معماری سینما*

مهدی حجت

درك صحیح رابطهٔ معماری وسینما، بیش ازهرچیز محتاج است به درك درستی از رابطهٔ میان هنر وفرهنگ هر «امّت» (به عنوان گروهی متشکل وهم جهت از انسانها). این رابطه، با وجود پیچیدگیش، به دلیل مصادیق زیادی که دارد، به راحتی در همهٔ هنرها وفرهنگ ها مشاهده می شود. ازجمله رابطهٔ میان فرهنگ وهنر دوران اسلامی در طول این چهارده قرن.

به عبارت دیگر می توان گفت هنر هر امّت، تجلی گاه فرهنگ او است وبه این ترتیب هرفرهنگی (به‌عنوان مجموعه‌ای ازآرمانها، عقائد، سنن، وآداب ورسوم و. . .)، دارای هنر خاصّ خود است، به طوری که فرهنگ دیگری نمی تواند عیناً همان هنر را باتمام ویژگیهایش داشته باشد. وحتی غالباً یك فرهنگ نمی تواند وبا بسیار برایش مشکل است که هنری راکه متعلق به او نیست، به گونه‌ای اقتباس ویاگزینش کند که کاملاً در آن فرهنگ حل شود وهیچگونه بیگانگی ای درآن احساس نکند. (اتفاقی که به صورتی غلط درمورد هنرهای نمایشی ـ اعم از سینما وتئاتر ـ در کشور ما رخ داده است).

در مورد آن اتصال درونی وارتباط تنگاتنگ میان فرهنگ وهنر هر امت، اگربه آثار هنری تاریخ فرهنگی کشور خود بنگرید، می توانید مصادیق ونمونه‌های متعددی بیابید، و در آنها شیوه‌های ایجاد آثار هنری خاص فرهنگ این

ملت را، که ویژه همین فرهنگ هستند، مشاهده کنید. سعی می کنم این مطلب را در مثالی روشن کنم:

درهنر نقاشی همهٔ ملتها وفرهنگها، یك پایهٔ مشترك وجود دارد وآن این است که، نقاش می خواهد همه یابخشی ازذهنیات خودرا (مبتنی یاغیر مبتنی برواقعیت) به صورت عینی مطرح وبیان کند؛ وبرای این بیان از ابزاری استفاده می کند که عمدتاً عبارت است ازیك صفحهٔ دوبعدی (مانند بوم) وابزاری که روی آن صفحه اثر می گذارند (مانند قلم مو ورنگ)، اینها مشترکات هنرنقاشی در همهٔ فرهنگ هاست، ازجمله در نقاشی فرهنگ شرق دور و. . . (باهمهٔ تنوعهایی که در هریك وجود دارد). اما آنچه که این نقاشیها را از یکدیگر متمایز می کند، نحوهٔ بیان هریك است که خاص هرفرهنگ است. یعنی هرفرهنگ در نقاشی خاص خودمتجلی می شود وخودنمایی می کند. به عبارت دیگر، اگر چه وسایل نقاشی، برای نقاشی دورهٔ کلاسیك اروپا ونقاشی ایرانی (مینیاتور) مشابه وبه طور کلی مشترك است (یك وسیلهٔ اثر گذار ویك صفحهٔ دوبعدی اثر پذیر)، اما این دوهنرمند باهمان وسیله‌ها، دو اثر نقاشی کاملاً متفاوت، بانحوهٔ بیان متفاوت می آفرینند. پس تمایزمیان این دونقاشی، در وهلهٔ اول منتج ازتمایز وتفاوت وسایل آنها نیست، بلکه از تفاوت فرهنگهای دو نقاش ناشی شده است.

مثلاً در مینیاتور می بینیم که جهان بینی شرقی واسلامی درآن تجلی یافته است. یعنی مینیاتوریست مسلمان ایرانی، اشیاء و واقعیتها را آن گونه که می بیند وازطریق حواس مادی درمی یابد واحساس می کند، نقاشی نمی کند، بلکه آنها را «آن گونه که در اصل و واقع وباطنشان هستند» ویا «آن گونه که باید باشندو اوبراساس آرمانها وعقائدش واز طریق شعور غیر مادی ادراك می کند»، نقاشی می کند. این است که شماتناسبات کاملاً مطابق با واقع مادی، ویا پرسپکتیو را در مینیاتور نمی بینید؛ ومی بینید که در مینیاتور، همهٔ اشیاء در یك سطح، ودوبعدی هستند. چرا که، از نظر مینیاتوریست مسلمان، اختلاف ارزشهای اشیاء در باطن وذات و وجود آنهاست، نه در ظاهر ونمود خارجی آنها. مثلاً در مینیاتور لیلی ومجنون، می بینید که شتر مجنون که پشت کوه قرار دارد، سرش به اندازهٔ نصف کوه است وهیچ مشکلی هم ایجاد نکرده است.

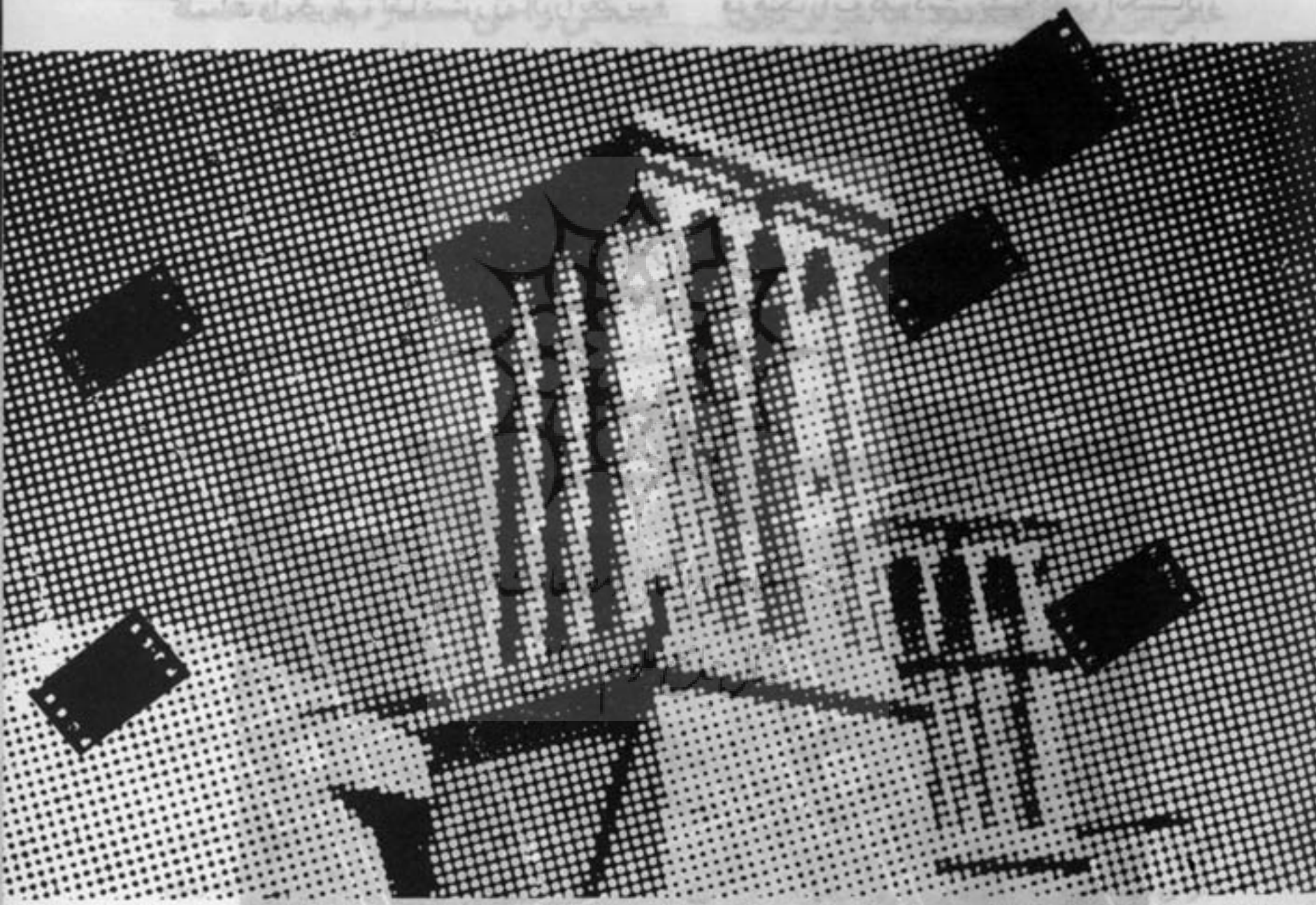
به طور خلاصه، کسی که به یك مینیاتور می نگرد، گویی به گوشه‌ای از عالم وجود می نگرد نه به ماهیتها وظواهر، یعنی ارزشها، ابعاد، تناسبات، رنگها، اشکال وترکیب بندی موجود در صفحهٔ مینیاتور، همان چیزی است که در اصل و وجود اشیاء هست نه آنچه در عالم ماده؛ وخلاصه نقاش آن را براساس ذهن خود ترسیم کرده نه براساس واقعیت بیرونی. درحالی که در نقاشی (ونیز مابقی هنر اروپا)، آنچه اصل است ـ که ناشی از همان دید رئالیستی حاکم برهنر اروپاست ـ همان چیزی است که عده‌ای آن را تعبیر به «بیرون گرایی» می کنند وبرعکس در مورد هنر شرق، تعبیر «درون گرایی» را به کار می برند. (که البته من کلمهٔ درون گرا باآن معنایی که تاکنون استعمال شده است را در مورد هنر شرق وهنر اسلامی، صادق نمی دانم).

این دیدی که در هنر اسلامی در تمام جلوه‌ها

وشاخه‌هایش (مثل نقاشی، معماری، خط، ادبیات و. . .) وجود دارد، بهترین مثال برای نشان دادن رابطه واتصال درونی وتنگاتنگ هنروفرهنگ است[1]

حال، همین قضیه را در مورد سینما بررسی می کنیم. درمثالی که از نقاشی آوردم، دیدیم که ابزار نقاشی، یعنی وسیلهٔ اثرگذار (قلم) و

کار معمار، ساختن ساختمان نیست، بلکه ایجاد فضایی است با حال خاصی که او در نظر دارد. فیلمساز نیز به روش دیگری چنین کاری می کند

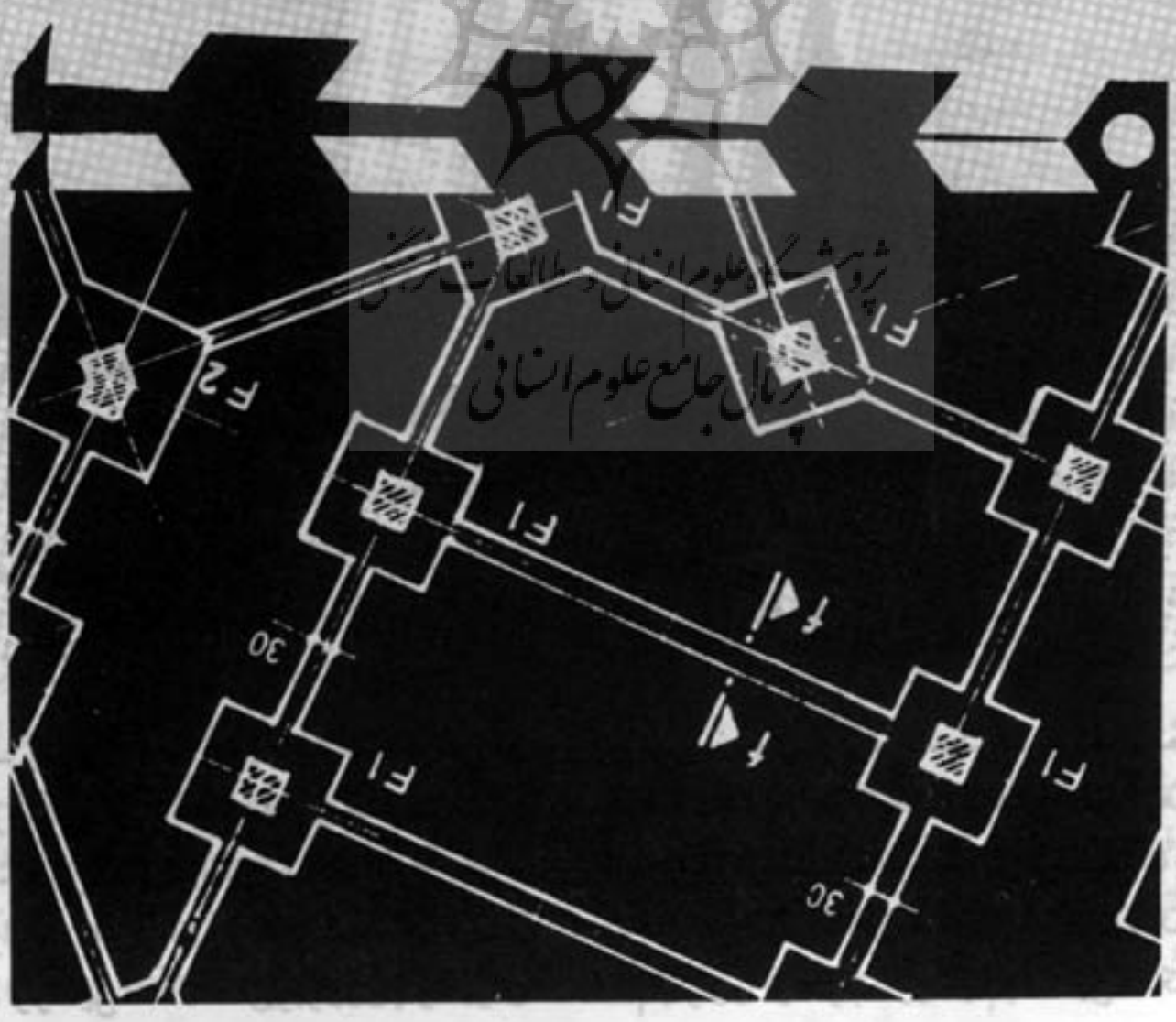


وسیلهٔ اثرپذیر (مانند بوم)، مشترك نقاشی در همهٔ فرهنگهاست، ومابقی را هرفرهنگی خودباید تعیین کند. درمورد سینما نیز می توان گفت ابزار این هنر، یعنی وسایل ضبط تصویر از یك سو، ووسایل انتقال تصویر بر روی پرده برای بازبینی ازسوی دیگر، مشترك هنر سینما درتمامی فرهنگهاست. اما دیگر چیزها را خود فرهنگ باید مشخص کند. نحوهٔ بیان را خود فرهنگ باید بدهد. درحالی که در سینمای امروز ایران، ما هم ابزار را از غرب آورده‌ایم (که این اشکالی

ایجاد نمی کند) وهم اصول ونحوهٔ بیان ودیگر چیزهایی که هنر سینما را می سازد. در واقع نحوهٔ بیان ودستورالعملها وتکنیکها و. . . متعلق به فرهنگ خودمان نیست وبه همین دلیل سینمای امروز ما، با فرهنگ ما همگن نیست وهمچنان باآن بیگانه است. اشکالی ندارد که وسایل یا تمام امکانات را ازدیگران بگیریم، وبه تعبیری، کلمات را بگیریم، اما دستور زبان را نگیریم؛ وبرای سینما دستورزبان جدیدی ابداع کنیم که برخاسته ازفرهنگ ماباشد. چرا که دستور زبان ونحوهٔ بیان غربیها برخاسته ازفرهنگ آنهاست.

زمانی، عده‌ای افتاده بودند به جان فرهنگ این مملکت ومی خواستند بی هویت ومنحرفش کنند، اما انقلاب اسلامی این نقشه را نقش برآب کرد. حال، ماباید هویت همگن این فرهنگ عظیم را احیاء کنیم، وهرحرکت هنری ماباید برخاسته از این فرهنگ اصیل باشد. ما اکنون نیازمند به این هستیم که زبانی برای هنر سینما (ونیز تئاتر امروزمان) بیابیم که زادهٔ این فرهنگ باشد.

موضوع بحث ما معماری وسینماست. برای بیان بهتر ارتباط این مباحث مثالی می زنم. اگر فرهنگ را به کف دستی تشبیه کنیم، انگشتان، هنرهای مختلف خواهند بود که در حقیقت مولود این فرهنگ می باشند. یك انگشت نقاشی، یك انگشت سینما، انگشت دیگر معماری و. . . مابحثمان از یك طرف روی ارتباط کف دست با انگشتان است واز سوی دیگر ارتباط انگشتان باهم. بخش اول صحبت تاحدودی به ارتباط بین این انگشتان وکف دست برمی گشت.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برای تعیین مشخصات هریك از هنرها (معماری وسینما) وعنوان کردن رابطه آنها باهم، دریك نگاه کلی می توان گفت پس از ورود اسلام به ایران وبعداز این که ایرانیان، اسلام را پذیرفتند؛ تدریجاً فرهنگ اسلامی ایران شکل می گیرد وحدود یك قرن طول می کشد تا روی هنرمندان تاثیر بگذارد و کم کم هنرهای خاص این فرهنگ ایجاد شود. اما تاثیر این تحول عظیم فکری اجتماعی، از لحاظ زمانی روی هنرهای مختلف مساوی نیست. چراکه اصولاً برخی هنرها خیلی سریع از تحولات فکری واجتماعی تاثیر می پذیرند، اما درعوض تاثیر گذاری این هنرها سطحی تر وکم عمق تر است؛ ودرمقابل، برخی دیگر از هنرها، از تحولات فکری واجتماعی خیلی به کندی تاثیر می پذیرند، اما تاثیر گذاری شان بسیار عمیقتر است. مثلاً پس از انقلاب، هنر شعرخیلی سریع تحت تاثیر انقلاب تحول یافت واکنون، اشعار متحول وخوبی در این دوره داریم، اما هیچ کس نمی تواند ادعا کند که ما معماری ای داریم که به نحوی متاثر از انقلاب اسلامی است. چون شعر، ازآن هنرهایی است که زود تاثیر می پذیرد، اما تأثیرگذاریش کم عمق است؛ و معماری از آن هنرهایی است که خیلی سخت و درمدت طولانی تأثیر می پذیرد، اما درعوض دارای تاثیرگذاری عمیق تری است. چون مخاطبان این بحث، غالباً با مباحث معماری ناآشنایند، سعی می کنم بامقایسه‌ای بین معماری اسلامی ایران ومعماری غربیها (غرب به‌مفهوم فرهنگی آن، نه به مفهوم سیاسی که غرب فرهنگی، شامل هم غرب وهم شرق سیاسی می شود) مقداری بحث را روشن کنم.

معنای کمال در معماری بدین گونه تجلی می کند که تمام اجزای این معماری دارای شخصیت هستند واز سوی دیگر تمام این اجزاء یك کل واحد همگنی را می سازند که همه باآن مرتبطند

ابتدا باید اشاره کنم که به معماری به دو روش می توان نگریست. یکی ازخارج وبه عنوان یك مجسمهٔ توخالی، که اصل، صورت خارجی آن است ومااز فضاهای خالی درون آن برای عملکردهای مختلفی که می خواهیم، استفاده می کنیم وفضا رابه صورت مثبت می بینیم؛ ودید دیگر از داخل، یعنی فضایی که درآن قرار گرفته‌ایم وعناصر وعوامل سازندهٔ آن، همچون سقف، دیوارها، روزنها، کف، و... یك فضای منفی است. درواقع درحالت دوم بنا را می توان به تودهٔ گلی تشبیه کرد که درون آن را بدان گونه که می خواهیم خالی می کنیم.

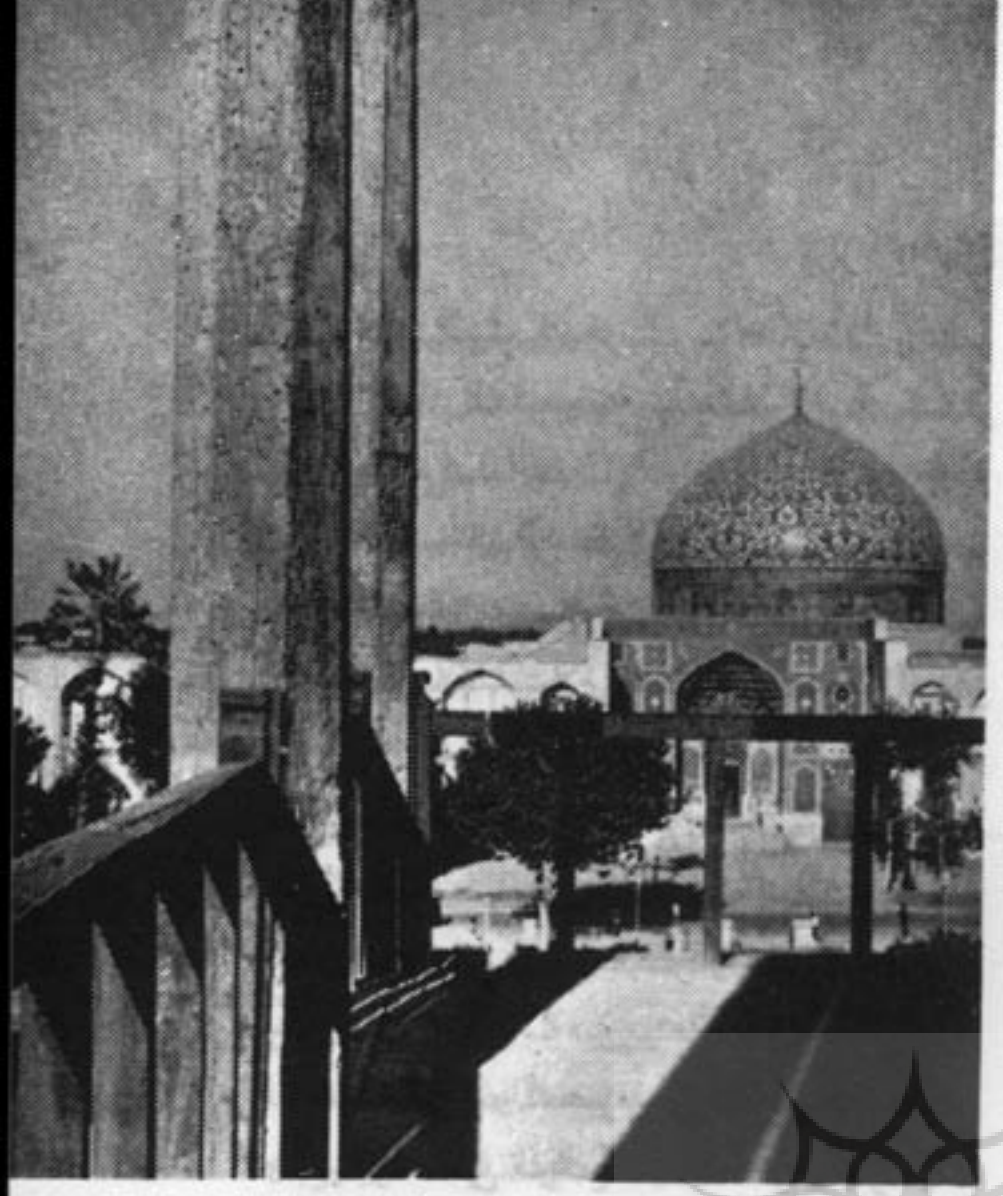
من به جرأت می توانم ادعا کنم که تمامی معماران غرب، ازگذشته تاکنون (بجز معدودی که متاثر از معماری شرق یابرخی تفکرات عرفانی بوده‌اند) به معماری از دید اول (مجسمهٔ توخالی) نگریسته‌اند، وبرعکس، معماران دورهٔ اسلامی، از دید دوم (اصیل بودن فضا)، معماری رامطرح کرده‌اند[۲].

پس ازشکل گیری، فرهنگ اسلامی، تدریجاً

اثر خود رابر معماری آشکار می سازد. پیش از اسلام، معماری ایران دورهٔ ساسانی، به معماری یونان وروم شباهتهایی دارد؛ اما از این دوره به بعد، معمار مسلمان تلاش می کند آن کمال جویی ای را که به‌آن در هنرهای دیگر این دوره، همچون مینیاتور، خط وادبیات اشاره‌کردیم، در معماری تبلور دهد، این است که بتدریج فضاهای معماری، معنایی پیدا می کنند که منتج از معانی شکل گرفته در ذهن معمار است. معنای کمال در معماری بدین گونه تجلی می کند که تمام اجزای این معماری دارای شخصیت هستند وازسوی دیگر تمام این اجزاء یك کل واحد همگنی را می سازند که همه باآن مرتبطند؛ وبه عبارت دیگر علاوه بر این که هریك از اجزاء به تنهایی کامل هستند، وقتی درجمع هم قرار می گیرند کاملند ویك کل کامل را می سازند. ازخصوصیات دیگر این نوع معماری آن است که وقتی فردی در اتاقی قرار می گیرد، این اتاق، فضایی است که می تواند حال خاصی رادر این فرد ایجاد کند. این حال برای معمار قابل کنترل است، یعنی معمار می تواند اتاقی وفضایی بسازد که وقتی انسانها در آن قرار گیرند، به آنها حالی دست دهد وتاثیری درآنها ایجاد شود که معمار خواسته است. به بیان دیگر، معمارکسی نیست که بنا می سازد، بلکه معمار کسی است که تاثیر فضاهای مختلف را در انسانهاودر عملکردهای مختلف می شناسد وازآن به‌نحوی که می خواهد استفاده می کند. مثلاً شما وقتی در کوچه‌های کاشان ویزد راه می روید، واقعاً احساس می کنید درکوچه ودر بیرون هستید، و درکوچه، خانه‌ها درون خود را به شما نمی نمایند، وهیچ چیز حکایت از درون بودن شما نمی کند. به دیوارها نگاه می کنید، دیوارهایی یکدست کاهگلی، ودرهایی کاملاً بسته وبدون هیچ راه نفوذی به داخل.

هنگامی که به سردر نزدیك می شوید، احساس می کنید که سردر، آرام آرام شما رابه درون دعوت می کند ولی چیزی از درون رابه شما نشان نمی دهد. در را که باز می کنید، به شما اجازهٔ داخل شدن به فضایی به نام «هشتی» را می دهد، و«هشتی» جایی است که هنوز درون نیست، اندرونی نیست، بلکه بیرونی است، وشما باید در آنجا مکث کنید. این هشتی، به واسطهٔ یك راهروی شکسته به حیاط مرتبط است، وهیچ گاه نمی توانید ازهشتی، حیاط را نظاره کنید. از این راهروی تنگ وتاریك وشکسته که در واقع عُسری ایجاد می کند، وارد گشادگی ویسر حیاط می شوید[۲] وانفجار نور را در درون حیاط می بینید. وتازه این حیاط، حیاط بیرونی است وهنوز شما وارد اندرون نشده‌اید. می بینید که شما یکی یکی جواز واذن دخول می گیرید وآرام آرام به شما اجازهٔ نزدیك شدن می دهد. اگر کارتان از این حد گذشت وشما محرم تر بودید، از حیاط بیرونی وارد یکی از اتاقهای بیرونی می شوید. وباز در صورت محرم تر بودن، جوازورود به حیاط اندرونی را می گیرید وتازه درخود اندرونی هم سلسله مراتب وجود دارد، مثل ایوانها وبعد اتاقهای اندرونی.

فرهنگ گذشتهٔ ما روی این سلسله مراتب خیلی تکیه داشته وآن را در تمام موارد جاری می کرده است. درون یك خانه که محل امن وایمن برای زندگی یك خانواده است، نباید در



دسترس همه کس باشد، واین چنین که گفتیم سلسله مراتب را در چنین موردی جاری می کند. مثال دیگر، سلسله مراتبی است که شما درخواندن نماز مراعات می کنید. چنانکه غسل می کنید یاوضو می گیرید، جا نمازتان را می آورید، برگهٔ اول آن را باز می کنید، بعد برگهٔ دوم را نیز، می ایستید، اذان می گویید، اقامه می گویید، تکبیرة الاحرام می گویید، و وارد نماز می شوید. . . اینها سلسله مراتبی است که شما برای ایستادن برابر آن وجود مقدس رعایت می کنید. در معماری اسلامی نیز، چنانکه گفتم، همین گونه است. اگر شما در بیرون هستید، همه چیز فریاد می زند ودرودیوار گواهی می دهد که در بیرونید، واگر در درون هستید نیز همین طور. ویا در شهر سنتی، ازبازار که می آیید، ابتدا به کوچه وارد می شوید، ازکوچه به پس کوچه، بعد به بن بست وبعد به یك ورودی کوچکی که دو پله دارد وبعد وارد خانه باآن سلسله مراتبی که گفتیم، می شوید.

متاسفانه این سلسله مراتبی که درهمهٔ امور وجود داشته، الان در بسیاری موارد از بین رفته است. مثلاً در همین مثالی که دربارهٔ شهر زدیم. در شهر امروزی ما، انسان وقتی در کوچه وخیابان راه می رود، اصلاً احساس بیرون بودن نمی کند، چون ازهمان خیابان می تواند حتی داخل اتاق خواب مردم رانیز نگاه کند. این چنین است که این سلسله مراتب به کلّی پاره وقطع شده است.

مثال دیگری که درمورد معماری گذشته‌مان می توان زد این است که در اتاقهای خانه‌های قدیم، در، هرگز ازگوشه باز نمی شود، بلکه انسان را درست ازمیانهٔ اتاق وارد آن می کند.

می دانید که در سینما وقتی دوربین را ازکنج وگوشه وارد یك اتاق مکعب شکل می کنند، خطوط اتاق که در پرسپکتیو رفته اند وخطوط گریز هستند، بازوایایی که دارند، فضا رانامتعادل نشان می دهند. به همین دلیل است که چون معمار مسلمان برتعادل تکیه دارد، با انسان شوخی نمی کند واورا هرگز ازگوشه ویا یك چنین پرسپکتیوی وارد فضا نمی کند، وهمهٔ عناصر دیگری را هم که دراین فضا وجود دارند (مثل پنجره‌ها، طاقچه‌ها و. . .) طوری به کار می گیرد که تقارن وتوازن وتعادل احساس شود[۲].

باتوجه به برخی مشخصات گذشته، می بینید که معماری ای که ما امروز ازآن استفاده می کنیم، یك معماری کپی شده از معماری فرهنگ دیگری است که هیچ تناسب وتجانسی بافرهنگ ما ندارد، ومن می خواهم این جمله را در مورد سینمای امروزمان نیز به کاربرم. یعنی سینمای ما هم، هنری است کپی

شده ازهنر سینمای غرب، با همان معنایی که آنها ازآن ادراك کرده‌اند، وباهمان نحوه‌ای که از آن استفاده کرده‌اند.

حال، سوال این است که آیادرهنر سینمای ما هم، همچون معماری، این خصوصیات که متاثر از فرهنگ اسلامی است وجود دارد؟ آیا در سینمای ما یك چنین روحی نهفته است؟ آیاسینمای ما متوجه آن باطن متحرکی هست که هریك ازآثار سینمایی ما را به یك آیت تبدیل کند که ازآن نشانی از او(معبود ومعشوق حقیقی) بگیریم؟

هرهنرمندی راکه صرفاً در یك محیط فرهنگی رشد کرد، نمی توان گفت که هنر او نیز دقیقاً تجلی آن فرهنگ است زیرا باید آن فرهنگ کاملاً در وجود اورسوخ کرده باشد. به عبارت دیگر اگر فرهنگی در وجود هنرمندی نفوذ ورسوخ کرده باشد، آن وقت هنر واثر هنری او نیز تجلی آن فرهنگ خواهد بود، وبه میزان شدت وضعف این رسوخ، هنرش نیز نسبت به‌آن فرهنگ، نزدیك ودور خواهد شد. مثلاً بسیاری از فیلمسازهایی که خودرامارکسیست می دانند، فیلمهایشان اصلاً مارکسیستی نیست، چون اصالت ماده وطبیعت درکارهایشان به چشم نمی خورد. در میان آنها، به نظر من، «یانچو» یك مارکسیست واقعی است، ودرکارهای او اصالت باماده است وآنچه که حکومت می کند، ماده وجهان ماده است. این که می بینید درکارهای اونماها طولانی می شوند، اتفاقی نیست، بلکه اوهستی راچنین می بیند وهستی ای که در مقابل این دوربین قرارگرفته، هستی ای است که می تواند ادامه یابد. از دید یانچو، انسان حادثه‌ای است که بربستر ثابت طبیعت اتفاق افتاده است.

بنابراین ما نیز می توانیم یك فیلمساز مسلمان باشیم اما (به دلیل عدم رسوخ کامل فرهنگ اسلامی در وجودمان ونشناختن ولمس نکردن ابعاد مختلف این فرهنگ) هیچ نشانی از اسلام وفرهنگ اسلامی در آثارمان وجود نداشته باشد، ویا بالعکس، درآثارمان نشانه‌هایی ازفرهنگ اسلامی ایرانی به چشم بخورد. ولی آنچه که باید بدان برسیم این است که تمامی اثر ما، یك پارچه، نشانه‌ای ازفرهنگ اسلامی باشد واین نشانه‌ها ازهمه جای آن ببارد. ما می توانیم ازمعماری اسلامی این درس را بیاموزیم که چگونه یك فرهنگ، خود را به تمامی دریك اثر هنری متجلی می سازد.

پس از یك جهت، رابطهٔ بین سینما ومعماری در کشورما روشن شد، وآن این بود که ما می توانیم برای یافتن سینمایی برمبنای فرهنگ اسلامی ومتجلی کردن این فرهنگ در سینما، از معماری اسلامی وروشهائی که در این راه از آن سود برده است استفاده نمائیم.

اما جنبهٔ دیگر رابطهٔ سینما ومعماری این است که معماری به عنوان یك اثر ساخته شده، چگونه در سینما وهنر فیلمسازی حضور می یابد. در فیلمی که ساخته می شود، به هرحال شخصیتهای فیلم در یك فضای معماری قرار می گیرند، که فیلمساز لازم است این فضا را بشناسد. خصوصاً در مواردی که مختصات تاریخی وجغرافیایی آن فضا نیزمطرح باشد. یعنی فیلمساز باید بامعماری وکیفیات وخصوصیات معماریهای متعلق به مکانها وزمانهای مختلف، آشنا باشد.

یکی از مشکلات در فیلمهای ما، همین ناآشنایی فیلمسازان با جزئیات معماری اسلامی ایران است. مثلاً به عنوان نمونه‌ای بسیار ساده، فیلمسازهای ما نمی دانند که کدام در، آستانه دارد وکدام ندارد. یا دکوراتورهای ما نمی دانند که جای طاقچه کجاست ویامحل هره چینی کجای دیوار است، گاهی طاقچه‌ها یا هره چینی هایی که‌نشان می دهند کاملاً بی ربط است. یا نمی دانند یك دیوار را چگونه تمام کنند، یا کجا پنج دری به کار می رود کجاسه‌دری، ایوان چگونه در مقابل اتاق قرار می گیرد، ورودی یك اتاق چگونه است. تمام اینها اشتباهاتی است که مکرر در فیلمهایی که اکنون عرضه می شود، می بینید. در این رابطه فراگیری حداقل دانش معماری درمقاطع تاریخ وجغرافیای مورد نظر فیلمساز، ضروریست.

جنبهٔ دیگر رابطهٔ معماری وسینما ـ چنانکه اشاره شد ـ این است که معمار وفیلمساز، هردو، فضا می سازند. گفتیم که‌کار معمار ساختن ساختمان نیست، بلکه ایجاد فضایی است با حال خاصی که او در نظر دارد. فیلمساز نیز به روش دیگری چنین کاری می کند. او نیز می خواهد بافضا سازی، حال خاصی را در مخاطب خود ایجاد کند، چه بااستفاده از روابط درون اجزاء فیلم وچه روابط میان کل اجزاء.

ازسوی دیگر معماری مامنبع بسیار خوبی برای مطالعه است. البته نه فقط مطالعهٔ کسی که در این باره نوشته شده، بلکه مطالعه روی خود این آثاری که گذشتگان برای ما به یادگار گذاشته‌اند، وچنان که گفتیم، ازآن بیاموزیم که چگونه اعتقادات خود را درهنرمان متجلی کنیم. حافظ را بنگرید! تمام شعرایی که همزمان او بودند وراجع به مسائل روزمره زندگی صحبت

کردند، آثارشان یا باقی نمانده یا نسخ آن در کتابخانه‌هاست، اما دیوان حافظ در خانه‌های همهٔ ما وجود دارد، چون حافظ از او سخن گفته، واز حقیقت عالم وجود پرده‌هایی را برداشته است.

اگر خالق بزرگ، مجموعهٔ عالم راخلق می کند وتك تك اجزائش را آیه‌ای برای پی بردن ما به اوقرار می دهد، انسان هنرمند نیزباید اثر هنری ای که ـ به تعبیری ـ خلق می کند، به گونه‌ای باشد که آیتی برای پی بردن به خدا باشد.

البته من، خود با این تعبیر خلق کردن درمورد هنرمند موافق نیستم. زیرا درواقع هنرمند خلق نمی کند، بلکه کشف وپرده‌برداری می کند. حقیقت عالم وجود که جمال مطلق است، در پرده است، وهنرمند از این جمال، حجاب راکنار می زند وپرده‌برداری می کند وهرچه هنرمندتر باشد، پرده‌های بیشتری را از این جمال کنار می زند.

همچون نی که از نیستان بریده شده، از دوری از اصل خویش می نالد، هنرمند نیز به‌خاطر دوری از اصل خود که همان وجود مطلق وپاك است، می نالد واثرش نالیدن اوست ازاین فراق، واین است که چنین هنرمندی حرفهای زیادی برای گفتن دارد، وچنین هنرمندی است که اینك انقلاب اسلامی بدان نیازدارد، تا از این حقایق مستور پس ازسالیان دراز پرده‌برداری کند وآن را به همهٔ ایران وجهان بنمایاند.

پس هنرمند واقعی ما، هنرمندی است که از این حقیقت پرده بردارد، وبه این ترتیب در مقابل چنین حرکت عظیمی هیچ حرکت دیگری تحت تعریف هنر قرار نمی گیرد. بنابراین، هنر از این جنبه، با عرفان، حکمت وفلسفه هم جهت می شود. بااین تفاوت که هنر، این حرکت راتجلی عینی می بخشد. یعنی آن حقایقی را که مربوط به عالم معناست، در عالم ماده متجلی ومتجسم می کند، حال چه‌به صورت تصویر دوبعدی یا سه بعدی ویا صوت و... که در شاخه‌های مختلف هنر می گنجد.

پس اگر سینماگران وفیلمسازان ما نیز می خواهند چنین کاری انجام دهند، ناچارند که از تجربهٔ هنرمندانی که‌چنین کاری راکرده‌اند، استفاده کنند. بنگرند که به طور مثال چگونه آن آرمانهای والا وعمیق دریك کاشی به بهترین صورت منعکس شده است وچگونه این اثر زیبا، کامل ولایتناهی است. البته می دانید که این معانی آن قدر عمیق ووسیع هستند که ازدست مابرنمی آید که حقیقت آن را در اثر خود متجلی کنیم (وخامه چون به اینجا می رسد می شکند وآن را که از چنین حقایقی خبر شد، خبری بازنیامد[5])، اما باید سعی ما در این جهت باشد وباهمین زبان الکنی که داریم، سعی کنیم شمه‌ای ازاین حقایق را بازگوییم.

وقتی انسان در راهرو مسجدشیخ لطف الله (اصفهان) راه می رود ـ آن هم به تنهایی ـ چه حالی به انسان دست می دهد؟! حس می کند که به سمت بهشت می رود. آن معمارسعی کرده آن چیزی را که درك کرده است به نحوی دراین مسجد متجلی کند. اگر فیلمسازان ما می خواهند اعتقاداتشان را به گونه‌ای در اثرشان متجلی کنند که‌باقی بماند، باید چنین کارهایی انجام دهند. باید بدانند که فقط کار نیکو باقی می ماند، همچون آثار مولانا وحافظ.

درمیان سخن به این نکته اشاره کنم که ممکن

است عنوان این بحث، این انتظار را ایجاد کرده باشد که من راجع به نحوهٔ ظاهر شدن معماری در سینما ومثلاً ظهور معماری دوره‌های مختلف تاریخی در سینما سخن بگویم. اما به نظر من مطالعه‌ای که عرض شد ضروری تر از چنین بحثهایی است وآنچه که ازهمه مهمتر است، این است که ما بتوانیم آن جوهر وجانی که درمعماری ودیگر هنرهای گذشتهٔ ما وجود دارد، وازجان هنرمندان مسلمان پاك نهاد ماتراویده است، رادر فیلمسازی خودومعماری سینمای خود ایجاد کنیم، که این خود بهترین کمکی است که معماری می تواند نسبت به سینما انجام دهد.

اساساً، فرهنگ مسلط ما، در دورهٔ شاه وما قبل آن؛ وفرهنگ مسلط مغرب زمین، فرهنگ جسم است، درحالی که ما در فرهنگ اصیلمان به دنبال جان می گردیم. اگر ما توانستیم فیلمی بسازیم که درآن سخن ازجان بود، آن وقت به مقصود رسیده‌ایم. این جان را چگونه می توانیم به اثر هنریمان بدهیم؟ با یادگیری تجربه هنرمندان وازجمله معماران گذشته‌مان، واز آن مهمتر باپاك کردن سینه مان از زنگارها تا این که این آینه شفاف شود وبتواند محل تجلی اوباشد، والبته همین تزکیه، اساس هرحرکت هنری است. چگونه ممکن است کسی ازچیزی سخن بگوید که‌خود آن را درك نکرده است؟! چگونه ممکن است کسی ازآن جمال پرده‌بردارد، در حالی که خود زیرهزاران پرده است؟! آیا کسی که خود در ظلمت است وجز ظلمت هیچ ندیده، می تواند ازنور سخن بگوید وازجان سخن بگوید واثر خود رامزین به حضورجان کند؟!

باتوجه به برخی مشخصات گذشته، می بینید که معماری ای که ما امروز ازآن استفاده می کنیم، یك معماری کپی شده از معماری فرهنگ دیگری است که هیچ تناسب وتجانسی با فرهنگ ما ندارد

این بازگشت به سوی جان جانان ورجعت به سمت آن کسی که جز او چیزی نیست، ندای اصلی انقلاب اسلامی ما برای همهٔ جهان است، وهنر راستین انقلاب اسلامی هم، باید حاوی چنین ندایی باشد. وقتی می گوییم فیلم، اسلامی باشد، منظور این نیست که به طور ظاهری یکی از احکام الهی را در فیلم مطرح کنند. مثلاً مولانا ودیگران این قدر در مورد درخت وگل وبلبل وابرو وهمهٔ عالم وآدم سخن گفته‌اند اما همه، فلشهایی است که به یك سمت اشاره می کنند.

شما در اثر خود می توانید از هرچیز صحبت کنید مثلاً ازبرگ گل ولطافت آن، وهمه را آیاتی برای پی بردن به آن کسی که جز او چیزی نیست، قرار دهید.

خلاصه کلام، معماری اسلامی ایران بستر مطالعهٔ بسیار وسیعی است برای دریافت این که، چگونه می توان معانی بلند وعمیقی راکه در اعتقادات مانهفته است، در یك اثر هنری به بهترین وجهی متجلی ساخت، واین مهمترین

درسی است کـه سینمـای مـا از این معمـاری می تواند بگیرد.

پاسخ به یك سوال

س: این که فرمودید معماری غرب، از آغاز تاکنون، مبتنی برجسم بوده است آیا این، شامل معماری مذهبی اروپا مثل معماری کلیساها هم می شود؟ اگر بله، چگونه؟

ج: بله، شـامـل معمـاری کلیسـاهـا هم می شود. شما وقتی به کلیسا ازبـالا می نگریـد، می بینید به شکـل صلیب ساختـه شده است، در داخل آن محراب رادرمحل تقاطـع دوخط صلیب قـرار داده‌انـد وبیشتـرین نـور را بـرآن نقـطه افکنـده‌انـد، ابعـادپنجـره‌هـا را بـه صـورتی در پرسپکتیو کوتاه کرده‌اند که شما وقتی وارد آن فضـا می شوید، تمـام کشش فضا بـه‌آن سمت است، بـرای ایجاد این کشش ازفـرم صندلیهـا، ارتفـاع ستـونهـا، رنـگ و. . . نیـز استفـاده کـرده‌انـد. بنـابـراین می بینیـد کـه معمـار کلیسـا بـرای تـاثیرگـذاری برطـرف مقابـل، ازعناصـر وابعـاد جسمـانی بهـره‌گـرفتـه است، درحـالی کـه درمعمـاری اسـلامی چنین نیسـت. واصـولاً می دانیـد کـه مسیحیت بـه جسم مسیح اعتقـاد دارد ومعتقد است که او خـداست. درحالی کـه‌ما اعتقـادمان بـراین هست که خـدا آن وجـود بـاری است که هیچ جسمیتی نـدارد و در همه جـا هست ومکان خاصی ندارد. اگر مسیحیان مجسمهٔ خـود مسیح را در کلیسا قرار می دهند وتمام توجـه فضا بـه سمت همان مجسمـه است وروبه آن عبـادت می کننـد، مـاتنهـا بـه سمت یـك جهت نماز می خـوانیم ومساجـد مـا هم، کـاملاً مستقـل، بـدون تمایـل به جهتی ایستـاده‌انـد. این هم کـه می بینیـد در مساجـد ما، محـراب عمق یـافتـه، مربوط بـه همین سیصد سـال اخیر است، والا در گـذشته، محـراب در مسجد، تنهـا یك عـلامت بـوده کـه جهت قبله رامشخص می کـرده است، واین علامت (ازپیش ازدورهٔ سلجوقیه) به تـدریج دارای تـزئینـات دوبعـدی شـده وبعـد، بـرای تشخیص بیشتـر، عمق پیـدا کـرده است. امـا در فضـای مسجد هیـچ کشش فیـزیکی وجسمی بـه سمت محراب نیست.

البتـه مساجـدی که اخیـراً می سازنـد ـ ماننـد مسجد میدان هفتم تیر، که مثـل یك لیـوان وارونه است ـ اصلاً مسجد نیست! عده‌ای هم چیزهـای دیگری را به‌عنـوان مسجد کـار می کنند کـه اصلاً قابل اعتنا نیست و انحراف است وبدعت، وبایـد چنین حرکاتی راکنار گذاشت.

تفاوت مابـاآنها دراین است کـه ما می گـوییم انسـان (در یـك تفسیم اعتبـاری) دارای دوبعـد است: مـادی ومعنوی. ودر معمـاری اسـلامی، مـاهم بـه بعـد مـادی انسـان (عملکـردی یـا فـونکسیونـل بودن فضـا) و هم بعـد معنـوی آن، تـوجـه داریم. مثـلاً اگـر بنـاست فضـایی بـرای خـوابیدن طـراحی شود، هم بـاید بـرای خواب، منـاسب وراحت باشـد و هم در عین حال بـا روح بـاشد. این تفـاوت معماری مـا ومعماری مغـرب زمین است. البتـه من نـمی خـواهـم تمـامی معماری غربی را به یك باره محکوم ورد کنم. امـا در مجمـوع، آنهابیشتـر به بعـد جسمانی انسـان توجه دارند وما، بـه بعد روحـانی. (البته درآنجـا هم وقتی سـوژه، یك سـوژهٔ روحـانی است مثـل کلیسا، ممکن است مقداری بـه بعد روحـانی هم توجه کرده باشند.)

یکی دیگر ازموارد بروز این تفاوت بین معماری دوران اسلامی ومعماری غربی، در نحوه استفاده از نوع نور است. آنها در معماری شان، از نور همانند یك مصالح استفاده کرده‌اند. به این ترتیب که مثلاً اگر لازم است اینجا روشن باشد، یك سوراخ به وسط فضا باز می کنند[۶]، ویا دیوار راسوراخ می کنند ونور ازآنجا به داخل اتاق می ریزد. اما در معماری ما، اصلاً نور- به این ترتیب ومفهوم - فرق داشته است. از دید معمار ما اَللّهُ نُورُالسَّمّوات وَ الاَرْض[۷]. به همین دلیل چون نور درحیاط است، همهٔ فضاها دور آن جمع می شوند وروی خودشان را به سمت آن باز می کنند. یعنی اینجا، نور، یك مصالح نیست تا در خدمت فضا باشد. بلکه بخاطر تقدس نور، این فضاست که باید ازنور تبعیت کند. ازطرف دیگر، معمار در مرکز حیاط - که مرکز نور است - آب را که همه چیز بدان زنده است[۸]، قرار می دهد، یعنی حوض راکه مکان بازی آب ونور است؛ در مرکز آن فواره‌ای می گذارد که بازی این دو موجود پاك را به نمایش نهد. این فواره، در مرکز وپایهٔ پرگار ونقطهٔ وجود این معماری است. زیرا چنانکه گفتیم، معماری، هندسه‌ای است که براساس پایهٔ پرگار به‌وجود می آید. یعنی اول دایره‌ای می زنند، وبعد باتقسیمات روی آن دایره، معماری را شکل می دهند. در نتیجه، مرکز این دایره، مرکز این معماری ا ست، ومعمار، محل ترکیب نور و آب را در مرکز این معماری قرار می داده است.

حال به این اقتباس احمقانه‌ای که معمار این ساختمان (موزه هنرهای معاصر) از این فکر (قراردادن نوروآب در مرکز معماری) کرده، نگاه کنید! در میانه ومرکز این فضا، حوضی قرارداده که در آن روغن سیاه اتومبیل ریخته‌اند!! در معماری گذشتهٔ ما، فضای مرکزی که فضایی است روشن (که‌درآن، به‌آن نحوی که اشاره شد، نور وآب مطرح شده است) یکی از اصلی ترین نقشهایش، هدایت کنندگی است. یعنی شما وقتی در بناهای قدیمی ما قرارمی گیرید هیچ وقت احساس گم شدن نمی کنید، واین فضای روشن هدایت کننده، که آب در میانهٔ آن قرار گرفته، فضایی است که دل شما بدان روشن می شود. حال، اگر شما این نقش نور را، بانقش نور در پاسیوهای خانه های فعلی مقایسه کنید، متوجه می شوید که درآنجا نور را، با در نظر گرفتن ابعاد معنوی مطرح کرده‌اند ودر اینجا با درنظرگرفتن ابعاد جسمانی استفاده کرده‌اند، ودر این ساختمان نیز که جز آرزوی تقلید، بقیه فراموش شده است.

همین حمامهای قدیمی، خود شاهد خوبی است. شما به حمامهای شیراز، کرمان، سبزوار

وقزوین بروید ـ حتی بدون استحمام ـ ببینید چه حالی به شما دست می دهد. حس می کنید که آنجا، تمام، محل نشاط واستراحت وپاکیزگی است. در آنجا روان شما پاکیزه می شود، وضمناً به عملکرد استحمام هم به خوبی جواب می دهد. بنابراین، برای آن معماری که پاکیزگی روح را در نظر داشته، پاکیزه‌کردن جسم خیلی آسان بوده است. حافظ که آن معانی عالی رابرای گفتن داشته، دیگر قافیه پیش پای اوچیزی نبوده است. شعر گفتن حافظ این گونه نبوده است که کسروی در کتابش احمقانه می گوید: حافظ قافیه‌ها را باهم جور می کرده وبعد براساس قافیه‌ها غزل می سروده است! این حماقت ونفهمیدن است. برای حافظ که چنین حرفهایی برای گفتن دارد، پیدا کردن قالب بیانی کار مشکلی نبوده است ویا مولانا. که آنچه در دل اینها تجلی می کرده، از زبانشان بیرون می ریخته است.

با این مقایسه، بهتر آشکار شد که چگونه معماری آنها، یك معماری جسمانی است، ومعماری ما، تمام هّم خود را برتغذیهٔ ابعاد معنوی انسان گذارده است، ووقتی که معماری، دارای چنین همت وهدف والا وبالایی باشد، دیگر جواب دادن به عملکردی که قرار است درآن فضا اتفاق بیفتد، خیلی پیش پا افتاده است. چرا که اگر انسان حرفی برای گفتن داشته باشد، وبرای بیان آن، درد داشته باشد، راه بیانش را هم پیدا می کند. اصل، داشتن همان حرف است. اگر شما در فیلمسازی، حرف خوبی برای گفتن داشته باشید، تکنیکش راهم پیدا می کنید. به همین دلیل است که چون معماری ماخیلی حرف برای گفتن دارد، وبرای بیان آن، دردمند است، راه بیانش راهم پیدا کرده، ودر نتیجه علاوه براین که دارای محتوی ومعنی است، از لحاظ عملکردی هم، کاملاً پاسخگوست.

پاورقی ها

* مطالب این قسمت تنظیم شدهٔ متن سخنرانی مهندس مهدی حجت می باشد که درچهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان در موزه هنرهای معاصر ایراد شده است.

۱ ـ نقل است که خطاط معروفی برپام نشسته‌بود وخط می نوشت که‌خبرآوردند مغول حمله کرده است. بابی اعتنایی به‌کار خود ادامه‌داد وگفت: «چه باك؟! مغول دنیا را می خواهد ومن یك «کاف» نوشته‌ام که به همهٔ دنیا می ارزد!» وازبام پایین نیامد ومغولان حمله کرده اورا کشتند. از دیدِ اودر این «کاف» چه بوده که به عالم می ارزیده است؟ این چگونه «کافی» است؟ چیست درشعر حافظ، چیست درشعر مولانا، که به ما امکان می دهد باعالم هستی وآن وجود مطلق مرتبط شویم وبه او عشق بورزیم؟ مجموعهٔ عظیم اشعار مولانا را نگاه کنید. همه‌اش وصف جمال یار ومعشوق حقیقی است. هیچ داستانی را در مثنوی نمی یابید، مگر این که آیه‌ای ونشانه‌ای است برای هدایت ما به سوی دریافت جمال دوست حقیقی.

این آثار هنری، سراسر از کمالی خبر می دهد که هنرمند مسلمان در جستجوی آن بوده است.

۲ ـ این را هم اضافه کنم که معمار دورهٔ اسلامی، وقتی به درون فضا هم می پرداخته، صرفاً عملکرد را در نظر نداشته، بلکه چیزی مافوق عملکرد مدّ نظر اوبوده، که آن نیز از تفکرات ونوع نگرش او به هستی (جهان بینی) ناشی می شده است.

۳ ـ فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً. انَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً.

پس همانا باهرسختی، آسانی وگشادگی است. همانا باهرسختی، آسانی است. (قرآن کریم ـ سورهٔ انشراح)

۴ ـ اگر چه تقارن، تنها راه ایجاد توازن وتعادل نیست، اما شاید نزدیکترین وصحیح ترین راه آن باشد.

۵ ـ ای مرغ سحر، عشق ز پروانه بیاموز

کان سوخته را، جان شد وآواز نیامد

این مدعیان در طلبش بی خبرانند

کان را که خبر شد، خبری باز نیامد

گلستان سعدی

۶ ـ پاسیوهایی که الان در خانه‌های ما می سازند، تقلیدی از آنهاست.

۷ ـ خداوند، نور آسمانها وزمین است.

(قرآن کریم ـ سورهٔ نور)

۸ ـ وَجَعَلْنا مِنَ الْماءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ

(قرآن کریم)