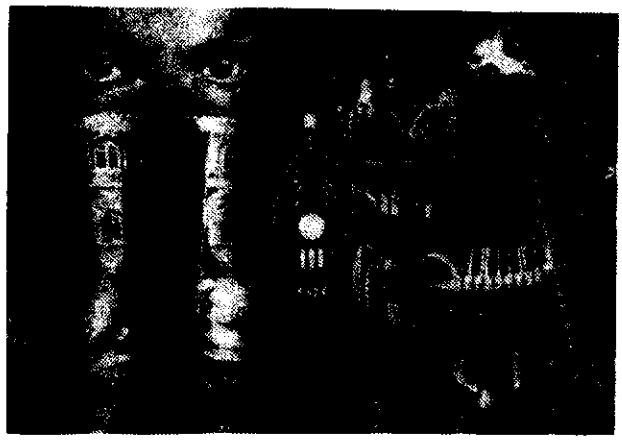
خانهٔ ادریسیها

غزاله علیزاده



ایلیا آناهی

معماری مقدّس «خانهٔ ادریسی‌ها»

هنر، در اساس، برشکل استوار است؛ به‌بیانی دقیق‌تر، هنر شکل است؛ زیرا خدا انسان را به‌شکل خود آفرید. در قرآن، خدا مصوّر (صورنگر، هنرمند) است.[1] از این رو، در هنر، که همواره چیزی بیش از شکل است و همچنان که بوئس (Boéce)، استاد بزرگ هنر در قرون وسطی ـ عصری که هنر بدون جلوهٔ قدس صورت و معنایی نداشت ـ خاطر نشان می‌کند: «صورت هرچیز، به‌مانند نوری‌ست که با وساطت تابشش آن چیز شناخته می‌شود.» با عنایت به‌این مفهوم می‌توان دریافت که آثار هنری، به‌صرف برخورداری از منشائی روحانی در زمرهٔ هنر مقدّس قرار نمی‌گیرند. تکرار نام انبیاء و اولیاء، استناد به‌آیات کتاب‌های مقدّس و احادیث قدسی، بهره‌گیری از اساطیر و حتی زندگانی قدّیسین را نگاشتن اثری مقدّس پدید نمی‌آورد. هنری را می‌توان مقدّس نامید که شکل و زبان صوری آن نیز جلوهٔ تقدیس باشد و برسرچشمهٔ فیّاض خدایی گواهی دهد.

برطبق حدیث قدسی «من گنج پنهانی بودم، خواستم تا شناخته شوم، پس خلق کردم[2]»، خدا ناچار از آفرینش انسان بود بی‌آنکه برحدود آدمی گردن نهد. بنیاد هستی آدم را برزمین، شالودهٔ فریب پی ریخت. فریب مسیر هبوط را رسم کرد و انسان در راه رانده شدن از بهشت، انوار یزدانی را در آینهٔ وجودش به‌تاری برد. آدمی ناچار از کشیدن بار محدودت صورت خود شد، صورتی که فناپذیر است، امّا به‌یاری آن، آفریدگار پرتو خیره‌کنندهٔ ذات نامتناهی خود را به‌رحمتی بدل می‌کند که لطافت آن دیده را می‌نوازد. این صورت فناپذیر که آن را خدا به‌شکل خود آفرید مظهر کثرت اسماء ذات وحدانیت است، شکلی کثیر، بیانگر ذاتی واحد، برخوردار از آیینی مبتنی بر رمز و راز سنّت آفرینش.

«خدای انسان شده» در ذات هنرمندی که بهره‌ور از هنر مقدّس است نامتناهی‌ست و «انسان خدا شده» در هیأت سلطه‌جوی هنرمندی که خدا را به‌صورت محدود انسان رسم می‌کند تباهی می‌پذیرد.

نقّاشی‌های سقف نمازخانهٔ سیستین، بارزترین نمونهٔ عظمت‌خواهی انسان است؛ به‌حیرتمان وا می‌دارد و همواره یادآور آن است که دست پرتوان هنرمندی شگفت به‌نام میکل‌آنژ آن را نقش زده است؛ از این رو همه چیز در آن ارزشی است ثانوی، از جمله خدا. اشکال ساده و کامل بدل به‌بیکرانی کاذبی شده‌اند و جای آرامش ناب خداوندی را رنج وهم‌آمیز انسانی اشغال کرده است، رنجی که به‌غایت عظیم است چراکه گواه حرمان انسانی‌ست که کوشیده تا خدا باشد. امّا تمام این عظمت به‌چه کارمان می‌آید اگر آن شوق لایزال که راز آرامش ما به‌هنگام وصل با مرکز عالم است ناکام بماند؟

پرده‌یی ناتمام یا نیمه ویران از «جوتو» و یا شمایل‌های بیزانسی، بی‌هیچ نشانی از سلطه‌جویی آدمی و بی‌هیچ ادّعا از عظمت انسانی، ما را راست در مرکز عالم می‌نهند، حالتی که به‌زائری دست می‌دهد که در میان کلیسایی گوتیک ایستاده است.

دروازه‌های هنر مقدّس، در گذشته، برما گشوده بود و در عصر حاضر بسته است، زیرا آدمی دیگر در مقام ذات خود، در مرکز خود، قرار ندارد. این مقام، زیر غبار خودمحوری، که از رنسانس به‌ما رسیده، فراموش شده است. انسانی که پس از «عصر ایمان» خود را خدا می‌انگاشت، و بدین گونه حقّ انسان بودن خود را انکار می‌کرد، در آستانهٔ دروازه‌های بستهٔ قدس از نفس افتاده است.

در جهان ادبیات، **خانهٔ ادریسی‌ها** تنها رمان نیمهٔ دوم قرن بیستم است که سیر آفاقی و انفسی تقدیس را از آن گونه رسم می‌کند که خورشید بامداد و شام، راه زرّینی از شعاعی را که برسطح آب دریا انعکاس یافته تا وصل به‌نظاره‌گری که این راه، راست به‌سوی او کشیده شده؛ راهی نورانی که با هرحرکت او حرکت می‌کند، راهی که برای هرناظر دیگر نیز همین‌گونه است؛ از این روست که **خانهٔ ادریسی‌ها** در مرکز جهان رمان قرار گرفته است؛ رمانی‌ست که با مرکز خود وصل یافته؛ و در هنر مقدّس، این امر روی نمی‌دهد مگر با پشتوانهٔ شکل و قواعد آن و نبوغ برابر با قداست هنرمندش، که توان برقراری و امکان حفاظت از خود را جاودانی می‌کند.

هنر مقدّس با کشف و شهود مرتبط است. هیچ کشف و شهودی بی‌پشتوانهٔ مراقبه دست نمی‌دهد. کسب دانشی قدسی که ریشه‌های دریافت راستین آن در وجود انسان به‌ودیعه نهاده شده در مقام مراقبه است. بنابراین نمی‌توان

● اگر بکوشیم راز و رمز رمان‌نویس را کشف کنیم او را کشته‌ایم. درک راز و رمز یک چیز است و کشف آن چیز دیگر

برمبنای تفکّرات نظری، خانهٔ ادریسی‌ها را در شکل و معنا شرح و بیان کرد. هنر مقدّس، خارج از تمام نظریه‌پردازی‌های ادبی‌ست و بی‌نیاز از آن‌ها، زیرا هدفش نه انتقال احساسات است و نه بازسازی طبیعت؛ رمز و راز است برمبنای قوانین آفرینش.

در رمان، شکل، تنها از راه ترکیب با داستان قابل اندازه‌گیری‌ست و داستان تنها به‌یُمن وجود شکل است که قابلیت تأمّل و بررسی خواهد یافت و از همین رو، شکل، امکان تطابق کامل با ذات را داراست؛ چنین است که شکل، در نفس خود، متعالی‌ست.

ساختمان **خانهٔ ادریسی‌ها** بدون عنایت به‌سنّتی برمبنای رمز و راز امکان شرح و بیان را از دست می‌دهد؛ این سنّت که حافظ رمز و راز است تکیه‌گاه همواره متعالی رمان است.

معماری **خانهٔ ادریسی‌ها** برشالودهٔ ابتدایی‌تری باورهای دینی انسان استوار است، باورهایی که برتمام سیر و سلوک اندیشهٔ بشری مقدّم‌اند و راه ادراک رموز نهفته در آن، تنها به‌یاری تأمل معنوی میسّر است. برای کسانی که اهلیت تأویل را از دست داده‌اند جنبه‌های اساطیری ابعاد قدسی **خانهٔ ادریسی‌ها** بی‌معنی و غیرقابل درک است. مقام هنر، در این رمان، برابر با مقام ایمان است؛ این امر، رمان را بدل به‌معمّایی می‌کند که خاصّیت کتاب‌های مذهبی‌ست، امّا **خانهٔ ادریسی‌ها** را نباید چون معمّایی کشف کردنی خواند. اگر بکوشیم راز و رمز رمان‌نویس را کشف کنیم او را کشته‌ایم. درک راز و رمز یک چیز است و کشف آن چیز دیگر، و از آنجا که رمز همان چیزی است که بیان می‌دارد پس قراردادی نیست، هرلحظه به‌شکلی‌ست، و از این رو زیباست زیرا حقیقی‌ست و بی‌انتهاست. بنابراین اگر قادر باشیم تمام دشواری‌ها و پیچیدگی‌های سبک رمان‌نویس را آشکار کنیم تا راز و رمز نهفته در آن، راه درک خواننده را روشن‌تر و شفّاف‌تر جلوه دهد، باز هم، رمان **خانهٔ ادریسی‌ها** به‌خاطر طنز ذاتی خود به‌اندازهٔ کافی دشوار است، زیرا طنز، صورتِ تجلّیِ معرفتِ غایی و شعور نبوغ‌آسای هنرمند است و براین مبنا نهایت حضور و بیداری ذهن است، پرتوِ اشراقی‌ست که قادر است به‌تمامی واقعیت جان آدمی دست یابد.

خانهٔ ادریسی‌ها بهرهٔ فراوانی از تخیّل خلاّق برده است، تخیّلی سحرآمیز که چشم‌اندازهایی برآورده که برای تفکّر عقلانی دست‌نیافتنی‌ست. امّا به‌راستی چه‌گونه می‌توان تخیّل بی‌مرز را بدان گونه در رمان ادغام کرد که بیرون از آن نایستد؟ چه‌گونه می‌توان رؤیا و واقعیت ناهمگون را با یکدیگر ترکیب کرد و به‌جست و جوی چیزی بود برتر از هرواقعیت و رؤیا، به‌حقیقتی ابدی؟

این کار، کیمیاگری‌ست.

هنرمند کیمیاگر است و وجودش کیمیا.

«کیمیاگری صناعتی‌ست مرموز و زبان بیان آن رمز و تمثیل و اسطوره و افسانه است و از همین رو فهم آن دشوار. این زبان سرّی، برای خواننده‌یی که برخوردار از شناخت معانی و اسرار و رموز نیست نوشته‌های کیمیاگران را بی‌معنی و موهوم می‌نمایاند. کار کیمیاگر «آشکار کردن پنهان و پنهان کردن آشکار» است. این کار به‌معنای بازآفرینی و خلق مداوم است. آرمانِ کیمیاگری عرفانی، که همراه با کیمیاگری معمولی به‌ظهور رسید، دستیابی به‌طلای معنوی، یعنی تزکیهٔ نفس و استحالهٔ روح است[3]؛ طبیعی‌ست که تمام اصطلاحات این «کیمیای سعادت» مرموز و غریب و در پرده باشد. کیمیاگران خود را وارث حکمت «هرمس» Hermés می‌دانند.»

در قرون وسطی، برخی از دانشمندان، هرمس را نبیرهٔ کیومرث می‌دانستند و معتقد بودند که او همان اخنوخ و ادریس است و نیز می‌گفتند که او اوّلین کسی بود که با عالم افلاک آشنایی یافت و علم طب را به‌مردم تعلیم داد، آنان را لباس پوشیدن آموخت و خط و نوشتن کتاب را اختراع کرد.

کتاب را باز می‌کنیم:

«بروز آشفتگی در هیچ خانه‌یی ناگهانی نیست؛ بین شکاف چوب‌ها، تای ملافه‌ها، درز دریچه‌ها و چین پرده‌ها غبار نرمی می‌نشیند، به‌انتظار بادی که از دری گشوده به‌خانه راه بیابد و اجزاء پراکندگی را از کمینگاه آزاد کند.

در خانهٔ ادریسیها زندگی به‌روال همیشه بود.»

با یکی از زیباترین آغازهای رمان روبه‌روایم. آغازی که با ظرافت تمام، به‌احترام تولستوی بزرگ، اشارتی دارد، به‌شیوه تلقین اهل نظر، به‌آغاز «آنا کارنین».

در سه جمله آغاز **خانهٔ ادریسی‌ها** کلمهٔ «خانه» سه بار تکرار می‌شود.

نابوکف نشان داده است که در آغاز رمان «آنا کارنین» در متن آن به‌زبان روسی، کلمهٔ «خانه» هشت بار در شش جمله می‌آید و این تکرار یک تردستی عمدی از طرف رمان‌نویس است.

پاسکال می‌نویسد: «زمانی که در یک نوشته، کلمات تکراری به‌دیده می‌آیند و در می‌یابیم که کوشش برای تصحیح آن‌ها نوشته را آسیب خواهد رساند باید آن‌ها را به‌جای خود باقی گذاشت؛ این کلمات نشانه و نمایانگر نوشته‌اند.»

خانهٔ ادریسی‌ها در دو جلد و در چهار بخش نوشته شده است:

بخش اول ۱۷۲ صفحه در سیزده فصل
بخش دوم ۱۷۷ صفحه در چهارده فصل
بخش سوم ۳۱۰ صفحه در هجده فصل
بخش چهارم ۹۴ صفحه در ده فصل

هربخش رمان، به‌خاطر بافت، موسیقیایی‌اش می‌تواند یک موومان Un movement به‌حساب آید و فصل‌های هربخش، میزان Des mesures. این میزان‌ها کوتاه یا بلندند و گاه مدّت زمان نامنظمی دارند؛ این مسأله ارتباط مستقیم با ریتم رمان دارد آنچنان که برای هریک از چهار بخش

می‌توان نشانه‌های موسیقی گذاشت.

اگر مدّت زمان این چهار بخش برابر می‌بود یکپارچگی رمان درهم می‌ریخت. چرایی وجود ندارد. وجود خودِ رمان، که شکلی از کمال مطلوب را داراست، هرپاسخی را فاقد اعتبار می‌کند.

خانهٔ ادریسی‌ها از ساختار موسیقیایی پیچیده‌یی برخوردار است:

هربخش از کتاب، فرم یک فوگِ Fugue بزرگ چهار صدایی را دارد به‌غیر از بخش چهارم که سه صدایی است.

رمان دارای چهار نظرگاه است؛ هریک از فصل‌های چهار بخش از نظرگاه یکی از افراد خانوادهٔ ادریسی‌ست: لقا، وهاب، خانم ادریسی و یاور، مستخدم پیر خانه.

یکی از اصول اساسی موسیقی پلیفونی Polyphonie «برابری صداها»ست؛ هیچ یک از صداها نباید مسلّط باشد و نباید تنها به‌عنوان همراهی‌کنندهٔ دیگر صداها به‌کار برده شود.

در سراسر رمان، این اصل به‌استادی و ظرافت فوگ‌های «باخ» به‌کار برده شده. زیبایی نسبت‌ها از زیبایی دقّتی ریاضی برخوردار است: چهار بخش، در هربخش چهار دیدگاه، به‌استثنای بخش چهارم که دارای سه دیدگاه است؛ اهمیت حکمت آن را خواهیم دانست.

بنیاد واقعیت عدد است، زیرا اعداد از تغییر مادّی آزادند، از این رو خالصند و قابل قیاس با خدایان؛ اندیشیدن به‌اعداد، ارتباط جادویی با خدایان است.

چهار، ریشهٔ تمام هستی و یکی از کلیدهای طبیعت است ، زیرا بسیاری از پدیده‌های طبیعی در گروه‌های چهارتایی صورت می‌پذیرد.

پیروان فیثاغورث، در ادای سوگند انجمن خود، «چهار مقدس» را به‌کار می‌بردند: «سوگند به‌آن که چهار مقدّس، منشاء و ریشه‌های طبیعت همیشه در گردش را به‌اندیشه‌های ما بخشید.»

فیثاغورث چهار را با خدا یکی می‌دانست.

چهار یکی از کاملترین اعداد است؛ رقم هوش است و تعداد حروف الله: «سه کس با یکدگر راز نگویند جز آن که خداست چهارمین آنان» (قرآن، سورهٔ المجادله). مولوی می‌گوید به‌بطن چهارم قرآن تنها خداست که عالم است. این سخن حضرت علی(ع)ست: «هیچ یک از آیات قرآنی نیست که چهار معنی نداشته باشد: ظاهر و باطن و حدّ و مطلع.»

چهار، به‌یک معنا، رقم کمال و در معنایی وسیع‌تر رقمی‌ست از تکمیل «تجلّی» و نمادی‌ست از دنیای مستقر و سازمان‌یافته. حرکت از نقطه‌یی، به‌سوی چهار جهت اصلی، صلیب را می‌سازد؛ صلیب رابطه‌یی ظریف میان عدد چهار با مربع برقرار می‌کند.

در «نمادشناسی»، واقعیت تنها به‌کمک مربع قابل بیان است. برطبق نظر فیثاغورث، مربع نمایندهٔ وحدت گونه‌ها و نشان‌دهندهٔ برابری یک یک چیز با خودش به‌نحوی نامتناهی‌ست و درنتیجه می‌تواند نمادی از عدالت تلقّی شود که همه را به‌یک چشم می‌نگرد. از نظر افلاطون مربع نماینده هماهنگی است که عالی‌ترین فضیلت به‌شمار می‌آید، شناختی کامل که فرد می‌تواند از طریق آن به‌حقیقت مطلق دست یابد. «قدیس آگوستین» گفته است: «Virtus est ordo amoirs.» «فضیلت همانا نظم دادن عشق است.»

مربع نمادی‌ست از زمین در برابر آسمان (دایره).

ساختار کلّی رمان **خانهٔ ادریسی‌ها** دایره‌یی تمام را طی می‌کند:

«ساعت دیواری، با قاب کنده‌کاری وتارک پوشیده از نقش پرنده‌ها و گلها، کار خزاطهای بخارا، ده ضربه نواخت لقا نگاه به‌ساعت مچی خود کرد، آن را جلو کشید...»

(نخستین صفحه، جلد اول)

«... در اشکوبهٔ یکسره خالی، تنها ساعت دیواری با تارک پوشیده از نقش پرنده‌ها و گل‌ها به‌جا مانده بود؛ درون حفاظ شیشه‌یی، آونگ زرین نوسان داشت. صدای تیک تاک در مه می‌پیچید. گوسفندها گوش می‌خواباندند. ده ضربه نواخت. لقا نگاه به‌ساعت مچی خود کرد، آن را عقب کشید...»

(آخرین صفحه، جلد دوم)

شکل نخستین و واپسین شیئی که کتاب در اولین و آخرین صفحه به‌گونه‌یی مضاعف به‌خواننده نشان می‌دهد، دایره است؛ دایرهٔ زمان، محاط در محیط چهار گوشهٔ ساعت.

دایره نقطه‌یی‌ست گسترش یافته؛ علاوه برمفهوم کمال که به‌طور ضمنی در دل نقطهٔ ازلی وجود دارد، دایره نمادی‌ست از خلاّقیت. حرکت دایره‌یی کامل و تغییرناپذیر است، بدون آغاز، بدون انجام؛ به‌همین خاطر، دایره نمادی‌ست از زمان و در معنایی مستقیم‌تر نشان‌دهندهٔ آسمان کیهانی‌ست و از این رو با الوهیت نیز در ارتباط است.

تحوّل و تکامل مربع به‌دایره در واستو[۴] ـ ماندالا[۵]، به‌معنای عبور از زمین و رفتن به‌آسمان و نیل به‌نیرواناست. مربع نمایانگر تغییرناپذیری کائنات و دایره با حرکت مداوم خود نشان‌دهندهٔ تغییرات زمینی‌ست. تحوّل مربع به‌دایره و بالعکس، رکن اساسی معماری مقدّس هند، و هرگونه معماری مقدّس در هرسنّت دیگر، است. هندوستان و کشمیر (بهشت روی زمین) و در کل شرق کهن، با تمام راز و رمز خود که در شخصیت وهاب، رکسانا و بعدها در شوکت متجلّی می‌شود، یکی از ارکان اصلی رمان را، در قلمروِ «خاطرهٔ ازلی»، تشکیل می‌دهد.

قرار گرفتن حتّی یک نقطه برروی محیط دایره‌یی که حرکت رمان برآن استوار است، نشانگر بریدگی در پیوستگی‌ست، به‌معنای آغاز یا پایانی‌ست که مفهوم ابدیت را از میان می‌برد.

در کار رمان قراردادهایی وجود دارد که به‌جای نویسنده عمل می‌کند: تشریح شخصیت‌ها، توصیف محیط، موقعیت تاریخی و اجتماعی، تغییر صحنه؛ هریک از این‌ها به‌دنبال خود توضیحات دیگری را موجب می‌شود. این توضیحات، پس از مدّتی، برای رمان‌نویس، به‌صورت جزء جدایی‌ناپذیر کار حرفه‌یی نوشتن در می‌آید. رمان‌نویس آگاه می‌داند که نقّاطی‌های رمان، این نقطه‌های تاریک، با بی‌رحمی باید دور ریخته شوند و آنچه قابلیت ماندن دارد، صحنه‌های برگزیده؛ است که راست برمرکز این دایره می‌نشیند تا با گسترش خود به‌صورت دوایری متّحدالمرکز، نمادی از آخرین مرحلهٔ تکامل درونی و هماهنگی معنوی باشد.

خانهٔ ادریسی‌ها از این آزمون نفسگیر، سربلند بیرون آمده؛ تنها یکی از این دوایر است که به‌خاطر موقعیت دشوار و تعدّد قهرمان‌هایش، با دور افتادن از مرکز خود، به‌لبه‌های سست سقوط نزدیک شده است، زیرا شدّت حوادث تشکیل دهندهٔ آن به‌ایجاز و ابهامی آسیب رسانده که فصل‌های رمان را با خطوط جادوی زبان فارسی به‌دقّتی مرزبندی کرده نه بیش از حد که سر از انحراف درآورد و نه با سهل‌انگاری در تدقیق که ملال حاصل از آن، طلسم اثر را باطل کند. فصل دهم از بخش اول، فصلی‌ست که

محتاج بازنگری عمیق‌تر و بازنویسی دقیق‌تری‌ست.

چرا در اولین و آخرین صفحهٔ کتاب، که یکی از زیباترین فصل‌های سراسر تاریخ رمان به‌شکل شعری ناب جلوه می‌کند، ساعت دیواری ده ضربه می‌زند؟

اگر از رمان‌نویس بپرسید، به‌احتمال زیاد و قریب به‌یقین، جواب را نمی‌داند؛ زیرا رمانی که با مایه‌های باستانی راز و رمز سر و کار دارد از رمان‌نویس، همانند استادکاری قدیمی، خوابگردی می‌سازد تا به‌جادویی‌ترین شکل ممکن، راه‌های تاریک خواب را در تمام زوایا روشن و بیدار کند.

رمان‌های بزرگ که با برخورداری از سنّت و رمزپردازی دارای نیروی اسرارآمیزی هستند، همیشه هوشمندتر از آفریدگار خودند. رمان‌نویسانی که هوشمندتر از آثارشان جلوه کنند به‌معمار معبدی می‌مانند که قامتش بلندتر از بنایی باشد که ساخته است!

رمان‌نویس اهمیت زیادی برای افکار خود قایل نیست، برای هوش خود تره هم خُرد نمی‌کند. الزامی ندارد تا حقیقت رمزهایی را که درست در جای خود به‌کار می‌برد بشناسد. برای قضاوت نیامده، آمده است تا جنبه‌های ناشناخته و تاریک وجود را در پرتوی آزاد از قید مظاهر روشن کند. مسحور هیچ رنگ و عطر و صدایی نیست، مسحور طرحی‌ست که رقم می‌زند، کمال کیمیایی که دل به‌آن می‌بندد و تنها آنچه با خواست‌های کمال کیمیایش هماهنگند قابلیت آن را دارند که جزئی از اثرش باشند. سروانتس، فلوبر، تولستوی، جویس، کافکا، پروست و علیزاده از این گونه‌اند.

لقا پیانو می‌زند، کاری که خوب از پس آن برمی‌آید، کاری که در میان دنیای پر از هرج و مرج، زیباترین هماهنگی‌ها را نثار او می‌کند:

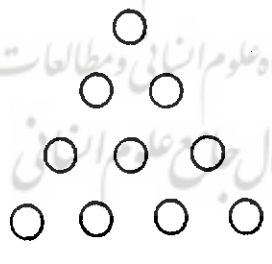
«سفیدی تابناک شستی‌ها لقا را بیقرار کرد، دستی برآن‌ها کشید، خروش میزان آهنگ‌ها برذهن او آوار شد، انگشت‌ها را بست و بازکرد، پشت و گردن را راست گرفت، باقهٔ مو را عقب زد، سر برافراشت و نیمرخ او مفخّم و روشن شد. مقدمهٔ پرلودی را برای دستگرمی نواخت. در باز شد و رکسانا چابک پا به‌تالار گذاشت، رو به‌لقا رفت، پشت سر او ایستاد، عطر دژه‌های کشمیر شامهٔ لقا را پر کرد، انگار رحیلا پشت سر او نفس می‌کشید؛ درگیر جذبه و اندوه، چشم بست و انگشت‌های خوابگرد او آریاهای آغازین سرود مریم را نواخت، نغمه‌ها موج‌موج بالا می‌رفت، زیر سقف بلند خیمه می‌زد، تار به‌تار گشوده می‌شد، گرد صندلی‌ها می‌گشت، از درز پنجره‌ها رخنه‌یی رو به‌باغ می‌گشود ودر تودهٔ مه می‌لغزید، تا نوک شاخه‌ها می‌رسید، بین آسمان و زمین معلّق می‌ماند.»

(صفحهٔ ۳۴۸، جلد اول)

«انگشت‌ها را بست و باز کرد»: ده انگشت: ده ضربه.

در بخش چهارم، زیبایی نسبت‌ها شگفتی دیگری می‌آفریند. این بخش دارای سه نظرگاه است: نظرگاه لقا، وهاب و یاور. بخش چهارم از ده فصل تشکیل شده. ده، عدد لقاست.

چهار واحد نخست اعداد (۴ و ۳ و ۲ و ۱) که مجموعه‌شان برابر با ده است (۱۰ = ۴ + ۳ + ۲ + ۱) به‌صورت مثلثی مرتب می‌شوند که «احد» در رأس آن قرار می‌گیرد. سه فصل پایانی تنها از دید لقاست. عدد سه، اشاره به‌مثلث دارد. مثلثی که رأس آن به‌سوی بالا باشد به‌عنصری خاص مربوط می‌شود: آتش.



آتش از روزگاران دور، در زندگی و عبادات اقوام هند و اروپایی عامل مهمّی محسوب می‌شده است. در سراسر کتاب، حضور آتش، محسوس است، دور و نزدیک؛ دو جنبه به‌آن بخشیده شده: اهورایی و اهریمنی.

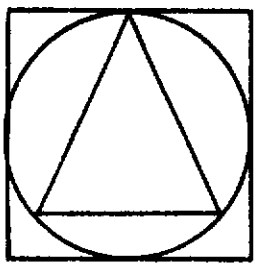
جایگاه آتش اهریمنی، «بنای سیاه آتشخانهٔ مرکزی»ست.

آتش اهورایی در تاریک‌ترین زوایای جان قهرمان‌ها می‌گدازد، در اعماق چشم‌های قباد که همچون دریچه‌های دوزخ‌اند، در پرتو عقیقی چشم جادوگر شاعر، یونس، در گرمای باستانی وجود رکسانا، در گداختگی «طلای اعماق شهر» قهرمان شکوت نامدار، در خاطرهٔ بنیادی ذهن برزو، در رؤیای دوردست خانم ادریسی، در ایمان کودکانهٔ یاور، در رؤیاهای عطرآگین کاوه که چون تابستانی گرم، همیشه تشنه است، در زیبایی کامل یوسف، در سیر تب‌آلود وهاب، و در تقدّس دلپذیر لقا.

سه فصل پایانی ـ به‌ترتیب: پدر، پسر و روح‌القدس ـ مثلثی می‌سازد که در علم کیمیا به‌معنای آتش و قلب است.

مثلث، بیانگر الوهیت، هماهنگی و تناسب است؛ الهامبخش ترکیبات سه‌گانهٔ بیشماری در تاریخ ادیان و آیین‌های باستانی بوده است: اصول سه‌گانه مانند «پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک»، «خرد، قدرت، زیبایی»، دوره‌های سه‌گانهٔ حیات شامل «تولد، زندگی، مرگ» و ابزارهای سه‌گانهٔ علم کیمیا شامل «نمک، جیوه، گوگرد».

خانهٔ ادریسی‌ها با برخورداری از اشکال سه‌گانه و اصلی عالم، مربع و دایره و مثلث، بنیاد بنای خود را بررکن اساسی معماری مقدّس، یعنی تحوّل و تکامل مربع به‌دایره و دایره به‌مربع، استوار کرده است. مثلث که اشاره به‌آتش دارد، به‌تأویل اهورائیش در مرکز این شکل قرار می‌گیرد که رسانندهٔ آن آتش نهفته در سینهٔ قهرمان‌هاست، آتش کیمیاگران که در برابر آن «خورشید شعله‌یی‌ست که در آسمان گرفت»، و در معنای اهریمنی خود، نمادِ «آتشخانه مرکزی»ست که به‌ظاهر برخانهٔ ادریسی‌ها و زندگی قهرمان‌ها محیط است؛ امّا **خانهٔ ادریسی‌ها** که کلمه برکلمه، صیقل‌خورده و پرداخت‌شده، فراهم آمده و صلابت و استحکام و زیبایی زبانش، در روانیِ وزن جاری آن، مانند به‌فیضی پنهان، رو نهان کرده، تمام سلطهٔ «بنای سیاه آتشخانهٔ مرکزی» را، به‌یاری طنز درونی خود دود می‌کند و به‌هوا می‌فرستد.



معماری **خانهٔ ادریسی‌ها** با پشتوانهٔ غنی شرقی در رموز واستو ـ ماندالا، بر اساس حکمت معنویِ سبکِ «گوتیک شعله‌آسا»ست؛ رمان، مانند به‌بنای سر به‌آسمان کشیدهٔ معبدی گوتیک، شعله‌یی‌ست که حتّی یک زبانه‌اش را نمی‌توان ازآن جدا کرد. به‌نظر نمی‌رسد که هیچ عنصرِ تنهایی بتواند مستقلاً به‌حیات خود ادامه دهد؛ یک شکل در شکل بعدی ادغام می‌شود و سلسلهٔ بی‌پایانی از حرکات بالارونده پدید می‌آید که چشم را بالاتر و بالاتر می‌کشاند و لحظه‌یی فرصت درنگ به‌آن نمی‌دهد تا آن که به‌آسمانش برساند، رودرروی دیدگانی که چون چشم خدا به‌ما می‌نگرند.

طاق قوسی معماری گوتیک در **خانهٔ ادریسی‌ها** با شیشه‌بندهای رنگی که جدارها را شفّاف و نورگیر می‌کند محرمیت حرم و صمیمیت حریم زیارتگاه را به‌خانه می‌بخشد. نوری که، توسط شیشه‌های رنگین، شکسته می‌شود دیگر خامیِ بی‌رازِ دنیای بیرون نیست، لطافت است و سعادت لایزال. رنگ شیشه‌بندها خود به‌نور تبدیل می‌شود. روشنایی روز، به‌وساطت رنگ شفّاف و درخشان شیشه‌ها غنای درونی و پنهان خود را آشکار می‌کند و از فضای خانه ساحتی ابدی از «چشمه‌های ازلی» می‌سازد که در آن قهرمان‌ها و اشیاء از هرچه آلودگی پاک و مبرّا می‌شوند؛ و این همان نور خیره‌کنندهٔ خداوند است که با انعکاس و انکسار در آینهٔ روان، بدل به‌رحمت و لطف می‌شود تا دیده را طاقت دیدار بخشد.

نور معجزه‌آسایی که خانه از آن روشن است و از شیشه‌بند گنبدی می‌تابد نور مکاشفه‌یی درونی‌ست. گنبد نماد و نمایانگر «کوه جهانی»ست که در مرکز زمین واقع است و از این رو حلقهٔ اتصال میان زمین و آسمان. «خانه»یی که در مرکز زمین بنا شده باشد مقدّس است، زیرا نزدیک‌ترین نقطه به‌آسمان است، از آنجاست که وصل با آسمان دست می‌دهد؛ به‌این خاطر «خانه» رفیع‌ترین مکان جهان است.

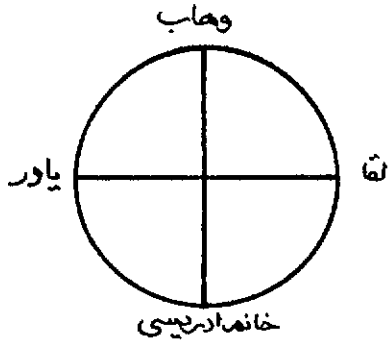
زیبایی ساختمان **خانهٔ ادریسی‌ها** از نوع زیبایی مرموزی‌ست که رمزهای آیین رازآمیز جمالش را به‌تار و پود پیدا و نهان خود بخشیده؛ جلوه‌یی‌ست که در دیدهٔ ظاهربین بی‌شکل می‌نماید.

در سراسر **خانهٔ ادریسی‌ها** هرجمله، کنش، واکنش، اشیاء، عطرها، بوها و صداها در حالت‌ها و فضاهای گوناگون، با تموّجی افقی تا انتها می‌رود، امّا معلّق و بی‌جواب نمی‌ماند، کامل‌تر باز می‌گردد، با جواب‌های دیگر که به‌ظاهر متضاد می‌نمایند می‌آمیزد و در چهارچوبِ منطقِ نظمِ استواری جای می‌گیرد که استحکام آن تنها با انعطاف بی‌حدودش قابل قیاس است. این امواج افقی، همان خطوطی هستند که در معماری سبک گوتیک، نگاه را در رفت و برگشتی دایم، آنچنان سرعت می‌بخشد که سیری عمودی و آسمان شکاف می‌گیرد: راهی به‌سوی خدا.

بنیاد معماری مسیحی برطرح اساسی صلیب محاط در دایره استوار است. نقشهٔ کلیسا، که از تقسیم دایره به«پنج» یا «ده» جزء به‌دست می‌آید، یادآور شکل صلیب است؛ و این امر نه فقط با مفهوم مسیحیِ شکل صلیب (که ریشهٔ آن را در آیین مهر باید جست) قابل انطباق است بلکه با نقش کیهان‌شناسی در معماری پیش از دوران مسیحیت (معماری مقدّس شرق) نیز تطبیق می‌کند؛ محورهای اصلی صلیب، عنصری میانی و واسطه بین دایرهٔ آسمان (ادریسی‌ها) و مربع زمین (قهرمان‌ها) است.

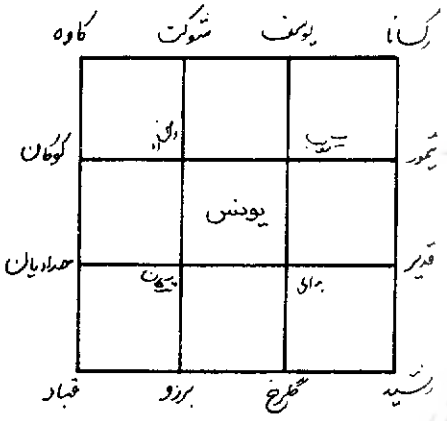
تصویر کلیدی معماری مقدّس (صلیب محاط در دایره) بیانگر چهار عنصر (آتش و آب و باد و خاک) است که «زبدهٔ الشیء» (مبداء مشترک) را در برگرفته‌اند. پیوند چهار عنصر با یکدیگر به‌وساطت حرکت دایره‌وار چهار کیفیت طبیعت (گرما و رطوبت و سرما و خشکی) روی می‌دهد که با اصول لطیف حاکم براستحالهٔ روان در کیمیاگری انطباق می‌یابند؛ و این به‌معنای تطبیق جسم و روح در یک «رمز» است.

افراد خانوادهٔ ادریسی ـ خانم ادریسی (آتش)، وهاب (آب)، لقا (خاک) و یاور (باد) صلیبی رسم می‌کنند که در دور بی‌پایان دایرهٔ کیهان محاط است:



ورود قهرمان‌ها به‌خانهٔ ادریسی‌ها در حکم رمزی محاط شدن مربع در دایره است. هفده قهرمان، ماندالای ۹ خانه‌یی می‌سازند که مبنای نخستین گروه از ۳۲ نمونهٔ واستو ـ ماندالاست. ماندالای ۹ خانه، رمز زمین و خانه است. مرکز مربع مرکزی، جایگاه یونس، جادوگر شاعر، است؛ و این صحّه‌گذاری برقانون آفرینش است که برطبق آن، انسان در مرکز عالم قرار دارد، زیرا شبیه خداست و خلاصهٔ حقیقت خلقت: «زبدهٔ الشیء».

ورود به‌ماندالا و نفوذ به‌مرکز آن، به‌معنای وصل با مرکز وجود است. آیین طواف دور خانهٔ خدا ـ هفت بار، به‌تعداد افلاک آسمان، سه بار به‌دو و چهار بار با گام‌های آهسته ـ و یا طواف گرد معابد هند و بودایی به‌نیّت این‌گونه وصل است.



هندسهٔ کیهانی قهرمان‌ها برمبنای قرینه‌سازی دقیقی‌ست که بیان تبدیل مدام چهار عنصر به‌یکدیگر است. این قرینه‌سازی حاکی از وحدت مبداء مشترک آن‌هاست[۶].

مبداء مشترک، یونس، جادوگر شاعر است که در دل نقطهٔ ازلی (مرکز عالم، جایگاه راستین هنرمند) قرار دارد و وجودِ او در واقع حضور رمان‌نویس است در متن رمان و در کنار قهرمان‌ها[۷]:

«... امّا به‌رغم ظاهر تباه، چشم‌های معیوب و قد خمیده، استحکامی ایزدی داشت. نور پریده رنگی پیِ او کشیده می‌شد. وسط اتاق می‌نشست، گونه‌های گود رفته و وصله‌های چپ و چولهٔ

جـامه‌اش را بـه‌رخ مـی‌کشید، کـنج لب‌هایش پوزخندی. انگار با همه فاصله داشت. قالبش را ترک می‌کرد و از دور می‌ایستاد به‌تماشا. گاهی وسط معرکه بود.»

(صفحهٔ ۴۳ / جلد دوم)

یونس، نمونهٔ آرمانی هنرمند کامل است. ذات او که بهره‌یی تمام از قدس دارد و دارای «استحکامی ایزدی»ست نامتناهی‌ست، امّا از آنجا که این ذات امکان جلوه نخواهد یافت مگر به‌وساطت صورتی محدود به‌حدود جهانی که سر بیان آن را دارد، هنرمند، ناچار از تن دادن به‌حدود این «ظاهر تباه» است.

انسان کامل، صورت کمال یافتهٔ «خدای انسان شده» است و فارغ از جنسیت، از آن رو که هردو جنس را در هماهنگی وصل، در مرکز وجود خود داراست. در اساطیر، نام یزدانی او «هرمافرودیت» است و عددی که رمز او را بیان می‌کند عدد ۵ است که از وصل یک عدد فرد و یک عدد زوج به‌دست می‌آید (۵ = ۳ + ۲):

«... در پنج سالگی پیر شدم، حالا هیچ سنّی ندارم.»

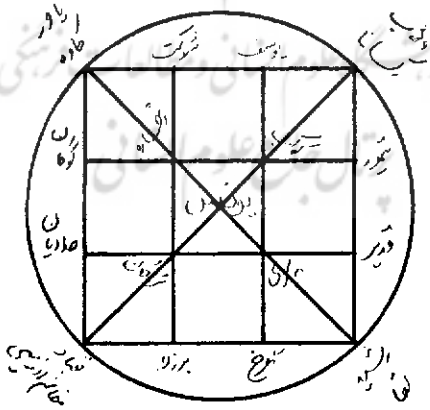
(یونس، صفحهٔ ۱۲ / جلد دوم)

قرار گرفتن یونس در مرکز عالم رمان، که از او واسطه‌یی می‌سازد میان قهرمان‌ها و نیروی حیاتی و جانبخش آن‌ها، بیان انطباق او با زبدةُالشیء یعنی اثیر یا عنصر پنجم است.

حاصل جمع فصل‌های چهار بخش کتاب (۱۰ + ۱۸ + ۱۴ + ۱۳) عدد ۵۵ است. در آیین «اعداد جادویی» ۵۵ عددی‌ست بسیار مهم، زیرا شامل دو سری چهارتایی از اعداد فرد و زوج است: اولی ۸ و ۴ و ۲ و ۱، و دومی ۲۷ و ۹ و ۳ و ۱. هریک از این دو سری چهار تایی، یک تصاعد هندسی است که قدر نسبت اولی ۲ به ۱ و دومی ۳ به ۱ است. افلاطون برای نشان دادن روح کیهان، از این چهاردوگانه، در رسالهٔ تیمائوس، یاری گرفت؛ و اکنون، پس از قرن‌ها، این اتفاق جادویی در رمانی صورت وقوع یافته که بیانگر رمزی روح وحدانی کیهان است در عالم کثرت شکل. این امر بی‌هیچ قصد قبلی روی داده است. هیچ رمان‌نویسی به‌صرافت آن نمی‌افتد که تعداد فصل‌های رمانش را بشمارد و تازه چه عایدی از این کار نصیبش خواهد شد؟! هیچ کار راستین و بزرگی با حسابگری به‌سامان نمی‌رسد؛ هنرمندی که قدس را می‌نامد کافی‌ست که تنها لب بگشاید؛ در حریم کشف و شهود چیزی نیست که درست از کار در نیاید، زیرا روان انسان، به‌گونه‌یی طبیعی، اساطیری و مذهبی‌ست؛ حریم اساطیر و مذاهب فضایی‌ست که مکان زندگی‌ست برای انسانی که برمرکز خود دست یافته و در زمان بی‌زمان حیات سرمدی زندگی می‌کند. هرفضای اساطیری هم محیط است و هم محاط.

دور بی‌انتهای دایرهٔ ادریسی‌ها در هم‌مرکزی با مربع مستحکم قهرمان‌ها، بدل به‌صلیب محورهای اصلی مربع می‌شود؛ و معنای کیمیاگرانهٔ این معماری مقدّس اینجاست که ظهور می‌کند: صلیب نقش «متبلور کننده» را به‌عهده می‌گیرد و دور نامحدود ادریسی‌ها در مربع قهرمان‌ها «تثبیت» می‌شود. صلیب، این وسیلهٔ پیوند میان فاعل و منفعل، همان «نمک» کیمیاگری‌ست، «زبدةُ الشیء»، روح حیاتی که پیوند میان جسم و روح را ممکن می‌کند.

مربع قهرمان‌ها، با خاصیت سوزندگی، اصل ثابت است و بیانگر خواص فاعلی که مبیّن «گوگرد» است در کیمیاگری، و دایرهٔ ادریسی‌ها، با خاصیت فرّار و انعطاف‌پذیرش درخشندگی اصل انفعالی «جیوه» را در کیمیاگری داراست. مربع گوگرد، اصل ثابت است و گرم و دایرهٔ جیوهٔ اصل فرّار و سرد.



در رمان **خانهٔ ادریسی‌ها** ورود مربع قهرمان‌ها (به‌تعداد ۱۷ تن، به‌تأویل رمز شیعیِ آن: فتیان) در دایرهٔ ادریسی‌ها، به‌وساطت صلیب محورهای اصلی، ترکیب دو اصل گوگرد و جیوه است به‌نیروی آتش مرکزی (یونس، جادوگر شاعر، نویسندهٔ رمان).

گوگرد (قهرمان‌ها) طلای روح را در خود دارد، امّا مستور و نازا. این طلا آنگاه که در چشمه‌سار جیوه (ادریسی‌ها) آب شد بدل به‌خمیرمایهٔ زنده‌یی می‌شود که «حجرالفلاسفه» نام دارد و همان «انگشتر یاقوت سرخ» («حلقهٔ اکسیر»)، رمز **خانهٔ ادریسی‌ها**ست که قادر است دیگر فلزات (خوانندگان رمان) را به‌طلا بدل کند.

آیه‌های انجیل که **به‌صورت** گفت و گو میان قهرمان‌های **خانهٔ ادریسی‌ها** درآمده، نقش محورهای اصلی صلیب را دارد و نیز نشان‌دهندهٔ مقامِ ذاتِ الوهیتِ متجلّی برروی زمین است:

«وفای به‌عهد ثروتی است. اغلب مردم اینجا پایشان می‌لنگد، چند پشیزی هم که دارند از دست می‌دهند، ولی به‌تو می‌بخشند، زیرا هرکه دارد به‌او داده می‌شود، امّاکسی که ندارد آنچه دارد هم از او گرفته خواهد شد.»

صفحهٔ ۳۱۲، جلد اول، فصل دوازدهم از بخش اول

«زیرا به‌هرکه دارد داده شود و افزونی یابد و از آن که ندارد آنچه دارد نیز گرفته شود.»

انجیل متّی، باب بیست و پنجم، آیهٔ بیست و نهم

«شوکت بازوی رکسانا را گرفت: «پس از چی می‌ترسی؟ چرا ساکتی؟ روراست بگو دشمن جان ما هستی!»

«شما می‌گویید، من نگفتم.»

صفحهٔ ۳۲۸، جلد اول، فصل سیزدهم از بخش دوم

«پس پیلاطس از او پرسیده گفت: «آیا تو پادشاه یهود هستی؟ او در جواب وی گفت: «تو می‌گویی».

انجیل لوقا. باب بیست و سوم. آیهٔ چهارم

«از کنج چشم قطره‌یی اشک برچهرهٔ بانوی پیر غلتید: «فقط همین؟ (سربند لقا را گشود، موهای او را مرتب کرد) هرپرنده‌یی وقتی بال و پر در بیاورد می‌پرد، لانه‌یی تازه می‌سازد، امّا بعضی از آدمها برای سرگذاشتن جایی ندارند.»

لقا پرخاش کرد: «کی جا ندارد؟»

«قهرمان قباد، شوکت، رکسانا، کاوه،

● رمان که به‌پایان می‌رسد آغاز آن به‌خاطر می‌آید؛ دایره‌یی که در آن یک نقطه خلاف از کم و بیش نیست بسته می‌شود

بـرزو (سر فـرو انداخت، پس از تأمـلی به‌چشمهای دختر خیره شد) مادرت!»

صـفحهٔ ۱۵۵، جلد دوم، فـصل پانزدهم از بخش سوم

«عـیسی بـدو گـفت: روبـاهان را سـوراخها و مـرغان هـوا را آشـیانهاست لیکـن پسـر انسـان را جـای سـر نـهادن نیست.»

انجیل متّی، باب هشتم، آیهٔ بیستم

«رکسانا پاهای او را در آب فرو برد: «بله می‌فهمم. شما مرواریدهایتان را نگه داشته‌اید.»

کاوه چانه را بین دو انگشت گـرفت: «امّا شما آنها را پـیش‌گرازهـا ریـخته‌ایـد، نه؟»

صـفحهٔ ۲۷۱، جـلد دوم، فـصل شانزدهم از بخش سوم

«آنچه مقدّس است به‌سگان مدهید و نـه مـرواریـدهای خـود را پـیش گـرازان انـدازیـد، مـبادا آنـها را پـایمال کـنند و برگشته شما را بدرند.»

انجیل متّی، باب هفتم، آیهٔ ششم

«رکسانا! نمک دنیا هنرمندانند.»

صفحهٔ ۲۸۸، جلد دوم، فصل هفدهم از بخش سوم

«شما نمک جهانید.»

انجیل متّی، باب پنجم، آیهٔ سیزدهم

در معماری مقدّس **خانهٔ ادریسی‌ها** هـرچـه بیش‌تر نظر کنیم رمـز و رازهـای دیگـری جـلوه می‌کنند، رازهایی که بـی‌پایان بـه‌نظر مـی‌رسند، رمزهایی که گشودن‌شان رموز پیچیده‌تری پدیدار می‌کند.

افسـون مـقدّس حـافظ و آیـین رازآمـیزش، خـوشباشی حکیمانهٔ خیام، عشق جاودانی مـولانا، تـنهایی نـیما و ظـرافت عـارفان در هزارتوهای مرموز سیر و سلوک‌شان آنـچنان در تار و پود **خانهٔ ادریسی‌ها** درهم تنیده که جـز در مواردی اندک، بروز ظاهری نمی‌یابد:

«... من از جنون گـذشته‌ام، وحشـی‌ترین گردابها کـه در آن یـخهای قـطبی مـثل خرده شیشه، چرخزنان، فرو می‌روند.»

(یونس، صفحهٔ ۵۸، جلد اول)

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کـجا دانـند حـال مـا سـبکباران سـاحل‌ها؟!

(حافظ)

«قهرمان کاوه رو به‌پنجره دست دراز کرد: «عشق مروارید سیاه است، کـمیاب‌ترین جـواهـر دنـیا؛ جـان بـی‌صاحب آدم را می‌سوزاند و کُنده می‌کند، خاکسترش را به‌دست باد می‌سپارد.»

(صفحهٔ ۳۲۹، جلد اول)

شیرِ سیاهِ عشقِ تو می‌کَنَد استخوان من
نی تو ضمان من بُدی، پس چه شد این ضمان تو؟

(مولوی)

«تو همه کس مـن هستی! ـ مـادر، پـدر، برادر، معشوق.»

(وهاب، صفحه ۳۴، جلد دوم)

بـرادرم، پدرم، اصل و فـصل مـن عشـق است که خویش عشق بماند نه خویشی نسبی.»

(مولوی)

«امشب کوتاه است، با تجربه‌های گذشته تلفش نکن!»

رکسانا علف‌های مرطوب را نگاه کرد: «بـا چی تلف کنم؟»

«یک کمی با من! چون که علف ایامم.»

(وهاب، صفحهٔ ۸۵، جلد دوم)

گر نگردم تلف تو، علف ایامم!

(مولوی)

«وهاب پیش دوید، روبـه‌روی او ایستاد: «رکسـانا! ایـن‌ها بـه‌تو مـی‌خندند، هیچکدامشان عاشق نیستند، مقصودی دارند که می‌خواهند به‌آن برسند.»

(صفحهٔ ۸۶، جلد دوم)

غـیرتم آیـد کـه پـیشت ایسـتند بـر تـو مـی‌خندند، عـاشق نـیستند.

(مولوی)

شوکت ابـروها را بـه‌هم کشید: «مـن هـم عاشقم؟»

لقـا تأمّـلی کـرد: «خـودتان چـی فکر می‌کنید؟»

شـوکت شست پـهن خـود را روی میز فشرد: «غلط نکنم نیر آن حرامزاده به‌دل فـولاد مـن هـم نشسـته؛ از وقـتی یـادم می‌آید آرام و قـرار نـداشـتم، امّـا از ایـن عشق و پشقهای کاوه و امثال او سـر در نمی‌آورم.» (صفحهٔ ۱۸۴، جلد دوم)

ایـن عشـق شـد مـهمـن مـن. تـیری بـزد بـرجان مـن صد رحمت و صد آفرین بردست و بربازوی او

(مولوی)

رکسانا به‌یونس زو کرد: «شما در هنر پی چی هستید؟ حقیقت؟»

«جز همان انگشت اشاره یا به‌قول شوکت، تیر بچّهٔ خپل، هیچ چیز برایـم مـهمّ نیست.»

(صفحهٔ ۱۸۴ و ۱۸۵، جلد دوم)

مـن هـمان دم کـه وضـو سـاختم از چشمهٔ عشق چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست.

(حافظ)

سـال‌های سـال قـرص مـاه در آسـمان به‌هلال رسیده بود و هلال به‌قرص تمام.

(صفحهٔ ۲۱۶، جلد دوم)

خوش باش که بعد از من و تو مـاه بسـی از سـلخ بـه‌غرّه آیـد از غـرّه بـه‌سلخ

(خیام)

چشـمها را گشـود: «ایـمانم بـه‌نیکی و زیبایی سست شـده. بـا آن همـه شـور و سـودا چـرا دل بسـتم بـه‌چیزهای دستخوش تغییر؟»

«در این کارخانه تغییر می‌کنند.»

(صفحهٔ ۳۷۲، جلد دوم)

فـی‌الجـمله اعـتبار مکـن بـرثبات دهـر کاین کارخانه‌یی‌ست که تـغییر مـی‌کنند.

(حافظ)

حالا به‌کندی یک سنگپشت می‌روم زیر آفتاب، گرم نمی‌شوم.

(قباد، صفحه ۱۹۱، جلد اول)

درکنار رودخانه می‌پلکد سنگ‌پشت پیر
روز روز آفتابی‌ست...

(نیما)

در دیـدار اوّل، مـیان چـارچـوب پـنجره،

رکسانا درست بود: زنی در انتهای راه.

(صفحه ۳۰۹، جلد اول)

«هرکس راهش را تا ته برود رستگار است؛ پیمان‌شکنان سرگردان!»

(صفحهٔ ۳۳۶، جلد دوم)

نقل است که در بغداد دزدی را آویخته بودند. جنید برفت و پای او را بوسه داد. او را سؤال کردند. گفت: «هزار رحمت بر وی باد که در کار خود مرد بوده است و چنان این کار را به کمال رسانیده است که سر در در سرِ آن کرد.»

(عطار، ذکر جنید در تذکرةالاولیا)

○

در نور معجزه‌آسای مکاشفه، **خانهٔ ادریسی‌ها** تجلّیگاهی به کمال از کشف و شهود است؛ از این رو، همه چیز درست از آب در می‌آید؛ حتّی نام رمان ـ **خانهٔ ادریسی‌ها** ـ تمام راز و رمز نهفته در آن را در خود خلاصه دارد: رمز خانه مربع است و رمز ادریسیها دایره. ساختمان **خانهٔ ادریسی‌ها** بیانگر تغییر و تحوّل دایره به‌مربع و مربع به‌دایره است. این دو عمل، معماری مقدّس را، خلاصه و ساده، بیان می‌کند. معماری قدسی برآن است که واقعیات زمینی و ناسوتی را به کلّیت تجزیه‌ناپذیر و پایدار ذات لاهوتی باز گرداند.

در پایان رمان، خانه (مربع)، سرشار از روح قهرمان‌ها، بدل به‌ادریسی‌ها (دایره) می‌شود و بالعکس، و لقا (دایره ـ به‌الگوی کیهانیش که حرکت نامحدود و بی‌انتهاست) به‌قدّیسه (مربع ـ به‌الگوی ثبات و استواری که بیانگر کمال خداوندی‌ست).

«انگشت روی دیوار مقابل کشید؛ باسمه را برده بودند؛ **راستگوشه‌یی** رنگباخته، **مرزهای منضبط** تصویر قدّیسه را مشخص می‌کرد.»

خانه تقدیس می‌شود و لقا قدّیسه.

تقدیس یک مکان تکرار آفرینش دنیاست و تقدیس انسان استمرار آفرینش؛ در هنر مقدّس، معمار هرمعبد با بنا و نفس آن یگانه می‌شود؛ بدین‌گونه است که هرمرحله از کار هنر، مرحله‌یی‌ست از وقوع مراحل روحانی. هنرمند به‌آفریدهٔ خویش نصیب از نیروی حیاتی خود می‌بخشد، و این نیرو، به‌حکم سرشت مقدّس اثر، برخوردار از دگرگونیی می‌شود که خاطر هنرمند، از آن، رقم فیض می‌پذیرد؛ و این، نهایت رستگاری‌ست. رستگاری برای آنان که راه را یک دور تمام رفته‌اند هدیه‌یی بی‌انتهاست:

«کارِ من تمام شد، پسرا»

«مگر تمامی دارد؟»

یونس با انگشت دایره‌یی در فضا رسم کرد.

«حالا سرخوشی؟»

یونس پاها را روی میز گذاشت، تکیه داد به‌پشتی صندلی.

وهاب پرسید: «لوبا را هنوز می‌بینی؟»

«نه ماه در آینه، نه آینه در ماه!»

... وهاب با انگشت دایره‌یی در فضا رسم کرد: «رستگاری؟»

رمان که به‌پایان می‌رسد آغاز آن به‌خاطر می‌آید؛ دایره‌یی که در آن یک نقطه خلاف از کم و بیش نیست بسته می‌شود؛ حلقهٔ اکسیر را پیموده‌ایم، اکنون در دست ماست؛ حرکت، بی‌انتهاست، در دایره‌یی که مرکز آن همه‌جاست و پیرامُن آن هیچ کجا؛ و پرتوِ شفّافیت رمان دم از تجلّی آتش جاودانه‌یی می‌زند که از ازل، برآن، نام، عشق نهادند.

زمستان ۱۳۷۲

[معماری مقدّس «خانه ادریسی‌ها» فصلی است از هفت فصل نقد بلند براین رمان که به‌صورت مستقل چاپ خواهد شد]

۱. هُوَ اللهُ الخالِقُ الباري المُصوِّرُ لَهُ الأَسْماءُ الحُسنیٰ یُسَبِّحُ لَهُ ما فی السَّمواتِ وَ الأَرضِ وَ هُوَ العزیزُ الحکیم (سورهٔ الحشر، آیهٔ ۲۴)

۲. انت کنت کنزا مخفیا فاحببت ان اعرف الحق کلی اعرف.

۳. و چنان که آن کیمیا که مس و برنج را به‌صفای زرِ خالص رساند دشوار بُوَد و هرکس نشناسد، همچنین این کیمیا که گوهر آدمی را از خسّتِ بهیمیّت به‌صفا و نفاستِ مَلَکیت رساند تا بدان سعادت ابدی یابد هم دشوار بود و هرکسی نداند.

(امام محمد غزالی، کیمیای سعادت، دیباچه)

۴. واستو Vâstu: زمین، خانه (مربع)

۵. ماندالا Mandala: مدوّر، چرخ، مدار اجرام سماوی (دایره)

۶. در ادبیات ایران، فردوسی نخستین هنرمندی‌ست که قرینه‌سازی شخصیت‌ها را در بافت مستحکم داستان سیاوش برمبنای مرکزیت سیاوش انجام داده.

۷. این امر که از نظرگاه سنن تاریخ رمان، دارای اهمیت بسیار است در فصل جداگانه‌یی پرداخت شده است.