«بـــــــه نام خـــالق آرامـــش»

نام کتاب: هنر مقدس

نام نویسنده: تیتوس بورکهارت

نام مترجم: جلال ستاری

تعداد صفحات: ۲۵۸ صفحه

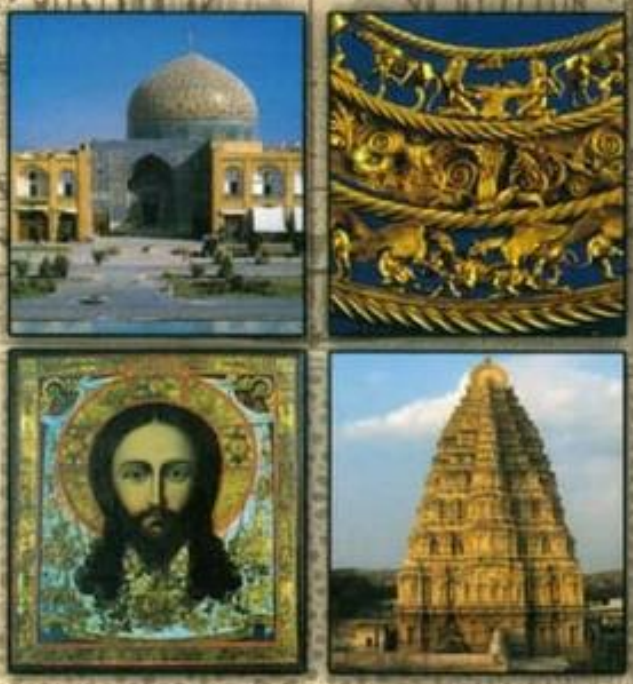
تاریخ انتشار: ــــــــــــــــ

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

چاپ پنجم

هُنرِ مُقدس

(اصول و روشها)



tarikhema.org

تیتوس بورکهارت
ترجمهٔ جلال ستاری

PDF.tarikhema.org

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

هنر مقدس

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

هنر مقدس

(اصول و روشها)

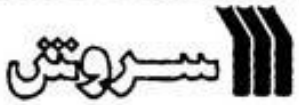
تیتوس بورکهارت

ترجمهٔ جلال ستاری

سروش
تهران ۱۳۹۲
شمارهٔ ترتیب انتشار: ۶ / ۴۷۶

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

Burckhardt, Titus
بورکهارت، تیتوس، ۱۹۰۸-۱۹۸۴م
هنر مقدس(اصول و روشها) / تیتوس بورکهارت؛ ترجمهٔ جلال ستاری . ــ تهران: سروش(انتشارات صداوسیما)، ۱۳۶۹.
[۲۱۲]ص: مصور.
ISBN 964-435-072-3
بها: ۹۰۰ریال.
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.(فهرستنویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی:
Principes et Methodes de L´art Sacre.
چاپ ششم: ۱۳۹۲.
ISBN: 978-964-12-0544-9: ۷۵,۰۰۰ ریال
کتابنامه.
۱. هنر و دین. ۲. هنر ـ فلسفه. الف. ستاری، جلال، ۱۳۱۰ـ ، مترجم.
ب. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران. انتشارات سروش. ج. عنوان.
N۷۲/د۹ب۹
۱۳۶۹
۲۹۱/۱۷۵
کتابخانه ملی ایران
م۶۹-۲۴۴۷



تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتح، ساختمان سروش
مرکز پخش: ۸ـ۸۸۳۴۵۰۶۳
http://www.soroushpress.ir

عنوان: هنر مقدس
(اصول و روشها)

نویسنده: تیتوس بورکهارت

مترجم: جلال ستاری

طراح جلد: احمد قلی‌زاده

چاپ اول: ۱۳۶۹ چاپ ششم: ۱۳۹۲

قیمت: ۷۵,۰۰۰ ریال

این کتاب در پانصد نسخه در چاپخانهٔ انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.

همهٔ حقوق محفوظ است.

شابک: ۹ـ۰۵۴۴ـ۱۲ـ۹۶۴ـ۹۷۸

چاپ اول تا پنجم: ۱۴,۰۰۰ نسخه

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

فهرست مطالب

مقدمه	۷
تکوین معبد هندو (لوح ۱)	۱۷
«آن در منم» ملاحظاتی دربارهٔ شمایل‌نگاری درگاه شکوهمند کلیسای رومی‌وار	۱۰۱
مبانی هنر اسلامی	۱۳۱
تمثال بودا	۱۵۹
منظره در هنر خاوردور	۱۷۹
انحطاط و احیای هنر مسیحی	۱۹۳

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مقدمه

مورّخان هنر که واژهٔ «هنر مقدّس» را دربارهٔ هر اثر هنری واجد موضوعی مذهبی بکار می‌برند، فراموش می‌کنند که هنر اساساً صورت است. برای آنکه بتوان هنری را «مقدّس» نامید، کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحانی نشات گرفته باشد، بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز بر وجود همان منبع گواهی دهد. هنری مذهبی مانند هنر رنسانس[1] یا هنر باروك[2] را که از لحاظ سبك به هیچ‌وجه از هنر ذاتاً دنیوی و غیردینی همان دوران متمایز نیست، نمی‌توان مقدّس نامید؛ نه موضوعهایی که آن هنر به نحوی کاملاً ظاهری و ادبی از مذهب اقتباس می‌کند، نه احساسات و عواطف پارسایانه و خداترسانه‌ای که عندالاقتضا هنر مزبور را بارور ساخته و نه حتی نجابت طبعی که گاه در آن رخ می‌نماید، کافی نیست که بدان خصیصهٔ مقدس نسبت کنیم. تنها هنری که قالب و صورتش نیز بینش روحانی خاص مذهب مشخصی را منعکس سازد، شایستهٔ چنین صفتی است.

هر صورت، محمل مبلغی از کیفیّت وجود است. موضوعِ مذهبیِ اثری هنری ممکن است به اعتباری بر آن مزید شده باشد، ممکن است با زبان صوری اثر ارتباطی نداشته باشد، چنان که هنر پس از رنسانس این معنی را اثبات می‌کند. پس آثار هنری ذاتاً غیردینی‌ای هستند که مضمون مقدسی دارند، اما برعکس هیچ اثر مقدّسی نیست که صورتی غیردینی داشته باشد، زیرا میان صورت و روح (معنا) مشابهت و تماثل دقیق خدشه‌ناپذیری هست. بینشی روحانی ضرورتاً به زبان صوری خاصی بیان می‌شود؛ اگر این زبان نباشد، به نحوی که هنر به اصطلاح (یا شبه) مقدّس، صورتهای مورد نیاز خود را از هر قسم هنر غیردینی اخذ کند، معلوم می‌شود که بینش روحانی از امور، وجود ندارد.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بیهوده است که بخواهیم سبك متغیّر و متلّون[۳] هنری مذهبی و خصیصهٔ نامشخّص و مبهم آن را به حساب عمومیّت آموزهٔ (دینی) و یا آزادی روح بگذاریم، و بدین‌وسیله توجیه کنیم.بی‌گمان روحانیت و معنویّت فی‌ذاته مستقل از صورت است، اما این ابداً بدین معنی نیست که می‌تواند به هر شکل و صورتی بیان و ابلاغ شود. صورت به لحاظ جوهر کیفیش، در مرتبهٔ محسوسات، همتای حقیقت در مرتبهٔ معقولات است، و مفهوم یونانی eidos[۴] مفید همین معنی است. همچنان که هر صورت ذهنی از قبیل جزمیّات یا آموزه‌های دینی، انعکاس رسا ولی محدود حقیقتی الهی می‌تواند بود،صورتی محسوس نیز می‌تواند نقش‌پرداز حقیقت یا واقعیتی باشد که در عین حال برتر از مرتبهٔ صور محسوس و پایگاه فکر است.

پس هر هنر مقدّس مبتنی است بر دانش و شناخت صورتها، یا به بیانی دیگر بر آیین رمزی‌ای که ملازم و دربایست صورتهاست. در اینجا یادآوری کنیم که رمز، نشانه‌ای قراردادی نیست، بلکه مظهر صورت مثالی (archétype) خودِ رمز، به حسب قانونی مربوط به معرفت وجود و هستی‌شناسی است. همچنان که کوماراسووامی[۵] (Coomaraswami) خاطرنشان می‌سازد، رمز به نوعی عین همان چیزی است که بیان می‌دارد. وانگهی به همین علّت، رمزپردازی سنتی هرگز عاری از زیبایی نیست: چه بر وفق بینش روحانی از جهان، زیبایی چیزی، جز شفافیّت لفافه‌های وجودی آن چیز نیست، هنر راستین زیباست، زیرا حقیقی است.

نه ممکن است و نه حتی ضرور که هر هنرمند یا صانعی که به هنری مقدس اشتغال دارد، شاعر به این قانون الهی ملازم با صور باشد، وی فقط بعضی جهات یا برخی از کاربردهای آن قانون را که منحصر و محدود به قواعد حرفهٔ اوست می‌شناسد و در حدود این قواعد، اجازه و امکان دارد که شمایلی مذهبی بپردازد، جامی مقدس بسازد یا به شیوه‌ای که از لحاظ شعائر مذهبی معتبر باشد، خوشنویسی کند، بی‌آنکه مجبور باشد حقیقت رمزهایی را که بکار می‌برد بشناسد. این سنّت است که با نقل و انتقال الگوهای مقدس،اعتبار روحانی صورتها را تضمین می‌کند؛ سنت واجد قوّهٔ سرّی ایست که در کلّ هر تمدن اثر می‌گذارد و حتی صنایع و حرَفی را نیز که هدف بی‌واسطه‌شان هیچ خصیصهٔ قدسی ندارد، تعیّن و قطعیّت می‌بخشد. این قوّه، آفرینندهٔ سبك و روال تمدن سنتی است، سبکی که نمی‌توان آن را از خارج و به صورت ظاهر مورد تقلید قرار داد و بی‌دشواری، به‌نحوی تقریباً انداموار، به تنها قدرت روحی که بدان جان می‌بخشد، دوام و بقا می‌یابد و

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

پاینده می‌ماند.

از سرسخت‌ترین پیشداوریها و کج‌فهمیهای نمونهٔ عصر جدید، یکی ضدیّت با قواعد غیرشخصی و عینی هنر است؛ بدین معنی که بیم دارند آن قواعد،نبوغ‌هنری را به‌نابودی کشاند. در واقع هیچ اثر سنتی و بنابراین «مقیّد» به اصول ثابت تغییرناپذیری نیست که صورت ظاهرش گویای نوعی شعف خلاّقهٔ روان نباشد، حال آنکه فردگرایی عصر جدید، سوای چند اثر نبوغ‌آسا اما روحاً و معناً سترون، همهٔ صورتهای زشت ــ نامشخص و یأس‌انگیزی ــ را که «زندگانی معمولی» هر روزینه‌مان، انباشته از آنهاست، آفریده است.

یکی از شرایط بنیانی خوشبختی، دانستن این معنی است که هرچه انجام می‌دهیم، معنایی ابدی و جاوید دارد. اما چه کس هنوز امروزه می‌تواند تمدنی تصوّر کند که همهٔ تجلیات حیاتیش، «شبیه آسمان خدا یا الوهیت» باشد؟ در جامعه‌ای خدامحور (théocentrique)، محقّرترین فعل و عمل؛ بهره‌مند از این برکت آسمانی است. در اینجا سخنانی را به یاد می‌آوریم که در مراکش از خواننده‌ای دوره‌گرد شنیدیم. وقتی از او پرسیدیم چرا سازش ــ دوتار کوچك عربی ــ که همراه با نوای آن ترنّم و قصّه‌خوانی می‌کرد، تنها دو سیم دارد، پاسخ داد: «افزودن سیم سوّمی به ساز، همانا نخستین گام در راه بدعت و الحاد است. وقتی خداوند جان حضرت آدم را آفرید، آن جان نخواست به کالبد درآید، و چون پرنده‌ای پیرامون قفس تن پرپر می‌زد. آنگاه خداوند به فرشتگان فرمود دوتار را که یکی نرینه نام دارد و آن دیگر مادینه، به صدا درآورند و جان که می‌پنداشت نغمه در ساز ــ که همان کالبد است ــ جای دارد، در کالبد شد و بندی آن گشت. از این‌رو تنها دو سیم که همواره نر و ماده نام دارند، برای آزادساختن جان از بدن کافی است».

این افسانه بیش از آنکه به نگاه اول می‌نماید آبستن معنی است، زیراً چکیدهٔ تمام آموزهٔ سنتی هنر مقدّس را دربر دارد. هدف غایی و نهایی هنر مقدّس، فراخوانی و یادآوری احساسات یا انتقال تاثرات نیست، بلکه هنر مقدّس، رمز است و بدین علت جز وسایل ساده و اولین و اصلی، از هر دستاویز دیگری مستغنی است؛ وانگهی چیزی جز کنایه و اشاره نمی‌تواند بود، زیرا موضوع واقعیش مالا کلام است و زبان از وصفش عاجز؛ ریشه و اصل آسمانی یا ملك خصلت دارد، زیرا الگوهایش بازتاب واقعیات ماوراءِ عالم صوراند. هنر مقدس که زبدهٔ خلقت ــ «صنع الهی» ــ را به زبان تمثیل تکرار و از

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

سر بیان یا اعاده می‌کند، نمودگار سرشت رمزی عالم است و بدین‌گونه روح انسان را از قید تعلق به «واقعیات» درشتناك و ناپایدار می‌رهاند.

ذکر منشأ آسمانی و ملك خصلت هنر، در سنت هندو[۷] به صراحت آمده است. برحسب ایتریا براهمانا (Aitareya Brâhmana)[۸] هر اثر هنری در عالم خاك، به تقلید از هنر دوا[۹] (deva)ها پرداخته شده است، «چه فیلی از گِل پخته باشد، چه شیئی رویین، چه جامه‌ای یا شیئی زرّین و یا گردونه‌ای که به قاطر می‌بندند». دوا (deva)ها برابر فرشتگان‌اند. افسانه‌های مسیحی که منشایی آسمانی به بعضی تصاویر معجز اثر نسبت می‌دهند، نیز متضمن همان معنی‌اند.

دوا (deva)ها آخرالامر کار ویژه‌های روح کلّی و مشیّت دایم‌الحضور پروردگارند. و اما بنا به آموزه‌ای که مابه الاشتراك همهٔ تمدنهای سنّتی است، هنر مقدس باید از هنر الهی تقلید کند. لازم است به درستی فهمید که معنای این سخن ابداً این نیست که باید از روی خلقت پایان‌یافتهٔ الهی یعنی عالم بدان‌گونه که می‌بینیمش، رونویس برداشت، چون این خواست، دعوی‌ای بیش نیست؛ «طبیعت‌گرایی» راستار است، در هنر مقدّس جایی ندارد. آنچه باید سرمشق قرار گیرد، نحوهٔ عمل روح الهی است. می‌باید قوانین آن نحوهٔ عمل را در قلمرو محدودی که انسان با وسایل و امکانات انسانی بدان اشتغال دارد یعنی در حوزهٔ صنایع دستی (artisanat)، بکار بست.

در هیچ آموزهٔ سنتی، به اندازهٔ آموزهٔ هندو، مفهوم هنر الهی عهده‌دار نقشی بنیادی نیست. زیرا مایا[۱۰] (Mâyâ) تنها آن قدرت اسرارآمیز الهی نیست که موجب می‌شود چنین بنماید که جهان ورای واقعیت الهی وجود دارد، به قسمی که هر دو بینی و پنداری از مایا سرچشمه می‌گیرد؛ بلکه مایا به لحاظ جنبهٔ مثبتش، هنر الهی نیز هست که آفرینندهٔ هرگونه صورتی است. علی‌الاصول مایا چیزی جز امکان ذات نامتناهی برای محدود کردن خویش، به قسمی که خود موضوعِ «رؤیتِ» خود گردد، بی‌آنکه بیکرانیش بدانجهت حدود پذیرد، نیست. این چنین، خدا در عالم متجلّی می‌شود و نمی‌شود؛ سخن می‌گوید و در عین حال خاموش می‌ماند.

همان‌گونه که وجود مطلق به حکم مایایش، بعضی جوانب ذات یا برخی امکانات مکنون خویش را عینیت می‌بخشد و با رؤیتی معطوف به تشخیص و تمییز معیّن می‌کند، هنرمند نیز بعضی جهات خود را در اثرش متحقق می‌سازد و به بیانی دیگر آنها را از وجود

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

نامتمایز و تفصیل‌نیافتهٔ خویش به خارج می‌تاباند. اما این موضوع بخشی به میزانی که عمق وجود هنرمند را منعکس سازد، خصلتی منحصراً رمزی می‌یابد و همزمان هنرمند بیش از بیش به ورطه‌ای وقوف حاصل می‌کند که میان این صورت که پرتو ذات وی است و شکفتگی و تمامیّت همان صورت در زمان بی‌زمان سرمدی، هست. هنرمندِ آفریننده می‌داند و به خود می‌گوید صورتی که آفریده‌ام منم، و با این همه بی‌نهایت بیش از اینم، زیرا تنها ذات مطلق، شناسای محض و شاهدی است که در هیچ صورتی نمی‌گنجد. اما هنرمند بدین نکته نیز داناست که حق در اثرش تجلی یافته، به قسمی که اثر نیز به‌نوبهٔ خود از حدود منیّت (ego) ناتوان و محلّ خطای انسان، فراتر می‌رود.

و در اینجا به مشابهت میان هنر الهی و هنر انسانی می‌رسیم که همانا تحقق ذات خویش از طریق دادن صورتی عینی بدان است. و اما برای آنکه این موضوعیّت و عینیّت، میدانی روحانی و معنوی بیابد و فقط در خودِ روایت و قول و نقل واقعه محبوس نماند، باید وسایل تعبیر آن موضوع بخشی از رؤیتی اصلی و اساسی حاصل آیند. به بیانی دیگر «نفس» سرچشمهٔ خطا و پندار و جهل نسبت به خود نیست که می‌باید دلخواهانه آن وسایل را برگزیند، بلکه لازم است آن وسایل را از سنت و کشف و وحی صوری و «عینی» ذات متعال که «هویت» همهٔ موجودات است، گرفت.

از دیدگاه مسیحیّت نیز پروردگار، به والاترین معنای واژه، هنرمند است، زیرا انسان را «به صورت خود» آفریده است (آفرینش، ۱، ۲۷). و اما چون صورت با الگویش فقط مشابهت ندارد، بلکه میان آن دو ناهمانندی تقریباً مطلقی هم هست، فسادپذیری و تباهی صورت اجتناب‌ناپذیر بوده است. براثر هبوط آدم، جلوهٔ الهی در انسان مغشوش گشت، آینه تیره شد، و با این همه ممکن نبود آینه بیگانه شما گردد؛ چون اگر مخلوق جور محدودیتهای خویش را می‌کشد، تمامیّت ذات الهی ابداً از آن تأثیر نمی‌پذیرد، و معنای این سخن این است که چنان محدودیتی نمی‌تواند قاطعانه با آن ملاء به مقابله و معارضه برخیزد که به صورت عشق نامتناهی تجلّی می‌کند و نامتناهی بودنش اقتضا دارد که خداوند خود را «کلمهٔ سرمدی»[۱۱] بنامد و همان‌گونه در این خاکدان «فرود آید» و از جهتی محدودیت فناپذیر صورت ــ طبیعت انسانی ــ را بر ذمّهٔ خود گیرد تا جمال ازلی خویش را بدان وسیله اقامه دارد.

از نظر مسیحیّت، صورتِ الهی علی‌الاطلاق، شکل انسانی مسیح است، و بدین سبب

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

هنر مسیحی یك موضوع بیش ندارد و آن: تبدّل و تحول شکل و صورت انسان و جهان وابسته بدان، به برکت بهره‌گیری آنان از مسیح است.

آنچه بینش مسیحی از امور، به وساطت نوعی تمرکز عشق بر کلامی که در عیسی مسیح حلول کرده درمی‌یابد، بینش اسلامی در کلیّات و هرآنچه غیرشخصی است می‌یابد. از نظر اسلام، هنر الهی (در *قرآن* خداوند «هنرمند» (مصوّر) است)[۱۲] پیش از هر چیز تجلّی وحدت الهی در جمال و نظم عالم است. وحدت،در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و در نظم و توازن، انعکاس می‌یابد؛ جمال بالنفسه حاوی همهٔ این جهات هست. استنتاج وحدت از جمال عالم،عین حکمت است. بدین جهت تفکر اسلامی میان هنر و حکمت ضرورتاً پیوندی می‌بیند. از دیدگاه مسلمان هنر اساساً بر حکمت یا علم مبتنی است و علم چیزی جز ودیعهٔ صورت بسته و بیان شدهٔ حکمت،نیست.هدفِ هنر، بهره‌مند ساختن محیط انسانی و دنیا آن‌سان که به دست بشر ساخته و پرداخته شده، از نظمی است که به مستقیم‌ترین وجه،مجلای وحدت الهی است. هنر جهان را روشن و مصفا می‌کند، به روح مدد می‌رساند تا از کثرت تشویش‌انگیز امور برهد و به‌سوی وحدت بیکران بازگردد.

بنا به بینش تائوئیستی[۱۳] از امور، هنر الهی اساساً هنر تبدیلات است. بدین معنی که طبیعت سراسر، در عین تبعیّت از قانون ادواری، بلاانقطاع در حال تغییر و تبدیل دایم است و تضادهایش گرداگرد مرکز واحدی که مدرك نیست، تطوّر می‌یابند. معهذا هر که حرکت مستدیر را فهم کند، هم بدان سبب مرکزی را که ذات و جوهر آن حرکت است، تشخیص می‌دهد. هدف هنر، وفق و سازش یافتن با این ضرباهنگ کیهانی است. استادی در هنر به ساده‌ترین تعبیر عبارت است از توانایی ترسیم دایره‌ای کامل یکسره به یك خط و بدینسان هموجود و یگانه شدن به‌طوری‌ضمنی با مرکز آن دایره که در وصف نمی‌گنجد و خارج از امکانِ بیان است.

تا آنجا که می‌توان مفهوم «هنر الهی» را در حق بودیسم (که از هرگونه تجسیم و تشبیه ذات مطلق اجتناب می‌ورزد) بکار بست، آن مفهوم در مورد جمال معجز اثر و ذهناً پایان‌ناپذیر بودا مصداق می‌یابد. در حالی که هر آموزهٔ مربوط به خدا، وقتی به زبان آمد،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لامحاله خصلت فریبنده و شبهه‌انگیز مفهومی ذهنی را می‌یابد که حدود خود را به‌نامتناهی نسبت می‌کند و صور محتمل و مفروضش به آنچه شکل‌پذیر نیست منسوب می‌شود، جمال بودا بر مرتبه‌ای از وجود پرتو می‌افکند که هیچ فکری قادر به محدود کردنش نیست. زیبایی گل لوطوس (lotus)، انموذج این جمال است که به طرزی آیینی در تصاویر نقاشی شده یا تندیسهای «سعادتمند ازلی و ابدی»، پاینده و برقرار می‌ماند.

از جهتی همهٔ این مبانی هنر مقدّس، به ابعاد مختلف، در هر یك از پنج سنت بزرگی که ذکرشان رفت، وجود دارند؛ زیرا هیچ‌یك از آنها نیست که اساساً واجد تمامیّت حقیقت و لطف و فضل الهی نباشد، به قسمی که هریك علی‌الاصول قادر به خلق همهٔ صور ممکن روحانیت است. معهذا چون هر مذهب ضرورتاً تابع چشم‌انداز خاصی است که تعیین‌کنندهٔ «اقتصاد و صرفه‌کاری» روحانی آن است، سبك و اسلوب تجلیّات هنری که طبیعتاً جمعی‌اند و نه منفرد، در هر مذهب، آن چشم‌انداز و اقتصاد خاص را منعکس می‌سازد. وانگهی اقتضای طبیعت شکل این است که شکل یا صورت نمی‌تواند بدون مبلغی طرد یا حصر معنی، چیزی را بیان کند، زیرا صورت، چیزی را که بیان می‌دارد، محدود و محصور می‌سازد و از این رهگذر بعضی جهات صورت مثالی کلّی متعلق به خود را طرد می‌کند. این قانون فقط در مقولهٔ هنر وارد و صادق نیست، بلکه طبیعتاً در هر مرتبه‌ای از تجلی صورت، مصداق دارد؛ وحی‌های مختلف الهی نیز که مبنای مذاهب گوناگون‌اند، اگر فقط حدود صوریشان مشاهده شود و نه ذات و جوهر الهیشان که یگانه و واحد است، یکدیگر را طرد می‌کنند. در اینجا نیز مشابهت میان «هنر الهی» و هنر انسانی پدیدار می‌گردد.

در ملاحظاتی که خواهند آمد، به هنر پنج سنت بزرگ یاد شده یعنی هندوئیسم و مسیحیّت و اسلام و بودیسم و تائوئیسم، اقتصار می‌کنیم. زیرا قوانین هنری خاص آنها، فقط از آثار موجود (باقی‌مانده) استنتاج نمی‌شوند، بلکه نوشته‌های مقدس مشتمل بر قوانین مذهبی و نمونه و سرمشق استادان در قید حیات نیز آنها را تأیید می‌کنند. پس از تعیین این چارچوب ، باید توجّه خود را به چند تجلّی خاصه نوعی و نمونه معطوف سازیم، زیرا مطلب، ماده و مایه‌ای بنفسه پایان‌ناپذیر دارد. نخست از هنر هندو که روشهایش در طول زمان بیشترین استمرار و پیوستگی را داشته‌اند، سخن می‌گوییم و با بررسی آن، پیوند میان هنرهای تمدنهای قرون وسطی و تمدنهای بس کهن‌تر را خواهیم شناخت.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

به علت اهمیت هنر مسیحی برای خوانندهٔ اروپایی، بیشترین سهم را در بررسی به آن خواهیم داد، اما نخواهیم توانست همهٔ نهجهای آن هنر را توصیف کنیم. هنر اسلامی در مرتبهٔ سوم خواهد آمد، زیرا از بعضی جهات هنر اسلامی و هنر مسیحی در دو قطب مقابل هم قرار دارند. و در آنچه به هنر خاور دور یعنی هنرهای بودایی و تائوئیستی مربوط می‌شود، کافی است که بعضی جهات شاخص آن را که از هنرهای پیشتر بررسی شده به وضوح متمایزند تعریف کنیم تا به مدد قیاسهایی چند، تنوع عظیم وجوه بیان و تعبیر سنتی را خاطرنشان سازیم.

از آنچه گذشت درمی‌یابیم که هنر مقدسی نیست که به ساحتی از ماوراءالطبیعه پیوسته و وابسته نباشد. و اما مابعدالطبیعه فی‌ذاته نامحدود است بسان موضوعش که نامتناهی است، تا آنجا که ممکن نیست بتوانیم همهٔ مناسباتی را که میان آموزه‌های مختلف از این دست هست و آنها را به هم می‌پیوندند، ذکر کنیم. پس بجاست که در اینجا به دیگر کتبی که به نوعی مقدمات این کتاب به‌شمار می‌روند رجوع دهیم. منظور کتابهایی است که ذات و جوهر آموزه‌های سنتی شرق و غرب در قرون وسطی را به زبانی دریافتنی برای خوانندهٔ اروپایی روزگار ما، توضیح می‌دهند. از این بابت در وهلهٔ نخست آثار رنه گنون (René Guénon)[۱٤]، فرتیوف شوئون (Frithjof Schuon)[۱۵] و آناندا ك. کوماراسووامی (Ananda K. Coomaraswamy)[۱٦] را خاطرنشان می‌کنیم. به‌علاوه در آنچه مربوط به هنر مقدس بعضی سنن به‌طور اخص می‌شود، در اینجا کتاب استلا کرامریش (Stella Kramrisch) در باب معبد هندو[۱۷] و پژوهشهای سوزوکی (Daisetz Teitaro Suzuki) راجع به بودیسم ذِن و کتاب اوگن هریگل (Eugen Herrigel) «*Bungaku Hakushi*» دربارهٔ هنر پهلوانی کمان‌کشی در بودیسم ذِن[۱۸] را یادآور می‌شویم. بجای خود در از کتابهای دیگری نیز یاد خواهیم کرد و همچنین از منابع و مآخذ سنن تا آنجا که اند ره به آنها را مفید تشخیص دهیم.

---

۱. نهضت فرهنگی گسترده‌ای که در قرن پانزدهم و بخشی از قرن شانزدهم میلادی، آشکارا نظام ارزشی قرون وسطی را که با فئودالیته پیوند داشت، وانهاد؛ و از دیگر خصوصیات آن، احیا و تجدید یا «باززایی» نظام ارزشی دوران باستان یونان و روم، در تمدن اروپا بود. (م).

۲. به معنی شگرف، شگفت، کژمژ، خمیده، پیچیده، درهم تابیده، غریب، خیره‌کننده، چشمگیر،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

نامنظم. بهشیوه‌ای در معماری و هنر اطلاق می‌شود که در قرون شانزدهم و هفدهم و هیجدهم میلادی نخست در ایتالیا و سپس در بسیاری از کشورهای کاتولیك مذهب رواج یافت و از ممیزات آن، جسارت هنرمند در خلق اشکال و صور و قوالب و وفور تزیینات است. در هنرهای زیبا این شیوه به معنی مخالف کلاسیسیسم به‌کار می‌رود و مبیّن رهاساختن عنان احساس و خیال‌پردازی در آفرینش هنری است (م).

۳. protéique را به معنای protéiforme گرفته‌ایم. در ترجمهٔ انگلیسی Protean style (با p بزرگ) آمده است (م).

٤. **eidos** اسم (یونانی) مشتق از eidon (من دیدم) و مبین چیزی که پس از رؤیت شدن، باقی می‌ماند: خاصه شکل، شکل چیزی در اندیشه، تصور، صورت ذهنی، مثال، ذات. هوسرل (Husserl) آن را به همین معنی بکار می‌برد.

(م) Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, 1969, p. 205.

۵. Ananda Kentish Coomaraswamy، فیلسوف و مورخ هنر و منتقد هندی (۱۸۷۷-۱۹٤۷). نخست در هند متصدی مشاغل مختلف رسمی بود و نهضتی ملی برای سوادآموزی و گسترش آموزش و پرورش به‌پا کرد و سپس به تحقیق و تاریخ‌نویسی پرداخت و کتابهای عدیده‌ای به زبان انگلیسی دربارهٔ هنرهای هند و فلسفهٔ شرق، انتشار داد (م).

٦. «ای آسکلپیوس (Asclépios) نمی‌دانی که مصر شبیه آسمانی است و انعکاس نظام و نسق امور آسمانی بر زمین؟» (هرمس سه بار معظم *Hermés Trismégiste* از روی ترجمهٔ L. Ménard).

۷. hindou، آیین دینی و حکمی هندو، مجموعهٔ گستردهٔ بهم پیوسته‌ای از نوشته‌های آسمانی و مکاتب فلسفی و افسانه‌های مقدس و اساطیری است که اصلشان به کهن‌ترین سرودهای ریگ‌ودا می‌رسد که به اختلاف اقوال در ٤۰۰۰ سال پیش از میلاد یا بین سالهای ۲۵۰۰ و ۵۰۰ پیش از میلاد تدوین گشته‌اند. این آیین از دو منبع سرچشمه گرفته است: یکی میراث ودایی و آریایی، و آن دیگر میراث بومی (و ماقبل آریایی) بومی هند (تمدن مُهنجو دارو Mohengo Daro و هاراپا Harappa).

بنابراین هندو یعنی تابع کیش هندو، به معنی پیروان آیین قدیم هند؛ حال آنکه هندی معنایی جامع و کلی دارد و همهٔ ساکنان هند اعم از مسلمان و بودایی و غیره را شامل می‌شود (م).

۸. آیتریه براهمانا، «ایتریا: از اخلاف ایتر Itara، نام «مهداس» Mahi-dâsa، مصنف یك «براهمن» (براهمانا، یکی از قسمتهای سه‌گانهٔ ییدیا وداها veda) و یك «آرنیك» (نوشتهٔ مذهبی و فلسفی از ملحقات براهمانا)». ر.ك. به: *سرّ اکبر، اوپانیشاد*، ترجمهٔ محمد داراشکوه، به سعی و اهتمام تاراچند و محمدرضا جلالی نایینی، ۱۳٤۰، ص ٤۹٤، ۵۰٦- و، ۷۲۹ (م).

۹. خدا، نیرو، نیروی احساس، دیو، موجود سماوی و الهی که در ادب هندو نثرتاً به دیو شریر اطلاق می‌شود، به صیغهٔ جمع، خدایان (هندو) (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

۱۰. مایا که به نیروی تخیل عالم و توهم دنیا و سراب و جادوی جهان و رؤیای بی‌بودی و فریب و صورت ظاهر خیالی و ضد حقیقت و خطای باصره تعبیر شده؛ دارای صفات متضاد و متناقض است، یعنی هم مظهر تجلی کاینات و به این اعتبار وسیلهٔ معرفت یعنی شناخت نیروی خلاّقهٔ الهی است، و هم موجب گمراهی، زیرا حجاب و پردهٔ ابهامی است که بین خالق و مخلوق سایه می‌افکند و براثر تکثیر واقعیات عینی و ذهنی، واقعیات و توهمات و مطلق و نسبی، و حقیقت و مجاز و قدیم و حادث را به هم می‌آمیزد، و به این اعتبار نیروی استتار و احتجاب و در حکم وهم و جهل و سحر و جادو وسیلهٔ گمراهی است. و اما چون آمیخته‌ای از نور و ظلمت است و ترکیبی از پیدا و نهان، به‌منزلهٔ مجرد هنر یا معمار آفرینش نیز تلقی شده است، زیرا همچون هنر، در عین انعکاس اعیان، فانی و ناپایدار است و شأن آن اغوای بینندگان. ر.ك. به:
R. Guénon, Mâyâ, in: «Etudes traditionnelles», *Paris*, juillet-août 1947. (م)

۱۱. «در آغاز کلمه بود و کلمه پیش خدا بود و خداست کلمه. این قدیم بود پیش خدا... و کلمه گوشتمند شد و اندر ما حلول کرد...». دیاتسرون (م).

۱۲. هُوَ اللهُ الخالِقُ الْبارِئُ المُصَوِّرُ لَهُ الأَسماءُ الحُسنیٰ یُسَبِّحُ لَهُ مافِی السَّمٰواتِ وَالأَرضِ وَهُوَ اَلعَزیزُ الْحَکیمُ. سورهٔ الحشر، آیهٔ ۲٤ (م).

۱۳. مذهب Tao (Dao) یعنی «راه»، «طریق» و منظور اصل حرکت است که مبدأ و مبنای هر فرایند طبیعی محسوب می‌شود و چیزی جز حرکت متناوب اصول دوگانهٔ yang, yin (منفی و مثبت) نیست (م).

14. *Introduction générale à l'Etude des Doctrines hindoues*, Paris, Editions Véga, 3e édition 1939; *L'Homme et son Devenir selon le Vêdânta*, Paris, 4e édition, Etudes traditionnelles, 1952; *Le Symbolisme de la Croix*, Paris, Editions Véga, 4e édition 1952; *Le Règne de la Quantité et les Signes du Temps*, Paris, Gallimard, 4e édition 1950; *La Grande Triade*, Paris, Gallimard, 2e édition 1957.

15. *De l'Unité transcendante des Religions*, Paris, Gallimard, 1948; *L'œil du Cœur*, Paris, Gallimard, 1950; *Perspectives spirituelles et faits humains*, Paris, Cahiers du Sud, 1953; *Castes et Races*, Lyon, Derain, 1957.

16. *The Transfiguration of Nature in Art*, Gambridge, Mass. Harvard University Press., 1934; *Elements of Buddhist Iconography*, Gambridge, Mass. Harvard University Press, 1935; *Hindouisme et Bouddhisme*, Paris, Gallimard, 1949.

17. *The Hindu Temple, Calcutta*. University of Calcutta, 1946.

18. *Le Zen dans l'Art chevaleresque du Tir à l'Arc*, Lyon, Dervy-Livres, Paris.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

تکوین معبد هندو (لوح ۱)

I

برای اقوام ساکن یکجانشین، هنر مقدس علی‌الاطلاق، ساختمان حرم یا جایگاه مقدسی (sanctuaire) است که روح الهی دایم‌الحضور در عالم به‌طرزی غیبی، در آن به نحوی مستقیم و به عبارتی دیگر به صورتی «شخصی»، «سکنی» گزیند[۱]. حرم همواره از لحاظ معنوی در مرکز عالم واقع است، و از همین‌رو به معنای حقیقی کلمه، جایی مقدس (sacratum) است: در آنجا انسان از نامحدودی زمان و مکان دامن درمی‌کشد، چون در «اینجا» و هم «اینك» خداوند از برای انسان حضور دارد. شکل معبد گویای این معنی است. این شکل با نمودن جهات اصلی به‌نحوی برجسته و نمایان، مکان (فضا) را از حیث مرکز آن و یا در ارتباط با آن مرکز، نظم می‌دهد. شکل معبد، صورتی ترکیبی از عالم است، یعنی معماری مقدس آنچه را که در عالم به‌صورت حرکت بی‌وقفه وجود دارد، به شکلی پاینده و برقرار، تبدیل می‌کند. در عالم، زمان بر مکان غالب است. در ساختمان معبد، برعکس، زمان به مکان تغییر یافته است: ضرباهنگهای عمدهٔ دنیای عین و شهادت که رموز جهاتِ اصلی عالم وجوداند که به حکم صیرورت از هم گسسته و پراکنده گشته‌اند، در هندسهٔ بنا، دوباره جمع آمده و ثابت و قائم می‌شوند. این چنین، معبد به لحاظ شکل منظم و ساکن و تغییرناپذیرش، نمودگار اِتمام (آفرینش) جهان، ساحت سرمدی و ازلی (intemporel) یا حالت نهایی آن است، یعنی هنگامی که همه چیز در حالت اعتدال و توازنی که مقدم بر بازگشت مجدّدشان به حالت وحدت تقسیم‌ناپذیر وجود کلّی است، به‌سر می‌برند. و اما حرم تحقیقاً بدین علت که پیش‌نمایش این تبدیل و تغییر شکل نهایی دنیا است (تبدل و تغییر شکلی که در مسیحیت با رمز «اورشلیم آسمانی» بیان شده)، مالامال از صلح و سلم الهی (شخینه shekhina[۲] به عبری و shânti به

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

سنسکریت) است.

همچنین صلح و سلم یا آسایش و راحت الهی بر روانی فرود می‌آید که تمام اطوار یا همهٔ محتویاتش (مانند اطوار و محتویات عالم) در توازنی که هم ساده و بسیط است و هم سرشار و پربار، و به لحاظ وحدت کیفیش قابل قیاس با شکل منظم حرم، به‌سر می‌برند.

بدین‌گونه بنا کردن حرم یا عمارتِ نفس، از جهتی متضمّن گذشت و ایثاری نیز هست. یعنی همان‌گونه که قدرتهای نفسانی باید ترک دنیا گویند تا مخزن لطف و فضل الهی گردند، مواد و مصالحی که در ساخت معبد بکار می‌روند، هیچ‌گونه کاربُرد دنیوی ندارند و به الوهیّت پیشکش شده‌اند. خواهیم دید که این گذشت، جبران «ایثار الهی» است که مبنا و مبدأ (آفرینش) جهان به‌شمار می‌رود. و اما در هر ایثاری، مادهٔ فداشده دگرگونی‌ای کیفی می‌پذیرد، بدین معنی که با اسوه‌ای الهی همسان و همرنگ می‌گردد. این امر در بنای حرم نیز واضح و لایح است، و از این بابت به عنوان مثالی کاملاً شناخته، ساختمان هیکل اورشلیم را به دست سلیمان بر حسب نقشه‌ای که به داود وحی شد، یادآوری می‌کنیم.

مفهوم اتمام و اختتام (خلق) جهان که معبد پیش‌نمایش آن است، در شکل چهارگوش معبد، متجلی می‌شود. این شکل ذاتاً ضدِ شکل مدوّر جهان است که درپی حرکت کیهان پدید می‌آید. در حالی که شکل کروی (مدوّر) آسمان، نامحدود و بی‌منتهی است و اندازه‌پذیر نیست، شکل بنای مقدس که چهارگوش یا مکعب است، مبیّن قطعیت و حتمیت و تغییرناپذیری قانون یا قانونی قطعی و تغییرناپذیر است؛ این‌چنین هرگونه معماری مقدس متعلق به هر سنتی که باشد، قابل تأویل به مضمونِ اساسیِ تبدیل دایره به مربع (تربیع دایره) است. در تکوین معبد هندو، این مضمون با وضوح خاص و نیز با همه غنایی که محتویات مابعدالطبیعی و روحانی آن مضمون‌داراست ، پدیدار می‌گردد.

پیش از بسط این مضمون، هنوز تصریح باید کرد که ارتباط میان این دو رمز اساسی یعنی دایره و چهارگوش، یا کره و مکعب، برحسب مراتب مراجع، ممکن است تغییر معنی بیابد. اگر دایره، رمز وحدت تقسیم‌ناپذیر مبدأ اعلی تلقی شود، چهارگوش نمودگار تعیّن نخستین و ثابت آن، یعنی نمودار قانون یا معیار کلّی است و در این صورت، رمز نخست، نشانگر واقعیتی برتر از واقعیتی است که رمز دوم القاء می‌کند. همچنین است اگر دایره را به آسمان ربط دهیم و تصویر گردش آسمان بدانیم، و چهارگوش را به زمین مربوط

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

کنیم، و مظهر حالت جامد و نسبتاً بی‌جان زمین بپنداریم؛ در این صورت نسبت دایره به چهارگوش، نسبت فاعل به منفعل یا نسبت حیات به جسم است؛ زیرا آسمان، فاعل زاینده است و زمین بارگیر و زاینده در حالت انفعالی. معهذا می‌توان عکس این سلسله مراتب را نیز تصور کرد، بدین معنی که اگر معنای مابعدالطبیعی چهارگوش را به عنوان رمز سکون و عدم تغییر اصل یا مبدأ، که همهٔ تعارضات کیهان در آن حالت جمع آمده و مرتفع می‌شوند، منظور بداریم و در مقابل دایره را به الگوی کیهانیش که حرکت نامحدود بی‌انتهاست، بازگردانیم، در این صورت چهارگوش بیانگر واقعیتی برتر از واقعیتی خواهد بود که دایره نمایش می‌دهد، همان‌گونه که طبیعت پاینده و برقرار مبدأ، مافوق جنب و جوش آسمانی یا قانون علیت کیهانی است که نسبت به خود مبدأ، امری بالنسبه «خارجی» است[۳]. و اما این آخرین رابطهٔ رمزی میان دایره و چهارگوش بر معماری قدسی هند حاکم است، هم بدین علت که کیفیت خاص معماری، ثبات و استواری است (و کمال الهی را از طریق همین ثبات و استواری به مستقیم‌ترین نحو منعکس می‌سازد) و نیز بدین سبب که دیدگاه مزبور اساساً با روح و ذهن هندو ملازمه دارد. در واقع این روح و ذهن همواره متمایل است که واقعیات زمینی و کیهانی (ناسوتی) را به تمامیتِ تجزیه‌ناپذیر و ایستای ذات الهی، با وجود همهٔ اختلافاتی که میان آنها هست، بازگرداند. در معماری قدسی، این تغییر صورت یا استحالهٔ معنوی، با جهت دیگری که به‌طور معکوس با آن مشابهت دارد، یعنی «تبلور»، «اندازه‌ها» و «مقیاسها»ی عمدهٔ زمان (ادوار و اکوار مختلف) در چهارگوش بنیانی معبد، همراه است[۴]. بعداً خواهیم دید چگونه این چهارگوش از تثبیت حرکات اصلی آسمان به دست می‌آید. اما این تقدم و برتری رمزی چهارگوش بر دایره در معماری قدسی، نه در هند و نه در هیچ جای دیگر، تجلیات عکس آن رابطه بین دو رمز مزبور را نفی نمی‌کند، وقتی عکس رابطهٔ موصوف، به لحاظ شباهت موجود میان عناصر مختلف ساختمان و بخشهای متناظر با آن در آسمان، الزام می‌شود.

در سنّت هندو،بنای قربانگاه(آتش)[۵] ودایی که ساختمان مکعب آن (مرکب از چندین ردیف آجرچین) نمودگار «کالبد» پراجاپاتی Prajâpati[۶]، کل وجود کیهانی است، «تبلور» همهٔ واقعیات کیهانی در رمزی هندسی را که به‌مثابهٔ تصویر وارونهٔ زمان بی‌زمان (intemporel) است، اعلام می‌دارد. دوا (deva)ها این موجود اولین را در آغاز جهان کشتند، و اندامهای جداشده‌اش که جوانب یا اجزاءِ عدیدهٔ کیهان را می‌سازند[۷]، باید

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

به‌طرزی رمزی دوباره ترکیب شوند.

پراجاپاتی، ساحت ظاهر و متجلی مبدأ است، ساحتی که کل جهان را دربر می‌گیرد و به علت تکثر و تغییر یافتن جهان، متکسّر و پاره پاره به‌نظر می‌رسد. بدین لحاظ چنین می‌نماید که زمان، پراجاپاتی را قطعه قطعه کرده است؛ و پراجاپاتی با دور شمسی یعنی سال، و دور قمری یعنی ماه، و در وهلهٔ نخست با دور کل عالم، با مجموع ادوار کیهانی، یگانه شده است و یکی است. پس ذات پراجاپاتی، همان پروشا[۸] (Purusha)، یعنی ذات ثابت و تقسیم‌ناپذیر انسان و جهان است؛ بنا به ریگ‌ـودا (x،۹۰)، دواها در آغاز جهان، پروشا را قربان کردند تا بخشهای مختلف کیهان و انواع موجودات زنده را بیافرینند. این امر را نباید به معنی «همه خدایی» (وحدة الوجود) فهم کرد: چون پروشا بذاته تقسیم نشده و نیز در موجودات فانی «جای نگرفته»، بلکه فقط شکل متجلی و ظاهرش «قربان گشته»، حال آنکه ذات و گوهر جاودانیش همواره همان که بود باقی خواهد ماند، به قسمی که پروشا در عین حال خودِ قربانی و نفس عمل قربانی و آرمان یا هدفِ قربانی است. و اما دواها، نمودگار ساحات الهی یا دقیق‌تر بگوییم مظاهر جهات یا کنشهای بودهی (Budhi)[۹] هستند که برابر با کلام (Logos) و عقل یا فعل الهی است، و هرچند کثرت در ذات خدا نیست، بلکه آنِ ذات و سرشت جهان است، معهذا تمییز و تشخیص ممکن ساحات یا کار ویژه‌های حق از هم، آن کثرت را علی‌الاصول و پیشاپیش تصویر می‌کند. بنابر این ساحات یا کار ویژه‌های خدا که تجلیات پروردگار در جهات منفصله‌اند، ذات حق را «قربان می‌کنند»[۱۰].

بر این اساس هر فدیه و قربانی، به اعتباری، تکرار و جبران قربانی ساختهٔ دست دواها در روز ازل است؛ و آیین، وحدت وجود کلّ را به طرزی رمزی و معنوی از نو باز می‌سازد، بدین وجه که قربان کننده خود با قربانگاه (آتش) که آن را شبیه عالم و برحسب اندازه‌های پیکر خویش ساخته، یگانه می‌شود؛ و نیز با حیوان قربانی که به حکم بعضی صفات و کیفیات جایگزین وی شده، یکی می‌گردد[۱۱]؛ و سرانجام روحش با آتش که نثار و نیاز را به بیکرانی مبدأ بازمی‌گرداند و متصل می‌سازد[۱۲]، وحدت ذاتی می‌یابد. انسان، قربانگاه (آتش)، سوزاندن قربانی در قربانگاه آتش، و آتش، همه عین پراجاپاتی‌اند و پراجاپاتی ذات الهی است[۱۳].

از سوی دیگر، آتش، قربانگاه (آتش) و محوطهٔ مقدسی که قربانگاه در آن واقع است، همه یکسان آگنی (Agni) آتش نامیده می‌شوند. برحسب اسطوره، آگنی پسر پراجاپاتی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

و همهٔ موجوداتی است که از پراجاپاتی به ظهور پیوسته‌اند. پراجاپاتی و همهٔ آن موجودات متفقاً، آگنی را به‌صورت[۱۴] Ushas، فجر یا سپیده‌دمان، به جهان آورده‌اند. و پراجاپاتی به دست این پسر الهی که با هر عمل قربانی برمی‌شود و بالا می‌رود، تمامیت اصلی خویش را متحقق می‌سازد. آگنی همهٔ اشکال عالم را در خود مستحیل می‌کند؛ پنج نگاهبان مکان (فضا)، نگاهبانان چهار جهت اصلی، و نگاهبان مرکز، صور و اشکال وی می‌شوند. همچنین آگنی با پنج نفحهٔ حیاتی و پنج حس، یگانه می‌گردد و همهٔ این پنجگانها نیز همانند یکدیگرند. و اما به نسبتی که آگنی عالم را دربر می‌گیرد، پراجاپاتی در عالم نفوذ می‌کند و آگنی ویشوانارا Agni-Vaishvânara[۱۵] یعنی انسان کلی می‌شود که کسی جز ترکیب (روحانی یا کیهانی بنا به دیدگاههای مختلف) موجودات زنده نیست[۱۶]. بدین‌گونه تمامیت وجود (یا وجود کلی) یعنی پراجاپاتی که از منظر الهی هرگز چیزی جز تمامیّت هستی نبوده است و اما از دیدگاه موجودات فانی، همانند آنان و به دست ایشان تقسیم شده بود، به یمن آیین قربانی، در عالم معنی بازسازی می‌شود. از لحاظ قربان‌کننده، (بازسازی) کلیت آگنی- پراجاپاتی، هدف غایی است، حال آنکه این کلیّت فی‌نفسه ازلی و ابدی است[۱۷].

تعداد آجرهایی که در ساخت قربانگاه (آتش) به کار رفته‌اند، نمودگار مشابهت میان عالم و قربانگاه است. و اما ابعاد قربانگاه که از اندازه‌های پیکر آدمی حاصل آمده، بیانگر همانندی میان این قربانگاه آتش و انسان است، بدین وجه که اندازهٔ ضلع قاعدهٔ آن با درازای انسانی که بازوانش را گشوده مطابقت دارد؛ هر آجر به اندازهٔ یك پاست؛ ناف[۱۸] (nâbhi) قربانگاه آتش چهارگوشی است که اندازهٔ هر بر آن یك وجب است. از سوی دیگر «انسان زرّین» یعنی تصویر شاکله مانندی از انسان که باید در قربانگاه آتش محصور گردد، در حالی که سرش را به سوی شرق گردانده (چون قربانی همواره چنین حالتی دارد) نشانگر مشابهت میان انسان و قربانی است. بعداً خواهیم دید که ساختمان معبد نیز متضمن همین داده‌های رمزی است[۱۹].

در محوطهٔ سرپوشیدهٔ قربانگاه (prâcîna-vamshashâlâ) سه قربانگاه آتش واقع است که دوتای آنها بر محور شرقی-غربی و سومی به نام «پشته (برآمدگی) شرق» (prâcîna-vamsha) در جنوب همان محور بنا شده‌اند.قربانگاهی‌که در جانب شرق‌واقع است، یعنی کانون Ahavanîya،با آسمان مطابقت دارد؛ قربانگاه واقع درغرب، یاکانون Gârhapatya،نمودگارزمین‌است؛وآتشگاه‌جنوبی«autel du feu»(dakshin-âgni)[۲۰]

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

که در جنوب «پشتهٔ شرق» واقع است، نمودار عالم میانین جوّ است. پس این سه قربانگاه آتش، رموز مجموع عوالم عین و تجلی، یعنی زمین یا حالت جسمانی، و جوّ یا حالت لطیف و اثیری، و آسمان یا حالت مافوق صورت‌اند. قربانگاه آتش آسمان چهارگوش است. قربانگاه آتش جو نیم‌دایره، و قربانگاه آتش زمین مدوّر. «Gârhapatya» (جهان زمینی) است و این جهان مدور است (Shatapatha-brâhmana, VII, 1.1.37) . زیرا محیط زمین کلاً به شکل دایره است که برابر با افق و شکل آسمان مرئی است؛ در مقابل، چهارگوش نمودار رمزی سرشتِ آسمان است. زیرا ضرباهنگ چهارگان دورِ آسمان که در فضا یا مکان به شکل مربع تثبیت می‌شود، به مستقیم‌ترین وجه بیانگر قانون آسمانی است. بنابراین در اینجا رمز متضمن مشابهت معکوسی است. یعنی ثبات و سکون آسمان که برتر از هر شکلی است، از طریق ضرباهنگ زمان، در شکلی که به‌طور قطع «تبلور یافته» است، انعکاس می‌یابد. حال آنکه طبیعت محدود و متناهی زمین که دستخوش تغییر است، در شکل ظاهری و آشکار آسمان، یعنی در شکل حرکت ادواری مندمج می‌شود[۲۱]. بنابراین اصل، برترین قربانگاه آتش (Uttara Vedi)[۲۲] که برای قربانی یا فدیهٔ سومه (Soma) در شرق قربانگاه آتش آسمان، در مکانی جدا یا دور (از دیگر محرابها) بنا شده (Saumiki Vedi) نیز همچنین مستطیل شکل است.

طی سال رازآموزی (dîkshâ)، قربانگاه Gârhapatya جایگزین قربانگاه آتش Ahavanîya می‌شود، این قربانگاه جایگزین، شکل مدور خود را همچنان حفظ می‌کند، اما قاعده‌اش سطحی برابر با سطح قاعدهٔ قربانگاه آتش Ahavanîya می‌یابد، و این تغییر مربع به دایره، با چیدن آجرهای لایهٔ اول قربانگاه جدید به طرزی خاص، صورت می‌پذیرد. پورانا ـ گارهاپاتیا (Purâna-Gârhapatya)، کانون قدیمی گارهاپاتیا، سرشت زمینی داشت؛ شالادواریا ـ گارهاپاتیا (Shâlâdvârya Gârhapatya) کانون نوین، که به شکل کانون پیشین است، سرشت آسمانی دارد: مربع که رمز آسمان است، به‌طور ضمنی در دایره که با چیدن آجرهای مستطیل شکل قربانگاه ساخته شده، می‌گنجد[۲۳].

بدین‌گونه ساختمان قربانگاه آتش ودایی، از طرفی متضمّن تغییر دایره به چهارگوش است (از طریق تجسم و تصویر دور عالم به صورت مربع یا مکعب)، و از سوی دیگر مشتمل بر تغییر چهارگوش به دایره. همان‌گونه که Stella Kramrish در کتاب مهمش

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

راجع به معبد هندو خاطرنشان ساخته[۲۴]، این دو عمل، کلّ معماری قدسی را بر وجه اجمال و به نحو موجز، بیان می‌کند[۲۵].

II

محراب پیش از معبد وجود داشته است. مقصودمان از این سخن این است که هنر ساختمان قربانگاه، کهن‌تر و عمومی‌تر از معماری مقدس به معنای اخص کلمه است، زیرا اقوام یکجانشین و کوچرو، هر دو قربانگاه داشته‌اند، حال آنکه معبد فقط نزد اقوام یکجانشین وجود دارد. حرم ابتدایی، محوطه یا فضای مقدسی است که قربانگاه در آن واقع است. آیینهایی که برای تبرك و تعیین حدود این محوطه بکار می‌روند، در بنای معبد (به لاتینی templum که در اصل به معنای محوطهٔ محصور مقدس برای تأمل و سیر در کیهان است) نیز مورد استفاده قرار می‌گیرند. نشانه‌های بسیار جواز تصدیق این امر را می‌دهند که آیینهای مزبور، میراث اصلی و اولایی است که دو نهضت بزرگ یکجانشینی و کوچروی اقوام را که اشکال حیاتی آن دو جنبش با یکدیگر بسی فرق دارند، به هم می‌پیوندد[۲۶].

به عنوان شاهد به‌ویژه گویا و رسای این هبه یا میراث آغازین، قول راهب حکیمی از قوم سرخ‌پوستان کوچ‌نشین سیو (sioux)، Héhaka Sapa (گوزن سیاه) نام را نقل می‌کنیم که بدین‌گونه تعیین و تبرك جای آتشگاهی (autel du feu) را وصف می‌کند: «(برگزارکنندهٔ مناسك و آیین) تبر را برداشت و به‌سوی شش جهت چرخاند و سپس در جانب غرب به زمین کوبید، و با تکرار همان عمل هر بار در جهات شمال و شرق و جنوب بر زمین کوفت؛ آنگاه تبر را به‌سوی آسمان بالا برد و بر مرکز (زمین) دوبار به خاطر زمین و دوبار نیز به خاطر روح اعظم، کوبید. پس از اتمام این کار، زمین را خراشید و با چوبدستی‌ای که آن را در دود آتش تطهیر کرده و به شش جهت عرضه و تقدیم داشته بود، بر خاك خطی از غرب به مرکز و سپس از شرق به مرکز، و بعد از شمال به مرکز و سرانجام از جنوب به مرکز کشید. و آنگاه چوبدستی را به آسمان پیشکش کرد و بر مرکز مالید، و سپس آن را به زمین تقدیم داشت و باز بر مرکز مالید. قربانگاه این‌چنین ساخته شد؛ همچنان که گفتم ما در اینجا مرکز زمین را تعیین کردیم و این مرکز که در واقع همه‌جا هست، منزل و اقامتگاه روح اعظم است»[۲۷].

بنابر این به موجب این مثال، تعیین جای قربانگاه، همانا تذکار مناسبات میان جهات

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

اصلی عالم و مرکز آن است، و این جهات عبارتند از آسمان که فعالیت زاینده و بارورکننده‌اش در تضاد با زمین، اصل انفعالی و مادرانه است؛ و چهار جهت یا «باد» که قوایشان دور روز و تغییر فصول را تعیین می‌کنند و با همان تعداد قوا یا جهات روح کلّی مطابقت دارند[۲۸].

در حالی که معبد عموماً مستطیل شکل است، قربانگاه قوم کوچ‌نشین به قسمی که در اینجا توصیف شده تنها محدود به مربع نیست؛ گرچه مستند به مناطق چهارگانهٔ آسمان است. توجیه و توضیح این امر را در «راه و رسم» خاص زندگانی کوچ‌نشینان سراغ باید کرد. برای این‌اقوام،ابنیهٔ مستطیل شکل، بیانگر انجماد مرگ است[۲۹]. حرمهای کوچ‌نشینان که چادرها و خیمه‌ها یا کلبه‌هایی ساخته شده با شاخ و برگ نو بریدهٔ درختان است، عموماً مدوراند[۳۰]؛ و الگوی آنها طاق یا گنبد آسمان است. همچنین کوچ‌نشینان اردوهای خود را حلقه‌وار برپا می‌دارند و همان ترتیب گاه در شارستانهای اقوام کوچ‌رویی که یکجانشین شده‌اند، مانند پارتها نیز هست. بدین‌گونه قطبیت کیهانی دایره و مربع نسبت به هم، در اختلاف بین اقوام کوچ‌رو و یکجانشین، انعکاس می‌یابد. اقوام کوچ‌نشین، آرمان خود را در پویایی و بیکرانی ذات دایره سراغ می‌گیرند و اقوام یکجانشین در خصلت ایستا و شکل منظم چهارگوش[۳۱]. اما قطع نظر از این اختلافات در «سبك و اسلوب»، مفهوم حرم در نزد هر دو قوم یکی است؛ و چه با مواد سخت و مستحکم ساخته شود بسان معبد اقوام یکجانشین و چه تنها حرمی (sacratum) باشد که به‌طور موقت برپا شده، مانند قربانگاه‌اقوام کوچ‌رو، همواره در مرکز عالم قرار دارد. Héhaka Sapa می‌گوید که این نقطهٔ مرکزی اقامتگاه روح اعظم است و در واقع همه‌جا هست و به همین دلیل هر تکیه‌گاه یا مرجع و نشانهٔ رمزی برای تحقق آن کفایت می‌کند.

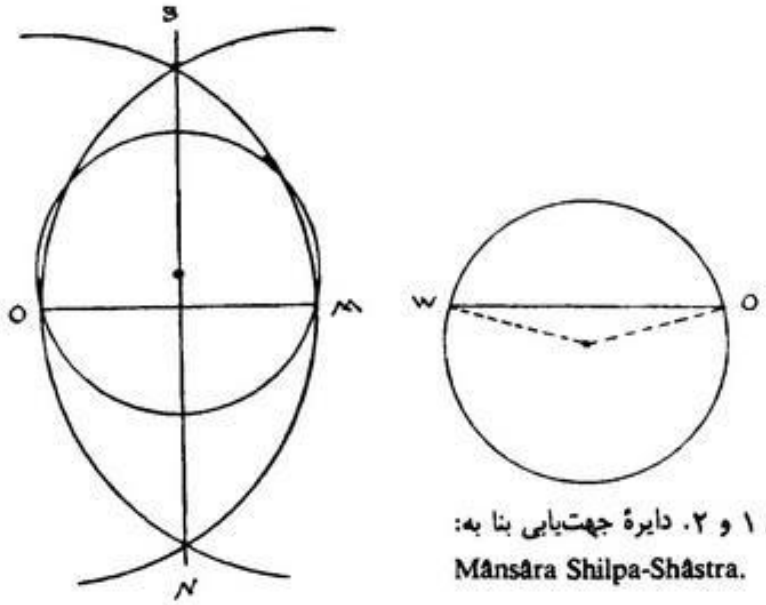
وانگهی وجود نظم محسوس مشهود، بیانگر حضور این مرکز در همه‌جاست، بدین معنی که جهات فضا که بر وفق محورهای ثابت ستارگان آسمان تقسیم می‌شوند، به همان‌نحو،در هر نقطهٔ روی زمین به هم می‌رسند؛ و در واقع محورهای دید دوناظر که از زمین به یك ستاره می‌نگرند، عملاً با هم موازی‌اند و میزان فاصله و دوری جغرافیایی آن دو از یکدیگر، در این امر بی‌تأثیر است. به عبارت دیگر علم «مناظر و مرایا» در مورد ستارگان آسمان مصداق ندارد؛ زیرا مرکز آسمان همه‌جا هست، چون طاقش («معبد» عالم) اندازه‌پذیر نیست و خارج از میزان و مقیاس است. همچنین کسی که طلوع یا

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

غروب خورشید را بر فراز سطح آبی نظاره می‌کند، می‌بیند جادهٔ زرین اشعه که در آب انعکاس یافته، مستقیماً به سوی وی کشیده شده، و اگر جایش را تغییر دهد، آن راه نورانی هم به دنبالش حرکت می‌کند، گرچه هر ناظر دیگری نیز می‌بیند که آن مسیر به‌سوی وی امتداد یافته است. در این نکته معنای عمیقی هست[۳۲].

III

شاکلهٔ (پیش‌افکند) اصلی معبد از طریق جهت (قبله)یابی به‌دست می‌آید که آیین به‌معنای اخص کلمه است، زیرا شکل حرم را به شکل عالم که در اینجا مبیّن میزان و ملاك الهی است، می‌پیوندد. در محلی که برای ساختمان معبد انتخاب شده، تیری برپا می‌دارند و دایره‌ای پیرامون آن رسم می‌کنند تا آلتی که ارتفاعات آفتاب و اوقات ایام را به‌وسیلهٔ تعیین جهت سایه در سطحی مستوی یا مستدیر معلوم می‌کند (شاخص تعیین وقت) به دست آید؛ موقع سایهٔ میل بر سطح دایره در اوقات صبح و عصر، دو نقطه‌ای را معلوم می‌دارد که چون به هم متصل شوند، محور شرقی غربی به دست می‌آید (شکلهای ۱ و ۲). سپس به وسیلهٔ پرگاری که با طناب ساخته شده، پیرامون آن نقاط، دو دایرهٔ

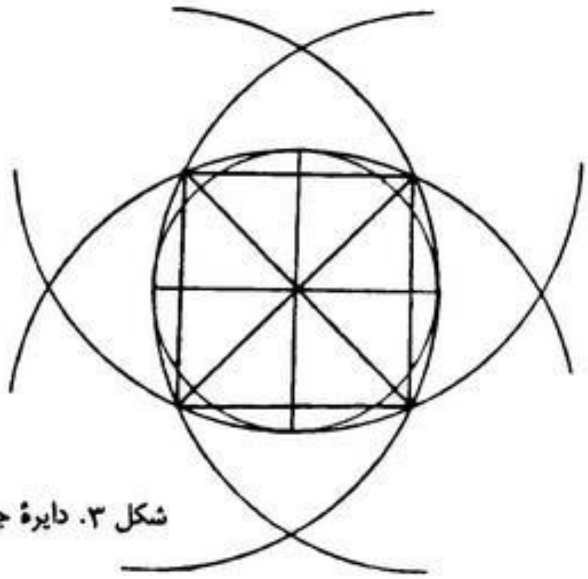


شکلهای ۱ و ۲. دایرهٔ جهت‌یابی بنا به:
Mânsâra Shilpa-Shâstra.

مشابه (دوقلو) می‌کشند به قسمی که یکدیگر را قطع کنند و از تقاطع آنها، شکل «ماهی»

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بدست آید. نقاط تقاطع آن دو دایره نیز محور شمالی جنوبی را معلوم می‌دارد[۳۳] (شکل ۲). تقاطع دوایر دیگری که مرکزشان چهار نقطهٔ محورهای بدست آمده است، چهار گوشهٔ مربع را معلوم می‌دارد؛ و این چنین آن مربع، همچون «تربیع» دور (یا گردش) خورشید که دایرهٔ شاخص یا ساعت آفتابی (gnomon) تصویر مستقیم آن به‌شمار می‌رود، جلوه می‌کند[۳۴] (شکل ۳).



شکل ۳. دایرهٔ جهت‌یابی و مربع اصلی.

این آیین جهت(یا قبله)یابی،عالمگیر و جهانشمول است،و می‌دانیم که در تمدنهای بس‌مختلف معمول بوده‌است:در نوشته‌های کهن چینی‌از آن‌یاد شده‌و Vitruve[۳۵] آگاهمان می‌کند که رومیان بدین‌وسیله cardo[۳۶] و decumanus[۳۷] شهرهایشان را پس از تفأل و تطیّر برای انتخاب محل، معلوم می‌داشته‌اند؛ و سرانجام نشانه‌های بسیار این حدس را تقویت می‌کنند که همان شیوه در ساختمان ابنیهٔ اروپای قرون وسطی نیز به‌کار رفته است. توجّه داریم که سه مرحلهٔ این آیین مطابق با سه شکل هندسی بنیانی است: یعنی دایره، تصویر دور (گردش) خورشید، صلیب (متشکل از) محورهای جهات اصلی، و مربعی که آن محورها می‌سازند. این سه شکل، همان ثلاثهٔ اعظم خاور دور یعنی آسمان، انسان، زمین است. و انسان (شکل ٤) که در این سلسله مراتب بین آسمان و زمین قرار گرفته، در عین حال اصل فاعلی و اصل انفعالی است، همان‌گونه که صلیب

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

(حاصله از) محورهای جهات اصلی، حدوسط بین دور بی‌نهایت و نامحدود آسمان و «مربع» زمین است.

شکل ٤. معنی نگارچینی، مبین ثلاثهٔ اعظم: آسمان، انسان، زمین.

بنا به سنت هندو، مربعی که از طریق آیین جهت‌یابی به دست می‌آید و زبده و خلاصهٔ طرح معبد است و نیز حدود آن را تعیین می‌کند، همان واستو ـ پروشا ـ ماندالا ـ Vâstu - Purusha - mandala است، یعنی رمز پروشا (Purusha)[۳۸] است که کامن در وجود است، یا رمز مکانی پروشاست. این پروشا به‌صورت انسانی تصوّر شده که درون مربع اصلی دراز کشیده، و وضع کسی را دارد که برحسب آیین ودایی قربانش می‌کنند، یعنی سرش در شرق واقع است و پاهایش در غرب و دو دستش به گوشه‌های شمال شرقی و جنوب شرقی مربع می‌رسند[۳۹]. او کسی جز قربانی یا کشتهٔ آغازین، یعنی انسان کلّی‌ای که دواها در آغاز جهان قربان کردند، و از این‌رو در عالم «متجسّد» گشته نیست. معبد، تصویر شفاف و بلورگونهٔ این شخص است. «پروشا (ذات مطلق) به‌تنهایی، سراسر این جهان و گذشته و آینده است. Virâj (عقل جهان) از او زاده شده و از Virâj، پروشا (به عنوان مَثَل اعلا یا اسوهٔ انسان)» (ریگ ودا، X، ۹۰، ۵). نمودار هندسی معبد، یا واستو ـ ماندالا (Vâstu-mandala)، به اعتبار شکل حصری و تحدیدی و «تمام شده»اش، با زمین مطابقت دارد؛ اما به اعتبار صورت کیفیش، بیانگر Virâj، عقل عالم است؛ و سرانجام به اعتبار ذات متعالش، همان پروشا، یعنی ذات همهٔ موجودات است.

IV

بنابراین نمودار نگاشت اصلی و اساسی معبد، رمز حضور الهی در جهان است. اما از دیدگاهی دیگر که مکمل همین نظر است، آن نمودار، تصویر وجود خام و «آسورایی»[٤٠] (asûrique) بدان‌گونه که دواها مغلوب و دگرگونش ساختند نیز هست[٤١]. وانگهی این

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

دو جنبه چنان به هم پیوسته‌اند که پیوندشان گسستنی نیست: اگر روح الهی «مُهر» خود بر «ماده» نزند، ماده صورت معقول نخواهد داشت، و بدون «ماده» که «مُهر» را می‌پذیرد و به بیانی دیگر آن را محدود می‌کند، هیچ‌گونه تجلی ممکن نخواهد بود. بنا به Brihat-Samhita (LII, 2-3)، پیش از این، در آغاز manvantara[۴۲] کنونی، «چیز» توصیف‌ناپذیر و غیرقابل تعقلی «(راه) آسمان و زمین را بسته‌بود»؛ دواها چون چنین دیدند، آن را ناگهان فروگرفته، پشتِ رو بر زمین خواباندند و با وضعی که به هنگام فروگرفتنش داشتند، رویش قرار گرفتند، برهما[۴۳] (Brahmâ) او را از دواها پر کرد[۴۴] و Vâstupurusha نامیدش. این چیز مجهول و فاقد شکلِ معقول، همان وجود (vastu) است با اصل و ریشهٔ ظلمانیش که در تضاد با روشنایی ذات متعال است که دواها در حکم اشعهٔ آنند. به‌سبب ظرفمندی دواها بر وجود بی‌شکل، آن وجود شکل می‌پذیرد و وجودی که فی‌نفسه هاویه‌گون بود، از آن پس، ظرف و محمل کیفیات متمایز می‌گردد و دواها نیز به‌نوبهٔ خود محملی برای تجلّی می‌یابند. از این دیدگاه، «وجود» (vastu) ، ضامن و حافظ ثبات و استواری معبد است؛ از این‌رو برای تامین استواری و استحکام بنا، آیینهایی برای Vâstupurusha برپا می‌دارند و کارفرمای (kâraka) معبد، یعنی سازنده یا اعطاءِ (وقف)کننده‌اش،خود را با asûra که قربانی خدایان شده و صورت معبد را پذیرا آمده و برتابیده، یگانه و یکی می‌کند.

Vâstu-Purusha-mandala برحسب دیدگاههای مختلف و به‌ظاهر متضاد، این چنین تلقی و قلمداد می‌شود. ذهن هندو همواره به ریشه‌های دوگانهٔ اشیاء وقوف و شعور دارد که در عین حال از منبع جمال نامتناهی و ظلمت وجود که مستوردارندهٔ آن جمال است، صادر می‌شوند. و اما این ظلمت به‌نوبهٔ خود، کار ویژهٔ اسرارآمیز ذات نامتناهی است، زیرا چیزی جز قدرت کلی و عالمگیر جسم‌پذیر و حجم‌آفرین، یعنی Prakriti[۴۵] یا Shakti نیست که به موجودات،اشکال‌محدود و متناهی می‌بخشد. هنر هندو، منحصراً تقلیدی از صنع شاکتی (Shakti) است و این شاکتی در معماری و پیکرتراشی مستقیماً حضور دارد: یعنی چنین می‌نماید که قدرتی کیهانی و کریم و بخشنده چون زمین و مرموز بسان مار، در خُردترین‌اشکال،جاری و ساری است؛ و در عین حال که از هندسهٔ خلل‌ناپذیر روح کلی فرمان می‌برد، اشکال را با قوهٔ انبساط و جسم‌پذیر و حجم‌آفرین خود پُر می‌کند. پس این شاکتی است که بر جسم بی‌حرکت شیوا می‌رقصد.

برحسب نظرگاهی که اختیار می‌شود، قربانیِ خزیده در Vâstu-mandala، یا نمودگار

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

پروشا، ذات کلّی خواهد بود، و یا نمودار asûra که مغلوب دواها شده است. اگر نظر این باشد که قربانی، پروشاست، آن نظر متضمن شبهه‌ای است، زیرا ذات الهی‌ای که به اعتباری در اشکال عالم «نزول» می‌کند، حدود و ثغور آن اشکال را نمی‌پذیرد و برنمی‌تابد. وانگهی «داخل‌شدنش در جسم چیزی»، و یا آنچه چنین می‌نماید، از راه قیاس معکوس، نسخهٔ اصل هر قربانی و قربان شدنی است. اما فقط طبیعت انفعالی وجود واقعاً می‌تواند تن به قربان شدن دهد و تنها طبیعت انفعالی وجود است که تغییر می‌پذیرد، نه ذات متعال؛ و برحسب این نظرگاه، پروشا همچون کسی که باید قربان گردد، در نقشهٔ معبد محصور نیست، بلکه آن asûra است که به برکت قربان شدن، سرشت الهی می‌یابد.

رموز Vâstu-Purusha در نزد اقوامی یافت می‌شود که هیچ پیوند تاریخی با جهان هندو ندارند. مثلاً Osageها که قبیله‌ای ساکن در دشتهای آمریکای شمالی است، ترتیب و تنظیم آیینی اردو و خیمه و خرگاه خود را همچون «صورت و روح انسانی کامل» می‌دانند که در زمان صلح و آرامش رو به‌سوی‌شرق‌دارد، «... و مرکز یا میانگاه که رمز معمولیش آتشی است که در مرکز خانهٔ درمانگر مرتبط با ارواح (logis de médecine) می‌سوزد، در نزد اوست»[۴۶]. نکته مهم اینکه، اردو زدن به ترتیبی که در زبان انگلیسی «camp-circle» نامیده می‌شود، نمودگار صورت مجملی از سراسر عالم است: بدین قرار که یك نیمهٔ قبیله ساکن در سمت شمال، نمودار آسمان و نیمهٔ دیگر که در جنوب سکونت دارد، رمز زمین‌اند. و این که محوطه یا دور اردو که به طریقی آیینی تعیین شده، مدور است و نه مربع یا مستطیل، آن‌چنان که در ساختمان معبد معمول است، به سبب «شیوه و رسم» زندگانی کوچ‌نشینی است و توجیهش را در آن سبك زندگی باید یافت و بنابراین از مشابهتی که ما ملاحظه می‌کنیم، هیچ نمی‌کاهد. ضمناً این ویژگی معبد که به شکل کالبد یا پیکر انسان است نیز به اعتباری در چپق مقدس بازیافته می‌شود که خود «نمونهٔ جسمانی آن انسان آرمانی بود که به شکل شاخص تعیین وقت[۴۷] دنیای محسوسات درآمده و صورت بسته است...»[۴۸].

جای دیگر، همان رمزگرایی را در این تصوّر که بنایی پایدار باید بر وجودی زنده بنیاد شود، بازمی‌یابیم و از آنجا رسم دیوارکشیدن دورِ موجودی زنده، به عنوان قربانی، در پایه و شالودهٔ بنا، به وجود آمده است؛ در بعضی موارد، «سایهٔ» انسان زنده‌ای را «به دام انداخته» و.به طریقی رمزی چون جسمی داخل جسم بنا می‌کنند[۴۹]. بی‌گمان اینها همه،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بازتابهای دور و درازی از آیین Vastuschânti یا تصور قربانی‌ای در عین حال الهی و انسانی است که جسمش به درون پیکر معبد جهان رفته است. ما بعداً تصور مشابهی مربوط به معبد مسیحی را که همچون جسم انسان الهی یا انسان خداوار پنداشته شده، شرح خواهیم داد.

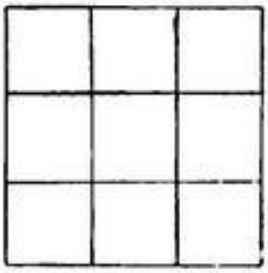
V

Vâstu-Purusha-mandala یا Vâstu-mandala که طرح و گرتهٔ آن از طریق آیین جهت‌یابی بدست می‌آید، خود به چندین مربع کوچک‌تر تقسیم می‌شود و بدین‌گونه شبکه‌ای از چهارگوشها بوجود می‌آید که شالوده‌های ساختمان در داخل آنها قرار می‌گیرند. مشابهت میان عالم و نقشهٔ معبد حتی در سازمان درونی نقشه نیز انعکاس می‌یابد، بدین معنی که هر مربع کوچک ماندالا، با مرحله‌ای از ادوار بزرگ عالم و با دوای موکل و حکمران آن، مطابقت دارد. تنها میدان مرکزی که از یک یا چندین مربع کوچک تشکیل شده، به طرز رمزی خارج از نظام عالم قرار می‌گیرد: چون آن میدان، Brahmâsthana، اقامتگاه Brahmâ است. بر فراز این میدان مرکزی، مکعب Garbhagriha[۵۰]، «اتاق جنین»، که حاوی رمز ذات الوهیتی است که معبد وقف او شده، بنا می‌شود.

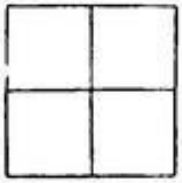
۳۲ نمونهٔ Vâstu-mandala وجود دارد که وجه امتیاز آنها از یکدیگر، شمارهٔ مربعهای کوچک است. این نمونه‌ها کلاً به دو دسته تقسیم می‌شوند: یکی نمونه‌هایی که شمارهٔ مربعهای کوچک آنها، رقم طاقی است. و آن دیگر نمونه‌هایی که تقسیمات داخلی آنها، رقم جفتی است. نخستین دسته، بر مبنای ماندالای اصلی که ۹ خانه (مربع) دارد و به‌نحو اخص رمز زمین (Prithivî)[۵۱] یا محیط زمین محسوب می‌شود، بدین‌وجه که مربع کوچک مرکزی با مرکز این جهان و هشت مربع کوچک پیرامونش با مناطق اصلی و نیز با چهار منطقهٔ واقع در میان آنها، مطابقت دارند، گسترش می‌یابد. بنابراین با نوعی چرخ کیهانی هشت‌پره به شکل مربع سروکار داریم (شکل ۵). و اما گردهٔ اصلی ماندالاهایی که رقم تقسیمات داخلی آنها رقمی جفت است، شامل چهار مربع است (شکل ٦). و آن شکل، رمز شیواست، یعنی ذات الوهیت به‌صورت کسی که دگرگون می‌کند و موجب تغییر کلی هیئت می‌شود[۵۲]. گفتیم که ضرباهنگ چهارگان که این ماندالا در حکم انجماد آن در مکان یا فضا است، مبیّن مبدأ زمان است. خاطرنشان کنیم

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

که این سنخ ماندالا، متضمن مربع مرکزی نیست، زیرا «مرکز» زمان، زمانِ حال ابدی و سرمدی یا زمان سرمدی دایم‌الحضور است.



شکل ۵.



شکل ٦.

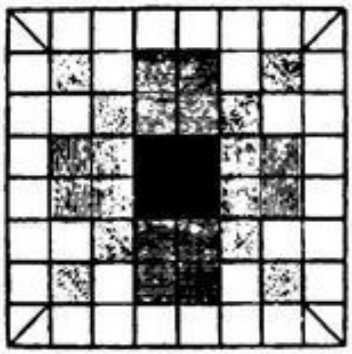
ماندالاهای نه و چهارخانه.

در نقشهٔ رمزی معبد، کاربرد دوماندالا رجحان دارد: یکی با ٦٤ مربع کوچك و آن دیگر با ۸۱ مربع کوچك. نخستین ماندالا به رستهٔ («کاست») کاهنان یعنی برهمنان[۵۳] مربوط می‌شود و نمودار ساحت رمز به‌صورت عالم کبیر است، و دومی به رستهٔ («کاست») جنگاوران یعنی kshatriya تعلق دارد و نمودگار ساحتی از Vâstu-Purusha است که آن ساحت عالم صغیر است. علت این سلسله‌مراتب، مطلبی است که پیشتر دربارهٔ دوماندالای اصلی با چهار و نُه مربع گفتیم، یعنی شاکله‌ای که مرکزش ظاهر نگشته (و فقط با تقاطع دو خط نشان داده شده)، و در سلسلهٔ مراتب، برتر از انگاره‌ای است که «میدان»ی مرکزی، نمودگار مرکز آن است. اختلاف آن‌دو با هم، همانند اختلاف بین زمان و مکان است؛ قطع‌نظر از این اختلاف، وضع داخلی ماندالاهای واجد ٦٤ و ۸۱ مربع، به مجموعه‌ای از تصورات و معانی که در هر دو مورد یکی است، بازمی‌گردد.

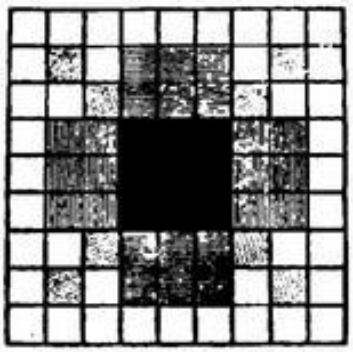
نخست خاطرنشان کنیم که ارقام ٦٤ و ۸۱، مقسوم‌علیه رقم مربوط به دور اصلی یعنی رقم ۲۵۹۲۰، رقم سالیانی است که در یك تبادر یا تقدیم اعتدالین[۵۴] (précession des équinoxes) به‌طور کامل، وجود دارد: ۲۵۹۲۰= ۵× ۸۱× ٦٤ (مقسومُ‌علیه ۵ با samvatsara یعنی دورهٔ پنج‌سالهٔ قمری ـ خورشیدی برابر است). این مبادرهٔ اعتدالین، «بالاترین مقیاس» (واحد اندازه‌گیری) عالم است و اما خود آن مقیاس، فقط از طریق ادوار کوچك‌تر قابل اندازه‌گیری است. پس هریك از این دو ماندالا، نمودگار «ملخص» یا زبدهٔ عالم است و به‌مثابهٔ «مجموع» ادوار عالم تلقی می‌شود[۵۵].

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

گفتیم که «میدان» مرکزی ماندالا، نمودار Brahmâsthana، یعنی «اقـامتگاه» برهماسـت؛ در ماندالای دارای ٦٤ خـانه (= مربع کوچـك)، آن منزل، از چهـار مربع مرکزی و در ماندالای دارای ۸۱ خانه، از نه مربع مرکزی ترکیب شده است. بر فراز این میدان، اتاق مرکزی بنیاد می‌شـود که متضـمن رمز الوّهیتی اسـت که معبد به نام او و متعلق به اوست، و آن اتاق برابر با Hiranyagarbha[٥٦]، «جنین طلایی»، یعنی تخـم و جرثومهٔ نورانی عالم است[٥٧] (شکلهای ۷ و ۸).



شکل ۷. ماندالای ٦٤ خانه
(از روی کتاب Stella Kramrisch).

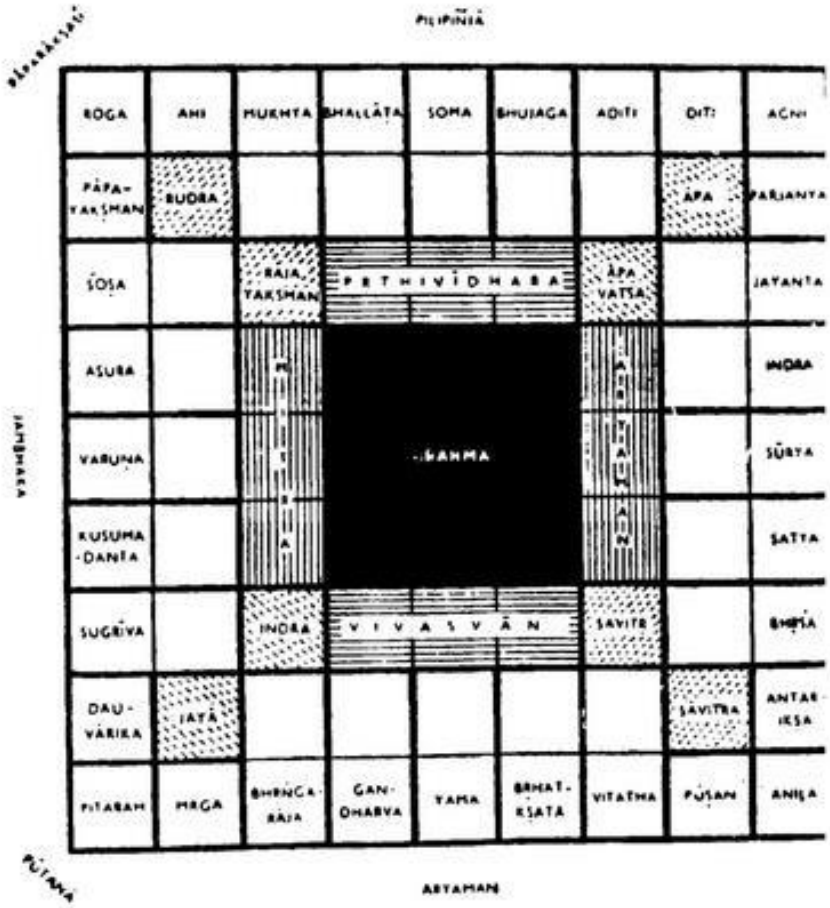


شکل ۸. ماندالای ۸۱ خانه
(از روی کتاب Stella Kramrisch).

مربعهایی که پیرامون Brahmâsthana واقـع‌اند، به اسـتثنای مربعهـایی که بر لبهٔ ماندالا قرار گرفته‌اند، به دوازده خدای خورشیدی، یعنی Aditya[٥٨] منسوب گشـته‌اند که تعدادشان اساساً به هشت تقلیل می‌یابد، زیرا هشت تن از میانشان (با هشت تن دیگر دو بەدو) زوجهای خـدایی تشکیل می‌دهند؛ بدین‌گونه قـدرتهای الهـی که از جـایگاه برهما (مرکز دایره)، پرتوافکن‌اند (چون شعاعهای دایره) برحسب هشت جهت اصـلی مکـان یا فضا، به هشت بخش تقسیم شده‌اند. وانگهی این جهات‌هشت‌گانه، باهشت سـیارهٔ نظام هندو (پنج سیاره به معنای دقیق و صـحیح کلمه به اضـافهٔ خـورشید و ماه و Râhu، دیو خسـوف و کسـوف) پیوند یافته‌اند. و اما مربعهـای کناری، نمودار دور قمری‌اند: در ماندالای واجـد ٦٤ مربع، لبه یا کناره که ۲۸ خـانه دارد، متناظـر با ۲۸ منزل ماه اسـت. ماندالای واجد ۸۱ خانه، به علاوه متضمن «اقامتگاههای» چهـار Lokapâlas[٥٩]، یعنی نگاهبانان مناطق اصلی (چهارگانه) نیز هست. در هر دو مورد، ۳۲ Padadevatâs[٦٠] که

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

گان و متولیان عالم‌اند و کیفیات مکان (فضا)، انعکاسات ایشان است، بر دور
لبه حاکم‌اند: بدین معنی که سلسله مراتبشان برحسب تقسیمات چهارگانهٔ مکان
ه صورت تصاعدی: ٤-٨-١٦-٣٢، است. در ماندالای ٦٤ مربعی، چهار جفت
Pada در گوشه‌های مربع بزرگ جاگرفته‌اندواقامتدارند[٦١]. پس‌فرق‌بین‌دو
٦٤ و ٨١ مربع‌دار، در اساس همان اختلافی است که میان دو ماندالا از
ن ماندالاها که به ترتیب به Prithivî و به شیوا، یعنی به مبدأ بُعد (وسعت،
و به زمان اختصاص دارند، هست: نخستین ماندالا، صلیبی را که محورهای
سازند، با نواری مرکب از تعدادی مربع نشان می‌دهد، و دومی با خط (شکل



Vâstu-Purusha-mandala (از روی کتاب Stella Kramrisch).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

Vâstu-Purusha-mandala به‌عنوان نمودار خطی شناخت کیهان، دو دور شمسی و قمری، یعنی ادواری اساسی را که ضرباهنگ متفاوتشان، تعیین‌کنندهٔ مضمون به‌غایت متنوع کون و صیرورت است، تثبیت و تنظیم می‌کند[۶۲]. به یك معنا، دنیا مادام که خورشید و ماه، «نرینه» و «مادینه» به هم نرسند، یعنی ادوار آنها با هم تلاقی نکنند یا مقارن نشوند، باقی و برقرار می‌ماند. دو نمونه ماندالای یاد شده، چون دو شاکلهٔ انحلال دو دور در یك نظام واحد زمان بی‌زمان (سرمدی)اند و آن‌دو شاکله، مکمل و متمم یکدیگرند. Vâstu-Purusha-mandala از خلال این جنبهٔ کیهان‌شناختی، سلسله مراتب کار ویژه‌های الهی را منعکس می‌سازد: در واقع می‌توان «وجوه» مختلف وجود کلی، و همچنین کار ویژه‌های مختلف روح کلی را که مجلا و مظهر وجود کلی در عالم است، به دیدهٔ جهاتی که در فضا و مکان می‌گنجند و یا به چشم «سطوح» یا برهای کثیرالاضلاعی منظم (به تعداد مساوی) دید، و بر این اعتقاد بود که قرینه‌سازی آنها، حاکی از وحدت مبدأ مشترکشان است. بدین‌گونه واستو ـ پروشا ـ ماندالا، در ضمن طغرا یا توقیع Virâj، عقل جهانی ناشی از برترین پروشا، نیز هست[۶۳].

VI

تبدیل قطعی ادوار عالم و خصوصاً حرکات آسمانی به‌صورتی بلورین، در آیین رمزی شهر مقدس نیز بازیافته می‌شود. برترین ماندالا که ٦٤ مربع کوچك دارد، با مدینهٔ منیع و ناگشودنی و دست‌نیافتنی خدایان، یعنی Ayodhyâ که رامایانه آن را همچون چهارگوشی با هشت خانه یا حجره در هر طرف توصیف می‌کند، برابر است. در مرکز Brahmapura, Ayodhya یعنی اقامتگاه خدا واقع است، همان‌گونه که نقشهٔ معبد نیز حاوی Brahmâsthana است. همچنین در مسیحیت، ترکیب و تألیف (یعنی کلیت و تمامیت) ساکن و آسمانی عالم، به‌صورت رمزی شهری، یعنی اورشلیم آسمانی که حصارش بر دوازده پایه استوار است و چهارگوش است و در مرکزش برهٔ الهی سکونت دارد، متمثل شده است[٦٤]. بنابر آباء کلیسا، اورشلیم آسمانی، سرمشق و انموذج معبد مسیحی است[٦٥].

رمز زمینی پروشا یعنی واستو ـ پروشا ـ ماندالا، در عین حال نقشهٔ معبد و شهر و کاخی است که اقامتگاه شاه تبرّك شده از لحاظ مذهبی است و نیز نمودگار تخت و سریر شاهی (یا عرش الهی) که گاه گرداگرد آن، ۳۲ خدای خادم و مصاحب ایندرا، یعنی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

Padadevatâها را به نشانهٔ ۸×۸ جهت فضا (مکان) تصویر می‌کرده‌اند[۶۶].

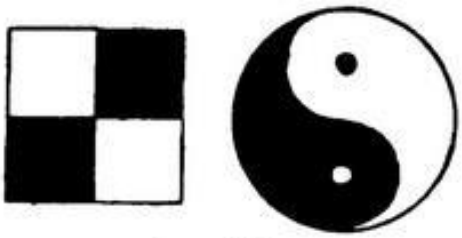
از این طریق به‌کاربرد خاصی از ماندالای حاوی ۸×۸ مربع کوچك می‌رسیم. بی‌گمان متوجه شده‌ایم که این ماندالا، برابر با صفحهٔ شطرنج است، و بازی شطرنج از سرزمین هند می‌آید و نمودار کاربرد خاصی از رمز ملازم با واستو ـ پروشا ـ ماندالاست که در میان رسته («کاست») نجبا و جنگاوران معمول و متداول بوده است. ملاحظاتی چند دربارهٔ این بازی ما را از موضوع سخنمان چندان دور نخواهد ساخت، بلکه برعکس کمك خواهد کرد که پیچیدگی رموز موردنظر را بهتر سنجش و ارزیابی کنیم.

صفحهٔ شطرنج، نمودار جهان همچون «میدان عمل» قدرتهای کیهانی است. دو لشکری که با ۳۲ مهرهٔ بازی تمثیل شده‌اند، به ترتیب رمز دواها یعنی خدایان یا دقیق‌تر بگوییم فرشتگان و آسوراها یعنی غولان و دیوان‌اند[۶۷]. بنابراین صحنهٔ پیکار که بازی شطرنج نمودگار آن است، با اسطورهٔ Brihat-Samhita که پیروزی دواها بر واستو (vâstu) یعنی جنبهٔ «آسورایی» (asûrique) و بی‌شکل وجود را توصیف می‌کند، هم‌معنی است. معنای جوانمردانه یا پهلوانانهٔ بازی ناشی از معنای اسطوره است، زیرا الگوی هر جنگ بر حق، پیکار جهانی قوای آسمانی با قوای ظلمت است[۶۸].

ضمناً خانه‌های صفحهٔ شطرنج که یك در میان به رنگهای سیاه و سفید است، جنبه‌های دوگانهٔ ماندالا ــ یا عالم ــ را به‌نحو کامل نمودار می‌سازند. اینکه شطرنج چینی، که آن نیز مشتق از asthâpada هندواست، متضمن این تناوب دو رنگ سیاه و سفید نیست، این اندیشه را به ذهن خطور می‌دهد که تناوب مزبور پیش از آنکه بازی شطرنج توسط ایرانیان اقتباس و به‌صورتی نو مجدداً رواج و انتشار یابد، در هند رایج و مرسوم نبوده است. هرچه هست، این عنصر با معنای دوگانهٔ واستو ـ پروشا ـ ماندالا مطابقت دارد و در ضمن واستو ـ پروشا ـ ماندالا را از راه قیاس، به منسوج تشبیه می‌کند، چون جهان به نسجی می‌ماند که با تاروپود گرایشهای متضاد جهانی بافته شده باشد، و تناوب روز و شب و تابستان و زمستان و زندگی و مرگ، نمودار آن گرایشهاست. اگر تصویر شطرنج را به ساده‌ترین شاکله‌اش که ماندالایی مرکب از چهار مربع است، یعنی رمز شیوا، تأویل و تبدیل کنیم، قرینه‌سازی رنگها به‌طور مورّب یعنی در خط قاطع‌الزاویتین مربع، با تقسیم طبیعی یك‌دور به منازل و مراحلی که مکمل یکدیگرند، برابر خواهد بود (شکل ۱۰).

این نکته ما را بر آن می‌دارد که از یك صورت بس کهن بازی شطرنج که رمزهای دور

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



فیگور ۱۰

واستو ـ پروشا ـ ماندالا را به‌طور واضح منعکس می‌سازد یاد کنیم: و آن «بازی چهار فصل» است که چهار رقیب یا خصم آن را بازی می‌کنند، بدین‌گونه که مهره‌ها که در چهار گوشهٔ صفحهٔ شطرنج چیده شده‌اند، به‌صورتی دَوَرانی، مشابه گردش خورشید، حرکت می‌کنند[۶۹].

واضح است که نظم (خطوط منحنی یا دوایر) متحدالمرکز واستو ـ پروشا ـ ماندالا و توزیع و تقسیم اجزاء و عناصر آن دورادور Brahmâsthana، بر رمزگرایی شطرنج منطبق نمی‌شود. آیین رمزی شطرنج، متضمن هیچ «توقف‌گاه» منحصراً الهی نیست، بلکه تماماً با جهان که پیکار قدرتهای متخاصم در آن بیداد می‌کند، مطابقت دارد.

اگر دنیا در تمامیت و کلیت نامحدود و بی‌منتهایش، به اعتباری نمودگار عمل ضرب مکان در زمان است، زیرا امکانات مکان، الی غیرالنهایه با امکانات زمان ترکیب می‌شود، عمل مشابه ولی معکوس آن (یعنی «مُهر» و نشان این کلیت و تمامیت)، از لحاظ منطق ریاضی، حاصل عمل تقسیم زمان به مکان است، و به تحقیق، تکوین واستو ـ ماندالا که از «تربیع» دایرهٔ آسمان حاصل می‌آید، چیزی جز این نیست.

بنابراین غنای عملاً بی‌نهایت انواع ممکن ترکیب (مهره‌ها) بر صفحهٔ شطرنج، تصویر رمزی مطابق و رسایی از امکانات منطوی در عالم است. در این بازی شطرنج، بُرد با کسی است که بهتر از دیگری امکاناتی را که هر حرکت دربر دارد، پیش‌بینی می‌کند، و این سخن در نظام رمزی بدین معنی است که وی شناخت گسترده‌تری از «نسج» عالم دارد: در کیهان، چنان‌که در بازی شطرنج، هر حرکت، قطعی و برگشت‌ناپذیر است و آدمی را به‌سوی جبر یا اختیار دلالت می‌کند. بنابراین پیروزی با کسی است که فرزانه‌تر است یعنی کسی که از Virâj یا عقل کلی که ماندالا «مُهر» و طغرای آن محسوب می‌شود، به مستقیم‌ترین وجه بهره‌مندتر است، ظفر می‌یابد. و این به‌مثابهٔ ملخصی است از «هنر شاهوار»[۷۰] یا هنر شاهان.

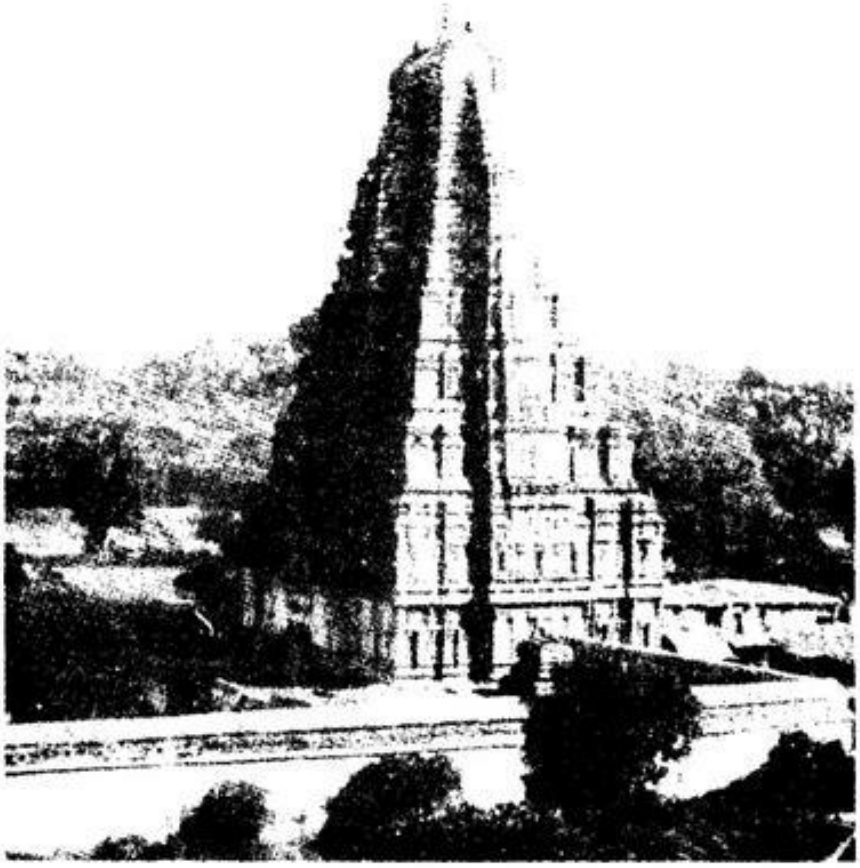
@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

VII

دیدیم که ساختمان معبد، بیانگر شناختی از کیهان است. این ساختمان همچنین متضمن معنایی «کیمیاگرانه» نیز هست، به این اعتبار که در نزد هنرمند هم، محمل عملی است که در باطن تحقق می‌پذیرد. آیین قبله (جهت)یابی که می‌توان آن را با فرایند «تبلور» یا «انعقاد» قیاس کرد، پیشتر نشان از همین معنای «کیمیاگرانه» داشت: چون دور نامحدود و بی‌منتهای آسمان، در مربع اساسی، توسط صلیب محورهای اصلی «تثبیت» یا «انعقاد» یافته و بنابراین آن صلیب، نقشِ اصلیِ متبلورکننده را دارد. اگر جهان که حرکت دوری نامحدود و بی‌منتهای آسمان آن را به‌دنبال خود می‌کشاند، به اعتباری شبیه نفس یا روان کارپذیر و ناخودآگاه واقعیت ذاتی خودِ دنیاست؛ صلیب که همچون قوهٔ ممیزه عمل می‌کند، روح جهان یا به بیانی صحیح‌تر عمل روحانی جهان خواهد بود؛ و مربع، جسمی که توسط آن عمل روحانی، «استحاله» یافته و ظرف و مرکبِ خودآگاهی‌ای نو و برتر گشته است، وسیلهٔ پیوند میان فاعل و منفعل و روح و روان، همان «ملح» کیمیاگری است.

وانگهی معنای «کیمیاگرانهٔ» ساختمان معبد،از رمزگری پروشا که پیکرش در جسم بنا داخل گشته و این‌بار به‌عنوان مظهر عالم صغیر مورد ملاحظه قرار گرفته، ناشی می‌شود. این جنبهٔ بنا که عالم صغیر را جلوه می‌دهد، علی‌الخصوص بر ماندالای شامل ۸۱ مربع مبتنی است که خود با جسم لطیف واستو ـ پروشا مطابقت می‌کند که درون مربع (بزرگ) همچون مردی که دَمَر (رو به زمین) خوابیده[۷۱] و سر به سوی شرق دارد، تصویر شده است. علی العموم و صرف‌نظر از هرگونه تجسیم و تشبیه (تصویر خدا به شکل انسان)، خطوطی که شکل هندسی واستو ـ ماندالا را می‌سازند، با اندازه‌های Prâna[۷۲] که نفحهٔ حیاتی واستو ـ پروشاست، یکی دانسته می‌شوند. محورها و خطوط زاویتین اصلی، نمودگار جریانهای عمده و لطیف جسم اویند؛ نقاط تقاطع آنها، marmas یعنی نقاط حساس یا گره‌های حیاتی‌اند که نباید در پایه‌های دیوار، ستون یا آستانهٔ در و درگاه، چون جسمی داخل یا کار گذاشته شوند. همچنین باید از تقارن و تطابق دقیق محورهای چندین بنا، فی‌المثل محورهای معبد و مضافات و متعلقات آن احتراز گردد. و عاقبتِ هرگونه تخلف از این قاعده، بروز اختلالاتی در اندامهای هبه‌کننده یا واقف معبد است که به چشم سازندهٔ حقیقی (kâraka) آن نگریسته می‌شود و آیینهای بنیان کردن معبد، او را

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



لوح I. معبد Hampi در نزدیکی مدرس (چاپ تصویر با اجازهٔ انجمن سلطنتی جغرافیایی لندن (Royal Geographical Society).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لوح II. شیوای رقصان، پیکرهٔ مفرغی از جنوب هند (چاپ تصویر با اجازهٔ موزهٔ Rietberg، زوریخ).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

به عنوان کسی که قربانی شده و جسمش داخل جسم بنا گشته، با واستو ـ پروشا یکی می‌کنند.

این قانون ملزم می‌دارد که بعضی اجزاء و عناصر معماری از شاکلهٔ دقیقاً قرینه‌ساز نقشه، اندکی منحرف گردد. به‌رغم این انحراف، رمزگری هندسی کل بنا واضح‌تر نمایان می‌گردد (و بر خلاف آنچه می‌توان پنداشت) صورت اصلیش (که حاکی از مبدأ بناست)، محفوظ مانده و با صورت منحصراً مادی معبد خلط نمی‌شود. این امر با وضوحی خاص آشکار می‌سازد که چه اختلافی میان مفهوم سنتی «میزان و مقیاس» و انتظام و تناسب و موزونی و همان مفهوم در علم و صنعت جدید وجود دارد: زیرا آنچه دربارهٔ معماری هندو گفتیم، علی‌الاصول درمورد هر گونه هنر یا پیشه‌وری و استادکاری سنتی با مبانی مختلف مذهبی، نیز صادق است: مثلاً سطوح و زوایای کلیسای رومی‌وار مسیحی، اگر دقیقاً و به‌درستی اندازه‌گیری شوند، معلوم می‌گردد که همواره نادرست‌اند؛ اما به همان سبب، وحدت کلّ (بنا) با وضوح بیشتر بر آدمی بار می‌شود و می‌توان گفت که انتظام و تناسب و یک‌دست بودن بنا به اعتباری تن به ضبط و وارسی ماشین‌وار نمی‌دهد تا با اندماج در عالم معقول، به تمامیت و کمال خود برسد. در مقابل، بیشتر ساختمانهای جدید، فقط نمودار وحدتی منحصراً «افزوده شده» و انتظام و تناسبی «غیرانسانی» ــ زیرا به ظاهر مطلق ــ در جزئیات‌اند، چنان‌که گویی منظور نه «بازسازی» الگوی متعالی به کمك وسایل و وسایط انسانی، بلکه «جایگزینی» آن با نوعی رونوشت سحرآمیز و مطلقاً مطابق و برابر است، و این امر خود مستلزم و متضمن خلط اهریمنی (luciférien) صورت مادی با صورت مثالی یا انتزاعی است. بدین سبب ابنیهٔ جدید، نمودار بازگونگی رابطهٔ متعارف میان صورتهای واجب (ذاتی) و صورتهای جایز یا ممکن خاص‌اند، و حاصل این معکوس‌شدگی، نوعی تعطیل فعالیت بصری است که با حساسیت (به طیب خاطر خواهیم گفت «جوهر اصلی») هنرمند اهل مشاهده و سیر و نظر ناسازگار است. منع «مسدودساختن» راه جریانهای لطیف بنای قدسی، در معماری هندو، برای اجتناب از همین امر است.

صورت جسمانی معبد باید از حیات لطیف آن که نسجش با پرانا (Prâna) بافته شده متمایز باشد، همچنان که این حیات لطیف از ذات عقلانیش که Virâj است، متمایز است. این سه مرتبهٔ وجودی، مجموعاً نمودار تجلی کامل و تمام پروشا، یعنی ذات و جوهر الهی کامن در کیهان‌اند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

به بیانی دیگر، معبد، روح و جان و جسم دارد، بسان انسان و جهان: همچنان که قربان‌کنندهٔ ودایی روحاً و معناً با قربانگاه که آن را به اندازه‌های بدن خود ساخته، و از آن رهگذر با عالم که قربانگاه ملخص و نمونهٔ زبدهٔ آن است یگانه می‌شود؛ معمار معبد نیز با خود بنا و آنچه بنا مظهر آن است، یکی می‌گردد؛ بدین‌گونه هر مرحله از کار معماری، در عین حال، مرحله‌ای از تحقق‌یابی روحانی و معنوی نیز هست. هنرمند به اثرش بهره‌ای از قدرت حیاتی خویش می‌بخشد و در مقابل از دگرگونگی‌ای که آن قدرت، به حکم سرشت مقدس (و به‌طور ضمنی) جهانی اثر، می‌پذیرد، مستفیض می‌شود و از این جهت، تصور پروشایی که در جسم بنا داخل گشته، بُرد معنوی بی‌واسطه‌ای کسب می‌کند.

VIII

قاعدهٔ معبد، ضرورتاً سراسر سطح واستو ـ ماندالا را نمی‌پوشاند؛ به‌طور کلی دیوارهای پی جزئاً عقب یا جلوی مربع ماندالا ساخته می‌شوند، به قسمی که صلیب محورهای اصلی یا ستارهٔ هشت جهت را نمودار سازند. این مفصل‌بندی دور و کنارهٔ معبد، مشابهت آن را با Meru[۷۳]، کوهستان قطبی خاطرنشان می‌کند. قسمت تحتانی معبد که کمابیش مکعب شکل است دارای چند طبقه یا اشکوب است که منظماً روی هم قرار گرفته و به صورت هرم درآمده‌اند. بر فراز این هرم، گنبدی ظاهری زده‌اند که محور عمودی، «محور جهان»، از آن می‌گذرد، و تصور می‌شود که آن محور عمودی جهان، از مرکز Garbhagriha ، یعنی حرم مغاك مانند در قلب بنا که خود تقریباً به تمامی میان‌پُر است، جسم معبد را سوراخ کرده از راس گنبد بیرون می‌آید (شکل ۱۱).

محور عالم با واقعیت متعال پروشا مطابقت دارد، یعنی ذات و جوهری که در همهٔ

شکل ۱۱. پی و شالودهٔ معبد هندو، به نقل از: Stella Kramrisch.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

سطوح هستی پراکنده و جاری و ساری است و مراکز آن سطوح را به وجود لامشروط که به طریق رمز در برترین نقطهٔ محور، ماوراءِ هرم هستی قرار گرفته، و معبد چندین اشکوب به تقلید از آن ساخته شده، می‌پیوندد[۷۴]. در قربانگاه ودایی، مجرای هواکشی که از سه لایه آجرچین می‌گذرد و انتهای بخش تحتانیش به «انسان طلایی» (hiranyapurusha) که در قربانگاه محصور گشته می‌انجامد، نمودار آن محور است. اگر بدین‌گونه فضایی خالی جایگزین محور شده، از این روست که محور فقط اصل ثابت بی‌حرکتی نیست که کیهان گرداگردش می‌چرخد، بلکه راهی هم هست که به خارج از جهان، به سوی نامتناهی می‌برد.

بر فراز معبد هندو، گنبد (Sikhara) میان‌پُری است که نوک محور از آن خارج می‌شود. این گنبد که گاه شبیه قرص ستبری است، طبیعتاً با طاق آسمان مطابقت دارد، و رمز دنیای مافوق صورت است.

معبد هندو ــ که نباید آن را با ابنیهٔ محیط بر معبد، تالارها، پیشامدگی مسقّف درگاهها و جلوخانها خلط کرد ــ معمولاً فاقد پنجره‌هایی است که حرم را روشن کنند. و حرم منحصراً با دهلیزی که دهنه‌اش به در ورودی باز می‌شود، به خارج متصل می‌گردد. در مقابل، دیوارهای خارجی (بیرونی) غالباً مزین به طاقچه‌هایی است که پیکره‌های دواها در درونشان نصب شده و آن طاقچه‌ها همچون پنجره‌های میان‌پُری است که خدای حاضر در حرم، از آنجا بر پرستندگانی که دور معبد بر حسب آیین طواف می‌کنند، ظاهر می‌گردد. بنا به قاعدهٔ کلی، اتاق مرکزی معبد که بر فراز Brahmâsthana بنا شده، فقط حاوی رمز خداست، و همهٔ شبیه‌سازیها یعنی تصاویر نمودار خدا، بر هشتیها و دهلیزها و دیوارهای بیرونی نقش شده‌اند. بنابراین خدای یگانه فقط در خارج، به صورتهای گوناگون شبیه انسان، ظاهر می‌گردد و زائران به مرور که پیرامون بدنهٔ حجیم و سنگین جای مقدس با برجستگیهای دماغه مانند و خندقهایش می‌گردند، آنها را یکی پس از دیگری کشف و نظاره می‌کنند[۷۵].

در آیین طواف، رمزگری معماری و رمزپردازی حجمی و تجسمی معبد که ادوار کیهانی را «پا برجا(یعنی) ثابت و قائم» می‌دارد، به‌نوبهٔ خود موضوع تجربه‌ای دوری می‌شود، بدین‌معنی که در آن حالت، معبد محور عالم است که گرداگردش موجودات دستخوش سمساره[۷۶] (Samsâra) می‌چرخند. به بیانی دیگر معبد، در این حال، به‌مثابهٔ مظهر قانون ثابت و لایتغیر تمامی عالم، تلقی می‌شود.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

IX

معماری هندو[۷۷] مشتمل بر حجمهای متراکم درهم فشردهٔ عمودی با نیمرخهای ساختمانی عدیده است، و در مقابل بر خطوط افقی که همه بسان پهنهٔ آب‌اند، تأکید می‌ورزد؛ چون عمودیت با وحدت وجود مطابقت دارد که جوهری است «باطنی» و متعال، ولی خط افقی، نمودار مرتبهٔ وجود است. تکرار خطوط افقی به صورت لایه‌های روی‌هم قرار گرفته، که ساختمان حجیم برای آن محل مناسبی است، القاءکنندهٔ تکثر بی‌حد و حصر مراتب هستی است. این بی‌نهایتی، به اعتباری جلوهٔ نامتناهی بودن ذات الهی در عالم عین و شهادت است. هندوئیسم در غم و حسرت بیکران و نامحدود است که آن را به وجه‌مطلق،همچون کلیت و تمامیتی تفصیل و تفریق نیافته، و به وجه نسبی، همچون غنای پایان‌ناپذیر امکانات تجلی، که جنبهٔ اخیر خود در جنبهٔ اول مضمحل و منحل می‌شود، می‌بیند. این، مبنای روحانی آن کثرت صُوَر است که به هنرمند و، به‌رغم سادگی نمونه‌هایش، بهره‌ای از طبیعت وافر و فایض جنگلی بکر اعطاء می‌کند.

همین کثرت، در پیکره‌سازی صورت نما، از طریق صورتها (تندیسها)ی دواها با اندامهای عدیده و اختلاط صورتهای انسانی و حیوانی و آن تغییرپذیری مدام شکل (که از دید غربی) میان زیبایی و عجیب‌الخلقگی در نوسان است، تأیید می‌شود. در واقع هدف این تغییر بدن انسان که به لحاظی موجب شباهت آن با پیکرهای کثیرالشکل چون نباتات و بعضی جانوران دریایی می‌گردد، «امحاء» و «انحلال» هرگونه تأیید یا اثبات وجود فردی در ضرباهنگی کیهانی و نامحدود است؛ این ضرباهنگ، بازی (lilâ)[۷۸] ذات نامتناهی است که به واسطهٔ قدرت لایزال مایا (Mâyâ)یش متجلی می‌شود.

این قدرت فی‌نفسه مبهم و دوپهلوست: به علت کنه و عمق مادرانه‌اش که موجودات سپنجی می‌آفریند و به حفاظت از آنان می‌پردازد و بدین‌گونه هرگونه عدم تعادلی را با ساحت بیکرانش جبران و تلافی می‌کند، کریم است؛ اما به‌سبب جادویش که همان موجودات را در چرخ لایه‌ناپذیر سمساره (Samsâra) به چرخش وامی‌دارد، سنگدل و بی‌رحم. این دوگانگی سرشت در شمایل‌سازی معبد هندو، توسط صورتك متغیرالشکل Kâla-mukha[۷۹] یا Kirtti-mukha که تاج قوسهای درها و طاقچه‌هاست، به‌صورتی رمزی مجسم شده است (شکل ۱۲). این صورتك که آمیزه‌ای است از شیر و حیوان دریایی عجیب‌الخلقه‌ای، فاقد آروارهٔ تحتانی است و بسان جمجمهٔ آویخته‌ای است بر

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

شکل ۱۲. Kâla-mukha.

وجه غنیمتی که از دشمن مغلوب گرفته باشند، اما خطوط چهره‌اش از حیاتی پرقدرت برخوردار است که بدان جان می‌بخشد: با سوراخهای بینیش به شدت نفس می‌کشد، و از پوزه‌اش، makara[۸۰] (ماهی دلفین، خوك دریایی) و ریسه‌هایی از گل و گیاه که در طول بغلبندیهای قوس امتداد می‌یابند؛ بیرون می‌ریزد. این چهرهٔ «شکوهمند» و هراسناكِ خداست که در عین حال سرچشمهٔ زندگی و مرگ است. معمای الهی که علت این جهان در عین حال واقعی و غیرواقعی است، پشت این نقاب گورگون[۸۱] (Gorgone) پنهان است: ذات مطلق با ظاهر گردانیدن این جهان، هم خود را آشکار می‌سازد و هم نهان می‌دارد، به موجودات هستی می‌بخشد، ولی همزمان آنان را از رؤیت خود محروم می‌فرماید[۸۲].

وانگهی دو وجه مایای الهی، جداگانه نمایش داده شده‌اند: شیران ماده یا جانوران شیرپنجه (léogryphe), (shardûlas یا vyalî) که در درازای ستونها و طاقچه‌ها روی دوپا برخاسته‌اند، نمودار رمزی ساحت هراسناك اویند، و زنان جوان سال با زیبایی آسمانیشان (surasundarîs) ساحت نیکوکار و خیراندیشش را مجسم می‌کنند.

هنر هندو در ستایش زیبایی زن از هنر یونانی بسی پیشتر است. آرمان معنوی هنر یونانی که بیش از پیش به آرمانی منحصراً انسانی تنزل می‌یابد، عین کیهان است در

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مقابل هاویه که نامحدود و بیکران است، و بنابراین، کمال مطلوب زیبایی در هنر یونان، مرد با تناسبات مفصل‌بندی شدهٔ نمایان و آشکار اوست. زیبایی نرم و انعطاف‌پذیر و غیرقابل تجزیه و تقسیم اندام زن، و غنای متناوباً ساده و پیچیده‌اش، بسان غنای دریا، از چشم هنر یونان، دست‌کم در مرتبهٔ ادراک عقلانی، پوشیده‌می‌ماند. یونانی‌گری (هلنیسم) از تصدیق و تأیید ذات لایتناهی عاجز است و آن را با نامعیّن خلط می‌کند، و چون قادر به تصور و درک نامتناهی متعالی نیست، بنابراین آن را در مرتبهٔ پراکریتایی («prakritique») نیز، یعنی همچون اقیانوس تمامی ناپذیر اشکال و صور، مشاهده نمی‌کند. وانگهی هنر یونانی فقط در دوران انحطاطش برای درک زیبایی «غیرعقلانی» پیکر و اندام زن آمادگی یافت و همین امر آن را از éthos[۸۳] یعنی عادات و رسومش دور ساخت. در هنر هندو، برعکس، پیکر زن همچون مظهر خودجوش و معصوم ضرباهنگ عالم، موجی از اقیانوس آغازین یا گُلی از درخت جهان تلقی می‌شود.

بهره‌ای از این زیبایی پاک و بی‌گناه، تصاویر آمیزش جنسی (maithuna)[۸۴] را نیز که زینت‌بخش معابد هندو است، شامل می‌شود. آن تصاویر در عمیق‌ترین معنایشان، نشانگر حالت وصلت و آمیزش روحانی، اختلاط و امتزاج برون ذات و درون ذات، باطن و ظاهر در samadhi[۸۵]اند. و در عین حال به زبان رمز این نکته را بازمی‌گویند که قطبهای عالم، فاعل و منفعل، مکمل یکدیگرند، و بدین‌گونه جنبهٔ شهوانی و دوپهلوی آن تصاویر، در بینشی جهانشمول، سترده و محو می‌شود.

پیکرتراشی هندو، به‌سهولت و بی‌آنکه وحدت معنویش زایل گردد، وسایلی را جذب و هضم می‌کند که جای دیگر به طبیعت‌گرایی می‌انجامید. آن هنر، حسی‌گری شهوانی را از خودآگاهی معنوی که در کشش و کشاکش میان سطوح مختلف از لحاظ حجم و جسم متجلی می‌شود، اشباع می‌کند و بدین‌گونه موجب استحالهٔ آن حسی‌گری شهوانی می‌گردد، به مانند سطوح مختلف زنگ که گویی چنان ساخته شده‌اند تا زنگ صدایی صاف داشته باشد. این کیفیت پیکربندی و اندام‌سازی، ثمرهٔ روشی آیینی است که عبارت است از لمس رویهٔ پیکر خویش از سرتاپای، به قصد رساندن وضوح ذهن و روشنی خودآگاهی به دورترین حدود حیات روانی ـ جسمانی تا از این رهگذر، در روح مندمج گشته به‌غایت کمال خود برسند[۸۶].

وانگهی این وجدان و شعور جسمانی که مستقیماً در پیکره‌سازی صورت‌نما انعکاس می‌یابد، به برکت رقص قدسی استحاله می‌یابد. از این‌رو، پیکره‌ساز هندو باید قواعد

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

رقص آیینی و عبادی را که نخستین هنر از هنرهای تصویری است، زیـــرا انسـان خـود ابزار و وسیلهٔ آن است، بشناسد. بدین‌گونه پیکرتراشی به هنرهایی که اساساً با آن تفاوت دارند می‌پیوندد: یعنی به علت فن پیشه‌ورانه و صـنعتگرانه‌اش به معماری شـباهت می‌یابد که اساساً ایستان است و زمان را به فضا (مکان) تبدیل می‌کند، حال آنکه رقص فضـا را به زمان مبدل می‌سازد و موجب می‌شود که فضـا جـذب اسـتمرار ضـرباهنگ گردد. پس شگفت نیست که این دو قطب هنر هنـدو یعنی پیکره‌سازی و رقص،متفقاًتصویرشیوای رقصان را که شاید کامل‌ترین ثمرهٔ هنر هندی باشد، به‌بار آورده باشند (لوح II).

رقص شیوا بیانگر آفرینش و نگـاهبانی آن و ویرانی جهـان، در عین حـال، اسـت که مراحل مختلف فعالیت پایدار خدا محسوب می‌شوند. شیوا «خدای رقص»[۸۷](Natarâjâ) است. او خود اصـول رقص مقـدس را بر حکیم Bharatamuni فـاش سـاخت که آن مبادی و اصول را در Bharata- Nâtya - Shâstra به‌صورت قوانین تدوین کرد[۸۸].

در تندیس کلاسیك شیوای رقصان، قوانین ایسـتایی هنر پیکـره‌سـازی و ضـرباهنگ رقص به‌نحو کاملی با هم ترکیب می‌شـوند: حـرکت، به‌صـورت دَوَران پیرامون محـوری ثابت تصور و تصویرشده؛ و چون به چهار اشـاره یا حـرکت نمونهٔ دسـت و پای تقسـیم گشته که مانند مراحلی متوالی پشت هم می‌آیند، می‌توان گفت که آن حـرکت در پهنه و گسترهٔ خاص خود آرمیده و ساکن شده اسـت؛ حـرکت مزبور ابداً متحجـر و انجماد یافته نیست، اما ضرباهنگش در نسخه یا صورت متداولش که ایستان است گنجیده، بسـان آب در ظرفی؛ و بدین‌گونه زمان، در زمان بی‌زمان، زمان سـرمدی و ازلی، مندمج گشـته و به تمامیت و کمال خود رسیده است. اندامهـای خـدا چنان از هم باز می‌شـوند که پرسـتندهٔ بیننده پیکره از روبه‌رو، همهٔ اشکال آن را یکسره (و به یك نگـاه) مشـاهده می‌کند، و آن اشکال در پهنهٔ دایرهٔ آتشینی که رمز Prakriti اسـت، ثبت شـده‌اند، بی‌آنکـه کششـها یا گرایشهای چندگانهٔ (polyvalence) پیکره درفضا، بدان سبب کاسـتی گیرد؛ برعکس از هر سو که پیکره را بنگریم، تعادل ایستانش کامل است، بسان تعادل درختی که در فضـا چتر می‌زند. ریزه‌کاری یا دقت در نمایش حجم و جسـم با پیوسـتگی لاینقـطع حـرکات و اشارات، جوش می‌خورد.

شیوا بر جسـم دیو مغلوب مادهٔ هاویه‌گون می‌رقصـد. در دورترین دسـت راسـتش که منتهی‌الیه سمت راست وی است، طبلی است که ضربانش با فعالیت خـلاق برابری دارد. اشارت دست بالا گرفته‌اش، به معنی اعلام آرامش و آشتی و حمایت از مخلوقاتی اسـت

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

که آفریده است. دست رو به پایینش، به پا اشاره دارد که به نشانهٔ رهیدگی و خلاصی، از زمین بلند شده است. و در آن دست چپش که منتهی‌الیه سمت چپ وی است، شعله‌ای است که جهان را ویران خواهد ساخت[۸۹].

تصاویر شیوای رقصان، گاه نمودار صفات و علامات مخصوص یك تن از خدایان، و گاه نمودگار صفات و مختصات یك تن از زهاد و نساك و یا هر دوی آنهاست، زیرا ذات حق برتر از هر نوع شکل و صورتی است و هرگاه شکل و صورت پذیرد، برای آن است که خود را قربان کند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

حواشی

۱. در تمدنهای بدوی هرسکنا و ماوا، بمثابهٔ تصویر کیهان تلقی می‌شود، زیرا خانه یا خیمه مانند دنیای کبیر، «شامل»، «دربرگیرندهٔ» انسان است. وانگهی این معنی در زبان اقوام گوناگون باقی مانده است، آنجا که از «طاق» یا «سراپردهٔ» آسمانی سخن می‌گویند و نیز از «قُلّهٔ» آن برای اشاره به قطب. در مورد حرم یا جایگاه مقدس، مشابهت آن با عالم، متقابل یا دوسری است، زیرا روح الهی در حرم «سکنی» می‌گزیند، همچنان‌که در عالم «سکونت» دارد. از سوی دیگر، روح، عالم را دربر می‌گیرد، به‌قسمی که مشابهت، معکوس می‌شود.

۲. شخینا، واژهٔ عبری به معنای تحت‌اللفظی «مسکن»، «اقامتگاه»، که مجازاً به تجلّی خداوند در عرصهٔ جهان اشاره دارد، و از این‌رو غالباً به معنای نور جلال پروردگار تعبیر و تفسیر می‌شود، و بنابراین مورث آرامش و سکون و سکینه و جایی امن برای آسایش در پناه و سایهٔ لطف الهی است (م).

۳. این وجه از امور با دیدگاه ودانتایی* (vedantin) که بنابر آن پویایی از آنِ جوهر فعل‌پذیر** (شاکتی Shakti) است، حال آنکه ذات فاعلی، ثابت و بی‌حرکت است، مطابقت دارد.

* ودانتا («پایان وداها») به فلسفه‌ای برهمنی که عموماً قایل به احدیت و مبتنی بر تفسیر تکالیف و مراسم عبادی و آیین نظری اوپانیشادهاست، اطلاق می‌شود (م).

** شاکتی، نیروی خلاّقهٔ شیوا یا تجسم نیروی فعال و مضاعف ایزدی در عضو مادینهٔ طبیعتش و نام همسر شیوا و از جمله مظاهر فیض و رحمت بیکران اوست. آفرینش هنگامی صورت می‌پذیرد که شیوا با نیروی خلاقهٔ خویش، یعنی شاکتی، درآمیزد (م).

٤. ایضاً بنای معبد مسیحی، رمز تغییر و تبدیل «روزگار» حال به «روزگار» آتی است: بدین قرار که بنای قدسی، نمایشگر اورشلیم آسمانی است که آن هم مربع شکل است.

5. autel, altar = agni khayana.

ر.ك. به:

Stella Kramrish, *The Hindu Temple, Calcutta*, 1946, vol. I, p. 70.(م).

٦. پراجاپاتی = «شهریار مخلوقات»، خدای آفرینش و نگاهبان حیات و عالم خلق (م).

۷. امری که یادآور پاره‌پاره شدن تن ازیریس برحسب اسطورهٔ مصری است.

۸. پروشا، روح یا اصل فاعل خلقت و مبدأ و اساس عقل و آگاهی است (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

۹. صادرهٔ اول یا عقل اعظم و نیروی عقلانی، روح، هوشمندی، دانایی، دانش، معرفت، اندیشه، تجسم خردمندی(م).

۱۰. وداها در قاموس ادیان توحیدی، برابر با فرشتگان‌اند که مظاهر ساحات الهی محسوب می‌شوند. بنابراین اسطورهٔ کشته شدن پراجاپاتی بر دست وداها، مشابه آموزهٔ صوفیانه است که می‌گوید خداوند عالم کثرت را به حکم اسماء کثیرهٔ خود عیان گردانید، پس این اسماء از جهتی، کثرت عالم را «طلب و اقتضا می‌کنند»؛ وشباهت،آنجاکه صوفیه می‌گویند خداوند خود را به حکم اسماءِ خویش در جهان متجلی می‌سازد، حتی شگفت‌انگیزتر و نمایان‌تر است. نگاه کنید به کتابم:
Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam, Dervy- Livres, Paris.

و ترجمهٔ فصوص *الحکم* محی‌الدین ابن عربی به قلم من:
La Sagesse des Prophètes de Muhyi-d-dîn ibn'Arabi,Paris,Albin Michel,1955.

۱۱. اگر انسان به حکم «خلافت» آسمانیش (در روی زمین) برتر از حیوان است، حیوان به میزانی که انسان از فطرت اولیه‌اش دور می‌افتد، بر وی برتری نسبی می‌یابد، زیرا حیوان به اندازهٔ انسان، نسبت به معیار و ملاك کیهانیش سقوط نمی‌کند و تنزل رتبت و منزلت نمی‌یابد. قربان کردن حیوان به جای انسان، فقط به حکم اینکه یکی کیفاً دیگری را جبران می‌کند، از لحاظ آیینی برحق است.

۱۲. اتحاد با ذات الهی همواره متضمن مراحل یا جهات یك عمل یگانهٔ روحانی، یعنی اندماج همهٔ جهات مثبت دنیا (یا معادلهای باطنی آنها) در یك «کانون» رمزی. یعنی قربان کردن روح به‌صورت محدودش و دگرگونگی آن به‌واسطهٔ آتش روحِ خدایی است.

۱۳. در ترجمهٔ انگلیسی از اینجا تا پایان پاراگراف بعدی حذف شده است (م).

۱٤. از خدایان آسمانی است (م).

۱۵. یعنی «اگنی بین همه» (م).

۱٦. نگاه کنید به: René Guénon, *L'Homme et son Devenir selon le Vêdânta*. Paris, Editions traditionnelles, 1952.

۱۷. در ترجمهٔ انگلیسی تا اینجا حذف شده است (م).

۱۸. nabhi، ناف زمین یا مرکز جهان است، همانند ایرانویج که در مرکزش کوه البرز قرار دارد و رود «دایتی» از آن سرچشمه می‌گیرد (م).

۱۹. در ترجمهٔ انگلیسی، متن از اینجا تا پایان مطلب حذف شده است (م).

۲۰. «دکشن آگن (دکشیناگنی Dakshiâgni)، آتش جنوبی، آتش قربانی که به‌سوی جنوب روشن می‌کنند و انواهاریه پچن Anvaharya pacana نیز خوانده می‌شود، آتش جنوبی قربانگاه». سرّ *اکبر*، همان، ص ۵۲۱- ب (م).

۲۱. «شکل قربانگاه Ahavaniya و Uttara Vedi و دیگر مراکز قدسی و نیز آلات و ابزار مورد

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مورد استفاده در آیین، نمی‌تواند علی‌السویه مربع و یا مدور باشد، بلکه مربع شکل بودنشان حتمی است. حال آنکه Gârhapatya که خود گِرد است، بنا به مکاتب مختلف ممکن است بر سطحی مدور و یا مربع بنا شود. و این بدین معنی است که «زمین» ممکن است به حسب شکل خاصش مدور به‌نظر آید، و یا مربع یعنی شکلی که به حکم قانون «جهان آسمانی» می‌یابد...
Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, Calcutta, University of Calcutta, 1946, vol. I, p. 28.

۲۲. «اوتر، اوترا Uttara، یعنی بالاتر، عالی‌تر، شمالی، چپ (زیرا هنگام خواندن نماز، رو به مشرق، شمال در طرف چپ واقع می‌شود)، دیرتر، بعدی... حاکم، مسلط، قوی‌تر، بهتر...». سرّ *اکبر*، همان، ص ۵۰۶ ـ ب (م).

«ودی Vedi، یعنی زمین مرتفع برای قربانگاه...»، همان، ص ۶۱۱ (م).

۲۳. نگاه کنید به:
N. K. Majumdar, *Sacrificial Altars: Vedis and Agnis*, dans *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, juin-déc. 1939. Calcutta.

۲۴. دربارهٔ تمام آنچه به مناسبات میان آیین رمزی قربانگاه (آتش) و آیین رمزی معبد هندو مربوط می‌شود، به کتاب نفیس زیر: Stella Kramrish: *The Hindu Temple* (یاد شده) رجوع می‌دهم. این کتاب از شاستر* (shâstra)های معماری قدسی به‌وفور بهره می‌گیرد و به نوشته‌های Ananda K. Coomaraswamy، استناد می‌جوید.

* شریعت، احکام مذهب، قوانین مدون، تعلیمات مکتوب (م).

۲۵. تا اینجا در ترجمهٔ انگلیسی حذف شده است.

به‌طور کلی «سه آتش (آتشهای سه‌گانهٔ قربانی) عبارتند از:

۱. آتش کانون خانواده: گارهپتیه Gârha-patya.

۲. آتش قربانی که در مراسم تشییع اجساد مردگان برای اهداء اغذیه به‌طرف جنوب روشن می‌کنند که انواهاریه پچن Anvâhârya Pacana خوانده می‌شود. این آتش را «دکشن آگنی» یا آتش جنوبی Dakshinâgni نیز می‌نامند.

۳. آتشی که به‌طرف مشرق برمی‌افروزند و آن را Ahavaniya آتش خاوری، می‌گویند.» سرّ *اکبر*، همان، ص ۶۸۳. (م).

۲۶. آباء کوچ‌نشین اسرائیل، قربانگاههای خود را در فضای باز با سنگهای تراشیده بنا می‌کردند. حضرت سلیمان با بنای معبد اورشلیم، یکجانشینی قوم را تثبیت کرد، و سنگهای ساختمان را بدون استفاده از ابزاری آهنی، به‌یاد بنای اولیه کنار هم چیدند.

۲۷. ر. ك. به:
Héhaka Sapa, Les Rites secrets des Indiens Sioux,
این متون توسط Joseph Epes Brown پاریس، Payot، ۱۹۵۳، ص ۲۲، گردآوری شده

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

است.

۲۸. نگاه کنید به همان، مقدمهٔ Frithjof Schuon.

۲۹. «هر آنچه قادر (متعال) عالم می‌آفریند، به شکل دایره است. آسمان مدور است... باد وقتی به حداعلای قوت و نیروی خود رسید، چرخ می‌زند (گردباد). پرندگان آشیانه‌هایشان را به شکل دایره می‌سازند، زیرا با ما هم‌مذهب‌اند... چادرها و خیمه‌هایمان بسان آشیانه‌های مرغان گرد بودند، و همواره ترتیب بر پاداشتنشان دایره‌وار بود، (و آن) حلقهٔ ملّت یا قوم به‌شمار می‌رفت، (شبیه) آشیانه‌ای که از ترکیب آشیانه‌های بسیار فراهم آمده باشد و روح اعظم خواست که ما در آنجا فرزندانمان را بزرگ و تربیت کنیم...».
Héhaka Sapa در *Black Elk speaks*، به نقل از :
William Morrow, New York, John Neidhardt، ۱۹۳۲.

۳۰. همچنین است حرمهای ماقبل تاریخ که *cromlechs* نامیده می‌شوند و به شکل حلقه‌هایی از سنگهای برافراشته‌اند و آن دوایر، تقلیدی از تقسیمات آسمان به ادوار مختلف، محسوب می‌شوند.

۳۱. گاه کمال ایستا و ساکن مربع یا مکعب با رمز پویایی دایره ترکیب می‌شود. نمونهٔ آن کعبه است که مرکز (قبلهٔ) آیین طواف به‌شمار می‌رود و بی‌گمان یکی از کهن‌ترین حرمهاست؛ بارها از نو ساخته شده، اما شکلش که مکعب اندك نامنظمی است، تا آنجا که بشر به‌یاد دارد تغییر نیافته است. چهار گوشه (ارکان) کعبه رو به‌سوی مناطق اصلی آسمان دارند. آیین طواف که جزء زیارت کعبه است و اسلام فقط آن را پایدار داشته، به وضوح بیانگر رابطه‌ای است که میان حرم و گردش آسمان هست: طواف، هفت بار، به تعداد افلاك (یا حلقه‌ها و دوایر) آسمان صورت می‌گیرد، سه بار به دو و چهار بار با قدمهای آهسته.

برحسب افسانه، کعبه نخست به دست فرشته‌ای یا به دست شیث پسر حضرت آدم ساخته شد و آن زمان هرمی شکل بود، ولی در توفان نوح ویران گشت و سپس حضرت ابراهیم آن را به شکل مکعب (کعبه) بنا نهاد. کعبه بر محور عالم واقع است، و انموذج یا الگوی اعلای آن در آسمان قرار دارد که فرشتگان به دورش طواف می‌کنند. همچنین برحسب افسانه، حضرت باریتعالی (شخینه) به صورت ماری ظاهر شد و ابراهیم را به جایی برد که می‌بایست کعبه را بنا کند و مار به دور بنا پیچید. این نکته به‌نحو شگفت‌انگیزی یادآور مار رمزی* *Anata* یا *Shesa* در هند است که پیرامون Vastu-Purusha - mandala** می‌گردد. بعداً خواهیم دید که آیین طواف معبد هندو نیز معمول بوده است.

* ماری که ویشنو بر آن می‌آرامد و می‌آساید، ششا (Shesa) نام دارد. حلقه‌های این مار غول‌پیکر که پایان‌ناپذیر (Ananta) نیز نامیده شده، ادوار پیاپی خلق و فسخ عالم است. واژهٔ ششا به معنی آثار و بقایا نیز هست و غرض، بازمانده‌های آفرینشهای پیشین است که به‌مثابهٔ نطفه‌های نهفتهٔ حیات و امکانات، در دریای اسباب و موجبات بالقوه، مستتر است و ویشنو، به

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

برکت قوهٔ متخیلهٔ خویش،آن امکانات را از قوه به فعل می‌آورد و در عالم ظاهر منعکس می‌سازد (م).

** واستو Vâstu، یعنی زمین، خانه، منزلگاه، مسکن، اتاق، ماوی.

پروشا یعنی روح و حقیقت.

ماندالا یعنی مدور، گِرد، قرص (به‌ویژه قرص ماه و خورشید)، کره، حلقه، هالهٔ خورشید یا ماه، مدار اجرام سماوی، چرخ، محیط، حوزه، منطقه، ایالت، جماعت، دسته. سرّ *اکبر*، همان، ص ۵۷۵-۵۷۶ (م).

به فارسی: مندل، یعنی خط عزیمت که معزّمان کشند (*لغت‌نامهٔ دهخدا*).

۳۲. در اینجا رمز هندی shushumna را یادآور می‌شویم، یعنی پرتوی که هر موجود را به خورشید معنوی و روحانی می‌پیوندد.

۳۳. نقشمایهٔ (motif) ماهی که از تقاطع دو دایره به دست می‌آید و نیز انگارهٔ سه ماهی که از تقاطع سه دایره حاصل می‌شود، در هنر تزیینی بسیاری اقوام و خاصه در هنرهای مصری و مروونژی• (mérovingien) و رومی•• (roman) مشاهده می‌گردد.

• نخستین سلسله از شاهان فرانك (franc) که نامشان مأخوذ از Mérovée (شاه فرانکها متوفی حدود ۴۵۸ م.) است و تا ۷۵۱ م. سلطنت کردند و در آن تاریخ، سلطنتشان به دست Pépin قصیر پسر شارل مارتل (Ch. Martel) منقرض شد و وی سلسلهٔ Carolingien را بنیان نهاد (م).

•• roman، به انگلیسی Romanesque، منظور هنری است مرکب از عناصر هنر امپراتوری روم و بوزنطه و سنن مختلف محلی و بومی که در کشورهای لاتینی در قرنهای یازدهم و دوازدهم میلادی شکوفان بود و خاصه در ابنیهٔ مذهبی منعکس است. به همین جهت، و برای تمییز و تشخیص آن از هنر رومی romain، اصطلاح هنر یا اسلوب رومی‌وار مسیحی مناسب‌تر به‌نظر می‌رسد (م).

۳۴. نگاه کنید به *Mânasâra- Shilpa- Shâstra*، متن سنسکریت که P.K. Acharya، آن را بررسی و به زبان انگلیسی تلخیص کرده و توسط Oxford University Press به‌طبع رسیده است.

۳۵. معمار رومی و مهندس نظامی قیصر (م).

۳۶. cardo = مدار شمالی جنوبی (م).

۳۷. decumanus = خط شرقی غربی عمود بر cardo (م).

۳۸. پوروشا، جمله‌چیزهایی‌است که پدیدآمده و پدیدخواهد آمد و عالم از قربان کردن وی آفریده می‌شود، و بنابر این روح یا اصل فاعلی خلقت به‌شمار می‌رود (م).

۳۹. درساختمان قربانگاه ودایی، آگنی ـ پراجاپاتی، به عنوان کسی که باید قربان گردد، چنین تصویر و تصوّر می‌شود که رو به‌سوی آسمان دارد. وضع عیسای مصلوب نیز که بنا به Honorius

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

d'Autun جسمش در نقشهٔ کلیسای جامع داخل شده نیز همین‌گونه است. وضع «معکوس» Vâstu-Purusha، مربوط و مسبوق به جنبهٔ اسورایی* (asûrique) اوست که بعداً از آن یاد خواهیم کرد.

* خدایان هند و ایرانی به دو گروه دوا و اسورا (در اوستا daeva (اهریمن) و ahura) تقسیم می‌شوند. در ایران این جدایی قطعیت یافت و همهٔ اهوراها در شخص اهورامزدا گردآمدند و دواها به ردهٔ اهریمنان تنزل یافتند. اما در هند عکس این قضیه صورت پذیرفت. در ریگ‌ودا «اسورا» صفتی است که به خدایان فرمانروا اطلاق می‌شود. بعضی احتمال داده‌اند که اهورای ایرانی و آسورای هندی، هر دو از ریشهٔ اسو، به معنای مولا، سرور، مشتق شده‌اند.

M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, 1953, p. 74.

در واقع آسورا در ابتدا به چند خدای عمده چون آگنی و ایندرا اطلاق گردیده، ولی بعدها معنی آن به کلی تغییر یافته به معنی دیو یا دشمن خدایان، ضد خدایان درآمده، چنان‌که در قسمتهای اخیر رگ‌بید، به معنی اخیر به‌کار رفته است. *اوپانیشاد* (سرّ *اکبر*)، همان، ص ۵۰۵-ج. (م).

۴۰. شایان ذکر است که رفته‌رفته براثر دگرگونگی تدریجی خدایان‌وتبدیل مدوام کیفیات و ماهیات آنان، آسوراها از مقام خود سقوط کردند و از ردیف خدایان فرمانروای جهان خارج شدند و در پایان ریگ‌ودا، همدوش و همسنگ اهریمنان گردیدند (م).

۴۱. مغرب‌زمینی در این مورد از «ماده خام»ی که به الهام الهی یا ملکی به رمز ناب تبدیل گشته سخن خواهد گفت. تصوّر هندی از وجود (vastu)، متضمن این مفهوم «مادهٔ خام» هست، اما از آن بسی فراتر می‌رود؛ در آن بینش، وجود به‌عنوان اصل مابعدالطبیعی «ماسوا» (séparativité) تلقی می‌شود.

۴۲. یعنی دور یا عصر جهانی، و هر «مانوانتارا» با توفانی بزرگ پایان می‌یابد و عصر یا دور جهانی دیگری آغاز می‌شود. «مانو» Manu قانونگذار الهی و آورندهٔ شریعت دورهٔ کنونی جهان و برابر با حضرت نوح،در فلسفهٔ هندوست(م).

۴۳. ر.ك. به سرّ *اکبر*، همان، ص ۵۰۶- یب، یج، ید، یه (م).

۴۴. و این همان تبدیل هاویه به کیهان، و «خدا گفت که روشنایی باشد، پس روشنایی بود» fiat lux (وکن فیکون) است که بدان‌وسیله، زمین «بی‌شکل و تهی» از تجلیات الهی پر می‌گردد.

۴۵. مادهٔ اولیه، هیولای اولی که ریشهٔ عالم است، ماده‌ای است مشحون از امکانات بی‌پایان و عین قوه‌ای که به انگیزش روح، فعلیت می‌یابد و موجب تکوین عالم می‌شود. به بیانی دیگر پراکریتی (پرکرت)، نیروی خلاقهٔ جهان مادی یا سبب ایجاد عالم است، و پروشا از عدم دانش و ذهول عقل با پراکریتی درآمیخته است (م).

46. Hartley Burr Alexander, *L'Art et la Philosophie des Indiens de l'Amérique du Nord*, Paris, Ernest Leroux, 1926.

۴۷. «صفحه‌ای دارای تقسیمات مربوط به ساعات مختلف شبانه‌روز که سایهٔ میله‌ای متوالیاً روی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

آنها می‌افتد» (م).
٤٨. همان. (← پانوشت ٤٦).
٤٩. این رسم در فرهنگ عامهٔ رومانی وجود دارد.
٥٠. garbha یعنی تخم و بیضه‌ای که بر آبهای آغازین قرار گرفته و ویشنو به‌صورت برهمن از آن پدید می‌آید (م).
٥١. پری‌تی‌وی، از خدایان خاکی است؛ زمین، کرهٔ ارض، خاك (به‌عنوان یکی از عناصر) (م).
٥٢. مقلب‌القلوب والاحوال است (م).
٥٣. ر. ك. به *سرّ اکبر*، ٥٠٦- ح، ط، ی، و ص ٥٠٧، الف، ب (م).
٥٤. پیش افتادن یا تقدّم موقع اعتدال در سال به علت حرکت قهقرایی نقطهٔ اعتدالی (م).
٥٥. در آیین «رقص خورشید» مربوط به انقلاب شمس، سرخ‌پوستان Arapaho حجرهٔ بزرگی بنا می‌کنند که در میانش درخت مقدس که با محور عالم برابر دانسته شده، قد برافراشته است: ساختمان حجره متشکل از بیست ستون است که دایره‌وار در زمین کاشته شده و تیرکهای سقف که همه از مرکز سقف به درخت متصل می‌شوند، بر آن ستونها قرار گرفته‌اند. در نزد سرخ‌پوستان Corbeaux برعکس، حجرهٔ خورشید، سقف بازی دارد، ولی مکان پیرامون درخت مرکزی، به دوازده قسمت تقسیم شده که در آن جایگاهها، رقصندگان می‌ایستند. در هر دو مورد، شکل حرم به دو دور خورشید و ماه رجوع می‌دهد. در مورد اول، بیست و هشت ستون محوطه، نمودگار دور قمری است، یعنی بیست و هشت ستون با منازل بیست‌و هشت‌گانهٔ ماه مطابقت دارد؛ و در مورد دوم، دوازده جایگاه، به نشانهٔ دوازده ماه، نشانهٔ دور خورشید است.

آیینهایی که بابرباداشتن‌درخت «رقص خورشید» برگزار می‌شود، با آیینهای هندوی برافراشتن تیر قربانی که آن نیز محور عالم و درخت کیهانی است، مشابهت شگفت‌انگیزی دارد.
٥٦. یعنی«هستهٔ(بیضهٔ)طلایی جهان»(هی‌رانیا = طلایی، گاربها = تخم)،مجمع‌العناصر،نفس جهان، نفس کل، تخم زرین، زهدان زرین، مشیمهٔ زرین، جنین زرین، موجود قائم به ذات که برهما از او به‌وجود آمد، ذات مطلق، تخم طلایی که عالم از آن به‌وجود آمد (م).
٥٧. در آیین diksha*، آتش قربانی را در ماهی تاوهٔ کوچکی از سفال یا گل پخته به شکل مکعب که «زهدان آتش»نامیده می‌شود،از Gârhapatya آتشگاه جدید،به قربانگاه آتش (آگنی) می‌برند؛ می‌گویند که آن ظرف، دربرگیرندهٔ تمام عالم عین است، بسان «حفرهٔ» قلب که حجرهٔ مرکزی‌معبد Garbhagriha**، به شکل مکعب نیز نمودگار آن است (ر.ك. به Stella Kramisch، همان).
* طریقت رهبانی جین (Jaina)، و شیوا. برای کسب اطلاع مبسوط در باب دکشا Daksha، ر.ك. به *سرّاکبر*، ص ٧٠٥-٧٠٧ (م).
** محراب درونی یا «بطن محراب» که مرکز معبد است (م).
٥٨. آدی‌تیاها (بی‌بند و پیوست، یعنی ابدی و جاودانه) از خدایان فرمانروای آسمان جای‌اند و به

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

صفات درخشان، زرین، بی‌گناه، پاك و... متصف گشته‌اند و تعدادشان، شش و هشت و دوازده تن دانسته شده که رقم اخیر با دوازده ماه سال تطبیق می‌کند (م).

۵۹. لوك‌پال، حافظ جهان، نگاهبان عالم. برای تفصیل ر.ك. به *سرّ اکبر*، ص ۵۷۲ (م).

۶۰. Pâda: پا، این کلمه گاهی به نشانهٔ احترام به اسامی و القاب اضافه می‌شود. *سرّ اکبر*، ص ۵۰۸- ب (م).

۶۱. در بعضی نمودارهای خطی کیهان شناخت مربوط به حکمت باطنی اسلام، مراحل ادوار آسمانی، از فرشتگانی فرمان می‌برند که خود مظاهر اسماءالهی‌اند؛ در این باره ر.ك. به تحقیق ما:
Une clé spirituelle de l'astrologie musulmane, Paris, *Etudes Traditionnelles*, 1950.

۶۲. لازم به تذکر است که در نمودار خطی سنّتی زایچه نیز، خط دایرةالبروج (مسیر ظاهری خورشید در آسمان نسبت به ستارگان)، چهارگوش (مربع) است.

۶۳. جهات فضا (مکان) طبیعتاً با وجوه یا کیفیات الهی مطابقت دارند، زیرا حاصل قطب‌یابی نسبت به مرکزی از فضای بیکران و تفصیل‌نیافته و نامتفرق‌اند. در نتیجه این مرکز با «جرثومه» یا «تخم» جهان برابر می‌شود. گنزا خاطرنشان کنیم که «چهارگوش جادو» که برای «انعقاد» قوای لطیف در راه عملی مشخص به‌کار می‌رود، از مشتقات دوردست واستو- ماندالاست.

۶۴. گنزا مشابهت آوایی و معنایی میان agnus (بره) و ignis (آتش) از یك‌سو، و بین ignis و Agni از سوی دیگر را خاطرنشان کنیم؛ به‌علاوه در آیین رمزی هندوان، Ram*, bijâ-mantra** آتش است که به‌صورت حَمَل مجسم می‌شود، و در لغت انگلیسی، ram یعنی حَمَل.

* Ram، راما، نام یك تن از پسران شاه در رامایاناست که سرگذشتش به تفصیل در آن منظومهٔ حماسی آمده است (م).

** bijâ یعنی نطفه، دانه، بذر. mantra، رمز شنیداری یا ورد و سرود سحرآمیز و مقدس است. سرودهای مقدس غالباً در مدح و ثنای خدایان ودایی پرداخته شده و مراسم عبادی و امور مربوط به قربانی را تصویر می‌کنند و در ذهن مجسم می‌سازند (م).

۶۵. در این صورت قربانگاه با میانهٔ اورشلیم آسمانی که اقامتگاه بره است، مطابقت خواهد داشت.

66. Jeannine Auboyer, *Le Trône et son Symbolisme dans l'Inde ancienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, p. 51.

۶۷. آسوراها مظاهر خوداگاه و بنابراین شخصی و وجدانی tamas*، یعنی تمایل «نزولی» وجوداند: ر.ك. به:

René Guénon, *Le Symbolisme de la Croix*, Paris, Véga, 1957.

* tamas، مظهر سکون و تاریکی ماده ملازم با احساس بی‌اعتنایی، نمودگار قوهٔ نزولی جهان، و خلاصهٔ کلام نمودار جوهر سکون و تاریکی است (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

٦٨. وقتی طرفین متخاصمین معرّف دو نظام سنّتی متفاوت‌اند، هریك از لحاظ دیگری،نمودار انحلال و اضمحلال «آسورایی» است.

٦٩. به موجب شاه آلفونس حکیم، ٨×٤ مهره باید به رنگهای سبز و قرمز و سیاه و سفید باشند که بدین‌گونه با چهار فصل بهار و تابستان و پاییز و زمستان و چهار عنصر هوا و آتش و خاك و آب تطبیق می‌کنند.

ر.ك. به:

Alfonso el Sabic, Libro de Acedrex'édité par Arnold Staiger, Zurich, Eugen Rentsch, 1941.

٧٠. ر.ك. به مقالهٔ من:

"Le symbolisme du jeu des échecs", dans *Etudes traditionnelles*, Paris, oct-nov. 1954.

٧١. دربارهٔ این وضع، ر.ك. به یادداشت ٢٧.

٧٢. پرانا یعنی جان، نفس، باد، منشأ حیات، روح، دم (م).

٧٣. در پوراناها، کوه «مرو» Meru، در مرکز جهان واقع است و برهمن بر قلّهٔ آن اقامت گزیده است. در یوگا، ستون فقرات، عین کوه اساطیری مرو پنداشته شده، چون مانند آن کوه که تمثیل محور عالم کبیر است، ستون فقرات یا مهره‌های پشت انسان نیز، محور عالم صغیر (axia-mundi) محسوب گشته است. مرو را کوه المپ هند خوانده‌اند (م).

٧٤. ر.ك. به René Guénon, *Le Symbolisme de la Croix*. کتاب یاد شده.

٧٥. ر.ك. به Stella Kramrich، اثر یادشده.

٧٦. سامسارا (تناسخ)، یعنی تکرار ازلی و ابدی زایش و مرگ انسان درگذشته و حال و آینده، مادام که به معرفت دست نیافته است، و تنها وقتی که چنین توفیقی یافت از این حلقهٔ تناسخ خواهد رست؛ رهیدگان از برزخ این چنبره را می‌توان بودا نامید (م).

٧٧. «معماری هندی با سنگ (از ٢٥٠ بعد از میلاد به بعد) مبتنی است بر پایه یا ستون و نعل درگاه، و انباشته از عناصر الحاقی و تزیینی چون برج و مناره و سرمناره و ستون توکار و طرّه و رده‌گیریهای مکرّر و نقش برجسته و پیکرتراشی متراکم و مانند آن». *واژه‌نامهٔ مصوّر هنرهای تجسمی* (م).

٧٨. لعب عبث، ناموجه و بی‌دلیل، یا بازی ولاغی که هدفی غیر از تفریح و مزاح ندارد. (م).

لیلا البته یعنی بازی ولی نه به مفهوم عبث و بیهودگی بلکه به آن معنی که هدفش در خودش وجود دارد و بخاطر چیزی دیگر نیست. در اینجا تاکید روی جنبهٔ مثبت بازی است، درمقابل کار، که غایتش غیر از خودش است و البته خداوند چون محتاج نیست، نیاز به کاری ندارد(م).

٧٩. Kâla در دین چین یعنی زمان، علت تبدلات و دگرگونگیهای مادی و موجب استمرار تغییرات و توالی حالات جوهرهایی که براثر گردش زمان منقلب می‌شوند (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

۸۰. مکار، مکر، نوعی هیولای دریایی که اشتباهاً آن را تمساح یا کوسه یا دلفین دانسته‌اند، و علامت خدای دیویاکام(Kama) است و صورتش را در تزیین دروازه‌ها و روسریها بکار می‌برند، نام برج دهم (جدی) (م).

۸۱. نام سه دختر زوج خدایان دریایی. «سرشان را تعدادی مار احاطه کرده بود، دندانهای بزرگی مانند دندانهای گراز داشتند، دارای دستان مفرغی و بالهای زرین بودند که به‌واسطهٔ آنها می‌توانستند پرواز کنند. چشمهایشان بسیار شفّاف و نگاهشان به‌حدی نافذ بود که هر که بدان نظر می‌کرد، به تخته سنگی تبدیل می‌شد». پیر گریمال، *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ احمد بهمنش، ۱۳۵۶، ص ۳۳۸ (م).

۸۲. Kâla-mukha همچنین سیمای Râhu، دیو خسوف و کسوف است.
ر.ك. به: Ananda K. Coomaraswamy, *The Face of Glory*.

۸۳. éthos = خلقیات و خصایل مابه‌الاشتراك گروهی از افراد یك جامعه (م).

۸۴. امیزش اصل فاعلی (linga) و اصل انفعالی (yoni) عالم، یا وصلت شیوا با نیروهای طبیعت را که نوعی «زناشویی مینوی» (hieros-gamos) است، maïthuna، می‌نامند، و تجدید این آمیزش مینوی، از مراسم عبادی تانترا به‌شمار است (م).

۸۵. به‌قول میرچاالیاده(M. Eliade, Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, 1968.) یعنی «اندر خود شدن» (en-stasis)، استغراق در سرّ درون یا بحر وجود، در مقابل «از خود به در شدن» (ex-stasis) یا حالت بیخودی. سامادهی در یوگا. که مقام اتصال به مبدأ و استغراق در ذات ابدیت است، بی‌شباهت به مقام فنای صوفیه یا مقام اتحاد ذاکر و ذکر و مذکور و عاشق و عشق و معشوق، نیست. واژهٔ سامادهی مرکب از sam-â-dhā به معنی «ترکیب» و «اتصال» و «پیوند» است (م).

۸۶. این امر با مفهوم «تثبیت» (عملی که بدان وسیله جسم قابل تبخیری را ثابت نگاه می‌دارند) در کیمیاگری، بی‌ارتباط نیست.

۸۷. یا شهریار رقص (م).

۸۸. منشأ «آسمانی» رقص هندو من غیر مستقیم، به واسطهٔ تلألؤیی که در امکنهٔ مختلف و در طول اعصار و قرون داشته به‌اثبات می‌رسد: رقص هندو به‌صورتی سازش یافته با بودیسم، شیوهٔ تعلیم و تنظیم رقص را در تبّت و در سراسر آسیای شرقی، منجمله ژاپن، تحت‌تاثیر قرار داده است. در جاوه، پس از اسلام آوردن جزیره، به حیات خود ادامه داد و چنین می‌نماید که مع‌الواسطهٔ رقص کولیان، حتی در تعیّن رقص اسپانیولی نیز مؤثر افتاده است.

۸۹. ر.ك. به:
Ananda K. Coomaraswamy, *The Danse of Shiva*, London, Simpkin Marshall, 1918.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مبانی هنر مسیحی

I

اسرار مسیحیت در بطن جهانی هاویه‌گون که خصلتی غیردینی داشت به ظهور پیوست: مسیحیت «نوری در ظلمات بود» و هرگز نتوانست محیطی را که در آن شکوفان شده بود، سراسر دگرگون سازد؛ بدین سبب هنر مسیحی، چه از لحاظ سبك و اسلوب و چه از نظر کیفیت معنوی، در قیاس با هنر تمدنهای هزاران سالهٔ شرق، به‌طرز شگفتی، گسسته و منقطع است. بعداً بازخواهیم نمود که چگونه هنر اسلامی یکسره با طرد و ردّ میراث هنری جهان یونان و روم، دست‌کم در قلمرو نقاشی و پیکره‌سازی، توانست به تحقق نوعی همگونی و تجانس صوری نایل آید. اما در مورد مسیحیت حال بدین منوال نبود، چون اندیشهٔ مسیحی که به رستگاری و نجات نوع بشر به دست منجی نظر دارد، مقتضی هنری تصویری بوده است؛ بنابراین مسیحیت نتوانست از میراث هنری دوران باستان (یونان و روم) صرف‌نظر کند؛ بلکه با پذیرش آن، بعضی جرثومه‌های طبیعت‌گرایی را، به معنای ضد معنوی واژه، در خود جذب کرد و به‌رغم فرایند جذبِ این میراث طی قرون و اعصار، طبیعت‌گرایی مکتومش، هربار که وجدان روحانی دچار ضعف و فتور گردید، بر آفتاب افتاد، آن هم بسی پیش از رنسانس که‌رشته‌های‌پیوندباسنتراقاطعانه‌گسست[1].

در حالی که هنر تمدنهای سنتی شرق، واقعاً به دوپارهٔ هنر مقدس و هنر غیرمقدس تقسیم نمی‌شود (و الگوهای قدسی حتی هنر مردمی را نیز تعیین می‌کند)، جهان مسیحیت همواره در جوار هنر مقدس به معنای دقیق واژه، هنری مذهبی هم با اشکال کمابیش «دنیاپسند» یا دنیاوی داشته است.

هنر به راستی ملهم از مسیحیت، از تصاویر مسیح و مریم عذرا که دارای اصل و منشأ معجزآمیز و خارق‌العاده است، نشأت می‌گیرد، و همراه با سنتی در استادکاری و

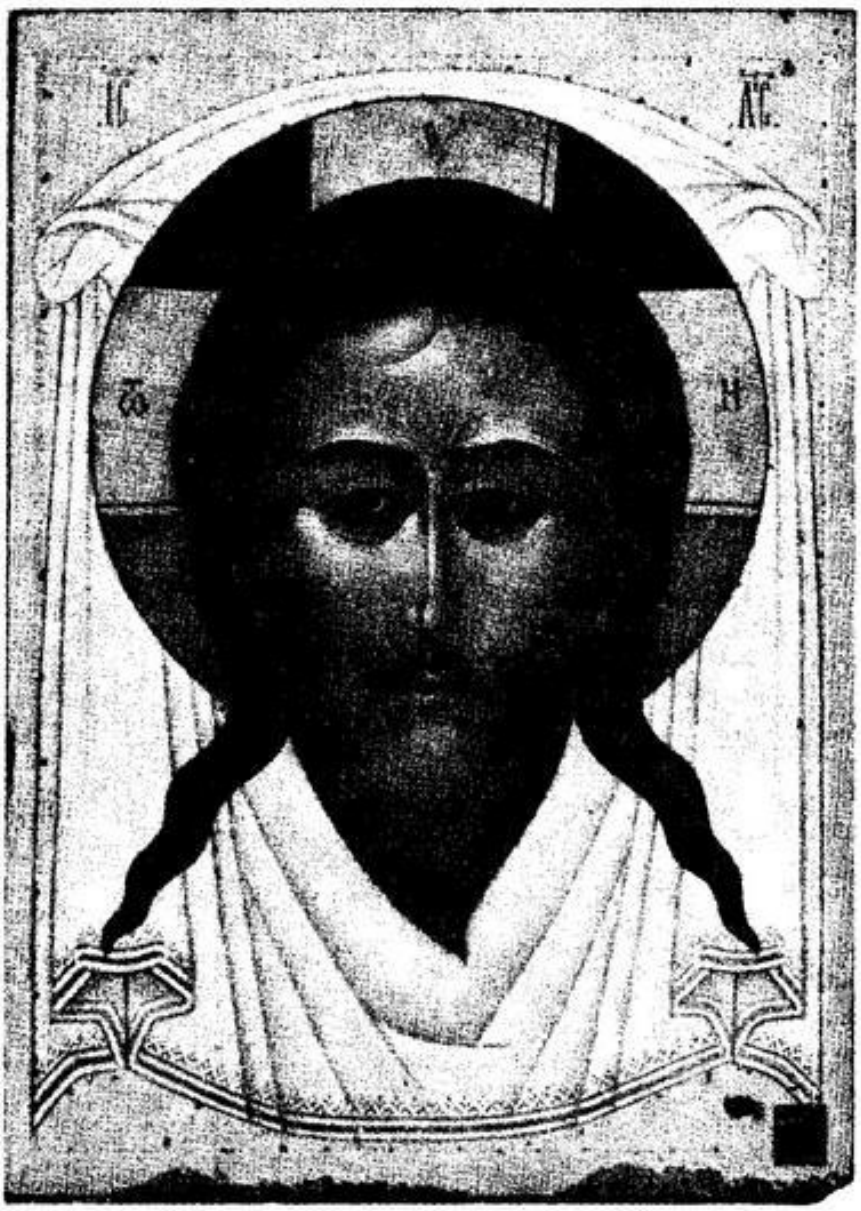
@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

افزارمندی‌است که‌مسیحیت‌آنها را پذیرفته‌و درنتیجه مسیحی شده‌اند،ولکن خصلتی‌مقدس هم دارند. بدین معنی که روشهای آفرینش در آن حوزه، ناقل و حامل حکمتی اولیٰ است که ارتجالاً با حقایق معنوی مسیحیت هم‌آوایی و توافق دارد. در تمدن مسیحی، تنها این دو جریان: هنر سنتی شمایل‌نگاری و استادکاری سنتی، شایستهٔ آنند که «هنر مقدس» نامیده شوند.

سنت نقش تصاویر مقدس، «شمایل حقیقی» (vera icon)، جوهری خداشناختی و لاهوتی و منشأیی در عین حال تاریخی و خارق‌العاده (اعجازآمیز) دارد، بر وفق سرشت خاص مسیحیت که بعداً از آن یاد خواهیم کرد. اگر ذریت و سلسلهٔ نسب این هنر از چشم ما، در ظلمت دوران پیش از قسطنطین مستور می‌ماند، هیچ شگفتی ندارد؛ زیرا منشأ بسیاری سنن دیگر نیز که منسوب به بعثت و رسالت دانسته شده‌اند، در چنین ظلمت نسبی، از دیده پنهان است. بی‌گمان در نخستین قرون مسیحیت، نوعی احتراز از هنر تصویری وجود داشته که در عین حال نفوذ یهودیت و تباین (مسیحیت) با شرک دوران باستان آن قید را پدید آورده بودند؛ ازینرو مادام که سنت شفاهی هنوز در همه جا زنده بود و مسیحیت نیز کاملاً ظاهر و آفتابی نشده بود، هنر تصویرنگاری حقایق مسیحی، فقط نقشی غیرضرور و پراکنده یا متفرق می‌توانست داشت. اما بعدها هنگامی که آزادی اجتماعی از یکسو و مطالبات و توقعات جماعات از سوی دیگر، زمینهٔ مساعدی برای شکوفایی هنر مذهبی پدید آورد، و حتی آن را ضرور و واجب ساخت، بسی شگفت‌آور می‌بود اگر سنت با تمام سختگیری معنویش، آن امکان تجلی و ظهور را از مساعدت روح و جوهری که خود به‌طور متعارف (داشت و) منتقل می‌توانست کرد، محروم سازد.

و اما سنت استادکاری که ریشه‌هایش به پیش از دوران مسیحیت می‌رسند، در وهلهٔ اول، کیهان‌شناختی است، زیرا اثری ساختهٔ دست استادکاران و صنعتگران، طبیعتاً از تشکل کیهان، بیرون از هاویه، تقلید می‌کند. و بنابراین دیدی که از اشیاء دارد، فی‌الفور با وحی و الهام مسیحایی که زبانش هیچ شباهتی با نوعی کیهان‌شناسی ندارد، مشابهت پیدا نمی‌کند. اما به‌رغم این واقعیت، ادغام رمزگری استادکاری و صنعتگری در مسیحیت نیز ضرورتی حیاتی به‌شمار می‌رفت، زیرا کلیسا به هنرهای تجسمی نیاز داشت تا در کسوت اشکالِ قابل رؤیت، ظاهر گردد و بدون منظور داشتن و رعایت امکانات معنوی پیشه‌ها و حِرَف، نمی‌توانست آنها را به تصرف خود درآورد. وانگهی در نظام روانی و معنوی «مدینهٔ» مسیحی، رمزگری استادکاران و صنعتگران، عامل ایجاد تعادل بود، زیرا

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



لوح III. Mandilion. شمایل روسی از مجموعهٔ Zeiner-Henriksen، اسلو (Oslo).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لوح IV. باكرة مقدس (شهر) ولاديمير (Vladimir)، شمايل بوزنطي.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

فشار یکجانبهٔ اخلاقیات مسیحی را که ذاتاً زاهدانه است، جبران و تلافی می‌کرد، بدین‌وجه که حقایق الهی را به‌صورتی نسبتاً پیراسته از اخلاق (non-moral) و به هر حال بری از خواست و اراده (non-volitif) متجلی می‌ساخت؛ آن رمزگری در مقابل وعظ و تذکیر کلیسا که بر سر آنچه باید کرد تا مقدس شد تأکید می‌ورزد، دیدی از کیهان عرضه می‌دارد که تعلیم می‌دهد کیهان به خاطر زیباییش مقدس است[۲]؛ و حال و هوایی می‌آفریند که موجب می‌گردد مردم به‌طور طبیعی و تقریباً بی‌اختیار، در جهان قداست انباز و از آن بهره‌مند شوند. مسیحیت بدان سبب که خصائص تصنعی میراث استادکاری و صنعتگری را که طبیعت‌گرایی یونانی و رومی، سرمست از افتخارات انسانی، چون جامه‌ای ناخوشایند بر آن پوشانیده بود؛ شُست و سترد، نتیجتاً عناصر دوام‌پذیر آن را که نقش‌پرداز قوانین کیهان‌اند، آفتابی ساخت[۳].

نقطهٔ اتصال و تلاقی میان سنت مسیحی ناب با جوهر خداشناسی، و کیهان‌شناخت پیش از مسیحیت، در علامات مسیحایی گورخانهٔ دخمه‌ای (Catacombes) و خاصه در علامات رمزی طغرامانندی (monogramme) که عبارت از چرخی با شش یا هشت‌پره است، به‌وضوح دیده می‌شود. می‌دانیم که این علامات و نقوش رمزی که کاربردشان در روزگاران بس کهنی متداول بوده، از حروف یونانی X و P (Chi و Rho) به‌تنهایی یا ترکیب شده با صلیب، تشکیل یافته است. اگر این علامت درون دایره‌ای نقش شده باشد، شکل چرخ کیهانی واضح است؛ ولی گاه آن علامت فقط به‌صورت صلیبی که در دایره‌ای محاط شده درآمده است. طبیعت خورشیدی این علامت محل تردید نیست: چنان که در بعضی سنگ‌نبشته‌های مسیحی گورخانهٔ دخمه‌ای، همین دایره دارای شعاعهایی با دسته است که عنصری است مشتق از علامات خورشیدی مصر باستان. وانگهی همین نقش رمزی وقتی با صلیب ترکیب شده باشد، به‌واسطهٔ دستهٔ (منحنی) P که همچون ستاره‌ای شامخ، زینت‌بخش تارك محور عمودی گشته، با صلیب دسته‌دار، یعنی ankh مصری (شکل ۱۳) شباهت می‌یابد.

شکل ۱۳. سه صورت مختلف علامت رمزی مسیح در گورخانهٔ دخمه‌ای. به نقل از Oskar Beyer.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

دایرهٔ محیط بر علامت رمزی، چیزی جز مدار گردش خورشید که دو محور آسمان آن را تقسیم کرده‌اند،نیست. چرخ دارای شش‌پره، همانند صلیب سه‌بُعدی است که بر سطح مستوی بازنمایی شده باشد. و چرخ دارای هشت‌پره که از ترکیب علامت رمزی و صلیب فراهم آمده، مشابه «گلباد»[٤] (rose des vents)، یعنی شاکلهٔ چهار جهت اصلی و چهار جهت میانی آسمان است.

هرگز از نظر دور نباید داشت که بشر دوران عتیق و قرون وسطی، فضای مادی را در کلیتش، همواره صورت عینی و بیرونی «فضای معنوی» تلقی می‌کرده است؛ و در واقع فضای مادی جز این نیز نیست، زیرا همگونی و تجانس منطقیش همزادهٔ ذهن شناساست و هم مولود واقعیت مادی.

شکل ١٤. سنگ نبشتهٔ کهن مسیحی در گورخانهٔ دخمه‌ای با علامت رمزی مسیح واقع در میان آلفا و امگا. دایرهٔ خورشیدی علامت رمزی، دارای دسته یا «دسته‌های نورانی» است، برحسب الگویی مصری. به نقل‌از: Oskar Beyer.

غالب اوقات علامت رمزی مسیح، میان دو حرف آلفا و اُمگا که نشانه‌های رمزی بدایت و نهایت‌اند، قرار گرفته است (شکل ١٤). ترکیب صلیب و این علامت رمزی و دایره، نمودگار مسیح به‌عنوان ترکیب معنوی عالم است. مسیح، آغاز و پایان و میانهٔ زمان بی‌زمان یا زمان سرمدی است؛ «خورشید پیروز» و «شکست‌ناپذیر» (sol invictus) است؛ صلیبش اداره‌کننده و فرمانروای عالم است[٥]، داور عالم است. بدین علت، علامت رمزی، نشانهٔ پیروزی نیز هست: امپراتور قسطنطین که به علت نقشش در مقام برترین شاه، ضرورتاً خود مظهر رمزی خورشید شکست‌ناپذیر (sol invictus) بود، این نشانه را بر درفشش نقش کرد و بدین‌گونه اعلام داشت که معنای کیهانی امپراتوری

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

روم، در نهایت به مسیح ختم می‌شود.

در آیینهای عبادی و اقامهٔ شعایر کلیسا نیز، مسیح به خورشید شکست‌ناپذیر مانند شده و جهت محراب به‌سوی قبله یا شرق این همانندی را تأیید می‌کند. آیینهای مذهبی کلیسا بسان بسیاری از اسرار (نمایشهای مذهبی) دوران باستان، درام قربان شدن یا جان‌نثاری خدا را بر وفق معنای کلی مناطق فضا (مکان) و اندازه‌های دور زمان حکایت می‌کنند. خورشید، تصویر کیهانی «کلمه» است.

گویی مشیّت الهی و قضای ربّانی می‌خواست که وضع تقویم خورشیدی به ارادهٔ ژول سزار[٦] (که از علوم مصری الهام می‌گرفت) و نقل آن تقویم و اعیاد عمدهٔ خورشیدی به سال مذهبی عبادی مسیحی، زمینهٔ ادغام سنن استادکاری را (که لاجرم صور کیهان‌شناختی دارند) در مسیحیت فراهم سازد. غافل نباید بود که رجوع و استناد به ادوار عالم در سنن استادکاری و علی‌الخصوص در معماری، آن‌چنان که ضمن بحث از بنای معبد خاطرنشان ساختیم، امری اساسی است. و در واقع بنای معبد، همچون «تبلور» حقیقی ادوار آسمانی جلوه‌گر می‌شود. معانی جهات فضا و مراحل و منازل دور یا گردش خورشید، به‌هم پیوسته و از یکدیگر تفکیک‌ناپذیراند؛ و این نکته، اصلی مشترک میان معماری کهن و شعایر و آیینهای مذهبی است.

در معماری مسیحی، شاکلهٔ اساسی صلیب محاط در دایره را بازمی‌یابیم. این نکته که چنین نقشی در عین حال رمز مسیح و ترکیب عالم است، پُرمعنی است: و در واقع دایره، نمودگار تمامیت فضا و بر آن اساس، نمودار تمامیت هستی و نیز دور آسمانی است و تقسیمات طبیعی دور آسمانی نیز که محورهای اصلی به شکل صلیب نشانگر آنهاست، در شکل مستطیلی معبد بازنمایی شده است. نقشهٔ کلیسا، شکل صلیب را مؤکداً خاطرنشان می‌سازد و این امر نه فقط با مفهوم خاصه مسیحی شکل صلیب مطابقت دارد، بلکه با نقش کیهان‌شناسی در معماری پیش از دوران مسیحیت نیز تطبیق می‌کند، بدین‌قرار که محورهای اصلی به شکل صلیب، عنصری میانی یا میانجی و واسطه بین دایرهٔ آسمان و مربع زمین است؛ و در چشم‌انداز مسیحیت نیز، در درجهٔ اول، نقش میانجیگر و شفیع الهی، منظور شده است.

D

رمزگری معبد مسیحی بر مشابهت میان معبد و پیکر مسیح مبتنی است، بر وفق این

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

سخنان *انجیل*: «عیسی پاسخ داد: «این خانهٔ خدا را ویران کنید و من آن را در سه روز برپا خواهم کرد». یهودیان گفتند: «ساختن این معبد چهل‌و شش سال به درازا کشیده است، تو چگونه آن را سه روزه بنا می‌توانی کرد؟». اما معبدی که عیسی از آن سخن می‌گفت، تنش بود» (یوحنا، ۱۹-۲۱).

در اینجا یاد آور شویم که معبد (هیکل) سلیمانی که پیش از ظهور مسیحیت، معبد بابل بزرگ (Zorobabol) جایگزین آن گردید، قرارگاه شخینا (Shekhina)، یعنی حضور خداوند بر زمین بود. بنا به سنت و روایت یهود، این حضور که زمین در پی هبوط آدم از آن محروم ماند، در ابدان آباءِ بنی‌اسرائیل جا گرفت. بعدها موسی برای آن منزلی متحرك در خیمه (سایبان) و به‌نحوی عمومی‌تر در پیکر قوم بنی‌اسرائیل تطهیر شده، تهیه دید[۷]. سلیمان برای حضور خداوند، اقامتگاهی ثابت، برحسب نقشه‌ای که بر پدرش داود وحی شده‌بود، بنا کرد: «آنگاه سلیمان گفت خداوند فرموده است که در غمامهٔ مظلمه خواهم نشست. در واقع خداوندا، خانه‌ای برای سکونت تو بنا کرده‌ام، مکانی که تا ابد در آن بنشینی» (*کتاب اول ملوك*، فصل هشتم، ۱۲). «حال ای خدای اسرائیل تمنا دارم وعده‌ای را که به بنده‌ات پدرم داود دادی، به انجاز برسانی. اما آیا می‌شود که خدا به‌راستی در زمین ساکن گردد؟ آسمانها، آسمان آسمانها، گنجایش ترا ندارد؛ پس پیداست این خانه که بنا کرده‌ام بسی کمتر از آن گنجایی ترا خواهد داشت» (همانجا، ۲۶، ۲۸). «و هنگامی که سلیمان دعایش را به پایان می‌برد، آتش از آسمان فرود آمده، قربانی سوختنی و دیگر ذبایح را سوخت و جلال (shekhina) خداوند، معبد (خانه) را پر کرد، تا آنجا که قربان‌کنندگان (کاهنان)، داخلِ معبد (خانهٔ) خداوند نتوانستند شد، زیرا جلال خداوند، خانه را پر کرده بود» (*کتاب دوم تواریخ ایام*، فصل هفتم، ۱ و ۲).

پیکر مسیح جایگزین هیکل سلیمان خواهد گشت[۸]؛ وقتی مسیح بر صلیب می‌میرد، پردهٔ آویخته در برابر مکان اقدس معبد، پاره می‌شود. پیکر مسیح، کلیسا نیز هست بدین اعتبار که کلیسا عبارت از جماعت اولیاء و قدیسین است؛ مظهر رمزی این کلیسا (امّت)، معبد مسیحی است.

برحسب اقوال آباءِ کلیسا، بنای مقدس، در درجهٔ اول نمودگار مسیح، در مقام ذات الوهیت متجلی در این خاکدان است. و در عین حال نمودار عالم ساخته شده از مواد مرئی و غیبی نیز هست و به فرجام نشانگر انسان و «اجزاءِ» مختلف اوست[۹]. به موجب بعضی آباء، مکان اقدس در کلیسا، تصویر روح است و شبستان یا ناوکلیسا، تصویر خرد،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

و رمز محراب، چکیدهٔ آن دو رمز را دربر می‌گیرد[۱۰]. و به قول بعضی دیگر، مکان اقدس در کلیسا یعنی جایگاه همخوانان یا مخارجهٔ پشت محراب، تصویر روان است، حال آنکه شبستان کلیسا همانند تن است و محراب، بسان قلب[۱۱].

خبرگان در آیینهای کلیسایی از قبیل Durant de Mende و Honorius d'Autun[۱۲]، نقشهٔ کلیسای جامع را با تصویر مسیح مصلوب قیاس می‌کنند: سر مصلوب با مخارجهٔ پشت کلیسا که جهتش رو به قبله یا شرق است مطابقت دارد، دو بازویش در امتداد بازوی عرضی کلیسا دراز شده‌اند و بالاتنه و ساقهایش در شبستان یا ناوکلیسا آرمیده‌اند، قلبش در جایگاه محراب اعظم قرار گرفته است. این تفسیر یادآور رمزگری پروشا بنا به سنت هندو است که جسمش در نقشهٔ معبد جای گرفته است. در هر دو مورد، انسان ـ خدا که در بنای قدسی حلول کرده، قربانی‌ای است که آسمان (ذات حق) را با زمین آشتی می‌دهد. تصور می‌توان کرد که تفسیر مسیحی نقشهٔ معبد، رمزگری بس کهن‌تری را با چشم‌انداز مسیحیت وفق و سازش داده و دوباره بکار برده باشد. اما این هم ممکن و حتی محتمل است که دو بینش معنوی مشابه، مستقل از یکدیگر پدید آمده باشند.

ملاحظه می‌کنیم که رمزگری هندو، تجلی الهی را به‌طور کلی بیان می‌کند. واستو ـ پروشا ـ ماندالا نمودار خطی (شکل هندسی) نسبت میان روح و ماده یا ذات و جوهر است. تمثیل مسیحی معبد برعکس، «نزول» خاص «کلمه» در کسوت بشری را منظور دارد، اصل مابعدالطبیعی در هر دو یکی است، اما پیام‌های مینوی فرق می‌کنند.

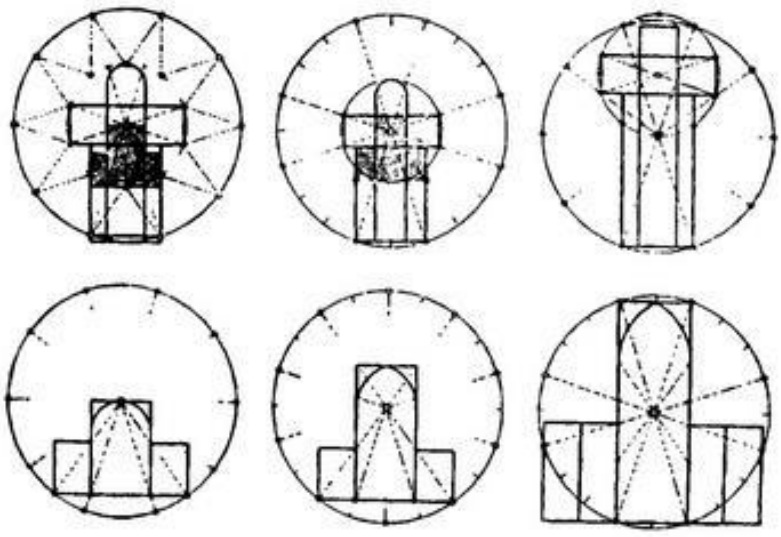
برحسب آموزهٔ آباء، حلول «کلمه»، فی‌نفسه خود نثاری و قربان شدن است، نه فقط به علت «شهادت»، بلکه در مرتبهٔ نخست بدین سبب که ذات الوهیت براثر «نزول» در کسوت بشری و خاکی، به منتهی درجه، تن به «تذلیل» خود داده است. راست است که ذات لایزال خداوند، قربان نمی‌شود؛ معهذا چون درد و رنج انسان ـ خدا، اگر وی از سرشت الهی بهره‌مند نباشد، بُرد و تاثیر درازآهنگ واقعی نخواهد داشت، لاجرم خداوند که عشق بیکرانش «بلندی» و «پستی» را دربر می‌گیرد، به‌نوعی قربان می‌شود. همچنین بنا به آموزهٔ هندو، پروشا در مقام برترین وجود، ممکن نیست به حدودِ جهانی محدود گردد که از آن و به وساطت آن، تجلی می‌یابد؛ با این همه به‌نوعی آن حدود را می‌پذیرد، زیرا آنها امکاناتی هستند که در ذات نامتناهیش می‌گنجند.

این ملاحظات ما را از موضوع سخنمان دور نمی‌کند، بلکه به فهم پیوند تنگاتنگی که

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

میان معنای معبد به‌مثابهٔ تن انسان ـ خدا و مفهوم کیهان‌شناختیش هست (زیرا کیهان به معنای بس کلی واژه، نمودار جسم یا «تن» ذات الوهیتی است که متجلی گشته) مدد می‌رساند. و در این نقطه، آموزهٔ رازآموزی یا تعلیمات باطنی «فراماسون»های قدیم و مسیح‌شناسی[۱۳] به‌هم می‌رسند.

پیشتر بازنمودیم که چگونه شیوهٔ قبله‌یابی (گذاشتن روی عمارت به سمت قبله) موجب مشابهت ساختمان بنا با (تکوین و خلقت) عالم می‌گردد. اینك می‌توان پذیرفت که دایرهٔ مزوله (شاخص، ساعت آفتابی): یعنی وسیلهٔ یافتن محورهای شرقی غربی و شمالی جنوبی نیز، نمودگاه دایرهٔ اصلی یا بنیانی است که همهٔ اندازه‌های بنا از آن استخراج و استنتاج می‌شوند. می‌دانیم که ابعاد هر کلیسا، کلاً از تقسیم متوازن دایره‌ای بزرگ، یعنی از تقسیم آن به پنج یا ده بخش به‌دست می‌آید. این روش فیثاغوری که معماران مسیحی محتملاً از صنف پیشه‌وران (collegia fabrorum) به میراث برده بودند[۱۴]، نه فقط در سطح افقی، بلکه ایضاً به‌طور عمودی نیز به‌کار می‌رفت[۱۵]، به‌قسمی که تنهٔ بنا در کره یا گویی خیالی محاط می‌شد. در اینجا رمزگری‌ای بس غنی و رسا و مطابق با مقصود وجود دارد: بدین معنی که «بلور» بنای قدسی، این‌چنین، بیرون از کره یا گوی نامحدود کیهان، «منعقد» می‌شود. این کُره به‌مثابهٔ تصویر طبیعت کلی و عالمگیر «کلمه» که شکل انضمامی و عینی و زمینیش معبد است، نیز هست (شکل ۱۵).



شکل ۱۵. چند نمونه از ابعاد کلیساهای قرون وسطی، به نقل از Ernst Moessel.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

تقسیم به ده جزء، با سرشت منحصراً هندسی دایره، نمی‌خواند، زیرا پرگار آن را به شش یا دوازده بخش قسمت می‌کند؛ بلکه با دور (گردش) مطابقت دارد، و مراحل و منازل آن دور را که متوالیاً کاهش می‌یابند، برحسب ضابطهٔ ٤+٣+٢+ ١=١٠، نمودار می‌سازد. بنابراین در این روشِ تعیین تناسبات بنا، بهره‌ای از طبیعت زمان وجود دارد، تا آنجا که اگر بگوییم تناسباتِ کلیسای جامعی درقرون وسطی،ضرباهنگ کیهان را انعکاس می‌دهند، سخنی بیهوده نگفته‌ایم. وانگهی نسبت تناسب فضا، نظیر نسبت وزن با زمان است، و از این لحاظ، قابل تأمل و پرمعنی است که تناسب متوازن، از دایره، یعنی مستقیم‌ترین تصویر دورِ آسمانی، ناشی می‌شود؛ بدین‌گونه طبیعت غیرمنقسم دایره به نظام معماری که وحدتش عقلانی نیست و در مرتبهٔ نظامی منحصراً کمّی، یا از لحاظ نظامی منحصراً کمّی نامدرك و دست‌نیافتنی است، منتقل می‌شود.

چون بنای مقدس تصویری از کیهان رقم می‌زند، پس به طریق اولی (a fortiori) تصویر وجود (مطلق) و امکاناتش که در بنای عالم، «صورت خارجی» و یا «عینی» یافته‌اند، نیز هست. بنابراین نقشهٔ هندسی بنا، نمودار رمزی «نقشهٔ الهی» است؛ و در عین حال، آموزه یا اصول عقاید را نیز بیان می‌دارد که هر استادکاری که در ساختمان بنا همکاری و دست داشته، می‌توانسته به‌اندازهٔ هنر خاص خویش، آن را دریافته و تفسیر کند؛ و آن آموزه، در عین حال سرّی و مبرهن بوده است.

معبد چون کیهان از هاویه به‌وجود آمده است. مصالح ساختمانی: چوب و آجر و سفال و سنگ، معادل با hylé یا مادهٔ اولی (materia prima)، یعنی ذات شکل و حجم‌پذیر جهان است. بنّا که سنگی را می‌تراشد، در آن به دیدهٔ ماده‌ای (materia) که فقط به‌شرط پذیرفتن شکلی (forma) تعیین شده از جانب روح، می‌تواند در کمال‌یابی وجود مشارکت داشته باشد، می‌بیند.

بدین‌گونه ابزار و آلاتی که برای تغییرشکل دادن مادهٔ خام بکار می‌رود، «ابزار» الهی‌اند که به مادهٔ اولای (materia prima) نامتمایز و بی‌شکل جهان، شکل می‌بخشند. بدین مناسبت یادآور شویم که در اساطیر مختلف، ابزار و آلات، با صفات و خصائص و محمولات خدایان یکی شده‌اند، و توجیه اینکه چرا در رازآموزیهای استادکاران، رازآموزی با تحویل دادن ابزار و آلات حرفه، ملازمهٔ تنگاتنگی داشته، همین است. بنابراین می‌توان گفت که ابزار مهم‌تر از هنرمند و صانع است، بدین اعتبار که رمزگرایی ابزار، برتر از فرد آدمی است. و به مثابهٔ نشانهٔ خارجی قوّه‌ای روحانی است که

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

انسان را به مسطورهٔ الهیش یعنی کلام (Logos)، می‌پیوندد. وانگهی ابزار همانند سلاحی است که آن نیز جزء اسباب و علامات مخصوص خدایان است[۱۶].

بدین‌گونه ابزار و آلات پیکرتراش، پتك و قلم، مثل فاعلان یا «عاملان کیهانی»اند که به مادهٔ اولیه که در پیکرتراشی، سنگ نتراشیده نمودگار آن است، شکل می‌بخشند. در غالب حرفه‌ها، اگر نه در همهٔ آنها، ضرورتاً اشیاء و ابزاری به صورتهای دیگر یافت می‌شوند که متمم و مکمل قلم و سنگ به‌شمار می‌روند: گاوآهن (شیارافزار) زمین را شخم می‌زند[۱۷]، آن‌چنان که قلم سنگ را می‌تراشد، و از لحاظ اصول، باز به همان شیوه، قلم(نی)، کاغذ را «شکلاً تغییر می‌دهد»[۱۸]. ابزار برنده و شکل‌دهنده، همواره همچون عامل اصلی نرینه که به ماده‌ای مادینه تعیّن می‌بخشد، ظاهر می‌شود. قلم پیکرتراشی به وضوح تمام با قوهٔ تمییز و تشخیص تطبیق می‌کند، و اگر در قبال سنگ دارای نقش فعالی است؛ به‌نوبهٔ خود، چون از لحاظ پیوندی که با چکش یا پتك دارد و به عبارتی متحمل (ضربات) «تکانهٔ» آن می‌شود موردنظر قرار گیرد، فعل‌پذیر می‌گردد. قلم پیکرتراشی و چکش از لحاظ کاربردی که در رازآموزی و به‌عنوان «اصول عمل‌کننده» دارند، به ترتیب نمودگار رمزی شناخت ممیزه، و ارادهٔ روحانی که آن شناخت را «فعلیت می‌بخشد» یا «برمی‌انگیزد»، محسوب می‌شوند؛ بدین‌گونه قوهٔ شناخت مادون قوهٔ ارادی واقع است، و این امر بدواً خلاف سلسله مراتب و درجات متعارف به‌نظر می‌رسد، اما آنچه این بازگونگی ظاهری را توجیه و تبیین می‌کند، معکوس یا مقلوب‌شدن «عملی» نسبت اصولی‌ایست که‌بنابرآن، شناخت مقدم بر اراده است، و آن معکوس شدن رابطه در عمل، از لحاظ مابعدالطبیعه واجب و ضرور است. وانگهی دست راست چکش می‌کوبد و دست چپ قلم را هدایت‌می‌کند. شناخت‌اصولی ناب یا «آموزه‌ای»به‌عبارتی‌دیگر(و «تمییز» مورد بحث چیزی جز کاربرد عملی یا اعمال آن شناخت «بر وفق روش» نیست)، در کار تحقق معنوی (یعنی از قوه به فعل آوردن معنویت)، «فعالانه» یا «مستقیماً»، دخالت ندارد؛ بلکه آن عمل را بر وفق حقایق ثابت و [illegible] نظم می‌دهد. این شناخت متعالی در روش معنوی و روحانی سنگتراش، با ابزارهای مختلف اندازه‌گیری از قبیل شاقول و ترازو و گونیا و پرگار، یعنی تصاویر صور مثالی ثابت ولایتغیری که بر تمام مراحل کار حاکمیت دارند، به صورتی رمزی متمثل شده است[۱۹].

از راه قیاس با بعضی سنن استادکاری که هنوز در شرق متداول است، حدس می‌توان زد که فعالیت ضربی سنگتراش گاه با ذکر جلی یا خفی یکی از اسماءِ خداوند ترکیب

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

می‌شده است. در این صورت آن نام که می‌توانست یکی از رمزهای «کلمهٔ» خلاق و دگرگون‌ساز باشد، به‌مثابهٔ عطیه‌ای بود که سنت یهود یا مسیحی به استادکاری ارزانی داشته بود.

از آنچه دربارهٔ کار پیکرتراش گفتیم می‌توان دریافت که تعالیم باطنی و رازآموزیهای اصناف استادکاران بیشتر «بصری» بوده است تا «کلامی» یا «نظری». صرف کاربرد عملی داده‌های هندسی می‌بایست ارتجالاً نزد استادکاران مستعد برای تأمل و سیر و نظر، بعضی «دل‌آگاهیها» از واقعیات مابعدالطبیعی برانگیزد. کاربرد ابزارهای اندازه‌گیری که به‌مثابهٔ «کلیدها»ی معنوی تلقی می‌شده‌اند، به فهم وجوب بی‌چون و چرای قوانین عالم، نخست در مرتبهٔ «طبیعی» از راه مشاهدهٔ قوانین ایستا و سپس در مرتبهٔ «فوق طبیعی» از طریق کشف شهودی صور مثالی جهانی همان قوانین، کمك می‌کرده است. و البته تحقق این معنی مستلزم مسلم بودن این امر است که قوانین «منطقی»ای که از قواعد هندسی یا ایستمند استنتاج می‌شوند، هنوز دلخواهانه آن‌چنان در حدود مفهوم ماده مقیّد نبوده‌اند که با جمود و ماند مقولهٔ «غیرمعنوی» خلط شوند.

کار استادکار اگر از این منظر موردملاحظه قرار گیرد، به آیین تبدیل می‌شود. معهذا برای آنکه واقعاً واجد کیفیت آیین گردد؛ باید با سرچشمهٔ فضل و لطف (الهی) مرتبط باشد. رشته‌ای که کاری رمزی را به مسطوره و نسخهٔ الهیش می‌پیوندد، باید مجرای نفوذی معنوی گردد که موجب «استحالهٔ» درونی و صمیمی ذهن و وجدان تواند شد. و در واقع می‌دانیم که رازآموزی استادکارانه، شامل عمل تقریباً تقدس‌آمیز انتساب روحانی می‌شده است.

هدف از تحقق کاری هنری یا استادکارانه، «تسلط‌یابی»، یعنی چیره‌دستی کامل و خودجوش در هنر بوده است و تسلط در عمل نیز با حالت آزادی و صدق باطنی، ملازمه و تقارن داشته است. و این حالتی است که دانته آن را با تصویر بهشت روی زمین، واقع بر قلّه کوه اعراف، به‌صورت رمزی تمثیل کرده است. ویرژیل چون به آستانهٔ این بهشت رسید، به دانته می‌گوید: «از اکنون، دیگر در انتظار مباش که سخنی بگویم یا اندرزی دهم، زیرا حُکمت اختیاری است و صائب و صواب و سرپیچی از آن خطاست. از اینرو مقرر می‌دارم که صاحب اختیار و مالك نفس خود باشی با تاج و کلاه دوشاخ مزیّن به زردوزی»[۲۰] (که مخصوص رؤسای مذهب کاتولیك است). ویرژیل صورت آدم‌نمای حکمت دوران پیش از مسیحیت است و راهنمای دانته در طی عوالم روانی به مرکز حالت

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

انسانی، حالت جنت العدنی است که از آنجا عروج به «آسمانها» که رموز حالات مافوق صورت‌اند، آغاز می‌شود. صعود به قلهٔ کوهستان اعراف، با تحقق آنچه در دوران باستان «اسرار صغیر» می‌نامیدند تطبیق می‌کند. حال آنکه عروج به افلاك آسمان با شناخت «اسرار کبیر» مطابقت دارد. و آن رمزگری را بدین جهت خاطرنشان ساختیم که وسعت میدان و شعاع بُرد رازآموزی‌ای کیهان‌شناختی، چون رازآموزی استادکارانه را کاملاً معلوم می‌دارد[۲۱].

توجه بدین نکته اهمیت دارد که برای هر هنرمند یا استادکاری که در ساختمان کلیسایی همکاری داشته، کل بنا به‌وضوح مظهر و مجلای نظریه محسوب می‌شده، و خود بنا نیز کیهان یا نقشهٔ الهی را منعکس می‌ساخته است. بنابراین استادی یا چیره‌دستی عبارت بوده است از بهره‌مندی خودآگاهانه یا هشیارانه از نقشهٔ «معمار بزرگ عالم»، نقشه‌ای که تحقیقاً در ترکیب همهٔ تناسبات معبد، جلوه‌گر می‌شود و خواستهای همهٔ کسانی را که در کاری کیهانی مشارکت دارند، نظم می‌دهد.

به‌طور کلی می‌توان گفت که عنصر عقلانی روش، در شکل منظمی که به سنگ می‌بایست داد، ظاهر می‌شده است. زیرا forma بنا به مفهوم ارسطویی واژه، همان نقش «ذات» را دارد. و به اعتباری چکیدهٔ صفات ذاتی هر فرد یا هر شیء را شامل می‌شود و بدین‌گونه مخالفِ materia است. الگوهای هندسی در کاربرد رازآموزانه، نمودگار جهات و جوانب مختلف حقیقت روحانی‌اند، حال آنکه سنگ به‌مثابهٔ روان هنرمند است. و تراش سنگ که عبارت از برداشتن اضافات و زواید آن و دادن «کیفیت» به چیزی است که هنوز «کمیّت» خامی بیش نیست، با شکفتگی فضایل که در روان آدمی هم محمل و هم‌محصول معرفت معنوی‌اند، مطابقت دارد. بنا به Durand de Mende سنگی «که به شکل مربع یا مربع مستطیل (با زوایای راست) تراشیده و صاف و پرداخت شده و صیقل خورده» نمودار روان انسان مقدس و ثابت‌قدمی است که به دست معمار الهی در معبد روحانی محصور خواهد گشت[۲۲]. بنا به تمثیلی دیگر، روان چون سنگی نتراشیده و بی‌شکل و نامنظم و کدر، به صورت سنگی گرانبها یعنی گوهری که نور الهی در آن نفوذ کرده و سطوحش آن نور را منعکس می‌سازد، دگرگونی می‌یابد.

III

در آنچه گذشت، ما به عمد واژه‌های forma و materia (صورت و هیولی) را که

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

اذهان قرون وسطی با آنهـا انس و آشـنایی داشـتند، برای تعیین قـطبهای اثر هنری برگزیدیم. ارسطو که طبیعت هـر ذی‌حیات (وجود) یا هر شیء را به این دو اصل اسـاسی تأویل می‌کرد، در استدلالاتش به فرایند هنری استناد می‌جست، زیرا آن دو اصـل تعینات قبلی منطق یعنی تعینات منطقی به طریق برهان لمّی نیستند، بلکه مهم‌تر از آنند. اندیشـه آنها را استنتاج نمی‌کند، بلکه به عنوان اصول مسـلمه می‌پذیرد، به قسـمی که تصـور آن اصول اساساً بر تحلیل عقلانی بنیان نیافته، بلکه بر کشـف و شـهودی عقـلانی اسـتوار گشته که تکیه‌گاه متعارفش استدلال نیست، بلکه رمز است. و واضح‌ترین رمز این تتمیم و تکمیل (complémentarisme) در بحث وجودشناسی، نسبت میان الگـو یا تصـور (eïdos) از ازل متمکن در ذهن هنرمند و ماده (چوب، گل رس، سنگ یا فلز)ی است که تحـت‌تأثیر آن تصـور، شکـل می‌گیرد. بدون نمونهٔ مادهٔ شکـل‌پذیر، materia یا hylé (هیولی) از لحاظ معرفت الوجود تصورپذیر نیسـت، زیرا نه قـابل اندازه‌گیری اسـت و نه قابل تعریف و توصیف، بلکـه «بی‌شکـل» اسـت، نه به معنای نسـبی واژه، آن‌چنان که ماده‌ای در استادکاری و صنعتگری «بی‌شکل» یا خام است، بل به نحوی اصلی و بنیانی، زیرا مادهٔ مزبور پیش از آنکه، صورتی (forma) بیابد، فاقد خصایص معقول یا قابل تعقل است. از سوی دیگر اگر forma فی‌نفسه به‌نحوی قابل تصور اسـت، جـدا از پیوندش با ماده (materia) که با اعطاء «بُعـد»ی لطیف یا کمّی به‌صـورت، بدان تعیّن می‌بخشـد، غیرقابل تصور است. خلاصه آنکه اگر دو اصل معرفت الوجود پس از شـناخت، از لحـاظ عقلانی واضـح و مبرهن‌اند، این نکته نیز به همان اندازه حقیقـت دارد که در اثبات آن دو اصل، از رمزگری عینی و غیرمجردی که اثر هنری یا استادکارانه عرضـه می‌دارد، بی‌نیاز نمی‌توان بود؛ و اما میدان این رمزگری از حوزهٔ عقلانی بسی وسیع‌تر اسـت، تا آنجـا که باید اعتقاد کرد که ارسـطو مفـاهیم eïdos و hylé را که بعـدها لاتین‌زبانان به forma و materia برگرداندند، از سنتی واقعی یعنی از شـیوهٔ تعلیماتی که در عین حـال منبعـث از اصول عقاید (یا آموزه) و هنر الهی است، به‌عاریت گرفته است.

وانگهی خـاطرنشان می‌کنیم که اصـطلاح یونانی hylé به معنای تحـت‌اللفـظی کلمه یعنی چوب، و چوب فی‌الواقع در تمدنهای کهن، علی‌الاطلاق مادهٔ استادکاران اسـت. در بعضی سنن آسیایی، و خاصه در رمزگری هندو تبّت، چوب همچنین معادل «محسـوس» مادهٔ اولیٰ (materia prima)، مادهٔ حجم و شکل‌پذیر عالم تلقی می‌شده است.

مثال هنر که ارسطو آن را چون سرآغاز مفهوم (معنی مجرد)سازی بکـار می‌برد، وقتی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

به تمام و کمال معتبر است که به هنر سنتی رجوع شود که در آن، الگو که بر سبیل تشابه و قیاس، نقشی مشابه نقش اصل «صورت» را دارد، در حقیقت بیانگر ذات یعنی ترکیبی از صفات متعالی است؛ در کاربست هنر، این ذات کیفی را شاکله‌ای رمزی که کاربردهای «مادی» عدیده می‌تواند داشت، نقل و بیان می‌کند. برحسب ماده‌ای که پذیرای اثر الگو خواهد گشت، الگو کمابیش صفات باطنی خود را آشکار خواهد ساخت، همچنان که صورت اساسی هر وجود، کمابیش بر حسب قابلیت حجم و شکل‌پذیری ماده (materia)اش، ظاهر می‌گردد، از سوی دیگر صورت است که سرشت خاص ماده را بر آفتاب می‌اندازد، و از این لحاظ نیز هنر سنتی از هنر طبیعت‌گرا یا شبهه‌انگیز (illusionniste) که می‌خواهد خصائل ویژهٔ مادهٔ حجم و شکل‌پذیر را مستور دارد، حقیقی‌تر است. بار دیگر یادآور شویم که نسبت forma-materia محقق می‌دارد که صورت فقط از راه ترکیب با ماده قابل اندازه‌گیری است، حال آنکه ماده فقط به حسب صورت قابل تعقل است.

اگر نسج وجود هر فرد (یا وجود جزئی) با تاروپود forma و materia بافته شده، ازینروست که آن قطبیت، ریشه در وجود کلی دارد. در واقع materia به مادهٔ اولیٰ (materia prima) یعنی ذات فعل‌پذیر عالم بازمی‌گردد، حال آنکه forma با قطب فاعلهٔ وجود کلی و ذات مطابقت دارد، و در قبال هر رجود جزئی، به‌مثابهٔ صورت مثالی و امکان دائم آن در روح یا ذات حق است. راست است که این تطبیق اخیر از ارسطو نیست؛ و بی‌گمان وی بدین علت از ارجاع «صورت» forma به مبدأ فراکیهانیش امتناع داشته که خواسته و دانسته خود را به قلمروی که روش استدلالش در آن اعتبار و کاربرد دارد محدود ساخته است، و مشخصهٔ این قلمرو، تلاقی و تقارن ممکن قوانین هستی‌شناسی با منطق است. معهذا اصول متعارف ارسطو، ازین قبیل که صورت و هیولی مکمل و متمم یکدیگرند، به‌طور مسلم، متضمن زمینهٔ فراکیهانی عمیقی است که متفکران قرون وسطی آن را طبیعتاً در نگرش افلاطونی به اشیاء می‌یافتند. آموزه‌های افلاطون و ارسطو، فقط از لحاظ عقلانی با هم در تعارض‌اند. و اگر تمثیلات افلاطون را فهم کنیم، درمی‌یابیم که مُثُل افلاطونی آن جنبه از واقعیت را که ارسطو منحصراً موردنظر قرار داده، شامل می‌شود. بنابراین متفکران صدر دوران قرون وسطی ، حق داشتند که نگرش افلاطون را برتر از نگرش ارسطو شمردند[۲۳].

چه آموزهٔ افلاطون را در شکل جدلی خاص آن بپذیریم و چه خود را ملزم به ردّش

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بدانیم، از لحاظ مسیحیت انکار نمی‌توان کرد که امکانات اساسی همهٔ‌اشیاء،الی‌الابد در کلام الهی (le Logos) نهفته‌اند و موجود. زیرا «همه چیز به واسطهٔ کلمه هستی یافت» (یوحنا، فصل اول، آیهٔ ۳)، و همه چیز از او ــ یا در او ــ به‌وجود آمد، چون او «نور حقیقی است که همهٔ کسانی را که بدین جهان می‌آیند،روشن می‌کند» (همانجا، فصل اول، آیه‌های ۹ و ۱۰). بدین‌گونه نور عقل از آن ما نیست، بلکه متعلق به کلمهٔ حاضر در همه‌جاست؛ و این نور اساساً مشتمل بر کیفیات اشیاء قابل شناخت است، زیرا واقعیت باطنی‌عمل‌شناخت،کیف است‌وکیف،«صورت»به‌معنای‌مشترکی‌کلمه‌است. Boèce[۲۴] می‌گوید: «صورت هر چیز، همچون نوری است که به واسطه‌اش، آن چیز شناخته می‌شود»[۲۵]. و این است دامنهٔ برد یا وسعت میدان به‌غایت روحانی اصل صورت و ماده‌انگاری (اصالت صورت و ماده) (hylémorphisme)[۲۶]: «صورت»های اشیاء، یعنی ذات کیفی آنها، فی‌نفسه متعالی و برشونده‌اند؛ و در هر مرتبه از مراتب وجود بازیافته می‌شوند؛ و تنها بر اثر تلاقی با ماده (یا با جهت و وجهی از مادهٔ اولی materia prima) محدود به حدودی خاص می‌گردند و به «نشانه»های کمابیش ناپایدار تنزل می‌یابند.

در فوق،قول Boèce را آوردیم؛ وی در قرون وسطی یك تن از استادان بزرگ هنر است که نظرات فیثاغورث را تعلیم می‌کرده است[۲۷]. رساله‌اش دربارهٔ quadrivium، شرح سادهٔ هنرهای صغیر (ریاضیات، هندسه، موسیقی و نجوم) نیست، بلکه بسی مهم‌تر از آن است و در حقیقت علم شناخت صورت است و عدم تمیز تأثیری که در حوزهٔ هنرهای تجسمی (شکل و حجم‌پذیر) داشته، خطاست. از لحاظ Boèce، هر نظام صوری، «برهان» وحدت وجود است، و علم حساب وی (بوئسی)، بیش از آنکه نمودار روش شمارش باشد، نمودگر علم اعداد است و عدد از قبل و به طریق لمّی همچون مقدار و کمیتی (معین) تلقی نشده، بلکه به‌مثابهٔ تعیّن کیفی وحدت قلمداد گشته است، مثل اعداد فیثاغوری که مشابه «مُثُل» افلاطونی‌اند: دوگان و سه‌گان و چهارگان و پنج‌گان و غیره، همه نمودار جهات و وجوه احدّیت‌اند.آنچه اساساً اعداد را به‌هم متصل می‌کند، تناسب است که به‌نوبهٔ خود بیان کیفی احدّیت‌است؛و اما جنبهٔ کمی اعداد، فقط مربوط به «گسترش» مادی آنها می‌شود.

وحدت کیفی اعداد در هندسه واضح‌تر است تا در حساب، زیرا معیارهای کمّی برای تمیز دوشکل از هم مثلاً مثلث و مربع به‌هیچ‌وجه کافی نیست، چون هریك واجد کیفیت بی‌همتا و یگانه و به اعتباری بی‌بدیلی است.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

نقش تناسب (برازیدن)در فضا برابر با نقش هماهنگی درنظام اصوات است.وشباهت موجود میان آن دو نظام را با نواختن سازی تک‌سیم که از سیمش برحسب طول بخشهای مرتعش شدد صداهای مختلف برمی‌خیزد، اثبات می‌توان کرد.

حساب و هندسه و موسیقی با سه شرط وجود که عبارتند از عدد، مکان (فضا) و زمان مطابقت دارند. و نجوم که اساساً علم وزنهای کیهانی است، همهٔ این حوزه‌ها را دربر می‌گیرد.

در اینجا شایان ذکر است که بخش ستاره‌شناسی رسالهٔ Boéce مفقود گشته است. و بخش هندسه‌اش نیز به شکلی که امروزه در دست ماست، افتادگیهای بسیار دارد؛ و شاید باید همچون ملخص علمی تلقی شود که حتماً و ضرورتاً، قطع‌نظر از تأملات نظری کیهان‌شناختی که به آن مربوط می‌شده، در کارگاههای ساختمانی قرون وسطی، شرح و بسط معتنابهی می‌یافته است.

در حالی که علم تجربی جدید در وهلهٔ اول به جنبهٔ کمّی اشیاء نظر دارد، به قسمی که آن جنبه را حتی‌الامکان از همهٔ معانی ضمنی کیفیش منتزع می‌سازد، علم سنتی در کیفیات مستقل از تسلسل کمّی، نظر و تأمل می‌کند. جهان به‌مثابهٔ نسجی است که از رشته‌های به‌هم تنیدهٔ تاروپود فراهم آمده است، رشته‌های پود که به‌طور متعارف افقی‌اند، در اینجا مظهر رمزی ماده یا حتی مستقیماً رمز روابط علّی که از لحاظ عقلی قابل وارسی و کمّاً محدوداند محسوب می‌شوند. حال آنکه رشته‌های عمودی تار با صورت یعنی ذات کیفی اشیاء مطابقت دارند[۲۸]. علم و هنر دوران جدید در جهت افقی پودِ «مادی»، تحول و تکامل می‌یابند. علم و هنر قرون وسطی برعکس به عمودیت تارمتعالی و برشونده، رجوع می‌کنند.

IV

هنر مقدس مسیحیت، چهارچوب متعارف آیینهای مذهبی را فراهم می‌آورد؛ و شرح و بسط مصوّت و بصری آن شعایر به‌شمار می‌رود، همچنان که هدف از برگزاری مناسك مذهبی که جزو مقدسات محسوب نمی‌شوند[۲۹]، فراهم آوردن زمینه و گسترش دادن به تاثیر وسایل (فیضان) فضل و عنایت ربّانی است که مسیح خود آنها را بنیاد کرده است. فضل و عنایت خداوندی در محیط و حال و هوایی «خنثی» فائض نمی‌شود، محیط یا بر

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

له فضل و عنایت پروردگار است یا علیه آن؛ و آنچه «متجانس» نیست، لامحاله موجب «تنافر» است.

توجیه فقد یا نفی هنری مقدس از راه توسل به «فقر عیسوی» (انجیلی) کاملاً عبث است. قطعاً وقتی نماز عام (قدّاس) هنوز در مغاره‌ها یا گورخانه‌های دخمه‌ای برگزار می‌شده، هنر و یا دست کم هنر شکل و حجم‌پذیر چیزی زاید بوده است؛ اما از وقتی که به ساختمان حرم پرداختند، می‌بایست بنای آن را مطابق هنری که به قوانین روحانی وقوف دارد، نظام و سامان بخشند. و در واقع هیچ کلیسای ابتدایی یا قرون وسطایی نیست، هرچند سخت ساده و بی‌پیرایه، که اشکالش گواه بر این استشعار و توجه ذهن نباشند[۳۰]، حال آنکه محیط غیرسنتی انباشته از اشکال باطل و کاذب است. سادگی، مُهر سنت است، اگر نشانِ طبیعت بکر و دست‌ناخورده نباشد.

آیین مذهبی خود چون اثری هنری که منبع الهامش مدارج و مراتب مختلف دارد، جلوه می‌کند: مرکزش یعنی سرّ قربان‌المقدس (تناول القربان)، نشانگر هنر الهی است؛ و کامل‌ترین و سرّی‌ترین استحاله بدان وسیله صورت می‌گیرد. پیرامون این مرکز یا هسته، آیین مذهبی مبتنی بر راه و رسمی که حواریون و آباءِ کلیسا باب کرده‌اند، همانند شرح و تفسیری وحی شده، ولی ضرورتاً جزئی، شکفته می‌شود. در این نظام، تنوع عظیم مراسم مذهبی و عبادی بدان‌گونه که در کلیسای لاتینی پیش از انعقاد شورای Trente[۳۱] معمول بود، ابداً وحدت اندامی اثر را مستور نمی‌داشت، بلکه برعکس وحدت درونی آن و طبیعت در حد کمال خودجوشِ اثر و خصلت هنریش را به والاترین معنای کلمه، مؤکداً خاطرنشان می‌ساخت؛ از این رهگذر هنر به معنای حقیقی کلمه آسان‌تر در آیینهای دینی مندرج و ادغام می‌شد.

فضای معماری به حسب بعضی قوانین عینی و جهانشمول، تشعشع سرّ تناول القربان را مداومت می‌بخشد. احساس نمی‌تواند این محیط و حال و هوا را بیافریند، هرچند که جهش و خیزشش بسی شریف باشد، زیرا عاطفه تابع واکنشهایی است که برانگیختهٔ واکنشهای دیگراند؛ عاطفه به تمام و کمال پویاست و نمی‌تواند مستقیماً و به‌نحوی متیقن، کیفیات مکان (فضا) و زمان را که طبعاً با قوانین جاودانی روح مطابقت دارند، دریابد. پرداختن به‌کار معماری،فارغ از کیهان‌شناسی که باید همزمان به‌طور ضمنی به آن نیز پرداخت، ممکن نیست.

آیین مذهبی تنها نظام معماری را تعیین نمی‌کند، بلکه بر توزیع و پخش تصاویر

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

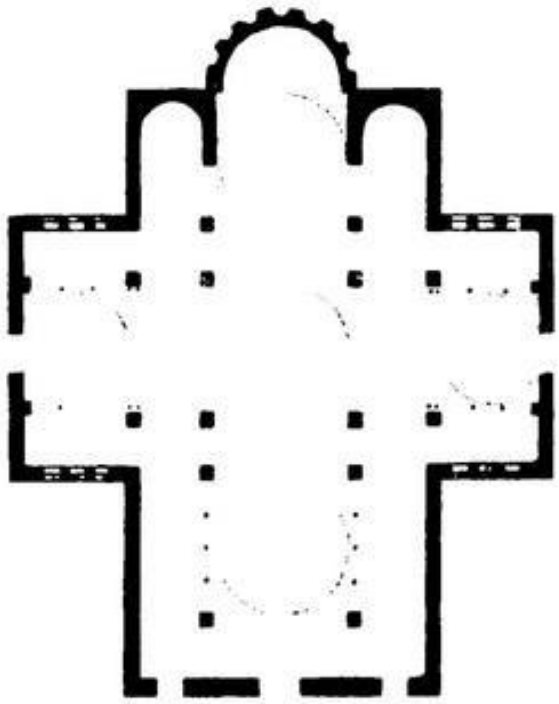
مقدس بر حسب رموز کلی مناطق فضا و معنای آیینی یا عبادی چپ و راست نیز، نظارت و تولیت دارد.

در کلیسای یونانی-ارتودوکسی، تصاویر به مستقیم‌ترین وجه جزء تفکیک‌ناپذیری از درام آیینی شده‌اند، و خاصه جدار یا تیغه‌ای را که حایل میان مکان اقدس ــ جایگاه سرّ تناول القربان که فقط در حضور کشیشان انجام می‌گیرد ــ و شبستان یا ناوکلیساست که همهٔ مؤمنان بدان راه دارند (iconostase)، زینت می‌بخشند. به اعتقاد آباء کلیسای یونانی، آن جدار یا تیغه نمودگار رمزی مرزی است که دنیای حواس را از عالم معنا جدا می‌کند و به همین دلیل، تصاویر مقدس (یعنی شمایلها) بر آن نقش می‌بندند، همچنان که حقایق الهی که عقل مستقیماً قادر به درکشان نیست، به‌صورت رموز در قوهٔ متخیله که برزخ میان عقل و قوای حسی است، منعکس می‌شوند.

تقسیم کلیسا به جایگاه همخوانان (adyton) که فقط کشیشان بدان راه دارند، و شبستان یا ناو (naos) که خاص عامهٔ مؤمنین است، نقشهٔ کلیساهای بوزنطی را نیز تعیین می‌کند: در این کلیساها، جایگاه همخوانان نسبتاً کوچك است و با شبستان که در آن انبوه مؤمنان بی هیچ تمیزی گرد می‌آیند و در برابر مناظر و صحنه‌های جدار موصوف می‌ایستند، هم‌پیکر نیست. این جدار یا تیغه سه درگاه دارد که کشیشان برگزارکنندهٔ نماز عام از آنها داخل و خارج می‌شوند و مراحل مختلف درام الهی را اعلام می‌دارند. شمّاسان از درهای جانبی به درون می‌آیند و بیرون می‌روند؛ تنها، کشیشی که نان و شراب تبرّك شده یا کتاب انجیل را حمل می‌کند، می‌تواند از دروازهٔ بزرگ (شاهد ر، باب عالی) یعنی در میانی که به‌مثابهٔ تصویر دروازهٔ خورشید یا دروازهٔ الهی است، بگذرد[۳۲]. ناو (naos) مرجحاً شکلی که کمابیش واجد یك مرکز است دارد، و این شکل با خصیصهٔ کل شرق که مناسب تفکر و مراقبه و سیر و نظر است تطبیق می‌کند: گویی فضا فشرده شده و در عین حال کران‌ناپذیری دایره یا گوی و کره را بیان می‌دارد (شکل ۱۶).

آیینهای عبادی کلیسای ممالك لاتینی برعکس فضای معماری را برحسب چلیپایی که محورها به‌وجود می‌آورند، به بخشهای متفاوت تقسیم می‌کند، و بدین‌گونه بهره‌ای از طبیعت حرکت را بدان منتقل می‌سازد. در معماری رومی‌وار مسیحی (roman)، ناو متدرجاً درازتر می‌شود، و آن در حکم عزیمت برای زیارت محراب، ارض قدس و جنّت است. دالان یا بازوی عرضی کلیسا[۳۳] نیز بیش از پیش امتداد می‌یابد. و سپس معماری گوتیك[۳۴] بر محور عمودی، به‌غایت تأکید می‌ورزد تا آنجا که سرانجام گسترش عرضی در

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



شکل ۱۶. نقشهٔ بوزنطی اولیهٔ کلیسای Saint-Marc در ونیز به نقل از: Ferdinando Forlati

خیزش و جهش محور به‌سوی آسمان، جذب می‌شود: بازوان مختلف چلیپا رفته‌رفته جزء پیکرهٔ شبستان وسیعی با جدارهای مشبك و بدنه یا دیوارهای شفاف و نورگیر می‌گردند.

حرم یا زیارتگاه لاتینی قرون وسطای علیا، به شکل سرداب یا مغاره‌اند، و مرکزشان مکان اقدس یعنی مخارجهٔ پشت محراب است که طاق قوسی دارد و محراب را دربر می‌گیرد، همچنان که قلب دربرگیرندهٔ سرّ الهی است، و نور شمعهای قامتی که در محراب افروخته شده‌اند، آن را روشن می‌کند، همچنان که روان از باطن نور می‌گیرد.

کلیساهای جامع گوتیکی جنبهٔ دیگری از پیکر عرفانی کلیسا یا پیکر انسان متبرك و مقدس و مطهر یعنی دگرگونگی شکل و هیئت وی در پرتو فضل و عنایت ربّانی را متحقق می‌سازند. تحقّق این حالت نورانی و شفّاف معماری، فقط با تقسیم و تفکیك عناصر ساختمانی به تویزه[۳۵] و غشاء یا پوسته (membrane)، که تویزه نقش سکون وایستمندی و پوسته نقش پوشش را دارند، امکان‌پذیر گردید. به یك معنا این تشخیص و تمییز، نمودگار گذار از ایستایی جماد به ایستمندی نبات است. وعبث نیست که طاق

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

قوسی معماری گوتیك، یادآور کاسهٔ گل است. از سوی دیگر معماری «شفّاف» یا نورانی، بدون هنر به هم پیوستن شیشه‌های رنگی و منقوش[۳۶] که جدارها را شفاف و نورگیر می‌سازد، در عین حال که محرمیت و صمیمیت حرم یا زیارتگاه نیز محفوظ می‌ماند، قابل تصور نیست: در این معماری، نوری که توسط شیشه‌های رنگین شکسته شده، دیگر نارسیدگی و خامی دنیای برون نیست، بلکه امید است و سعادت ابدی. در عین‌حال،رنگ‌آن شیشه بند،خود به‌نور تبدیل شده یا به بیانی صحیح‌تر، روشنایی روز، به وساطت رنگ شفاف و درخشان شیشه، غنای درونی خود را بر آفتاب می‌اندازد، همچنان که نور الهی که فی‌نفسه خیره‌کننده است و چشم را طاقت دیدارش نیست، وقتی در (آینهٔ) روان انعکاس و انکسار یافت، تخفیف می‌یابد و لطف و رحمت می‌شود. هنر شیشه‌بندی با نبوغ و دهاءِ مسیحیت مناسبت صمیمی دارد، زیرا رنگ با عشق تطبیق می‌کند، همچنان که شکل و صورت،متناظر با شناسایی است. تجزیهٔ نور واحد به واسطهٔ ماده‌های رنگارنگ شیشه‌ها، یادآور وجودشناسی نور الهی است بدان‌گونه که قدیس Bonaventure[۳۷] و دانته شرح و تقریر کرده‌اند.

رنگ غالب در شیشه‌بند منقوش، آبی است که نمودگار ژرفا و آرامش آسمان است. رنگهای قرمز و زرد و سبز که کمتر بکار می‌روند، و به همین دلیل گرانمایه‌تر می‌نمایند، تصور ستارگان و گلها و دُرّ و گوهر یا قطرات خون مسیح را بخاطر خطور می‌دهند. تفوّق رنگ آبی در شیشه‌بندهای قرون وسطی، روشنایی آرام‌بخش و ملایمی می‌آفریند.

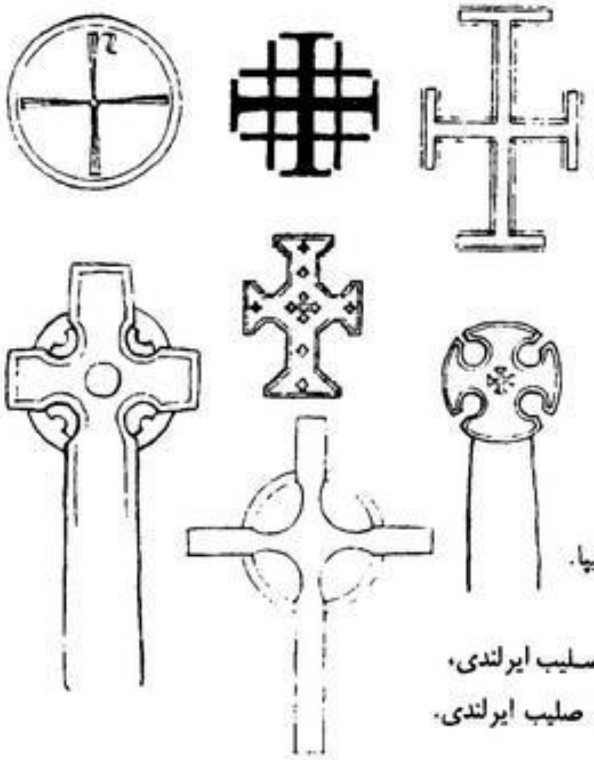
در نقوش و تصاویر پنجره‌های بزرگ کلیساهای جامع، صحنه‌های کتابهای عهد قدیم و عصر جدید که به ساده‌ترین صورت تصویر شده و در شبکه‌ای هندسی جاگرفته‌اند، همچون مسطوره‌هایی که جاودانه در نور الهی گنجیده‌اند جلوه می‌کنند، و شمارهٔ آنها، «رقم» ثابت و تغییرناپذیری است، و در حکم نور متبلوراند. نشاط‌انگیزتر از این هنر چیزی نیست، و میان آن و نقوش و تصاویر تیره و درهم پیچیدهٔ بعضی کلیساهای باروك، تفاوت از زمین تا آسمان است!

هنر شیشه‌بند منقوش و رنگین، به عنوان حرفه جزءِ مجموعه فنونی است که ناظر به دگرگون ساختن ماده‌اند و عبارتند از ذوب فلزات و میناکاری و تهیهٔ رنگها و الوان منجمله طلای مایع. رشتهٔ میراث مشترکی که از استادکاری به‌جا مانده و بعضاً تا مصر باستان نیز بازپس می‌رود، و تکمله و متمم معنویش کیمیاگری است، همهٔ این فنون را به هم می‌پیوندد. مادهٔ خام، تصویر روان است که باید به دست روح دگرگونی یابد. اگر چنین

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

می‌نماید که تغییر مس به طلا در کیمیاگری قوانین طبیعی را ملغی می‌کند، ازینروست که آن تغییر، به زبان استادکاری، گویای دگرگونی طبیعی و نیز استحالهٔ فوق طبیعی روان است: چنین تغییری طبیعی است، زیرا روان از پیش آمادگی و قابلیت آن را دارد، و نیز فوق طبیعی است، چون طبیعت راستین روان یا تعادل و توازن حقیقیش را در روح سراغ باید کرد، همچنان که طبیعت حقیقی مس، همانا طلاست. اما گذار از یکی به‌دیگری، از مس به طلا، از «منیّت» (ego) بی‌ثبات و چندپارچه به ذات پاك و فسادناپذیر و وحدت‌یافته و یکپارچه‌اش، تنها از دولت نوعی اعجاز ممکن است.

شریف‌ترین حرفهٔ یدی در خدمت کلیسا، زرگری است، زیرا وسیلهٔ ساخت ظروف مقدس و اسباب و آلات آیینی است. در این هنر، بهره‌ای از خورشید هست، چون طلامانند و قرینهٔ خورشید است؛ ازینرو ظروف و آلاتی که زرگر می‌سازد، ساحت خورشیدی آیین مذهبی را جلوه‌گر می‌سازند. فی‌المثل اشکال گوناگون دینی و ثابت[۳۸] چلیپا، نمودار وجوه مختلف شعشعهٔ الهی‌اند. و در واقع بدین‌گونه مرکز یا هستهٔ الهی در فضای تیره و تاری که جهان ماست، متجلی می‌گردد[۳۹] (شکل ۱۷).



شکل ۱۷. اشکال مختلف اما ثابت چلیپا.
در بالا: صلیب رومی‌وار،
بیت‌المقدسی و یونانی؛ در میان: صلیب ایرلندی،
قبطی و آنگلوساکسونی؛ در پایین: صلیب ایرلندی.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

هر هنر مبتنی بر سنتی استادکارانه، انگاره‌های هندسی یا رنگداری بکار می‌زند که تفکیکشان از شیوه‌های مادی حرفه، امکان‌پذیر نیست؛ و با این همه در حکم «کلید»های رمزی‌ای هستند که دریچهٔ ساحتِ جهانیِ هر مرحله از کار را می‌گشایند[۴۰]. پس این هنر ضرورتاً «انتزاعی» است، گرچه (یا بدان جهت که) شیوه‌هایش «عینی و انضمامی» است، منتهی انگاره‌هایی که در اختیار دارد و بکار می‌زند و کاربرد صحیحشان در عین حال منوط به دانش استادکاری و شهود و اشراق است، عندالاقتضاء ممکن است صورت بیان و زبان حالی تصویری بیابد که مایه‌هایی از سبك «کهن‌وش» آفریده‌های استادکارانه نیز دارد. در مورد هنر شیشه‌بند منقوش و رنگین، حال بدین منوال است، همچنین در مورد پیکرتراشی رومی‌وار مسیحی که مستقیماً از هنر بنایان منبعث شده، بدین معنی که پیکرتراشی رومی‌وار مسیحی ضمن بازسازی الگوهای شمایل‌نگاری، فن ترکیب‌بندی هنر بنایان را رعایت می‌کند.

V

سنت تصویر تمثال مقدس، مستند به مسطوره‌های معیّن و به اعتباری تاریخی و نیز متضمن آموزه‌ای یعنی تعریف جزمی تصویر مقدس و روشی هنری است که بازسازی مسطوره‌ها را به شیوه‌ای مطابق با معنایشان ممکن می‌سازد. روش هنری نیز به‌نوبهٔ خود خبر از احتمال انضباطی روحانی می‌دهد.

مهم‌ترین مسطوره از مسطوره‌های متداول در هنر مسیحی، تصویر acheïropoïetos («نه نقش شده به دست بشر») مسیح بر Mandilion[۴۱] است؛ توضیح آنکه می‌گویند مسیح تصویر خویش را که به‌طرز اعجازآمیزی بر قطعه پارچه‌ای نقش بسته بود، به رسولِ Abgar[۴۲] شاه رها (Edesse) که از وی تمثالش را می‌خواست هدیه کرد. این Mandilion در قسطنطنیه نگاهداری می‌شد و در غارت شهر به دست صلیبیون لاتینی از دست رفت و ناپدید گردید[۴۳] (لوح III).

مسطورهٔ دیگر که کم‌اهمیت‌تر از آن نیست، تصویر بتول (مریم عذرا) است که به لوقای قدیس منسوب است و امروزه فقط نسخه‌بدلهای عدیدهٔ بوزنطی آن باقی مانده و نگاهداری می‌شود (لوح IV).

مسیحیت ممالك لاتینی نیز الگوهایی دارد که برحسب سنت، مقدس و متبرك‌اند، از جمله چهرهٔ مقدس (Volto Santo) [Sainte Face] و آن پیکرهٔ چوبی مصلوب واقع در

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

کلیسای شهر Lucques (ایتالیای مرکزی) است که به سبك سوریایی تراشیده شده و بنا به افسانه به نیقودیموس (Nicodème) پی‌سپر مسیح منسوب است.

این‌گونه انتسابها طبیعتاً از لحاظ تاریخی قابل اثبات نیست، و شاید هم نباید آنها را به معنای تحت‌اللفظی اشاره پذیرفت، بلکه لازم است همچون عناوینی که از آغاز منابع سنتی موردنظر را روشن می‌سازد و معلوم می‌دارد، تفسیر و تعبیر کرد. و اما در آنچه به تصویر سنتی و عمومیت یافتهٔ مسیح مربوط می‌شود، باید دانست که تاریخ هزارسالهٔ هنر مسیحی آن را تایید و تصدیق می‌کند و این حجتی قوی بر حقیقت و اصالت آن است، زیرا اگر نخواهیم واقعیت چنین مقوله‌ای را به تمام و کمال انکار کنیم، باید پذیرفت که روح حاضر در سراسر سنت (و حاکم بَرآن)، در ردّ و تکذیب توصیفی نادرست از نجات‌بخش تاخیر روا نمی‌داشته است. و تصاویر مسیح بر بعضی مرقدها و تابوتها و مقابر سنگی متعلق به دوره‌های انحطاط روم، یقیناً خلاف این معنی را اثبات نمی‌کنند، همچنین تصاویر طبیعت‌گرای عهد رنسانس، زیرا تصاویر اخیر دیگر جزء سنت مسیحی محسوب نمی‌شوند، و تصاویر اول نیز هنوز جزو سنت مسیحی نبوده‌اند. و خاطرنشان کنیم که جزئیات مشخص اثر باقی‌مانده بر کفن مقدس،محفوظ در Turin،که‌خطوطش با وسایل تجسسی جدید کاملاً مرئی گشته‌اند، با تصویر acheiropoietos مشابهت شگفت‌انگیزی دارد[۴۴].

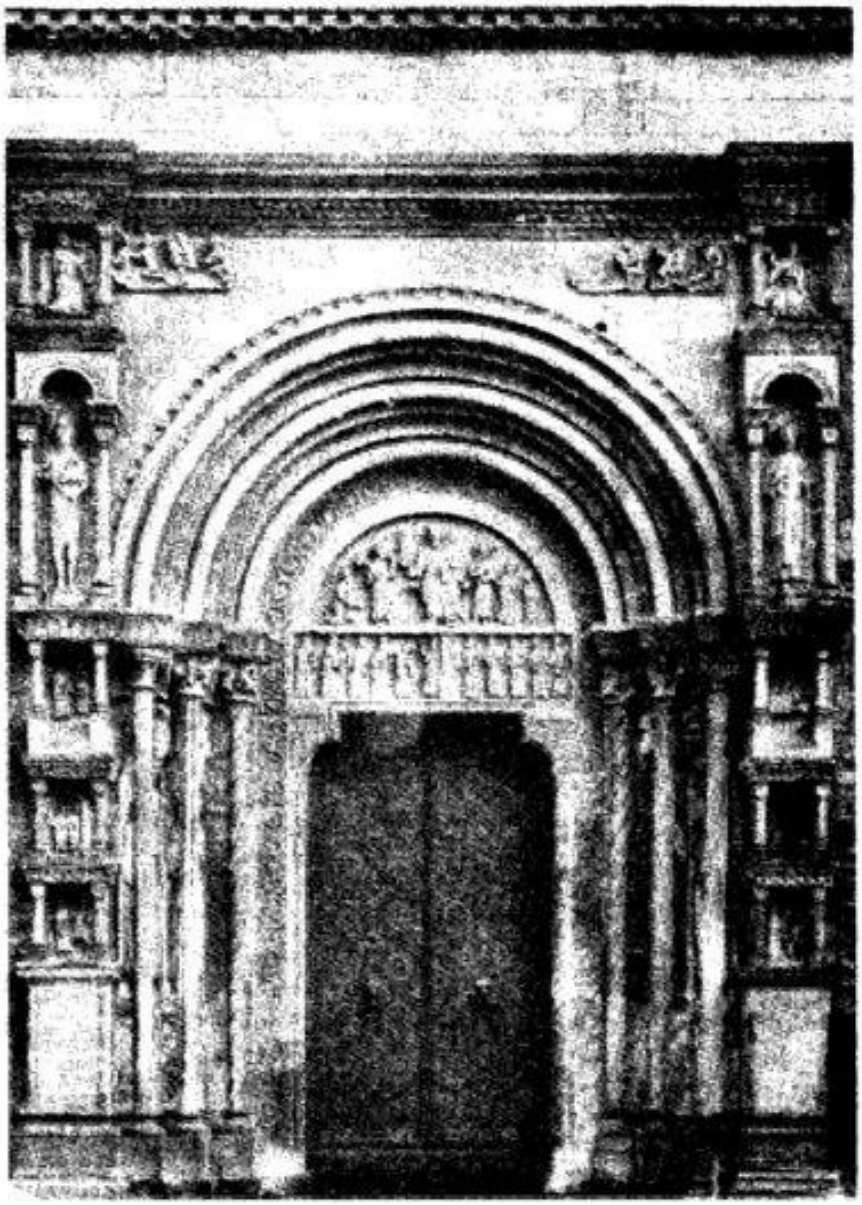
آنچه در مورد شمایل سنتی منجی گفتیم، دربارهٔ شمایل مریم عذرا منسوب به لوقای قدیس نیز صدق می‌کند. دیگر الگوهای شمایل‌نگاری (مانند الگوی «اشارت مریم» Vierge du signe (یا آیت و علامت مریم) که مریم مقدس را در حالت نماز و دعا با نشان بزرگ مسیح امانوئل[۴۵] آویخته به گردن تصویر می‌کند، یا همچون ترکیب‌بندی تصاویری که سابقاً دیوارهای کلیسای مولود مسیح را در بیت‌اللحم زینت می‌بخشید) با وجود آنکه هیچ سنتی در دست نیست تا منشأشان را معلوم دارد، به خاطر کیفیت روحانی و رمزگری واضح ولایحشان که ضامن اصل «آسمانی» آنهاست، حالتی از تسلیم و رضا بر ما الزام می‌کند[۴۶]. بعضی روایات یا نسخه بدلهای این مسطوره‌ها را کلیسای یونانی ـ ارتودوکس، دربی معجزاتی که به وساطت آنها بموقوع پیوست یا به علت کمال عقیدتی و روحانی‌شان،«تبرّك کرد» و مقدّس شناخت[۴۷] که به‌نوبهٔ خود مسطوره‌ها و الگوهای شمایل‌نگاری شدند.

آنچه از لحاظ هنر مسیحی و از دیدگاه مسیحیت به‌طور کلی پرمعنی است این است

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لوح V. اشارت مریم باکره. شمایل یونانی از مجموعهٔ
George R. Hann, Pittsburgh, Penns.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



لوح VI. درگاه رومی‌وار کلیسای جامع شهر بال (Bâle).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

که این تصاویر مقدس منشایی اعجازآمیز و بنابراین در عین حال سرّی (غیبی) و تاریخی دارند و همین امر ارتباط شمایل با مسطوره‌اش را سخت پیچیده می‌کند: از سویی تصویر معجز اثر مسیح یا مریم عذرا در قبال اثر هنری همان مرتبت اصل در برابر رونوشت را دارد؛ و از سوی دیگر تمثال معجزاثر، خود چیزی جز بازتاب یا نماد صورت مثالی سرمدی، یعنی طبیعت حقیقی مسیح یا مادرش نیست. موضع هنر در اینجا با موضع ایمان دقیقاً متوازی و متشابه است؛ زیرا ایمان مسیحی عملاً وابسته و پیوسته به واقعه‌ای معین و تاریخی یعنی نزول کلمهٔ الهی بر زمین به هیئت مسیح است، گرچه آن نزول اساساً واجد ساحتی غیرتاریخی نیز هست. مگر کیفیت بی‌چون و چرا و قاطع ایمان، تصدیق واقعیات ازلی و ابدی که واقعهٔ موردنظر یکی از جلوه‌های آن محسوب است، نیست؟ به میزانی که خودآگاهی روحانی کاهش می‌یابد و طمطراق و لفاظی ایمان، کیفیت روحانی واقعهٔ اعجازآمیز را فرو می‌گیرد، ذهن مذهبی از «صور مثالی» جاوید انصراف جسته به امکانات و احتمالات خاص (در مقابل وجوب) تاریخ دل می‌بندد که از آن‌پس، به شیوه‌ای «طبیعت‌گرا» یعنی به‌نحوی که از همهٔ انحاء دیگر برای احساسات رقیق جمع آرزوپرور پذیرفتنی‌تر و قابل فهم‌تر است، مدّنظر قرار می‌گیرند.

هنر تحت سلطهٔ خودآگاهی روحانی، ناظر به ساده‌کردن خطوط تصاویر مقدس است بدین وجه که آن خطوط را به خصایل و خصایص اساسیشان تأویل می‌کند و این امر برخلاف آنچه گاه دعوی شده ابداً متضمن انجماد بیان هنری نیست؛ چون رؤیت باطنی ناظر به صورت مثالی آسمانی، همواره کیفیت لطیف خود را که از سلم و صفا و شکوفایی و غنا فراهم آمده، به اثر منتقل می‌کند. در ادوار انحطاط روحانی، برعکس عنصر طبیعت‌گرا لامحاله آفتابی می‌شود، اما این عنصر در میراث هلنیستی نقاشی مغرب‌زمین مستور بود و «فشارها»یش که وحدت اسلوب هنر مسیحی را به مخاطره افکند، پیش از ظهور رنسانس نیز احساس می‌شد. خطر «طبیعت‌گرایی» یا خطر شیوه‌پردازی دلخواهانه و مبالغه‌آمیز که خصایص منحصراً ذهنی را جایگزین سبکبالی معنوی مسطوره می‌کند، خاصه بدین جهت واقعی‌تر بود که تمایلاتِ جمعیِ سرکوفته توسط سنن مربوط به کتب مقدس که خصلتی تغییرناپذیر دارند، در هنر راه خروج و گریزی می‌یافت. و این بدین معنی است که هنر مسیحی چیزی به غایت شکننده است و فقط با احتیاط کاری بسیار، ممکن است سالم و بی‌نقص باقی بماند؛ و وقتی دچار تباهی شود، بتهایی که آفریده، به‌نوبهٔ خود و دست آخر به‌نحوی که بیشتر زیان‌آور است، در روحیات جمع اثر می‌گذارند؛

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

و از آن پس دیگر نه معماندان تصویر مذهبی و نه هواخواهانش هرگز دلایل معتبر کم نمی‌آورند، زیرا تصویر از جهتی بد و از جهتی دیگر خوب است. هرچه باشد، هنری مقدس، بدون قواعد صوری و وجدان عقیدتی کسانی که آن را وارسی می‌کنند و الهام می‌بخشند، محفوظ و برقرار نمی‌تواند ماند. در نتیجه مسئولیت این امر که هنرمند، استادکاری ساده باشد یا انسانی نابغه از آب درآید، بر عهدهٔ هیئت روحانیون و جماعت رهبانان است.

جهان بوزنطه فقط درپی منازعات میان شمایل‌شکنان (طرفداران انهدام شمایل و پیکره‌های قدیسان و اولیاء) و شمایل‌پرستان[۴۸] و خاصه عمدتاً با نزدیك شدن تهدید خطر اسلام، به تمام آنچه نقاشی مقدس متضمن آنهاست، شعور و وقوف یافت. توضیح آنکه معاملهٔ آشتی‌ناپذیر اسلام با تصاویر و نقوش موجب شد که جماعت مسیحیان معروض خطر، تصویر مقدس را به نحوی تقریباً مابعدالطبیعی توجیه کنند، خاصه که از دیدگاه بسیاری مسیحیان چنین می‌نمود که احکام عشرهٔ نازل شده بر موسی در طور سینا (Décalogue)،سلوك عالم اسلام را برحق جلوه می‌دهد. آنگاه مسیحیان توجه یافتند که تعظیم و اکرام شمایل مسیح نه فقط جایز و مشروع است، بلکه حتی گواهی واضح بر مسیحی‌ترین جزم اساسی نصرانیت یعنی حلول کلمه است. اگر ذات متعال خداوند نقش‌پذیر نیست، طبیعت انسانی مسیح که از مادرش به میراث مانده، قابل تصویر است، و اما صورت انسانی مسیح به‌طرزی سرّی با ذات الهیش، به‌رغم تفاوت موجود میان آن‌دو «طبیعت»، وحدت یافته و این امر پرستش و نیایش تمثالش را مجاز و برحق می‌دارد.

به نخستین نگاه چنین می‌نماید که این ستایش شمایل مربوط به وجود (یعنی نفس) شمایل می‌شود و نه راجع به صورتش، مع‌هذا حجتی که ذکر کردیم متضمن بذر آموزه‌ای دربارهٔ رمز است که جهت‌یابی هنر را سراسر تعیین خواهد کرد: کلمه فقط گفتار در عین حال سرمدی و دنیوی خداوند نیست، بلکه به تعریف پولس قدیس[۴۹]، تصویر نیز هست، یعنی خداوند را در همهٔ مراتب عالم عین و شهادت، متجلی می‌سازد. بدین‌گونه تصویر مقدس مسیح، آخرین بازتاب نزول کلمهٔ الهی بر زمین است[۵۰].

هفتمین شورای رؤسای مذهب کاتولیك منعقده در نیقیه (۷۸۷ م.) برحق بودن شمایل‌نگاری را در دعایی خطاب به مریم عذراء که چون ذات یا محمل (وعاء) حلول کلمه است، پس علت حقیقی نقش‌پذیری آن نیز هست، این چنین تثبیت کرد: «کلمهٔ وصف‌ناپذیر (aperigraptos) پدر، از راه گوشتمندشدن در تو ای زایندهٔ خداوند، به

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

وصف و بیان خود نایل آمد (periegrafê) و با اعادهٔ شکل ابتدایی تصویر (خداوند) که (بر اثر گناه آغازین) آلوده گشته بود، (در واقع) آن را از جمال الهی بیاکند. ما بدین امر معترفیم و در اعمال و گفتار خود از آن سرمشق می‌گیریم».

پیش از آن[۵۱] Denys l'Aréopagite[۵۲] مبدأ رمزگری را این چنین بازنموده بود: «سنت قسیسان، بسان غیب آموزی کاهنان که وحی آسمانی را به مستفتیان ابلاغ می‌کنند، معقولات را در پردهٔ مادیات و آنچه را که از همهٔ کائنات برتر است، زیر حجاب همان کائنات مستور می‌دارد، و به چیزی که شکل و نقش ندارد، شکل و نقش می‌بخشد و از راه کثرت و مادیت این علامات، آنچه را که به طریق اعلا بسیط و غیرجسمانی است، کثیر و مرکب جلوه می‌دهد» (اسماء الهی، 4, I). و توضیح می‌دهد که رمز ذوجنبتین است: از طرفی در قیاس با صورت متعالی‌مثالیش، نقص و نارسایی دارد تا آنجا که همان ورطهٔ موجود میان دنیای زمینی و عالم الهی، بین رمز و اصل مثالیش جدایی می‌افکند؛ و از سوی دیگر در طبیعت الگو انباز و از آن بهره‌مند است، زیرا دانی منبعث از عالی است؛ نسخه‌های جاودانی (اعیان ثابته) همهٔ موجودات در ذات متعال موجودند، و ذات حق و نور الهی در درون همهٔ آنها هست. «بنابراین مشاهده می‌شود که می‌توانیم بی‌آنکه در غلط افتیم، اشکال و صوری به موجودات آسمانی نسبت کنیم حتی اگر آن اشکال و صور از پست‌ترین اجزاءِ ماده فراهم آمده باشد، زیرا این ماده خود از جمال مطلق مایه می‌گیرد و بنابراین در سراسر نظام و مراتب مادیش، آثاری از جمال عقلانی باقی می‌ماند و نیز بدین جهت که امکان دارد از طریق این ماده به صور مثالی غیرمادی دست یابیم، منتهی همواره باید توجه داشته باشیم که این استعارات را با رعایت نفس تفاوتشان (باهم) بکار بریم، یعنی به جای آنکه استعاره و مجاز را همواره به‌نحوی یکسان مورد ملاحظه قرار دهیم، فاصله‌ای را که میان معقول و محسوس هست به حساب آوریم و استعارات را هربار به‌نحوی مناسب با هریك از انواع جهاتش، تعریف کنیم» (سلسله مراتب آسمان، 4, I)[۵۳]. اما دست آخر وجوه دوگانهٔ رمز، به یقین چیزی جز طبایع دوگانهٔ صورت به معنای forma یعنی مُهر کیفی هر وجود و یا هر شیء نیست؛ زیرا صورت همواره در عین حال محدودیت و نیز بیان ذاتی است و این ذات، پرتوی است از کلمهٔ سرمدی که صورت مثالی اعلای هر صورت و بنابراین هر رمزی است، آن‌چنان که از این سخنان Hiérothée قدیس، بزرگ مرد ناشناخته‌ای که Denys قدیس در کتابش اسماءِ الهی از وی نقل قول می‌کند، برمی‌آید: «... (سرشت الهی مسیح)، صورتی که به

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

عنوان مبدأ صورت، هر بی‌صورتی را صاحب صورت می‌کند، بدین اعتبار که برتر از هر صورتی است، نسبت به هر صاحب صورتی، فاقد صورت است...» و این حکم، تعریف وجود شناختی کلمه در ساحت جهانشمول و کلّی آن است. و اما ساحت جزیی یا به عبارتی دیگر شخصی همان ناموس الهی، حلول است که بدان وسیله «کلمهٔ توصیف (حدود) ناپذیر پدر، خود را توصیف (محدود) می‌کند»[۵۴] و Hiérothée قدیس همین معنی را بدین وجه تقریر کرده است: «(کلمه) از سر عشق به نوع بشر پذیرفت تا به خاطر آنان ملتزم سرشت ایشان گردد و به‌راستی حلول کرد. با این همه در این حالت نیز خوی و خصلت شگرفش را که مافوق ذات است در بطن سرشت ما همچنان نگاه داشت... (کلمه) شگرف و مافوق ذات، در ذاتمان باقی ماند و ماوراء ما، تمام آنچه را که متعلق به ماست و از ما برخاسته، دربر گرفت»[۵۵].

بر وفق این بینش روحانی، بهره‌مندی صورت انسانی مسیح از گوهر الهیش، به‌مثابهٔ «نمونهٔ‌نوعی» هرگونه رمزگری و نمادپردازی‌است؛ حلول‌مستلزم(وجود)رشته‌ای‌هستی شناختی است که هرگونه صورتی را به صورت مثالیِ سرمدیش می‌پیوندد؛ و در عین حال ضامن آن رشتهٔ پیوند نیز هست. از آن پس تنها کاری که می‌ماند، سیر دادن این آموزه بر طبیعت تصویر مقدس بود، امری که به دست شمایل‌پرستان بزرگ و خاصه یوحنای دمشقی[۵۶] (Jean Damascène)[۵۷] که الهام‌بخش هفتمین شورای رؤسای مذهب کاتولیك در نیقیه بود و Théodore de Studion[۵۸] که موجب پیروزی قاطع شمایل‌پرستان بر شمایل‌شکنان شد، انجام گرفت.

شارلمانی در Libri Carolini[۵۹] بر تقریرات شمایل‌پرستان هفتمین شورای نیقیه اعتراض می‌کند، بی‌گمان بدین علت که آن اظهارات را خطری برای تجدید بت‌پرستی در میان غربیان که از مسیحیان شرق کمتر اهل مکاشفه بوده‌اند می‌دانسته است. وی می‌خواست هنر نقشی بیشتر تعلیمی داشته باشد تا مقدس. از آن پس، عرفان یا مذهب اسرار شمایل‌نگاری در غرب کمابیش باطنی شد، حال آنکه در شرق (مسیحی) با برخورداری از حمایت رهبانیت، بر وفق شریعت قانونی باقی ماند. ابلاغ و انتقال الگوهای مقدس در غرب تا عهد رنسانس ادامه داشت و امروزه نیز هنوز معروف‌ترین تصاویر معجز اثر مورد تعظیم و تکریم در کلیسای کاتولیك، شمایلهای نقاشی شده به سبك بوزنطی‌اند. کلیسای رومی نتوانست در مقابل تأثیر ویرانگر رنسانس، آموزه‌ای در باب تصویر بیاورد؛ حال آنکه در کلیسای یونانی ـ ارتودوکس، سنت شمایل‌نگاری تا دوران جدید ــ البته با

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

قوت کمتر ــ ادامه یافته است[۶۰].

VI

مبنای آموزه‌ای شمایل‌نگاری، نه فقط جهت‌گیری کلی و موضوع و نقوش و خطوط شمایل (شمایل سازی)، بلکه زبان صوری و اسلوب آن را نیز تعیین می‌کند. این زبان صوری و سبك، مستقیماً از نقش رمز حاصل می‌آید: توضیح آنکه تصویر نباید داعیهٔ جایگزینی اصل خود را داشته باشد که به غایت از آن برتر است؛ بلکه به قول Denys l'Aréopagite لازم است «فاصلهٔ موجود میان معقول و محسوس» را رعایت کند و منظور بدارد. و به همین علت نیز باید در مرتبه و حدّ خود صدیق و راستگو باشد، یعنی نباید خطاهای بصری برانگیزد، آن‌چنان که در ژرفانمایی و یا پیکربندی و اندام‌سازی (در پیکرتراشی) و برجسته‌نمایی و حجم‌نمایی (در نقاشی) معمول است که جسم را سه‌بعدی و سایه‌دار نمودار می‌سازند. در شمایل، فقط علم مرایای منطقی هست، وگاه علم مرایای بصری آشکارا باژگون شده، و برجسته‌نمایی از راه خواباندن «نورها» برهم (نورپردازی در پردهٔ نقاشی) که میراث هلنیسم است، آنقدر تقلیل یافته که سطح مستوی پرده نابود نشود؛ غالباً برجسته‌نمایی شفاف است، چنان که گویی نوری سرّی در آدمهای تصویر شده نفوذ کرده است[۶۱]. در ترکیب‌بندی شمایل، نورپردازی معینی نیست، برعکس زمینهٔ طلایی، «نور» خوانده می‌شود، زیرا با نور آسمانیِ عالمی تغییر شکل یافته، مطابقت دارد[۶۲]. چین‌خوردگی جامه که طرح و نمودار خطی آن نیز از یونان باستان حاصل آمده، در شمایل بیانگر حرکت جسمانی نیست، بلکه مبین ضرباهنگی روحانی است: براثر وزش باد نیست که پارچه پُف می‌کند، بلکه روح در آن جان می‌دمد. خطوط، دیگر فقط حدود پیکرها را معلوم نمی‌دارند، بلکه ارزشی بی‌واسطه، کیفیتی ترسیمی (graphique) که در عین حال روشن و فوق عقلانی است، کسب می‌کنند.

بخش عمده‌ای از زبان روحانی شمایل به وساطت فن تصویرنگاری تعلیم می‌شود، و این فن چنان سازمان یافته که الهام تقریباً به نحوی خودجوش با آن جفت و جور شود، به شرطی که قواعد رعایت گردد و هنرمند خود معناً برای انجام دادن کار خویش آمادگی داشته باشد. معنای این سخن به‌طور کلی این است که نقاش باید به‌قدر کفایت در حیات کلیسا مستغرق باشد، و علی‌الخصوص باید با دعا و نماز و روزه‌داری خود را برای کار

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

خویش آماده سازد؛ و دربارهٔ موضوع نقاشی از طریق رجوع به متون شرعی و قانونی کلیسا به تفکر بپردازد. وقتی موضوعی ساده و مرکزی مطمح نظراست، مثل تصویر مسیح تنها یا تصویر مریم باکره با فرزند الهیش، تفکر باید بر یکی از صیغه‌ها و یا ادعیهٔ اساسی سنت مبتنی باشد. در این حال، الگوی سنتی شمایل با رمزگری ترکیبیش، جوابگوی جوهر عقلانی دعا خواهد بود و امکانات بالقوهٔ خود را آشکار خواهد ساخت. در واقع صورتِ شاکله مانند شمایل، همواره مؤید کُنه مابعدالطبیعی و کلی موضوع مذهبی است، و این امر خود، منشأ فوق انسانی الگوها را اثبات می‌کند: مثلاً در غالب شمایلهای مریم باکره با فرزندش، دور و حاشیهٔ پیکر مادر، کناره‌های تن فرزند را دربر می‌گیرد؛ بالاپوش مریم بتول غالباً به رنگ آبی تیره است، بسان فضای آسمان که به عمقش نمی‌توان رسید، یا بسان آب ژرف، حال آنکه جامهٔ کودک الهی به رنگِ سرخِ ردای شاهان است. همهٔ این خصایص معانی عمیقی دارند.

در کنار تصویر acheiropoietos مسیح، تصویر مریم با کودک، نمودار شمایل‌سازی در حد کمال است: تصویرپردازی کودک با سرشت اسرارآمیز الهیش، در پرتو تصویرنگاری مادرش که با پیکر خود وی را پوشانده، توجیه می‌شود. بدین معنی که میان دو تصویر، قطبیتی آکنده از کششهای طبیعی اما واجد معنایی تمامی‌ناپذیر، آشکار می‌گردد: طبیعتِ فرزند به تبع طبیعتِ مادر و گویی از خلال عشق مادر، مورد ملاحظه قرار گرفته؛ و در مقابل، حضور کودک الهی با علامات شهریاری و دانایی (و یا شهادت بعدی)اش، به موقعیت مادری،جنبه‌ای‌غیرشخصی‌و ژرف می‌بخشد: بدین معنی که مریم باکره، الگوی جان در خلوص و صفای اولیه‌اش و کودک به‌مثابهٔ بذر نور الهی در مشکوة دل است (لوح V).

این رابطهٔ عرفانی میان مادر و فرزند، به مستقیم‌ترین وجه، در شمایل «اشارت مریم باکره» که قدیم‌ترین نمونه‌هایش متعلق به قرون چهارم و پنجم میلادی است بیان شده است: آن شمایل مریم بتول را در حال نیایش با دستانی که به‌سوی آسمان بلند است و نشان مسیح امانوئل خردسال را به گردن آویخته یا به سینه بسته، تصویر می‌کند. به حسب رؤیت باطنی اشعیاه نبی، این «باکره است که فرزندی زاید» و نیز این کلیسای نیایشگر یا روان نمازگزار دعاخوان است که خداوند در آن تجلی خواهد کرد.

مبنای عقیدتی شمایل قدیسین این واقعیت است که آنها همه من غیر مستقیم، شمایل مسیح‌اند: چون مسیح در انسان تبرک شده حضور دارد و بنا به اصطلاح حواری در او

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

«می‌زید».

صحنه‌های اساسی *انجیل* به‌صورت ترکیب‌بندیهای نمونه از نسلی به نسل دیگر منتقل شده وبعضی خصوصیات آنهابه *انجیل* مجعول کودکی (حضرت مسیح) منسوب است. اینکه مسیح در مغاره‌ای زاده شده و آن مغاره در کوهستانی واقع بوده و پرتو ستارهٔ بشارت‌دهندهٔ ولادت وی، چون محوری عمودی به گاهواره[۶۳] در مغاره تافته شده باشد، همه نکاتی است که با حقیقتی روحانی مطابقت دارند. همچنین‌اند فرشتگان و شاهان مجوس و شبانان و گله‌هایشان. چنین شاکله‌ای بر وفق نصوص کتب مقدس است، اما مستقیماً از آنها نتیجه نمی‌شود و بدون سنتی که حافظ رمزگری باشد نیز نمی‌توان آن را شرح و توضیح کرد.

این نکته پرمعنی است که در چشم‌انداز مسیحیت، واقعیات جاوید به شکل حوادث تاریخی، ظاهر می‌گردند و به همین علت تصویرپذیر می‌شوند. مثلاً نزول مسیح به جهان زیرین که به‌صورت حادثه‌ای همزمان با مرگ بر صلیب تصور شده، در واقع خارج از چهارچوب زمان واقع است. توضیح آنکه اگر نخستین سردودمانها و نیز انبیاءِ کتاب عهد عتیق، فقط با مداخلهٔ مسیح از ظلمات خارج می‌توانند شد، در واقع منظور، مسیح جاوید، کلمه است؛و انبیاء با وی پیش از حلولش در عیسی،دیدار کرده‌اند.معهذا چون مرگ بر دار (صلیب) به‌مثابهٔ نقطهٔ تلاقی و تقاطع زمان و ابدیت در زندگانی عیسی است، از دیدگاه رمزگری جایز است که منجی را در نزول به دخمهٔ اعراف[۶۴]، به شکل انسانی رستاخیز کرده تصویر کنیم که در برزخ، درهای جهان زیرین را می‌شکند و دست نیاکان نوع بشر و شیوخ و انبیایی را که برای پذیره آمدنش گردآمده‌اند، می‌گیرد. بدین‌گونه ظاهر کودکانه و «ساده و به مکتب نرسیدهٔ» تصویری مقدس، معنای مابعدالطبیعی‌اش را نقض و انکار نمی‌کند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

حواشی

۱. همین معنی در مورد خردگرایی فلسفی که در چارچوب اندیشهٔ مذهبی مسیحی جاافتاده نیز صادق است، و این امر سخنانمان در باب هنر را به‌طرز غریبی تایید می‌کند.

۲ «عرفان (گنوز) بدان‌سبب که عمل «شناختن» است و نه عمل «خواستن»، «بر آنچه هست» متمرکز شده، «نه بر آنچه باید باشد»؛ و حاصل این‌امر، شیوهٔ نگرشی به جهان و زندگی است که با شیوهٔ تلقی اصحاب اراده (volitif) از حوادث و فراز و نشیب هستی که شاید «ستایش‌انگیزتر» باشد، ولی کمتر «حقیقی» است تفاوت بسیار دارد».

(Frithjof Schuon: *Sentiers de Gnose*, Paris, 1957, La Colombe, chap. *La gnose, langage du Soi*).

۳. قابل توجه است که شکل کلی معبد مسیحی، ادامهٔ شکل کلّی معبد یونانی و رومی نیست، بلکه اشکال کلیسای صدر مسیحیت (basilique) با مخارجهٔ پشت محراب (بیرون نشستگی بدنهٔ کلیسا در انتهای محراب) و ابنیهٔ گنبددار را مداومت می‌بخشد. ابنیهٔ اخیر در دورانی نسبتاً متاخر در روم ظاهر می‌شوند.

درون پانتئون (Panthéon) با گنبد بزرگش که توسط «چشم خورشید» از بالا نور می‌گیرد، خالی از عظمت نیست. اما خصیصهٔ انسان‌نمایی و مبتذل جزییات، آن را خنثی می‌کند. آن عظمت، نوعی عظمت فلسفی است که هیچ ارتباطی با سیر و نظر و تامل و مکاشفه ندارد.

٤. نمایش سی و دو ناحیهٔ باد به صورت ستاره بر صفحهٔ قطب‌نما، شکل مدرج مدوری که بر صفحهٔ پرگار چسبانیده شده و سی‌و دو قسمت می‌شود و هر قسمت،جهتی را نشان می‌دهد(م).

۵. در جشن برافراشتن یا «سمو و علّو صلیب» بنا به سنت مذهب ارتودوکس، دعای خاص مناسك، قدرت عالمگیر صلیب را می‌ستاید که موجب شده تا «دوباره حیات پاك و مطهرشکوفان گردد و نیز تألّه را به مخلوقات ابلاغ می‌کند و شیطان را قاطعانه شکست می‌دهد»؛ در این سخنان، مشابهت مضمون با درخت جهانی، محور ثابت عالم را تشخیص می‌توان داد.

٦. به یاد داریم که دانته قیصر را سازندهٔ دنیایی توصیف می‌کند که سرنوشتش،پذیرش نور مسیح است.

۷. زندگی چادرنشینی، نبودن حرم و زیارتگاه ثابت و منع و نهی تصویرسازی با این تطهیر بنی‌اسرائیل ارتباط دارند.

۸. به گفتهٔ اگوستن قدیس، سلیمان معبد را همچون «نمونهٔ نوعی» کلیسا و بدن مسیح بنا کرد

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

(Enarr. in Ps. 126). و به‌زعم تئودوره (Théodoret)، هیکل سلیمان، مسطوره و نسخهٔ اصل همهٔ کلیساهایی است که در جهان ساخته می‌شوند.

۹. اوگوستن قدیس، هیکل سلیمان را با کلیسا که سنگهای بنایش، جماعت مؤمنان و پی‌هایش، انبیاء و حواریون‌اند، قیاس می‌کند؛ احسان و رحمت خداوندی همهٔ این اجزاء و عناصر را به هم متصل کرده است (Enarr. in Ps. 39)؛ اوریجن (Origène)* این رمزگرایی را بسط داد. ماکزیم قدیس اقرارنیوش**، کلیسای بنا شده در کرهٔ ارض را تن مسیح و نیز انسان و عالم می‌داند.

* Origène (۱۸۵-۲۵٤)، پدر روحانی کلیسای یونانی، متولد در اسکندریه که به‌سبب زهد بسیار خود را مثله کرد و در صور مقتول شد. بیش از هزار تالیف به او منسوب است (م).

** Maxime le Confesseur (۵۸۰-٦٦۲) به‌سبب مداخله‌اش در نزاع نصارایی که در مسیح به یك ارادهٔ واحد مشتمل بر دو سرشت انسانی و الهی قائل بودند (monothélites)، پس از آنکه تازیانه‌اش زدند، زبان و دست راستش را بریدند (م).

۱۰. از جمله ماکزیم اقرار نیوش.

۱۱. از جمله اوگوستن قدیس. ایضاً نگاه کنید به:

Siméon de Thessalonique, *De divino Templo*, Patrologie Migne.

۱۲. Honorius d'Augustodunum، متاله مسیحی که در قرن دوازدهم میلادی می‌زیست (م).

۱۳. بخشی از الهیات مسیحی که از شخص مسیح و مناسباتش با خداوند و بشریت بحث می‌کند (م).

۱٤. نگاه کنید به:

Paul Naudon, *Les Origines religieuses et corporatives de la Franc-Maçonnerie*, Paris, Dervy, 1953.

۱۵. نگاه کنید به:

E. Moessel, *Die Proportion in Antike und Mittelater*. München, C.H. Beek'sche Verlagsbuchhandlung, 1926.

۱٦. آذرخش که رمز کلمه یا عقل اول است، علی‌الاطلاق ابزار الهی ــ و نیز سلاح الهی ــ است، و به‌نوبهٔ خود توسط عصاهایی که در آیینهای مذهبی بکار می‌رود، همچون Vajra* در شمایل‌نگاری هندو و بودایی، به‌صورت رمزی متمثل شده است. ایضاً یادآور شویم که بعضی شمشیرهای معروف، قدرتی افسانه‌امیز دارند.

* و اجرا، یعنی رعد سلاح ایندراست که «واجرا باهو» Vajra bahu یعنی «بازوان نگهدار و اجرا» نیز نامیده می‌شود. (م).

۱۷. غالباً برای هنر شخم‌زنی، منشایی الهی قائل شده‌اند. از لحاظ مادی و طبیعی، حاصل عمل

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

شخم‌زنی، گشوده شدن زمین و راه یافتن هوا به درون آن است و این کار، به عمل تخمیر کمک می‌کند و تخمیر برای اینکه نباتات، خاك را به تحلیل برند ضرور است؛ برحسب معنای رمزی، زمین گشوده می‌شود تا پذیرای نفوذ آسمان گردد و گاواهن، عامل فعال یا اندام بارورکننده و زایانندهٔ آسمان است. گذرا خاطرنشان کنیم که جایگزینی گاواهن با ماشین‌آلات، بسیاری از زمینهای حاصلخیز را خشك و بی‌بر ساخته و به کویر تبدیل کرده است؛ و این همان لعن و نفرین یا نکبت ماشین است که رنه‌گنون در کتابش از آن سخن می‌گوید:

R. Guénon: *Le règne de la quantité et les signes des temps*. Paris, Gallimard, 1950.

۱۸. معنای رمزی قلم و کتاب یا قلم و لوح، نقش بس مهمی در سنت اسلامی دارد؛ برحسب آموزهٔ صوفیه، «قلم اعلیٰ»، «عقل کلی» است و «لوح محفوظ» که قلم، سرنوشت همگان را بر آن ثبت و نقش می‌کند، مطابق با مادهٔ اولیٰ (Materia prima)، «جوهر» قدیم (در مقابل حادث) یا تجلی نیافته است که به سایقهٔ «عقل» یا «روح»، همه کائنات را به عرصهٔ وجود می‌رساند. نگاه کنید به کتابم:

Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam. Dervy- Livres, Paris.

۱۹. همچنین می‌توان گفت که این ابزار و اسباب با «ساجات» مختلف شناخت تطبیق می‌کنند. نگاه کنید به:

Frithojf Schuon, *De l'Unité transcendante des Religions, chap. Des dimensions conceptuelles*, Paris, Gallimard, 1948.

20. *Non aspettar mio dir più, nè mio cenno;*
Libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
E fallo fòra non fare a suo senno:
Per ch'io te sopra te corono e mitrio.
(Purgatorio. XXVII. 139-140.)

۲۱. نگاه کنید به:

René Guénon, *L'Esotérisme de Dante*, Paris, Les Editions traditionnelles, 1939.

۲۲. به گفتهٔ پطرس رسول: «و شما نیز مانند سنگهای زنده‌ای هستید که خانه‌ای روحانی از شما بنا می‌شود» (*نامهٔ اول، فصل دوم، آیهٔ ۵*).

۲۳. آلبر کبیر* می‌نویسد: «بدان که جز با شناخت دو فیلسوف یعنی ارسطو و افلاطون، فیلسوف کامل محقق نمی‌توان شد» E. Gilson, La Philosophie au moyen âge, Payot, 1944, p. 512.) همچنین** Bonaventure قدیس می‌گوید: «از میان فلاسفه، افلاطون کلام حکمت را شنید و ارسطو سخن علم را. نخستین، اصولاً دلایل برین را منظور و ملحوظ داشت و

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

دومین دلایل زیرین را». (Saint Bonaventure, œuvres présentées par le R.P. (Valentin-M. Breton, Aubier, Paris, 1943, p. 66.)

صوفیه نیز بر همین اعتقاد بودند.

* آلبرت کبیر، متاله و فیلسوف آلمانی (۱۱۹۳-۱۲۸۰) که در دانشگاه پاریس به تدریس الهیات و علم کلام اشتغال داشت و توماس آکینی (d'Aquin) دانشجویش بود، وی شرح فلاسفهٔ اسلامی بر ارسطو را تعلیم و نقد کرده است (م).

** متاله ایتالیایی (۱۲۲۱-۱۲۷٤) (م).

۲٤. بوئس (٤۸۰-٥۲٥) فیلسوف و رجل سیاسی لاتینی، به جرم توطئه و ساحری و جادوگری، محبوس و مقتول شد. وی رسالات ارسطو را به لاتینی ترجمه و شرح کرد و کوشید تا بین آراء ارسطو و افلاطون وفق دهد (م).

25. Anicius Manlius T.S. Boethius, *De Unitate et Uno*, Patrologie Migne.

۲٦. مرکب از دو جزء hylé = هیولی یا ماده و morphe = صورت، و آن آموزهٔ ارسطو و متفکران اسکولاستیك است که اعتقاد داشتند موجودات جسمانی از ترکیب دو اصل متمایز ولی مکمل یکدیگر، یعنی ماده و صورت بموجود آمده‌اند، و به عبارت دیگر «پیدایش اجسام را توسط دو اصل صورت و ماده توجیه و تفسیر می‌کردند». *فرهنگ فلسفی جمیل صلیبا*، ترجمهٔ منوچهر صانعی درّه بیدی، ۱۳٦٦، ص ٦۸۰ (م).

۲۷. همراه با * Isidore de Séville و Marcien Cappella.

* ایزیدور اشبیلی (٥۷۰-٦۳٦) از ارکان کلیسای اسپانیا که از فرهنگ و فلسفه یونان و روم باستان فقط آنچه را که با مسیحیت سازگاری داشت می‌پسندید و شایان اعتنا می‌دانست (م).

28. René Guénon, *Le Symbolisme de la Croix*, Véga, Paris, 1957.

فصل مربوط به رمزگری بافندگی.

۲۹. مقدسات نزد نصاری عبارتند از هفت آیین دینی، یعنی: تعمید و تأکید تعمید و عشاء ربانی و توبه و زاد آخرت و کهانت و نکاح (م).

۳۰. بجاست که بعضی کلیساهای جاگرفته در پرستشگاههای قدیمی یونان یا روم را از این قاعده مستثنی کنیم، واژهٔ «مستثنی» را به معنایی نسبی بکار می‌بریم، زیرا سخن از پرستشگاه در میان است.

۳۱. نوزدهمین شورای (concile) کلیساها (اجتماع جمیع اساقفهٔ نصاری برای مشورت در مسائل دین) که پاپ پُل سوم به درخواست Charles Quint (امپراتور آلمان ۱٥۱۹-۱٥٥٦) برای مقابله با پیشرفت اصلاحات دینی پرتستانتیسم برگزار کرد. شورا سه بار در سالهای ۱٥٤٥-۱٥٤۹، ۱٥٥۱-۱٥٥۲ و ۱٥٦۲-۱٥٦۳، تشکیل جلسه داد و به بررسی همهٔ نکات اساسی اصول عقاید کاتولیکی پرداخت و در غالب نهادهای کلیسایی تجدیدنظر کرد (م).

۳۲. دعوی شده است که شکل سنتی جدار یا تیغهٔ حایل با ستونهای کوچکش که شمایل را چون

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

قابی دربر می‌گیرند، از صحنهٔ تئاتر یونان و روم دوران باستان حاصل آمده است که دیواره یا جدار عقبی آن واقع در ته و انتهای صحنه، ایضاً پوشیده از تصاویر و دارای سه در برای ورود و خروج بازیگران بوده است. این تشابه اگر در آن حقیقتی باشد، بدین‌سبب است که شکل تئاتر یونان باستان مستند به الگویی کیهان‌شناختی بوده است، بدین معنی که درهای صحنه، مشابه «دروازه‌های آسمان»اند که از آن دروازه‌ها، خدایان به جهان فرود می‌آیند و انفاس به آسمان صعود می‌کنند.

۳۳. که در کلیسای چلیپا شکل، چپ و راست چلیپا را تشکیل می‌دهد. (م).

۳٤. gothique نوع هنری که در اروپا از قرن ۱۲ تا رنسانس شکوفان بود. «عنصر مهم هنر گوتیك، معماری کلیسایی بود که مشخص است به عناصر قائم مکرّر، و بلندی ساختمان و بکارگیری قوس تیزه‌دار و پشتبند معلق و طاق و تُویزه و شیشه‌بندی منقوش». *واژه‌نامهٔ مصور هنرهای تجسمی*.

۳۵. arête = rib: تُویزه، یعنی «عضو خمیده شکل با رگهٔ برجسته که بر دهانهٔ قوس یا در محل تقاطع طاقهای گهواره‌ای احداث می‌شود، و یا طاق را به بخشهای کوچك تقسیم می‌کند و عموماً کاربرد ساختمانی و تقویتی، و گاهی نیز تنها جنبهٔ تزیینی دارد. از جهت کاربرد، قوس و طاقهای قوسی بر تویزه اتکاء می‌یابند، و انواع تویزه در معماری اسلامی و گوتیك بسیار است». *واژه‌نامهٔ مصور هنرهای تجسمی*.

36. art du vitrail = art of the glazier.

(هنر شیشه‌بری و جام‌اندازی) و art of the staining glass, (هنر شیشه‌بندی منقوش) (م).

۳۷. متأله ایتالیایی (۱۲۲۱-۱۲۷٤) (م).

۳۸. hiératique = «مبتنی بر رسمیت سنن دینی و مقررات تغییرناپذیر حاصل از آن». (م).

۳۹. در این اشکال مختلف چلیپا که همهٔ آنها در نخستین قرون مسیحیت، شکفته‌اند، گاه وجه پرتوافشان خاج و گاه جنبهٔ ایستان مربع غلبه دارند، و این دو عنصر به انحاء مختلف با دایره یا قرص (گرده) ترکیب می‌شوند. مثلاً خاج بیت‌المقدس که برهایش به صلیبهای کوچك‌تری ختم می‌گردند، به اعتبار آنکه روشنایی مرکز حضرت عزّت را در هر جهت منعکس می‌سازد و پرتوافشان می‌کند، یادآور حضور عالمگیر لطف و رحمت ربّانی است؛ و در عین حال به طرزی سرّی صلیب را به مربع می‌پیوندد. در هنر سلتی ـ مسیحی (Celtochrétien) خاج و چرخ خورشید چنان با هم ترکیب شده‌اند که اتحادشان سرشار از اشارات و نکته‌های روحانی است.

اشکال دینی و ثابت تاج سه‌طبقهٔ بعضی سلاطین شرق و پاپ و کلاه بوقی و قیفی یا کلاه بلند نوك‌دار اسقفان هم، رموز خورشیدند. و اما عصای اسقف نیز یا به دو سر مار که روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند مثل چوبدستی‌ای که بالایش دو بال داشت و دو مار به هم پیچیده دورش حلقه زده بودند و علامت هرمس‌رب‌النوع‌سحر و جادو بود(caducée)ختم‌می‌شود ویابه‌دسته‌ای‌حلزونی‌شکل؛

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

و این شکل حلزونی گاه به‌صورت ساده شدهٔ ثعبانی است که پوزه‌اش را گشاده تا برهٔ عید فصح را به کام درکشد، و این شکل، تصویر دور کیهان است که قربانی مقدّر یعنی خورشید یا انسان الهی را «می‌بلعد».

۴۰. مثلاً صلیب محاط در دایره نیز که می‌توان آن را تصویرِ کلیدیِ معماری مقدس تلقی کرد، انگاره یا شاکلهٔ چهار عنصر است که «زبدةالشیء» را دربر گرفته‌اند و حرکت مستدیر چهار کیفیت یا ماهیت طبیعت یعنی گرما و رطوبت و سرما و خشکی که با اصول لطیف حاکم بر استحالهٔ روان به موجب کیمیاگری تطبیق می‌کنند، آنها را به هم می‌پیوندد. بدین‌گونه در یك رمز، نظامهای جسمانی و نفسانی و روحانی بر هم منطبق می‌شوند.

۴۱. المندیل: نسیج من قطن تُلقیه المرأة علی رأسها تتستّر به وَربّما اعمّ به الرّجل. المنجد الابجدی.

دستمال، روپاك، رومال، دستار و عمامه، فوطه، پارچهٔ نادوخته (*غیاث*، *اُتندراج*، ناظم‌الاطباء). *لغت‌نامهٔ دهخدا*.

«ذکر تصویر mandilion در نوشته‌ای از سال ۵۴۴ رفته، بدین‌وجه که شاه رُها (در بین‌النهرین) به‌نام Agbar که به‌سختی بیمار شده بود، به مسیح التجا می‌جوید و از او شفا می‌طلبد و رسولی نزد وی می‌فرستد که شمایل مسیح و نامه از او برای شاه می‌آورد. شمایل مسیح بر پارچه‌ای تصویر شده بود، و همان باعث درمان معجزآسای شاه می‌گردد».

«تصور می‌رفت که هرچه شمایل «حقیقی»‌تر باشد، قدرت معجز اثرش بیشتر است. در نتیجه تصاویر achiropoïéta یعنی «شمایلهایی که به‌دست انسان تصویر نشده‌اند» و اصلی اعجازآمیز به آنها منسوب می‌داشتند، ظهور کردند. ذکر شمایلی مسیحی از این قماش نخستین‌بار در سال ۵۶۰ می‌رود، و مشهور بود که آن شمایل را زنی مشرك در چاه باغش در Kamouliana واقع در کاپادوکیه (بخش شرقی آسیای صغیر) یافته است».

Henri Stern, L'art byzantin, 1982, p. 170, 169 (م)

۴۲. نام نُه شاه رها (Edesse) از سال ۹۲ تا ۲۱۶. Abgar پنجم از سال ۴ تا ۷ و از سال ۱۳ تا ۵۰ (میلادی) سلطنت داشت و بنا به افسانه نامه و تمثال مسیح را (mandylion که از قرن ششم مسیحی بر وجود آنها گواهی می‌دهند) دریافت کرد (م).

۴۳. نسخهٔ بدلی از Mandilion در کلیسای جامع Laon محفوظ است.

۴۴. اگر این اثر ساختهٔ نقاشی بود، نمی‌توانستیم آن را نه به نقاشی از دوران باستان یا قرون وسطی و نه به نقاشی از عصر جدید منسوب بداریم؛ آنچه چنین انتسابی را نقض می‌کند، در حالت اول فقدان نقشپردازی (stylisation) و در مورد دوم، وجود کیفیت عمیق روحانی است و تازه دلایل تاریخی را به حساب نمی‌آوریم. وانگهی محال و ممتنع است که تصویری چنین راست و صدیق از لحاظ روحانی، حاصل تزویر و تقلب باشد.

۴۵. Christ Emmanuel امانوئل نامی *توراتی* است، به معنای «خدا با ماست» (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

٤٦. قدیم‌ترین نسخهٔ «علامت مریم عذرا» (یا اشارت مریم) در تاریخ متعلق به قرن چهارم میلادی است، و در گورخانهٔ دخمه‌ای واقع در Cimitero Maggiore روم یافت شده است. همان ترکیب‌بندی به‌صورت Blachernitissa، مریم معجزنشان قسطنطنیه اشتهار فوق‌العاده‌ای یافت.

٤٧. مورد اخیر، مورد پردهٔ مشهور آندره روبلف André Roublev قدیس است که سه فرشته را به هنگام دیدارشان با ابراهیم تصویر می‌کند. اصل مضمون به دوران پس کهن هنر مسیحی بازمی‌گردد و تنها شمایل‌نگاری سنتی ثالوث اقدس محسوب می‌شود. ر.ك. به:

Ouspensky et Lossky: *Der Sinn der Ikonen, Urs Graf- Verlag*, Berne, 1952.

٤٨. iconoclaste، واژه‌ای یونانی و مرکب از دو کلمه است به معنای «تصویرسوز»، در مقابل iconodoule یعنی «تصویرپرست» (م).

49. Col. I. 15: «Qui est imago Dei invisibilis, primogenitus omnis creaturae...»

نامهٔ پولس رسول به کلیسای شهر کولسیه، فصل اول، آیهٔ ۱۵: «مسیح صورت و مظهر خدای نادیده است و از همهٔ مخلوقات برتر است».

50. L. Ouspensky et V. Lossky, op. cit.

۵۱. بنابه «کارهای رسولان» فصل هفدهم، ۳٤ («چندنفر ازجمله دیونیسوس که عضو آن شورا ــ شورای کوه مریخ در آتن ــ بود، و زنی به نام رامرس و چند تن دیگر به او ــ پولس ــ گرویدند و ایمان آوردند»)، مردی آتنی بود که بر دست پولس ایمان آورد. مدتی مدید آثار Pseudo- Deny را به‌وی منسوب می‌داشتند. و این نام دیونیسوس دروغین، نامی است که در عصر ما بر نویسندهٔ یونانی ناشناسی (قرن پنجم ـ ششم) که آثارش دیرزمانی به دیونیسوس سابق‌الذکر نسبت داده می‌شد، نهاده‌اند (م).

۵۲. ما امتناع داریم که از قدر این نویسندهٔ بزرگ روحانی با اطلاق لقب جدید «Pseud- Denys» به‌وی، ولو من غیرمستقیم بکاهیم، و ارزش نظرات تاریخی متأخر هرچه باشد، در این تصمیم ما بی‌تأثیر است.

۵۳. ترجمه از Maurice de Gandillac. آثار کامل *Pseudo- Denys l'Aréopagite* چاپ Aubier، پاریس، ۱۹٤۹.

۵٤. نامتناهی می‌پذیرد که متناهی می‌شود (م).

۵۵. همانجا.

۵٦. قابل توجه است که یوحنای دمشقی (۷۰۰-۷۵۰) بین جماعت کوچکی از مسیحیان، در بطن تمدن اسلامی، زیسته است.

۵۷. یوحنای دمشقی متأله برجستهٔ سوری اصل (متوفی پس از سال ۷۵٤) که در دربار دمشق صاحب مناصب و مشاغل والا بود، در ردّ معتقدات شمایل‌شکنان که بر بیهودگی تصاویر مقدس اصرار می‌ورزید، و به سود پرستش آن تصاویر چندین رساله نوشت که مبنای نظرات شمایل‌پرستان به‌شمار می‌رود. «وی مدح و نعت خود را بر این اندیشه استوار می‌کند که تصویر

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مقدّس، رمز و واسطهٔ میان واقعیت محسوس شخصیتهای مقدس و واقعیت معقول آنهاست. و با پیوند دادن تصویر مسیح به جزم حلول، مسأله تصویر را به آموزهٔ نجات مربوط می‌سازد». Henri Stern، همان، ص ٧٤ به نقل از:

G. Ostrogorsky, *Histoire de l'Etat byzantin*, 1956, p. 192.(م).

٥٨. مصلح قواعد و مقررات حیات و معاش رهبانان و دیرنشینان (قسطنطنیه ٧٥٩-٨٢٦) (م).

٥٩. مندرج در *Capitulaires de Charlemagne*، فرامین مشهور شارلمانی برای تنظیم امور مذهبی در قلمرو فرانك که از ٧٨٩ تا ٨١٣، بچاپ رسید (م).

٦٠. سنت در قرن هجدهم تقریباً از بین رفت، اما چنین می‌نماید که امروزه در معدودی نقاط، دوباره احیا شده و جان گرفته است.

٦١. این امر به آموزهٔ تغییر شکل و صورت پیکرها بر اثر نورTabor*بموجب مذهب اسرار یا عرفان فرقهٔ hésychaste مربوط می‌شود. ر.ك. به: Ouspensky و Lossky اثر یاد شده.

* یا Thabor تابور، کوهستان واقع در زمین جلیل (جلیلهٔ سفلی) در نزدیکی دریاچه طبریه و شهر ناصره که برحسب سنت و روایت تجلی حضرت مسیح در آنجا بوده است. ر.ك. به *قاموس کتاب مقدس*، بیروت ١٩٢٨، ص ٢٣٨-٢٣٩ (م).

٦٢. همانجا.

٦٣. یا آخوری که عیسی نوزاد را در آنجا گذاشتند (م).

٦٤. اقامتگاه ارواح صالحینی که پیش از ظهور مسیح مرده‌اند و رهیدگی و خلاصی خود را انتظار می‌کشند (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

«آن در، منم»

ملاحظاتی دربارهٔ شمایل‌نگاری درگاه شکوهمند کلیسای رومی‌وار

I

هر حرم یا زیارتگاه به‌مثابهٔ دری است که بر عالم ماوراء و ملکوت خداوند گشوده می‌شود. بر این اساس، درِ حرم به‌نوبهٔ خود، زبدهٔ سرشت کلّ حرم را به همان زبان رمز بیان می‌کند[۱]. شمایل‌نگاری سنتی مدخلِ تزیینی کلیسا و خاصه شمایل‌نگاری درگاه بزرگ کلیسای رومی‌وار یا ورودی شکوهمند کلیسای گوتیکی که هنوز به معماری رومی‌وار نزدیك است، مبین این معنی است.

شکل معماری درگاه بزرگ کلیسا در این دوران، به تنهایی، نوعی چکیدهٔ بنای مقدس به‌شمار می‌آید، زیرا دو عنصر در و طاقچه (کاو دیوار) را با هم ترکیب می‌کند. و طاقچه از لحاظ شکل، شبیه جایگاه همخوانان در کلیساست و تزیینات تصویری آن را منعکس می‌سازد.

از لحاظ ساختمانی منظور از ترکیب در و طاقچه، سبك کردن وزن دری است که بر نعل درگاه[۲] فرود می‌آید: بدین‌گونه که بارِ بیشترین ضخامت دیوار بر گیلویی[۳] طاقچه و از آنجا بر میله ستونهای توکار دهنه‌های شیبدار[۴] وارد می‌شود. و اما این ترکیب دو شکل معماری و ساختمانی که هرکدام متضمن کیفیتی مقدس است، نتیجتاً با مجموعه‌های شمایل‌نگاری که انداموار به این اشکال پیوسته‌اند و در کسوت رمزهای مسیحی و سازگار با آنها، ناقل حکمت کیهان‌شناختی آغازینی هستند، سازگاری و انطباق کامل یافته‌اند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

در هنر معماری مقدس، طاقچه، شکلِ «قدس اقداس» و تجلی‌گاه الهی است، چه آن تجلی به‌صورتِ تصویری در طاقچه و یا به‌واسطهٔ رمزی انتزاعی نموده شود و چه توسط هیچ نشانه‌ای منضم به معماری و ساختمان، به ذهن القاء نگردد. این است معنای طاقچه در هنر هندو و ایرانی که در کلیسای مستطیل شکل صدر مسیحیت و هنر اسلامی نیز همان کارکرد طاقچه، باقی و محفوظ مانده و در هنر اخیر، به‌صورت محراب درآمده است. این طاقچه، تصویر کوچك شدهٔ «مغارهٔ دنیا»ست، بدین وجه که طاق قوسیش، بسان گنبد، مطابق با طاق آسمان است، و جرزهایش، بسان جزءِ مکعب یا مستطیل شکل معبد، برابر با زمین[۶].

و اما الگوی کیهانی در که اساساً گذرگاهی است از جهانی به جهان دیگر، بیشتر از مقولهٔ زمانی و دوری است تا مربوط به نظامی فضایی (مکانی): از این‌رو «درهای آسمان» یعنی درهای انقلاب شمس، در وهلهٔ نخست درهای گشوده بر زمان یا انقطاعات دوری است و ثابت ماندنشان در فضا یا مکان، امری ثانوی[۷]. بنابراین درگاه طاقچه‌دار به‌سبب طبیعت عناصری که در آن گرد آمده‌اند، رمزگری ادواری یا زمانی را با نمادپردازی ثابت یا فضایی (مکانی) ترکیب می‌کند.

اینها داده‌های ثابتی است که ترکیبهای عمدهٔ شمایل‌نگاریهای درگاههای شکوهمند قرون وسطی، بر آنها بنیان یافته است. هریك از این شاهکارهای هنر مسیحی، با انتخاب والای شمایل‌نگاریهای همکوك که ترکیبشان با هم ممکن است[۸]، بعضی جهات این مجموعهٔ به هم پیوسته و پرمایهٔ معانی را که همواره وحدت درونیشان محفوظ می‌ماند، برحسب قانونی که حکم می‌کند «هر نمادپردازی افزوده باید مطابق و متناسب با رمزگری ملازم شیء باشد»[۹]، بر آفتاب می‌اندازد. هرگونه تزیین درگاه اعم از پیکره یا نقاشی، با مفهوم روحانی در، پیوند می‌یابد، و آن مفهوم به‌نوبهٔ خود با کارکرد حرم یا زیارتگاه و از آن رهگذر با سرشت انسانِ خداوار یگانه می‌شود؛ و این انسان الهی دربارهٔ خود می‌گوید: «منم آن درگاه، هرکه از من به درون آید، نجات می‌یابد» (یوحنّا، X, 9).

اکنون می‌خواهیم بعضی انواع نمونهٔ درگاههای کلیسای رومی‌وار را که از لحاظ شمایل‌نگاری و اسلوب هنری با هم تفاوتهای بسیاری دارند، توصیف کنیم.

***

درگاه‌بازوی‌عرضی‌درقسمت‌شمالی‌کلیسای‌جامع(چلیپاشکل)شهربال Bâle(لوحVI) که معمولاً «درگاه Saint-Gall» (Galluspforte به حسب نام خانوادگی نمازخانهٔ

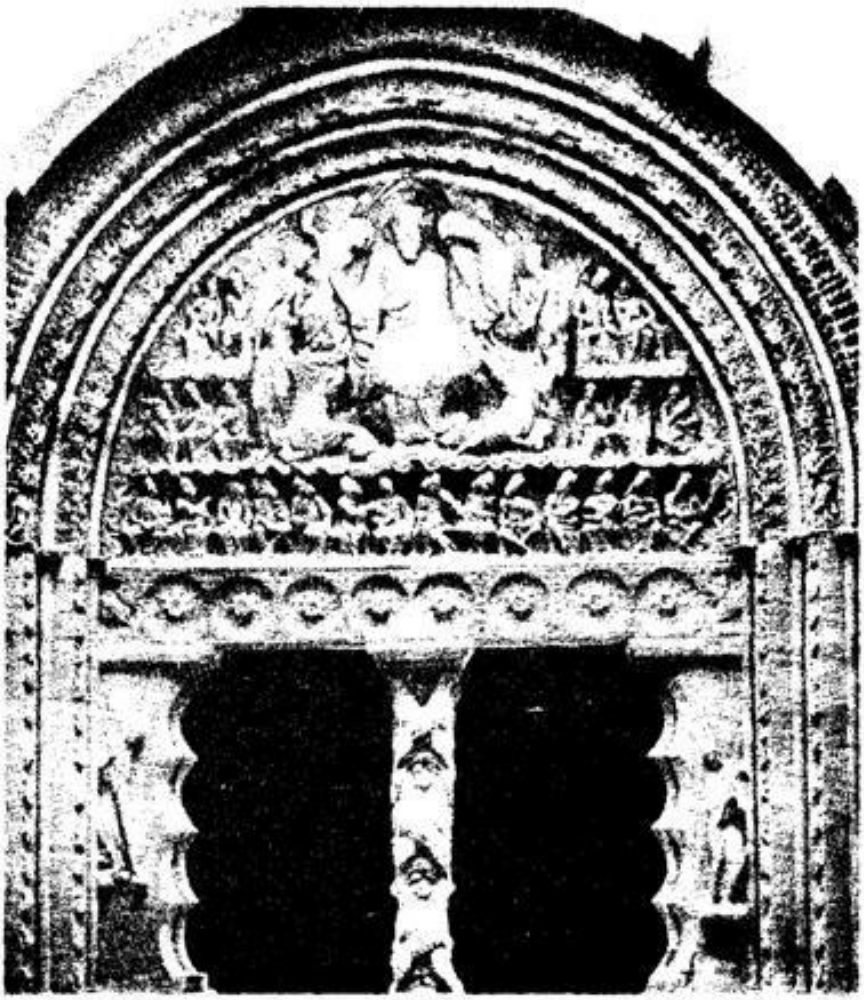
@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

متصل) خوانده می‌شود، اثری است که بنا به اسلوب ناب هنر رومی‌وار مسیحی (roman) ساخته شده، و واجد توازن ساکن و حضور جسمانی آرمیدهٔ خاص آن سبك، به تمام و کمال است، گرچه از لحاظ تاریخی متعلق به آستانهٔ دوران گوتیك است. به نخستین نگاه شمایل‌نگاری این درگاه چنان پیچیده می‌نماید که بعضی خواسته‌اند در آن به‌چشم‌ملغمه‌ای از اجزاءِ باقی‌ماندهٔ ساختمانی‌قبلی که براثر آتش‌سوزی‌سال ۱۱۸۵ ویران شده بود، بنگرند. معذلك خواهیم دید که ترکیب‌بندی تصاویر به مجرد آنکه در ارتباط با نمادپردازی خودِ در مورد ملاحظه قرار گیرد، کاملاً منسجم و هماهنگ جلوه خواهد کرد.

نخست عناصر اساسی تزیین حجمی و جسمی را برشمریم: تصویر مسلط در سینهٔ سردر (سطح نیمدایرهٔ تزیینی بالای درگاه)، نقش مسیح است که میان پطرس قدیس و پولس قدیس نشسته و آن دو حواری برای سایه پروردگان خویش یعنی هدیه‌کننده (واقف) و سازندهٔ درگاه، شفاعت می‌طلبند[۱۰]. مسیح درفش رستاخیز را در دست راست، و کتاب مقدس گشوده را در دست چپ خود دارد؛ جمع چهار صاحب انجیل نیز که تمثالهایشان سوار بر چهار حیوان مکاشفتی (اسفارالرؤیا) ــ یعنی انسان بالدار، عقاب، شیر، گاونر ــ در پایه‌ها یا ستونهای سادهٔ[۱۱] درگاه جاری شده به قسمی که با کنج دهنه‌های[۱۲] یخ (پلکانی) هم بدنه گشته‌اند، به همین تصویر مسیح ظفرمند و داور، همچون مرکزی آرمانی و مثالی، متصل می‌شود. درنبش‌آن دهنه‌های یخ(پلکانی) ستونهای کوچکی کار گذاشته‌اند که یك نیمه از تمثالها و نمادهای موردبحث را اگر از روبه‌رو دیده شوند، می‌پوشانند. تصویر دیگری از مسیح بر نعل درگاه، این ترکیب‌بندی را که یادآور نقاشیهای تزیینی بعضی مخارجه‌های پشت محراب است، پیچیده‌تر می‌کند: در آن‌نقش، مسیح، همچون شویی الهی است که در را بر باکرگان فرزانه می‌گشاید، ولی به باکرگان شوریده پشت می‌کند.

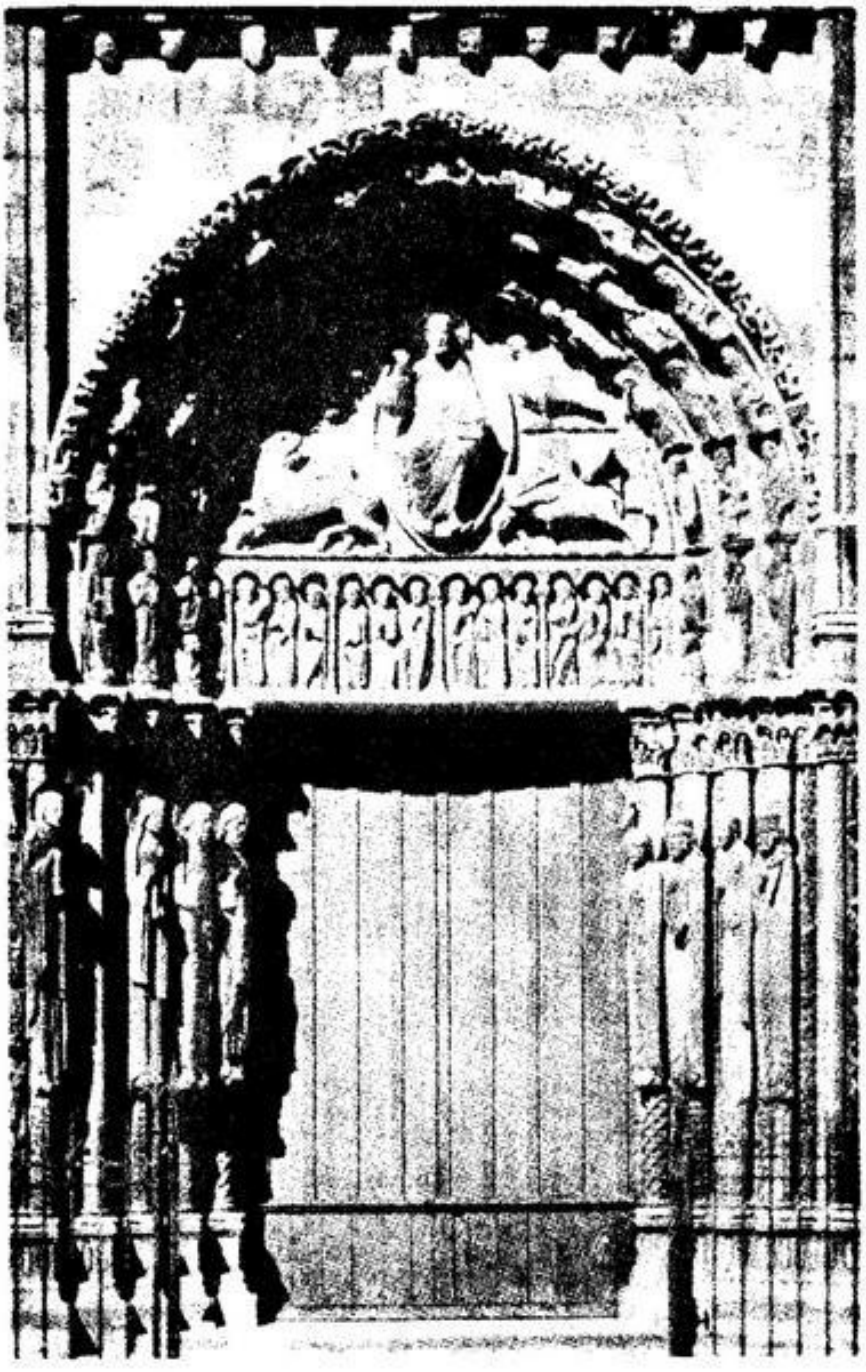
تمام درگاه در قابِ نوعی ورودیِ سرپوشیدهٔ برونی، مرکب از پیشامدگیهای مسقف جلوخان که روی هم خوابیده‌اند و بعضی آن را با روکاری (رخپوش) ساختمانی طاق‌نصرت رومی (romain) قیاس کرده‌اند، جاگرفته است. در دو پیشامدگی مسقف جلوخان که از دیگر پیشامدگیها بزرگ‌تراند، در دو سوی بزرگ‌ترین قوس طاقچه، پیکره‌های کوچك یوحنا (یحیی) معمدانی ویوحنای صاحب انجیل قرار دارند؛ و این جفت سنتی نیز به تصویر مسیح در سینهٔ سردر، مربوط می‌شوند، همان‌گونه که آلفا و اُمگای

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



لوح VII. درگاه کلیسا ـ دیر Moissac (قالب‌گیری محفوظ در موزهٔ آثار و ابنیهٔ تاریخی، پاریس).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



لوح VIII. درگاه بزرگ کلیسای جامع شارتر (Chartres)، دهانهٔ مرکزی.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مفهومنگاشتی‌هم،بارمزمسیح‌ارتباط‌می‌یابند. بالای این دو پیکره، در دو پیشامدگی مسقف دیگر ورودی سرپوشیدهٔ بیرونی، دو فرشته که در صور رستاخیز (قیامت)می‌دمند، قرار دارند. و در کنارشان، مردان و زنان از گورهایشان برمی‌خیزند و جامه به تن می‌کنند[۱۳]. در زیر دو یوحنای قدیس و به محاذات قائمهای[۱۴] درگاه، شش پیشامدگی مسقف جلوخان یا شش طاقچهٔ جاپیکرهٔ دیگر، نقوش برجسته‌ای نمودار اعمال حاکی از احسان و شفقت دربر دارند. بر این عناصر اصلی تصاویر تزیینی، تزییناتی به اشکال حیوانی و نباتی که بعداً از آن سخن خواهیم گفت، افزوده می‌شوند.

شمایل‌نگاری تا اندازه‌ای مشکّك و مبهم است و ابهام مزبور از این واقعیت ناشی است که یوحنای صاحب *انجیل* در آن دوبار تصویر شده، یکبار در دستهٔ چهار صاحب انجیل بر قائمهای درگاه، و بار دیگر روبه‌روی یحیی معمدانی به‌نحوی که قرینهٔ اوست، در کنار قوس مطبق یا چندرگه. معهذا این خلاف منطق ظاهری به‌سهولت چنین توجیه می‌شود که شخص مزبور به دو مجموع متمایز شمایل‌نگاری تعلق دارد که یکی به ساحت ساکن و ایستا یا فضایی (مکانی) و آن دیگر به ساحت دوری یا زمانی نمادپردازی درگاه مربوط می‌شود. در واقع جمع اربعهٔ انجیل‌آوران، به‌طور رمزی، با چهار رکن (یا چهار گوشه) که بنای مقدس بر آنها بنیاد شده مطابقت می‌کند، زیرا انجیل‌آوران، نمودار مبانی و تکیه‌گاههای «زمینی» تجلّی کلمه‌اند و بدین‌سبب نه فقط با «گوشه‌ها»ی کلیسا[۱۵]، بلکه بر سبیل مشابهت، با اساس و شالودهٔ سراسر کیهان، یعنی با چهار عنصر و مبادی لطیف و کلی آنها، یکی می‌شوند. کهن‌ترین و بی‌واسطه‌ترین بیان تصویری این مشابهت، نقاشی تزیینی بعضی گنبدهاست که در آن تصویر مسیح فرمانروای عالم (Christ Pantocrator) در وسط قبّه به‌صورتی مسلط نقش شده و خود قبّه یا سقف گنبدی بر تمثالها یا رموز چهار انجیل‌آور منقوش بر لچکیها[۱۶]، قرار گرفته که گنبد را به کنجهای[۱۷] بنا متصل می‌کنند[۱۸]: یعنی گرچه زمین وابسته به آسمان، یا کیهان وابسته به مبدأ الهی خود است، اما این مبدأ الهی باید بر نظام زمینی یا کیهانی تکیه کند تا بتواند با «نزول» نجات‌بخشش در آن به شیوهٔ خاص، مجال تجلّی بیابد. این رابطهٔ هستی شناختی، بنا به طبیعت و فطرت امور، نظام ایستمند معبد را بیان می‌کند،نظامی که به صورت شاکله‌ای با ابعاد کوچك، در عناصر درگاه بازیافته می‌شود؛ درگاهی که سینهٔ سردرش با قبّه مطابقت دارد و چهار ستون قائمش[۱۹]، با چهار کنج بنا.

با ساحت «ایستمند» یا فضایی (مکانی) کیهان (و یا وحی و کشف الهی) به صورتی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

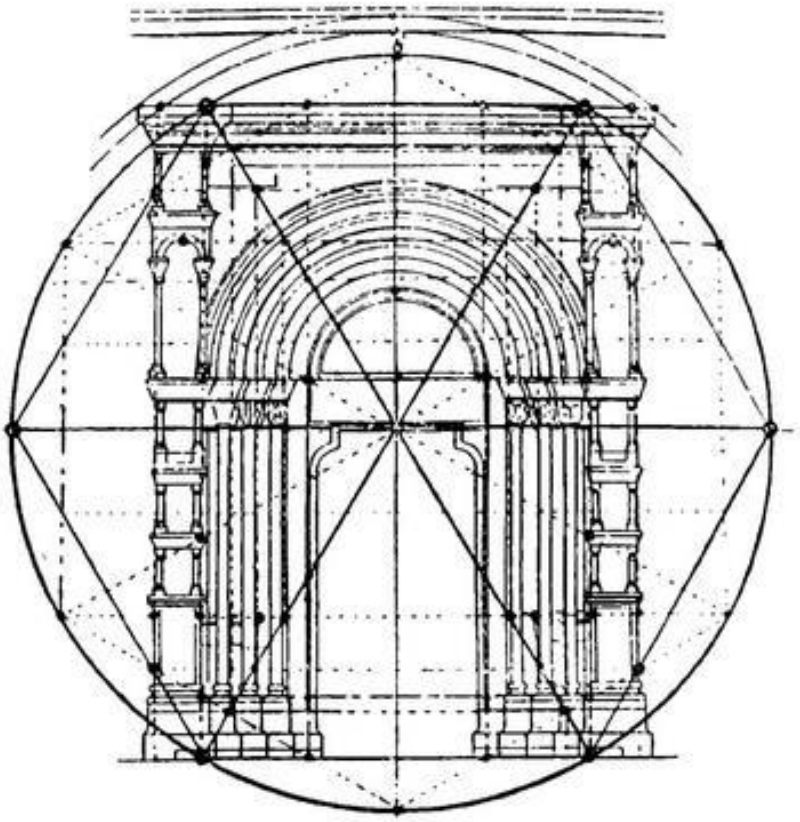
رمزی، به اعتباری جنبهٔ دوری و زمانی آن که در شمایل‌نگاری مورد بحث، دو یوحنای قدیس، یکی پیشقدم مسیح و آن دیگر حواری مکاشفات، نمودگار ساحت دوری و زمانی مزبور به‌شمار می‌روند. مقابله می‌کند، زیرا رسالتهای دو یوحنا، نشانگر دو حدّ نهایی دور وحی و تنزیل کلمهٔ الهی بر زمین‌اند. و اعیادشان که زمانش در حدود انقلابهای صیفی و شتوی واقع است، با دو «نقطهٔ چرخش و گردش» خورشید. مطابقت می‌کنند: و خورشید نیز خود تصویر کیهانی نوری است که «همهٔ آدمیان در حال آمدن بدین جهان را روشن می‌کند» (یوحنا، I، ۹)[۲۰]. در درگاه سن‌گال، همانندی دو یوحنای قدیس با دو انقلاب شمسی، به واسطهٔ وضع و موقع قدیسین در دو حد نهایی قوس مطبق چند رگه که شمایل‌نگاری بسیاری دیگر از درگاههای مزین به علامات منطقه‌البروج، آن وضع و موقع را با دور و گردش آسمان یکی و یگانه نشان می‌دهد، به ذهن القاء می‌شود.

دو انقلاب شمسی، «در» (januae) نامیده شده‌اند، زیرا خورشید از آن طریق به منزل صاعد (phase ascendante) یا هابط (phase descendante) دور و گردش سالانه‌اش «وارد می‌شود»، یا بدین علت که دو میْل کیهانی معارض هم، از آن راه «وارد» محیط زمین می‌شوند، و رمزگری نسبتاً فضایی یا مکانی در، از واقعیتی دوری و زمانی ترجمانی می‌کند. دراینجا باید رمزگری Janus[۲۱]، رب‌النوع پشتیبان Collegia Fabrorum (اصناف پیشه‌وران) را که ظاهراً میراثش به اصناف پیشه‌وران قرون وسطی رسیده است، خاطرنشان کنیم. در مسیحیت، دو چهرهٔ Janus با دو یوحنای قدیس یگانه شده، حال آنکه سومین چهره‌اش، یعنی سیمای غیبی و سرمدی خدا، توسط شخص مسیح نمودار گشته است. و اما دو کلید زرین و سیمین که خدای باستانی رازآموزی و تشرّف به اسرار در دست داشته، آن‌چنان که نقش برجستهٔ سینهٔ سردر درگاه ما نشان می‌دهد، در دست پولس قدیس قرار دارد.

می‌گفتیم که ظهور و تجلی دوری، نظامی عکس نظام ظهور و تجلی «ایستمند» و فضایی کلمه به صورت رمزی،را ایجاب می‌کند؛ زیرا نخستین تجلی، دنیای زمینی را در دنیای آسمانی منجذب و مستحیل می‌سازد، البته پس از تمییز میان امکانات دگرگونگی‌پذیر و امکاناتی که باید طرد و دفع شوند. این حکمی است که مرجع و مستند بعضی عناصر شمایل‌نگاری از قبیل فرشتگانی که در صور (اسرافیل) می‌دمند قرار گرفته است، و تمثیل باکرگان فرزانه و شوریده بر نعل درگاه، آن را مستقیماً به مفهوم در ربط می‌دهد: بدین معنی که مسیح ــ شوهر بر آستانهٔ در ملکوت آسمان یا ماوای صلحا

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

ایستاده و بعضی باکرگان را دعوت می‌کند که به درون آیند و مانع از ورود بعضی دیگر می‌شود. و اما مرکز هندسی تمام ساختمان درگاه که می‌توان آن را در دایره‌ای منقسم به شش و دوازده بخش محاط کرد، در پیش پای همین تصویر مسیح قرار دارد[۲۲] (شکل ۱۸).



شکل ۱۸. شاکلهٔ هندسی درگاه رومی‌وار کلیسای جامع شهر بال به نقل از:
P.-Maurice Moullet.

در همانا مسیح است؛ تصاویر شش عمل حاکی از احسان و شفقت و انفاق نیز همین معنی را می‌رسانند. آن اعمال، جزء مضمون روز قیامت و حساب‌اند، زیرا سرور خطاب به برگزیدگان (ارواح صالحین، اصحاب جنت) و سپس به دوزخیان، آن کارها را برمی‌شمرد و می‌گوید: «ای کسانی که از جانب پدرم برکت یافته‌اید؛ بیایید و وارث سلطنتی شوید که از ابتدای آفرینش عالم برای شما آماده شده است. چون وقتی گرسنه بودم، به‌من

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

خوراك دادید؛ وقتی تشنه بودم، مرا سیراب کردید؛ وقتی غریب بودم، مرا به خانهٔ خود بردید؛ وقتی عریان بودم، مرا پوشـــاندید؛ وقتی بیمار بودم، به عیادتم آمدید؛ وقتی در زندان بودم، از من دیدن کردید... و بدانید آنچـه در حـق یکـی از کوچـك‌ترین برادرانم کردید، در حقیقت برای من کرده‌اید». آنگـاه مســیح به دوزخیان خــواهد گفــت: «ای ملعـونان از من دور شـوید، و به آتش ابدی بســوزید... زیرا وقتی گرســنه بودم، به من خـوراك ندادید؛ وقتی تشــنه بودم، به من آب ندادید؛ وقتی غریب بودم، مرا منزل ندادید؛ وقتی برهنه بودم، مرا نپوشــاندید؛ وقتی بیمار بودم، به عیادتم نیامدید؛ وقتی در زندان بودم، به دیدنم نیامدید...» (متی، ۲۵، ۳۴-۴۱).

پس احسان و انفاق عبارت است از بازشـناسایی کلمهٔ قـدیم (مقــابل محــدث) در مخلوقات و اما مخلوقات فقط هنگامی که فقیر و تنگـدست و بینوا یعنی عاری از دعوی و قدرتهای خاص‌اند، سرشت حقیقی خود را آشکار می‌سـازند. آنکـه حضـور خــداوند را در همسایه بازمی‌شناسد، آن حضور را در خود متحقق می‌سازد. بدین‌گونه فضـیلت روحـانی، رهنمون آدمی در راه وحدت با مسیح است که خودْ طریقت است و باب الهی. تنهـا کسـی که خود، این در شده باشد، از آن خـواهد گذشـت؛ چنان‌که اسـطورهٔ ســفر روان پس از مرگ در *Kaushîtaki-Upanishad*[۲۳] همین معنی را بیان می‌دارد: وقتی روان به خورشید می‌رسد، خورشید از هویتش می‌پرسد، و روان تنها با این پاسـخ که «من توام» به جهان الهــی راه می‌یابد. همین حقیقــت را نزد صــوفی ایرانی بایزید بســطامی نیز بازمی‌یابیم که پس از مرگ به خواب دوستی می‌آید و برای وی نقل می‌کند که چگـونه به حضور خداوند بار یافته است، خداوند از او می‌پرسـد: «برای من چـه آورده‌ای؟» و بایزید همهٔ کارهای نیکش را برمی‌شمرد، ولی چون هیچ‌یك از آنهـا مقبول نمی‌افتد، سـرانجام می‌گوید: «من ترا برای تو آورده‌ام»، و آنگاه خداوند وی را نزد خود می‌پذیرد[۲۴]*.

در سینهٔ سردر درگاه ما، تصویر بنّای استادکاری هست که در برابر مسیح زانو زده و به وی الگوی درگاهی را تقدیم می‌دارد، و بدین‌گونه به مسیح که خود، در است، رمز مسـیح را پیشکش می‌کند. این معنی نه تنها بیانگر جوهر هر طریقت روحانی اسـت، بلکـه مبین سرشت هنر قدسی نیز هست: یعنی هنرمند با ترسیم مسطوره‌ای مقدس و وفق دادنش با شرایط مادی معینی، در واقع خود را با آن مسطوره به یگـانگی و وحـدت می‌رسـاند. و به عبارت دیگر با برونی کردن آن مسـطوره بر وفـق قـواعدی که به وی رسـیده، ذات آن را متحقق می‌سازد.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

II

و اما تزیینات و نقوش حیوانی و نباتی درگاه را جداگانه مطالعه خواهیم کرد، در چهارچوبی کلّی‌تر. زیرا آنها نمودگار چیزی بسان خاطرهٔ شمایل‌نگاریهای کهن‌تر و حتی پیش از تاریخ‌اند که نسخه‌هایش به علت کمال تزیینی نقوش و نیز به سبب وحدت انداموار آرایه و زینت‌کاری با معماری، محفوظ مانده است.

نخست دو نقشمایه را ذکر کنیم که در مرتبهٔ اول در هنر آسیایی ظاهر می‌شوند، ولکن معنای مسیحی‌شان در هنر مغرب‌زمین واضح است و عبارتند از: چرخ و درخت زندگی، دو علامت رمزی که سینهٔ سردر درگاههای قرون وسطای علیا را به روزگاری که نمایش تصاویر اشخاص مقدس خارج از کلیسا محل تردید بود، زینت می‌بخشیده‌اند. چرخ که آشکارا مشابه چرخ کیهانی است، به صورت نام نگاشت رمزی مسیح (monogramme) محاط در دایره، نقش شده است[۲۵]؛ و اما درخت زندگی، غالباً شکل رزِ نقش پرداخته و ساده‌شده‌ای (stylisé) را دارد بر وفق این کلام که: «من تاکم»[۲۶]. هریك از این نقشمایه‌ها که با اصول معماری مقدس پیوند تنگاتنگی دارند، پیشتر در شمایل‌نگاری هندو و بودایی طاقچهٔ آیینی تصویر شده‌اند[۲۷]؛ و ممکن است تلاقی و اتصالی تاریخی میان این دو سنت، در خاورمیانه صورت گرفته باشد.

در درگاه رومی‌وار کلیسای جامع شهر بال، درخت زندگی به شکل تاکِ نقش پرداخته که پیچکهایش دور در را فراگرفته‌اند، پاینده مانده؛ و چرخ کیهان، به شکل آذین گلسرخی یا پنجرهٔ خورشیدی[۲۸] بزرگی که سنگتراشیهای تصویرش، یادآور «چرخ بخت» است بدان‌گونه که Boèce در تالیفش: *تسلای فلسفه* (*Consolation de la Philosophie*) آن را توصیف می‌کند، به بالای درگاه انتقال یافته است؛ و پیکرتراش تندیس خود را در تحتانی‌ترین نقطهٔ این چرخ تراشیده است.

نقشمایه‌های حیوان شکل که غالباً در درگاههای قرون وسطی دیده می‌شوند، عبارتند از شیر و عقاب و ترکیبی از آن دو، یعنی شیردال[۲۹] و افعی یا اژدها. شیر و عقاب جانوران اصلاً خورشیدی‌اند، همچنین شیردال که طبیعت دوگانه‌اش، نمودار رمزی سرشت دوگانهٔ مسیح[۳۰] است؛ در درگاه کلیسای جامع شهر بال (شکل ۱۹) دسته‌های عقابان و جفت شیرانی که فقط یك سر دارند، سر ستونکهایی را که در نبش قائمهای درگاه[۳۱] کار گذاشته‌اند، تشکیل می‌دهند. و اما اژدهاهایی که معمولاً به صورت جفتهای

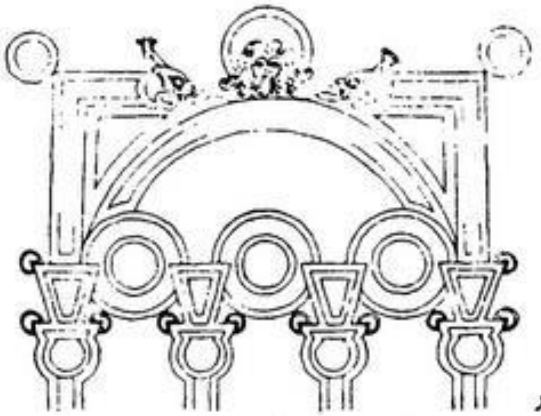
@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

شکل ۱۹. شاکلهٔ شیران دوگانهٔ درگاه رومی‌وار کلیسای جامع شهر بال.

مقابل هم در دو سوی در و یا قوس مطبق دیده می‌شوند[۳۲]، اگر به نظایرشان در هنر مشرق‌زمین و در هنر مناطق شمالی اروپا توجه کنیم، باید به رمز انقلاب خورشیدی مربوط باشند. در درگاهی که به وصفش پرداخته‌ایم، دو اژدهای روبه‌روی هم، آرایهٔ رف تزیینی[۳۳]اند که تکیه‌گاه نعل درگاه است. موقعیت این اژدهاها که زیرپای مسیح قرار دارند، گاه بدانها خصلت قوای طبیعی یا دوزخی که انسان ـ خدا مهارشان کرده، می‌بخشد؛ و این نکته با معنایشان مربوط به انقلاب شمسی به‌هیچ‌وجه تضاد ندارد، زیرا (مفهوم قوای طبیعی یا دوزخی مهار شده) نقیض میلهای کیهانی ظاهر گشته به صورت دو منزل صاعد و هابط دور سالانه است که انسان ـ خدا (انسان خداوار ـ انسان الهی) برتر از آن است. در هنر آسیایی نیز همین نقشمایه هست[۳۴] (شکل ۲۰ a و ۲۰ b).

شکل ۲۰ a. باب طلسم در بغداد.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



شکل ۲۰.b. طاق قانون
مذهب و شریعت در کتاب دعای
شهر kells (fol. 25R) با تصویر
شخص مقدّسی میان دو حیوان عجیب‌الخلقه؛ قرن هشتم میلادی.

هنر هندو، با torana[۳۵]، چیزی شبیه الگوی این شمایل‌نگاری حیوان شکل درگاه را عرضه می‌دارد. torana طاق نصرتی است که بر فراز درِ معبد یا طاقچهٔ دربرگیرندهٔ تصویر الوهیت بسته‌اند و عناصرش را قواعد معماری مقدس از قبیل Mânasâra-shilpashâstra ثبت و ضبط کرده است. دو پایه یا مجردی[۳۶] torana با شیرمادگان (shardûla) یا شیران عجیب‌الخلقهٔ افسانه‌ای (vyali, léogryphes)، حیوانات خورشیدی و مظاهر واك[۳۷](Vâk)،کلام‌خلّاق، تزیین شده‌اند؛ بغلبندهای قوس به شکل «مکار» makara[۳۸]، موجود عجیب‌الخلقهٔ دریایی است که با جدی (= بزماهی)، نشانهٔ انقلاب شتوی، تطبیق می‌کند. در اینجا رمزگری خورشید، هنوز به دو صورت متضادش که مکمل یکدیگرند نمودار گشته است: ماده شیر با گسترش مثبت و بنابراین فضایی نور یا کلام الهی به اعتباری، مطابقت دارد؛ حال آنکه makara بیانگر خصلت «بلعندگی» و دگرگون‌سازی واقعیت الهی است که همچون دور و گردش یا زمان متجلی می‌شود؛ بر تارك torana، عموماً kîrtti-mukha یا kâla-mukha، نقاب دهشتناکی که به سهولت اشکال گوناگون می‌پذیرد و ترکیبی است از ماده شیر و افعی دریایی و نمودار ژرفایی است که به انتهایش نمی‌توان رسید (و بنابراین هراس‌انگیز و ظلمانی است)، یعنی ژرفای قدرت الهی در ظهور و تجلی، چون تاجی قرار دارد[۳۹].

در هنر رومی‌وار مسیحی، نظایر عدیده‌ای برای شیران و افعیان torana می‌توان یافت[۴۰]، و این افعیان معماری رومی‌وار بیشتر شبیه اژدهای خاوردور (که هنر بودایی و سلجوق[۴۱] ناقل آن بوده‌اند) و اژدهای مناطق شمالی اروپایند تا مانندهٔ makara هندو که

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

از دلفین (خوك آبی) مشتق شده است. و اما برای kâla-mukha یا نقاب خدا، البته نمی‌توان در هنر مسیحی جایی همانند مقامی که در شمایل‌نگاری هندو و خاوردور (T'ao-T'ie چینی) دارد یافت، چون رمزگری نقاب مزبور با این تصور هندو که کیهان به‌مثابهٔ پندار و گمان باطل است، پیوندی تنگاتنگ دارد. معهذا قراین آشکار آن را در هنر رومی‌وار، و خاصه بر سر ستونها بازمی‌یابیم، بی‌آنکه بتوان معنایشان را تعیین و معلوم کرد[۴۳].

kâla-mukha دو وجه دارد: از سویی نمودار مرگ است و بدین معنا چون تاجی بر راس درِ معبد جای گرفته، زیرا آنکه از این در می‌گذرد، باید در دنیا بمیرد. و از سوی دیگر رمز سرچشمهٔ زندگی است و این معنی را انبوه تزیینات نباتی و حیوانی که چون امواج ورشحات آب از پوزه‌اش بیرون می‌جهند، القاء می‌کند. خصیصهٔ اخیر در هنر مسیحی قرون وسطی، نظیره و قرینه‌ای دارد به صورت نقاب شیری که اشکال نباتی «از دهانش بیرون می‌ریزد». ریشهٔ این نقشمایه، محتملاً به دوران باستان بازمی‌گردد، و از سوی دیگر با صورتك شیری که از دهانش فواره می‌جهد، یکی می‌شود: زیرا تصویری است از خورشید، سرچشمهٔ حیات، و بنابراین قطعاً رمزی همانند kâla-mukha[۴۳] است. در هنر مسیحی، این صورتك شیر، به معنی شیر مملکت یهودا (juda)[۴۴] است که شجرهٔ نسب یسا[۴۵] یا تاك مسیح از آنجا برخاسته یا در همانجا روییده است[۴۶].

به‌سهولت می‌توان نمونه‌های عدیده‌ای از این نقشمایهٔ آسیایی که به هنر مسیحی در قرون وسطی راه یافته‌اند، به عنوان مثال آورد. اما همین نمونه‌های ذکر شده برای گشودن چشم‌اندازی بر جریان وسیع فولکلوری که هنر مسیحی قرون وسطای غرب در آن مستغرق است، جریانی که از آبشخور پیش از تاریخ سرچشمه می‌گیرد و نوبه‌به نوبه، بهره‌هایی که مستقیماً از شرق رسیده آن را تجدید کرده‌اند، کفایت می‌کند. در بسیاری موارد توضیح اینکه نقشمایه‌های مزبور برای استادکار مسیحی چه معنایی داشته‌اند، دشوار بل محال است؛ اما هرچه باشد، منطق دربایست چنین اشکالی، در پرتو حکمتی مبتنی بر سیر و نظر، به احیاء رمزهای مستور و مدفون در حافظهٔ جمعی یعنی فولکلور، کمك می‌کرده است.

شمایل‌نگاری حیوان شکل درگاه رومی‌وار، جنبهٔ دهشتناك و غالباً غریب و مضحکی هم دارد که پرده از واقع‌گرایی‌ای معنوی که با رمزگری عفریته‌آسای[۴۷] kâla-mukha خالی از قرابتی نیست، برمی‌گیرد. با نزدیك شدن انقلاب شمسی، چرخش و گردش

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

قریب‌الوقوع دور زمان، در جوّ کیهان، شدیدترین تضادها را برمی‌انگیزد: با گشوده شدن در آسمان (janua coeli)، در دوزخ (janua inferni) نیز نیمه‌باز می‌شود. کار ویژهٔ بعضی تصاویر هول‌انگیز بر دیوارهای درگاهها، نسخ و ابطال تأثیرات سوءِ است و گاه ساحت عجیب و مضحك‌شان، به «عینی کردن» قوای ظلمانی، از راه افشاءِ طبیعت حقیقیشان، مدد می‌رساند. بعضی رسوم مردمی که عبارت است از هزیمت دادن ارواح خبیثه در زمانی قریب به ظهور انقلاب صیفی، با برپایی جشنهایی که طی آن مردم جامه‌های مبدل عجیب و مضحك می‌پوشند و چنان نقابهایی نیز به چهره می‌زنند[٤٨]، همان کارکرد را دارند.

III

می‌گفتیم که طاقچه (مقصورهٔ) درگاه با جایگاه همخوانان در کلیسا تطبیق می‌کند. طاقچهٔ مزبور مانند آن جایگاه، تجلی‌گاه ذات حق است و این معنی با رمزگری دروازهٔ آسمان مطابقت دارد که فقط درِ ورودی‌ای نیست که نفوس از آن می‌گذرند تا به ملکوت آسمان برسند، بلکه درِ خروجی‌ای هم هست که پیکهای خدا از آن گذر به «مغاك» جهان «فرود می‌آیند». این نمادپردازی که اصل ماقبل مسیحی دارد، به علت قرب موقع عید نوئل (شب زایش خورشید الهی در جهان) با زمان انقلاب شتوی یا «دروازهٔ آسمان»، در مسیحیت ادغام می‌شود.

پس درگاه طاقچه‌دار، حایل یا حجاب[٤٩] پوشیده از شمایلی است که سرّ قدس اقداس را در عین حال آشکار و نهان می‌سازد، و بدین لحاظ در حکم طاق‌نصرت و عرش مجد و جلال نیز هست. این جنبهٔ اخیر، در درگاه بزرگ دیر ـ کلیسای Moissac، درگاهی که سینهٔ سردر وسیع آن‌که برستونی مرکزی قرارگرفته،منظرهٔ‌مکاشفتی مسیح‌میان‌چهار جانور و بیست و چهار پیرمرد مکاشفات[٥٠] را نمایش می‌دهد، غلبه دارد. مجردی[٥١] که به شکل شیران ماده ساخته شده، تکیه‌گاه این تجلی شکوهمند محسوب می‌شود؛ و آن تکیه‌گاه همانند عرشی است که از قوای کیهانی مهار گشته فراهم آمده و ترکیب یافته باشد (لوح VII).

در چهارچوب هنر غربی، درگاه Moissac همچون اعجازی بی‌مقدمه می‌نماید، هم به سبب وحدت معنوی و هم به جهت کمالش از لحاظ پیکرتراشی که هیچ‌یك از پیشینه‌های شناختهٔ آن (: پیکرتراشیهای رومی‌وار همانند، تأثیر مغربی (مراکشی) [mauresque]،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

عاج کاری بوزنطی) برای توضیح و تبیین درگاه مزبور به تمامی، کفایت نمی‌کند.

درگاه Moissac از لحاظ زبان هنریش، با درگاه رومی‌وار کلیسای جامع شهر بال، تفاوت بسیار دارد. اشکال درگاه بال همچون توالی و تسلسل تصاویری لاتینی مفصلبندی شده‌اند، و هماهنگی‌شان که در عین حال سخت و با صلابت و نرم و ملایم است، یادآور سرود گرگوری (فریقوری) است[۵۲]. پیکرتراشیهای Moissac برعکس مایه‌ای شعله‌سان دارند، بی‌آنکه وحدت ایستان کلّ اثر را زایل سازند. قوس بسیار مرتفع[۵۳]، به سراسر درگاه گرایش آرامی به صعود می‌بخشد، همانند گرایش شعلهٔ شمعی که بی‌آشفتگی اما با لرزش و اهتزازی کاملاً درونی می‌سوزد. سطح نقش برجسته که سراسر هموار و مستوی است، جای‌جای سوراخدار یا مشبك است، بسان نوعی گره‌بندی[۵۴]، آن‌چنان که ترسیم خطوط و حالات (accents) قدرتمند را امکان‌پذیر می‌سازد. در درون خطوط کناری یا لبه‌ها که با نقش‌پردازی ترسیم و بنابراین شیوه‌دار (stylisé) شده‌اند، سطوح را با ظرافت بسیار پرداخته‌اند، و نمودار گونگی یا شاکله‌سازی اشکال، همواره مشحون به غنای تجسمی نرم و انعطاف‌پذیر ولی مهارشده‌ای است. در سینهٔ سردر، خوشهٔ سایه‌ها (jeux d'ombre) پیرامون مرکز ساکن مسیح شکوهمند، چرخ می‌زند؛ و گویی تمام نور و تابش از وی و اشکالش که به فراخی در روشنایی قرار گرفته‌اند، ساطع می‌شود. در عین حال حرکات و اشارات بیست و چهار پیرمرد که سرور را دوره کرده‌اند، نگاه را از هر جانب به سوی این مرکز بی‌حرکت می‌برند، و این امر نوعی حرکت ضربدار می‌آفریند، که با این همه هیچ‌گاه از هندسهٔ اثر، تجاوز و تخطی نمی‌کند یا بر آن فزونی‌نمی‌گیرد؛در اینجاهیچ دریافت و تأثر (امپرسیونیسم)آنی و گذران و نیز هیچ پویایی روانی، هیچ تکلف و ترصیع متضاد با طبیعت پاینده و ماندگار پیکره وجود ندارد.

نقش برجستهٔ سینهٔ سردر، نمودار این رؤیت از مکاشفات یوحناست: «... همان دیدم که در آسمان تختی قرار داشت، و بر آن تخت کسی نشسته بود که چون یشم عقیق می‌درخشید، و در گرداگرد تختش، رنگین‌کمانی بود به درخشندگی زمرد. در پیرامون این تخت، بیست و چهار تخت دیگر بود که بر آنها بیست و چهار پیرمرد سپیدپوش که تاج زرین بر سر داشتند، نشسته بودند. از آن تخت، آذرخش می‌جهید و غرش و بانگ تندر به گوش می‌رسید، و در برابرش هفت مشعل سوزان که هفت روح خدایند، می‌سوخت. در بالای تخت، دریایی شفاف مانند شیشه و بلور دیده می‌شد. در

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

میانهٔ تخت و گرداگردش، جانورانی بودند که تنشان از پیش تا پس پوشیده از چشم بود. نخستین حیوان مانند شیر بود، دومین همچون گاونر، سومین، چهره‌ای بسان چهرهٔ انسان داشت و چهارمین مثل عقابی پرگشوده و در پرواز» (*مکاشفات*، فصل چهارم، ۲-۷). پیکرتراش مواساك، از این رؤیت فقط تصاویری را نقش کرده که به رمزگری تجسمی تن در می‌دهند. پیرامون مسیح در سینهٔ سردر، چهار حیوان[۵۵] که نمودار رمزی ساحات پایندهٔ کلمهٔ الهی واسوه‌های آسمانی صاحبان چهار انجیل‌اند، جام گلی از بال‌های شعله‌سان گسترده‌اند؛ دو ملك مقرب نزدیك آنان ایستاده‌اند[۵۶]. بیست و چهار پیرمرد که در مشاهدهٔ ذات سرمدی مستغرق گشته‌اند، جامهایی که نماد بهره‌مندی انفعالی از وحدتِ موجب سعادت ازلی است و یا عودهایی که نماد بهره‌مندی فعال است، در دست دارند[۵۷]. بر دو پایهٔ درگاه، تندیس پطرس قدیس که بر شیری ایستاده و کلیدهایی به دست دارد، و پیکرهٔ اشعیاه نبی که زایش مسیح از زنی باکره را پیشگویی کرد، تراشیده شده است.

قوسهای مطبق و نعل درگاه، پوشیده از تزییناتی غنی به شکل گل است. در دو منتهای نعل درگاه، دو موجود عجیب‌الخلقه دیده می‌شوند که از پوزه‌های گشاده‌شان، تزییناتی به شکل برگهای درهم فرورفته و به هم پیچیده (زنجیرهٔ طوماری)[۵۸] بیرون می‌ریزد که دور آذینهای گلسرخی[۵۹] بزرگی که بر نعل درگاه نقش انداخته، پیچیده‌اند. این نقشمایه به‌نحو شگفت‌انگیزی یادآور شمایل‌نگاری هندوی makara بر torana است[۶۰]. آیا از طریق هنر اسلامی، الگویی هندو که ابعاد کلی درگاه، شکل جناغی[۶۱] آن، و لبهٔ لغاز[۶۲]هایش که به شکل پرّه‌ها یا مقاطع دایره بریده شده، نیز از همان الگو ناشی شده، به هنر رومی‌وار مسیحی انتقال یافته است؟ پیکرتراشیهای ستون مرکزی[۶۳] نیز مسطوره‌هایی شرقی دارند. نقشمایهٔ شیرانی که چپ و راست روی هم قرار گرفته و جفت شده‌اند، از طریق هنر اسلامی تا هنر سومری بازپس می‌رود؛ و آن نقشمایه همچون شاکله‌ای از سریر شاهی می‌نماید که شکلش در علائم شیرنشان نشیمنگاههای تاشوی قرون وسطی، انعکاس یافته است. در شمایل‌نگاری هندو نیز «تخت شیردار» (simhâsana) که شکل سنتی اریکهٔ الهی است، هست[۶۴]. اندیشهٔ داهیانهٔ پیکرتراش مواساك، عبارت بوده است از روی هم قرار دادن سه جفت ماده شیر که بر حسب مناسبات پارسنگی و موازنهٔ ایستا که به‌درستی ترجمان تعادل و توازن غیرارادی قوای بیمناك طبیعت است، برهم تکیه کرده‌اند (شکل ۲۱). ستارگان سه آذین گلسرخی که انتهای دم جانوران به شکل غنچه‌های گل لوطوس روی آنها قرار گرفته، نقوش درهم

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

شکل ۲۱. ستون مرکزی کلیسای صومعه‌نشین مواساك.

تابیدهٔ شش جانور درنده را تنظیم می‌کنند. تمام عقل نظری و واقع‌گرایی و نشاط قرون وسطی، در این پیکرتراشی مجال بیان می‌یابد. سه «طبقهٔ» تخت، ترکیب شده از شیر مادگان، بی‌گمان عاری از معنی و مفهوم نیست، بلکه اندیشهٔ سلسله‌مراتب کائنات یا عوالم مخلوق را به ذهن خطور می‌دهند. تضاد میان موجودات عجیب‌الخلقهٔ ستون مرکزی و تجلی شکوهمند مسیح بر سینهٔ سردر، نکتهٔ عمیقی را آفتابی می‌کند و آن اینکه تخت مجد و جلال الهی در آخر زمان پدیدار خواهد گشت، وقتی «اعصار و قرون» سپری‌شده و زمانه‌به‌سررسیده، وزمان‌باروزی‌که‌جاودانه‌وپاینده‌وسرمدی‌است، مقارن‌گشته است.[۶۵] آری این سریر یا تکیه‌گاه، چیزی جز کیهان درتعادل و توازن نهایی آن نیست، تعادلی که از جمع و اجمال کلّی همهٔ تضادهای طبیعی فراهم آمده است. در نظام عالم صغیر نیز حال بدین منوال است: محمل یا تکیه‌گاه اشراق الهی، همان تعادل تمام قوای انفعالی یا هوی‌های نفس است، یعنی سرشت یا فطرت مهارشده (natura domptata) بنا به اصطلاح کیمیاگران.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

در شمایل‌نگاری هندو (و درگاه مواساك در هر نوبت ما را بدان رهنمون می‌شود) دوگونه تخت الهی هست: «سریر شیرنشان» که رمز قوای کیهانی مهارشده است و «سریر لوطوس نشان» (padmâsana) که بیانگر هماهنگی کامل و تاثیرپذیر کیهان است[۶۶].

اما فقط بازتاب بعضی عناصر torana در درگاه مواساك ما را به این مقایسه‌ها دعوت نمی‌کند؛ بلکه پیکرتراشها نیز با تجسم جلال و جمال تقدس‌آمیز مسیح، یادآور هنر تجسمی هندواند. و بسان این هنر همان غنا و شکفتگی و تمامیت گل لوطوس را دارند و به علت انتزاعی بودن جسارت‌آمیز حالات و اشاراتی که اسلوب آن را سنت و آیینی مقدس و تغییرناپذیر وضع و تنفیذ کرده، افسون می‌کنند؛ و گویی ضرباهنگ رقصی مینوی به آنها جان داده است. این تجانس و سنخیت انکارناپذیر را نمی‌توان از راه تماس صوری دو هنر با یکدیگر تبیین کرد، هرچند بعضی عناصر تزیینی می‌توانند چنین تلاقی‌ای را به ذهن القاء کنند؛ در واقع قرابت یا خویشاوندی موردنظر، معنوی‌یو بنابراین باطنی است، و در این مرتبه هرگونه تقارن امکان‌پذیر است. شکی نیست که درگاه مواساك، نمودگار حکمتی واقعی و خودجوش مبتنی بر سیر و نظر و مکاشفه است. عناصر تزیینات آسیایی که شاید هنر اسلامی اندلس حامل و ناقل آنها بوده، نشانگر نقشمایه‌های اساسی قرابتی که منظور نظر ماست نیستند، اما آن را تأیید می‌کنند و متبلور می‌سازند.

IV

نشان دادیم که نقشهٔ معبد که زبدهٔ تمامی کیهان را دربر می‌گیرد، از تثبیت ضرباهنگهای آسمانی (که بر سر دنیای عین و شهود حاکم و ناظم‌اند)، در فضا یا مکان به دست می‌آید. این نقش و انتقال نظام دوری (زمانی) به نظام فضایی (مکانی)، نقش درهای مختلف زیارتگاه و حرم را که بر حسب جهات اصلی تعبیه شده‌اند، تعیین می‌کند[۶۷].

درگاه بزرگ و شاهانهٔ کلیسای شارتر Chartres (لوح VIII) که سه دهانهٔ آن به سوی غرب گشوده شده، نمودگار سه ساحت مختلف مسیح است که ساحات معبد نیز هستند که خود با پیکر مسیح یکی و یگانه گشته است: دهانهٔ چپ که نسبتاً در شمال واقع

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

است، به مسیحی که به آسمان عروج می‌کند تخصیص یافته؛ دهانهٔ راست که نسبتاً در جنوب واقع است، وقف مریم باکره و زایش مسیح است؛ و دهانهٔ مرکزی که «درگاه شاهانهٔ» واقعی است، نقش مسیح در کمال جلال و شکوهمندی را برحسب رؤیت مکاشفات یوحنای قدیس تصویر می‌کند. بدین‌گونه دو طاقچهٔ چپ و راست که به ترتیب با جوانب شمالی و جنوبی کلیسا مطابقت دارند، بر وفق رمزگری «درهای» انقلاب شمسی (دروازهٔ زمستان و دروازهٔ تابستان)، نمودگار طبیعت آسمانی و طبیعت زمینی مسیح‌اند. و اما دهانهٔ مرکزی که پس آنگاه، مظهر رمزی دروازهٔ یگانه (و این دروازه، مافوق ضدین یا نقیضین ادواری است)، و نشانگر مسیح در مجد و جلال الهی وی می‌شود که همچون داور کل عالم به هنگام اندماج مجدد و نهایی این «دور زمان» در زمان بی‌زمان یا زمان سرمدی، ظاهر می‌گردد.

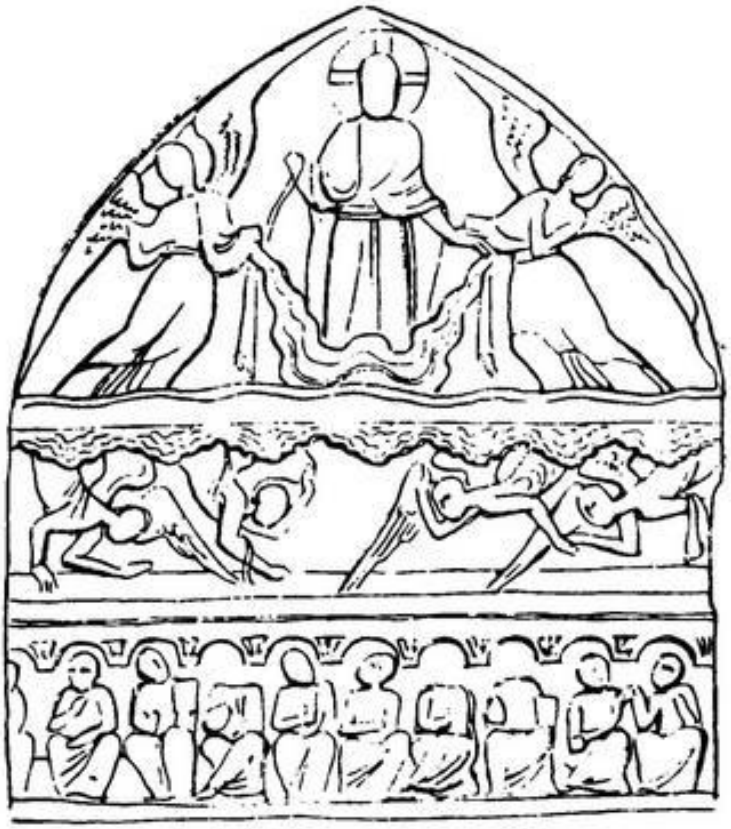
تصویر مسیح شکوهمند و محتشم، در میان چهار حیوان، سینهٔ سردر مرکزی را پر کرده و ترکیب‌بندی هنری روشن و تابناکی است که تعادل آن بین هالهٔ بادامی شکل مسیح و قوس اندك جناغی سینهٔ سردر، زنده به نفحه و دَمِ آرامی است که از مرکز متسع و منبسط می‌شود و به همان نقطه بازمی‌گردد. در گیلوییها[۶۸]، بیست و چهار پیرمرد مکاشفات بر تخت نشسته‌اند و تاج بر سر دارند؛ صفی از فرشتگان آنان را از مسیح سینهٔ سردر جدا می‌کند. بر نعل درگاه، دوازده حواری تصویر شده‌اند[۶۹].

اشخاصی که تصاویرشان بر پایه‌های دهانه‌ها حجاری شده، انبیاء و شاهان کتاب عهد عتیق‌اند، و بی‌گمان بعضاً نیز اسلاف مسیح. پس سراسر این محدوده که مانندهٔ بخش مستطیل شکل و «زمینی» معبد است، با شریعت قدیم مطابقت دارد که از دیدگاه مسیحیت، زمینه را برای ظهور «کلمهٔ گوشتمند شده» فراهم می‌آورده است.

معراج مسیح در سینهٔ سردر دهانهٔ چپ، بر وفق شمایل‌نگاری سنتی تصویر شده، یعنی مسیح برابری که دو فرشته آن را نگاه داشته‌اند به آسمان می‌رود؛ و فرشتگان دیگر که همچون آذرخش از ابر بیرون جهیده‌اند،واقعه را به‌آگاهی جمع حواریون می‌رسانند.در-گلوییها، علامات منطقةالبروج که تصاویر اشتغالاتِ هرماه،متناوباً (یك در میان) به دنبال علامات می‌آیند، حجاری شده‌اند. و این نکته، خصلت آسمانی‌این دهانهٔ جنبی را خاطرنشان می‌سازد. موقعیت این دهانه، در شمالِ درگاهِ مرکزی، به «دوازدهٔ آسمان» (janua coeli) یعنی انقلاب شتوی، مربوط می‌شود و رجوع می‌دهد.

بر سینهٔ سردر دهانهٔ راست، پیکرهٔ مریم عذرا با کودك الهی (مسیح)، کاملاً تمام رخ و

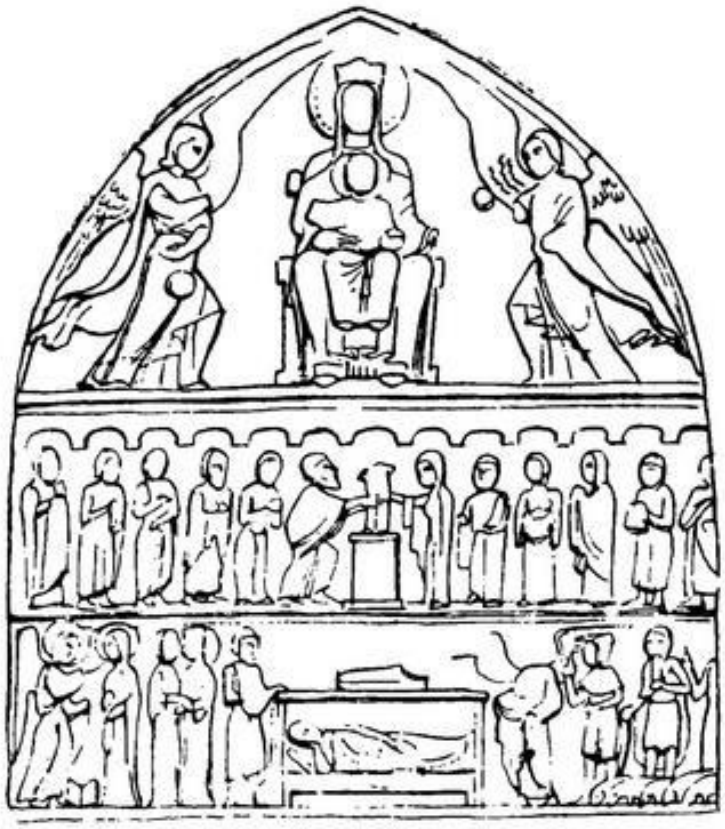
@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



شکل ۲۲. سینهٔ سردر دهانهٔ چپ

رویارو، که بر تختی میان دو ملك مقرب نشسته که برحسب سنتی بوزنطی، بخوردان یا عودسوزهایی در دست دارند و آنها را تکان می‌دهند، مسلط است. حرکت آنان، مانند جنبش کبوترانی که درصدد پروازند، از راه تقابل و تضاد، سکون شکوهمند مریم بتول را در میانشان بیشتر برجسته و نمایان می‌کند. ترکیب این قاب تزیینی مستدیر، عکس ترکیب معراج مسیح است که در آن فرشتگان چون گلبرگهای غنچه‌ای پرپر به خارج فرومی‌افتند. زیر این گروه مریم باکره و فرشتگان مقرّب (که در عین حال سختگیر می‌نمایند و شادمان و بانشاط)، در دو دستهٔ افقی، مناظر بشارت جبرئیل به مریم برای اخبار از حمل، دیدار حضرت مریم با حضرت الیصابات (الیزابت)[۷۰]، میلاد عیسی، و بردن مریم و کودك به معبد، تصویر شده‌اند. در پایین‌ترین نقطهٔ سینهٔ سردر (که از نعل درگاه جدا نیست و بدان متصل است)، تصویر مریم که بر تختخوابی مسقف[۷۱] آرمیده، نقش بسته است؛ بر این آسمانهٔ تخت، گاهواره با کودك الهی قرار گرفته است. توجیه این خصیصهٔ غریب و نامنتظر را در توازی سه گروه مطبق سراغ باید کرد: در پایین‌ترین

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



شکل ۲۳. سینهٔ سردر دهانهٔ راست.

نقطه، مریمِ آرمیده به حالت افقی، زیر نوزاد، رمز خشوع و تواضع کامل و از آن رهگذر، نماد حالت انفعالی و کارپذیری محضِ جوهر کلّی، مادهٔ اولی (materia prima) است که به تمامی پذیرای کلمهٔ الهی است؛ در رده‌ای که بی‌واسطه بالای آن قرار گرفته، و بر همان محور عمودیِ مریم خفته، کودك عیسی که بر محراب معبد ایستاده، همانندی میان مریم باکره و مذبح[۷۲] را خاطرنشان می‌سازد. بالاتر از آن در جناغ (قوس چهارخم) سینهٔ سردر، مریمِ نشسته بر تخت که کودك را در میان گرفته و به سینه فشرده، با وجود کلی مادر یا مادر کل عالم و کائنات مطابقت دارد که در عین حال مبنای خاکسار همهٔ مخلوقات و والاترین جوهر آنهاست، آن‌چنان که دانته در دعای خود خطاب به مریم می‌گوید:

Vergine madre, figlia del tuo figlio, umile ed alta più che creatura...
(Paradiso, XXXIII, 1 sqq).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

طرح یا شاکله‌سازی هندسی سه صحنه، مضمون سه‌گانهٔ مریم باکره و کودك الهی را به وضوح جلوه‌گر می‌سازد: در پایین‌ترین نقطه، دو خط افقی مادر و گاهواره؛ بالای آن، خط عمودی کودك ایستاده بر محراب؛ و در مرتفع‌ترین نقطه، تصویر سایه‌نمای مریم باکره که کودك را از هر سو دربر گرفته است: آن چنان که می‌توان مادر و کودك را در دو دایرهٔ هم‌مرکز، محاط کرد.

مریم باکره که نمودار جوهر کلی فعل‌پذیر از کلمهٔ الهی است، به همین جهت رمز مردم‌نما (یا مجاز عقلی) نفسی است که به نور فضل و عنایت ربانی تابناك گشته است. بر این اساس، سه دستهٔ مادر و کودك (مریم و عیسی)، ضرورتاً بیانگر سه مرحلهٔ رشد معنوی نفس‌اند، که می‌توان آنها را به فقر معنوی، ایثار و اتحاد با حق تعبیر کرد یا به زبان کیمیاگری: تطهیر («ریاضت و کسر نفس»)، و «تصعید» و «استحاله» (تبدل جوهر و ذات) نامید. مریم شکوهمند و محتشم سینهٔ سردر که شکل منظمش دربرگیرندهٔ شکل کودك (الهی) است، حالت نفسی منور به نور تجلی را که دارای قلب متحد با حق و متصل به وی است، القاء می‌کند.

همانندی مریم باکره با نفس تابناك به نور الهی را، تصاویر استعاری هفت هنر آزادمردان[۷۳] بر گیلوییهای همان دهانه، قوت بیشتر می‌بخشد: هنرهای آزادمردان، بازتاب هفت فلك آسمان در نفس‌اند و علّو و سموّ و کمال آنها را بیان می‌کنند. از این رو آلبرت کبیر می‌گوید که مریم باکره طبیعتاً و فطرتاً به شناخت این هنرها، یعنی به شناخت جوهر آنها نایل آمده بود. و این معنی، اصلی را که بر شمایل‌نگاری دو دهانهٔ جنبی حاکم بوده و آنها را مکمل یکدیگر ساخته، هنوز بهتر خاطرنشان می‌سازد: در یك سو، معراج مسیح به آسمان در میان علامات منطقةالبروج؛ و در دیگرسو، شمایل مریم باکره، بین صناعات آزادگان؛ و این دو، دو قلمرو آسمان و زمین، جوهر الهی و ذات (انسانی) و روح و روان (نفس)، اسرار کبیر و اسرار صغیر به‌شمار می‌روند که به ترتیب به دروازه‌های انقلاب شتوی و انقلاب صیفی مربوط می‌شوند.

مع‌هذا خاطرنشان کنیم که انتساب رمزی دو در جنبی به انقلابهای شتوی و صیفی، منطقاً ایجاب می‌کند که عمل قلب یا تبدیلی صورت گیرد، زیرا نشانهٔ جدی که با انقلاب شتوی مطابقت دارد، جزء نیمکرهٔ جنوبی است. این قلب یا تبدیل، ایضاً در شمایل‌نگاری درگاه بزرگ شاهانه نیز مجال نمود و تجلی می‌یابد، زیرا دهانهٔ راست که در سمت جنوب واقع است و به مریم باکره وقف و مختص شده، شامل تصویر میلاد است که موقع عید

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

آن به زمان انقلاب شتوی چنان نزدیك است که می‌توان گفت مقارن انقلاب شتوی است. موازنه‌ای مشابه از لحاظ معنوی و روحانی نیز صورت می‌پذیرد: یعنی زیبایی بکر و پاك و پذیرندهٔ روان که «از پایین» عروج می‌کند، به تجلی کلمهٔ الهی که «از بالا» می‌آید، می‌پیوندد.

مضامین شمایل‌نگاری سه دهانهٔ درگاهِ بزرگ شاهانه، از طریق صحنه‌های کوچك حجاری شده بر سر ستونها، خارج از قاب سه دهانه، با هم ارتباط یافته‌اند، و این صحنه‌ها یا مناظر، به صورت دستهٔ پیوستهٔ دنباله‌داری درآمده‌اند که مراحل حیات مسیح را تصویر می‌کنند و بدین‌گونه بر وفق چشم‌انداز به غایت تاریخی مسیحیت، سراسر واقعیت روحانی را به زندگانی انسان الهی یا خداوار، پیوند می‌زنند.

اینك برای نتیجه‌گیری از آنچه گذشت، می‌گوییم که سه «ساحت» در شمایل‌نگاری درگاه رومی‌وار کلیسا تشخیص می‌دهیم: ساحت کیهان‌شناختی که مستقیم‌تر به هنر ساختمانی مربوط می‌شود، سپس ساحت الهی که مضمون مذهبی تصاویر آن را عرضه می‌دارد، و سرانجام ساحت مابعدالطبیعی که شامل مفهوم عرفانی به عمیق‌ترین معنای کلمه است. بُرد معنوی یا روحانی شاکلهٔ کیهان‌شناختی، سراسر مرهون تکیه‌گذاریها یا برجستگی یافتن رموز مربوط به شخص مسیح است. از سوی دیگر تقارن شمایل‌نگاری مذهبی با مسطوره‌های کیهانی، محتوای تصاویر را از بند معنای تاریخی و تحت‌اللفظی یا لغوی آنها می‌رهاند و به مرتبهٔ حقیقت مابعدالطبیعی و کلی و جهانشمول می‌رساند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

حواشی

۱. گاه صورت معماری و ساختمانی زیارتگاه فقط به شکل درگاه اصلی آن منحصر و محدود شده است، چنان‌که در مورد torii ژاپنی که نشانهٔ مکان مقدسی است، حال بدین منوال است.

۲. «سنگ یا تیر افقی سردر که بار سقف را بر پایه‌ها توزیع می‌کند»، واژه‌نامه، همان. (م).

۳. Coving, Voussure (در ترجمهٔ انگلیسی): «شیار یا سطح کاس که دیوار را به سقف متصل می‌سازد»، واژه‌نامه (م).

٤. pieds-droits. pieds-droits des ébrasements = «ستون کوچك توکار بدون پاسنگ و سرستون»، واژه‌نامه (م). piers = «مجردی، دیوار میان دو دهانه، جرز، پایه»، و uprights = «سنگ قائم، عضو قائم ساختمانی»، (واژه‌نامه) در ترجمهٔ انگلیسی. ébrasement = splay در ترجمهٔ انگلیسی (م).

5. pieds-droits = piers.

٦. ر.ك. به: René Guénon: *Le symbolisme du dôme* در: *Études Traditionnelles*, oct. 1938؛ همچنین نگاه کنید به: *La sortie de la caverne*, *ibid*, avril. 1938. *Le dôme et la roue*, *ibid*, nov.1938, از همین نویسنده. وانگهی حدود و دورادور طاقچه، نقشهٔ کلیسای مستطیل شکل با نیمدایرهٔ مخارجهٔ پشت محراب را، تکرار و بازسازی می‌کند. مشابهت میان نقشهٔ معبد و شکل ورودی سرپوشیده (porche) در کتابی هرمسی (کیمیاگرانه) که در ١٦١٦ انتشار یافت به‌نام:

Les Noces Chymiques de Christian Rosenkreutz, de Jean-Valentin Andreae (Paris, Chacornac fréres, 1928, première traduction francaise)

ذکر شده است.

۷. می‌دانیم که نقاط انقلابین بر آسمان ثوابت (ستارگان ثابت) حرکت می‌کنند و در مدت ۲۵/۹۲۰ سال، یك دور می‌زنند؛ و معذالك جهات اصلی را معلوم می‌دارند و از آن طریق، اندازهٔ ثابت فضا را تعیین می‌نمایند.

۸. compossible، در فلسفهٔ لیبنیز، صفات هرممکنی است که با وجودش با ممکن دیگر تعارض نداشته باشد (م).

9. Frithjof Schuon: *De l'Unité transcendante des Religions, Ch. IV: La question des formes d'art, p. 84, Gallimard*, Paris, 1945.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

۱۰. هدیه کننده توسط فرشته‌ای به حضور پولس قدیس معرفی شده، و هنرمند در کنار پطرس قدیس زانو زده است.

۱۱. *pieds-droits*، در ترجمهٔ انگلیسی: *pillar* (م).

۱۲. *angles des ébrasements*، در ترجمهٔ انگلیسی: angles of the stepped splay (م).

۱۳. و این بدین معنی است که جسم تازه‌ای «به‌خود می‌گیرند».

14. upright, pieds-droits.

۱۵. به‌طور کلی، حواریون بنا به توصیف اورشلیم آسمانی (در *مکاشفات*، XXI، ۱٤) که حصارهایش با دوازده ستون به نامهای دوازده حواری استحکام یافته‌اند، «ارکان» کلیسا دانسته شده‌اند؛ اورشلیم آسمانی، اسوه و مسطورهٔ پرستشگاه مسیحی است. مضمون انجیل‌آوران در شمایل‌نگاری، به‌نحوی که با ستونهای درگاه هم‌بدنه شده، در بسیاری درگاههای رومی‌وار (roman) دیگر در فرانسه و لمباردی دیده می‌شود.

۱٦. *trompe*، در ترجمهٔ انگلیسی: *pendentive* (م).

۱۷. angle، در ترجمهٔ انگلیسی: corner (م).

۱۸. چنان‌که مثلاً در کلیسای San Vittorio in Ciel d'Oro که قبّه موزائیك کار آن متعلق به قرن پنجم میلادی است، چنین است. این کلیسا امروزه جزء مجموعه ساختمانی کلیسای مستطیل شکل Saint-Ambroise در میلان است.

19. piliers des pieds-droits = pillars of the upright (م)

۲۰. «... و نیز چنین است تصویری که مظهر و مجلای نیکی خداوند است، یعنی آن خورشید عظیمی که سراسر نور است و روشنایی و هرگز تابش و فروغش گسسته نمی‌شود، زیرا بازتاب ضعیفی از خیر خداوندی است و همه‌چیزهایی را که روشن می‌توانند شد، روشن می‌کند و لبریز از نوری است که فروغ شعشعه‌اش بر سراسر دنیای عین و شهادت، و بر همهٔ مراتب و مدارج آن از فوق تا ذیل، می‌تابد...».

Saint Denis l'Aréopagite, Les Noms Divins, III, 3, traduit par M. de Gandillac.

21. René Guénon: *Les Portes solsticiales, dans Etudes Traditionnelles*, Mai 1938; Le Symbolisme du Zodiaque chez les Pythaorigciens, ibid., Juin 1938; Le Symbolisme solsticial de Janus, ibid., Juillet 1938; *La Porte étroite*, ibid., Dec. 1938; Janua Coeli, ibid., Janvier-Février 1946.

22. P.-Maurice Moullet: Die Galluspforte des Basler Münsters, Holbein Verlag, Bâle, 1938.

یادآوری کنیم که تناسبات هر بنای مقدس، به‌طور متعارف از تقسیم منظم دایره‌ای حکمران یا مرکزی که تصور دور آسمان است، به‌دست می‌آید. بدین‌وسیله تناسبی که مؤید وحدت در

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

فضاست، آگاهانه به ضرباهنگ که بیانگر وحـدت در زمان اسـت در پیوسـته اسـت. در درگاههای رومی‌وار، هماهنگیِ درعین حال واضـح و غیرعقـلانیشان (چـون اندازه‌ها،تابع اصـل کمّی اعداد نیستند)، مبیّن همین معنی است.

۲۳. ر.ك. به: *کوشتیکی اوپه‌نیشد*، بخش اول، بند اول، «سیر تناسخ و پایان آن با اکتسـاب علم لاهوت»، ترجمهٔ رضازادهٔ شفق، ۱۳٤٥، ص ۳۲۹ و بعد (م).

۲٤. در تصوف، بایزید بسطامی، یکی از مظاهر «ذات اعلاء» است.

* «بزرگی او را به خواب دید.گفت:«خدای ــ عزوجل ــ با تو چه کرد؟». گفـت: «از من پرسـید که ای بایزید! چه آوردی؟ گفتم: خـداوندا! چیزی نیاوردم که حضـرت عزّتِ ترا بشـاید... و با این همه شـرك نیز نیاوردم...». عطار، *تذکرةالاولیاء*، به تصـحیح محمد اسـتعلامی، ۱۳٤٦، ص ۲۰۹.

«بسطامی را پس از مرگ به خـواب دیدند، گفتند: حـال تو؟ گفـت: مرا گفتند: ای پیر چـه آوردی؟ گفتم: درویش به درگاه ملك شود، وی را گویند چه خواهی، نگـویند چـه آوردی؟ گفتم: آه همه عمر مرا به این در حوالت کردند که خـدا دهاد! اکنون می‌گویند: چـه آوردی؟ گفـت: راسـت می‌گوید، از وی بازشوید».

طبقات الصوفیه، تقریرات خواجه عبدالله انصـاری، به تصـحیح محمدسـرور مولایی، ۱۳٦۲، ص ۱۰۷.

۲۵.مثلاً چلیپایی‌هشت‌پر زینت‌بخش‌سینهٔ‌سردر کلیسای رومی‌وار Jaca در Catalogne است.

۲٦. در هنر رومی‌وار غالباً نقشمایهٔ موکه پیچکهـای درهم فـرورفته‌اش انواع و اقسـام تصـاویر: انسانها و جانورانی که انگور می‌خـورند، موجـودات عجیب‌الخلقه‌ای که‌باز نهـالهای رز یا تاك بُن می‌خورند و نیز صحنه‌های شکار را دربر گرفته‌اند، دیده می‌شوند.

۲۷. بنا به Mânasâra-shilpa-shâstra، هر طاقچهٔ مقدس باید درخت زندگی یا تصـویر الوهیت را دربرگیرد.

28. Rosace = rose window (در ترجمهٔ انگلیسی) (م).

۲۹. جانور افسانه‌ای با پیکر و دست و پای شیر و سروبال عنقا یا عقاب و گوشهای اسب و تاجـی به شکل بانهٔ پشتی ماهی (م).

30. Dante, La Divine Comédie, Purgatoire, chant XXXII.

31. angles des pieds-droits = angles of the uprights (در ترجمهٔ انگلیسی) (م).

۳۲. مثلاً در درگاههای کلیسای مستطیل شکل Saint-Michel در Pavie، و کلیسای جامع San Donnino در Emilia، و قبّهٔ Vérone و San Fedele، در Como.

۳۳. «طاقچهٔ بسته شده بر سینهٔ دیوار با تزیینات گچبری و پیکرتراشی» واژه‌نامه (م).

۳٤. فقط به‌خاطر نشان ساختن تقارن و تطابق شگفت‌انگیز موجود میان یك نقش برجسته که تاج

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

«باب طلسم» در بغداد است و مینیاتوری از کتاب *دعای* (شامل قسمتهایی از اناجیل که باید در نمازها و دعاهای سال خوانده شود) شهر Kells در ایرلند، که معماری ورودی سرپوشیده‌ای را تصویر می‌کند (Canon Eusébien, fo. 2 V) اکتفا می‌کنیم؛ در هر دو ترکیب‌بندی هنری، مردی با هاله به‌دور سر ــ که در مینیاتور ایرلندی یادآور مسیح است ــ زبانهای دو اژدها را که روبه‌روی هم با پوزه‌های گشاده قرار دارند، می‌گیرد. نقش برجستهٔ بغداد متعلق به دورهٔ سلجوقیان است و پس از عصر مینیاتور ایرلندی ساخته شده، و شکل اژدهاهایش بازتابی است از الگوهای خاوردور. چنین ترکیب هنری با تغییراتی چند، در طلاکاری مناطق شمال اروپا و در هنرهای فرعی (صنایع دستی) ممالك اسلامی و در تزیینات رومی‌وار، فراوان است.

۳۵. یا toran «دروازهٔ پرستشگاه بودایی» (م).

36. pieds-droits = piers (در ترجمهٔ انگلیسی) (م).

۳۷. یا چشمه رود کلام ایزدی، قوهٔ ناطقه (م).

۳۸. «مکار (مکر) = نوعی هیولای دریایی (اشتباهاً آن را تمساح یا کوسه یا دلفین دانسته‌اند و این هیولی، علامت خدای کام دیو می‌باشد و صورت آن را در تزیین دروازه‌ها و روسریها به‌کار می‌برند). نام برج دهم (جدی)...». *اوپانیشاد*، ترجمهٔ دارا شکوه، به اهتمام محمدرضا جلالی نائینی، ۱۳٤۰، ص ۵۸۰ (اعلام سانسکریت) (م).

همچنین بنگرید به: 39. Stella Kramrish, op. cit., p. 318 sq.

René Guénon: *Kâla-mukha, dans Etudes Traditionnelles*, mars-avril 1946.

٤۰. خاصه معماری رومی‌وار لمباردی، دارای شاکلهٔ درگاه سرپوشیده‌ای است که پایه‌هایش بر تندیسهای شیر قرار دارد و بغلبندهای قوس آن با صورتهای شیردال یا اژدها تزیین یافته است (درگاه گنبد Vérone، و کلیسای جامع Assise، و کلیسای قدیمی Sainte-Marguerite در Como، و قبه‌های Modène و Ferrare، و غیره).

٤۱. هنر اسلامی خاورنزدیك که درپی منتشر شدن ترکان در قرون دوازده و سیزده، تحت‌تأثیر و نفوذ آنان قرار گرفت. اقوام ترك بعضی خصوصیات تمدنهای مغولی را با خود به ممالك اسلامی بردند.

٤۲. مثلاً در Königslautérbach, Venosa, Tournus, Saumur و غیره. ایضاً آن را به‌صورتی شاکله‌گون‌تر در طلاکاری و تزیینات زرگری اسکاندیناویای پیش از مسیحیت بازمی‌یابیم.

٤۳. هنر یونانی ـ رومی (romain) توانست نقشمایه‌های شرقی را همچون عناصری منحصراً تزیینی جذب و هضم کند و هنر قرون وسطی از نو خصلت رمزی آن نقشمایه‌ها را آشکار ساخت.

٤٤. ر.ك. به *قاموس کتاب مقدس*، ۱۹۲۸، ص ۹۸۰-۹۸۲ (م).

٤۵. arbre de Jessé، یسّی یا یسّایت لحمی، پدر داود است و شجرهٔ یسّی یعنی شجرهٔ نسب مسیح («نوباوهٔ داود») از قرن دوازدهم برای تأیید و اثبات این غیب‌آموزی اشعیاه که [«نهالی از

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

تنهٔ یشی برآمده، شاخه‌ای از ریشه‌هایش قدخواهد کشید». اشعیاه، فصل یازدهم، آیهٔ ۱] بکار می‌رفته و مورد استفاده بوده است، و در واقع بمواسطهٔ داود، یسّی از اجداد مسیح محسوب گشت (م).

٤٦. بر سینهٔ سردرگاه جنوبی Saint-Godehard در Hildesheim ایالت ساکس، دو شیر که از پوزه‌هایشان، گیاهان نقش پرداخته بیرون می‌ریزد، نقش بسته‌اند.

٤٧. gorgonesque، منسوب به گورگون، عفریتهٔ اساطیر یونان و روم که به جای مو بر سرش مار روییده بود و دندانهایی بسان نیشهای گراز داشت و نگاهش بر هر که می‌افتاد، در دم برجا سنگش می‌کرد (م).

٤٨. این رسم خاصه در دره‌های سلسله‌جبال آلپ محفوظ مانده است.

٤٩. iconostase = در کلیسای شرقی آیین، حایلی پوشیده در شمایل است که کشیش پشت آن به مراسم عبادی تبرك می‌پردازد (م).

٥٠. *مکاشفات*، فصل چهارم (م).

51. *le trumeau = pillar* در ترجمهٔ انگلیسی (م).

٥٢. که پاپ Grégoire اول آن را وضع کرده است (م).

53. l'arc surélevé = the ogival shape of the arch در ترجمهٔ انگلیسی (م).

54. travail «à jour»= fretwork در ترجمهٔ انگلیسی.

à jour در اصل یعنی «دارای مدخلی که نور از آن بگذرد»، jour در اینجا به معنی سوراخ و روزن است (م).

٥٥. در متن *مکاشفات*، سخن از «حیوانات» می‌رود، گرچه یکی از آنها سیمایی انسانی دارد؛ علتش این است که کیفیت بشری در اینجا فقط متضمن امتیازی خاص است و نه مستلزم تفوقی در سلسلهٔمراتب و درجات. توماس قدیس می‌گوید که تمایز بین فرشتگان مختلف، مشابه تمایز میان افراد یك نوع نیست، بلکه همانند تمایز بین همهٔ انواع با یکدیگر است. و رمزگری چهار نوع حیوان، مبیّن همین معنی است، همچنان که رمزگری خدایان حیوان شکل نزد بعضی اقوام باستانی نیز، چون در واقع آن خدایان،فقط همتا و همسن فرشتگان‌اند.

٥٦.صاحبنظران، تاثیرات شرقی و اسلامی را در هنر رومی‌وار بموضوح تشخیص داده‌اند. یك تن از بزرگ‌ترین آنان دربارهٔ همین درگاه مواساك می‌نویسد: «تصور اسناد رمزهایی به هریك از انجیل‌آوران، یعنی رمزهای انسان و عقاب و شیر و ورزا، یا به عبارتی دیگر تفکیك ورزاوهای بالدار کاخهای سارگُن در بین‌النهرین به چهار بخش، به شیوه‌ای همانند و قابل قیاس با طرز نمایش معتقدات مصری یا آسیایی، و همگون ساختن انسان و حیوان، به آنجا می‌انجامد که چهرهٔ سه انجیل‌آور، یعنی مرقس و یوحنا و لوقارا با راس رمزهای آنان جایگزین کنند؛ این همگون‌سازی از قرن هفتم در همهٔ کشورها آغاز می‌گردد و در فنون عدیده و مختلف دیده می‌شود و تا نیمهٔ قرن ۱۵ ادامه می‌یابد».

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

René Crozet, *L'art roman*, 1985, p. 24-25 (م.).

۵۷. به‌موجب روایتی که در نزد اعراب تداول دارد، ابعاد و گام (هشت نُت که به‌ترتیب طبیعی صداها پشت سر هم باشند) عود، زبده و چکیدهٔ هماهنگی کیهانی را نمودار می‌سازند. در شمایل‌نگاری حاضر، عود جایگزین چنگ شده است (ر.ك. به: مکاشفات، XV، ۲).

58. rinceau = scroll در ترجمهٔ انگلیسی .

59. rosace.

۶۰. از دهان makaraها که در بغلبندهای قوس جای دارند، غالباً زنجیره‌های طوماری و تاجها و حلقه‌های گل و سبزه یا طوق مروارید بیرون می‌ریزد.

61. ogival.

62. jambage.

63. trumeau, central column.

۶۴. «تخت شیردار» عموماً با torana که به نقشهای makara زینت یافته و بر راسش kâlamuka چون تاجی قرار گرفته، ترکیب می‌شود، و به‌مثابهٔ چهارچوب ظفرآیین تصویری از خداست.

۶۵. اقتران زمانی، همبودی یا تلاقی دو حادثه یا دو امر در زمان واحد است. منظور این است که دور زمان با زمان جاوید همزمان می‌گردد. (م).

۶۶. گل لوطوس در سطح آب می‌شکفد و آب در اینجا به معنی امکانات نامتمایز از یکدیگر است که حالتی است انفعالی و کارپذیر؛ همچنان‌که به گفتهٔ قرآن: عرش الهی «بر آب قرار داشت» («وَكانَ عَرْشُهُ على الماءِ» سورهٔ هود، آیهٔ ۹) (م).

۶۷. تالیفات قرون وسطی از قبیل: *آئینهٔ جهان* *Miroir du Monde* به قلم Honorius d'Autun و *آئینهٔ کلیسا* *Miroir de l'Eglise* اثر Durandus، رمزگری جهات اصلی را در ارتباط با اعمال عبادی و معماری مقدس، شرح و توضیح می‌کنند.

68. voussure = coving (در ترجمهٔ انگلیسی) (م).

۶۹. دو شاهد دیگر که شاید انبیاء اشعیاه و حزقیل باشند، در کنار دوازده حواری، یکی در دست راست و آن‌دیگر در دست چپ ایستاده‌اند.

۷۰. همسر نازای زکریا که به‌طرز معجزآسایی بار گرفت و یحیی معمدانی را بزاد (م).

۷۱. چتر بالای تخت که از آن پرده می‌آویزند (م).

72. autel du sacrifice = altar of sacrifice (م).

۷۳. arts libéraux، هنرهایی که سابقاً مزیت مردم آزاد (و نه برده و غیره) محسوب می‌شد (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مبانی هنر اسلامی

ان‌الله جمیل و هو یحب الجمال (حدیث نبوی)

I

احدیت در عین حال که به غایت «عینی و انضمامی» است، به نظر انسان، تصوری انتزاعی می‌نماید. و این امر، به علاوهٔ بعضی عوامل مربوط به ذهنیت سامی، مبیّن خصلت انتزاعی هنر اسلامی است. محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست.

مع‌هذا تصویرسازی در اسلام به‌طور مطلق منع نشده است. تصویر مستوی به عنوان هنری غیردینی به دیدهٔ اغماض نگریسته می‌شود، به‌شرط آنکه نه نقش خداوند باشد و نه سیمای پیامبر[۱]؛ ولی برعکس «تصویری که سایه بیفکند»[۲]، استثنائاً، یعنی اگر نمایشگر حیوانی است که نقش‌پردازی شده، به تسامح پذیرفته و احتمال می‌شود، و چنین امری ممکن است در معماری قصور یا در طلاکاری صورت پذیرد[۳]. به‌طور کلی، تصویر گیاهان و جانوران موهوم به صراحت مورد قبول قرار گرفته، اما فقط تزیینات نباتی با اشکال نقش‌پردازی شده، جزءِ هنر مقدس محسوب گشته است.

فقدان تصاویر در مساجد، نخست ناظر به هدف سلبی حذف «حضور»ی است که متضمن خطر معارضه با حضور (نامرئی و غیبی) خداوند است. و به علاوه آن حضور سرچشمهٔ اشتباهات و خطاها نیز هست، به علت آنکه هر رمزی ناقص است؛ و سپس فقدان مزبور دارای هدف ایجابی تایید تعالی پروردگار است، بدین معنی که ذات الهی قابل قیاس با هیچ چیز نیست.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

راست است که احدیت یا وحدانیت شامل جنبه‌ای مشارکت‌آمیز نیز هست، بدین اعتبار که ترکیب متکثرات (وحدت عالم کثرت، وحدت در کثرت) است، و مبدأ قیاس و تمثیل؛ و از این لحاظ تصویر مقدس، به شیوهٔ خاص خود وحدانیت را می‌انگارد و بیان می‌کند؛ اما احدّیت، اصل تمایز نیز هست، زیرا هر وجود به یمن وحدت باطنیش، اساساً از دیگران ممتاز می‌شود، و موجودی یگانه است، و ممکن نیست مشتبه یا جایگزین گردد. و همین جنبهٔ اخیر وحدانیت، استعلای برترین احدیت، و «عدم غیریت» و انفراد مطلق آن را منعکس می‌سازد. بنا به کلام اساسی اسلام: لااله‌الاالله، در عین آنکه تمایز سطوح مختلف واقعیت با یکدیگر محفوظ است، هرچیز زیر قبّهٔ بیکرانهٔ احدیت اعلی جای می‌گیرد: یعنی به مجرد تشخیص امر فی‌نفسه متناهی، دیگر نمی‌توان آن را به مثابهٔ واقعیتی «در کنار» نامتناهی تلقی کرد، و به همین علت، متناهی در نامتناهی مندمج می‌شود.

اشتباه اساسی از این دیدگاه، تابانیدن یا فرافکندن طبیعت امر مطلق بر امر نسبی است و اعطاءِ استعلایی به امر نسبی که خود واجد آن نیست؛ علت این فرافکنی، در وهلهٔ اول تخیل یا دقیق‌تر بگوییم توهم است، و مسلمان در هنر تصویری، تجلی بارز و سرایت‌پذیر این اشتباه را مشاهده می‌کند؛ به‌زعم وی، تصویر، نظام واقعیت معینی را بر نظام واقعیت متفاوتی می‌تاباند. پادزهر این فرافکنی، یعنی آنچه آدمی را از آن اشتباه مصون می‌دارد، حکمت است که هر چیزی را به جای خویش می‌خواهد؛ قاعدهٔ مزبور وقتی در مقولهٔ هنر بکار بسته شود، معنایش این است که هرگونه آفرینش هنری، باید برحسب قوانین محدودهٔ وجودی خاص همان آفرینش بررسی شود و همان قوانین را قابل فهم و تعقل سازد، مثلاً معماری باید تعادل ایستمند و حالت کمال اجسام ساکن را که در شکلِ منظم بلور مجال تجلی می‌یابد، ظاهر سازد.

این مثال تصحیح یا تصریحی را اقتضا دارد: می‌دانیم که بعضی بر معماری اسلامی خرده گرفته‌اند که کارکردهای ایستایی و سکون را به طرز برجسته نمایان نمی‌سازد، برخلاف معماری عهد رنسانس که نقاط فرود بار ساختمان و خطوط کشاکش در آن را با اعطای نوعی وجدان اندامی به عناصر ساختمانی قوت می‌بخشد. و اما این امر در چشم‌انداز اسلام، به تحقیق خلط دو نظام واقعیت با هم و نیز دال بر عدم صداقت و اخلاص عقلی تلقی می‌شود: در واقع اگر ستونهای کشیده و قلمی می‌توانند بار طاقی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

قوسی را تحمل کنند، دیگر چه فایده دارد که تصنعاً حالت کشاکش‌آمیزی به آنها نسبت کنیم که جزءِ طبیعت جمادات هم نیست. از سوی دیگر، معماری اسلامی طالب غلبه بر سنگ، از طریق اسناد حرکتی صعودی به آن، آن‌چنان که هنر گوتیك می‌کند، نیست. تعادل ایستمند، مقتضی سکون است، اما مادهٔ خام از طریق قلمزنیهای اسلیمی و کنده‌کاری به شکل مقرنس و حجره‌های کندو[۴] که با هزاربَر یا سطح تراش خورده، نور می‌گیرند و سنگ و اندود گچ یا گچبری تزیینی را به درّ و گوهر مبدل می‌سازند، به نوعی، سبك شده و شفافیّت یافته است. مثلاً طاقگان حیاطی در قصر الحمراء یا طاقکان بعضی مساجد درمغرب،در سکونی کامل آرمیده‌اند؛و در عین‌حال چنین‌می‌نمایدکه‌از ارتعاشات نور، تنیده شده‌اند؛ بسان نوری بلورین‌اند. و حتی می‌توان گفت که جوهر باطنیشان سنگ نیست، بلکه نور الهی، عقل خلاقه است که به‌طرز اسرارآمیزی در هر چیز متکون است (لوح IX).

این امر ثابت می‌کند که «عینیت» (یا «شیئیت») هنر اسلامی (یا به عبارتی دیگر، فقدان خیزش و جهشی ذهنی و «سرّی» mystique)، هیچ ارتباطی با عقل‌گرایی ندارد. وانگهی مگر مذهب اصالت عقل، چیزی جز حصر هوش به یك مقیاس: مقیاس آدمی است؟ و هنر عهد رنسانس با تفسیر «انداموار» و ذهناً آدم‌سان معماری، دقیقاً بیانگر همین معنی است. از عقل‌گرایی تا شور و هوای فردگرایی و سپس بینش مکانیستی از جهان (یا جهان‌نگری مکانیستی) گامی بیش فاصله نیست. اما در هنر اسلامی که جوهر منطقی و عقلانیش همواره غیرشخصی و کیفی است و همچنان نیز می‌ماند، از این همه هیچ نشانی نیست. فی‌الواقع در چشم‌انداز اسلام، عقل بیش از هر چیز، وسیلهٔ قبول حقایق وحی شده که نه غیر عقلانی‌اند و نه منحصراً عقلانی، از جانب انسان است. شرف ونبالت عقل و به دنبال آن شرف ونبالت هنر در همین است: پس قول به اینکه هنر از عقل یا از علم می‌تراود، آن‌چنان که استادان هنر اسلامی گواهی می‌دهند، ابداً بدین معنی نیست که هنر عقلانی است و باید رشتهٔ اتصال آن را با کشف و شهود روحانی، قطع کرد؛ برعکس، زیرا در اینجا عقل، الهام را از کار نمی‌اندازد، بلکه درهای وجود خود را بر زیبایی‌ای غیرفردی می‌گشاید.

در اینجا باید وجه تمایز میان هنر انتزاعی اسلام و «هنر انتزاعی» جدید را خاطرنشان کنیم: هنرمندان جدید در «انتزاع»، جوابی بی‌واسطه‌تر و سیّال‌تر (در عین حال سهل‌تر و ممتنع‌تر) و فردی‌تر برای تکانه‌های غیرعقلانی که از ناخودآگاهی برمی‌خیزد، می‌یابند. از

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لحاظ هنرمند مسلمان برعکس، هنر انتزاعی، بیانگر قانونی است؛ و به مستقیم‌ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودار می‌سازد. نویسندهٔ این سطور با اطمینان از تجربه‌اش در زمینهٔ پیکره‌سازی به سبك اروپایی، یکبار از استاد تزیین‌کاری مغربی درخواست که وی را به عنوان کارگر کمك دست به خدمت خود گیرد. استاد به وی گفت: «اگر بخواهی بخشی از چنین دیواری را تزیین کنی، چه خواهی کرد؟». «طوماری از برگهای درهم فرورفته و به هم پیچیده نقش می‌کنم و در انحناها و مارپیچهایش نیز تصاویر غزال و خرگوش می‌گنجانم». عرب پاسخ داد: «غزال و خرگوش و جانوران دیگر در طبیعت همه‌جا هستند، چرا باید تصاویر آنها را بازپرداخت؟ اما ترسیم سه آذین گلسرخی هندسی (tasâtir)[۵] در اینجا، یکی با یازده و دوتای دیگر هر کدام با هشت‌بَر و به هم پیوستن یا تودرتو کردنشان آن‌چنان که این مکان را کاملاً پر کنند، هنر است!».

همچنین می‌توان گفت (و سخنان هنرمندان اسلام آن را تایید می‌کند) که هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعتشان، که خود حاوی زیبایی بالقوه است، زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد، و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی‌دادن به ماده است.

II

اصلی که اقتضا دارد هنر با قوانین ملازم هر شیء و موضوعی که هنرمند بدان می‌پردازد سازگاری داشته باشد، در هنرهای فرعی نیز مراعات می‌شود؛ مثلاً در هنر قالیبافی که معرّف و مشخّص ممتاز جهان اسلام است، محدود ماندن به اشکال منحصراً هندسی بر وفق ترکیب‌بندی هنری در سطحی مستوی، و فقدان تصاویر به معنای حقیقی کلمه، مانع از باروری هنری نشده است. درست برعکس، زیراهرقطعه‌بجز فرشهایی که دسته‌دسته زنجیروار برای اروپا ساخته می‌شوند، مبیّن نشاط‌آفرینندگی است، فن قالی دستباف[۶] به احتمال قوی منشأ چادرنشینی دارد. قالی حقیقتاً اسباب و اثاثیهٔ کوچندهٔ چادرنشین است. وانگهی کامل‌ترین و اصیل‌ترین قالیها در میان قالیهای چادرنشینان یافت می‌شود. قالی شهرنشینان، غالباً با ظرافتی تکلف‌آمیز بافته شده که قوت و ضرباهنگِ بی‌واسطه محسوسِ اشکال و رنگها را زایل می‌سازد. در هنر قالیبافی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

چادرنشینان آنچه مطلوب قالیباف است، تکرار نقشمایه‌های هندسی واضح و نیز تناوب ناگهانی وزنها[۷] و قرینه‌سازی به‌طور مورب و قیقاج است. و همین سلیقه تقریباً در سراسر هنر اسلامی آشکار است و چنین امری برای روحیه‌ای که هنر اسلامی گواه آن به شمار می‌رود، بسی معنی‌دار است: بدین وجه که ذهنیات اسلامی در پایهٔ روحانیت با ذهنیات چادرنشینان کوچنده در مرتبهٔ نفسانیات، قرابت دارد: معرفت و وقوف حادّ به ناپایداری و بی‌استواری جهان، ایجاز و فشردگی فکر و عمل، طبع و قریحهٔ وزن، صفات چادرنشین کوچ‌رو است.

هنگامی که مسلمین در یکی از نخستین لشکرکشیهای خود ایران را گشودند، در تالار بزرگ کاخ شاهی تیسفون، قالی عظیم «بهارستان» را با تزیینات زرین و سیمین یافتند. فرش را به عنوان غنیمت جنگی به مدینه بردند و در آنجا بی‌هیچ ملاحظه‌ای به تعداد اصحاب قدیمی پیامبر، قطعه‌قطعه کردند. این عمل که به ظاهر دالّ بر ویرانگری آثار تمدن و صنایع است، نه فقط با قانون جنگ که قرآن وضع کرده مطابقت داشت، بلکه در عین حال، بدگمانی ذاتی مسلمان را در حق هرگونه اثر انسانی که داعیهٔ کمال و جاودانگی مطلق دارد، بیان می‌دارد. وانگهی قالی تیسفون، نمایشگر بهشت روی زمین بود، و تقسیم آن بین صحابهٔ پیغمبر، خالی از معنایی روحانی نیست.

این نکته را نیز خاطرنشان کنیم که اگر جهان اسلام که حدودش کمابیش تمام امپراتوری قدیم اسکندر را دربر می‌گیرد[۸]، شامل اقوامی است که گذشتهٔ طولانی یکجانشینی دارند، امواج نژادها و اقوامی که نوبه به نوبه با استیلا بر آن ملل کهن، و الزام پسندهای خود برایشان، حیات آن اقوام و ملل کهنسال را تجدید کرده‌اند، همواره منشأ کوچ‌نشین داشته‌اند: یعنی عرب و سلجوق و ترك و مغول بوده‌اند. به‌طور کلی اسلام با «جمود» شهرنشینی و بورژوایی، به‌سختی سازش می‌یابد[۹].

نشانه‌های ذهنیات چادرنشینی حتی در معماری نیز که به فرهنگ یکجانشینی متعلق و مربوط است به چشم می‌خورد: چنان که عناصر ساختمانی از قبیل ستونها، طاقها و درگاهها به رغم آنکه مجموعه‌ای برخوردار از وحدت فراهم می‌آورند، نوعی استقلال نیز دارند: یعنی پیوستگی انداموارِی میان اجزاءِ یك بنا وجود ندارد. و وقتی نیت احتراز از یکسانی و یکنواختی ــ که همواره عیب تلقی نمی‌شود ــ در میان باشد، کمتر از طریق افتراق تدریجی میان یك رشته عناصر مشابه، بلکه بیشتر از راه برقراری تناوب برنده، آن را متحقق می‌سازند. به یقین خاطره‌هایی از «اثاثیهٔ» چادرنشین که مشتمل بر قالی و

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

چادر بود، در «مقـرنس»های گچ‌اندود که از سـطوح درونی[۱۰] طـاقها و قـوسها آویخته‌اند و در شبکه‌های اسلیمی که دیوارها را «مفروش» می‌کنند، باقی مانده است. نخستین مسجد که عبارت از تالار وسیعی برای نمازخـواندن بود، و بام گسـترده‌اش به‌طـور افقـی بر نخلستانی از ستونها قرار داشـت، قـریب به محیط چـادرنشینی اسـت. حتی معماری بس استادانه و هنرمندانه‌ای چون معماری مسجد قـرطبه با طاقگان روی‌هم قـرار گرفته یا مطبقش، هنوز یادآور نخلستان است.

مرقد قبه‌دار با قـاعدهٔ مربع شکلش، به علت ایجـاز و درهم فشـردگی شکـل، با روحیهٔ چادرنشینی مطابقت دارد.

نمازخانهٔ اسلامی برخـلاف کلیسـا یا معبد، مرکزی ندارد که عبادتگـران بدان رو کنند. اجتماع مؤمنین به دور یك مرکز که مشخصهٔ جماعات مسیحی است، در اسـلام فقـط به هنگام زیارت مکـه، در نماز جماعت دورادور کعبه، به چشـم می‌خـورد. مؤمنین هرجـا که باشند، به هنگام اقامهٔ نماز، رو به سوی این مرکز دوردست، بیرون از دیوارهای مسـجد دارند. اما حتی کعبه هم نمودار مرکزی سرّی و مقـدس قـابل قیاس با محـراب مسـیحی نیست؛ و نیز حـاوی رمزی نیسـت که محمل و تکیه‌گاه بی‌واسـطهٔ عبادت باشـد[۱۱]، زیرا خالی است. این،خصیصهٔ اساسیِ وجه نظر روحانی اسلام است، یعنی: در حـالی که زهد و عبادت در مسـیحیت، به طیب خـاطر، متوجـه مرکزی عینی اسـت ــ زیرا «کلمهٔ حلول کرده»، مرکزی است که همزمان در مکان و زمان واقع است و سـرّ قـربان‌المقـدس نیز مرکزیت دارد ــ تصدیق حضور حق از جانب مسـلمان، مبتنی بر احسـاس نامتناهی بودنِ اوست؛ و هرگونه عینیت و شیئیت الوهیت را انکار می‌کند، مگـر عینیت و شـیئیتی را که فضای بیکران برای وی نمودار می‌سازد.

با این همه در معماری اسلامی نیز نقشهٔ متحـدالمرکزی هسـت و آن، نقشـه یا طـرح ساختمانی مرقد با سقف گنبدی است. مسطورهٔ این طرح، هم در هنر بوزنطی‌هست‌وهم در هنر آسیایی که مرقد دارای سقف‌گنبدی،درآن، رمز اتحاد آسمان و زمین اسـت، بدین معنی که پی و قـاعدهٔ مسـتطیل شکـل عمارت، با زمین مطابقـت دارد، و قبّهٔ کروی با آسمان. هنر اسلامی این نمونه را با تقلیل و تبدیل آن به ناب‌ترین و روشن‌ترین صـورت متداولش، جنب کرده است: بدین معنی که میان پی مکعب شکـل و قبّهٔ کمابیش جناغی، معمولاً ساقه یا «گریوگنبد»[۱۲] که هشت گوش یا هشت ضـلعی اسـت، جـا دارد. شکـل به‌غایت کامل و عقلانی چنین بنایی، می‌تواند بر سراسر پهنهٔ ابهـام‌آمیز منظره‌ای بیابانی،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مسلط گردد؛ و به عنوان مرقد یك تن از قدیسین و اولیاء، در واقع مرکز روحانی جهان است.

ذوق و قریحهٔ هندسی که وجودش چنین قدرتمندانه در هنر اسلامی اثبات و تأیید می‌شود، مستقیماً از صورت تأمل نظری که اسلام بدان عنایت و التفات دارد و «انتزاعی» است، نه «اساطیری»، می‌تراود. و البته در نظام بصری، از رشته تصاویر هندسی منظّم محاط در دایره، یا رشته تصاویر کثیرالسطوح منظّم محاط در کره، رمز بهتری برای بیان غموض درونی احدیت ــ گذار از احدیت یا وحدت تقسیم‌ناپذیر و بسیط به «وحدت در کثرت» و یا به «کثرت در وحدت» ــ ابداً وجود ندارد.

مضمون معماری گنبدی که تویزه[۱۳] یا رگه‌های قوس آن، بنا به شاکله‌های مختلف، بر پی و قاعده‌ای مستطیل شکل قرار گرفته، در ممالك اسلامی آسیای صغیر به غایت گسترش یافته است. این ابنیه، از هنر معماری ساختمانهای آجری به دست آمده و محتملاً از آن، نخستین تکانه‌ها به معماری گوتیك که برخوردار از روحیه‌ای نظری است رسیده است.

ذوق وزن و ایقاع که نزد اقوام چادرنشین مادرآورد است، و نیز قریحهٔ هندسی پس از انتقال به نظام روحانیت، دوقطبی هستند که به هرگونه هنر اسلامی، تعیّن می‌بخشند. ضرباهنگ چادرنشینی به مستقیم‌ترین وجه در وزن (شعر) عرب مجال بیان یافت، حال آنکه هندسهٔ نظری به میراث فیثاغوری که چادرنشین مسلمان مستقیماً آن را کسب کرد، مربوط می‌شود.

III

برای مسلمان، هنر به میزانی که زیباست، بدون داشتن نشانی از الهام ذهنی و فردی، فقط «دلیل و گواهی بر وجود خداست»؛ زیباییش باید غیرشخصی باشد، همانند آسمان پرستاره. در واقع هنر اسلامی به نوعی کمال می‌رسد که گویی از صانعش مستقل است؛ افتخارات و نقائصش در برابر خصلت کلی اشکال محو می‌گردند.

اسلام هر جا نوع معماری‌ای را که پیشتر وجود داشته، جذب کرده، در سرزمین بوزنطه یا در ایران و هند، به اشکال معماری موجود، صراحت و دقت هندسی بخشیده و بدین‌طریق آنها را توسعه‌داده‌است، و نتایج ظریف و زیبایی که در این مورد بدست آورده،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

در تأیید خصلت کیفی ــ و نه کمّی یا مکانیکی ــ آن صراحت و دقت هندسی است. بی‌گمان در هند، تضاد میان معماری بومی و آرمان هنری فاتحان مسلمان، از هر جای دیگر شدیدتر است: معماری هندو در عین حال ساده و پیچیده و بسیط و غنی است، همانند کوهستانی مقدس یا مغاکهایی اسرارآمیز؛ اما معماری اسلامی به روشنی و سادگی تمایل دارد. هرجا که هنر اسلامی، تصادفاً، بر عناصر معماری هندو دست می‌نهد،قدرت بیخ‌اور[۱۴] آن را برای تقویت وحدت و سبک‌تر ساختن کل بنا، تقلیل می‌دهد[۱۵]. بعضی ابنیهٔ اسلامی هند، جزء کامل‌ترین ابنیه‌ای که وجود می‌توانند داشت محسوب می‌شوند؛ و هیچ معماری دیگر هرگز بر آنها برتری نیافته است.

اما معماری اسلامی بیشتر در مغرب، یعنی غرب دنیای اسلام، به نبوغ خاص خود وفادار مانده است. معماری اسلامی در آنجا، یعنی در الجزایر و مراکش و اندلس، به تحقق کمال بلورینی نایل می‌آید که موجب می‌شود درونِ مسجد یا کاخی، واحه‌ای خنک و باطراوت، جهانی آکنده از سعادت سرمدی روشن و مصفّا که تقریباً خاص مزار و مرقد (انبیاء و اولیاء) است، گردد[۱۶].

تغییراتی که ترکان در مایهٔ اصلی ایاصوفیه (اجیاصوفیا) روا داشته و بدین‌گونه روایت و نسخهٔ دیگری از آن پرداخته‌اند، خاصه به زبانی گویا بیانگر جذب الگوهای بوزنطی توسط هنر اسلامی است. می‌دانیم که ساختمان ایاصوفیه، مرکب از گنبد عظیمی در مرکز است با دو نیمه قبه در جانبینش که چندین مخارجهٔ پشت محراب با طاق قوسی بر حجم و وسعت آن دو نیمه قبه می‌افزایند. بدین‌گونه کلّ بنا، فضایی به‌وجود می‌آورد که برحسب یک محور، وسیع‌تر از جانب محور دیگری است، یعنی محیطی می‌سازد که تناسباتش به علت فقدان مفصل‌بندیهای واضح، غیرقابل تشخیص و گویی نامحدود است. معماران مسلمان چون سنان[۱۷]، در بازسازی همین مضمون گنبد مرکزی که با قبه‌های مجاور توسعه و امتداد یافته، به کشفیاتی نایل آمدند که از بینش هندسی مستحکم‌تری برخوردار است، مانند ابتکار علی‌الخصوص داهیانه‌ای که در ساختمان مسجد سلیمیّه در ادرنه به‌کار بستند،بدین‌نحو که گنبدبسیاروسیع‌آن‌بر هشت‌ضلعی‌ای‌نهاده‌شده که‌دیوارهایش‌به تناوب عمودی و خمیده بسان مخارجه‌های پشت محراب‌اند؛ و مجموعاً نظامی از نمادهای مستوی یا مستدیر که نبشهای متصلشان به وضوح مشخص شده، فراهم می‌آورند[۱۸]. این تغییر نقشهٔ ایاصوفیه قابل قیاس با پرداخت گوهری است که با صیقل‌دادگی، منظم‌تر و تابناک‌تر می‌گردد.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

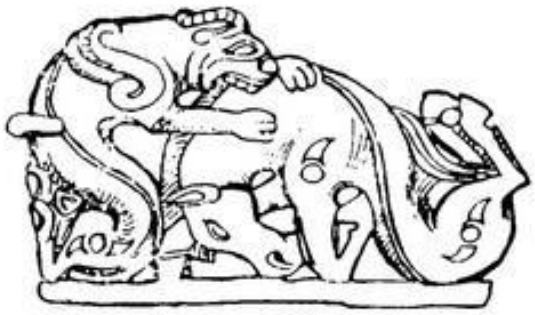
گنبد چنین مسجدی اگر از درون بدان نظر کنیم، نه در لامحدود شناور است، و نه بر پایه‌هایش سنگینی می‌کند. در معماری اسلامی، هیچ چیز بیانگر جهد و تقلاً نیست، نه کشاکشی هست، و نه هیچ تضادی میان آسمان و زمین: «این احساس که آسمان از اوج فرود می‌آید، آن چنان که در ایاصوفیه به آدمی دست می‌دهد، و یا گرایش و قوس صعودی کلیسای جامع گوتیك وجود ندارد. نقطهٔ اوج در نماز مسلمان، لحظه‌ای است که پیشانی مؤمن در حالت سجده بر قالی، روی خاك قرار گرفته، و آن لحظه بسان صفحهٔ آینه‌ای است که تضاد میان بلندی و پستی را زایل می‌سازد و فضا را به واحد هماهنگ یکدستی عاری از هرگونه گرایش خاص تبدیل می‌کند. محیط مسجد به علت سکونش، از هر چیز گذرا و ناپایدار، ممتاز می‌شود. در مسجد، به نامتناهی، از طریق ایجاد تغییر به مدد تضاد دیالکتیکی نمی‌رسند؛ در این معماری، عالم ماوراء و علوی، فقط هدف نیست: بلکه در همین خاکدان و برفور، با آزادی‌ای فارغ از هرگونه تمایل، به آزمایش وجدان تجربه و زیسته می‌شود؛ آرامش و آسایشی است بی هیچ خواست و طلب، که در همه جای بنای الماس‌گون حضور دارد و در جسم آن نشسته است» (به نقل از *Ulya Vogt-Göknil*)[۱۹].

مشخصهٔ بیرون مساجد ترکی، تضاد میان نیم‌کرهٔ گنبد که در مساجد از ایاصوفیه آشکارتر است، و نیزهٔ مناره‌هاست: که ترکیبی است از آرامش و بیداردلی، طاعت و شهادت بالفعل.

IV

در اسلیمی (عربانه) که آفرینش نوعی و نمونه‌وار اسلامی است، قریحهٔ هندسی با طبع چادرنشینی ترکیب می‌شود. اسلیمی نوعی دیالکتیك در مقولهٔ تزیین است که در آن منطق با پیوستگی زنده و جاندار وزن، همدست می‌شود، و دارای دو عنصر اساسی است: به هم پیچیدگی و درهم تابیدگی نقوش، و نقشمایهٔ گیاهی.نخستین‌عنصر، اساساً به نظر بازیها یا تأملات نظری هندسی بازمی‌گردد، و عنصر دوم، نمایشگر نوعی ترسیم وزن است: یعنی ترکیبی است از اشکال حلزونی، و شاید بیشتر از رمزپردازی منحصراً خطی نشات گرفته باشد تا از الگوهای نباتی؛ به‌علاوه تزیینات حلزونی شکل ــ جانوران علامت خاندانها و دول و غیره، و برگهای به‌هم تابیده ــ در هنر چادرنشینهای آسیا نیز بازیافته

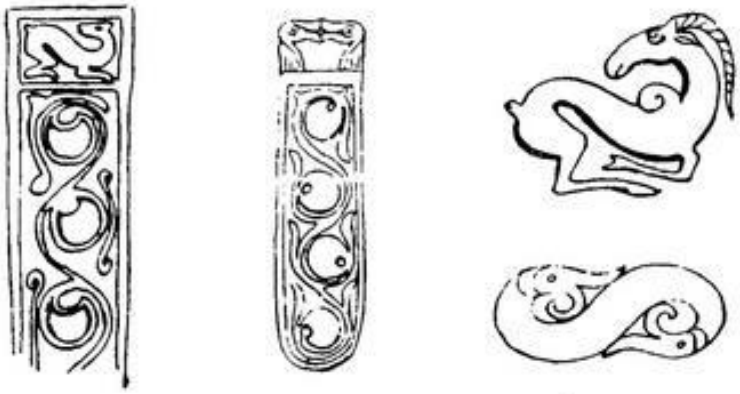
@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



شکل ۲٤. نمونهٔ هنر سکایی (تزیین فلزکاری).

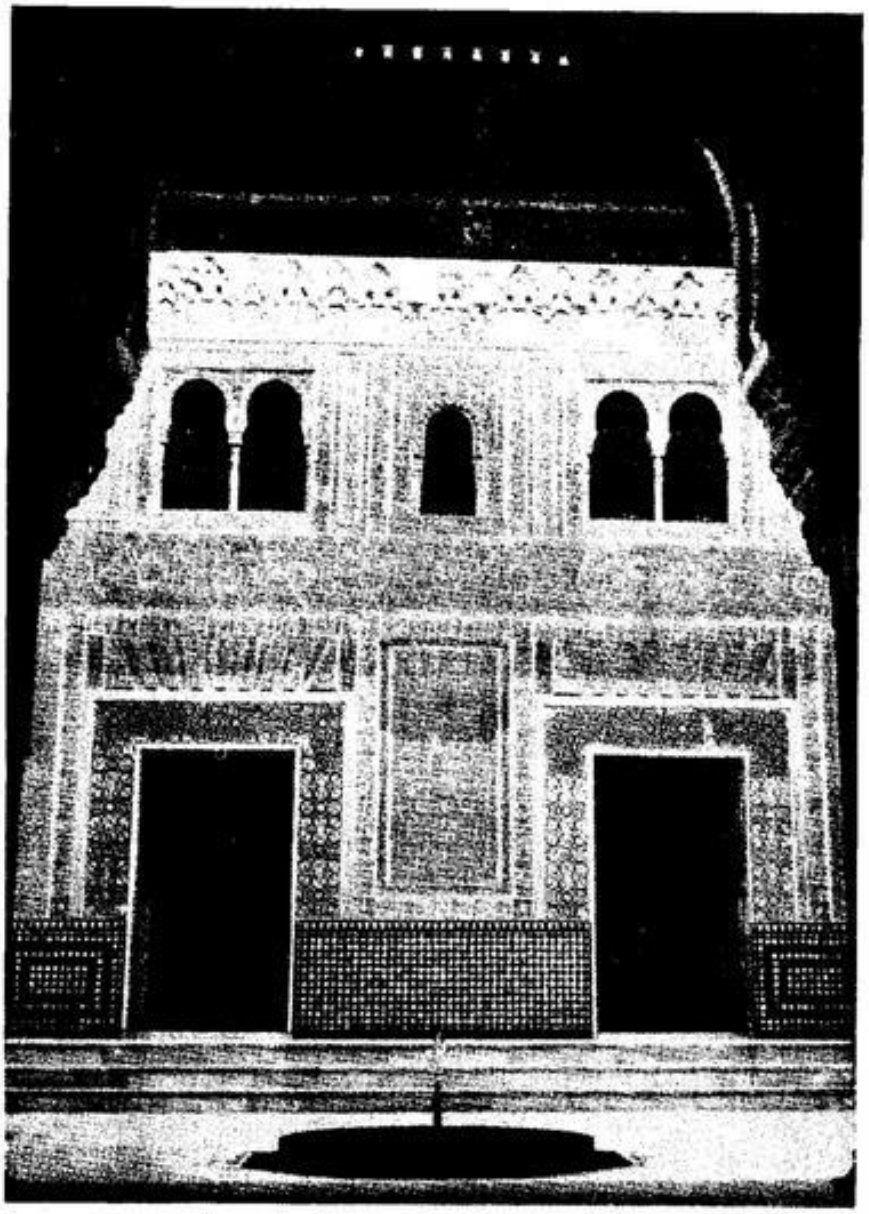
می‌شود؛ و یك نمونهٔ برجستهٔ آن، هنر قوم سکاها (scythes)ست (شکل ۲٤).

عناصر تزیینی اسلامی از این کهن میراث غنی که مابه‌الاشتراك اقوام آسیا و خاور نزدیك و اروپای جنوبی بوده است، و به محض آنکه یونانی‌مآبی (هلنیسم) با هنر اساساً انسان نمایش پس نشست، دوباره پدیدار گشت، توشه و مایه می‌گیرد. هنر مسیحی در قرون وسطی نیز از همین میراث بهره گرفت مع‌الواسطهٔ فرهنگ عامهٔ اقوام مهاجرت کرده از آسیا و هنر خاص جزیره‌نشینان یعنی اقوام سلتی و ساکسونی، که خود نمایشگر یکی از شگفت‌ترین ترکیبات نقشمایه‌های پیش از تاریخ است، و هر دو ناقل و حامل آن میراث بوده‌اند. اما در جهان مسیحیت، تأثیرات الگوهای یونانی ـ رومی که مسیحیت آنها را جذب کرده بود،به‌زودی این میراث را فراگرفت و درخود منحل ساخت.روح اسلام با این جریان گستردهٔ اشکال و صور کهن‌وش (اشکال ۲۵ و ۲٦) همدمی و قرابت معنوی



شکل ۲۵. دست چپ، دوزبانهٔ کمربند چادرنشینان که در مجارستان یافت شده است، دست راست، دو سنجاق از دوران مهاجرت که در اروپای مرکزی یافت شده است.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

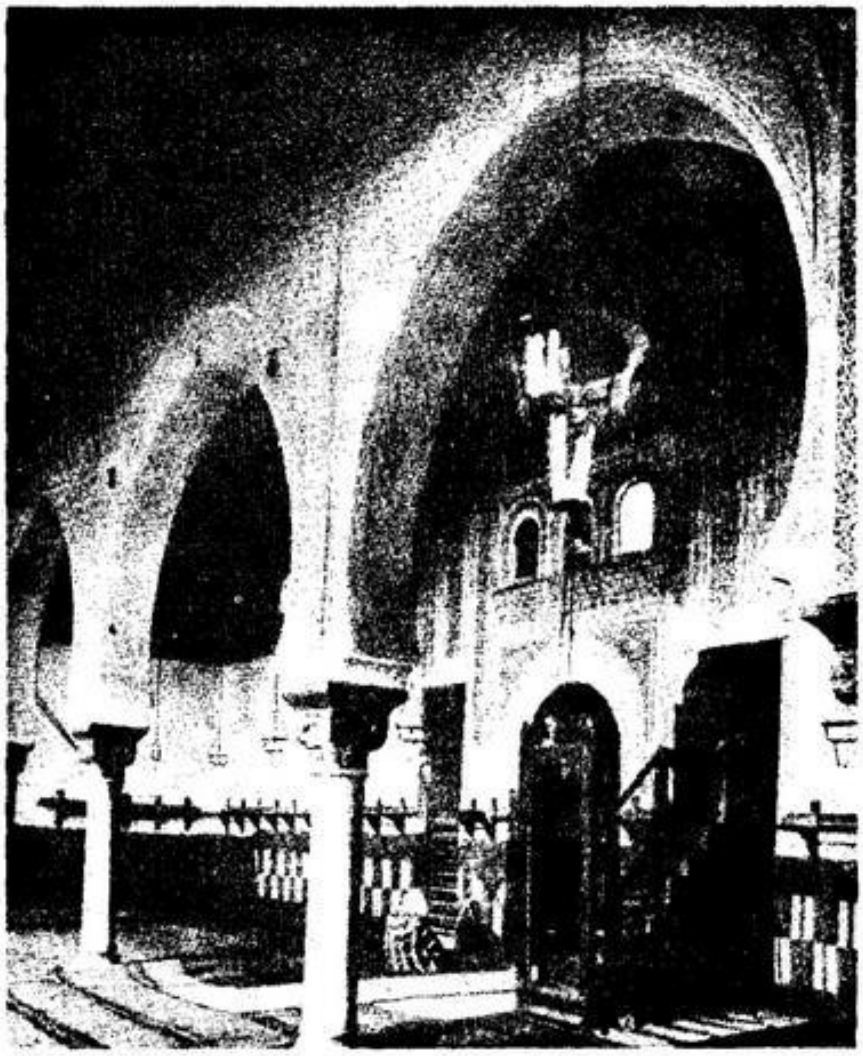


لوح IX. حياط مشوار در الحمراء.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لوح X. صفحه‌ای از قرآنی که در قرن چهاردهم در مصر کتابت شده (بریتیش موزئوم، نسخ خطی شرقی، شمارهٔ ٨٤٨ (Ms.OR. ٨٤٨).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



لوح XI. نمازخانهٔ مدرسهٔ بوئنانیه در فاس.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لوح XII. دو برگ از *قرآنی* که در قرن سیزدهم در مغرب (مراکش) کتابت شده (بریتیش موزئوم، Ms.OR. ١٤٠٥).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

شکل ۲٦. تزیین دیگی متعلق به چادرنشینان داغستان.

بس مستقیم‌تری دارد؛ و آن اشکال و صور به‌طور ضمنی، در حکم رجعت آگاهانهٔ اسلام به نظام اولای اشیاء و امور، یعنی «دین الفطره» است. اسلام این عناصر کهن‌وش را جذب کرده، به انتزاعی‌ترین و کلی‌ترین نسخهٔ متداولشان تبدیل و تأویل می‌نماید، یعنی به نوعی، طراز و یکدست و هموار می‌کند، و بدین طریق هرگونه خصیصهٔ جادوی و سحرانگیز را از آنها می‌گیرد؛ و در مقابل بدانها بصیرت عقلانی نوینی که تقریباً می‌توان گفت واجد ظرافتی روحانی است، می‌بخشد.

اسلیمی که حاصل این ترکیب است،نظائری در علم بیان و بدیع و شعر عرب دارد: و عبارت از جهد و تلاشِ باوزن و آهنگِ اندیشه است که به مدد موازنه‌ها و تقلیبهایی که به استواری به هم زنجیر شده‌اند، صراحت می‌یابد. حتی *قرآن* این وسایل بیان را بکار می‌برد؛ و آن وسایل در زبان *قرآنی*، به عناصر علم جبری روحانی و وزنهای بیانی سحرآمیز و افسونگر تبدیل می‌شوند. بدین‌گونه شهادت خداوند در روشنایی کوه طور به شکل بیشهٔ مشتعل که ذات الهی بدان هیئت بر موسی تجلی کرد و بنا به *تورات* عبریان گفت: «من آنم که هست» در *قرآن* به بیان مشروح‌تری چنین تعبیر می‌شود که: انّی انا اللهُ ربُّ العالمین، لااله الاّهُو.

به‌رغم خطر درهم فشردن مفرط مطالب، بازمی‌گوییم که اسلیمی از لحاظ مسلمان، فقط امکان آفرینش هنری بدون پرداخت تصاویر نیست؛ بلکه مستقیماً وسیله‌ای است برای انحلال تصویر یا آنچه در نظام ذهنیات با تصویر مطابقت دارد، همچنان که تکرار با وزن و آهنگِ بعضی کلامهای *قرآنی*، تثبیت یافتگی ذهن بر آرزوانه و موضوعی دلخواه را منحل می‌کند. در اسلیمی، هرگونه استذکار صورتی فردی، به علت تداوم بافتی نامحدود، منحل و مضمحل می‌شود. تکرار نقشمایه‌هایی واحد، حرکت شعله‌سان خطوط و برابری

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به‌طور معکوس مشابه یکدیگرند، آن تأثیر را قوت و استحکام می‌بخشند. روان آن‌چنان که امواجی تابناك و فروزان و برگهای لرزان از وزش باد را می‌نگرد، از متعلقات درونیش، یعنی از «اصنام» شهوت و هویٰ، می‌رهد، و با اهتزاز در خود، در حالت ناب بود و وجود، مستغرق می‌شود.

دیوارهای بعضی مساجد که پوشیده از کاشیهای لعابی یا نسجی از اسلیمیهای ظریف گچبری است، یادآور رمزگری حجاب است: بنا به حدیثی نبوی، خداوند پشت هفتادهزار حجاب نور و ظلمت پنهان است؛ و «اگر آن حجابها برافتد، نگاه پروردگار بر هر که و هر چه افتد، فروغ و درخشندگی وجهش، آن همه را می‌سوزد». حجابها از نوراند، تا «ظلمتِ» الهی را مستور دارند، و از ظلمت‌اند، تا حجابِ نور الهی باشند.

V

اسلام در خود به‌نظر مجدّد مذهب اولای بشریت می‌نگرد. حقیقت الهی توسط انبیاء یا «رسل» در ادوار مختلف بر اقوام گوناگون وحی شده است. قرآن، تثبیت و تأیید نهایی وحی الهی، و «خاتم» همهٔ آن وحی‌های عدیده است که سرسلسله‌اش تا حضرت آدم بازپس می‌رود، و یهودیت و مسیحیت، همانند وحی‌های پیشین، حلقه‌های آن زنجیره محسوب می‌شوند.

این چشم‌انداز، به تمدن اسلامی این آمادگی را بخشیده که میراث کهن‌ترین سنن را با خلع جامهٔ اساطیری هبهٔ سنن مزبور و لبس‌شان با خلعتی از تقریرات «انتزاعی»‌تر و موافق‌تر با آموزهٔ ناب احدیت خویش، جذب و آنِ خود کند. بدین‌گونه عموماً دعوی می‌شود که سنن استادکاری و صنایع دستی، آن‌چنان که تا آستانهٔ عصر ما در ممالك اسلامی باقی مانده‌اند، به بعضی انبیاء پیش از اسلام، و خاصه به شیث، سومین پسر حضرت آدم، که پس از کشته شدن هابیل به دست قابیل، توازن کیهان را مجدداً برقرار ساخت، بازمی‌گردد؛ و اما هابیل نمایشگر چادرنشینی و کوچروی و پرورش اغنام و احشام، و قابیل، معرّف یکجانشینی، و کشتِ زمین است. و بنابراین شیث نیز معنای جمع و ترکیب آن دو جریان را افاده می‌کند[۲۰].

از سوی دیگر، مسطوره‌های متعلق به دوران پیش از اسلام که سنن استادکاری و صنایع دستی آنها را نگاه داشته‌اند، در بعضی امثال قرآنی و نیز در بعضی روایات نبوی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

مورد تایید قرار می‌گیرند، همچنان که سنن پیش از مسیحیت که مسیحیت آنها را جذب کرده، با امثالِ *انجیلی* همانند، پیوند یافته‌اند.

حضرت رسول(ص) در روایت معراج خویش، گنبد عظیمی را توصیف می‌کند که از صدف سپید ساخته شده و بر چهار پایه در چهار کُنج قرار گرفته و بر آنها این چهار کلام اولین سورهٔ فاتحة‌الکتاب نوشته شده بود: بسم‌الله‌الرحمن الرحیم، و چهار جوی آب و شیر و عسل و خمر که انهار سعادت ازلی و سرمدی (بهشتی) است، از آنها جاری بود[۲۱]. این مثال، نمایشگر الگوی روحانی هر بنای قبّه‌دار است. صدف یا مروارید سپید، رمز روح است که «گنبد»ش، تمام مخلوقات را دربر می‌گیرد. روح کلی که پیش از دیگر مخلوقات آفریده شد، عرش الهی نیز هست که عرش المحیط است. و اما رمز این عرش، فضایی غیبی است که ماوراءِ آسمانِ ثوابت و سیارات امتداد دارد: و از منظر زمین که دیدگاه طبیعی نوع بشر است و رمزگری آن بی‌واسطه‌تر، کواکب در افلاك متحدالمرکزی می‌چرخند که فاصله‌شان تا زمین متفاوت است، یعنی بعضی نزدیك‌تراند و بعضی دورتر، و آن افلاكِ هم‌مرکز، در فضایی نامحدود و بیکران محاط‌اند که به‌نوبهٔ خود، در روح کلی که «مکان» مابعدالطبیعی هرگونه ادراك یا شناخت محسوب است، می‌گنجد.

اگر گنبد بنای مقدس، نمایشگر روح کلی است، «ساقه» یا «گریو» هشت ضلعی گنبد که زیر آن قرار گرفته، رمز هشت فرشتهٔ «حاملان عرش»اند که خود با هشت جهت «گلباد» مطابقت دارند؛ بخش مکعب شکل ساختمان، نمودگار کیهان است که چهار رکن آن در چهار کنج بنا، به عنوان اصول و مبادی در عین حال روحانی و جسمانی، عناصر عالم محسوب می‌شوند.

کلّ بنا، بیانگر تعادلی است که احدیت خداوند را در نظام کیهان انعکاس می‌دهد. مع‌هذا احدیت در هر مرتبه که موردنظر قرار گیرد، همواره احدیت است، از این‌رو شکل منظم بنا را می‌توان تعبیری از الوهیت (in divinis) نیز دانست که در این صورت بخش کثیرالاضلاع ساختمان برابر با «برهای تراش‌خورده» (یعنی وجوه) صفات الهی است، و گنبد آن یادآور احدیت نامتفرق یا افتراق‌ناپذیر است[۲۲].

هر مسجد معمولاً دارای حیاطی است با چشمه یا چاه آبی تا مؤمنان بتوانند پیش از نماز گزاردن وضو کنند. این منبع آب، گاه زیر قبّهٔ کوچکی به شکل سایبان، واقع است. حیاط با چشمهٔ آب در میانش به مانند باغ محصوریْ که چهار جوی از مرکزش جاری است، تمثیل بهشت‌اند، زیرا *قرآن* از باغهای نعیم ابدی و سعادت سرمدی (جنات نعیم)

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

که در آن چشمه‌ها می‌جوشند، یك یا دو چشمه در هر باغی که اقامتگاه حوریان بهشتی (ازواج مطهره، حورعین) است، سخن می‌گوید. اقتضای طبیعت جنّت این است که مستور و سرّی باشد، چون با دنیای باطنی و قعر روان مطابقت دارد. خانهٔ مسلمان با حیاط داخلی محصورش از چهار جانب و یا باغ محصورش که در آن چاهی یا چشمه‌ای هست، باید مشابه این جهان باشد. خانه، حرم (sacratum) خانواده است و قلمرو حکمروایی زن که مرد در آن قلمرو، میهمانی بیش نیست. وانگهی شکل مربعش با قانون نکاح در اسلام که به مرد اجازه می‌دهد تا چهار زن به عقد ازدواج خود درآورد، به شرط رعایت عدل و انصاف در میان آنان، مطابقت دارد. خانهٔ اسلامی، به روی دنیای خارج کاملاً بسته است ــ و بدین‌گونه زندگانی خانوادگی از حیات مشترك اجتماعی جدا و سوا گشته ــ و فقط بالای آن به‌سوی آسمان باز است که آسمان از آن طریق، در پایین، در چشمهٔ آب حیاط، انعکاس می‌یابد.

VI

اسلوب روحانی اسلام در هنر البسه و خاصه در جامهٔ مردانهٔ اقوام خالصاً مسلمان نیز متجلی می‌شود. نقش تن‌پوش بمویژه از این لحاظ بسی اهمیت دارد که هیچ آرمان هنری که توسط تصاویر ضبط و ثبت شده باشد، نه جایگزین ظهور زندهٔ آدمی با عزت و وقار فطریش می‌گردد و نه می‌تواند بدان صورتی نسبی بخشد و از مطلقیتش بکاهد. به یك معنا هنر البسه، هنری همگانی و حتی مردمی است؛ ولی این مانع از آن نمی‌شود که من غیرمستقیم، هنری مقدس باشد، زیرا جامهٔ مردانهٔ اسلامی، به‌نوعی، جامهٔ روحانی عمومی است، همان‌گونه که اسلام مقام روحانیت را با الغای سلسله‌مراتب و تبدیل هر فرد مؤمن به مقامی روحانی، تعمیم بخشیده است: در واقع هر مسلمان می‌تواند به تنهایی آیینهای اساسی سنت خود را بجا آورد؛ و هر کس اگر قوای عقلی و ذهنیش سالم، و زندگانیش بر وفق مذهب باشد، علی‌الاصول می‌تواند، به عنوان امام، بر جماعتی کمابیش بزرگ، امامت کند.

شریعت موسوی نمونه‌ای است که نشان می‌دهد جامهٔ روحانی، خود، جزء هنر مقدس به معنای دقیق کلمه محسوب می‌شود. زبان صوری این هنر را طبایع دوگانهٔ شکل انسان که بی‌واسطه‌ترین رمز خدا و در عین حال به علت تکیه‌اش بر «خود در میان بینی»

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

یا «خودمحوری» (تمرکز اهتمام به ذات خویش) و ذهنیت، ضخیم‌ترین حجاب در برابر حضور الهی است، تعیین می‌کند. پوشاك سنتی و تغییرناپذیر (hiératique) اقوام سامی، ساحت فردی و ذهناً «انفعالی» (شهوانی) (passinnel) تن آدمی را مستور می‌دارد، و بر عکس کیفیات «ذوالجلالی» (théophore) آن را نمایان می‌سازد؛ و این کیفیات را از راه ترکیب آثارشان در عالم صغیر که به علت چندگونگی اشکال انسانی، محجوب می‌مانند، با نشانه‌های آنها در عالم کبیر، آفتابی می‌کند. و بنابراین در رمزگری خاصش، تجلی «شخصی» خداوند را با تجلی «غیرشخصی»اش، درمی‌آمیزد و یگانه می‌سازد، یعنی بر شکل مرکّب و آفت‌پذیر انسان، جمال بسیط و تباهی‌ناپذیر کواکب و سیارات را می‌تاباند: قرص زرینی که کاهن اعظم در کتاب عهد عتیق بر سینه دارد، برابر با خورشید است؛ و جواهراتی که بر وفق مراکز ظریفهٔ شخینه (shekhina)، زینت‌بخش مواضع مختلف بدن‌اند، همانند ستارگان‌اند. کلاهش به تقلید از الگوی «شاخهای» هلال ماه ساخته شده، و منگوله‌ها و شرابه‌های جامه، یادآور شبنم یا باران رحمت الهی است[۲۳]. پوشاك عبادی در مسیحیت، همین زبان صوری را مداومت بخشیده، ولی در عین حال با نقش روحانی (sacerdotal) مسیح که هم قربان‌کننده است و هم قربانی، در پیوسته است[۲۴]. اما در مقابلِ پوشاك مقام روحانی (sacerdotal) با خصیصهٔ خورشیدیش، پوشاك راهب فقط برای پوشاندن ساحت فردی و شهوانی بدن است[۲۵]، حال آنکه پوشاك عرفی و دنیاوی (laïque) به استثنای نشانه‌های شاهان متبرك و نقشها و علامات خاندانهای نجبا و اشراف[۲۶]، فقط محصول الزامات مادی و یا دنیاپسندانه است. بدین‌گونه، مسیحیت میان کشیشی که به جهت وظیفهٔ غیرشخصیش، از جلال مسیح بهره‌مند است، و آدم اهل دنیا که آرایش وی تماماً ممکن است فقط از سر رعونت نفس و خودنمایی باشد، و تنها در پوشش توبه‌کار، به جمع رعایت‌کنندگان اسلوب صوری سنّت می‌پیوندد، تمیز می‌دهد. در این خصوص خاطرنشان کنیم که جامهٔ مردانهٔ جدید، نمودگار تقلیب و باژگونگی غریب این ارزشهاست: نفی جسم با نرمی و زیبایی طبیعیش، در جامهٔ مردانهٔ عصر ما،بیانگر فردگرایی نوینی برخلافِ طبیعت شده‌است که نفرت غریزی از هرگونه سلسله‌مراتب، ملازم آن است[۲۷].

جامهٔ مردانهٔ اسلام، ترکیبی است از پوشاك مقام روحانی و مرتبت رهبانی و در عین حال بر شرف و عزت مرد تاکید می‌ورزد. به گفتهٔ رسول خاتم این عمامه است که نمودگار شأن و حیثیت معنوی و بنابراین منزلت مقام روحانیت (sacerdotal) است[۲۸]،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

همچنین رنگ سفید جامه‌ها و ردا یا عبا با چینهای درشت و حیك (حائك)[۲۹] که سر و شانه‌ها را می‌پوشاند. بعضی جامه‌های خاص ساکنان کویر، با قصد و هدفی روحانی، عمومیّت یافته و «شیوه‌دار» شده‌اند. برعکس، خصلت رهبانی جامهٔ مسلمان، با سادگی خاص آن و منع و نهی کمابیش مؤکد[۳۰] کاربرد زینتهای طلایی و پارچهٔ ابریشمین تأیید می‌شود؛ تنها زنان می‌توانند زیورهای طلایی بکار برند و جامهٔ ابریشمین بپوشند، ولی فقط در اندرونی خانه که با دنیای درونی روان مطابقت دارد، و نه در ملأ عام، می‌توانند آن پیرایه‌ها را نمایش دهند.

هرجا که تمدن اسلامی روی در تنزل و تراجع نهاده، نخست عمامه و سپس پوشیدن جامه‌های گشاد و نرم که اعمال اقامهٔ نماز را تسهیل می‌کنند، طرد شده است. و اما تبلیغاتی که در بعضی ممالك عربی بر له کلاه‌شاپو به راه افتاده، مستقیماً ناظر به الغاءِ آیینها و شعائر است، زیرا لبهٔ کلاه شاپو مانع از آن می‌شود که در سجود، پیشانی به خاك رسد، و کلاه کاسکت لبه‌دار نیز با آن شکل و وضع خاصه دنیویش، کمتر از کلاه شاپو خصم سنت نیست. اگر کار با ماشین، استفاده از چنین پوشاکی را واجب می‌سازد، این امر فقط ثابت و مدلّل می‌دارد که از دیدگاه اسلام، ماشینیسم، آدمی را از مرکز وجودش که در آن نقطه «در برابر خدا به‌پا خاسته»، دور می‌کند.

توصیف ما از پوشاك اسلامی، بدون ذکر «تن‌پوش مقدس» (احرام) که زائر خانهٔ خدا در ایام حج درون محوطهٔ مقدسی واقع در مکه، به خود می‌بندد، کامل نخواهد بود. زائر (حاجی) فقط دو قطعه پارچهٔ ندوخته که در اطراف شانه به هم گره می‌خورند، دربر می‌کند[۳۱]، و صندل به پای دارد؛ و بدین‌گونه هشیار به فقر خویش در برابر خداوند، تن به آفتاب سوزان می‌سپارد.

VII

شریف‌ترین هنر بصری در جهان اسلام، خوشنویسی است، و کتابت *قرآن* هنر مقدس علی‌الاطلاق محسوب می‌شود. خوشنویسی نقشی همانند نقش شمایل‌نگاری در هنر مسیحی دارد، زیرا نمودگار جسم مرئی کلام الهی است[۳۲] (لوحهای X و XI).

در کتابت متون مقدس، حروف عربی به آسانی با اسلیمی و خصوصاً با نقشمایهٔ نباتی که بدین‌گونه قرین رمزگری آسیایی درختِ جهان می‌گردد، ترکیب می‌شوند. برگهای این

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

درخت با سخنان کتاب مقدس تطبیق می‌کنند. خوشنویسی عرب به‌تنهایی واجد امکانات تزیینی با غنای تمامی ناپذیری است؛ و انواع آن از خط کوفی (که بیشتر برای نوشتن آیات و کتیبه‌ها در ساختمانهای مذهبی بکار می‌رود و در همهٔ حروف دارای قاعدهٔ افقی است، یعنی به خط مستقیم نوشته می‌شود و بدنهٔ حروف عمودی است و حروف، منقطع)[۳۳]، تا خط نسخی را که شیوه‌اش، روان‌ترین و مارپیچ‌ترین شیوه‌های خطاطی است، دربر می‌گیرد. غنای کتابت عربی از این امر ناشی است که دو جنبه یعنی جنبه‌های عمودی و افقی آن خط به تمامی گسترش یافته است: جنبهٔ اول به حروف وقار و حشمتی مذهبی (hiératique) می‌بخشد، و جنبهٔ دوم، موجب می‌شود که آن حروف در کشش یا جریانی متصل، به هم بپیوندند. به عین رمزگری بافندگی، خطوط عمودی، همانند «تار»های منسوج، با ذات باقی موجودات مطابقت دارند (و عمودیت هر حرف، مؤید خصلت پایدار و ماندگار آن است)، حال آنکه خطوط افقی، نظیر «پود»، بیانگر صیرورت یا مبین مادهٔ پیونددهندهٔ اشیاء به یکدیگر است. این معانی به‌ویژه، در خوشنویسی عربی که خطوط عمودی آن، جریان مواج حروف متصل را اعتلا و اعتدال می‌بخشند، واضح است.

خط عربی از راست به چپ نوشته می‌شود، یعنی کتابت عربی از میدان عمل به سوی قلب بازپس می‌نشیند. از میان کتابتهای آوایی که معمولاً منشأ سامی دارند، کتابت عربی بیش از همه، از لحاظ بصری، از کتابت عبری متمایز است؛ کتابت عبری مانند سنگِ الواح شریعت، ساکن است، در عین حال که سراسر از آتش مختفی حضور الهی گرمی می‌گیرد. ولی کتابت عربی با وسعت دامنهٔ وزنش، نمودگار احدیت است: و هرچه دامنهٔ آن وزن گسترده‌تر باشد، وحدتش واضح‌تر می‌گردد.

افریزهای کتیبه‌نویسی[۳۴] در حاشیهٔ سراسری بالای دیوارهای درونیِ (زیر قرنیز) مصلی یا نمازگاه (لوح XII)، و یا دورِ محراب، هم به جهت معنی و هم به لحاظ وزن و شکل مذهبی (hiératique)شان، برای مؤمن یادآور شطِ باشکوه و قدرتمند کلام *قرآنی* است.

جلوهٔ شکل‌پذیر و حجم‌آفرین این کلام سحرانگیز الهی، بر سراسر حیات مسلمان پرتوافکنده و در همهٔ آنات زندگانی وی حضور دارد، و غنایش از لحاظ بیان و گویایی، با امواجی که هردم تازه و نو می‌شوند، و وزنی تقلیدناپذیر، بساطت نامشهود محتوای آن زبان را که همانا احدیت است، تعدیل می‌کند. تغییرناپذیری اندیشه و سلاست کلام که

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

تمامی ندارد، با هم ترکیب می‌شوند، چون: هندسهٔ معماری و وزن نامحدود تزیین.

محراب، طاقچه یا کاو دیواری است رو به قبله (مکه)، جایگاه امام به هنگام اقامهٔ نماز پیشاپیش صفوف مؤمنان که اعمال وی را تکرار می‌کنند؛ این طاقچه یا کاو دیوار در وهلهٔ اول نقش صوتگیری دارد: یعنی کلماتی را که به‌سوی آن بیان می‌شوند، منعکس می‌سازد؛ و در عین حال همچون خاطره‌ای از جایگاه همخوانان در کلیسا یا مخارجهٔ پشت محراب کلیسا، یعنی موضعی که «قدس اقداس» است و محراب شکل کلّی آن را در ابعادی کوچک‌تر نمایان می‌سازد، جلوه می‌کند. قندیلی که در برابر محراب آویخته شده[۳۵]، مؤید این شباهت در نظام نمادپردازی است؛ و قندیل خود یادآور «مشکوة»ی است که *قرآن* از آن بدین بیان یاد می‌کند: «الله نورالسموات والارض مثل نوره کمشکوة فیها مصباحٌ المصباح فی زجاجةٍ الزجاجه کانّها کوکبٌ دُرّیٌ...» (سورهٔ النور، آیهٔ ۳۵). و این امر به‌مثابهٔ نقطهٔ تلاقی رمزپردازی مسجد و نمازگزی پرستشگاه مسیحی است، و نیز نقطهٔ تلاقی رمزپردازی مسجد و رمزگری هیکل یهود و شاید هم رمزگری آتشکدهٔ پارسی. اینك به نقش صوتگیری محراب بازگردیم: در واقع محراب به علت انعکاس کلام خداوند در نماز، رمز حضور پروردگار محسوب می‌شود، و به همین جهت، رمزگری قندیل یا مشکوة و مصباح، منحصراً فرعی، و یا به عبارتی دیگر «عبادی» است[۳۶]؛ اعجاز اسلام همان کلام خداست که بی‌واسطه در *قرآن* تجلی یافته و تلاوت آن در نماز و مناسك موجب می‌شود که «فعلیت» یابد. و این نکته، موضع شمایل‌شکنی اسلام را به درستی روشن می‌کند: کلام خداوند باید به شکل بیان و لفظ باقی ماند و به همین نحو، نظیر عمل خلاق (آفریدگار)، آنی و مجرد از ماده باشد؛ بدین‌گونه قدرت تذکارش به صورت ناب محفوظ می‌ماند، بی‌آنکه معروض سایش و فرسایشی گردد که از مادهٔ قابل لمس و مس به طبیعت هنرهای تجسمی و به اشکال آنها که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود، راه می‌یابد. آن کلام چون در زمان تجلی یافته و نه در فضا و مکان، از خرابی و فسادی که اشیاء در فضا و مکان براثر تصرّف زمان می‌پذیرند، مصون می‌ماند؛ و کوچ روان نیز این نکته را نیك می‌دانند که در زندگانیشان، گفتار هست نه تصاویر. اسلام این صرفه‌کاری در بیان را که نزد اقوام مهاجر و کوچرو، و خاصه نزد چادرنشینان سامی طبیعی است، به نظام روحانی و معنوی منتقل می‌سازد[۳۷]؛ و در مقابل به محیط انسانی و خاصه به معماری، آن ساحت بی‌پیرایگی و شفافیت عقلانی را می‌بخشد که تذکار می‌دهد هر چیزی، بیانگر حقیقت الهی است.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

حواشی

۱. به هنگام فتح مکه توسط مسلمین، حضرت رسول(ص) نخست دستور داد تا همهٔ بتهایی را که اعراب مشرك در میدان جلوی کعبه برپا داشته بودند، ویران کنند؛ و سپس پا به درون حرم نهاد که دیوارهایش را نقاشی بوزنطی تزیین کرده بود و از جمله تصاویر منقوش بر دیوارها، تمثال ابراهیم بود که به‌قصد تفأل و عرفه تیرهایی پرتاب می‌کرد، و نیز تمثال مریم عذرا با کودك الهی. پیامبر با دو دستش تمثال اخیر را پوشاند و فرمود تا بقیه را از میان بردارند.

۲. سایه‌دار و حجم‌آفرین و جسم‌پذیر باشد (م).

۳. هنرمند نومسلمانی نزد عباس عموی پیامبر شکایت کرد که دیگر نمی‌تواند نقاشی (یا پیکرتراشی) کند. توصیهٔ شیخ بزرگ به‌وی این بود که هنر خود را به ترسیم نقوش گیاهان و جانوران موهومی که در طبیعت وجود ندارند، مصروف دارد.

٤. در متن انگلیسی hollows آمده، ولی باید از روی واژهٔ متن اصلی فرانسه که alvéole است، alveated، کندو شکل، ترجمه می‌شد (م).

۵. این واژه در ترجمهٔ انگلیسی نیامده است (م).

6. tapis noué = knotted rug.

7. cadences.

این واژه در ترجمهٔ انگلیسی: contrast (تضاد، تقابل عناصر) آمده .(م)

۸. می‌توان گفت که اسکندر عامل ایجاددنیایی‌است. که مقدر بود اسلامی شود، همچنان‌که قیصر عامل ایجاد جهانی بوده است که می‌بایست پذیرای مسیحیت گردد.

۹. یکی از علل انحطاط ممالك اسلامی در عصر جدید، حذف تدریجی عنصر چادرنشینی و کوچ‌روی است.

10. entrados = inner surface (در ترجمهٔ انگلیسی) .(م)

۱۱. حجرالاسود معروف در گوشه‌ای از کعبه کار گذاشته شده و بنابر این نشانگر مرکزی که مؤمنین در نماز رو به‌سوی آن کنند نیست، وانگهی نقشی «سرّی از اسرار مقدس دینی» هم ندارد.

12. tambour = drum.

در کتاب *معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانان*، نوشتهٔ دونالد ن. ویلبر Donal. N. Wilber، ترجمهٔ عبدالله فریار، ۱۳٦۵، ص ۷۸، این «شکل اصلی ناحیهٔ برزخ بین مکعب و گنبد»، «پاطاق» نامیده شده است (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

13. arête = rib.

14. puissance chtonienne = native power.

۱۵. معماری اسلامی از بدو پیدایی، بعضی عناصر معماری هند و بودایی را جذب و هضم کرد، اما این عناصر از طریق هنر ایران و بوزنطه به آن رسیده بود. تمدن اسلامی پس از چندی، مستقیماً تمدن هند را شناخت.

۱۶. شباهت میان طبیعت بلور و کمال معنوی تلویحاً در این کلام قصار منسوب به حضرت علی(ع) بیان شده است: «محمد(ص) انسانی است نه مانند دیگر انسانها، بلکه همچون گوهری میان سنگهاست». این سخن همچنین به نقطهٔ اتصال میان معماری و کیمیاگری نیز اشارت دارد.

۱۷. سنان ۸۹۵ هـ . ۱۴۹۰ م. ــ ۹۹۰ هـ . ۱۵۸۳ م (م).

۱۸. ایاصوفیه: «طرح ساختمان ویژهٔ صوفی مقدس که سازنده‌اش ابتکاری بدیع به‌کار بسته است، همانا نیم گنبدهایی است که برای پشت‌بند و به عنوان حمّال گنبد شگرف مرکزی برپا داشته است. این گنبد بر چهار طاق نهاده شده که دوتا از آنها، آغاز نیمه گنبدهای موردبحث هستند و قطر آنها برابر است با قطر گنبد مرکزی. دو طاق دیگر هر یك بر فراز دیواری عمودی نهاده شده‌اند... ترکیب گنبد مرکزی با دو نیم‌گنبدی که به‌نوبهٔ خود به نمازخانه‌های نیم‌دایرهٔ نیم‌گنبد منتهی می‌شوند، نه تنها توازن استواری بنا را برقرار می‌سازند، بلکه جهت محور شرقی ـ غربی را که منطبق با اصول تشریفات و آداب پرستش مسیحی است، ایجاد می‌کند. این بدین معنی است که فضای درونی، توسط گنبد عرقچینی روی آن، تمرکزی پدیدار کرده است و ضمناً توسط گسترش محوری طاقها به جانبین، تمرکز را برهم زده است و نیز وجود گنبد و نیم‌گنبدها که گویی از هم شکفته شده‌اند، از هیبت و ابهت ناگهانی بنا می‌کاهد».

«مسجد جامع سلطان سلیم در ادرنه...چیزی نیست جز تقلیدی وسعت‌یافته از گنبد نهاده شده بر هشت گوشی که بر بنای مکعبی قرار گرفته باشد...».

«مسجد سلطان سلیمان... با صوفی مقدس کمابیش تناسب یکسانی دارد. این مسجد مانند صوفی مقدس دارای گنبدی است بزرگ با دو نیم‌گنبد هم‌قطر برای پارسنگی یا توازن وزن گنبد مرکزی. این نیم‌گنبدها هم با فضاهای نیم‌گنبدی ممتد گشته‌اند... سرانجام باید گفت که (سنان) از شبستانهای پرنوری بهره جسته است تا انحنای دو نیم‌گنبد را در نقشهٔ ساختمان جای دهد. در این پاره از کار است که چیره‌دستی و نبوغ هنری سنان در ترکیب فضاهای مقعر و قائم‌الزوایا پدیدار شده است».

تیتوس بورکهارت، *هنر اسلامی، زبان و بیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، سروش ۱۳۶۵، ص ۱۵۱-۱۵۲-۱۵۳ و ۱۵۴ (م).

19. Türkische Moscheen, Origo-Verlag, Zurich 1953.

۲۰. نگاه کنید به:

René Guénon, *Caïn et Abel, dans: Le Règne de la Quantité et les Signes des*

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

Temps, Paris, N.R.F., 1945.

۲۱. انّ لهم جنّاتٍ تجری من تحتها الانهار، بقره، ۲۵؛ آل عمران، ۱۵، ۱۳۶، ۱۹۵، ۱۹۸؛ النساء، ۱۳، ۵۷، ۱۲۲؛ المائده، ۱۲، ۸۵، ۱۱۹؛ التوبه، ۷۲، ۸۹، ۱۰۰؛ یونس، ۹؛ رعد، ۳۵؛ ابراهیم، ۲۳: و... الصافات، ۴۰-۶۱؛ ص ۴۹-۵۵: جناتِ عدنٍ مفتحةً لهم الابواب متکین فیها یدعون فیها بفاکهةٍ کثیرةٍ وشرابٍ...؛ الزمر، ۷۳-۷۵؛ الزخرف، ۷۰-۷۳: ادخلوا الجنة انتم وازواجکم تُحبرون یطافُ علیهم بصحافٍ من ذهبٍ واکوابٍ وفیها ماتشتهیه الانفس وتلذ الاعین وانتم فیها خالدون...؛ الدخان، ۵۱-۵۷: فی جناتٍ وعیونٍ یلبسون من سُندُسٍ واستبرقٍ متقابلین کذلك وزوجنا هم بحورٍ عینٍ...؛ محمد، ۱۴-۱۶: مثل الجنة التی وعدالمتقون فیها انُهارٌ من ماءٍ غیراسنٍ وانهارٌ من لبنٍ لم یتغیر طعمه وانهارٌ من خمرٍ لذةٍ للشاربین و انهارٌ من عسلٍ مصفی...؛ الطور، ۱۷-۲۸: وزوجنا هم بحورٍ عینٍ... ویطوف علیهم غلمان لهم کانّهم لؤلؤ مکنون...(م).

۲۲. نگاه کنید به کتاب ما:

Introduction aux doctriues ésotériques de l'Islam, Dervy-Livres, Paris.

۲۳. رمزهای مشابهی در پوشاك آیینی سرخ‌پوستان شمال آمریکا نیز هست: کلاه با شاخهای گاو وحشی و شرابه‌های جامه بمثابهٔ باران و لطف و عنایت حق‌اند. و اما کلاه ساخته شده با پرهای عقاب، یادآور «مرغ تندر» است که از اوج آسمان، عالم را زیر بالهای خود گرفته و نیز خورشید تابان، که هر دو رمزهای روح کلی‌اند.

24. Siméon de Thessalonique, De divino Templo.

۲۵. برهنگی نیز ممکن است واجد خصلتی مقدس باشد، زیرا یادآور حالت اولیه انسان است، و نیز فاصلهٔ میان انسان و جهان را برمی‌دارد: مرتاض هندو «جامهٔ فضا دربر کرده است» یعنی تن‌پوشش فضاست.

۲۶. نقشها و علامات خاص خاندانهای نجبا، محتملاً دارای ریشه‌های دوگانه‌ای است: از سویی به نشانه‌های قبایل کوچ‌رو بازمی‌گردد ــ یعنی «توتم»ها ــ و از سوی دیگر ریشه در هرمسیّت دارد. در دوران امپراتوری آل سلجوق این دو جریان در خاور نزدیك بهم آمیختند.

۲۷. جامهٔ مردانهٔ جدید که جزیی از آن به انقلاب کبیر فرانسه و جزیی دیگر، به اخلاق پارسایی انگلیسی بازمی‌گردد، نمودگار ترکیب تقریباً کاملی از تمایلات ضد روحانی و ضد اشرافی است. جامهٔ مزبور بر اشکال بدن تأکید می‌ورزد، و در عین حال آنها را بنا به بینشی ابلهانه و برخلاف طبیعت و زیبایی الهی که باطناً ذاتی انسان است، «تصحیح می‌کند».

۲۸. عمامه را «تاج (یا دیهیم) اسلام» گفته‌اند.

۲۹. ر.ك. به *فرهنگ البسه مسلمانان*، ر.پ.آ. دزی، ترجمهٔ حسینعلی هروی، ۱۳۵۹، ص ۱۴۱-۱۴۶ (م).

۳۰. این منع، شرعی و فقهی نیست، بلکه تقبیح شده است و طلا، مؤکدتر از ابریشم.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

۳۱. «احرام، دو چادر نادوخته است که در ایام احرام، یکی را لنگ و تهبند کنند ویکی رابردوش پوشند». فرهنگ معین (م).

۳۲. منازعات و مشاجرات مکاتب الهیات و علم کلام اسلامی در باب طبیعت مخلوق یا قدیم قرآن، همانند مناظرات متکلمین مسیحی دربارهٔ دو طبیعت مسیح است.

۳۳. متن در ترجمه بسط یافته تا مفهوم گردد (م).

34. frises d'inscription = Friezes of inscriptions.

۳۵. بسیاری سجادهها این نقشمایه را بهشکلی کمابیش «شیودار» (نقش پرداخته) مکرراً تصویر میکنند. بهعلاوه محراب همیشه به چراغ و قندیل مزین نشده و کاربرد چنین رمزی در این مورد ابداً اجباری نیست.

۳۶. صدف پیچاپیچ یا حلزونی دریایی که تعدادی از قدیمترین محرابها را با آن تزیین کردهاند، در واقع بهعنوان عنصر معماری، منبعث از هنر یونانیمآبی (هلنیسم) است و ظاهراً به رمزپردازی بس کهنی که صدف پیچاپیچ را به گوش و مروارید را به کلام الهی* مانند میکند، بازمیگردد.

* صدف صدو چهارده عقد، کنایه از قرآن مجید است که ۱۱٤ سوره دارد (م).

۳۷. شمایلشکنی در اسلام شامل جنبهٔدیگریهم هست و آن اینکه چون انسان بهصورت خداوند آفریده شده، تقلید از شکل وی، کفر محسوب میشود. اما این دیدگاه، بیشتر حاصل منع تصویر است تا علت اولیهٔ آن.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

تمثال بودا

I

هنر بودایی به‌حسب نوعی دگرگونگی کیمیاوی که اساطیر کیهانی هند را «می‌گدازند» و به تصویر حالات نفس تبدیل می‌کنند، و در عین حال لطیف‌ترین عنصر هنر هندو، یعنی کیفیت تقریباً معنوی تن آدمی را که بر اثر رقص مقدس، شرافت روحانی یافته، و به علت روشهای یوگایی مصفی گشته، و گویی از خودآگاهی ذهنی بی‌حدود و ثغوری، آکنده شده، «متبلور» می‌سازند، از هنر هندو برخاسته است. تمثال مقدس بودا این همه را در نسخه‌ای بی‌بدیل که تمام سعادت روحانی سرمدی، ملازم هنر باستانی هند، را جذب می‌کند و خود به مضمونی مرکزی تبدیل می‌شود که همهٔ تمثالها و تصاویر دیگر، دور آن می‌چرخند؛ متراکم می‌سازد.

پیکر بودا و گُل لوطوس یعنی دو صورتی که از هنرهندو به‌دست آمده‌اند، بیانگر یك چیزاند: آرامش عظیم روح بیدار شده در خود. آن دو صورت، زبدهٔ وجه‌نظر معنوی بودیسم، و یا به عبارتی دیگر وجه‌نظر روانی ـ تنی‌بودیسم را که محمل تحقق‌یابی معنویت است، بیان می‌دارند.

تمثال انسان الهی که بر عرش لوطوس نشسته، نقشمایه‌ای هندوست: پیشتر دانستیم که قربانگاه(و درعین‌حال مذبح و آتشگاه)ودایی، تمثال نمودارگونهٔ انسانی طلایی (hiranya- purusha) را محصور ساخته است؛ این تمثال بر قرصی زرین قرار گرفته که خود بر برگی از گل لوطوس جای دارد. و آن، یکی از رمزهای پروشا (Purusha)، یعنی ذات الهی به عنوان گوهر لایزال انسان است، و همچنین تصویری از آگنی (Agni) پسر خدایان که کل عالم (Prajâpati) در آغاز به دست وی واقعیت و صورت تحقق یافته، نیز هست. همهٔ این جهات در پروشا هست که در هر مرتبه از مراتب وجود،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بر وفق قوانین دربایست همان مرتبه و بی‌آنکه در ذات خود دگرگونی پذیرد، متجلی می‌شود. آگنی، جرثومه یا تخم معنوی‌ای است که طبیعت کلی انسان بر پایهٔ آن رشد می‌یابد؛ بدین‌سبب آگنی در قربانگاه پنهان است، همچنان که در قلب آدمی مختفی است؛ و از آبهای آغازین یعنی مجموع امکانات بالقوهٔ روان یا جهان زاده می‌شود، و به همین جهت، گل لوطوس محمل آن است.

هنر بودایی این رمز انسان طلایی را پایدار و برقرار نگاه‌داشته، ولی در عین حال معنایی را که به زبان آن رمز بیان شده و مورد تأیید هندوئیسم است، ظاهراً رد می‌کند. زیرا اگر آموزهٔ هندو، در وهلهٔ نخست، ذاتی نامتناهی را تصدیق دارد که هرچیز فقط بازتابی از آن محسوب است (و چنان که ودا می‌گوید همهٔ موجودات از پروشا به‌وجود آمده‌اند)، آموزهٔ بودایی، در باب وجود یا ذات الهی کائنات هیچ نمی‌گوید و چنین می‌نماید که هرگونه الوهیتی را انکار می‌کند. یعنی به جای آنکه در ملاحظاتش، اصلی اعلا را مبدأ نظر قرار دهد که همچون نوك هِرمی متشکل از همهٔ حالات وجود خواهد بود (و جهان در چشم‌انداز خدامحوری (théocentrique) چنین می‌نماید)، منحصراً به طریق نفی و سلب حکم می‌کند، چنان که گویی از انسان و عدم وی، هِرَمی واژگونه را که نوکش در پایین است و تنه‌اش بی‌نهایت گشوده و گسترده در بالا، بر خلأ می‌تاباند. اما به‌رغم این معکوس شدن چشم‌اندازها، چکیدهٔ هر دو سنت یکی است. منتهی نظرگاههایشان در این نکته با هم اختلاف دارند که هندوئیسم واقعیات الهی را به حسب انعکاسشان در ذهن (انعکاسی که جدا و مستقل از تحقق‌یابی روحانی و بی‌واسطهٔ آن واقعیات، به علت طبیعت جهانشمول یا کلی عقل امکان‌پذیر است) به طریقی «عینی» می‌نگرد؛ و بودیسم برعکس گوهر انسان ــ یا ذات اشیاء ــ را فقط به طریق «ذهنی» یعنی از راه تحقق روحانی آن ذات، و تنها بدان وسیله، درمی‌یابد؛ و هرگونه تأیید واقعیت مافوق شکل و صورت را که منحصراً بر تأمل نظری مبتنی باشد، نادرست یا پندار و شبهه می‌داند. و البته این که عینیت یا موضوعیت یافتن واقعیت الهی در ذهن می‌تواند در بسیاری موارد، مانعی برای تحقق آن باشد، زیرا هر انعکاس لاجرم با الگوی اصلی خود نسبت معکوس دارد (چنان که مثال هرم که در راستای رأس و قلّه‌اش یعنی رمز مبدأ، تنگ و درهم فشرده می‌شود، نمودگار این معنی است) و نیز فکر به نوعی موجب محدودیت و جمود ذهن می‌گردد، وجه نظر فوق را توجیه می‌کند و بر حق جلوه می‌دهد[1]؛ در عین حال تفکر در باب خداوند، علی‌الظاهر خارج از موضوع تفکر (ذات حق) قرار می‌گیرد (یعنی از خارج

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بدان نظر می‌کند)، حال آنکه خداوند نامتناهی است و در واقع هیچ چیز ممکن نیست خارج از آن، واقع باشد. بنابراین هرگونه تفکر دربارهٔ ذات مطلق به سبب آنکه چشم‌انداز نادرستی دارد، معیوب است. بدین جهت بودا می‌گوید که در باب منشأ جهان یا روان هیچ چیز تعلیم نمی‌کند، بلکه فقط درد و رنج و راه رهیدگی از آن را باز می‌نماید.

با توجه به اینکه موضع‌گیری این آموزه، سلبی و منفی است، هنر بودایی علی‌الاصول فقط می‌توانست ظاهر انسانی گوتاما (Gautama)[۲] را با همهٔ نشانه‌های مشخص تخلّی یعنی چشم‌پوشی وی از دنیا تصویر کند: یعنی عاری از همهٔ صفات و علامات شاهانه‌اش، نشسته به حالت تأمل با کاسهٔ چوبین کدیه در دست راست که رمز ترك «غیرمن» از جانب اوست، حال آنکه با دست چپش زمین را به نشانهٔ سلطهٔ خویش بر آن لمس می‌کند؛ این تمثال اساسی بوداست(لوح XIII). اما این تصویر انسانی اهل زهدوریاضت که الگوهای قدیمی هندو را به خاطر خطور نمی‌دهد، به‌رغم عریانی و بی‌پیرایگی‌اش، سرانجام تمام قدرت خورشیدی هنر باستانی هندو را جذب می‌کند: گویی در تمثال شاکیامونی[۳] (Shakyamuni) که ترك دنیا گفته، یك تن از خدایان کهن روشنایی حلول کرده است، همان‌گونه که بودای تاریخی نیز با چیرگیش بر صیرورت هستی، تمامیت تقسیم‌ناپذیر وجود را آنِ خود کرده و دارا بود.

در بعضی تصاویر بهشتِ بودایی، عرش لوطوسی تاتهاگاتا[۴] (tathâgata) از آبگیری بالا می‌آید، بسان زایش آگنی از آبهای (اقیانوس) آغازین. لوطوس در کنار تمثال انسانی آنکه نیکبخت است (بودا)، مضمون اصلی هنر بودایی است؛ به اعتباری هنر بودایی تماماً در میان این دو قطب گنجیده و جاگرفته است: یعنی شکل لوطوس به‌نحوی مستقیم، «غیرشخصی» و ترکیبی، بیانگر همان چیزی است که صورت انسانی بودا، به طریقی «شخصی»تر و پیچیده‌تر، متجلی می‌سازد. وانگهی شکل انسانی بودا، به علت قرینه‌سازی و تمامیت و کمال ایستایش، به شکل لوطوس نزدیك است و در اینجا به مناسبت یادآور می‌شویم که بودا «گوهری در لوطوس»[۵] (mani padmê) نامیده شده است.

از لحاظ هندوئیسم، لوطوس خاصه رمز جهان به صورت انفعالی آن، همچون عرش یا زهدان تجلی الهی است، حال آنکه بودیسم آن را به‌ویژه با روانی که نخست حالت ظلمانی و بی‌شکل داشته (گِل و آب) و سپس شکفته شده و پذیرای نور بودهی (Bodhi)[۶] گشته، قیاس می‌کند و مشابه می‌داند؛ اما جهان و روان مطابق یکدیگرند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

وانگهی لوطوس کاملاً شکفته، همانند چرخی است که آن نیز رمز کیهان یا روان است، و پره‌های آن چرخ که همه به غلتك متصل می‌شوند و غلتك موجب به هم پیوستن آنهاست، نمودگار جهات فضا یا قوای روانی‌اند که روح آنها را به هم می‌پیوندد.

وقتی بوداشاکیامونی از تختش زیر درخت Bodhi، پس از تأملی درازمدت که وی را از اسارت زندگانی و مرگ رهانید، برخاست، لوطوسهای شگرف زیر پاهایش شکفتند. آنگاه به سوی چهار جهت فضا روان شد و با لبخند رو به جانب سمت الراس و راس‌القدم نهاد[۷]؛ در دم موجودات بی‌شمار آسمانی فراز آمدند تا وی را تعظیم کنند. این روایت به‌طور ضمنی، غلبهٔ بودیسم بر جهان هندو را از پیش نمایش می‌دهد، غلبه‌ای که در هنر نیز انعکاس می‌یابد: یعنی خدایان قدیم هندو از عرش خود واقع بر کوهستان جاودان فرود می‌آیند و همچون سیاراتی دور تمثال مقدس tathâgata به گردش می‌افتند، و از آن پس آنان فقط نمودگار واقعیات روانی یا فیضان «سحرآمیز» و کمابیش سپنجیِ وجود خود بودا هستند.

در عوض، بودا به عنوان نمونه تعمیم می‌یابد و وسعت میدان بُرد و دامنهٔ نفوذ و تاثیری غیرتاریخی و عالمگیر کسب می‌کند و سرانجام همچون خاتمی الهی می‌شود که اثرش الزاماً بر همهٔ وجوه و ساحات کیهان پیداست. بدین‌گونه بوداهای سماویِ Mahâyâna[۸] که گاه dhyâni[۹]ـ بودا نامیده شده‌اند، بر جهات ده‌گانهٔ فضا فرمان می‌رانند: هشت جهتِ «گلباد» و دو جهتِ عمودی که خلافِ یکدیگرند. در اینجا فضای مادی، نقش‌پرداز «فضای» معنوی است؛ جهات ده‌گانه، رمزِ ساحات اصلی یا صفات و کیفیات Bodhi هستند؛ مرکزی که تمام این جهات از آن فیضان می‌کنند و همه علی‌الاصول بدان تاویل می‌شوند، ذات غیرقابل توصیف است که در بیان نمی‌گنجد. بدین جهت بوداهای آسمانی، در عین حال بازتاب معنوی بودا شاکیامونیِ یگانه (و بدین اعتبار گاه چنین تصویر شده‌اند که از سر وی بیرون می‌آیند) و مسطوره‌های همهٔ بوداهای حلول کرده نیز هستند. این مناسبات مختلف ابداً مانعة الجمع نیستند، زیرا هر بودا بالضروره «دربرگیرندهٔ» جوهرهٔ بودهی (Bouddhéité) است، و در عین حال یکی از جهات باقی وی را نیز به ویژه نمایش می‌دهد: «شخص یگانهٔ بودا، چندین شخص می‌شود، و چندین شخص، یك شخص»[۱۰]. از سویی، dhyâni- بوداهای مختلف با سلوکهای معنوی گوناگون شاکیامونی تطبیق می‌کنند؛ و از سوی دیگر، شاکیامونی خود جزء جهان معنوی است که آنان یعنی دیانی ـ بوداها فراهم می‌آورند. از دیدگاهی، شاکیامونی، تجسد بودا

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

Vairochana[۱۱] است، که در مرکز آذین گلسرخی کیهان جای دارد و نامش بدین معناست: «آنکه به هر سو نور می‌افشاند»؛ و از منظری دیگر، تجسدِ بودا ـ آمی‌تابای (Amitabha) بسی شفیق و غمخوار است که بر جهت غرب فرمان می‌راند و سیاره یا جفت و یار زیردست و خدمتگزارش Avalokiteshvâra[۱۲] bodhisattva[۱۳] است که در خاور دور به نام تائوئیستی kwan-yin یا kwannon شناخته است.

ماندالاهای بودایی، نمایشگر این جهان معنوی، برحسب شاکلهٔ قدیم لوطوسِ شکفته‌اند و بدین‌گونه کثرت تجلی اگنی ودایی را به خاطر خطور می‌دهند. تمثالهای بودا یا bodhisattvaها که بر بخشهای مختلف آذین گلسرخی موکل‌اند، در شمایل‌نگاری، همه همانند نمونهٔ کلاسیك شاکیامونی‌اند و عموماً فقط از لحاظ رنگ و صفاتشان از او متمایز می‌شوند؛ همچنین اطوار و اشاراتشان (mudrâs) موجب تمایز آنها از یکدیگر است، اما همین اطوار و اشارات، نمودگار سلوکهای مختلف شاکیامونی یا مراحل مختلف تعلیم وی نیز محسوب می‌شوند. گرچه جهات ده‌گانهٔ فضا با بعضی bodhisattvas[۱۴] تطبیق می‌کنند، اما شمارهٔ بودی ساتواها ابداً محدود نیست؛ و چنان‌که Sutra[۱۵]ها می‌گویند به تعداد ریگهای گنگ است، و هریك از آنان فرمانروای هزار عالم است؛ به علاوه هر بودا در جمعی از بودی ساتواها[۱۶]، متجلی می‌شود و ضمناً «جسمهای سحرآمیز» بی‌شمار دارد: بدین‌گونه تمثال اساسی بودا که بر گل لوطوس نشسته و هاله‌ای وی را دربر گرفته، ممکن است اشکال مختلف به تعداد نامحدود داشته باشد. برحسب بینش رمزی که در بعضی مکاتب نظری Mahâyâna بسط و گسترش می‌یابد، رحمت بیکران بودا در هر ذره از کیهان به صورت bodhisattvaهایی که بر تخت لوطوس نشسته‌اند، مشهود است و بعضی تصاویر کلاسیك بهشتِ بودایی که در آنها بودا و bodhisattvaهای بسیار، همه همانند یکدیگر، بر لوطوسهایی آرمیده‌اند که از تالابی آسمانی سر برمی‌کشند یا بر شاخه‌های درختی عظیم می‌شکفند، بیانگر همین تصور تجلی‌ای است که الی غیرالنهایه تجدید می‌شود[۱۷].

این کهکشان بوداها، به نوعی، فقدان «نظریه» به معنای حقیقی واژه، یعنی عدم بینشی خدامحور از جهان را ترمیم و جبران می‌کند: در واقع مبدأ هستی شناختی نیست که بر اثر انعکاس، به حسب سلسله مراتبی نزولی، متفرق می‌شود، بلکه نمونهٔ نوعی آدم زهدپیشه یا دقیق‌تر بگوییم سنخ‌مونی (muni) یعنی انسان رهیده از گردش و سیر وجود، همچون دهانه‌ای گشوده بر خلأ می‌گردد و به حسب حالات و کیفیات ممکنِ رهیدگیش،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

تنوع می‌یابد. کثرت بوداها و bodhisattvaها، نمودگار نسبیّت ظرف انسانی است: یعنی بودا به‌عنوان انسان متجلی، از اصل احدیت (یا مبدأ احدیت) متمایز می‌شود؛ تجلی به‌هیچ‌وجه امری مطلقاً یگانه نیست. به‌قسمی که گونه‌گونی نامحدود نوع تجلی، به‌مثابهٔ جلوهٔ معکوس عدم تفرق ذات مطلق است.

از سوی دیگر به میزانی که هر bodhisattva از بند صیرورت می‌رهد، صفات و کیفیات مستتر در آن را نیز متصرف می‌شود؛ آنچه در او به‌ثمر نشسته است «corps de fruition» (samboghakaya) (جسم صفاتیش) به‌مثابهٔ ترکیبی از صفات و کیفیات عالم است، ولی «ذات و ماهیت»اش «corps de substance» (dharmakaya)(جسم ماهویش)برتر از هرگونه‌توصیفی‌است. Chia-Siang Da-shi[۱۸] می‌گوید: «مجموع bodhisattvaها از زمین فیضان می‌کنند، و به اتفاق، مبین جسم کیهانی بودا هستند»؛ بنابراین ظرف یا قابل بودا، آنقدر گسترش می‌یابد که کیفاً سراسر عالم عین و شهود را دربر می‌گیرد؛ در عین حال، نامتناهی فقط از طریق این ظرف و قابل و به اقتضای آن، ساحتی «شخصی» می‌یابد. در اینجا چشم‌انداز بودایی به نظرگاه ودایی می‌پیوندد، و البته می‌بایست چنین می‌شد، زیرا آن دو دیدگاه چون دو مثلثِ «خاتم سلیمان» که به‌طور معکوس همانند یکدیگرند، متقابلاً درهم فرومی‌روند.

به حکم این تلاقی چشم‌اندازها، شمایل‌نگاری مهایانایی (mahâyâniste) از رمزهایی که هندوئیسم به ساحات مختلف ذات الوهیت منسوب می‌دارد، استفادهٔ وافر می‌برد، از قبیل ابزار و اسباب متعلق به ذات حق، چون vajra[۱۹]، و کثرت سرها و بازوان یك bodhisttva؛ و البته جنبهٔ تانترایی[۲۰] (tantrique) هنر لامایی[۲۱] (lamaïste) را هم از یاد نباید برد. در مقابل، ممکن است که شمایل‌نگاری هندو نیز به سهم خود، تحت‌تأثیر بودیسم قرار گیرد، زیرا اصل تشبیه و تجسیم (نمایاندن خدا به‌صورت انسان) در آن، به روزگار بودیسم متأخر، گسترش یافت.

در هنر Hinayâna[۲۲] (در سیلان و برمه و سیام)، تمثال واحد بودای زمینی، شاکیامونی، الی غیرالنهایه تکرار می‌شود. شمایل‌نگاری هینایانایی به علت فقدان رمزپردازی مابعدالطبیعی (که در Mahâyana جزء میراث هندوئیسم محسوب است)، تمایل دارد که به شاکله‌ای به‌غایت ساده و بی‌پیرایه منحصر گردد، چنان‌که گویی در مرز باریکی میان تمثال و عدم تمثال، شمایل‌پرستی و شمایل‌شکنی، گام برمی‌دارد. به علاوه تکرار تمثال یگانهٔ بودا در آن هنر، به نوعی، یادآور یکنواختی آرمیده و شکوهمند سوترا

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

(Sûtra)هاست.

II

گرچه تمثال شاکیامونی (لوح XIV)، خصلت کلی نمونهٔ نوعی را یافته، ولی با این همه به میزانی کمابیش عظیم،شباهتش‌با شاکیامونی‌تاریخی نیز حفظ شده است، ولو بدین جهت که شاکیامونی تاریخی، در همهٔ تجلیاتش، بالضروره جوهر بودهی (Bouddhéité)را ظاهر می‌ساخته است. و اما برحسب سنت، tathâgata خود، تمثال خویش را به اخلاف سپرده است. در واقع بنا به Divyâvadâna، شاه Udâyana یا Rudrâyana[۲۳]، نقاشانی نزد «نیکبخت» گسیل داشت تا تمثال وی را تصویر کنند، ولکن چون سعی آنان در پرداختن نقش صورت بودا بیهوده بود، بودا به ایشان گفت که خستگی (روحی)شان مانع از کامیابی در نگارگری می‌شود، و آنگاه فرمود تا برایش پرده‌ای آوردند، و بر آن، شبیه خویش را «تابانید»[۲۴]. این روایت مستقیماً یادآور تمثال‌نگاری بر وفق archéiropoïetos[۲۵] بنا به روایات و سنن مسیحی است. به حسب روایتی دیگر، یك تن از پیروان tathâgata کوشید تا تمثال وی را نقش کند؛ اما سعیش بیهوده بود، چون نتوانست نسبتها و اندازه‌ها یا ابعاد tathâgata را ضبط و ثبت کند، بدین جهت که هر میزانی و مقیاسی بسی کوچك بود. سرانجام بودا به وی فرمود که خط کناره نمای سایه‌اش را که بر زمین افتاده بود، ترسیم کند. نکتهٔ مهمی که باید از این دو روایت به خاطر سپرد این است که تمثال مقدس به‌مثابهٔ «بازنمایی» یا «تصویرتابی» خودِ tathâgata می‌نماید؛ و ما از این جنبهٔ سنت باز یاد خواهیم کرد. و اما «اندازه»ای که هنر انسانی قادر به ضبط و ثبت آن نیست، نظیر اندازهٔ قربانگاه ودایی،با«شکل»اصلی، تطبیق می‌کند. از این لحاظ نیز، میان بینش بودایی و نوعی بینش مسیحی، مشابهتی هست: توضیح آنکه در قرون وسطی، «اندازهٔ حقیقی» پیکر مسیح که بر نوارها یا ستونهایی ثبت و ضبط شده بود، معمولاً دست به دست می‌گشت و از اسلاف به اخلاف می‌رسید. و سرانجام بنا به منبع سومی، Prasenajit،شاه Shrâvasti ، یا Udâyana، شاه Kaushâmbî، دستور داد تا در دوران حیات بودا، پیکرهٔ وی را از چوب صندل تراشیدند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لوح XIII. نقاشی تبتی (tanka).

در مرکز، شاکیامونی به هنگام تجلی تابناکش که کاسهٔ چوبین پر از برنج کدیه را در دست چپ دارد، و با دست راست زمین را لمس می‌کند؛ بالای سرش، در سمت چپ ناظر، Akshobya، «قیوم» و در دست راست، Târa؛ در پایین، در سمتِ چپ، Manjushri که با شمشیر آخته جهل را پاره‌پاره می‌کند و کتاب حکمت به دست دارد، در وسط Avalokiteshvâra، بودای مظهر رحمت و شفقت با تسبیح ذکر و وردش. در دستِ راست Vajrapâni، مظهر آدم‌نمای قدرت بودا با Vajra رمز آذرخش.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لوح XIV. بودا Amida، پیکرهٔ ژاپنی متعلق به نیمهٔ قرن سیزدهم (بریتیش موزئوم).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

در اینجا ذکر نکته‌ای در باب خصلت به ظاهر «غیرتمثالی»[۲۶] هنر بودایی ابتدایی مناسبت دارد: در نقوش برجستهٔ Sânchî و Amarâvatî که جزء نخستین آثار پیکرتراشی بودیسم محسوب می‌شود، tathâgata به‌صورت انسانیش تصویر نشده، و حضور وی در میان پیروان و پرستندگان، فقط با نقش نشانه‌هایی چون درخت مقدس مرصع به دُر و گوهر، یا چرخ قانون که بر تختی قرار گرفته، نمودار گشته است[۲۷]. اما نبودِ تمثال به صورت تندیس سنگی، بالضروره موجب فقدانِ تمثال مقدس به صورت پیکرهٔ چوبی و نیز به طریق اولی، عدمِ شمایلِ نقاشی شده، نمی‌شود. اینها همه بسان درجات مختلف موضوعیت خارجی یافتن هنر است. تمثال سنتی تا حدی وابسته به فنی است که منظماً تعلیم داده می‌شود و از اخلاف به اسلاف می‌رسد. وانگهی تبدیل تمثال از صورت مستوی به شکلی تجسمی، متضمن «عینیت» یافتن بیشتر رمز است که همواره خواستنی هم نیست[۲۸]؛ و این ملاحظه در مورد هنر مسیحی هم صادق است[۲۹].

راست است که گویی از مواعظ خود بودا، و یا دست‌کم از مواعظ نخستین و عمومیش که فقط بر دفع شهوات و هواجس نفسانی و پیوندهای ذهنی آنها اصرار می‌ورزند، و جوهر بودهی (Bouddhéité) یعنی طبیعت متعالی و فوق بشری بودا را به‌طور غیرمستقیم و به‌طریق سلبی، بازمی‌نمایند، شمایل‌شکنی‌ای نسبی نتیجه می‌شود؛ چنان که بنا به روایت Kâlingabodhi Jâtaka بودا برپا داشتن اثر یا بنای یادبودی (chetya) را که پیروان بتوانند در ایام غیبتش آن را به پرستش و نیایش گیرند، و بدان نذورات پیشکش کنند، منع فرمود[۳۰]. اما تمثالی که بودا خود از راه «تصویرتابی» معجزآسای خویش رقم زد، حدیث دیگری است و روایت مقدسی که می‌گوید نقاشان خود نمی‌توانستند شبیه tathâgata را ثبت و نقش کنند، و یا اندازه‌های وی را به‌دست آورند، از پیش به حجت شمایل‌شکنی پاسخ می‌گوید، بدین‌وجه که تمثال مقدس، تجلی فضل و عنایت بوداست و از قدرت فوق بشری وی، نشات می‌گیرد، و بیانگر این آرزوی اوست که پیش از استغراق در نیروانا، همهٔ موجودات را از بندِ samsâra[۳۱] برهاند[۳۲].

چنین می‌نماید که آنچه گفتیم در تضاد با آموزهٔ کرمه[۳۳] (karma) است که بنابر آن رستگاری و نجات در انسلاخ یا وارستگی باطنی است که موجب می‌شود چرخ مرگ و زندگی از گردش بازماند؛ اخذ و درک Bodhi از برون، به مدد تاملات نظری یا از طریق جذب ذهنی رمزها، ابداً ممکن نیست، اما وقتی شور شهوات فرونشست، Bodhi خودبه‌خود، درخشیدن می‌گیرد. مع‌هذا این امر فقط «ساحت»ی از بودیسم است، زیرا

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بودیسم بدون سرمشق افسونگر خودِ بودا، و بدون رایحهٔ معنوی‌ای که از اقوال و اعمالش برمی‌خیزد، و خلاصهٔ کلام بدون فضل و رحمتی که tathâgata با ایثار کمالاتِ شخصِ خویش در راه خیر و صلاح همهٔ موجودات در عالم می‌گستراند، نه قابل تصور است و نه ثمربخش و کارساز. این لطف و عنایت که آدمی بی‌آن نمی‌تواند از مرز خود فراتر رود، حاصل نذر و دعای آغازین «نیکبخت» است که اراده‌اش به برکت آن، همهٔ پیوندها با ارادهٔ فردی را گسست[۳۴].

وانگهی اگر نیك بنگریم، ملاحظه می‌کنیم که دو جنبهٔ بودیسم، یعنی آموزهٔ کرمه و خصلت لطف و رحمتش، همبسته‌اند؛ زیرا بازنمودن سرشت حقیقی جهان، در حکم تفوق یافتن بر آن است؛ و به‌طور ضمنی، ظاهر گردانیدن حالت سکون یا تغییرناپذیری و ایجاد رخنه و شکافی در نظام بستهٔ صیرورت. این رخنه یا شکاف، خود بوداست، و بنابراین هرچه به بودا تعلق دارد، ناقل و حامل سیالهٔ بودهی (Bodhi) است.

در «عصر زرین» بودیسم، ممکن بود نمایش تجسمی tathâgata باشد. و حتی امکان داشت در محیطی سخت آکنده از تاثیرات هندوئیسم، بی‌جا و ناروا به نظر آید. اما بعداً، هنگامی که دریافت معنوی مردم و همتشان دچار ضعف و فتور گردید و گسیختگی‌ای میان فکر و اراده‌شان پدید آمد، همهٔ اسباب لطف و رحمت و از آن جمله تمثال مقدس، مناسب و حتی ضرور گشتند؛ و این معنی خاصه در مورد بعضی اوراد و ادعیه و اذکار که گویی در متونِ شرعی نشانده یا درج شده‌اند، و به‌طور کلی فقط از زمانی خاص، و به سائقهٔ الهاماتِ همساز، مورد استفاده قرار گرفتند، صادق است. همچنین بعضی منابع بودیسم حکایت می‌کنند که برخی هنرمندان براثر کسب فضایل معنوی عظیم، به بهشت شاکیامونی یا Amitabha انتقال یافتند یا تصویرش را نقش کرده به دیگران تسلیم دارند[۳۵].

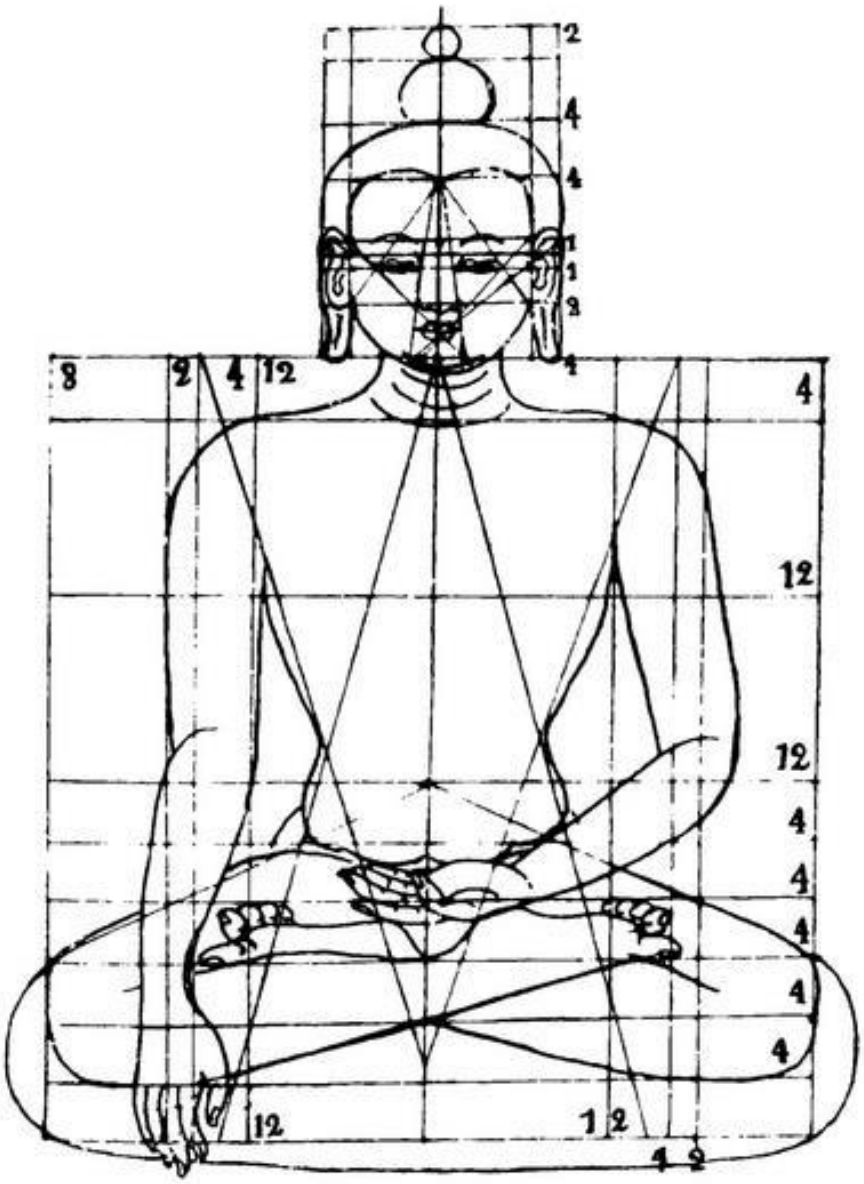
اگر هم بپذیریم که اثبات تاریخی بودن تمثالی مقدس، نظیر تمثال بودا ممکن نباشد، باز حقیقت این است که تمثال بودا به شکل سنتی، بیانگر ذات بودیسم است؛ و حتی باید بگوییم که از قدرتمندترین براهین آن به‌شمار می‌رود.

III

تمثال سنتی بودا شاکیامونی، از سویی بر قانونی مربوط به ابعاد و تناسبات مبتنی است

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

و از سوی دیگر بر توصیف علامات مشخصهٔ پیکر بودا، بدان‌گونه که از متون استنتاج می‌شود، استوار است (شکل ۲۷).



شکل ۲۷. شاکلهٔ تناسبات «تمثال حقیقی»، بودا، برحسب طرحی که نقاشی تبتّی کشیده است. به نقل از کتاب *Cimes et Lamas* نوشتهٔ Marco Pallis.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بنا به شاکله‌ای از تناسبات که در تبّت مورداستفاده است[۳۶]، خط مرزی یا کناره‌ساز پیکر نشسته، به استثنای سر، در مربعی محاط است که خود، در مربع قاب سر انعکاس می‌یابد؛ همان‌گونه که اندازهٔ صفحهٔ سینه، بین شانه‌ها و تا ناف، برحسب تناسبی ساده، در چهارگوش چهره، منعکس می‌گردد. نسبت میان درازای تنه و چهره و برآمدگی مقدس قفا، به‌نحوی است که طول آنها به‌تناسب کاهش می‌یابد. این انگاره که شاید روایاتی از آن وجود داشته باشد، ساحت کاملاً ایستای کل تمثال و احساس تعادل استوار و آرمیده‌ای را (که (آن تمثال) به بیننده الهام می‌دهد) متحقق می‌سازد.

مشابهتی سرّی میان تمثال انسانی بودا و شکل stupa، یعنی صندوقی که یادگارهای مقدسین و اولیا یا اشیاء متبرك را در آن می‌گذارند، وجود دارد. صندوق اشیاء مقدس و متبرك (stupa) به اعتباری نمودگار پیکر جهانی tathâgata است. درجات یا طبقات مختلف آن که در قاعده چهارگوش و در رأس کمابیش کروی است، رمزهای سطوح یا مراتبِ مختلفِ وجوداند. این سلسله مراتب، به مقیاس کوچك‌تری، در تمثال انسانی بودا انعکاس می‌یابد که تنه‌اش یادآور بخش مکعب stupa است و سرش که برجستگی جوهر بودهی («bouddhéité») چون تاجی بر آن قرار گرفته، مع ادل گنبد یا قبه است که برجك یا سر منارهٔ تزیینی بالای آن واقع است.

اشارات دستان بودا مربوط به دانش mudrâs است که در بودیسم، میراث هندوئیسم است. به‌طور کلی رمزپردازی اشارات از این معنی ناشی است که دست راست طبیعتاً با قطب فاعلهٔ جهان یا روان مطابقت دارد، و دست چپ، نمودگار قطب منفعله یا پذیرنده است. این دو قطب، نشانگر ذات (essence) و جوهر (substance)، Purusha و Prakriti، آسمان و زمین، روح و روان، اراده و عاطفه، و غیره‌اند. بدین‌گونه وضع و حالت متقابل دو دست، می‌تواند در عین حال بیانگر وجهی اساسی ازآموزه،حالتی روانی و روحی و مرحله یا ساحتی از کیهان باشد.

تمثال بودا، متضمن بعضی خصایل شخصی است که سنت به دقت و وسواس تمام آنها را حفظ کرده، و آن خصایص در نمونه‌ای ثابت و تغییرناپذیر (hiératique) مندرج‌اند که شکل کلی آن نمونهٔ نوعی که کمابیش تعریف یا تثبیت شده، بیشتر طبیعت رمزی دارد تا سرشت چهره‌نگاری. در نظر اقوام خاوردور که تمثال سنتی بودا از هند به آنان رسیده است، این تمثال همواره دارای بعضی خصایل نژادی خاص هندیان بوده است و هست، به‌رغم نمونهٔ مغولی تمثال که در نسخه بدلها و رونوشتهای چینی و ژاپنی شمایل مزبور،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

آشکار است. وانگهی همانندسازی و همگونگی با نمونهٔ مغولی، از گویایی حالت اصیل تمثال هیچ نمی‌کاهد، بر عکس حتی آرامش تزلزل‌ناپذیر و شکفتگی و کمال و تمامیت ایستا و طمأنینه‌اش، براثر این تقرب نژادی و قومی، برجسته‌تر هم می‌شود؛ ایضاً می‌توان گفت معیار روحانی‌ای که تمثال مقدس بودا حامل و ناقل آن است، بسان وجه نظر یا رویکردی روانی ـ جسمانی که سلوك مادر آورد اقوام مغولی بودایی مذهب را قویاً تحت تاثیر قرار داده، به تماشاگر سرایت می‌کند. و در این پیوند، چیزی شبیه رابطهٔ جادویی و سحرآمیز میان پرستنده و شمایل هست: شمایل در وجدان جسمانی آدمی نفوذ می‌کند و آدمی خود را به نوعی در تمثال می‌تاباند، و با بازیافتن آنچه تمثال بیان می‌کند در خود، بدان تمثال قوهٔ لطیفی منتقل می‌سازد که بر دیگران پرتو خواهد افکند.

پیش از اختتام این فصل، هنوز می‌باید مختصری در باب تاثیر یونانی‌مآبی در پیکرتراشی مکتب Gandhara[۲۷] بگوییم، تاثیری که غالباً در اندازهٔ آن مبالغه کرده‌اند، و تنها حاصلی که به‌بار می‌توانست آورد، رشد و بالندگی طبیعت‌گرایی بود که در آغاز بیم آن می‌رفت که چون سیلابی الگوهای سنتی تغییرناپذیر (hiératique) را فروگیرد، اما به‌زودی مهار شد. از آن پس این طبیعت‌گرایی فقط در چهارچوبی منحصراً سنتی به صورت خطوط یا سطوح پرمایه و بس لطیفی که در کل صورت، لرزش و اهتزاز دارند، بی‌آنکه آن را ابداً مضطرب و آشفته کنند، ادامه یافت. اگر تاثیر یونانی‌مآبی چیزی بیش از اتفاقی گذرا و ناپایدار بوده است، بدین علت است که آن تاثیر مرتبهٔ بیان هنری را اندکی جابه‌جا کرد بی‌آنکه در ذاتش تغییری پدید آورد. و شاید نقل چهره‌نگاری مقدس از قلمرو نقاشی به حوزهٔ پیکرتراشی، مرهون آن تاثیر باشد.

دریچه‌ای که یونانی‌مآبی از آن گذشت تا توانست در (بودیسم) رخنه کند، تحلیل بودیسم از جهان است که خصلتی به ظاهر فلسفی دارد: تعلیم شاکیامونی دربارهٔ توالی و تسلسل حتمی علت و معلول و آرزو و رنج، به طریق برهان لم، فقط به خرد توسل می‌جوید و از عقل مدد می‌گیرد. اما این نظریهٔ کرمه (karma) که با رواقیّت خالی از قرابت نیست، فقط پوستهٔ پیام بودائیت است، ولی مغز یا هسته‌اش که فقط از طریق مشاهدهٔ باطنی قابل وصول است، ماوراءِ هر اندیشهٔ عقلایی است. این پوستهٔ تعقلی در Hīnayâna نمایان‌تر است، اما در Mahâyâna چنین می‌نماید که وجود هستهٔ مافوق صورت، پوسته را می‌ترکاند. از این رو تمثالهای مقدس در Mahâyâna، از تمثالهای مقدس در Hīnayâna که به شاکله‌سازی و لطف و ملاحت تزیینی، متمایل است، میدان

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

نفوذ و بُرد معنوی وسیع‌تری دارد.

نقاشی Mahâyâna بعضاً از فنون ظریف و نازك‌کاری هنر تاائوئیستی بهره‌یاب شد: طرح هنری یا نگاره که در عین حال موجز و درهم فشرده و نیز سیال است، ظرافت سنجیده و معتدل رنگها، و پرداخت خاص ابرها و زمینهٔ منظره یا صحنه‌ای که بودا در آن میان ظاهر می‌شود، به این تمثالها خصلتی تقریباً رؤیت وش می‌بخشد؛ و بعضی از آنها مبیّن کشف و شهودی بی‌واسطه، یعنی «شخصی» یا «زیسته و تجربه شده» است: و از جهتی تاثیر موعظه‌ای الهام شده و به وحی آمده را داشته‌اند[۳۸]. نبوغ ژاپنی که به سهولت خودجوشی را با سختکوشی درمی‌آمیزد، به خلق چند اثر توفیق یافته که از شگفت‌انگیزترین آثار به شمار می‌روند، از قبیل بعضی تمثالهای Amida (Amitâbha) که بر فراز لوطوسی همچون قرص خورشید در سپیده‌دمی پاك ظاهر می‌شود، یا تمثالهای Kwannon که بر فراز آب، بسان ماه تمام در شامگاهان، در هوا معلق است.

نقش «آیینی» (sacramental) تمثال بودا از این واقعیت ناشی است که تمثال بودا موجب دوام حضور جسمانی شخص بودا می‌شود، و به نوعی، مکمل لازم آموزه‌ای است که فقط از سلب و نفی محض فراهم آمده است، زیرا اگر شاکیامونی از هرگونه عینیت و موضوعیت یافتن ذات متعال در ذهن اجتناب ورزیده، بدین جهت است که بسی بهتر توانسته ذات متعال را به مدد زیبایی روحانی هستی سادهٔ خویش بیان دارد. بسندگی به حداقل وسائط موردنیاز در تنزیل وحی و اظهار طریق، بسانِ خودِ آن، فضل است و عنایت.

Boddhidharma[۳۹] پیر Dhyana گفته است: «ذات اشیاء غیرقابل توصیف است؛ برای بیان آن، از کلام سود می‌جویند؛ شاهراهی که به مقصد کمال می‌رسد کشیده نشده، و رازآموختگان برای آنکه بتوانند آن را بازشناسند، از اشکال و صور یاری می‌گیرند».

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

حواشی

۱. هریك از سنن بزرگ روحانی بشریت در کاربرد وسایل روحانی «صرفه‌کاری» خاص خود را دارد، زیرا انسان نمی‌تواند همزمان همهٔ محملهای ممکن را به‌کار برد و یا در دو راه گام بردارد، گرچه هدف همهٔ این طرائق اساساً یکی است.

سنت ضامن این معنی است که وسایل و وسائط عرضه شده از جانب آن، برای ارشاد و هدایت انسان به‌سوی مقصد یا به ماوراء جهان، کفایت می‌کنند.

۲. گوتامابودا، بودا پیش از آنکه بیدار شود و چشم بر واقعیت بگشاید، گوتاماشاکیامونی (S'akyamuni) یا «مرتاض شاکیاها» لقب داشت (قبیلهٔ شاکیاها) و پس از بیداری از خواب غفلت، بودا یعنی آنکه چشم بر واقعیت گشوده و سیدارتا (Siddharta) یعنی آنکه به هدف نهایی رسیده، نام گرفت.

بودا پیش از ظهور در این جهان، بودی ساتوا Boddhisattva یعنی بودای بالقوه بود. (م).

۳. شاکیامونی: فرزند خاندان شاکیا. (م).

٤. تاتهاگاتا از القاب بوداست، یعنی «آنکه بدان ساحل پیوسته»، «چنین رفته» و یا «چنین آمده» است. واژه، مرکب از دو جزء است. تاتها یعنی آن‌چنان، چنین، اینسان، و گاتا، یعنی رفته است و مقصود از آن بوداست که به کرانهٔ نیروانا رسیده است، و یا به تعبیری دیگر آنکه چون بوداهای پیشین ظاهر شد و هم‌راه آنان را پیمود. (م).

٥. mani = گوهر، padma = چرخ و گل نیلوفر. (م).

٦. بودهی یعنی عقل و خرد، عقل اعظم مملو از جوهر روشنایی (sattva). (م).

۷. ر. ك. به: Paul Mus, *Barabudur*, Hanoi, 1935. «هفت قدم» بودا به‌سوی مناطق مختلف فضا، یادآور حرکات سرخ‌پوستان سیو (Sioux) به هنگام اجرای Hanblecheyapi یعنی آیین تلقین ذکر یا استمداد و طلب یاری از عالم ماوراء است که در خلوت و انزوا بر ستیغ کوهی برگزار می‌شد (ر.ك. به: Héhaka Sapa, op. cit.).

۸. ماهایانا یعنی چرخ یا گردونهٔ بزرگین. ماهایانا بودا به معنی گردونهٔ بزرگ آیین بوداست و آن سنت شمالی آیین بوداست که بالنسبه آزاداندیش و کمتر مقید به نص احکام است. (م).

۹. dhyāni buddha یعنی بودای تفکر و مراقبه. (م).

۱۰. کتیبهٔ Long-men به نقل از Paul Mus، کتاب یاد شده، ص ٥٤٦.

۱۱. ویروچانا، یکی از مظاهر پنجگانهٔ بودای تفکر و مراقبه است، و آمی‌تابا مظهر دیگرش،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

نگاهبان آفرینش محسوب می‌شود. (م).

۱۲. آوالوکیتشوارا از بزرگترین بودی ساتواهای ماهایاناست. به‌معنای خدایی که با ترحم به موجودات می‌نگرد، نگاهش آکنده از مهر و شفقت است، به هر سو نظر می‌کند. وی در چین به نام کوان ئین و در ژاپن به نام کوانون شناخته است. (م).

۱۳. بودی ساتوا، یعنی بودایی که بعداً ظهور خواهد کرد، مرکب از دو جزء بودی bodhi: عقل و خرد و sattva: گوهر روشنایی، یعنی کسی که جوهرش، خرد تابناك است. (م).

۱٤. برحسب شمایل‌نگاری Shingon که Ananda R. Coomaraswamy در Elements of Budhist Iconocraphy (Harvard 1935) به‌چاپ رسانده، چهار tathâgatas در جهات اصلی مقام دارند و چهار bodhisattvas در مناطق بین آن جهات. نام موکلان فضا ممکن است برحسب نقشهٔ معنوی موردنظر تغییر کند. شاکلهٔ زیر کلاسیك است: Akshobya* = شرق، Ratnasambhava = شمال، Amitâbha = غرب، Amoghasiddhi = جنوب، Maitreya** = شمال شرقی، Samantabhadra = شمال غربی، Manjushri = جنوب غربی، Avalokiteshvâra = جنوب شرقی؛ چهار تای اول tathâgataاند، و چهارتای بعدی، bodhisattva.

* آکشوبیا یکی از پنج «بودای تفکر و مراقبه» dhyāni buddha است، همچنین رانتا ساماوا و آمی‌تابا و آموگاسیدا (و پنجمین ویروچاناست).

اینان نیز به ترتیب چهار بودی ساتوا پدید می‌آورند که آنان را بودی‌ساتوای تفکر و مراقبه می‌نامند و سامانتا بهادرا یك تن از آنهاست (م).

** Maitreya نیز نام یك تن از بودی‌ساتواها، یعنی یك تن از بوداهای بعدی است (م).

۱۵. سوترا، سبك نگارش مبادی و اصول فلسفی به‌صورت ابیات و سوره‌های کوتاه است که مقصود را به اختصار و ایجاز تمام بیان می‌کند؛ کتب مقدس متون مضبوط تعالیم بودا، در اصل به‌معنای ریسمان که کنایه از به رشتهٔ تحریر درآوردن گزیدهٔ مطالب است (م).

۱٦. بودا یا tathâgata کسی است که به رهیدگی کامل نایل آمده است، bodhisattva موجودی است که جهت نیل به‌نیروانا از هم‌اکنون در زندگانی خویش مستعد است و شایسته.

۱۷. ر.ك. به: Henri de Lubac, *Amida, Ed. du Seuil*, Paris 1955.

فصل: «Amitâbha et la Sukhavati»

۱۸. شرح و تفسیر لوطوس به نقل از Henri de Lubac، کتاب یاد شده، ص ۲۸٤.

۱۹. واجرا یعنی آذرخش، سلاح ایندراست (م).

۲۰. تانتریسم معجونی از عناصر گوناگون آیین هندوست که در آن آداب یوگا و مراسم سحر و جادو و فنون مختلف ریاضت به‌هم آمیخته‌اند و برای عبادت «الهه مادر» یا مادر الهی و پرستش زن به عنوان مبدأ باروری و وصلت دو نیروی مذکر و مؤنث جهان، اهمیت خاص و حتی اولویت قائل است (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

۲۱. لاما عنوان راهب یا متدین بودایی در نزد مغولان و مردم تبت است و لامائیسم نام شکل خاصی است که بودیسم در تبت و مغولستان بهخود گرفت (م).
۲۲. هینایانا یعنی گردونهٔ کوچکین، اشاره به چرخی است که اکثریت بدان بسته و پیوستهاند، نام مکتب قدیمتر، مکتب سنتی جنوبی آیین بودا، در مقابل مکتب جدیدتر که ماهایانا خوانده شده (م).
۲۳. اودایانا (قرن دهم)، یك تن از مفسران مکتب نیایادارشاناست (م).
24. Ananda K. Coomaraswamy, op. cit, p. 6.
۲۵. همانجا، ص ۹٤.
26. «aniconique» = non-iconic (م).
۲۷. در این مورد نیز مشابهتی با قدیمترین علامات مسیحی مشاهده میتوان کرد. شمایلنگاری رمزی قدیم بر سینهٔ سنتوری درگاههای کلیسا، تا دوران هنر و معماری رومیوار ادامه یافت، یعنی تردید داشتند که مسیح را به شکل انسانی تصویر کنند؛ برعکس علامات و نشانههای مرکب در حروف به شکل چرخ و درخت زندگی بهوفور تصویر میشدند؛ بهعلاوه رمز «سریر آماده» در بعضی شمایلهای بوزنطی، وجود دارد.
۲۸. این تصور که تمثال نقاشی شدهٔ بودا، با قانون مقدس تطبیق نمیکند، به همان اندازه که تندیس وی نیز با آن برابر نیست، در مکتب Jodo-shin-shu ژاپنی، دوباره پدیدار میگردد.
۲۹. نمایش مسیح بهصورت پیکره، بسی متأخر بر تمثال نقاشی شدهٔ اوست.
۳۰. ر.ك. به: Ananda k. Coomaraswamy، همان، ص ٤.
۳۱. سامسارا یعنی دریای بازپیدایی و بحر صیرورت (م).
۳۲. آنان که از این تصور در عجبند که آرزو و تمنای بودا بتواند «همهٔ موجودات» را برهاند و رستگار سازد، همچنین ممکن است از این جزم نیز به شگفت آیند که میگوید: «مسیح برای همهٔ مردمان مرده است»؛ در هر دو مورد، فضل و عنایت شامل و کامل که براثر برترین فداکاری و گذشت، فعلیت یافته، فقط در حق مؤمنان و معتقدان، مؤثر میافتد.
۳۳. قانون کار ما مبیّن ولادت مجدد در گردونه و چنبرهٔ بازپیدایی و به عبارتی دیگر قانون عمل و عکسالعمل است. کار ما به معنی کردار است و مراد از آن اثرات عمل یا عکسالعمل هرگونه کردار است، چه کردار حال و چه کردار گذشته، بدین تقریر که روح در سلسلهمراتب بازپیداییها به کیفر اعمال گذشتهٔ خود میرسد و از مرتبهای به مرتبهٔ دیگر برای تصفیهٔ کردارهای خویش تجسد مییابد و به دنیا میآید و از دنیا میرود و باز پا به دایرهٔ هستی میگذارد، تا رهبده شود و زمان نجات و خلاصی فرارسد. بنابراین کارما نوعی نیروی مقدر است که به مایهٔ هریك از کردارهای گذشتهٔ آدمی حاصل میآید، یعنی هریك از کردارهای وی به تناسب نتایج نیك یا بدی بهبار میآورد که نیروی تأثیری بر آیندهٔ او دارد (م).
۳٤. به زبان الهیات باید گفت همت یا ارادهاش براثر این نذر و دعا با مشیّت الهی یکی شد.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

۳۵. ر.ك. به: Henri de Lubac، اثر یاد شده.

۳٦. که تصـــویرش در *Cimes et Lamas* (*Peaks and Lamas*) نوشـــتهٔ Marco Pallis، انتشارات Cassell، لندن، ۱۹۳۹، به چاپ رسیده.

۳۷. نام قدیمی منطقه‌ای واقع در شمال شرقی هند و شمال پاکستان و شرق افغانستان که در آن خطّه، هنر و مذهب بودایی به‌شدت تحت تأثیر تمدن یونانی قـرار گرفـت و مکتب پیکـرتراشی بودایی از قرن اول تا قرن پنجم در همان سرزمین به اوج کمال و شکوفایی رسید (م).

۳۸. خاصه تمثالهای Amitâbha که Genshin در قرن دهم میلادی آنها را نقاشی کرده است. ر. ك. به: Henri de Lubac، کتاب یاد شده، ص ۱۳٤.

۳۹. بنا به روایات چینی، بودی دارما، راهب هندی، آیین ماهایانا وهی‌نایانا را به چین برد. (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

منظره در هنر خاوردور

I

وقتی سخن از نقاشی منظره در هنر خاوردور می‌رود، ناگزیر به شاهکارهای «مکتب جنوب» می‌اندیشیم که صرفه‌جویی دلپذیر در استفاده از وسایل، و خصلت «خودجوش» شیوهٔ اجراءِ و پرداخت و سپس کاربرد مرکب چین و فن آبرنگ رقیق یا صاف رنگ[۱] ممیزهٔ آنهاست. این نقاشیهای «مکتب جنوب» (نامگذاری‌ای که معنایی جغرافیایی ندارد، بلکه بیان رمزی گرایشی مشخص از بودیسم چینی است) در واقع فقط نمایشگر نقاشی تائوئیستی است، بدانسان که در چارچوب بودیسم دیانای (dhyana) چینی و ژاپنی، پاینده و برقرار مانده است[۲]. در اینجا از «مکتب شمال» سخن‌نخواهیم گفت که خط‌های کناره‌ساز دقیق و ظریف و رنگهای زنده و مات و طلا بکار می‌برد و این چنین به مینیاتور هندی ـ ایرانی، قرابت می‌یابد.

در چین دوران باستان، کل هنر تائوئیستی را به شکل خلاصه شدهٔ زبدهٔ قرصی سوراخ‌دار در مرکز، بازمی‌یابیم: این قرص، نمودار آسمان یا کیهان است، و فضای خالی در مرکزش،رمز ذات یگانه و متعال.بعضی از این قرصها،به تصاویر دو اژدهای کیهانی که همانند دو اصل مکمل یکدیگر، یعنی Yang و Yin(«اصل فاعلی» و «اصل انفعالی»)[۳]اند،و گردِسوراخ‌درمرکزقرص‌می‌چرخند،چنان‌که‌گویی‌می‌کوشندتافضای‌خالی دست نیافتنی را به چنگ آورند، زینت یافته‌اند. بدین‌گونه در نقاشیهای منظره ملهم از بودیسم (tch'an)، همهٔ عناصر: کوهساران، درختان و ابرها، فقط برای مشخص ساختن فضای خالی، از طریق تضاد، نقش شده‌اند و چنین می‌نماید که همهٔ آن اجزاء در همان آن، از فضای خالی سربرآورده‌اند و به‌مثابهٔ پاره‌های خُرد و ناپایداری، همچون جزایر کوچکی در دریا، از آن جدا گشته‌اند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

در کهن‌ترین تصاویر منظره، در چین، که بر آینه‌های فلزی و (بدنهٔ) آبدانها یا آبخوریها[۴] و الواح قبور حکاکی شده‌اند، چنین می‌نماید که اشخاص و اشیاء در برابر فعل و انفعالات عناصر یعنی باد و آتش و آب و خاك ، هیچ‌اند و سر تمکین فرود می‌آورند. هنرمندان برای نمایش حرکت ابر و امواج آب و آتش، اشکال مختلف زنجیره‌های خمیده خط و مستدیر[۵] را بکار می‌برند؛ صخره‌ها به‌صورت حرکتی که از زمین به بالا صعود می‌کند، تصور و تصویر می‌شوند؛ درختان کمتر به مدد خطوط کناره‌ساز ثابت و بیشتر از طریق ساختارشان که مبین آهنگ رشد آنهاست تجسم یافته‌اند.تناوب Yang و Yin یعنی دو اصل فاعلی و انفعالی در جهان، در هر شکل و ترکیب هنری آشکار می‌گردد (لوح XV). و این معنی با شش کلام حکیمانه‌ای که Hsieh-Ho نقاش نامدار در قرن پنجم میلادی بیان داشته تطبیق می‌کند، بدینقرار: ۱. روح خلاق باید با آهنگ زندگانی کیهان یگانه گردد ۲. قلم‌مو باید ساختار درونی اشیاء را بیان دارد ۳. خطوط کناره‌ساز باید شباهت را بنمایانند ٤. ظاهر مشخص اشیاء را بوسیلهٔ رنگ نشان باید داد ٥. گروه‌بندی یا سازماندهی هیکلها و احجام باید برحسب‌طرح و نقشه‌ای تنظیم یابند ٦. سنت باید در الگوهای سنتی پاینده و برقرار ماند. در اینجا می‌بینیم که وزن و آهنگ و نشان بی‌واسطهٔ آن یعنی ساختار خطی، اساس اثر محسوب می‌شوند و نه نمای ایستا و خطوط کناره‌ساز حجم آفرین اشیاء، چنان که در نقاشی سنتی مغرب‌زمین، معمول است.

فنّ نقاشی با مرکب چین بر مبنای کتابت چینی که خود از تصویرنگاری‌ای حقیقی مشتق شده، توسعه یافت. خوشنویس چینی بی‌تکیه دادن دست، قلم را بکار می‌گیرد، و بدین‌گونه با حرکت شانه، به ترسیم اندام پرپیچ و خم خط می‌پردازد. این کاربندی، به نقاشی خصلتی در عین حال روان و فشرده می‌بخشد.

این هنر، فاقد ژرفانمایی یا علم مرایای دقیق و بی‌خدشه است که بر یك نقطه متمرکز است، اما فضا را به مدد نوعی «رؤیت تدریجی» القاء می‌کند: یعنی ضمن مشاهدهٔ نقاشی‌ای «عمودی» که به دیوار، به محاذات بینندهٔ نشسته آویخته شده، چشم مراتب دوردست را، متدرجاً با صعود از پایین به بالا، می‌بیند؛ و در نقاشیهای «افقی» که چون طوماری باز می‌شود، و آدمی به‌تدریج آن را مشاهده می‌کند، چشم همین حرکت گشوده‌شدن طومار را پی می‌گیرد. این «رؤیت تدریجی»، فضا یا مکان را به تمامی از زمان جدا نمی‌کند و به همین سبب بیش از علم مرایایی که تصنعاً بر یك «دیدگاه» متوقف مانده، به واقعیت زیسته و تجربه شده، نزدیك است. وانگهی، هر هنر سنتی، با

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

هر شیوه و روش، به ترکیب مکان (فضا) و زمان، نظر دارد.

گرچه نقاشی تائو ـ بودایی با پرده‌های سایه روشن، منبع روشنایی مکـان را مشـخص نمی‌سازد، اما منظره‌های آن نقـاشی، آکنده از نوری اسـت که همهٔ اشکـال را چـون اقیانوسی آسمانی با درخشش صدفی فرامی‌گیرد: و این چیزی جز غبطهٔ خـلأ (shûnya) نیست که همانا روشنایی،به‌سبب فقدان هرگونه تاریکی است.

ترکیب‌هنری نقاشی با اشاره‌و استذکار فراهم آمده،بروفق این‌سـخن Tao Te King که: «برترین کمال باید ناکامل بنماید، تنهـا در این صـورت تأثیرش نامحـدود اسـت؛ بیشترین فراوانی باید خالی بنماید، تنها بدین‌گونه تأثیرش تمامی ندارد». نقـاشی چینی یا ژاپنی هرگز جهـان را به‌مثابهٔ کیهـانی کامل و تمام نمایش نمی‌دهد، و از این لحـاظ، رؤیتش از اشیاء تا حد امکان، با رؤیت غربی، حتی غربی سنت‌گرا که همواره در جهان به شیوه‌ای کمابیش «وابسـته به معماری» می‌نگـرد، تفـاوت دارد. برای هنرمند نقـاش خاوردور که اهل سیر و نظر است، جهان گویی از دانه‌های برف ساخته شـده که ناگهـان متبلور و به زودی آب می‌شوند: و چون وی همواره به حضور آنچه هنوز تجلی نیافته (عالم غیب) وقوف و شعور دارد، حالات طبیعی و مادی‌ای که کمتر از بقیه جـامداند، در نظرش نزدیک‌تر به واقعیت پنهان در بنیان پدیده‌ها می‌نماید، و این است منشأ نگـرش بس لطیف جوّ در نقاشی چینی با مرکب و با آبرنگ، که مورد ستایش ماست.

بعضی خواسته‌اند این سبک را قـرین اسـلوب امپرسـیونیسم[۷] (impressionnisme) اروپایی بدانند، غافل از اینکه دیدگاههای طرفین، به‌زعم بعضی مشـابهت‌های تصـادفی، اساساً متفاوت است. اگر امپرسیونیسم خطوط کناره‌نمای نمونه و ثابت اشیاء را به خـاطر جوّی آنی، از قاطعیت ساقط کرده، به‌صورتی نسـبی و اعتباری نمایش می‌دهد، نه از این روست که جویای حضور واقعیتِ جهانیِ برتری از تک‌تکِ اشـیاء اسـت، بلکـه درسـت برعکس بدین علت است که طـالب صـورت بس ناپایدار و گذرای احسـاس یا تأثر ذهنی است؛ و در اینجا، نفس است که با حسـاسیت بس انفعـالی و عاطفیش، به اشـیاء رنگ و جلا می‌دهد. نقاشیِ تائـوئیستی برعکس، از قبل، به واسـطهٔ اسـلوب و جهـت‌گیری عقلانیش، از سلطهٔ ذهن و احساس که هر دو حـریصمندانه خـواستار تأییدات فـردی‌اند، اجتناب می‌ورزد. در این نقـاشی، آنیّت طبیعـت، با آن مایهٔ تقلیدناپذیر و تقـریباً دسـت نیافتنی‌اش، در وهلهٔ نخست تجربه‌ای عاطفـی نیسـت، یعنی عاطفـه و انفعـالی که در آن آنیت می‌یابد، ابداً جنبهٔ فردگرایی یا انسان محـوری ندارد؛ بلکـه ارتعـاش آن لحـظه، در

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

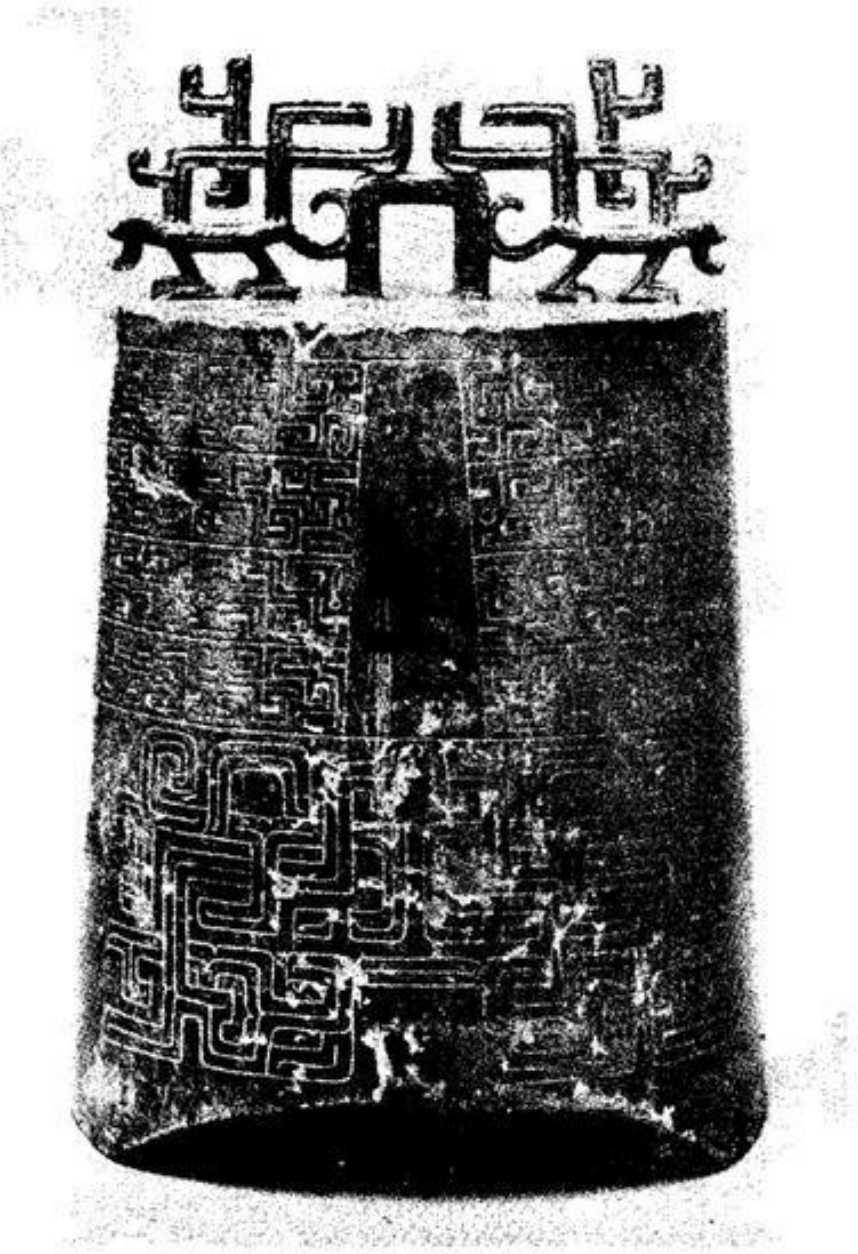
آرامش مصفای مشاهدهٔ درونی مضمحل می‌شود. اعجاز آنیت که براثر احساس ابدیت (در آن لحظه) ساکن و بی‌حرکت می‌گردد، پرده از هماهنگی اَغازین اشیاءِ برمی‌گیرد، هماهنگی‌ای که ذهن معمولاً به علت استمرار درون ذاتیش مستور می‌دارد. وقتی این حجاب ناگهان دریده می‌شود، وحدت اساسی مناسباتی که تا آن زمان مشهود نمی‌افتادند، ولی موجودات ذی‌حیات و اشیاء را به هم می‌پیوندند، آفتابی می‌گردند: به عنوان مثال چنین نقاشی‌ای دو کلنگ (مرغ ماهیخوار) را در کنار سیلابی بهاری بدینسان تصویر می‌کند که یکی قعر آب را می‌پاید و دیگری سر برافراشته و گوش فرامی‌دهد، و آن دو مرغ با این حرکات مضاعف که در عین حال آنی و ایستاست، به‌طرز اسرارآمیزی با آب و نیزاری که بر اثر وزش باد خمیده و نیز قله کوههایی که در وراءِ مه غلیظ پیداست، وحدت یافته‌اند. بدین‌گونه روان نقاش،آنی،زمان بی‌زمانِ سرمدی را از خلال یك ساحت طبیعت بکر، لمس کرده است، همچون آذرخشی که بر وی اوفتد.

II

این هنر هر اندازه القایی باشد؛ باز خاصه برای خود نقاش و به خاطر نفس وی پرداخته شده، و اسلوبی است برای فعلیت دادن به شهود و اشراق اهل سیر و نظر، و به همین‌اعتبار،بودیسم dhyana در خاوردور آن را جذب کرده و توسعه بخشیده است. بودیسم dhyana خود هد چون ترکیبی از تائوئیسم و بودیسم جلوه‌گر می‌شود، بی‌آنکه ضرورتاً خصلتی التقاطی داشته باشد، زیرا این اتصال و التصاق دو سنت، بر این اصل کاملاً راستکیشانه که تصور بودیسم از خلأ کلی یا جهانی (shûnya) و مفهوم تائوئیستی از لاوجود، عین یکدیگرند، مبتنی است؛ نشانه‌های این خلأ یا لاوجود، در مراتب مختلف واقعیت، عدم تعیّن، عدم شکل یا بی‌شکلی، و عدم جسمانیت یا جسم‌ناپذیری است.

فن نقاشی با مرکب چین به انضمام خوشنویسی آن که از علامات سیّالی فراهم آمده که فقط تحت تأثیر نظراجمالی مسلّطی کاملاً متبلور می‌شوند، با «اسلوب» عقلانی بودیسم dhyana تطبیق می‌کند که همهٔ وسایل و اسباب آن در این راه بکار می‌افتند که پس از برانگیختن بحرانی درونی، اشراق،یا satori[۸] ژاپنیها را ناگهان برانگیزند. بنابراین هنرمندی که dhyana را بکار می‌بندد، باید در خوشنویسی تصویری آنقدر ممارست ورزد تا در آن به مهارت و استادی برسد، و سپس لازم است که فراموشش کند. همچنین باید

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly



لوح XV. زنگ مقدس مزیّن به زنجیرهٔ خُمپا متعلق به آغاز دوران Han.
(چاپ با اجازهٔ موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

لوح XVI. منظرهٔ کوهستان، نقاشی تائوئیستی منسوب به Fan K'uan. عصر سلسله sung.
(چاپ با اجازهٔ بریتیش موزیوم).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

تمام هوش و حواس خود را بر موضوع متمرکز سازد و سپس از آن دل برکند و انصراف جوید، و تنها در آن هنگام است که قلمش در خدمت شهود و مکاشفه خواهد بود[۹].

این شیوهٔ هنری با شیوه‌ای که شاخهٔ دیگر هنر بودایی خاوردور الزام می‌کند، یعنی هنر آیینی (hiératique)ای که الگوهایش هندی اصل‌اند و بر تمثال مقدس بودا متمرکز است، بسی تفاوت دارد. خلق «شمایل» یا پیکرهٔ بودا، به جای آنکه همواره به‌طور مسلم، مقتضی (و مستلزم) شهودی ناگهانی و اتفاقی باشد، اساساً بر انتقال (و تعلیم) امین مسطوره‌ها مبتنی است. می‌دانیم که تمثال مقدس شامل تناسبات و علامات خاصی است که‌برحسب سنت، به بودای تاریخی منسوب‌اند. خصلت بی‌ابهام و تقریباً ثابت و تغییرناپذیر اشکال این هنر، حافظ تأثیر روحانی آن است. اشراق هنرمند، می‌تواند بعضی کیفیات ضمنی الگوها را برجسته سازد، اما رعایت امانت در حق سنت، و مایهٔ ایمان، برای تضمین دوام و بقای کیفیت قدسی هنر کفایت می‌کنند.

در نقاشی منظره که پیشتر از آن سخن گفتیم، قواعد تغییرناپذیر، کمتر به موضوعی که نمایش باید داد مربوط می‌شوند، و بیشتر با نفس شیوهٔ هنری ارتباط می‌یابند: یعنی پیرو آیین ذن پیش از آنکه براثرش یا به بیانی درست‌تر، بر ذات خاص خویش که از تصاویر تهی است متمرکز گردد، باید ابزار و وسایل خود را به شیوه‌ای معلو ، آماده سازد، و آنها را چنان که گویی آیینی برگزار می‌کند، بچیند؛ (بدین‌گونه) صوریگری یا صورت‌گرایی در حرکات و اطوار، از پیش، راه بر هرگونه رخنهٔ «جهش» فردگرایانه می‌بندد؛ و این چنین خودجوشی خلاق در قالبی مشخص و معین، فعلیت می‌یابد.

وجه مشترك دو هنر تصویری یاد شده، این است که آن هر دو، خاصه بیانگر حالتی از وجودند که در خود آرمیده است. هنر آیینی (hiératique) این وضع را از طریق حالت بودا یا boddhisattva و به وساطت اشکال مالامال از سعادت لایزال باطنیش، القاء می‌کند. حال آنکه نقاشی منظره، همان حال را به مدد محتوای «عینی» وجدان، و رؤیت مکاشفه‌آمیز جهان، بیان می‌دارد. این خصلت «وجودی» هنر بودایی، به نحوی، وجه سلبی آموزه‌اش را جبران می‌کند.

تأمل در باب آسمان و زمین مشهود، بی‌گمان میراث تائوئیسم است؛ در وراء دگردیسیهای عناصر طبیعت، اژدهای بزرگ پنهان است که از آب بیرون می‌آید، به سوی آسمان‌خیز برمی‌دارد، و در توفان پدیدار می‌گردد؛ اما تأمل بصری نیز رویهمرفته به همان اندازه مبنایی بودایی دارد، که همان مبنای dhyana است. بر وفق سنت خاص این

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

طریقت، اصل روش dhyana به «موعظهٔ گُل» بازمی‌گردد: روزی بودا در برابر پیروانش ظاهر شد و برای شرح آموزه‌اش، گُلی را به‌دست‌گرفت و بالا برد و دیگر هیچ نگفت. تنها Mahâkâshyapa راهب، نخستین پیر dhyana، معنای این تعلیم را دریافت و به روی استاد لبخند زد و بودا به وی گفت: «ای مهاکاشیپهٔ بزرگوار! من گرانبهاترین گنجینهٔ روحانی و متعال خود را، اکنون به تو می‌سپارم»[۱۰].

III

روش dhyana که مستقیماً در هنر انعکاس می‌یابد، متضمن جنبه‌ای است که موجب بسیاری از همسانیها و مانندگردیهای نادرست شده است: منظورم نقشی است که جهات ناخودآگاه (inconscient) یا به بیانی درست‌تر، «غیر خودآگاه» (non-conscient) روان در آن دارند. این نکته حائزاهمیت است که «غیر خودآگاهی» (Wu-nien) یا «غیرذهنی» (Wu-hsin) در بودیسم dhyana[۱۱] را با «نیم‌آگاهی» یا «زیر خودآگاهی» (subconscient) بنا به اصطلاح روانشناسان جدید خلط نکنیم، زیرا واضح است که حالت خودجوشی مبتنی بر شهود و اشراق که روش dhyana آن را از قوه به فعل می‌آورد، زیر خودآگاهی متعارف فرد قرار ندارد، بلکه بر عکس بالای این خودآگاهی واقع است. طبیعت حقیقی وجود، «غیر خودآگاه» است، زیرا نه «خودآگاه» است به معنای هوشی که قادر به تمییز است و نه «ناخودآگاه» یا تاریك به مانند دنباله‌های سفلای روان که زیر خودآگاهی را بنیان می‌نهند. معهذا از لحاظ روش (استنباط بر مبنای عقل)، قلمرو «غیرخودآگاهی»، به‌صورت رمزی، «ناخودآگاهی» را نیز به عنوان قدرتی بالقوه (و نه بالفعل)، یعنی صورتی (از ناخودآگاهی) که در مرتبهٔ غرایز قرار دارد، دربر می‌گیرد. دوقطبی شدن هوش فرد، تضادی میان روشنایی پاره‌پاره و متغیر خودآگاهی قادر به تمییز، و تاریکی نامتمایز «غیر خودآگاهی»، ایجاد می‌کند؛ و در نتیجه، این «غیر خودآگاهی» در عین حال هم درجات شناخت شهودی پراجنا[۱۲] (Prajnâ) و هم‌سنخیت و التفاتهای متقابل ظریفی را که در سطحی پایین، میان روان و محیط آن در جهان هست، شامل می‌شود. در اینجا، زیر خودآگاهی انفعالی و ظلمانی (قلمرو رسوبات و ته‌نشست‌های مغشوش و درهم)[۱۳]، مطرح یا موضوع بحث و موردنظر نیست، زیرا در

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

چنین حالتی، «غیر خودآگاهی» روان‌شناختی، با قدرت جسم‌پذیری روان یکی می‌شود، قدرتی که از جهتی با طبیعت به عنوان خزانهٔ عظیم اشکال، همچون زهدانِ زایندهٔ مادر، شباهت دارد. اگر ذهنیات یا به بیانی دقیق‌تر، تفکر ذی‌نفع و غرضمند یا اندیشناك و مقید روان را فروگیرند، این تسخیر، مانع از شکفتگی قوای «غریزی» روان با تمام کرامت و بخشندگی آغازینی که آنها راست، می‌گردد[۱۴]، و می‌توان دریافت که این معنی به آفرینش هنری سخت مربوط می‌شود. وقتی اشراقی آنی Satori درسرتاسر ذهن و وجدان‌رخنه می‌کند، روان با قدرت تجسمیش، ارتجالاً، در قبال عمل فوق عقلانی Prajnâواکنش نشان می‌دهد؛ همچنان که در طبیعت کبیر، همهٔ حرکات، به ظاهر ناخودآگاهند، ولی در واقع تابع عقل کلی‌اند.

طبیعت همچون نابینایی است که بسان آدم بینایی عمل می‌کند؛ و «ناخودآگاهی»اش چیزی جز ساختی غیرضرور یا ممکن (در مقابل واجب) از «غیر خودآگاهی» کلی یا جهانی نیست. برای بودایی dhyana، خصلت غیرذهنی طبیعت بکر (جمادات، نباتات و حیوانات)، به منزلهٔ افتادگی و خاکساری آنها در برابر ذات یگانه است که برتر از هر اندیشه‌ای است. از این‌رو منظرهٔ طبیعت با دگرگونگیهای ادواریش، کیمیاگری روان را بر او مکشوف می‌سازد: غنای آرمیدهٔ روزی تابستانی و روشنایی بلورین زمستان، به مانند دو حالتِ غاییِ روان در حال مشاهده و سیر و نظراند؛ توفان پاییزی، حالت بحرانی است، و طراوت تابان و رخشان بهاران، با روانی که روحاً و معناً احیا شده و جان تازه یافته، تطبیق می‌کند. نقاشیهای Wou Tao-Tseu یا Houei-Tsong را که نمایشگر فصول‌اند، بدین‌معنی فهم باید کرد.

IV

همتای نقاشی منظره در خاوردور، هنر بنیان نهادن خانه، معبد یا شهر در محیطی طبیعی، به مناسب‌ترین نحو (ممکن) است. این هنر که آموزهٔ چینی «باد و آب»-Feng shui قواعدش را وضع کرده، صورتی از جغرافیای قدسی است؛ و اساسش، علمی در زمینهٔ جهت یا قبله‌یابی است و غایتش، هنر دگرگون ساختن آگاهانهٔ بعضی عوامل منظره تا کیفیات مثبت آن فعلیت یابند و تأثیرات شوم و نحس ناشی از ساحت مغشوش و هاویه‌گونِ طبیعت، خنثی گردند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

این شاخه از سنت قدیم چینی را بودیسم dhyana نیز جذب کرده و صورت ژاپنی همین بودیسم dhyana یعنی ذِن، آن را از طریق تقابل اندرونی به‌غایت ساده و بی‌پیرایهٔ خانه با تنوع طبیعی باغها و پشته‌ها که با جابه‌جایی اضلاع و جداره‌های سبك (اتاق و تالار و سرسرای خانه) به دلخواه می‌توان آنها را طرد کرد و یا پذیرا شد، تا حد کمال گسترش داده است: بدین معنی که وقتی دیواره‌های کلاه فرنگی یا اتاق بسته‌اند، هیچ چیز موجب مشغولی و انصراف روح نمی‌شود؛ در این حالت روشنایی خفیف ضعیفی، از پنجره‌های کاغذی به درون می‌تابد؛ و راهبی که بر بوریا نشسته، محاط در فضای متعادل ساده و بی‌پیرایه‌ای است که وی را به‌سوی «خلأ» ذات خاصش، سوق می‌دهد. در مقابل، وقتی تیغه‌ها را کنار می‌زند، طبیعت پیرامون در برابر دیدگانش پدیدار می‌گردند، و وی جهان را چنان که گویی نخستین بار مشاهده می‌کند، می‌بیند. شکل‌بندی بدیع قطعه زمین و گل و گیاه در اینجا با هنر باغبان که در عین حال آگاهانه در برابر نبوغ طبیعت سر تمکین فرود می‌آورد، و نیز با الهامی شامخ و والا بدان شکل می‌بخشد، ترکیب می‌شود. حتی در درونِ خانه که نظم و پاکیزگی بر آن حکمفرماست، هر شکل، گواه بر این عینیت عقلانی است که در عین پاس سرشت هر چیز، نظم و ترتیب میان اشیاء را منظور دارد و رعایت می‌کند: مواد و مصالح اولیٰ: چوب درخت سدر، نی خیزران، نی بوریا و کاغذ با موقع‌شناسی و ملاحظهٔ اقتضای حال، جایی درخور می‌یابند تا نمایان باشند؛و چندستون که باتبر به‌طرز سطبر و ناصافی تراشیده شده‌اند،یا چند تیرك خمیده، بسان درختان رام نشده و سرکش کوهستان، صلابت هندسی مجموع یا کل بنا را تخفیف می‌دهند و تعدیل می‌کنند، بدین‌گونه بساطت با نبالت و اصالت باشفافیت‌وبدادوت‌طبیعت با حکمت پیوند می‌یابند.

در این محیط، دلخواسته‌های فرد با شور و شهوت و ضجر و ملالش جایی ندارند؛ و تنها قانون تغییرناپذیر روح، با عصمت و زیبایی طبیعت، بر آن حاکم است.

V

برای چینی، منظره، همانا «کوهستان و آب» است. کوهستان یا صخره، نمایشگر اصل فاعل و نرینهٔ Yang است، و آب،نمودگار اصل مادینه و فعل‌پذیر Yin. این اصول که مکمل یکدیگرند، به روشن‌ترین و غنی‌ترین وجه، در آبشار که موضوع موردپسند

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

نقاشان dhyana است، مجال بیان می‌یابند؛ و این تصویر، گاه منظرهٔ آبشاری چندین طبقه است که از دامن کوهساری در بهاران فرومی‌ریزد، و گاه فوارهٔ آبی یکپارچه که از صخره آویخته، و یا آبشار قدرتمندی بسان آبشار ربانزدِ Wang-Wei که از مه و ابر سربرمی‌آورد و به جهشی بزرگ در پرده‌ای از کف فرومی‌غلطد و ناپدید می‌گردد. و این حرکت ابتدایی، ایده‌ای را که بدان آبشار خیره مانده، بی‌وقفه به دنبال خود می‌کشد.

تصویر آبشار بسان هر رمز، در عین حال واقعیت را می‌پوشاند و آشکار می‌سازد. زیرا جمودِ صخره، عکسِ تغییرناپذیری خاصِ فعل آسمانی یا الهی است، همچنان که پویایی آب، اصل انفعالیت را که پویایی آب بیانگر آن است، پنهان می‌دارد. مع‌هذا گاه روح با مشاهدهٔ متناوب صخره و آبشار ناگهان به همگونگی‌ای پی می‌برد: یعنی در وزن آب که دم به دم نو می‌شود، و با سکون صخره وفق می‌یابد (و شکل آن را به خود می‌گیرد)، فاعلیت اصل تغییرناپذیری و انفعالیت اصل پویایی را بازمی‌شناسد؛ و از آن رهگذر اوج می‌گیرد، و در روشنایی‌ای که آنی بیش نمی‌پاید، ذات مطلق را مشاهده می‌کند که در عین حال فعالیت ناب و آرامش بی‌نهایت است، و یا به عبارتی دیگر نه بی‌حرکت و ساکن است بسان صخره، و نه متغیر همچون آب، زیرا واقعیت عاری از هرگونه شکلش، در وصف و بیان نمی‌گنجد (لوح XVI).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

حواشی

1. lavis = wash.

۲. واژهٔ سنسکریت dhyana به معنای «مشاهدهٔ باطنی» و مراقبه است که در زبان چینی بدان tch'an یا tch'an-na می‌گویند و به لغت ژاپنی zenna یا zen. ر.ك. به:
Daisetz Teitaro Suzuki: *Essais sur le Bouddhisme Zen 3* vol. Albin Michel, Paris, 1954-1957, et E. Steinilber-Oberlin: *Les Sectes bouddhiques japonaises. Crès*, Paris, 1930.

۳. در آیین تااو (راه = Tao) چینی، مراتب هستی و درجات آفرینش به سه مقولهٔ آسمان و زمین و انسان قسمت می‌شوند. انسان کامل،شخص شهریار است که حلقهٔ رابط میان آسمان و زمین و صاحبراه بزرگ شاهی(Wang Tao) است،یعنی‌تنها راهی که آسمان و زمین و انسان‌می‌توانند از آن طریق بهم متصل گردند. انسان، میانجی بین آسمان و زمین است و شخص شاه، محملی که اصل فاعلی (Yang) و اصل انفعالی (Yin) در آن بوحدت می‌رسند و کثرت از میان برمی‌خیزد. این اصول در I-ching شرح داده شده و کلاً می‌توان گفت که فلسفه و فکر چینی همهٔ قوا و واقعیات جهان عین را به دوکار مایهٔ (انرژی) مکمل یکدیگر یعنی yin معادل آرامش، زن، سرما و زمین؛ و yang برابر با کوشش و تکاپو، مرد، گرما، آسمان، تاویل می‌کنند. آن‌دو، جفت مثبت ـ منفی را بنیان می‌نهند که هرنوع عمل و هرگونه زندگی از فعل و انفعال و کنش و واکنش آنان پدید آمده است. علامت رمزی ین و یانگ، نشانهٔ Tao یعنی دایره‌ای است که به دو نیمدایرهٔ «بته‌جقه‌ای» قسمت شده است (م).

4. bassin = bowl.

5. méandre curviligne = curvilinear meander.

6. béatitude.

۷. «مبتنی بر تاثیرپذیری مستقیم هنرمند از دیدنیهای زودگذر با بکاربردن لخته رنگهای تجزیه شده و تابناك برای نمایش ارتعاش نور خورشید در فضای گشاده، بدون رعایت اصول مکتبی طراحی دقیق و سایه‌روشن کاری و ژرفانمایی فنی». *واژه‌نامهٔ مصور هنرهای تجسمی* (م).

۸. هوشیاری و بخود آمدن و تنبّه در «آنی معجزه‌آسا» که از جمله روشهای مکتب ذن (zen) است (م).

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

۹. این روش در هنر تیراندازی با کمان معمول اســت. ر.ك. به کتاب عالی E. Herrigel (Bungaku Hakushi): *L'Art chevaleresque du Tir à l'Arc*, Dervy-Livres, Paris.

10. Daisetz Teitaro Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen, coll. Spiritualités vivantes*. Paris, Albin Michel, 1953, T. I. p. 215 sqq.

11. Daisetz Teitaro Suzuki, *La doctrine du non-mentale, Le Cercle du Livre*, Paris, 1952.

۱۲. علم و معرفت و خرد و فـرزانگی و داوری درسـت که از جمله فضـایل بودی سـاتواهاست و ساحتی از آسمان در عالم صغیر است که به خـوابی عمیق فـرورفته اسـت، و جنبهٔ کلی آن در عالم کبیر، ایشوارا (is'vara)ست و این دو قابل تطبیق بر یکـدیگرند. پراجنا معـادل جـاویدان خـرد (sophia) و یکی از شش پارامیتا (= «گذشتن از کرانه‌ای به کرانهٔ دیگـر»، رسـیدن به سـرزمین بودا)ست، یعنی شش اصلی که آدمی به یاری آنهـا می‌تواند از این جهـان زایش و مرگ به جهـان معرفت سیر کند (م).

۱۳. یکی از مکاتب جدید روانشناسی، «زیر خودآگاهی جمعی» را همچـون ذاتی توصـیف می‌کند که تجسس علمی مستقیماً قادر به شناخت آن نیست (زیرا ناخودآگاهی فی‌نفسه خـودآگاه نمی‌تواند شد)، اما ممکن‌است‌استعدادهای‌مکتوم آن را که‌به‌مبالغه‌ونارواً«صور مثالی»(archétypes) نامیده شده‌اند، از بعضی «طغیان»ها و«فـوران»های‌غیرعقـلایی روان، اسـتنتاج کرد؛ چنین می‌نماید که اشراق «زبر و خشـن»(یا سـخت و دشـوار) ذِن، این توصـیف اخیر را تأیید می‌کند. در این نظریه، «زیر خودآگاهی جمعی» تبدیل به نوعی ظرف قابل اتّساع شده که در آن هرچـه خـارج از نظام فیزیکی یا مقولهٔ عقلانی است، ممکن است جای گیرد، حتی شـهود یا تواناییهـایی چـون دورآگاهی (télépathie) و پیشگویی؛ دست کم تصوّر بر این اسـت، زیرا فـی‌الواقـع، موضـوع یا متعلق تحقیق روانشناختی، در این مورد، چنان‌که در همهٔ موارد دیگر، محدود به دیدگاهی است که روانشناس اختیار می‌کند. ذهن آنکه به تجسس و تفحص و تشـریح و رده‌بندی می‌پردازد، همواره به استحقاق یا به ناحق، خود را «برتر» از موضوع مورد مطالعـه و تحقیق می‌پندارد؛ و بدین علت، موضوع مورد مطالعه ضـرورتاً از خـود وی کمتر می‌شـود، یعنی کمتر از ذهن وی که به‌نوبهٔ خـود محدود به مقولات علمی است. (حال) اگر «زیر خودآگاهی» به‌راستی سـرچشمهٔ وجـود شـناختی خودآگاهی فرد باشد، پس خودآگاهی فرد نمی‌تواند همچون مشاهده‌گری بی‌طـرف و «عینی»، به مطالعهٔ منبع خود بپردازد؛ بنابراین «ناخودآگاهی» که ممکن است من غیر مستقیم، موضوع تجسس علمی قرار گیرد، همواره پاره‌ای از «زیر خودآگاهی» (و «زیر خودآگاه») خواهد بود، یعنی واقعیتی مادون بشر، و برحسب موارد، بهنجـار یا بیمارگون. اگر این «زیر خـودآگاهی» دربرگیرندهٔ سـاز و برگ و استعدادهای روانی اسـت که از نیاکان به میراث مانده، این جمله فقـط خصـلتی منحصـراً انفعالی و پذیرنده می‌توانند داشـت، و نباید با منابع فـوق ذهنی رمزپردازی سنّتی که آمادگیهـا و استعدادات مزبور در نهایت فقط سایه‌ها یا بازمانده‌های آن منابع به‌شـمار می‌روند، مشـتبه شـوند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بنابراین روانشناسی که بخواهد با استناد و اتکاءِ به زیر خودآگاهی، «پدیده‌های مذهبی روان» را در مطالعه گیرد، فقط به ملازمان و همراهان زیردست آن پدیده‌ها در روان، دست خواهد یافت.
۱٤. بدین‌گونه در تیراندازی با کمان ملهم از ذِن، تیر به هدف می‌نشیند بی‌آنکه کماندار آن را نشانه گرفته باشد. ارتباطاتی که فکر بحثی برهانی برقرار می‌کند، راه بر درایت فطری می‌بندد، و حکایت چینی عنکبوتی که از هزارپا می‌پرسد چگونه می‌توان بدون درهم کردن یا به هم پیچیدن قدمهایش گام بردارد، و هزارپا در اندیشه فرومی‌رود و آنگاه ناگهان درمی‌یابد که دیگر راه رفتن نمی‌تواند، همین معنی را تصویر می‌کند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

انحطاط و احیاءِ هنر مسیحی

I

برای آنکه اثری هنری بُردی روحانی داشته باشد، هیچ واجب نیامده که «نبوغ‌آسا» باشد؛ مسطوره‌های هنر قدسی، ضامن هویت آن است. وانگهی مبلغی یکسانی از روشهای سنتی جدایی‌پذیر نیست: در بطن تفریح و بازی[1] و شکوه و حشمتی که مزایای خاص هنراند، یکسانی، حافظ «فقر روحی»[2] است و مانع از آن است که نبوغ فرد براثر ابتلا به این ناخوشی روانی یا زوال عقل چندرگه که فکری واحد همهٔ قوای هوش رامی‌رباید،به تباهی گراید؛ بلکه موجب می‌شود که نبوغ در اسلوب جمعی مستغرق گردد که معیار آن خود، از آنچه کلی است، ناشی است. نبوغ هنرمند از راه تفسیر کمابیش کیفی الگوهای قدسی، در بطن چنین هنری به ظهور می‌پیوندد؛ و به جای آنکه از «پهنا» به هرز رود، در «ژرفا» به ظرافت می‌گراید و گسترش می‌یابد. کافی است در هنری چون هنر مصر قدیم تأمل کنیم تا دریابیم چگونه اسلوبی حکماً واجب‌الرعایه، می‌تواند وسیلهٔ نیل به برترین کمال باشد.

این امر روشن می‌دارد که چرا در عصر رنسانس، قرائح نبوغ‌آسای هنری تقریباً همه‌جا ناگهان با سر زندگی و شور حیاتی طغیان‌آمیزی، «به ظهور رسید». و این پدیده، همانند پدیده‌ای است که در روان هر کس که انضباطی معنوی را یله می‌کند، به‌وقوع می‌پیوندد؛ در آن حالت گرایشهای روانی سرکوفته، ناگهان ظاهر می‌شوند و انبوهی از حسیّات تازه را با همهٔ کششی که امکانات هنوز پایان نیافته دارند، به تلألؤ وامی‌دارند؛ اما به مرور که فشار ابتدایی روان کاهش می‌یابد، قدرت افسونگری آنها نیز از دست می‌رود. مع‌هذا چون از آن پس، رهایی و کسب آزادی «من» (و خروج وی از حجر و قیمومت)، مضمونی اولیٰ است، فردگرایی، همچنان به تأیید (و) گسترش خود ادامه می‌دهد، و به

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

تسخیر سطوح نوینی که نسبت به سطح نخستین در مرتبه‌ای فروترند، توفیق می‌یابد، و اختلاف میان «مراتب» روانی، به‌مثابهٔ کار مایهٔ (انرژی) بالقوه‌ای، مؤثر می‌افتد و عمل می‌کند. همهٔ راز و رمز پرومته‌گرایی رنسانس در همین نکته نهفته است. معذلك باید بگوییم که پدیدهٔ روانی موصوف، از هر لحاظ شبیه پدیده‌ای جمعی همچون پدیدهٔ رنسانس نیست، زیرا فردی که در چنین سراشیبی سقوطی جمعی افتاده، مستقیماً مسئولیت آن وضع را برعهده ندارد؛ و بنابراین نسبتاً بی‌گناه است. خاصه فرد نابغه، غالباً بهره‌مند از معصومیت تقریباً «طبیعی» یا «کیهانی»ای است که قوای روانی لگام گسیخته و از بند رهیده بر اثر دگرگونیهای زلزله‌آسای عظیم تاریخی، دارند؛ و این امر خود موجب لطف و جذابیت اوست.

به همین دلیل، در آثار هر نابغهٔ حقیقی (به معنای متداول و فردگرایانهٔ واژه) ارزشهای واقعی‌ای هست که تا ظهور در ساخته‌هایش، ناشناخته بوده یا مهمل مانده و مورد غفلت قرار گرفته بودند؛ و از این امر نیز گریز و گزیری نیست، زیرا هر هنر سنتی، تابع نوعی اقتصاد و صرفه‌جویی معنوی است که مضامین و وسایل را محدود می‌سازد، به قسمی که وانهادن آن اقتصاد و صرفه، تقریباً بی‌درنگ، امکانات نوین هنری را که به ظاهر نامحدوداند، آزاد و رها می‌کند. معهذا از آن پس دیگر نمی‌توان آن امکانات نوین را در راستای مرکزی واحد، تنظیم کرد؛ آنها دیگر هرگز فراخنای روانی را که در بطن خود، در «پناه و سایهٔ لطف حق» بهره‌مند از فیض و عنایت الهی، آرمیده، انعکاس نخواهند داد؛ برعکس نظر به آنکه گرایشهایشان تابع قوهٔ گریز از مرکز است، انحاء مختلف دید و بیان یکدیگر را دفع می‌کنند و با شتابی هر دم فزاینده به دنبال هم می‌آیند. این امر همانا «مراحل سبك» است که توالی و تتابع سرگیجه‌آورش، مشخصهٔ هنر اروپایی در پنج قرن اخیر به‌شمار می‌رود. هنر سنتی گرچه فاقد این پویایی است، اما بدین سبب «متحجر و منجمد» نیست: هنرمندِ سنت‌گرا در پناه و ظلّ حمایت «دور و تسلسل سحرآمیز» شکل مقدس، در عین حال بسان کودك و همانند مردی فرزانه هنر می‌آفریند: (چون) الگوهایی که نقش می‌کند، به معنای رمزی و از لحاظ نمادی، سرمدی یعنی ازلی ز ابدی است.

در هنر چنان‌که در هر امر دیگر، آدمی خود را با یکی از این دو طریق مواجه می‌بیند: یا طلب نامتناهی در شکلی نسبتاً ساده، در محدودهٔ این شکل ساده و در ساحت کیفی آن که این خود متضمن چشم‌پوشی از تفصیلات و شرح و بسط دادنهای ممکن است؛ یا برعکس جست‌وجوی نامتناهی و در غنای ظاهری گوناگونی و دگرگونی، امری که در

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

نهایت به تفرقه و تشتت و درماندگی می‌انجامد.

و اما اقتصاد و صرفه‌جویی هنری سنتی، ممکن است کمابیش گسترده، انعطاف‌پذیر یا سخت‌گیرنده باشد. و این همه موقوف به قدرت جذب معنوی لازم هر تمدن یا هر محیط و قریحهٔ جمعی است. همچنین تجانس قومی و استمرار تاریخی، در این باره نقشی ایفا می‌کنند؛ چنان که تمدنهای هزاران ساله چون تمدنهای هندوچین توانستند امکانات هنری بس گوناگون و گاه سخت‌قرین طبیعت‌گرایی را بدون فقد وحدتشان جذب کنند. مبنای هنر مسیحی بدین گستردگی نبود؛ باقی‌مانده‌های هنر دوران شرک آن را در کنار گرفته بودند، به قسمی که هنر مسیحی می‌بایست خود را از حوزهٔ نفوذ محلل آنها برکنار دارد. مع‌هذا برای آنکه این نفوذ مؤثر افتد و کارساز باشد، لازم بود که دریافت رمزپردازی سنتی زایل گردد. تنها انحطاطی عقلانی، خاصه ضعف و فتور رؤیت مکاشفه‌آمیز اشیاءِ می‌تواند این امر را که هنر قرون وسطی سرانجام هنری «بربر»، ناشیانه و فقیرمایه به نظر رسید، تبیین کند.

از جمله امکاناتی که هنر مسیحی سنتی، آنها را به سائقهٔ اقتصاد و صرفه‌جویی معنویش طرد می‌کرد، یکی تصویر پیکر برهنه است. البته مسیح مطلوب و نیز آدم و حوا و نفوس در دوزخ یا برزخ تصویر شده‌اند، اما برهنگیشان به نوعی انتزاعی است، و ابداً مورد توجه و علاقه‌مندی هنرمند نیست؛ هرچه هست، «کشف مجدد» پیکر برهنه، فی‌نفسه، با زیبایی طبیعیش، بی‌تردید یکی از قدرتمندترین نقشمایه‌های رنسانس به شمار می‌رود. مادام که اشکال سنتی (hiératique) هنر مسیحی محفوظ ماند که تزییناتی از مقولهٔ فرهنگ عامه و سخت فارغ از هرگونه دلمشغولی طبیعت‌گرایی آن را دربر می‌گرفت، می‌توان گفت که فقدان پیکر و اندام برهنه در هنر به چشم نمی‌آمد. شمایلها نه برای برملا ساختن زیبایی‌ای طبیعی، بلکه به قصد تذکار حقایق خداشناختی و اینکه حامل و ناقل حضوری روحانی باشند، تصویر می‌شدند، و اما زیبایی طبیعت و کوهساران و جنگلها و بیشه‌زاران و پیکرهای آدمی را ممکن بود همه‌جا، ولی خارج از قلمرو هنر، ستایش کرد، خاصه که عفت فروشی و زهدنمایی که تنها از آغاز قرن چهاردهم در فرهنگ شهرنشینان، رواج و گسترش یافت، ذهن و ضمیر مردم قرون وسطی را وسوسه نمی‌کرد. بنابراین فقط از زمانی که هنرمند خواست از طبیعت تقلید کند، فقدان «برهنه تنی» در هنر قرون وسطی، همچون نقص و کمبودی به نظر آمد، و از آن پس، دیگر احتراز از تصویر پیکری برهنه، چیزی جز حاصل عفافی ریایی نبود، و همزمان، سرمشق

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

یونان و روم در هنر پیکره‌سازی (که قرون وسطی هرگز از آن کاملاً غافل نمانده بود)، وسوسه‌ای مقاومت‌ناپذیر گردید. از این لحاظ، رنسانس همچون تقاصی که جهان گرفت جلوه می‌کند: شاید طرد زیبایی انسان که آن نیز مانندهٔ جمال خدا خلق شده، از قلمرو هنرهای تجسمی (اگر در آن روزگاران وجود داشته) کاری خطرناك بوده است، اما در اینجا نباید معنای رمزی «تن» را که در چشم‌انداز مسیحیت، نماد شرّ و قوای شوم و نحس است و نیز تداعی معانیهایی را که ممکن بود از آن زاده شوند، فراموش کرد. به هرحال یقیناً رنسانس نمی‌توانست معنای قدسی‌ای را که زیبایی جسمانی در بعضی تمدنهای باستانی داشته و در هنرِ هند همواره محفوظ مانده است، بدان بازگرداند. نخستین و زیباترین آثار هنر پیکره‌سازی رنسانس که هنوز بهره‌مند از این لطف ولین بهارگاهی است (مثل Fonte Gaia اثر Jacopo della Quercia یا David ساختهٔ Donatello) به‌زودی جای به بلاغتی[۳] یونانی و رومی اما فاقد محتوی، و به گسترش عشق و شور که فقط برای ذهنی در اسارت «این دنیا»، «فراخنای» می‌نماید سپرد؛ مع‌هذا گاه پیکرتراشی رنسانس، به خاطر خصایص نبالت و هوشمندی که دارد، از پیکره‌سازی یونان و روم باستان، برتر است؛ و بی‌تردید، تجربهٔ مسیحیت این برتری را توجیه می‌کند، ولی آن مزیت برای آنکه هنر رنسانس (یا هنر «باززاده») ارزشی سنتی، ولو به مقدار اندك، به‌دست آورد، ابداً کافی نیست.

در مورد کشف منظره، و فضای باز و گشاده‌و «هوای آزاد»[۴] و تأثیرات جوّ و نور در نقاشیِ قرن چهاردهم یا در نقاشیِ دورانی بس متأخر بر آن، نیز حال بدین منوال است: هریك از این موضوعهای هنری، متضمن ارزشهایی است که فی نفسه گرانبهاست و اگر هنر غربی با انصراف از الگوهای قدسی، سلسله‌مراتب باطنی‌اش، یعنی‌اصلی صوری را که رشتهٔ اتصالش با منبع سنت است از یاد نبرده بود، آن موضوعها ممکن بود به رمز تبدیل گردند، چنان که همین نقش را در هنرهای دیگر مناطق، خاصه در هنر خاوردور دارند؛ در واقع آنچه به «قداست‌زدایی» در هنر قطعیت و حتمیت می‌بخشد، و آن را برگشت‌ناپذیر می‌سازد، چندان انتخاب مضمون یا موضوع نیست، بلکه بیشتر گزینش زبان صوری، و اختیار «اسلوب»ی خاص است.

هیچ چیز بهتر از نقش ژرفانمایی ریاضی در نقاشی دوران رنسانس، این قانون را تصویر نمی‌تواند کرد: این ژرفانمایی، چیزی جز منطقِ «دیدگاه» مذهب اصالت فردیت، دیدگاه فرد آدمی که خود را مرکز عالم پنداشته نیست. زیرا اگر چنین می‌نماید که

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

طبیعت‌گرایی، جهان مرئی را آن‌چنان که هست، با واقعیت «عینی»اش به بند می‌کشد، از این روست که نخست پیوستگی یا استمرار منحصراً ذهنی فرد آدمی را بر جهان برون تابانیده است ، و بدین‌گونه دنیای خارج را فقیر مایه و سخت و سطبر و عاری از هرگونه سرّ و راز ساخته است، حال آنکه نقاشی سنتی فقط به نسخه کردن رمزها اقتصار می‌کند، و ژرفای غیرقابل وصول واقعیت را تصدیق دارد. سخن خود را تکرار می‌کنم که در اینجا منظور، ژرفانمایی ریاضی متمرکز بر نقطه‌ای واحد است، و نه علم مرایای تقریبی یا تخمینی که با هر حرکت انتقالی و جابه‌جایی مرکز دید، تغییر و تعدیل می‌یابد؛ البته چنین ژرفانمایی‌ای با هنری که عمق روحانی دارد، ناسازگار نیست، زیرا به منزلهٔ القاء شبهه و فریب نیست، بلکه موجب انسجام و پیوند منطقی در شرح و روایت است.

نزد نقاشانی چون Andrea Mantegna یا Paolo Uccello، علم مرایا به عشق و شوری حقیقتاً ذهنی یا به عبارت دیگر عشقی سرد و نسبتاً قرین پژوهشی عقلانی اما زیانبار و ویرانگر در حق رمزپردازی تصویری، تبدیل گردید: چون تصویر براثر ژرفانمایی، عالمی تخیلی می‌شود و همزمان، جهان نظامی بسته که در آن دیگر هیچ جلوه‌ای از عالم مافوق طبیعت نیست. در نقاشی دیواری، ژرفانمایی ریاضی، حقیقتاً بی‌محل و عبث است، زیرا نه فقط از لحاظ معماری وحدت و یکپارچگی دیوار را زایل می‌سازد، بلکه تماشاگر را وادار می‌کند که در محور بصری تخیل شده قرار گیرد، گرچه این وضع متضمن نقص کوتاه‌نمایی کاذب اشکال و اجزاءِ تصویر است (یعنی اجزای تصویر و شکل در مسیر دید نگرنده، کوتاه شده مجسم می‌شوند). همچنین معماری‌ای که در آن تناسبات ریاضی و بنابراین نسبتاً کمّی، جایگزین تناسب منحصراً هندسی هنر قرون میانه شده باشد، ظریف‌ترین کیفیات و صفاتش را از دست می‌دهد؛ و از این لحاظ دستورالعملهای Vitruve زیانهای بسیار به‌بارآورده‌است. و در همین‌جا خصلت کتابی[۵] رنسانس به چشم می‌خورد: یعنی چون پیوستگی خود با آسمان (و عالم قدس) را از دست داده، پیوندش با زمین یعنی با مردم و با سنت حقیقی استادکاری و صنایع دستی نیز از دست رفته است.

ژرفانمایی دقیق و خدشه‌ناپذیر در نقاشی، لامحاله موجب فقد رمزپردازی وابسته به رنگ می‌شود: یعنی رنگها براثر وابستگی به نورپردازی یا روشنایی فرضی مکان که خود با شگرد فریبدهندهٔ تجسم ژرفای فضایی همبسته است، سرشت بی‌واسطه (مدرك) خود را از دست می‌دهند. هنر نقاشی قرون وسطایی تابناك و نورانی است، نه به سبب آنکه

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

القاء کنندهٔ منبع روشنایی‌ای واقع در دنیای تصویر است، بلکه بدین جهت که رنگهایش مستقیماً صفات و کیفیات لازمهٔ نور را متجلی می‌سازند؛ آنها، رنگ‌افشانیهای نور آغازین‌اند که در قلب، حضور مدام دارد. برعکس گسترش اسلوب سایه روشن کاری در نقاشی، رنگ را به بازیِ نوری خیالی و فرضی، تقلیل و تنزل می‌دهد: یعنی سحر و افسون نورپردازی و نورافشانی، نقاشی را در دنیایی میانین، شبیه رؤیا، مستغرق می‌سازد، رؤیایی که گاه شکوهمند است، اما روح را به جای آنکه آزاد و رها سازد، فرامی‌گیرد و به بند می‌کشد. هنر باروك (baroque) این اسلوب سایه روشن را به غایت گسترش داد، تا آنجا که اشکال و صور (تجسم یافته) در فضا، براثر القاءِ اسلوب سایه‌روشن، جسمانیت تقریباً ملموسی را که در نقاشی رنسانس دارند، از دست می‌دهند؛ اینك چنین می‌نماید که رنگ، کیفیتی مستقل کسب می‌کند، اما این رنگ، رنگی عاری از صدق، و تب‌آلود، و بسان رنگ‌آمیزی شب‌تاب است که عاقبت همچون شراره و اخگر مکتوم زیر خاکستر، اشکال را خواهد سوخت. سرانجام، نسبت بهنجار شکل با رنگ باژگونه شد: از این پس دیگر، شکل و خط کناره‌ساز، نشان‌دهندهٔ معنای رنگ نیست، بلکه رنگ با درجاتش شبههٔ حجم را می‌آفریند.

II

در آنچه به پیکره‌سازی بعد از دوران قرون وسطی مربوط می‌شود، مایهٔ خلافِ منطق (و نتیجتاً ناتوانیش در بیان ذوات یا ماهیات متعال) مقدمتاً از این امر ناشی است که می‌کوشد تا حرکت آنی را به بند کشد، حال آنکه ماده‌اش ایستا و بی‌حرکت است. پیکرتراشی سنتی فقط مراحل نمونهٔ حرکت را از طریق تحویل و ردّ آنها به شاکله‌های ایستا نشان می‌دهد: تندیسی سنتی (رومی‌وار، هندو، مصری یا جز آن)، همواره مؤید تغییرناپذیری محور است و بر محیط و فضای‌پیرامون،از طریق تنظیم ذهنی آن بر وفق چلیپایی سه‌بعدی، حاکم است. در هنر رنسانس و حتی بیش از آن در هنر باروك، «معنی و جهت فضا»، گریزان از مرکز یا تابع قوهٔ دافعه از مرکز می‌شود؛ مثلاً در آثار میکل‌آنژ، آن معنی یا حس (فضا)، همچون منحنی حلزونی شکلی است که بُعد یا فضای گسترده[۶] را «می‌بلعد»؛ آثار وی بر فضای پیرامون مسلط‌اند، اما نه بدین سبب که فضا را به مرکز یا به محور همه‌جا حاضرش باز می‌گردانند، بلکه از این رو که قدرت القاءکننده و افسونگری خود را بر آن می‌تابانند.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

در اینجا باید به رفع سوءتفاهمی احتمالی بپردازیم: هنر پیکره‌سازی مستقل و قائم بالذات، آفریدهٔ رنسانس است، یا به بیانی درست‌تر، هنری است که رنسانس آن را دوباره کشف کرده است؛ هنر مسیحی قرون وسطی، تقریباً فاقد پیکره‌سازی جدا از ساختمان و معماری بود. پیکرتراشی‌ای که بسان ستونی‌مستقل،برفضای معماری یا منظری ساخته و پرداخته بر وفق اصول معماری، مستولی باشد، با روحیهٔ هنر یونانی‌و رومی، به‌درستی سازگاری دارد. در هنر مسیحی، این انزوا و انفراد تصویر در پیکرتراشی، تقریباً به منزلهٔ بت‌پرستی است. زیرا پیکره‌سازی بیش از هر هنر تجسمی دیگر، مبین اصل فردیت یا انفراد است، چون مستقیماً از خصلت جدایی افکن فضا برخوردار است؛ و این خصلت در تندیسهایی که حدودشان از هر سو معلوم و معین است، نمایان‌تر است؛ هنر مسیحی این استقلال را فقط برای بعضی متعلقات عبادت، مثل پیکره‌های مریم عذرا و مسیح مصلوب یا صندوق مصور اشیاء مقدس قائل است[۷]؛ و اما پیکره‌هایی که متعلق عبادت و اشیاءِ عبادی نیستند، مانند تندیسهایی که زینت‌بخش کلیساهای جامع‌اند، تقریباً همواره جزءِ بنا و با آن هم پیکرند؛ زیرا شکل انسانی منفرد، فقط از طریق اتصال با شکل انسانی و کلی کلام حلول کرده و گوشتمند شده، معنای حقیقی خود را بازمی‌یابد؛ و بنای مقدس، یعنی «پیکر عرفانی» مسیح، نمودگار این کلمهٔ متجسد است.

با این همه باید تصریح کرد که این طرز نگرش ابداً مطلقیت ندارد؛ و ما به الاشتراك همهٔ سنتها نیز نیست. مثلاً هنر هندو، پیکرهٔ مستقل را قبول دارد و رد نمی‌کند؛ کافی است به اصول یوگا و طرز تلقی آن از حضور الوهیت در انسان توجه کنیم، تا دریابیم که جز این نمی‌تواند بود. مع‌هذا، اتحاد تنگاتنگ پیکره‌سازی و معماری مقدس در هنر هندو نیز وجود دارد، و حتی این امر یکی از جهات هنر هندو است که بیش از هر جنبهٔ دیگرش موجب قرابت آن با هنر ساختمان و معماری کلیساهای جامع می‌شود.

این مسألهٔ پیکره‌سازی ما را به موضوع اساسی هنر مسیحی دلالت می‌کند: یعنی تمثال انسان. تمثال انسان، نخست تمثالِ خداست که به‌صورت انسان درآمده و در کسوت بشری ظاهر گشته است؛ و سپس تمثال انسانی که در کلمه که همان خداست مندمج شده و به کمال رسیده است[۸]. در این حالت اخیر، شکل فرد آدمی جدا مانده، به سبب آنکه دوباره در شکل کلمهٔ حلول یافته، مندمج شده و به تمامیت و کمال خود رسیده، زیبایی اصلی خویش را بازمی‌یابد؛ چهره‌های قدیسین و اولیاءِ و انبیاء بر درِ کلیساهای جامع، بیانگر همین معنی است: سیمای مسیح آنان را دربر گرفته است و آنان

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

همه در «شکل» مسیح آرمیده‌اند.

Hans Sedlmayer در کتاب عالمانه‌اش *Verlust der Mitte* («فقد مرکز») نشان داده است که چگونه انحطاط هنر مسیحی تا متأخرترین مراحل آن، نخست انحطاط تمثال انسان بوده است: در هنر رنسانس، تمثال انسان مستقل، انسانی که خود به تجلیل خویش می‌پردازد، جایگزین تمثال خدایی می‌شود که به صورت انسان درآمده است، و در هنر قرون وسطی انعکاس دارد. و اما این استقلال فریبنده و کاذب، متضمن «فقد مرکز» است: انسان وقتی مرکز و لنگر خود را در خدا از دست داد، دیگر حقیقتاً انسان نیست. و از آن پس تمثال انسان از هم می‌پاشد و فرومی‌ریزد؛ نخست جنبه‌های دیگر طبیعت، جانشین حیثیت وی می‌شوند و سپس متدرجاً ویران می‌گردد، تا عاقبت هنر عصر جدید، به نفی و بیریخت‌سازی نظم یافتهٔ آن می‌انجامد.

و این نیز نوعی «انتقام‌جویی جهان» است: همچنان که برترین ایثار، لازمه یا نتیجهٔ مستقیم حلول کلمه است، و «اقتدا به سیرهٔ مسیح» بدون زهد و ریاضت تصورپذیر نیست، تصویرکردن انسان خداوار نیز مقتضی «افتادگی» وسایط و اسباب، یعنی فاصله گرفتن آشکار با الگوی الهی (از باب رعایت احترام و ادب) است. پس هنر راستین مسیحی، بدون مبلغی «انتزاع» وجود نمی‌تواند داشت، اگر کاربرد این واژهٔ سخت مبهم از لحاظ معنی، برای بیان چیزی که در واقع همان خصلت «انضمامی» هنر قدسی، و «واقع‌گرایی معنوی» آن محسوب می‌شود، مجاز باشد. تصریح این نکته ضرورت دارد که اگر هنر مسیحی سراسر انتزاعی بود، شاهد و گواه بر حلول کلمه نمی‌توانست بود؛ و اگر طبیعت‌گرا می‌بود، سرشت الهی آن را انکار می‌کرد.

III

رنسانس بسان شکستن سدی موجب شد که قوای خلاقه سیلاب‌وار جاری شوند یا چون آبشاری فروریزند؛ درجات مختلف این آبشار مراتب روانی‌اند. آبشار در مراحل زیرین فرود گسترده می‌شود و همزمان وحدت و قدرت خود را از دست می‌دهد.

به اعتباری، سقوط پیش از ظهور رنسانس به معنای حقیقی کلمه، در هنر گوتیك آغاز شد.هنر رومی‌وار،نمودگار حالت تعادل و توازن درهنر غرب، و هنر بوزنطی،نمودار همان حالت در هنر شرق مسیحی است. هنر گوتیك خاصه در مراحل پیشرفته‌اش، نمایشگر گسترشی یکطرفه و برتری عنصر اراده بر عنصر عقل و بیشتر نمودار جهش و خیزش

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

است تا مبین سیر و نظر و تأمل؛ رنسانس را می‌توان همچون واکنشی در عین حال عقلی و لاتینی در قبال این گسترش ناپایدار اسلوب گوتیك تلقی کرد. مع‌هذا، گذار از هنر رومی‌وار به هنر گوتیك، پیوسته و بدون گسیختگی بوده است، و روشهای هنر گوتیك، سنتی‌اند (و مبتنی بر رمزپردازی و شهود و اشراق)، حال آنکه با ظهور رنسانس، انقطاع و گسیختگی تقریباً کاملی پدید می‌آید. حقیقت این است که همهٔ شاخه‌های هنر به موازات هم و یکسان متحول و دگرگون نمی‌شوند، چنان که معماری گوتیك تا پایان دورانش سنتی باقی ماند، اما پیکرتراشی و نقاشی گوتیك متأخر، به تأثیرپذیری از طبیعت‌گرایی تن دادند.

پس رنسانس، کشف و شهود را که رمز، ظرف و محمل آن است، به خاطر عقل بحثی برهانی رها می‌کند، ولی البته این امر مانع از آن نمی‌شود که انفعالی و شوریده[۹] باشد، درست برعکس، زیرا خردگرایی با شور و انفعال نیك سازگار می‌آید. به مجرد آنکه مرکز آدمی، یعنی عقل و منطق کشفی[۱۰] یا قلب رها یا تاریك گردید، قوای دیگر وی تقسیم می‌شوند،و نقیضهایی در ذهن و روان پدیدارمی‌گردندبدین‌گونه‌هنر رنسانس،درعین حال عقلانی (کاربرد علم مرایا و نظریهٔ رنسانس در مورد معماری بیانگر این معنی است)، و انفعالی.یا عاطفی است، و عاطفه یا شور در این مورد خصلتی شامل دارد: یعنی تأیید من به طور کلی و اشتیاق عظمت و بیکرانی است. و نظر به آنکه، وحدتِ بنیانی اشکال حیاتی به نوعی باقی می‌ماند، (پیدایی) نقیض (در) قوای روانی، به صورت ظاهر حالت بازی آزادانه‌ای را دارد، ولی چنین نمی‌نماید که هنوز قابل رفع و دفع باشد، اما در ادوار بعدی مرتفع می‌گردد، زیرا عقل و عاطفه (یا احساس) چنان از هم دور می‌افتند که هنر نمی‌تواند هر دو را یکجا دربر گیرد. در رنسانس، علوم هنوزصنایع خوانده می‌شدند و هنر چون علم، به چشم می‌آمد.

مع‌هذا سقوط آغاز شده است. هنر باروك واکنشی است در قبال فردگرایی رنسانس و انجماد اشکال به صورت نسخه‌ها و ضابطه‌های یونانی و رومی و متوالیاً جدایی آنها از یکدیگر. اما هنر باروك به جای آنکه از طریق بازگشت به سرچشمه‌های فوق عقلانی سنن، از این جدایی فراتر رود، در پی آن است که اشکال منجمد کلاسیك‌گری نو پدید را در پویایی تخیلی نامحدود بگدازد و خواسته و دانسته به آخرین مراحل هنر یونانی‌مآبی که قضا را تخیل در آن هنر بسی معتدل‌تر و آرمیده‌تر و انضمامی‌تر است، متوسل می‌شود؛ هنر باروك در تب و تاب تشویشی روانی است که دوران باستان فاقد آن بود.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

هنر باروك چه دنیاپسندانه باشد و چه عرفانی، هیچگاه به قلمرو رؤیا راه نمی‌برد؛ عیش و شادخواری هواپرستانه، چنان‌که استذکار شوم اموات (memento mori) از جانب آن، چیزی جز توهم و یادآوری اشباح باطل نیست. شکسپیر که در آستانهٔ این دوران می‌زیست، گفته است که جهان از جوهری که «به رؤیا قوام بخشیده» ساخته شده است، و Calderon de la Barcaدر«زندگانی خوابی بیش نیست»، به‌طور ضمنی همان معنی را باز می‌گوید و بسان شکسپیر، از حد هنر تجسمی شکوفای زمانهٔ خود بسی فراتر می‌رود.

قدرتِ صورت‌پذیری و تغییر شکل‌یابی[۱۱] تخیل به‌طور مدام، نقشی در غالب هنرهای سنتی و خاصه در هنر سنتی هند ایفا می‌کند، اما در این هنر به‌طرز رمزی باقدرت زایندهٔ مایا، یعنی شبهه و پندار جهان، مطابقت دارد؛ برای هندو دگرگونی و کثرت اشکال[۱۲]، دلیلی بر واقعیت آنها نیست، بلکه برعکس دالّ بر عدم واقعیت آنها، در قبالِ ذات مطلق است. اما این معنی در مورد هنر باروك که شبهه و پندار را می‌پسندد مصداق نمی‌یابد: چنان که درونِ کلیساهای باروك مثل Il Gesù یا Saint-Ignace درروم،مایه‌ای وهم‌انگیز دارد؛ گنبدهای آن کلیساها که شالوده یا پاسنگ‌هایشان پنهان‌اند، و انحنایشان غیرعقلانی است، از هرگونه سنجش و میزان معقول خارج‌اند. نگاه گویی مجذوب بیکرانی کاذبی می‌گردد، به جای آنکه در شکلی ساده و کامل بیارامد؛ چنین می‌نماید که نقاشیهای سقف بر آسمانی آکنده از فرشتگان شهوت‌انگیز و پرحلاوت گشوده می‌شوند... شکلی ناکامل ممکن است رمزی باشد، اما شبهه و پندار یا کذب، رمزهای هیچ‌چیز نیستند.

بهترین آفرینشهای تجسمی هنر باروك از قلمرو مذهب خارج‌اند؛ و عبارتند از میدانها و فواره‌ها. در این موارد، هنر باروك در عین حال اصیل و مشحون به ساده‌دلی و صفاست، زیرا خود، بسان تخیل، از طبیعت آب بهره‌ای دارد، و شیفتهٔ صدف حلزونی (که می‌گفتند بوق خدایان دریاست) و جانوران دریایی است.

بعضی خواسته‌اند شباهتهایی میان عرفان کسی چون قدیسه Thérèse d'Avilaیا قدیسی‌یسان Jean de la Croix و نوعی‌نقاشی‌باروك‌آن‌عصر،مثلاًنقاشی el Greco بیابند؛ اما در واقع مقتضیات روانی دوران و خاصه شرایط محیط مذهبی زمانه، در نهایت این موازنه‌ها را توجیه می‌کنند. راست است که نقاشی باروك موردنظر ما با نورپردازی سحرانگیز و افسون‌آمیزش، قابلیت توصیف حالات عاطفی غایی و استثنایی را داراست،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

اما این همه هیچ ربطی به حالات مکاشفه‌آمیز و سیر و نظر ندارد، حتی زبان هنر باروك و یکی شدنش با عوالم روانی که آکنده از سراب احساس و تخیل است، درك محتوای کیفی حالتی روحانی را برای هنر باروك محال و ممتنع می‌سازد.

مع‌هذا باید در قالب اسلوب باروك، واقعیت غریب بعضی تمثالهای حضرت مریم اعجازگر را خاطرنشان کنیم: آنان عموماً با جامه‌هایی آیینی (hiératique) که مردم برایشان پوشانیده‌اند، یعنی سه‌گوشهای عظیمی از پارچهٔ ابریشمین سخت و زبر دربر و تاجهایی سنگین بر سر، تغییر شکل داده، جنبه‌ای «جدید» و عصری یافته‌اند، فقط چهره هنوز به سبك رنسانس یا باروك نقاشی شده است. اما در اینجا واقع‌گرایی که با رنگ‌آمیزی خطوط سیما، به‌حد غایی خود رسیده، و براثر نور لرزان شمع، جاندار گشته، کیفیت نقاب یا صورتك خاصِ تراژدی را کسب کرده است. در این قبیل نقاشیها، مایه‌ای هست که بسی بیشتر از تئاتر مقدس ناشی می‌شود تا از پیکرتراشی، یعنی چیزی که مردم آن را در عرصهٔ هنر زمانه، به‌رغم آن هنر، به‌نحوی غریزی دوباره ساخته و پرداخته‌اند.

به اعتقاد بعضی، هنر باروك نمودگار بازپسین تجلی عظیم جهان‌نگری مسیحی است. بی‌تردید بدین علت که هنر باروك همواره متمایل به ترکیب و تلفیق است. و حتی آخرین کوشش برای ترکیب و یکپارچه ساختن زندگی در مغرب‌زمین، بر پایه‌ای وسیع است. معهذا وحدتی که به دست هنرمند باروك تحقق می‌پذیرد، بیشتر از اراده‌ای سلطه‌جو (totalitaire) که همه چیز را در قالب ذهنیت خود ذوب می‌کند ناشی می‌شود، تا از تنسیق عینی اشیاء با توجه به مبدئی متعال، آن‌چنان که در تمدن قرون وسطی هست.

در هنر قرن هفدهم، وهم‌انگیزی هنر باروك، به صورت اشکالی که عقلاً تعریف شده و معین‌اند اما تهی از جوهر، انجماد یافته‌اند، چنان‌که گویی گدازهٔ عشق و شور، تصنعاً در قالب هزاران شکل سخت و سطبر، منعقد شده باشد. تمام مراحل بعدی سبك‌پردازی، میان این دو قطب تخیل شورآمیز و حتمیت یا موجبیت عقلانی در نوسان است، اما دامنه‌دارترین نوسان، نوسان میان رنسانس و باروك است و هیچ یك از نوسانهای بعدی به گستردگی آن نیست. از سوی دیگر، عکس‌العمل در قبال میراث سنتی، در درون رنسانس و باروك با کمال قدرت و شدت به ظهور می‌رسد؛ زیرا هنر به مرور که در تاریخ، از این مرحلهٔ بحرانی دور می‌شود، نوعی آرامش به دست می‌آورد، و مقداری آمادگی و استعداد، بی‌گمان به غایت نسبی، برای «سیر و نظر و تأمل» می‌یابد. معهذا ملاحظه

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

می‌توان کرد که تجربهٔ هنری یا جمال شناختی، هرچه از موضوعهای مذهبی دورتر است، (به نسبت) با طراوت‌تر و بی‌واسطه‌تر و حقیقی‌تر است: مثلاً در پرده‌های نقاشی «مصلوب کردن مسیح» به شیوهٔ هنر رنسانس، آنچه نمودگار بزرگ‌ترین صفات هنری است، فاجعه و مصیبت قدسی‌مآب نیست، بلکه منظره است. یا در پرده‌های «به گور نهادن مسیح» به شیوهٔ هنر باروك، درجات نورپردازی، مضمون حقیقی اثر است (یعنی چیزی است که افشاگر سرّ ضمیر و مبین خواست قلبی هنرمند است)، حال آنکه اشخاص تصویر شده، ثانوی‌اند و این بدین معنی است که سلسله مدارج ارزشها یا نظام ارزشی فرومی‌ریزد.

در سراسر این فرایند انحطاط، اجباراً کیفیت فردی هنرمندان مطرح و مورد سؤال نیست. هنر پیش از هر چیز پدیده‌ای جمعی است و نوابغی که از میان توده‌های مردم سربرمی‌آورند، نمی‌توانند چرخ فرایند عمومی را بازپس برانند؛ حداکثر می‌توانند گردشش را تندتر کنند، یا برعکس بعضی وزنهای آن گردش را کندتر سازند. داوریمان دربارهٔ هنر بعد از سده‌های میانه، هرگز هنر روزگار ما را حدی برای سنجش و قیاس قرار نمی‌دهد، این،امری بدیهی و واضح است. رنسانس و باروك دارای میزان و مقیاسی است که ارزشهای هنری و انسانی آن از ارزشهای هنر امروزین غنی‌تر است، تا آنجا که با آن قابل قیاس نیست. انحطاط و انهدام تدریجی زیبایی شهرهای ما، به عنوان مثال این امر را اثبات می‌کند.

در هر مرحلهٔ انحطاط که از دوران رنسانس آغاز شد،زیباییهایی‌جزئی‌پدیدار می‌گردند و فضایلی چهره می‌نمایند؛ اما این همه نمی‌تواند فقدان جوهر اساسی را جبران کند. تمام این عظمت به چه کارمان می‌آید اگر اشتیاق حسرت‌آلود نامتناهی که در آدمی مادرزاد است؛ ناکام بماند؟

IV

تسلسل سبکها پس از قرون وسطی را می‌توان با تتابع رسته (caste)های مختلفی که هریك به نوبت در دوره‌ای حاکم بوده است، قیاس کرد. منظور ما از رسته در اینجا، نمونه‌های مختلف نوع بشر است، به اعتباری قابل قیاس (اما نه مطابق) با خلقیات و مزاجهای گوناگون، که ممکن است با مقام و مرتبت اجتماعی‌ای که طبیعتاً دارند، منطبق افتند یا نه.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

هنر رومی‌وار با ترکیب رسته‌ها تطبیق می‌کند؛ هنری است اساساً خاص کاهنان و راهبان اهل کلیسا (sacerdotal)، اما با این همه، شامل جنبه‌ای مردمی هم هست؛ در عین حال که تشفی‌بخش نیازهای روانی ساده‌ترین مردم است، حاجات روح اهل سیر و نظر و تأمل را نیز برمی‌آورد. هم طمانینه و سکون عقل است و هم واقع‌بینی حریصمندانهٔ روستایی.

هنر گوتیك، جوهر نبالت شوالیه‌گری جوانمردانه (chevaleresque) و شوق طلب ارادی و اهتزازآمیز آرمانی خاص را بیش از پیش نمایان می‌سازد؛ و به پهناوری هنر رومی‌وار نیست، اما واجد کیفیتی کاملاً روحانی است، چیزی که هنر رنسانس به تمامی فاقد آن است.

تعادل نسبی هنر رنسانس منحصراً عقلانی و حیاتی است. تعادل مادرآورد سومین رسته، رستهٔ سوداگران و پیشه‌وران است. «خلق و مزاج» این رسته همانند آب است که در سطح افقی پخش می‌شود، حال آنکه (مزاج) رستهٔ نژادگان و نجیب‌زادگان بسان آتش است که به سوی بالا جهش می‌کند و می‌سوزد و دگرگون می‌سازد؛ (مزاج) کهانت و قسیسیّت (یا جامعهٔ روحانیون) (sacerdoce) مثل هواست که محیط است و جانبخش؛ (مزاج) چهامین رسته یعنی رستهٔ روستاییان مملوك (serf) نظیر زمین، سنگین و بی‌حرکت است.

نکتهٔ بامعنی این است که پدیدهٔ رنسانس، اساساً پدیدهٔ شهرنشینی است و به همین علّت، هنر رنسانس، هم در تضاد با هنر مردمی است که جماعات روستانشین آن را حفظ کرده‌اند و هم در تخالف با هنر قسیسی و کاهنی (sacerdoce). برعکس هنر جنگاوران و شهسواران جوانمرد (chevalerie) که در اسلوب گوتیك انعکاس می‌یابد، همواره رابطهٔ مستقیمی با هنر مردمی داشته است همچنان که اربابِ فئودال، بالطبع پدروار رئیس روستاییان تیولِ خود است.

مع‌هذا باید خاطرنشان کنیم که این معادلات: اسلوب گوتیك = رستهٔ نجبا و اشراف، اسلوب رنسانس = رستهٔ بازرگانان و بورژواها، فقط به‌طور کلی صحت دارند؛ و باید برای آنها انواع و اقسام درجات و اختلاف در پرده و رنگ قائل بود. بدین‌گونه مثلاً روحیهٔ بورژوا و شهرنشین، یعنی روحیهٔ سومین رسته (که دلمشغولیهای طبیعیش، حفظ و ازدیاد اموال از دو لحاظ علمی و فایدهٔ عملی است) در بعضی جنبه‌های هنر گوتیك نیز انعکاس می‌یابد، وانگهی در این دوران است که شهرسازی روی در توسعه دارد. همچنین اگر هنر

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

گوتیك به شدت از روحیهٔ رستهٔ شهسواران جوانمرد متأثر است، ایضاً در مجموع از روحیهٔ قسیس و کهانت کلیسایی نیز تعیّن پذیرفته و این واقعیت در آنچه مربوط به روابط میان دو رستهٔ مزبور می‌شود، پرمعنی و حائز اهمیت است. گسستگی پیوند با سنت و عدم فهم رمزپردازی، فقط با استیلای رستهٔ بورژوازی آغاز می‌شود. اما این ملاحظه را نیز باید تا اندازه‌ای دستکاری و اصلاح کرد: ممیزهٔ هنر رنسانس در آغاز پیدایی، بی‌شبهه معنایی از نبالت و اصالت است و حتی می‌توان گفت که آن هنر در ابتدا، بعضاً عکس‌العملی در قبال گرایشهای بورژوایی بود که در دورهٔ متأخر هنر گوتیك پدیدار می‌شد. اما این دوران کوتاه فقط مرحله‌ای میانین است، زیرا در واقع زمینه‌سازان و مشوّقان رنسانس، نجبایی بودند که سوداگر شدند و سوداگرانی که تاج شاهی بر سر نهادند.

باروك نمودگار واکنش اشراف، منتهی با اشکال و ظواهر بورژوایی است، و جنبهٔ پرطمطراق و غالباً خفقان‌آورش از همین امر ناشی است. نجبای حقیقی، دوستدار اشکال نمایان و سبك، مردانه و ظریف‌اند، همچون نجبای قرون وسطی که (چنین) نقشها و علاماتی نشانهٔ نجابت خاندانهایشان بود. همچنین کلاسیك‌گری دوران ناپلئون، نمایشگر عکس‌العمل بورژوازی، با اشکال و ظواهر اشرافی است.

چهارمین رسته، یعنی رستهٔ روستاییان مملوك یا علی‌العموم رستهٔ انسانهای وابسته به زمین که فقط در غم آسایش مادی خود بودند و بی‌نصیب از نبوغ عقلی یا اجتماعی، نه آفرینندهٔ اسلوبی خاص بوده‌اند، و نه خالق هنری به معنای دقیق کلمه، یعنی به معنای تام و تمام آن واژه. در دوران فرمانروایی این رسته، صنعت که آخرین ابداع رستهٔ سوداگران و پیشه‌ورانی است که دیگر از سنت گسسته‌اند، جایگزین هنر گردید.

V

Natura non facit saltus، طبیعت جهنده نیست، اما روح انسان خیز برمی‌دارد؛ میان تمدن قرون وسطی که بر اسرار الهی تمرکز یافته است و تمدن رنسانس که متوجه انسان آرمانی است، به‌رغم پیوستگی در تاریخ، گسستگی عمیقی هست. در قرن نوزدهم ورطهٔ دیگری که شاید اساسی‌تر نیز بود پدید آمد: تا آن زمان انسان و جهان محیط بر وی، دست کم عملاً و در قلمرو هنر که اینك موردنظر و توجه ماست، کلیتی انداموار تشکیل می‌دادند؛ راست است که کشفیات علمی مدام افق این جهان را گسترده‌تر می‌ساخت، اما اشکال عادی حیات، «به مقیاس بشر»، یعنی به مقیاس نیازهای

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

بی‌واسطهٔ روانی و جسمانی وی، باقی ماندند. و این امر یکی از شرایط ذاتی هنر بود که از توافق خودجوش روح با دست، زاده می‌شود. با ظهور تمدن صنعتی، چنین وحدت انداموارِی درهم می‌شکند، و انسان خود را نه با طبیعتِ همچون مادر، بلکه با مادهٔ بی‌جان که به اشکال سازوکارهای هماره مستقل‌تر، جای قوانین فکر را غصب می‌کنند، روبه‌رو می‌بیند. بدین‌گونه انسان که از واقعیت ثابت ولایتغیر روح و «خرد» به معنای باستانی و قرون وسطایی واژه روی برتافته بود، می‌بیند که آفریدهٔ خودِ او، در برابرش همچون «خرد»ی بیگانه و خارجی که با آن چه از کرامت و نبالت و قداست در روان و طبیعت هست سرِ خصومت دارد، قد برافراشته است. و انسان بدین حال و روز، تن در داد و تسلیم شد؛ و به‌رغم علم جدید «اقتصاد»ش که وی امیدوار است به وساطتش، صاحب اختیار آن وضع و موقع باقی ماند، در واقع کاری جز تأیید وابستگی خویش به ماشین و به اتمام رسانیدن آن وابستگی نمی‌کند. و این ماشین بسان تصویر هجوآمیز و سخره‌انگیز فعل خلاق است که به یمن آن، هر صورت مثالی مافوق عالم صورت، در اشکال گوناگونی که هرگز مشابه یکدیگر نیستند، ولی باهم برابرند، انعکاس می‌یابد: زیرا آنچه ماشین تولید می‌کند، رونویسهای نامحدودی است که دقیقاً همسان‌اند.

این چنین هنر از وطن پرورنده و روزی رسانش (بسان دایهٔ شیرده) بیرون رانده می‌شود؛ و از آن پس دیگر ارتجالاً مکمل استادکاری و پیشه‌وری و نیز بیانگر طبیعی حیاتی اجتماعی نیست بلکه به‌سوی قلمروی منحصراً ذهنی بازپس رانده شده است. و هنرمند هم دیگر حتی نوعی فیلسوف یا صانع بدان‌گونه که در دوران رنسانس بود نیست، بلکه فقط جست‌وجوگری منزوی، بی‌مبدأ و بی‌هدف است، اگر به منزلهٔ واسطه و میانداری برای تماشاگران خویش و یا مسخره‌ای نباشد که با کارهایش آنان را می‌خنداند.

این بحران در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم پدید آمد، و آنگاه همچنان که در هر چرخش تاریخی پیش می‌آید، درها ناگهان و به‌طور موقت، بر امکاناتی اساسی گشوده شد: یعنی همزمان با طرد طبیعت‌گرایی که هنوز وابسته و پیوسته به «انسان محوری» رنسانس بود، ارزش هنرهای «کهن‌وش» بازشناخته شد و ابنای زمان دریافتند که تابلوی نقاشی، پنجره‌ای خیالی گشوده بر طبیعت نیست، و قوانین نقاشی در وهلهٔ نخست منوط و مربوط به هندسه و هماهنگی رنگهاست،، و هر تندیس ابداً پیکری نیست که تصادفاً در حین حرکت منجمد گشته و به سنگ یا مفرغ تبدیل شده باشد؛ نقش «شیوه‌پردازی» و قدرت

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

القایی اشکال ساده و رخشندگی و تابناکی درونی رنگها نیز بازیافته شد؛ در این زمان، رجعت به سوی هنری اگر نه کامل‌تر لااقل سنت‌گراتر، ممکن به نظر رسید، برای آنکه این نکته بر ما مسلم و محقق شود، کافی است که بعضی تابلوهای گوگن (Gauguin) یا تأملات و تفکرات رودن (Rodin) دربارهٔ کلیساهای جامع گوتیك و پیکره‌های هندو را فرایاد آوریم. اما هنر دیگر نه آسمانی داشت و نه زمینی؛ یعنی نه فقط فاقد پس‌زمینهٔ مابعدالطبیعی بود، بلکه مبنایی از لحاظ استادکاری نیز نداشت، به قسمی که هنر در راه توسعه، اجباراً از کنار بعضی امکانات نیمه آشکار به شتاب گذشت و در قلمرو ذهنیت فردی محض فروافتاد، و این سقوط به سبب آنکه دیگر هیچ زبان جهانی یا جمعی، بر هنر الزام نشد، یعنی هنر الزاماً نتوانست زبانی جهانی یا جمعی به‌دست آورد، بسی عمیق بود. هنرمند با واپس خزی به‌سوی خویش، به جست‌وجوی منابع نوین الهام برآمد؛ اما چون از آن پس دروازهٔ آسمان بسته بود، ودنیای محسوسات نیز دیگر پرستیده نمی‌شد، گهگاه به‌سوی ناحیهٔ آشفته و درهم ناخودآگاهی (subconscient) راهی گشود. و بدین‌گونه نیروی جدیدی که مستقل از جهان تجربیات و غیرقابل وارسی از برای فرد معمولی و دارای قدرت تلقینی سرایت بخشی بود، برانگیخت و به راه انداخت: اگر نتوانم موجودات آسمان را به تسلیم وادارم، جهان زیرزمینی دوزخ را به جنب‌وجوش می‌کشانم! flectere si nequeo superos, archeronta movebo! آنچه از این ظلمات ناخودآگاهی بالا می‌آید و به سطح روان می‌رسد، بی‌گمان هیچ ربطی با رمزپردازی هنرهای «کهن‌وش» یا سنت‌گرا ندارد؛ در این پریشار گوییها و تخیلات نابخردانه، نه «صور مثالی» بلکه پست‌ترین فضولات روان، نه رمزها، بلکه اشباح، انعکاس می‌یابند.

گاه این ذهن‌گرایی مادون بشر، روال «غیرشخصی» نقیض همجنس خود یعنی ماشین‌گری را به عاریت می‌گیرد. اما هیچ چیز مسخره‌تر و شوم‌تر از این خواب و خیالهای ماشین‌وار نیست، و هیچ‌چیز نیز بهتر از آن، بعضی پستوهای تمدن جدید را آفتابی نمی‌کند.

VI

اینك می‌توان از خود پرسید که آیا هنر مسیحی خواهد توانست روزی دوباره زاده شود و تجدید و احیاء آن در چه شرایطی ممکن خواهد بود. بی‌مقدمه بگوییم که بختی و اقبالی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

(ولو بسیار ناچیز) برای تحقق چنین امری در این امکان فی‌نفسه منفی هست که سنت مسیحی و تمدن غربی بیش از پیش از هم جدا شوند و دور افتند: کلیسا برای آنکه آشفتگی و اغتشاش دنیای جدید آن را به دنبال خود نکشاند، باید به خویشتن خویش بازگردد. بعضی نمایندگانش هنوز می‌کوشند تا جدیدترین و هجین‌ترین نهضتهای هنری را به خدمت تبلیغ مذهبی بگمارند، اما به‌زودی توجه خواهند یافت که این‌گونه امور، فقط عقل گسستگی را تسریع خواهد کرد و بیم آن هست که مذهب قربانی آن اضمحلال عقل باشد. کلیسا باید ارزش تمام چیزهایی را که مؤید خصلت سرمدی اوست، به‌طرزی برجسته و نمایان، خاطرنشان سازد. از آن پس هنر مسیحی چون به الگوهای اساسیش بازگشته، می‌تواند نه نقش هنری جمعی را که دربر گیرندهٔ کلّ تمدنی است برعهده گیرد، بلکه محمل و تکیه‌گاهی معنوی باشد که چون صادقانه‌تر با اغتشاش صورت دنیای جدید به مخالفت برخواهد خاست، دوچندان مؤثرتر است. نشانه‌هایی چند از تحولی که در این جهت پیش می‌رود وجود دارد، ما فقط علاقهٔ فزایندهٔ بعضی محافل مذهبی به هنر بوزنطی و هنر رومی‌وار را یادآور می‌شویم. اما تجدید هنر مسیحی بدون بیداری روح تأمل و سیر و نظر در بطن مسیحیت، تصورپذیر نیست؛ بی‌این مبنا هرگونه کوشش برای تجدید و احیاء هنر مسیحی ناکام خواهد ماند، و چیزی جز بازسازی‌ای بی‌بر نخواهد بود.

آنچه پیشتر در باب اصول نقاشی مقدس گفتیم، امکان می‌دهد که دیگر شرایط تجدید و احیاء آن را نیز تمیز دهیم. تصدیق این امر که نقاشی مسیحی بتواند «انتزاعی» باشد، یعنی مجاز و برحق دانستن اینکه نقاشی مسیحی براساس رمزهای منحصراً هندسی توسعه یابد، محال است؛ جایگاه هنر غیرتصویری، در صناعت و استادکاری و خاصه در هنر ساختمان است که رمزپردازی آن از شیوهٔ فنی جدایی‌پذیر نیست. به‌رغم نظریه‌ای که جایی دیده‌ایم، تصویر از «اطوار و اشارات» هنرمند ناشی نمی‌شود، یعنی محصول یك رشته اعمال عالی هندسی و ضربدار نیست، بلکه آن «اطوار و اشارات» برعکس از تصویری باطنی و مسطورهٔ ذهنی اثر نشأت می‌یابد. گرچه نقاشی مذهبی تا اندازه‌ای متضمن شاکله‌سازی‌ای هندسی است، اما این شاکله‌سازی، بر تصویر، به‌معنای اخص کلمه،افزوده می‌شود، و این تصویر است که مبنا و جوهر آن هنر به شمار می‌رود، آن هم به دلایل عملی و نیز مابعدالطبیعی، زیرا تصویر باید نه تنها رمزی انسان شکل، بر وفق این اصل تجسیم و تشبیه که «خدا انسان شد» باشد، بلکه همچنین باید آموزشی

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

قابل فهم برای مردم نیز محسوب گردد. قطعاً نقاشی به‌سبب شیوه‌های فنّی‌اش، دارای جنبهٔ صنعتگری یا استادکاری نیز هست، اما این نکته مستقیماً به تماشاگر مربوط نمی‌شود. و نقاشی مسیحی، هم به جهت موضوع و هم از رهگذر ارتباطش با جماعات مذهبی، همواره تصویری باقی خواهد ماند. ترکیب‌بندی انتزاعی، منحصراً و به‌قدر کفایت، در تزیین که پُلی است میان ادراک خودآگاهانه و تقریباً خداشناسانه و ادراک ناخودآگاهانه و غریزی، متجلی می‌شود.

به‌دعوی بعضی، دورانی که هنر مذهبی تصویری ضرورت داشته سپری شده و در نتیجه «اعاده» و بازجُست هنر مسیحی قرون وسطی محال است؛ آنان می‌گویند مسیحیت عصر ما که با هنرهای غیرتصویری و کهن‌وش بسیاری اقوام آشنایی یافته، نگرش اساسی را فقط در اشکال انتزاعی و عاری از هرگونه انسان شکلی یا قیاس به حال و کار بشر، بازمی‌تواند یافت. به این مدعیان پاسخ می‌دهیم «دوران»ی که سنت آن را تعیین نکند، «محلّی از اعراب ندارد»، علی‌الخصوص که تشبیه و تجسیم یا انسان خدایی هنر مسیحی، جزء وسایل روحانی محسوب می‌شود، زیرا از آن بخش الهیات و علم کلام مسیحی که برحسب سنت دربارهٔ شخص مسیح و مناسباتش با خدا و بشریت بحث می‌کند، نشات می‌یابد. بنابراین همهٔ مسیحیان باید بدانند هر «دور» جدیدی که از خارج الزام شود، جز «دور» شیطان نمی‌تواند بود.

خصلت تصویری نقاشی مسیحی که در آن هنر خصیصه‌ای جوهری و نه عرضی است، مستلزم این معنی است که نقاشی مسیحی نمی‌تواند از مسطوره‌های سنتی که حافظ آن از گزند هرگونه خودسری است، چشم بپوشد. این مسطوره‌ها، همواره میدان وسیعی به نبوغ خلاقه و نیز به توقعات محیط، تا آنجا که انتظارات محیط بر حق باشند، برای جولان می‌دهند؛ این قید در دورانی که به «زمانهٔ ما» حقوق تقریباً نامحدودی منسوب می‌دارند، حائزاهمیت اساسی است. قرون وسطی ابداً در غم «مسائل آنی و بابِ روز» نبود، حتی از آن امر مفهومی هم در ذهن نداشت و اگر بتوان گفت زمان هنوز از مقولهٔ فضا (مکان) محسوب می‌شد. این بیم که هنرمند «نسخه بدل ساز» جلوه کند، همچنین همّ و غم اصالت، پیشداوریهای عصر جدید است. در سرتاسر قرون وسطی، و حتی تا اندازه‌ای در تمامی دوران رنسانس و باروك، هنرمندان از آثار قدیم که همواره در هر عصر، در آنها به چشم کامل‌ترین آثار می‌نگریستند، نسخه برمی‌داشتند؛ و با نسخه‌برداری از آن آثار، طبیعتاً وجوهی را که بیش از دیگر ساحات آن آثار برایشان تحمیل می‌شده،

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

یعنی جنبه‌هایی را که آنان اساسی تشخیص می‌دادند، نمایان می‌ساختند. و این‌چنین، هنر به‌طور طبیعی زنده می‌ماند. به‌ویژه در قرون وسطی، هر نقاش یا هر پیکرتراش در وهلهٔ نخست، استادکاری بود که از الگوهای تثبیت شده و مخصوص، نسخه برمی‌داشت، تحقیقاً بدین سبب که خود را با آن الگوها واحد و یکی می‌کرد و به میزانی که این وحدت و یگانگی مربوط به جوهر الگوها می‌شد، هنر هنرمند، کاری «زنده» بود. البته نسخه‌برداری، ماشین‌وار صورت نمی‌پذیرفت، بلکه از صافی حافظه می‌گذشت و با شرایط مادی سازش می‌یافت. همچنین اگر امروزه نیز از الگوهای مسیحی قدیم نسخه‌برداری کنند، انتخاب آن الگوها و نقل آنها با کاربرد فن و اسلوبی خاص و پیراستنشان از عناصری که زواید و فروعات‌اند، خود، هنر محسوب می‌شود. می‌باید سعی بر این باشد که عناصر اساسی متجلی در چندین الگوی مشابه، درهم فشرده شده، و بعضی خصائص ناشی از عدم مهارت استادکار، یا زادهٔ دوام عادتی قدیمی که تصنعی و زیانبار است، حذف گردد. حقیقی بودن این هنر نو و قدرت حیاتی باطنیش، بسته به «اصالت» ذهنی صورت بیان یا صیغهٔ آن نیست، بلکه موقوف به عینیت یا عقلی است که جوهر الگو به یارمندیش فهم شده و به دست آمده است. توفیق در چنین اقدامی، پیش از هر چیز تابع شناخت شهودی و اشراقی است و اما، اصالت و لطف و طراوت، به ضمیمهٔ آن شناخت حاصل می‌آید.

هنر مسیحی اگر از هرگونه نسبیّت فردگرایانه نگسلد، و به سرچشمهٔ الهام خود که به حسب تعریف در «زمان بی‌زمان» واقع است بازنگردد، احیاءِ نخواهد شد.

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

حواشی

1. gaiety در ترجمهٔ انگلیسی (م).

۲. در ترجمهٔ انگلیسی افزوده شده: «فقر روحی»، متی، فصل پنجم، آیهٔ ۳

۳. علم معانی و بیان (م).

4. «plein air» = «open air».

۵. یعنی آنچه از کاغذ به کاغذ رفته است و نه از دل به کاغذ و زاییدهٔ تجربه‌ای شخصی و وجدانی نیست (م).

6. étendue = space در ترجمهٔ انگلیسی

۷. که غالباً به نقوش برجسته یا نقاشی تصاویر انسان یا حیوان زینت یافته‌اند (م).

8. Cintégration.

9. passionnel.

10. contemplatif.

11. le pouvoir protéique.

12. le protéisme.

پایان

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly

Principes et Methodes de L'art Sacre

(Sacred Art: Principles and Methods)

Titus Burckhardt

Traduit en Persan par
Djalal Sattari

ISBN:978-964-12-0179-3
Soroush Press -Tehran 2011

سروش
انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

9 789641 201793
۴۵,۰۰۰ ریال

@caffeinebookly caffeinebookly @caffeinebookly caffeinebookly t.me/caffeinebookly