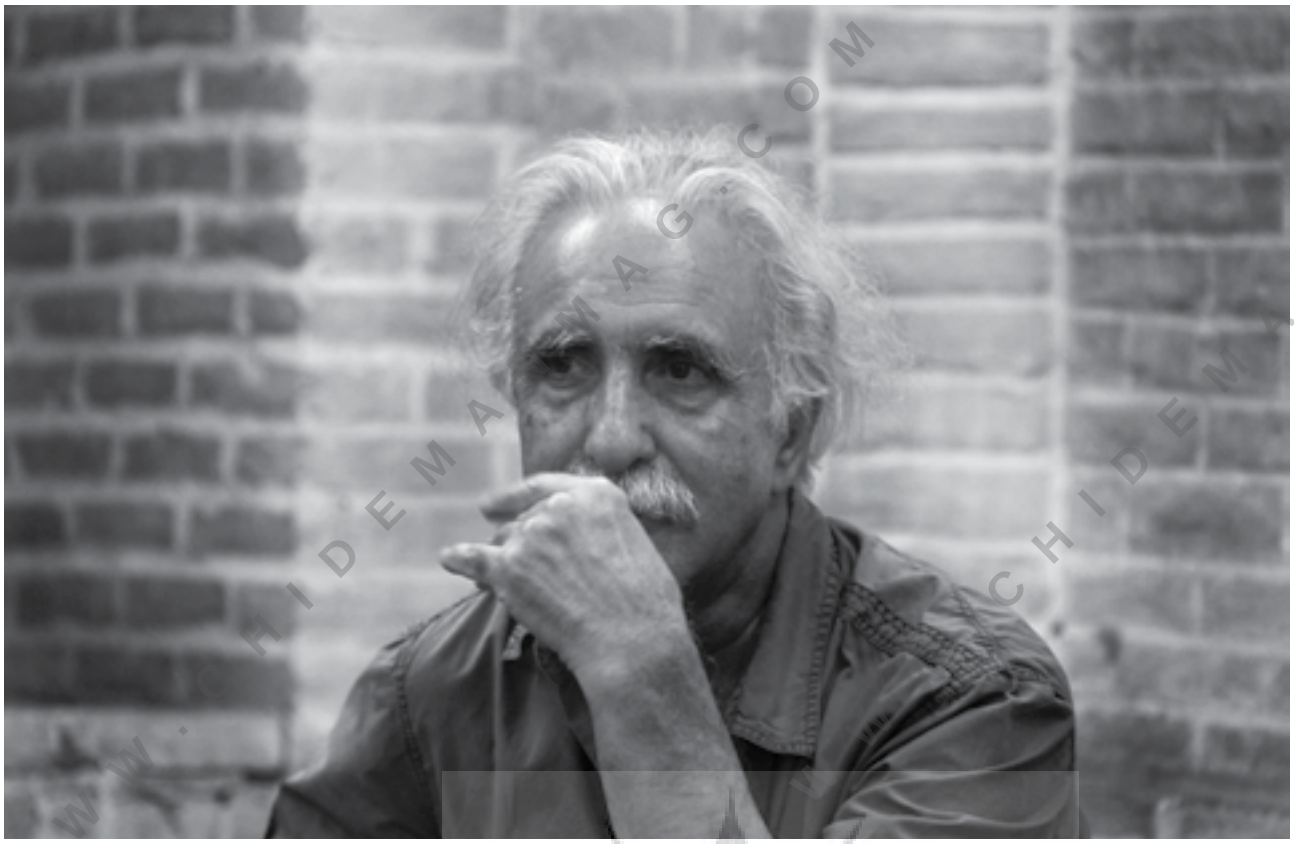

حلقهٔ ساختن در سینما!!

در نشستی با حضور محمدرضا اصلانی

تهیه و تنظیم: سیدمحمدامین طباطبایی، سیدکیوان گلدانساز، محبوبه آذرزاده

عکس: محمدحسین دهقانی

محمدرضا اصلانی زادهٔ ۱۳۲۲ در رشت نویسنده ، شاعر ، کارگردان و مستندساز ایرانی است. او فارغ التحصیل هنر و نقاشی از دانشکدهٔ هنرهای تزئینی است و دورهٔ آموزش فیلمسازی را در وزارت فرهنگ و هنر گذرانده است. دست اندرکاران فصلنامه چیدمان بر آن شدند تا نشستی که با حضور ایشان و آقایان دکتر رضا شکوری ، دکتر علی اکبر شریفی مهرجردی ، مالک خواجه‌وند و سیاوش عسکری با پخش فیلم «**تهران کانسپچوال**» در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه یزد برگزار می گردید را انعکاس دهند.

رضا شکوری: اگر به لحاظ تاریخی نگاه کنیم ، تا دههٔ پنجاه عموماً فیلم‌های ما هنرپیشه محور بود یعنی فیلم را با هنرپیشه می‌شناختند. طبیعتاً شخصی به نام کارگردان بود که عموماً شناخته شده نبود. شاید کسی مثل دکتر کوشان[۱] خیلی فیلم ساخت یا سیامک یاسمی[۲] که گنج قارون را ساخت ، شاید درصد ناچیزی از مردم و کسانی که این فیلم را دیده‌اند اسم سیامک یاسمی را به عنوان کارگردان بشناسند. از حدود سال ۱۳۴۸ که موج نوی سینمای ایران محسوب می گردد ، فیلم‌ها کارگردان محور می‌شوند. به عنوان مثال مسعود کیمیایی[۳]

۱- Koushan Esmail ، (۱۳۶۰ -۱۲۹۶) فیلمنامه نویس، کارگردان، تهیه‌کننده و فیلم‌بردار اهل ایران است.

۲- Yasami Syamak ، (۱۳۰۴ -۱۳۷۳) کارگردان سینمای ایران است. او فرزند رشید یاسمی و برادر شاپور یاسمی است. سیامک یاسمی دانش آموخته رشته حقوق دانشگاه تولوز فرانسه است. او پس از پایان تحصیلاتش به ایران بازگشت و در وزارت امورخارجه مشغول کار شد و در همان زمان به ترجمه رمان های خارجی و انتشار آنها در مطبوعات پرداخت. برادرش شاپور مدیر تهیه استودیو پارس فیلم بود. او فعالیت خود را با نوشتن نخستین فیلم نامه در سال ۱۳۳۰ آغاز کرد. او در سال ۱۳۳۸ استودیو پوریا فیلم را تاسیس کرد و تهیه کنندگی فیلم هایش را خود بر عهده گرفت. سیامک یاسمی شاعر نیز بود و کتاب شعر او در سال ۱۳۸۰ منتشر گردید.

۳- Kimiai Masoud ، (متولد ۷ مرداد ماه ۱۳۲۰ در تهران) کارگردان و فیلمنامه‌نویس ایرانی است. او از چهره‌های بحث‌انگیز و جنجالی سینمایی ایران است و با ساخت فیلم قیصر در سال ۱۳۴۸ ، برای نخستین بار دو قطب هنری و تجاری سینما را به هم پیوند داد و از آغازگران موج نو در سینمای ایران بود. (!!!)

یا داریوش مهرجویی[۴] کسانی هستند که مردم با شناخت و علاقهٔ به آن‌ها برای دیدن فیلم‌های آن‌ها می‌روند و کسی با نیت و قصدی غیر از این برود ، شاید فیلم‌هایشان آن جاذبهٔ لازم را در مقابل فیلم فارسی -که کماکان هنرپیشه محور بود و جریان آن تا آخرین روزهای پیش از انقلاب ادامه داشت- ، نداشته باشد.

شاید این نوع فیلم‌سازی ، به شکلی از زمانی به تدریج متداول شد که کارگردان نقش محوری پیدا کرد و فیلم با کارگردان شناخته شد و شاید بتوان گفت بلوغ سینمای ما را هم دارد نشان می‌دهد که به هر حال آرام‌آرام فرهیختگی به مخاطب سینما ورود پیدا می‌کند.

آقای محمدرضا اصلانی جزو آن نسلی هستند که قابلیت‌های متعددی را در کنار هم آموختند و پیش بردند و شروع فعالیتشان و شکل‌گیری‌شان دههٔ چهل -دههٔ طلایی فرهنگ و هنر ایران- بود. آقای اصلانی این فرصت تاریخی را داشته‌اند که همهٔ زمینه‌های آن دهه را درک کنند و در آن فعالیت داشته باشند. در عرصه‌هایی مثل نویسندگی ، شعر ، ساخت فیلم مستند و هنرهای تزئینی. به هر حال معتقدم اگر یک هنرمند دستی در هنرهای دیگر غیر از آن هنری که تخصص و حرفهٔ اصلی‌اش است را نداشته باشد به جان هنر دست پیدا نخواهد کرد و آن اثرگذاری هیچ‌وقت کامل نمی‌شود. در همهٔ هنرها نگاه کنید ، کسانی که اثرگذار بوده‌اند غیر از تخصص خودشان دستی در هنرهای دیگر داشته‌اند. به هر حال آقای اصلانی فیلمنامهٔ دو تا از فیلم‌های ایران پیش از انقلاب به نامه‌های «صبح روز چهارم»[۵] به کارگردانی آقای شیردل —علی‌رغم اینکه کارگردان کم کاری بود اسمش در سینمای ایران مانده است- و فیلم «تنگنا»[۶] به کارگردانی امیرنادری[۷] را نوشته‌اند. ایشان تجربهٔ فیلمسازی و کارگردانی فیلم «شطرنج باد»[۸] در سال ۱۳۵۵ را با یک تیم حرفه‌ای از عوامل فنی داشتند. به خصوص آقای هوشنگ بهارلو[۹] که یکی از فیلمبرداران به نام تاریخ سینمای ایران در پیش از انقلاب بودند ، و مجموعه‌یی از هنرمندان هنرپیشه مثل آقایان محمدعلی کشاورز[۱۰] ، اکبر زنجانپور[۱۱] ، خانم فخری خوروش[۱۲] و... که با این پروژهٔ فیلم شطرنج باد وارد سینما شدند. از افتخارات یک کارگردان می‌تواند باشد که هنرمندان به‌نام را برای اولین بار در عرصهٔ سینما وارد می‌کند.

علی‌اکبر شریفی مهرجردی: همانطور که گفته شد آقای اصلانی از نسل دانشکدهٔ هنرهای تزئینی هستند. در سیستم‌های سنتی آموزش دو سیستم هست ، آموزش هنر که وارد ایران می‌شود یا آکادمیک است مثل هنرهای زیبا یا باهاوسی است مثل دانشکدهٔ هنرهای تزئینی ؛ که آقای اصلانی از نسل باهاوسی‌ها هستند. زمان آقای اصلانی اعتقاد به زمینه آکادمیک و سختگیری‌های کلاسیک نبوده و بیشتر به آفرینش و ساختن توأم با رفتارهای خلاقانه بوده است. می‌خواهیم داستان ساختن و آفرینش که مصداقش را در فیلم **تهران کانسپچوال** -فیلمی که امروز دیدیم- برایمان توضیح دهید.

من خیلی به ویدئو آرت علاقه دارم ، ولی کار را با همان گلوله که در باغ فردوس شروع می‌کنید ، و آنچه که مخاطب با تصویر روبرو می‌شود در واقع نگاه مستقیم آقای اصلانی نیست ، بعد از آن مخاطب یک حد واسط یا رفلکشنی یا یک صفحات آیینه‌ای است که در آخر عنوان فیلمتان دیده شد که از انواع آیینه‌ها استفاده شده ، مضاف بر اینکه شهر تهران هم تا آنجا که شده در آیینه دیده شده است ، در ویترین مغازه‌ها ، در شیشه‌هایی که انعکاس پیدا می‌کند و هر جایی که بتواند به شکلی بازتاب شهر باشد به عنوان ناظر مستقیم نبودید به عنوان ناظر واسط بودید و تمام دوربین با حرکت‌های تیلت و پن خیلی نرم کسل‌کننده نیست ، ۷۷ دقیقه باید این فیلم را تماشا کنیم ، این سؤال وجود دارد که آیا می‌توانست زمان فیلم را کوتاه‌تر کرد؟ یک جایی هم که کارتان از رفلکشن جدا می‌شود جاهایی است که یا در موزهٔ ایران باستان می‌رود یا به موزهٔ هنرهای معاصر! دوربین و تصویر مستقیم است ، مجسمه‌ها زنده‌اند و انسان‌ها مجازی! خیلی اتفاق جالبی بود که مخاطب دنبال می‌کند ، آنچه که به سؤال اول برمی‌گردد اینست که یک جاهایی تصاویر خیلی ناب می‌آید و آن زمانی است که کارگردان در شیشه‌های برج‌ها و آبستره می‌شود و تابلوهای آبستره از توی آن بیرون می‌آید و خیلی این دید جالب است ، تأثیرات ساختن فی‌البداهه یا ساختن زمینه ، در جریان تهران کانسپچوال چقدر دخالت دارد؟ شما در ابتدای پخش گفتید که من شعرها را نوشتم و سی‌ویک روز تصویربرداری کردم ، چقدر ممکن بود در این داستان بعضی صحنه‌ها در حین انجام کار شکل گرفته شود؟

نگاه‌فلسفی:

محمدرضا اصلانی: چند مسأله هست و اینکه در سینمای ایران یک اصطلاحی داریم ، «**فیلم بگیرید**»؛ این گرفتن یکی از فعل‌های کهن زبان جهان است -زبان سی هزارساله هست- بشریت دورهٔ اولیه که شکار می‌کرده و می‌گرفته و با گرفتن توانسته زندگی کند و دورهٔ بعد این مسأله تشدید

۴-Mehrjui Dariush ، (۱۷ آذر ۱۳۱۸) ، تهران کارگردان ، نویسنده و مترجم ایرانی است. مهرجویی با ساخت فیلم گاو در سال ۱۳۴۸ نگاه‌ها را متوجه سینمای ایران کرد و به موج نوی سینمای ایران شکل داد !!! پس از انقلاب مدتی از ایران مهاجرت کرد اما چند سال بعد بازگشت و به فیلم‌سازی پرداخت.

۵-صبح روز چهارم فیلمی به کارگردانی کامران شیردل و نویسندگی کامران شیردل ، محمدرضا اصلانی ساختهٔ سال ۱۳۵۱ است.

۶-تنگنا فیلمی ایرانی به کارگردانی امیر نادری و محصول سال ۱۳۵۲ است.

۷-Naderi Amir (زادهٔ ۷ خرداد ۱۳۲۴ آبادان) کارگردان و نویسنده ایرانی است. وی از سال ۱۳۶۹ در ایالات متحده آمریکا زندگی می‌کند. او از کارگردانان تأثیرگذار و مهم سینمای موج نو و معناگرای ایران است. نادری از کودکی در سالن سینما و تئاتر کار می‌کرد و با دیدن فیلم و نمایش ، خواندن نقد فیلم و معاشرت با منقدان ، به طور خودآموخته وارد عالم سینما شد. در ابتدا به عنوان عکاس در چند فیلم مهم سینمای ایران کار کرد. در سال ۱۳۵۰ اولین فیلمش خداحافظ رفیق را کارگردانی کرد. توجه جشنواره‌های جهانی با فیلم دونده و آب ، باد ، خاک به او جلب شد. دونده از سوی تعدادی از منتقدان در فهرست یکی از تأثیرگذارترین فیلم‌های ربع قرن اخیر معرفی شده است.

۸-شطرنج باد عنوان فیلم سینمایی به کارگردانی محمدرضا اصلانی در سال ۱۳۵۵ خورشیدی می باشد.

۹-هوشنگ بهارلو دانش‌آموختهٔ فیلم‌برداری از مرکز تجربیات سینمایی رم (ایتالیا) است. شروع فعالیت او باکار در مجله سینمائی ستاره سینما ، خودآموزی در رشتهٔ عکاسی و آموزش یک دورهٔ کوتاه عکاسی تحت نظر هادی شفائیه و سپس انجام امور فنی و دوبلاژ فیلم‌های ایتالیایی به زبان فارسی بود.

۱۰-محمدعلی کشاورز (زادهٔ ۲۶ فروردین ۱۳۰۹ اصفهان) بازیگر سینما و تئاتر و تلویزیون ایران است. وی دارای نشان درجه یک فرهنگ و هنر است.

۱۱-اکبر زنجانپور در سال ۱۳۲۳ در تهران متولدشد. بازی در تئاتر را از سال ۱۳۴۵ در دانشگاه شروع کرد ، سال ۱۳۴۹ از دانشکده هنرهای زیبا فارغ التحصیل شد. از سال ۱۳۶۵ نیز تدریس در دانشگاه را شروع کرد. وی در سال ۱۳۶۸ و ۱۳۶۹ عضو کمیته ملی تئاتر در سازمان یونسکو بود.

۱۲-فخری خوروش متولد ۱۳۰۸ در کرمانشاه ، بازیگر تآتر ، سینما و تلویزیون اهل ایران است.

می‌شود ، و انسان استثمار را می‌فهمد و گرفتن و مالکیت همچنان تا امروز ادامه دارد. در این کلمهٔ گرفتن ، مفهوم مالکیت و تصاحب مستتر است و تمامی دوران تحولات بشری را قدم به قدم در خود پیگیری کرده است. در انقلاب صنعتی دیگر این واژه مفهوم عام‌تر و رنگ‌باخته‌تری یافته ، اما همچنان جزو افعال معین‌های پر مصرف است. ما چه را می‌گیریم ؟ موش ، خرگوش ، آهو و... چه هست ؟ گرفتن یعنی تصاحب ، ما با ابژه مواجه هستیم این ابژه می‌تواند حیوان ، انسان یا یک شیء سفالین باشد ، فرق نمی‌کند حتی خداوند هم شیء است. این یک تجاوز است به شیء تا دریافت واقعیت شیء. چگونه به سوی شیء یا ابژه برویم ؟ یک اصطلاحی در پدیدارشناسی داریم که اشیاء به صورت ظهور من وجه خودشان را آشکار می‌کنند. اما این است که آن‌ها خود را آشکار می‌کنند برای اینکه بتواند خود را پنهان کنند. این آشکاری شیء را این طور نیست که به این شکل خودش را آشکار می‌کند تا بتواند خودش را پنهان کند. اگر ما بدانیم میلیاردها سلول یا ذرات اتمی است که با سرعت بیش از نور در حال حرکت در درون این شیء جامدند ، حیرت می‌کنیم که چگونه به آن دست می‌ساییم. در اینجاست که داستان مولوی[۱۳] مصداق می‌یابد:

روستایی گاو در آخُر ببست
شیر گاوش خورد و بر جایش نشست
روستایی شد در آخر سوی گاو
گاو را می‌جست شب آن کنج‌کاو
دست می‌مالید بر اعضای شیر
پشت و پهلو گاه بالا گاه زیر
گفت شیر ار روشنی افزون شدی
زهره‌اش بدریدی و دل خون شدی

روستایی در شب و در تاریکی گاوش را نوازش می‌کند ، شیر با خودش فکر می‌کند که: اگر این روستایی بداند که من شیر هستم چه زهره‌ای از او آب می‌شود.

باز مولوی می‌گوید:

حقایق‌های نیک و بد به شیر خفته می‌ماند
که عالم را زند برهم چو دستی برنهی بر او

ما در جهان با حقایق نیک و بد روبرو هستیم این حقایق خودش را به نحوی ظاهر می‌کند که به آن ظهور من وجه گفته می‌شود ، ما با یک سائیدگی مواجه هستیم ، این سائیدگی به خاطر عادت‌های ماست ، ما عادت کردیم به میز ، میز بگوییم ، مهم‌ترین مسأله‌ی عادت ما فونکسیون است ، ما با فونکسیون‌های یک شیء مواجه هستیم ، یک لیوان را فقط می‌توانیم ببینیم برای اینکه با آن آب ، چای ، قهوه یا هر چیز دیگری بخوریم. از این لیوان هیچ انتظار دیگری نداریم. ما عادت کرده‌ایم هر چیز را در خدمت خودمان ببینیم و اگر استفادهٔ دیگری از آن بشود به یک شی ایی که ماهیت اجتماعی یک شهر یا مملکت را می‌تواند به هم بریزد ، از موقعیت خودش خارج شده و این خارج شدن از موقعیت خودش ، عادت ما را به هم زده و حتی به آن چیز یا شیء به عنوان یک مزاحم نگاه می‌کنیم. معمولاً معترضان جهان مزاحمان جهان هستند. معترضان در مقام غیر از خودشان ظاهر می‌شوند که معترضند وگرنه اعتراضی وجود ندارد و به همین جهت همه معترضان ، مزاحمان جهان هستند.

مسأله این است که ما چگونه شیء را در مقام مزاحم قرار می‌دهیم ؟ من بیشتر علاقه به ساخت فیلم‌های داستانی دارم و بیشتر از این نوع فیلم‌ها ساخته‌ام ولی به من می‌گویند: «مستندساز!!» ما مستند را به عنوان گزارشگر جهانمان در نظر می‌گیریم چون گزارش جهان موجود مثل این می‌ماند که من از یک چیزی که وجود دارد صحبت کنم و این یعنی دست‌دوم‌کردن آن! درواقع سخن گفتن از چیزی می‌شود مرگ آن چیز. من از ابتدا تا به حال این کار را نکرده‌ام و نخواهم کرد. شیئت یک امر مقدس است.

نگاه تصویری و بصری:

ما درو اقع شیء را چگونه وادار به سخن می‌کنیم ؟ شیء خاموش است:

ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم　　با شما نامحرمان ما خامشیم[۱۴]

شما چگونه باید محرم شوید ؟ باید صیغهٔ محرمیت خوانده شود و... تا بتواند محرم باشد ، این شیء چادرش را باید بردارد ، چگونه ؟ با همان صیغهٔ محرمیت خواندن.

ما چگونه با شیء محرم شویم ؟

وقتی محرم می‌شویم که شیء را از خدمتگزاری خودمان خارج کنیم ، یک برده ، خائن است هیچ علاقه‌ای نه به اربابش دارد و نه به کاری که انجام می‌دهد ، به همین جهت نظام‌های برده‌داری شکست می‌خورد و کالخوزها در بیست سال آخر دورهٔ شوروی سوسیالیستی خیش‌های خود را زیر خاک پنهان می‌کردند و بعد اعلام می‌کردند که گم شده است. بعد در سیستم دموکراسی شوروی دو سال طول می‌کشد تا خیش دیگری بیاید و دو سال بیکاری بود و حقوق مفت! به همین جهت در بیست سال آخر شوروی گندم وارد می‌کردند و به همین ترتیب است که اقتصادش به قدری ناتوان می‌شود که به پاشیدگی آن می‌انجامد.

به خدمت گرفتن هر چیزی به حکم بردگی است و در خدمت بودن ، به شدت مخالف است با آزادگی. می‌توان گفت ؛ این نیست که انسان بردهٔ خداوند است ، بندهٔ خداوند هم نیست ، انسان عاشق خداوند است و خداوند هم عاشق انسان ، در عرفان ما انقلابی که اتفاق می‌افتد انقلاب تبدیل بردگی به عشق بود ؛ شما وقتی عاشق چیزی هستید کاشف آن چیز خواهید بود ؛ چون با کشف آن می‌توانید عاشق او باشید ، انسان زیبایی خداوند را کشف می‌کند. شما یک زیبایی را کشف می‌کنید که عاشق آن زیبایی می‌شوید ، وگرنه دلیلی ندارد که عاشق شوید مگر اینکه خل باشید ، بی‌جهت نمی‌توانید عاشق شوید.

این کشف مسألهٔ مهمی است که در رابطهٔ ما با جهان و شیءیت جهان اتفاق می‌افتد. این از کجا می‌آید ؟ از وقتی که ما بتوانیم شیء را فونکسیون خودش جدا کنیم. شیء با فونکسیون خودش ، خودش را پنهان می‌کند ، برده با خدمتگزاری بسیار و صادقانه نفرت خودش را پنهان می‌کند و اگر جایی بتواند صاحبش را ترور می‌کند.

۱۳ - خاریدن روستایی در تاریکی شیر را بظن آنک گاو اوست.

۱۴ - حکایت مارگیری که اژدهای فسرده را مرده پنداشت در ریسمان‌هاش پیچید و آورد به بغداد.

همهٔ اینها را گفتم که بگویم ما این پایگاه را داریم و می‌توانیم به آن‌ها توجه کنیم و همین پایگاه به ما اجازه می‌دهد که ما شیء را بردهٔ خودمان نکنیم بلکه با شیء سخن بگوییم ، چگونه شیء باید سخن گفتن خود را آشکار کند ؟ آن کاری که سزان می‌کند ، سزان شیء را نمی‌کشد به عنوان موتیف زیبا ، او در واقع شیء را کشف می‌کند این شیء یک دایرهٔ زیبا یا یک سیب زیبا نیست ، بلکه مجموعه‌ای از اشکال هندسی درهم شونده است که بی‌نهایت حجم هندسی در آن است ، چیزی است فیثاغورثی که درونش را کشف می‌کند ، درون شیء را. این باعث می‌شود که ما حتی زمان را که او کاشف این مسأله است ، به نحو دیگری حس می‌کنیم ، زمان در درون مکان و کاشف درون و ظرفیت درونی یک سیب است. این برای خلاقیت کافیست و نیاز نیست که همهٔ جهان را کشف کند ، حتی اگر بتوانیم درون یک سیب را کشف کنیم همهٔ جهان را عوض کرده‌ایم. کمااینکه سزان با کشف سیب‌ها جهان را کشف کرد و نگاه ما را به جهان عوض کرد. سزان می‌گوید که این سیب تنها یک سیب نیست و همزمان با آن سطح‌های مختلف دیگری هم هست و سطوح مختلف مثلث ، مربع ، لوزی ، بیضی و... در اینها وجود دارد و همزمان وجود دارد این درزمانی که به همزمانی تبدیل می‌شود ، حرکت می‌کند ، یعنی چهرهٔ من یکجا نیست. آنجا هست ، اینجا هست و آنجا هم خواهد بود. برخلاف ولاسکز که باید یک خانواده را چندین بار طی دو الی سه ماه ساکن نگه دارد تا یک کاری را انجام دهد ، پیکاسو می‌گوید که تو حرکت کن و من عاشق حرکت تو هستم نه سکون تو. این میل به حرکت در سینما تبلور نهایی را در بردارد و سینما درواقع ما را به آن آرزوی بزرگ جهان صنعتی ، جهانی که همواره ساکن بوده ، چه در نقاشی ، به جز موسیقی که درواقع حرکت مطلق است اما نمی‌تواند این حرکت را به تصویر تبدیل کند ، موسیقی حرکت را دارد ، تصویر ساکن را ندارد نقاشی تصویر دارد ولی همواره ساکن است.

سینماست که آرزوی نهایی بشریت را به تحقق می‌رساند. اینجاست که ما به مفهوم جهان صنعتی ، تصویر حرکت می‌رسیم. حرکت به هنر تبدیل می‌شود. مفهوم حرکت در صنعت ظهور می‌کند ، ماشین اختراع می‌شود ، ماشین حرکت می‌کند و ما با آن سرعت مکان را در سرعت زمان طی خواهیم کرد ، و سینما در نهایت حرکت را به یک ذات هنری و موسیقی تبدیل می‌کند ، خود حرکت یک نوع موسیقی است. به همین دلیل کسانی که نقاشی نمی‌شناسند و نمی‌دانند و کسانی که موسیقی نمی‌شناسند ، نمی‌توانند سینما گر باشند. به همین صراحت به شما بگویم که ...

سینما را در هند و ایران ، پارسیان هند آورد ، پارسیان هند به جای دیرکتور و رجیستور کلمهٔ «کارچرخان» را به کار بردند ، اصطلاح کارچرخان معمولاً برای دلال‌ها و از این قبیل اشخاص است ، به همین دلیل آن را به کارگردان تغییر دادند. فیلمبردار فیلمبرداری خودش را می‌کند ، بازیگر هم بازیگری خودش را می‌کند ، مونتور هم که برای خودش مونتاژ می‌کند و بعد که تمام شد می‌گوید من در اینجا سی ثانیه موسیقی می‌خواهم و در فلان جا دو ثانیه و هشت صدم موسیقی می‌خواهم مثل متر ، چنین کارچرخانی موسیقی را که والاترین هنر بشریت و ابسترهترین هنر بشریت است ، به اسکت (شمعک یک تصویر ضعیف)تبدیل می‌کند. تصویری که به آن اعتماد ندارد وقتی به چیزی که اعتماد نداریم چیزی به آن اضافه می‌کنیم و اسکت می‌زنیم ، این موسیقی نقش اسکت برای یک دیواری است که درست بالا نرفته است.

وقتی ما حرکت و موسیقی را نمی‌شناسیم ریتم را نمی‌شناسیم و فکر می‌کنیم ریتم فقط تند یا کند است ، در حالی که یک اندیشه است. بدون ریتم ما نمی‌توانیم اندیشه کنیم ، حتی اگر به متن‌های هگل توجه کنید خواهد دید که چگونه به اندیشه ریتم می‌دهد ؟ از کجا شروع می‌کند و تا کجا پیش می‌برد و چگونه تکامل روح شکل می‌گیرد ؟ از تکامل فیزیکال شروع می‌کند و به تکامل روح می‌رسد و تحول جهان روح را مطرح می‌کند ؟ این با ریتم شروع می‌شود و این طور نیست که یک شبه خوابیده باشد و صبح بلند شده باشد و به او الهام شده باشد ، نه اینطور نیست ، ریتم زاینده است. به همین دلیل هست که شعرای ما تن به عروض و قافیه می‌دهند چون قافیه ریتم ایجاد می‌کند ، گاهی گفته‌اند که قافیه خلاق است ، چون به خاطر این قافیه باید یک بیت را بتراشیم و این کلمه به شما الهام می‌دهد که این بیت چه باید باشد ؟ «بردارم»و «بر دارم» چه معنایی دارد ؟ این دو می‌تواند دو بیت مختلف را برای شما خلق کند. از اینجا می‌رسیم به اینکه **ما تصویر نمی‌گیریم!** باز به این بحث فلسفی توجه کنید که آنچه ما به آن واقعیت و عینیت می‌گوییم ،واقعیت آن کجاست ،واقعیت همان است که من می‌بینم ؟ من چشمی دارم که طیف نوری آن بسیار محدود است و اگر چیزی غیر از این بود من می‌توانستم طیف نوری بیشتر حتی ماوراء بنفش را ببینم. بعد حجم گشایندگی چشم انسان در حد محدودی است آن چیزی که ما می‌بینیم به نسبت کیهان خشخاشی از جهان هم نیست ، حتی آن را جزءِ لایتجزا هم نمی‌توان به حساب آورد. اینقدر محدود و بسته است ، ما فکر می‌کنیم که با این چیزی که می‌بینیم آیا جهان را می‌بینیم ؟ ما جهان را منقطع می‌بینیم در حالی که جهان منقطع نیست و جهان متصل است ، چه در مکان و چه فضا! فضای منقطع نداریم فضای منقطع را انسان می‌سازد ، جهان و کیهان و هستی منقطع نیست. انسان برای محافظت و امنیت خودش و برای فهم خودش زمان را منقطع می‌کند و مکان را هم. وگرنه زمان متصل است زمان منفصل یک زمان غیرواقعی و مصنوعی است که ما برای فهم زمان متصل آن را اختراع کردیم وگرنه زمان منفصلی وجود ندارد. اما دائماً آنچه که مطرح می‌کنیم زمان منفصل است. یک و بیست دقیقهٔ نیمه شب هیچ زمانی نیست ، این لحظه کل لحظهٔ جهان است ، فیزیک مدرن و زیست‌شناسی مدرن می‌گوید که ما جزء نداریم ، حامل داریم. هر جزئی از چیزی نیست که بتواند منفصل باشد ، او حامل کل است. در واقع اثبات می‌کند که اجزا حامل هستند و جزء متجزایی نیستند. می‌توان با برداشتن مولکول‌های یک دست دوباره یک دست را ساخت ، تمامی حافظهٔ بشری و حافظهٔ ماقبل انسان را نیز در خود دارد. ما با ناخودآگاه قومی خود پیش می‌رویم نه فقط با ناخودآگاه فردی خودمان. همهٔ اینها را می‌گویم برای اینکه بگویم ما با واقعیت چگونه مواجه شویم ؟ ما با واقعیت مواجه می‌شویم به مثابه آنچه دریافت می‌کنیم ،ما با ذهن خودمان واقعیت را می‌سازیم برای اینکه ذهن ما چه در ناخودآگاه و چه در تربیت ما و چه در عادت ما نوعی از جهان را می‌شناسد که به آن اسم واقعیت را می‌دهد وگرنه واقعیتی وجود ندارد. **هیچ گاه ما با واقعیت مواجه نیستیم.** این دیوار واقعیت نیست ، این دیوار ساختهٔ من است!

WWW.CHIDEMANMAG.COM

واقعیت این دیوار و ستون در ساختی است که من انجام داده‌ام نه در خودش ، خودش غیرواقعیت است و کاملاً مصنوعی است. چنین شکلی در جهان به وجود نیامده است ، به گفته‌ی برکلی ؛ فیلسوف شکاک انگلیسی ، اگر من چشمم را ببندم ، جهان کجاست ؟ جهانی در کار نیست! اگر من حافظه‌ام را حذف کنم جهان کجاست ؟ جهانی در کار نیست! پس چیزی که هست این است که این چشم و این حافظه چنان قدرتی دارد که می‌تواند جهان موجود را حذف کند ، چطور هست که این شیء در مقابل من را از حافظهٔ خودم و از چشم خودم مهم‌تر می‌دانم ، این دیوار مهم‌تر از ذهن من است در حالی که من می‌توانم با بستن ذهن خودم این دیوار را از هستی حذف کنم. چنین چیزی حیرت‌آور است که ما به این ذهن ، چشم و نگاه هیچ اعتباری نمی‌دهیم و تمام اعتبار را به آنچه که در مقابلمان هست ، می‌بخشیم. من نمی‌گویم اعتبار ندارد ، نمی‌گویم واقعیت نیست. آن واقعیت خودش و ما واقعیت خودمان. این دو واقعیت به صورت موازی با هم پیش می‌روند و تلاقی که با هم می‌کنند یک واقعیت سوم ایجاد می‌کنند ما با واقعیت اول و دوم مواجه نیستیم ، من و این دیوار با هم واقعیت هستیم. بگذریم که این کلمهٔ «واقعیت» کلمهٔ خیلی عجیب و پیچیده‌ای است ، و ما گاهی آن را با رئال یکی می‌دانیم که این‌ها دو مفهوم و بینش و معنای مختلفی دارند. رئال از کلمهٔ لاتین می‌آید و ریشهٔ آن رس است به معنای شیء دسترس‌پذیر و چیزی که بتوان آن را لمس کرد و در دسترس باشد و قابل دیدن باشد ، این «رس» است اما واقعیت از «وقع» به معنای «اتفاق افتادن» می‌آید ، یعنی اگر اتفاقی برای این شیء بیفتد وقع است ، این شیء اگر از روی میز پایین بیفتد تا زمانی که روی زمین می‌افتد این فرجهٔ زمانی وقع و واقعیت است و وقتی که روی زمین افتاد و ساکن شد دیگر واقعیت نیست. ما این دو کلمه را معادل گرفته‌ایم و این دو به لحاظ مفهوم از هم دورند و جالب است که ما ایرانی‌ها واقعیت را در حرکت دیده‌ایم و حرکت را به عنوان واقعیت نگاه کرده‌ایم و آن‌ها سطوح دسترس‌پذیر را واقعیت گرفته‌اند. ما داریم در واقع به چیزی فکر می‌کنیم ولی چیز دیگری می‌گوییم. مثل ترجمهٔ زبانی که نمی‌توان عین آن را منتقل کرد. یکی در این موقعیت و دیگری در موقعیت دیگری. چنین ابهامات بسیار داریم به خصوص در معادل‌هایی که در زبان فارسی برای کلمات و مفاهیم و اصطلاحات مدرن جهانی به کار گرفته‌ایم.

به هر حال در واقع ذهن ما خودِ واقعیت است ، این واقعیت دیگری که در ذهن ما هست ، قدرت این را دارد که به چیزی وجود بدهد و یا چیزی را از وجود ساقط کند ، یعنی با بستن چشم می‌توان وجودیت شیء را منکر شد و با باز کردن چشم وجودیت آن را اثبات کرد. من در واقع قدرت ساختن دارم. یعنی کارکرد تمامی حواس و ذهن من کارکردِ فعال سازنده است ، درواقع فونکسیون ذهنی و کارکرد وجود من کارکردی است که دائماً در حال ساختن است نه اینکه دائماً انعکاس دهد ، بلکه می‌سازد. منتها ما به خاطر اینکه این ساختنمان با جهان موجود شباهت دارد ، فکر می‌کنیم که داریم انعکاس می‌دهیم در حالی که داریم می‌سازیم. ما خودمان را انعکاس می‌دهیم ، ما ساختن خودمان را انعکاس می‌دهیم. اینها را گفتم برای اینکه بگوییم یک فیلم‌ساز ، یک نقاش ، چیزی را انعکاس نمی‌دهد ، آن شیء در نقاشی اسمش را موتیف می‌گذاریم ، موتیف به معنای شیء نیست ، انگیزه است ، چرا می‌گویم سیب در تابلو موتیف است برای اینکه آن سیب اصلی انگیزهٔ من شده که این سیب را طراحی کنم و نقش بیافرینم. پس این موتیف است و به اعتبار این موتیف ، آن نقش هم موتیف می‌شود وگرنه شما کاری نکردید

از راست به چپ: محمدرضا اصلانی، سیاوش عسکری، مالک خواجه‌وند

و به انگیزه‌تان درست عمل نکرده‌اید ، این موتیواسیون (= انگیزه‌اش) از جهان ، به نظر می‌آید که ما همسان با جهان هستیم ، در حالی که همسان با جهان نیستیم ، حتی در کارهای داوید یا در کارهای رئالیست‌ها ، رمانتیک‌های بعد از رئالیست‌ها مثل انگر ، آن چیزی که او می‌کشد ، واقعیت نیست. موتیفی است از واقعیتی که او در ذهن یا نحو دیدن خود دارد ، منتها این موتیف به صورت شمایلی نزدیک می‌شود به واقعیت که ما فکر می‌کنیم او واقعیت را به ما منعکس کرده است ، درواقع تمامی خواست‌های درونی خودش را به ما منعکس کرده است. از جمله این خواست ؛ رقابت با عکاسی است ، انگر کسی هست که می‌خواسته با عکاسی رقابت کند و اینقدر واقع‌نگار می‌شود و در صورتی که او واقع نگار نیست و می‌خواهد بگوید که عکاسی چیز مزخرفی است و من بهتر از عکاسی کار می‌کنم و در این رقابت شکست می‌خورد ، به همین جهت انگر نقاش درجهٔ یک جهانی نیست.

این مسأله ما را به اینجا می‌رساند که ما در مقام ساختن هستیم نه پرداختن و انعکاس. ما چیزی را بازتاب نمی‌دهیم جز خودمان را. ما حتی در رئالیست‌ترین کارها می‌توانیم بازتاب خودمان را ببینیم ، حتی در تابلوهای رئالیستی و سوسیالیستی دوران استالین می‌توانیم بازتاب ذهن نقاش را ببینیم ، یک ذهن فرصت‌طلب. ما می‌توانیم بدانیم که چگونه نقاشی‌های دوران رئالیستی-سوسیالیستی به خصوص کشورهای جنوبی مثل تاجیکستان ، مغولستان که نقاشی‌های آن جالب‌تر از روس‌ها بوده و رنگ‌های درخشانی دارد ، تحت سیطره است! در سیطره بودن را در نقاشی‌های بیشتر از رئالیسم مطرح می‌کند و می‌توانید ببینید که نقاش چه چیزهایی را در همین رئالیستی و سوسیالیستی بودن پنهان کرده است ؟ اینها را در نقاشی‌های رئالیست دوستان دههٔ ۶۰ ما که رئالیسم مذهبی کار می‌کردند ، دیده می‌شود که با فرمت رئالیست و سوسیالیستی به جای کالخوز شهید گذاشتند و اگر شهید را بردارند کار او رئالیست - سوسیالیست شوروی-استالینی می‌شود و نه شهید می‌شود. رئالیسم سوسیالیست و تئولوژیک جمهوری اسلامی ، نه آن رئالیست سوسیالیستی هست نه این تئولوژی ؛ هر دو درواقع راه را گم کرده‌اند ، ما گم‌کردگی راه را در ذهن این روند و جریان می‌توانیم ببینیم بیش از اینکه یک رئالیسم را ببینیم.

اما فیلم تهران کانسپچوال ...

ما در فیلم به یک شهر برخورد می‌کنیم ، آیا این آدم‌ها دارند می‌روند ، می‌آیند ، خیابان‌ها و... آیا این آدم‌ها واقعاً می‌روند و می‌آیند ؟ گاهی اوقات من این آدم‌ها را می‌بینم که عقب‌عقب راه می‌روند ، چیز جالبی در تهران اتفاق می‌افتد و بعد به شهرستان‌ها منتقل می‌شود و این را دوستان معمار ما باعث می‌شوند.

معمار مشهوری به نام میس فن دروهه[۱۵] که فکر می‌کنم همه باید او را بشناسند و بدانند ، او کاری که می‌کند ، این است که تفکر هابرماسی ، سیطره عمومی یا فضای عمومی ، چگونه با فضای خصوصی ارتباط برقرار می‌کند و چگونه یکدیگر را کامل می‌کند ؟ و چگونه فضای عمومی جهان رشدیابنده ، رشد پیدا می‌کند و فضای خصوصی آن کوچک‌تر و کمتر می‌شود ، برخلاف ایران که فضای خصوصی‌اش بیشتر می‌شود و فضای عمومی‌اش کمتر ، نمونهٔ آن پیاده‌روهاست که در سه دههٔ اخیر پیاده‌روهای ما تنگ‌تر و تنگ‌تر و کوچکتر می‌شود به جای اینکه عریض‌تر شود. پیاده‌روها و رفتار انسان‌ها در پیاده‌روها این است که خیابان‌ها محل رفت و آمد مکانیکی هست و پیاده‌روها محل رفت و آمد پیاده است. یعنی درواقع تمامی رفتار انسانی به نهایت تقلیل رسیده و در این تقلیل شما فضای عمومی ندارید و فضاهای عمومی شما فضای تقلیل یافته است و دیگر فضای عمومی نیست ، فضای فراعمومی است. این گسترش پیدا می‌کند. اگر از یک سو این فضای عمومی در ایران تقلیل پیدا کرده ، از سوی دیگر میس فن دروهه کاری که می‌کند به جای دیوار منقطع ، شیشه به کار می‌برد به طوری که فضای بیرون در داخل انعکاس پیدا می‌کند و فضای داخل از بیرون دیده می‌شود. این بسیار هراس‌وار هست ولی در عین حال شجاعانه. فقط یک انسان قرن بیستمی پیشرو می‌تواند این فضا را تحمل کند ، هر انسانی نمی‌تواند این را تحمل کند ، چون انسان‌ها به فضای خصوصی هنوز نیاز دارند و فضاهای عمومی را برنمی‌تابند ، قدرت‌ها با فضای عمومی مشکل دارند. در ایران این ابداع آن معمار پیشرو تقلید می‌شود منتها روی دیوار را شیشه می‌کشند! و چون در اوایل شیشه‌های درستی نداشتیم ، از شیشه های تک‌رو استفاده می‌شود ، شیشه‌هایی که یک طرف آن آیینه‌ای است. این مسأله در معماری تهران گسترش پیدا کرد به خصوص ساختمان‌های بزرگ مثل بانک تجارت ، از شیشه‌هایی استفاده شده که فضای داخل از بیرون دیده نمی‌شود ولی افراد در بیرون از فضا می‌توانند از آن شیشه ها به عنوان آیینه استفاده کنند. **تهران به یک انعکاس بسته تبدیل شده است!** انعکاسی که درواقع درون ندارد ، فقط بیرون را انعکاس می‌دهد انعکاسی هم که می‌دهد چون این شیشه‌ها ، شیشه‌های صنعتی و دقیقی نیست واقعیت شهر را بدون اینکه هیچ کاری کرده باشیم ، در درون معماری اعوجاج. ناخودآگاه شهر بروز می‌کند ، معمارانِ ما ، شهر را از حضور فعال خودآگاه به حضور مبهم ناخودآگاه ، بدل کردند. **معماری تاریخ یک ملت است.** معماری چه بد و چه خوب نظامش کجاست ؟ و چرا چنین است ؟ خود معماری ذات تاریخ جامعه را مطرح می‌کند. این معماری مثل مرض در تمام شهرستان‌های ما سرایت کرده است حتی در انواع چیزهای دیگر ، و مجازی بودن نظام عمومی جامعه در نماهای معماری ما به شدت خودش را نشان می‌دهد. این شگفت‌آور است...

یک فیلم‌ساز باید نگاه داشته باشد ، این نگاه به یک اثر جهت می‌دهد ؛ این که بتوانم به وسیلهٔ آن ذات این شهر را مطرح کنم به جای اینکه نمای این شهر یا مظاهر این شهر مطرح شود. شما در این فیلم دو جا می‌بینید که ما به درون فضاها رفته‌ایم. یکی درون فروشگاه بدلیجات. تا قبل از انقلاب امکان نداشت که کسی بروز بدهد که چیز بدلی خریده است ، اصلاً بدلی بودن شرم‌آور بود ؛ الان مغازه‌های بسیار بزرگ بدلیجات داریم ، «جات» را به آن چسبانده‌اند. با ارزان‌ترین قیمت بدلیجات به فروش می‌رسانند. دقیقاً ما می‌بینیم که دانشگاه بدلی داریم ، فلسفهٔ بدلی داریم ، نقاشی بدلی داریم (نقاشی‌ای که باید تئولوژیک باشد و سوسیالیستی است و شمایل آن عوض شده است) ، اینها همه

۱۵ - لودویگ میس فن در روهه (به آلمانی: Rohe der van Mies Ludwig) (۱۸۸۶ - ۱۹۶۹) معمار آلمانی-آمریکایی ، و سومین مدیر باوهاوس از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ بود. همکاران ، دانشجویان ، نویسندگان و دیگران معمولاً او را توسط نام خانوادگی او یعنی میس مورد خطاب قرار می‌دادند.

بدلیجات است و خودش را در جامعه بروز می‌دهد و به یک حرفه و افتخار تبدیل می‌شود.

خودِ این آیینه‌ها بدل جامعه است ، ما با جامعهٔ بدلی مواجه هستیم نه خود جامعه ؛ آدم‌ها چرا می‌گویم بدلی هستیم ؟ شما حتی یک ایرانی پیدا نمی‌کنید که امروز خودش را بروز دهد. شما هیچ‌گاه با این قیافه در خانه‌تان نیستید ، در سینمای ما زن با روسری در رختخواب می‌خوابد. کدامیک از شماها به این شکل می‌خوابید که در فیلم‌های ما نشان داده می‌شو؟! من دیدم که با کفش رفته توی رختخواب خوابیده! از خواب بلند شده با روسری ، روپوش و کفش ؛ باید بگوییم این کجای واقعیت است ؟! که اینها را به عنوان واقعیت مطرح می‌کند ، این بدلی بودن است ، یک بخش عظیمی از جامعه را به صورتی بدلی مطرح می‌کنیم و این را گسترش می‌دهیم ، به‌طوری‌که شما عادت کرده‌اید و اگر زنی را توی اتاق خودش با شوهرش با روسری و چادر ببینید. یک چنین زنی و شوهری باید در کرهٔ ماه باشند تا در کرهٔ زمین ؛ این واقعیت موجود ماست. اینها همه بدلی هستند ، زن بدلی است ، شوهر بدلی است ، آدمی که در خانه به همهٔ کائنات فحش می‌دهد و در بیرون همهٔ کائنات را ستایش می‌کند ، بدلی است ، این بدلی بودن چنان گسترش پیدا کرده است ، که فروشگاه‌های بدلیجات در تهران زیاد شده است و در هر خیابانی بروید بدلیجات است —بخشی از فیلم که نمایش داده شد از گاراژ پروانه بود حکایت همین موضوع است که مرکز بدلیجات است- این آیینه‌ها و معماری ذات جامعه و شهر است و در این صورت دیگر شهر نیست ،به‌قول بعضی **جامعه‌شناسان کلان آبادی است نه کلان شهر!** چون نظام‌های شهر بودن را در خودش ندارد. اگر شخصی بخواهد به سینما برود باید از دارآباد بیاید تا در عباس آباد که یک فیلم ببیند ، شهری که این‌قدر دسترسی‌های آن بدون تمرکز محله — زون — بودن است ، شهر نیست کلان آبادی است. معنای رفاهی یا تجمیع یک نهاد را در خودش ندارد ، در چنین کلان آبادی در این انعکاس شیشه‌ها ، دقیقاً معنا خودش را بروز می‌دهد ، معماری این کار را کرده ، معماری‌ای که معماران ما طرح کرده‌اند.

ما در سینما ، ادبیات و موسیقی سانسور داریم ، موسیقی هم که حرام مطلق است و فقط باید صدای مشکوک باشد ، که در این صورت اشکال ندارد. در معماری چه سانسوری داریم ؟ جز اینکه شهرداری مقداری هوای مجانی را به هوای پولی تبدیل کرده است! می‌گوید این پانصد متر زمین را بسازید ، هر کاری هم می‌خواهید بکنید ، اگر در پاریس خواسته باشید خانه‌ای بسازید ، نزدیک به چهل و چند شرط دارد ، از رنگ در ، نحوهٔ در ، جنس در ، ورودی و... اینها همه با شرط کامل طرح می‌شود. منظر آن مهم است. در ژاپن اگر بخواهید خانه بسازید باید یک ، یکم با چوب ساخته شود ، شش ماه بماند تمام همسایه‌ها نظر بدهند —اگر یک همسایه بگوید که منظر من را خراب کرده دیگر اجازه ساخت نمی‌گیرد- ولی در ایران منظر چه صیغه‌ای است ؟ شما هر طور که می‌خواهید بسازید! آزادی مطلق وجود دارد و با این آزادی چه کرده‌ایم ؟ درواقع باید گفت که معماری ما نشان می‌دهد که ما هیچ نوع فهمی از دموکراسی نداریم ، فهم دموکراتیک در معماری ما وجود ندارد ، به محضی که به ما آزادی بدهند با هرج و مرج آن را یکی می‌کنیم که به نهایت هرج و مرج برسیم. کما اینکه معماری ما در آپارتمان‌سازی ، در بهینه‌سازی چگونه است ؟ آپارتمان ما شامل چه است ؟ آپارتمان سه اتاق خوابه! اتاق نشیمن! آشپزخانه! یعنی خوردن ، نشستن — برنامه تماشاکردن — خوابیدن. همین. تمام اینها نشان می‌دهد که جامعه چگونه خودش در اغتشاش فکری فاجعه‌واری رها کرده است و هیچ نظمی ندارد و هر کسی می‌تواند به آن تجاوز کند ، **معماری ما نوعی تجاوز است!** شما در این معماری نمی‌توانید انتخاب کنید که کجا برای چه کاربردی استفاده شود. شما به معماری کهن ما نگاه کنید ، یک خانهٔ چهار ایوانی را در نظر بگیرید ، در ایوان اگر خانواده سفره پهن کنند و شام بخورند این ایوان نوعی آشپزخانه است ، اگر در آنجا بچه‌ها بازی کنند به محیط بازی تبدیل می‌شود و اگر آقای خانه بخواهد در آنجا درس بدهد آنجا می‌شود مدرسه ، و اگر در آنجا از میهمان پذیرایی شود به فضایی برای پذیرایی تبدیل می‌شود ، انسان است که به این فضا فونکسیون می‌دهد ، فضا فقط به شما ظرفیت فونکسیون را می‌دهد نه اینکه فونکسیون بدهد! این دو با هم فرق می‌کند. در حالی که در معماری الان ما فضاست که به من فونکسیون می‌دهد ، من اصلاً حق فونکسیون داشتن آزاد را ندارم ، باید بروم در اتاق خواب بخوابم ، هر کار دیگری بخواهم در آنجا انجام دهم جا ندارم ، در آپارتمان‌ها جایی برای قفسهٔ کتاب نداریم ، چرا زمانی‌که ۲۵ میلیون جمعیت داشتیم تیراژ کتاب‌هایمان ۳۰۰۰ و ۵۰۰۰ جلد بود و الان که جمعیت‌مان نزدیک به ۸۰ میلیون نفر هست تیراژ کتاب‌هایمان به ۳۰۰ و ۵۰۰ جلد رسیده است!! برای اینکه خانه‌ها جایی برای کتاب ندارند. اینها مسأله است و معماری ما این کار را کرده است. تمام اینها درواقع نشان می‌دهد که یک شهر چقدر مجازی است و حالا من با این مجاز بودن چه کرده‌ام ؟ من نمی‌گویم که کشف مهمی کرده‌ام ، حال باید ببینم که خود من چقدر مجازی هستم و چگونه با این مجازی بودن کنار خواهم آمد ؟ یک فیلمساز چگونه باید با قدرت‌ها مواجه شود ؟ اولین کار یک روشنفکر مواجه شدن با قدرتهاست ، معارضه با قدرت کاری را پیش نمی‌برد جز اینکه قدرت را به جایی می‌برد که خشونتش را ده برابر می‌کند ، این کاری است که روشنفکری ما آن را به صورت فاجعه‌واری انجام داده و باعث خشونت نظام‌ها شد. نمی‌گویم نظام‌ها خشونت ندارد ولی باعث بروز خشونت چند برابری شده است. این مسأله‌ای است که جای بحث دارد. فیلمساز و معمار دو گروهی هستند که هردو اولین نیرو و انگیزه ی کارشان سرمایه است. کار آن‌ها با سرمایه شروع می‌شود ، سرمایه برایشان قدرت است ، حالا با این قدرت چگونه باید رفتار کنند ؟ درواقع این نیست که من شهر را انعکاس داده‌ام. منظورم این نیست که بگویم من آدم راستگویی هستم ، این را به عنوان یک تمثیل می‌گویم که چگونه است و ما با ساختن چگونه خودمان را اعتراف می‌کنیم ؟ در مسیحیت و در جهان‌های غیراسلامی اعتراف پاک کردن گناه هست ، ولی در اینجا اگر اعتراف کنیم محکوم هستیم. آقای غزالی کتاب اعتراف‌نامه دارد ، اعتراف نیست ، ادعای عارف شدنش است و اعتراف نکرده است. اعتراف این است که به وسیلهٔ آن ضعف و گناهانش را اقرار کند. این اعتراف سنت است به همین جهت شما فیلم هایی می‌بینید که در آن اعتراف است چه بسا آثاری از رئالیست‌هایی مثل داستایوفسکی و فیلسوفان متأله‌ای مانند سن آگوستین[۱۶] ، یا کیرکه

۱۶- مارکوس اورلیوس اوگوستینوس معروف به اوگوستین قدیس (Augustinus Saint) از تأثیرگزارترین فیلسوفان و اندیشمندان مسیحیت در دوران باستان و اوایل قرون وسطی محسوب می‌گردد. او از شکل دهندگان سنت مسیحی غربی

گار[۱۷]، با شهامت درونیات خود را اعتراف کرده‌اند و این اعتراف ذات تفکر آن‌هاست. اعترافاتی این چیزی که من می گویم اعترافات یک جامعه است و می خواهم بگویم که حتی اگر من اعتراف نکنم در ساختن ، اعتراف در شکل نهایی کار بروز می کند ، اعتراف یعنی صداقت! یعنی اخلاق در اعتراف! فرد بی اخلاق هست که اعتراف نمی کند و پنهان می کند! داستایوفسکی پنهانی ترین چیزهای زندگی اش را در نوشته‌های خودش اعتراف می کند ، آن اخلاق است و فیلم ساختن یک اخلاق است ، معماری هم یک اخلاق است ، این دو بیش از آنکه ساختن باشد اخلاق هستند ، اخلاق یک جامعه ، **جامعه‌ای که نمی سازد جامعه‌ای بی اخلاق هست** و جامعهٔ ما که چهارصد سال است نساخته ؛ جامعهٔ بی اخلاق است و به همین دلیل محکوم به این است که در تاریخ نباشد. شما تمام تاریخ‌های جهان را در این چهارصد سال ورق بزنید اسمی از ایران نیست ، چه در تاریخ سیاسی اش ، چه در تاریخ اجتماعی اش ، چه در تاریخ هنری اش و چه در تاریخ عمومی اش. من این را گفتم برای اینکه حرفم را تمام کنم و به شما بگویم که **ساختن ، اخلاق می خواهد و بسازید به جای اینکه انعکاس دهید**، به جای اینکه کارگزار باشید ، به جای اینکه فقط برای دیگران کار کنید ، بسازید ، جهان را بسازید و هیچ‌گاه تقلید نکنید ، **تقلید مرگ ملت‌هاست**، تکرار مرگ ملت است ، **مرگ هر انسانی در تقلید است**، اگر امروزمان در تکرار دیروز باشد ، مرده‌ایم. حتی اگر از پیشروترین چیزها تقلید کنیم و تکرارش کنیم جزو تاریخ نخواهیم بود. ممکن است این فیلمی که شما دیدید به کل اشتباه باشد ، من از این نمی‌هراسم ، ترجیح می دهم اشتباه کنم تا یک حرفی را بزنم که همه زده‌اند. **ما در تأیید جهان نیستیم ، در تکذیب جهان هم نیستیم ، در کشف جهان هستیم**. نه تأیید می کنیم نه تکذیب ؛ کشف می کنیم و با کشف آن خودمان را کشف می کنیم. یک هنرمند کاشف خودش است ، چون خودش جزئی از جهان است و وقتی خودش را کشف می کند جهان را کشف می کند ، متأسفانه معماری ما و سینمای ما به این امر توجه ندارند. سینمای پیشروی ما هم دقیقاً کپیِ فیلمی است که سه سال پیش ساخته شده است ، شما بروید کار خودتان بکنید حتی اگر بدتر از آن کاری نباشد چرا کپی می کنید؟ مهم نیست ، مهم این است که شما بگویید که: "من هستم". «من هستم» آن ندای اصلی اخلاق واقعی یک جامعه است ، جامعهٔ بی‌اخلاق نمی‌گوید که: "من هستم" و نظام‌ها همین را می‌خواهند و شما نباید باشید ، شما بگویید: "من هستم". حتی اگر آن را بد بسازید ، چرا فکر نمیکنید که ما می‌توانیم روی یک قوس راه برویم؟ به ظاهر این حرف‌ها کار غیر اخلاقی است و کدام کار غیر اخلاقی‌تر از کار کریستوف کلمب که می‌خواست به هند برود اشتباهی رفت به جای دیگر ، و تا آخر عمر نفهمیده که اشتباه کرده است. اشتباه او جهان را عوض کرد ، اشتباه نشانهٔ آزادی است و با اشتباه جهان را کشف می‌کنید! **حتی در معماری، ما درواقع با اشتباه کردن و با عدم تقلیدمان با استواری در من بودن خودمان، می‌توانیم به ملت تبدیل شویم، به یک انسان اخلاقی تبدیل شویم**، وگرنه انسان نیستیم ، اخلاقی هم نیستیم به ملت هم تبدیل نخواهیم شد.

رضا شکوری: یک سؤال برای من پیش می آید البته یک مقدار به بحث‌های قبل‌تر شما برمی‌گردد ، آنجا که نگاه هایدگری را به دنیا و واقعیت از دید من را طرح می کنید ، این می‌تواند به تعداد آدم‌های دنیا اتفاق بیفتد ولی لزوماً همه در موقعیت ساختن نیستند ، اگر که من با این نگاه در موقعیت ساختن باشم ، ساختن در همهٔ آن عرصه‌ها که ساختن در

(کاتولیک و پروتستان) به حساب می آید.

۱۷- سورن کیرکه‌گارد (به دانمارکی: Kierkegaard Søren) (۱۸۱۳-۱۸۵۵)، فیلسوف مسیحی دانمارکی، کسی که با وجود، انتخاب، و تعهد یا سرسپردگی فرد سروکار داشت و اساساً بر الهیات جدید و فلسفه، به خصوص فلسفهٔ وجودی (اگزیستانسیالیسم) تأثیر گذاشت. به او لقب پدر اگزیستانسیالیسم را داده‌اند.

آن معنی می‌دهد ، جایگاه مخاطب کجاست ؟ آن چیزی که به من تاب بیان و باور من به یک شیء برمی‌گردد تکلیفش روشن است ، وقتی که مخاطب طرح می‌شود و وقتی که مخاطب ، از مخاطب خاص در سطحی از جامعه می‌آید و در ادامهٔ بحثی که داشتیم به هرحال پدیدارشناسان آن قدری که پوزیتیویست‌ها ورود به عرصهٔ جهانی داشتند و برای جامعه مدل ارائه داده‌اند به نظر می‌رسد که این قدر ورود به عرصهٔ اجتماع نداشتند یعنی به نوعی به شکلی فردیت در نگاه ، هم قالب هست و هم ارزش. من حق دارم که بیان خودم را از واقعیت داشته باشم ، حالا وقتی مخاطب من می‌شود یک جامعه ، که تک‌تک آن آدم‌ها می‌شوند فرستنده و آن‌ها گیرنده‌های خودشان را نسبت به برداشت من از واقعیت که به جامعه ارائه داده‌ام و بعد مناسبات جامعه و ستون خیمهٔ جامعه —البته منظورم این نیست که حول یک نقطه جمع شود- آن چیزی که مناسبات تعریف شده‌ایست که جامعه را نگه دارد و عموماً به نظر می‌رسد که از جنس اشتراکات است و حول اشتراکاتمان با هم پیوند برقرار می‌کنیم ، این سؤالی است که در نگاه هایدگری به پدیده‌ها مطرح است و حالا وقتی که بحث ساختن را مطرح می‌کنیم خیلی برجسته‌تر می‌شود ، مخاطب کجاست ؟

محمدرضا اصلانی: اولاً چند مسأله است و این مسألهٔ فرستنده و گیرنده که می‌گویید مسأله‌اش را حل کنیم تا بعد مخاطب را ، این فرستنده و گیرنده که همان بحث رسانه‌ها هم هست اینست که ما در رسانه‌ها یک کد داریم که این کد می‌تواند شیء ، اسم و یا هر چیزی می‌تواند باشد ، که از طرف فرستنده به گیرنده ارسال می‌شود و گیرنده دریافت می‌کند البته وجه ساده‌ای است که من گفتم وگرنه وجه پیچیده‌تر آن خیلی مهم است که فرستنده کیست ؟ گیرنده کیست ؟ و در رسانه‌ها فرستنده کد را در اختیار دارد و کد را برای گیرنده می‌فرستد ، گیرنده و فرستنده باید اشتراک ذهنی داشته باشند و اشتراک معنایی ، او یک دال می‌فرستد و مدلولش باید تک مجهولی باشد تا فرستنده دچار اختلال نشود و برای او قابل تحویل باشد. این کار رسانه است و رسانه‌های جهان امروز این کار تجمیع ، همونِدی ، تک ساعتی را به صورت فول و کامل انجام می‌دهند ، یعنی تاقبل از سال ۱۹۴۰ و ۵۰ که رسانه‌های تصویری نداشتیم ولی رسانه‌های عمومی کلامی داشتیم و این کار را انجام می‌دادند ، رسانه‌های تصویری وقتی که می‌آیند و دیجیتالی هم می‌شوند فقط درواقع این کار را به وفور چنان انجام می‌دهد که به خودی خود جامعه ، به قول مارکوزه[۱۸] جامعهٔ تک‌ساحتی می‌شود. این امر یک نگرانی اساسی جامعه مدرن است و نیز یک حرکت عمومی نظام‌ها.

دیگر اینکه ما کار هنر را رسانه‌ای تصور می‌کنیم. حتی گفته می‌شود که: "سینما رسانه ایست..." ، "مستند رسانه‌ایست..." در صورتی که اینطور نیست. سینما و مستند رسانه نیستند ، **اگر هنر هست ، هنر رسانه نیست ؛** هنر چیزی را نمی‌رساند و کدی را انتقال نمی‌دهد ، کلمهٔ بسیار جالبی را داریم که در لاتین فرانسه یا انگلیسی معادل‌هایی برای آن هست ، تبین ریشهٔ آن از ابن است ، «عِبَرَ» به معنای گذر از آب رودخانه است و معنای مفهومی و متافیزیک نمی‌دهد ، چرا گذر از آب رودخانه به عبرت و تعبیر تبدیل می‌شود ؟ زمانی که ما از رودخانه عبور می‌کنیم چه اتفاقی می‌افتد ؟ ما از رودخانه شناخت تشریحی و شناخت شهودی پیدا می‌کنیم ، سردبودن آب ، تند یا کند بودن جریان آب ، عمق و شیب آب ، سنگلاخ بودن یا نبودن رودخانه و... را با وجود خود حس می‌کنیم در عین حال این را می‌شکافیم و در شکافتن این را کشف می‌کنیم و می‌فهمیم ، با شهود خودمان آن را می‌فهمیم و تجربه می‌کنیم. اگر آب را یک کد حساب کنیم ما از این کد عبور می‌کنیم ، در این وجه ، تعبیر در واقع به معنای عبور کردن از یک کد است و عبور کردن از مرز یک کد ، تعبیر خواب ، یعنی خوابی را که یک رؤیاست از واقعیت عبور می‌دهیم ، اگر بگویید که من در خواب گاوی را دیدم در تعبیر آن یعنی اینکه ثروت به تو می‌رسد ، یک کد را که درواقع یک دال هست به مدلول درونی‌اش نه مدلول بیرونی‌اش که همه می‌شناسند ، عبور می‌دهیم. چون من وقتی که آب رودخانه را از بیرون می‌بینم مثل هر بینندهٔ دیگری آب رودخانه را می‌بینم اما وقتی که از آن عبور می‌کنم بینندهٔ دیگری از آن عبور نکرده. در هنر من کاری به رساندن ندارم بلکه از کد عبور می‌کنم و آن را می‌شکافم و در این عمل تجربهٔ شهودی کرده‌ام ، این تجربهٔ شهودی پیشنهاد من است به مخاطب ، که او هم بیاید شریک شود. چون تا از آن عبور نکند فهمی هم از آن نخواهد داشت. این یک کار اختصاصی است و کار رسانه نیست ، درست کار ضد رسانه‌ایست و همینجاست که مدرنیزم علیه مدرنیته است ، هنر علیه رسانه است ؛ اگر مدرنیته همسان‌کردن جامعه و جهان صنعتی است که تمام نظام‌ها را همسان می‌کند ، مدنیزم علیه این همسانی عمل می‌کند. همان‌طور هنر یا آرت علیه رسانه یا مدیوم عمل می‌کند. اما اینکه مخاطب چه می‌شود ؟ ما مخاطب را به مثابهٔ قدرت تعریف کرده‌ایم ، او قدرتی است که باید با او مواجه شویم ، او قدرتی است که می‌تواند ما را محکوم کند. این قدرت اگر ما را نفهمد می‌تواند ما را نفی کند. اما هنرمند اولین مخاطبش خودش است و اصطلاح **"هنر برای هنر"** و **"هنر برای جامعه"** وسط دارد و آن **"هنر برای هنرمند"** است. نه هنر برای هنر و نه هنر برای جامعه ، هنر برای هنرمند! مخاطبش هنرمند است و مخاطبش جامعه نیست ، مخاطب بیرونی و مخاطب درونی هم نیست ، مخاطب بیرونی باید خودش را بکشاند به آنجا ، همانطوری که یک علم را نمی‌گویید مخاطبش کجاست ؟ انیشتین را اگر حاجی بازار نمی‌فهمد چه باید می‌کرده ؟ هیچ وقت این کار را نمی‌کرد. ولی به هر حال انیشتین به مخاطب فکر نکرد ، علم به مخاطبش فکر نمی‌کند -هرچند علم با هنر تفاوت دارد- در جهان امروز هنر به مخاطبش فکر نمی‌کند. نه اینکه فکر نمی‌کند بل با مخاطب به وجه قدرت مواجه نمی‌شود. هنرمند دعوت‌کننده مخاطب است ، نه تسلیم مخاطب و نه راضی‌کننده مخاطب. چیز دیگری هم اتفاق افتاده که در جهان اقتصاد به قول مندل ما دورهٔ چهارم سرمایه‌داری هستیم در این دوره دو اتفاق مهم می‌افتد: ۱-فرهنگ به کالا تبدیل می‌شود ؛ به همین جهت فرهنگ مهم‌ترین کالای تولیدشونده است. ۲-بازار را تولید می‌کند ، بازار محل عرضه نیست ، بازار خود یک کالاست. بازار چگونه تولید می‌شود ، در کشورهای جهان سوم وارد می‌شود و شروع به حراج می‌کند —همان کاری که کریستی می‌کند- مجموعه‌داران خصوصی که ثروتمندان بزرگ جامعه هستند ،کالای انباشته‌شان که تابلوهایشان هست ، بیست سال بود که قیمت آن‌ها از بیست میلیون دلار بالاتر نمی‌رفت ، بازارهای فرمالیستی‌ای را راه می‌اندازد و تابلوی آقای فلان را بیش از حدود دویست هزار دلار می‌فروشد. چه اتفاقی افتاد؟ بلافاصله

18- Herbert Marcuse (1898-1979)

تمامی آن مجموعهٔ خصوصی در اروپا ده برابر می‌شود ، و به این ترتیب یک بازار تولید می‌شود. و دوکونینگ[۱۹] از بیست میلیون دلار به دویست و پنجاه میلیون دلار تبدیل می‌شود. ثروتی که او انباشته بود و تکان نمی‌خورد یکباره ده برابر شد. هنر اکنون یک اقتصاد تولید بازار است نه به معنای اقتصاد تجاری. این تولید بازار یک مسألهٔ دورهٔ چهارم سرمایه‌داری است. داعش یکی از مکانیزم‌های تولید بازار است.

این یک اصل بنیادین است و این مباحث از سال‌های ۱۹۲۰ الی ۳۰ است ، سال ۳۰-۱۹۲۰ مدرنیزم این دوره حرکتی است که علیه این مخاطب شورش -آنگاری- می‌کند ، دادائیسم در واقع شورش علیه مخاطب است و سورئالیسم هم. شورشی است علیه مخاطب ، نه پیدا کردن مخاطب ؛ اما این شورش را چنان با نمایش انجام می‌دهد که مخاطب ناگزیر است با او هماهنگ شود و درواقع شورش را به قدرت تبدیل می‌کند و این قدرت در جامعه پذیرفته می‌شود. **ما اگر نتوانیم هنر را به قدرت تبدیل کنیم، منکوب قدرت خواهیم شد. یکی از قدرت‌ها، مخاطب است، بعد باید هنر بازاری تولید کنیم و منتظر تقاضای بازار باشیم. هنر نمی‌تواند منتظر تقاضای بازار باشد، هنری که منتظر تقاضای بازار است منکوب بازار است و کار دیگری نمی‌تواندبکند.**

علی‌اکبر شریفی مهرجردی: اگر به دوران معاصر و به چهار دههٔ اخیر یعنی کانسپچوال آرت برگردیم و تفاوت‌هایی که از مفهوم ایجاد شده و باز به سؤال اول ، نگاه فرمی یا فرمالیستی که در فیلم تهران کانسپچوال دیدیم و نگاه مفهومی‌ای که از سال ۱۹۷۰ کانسپچوال آرت که آغاز آن بعد از اکسپرسیونیسم انتزاعی است ، برمی‌گردیم و اینکه نگاه حضرتعالی به بحث کانسپچوال چگونه است ؟

محمدرضا اصلانی: مسأله اینست که کانسپچوال ایجاد فرم از طریق روابط اشیاء است ، این اشیاء را ما نامتقارن می‌دانیم ، در اینجا گفته می‌شود که محتوا چیست ؟ ما درواقع باید بگوییم که فرم چیست ؟ آیا بدون فرم می‌توانید محتوایی را داشته باشید ؟ خداوند چی را خلق کرده است ؟ محتوا خلق کرده ؟ منظومهٔ شمسی هم تعدادی توپ هست که با یک نظم خاصی دور هم می‌گردند و این نظم را ما کشف می‌کنیم و برای خداوند این نظم یکسان است. ما هستیم که از آن نظم دریافت می‌کنیم ، ما هستیم که از آن نظم ، ریاضیات ، هیأت را اختراع می‌کنیم ؛ همین طور از آن مفهوم در می‌آوریم. درواقع این تفاوت بین مفهوم و فرم یا محتوا و فرم ، یک تفاوت مصنوعی است همانطور که زبان ، زبان متصل است این دو هم متصلند. به قول دو سوسور[۲۰] می‌گوید که: دال و مدلول -همان فرم و محتوا در این بحث- مثل دو روی کاغذ هستند ، از هر طرف که ببریم آن طرف هم بریده می‌شود. درواقع فاصله‌ای بین دال و مدلول نداریم ، این دو چیزی هستند که ما از نظر ذهنی می‌خواهیم آن‌ها را از هم جدا کنیم ولی از نظر ذات اینها در درون همدیگرند وبحث جدایی ناپذیرند.

کانسپچوال آرت می‌گوید که مفهوم در درون فرم‌هایی است که ما ایجاد می‌کنیم. هر مفهومی که ایجاد می‌کنیم آن‌چنان حامل محتواست که عین محتواست. این موضوع از خودِ جکسون پولاک[۲۱] به وجود می‌آید و او درواقع صُدفه را -تصادف- در کار خود عرضه می‌کند. تابلوی ایستاده(عمودی) را برای اولین به افقی تبدیل می‌کند. او به جای طرح یا موتیف پیشینی ، صدفه یعنی عدم احتمال را به روی صفحه می‌آورد. همین مسأله را کانسپچوال آرت مطرح می‌کند ؛ ما اشیاء را پخش می‌کنیم. چیزهایی که به طور تصادفی

۱۹- ویلم دکونینگ (۱۹۹۷-۱۹۰۴) یکی از بزرگ‌ترین نقاشانی است که سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی را در قرن بیستم بنیان‌گذاری کرده‌اند.

۲۰- فردینان دو سوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس سوئیسی بود. او پژوهش‌های خود را به دو زبان فرانسه و آلمانی انجام می‌داد. وی با نگرش به ساختار زبان به‌عنوان اصل بنیادین در زبان‌شناسی، آن را شاخه‌ای از دانش عمومیِ نشانه‌شناسی دانست. عموماً سوسور را پدر زبان‌شناسی نوین می‌دانند.

۲۱- پال جکسون پولاک (Pollock Jackson Paul) (۱۹۱۲-۱۹۵۶) نقاش آمریکایی و از پیش‌گامان جنبش هیجان‌نمایی انتزاعی بود.

می‌چینیم در این چیدن ممکن است مفهوم به وجود آید ممکن است نیاید ، شخصی مفهومی را پیدا کند یا دیگری مفهومی از آن درک نکند. به تعداد ادم‌هایی که با آن مواجه می‌شوند مفهوم زایش پیدا کند ، اما از این چیدمان زایش یافته و این چیدمان‌ها یک فرم است. این دو با هم زایش پیدا می‌کنند. زبان‌شناسان هم نظر دارند که زبان پساتفکر نیست ،پیشاتفکر هست ،این نیست که من فکری دارم ، با زبان ارائه‌اش کنم ، ما با زبان می‌اندیشیم من بدون زبان نمی‌توانم بیندیشم ، هر ملتی که تعداد واژه‌هایش کمتر باشد ، اندیشه در آن کمتر است. حتی مولوی که می گوید:[۲۲]

حرف و صوت و گفت را بر هم زنم
تا که بی این هر سه با تو دم زنم

این را با زبان می گوید و بدون زبان نمی‌تواند بگوید. ما در قلعهٔ زبان هستیم ، در قلعهٔ فرم هستیم ، ما در درون آن قلعه محفوظ هستیم. همین‌طور در فرم. ما در ضرورت رفتاری فرم‌ها هستیم. یک روان‌شناس ، یک جامعه‌شناس هر کدام با فرم‌های خودشان آن را تحلیل می‌کنند. این بی اختیاری در کانسپچوال آرت یک امر بدیهی است. تهران هم در این فیلم نه یک شهر که یک چیدمان است. که از آن می‌شود بینهایت مفهوم دریافت کرد ، نه فقط قواعد یک شهر سامان‌یافته را.

رضا شکوری: آنچه که در محیط آموزشی و در عرصهٔ جامعه می‌بینیم ، تک‌تک افراد دچار سردرگمی هستند چراکه فلسفه در ایران چهارصد سال پیش تعطیل شده است و در مقیاس یادگیری و آشناییش محجور است. ما اساساً در گرایش‌ها و رشته‌هایی که با آن کار داریم ، آموزش فلسفه را نداریم و جامعه از فلسفه خیلی دور است. این هم یکی از واقعیت‌های جامعه ماست.

من به‌زعم خودم و برمبنای مطالعات تاریخی خودم ندیده‌ام که این زاویه کمتر شود ، حتی بیشتر شده ، و این چیزی است که نهایتاً باز در مقیاس فلسفه ، جامعه‌شناسی سؤالی است که باقیست. جریان روشنفکری با همهٔ زیرشاخه‌هایش ، با آن چیزی که جریان جاری و حاکم بر جامعه است. جریانی که در تاریخ می‌توان آن را مرور کرد. آیا همواره باید ادامه پیدا کند ؟ آیا این جز ماهیت جریان روشنفکری ایران شده است که این زاویه همواره وجود داشته باشد. یا یکجایی یک نکته‌ای وجود دارد که باید به این نکته پرداخت و انطباق پیدا می‌کند.

محمدرضا اصلانی: مکاتب بزرگ جهان از رنسانس گرفته تاکنون ، از معماران و معماری برخاسته است و دانشجویان دانشکده‌های ما که موسیقی نخوانده ، فلسفه نخوانده ، نقاشی نمی‌دانند. باید در دانشکده‌ها اینها را احیاء کرد و بین بخش‌های هنر و اندیشه ارتباط ارگانیک و زاینده به وجود آورد. معماری تجمیع و رابط و اندیشه بشری است. مجموعهٔ دانش‌ها ، اندیشه‌ها و عملکردهای بشری در آن به خلاقیت می‌رسد. معمار ، همه‌دان است ، نه هیچ‌ندان. معمار ، معماری و شهر را به مثابهٔ اندیشه می‌سازد و به همین‌رو ، معماران ، در طول تاریخ ، نهضت ، مکتب و بینش ایجاد کرده‌اند.■

۲۲-شنیدن آن طوطی حرکت آن طوطیان و مردن آن طوطی در قفس و نوحهٔ خواجه بر وی.