# سینما ـ نور

## بینش تصویری در ایران

محمدرضا اصلانی

سینما را در این ملک، به این دلیل سر راست که ابزار آن از غرب آمده، کلیهٔ ضوابط خلاقهٔ آن را نیز وابسته به همان منبع دانسته اند، و عملکرد و زیبایی شناسی آن، و فنون ساختاری آن، بی هیچ قید و شرطی به وجه وارداتی پذیرفته شده. تلاشهایی که از برای بومی کردن این هنر ـ صنعت شده بیشتر در زمینهٔ موضوعات بوده، از موضوعات تاریخی ـ اسطوره یی تا قضایای روزمره و نوعهای اجتماعی ـ تاریخی، از داشهای قدیم تا کلاه مخملی های جدید، از سهراب تا مجنون، و نمونه های دیگر اجتماعی. لیکن اینها در واقع در حکم مرگ یک قصه بوده است تا تلاشی در جهت زنده کردن، که سینما، چون هنرهای دیگر، ساختار خود و مواد خاص خود می خواهد، و از این طریق است که جهت، معنا و زیبایی موضوعات را زنده می کند. همین جا بگویم که تلاشهای ارزشمندی در تشخص سینمای ما، صورت گرفته نه تنها محترم است که می باید بر آنها تعظیم کرد ـ لکن در اینجا نه بحث نقد سینمای ما، که کل بینش تصویری در سینمای ما مورد نظر است.

عادت شده است که بیش از همه از نبود سناریوی به اصطلاح خوب بنالند، و نداشتن به اصطلاح سناریست خوب! می باید گفت نه چنین است که ما به دلیل سنت سترگ شعری ـ ادبی، همواره می توانیم فیلمنامه نویس «خوب» داشته باشیم، که هنرهای کلامی مان در این عصر با همه دگرگونی ها و سویداهای ناسازی که داشته، با آنکه به ظاهر از ریشه دور می نماید، اما در بطن توانسته ساختار زبان پارسی را گسترش دهد و ممکنات آن را کشفی دیگر کند، و طرحی نو در افکند. اما که همه آن است که ساخت و بینش تصویری دراماتیک در سینما و احیاناً بگیریم در نقاشی، شاید به دلیل مهجور ماندن فرهنگ تصویری در این سرزمین، یکسره خود مهجور مانده و لاجرم سینما که ساخت بصری ـ تصویر و حرکت ـ در آن غالب است، از این وجه، بی شکل و کم مفهوم و تنها در خدمت روایت گویی سر راست قرار گرفته. و می توان گفت که در کل صاحب تشخصی نیست، ساخت حرکت و تصویر در این سینما به ناگزیر، موضوعات و دستمایه های سرزمینی را دچار دگردیسی و کجدیسگی می کند و از اعتبار خارج می کند. به این امر در سینمای امریکای لاتین در جنبش «سینمای نو» توجه می شود و گلوبرروشای مرحوم، یکی از برملاکنندگان جریان کاذب مردم مداری سینمای امریکایی واره بوده است، که با فنون وسترن امریکای شمالی، با همان ساخت هیجان زای کاذب، و همان دید و تصویرهای وسترنی، مسائل اجتماعی را چاشنی می کرده اند، و به عنوان فیلم های وطنی و مردمی، و به عنوان فیلم هایی که با مردم ارتباط برقرار می کند، اعلام می کرده اند. گلوبر روشا، این نوع از فیلم ها را ویران کنندهٔ ارزشهای اجتماعی و لوث کنندهٔ مسائل و مشکلات جامعه می داند.

می توان از این نوع، در سینمای ما بسیار مثال آورد؛ ملغمه هایی که مدعی اصالت اند، و در بنیان، ساختاری ویرانگر و پوشاننده دارند. چنان است که چون فیلم های هر سرزمینی از هند و ژاپون تا ممالک اروپای شرقی، و غربی را ببینیم، بدون شنیدن زبان و توجه بر برخی اختصاصات فضایی، حتی به رغم شیرین زبانی های دوبله های خودمانی از نوع شیرین زبانی های نشسته بر جان وین ـ از حرکات، نوع رفتار، ریتم، روایت پردازی، و تصویر و کادر می توانیم دانست این فیلم ژاپونی است، آن فیلم فرانسوی، آن دیگر ایتالیایی است و ... لیکن به تقریب اگر از فیلم های سینمای ما، گفتگو را بردارند، و برخی علائم، چون علامت ظفر نمون پیکان را... نادیده انگاریم، از رفتار و ریتم و کادر و حرکات تنها می توان حدس زد که این فیلم ژاپونی است، آن دیگر هندی، و آن دیگر امریکایی دو رگه، یا فرانسوی و ایتالیایی تکان خورده. ـ که البته این سخنها کلی است و تلاشها و تجربه های جهت دهنده، که از اواخر دههٔ سی تاکنون به چنگ و دندان ادامه دارد، بر سر جای خود است و محترم، که تلاشهایی شجاعانه و عظیم بوده اند. ـ

اشکال از چیست؟ گمان داریم اشکال از محدودیت موضوع ـ سوژه ـ نیست، بل اشکال از نحوهٔ نگرش است. سینمای ما در کل از خود روایتگری نمی شناسد. در مثل، تعزیه نمی شناسد ـ که قبول ندارد ـ پرده داری را نمی داند ـ قبول ندارد ـ چه ساز و کاری دارد. روایتگری نوع ارسطویی را که از یونان باستان تا دوران شکسپیر و از آن به ایبسن آمده، به رسمیت می شناسد. و اگر نه آن هم، روایتگری نوع سینمای امریکایی ـ ایتالیایی را به رسمیت می شناسد. سینمای ما میلی ندارد تا بداند که در تعزیهٔ ما، در نگرش روایتگری ما، علی الاصول قواعد و منش و شیوه یی دیگر و شاید پرداخته تر و حتی هنوز پیشروتر وجود دارد. منتهی شیوه یی که سازوکار آن به دلیل ارتباط اسطوره یی بین بیننده و اجراکننده، پیچیده تر است. و چون ضوابط آن نانوشته مانده، نیاز به شناخت و ممارست عمیق تر و طولانی تر دارد. از این رو در سینمای ما اگر خانواده یی از جامعه مطرح می شود، این خانواده گویی از کرهٔ دیگری است. تنها روایتی پر زدو خورد، و دعواهای پرگیر و دار منجر به حوادث و گاه تصادف است که فیلم را سرگرم کننده می کند و بیننده هم در همان دو ساعت یا کمتر به فیلم سرگرم است، و پس از خروج از تالار نمایش، به راه و زندگی خود می رود. انگار که هیچ اتفاقی نیفتاده. تنها یک جریان کامل از خود فارغ شدن، ـ جریان تجربی از خودبیگانگی ـ بر او گذشته است. این است که می بینیم در دوره یی، درست هم آنان که به همان فیلم های از خود بیگانه کننده، از برای دیدن هجوم می برده اند، هجوم می برند تا سینماها را ویران کنند و از بنیان براندازند.

این گمان در کار است که انتخاب موضوع، بر طهارت موضوع کافی است. حال آنکه درست خطر در همین است. خطر مبتذل کردن موضوعهای درست و بی اعتبار کردن هر موضوع مقدس و انسانی در کار است. شاید در سینما ـ که به هرحال ناگزیریم بپذیریم که هنر مطلق آینده است، و جایگزین بسیاری از هنرهای قدیم خواهد شد. و حتی در آینده یی که پیش بینی می شود، جایگزین رسانه های نوشتاری خواهد شد ـ لازم باشد بر بنیان بینش تصویری ما در تاریخ، که هنوز زنده و

پویاست، توجه کرد. توجهی بنیانی بر پدیده های فرهنگی ما، و یافت آن مبانی، و یافت ارزشهای متعالی جامعه یی که هیچگاه از این ارزشها نبریده و منقطع نشده است، بل این ارزشها را در هر مقطعی از تاریخ بازسازی و متحول و نوزایی کرده است و ما این نوزایی ها را گاه به معنی انقطاع گرفته ایم؛ و گاه خاموشی این ارزشها را، خود حمل بر مرگ و فراموشی کرده ایم؛ حال آنکه ارزشهای قومی ـ اسطوره یی ما، هیچگاه نمرده اند، بل زنده و جوشان، حراست کنندهٔ قومیت و تشخص ما بوده اند.

توجه به نگارگری، نه از جهت شیدایی بر شکل ها و ساخت های متصلب است، شیدایی بر هر آنچه قدیم است، و جان فدای آنچه ناپیداست و بازی با مفاخر عتیق، که بل این جست و جو، یافتن مبانی نگرش است، نگرشی به جهان، نگرشی به انسان، نگرشی به هستی و جامعیت این نگرش از کل به جزء. چگونه، چگونگی دید بر هستی، و جهان شناخت، وظیفه و عملکرد هنرهای دیداری را مشخص می کند، و در پرداخت و پرداز و ترکیب بندی (کمپوزیسیون) و ارتباط تصویری عناصر از جماد و گیاه و حیوان و انسان موثر بوده است. و هریک حرکت و هماهنگی جامعی نسبت به یکدیگر داشته اند.

این جست و جو البته نه آن است که از نقاشی به نقاشی ختم شود. ضوابطی بیابیم از برای کاربرد در نگارگری جدید، بل، بینش تصویری منظور است، در نقاشی، گرافیک، عکاسی، و خاصه سینما. همهٔ آن هنرهایی که با تصویر و دید بصری سروکار دارند. که در این باب آشوبی بر ما روا داشته اند. و تاریخ فرهنگی صد ساله مان را به تقریب بی رنگ کرده اند.

هم، قصد نه این است که اگر این نگرشها را دریافتیم، آن را و آنها را در بست و فی حدذاته تقلید کنیم. ـ که اگر هم چنین کنیم. من کسر شأنی که نمی بینم، هیچ، بل حتی مفتخر هم خواهم بود. که این همه از غرب و شرق تقلید شد و از بی ربطها، کمی هم از خود تقلید کنیم، کسری نخواهد بود ـ که از سویی، ضوابطی که بر نگارگری ما حاکم بوده است، در مجموع با شرایط و نیازهای جامعهٔ آن زمان هماهنگ بوده است، و نمی تواند بگونه یی متصلب و جزمی دوباره به عنوان ضوابطی ضرور بر هنر امروزمان حاکم شود. پس می تواند پرسیده شود که پیروی از این نگاره ها و اصول گرفتن از آنها چه ضرورتی دارد؟ اما می توان پرسید چرا نداشته باشد؟ چون درست نگاه کنیم به جبر، ما به هرحال از اصولی پیروی می کنیم؛ که در جهان، ـ بویژه در سینما ـ پیروی از اصول بشدت حساب شده و حفاظت شده است. ما اکنون از اصولی پیروی می کنیم ـ در هنرهای دیداری و خاصه سینما ـ که چندان برحق نیست، و می باید گفت فریب دهنده است. آشکارترین اصل آن لذت جویی و خوشایند بودن، در سینما سرگرم کنندگی است. و در مجموع اصولی است بهره کشانه. پرسش اینکه چرا باید از این نگاره ها، ضوابطی بگیریم، پرسشی است بی توجه به عادتی که کرده ایم. در هنرهای دیداری اگر از این نگاره ها، که از آن ماست و ریشهٔ ماست، ضابطه یی نگیریم، اگر خیلی هنز کنیم، از

شفیع عباسی ـ تأمل.

نقاشی های غربی، و سنت تصویری آنان است که ضابطه خواهیم گرفت.

آنچه جستجو می کنیم، یافتن الگویی است بر اینکه وحدت اندیشه و عمل چگونه برآورده می شده و یافتن حساسیت آگاهانه یی در باب آرمانها، معتقدات و موازین جامعه. با یافتن این ضوابط، می توانیم آنها را نیز نقد کنیم. وگرنه پذیرفتن تعبدی، همان می شود که ما به آن زدگی می توانیم گفت. گذشته زدگی. که راه به جایی نمی برد، جز ویران کردن بیشتر آنچه به آن رو آورده ایم. یا تزئینی گرایی و سطحی بودن.

در سده های اخیر تصویر را بسیار سرسری گرفته ایم ـ خاصه در سینما، که یکسره در خدمت روایت و به عنوان انتقال تقلیدی حرکات، به کار گرفته می شود ـ فرض کرده ایم که عناصر درون تصویر همانند که سر راست هستند؛ حال آنکه نگارگری ما می آموزد که چنین نیست. تصویر ارزشهای اعتباری تودرتویی دارد. هرجا به جایی و تغییر نسبتی، معنای عناصر را دگرگون می کند. توجه کنیم که تصویر پردازی ما، در دوران اسلامی، از چند موضوع خارج نمی شود لکن در درون همین عناصر و موضوعات، بینهایت تغییرات بظاهر کوچک اتفاق می افتد که وجوه معانی را دیگر می کند. معراج پیامبر اکرم، یافتن رستم رخش را، و دیدن خسرو، شیرین را، پیاپی تصویر شده است، در نسخه های متعدد از یک منظومه حتی. اما تغییرات ترکیب بندی، جابجایی نقشینه ها، و نسبتها، هر بار نتایج جدیدی بارآورده، چنانکه در معماری ما هم، مساجد جامع یک دوران، یادورانهای مداوم، اگر درست ندانیم که چه هستیم، به نظر مکرر می آید، لکن، جامع یزد، جامع اردستان، و جامع اصفهان، همه اگرچه مسجدند با چند ایوان و صحن و شبستانهایی در درون، اما جمال ازلی، در تبدیل فضاهای هر یک پرتوی دارد که در چشم یک مومن آگاه

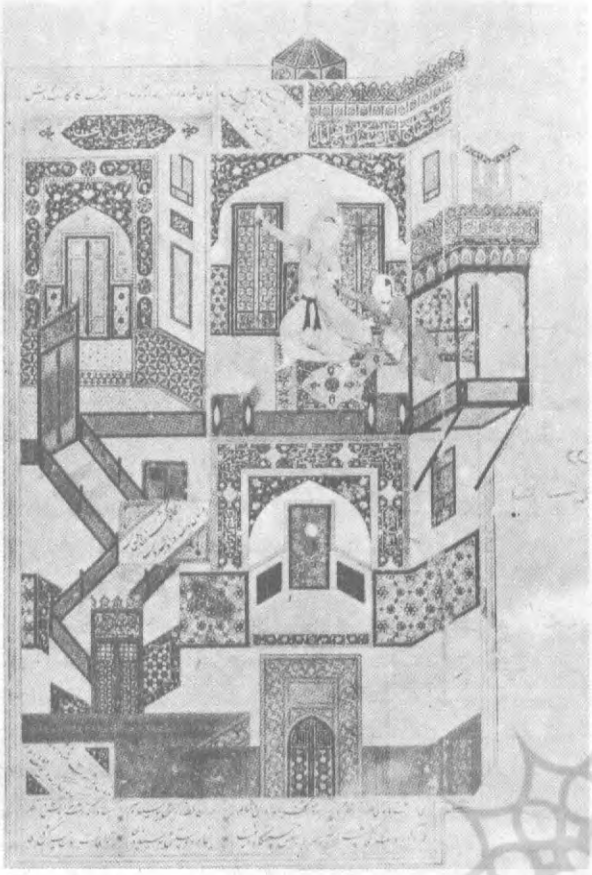
مهذب، روح را به فریاد می آورد.

طی دوران خلاقیت های ایرانی ـ اسلامی هم، نقد نگاشته یی از آثار بصری خود نداشته ایم ـ یا خود نمانده است؛ بجز مختصراتی در برخی از کتب تواریخ، که تاریخ موضوع و اثر و افراد است، یا تعارفات لفظی و انشایی. آنچه به تشویق و سنت گزاری بهرام میرزای مقتول، نوشته و جمع آوری شده، نخستین قدمها در نقد و بررسی بوده است. چنانچه در مرقع بهرام میرزا، که توسط یکی از استادان خط و نقاشی (دوست محمد) تنظیم شده، و دوست محمد بر آن مقدمه و تقریظ نوشته، که شاید تنها نقد مانده در باب هنرهای بصری ماست. لکن این اثر هنوز چاپ نشده، در کتابخانهٔ توپ قاپوسرای ترکیه (عثمانی) در استانبول مانده، آنچنان که از گزارشهای فرنگیان که این مرقع و مقدمه را دیده اند، برمی آید، نقدی است کلی در تحسین و مرحجات قطعات، و اشاره بر بعضی واقعات مبتنی بر بزرگی کار برخی از استادان. نه در معیار و ضوابط. در واقع این نقد مقدمه یی است که می توانست راهی از برای نقدنویسی از دورهٔ صفوی باز کند که به تاسف پیگیری نشد. یا ما اثری در دست نداریم. «گلستان هنر» هم که کمی بعد از آن توسط قاضی میراحمد منشی قمی نوشته شد، تاریخ خط و نقاشی از آغاز تا دورهٔ مولف است. و نقد تحلیلی نیست. و ذکر برخی مقطعات و مثنویات هم در متن و حواشی آن رساله، از مولانا سلطان علی مشهدی، و صادق بیک، شامل چگونگی های فنی ابزار و ساخت و رنگ و مرکب و کاغذ و اسماء سبکهاست و در مثنوی سلطان علی مشهدی، برخی فنون نگاشتن. اما از مبانی و اصول زیبایی نگاری یا مبانی درستی و غلطی امر، هیچ نیست. و جالب است که هر دو مثنوی، شرط کمال در این هنرها را علاوه بر ممارست، تزکیهٔ نفس و پاکی و پیراستن هنرمند از شوائب کدورت می دانند.

باری، ضوابط و فنون اصلی، همچنان که در هر صنفی، چون رازی سینه به سینه نقل می شده است و حرمت این ضوابط و فنون در کارگاه ها، و خانواده ها، محفوظ می مانده. از این رو آنچه به ما در باب معیارها رسیده از جانب غربیان مجموعه دار و عتیقه چی، و پس از یک انقطاع تاریخی ـ فرهنگی بوده است. و همین ارزش گذاری ها، این انقطاع را عمیق تر کرده، بازنگری را دچار چنان کج اندیشی کرد، که به جای هرگونه تحول هویت دهنده، و شناخت پیشبرنده، بازدارنده و بیراهه بر بوده است. چنانکه نام کلی این نقاشی ها، نزد عامه صنعت گران دوران اواخر قاجاریه، و بعد ها نزد عامهٔ مردم، به مینیاتور شناخته شد، و کس نمی دانست که در زمان خلاقیت بر این نگاره ها، چه می گفته اند.

از نام تا موازین این هنر، از جانب مستشرقان فرنگی و مستفرنگ نشان گرفت و مواردی از این دست بر نگارگری ما، انگ زده شد:

۱ ـ نگارگری ما، به نام «مینیاتور» یا «مینیاتور سازی» و به ترجمهٔ سحاب «خردکاری» نامیده شد. توجه به جزئیات متصور در فضا به عنوان توجه به خرده ریز، و جزئیات گرایی در نقاشی ما تلقی شد. حتی کسانی چون تیتوس بوکهارت که بر برخی از مکنونات بینشی در هنر قدیم ما،



کمال الدین بهزاد، حضرت یوسف از زلیخا می گریزد.

پی برده اند، نگارگری ما را بویژه ایران را، با عنوان مینیاتور نام برده اند. و ایرانیان دانشمند و خود نگارگران هم، با پذیرش همین توهم، این نام را تکرار کردند و بر آن صحه نهادند. بر آنگونه که اکنون ما براستی به وجهی طبیعی و عادی، نگارگری قدیمیان را به نام مینیاتور می شناسیم. با این نام گذاری، نقاشی ما از مقولهٔ هنر نقاشی خارج شده است. و به عنوان هنری غریب و بومی مانده. حتی به نظر برخی از هنرمندان کنونی و تحصیل کرده مان، که خود نیز بر فنون این نگارگری ورزیده اند، وقتی با آنان در این موضوع صحبت می داشته ام به لحنی که هر بحثی را به بن بست می کشاند، این هنر والا را کاردستی و حداکثر از مقولهٔ صنایع دستی می دانند. و با همان لحن می گویند: هیچی نیست.

۲ ـ نگارگری ما، به عنوان آرایه و تزئین، و حداکثر هنر تزئین شناخته شد. که بتدریج از نقاشی مستقل به آرایش کتابها محدود شد. و هنری تزئینی ماند. و معنایی جز تزئین کتاب و حواشی نداشته است. بدون اینکه به علل چنین مسیری توجه شود، این مسیر به عنوان یک واقعهٔ تحولی تنزلی تلقی شد.

۳ ـ نگارگری ما، هنری بدوی، و غلط نگار اعلام شد. «سفارشات» واسطه های فرنگی، اصطلاح غلط کشی را بین نگارگران برخاسته از تیمچهٔ مجمع الصنایع رایج کرد. آنان هرگاه می خواسته اند از مکاتب اصفهان یا قبل تر، تقلید کنند، می گفته اند که غلط کشی باید کرد. عدم پرسپکتیو، و عدم سه بعد فیزیکی بر کاغذ مسطح، نقص نگارگری ما، و دلیل بر عدم آگاهی و دانش نگارگران قدیم ما دانسته شد. و نقاشی سنتی ایران، در حد نقاشی های عامیانهٔ رایج شده در دورهٔ سور رئالیست ها، از نوع دوانیر روسو و دیگران و ماندالاهای هندی تلقی شد.

سعدی در جامع بعلبک، مکتب بخارا

۴ـ در نگارگری ما، عدم شبیه کشی، به ناتوانی و عدم مهارت نگارگران ما، تعبیر شد. و اینکه در ایران و جهان اسلام، طراحی دقیق و آناتومی بدن انسان را نمی دانسته اند، و نقصی است در نگارگری ایران که می باید جبران شود. که از سفر شیخ محمد شیرازی، به مأموریت آموزش از جانب شاه اسماعیل دوم به فرنگ، و بعد از آن به ویژه سفر محمد زمان به اروپا، تا به مصورالممالک و کمال الملک، سعی در این جبران شده است؛ و کس از اینان ندانست که سر منزل مقصود کجاست. ـ و البته که آنان استادانی عزیز القدرند و سعی شان مشکورباد ـ و باری که غلط کشی، باز به همین وجه از نگارگری ایرانی ـ اسلامی اطلاق می شده است.

۵ـ نبودن سایه روشن را به دلیل عدم شناخت از قوانین پرسپکتیو و شبیه کشی دانسته اند. نگارگران ما را عاجز از شناخت قوانین نور و جهت و منبع آن، و در نتیجه قوانین سایه روشن نگاری دانسته اند. با این ضابطه ها، نگارگری ایران را حتی نقاشی ندانسته اند و به آن مینیاتور گفته اند، تا از مقولهٔ نقاشی علی العموم خارج شود. که در ذهن این پژوهشگران نقاشی تنها در ضوابط و قوانین نوع نقاشی اروپایی از قرن چهاردهم به بعد، می آمده است.

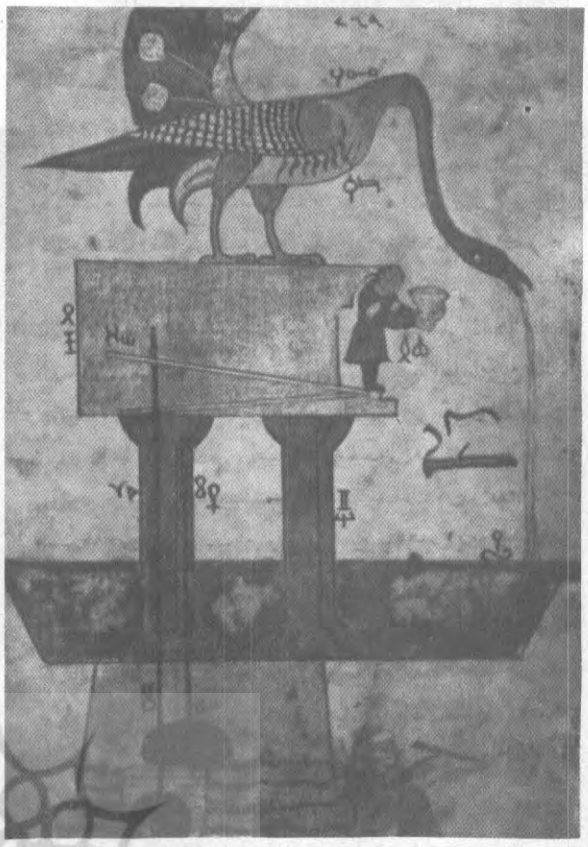
۶ـ یکنواختی: از دوره های نگارگری ما، دورهٔ صفوی از همه معروفتر بوده است. و موضوعات تصاویر نه تنها در نگاره های کتابها، که در نگاره های مرقعات هم، به دو موضوع بزم و رزم خلاصه می شده. در بزم موضوع عاشقانهٔ دو دلدار، یا بزم شاهانه به صحرا، در رزم هم یا رزم افسانه یی دلاوران است، یا چوگان، که هرچند موضوعات فرعی دیگر هم بوده اند، اما این موضوعات میدان هنرنمایی نگارگران بوده است. از سوی دیگر، عناصر و اجزاء به ظاهر مکرر چون ابرهای چینی، اژدها و سیمرغ مکرر، سرو و چنار مکرر، و عناصر مشخص معماری در صحنه، جمع آورندگان و سپس محققان را به این نظر داشته که نگارگری ما محدود و یکنواخت است. و چند نمونه موضوعی از کل نگارگری ایران ما را بس. از این رو، در دوره های بازگشت هنری ـ به تشابه بازگشت ادبی ـ استادان این دوره، به موضوعات زن پرادای صراحی بر دست، یا عاشق و معشوق به هم پیچیده و کمی فلسفی تر به صورت پیری و اله بر خوبرویی، کار خود را خلاصه کرده اند: چنین تحجری ـ با چند استثنا البته ـ در واقع القایی است که توسط سفارش دهندگان اولیه و بعدی این بازسازی ها صورت گرفته. آنان این موضوعات را از نگارگری ما می خواسته اند، و استادان مجمع الصنایع سفارشها را انجام می داده اند. و چنین شد که با تقلید از مکتب اصفهان، و محدود کردن موضوعات، یکنواختی نگارگری ایرانی القاء شد. و این نگاره ها به عنوان مظهر نگارگری ما، در نظر عموم امری بی رابطه با زندگی، تزئینی و هنری از برای هنر، و احیاناً تلذّذ چشم هوس، و اموری از این دست، به نظر آمد. چنانکه حتی آیهام پوپ، که عمری بر شناخت و تدوین هنر ایران گذرانده، و بر آن حتی شوق و تعصب داشته، و جمله هایی از او نشان می دهد که به اندیشهٔ اصلی نزدیک شده، به نمونه:

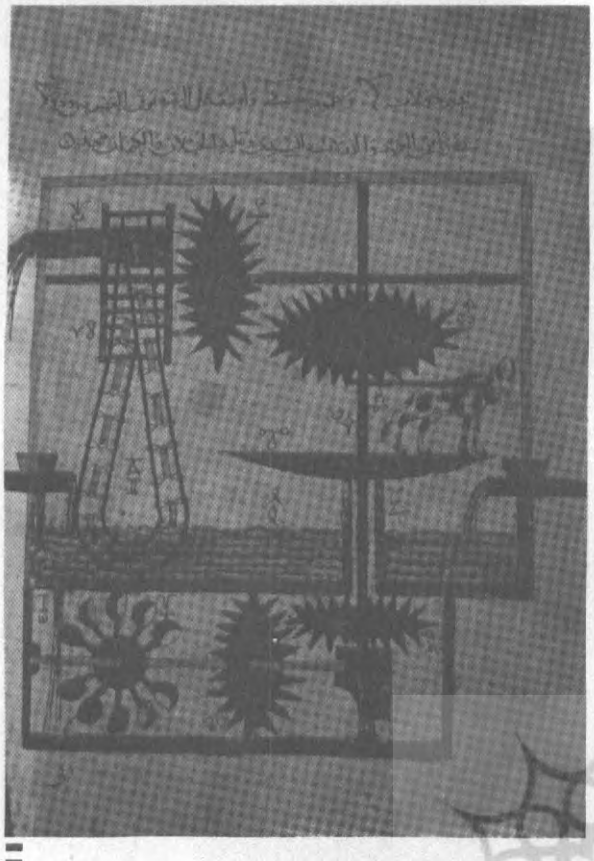
اگر چه هنر ایرانی در بعضیّ دوره ها، در پی آن بود که با ساده ترین و سریع ترین وسیله تأثیری عظیم ایجاد کند، در تمام ادوار مهارت و ریزه کاری در آن اهمیت فراوان داشت. گاهی نیز، خواه بر اثر توجه خود، و خواه در نتیجه تأثیر یونان و روم به تقلید از طبیعت و نمایش امور واقعی پرداختند و در آن به مقامی عالی رسیدند، اما این شیوه هیچگاه ایرانیان را خرسند نکرد، این کار در نظر ایشان پر سطحی و خصوصی و فردی جلوه می کرد، ذوق ایشان در نمایش اشکال، بیشتر طالب آن شیوه بود که از قید زمان و مکان آزاد باشد. و طعم فنا ندهد، بلکه به سوی خلود و بقا میل کند.

اما خود او چنین تناقض گویی می کند:

البته هنر ایران دارای قصور و نقص نیز هست. و این در هر هنری وجود دارد. هدف نهایی هنر، کمال مطلق است و هیچ گونه جلوهٔ خارجی آن ممکن نیست که به این هدف برسد. یکی از طرق تعیین ارزش هر هنری، آن است که ببینیم تا چه اندازه توانسته مصیبت نامهٔ زندگی بشری را درک و بیان کند. ایرانیان بندرت به این کار همت گماشته اند. هر چند شعرهای عمیق هیجان انگیز سروده اند، و تعزیه های ایرانی چنان شور و هیجانی در بیننده برمی انگیزد که اروپاییان بعد از زمان جنگهای صلیبی و نمایشهای مذهبی Miracle، مانند آن را ندیده اند. بعضی از نقاشیهای ایرانی قرن هشتم که دوران وحشت و اندوه و نومیدی خوانده شده، این داستان سوزناک سرنوشت بشر را بیان می کند.

اگرچه از بسیاری جهات، خاصه، در طرح قالیهای بزرگ، هنر ایرانی بسیار شاعرانه است، اما در القاء حالات نفسانی، و قابلیت





طرحهای مکانیکی جزری.

برانگیختن انعکاسات ذهنی، که از مختصات نقاشی عالی چینی است، هنر ایران، هرگز کمال نیافته است. و اگر از یکی دو مورد بگذریم، نقش چهره Portrait و هنر تصویر طبیعت، همیشه در ایران ناقص بوده است. همچنین هرگز برجستگی منظم نقوش که از آثار پارتنن گرفته، تا کلیسای سیستین، همیشه مایهٔ افتخار هنر غربی است، در آثار ایرانی یافت نمی شود، ما این نقائص را قبول می کنیم. اما در عین حال باید بدانیم که هنر تزئینی ایران است که به عالیترین درجهٔ کمال نائل شده است. (!)

می بینیم که چگونه، یک مدافع هنر ایران، این هنر را ناقص و ناپرورده، و تنها هنر تزئینی می داند، و از این جنبه از آن دفاع می کند.

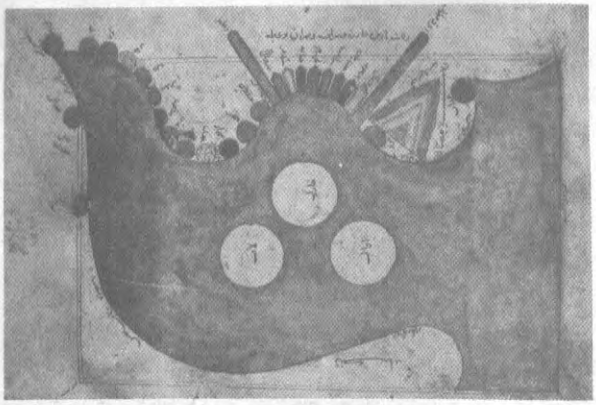
**نگارگری، عملی ضرور**

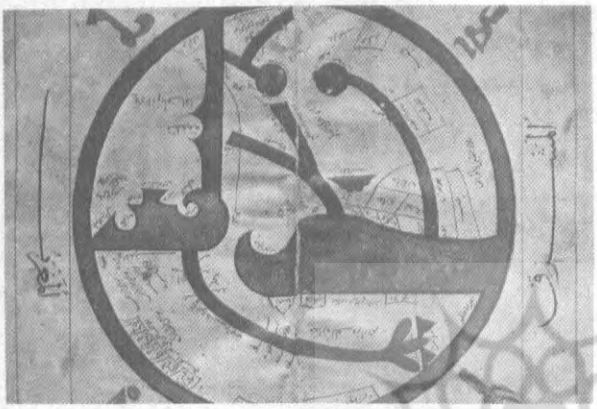
در جهان حِکَمی قدیم ما، گسترهٔ جغرافیایی همبسته یی که پدید آمده بود، از اقیانوس هند تا دو سوی سواحل مدیترانه، جهانی متنوع، شگفت و پر از راز به وجود آورد، که این همبستگی از سویی از برای نگهداری آن، نیاز به محاسبات را افزون کرد، و از سوی دیگر احساس وجود برادری ناشناخته از دیارهای گم، یا انسانی گمراه در سرزمین های مفتوحه یا فراسوی آن، که می باید هدایت شود، حس کنجکاوی را از برای کشف و شناخت تشدید کرد، پس، ریاضیات بسط می یابد، و صفر وارد جهان اعداد می شود، و گسترهٔ شگرفی را بر ریاضیات می گشاید. از سوی دیگر، اگر حکایات تخیلی هزار شب، ـ هزار و یک شب بعدی ـ با سفرهای عجیب و دیارهای غریب که سندباد دیده، یا مجموعهٔ برخوردهای ابوزید در مقامات حریری، شایع ترین تخیل و امید شناخت نزد عامه مسلمین می شود، اما علم جغرافیا، به گونه یی جدی شکل می گیرد، و مقدسی، بزرگترین جغرافیادان جهان حکمی قدیم می شود، چه در اسلام، چه در قرون وسطای مسیحی. رهنوردان کنجکاو، از برای شناخت دیارهای ناشناخت جهان اسلام به راه می افتند. و گونه یی می شود، که در هر شهر کسانی بوده اند، که مسؤول غربا می شوند، و بعدها این مسؤولیت سازمان می گیرد، و مسافران و غریبان، از وضیع و شریف، درخانه هایی پذیرایی می شدند.

این امر به نیازی بوده در جهان اسلام از برای تبلیغ و امر به معروف؛ بنا به مسؤولیتی که اسلام در دفاع و اعلام خود به تمام ملل داشته. این مسؤولیت خطیر، پشتوانهٔ گسترش جهان گردی شد. در ضمن، حج مقدس، خود عاملی بنیانی در گسترش این شناخت و تعمیق این ضرورت می شده است.

گذشته از نخستین حرکتهای جهان باستان، نخستین کتابهای سفرنامه ها و جغرافیا، در جهان اسلام به وجود آمد. نسخه های متعدد، از این علم البلدان و مسالک و ممالک تهیه شد، چنانکه اکثر آنها، با همهٔ حادثات عظیم، هنوزنسخه دارند و موجودند. کتابهای جغرافیای مسلمین تا قرن شانزدهم میلادی که سیاحت اروپاییان گسترش یافت، مهمترین کتابهای شناخت سرزمین ها بوده است. کتابهای ابن خرداذبه، اصطخری، البلدان یعقوبی، ابن حوقل با صورة الارض، مقدسی با احسن التقاسیم، حدود العالم من المشرق الی المغرب، که مؤلفش گویا مجهول مانده. و یاقوت حموی با معجم البلدان، و بسیار کتابها مانده و رفته، از مراجع شناخت مسلمین بوده اند از یکدیگر و از بلادی که می بایست به آن به تبلیغ رفت.

این کتابها، در عین تعاریف و شرح کلامی از دیده ها و شنیده ها، به تصویر موقعیت این بلاد، و راه ها احتیاج داشت. نخستین ترسیمها،





صحنه ای از کتاب گیاه شناسی. پارسی / نقشهٔ خلیج فارس، بنابر طرح استخری/ نقشهٔ آسیای غربی و شرق مدیترانه، بنابر طرح ابن حوقل

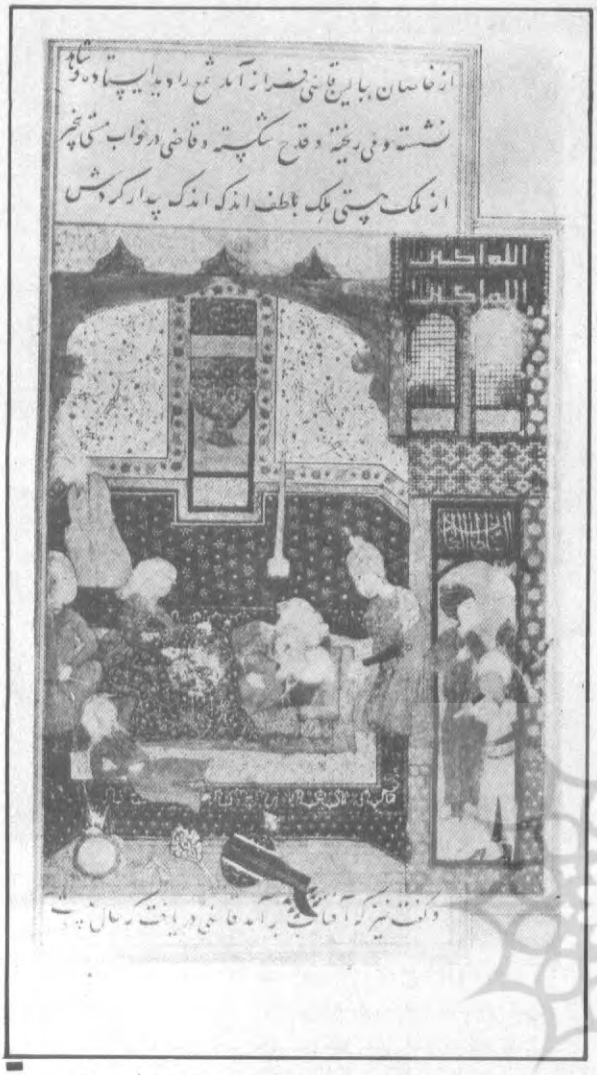
ـ نقشه ها ـ از سر احتیاج و ضرورت طرح و اجرا شد.

و بعدها، سنت کتاب نگاری را بر نهاد. رواج سفرنامه ها، و ذکر عجایب جهان، خود مستلزم روایت بصری از عجایب می شود، از درخت سخنگو تا حیوانات عجیب و سرزمین های بدیع. که سنت کتاب نگاری، با ترکیبی از واقعیت و تخیل، و با نگاره های مستند علمی و تشریحی از گیاهان و حیوانات، بتدریج شایع می شود. که نمونهٔ آن کتاب «عجایب المخلوقات» قزوینی است که نسخه های متعدد از آن هم اکنون در کتابخانه و موزه های جهان موجود است.

تبادل آراء و دانش ملتها، گسترش شناخت از گسترهٔ جهان، و نیاز به سازمان دادن به این گستره، باعث ترقیات شگرف علوم شد. شناخت گیاهان، خواص آنها، علم پزشکی، و شناخت امراض، و متعاقب آن علوم شیمیایی ـ کیمیایی ـ و به تبع آن، علوم فنی، از ستاره شناسی، تا تعیین ساعات و تقسیم بندی های تنجیمی و زمان، شناخت معدنیات و مواد و خواص آن و تبدیل آنها، و ابزارهایی از برای این اعمال فنی، که تنها نمی شد آنها را با کلام توصیف کرد، و ناگزیر تشریح بصری آنها و تصویر آنها، ضرورت می یافت. مثل کتاب «عقاقیر» ـ گیاهان ـ که عبدالله فضل تصاویر آن را پرداخته، و «کتاب المعرفة الحیل الهندسه» از جزری، که نسخه های متعدد از آن تصویر شده. از اشکال فنی ساعتهای آبی و فیلی، و انواع اشکال اختراعی، یا «رسالة الدعوات الاطباء» اثر ابن بطلان که در آن رفتار طبیب با بیمار تصویر شده، یا جراحیات الخانیه، از شرف الدین علی، که در آن طرز جراحی بواسیر و طرز کشیدن دندان، و دیگر موضوعات جراحی و پزشکی تصویر شده است. در جهان اسلام، تصویر گری، خود ازطریق علم و ضرورت علمی بنیان گرفت و تصویر از ابزار علمی شد. تصویر به عنوان وسیله یی واجب از برای شناخت، شناخته می شود.

نگارگری ما، از سر ضرورت باردیگر بر کاغذ و کنار کتابت علمی ـ مذهبی، آغازی دیگر یافت، اما این بار مستقیماً در خدمت اندیشه و اعتقاد قرار گرفت. این بار نگارگری ما از تقلید و تفنن بشدت حراست شد. که نگارگری ما اگر می خواسته و حکمت نظری و اصولی اگر اجازه می داده، به شبیه کشی و سایه روشن و دیگر تقلیدهای ظاهری از طبیعت قادر بوده است. و اگر این فنون و حیل را کنار گذارده، نه از آن بوده که ناتوانی و نادانی در کار بوده است. که نگارگری محترم تر و مقدس تر از آن بوده که تفننی از برای ذوق حاکمان وقت و هنرمندان باشد. بل، برخاسته از یک ضرورت علمی و فرهنگی و آیینی بوده است. از این رو، اتهام برنگارگری ما، بر امری آرایه یی و آذینی، به دلیل عدم شناخت از موازین و جریان فرهنگی ـ دینی بوده است.

نگارگری، به عنوان فنی وظیفه مند در قبال آن وحدت اعلام شده از مظهر وحی، پایه های علمی خود را برحکمت بنا می نهد. و وظیفه مند کشف وحدت هستی و کیهان و رابطهٔ جزء با کل و تعالی ذات فردی، به اندیشهٔ وحدت دهندهٔ الهی می شود. در این وظیفه است که نگارگری، آن بخش از فنون را می پذیرد که به این هدف راهگشا باشد. در این وظیفه است که نگارگری، بعد سوم را از نظر عینی کنار می گذارد. در حالی که در شکفتگی علوم در جهان اسلام، کلیهٔ وسایل وشرایط آماده بوده است تا قواعد این علم تنظیم شود. و هیچ مانعی از نظر قدرت علمی بر شناخت و اعمال این علم ساده وجود نداشته است. چنانکه کتاب خواجه ابوالهیثم، فیزیکدان ـ علم الحیل شناس ـ قرن چهارم و پنجم ـ کتاب فی المناظر ـ به قول تاریخ علم شناسان، مهمترین کتاب قرون وسطایی در نورشناسی است، که بر کارهای نورشناختی راجربیکن، ویتلو، وکپلر، در مغرب



گلستان سعدی، قاضی خفته، شاید مکتب شیراز، موزهٔ بریتانیا.

زمین تاثیر قاطع داشته است. ابن هیثم بنیان نور شناخت را دگرگون کرد، آن را به صورت علم منظم و مشخصی درآورد. و به منظور شناخت حرکت مستقیم الخط نور، و یافتن خصوصیات سایه، و موارد استعمال عدسی ها، خاصیت اتاق تاریک، تجربه هایی کرد. او در فیزیولوژی چشم و عمل دیدن هم تحقیقاتی کرد. و به تحلیل نقش چشم به مثابه یک عدسی پرداخت. و گفت ـ که ابن سینا و بیرونی هم گفته بودند ـ نور در فرایند دیدن از چشم به چشم می رسد. نظرات او بعدها با فلسفهٔ اشراق سهروردی، دوباره نضج گرفت. و قطب الدین شیرازی، و کمال الدین فارسی، در این زمینه مطالعات را گسترش دادند، و بر ابن هیثم تفسیر نوشتند. پس به هیچ وجه این نیست که شناخت صاحبان فنون و علوم از این امور کم بوده است یا نمی توانسته اند به فنون ساده یی چون برسپکتیو و قواعد سایه روشن برسند.

نگارگری، دارای هدف خاص نمایش وحدت جهان بوده است. تنها وحدت است که شایستهٔ نمایش است. تجلی، کلمهٔ عربی نمایش فارسی است. جهان تجلی خداوند است. و کار نگارگری اشاره بر این تجلی ـ نمایش ـ است. در نگارگری ما، نمایش در نمایش اتفاق می افتد. نمایشی آیینی از تجلی ـ نمایش ـ وحدت ازلی. دیگر هر خط، هر رنگ، هر نقش، و خاصه کمپوزیسیون ها اشارتی است به تجلی کمال وحدت مبداء اعلا. بر این اعتبار، هنر ـ صنعت ـ انتزاع از کل است و از مقولهٔ امور مقدسه است. در صنعت و علوم منتزعه، تناسب و نسبت کمی و کیفی، مقولهٔ شناخت قرار می گیرد. که این نسبت ها نشانهٔ سلسله مراتب هستی، تا به هستی ذات باری است. کل کیهان از طریق نسبت مقادیر در هندسه تعبیر می شده، می بینم که کمال نگارگری ما، در فی المثل مکتب شیراز، در قرن هشتم و نهم، مجموعه یی است از توازن نسبت ها، نه هر عمل دیگر.

## جهان آیین ها

جهان حِکَمی قدیم، جهان آیینی بوده است. هیچ امری بدون ضرورت و از سر تفنن نمی توانست اتفاق افتد. و آیین های مذهبی ـ عرفانی، شکل اثبات کنندهٔ ضرورت کیهانی هر حرکت بوده اند. هر امری می بایست علاوه بر ضرورت در هستی و مسائل اجتماعی و خیر، در ارتباط با جهان اکبر، جهان اعلاء، جهان مُثلی و قداست قیامت باشد. اصل ضرورت هر امر، از طریق این ارتباط ثابت می شد. انسان خودمدار نبوده است، بل در مدار مشیت الهی و پیوسته به این مشیت بوده است. این امر از طریق پذیرش و اجرای اختیاری آیین ها، مشخص و مسجل می شده است. برگزاری آیین ها، به منزلهٔ قرار گرفتن در مدار مشیت و قدم گذاردن در هماهنگی کلیت الهی و کیهانی، و در مسیر تعالی وجود بهیمی بوده است. هر حرکت در حیات اجتماعی در صورت آیین پذیر بودن و تمسک به آیین می تواند حقانیت خود را به دست آورد. از خوردن تا خوابیدن، زناشویی، مرگ، معامله، کار، همه دارای آیین اند، یا آیین پذیرند.

این پیوستگی به آیین، در سازمانهای حرفه و کار ـ که در قرن سوم تا هشتم بسیار سازمان یافته و گسترده بوده است ـ از طریق سازمان اصناف به عمل می آمده. هر یک از اصناف حرفهٔ خود را متصف به یکی از قدیسان می کنند. هر مرحله از عمل در حرفه، هر مکان و هر شیئی و ابزار، دارای آیین و نام و ذکر قدسی بوده است. هر حرکت در کار، نظمی مقدس داشته است. تولید از ضرورات قدسی بوده است. شیوخ اصناف تنها خبرگان و صاحبان قدرت در صنف نبوده اند، بل مقدسان متشرع یا عارف بوده اند. فتیان، بیشتر سازمان و پیروان خود را در میان اصناف داشته اند. نظام سازمانهای اصناف، همان نظام فتیان بوده است. فتیان از حضرت علی (ع) سرمشق می گرفتند. پیر اول حضرت علی بوده است. لافتی الاعلی.

در آثار جوانمردان و فتوت نامه ها، و برخی تواریخ و سیاحت نامه ها، نمونه هایی از چگونگی تشکیلات و آیین ها و مراحل هر حرفه، و مراحل تشرف به هر حرفه، و معنی هر کار را حرف می توانیم یافت. این آیین ها و اذکار و نامهای قدسی و سلسله مراتب وابستگی الهی، خاصه در میان اصنافی بوده است که صنایعی تولید می کرده اند. چرا که شیئی در جهان حکمی، حامل بارمعنا، و جهت و خیروشر است. بر سعد و نحس اشیاء مراقبت می شده.

شاهنامهٔ سلطان ابراهیم
رستم بر سر چاه بیژن، شاید مکتب شیراز، کتابخانهٔ بادلیان.

از آیین های عرفانی همهٔ اصناف سند نمانده، که بسیاری از آنها رمزی و پنهان بوده، اما یک سند نمونه یی مشخص که در دسترس است، رساله یی است در فتوت، جزء سلسله فتوت نامه ها، به نام چیت سازان از حدود قرون دهم. که در آن به وجه سؤال و جواب، معتقدات قدسی، آیین ها و سلسله انساب صنعت نقش پارچه گفته می شود که:

اگر پرسند که چند استاد چیت ساز بودند، بگو دوازده کس بودند که حضرت امام بحق، جعفر صادق(ع) فرموده که استادان کامل بودند و پیرایشان حضرت امیرالمومنین علی(ع) بوده است.

همچنین: اگر پرسند که در چیت سازی، چند پیر بوده است، بگو دوازده پیر بوده است، اول چهار پیر شریعت، دویم چهار پیر طریقت، سیم چهار پیر حقیقت.

همچنین: اگر پرسند قالب از کجا آمده؟ بگو از بهشت آمده، و چوب شمشاد است.

همچنین: اگر پرسند که تختهٔ چیت گری چوبش از کجاست؟ بگو از درخت طوبی است که او را حضرت جبرئیل به امر ملک جلیل از بهشت آورده.

و خود عمل چیت کاری و قالب زنی چنین سابقه یی می یابد.

نقل است که چون حق سبحانه و تعالی وجل جلاله و عم نواله، شهر لوط را خراب گردانید، حضرت لوط چندان گریه کرد که به جای اشک، خون از چشم اش روان شد. و لباسهاء سفید پوشیده بود، جامه اش آلوده گشت، حضرت لوط آزرده خاطر شد. و به درگاه قاضی الحاجات مناجات کرد، اخی جبرائیل، با قدرت ملک جلیل بیامد، و یک جفت قالب که حق سبحانه تعالی به قدرت خود آفریده بود در بهشت، از جهت حضرت لوط آورد که رنگ ایشان، رنگ سیاهی چشم او را داشت.

در معنی کارها و ابزار و عملکرد آنها، هریک تعبیر خاص هست:

اگر پرسند... رنگ پالا ـ کیسهٔ صافی ـ چیست؟ بگو که رنگ پالا قاضی کار است. کافر و مسلمان از هم جدا می کند.

یا: اگر پرسند که رنگ چه چیز کار است و ... جواب بگو: دیگ، بونهٔ کار است. و اندرون دیگ، مراد است. و بیرون دیگ، مرحمت است. و آتش دیگ، پیرو مریداند، از آتش، همت همراه کردن، از دیگ، کار رنگ کردن. و عشق، رنگ است. و خادم دیگ، چوب است. و دیگ و کار، نبوت و ولایت می کردند یا می گیرند، چون که حضرت امیرالمومنین علی تا مشورهٔ حضرت پیغمبر(ص) نمی کرد، قدم در کاری نمی گذاشت، و کار نیز تا به دیگ نمی رود، روی بازار ندارد، و ذکر آتش می گوید «الله نورالسموات و الارض... الی آخر آیه».

یا: اگر پرسند که رنگ چقدر است، جواب بگو که اصل رنگ پنج است: سه رنگ از بهشت و دو رنگ از دوزخ، سه رنگ بهشت: سبز و استبرق و ال، و دورنگ دوزخ: سیاه و زرد، و در زمان حضرت عیسی مجرد، هفتاد و دو رنگ پیدا شد...»

در آغاز و ختم هر مرحله از عمل و حرفه، می باید آیه یی یا دعایی بخوانند. از جمله:

قدم در کارگاه گذاردن ـ قدم در دکان گذاردن ـ در وقت جوشاندن کرباس ـ در چیت به دیگ انداختن ـ باسمه کردن ـ پارچه در زمین انداختن ـ برچیدن کار ـ زاج آب کردن ـ به خرید رفتن ـ پشت تخته (میزکار) نشستن ـ از پشت تخته برخاستن ـ کرباس تاب دادن ـ مصالح جوش دادن ـ چیت زاج شوی در آب انداختن ـ در وقت از کار برخاستن... ـ

و مسائل دیگر در معانی و مناسک که در رساله هست، و رساله های دیگر از جمله فتوت نامهٔ سلطانی، فصل چهارم در بیان رنگهای خرقه. فصل دهم در لون تاجها و وصله ها که بر روی تاج بندند، که در معانی رنگها، از سیاه، سفید، سبز، کبود و خود رنگ، گفته شده، نیز باب ششم، شرح مدارج در باب معرکه و آداب اهل سخن، که به تفصیل آمده...

هنگام در کار یک حرفه، آن هم رنگ کردن پارچه، چنین آداب ومناسکی و قداستی در کار است، و هر عمل و ماده، معنی خاص داشته باشد، خاصه رنگها، در حرفهٔ نگاشتن و نگارگری ومعانی قدسی خط و

معراج نامه،
محمد ص در آسمان چهارم، مکتب هرات، کتابخانهٔ ملی، پاریس.

رنگ، باب گشوده‌تر است، که آغاز این هنر را به قلم معجز رقم شمسه خمسهٔ آل عبا، علی المجتبی الرضی المرتضی، و وصی المصطفی صلوات الله و سلامه علیه منسوب می نمایند:

شنیدم که صورتگران ختای — نخستین که گشتند صورت گشای
.....
نهادند از آن روختاییش نام — که کلک ختایی از او یافت کام
چو دور نبوت به احمد رسید — قلم بر سر دیگر ادیان کشید
خطا پیشگان ختایی نژاد — نمودند نقش نخستین سواد
به دعوی یکی صفحه آراستند — نظیرش زشاه رسل خواستند
ببردندش در عین کافر دلی — به دعوی سوی شاه مردان علی
چو شاه ولایت بدید آن رقم — به اعجاز بگرفت در کف قلم
رقم کرد اسلامیی دلربای — که شد حیرت افزای اهل ختای
چو آن اصل افتاد در دستشان — بشد نقشهای دگر پست شان

با این شروع می توان در تذکره‌ها دید که بسیاری از نقاشان، خود در سلک عرفان و تشرع بوده‌اند، و می دانیم که خطاطان و نقاشان، تا این اواخر، به هنگام شروع کار وضو و غسلشان می باید که کامل بوده باشد. بر همین قیاس، عمل و فن و وقت، در آن چنان نظم یافته و دقیق بوده است که تهیه و آغاز هر مرحله از کار مستلزم مقدمات و مناسک خاص بوده است. توانایی در هر مرحله از کار به دست نمی آمده، مگر در اثر ممارست، و از کودکی بر آن راه و رسم رفتن. می توان گفت اگر بسیاری از فنون این صنعت اکنون ناشناخته است و به تقریب از میان رفته ـ چون فنون معماری ـ به دلیل رمزی بودن آن فنون و کیمیایی بودن آن بوده، و خود عمل از رموز بود و جنبهٔ قدسی داشته که نمی بایست به هر نااباب برسد، این حرفه نیز بیشتر در خانواده ها، از استاد به پسران، یا برادرزاده، یا خواهرزاده می رسیده، و کودك از برای این منظور، چنانچه داهیه و فطرتی در او دیده می شده، از همان کودکی به تعلیم گرفته می شد. تعلیم در باب آماده کردن مواد، تا تهیهٔ مو، و چگونگی بستن قلم مو، که سه گره داشته و هر گره معنی خاص، تا شناخت انواع کاغذ، و قوام آوردن آن، و صیقل دادن، و شناخت و قوام آوردن مواد رنگی. که فی المثل لااقل هفت شیوهٔ تهیهٔ رنگ سیاه ثابت، در دستور موجود است. تهیهٔ طلا و نقرهٔ سوده از برای کار را نقاش خود با ظرافت و دقت به قوت سرانگشت، نرم می کرده، خشکی و خیسی ماده به چند شبانه روز، به اندازهٔ مشخص ورز آمده، و صافی می شده. چنین است که رنگها چنین جلای کیمیایی دارند، و نشانهٔ ازل قدسی اند.

نگارگری ما را تزئینی گفتن، از سر بی اعتنایی به موازین اندیشه و سازوکار این هنر قدسی بوده است. نگارگری ما، فنی ضرور، از مجموع حرکات و عملیات مقدسهٔ انسانی از برای اعتلاء معرفت و ذات انسانی بوده است. حرفه یی ضرور که انجام آن و شناخت و تبحردر آن، در جهان مدرسی قدیم، از اسباب معرفت و تولای به جهان ملکوت بوده است، و اگر واجب نبوده، مستحب بوده است. بی جهت نیست، که مرد متعصبی چون اسماعیل صفوی، که شمشیر از برای دین می زده، در جنگ با ترکان عثمانی، چون نگران تفوق آنان بود، ـ ۹۲۰ هجری ـ از فرط الفت به کمال الدین بهزاد نقاش، او را با همکارش شاه محمود نیشابوری خطاط، در صندوق می نهد، و پنهان می کند. و چون جنگ به سر می آید، اول سؤال اسماعیل در باب سلامتی آنان بود.

در نگارگری ما، طرحها، به جای رسیدن به شباهت دقیق با عالم طبیعت، اشاره یی دگرگونه از عالم طبیعت است. تک چهره بسیار کم دیده می شود، صحنه ها عمومی است. نه انسان و نه طبیعت به تنهایی مطرح نمی شود، انسان و طبیعت ـ انسان و فضا ـ در کنار هم، در متنی کیهانی نموده می شود. مثل نقاشی شرق ـ چین و ژاپون ـ و اروپا، منظره پردازی، خود یک رشته از نگارگری نشده است. رنگها درخشان است و با وسواسی پرحوصله رنگها چنان قوام می آمد، که ثابت و جاودانی و متلألو باشد. تاریکی و شب و سایه در این نگاره ها نیست، حوادث شبانه توسط رنگهای تیره، و ترکیب آنها، و حضور مُثلی عناصری چون شمعها و مشعلها، اما همچنان در پرتو نوری ازلی و درخشان، نشان داده می شود، سایه روشن در هیأت و چهره های آدمی به تقریب حذف شده؛ و تنها در عناصری از طبیعت، چون ابر و صخره، و مناظر دور دست نمودار می شود. در واقع نه سایه روشن که حجم اشیاء مشخص می شود و هر یک در نمود دارای ضوابط خاص است. فی المثل ابر، حجم خود را در برجستگی می یابد. میز و قالی و اشیاء چهارگوش، در سطح کامل مستطیل. و انسان در سویه های کامل بدن، ـ خاصه افراد مهم و مورد نظر ـ اشاره می شود. نسبت نقشینه ها ـ افراد، اشیاء و سطوح فضا ـ در تقسیم بندی هندسی قرار می گیرد. سطح به بعد فیزیکی شکسته نمی شود. اما زمان و مکان چند بعدی است. درون و بیرون یک فضای متصل، همزمان نشان داده می شود. همزمانی از طریق هممکانی نموده می شود. برادران بالای چاه و یوسف در درون چاه، هر دو نموده می شود. رستم بالای چاه طناب انداخته، بیژن در حفرهٔ چاه دست و پا بسته.

شاهنامهٔ سلطان ابراهیم پسر شاهرخ تیموری، جنگ رستم و اسفندیار، شاید مکتب شیراز، کتابخانهٔ بادلیان.

این چنین موارد متناقض و به هم متصل شده، و هماهنگ شده، نمی توانسته از سر غلط کشی و غلط اندیشی و ندانستن امور ساده یی چون دریافت ابعاد غلط چشم و رعایت این غلط مشهور ـ پرسپکتیو ـ باشد، و نادانی نگارگرانی که از کودکی تا به فرجام عمر با دقت و تمرکز و وضو بر کار می نشسته اند. در حالی که کوچکترین امور، از حقیقت وجود تا ماهیات، تا برداشتن قدمی از پای راست یا چپ، این همه در مجالس بحث و فحص و سؤال و جواب می شده، پس چرا نپذیریم که رمزی در کار بوده است و قواعد و ضوابطی نقاشی را بر آن می داشته که بر حدود مشخصی رفتار و عمل کند.

## وضعیت نگاری

از دوران شکار، از اقوام آن دوره، در ته غارها، نقاشی هایی بازمانده، که روشنگر برخی مسائل است. این نقاشی ها جادویی از برای شکار بوده، و آن نقاشان جادوگران قبیله بوده اند، که با نقاشی خود جان و روح شکار را تسخیر می کرده اند. هرچه نقاشی شبیه تر می بوده، جان شکار بیشتر تسخیر می شده. حتی حرکت جانور نیز سعی می شده تا نقش شود. پاهاشان در حالتهای مختلف حرکت کشیده می شده، نوعی فوتوریزم در نقاشی های اولیهٔ غارها دیده می شود. و این کوشش از برای تسخیر حرکت و در اختیار گرفتن نیروی حرکت و جوهر روح و جسم حیوان بوده است. این امر در ذات نقاشیهای شبیه کشیده، مستتر مانده است. غرب این سنت شکارگری را در روح آثار تصویری خود نگاه داشت، اما در جهت معکوس. برگرفته از ذهنیت مصریان قدیم. که هیأتی در ذات منفرد، وجود را تثبیت می کند، چه در این جهان و چه در آن جهان، از این رو مصریان در مومیایی کردن اجساد آن چنان پیشرفت می کنند، و مردگان را همراه مجسمه هایی از ایشان و تصاویر کاملشان در راهی که به سوی ابدیت می روند، در مقابر می گذاشتند. جسم حامل نیروست. پس می باید جسم را تا می توان نگه داشت. اگر خود جسم نمی ماند، شبیه او، حامل نیروی او خواهد بود. شبیه کشی وسیلهٔ تثبیت و تشخیص افراد شد. گرچه موضوعات همچنان اسطوره یی ـ تاریخی و روحانی بودند، اما صحنه ها مادیت واقعه نگارانه یافت. شبیه کشی از برای جاودانه شدن قدرت فردی بکار آمد. این تثبیت وجود و قدرت را در کارهای فرانس هالس، در کارهای ولاسکز، در پرتره های وان آیک با عمامهٔ سرخ، و با جامهٔ سرخ، در کارهای هولباین با آن دقت ریزپرداز اشیاء و جامه ها، در اتوپرتره های رامبراند نگاه کنیم. در نگاه این پرتره ها، در حضور ساطع این قدرتهای منفرد.

در نگارگری ما، تسخیر موجودات هدف نیست. که موجودات در تسخیر خدایند. بل تصعید موجودات به سوی تعالی است که مهم است. پس بجای شبیه کشیدن و ساختن، همه چیز تصعید می شود به سوی کمال. با چیزها به کمال خود اشاره دارند. شاخهٔ درخت به کمال خود می رسد. به اسلیمی پرپیچ، پیچهای نزدیک به دایره یا هذلولی، یا در واقع پیچهای هذلولی به کمال شاخه ها اشاره دارد. انسان، انسان نوعی است، نه انسان فردی، از فردیت خود خارج می شود و در متن به معنی تبدیل می شود. حضور مُثلی موجودات به ذرات رنگ، رنگ درخشان، و به روابطی از خط و رنگ درخشنده تبدیل می شوند. این تجزیه شدن و حل شدن در کل ـ متن ـ تبدیلی کیمیاگرانه است.

نقاشی ما، اگر پرسپکتیو، سایه روشن، و «حالت»ها را کنار می زند، در واقع پوسته ها را می درد ـ پوست بود، پوست بود در خور مغز شعرا ـ تنها به این دلیل نیست که باغ بهشت را تصویر می کند، که کاری فراتر از این می کند. در کار تبدیل گری است. در کار کیمیاگری است. از این است که این همه با طلا سر وکار دارد. ـ طلا یکی از رنگهای اصلی نگاره هاست، که اشاره است به کیمیا، به این تبدیل هیولی به صورت ـ در این نقاشی ها مراحل تو در تویی از این کار کیمیاگری صورت می گیرد؛ تخیلی بر واقعیت فراافکنی می شود. واقعیت را به نیرو تبدیل می کند. آنگاه این نیرو به خط و سطح تبدیل می شود.

نقاش چون بخواهد در مثل عروج حضرت را نقاشی کند. او انسان کلی را برمی گزیند. اما فضا و انسان کلی او خارج از واقعیت ملموس نیست. تخیل او بر عناصر واقعی فراافکنی می شود. پس از آن از طریق این نگاه، این عناصر واقعی تراش می یابند و نوعی می شوند، نیروی نوعیه. این نیروهای نوعیه، با قدرت دستهای او، و به ترفند او، تلؤلویی می شوند که می توانند در روابطی خاص جاودانه شوند. تبدیل روابطی که اجزاء آن درنهایت تشعشع نیروهای خود نسبت به یکدیگرند. این امر در کارهای جر تو نیز، و از برخی لحاظ در کارهای ال گر کونیز تا حدودی دیده می شود. در چین لباسهای مسیح تا عضلات کشیدهٔ مسیح، و در کارهای جرتو، در چینهای هندسی شدهٔ لباسها، در چهره های در نظم قرار گرفته، و رفتار به هم مرتبط خطی. در نقاشی های ایرانی، در رفتار هیأت ها که از فرط نظم هندسی، کلیشه می شود. در شکل درها و سردرها، در وضعیت درختها، در چین

□ در نقاشی ما، اندیشه نگاری می شود، نه مستندنگاری، از کاراواژ تا ربنس، اسطوره ها را هم که می نگارند، مدل داشته اند.

□ نقاشی ایرانی، نه متخیل، که متصور است، یادآوری است. آنچه هست، اشاره یی است به آنچه باید باشد.

ابرهای کوچک پراکنده، تا چهرهٔ بهوش اسب رهوار عروج.

این وضعیت نگاری، در ایکون های روسی ـ غربی نیز دیده می شود. اما با ایکون های شرقی تفاوتی ماموی دارند. ایکون های روسی بخصوص تک نگاره ها، وضعیت در خود است. که بعدها، در پرتره های غربی، با تثبیت شباهت فردی، تشدید می شود. در شمایل الیزابت که سر بر آسمان سوده، و پا بر نقشهٔ جهان گذارده، در شمایل اسقفان و سکوبایان که حضور مسجل شدهٔ خودمدار آن کسی است که نشسته است و به رو به رو نگاه می کند. به نقاش مطیع!

اما در شمایل نگاری ایرانی، شاه یا بزرگی اگر در وضعیت منفرد، در خود قرار گرفته باشد حتی، به جهتی است یا به کاری، یا دست کم آنکه گلی به دست گرفته به سویی. یا بازی به سرپنجه دارد. وضعیت، قرار گرفتن در نسبت هاست. اعمال هم نشانگر روابط و سپس وضعیت است. تخت و کلاه حتی یک عمل است. نه یک شیء ایستا.

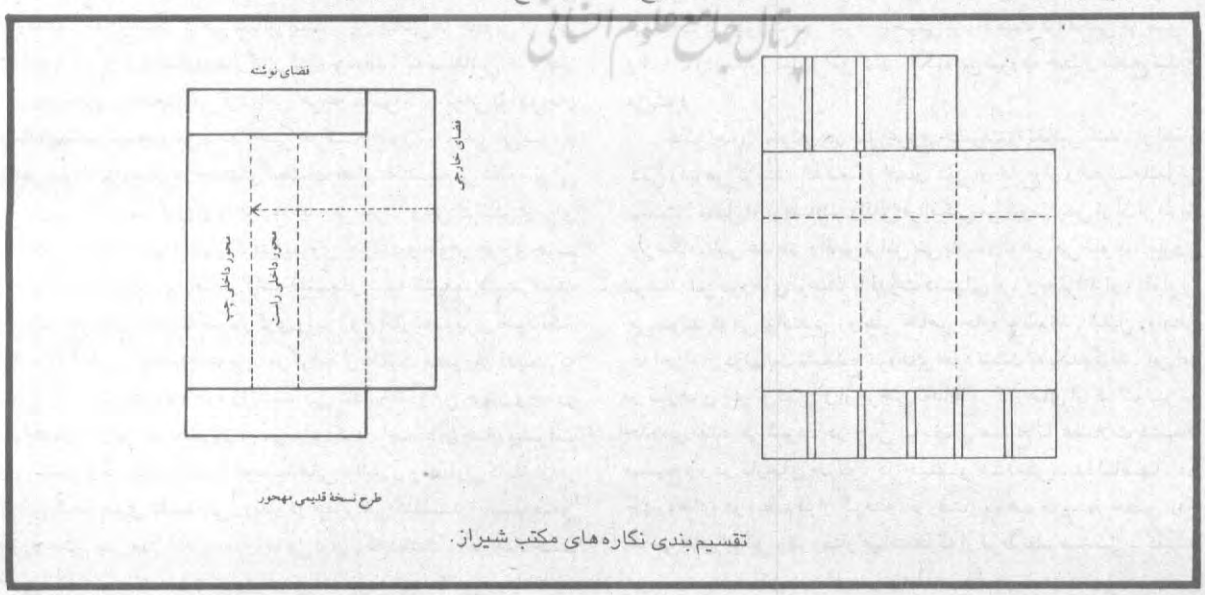
تبدیل در نقاشی ما به گونه یی اساسی صورت می گیرد. تبدیل ذاتی. رنگ، واسطه یی پنهان کننده و تقلید شده از طبیعت نیست، بلکه یک زبان بیانگر است و آشکارکننده است. زبان به وجه دال و مدلول: رنگ طلایی دال است، مدلول، عرش کبریایی. رنگ آبی لاژورد، دال است. مدلول آسمان چهارم. نقره، دال است و آب حیات مدلول. ما طبیعت آب را نمی بینیم. بل با معنای متعالی آب مواجهیم. آب، نه با رنگهایی که شفافیت و بی رنگی آب را نشان دهند. بل با رنگی جسمی، که جوهر آب است؛ رنگ جیوه، نموده می شود. حوض آب سیاه شده اکنون، نقره یی بوده به سردی آب حیات. که آب حیات در تاریکی فرو رفته و نقره اکسیده شده.

همین طور طرحها، که در محدوده و روابط و نسبیت مربع و مستطیل، ساخت و سازمان می یابد. از مربع به سوی کمال دایره می رود. ـ کار سلطان محمد، به تخت نشستن کیومرث ـ انسان کامل، در محدودهٔ دایره عمل می کند.

تخته سنگها هم دیگر تقلید از سنگ نیست. که در تبدیل اشاره به زنده شدن هستند. سنگهای سلطان محمد، سنگهای گویا هستند، چهره هایی که در کنار هم، چین و شکن صخره ها را می نمایند. از جمادی مرده اند و نامی شده اند و از نما مرده اند و به حیوان سرزده اند. سنگهای سلطان محمد می گویند این کوزه، نه، این سنگ چو من عاشق زاری بوده است...

در نقاشی ما، اندیشه نگاری می شود، نه مستندنگاری، از کاراواژ تا ربنس، اسطوره ها را هم که می نگارند، مدل داشته اند. نوعی مستندنگاری شده بر نقاشی حاکم است. اما اینجا مدل و مستندنگاری در کار نیست. بل خود اندیشه نگاری هدف است. اندیشه بر حضور و جوهر اسطوره. این نقاشی می باید گفت نوعی ایدئوگرام است. پس بجای مستندگرایی، و شبیه کشیدن، و پرداختن به لحظات گذرا، یا فردیت گذرا، جوهر اصلی آن لحظه و فرد ـ اگر بپذیریم که در هر انسان، ذرهٔ ملکوتی به ودیعه نهاده شده، و روح حامل ذره ملکوتی است ـ بدر کشیده می شود.

در جهان حکمی ما، هر حادثه، حتی معراج پیامبر، یک حادثه است و از جهان تکثرات. و نه این تکثرات که روابط این تکثرات و سلسله مراتب آنهاست که می باید کشف شود. و به دست آید. رابطه یی از معراج کشف و خلق می شود، نه خود معراج. که در نقاشی ایرانی، ـ و در معماری هم ـ تشبیه و تجسم، یک امر خرافی است. کشف خلاق لاینقطع نیست. تکرار بیهودهٔ فناپذیر است، و هدر دادن نیروست. و




تقسیم بندی نگاره های مکتب شیراز.

وان آیک، چهرهٔ مردی با سربند سرخ.
ورمیر، زنی کنار پنجره، موزه متروپلیتن

نشناختن نیروی اصلی گم شدن در هیولانیات، و نیز چیزی که هست، شبیه آن را عرضه کردن، نوعی رقابت است با خالق آن شیئی ـ با خداوند ـ و این امر در اندیشهٔ غیر رقیب حکمی ما مطرود است.

شاید بشود با مثالهایی از برخی نقاشان فرنگی، و نقاشان ایرانی نکته هایی را روشن کرد. نقاشانی مثل ژروم بوش، بروگل، و نیز وان آیک و ورمیر.

ژروم بوش، سراسر وسوسه یی است و حادثهٔ یک وسوسه است نسبت به جهان مینوی یا جهان برزخ با تخیل مادی این جهان. در نقاشی های بوش آنچه نادیده و نادسترس است، چنان مادی و روزمره می شود که معنا و گسترهٔ خود را از دست می دهد، و تجسم مادی ترس بدوی قومی می شود. قدرت ماده ها، و حادثهٔ یک ترس یا یک وسوسه بیان می شود.

آنتوان قدیس، وسوسه هایش را در اشیاء بینهایت می یابد، و در اشیاء و چهره های جزیی بسیار، غرق می شود.

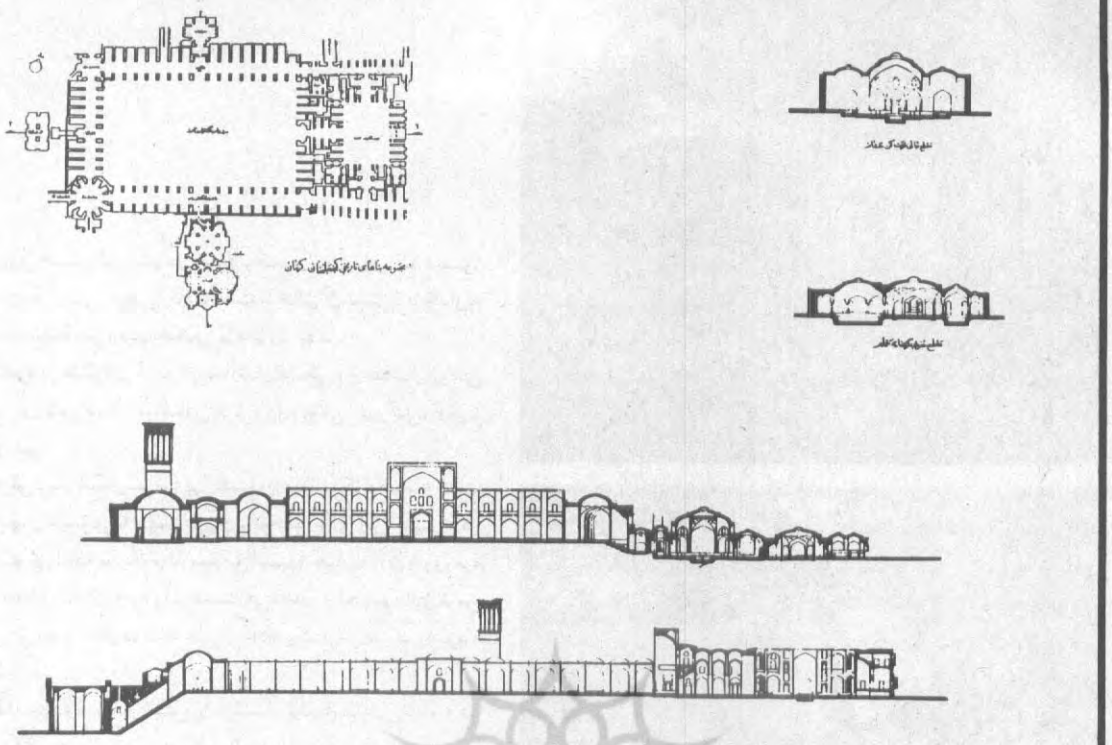
در نقاشی های بوش، اشیاء، شکل ناپخته مادی و کمال نایافته و روزمره و حادثی خود را دارند. هر یک در لحظه یی از حادثه مانده اند. گرچه بسیاری از این اشیاء روزمره دیده نشده و بکار نیامده اند. اما تخیل متشبه و متجسم خود نقاش اند.

اما نقاشی ایرانی، نه متخیل، که متصور است. یادآوری است. آنچه هست، اشاره یی است به آنچه باید باشد. و یادآوری آنچه در حقیقت هست، در جهان مُثُل. مادهٔ روزمره، که همواره در زندگی روزمره می بینمشان، رها شده از لحظهٔ حادثات، خود به مفهوم بدل می شود. خود مفهوم است، خود صورت است. نه هیولی. در نقاشی ایرانی، نه وسوسه، که آرامش مادهٔ مُثُلی حضور یافته است، مادهٔ مُثُلی تجلی یافته. باغی که در ظرافه پردازی ایران دیده می شود، به بهشت بدل شده، نه اینکه بهشت یا جهنم به باغی نموده شود. مثل نقاشی های بوش. از این رو همهٔ اشیاء و افراد، افراد معمول، اما کامل و تراش یافته اند. کلیت کار شفافیت غیرحسی دارد. بیننده در مقابل این نقاشی ها، تنظیم می شود. و نظمهای آن را به خود منتقل می کند. نه اینکه در نقاشی ها، در حسهای جزیی خود، فرو شود.

ورمیر ـ و وان آیک در یکی دو کار خود ـ در استناد کامل به دیده های خود، به نوعی عرفان ماده می رسند. نوری دست نیافتنی، اما مادی، بر اشیاء می تابانند. نوری وضوح بخشنده و قضاوت گر. نه نوری پنهان گر، چون نورهای را میراند. و نه نوری کمال بخشنده چون نقاشی های ایرانی ...

وان آیک ـ در پردهٔ آرنول فینی و نو عروسش ـ وجود مادی را با دقت نافذی، در لمحه یی از حضور کشف می کند و در مقابل قرار می دهد. این تابلو، تجلی شعر ماده است. یک لحظه، یا جزئی ترین لحظه از نفس اشیاء غافلگیر شده است: چون پروانهٔ غافلگیر شده یی، خشک شده و برای همیشه در همان لحظه مانده است. همهٔ اشیاء و آدمها، حتی ناظران بر صحنه، از طریق آینهٔ پشت سر، در این لحظهٔ خاص فرومانده اند.

اما در عرفان ایرانی، همهٔ لحظه ها، از آن خداوند است. و در حضور یکدیگر ارزش دارند. انتخابی از لحظه ها صورت نمی گیرد. بل، برآیند همهٔ لحظه هاست، به نیروی تابش همهٔ لحظه ها، اشاره می شود. وضوح نه از آن اشیاء، بل از آن روابط و نحوهٔ تصعید اشیاء است. حوادث، روابط خود را در حضور همه جانبهٔ نورالانوار بر ملا و کشف و خلق می کنند. عناصر و حوادث، هلاك شده در حضور نور و رنگ مطلق اند. از هلاك چومردند، همه روح پذیر می شوند. آنچه این کمال را نقض می کند، هرآنچه اشیاء را حادث، گذرنده و متکثر می کند، کنار گذارده می شود: مثل نور مادی روزمره، که گذرنده است. اشاره به گذر زمان دارد. و اشیاء را به سایه، به فنای مادی می رساند. سایه روشن که متغیر و پنهان کننده است. و اشاره به مرگ موجودات است. حالت، که خود گذراست. نشاندهندهٔ موقعیت متزلزل موجود، و وابستگی موجود به شرایط و نشاندهنده یک امر موقت است. پرسپکتیو که خطای چشم و نقص موجودیت ماست. در عین حال یک دروغ شکستن سطح است. و اشاره به نقص سطح و نفی سطح است. ما به کمال فیزیکی دروغین نیاز نداریم. سطح را در مکان خود،



نقشه، و مقاطع مجموعهٔ گنج علی خان، کرمان.

در نقاشی باز می یابیم و حجم را در مکان خود، در معماری. که کمال از برای ما، ورای ابعاد است، هر بعدی خود می تواند نمایندهٔ کمال باشد. هرچه ابعاد کمتر، به کمال نزدیکتر. بحث و بسیط بودن خود، فراسوی ابعاد شدن است. پس اصل کلی سطح که حقیقت سطح است، کشف و متعالی می شود. در نقاشی ما، هر نقشینه ـ موتیف ـ یک دال برای جوهر خود است. قطعه رنگها. تقسیم بندی فضا، بدقت معیارهای ارزشیابی اند. نه اجزاء مستند. هر جزیی و نقشینه یی عامل نسبت و تناسب است، نه عامل وجودی. ایدئوگرام ها، دال مفاهیم از طریق نسبت ها هستند: نسبت انگشت به دهن که در این نسبت، مفهوم تعجب را می یابیم. نسبت دست به کمر. سر به زانو. نسبت قائمیت آدمی در حضور، نسبت های تقسیم فضا، که همهٔ اینها علائم مشخصه یی است، کاربردی ایدئوگرامی است برای گفتن یک وضعیت مفهومی. با این ایدئوگرام است که نقاشی از قیود رها می شود. و با ضوابط سر و کار می یابد. سر راست.

در واقع نقشینه ها، به ذرات هوشی ـ مُنادهای ـ لایب نیتسی تبدیل می شوند. ترکیب این ذرات هوشی، فضا را به وجود می آورد. در مکتب هرات، در قطعه رنگهای چیده شده، این ذرات هوشی شکل می گیرند. و بعدها، پرداز، نقشینه ها را خود به نقطه هایی، به ذرات هوشی عینی، درمی آورد، یعنی که عینیت بخشیدن به ذرات هوشی؛ رها شدن اتم ها. اتم های یک کوچه، یک خانه، یک اتاق، یک نگاه. هر خانه آفتابی و هر کوچه مشرقی است.

## کلام و تصویر

نقاشی ما، ایدئوگرامی است که بی واسطه از جهان مُثُلی تصویر می گیرد. همان طور که این جهان در واقع آینهٔ آن جهان است؛ به چون داستان نقاشان چینی و رومی، که چینیان نقاشی کردند، و رومیان فقط دیوار صیقل دادند. انعکاس نقش چینیان، در دیوار صیقل یافتهٔ رومیان بود که اصل نقاشی بود. و مورد پسند شاه ـ و این روم البته که روم مولای رومی است.

در قرآن کریم نیز وقتی بهشت تصویر می شود، عناصر متعالی شدهٔ این جهان در بهشت دیده می شود، درخت اگر هست، طوبی است. سایه اگر هست، سایهٔ طوبی است.

کلام، خود نمادین است. یک قرارداد است. می تواند از حالتها، و تاریخ مندی امور برگوید. قدرت کلام در این است که هر حرکت را در جزیی ترین حالت خود، در زمانپذیرترین حالت خود، می تواند عرضه کند، بدون اینکه آن حالت گذرا را به چنگ آورد. آن حالت گذرا، دیگر خود نیست. بل، یک مدلول ذهنی است، نه عینی. هرکس این مدلول را می تواند در ذهن خود بازسازی کند. از این رو کلام، دال است، نه تقلید طبعت و فی نفسه اشاره یی است به آنچه ما در ذهن داریم. اما نقاشی بلافاصله، عینی می کند. و از ذهن جدا می کند. تکه یی از ذهن را بر صفحه می آورد. این است که بین کلام و نقاشی، دو وظیفهٔ اساسی تقسیم می شود، کلام دال حالت گذرا است با عبور از حالت گذرای خواننده، در نتیجه ترکیبی خلاق از این دو؛ نقاشی اما، وضعیت نگار است.

نقاشی، رسالتی در باب ارائه حالت ندارد. ـ درست بخلاف نقاشی غرب ـ بل رسالت آن، در ارائه وضعیت موجودات است. سلسله مراتب تدّنی و تعالی. و سلسله مراتب حضور. آنچه زمانپذیر است در حیطهٔ کلام اشاره می شود، آنچه مکانپذیر و گویای وضعیت است، در حیطهٔ نقاشی اشاره می شود. وضعیت اصلی است که رو به تثبیت و استقرار دارد. در واقع حالت مستقر شده است. وضعیت نگاری نقاشی، استقرار

نسبت حالت ها را باز می گوید. از این رو همواره نقاشی ها، صحنه عمومی و جمعی است. نه منفرد. تک نگاری بندرت دیده می شود، و از نیمهٔ دوم دوران صفوی، به تبع تشویق فرنگیان جهانگرد، از برادران شرلی، تا شاردن ، و تأثیرات اروپا، شایع می شود.

وضعیت، بدون مکان، و بدون تعیّن نسبت ها، نمی تواند عرضه شود. خواهیم گفت، نسبت، خود از برای امر انضمامی است، و چگونه با کمال جویی خواناست. این نسبت در واقع، نسبت هندسی با جهان ایده است. نسبت این جهان است با آن جهان. نسبت موجودات در جهان ایده است. هر موجودی، چه سنگ و چه گیاه، چه آدمی، و چه رنگ و طرح، در نسبت با موجودات دیگر، در مرحلهٔ تکاملی خود است. نه اینکه همه به کمال ازلی رسیده باشند، که کمال ازلی از سلسله مراتب نسبت ها خارج است، و تصویر ناشدنی. حتی اشاره ناشدنی. حتی در حیطهٔ ایدئوگرام نمی گنجد.

نقاشی ما، رنجهای مسیح، یا حضرت محمد را نشان نمی دهد. که این رنجها، این حالتهای گذرا، در کلام بیان می شود. بل، وضعیت حضرت مسیح، یا حضرت محمد. یا حضرت علی مطرح می شود. یا وضعیت ابراهیم در آتش، نه حالت او. وضعیت سیاوش در گذشتن از آتش. از این است که به راحتی این افراد و نمادها، در هر زمان، در هیأت همان زمان نموده می شود. که منظور اشاره به وضعیت است، نه چگونگی تاریخمندی آنها. افراد و نقشینه ها از تاریخ و از زمان خود خارج می شوند و هیأت روزمرهٔ جاودانی به خود می گیرند. و تبدیل به مُناد می شوند. این است که مُنادها عبرت انگیزند. گویی خرابهٔ ایوان کسری و خرابهٔ تخت جمشید، از ازل به همین گونه ساخته شده اند. آنها، تاریخ حادثی خود را از دست می نهند، تا تاریخی عبرت انگیز به دست آورند. آنها نمونه های عبرت اند. نه نمونه های عظمت یا استنادات تاریخی و وقایع.

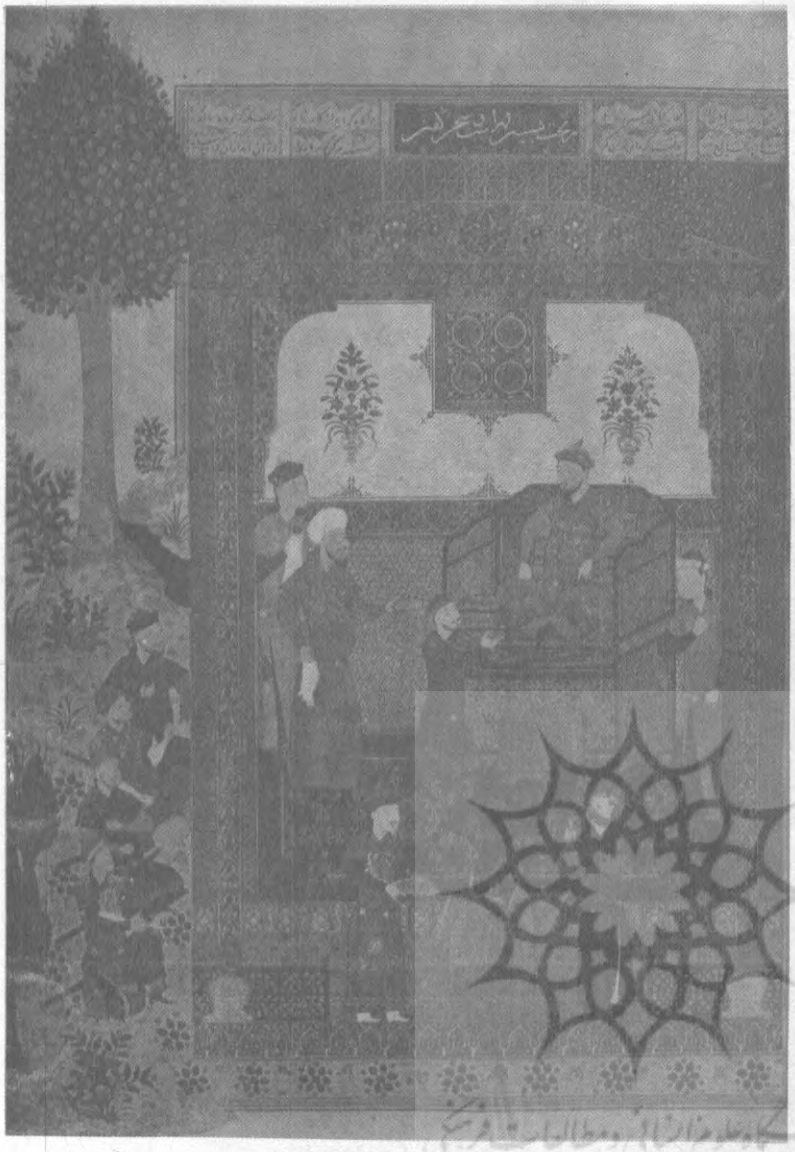
وضعیت نگاری، از یک سو ممکن است برخاسته از وضعیت سلسله مراتب اجتماعی ـ سیاسی باشد. اما از سویی همواره اساسی ترین جهت گیری، و اساسی ترین جنبهٔ رفتاری آدمی تواند بود. هیچ شاهی نخواسته است حالت خود را بنماید. بل همواره خواسته تا وضعیت شاهی نموده شود. چهرهٔ خود را از نقاش نمی خواهد. وضعیت خود را از نقاش می خواهد، وضعیتی که اسطوره یی می شود و ساخت اسطوره یی دارد تا بتواند تثبیت شود.

نمونهٔ کامل؛ نگارهٔ تفویض تاج از کیخسرو به لهراسب. در این نگاره طبق معمول جدولهایی برای کلام در نظر گرفته شده. کلامی که آمده، از حالتهای درونی و خواست افراد است. تصویر، وضعیت افراد ـ نقشینه ها ـ ست. کلام را هر کس منطبق با حال خود، و تعبیر خود از قرارداد، دال و مدلول کلامی، می تواند دریافت و تعبیر کند. و به تصویر ذهنی خود تبدیل کند. و امکان تعبیر شخصی و در نتیجه تحول و تغییر در آن هست. کلام نمادی است از مفاهیم و حضور مفاهیم. اما تصویر خود حضوری است که به نماد و سپس به مفهوم تبدیل می شود: تاج دادن کیخسرو و تاج ستاندن لهراسب. مردی که اسبی دارد. افرادی که در کناره ها در کار مذاکره اند. به هیچ رو، حالتی از آنان مشاهده نمی شود. بل وضعیتشان دیده می شود. وضعیتی در یک لحظهٔ مهم و احیا ناً بحرانی.

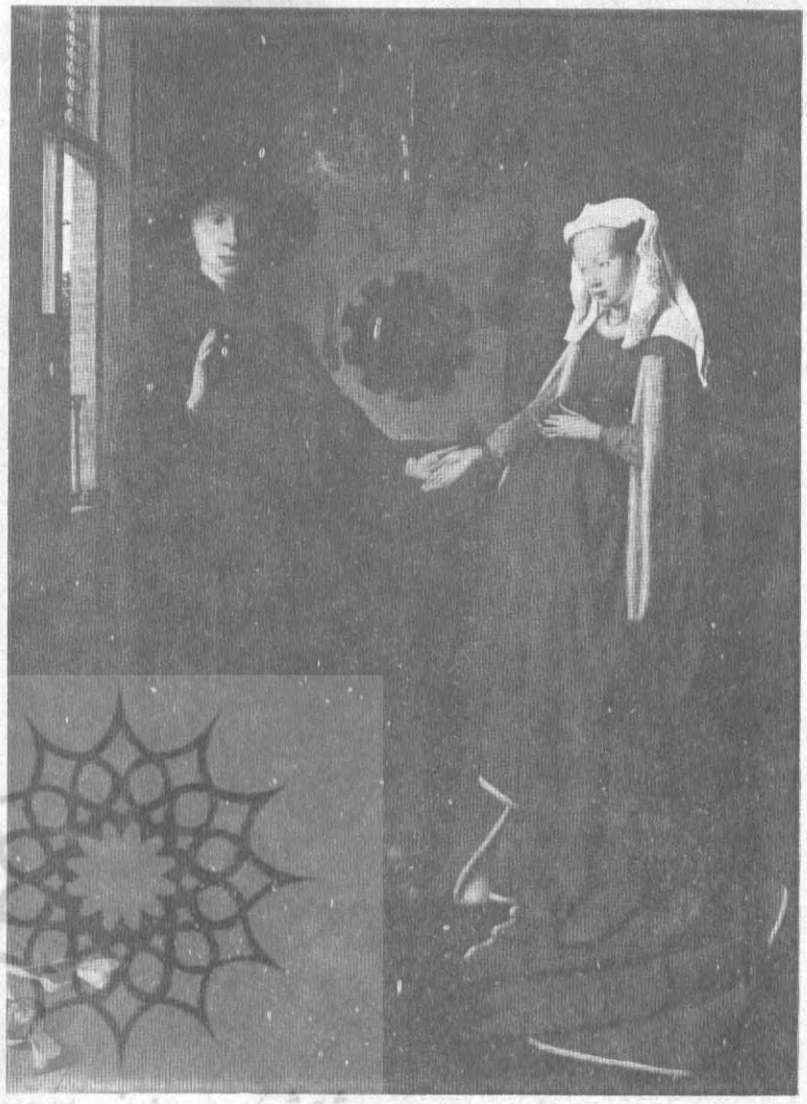
همین طور، در نگاره یی از گلستان سعدی، رابطهٔ درویش و پادشاه، یا حاکم، که در آن، خوش گذراندن پادشاه، و حالت پادشاه، و حالت گدا، در کلام آمده است. در تصویر وضعیت هر کدام نموده می شود. وضعیتی که هر یک برخود برقرار کرده اند. درویش که برهنه است و بر خاك نشسته، مردمی که در خانه یی آمد و شد دارند و در پنجره ها پناه گرفته اند. در اینجا رابطه ها را می بینیم. نه حالتها را. پوشیدگی و برهنگی. بر کاخ نشستگی و بر خاك نشستگی. این نقشینه ها، هر یک ذرات هوشی ـ مُنادها ـ، جوهرهای قابل ترکیب جهان هستند، نه چیزی دیگر از حرکت متضاد، و ترکیب این ذرات هوشی، فضا شکل می گیرد. به این ترتیب نقاشی ما یک رمزنگاری است. رمزی از مجموعهٔ کیهان.

اندیشه یی دربارهٔ کیهان. نقاشی ما طبیعت نگار نیست، بل اندیشه نگار است. و اندیشه از حضور تضادها شکل می گیرد. تضاد واقعیت با حقیقت. تضاد لحظه با ابدیت. تضاد تکثر با وحدت. تضاد

گدا و پادشاه، مکتب شیراز، کمبریج، موزهٔ فیتز ویلیام.



کیخسرو تاج به سهراب تفویض می‌کند،
شاهنامهٔ فردوسی، مکتب هرات ۸۳۳ هـ. ق. تهران، کتابخانهٔ کاخ گلستان



ژان وان آیک،چهرهٔ زن و شوهر، آرنول فینی، لندن، گالری ملی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

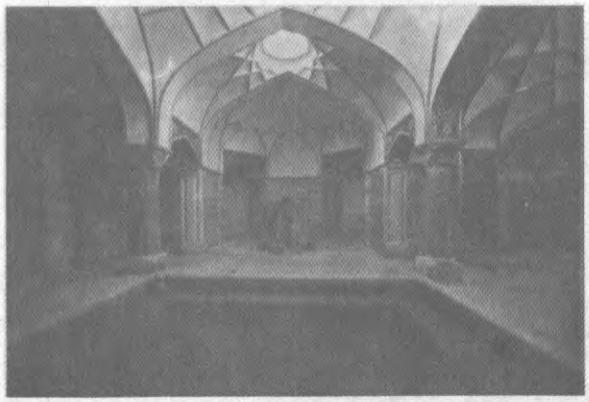
ذهن با عین. و به تبع آنها، تضاد رنگها با یکدیگر، تضاد نقشینه ها با یکدیگر، تضاد سطوح هندسی با یکدیگر. و در مجموع ترکیب هماهنگ این تضادها، و هلاك همه در معنی.

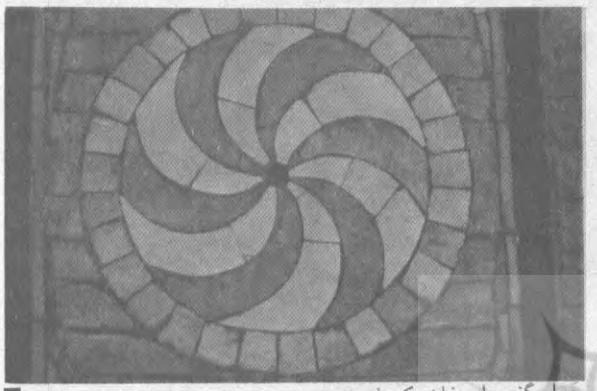
هستی در روابط این تضادها، هماهنگ و پذیرفتنی می شود. و حضور تضادها را به عنوان اصلی بر زیبایی تفکر برانگیز و اشاره کننده می پذیریم. عبرت می گیریم. این اصطلاح هم به معنی پند گرفتن است، هم شگفت داشتن، هم مقیاس گرفتن و سنجیدن.

این حضور تضادها، در چنان تلؤلویی، به عنوان مُنادهای حاضرشونده، پرسپکتیو خاص خود را می طلبد. این پرسپکتیو ـ منظر و مزایا ـ برداشتن حائل های دیدن است. مکان، حائل دیدن نیست. زمان به درون مکان می رود. مکان ها، در نسبت گذاری با یکدیگر حاضرند. معماری از درون، خود را بروز می دهد. حیاط خانه، و داخل اتاق، با هم دیده می شود.

رستم در بیرون، در دهانهٔ چاه دیده می شود. هم زمان، بیژن در حفرهٔ چاه. برون و درون هر دو حاضرند. یوسف در چاه، و برادران بالای چاه، هر دو حاضرند. جبریل در کنار یوسف در ته چاه، جایی که از نظر مادی و جرم و پرسپکتیو فرنگی، از دیده پوشیده است. اما

حضرت یوسف و روح الامین در چاه، یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی شاید مکتب شیراز، کتابخانه ملی، پاریس.





حمام گنج علی خان، کرمان.
کاربرد هندسی نمود حقیقت ـ واقعیت کیهانی

مفهوم، جرمی ندارد و بر خود حیطه و حوزه ایجاد می کند. چاه یک حوزهٔ مفهومی است. یوسف یک حضور مفهومی است. همچنین برادران، همین طور، رستم و بیژن. و آن قاضی مست و شاهد نشسته. و سبوی شکسته و امیر به بالین آمده، تنها حکایت سعدی و کلام ضرب یافته و به نهایت رسیدهٔ سعدی، در تصویر تکرار نمی شود. بل، وقتی حکایت به تصویر می آید، بکلی روی دیگر سکه است.

اینجا حضورها، و نقشینه ها، کلی تر از آنند که شاهدی خاص و امیری خاص به چهره و هیأت دیده شود. امیر و شاهد و قاضی و سبوی شکسته و شمع ایستاده، هر یک تناقض حضوری و مفهومی خود را چنان مطرح می کنند که ذات هستی از مجموع آنها بروز می کند.

نقاشی ما، نوعی آرایه، نوعی نقاشی از برای دیدن و لذت بردن، تفننی از برای ابراز وجود فردی، تصویرهایی از برای ثبت حادثات و بیان احساسی در باب مسائل روزمره نیست. بل، خود یک ایدئوگرام است. زبان است. زبان دیگری است از موضوعات. از همین رو نقاشی ما بیشتر با کتاب نگاری، همراه بوده است. کتاب حافظ کلام است. نقاشی ما، خود کلامی است که با اشکال و نقشینه ها، نوشته می شود. نوع دیگری از طرح کردن موضوع است. نه آنکه تزئینی باشد از برای کتاب. یا وسیلهٔ باشکوه کردن آن. این شکوه کتابها از دوگونه بیانگری است که به وقوع می پیوندد. وقتی دو زبان، وجوه مختلف یک موضوع را بیان می کنند. نوعی شکوه و قدرت پدید می آید. این هماهنگی متضاد کلام حروفی، و کلام نقشی بر سر مسائل و کنار هم است که شگفتی آفرین است.

نقاشی ما، یک بینش بنیانی دیگرگون است در کار تصویرپردازی. بنیانی ساختاری که توجه به آن و دریافت ضوابط آن می تواند ساختار بینش تصویری ما را دیگرگون کند، و تشخص بخشد.

## فضا

اگر بپذیریم که سینما و دوربین بی واسطه با فضا روباروست و با معماری ـ چه معماری طبیعت و چه معماری ساختهٔ انسان ـ. پس بینش تصویری را به نقاشی محدود نکنیم، که تصویر از فضا به دست می آید و تصویر در درون فضاست. معماری، سازندهٔ فضاست و مشخص کنندهٔ آن. می شود گفت معماری، تعریف انسان از فضاست چون تعریفهای ما از فضا، از جانب معماری ما، بالنسبه ناشناخته مانده، شاید برخی آشفتگی ها در تقابل دوربین و فضا، از این عدم تعریف برخاسته است.

معماری و شهرسازی ایران، پدیدهٔ بنیادی فرهنگ ماست. و می شود گفت نمودار سیر تاریخ، خصلت و مشخصهٔ هر دوران از تمدن ماست. تنها نمی توان با منتسب کردن هر بنا به دوره یی یا شناخت بعضی فنون از معماری و خواندن کتیبه های آن، دفتر شناخت این پدیده های تعیین کنندهٔ هویت دوران خود را فرو بست. معماری ما در ارتباط با سایر پدیده و عوامل فرهنگی قابل شناخت است. معماری در متن ساختار فرهنگی و اجتماعی قابل شناخت است. معماری ما، خاصه، نه متکی به آمد و شد سلسله های گردنکشان به قدرت رسیده بود، و نه متکی به سلیقه های خصوصی سرمایه گذاران و سازندگان خود حتی. بل متکی به جهت ساز و کار و فعالیت بنیانی مجموعهٔ سازمان اجتماع بوده است، که در آن امکانات مادی، و باورهای پاسدارنده، و تحرک دهندهٔ جامعه، مبنای سیر و هدف مندی بوده است. از این رو با همهٔ تفکیک سبکی که می توان بر دوره هایی قایل شد، مجموعهٔ معماری ایران و شهرسازی نیز، از آغاز تاکنون، سیری همپیوسته و متکامل و وحدت یافته دارد. با تغییر حکومتها، یکباره ترکیب و تشخص دیگرگونه یی نیافته است.

در پنجاه سال اخیر کوشیده اند این تعبیر را موجه کنند که معماری ایران متوقف مانده، و به تحجر رسیده. و هماهنگ با نیازهای جدید صنعتی نیست، پس یا به درد موزه می خورد، یا به درد بولدوزر. دهان گشاد بولدوزرهای ساخت آلمان، ایتالیا، امریکا، و... چه بسیار از معماری و شهرسازی ما را بلعید.

می توان قاطعانه گفت، معماری ایران تشبه و تجسم کیهان نیست: تقلید از طبیعت یا شبیه شدن به طبیعت یا جهان مادی کیهانی، یا الهام از آن در معماری ما هدف نیست. معماری ایران تجدید کمال بخشیدهٔ جهان اکبر، یا جهان مادی، یا طبیعت هم نیست. الگویی جدید از کمال بر چیزی که موجود است، و روابط خود را دارد، عملی است بیهوده. هر موجودی در حیّز خود بسنده است. دست بردن در بسندگی موجودات، نوعی دخالت در کار خالق است. شکلهای معماری ایران. موتیف یا عناصر معماری ایران از قبیل طاق، گنبد، ستون، و پلان ها و رنگها، الهام گرفته، یا شبیه و یادآور آسمان یا درختان، یا آب نیست. این تعابیر در چند دههٔ اخیر بر معماری ایران رفته، که نوعی ساده کردن و ساده انگاری نسبت به حرکتها و آرمانهای معماری ایران است.

## فنون

معماری ایران هندسهٔ روابط است. از روابط فنی مصالح، تا حجمهای پر و خالی، تا روابط سطحها و حجمها، تا روابط فضای ایستا و پویا، و... از برای تنظیم آدمی. نه اینکه آدمی را تنظیم کند، که از برای اینکه آدمی خود به تنظیم رسد. این امر شاید بُن شناخت معماری و هنرهای دیداری ایران است. این هندسهٔ روابط، معماری ایران و حدود زیادی نقاشی ایران را از موضوعات غیرپلاستیک و خارج از عملکرد این هنرها، رها کرده است.

معماری در ایران، مکان یا تجسم هیچ حادثهٔ فیزیکی یا متافیزیکی نیست. شاید مقایسه یی بتوان کرد. میز عشاء ربانی را در کلیسا، که تداعی شام آخر مسیح است، معماری کلیسا، در پلان و حجم خود، به آن حادثه مکان می دهد. حرکت از ورود تا تشرف، رسیدن به آن حادثهٔ نهایی است. مکان در اختیار این حادثه است. بدون این میز نهایی، سلوك معمارانهٔ حجمها، معنی خود را از دست می دهد. معنی معماری، خارج از حیطهٔ معماری تعیین می شود. جهت و ساخت معماری بر این حادثه و فورم ـ شکل ـ این حادثه شکل می گیرد. این چنین نوعی، در معماری ایران دیده نمی شود. حتی مسجد، مکانی فقط از برای عبادت نبوده است. که مکان تجمع بوده است از برای کلیهٔ نیازهای ضرور اجتماع. مکانی آزاد از برای چندین عمل، اما مکانی حافظ روح هستی. حتی گنبد سلطانیه که که نیت انتقال جسم شریف حضرت علی (ع) ساخته شده بود، ـ و همهٔ مقابر ـ نخست آنکه بنا از برای یک حادثه ساخته نمی شود، که بنا، مکان وجود است، و خود امری وجودی است، نه حادثی. دیگر آنکه این امر تعیین کنندهٔ فضا در معماری نبوده است، که معماری تنظیم روابط خلاق مصالح، تنظیم روابط ریاضی مصالح است. و این روابط هندسی از فرط تعادل و تبادل نیرو متعالی می شود. و از این طریق به نیازها جواب می دهد. و همین جا بگویم که حجم انسان، در این روابط، خود، یک نیروی پلاستیک است. از این نظر به موسیقی مان شبیه است، که تنظیم ریاضی روابط صداهاست و کشف خلاق وجوه بینهایت این روابط. موسیقی هم از هر نوع تشابهی به صداهای طبیعی به دور است. بخلاف بخش عظیمی از موسیقی غرب، که در آن انواع صداهای حادثی بازسازی می شود. صدای دریا، صدای توفان، صدای پرندگان، صدای جنگل، فضای دوزخ، صدای دیوها و... موسیقی ایرانی تنها، ارتباط و تعالی روابط اصواتی است که از سازها برمی خیزد. هر ساز خود وجود مستقلی است که صدای خود را برمی آورد. نه تقلیدی از صداهای دیگر باشد. ازاین رو، همچو «نی» دمساز و مشتاقی که دید؟

هندسهٔ ایرانی، پایه ساخت معماری ایران است. ما گز داریم و گره و چارك و بهر و مو. که هر کدام اندازه های دقیق دارند. نسبتها با این اندازه ها محاسبه می شوند. و قوس و گنبد و طاقی، از روابط ضرور مصالح و با نسبتهای هندسی و رسامی مجرد علمی، و متناسب با دیگر

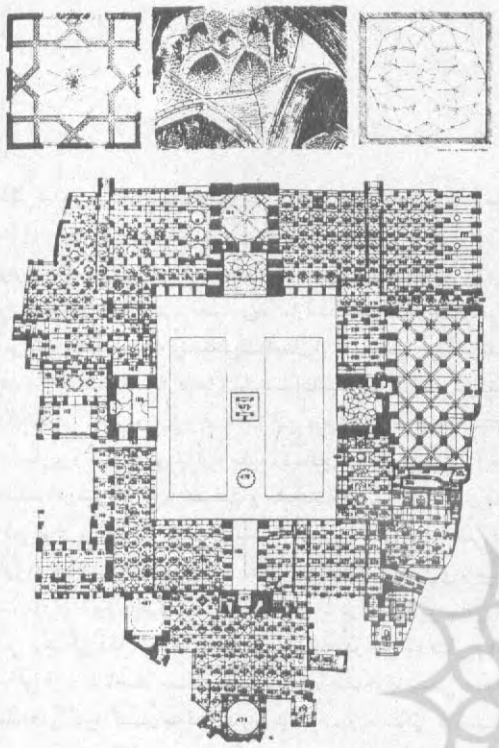
اجزاء معماری، شکل می گیرد.

در ایران چون کاربرد چوب، به سختی ممکن است. به دلیل کمی چوب و به دلیل مهمتر، وجود نوعی موریانهٔ خاص ایران که در خاك هست، و آن خاك را به اصطلاح ترده بار می گویند که حتی کاه را در داخل کاه گل می خورد. و این موریانه چوبی را امان نمی دهد، مگر چوبهای خیلی خاص را، ازاین رو، در ایران، مصالح اصلی معماری، آجر و خشت و گل و سنگ اند. آجر، سقف مسطح نمی برد، سقف می باید قوس داشته باشد. پس گنبد و قوس و قبه و طاق به تناسب رانش نیروها گزیده می شود. ـ این را اشکانیان درست شناختند و در معماری بکار بردند و در جهان شایع کردند. همهٔ این اجزاء یا موتیف ها، رسم هندسی دقیقی دارند، و مقرنس و کاربندی ها هم نه از برای تزئین که هر یک کارکرد علمی در بنا دارند. و نیز همین طور است در آجرکاری ها، چون زلف عَروس و... کاربرد خط، که کاری تزئینی نیست که از سویی کارکردی آیینی است، و از سوی دیگر، یافتن بالقوگی های یک پدیده است. در این کشف، سازنده ومصرف کننده، هر دو با هم در جریان یک کوشش قرار می گیرند. و روابط سازنده ومصرف کننده در اینجا همشأن می شود.

تبدیل

تغییر و تبدیل حجمها به یکدیگر، و عناصر به هم، و کشف خلاق بالقوگی های عناصر در جهان ماده، و ماهیات به دائم در حال شدن است. عرفا و معماران ایرانی، هر یک به وجهی مسأله را مطرح کرده اند و ساخت داده اند. شاید به نمونه یی بتوان مراجعه کرد. آن داستان مولوی در مثنوی معنوی. ماجرای دقوقی. دقوقی، عارف زاهدی است، که در جستجوی مردان حق است: مقربان. یک روز نزدیک غروب، وقت تبدیل روز به شب، به کنار دریایی می رسد. یکباره هفت شمع می بیند که در پهنه دریا افروخته. این هفت شمع در همان پهنهٔ دریا و بر آب، به یک شمع تبدیل می شوند، یک شمع، یک درخت می شود. این یک درخت، هفت درخت می شود، و باز به هفت درخت تبدیل می شود. سپس، هفت درخت، هفت مرد می شود. در پهنهٔ دریا، به دائم این اجرام به هم تبدیل می شوند. تا آنگاه که هفت مرد، از دریا به ساحل می آیند. و بر نمازی که می گذارند، مقتدا، دقوقی است. گذشته از بسیار معانی این ماجرا، آیا می خواسته اند گفت که چشم باز و گوش باز و این عمی که نمی بینی که همهٔ موجودات مقرب خدایند. این درختانند همچون خاکیان، دستها برکرده اند بر آسمان. نمی بینی که فرقی نیست میان شمع و درخت و آدم. و اینان می توانند به هم تبدیل شوند. و در این تبدیل نیز از سویی نوعی کشف و کیمیاگری نهفته است. همچنان که سعی بوده مس به طلا تبدیل شود.

این امری است اساسی، که در معماری ایران و به نحوی در شهرسازی مطرح است. و تبدیل حجمها به یکدیگر، که سیر و سلوکی را طلب می کند.



مسجد جامع اصفهان

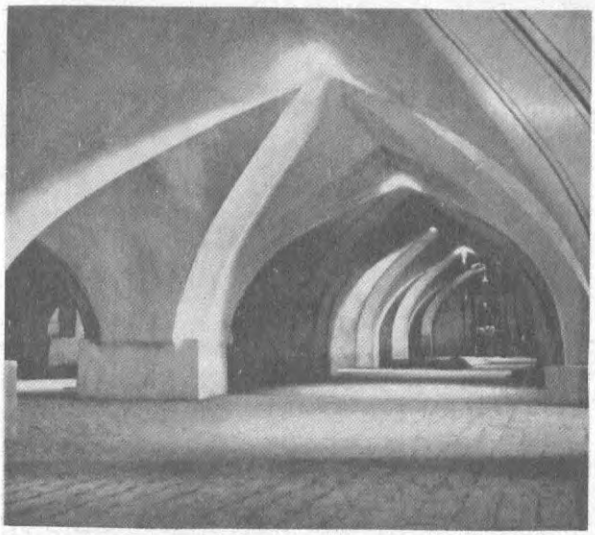
پر و خالی

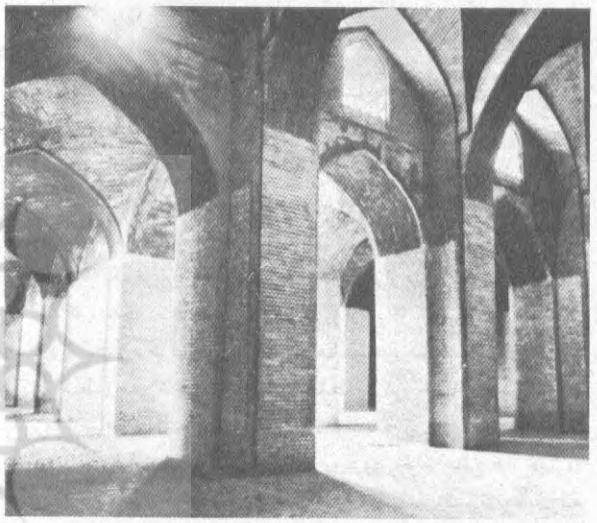
فضای مثبت و منفی، خلاء و ملاء، با هم متقابلند. هست و ناهست، در ترکیب با هم، شدن را، بودن به دائم متحول را شکل می دهد. خلاء و ملاء، دو عامل ایستایند که روبه سوی حرکت دارند، که شدن است. دیالکتیک ضروری که همواره در هنر ما ملحوظ بوده و عمل می شده. ترکیب هستی و عدم که روبه سوی شدن، جان، دارد.

تن را چه کنم، نه از زمینم
جان را چه کنم، نه ز آسمانم
من سایه شدم، تو آفتابی
یک راه برای تانمانم.

سنایی

علاوه بر تبدیل دائم دو حجم پر و خالی، معماری ایران، ـ در مقابل نقاشی که دو بعد را در سطح گسترش می دهد ـ دو گونه عمق را گسترش می دهد. و در مقابل هم قرار می دهد. عمق افقی، عمق عمودی. عمق افقی را با ترکیب ستون ها، گسترش می دهد، و از بسته شدن فضا جلوگیری می کند، به نحوی که دید به تصور بینهایت می رسد. یا دست کم یادآورد بینهایت می شود. و عمق عمودی را با گسترش قوس و





شبستان شتا، جامع اصفهان. فضای داخلی، جامع اصفهان

رساندن آنها به شکل گنبد. ـ خط صاف و سقف مسطح، فضای عمودی را می شکند ـ فضای عمودی را به بینهایت می رساند، یا اشارت می دهد. این دو عمق بینهایت را در برابر هم قرار می دهد. و حرکت انسان در این دو عمق متحقق می شود. و معنی پذیر. نمونهٔ این باب، فضاهای جامع اصفهان می تواند بود. شبستان شتا. و گنبد خاکی ـ زیر گنبد، فضای داخلی ـ و شبستان ها.

### فضای پویا، فضای ایستا

به دو نوع فضای مشخص از برای دو منظور می توان در معماری ایران توجه کرد. یکی فضاهایی که به منظور ارتباط مادی من و جز من، و تبادل ماده، شکل گرفته، دیگر از برای تنظیم ارتباط من و جز من متافیزیک و تبدیل به جز خود متافیزیک، که یکی فضای پویاست، و دیگری فضای ایستا.

منظور نخست در بازارها، کوچه ها، و اماکن عمومی تجاری پرآورده می شود، و منظور دوم در مسجدها، حمام ها و مدرسه ها، و خانه ها و فضاهای خصوصی.

در فضای پویا، فضاها، مستقیم و خطی است. ریتم تشدید شونده و یکنواخت، فضای سوی داشته و پیش برنده را تشکیل می دهد. در این فضا اشیاء و مواد، می توانند خود را مطرح کنند. آدمی در این ریتم یکنواخت فضا که با انباشت اشیاء متنوع می شود، حق انتخاب و خارج بودن از خود را می یابد.

دنیای اسلام، دنیای تبادل و تجارت است. و این امر، در شهرسازی نمود حجمی و فضایی یافته. به نقشهٔ شهر اصفهان ـ قدیم ـ نگاه کنیم. یک سر شهر، میدان نقش جهان، یعنی میدان حکومتی بود. و از کنج این میدان، تداوم خطی گنبدهای بازار، شروع می شد، و این خط به آزادی سیر می کرد، و می رسید به مسجد جامع، و شهر در دو پهلوی این خط شده بود. دولت و مذهب، توسط اقتصاد و تجارت به هم ربط و وصل می یافت. اقتصاد تجاری، دو سر داشت. حوزهٔ دولتی، حوزهٔ مذهبی. و شهر در اتصال حوزهٔ تجاری، مکان یافته، تغذیه می کرد، و ارتباطش را با این دو سر تنظیم می کرد.

بازار، بازار مکان خطی پویاست. به بازار سوق می گویند. همان سوگ، یعنی سو، جهت داشتن و سوی هایش مشخص است. چنانکه چهارسو که در حین هدایت، آن آزادی و تحرک را به آدمی می دهد که با اشیاء مواجه شود، انتخاب کند. تغییرات دگرگون کننده و فشار دهنده، در معماری بازارها دیده نمی شود. تغییرات فضایی تا حدودی توسط کالاها، صورت می گیرد. در این فضاهای پویا، سیر کردن اصل است. در حالی که در فضاهای ایستا، سیر با سلوک همراه می شود.

به یک نمونه برسیم: مجموعهٔ گنجعلی خان کرمان:

بازار مطابق الگو، فضایی جهت داشته و پویاست، که در آن سیر، سرعت می گیرد، تقابل آزاد اشیاء. جفت ها ـ به اصطلاح معماری ـ کمک می کند به ریتم پیش برندهٔ معامله گران. به میدان که می رسیم. دهانهٔ ایوان مانند، یا دالان، فضایی به تقریب مربع را شکل می دهد. در اینجا می شود قطر این مربع را رسم کرد. عبور از نقطهٔ مرکزی این قطرها، و سرعت سیر، از هر نقطه امکان پذیر است. در مقطعی به حمام می رسیم. اینجا تبدیل فضایی شروع می شود. یک هشتی باز، دربر گیرنده. یک دالان پیچنده. یک در تنگ متناسب و در معیار قراردهندهٔ آدمی. بعد، فضای گردنده، نه دایره، اما نزدیک به دایره، که فضایی است بدون جهت، و مرکز با حوض اشغال شده. از این مرحله، سیر با سلوک همراه می شود. حرکت آدمی تنظیم شده است برای سلوک. حوضهٔ مغناطیسی گریز از مرکز و همه جانبه بودن به وجود می آید. سیر یک خطی از میان می رود، فضا از تحرک تشدید شوندهٔ عینی به تحرک درونی تبدیل می شود. از کنار رخت کن ها باید گذشت. در رخت کن از اشیاء که شوائب کدورت اند، جدا می شویم. فضای بعدی، یک هشتی دیگر است، دربر گیرندهٔ آدمی. بعد، وسعت برهنگی، که با ستون ها، بینهایت یادآور می شود. همهٔ این تقسیم فضایی و سلوک سلسله مراتبی، ضرورتی است کارکردی، از برای گرم بودن حمام و به تدریج از گرما به سرما رسیدن. اما این ضرورت کارکردی، یک ضرورت متحول را ایجاب می کند. ریتم پویای بیرون حمام، به ریتم منتقل شوندهٔ متحول تبدیل می شود. آدمی در

هر فضا با نسبتهای وجودی خود، با فضا مواجه است. هر فضا مرحله یی است از برای رسیدن به یک عمل. در اینجا رسیدن به برهنگی. به پاکی. از لباس و از حرکتها، و شوائب کدورت جدا شدن. درنهایت به تمرکز جسم. اما تمرکزی در تجمع.

وقتی می خواستیم داستان نصوح مولوی را در این حمام اجرا کنیم. ـ که البته نمی شد ـ بعد به این رسیدم که لزومی ندارد. خود این مراحل، همان داستان است. بگذریم.

### فضای واسط

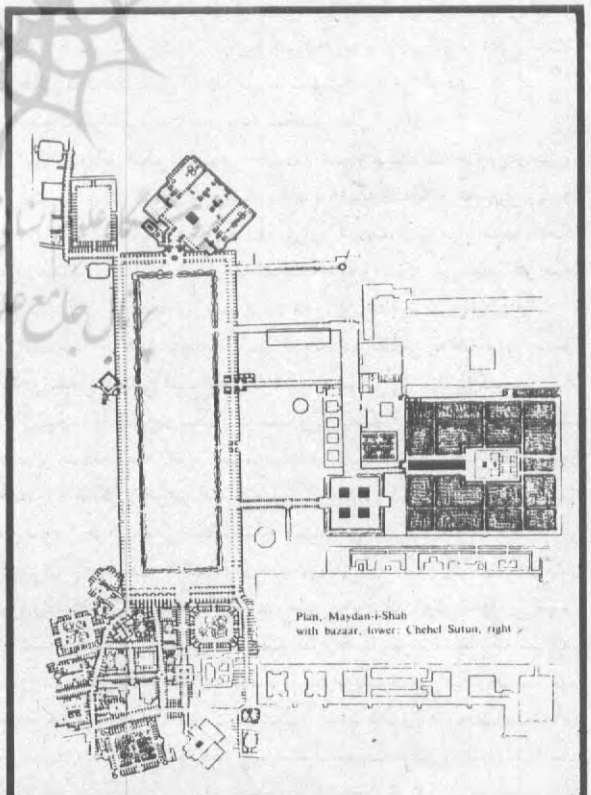
دو فضای پویا و ایستا، بی واسطه و به یکباره به هم وصل نمی شوند. فضاهای واسط، دو نوع فضا را به هم وصل می کند: هشتی ها. واسط تحول آدمی از میدان تحرک مادی، به میدان تمرکز و حضورند. از کوچه به یکباره وارد حیاط نمی شویم. بل، ابتدا، وارد هشتی می شویم. فضایی چند گوش، نزدیک به دائره و در آن قرار می گیریم. این فضا، ریتم خطی کوچه را می شکند، ما را آماده می کند از برای ریتم بعدی و تشرف. بعد، راهرویی باریک و معمولاً اریب. این راهرو ما را به یکی از کنجهای حیاط می رساند. نه به وسط یا به مرکز و روبرو. این سلوك از فضای خطی به فضای بسته، تحول درونی را از برای انسان، فراهم می آرد. چونان که کفش بکنی و وارد محل مقدس شوی. این کار شوائب مادی را از پای به در می کند. سبک می شوی. از پراکندگی به تجمع می رسی. به تجمع مربع و دایره. پس از دریافت این حالت، وارد مسجد، یا خانه، یا محل درونی می شوی.

### گریز از مرکز

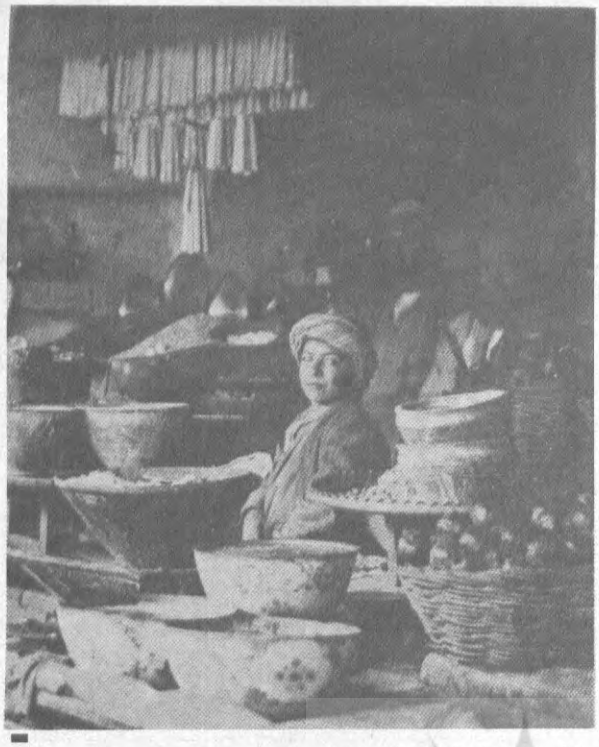
این سیر و سلوك از هشتی ها، در مساجد و خانه ها، که فضای جدا کننده و تصفیه کننده است، از برای تنظیم آدمی است، از برای حضور داشتن در فضای جدید، و داشتن حالت جدید، به دالان، و از دالان به حیاط مرکزی. حیاط مرکزی توسط حوض، یا سطح بالاتر شده، حرکت را تنظیم می کند، به طوری که حرکت در حول مرکز اجرا می شود، نه به سوی مرکز. یک مربع، که مربعی دیگر در آن قرار دارد. حاشیه یی ایجاد می شود که سالک در این حاشیه، در گریز از مرکز، سلوك می کند. در معماری مذهبی ـ عرفانی ایران، آکس ها ـ محور ها ـ با زاویهٔ ورودی و حرکتی منطبق نمی شود. و با مرکز و نقطهٔ مرکزی مساجد در یک خط نیست. ارتباط این آکس ها در سیر و سلوك به دست می آید، نه در دید یکباره، و اگر در مساجدی مستقیم و در روبروی ایوان اصلی کار گذارده شده باشد، توسط مجری ها و مشبک هایی، جهت مستقیم سلوك گرفته می شود، تا آدمی با باری از جهان ماده و اغتشاش جهان تکثر و هیأتهای ظلمانیه، بر صحن و شبستان حضور نیابد. قبض و بسط های فضای معماری از هشتی دربر گیرنده، تا دالان و رواق هدایت کننده، تا فضای بسط یافتهٔ صحن ـ حیاط مرکزی ـ و بعد قبض ورودی شبستان، نوعی مقدمات متحول و مجرد کننده است از برای آدمی تا شایستهٔ حضور شود. بعد از این مراحل، تجمع آدمیان در شبستان حضور، اتفاق می افتد. و می بینیم که بناهای بزرگ، و خاصه مساجد بزرگ، چندین ورودی دارند. در مثل، مسجد جامع اصفهان، ۱۲ تا ۱۳ ورودی دارد، که هیچ کدام به تقریب در اصلی نیستند، و از هر در که وارد شویم، همین مراحل پاك کنندهٔ قبض و بسط اتفاق می افتد.

### جمع الجمع

به خلاف فضاهای مادی بازار که یک جهتی یا چند جهتی است. معماری عارفانهٔ ما در داخل، از جهت داشتن به همه جانبه بودن سوق می کند. و این به دلیل حضور است. خدا یا نور الانوار در جهت خاصی حضور نمی یابد، نه در آسمان، نه در زمین، نور الانوار گسترده در جهات بینهایت حضور دارد. وَسِعَ کُرسیُه السّماوات والارض. و در پایان سیر و سلوك، آدمیان در حضور همه جانبهٔ نور الانوار به تجمع می رسند. از تجمع به دریافت حضور، و از این طریق به تمرکز شناخت، چنین است که در آن فضای همه جانبه. و حضور در حضور، در حضور گستردهٔ




نقشهٔ میدان نقش جهان، و مسیر بازار، اصفهان.



بقالی یی در اصفهان، یکصدسال پیش.

نورالانوار، نورهای اسفهبدیه، اتحاد عاقل و معقول، اذن می یابد. و میسر می شود. می توان گفت در این فضاهای داخلی که غایت فضاهای ایرانی است. تجمع عمل اصل است. تمرکز نتیجهٔ آن است. این امر، نوعی گفت وگوی اساسی بین خدا و انسان است. این گفت و گوی آزاد است که هنر را به چنان مقامی می رساند. و کی باشد و کی باشد و کی باشد که ما دوباره به چنین گفت و گوی آزادی برسیم، در هنر، و خاصه سینما.

جمع ـ که به اصطلاح عرفای غرب ایران جم گفته می شود ـ و تجمع و حضور، از ارکان عرفان ایران است. چنانکه یکی از نامهای خداوند، در عرفان ایران، حضرت الجمع است. مرحلهٔ فنا را که از مراحل آخر سالک است، تا بقاء بالله، مرحله جمع الجمع هم می گویند. همچنین کلمهٔ حضرت که از مشتقات حضور است. حتّی پنج وجود در عرفان و حکمت متأله ایران، پنج حضرت گفته می شود. یعنی عالم فلک یا جهان مادی و جسمانی، عالم ملکوت یا جهان برزخی. عالم جبروت یا عالم فرشتگان مقرب، عالم لاهوت یا عالم اسماء و صفات الهی. عالم هاهوت یا ذات، که مرحلهٔ حضرت باری است.

شاید بتوانم گفت که در این حوزه، معماری ایران، خود یکی از حضرت هاست.

می دانیم که تا قرن هفتم، مسجدهای ایران، به واقع مرکز عام تجمع جماعت بوده است. نه فقط بر ادای فریضهٔ نماز، که بر جمع شدن بر هر مسألهٔ عمومی. از دعوت به جهاد، تا رای گیری، تا نظر زدن و شور در مسائل عام شهر، تا قضا و تدریس و ادای خطابه و نظریه. در مسجد جامع اصفهان، حدود پنج هزار نفر در اوقات نظرخواهی و دعوتهای عمومی جمع شده اند. از قرن هفتم به بعد است که به دلایل اجتماعی، تنها ادای نماز به مسجد محول شد.

یک مقایسه: در کلیساهای مسیحی، خط مستقیم جهت دهنده است. آدمی در یک خط، یا سطح مستقیم یا فضای مستقیم، به میز عشای ربّانی، مکان تجسدیافتهٔ آرکی تایپ ـ صورت ازلی ـ جهت داده می شود. در آنجا در برابر قرار می گیرد. اگر حضوری هست، حضور یکجانبه است. به نیمکت هایی جهت یافته، می نشیند، که به تقریب او را از پهلودستی خود منفک می کند. نوعی تنها شدن و تمرکز یافتن بر چیزی. و از طریق این تمرکز بر چیزی ـ بگیریم ـ صورت ازلی روبرو تمثال پذیرا شدن. نمونهٔ صنعتی این حرکت تسلیم پذیری را می توان در معماری و کارکرد تالارهای سینما دید. که تالارهای سینما، به فضای کلیساها شبیه اند. آدمی در یک دالان جهت داده شده از صندلی ها، سوق داده می شود. و بر صندلی هایی می نشیند که حضور چند سویهٔ آدمی انکار می شود. جهت تنها به سوی پرده یی است در خط مستقیم. نوعی تقابل وجودی دو سویه شکل می گیرد.

همین نوع است در شرق دور، سلوکی مستقیم و طولانی، اما طبقه بندی شده، گاه در حدود بیش از نیم کیلومتر از آدمی طلب می شود.

دروازه های متعددی در این مسیر یک خطی قرار دارد. هر دروازه مظهر رها شدن از یک تشخص فردی است. در انتها به فضای بسته و تحمیل شونده یی از معبد می رسیم. آدمی تا رسیدن به این فضا، در این سلوك به تقریب به حداقل نیروی جسمی می رسد، و حداکثر آمادگی از برای تسلیم.

## گستردگی

معماری و ایجاد فضا، از ضروراتش، بسته بودن فضاست. اما ستونها در شبستانها، علاوه بر عمل کارکردی حمل وزن و رانش وزن، هم جهت را می شکنند، هم محدود بودن فضا را. نوعی فضای بینهایت متداخل به وجود می آید. فضای کلی بسیطی به وجود می آید که در خود اجزایی دارد بینهایت متنوع. در کلیت گستردهٔ فضا، نه بسندگی در خلاقیت، بل در اجزاء و ارتباط مجرد مصالح حتی، کشف خلاق لاینقطع صورت می گیرد. در کلیت یکنواخت و متداخل شبستانهای جامع اصفهان، سقف کاری آجری بین ستونها، هر کدام به نحوی است. هر آجر در ارتباط با آجر دیگر، چندان بالقوگی دارد که می تواند بالفعل بینهایت ارتباط متنوع ایجاد کند. شکلی متشبه به اشکال دیگر تولید نمی شود. بل تبدیل جوهری نسبتها صورت می گیرد. چنانکه در داستان دقوقی.

این تداخل ستونها و تصور بسط و همه جانبه بودن و بینهایت شدن، تصور را از محدودیت خود خارج می کند، تصور می تواند به رهایی از ماده برسد. آدمی در حضور بر خود، و اندیشه بر خود، می تواند خود را از مادهٔ محدود برهاند. خود را هر بار کشف و خلق کند. چنانکه هیچ لحظهٔ او یکسان با لحظهٔ قبل نباشد. با چنین تحولی او به حقانیت خود می رسد. آنچه پویا و زنده است، جزو واجبات است، پس صاحب حق است. در عرفان اسلام، خداوند، حق است، چون زنده و پویایی ابدی است. حی القیوم است. حق معانی گسترده یی دارد. که از آن حقیقت مشتق می شود. و راست و درست بودن و حقوق به معنای ارزش اعتباری.

معماری ایران، مکان وسعت یافتهٔ تنظیم نسبتها و روابط است از برای رسیدن به این حقوق.

## ارزش نسبتها - چهار ایوان

در حضور همه جانبهٔ نورالانوار، تمام اجزاء معماری دارای ارزش مساوی است. از در ورودی، تا هشتی، تا رواق، تا متوضا، تا شبستان، تا محراب، تا اجزاء به ظاهر تزئینی تر. تزئین نیست، بل، نوعی دعای بصری است. نقش کاشیها. ایدئوگرام دعاهایی هستند تطهیر کننده. این است که با کلام ترکیب می شوند، در کتیبه ها، و سردرها. این اجزاء یا موتیف ها به دلیل عملکردهای خوّد، در سلسله مراتب طولی ارزش قرار نمی گیرند، که مثُل ها و قواهر ادنین سهروردی، در ارتباط عرضی هستند. این هم ارزشی بودن اجزاء از فضا تا سطوح، انگیزهٔ تکامل معماری مذهبی- عرفانی ایران است. مساجد سرانجام چهار ایوانی می شوند. و تکامل می گیرند. از شبستانی بودن به تک ایوانی. از تک ایوانی به دو ایوان مقابل، برای تساوی دو جهت، منفی و مثبت. بعد سه ایوان، و سرانجام چهار ایوان که نمونهٔ کامل، و نمونهٔ نوعی مسجدهای ایرانی است. و نیز خانه های ایرانی. که در خانه ها. حیاط مرکزی را پدید آورد. که هر چهار جهت به گونه یی مساوی دارای ثقل حضوری- وجودی می شوند. نه یک نمای خاص.

چهار ایوانی شدن، ازبرای تقارن نیست، از برای ارزش گزاری متساوی بر جهات اربعه است. و محدود نکردن حضور. و همچنین بازسازی آن صورت مثالی قوم ما، که گردونهٔ خورشید است. و می بینم که در جهان اسلام، فقط مسجدهای ما، چهار ایوانی است.

## نسبت انسان

انسان خلیفة الله است. و در حضور نورالانوار همهٔ موجودات مساویند. از این است که معماری ایران با درنظر گرفتن نسبتهای هیأت آدمی طرح ریزی می شود. انسان در این فضاها، به دقیق یک عنصر- موتیف- معماری است. یک عنصر پلاستیک است. با قرار گرفتن آدم در هر فضاست که آن فضا کامل می شود. و نسبتها توازن می گیرد. بدون عنصر نسبتی هیأت آدمی، فضای معماری ایران و نسبتهای آن بروز دهنده و تعمیم پذیر نیست. این عنصر، تنها عنصر متحرک است. و فضای معماری ایران با این عنصر، دائم در حال تغییر نسبتهاست. خلق نسبت های جدید.

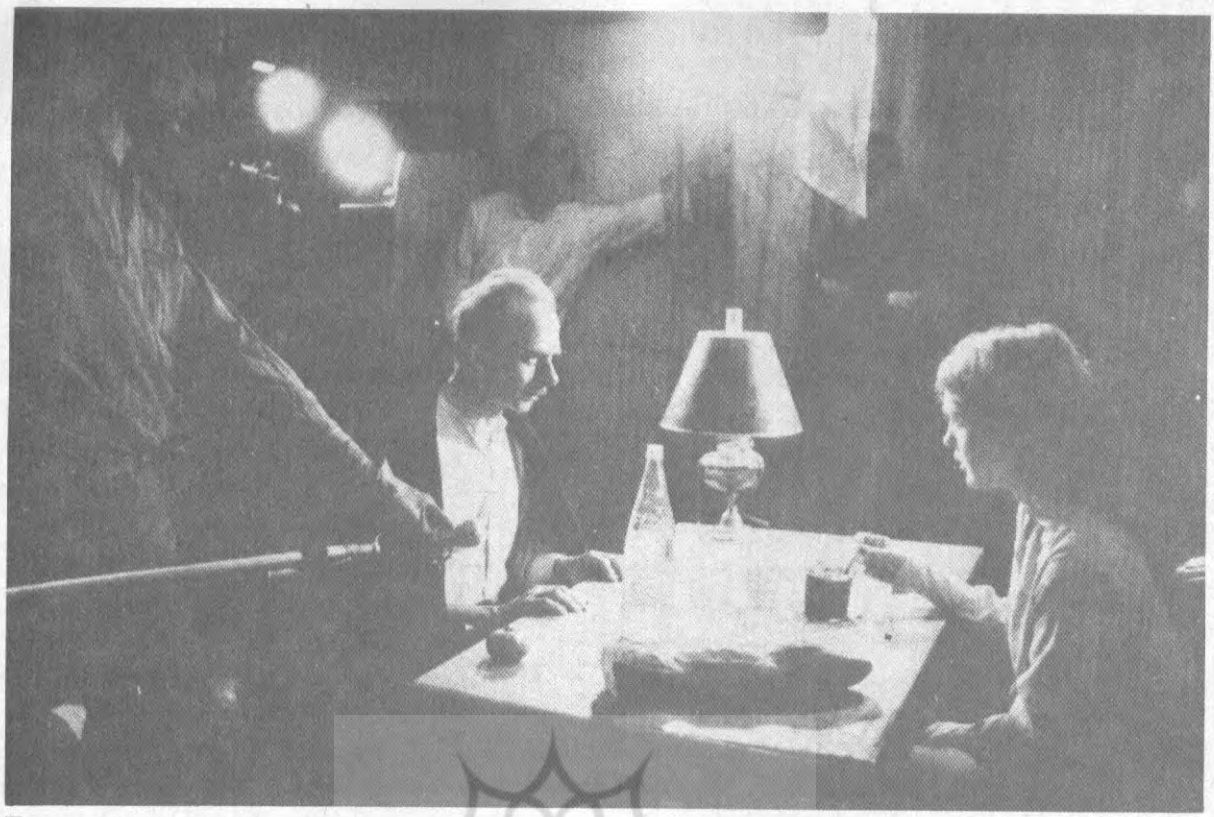
باز نمونه: مسجدهای قاهره، نسبت هیأت آدم به قوس ایوان تا حد یک دهم می رسد. و در اینجا، متوسط یک چهارم است. در اینجا معماری و انسان با هم وجود دارند. نه هریک به تنهایی. و همدیگر را کامل می کنند. و نیز به خلاف کلیسا، بخش میز عشاء ربانی، و نور عیسی و وجود عیسی، به خودی خود، کامل است. در آنجا، آدمی رقیب این رقیب و قطب دیگر این فضای مملو از وجود کامل است. از این روابط است که کیر که گور به اندیشهٔ وجودی خود می رسد. وجود داشتن در مقابل وجود خدا، و در برابر او احساس وجود کردن، در اینجا امّا، انسان عنصری از معماری است.

از این رو، معماری ایران، واحدهای عظیم ترساننده، و مقهور کننده نیستند. مثل اهرام مصر، یا معبد چغازنبل، یا حتی کاتدرالهای پرشکوهی که به میدانی از برای نمای خود احتیاج داشته باشند. بل این واحدها، واحدهای به هم پیوسته یی هستند درون گرا، با نسبتهای انسانی از برای هماهنگ کردن انسان با انسان. انسان با نسبتهای موجود در جهان. جامع عظیم اصفهان از بیرون به دید حتی نمی آید. و مرحله به مرحله در درون کشف می شود.

کلیهٔ این مسائل. به نحوی در خانه های ایران هم دیده می شود. چنانکه ورود به خانه ها، از در و هشتی یی دربر گیرنده یی صورت می گیرد، که جهت آن با محور اصلی خانه، نزدیک به ۹۰ درجه اختلاف دارد، ما با ورود به یکباره با خانه مواجه نمی شویم. با این مکث و تأمل، به بیرونی، و سپس به اندرونی می رسیم. در خانه های شوشتر، و زواره و دزفول، و تا حدودی یزد، فضا بر اساس تفکیک جزیی فعالیت های خانواده تقسیم نشده است. بل، فضاها در نسبت با هم، و در نسبت با کلیت آدمی ساخته شده. در واقع یک اتاق یا یک فضا، مکان دهندهٔ کلیت انسان است نه اجزاء اعمال او، در خانه های دزفول، اتاقی به مکان خواب، یا اتاق پذیرایی طرح نشده است. این امر، در عین اینکه نسبت آدمی را با نسبت فضا شکل می دهد. آزادی عمل یک انسان کلی را در حیطهٔ خود مقدور می کند. و اجازه می دهد که آدمی نسبت به عمل خود انتخاب کننده، یعنی خلاق باشد.

این همه گفته ایم، نه از این بود که معماری را بشناسیم. معماری ما هنوز ناگفته ها بسیار دارد. که از برایم، نوعی مکاشفه بوده است در چگونه دیدن فضا، و نیز عبرت گرفتن در اینکه چگونه باید فضایی ساخت. فضایی که سینما با آن مواجه است، و در آن است. سینما در عین اینکه نوری است ساطع؛ فضایی است که این فوتون ها، جایگاه خود را باز می یابند. این فوتون ها، می توانند چنان حمل شوند، که مهاجم باشند، - چنانکه الی ماشاء اله فیلم ها، چه فرنگی و چه وطنی- می توانند باشند. می توانند خطابه گویان قرایی باشند، و یک جانبه به خطاب سر دهند، می توانند شرکت کنندگانی در یک گفت و گو باشند. این فضاست که آنها را به چنین حالت از عملکرد سوق می دهد. تا فضا درست ساخته نشود، ما معانی را به صرف داستانگویی، نمی توانیم گفت که انتقال داده ایم. آن معنی که به صورت آمپول تزریق می شود، یک معنی تک مانده، مصرف شده و میراست. فضا، فوتون ها را می تواند چنان جای دهد که معانی زنده از آن بجوشد. و کشف خلاق لاینقطع صورت گیرد.

به نظرم هیچ ابزاری و هیچ هنری چون سینماتوگراف، نمی تواند این آزادگی را ساخت دهد. گویی این بیان فراهم شده تا آن بگوید که هنرهای ما می گفت و تمامی نهفته های هنرهای ما را آشکار کند. و از آن گفتاری جدید و مدرن پدید آورد، با دلالت های چند جهی و تاکنون نگفته.



روبرسون، ناگهان بالتازار.

**سینما ـ نور**

گویا سالها پیش، در مقابله و نفی آنچه مطرح کرده بودم از درون یک مصاحبه به طعنه برکشیده بودند که فلانی می گوید برای اینکه سینما را، یا سینمای او را بفهمیم می باید مولوی و عطار را بخوانیم. و این یک نقض غرض بود. نوعی مخاصمه که حتی به نحوی تحقیر و تأدیب که سینما را می باید از طریق سینما فهمید! معلوم نیست گریفیث سینما را از کجا آورد. آیا گریفیث هم سینما را از سینما فهمید، یا کولوشف و داوژنکو؟ مرور سینما از برای آموختن سینما، که اکنون نزدیک صدسالگی است، و دیگر در جهان سرعت امروز، یک دورهٔ فرهنگی به حساب می آید، یک اصل آموزشی است و از آن فارغ نمی توان بود، که هیچ سینماگری فارغ نیست. موش سنیه تک بودن کار نوجوانی است. اما درایر آنچه آموخت نه از سینما ـ از گریفیث تأثیری شگرف داشت و بعدها از چند نفر دیگر که بعدها با او قابل مقایسه نبودند ـ که از مطالعهٔ وسیع ادبیات و تئاتر و نقاشی آموخت. اما نه آموختن از آنکه در سیطرهٔ آنها فرو رود، و فیلمهایش فی المثل ادیبانه شود، که آموخت چگونه می توان دید، چگونه از دریچه های کوچک به موضوعات بنیانی جهان می توان زاویه گشود. و چگونه از نوری کوچک می توان کل جهان هستی را نورانی کرد. چگونه می توان در اتاقی دربسته، از کل جهان گفت. چگونه می توان روان را به سایه روشن برافروخت. چگونه می توان خشن بود، اما از لطافت فرو سوخت. هرچند می خواست تا آخرین کارش، بزرگی چون مسیح باشد، و نورهایش در رنگ بلغزد. اما گویا کسی این همه شکوه را تاب نداشت و او چون همتایش ملیس که در مترو با اسباب بازی هایش سرگرم و فرو خورده شد، در سینما داری ماند و آنقدر دلخوش بود که قرضهایش را بتواند پرداخت. ما اما چگونه قرضهایمان را خواهیم پرداخت. گویی قرضهایمان ابدی خواهد ماند و وقتی به دفتر و دستکمان نگاه می کنیم، انگار بیش از آنچه فکر می کنیم قرض داریم، و به چه کسی؟

چنان معمول شده که گویا ما مقروضیم به سینمای کلیشه شده و قواعد آن سینما که از غرب آمده. و نمی باید که دستی از آن فراتر برد، یا حتی آن پسندید از سینمای غرب که به اندیشه ها و ضوابط ما نزدیکتر است. بل تنها می باید که کلیشه ها را پذیرفت. کلیشه هایی از سینمای داستانگوی هالیوود یا اروپا، که گویا نوستالژیای سینما بر آن استوار است. و چرا؟ و اگر از این دایره پایی فراتر گذاری، چنان است که پا بر آتش نهاده ای. راست است آنکه به درون تجربه هایی فراسوی کلیشه ها می رود، چون سیاوش می باید از آتش بگذرد. گرچه حتی سیاوش باشد که پرچم نصر من الله و فتحاً قریب به دست گرفته، اما که نه ابراهیم، نه سیاوشی، در آتش نماندند، که تاریخ سیلی است روان و پر سیاوشان هرسال می گوید آنچه باید گفت.

مرا آنچه آموخت نه هیاهوی قبیلهٔ آپاچی بر پرده های عریض، که دست ظریف و کاردان سلطان محمد بود که اسب سپید جوانش را میان اسبهای دیگر از کار به در می آورد. بر این رخش رخشنده و هنوز کمند رستم ندیده بود که از آتشها و آتشها گذشته ام و با سنگهای سخنگوی سلطان محمد سخن گفته ام و از پله یی به پله یی و از اتاقی به اتاقی با زلیخا رفته ام و به بهزاد رسیده ام با آن عینک دسته شاخی، و آن بینی عقابی، و دیده ام که می توان سر بر زانو گذارد و اندوه جهان را دید. و دیده ام که سینما، می تواند همچون نگارهٔ کمال الدین دیوارها بشکافد، می تواند پرده ها را بردارد، می توان درون و بیرون را هم زمان و هم سطح کند. دیده ام که سینما می تواند آن یک هفتم کوه یخ ناخودآگاه را روی آب آورد، دیده ام که سینما می تواند بینندگانش را ـ مخاطبانش را ـ به سازندگان بدل سازد. دیده ام که سینما می تواند تبدیل کند همهٔ اشیاء را و همهٔ جهان را به نور.

**□ هنر مدرن نزدیک تر است به ما، و اندیشه های ساختارگرای جدید و اندیشه های وجودی، گویی با تأثیرپذیری از هنر شرق، شکل گرفته، یا آنها اکنون رسیده تر شده اند.**

**□ در نگارگری ما، تسخیر موجودات هدف نیست. که موجودات در تسخیر خدایند.**

سینما می تواند از برای تطهیر جهان، حلاجی دیگر باشد، بر داری دیگر. ـ سینما ـ شاید به اصرار برسون، سینماتوگراف ـ و می توانم بگویم فیلمنگاشت ـ تصویر است. حرکت است. روایتی است از طریق نوار سلولوئید. درامی است به روایت دوربین، اسلحه یی است که در ثانیه بیست و چهار بار شلیک می کند. یا زبانی است همه هیروگلیف.

سینماتوگراف ـ فیلمنگاشت ـ همه این است. اما چیزی اساسی تر از این همه، سینما نور است. اکنون که به خاطره هایم می رسم، می بینم که همیشه آن نور انشعاب یافته را که از پروژکتور از تاریکای تالار سینما، می گذشته، و به پرده می رسید، ستایش می کرده ام. این نوری که با خاك و دود سیگار همیشه قاطی بوده، و از طریق آنها، می شد که او را دید، اما صلابتش نه کم که بیشتر هم می شده. همچنان یک نور قاطع بوده است. همیشه از اینکه لحظاتی از فیلم باشد که بتوانم سر بگردانم و نور پروژکتور را بالای سرم ببینم، احساس می کرده ام که در عمق بهشت خزیده ام، و نور تقدیر بر فراز سرم سیلان دارد. احساس می کردم حتماً جاودانه خواهم شد اگر ذره یی از فوتون های این نور شوم. جادوی سینما در همین است. در اینکه می تواند همهٔ اشیاء جهان را بمیراند و از طریق کانال نور، بر پردهٔ صیقل یافته یی زنده شان کند، دیگر شده و نورانی شده. پرده های سینما، همان دیوار صیقل شده و آینه شدهٔ رومیان است که نقاشی چینیان را منعکس کرد. این پرده های صیقل یافته، در واقع بازتاب جهانند، نه خود جهان، از این روز زیباتر از جهان می نمایند. چه زیبایی باشکوهی. حتی فقر در آن زیباست. هیچ کس شاید نتوانسته باشد، فقر را چون ساتیاجیت رای، در آواز کوره راه زیبا نشان دهد. نور زیبای فقر، بر سراسر پرده انعکاس می یابد. مرگ پیرزن. یک نور از دست رفته است. یا آن نور خشن اما با وقار فقر، بر پرده، درزمین می لرزد ویسکونتی. این تبدیل گری حقارت فقر به حماسه، حماسهٔ انسان نیز در همین تبدیل گری اوست. او هرچیزی را تبدیل به چیز دیگر می کند. او آهن را به شمشیر و پیلهٔ بی مقصد پروانه را به ابریشم تافته، بدل می کند. و این ابریشم تافتهٔ لطیف به هوا پرتاب می شود، سپس تیزی شمشیر آن خلیفهٔ باهوش در هوا، این ابریشم لغزان و گریزان را به دو نیم می کند. خروش از دو سپاه جنگهای صلیبی برمی آید. انعکاس این حرکت وقتی از کوچهٔ نور پروژکتور می گذرد، حدیت آن تبدیل چندباره است.

آهن به شمشیر تبدیل شد. پیله به نخ، نخ به پارچه و این دو تضاد به هم رسیده اند، و در لحظهٔ این به هم رسیدن به فوتون تبدیل شده اند. به نقرهٔ اکسید شده تبدیل شده اند. از آن به فوتون ساطع. و عبور کرده اند از یک مسیر نور و خود را به پردهٔ صیقل یافته رسانده اند. این ذرات نور و پرده به هم رسیده اند. یکباره یک معجزه. ذرات هوشی ـ مُنادها، ـ پرده را اشباع می کنند، و از آنجا ذر دهن بینندگان در تاریکی، به جهان دیگری تبدیل می شوند. جهان معنا، به ذرات معنا، تبدیل می شود. این همه کیمیای سینماست. سینماتوگراف، یک کیمیای تودرتوست.

سینما، تئاتر نیست، درام نیست، نوول نیست، یا رمان نیست. واقعیت نگاری بر گرفته از طبیعت و از واقعیت، نیست. بل کیمیای تبدیل است. مس وجود را به طلای نور تبدیل می کند. شلینگ می گوید «جز من، سه حال دارد. یکی ماده و دوم نور که به جای صورت است، مایه

کارل تئودور درایر، روز خشم.

تشکّل و تشخّص است. سوم جمع میان صورت و ماده، یا نور و ثقل که وجود جان دار را تشکیل می دهد». سینما از برخورد فوتون های نور به ماده، و جذب همهٔ نور درون ماده به وجود می آید. سینما در این تبدیل است که همهٔ ماده ها را مستحیل می کند. و به ارزش و به معنا تبدیل می کند. در واقع آن جملهٔ اساسی شناخت شناسانهٔ حلاج در سینما تحقق می یابد: «معرفت دیدن اشیاء است و هلاك همه در معنی.» ما اشیاء را از طریق دیدن هلاك می کنیم. و از هلاك آنها معنی را و نور را بدر می آوریم. بمیرید بمیرید، از این عشق چو مردید، همه روح پذیرید. این معنی در سینماست که متحقق می شود.

نقاشی ما، با مواد جسمی کوشید به این معنی نزدیک شود. اما سینما به یک حرکت گنبدی کرد و ز گردون برگذشت. جهش سینما، به رسیدن به این مرحله بود. و چراست که این رسیدگی، چنین به شوائب کدورت آلوده شده. مقاصدی بر سینما حاکم شده. این نور معنا، این نور معرفت، به تیرگی مقاصدی بجز این ذات، گم شده، و نرسیده به آن خلوص ذاتی خود، و نخواستند تا به آن نور معنا برسد، که ای رسیدگان به رسیدگی به رسیدگی برسید.

شاید این نخستین اشتباه را ملیس کرد، که سینما را به شعبده آلود. چه اشتباه شیرینی. چه شعبدهٔ معصومانه یی. اشتباه بعدی را تئاترپردازان فرانسوی-امریکایی کردند. پنداشتند تئاتر را می توان بر سر پرده آورد. سینما یک تئاتر متحرك است. سینما، تئاتر را از محدود شدن در یک اتاق و یک صحنه نجات داده است. اکنون می توانیم تئاتری داشت که آزادانه از صحنه یی به صحنه یی برود. و هنرپیشگان بجای گل مصنوعی در صحنهٔ مصنوعی، تئاتری با گل طبیعی بر صحنهٔ طبیعی بازی کنند. پنداشتند می شود اتللو را با چهره لارنس اولیویه، در کنار بادبانهای واقعی یک کشتی ونیزی بازی کرد. با همان حرکات پردهٔ سینما را انباشت. و کسانی بودند که پنداشتند با تکنیک استانیسلاوسکی می توان مدرسه یی داشت و شاگردانی خوب چهر و آموخته؛ با ستاره های بازیگر، روایت تجزیه شده یی را دراماتیزه کرد. اما جیمزدین نیامده رفت. و مارلون براندو، گرچه ماند، اما آنچه او را نجات داد، نه این بازیگری، که جادوی سینما بود. سینمابر بازیگری این چهرهٔ برهنهٔ سینما غلبه کرد. و او را از یک وجود مهاجم- وجودی شکسته و خسته از مهاجمت به سایه یی شکسته از تضاد نورها، تبدیل کرد. این جادوی سینماست. تبدیل.

سینما، سازنده و بیننده را نیز تبدیل می کند. هر دو را از انسان عادی، به انسان فرهیخته بدل می کند. سینما مجموعهٔ دانشهاست. سینما هنر هفتم، نه، مجموعهٔ هفت هنر، نه، که برآیند همهٔ هنرها و برآیند همهٔ دانشهاست. آنکه در کار سینماست ناگزیر است با جهان مواجه شود. از جهان سر در آورد. از اقتصاد سردرآورد. از اقتصاد سیاسی سردرآورد. از جامعه شناسی، از روانشناسی، از فیزیک، از شیمی، از باورها، از دین، از آیین ها، از تئوری ها، از فلسفه ها، و سرانجام از زیبایی و از هستی. وگرنه به سینما راه نخواهد یافت. اگر راه یافت، سینما او را خودبه خود از این وادی ها عبور خواهد داد. سینما برآیند کل موجودیت جهان است. در این کیمیاگری، در کورهٔ سینما، هیچ شیئ یی نیست که مستحیل نشود. در کیمیاگری کهن، با معجونی می شده، که مس به طلا تبدیل شود. اما اینجا کیمیای پیشرفته تری است. اینجا، هر شیئ یی، به طلای نور تبدیل می شود. کل جهان را به نور تبدیل می کند، و از طریق این نور به بود مطلق. سینما آنچه رفته را حضور مطلق می کند. من بودم، نیست، من هستم، است. تو بودی و نبودی، اما اکنون همه هستی.

اینها همه نه شعر، که واقعیت فراموش شده است. از فرط بدیهی بودن به فراموشی رفته. می باید گرد و خاکها را از آن فراگرفت. و با متن سینما روبرو شد. آنچنان که انگشت شمار سینماگران مواجه شدند. آنچنان که نقاشی ما مواجه بود. و این ربطی ندارد به اینکه باید مولوی خواند، تا سینما شناخت. یا از آن سو مقداری فوت و فن دانست و گفت این منم طاووس علیین شده.

گفتیم، سینما نوری است بر پرده. همین و بس. پس فقیرترین هنرهاست. بر اساس منطق ارسطویی- اسلامی، واجب، ممتنع و ممکن داریم. و ممکن دارای افتقار ذاتی است. سینما، این انتقاد ذاتی را دارد. همواره ممکن است. نه موجود است، نه ممتنع. بل ممکن است. که در او نه وجوب و نه امتناع رجحانی نمی یابد و همین است که به دائم ممکنات جهان را کشف می کند. حتی یک فیلم داستانی، یک حادثهٔ اتفاق افتاده و واقعی نیست، بل حادثه یی است که ممکن است اتفاق بیفتد. ممکن بودن این حادثه است که مورد توافق و قبول سازنده و بیننده قرار می گیرد.

این ممکن بودن را در سینمای برسون می توان دید. حتی در اسم فیلمهایش: شاید شیطان. یک محکوم به *مرگ از زندان گریخت*. به تصادف بالتازار. اعتقاد برسون به تقدیر، و هماهنگی انسان با تقدیر، او را وامی دارد که صدا را از بالفعل بودن به بالقوگی بدل کند. صداهای او ممکن اند. بیشتر خارج کادرند. و ذرات صدا، از ذرات فوتون پیشی می گیرند. چون همیشه ممکن جلوتر از موجود است. در عین حال صدا، سروش است که از پیش، پیش بینی می کند. از تصویر خبر می دهد. از ممکن بودن تصاویر خبر می دهد. از ممکن بودن نور خبر می دهد. و خود صدا در حیطهٔ ممکنات مستحیل می شود. لحظه یی که آن ویازمسکی، برهنه، در کبوترخانه یا گل خانهٔ متروك، چمباتمه زده، ممکن بودن یک تجاوز مطرح می شود. ممکن بودن چگونگی آن، و صدای پدر که ماری را می خواند، این صدای تیز و جست و جو کننده، ممکن بودن گمشدن دختر را، ممکن بودن مرگ دختر را، و ممکن بودن فرار دختر را، ممکن بودن همدستی دختر را با سیاه جامگان را و هزاران ممکن بودن دیگر را ممکن می کند. سینما یک ممکن همیشگی است. و برسون یکی از کاشفان ممکنات.

می توان گفت، سینما حتی انعکاس واقعیت نیست. بل خود واقعیتی

□ سینما با واقعیت روبروست. امّا به واقعیت گردن نمی نهد. بل خود واقعیت خویش را در برابر واقعیت می نهد.

□ سینما، سازنده و بیننده را نیز تبدیل می کند. هر دو را از انسان عادی، به انسان فرهیخته بدل می کند.

است مستقل که در برابر واقعیت جهان قرار می گیرد. واقعیتی است درگیر با واقعیت جهان که ثقل جهان را با خود ترکیب می کند و جان می آفریند. آنچه لوکاچ ادبیات را بازتاب واقعیت می داند، ممکن است. که ادبیات با کلام و نظام نشانه یی کلام سر و کار دارد. این نظام نشانه یی بیش از آنکه توان بازتاب واقعیت را داشته باشد، خود نظامی است خودبسنده. که به هر نحو با آن مواجه شوند، تفسیر و جانبی از واقعیت را می نماید. حتی اینکه «من می روم» حاوی این است که تو نمی روی، و بسیار کسان دیگر نمی روند. و نیز حاوی اینکه من اکنون اینجا هستم و لحظه یی دیگر اینجا نخواهم بود و... یعنی که یک جمله به هیچ رو دارای هیچ معنی یکتایی نیست. و دلالت یک سویه نیست. پس چگونه است که کلام بازتاب واقعیت می شود. مگر آنکه کلام را منشور بدانیم که در آن واقعیت به هزاران تراش بازمی تابد. و ادبیات را از کلام جدا کنیم. نوعی ساختار بدانیم که این ساختار در واقع بازتاب ساختار واقعیت است نه خود واقعیت. بگذریم.

هم اینجاست که عکس، واقعیت منحجر است. مرگ واقعیت، این موضوع را کس و کسانی دیگر هم گفته اند، عکس ماضی است، و سینما مضارع همیشگی و تجدید شونده است. اما سینما چگونه با واقعیت مواجه می شود. آیا بی واسطه طبیعت را در خود جذب می کند، یک تقلید و عکسبرداری از طبیعت است. که نه چنین است. دوربین، فوتون های نوری را از اشیاء جذب می کند. این فوتون ها دیگر خود آن طبیعت نیستند. بل خود یک واقعیت شیمیایی ـ فیزیکی هستند. که قابل آن می شوند تا از طریق نوری دیگر خود را منعکس کنند. این انعکاس فیزیکی نورها، در واقع از صافی چند ذهن گذشته و در صافی بینهایت اذهان دیگر شکل می گیرد. این روند دیگر گون کننده، و تبدیل گر، چگونه ممکن است عین واقعیت باشد. واقعیت امری است گریزنده، که هیچگاه خود را تسلیم نمی کند. موجودیت قطعی و تسخیرناپذیری است که در حیطهٔ خلقت خداوند می گنجد و بازتاب آن نه بصری که در اندیشه به نحوی ترکیب شونده نمود می یابد. و آنچه اندیشه به عنوان روند ترکیبی خود بروز می دهد، تصویر دیگری است که خود واقعیتی مستقل است.

حتی آنچه به عنوان داستان تخیلی، صحنه سازی می شود، ببینیم چگونه است. صحنه یی ساخته می شود. در آن اتفاقی در جریان است. این صحنه خود بازتاب واقعیت نیست. یا تصوری از واقعیت، بل خود یک واقعیت همبافته است. که ما با آن به عنوان یک واقعه متحقق روبرو می شویم. اکنون این واقعیت با حضور دوربین به چالش دیگری کشیده می شود. دوربین این واقعیت را می بُرد. بخشی از آن را انتخاب می کند. و محدوده هایی از آن را جدا می کند. به این ترتیب در نخستین گام از واقعیت رو در رو، واقعیتی دیگر می آفریند، که علاوه بر آنکه به ذره های نور بدل شده، مجازی از یک واقعیت است. و خود دیگر واقعیتی جدید و تبدیل شده است که روند پیچیده یی را طی می کند. و هر لحظه از واقعیت صحنه دورتر می شود. به سوی بافت و پیوند خود می رود. و بافت جدید، واقعیتی متداوم و ضربه زننده به دست می آورد.

هرگز آن نیست که ما صحنه یی می آراییم، داستانی سر هم می کنیم از جهت داستان گویی، و دوربین ضبط کنندهٔ این آرایشهاست. یا این آرایشها از برای کار دوربین باشد. بل عکس این مرحله اتفاق می افتد. واقعیت هر صحنه یی که تنظیم می شود، خود یک واقعیت ساختاری است که دیگر واقعیت های جهان را در خود متبلور می کند. و از طریق ساختار خود، دلالت های چند گون از جزء به کل پدید می آورد. اما این دلالت ها گذرا هستند. دوربین از این چیز گذرا، چیزی می دزدد، و آن چیز دزدیده را دیگر گون و متعالی می کند. سینما در واقع آفریننده مجاز است و تبدیل کنندهٔ حرکتهای در خود جهان.

این چنین است که هنرپیشه و بازیگری در سینما، قائم به ذات در سینما نیست، برخلاف تئاتر که قائم به وجود هنرپیشه است. تقلید یا در نقش کسی رفتن، چون این است که ما صحنه را دروغی بدانیم و بخواهیم این دروغ را گسترش دهیم و به خود بقبولانیم. حال آنکه صحنه نمونه یی از زندگی نیست، خود زندگی است. یک حادثهٔ اصیل است که هیچگاه اتفاق نیفتاده و اکنون در حال اتفاق افتادن است. اتفاقی که ارزش دیدن و تجربه کردن دارد. این اتفاق ممکن است به وقوع درآید. یا ممکن است، آن را چنان با دروغهای صحنه یی نفی کنیم، که به هیچ وجه اتفاق نیفتد، بل در برزخی از دروغ ها، سرگردان ماند. دروغ بازیگری، صحنه آرایی و...

وسواس دراپر در انتخاب افراد مناسب نقش های خود از نقاط جهان، از همین روست. او وقتی فرد خاصی را از برای نقشی انتخاب می کند، عنصر واقعی کار خود را ساخته است. یعنی او مجسمه های خود را برای چیدن در فضا انتخاب کرده، و در ترکیب با عناصر فضا، به این عنصر ـ یا موتیف ـ یک زندگی جدید می دهد. او زندگی می کند، و از این زندگی یک تفسیر نوری به دست می آید. و از این است که دراپر به حجم ها توجه می کند، و به مجسمه. اشیاء بُعدی دارند که آن بعد را می توان واشکافی کرد. این واشکافی است که دارای معنی است. نه روان بازدارندهٔ آن شیئ. برسون به مدل تعبیر می کند. همچون کار یک نقاش.

در نقاشی ایرانی، نه مدل، که مودول، Module ها عمل می کند. ـ پیمون ـ و در سینمای ما این نقش می تواند یک مودول ـ پیمون ـ باشد. یک عنصر یا موتیف ساخت یافته از برای یک یا چند معنی و نسبت. دراپر به این نسبت نگاری نزدیک می شود: نسبت سر به تنه. نسبت مرد به زن. نسبت سایه به روشن. از طریق این نسبتها، او به وضعیت نگاری می رسد. وضعیت یک کشش در مقابل یک مرگ و مرگها. در مقابل یک شکنجه. وضعیت یک زن جوان، در حیطهٔ یک عشق، و یک هراس. وضعیت ها نموده می شوند و ما از طریق وضعیت ها به دلالت های ضمنی تو در توی می رسیم. هر عنصری در سینمای دراپر، یک موتیف ـ نقشینه ـ است که وضعیت او در نسبتی که با سایر نقشینه ها به دست می آورد، دلالت های خود را آشکار می کند. از این رو، خود فیلم، واقعیت مستقلی است که

روبرتو روسلینی، فرانچسکو، جریک خداوند.

میل به خودنگاری دارد. میل به افشا کردن فنون و مهارتهای بکار رفته در کار، ما با شطرنج ماهرانه یی از نور مواجهیم. و این امر در نقاشیهای ما، در نور مطلقی که می تابد، تمام جسمیت موتیف ها را آشکار می کند، و نیروهای آنها، نسبت به یکدیگر، در یک موزائیک شطرنج گون، از بازی پیچیده یی خبر می دهد.

هنر مدرن نزدیک تر است به ما، و اندیشه های ساختارگرای جدید و اندیشه های وجودی، گویی با تأثیرپذیری از هنر شرق، شکل گرفته، یا آنها اکنون رسیده تر شده اند. به آن چیزی رسیده اند که ما رسیده بودیم، که کاندینسکی اکنون رسیده، در شدت رنگها، و موازنهٔ این شدتها... از این رو براحتی می توانم از نقاشیهای خودمان به کاندینسکی نقب زنم. یا درایر، یا برسون ـ که شنیده ام مجموعه یی از نقاشی های ایرانی دارد ـ یا حتی گودار، ژان ماری اشتراب، یاتارکوفسکی، پاراجانف که زیبایی ناب را ایرانی می نامید.

فورم ـ شکل ـ همان موضوع یا سخن اساسی است که گوینده می گوید. وگرنه واقع آن است که دستمایه ها محدود و مشخص اند. نیز نمی توان گفت با انتخاب دستمایه همهٔ سخن گفته شده. آنچه خواجو می گوید، و آنچه خواجه حافظ، در بسیاری موارد حتی استقبال خواجه از خواجو است. اما هریک گفته اند، آنچه دیگری نگفته است. و این نیست مگر در طرز سخن خواجو، و لطف سخن حافظ.

پس می توانم بگویم سینمای روانشناسانه، سینمایی است خارج از سینما، یا سینماتوگراف ـ فیلمنگاشت ـ ما عادت کرده ایم داستان را خودکفا بدانیم. و گمان بریم که وظیفه اش در استخدام بودن از برای انتقال داستان است. سینما حمال نیست. سینماتوگراف حمال نیست. سینما دالی است که مدلول های خود را دارد. نه این است که ما سینما را از روایت و داستان خالی کنیم. روایت یا داستان ـ به زعمی که سینما یک ابزار داستانگو است ـ و به اصطلاح سوژه، دستمایه یی است، و یکی از انواع دستمایه هاست که انگیزه می شود تا وضعیت هایی آشکار شود. سینما وضعیت نگار این دستمایه است. سینما بطن تصویری این وضعیت را به صورت چندوجهی برمی نماید. این مجموعهٔ یک خطی را تبدیل به نقشینه هایی می کند که نسبت به هم وضعیت خود را آشکار می کنند. و تبدیل می کند به صفحهٔ شطرنجی، که اکنون مهره ها آماده اند که هوشمندانه با هم مقابله کنند. این مهره ها، روانی ندارند تا روانشناسانه با آنها برخورد شود. آنها نمونه های ریاضی محض اند. یادمان باشد که آنچه بر پرده می بینیم، نورهایی است متحرک. یا حرکت نور است. نور، روانی ندارد. بل همه روح است. و روح من امر ربی است. با روان فرق کلی دارد. روانی بر پرده وجود ندارد تا کاویده شود. بل ریاضی شطرنجی مهره هاست. مهره هایی که در تقابل با یکدیگر و در نسبت وضعیتی با یکدیگر در ترکیب نور و ثقل، جان می گیرند. و شمایلهایی می شوند که اشاره به موضوعی و مفهومی دارند. این مفهوم در خود آنها، در رابطهٔ آنها با شمایل دیگر، و رابطهٔ آنها با کل شمایل ها، و در تو در تویی انعکاس آنها بر ذهن مخاطب می تواند لایه لایه آشکار شود.

پیرس سه حالت برای تصویر قائل است. تصویر شمایلی، تصویر خصلت نگار ـ نموداری ـ تصویر نمادین در این باب بحثها رفته. اما کسانی سینما را در حوزهٔ شمایل نگاری می انگارند. و کسانی در حوزهٔ نمادین که از طریق شمایل، نمادها و نمودارها، آشکار می شود. پیرس شمایل را به اعتبار اینکه تصویر، برگردان شبیه واقعیت موجود است، شمایل می داند. اما من اینجا شمایل را نه به چنین تعبیری، که شمایل را به نوعی تمثال می توانم دانست. مثلی از آنچه هست. نه حتی مثلی، که کسانی نیز در باب شمایل معتقدند که گرن های تصویر در واقع دیگر عین واقعیت نیست. بلکه نمودار و نمایندهٔ واقعیت اند. تصویر مجموعه یی می شود از گرن ها ـ نقطه ها ـ و این نقطه ها، نه شبیه به واقعیت اند که نمودار، یا حتی دیاگرام واقعیت هستند. پس شباهتی در کار نیست. آنچه نموده می شود، نقطه های نورانی فوتون است. در حداقل تبدیل خود، تمثیلی است از واقعیت.

اگر شمایل را به این اعتبار بگیریم، در سینما، شمایل نگاری مورد نظر است ـ و باز البته در اینجا شمایل به عنوان تک چهره نگاری منظور نیست، که شمایل حامل کل تصویر است ـ به چنین وجهی، نقاشیهای ما، شمایل نگار هستند. این شمایل ها هستند که در سینما موردجست وجو و کاوش قرار می گیرند. و وجوه بالقوهٔ این شمایل ها، در بازتاب نور کشف می شود. درست مثل یک استوانه که از پهلوها چاکش بدهیم و مسطحش کنیم. استوانه در این حالت تمام ابعادش را عرضه می کند، در عین حال از درون خالی می شود. به مفهومی دیگر، بی بعد می شود. سینما در جست وجوی ابعاد و شمایل ها، آنها را بی بعد می کند. نوعی کوبیزم عملی است. آن چیزی که در فوتوریزم بعدها اتفاق افتاد. اما هیچ یک از آنها در گستردن ابعاد، و شمایل ها، به توانایی بالقوهٔ سینما نبوده اند در تبدیل ابعاد به سطوح؛ تبدیل تصویر به ایدئوگرام. روسلینی می گوید، سینما زبان هیروگلیف است. می بینیم که برسون تمام تلاش خود را برکار برد سطح بر پرده دارد. پرسپکتیوها تا حد ممکن به سطوح تقلیل می یابند. برخلاف جان فورد که کوشش در عمق نگاری دارد، بخلاف

محمود خان ملک الشعرا، استنساخ، طرح آبرنگ اولیهٔ، کاخ گلستان.

ولز حتی، که آنها بر سنت رنسانس می روند. برسون بر سنت شمایل نگاری قرون وسطی و نگارگری خودمان است. و همچنین در کارهایی از یانچو، و تارکوفسکی. پا راجائف سر راست فقط به این موضوع می پردازد. او حتی واقعیت صحنه را نیز بر این اساس تنظیم می کند. و در صحنه شمایل آفرینی می کند. برسون از طریق تراشیافتگی موتیف ها و نور، ـ استیلیزاسیون ـ به این نتیجه می رسد. او از طریق نورهای مکتب ورمیر، این پرسپکتیو فیزیکی را کاهش می دهد. و باز می کند. اما صحنه های پاراجانف، چون نگاره های ارمنی و ایرانی، بعد سوم فیزیکی ندارند. و نور آنها، ساطع است. دوربین پاراجانف، اکنون نمایهٔ سومی از این واقعیت صحنه یی بی بعد را برمی نماید. آیزنشتاین با الهام از نقاشی های ژاپنی، به این حالت در کلوز آپ ها و اینسرت های خود می رسد. و تصاویر خود را به گرافیک نزدیک می کند. او همهٔ این مسائل را نه از طریق نور، که از طریق تبدیل کردن حجم به خط، و اوائه بُعد از طریق طراحی به دست می آورد. حتی نورهای او به خطوط تبدیل می شوند؛ حتی پرسپکتیو عجیب چهرهٔ ایوان در کنار دریچه و پیوستگی ریش او به صف دراز مردم، گرافیکی است از یک پرسپکتیو سه بعدی نه منظره نگاری رنسانسی.

در کار این چند تن، پرسپکتیو یا نمایش بُعد سوم نه در ابعاد هندسی و سوراخ کردن سطح پرده، که پرسپکتیو در نحوهٔ تجلی ـ نمایش ـ موضوعات است. بازتاب واقعیت فشردهٔ صحنه. صحنه های برسون، فشردهٔ ذرات تصویر است. خاص بودن لحظه، نه از طریق شکار یک لحظهٔ خاص، که در فشردگی آن لحظه است. کدام لحظه فشرده تر، مجموعهٔ حرکتها را یا نهایت یک حرکت را در بر دارد. به نهایت رسیدن هر حرکت. یا فشرده کردن آن حرکت.

این چنین است که در سینمای یانچو، برسون، درایر، به نحوی بازیگری با تکنیک های استانیسلاوسکی، یا بازیگری به معنای نمایش تقلید شده از واقعیت معنی ندارد. که بازیی در کار نیست. بل با تقلیل ابعاد واقعیت در دو بُعد، زندگی در دو بعد شروع می شود. زندگی خاصی که بشدت نسبت به ابعاد حساس است. و دائماً یادآور موقعیتهای خود است. و با تضاد با زندگی روزمره، به نحوی مصرانه زندگی واقعی روزمره را به یاد می آورد.

وقتی صحنه دو بُعدی است، بازی نیز دو بعدی است. هرچه ابعاد کمتر شود، و استوانه پهن شده باشد، کل درون بیشتر نموده می شود. بُعد پشت سر و مخفی آشکار می شود. و همزمان می توان رو و پشت را دید. بازی سه بعدی، در واقع همواره پشت را مخفی می کند. بازی شبیه واقعیت موجود، در واقع تکرار واقعیتی است که از بس تکرار شده، دیگر نیروی انتقال معنی خود را به دلیل عادت شدن از دست داده است. و ما در بازیگری فیلم های امریکایی خاصه بازیگری دو دههٔ اخیر امریکا، وجود هنرپیشه را در روایت گم می کنیم. مسخر شخصیتهای روایت می شویم. نه حضور فردی به نام. آن فرد به اصطلاح هنرپیشه تمام تلاشش این است که خود را گم کند. و فراموش شود. ما او را می بینیم. این خصلت جامعهٔ سرمایه دار است که انسان را در روند تولید گم کند. انسان را به فراموشی بسپارد. چون انسان فراموش شده، در ضمن فراموش می شود که چه بر سر او آمده، و چگونه استثمار شده. تمام تلاش نظام سرمایه داری، در گم کردن آدمهاست و همهٔ نظامهای سلطه جو. این گم شدن هنرپیشه، یک فریب است که او بر خود تحمیل می کند. چون او به عنوان یک نمودار، ناگزیر است، چنین کاری کند، وگرنه حذف می شود. این فریب را یانچو پس می زند. و برسون خاصه. شلزینگر، در فیلم هایش به دلیل سنت درام انگلیسی، به هنرپیشه ها حضور می دهد. ما حضور آنها را حس می کنیم. حضور دلنشینی که همچنان اما سه بُعدی است. اما گم شده نیست.

آن ویازمسکی، یک موجود بازیگر نیست، یک موتیف است. یک مجسمه است، چون مجسمهٔ میکل آنژ که یادآور عظمت موسی است، و او یادآور عظمت معصومیت. رفتارهای مکانیکی، که نوعی زندگی است، برابر نهادهٔ زندگی است. بنابراین به دائم، با زندگی روزمره، برخورد می کند. مثل باستر کیتون از کنار زندگی رد می شود. به این ترتیب زندگی موجود در جامعه را یادآور می شود.

باستر کیتون، یک نمونهٔ عالی از این دو بُعد شدن است. او بُعد حالت را از چهره و رفتار خود می گیرد. و بعد چهارمی که حضور است، حضور خراب کننده، یا در واقع سازنده را جانشین بعد سوم می کند.

ژرژ دولاتور، فرشته بر یوسف قدیس-ظاهر می شود
ژرژ دولاتور، یوسف نجار قدیس،

حرکت در باستر کیتون، پرسپکتیو واقعی تصویر است ـ سنگها که در پی او می آیند، جاندارانی هستند که نه در پرسپکتیو در عمق صحنه، که بالای سر او هستند، در خط عمودی بر او هستند. این خط عمودی همچنان ادامه می یابد. گرافیک صحنه های باستر کیتون هیچ گاه پرده را پاره نمی کند، بل خطوط از سطح پرده عبور می کنند و باستر کیتون بر پرده یک روان متحرك نیست. بل یک روح ـ یک شبه ـ معصوم است که از کنار اشیاء می گذرد. و این گذر او، نوعی تنه زدن به اشیاء است. این شیئی می تواند یک سیب روی میز باشد، و قل خورد تا به جاهایی که نباید، تا سنگ قلهٔ تپه یی، یا یک کشتی. او درون کشتی نیست، بل کنار کشتی است. به کشتی تنه می زند. کشتی نامتعادل می شود. عدم تعادل کشتی، عدم تعادل اوست. اینجا ماروان کاوی نمی کنیم. با عقده های مشکوك مواجه نمی شویم و توجیه عقده نمی کنیم. بل وضعیت نگاری یک حضور را می بینیم. وضعیت یک حضور در یک حضور دیگر. ـ یک قطار یا یک کشتی ـ نسبت این نقشینه ها نسبت به هم و مشخص شدن شطرنجی وضعیت ها. آنها نسبت به هم در چه خانه یی هستند و حرکت بعدی را چگونه می توانند حل کنند. که معمولاً اشیاء از باستر کیتون ماهرانه تر حرکت خود را به انجام می رسانند. این بازی هیجان انگیز دو حریف شطرنج، جاذب می شود. هر چه بازی ماهرانه تر، جاذب تر.

نخستین سینماگر اما، افلاطون است. او در تصویر تمثیل غار، یک سناریوی سینمایی نوشت از کل کیهان و کل هستی. ما در جهان شاهد حرکت سایه ها هستیم. این سایه ها را حقیقت می انگاریم در واقع با حرکت این سایه ها، دیوار غار، ما حقیقت را به یاد می آوریم. حقیقت کیهانی را که در خود حمل می کنیم. و در درون ماست. ما چیزی نمی آموزیم. بل به یاد می آوریم که چه بوده ایم.

این یادآوری، دانش ماست؛ دانش ما در باب جهان. و ریشه ها و اصلها. دانش ما اکتسابی نیست، بل چیزی است فراموش شده، که اکنون با دیدن این سایه، این فیلم بر پردهٔ دیوار غار، در جافظه زنده می شود. ـ مثل اینکه او اولین سینمادار جهان هم بوده است، بدون آنکه در سندیکای سینماداران اسم نویسی کرده باشد. باید زودتر فکری کرد. ـ

سینما امروز نمایش سایه است، در درون این حرکت سایه ها. خود تمثیلی دیگر است اگر نه از جهان مُثلی، از جهان مادی ـ که می تواند در جهش تمثیلی از جهان مثلی باشد ـ چنانکه درایر، حرکت سایه ها یا حرکت نور، یادآور آن چیزی است که ما در زندگی روزمره از فرط عادت کردن به زندگی، فراموشش کرده ایم. ما خود زندگی را در شتاب آلوده و پر گرد و خاك زندگی روزمره فراموشش کرده ایم. سینما، یادآور نفس زندگی است. سینما خود زندگی می کند تا زندگی یادآوری کند. تا زندگی را یادآورد. عدالت را یادآورد. عشق را، حتی حرص را یادآورد، که چه ویرانگر است. سینما یک آدم حریص را تقلید نمی کند، بل در ابعاد فشردهٔ «حرص» زندگی می کند. تا به این ترتیب حرص را در زندگی روزمره یادآوری کند. این ایدهٔ افلاطونی، به کمال، در سینماست که تبلور یافته. از سناریوی افلاطون شروع شده به سناریوهای شنگلایا رسیده. آن چیزی که در سمک عیار می خواستیم رسید.

در شطرنج باد اما، نقاشی محمودخان ملک الشعراء الهام کار شد. یا الگوی کار شد. آن سایه های کشیده و دو بعدی کنندهٔ تصویر. با دیدن این نقاشی بود که اصلاً طرح فیلم نوشته شد. تابلوی نساخان. این تابلو، یک نقاشی کوبیست است. اما حدود شصت سال پیشتر از نخستین نمایشگاه کوبیست ها، و دوشیزگان آوینیون نقش شده است. می توان گفت نقطهٔ عطفی است در تاریخ نقاشی ایران که بسیار گم مانده و کم در باب آن سخن رفته.

محمودخان ملک الشعرا که شاعری از شروع کنندگان مکتب بازگشت ادبی بود، مردی بود متفنن. که در همهٔ رشته های فرهنگ دستی داشت. هنوز قطعه های خوشنویسی او از شکسته و سیاه مشق از

خوش ترکیب ترین ـ چه در کمپوزیسون (یا کرسی بندی) و چه در مفردات ـ است. و من شکستهٔ نویسی او را بر بسیاری از شکسته نویسان معروف ترجیح می دهم. در نقاشی کارهایی عجیب پرحوصله با تمبر کرده. و منظره های دقیقی ساخته از کاخهای قاجاری. او از نخستین کسان در ارائه پرسپکتیو به شیوهٔ اروپایی است. اما در تابلوی نساخان، که کاری است منفرد، و دیگر نمونه دیگری ندارد، او آن سوی نگارگری ما رفته. در نگارگری، اگر سایه حذف می شود. اینجا سایه خود اصل موضوعی است. سایه ها نقشینه های اصلی اند. و به سطوح شکل می دهند. چهره ها، در ابعاد شکستهٔ کوبیست نموده شده اند. چین لباسها، سطوح شکستهٔ سایه ها هستند. سایهٔ چپق دراز، سایه دوکی مرد نساخ، سایه چراغ موشی؛ در این تابلو تقابل سایه ها شکل دهندهٔ وضعیت ها هستند سایه ها حضور دارند. و افراد در شکست سایه ها، گم می شوند. نور در اینجا پرسپکتیو ایجاد نکرده. ـ گرچه چون ژرژ دولاتور از نور درون صحنه استفاده شده ـ بل مجموعه یی از سایه های همسطح، اما متناقض آفریده است که می توان در آن وضعیت هراسبار چند تنی را دید که به کاری شاید ممنوع می پردازند، یا کاری که نمی توان دید، تومارها در نور چراغ موشی به سایه هایی همسنگ آدمها بدل شده است. در اینجا اشیاء و آدمها به سطوح تجزیه شدهٔ همسنگ بدل شده اند. این تبدیل هراسبار، آن روی سکهٔ نگارگری ما در قرنهای هفتم تا دهم است. حاکمیت وضعیت نگار سایه ها، و تجزیه همهٔ نقشینه ها به سطوح متضاد و به این ترتیب آفرینش یک کل مفهومی متضاد از وضعیت. دیدن این پرده در اسطوره یی شرح شده. این جام را از قرون خاموش تاریخ گرفتم. با واقعه یی از حلاج از قرن سوم، با زبان عطار، از قرن پنجم، و با صداهای امروزه از قرن بیستم، در هم می آمیزد. با موسیقی نزدیک به قرون وسطی، مربوط به مصیبت مسیح. جام حسنلو، پرده یی بود که شمایل گردان آن را با وجوه دیگری از واقعه های دیگر و هنرهای دیگر، تفسیر می کرد. گفت و گویی کهن را امروزی می کرد.

همین طور در *غربت الغربیه*، شوشتر، شهر کهن از دوران پارتی ـ ساسانی چون پرده یی گسترده می شود و بر آن رسالهٔ غربت الغربیه سهروردی را از قرن ششم خوانده می شود، با صداهای امروزی شهر، و با آواز غریب مردی امروزی از شوشتر. که حی بن یقضانی، در چاه قیروان اسیر می شود، و هر شب از روزن، از ته شوادون های شوشتری، نورهایی می بیند.

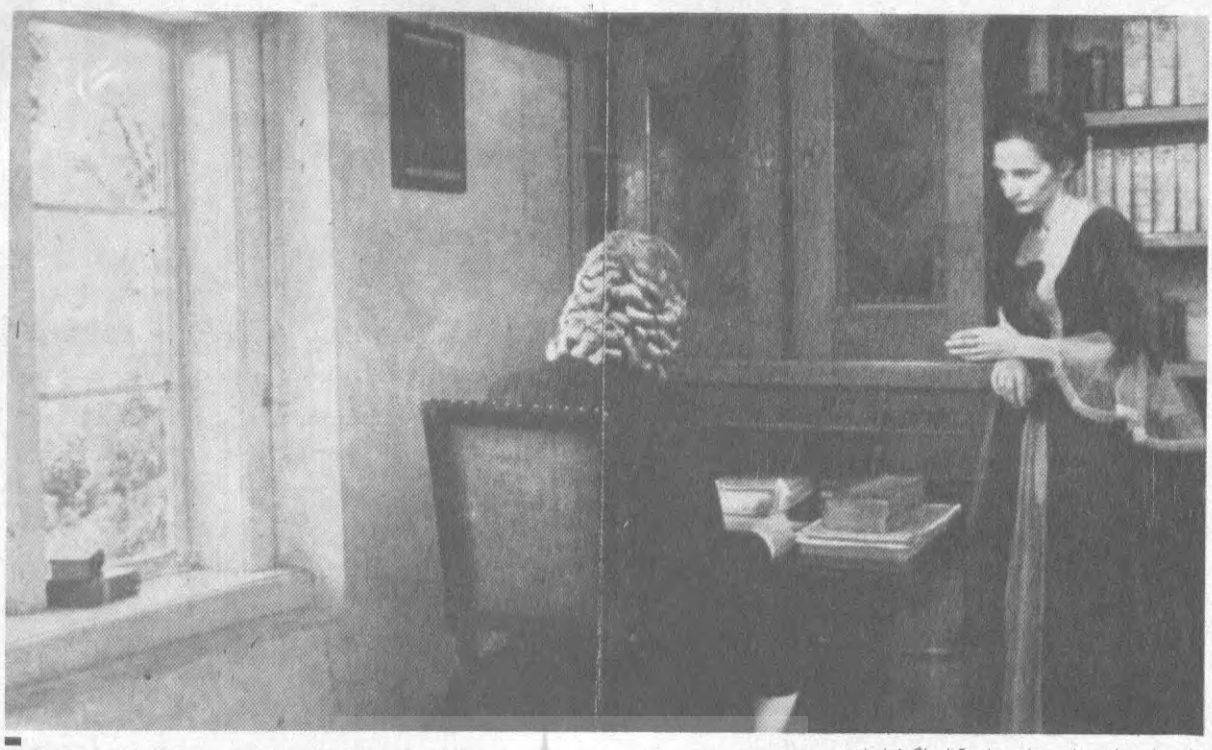
باری.

سینما با واقعیت روباروست. اما به واقعیت گردن نمی نهد. بل خود واقعیت خویش را در برابر واقعیت می نهد. سینما یک برابر نهاده است که مخاطب، آن را با نیروهای خود ترکیب می کند و هرلحظه کشف جدیدی اتفاق می افتد. هرچه این نیروها شدیدتر باشد و آماده تر و آموخته تر، این ترکیب ژرف تر و گسترده تر می شود. این طلب سینما، طلب تعالی دو جانبه یی است که بین سازنده و مخاطب تقسیم می شود. سینما، همان طور که اشیاء را به نور تبدیل می کند. سازنده و مخاطب را نیز به نور معرفت متعالی می کند.

سینماتوگراف واقعیت فشرده یی را عرضه می کند. این حسهای ماست که می تواند توانایی همزمان و همگون داشته باشد. یا بتواند با این واقعیت فشرده مواجه شود. به این است که مشارکت دموکراتیک بین سازنده و مخاطب پدید می آید. سازنده یک حاکم نیست. و مخاطب یک محکوم. یک پذیرندهٔ منفعل، بل سازنده دوستی است که مسأله یی را مطرح می کند، و دوست دیگر با او محاجه می کند. شبی تا به صبح، و مجموعهٔ این محاجه است که موضوعی جدید می آفرینند. در واقع آنچه آفریده می شود. نه بر پردهٔ سینما، که در مکالمه بین این پرده با مخاطب به وجود می آید. آن نور اگر در برابر واقعیت جهان، یک برابر نهاده است، در برابر مخاطب، یک نهاده است. و مخاطب برابر نهاده. و هم نهاده نتیجهٔ ترکیب جدید خواهد بود. نه فقط پذیرش نهاده، توسط برابر نهاده ـ مخاطب ـ و گردن نهادن از طریق همذات پنداری یا همسویگی. یا تأثیرپذیری عاطفی، که این مبحث خود مفصل است و بماند به کاری دیگر، و باری دیگر، که از همین امر است که در سینمای برسون، یا گودار یا درایر، مخاطب می تواند برخیزد برود، و مخاطبی، حتی پلک هم نزند. این است آن ارتباط انسانی، که در جهان امروز گم شده است. و سینماتوگراف، پرچم دار آن است.

ژان ماری اشتراب در صحنه یی بسیار ساده این تجربه را به نهایت می رساند:

تیلتی بسیار آرام روی یک نت دستنوشتهٔ باخ. این نت در حاشیه هایش یادداشت هایی است. روی این صفحه نت، موزیکی دیگر از باخ می شنویم. هم روی این صحنه، صدای گویندهٔ خاطرات هست. تو اکنون می باید برای صحنه یی به این آرامی و به اصطلاح کندی، چند حس، و چند شناخت را به کارگیری تا بتوانی مجموعهٔ این صحنه را دریافت کرد. می توانی همهٔ آنها را نشنوی و فقط صحنه را ببینی، می توانی کاخ گلستان، از برایم پیوندی دیگرباره بود با نگارگری ما، که چگونه می توان به درون اشیاء راه یافت، و سایه هاشان را تبدیل به جوهر آنها کرد. در واقع آنجا فهمیدم که سینما استنساخی دیگر است از واقعیت. نه استنساخ از روی یک متن، که ما نسخه سازی می کنیم. همان کار که در اندرز نامه کرده اند. در همان سالها در باب اندرزنامه می خواندم، نقاشیها و متن در اواخر دورهٔ قاجار یا اوایل پهلوی، به اصطلاح جعل شده. اما چه جعلی که از همه اصلها، اصل تر بود. چنانکه افرادی چون اتینگ هاوزن آن را حلقهٔ مفقوده بین مکتب بغداد و مکتب تبریز می دانستند. این چنین استنساخی، خود نسخهٔ جدیدی است بر جهان یا از جهان. این نساخان از برای جهان نسخه می نوشتند. این تابلو بود که کشاندم به کارهای ژرژ دولاتور. و آن نور از درون باز شده. چنانکه پنجه ها از



ژان ماری اشتراب، نامه های آنا ماگدلنا باخ.

شعلهٔ شمع، روشن و شفاف شده ـ بماند که حدیث مفصل است.

درجایی گفته ام، گویا در مصاحبه یی ـ ما سینماگران، ایرانی البته، نه جانشین روحوضی های سابق و نه جانشین تعزیه گردانان سابق، ـ معین البکاها ـ حتی، که جانشین پرده داران قدیم ـ شمایل گردان ها ـ هستیم. شمایل گردان، یک نقاشی را، یک پرده را، که هنرمندی دیگر نقش کرده، با هنر کلامی که دیگر هنرمندان آفریده اند؛ شعر و سجع و بحر طویل و مثل و متل و حدیث و داستانک، ترکیب می کند و از این ترکیب آنها را هماهنگ می کند. این هماهنگی روشنگر وضعیت اسطوره یی می شود. پیامهای نیم تمامی که هنرمندان مختلف عرضه کرده اند، در این ترکیب جامع می شود. یا این پرده دار در برخورد متناقض این پیامها، آنها را کشف می کند، و به آنها بُعدی دیگر می دهد؛ ابعاد آنها را می شکند. به اصطلاح ساختار شکنی می کند. ارتباطی خلاق و جدید با برخورد چند عنصر یا چند زبان مختلف پدید می آورد. که می باید گفت سینمایی از این اصیل تر، و به جوهر نزدیک تر نیست. این شمایل گردانان، سینما را چون افلاطون کشف کرده بودند. آنها خلف صدق افلاطون اند. آنان کاشفان معنی بصری این عناصر در این زبانها بودند و ارتباط این عناصر با هم. پرده یی در کوچه یی آویخته می شود. بر دیوار آجری لابد. و وضعیت این پرده با آن دیوار کاه گلی یا آجری. وضعیت پرده و این کوچه. وضعیت کوچه در این محله، و... وضعیت پرده گردان در این کوچه. در کنار این پرده. وضعیت این پرده با اشعاری که در طول قرنها نقل شده. اکنون این پردهٔ خاموش در برخورد با وضعیت چند شعر، چند عبارت با چند سجع و بحر طویل، و چند مثل، یکباره گویا می شود. تولدی دیگر. واقعهٔ اسطوره یی تولدی دیگر می یابد، اسطورهٔ دیگری از تقابلها. سینما تولد دیگر جهان است.

بینندگان در اینجا آزاد بودند که بمانند یا بروند. هرچه معصوم تر، شایق تر در ماندن و دل دادن، موتیف های معصوم آن پرده، با معصومیت بینندگان تقابل می یافت و معصومیت آنان را تشدید می کرد. رابطه یی دوجانبه به کل کار شکل می داد. توافق بر سر اصولی که اصل نفس مطمئنه آدمی است. معصومیت. هرکه معصوم تر، ایستاده تر. کودکان بیشتر به دور شمایل گردان گرد می شدند. شاید از این است که امام حسین از همهٔ موتیف های دیگر پرده ها، ایستاده تر است.

ما وارثان این پرده داران ـ شمایل گردانان شریفیم. با همان فروتنی و با همان آوارگی. در *جام حسنلو*، در *غربت الغریبه* و در *فهرج* و چند تایی دیگر، کوشش برآن بود که جانشین درستی از برای این پرده داران بود.

*جام حسنلو*، که جامی است کوچک ـ ۲۰×۲۱ سانتیمتر ـ از اواخر هزارهٔ دوم قبل از میلاد جامی طلایی است، که در آن با نقوش برجسته، فقط بخشی از صحنه را ببینی، نُت ها، یا یادداشتهای حاشیه را. می توانی فقط موسیقی را بشنوی. اما اگر بخواهی همراه سازنده باشی دیگر لازم است، هم نت را بخوانی، ـ باید نت خوانی بلد باشی ـ یادداشت حاشیه را همزمان بخوانی، صدای گوینده را همزمان بشنوی و بفهمی، و موزیک را همزمان با نت خوانی و خواندن های دیگر بشنوی و بفهمی. این یک مسابقه ماراتن است، بین سازنده و مخاطب. این پلان حتی از پلان سریع وسترنی از برایم هیجان انگیزتر بود. مگر یک ششلول بند، چقدر می تواند سریع ششلول بکشد. تخیل من حتماً سریع تر از اوست. یک سوار وسترن مگر چقدر می تواند در تعقیب، اسب بدواند، و به بالای تپه برسد! تخیل من از او سریع تر به بالای تپه می رسد.

اما من باید سالها کار کنم، تا بتوانم مجموعه عناصر ترکیبی این پلان را دریابم. این پلان توانی فرساینده می خواهد و شوقی عظیم، از اینکه انسان بتواند چنین همه جانبه و قدرتمند باشد. فیلم ژان ماری اشتراب انسانی قدرتمند می خواهد. او قدرت و فرهنگ آدمی را طلب می کند. اما، فیلم های دیگر؟ ■

خلاصه از کتابی به نام ـ بینش تصویری در ایران