دوفصلنامه علمی پژوهشی پژوهش های معرفت شناختی
شماره ۲۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات: ۱۸۳-۱۶۳

Biannual Academic Journal
The Epistemological Research
Vol.10, No. 22, autumn & winter 2021

# بررسی مبانی معرفت شناسانه «غربت آگاهی» اشراقی وتبیین لوازم زیبایی شناسانه آن

نریمان خلیلی[۱]
انشاء الله رحمتی[۲]
محمد عارف[۳]

## چکیده

*در این نوشتار به تحلیل مبانی معرفت شناسانه «غربت آگاهی» در اندیشه ی سهروردی با طرح این پرسش که منشأ این مبانی چیست پرداخته شده است. علم اشراقی معرفتی حضوری و در مقابل علم حصولی است. شیخ اشراق استنباط و گشایش اینکه علم چیست؟ چه بنیادی دارد؟ و چگونه درک می شود؟ را بر مبنای علم حضوری در «ارجع الی نفسک» می داند. پژوهش حاضر نشان می دهد رهنمون و نقطه اشتراک زیبایی شناسی مدبر نوع و معرفت شناسیِ «بازگشتِ به من» توسط خود زمینی در سیر فراتاریخی (metahistoire) خواهد بود. انسان شناسی سهروردی منجر به یکی از اساسی ترین مضامین کربن یعنی «غربت آگاهی» شده است. در این مقاله بر مبنای منشأ و کارکرد «هبوط» «هستی معطوف به آن سوی مرگ» در فیلم هایی با مضمون غربت آگاهی تأویل گردیده است. بر اساس مبانی معرفت شناسی اشراقی در روایت شناسی فیلم هایی با مضمون غربت آگاهی مشخص گردید در وحدت سه وجهی حکایت (راوی، روایت و مروی)، راوی هم فاعل حماسه است هم موضوع و مفعول آن. برای تحلیل این مبانی معرفت شناسانه و لوازم زیبایی شناسانه به روش پدیدارشناسی هانری کربن عمل شده است.*

**کلید واژه‌ها:** سهروردی، معرفت شناسی، غربت آگاهی، زیبایی شناسی، پدیدار شناسی.

۱. دانشجوی دکتری گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران ـ ایران.
kalili_nariman@yahoo.com
۲. استاد گروه فلسفه وحکمت، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران ـ ایران.(نویسنده مسئول) .
n.sophia1388@gmail.com
۳. دانشیار گروه نمایش، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران ـ ایران. m.aref@iauctb.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله : ۱۴۰۰/۴/۲ تاریخ پذیرش مقاله : ۱۴۰۰/۵/۲۱

## مقدمه و طرح مسأله

جهان شناسی، انسان شناسی و معرفت شناسی فیلسوف، نوع مواجه او را با وجود زندگی و حیات پس از مرگ تعیین می کند. بدون پرداختن به این بنیاد های نظری نمی توان درباره لوازم زیبایی آن سخن گفت. شیخ اشراق در تلویحات با روایت یک مکاشفه و گفتگو با ارسطو(معلم اول) توصیفی از معرفت شناسی و علم اشراقی مورد نظرش را گزارش داده است. او که مدتی به دلیل عجز از درک حقیقت علم و تعقل در فکر بود و برای گشایش از این مشکل سخت تلاش کرده در یک مکاشفه با شبح نورانی ارسطو که شیخ اشراق او را با لقب «امام الباحثین» «امام‌الحکمه» و «معلّم اوّل» معرفی کرده روبرو می شود، هرچند به نظر نمی رسد این شخص آرامش دهنده خود ارسطو باشد و احتمالاً «افلوطین» بوده باشد، به هر روی در این مکاشفه و پس از بیم و حیرت و بازیابی آرامش، از او در فهم مسألهٔ علم، یاری می جوید. پاسخ او بازگشت و رجوع به خود است: «ارجع الی نفسک»، برای استنباط و گشایش این مسأله به چگونگی حصول شناخت خود از ذات خود بیندیش(ر.ک:مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۱، تلویحات،۱۳۸۰: ۷۰) .

یکی از ابداعات در جهان شناسی سهروردی، عالم مثال وُصور معلقه است که با جهان مُثل افلاطونی تفاوت دارد. این صورِ مخیل، جزیی و در میانه ی عالم معقول و محسوس قرار دارند، پاره ای از آنها ظلمانی و پاره ای دیگر نورانی بوده و مایه ی شعف و شادی برای اهل سعادت و منشأ شر برای اهل شقاوت هستند. سهروردی با گذر و ارتقاء مُثل افلاطونی به ارباب انواع، زیبایی را کار مدبّرات می داند. از نظر او مُثل صرفاً الگو نیستند، بلکه تدبیر کننده هستند. حذف حافظِ نوع یا مدبر نوع در کنار حذف عالم مثال، باعث قطع ارتباط غیب و شهادت و سوبژکتیویته شدن اندیشه مدرن شده است.

معماری فلسفه اشراق و بخصوص رساله « قصه غربت غربی» برای خارج شدن انسان از غربت طراحی شده است، این معماری سوفیایی شامل جهان شناسی، انسان شناسی و معرفت شناسی سهروردی می باشد که در سیر حکمت به حکایت با بازخوانی های هانری کربن، کاربرد امروزی یافته است. رهایی از این غربت، متضمن «غربت آگاهی» و سفر غرب به شرق است. در انسان شناسی سهروردی به شیوه ی تمثیلی سفر سیاح از درون (جهان کوچک) آغاز و راه خود را به سوی عالم (جهان کبیر) و دیدار با پیر و رسیدن به چشمه زندگانی(مانند آواز پر جبرئیل و عقل سرخ) ادامه می دهد. رسیدن به چشمه زندگانی، خارج شدن از غربت و ملازم با اشراق است. زیبایی شناسی در آثار و اندیشه های سهروردی جهت کاربرد امروزی در هنر امروز و به ویژه سینما از اهداف این پژوهش می باشد.

با توجه به رویکرد پدیدارشناسی مضمونِ«غربت آگاهی» تلاش شده است توصیف وتحلیل همراه با پیوست مستدل باشد.فیلمی که پدیدار و روایت آن وفادار و متعهد به مفهوم عالم مثال، رمز،تمثیل، تخیل خلاق ونظام سلسه مراتبی بوده و بتواند در ساختار دایره ای، غربت آگاهی آدمی را نشان دهد،موردنظر این پژوهش و در حیطه«سینمای مثال نگار» قرار می‌گیرد.

این نوشتار می خواهد مبانی معرفت شناسانه غربت آگاهی را بر اساس پدیدارش شناسی هانری کربن در دو فیلم از سینمای ایرانی بررسی کند. فیلم های «سیاوش در تخت جمشید۱۳۴۴»ساخته ی فریدون رهنما و «آتش سبز۱۳۸۶» ساخته ی محمد رضا اصلانی کانون اصلی این مفاهیم جهت پدیدارشناسی مضمون غربت آگاهی هستند. سخنرانی علمی، مفصل و تأویل هانری کربن به عنوان یک سهروردی شناس و پدیدارشناس، درباره ی فیلم «سیاوش در تخت جمشید» در سینما تک پاریس در این پژوهش یاریگر ما بوده است.

مسأله اصلی این مقاله چگونگی تجلی مبانی معرفت شناسانه غربت آگاهی و تبیین لوازم زیبایی شناسی آن در بستر سینمای مثال نگار است. راه پیش رو در نوشتار زیر برای تبیین سوال اصلی پژوهش چنین است: ابتدا به صدور و اهمیت زیبایی و الگوسازی ارباب انواع در زیبایی اشاره خواهیم کرد؛ مبانی معرفت شناسانه غربت آگاهی را در ارتباط با روایت شناسی و سیر حکمت به حکایت تبیین می کنیم. در قدم بعدی به تعریف عالم مثال و جایگاه صور معلقه در نزد سهروردی پرداخته، سپس با بسط و گسترش این پیش درآمد، به بررسی سینمای مثال نگار متناسب با ماهیت هنر سنتی می پردازیم.

## ۱. پیشینه پژوهش

شهاب الدین یحیی سهروردی «قصه الغربه الغربیه» را برای اولین بار به عربی نوشته است. پس از آنکه هانری کربن شرحی از این رساله را به زبان فارسی در ترکیه کشف کرد، متن آن را در پایان جلد دوم مصنفات شیخ اشراق آورد(مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج۲، ۲۹۷-۲۷۴). عباسی داکانی (۱۳۸۰) در کتاب شرح قصه غربت غربی سهروردی با نام بردن از فلسفه او به متافیزیک انوار، معتقد است غربت با هبوط به غرب در تجربه شیخ اشراق، یک تجربه فرا تاریخی و فردی است، اما به آسانی می توان آن را فراگیر نمود. او می نویسد: تفکر ایرانی پس از سهروردی در شعر شاعرانی مانند مولوی، حافظ و بیدل به وضوح دیده می شود. رحمتی (۱۳۸۸) در مقاله ای با عنوان: «از ترس آگاهی تا غربت آگاهی» بر اساس رویکرد تطبیقی، وضعیت وجودی ما آدمیان را از دیدگاه کربن و هایدگر بررسی نموده است. پورنامداریان (۱۳۸۹) در کتاب عقل سرخ به شرح و تأویل داستان های رمزی سهروردی از جمله قصه غربت غربی پرداخته است.

او معتقد است، تجربه های این جهانی نمی توانند ما را در رسیدن به تجربه فرا جهانی شیخ اشراق یاری رسانند. خادمی و کوکرم (۱۳۹۲) در مقاله ای با عنوان «سیر و سلوک اشراقی بر اساس قصه غربت غربی» معتقدند انسان می تواند پس از معرفت و شناخت نسبت به خویشتن، به مدد و دستگیری پیر طریق به استکمال نفس و معرفت عوالم هستی دست یابد.

## ۲. پدیدارشناسی

روش شناسی این پژوهش برای تبیین لوازم زیبایی شناسانه «غربت آگاهی» در چارچوب پدیدارشناسی هانری کربن خواهد بود. کربن، فیلسوف پدیدارشناسی است که زیست فکری او به عنوان شاگرد هایدگر است اما در مقطعی سرنوشت ساز آشنایی او با اندیشه شیخ اشراق و مخصوصا رساله ی قصه ی غربت غربی، باعث نجات او از آسمان افسرده هایدگری شده است. پدیدارشناسی اوتلفیقی از پدیدارشناسی و تأویل است. پدیدارشناسی در سینمایِ با مضمون «غربت آگاهی» با تأویل یا هرمنوتیک معنوی همراه است؛ از ظاهر کشف حجاب کردن و به باطن رسیدن است.

روش پدیدارشناسی هانری کربن متفاوت با دیگر فیلسوفان اگزیستانسیالیست است. او ریشه پدیدارشناسی واقعی را در «کشف المحجوب» جستجو می کند. در این جستجو و واکاوی تلاش کرده ساحت مشرقی نفوس افلاک را به عنوان راهبرد روش خود معرفی کرده تا ضمن الگوسازی، با راهکاری عملی ساحت مشرقی«مغرب زمینی» در وجود خویش را به فعلیت برساند.کربن به مانند سهروردی می خواهد مشرق وجود آدمی را بشناساند.

با کمک پدیدارشناسی امکان بحث و بررسی نوعِ تجربه‌ی آدمی از رابطه‌ی خویش با عالم مهیا می گردد. در حالی که لزومی نخواهد داشت داده‌های عینی این تجربه‌ها را به داده‌های ادراک حسی تأویل کنیم.رویکرد پدیدارشناسی هانری کربن چند مؤلفه‌ی اصلی دارد:

۱) پدیدارشناسی با طبیعت‌گرایی مخالف است؛ خواه طبیعت‌گرایی به معنای رفتارگرایی در روانشناسی باشد و خواه به معنای تحصل‌گرایی (پوزیتیویسم) در علم و فلسفه.

۲) پدیدارشناسی با تفکر نظری انتزاعی مخالف است و بر شهود یا رؤیت خود موضوعات تأکید دارد.

پدیدار همیشه کمتر از چیزی است که در پس آن پنهان است. نجات دادن ظاهر یا پدیدار بدین معناست که این ویژگی حجاب بودن آن تشخیص داده شود، به عبارت دیگر، در عین حال که پدیدار امری اصیل است باید توجه داشته باشیم که چیزی فراتر از این پدیدار در آینه‌ی آن انعکاس یافته است، زیرا همواره باطن گسترده تر ازظاهر است. ظاهر به دلیل

ظرفیت کوچکش نمی تواند حق فراخی باطن را به جا آورد. پدیدارشناسی به این معنا همان است که در اندیشه‌ی عارفان مسلمان، با عنوان «کشف المحجوب» شناخته شده است. این نوع پدیدارشناسی که راهی برای رسیدن از ظاهر به باطن است از پدیدارشناسی هوسرلی فاصله می‌گیرد. این کشف المحجوب (عیان ساختن نهان) همان است که سهروردی و اصحاب وی آفریده‌اند، بدین‌صورت که به ما نمایانده‌اند چیزی را که به ما نمایانده‌اند و آن چیز همان «مشرقی» است که بر روی نقشه‌های ما موجود نیست و در ساحت آن حماسه‌ی پهلوانان تداوم می‌یابد و به حماسه‌ی عرفانی ختم می‌شود و نیز در همان ساحت سنت جوانمردی ایران زمین و سنت شهسواری جام مقدس، تلاقی می‌یابند(کربن،۱۳۹۳،ج۲: ۲۷۳).

### ۳. غربت آگاهی ، معرفت شناسی و زیبایی شناسی اشراقی

در اثر هبوط میان خودِ آسمانی و خودِ زمینی فاصله افتاده است، خودِ زمینی بر روی زمین دچار غربت شده است. « وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ[1] ».(بقره۳۵). اما شیطان وسوسه کرد. آدم و حوا نیز به امر پروردگار از بهشت رانده شده و به زمین هبوط کردند. انسان پس از هبوط در زمین دچار غربت شده، در عین حال که ظلمت آگاهی را پشت سر گذاشته به طور طبیعی دچارترس آگاهی شده، اما اصلش را به یاد می آورد، از خداوند می خواهد مانعش را برای بازگشت و وصال برطرف کند.

سهروردی درکتاب التلویحات نیایشی دارد که ناظر به مضمون غربت آگاهی در برابر ترس آگاهی است.«یا منجی الهلکی و یا غیاثَ من استغاثَ! انَ ذاتاً هَبَطَت فاغتَربَت و تذکرت فاضطرَبَت فمُنِعَت، فهل الی وصول من سبیل؟»(مجموعه مصنفات شیخ اشراق،ج۱،التلویحات، ۱۳۸۰: ۱۰۷). در بند دوم رساله ی عقل سرخ که ناظر به هبوط انسان است چنین می خوانیم: «گفت آنگه حال بدین مقام چگونه رسید؟ گفتم روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر بازگسترانیدند و دانه ارادت در آنجا تعبیه کردند و مرا بدین طریق اسیر گردانیدند پس از آن ولایت که آشیان ما بود به ولایتی دیگر بردند».(مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۳، عقل سرخ،۱۳۸۰: ۲۲۷). سهروردی قضا و قدر را روی هم به معنی قضا، و تقدیر را به معنی قدر بکار برده است. یعنی پیدایش هر امری از جمله هبوط روح از اقلیم هشتم و قرارگیری آن در عالم مادی و در جسم انسان، وابسته به قضا و قدر و مشیت است، چه آنکه به دام افتادن مرغ نیز منوط به وجود صیاد، دام و دانه است.(پورنامداریان،۱۳۹۴: ۲۳۳).

---

۱. و گفتیم: ای آدم تو با جفت خود در بهشت جای گزین و در آنجا از هر نعمت که بخواهید فراوان برخوردار شوید، ولی به این درخت نزدیک نشوید که از ستمکاران خواهید بود.

انگار بشر باید هبوط می کرد، هبوط برای بشر موهبتی بوده که قوای انسان به کمال برسد و با طی مسیر غرب به شرق و در قوس صعود به موطن اصلی اش برگردد.

وجود بشر در اندیشه ی سهروردی و در نظام سلسله مراتبی او ترکیبی از «خودِزمینی» و «خودِآسمانی» است، به عبارت دیگر در اثر هبوط، ازلیت انسان به تأخیر افتاده، خود زمینی در قوس صعود و سیر بازگشت برای بازیابی آنچه که بوده است تلاش می کند. در قصه غربت غربی چاه قیروان، رمز گرفتار شدن انسان در طبیعت است و آگاه شدن به این دام زمینه ی عروج خواهد بود. انسان غریب با هبوط ازعالم نور در ژرفای چاهی به بند کشیده شده است. بازگشت به عالم نور هدف غریب است که هم مبدأ است و هم مقصد و معاد. اشتراک آغاز و فرجام، نظام دوری و فرا تاریخی را تأیید می کند. سهروردی از عقل فعال برای خود زمینی به عنوان پدر یاده کرده است، همانطورکه پدر واسطه ی جسم ما و مأمور تربیت ماست، برای سرانجام نیکو فرزند باید به آغوش پدر بازگردد(ر.ک:مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج۱، المشارع و المطارحات،۱۳۸۰: ۴۶۴). در اثر هبوط میان پدر و فرزند فاصله افتاده است. وصال فرزند و پدر در مجمع البحرین(عالم مثال) محقق می گردد(ر.ک: مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۲ ، قصه غربت غربی، ۱۳۸۰: ۲۹۵).

سهروردی با گذر و ارتقاء مُثل افلاطونی به ارباب انواع، زیبایی را کار مدبرات می داند. از نظر او مُثل صرفاً الگو نیستند، بلکه تدبیر کننده هستند. او رنگ‌های زیبا و شگفت‌انگیز پرهای طاووس را به دلیل حافظ یا تدبیرکننده نوع می داند. کربن با کشف این زیبایی در رب النوعِ طاووس، محجوبی را کشف می کند که در پدیدارشناسی او بسط و گسترش یافته است. سهروردی در مطارحات می‌نویسد: «و اینان (حکیمان الهی) از این سخن در شگفت می‌شوند که کسی بگوید رنگ‌های شگفت در پری از پرهای طاووس فقط معلول اختلاف مزاج‌ها در آن پر تا بدین پایه از اختلاف است، بدون آنکه قانون ثابت و رب‌النوع نگه دارنده‌ای برای آن موجود باشد». (مجموعه مصنفات شیخ اشراق ، ج ۱، ۱۳۸۰، ص ۴۶۰، بند ۱۹۱). سهروردی براساس این نگاه مدبرانه و زیبایی‌شناسانه، رنگ و زیبایی طاووس را اثر رب‌النوع این حیوان، یک امر سوبژکتیو (subjective)، قائم به دیده ناظر نمی داند، بلکه آن را امری ابژکتیو (objective)، مستقل از دیده ناظر دانسته است. به عبارت دیگر زیبایی عینی در اندیشه ی شیخ اشراق معلول رب النوع آن است.

سهروردی معتقد است که معرفت حق تعالی موقوف بر معرفت نفس است، او در رساله بستان القلوب درباره حدیث«من عرف نفسه فقد عرفه ربه» و سفر در خود می نویسد: «بایزید بسطامی رضی الله عنه حکایت می کند از حق تعالی که مرا گفت: سافروا فی انفسکم تجدونی فی اول قدم؛ و سفر از نفس آنگه توان کرد که اول به نفس رسند و نفس

را بشناسند و بعد از آن ساز کنند». (مجموعه مصنفات شیخ اشراق،ج ۳: بستان القلوب،۱۳۸۰: ۳۷۴).

فایده اساسی معرفت شناسی نوعی بیداری وخودآگاهی است؛ به موجب آن عارف به یاد می آورد که پیش از آمدن به دنیا چه بوده است. با این مقدمه مبانی معرفت شناسی قصه غربت غربی را از نظر می گذرانیم.

۱) مضمون «من خود را می‌شناسم» خودشناسی، بازگشت به ذات است.

۲) معرفت شناسی به اتحاد دیگر باره‌ی «خود» زمینی و «خود» آسمانی ختم می‌شود. خود زمینی در مقابل آینه خود آسمانی واقعیت عینی خودش را کشف می کند.

۳)فرشته یا حقیقت مثالی عالم علوی ما به عنوان تبار روحانی وجود ما در حالت کمال آن است.

۴) گنوس، معرفت نجات‌بخش است به این دلیل که اصل مایه‌ی نجات و نجات مایه‌ی یقین است. این یقین از سوی خود آسمانی به خود زمینی اعطا می شود. غربت آگاهی به دانستن به چیستیم و از کجائیم یعنی«وطن خویش» و وجود موقتی یا دنیوی «در میانه ازل و ابد» می انجامد.

**۵)** آزمون بریدن از اصل خویش و بازیابی مقصد خویش از طریق بازگشت به آن اصل، بازگشت به «وطن خویش» است، مضمون اصلی «قصه غربت غربی» سهروردی نیز همین است. «فأنا فی هذه القصه، إذ تغیّرالحالُ عَلَیَّ ...»، «پس من در این داستان بودم، که حال من بگردید ...» غریب که از عالم نور، یا ماوراء هبوط کرده است، اینک در قعر چاهی در شهر مغربی قیروان، بسته در غل و زنجیر، زندانی است. جایی که باید به آن بازگردد، همان جایی است که از آن آمده است(اسلام ایرانی۲، کربن،۱۳۹۳: ۴۰۷-۴۰۴).

طراحی بازگشت به جای قبلی یا وطن بر اساس قوس صعود و نزول در یک نظام دوری شکل می گیرد. سهروردی بر خلاف فلاسفه غربی در میانه ی عالم غیب و شهادت، با بهره گرفتن از تخیل، خلاء موجود در نظریات زیبایی شناسانه را با تمسک به عالم مثال و صور معلقه پر نموده است. از نظر سهروردی صور معلقه قائم به ذات هستند و شخص می تواند بخشی از مثال آنها را مشاهده کند.

ارتباط مضمون غربت آگاهی با زیبایی شناسی، معرفت شناسی و هنرسنتی، جهت تحلیل در سینما را پی خواهیم گرفت. در اندیشه سهروردی عقل اول از اندیشیدن خداوند صادر شده است، صادر شدن به مثل نور است که ایجاد نبوده و فیضان است. صادر شدن عقل دوم که نتیجه ی به حق اندیشیدن عقل اول است، همان حسن یا زیبایی است.

نتیجه به خود اندیشیدن عقل اول، نفس اول یعنی عشق می باشد و نهایتاً در صدور سوم عقل اول به عدم خود اندیشید که نتیجه اش حزن یا اندوه می باشد (ر.ک.: مجموعه مصنفات شیخ اشراق جلد ۳، مونس العشاق ص ۲۶۹- ۲۶۸). این سه برادر در سه شخصیت زمینی (یوسف، زلیخا و یعقوب) لانه می کنند. یوسف زمینی پدیدار باطنِ عقل فلک، زلیخا پدیدار نفسِ فلک و یعقوب پدیدار جسمِ فلک است.

تکرار مداوم شوق و عشق درسلسه مراتب نورهای قاهر و سافل تا ذات خداوند به عنوان زیبایی کامل ادامه دارد. زیرا کمالش بر خودش ظاهر است و او زیباتر وکامل ترین وجودهاست (ر.ک.: مجموعه مصنفات شیخ اشراق ج ۲، حکمه الاشراق ص ۱۳۶).

ظهور حق درصورت بشر همان تجلی حق در زیبایی و اتحاد سه گانه عشق و عاشق ومعشوق است. خودش همزمان هم عشق است، هم عاشق و هم معشوق. بر این اتحاد است که پیامبر اسلام در حدیث رؤیت از خداوند می‌خواهد که: «خود را در زیباترین صورت بر من بنما». در حقیقت خداوند در مقام غیب الغیوب یا کنز مخفی[1] هرگز قابل رؤیت نیست ولی ساحت آسمانی آدمی یا طباع تام او، می‌تواند مظهر و مجلای حضرت حق برای او باشد و این همان حقیقتی است که از آن به «حق عیان شده[2]» تعبیر می‌شود(کربن،۱۳۹۴، پیشگفتار مترجم: ۱۰۱). هر سبک هنری لاجرم به تعریف زیبایی نیاز دارد. در سینمای مثال نگار نیز این مهم باید روشن شود. تحقق زیبایی در عالم از نظر شیخ اشراق سوبژکتیو نیست. زیبایی ابژکتیو در اندیشه سهروردی با صدور از عقل اول، مستقل از فاعل شناسا و دیده ناظر است. ورود زیبایی یا حُسن به جهان محسوس به ابزار و روشی به نام «تخیل خلاق» نیازمند است. فیلمساز مثالی با تخیل خلاق هم باید از عالم خودش فراتر برود و هم فرو روی در درون خود داشته باشد. ملازمت مضمون غربت آگاهی به دلیل بازگشت به مبدأ، و سینمای مثال نگار به دلیل وجه ماورایی در آن را می توان در هنر سنتی تعریف کرد. اما خود سنت چیست؟ دیدگاه سنت گرایی[3] نگاه متفاوتی به سنت دارد؛ سنت[4] به معنای آداب و رسوم قراردادی و اسطوره پردازی منسوخ گذشته نیست، بلکه مجموعه‌ای از اصول ثابت است که مبدأی آسمانی دارند و در واقع تجلی آن مبدأ هستند؛ به دلیل قدسی بودن مبدأش، سرشتی قدسی دارد، در حقیقت دعوتی از عالم قدس است که می‌خواهد امکان بازگشت آدمی به مبدأ خویش را فراهم سازد. سنت با مفاهیمی چون قداست یا امر

1. Deus absconditus
2. Deus revelatus
3. traditionalism
٤.Tradition

قدسی[1] ، حکمت خالده[2] ، دین، راست‌اندیشی[3] و طریقت باطنی[4] مرتبط است اما عین هیچ یک از اینها نیست. سنت آبشخور فکری و میدانگاه اتحاد همه ی این مفاهیم است، در واقع این میدانگاه باعث می شود همه این ها به نقش آفرینی شایسته خود واقف گردند(ر.ک.: رحمتی، ۱۳۹۲: ۳۵۷). جهان بینی هنر سنتی همان جهان بینی حکمت اشراقی است. در هنر سنتی منبع الهام هنرمند فرا روی به عالم برتر است. این فرا روی به عالم برتر با فرو واقع گرایی در خود یا سورئالیسم که دون شأن اوست متفاوت است، چون فرو واقع گرایی دچار توهم و غفلت است. یعنی بر مبنای جهان بینی ناسوتی مراتب خیال و عقل جایگاهی ندارند و «وهم» نیز فروتر از عالم مادی است. در حالی که از منظر جهان بینی سهروردی عالم برتر(عالم کبیر) عالم مثال است؛ کما اینکه در انسان شناسی(عالم صغیر)ساحت برتر در درون محقق می شود. در مجموع می توان نتیجه گرفت فرا روی به ساحت برتر و فر روی در ساحت درون منجر به کشف «منِ متعالی» یا خضر وجود خویش می شود. تحقق و اجرای این دو موضوع در هنر سنتی امکان پذیر است. هنر سنتی سرآغاز هنر قدسی است. رمز پردازی، تخیل خلاق و رجوع به امر مثالی از ویژگی های این هنر است.

حیات نظری هنر سنتی و سینمای مثال نگار مأخوذ از سرچشمه معرفت شناسی حضوری شیخ اشراق است که در ادامه ادبیات تحقیق به اهمیت جایگاه آن اشاره می کنیم. معرفت شناسی نجات بخشِ هنر سنتی براساس بازگشت است. بازگشت به خود یا به «من». همچنان که در رساله عقل سرخ می خوانیم «چندان که روی باز به مقام اول توانی رسیدن». این دیدگاه تصریح می کند مکان بازگشت همان مبدأ و مکان آغاز است. پیوند بازگشت با غربت آگاهی و راهنمایی ارباب انواع، تأویل و پدیدارشناسی در سینمای مثال نگار اهمیت ویژه ای دارد. بازگشت به اصل خویش و به مکانی است که از آن آمده ایم و در نتیجه بازگشت، به معنایی حقیقی و اصیل متن است. تأویل نوعی تفسیر معنوی است که درونی، رمزی، باطنی و غیره است. در زیر مفهوم تأویل (exegesis)، مفهوم راهنما (exegete) نمایان می شود و در زیرمفهوم exegesis، مفهوم exodus، مفهوم نوعی عزیمت یا خروج از مصر را می بینیم که عزیمت از مجاز و بندگی نص ظاهر، عزیمت از غربت و غرب ظاهر به شرق معنای اصیل و باطنی است(کربن،۱۳۹۲: ۱۲۶).

الگوی روایت شناسی سینمای مثال نگار،متمرکز برانطباق معاد و مبدأ ونظام دوری آن است. روایت شناسی سینمای مثال نگار که ازمعرفت شناسی حضوری سهروردی اخذ می‌شود،

1. the sacred
2. Sophia prennis
3. orthodoxy
4. esotrism

بازگشت به خود یا «من» است. همان تکنیک سهروردی در تمثیل که در قالب گزاره «پس من در این داستان بودم» (تبدیل حکمت به حکایت) عنوان می شود. این بازگشت دوری که با تلقی حضور پیشینی ممکن است در عین حال که «غربت آگاهی» است، در راستای رجوع به «اصل» در تأویل یا هرمنوتیک روحانی نیز می باشد. موقعیت و جایگاه انسان در این جهان به صورت فردی و جمعی در رساله های سهروردی که به صورت رمزی است، ارتباط وثیقی با عقل اول دارد. زیبایی شناسی فیلم مثال نگار بر اساس فرشته شناسی مدبرانه و الگو ساز اینگونه تبیین می شود که همه فعلی که در یک نوع ایجاد می گردد، حاصل تدبیر و تعقل عقل یا رب النوع او است.

سهروردی مُثل افلاطونی را بر مبنای فرشته شناختی زردشتی تفسیر کرد و بر اساس تأویل ناظر به وجود، یک عالم سوم را اثبات کرد که فلسفه های ناظر به مفهومِ صرف از اثبات و تأسیس آن ناتوان بودند. او با قاعده امکان اشرف اثبات کرد که در میانه یِ عالم معقول و محسوس، یک عالم مثالی(mundus imaginalis) ، عالمی کاملا واقعی وجود دارد که این عالم راه ما را در ورود به زیبایی شناسی سینما باز خواهد کرد. این عالم، عالمی نیست که به دلیل اسطوره زدایی از فرا تاریخ و تقدس زدایی از معرفت به عالم موهوم تنزل یافته باشد، بلکه عالمی است که باید با اصطلاح خاص(imaginal)) [مثالی/ مثالین] از آن نام برد. اگر این وجود شناسی و نگاه تأثیر گذار سهروردی به عالم واسطه/ اقلیم هشتم نمی بود، وحی پیامبران، مکاشفه عرفا، معراج پیامبر، داستان اصحاب کهف، درنزد فیلسوفان پس از ابن رشد کاملاً موهوم قلمداد می شد(ر.ک.: کربن ج۲ ،۱۳۹۳: ۷۴).

در سینمای مثال نگار، فیلمساز مقلد دست دوم نیست. الگو برداری هنرمند در هنر سنتی بر اساس اندیشه ها مثالی سهروردی به گونه ای است که باید هنر او را نوعی «مثال‌نگاری» نامید. نگارگری همانند سلطان محمد در نگاره «معراج پیامبر» یا «سلطان سنجر و پیره زن» در فرا تاریخ[1] و از روی حقایقی مثالی، نقش پردازی می کند، تمثیل سهروردی دیگر تقلید دست دوم نخواهد بود. فیلمی که منطوق تصویر و روایت آن منجز به مفهوم عالم مثال، رمز، تمثیل، تخیل خلاق و ساختار دوری شود، می تواند فیلم مثال نگار باشد. فیلمساز به درون آنچه که در فیلمنامه نوشته منتقل می شود.

مثال نگاریِ هنر سنتی در فرا تاریخ یا زمان قدسی صورت می گیرد.

الف) زمان کثیف که زمان عالم ماده است که از طریق فاعل جسمانی تحقق می یابد. زمان هنر دینی است.

ب) زمان لطیف یا زمان تاریخ قدسی عالم مثال یا اقلیم هشتم زمان

1. metahistoire

الهامات، مکاشفه ها و معجزات پیامبران است. این زمان شامل آن حوادثی است که نه در عالم طبیعی و مادی، بلکه در زمان و مکان ملکوت و عالم نفس روی می دهند. زمان هنر قدسی زمان عالم مثال یا زمان لطیف است.

ج) زمان الطف، زمان موجودات روحانی برتر یا عالم جبروت است.

تاریخ تمثیل به عنوان نظریه حِکمیِ تبدیل شده به واقعه ی واقعی در عالم ملکوت، که غالباً «به زبان اول شخص» روایت می شود، فرا تاریخی است. بر این مبنا ساختار فیلم مثال نگار نیز فراتاریخی است، زمان فرا تاریخ هم خطی نیست «استداره الزمان[1] » است. زمان فراتاریخی بعد چهارم مکان است. زمانی است که بالا و پایین یا گذشته و آینده اش در یک نقطه تلاقی می کند. در اینجا، زمان در گذشته در پشت سرِما قرار ندارد بلکه در زیر پای ماست( کربن،۱۳۹۰،ر.ک.: پیشگفتارمترجم: ۲۷). زمان از نقطه ای شروع شده و در سیر ادواری، فرجامش همان نقطه آغاز است. پس از نزول درصعود به فرجام می رسد. این همان معرفت شناسی نجات بخش و اساس غربت آگاهی است و جزء اصول روایت شناسی سینمای مثال نگار است.

یکی از مضامین اصلی اندیشه سهروردی که کربن آن را توسعه داده تعالی حکمت به حکایت است. همذات پنداری خواننده با نویسنده ی تمثیل، برای بازآفرینی واقعه شرط فهم واقعه است. خواننده نیز همراه نویسنده بازگشت می کند، خواننده‌ی حکایت، یک خواننده ی ناظر و بی طرف نیست و مسئولیتی را بر عهده خواهد گرفت. حکایت از نظر سهروردی صرفا برای عبرت گرفتن و برون گرایی نیست! «من اینجا» بودم به این معنا است که حکایت درونی است. این حکایت باید حکایت من بشود و در درون من شروع به بازآفرینی بکند. مضمون اصلی «قصه غربت غربی» سهروردی همین است. «فأنا فی هذه القصه، إذ تغیِّرالحالُ عَلَیَّ ...»، «پس من در این داستان بودم، که حال من بگردید ... غریب گرفتار و زندانی در چاه است جایی که باید به آن بازگردد همان جایی است که از آن آمده است. در وحدت سه وجهی حکایت (راوی، روایت و مروی)، راوی هم فاعل حماسه است و هم موضوع و مفعول آن. مسئولیت نویسنده و فیلمساز همان مسئولیت خواننده و بیننده است «پس من در اینجا بودم» یعنی شخصاً در محل وقوع حادثه باشد. بیننده ی فیلم مثال نگار، موضوع را نمی فهمد مگر اینکه واقعه (غربت آگاهی و گذر از حماسه) در وجود او شروع به بازآفرینی کرده باشد. به نظر می رسد، در فیلم مثال نگار این وحدت سه وجهی در پایان قصه صورت می گیرد.

۱. اشاره به حدیث پیامبر(ص) که فرموده اند: «زمان شکل دایره ای دارد».

آنجا که در رساله عقل سرخ، پیرسیاح به مریدش می گوید: «اگر خضر شوی از کوه قاف آسان توانی گذشتن» (پایان فیلم سیاوش در تخت جمشید را مد نظر داشته باشید) سیاوش خضری است که هم روای است هم روایت و مروی، در این صورت خود سالک/ سیاوش به واقع همان تاریخی است که روایت می کند.

### ۴. تجزیه وتحلیل یافته های تحقیق

بر اساس پیش درآمد نظریِ این نوشتار و آنچه درباره پدیدارشناسی سه شخصیت نمایشی حسن، عشق و حزن در رساله مونس العشاق و انطباق با عقل، نفس و جسم فلک گفته شد، ابتدا به سکانسی از فیلم تمثیلی «آتش سبز» ساخته ی محمد رضا اصلانی اشاره می شود که به تطبیق و روش سهروردی نزدیک است. پیچیدگی روایت ها و تعدد شخصیت ها ـ همان بازیگر در گریم جدید ـ تأویل و پدیدار شناسی این فیلم مثال نگار را مشکل می کند. شخصیت ناردانه شاگرد مکتبخانه است اما نوع انسان را نمایندگی می کند. در این فیلم ناردانه ی نوجوان (نوع آدمی) توسط مادر به استاد مکتب خانه (میرزا محمد/ مشتاق علیشاه) به عنوان شاگرد معرفی می شود، استاد از او می پرسد: چه می دانی؟ دختر نوجوان: من معنی «الف» می دانم. در حدیث های بعد که ناردانه دختر بالغی شده در سطح ظاهر، عاشق استاد خود مشتاق علیشاه می شود، مشتاق علیشاه نیز دختر را از خود می راند. با پدیدارشناسی باید مشتاق علیشاه را ارتقاء داد؛ او عقل فعال است و شاگرد را فرزند خوانده خطاب می کند (همزمان و از زبان عاشق او را یار خطاب می کند که آن در سطح ظاهری است)، در حالی که برای گناه نکردن میثاق ازلی اش را به او یادآور می شود.

عقل فعال/ مشتاق علیشاه: به میثاق ازل و ابد باش، باش به میثاق ازل و ابد.

به پدیدارشناسی «الف» بر می گردیم. در حدیث دوم، ناردانه ی نوجوان و اینک شاه خاتون جوان در اجرای عدالت وقتی دستش را بالا می آورد، بر کف دستش «الف» نوشته شده است. در حقیقت ناردانه ی عادل باید خانه دلش را از صحبت غیر، پیرایش کرده وبر لوح دلش جز الف قامت یار نباشد. در اینصورت دلش آینه حق نُما می گردد و اگر دل این کعبه باطنی که محل نزول فرشتگان است، پابرجا باشد، می توان گفت مصداق حدیث امام رضا (ع) است که فرمود: «لایزال الذین ما دامت الکعبه»، «مادام که کعبه بر جای باشد، دین نیز پا برجاست» (ر.ک.: کربن:۱۳۹۴، ۱۰۲). چرا که بیت عتیق نمی‌تواند به این اندازه تأثیری در صیانت یا زایل کردن دین داشته باشد.

اندیشه و طراحی نظام دوری درفیلم مثال نگار براساس زمان لطیف تعریف می‌شود، در این ساختار آغازهمان فرجام است.یعنی آغاز در آن همان فرجام بوده ومعاد به مبدأ می‌پیوندد.

دایره ای که در هر لحظه آن می توان به فرا تاریخ دسترسی داشت. اشاره به این موضوع در فیلم «آتش سبز» جای تأمل دارد، کنیز/ خود زمینی به (ناردانه/ خود آسمانی) در مورد قوس صعود و نزول و در واقع غربت انسان بحث و تشکیک می کند.

کنیز: این چه جور دایره ای است که خودم خبر ندارم تو دایره ات را با انتخاب خودت تعیین میکنی، من ممکنه در انتخابم اشتباه کرده باشم که کردم، ولی اشتباه این انتخاب که این همه شکنجه نیست.

ناردانه: این شکنجه نیست، این امتحان است، شاید تجربه عمیق تر.

کنیز: همه ی تجربه ی جهان به شکنجه اش نمی ارزد.

ناردانه: دایره ی وسیع تری هست که من و تو را به تجربه می کشاند، هم شکنجه، هم لذت، هم رسیدن و هم تاوان رسیدن. ادامه ی این مباحثه که بر روی پشت بام دایره‌ای معماری ایرانی در حال انجام است چکیده ای از فلسفه ی هبوط در اندیشه سهروردی است.

«اکنون باید دانستن که هر چه اندر آن عالم است بیشترین آن را مثلی و شبیهی اندرین عالم هست، اگر چه این عالم به اضافت آن عالم، سخت ضعیف و حقیر است و همچون ظلّ و شجر است و کاملترین موجودات که او را اندر این عالم با آن عالم مناسبت و مشابهت است آدمی است و بدین سبب او را «عالم کوچک» خوانند به حکم آنکه حواشی عالم روحانی و جسمانی را بر هم زده‌اند و نموداری مختصر که آدمی است از او با هم آورده» (مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق، ج ۳، یزدان شناخت،۱۳۸۰: ۴۲۰) .

آدمی به مثابه «عالم کوچک» تجلی ذات خداوند است و با شباهت به «عالم کبیر» آینه‌ای است که پدیدار خداوند است. بر اساس نظریه تجلی حق درصورت بشر و اتحاد میان حق و صورت انسانی، انسان پدیدار خداست. پدیداری که خداوند می خواست خودش را آن ببیند. براساس حدیث کنز مخفی، خداوند از شوق داشتن شاهد بود که عالم را خلق کرد. در حالی که مشاهده این شاهد میسر نمی شود، مگر مشاهده خاص حضرت او که از طریق آن خودش را می‌بیند. در واقع عیانِ عیان همین است. چراکه «لاتدرکه العیون بمشاهدهٔ العیان»؛ دیده‌ها هرگز او را آشکار نمی‌بینند.

اشراق ازلی و فیضان اولیه نورالانوار یا نور جلال، مبدأ رابطه اولیه محبّ نخستین و محبوب نخستین است. آدم به عنوان آینه خداوند، پدیدار کمال و تجلی اوست. خداوند(وجود مطلق) می خواست خودش را زیباتر از آن ببیند که در دیگر موجودات هست. عالم شفافیت لازم و یکباره برای نشان دادن او را نداشت. پس انسان را آفرید، آدم پدیدار کمال ونه استکمال حضرت اوست. آینه انسان، برتر از دیدن خودش در خودش هست و این بدان معنی نیست

که خداوند برای استکمالش نیاز به غیریت دارد. «واجب الوجود عاشق ذات خویش است و بس و معشوق ذات خویش و آن دیگران».(مجموعه مصنفات شیخ اشراق،ج۳، ۱۳۸۰: ۷۴). این تعریف از عشق چون پدیدار آینه و مساوی با کنز مخفی است. محمد رضا اصلانی جلوه ی هنری کنز مخفی را به صورت ابژکتیو در سکانس پایانی فیلم «آتش سبز» نشان داده است. نوبت به خلقت انسان رسیده و خداوند می خواهد شناخته شود. دوربینِ ثابت و ناظر مانند در تمثیلی از آینه روبه روی باغ بهشت قرار دارد. فرشتگان از جمله فرشته هفتاد سر و جبرئیل به صف شده اند. ارباب انواع به کادر وارد می شوند ـ در نما از دید ناظر و به صورت اور شولدر[1] ـ فقط گوشه ای از لباس ارباب انواع دیده می شود. پس از حضور رب النوع ناردانه و سپس خود زمینی ناردانه، به ترتیب پس از حضور رب النوع چهار شخصیت دیگر، خود زمینی آنها نیز در مقابل آینه نشسته و به داخل دوربین و نگاه ناظر می نگرند. نگاره فرشته هفتادسر، از معراج نامه شاهرخی مکتب هرات متعلق به ۸۳۴ و نگاره جبرئیل از نگاره ۳۳ معراج نامه تیموری انتخاب شده است.

سینمای مثال نگار، سینمایی پدیداری است. در پدیدار آینه، انسان به عنوان گرفتار در غربت غربی باید برای خارج شدن از این غربت به آن دگر خودآسمانی و جانِ جان وصل گردد. بازیابی ازلیت به تأخیر افتاده و رسیدن به طباع تام در قصه ی غربت غربی نتیجه‌ی پدیدار آینه است. در این صورت است که انسان ولادت ثانی یا روحانی پیدا می کند. سینمای مثال نگار به دنبال این است که در همین دنیا برای انسان، تولد دوباره ای صورت بگیرد.

انسان به زمین هبوط کرده که چه اتفاقی بیفتد؟ به زمین آمده ایم که طباع تام یا خود آسمانی را پیدا کرده و به آن وصل شویم. بازگشت به شرق در قصه ی غربت هم همین مضمون است و در واقع جان (من) از غربت و تنهایی رهایی یافته و کل کامل می‌شود و

1. Over Shoulder. O.S

وجودش زمانی کامل می شود که به جانِ جان/ خود آسمانی اش برسد و وحدت دوجهی حاصل شود. در سکانسی از فیلم «آتش سبز» چنین می بینیم: در پای قلعه، کولی به خاتون قلعه که مردم را از بالا نظاره نشسته می گوید:

به شکرانه ی کنگره عرش بودن توشه ی راهی به ما بده. سطح ظاهر، زبان متملق کولی است اما وقتی خاتون می گوید این قلعه در ندارد و هنگام خرید کنیز آن را با سبد و طناب بالا می کشد از سطح ظاهر کشف حجاب می کنیم. این بالا رفتن اتصال خود زمینی/ کنیز به خود آسمانی/ خاتون است. در این فیلم شاهد مواجه عقل فعال، خودآسمانی و خود زمینی هستیم، کارگردان به ضرورت درک مفاهیم فیلم و تأکید برای فهم مخاطب بعضی از دیالوگ ها را زیرنویس کرده و در سکانس هایی هم که همایون شجریان می خواند، شعر را بر تصویر حک می کند. در جایی چنین می خواند:

و جای جبرئیل که در حضور است  هرکس به خواب است، دو چشمش کور است

فهم کارگردان در ارتباط تماتیک با کور شدن ظاهری لطفعی خان زند و تأکید به حضور نادیدنی خود آسمانی در روایت های تو در توی زمانی و ارتقاء به غربت آگاهی قابل ذکر است. در حالی که عقل فعال در مشتاق علیشاه لانه کرده همانند سه برادر در رساله مونس العشاق که در یوسف، زلیخا و یعقوب لانه می کند.

روایت فیلم آتش سبز در هفت مرحله با عنوان هفت حدیث، حدیثِ (حکایت/ با خود سخن گفتن) غربت آدمی است، روایت من و ما است. مسئولیت بیننده، همان مسئولیت کارگردان است (وحدت راوی، روایت، مروی). ناردانه همزمان که راوی حماسه است، خودش موضوع حماسه می شود. راوی فاعل، موضوع و مفعول حماسه است. به لحاظ تکنیکی اورلپ[1] شدن گفتار متن مرد مرده (راوی عزت اله انتظامی/ کارگردان/ بیننده ) با ناردانه تأکیدی بر این موضوع است. با هر حدیث/ حکایت/ یا تمثیلی که ناردانه می خواند به عمق زمان

۱. اورلپ کردنoverlap صدا یعنی قراردادن مقداری از انتهای صدای پلان اول درابتدای پلان دوم و بالعکس.

رفته و آن را بازی می کند. به عبارت دیگر، حکایتِ «مَرده مُرده» با هفت تیر در بدن که درصورت روزه داری هفت روزه ی ناردانه زنده شده و با او وصلت خواهد کرد، حکایت خودکارگردان است که حکایت ناردانه شده و در نهایت هر سه آن را اجرا می کنند.

در سینمای مثال نگار ما با عروج بیننده و منتقد مواجه هستیم؛ یعنی عروج تأویلی. بیننده در مقام مولف و فیلمساز قرار نمی گیرد، خواننده ی حکایت و بیننده ی فیلم، خودش مولف و فیلمساز می شود. بیننده به جایی ارتقاء می یابد که خودش فیلم را اجرا کرده و می سازد.

فیلم «آتش سبز» مصداقی درباره ی عروج تأویلی است. خواندن حدیث های هفتگانه فیلم توسط بازیگر راویت های هفتگانه «منِ» کارگردان فیلم است. در یک پلان صفحه ای از فیلمنامه اصلی را می بینیم که در میان روایت ها قرار دارد. وحدت سه وجهی حکایت، در هر کس که به نوبه خود تکرار این حکایت است، از نو شکل می‌گیرد زیرا چنین کسانی دیگر صرفاً «بیننده بی‌طرف» نیستند بلکه بار مسئولیت و امانت آن را کاملاً به عهده می‌گیرند. به همین دلیل در اینجا می‌توان به تاریخ و زمان قدسی اشاره کرد

که سیر تاریخ متعارف را در هم می‌شکند زیرا در اثر همین تکرار (و با این تکرار)، زمان برگشت‌پذیر می‌شود، یعنی واقعه، گذشته را از گذشته جدا می‌کند و درعرصه سینما آن را معاصر می کند.

در یکی از فصل ها یا حدیث های فیلم، خودِ زمینی یعنی کنیز (پگاه آهنگرانی)، به ترفندی جای خودِ آسمانی ( مهتاب کرامتی/ ناردانه ) را می گیرد و این بار اوست که دستور می دهد:

ـ من سیب خوردم از بهشت رانده شدم، تو دانه ای سیب نگه داشتی شاه بانو شدی و من همیشه کنیز، پس چه غم که من در کجا هستم؟، چه غم که تو در غربتی؟، غربت تو یافتن بود، غربت من در به دری، پس بیا صبوحی کنیم، پیش از آنکه خاک ما سبو شود. دگر خودِ آسمانی که روزه است نمی پذیرد.

در پلان های پایانی حدیثِ سوم خود زمینی و خود آسمانی/ جان با جانِ جان در فرم نگارگری های ایرانی(تک پیکره و زوج پیکره مکتب اصفهان و شیراز) در باغ و اندرونی فیگور گرفته اند.

فیلم آتش سبز فیلمی هم راستا با نگارگری و متکی به عالم مثال و صور مخیل است. داستان فیلم، عشق «ناردانه هفت وان» به یک مرد مرده را در هفت فصل روایت می کند. در کودکی به او الهام می شود که با مرد مرده ای ازدواج خواهد کرد.

فیلم با آیه «از چه خدا را انکار می کنید، ای که مرده بودید و زنده تان کرد و باز بمیراند و باز زنده کند و شما را زنده کند تا شما را نزدش بازبرد»(بقره ۲۸ و۲۹)، آغاز می شود.

شاید تکرار بازگشت و پایان نداشتن در قصه غربت غربی و حرکت پرگار در رساله عقل سرخ و همچنین اشاره کربن به آخرین پلان فیلم سیاوش در تخت جمشید که نوشته ی «پایان ندارد» است را بشود با این آیه بهتر تبیین کرد. در حدیث سوم (دقیقه ۳۷ فیلم) شاه بانوی عادل و خوشنویس در حال کتابت آیه ی مذکور بر روی لباس خود است. فیلم با الهام از رساله ی غربت غربی شیخ اشراق ماهیت بازگشت به خود و غربت آگاهی انسان را بیان می کند. انتخاب شعر پایانی فیلم از غزلیات مولوی[1] که با صدای همایون شجریان همراه است، تأییدی بر مضمون «غربت آگاهی» انسان است.

آدمی (بیننده) در تاریخ تمثیل/ فیلم مثال نگار که تاریخ قدسی است، هرگز یک ناظر

---

۱. وه چه بی رنگ و بی‌نشان که منم — کی ببینم مرا چنان که منم
کی شود این روان من ساکن — این چنین ساکن روان که منم
بحر من غرقه گشت هم در خویش — بوالعجب بحر بی‌کران که منم

(مولوی، دیوان شمس غزل شماره ۱۷۵۹)

صرف نیست. این نکته بسیار مهم در تشرف و گذر از حماسه پهلوانی به عرفانی نهفته است. آنجا که اتحاد ایجاد می گردد یعنی اتحاد راوی، روایت و مروی. نمونه سیر حکمت به حکایت یا تبدیل حماسه ی پهلوانی به عرفانی در تمثل های سهروردی را در فیلم «سیاوش در تخت جمشید» ساخته فریدون رهنما شاهد هستیم.

به تعبیر دیگر می توان اینگونه استنباط کرد که «منِ» حکایت و روایت با زیبایی شناسی عالم مثال ارتباط دارد. کربن درباره روایت این فیلم معتقد است: با این حکایت ها درمی یابیم که چگونه راوی و روایتِ «بازگفته» و نیز آنان که از نو به روایت در آمده اند همگی دست در کار و برخوردار از حقیقتی یگانه اند. ما شاهد حقیقتی دیگر از سیاوش هستیم. کربن با اشاره اتحاد سه وجهی (راوی روایت و ومروی) که خودش آن از اندیشه های شیخ احمد احسایی دریافت کرده در شب نمایش فیلم «سیاوش در تخت جمشید» به فریدون رهنما می گوید: توانسته اید براساس تأویل خود، همان بن مایه های ارزشمندرا در فیلم بازیابی کنیدکه فیلسوفان ایرانی ما همواره درپی آن بوده اند.(مجله بخارا، کربن، ۱۳۹۵:۱۵۱)

کربن معتقد بود فریدون رهنما با این فیلم نشان داده است که سنت معنوی ایرانی عمیقا در او راه یافته و توانسته است آن را برای ما معاصر کند. دلیل از میان برداشتن مرز میان مرگ و زندگی در سنت ایرانی که سنتی پهلوانی و در عین حال فلسفی و عرفانی است به این خاطر است که در ضمن، آموزشی است که توانسته است از مرزهای عالمی تنگ و بسته که در آن تهدید مرگ حاکم است پا را فراتر گذارد(مجله بخارا، کربن، ۱۳۹۵: ۱۵۲). یعنی خارج شدن از زمان کثیف دنیای ناسوتی و داخل شدن به زمان لطیف عالم مثال که ماناست و مرگ ندارد.

چنانچه ما به عنوان تماشاگر بخواهیم یک بیننده ی منفعل، بی تفاوت و بی مسئولیت نباشیم، لاجرم با اتحاد با روایت مرز اولیه ای وجود دارد که باید آنرا برداریم و آن مرز میان خود داستان و روایت داستان است، میان متن شاهنامه و برداشت و درک یکایک ما از شاهنامه در حال حاضر، یعنی ما در حال تأویل و وحدت سه وجهی هستیم، فریدون رهنما سیاوش را به گونه ای غیر از روایت شاهنامه تعریف می کند. همانگونه که سهروردی روایت پهلوانی رستم و اسفندیار و کیخسرو را به یک روایت پهلوانی تبدیل می کند.

سیاوش چون کیخسرو در گنگ دژ وارد مجمع البحرین می شود، از بقیه جدا شده و از پله ها بالا می رود. چرا بالا رفتن سیاوش از پله ها در پایان فیلم برای دیگران نامفهوم است؟ فرنگیس او را بدرقه می کند. او از غربت خارج شده و دیگران مستأصل هستند.

سودابه : من که دیگه بالا نمیام.

کیکاوس: آره از ما گذشته

افراسیاب: اصلا کاراحمقانه ای است!

و فیلم با گیاه سیاوشان و درج عبارت متفاوت «پایان ندارد» (sans fin) به پایان می رسد؛ تأویل هانری کربن از این پایان بندی این است: پس نگاه به این گیاه است که خاصیت شفا بخشی دارد. پس چنین باد! تا رمزی باشد برای هر آنچه روح را از کرختی و یخ زدگی در زمان خطی و تاریخی مصون می دارد، و هنگامی که مأموریت قهرمانان در این زمان محقق نمی گردد، در زمان دوری (حقیقت تاریخ) ادامه خواهد یافت؛ چون کلید و راه حل بحرانی که ساختار فیلم را تشکیل می دهد «پایان ندارد» است. (مجله بخارا، کربن، ۱۳۹۵: ۱۵۲) ماهیت «پایان ندارد» دراین فیلم بازنمایی «هستی معطوف به آن سوی مرگ» و مبتنی بر نگاه فرا تاریخی و زمان لطیف است.

و همانند فرزند هادی یمانی انسان غریب ناگزیر است که دوباره به زندان باز گردد، چرا که همه بندها را از خود بازنکرده است. رهنما در این فیلم با شرح مثال نگاری گذر از حماسه پهلوانی به عرفانی در نظام دایره ای، غربت آگاهی وخروج سیاوش را نشان داده است. قهرمان داستان در فیلمی با مضمون غربت آگاهی یک تلقی ادواری از عالم دارد؛ در اثر هبوط نزول کرده و در صعود برای «بازیابی ازلیت به تأخیر افتاده» و به دست آوردن مقامش از غرب به شرق می رود. به دلیل این بازیابی است که «هستی معطوف به آن سوی مرگ» در این قبیل آثار تأویل می گردد.

پند پیر در رساله عقل سرخ نیز پایان ندارد گفت از هر طرف که روی، اگر راه روی راه بری. این پند معرفت شناسانه با تلقی هنر سنتی از فرا روی به برون و فرو روی در درون، عین پدیدارشناسی تمثیل عقل سرخ و قصه غربت غربی است. در بندهای پایانی قصه غربت غربی با تأکید بر این موضوع می خوانیم «گفت: این بار تو را بازگشتن به دنیا ضروری ولکن تو را بشارت می دهم به دو چیز: یکی آنکه چون اکنون به زندان بازگردی، ممکن است دیگر باره به ما باز رسی و به بهشت ما بازگردی. دوم آنکه به آخر بازگردی و خلاص یابی و آن شهرهای غریب را جمله رها کنی». ( مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج ۲ ، قصه غربت غربی، ۱۳۸۰: ۲۹۵)

واضح است این سیر راهنما، خضر و جبرئیل می خواهد که همان عقل فعال است. در پایان خاطر نشان می کنیم تشریح کامل و مستدل سینمای اشراقی حوصله ای فراخ می‌طلبد.

**نتیجه گیری:**

بررسی مبانی معرفت شناسانه «غربت آگاهی» اشراقی نشان می دهد شالوده این سیاق معرفتی در اندیشیدن به چگونگی حصول شناخت خود از ذات خویش است. در این مقاله تلاش شد جایگاه مضمون «غربت غربی» در سینمای ایران بر اساس صدور زیبایی از عقل اول عیان گردد.

به نظر می رسد باید پذیرفت این زیبایی ابژکتیو در نظام جهان شناسی سهروردی تحت تدبیر ارباب انواع قرار دارد. مشخص گردید که الگوبرداری سینمای مثال نگار، ذیل هنر سنتی، بر اساس انسان شناسی سهروردی با فراروی به عالم برتر و فرو روی در درون محقق می شود. روشن شد که الگوبرداری هنرمندِ مثال نگار، ملازمت پدیدارشناسی و تأویل را در پی خواهد داشت. بر اساس انسان شناسی اشراقی، ساختار و معماری فیلم مثال نگار بر اساس نظام دوری ترسیم می گردد، یعنی نقطه آغاز، نقطه فرجام است. بازنمایی سیر حکمت به حکایت در رساله های سهروردی همانگونه که هانری کربن تبیین کرده در تعدادی از فیلم های سینمای ایران دیده می شود.

بر اساس مبانی معرفت شناسی غربت آگاهی و در فرآیند روایت شناسی این گونه فیلم ها مشخص گردید که در وحدت سه وجهی حکایت (راوی، روایت و مروی)، راوی هم فاعل حماسه است و هم موضوع و مفعول آن. مسئولیت نویسنده و فیلمساز همان مسئولیت خواننده و بیننده است.

ببیننده ی فیلم مثال نگار، موضوع را نمی فهمد مگر اینکه واقعه ی غربت آگاهی و گذر ازحماسه پهلوانی به عرفانی در وجود او شروع به بازآفرینی کرده باشد. این بدان معنی است که «من» در این فیلم بودم. در نهایت می توان چنین جمع بندی کرد که فیلمی که منطوق تصویر و روایت آن وفادار و متعهد به مفهوم عالم مثال، رمز، تمثیل، تخیل خلاق و نظام سلسله مراتبی شیخ اشراق و ساختار دوری باشد، می تواند غربت آگاهی انسان را نشان دهد.

در این نوشتار سعی شد تنها مضمون «غربت آگاهی» در سینمای ایران مورد تحلیل قرار گیرد. امیدواریم در امکان و استطاعت دیگر بتوانیم مضامینی معاصرانه از اندیشه اشراق را در سینمای ایران واکاوی کنیم.

## منابع


قرآن

پورنامداریان، تقی.(۱۳۹۴). **عقل سرخ: شرح و تأویل داستانهای رمزی سهروردی**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.

خادمی، عین‌الله، کوکرم، فاطمه.(۱۳۹۲). **سیر و سلوک اشراقی بر اساس قصه غربت غربی**، عرفان اسلامی، شماره ۳۹ .

رحمتی، انشاءالله.(۱۳۹۲).**کیمیای خرد**،جستارهای در زمینه دین و اخلاق، تهران: نشر سوفیا.

رهنما، فریدون.(۱۳۸۱). **واقعیت گرایی فیلم**، تهران: انتشارات نوروز هنر.

سهروردی، شهاب الدین یحیی.(۱۳۸۰). **مجموعه مصنفات شیخ اشراق**، جلد اول، تصحیح و مقدمه: هانری کربن، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

--- .(۱۳۸۰). **مجموعه مصنفات شیخ اشراق**، جلد دوم، تصحیح و مقدمه ، هانری کربن، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

--- .(۱۳۸۰). **مجموعه مصنفات شیخ اشراق**، جلد سوم، تصحیح و تحشیه و مقدمه، سید حسین نصر،چاپ سوم،تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کُربن، هانری.(۱۳۹۵). **تخیل خلاق درعرفان ابن عربی**، مترجم انشاءالله رحمتی، چاپ سوم، تهران: نشر جامی.

--- .( ۱۳۹۵). **سیاوخش در تخت جمشید**، ترجمه فریده رهنما، بخارا، خرداد و تیر، شماره ۱۱۲

--- .(۱۳۹۳). **چشم اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی**، جلد اول. مترجم انشاءالله رحمتی، چاپ دوم، تهران: سوفیا.

--- .(۱۳۹۴). **چشم اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی**، جلد دوم. مترجم انشاءالله رحمتی ، چاپ دوم، تهران: سوفیا.

--- .(۱۳۹۴). **زمان ادواری در مزدیسنا**. مترجم انشاءالله رحمتی، تهران: نشر سوفیا.

--- .(۱۳۹۴). **معبد ومکاشفه**، مترجم انشاءالله رحمتی، چاپ سوم، تهران: سوفیا.

--- .(۱۳۹۲). **ابن سینا و تمثیل عرفانی**، مترجم انشاءالله رحمتی، چاپ سوم، تهران: سوفیا.

کمالی زاده، طاهره.(۱۳۹۰). **بررسی مراتب شهود در معرفت شناسی اشراقی**، فلسفه و کلام اسلامی، شماره یکم، سال چهل وچهارم.