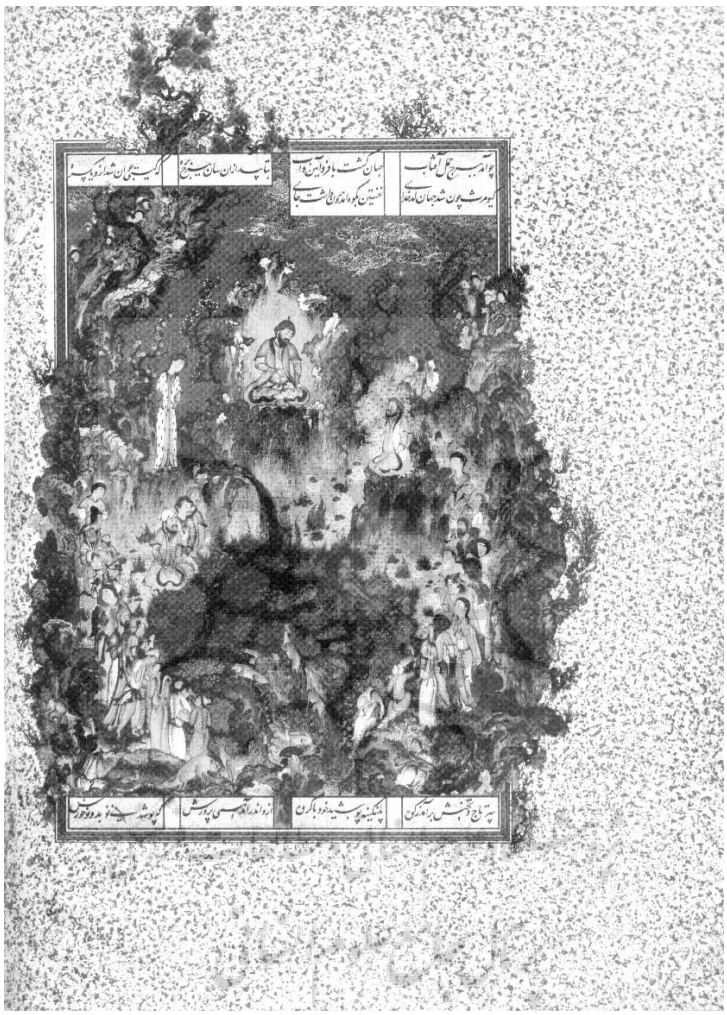
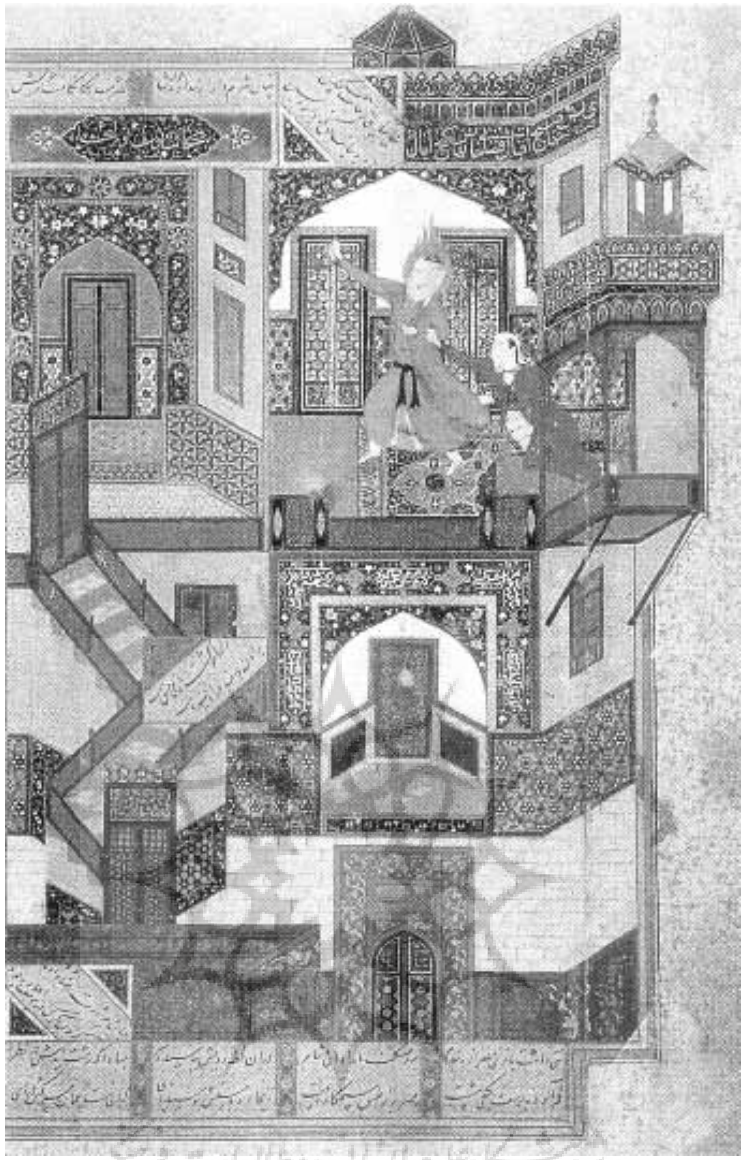
نگارگری ایرانی و شهود ذات اشیاء

محمدرضا اصلانی ـ علی شیخ مهدی



بارگاه کیومرث، قابل انتساب به سلطان محمد

نگارگری ایرانی را در سده‌های هشت تا ده هجری، می‌توان نوعی صورتبندی شهودی از ذات اشیاء دانست. حتی با تمایل کمال‌الدین بهزاد و تحسین شارحان او در توجه‌اش به واقعیت روزمره، خاصه محققان روسی که با الزام به اثبات جایگاه رئالیسم سوسیالیستی، شایق بودند با ذره‌بین، حتی مویی رئالیستی در دریایی فارغ بیابند و به عنوان کشف هنر رئالیستی به جهان عرضه کنند و حتماً تضاد طبقاتی را نیز در آن تبیین کنند، کمال‌الدین بهزاد در شرق میانه و هنر تاجیک یک نمونه‌ی اعلاء بود، که این امر البته بی‌توجه به نگاه نقاشانه‌ی کمال‌الدین و فقط به صرف گزینش موضوعات در کارهای اوست. اما بهزاد نیز، همچنان در متن اصول جمال‌شناختی نگارگری ایرانی به تکامل سبک رسیده؛ جهان‌نگری او، امر ذات‌شناسی، یا هستی‌شناسی است و جهان عین در کارهای او به مثابه اعیان ذات اعلاست؛ و حضور واقعیت، هم‌چنان که هوسرل طرح می‌کند، ظهور من وجه است، و ذات اصلی در درون این عین متظاهر آن من نابی است که مسأله و انگیزه ـ یاموتیواسیون ـ نقاش است.



نگاره‌ای از بوستان سعدی (مرقوم کمال الدین بهزاد) گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات، ۸۹۳ هـ . ق.

چنان‌که شاخه از حضور گسترده و چند وجهی و آزاد خود ـ از ظهور من وجه خود ـ با کاستن، به خلاصگی خط و رنگ و گردش نظام‌یافته و الگویی مارپیچ (اسپیرال) می‌رسد ـ آیا می‌توان گفت منِ ناب شاخه؟ ـ اما این اسلیمی، تنها کمال شاخه نیست، که خود وجه زیبایی‌شناختی و گسترش یافته‌ای است از گردونه‌ی خورشید ـ نماد کمال و حرکت ـ اما می‌تواند رمز گیاه را به نماد گردونه‌ی چهار جهتی و چرخنده در حال خود، ارجاع دهد. و همین رمز در ترکیب‌بندی خطی روابط اشیاء و عناصر، خاصه در کارهای بهزاد، مستتر می‌شود.

درست است که کمال‌الدین، موضوعات نگاره‌های خود را گسترش می‌دهد و به موتیف‌های روزمره توجه می‌کند، و به روابط روزمره، چون حمامیان و رفتارهاشان، و کارگران یک ساختمان و کارهاشان؛ اما این به معنای رئالیست بودن نیست، این توجه و گزینش موضوعی، در طرح و سبک، ـ حتی غبار برخاسته از خاک در کار ساختمان، و شکسته شدن فام‌ها از پخش شدن غبار خاک به گسترش مفهوم ذات در همه‌ی اشیاء بدل می‌شود. دیگر خلیفه، یا شاه نماد کمال نیست، بل برگ درخت در فشرده شدن خود، و حمامی در قرار گرفتن در انتهای حرکت اسپیرال خطوط روابط سطوح، مفهومی نمادین از کمال تمثیلی خود می‌یابند. این امر در کار سلطان محمد، استاد مسلم و بزرگ هنر نقاشی ایرانی به نوعی سبک و نگاه تصویری می‌رسد که ترکیبی تکامل یافته از کار بهزاد، و توجهی نقاشانه به کارهای استاد محمد سیاه قلم است.

شاید نه از طریق تشریح فن‌شناختی متخصصان، بل از طریق نظریه‌های هستی‌شناختی فیلسوفان متأخر بتوان رهیافتی به نقاشی ایرانی داشت، که با تأسف علی‌العموم به عنوان امر تزیینی، و توجهات و مهارت‌های فنی، از قبیل نحوه‌ی کاربرد رنگ، ترکیب خط و نقش، کشیدگی و کوتاهی و پهنی اندام‌ها و خصوصیات لباس و کلاه‌ها و برخی خصوصیات فنی چهره‌نگاری، یا از طریق موضوع‌شناسی صحنه‌های بزم و رزم یا صحنه‌های روزمره و گزینش موضوعات، سبک‌شناسی و دوره‌شناسی شده و به معنای جوهری و رمز میانی در متن نقاشانه‌ی کارها و هماهنگی بینش با موازین فنی، پرداخته نشده است.

مارتین هایدگر

شهود ذات اشیاء

اگر، «من» دکارتی صبغه‌ای تعلقی داشت و به مدد اصول فطری و اولیه (Axiomatic) می‌اندیشید، «من» هوسرلی فقط به مدد اشراق بلاواسطه و شهود درونی به شناخت می‌رسید و کارش از روی تجربه و عقل نبود تا حاصلش به صورت علوم تجربی یا ریاضی درآید بلکه آگاهی‌ای بود که معنایش وسیع‌تر از شناخت عقلانی و تجربی است.

به عقیده‌ی هوسرل، ماهیت اشیاء (یا همان نومن کانتی) را نه در واقعیات عینی و ظاهری اشیاء از طریق تجارب حسی و مشاهده‌ی مخصوص علوم تجربی می‌توان شناخت و نه اینکه عقل قادر به دریافت آن است، بلکه از طریق شهود و اشراق می‌توان بر آن آگاهی یافت. البته هوسرل کار را از طریق «تقلیل پدیدارشناسانه» (Phenomenoligical Reduction) ممکن و آن را منجر به تنها علم متقن، که ایقانی همپای ریاضی داشت، می‌دانست. کلمه‌ی (Reduction) در لغت به معنای به عقب برگرداندن است، اما کلمه (Reduce) به معنی کاستن نیز هست. بنابراین معنای آن تقریباً معادل تأویل است اما این تأویل توام با کاستن است. هوسرل معتقد بود که در رجوع به ذات و ماهیت اشیا، می‌بایست اطلاعات قبلی خود را در محاق گذاشت و به اصطلاح در پرانتز قرار داد. وی را باید به نوعی گرایش افلاطونی منتسب دانست که ماهیت اشیا را در عالم دیگری می‌دانست. افلاطون نام مُثل (ایده) را به آن عالم می‌داد و هوسرل آن را اید تیک eidetique می‌نامید.

به عقیده‌ی هوسرل، فنومن مربوط به جنبه‌های ناپایدار اشیاء است؛ در نتیجه برای کسب آگاهی ناب از جوهر و ماهیت اشیاء که پایدار است (نومن)، طریق دیگری جز رجوع به ذات اشیاء وجود ندارد. بنابراین هوسرل به یک «من ناب» (pure ego) معتقد بود. به طور کلی پدیدارشناسی اساساً یک «من‌شناسی» یا خودشناسی (egology) است و قلمرو خاص آن، خود یا من و اندیشه‌های آن است. قبل از هوسرل، لایب نیتس آن را موناد (Monade) می‌خواند.

به نظر او عینی بودن ذوات، مقتضی این است که آنها نه تنها برای من بلکه برای همه مونادها و برای هر موناد ممکنی، معتبر باشند. بنابراین باید در وجدان ابتدایی، وجدان‌های دیگری پیدا آیند و میان اذهان، ارتباطی بین‌الاذهانی (inter-subjectivity) باشد.[1] هوسرل این مرکز آگاهی را «زیست جهان» یا اصطلاحاً (Lebenswelt) می‌خواند. مفهومی که هایدگر آن را «بودن در جهان» (being in the world) می‌خواند تا از فنومنولوژی استعلایی استادش (هوسرل) جدایی پیدا کند.

ما نمی‌دانیم هوسرل چقدر از شیخ اشراق، سهروردی خبر داشته، با توجه به آنکه به هر حال، ماسینیون، کُربن را متوجه سهروردی می‌کند، و کُربن خود شاگرد هایدگر است، و هایدگر شاگرد هوسرل و این زنجیره‌ی هوسرل ـ هایدگر ـ کربن، می‌باید از هم اطلاع داشته باشند. به هر حال اینکه سهروردی، به جای بحث از انسان، از «من» می‌گوید تأویل به نور است. سهروردی در من‌شناسی توغل اساسی دارد و من را به تقریب غیرقابل تعریف می‌داند. او من را دو نوع می‌داند، منِ تجربی و منِ محض. من تجربی، منی است که زیسته، و ظهور «من وجه» آن که ظهور متعین است، من تجربی است و می‌تواند هزاران وجه ظهور داشته باشد، در زمان و مکان. اما منِ محض، خالص از این وجوه و حاضر در جهان است؛ در حضور اوست که جهان حاضر است و جهان، جهان اوست. و من تجربی نیز در شمول منِ محض، می‌تواند حاضر شود.

این منِ محض، می‌تواند همان «من ناب» هوسرلی شمرده شود که سهروردی می‌گوید هیچ چیز نمی‌تواند آن را تعریف کند. چون هرتعریفی، وصفی است و وصف از مفهوم است و من مفهوم نیست، چون منِ محض است که فاعل شناساست و این فاعل شناسا اگر خود را تعریف کند، یا هر چه او را تعریف کند، می‌شود ابژه، یا مفعول. پس فاعل به مفعول تبدیل می‌شود و همزمانی این دو، محال عقلی است.

این اندیشه‌ی ناب تحلیلی و شناخت وجود محض که فعال در کل امر جهان است، و جهان در فعالیت اوست که حضور «من وجه» می‌یابد، درواقع، حیث التفاطی منِ محض، یا من استعلایی است.

این مسأله در نگارگری ایرانی در دو وجه وقوع می‌یابد؛ یکی در حاضر بودن عناصر ناحاضر در جهان واقع؛ دیگری در انتزاع موتیف‌ها که موتیف تجربی، موتیف محض ـ مثالی انتقال می‌یابد و به این ترتیب، منِ ناب بر منِ ناب اشیاء متضایف می‌شود. این منِ ناب، شاید همان نور مطلق بی‌سایه‌ای است که در حضور او اشیاء، یا جهان حاضر می‌شوند، منِ ناب یا منِ محض، جهان را در خود حاضر دارد. پس دیوار باغ حاضر است، درون باغ نیز حاضر و درون کوشک باغ نیز بر این جمع حاضر. این تضایف من‌های محض بر هم در پرتو منِ محض نقاش، یا منِ محض جمعی، یا فاعل شناسا، که در نگاره‌ها نور مطلق یک دست بی‌سایه است که همه‌ی اشیاء و عناصر و فضا و رنگ‌ها، در آن وضوح می‌یابد، چنان بعد نظری عجیبی به نقاشی‌های ما می‌دهد که مثل شعر حافظ تو در تو است و لازم به رمزشناسی است. و الا چنان پنهان

می‌ماند که بگویند نگاره‌ی یوسف و زلیخای کمال‌الدین بهزاد، غلط کشیده شده است، چون هم دیوار خانه را می‌بینی، هم حیاط را و هم درون اتاق را، هم پله‌های تو در تو از طبقه‌ای به طبقه‌ی دیگر را، چنان که عتیقه‌سازان و عتیقه‌فروشان اواخر دوره‌ی قاجاری و پهلوی اول، این اصطلاح را به نقاشی ما داده بودند و به اصطلاح مینیاتوریست (!)ها خود، کار خود را غلط‌کشی می‌گفتند. باری، این شهود من، همان نور است که سهروردی من محض را به آن تمثیل می‌کند، که بر همه چیز پرتو می‌افکند و حاضر می‌کند. می‌بینیم نور یگانه غروب ناشونده‌ای ـ حتی در شب ـ بر همه‌ی رنگ‌ها و اشیاء تافته، این نور محض نگارگری ما، آیا نور ـ من است که با اشراق وجودی، حاضرکننده‌ی وجودهای من و تضایف من‌های ناب می‌شود؟

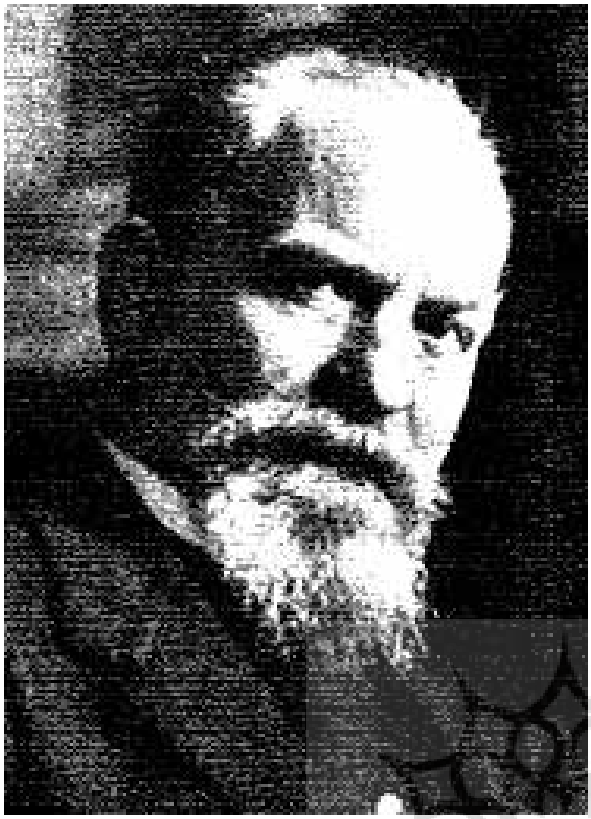
آیا این رابطه و اصل بنیادین تصویر یافته به این وجه در هنر ما، خود نشان از یک عمق آگاهی جمعی ندارد؟ که این آگاهی چنان جمعی است که نقاش ـ لزوماً نه فیلسوف و حکیم ـ همه‌ی منِ جزییه‌ی خود را در بر دفتر قرار می‌دهد، و از این طریق من‌های دیگر هم در پرانتز قرار می‌گیرند، و این معجزه رخ می‌دهد که همه‌ی من‌ها با هم در یک صحنه حاضر باشند، و هیچ چیز، حجاب چیز دیگر نشود.

در نگاره‌ی یوسف و زلیخا کار کمال‌الدین بهزاد، دیوارها نه حجاب، بل، وجود حاضرند که امکان می‌دهند تا حیاط خانه، و درون خانه و پشت خانه نیز حاضر باشند، و پیچ و خم پله‌ها را ببینیم، و از آنها از ورای دیوار حیاط و خانه عبور کنیم و به یوسف و زلیخا، در درون اتاق برسیم. اتاق که در من جزئیه می‌باید درش بسته باشد و ما ندانیم در داخل اتاق چه می‌گذرد. این دیگر دیوار چهارم اتاق در تئاتر معمول غرب نیست که برداشته شود و تماشاگر در نبود این دیوار با بازیگر مواجه گردد. در اینجا اما ، این دیوار چهارم و همه‌ی دیوارها و سطح‌ها حضور دارند و ما همه را با هم می‌بینیم و در حضور همه‌ی این دیوارها با یوسف و زلیخا مواجهیم.

همین جا گریزی بزنیم که این آن سینمای مطلق است، سینمای مستند و داستانی مطلق. دوربین در این وجه، نه ابزار کارگردان، که جانشین کارگردان است. نه جانشین من جزئیه‌ی او، بل جانشین منِ محض اوست که هر تعریفی را از خود دور می‌کند، و تنها فعلیت او و فعال بودن برای حاضر کردن جهان در خود است. این فعال بودن دائمی، حاضر بودن دائمی جهان را ممکن می‌کند پس، دیگر قاب ـ کادر ـ یک بریدگی نیست، بل جانشین جهان و اشاره و حاضرکننده برای جهان است؛ که روبر برسون، فیلم‌ساز درگذشته‌ی فرانسوی به وجهی در حضور عناصر خارج از قاب فیلم‌هایش به آن رسیده بود.

با افلاطون، جهان به مثابه‌ی امری بیرونی (Object) درآمد که ما برای درکش باید نگاهمان را تصحیح کنیم. هایدگر در رساله «رأی افلاطون در باب حقیقت» به این نکته اشاره می‌کند که در یونان باستان، پس از افلاطون، انسان مبدل به فاعل شناسا (Subject) شد و از اینجا به بعد تقابل ذهن و عین پدید آمد.

در نظر هایدگر جهان چیزی «آنجا نهاده» نیست که به شیوه‌ی عقلانی یا حتی آگاهی ناب پدیدارشناختی هوسرلی بتوان آن را درک کرد. به عقیده‌ی هایدگر، آن «من نابی» که هوسرل مطرح می‌کرد چیزی جز آخرین مرحله‌ی فلسفه‌ی عقل‌گرایی دوران روشنگری نبود که طی آن، انسان مُهر و نشان خود را بر جهان می‌کوبید. در نظر هایدگر، وجود انسان Dasein که معنای تحت‌اللفظی‌اش «آنجا وجود» می‌شود عبارت از گفت‌وگو با جهان است



ادموند هوسرل

گفت‌وگویی که بیش از گویا بودن، باید خموش بود و ندای حقیقت را شنید.

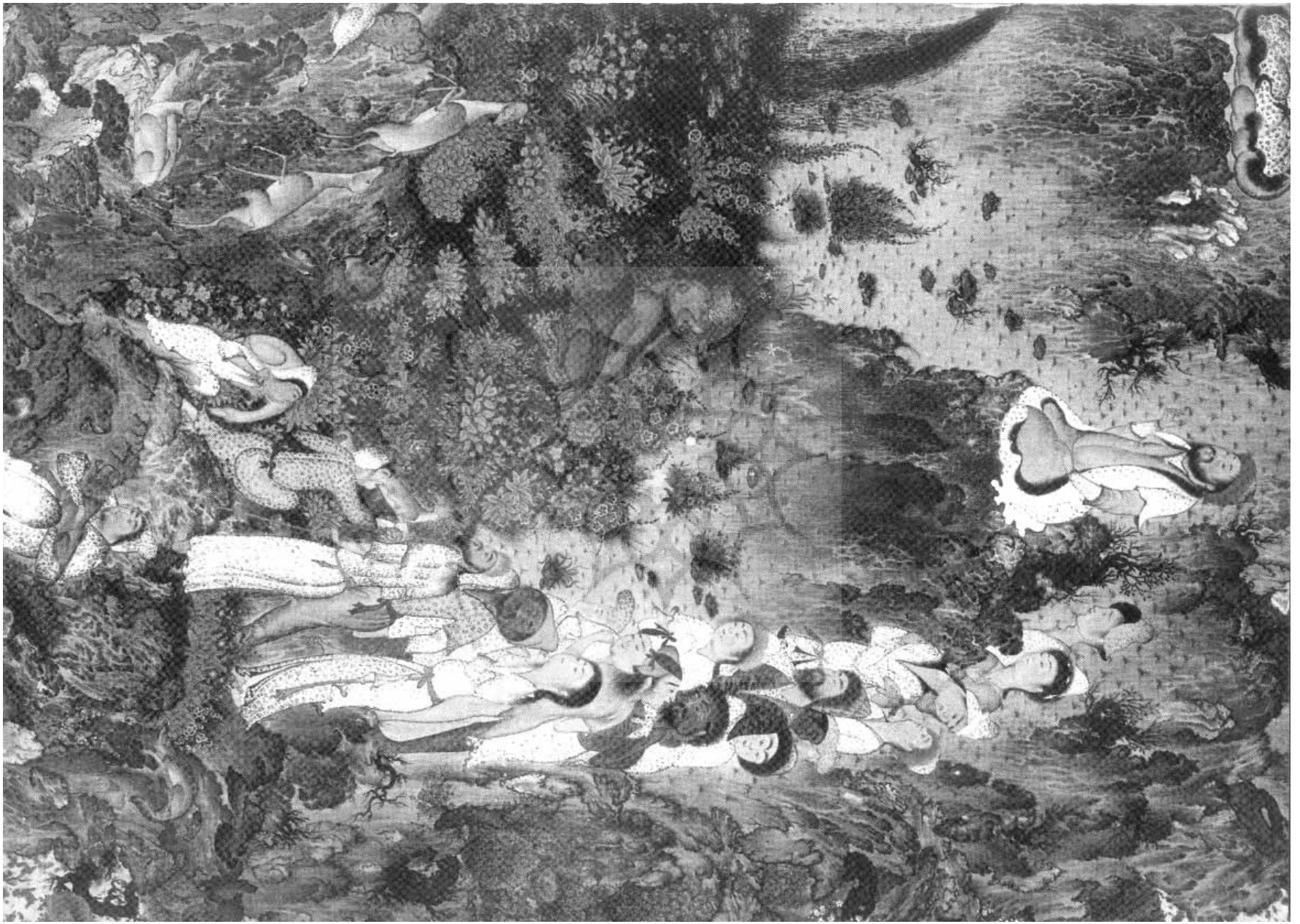
هایدگر جدایی ذهن و عین (فاعل شناسا و متعلق شناسایی) را محصول بسط متافیزیک می‌دانست و تاریخ فلسفه‌ی غرب را تاریخ «موجود» و نه «وجود» به حساب می‌آورد. از این رو کوشش هوسرل برای رسیدن به علم و دانش متقن را نتیجه‌ی همین جدایی ذهن و عین متافیزیکی برمی‌شمرد که می‌کوشید با «حیث التفاتی» (رجوع به اشیاء و در پرانتز قرار دادن خود) آگاهی ایدتیک از اشیا به دست آورد. کاملاً می‌توان درک کرد که هایدگر این راه‌حل را ادامه‌ی سلطه‌جویی انسان بر پیرامونش بداند.

به عقیده‌ی او متافیزیک، بنیان دوره‌ای را برای بشر پی افکند که از رهگذر آن، فهم خاصی از حقیقت، ملاک و معیار شد. این که حقیقت چیزی است که اگر ما خودمان تصحیح کنیم می‌توانیم به آن دست یابیم. به این ترتیب، ابژه و سوژه از یکدیگر جدا شد. او چندین رساله‌ی بسیار مهم در باب تکنولوژی، دانش و حتی سرمنشاء شعر و هنر نوشت که همگی براساس نقد تمایز میان ذهن و عین و کوشش متافیزیک برای درک حقیقت، استوار بود.

عصرِ تصویرِ جهان

هایدگر، هم‌چنین، رساله‌ی معروفی به نام «عصر تصویر جهان» دارد که با موضوع مورد بحث ما بسیار مرتبط است. او در این رساله اعلام می‌کند که وقتی انسان به فاعل شناسا مبدل شد، جهان نیز به تصویر تبدیل گشت و امروز، «عصر تصویر جهان» است. در دوران باستان و قرون وسطی هیچ گاه جهان به مثابه تصویر نبود؛ چنین رخدادی فقط در روزگار ما به وقوع پیوسته زیرا که انسان در فکر فتح جهان، به عنوان ابژه‌ای که بیرون از او (سوژه) قرار

بارگاه کیومرث / بخشی از اثر، درباریان، منظره و جانوران



دارد، است و «تصویرگر» در خدمت چنین سودایی قرار دارد.

هایدگر، در ابتدا به سال ۱۹۳۸ میلادی در دانشگاه فرایبورگ درس گفتارهایی با عنوان بنیاد بخشیدن عصر جدید تصویر جهان از طریق متافیزیک[۲] ایراد کرد که بعدها به صورت مقاله‌ی معروف «عصر تصویر جهان»[۳] به زبان انگلیسی ترجمه شد. اما قبل از طرح دیدگاه‌های او لازم است درباره‌ی چند کلمه‌ی کلیدی توضیح دهیم. در زبان آلمانی به جای کلمه انگلیسی «پیکچر» (Picture) از «بیلد» (bild) استفاده می‌شود که از مصدر «بیلدن» (bilden) گرفته شده که هم به معنی تصویر و شکل بخشیدن به چیزی است و هم به معنای ساختن و به‌وجود آوردن. از طرف دیگر، کلمه‌ی «دِنکن» (denken) هم به معنای تفکر کردن است و هم به معنای تخیل کردن، تصور کردن و در نظر داشتن. چنین کارکرد معنایی در زبان انگلیسی وجود ندارد. حال پرسش این است: تصویر جهان چیست؟ به نظر هایدگر، ما نباید تصویر را المثنی (کپی) از ابژه‌ای بدانیم زیرا:

«تصویر جهان معنایی فراتر از این دارد. مقصود ما از تصویر جهان خود جهان است، جهان از آن حیث که جهان است: آنچه موجود است به صورت کل، درست همان طور که برای ما جنبه‌ی تجویزی و تکلیفی دارد؛ «تصویر» در اینجا به معنای نحوه‌ای محاکات نیست، بلکه مفاد این عبارت عامیانه است که در نسبت با چیزی «ما تصویر را می‌گیریم.»[۴]

به نظر هایدگر چنین ویژگی در عهد باستان و قرون وسطی وجود نداشته است و صرفاً در دوره‌ی جدید است که جهان به مثابه تصویر درمی‌آید. بنابراین به عقیده‌ی او «اگر تصویر جهان به شکلی ماهوی فهمیده شود ، به معنای تصویری از جهان نیست بلکه جهان است که به عنوان تصویر، تصور و درک می‌شود.[۵] و «رخداد بنیادی عصر مدرن، فتح جهان به عنوان تصویر است. کلمه‌ی تصویر bild اکنون به معنای تصویر ساخت یافته (Structured image) است که مخلوق کار تولیدی بشر است.[۱۱]

هایدگر نحوه‌ی به‌دست آمدن «آگاهی ناب» هوسرلی را نمی‌پذیرفت و آن را ادامه کوشش‌های مربوط به چگونگی علم پیدا کردن متافیزیکی انسان می‌دانست که به عقیده‌ی او ریشه در جدا شدن ذهن و عین از روزگار یونان باستان داشت. البته به عقیده‌ی او چنین تفاوت‌هایی در طی تاریخ طولانی انجام گرفته است و متأسفانه ما به تغییر معانی کلمات بی‌توجه هستیم. مثلاً مفهومی که امروزه از «علم» به معنای آنچه قابل تجربه و مشاهده باشد درک می‌کنیم با معنای «علم» در قرون وسطی یا یونان باستان تفاوت دارد.

ما امروز کلمه‌ی اکسپرینس (experince) را به معنای تجربه به کار می‌بریم که به هیچ وجه با معنای اکسپریمنتوم (experimentum) در قرون وسطی یکی نیست. اکسپریمنتوم همان مفهوم اِمپریا (emperia) است که ارسطو به کار می‌برد؛ یعنی، مشاهده‌ی تیزبینانه‌ی موضوعات به منظور آن که تغییرات کمی و کیفی در آنها دیده شود. در حالی که معنای اکسپرینس برای علم امروز، یعنی تجربه و آزمونی که قابل اندازه‌گیری و تکرارپذیر است. کلمه‌ی مشاهده (observation) که امروز به کار می‌بریم با معنای یونانی و قرون وسطایی یکی نیست زیرا در قرون وسطی مشاهده‌ی محسوسات برای تأیید برهان عقلی یا نقلی بود در حالی که امروز، مشاهده اساس کسب دانش تجربی است.

هایدگر معتقد است همان‌گونه که سوبیکتوم (subiectum) در زبان لاتین به سوژه (subject) در دوران ما مبدل شد، جهان نیز به تصویر تبدیل شده است. بنابراین، امروزه، «عصرِ تصویرِ جهان» است و تصویر، نحوه‌ی درک امور در روزگار ماست، در حالی که در دوره‌ی باستان و قرون وسطی، هیچ گاه جهان به مثابه تصویر درک نمی‌شد. حتی اصطلاح جهان‌بینی (worldview) که امروزه به کار می‌بریم، صرفاً زاده‌ی دوره‌ی ماست و در یونان باستان در کنار کیهان‌شناسی (cosmology)نمی‌توانست قرار گیرد. در قرون وسطی نیز داشتن جهان‌بینی بی‌مفهوم بود. امروزه، فاعل شناسا (سوژه) وجود دارد ولی در روزگار باستان «سوبیکتوم» لاتینی ترجمه‌ی معنای تغییریافته‌ی «هیپوکی منون» (hypokeime-non) یونانی بود؛ بنابراین کلمه‌ی سوبیکتوم لاتینی اصلاً ریشه یونانی ندارد. یونانیان، هیپوکی منون را به معنای فاعل شناسا به کار نمی‌برند. هیپوکی منون برای یونانیان به معنای آنچه در پیشِ روست و بنیان هر چیزی را در خود جمع می‌کند بود.[۷]

در نگاره‌ی یوسف و زلیخا کار کمال‌الدین بهزاد، دیوارها نه حجاب، بل وجود حاضرند که امکان می‌دهند تا حیاط خانه، و درون خانه و پشت خانه نیز حاضر باشند، و پیچ و خم پله‌ها را ببینیم، و از آنها از ورای دیوار حیاط و خانه عبور کنیم و به یوسف و زلیخا، در درون اتاق برسیم

تصویر و آزادی

کانت، نشان داده بود که تخیل انسان در بند عقل و صورت‌های پیشینی آن نیست. بنابراین اگر ما سخنان هایدگر را پذیرفته باشیم می‌توانیم به کانت توجه کنیم و امیدوار باشیم که تصاویر خیالی ما را از قید متافیزیک که عقلْ بنیاد است، رها کنند. نکته‌ی دیگری هم می‌توان دریافت؛ هایدگر نشان داده بود که تصویر در جهان امروز همان میل به دست آوردن است و ما از طریق تصویر، جهان را قاب‌بندی (framing) می‌کنیم و معنای گشتل (Gestelle) که هایدگر می‌گفت همین در چارچوب قراردادن است که در رساله‌ی «پرسش از تکنولوژی» به آن اشاره کرده است. بنابراین تصویر در جهانِ امروز، یعنی در چارچوب قراردادن، انبار کردن و نگهداری است. از این‌رو، جهان به صورت تصویر درمی‌آید تا بر آن دست بیابیم و در نتیجه، تصویر در جهان امروز، یعنی سیطره‌ی سوژه بر ابژه‌ای است که به صورت تصویر درآمده است. اینجاست که به نظر می‌رسد بازیِ (play/spiel) بی‌قصد و آزادِتخیل هنری که کانت توضیح می‌داد، شاید، راه گریز از تصویر متافیزیکی جهان باشد. هایدگر در کوشش برای دوری جستن از عقل متافیزیکی، سخت به تخیل هنرمندانه امید بسته بود و معتقد بود که راه نجات را باید در هنر جست.

اگر نظر کانت را بپذیریم که تخیل نفس آزادی است؛ و بیرون شدن از متافیزیک دوگانه‌ی عینی ـ ذهنی و رهایی از قید رابطه‌ی علت و معلول میان اشیاست، پس می‌توانیم به نگاره‌های ایرانی بنگریم که این نگاره‌ها جهانِ موجود را به تخیل بدل می‌کند، اما این خیال، حال روان آدمی نیست، بل عین موجود یا جهان مِن وجه ظهور خود در خیال ماست

اگر نظر کانت را بپذیریم که تخیل نفس آزادی است؛ و بیرون شدن از متافیزیک دوگانه‌ی عینی ـ ذهنی و رهایی از قید رابطه‌ی علت و معلول میان اشیاست، پس می‌توانیم به نگاره‌های ایرانی بنگریم که این نگاره‌ها جهانِ موجود را به تخیل بدل می‌کند، اما این خیال، حال روان آدمی نیست، بل عین موجود یا جهان مِن وجه ظهور خود در خیال ماست. در همین ظهور، عین به وجه خیال بدل می‌شود؛ و عناصر آن دگر ترکیب، یا دگردیس ذهن نیستند، بل تبدیلی صورت می‌گیرد، که به وجه بیرون آمدن از طبقه‌ی دیگر وجود است.

به این ترتیب وجود جزئیه نگارگر به وجود کلیه بدل می‌شود؛ و این نمی‌شود مگر آنکه خیال در آن حضور یابد. این خیال برخاسته از تمنای روان ـ نفس فردی نیست، بل خیال جمعی است. همان امری که در معماری ما به نحو دیگری متجلی می‌شود. هر فضا، از سطح جزیی، کاربردی، به سطح کلی فضای مثالی چندوجهی، تبدیل می‌شود که به دلیل عام یا مشترک بودن رمزهای آن، می‌توان گفت این تبدیل توسط کارکرد تخیل جمعی واقع می‌شود. نوعی تخیل جمعی، یا آگاهی جمعی از حیات، که در برابر جهانِ در قاب قرار داده‌ی انسان متافیزیکی قرار می‌گیرد.

نظام شرقی ـ بگیریم استبداد شرقی ـ انسان را در قاب قرار می‌دهد. شاید وجه تقدیری خود انعکاس، همان در قاب قرار گرفتن است. در نظام شرقی، جهان شامل است و انسان مشمول و خدا ـ شاه نماینده‌ی آن جهان شامل. اما این امر در نگارگری ما، توسط تخیل جمعی و عام ـ غریزه‌ی فرهنگی، به جای غریزه‌ی روانی فردی ـ شکسته می‌شود. نحوه‌ی هم‌زمانی کربیستیک سطوح با هم، که تخیل زمانی است در مکان، امکان‌پذیر می‌شود، و نیز نوعیه شدن عناصر، یا تمثیلی شدن عناصر، نه دگردیسی روان پریش عناصر. در نگارگری ما، اشیاء و اشخاص همگی در ظهور من وجه خود هستند، اما در نابجایی سطوح، حاضر و در برابر هم و نوعیه شده. افراد و فضا و مکان، ـ چون قاب نوشته‌ها ـ در نوعیت خود بر هم حضور می‌یابند. تخیلی مشترک، مشروع می‌کند که آن‌ها در حضور هم باشند. سطح افقی کوچه در کنار سطح عمودی دیوارهای کاخ یا خانه، سطح افقی حیاط خانه در کنار سطوح عمودی دیوارهای خانه، سطح افقی کف اتاق‌های داخلی در کنار سطح عمودی دیوارهای داخلی یک اتاق، همه حاضرند، نه غایب، و هیچ یک حجاب دیگری نیست. و این کارکرد تخیل است که جهان نابوده را حاضر می‌کند.

اما این حضور برحسب قاعده‌مندی روان نگارگر ما و درخواست روان‌پریش او از کمبودها نیست، بل برحسب قاعده‌مندی درخواست آزاده‌شونده‌ی جمعی است که حیات را از اختیار عناصر جزئیه مسلط خارج می‌کند. شمول حیات ازلی، در عین ابدی کردن امر نوعیه، حکومت وجودی را به گفت‌وگوی حضوری عناصر نوعیه و معنای متقابل و حاضرشونده در یکدیگر بدل می‌کند. در نگارگری ما صورت نوعی اشیاء و انسان‌ها و حیوانات و ساختمان‌ها تخیل می‌شود. فرضاً، اسب کلی ترسیم می‌شود و نه یک اسب جزیی و این خود نفس آزادی است از قید علیت، یا حیات اجتماعی، که در آن قوانین براساس تسلط و در قاب قرار گرفتن و عدم گفت‌وگو، بل شنیدن، شاکله‌ی سلسله مراتب قدرت را مترتب می‌کند. در یک کلام از وجود اعتباری اشیا و اشخاص رها می‌شویم تا به وجود حقیقی آنها که در قالب صورت نوعی آنهاست بر یاری تخیل برسیم. این شاکله، در نگارگری ایرانی به صورت استحاله از امر عینی، به امر ذهنی اتفاق نمی‌افتد، بل به یاری تخیل جهان دیگری عینیت می‌یابد، که عین مفهوم متناظر بودن قدرت‌ها و گفت‌وگوی قدرت‌هاست.

در به تخت نشستن گیومرث شاه، کار سلطان محمد، سنگ‌ها و صخره‌ها و سایر جمادات نیز حاضرند و همانند درباریان گیومرث، صاحب چهره‌اند. هریک چهره‌ی هشیار خود را دارند و همراه و در کنار درباریان و همپای آنان، حیوانات و پرندگان، با نخستین انسان ـ شاه در گفت‌وگویند، یا با خود، یا با جهان عینی شده و ناطق شده‌ی بارگاه گیومرث، جهان ناطق شده است. از دور و منظر کلی، کوهستانی سترگ است با مجموعه‌ای از تخته‌سنگ‌ها و ریشه‌ها و گیاهان عظیم. اما از نزدیک، این تخته سنگ‌ها این جمادات هریک شکنج‌شان، شکنج چهره‌ای است و جان دارند. این سنگ‌های ناطق شده ، چون محرمانِ انسان ـ شاه‌اند، و در حال شنید و گفت با کیومرث؛ و چشمان هشیار آنان، گویی در لحظه‌ی شنیدن و استعجاب دریافت است.

در این اثر سلطان محمد، رنگ‌ها ـ به خلاف سنت نگارگری ما ـ دیگر جسمی نیستند، بل شفاف‌اند. با نوعی رنگ‌آمیزی آبرنگی و جوهری، کارشده. تکنیک مکتب ترکمانان تبریز با رنگ‌های بسیار شفاف در نگارگری ایرانی را در این کار سلطان محمد، و در کارهای استاد محمدسیاه قلم می‌بینیم که از هنرمندان متقدم مکتب ترکمانان می‌باشد. تکنیک آبرنگی و جوهری این نگاره، خود یک امر تأویلی به ایجاب ناطق شدن است. رنگ‌های شفاف به صخره‌ها اجازه می‌دهند برخلاف صلب بودن خود، شفاف باشند و از درون خطوط و رنگ‌های شفاف، چهره‌ها و اندام‌ها برآید. نور به درون سنگ‌ها و جمادات رفته است و صخره‌های صلب و ذات تیرگی و انجماد، به شفافیت شیشه و پیداکنندگی شیشه بدل شده‌اند، و از بی‌زبانی به نطق رسیده‌اند و از ناهشیاری به هشیاری راه یافته‌اند.

این آزاد شدن جمادات ـ سنگ‌ها ـ از گنگی درآمدن و گویا شدن، این بیرون زدن درختان از قاب تصویر و سربرآوردن چهره‌ها از شکنج و خطوط شفاف صخره‌ها، این حضور محاط شده‌ی گیومرث از جان داری آشکار شده‌ی طبیعت، نه حاصل تخیل روان پریش نگارگر و رسیدن به سوررئالیسم است بلکه اینجا، رئالیسمی دیگر از نوع مشاهده‌ی حقیقت جانشین رئالیسم علّی و تخیل جمعی، جانشین تخیل فردی می‌شود. امر

جانشینی در اینجا، تنها حاضر کردن جهان مثلی و حذفِ واقعیت من وجه نیست، بل نوعی آزادی از ساختارهای ذهنی شده‌ی جهان موجود است: جهانِ علّی. جهانی از نوع روابط گشتل ـ در قاب قرار دادن ـ رها می‌شود و من‌های محض در روابط حضور یابنده، نه حجاب شونده، قرار می‌گیرند.

و در این آزادی حضور و هشیاری و ناطق بودن، می‌توانند با ما و با یکدیگر گفت‌وگو داشته باشند. و وجود حقیقی خود را فارغ از گشتل و وجود اعتباری خویش مطرح کنند.

آرنولد هاوزر در کتاب «خاستگاه اجتماعی هنر» به نقاشی‌های روی دیوار غارهای دوره‌ی پارینه سنگی اشاره می‌کند و می‌گوید که انسان شکارگر به قصد تسلط یافتن بر شکار، آنها را نقاشی می‌کرده است. این سخن به غایت آشکارکننده‌ی قضاوت امروزین ما نسبت به تصاویر است. زیرا، ما به درستی نمی‌دانیم که قصد انسان پارینه سنگی چه بوده است. ما نباید با معیارهای امروز به سراغ دیروز برویم.

یافته‌های مردم‌شناسان نشان می‌دهد که انسان آن روزگار، میان آنچه می‌کشید و آنچه درواقع وجود داشت، فرقی قائل نبود. زیرا در آن هنگام میان ذهن و عین جدایی رخ نداده بود. انشقاق میان این دو، سرآغاز نماد و غیاب مدلول است. شاید این انشقاق را بتوان همانند هگل در مورد خداوند در نظر گرفت. به این نحو، در ابتدا خداوند در خودش بود اما به محض اینکه به خودش اندیشید، سوژه‌ای شد که ابژه‌اش خودش بود. در عرفان نظری اسلامی از این مرتبه با نام «فیض اقدس» نام می‌برند. حال، روزگاری هم بود که انسان در طبیعت همانند ماهی در آب بود و هیچ گاه به جدایی خودش و محیطش نیاندیشیده بود. در این هنگام هنوز شیء، واقعیت نداشت. شیء در آنجا و اینجا نبود. مفاهیم آنجا و اینجا، بیرون و درون، عین و ذهن هنگامی به وجود آمد که انسان در برابر (بیرون) طبیعت قرار گرفت و نه داخل آن. فراموش نکنیم که معنای تحت‌اللفظی «سوبیکتوم» و «اُبیکتوم»، درون سَری و بیرون سَری است. از این هنگام به بعد، واقعیت به وجود آمد. جالب آن که کلمه «ریال» (real) در زبان انگلیسی از رِس (res) لاتینی و یونانی به معنای چیز (شیء) (thing) گرفته شده است و این هم از واژه سانسکریت رآی (rai) به معنی «ثروت»، «چیز ارزشمند» اخذ شده است.

نگریستن، نقاشی و شناخت

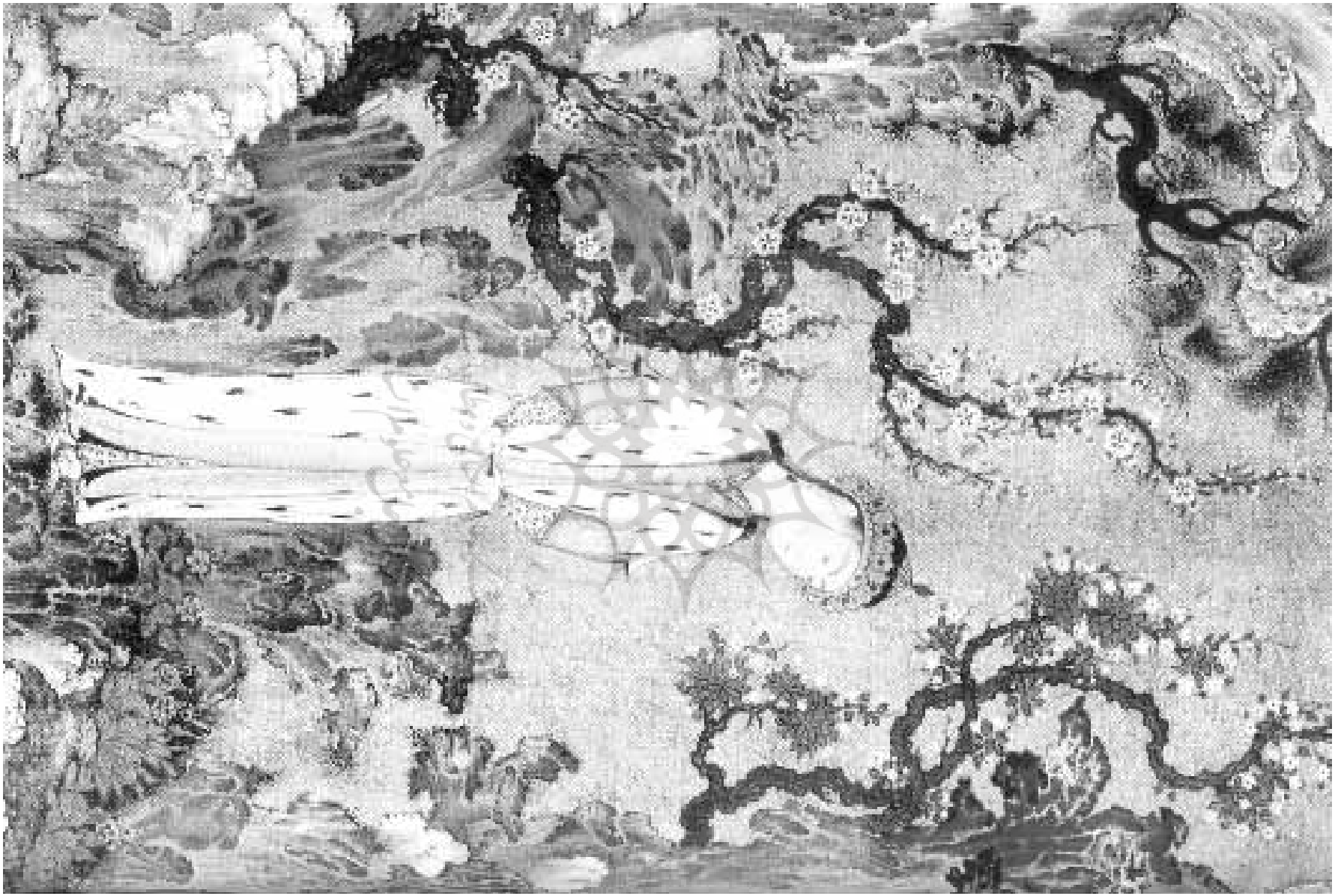
«نگریستن» به منظور شناختن، علم پیدا کردن و سپس سیطره یافتن را بایستی سنگ بنای فلسفه‌ی جدید و آغاز مدرنیته محسوب کرد. آیا این به معنای آن است که در دوره‌های تاریخی ماقبل مدرنیته توجهی به نگریستن و نگاه کردن نمی‌شد؟ در پاسخ باید گفت البته که نگریستن وجود داشته است. اساساً چشم که مهم‌ترین اندام حسی ما برای کسب دانش است، کار ویژه‌اش نگریستن است. آیا می‌توان درک کرد که بنگریم بدون آنکه قصد تسلط یافتن داشته باشیم. آیا می‌توان نگریست به گونه‌ای که جهان در برابر چشمان ما حضور پیدا کند و اشیاء و موجودات در مقابل‌مان قرار گیرند نه اینکه ما آنهارا در مقابل‌مان بیاوریم؟ آیا چشم ما به هنگام دیدن اطراف، به هیچ وجه آنها را در قاب (frame) قرار نمی‌دهد. اگر به نقاشی‌های روی دیوار غارها که توسط انسان پارینه سنگی ترسیم شده است، نگاهی بیندازیم در خواهیم یافت که آنها فاقد قاب و حصاری به دور خویش هستند؛ بسیاری از آنها در اندازه‌های طبیعی هستند. باید از خود بپرسیم که از چه زمانی انسان به دور نقوش خود، قاب در نظر گرفت. می‌دانیم که اندیشه و تفکر و به طور کلی شناسایی، بدون مفاهیم (conceptes) و این مفاهیم بدون تصورات ساده و مرکب (simple/complex idea) امکان‌پذیر نیست، بنابراین نقاشی که همان ترسیم صورت است، عین تفکر خواهد بود. گزافه نیست که نقاشی را سنگ بنای شناخت و تفکر در انسان بدانیم. نقاشی قاب شده، قاب عکاسی یا سینما ما را به مسیر نگریستن به منظور استیلا یافتن بر آنچه نگریسته شده می‌کشانند. آیا می‌توانیم از این دام برهیم؟ تفکر منطقی در انسان از هنگامی آغاز شد که او به دور تصاویری که نقاشی می‌کرد، قاب و حصار نیز ترسیم می‌کرد، قابی که هیچ گاه به طور واقعی در اطراف مورد نقاشی شده وجود نداشت. در جهان عینی اشیاء و موجودات در کنار هم قرار دارند، مرز و قابی آنها را به طور جنبی از یکدیگر جدا نمی‌سازد. انسان به این ترتیب هر موضوع را از موضوعات دیگر جدا می‌سازد. ویژگی تفکر تحلیلی (analytic) همین جداسازی به مدد چاقوی برنده‌ی عقل و کالبد شکافی جهان پیرامون به قصد درک آناتومی آن است.

تفکر منطقی در انسان از هنگامی آغاز شد که او به دور تصاویری که نقاشی می‌کرد، قاب و حصار نیز ترسیم می‌کرد، قابی که هیچ گاه به طور واقعی در اطراف مورد نقاشی شده وجود نداشت

انسانِ نقاشِ دوره‌ی پارینه سنگی با نکشیدن قاب به دور موضوع نقاشی شده، مثلاً یک گاو وحشی، تمایزی میان خیال و واقعیت قائل نبود. بنابراین ترسیم قاب به دور موضوع نقاشی شده به معنای تشخیص دنیای خیال و واقعیت توسط انسان عاقل است. خطوط قاب، این دو جهان، عینی و ذهنی را از یکدیگر جدا و در عین حال راه نفوذ یا گریز آن دو را به درون یکدیگر مسدود می‌ساخت. همین جاست که ارزش نقاشی شرقی که فاقد قاب است و یا نگارگری‌های ایرانی که در آنها ادامه‌ی موضوع نقاشی شده، قاب را درهم می‌شکند، در دنیای تفکرِ کاملاً خشک عقلِ ارسطویی در فرهنگ اسلامی که به مشایین معروف بودند آشکار می‌شود. پیروان اندیشه‌های شیخ شهاب‌الدین سهروردی را بایستی اشراق وجود در برابر عقل استدلالی دانست. براساس آنچه از سخنان شیخ اشراق برمی‌آید، ما در برابر آنچه قصد شناختش را داریم، منفعل نیستیم بلکه همانند آنچه هوسرل در پدیدارشناسی‌اش بیان کرده است، قصد پیدا می‌کنیم که چیزی را بشناسیم و در این شناسایی فعال هستیم و خود همین شناخت، علم یعنی نوری است که از ما بر جهان تابیده می‌شود و اشراقی است که از جانب ما به آنچه می‌خواهیم بشناسیمش، تابش پیدا می‌کند.

ما امروزه در دنیایی زندگی می‌کنیم که تفاوت اساسی با روزگار پارینه سنگی دارد؛ آنچه درباره‌ی انسان آن روزگار بگوییم، بی‌گمان حدس و

بخشی از نگاره‌ی شاهنامه تهماسبی (کار سلطان محمد) دربار کیومرث، تبریز، حدود ۹۳۱ هـ . ق.



گمان است. بنابراین، به راستی نمی‌دانیم که انسان از چه هنگامی به دور موضوع نقاشی شده، قاب می‌کشید. آیا با کوچکتر شدن موضوع نقاشی شده از اصل عینی آن، به نحوی آن را به چنگ می‌آورده است؟ آیا با ترسیم قاب می‌خواسته است که تصویر نگریزد؟ اگر چنین باشد می‌باید متوجه اهمیت اظهارات هایدگر درباره‌ی طریق نگریستن به جهان باشیم. او در کتاب «هستی و زمان» (۱۹۲۷) درباره‌ی «نگاه کردن» چنین می‌نویسد:

«... دیدن نه به معنای درک کردن است و نه اینکه چشم سر [باصره] ابراز آگاهی به گونه‌ای نابِ غیرحسیِ [شهود کردن] چیزی است که در دسترس و حاضر است، [...] دیدن، یعنی هرچیزی را که در تیررس قرار دارد به گونه‌ای آشکار، همانند چیزی درخور در نظر گرفتن بدانیم.»[۸]

درواقع ما با نگریستن، اشیا را ابژه (object) می‌کنیم از این طریق، آنها را به سلطه‌ی خویش درمی‌آوریم. از این رو، نگریستن به قصد استیلا یافتن است. در حالی که شنیدن این گونه نیست، ما می‌شنویم تا رام شویم؛ روایتی را می‌شنویم تا با آن همگام شویم. ولی با نگاه کردن، دیگران را تسخیر می‌کنیم، بنابراین می‌کوشیم که در معرض نگاه دیگران قرار نگیریم بلکه آنها را در تیررس چشم خود قرار دهیم. این است، مفهوم نگریستن در روزگار تفکر منطقی مدرنیته که سارتر درباره‌ی توصیف این نگریستن، قریب به مضمون چنین می‌گفت: جهنم، دیگران هستند که ما در نگاه آنها شکل می‌گیریم.

هایدگر در مقاله‌ی «پرسش از تکنولوژی»، آنچه از مفهوم گشتل درخصوص تکنولوژی مطرح می‌کند به خوبی با محتوای مقاله‌ی «عصرِ تصویرِ جهان» او که قبلاً از آن یادکردیم، همخوانی دارد. زیرا «گِشتل» یعنی در چارچوب قرار دادن (enframing) و انبار کردن است. در این خصوص، تکنولوژی به یک معنا از تمایز میان جهان دیداری و جهان تصویری آغاز می‌شود زیرا که تصویر یعنی در چارچوب قرار دادن، همان معنای گشتل است و ما از طریق تصویر، جهان دیداری را در قاب قرار می‌دهیم. در نتیجه، تصویر، سرآغازِ ثبت، ضبط و حبس دنیای دیداری است.

سینما به عنوان هنری که بدون تحولات تکنولوژیک قرن نوزدهم در زمینه‌ی دوربین عکاسی و سپس فرایند استفاده از داروهای ظهور و ثبوت نگاتیو رخ داد، امکان تحقق نداشت؛ به سختی درگیر چنین نگاه استیلاجویانه‌ای است. مسأله تنها این نیست که هنرمندان فیلم‌ساز کوشیده‌اند ثابت کنند دوربین سینما، ماشین ضبط و ثبت نیست بلکه هر قاب سینما، هر زاویه‌ی دوربینی که به کار برده شود، همگی نشانگر انتخاب فیلم‌ساز است. تولید فیلم براساس فیلم‌نامه‌ای که از پیش نوشته می‌شود، دکوپاژی که از قبل توسط کارگردان تنظیم می‌گردد و در آن میزانسن‌های موردنظرش را مشخص می‌سازد، سپس بازیگران مناسب نقش، فیلم‌بردار، صدابردار و... به همکاری دعوت می‌شود، همگی اثبات این موضوع است که درچنین سینمایی، نگریستن از قبل برنامه‌ریزی شده است و هر شیء یا شخصی درون قاب تصویر سینمایی بدون خواست سازنده یا سازندگان قرار نمی‌گیرد. نظام تولید استودیویی فیلم را باید نمونه‌ی اعلای فیلم‌سازی استیلاجویانه دانست که در آن همه چیز از قبل برنامه‌ریزی شده است و حتی واکنش تماشاگران نیز پیشاپیش مشخص می‌شود. تصویر سینمایی حاصل از چنین نگریستنی مطابق همان است که هایدگر بدان گشتل می‌گفت. جهان در این قاب سینما حضور نمی‌یابد بلکه توسط سازندگان به طور دلخواه ساخته می‌شود.

پاره‌ای فیلم‌سازان کوشیده‌اند با فیلم‌سازی بدون برنامه‌ریزی قبلی، اجازه دهند که واقعیت عینی خودش را در قاب سینما ارائه کند نه اینکه به خواست فیلم‌ساز ارائه شود. امروزه اصطلاح فیلم‌های جاده‌ای برای تعدادی از فیلم‌ها به کار گرفته می‌شود که ناظر بر این کوشش است که گروه فیلم‌سازان شامل کارگردان، فیلم‌بردار، بازیگر و حتی خود فیلم‌نامه‌نویس در یک خلاقیت همگانی با یکدیگر مشارکت می‌کنند و اجازه می‌دهند که در تعامل با واقعیت عینی و زندگی به مفهوم واقعی قرار گیرند و براساس روش آزمون و خطا به درک بهتر و ژرف‌تری از خویش و نیز جهان دست یابند. بی‌گمان این گونه فیلم‌سازی از اساس با تولید فیلم از قبل برنامه‌ریزی شده متفاوت است. در تولید فیلم برنامه‌ریزی شده از عقل به این منظور بهره گرفته می‌شود که بتواند با روشی اقتصادی با صرف کمترین هزینه، بیشترین تأثیرات دراماتیک رابه دست آورند. البته، نمی‌خواهیم این گونه فیلم‌سازی را نفی مطلق کنیم ولی نبایستی تمام سینما را به این طریق فیلم‌سازی منحصر ساخت. پاره‌ای از سینمای مستند و روش‌های گوناگونی که برای ساخت فیلم‌های مستند به کار گرفته می‌شود، می‌تواند زمینه‌ساز تولید فیلم‌های داستانی براساس اجازه دادن به اینکه اشیا و اشخاص و به طور کل جهان خودش را «فی‌نفسه» در قاب سینما نشان بدهد نه آن طور که مورد نظر ما باشد و به اصطلاح اهل فلسفه «لنفسه» باشد.

متأسفانه روش تولید فیلم برنامه‌ریزی شده از قبل فقط به دنیای سینمایی داستانی محدود نمانده است بلکه به قلمروی سینمای مستند هم کشیده شده است. حاکم شدن نگاه اقتصادی و تولید صنعتی در همه‌ی امور از جمله فرهنگ و هنر باعث شده است که جهان آن گونه که هست (فی نفسه) کمتر فرصت داشته باشد در قاب تصویر سینما حضور و ظهور پیدا کند. امروزه حتی برای تولید فیلم‌های خبری هم از قبل برنامه‌ریزی می‌شود. مسأله فقط برنامه‌ریزی قبلی برای مثلاً گزارش یک مسابقه ورزشی نیست بلکه خبرگزاری‌های بزرگ با برنامه‌ریزی قبلی یک رویداد خبری را ایجاد می‌کنند و در آن هنگام هم تصویربردارشان از قبل حاضر و آماده است. دیگر نمی‌توان به راحتی و فراوانی از حضور واقعیت بکر و دستکاری نشده در تصاویر سینمایی مستند هم سخن گفت. متأسفانه تصویر جهان براساس گشتل هر روز بیشتر و بیشتر ما را دربرگرفته است. به طوری که امروزه همه‌ی ما هرچیز را به یاری تصویر آن به خاطر می‌سپاریم. معمولاً هنگام به یادآوردن دیگران یا جایی که قبلاً دیده‌ایم، عکس یا فیلمی را که از او یا آنجا دیده‌ایم به خاطر می‌آوریم. در این حالت، تصویر حبس شده، جانشین آن شخص یا آن جا شده است.

و اما در نگارگری سنتی، وضع چگونه است. به بارگاه گیومرث در نگاره‌ی سلطان محمد بازمی‌گردیم، سنت جدول‌بندی ـ در قاب قرار دادن که معادل اصطلاح کادر سینمایی است، در این نگاره از چند طرف شکسته شده است و این شکست خود حاصل یک سنت دیگر است؛ سنتی رایج. در این نگاره جهان دیداری در قاب قرار نگرفته، بل قاب و غیرقاب با هم حاضرند. جدول به طبیعت یا جاهایی از تصویر که می‌رسد، متوقف می‌شود. طبیعت حرکت سیال خود را دارد. این امر را می‌توان گفت که به نوعی حیث التفاطی پدیدارشناختی در آن حاکم است.

به خلاف آنچه تا به حال گفته شده است، این نیست که تصویر از قاب یا جدول‌بندی بیرون زده است، بل درواقع تصویر از بیرون جدول، به درون جدول آمده و به همه جا سرایت کرده است. تصویر اشیاء از جهان مُثُل (جهان اعیان) به یاری تخیل به وجود آمده است. لذا جهان عینی در قاب قرار گرفته نمی‌شود. در اینجا، مرز میان جهان اعیان و جهان عینی شکسته می‌شود و نمی‌دانیم کدام یک جهان اعیان و کدام یک جهان عینی است. اما نه اینکه به جهان جزئیه عینی فروکاسته شود و به نحوی دیگر و سرراست‌تر، در داستان هزار و یک شب، جهان غیب ـ جنیّان، فرشتگان، ارواح ـ با آدمیان روزمره‌ی جهان عینی همراه و حاضر و در فعل و انفعال‌اند؛ غیب و حاضر، با هم کل جهان را تشکیل می‌دهند و جهان منحصر به وجود عینی نیست. بل شهود، هیأت (ذات اشیاء) از طریق مشاهده جهان غیب همراه با جهان عین است. غیب و حضور با هم کل خلقت را می‌سازند و این دو در نگارگری‌های ما با هم در تعامل‌اند.

در نقاشی، دو جهان، از طریق از بیرون قاب آمدن و به داخل قاب رفتن، و آزادی خارج شدن از قاب، تخیل حضور جهان غیب و تخیل فرارفتن از جهان عینی متکی بر روابط عِلّی و برآمدن از آن برای آن است که جهانی از آزادی را برملا سازد.

پانوشت‌ها:

۱ـ روژه ورنوی، ژان وال. نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن، مترجم یحیی مهدوی، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۴۹.

2- Die Begrudung des Neuzeitlichen Weltbildes durch die Metaphysik

3- The Age of the World Picture

۴ـ مارتین هایدگر، «عصر تصویر جهان» ، مترجم: یوسف اباذری، فصلنامه‌ی ارغنون، شماره ۱۲ و ۱۱ سال سوم، پاییز و زمستان ۱۳۷۵، ص

۵ـ همان‌جا ، ص

۶ـ همان‌جا ، ص

ترکیب‌چلیپا

قاسم احسنت

ترکیب چلیپا

قاسم احسنت

نشر پروانه، شیراز

کتاب مذکور مشتمل بر نکاتی چند پیرامون قواعد چلیپانویسی و ترکیب در چلیپا می‌باشد. در آغاز کتاب، مؤلف درباره‌ی سطرنویسی و بیت‌نویسی برای هنرجویان، اصولی را تدوین نموده که مهم‌ترین آنان به قرار زیر می‌باشد: اندازه‌ی قلم ـ خط کرسی ـ محل مدّات در سطر و بیت ـ محل قرارگیری خرد اندام‌ها ـ نقطه‌گذاری ـ فواصل سطرها در بیت‌نویسی و پاره‌ای مطالب دیگر. سپس اصول و قواعد کلی در سطرنویسی را مورد بررسی قرار می‌دهد که در ذیل به ذکر عناوین و توضیح مختصری در مورد آن می‌پردازیم:

۱) انتخاب قلم ـ شامل نکاتی درباره‌ی رنگ، جنس و تراش قلم می‌باشد.

۲) خط کشی در چلیپا ـ مؤلف در این قسمت به اسلوب لازم برای بهترین و ساده‌ترین راه خط‌کشی می‌پردازد.

۳) رعایت خلوت و خلوت ـ که یکی از محسنات خط به شمار می‌رود و استفاده صحیح از سفیدی و سیاهی‌ها در خوشنویسی موجب توازن، تناسب و زیبایی و استواری خط می‌گردد و در این باب نیز باتوجه به نوع کلمات، مدّات، شمره‌ها و خرد اندام‌ها و غیره نکاتی ایراد شده است.

۴) نزول و صعود ـ نکاتی در مورد کرسی حقیقی خط نستعلیق، طرز ورود به سطر و خروج از آن در ابتدا و انتهای سطر بیان شده است.

۵) بسته شدن چلیپا ـ ذکر این نکته که در انتهای سطرها حروف به صورت گوشه‌دار و عمودی بسته نشود و همواره با شیبی ملایم به طرف بالا حرکت نمایند مورد بررسی قرار گرفته است.

۶) محل و تعداد مدّهای انتخابی در چلیپا ـ در این قسمت به طور کلی ترکیب کشیده‌ها در چلیپا به نه شکل مختلف تقسیم شده که برخی از این ترکیبات متقارن و برخی نامتقارن هستند.

۷) بهترین ترکیب ـ به بررسی بهترین محل کشیده‌ها در چلیپا پرداخته که به گونه‌های ۴، ۶ و ۸ کشیده تقسیم شده‌اند.

در پایان نیز یازده چلیپا را باتوجه به موارد ذکر شده به بحث و بررسی نشسته است که درواقع مثال‌های عملی است از نکات گفته شده. سرانجام نیز مطلب را با چلیپای کمال به اتمام می‌رساند.