شمایل و حروف

جزیی از مقدمه ای تفصیلی در باب زیبایی شناسی اسلامی، باستان شناسی سینما

عبدالوهاب مدّب

« ... نزدیک است آن زمانی که ملیّتها ناپدید شوند. آن گاه، وطن چون پدیده ای باستان شناختی در باب قبیله ها خواهد بود ... شاید انسان آینده، شعفی عظیم داشته باشد. او به ستاره ها سفر می کند، با قرص هوا در جیب. ما و هم عصران ما، زیاده زود و زیاده دیر آمده ایم و مجبوریم، آنچه سخت تر و بی شکوهتر از هر چیز است، یعنی عمل انتقال را انجام دهیم. »

فلوبر (مراسلات)

« ... خصوصیات هر زبان، ترجمه ناپذیر است؛ چرا که کلام، از برترین تا به پست ترین، وابسته است به ویژگیهای آدمی. این ویژگیها در شخصیت آدمی، در عقایدش و در شرایط زندگی اش، مأوا دارد. »

گوته (سفر ایتالیا)

الف ـ خاص و متفاوت

۱. نمایش

آیا می خواهم در کشف آنچه چون قلهٔ یک میثاق می درخشد، شما را کمکی کنم؟ چگونه با چشم آنچه را به حرکت درمی آید، پیش برم و لمس کنم. میزان نور را در کانون ظلمت ببینم. سیمها و نقطه های کمرنگ را، شبکه های سیاه را که گاه، ناچارند به داشتن رنگ، در یک حضور مبهم، که با دیواری آجرچین به محض عطف توجه، افسون می کند؛ حضوری که هر آنچه دریافت کرده، منعکس می کند. آیا هم دیوار است و هم نمایش؟

چگونه سخنی دیگر بگویم که با این سینما که از جای دیگر آمده، عرب و مجموعهٔ اقوام عرب، فقط یک ماه، روی حافظهٔ یک پردهٔ پاریسی اثر گذاشته و پاك شده.[۱]

۲. ناسپاسی

در واقع می باید سخن به نوعی دیگر، فهم شود. در این فضا که حتی هم اینک در چنان موقعیتی است که از روی وظیفه مندی تشنهٔ قدرشناسی از تمامی هویّت سخت و در هم پیچیدهٔ ماست، باشد که اندیشه از خواب آلودگی اجتناب کند و از تخت ظاهراً راحتی که به خاطر آسایش میهمان به او تعارف می شود، دوری گیرد؛ زیرا این پذیرایی، نهایتاً ما را به هم، جوش می دهد تا سرانجام، برای سرمستی خود، حق انتخاب داشته باشیم. و روشن است که «صف آرایی تفاوت» بدان گونه است که پارچه را بر چارچوبی از ناسپاسی می بافد. و به جاست، اگر کشف حجاب شود؛ زیرا این حجاب، فقط حفظ فاصله با چیزی بوده است که نمی توان ناچیز شمرد. آشتی نمی پذیرد تا همچنان درخشان بماند و دور از دسترس؛ در همان جایگاهی که دلیل موجودیت ما آرمیده است.[۲]

۳. نشانه

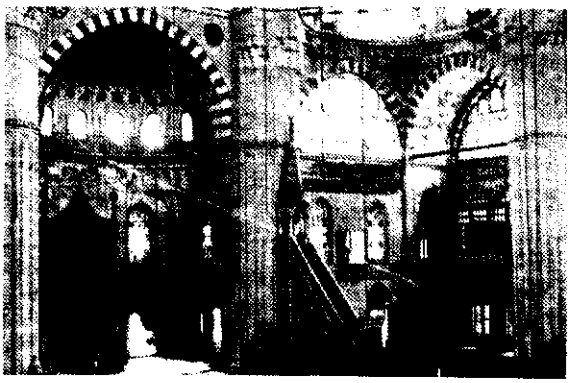
از آنجا که حرکت دایره وار دو سویه ائتلاف، بر تفاوتهای عینی می گردد و گسترش می یابد، و از این طریق، می خواهد تا شباهتها و صفات خاص را اثبات کند؛ صفات خاص آن چیزی که نادیدنی است، پس چه تسکینی بیش از این که چیزی را بیابیم که در واقع در حکم نادیدنی است. درحالی که آن سوی دیگر، از امری دیده شده و از امری فهم شده، پیروی می کند و قواعد ظهور و عرضهٔ آن مشخص است. از این رو، تبادلی که برقرار می شود، به ظاهر، مسیری به دست می آید که نشانه هایی را بروز می دهد. این نشانه ها، دست به دست می شوند و توّهم یک شناسایی و آشنایی به وجود می آید. لیک با اتکاء بر این آشنایی، تحقیقی در باب نفی بلد، صورت می گیرد.[۳]

۴. برداشت

نتیجه، بسی گیراتر خواهد بود، وقتی وسیلهٔ بیانی که حامل آن است، از سینما آمده باشد. در انواع دیگر بیان، برداشت ممکن است با مشکلات عدیده مواجه شود؛ چنانچه در مورد نقاشی، مسأله «برداشت» در ارتباط با چند واقعیت عرضه شده، شکل می گیرد. در حالی که در سینما، برداشت از واقعیت، به معنی گرفتن و به تصرف درآوردن نیست (می گوییم برداشت تصویر، برداشت صدا)، و با استیلایی فرّار و گریزنده، مشخص نمی شود. بلکه در لحظهٔ عملی شدن به دست می آید و واقعیت در آن به طرزی دستکاری شده، منعکس شده و از همان لحظهٔ اول، تصاحب می شود. همچنین بعید نیست که در عبوری در عین بی تفاوتی، یک طرح زیبا کشف شود و موجب تکانی در خود شود، درحالی که از یک اثر محدود و بسته، و در عین حال، متوسط، جدا شده و به ظهور چند حلقه فیلم، پناه برده است.[۴]

۵. تبعیدگاه

سینما به صورت فن یک دوران، لزوماً روی همان چیزی اثر می گذارد که از مشخص شدن یک تفاوت در فضا به وجود آمده



است. از همین جاست که ما سرلوحهٔ دوم از گوته را در مقابل حقیقت سرلوحهٔ اول از فلوبر قرار داده ایم. از آنجاست که آن چیز تقلیل نیافتنی را که با زبان به دست آورده ایم، به یورش نیروی بالقوه و یک شکل کنندهٔ ماشین پرتاب کرده ایم.

تفاوت فقط از طریق اثرات دیدگاه و زبان به وجود می آید و فوراً، به برکت انعکاس صدا، گسترش می یابد. آنچه مانعی است بر این دهش فوری، سلسله اعمالی است که برای مداخله برنامه ریزی می شود تا قابلیت درک، یک شکل شود. اثر هنری، چون چشم، آگاه بر چنین مفهومی، همان است که در حیطهٔ کلام ما، تفکر می شود، ساخته می شود و نشان داده می شود: اثر هنری در تبعیدگاه.

به همان نسبت که تبعیدگاه، موجب می شود نگاه به سرمنشاء تعمیق شود، به همان نسبت هم جاه طلبی، باعث می شود که از افسانه سازی در مورد خود دست نکشد و مضحکه شود. در این چارچوب، برنامه ها پیش می رود، واقع می شود و راه گم می کند. به محض این که صاحب کار، اثر هنری را سرمایه گذاری کرد، به محض این که امضا انجام شد، به محض این که نمایش به شدت مطالبه شد، اثر هنری از سویی به بیابان چشم می رود، غیرقابل دفاع، نادیدنی، حتی توسط آنهایی که فیلم را برداشته اند یا در آن به عنوان ابزار و موضوع، ظاهر شده اند. از سوی دیگر، روی افرادی حاشیه ای عمل می کند؛ افرادی که به دنبال شهرت یا لذت، یا قدرت هستند و سینما به دلیل غرابت خود، آنها را به شدت، تهییج می کند.[5]

ب ـ طلب الخیال

۶. مخاطره' مضاعف

با این همه، سینما، ارزش آن را دارد که به دست سنت زیبایی شناسی اسلامی، مورد استفاده قرار گیرد. می دانیم که در سینما، مسأله تصویر، همان شبح خیالی است که روی پرده رفت و آمد می کند. برای اجتناب از ملاحظات سطحی و پذیرفته شده، که می پندارد قوانین اسلام هیچ تصویری را نمی پذیرد، و بنابراین، سینما در شرق، فعالیتی حاشیه ای، دور از دسترس، متاخر، گرفتار و مقید و بسنده به تذهیب است، و برای اجتناب از جوابی غیرمستقیم به چنین حکمی، که تمام هوش خود را به کار می برد تا چنین فرضیه ای را اثبات کند، بسی دلیل و سند مؤکد می توان ارائه کرد که اثبات می کند، تکفیر پرستش تصویر در اسلام، امری کاملاً نسبی بوده و از ابتدای دورهٔ بنی امیه، تصویر در نقاشیها، جایی اساسی داشته است. به همین دلیل است که در هنر نقاشی، صورت نگاری و نگارگری، استادان بزرگی (چون استاد لنینگراد، واسطی، و غیره) ظهور کرده اند. برای تغییر طرز تلقی در مسأله تصویر، به دور از یافتن یک راه چارهٔ غیرموثر، بد نیست اگر اصطلاحاتی را جست و جو کنیم که ابعاد پیچیدهٔ این مسأله را بررسی می کند و کلید حل این معما را به دست می دهد.

۷. طریقه

این تغییر طرز تلقی، محتاج به بررسی استقرایی دقیقی است که اجباراً از حوصلهٔ این متن خارج است. در اینجا به مقدماتی از چنین تفحصی اکتفا می کنیم که با درک غنای عظیم ادبیات عرفانی کشف می شود؛ ادبیاتی که با خطاب به آتش اندیشه شده و شکل گرفته، و در حاشیهٔ آن نقش، سیر، رویا، درجات و طرحهای هستی که سلسله مراتب تجربه هستند، پدید آمده، به طور مختصر از فضایی مشترک، شکل گرفته است که در آن «تصویر» به صورت کلی یا جزیی دیده می شود.

۸. حضرت الخیال

در ابتدای چنین تفکری، مفهومی متعالی از حضرت الخیال، آشکار می شود.[6] مفهومی که به ما اجازه می دهد، آن را ضمیمه ای از «طلب الخیال» بدانیم و در ارتباط با مفهوم مکان نمایش، نقاشی و حجاری، در قالب بندی و تصویرسازی، به صورت یک گیرنده بشناسیم و آن را حضرت الخیال و المثال بخوانیم.

مفهومی که در اصل در رسالهٔ «فصوص الحکم» محی الدین ابن عربی[7] جای می گیرد، به خصوص در فصلی موقوف به حکمت نور در کلام یوسف[8] که تمامی اعمالش، منباب یادآوری، توصیف می شود.

۹. حکایت اول

حضرت الخیال، آن که رویایی حقیقی را محقق می دارد،

آن که الهام را به منصهٔ ظهور می رساند: از پرتوش، از خلوصش که مبتنی است بر الهامی تابناک، شدید، نزدیک و گریزناپذیر. و بدین گونه که بر محمد رسول الله اتفاق افتاد و عایشه چنین نقل کرد: شش ماه رویا، مقدم بروحی فرشتهٔ واسط قرآن کریم.

مع هذا، عالم الخیال نمادین است: حقیقتی که به خودی خود، تحت قالب و شکلی است و به شکلی دیگر ظاهر می شود. می توان با تأویل محقق کرد که «شکل و قالبی که توسط رویابین درك شده، به شکل و قالب خاص واقعیتی ضمنی انتقال یافته که فرضی است مبتنی بر حدسیات.»

۱۰. حکایت دوم

حضرت الخیال، ممکن است بیرون از رؤیا روی دهد. غریبه ای وارد می شود و از پیامبر می خواهد: «بر این مرد، درود فرستید.» پیامبر که می داند، دیداری از ملک جبرییل است، او را به نام آن هیاتی که درآمده تا دیده شود، می خواند. بعد می فرماید: «جبرییل است این». به تأویل، شکل دوم در شکل اول، تعیین شده و هر دو نام صحیح اند. ابن عربی می افزاید: «ظهور از نظر بصری، واقعی بوده و واقعاً جبرییل بوده است.» شکل اول، یک حقیقت محسوس و شکل دوم، یک حقیقت واقعی را برمی نماید. از همان دم، نام، کلمه، محسوس را تعیین می کند و از این طریق، نماد، مفهوم واقعی خود را آشکار می سازد: مرحله های پیاپی واقعیت را تشریح می کند. کلمه، تصویر را می گوید.

۱۱. حکایت سوم

از همین جاست که نسبت حکمت نور به استاد تعبیر خواب، یوسف، توجیه می شود. حضرت الخیال بر او به صورت رویایی، تجلی می کند: «یازده ستاره را دیدم و آفتاب را و ماه را. آنها را در برابر خود دیدم به سجود.» (قرآن مجید، سوره۱۲، آیه ۴). البته، تفسیر آن ساده است: یوسف برادرانش را به شکل ستاره دیده، پدرش را به صورت آفتاب و مادرخوانده اش را چون ماه. ابن عربی تصریح می کند که این رویایی است خاص یوسف. حضرت الخیال، فقط خیال خاص او را جذب کرده است. حضرت الخیال، فقط خود را بدو نموده است؛ بی استحضار بر آنان که مشمول این رویا واقع می شوند. نشانه ای در ارتباط با نظریهٔ کلی خیال که به دو دسته تقسیم می شود: خیال وابسته به فرد و فقط خود او (خیال متصل) و خیال بیرونی، که می توان آن را از پیشرفت تدریجی فرد در راه، استنباط کرد (خیال منفصل).

حکایت یوسف در قرآن، چنین پایان می پذیرد: «اینک تعبیر رویای من که خداوند من آن را راست کرد.» (قرآن مجید، سوره ۱۲، آیه ۱۰۰)؛ یعنی که «رویا به شکلی تخیلی دیده شد و آن گاه در جهان محسوس، ظاهر شد.»

۱۲. رویای دوم

اما ابن عربی، محدودیت تاویلات عایشه را ـ از آنچه نقل کرده ـ و محدودیت تاویلات یوسف را نقد می کند. عایشه نمی داند که ما هرگز رویا را ترك نمی کنیم، که جهان رویاست، که سیر، خواب، فقط رویایی است در رویا (مقام فی منام). حال این که یوسف، فکر می کند که رویایش تعبیر شده. رویا را از واقعیت عملی، جدا می کند. درحالی که جهان خیال، بخشی از جهان محسوس است؛ همان جهان است، محول شده، که بنا بر دو شیوهٔ متفاوت، تعبیر شده است. «خیال فقط در باب محسوسات، ولاغیر.» و ما مرحلهٔ رویا را ترك نمی کنیم، مگر با مرگ، که بیداری است.

۱۳. سایه' خدا

جهان برای خدا، همان است که سایه برای انسان. جهان سایهٔ خداست. برای آن که سایه ای وجود داشته باشد، می باید پایه ای باشد که از آن نور بتابد. از طریق نور است که مفهوم سایه ایجاد می شود. «نور وجود است».

۱۴. واسط

کی ببینی سبز و سرخ و بور را
تا نبینی پیش از این سه نور را
لیک چون در رنگ گم شد هوش تو
شد ز نور آن رنگها روپوش تو
چونکه شب آن رنگها مستور بود
پس بدیدی دید رنگ از نور بود[۹]

۱۵. وحدت و کثرت

اگر جهان سایهٔ خداست، همه در اوست: همه چیز به واحد می رسد؛ حتی با اشکال و قوالب گوناگون. جهان، واحد است به اعتبار خداوند و کثیر است به اعتبار جهان. سایهٔ واحد در کثیر ظاهر می شود: همچنین جهان، خیال را ملحوظ می دارد و خیال، تمامی جهان را شامل می شود. اما عالم الخیال در خودیت خود واقعی است.

«حقیقت (الحق) به نسبت سایهٔ خاص، کوچک و بزرگ، خالص و ناخالص، چون نور است به نسبت شیشه، که آن را حفظ می کند: آن را از رنگ خود، رنگ می کند و حال این که خود بدون رنگ است» و همه چیز به نسبت حقیقت الهی بدین گونه است. «اگر تو بگویی: نور سبز است، چون شیشهٔ سبز، راست گفته ای و از محسوسات شاهد آورده ای: اگر بگویی: نور سبز نیست و بی رنگ است، راست گفته ای و از برهان قاطع، دلیل آورده ای.

وجود، خیال در خیال (خیال فی خیال) است. در کون، همه چیز و هرچیز، نشانگر وحدت است. اما خیال در خدمت کثرت است و نام، کلمه، همان است که کثیر می شود، تا واحد را بخواند؛ همان است که بدون انتها و انقضا، در تخیل ترکیب می شود. همان است که در خلقت حرکت می کند.

ج ـ تصویر و کلام

۱۶. ماده، نرمادینه را کامل می کند.

به چه مفهوم است این مکان ـ زمان که خود را بر ما عرضه می دارد؟ خیال است فقط؟ چگونه رویاهایی را که در این مکان ـ زمان خلق می شود، بازگو کنیم؟ آیا فقط کلام است که می باید تصویر را آشکار کند؟ و چرا تصویر، شمایل را بر پایه ای استوار نمی کند و حضور ذهنی اش را به معرض نمایش نمی گذارد؟

آنچه جلوِ تظاهر شکل تخیل شده را می گیرد، وجود شکل کامل در زن است؛ ملاقاتی است با سرچشمه و گیرندهٔ خلقت. درحالی که ستایش صورت خداوند با عمل نکاح، از بین می رود. اما ابن عربی[۱۰]، سخن پیامبر را چنین تفسیر می کند که: زن با حضور خود، اصل خلقت را تضمین می کند و ستایش حضور واحد را مجاز می دارد. در حالی که مرد، فقط عهده دار موقعیت انفعالی است.[۱۱] در این تقسیم بندی جدید، اسطورهٔ نرمادینه کامل می شود: زیرا قدرت متعاکس جمع آمده (فاعل، منفعل) به زنانگی جاوید، مربوط می گردد.[۱۲]

گفت پیغمبر که زن بر عاقلان
... ...
پرتو حق است و آن معشوق نیست
خالق است آن گوییا مخلوق نیست[۱۳]

۱۷. نورالعین

عشق زن، استعانتی است از برای آدمی تا مراتب را طی کند و از جهانی به جهان دیگر، منتقل شود. زیرا او شکلی حقیقی (واقعی، متخیل) است. در زن، شکل پذیری رویا منسجم می شود. و هیچ چیز نمی باید تمرکزی که او القاء می کند، برهم ریزد. از او، از ظاهر او، عروج خاصش، تجلی می کند. و همین عروج اوست که راز پنهان را برمی انگیزد. درحالی که تصویر آشکار شده، رمز رویایی تجسم یافته و ذهنی از صورت خداوند بوده است. تصویر، اگر تحقق بیابد (خیال درخیال)، فقط سیری قهقرایی در سلسله مراتب نور است. و نورالقلب را به نورالعین، کاهش داده است: «بدان که نورالعین با نقصانها جلوه می کند: چشم، دیگری را می بیند و خود را نمی بیند. و همچنین آن کسی را که از او دور است، نمی بیند. و نه آن کسی را که پشت حجاب است. او فقط اشیاء ظاهر را می بیند و هرگز، نهان را نمی بیند. فقط بخشی از آنچه هست، می بیند. او جسم متناهی را می بیند و نامتناهی را نمی بیند. همیشه دچار خطای باصره است: کوچک را بزرگ می بیند، نزدیک را دور می بیند، متحرک را ثابت می بیند و ثابت را متحرک. این است هفت نقیصه که هرگز از چشم ظاهر جدا نمی شود...»[۱۴] حال این که نور (چشم) دل هر یک از این نقایص را رفع می کند، از تمام این موانع می گذرد: «چشم نسبت به اشیاء دیگر، نور است، اما نسبت به قلب تاریکی است... چشم معدن الوان است و اشکال، که به قلب خبر می رساند.»[۱۵]

۱۸. کلام، تصویر را تاویل می کند.

اگر تصویر به وسیلهٔ نقاشی نموده شود، لطافت جریان رویا قطع می شود. این روند، ترتیب دیگری از عرضه را در سلسله مراتب خیالها، برقرار می کند. درجه ای که ساختن کلیدی از برای تأویل، قابل درك باشد، بدان گونه است که از کثرت در کثرت به وحدت برسد، از خیال در خیال به حقیقت، از سایه در سایه به نور. هستی، بدون بهره جویی از پیچیدگی، تعالی آن را به سادگی، عقب می اندازد و ناکام می کند. این امر نه آیینی اساسی، بل آیینی اتفاقی را معمول می دارد ـ همان گونه که در نقاشی وجود داشته است.

تجدید خلقت، که تکرار همسانی نیست، که تجانس نیست، بل شباهت است، با عبارت معروف کانهو، از بلقیس، در قرآن، سورهٔ ۲۷، آیهٔ ۴۲، توصیف می شود. پیامبر می گوید: «خداوند را بپرست، بدان گونه که او را می بینی.» این تجدید صورت از برای تصویری خیالی کافی است. اما از برای تصویری عرضه شده کافی نیست؛ از برای تجسمی کاملاً ذهنی، که با کلمه بیان می شود، از طریق علم تاویل میسر می شود.

«من باریتعالی را به زیباترین صورت دیدم، نوجوانی با گیسوان بسیار، بر عرشی از رحمت نشسته، پیراهنی طلایی (یا سبز) پوشیده، بر گیسوانش کلاهی از طلا، بر پایش پاپوشی زرین» (حدیث الرویا)[۱۶]

رویایی اساطیری، سیری زمردین که کلمه توصیف می کند. چون بسیاری دیگر از رویاها و تصاویر قرآنی که کلمه برای آنها آیت و نشانه است (چون اصحاب کهف و سگشان بر آستان: «تو آنان را بیدار می دیدی. حال این که خوابیده بودند.» (قرآن مجید، سورهٔ ۱۸، آیهٔ ۱۸) اگر مقدمه ای از تصویر نیست، به اقل پیش درآمدی از نمایش است و پس از روایات و حکایات بسیار می آید، جایی که هر بیت، آیه خوانده می شود که به معنی نشانه است. پس با نقشی و صدایی زینت می شود (خوشنویسی، تغنی قرآن). درست چون بسیاری از دیگر تصاویر که در متنهای عرفانی، باعث اشراق می شود و جان می بخشد.

حروف رمز (حروف مقطعه) که بنابر درجهٔ تجریدشان، صوفیان بسیار آن را تعلیم داده اند، به صورت ردپایی که نشانگر طریقت است و یک راه سلوك ـ شکلی ثابت می یابد، تا بر رویا شهادت دهد، جسم متجلی در آن تصویر کامل تحقق می یابد و نور می پراکند.

از سخن صورت بزاد و باز مرد
موج خود را باز اندر بحر برد
صورت از بی صورتی آمد پدید
باز شد کانّا الیه راجعون[۱۷]

۱۹. خطاطی صاحبان وحی و الهام

در عرفان ابن عربی، تصویر، وجه بسیار مهمی است و بر آن به شدت، اصرار شده و این امر در واقع، نقطهٔ نهایی اصول نظری در تصوف است و به حدی مشهور و بنیانی است، که از آنچه ممکن است «یکتاپرستی اشراقی»، یا اشتقاقی از فلسفهٔ نوافلاطونیان، و یا نظرات برخی نحله های عرفانی عرفای غرب (مانند: استاد اکهارت[۱۸] و همچنین خواهر کاترہ) به نظر رسد، بسیار دور می شود.[۱۹] ابن عربی در انتهای کتاب «فصوص»، وصال حق را تحت قالبی کاملاً متجسم ارائه می کند و به دلیل «شوق عرفانی» آن را خصوصاً در قالب زن متجلی می بیند.

پس اگر شمایل سازی در تصویر وجود ندارد، مطلقاً به معنی غیبت آن و عدم وجود آن، و همچنین به معنی تسلیم شدن به برخی منهیات نیز نبوده است. پرستش تصویر فقط در «ظاهر» است. تصویر حاضر است، اما معنی، پنهان و در «باطن» تصویر دیده می شود، پس محو می شود و پس از طی مراحل آینهٔ دل، باز زاییده می شود.

لکن ممکن است، قدرتی مجذوب کننده مستولی شود. پس آن گاه، خطاطی کلمات، جادوی حروف را دربرمی گیرد. ابن عربی، وحدت الهی و هویت حق را با حرف «ها» به تصویر درمی آورد: «تابان از نور، گویی بر فرشی سرخ جای گرفته، میان دو شاخهٔ «ها»، دو حرف «ها» و «و» (هو) می درخشد. و در این هنگام «ها» اشعهٔ خود را در چهار فلک، منعکس می کند.»[۲۰]

با پیچ و خمهای خط، خوانی گسترده می شود فرح انگیز. و این حروف رمزی (مقطعه) قرآن است که با مفهومی هیبت آور نموده می شود؛ حروف رمز که سوره ای چند. بدان مفتوح می گردد و از آن میان، سورهٔ یوسف، با بیان آهنگین و تمرکز دهندهٔ حروف الف، لام شروع می شود، مستقل از هر افزوده، فقط برای بشارت «سوره ها، آیات، کتاب مبین». حروف نورانی با این رمز دست نیافتنی است که در تجسم خلاق، رسوخ می کند. این حروف فاخر قرآن خود تا به یک بنای یادبود، سفر می کنند و بدین گونه، یادآور یک صحنهٔ نمایش (سنوگرافی)

هستند. این است دلیل سوره ـ آیهٔ نور، «نورعلی نور» (قرآن، سوره ۱۴، آیهٔ ۳۵) که متناوباً، مثل شبکه های دیوار مساجد تکرار می شود. از اینجاست که این حروف رمز در خوشنویسی ها، اشکال رف، چراغ، شیشه، ستارهٔ درخشان و درخت را به خود می گیرند و خوانده می شوند، وانگهی، زیتون که روغن چراغ است و آتش، با کلمه بازی می کند و برای هر کلمه، تصویری می سازد. از طریق تمرکز، القاء می شوند و استدراك می گردند. این همان استدراك الهامی است که از یک طرح پنهان در پس حروف قابل دیدن، آیة الکرسی، العرش را نشان می دهد. این استدراك از نظر قدرت دید، برتر از چشم است؛ چرا که هفت مهر سلیمان را با مفتولی در هم بافته و ناخوانا، محکم می کند و به اندازهٔ یک محراب، در سایه روشن نور، در اثبات این فضای نامرئی، جامی گیرد.

بدین ترتیب، وقتی حروف خطاطی می شوند، بلافاصله، مأمنی می یابند و حتی توسط تصویری که نقش کرده اند، جان می گیرند. باقی فقط بیان هنری دست و زبردستی در فنی که تشنهٔ گسیختن و درهم پاشیدن طرحهای بیانی است (باطن/ ظاهر) تا برسد به جایی که جریان درهم بافتگی حروف، به صورت مسخ انسان حیوان به دست می آید.

بدین گونه، حروف متحرك، شبیه آن سطحی می شود که اشغال کرده، و نقاشی را جلو می برد. اما اعلام می کنیم و شهادت می دهیم که خوشنویسی، میان مسلمانان و اعراب، مثل نقاشی میان غربیها نیست.[۲۱] در خدمت چیزی نیست. بل هدف آن، ارتقاء مسیری است که به یک چنین باوری اعتبار می بخشد و عبور از آن میسر است.[۲۲]

این نظرگاه را با یادآوری حزن انگیز آرامگاه مولانا جلال الدین رومی در قونیه به پایان می بریم؛ جایی که خطاطی، چون کتابی، روکش قبر را احاطه کرده؛ طلا اندود، حاشیهٔ مخملی. و رنگها: سرخ، سیاه، سبز، حروف طلایی، نور و آتش که در آنجا چشم را خیره می کند. خطاطی در آنجا، خود نشانهٔ صحنه نمایش است؛ تئاتری خالص، صحنه آرایی از رحلتی تقدیس شدنی، اثری با امضای استاد محمد الحلبی.

بدین ترتیب، این تقدیر در تفکر با خاطرات قدیم و غم افزای لوحه، به پایان می رسد؛ خاکستری و سبز، زمین و درخت زیتون. از کسی که خردسال با کهنسال، سورهٔ به یاد آمده ای را روزانه می نویسد، به برکت حفظ، در جست و جوی آنچه آموزش او را تکمیل می کند. پول خرده ای و نیازی برای استادی ناشناس، برای ذهنیتی محض. حروف در فضایی محدود، دنبال می شوند، چون صفی از مورچگان، پر از گلهای ریز یا طرحهای معمارانه، تا رفت و برگشت تصاویر خیالی را به ذهن، متبادر کنند. نه این که فقط تصاویری عرضه کنند. زمان و عملکرد مردم، حروف را پاك می کنند. سپس این حروف بازسازی می شوند و با این بازسازی، حروف را با آغاز مشابهی که فرق می کند، جاودان می کنند. اینجاست که به هنر می رسیم؛ فنی که از طریق آن، تصفیه و تزکیه شدن و بازگو شدن در برق درخشان اشراق، میسر می شود.[۱]

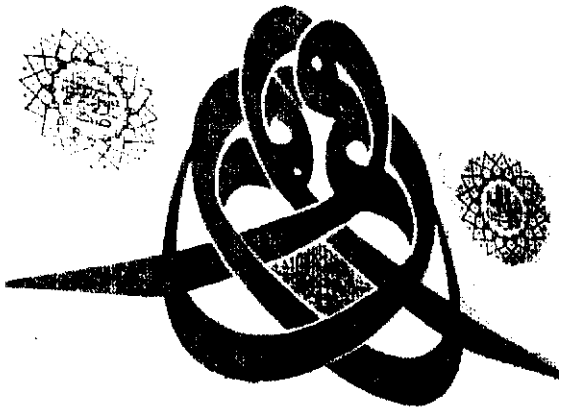
۱. مقایسه ای است، بین تالار سینما و فضای معماری اسلامی. عملکرد عناصر معماری که علاوه بر عملکرد مادی، نمادی معنوی است. مثلاً در مورد دیوار به عنوان حایل و جدا کنندهٔ دو فضاست، و مانع محسوب می شود. در عین حال، خود صحنهٔ نمایش است و به همین دلیل، انسان کامل می تواند پشت هر حایلی را ببیند. پس در اندیشهٔ عرفانی، هر حایلی یک آشکار کننده است. همان ظلمت که مثلاً در صحن یک مسجد با روزن نور، یا خطوط اسلیمی که با گلی از رنگ، بر روی برگها، مفهومی تازه عرضه می کند، تالار سینما هم مکانی تاریک است و با سیمها و شعاعهای نور، تصویری بر دیوار می سازد که انعکاس آن، افسون می کند، که هم پردهٔ حایل است و هم سینماتوگراف. هم حجاب است و هم کشف حجاب. م.

۲. اشاره دارد به قدرشناسی و بازشناسی دروغین عرب نسبت به هنر شرق. و هشدار می دهد هنرمند شرقی را که این مهمان نوازی غرب را جدی نگیرد و به آن تکیه نکند. که در اینجا، حتی اجازهٔ سرمستی ما را آنها صادر می کنند. «صف آرایی تفاوت» در بیان مختصات تفاوتهای شرق و غرب، وقتی از طرف غرب تعیین می شود، همراه است با نمک به حرامی و باید این حجاب را کنار زد و دید که مختصات هنر شرق، همان مختصات هویّت شرقی است که نادیده انگاشته شده، که نه ناچیز شمردنی است و نه آشتی پذیر. م.

۳. سخن از ائتلاف میان شرق و غرب است و این که غرب چگونه هنر هنرمند شرقی را به عنوان بهترین می شناسد. در واقع، مبنای کار در مقایسه ای تطبیقی میان هنر شرق و غرب قرار می گیرد و از طریق یافتن شباهتها، صفت خاصی برای هنر شرقی، اثبات می شود. وقتی واحد اندازه گیری غربی است، ارزش گذاری بر هنر شرق، ظاهری، و مبتنی بر ویژگیهای عینی خواهد بود. بدین ترتیب، هنر شرقی از هویت واقعی خود دور می شود. یا به عبارتی، نفی بلد می شود. م.

۴. منظور برداشت از واقعیتها، طبیعت و برخوردهاست. در دیگر هنرهای تجسمی، مثلاً در نقاشی، صحنه نقاشی شده، ثابت است. از چند واقعیت محدود، برداشتی می شود و بعد، این واقعیت جاندار در تابلو حرکت خود را از دست می دهد. حال این که در سینما، نمی توان در لحظه ای کوتاه بر منظره ای مستولی شد و بعد آن را به چنگ آورد. بلکه باید آن را فیلم گرفت. در همان لحظهٔ فیلم گرفتن، از واقعیت برداشتی شده که عین واقعیت نیست و دستکاری شدهٔ آن است و درست در همان لحظه است که در تملك برداشت کننده قرار می گیرد. م.

۵. سینما هنری است جهانی. بنابراین قدرت آن را دارد که با لقوه،



غربی پسند، ارائه شده است.

هر چند آگاهی بر چنین جبری، ممکن است باعث شود که ریشه ها بهتر شناخته شوند، اما جاه طلبی برای برابری با هنرمند غربی، یا مطرح شدن در غرب، باعث است که به ظواهر افسانه وار، روی آورده شود. چون به طور یقین، هنر اصیل شرق، در فرهنگ عمیق و علمی آن نهفته است. در نگارگری (مینیاتور)، ادبیات و شعر، و نه در فولکلور و عادات عامیانهٔ آن، چون لباسهای محلی، قهوه خانه و غیره. اما حقیقت این هنر را که نادیدنی است، که نمی توان از آن دفاع کرد، حتی کارگزاران و همکاران در نمی یابند. دیگران هم بیش از هر چیز، برای کسب شهرت که عزت، لذت و قدرت در آن مستتر است؛ به دنبال عرضه آنچه در غرب غریب است، می روند و بر ظواهر فولکلوریک که به طور سطحی متفاوت است تکیه می کنند. م.

۶. تیتوس بورکهارت در ترجمه گزیده ای از «فصوص الحکم» ابن عربی که تحت عنوان «حکمت پیامبران» (SAGESSE DES PROPHETES) در پاریس، ۱۹۷۴ به وسیله انتشارات «الین میشل» نشر شد و هانری کربن در کتاب «تخیل خلاق ابن عربی» (IMAGINATION CREATRICE D'IBN ARABI) که در پاریس، ۱۹۵۸ به وسیلهٔ انتشارات «فلاماریون» منتشر شد، اصطلاح «حضرت الخیال» را «PRESENCE IMAGINATIVE» ترجمه کرده اند. اما در این مقدمه «PRESENTIFICATION DE L'IMAGINATION» ترجمه شده است تا بر شکل انفعالی و بیرونی چنین تفاوتی را که در فضای شرق و غرب وجود دارد، از میان ببرد. اما از آنجا که هنوز تفاوت میان فرهنگها و زبانها موجود است، سرلوحهٔ گوته را که مبتنی بر غیرقابل ترجمه بودن زبان است، در مقابل سرلوحهٔ فلوبر آورده است که انسان آتی را پیش بینی می کند و زمانی را که نه مملکتی، نه زبانی و نه فرهنگی خاص باقی مانده و همه با هم ادغام شده اند و کرهٔ زمین خواهد بود در مقابل دیگر کرات، و تفاوتها، دیگر شهری، کشوری یا قاره ای نخواهد بود؛ بلکه کروی خواهد بود. و می گوید حال که به قول فلوبر در دورهٔ انتقالی هستیم، با آن چیز تقلیل نیافتنی و ترجمه ناپذیر؛ یعنی، فرهنگ و زبان، به مقابلهٔ با ماشین می رویم.

تفاوت میان هنر شرق و غرب در اثرات تصویر و زبان است. اما آنچه که با دیدن یا شنیدن فهم می شود، وقتی پای سینما به میان می آید، با سلسله عواملی چون تدارکات، فیلم برداری، صدابرداری، مونتاژ و غیره، لوث می شود و تمام کوشش به کار می رود تا قابلیت درک فیلم، یکنواخت شود. یعنی، وقتی هنر شرق در قالب غربی و با استدراک غربی ساخته شود، در شکل بیانی خود، تفاوتی با هنر غرب نخواهد داشت. آن گاه، می توان نام آن را هنر در تبعیدگاه گذاشت؛ زیرا تصویر و زبان شرقی با قالبی غربی، یا رویدادی، تائید می شود.

۷. متن عربی، بیروت، بدون تاریخ، تحشیه و نشر توسط: ابوالعلا عفیفی.

۸. ترجمهٔ فرانسه، صص: ۱۱۹ـ۱۰۷، متن عربی، صص: ۱۰۶ـ۹۹

۹. مثنوی معنوی، [دفتر اول در متن فرانسه است و مطلب داخل کروشه افزوده مترجم، با جابه جایی این منظور برآورده نمی شود] کلالهٔ خاور، ۱۳۱۶، دفتر اول، ص ۲۵ [دفتر اول در متن فرانسه است و مطلب داخل کروشه افزوده مترجم، با جابه جایی این منظور برآورده نمی شود]، ابیات۲۳ـ ۱۱۲۱، ترجمه عربی از کفافی، انتشارات سعیده، بیروت، ۱۹۶۶.

۱۰. متن عربی، صص: ۲۲۰ـ۲۱۴، ترجمهٔ فرانسه، صص: ۱۹۶ـ ۲۰۶

۱۱. فصوص الحکم، متن عربی، ص ۲۱۷، ترجمهٔ فرانسه، ص ۲۰۱: «وقتی انسان خداوندرا در زن مشاهده می کند، مشاهده او منفعل است. اگر او را در خود مشاهده کند، از نظر آنچه زن از مرد فراهم می آورد ـ او را به صورت فاعل مشاهده می کند و هنگامی که او را تنها مشاهده می کند، بدون حضور شکلی، منتج از خودش، مشاهدهٔ او مرتبط با مرتبه ای از انفعال در ارتباط با خداوند، بدون واسطه است. از آن دم، مشاهدهٔ او از خدا، در زن به کاملترین وجه است؛ زیرا آن زمان خداوند است که در عین حال فاعل را و منفعل را مشاهده می کند. در حالی که در مشاهدهٔ کاملاً درونی، او را مشاهده نمی کند، مگر به صورت منفعل.»

۱۲. کربن، تخیّل خلاق ابن عربی، ص: ۱۲۱.

۱۳. مثنوی معنوی، کلالهٔ خاور، ۱۳۱۶، دفتر اول، ص: ۴۹، بیت: ۳۵، ترجمهٔ عربی کفافی، بیت: ۲۷۳۴.

۱۴. غزالی، مشکاة الانوار، قاهره، ۱۹۶۴، ص: ۴۳.

۱۵. غزالی، همان جا، ص: ۴۶.

۱۶. مأخوذ از خیال خلاق ابن عربی، کربن، ص: ۲۰۳.

۱۷. مثنوی، [دفتر اول در متن فرانسه است و مطلب داخل کروشه افزوده مترجم، با جابه جایی این منظور برآورده نمی شود] کلالهٔ خاور، دفتر اول، ص: ۲۵ [دفتر اول در متن فرانسه است و مطلب داخل کروشه افزوده مترجم، با جابه جایی این منظور برآورده نمی شود] ابیات: ۲۷ و ۲۸، ترجمهٔ کفافی، بیتهای ۱۱۴۱ـ۱۱۴۰

۱۸. ECKHART: یوهان، معروف به استاد، دومینیکن و فیلسوف عارف آلمانی (۱۳۲۷ـ ۱۲۶۰م) به دلیل تسلط بر مسائل فقهی به عنوان مشاور پاپ بونیفاس هشتم دعوت شد. در ۱۳۱۱م به فرانسه رفت و به تدریس الهیات در استرازبورگ پرداخت. دو سال پس از فوت اکهارت، ۱۳۲۷م، پاپ چند نظریهٔ او را تکفیر کرد. فلسفهٔ او اشراقی و مشابه عرفان اسکندرانی فلوطین و اسکات اریژن (SCOT ERIGENE) است. او تاثیری بسزا بر فلسفهٔ آلمان داشته است. م.

۱۹. پاریس، ۱۹۵۴، کایه دوسود.

۲۰. کربن، همانجا، ص: ۱۷۵.

۲۱. نجی زین الدین المصرف، بدایع الخط العربی، بغداد، ۱۹۷۲، ص: ۲۹

۲۲. در اینجا فقط از خطاطی و خوشنویسی در زمینهٔ معماری سخن می گوییم. در مورد خطاطی کتابها، نسخه های دستنوشته و همچنین تحلیل فن و سبک خطاطی، همچنین مفهوم ماوراءالطبیعه ای که بنیان آن است، به کتاب مهم و زیبای الف. خطیبی رجوع کنید که در عین حال، شاعرانه و آموزنده است: خطاطی عرب، پاریس، ۱۹۷۶، نشر شن. **ترجمهٔ سودابه فضایلی**