Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Sophia of the Earth:
Paintings of Shiraz-Behbahan School from Henry Corbin's Phenomenological-Hermeneutical Point of View Referring to the Mazdeic Texts

Monireh Panjtani [1] ✉ | **Mahdi Mohammadzadeh** [2]

[1] Corresponding Author, Ph.D. Candidate of Art Study, Tabriz Islamic Art University, Iran. Email: mo.panjtani@tabriziau.ac.ir
[2] Professor of Fine Arts Faculty. Atatürk University. Turkey. Email: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 18 January 2023
Received in revised from 27 February 2023
Accepted 5 March 2023
Published online 22 November 2023

Keywords:
phenomenology, hermeneutics, geosophy, Corbin, Iranian painting

ABSTRACT

Focusing on five symbolic painting works from Golchin Asha'r of the Shiraz-Behbahan school dating back to 1398, the current study attempts to approach the world of meaning of these works in light of Henry Corbin's Phenomenological-Hermeneutical thought. It will answer the following three questions: What is the relationship between geosophy (visionary topography) and these symbolic paintings? What are the advantages of Corbin's philosophy to interpret traditional Iranian painting, particularly the Shiraz-Behbahan school? What meanings does the world of these works present? The findings show that it is possible to apply the symbolic painting's method of representation instead of the familiar drawing methods to present geosophy / visionary topography (geography). The visionary history and geography do not occur on the natural earth but the celestial one through the faculty of imagination. If such a world, celestial earth, is supposed to be represented, the Iranian symbolic painting will be a perfect choice. Corbin's ideas make the interpretation of such paintings possible by decoding their visual aspect and content. Accordingly, Golchin Ash'ar's paintings can represent geosophy, in which the question of "what" the earth turns into the question of "who" as the visionary earth replaces images of the natural earth, through some references to the Mazdic texts.

Cite this article: Panjtani, M. & Mohammadzadeh, M. (2023). Sophia of the Earth; paintings of Shiraz-Behbahan school from Henry Corbin's phenomenological-hermeneutical point of view referring to the Mazdeic texts. Journal *of Philosophical Investigations*, 17(44), 150-178. http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.55014.3457

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.55014.3457

Extended Abstract

Applying Henry Corbin's phenomenological-hermeneutical approach, the current study reflects on five symbolic painting works from *Golchin Asha'r* of the Shiraz-Behbahan school dating back to 1398. It tries to provide answers to the following questions: What is the relationship between geosophy (visionary topography) and these symbolic paintings? What are the advantages of Corbin's philosophy to interpret traditional Iranian painting, particularly the Shiraz-Behbahan school? What meanings does the world of these works present? The article intends to take advantage of Corbin's thoughts to describe and analyze Shiraz-Behbahan School of Painting. For Corbin phenomenology is defined as unveiling, to uncover the hidden that are the phenomena of the sacred book and the mirror. With hermeneutics, he thinks of *ta'wil* (interpretation) which is to turn everything back to its origins. It is necessary to understand and let others understand to save phenomena. This kind of interpretation is fulfilled through understanding for which Corbin uses *wa'y* (awareness). The root of this Arabic word implies the particular determination of the individual's existence. Dasein or self will interpret itself via the interpretation of the text to re-birth through this quest. The power of imagination makes this kind of awareness, which occurs in the symbolic or the imaginative sphere, possible. The symbolic spiritual interpretation concerns the essence and the appearance at once. Thus, such experience and interpretation cannot take place but in a pure imaginative perception, particularly in the realm of every individual perception. Moreover, underscoring the world of ideas or the "eighth sphere", as the touchstone of Corbin's thought, the concept of the earth has been regarded within the symbolic geography to explain its relationship with the self in the holy books of ancient Iran. For Corbin, earth, overcoming the natural geography, is elevated to theosophical geography. That is also the case with the self. The transformation of the soul is possible within the middle world which is the world of ideas or imagination. The soul transformation is experienced in form of particular presences. This is the creative imagination that understands this intermediary world. It is not possible to apprehend the geosophy following positive or empirical geography. Corbin points out that a kind of visionary topography is required which, inspired by ancient Persian texts, can be called "*Khorne* perspective". *Khorne* perspective cannot also be conceived commonly but through symbolic art as a means of revelation. Based on Corbin's reference to *Corps spirituel et terre céleste: de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, five painting works from *Golchin Asha'r* of the Shiraz-Behbahan school, as the representation of *Khorne* perspective, have been selected to elaborate on such visionary topography. Here, the genesis of different elements of mountain, river, plant, and sea within the *Khorne* perspective as well as the role of the self are significant. These elements are not natural but codes need to be interpreted. The reason behind the emergence of such images is the visionary topography that is capable of providing proper scenes for visionary events. The self is, in fact, a part of those events. Plants, rivers, and mountains are turned into symbols. It means that they are understood through the power of ideal forms which are identical to the vision. That is why all of them are apprehended in the ideal world. The events of the soul occur within the symbolic

topography without which there would be no place for such events. Approaching these Iranian paintings, as symbols for the representation of visionary geography, can participate in the continuation of this hermeneutical tendency emphasizing the particular existence of every individual and her/his understanding within a meaningful horizon without addressing the holy books or religious context. Ancient Persian texts and Islamic philosophers, Suhrawardi in particular, demonstrate that symbols resist categorization. At the same time, each self will interpret symbols, again and again, to return them to their origin. The paper attempts to continue the process of interpretation focusing on paintings as a world. In other words, the objective of applying the phenomenological-hermeneutical approach, or Corbin's spiritual/interpretive unveiling is to bring back the paintings for the present time.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

حکمت زمین؛
جهانِ معنای نقاشی‌های مکتب شیراز–بهبهان از منظر فلسفهٔ پدیدارشناسانه– هرمنوتیکی هانری کربن با رجوع به متون مزدایی ایران باستان

منیره پنج‌تنی[۱] | مهدی محمدزاده ✉[۲]

[۱] (نویسنده مسئول)، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران. رایانامه: mo.panjtani@tabriziau.ac.ir
[۲] استاد دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ترکیه. رایانامه: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

کلیدواژه‌ها:
پدیدارشناسی، هرمنوتیک، کربن، حکمتِ زمین، نگارگری.

چکیده

پژوهشِ حاضر کوشیده است به یاریِ رویکردِ پدیدارشناسانه–هرمنوتیکی هانری کربن به جهانِ معنایِ پنج نمونه از نقاشی‌های تمثیلی *گلچین اشعار* به تاریخ ۸۰۱ ه.ق متعلق به مکتب شیراز–بهبهان راه‌یابد. سه پرسش اصلی این پژوهش عبارتند از: چه ارتباطی میان حکمتِ زمین (جغرافیایِ شهودی) با فضای نقاشی‌های تمثیلی وجود دارد؟ دستگاه فکری هانری کربن برای خوانش نگارگری ایرانی –به‌طور ویژه نقاشی‌های مکتب شیراز–بهبهان– چه امکاناتی دارد؟ نقاشی‌های گلچین اشعار به تاریخ ۸۰۱ ه.ق متعلق به مکتب شیراز–بهبهان چه جهانِ معنایی را آشکار می‌سازند؟ هدف مقاله استفاده از امکانات دستگاه فکری هانری کربن در خوانشِ نگاره‌های مکتب شیراز– بهبهان است. رویکرد این پژوهش توصیفی–تحلیلی و برگرفته از فلسفهٔ پدیدارشناسانه–هرمنوتیکی هانری کربن است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که برای نشان‌دادن حکمتِ زمین/جغرافیایِ شهودی می‌توان به‌جای استفاده از روش‌هایِ ترسیم‌های متداول در نقاشی، از شیوه‌های بازنمایی نقاشی‌های تمثیلی (نگارگری ایرانی) بهره‌مند شد. تاریخ و جغرافیای شهودی نه در ارضِ ناسوت بلکه در ارض ملکوت رخ می‌دهند و راه وصول به آن‌ها از طریق قوهٔ خیال است. اگر بنا شد چنین عالمی –ارض ملکوت– ترسیم شود، نقاشی‌های تمثیلی مانند نگارگری ایرانی قادر به چنین کاری هستند. دستگاه فکری و آرای هانری کربن در «مواقعی»–مانند نقاشی‌های گلچین مذکور– برای «گونه»ای از تفسیرِ نگارگری ایرانی راه‌گشاست. اندیشهٔ او امکان تأویل و رمزگشایی دیداری و محتوایی «برخی» از آثار نگارگری ایرانی را فراهم می‌کند. بر اساس اندیشهٔ پدیدارشناسانه–هرمنوتیکی هانری کربن و با ارجاعات و اشاراتی به متون مزدایی ایران باستان، می‌توان گفت، نقاشی‌های *گلچین اشعار* به تاریخ ۸۰۱ ه.ق می‌توانند حکمتِ زمین –را که در آن پرسش از «چیستیِ» زمین به «کیستی» و تصاویر زمین طبیعیِ به زمین شهودی تبدیل می‌شود– تجسم ببخشند. همچنین در انتهای مقاله به نقد رویکرد کربن و محدودیت‌های آن اشارهٔ مختصری کردیم.

استناد: پنج‌تنی، منیره و محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۲). حکمت زمین؛ جهانِ معنای نقاشی‌های مکتب شیراز–بهبهان از منظر فلسفهٔ پدیدارشناسانه– هرمنوتیکی هانری کربن با رجوع به متون مزدایی ایران باستان. *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۷(۴۴)، ۱۵۰–۱۷۸. http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.55014.3457

ناشر: دانشگاه تبریز.
© نویسندگان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

در مقالهٔ حاضر ابتدا به پیشینهٔ پژوهش، کلیات و مبانی نظری و شرح کلیدواژه‌ها پرداخته‌ایم. سپس حکمتِ زمین در نگاه هانری کربن را با رجوع به متون ایران باستان کاویدیم و امکاناتِ جهان‌شناختِ مزدایی را در خوانشِ جغرافیای شهودی و چشم‌اندازِ خورنه بررسی کردیم. در ادامه، تصویر تمثیلیِ کربن از حکمتِ زمین را با اشاراتش به یک برگ نقاشی از *گلچین اشعار* متعلق به مکتب شیراز-بهبهان وارسیدیم. در بخشِ بعدیِ مقاله، پنج نگاره از مکتب شیراز-بهبهان را بر اساس مبانی به‌دست‌آمده در بخش نخست، توصیف و ویژگی‌های بصری‌شان را متناسب با مبانی نظری تفکیک کردیم. در نهایت نیز کوشیدیم به شرح و تفسیرِ جهانِ گردآمده در این نگاره‌ها بپردازیم.

پیشینهٔ اصلی پژوهش حاضر چهار منبع است؛ منبع نخست کتاب *ارض ملکوت* به قلم هانری کربن است که نویسنده در بخش اولِ آن، زمین را به مثابهٔ موجودی متشخص وصف می‌کند و به یک نگاره از مکتب شیراز-بهبهان ارجاع می‌دهد. دو منبع بعدی با «اشاراتی» به اندیشه‌های کربن سعی در فهم و تفسیر نگارگری ایرانی دارند[۱]. این دو نیز، چه از موضع مخالفت و چه موافقت ــ آشکار یا پنهان ــ نام کربن را بر خود دارند از میان کتاب‌ها ابتدا می‌توان به رسالهٔ کوتاه اما ارزشمند *مینیاتور ایرانی* از یوسف اسحاق‌پور و همچنین اثر مهم و الهام‌بخش *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی* از مجید اخگر اشاره کرد. منبع چهارم یا پیشینهٔ اصلی این پژوهش مقاله‌ای است که نگارنده با عنوان «تأملی در باب امکانات و موانع دستگاه فکریِ پدیدارشناسانه-هرمنوتیکیِ هانری کربن در خوانش نگارگری ایرانی» (پنج‌تنی، ۱۴۰۰)، ذیل یک مجموعهٔ پژوهشی دربارهٔ آرای هانری کربن با عنوان «کربن‌پژوهی۲» (پنج تنی، ۱۴۰۰) نگاشته است. در مقالهٔ مذکور، ابتدا به نقد پیشینهٔ پژوهش در دو بخش پرداخته شده که عبارتند از: الف) منابع دربارهٔ نگارگری ایرانی با ارجاع به حکمتِ نوری سهروردی و عالم خیال/مثال. ب) منابع دربارهٔ نگارگری ایرانی با ارجاعاتی به آرا و اندیشه‌های هانری کربن. در ادامهٔ مقالهٔ مذکور، ابتدا از روش‌شناسی کربن بحث شده و سپس به امکاناتِ اندیشهٔ او برای خوانش و تفسیر نگارگری ایرانی در دو بخش امکانات عام و خاص پرداخته شده است. در بخش امکانات عام به بحث از رمزها و در بخش امکانات خاص به پدیدارشناسی رمزها پرداخته شده است. نویسنده در بخش امکانات خاص، کوشیده است جایگاه احتمالی نگارگری ایرانی را در اندیشهٔ کربن بیابد. در ادامه نیز به موانع احتمالی، رهزن بودن و محدودیت‌های آرای او برای خوانش و تفسیر نگارگری پرداخته شده است (پنج‌تنی، ۱۴۰۰، ۶۱-۶۹). پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ نگارگری با ارجاع به اندیشه‌های سهروردی و کربن در مقالهٔ مذکور نقد و بررسی شده است. از این‌رو در مقالهٔ حاضر از تکرار آن منابع صرف‌نظر می‌کنیم و مبنا را همین تک مقالهٔ مذکور قرار می‌دهیم. در مقالهٔ مذکور یکی از مسیرها برای یافتن جایگاه نگارگری ایرانی در اندیشهٔ هانری کربن، جغرافیای شهودی/تمثیلی است (پنج‌تنی، ۱۴۰۰، ۶۶). پژوهش حاضر می‌کوشد محور یادشده را بر مبنای اندیشهٔ کربن و چند نگارهٔ مشخص بسط دهد و به‌کار بگیرد. در بخش پایانی مقالهٔ حاضر نیز به موانع و محدودیت‌های این تفسیر اشاره خواهیم کرد.

---

[۱] اما عمدتا به تفاسیر او از اندیشه‌های سهروردی به ویژه عالم مثال و حکمت نوری ارجاع می‌دهند.

۱. کلیات و مبانی نظری پژوهش

در این بخش به تعریف پدیدارشناسی[۱]، هرمنوتیک[۲]، عالم و قوهٔ خیال و در نهایت حکمتِ زمین[۳] در اندیشهٔ هانری کربن می‌پردازیم. در یک تعریف کلی دربارهٔ چیستی پدیدارشناسی می‌توانیم آن را بررسی ساختارهای تجربهٔ آگاهانه آن‌چنان که از منظر اول شخص تجربه می‌شود، همراه با شرایط مرتبط به تجربه، بدانیم. ساختار مرکزی هر تجربه‌ای قصدیت[۴] آن است، یعنی این‌که تجربه به‌واسطهٔ محتوا یا معنایش روی به عینی در جهان دارد (اسمیت، ۱۳۹۳، ۱۹)؛ اما پدیدارشناسی نزد کربن متناسب با اهداف او معنای متفاوتی دارد. او دربارهٔ روش کارش می‌گوید: «روش کارم اساسا پدیدارشناسانه است، البته بدون آن‌که به مکتب خاصی در پدیدارشناسی ملتزم بوده باشم. به نظرم این روش همانا مواجه شدن با واقعیتِ [و واقعهٔ] دینی است، بدین صورت که به امر [یا موضوع] دینی مجال دهیم تا خود را نمایان سازد به همان صورت که نمایان شده است بر کسانی که از موهبت دیدار آن برخوردار شده‌اند» (کربن، ۱۳۹۱، ج۲، ۷۰). کربن پدیدارشناسی را چنین تعریف می‌کند: «تبعیت از تعبیر مشهور یونانی (phainômenaSozeÏn ta) به معنای «نجات دادن پدیدارها»، یعنی عنایت داشتن به پدیدارها و [اهمیت دادن به آن‌ها]، از طریق عیان ساختن مقاصد نهفته‌ای که این پدیدارها محرک آن‌هاست و در آینه این پدیدارها «نمایان می‌شوند»؛ به علاوه این همان چیزی است که از آن به کشف‌المحجوب («پرده برداشتن از امر نهان») تعبیر کرده‌اند و این اصطلاح عنوان چندین رساله حکمی [مابعدالطبیعی] و عرفانی، خواه به زبان عربی و خواه به زبان فارسی قرار گرفته است» (کربن، ۱۳۹۱، ج۲، ۳۰۴). از نظر او پدیدارشناسی باطن در پی نجات دو پدیدار است: پدیدار کتاب قدسی[۵] و پدیدار آینه[۶] (کربن، ۱۳۹۱، ج۱، ۵۳). کربن بر این نظر است که پدیدارِ کتاب مقدس در ادیان مختلف نوعی هرمنوتیکِ خلاق پدید آورده که وظیفهٔ او به عنوان پدیدارشناس، کشف، دریافت، تفسیر و گفت‌وگو با آن است (برجر، ۲۰۱۳، ۱۴۴). نزد کربن میان هرمنوتیک، فهم و مشتقاتش رابطهٔ معناداری وجود دارد. او دربارهٔ معنای فهم و عمل فهمیدن و فهماندن می‌نویسد: «فهمیدن و فهماندن، که از آن به واژهٔ هرمنوتیک، مشتق از واژهٔ یونانی hermenenia تعبیر می‌شود به چه معناست؟ فهمیدن، حتی بدون آن‌که نیازی به تصریح داشته باشد، همیشه فهمیدن یک معناست و مقصود از آن جز معنای حقیقی این کتاب نمی‌تواند بود. ولی نوع و نحوهٔ فهم، مشروط به نوع و نحوهٔ وجود کسی است که می‌فهمد» (کربن، ۱۳۹۱، ج۱، ۲۴۸). و از این‌رو برای فهم (das verstehen) معادل لاتین comprehender به معنای «احاطه، دربرداشتن، متضمن بودن» و معادل عربی «وَعی» را مناسب‌تر می‌داند. در نظر کربن فهم آشکارا با نحوهٔ هستیِ خاص فرد همبسته است: «وَعی [یا فهم]، همانا وارد کردن آن در خویش، در نحوهٔ وجود خاص خویش، به معنای نحوی از انحاء است. کسی که آن را در خویش وارد نمی‌کند، در آن سهیم نمی‌شود و [بر آن احاطه نمی‌یابد]، قادر به شرح [و تفسیر] آن نیست» (کربن، ۱۳۹۱،

---

[1] Phenomenology

[۲] Hermeneutics دو کلیدواژهٔ پدیدارشناسی و هرمنوتیک نیز در مقالهٔ پیشین نگارنده «تأملی در باب امکانات و موانع دستگاه فکریِ پدیدارشناسانه-هرمنوتیکیِ هانری کربن در خوانش نگارگری ایرانی» شرح داده شده‌اند. در پژوهش حاضر به اختصار و ضرورت آن‌ها را طرح کردیم.

[3] geosophy (visionary topography)

[4] Intentionality

[۵] «تأویل گویی نص یک متن مقدس را به حالت تعلیق در می‌آورد تا معنای روحانی آن را که برای آگاهی تجربی قابل هضم است، آشکار سازد.» (کربن، ۱۳۸۷: ۴۳۹).

[۶] پدیدار آینه یک نوع کلی از درک عالم است.

ج۲، ۲۵۱). کربن برای فهم واژهٔ «وعی» را برمی‌گزیند و برای هرمنوتیک انتخابش تأویل است و آن را با تفسیر[۱] متفاوت می‌داند: «نزدیک‌ترین مابه‌ازاء برای واژهٔ هرمنوتیک «تأویل» به معنای «به آغاز یا به اصل برگردانیدن چیزی» است» (کربن، ۱۳۸۹، ۱۰). از نظر کربن درک این رابطه منوط به فهم «اکنون» و «این‌جا» است. دازاین با عمل حضور در مسیر تأویل وجود خودش را آشکار می‌کند: «دا–زاین یعنی بودن–این‌جا. آری؛ ... نحوهٔ این حضور انسانی آشکارکنندگی آن است؛ به گونه‌ای که با آشکارسازی معنا، حضور خود را آشکار می‌کند و خود آشکار می‌شود» (کربن، ۱۳۸۳، ۲۷). در این مسیر پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی یا در این مسیر کشف‌المحجوبی تأویلی/روحانی کربن امکان فهم‌های بسیار و نو را از متن میسر می‌داند: «نه پدیدآورندهٔ این رمزها و نه شارحان متوالی آن‌ها هیچ‌یک نمی‌توانند معنای آن‌ها را به تمامی درک کنند (و شاید پدیدآورندهٔ این رمزها، کمتر از هر کس دیگری توانایی این کار را داشته باشد» (کربن، ۱۳۸۷، ۳۸۲).

نکتهٔ قابل تأمل گشوده بودن مسیر تأویل است زیرا اگر چنین مسیری وجود نداشت، فردیت، تشخص و تکین بودن فرد در زمان و مکانی که زندگی می‌کند، در نظر گرفته نمی‌شد و چه بسا از بین می‌رفت (پنج‌تنی، ۱۴۰۰، ۶۵). کربن دست‌یابی به تأویل رمزها را از مسیر عالم مثال می‌داند. چگونگی شکل‌گیری این تأویل به عهدهٔ قوهٔ خیال است و از طریق خیالِ خلاّق رخ می‌دهد: در عینِ حال کربن ظاهر امور را مهم و اساسی می‌داند؛

> تأویل رمزی روحانی به حفظ توأمان ظاهر و باطن اهتمام دارد، زیرا به این شرط، ظاهر لفظی [یا منطوقی]، ظاهرکننده [و نمایان] کننده عالم دیگر می‌شود ولی این شفافیّت جز به لطف حجاب لفظ دست نمی‌دهد (کربن، ۱۳۹۱، ج۱، ۲۷۳).

بنابراین ظاهر امور ارزشمند و مهم است و حکم همان پردهٔ لطیفی را دارد که گذر به باطن را فراهم می‌کند. به عبارت دیگر می‌توان گفت، بدون ظاهر، باطنی در کار نیست یا ظاهر ظرف، پوست و جلد باطن است. پس «پدیدارشناسی هرمنوتیکی را می‌توان روشی برای آفتابی کردن غایات و مقاصد معمولا نهفتهٔ هستندگانی چون آدمیان تعریف کرد که عزم رسیدن به غایاتی دارند. پیش‌فرض این پدیدارشناسی آن است که این هستندگان چنین ساختار غایت‌مندی دارند» (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲، ج ۱، ۵۸۶). در ساختار اندیشهٔ کربن هرمنوتیکی که در این پدیدارشناسی رخ می‌دهد از سنخ افزایشی است.

> هرمنوتیکی که نماد را به یک پدیدار، معلول، روبنا یا نشانه تقلیل می‌دهند و هرمنوتیکی که نماد را فربه می‌کند و قدرت انسجام باعث می‌شود به فراآگاهی زیسته متوسل شویم» (دوران، ۱۳۹۸، ۱۳۲).

در چنین مسیر افزایشی، تخیل نقش برجسته‌ای دارد. چنانکه از میانِ اعمالِ آگاهی، تخیل بیش از همه برای کربن مهم است، هرچند که نزد او تخیل صرفا عمل آگاهی نیست. در تعریفی از تخیل که برای بافتارِ پژوهشِ حاضر نیز مناسب است، آمده: «از تخیل

---

[۱] «در سنت اسلامی گاهی «تفسیر» و «تأویل» را معادل با هم و گاهی نیز آن‌ها را مباین با هم دانسته‌اند. [نزد کربن] نیز این دو واژه مباین با هم دانسته و «تفسیر را به معنای شرح و بیان و معنای ظاهری متن و «تأویل» را به معنای تبیین باطنی و کشف حقیقت متن در نظر می‌گیریم. همان‌طور که گفتیم تأویل به معنای «به اول یا به اصل بازگرداندن» است. تأویل، متن را به اصل وحقیقتی که در پس آن قرار دارد، باز می‌گرداند» (کربن، ۱۳۸۹، ۱۸).

می‌توان برای بازنمایی امکان‌هایی غیرواقعی، بازنمایی زمان‌هایی غیر از زمانِ حال و دیدگاه‌هایی غیر از دیدگاه خود استفاده کرد و تفاوت تخیل با ادراک و باور این است که تصور چیزی مستلزم درستی آن نیست» (جندلر و لیائو، ۲۰۲۰)؛ اما خیال نزد کربن به پیروی از سهروردی نه فقط یک قوه بلکه عالمی نیز هست. تمایز میان عقل و خیال مناقشات مهمی را نزد حکمای ایرانی پدید آورده است. مثلا عقل و خیال دو وجه معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی در اندیشهٔ ابن‌عربی هستند. عقل عهده‌دار کثرت و تمایز و تشخیص (وجه معرفت‌شناختی) و خیال عهده‌دار وحدت و یگانگی (وجه هستی‌شناختی) است. به تعبیری قلب با چشم خیال وجود را در همه چیز می‌بیند و عقل تعالی و تنوع ظهورات الهی تشخیص می‌دهد (چیتیک، ۲۰۲۰). تخیل خلاق ابن‌عربی را می‌توان مکمل ادراک عقلانی دانست. نزد کربن خیال خلاّق، اندامِ تحولات است: «یعنی دگرگونی ارض به جوهر جسم محشور، وابسته به شیوهٔ تأمل [و مشاهدهٔ] نفس در خصوص زمین است. این تأمل به عنوان منبع فعالیت‌های نفس، اندام همین شکوفایی است. این تلقی از جسم که بدین صورت، مستقل از تصویرهای مربوط به جسم مادی فانی است، ناگزیر به فکرت ارضِ غیبی هورقلیا ختم می‌شود» (کربن، ۱۳۹۵، ۹۷).

به آخرین کلید واژه، حکمتِ زمین بپردازیم. کربن بر اساس بندی از *بندهش* که «مادرم اسپندآرمت، مهین فرشتهٔ زمین، و پدرم اهورامزدا، پروردگار حکمت، است»[۱] از نوعی تقدیس زمین سخن می‌گوید که «می‌توان آن را به حسب ذات خود و به اعتبار خود نام اسپنته آرمیتی سوفیا، نوعی حکمت زمین[۲] توصیف کرد. یعنی به این اعتبار که سّر سوفیایی زمین است و کمال آن، تحول اخروی‌اش (فرشکرت/بشارت) خواهد بود» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۰۲). در این مسیر مثالِ نفس تصویرگر مثال ارض است. فرایندی که کربن از آن سخن می‌گوید دگرگونی رخسار زمین از منظر قوهٔ خیالِ خلاق مزدایی است. او بر این نکته تأکید می‌کند که ادراک حکمت زمین از طریق جغرافیای تحصلی و تجربی مقدور نیست و نیازمند نوعی جغرافیای شهودی است که آن را «چشم‌انداز خورنه» نامیده است. چشم‌اندازی که نه در عالم مادی و ناسوتی بلکه در فضای قدسی در جهانِ میانه متمرکز می‌شود.

> در این‌جا ابعاد جغرافیایی، برای مثال کوه‌ها، دیگر صرف ابعاد طبیعی/فیزیکی نیست. این ابعاد، فحوایی برای نفس دارد. این‌ها ابعادی آفاقی-انفسی‌اند و نوعی حکمت زمین مثالی، از آن‌ها حاصل می‌شود (کربن، ۱۳۹۵، ۱۰۲).

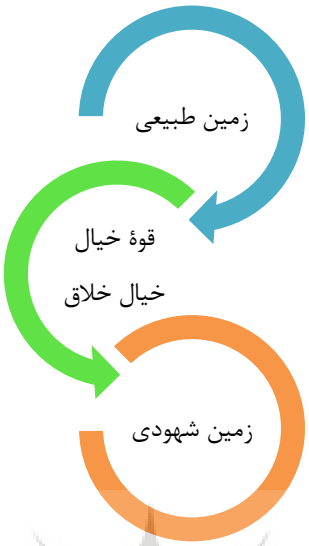
دربارهٔ این‌که حوادث این عالم چگونه است، گفته می‌شود که حوداث آن نفسانی و حوادثِ تاریخ مثالی‌اند. کربن تأکید می‌کند که چشم‌انداز خورنه را نمی‌توان از طریق هنر تصویری، ترسیم کرد، بلکه اساسا باید از طریق هنر تمثیلی به آن پرداخت و البته هدف از این امر، ترسیم یک قاره نیست بلکه ابزاری برای مکاشفه است که «به کمک آن می‌توان به صورت انفسی به مرکز، به جهان میانه[۳]، ارتقاء یافت» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۰۳).

---

[۱] بندهش، ۱۰۱ کربن.

[۲] در پی‌نوشت کربن توضیح داده است که geosophie از دو واژهٔ geo به معنای زمین و Sophia به معنای حکمت است که منظور از آن مطالعه و بررسی زمین از منظر درک حقایق و اسرار باطنی آن است، در مقابل جغرافیا geogtaphy که زمین را صرفا به روش علم تجربی و در محدودل آن بررسی می‌کند.

[۳] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ عالم یا جهان میانه رجوع کنید به کربن، هانری (۱۳۹۵)، ارض ملکوت، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران: سوفیا، صفحات ۹۶ تا ۱۱۸ و دوستخواه، جلیل. (۱۳۸۵). اوستا: کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی. تهران: مروارید. صفحه ۹۳۸.



نمودار ۱. تبدیل زمینِ طبیعی به زمینِ شهودی به واسطهٔ تخیل خلاق. مأخذ نگارنده

۲. حکمت زمین/اسپنته آرمیتی سوفیا در نگاه کربن با رجوع به متون ایران باستان

در این بخش از مقاله می‌خواهیم به خوانش کربن از زمین و نگاه حکمی و رمزی به آن بر اساس کتاب *ارض ملکوت* و ارجاع به متون مقدسِ ایران باستان بپردازیم. کربن در بخش نخست کتاب *ارض ملکوت* تجربهٔ زیباشناسانهٔ گوستاو تئودور فخنر (۱۸۰۱-۱۸۸۸)[۱] را در مواجهه‌اش با زمین در یک صبحِ درخشانِ بهاری روایت می‌کند که بصیرت و بداهت عینی برایش دست داد که «زمین فرشته‌ای است بس شکوهمندانه واقعی، بس همانند به یک گل!» ولی فخنر با اندوه و افسوس می‌افزاید، در روزگار ما چنین تجربه‌ای را موهوم/خیال‌بافانه، می‌انگارند. بدیهی است که زمین جسمِ کروی است و اما دانستن مطالبی بیش از این دربارهٔ زمین، به کار پژوهش در مجموعه‌های کانی‌شناسی، مربوط می‌شود (کربن، ۱۳۹۵، ۸۳). او به تأکید این شیوهٔ ادراک را منوط به یک قوهٔ معرفتی می‌داند که نه به صرف تجرید مفهومی محدود است و نه به ادراکِ محسوسات. زمین به مثابهٔ ادراک فرشتهٔ زمین در تجربهٔ فخنر مجموعه‌ای از داده‌های مادی صرف نیست بلکه واقعه‌ای ذاتاً نفسانی است که در عالم واسطه واقع می‌شود، عالم صورت‌های مخیّل، عالم مثال و در قالب حضورهای متشخص تجربه می‌شود. کربن فهم این جهانِ میانه را به عهدهٔ خیال خلاّق می‌داند. در تجربه‌ای که برای فخنر رخ داد، نیرویی میدان‌دار شد که علاوه بر حالت مینوک هستی حالت گیتیک آن را نیز قداست بخشید. کربن استدلال می‌کند چنین رخدادی به واسطهٔ خورنه پدید می‌آید و این خورنه–نور[۲] شکوه و سرنوشت– با نفس هم هویت است. در واقع در این سیر تحول و تبدیل «نفس

---

[۱] Gustav Theodor Fechner

[۲] کربن برای شرح معنای خرّه نزد سهروردی به اشتراکات اندیشهٔ این حکیم اشراقی با زرتشت اشاره می‌کند که زرتشتِ نبی در کتاب *زند*عالم را از دو قسم مینوی(/مَینیَوه/ مینوک نورانیِ روحانی) و گیتی(/گَیثیه/ گیتیک، عالم ظلمانی و جسمانی) متشکل می‌داند (کربن.۱۳۹۱، ج۲، ۱۹۳).

از طریق فرافکنی صورت خویش» ارض ناسوت را دگرگون می‌کند و یک مثال ارض Imago Terrae تأسیس می‌کند. تأسیس این مثال ارض همبسته و پیوسته با عبور از چیستی به کیستی است: «فرشتهٔ زمین، بر شهود نفسانی عیان می‌گردد، یعنی زمین در شخص فرشته‌اش ادراک می‌شود» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۰۰).

۱-۲. امکانات جهان‌شناخت مزدایی: عبور از چیستی زمین به کیستی آن/او

کربن تحول معرفت‌شناسانه در این تجربه را عبور از چیستی به کیستی می‌داند، یعنی به جای پرسش «زمین چیست؟» پرسشِ «زمین کیست؟» مطرح می‌شود. پاسخ به این پرسش نیز به «استحضار یک صورت مخیّل» می‌انجامد. او بر این نظر است که اگر بخواهیم به موضوع «تجلّی زمین» در مزدیسنا بیندیشیم، شرط لازم آشنایی دقیق با اصطلاح فرشته‌شناخت در آیین مزدایی زرتشتی یعنی طرح عالم علوی نور [نورانی] است. در بینش زرتشتی پروردگار حکمت، همیشه در حلقهٔ شش نیروی نورانی ظاهر می‌شود، مجموع آن شش موجود و خود او هفت‌گانهٔ الوهی متعالی‌اند. «این شخصیت‌ها، همان هفت نیرویی هستند که آن‌ها را امَهرَسپند (اَمِرتَه اِسپَنته اوستایی) می‌خوانند و این نام را معمولا، «مقدّسان نامیرا» ترجمه می‌کنند». این هفت‌تن[۱] – وهومنه، آرته‌وهشته، خِشَتَرَه وَیرَه، اسپنته‌آرمایتی، هَئروَتَت، آمرتات[۲]– نیروهایی انتقال‌یابنده، اثرگذار و برانگیزنده هستند و میان‌شان نوعی اتحاد وجود دارد. سه مهین فرشته مذکر در سمت راست اهورامزدا و سه مهین فرشته مؤنث در سمت چپ او، تصویر می‌شوند. اهورامزدا، جامع هر دو سرشت آن‌هاست زیرا او را هم پدر آفرینش و هم مادر آفرینش وصف کرده‌اند. زمیات فرشته‌بانوی زمین به عنوان Dea terrestris/ الههٔ زمین و جلال زمینی، یاور اَمرتاتِ مهین‌فرشته است.[۳] کربن اشاره می‌کند که همین امکانات جهان‌شناخت مزدایی سبب می‌شود که «آدمی این قابلیت را بیابد که موجودات را نه بر اساس چیستی که بر اساس کیستی‌شان فهم کند و با موجودات و اشیاء در شخص فرشتهٔ آن‌ها، روبرو می‌شود» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۰۰).

کربن مسیر عبور از چیستی به کیستی را با تفکیک امر غیرواقعی از امر خیالی شرح می‌دهد و بر اساس اندیشه‌های سهروردی دربارهٔ عالم مثال و خیال حقیقی، راهی به فهم فلسفهٔ نوری و فرشته‌شناخت پارس باستان می‌جوید. همان‌طور در بخش مبانی نظری گفتیم، این خیال خلاّق[۴] حاوی معرفت است و ویژگی خاص آن تبدیل داده‌های مادی به شفافیت روحانی است[۵] و این‌گونه است که «زمین و امور و موجودات زمینی، فروزان می‌شوند، ظهور فرشتهٔ آن‌ها بر مکاشفهٔ شهودی امکان‌پذیر می‌شود» (کربن، ۱۳۹۵، ۹۵). در

---

[۱] هر هفت تن پندار واحد دارند، هر هفت تن آن‌ها گفتار واحد دارند، هر هفت تن کردار واحد دارند... و راه‌هایی از نور برای رفتن به آیین‌های برگزار شده به احترام‌شان در اختیار دارند.

[۲] سه مهین فرشته مذکر: وهومنه (اندیشهٔ برتر، وُهومن، بهمن)؛ موکل بر حفظ و حمایت از همهٔ حیوانات/ آرته‌وهشته (هستی کامل، آرت‌وَهِشت/ اردیبهشت)؛ عهده‌دار حفظ و حمایت از آتش در همهٔ مظاهر مختلف آن/ خِشَتَرَه وَیرَه (شهریاری خواستنی، شَتریور، شهریور) موکّل بر حفظ و حمایت از فلزات.سه مهین فرشتهٔ مؤنث: اسپنته‌آرمایتی (سپندآرمت، اسفندآرموز)، زمین به عنوان صورت هستی را که حکمت و جنس مؤنث به حیث ساخ وجود نورانی‌اش، مثال آن است برای مناسک خویش برگزید/ هَئروَتَت (تمامیت، خرداد)، آب‌ها، و آب‌زیان به‌طور کلی به او تعلق دارد/آمرتات (نامیرایی، اَمرداد) گیاهان، همهٔ عالم نباتات، متعلق به اوست (کربن. ۱۳۸۷، ۹۱).

[۳] همچنین از یزته‌ها (پرستیدنی‌ها) و فره‌ورتی (برگزینندگان) سخن رفته است که از موضوع این مقاله بیرون است.

[۴] در ابن‌عربی خیال دو معنای نسبتا متفاوت دارد، هر چند که این دو معنا کاملا متمایز از هم نیست و می‌توان گفت رشتهٔ پیوند میان این دو معنا همان خلاقیت خیال است (رحمتی، پیشگفتار مترجم. کربن. ۱۳۹۹، ۲۶).

[۵] به عبارت دیگر وقتی داده‌های ادراک حسی، گویی از طریق خیال خلاّق شفاف شده باشند یا گیتیک در حالت مینوک آن شناخته شده باشد (کربن، ۱۳۹۵، ۹۷).

عالم خیال امور ناپایدار به رمز تبدیل می‌شوند. درست همان‌طور که کالبد آدم میرا از ارض ناسوت سرشته شده بود، نفس آدمی «کالبد قیامتی/جسم محشور» خویش را از ارض ملکوت، که در ساحت نفس تصویر و مشاهده می‌شود، «خلق می‌کند». در واقع عارف هم می‌تواند نمونهٔ خلاقیت مبدأ هستی را به صورت خیال خلاق بود، تکرار کند. در واقع فرد از طریق تخیلِ خلاق داده‌های معقول را به نمادها و رویدادهای بیرونی را به تاریخ‌های نمادین تبدیل می‌کند (برجر، ۲۰۱۳، ۱۴۵). «مثالِ «تالار آینه‌ها» (یعنی تالاری که همهٔ اطرافش آینه‌کاری شده است)، بهترین وسیله است برای تأمل در هم‌شکلی قابل تشخیص میان یک بعد تجربهٔ موسیقایی و پدیدار آینه‌ها که حکیمان اهل مکاشفه ما به نوبهٔ خویش بدان ارجاع داده‌اند. در این‌جا مخصوصا به روایتی نظر دارم که ابن‌عربی در مقام تفسیر سرّ این «ارض ملکوت» که به‌طور خاص عالم ادراک خیالی محض است به آن استناد می‌کند؛ در عالم ادراک خیالی محض، خداوند برای هر نفس، عالمی منطبق با همان نفس آفریده است و در نتیجه عارف با مشاهدهٔ این عالم در حقیقت نفس خودش را مشاهد می‌کند» (کربن، ۱۳۹۱، ج۱، ۲۵۹). این جملهٔ مطابقت هر نفس با عالم منطبق برای آن، به کرات در تمام آثار کربن بر مبنای آرای حکمای ایرانی بسط داده می‌شود یعنی هر کس به اندازهٔ توان خود با حقیقت مذکور مواجه می‌شود.

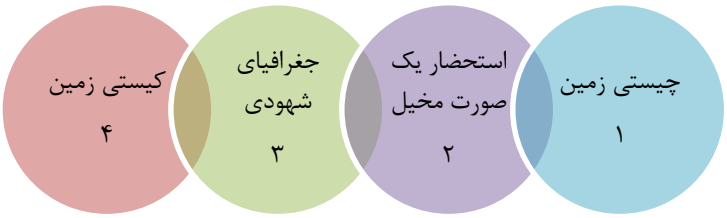
برای آشکارگی بیشتر این فرایند، کربن ارتباطی برقرار می‌کند بین اسپنته ارمایتیِ[۱](سپندآرمت، اسفندآرموز) امشاسپند با دَئنا. در سرود نهم- بند نهم از *گاتاها* چنین آمده است: «این را از تو می‌پرسم ای اهورا! برایم به راستی آشکار کن. چگونه برایم (ممکن می‌شود) که به بینش معنوی (دئنا) خود، زندگی ببخشم و به رسایی برسانم. همانا که سرور خردمند و توانایی، مرا آگاه کند. او فرمانروایی همانند توست ای مزدا که با توانایی بدون مرز خود در پایگاهش با اشا و وهومن زیست می‌کند» (زرتشت، ۱۳۹۳، ۶۳۱). ارتباط میان اسفندآرموز یکی از سه‌مهین فرشتهٔ مونث که همان سوفیاست در فرایند رسیدن به من ملکوتی یا جسم رستاخیزی کلیدی است: «دئنا، در حقیقت فرشته بانویی است که تمثل «من» متعالی یا ملکوتی است» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۰۱).

همان‌طور که ذکر شد کربن بر این نکته تأکید می‌کند که ادراک حکمت زمین از طریق جغرافیای تحصلی و تجربی مقدور نیست و نیازمند نوعی جغرافیای شهودی است که آن را «چشم‌انداز خورنه» نامیده است. چشم‌اندازی که در فضای قدسی در جهانِ میانه است و در آن ابعاد جغرافیایی، برای مثال کوه‌ها، دیگر صرف ابعاد طبیعی/فیزیکی نیست. این ابعاد، فحوایی برای نفس دارد. این‌ها ابعادی آفاقی-انفسی‌اند و نوعی حکمت زمین مثالی، از آن‌ها حاصل می‌شود. دربارهٔ این‌که حوادث این عالم چگونه است، گفته می‌شود که حوداث آن نفسانی و حوادثِ تاریخ مثالی‌اند.

دربارهٔ نحوهٔ چگونگی ترسیم چشم‌انداز خورنه، کربن بر این نظر است که نمی‌توان آن را از طریق هنر تصویری، ترسیم کرد، بلکه اساسا باید از طریق هنر تمثیلی به آن پرداخت. گویی رابطه‌ای دو طرفه میان زمین و نقاشی برقرار می‌شود؛ متقابلا زمین [هم] یک نقاشی درخشان است زیرا یک نقاشی عالی آگاهی اولیهٔ را ما به زمین صرفا به عنوانِ خود زمین معطوف می‌کند، آن‌گونه که زمین در

[۱] اسپنته ارمایتی که در متون پهلوی، پندار کامل، تدبر خاموش، تفسیر شده و نام او را پلوتارک با دقت تمام سوفیا ترجمه کرده است، روشنگر راه سوفیاشناخت مزدایی است (کربن. ۱۳۹۵، ۱۰۱).

اوجِ خموشی [غیابِ] خود، آواز می‌کند، نقاشی می‌کند و سخن می‌گوید (ورت، ۲۰۱۷، ۳۹). این رخداد دیداری در نگاره‌های تحلیل شده چنین پدیداری را از زمین آشکار می‌کنند.



نمودار ۲. فرایند تبدیل پرسش از چیستی زمین به کیستی آن. مأخذ نگارنده

۲-۲. جغرافیای شهودی/ چشم‌انداز خورنه

برای ورود به بحث از جغرافیای شهودی بهتر است نخست به اهمیت عناصر مختلف اعم از کوه، رود و گیاهان[۱] و نحوهٔ تکوین‌شان در چشم‌انداز خورنه بپردازیم اما پیش از آن به اختصار اشاره‌ای کنیم به معنای خورنه: «به لحاظ پدیدارشناسانه باید گفت، خورنه، نور ملکوتی است که قوام نفس بدان است، هاله [جلال] نفس و روشنی‌بخش نفس است؛ نیز صورت ازلی خود نفس است که نفس آن را فرافکنی می‌کند (کربن، ۱۳۹۵، ۱۲۱). پس درواقع فرشته دیدن زمین به واسطهٔ خورنه پدید می‌آید و این خورنه-نور شکوه و سرنوشت- با نفس هم هویت است. در یشت نوزدهم سرود آئینی مختص به تعظیم فرشتهٔ زمین با مقدمه‌ای همراه است که حاوی نام برخی کوه‌هاست:

> در حقیقت در ترکیب آن منظرهٔ شهودی که حاکی از تحول زمین است، کوه‌ها نقش اساسی دارند. آن‌ها جایگاه تمام عیار تجلّیات و فرشتگان‌اند (کربن، ۱۳۹۵، ۱۱۵).

در اوستا دربارهٔ «چگونگی کوه‌ها» آمده است: «نخستین کوهی که فراز رست البرز ایزدی‌بخت بود. از آن پس همهٔ کوه‌های دیگر به هیجده سال فراز رستند» (دادگی، ۱۳۹۰، ۷۱). علاوه بر کوه «هَرَه‌بِرِه‌زیتی»(البرز)، «کوه هوکَیریَه»(رفیع‌ترین گوهر) کوهی‌ست به بلندی ستارگان کنار کوه هوکیریه کوه «اوشیدَرِه‌نه»[۲](سپیده‌ها) واقع است و در میان دریای کیهانی وورُوکَشَه واقع است. نخستین کوه روشن شده با آتش‌های سپیده‌دم است (دادگی، ۱۳۹۰، ۸۷). کربن در این‌جا بر اساس مناسک، پیوندی میان کوه سپیده‌ها و معادشناخت ایجاد می‌کند. در ورودی این پل روان یا با دَئنا، «من» ملکوتی خویش یا با شبح هولناکی که بازتاب منِ مثله‌شده در اثر انواع زشتی‌هاست، روبرو می‌شود.

افزون بر کوه‌ها و گیاهان در *بندهش* دربارهٔ «چگونگی دریاها» آمده است، «همانند چشم مردمان، این‌ها چشمهٔ آب‌هایند، مانند دریاچهٔ چیچست، دریاچهٔ سوبَر، دریاچهٔ خوارزم، و دریاچهٔ فِرزدان، دریاچهٔ زَراومَند و دریاچل اسواست، دریاچهٔ خسرو، دریاچهٔ سدویس و

---

[۱] «در اوستا، از کوه و جنگل محلِّ گفت‌وگوهای قدسی، سخن به میان آمده است» (کربن. ۱۳۹۵، ۱۳).

[۲] «این کوه وعاءِ، گنجینهٔ سپیده‌هاست و به علاوه چیزی است که انسان‌ها را عقل [و هوش] می‌بخشد. گفته‌اند: آن کوه، که نخستین کوهِ روشن شده با شعله‌های سپیده‌دمان است، خود نیز روشنی‌بخش خرد است، زیرا سپیده و خرد(اوشا و اوشی) به یک معناست.(کربن. ۱۳۹۵، ۱۱۸).

دریاچهٔ اورویش» (دادگی، ۱۳۹۰، ۶۵). چنین زمینی که کوه‌ها و دریاچه‌ها و چشمه‌هایی چنین دارد، نه بر زمینِ طبیعی بلکه بر زمینِ حکمی و شهودی پدیدار می‌شود. جغرافیای شهودی مبحثی‌ست که از خلال داستان‌های رمزی سهروردی بسط می‌یابد و می‌دانیم «کوه قاف برای کل جغرافیای شهودی در حکمت اسلامی شناخته شده است. این کوه هم آفاقی است و هم کوه انفسی–آفاقی» (کربن، ۱۳۹۸،ج۴، بخش اول، ۴۱۰). یکی دیگر از این مکان‌های شهودی «اقلیم هشتم، عالم مثال یا عالم هورقلیا است، زیرا جایگاه آن را هر چند کاملا واقعی است، بر مبنای مختصات جغرافیایی نمی‌توان تعریف کرد» (کربن، ۱۳۹۹، ج ۴، بخش دوم، ۴۱۹). پس می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که مکان این امور در عالم مثال است؛ اما عالم مثال چیست و کجاست و حکمای ما چه معادلی برایش برگزیده‌اند؟ حکیمان ما عالم مثال را «ناکجاآباد»[۱] نامیده‌اند.

۳–۲. تصویر کربن از جغرافیای شهودی و اشارات او به یک نقاشی از مکتب شیراز–بهبهان

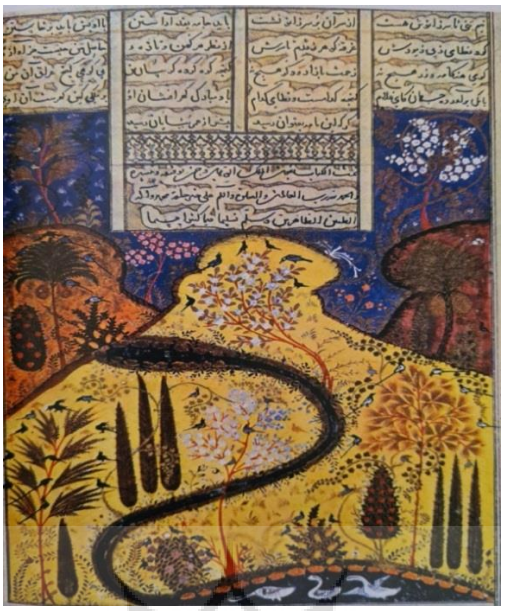
کربن تأکید می‌کند چنین وصفی در متون ایران باستان اساسا و صرفا می‌توان در یک جغرافیای شهودی رخ دهد: «فقط جغرافیای شهودی قادر به ایجاد صحنه‌ای برای واقعه‌های شهودی است، زیرا به راستی خودش بخشی از آن واقعه‌هاست. گیاهان، آب‌ها، کوهساران تبدیل به رمز می‌شوند، یعنی از طریق قوهٔ صورت مثالی که خودش عین حضور مرتبه شهودی است، ادراک می‌شوند و به همین اعتبار، ادراک همه آن‌ها در عالم مثال روی می‌دهد» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۰۳). باید دقت کنیم که در اندیشهٔ کربن هدف اصلی از دگرگون ساختن چهرهٔ زمین، بازتاب صورت خاصِ نفس است. تاکنون کوشیدیم رابطهٔ زمین، جغرافیای شهودی و نفس را تا اندازه‌ای آشکار کنیم. دگرگونی زمین در اثر تخیل خلاق و تبدیل آن به رمز و جغرافیای شهودی امری است که در عالم مثال/اقلیم هشتم/ناکجاآباد رخ می‌دهد و از این طریق است که صورت خاص نفس به او نمایانده می‌شود. پس در این منظر دیگر ما با زمین چنان‌که در علوم تحصلی برداشت و تعبیر می‌شود سروکار نداریم. حال اگر بخواهیم بر اساس فهمِ نفس از زمینی که نه در حالت گیتیک بلکه در حالت مینوک تمثل می‌یابد سخن بگویم باید همراه با کربن بپرسیم: «منظره/ یا چشم‌انداز خورنه»، یک منظرهٔ زمینی در پرتو نورِ نفسِ دگرگون شده، چگونه تصویر می‌شود؟ می‌دانیم که «در روانِ مزدائیان، این نیروی نورانی قدسی، قدرتی تصور می‌شود که چشمه‌ها را می‌جوشاند، گیاهان را می‌رویاند، ابرها را به حرکت در می‌آورد، آدمیان را متولد می‌سازد، خردشان را روشنی می‌بخشد، نیروی غیبی قاهری به آنان ارزانی می‌دارد و با ملبس ساختن آنان به مزلت قدسی، آنان را به مثابت موجودات نورانی تقدیس می‌کند. هیچ‌یک از این‌ها را نمی‌توان از طریق نقاشی تجسمی [؟][۲] به تصویر کشید، بلکه باید برای منظور به هنر تمثیلی تمام عیار روی آورد» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۲۴).

پس تا بدین‌جا آشکار شد که کربن بر این نظر است که اگر بنا باشد چشم‌انداز خورنه را ترسیم کنیم، هرگز نمی‌توان آن را از طریق شیوه‌های متداول ترسیم تصویر کرد. او دو نمونه از منظرهٔ خورنه ارائه می‌کند: اولی یا بهترین نمونه به تعبیر او متعلق به *گلچین اشعار* به تاریخ ۸۰۱ ه.ق. است: «این نسخه در نوع خود منحصربه‌فرد است و نقاشی‌ها بر روی کل صفحه و با رنگ‌های شگفت [خیال‌پردازانه]، در جنوب ایران، در شیراز در پایان سدهٔ ۱۴/۸ اجرا شده است.» تصویری هم از این گلچین ارائه می‌کند: تصویر شمارهٔ ۱.

---

[۱] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ این اصطلاح (رک. رحمتی، ۱۳۹۲).

[۲] با توجه به دیگر قرینه‌های این واژه احتمالا ترسیمی معادل بهتری باشد.



تصویر نگارهٔ شمارهٔ ۱: منظره، گلچین[۱]، بهبهان، ۸۰۱- ه.ق. موزهٔ آثار ترکی و اسلامی، استانبول

کربن پس از ارائهٔ این تصویر به بسط نگاه پدیدارشناسانهٔ هرمنوتیکی‌اش به این نگاره نمی‌پردازد و برای نمونهٔ دوم به عنوان گزینهٔ منتخبش در ترسیم چشم‌انداز خورنه و تخیل زمینِ ملکوتی، به گیاه‌شناسی قدسی ارجاع می‌دهد.[۲]

اگر بخواهیم به یاری اندیشهٔ کربن اندکی تفسیر نگاره موجود در کتاب *ارض ملکوت*- تصویر شمارهٔ ۱- را بسط دهیم، ابتدا باید دربارهٔ پدیدار زمین در این نگاره‌ها بگوییم «زمین نه جغرافیای تحصلی بلکه نوعی جغرافیای شهودی، نوعی «جغرافیای مثالی» است. از این‌روی، [در حقیقت] نفس، مثال خویش، مثال مختصّ به خویش را باز می‌یابد و با آن روبرو می‌شود» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۲۲). در این نگاره‌ها مرز واقعیت و خیال ناپیدا و کمرنگ است و با ارجاعی ضمنی به اندیشهٔ گاستون باشلار می‌توان گفت بنا بر تجربیاتِ حاصل از تخیل، دیگر درون و برون تقابل ساده ندارند و با حذف ارجاعات هندسی‌وار، می‌توان چنین پنداشت که دیالکتیک برون و درون به‌واسطهٔ بی‌شمار اختلاف‌های جزیی متنوع و کثیرند (باشلار، ۱۳۸۵، ۲۵). برای بسط تفسیر کربن از نقش‌مایهٔ کوه آغاز می‌کنیم. آن‌چه در مواجههٔ نخست درمی‌یابیم این است که نقش‌مایه‌های نگاره‌ها نقوشی ناتورالیستی و تقلیدوار از کوه‌های موجود در عالم طبیعت نیستند گویی «همه کوه‌هایی که خیالِ فعال، تجلی قدسی خورنه را در آن‌ها ادراک می‌کند، در ایران‌ویج، در میانه جهان، واقع‌اند؛ خیال فعال این کوه‌ها را صحنهٔ واقعه‌هایی تصور می‌کند که خود آن‌ها را آزموده یا بدان‌ها پیش‌آگاهی داشته است. قوهٔ خیال، این کوه‌ها را مجسّم [و محقق] ساخته است، زیرا خودش جوهر و جسم آن‌ها است، هم موجدِ آن‌هاست و هم مدرِک آن‌ها» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۱۷). کربن برای آشکار کردن این فرایند تحول و دگرگونی سیمای زمین و ارتقاء جسم کروی به ارضِ ملکوت می‌گوید: در جغرافیای روان‌شناسانه موضوع

[۱] مأخذ تمام نقاشی‌ها (آژند، ۱۳۸۷).
[۲] (رک. ارض ملکوت، ۱۲۵-۱۲۷).

«نشان دادن عواملِ روانی مؤثر در شکل‌گیری ساختار یک منظره است. پیش‌فرض پدیدارشناسانهٔ چنین تحقیقی آن است که از جمله وظایف اساسی نفس، فرافکنی [و ایجاد] یک طبیعت است و متقابلا، هر امر طبیعی، نشان از آن فعل نفسی–روحی که محرک این امر طبیعی است، دارد. و به این معنا می‌توان آن مقولات [و مفاهیم] مربوط به قدسّیت را که نفس آن‌ها را واجد است، در منظره‌ای که نفس در آن قرار می‌گیرد و مسکن خویش را در آن مجسم می‌کند– خواه این امر به صورت فرافکنی شهود در نوعی شمایل‌نگاری ذهنی/آرمانی باشد و خواه به صورت تلاش برای ترسیم و بازسازی نشانه‌های آن بر روی خود زمین– تشخیص داد» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۲۳). بر همین اساس است که باید این تک‌برگ نقاشی *گلچین اشعار* متعلق به مکتب شیراز–بهبهان را با نگاه برآمده از رأی کربنی، پدیداری از خورنه یا چهرهٔ زمین در یک جغرافیایِ شهودی دانست: «می‌توان پیوند این نقشه‌نگاری با حوادث جغرافیای شهودی، را درک کرد؛ جغرافیای شهودی ناظر به عالمی است که نور خودش را می‌تراود/می‌تاباند، همان‌طور که زمینهٔ طلایی سرخ‌فام شمایل‌ها یا منظره‌ها در یک مکتب ایرانی، رنگ‌ها را دیگرگون می‌کند: بهشت ییمه در میانه عالم/در دل عالم نیز این‌گونه است و همین‌طور ارض هورقلیا» (کربن، ۱۳۹۵: ۱۰۹).

در این‌جا باید دقت کنیم که بر اساس مبانی اندیشهٔ کربن «آن چشم‌اندازها و رویدادها، کاملا واقعی‌اند، و در عین حال دیگر نه به موضع‌نگاری تحصلی تعلق دارند و نه به تاریخ تقویمی [و گاه‌شناسانه]. در این‌جا، منظره‌ها و شاخص‌های موضع‌نگارانه به جغرافیای مثالی تعلق دارد، کما این‌که رویدادهای آن، رویدادهایی متعلق به تاریخ مثالی است. این تاریخ، «تاریخ قدسی» است، زیرا رویدادهای آن، تجلیات عالم قدس‌اند و از تجلیات عالم قدس، ذاتا، نه تاریخ مادی، بلکه تاریخ مثالی حاصل می‌شود» (کربن، ۱۳۹۵، ۱۲۸).

کربن این‌چنین، با درنظرگرفتن زمین به عنوان رمز و تأویل این رمز در یک فرایند افزایشی–و نه کاهشی– در بازگشت به اصل خود، جغرافیای تحصلی را به جغرافیای شهودی و تاریخ طبیعی را به تاریخ قدسی برمی‌گرداند. در این میان نقش نگارگری به عنوان تمثل این رموز مهم است. «در واقع ذات نگارگری ایرانی نه فقط اندازهٔ کوچکش بلکه میلی است که به بیرون از ابعاد فیزیکی خود و ارتقا یا افزایش به سوی اصل خود دارد. «رنگ‌ها که از همه سوی مینیاتوری ایرانی سر بر می‌کشند، نشان از میل‌شان به گریز [از مرکز و] روی آوردن به محیط، «خارج از مکان» دارند. حتی اگر مینیاتور را به اندازهٔ یک تابلوی نقاشی بزرگ کنند، مینیاتور همچنان مینیاتور است» (کربن، ۱۳۹۱،ج۱، ۵۷).

به دیگر سخن، نگارگری خود رمزی است که با تأویلی که نفس انجام می‌دهد به اصل خود یعنی که جهانی که آن را انعکاس داده است باز می‌گردد. در عینِ حال باتوجه به جزییات بی‌شمار نگاره‌ها می‌توان پرسید: زمین کجاست؟ فوسیس در هایدگر شکوفا و گشوده و درعین‌حال پنهان‌شونده است. «در عینِ شکفتن پس می‌نشیند، به همان معنایی که هراکلیتوس می‌گوید فوسیس دوست دارد خود را در پنهان‌شدگی نشان دهد» (ویس، ۱۳۹۷، ۲۴۶).

به‌نظر می‌رسد در این نگاره‌ها هم زمین از فرطِ پیدایی، پنهان و نادیدنی است یا به دیگر سخن، زمین چیزی نیست جز تمام آن جزییات آشکار شونده‌اش. در اثر هنری زمین به عنوان پدیده‌ای غیرقابل‌محاسبه ظاهر می‌شود و در برابر تعین، کمی‌سازی و تحدید مقاومت می‌کند. سنگینی و رنگ این مقاومت را نشان می‌دهد. از این‌رو زمین در اثر هنری می‌درخشد و آشکار می‌شود (میچل، ۲۰۱۰، ۱۰). رخدادی دیداری که در نگاره‌های مورد بحث – به‌ویژه در تصویر شمارهٔ ۱– دیدنی است.

۳. بسط اندیشهٔ پدیدارشناسانهٔ کربن به پنج نگاره از گلچین اشعار مکتب شیراز–بهبهان

۱–۳. اندکی دربارهٔ مکتب شیراز

مکتب شیراز را امّ‌المکاتب ایران دانسته‌اند. شکوفایی اصلی مکتب شیراز تقریبا از ابتدای سدهٔ هشتم هجری قمری شروع می‌شود و تا سال ۸۵۶ را در سه دورهٔ آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان شامل می‌شود (آژند، ۱۳۸۷، ۹–۱۱). نگاره‌های مد نظرِ این پژوهش، متعلق به گلچینی در دورهٔ تیموریان است که امروز در موزهٔ آثار ترکی و اسلامی استانبول نگهداری می‌شود و «دربردارندهٔ اشعاری از شاعران ایران به خصوص آثار شاعرانی چون، نظامی گنجوی، امیرخسرو دهلوی، خواجع عماد فقیه کرمانی، کمال‌الدین اسماعیل، شیخ سعدی و عمیدالملک است. اندازهٔ کامل نسخه ۳۱×۲۰ سانتی‌متر و دارای ۹۸۰ برگ روی کاغذ ظریف زرد رنگ است. متن با چهار ستون جدول‌بندی و با خط زیبای نسخ کتابت شده و پیداست که قلم یک کاتب واحد در کار بوده و کاتب مزبور حتی حواشی آن را نیز که به صورت اریب تنظیم شده، کتابت کرده است. نام کتابت منصور بن محمد بن ورقا بن عمر بن بختیار بهبهانی از کهگیلویه تاریخ ثبت آن ماه محرم ۸۰۱ است» (آژند، ۱۳۸۷، ۱۹۳). بر اساس گزارش آژند تعداد نگاره‌های این گلچین ۱۲ صفحه است که ۱۱ تصویر در بخش خمسه نظامی و یک تصویر در پایان نسخه آمده است.

۲–۳. ویژگی‌های بصری نگاره

بنا به روایت آژند نخست باید اشاره کنیم با دو دسته ترکیب‌بندی روبه‌رو هستیم در دستهٔ نخست عدم چندگونگی، شباهت تصاویر مانند تقارن کوه‌ها کنار و رنگ‌های گرم متباین را شاهدیم و دستهٔ دوم با ترکیب‌بندی ساده شامل رشته‌هایی با تپه و بدون آن در پیش‌زمینه با رنگ‌بندی ساده. تقارن، ویژگی بارز هر دو دسته ترکیب‌بندی است (آژند، ۱۳۸۷، ۱۹۴). آژند هم با استناد به سخن هنرپژوهان می‌نویسد[۱] که موضوع این نگاره‌ها به ادبیات پیش از اسلام تعلق دارد و نمایانگر موضوع «خورنه» در اندیشهٔ ایرانی است. خورنه «نیرویی بود که چشمه‌ها را به حرکت وامی‌داشت گیاهان را از زمین می‌رویاند؛ ابرها را با باد به حرکت درمی‌آورد و زاد و ولد انسان‌ها را موجب می‌شد.[۲] اگر چنین عقایدی به زبان هنر بیان می‌شد یک منظرهٔ لامتناهی پدید می‌آمد که خورشید بدان می‌تابید و در قسمت زیرین آن اقیانوس عالم جلوه می‌یافت» (آژند، ۱۳۸۷، ۱۹۵).

تصویری که کربن از نگاره‌های مکتب شیراز به عنوان نمونه‌ای از نقاشی تمثیلی انتخاب کرده مشتمل بر دو بخش است، کتیبه (یا متن) و نقش.

---

[۱] یعقوب آژند با این‌که موضوع تعلق و اشارهٔ این نگاره‌ها را به مفهوم خورنه و سرزمین خونیراس محرز می‌داند و می‌گوید با ارجاع به سخن هنرپژوهان اما نمی‌گوید که این افراد یا هنرپژوهان چه کسانی هستند یا منبعی را معرفی نمی‌کند. آیا مقصودش هانری کربن است؟ او در این‌باره اشاره‌ای نکرده است. جالب خواهد بود بدانیم غیر از کربن دیگرانی که آژند با نام هنرپژوهان از آن‌ها یاد کرده، چه کسانی هستند؟

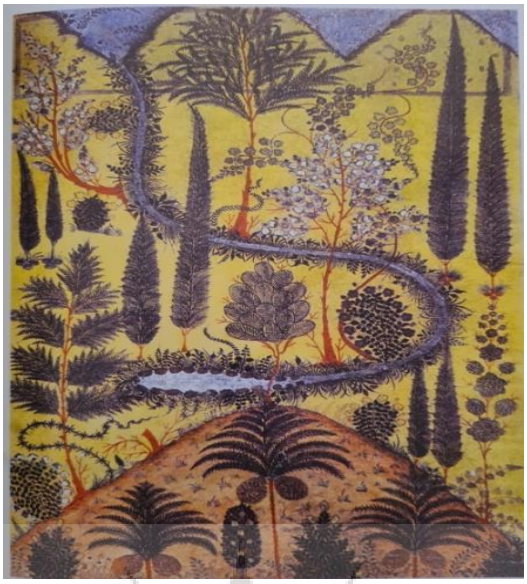
[۲] کربن نیز این موضوع را در صفحهٔ ۱۲۴ کتاب *ارض ملکوت* آورده است که در این پژوهش هم به آن اشاره شد.

تصویر شمارهٔ ۲. بخشی از نگاره ۱ منظره، گلچین، بهبهان، ۸۰۱- ه.ق. موزهٔ آثار ترکی و اسلامی، استانبول

نیم تنی تا سر زانوش هست — از سر آن بر سر زانو نشست
بایدش از حله قد آراستن — تا ادبش باشد و برخاستن
کرد نظامی ز پی زیورش — غرقه گوهر ز قدم تا سرش
از نظر هر کهن و تازه‌ای — حاصل من چیست جز آوازه‌ای
گرمی هنگامه و زر هیچ نه — زحمت بازار و دگر هیچ نه
گنجه گره کرده گریبان من — بی گرهی گنج عراق آن من
بانگ برآورد جهان کای غلام — گنجه کدامست و نظامی کدام
باد مبارک گهرافشان او — بر ملکی کاین گهر است آن او
شکر که این نامه به عنوان رسید — پیشتر از عمر به پایان رسید[۱]

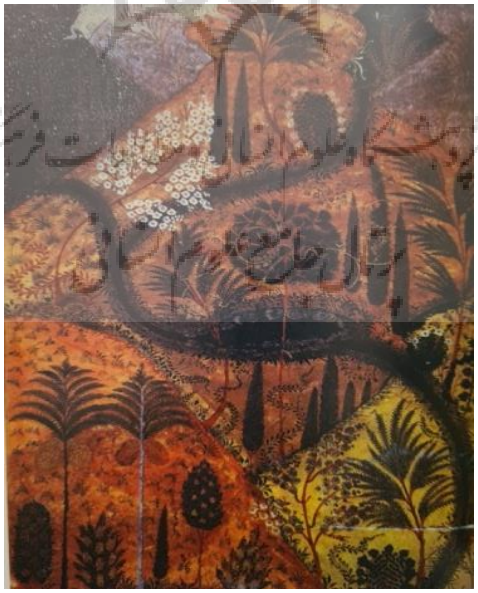
این شعر متعلق به *مخزن‌الاسرار* نظامی است و به بخش انجام کتاب تعلق دارد. هرچند در نگاره ترتیب ابیات به هم ریخته است. کربن از ابیات این نگاره یا نگاره‌های دیگر این گلچین چیزی نگفته است. نمی‌دانیم که آیا به دیگر نگاره‌های این گلچین دسترسی نداشته یا عمداً این نگاره را انتخاب کرده است و اگر به عمد بوده چرا به ابیات این نگاره نپرداخته است.

[۱] https://ganjoor.net/nezami/5ganj/makhzanolasrar/sh60



تصویر شمارهٔ ۳. نگاره ۲ منظره، گلچین، بهبهان، ۸۰۱- ه.ق. موزهٔ آثار ترکی و اسلامی، استانبول

نگارهٔ شمارهٔ ۲ کتیبه‌ای ندارد و برخلاف نگارهٔ شمارهٔ ۱ که در ظاهر مشتمل سه بخش پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه است؛ اما عملا مشتمل بر دو بخش پیش‌زمینه/میان‌زمینهٔ گسترده و پس‌زمینه است، در نگارهٔ ۲ به‌وضوح بیشتری می‌توان از پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه سخن گفت. با این‌حال مانند نگارهٔ پیش، بخش پس‌زمینه که حاوی آسمان و رشتهٔ کوه‌های بهم پیوسته است، در این نگاره هم محدودتر است.

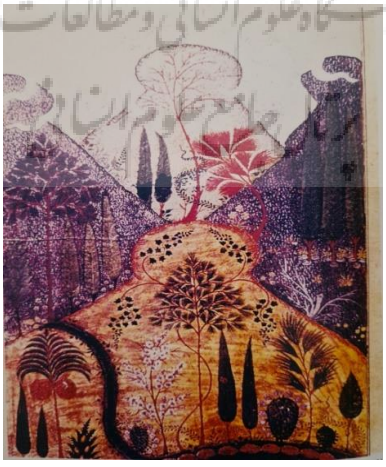


تصویر شمارهٔ ٤. نگاره شمارهٔ ۳ منظره، گلچین، بهبهان، ۸۰۱- ه.ق. موزهٔ آثار ترکی و اسلامی، استانبول

نگارۀ شمارۀ ۳ هم فقط نقاشی است و حاشیۀ و شعری ندارد. تفکیک میان‌زمینه از پس‌زمینه دشوارتر است. با این‌حال پیش‌زمینه به روشنی قابل تشخیص است.

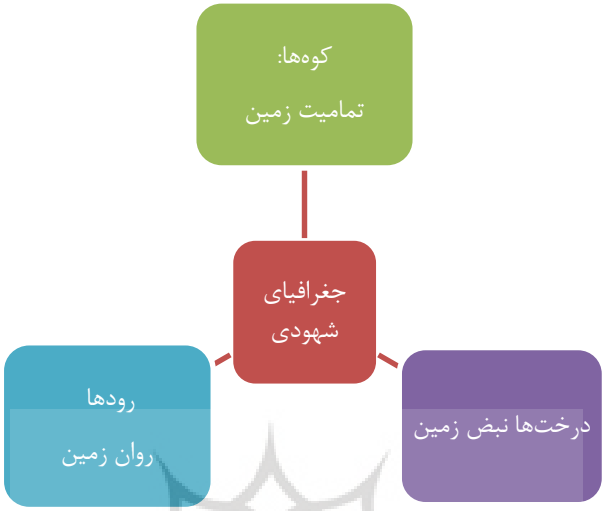
تصویر شمارۀ ۵. نگاره شمارۀ ٤ منظره، گلچین، بهبهان، ۸۰۱- ه.ق. موزۀ آثار ترکی و اسلامی، استانبول

نگارۀ شمارۀ ۴، مانند نگارۀ ۱ علاوه بر نقش حاوی شعر و متن نیز هست. متن از *بوستان* سعدی، باب نهم، در توبه و راه صواب انتخاب شده است. حاشیۀ بالا سمت چپ، حاوی سه بیت از حکایت سفر به حبشه از همان باب است. بخش دوم حاشیۀ بالای تصویر که امتدادش به سمت راست نگاره نیز رسیده است، حکایت «یکی را به چوگان مه دامغان» است. بخش دوم حاشیۀ سمت راست، حکایت دیگری از همان باب با مطلع «به صنعا درم طفلی اندر گذشت» است که نیمۀ بیشتر حاشیۀ پایین نگاره ادامه یافته است. در نگارۀ شمارۀ ۴ به دلیل وجود حواشی خطاطی شده، نقاشی به نسبت دیگر نگاره‌های مشابهش، کوچک‌تر است.



تصویر شمارۀ ٦. نگاره شمارۀ ۵ منظره، گلچین، بهبهان، ۸۰۱- ه.ق. موزۀ آثار ترکی و اسلامی، استانبول

نگارهٔ شمارهٔ ۵ مشتمل بر چهار کوه است. سه کوه در پس‌زمینه و کوه دیگر میان‌زمینه و پیش‌زمینه را پر کرده است. این نگاره شعر و متنی ندارد.



نمودار شماره ۳. عناصر اصلی در چشم‌انداز جغرافیای شهودی- مأخذ نگارنده

۱-۲-۳. تفکیک عناصر بصری نگاره‌ها

در این بخش برای تمرکز بیشتر بر عناصر بصری نگاره به تفکیک، طبقه‌بندی و توصیف آن‌ها در سه بخش کوه‌ها، گیاهان و رودها می‌پردازیم. ویژگی برجستهٔ این نگاره‌ها نبودِ فیگور انسان است، امری که می‌تواند هولناک باشد.

کوه‌ها استعاره‌ای از تمامیت زمین: در هر پنج نگاره‌ای که در این پژوهش بررسی کردیم، می‌توان گفت، کوه‌ها نقش اصلی و محوری دارند؛ حتی می‌توان کمی فراتر رفت و با نگاهی زیباشناسانه و مبتنی بر خود نگاره‌ها، کوه‌ها را استعاره‌ای از زمین دانست زیرا کوه‌ها نه عناصری بصری در دوردست بلکه به مثابهٔ زمینی فراخ هستند که تمام صفحه را پوشانده‌اند. تعداد کوه‌ها بین ۳ تا ۶ رشته است. وجه اشتراک تمام نگاره‌ها این است که پس‌زمینه حاوی ستیغ یا قلهٔ سه رشته کوه است که اغلب کوه مرکزی بزرگ‌تر و دو دیگر کوچک‌ترند و نیمی‌شان در نگاره قابل رویت است. ستیغ اکثر کوه‌ها کروی و مدور است، به جز نگارهٔ شمارهٔ ۲ که به نظر می‌رسد نوک هرمی کوه‌ها به سمت تیز شدن میل کرده است یا لااقل اگر هم مدور است، کادر نگاره چنین القا می‌کند که رشته‌کوه‌هایی با قلل نسبتا تیز روبه‌روییم. شاهد دیگر برای تقویت این مدعا، در این نگاره، کوه پیش‌زمینه با نوکی تااندازه‌ای تیز و بدون آن نیمدایرهٔ مشترک کوه‌ها در این گلچین، تصویر شده است. افزون بر سه رشته کوه بالای تصویر، در پس‌زمینه یا تک کوهی در پیش‌زمینه – مانند نگاره‌های۲ و ۴ و ۵- داریم یا مانند نگارهٔ ۲ پیش‌زمینه از حاصل ادغام دو کوه تشکیل شده‌اند. در نگارهٔ شمارهٔ ۱ هم پیش‌زمینه کوه مستقلی ندارد و در واقع دامنهٔ کوه‌های میان‌زمینه در این قسمت گسترده شده‌اند. رنگ‌های این کوه‌ها آبی تیره، گل‌بهی/صورتی، سبز-خاکستری، نارنجی، قرمز-قهوه‌ای و عمدتا زرد هستند.

درخت‌ها و گیاهان؛ نبض زمین: چنان‌که آشکار است نگاره‌های مورد بررسی مملو از نقوش مختلف گیاهی هستند؛ اما چرا نگارگر این نقوش را برگزیده است؟ لوی استروس در کتاب *ذهن وحشی* (۱۹۶۲) بر این نظر است که حیوانات به عنوان موضوعاتی برای اندیشیدن به زندگی اجتماعیِ انسان مفید هستند. این اندیشه می‌تواند دربارهٔ گیاهان و موجودات دیگر هم به کار گرفته شود. پس می‌توان از نقش مشابه گیاهان در آیین و سمبولیسم نیز پرسید (ریوال، ۲۰۲۰، ۴۰). نقاشی‌های درختان شاهدی بر آرزوها و اضطراب‌های نقاشان هستند؛ چیزی در طبیعت که اسرارآمیزترین، محافظ‌ترین و دارندهٔ بیشترین نیروست: [یعنی] درخت[۱] (ریوال، ۲۰۲۰، ۴۱). نقش‌مایه‌های گیاهی این پنج نگاره را می‌توان در دو بخش درختان و گیاهان ریز و تزیینی طبقه‌بندی کرد. در این نگاره‌ها درخت‌ها و گیاهان چنان زمین را پر کرده‌اند که گویی نبض زمین‌اند و این‌گونه است که زمین در تمامیت خود در جوشش و حرکت است.

از میان درختان، پرتکرارترین نقش‌مایه از آنِ درخت نخل است که در حالت‌های مختلف خرمابن/خرمادار، نخل‌های جوان و نهال‌گونه، نخل‌های تزیینی قابل تفکیک هستند. نخل‌ها با برگ‌های سیاه، زرد کمرنگ، خاکستری پررنگ و سرخ رنگ‌آمیزی شده‌اند. نخل‌های خرمادار با برگ‌های بزرگ به کوچک و دو خوشهٔ بزرگ از میوه، اغلب در پیش‌زمینه دیده می‌شوند. در نگاره بخش‌های مختلف نخل‌های خرما را نیز می‌بینیم: نخل‌های میوه‌دار که پنگ/پاگ یا خوشهٔ خرما به آن آویزان است، پاتیزه یا همان برگ‌های جوان، گرد/گرز یا ساقهٔ درخت خرما، تاره یا خوشهٔ درخت نخل یعنی هنگامی که خوشه در غلاف خود قرار دارد و چوبی نشده است، بریچه/پیرچه یا پریخ که همان الیاف اطراف برگ خرما چسبیده به تنهٔ درخت است. علاوه بر نخل، سرو و کاج دو نقشمایهٔ مهم دیگر در این نگاره‌ها هستند.

دربارهٔ نخل‌ها گفته‌اند که بیشترین شباهت را به آدم دارند، زیرا درختان دیگر را اگر سر بزنند، پر شاخ و برگ‌تر می‌شوند در حالی‌که اگر سرِ درخت نخل را قطع کنند، خشک می‌شود. همچنین نخل از دیرباز و در متون مقدس آشوری–بابلی نماد عدالت بوده است (شوالیه، ۱۳۸۷، ۴۰۱). و در قرآن نیز به آن اشاره شده است. گویی تعدد نخل‌ها در این نگاره رمزی از نفس است. سروها در اندازه‌های مختلف، گاه دوتایی، گاه سه‌تایی و گاه تک و تنها در بخش‌های مختلف نگاره ترسیم شده‌اند. کاج‌ها هم با حالت‌های مختلف مثلثی و گاه استوانه‌ای با میوه و بی‌میوه در نگاره‌ها جاگذاری شده‌اند. کاج‌ها در اغلب فرهنگ‌ها هم نماد جاودانگی هستند (شوالیه، ۱۳۸۷، ۵۰۳). همچنین در هر پنج نگاره تک درختی یا دو درخت بهاری با شکوفه‌های سفید به چشم می‌خورند. این درختان بهاری در بیشتر موارد ساقهٔ پرپیچ‌وخم نازکی با شکوفه‌های سفید و گاهی سفیدِ آمیخته با ته‌رنگی یاسی دارند. همچنین درخت انگور با ساقهٔ نازک اما بلند و برگ‌های ظریف در بخش‌های مختلف دیده می‌شود. افزون بر این‌ها باید به درختچه‌های کوتاه گاه تنک و گاه حجیم، میوه‌دار– شبیه به بوتهٔ‌کاکتوس و حاوی میوه‌های سرخ‌رنگ– و بی‌میوه و همین‌طور رشته‌های نازک گیاهانِ رونده، خزه‌ها و جلبک‌ها اشاره کنیم. یکی دیگر از نکات جالب توجه ساقهٔ درختان مختلف است که اغلب با رنگ سرخ ترسیم شده است. تنوع درخت‌ها حاکی از درهم‌آمیزی فصول است و همین عامل ما را به سمت این داوری که نگاره‌ها نه زمینِ طبیعی بلکه زمینِ شهودی را تمثل بخشیده‌اند، هدایت می‌کند.

---

[۱] نویسنده در ارجاع به مطالعات یونگ می‌نویسد: وقتی یونگ از بیمارانش می‌خواست، حالات درونی خود را ترسیم کنند، بسیاری از آن‌ها بدون درکی از نمادگرایی، وضعیت درونی خود را در قالب یک درخت نشان می‌دادند (ریوال، ۲۰۲۰، ۳۰۱-۳۰۲).

رودها: روانِ زمین: رودها هم به لحاظ فرمی و هم محتوا نقش‌مایهٔ مهمی در نگاره‌ها هستند. نقش اصلی رودها در نگاره‌ها به جنبش درآوردن انرژی بصری در نگاره است. رودها از دامنهٔ کوه‌ها سرازیر می‌شوند و در پایان مسیر خود دریاچهٔ کوچکی یا چشمهٔ حیاتی در پیش‌زمینه یا میان‌زمینه تشکیل می‌دهند. غیر از نگارهٔ شمارهٔ ۲ که دریاچه رنگ آبی دارد، در هر چهار نگارهٔ دیگر [ظاهرا] دریاچه با نقره رنگ‌آمیزی شده بوده که اکنون در اثر گذر زمان به سیاهی گراییده است. نه تنها رود حرکتی مارپیچ‌شکل دارد بلکه فرم کلی‌اش نیز به شکل ماری است که گویی دریاچه حکم سرش را دارد. در مسیر اطراف دریاچه سنگ‌هایی اغلب سرخ‌رنگ چیده شده است. رودها استعاره‌ای از جان‌بخشی به زمین یا روان زمین هستند.

۳-۳. ارتباط بصری نگاره‌ها با خونیراس و هورقلیا

آژند این تصاویر را بازنمایی خونیراس سرزمین با شکوه مزداییان یا زردشتیان می‌داند که مهم‌ترین عنصر مادی این سرزمین کوه البرز و سایر کوه‌هاست که چشمه‌هایی از آن می‌جوشد و دریایی در پای آن‌ها قرار دارد و حاوی نهرهایی که همه به اقیانوسی در پای البرز می‌ریزند. این سرزمین درختان مقدسی چون سرو، خرما و انگور دارد. او پس از این به حضور جوامع زردشتی در یزد و کرمان و شیراز آن زمان و ارتباطشان با پارسیان هند اشاره می‌کند و بر این نظر است که این نگاره‌ها احتمالا برای زردشتیان متمول شیراز تهیه شده و نگارگر هم با اندیشه‌ها و متون مقدس پیش از اسلام همدل بوده و «برای جاودانه‌ساختن خونیراس، سرزمین مقدس آبا و اجدادی خود، موقع را مغتنم می‌شمارد و این تصاویر را پدید می‌آورد» (آژند، ۱۳۸۷، ۱۹۷).

افزون بر این‌ها، یکی از اهداف اثر هنری گردآوری جهانی مبتنی بر روابطِ موجودات با یکدیگر، حفظ و نگهداری آن جهان و میراث افرادی است که در آن زندگی می‌کنند. اثر هنری بازتابی از جهانِ افرادی است که مهم‌ترین امورِ زیسته‌شان را تصویر می‌کنند (تونر، ۲۰۱۸، ۸). بر این اساس به‌جاست اشاره کنیم که این نگاره‌ها بازتابی از گونه‌های گیاهی مختلفِ متأثر از اقلیم نگارگر یعنی بهبهان و به‌طور کلی مناطق جنوبِ ایران نیز هستند. کربن می‌گوید جغرافیای شهودی ناظر به عالمی است که نور خودش را می‌تراود/می‌تاباند. این عالم، عالم نور است و ویژگی اجسامِ نورانی بر روی زمینِ تحول یافته، دقیقا این است که «سایه ندارند/نمی‌افکنند»[۱] و در عالم علوی/ملکوت، همیشه نیمروز است. همان‌طور که زمینهٔ طلایی سرخ‌فام شمایل‌ها یا منظره‌ها در یک مکتب ایرانی، رنگ‌ها را دیگرگون می‌کند، در نگاره‌های مورد بحث نیز زمین مملو از درخت و کوه است اما هیچ سایه‌ای وجود ندارد و گویا روز روشن است یا در واقع نور از درون زمین ساطع می‌شود؛ اگر گوشه‌ای از نگاره شب به نظر می‌رسد- نگارهٔ شمارهٔ ۴، کوه بالای تصویر- اما مابقی تصویر روشن و نورانی یا هنگامهٔ سحر است. فصول به هم آمیخته‌اند زیرا برخی از نخل‌ها به خرما نشسته‌اند و همزمان درختان دیگر غرق در شکوفه‌اند، می‌دانیم که نخل در شهریور خرما می‌دهد و شکوفه‌ها متعلق به پایان اسفند و فصل بهار هستند. گونه‌های مختلف گیاهی اگر چه متنوع‌اند اما نخل، سرو، کاج، انگور نقش‌مایه‌های اصلی‌اند که نه تنها در ایران قبل از اسلام بلکه پس از اسلام نیز و همین‌طور در آیات

[۱] «در نقاشی ایران تلاش برای کشف و کاوش بُعد سوم صورت نمی‌گرفت؛ تأثیرات جوّ، تأثیرات نور و سایه به یک میزان مغفول نهاده شده. نقاش ایران در این حیطه با ویژگی عمومی هنر آسیا مشترک است، همیشه از سایه دوری گزید، و سیاهی را هرگز فرا ننمود» (بینیون، ۱۳۹۳، ۱۷۱).

قرآن، مقدس و مهم شمرده شده‌اند. کوه‌های به آسمان برکشیده هم معادلِ توصیف البرز در بندهش‌اند و هم کوه‌هایی که در قرآن ستون‌های زمین وصف شده‌اند.

بر اساس توصیف‌های متون مقدس ایران باستان، تمثل بهشت ییمه در میانه عالم/در دل عالم و همین‌طور ارض هورقلیا نیز احتمالا چنان است که در این نگاره‌ها مصور شده است. در واقع می‌توان با کوماراسوامی موافق بود که «چنین مناظری البته نمی‌توانست نماینده منظره‌ای واقعی در زمین باشد، بلکه نمادهایی از طبیعت بود که هیچ‌گونه همخوانی با واقعیت نداشت» (آژند، ۱۳۸۷، ۱۹۵). بینیون هم با اشاره به یک برگ از نقاشی مکتب شیراز[۱] – نگارهٔ شمارهٔ ۱ در این پژوهش- بر این نظر است که منظره‌پردازی در نقاشی ایرانی، هرگز به‌سان آیینه‌ای برای حالات بشری و سیمانگاری یک صحنه درنیامد (بینیون، ۱۳۹۳، ۱۷۱). در واقع تمثل بهشت ییمه به عنوان واقعه‌ای ذاتا نفسانی و در عالم هورقلیا رخ می‌دهد. این‌چنین است که سهروردی شرق وجود را در مبحث جغرافیای شهودی از ایران باستان به ایران پس از اسلام پیوند می‌زند.[۲]

با دگرگونی جغرافیای تحصلی به جغرافیای شهودی، تاریخ نیز متحول می‌شود، اما در عین حال باید توجه داشت زمین به عنوان رمز و تأویل این رمز در یک فرایند افزایشی-و نه کاهشی- در بازگشت به اصل خود، جغرافیای تحصلی را به جغرافیای شهودی و تاریخ طبیعی را به تاریخ قدسی برمی‌گرداند.[۳] بنابراین ما هم به عنوان مخاطب فعلی این نگاره‌ها، بر اساس روش پدیدارشناسانه هرمنوتیکی کربن دوباره در همان بافتار به تفسیر نگاره‌ها پرداختیم. چنان‌که کربن نیز اشاره کرده است، تفسیر جز از مسیر ظاهر برای رسیدن به باطنِ-احتمالی- نمی‌گذرد. از این‌رو به جزییات تک‌تک نگاره و مقایسه‌شان با هم برای یافتن وجوه اشتراک و افتراق‌شان پرداختیم. از این راه بود که می‌توانستیم چنین تفسیر کنیم که این پنج نگاره با اشتراکات بی‌شمار در حال بیان امر واحدی هستند.

سخن آخر این‌که از عجایب نگاره‌های مذکور، نبود فیگور و پیکر انسان است. جهانی- زمینی- خالی از انسان که حتی می‌تواند هراس‌انگیز باشد و این پرسش را پدید می‌آورد که اگر انسانی نیست که وجود را آشکار کند پس این وجود بر چه کسی آشکار شده است؟ بر نگارگر؟ بر نگرنده؟ بر خالق هستی در بی‌زمانی و بی‌مکانی؟ آیا انسان در واقع با غیابش به حضور و ظهور رسیده است؟ انسانی که برگه‌ها را تخیل و مصور کرده، بی‌آن‌که هیچ چهره‌ای انسانی در آن بنگارد، آیا بر خود تأکید کرده است؟ یا این منظری است که اساسا بنا نیست انسان در آن باشد؟ یا انسان با جسمیتش در آن نخواهد بود؟ آیا انسان مابعدِ این منظره است؟ و پرسش‌های بیشتری که می‌توان طرح کرد. [۴]

---

[۱] در کتاب سیر و صور نقاشی ایران، صفحهٔ ۴۲۱ نگارهٔ شمارهٔ b۸۵۶.

[۲] رجوع کنید به کربن، هانری (۱۳۹۱، ج ۲)، چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی: سهروردی و افلاطونیان پارس، ترجمه و تحقیق انشاءالله رحمتی، جلد دوم، تهران: سوفیا از صفحات ۱۹۰ تا ۳۵۰.

[۳] به موضوع تاریخ قدسی در اندیشهٔ کربن و نسبتش با نگارگری ایرانی در مقاله‌ای با عنوان « تاریخِ جان‌ها: جهانِ معنای چند برگ از نگارگری ایرانی با محوریتِ کیخسرو از منظر فلسفهٔ پدیدارشناسانه-هرمنوتیکی هانری کربن با تمرکز بر مفهومِ تاریخ تمثیلی» (همراه با شهریار شکرپور) پرداختیم که در نشریهٔ علمی «عرفان اسلامی» در دسترس است.

[۴] این پرسش را در پژوهش‌های مربوط به نقاشی ایرانی بسط خواهیم داد.

نمودار شماره ۳. جغرافیای شهودی در نگاره‌های مکتب شیراز-بهبهان: مأخذ نگارنده

۴. نقد و نظر

۴-۱. طرح پرسش

در مواجهه با آثار نگارگری، پرسش اصلی این است که این نگاره‌ها را «چگونه» باید تفسیر کرد؟ یا اساسا باید «تفسیر» کرد؟ اگر رویکردی تفسیری برگزینیم، تفسیر به چه معناست؟ در تفسیر به معنای عام، آیا باید نگاره‌های مذکور را تجسم عالم واقع و طبیعتِ محصلِ منطقهٔ شیراز و به‌ویژه بهبهان دانست؟ یا باید آن‌ها را تمثل امر دیگری یعنی چشم‌اندازِ خورنه، هورقلیا و عالم مثال درنظرگرفت؟ اشارات نشانه‌شناختی متن با رجوع به بافتار تاریخی‌اش چیست؟ حتی اگر با متن‌پژوهی به شواهدی برای نزدیک شدن به پاسخ دو پرسش مذکور برسیم، پرسش مهم دیگری نیز می‌توان پرسید که این نگاره‌ها «اکنون» برای ما چه «معنا»یی را آشکار می‌کنند؟ و چگونه این فهم گذشته را در افقِ حال پدیدار می‌کند؟ هنگامی که از آشکارگی سخن می‌گوییم نه در پی «احیا»ی گذشته بلکه نزدیک شدن به آن آثار در افق اکنون و برای آشکارگی جهان‌شان و همچنین درکِ وضع و قرار خودمان به عنوان مخاطبان آن آثار هستیم. در واقع اگر قرار باشد، این نگاره‌ها را صرفا نشانه‌هایی در یک بافتار تاریخی که زمانش سر آمده بخوانیم، یا بازتابی از عالم مثال یا انتزاعی از اقلیم جغرافیایی و یا صرفا به انگیزه‌ای فردی برای حفظ میراث دینی-هویتی نگارگر تقلیل دهیم- که تمام این عوامل هم اثرگذارند-

آیا نمی‌توانیم – و یا نباید یا چگونه باید– آن‌ها را در یک کلیتِ دیداری که برای آشکارگی زوایای حاضر و غایبِ تاریخ نقاشی ایرانی در پیوند و نسبت با زیست‌جهانِ ایرانی است، درک و تفسیر کنیم؟ چنین تفاسیری، نگارگری ایرانی را چگونه آشکار و حاضر می‌کند و در عین‌حال چه جنبه‌هایی را به غیاب و خفا می‌برد؟ و در نهایت چگونه می‌تواند از دام تفاسیرِ تمامیت‌گرا و خوانش‌های غالب بگریزد؟ بنابراین آن‌چه را امروز هم این نگاره‌ها برای ما آشکار می‌کند، نمی‌توان به بحث تکنیکِ صرف، عدم آشنایی نگارگر با انواع فنونِ ترسیم یا تأثیرات اقلیمی محدود کرد. به‌ویژه هنگامی که گذشته را در افقِ حال و اکنون نه با نگاه پوزیتیویستی بلکه با نگاه پدیدارشناختی و در ادامه با رویکردی انتقادی خوانش می‌کنیم.

۲–۴. اشاره به محدودیت‌های اندیشهٔ کربن برای خوانش نگارگری ایرانی

در انتها و پیش از جمع‌بندی باید بر این نکته تأکید کنیم ما در این پژوهش کوشیدیم، آشکار کنیم که اگر کربن به نگارگری یا معماری– میدان نقشِ‌جهان– اشاره‌ای می‌کند، از پیش منظومهٔ فکری مشخص و نقطهٔ صفر معرفتی دارد و هدفش از پدیدارشناسی پرده برکشیدن از «امر/واقعهٔ دینی» است. بنابراین امورِ دیگر، مثل شعر و هنر از جهتِ نسبتی که با امر دینی دارند، معنادار می‌شوند. این رویکردِ مذکور نتایج مشخصی به‌همراه دارد و از آن‌جا که در پی شکلی از وحدت است، ناگزیر –حتی با تأکیدش بر فهم فردی– تفاوت‌ها و تمایزها را نادیده می‌گیرد یا برخی را به نفع دیگری کم‌اهمیت یا پراهمیت جلوه می‌دهد. با این حال اندیشهٔ هانری کربن در مواقعی –مانند نقاشی‌های گلچین مذکور– برای تفسیر نگارگری ایران راه‌گشاست و امکان تأویل و رمزگشایی بصری و محتوایی برخی از آثار نگارگری ایرانی را فراهم می‌کند؛ اما باید در نظر داشت که با توجه به گستردگی و تعدد مکاتب و آثار نگارگری ایران، به سختی می‌توان از امکانات خاصِ (پنج‌تنی، ۱۴۰۰) اندیشهٔ کربن برای تفسیر کلیت نگارگری ایرانی بهره برد زیرا آثار بسیاری از دایرهٔ این تفسیر بیرون می‌مانند، یا نادیده گرفته می‌شوند، از جهانِ معنایشان غفلت می‌شود یا قابلیتِ خوانش در قاب تاریخ شهودی و جغرافیای تمثلیِ خاصِ نگاه کربن – یا رویکرد دین‌محور– را ندارند، زیرا چنان‌که پیش‌تر گفتیم، هدف کربن در مسیر فلسفی‌اش در نهایت نجاتِ دو پدیدارِ کتاب مقدس و آینه است. همچنین منظر کربنی با تأکید بر واقعهٔ دینی و متن مقدس، راه را برای مواجههٔ همهٔ جانبهٔ پدیدارشناس –فارغ از دین یا صرفا دین در کنار عوامل دیگر در زمانِ آفرینش نگاره‌ها– می‌بندد و سبب محبوس شدن نگاره‌ها در چارچوب ساختارهای شکل‌گرفته می‌شود.

این پژوهش بخشی از پژوهش دیگری است که در پی آشکارگی و لایه‌برداری از نگارگری ایرانی برای نجاتِ پدیدارهای آن از تفاسیر تمامیت‌خواه و غالب –مانند خوانش عالم مثالی– است؛ اما از آن‌جا که پژوهشگران برجستهٔ این حوزه به امکاناتِ نگاه کربن در مواجهه با نگارگری ایرانی اشاره کرده‌اند ولی در عینِ حال پژوهش‌هایی به‌طور مشخص با این هدف انجام نشده است (پنج‌تنی، ۱۴۰۰، ۶۲ و ۶۸). نگارنده در حد توان خویش، ضروری دید پس از شناخت دستگاه فکری کربن و یافتن جایگاهِ احتمالی نگارگری در آرای او، از زاویهٔ دید او به نگارگری بنگرد، محدودیت‌ها و موانع‌اش را آشکار و سپس از آن عبور کند.

نتیجه‌گیری

نزد کربن پدیدارشناسی معادل کشف‌المحجوب به معنای پرده‌برداشتن از امر نهان یعنی پدیدارِ کتاب قدسی و پدیدار آینه است. این نجات رخ نمی‌دهد مگر با فهمیدن و فهماندن. کربن برای هرمنوتیک نیز معادل تأویل یعنی بازگرداندن یک چیز به آغاز یا اصل آن را

انتخاب می‌کند. فرایند تأویل با عمل فهم متحقق می‌شود که او برای فهم نیز واژهٔ وَعی را برمی‌گزیند که در ریشه‌اش ارتباط با نحوهٔ وجود مشخصِ فرد نهفته است. دازاین/نفس همزمان با تأویلِ متن، خویش را تأویل می‌کند و از این مسیر دوباره متولد می‌شود. کربن دربارهٔ چگونگی رخ‌دادن این فرایند، به قوهٔ خیال و دربارهٔ محل وقوعش به عالم خیال/مثال ارجاع می‌دهد. تأویل رمزی روحانی به حفظ توأمان ظاهر و باطن اهتمام دارد. پس چنین تجربه و تأویلی در عالم ادراک خیالی محض رخ می‌دهد، آن‌هم عالمی که متناسب با درک و فردیت هر شخصِ انسانی است. حال بر اساس این مبانی و با تمرکز بر عالم مثال/اقلیم هشتم به عنوان نقطهٔ ثقل اندیشهٔ او، به تمثیل زمین در چنین جغرافیایی و رابطه‌اش با نفس بر اساس متون مقدس ایران باستان پرداختیم. در چنین فرایندی علاوه بر دگرگونی زمین از جغرافیای طبیعی به جغرافیای حکمی/شهودی، نفس هم دگرگون می‌شود و این واقعه‌ای ذاتاً نفسانی است که در عالم واسطه/مثال واقع می‌شود و در قالب حضورهای متشخص تجربه می‌شود. فهم این جهانِ میانه به عهدهٔ خیال خلاّق است. ادراک حکمت زمین از طریق جغرافیای تحصلی و تجربی مقدور نیست و نیازمند نوعی جغرافیای شهودی است که کربن آن را به پیروی از متون مقدس ایران باستان «چشم‌انداز خورنه» نامیده است. همچنین چشم‌انداز خورنه را نمی‌توان از طریق شیوه‌های ترسیمی متداول کرد، بلکه از طریق هنر تمثیلی به عنوان ابزاری برای مکاشفه قابل ترسیم است. بر اساس اندیشه و اشارات کربن به بحث ارضِ ملکوت، برای بسط و تفصیلِ این جغرافیایِ شهودی پنج نگاره از *گلچین اشعار* به تاریخ ۸۰۱ه.ق مکتب شیراز-بهبهان را به عنوان تمثل چشم‌انداز خورنه توصیف کردیم و به اهمیت عناصر مختلف اعم از کوه، رود و گیاهان، دریاها نحوهٔ تکوین‌شان در چشم‌انداز خورنه و رابطه‌اش با نفس پرداختیم. نکتهٔ قابل توجه این است که عناصر مذکور عناصری صرفا طبیعی نیستند بلکه به مثابهٔ رمزهایی‌اند که نیاز به تأویل دارند. حتی دلیل پدید آمدن چنین تصاویری این است که فقط جغرافیای شهودی قادر به ایجاد صحنه‌ای برای واقعه‌های شهودی است، زیرا به راستی نفس خودش بخشی از آن واقعه‌هاست. گیاهان، رودها، کوهساران تبدیل به رمز می‌شوند، یعنی از طریق قوهٔ صورت مثالی که خودش عین حضور مرتبه شهودی است، ادراک می‌شوند و به همین اعتبار، ادراک همه آن‌ها در عالم مثال روی می‌دهد.

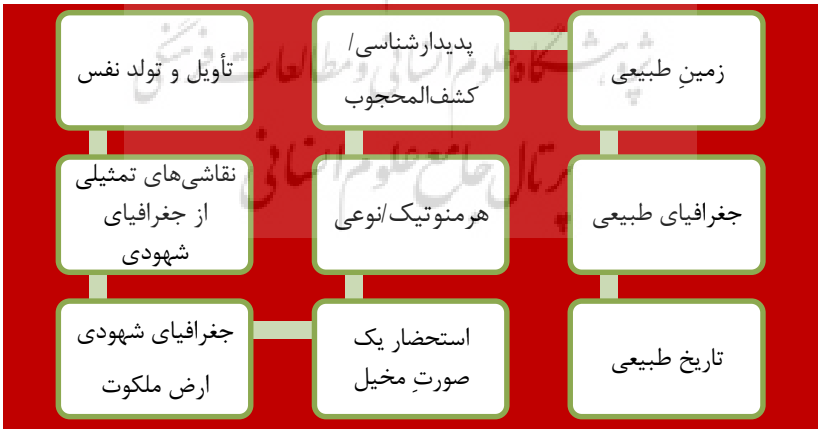
جغرافیای مثالی، محلِّ واقعه‌های نفس است. بدون نفس، آن واقعه‌ها، دیگر محلّی برای وقوع ندارند، دیگر واقع نمی‌شوند. این‌که ما در ادامه با تأکید بر جزییات بصری و نمادین چند نگاره از این گلچین، منظر کربنی را ادامه دادیم از این جهت بود که اگر نگاره‌ها را به مثابهٔ رمزهایی برای تمثل جغرافیای شهودی در نظر بگیریم، می‌توانیم این جریانی تأویلی را –نه با رجوع به متن مقدس و بافت دینی بلکه با تأکید بر نحوهٔ وجودِ مشخص هر فرد و فهم او در یک افق معنایی– مستمر کنیم و راهی هم برای تفسیری از این نگاره‌ها فراهم کنیم. با رجوع به متون مقدس ایران باستان و همین‌طور آرای حکمای اسلامی به‌ویژه سهروردی، دریافتیم که رمزها تن به قواعد کلی نمی‌دهند و در عین حال هر نفس به تفسیر دوبارهٔ رمزها دست می‌زند و این تفسیر فرایندی افزایشی برای بازگرداندن رمزها به اصل خویش است. ما هم کوشیدیم در این فرایند با تمرکز بر نگاره‌ها و نگاره‌ها به مثابهٔ یک جهان، این فرایند را ادامه دادیم. به دیگر سخن، هدف از به‌کارگیری رویکرد پدیدارشناسانه هرمنوتیکی یا کشف‌المحجوب تأویلی/روحانیِ کربن، حاضر کردن این نگاره‌ها در زمان حال است. در این بخش آنچه را در پاسخ به پرسش‌های پژوهش آشکار شد، به اختصار بیان و جمع‌بندی می‌کنیم:

۱) ارتباط میان جغرافیای شهودی (حکمت زمین) با فضای نقاشی‌های تمثیلی: یافته‌های مسیر پژوهش آشکار می‌کند که برای نشان‌دادن جغرافیایِ شهودی به عنوان محلِ وقوع رخدادهای نفس، شیوه‌های متداول در سبک‌های مختلف نقاشی چندان

کارآمد نیست؛ برای تمثل جغرافیای شهودی می‌توان از ابزار متناظر و متناسب آن یعنی از نقاشی‌های تمثیلی(نگارگری ایرانی) بهره‌مند شویم.

۲) امکانات دستگاه فکری هانری کربن برای خوانش نگارگری ایرانی —به‌طور ویژه نقاشی‌های مکتب شیراز–بهبهان–: از آن‌جا که مقصود کربن از پدیدارشناسی کشف‌المحجوب یعنی پرده برداشتن از راز و امر نهان و مقصودش از هرمنوتیک، تأویل یعنی به آغاز برگردان است و در این مسیر پدیدارشناسانه هرمنوتیکی در نهایت هدف تأویل نفس است، امور ظاهری و محسوس به رمز تبدیل می‌شوند و این رموز با مبنا قرار دادن دو پدیدار کتاب قدسی و پدیدارِ آینه تأویل می‌شوند؛ پس نقاشی‌های گلچین اشعار به تاریخ ۸۰۱ ه.ق نیز در همان قاب، قابلیت رمزگشایی دارند، هرچند به تعداد نفوس امکان رمزگشایی وجود دارد. بر این اساس نقاشی‌های مذکور می‌کوشند جغرافیای شهودی و بحث از حکمت زمین را که در آن پرسش از چیستی به کیستی تبدیل می‌شود، متناسب با متون مزدایی ایران باستان تمثل ببخشند. مسیری که هانری کربن در کتاب ارض ملکوت گشوده است و ما بر اساس روشی که از آرای او استخراج و در پیشینه به آن اشاره کردیم و در این مقاله آن تفاسیر را با تأکید بر جنبه‌های بصری/ظاهری و فهم و تفسیر نگارنده از نگاره‌ها بسط دادیم.

۳) جهان معنایی نقاشی‌های گلچین اشعار به تاریخ ۸۰۱ ه.ق. متعلق به مکتب شیراز–بهبهان: با توجه به تحلیل نقش‌مایه‌های برگ‌های گلچین اشعار که در آن فصل‌ها درهم‌آمیخته‌اند، اغلب نیمروز است، گیاهان متنوع‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که این آثار ترسیم و تجسمِ جغرافیای تحصلی نیستند و باتوجه به زمان و مکان این اثر در دورهٔ تیموریان و تفاوتِ نقش‌مایه‌های این گلچین با آثار مشابه، می‌توان به ارتباط محتوایی آن‌ها با مضامین متونِ ایرانِ باستان پی برد. در این تصاویر زمین طبیعی به زمینِ شهودی تبدیل شده و در یک جهان معناییِ نقش‌مایه‌های اقلیمی و طبیعی به جغرافیا و تاریخ شهودی پیوند زده شده است.



نمودار شماره ۵. فرایند تبدیل زمینِ طبیعی به زمین شهودی و نقاشی تمثیلی: مأخذ نگارنده

References

Akhgar, M. (2012). *Fani and Baghi (mortal and immortal): A Critical Introduction to the Study of Iranian Painting*. Herfeh Honarmand. (In Persian)

Azhand, Y. (2008). *Shiraz School of Painting*. Iranian Academy of the Arts. (In Persian)

Bachelard, G. (2006). *The Dialectics of Outside and Inside: Phenomenology of Fantasy*. Translated by A. Maziar, Iraninan Academy of the Arts. (in Persian)

Berger, A. (2013). *The Concept of Imagination in the Phenomenological Approached of Henry Corbin and Mircea Eliade*, The journal of Religion. 66(2), 141-156.

Binyon, L. (2013). *Servey of Persian art*. under the supervision of Arthur Upham Pope. translated by Y. Azhand, Molla. (In Persian)

Chevalier, J. G. A. (2007*). Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. translated by S. Fazaeli, Jeihoon. (In Persian)

Chittick, William. (2020). Ibn ‘Arabî, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.), https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/ibn-arabi/

Corbin, H. (2004). *From Heidegger to Suhrawardi*. translated by H. Foladvand. Ministry of Culture and Islamic Guidance; Printing and publishing organization. (In Persian)

Corbin, H. (2008). *Avicenne et le récit visionnaire*. translated and researched by I. Rahmati. Sophia. (In Persian)

Corbin, H. (2010). *Realism of Colors and the Science of Scale (temple and contempelation)* .translated by I. Rahmati. Sophia. (In Persian)

Corbin, H. (2011). En Islam Iranien: *Aspects Spirituels et Philosophique (Spiritual and Philosophical Perspectiveof Iranian Islam): Twelver Shi'ism*, Vol. 1. Translated and researched I. Rahmati. Sophia. (in Persian)

Corbin, H. (2011). *En Islam Iranien: Aspects spirituels et philosophiques: Sohrawardî et les Platoniciens de Perse (Spiritual and Philosophical Perspectives of Iranian Islam: Suhrawardi and the Platonists of Pars)*. Vol. 2. Translated and researched by I. Rahmati. Sophia. (In Persian)

Corbin, H. (2014). *En Islam Iranien: Aspects spirituels et philosophiques, III: Les Fidèles d'amour. Shî'isme et soufisme (Spiritual and Philosophical Perspectives of Iranian Islam: The Characteristics of Love, Shiism and Sufism.* translated and researched by I. Rahmati. Vol. 3. Sophia. (In Persian)

Corbin, H. (2016). *Corps spirituel et terre céleste: de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite.* translated and researched by I. Rahmati. Sophia. (In Persian)

Corbin, H. (2018). *En Islam Iranien: Aspects spirituels et philosophiques: L'École d'Ispahan. L'École Shaykhie. Le Douzième Imâm (Spiritual and Philosophical Perspectives of Iranian Islam: Isfahan School, Sheikhiyeh School.* Vol. 4, Part 1. Translated and researched by I. Rahmati, Sophia. (In Persian)

Corbin, H. (2018) . *En Islam Iranien: Aspects spirituels et philosophiques: L'École d'Ispahan. L'École Shaykhie. Le Douzième Imâm (Spiritual and Philosophical Perspectives of Iranian Islam: The Twelfth Imam (A.S.) and Futuwwa*. Vol. 4, Part II, translated and researched by I. Rahmati. Sophia. (In Persian

Corbin, H. (2019). *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabî*, translated and researched by I. Rahmati, Sophia. (In Persian)

Dadgi, F. (2011). *Bundahishn*. translated by M. Bahar. Tous. (In Persian)

Doustkhah, J. (2006). Avesta, in: *The oldest Iranian hymns and texts*. Morvarid. (In Persian)

Ishaghpour, Y. (2017). *La Miniature persane: les couleurs de llumière, le miroir et le jardin*. translated by J. Arjamand. Daman. (in Persian)

Liao, S. & Tamar G. (2020). Imagination, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.), https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/imagination/

Mitchell. A. J. (2010). *Heidegger among the Sculptors: body, space, and the art of dwelling*. Stanford University Press.

Panjtani, M. (2021). Reflecting on the Possibilities and Limitations of Henry Corbin's Phenomenological-Hermenutical Approach in Reading Iranian Painting. *The Journal of Ettelaat Hekmat wa Maerefat*, 16(3), 61-69.

Rahmati, I. (2013*). Alchemy of Wisdom (Kimiaye Kherad)*. Sophia. (In Persian)

Rival, L. (2020). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*, Routledge.

Spiegelberg, H. (2012). *The phenomenological movement: a historical introduction* .translated by M. Olia. Minooye kherad. (In Persian)

Tonner, P. (2018). Heidegger, Heterotopic Dwelling and Prehistoric Art: An Initial Indication of a Field of Research. *Religions*. 9(12), 405. https://doi.org/10.3390/rel9120405

Vaysse, J. (2017*). Dictionnaire Heidegger*. Translated by SH. Oliaiy. Qoqnoos. (In Persian)

Wirth, J. M. (2017). *Mountains, rivers, and the great earth*: *reading Gary Snyder and Dōgen*. State University of New York Press

Zoroaster. (2014*). Gathas: Zoroaster 's verses*. translation of the Seventeen Hats along with Avesta text and linguistic reports. researched by A. Sasanfar, Behjat. (In Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی