

# ایطاق الی

سهراب سپهری

The Blue Room

به کوشش پروانه سپهری

اطلاق آبی

سهراب سپهری

# اطلاق آبی

به کوشش

پروانه سپهری



مؤسسه انتشارات نگاه

سپهری، سهراب، ۱۳۰۷ - ۱۳۵۹.

اطاق اَبی / سهراب سپهری.

تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۲، ۱۲۸ ص.

ISBN: 964 - 6736 - 20 - 3

لهرستویسی براساس اطلاعات فیها.

این کتاب با عنوان «اطاق اَبی به همراه دو نوشته دیگر» توسط انتشارات سروش

(انتشارات صدا و سیما) در سال ۱۳۷۰ نیز منتشر شده است.

۱. سپهری، سهراب، ۱۳۰۷ - ۱۳۵۹ - خاطرات. ۲. عرفان و هنر. الف. عنوان.

کالف/۱۳/۹۳ PIRA ۸۱۶۸/۳۶۲ ۱۳۸۲

## مؤسسه انتشارات نگاه

اطاق اَبی

سهراب سپهری

به کوشش پروانه سپهری

ویراستار: بیروز سبار

چاپ مکرر (اول نگاه): ۱۳۸۲، لیتوگرافی: اردلان، چاپ: نوبهار، شمارگان: ۵۰۰۰

شابک: ۳ - ۲۰ - ۶۷۳۶ - ۹۶۴

دفتر مرکزی: خیابان ۱۳ فروردین، شماره ۲۱، طبقه سوم، تلفن: ۶۴۶۶۹۴۰، فاکس: ۶۴۰۵۱۹۶

فروشگاه: خیابان ۱۲ فروردین، شماره ۲۱، طبقه همکف، تلفن: ۶۴۸۰۳۷۹

## فهرست

۱۱	.....	اطاق آبی
۳۹	.....	معلم نقاشی ما
۶۹	.....	گفت و گو با استاد

## اطلاق آبی

تہ عا با سید بر طریقیہ در "سر سطرید" در اطلاق آبی . آبی  
در "مسنر اطلاق آبی" در (من لفظ اطلاق آبی) . سطرید ارفک زنی  
بانی تر بود . آندرد اندیکہ نامہر آجرک سدر سطرید مالہا <sup>بہ ابود</sup> درہ مالہ  
اطلاق آبی "ابو سدر" مطلق آبی برتہ عبد بد سحرہ . اطلاق آبی از صیغہ  
صغیر حار در سحرہ ~~حشر~~ ما در این اطلاق مذکورہ کرم . کرم اسم دارد  
اطلاق آبی من سحرہ مار جبر زمار "اطلاق آبی" سید کی ترسہ . آہم حیدرہ  
ہاں در "اطلاق آبی" کرج کیمہ با علق سیدم در شکل خانہ  
اطلاق بحد سحرہ : زمانہ در این اطلاق بیاسم . اطلاق آبی تا پانہ

خانہ سحرہ

## یادداشت ویراستار

کتاب حاضر که اکنون پس از گذشت نزدیک به ده سال از مرگ نویسنده آن، شاعر و نقاش نامدار معاصر سهراب سپهری، انتشار می‌یابد، در برگیرنده سه بخش از یک سرگذشت نیمه‌تمام است که سپهری در واپسین سال‌های حیات خود کار نگارش آن را در دست داشت. سپهری قصد داشته در این سرگذشت ضمن توصیف دوره‌های مختلف زندگی خود، به بیان نگرش‌هایی که پیرامون مباحث گوناگون داشته پردازد. در همین سه بخش برجای مانده نیز برداشت وی از موضوع‌هایی چند به چشم می‌خورد: در بخش «گفت و گو با استاد» دیدگاه‌های وی را دربارهٔ مکتب‌های مختلف نقاشی و ویژگی‌های هنر خاور و باختر، و در بخش «معلم نقاشی ما» اشاره‌هایی را دربارهٔ نارسایی‌ها و کاستی‌های نظام آموزشی می‌یابیم.

آنچه از مطالعه سه دست‌نوشته سپهری دستگیر می‌شود این است که نگارش بخش «گفت و گو با استاد» ناتمام مانده و سپهری مجال اتمام آن را نیافته است؛ اما بخش «اطاق آبی» نوشتهٔ پایان یافته‌ای است که حتی تاریخ اتمام آن در زیر آخرین صفحه ثبت شده است؛ بخش «معلم نقاشی ما» نیز، اگرچه تاریخ اتمام ندارد؛ پایان یافته به نظر می‌رسد. این سه دست‌نوشته از لحاظ سبک نگارش و نثر، در مواردی، ناهمگون به نظر می‌رسند و این شاید بدان علت باشد که سپهری فرصت نیافته تا این سه بخش و بخش‌های دیگری را که قصد نگارش آنها را داشته از لحاظ شکل و محتوا در یک کار کلی یک دست سازد. اما همین نوشته‌ها در صورت فعلی خود نیز ادامهٔ تخیلات شاعرانه و ظرافت‌های فکری سپهری را در جای جای خود در بردارند.

کار آماده‌سازی این دست‌نوشته‌ها برای چاپ مشکل‌های خاصی را به همراه داشت. سپهری در خلال نگارش این بخش‌ها و شاید پس از آن در یک بازبینی کلی، واژه‌ها یا جمله‌ای را اصلاح کرده بدون آن که واژه یا جمله اولیه را حذف کند یا روی آن خط بکشد. علاوه بر این، در خارج از متن مطالبی را یادداشت نموده و با علامت ستاره محل قرار گرفتن آنها را در داخل متن معین ساخته است. در این موارد، اصلاحات واژه‌ها یا جمله‌ها به نحو مقتضی به زیرنویس منتقل گردید، و مطالبی که در خارج از متن نوشته شده بود طبق علامت‌هایی که در دست‌نوشته گذاشته شده به داخل متن برده شد.

نکته دیگر این که در دست‌نوشته‌ها نقل‌های زیادی از کتاب‌ها و مأخذ مختلف وجود دارند که داخل گیومه گذاشته شده‌اند و در کنار سطری که نقل در آن قرار دارد مأخذ آن نوشته شده است. ما نیز برای ذکر مأخذ نقل‌ها، در حاشیه ستون مطلب، ستون کوچکی را به این منظور اختصاص دادیم که در کنار هر سطر مأخذ نقلی را که در آن وجود دارد مشخص می‌سازد. همچنین در این ستون، یادداشت‌های کوتاهی را که سپهری در حاشیه دست‌نوشته‌ها آورده، و ذکر آنها خالی از لطف نیست، وارد ساختیم.

نکته‌ای که به مأخذ نقل‌ها مربوط می‌شود این است که متأسفانه، به دلیل پراکنده شدن کتاب‌های سپهری و فرنگی بودن اغلب مأخذ، تهیه کتابشناسی و ذکر مشخصات مأخذ میسر نشد.

در سراسر کار ویرایش این نوشته‌ها کوشش بر آن بود که آنچه سپهری نگاشته و به همان صورت اصلی و بی‌کم و کاست آورده شود. خانم پروانه سپهری در تمامی مرحله‌های آماده‌سازی این کتاب همکاری و نظارت داشتند و از بذل هرگونه دستیاری و مساعدت دریغ نورزیدند. زحمات ایشان شایان تشکر و سپاس است.

بیروز سیار

تهران - شهریور ۱۳۶۸



☆ روبرو رنگ آبی را به حرف صدادار ۵ می‌دهد. و کلمه رنگی | ششدهم  
به دایره

۹۴ ، ۲۱۱ - خیز

زوال از گل آبی ~~موجود~~ فراوان کن توجه حرف زیر  
 متداول، زبده سطلی ایران، از سفید کبود \* خیز که در تارکهای  
 (manana oscura) به بندر یکنواخت و جذب میسر و خدایان  
 Conciencia Roy azul است. در دریا از خدایان آبی خود حرف  
 یزند: • خدایان آبی، آبی، آبی، بر دم آبی تر،  
 شبیه خدایان مرگ آبی رنگ من ...  
 و در دریاست که به یک بیان آبی می رسم: چایا (Chaitanya)  
 که از سوره خدایان به عشق دریا، وار (mahal-hara) کسبه  
 شد، میگردد در آبی دریا رنگ خدایان خود کریشنا را باز ساخت.  
 خدایان به آب انماخت و فرقت شد.

بیان ۵ آبان ۱۳۵۸

اطلاق آبی



ته باغ ما، یک سر طویله بود. روی سر طویله یک اطاق بود. آبی بود. اسمش اطاق آبی بود (می‌گفتیم اطاق آبی). سر طویله از کف زمین پایین‌تر بود. آن قدر که از دریچه بالای آخورها سر و گردن مال‌ها پیدا بود<sup>۱</sup>. راهرویی که به اطاق آبی می‌رفت چند پله می‌خورد. اطاق آبی از صمیمیت حقیقت<sup>۲</sup> خاک دور نبود. ما در این اطاق زندگی می‌کردیم. یک روز مادرم وارد اطاق آبی می‌شود. مار چنبرزده‌ای در طاقچه می‌بیند. می‌ترسد. آن هم چقدر. همان روز از اطاق آبی کوچ می‌کنیم. به اطاقی می‌رویم در شمال خانه. اطاق پنجدری سپید. تا پایان در این اطاق می‌مانیم. و اطاق آبی تا پایان خالی می‌افتد.

در رساله Sang Hyang Kamahayanikan که شرح ماها بانیسما جاوا است، به جای Modraها در جهات اصلی نگاه کن. «فقدان ترس» در شمال است. مادر حق داشت به شمال خانه کوچ کند. و باز می‌بینی «ترحم» در جنوب است. هیچ کس مار اطاق آبی را نکشت.

Mudrā = la geste  
حرکت دست خداپان بار دو،  
حرکت رمزی (Tucci, p. 35)  
توضیح دلیق Mudrā در  
بای صفحه ۹۵ کتاب Tucci

در بودیسم جای Lokapalaها را در جهات اصلی دیدم. رنگ آبی در جنوب بود. اطاق آبی هم در جنوب خانه ما بود. یک جا در هندویسم و یک جا در بودیسم، رنگ سپید را در شمال دیدم. اطاق پنجدری شمال خانه ما هم سپید بود. چه شباهت‌های دلپذیری.

۱. در ابتدا به جای «پیدا بود» نوشته شده «دیده می‌شد».

۲. در ابتدا به جای «حقیقت» نوشته شده «صفای».

خانه ما نمونه کوچک کیهان بود. نقشه‌ای Cosmogonique داشت. در سیستم کیهانی dogonهای افریقا، جای حیوانات اهلی روی پلکان جنوبی است. طویله ما هم در جنوب بود.

مار در خانه ما زیاد بود. گنجی در کار نبود. من همیشه برخورد با مار را از پیش حس کرده‌ام. از پیش بیدار شده‌ام. وجودم از ترس روشن شده است. می‌دانم که هیچ وقت از نیش مار نخواهم مُرد. در میگون، یادم هست، روی کوه بودیم. در کمرکش کوه می‌رفتیم. یک وقت به وجود هشدار داد. رفتیم به بر و بچه‌ها بگویم در سربچ به ماری می‌رسیم، آن که جلو می‌رفت فریاد زد: مار. و یک بار دیگر، در آفتاب صبح، کنار دریاچه تار روی سنگی نشسته بودم. نگاهم بالای زرینه کوه بود. از زمین غافل بودم. به تماشا مکتی داده شد. پیش پایم را نگاه کردم: ماری می‌خزید و می‌رفت. کاری نکردم. مرد Tamoul نبودم که دست‌ها را به هم پیوندم، یک «Mantra» از آتارواودا بخوانم. و یا بگویم: Nallapambou.

در همان خانه کاشان، که بچگی‌ام آنجا تمام شد، خیلی مار دیده‌ام. یک روز نزدیک اطاق آبی بودم. گنجشکی غوغا کرده بود. سر چینه بلند خانه که از گلوله‌های هواخواهان نایب حسین روزن روزن بود، ماری می‌خزید. به لانه گنجشک سرزده بود. بچه گنجشک را بلعیده بود. خواستم تلافی کنم. تیرکمان دستم بود. نشانه‌گیری‌ام حرف نداشت. اما هرچه زدم نخورد. و مار در شکاف دیوار تمام شد. در یک اسطوره، مال Farajaها، ماری به شکارچی تیرهایی هدیه می‌کند که هرگز به خطا نمی‌رود. دقت در نشانه‌گیری مدیون مار است. bina که شکارچیان کارائیب و آرداک و وارو یا خود دارند ریشه در خاکستر مار دارد. نباید به روی مار نشانه رفت.

سیرلیک دنیای نغانی، ص ۱۲۶ آن همه مار دیدم. هرگز نکشتم. نتوانستم. زیگفرید اژدها کشته بود. نزدیک تنده، زیر درخت‌های توت، یک مار جعفری دیدم. ایستادم. نگاه کردم تا لای علف‌ها فراموش شد. اما چیزی که ندیده بودم، یک روز نزدیک سر طویله دیدم: دو مار به هم پیچیده. نقش سنگ‌های Nāgakkāli استعاره‌ای از معنویت آمیزش بارور. Mercure خواست دو مار رزمنده را سوا کند. چوبدست طلایی خود را میانشان انداخت. بی‌درنگ هردو آرام و هماهنگ دور چوبدست پیچیدند. انگار هرمس، در سر زمین قصه‌ساز آرکادی، با چوبدست خود دو مار را از هم سوا کرد. جرأت کشتن در ترس من گم بود. من بچه بودم. هرکول ده ماهه بود<sup>۱</sup> که ما با هر دست یک مار خفه کرد. من هرکول نبودم. خواستم با ترکه‌ای که دستم بود جفت را بکوبم. ترسیدم: اگر ضربه من نگیرد، آن وقت چه می‌شود. انگار صدای آگریپا بلند بود. Cornelius Agrippa گفته بود: «مار با یک ضربه نی می‌میرد. اگر ضربه دوم را بزنی جان می‌گیرد. دلیلش چیزی نیست مگر تناسبی که اعداد میان خود دارند». شاید با یک ضربه نمرود. فضیلت اعداد تا کجا بود. من امروزی از دانش سرّی اعداد چه دور افتاده‌ام. مصری‌ها و مردم کلده آن را بسط دادند. چینی‌ها شناخت عمیقی از آن داشتند.

دویدم تا اطاق سر حوضخانه در آن طرف باغ. عموی کوچک را صدا کردم. تفنگ دولول سرپر خود را برداشت و با من تا سر طویله دوید. مارها را دیدیم. عمویم نشانه رفت. عمویم معنی دو مار به هم پیچیده را بلد نبود. نه از اساطیر خیر داشت. و نه تاریخ

۱. در ابتدا به جای این بخش اول جمله نوشته شده: «هرکول ده ماه بیشتر نداشت».

ادبان خوانده بود. در چاردیواری خانه ما لفظ Ahimsa یا معادل آن بر زبان نرفته بود<sup>۱</sup>. قوس قزح کودکی من در بیرحمی فضای خانه ما آب می شد. عمویم نمی دانست که برخورد با دو کبرای به هم آمیخته برای هندوی جنوب چه معنی بلندی دارد. تا ببیند خود را کنار می کشد. دست‌ها را به هم می پیوندد. زانو می زند. و دعایی<sup>۲</sup> می خواند. هندی آمیزش دو حیوان را گرامی می دارد. به همان شکل که همزیستی انگل وار پاره‌ای از گیاهان را ازدواج می شمارد. در آتاردادا، آشواتا انگلی سامی می شود تا تولد یک فرزند نرینه هست شود. در مهابهاراتا، Pandu دچار لعنت شد و در هماغوشی از پا درآمد. چون غزال به جفت پیوسته‌ای را کشته بود. عمویم اینها را نمی دانست.

نمی دانست که اگر در اسطوره میسوری علیا مار ریشه دو درخت را نمی جوید، دو درخت، پدر و مادرمان، نزدیکی نمی کردند و آدم درست نمی شد<sup>۳</sup>. از رابطه مار و آب و باروری خبر نداشت. نه به چشم اهل هند نه به دیده بومیان امریکا و... نخوانده بود که در کیمیاگری دو مار به هم پیوسته گوگرد و جیوه‌اند، در راه خلق کیمیا، که یونانی‌ها به مار نیروی شفابخش نسبت می دهند. لپگورها با مقایسه مار و جویبار به nite باروری فکر می کنند. مار vouruboros سر به دم رسانده، زندگی بی فساد معنی می دهد. نوآغازی همیشگی همه چیز. در قصه غریق افسانه فرعونی مار است که دربانورد مفروق را نجات می دهد. مار بزرگ درخت Hesperides را پاس می دهد. کبرا در پای Aqvattha است.

سیرلیک دنیای زیرزمینی.  
ص ۱۲۶  
سیرلیک دنیای نعلانی

۱. در ابتدا نوشته شده: «در فضای زندگیش هرگز Ahimsa بر زبان نرفته بود».

۲. بالای واژه «دعایی» نوشته شده «حاجنی».

۳. در ابتدا به جای «درست نمی شد» نوشته شده «هست نمی شد».



عمو گوته را نمی شناخت. مار سبز را نخوانده بود. خزنده‌ای که سنگ‌های طلایی می بلعد. و تابان می شود. و چهارمین راز را برای پیران فانوس به دست افشا می کند. وقتی که زندگی اش را نثار می کند، تنش بدل می شود به جواهر تابناک که خود پل می شود. و نه این افسانه sologne را که در آن همه ماران سرزمین هر سال گرد می آیند تا الماس بزرگی بسازند که رنگ‌های قوس قزح را باز می تابد. از «مار آتشین» هم حرفی نشنیده بود. و نه از کوندالی نی که آتش مایع است. و مار است. نیروی کیهانی نهفته است که یوگا بیدارش می کند. و جایش دایره شکل است، انگار نیمی از هجای OM. عمو با نام قبالا بیگانه بود و هم با معنی مار در احادیث<sup>۱</sup> قبالا.

عموی من به مسیر Nadiها، به King - yi، به Tai - Ki نگاه نکرده بود تا بداند برای نمایش حرکات موجودار، خزش مار چه سرمشقی است. به روی حیوانی نشانه رفته بود که مسیح مروجین خود را وامی دارد از او سرمشق بگیرند. آن که اهل باطن است باید پوست بیاندازد تا فرزند خرد شود. کاش خیر داشت که دانشمندان مصری در برادری مار همسازند. و این که مار در دانش occult قرون وسطی چه مقامی دارد.

عمویم به این حرف‌ها کاری نداشت. با تفنگ ساچمه‌ای خود نشانه رفت. سر یکی از مارها از تن جدا شد. مار دیگر سوا شد و پا به فرار گذاشت. و از در سر طویله به صحرا گریخت. Tiresias با عصای خود دو مار به هم خفته را کوفت و خود به زن بدل شد. عمویم نشد.

۱ در ابتدا به جای «احادیث» نوشته شده «عرف».



طرحی که سهپری از مادر خود ترسیم کرده است

لاشه را بردیم پای درخت توت شمیرانی چال کردیم. سال بعد، درخت غرق میوه بود. در باغ ما، هر وقت ماری کشته می شد، سهمی به درختی می رسید. نیروی مار در تن گیاه می دوید. این اعتقاد از راه دور می آمد. میان مار و باروری پیوند است. به چشم دراویدی، زن اگر نازا است، در زندگی پیشین کبرا کشته است. *Nagakkal* را در پای *Ficus religiosa* می گذارند. مکان را بارآور می کند. و زنان نازایی را که به آنجا روند. نقش سنگی دو کبرا *mana* بارورکننده شیره درخت را نیرو می دهد. *mana* زن را بارور می کند. در *Telougou* جفت جنین گاو را پای درختان میوه چال می کنند. دراویدی ها جفت جنین گوساله را به شاخه درخت باتیان می آویزند تا گاو مادر شیر داشته باشد و باز هم زاد و ولد کند.<sup>۱</sup> غایت این کار، که یک *nite* جادویی است، به چنگ آوردن *rasa* است، انرژی کیهانی ذخیره در آب، و منشأ باروری. آنچه در لوتوس است که خاستگاه جهان زندگان است.

مادر در اطاق آبی مار دید. در اساطیر *Huarochini* زن مرد توانگری به نام *Anclucocha* تن به زنا در داد. پاداش گناه این شد: ماری در خانه زیبایشان مقام کرد. نه، مادر من پاک بود. و همیشه پاک ماند. مادر می توانست مثل *Renuka* با دست هایش آب برای شوهر ببرد. به شوهر وفادار بود: آب در دست هایش جامد می شد. مادر دشمن مار بود: مار را باید کشت. حرفش کفرآمیز هم می شد: خدا بیکار بود این جانور را خلق کرد؟ مادر، که نواده *لسان الملک* است، زبان آداب مذهبی و اساطیر را بلد نبود. از *pradakshina*

۱. در ابتدا به جای «و باز هم زاد و ولد کند» نوشته شده: «و بجه های بیشتر بیدا کند».

حرفی نشنیده بود. برایش نگفته بودند که زن هندی شیر و تخم مرغ و موز برای کبرا می برد تا کبرا باران بیاورد و رونق کارها و شفای بیماری پوست. و کبرا ایزد باران و برکه‌ها و رودخانه‌هاست و مادر Auguste در معبد آپولون از مار آبتن شد. و زنان یونانی پیش مار اسکولاپ در لنگرگاه Epidaurae می رفتند تا آبتشان کند. مادر من نیازی نداشت. پنج شکم زاییده بود. زیاد هم بود. دیگر وسوسه Murugan خدای پوستین پوش شکار که حلقه مروارید روی سینه اش را شاعر به پرواز لکک‌ها تشبیه می کند، در او بی اثر بود. مار به اطاق آبی آمد. و ما رفتیم. دیگر در اطاق آبی فرش نبود. صندوق مخمل نبود. لاله و آینه نبود. هیچ چیز به خالی اطاق چنگ نمی زد. اطاق آبی خالی بود مثل روان ناثویست. می شد در آن به «آرامش در تهی» رسید. به التکینه رسید. هیچ کس به اطاق آبی نمی رفت. من می رفتم. اطاق آبی یک اطاق معمولی نبود. مفز معمار این اطاق در «ناخودآگاهی گروهی» نقشه ریخته بود. خواسته بود از تضادهای درونی بگذرد و به تمامی خود برسد: individuation. به قدرت می شود به روانشناسان گوش کرد. آن هم روانشناسی quantitative امروز. ادراک مکانیک دارند.

راجع به آینه

مقدمه بر میتولوژی، ص ۲۷

طاق آبی چارگوش بود. اما طاق ضربی آن مدور بود. از تو، گوشه‌های سقف زیرگچ‌بری محو بود. اطاق آبی یادآور Ming l'ang بود که خانه تقویم است. و کائنات<sup>۱</sup> را در خود دارد. قاعده اش مربع است که سمبول زمین است، و بامش به شیوه آسمان گرد است. سنتز زمان و مکان است. هرم خنوپس هم هردو استعاره زمان و مکان را

تاریخ جادو، ص ۱۳۳

شرح دوم

۱. بالای واژه «کائنات» نوشته شده، «Univers».



میرزا محمد قاسم لسان الملک

چہرہ لسان الملک بہ قلم سپہری

دربار دارد. اما در هرم، مثلث تجسم زمان است. به آمیزه مربع و دایره برگردیم. مغانی که برای سنایش مسیح رفتند، در شهر ساوه در مقابری آرمیده‌اند «که بناشان در پایین مربع است و در بالا مدوره» (به گفته مارکو پولو). شهر رومولوس را Roma quadrata گفته‌اند. اما شیار خیش رومولوس دایره بود و رُم مربعی بود در دایره. «اورشلیم آسمانی» بر دایره استوار بود. وقتی که در پایان دور تسلل «از آسمان به زمین» فرود آمد شکل مربع به خود گرفت. شاهان قدیم چین برای اجرای آداب مذهبی لباسی به تن می‌کردند که در بالا مدور بود و در پایین مربع. پرگار که برای ترسیم دایره به کار می‌رفت با آسمان رابطه داشت و گونیا که به کار رسم مربع می‌خورد با زمین، در... چین مکان مربع است. زمین که مربع است به مربع‌ها قسمت شده است. دیوارهای بیرونی قلمرو شاهزادگان و باروهای شهر باید به شکل مربع درآیند. دشت‌ها و اردوگاه‌ها<sup>۱</sup> مربعند. اهل طریق<sup>۲</sup> با حضور خود مربعی می‌ساخته‌اند. قربانگاه خاک پشته خاک مربعی بود. مقدس بود. و تجسم تمامیت امپراطوری بود. هنگام کسوف و خسوف، مردم به اضطراب می‌افتادند. گفتم بیم خرابی می‌رفت. رعایا به مرکز میهن می‌شتافتند و برای رهایی‌اش مربع‌وار به هم می‌آمدند. مکان مراسم دینی<sup>۳</sup> yuchi شمال آمریکا مربع است. و این مکان سمبول زمین است. در سیستم جهان<sup>۴</sup> dogonهای افریقا پشت بام مربع است، و یادآور آسمان است. زمین کشت

تاریخ جادو، ص ۱۹۲

توضیح روشن‌تر راجع به رُم

مربعی است، در متن  
مطلقاً بروج (بگ دایره)

۱. بالای واژه «اردوگاه‌ها» نوشته شده، «camps»

۲. بالای «اهل طریق» نوشته شده «fidèles»

۳. بالای «مراسم دینی» نوشته شده، «rituel».

۴. بالای واژه «جهان» نوشته شده، «monde»

مربع است، و شبیه پوشش مردگان چارخانه است. بام‌های آفتابزده  
خانه‌ها مربع‌های سفیدند. و حیاط‌های سایه‌پوش مربع‌های سیاه.  
حصیر زیر پای کوزه‌گر مربع است. و همشکل پوشش مردگان  
است. دهکده با نقشه مربع خود شبیه آدمی از شمال به جنوب دراز  
کشیده است.



برگردیم به دیار خود: شارستان هزار دروازه جابرسا و جابلقا در «دیار شهرهای زمرد» (همان قاف، همان اقلیم هشتم) صورت مربع دارد. جابرسا شهری است در جانب مغرب لیکن در عالم مثل، منزل آخر سالک است. جابلقا شهری است به مشرق لیکن در عالم مثل، منزل اول سالک باشد به اعتقاد محققین در سعی وصول به حقیقت. کف اطاق آبی از کاهگل زرد پوشیده بود: زمین یک مربع زرد بود. کاهگل آشنای من بود. پوست تن شهر من بود. چقدر روی بام‌های کاهگلی نشسته بودم، دویده بودم، بادبادک به هوا کرده بودم. روی بام، برآمدگی طاق‌های ضربی اطاق‌ها و حوضخانه چه هوسناک بود. برجستگی‌ها یک اندازه نبود. چون اطاق‌ها یک اندازه نبود. حوضخانه هم طاقی بلندتر داشت. سطوح هموار بام در یک تراز نبود: ساختمان در سراشیب نشسته بود. در تمامی بام، هیچ زاویه‌ای تند نبود. اصلاً زاویه‌ای در کار نبود. در مهربانی، الفت عناصر هیچ سطحی خشن نبود. با سطح دیگر فصل مشترک نداشت. سطح دیگر را نمی‌برید. خط فدای این آشتی شده بود. بام، هندسه مذاب بود. باشلارکه از *rationalité du tiol* حرف می‌زند، اگر بام خانه ما را می‌دید حرف دیگر می‌زند.

در پست و بلند بام وزشی انسانی بود. نفس بود. هوا بود. اصلاً فراموش می‌شد<sup>۱</sup> که بام پناهی است برای «آدمی که از باران و آفتاب بیم دارد». روی بام، همیشه پا برهنه بودم. پابرهنگی نعمتی بود که از دست رفت. کفش ته‌مانده تلاش آدم است در راه انکار هبوط. تمثیلی از غم دورماندگی از بهشت. در کفش چیزی شیطانی است. مهمه‌ای

در اینجا اشاره کنم به هفت قدم بودا که لونس مانع نساس پای او با زمین است.

۱. در ابتدا به جای «فراموش می‌شد» نوشته شده «بادت می‌رفت».



است میان مکالمه سالم زمین و پا. من اغلب پابرهنه بودم. و روی بام، همیشه زیرپا، زبری کاهگل جواهر بود. ترنم<sup>۱</sup> زبر بود. (حالا که می نویسم، زبری آن روزهای کاهگل پایم را غلغلک می دهد.) تن بام زیرپا می تپید. بالا می رفتم، پایین می آمدم، روی برآمدگی های دلپذیر می نشستم و سر می خوردم<sup>۲</sup>. پشت بام تکه ای از...<sup>۳</sup> بود. در حرکاتم زمان نبود. بودن جلوتر از من بود. زندگی نگاهم می کرد و گیجی شیرین بود<sup>۴</sup>.

وقتی که از برآمدگی بزرگ بام، که طاق ضریبی حوضخانه بود، چهار دست و پا بالا می رفتم، باورم می شد که از یک پستان بزرگ بالا می روم. این پستان مال تنی بود که به چشم آن روز من، در ابعاد فضا جا نمی گرفت. اگر همه تن خود را به من نشان می داد میهوت می ماندم. شاید دچار آن خیرگی می شدم که ارجونای بهاگاوادگیتا در برابر آن دگردیسی بی مانند<sup>۵</sup> کریشنا داشت. خیرگی ترسناک و دلپذیر و بی همتا.

در صورت نگاری<sup>۶</sup> هند، زن هندی وقتی که می خواهد دست به شرمگاه خود برد تا پوشش آن را نگه دارد، دست چپش را می برد. بچه اش را در سمت چپ بدن به بر می گیرد. روی تکه ستونی از ماتورا (Mathūra) مادری با پستان چپ به بچه شیر می دهد. به چشم هندی هر سمت بدن استعاره ای داشت. به چشم یونانی و مصری قدیم هم. زن

شرح دم

۱. در ابتدا به جای «ترنم» نوشته شده «لطافت».

۲. در ابتدا نوشته شده: «بالا رفتن، پایین آمدن، روی برآمدگی های دلپذیر نشستن و سر خوردن».

۳. سه نقطه از مؤلف است.

۴. در ابتدا به جای «و گیجی شیرین بود» نوشته شده: «و سرگیجه شیرین می گرفت».

۵. در ابتدا به جای «بی مانند» نوشته شده «یگانه».

۶. بالای واژه «صورت نگاری» نوشته شده «iconographie».

ایرانی چپ‌وراست نمی‌فهمد. نباید میان خوردمان دنبال آن معانی بگردیم. برآمدگی بام حوضخانه تکه‌ای بود از یک‌تمام. روی این تکه، میدی نداشتم. دست پاچه نبودم. نگاهی مرا نمی‌پایید. من بوه و کاهگل خواهشناک<sup>۱</sup>. چیزی براین خلوت پاک مشرف نبود، مگر آبی آسمان. شب‌های داغ تابستان، وقتی که خودآگاهی آدم ذوب می‌شد، روی بام می‌خوابیدیم. و در پشه‌بند. دور و ور را آب می‌پاشیدیم. بوی کاهگل تا ته خواب‌هایم می‌دوید. غرائزی را گیج می‌کرد.

کف اطاق آبی، گفتم، از کاهگل زرد پوشیده بود. مربع زرد بود. در شوب‌ها کاراسیمها (Subhakarasiṃha) کاراکتر ه مربع است و زرد است. در چین، قربانگاه خاک که تلی مربع بود، از خاک زرد پوشیده بود. و زرد در آن دیار رنگ زمین است. رنگ زرد و زمین آسان کنار هم نشسته‌اند. بزرگی از میان دوگن‌ها (Dogons) درگفت و گویی ماندنی می‌گوید: «در ابتدا، لباس‌ها سفید بود، رنگ پنبه بود. پس، آدم‌ها از پریده رنگی و شبیه پارچه بودن به هراس آمدند. پارچه را به رنگ زعفرانی درآوردند، به رنگ خاک، تا با خاک خود همانند شوند». در شرح زندگی Patrick مقدس، نوشته قرن پنجم میلادی، اشاره‌ای است به این که موسی هشت رنگ در لباس روحانی هارون نهاد. باید این هشت رنگ را، که همه روزه نقش‌اند، در جامه‌های روحانی ما پیداکنند. پس آمده است: «چون کشیش به رنگ زرد نگاه کند، درمی‌یابد که جسمش چیزی جز خاک و غبار نیست: هیچ غروری نباید در دلش پدید آید». بنابه اساطیر Muisca مردها را با خاک زرد آفریدند (وزن‌ها را با یک گیاه). را تناسامبهاوا (Ratnasambhava)

یوتن LVI

نفر چینی، ص ۸۱

چه می‌دانم؟ ص ۹۰

The Oxford Dictionary:  
KHAQ. Dust -  
Coloured dull-yellow  
...(Hindustani, dusty).

۱. در ابتدا به جای «کاهگل خواهشناک» نوشته شده «پستان بزرگ کاهگلی».

خاک زرد آفریدند (و دارد. رنگ‌ستی و تمثیلی زمین زرد است، که در صفای کامل خود در فلز گرانبها (طلا) و یا در گوهر (ratna) می‌درخشد. و همان کیمیاست (cintamani)

و نظامی هم به طلاهای زمین نگاه می‌کنند: زمین چون زر و آب چون لاجورد.

هرمان نت، ص ۱۶۵

اما زرد. این رنگ، به گفته پرتال (F. Portal)، هم نشان پیوستگی به حق بود و هم آیت زنا. به چشم یونانی، سیب طلا هم کنایه از سازش و عشق بود و هم ناسازگاری و فرجام بد: آتالانتا (Atalanta) سیب‌های زرین باغ هسپریدها (Hesperides) را به چنگ آورد. پس تبارش بر باد رفت. در آیین مسیح، رنگ زرد، که وقتی آیت سرور بود، رنگ رشک و خیانت شد. رنگ لباس یهودا شد در پرده‌ها. در گوگول، رنگ زرد می‌ترساند. از نمایشنامه شب‌ها در ده تا تاراس بولیا زردی زیاد می‌شود تا در جلد دوم ارواح مرده مصرف زرد به اوج می‌رسد. در کار الیوت زرد همسایه گناه است:

*"Sitting along the bed's edge, where  
You curled the paper from your hair  
On clasped the yellow soles of feet  
In the palms of both soiled hands."*

باشو، خیلی دور از الیوت، به همسازی صوت و چشمه صوت گوش می‌دهد: «فتاری با صدای زرد فرزندش را می‌خواند.»  
گوته، Farbentehre، که رنگ را رنج نور می‌داند، درباره رنگ زرد صفت edel و unedel را به کار می‌برد. در جزیره Nias لوالانگی (Lowalangi) که خدای<sup>۱</sup> برتر است و به جهان برتر وابسته است،

مراجعه کن

۱. بالای واژه «خدای» نوشته شده، «divinité».

مظهر نیکی و حیات است. و رنگ‌هایش زرد و طلایی است. در هند دراویدی، در مراسم آیینی ازدواج، خواهر داماد یک سینی به سر می‌برد که در آن مایعی است زرد: mangallanni آمیزه‌ای از آب و زعفران و آهک کشته. رنگ زرد مالگالتانی نشان سرور و کامیابی است. شکوه زرد در سومین روز باردو تودل ( Bardo Thödol ) تماشایی است: «در سومین روز، صورت ناب عنصر خاک چون فروغی زرد می‌تابد. همزمان، از قلمرو زرین جنوب، شکوه راتناسامبهاوای فرخنده سر می‌زند، با تنی زردفام و گوهری در کف، بر تخت اسب پیکر، در آغوش ماماکی (Mamaki)، مادر الهی. سرچشمه ناب و ازلی<sup>۱</sup> ادراک به‌سان پرتو زردفام حکمت مساوات می‌درخشد...».

اساس عرفان بت. ص ۱۶۵

روی هر دیوار اطاق آبی، درست در میان، یک طاقچه بود. تنها پنجره اطاق در طاقچه دیوار شمالی بود. همه زمینه طاقچه را گرفته بود. هر طاقچه درست در یکی از جهات اصلی بود. اطاق آبی یک ماندالا بود. این را دیر فهمیدم. اطاق آبی نمایش تمثیلی عالم و کالبد انسان بود. صحنه درام تفرقه‌پذیری و بازیابی وحدت بود. راهنمای رستگاری بود. جای بیدار شدن خودآگاهی رهاننده بود. معمار اطاق آبی در شالوده‌ریزی، نه طناب سفید به کار برده بود نه طناب رنگارنگ پنج لا. صدایی که از زمان‌های دور در ناخودآگاهی او پنهان شده بود به دست او فرمان داده بود. از واجرایانا (Vajrayana) حرفی نشنیده بود. به هند و بت نرفته بود. چشمش به زیکورات‌های بابل و آشور نیفتاده بود. حتی از نقشه کاخ‌های

شرح بیشتر

۱. در ابتدا به جای «ارلی» نوشته شده «نخبن»

شاهان قدیم ایران خبر نداشت. معمار اطاق آبی سلامت فکر و عمل را نشان داده بود. مثل «ارشیتکت» امروز دچار بیماری عقلی غرب نبود. کشف و شهود راهنمایش شده بود.

طاق آبی خالی افتاده بود. هیچکس در فکرش نبود. این *mysterium magnum* پشت درختان باغ کودکی من قايم شده بود. اما برای من پیدا بود. نیرویی تاریک مرا به اطاق آبی می برد. گاه میان بازی، اطاق آبی صدایم می زد. از همبازی ها جدا می شدم، می رفتم تا میان اطاق آبی بمانم. و گوش بدهم. چیزی در من شنیده می شد. مثل صدای آب که خواب شما بشنود. جریانی از سپیده دم چیزها از من می گذشت<sup>۱</sup> و در من به من می خورد. چشم چیزی نمی دید: خالی درونم نگاه می کرد. و چیزها می دید. به سبکی پر می رسیدم. و در خود کم کم بالا می رفتم. و حضوری کم کم جای مرا می گرفت. حضوری مثل وزش نور. وقتی که این حالت ترد و نازک مثل یک چینی ترک می خورد، از اطاق می پریدم بیرون. می دویدم میان شلوغی اشکال. جایی که هر چیز اسمی دارد. طاقت من کم بود. من بچه بودم. اطاق آبی در همه جای کودکی ام حاضر بود. وارد خواب هایم می شد. خیلی از رؤیاهایم در طاقچه هایم خاموش می شد. اطاق آبی با اطاق های دیگر خانه فرق داشت. در ته باغ تنها مانده بود. انگار تجسد خواب یکی از ساکنان ناشناس خانه ما بود. خوب شد در آن مار پیدا شد. وگرنه همان جا می ماندیم. و زندگی مایایی ما قضایش را می آلود. اگر می ماندیم، باز هم خوابگی پدر و

متفیزیک سکس، ص ۲۰۲ مادر زیر سایه Lustprinzip تکرار می شد. و نه در هوای *lumo* پدرم

در فضای دلفریب  
mama - papa

۱. در ابتدا به جای «از من می گذشت» نوشته شده «می آمد»

کسی نبود که بر بیندو (bindu) چیره شود. و مادرم چیزی نبود جز ساداراننی (sādharaṇi). ۳۲۰

اطاق آبی ماندالا بود. من راحت به درون این ماندالا راه یافته بودم. درامی در هوای شعائر مذهبی صورت نگرفته بود. در آستانه در شرقی ماندالا (در شرقی اطاق آبی) چشم مرا بسته بودند تا گلی در ماندالا پرت کنم. اما با چشم باز پرتاب کرده بودم: بهارها یادم هست، گاه یک گل مخملی می‌کندم و میان اطاق آبی پرت می‌کردم. نمی‌دانستم چرا.

من هیچ وقت ظرفی روی «نقشه الماسی» اطاق آبی نگذاشتم و Tucci, p. 37

هرگز شاید آواهاانا (āvahana) نبودم. اطاق آبی نشنیده بود که بگویم: Tucci, p. 90

«آم، من از جوهر الماسی جسم همه تاناگاتاها (Tathāgatas) ساخته شده‌ام. من از جوهر الماسی روان<sup>۱</sup> همه تاناگاتاها ساخته شده‌ام.» Tucci, p. 37

و پیداست که هیچ‌گاه ذات من با ذات تاناگاتا یکی نشد. و کایوالیا Tucci, p. 27

(Kaivalya) از دست‌رسم دور ماند. کودک حقیر پرورده ما با کجا و حضور دیرباب پوروشا کجا. اما من در اطاق آبی چیز دیگری می‌شدم. انگار پوست می‌انداختم. زندگی رنگارنگ غربزی‌ام بیرون، در باغ کثرت، می‌ماند تا من برگردم. پنهانی به اطاق آبی می‌رفتم. نمی‌خواستم کسی مرا بباید. عبادت را همیشه در خلوت خوابسته‌ام. هیچ وقت در نگاه دیگران نماز نخوانده‌ام (مگر وقتی که بچه‌های مدرسه را برای نماز به مسجد می‌بردند و من میانشان بودم). کلمه «عبادت» را به کار بردم، نه من برای عبادت به اطاق آبی نمی‌رفتم. اما میان چاردیواری‌اش هوایی به من می‌خورد که از

۱. بالای واژه «روان» نوشته شده «spirit».

جای دیگر می آمد. در وزش این هوا غبارم می ریخت. سبک می شدم. پر می کشیدم. این هوا آشنا بود. از دریاچه های محرمانه خواب هایم آمده بود تو.

اما صدایی که از اطاق آبی مرا می خواند، از آبی اطاق بلند می شد. آبی بود که صدا می زد. این رنگ در زندگی ام دویده بود. میان حرف و سکوتم بود. در هر مکثم تابش آبی بود. فکرم بالا که می گرفت آبی می شد. آبی آشنا بود. من کنار کویر بودم. و بالای سرم آبی فراوان بود. روی زمین هم ذخیره آبی بود. نزدیک شهر من معدن لاجورد بود. روی کاشی ها، آبی ها دیده بودم. در تذهیب قرآن ها، لاجورد کنار طلا می نشست. با لاجورد، مادرم ملاقه ها را آبی می کرد. و بند رخت تماشایی می شد. نزدیک عید، تخم مرغ ها را با سبوسه ها آبی می کردیم. این گل چه آبی ثابتی می داد. در کشتزارهای دشت صفی آباد چقدر bleu<sup>۱</sup> بود. آبی اش محشر بود. هنگام درو، دهقانان روسی اولین دسته چاودار را با تاجی از این گل می آراستند، و پیش تمثال مقدس<sup>۱</sup> می نهادند. می دانستند در شدت خشکسالی، این گل های آبی کوچک چه نوشابه سرشاری به زنبورهای عمل می بخشند. سلوخین (Soloukhin) به همسایگی سودمند چاودار و این گل ها پی برد.

زندگی مرموز گیاهان،  
ص ۲۲۵

باغ ما پر از نیلوفر آبی می شد و جا به جا گل های آبی کاسنی. نگین انگشتر مادرم آبی بود. فیروزه بود، از جنس ریگ های ته جویبارهای بهشت شاداد. فیروزه اش بواسحاقی بود. انگشتر همیشه در انگشت مادرم بود. می گفتند فیروزه سوی چشم را زیاد

۱. بالای «تمثال مقدس» نوشته شده «l'icone».

می کند. جلوگیر چشم بد است. نازایی را از میان می برد. عزت می آورد. صواب نماز را صد چندان می کند. سنگ مقدس است. و این سنگ نقشی دارد در چیرگی نور بر ظلمت: در اساطیر از تک‌ها، خدای آفتاب رزمنده‌ای است که هر صبح با سلاح خود - مار فیروزه‌ای - ماه و ستارگان را از آسمان می راند. و رنگ فیروزه‌ای مقامی بلند دارد. در بارود نباید از نور فیروزه‌فام ترسید: «پس، از این فروغ فیروزه‌گون با آن درخشش ترسناک و خیره‌کننده و سهمناک پروا مدار، هول مکن، زیرا که فروغ راه برتر است: تَلالُوْ تاناگاتاهاست، حکمت عالیة عالم مثل است...». آکشبها (Akshobhya) دارنده معرفت، به رنگ فیروزه است. هروکا (Heruka)، خدای بودایی شهره عام، تنی هم‌رنگ فیروزه دارد: «در میان نیلوفر آب، برمسند خورشیدی، نیک اختر شری - هروکای فیروزه‌فام است...».

مذهب برهمن آمریکا،  
ص ۶۵

Tucci, pp. 17, 18

«همزمان از لاجوردین فلز و شرفی سعادت. و اجراسانوا. آکشبهای نیکبخت با پیکر نیلی‌فام سر برمی‌زند...» (اساس عرفان تبت، ص ۱۶۲)

Tucci, p. 58

Tucci, p. 73

تماشای آبی آسمان تماشای درون است. رسیدن به صفای شعور است. آبی، هسته تمثیل مراقبه و مشاهده است. نور حکمت رفیع دارماداتو (Dharmadhātu) است. که همان یک آبی تابناک از دل وروکانا (Vairocana) برمی‌خیزد. نور آبی آسمانی حکمت دارما - داتو هم عنصر ناب خودآگاهی است و هم تمثیل نیروی نهفته «تهی بزرگ».

اساس عرفان تبت  
صص ۱۶۱، ۱۶۲

در مصر قدیم هم آبی نشانه حکمت بود. نیو (Nebo)، خدای علوم کلده، آبی بود. در جای دیگر، درسی یراتوادا، بازهم رنگ آبی همجوار دانایی است: در پرستشگاه کوگی‌ها و کسانی که دانش بیشتر دارند، در سمت چپ، که به رنگ آبی روشن است، می‌نشینند.

رنگ، چه می‌دانم؟ ص ۸۹

تاریخ جادو، ص ۹۱



لاجورد (lapis - lazuli) تمثیل مرتبه‌ای<sup>۱</sup> آسمانی و فوق انسانی است. زمین بهشت‌آمی تابا و آمی تاپوس، خدایان نور و زندگی بی‌پایان، از لاجورد است.

Tucci, p. 45

مایاها روز هفتم نخستین ماه سال، به همه کارافزارها و تیرهای خانه‌ها رنگ آبی مقدس می‌زدند تا وقف کاربرد تازه‌ای شوند. در ماه مارس، برای خدای خورشید، یک حرم کوچک پله پله آبی رنگ به نام «نردبام خورشیدی» می‌ساختند تا آسان به آسمان بالا رود. در طبیعت آبی‌ها ساخته می‌شود: بسیاری از باکتری‌ها ماده رنگی می‌سازند و در فضای اطراف خود پخش می‌کنند: باسیل پیوستنیایک محیط خود را آبی می‌کند. باسیل شیر آبی خود را آبی می‌کند. نمک معدنی آبی که ارمغان دریاهاى قدیمی است، آبی خود را مدیون امواج رادیو آکتیو است. وگرنه قرمز بود، قهوه‌ای بود خاکتری بود. و یا بی‌رنگ بود. vivianite که فسفات آهن دار است و سفید است، پس از اکسیداسیون آبی می‌شود. لازولیت که درخود آهن دارد به رنگ آبی شدید درمی‌آید. آدم‌ها هم آبی می‌سازند: Guimet کربنات دوسود و گوگرد و کولونان را به هم آمیخت و آبی outremer را ساخت که هرگز جانشین خوبی برای لاجورد نایاب قدیم (lapis lazuli) نشد. و بیماری خود را شهره کرد: Thénard. maladie de l'outremer با فسفات کبالت، آبی کبالت را ساخت. سیانور آهن آبی پروس شد. و استانات کبالت. آبی Carver. caeruleum، دانشمند شیمی گیاهی، از تپه‌های آلاباما صدها رنگ طبیعی به دست آورد. میان آنها یک ماده کمیاب به رنگ آبی شدید بود. مصرشناسان در

مذاهب یونان آمریکا،  
ص ۱۰۳

رنگ، چه می‌دانم، ص ۵۲

رنگ، چه می‌دانم، ص ۲۶

رنگ، چه می‌دانم، ص ۲۳

Langlais, p. 237

۱. بالای واژه «مرتبه‌ای» نوشته شده «*aplus*».

زندگی مرموز گیاهان،  
ص ۱۳۸

این ماده رنگی، آبی عجیب گنجینه مقبره توتان خامون را بازشناختند. در چارچوب علائم نسب، آبی دادگری بوده است، و فروتنی، و وفاداری، و پاکدامنی، و شادی، و درستی، و آوازه نیک، و عشق و خوشبختی جاودان. و میان چیزهای خوب دنیوی، زیبایی، نرمی، اصالت، پیروزی، استقامت، ثروت، تیزبینی و آسایش را می‌رسانده است. طبق متون کهن بودایی، از میان سی و دو امتیازی که یک بزرگ مرد باید دارا باشد، یکی داشتن چشمان نیلی است (abhinilancetra)

رنگ، چه می‌دانم؟، ص ۹۵

آبی میان رنگ‌هایی بود که موسی در لباس<sup>۱</sup> هارون نهاد. و باید در لباس کشیش امروز باشد. «آبی به او [به کشیش] فرمان می‌دهد که لذات دنیوی را از دل براند». در زمینه تمثیل مذهبی رنگ، آبی که رنگ آسمان است. برای جشن‌های فرشتگان پذیرفته شد. و گاه کشیشان آبی را در گورستان‌ها به مثابه رمز آسمان‌ها به کار بردند. کلیسای انگلیس<sup>۲</sup>، که سنت ساروم (sarrum) را دنبال می‌کند، آبی را نشانه امید، عشق به امور الهی، صداقت و پرهیزگاری می‌داند. و آبی کم‌رنگ را آبت صلح، آگاهی، دوران‌دیشی مسیحی و عشق به جمال. در عرایس الجواهر آمده است: «مشاهده فیروزه روشنایی چشم بیفزاید. پس در داروهای چشم به کار دارند». و فیروزه با خود داشتن به فال نیکو دارند، و گویند هر که با خود دارد بر خصم فیروزی یابد. رسم شاهان قدیم چنان بوده است که چون آفتاب به حمل شدی، اعنی سر سال نو، جواهر قیمتی حاضر کردند و در آن نگریستندی برای فال نیکو. و اجناس جواهر از

رنگ، چه می‌دانم؟، ص ۹۰

رنگ، چه می‌دانم؟، ص ۹۱

رنگ، چه می‌دانم؟، ص ۹۲

۱. بالای واژه «لباس» نوشته شده «Chasuble».

۲. بالای واژه «انگلیس» نوشته شده «anglicane».

یاقوت و زمرد و لؤلؤ و فیروزه در اقداح شربت انداختندی و به فیروزه میل بیشتر کردند. در همین کتاب از لاجورد سخن به میان است: «و اگر پاره‌ای از آنچ زرد رو بود با سرکه سوده بر ریش‌های کهنه کنند به غایت اسودمند بود». و تسوخ‌نامه ایلخانی از

عراض الجواهر، ص ۷۲

«خاصیت لاجورد» حرف می‌زند: «در اسهال سودا، هیچ دارو بهتر از لاجورد شسته نیست. و اصحاب مالیخولیا و کسانی را که خواب نیاید سود دارد. و سبب همین باشد که چون بر برگ چشم طلع‌کننده، مژه برویاند... و اگر در آن نظر کند دایمان کلال بصر را زایل کند و اگر بدان تخم کند صرع را دور کند و شیطین از او بگریزند». درمان رنگی بیماری‌ها را از قدیم می‌شناخته‌اند. کروموتراپی (chromotherapeutic) نامی تازه است. و ساخته فاوو دو کورمل (Faveau de courmelles) است. آب را در بطری آبی رنگ می‌کنند و چند ساعت در آفتاب می‌گذارند. ارتعاشات رنگ آبی در آب می‌نشیند. این آب آبی‌دار مسکن اعصاب است. تب‌بر است. جلوگیری بیرون‌شد است. شفابخش بیخوابی و دل‌درد است. گندزد است. بندآور است. فرح‌بخش است. درمان ده‌آماس چشم است. آرام‌کننده سوختگی است. برطرف‌ساز ورم راست روده است. کاری در بهبود ورم لثه است. درمان‌بخش لک‌دیدگی دردناک و افزایش عادت ماهانه، و درد دندان است. در صرع و گواتر چاره‌ساز است.

نانوروپاتی، ص ۱۴۷

یوگا که هر نیروگاه تن آدم را با یکی از رنگ‌ها هم‌سازتر می‌بیند، گلو و تیروئید را جای جذب رنگ آبی می‌داند. پی‌یراکوس (Pierrakos) روان‌پزشک یونانی، از هاله انرژی (aura) اطراف تن آدم عکس گرفت. و هاله‌ای آبی دید. رایشن باخ (Reichenbach) انرژی

نانوروپاتی، ص ۱۷۸

زندگی مرموز گیاهان.

رنگ هوای روشن گرد بدن را با حال و مشرب و سیرت انسان وابسته می‌بیند: هاله اهل فکر، طلایی است. در شرارت، سبز سیه‌فام است. در عشق آبی است. اُفتردینگن (Ofterdingen) صورت معشوقه را در جام گل آبی دیده است. پیوستگی خود و ماتیلدا را، در زادگاه الهی، زیر شط آبی زمان به خواب می‌بیند. آبی رنگ اصلی رمان نوالیس است: «در کتاب من همه چیز آبی است». به چشم او، آسمان آبی و رنگ آبی تمثیل وحدت ازلی است. هولورلین که در سرودهایش<sup>۱</sup> همان تم را دارد، آبی را در یک شعر تماشایی می‌ستاید: In lieblicher bläue. نروال از گل آبی فراموشم مکن حرف می‌زند. مقلد او، نویسنده سطحی ایرانی، از نیلوفر کبود. رمبو رنگ آبی را به حرف صدادار O می‌دهد. و کاندنیسکی به دایره. خیمه‌نر که در تاریکی صبح (manana oscura) به بلندی روشن‌بینی و جذبه می‌رسد و خدایش همان conciencia hoy azul است، روی دریا از خدای آبی خود حرف می‌زند: خدای امروز آبی، آبی، آبی، مردم آبی‌تر،

شرح دهم

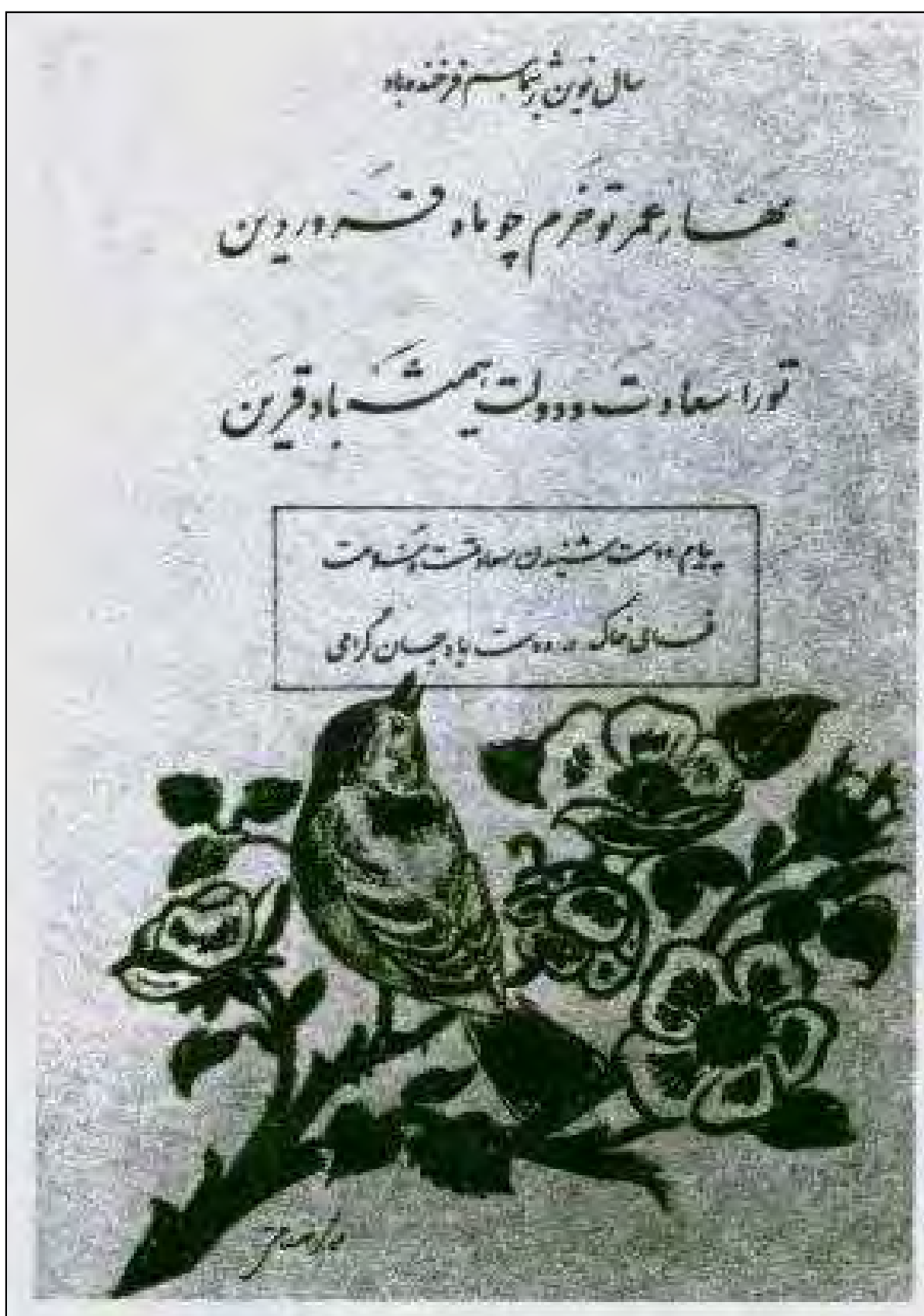
شبیخه خدای موگوئر آبی رنگ من...

خیمه نر، صص ۲۱۱، ۹۲

و در دریاست که به یک پایان آبی می‌رسیم: چتانیایا (chaitanya) که از شور مذهبی به عشق دیوانه‌وار (mahabhava) کشیده شد، یک روز در آبی دریا رنگ خدای خود کریشنا را باز شناخت، خود را به آب انداخت و غرق شد.

پایان ۵ ابان ۱۳۵۵

۱. بالای واژه «سرودهایش» نوشته شده «Hymnes».



یادگاری که معلم نقاشی سپهری در  
نوروز ۱۳۲۷ به وی اهدا کرده است.

## معلم نقاشی ما





سپهری در کارگاه نقاشی خود (خرداد ۱۳۴۸)

چند فرس :  
 نامه کهنه بزرگان  
 بزرگه

معدن نسی	آرشیست
تیم نسی	در
فان	درت
علا	طوکار
<hr/>	
تلف	خاندان
بغاب جی	بغاب پاکستان
غذا رسوز	سازو
<hr/>	
جوشن	علا
<hr/>	
در دیک	موت
فانها - ایرد	آب قاتی ایرد

قلم نسی : طراز سخن قلم سو



نقاش	نگارگر
چهره آرا	نقش بردار
چهره بردار	نقش جویند
سعد	نقش ساز
رخ بردار	نقشگر
رخ ساز	نقش طار
صدرنگر	نگارنده
رنگ آمیزنده	صدرت بخش
منظره ساز	نگار نگار
چهره طراز	نگار نگارنده
چهره گشت	صدرت ساز
چهره نگار	تلنگار
چهره نا	تلنگر
رستم	صدر نگار
بزرور	
برنده	
صدرت آرا	
طرح کس	
نقشبند	



سال اول دبستان بود. کلاس بزرگ بود. یک اطاق پنجدری. و روشن بود. آفتاب آمده بود تو. بیرون پاییز بود. دست ما به پاییز نمی‌رسید. شکوه بیرون کلاس بر ما حرام بود. سرهای ما تو کتاب بود. معلم درس پرسیده بود. و گفته بود: دوره کنید! نمی‌شد سر بلند کرد. تماشای آفتاب تخلف بود. دیدن کاج حیاط جریمه داشت: از نمره گرفته، دو نمره کم می‌شد.

ما دور تا دور اطاق روی نیمکت نشسته بودیم. میان اطاق خالی بود. و چه پهنه‌ای برای چوب و فلک. تخته سیاه بدجایی بود: ضد نور بود. روی چند شیشه را گرفته بود: نصف یک درخت را حرام کرده بود. با تکه‌ای از آسمان. نوشته روی تخته سیاه خوب دیده نمی‌شد: برگ، مرگ خوانده می‌شد. همان روز حسن «خوب» را «چوب» خوانده بود. و چوب خوبی از دست معلم خورده بود. جای من نزدیک معلم بود. پشت میزش نشسته بود. و ذکر می‌کرد. وجودش بطلان ذکر بود. آدمی بی‌رؤیا بود. پیدا بود زنجیره را نمی‌فهمد، خطمی را نمی‌شناسد، و قصه بلد نیست. می‌شد گفت هیچ وقت پرپرچه نداشته است. در حضور او خیالات من چروک می‌خورد. وقتی وارد کلاس می‌شد، ما از اوج خیال می‌افتادیم. در تن خود حاضر می‌شدیم. پره‌های ما ریخته بود. ابکار سرنگون بودیم.

ترکه روی میز ادامه اخلاق او بود. بی ترکه شمایل او ناتمام می نمود. و ترکه همیشه بود. حضور ابدی داشت. ترکه تنبیه، ترکه انار بود. که در شهر من درختش فراوان بود. ترکه، شلاق پای درخت انار بود. شلاقها را می بریدند تا زور درخت را نگیرند، شلاقه گل نمی کرد. میوه نمی داد. اما بی حاصل نبود. شلاق می شد. در تعلیم و تربیت آن روزگار، درخت انار سهم داشت. فراگیری محرک گیاهی داشت.

به گل نشستن، ذیل نشستن،  
دماغ

بعدها، من هم تنبیه را یاد گرفتم. ترکه زدن را در خانه مشق می کردم. باغ مادر بزرگ بود. و جای همه جور مشق، با ترکه پیش یک درخت می رفتم. و با خشونت می گفتم: «اوضاع طبیعی هندوستان» را بگو. و چون نمی گفت، ترکه بود که می خورد. به درخت دیگر می گفتم: «سار» را با چه می نویسند؟... گفتم: «صاد؟» و شلاق بود که می زدم. دلم می خواست هیچ کدام درس خود را حاضر نباشند. معلم کلاس ما هم تنبل پسند بود. کندذهنی جولانگاه سادیسم آموزشی او بود.

آن روز، سر من در کتاب بود. مثل همه بچه‌ها. ولی درس حاضر نمی کردم. از بر بودم:

سار از درخت پرید

آتش سرد شد

... تا آخر. میان عبارات کتاب هیچ رابطه‌ای نبود. کتاب، آلبوم پریشانی از کلمات و مفاهیم بود. شبیه مفرز منتقد امروز. و چنین بود همه کتاب‌های درسی ما. ولی ذهن من میان دو جمله پی در پی رابطه‌ای می جست. میان پریدن سار از درخت و سرد شدن آتش به شعر رابطه می رسید: در خانه ما، روبروی اطاق ظرف‌ها یک

درخت اقاچیا بود. اقاچیا لب آب روان بود. بهارها، گاه در سایه‌اش  
ناهار می‌خوردیم. و ناهار، گاه آش بود. دو عبارت کتاب به هم  
می‌پیوست. جان می‌گرفت. عینی می‌شد: کاسه آش داغ زیر درخت  
اقاچیاست. سار از روی درخت می‌پرد. به هم خوردن بال‌هایش آش  
را خنک می‌کند.

کتاب من باز بود. چیزی نمی‌خواندم. دفترچه‌ام را روی کتاب  
باز کرده بودم. و نقاشی می‌کردم. درخت را تمام کرده بودم. رفتم  
بالای کوه یک تکه ابر نشان بدهم، داشتم یک تکه ابر می‌کشیدم،  
رسیده بودم به کوه، که باران ضربه بر سرم فرود آمد، فریاد معلم  
بلند بود: «کودن، همه درس‌هایت خوب است. عیب تو این است که  
نقاشی می‌کنی». کاش زنده بود و می‌دید هنوز این عیب را دارم.  
تازه، نقاشی هنر است. هنر نفی عیب است. و نمی‌توان به کسی  
گفت: «عیب تو این است که هنر داری». جرأت داشتم به او بگویم  
کودن که نمی‌تواند همه درس‌هایش خوب باشد؟

من کتک خورده بودم. ولی چرا. نمره‌های من همه خوب بود.

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۲۶ شاگرد اول بودم. Cremieux «شاگرد اول کلاس» را نمونه یک

فرصت‌طلب و اهل ریا می‌داند. من از ترس شاگرد اول بودم.

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۳۰ Josiane تکالیف مدرسه خود را با سلیقه انجام می‌دهد، چون باور

دارد کاری بیهوده است. من کارم مرتب بود چون مرتب بار آمده

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۳۰ بودم. پریشانی مرا می‌ترساند. و هنوز هم می‌ترساند. Lati

دفترچه‌های کثیف داشت. تکالیف مدرسه را سرهم‌بندی می‌کرد.

چون در این کار اجبار می‌دید. من نظم را از کف نمی‌دادم. خطا را

هم منظم مرتکب می‌شدم. تکلیف مدرسه من مرتب بود. مثل

طاقچه‌ای که در اطاق پنجدری خانه داشتم. و شبیه همه اطاق‌هایی

- که درشان زیسته‌ام. همیشه دربارهٔ اطاق من می‌شد گفت: «انگار بودیم‌دن، جلد اول، ص ۳۸۵ خانقاه‌دن است»<sup>۱</sup>.
- در مدرسه تنها یک‌بار چوب خوردم. آن هم به جرم نقاشی. من تنبیه را باور دارم. تنبیه بیدار کردن است. چوب را باید خورد و روشن شد. «چور استاد» را باید کشید و راه را یافت. *ferula* و *scutica*
- آموزش و پرورش، ص ۱۸۵ در اختیار معلم روم قدیم بوده است. اوسنیوس ترکه و شلاق را ابزارهای لازم آموزش می‌شناسد. *Libanios* می‌گوید ترکه را باید گرداند و درس را آموخت. *Kottalos* طفل گریزپا، بیهوده معلم را به خداوندان هنر قسم می‌دهد: تا دم فرو نیندد شلاق می‌خورد. «قلب کودک معلو از شیطنت و سرکشی است ولی ترکهٔ استاد آنها را از قلبش بیرون می‌راند.» معلم آتنی قرن چهارم (?) اهل تنبیه بود. در آموزش و پرورش، ص ۹۱
- آموزش و پرورش، ص ۹۲ مدارس آتن چوب و فلک بود. شاگرد عبارتی را در قرائت می‌انداخت، به شلاق بسته می‌شد. در عصر ایمان هم تنبیه با ترکه بود. جوان اسپارتی فرمانبرداری را در سایهٔ شلاق می‌آموخت. آموزش و پرورش، ص ۹۰ و ۲۲
- ضربه اگر بیدار کند همیشه رواست. خشونت چاشنی پرورش نیست، عنصر سازندهٔ آن است. حتی ارسطو که تنبیه بدنی را روا نمی‌داند شیوهٔ پرورش را خشن می‌خواهد. پلوتارک ترس از تنبیه را یارمند آموزش می‌داند. و از پدر می‌خواهد در پرورش کودک گاهی به نرمی گراید و گاه به خشونت. چیزی که نجم رازی از مراد چشم دارد: «و چون مرید در قبض باشد به تصرف ولایت بار قبض از او بردارد و او را بسط بخشد، و اگر در بسط زیادت فرارود، قدری قبض بر وی نهد و بسط از وی بستاند». تنبیه بیدار می‌کند. همه برگزیده
- آموزش و پرورش، ص ۱۳۵ آموزش و پرورش، ص ۱۳۵ مرصادالعباد، ص ۳۲۶

۱. در ابتدا آمده است: «و انگار صومعهٔ دن است»

## سهراب سپهری . ۴۸

- نیتند. همه ابراهیم ادهم نیستند که در صحرا آواز «انتبه» بشنوند. هم او تذکره فالولیا، ص ۸۸
- نزدیک مگه چند سیلی می خورد. خود را سزاوار آن چند سیلی می یابد. تذکره فالولیا، ص ۹۱
- و به کام خود می بیند. داستان معلم «ترشروی تلخ گفتار بدخوی مردم آزار گدا طبع ناپرهیزگار» را که سعدی در دیار مغرب می بیند در گلستان خوانده ایم. از «هیت ولایت شیخ» و ادب و سرسپردگی مرید حرف ها شنیده ایم و پی برده ایم که مراد «باید که با هیت باشد، تا مرید را از وی شکوهی و عظمتی و هیتی در دل بود، تا در غیبت و حضور مؤدب باشد...» و دانسته ایم که مراد باید «مرید را نرنجاند مگر به قدر ضرورت تأدیب». راما کریشنا به ما آموخته است که برترین مقام را آن گورو دارد که اگر نیازی دید، به یاری زور مریدان را به راه آورد. خشونت حیاتی لاماها ستودنی است. نوازشی ناپیدا است. شعری وارونه است. ریشه در آسمان دارد. هوای گرفته ای است که در پی باران دارد. و شکفتگی. مارپا نمونه این خشونت است. میلارپا باید از هفت خوان بگذرد تا آشنای راز شود. و می گذرد.
- اینجا میان مرید و مراد می توان از *abbishcka* حرف زد. اما نیه من جا نداشت. نظمی را به هم نزده بودم. معلم درس نمی داد. ما به حال خود بودیم. و من درس را بلد بودم. نقاشی سرکوب تکرار بیهوده درس بود. و بی صدایش می رفت. Filippo Lippi جای فرا گرفتن درس، روی کتاب های خود و دیگران آدم می کشید. چیمابونه درس را رها می کرد تا روی کتاب و کاغذ نقاشی کند. من اول درس را می خواندم. زیاد هم می خواندم. تا سرحد نفهمی و منگی. و نیچه وار انضباط مدرسه را بر خود هموار می کردم. می توانستم در زیر رگبار، «قدم آهسته» از مدرسه برگردم. معلم مرا می شناخت. سرسپردگی مرا به دستورها دیده بود. پس چرا چوبم زد. به من نزد، به بیداری ذوق
- مرصادالعباد، ص ۲۲۸
- مرصادالعباد، ص ۲۲۶
- تعلیمات راما کریشنا، ص ۳۳۱
- MEL AREPA. FAYARD
- جنبه علمی طریقت تبتی، ص ۶۱
- اینجا از سنی آموزش امروز حرف بزنم.
- دلزاری، ص ۳۷
- نیچه، سگرز، ص ۱۶

زد. به حضور رویا زد. میلارپا آواز خوش سر داد و به دست مادر ترکه خورد. صدای خوش پاداش خوش نداشت. ترکه خورد چون خواندن تنگ خانواده بود. اما کار من خطا نبود. اگر لکه ناجوری بر سپیدی کاغذ بود، لکه ننگی به دامن سنت نبود. معلم، همشهری من بود. شهر ما، شهر قالی بود. دار قالی در خانه‌ها به پا بود. قالی نقشه می‌خواست و نقشه را نقاش می‌کشید. هرچه نقاش بود، نقاش قالی بود. و شمار نقاشان زیاد بود. و در نقشه قالی تنها اسلیمی و بادامی و کشمیری و گل شاه‌عباسی نبود. شکار و پرنده هم بود. بزم خسرو و شیرین هم بود. اینها را همه معلم می‌دانست. پس تنبیه او اشارتی دینی نبود. کاش چوب معلم عیوب بی‌شمار مرا سرکوفته بود. چون «عیب» نقاشی با من ماند. عمر مرا بلعید. و پرورش یافت. من شاگرد خوبی بودم. اما از مدرسه بیزار. مدرسه خراشی بود به رخسار خیالات رنگی خردسالی من. مدرسه خواب‌های مرا قیچی کرده بود. نماز مرا شکسته بود. مدرسه عروسک مرا رنجانده بود. روز ورود یادم نخواهد رفت: مرا از میان بازی «گرگم به هوا» ربودند، و به کابوس مدرسه سپردند. خودم را تنها دیدم. و غریب. غم دورماندگی از اصل با من بود. آدم پس از هبوط بودم. از آن پس و

هر بار، دلهره بود که جای من راهی مدرسه می‌شد. مارسل را در اندیشه

مدرسه نو میدی دست می‌داد. مرا اضطراب. چیزی که Dora با شرح

داستان ورودش به پانسیون می‌آفریند. من هم مثل Wolf می‌خواستم

کتاب و کاغذ و قلم و کیف مدرسه داشته باشم. اما به کلاس نروم.

سیمون دوبوار در کلاس آرام بود. و نمره را دوست داشت. من هم

نمره را دوست داشتم، اما هرگز در کلاس قرار نداشتم.

از همه بدتر صدای زنگ مدرسه بود. هرگز ژولیت آدم از دست

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۵

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۱

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۰

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۰

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۱



«این صدای جهنمی» به اندازه من عذاب نکشید. این صدا خیالم را می‌بُرد. ذوقم را می‌شکافت. شورم را می‌نشاند. در کیف مدرسه پنهان می‌شد. با من به خانه می‌آمد و فراغتم را می‌آزرد. وجودی پیدا داشت: به خوابم می‌آمد. این صدا درس شتاب می‌داد. و ترس دیر رسیدن. هرگز کافکا به اندازه من این ترس را نچشید. از در و دیوار می‌شنیدم: «مدرسه‌ات دیر شد». و وای به حالم اگر نرسیده به مدرسه صدای زنگ بلند می‌شد. صبح، در برف زمستان هم، برابر در بسته مدرسه می‌ماندم تا باز شود. اما سالی یک بار، صدای زنگ مدرسه را اشارت خوش بود<sup>۱</sup>. و بشارت می‌داد: پایان آخرین روز سال، پیش از تعطیلات بزرگ تابستان. در برنامه کلاس‌های دبستان، نقاشی نبود. هر ماده‌ای هم که بود، بی‌معنی بود. معنی کجا و فرهنگ نااهل. هرچه بود از بر می‌کردیم. شاگرد، کیسه زباله بود. درس در او خالی می‌شد. «منابع طبیعی ایران» در کتاب جغرافی بود، نه در خاک ایران. سرمشق «ادب» و «راستی» در محیط مدرسه نبود، در رسم‌الخط مدرسه بود. معلم در سخنرانی مدیر، «پدر دلسوز» بود. در کلاس نه پدر بود نه دلسوز. کتاب درس فارسی یک مرقع بی‌قواره بود. در آن خرف کنار صدف بود: قانتی کنار مولوی، مولوی در کتاب سال سوّم ابتدایی بود. مهم نبود که مولوی دور از فهم ما قانتی کنار مولوی. مولوی در کتاب سال سوّم ابتدایی بود. مهم نبود که مولوی دور از فهم ما بود (دور از فهم دانشجوی ادبیات هم هست)، شعرش از رو هم درست خوانده نمی‌شد. آموزش جدا بود از زندگی. کتاب تغالّه واقعیت بود<sup>۲</sup>. حرف کتاب، پروانه خشک

کافکا، ص ۲۲

دید موسی یک شبانی  
را به راه ←

۱. در ابتدا آمده است: «اما سالی یکبار، صدای زنگ مدرسه دلنواز می‌شد».

۲. در ابتدا آمده است: «کتاب فضله واقعیت بود».

لای کتاب بود. و کتاب مخاطب نداشت. خود مخاطب خود بود.  
در کتاب درس خوانده بودم:

بچه جان بر سر درخت مرو      لانه مرغ را خراب مکن  
و بارها بر سر درخت رفتم، و لانه مرغ را خراب کردم. نمره اخلاقم  
در مدرسه بیست بود. در خانه صفر. در مدرسه سر به زیر بودم. در  
خانه سرکش. در مدرسه می ترسیدم. در خانه می ترساندم. مدرسه  
هوای دیگر داشت. خاکی دیگر بود با رسومی دیگر. دیاری بریده از

سفرهای کلپور. ص ۱۸۱ تا ۱۸۲

کوچه و بازار شهر بود. یک جزیره بود. لاپوتا بود. در این جزیره،  
خوراک درسی ما آبتره بود. نصیحت متساوی الساقین. حکایت

ابضاً. ص ۲۷۹

متوازی الاضلاع. قرائت قائمه. زبان اهل جزیره را نمی شد فهمید.

دوزنده خوب آنجا نبود. لباس فرهنگی ما بر تن ما می گریست. اهل

ابضاً. ص ۲۷۹

عمل آنجا نبود. ابتکار و تخیل نبود. دانش، حرفی در کتاب بود.

ابضاً. ص ۲۸۱

مراوده امکان نداشت. در آن هوادل می گرفت. جان مشتاق رهیدن بود.

ابضاً. ص ۲۸۳

در برنامه دبستان، نقاشی نبود. اما خط بود. کلاس خط از گرمی

و لطف خالی نبود. خط هنوز معنی داشت. هنوز دوات و مرکب

بود. قلمدان و قلم بود. قلمتراش و قطزن بود. می شد پیش

کاغذفروشان رفت، و زبردستی و سنگ رومی و خاک بیز و مسطره

هم خرید. شاگرد آن زمان معنی «فتح» و «نحت» و «فاق» را می فهمید.

تعلیم خط

از کتاب دوم ابتدایی، خط در برنامه بود. و قلم در دبستان، قلم

نستعلیق بود، با شکسته آن. معلم خط، استاد خط نبود. در کتابت

«بد بیضا» نمی کرد. نه صراط‌الطور خوانده بود و نه آداب‌المشوق.

حضرت علی (ع) هم به خوابش نیامده بود تا اسرار خط بدو

احوال و آثار خوشنویسان  
ص ۲۴۲

بیاموزد. قلم‌کشی را به «هفاء» و «شان» نرسانده بود. اما خطی

خوش داشت. خط را پیش خود آموخته بود. و آدمی هموار و افتاده بود.

زنگ خط، دلپذیر بود. با همه زنگ‌ها فرق داشت. معلم به تک تک ما سرخط می داد. و ما مشق می کردیم. اطاق از صریر قلم پر می شد. من بانگ قلم را دوست داشتم. بانگی که دیگر نمی شنوی. و بوی مرکب چه خوب بود. چیزی که لثون نمی خراست بشنود. «بوی مرکب مشکلی» را خوش نداشت. شاید که چون حوصله درس نداشت. اما لثون اروپایی بود. مرکب او مرکب ما نبود. مرکب او شاید مایه اش سیاه انیلین بود. مایه اصلی مرکب ما همان بود که در مرکب مصریان قدیم بود: دوده و صمغ عربی. اما زعفران و گلاب و کافور و عسل هم در مرکب ما بود. و مرکب را در خانه می ساختیم. کاغذ ما نه ختایی بود و عادلشاهی و سمرقندی. نه خانبالغ و ترمه و کشمیری و فرنگی. کاغذ ما سفید معمولی بود. و قلم هرچه بود، واسطی نبود. سرمشق، همشه شعر بود. و سعدی همیشه سرمشق بود. سرمشق خط فقط. وگرنه «به جان زنده دلان» که دل‌ها آزرديم. و نظر تنها «بدین مثنی خاک» کردیم. «گل بی خار جهان» نشدیم. «زمام عقل به دست هوای نفس» دادیم. «نابرده رنج گنج» خواستیم. باور داشتیم سعدی شعرش را برای مشق خط گفته است. وگرنه، «بار درخت علم» این نبود.

کودکی «نیای دیگر» ص ۳۳

اکتشافات علمی، ص ۱۲۱

خط من خوب بود. یعنی در حد شاگرد دبستان. در خط، نمره‌های خوب گرفتم و جایزه‌ها بردم. اول بار، سال دوم دبستان جایزه‌ام دادند: زنگ خط بود. معلم آمد. و سر خط‌ها را نوشت. سر خط‌ها یکی بود. «جور استاد به ز مهر پدر» بود. و ما نوشتیم. خط من چشم معلم را گرفت. مشق مرا رفت نشان مدیر داد. ظهر، دور حیاط صف کشیده بودیم. هر روز صف می کشیدیم. و به صف راهی خانه می شدیم. حیاط مدرسه ما بزرگ بود. در میان آب‌نما داشت. در گوشه‌ها چهار باغچه. در باغچه‌ها درخت. اگر

کودکی، دنیای دیگر، ص ۳۲۲

مدرسه نبود بدون شک زیبا بود. هرچه بود «زشت و ناپاک و بدبو» نبود. آن روز، حیاط مدرسه بزرگ شده بود. ابعادی دیگر داشت. مدیر آمد کنار حوض ایستاد. نفس‌ها بند آمد. وقتی می آمد صدا می‌مرد. مظهر علم و سوادش می‌انگاشتم. و از آدم باسواد ما را ترسانده بودند. با اندام درشت، عمامه سفید، ریش سیاه و عبای سوخته هینی داشت. دستش دفترچه‌ای بود. و دفترچه من بود. شمه‌ای از اخلاق و رفتار من گفت. از درس و مشق من. از خط خوب من. و خط را بالا گرفت و به هر سو چرخاند تا همه ببینند. و همه دور بودند. و هیچ ندیدند. صدایش رسا بود. و در سخنوری دستی داشت. هم مدیر مدرسه بود، هم روضه‌خوان شهر، مرا صدا زد. اسم من دلهره در من ریخت. ترسان و پریشان رفتم پیش مدیر. با دو دست مرا گرفت. از زمین کند، و بالای سر برد. و گفت «ببینید، صد درم بیشتر وزن ندارد، و به این خوبی خط می‌نویسد». مرا روی زمین گذاشت. و یک مداد دو رنگه - قرمز و آبی - به من جایزه داد. و بچه‌ها کف زدند.

تعلیم خط ص ۱۰۶

اما با وزن من چکار داشت. خوشنویسی ورزیدگی در کاربرد قلم می‌خواهد. «ترک آرام و خواب» می‌خواهد. «صفای دل» می‌خواهد. «گوشه‌انزوا» می‌خواهد. اما زور زیاد نمی‌خواهد. اندام درشت نمی‌خواهد. اگر خط بی‌قدر من با وزن اندک من می‌خواند، می‌بایستی بابا شاه اصفهانی رستم می‌بود، و میرعماد کوه احد.

گلستان هنر، ص ۷۶: تعلیم خط، ص ۱۰۶

دبستان تمام شد، خط هم کنار رفت. دیگر مشق نکردیم. و صریر قلم نشنیدیم. دوات مرکب خشکید. و قلم نی گرمی بازارش شکست. فضیلت خط لای کتاب‌ها ماند. چیزنویسی جای خوشنویسی را گرفت. جای قلم نی «قلم فراتسه» آمد. جانشین این یک خودنویس شد. آنگاه بلایی نازل شد: اپیدمی خودکار دنیا را گرفت.

خودنویس چندان بیگانه نبود. در اختراع آن ابوالعلا صاعدین حسن بن صاعد پیشقدم بود. «از مخترعات او قلمی آهنین میان تهنی بود که آن را از مداد پر می‌کرد و یک ماه به کار می‌برد بی آن که قلم خشک شود». و این در قرن پنجم هجری قمری بود. و صاعد شاعر بود. «شاعری بسیار شعر بود». در خودنویس هنوز اشاره‌ای از قلم و دوات سابق بود، نژادی دورگه داشت. اما خودکار مولودی دیگر بود. حرامزاده بود. اگر در بالاها فشار هوا کم نمی‌شد و مرکب خودنویس هوانوردان نشست می‌کرد، Reynolds تدبیر تازه نیندیشیده بود و شاید Biro خودکار امروزی ساخته بود. بیرو کار خود را کرد. اتومات او به راه افتاد. و آشوب به پا کرد. شاگرد جادوگر این فتنه برانگیخت و این بار استاد جادو نیامد. و این حدیث همه نوساخته‌های زمان ماست. ما golem سازان گمراهیم. گولم را به خاطر گولم می‌سازیم. اشارتی معنوی در آن نمی‌جوئیم. بی تزکیه نفس، به خمیرمایه ناپاک دست می‌زنیم. خطر را در نمی‌یابیم. گولم می‌سازیم. و گولم رشد روزافزون می‌یابد. «و دستی از غیب» برون نمی‌آید تا الف از پیشانی گولم بردارد. و ما قربانی گولم می‌شویم. هجوم خودکار، ساده نبود. بورش چنگیزی بود. خودکار به همه جا رفت. میان انگلستان خرد و بزرگ جا گرفت. در کیف‌ها منزل کرد. روی میزها حاضر شد. در جیب‌ها مقام گزید. خودکار آمد، قلم و دوات از در رفت. خط از اعتبار افتاد. زنگ خط از برنامه قلم خورد. نوشتن جا پا نهادن شد. خط شد همنشین بی‌قید حرف و کلمه. «کرسی» دیگر جا نداشت. «صعود» و «نزول» را قاعده نبود. حرف «ر» می‌شد نه «مرغی» باشد و نه «خنجری». خط به «ضعف و نزول حقیقی» خود رسید.

ذیل قلم خودنویس، دهخدا

ذیل صاعد، دهخدا

دیکشنری اختراعات علمی،  
ص ۱۳۶

قباله و سبولیم آن

تعلیم خط، ص ۱۷۰

تعلیم خط، ص ۱۶۹

خطاط امروز، خط‌نویس است. خوشنویس نیست. خوشنویس	گلستان هنر، ص ۲۲
دیروز «مجدوب و اهل حال» بود. «فانی و درویش» بود. «از خود	ابضاً، ص ۸۷، ۱۰۳
گذشته بود.» زمانه ما درویش ندارد. فانی که هیچ. خوشنویس	
دیروز از «بار و خویش و رفیق» می‌برید. «و گوشه انزوانشیمن»	ابضاً، ص ۸۶، ۷۶
می‌کرد. و چون «آشنای دل» بود، می‌دانست «که صفای خط از صفای	ابضاً، ص ۷۶
دل است». پس «با نفس بد جدل» می‌کرد. خط‌نویس امروز «طاقت	ابضاً، ص ۷۶
محنت» ندارد. با خوشنویس دیروز شوق به مشق بود. و این شوق	
«آن قدر بود که شب‌های تابستان از اول شب تا صبح در مهتاب	ابضاً، ص ۸۲
نشسته مشق جلی» می‌کرد. خط‌نویس این روزگار را ریاضت برآورنده	ابضاً، ص ۸۹
نیست. یاقوت «هر ماهی دو مصحف تمام می‌نموده». مولانا معروف	ابضاً، ص ۲۰
یک روزه «چهار هزار و پانصد بیت در کمال لطافت و نزاکت تمام	
نموده». و خطاط پیشین به خط مهر می‌ورزید. با حرفه یکی می‌شد.	ابضاً، ص ۲۶
کمال خود در کمال حرفت خود می‌جست. در کتابت هر حرفی پخته	
می‌آمد، چیزی از خامی کاتب می‌گاست. اگر «نزول مجازی» و «قوت	تلم خط، ص ۱۷۰
و سطح» و «ضعف» در حرف «ک» کمال صورت می‌یافت. ذوق کاتب	
شنیده می‌شد: «کافی نوشته‌ام که به تمام عالم می‌ارزد.»	گلستان هنر، ص ۲۱

خوشنویسان دیروز از نزدیکان شعر بودند. و خود چه‌بسا شعری می‌سروده‌اند. سازی می‌نواخته‌اند. آوازی سر می‌داده‌اند. دانش و ادب می‌آموخته‌اند. حافظ قرآن بوده‌اند.

و از همه بالاتر، باری به دوش خط بود، کتابت کاری بود میان کارها. سرگرمی نبود. خط در متن زندگی نشسته بود. خود جای خود پر می‌کرد. به سر در خانه جلا می‌داد. رونق هویت می‌شد. بر سنگ مرمر حوض می‌نشست، تا از زیر آب، حرفی به صفای آب را توتیای چشم تماشاگر سر به زیر کند. بر پیش طاق عمارت،

کبیه می‌شد. و باران اشارات بر سر اهل عمارت می‌ریخت. تا از غبار عادت به درآیند. کتابه می‌شد بر گنبد مسجد، بر خشت و آجر پوشش راز می‌کشید. نگاه خاکی را به بالا می‌کشاند. حریم عبادت را در حریم معنی می‌گرفت. نوشته می‌شد بر سنگ مزار. تاریخچه‌ای باشد به حرمت خاک. و دعوتی به ترک<sup>۱</sup>.

خط در کتاب بود، به صفحه کاغذ بود: پیک مفاهیم بود، و رسول معانی. و با خط رسالتی والاتر بود: محل کلام آسمانی بود. قرآن را به بر داشت.

به روزگار ما خطاطی سرگرمی است. بر پیشانی خط طراوت اکنون نیست. غبار خسته سنت است. با خط نه کتابی می‌کنند، نه کتابه‌ای. خط رمز عبادت ندارد، چون کتابت مونس طاعت نیست. خط نه از سر نیازی به هم می‌رسد، نه در پی دردی، نه از زیادت شوری.

و خط‌نویسانی دیدیم که بیهودگی پیشه خود دریافتند. از سر تلخی عصمت خط دریدند: کاغذ را درها کردند و بر بوم نقاشی نوشتند. و نوشته را به قاب آراستند. و با خود به تماشاگاه همگان بردند. و این چنین حیای همیشگی صنعت به باد رفت. فحشاء خط آغاز شد.

حرف از خودکار می‌زدیم. خودکار از شأن قلم کاست. و دوات را نفی بلد کرد. اما این همه ماجرا نبود. خودکار آفتی شد و به جان مداد افتاد. با خودکار مرثیه مداد نوشته شد. مداد یار دیرینه ما بود.

دیکسیونر اختراعات علمی، ص ۱۳۱  
(مداد کته مربوط به نوست) روانش شاد.

میان خودکار و مداد تفاوت بسیار است: مداد را نرمی بود.

۱. در ابتدا آمده است، «و دعوتی به راه راست».

خودکار را درشتی است. مداد با سپیدی کاغذ الفت می‌گرفت. خودکار به پاکی کاغذ چیرگی می‌جوید. آن را شرم و حیا برآزنده بود. این را پرده‌دری درخور است. هنجار مداد انتزاعی بود. روش خودکار عتی است. مداد سیاه، سیاه و سپید را در خود داشت. خودکار سیاه را جز سیاهی نیست. آن را حضوری متفعل بود. این را ظهوری فعال است. مداد اگر به خطا می‌رفت، امکان محو خطا بود. خودکار اگر بلغزد، لغزش به پایش نوشته است. مداد، خود نمی‌نمود. خودکار می‌فرید. و چشمگیری خودکار بدان شیوه بود که پنجه هنرور را هم گرفت؛ و نقاش بی‌خبر این روزگار مداد را فرو گذاشت، و خودکار را برگرفت تا افزار طراحی کند.

در دبستان که بودیم، از بخت بلند، هنوز خودکار نبود. هنوز قلم «ماژیک» این وقاحت رنگین، پیدا نشده بود، تا با شیون خود بر زمزمه مداد رنگی پرده کشد. با ما مداد بود و مداد رنگی. آهستگی آن بود و سازش این. زنگ نقاشی در مدرسه نبود. و غم نبود. در خانه، کارم کشیدن بود. با مداد به دیوار سپید هشتی حیاط پایین صورت می‌کشیدم. با زغال به آجر فرش ختایی حیاط. با گچ به کاگل تیره دیوار، با چاقو به تنه روشن سپیدار. از این میان، آلودن دیوار خطا بود. و پاداش خطا مشت و لگد بود. و پدر بود که می‌زد. و جانانه می‌زد. در من شوق تکرار خطا بود. و در او التهاب زدن. اما پدر بود که دستم را گرفت، و شیوه کشیدن آموخت. بتهوون را پدر هم می‌زد، هم آموزش موسیقی می‌داد. پدر در چهره‌گشایی دستی داشت. اسب را موزون می‌کشید. و گوزن را شیرین می‌نگاشت. گیاهش همواره گل داشت. آدمش همیشه رزمنده بود. رستم‌اش پیروز ازلی بود، و سهراب‌اش شکسته جاودان. برای خود طرح مثبت



می ریخت، و برای مادر نقشه گلدوزی. خط را هم پاکیزه می نوشت.  
 دبستان به سر رسید. و من به دبیرستان پا نهادم. راه من از خانه  
 به سویی دیگر می کشید از کوچه هایی دیگر می گذشت، تا به  
 مدرسه می رسید. حیاط مدرسه دیگر آن نبود. برنامه آن نبود.  
 معلمان، دیگر بودند. اما سستی عناصر تعلیم همان بود. و  
 بی منظوری تربیت همان. آموختن به حافظه سپردن بود. و غایت  
 نمره گرفتن بود. کلاس از زندگی بیرون بود. کلرور دوستیم جز  
 دست معلم شیمی نبود. شوری سفره ما از نمک بود. با گچ می شد  
 خانه سپید کرد. با سولفات کلسیم نمی شد. در زنگ فیزیک  
 ارشمیدس با ما بود. در حوض خانه ما با ما نبود. تنها سود درس  
 شیمی ما سود سوزان بود. معلم ادبیات ما متمدن بود: اهلی را به  
 وحشی برتری می داد. کتاب فارسی، کتاب اخلاق بود. تکه هایی از  
 بزرگان ادب فارسی در آن بود. اما دست کوتاه شاگرد دبیرستان کجا  
 و دامن بلند مثنوی. پسرکان بی خبر کجا و طرفه خبرهای  
 تذکرة الاولیاء. هرگز به معنی «عزت نفس» و «همت عالی» و «خرد»  
 و «اخلاص» پی نبردیم. و کتاب سال اول، چل تکه ای بود. اینجا  
 تعریف شمشیر بود (به جای ستایش بمب اتمی): «شمشیر پاسبان  
 ملک است و نگاهبان ملت و تا وی نبود هیچ ملک راست نایستد  
 چه حدها و سیاست به وی توان نگاه داشت». و آنجا ستایش آشتی:  
 «همه به صلح گرای و همه مدارا کن». این سو حدیث به هم رسیدن  
 مور و زنبوری بود (که اشارات عطار از ما پوشیده اند). و آن سو شرح  
 دیدار ابوسعید و بوعلی (که نه حرف دقیق این را فهمیدیم، نه سخن  
 نازک آن را). یک جا فریدون بانگ می زد: «قناعت مقتضای طبع  
 بهائم سرافکنده است». و جای دیگر انوری آواز می داد:

کتاب فارسی، سال اول  
 دبیرستانها، ص ۶۵

ایضاً، ص ۳۰۷

ایضاً، ص ۷۸

ایضاً، ص ۲۹۵

ایضاً، ص ۱۲۷





طرح به قلم پندر مؤلف، اسطافه سهری

ای نفس به رسته قناعت شو      کانجا همه چیز نیک ارزان است  
ابضاً، ص ۱۱۳

این طرف، از حرف مؤذن بدآواز «امیر از خنده بی خوده می شد. و  
ابضاً، ص ۱۶۲

آن طرف، از ستایش جاهلی افلاطون می گریست. جایی، پشه‌ای از  
ابضاً، ص ۵۵، ۱۲۹

چناری کوه پیکر پوزش می خواست (که مارا از کارش خنده می گرفت).  
ابضاً، ص ۱۱۱

و جایی، گنجشکی در آشیان لکلکی خانه می ساخت (که ما را دل  
بر اشتباه کاری او می سوخت).

در کتاب، نقلی هم بود از بیداری عقل و ادب شاپور ذوالاکتاف.  
سرشاری هوش وی بدان پایه بود که دریاقت اگر بر رودی «دو جر  
کنند» رفت و آمد مردمان روانی بیشتر خواهد داشت تا یک جر  
کنند. و پیش از او همه مدبران قوم را آن مایه نبود که چنین تدبیری  
بیندیشند.  
ابضاً، ص ۷۹

و از هوشمندی قصه‌ای دیگر هم بود. و آن قصه شافعی بود.  
روزی درخانه نشسته بودم و می خواندم: «شافعی شش ساله بود که  
ابضاً، ص ۱۳۴

به دبیرستان می رفت». با خود گفتم این نمی شود. ما هفت سالگی  
به دبستان می رویم. مادر از آنجا می گذشت. گره گشایی از او خواستم.  
مادر گفت: «از هوش زیاد هرکاری ساخته است». و من نفهمیدم.

و روزی هم در کلاس بودیم. دبیر ادب هم بود. و تکه‌ای از  
محمد عوفی در میان بود در ذم خیانت. ما سر در کتاب داشتیم. و  
دبیر بلند می خواند. و بدین جا رسید که: «خیانت در نبستن صورت  
جنایت دارد تا خردمندان را معلوم شود که خیانت و جنایت هر دو  
یکی است». بلند شدم. و اجازه خواستم. و گفتم: «چنار» و «خیار»  
هم در نوشتن مانند هم‌اند. پس باید هر دو یکی باشند. که دبیر از جا  
در رفت. و مرا از در بیرون راند. اما عوفی در کلاس ماند.

بهداشت هم در برنامه بود. کتاب سال اول دبیرستان را در خانه

دارم. در فصل هفتم آن شرحی می‌رفت از مسکرات. ابتدا به ما، که در آن سن و سال با می‌بیگانه بودیم، می‌آموخت که چگونه آبجو می‌کنند، و شراب، و عرق، و کنیاک. پس درس پرهیز از می می‌داد. اگر خط در برنامه نبود، رسم و نقاشی بود. نقاشی فکر و ذکر من شده بود. هر فراغتی را نقاشی گرفته بود. تازه مداد کتّه آمده بود. عاشق این مداد بودم. سیاهی اش خیلی بود. شیرین سایه می‌زد. و سایه سبک ملایمت می‌گرفت. مدادم را دست‌کسی نمی‌دادم. پنهانش می‌کردم. شب‌هاش زیر بالش می‌نهادم. در باغ ما فراوان درخت بود، اما درخت نقاشی من همتا نداشت. نمونه‌اش در باغ نبود. خورشید من خورشید همه نبود. با خورشید گچ‌بری زیر بخاری قرابت داشت. کوه نقاشی من کوه خیال بود. حرفی با کوه سه‌دندانه نداشت.

در کلاس هم، هنر آموزی شیوه ساده داشت. معلم از روی لوح خاطر خود نقشی به تخته سیاه می‌زد. و ما از روی نقش لوح خاطر او نقشی به صفحه کاغذ می‌زدیم. نشان سنت هنروری در این شیوه عیان بود. از بخت بلند، آموزش هنر فرنگی نشده بود. نه از «طبیعت بیجان» سخن می‌رفت. و نه از «بیرنگ» حرفی به میان بود. خرده اگر می‌شد گرفت، از شیوه نبود.

زنگ نقاشی، دلخواه و روان بود خشکی نداشت. به جد گرفته نمی‌شد. خنده در آن روا بود. معلم دور نبود. صورتک به رو نداشت. بالایش زیر حجاب سیاه علم حصولی پنهان نبود. صاد معلم ما بود. آدمی افتاده و صاف. سالش به چهل نمی‌رسید. رفتارش بی‌دست و پایی او را می‌نمود. سادگی اش وی را به لغزش سوق می‌داد. اگر شاگردی چادرشبی کنجاله برای گاو معلم می‌برد،

وی هدیه می‌گرفت. نه آن که رشوه‌ستان باشد، شرمش بود احساس کسی رد کند. و شاگرد از در براند. و اگر در امتحان نمره‌ای خوب بر ورقه شاگرد رقم می‌زد، عطایش را عوض می‌داد. به دبستان خط می‌آموخت. و به ما نقاشی. سودایش را مایه نبود. در دانش نقاشی پیاده بود<sup>۱</sup>. شبیه کشی نمی‌دانست<sup>۲</sup>. کار نگار نقشه قالی بود. و در آن دستی نازک داشت. نقش‌بندی‌اش دلگشا بود. و رنگ را نگارین می‌ریخت<sup>۳</sup>. آدم در نقشه‌اش نبود. و بهتر که نبود. در پیچ و تاب عرفانی اسلیمی آدم چکاره بود. حضورش الفت عناصر را می‌شکست. در «گام» رنگی قالی، «نت» خارج بود. بی‌آدم، آدمیت قالی افزون بود<sup>۴</sup>. در هنر، حضور تادیدنی آدم خوش‌تر.

راجع به منحنی  
بررسی کنم —

معلم مرغان را گویا می‌کشید. گوزن را رعنا رقم می‌زد. خرگوش را چابک می‌بست. سگ را روان گرفته می‌ریخت. اما در بیرنگ اسب حرفی به کارش بود. و مرا حدیثی از اسب‌پر دازی معلم در یاد است. سال دوم دبیرستان بودیم، اول وقت بود. و زنگ نقاشی ما بود. در کلاس نشسته بودیم. و چشم به راه معلم. صاد آمد. برپا شدیم و نشستیم. لوله‌ای کاغذ زیر بغل داشت. لوله را روی میز نهاد. نقشه قالی بود. و لابد ناتمام بود. معلم را عادت بود که نقشه نیم‌کاری با خود به کلاس آورد. و کارش پیوسته همان بود: به تخته سیاه با گچ طرح جانوری می‌ریخت. ما را به رونگاری آن می‌تواند. و خود به نقطه‌چینی نقشه خود می‌نشست. جانور رام پنجه‌او سگ بود. سگ

۱. در ابتدا آمده است: «دانش نقاشی نداشت.»

۲. در ابتدا آمده است: «دقایق فن نمی‌دانست.»

۳. در ابتدا آمده است: «و رنگ را رعنا می‌ریخت.»

۴. در ابتدا آمده است: «بی‌آدم، آدمیت قالی زیاده می‌شود.»

همیشه گریزان بود. و همیشه به چپ می‌دوید. رو به در کلاس. گفتی از ما می‌رمید. و کنایه‌ای در آن بود از خستگی صاد از معلمی. شگفت نبود اگر سگ را قرار نبود: مردم شهر من سگ‌آزاری خوش داشت<sup>۱</sup>. سگ را که می‌دید سنگ از زمین برمی‌گرفت. در کوچه‌ها سگ برجا دیده نمی‌شد. و چشم معلم هم به فرار سگ خو کرده بود. معلم پای تخته رسید. گچ را گرفت. برگشت و گفت: خرگوشی می‌کشم، تا بکشید. شاگردی از در مخالفت صدا برداشت: خرگوش نه. و شیطنت دیگران را برانگیخت<sup>۲</sup>. صدای یکی‌شان برخاست: خسته شدیم از خرگوش. از سگ. دنیا پر حیوان است. از ته کلاس شاگردی بانگ زد: «اسب» و تنی چند با او هم‌صدا شدند: «اسب، اسب». و معلم مشوش بود. از در تاسازی صدا برداشت: «چرا اسب؟ به درد شما نمی‌خورد. حیوان مشکلی است». پی بردیم راه دست خودش هم نیست. و این بار اطاق از جا کنده شد. همه با هم دم گرفتیم: «اسب، اسب». که معلم نعره کشید: «ساکت!» و ما ساکت شدیم.

و معلم آهسته گفت: «باشد، اسب می‌کشم». و طراحی آغاز کرد. صاد هرگز جانوری جز از پهلوی نکشید. خلف صدق نیاکان هنرور خود بود. و نمایش نیم‌رخ زندگان رازی در بر داشت. و از سر نیازی بود. اسب از پهلوی، اسبی خود به کمال نشان می‌داد. انتزاع ماهیت خود می‌نمود. نمایش جاندار از روبرو، پابند زمان کردن اوست. پرنده از روبرو، نزدیک و عینی است. پرنده اکنون است. کشش به سوی زمان دارد. پرنده نیم‌رخ از زمان روگردانده است. صورت ازلی پرنده است.

اشاره به اسب در میناتور  
و مقام اسب

۱. در ابتدا آمده است «مردم شهر من سگ را می‌آزرد».

۲. در ابتدا آمده است «و شرارت دیگران را برانگیخت».

ذیل اسب، دهخدا

دست معلم از وَقْب حیوان روان شد<sup>۱</sup>. فرود آمد. لب را به اشاره صورت داد. فک زیرین را پیمود. و آخره ماند. پس بالا رفت. چشم را نشاند. دو گوش را بالا برد. از یال و غارب به زیر آمد. از پستی پشت گذشت. گرده و کفل را برآورد. دم را آویخت. و به خط ران از رفتن ماند. پس به جای گردن باز آمد. به پایین رو نهاد. از خم کف و سینه فرارفت. و دو دست را تا فراز کُله نمایان ساخت. سپس خط زیر شکم را کشید. و دو پا را تا زیر زانو گرفته زد. صدا از کار باز ماند. دستش را پایین برد. و مردد مانده بود. صورت از او چیزی می طلبید. تمامت خود می خواست. کُله پاها مانده بود و محل الشکال. و رُسخ. با سم ها. و ما چشم به راه آخر کار. و با خبر از مشکل صاد. سراپایش از درماندگی اش خبر می داد. اما معلم درنماند. گریزی رتدانه زد، که به سود اسب انجامید: شتابان خطهایی درهم کشید. و علفزاری ساخت. و حیوان را تا ساق پا به علف نشاند. شیطنت شاگردی گُل کرد. صدا زد: «حیوان مچ پا ندارد، سم ندارد». و معلم که از مخمسه رسته بود، به خونسردی گفت: «در علف است. حیوان باید بچرد».

اسب معلم هنجاری بد نداشت. رقم بر امانتینو نبود: آن مایه جان نداشت که اگر بر دیوار طویله کشیده بود، اسبی دیگر زنده اش پندارد و بر او لگد بیراند. اما از شیوه اسب پردازی مکتب صفوی بویی داشت.

وازاری، نقاشان نکان.  
ص ۱۵۲  
هنر قرب حتی حیوان را  
هم گول می زند

معلم ناتوانی خود پشت علف پنهان کرد. اما در این کار یگانه نبود. بشمارند هنرورانی که لنگی کار خود در پس حجابی نهفته اند.

۱. در ابتدا آمده است: «دست معلم از وَقْب حیوان به راه افتاد».



Fillippo Lippi از شمار آنان یکی است. وی به خواهش Carlo Marsuppini پرده تاجگذاری مریم را بساخت. کارلو او را بیاگاهانید که خام دستی اش در پرداختن دست زبان خرده گیران را گشوده است. و این گوشزد نقاش را برآن داشت که از آن پس در پرده‌ها دست‌ها را در تای جامه نهان کند. و یا به حیل‌های دیگر پنهان دارد. معلم نقاشی مرا خبر سازید که شاگرد وفادار حقیرت هر جا به کار صورتگری درمی ماند، چاره درماندگی به شبوه معلم خود می‌کند.



**گفتگو با استاد**





« وزن نیانی » چه صید است  
« شاعر نیانی » چه جوهر آدمی است

باید در کتاب خود جواب بدهم

---

قرینه : نسبت ظاهر میان دو چیز .  
در امر .  
نسبت معنوی میان

---

تا ، ننگ ، عدلی ، حجت

---

ستایه بنیاد بر با غزل

## گفت وگو با استاد

سالها از دوران دانشده می شد . او در درسی <sup>گاری</sup> ~~پزشکی~~  
ما استاد خواستد خود رو برویتم . شاگرد خود و دست خطش که فاصده  
له بیایم برخواست بود . جرات به منم . و از خواستم تا به کانداسر بروم و از  
رفت که بدویم . برگردیم بیرون . با هم به کانداسر رفتیم حدت . ~~قوله ای~~  
خواستیم . و از برود سر سخن را نیم . باب سخن ~~مختصر بود~~ که من عقده ها  
را گت نیز خواستم گفتم :

استاد : روزی به کادگان آمدیم . صفحه منظره ای را گریه کنی بودم  
با اینکه قرینه گاداسر . گفتم قرینه را از میان ببر . و من بروم اما  
بدل خوشتر بودم . من بسیار قرینه با زبانی بودم . از خود می پرسیم  
در قرینه سازی چه عرصه ای است ؟ <sup>بیلگون به خانه های ما</sup> ~~سازمانی که در آنجا بودیم~~





سال‌ها از دوران دانشکده می‌شد. روزی در یک گالری با استاد فرانسوی خود روبرو شدم. شاگرد خود را دوست خطاب کرد. فاصله از میان برخاسته بود. جرأت یافتم، و از او خواستم تا به کافه‌ای برویم و از رفته‌ها بگوییم. به گرمی پذیرفت. با هم به کافه‌ای رفتیم خلوت. قهوه‌ای خواستیم. و از هر دری سخنی رانندیم. باب سخن گشوده بود که من عقده‌ها را گشایش خواستم. گفتم:

— استاد، روزی به کارگاه آمدید. منظره‌ای را گرفته ریخته بودم با اندکی قرینه‌نگاری. گفتید قرینه را از میان ببر. و من بردم. اما به دل خوشنود نبودم. من میان قرینه‌ها زیسته بودم. از خود می‌پرسیدم در قرینه‌سازی چه خرده‌ای است. شما بیگمان به خانه‌های ما پا نهاده‌اید.

— حرف از خانه‌های قدیم می‌زنید؟

— البته، استاد، خانه‌هایی که معمارباشی‌ها کرده‌اند. «ارشیتکت» معنی خانه را در نمی‌یابد. حجاب عقلی غرب دریچه چشم و روان او را فرو پوشیده است. باری، این خانه‌ها در قرینه‌سازی غوطه‌ورند. حیاط را ذوق قرینه شالوده ریخته است. همتای هر باغچه در سوی دیگر آب‌نماست. در ابهام سرداب، قرینه‌ها محرم یکدیگرند. ایوان جای افشای قرینه‌هاست. اطاق‌ها هر سو به قرینه نشسته‌اند. اشیاء اطاق هم قرینه‌وار جاگزیده‌اند.

لاله‌ها قرینه‌وار ایستاده‌اند. آینه درون این طاقچه، تکرار صفای آینه آن طاقچه است. گچ‌بری این حاشیه، طنین بی‌کاهش راز گچ‌بری آن حاشیه است. مرغ این‌سوی بخاری دیواری، ادای لطیف مرغ آن‌سوی بخاری است. اطاق، مکان حاضر جوابی دلبذیر است. هر ندایی را صدا باز آمده است. بی‌کم و کاست. قالی اطاق هم جولانگاه سازگار قرینه‌نگاری است.

– قرینه‌نگاری قالی به کمال نیست.

– کمال قرینه‌سازی را نباید جست. قرینه‌سازی درست در طبیعت هم نیست. ژاک نیگل از قول پدر می‌گوید: «آنچه به قالی‌های شرق دلربایی می‌بخشد این است که هرگز به تمام قرینه‌سازی نشده‌اند، بلکه چنین می‌نمایند». قالی، ما را به باغ ایرانی می‌برد. و خود جانشین باغ ایرانی بوده است: گویند پادشاهان ساسانی را این خیال پیش آمد که در زمستان نیز چشم از صورت باغ برندارند، پس فرمان دادند قالی بزرگ کنند به نقشه باغ و با رنگ و نگار آن. به جاست که پادشاه کنار خود باغی نگه‌دارد که نگاره عالم است، و نماد توانایی او بر طبیعت. شاه بی‌باغ، شاه حقیقی نیست». قرینه‌سازی باغ ایرانی با تصورات عرفانی می‌خواند. جدول آب، آبی آسمان را تکرار می‌کند. و باغ خود قرینه بهشت است. به مساجد ما بروید، قرینه‌ها حضور عبادت را در میان گرفته‌اند. تکرار جلال و رحمت را می‌شنوید. و راه از میان قرینه‌ها به وحدت می‌رسد.

– قرینه‌سازی بریدن وحدت است. از ثنویت خبر می‌دهد. و کثرت.

– خیر، استاد، در ثنویت دو چیز یکسان نیست. آینه‌ای برابر

این فنجان بنهید، صورت خود می‌بیند و یکتایی خود درمی‌یابد.

La Symetrie, Jacques  
Nicolle, que sais - je?

L'art des Jardins, Pierre  
Grimal, que sais - je?  
pp. 21, 42, 43

راجع به قرینه‌سازی ایزدین  
زردشتی مطالعه کنم  
و بعد ۱۲ امام

سی - مرغ عطار جمال وحدت در آینه می‌بیتند. ناریس بر لب  
آب به تنهاترین آن هستی خود می‌رسد. هنر مذهبی پیوسته از  
قرینه‌سازی بهره گرفته است.

قرینه سازی در نماز

در همه خرده‌هنرها قرینه‌سازی دیده‌ام. در منبت‌کاری دیده‌ام و  
و زری‌دوزی و قلم‌زنی و خاتم‌کاری و تذهیب. در شعر ما قرینه‌نگاری  
بسیار است. غزل را به پیش چشم درآوریم. بسا که دو مصراع یک  
بیت دو کفه ترازو است و بیت یک ترازوی متعادل. در این کفه  
پروانه نشسته است و در آن کفه شمع ایستاده. ربطی معنوی در کار  
است. و این قرینه‌سازی مفهومی<sup>۱</sup> است. کار این قرینه‌نگاری در  
سبک هندی بالا می‌گیرد. صائب را بشنویم:

یکی از صنایع شری عکس و  
طرد است که قرینه‌سازی معض  
است. (ذیل عکس، دهخدا)  
و دیگر ترصیع، (ذیل ترصیع،  
دهخدا) باز هم نمونه یاورم

ز روزگار کهنسال چشم جود مدار

نمی‌دهد چو سبزه کهنه گشت نم بیرون

روزگار قرینه سبز است. هر دو را کهنگی است و سیرت نم پس  
ندادن. من میان قرینه‌ها بار آمده‌ام.

- شما در کاشان بار آمده‌اید. همه را به باغ و خانه نمانده‌اید. پا  
برون نهاده‌اید. به دشت و کنه رفته‌اید. بیابان درنور دیده‌اید.  
پراکندگی سنگ‌ها دیده‌اید. و پیچ و خم نابرابر رودها. به ابرهای  
در هم خیره شده‌اید. و کوه‌های خرد و بزرگ.

- در دشت کاشان به Phyllotaxie رو کرده‌ام، و به «تناسبات طلایی»  
رسیده‌ام. در بیابان کاشان تکرار اشیاء را در سراب شنیده‌ام. در آب

۱. بالای واژه «مفهومی» نوشته شده «ذهنی».

رودها درخت واژگون دیده‌ام. به اندام حشرات خیره شده‌ام، و دریغ، بی‌شمار پرنده به تیراز پا درآورده‌ام و به کالبدشان و نقش و نگار بالشان چشم دوخته‌ام. بسا پرواز قرینه آخرین مرغان مهاجر را نگریسته‌ام. در هندسه شیرین خانه زنبور عمل حیرت را چشیده‌ام. بعدها، در کریستال‌ها تأمل کرده‌ام. در فیزیک و شیمی قرینه‌ها را جسته‌ام.

— به تئوری «کربن بی‌قرینه» لوبل رسیده‌اید.

La symétrie, que sais  
- je?, p. 78

— رسیده‌ام.

— و پاستور را شنیده‌اید که از «بی‌قرینگی ذره‌ای» سخن می‌راند.

Disymétrie همان کتاب  
Moléculaire, p. 65

— شنیده‌ام. و بی‌برکوری این را به گوشم خوانده است: «بی‌قرینگی

است که پدیده<sup>۱</sup> می‌آفریند». نمود فیزیکی صورت نمی‌یابد مگر آن که تعادلی بر هم خورد.

La Symétrie, que sais  
- je?, p. 89.

— پاستور می‌گوید: «عالم مجموعه‌ای است بی‌قرینه. و من

پذیرفته‌ام که زندگی، به گونه‌ای که خود به ما می‌نماید، کارکرد

بی‌قرینگی عالم و نتایجی است که به همراه دارد.» پاستور سیر نور

ابضاً، ص ۹۲

خورشید را بی‌قرینه می‌بیند. و این گمان را به خود راه می‌دهد که

نیروی مغناطیسی زمین و تضاد میان دو قطب آهنربا و نیز دو

نیروی برق مثبت و منفی حاصل کنش‌ها و جنبش‌های بی‌قرینه باشد.

— در فیزیک، «پروتون» را قرینه‌ای یافته‌اند و آن را «آنتی‌پروتون»

La symétrie, que sais  
- je?, p. 113

نام کرده‌اند. در تشعشع کیهانی وجود الکترون‌های مثبت و منفی را

قرینه‌سان دیده‌اند. در طبیعت قرینه‌جویی بسیار است. به

دوقلوهایی که از باروری یک بیضه پدید آمده‌اند بنگریم: پیچش

۱ بالای واژه «پدیده» نوشته شده «نمود»

- ایضاً ص ۵۹ موهای این یک در جهت عقربه ساعت است و آن یک به عکس. حضور قرینه به نیازی غریزی پاسخ می دهد. از قرینه تعادل پیدا می شود، و پابرجایی. تکرار از کوشش ما می کاهد. *Wölmim* برابر شیئی بی قرینه قرار از کف می دهد و می گوید: «چنین می پنداریم که در تن ما نیز قرینه ها از هم پاشیده اند... انگار دردی جسمانی به ما رو می کند، گفتم عضوی از دست داده ایم». به اعداد بنگرید. ایضاً ص ۱۰۴ اعداد زوج تمام و آرام اند، اعداد طاق بی قرینه و نا آرام.
- در کیمیاگری به گونه ای دیگر است. در رساله های کیمیاگری بسا که به عدد سه بر می خوریم که فرد است، پس کامل است. اعداد جفت شرم اند. نماد میرایی و خرابی اند، زیرا که تقسیم پذیرند. *Les alchimistes, p. 149*
- در همان کیمیاگری، دو مار به هم پیوسته، الحاق دو ماده را می رساند. و حرف از دو اصل «ثابت» و «فرار» در میان است. و سخن از چهار عنصر می رود که نمادش مربع است. بیرون از کیمیاگری، زوج معنوی بسیار است: در نظام جهانی دگون ها عدد هشت نماد گفتار است. هشت دودمان از هشت نیا پدید آمده اند. و هشت رقم کمال است. در چین عدد هشت نشان پیوستگی سرورآمیز است. هنرهای چین، ص ۱۵۷
- به روایت سنت ظاهری، هشت محل دهشتناک در نواحی مختلف هند قرار دارد که ما زاهدان را مکان مراقبه است. این هشت گورستان، که در جهات اصلی و فرعی ماندالا جا گزیده اند، نماد هشت حالت وجدان پراکنده و گمشده فرد است. *تنوری و پراتیک ماندالا، ص ۲۷*
- در همان ماندالا است که چهار مرموزیونگ را در اندیشه فرو می برد و در کار تعبیر به بیراهه می کشد. در مناسک *Minnesota* چهار، عدد مقدس شمال است. مقدمه بنولوژی، صص ۲۹، ۳۱ مذاهب سرخ پوستان، ص ۱۵۲
- در مسیحیت بیشترین اعداد مقدس فردند: سه عدد تثلیث

است. پنج عدد باکره‌های عاقل و دیوانه. و هفت عدد روزهای آفرینش.  
 - اما هنرمندان شما فرد رابه زوج بدل کرده‌اند (قانون اعداد  
 زوج) تا قرینه‌نگاری جاری باشد: «شمار کروبیان را کلیسای  
 کاتولیک تنها به سه کاهش داده است، میکائیل و جبرئیل و رفائیل.  
 اما هنر بیزانسی زمانی دراز فرشته چهارمی نیز در خود دارد: Uriel.  
 برگردیم به بازنمایی «دانیال در خندق شیران». در تورات آمده است  
 که درندگان هفت بودند. هنرمندان به اراده خویش این رقم ناساز را  
 اصلاح می‌کنند. به تناسب فضایی که در اختیار دارند، پیرامون  
 پیامبر دو شیر و یا چهار شیر و یا شش شیر که دو به دو قرینه  
 یکدیگرند گرد می‌آورند. در هنر مسیحی بدوی، مغان که شمارشان  
 هنوز قطعاً سه نبود، بیشتر به شمار دو و یا چهارند تا قرینه‌سان  
 مریم و کودک را در میان بگیرند. هم بدین‌روی است که روی مهر  
 شورای مذهبی کلیسای سواسون مریم تاجگذاران را می‌بینی با دو  
 مَغ در چپ و راست او که در نوشته نام‌هاشان بالتازار و گاسپار  
 آمده: بیچاره ملشیرور فدای قرینه‌نگاری شده است.»

فرم‌های مریم. فرم‌های روان.  
 ص ۹۵

- و گاه وارونه این کرده‌اند. به روایت انجیل، دانیال را می‌باید  
 دوبار به خندق شیران می‌افکندند، در هنر مسیحی یک‌بار به  
 خندق می‌افتد. در انجیل از سه وسوسه مسیح سخن می‌رود و دو  
 ماهیگیری معجزه‌آسا، و چندین بار شفای کوران و جن‌زدگان. اما  
 همه به موضوعی یکتا انجامیده‌اند. در شارتر، وفات و رستاخیز  
 مریم به کنار هم می‌نمایانند. و به هم سخت مانده‌اند. پیکرتراش  
 نتردام پاریس هر دو را می‌آمیزد، و نقشی یگانه می‌زند.

فرم‌های هنر. فرم‌های روان.  
 ص ۱۰۲

- می‌دانید که قرینه‌نگاری را هنر سده‌های میانه از شرق وام

گرفت، و به حد جنون کشاند. Hom و یا Pyrée از آن کشور ماست، هنر ایران را یک ویژگی است. این اصل ساده به هنر مسیحی عهد کن و بیزانس می‌رود: آدم و حوا در دوسوی درخت معرفت‌اند، قسطنطین و هلنا در دوسوی صلیب. از این قرینه‌جویی در شمایل‌نگاری دو اصل پدید آمد: قانون اعداد زوج، که از آن سخن رفت، و قانون دوبرابرنگاری: در جلوخان کلیسای سن‌سورن، فرشته‌ای که بر ابراهیم ظاهر گشته همتا یافته است. در دیوارنگاره‌ای، به موزه بارسلون، اشعیا نبی را Elie نبی بی‌سبب قرین شده است. مسیح را هم نیاز قرینه‌نگاری، به سرستون سن‌نکتر، دوگانه‌سازی کرده است. در محراب‌های رم، پطرس رسول را پاپولوس مقدس قرین است، و «اورشلیم آسمانی» را «بیت لحم آسمانی». شیطان را هم آینه در برابر نهاده‌اند: به سرستون کلیسای پلم‌پیه، مسیح را میان دو اهریمن قرینه نشانده‌اند. به کلیسای پارم، مارتن مقدس دو گدای قرینه را شریک شل خود می‌کند. جانوران هم از بند دوگانه‌نگاری نرسیده‌اند: یوحنا رسول را گاه میان دو عقاب می‌بینی، و مناس مقدس را هماره میان دو اشتر زانو به زمین نهاده.

اشعیا، مفرغی لرستان، نقوش برجسته و مهرهای هخامنشی، سکه‌های ساسانی (به کتاب هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی تألیف گریشن مراجعه کنم)

– ذوق قرینه‌نگاری هنر شما راهی شرق هم شد. به جایی خواندم که قرینه‌سازی موشکاف ماندالا ریشه در هنر ایران دارد.  
– ماندالا بر شالوده زیکورات استوار است. کاخ‌های شاهی ایران نیز بر همان شالوده به پا شد. اما، به رای بسیار کسان، سه‌گانه‌نمایی قرینه‌وار چه درون ماندالا و چه بیرون از آن از اینجا مایه گرفته است. بودا را میان دو بودیتوا نشانده‌اند. و این سه‌گانه‌نمایی، هسته گروه‌نمایی شد: بر آن سه کس، آناندا و کاشیاپا افزوده گشت و گروه پنجگانه پدید آمد. و این همگان پذیر شد.

فرم‌های هنر، فرم‌های روان، صص ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵

نظر و عمل ماندالا، ص ۵۰

بودیسم هنر در جهان، ص ۱۷۶

– شما از قرینه‌سازی در شعر و دیگر هنرستان گفتید. اما جان کلام این نبود. به نقاشی اشارتی هم نرفت، از مینیاتور دم زده نشد.

– سخن استاد به جاست. در مینیاتور، قرینه‌نگاری جابه‌جا آشکار است. اما نکته‌ای هست، و آن در کار معنی قرینه است. دو چیز قرینه دو کفه هم‌تراز یک میزان نیست. ویوله – لو – دوک در کتاب فرهنگ معماری خود می‌نویسد: «امروز قرینه (Symétrie)، در زبان معماران، حکایت از تعادل و ارتباط هماهنگ اجزاء یک کل نمی‌کند، بلکه همسانی اجزاء رویاروی را می‌رساند، ایجاد دقیق هرآنچه در جانب راست یک محور است... به جانب چپ. باید به یونانیان، مبتکران واژه «Symétric»، حق داد زیرا که هرگز بدین واژه چنین معنی سطحی نداده‌اند».

آخر کتب قرینه‌سازی مراجعه کنم  
E.E. Viollet - le - Duc,  
Dictionnaire...

La symétrie, que sais -  
je?, p. 5

در مینیاتور، قرینه‌سازی به معادل‌نگاری در خود تعبیر است. به دیوان اسکندر سلطان مجلسی است که ورود بهرام را به تالار هفت‌پیکر می‌نماید. در این پرده، آنچه می‌خواهد نهان از چشم تماشاگر از بند قرینه رها شود، به لطف قرینه‌نگاری افزوده است. جای دیگر، به کتاب کلیله و دمنه، باخه را در دام بلا می‌بینی. زاغ و موش و آهو رسته‌اند. اگر باخه را تندی به رفتار بود، قرینه‌سازی مجلس نکوتر بود، و باز، به همان کتاب، پرده‌ای را قرینه‌پردازی به کمال می‌بود اگر مرغی واژگونه نمی‌شد و گیاهی هنوز نبالیده بود. در پرده‌ای به هفت‌اورنگ، مجنون در حصار قرینه‌هاست. و خود ببخبر، از محور قرینه‌ها به دررفته است. اینجا بهرام با پندار دست‌درازی به پیروی گنبد زرد، به قرینه‌نگاری تجاوز می‌کند. و آنجا سهراب میان قرینه‌ها جان می‌سپارد. جایی، شعری قرینه می‌شکند، و

SKIRA، نقاشی ایران،  
ص ۷۵

نقاشی‌های نسخ نیسوری،  
پلاتش دوم  
نقاشی‌های نسخ دوره  
نیسوری، پلاتش دوم  
جامی در مینیاتورهای فرن  
شانزدهم، چاپ روسیه، ص ۸۳  
نقاشی‌های نسخ دوران شاه  
عباس اول، پلاتش LXXX  
نقاشی‌های نسخ صفوی،  
پلاتش XLV



جایی، درخت شکوفه‌داری. وقتی به قرینه‌ها خلی می‌رسد، حرکتی پیدا می‌شود. روزنی به روان می‌گشاید. و طراوت شدن به صورت و رنگ می‌نشیند.

از قرینه‌جویی نمونه فراوان داریم. گاه، قرینه‌نگاری به گوشه‌ای صورت بسته است. اگر در پرده‌ای قرینه‌نمایی نیست، در گل و برگ‌سازی پرده هست. بنا همیشه قرینه‌نشان است. و قرینه‌پردازی در کتیبه‌نگاری و معرق‌کاری و گره‌سازی هویدا است. آلت چینی و کنگره‌سازی و آجرنمایی بی‌قرینه رخ نمی‌بندد. تخت را قرینه‌ها می‌آراید. سراپرده قرینه‌نگار است. و نیز قالی زمین و نقشه حوض و بال فرشتگان.

روزی که در کارگاه مرا به پرهیز از قرینه‌نگاری فراخواندید، من در شگفت شدم. استاد، چرا باید قرینه‌نگاری فرو گذاشت؟

— استادان ما این اشارت به ما کردند، و ما این اشارت به شما کردیم. در هنرستان‌های فرهنگ هنرجو را به پرهیز از قرینه‌سازی خو می‌دهند. این پرهیز شدید را ریشه در هنر خاور دور است. به نیمه دوم سده نوزدهم، کشف هنرهای خاور دور در هنر ما اثر نهاد. — شما هم قرینه‌نگاری را از شرق ما آموخته‌اید و هم گریز از قرینه‌نگاری را. امیدوارم استاد این حرف مرا چندان به‌جد نگیرند. اما استاد آگاه‌اند که تکرار نقش و قرینه‌نگاری، هنر شرق را یک ویژگی است. جبهه‌نمایی و محورسازی و قرینه‌نگاری از صور هنر نمادی مذهبی است. این سه اصل را در هنر برجسته‌سازی قندهار کاربردی تمام است. اینجا زمان مفهوم ابرزمانی دارد و مکان معنی ابرمکانی. در شمایل‌نگاری بودا، قرینه‌سازی به خاور دور و به آسیای میانه همه‌جاگیرتر است.

تثلیث بودیسم شمالی قرینه‌پردازی را پذیرا بود. ثنویت آیین کنفوسیوس با قرینه‌نگاری می‌خواند. هنر مذهبی سلسله تانگ قرینه‌جو بود، و مفرغ‌های کهن چین قرینه‌نشان. به عصر نارا هنر

دنیای ذن، ص ۱۲۳

ژاپن قرینه‌نمایی خوش داشت. روزگاری خانه ژاپنی کاشانه قرینه‌ها بود. بی‌قرینه‌سازی آنگاه پدید آمد که ذن تائوئیسم را از نظر به

ابضا ص ۱۲۳

عمل درآورد. ریشه قرینه‌شکنی را در شیوه «نامتعادل» ما - یوان جسته‌اند. در کوئه‌شیو لیانگ چین آمده است: «در تلفیق یک پرده،

دنیای ذن، ۱۰۳

وزش معنوی باید بی‌سد راه جریان یابد. روی هم، وقتی که یک‌سو را موضوع گرفته است، سوی دیگر باید تهی بماند». در کارلی تانگ

دنیای تائو، ص ۱۹۰

گفته و ناگفته کنار هم است. ما - یوان در پی او آمد. در کار وی اصل آن نیست که پیداست، بلکه حضوری که هست، و آن تهی که

تخیل تماشاگر را فرا می‌خواند تا انباز آفرینش پرده شود. اما هنرمند غربی به تهی نمی‌رسد. به «آسودن در تهی» دست نمی‌یابد.

هنرهای چین

- در هنر غرب نیز تهی جا دارد. در پرده‌های تانگی و دکی ریکو

تهی جلوه‌گر است.

- در کار آنان تهی نبود چیزی است، و بیشتر نبود انسان. در

نقاشی سوررئالیست بیکرانی صورت یافته است. «ذن نه مکان می‌شناسد و نه زمان، و به همین‌رو مفاهیمی چون ابدیت،

بررسی بودیسم ذن،

ص ۳۲۶

Royce

بی‌پایانی، بیکرانی و جز آن به دیده ذن جز خیال نیست.» به باغ ریو آنجی زمین شنبوش را از هر سو کرانه است. بیکرانی را القا

نمی‌کند. فضا، فضای درونی است. در سومی به تهی چیزی را در وراء القا می‌کند. سوزوکی می‌گوید: «آنگاه که عقل آدمی سرانجام

باید مفهوم نسبیت منطقی را بلندی بخشد<sup>۱</sup> تا به چیزی غایی دست یابد، ناگزیر به تهی می‌رسد. تا آن هنگام که تهی را به شیوه نسبی دریابند، به وراء منطوق نتوانند رفت، و منطوق چیزی نیست که نفس در آن جای آرام و قرار یابد. سرانجام، این تهی است که باید آخرین پناه ما باشد. صورت‌گرایی<sup>۲</sup> منطقی عنایت و شکوه و جلال القا می‌کند، چون قرینه‌سازی. عقل‌گرایی (انتلکتوالیسم) به تعادل رو می‌کند. ژاپنی قرینه می‌شکند چون اهل عقل نیست. اما شما غربی‌ها، به‌ویژه شما فرانسویان که وارث آیین دکارت هستید، چه‌سان از منطوق و عقل درمی‌گذرید؟ شما اصحاب خریدید.

— در غرب با عقل و خرد فراوان جنگیده‌اند. از شوپنهاور به این سو. دادا قالب‌های عقلی<sup>۳</sup> را در هم شکست.

— دادا هیچ‌انگار بود. یک شوخی بود. یک خنده بود. یک فریاد بود. «چه چیز می‌ماند جز فریاد زدن؟». «دادا ضد هنر بود، بدین معنی که اطوار مردمی بود که از فاجعه زندگی چنان به ستوه آمده بودند که ادب را فروهشته بودند». دادا نقض حرمت کار بود. بنجامین می‌نویسد: «هنرمندان دادا کمتر به بهره‌جویی سوداگرانه کارهایشان ارج می‌نهادند تا بدین امر که کس نتواند از آنها اشیاء درخور تعاشا بسازد. یکی از عادی‌ترین وسایل آنان برای رسیدن به این هدف پست و ننگین کردن منظم ماده کار بود. شعرهایشان «سالاد کلمات» است. در این شعرها بی‌حیاگویی است، و هرآنچه بتوان به‌عنوان تفاله زبانی تصور کرد. به همین‌گونه نقاشی‌هایشان که

هنر، ایدئولوژی و تئوری هنر  
Adorno، ص ۱۹۰

Art News, p. 95

۱. بالای فعل «بلندی بخشد» نوشته شده «متعالی سازد».

۲. بالای واژه «صورت‌گرایی» نوشته شده «فرمالیسم».

۳. بالای واژه «عقلی» نوشته شده «انتلکترال».

بر آنها دکمه‌ها و برچسب‌ها می‌چسبانند.»

Adorno, p. 190

– از درون خاکستر دادا سوررئالیسم برآمد. سوررئالیسم اعتراضی بود به ضد عقل<sup>۱</sup>. هنرمند سوررئالیست عقل و خرد را به پریشانی می‌کشد و از یگانگی می‌اندازد تا نیروهای خلاق که در وجدان نیمه‌هشیار نهانند رها شوند. کارش «فرود سرگیجه‌آور در خویشتن است». گاه نگاره‌های خواب را برمی‌گزیند.

– اما آنها را با نگاره‌های آگاهانه می‌آمیزد. و یا با عناصر تصویری دیگر. دالی به همه امکانات نگارگری دست می‌زند تا خواب – نگاره‌های خود را روشن بازنماید. کار او توصیفی است. اما هنر چنان توصیفی نیست. سر آموزش ندارد. و سرانجام نیز به نگاره‌تهی می‌رسد، به چهره بی‌صورت، به «سکوت رعدآسا». هنر ذن القا نمی‌کند به یاری کمترین دستاویزها. در کار سوررئالیست صورت جا و مقامی دارد. هنرمند چنان به صورت بی‌اعتناست. ذن صورت را به کنار می‌نهد تا روان با دیگر روان‌ها رویارو مکالمه کند. «وقتی که من انگشت خود را بلند می‌کنم، سراسر عالم حرکت مرا همراهی می‌کند.»

تاریخ هنر شش جلدی

L'art dans le monde,  
p. 243

دنیای ثانوی، ص ۱۹۰

– مونه نیز صورت را در نور غرق می‌کند. و از صورت می‌اندازد.  
– «ذوب‌شدگی خطرناک صورت‌ها» در کار مونه خوار شمردن صورت نیست. مونه آن‌های گذرای زمان را می‌قاپد. حال آن که «قاپدن سرور وقتی که می‌پرد» کار هنرمند ذن است. مونه گرفتارترین هنرمند غربی است. بندی بی‌قرین هر لحظه زمان است. «جایی که هنر اروپا یک‌آن زمان را، یک رفتار بازایستاده را، و یا یک اثر نور را

رسالة آندره لوت، ص ۵۴

کوماراسوامی، ص ۲۲

کوماراسوامی، ص ۳۶ ترسیم می‌کند، هنر شرق یک چگونگی مداوم را باز می‌نماید.»  
- مونه آن‌های زمان را بندی کار خود می‌سازد تا راز «شدن» را افشا کند.

سوزوکی، ص ۳۵۱ - نقاش سوومی به می‌کوشد جانی را که روان است به بند آورد.  
حقیقت غایی را در بی‌بهبانه‌ترین چیزها می‌بیند. مونه برابر طبیعت می‌نشیند. به گوش هنرمند خاور دور فرو خوانده‌اند: «ده سال خیزران را بررسی و طراحی کن، تا جایی که خود به خیزران بدل شوی. اما آنگاه که سرانجام در ترسیم آن کامیاب شدی، فراموش کن که از طبیعت سرمشق می‌گیری.»  
سهراب سپهری، ص ۱۶۵

- کاندینسکی از صورت برونی اشیاء رو می‌گرداند تا به نیاز درونی گوش فرا دهد. و یا به *der innere Drang*. گونه‌ای جوشش زنده که برگسون از آن حرف می‌زند.

Art Nana, p. 110 - اما کاندینسکی از «عوامل عقلی» یاری می‌جوید. هرگز عقل و اراده و آگاهی را پس نمی‌زند. وی دانا و نظریه‌ساز است. می‌خواهد هنرمند و هنرشناس و دانشمند دست به دست یکدیگر دهند. در کار آفرینش، به تعادل میان آگاهی و کشف و شهود چشم دارد. در نقاشی وی پای تلفیق عقلی به میان است. پس دستخوش دستکاری است. و از روانی دور است. و پیش‌اندیشیده است. ذن را جهش برق گفته‌اند. هنر ذن جای روان - دستی<sup>۱</sup> است. نمی‌توان در آن دست برد. قلم‌مو جلوتر از نقاش روان است. پیش از نقاش می‌نگارد. میان کاغذ و قلم‌مو منطق و اندیشه نگارگر حجاب نیست.  
- «نوشته خودکار» دادا - سوررئالیست‌ها نیز چنین صورت می‌بندد.

۱ بالای واژه مرکب «روان - دستی» نوشته شده «spontaneity».

— *écriture automatique* چیزی به بار نیاورد. هواخواهان نوشته

خودکار، خواستند با تخریب شعر، به شعر دست یابند. اما به  
دیگته ناخودآگاهی گوش دادن و خود را بندی نوشتن کردن نه شور  
می آفریند و نه شعر. آنچه پدید آید نوشته‌ای تجربی است. دادا  
سوررئالیسم شورشگر است. هنرمند دادا به پاککننده رسوایی است.  
کارش برانگیختن است. بی عقلی را وامی دارد تا بر عقل بشورد، و  
بی نظمی را به نظم. کراوان می گوید: «هر هنرمند بزرگی حس  
به خشم آوردن را دارد.» در چین به گوش هنرمند خوانده اند: «عالم  
سراسر به آن کس عطا می شود که روان آرام دارد». نقاش ذن به  
هنگام کار باور دارد که «هر گل نگاره بودا را می نماید». و می داند که  
«آنگاه که چیزی به سرشاری ذات ملکوتی خود رسد، با نیت  
آفرینش هماهنگ می شود».

لژربرناتوررئالیسم ص ۳۱

دنای ذن، ۱۰۵

کوماراسوامی، ۴۱

هنرهای چین، ص ۱۶۵

— نزدیکید به این سخن اکهارت: «ناچیزترین چیز اگر در خدا

دیده شود، مثلاً گلی در خدا به مشاهده درآید، چیزی است از عالم  
به کمال نزدیک تر».

کوماراسوامی، ص ۸۲

— اکهارت به شرق ما نزدیکی شگفت دارد.

— از فرو هشتن عقل و چشم پوشی از نقش بیرون و روان

داشتن قلم حرف می رفت. از آنچه راه و رسم هنر و مجردنمای  
غرب بود. در هنر مجردنما ظواهر عینی را جای نیست. عقل بیدار  
را فرصت جولان نیست، کشف و شهود را مجال بروز است.

— اما هنرمندان مجردنگار بر استتیک تکیه می زنند. و بر این

باورند که استتیک قرب کمال را هدیه آنان می کند. ذن را با علم الجمال

کار نیست. زیبایی را در چیز ناکامل می جوید. پس قرینه را به هم می زند.

نقاشی آبستره، ص ۱۰۷

— در *Action - Painting*، که به «نوشته خودکار» می ماند، به

ناتمامی پرده رسیده‌اند، و به تکه‌ها.

– تکه تکه بودن Action - Painting بازتاب فرهنگ پراکنده امروز است. در جامعه پریشان و نایگانه، هنرمند به «تکه‌ها» می‌پردازد. ناتمامی کار ذن به گونه‌ای دیگر است. فلسفه پویای تائوئیسم و ذن کمال را در درنا کامل می‌جوید. خانه چای ژاپنی را «مقربی - قرینگی» نام داده‌اند، زیرا که در آن به ستایش ناکامل می‌پردازند. زیب و زیور در آن نیست. «نشیم تهی» نیز نام گرفته است. حالت به‌انجام نرسیده سوکیا خیال را رها می‌کند تا ناتمام را تمامی بخشد. سنگفرشی که ما را به سوکیا می‌برد از قرینه‌سازی بری است. به باغ ریوآنچی قرینه‌سازی را راه توست. تماشاگر باغ، در خود، باغ را درستی می‌بخشد. خواننده هایکو نیز ناگفته را در خیال خود می‌گوید. هایکو بیشتر در سپیدی کاغذ نهان است. گونه‌ای آیسبرگ است. و بار هایکو به دوش روان خواننده است. و بدان جاست که شعر به کمال خود دست می‌یابد. در نقاشی «one - corner» خیال تماشاگر در تهی‌گوشه دیگر مجال عمل دارد. Ma Lin در پرده پرنندگان در شاخه‌های درخت آلو تکه‌ای از درخت را می‌نماید تا تماشاگر، درخت را در روان خود تمام کند.

– هنرمندان مجردنگار غرب به هنر ذن چشم داشته‌اند. و پاره‌ای ذن آموخته‌اند. تابی به خطاطی خاور دور رو کرده است.

– و نیز هانری میشو در قلمرو ادب. و شاعران غربی بسیار، هایکو سرودند. اما سرشت شرقی را باید شناخت. شرقی از درون به زندگی می‌رسد. نقاش ذن با طبیعت می‌جوشد و همدلی می‌کند. به خیزران و پرنده بدل می‌شود، پس خیزران و پرنده می‌کشد. ژاپنی اهل «تنهایی ابدی» است. پرورده «سای» است.

Artworks and  
Packages, p. 217

دنیای ذن، ص ۱۰۰

در اینجا به جای Ma Lin باید  
از نقاشان ذن مثال بیاوریم.  
هنرهای چین، ۲۶

Art Nara, p. 116

Ibid.

تنهایی به دیده ما کیفیتی دلپذیر است. غربی به خلوت کسالت می بیند. Neruman می گوید: «من نقاشی می کنم تا چیزی داشته باشم به آن نگاه کنم.» انگار از خلوت و نهی بصری پیرامون می هراسد، این دید یک غربی است. نقاش چینی در عمل نقاشی حل می شود. Wu Chen می گوید: «وقتی که به نگارگری می آغازم، خبرم نیست که می نگارم. پاک از یاد می برم که این منم که قلم مو به کف دارم.» Mi Yu - Jen که از تماشاگر کار خود «خرد چشم» انتظار دارد، از نقاشی چنین می گوید: «آنگاه که در این هنر به پختگی دست یابند، از جهان که کار و بارش جز تار مویی به پهنه دریا نیست، دل برمی کنند. آن هنگام که در آرامش اطاقم چارزانو و خاموش نشسته ام، گویی در آسمان آبی و بیکران و دم فرو بسته شناورم.» به او، به نقاش چینی گفته اند: «با گوش هایت گوش مکن، با روان خود گوش کن.» زیرا که روان تائوئیست «یک تهی است آماده پذیرش همه چیز.» و این همان تهی است که قرینه وارونه ای است برابر پُری نقاشی سونگ.

Artworks and Packages, p. 214

دنیای تانرا، ص ۱۹۰

دنیای تانرا، ص ۲۱۳

دنیای دن، ص ۱۰۵

ایضاً

باز هم چیزی مرا به خاطر گذشت. اسناد، یک بار روی «طبیعت بیجان»ی کار می کردم. چشم شما به کارم افتاد. گفتید چند رنگ آن را از شدت بیندازم و زرد لیمویی را تند دهم تا چشم را به آنجا کشانم. من هم چنان کردم. اما، استاد، چرا باید در پرده ما جایی باشد چشمگیر؟

— در پرده ما همه چیز را جایی یکسان و مقامی برابر نیست.  
— در پرده ما هست. در پرده ما شرقیان. غربی می سنجد. برمی گزینند. در گزینش فدا کردن است. از چشم انداختن است. نگاه غربی بخشنده نیست. خوددار و خردبین است. جای ویژه



- هنرهای از باروک تا رنسانس، ص ۶۹  
هنرهای رنسانس، ص ۱۲۸
- می‌طلبد. در درس آناتومی قلم رامبرانت نگاه به میان روشن پرده می‌رود. در پرده معرفی مریم به معبد رقم تینورت تو، آدم‌های فرعی و نور و پرسپکتیو، چشم را راهی مکان اصلی پرده می‌کند. حتی آدم‌های پرده به جای اصلی پرده می‌نگرند. در تصلیب او نیز همه عناصر و تکه‌های پرده رهنمون نگاه ما تا سر میسج‌اند. در *La Cène*<sup>۱</sup> کار لئوناردو باز هم میسج است که دید ما پر می‌کند.
- ۲۵۱ ص هنرهای رنسانس، ص ۱۱۲  
ایضاً، ص ۱۱۲
- در شمایل‌سازی شرق شما هم بوداست که مدنظر است. به موزه‌ای در گلن، پرده‌ای دیدم که در آن شاکیامونی به نیروانا درون می‌شد. نقش چشمگیر پرده پیکر بودا بود.
- هنر در دنیا، ص ۲۴۱
- در آن پرده که من باسماهش را به کتابی دیدم، بودا را طبق قوانین پرسپکتیو سلسله‌مراتبی (*perspective hiérachique*) رقم زده‌اند. و چون پیکری بزرگ‌تر از نقوش دیگر پرده دارد نگاه را می‌کشد. چنین است در نگاره مرگ بودا به صومعه کنگوبو — جی (*Kongōbu - ji*). بودا را بزرگ می‌نگاشتند تا منشأ ابر انسانی او را باز نمایند. شما هم در غرب با مسیح و مریم چنین کرده‌اید: در پرده وسوسه مسیح، *Duccio* مسیح را بر حسب مقیاس نقاشی<sup>۲</sup> بزرگ‌تر از کوه چهره‌گشایی کرده‌است. هم‌او در جای دیگر، در پرده مریم به میان مقدسین، مریم را بزرگ‌تر از اطرافیان پرداخته‌است. اما در *La Cène* مسیح در اندازه خود است.
- ۱۱ ص هنرهای رنسانس، ص ۱۱  
ایضاً، ص ۱۱
- به دیواره درون دهلیز بر و بودور برجسته — نگاره‌ای است که غسل بودا را پیش از ایراد نخستین خطابه قلم زده است. در این نگاره، بودا همسنگ دیگران بیکر گرفته است، با این همه صورت
- هنر در دنیا، ص ۲۴۱

۱. بالای نام «*La Cène*» نوشته شده «نام آخر».

۲. بالای واژه «نقاشی» نوشته شده «*psychologique*».

چشمربای نگاره است.

– زیرا که نشسته است، و دیگران به پا هستند. آنجا دگرگونی نهاد<sup>۱</sup> است که نگاه را از آن خود می‌کند. اما در پرده نئوناردو، مسیح نهادی دیگر ندارد. اینجا همه نشسته‌اند. تلفیق کار به گونه‌ای است که مسیح را هسته میانی پرده ساخته است. خط بالایی قالی‌های دیوار و نقش و نگار زمین و نیز تیرهای سقف، خطوط فزّاری هستند که نقطه فرار خود را در مسیح یافته‌اند. پنجره میانی که در پس پیکر مسیح است، با قوسی که در بالا دارد نگاره وی را نمایان‌تر می‌کند. لئوناردو لحظه شوراندازی را برگزیده است. مسیح جمله پیشگویی خود را دمی پیش بر زبان رانده است. آشفتگی مروّجین، آرامش مسیح را جلا داده است. در هنر غرب به این چشمگیری ارادی فراوان برمی‌خوریم. غربی اهل تمیز است. سنگین و سبک می‌کند. تجزیه می‌کند تا برگزیند. سرشت شرقی شیوه‌ای دیگر با خود دارد. هنرمند ذن می‌داند که هر چیز در عالم به جای ویژه خود است. هستی، یکجانشین معنوی اوست. کار او نه «گزینش میان حالت‌های گونه‌گون طبیعت» است، نه «نقاشی چمنزار نظریستند و یا تنگ‌جای سبز جنگل و پرهیز از خرسنگ‌های سرسخت و نیز غارها و درندگانی که در آنها لانه دارند». پا – تا – شان – جن می‌نویسد: «وقتی که روان ناب و شفاف است، آن‌سان که پنداری در آینه آب افتاده است، هیچ چیز جهان ناخوشایند او نیست».

هنرهای رنسانس، ص ۱۱۴

دنیای ذن، ص ۹۸

دنیای ذن، ص ۹۸

دنیای نانو، بلاش ۱۰

– دانته نیز در Convivio می‌سراید: «همه چیز در خود دوست‌داشتنی

- است، و هیچ چیز کراهت آور نیست.» کوماراسوامی، ص ۸۳
- اکهارت هم چنین اشارتی دارد: «آن که به چشمش خدا در یک چیز گرمی تر است تا در چیز دیگر، چنین کس وحشی است.» کوماراسوامی، ص ۸۳
- ژاپنی در پس گذرا بودن نیلوفر و پایداری کاج چیزی یکسان می بیند: «نیلوفر ساعتی شکفته می ماند، اما در باطن با کاج، که هزار سال می باید، فرقی ندارد». چینی به جهان یکسان می نگرد. ایضا، ص ۸۳
- چوانگ-تسه به او گفته است که اصل در وجود مورچه‌ای، در ساق علفی، در تکه سفالی هم هست. لائوتسه راه «به یک چشم دیدن خرد و بزرگ و کم و بیش» را به او آموخته است. به مفهوم Tz'u پی می برد. من او با من‌های دیگر می آمیزد. به نا — من می رسد. وی را خصلت سنگ تراش نیافته است (P'O). معصومیت کودک در اوست. ایضا، صص ۹۹، ۵۰
- از مکالمه سایه و شبه‌ظل خبر دارد.
- نقاش چینی درخت را فدای آدم نمی کند. خیزران را به تخته سنگ برتری نمی دهد. زورقی را هم تنگ پرنده‌ای می سازد. و پلی را همسنگ خانه‌ای. تهی را با پُری برابر می نهد، روشنی را با تاریکی، خشکی را با رطوبت. لورچه در پرده گیاه چین در کوهستان‌ها روی هیچ چیز انگشت نهاده است. در رنگ آمیزی لطیف او هیچ رنگی خود نمی نماید. هیچ صورتی بر سر جلوه گری نیست. چشم همه را با هم می بیند. پرده، جای هم‌رنگی زمین و آسمان و هم‌دلی همه عناصر است. در پرده چشم انداز پاییز، ون — بو — جن، به وراه ظاهر رفته است. به «ریتیم معنوی» دست یافته است. هسنی پرده، یکپارچه است. اینجا چیزی به چیزی جلوه نمی فرودد. در تمامی غرب، کاری هم‌تراز این پرده نیست.
- نی تسان که نقاشی اش از مرحله عینیت و ذهنیت درمی گذرد و دنیای نانو، ص ۲۰۲

از تهی محضر نشأت می‌گیرد، در برهنگی منظره‌های خود به عناصر گونه‌گون با چشمی یکسان می‌نگرد. زیرا که خود به «آغاز آسمان و زمین» رسیده است. و به آن حالات والای بلاتعیّن. در ماهیگیر پیر رقم و وچن، حتی نام پرده همه نگاه را اسیر ماهیگیر و زورقش نمی‌کند. پرده یکجا در چشم می‌نشیند.

دنیای ناتو، ص ۲۰۶

هنرهای چین، ص ۱۰۹

هوانگ کنگ - دانگ در منظره‌های بی‌آدم و عاری از فضا سرایی خود، درخت و سنگ و خانه و کوه را با هم راهی چشم تماشاگر می‌کند. شمایل هندی نیز یکجا به چشم می‌آید. در نقاشی غرب همیشه چشم به باری خطوط و حرکات از جایی به جایی می‌رفت، صورت‌ها را به هم می‌پیوست، و یکپارچگی تلفیق پرده را فراهم می‌ساخت. و همیشه قرار این بود. - دگا این قرار را به هم ریخت.

هنرهای چین

هنرهای برهمنی، ص ۱۲۶

- دگا با سمه‌های ژاپنی را دیده بود. از فضای باز نقاش شرق دور و تلفیق ویژه آن درس آموخته بود. باری، «شمایل هندی همه میدان دید را یکجا پر می‌کند. همه چیز یکسان روشن است و به گونه هم اصلی. چشم از نقطه‌ای به نقطه دیگر راه نمی‌پیماید، آن‌سان که در بینش تجربی. و تمرکز معنی را در یک بخش بیش از بخش دیگر نمی‌جوید، آن‌گونه که در هنر بیشتر «نمایشی».

کوماراسوامی، ص ۲۹

- به نقاشی ایران می‌رسیم.

- نقاش ایرانی پرهیز از «سیستم ترجیح» را گاه بدان جا می‌کشد که وحدت کار به خطر می‌افتد. صورتگر مینیاتور در هر قدم نازک‌اندیش است. به نگاری بیش از نگار دیگر دل نمی‌دهد: و آرسنگی چشم دارد. در گلی فزون از گل دیگر لطافت نمی‌نشانند: عدل قلم دارد. رنگ سرخی را که به جامه امیری می‌زند، به لاله‌ای

آندره لوت، ص ۴۶

می‌بخشد در سر کوه. گیاه دور را از سبزی قرین چمن نزدیک می‌کند. سنگ از او همان نازک‌کاری چشم دارد که چهره. در همان حوصله می‌طلبد که دیوار. دیو و پری به باریکی یکسان رقم خورده‌اند. صورتگر به آفریدگان خود یکسان مهر می‌ورزد. در پرده، رنگ حسادت نیست. جای چشم‌ریا نیست.

— من بیار میناتور دیده‌ام با جای چشمگیر.

— مانند مجلسی از بهزاد که بهرام گور را به گاه یورش به ازدها صورت بسته است. در این پرده، بهرام یکتا آدم منظره است، و در زمینه‌ای خلوت رقم خورده است. پس نگاه را آسان می‌ریاید. اما مقام رنگی اسب بهرام از بهرام برتر است. نارنجی اوست که چشم را می‌کشانند. گزینش نارنجی بر سنجش عقلی استوار است. اگر چنین بود ازدها هم‌رنگ صخره‌ها نمی‌شد، و چون ترازوی موضوع را یک کفه است، جلوه‌ای بیشتر می‌یافت.

نقاشی ایران. باذیل‌گری

در پرده‌ای که مأمون را به حمام می‌نماید، هنرمند به چیزی خاص چشم ندارد. وگرنه لنگ‌ها چنین آزاد نمی‌نمودند. در این پرده، مأمون بیش از آدم‌های دیگر جلوه ندارد. در پاره‌ای پرده‌ها، سروی یا چناری زودتر از آدم‌ها نگاه را می‌کشد. و گاه زیب و زیور زمینه جلوه‌ای فزون از آدم دارد. چنین است در مجلس بزم شاهزاده‌ای به کتاب یوسف و زلیخا که کاتب آن جمال‌الدین حسین شیرازی است.

باذیل‌گری

میناتورهای جامی، ص ۶۶

اگر در پرده‌ای نگاه ما بی‌درنگ بر موضوع می‌تشیند، تلفیق بی‌اختیار پرده چنین خواسته است. چهره‌گشای میناتور، رهنمای چشم تماشاگر نیست. از چشم تماشاگر می‌خواهد تا بردباری ورزد، و با هر نگاری بنشیند. چرا که هر نقشی به شکیبایی زده

است. وی هر صورتی را چنان می‌نگارد که گویی جز آن چیزی در پرده نیست. هر گلبوته‌ای آفرینشی جدا دارد. و از صورتگر، بیداری و حوصله می‌طلبد. به دیدهٔ پیکرنگار ما در جهان «واقعیت مبتذل» نیست. و به گوش او این حرف که «هر بیان هنری گزینش اصلی و جابجانهٔ یک عنصر را به زیان عناصر دیگر دربر دارد» نامفهوم است. وی را با تبعیض نگارشی کار نیست. پردهٔ همای در برابر قصر همایون رقم جنید نقاش را همه دیده‌ایم. در این پردهٔ بهشتی، نور و ظرافت همه جا به هم آمیخته است. از نازک‌کاری هر برگی بهره دارد. مکان، ناکجاآباد است. درختان را ریشه در جوی معنی است. پرنندگان در فضای هور قلبایی شناورند. پرده، جای بیداری اشیاء در نور است. و نور از بیرون نمی‌تابد، از خود اشیاء می‌تراود. صورت‌آرای ما، به یک چشم دیده و پرداخته است.

لوت، ص ۲۶

لوت، ص ۲۶

بازیل‌گری

— میان غربیان، دورر نیز به همه چیز نگرش یکسان داشت. با همان نازک‌بینی پروانه‌ای را رقم می‌زند که سنگی را و پرست درختی را و پرنده‌ای را.

الی‌فور، ص ۳۶۱

— دورر به اشیاء بیرون با تأمل یکسان می‌نگرد، نقشبند ما به صور درون. دورر مجذوب دردمند طبیعت است، چهره‌پرداز ما عاشق شیدای «بت‌های ذهنی» خویش. در کار دورر تلخی و اندوه است، در ساخته‌گارگر ما ستایش نور.

اما شما خود به او خرده گرفته‌اید که چرا اهل گزینش نیست. و چرا آدم را به سنگی برتری نمی‌دهد. و بدبینی وی را ثمرهٔ دارا نبودن حس انتخاب می‌دانید.

— الی‌فور این خرده‌ها گرفته است.

— و در بررسی کار دورر تا بدان جا پیش می‌رود که هنر و دانش

و فلسفه آلمان را تکه‌هایی می‌بیند چیده به هم، و عاری از سنتز. که این رابی بی‌پایه است.

– به یاد بروگل افتادم. بروگل به آدم و درخت و سنگریزه نگاهی یکسان می‌اندازد. در کار او همه پرنندگان را می‌بینیم، با همه شاخه‌ها و همه برگ‌های درخت. در پرده بازی‌های کودکان، ریزه‌کاری دامن همه را یکسان گرفته است.

– بروگل با خاک و آب و درخت و آدم هم‌دل است. اما در پرده او همه را مقامی برابر نیست. پرسپکتیو و سایه – روشن نقض مساوات‌اند. در همان پرده بازی‌های کودکان آنچه دورتر است و یا در سایه است، از نگاه تماشاگر بهره کمتر دارد. آدم نزدیک‌تر، هم رنگ زنده‌تر دارد، هم پیکر کلان‌تر، هم هنجار پیداتر. پس چشم را بیشتر از آن خود می‌کند. همین چشمگیری در پرده پیروزی مرگ اوست. به روی هم، نقاش غربی در پرده خود به روی چیزی انگشت می‌نهد. به همان‌گونه که بر انسان انگشت نهاده است. مهر او محملی روشن می‌طلبد. واله همه نیست، شیدای یک چیز است. گرایش او به نگاشتن رخساره (Portrait) یکسوانگری وی را می‌رساند.

هنر فانتاسیک، ص ۶۰

– اما در نیمه سده نوزدهم، وقتی که دریافت تحلیلی طبیعت جانشین دریافت مکانیکی جهان شد، و هنر به کشف اجزاء دست یافت، یکجاگرایی از چشم افتاد. طبیعت در کاررنوار نزدیک آمد. کوه سزان ملموس شد. آدم پرده اعتبار دیرین از کف داد. چیزی شد در حد عناصر دیگر. در پرده... مونه چیزی را جلوه ویژه نیست. در کاروان گوگ احساس کلی اثر مدنظر است (چون در پرده کرانه رود). سورا تمامی پرده را به موشکافی می‌پیماید تا یکجا در چشم

فرم‌های هنر، فرم‌های روح، ص ۱۲۵

ایضاً، ص ۱۲۳

ایضاً، ص ۱۲۲

ایضاً، ص ۱۵۷

آندره لوت، عکس ۹۶

بنشینند. کویست‌ها نیز که سرگرم مشکلات پلاستیک‌اند، همه عناصر را به چشم بهانه می‌نگرند. و پیداست که به هتّه تماشا نمی‌اندیشند.

— و پاره‌ای‌شان از مکاشفه و حال بویی نبرده‌اند. و از معنی به‌دور افتاده‌اند. و کارشان «تخریب نقش آدم به قصد بازسازی صوری و نابشری محض» است. اما هنرمندان سوررئالیست بار دیگر به موضوع گراییدند. به «مدل درونی محض» روی آوردند. هنرمند به نگاه تماشاگر افسار زد، تا به دلخواه خود بکشانند. ماگریت چشم ما را به قلمرو نورهای پرده خود فراخواند، تا از حضور نهفته در آن دیدار کند. دالی نگاه ما را وسوسه کرد تا با کاروان وسوسه به پیشواز آنتوان مقدس رود.

هنر فانتازیک، ص ۲۳۲

هنر فانتازیک، ص ۱۹۲

هنر فانتازیک، ص ۲۸۰

هنر فانتازیک، ص ۲۷۷

— در هنر مجردنگاری غرب، کمتر به جای ویژه پرده اشارت رفته است.

— در هنر نوین غرب، بیشترین، هر جای پای معنی به‌میان آید، هر جا اشراق رخ نماید، هر جا کشف و شهود به کار باشد، هتّه تماشا در پرده هست. این هتّه در کار کله هست، در پرده سورا نیست. در نگارگری شاگال هست، در نقشبندی لوزه نیست. در دفتر نُت و میوه‌های براک هست، در سرور زندگی ماتیس نیست.

نسخه‌های دیگر یاروم

— این امر را کلیتی چندان نیست: وان‌گورگ اهل مکاشفه است، اما در پرده خود هتّه تماشا ندارد.

— در پاره‌ای پرده‌ها دارد، چون پرده بذرافشان. وان‌گورگ گاه، به یاری خط و اشاره‌های قلم‌مو، برای نگاه تماشاگر دام می‌گسترند: در شب ستاره‌نشان نگاه‌بندی حرکات مارپیچی میانه پرده می‌شود. در پلکان او را نگاه تماشاگر همراه خطوط از پلکان بالا می‌رود.

آنتروپوت، تصویر ۶۰

نقاشی نوین، جلد اول،

ص ۲۵۹



روی هم، در هنر مغرب زمین، تلفیق (composition) سخت مورد نظر است. و این تلفیق، عقلی است. دست‌کم از رئالیسم بدن‌سو. تلفیق عقلی حتی سرشت شاعرانه شاگال را خواهان خود کرده است. به دیده او، منطق تابلو پیش از هر چیز باید صوری باشد (picturale). نیاز تلفیق وی را وامی دارد تا کله زنی را از تن جدا کند (جنابیتی که هیچ هنرور شرقی نکرد): «برای من، یک پرده رویه‌ای است پوشیده از اشیایی که به نظمی معین صورت بسته‌اند. از برای مثال، زن بی‌سری که با سطلی شیر در یکی از پرده‌های سال‌های ۱۹۱۰-۱۹۱۱ من نقش است، اگر من به فکر افتاده‌ام که سرش را از تن جدا کنم، بدان سبب بوده است که درست در همان مکان به فضایی خالی نیاز داشته‌ام...». تلفیق عقلی مخاطبی در روبرو دارد. به هنگامی که هنرمند دست به کار تلفیق است، حضور تماشاگر را در پس سر احساس می‌کند. به گونه‌ای می‌سازد که نگاه تماشاگر بتواند در مسیری ارادی و ارگانیکی به راه افتد. از آنجا که باید بیاغازد. در آنجا که باید درنگ بیشتر کند. از فضایی که باید پرهیزد. و چنین است که مکان چشم‌با آسان صورت می‌بندد.

هنر فانتاستیک، ص ۲۲۵

هنر فانتاستیک، ص ۲۲۵

مینیاتور ما را تلفیق عقلی نیست. صورتگر مینیاتور «بت‌های ذهن» خود را جدا جدا در پرده می‌نشانند. مکان این بت‌ها یگانه نیست. هر کدام به جایی دیگر می‌نشینند. زبان یکدیگر را نمی‌دانند. و مکالمه‌ای در میان نیست. وقتی که نقشی به سپیدی پرده آمد، چشم‌به‌راه نقش دیگر نیست. تنهایی خود را پذیراست. جویبار در مسیر «انفسی» خود جاری است. دست آدم نزدیک بدان نمی‌رسد. و از تری آن بهره نمی‌گیرد. چون آدم در پلانی دیگر است، و بیهوده خیال دست و رو شدن به سر دارد. عکس اشیاء در آب نمی‌افتد،

چرا که میان آب و اشیاء فاصله روانی بسیار است. پرنده روی درخت، از درخت جداست. بر «خاطره ازل» درخت نشسته است. آدم، روی زمین نیست. زبری زمین را به زیر پا حس نمی‌کند. آدم پیش از هبوط است. ظرف میوه روبروی آدم‌هاست، اما کس را پروای آن نیست که دست پیش برد، زیرا می‌داند دسترس نیست. جام شراب در کف آدم است، اما به سر نمی‌کشد. آگه است که میان شراب و گلو بعدی ناپمودنی است. بره‌ای که سر در علفی دارد، به ادای چریدن دلخوش است. عود به صدا درنخواهد آمد، زیرا پنجه نوازنده هرگز به پلان سیم نخواهد رسید. قصر خورنق ساخته نخواهد شد، چرا که آجر عملگران به مقام جابرسایی بنا دست نخواهد یافت. مجنون از درندگان نمی‌هراسد. چون می‌داند که اینان برای دست یافتن بدو باید ابعاد ذهن نگارگر را بپیمایند. سیاوش بی‌خیال از آتش می‌گذرد: آتش در مکان معنوی دیگر است. رستم به خواب خوش است. و به دل آگاه که اگر دیو او را بیفکند، نه به دریا خواهد افتاد نه به کوه، بلکه نرم و سبک به ذهن تماشاگر خواهد نشست. خسرو باید از تماشاگر مینیاتور بخواند تا از زیبایی و عربانی شیرین سخنی بگوید، چرا که مکان کیفی آب‌تنی، به چشم او حضوری پوشیده دارد. یوسف مگر ما را، که تماشاگر پرده‌ایم، شاهد پاکدامنی خود بگیرد، وگرنه زنی که در بالاخانه هویدا است، تنها در آینه چشم تماشاگر عکس آن‌دو تواند دید.

اشاره کنم به این که بسیاری از مجلس‌ها منطق ساختمان است که تلفیق تابلو را تضمین می‌کند. و به نظر می‌آید که تلفیق پرده منطقی است.

چهره‌گشای مینیاتور تلفیق نمی‌کند. در نگارگری خاور دور، تلفیق، کار اساسی نگارگر است. صورتگر چینی دوران سونگ دانش تلفیق را به کمال دارد. صورت‌آرای ژاپنی نیز این دانش

آموخته است. سوتاتسو استاد بی بدیل تلفیق است. اما پرده ساز ما رهبر عنصر تکنواز پرده خود است، نه رهبر گروه عناصر همساز پرده خویش. نقشبند ما نقشی به کنار نقش می زند. میان عناصر پرده او بستگی ارگاتیک کمتر است. پیوندی ذهنی در کار است. شما در مدرسه اصول و قواعد composition (تلفیق) به ما آموختید. راه و رسم رنگ آمیزی یاد دادید. تلفیق، به مفهومی که ما در مدرسه آموختیم، چیزی بود که ایتالیا به اروپا آموخت. و غرب استادان بزرگی در کار تلفیق به خود دید. اما صورتگر مینیاتور نیازی به اصول شما ندارد. از قواعد رنگ آمیزی شما یاری نمی جوید. از هنر و زندگی تصویری دیگر دارد. بینش او دیگر است، و کارکرد هنر او دیگر. اگر وی رسالات شما غربیان را درباره نقاشی می خواند دچار جنون می شد. بینگارید که لئوناردو به نقاشی ما بگوید: «برای آن که بینی نقاشی ات روی هم با چیزی که شبیه آن می سازی می خواند یا نه، آینه ای بردار و بگذار عکس مُدل در آن افتد، و این نقش آینه را با نقاشی ات قیاس کن، و در تمامی سطح پرده خوب بیازما و بین آیا دو انعکاس شیئی به هم مانده اند یا نی...». نقش پرداز ما نه سرمشقی در برابر دارد، و نه عنایتی به شباهت. وی دچار چه شگفتی خواهد شد وقتی که لئوناردو درباره گزینش وقت چهره سازی بدو چنین اندرز دهد: «وقتی که می خواهی رخسار کسی را بسازی، آن را در هوای گرفته یا نزدیک شامگاه بساز. و مُدل را پشت به یکی از دیوارهای حیاط بنشان». در خیال، کتاب *Punkaund Linie zu Fläche* نوشته کاندینسکی را به دست نقاشگر ما دهید. یا تئوری هنر نوین پل کله را. رساله درباره منظره سازی و پیکرنگاری نوشته آندره لوت را پیش وی بگشایید تا در صفحه ۲۱

لئوناردو، ص ۷۳

کاندینسکی، ص ۲۵

بخواند: «در هر اثر هنری درخورد این نام، یک رنگ اصلی است که در برابر آن عناصر صوری دیگر محور می‌شوند.» و یا کتاب را به صفحه ۱۲۰ بگشایید و حیرت او را بنگرید در برابر این عبارت: «در واقع، قانون هماهنگی چنین حکم می‌کند که دو رنگ اصلی برای تضمین سازمان رنگی تابلو بس باشد.»

لوت. ص ۲۱

لوت. ص ۱۲۰

پیکرآرای مینیاتور با تلفیق هرمی یا گونه‌های دیگر آن کاری ندارد. از ریتم و مدولاسیون بیخبر است. از تضاد مقارن و رنگ‌های متمم حرفی نشنیده است. سیستم شمارشی Hicethier را نخوانده است. در پرده او بخش رنگ‌ها به نیاز یک تلفیق منطقی پاسخ نمی‌دهد. گاه زمین او آبی و سرد، و آسمان او اخراپی و گرم است. به وی از رنگ‌های سرد و گرم چیزی نگفته‌اند.

رنگ. ص ۱۲۹

— اما در مینیاتور تلفیق هرمی هست. ریتم هست. رنگ‌های مکمل هست.

— هست، ولی به سایه عقل و آگاهی هستی نیافته است. به همین رو، گاه رنگی سازمان رنگی پرده را از هم می‌پاشد. و گاه شاخه شکوفه‌باری بیش از هسته موضوع چشم را می‌گیرد. و اصولاً هسته موضوع در کار نگارگر ما نیست. هم از این روست که کانون تماشا به پرده وی جا ندارد.

دیگر چیزهایی که برای هنرور ما مفهومی ندارند پرسپکتیو است، و سایه — روشن و مدلّه (modelé). راه و رسم این چیزها به مدرسه فراگرفتیم. اما نگارنده ما را بدانها نیاز نیست. در نقاشی ما هرگز سایه — روشن نبود. از آن زمان که این ره آورد خطرناک غرب به هنر نگارگری ما پا نهاد خرابی کار آغاز شد. chiaro - scuro، به مفهوم غربی آن، هرگز با هنر شرق نبود. به همان گونه که پرسپکتیو علمی

تبود. پرسپکتیو و سایه - روشن شیفتگی به عالم برون را می‌رسانند، و گرایش به توهم را. و از آن آن‌کس‌اند که بندی زمان و مکان دسترس است. به دام اکنون ثلاثه است. کشف پرسپکتیو به دوران رنسانس مقارن بود با کشف انسان اینجهانی و میرا. هنرمند گوتیک در انسان و طبیعت جلال الهی می‌دید. نگاه رنسانس به آدم، نگاه علمی بود. آدم جای اصلی پرده را گرفت و عناصر دیگر را کنار زد. شبیه‌کشی و چهره‌نویسی رونق گرفت (biographie). به عصر ایمان همه‌جا جلوه حق بود. به دوران رنسانس میان خدا و طبیعت نفاق افتاد. زیبایی عقلی خواستار یافت. نمایش عمق به یاری پرسپکتیو و سایه - روشن با آرمان زمان می‌خواند. سایه - روشن سودا به دل‌ها برانگیخت. پرسپکتیو جان مشتاقان بسوخت. Verrocchio عمری بر سر پرسپکتیو نهاد. پائولو اوچلو جستجوگر سرسخت پرسپکتیو بود. و سرسختی بدانجا رساند که بار غار وی، دناتللو، بارها بدو گفت: «بین، پائولو! پرسپکتیو تو ترا وامی دارد به خاطر امر مشکوک به ترک امر صریح‌گویی». طبیعت شد سرور هنرمند، و بازنمایی طبیعت غایت او. هنر پندارآفرین شد و گاه کار توهم و گولزنی بالا گرفت و هنر نه تنها انسان بل حیوان را هم فریفت: برامانتینو اسبی را به دیوار طویله چنان زنده کشید که اسب طویله حقیقی‌اش پنداشت و بدو جفتک پراند. بعدها دورر به گوش هنرآموز فروخواند: «اگر می‌خواهی در نقاشی به یک مدله خوب که باید نگاه را گول بزنند بپرداز، باید دانش رنگ‌ها را نیک بدانی...»

تاریخ هنر، ص ۲۵

تاریخ هنر، ص ۲۲

نرم‌های هنر، ص ۱۲۷

المی‌فور، ص ۸۹

ولزاری، ص ۱۱۷

ولزاری، ۱۵۲

دورر، ص ۱۶۷

- پیش از رنسانس نیز هنر نقاشی را جسارت فریفتن بود: آورده‌اند که جیوتو روزی روی بینی ناتمام رقم چیمابوئه مگی را چنان زنده صورت بست که وی وقتی خواست بار دیگر به کار

چهره بپردازد، باری چند کوشید تا به دست مگس را برانند. و سرانجام پی برد با نقش مگس رو بروست.

وزاری، ص ۹۸

— و سده‌ها پیش از اینان، هنر فید یاس ماکیان را فریب داده بود: گویند فید یاس خوشه انگوری را در سنگ چنان به درستی کرده بود که مرغان منقار بدان می زدند.

اما جیوتو آن کار به شوخی کرد. و گرنه می دانیم که وی شاخ و برگ به کار ندارد. پیکرهایش ساده است. رئالیم او رونگاری طبیعت نیست.

باری، سده‌ها شد و اروپا توهم بر سر توهم نهاد. اما در شرق هنر به گونه‌ای دیگر زیست. به نقاش شرقی گفته‌اند از طبیعت سرمشق بگیر، اما نه برای بازنمایی آن. و نیز نه به خاطر پدید آوردن پنداشت. وی به دام واقعیت عینی نمی افتد. اشیاء را به دور از زمان و مکان می نگرد. و جدا از غبار عرض. گرد شباهت نمی گردد. صورتگر چینی می داند «آن که یک نقاشی را از روی شباهت نگارها (با واقعیت) دآوری کند، قضاوتی در حد یک کودک دارد.»

دنیای نانو، ص ۱۹۲

کار نگارگر چینی دیدنی کردن آن چیزی است که به دل وصول آن صورت پذیرفته است. چینی بیر را نقاشی نمی کند، «بیری بیر» را می کشد. جنگل را «آن سان که به چشم خود درختان ظاهر شود» نقش می زند. میوه‌ای را به گونه‌ای نمی نگارد که تماشاگر را وسوسه لمس آن دست دهد. بلکه یک لحظه از زمان حرکت از دانه به جوانه و از جوانه به گل و از گل به میوه را بندی پرده خود می کند. نی تسان که در نقاشی به شفافیت تهی دست می یابد، درباره کار خود چنین می نویسد: «من خیزران می کشم تا آرامی درون خود افشا کنم. چه سان می توانم در بند شباهت باشم؟ شاید پاره‌ای خیزران مرا نی

سه طریق حکمت آسیایی  
ص ۱۵۶

ابضا، ص ۱۶۵

- دنیای نانو، ص ۲۰۳ پندارند. چرا بکوشم و ادارشان سازم بپذیرند که خیزران است؟»
- کوماراسوامی، ص ۱۲۸ لوتوس شمال هند، لوتوس گیاه‌شناس نیست. «گیریم همه چیزهای عرضی که ویژه لوتوس گیاه‌شناس است، یا از آنها همه آنچه را که ما بتوانیم، به لوتوس خود بدهیم، تازه چیزی ساخته‌ایم که می‌تواند حیوانی را بفریبد». بازنمایی جهان محسوس کار هنرور
- ابضاً ص ۱۲۹ هندی نیست. وی با مفهوم پاروکشا آشناست. «هرچه نگاره‌ای بیشتر "راستگوی طبیعت" باشد، بیشتر دروغ می‌گوید.» وقتی چنین و چنان باوری در آن مرز و بوم است، روشن است که سایه - روشن مدنظر نیست. سایه - روشن نقاشی‌های اجاتا (chiaro - scuro) نیست. آنجا به «مدله کردن در نور مجرد» می‌رسیم (natónnaia). در نقوش الورا مدله اگر هست، ملایم آن هست. سازنده حجم نیست. وجود سایه - روشن در یک نگاره، نگاره را تالی طبیعت نمی‌کند.
- نقاشی هندی، ص ۸۱ - اما در مکتب مغولی هند گرایش است به رئالیسم.
- نقاشی مغولی هند تا حدودی اینجهانی و اکتونی است. در نقاشی این مکتب، آسمان آستن وقت است. و زمین پهاها را پذیراست. درختی درخت بیش از درخت مینیاتور ایرانی است. و جانداران را جان بیشتر است.
- نقاشی هندی، ص ۸۴ - در کار بساوان (Hasávan) سایه - روشن به روش غربی آن هویدا است.
- نقاشی هندی، ص ۸۴ - بساوان با فنون نقاشی غرب آشناست. شیوه طراحی و نمایش موج لباس را از نقاشی اروپایی آموخته است. به دوران اکبر هنر غرب، از راه گراوور و نسخ مصور، در هنر نگارگری هند اثر نهاد. رونگاری نقاشی غربی باب شد. مسکینه دانش سایه - روشن را از نقاشی ایتالیا فراگرفت. اما می‌دانیم که شاهان مغولی هند از

- بیگانگان بودند. و مکتب مغولی بر هنر نگارگری مکتب‌های دیگر  
هند اثری چندان ریشه‌دار نهاد. ابضاً، ص ۱۳۷
- چهره‌گشای هندی با پرسپکتیو غربی بیگانه است. نه به غارهای  
اجانتا از آن نشان است، و نه به معبد لپاکچی. نه مصور کالپاسوترا نقاشی هندی، ص ۲۷  
از آن بهره گرفته‌اند، و نه مجلس‌سازان<sup>۱</sup> بهاگاواتا پورانا. به دوران  
مغول بود که پرسپکتیو همراه سایه - روشن به نقاشی هند راه نقاشی هندی، ص ۸۶  
یافت. کار بساوان از آن خبر می‌دهد. اما این دانش غربی در کار وی  
به کمال نیست.
- در منظرهٔ چینی، گونه‌ای نمایش ژرفا هست (پرسپکتیو جوی)،  
اما پرسپکتیو تک‌چشمی غرب نیست. وسعت و بیکرانی هم در  
پرده‌های کوران است هم در نام او. لی‌چنگ همواری زمین را به پای هنرهای چین، ص ۸۱  
صخره‌ها و انبوه درختان می‌کشد تا راه را برای پندار ژرفا هموار هنرهای چین، ص ۷۸  
سازد. در منظرهٔ چینی، نقطه نظر بیگانه نیست. و سایه - روشن از  
تابش یک کانون نور حاصل نیامده است. در هنر ذن نیز از  
پرسپکتیو و سایه - روشن نشان نیست. *sumiye* یا رونگاری  
واقعیت بیگانه است. عنوان *nise - e* بدان نمی‌توان داد. کار سسثو نقاشی ژاپنی، ص ۸۳  
مکان حضور نادیدنی است. حتی آنگاه که وی گرته از طبیعت  
برمی‌دارد تا پردهٔ پل آسمان را بتگارد، چشم‌اندازی را به دریای ژاپن ابضاً، ص ۱۱۵  
صورت نمی‌بندد. لیریسیم پرده ساختی کیهانی دارد. ابضاً، ص ۱۱۶
- اما در یک دوران، سایه - روشن غربی به پرده‌هاست. و نیز  
پرسپکتیو.
- در سدهٔ شانزدهم آثاری غربی به دست مبلغین مسیحی به

---

۱ در ابتدا به جای «مجلس‌سازان» نوشته شده «نقشندان».



ژاپن می‌رسد. و نگارگران این سرزمین به شیوهٔ چهره‌گشایی غربی خو می‌کنند. اما این برخورد هنر غرب و شرق را باری خوش نبود. آنچه به شیوهٔ اروپایی کرده شد، به کمالی نرسید. پرسپکتیو پرده‌ها از درستی بهره نداشت. وحدت به کارها نبود. اثر نقاشی اروپا بر هنر ژاپن زود از میان رفت.

— اما دو سده بعد، بار دیگر برخوردی سمبولیک میان دو قاره دست می‌دهد: هوکوسای باگراوورهای هلندی آشنا می‌شود.

نقاشی ژاپنی، ص ۱۷۵

— برخوردی خوش این بار. «دیوانهٔ نقاشی» شیوهٔ غربی می‌آموزد. با راز سایه - روشن و پرسپکتیو آشنا می‌شود. و

نقاشی ژاپنی، ص ۱۷۲

ایضاً، ص ۱۷۵

کارهایی شگفت می‌آفرینند. اما کوه فوجی او مکانی به جغرافیای ژاپن ندارد. خود به جایی گفته است: «... آنچه دشوار است، رسیدن

هنر فانتاسیک، ص ۲۶۲

به جایی است که بتوان آنچه را به موجودات و اشیاء عالم مشهود جان می‌بخشد افشا کرده. دیرتر، صورتگر دیگری به نام Ōkyo به

ایضاً، ص ۱۸۲

نقاشی اروپایی رو می‌کند. و دل می‌بازد. اسلوب آن فرامی‌گیرد. اوکیو به چشمی موشکاف به گیاهان و جانوران می‌نگرد. اما پردهٔ

ایضاً، ص ۱۸۲

او از صفت «رئالیست» می‌پرهیزد. سرشت و بینش ژاپنی با شیوه‌ای که حاصل دید و تصویری دیگر از زندگی بود و سده‌ها

تجربه در پس داشت، همساز نبود. تروکازو حرفی به جا دارد وقتی که می‌نویسد: «...نمایش فضا به شیوهٔ عینی و به یاری عمق و

حجم و بر طبق قوانین غربی دریافتی بود که نقاشان ژاپنی سدهٔ هجدهم نمی‌توانستند پذیرفتار آن شوند. در واقع اینان فضای

گشوده را، که ویژهٔ سنت خاور دور است، پاس می‌دارند».

نقاشی ژاپنی، ص ۱۸۳

— از نقاشی ایران بگوییم.

— نقاشی ایران تا پیش از رخنهٔ هنر غرب، از آن دو عیب بزرگ

بری بود. نگارنده مینیاتور دور و نزدیک را یکسان می‌پاید. دل از هیچ نقشی بر نمی‌کند. چیزی را از خود دور نمی‌نشانند. وی فاصله‌ساز نیست. گلی را اگر بر سر پشته‌ای دور جا مدهد، به دل نزدیک اوست: پرده‌جو می‌درد تا بدو سرخی لاله نزدیک دهد. خرد و بزرگ بودن موجودات پرده او به قرب و بُعدشان بسته نیست. عنصر دور هم‌شان عنصر نزدیک است. آدم هم‌سنگ آدم است. مگر آن‌که مقیاس مقام مراد باشد. و گاه پیکرآرا نقشی را درخور کمی و پیشی فضایی که در پرده تهی است ریز و درشت می‌زند. دورنمایی کار وی نیست. در پرده‌اش هم‌اره افق نزدیک است. ژرفای منظره‌های چینی را ندارد. در پرده او، عمارت بر نقشه معماری به پا نیست. بر طرح ازلی خود نشسته است. و عمارت اندرون ندارد. از درگاهش به درون‌روی، در سپیدی کاغذ حیران می‌مانی. و عمارت را با سنگ و آجر و کاشی نکرده‌اند. با کیفیت اینها بالا برده‌اند. آدمی که در سراپرده نشسته، در مفهوم سراپرده تشیمن گرفته است: گنجایش به سراپرده نیست. مکان را صاحب نمی‌توان شد: از مثالات مقیده است. به بیرون گسترده نیست. از نگاه تا انتهای روان پهن است. ذات گوزن بر ماهیت صخره قرار دارد. و رنگ را در تمامی رده به خلوص خود وفاست. جو حجاب خلوص نیست. و سایه و روشن جلای رنگ نمی‌زداید. نور از جایی نمی‌تابد، و سهمی از چیزی را در سایه نمی‌برد. آفتاب اگر هست، به پای اشیاء سایه نیست. آتش به گرداب‌بر خود پرتو نمی‌پاشد: بخل مشتع است.

— اما گونه‌ای سایه - روشن در تنه درختان هست. در نخته‌سنگ‌ها

هست. و در صورت آدمیان، و پیکر جانوران.

– اندک حجم‌نمایی صورت آدمیان «در نور مجرّد» صورت بسته است. سایه، کنایه‌ای است به سایه. و گاه «...سایه چنان زیرک است که به سر ظرافتی می‌بخشد کمابیش یادآور ظرف<sup>۱</sup> چینی». سایه - روشن صخره و درخت، در سرشت صخره و درخت است. اینجا سایه، حریف همزاد نور نیست، آزرمن‌نازک<sup>۲</sup> نور است. و نقاشی ما از زمان مانی تا سده‌های اخیر، جای تجلی نور بود. – به مانند موزائیک بیزانسی.

نقاشی هندی، ص ۱۸۴

– و یا بهشت var که نیازی به پرتو مهر و ماه ندارد. خود از درون نورافشان است. عناصر سازنده مینیاتور از آب‌تنی در نور به در آمده‌اند. حتی شب‌دیز در پرده خودشویی شیرین، که به سلطان محمدش نسبت داده‌اند، پیام‌آور نور است. «اسود نورانی» است. و فرقی چه بیار میان کار صورتگران ما و کار نقاشان «سبک‌کار» (Tenebrosi). میان لیلی و مجنون به مکتب رقم بهزاد و مریم مجدلیه با چراغ خواب قلم ژرژ دولاتور.

انسان نوری، ص ۶۴

تاریخ هنر، ذرمن بازن

سایه، حجاب عصمت رنگ است. منادی وقت است. عرض است. در مینیاتور ما وقت نیست. عرض نیست. اینجا رنگ از اعراض نیست. حضوری واسطه است. چهره‌گشای ما حجاب را پس می‌زند. در کار او نقاب سایه به صورت اشیاء نیست. آدم عکس خود در آب نمی‌بیند، تا صفای حوض به هم نخورد. گیاه به زمین می‌خوابد، تا پرده بر درخشش آب جو نکشد. برف می‌بارد، اما دانه‌هایش حجاب چهره پیکره‌ها نیست.

۱. در ابتدا به جای «ظرف» نوشته شده «کاسه».

۲. در ابتدا به جای «آزرمن‌نازک» نوشته شده «شرم لطیف».

- Franz Marc که می‌کوشد از کدورت ماده برهد، براین باور  
 هنر فانتازیک، ص ۳۳ است که اشیاء نباید بیش از هوا حجاب چهره چیزی شوند. و به ماده نورانی می‌اندیشد. هنر شاگال نیز از بند ثقل و کدورت رسته است. در کاروی اشیاء حاجب ماوراء نیستند. در پرده زن باردار، بچه در شکم مادر پیداست، زیرا که تن و جامه زن کدورت نیست.  
 هنر فانتازیک، ص ۲۲۲
- زن باردار مرا به یاد مجلسی از شاهنامه می‌اندازد. در آن مجلس رستم بر سر چاه است و بیژن در ته چاه. هر دو پدیدارند. اینجا کدورت از تن خاک برخاسته است. اما میان آن دو هنرمند و تمثالگر ما فرق است. در کار «عارف جنگل» شفافیت اشیاء ماوراء را به نمایش درمی‌آورد. و جستجوی شفافیت به زندگی صورت (forme) آسیب می‌رساند. در کرده پیکرنگار ما صورت بر سر جاست. و شئی را شفاف نیست. خود را پس می‌کشد تا وراء رخ بنماید. شاگال در پرده زن باردار ضمیر نیمه‌آگاه خود را شکم می‌گشاید. کودک عقده روانی اوست. نقشگر ما غبار از سیمای لعبت ضمیر خود برمی‌گیرد. بیژن این لعبت ضمیر است. و رستم نقشگر لعبت‌باز. رهایی بیژن رسیدن به صورت ازلی اشیاء است. دست‌یابی به «شناخت بامدادی» است. صورتگر ما را غم دورماندگی از اصل است. شاگال را غم غربت از روستای<sup>۱</sup> روسی. گفتیم به نقاشی ما دستی پاکی رنگ نمی‌آید. شب نقاشی ما روز روشن است. هیچ رنگ آن شبانه نیست. «شب روشن» عارفان است. نگارگر به خاک هور قلیا به تماشای بودنش نشسته است. از شب اشارتی به پرده عیان است و بس. و آن هم، شگفتا، اشارتی
- انسان‌نوری، ص ۲۰، ۱۹

۱. در ابتدایه حای «ررسنای» نوشته شده «دهکده‌ای».

روشن: هلالی شب چیزی جز حضور واژه «شب» نیست. باقی همه معنی اقلیم نور است.

– به کشور آفتاب تابان، همسنگ شب روشن شما هست. در پرده‌ای شب نامارقم هارونوبو، که به موزه ملی توکیو است، نقش و رنگ شبانه نیست. شب نشان از شب ندارد. مگر فانوسی.

نقاشی ژاپنی، ص ۱۶۹

– اما شب نقاشی هندی اندکی شبانه است. مثالش مجلسی است در جوگ واشیشت (Jog Vashisht). کاری به مکتب مغولی قاره هند، عفرته‌ای شب در هیمالایا به شاهی نزدیک می‌شود. در این مجلس، به سیمای رنگ‌ها غبار شب است. شب حضوری نارسا دارد.

نقاشی هندی، ص ۹۲

– شب روزانه کارگر شما را با شب شبانه فرانچسکا برابر نهیم. وقتی که وی شب می‌کشید، در آن جز جوشنی و نوک سنانی همراه با چهره‌های خواب نمایان نبود.

الر فور، ص ۱۱۸

– صورتگر شما ظلمات را صورت می‌بندد. نقشند ما نقش آب حیات می‌زند. این یک به سر منزل مقصود است، و آن یک در وادی طریق.

– اما در اواخر سده نوزدهم سایه – روشن و پرسپکتیو از اعتبار افتاد. در کار نقاشان امپرسیونیست دیگر چشم، طبق قانون آلبرتی، در یک ذراعی زمین قرار ندارد. و نقطه نظرهایی چند به کار است. سایه – روشن که در گذشته راه حلی بود برای آشتی طرح با رنگ و نور، در کار سزان جای خود به مدولاسیون سپرد. وانگوگ برای نمایش عمق، رنگ را به شیوه گذشتگان محو و ملایم نکرد. رنگ را به حالت خالص به کار گرفت، بی بازی نور.

فرم‌های هنر، فرم‌های روح، ص ۱۲۳

لوت، ص ۱۱۷

فرم‌های هنر، فرم‌های روح، ص ۱۵۹

– درسی که هنر شرق بدو آموخت، و ما که آشنای راز بودیم در

مدرسه ناگزیر از فراگرفتن آن چیزها شدیم که نه ما را بدان‌ها نیاز بود، نه هنروران نوین شما را.

جز آن‌چه ذکرش برقت، به مدرسه رخساره‌سازی آموختیم و برهنه‌کشی (portrait, nu). رخساره‌سازی، به مفهوم غربی آن، نه به شرق ما بوده است، نه در هنر آفریقا و هنرهای بومی دیگر. چهره‌پرداز هندی مدل بیرونی را صورت نمی‌بندد. لعبتان ضمیر خود را چهره‌گشایی می‌کند. به سرزمین وی، آفرینش هنری را با یوگا پیوند است. شمایل ساز پیش از آن که دست به کار شود، باید به

کوماراسوامی، ص ۱۶۶

تزکیه نفس پردازد، به عبادت رو کند، از من خویش بگذرد، با صورت منظور یکی شود. آنگاه صورت‌گری بیاغازد. باید به چشم-دل (davatā) را مشاهده کند. آگاه است که باید فرق از میان ناظر و

ایضاً، ص ۵

منظور برخیزد. داتته می‌گوید: «آن که می‌خواهد نقشی بنگارد، اگر نیارد<sup>۱</sup> خود به نقش بدل شود، نتواند آن را بنگارد.» به دیده رخساز هندی شباهت ظاهر هیچ است. عنایت او به سرمشق‌ها (types) است.

ایضاً، ص ۱۷۶

در باب چهره‌سازی یک دوران از «الگوی رسمی» (type standard) سخن آمده است. هنر هند، هم‌اکنون هنر سراسر آسیا، پندارآفرین و گولزن نیست. در شمایل، نمایش نباس به گونه‌ای نیست که ما جنس پارچه را دریابیم، بلکه صورتی را در ماده رنگی تماشا می‌کنیم. چهره‌پرداز بودایی رها نیست تا خود به گزینش رنگ‌ها پردازد. رساله‌های شمایل‌سازی معنی و شیوه کاربندی رنگ‌ها را بدو باز نموده‌اند. تناسب پیکرهای مقدسین و شمار سرها و دست‌ها را پدیدار کرده‌اند. در کتاب شیلیا - شاسترا، که در باب راه و

نقاشی هندی، ص ۱۸۲

هنر در دنیا، ص ۲۲۵

روش هنرها نگارش یافته، قواعدی مندرج است که به یاری آنها هنرور می‌تواند به تناسبات آرمانی خاصهٔ خدایان گونه‌گون دست یابد. «تنها نگاره‌ای که برابر کتاب قانون کرده شده زیبا خوانده می‌شود.» سنجش و ارزیابی کار هنری با معیار مذهبی است، نه با مقیاس استیک. «حتی تندیس کج آفریدهٔ یک فرشته به نگارهٔ یک انسان، هرچه هم دلربا صورت یافته باشد، برتری دارد.» گاه، روی هم چهره‌سازی را کاری بیهوده گرفته‌اند، مگر فرشته‌نگاری را: «نگاره‌های فرشتگان بارآور خیراند و رهنمای بهشت، اما پیکرهای آدمیان یا میرندگان دیگر نه کس را به بهشت رهنمون‌اند نه پدیدار سعادت‌اند.»

کوماراسوامی، ص ۱۶۴

کوماراسوامی، ص ۳۳

سال‌ها پس از بودا نه‌از او پیکره‌ای تراشیدند نه‌شمایلی رقم‌زدند «از زنجیر تن رسته» را نمی‌شد صورت انسانی داد. حضور بودا را در پیکر تراشی به‌اشارتی می‌نمودند: مندی تهی، یا قدمگاهی، یا چتری. — (iconoclastes)<sup>۱</sup> بت‌شکنان را نیز عقیدت این بود که شمایل یا پیکرهٔ مسیح را نمی‌توان ساخت. تنها به پیکر بشری او می‌شد صورت داد. به پندار آنان نمایش پیکر قدیسان نیز روا نبود.

به طریق حکمت آسیایی، ص ۹۵

آیین مانوی قرون وسطی، ص ۱۶۵

— و از آن پس، چه بسیار شمایل و پیکره از مسیح و بودا کردند. نزدیک به پایان سدهٔ اول میلادی کشیدن شمایل بودا آغاز گشت. اما در هنر بودایی شمایل قدیس، تمثیل<sup>۲</sup> متافیزیک است، نه تمثال یک شخصیت تاریخی. و اگرگاه عنصر تاریخی دو شمایل خود بنماید، سخن از تاریخ‌رستگاری و رحمت به میان است. از این دست شمایل، شمایل Naitreya است بدان وقت که صورت بودای

نقاش هند، ص ۲۴

هنر در دنیا، ص ۲۲۸

۱. بالای واژهٔ «iconoclastes» نوشته شده «شمایل‌نازها»

۲. در ابتدا به جای «تمثیل» نوشته شده «سمبول».

- آینده به خود گرفته. به دیده هندی، بودا به در از تاریخ است. پس  
 هنر در دنیا، ص ۲۳۲
- در شمایل اوکیفیتی است وراءِ زمانی. بیشترین، در پرده تولد بودا،  
 بودای کامل را صورت آراسته‌اند نه سیزارتای کودک را.
- در چین، شمایل لوهان (arhat) صورت اکتونی کس نیست.  
 هنر در دنیا، ص ۲۱۸
- لوهان مقامی دارد ابر انسانی، و افسانه‌ها پیرامون خود. گاه لوهان  
 را نیرویی جادویی است، و بارایی آن که چارچوب محدودیت‌های  
 بشری را درهم شکند. حتی آن‌گاه که از لوهان شمایی انسانی‌تر  
 کرده‌اند، چهره انسان را سرمشق خود نساخته‌اند. شیوه رخساره‌سازی  
 چین دیگر است و روش رخ‌پردازی غرب دیگر. تمثال تمام‌نمای لی‌پو  
 نقاشی چینی، ص ۹۰
- لشانگ کای و صورت ووکیون کار صورتگری گمنام، از نمونه‌های  
 نقاشی چینی، ص ۲۸
- والای هنر چهره‌گشایی‌اند. اما به سیاق چهره‌نگاری مغرب هستی  
 نیافته. چینی از fu shen حرف می‌زند که معنی آن نگاشتن  
 صورت‌جان است. نقشبندی آن نگاره ملکوتی که در اندرون روان  
 صورت‌جان است. نقاش تنها ظواهر آنچه را که هست منتقل نمی‌سازد، بلکه  
 همچنین جوهر معنوی چیزها را، کوئوکونگ - چن در رخساره‌سازی  
 جان و روان را بندی نقش می‌کرد.
- در چین، به مانند هند، کشیدن شبیه نیاکان مرسوم بود. اما این  
 شبیه‌کشی بیشتر پس از مرگ آنان صورت می‌گرفت. نیانگاری بیشتر  
 کوماراسوامی، ص ۳۳
- ترسیم دیاگرام یک روان پس از مرگ بود (ying - lu). صورتگر  
 چینی از کتاب‌های وابسته به چهره‌نگاری قوانین کار را فرامی‌گرفت. در  
 این کتاب‌ها هرچه هست، اشاره‌ای به بازنمایی دقیق اندام‌ها نیست.
- در ژاپن شمایل‌نگاری دیر آغاز شد. به کیش شینتو در ابتدا  
 شمایل‌سازی نبود. اما از آغاز دوران هیان، زیر نفوذ هنر بودایی،  
 دست به کار ساختن شمایل و پیکره خدایان شینتویی شدند.
- نقاشی ژاپنی، ص ۹۲



- نخستین نمونه‌های هنر بودایی را در سدهٔ هفتم میلادی کرده‌اند.  
 هنر در دنیا، ص ۲۱۸
- کشیدن شمایل آرہات از سدهٔ چهاردهم به بعد رونق گرفت. شبیه  
 سران مذهبی<sup>۱</sup> را از روی طبیعت نساخته‌اند. بیشترین، بدان‌ها آب  
 و رنگ آرمانی داده‌اند. حتی در سدهٔ سیزدهم، به دورانی که غایت  
 تقوا این بود که هرچیز مقدس این‌جهانی گردد، و هرچه فزون‌تر  
 هنر در دنیا، ص ۲۲۰
- نزدیک به واقعیت پیکرتراش بلند آوازہ‌ای چون اوکی چہرہٴ زانگارا  
 از روی نقش لوح خاطر خود با چوب می‌تراشد، و معنویت والای  
 این اندیشمند را بدان می‌بخشد.
- اما گاہ، آفرینش صورت حاصل برخورد صورتگر و سرمشق  
 صورت است. به مانند تمثال میوہ بزرگوار در کوزان – جی.  
 هنر در دنیا، ص ۲۲۰
- در هنر آسیای شرقی گزینش شیوہ شمایل‌سازی با مقام معنوی  
 سرمشق شمایل بستگی دارد. بدین معنی که در شیوہٴ کار سلسلہ  
 مراتب است. صورت بودا را به شیوہٴ جدی‌تر و آرمانی‌تر و  
 مجردتر ساخته‌اند تا چہرہٴ بودی ساتوا. مفهوم مذهبی بودی ساتوا  
 چنین ایجاب می‌کند کہ در پیکرآرایی او از عناصر این جهانی یاری  
 جسته شود. ظاہرش به جهان محسوس نزدیک باشد، بی‌آن کہ با  
 واقعیت تجربی فزون از حد بیامیزد. پس از بودی ساتوا، مرتبہٴ  
 خدایان است. اسلوب شمایل خدایان، کہ به جهان سامارا  
 اندرند، به «رنالیسم» گرایش دارد. به دنبال خدایان آدمیان‌اند کہ  
 یکسر وابستہٴ عالم مشہوداند. رخسارہٴ<sup>۲</sup> اینان راستینہ‌تر است. اما  
 در ساختن صورت آدمیان نیز عنایت به سلسلہ مراتب معنوی است.

۱. در ابتدا به جی «سران مذهبی» نوشته شده «بزرگان مذهب»

۲. بالای واژه «رخسارہ» نوشته شده «صورت».

صورت یک آرہات و یک راہب عادی بہ سبکی یکسان ہستی  
نیافتہ اند۔ در شمایل آرہات آرمان جویی است۔ شمایل داروما، کہ  
بہ موزہ اشئات لیشہ شہر برلن است، با آن جذبہ اہریمنی، بہ  
شیوہای است فراتر از شیوہ رخسارہ سازی عادی۔

هنر در دنیا، ص ۲۲۶

هنر در دنیا، ص ۲۲۶

– اما میان این صورت‌های «شبیہ واقعیت» و آن چہرہ‌ها کہ  
شما غریبان از رنسانس بدین سو آفریدہ‌اید و آنها را «پرتره»  
خواندہ‌اید تفاوت فاحش است۔ نہ در شیوہ کار بہ ہم مانند‌اند نہ  
از راہ نگرش و دریافت۔ پردہ عشق اندوہبار رقم اوتامارو را «پرتره»  
گرفتن جسارت بسیار می‌خواهد۔ در خیال، این پردہ را با خود نگارہ  
رامبرانت برابر نہیم۔

نقاشی زاپی، ص ۱۷۲

بد نیست بہ رخسارہ سازی در هنر افریقا اشارتی رود۔ می‌دانیم  
کہ پس از رقص و کلام، پیکرتراشی ہنرگران پایہ افریقا است۔ هیچ  
قومی چون قوم افریقا پیکرتراشی را در خون و سرشت خود  
ندارند۔ ہنرور افریقایی بہ سرمشق بیرونی بی‌اعتناست۔ بہ الگوی  
ذهنی عنایت دارد۔ پیکرتراش با – کنگویی فردی خاص را تن‌نمایی  
نمی‌کند۔ تندیسہ گردگونی، کہ بہ باورش ہر عنصر جہان  
پاسخگوی یک نیت الہی است، سرمشق اساطیری دارد۔ هنر افریقا  
از بند واقعیت رہاست۔ زانلود می‌نویسد: «حالت خاص یک دہان،  
یک چشم، یک گوش نیست کہ پیکرتراش افریقایی خواہان نقش  
کردن آن است، بلکہ دہان، گوش یا چشم را آن‌سان کہ خدا در ازل  
گرتہ ریخت»۔ و دہان و گوش و چشم و دیگر اندام‌ها را بدان شیوہ  
کہ عرف و سنت بدو آموختہ منق می‌کند، نہ از روی طبیعت۔ قبیلہ  
بائولہ را عقیدت براین است کہ ہر آدمی را جفتی در آسمان است۔  
و می‌شود کہ جفت آسمانی بہ خواب آدمیان درآید۔ ہرکہ جفت

هنرهای افریقای سیاہ،  
ص ۳۲۲

ابضاً، ص ۱۵۷

هنرهای افریقای سیاہ،  
ص ۳۵۲

ابضاً، ص ۲۵۵

آسمانی خود به خواب بیند، اگر خواهد می تواند نزد پیکرتراش رود و صورت جفت خویش، به مثال صورت رؤیا، بدو سفارش دهد. پیداست که شیوه صورت‌نگاری افریقا را با راه و رسم رخساری اروپا قرابت نیست.

ایضاً، ص ۱۲۲

- اما هنر ایران.

- صورت‌گران ایرانی تا آنجا که پای‌بند سنت‌های اصیل چهره‌گشایی اند هرگز نقشی تزده‌اند که بتوان بدان portrait گفت. در لغت‌نامه هنری ما واژه‌ای اشتباه‌انداز آمده، و آن «شبه‌کشی» است. مفهوم آن نگارگری رخساره و پیکر آدمیان است. شبه‌کشی همانا زدن نقش آدم است و بس. رونگاری آدم نیست. کنایتی از اسارت شباهت در بر نداد. رخساره‌ساز ما سرمشق زنده فرآپیش خود نمی‌نشانند. و نیازی بدان ندارد، چرا که به لوح خیال خود الگوها نشانده. به هر دوران الگو - نگاره‌ها دسترس رخساره‌سازان بوده است. بسا که همه آدمیان یک مجلس را الگویی یگانه است. گاه

نسخ تبرری، ص ۱۱۵

رخساره بیضی از آن مردان رسیده است، و صورت گرد از آن زنان و نوبالغان. نمی‌توانی با بسنقر میرزا را از اطرافیان درباریش بازشناسی.

ایضاً، ص ۱۱۴

تمیز صورت پیغمبر اسلام (ص) از دیگر آدمیان پرده میسر نیست مگر به یاری هاله نورانی او. و یا به دستیاری دستار وی. بسا که

نسخ تبرری، ص ۱۱۶

فرق میان آدمیان به تن‌پوشش است، و یا به پوشش سر. گاه دارندگان هر پیشه را الگو - نگاره‌ای جداست. ساقی الگوی خاص خود دارد،

نسخ تبرری، ص ۱۲۶

و خواجه حرمسرا الگوی ویژه خویش. در نقاشی ما رخساره از آن کس نیست. نقش یک بت نهان است. صورتگر ما را سر و کار با صورت تاب است. و صورت ناب‌بندی بُعد نیست. تن به ناهمواری سایه و روشن در نمی‌دهد. برکنار از دست‌یازی زمان است، و بری

ایضاً، ص ۱۲۶

از آلودگی مکان. چهره‌گشای ما در پی آن نیست که به چهره خود  
سجیه خاص بخشد.

پاره‌ای از پژوهندگان در کار برخی از صورتگران ما کوششی  
نخ شاه‌عباس اول، ص ۱۹۸ یافته‌اند «برای بیان سجیه آدم، و ترک پیکرآرایی مرسوم از روی  
یک سرمشق قراردادی صورت آدمی». هر جا که چنین کوششی به  
بازیل گری، ص ۱۵۹ کار رفته، اصالت نقاشی ما دستخوش تباهی است. نه کار محمدی  
بازیل گری، ص ۱۶۸ را به درستی اصالت است، نه نگاشته محمد یوسف‌الحسینی را.

— درباره زمان چه باید گفت؟

— پائولو زمان را هم نام حرامزاده است هم هنر حرامزاده.  
بازیل گری، ص ۱۷۰ شاه‌عباس دوم با فرستادن وی به غرب، اختر نگارگری ما را روانه  
مغرب کرد.

برخی از هنرشناسان در توصیف رخساره‌سازی ما از تعبیر  
نخ شاه‌عباس، ص ۱۹۳ «صورتک بیجان» یاری جسته‌اند. آدم نقاشی ما را «آدمک  
ایضاً، ص ۱۹۶ خیمه‌شب بازی» گرفته‌اند. به جایی مردم نقاشی ما را «اشباح  
نورانی» و به جای دیگر «اشباح رنگین» به قلم آورده‌اند. این‌گونه  
نخ نیروی، ص ۱۹۶ برداشت حاصل سنجش و ارزیابی یک هنر غریب به دستاری  
معیارهای خود آشناست. آدم «از دام جهان» برخاسته نقاشی ما را با  
آدم «تخته‌بند تن» هنر یاختر قیاس نتوان گرفت. «اشباح نورانی»  
بهزاد کجا و اجسام گوشتی روبنس کجا. تندیس نگارگر ما تن ندارد.  
اما شبح نیست. آدم اشارتی به حضور آدم است. علامت است و  
علامت را نیازی به حالت نیست. از گذر سال خبر نیست. از آلودگی  
وقت مبراست. روی علامت غبار عرض نمی‌نشیند. همان‌سان که  
واژه را دست عرض به دامن نمی‌رسد. سرو مینیاتور، سرو بوستان  
نیست. واژه صوری سرو است. پس دستخوش نیرنگ فصول

نیست. به دام بازی سایه و روشن نیست. به جایی درباره صورتگر ایرانی چنین گفته‌اند: «در کار وی این فروغ‌افشانی که در کار برخی از نقاشان کواتروچنتو انسان را صورت مبدل می‌سازد نیست، و نه این تشعشعی که با آدم - نگاره‌های رامبرانت همراه است، و نه این هاله سیمگون که گردابر مقدسین گرکو برمی‌جهد، و نه این فروزش زربفت که در کار ژرژ دولاتور پیکرها را به میان شرر می‌نشاند. نقاش پارسی رموز شگرف نور دادن را نمی‌شناسد». سنجشی است چه ناروا میان دو هنر از ریشه جدا. اگر گفته می‌شد نقاش پارسی رموز سایه زدن را نمی‌داند قولی درست‌تر بود، چرا که کار صورتگر ما کتابت نور است.

سخ شاه‌مبارک، ص ۱۸۶

باری، رخساز ایرانی نقش رخساره نمی‌زند. چشم و گوش و دهان نمی‌کشد، نکته چشم و گوش و دهان را بر پرده می‌نشاند. عناصر پرده او رموز مصوّراند.

- اما پس از صفویه چهره‌گشایان شما به رخساره‌سازی به شیوه غربی آن رو کردند. خاصه به دوران قاجار و بعد آن.

- هنر ما تا بدان‌جا که impersonnel مانده اصالت خود را پاییده است. با زوال دولت صفوی هنر ما رو در پستی نهاد. به دوران‌های بعد، هنر نگارین کردن کتاب را رونق افتاد. نگارگری قاجاری جز مولودی حرامزاده نیست. رخساره‌سازی به راه و رسم اوپایی کم‌کم نضج گرفت. محمد غفاری و شاگردان و دنباله‌روان او تقلیدگر شیوه چهره‌گشایی غربی شدند. از راه بی‌خبری و ساده‌لوحی ته بساط سنت‌نگارگری ما را برچیدند. اینان را هرچه بود، فرهنگ نبود. نه آشتای راز هنر بوم خود بودند، نه بنا خیر از فرهنگ و سنت‌های هنری باختر زمین. اما در باختر زمین تا پایان سده سیزدهم

چهره‌گشایی را معنی و شیوه‌ای دیگر بود. کم‌کم عنایت از آینده  
 ملکوتی برگرفته می‌شد و اکنون این جهانی معطوف می‌گشت. از  
 آن پیش هنر مسیحی «گونه‌ای سخن‌گویی از خدا و طبیعت» بود. و  
 با سرمشق‌ها (types) کار داشت. از این پس شبیه‌سازی کم‌کم رخ  
 می‌نماید، رئالیسم پیدا می‌شود. امارت عقل بنیان می‌پذیرد. شور  
 مذهبی پستی می‌گیرد. در کواتر و چیتو زندگی اینج جهانی است که  
 دلخواه آدم است. خرد آدمی که تا آن زمان واجد «من» نبود، از منی  
 دم زد. جویای نام آمد. خواست تا پس از مرگ نیز از او نشان به جا  
 ماند. و تصور مرگ نیز دگرگون شد. دیگر با خوشبینی دیرین به  
 مرگ ننگریستند. چنین شد که رخساره‌سازی رواج گرفت. و  
 چهره‌نویسی رونق یافت. Kramrisch به کتاب پیکرتراشی هندی  
 می‌نویسد: «تمثالگری به تمدن‌هایی که از مرگ می‌هراسند تعلق دارد».  
 اگر درستی این گفته را باور بداریم، باید بگوییم از رنسانس  
 بدین سو، اروپای شما یک دم از چنگال هراس مرگ نرسته است.  
 - به برهنه‌سازی اشارتی کردید.

- برهنه‌سازی را در مدرسه به ما آموختید، همراه با اناتومی. ما  
 را نه بدین حاجت بود نه بدان نیاز. در نگارگری این سرزمین از  
 سنت لغت - نگاری نشان نیست. تن آدمی هرگز به عریانی  
 چهره‌گشایی نشده است. حتی شیرین به گاه شستن خویش به  
 حجاب آزرده اندر است. به گرمابه‌ها نیم از بدن آدمیان در پرده است.  
 حتی شراره آتش دوزخ سائر عورت گناهکاران نسوخته. مجنون  
 اگر چند به بیابان تنهاست، پیش دامان و ددان پرده شوم ندیده.  
 فرشتگان جامه آدمیان به تن دارند. و دیوانه فوته به کمر بسته‌اند.  
 اگر به کتاب عجایب المخلوقات (دستنویس کتابخانه چتر بیٹی)

برهنه‌تنانی نگارنده‌اند، اینان زنان برهنه نمی‌باشند، «آمتی باشند بر شکل آدمی الا بالای ایشان چهار شبر باشد و بر تن ایشان موی سرخ بود و بر سر درختان باشند». اگر هم پیرنگاران ما به جایی بدن عربان نگاشته‌اند، تن‌نمایی نکرده‌اند. به تناسبات و اندازه‌های طبیعی تن عنایت نداشته‌اند. به آناتومی تن چشم ندوخته‌اند. دانش آناتومی از زی‌اروپای شماست. نه پیکرآرای آسیایی را بدان اعتناست نه تندیس‌گر افریقایی را. در هنر انسان - مدار افریقایی سیاه، با زهمه برهنه‌تن، نشانی از کالبدنمایی طبیعی نیست. پیکر تراش کنگویی را با شباهت تنانی آدمی کار نیست تا از قواعد کالبدنمایی درست فرمان برد. در پیکره وی تناسب سر و تن به هم ریخته. سر را در سنجش با تن بس بزرگ تندیس‌گری کرده، چرا که سر مقر فعالیت بنیادی آدم است.

بازین‌گری - ص ۱۵۰

هنرهای افریقا، ص ۱۶۵

هنرهای افریقا، ص ۱۶۵

در شرق هیچگاه کتابی درباره کالبدشناسی نوشته نشد. در رسالات نقاشی چین و هند به کالبدنمایی حقیقی اشارتی نرفته. عربیانی را به سنت‌های چینی سرسازش نیست. در صورت‌نگری چین لخت - نگاری بس نادر است. بدان‌سان که شعر عاشقانه سخت کمیاب است. هنر نگارگری ژاپن نیز با همین کمیابی روبروست. به جایی حرفی مخیف از لوت خوتدم، گفته بود: «چنین به نظر می‌رسد که علت این فقدان، احساس حقارتی باشد که هنرور ژاپنی می‌کند آنگاه که تناسبات پیکر خود را با نسبت‌های کتاب قوانین یونانی می‌سنجد».

هنرهای چین، ص ۲۰۹

هنرهای چین، ص ۲۰

لوت، بلاتر ۳۱

- چرا علت را در سیاق پیش و تصور ژاپنی نجویم؟

- کیوناگاو اوتامارو برهنه‌نگاری کرده‌اند، اما اسلوب کارشان

دور از آن شیوه غربی است که به دانش کالبدشناسی نیازش هست.





سالشمار



تولد در کاشان.	۱۳۰۷	۱۵ مهر
به پایان رساندن دوره شش ساله ابتدایی در دبستان خیام، کاشان	۱۳۱۹	خرداد
به پایان رساندن دوره اول دبیرستان در دبیرستان پهلوی سابق، کاشان	۱۳۲۲	خرداد
به پایان رساندن دوره دوساله دانشسرای مقدماتی پسران. تهران.	۱۳۲۴	خرداد
استخدام در اداره فرهنگ (آموزش و پرورش)، کاشان	۱۳۲۵	آذر
استعفا از اداره فرهنگ کاشان	۱۳۲۷	شهریور
شرکت در امتحانات ششم ادبی و گرفتن دیپلم کامل دوره دبیرستان	۱۳۲۷	شهریور
آغاز تحصیل در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران.	۱۳۲۷	مهر
استخدام در شرکت نفت، تهران	۱۳۲۷	
استعفا از شرکت نفت پس از هشت ماه کار	۱۳۲۸	
انتشار اولین مجموعه اشعار با عنوان «مرگ رنگ»	۱۳۳۰	
به پایان رساندن دوره نقاشی دانشکده هنرهای زیبا و دریافت لیسانس، احراز رتبه اول و دریافت نشان درجه اول علمی.	۱۳۳۲	خرداد
آغاز کار به عنوان طراح در سازمان همکاری بهداشت، تهران	۱۳۳۲	
شرکت در چند نمایشگاه نقاشی در تهران	۱۳۳۲	
انتشار دومین مجموعه اشعار با عنوان «زندگی خواب‌ها»	۱۳۳۲	
آغاز کار در اداره کل هنرهای زیبا (فرهنگ و هنر) در قسمت موزه‌ها و تدریس در هنرستان‌های هنرهای زیبا	۱۳۳۲	آذر
ترجمه اشعار ژاپنی در مجله «سخن»	۱۳۳۴	مهر

مرداد	۱۳۳۶	سفر به اروپا از راه زمینی تا پاریس و لندن. نام‌نویسی در مدرسه هنرهای زیبای پاریس در رشته لیتوگرافی (چاپ سنگی)
فروردین	۱۳۳۷	شرکت در اولین بینال تهران
	۱۳۳۷	سفر دو ماهه از پاریس به رم
خرداد	۱۳۳۷	شرکت در بینال ونیز
	۱۳۳۷	بازگشت به ایران
	۱۳۳۷	آغاز کار در اداره کل اطلاعات وزارت کشاورزی با سمت سرپرستی سازمان سمعی و بصری.
فروردین	۱۳۳۹	شرکت در بینال دوم تهران. دریافت جایزه اول هنرهای زیبا.
مرداد	۱۳۳۹	مسافرت به توکیو برای آموختن فنون حکاکی روی چوب. بازدید از شهرها و مراکز هنری ژاپن
	۱۳۴۰	توقف در هند در راه بازگشت به ایران. تماشای آگره و تاج محل
اردیبهشت	۱۳۴۰	برگزاری نمایشگاه انفرادی در تالار عباسی، تهران
	۱۳۴۰	انتشار مجموعه جدیدی از اشعار خود با عنوان «آوار آفتاب»
مهر	۱۳۴۰	آغاز تدریس در هنرکده هنرهای تزئینی، تهران
	۱۳۴۰	انتشار مجموعه دیگری از اشعار خود با عنوان «شرق اندوه»
اسفند	۱۳۴۰	کناره‌گیری از مشاغل دولتی به طورکلی
خرداد	۱۳۴۱	برگزاری نمایشگاه انفرادی در تالار فرهنگ، تهران
دی	۱۳۴۱	برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در تالار فرهنگ
	۱۳۴۲	شرکت در یک نمایشگاه گروهی در گالری گیل‌گمش، تهران
تیر	۱۳۴۲	برگزاری نمایشگاه انفرادی در استودیو فیلم گلستان، دروس، تهران
	۱۳۴۲	شرکت در بینال سان پاولو، برزیل
	۱۳۴۲	شرکت در نمایشگاه گروهی گالری نیالا، تهران
	۱۳۴۲	برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری صبا، تهران

سفر به هند (تماشای بمبئی، بنارس، دهلی، آگره، غار های	۱۳۴۳	
شرکت در یک نمایشگاه گروهی در گالری بورگز، تهران	۱۳۴۴	
برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری بورگز، تهران	۱۳۴۴	
انتشار شعر بلند «صدای پای آب» در فصلنامه «آرش»	۱۳۴۴	آبان
سفر به اروپا (مونخ و لندن). بازگشت به ایران	۱۳۴۴	
سفر به اروپا (فرانسه، اسپانیا، هلند، ایتالیا، اتریش). بازگشت به ایران.	۱۳۴۵	
انتشار شعر بلند «مسافر» در فصلنامه «آرش»	۱۳۴۵	
برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون، تهران	۱۳۴۶	بهمن
انتشار یک مجموعه اشعار جدید با عنوان «حجم سبزه توسط	۱۳۴۶	بهمن
انتشارات روزن		
برگزاری شب شعر سپهری در گالری روزن	۱۳۴۶	بهمن
شرکت در یک نمایشگاه گروهی در گالری مس، تهران.	۱۳۴۷	
شرکت در نمایشگاه فستیوال روایان، فرانسه	۱۳۴۷	
شرکت در نمایشگاه هنر معاصر ایران در باغ انستیتو گوته، تهران	۱۳۴۷	خرداد
شرکت در یک نمایشگاه گروهی در دانشگاه شیراز	۱۳۴۷	شهریور
شرکت در فستیوال بین المللی نقاشی در فرانسه و اخذ امتیاز مخصوص	۱۳۴۸	
سفر به امریکا و اقامت در لانگ آیلند. شرکت در یک نمایشگاه	۱۳۴۹	
گروهی در شهر «بریج همپتن». بازگشت به ایران پس از هفت ماه		
اقامت در نیویورک، سفر دوباره به امریکا		
برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری بنسن نیویورک. بازگشت	۱۳۵۰	
به ایران		
برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری لیتو، تهران	۱۳۵۰	
برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری سیروس، پاریس	۱۳۵۱	
انتقال نمایشگاه گالری سیروس به گالری سیحون، تهران	۱۳۵۱	

برگزاری یک نمایشگاه انفرادی دیگر در گالری سیحون	۱۳۵۲	
سفر به پاریس و اقامت در «کوی بین‌المللی هنرها»	۱۳۵۲	
سفر به یونان و مصر. بازگشت به ایران	۱۳۵۲	
شرکت در غرفه ایران در اولین نمایشگاه هنری بین‌المللی تهران	۱۳۵۲	دی
برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون	۱۳۵۴	
شرکت در نمایشگاه هنر معاصر ایران در «بازار هنر».	۱۳۵۵	خرداد
انتشار «هشت کتاب» شامل مجموعه اشعار نشر شده سپهری به	۱۳۵۶	خرداد
اضافه مجموعه «ما هیچ، ما نگاه» توسط کتابخانه طهوری، تهران		
برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون	۱۳۵۷	
تجدید چاپ «هشت کتاب».	۱۳۵۸	خرداد
مسافرت به انگلستان برای درمان بیماری سرطان خون	۱۳۵۸	دی
بازگشت به ایران	۱۳۵۸	اسفند
مرگ. در بیمارستان پارس، تهران. دفن روز بعد در صحن امامزاده		اول اردیبهشت
سلطان علی در قریه مشهد اردهال، کاشان	۱۳۵۹	