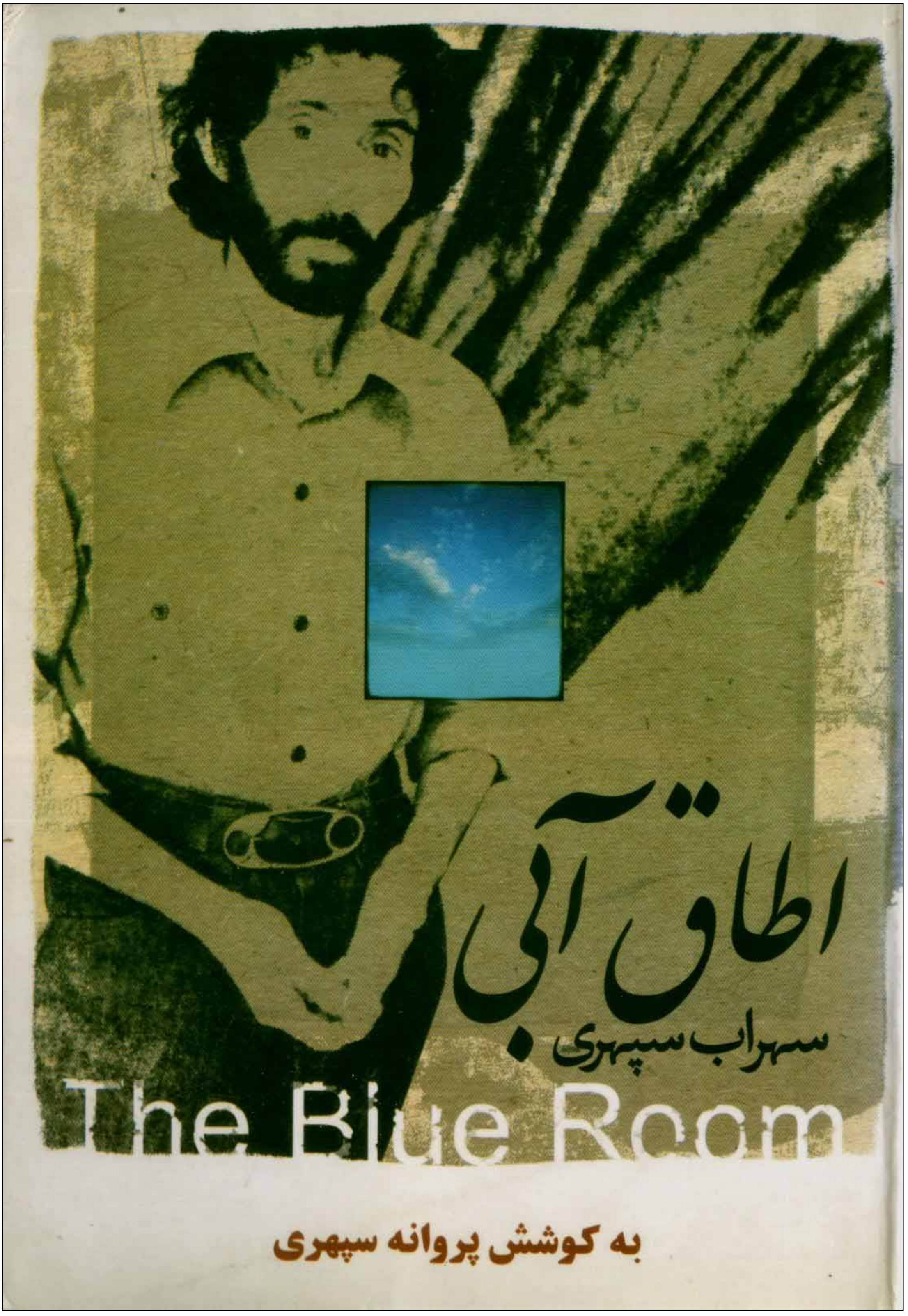

اطاق آبی
سهراب سپهری
The Blue Room
به کوشش پروانه سپهری

سلام صدا
www.HiWORD.IR
SalamSeda.com

اطاق آبی

سهراب سپهری

اطاق آبی

به کوشش

پروانه سپهری

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

سپهری، سهراب، ۱۳۰۷ ـ ۱۳۵۹.

اطاق آبی / سهراب سپهری.

تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۸۲، ۱۲۸ ص.

ISBN: 964 - 6736 - 20 - 3

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.

این کتاب با عنوان «اطاق آبی به همراه دو نوشتهٔ دیگر» توسط انتشارات سروش (انتشارات صدا و سیما) در سال ۱۳۷۰ نیز منتشر شده است.

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

۱۳۸۲ ۸فا۸/۳۶۲ PIR۸۰۹۳/ا۴الف۶

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

اطاق آبی

سهراب سپهری

به کوشش پروانه سپهری

ویراستار: پیروز سیار

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

شابک: ۳ ـ ۲۰ ـ ۶۷۳۶ ـ ۹۶۴

دفتر مرکزی: خیابان ۱۲ فروردین، شمارهٔ ۲۱، طبقهٔ سوم، تلفن: ۶۴۶۶۹۴۰ فاکس: ۶۴۰۵۱۹۶

فروشگاه: خیابان ۱۲ فروردین، شمارهٔ ۲۱، طبقهٔ همکف، تلفن: ۶۴۸۰۳۷۹

فهرست

اطاق آبی ۱۱

معلم نقاشی ما ۳۹

گفت و گو با استاد ۶۹

اطاق آبی

[illegible] سرطویله [illegible] اطاق آبی . سرطویله از [illegible]
بود . بهتر اطاق آبی بود (ته گلستر اطاق آبی) . سرطویله از [illegible]
پائین تر بود . آنقدر که از پنجره [illegible] سرویس ها [illegible] دیده می شد
اطاق آبی را برای [illegible] اطاق آبی از همین
جهت [illegible] صفا خنک [illegible] ما برای اطاق رنگ میکردیم . [illegible] اسم دارد
اطاق آبی می شود . ما [illegible] ی ترسید . آنهم عقیده
[illegible] اطاق آبی گرچ میکنیم . با طاق میرویم در شمال خانه
اطاق بچه ها [illegible] پائین از این اطاق میآیم . از اطاق آبی تا پائین
خانه می افتد

صفحهٔ اول دستنوشتهٔ «اطاق آبی».

یادداشت ویراستار

کتاب حاضر که اکنون پس از گذشت نزدیک به ده سال از مرگ نویسندهٔ آن، شاعر و نقاش نامدار معاصر سهراب سپهری، انتشار می‌یابد، در برگیرندهٔ 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 بپردازد. 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 مطالعهٔ سه دستنوشتهٔ 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، واژه یا جمله‌ای را اصلاح کرده بدون آن که واژه یا جملهٔ اولیه را حذف کند یا روی آن خط بکشد. علاوه براین، 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 با 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.

نکتهٔ دیگر این‌که در دستنوشته‌ها نقل‌های زیادی از کتاب‌ها و مآخذ 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 حاشیهٔ 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 حاشیهٔ دستنوشته‌ها آورده، و ذکر آنها خالی از لطف نیست، وارد ساختیم.

نکته‌ای که به مآخذ نقل‌ها مربوط می‌شود این است که متأسفانه، به دلیل پراکنده شدن کتاب‌های سپهری و فرنگی بودن اغلب مآخذ، تهیهٔ کتابشناسی و ذکر مشخصات مآخذ 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.

پیروز سیار

تهران ــ شهریور ۱۳۶۸

* رسم رنگ آبی را به حرف صدادار O میدهد. و کلمه سنگی | شرح دوم
به دایره

خمیرنمک 211 , 94

نروان از گل آب ~~[illegible]~~ فراترشم کن ترجیح ~~[illegible]~~ و ~~[illegible]~~ حرف بزنه

متقدا ، نویسنده سطلی ایرانی ، از سفر خیز کرد . ★ خیمه نز که در تاریکی صبح

(manana oscura) ، طبق بدنی و جذبه برسد و خدایش Ah

Conciencia hoy azul است . مدی دریا از خدای آبی خود حرف

میزنه : ▲ خدای امروز آبی ، آبی ، آبی ، پر از آبی تر ،
شبیه خدای سرگردن آبی رنگ من ...

و در روایت گوید که بکی پایان آبی میرسم : چیتانیا (Chaitanya)
که از سوی خدا به عشق دیرانه دار (mahabhava) گشته
شد ، یکروز در آب دریا رنگ خدای خود کرشنا را بازشناخت ،
خود را به آب انداخت و غرق شد .

پایان ۵ آبان ۱۳۵۸

نمونه‌ای از دستنوشته‌های مربوط به کتاب حاضر، با اضافاتی که مولف در حاشیه آورده است.

اطاق 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 دریچهٔ بالای آخورها سر و گردن مال‌ها پیدا بود[1]. راهرویی که به اطاق آبی می‌رفت چند پله می‌خورد. اطاق آبی از صمیمیت حقیقت[2] 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. تاپایان در این اطاق می‌مانیم. و اطاق آبی تا پایان خالی می‌افتد.

در رسالهٔ Sang Hyang Kamahâyânikan که شرح ماهایانیسم جاوا است، به جای Mudrâ‌ها در جهات اصلی نگاه کن. «فقدان ترس» در شمال است. مادر حق داشت به شمال خانه کوچ کند. و باز می‌بینی «ترحّم» در جنوب است. هیچ کس مار اطاق آبی را نکشت.

Mudrâ = la geste« حرکت دست خدایان باردو، حرکت رمزی (Tucci.p.35) توضیح دلیق Mudrâ در پای صفحهٔ ۹۵ کتاب Tucci

در بودیسم جای Pâlaها را در جهات اصلی دیدم. رنگ آبی در جنوب بود. اطاق آبی هم در جنوب خانهٔ ما بود. یک جا در هندوییسم و یک‌جا در بودیسم، رنگ سپید را در شمال دیدم. اطاق پنجدری شمال خانهٔ 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».

خانهٔ ما نمونهٔ کوچک کیهان بود. نقشه‌ای Cosmogonique داشت. در سیستم کیهانی Dogonهای افریقا، جای حیوانات اهلی روی پلکان جنوبی است. طویلهٔ ما هم در جنوب بود.

مار در خانهٔ 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 هیچ‌وقت از نیش مار نخواهم مُرد. در میگون، یادم هست، روی کوه بودیم. در کمرکش کوه می‌رفتیم. یک وقت به وجودم هشداری داده شد. رفتم به بر و بچه‌ها بگویم در سرپیچ به ماری می‌رسیم، آن که جلو می‌رفت فریاد زد: مار. و یک بار دیگر، در آفتاب صبح، کنار دریاچهٔ تار روی سنگی نشسته بودم. نگاهم بالای زرینه کوه بود. از زمین غافل بودم. به تماشا مکثی داده شد. پیش پایم را نگاه کردم: ماری می‌خزید و می‌رفت. کاری نکردم. مرد Tamoul نبودم که دست‌ها را به هم بپیوندم، یک «Mantra» از آتارواودا بخوانم. و یا بگویم: Nallapambou.

در همان خانهٔ کاشان، که بچگی‌ام آنجا تمام شد، خیلی مار دیده‌ام. یک روز نزدیک اطاق آبی بودم. گنجشکی غوغا کرده بود. سر چینهٔ بلند خانه که از گلوله‌های هواخواهان نایب حسین روزن روزن بود، ماری می‌خزید. به لانهٔ 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 Earajaها، 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.

سیر لیک دنیای نجانی، ص ۱۲۶ آن همه مار دیدم. هرگز نکشتم. نتوانستم. زیگفرید اژدها کشته بود. نزدیک تُنده، 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 Nāgakāl استعاره‌ای از معنویت آمیزش بارور. Mercure خواست دو مار رزمنده را سوا کنند. 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[1] که ما با هر دست یک مار خفه کرد. من هرکول نبودم. خواستم با ترکه‌ای که دستم بود جفت را بکوبم. ترسیدم: اگر ضربهٔ من نگیرد، آن وقت چه می‌شود. انگار صدای آگریپا بلند بود. Cornélius Agrippa گفته بود: «مار با یک ضربهٔ نی می‌میرد. اگر ضربهٔ دوم را بزنی جان می‌گیرد. دلیلش چیزی نیست مگر تناسبی که اعداد میان خود دارند». شاید با یک ضربه نمرد. 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 خبر 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 خانهٔ ما لفظ Ahimsa یا معادل آن بر زبان نرفته بود[1]. قوس قزح کودکی من در بیرحمی فضای خانهٔ ما آب می‌شد. عمویم نمی‌دانست که برخورد با دو کبرای به هم آمیخته برای هندوی جنوب چه معنی بلندی دارد. تا ببیند خود را کنار می‌کشد. دست‌ها را به هم می‌پیوندد. زانو می‌زند. و دعایی[2] می‌خواند. هندی آمیزش دو حیوان را گرامی می‌دارد. به همان شکل که همزیستی انگل‌وار پاره‌ای از گیاهان را ازدواج می‌شمارد. در آتارداودا، آشواتا انگلی سامی می‌شود 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 نمی‌دانست.

نمی‌دانست که اگر در اسطورهٔ میسوری علیا مار ریشهٔ دو درخت را نمی‌جوید، دو درخت، پدر و مادرمان، نزدیکی نمی‌کردند و آدم درست نمی‌شد[3]. از رابطهٔ مار و آب و باروری خبر نداشت. نه به چشم اهل هند نه به دیدهٔ 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 می‌دهند. لیگورها با مقایسهٔ مار و جویبار به rite باروری فکر می‌کنند. ouroubouros مار سر به دم رسانده، زندگی بی‌فساد معنی می‌دهد. نوآغازی همیشگی همه‌چیز. در قصهٔ غریق افسانهٔ فرعونی مار است که دریانورد مغروق را نجات می‌دهد. مار بزرگ درخت Hespérides ها را پاس می‌دهد. کبرا در پای AÇvattha است.

سمبولیک دنیای زیرزمینی. ص ۱۲۶
سمبولیک دنیای تحتانی

---

۱. در ابتدا نوشته شده: «در فضای زندگیش هرگز Ahimsa بر زبان نرفته بود».
۲. بالای واژهٔ «دعایی» نوشته شده «حاجتی».
۳. در ابتدا به جای «درست نمی‌شد» نوشته شده «هست نمی‌شد».

عمو گوته را نمی‌شناخت. مار سبز را نخوانده بود. خزنده‌ای که سنگ‌های طلایی می‌بلعد. و تابان می‌شود. و چهارمین راز را برای پیران فانوس به دست افشا می‌کند. وقتی که زندگی‌اش را نثار می‌کند، تنش بدل می‌شود به جواهر تابناک که خود پل می‌شود. و نه این افسانهٔ sologne را که در آن همهٔ ماران سرزمین هرسال گرد می‌آیند تا الماس بزرگی بسازند که رنگ‌های قوس قزح را باز می‌تابد. از «مار آتشین» هم حرفی نشنیده بود. و نه از کوندالی‌نی که آتش مایع است. و مار است. نیروی کیهانی نهفته است که یوگا بیدارش می‌کند. و جایش دایره شکل است، انگار نیمی از هجای OM. عمو با نام قبالا بیگانه بود و هم با معنی مار در احادیث[1] قبالا.

عموی من به مسیر Nadiها، به yi - King، به Tai - Ki نگاه نکرده بود تا بداند برای نمایش حرکات موجدار، خزش مار چه سرمشقی است. به روی حیوانی نشانه رفته بود که مسیح مروجین خود را وامی‌دارد از او سرمشق بگیرند. آن که اهل باطن است باید پوست بیاندازد تا فرزند خرد شود. کاش خبر 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. Tirésias 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 سپهری از مادر خود ترسیم کرده است

لاشه را بردیم پای درخت توت شمیرانی چال کردیم. سال بعد، درخت غرق میوه بود. در باغ ما، هروقت ماری کشته می‌شد، سهمی به درختی می‌رسید. نیروی مار در تن گیاه می‌دوید. این اعتقاد از راه دور می‌آمد. میان مار و باروری پیوند است. به چشم دراویدی، زن اگر نازا است، در زندگی پیشین کبرا کشته است. Nâgakkal را در پای Ficus religiosa می‌گذارند. مکان را بارآور می‌کند. و زنان نازایی را که به آنجا روند. نقش سنگی دو کبرا gmana بارورکننده شیرهٔ درخت را نیرو می‌دهد. mana زن را بارور می‌کند. در Télougou جفت جنین گاو را پای درختان میوه چال می‌کنند. دراویدی‌ها جفت جنین گوساله را به شاخهٔ درخت بانیان می آویزند تا گاو مادر شیر داشته باشد و باز هم زاد و ولد کند[1]. غایت این کار، که یک rite 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 Huarochiri زن مرد توانگری به نام Anchicocha تن به زنا در داد. پاداش گناه این شد: ماری در خانهٔ زیباشان مقام کرد. نه، مادر من پاک بود. و همیشه پاک ماند. مادر می‌توانست مثل Rénuka با دست‌هایش آب برای شوهر ببرد. به شوهر وفادار بود: آب در دست‌هایش جامد می‌شد. مادر دشمن مار بود: مار را باید کشت. حرفش کفرآمیز هم می‌شد: خدا بیکار بود این جانور را خلق کرد؟ مادر، که نوادهٔ لسان‌الملک است، زبان آداب مذهبی و اساطیر را بلد نبود. از pradakshina

---

۱. در ابتدا به جای «و بازهم زاد و ولد کند» نوشته شده: «و بچه‌های بیشتر پیدا کند».

حرفی نشنیده بود. برایش نگفته بودند که زن هندی شیر و تخم‌مرغ و موز برای کبرا می‌برد 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 آبستن شد. و زنان یونانی پیش مار اسکولاپ در لنگرگاه Epidaure می‌رفتند تا آبستنشان کند. مادر من نیازی نداشت. پنج شکم زاییده بود. زیاد هم بود. دیگر وسوسهٔ Murugan خدای پوستین‌پوش شکار که حلقهٔ مروارید روی سینه‌اش را شاعر به پرواز لکلک‌ها تشبیه می‌کند، در او بی‌اثر بود. مار به اطاق آبی آمد. و ما رفتیم. دیگر در اطاق آبی فرش نبود. صندوق مخمل نبود. لاله و آینه نبود. هیچ‌چیز به خالی اطاق چنگ نمی‌زد. اطاق آبی خالی بود مثل روان تائوییست. می‌شد در آن به «آرامش در تهی» رسید. به السّکینه رسید. هیچ‌کس به اطاق آبی نمی‌رفت. من می‌رفتم. اطاق آبی یک اطاق معمولی نبود. مغز معمار این اطاق در «ناخودآگاهی گروهی» نقشه ریخته بود. خواسته بود از تضادهای درونی بگذرد و به تمامی خود برسد: individuation به ندرت می‌شود به روانشناسان گوش کرد. آن هم روانشناسی quantitative امروز. ادراک مکانیک دارند.

راجع به آینه

مقدمه بر میتولوژی، ص ۲۷

اطاق آبی چارگوش بود. اما طاق ضربی آن مدوّر بود. از تو، گوشه‌های سقف زیرگچ‌بری محو بود. اطاق آبی یادآور Ming t'ang بود که خانهٔ تقویم است. و کائنات[1] را در خود دارد. قاعده‌اش مربع است که سمبول زمین است، و بامش به شیوهٔ آسمان گرد است. سنتز زمان و مکان است. هرم خئوپس هم هردو استعارهٔ زمان و مکان را

تاریخ جادو، ص ۱۲۳

شرح دهم

---

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

میرزا محمدتقی لسان الملک

چهرهٔ لسان‌الملک به قلم سپهری

دربر دارد. اما در هرم، مثلث تجسم زمان است. به آمیزهٔ مربع و دایره برگردیم. مغانی که برای ستایش مسیح رفتند، در شهر ساوه در مقابری آرمیده‌اند «که بناشان در پایین مربع است و در بالا مدوّر» (به گفتهٔ مارکوپولو). شهر رُمولوس را Roma quadrata گفته‌اند. اما شیار خیش رمولوس دایره بود و رُم مربّعی بود در دایره. «اورشلیم آسمانی» بر دایره استوار بود. وقتی که در پایان دور تسلسل «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 مدوّر 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 مربّع 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[1] مربعند. اهل طریق[2] 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. گفتی بیم خرابی می‌رفت. رعایا به مرکز میهن می‌شتافتند و برای رهایی‌اش مربع‌وار به هم می‌آمدند. مکان مراسم دینی[3] yuchi‌های شمال آمریکا مربع است. و این مکان سمبول زمین است. در سیستم جهان[4] adogon‌های افریقا پشت بام مربع است، و یادآور آسمان است. زمین کشت

تاریخ جادو، ص ۱۹۲

توضیح روشن‌تر راجع به رُم مربعی‌است، درمتن

مطلق‌البروج (یک دایره)

---

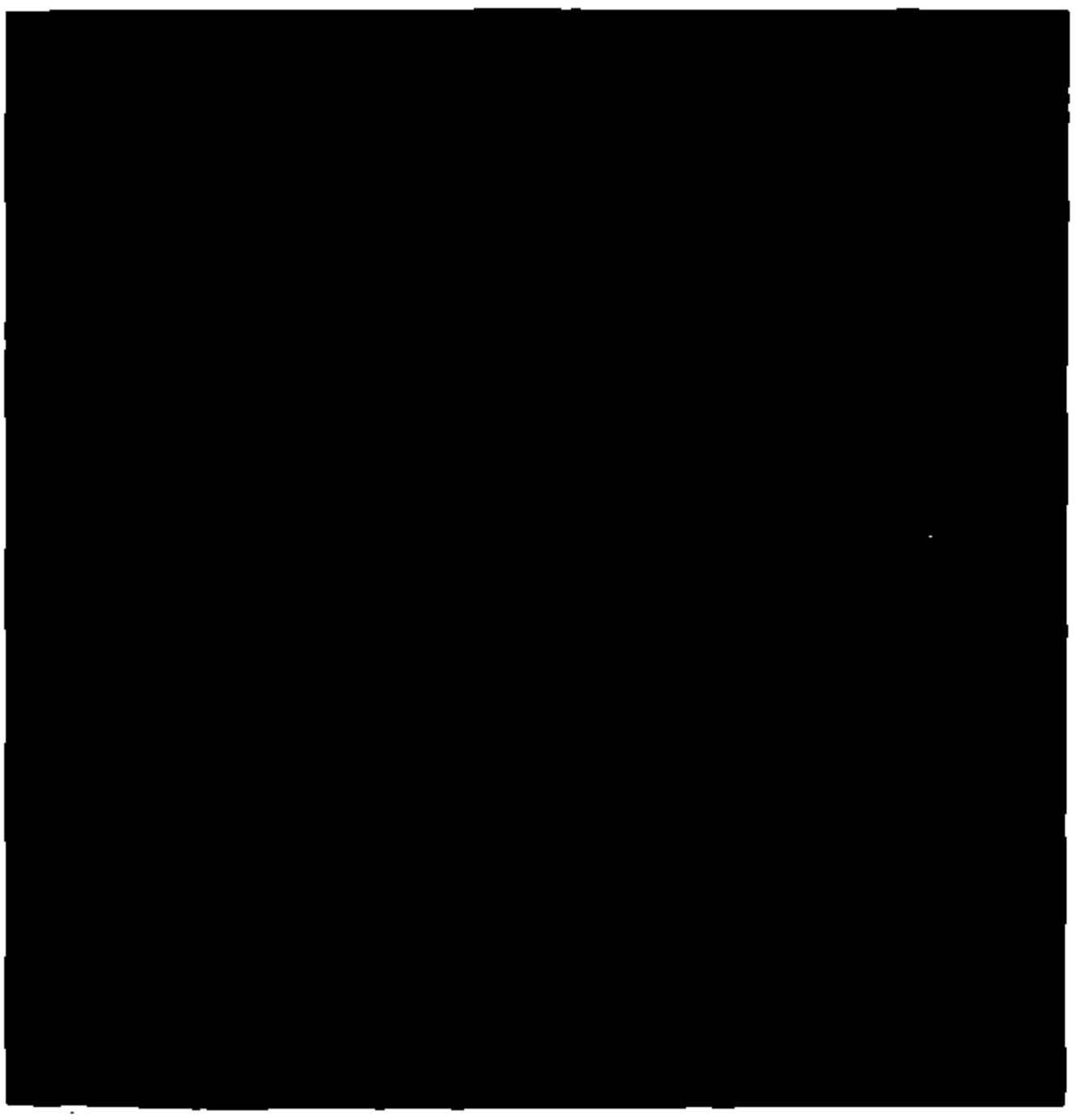
۱. بالای واژهٔ «اردوگاه‌ها» نوشته شده، « campi »

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

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

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

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



برگردیم به دیار خود: شارستان هزار دروازهٔ جابرسا و جابلقا در «دیار شهرهای زمرّد» (همان قاف، همان اقلیم هشتم) صورت مربع دارد. جابرسا شهری است در جانب مغرب لیکن در عالم مُثُل، منزل آخر سالک است. جابلقا شهری است به مشرق لیکن در عالم مُثُل، منزل اول سالک باشد به اعتقاد محققین در سعی وصول به حقیقت.

تاریخ طبری

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، هندسهٔ مذاب بود. باشلارکه از rationalité du tiot حرف می‌زند، اگر بام خانهٔ ما را می‌دید حرف دیگر می‌زند.

در پست و بلند بام ورزشی انسانی بود. نفس بود. هوا بود. اصلاً فراموش می‌شد[1] که‌بام پناهی است‌برای «آدمی که از باران و آفتاب بیم دارد». روی‌بام، همیشه پا برهنه بودم. پابرهنگی نعمتی بود که از دست رفت. کفش ته‌ماندهٔ تلاش آدم است در راه انکار هبوط. تمثیلی از غم دورماندگی از بهشت. در کفش چیزی شیطانی است. همهمه‌ای

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

---

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

است میان مکالمهٔ سالم زمین و پا. من اغلب پابرهنه بودم. و روی بام، همیشه زیرپا، زبری کاهگل جواهر بود. ترنم[۱] زبر بود. (حالا که می‌نویسم، زبری آن روزهای کاهگل پایم را غلغلک می‌دهد.) تن بام زیرپا می‌تپید. بالا می‌رفتم، پایین می‌آمدم، روی برآمدگی‌های دلپذیر می‌نشستم و سُر می‌خوردم[۲]. پشت‌بام تکه‌ای از...[۳] بود. در حرکاتم زمان نبود. بودن جلوتر از من بود. زندگی نگاهم می‌کرد و گیجی شیرین بود[۴].

وقتی که از برآمدگی بزرگ بام، که طاق ضربی حوضخانه بود، چهار دست و پا بالا می‌رفتم، باورم می‌شد که از یک پستان بزرگ بالا می‌روم. این پستان مال تنی بود که به چشم آن روز من، در ابعاد فضا جا نمی‌گرفت. اگر همهٔ تن خود را به من نشان می‌داد مبهوت می‌ماندم. شاید دچار آن خیرگی می‌شدم که ارجونای بهاگاوادگیتا در برابر آن دگردیسی بی‌مانند[۵] کریشنا داشت. خیرگی ترسناک و دلپذیر و بی‌همتا.

در صورت نگاری[۶] هند، زن هندی وقتی که می‌خواهد دست به شرمگاه خود برد تا پوشش آن را نگه دارد، دست چپش را می‌برد. بچه‌اش را در سمت چپ بدن به بر می‌گیرد. روی تکه ستونی از ماتورا (Mathûra) مادری با پستان چپ به بچه شیر می‌دهد. به‌چشم هندی هر سمت بدن استعاره‌ای داشت. به چشم یونانی و مصری قدیم هم. زن

---

۱. در ابتدا به جای «ترنم» نوشته شده «لطافت».
۲. در ابتدا نوشته شده: «بالا رفتن، پایین آمدن، روی برآمدگی‌های دلپذیر نشستن و سُر خوردن».
۳. سه نقطه از مؤلف است.
۴. در ابتدا به جای «و گیجی شیرین بود» نوشته شده: «و سرگیجه شیرین می‌گرفت».
۵. در ابتدا به جای «بی‌مانند» نوشته شده «یگانه».
۶. بالای واژهٔ «صورت نگاری» نوشته شده « iconographie ».

ایرانی چپ‌وراست نمی‌فهمد. نباید میان خودمان دنبال آن معانی بگردیم.

برآمدگی بام‌حوضخانه تکه‌ای بود از یک‌تمام. روی‌این تکه،فیدی نداشتم. دست‌پاچه نبودم. نگاهی مرا نمی‌پایید. من بودم و کاهگل خواهشناک[1]. 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.

بوتن LVI — در شوب‌ها کاراسیمها (Šubhakarasiṃha) کاراکتر ■ مربع است و

تفکر چینی، ص ۸۱ — زرد است. در چین، قربانگاه خاک که تلّی 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، نوشتهٔ قرن پنجم

چه می‌دانم؟، ص ۹۰ — 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 پیدا کنند. 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 خاک‌زردآفریدند (وزن‌ها را با یک گیاه). را تناسامبهاوا (Ratnasambhava)

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

---

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

و نظامی هم به طلایی زمین نگاه می‌کند: «زمین چون زر و آب چون لاجورد.»

هرلان تهت، ص ۱۶۵

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

اما زرد. این رنگ، به گفتهٔ پُرتال (F. Portal)، هم نشان پیوستگی به حق‌بود 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 نمایشنامهٔ شب‌ها در ده تا تاراس بولبا زردی زیاد می‌شود تا در جلد دوم ارواح مرده مصرف زرد به اوج می‌رسد. در کار الیوت زرد همسایهٔ گناه است:

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

مراجعه کنم

باشو، خیلی دور از الیوت، به همسازی صوت و چشمهٔ صوت گوش می‌دهد: «قناری با صدای زرد فرزندش را می‌خواند.»

گوته، Farbenlehre که رنگ را رنج نور می‌داند، دربارهٔ رنگ زرد صفت edel و unedel را به کار می‌برد. در جزیرهٔ Nias لوالانگی (Lowalangi) که خدای[1] برتر است و به جهان برتر وابسته است،

---

۱. بالای واژهٔ «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: mangaltanni 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 زرّین جنوب، شکوه راتناسامبهاوای فرخنده سر می‌زند، با تنی زردفام و گوهری در کف، بر تخت اسب پیکر، در آغوش ماماکی (Māmaki)، مادر الهی.

سرچشمهٔ ناب و ازلی[1] ادراک به‌سان پرتو زردفام حکمت مساوات می‌درخشد...»

اساس عرفان تبت. ص ۱۶۵

روی هر دیوار اطاق آبی، درست در میان، یک طاقچه بود. تنها پنجرهٔ اطاق در طاقچهٔ دیوار شمالی بود. همهٔ زمینهٔ طاقچه راگرفته 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. صحنهٔ درام تفرقه‌پذیری و بازیابی وحدت بود. راهنمای رستگاری بود. جای بیدار شدن خودآگاهی رهانده 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 تبت نرفته بود. چشمش به زیکورات‌های بابل و آشور نیفتاده بود. حتی از نقشهٔ کاخ‌های

شرح یکم

---

۱. در ابتدا به جای «ازلی» نوشته شده «نخستین»

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.

اطاق آبی خالی افتاده بود. هیچکس در فکرش نبود. این mysterium magnum پشت درختان باغ کودکی من قایم شده بود. اما برای من پیدا بود. نیرویی تاریک مرا به اطاق آبی می‌برد. گاه میان بازی، اطاق آبی صدایم می‌زد. از همبازی‌ها جدا می‌شدم، می‌رفتم تا میان اطاق آبی بمانم. و گوش بدهم. چیزی در من شنیده می‌شد. مثل صدای آب که خواب شما بشنود. جریانی از سپیده‌دم چیزها از من می‌گذشت[1] و در من به من می‌خورد. چشمم چیزی نمی‌دید: خالی درونم نگاه می‌کرد. و چیزها می‌دید. به سبکی پر می‌رسیدم. و در خود کم‌کم بالا می‌رفتم. و حضوری کم‌کم جای مرا می‌گرفت. حضوری مثل وزش نور. وقتی که این حالت ترد و نازک مثل یک چینی ترک می‌خورد، از اطاق می‌پریدم بیرون. می‌دویدم میان شلوغی اشکال. جایی که هرچیز اسمی دارد. طاقت من کم بود. من بچه بودم. اطاق آبی در همه جای کودکی‌ام حاضر بود. وارد خواب‌هایم می‌شد. خیلی از رؤیاهایم در طاقچه‌هایش خاموش می‌شد. اطاق آبی با اطاق‌های دیگر خانه فرق داشت. در ته باغ تنها مانده بود. انگار تجسد خواب یکی از ساکنان ناشناس خانهٔ ما بود. خوب شد در آن مار پیدا شد. وگرنه همان جا می‌ماندیم. و زندگی مایایی ما فضایش را می‌آلود. اگر می‌ماندیم، باز همخوابگی پدر و مادر زیر سایهٔ Lustprinzip تکرار می‌شد. و نه در هوای sumo پدرم

در فضای دلفریب
mysterium magnum

متافیزیک سکس، ص ۲۰۲

---

۱. در ابتدا به جای «از من می‌گذشت» نوشته شده «می‌آمد»

کسی نبود که بر بیندو (bindu) چیره شود. و مادرم چیزی نبود جز سادارانی (sādharani).

متافیزیک سکس، ص ۳۲۰

اطاق آبی ماندالا بود. من راحت به درون این ماندالا راه یافته بودم. درامی در هوای شعائر مذهبی صورت نگرفته بود. در آستانهٔ در شرقی ماندالا (در شرقی اطاق آبی) چشم مرا نبسته 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. نمی دانستم چرا.

Tucci, p. 37

من هیچ وقت ظرفی روی «نقشهٔ الماسی» اطاق آبی نگذاشتم و

Tucci, p. 90

هرگز شاید آواهانا (āvahana) نبودم. اطاق آبی نشنیده بود که بگویم: «اُم، من از جوهر الماسی جسم همهٔ تاتاگاتاها (Tathāgatas) ساخته

Tucci, p. 37

شده‌ام. من از جوهر الماسی روان[1] همهٔ تاتاگاتاها ساخته شده‌ام.»

Tucci, p. 27

و پیداست که هیچ‌گاه ذات من با ذات تاتاگاتا یکی نشد. و کایوالیا (Kaivalya) از دسترسم دور ماند. کودک حقیر پروردهٔ مایا کجا و حضور دیریاب پوروشا کجا. اما من در اطاق آبی چیز دیگر می‌شدم. انگار پوست می‌انداختم. زندگی رنگارنگ غریزی‌ام بیرون، در باغ کثرت، می‌ماند تا من برگردم. پنهانی به اطاق آبی می‌رفتم. نمی‌خواستم کسی مرا بیابد. عبادت را همیشه در خلوت خواسته‌ام. هیچ وقت در نگاه دیگران نماز نخوانده‌ام (مگر وقتی که بچه‌های مدرسه را برای نماز به مسجد می‌بردند و من میانشان بودم). کلمهٔ «عبادت» را به کار بردم، نه من برای عبادت به اطاق آبی نمی‌رفتم. اما میان چاردیواری‌اش هوایی به من می‌خورد که از

---

۱. بالای واژهٔ «روان» نوشته شده «esprit».

جای دیگر می‌آمد. در وزش این هوا غبارم می‌ریخت. سبک می‌شدم. پر می‌کشیدم. این هوا آشنا بود. از دریچه‌های محرمانهٔ خواب‌هایم آمده بود تو.

اما صدایی که از اطاق آبی مرا می‌خواند، از آبی اطاق بلند می‌شد. آبی بود که صدا می‌زد. این رنگ در زندگی‌ام دویده بود. میان حرف و سکوتم بود. در هر مکثم تابش آبی بود. فکرم بالاکه می‌گرفت آبی می‌شد. آبی آشنا بود. من کنار کویر بودم. و بالای سرم آبی فراوان بود. روی زمین هم ذخیرهٔ آبی بود: نزدیک شهر من معدن لاجورد بود. روی کاشی‌ها، آبی‌ها دیده بودم. در تذهیب قرآن‌ها، لاجورد کنار طلا می‌نشست. با لاجورد، مادرم ملافه‌ها را آبی می‌کرد. و بند رخت تماشایی می‌شد. نزدیک عید، تخم‌مرغ‌ها را با سنبوسه‌ها آبی می‌کردیم. این گل چه آبی ثابتی می‌داد. در کشتزارهای دشت صفی‌آباد چقدر bleuet بود. آبی‌اش محشر بود. هنگام درو، دهقانان روسی اولین دستهٔ چاودار را با تاجی از این گل می‌آراستند، و پیش تمثال مقدس[1] می‌نهادند. می‌دانستند در شدت خشکسالی، این گل‌های آبی کوچک چه نوشابهٔ سرشاری به زنبورهای عسل می‌بخشند. سلوخین (Soloukhin) به همسایگی سودمند چاودار و این گل‌ها پی برد.

زندگی مرموز گیاهان، ص ۲۲۵

باغ ما پر از نیلوفر آبی می‌شد و جا به جا گل‌های آبی کاسنی. نگین انگشتر مادرم آبی بود. فیروزه بود، از جنس ریگ‌های ته جویبارهای بهشت شدّاد. فیروزه‌اش بواسحاقی بود. انگشتر همیشه در انگشت مادرم بود. می‌گفتند فیروزه سوی چشم را زیاد

---

۱. بالای «تمثال مقدس» نوشته شده «icône».

می کند. جلوگیر چشم بد است. نازایی را از میان مـی‌برد. عـزت می‌آورد. صواب نماز را صد چندان می‌کند. 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 سـلاح خـود ــ مـار فیروزه‌ای ـ ماه و سـتارگان را از آسـمان می‌راند. و رنگ فـیروزه‌ای مقامی بلند دارد. در باردو نباید از نور فیروزه‌فام ترسید: «پس، از این فروغ فیروزه‌گون بـا آن درخشش تـرسناک و خـیره‌کـننده و سهمناک پروا مدار، هـول مکـن، زیـرا کـه فـروغ راه بـرتر است: تلألؤ تاتاگاتاهاست، حکمت عالیهٔ عالم مُثُل است...». آکشوبهیا (Akshobhya) دارندهٔ معرفت، به‌رنگ فیروزه است. هروکا (Heruka)، خدای بودایی شهرهٔ عام، تنی همرنگ فیروزه دارد: «در میان نیلوفر آب، برمـند خورشـیدی، نیک‌اختر شری ـ هروکای فیروزه‌فام است...».

مذهب بودیان تبت، ص ۶۵

Tucci, pp. 17, 18

«همزمان از لاجوردین فلسرو شرقی سعادت. واجراساخوا- آکشوبهیای نیکبخت با پیکر نیلی‌فام سر برمی‌زند...» (اساس عرفان تبت، ص ۱۶۴)

Tucci, p. 58

Tucci, p. 73

تماشای آبی آسمان تماشای درون است. رسیدن بـه صـفای شعور است. آبی، هستهٔ تمثیل مراقبه و مشاهده است. نور حکمت رفیع دارماداتو (Dharmadhâtu) است. که همسان یک آبی تابناک از دل وروکانا (Vairocana) برمی‌خیزد. نور آبی آسمانی حکمت دارما ـ داتو هم عنصر ناب خودآگاهی است و هم تمثیل نیروی نهفتهٔ «تهی بزرگ».

اساس عرفان تبت صص ۱۶۱، ۱۶۲

در مصر قدیم هم آبی نشانهٔ حکمت بود. نبو (Nebo)، خدای علوم کلده، آبی بود. در جای دیگر، درسی یـراتـوادا، بـازهم رنگ آبـی همجوار دانایی است: در پرستشگاه کوگی‌ها «کسانی که دانش بیشتر دارند» در سمت چپ، که بـه رنگ آبـی روشـن اسـت، مـی‌نشینند.

رنگ، چه می‌دانم؟ ص ۸۹

تاریخ جادو، ص ۹۱

لاجورد (lapis - lazuli) تمثیل مرتبه‌ای[1] آسمانی و فوق انسانی است. زمین بهشت‌آمی‌تابا و آمی‌تایوس، خدایان نور و زندگی بی‌پایان، از لاجورد است.

Tucci, p. 45

مایاها روز هفتم نخستین ماه سال، به همهٔ 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 مادهٔ رنگی می‌سازند و در فضای اطراف خود پخش می‌کنند: باسیل پیوسیانیک محیط خود را آبی می‌کند. باسیل شیر آبی خود را آبی می‌کند. نمک معدنی آبی که ارمغان دریاهای قدیمی است، آبی خود را مدیون امواج رادیو آکتیو است. وگرنه قرمز بود، قهوه‌ای بود خاکستری بود. و یا بی‌رنگ بود. vivianite که فسفات آهن‌دار 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 مادهٔ کمیاب به رنگ آبی شدید بود. مصرشناسان در

مذاهب بومیان آمریکا، ص ۱۰۳

رنگ، چه می‌دانم، ص ۵۲

رنگ، چه می‌دانم، ص ۲۶

رنگ، چه می‌دانم، ص ۲۳

Langlois, p. 237

---

۱. بالای واژهٔ «مرتبه‌ای» نوشته شده «plan».

زندگی مرموز کیاهان، ص ۱۳۸

این مادهٔ رنگی، آبی عجیب گنجینهٔ مقبرهٔ توتان خامون را بازشناختند.

در چارچوب علائم نسب، آبی دادگری بوده‌است، و فروتنی، و وفاداری، و پاکدامنی، و شادی، و درستی، و آوازهٔ نیک، و عشق و خوشبختی جاودان. و میان چیزهای خوب دنیوی، زیبایی، نرمی،

رنگ، چه می‌دانم؟، ص ۹۵ 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 (abhinilanetra)

آبی میان رنگ‌هایی بود که موسی در لباس[1] هارون نهاد. و

رنگ، چه می‌دانم؟، ص ۹۰ باید در لباس کشیش امروز باشد. «آبی به او [به کشیش] فرمان می‌دهد که لذات دنیوی را از دل براند». در زمینهٔ تمثیل مذهبی رنگ، آبی که رنگ آسمان است. برای جشن‌های فرشتگان پذیرفته شد. و

رنگ، چه می‌دانم؟، ص ۹۱ گاه کشیشان آبی را در گورستان‌ها به مثابه رمز آسمان‌ها به کار بردند. کلیسای انگلیس[2]، که سنت ساروم (sarum) را دنبال می‌کند، آبی را نشانهٔ امید، عشق به امور الهی، صداقت و پرهیزگاری

رنگ، چه می‌دانم؟، ص ۹۲ می‌داند. و آبی کمرنگ را آیت صلح، آگاهی، دوراندیشی مسیحی و عشق به جمال. در عرایس الجواهر آمده است: «مشاهدهٔ فیروزه روشنایی چشم بیفزاید. پس در داروهای چشم به کار دارند». «و فیروزه با خود داشتن به فال نیکو دارند، و گویند هرکه با خود دارد بر خصم فیروزی یابد. رسم شاهان قدیم چنان بوده است کی چون آفتاب به حمل شدی، اعنی سر سال نو، جواهر قیمتی حاضر کردندی و در آن نگریستندی برای فال نیکو. و اجناس جواهر از

---

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

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

یاقوت و زمرّد و لؤلؤ و فیروزه در اقداح شربت انداختندی و به فیروزه میل بیشتر کردندی.» 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 [سودمند بود]». و تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی از «خاصیت لاجورد» حرف می‌زند: «در اسهال سودا، هیچ دارو بهتر از لاجورد شسته نیست. و اصحاب مالیخولیا و کسانی راکه خواب نیاید سود دارد. و سبب همین باشد که چون بر برگ چشم طلع‌کنند، مژه برویاند... و اگر در آن نظر کند دایمان کلال بصر را زایل کند و اگر بدان تختم کند صرع را دور کند و شیاطین از او بگریزند».

عرایض‌الجواهر، ص ۷۲

درمان رنگی بیماری‌ها را از قدیم می‌شناخته‌اند. کروموتراپی (chromotherapie) نامی تازه است. و ساختهٔ 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 مسکّن اعصاب است. تب‌بر است. جلوگیر بیرون‌شد است. شفابخش بیخوابی و دل‌درد است. گندزداست. بندآور است. فرح‌بخش است. درمان ده آماس چشم است. آرام‌کنندهٔ 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.

نانورویاتی، ص ۱۴۷

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

نانورویاتی، ص ۱۷۸

زندگی مرموز گیاهان،

ص ۲۰۲

رنگ هوای روشن گرد بدن را با حال و مشرب و سیرت انسان وابسته می‌بیند: هالهٔ اهل فکر، طلایی است. در شرارت، سبز سیه‌فام است. در عشق آبی است. اُفتردینگن (Ofterdingen) صورت‌معشوقه را در جام گل آبی دیده است. پیوستگی خود و ماتیلد 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[1] همان تم را دارد، آبی را در یک شعر تماشایی می‌ستاید: In lieblicher blaüe. نروال از گل آبی فراموشم مکن حرف می‌زند. مقلّد او، نویسندهٔ سطحی ایرانی، از نیلوفر کبود. رمبو رنگ آبی را به حرف صدادار O می‌دهد. و کاندنیسکی به دایره. خیمه‌نز که در تاریکی صبح (mañana 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، هردم آبی‌تر،

تاریخ جادو، ص ۲۸۰

شرح دهم

خیمه نز، صص ۲۱۱،۹۴

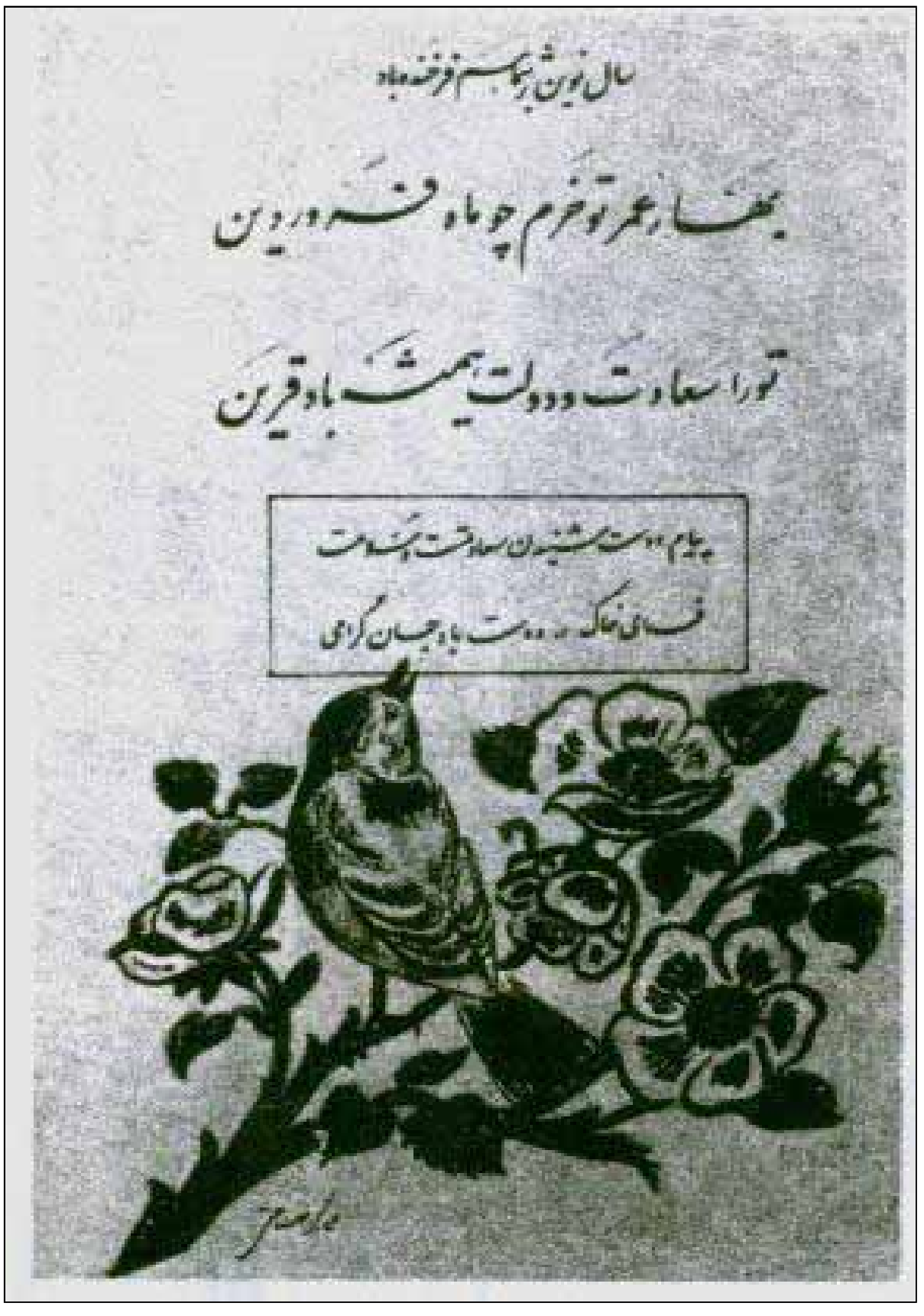
شبیه خدای موگوئر آبی رنگ من...

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

پایان ۵ آبان ۱۳۵۵

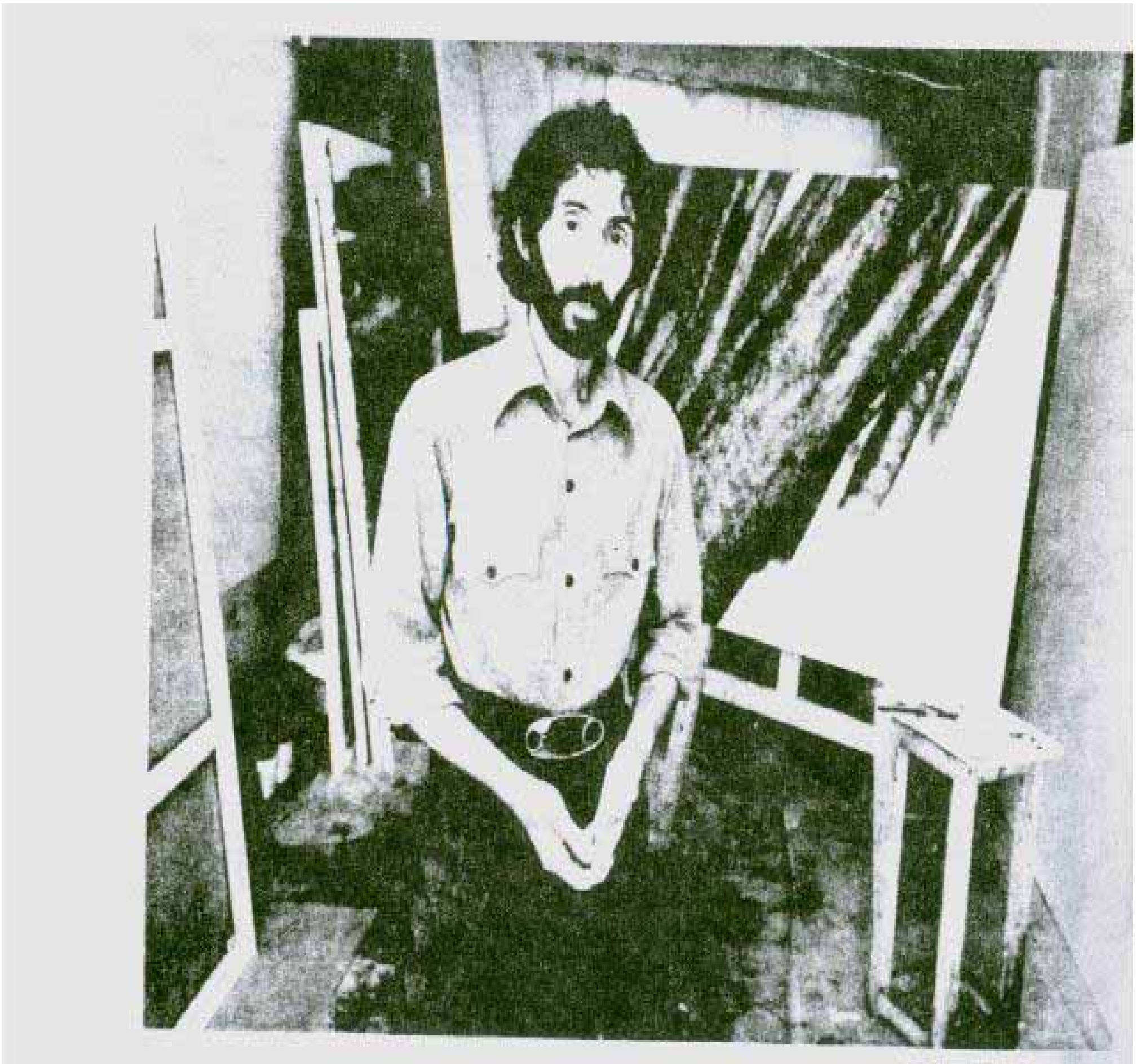
---

۱. بالای واژهٔ «سرودهایش» نوشته شده «Hymnen».



یادگاری که معلم نقاشی سپهری در نوروز ۱۳۳۷ به وی اهدا کرده است.

معلم نقاشی ما



سهیری در کارگاه نقاشی خود (حدود ۱۳۴۸)

معمار باشی — آرشیتکت

نجیب باشی — آقا

قاپوسی — ارتشیب

بهادر — ــــــ — طلوکار

تلمیذ — ــــــ — شاگرد

شبستان جنوبی — شبستان بلاستشب

غلام سنه — سانده یکی

جنوبستان — ــــــ — ــــــ

داداشکی — ــــــ — ــــــ

قاپوسنه ایرنه — آتیه قاپوسی ایرنه

جبهه نویسی :
نمایه سی که بوگیلاخ
بزنیسیه

قلم بری : طرز ساختن قلم سو

نقاش	نگارگر
چهره آرا	نقش پرداز
چهره پرداز	نقش پرور
مصور	نقش ساز
رخ پرداز	نقشگر
رخ ساز	نقش طراز
صورتگر	نگارنده
رنگ آمیزنده	صورت بخش
منظره ساز	نگار نگار
چهره طراز	نگار نگارنده
چهره گشا	صورت ساز
چهره نگار	سلمکار
چهره نما	قلمزن
رستام	صور نگار
هنرور	
هنرمند	
صورت آرا	
طرح کن	
نقشبند	

صفحه‌های نخستین دستنوشتهٔ «معلم نقاشی ماه» پیش از شروع متن.

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[1]. تمی‌شد سربلند 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. تختهٔ سیاه بدجایی بود: ضد نور بود. روی چند شیشه راگرفته بود: نصف یک درخت را حرام کرده بود. با تکه‌ای از آسمان. نوشتهٔ روی تختهٔ 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 زنجره 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. پرهای ما ریخته بود. ابکار سرنگون بودیم.

---

۱. در ابتدا آمده است: «درس حاضر کنید».

ترکهٔ روی میز ادامهٔ اخلاق او بود. بی‌ترکه شمایل او ناتمام می‌نمود. و ترکه همیشه بود. حضور ابدی داشت. ترکهٔ تنبیه، ترکهٔ انار بود. که در شهر من درختش فراوان بود. ترکه، شلاقهٔ پای درخت انار بود. شلاقه‌ها را می‌بریدند تازور درخت را نگیرند، شلاقه گل نمی‌کرد. میوه نمی‌داد. اما بی‌حاصل نبود: شلاق می‌شد. در تعلیم و تربیت آن روزگار، درخت انار سهم داشت. فراگیری محرک گیاهی داشت.

به گل نشستن، ذیل نشستن. دهخدا

بعدها، من هم تنبیه را یاد گرفتم. ترکه زدن را در خانه مشق می‌کردم. باغ مادربزرگ بود. و جای همه جور مشق، با ترکه پیش یک درخت می‌رفتم. و با خشونت می‌گفتم: «اوضاع طبیعی هندوستان» را بگو. و چون نمی‌گفت، ترکه بود که می‌خورد. به درخت دیگرمی‌گفتم: «"سار" را با چه می‌نویسند؟... گفتی" صاد"؟» و شلاق بود که می‌زدم. دلم می‌خواست هیچ کدام درس خود را حاضر نباشند. معلم کلاس ما هم تنبل‌پسند بود. کندذهنی جولانگاه سادیسم آموزشی او بود.

آن روز، سر من در کتاب بود. مثل همهٔ بچه‌ها. ولی درس حاضر نمی‌کردم. 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 مغز منتقد امروز. و چنین بود همهٔ کتاب‌های درسی ما. ولی ذهن من میان دو جملهٔ پی در پی رابطه‌ای می‌جست. میان پریدن سار از درخت و سرد شدن آش به شعر رابطه می‌رسید: در خانهٔ ما، روبروی اطاق ظرف‌ها یک

درخت اقاقیا بود. اقاقیا 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: کاسهٔ آش داغ زیر درخت اقاقیاست. 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 تکه‌ابر نشان بدهم، داشتم یک تکه ابر می‌کشیدم، رسیده بودم به کوه، که باران ضربه بر سرم فرود آمد، فریاد معلم بلند بود: «کودن، همهٔ 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 همهٔ درس‌هایش خوب باشد؟

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

کودکی،دنیای‌دیگر، ص ۳۲۶ شاگرد اول بودم. Crémieux «شاگرد اول کلاس» را نمونهٔ یک فرصت‌طلب و اهل ریا می‌داند. من ازترس شاگرد اول بودم.

کودکی،دنیای‌دیگر، ص ۳۳۰ Josiane تکالیف مدرسهٔ خود را با سلیقه انجام می‌دهد، چون باور دارد کاری بیهوده است. من کارم مرتب بود چون مرتب بار آمده

کودکی،دنیای‌دیگر، ص ۳۳۰ بودم. پریشانی مرا می‌ترساند. و هنوز هم می‌ترساند. Loti 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 مدرسهٔ من مرتب بود. مثل طاقچه‌ای که در اطاق پنجدری خانه داشتم. و شبیه همهٔ اطاق‌هایی

که درشان زیسته‌ام. همیشه دربارهٔ اطاق من می‌شد گفت: «انگار خانقاه ذن است»[1].

بودیسم ذن، جلد اول، ص ۳۸۵

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. «جور استاد» را باید کشید و راه را یافت. ferula و scutica 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 فرونبندد شلاق می‌خورد. «قلب کودک مملو از شیطنت و سرکشی است ولی ترکهٔ استاد آنها را از قلبش بیرون می‌راند.» معلم آتنی قرن چهارم (؟) اهل تنبیه بود. در 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 ۱۸۵

آموزش و پرورش، صص ۱۸۷ و ۹۳

آموزش و پرورش، ص ۲۶۰

آموزش و پرورش، ص ۹۰

آموزش و پرورش، ص ۹۲

آموزش و پرورش، صص 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 ۳۴۶

---

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

تذکرةالاولیاء، ص ۸۸ نیستند. همه ابراهیم‌ادهم نیستند که درصحرا آواز «انتبه» بشنوند. هم‌او
تذکرةالاولیاء، ص ۹۱ نزدیک‌مکّه چندسیلی می‌خورد. خودرا سزاوار آن چند سیلی می‌یابد.
و به کام خود می‌بیند. داستان معلم «ترشروی تلخ گفتار بدخوی
مردم‌آزار گداطبع ناپرهیزگار» را که سعدی در دیار مغرب می‌بیند در
گلستان خوانده‌ایم. از «هیبت ولایت شیخ» و ادب و سرسپردگی
مرید حرف‌ها شنیده‌ایم و پی برده‌ایم که مراد «باید که باهیبت
باشد، تا مرید را از وی شکوهی و عظمتی و هیبتی در دل بود، تا
مرصادالعباد، ص ۲۲۸ در غیبت و حضور مؤدب باشد...» و دانسته‌ایم که مراد باید «مرید را
مرصادالعباد، ص ۲۲۶ نرنجاند مگر به قدر ضرورت تأدیب». راماکریشنا به ما آموخته
تعلیمات راماکریشنا، ص ۳۳۱ 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
ناپیداست. شعری وارونه است. ریشه در آسمان دارد. هوای گرفته‌ای
است که در پی باران دارد. و شکفتگی. مارپا نمونهٔ این خشونت
MIL AREPA. FAYARD است. میلارپا باید از هفت خوان بگذرد تا آشنای راز شود. و می‌گذرد.
جنبهٔ علمی طریقت تبتی، ص ۶۱ اینجا میان مرید و مراد می‌توان از abhishcka حرف زد. اما تنبیه من جا
نداشت. نظمی را به هم تزده بودم. معلم درس نمی‌داد. ما به حال
اینجا از سنی آموزش امروز حرف بزنم خود بودیم. و من درس را بلد بودم. نقاشی سرکوب تکرار بیهودهٔ
درس بود. و بی‌صداپیش می‌رفت. Filippo Lippi جای فراگرفتن درس،
ولزاری، ص ۳۷ روی کتاب‌های خود و دیگران آدم می‌کشید. چیمابوئه درس را رها
می‌کرد تا روی کتاب و کاغذ نقاشی کند. من اول درس را می‌خواندم.
نیچه، سگرز، ص ۱۶ زیاد هم می‌خواندم. تا سرحد نفهمی و منگی. و نیچه‌وار انضباط
مدرسه را بر خود هموار می‌کردم: می‌توانستم در زیر رگبار، «قدم
آهسته» از مدرسه برگردم. معلم مرا می‌شناخت. سرسپردگی مرا به
دستورها دیده بود. پس چرا چوبم زد. به من نزد، به بیداری ذوق

میلارپا، ص ۵۳

زد. به حضور رؤیا زد. میلارپا آواز خوش سر داد و به دست مادر ترکه خورد. صدای خوش پاداش خوش نداشت. ترکه خورد چون خواندن ننگ خانواده بود. اما کار من خطا نبود. اگر لکهٔ ناجوری بر سپیدی کاغذ بود، لکهٔ 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 نقشهٔ 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. آدمِ پس از هبوط بودم. از آن پس و

کودکی،دنیای‌دیگر، ص ۳۱۵ هربار، دلهره بود که جای من راهی مدرسه می‌شد. مارسل را در اندیشه

کودکی،دنیای‌دیگر، ص ۳۲۱ مدرسه نومیدی دست می‌داد. مرا اضطراب. چیزی که Dora با شرح داستان ورودش به پانسیونا می‌آفریند. من هم مثل Wolf می‌خواستم

کودکی،دنیای‌دیگر، ص ۳۲۰ کتاب و کاغذ و قلم و کیف مدرسه داشته باشم. اما به کلاس نروم.

کودکی،دنیای‌دیگر، ص ۳۲۰ سیمون دوبوار در کلاس آرام بود. و نمره را دوست داشت. من هم نمره را دوست داشتم، اما هرگز در کلاس قرار نداشتم.

کودکی،دنیای‌دیگر، ص ۳۲۱ از همه بدتر صدای زنگ مدرسه بود. هرگز ژولیت آدام از دست

«این صدای جهنمی» به اندازهٔ من عذاب نکشید. این صدا خیالم را می‌بُرید. 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 اندازهٔ 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 بستهٔ مدرسه می‌ماندم تا باز شود. اما سالی یک بار، صدای زنگ مدرسه را اشارت خوش بود[1]. و بشارت می‌داد: پایان آخرین روز سال، پیش از تعطیلات بزرگ تابستان. در برنامهٔ کلاس‌های دبستان، نقاشی نبود. هر ماده‌ای هم که بود، بی‌معنی بود. معنی کجا و فرهنگ نااهل. هرچه بود از بر می‌کردیم. شاگرد، کیسهٔ 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 مرقّع بی‌قواره بود. در آن خزف کنار صدف بود: قاآنی کنار مولوی، مولوی در کتاب سال سوّم ابتدایی بود. مهم نبود که مولوی دور از فهم ما قاآنی 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 تفالهٔ واقعیت بود[2]. حرف کتاب، پروانهٔ خشک

کافکا، ص۲۲

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 فضلهٔ واقعیت بود».

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

بچه‌جان برسردرخت‌مرو لانهٔ مرغ را خراب مکن

و بارها بر سر درخت رفتم، و لانهٔ مرغ را خراب کردم. نمرهٔ اخلاقم در مدرسه بیست بود. در خانه صفر. در مدرسه سر به زیر بودم. در خانه سرکش. در مدرسه می‌ترسیدم. در خانه می‌ترساندم. مدرسه هوای دیگر داشت. خاکی دیگر بود با رسومی دیگر. دیاری بریده از کوچه و بازار شهر بود. یک جزیره بود. لاپوتا بود: در این جزیره، خوراک درسی ما آبستره بود: نصیحت متساوی‌الساقین. حکایت متوازی‌الاضلاع. قرائت قائمه. زبان اهل جزیره را نمی‌شد فهمید. دوزندهٔ خوب آنجا نبود: لباس فرهنگی ما بر تن ما می‌گریست. اهل عمل آنجا نبود. ابتکار و تخیل نبود. دانش، حرفی در کتاب بود. مراوده امکان نداشت. درآن هوا دل می‌گرفت. جان مشتاق رهیدن بود.

سفرهای گالیور، ص ۱۸۰ تا ۱۸۵
ایضاً، ص ۲۷۹
ایضاً، ص ۲۷۹
ایضاً، ص ۲۸۱
ایضاً، ص ۲۸۳

در برنامهٔ دبستان، نقاشی نبود. اما خط بود. کلاس خط از گرمی و لطف خالی نبود. خط هنوز معنی داشت. هنوز دوات و مرکّب بود. قلمدان و قلم بود. قلمتراش و قطزن بود. می‌شد پیش کاغذفروشان رفت، و زیردستی و سنگ رومی و خاک بیز و مسطره هم خرید. شاگرد آن زمان معنی «فَتح» و «نَحت» و «فاق» را می‌فهمید. 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 «ید بیضا» نمی‌کرد. نه صراط‌السطور خوانده بود و نه آداب‌المشق. حضرت علی (ع) هم به خوابش نیامده بود تا اسرار خط بدو بیاموزد. قلم‌کشی را به «هفا» و «شأن» نرسانده بود. اما خطی خوش داشت. خط را پیش خود آموخته بود. و آدمی هموار و افتاده بود.

تعلیم‌خط

احوال و آثار خوشنویسان، ص ۲۲۲

زنگ خط، دلپذیر بود. با همهٔ زنگ‌ها فرق داشت. معلم به تک‌تک ما سرخط می‌داد. و ما مشق می‌کردیم. اطاق از صریر قلم پر می‌شد. من بانگ قلم را دوست داشتم. بانگی که دیگر نمی‌شنوی. و بوی مرکب چه خوب بود. چیزی که لئون نمی‌خواست بشنود. «بوی مرکب مشکی» را خوش نداشت. شاید که چون حوصلهٔ درس نداشت. اما لئون اروپایی بود. مرکب او مرکب ما نبود. مرکب او شاید مایه‌اش سیاه انیلین بود. مایهٔ اصلی مرکب ما همان بود که در مرکب مصریان قدیم بود: دوده و صمغ عربی. اما زعفران وگلاب و کافور و عسل هم در مرکب ما بود. و مرکب را در خانه می‌ساختیم. 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 زنده‌دلان» که دل‌ها آزردیم. و نظر تنها «بدین مشتی خاک» کردیم. «گل‌بی‌خار جهان» نشدیم. «زمام عقل به دست هوای نفس» دادیم. «نابرده رنج گنج» خواستیم.

کودکی در دنیای دیگرها، ص ۳۳۲

اکتشافات علمی، ص ۱۲۱

باور داشتیم سعدی شعرش را برای مشق خط گفته است. وگرنه، «بار درخت علم» این نبود.

خط من خوب بود. یعنی در حد شاگرد دبستان. در خط، نمره‌های خوب گرفتم و جایزه‌ها بردم. اوّل 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 صف‌کشیده بودیم. هرروز صف می‌کشیدیم. و به صف راهی خانه می‌شدیم. حیاط مدرسهٔ ما بزرگ بود. در میان آب‌نما داشت. در گوشه‌ها چهار باغچه. در باغچه‌ها درخت. اگر

کودکی،دنیای دیگر،ص ۳۲۴

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 می‌انگاشتیم. و از آدم باسواد ما را ترسانده بودند. با اندام درشت، عمامهٔ سفید، ریش سیاه و عبای سوخته هیبتی داشت. دستش دفترچه‌ای بود. و دفترچهٔ 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 هرسو 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 با لای 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 ـ قرمز و آبی ـ 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 وخواب» می‌خواهد. «صفای دل» می‌خواهد. «گوشهٔ انزوا» 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 کتاب‌هاماند. چیزنویسی‌جای خوشنویسی راگرفت. جای قلم نی «قلم فرانسه» آمد. جانشین این یک خودنویس شد. آنگاه بلایی نازل شد: اپیدمی خودکار دنیا راگرفت.

خودنویس چندان بیگانه نبود. در اختراع آن ابوالعلا صاعدبن حسن‌بن صاعد پیشقدم بود: «از مخترعات او قلمی آهنین میان‌تهی بود که آن را از مداد پر می‌کرد و یک ماه به‌کار می‌برد بی‌آن 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 نساخته بود. بیرو کار خود را کرد. اتومات او به راه افتاد. و آشوب به‌پا کرد. شاگرد جادوگر این فتنه برانگیخت و این‌بار استاد جادو نیامد. و این حدیث همهٔ نوساخته‌های زمان ماست. ما Golemسازان گمراهیم. گولم را به خاطر گولم می‌سازیم. اشارتی معنوی در آن نمی‌جوییم. بی‌تزکیهٔ نفس، به خمیرمایهٔ ناپاک دست می‌زنیم. خطر را درنمی‌یابیم. 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. یورش چنگیزی بود. خودکار به همه‌جا رفت. میان انگشتان 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

دیکشنر اختراعات علمی، ص ۱۳۶

نباله و سمبولیسم آن

تعلیم خط، ص ۱۷۰

تعلیم خط، ص ۱۶۹

گلستان هنر، ص ۲۲ خطاط امروز، خطنویس است. خوشنویس نیست. خوشنویس

ایضاً، صص ۸۷ ۱۰۳ دیروز «مجذوب و اهل حال» بود. «فانی و درویش» بود. «از خود

گذشته بود.» زمانهٔ ما درویش ندارد. فانی که هیچ. خوشنویس

ایضاً، صص ۸۶ ۷۶ دیروز از «یار و خویش و رفیق» می‌برید. «و گوشهٔ انزوانشیمن»

ایضاً، ص ۷۶ می‌کرد. و چون «آشنای دل» بود، می‌دانست «که صفای خط از صفای

ایضاً، ص ۷۶ دل است». پس «با نفس بد جدل» می‌کرد. خطنویس امروز «طاقت

محنت» ندارد. با خوشنویس دیروز شوق به مشق بود. و این شوق

ایضاً، ص ۸۲ «آن‌قدر بود که شب‌های تابستان از اول شب تا صباح در مهتاب

ایضاً، ص ۸۹ نشسته مشق جلی» می‌کرد. خطنویس این روزگار را ریاضت برازنده

ایضاً، ص ۲۰ نیست. یاقوت «هر ماهی دو مصحف تمام می‌نمود». مولانا معروف

یک روزه «چهار هزارو پانصد بیت در کمال لطافت و نزاکت تمام

ایضاً، ص ۲۶ نمود». و خطاط پیشین به خط مهر می‌ورزید. با حرفه یکی می‌شد.

کمال خود در کمال حرفت خود می‌جست. در کتابت هر حرفی پخته

تعلیم خط، ص ۱۷۰ می‌آمد، چیزی از خامی کاتب می‌کاست. اگر «نزول مجازی» و «قوت

و سطح» و «ضعف» در حرف «ک» کمال صورت می‌یافت. ذوق کاتب

گلستان هنر، ص ۲۱ شنیده می‌شد: «کافی نوشته‌ام که به تمام عالم می‌ارزد.»

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،

کتیبه 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[1].

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

به‌روزگار ماخطاطی سرگرمی است. بر پیشانی خط طراوت اکنون نیست. غبار خستهٔ سنت است. با خط نه کتابی می‌کنند، نه کتابه‌ای. خط رمز عبادت ندارد، چون کتابت مونس طاعت نیست. خط نه از سر نیازی به‌هم می‌رسد، نه در پی دردی، نه‌از زیادت شوری.

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

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

دیکشنر اختراعات علمی، ص ۱۳۱ (مداد که مربوط به اوست) سده‌ها دست‌افزار نوشتن بود. دست کم از زمان نیکلا ژاک کنته. که 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 برازنده بود. این را پرده‌دری درخور است. هنجار مداد انتزاعی بود. روش خودکار عینی است. مداد سیاه، سیاه و سپید را در خود داشت. خودکار سیاه را جز سیاهی نیست. آن را حضوری منفعل بود. این را ظهوری فعال است. مداد اگر به خطا می‌رفت، امکان محو خطا برد. خودکار اگر بلغزد، لغزش به پایش نوشته است. مداد، خود نمی‌نمود. خودکار می‌فریبد. و چشمگیری خودکار بدان شیوه بود که پنجهٔ هنرور را هم گرفت؛ و نقاش بی‌خبر این روزگار مداد را فروگذاشت، و خودکار را برگرفت تاافزار 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 زمزمهٔ 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 تیرهٔ دیوار، با چاقو به تنهٔ 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 شیوهٔ 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 شکستهٔ جاودان. برای خود طرح منبّت

هنر آموزشی، ص ۲۳۵

می‌ریخت، و برای مادر نقشهٔ گلدوزی. خط را هم پاکیزه می‌نوشت.

دبستان به سر رسید. و من به دبیرستان پا نهادم. راه من از خانه به سویی دیگر می‌کشید از کوچه‌هایی دیگر می‌گذشت، تا به مدرسه می‌رسید. حیاط مدرسه دیگر آن نبود. برنامه آن نبود. معلمان، دیگر بودند. اما سستی عناصر تعلیم همان بود. و بی‌منظوری تربیت همان. آموختن به حافظه سپردن بود. و غایت نمره گرفتن بود. کلاس از زندگی بیرون بود. کلرور دوسدیم جز دست معلم شیمی نبود. شوری سفرهٔ ما از نمک بود. با گچ می‌شد خانه سپید کرد. با سولفات کلسیم نمی‌شد. در زنگ فیزیک ارشمیدس با ما بود. در حوض خانهٔ ما با ما نبود. تنها سود درس شیمی ما سود سوزان بود. معلم ادبیات ما متمدن بود: اهلی را به وحشی برتری می‌داد. کتاب فارسی، کتاب اخلاق بود. تکه‌هایی از بزرگان ادب فارسی در آن بود. اما دست کوتاه شاگرد دبیرستان کجا و دامن بلند مثنوی. پسرکان بی‌خبر کجا و طرفه خبرهای تذکرةالاولیاء. هرگز به معنی «عزت نفس» و «همّت عالی» و «خرد» و «اخلاص» پی نبردیم. و کتاب سال اول، چل تکه‌ای 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 چه‌حدها و سیاست به‌وی توان نگاه داشت». و آنجا ستایش آشتی: «همه به صلح گرای و همه مدارا کن». این‌سو حدیث به هم رسیدن مور و زنبوری بود (که اشارات عطار از ما پوشیده‌اند). و آن‌سو شرح دیدار ابوسعید و بوعلی (که نه‌حرف دقیق این را فهمیدیم، نه سخن نازک آن را). یک جا فریدون بانگ می‌زد: «قناعت مقتضای طبع بهائم سرافکنده است.» و جای دیگر انوری آواز می‌داد:

کتاب فارسی، سال اول دبیرستان‌ها، ص ۶۵

ایضاً، ص ۳۰۷

ایضاً، ص ۷۸

ایضاً، ص ۲۹۵

ایضاً، ص ۱۲۷

طرحی به قلم پدر مولف، اسدالله سپهری

ابضاً. ص ۱۱۳ ای نفس به‌رستهٔ قناعت شو کانجا همه‌چیز نیک ارزان است

ابضاً. ص ۱۶۲ این طرف، از حرف مؤذن بدآواز «امیر از خنده بی‌خوده می‌شد. و
ابضاً. صص ۱۲۹، ۵۵ آن‌طرف، از ستایش جاهلی افلاطون می‌گریست. جایی، پشه‌ای از
ابضاً. ص ۱۱۱ چناری کوه‌پیکر پوزش می‌خواست (که مارا از کارش خنده می‌گرفت).
و جایی، گنجشکی در آشیان لکلکی خانه می‌ساخت (که ما را دل
بر اشتباه‌کاری او می‌سوخت).

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

و از هوشمندی قصه‌ای دیگر هم بود. و آن قصهٔ شافعی بود:
ابضاً. ص ۱۳۴ روزی درخانه نشسته بودم و می‌خواندم: «شافعی شش ساله بود که به دبیرستان می‌رفت». با خود گفتم این نمی‌شود. ما هفت سالگی به دبستان می‌رویم. مادر از آنجا می‌گذشت. گره‌گشایی 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 می‌خواند. و بدین‌جا رسید که: «خیانت در نبشتن صورت جنایت دارد تا خردمندان را معلوم شود که خیانت و جنایت هردو یکی است». بلند شدم. و اجازه خواستم. و گفتم: «چنار» و «خیار» هم در نوشتن مانند هم‌اند. پس باید هردو 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 می بیگانه بودیم، می‌آموخت که چگونه آبجو می‌کنند، و شراب، و عرق، و کنیاک. پس درس پرهیز از من 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 کنته آمده بود. عاشق این مداد بودم. سیاهی‌اش 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 شیوهٔ ساده داشت. معلم از روی لوح خاطر خود نقشی به تختهٔ سیاه می‌زد. و ما از روی نقش لوح خاطر او نقشی به صفحهٔ 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. سادگی‌اش 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 ورقهٔ شاگرد رقم می‌زد، عطایش را عوض می‌داد. به دبستان خط می‌آموخت. و به ما نقاشی. سودایش را مایه نبود. در دانش نقاشی پیاده بود[۱]. شبیه‌کشی نمی‌دانست[۲]. کار نگار نقشهٔ قالی بود. و در آن دستی نازک داشت. نقش‌بندی‌اش دلگشا بود. و رنگ را نگارین می‌ریخت[۳]. 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، «نُت» خارج بود. بی‌آدم، آدمیّت قالی افزون بود[۴]. در هنر، حضور تادیدنی آدم خوش‌تر.

راجع به منحنی بررسی کنم ←

معلم مرغان راگویا می‌کشید. گوزن را رعنا رقم می‌زد. خرگوش را چابک می‌بست. سگ را روان گرته می‌ریخت. اما در بیرنگ اسب حرفی به کارش بود. و مرا حدیثی از اسب‌پردازی 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. نقشهٔ قالی بود. و لابد ناتمام بود. معلم را عادت بود که نقشهٔ نیم‌کاری با خود به کلاس آورد. و کارش پیوسته همان بود: به تختهٔ سیاه با گچ طرح جانوری می‌ریخت. ما را به رونگاری آن می‌نشاند. و خود به نقطه‌چینی نقشهٔ خود می‌نشست. جانور رام پنجهٔ او 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 فالی 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[1]. 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[2]. 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 ناسازی صدا برداشت: «چرا اسب؟ به درد شما نمی‌خورد. حیوان مشکلی است». پی بردیم راه دست خودش هم نیست. و این‌بار اطاق از جا کنده شد. همه با هم دم گرفتیم: «اسب، اسب». که معلم نعره کشید: «ساکت»! و ما ساکت شدیم.

اشاره به اسب در مینیاتور و مقام اسب

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

---

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

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

ذیل اسب، دهخدا

دست معلم از وَقب حیوان روان شد[1]. فرود آمد. لب را به اشاره صورت داد. فک زیرین را پیمود. و آخُره ماند. پس بالا رفت. چشم را نشاند. دو گوش را بالا برد. از یال و غارِب 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 کتف و سینه فرارفت. و دو دست را تا فراز کُلّه نمایان ساخت. سپس خط زیر شکم را کشید. و دو پا را تا زیر زانو گرته زد. صاد از کار باز ماند. دستش را پایین برد. و مردد مانده بود. صورت از او چیزی می‌طلبید. تمامت خود می‌خواست. کُلّهٔ پاها مانده بود و محل‌الشکال. و رُسغ. با سم‌ها. و ما چشم به راه آخر کار. و با خبر از مشکل صاد. سراپایش از درماندگی‌اش خبر می‌داد. اما معلم درنماند. گریزی رندانه 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 مخمصه رسته بود، به خونسردی گفت: «در علف است. حیوان باید بچرد».

وازاری، نقاشان تسکان، ص ۱۵۴
هنر غرب حتی حیوان را هم گول می‌زند

اسب معلم هنجاری بد نداشت. رقم بر امانتینو نبود: آن مایه جان نداشت که اگر بر دیوار طویله کشیده‌بود، اسبی دیگر زنده‌اش پندارد و بر او لگد بپراند. اما از شیوهٔ اسب‌پردازی مکتب صفوی بویی داشت.

معلم ناتوانی خود پشت علف پنهان کرد. اما در این کار یگانه نبود. بیشمارند هنرورانی که لنگی کار خود در پس حجابی نهفته‌اند.

---

۱. در ابتدا آمده است: «دست معلم از وقب حیوان به زه افتاد».

Fillippo Lippi از شمار آنان یکی است. وی به خواهش Carlo Marsuppini پردهٔ تاجگذاری مریم را بساخت. کارلو او را بیاگاهانید که خام دستی‌اش در پرداختن دست زبان خرده‌گیران 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.

وازاری، ص ۱۶۵

معلم نقاشی مرا خبر سازید که شاگرد وفادار حقیرت هرجا به کار صورتگری درمی‌ماند، چارهٔ درماندگی به شیوهٔ معلم خود می‌کند.

گفتگو با استاد

« وزن نیمائی » چه صیغه ای است
« شاعر نیمائی » چه جور آدمی است

باید در کتاب خود جواب بدهم

قرینه : مناسبت ظاهری میان دو چیز . مناسبت معنوی میان دو امر

تا ، لنگه ، عدیل ، همتا

مناسبتی نمایتر با غزل

گفت وگو با استاد

سالها از دوران دانشکده می‌شد. روزی در کنار گاراژ
با استاد خواستم خود را معرفی کنم. شاگرد خودرا درست حفظ کند. فاصله

نداشتیم برخاست بود جرات یافتم، و از او خواستم تا به کارگاهی برویم و از
رفته گپ بزنیم به گرمی پذیرفت با هم به کارگاهی رفتیم جدت. قهوه‌ای
خواستیم. و از هر دری سخن راندیم تا سخن گفتنی بود که من علاقه‌ها
را گاه نیز خواستم گفتم:

استاد، روزی به کارگاه آمدم. من مسئله‌ای را گرفته بودم
با اینکه قرینه گذاری. گفتید قرینه را از میان ببر. و من بردم اما
بدل خوشنود نبودم من میان قرینه‌ها زیستم بودم. از خودم پرسیدم
چگونه به خانه‌های ما
در قرینه سازی چیره شده‌ای است. من

صفحه‌های نخستین دست‌نوشتهٔ «گفت‌وگو با استاد»

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 راندیم. باب سخن گشوده بود که من عقده‌ها را گشایش خواستم. گفتم:

ـ استاد، روزی به کارگاه آمدید. منظره‌ای را گرته 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.

ـ حرف از خانه‌های قدیم می‌زنید؟

ـ البته، استاد، خانه‌هایی که معماریاشی‌ها کرده‌اند. «ارشیتکت» معنی خانه را درنمی‌یابد. حجاب عقلی غرب دریچهٔ 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. اشیاءِ اطاق هم قرینه‌وار جا گزیده‌اند.

لاله‌ها قرینه‌وار ایستاده‌اند. آینهٔ درون این طاقچه، تکرار صفای آینهٔ 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 دلپذیر است. هر ندایی را صدا باز آمده است. بی‌کم و کاست. قالی اطاق هم جولانگاه سازگار قرینه‌نگاری است.

ـ قرینه‌نگاری قالی به کمال نیست.

ـ کمال قرینه‌سازی را نباید جست. قرینه‌سازی درست در طبیعت هم نیست. ژاک نیکُل از قول پدر می‌گوید: «آنچه به قالی‌های شرق دلربایی می‌بخشد این است که هرگز به‌تمام 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 نقشهٔ باغ و با رنگ و نگار آن. به‌جاست که «پادشاه کنار خود باغی نگه‌دارد که نگارهٔ 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 قرینهٔ 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.

La Symetrie, Jacques Nicolle, que sais - je?

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

راجع به قرینه‌سازی ایزدان زردشتی مطالعه کنم و بعد ۱۲ امام

ـ قرینه‌سازی بریدن وحدت‌است. از ثنویت خبرمی‌دهد. وکثرت.

ـ خیر، استاد، در ثنویت دو چیز یکسان نیست. آینه‌ای برابر این فنجان بنهید، صورت خود می‌بیند و یکتایی خود درمی‌یابد.

سی ـ مرغ عطار جمال وحدت در آینه می‌بیند. نارسیس بر لب آب به تنهاترین آنِ هستی خود می‌رسد. هنر مذهبی پیوسته از قرینه‌سازی بهره گرفته است.

قرینه سازی در نماز

یکی از صنایع شعری عکس و طرد است که قرینه‌سازی محض است. (ذیل عکس، دهخدا) و دیگر ترصیع. (ذیل ترصیع، دهخدا) باز هم نمونه بیاورم

در همهٔ خرده‌هنرها قرینه‌سازی دیده‌ام. در منبت‌کاری دیده‌ام 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 کفهٔ 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[1] است. کار این قرینه‌نگاری در سبک هندی بالا می‌گیرد. صائب را بشنویم:

ز روزگار کهنسال چشم جود مدار
نمی‌دهد چو سبو کهنه گشت نم بیرون

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

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

ـ 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 واژهٔ «مفهومی» نوشته شده «ذهنی».

رودها درخت واژگون دیده‌ام. به اندام حشرات خیره شده‌ام، و دریغا، بی‌شمار پرنده به تیر از پا درآورده‌ام و به کالبدشان و نقش و نگار بالشان چشم دوخته‌ام. با پرواز قرینهٔ آخرین مرغان مهاجر را نگریسته‌ام. در هندسهٔ شیرین خانهٔ زنبور عسل حیرت را چشیده‌ام. بعدها، در کریستال‌ها تأمل کرده‌ام. در فیزیک و شیمی قرینه‌ها را جسته‌ام.

La symétrie, que sais-je?, p. 78

ــ به تئوری «کربن بی‌قرینه» لوبل رسیده‌اید.

ــ رسیده‌ام.

همان کتاب Dissymétrie Moléculaire, p. 65

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

ــ شنیده‌ام. و پی‌برکوری این را به‌گوشم خوانده است: «بی‌قرینگی

La Symétrie, que sais-je?, p. 89

است که پدیده[1] می‌آفریند.» نمود فیزیکی صورت نمی‌یابد مگر آن که تعادلی بر هم خورد.

ــ 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 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.

ابضاً، ص ۹۲

La symÀtrie, que sais-je?, p. 113

ــ در فیزیک، «پروتون» را قرینه‌ای یافته‌اند و آن را «آنتی‌پروتون» 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 واژهٔ «پدیده» نوشته شده «نمود»

ایضاً ص ۵۹ موهای این‌یک در جهت عقربهٔ ساعت است و آن‌یک به‌عکس. حضور قرینه به نیازی غریزی پاسخ می‌دهد. از قرینه تعادل پیدا می‌شود، و پابرجایی. تکرار از کوشش ما می‌کاهد. Wölflin برابر شیئی بی‌قرینه قرار از کف می‌دهد و می‌گوید: «چنین می‌پنداریم که در تن ما نیز قرینه‌ها از هم پاشیده‌اند... انگار دردی جسمانی به ایضاً ص ۱۰۴ ما رو می‌کند، گفتی عضوی از دست داده‌ایم». به اعداد بنگرید. اعداد زوج تمام و آرام‌اند، اعداد طاق بی‌قرینه و ناآرام.

ـ در کیمیاگری به گونه‌ای دیگر است. در رساله‌های کیمیاگری بسا که به عدد سه برمی‌خوریم که فرد است، پس کامل است. اعداد Les alchimistes, p. 149 جفت شوم‌اند. نماد میرایی و خرابی‌اند، زیرا که تقسیم‌پذیرند.

در همان کیمیاگری، دو مار به‌هم پیوسته، الحاق دو مادّه را ایضاً ص ۱۴۱ می‌رساند. وحرف از دواصل «ثابت» و «فرار» درمیان است. و سخن Dieu d'eau, p. 17 از چهار عنصر می‌رود که نمادش مربع است. بیرون از کیمیاگری، ایضاً. ص ۱۴۸ زوج معنوی بسیار است: در نظام جهانی دگون‌ها عدد هشت نماد گفتار است. هشت دودمان از هشت نیا پدید آمده‌اند. و هشت رقم کمال هنرهای چین، ص ۱۵۷ است. در چین عدد هشت نشان پیوستگی سرورآمیز است.

ـ 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 گزیده‌اند، نماد تنوری و پراتیک ماندالا، ص ۴۷ هشت حالت وجدان پراکنده و گمشدهٔ فرد است.

ـ در همان ماندالاست که چهار مرموزیونگ را دراندیشه فرومی‌برد مقدمهٔ میتولوژی، صص ۲۹، ۳۱ و در کار تعبیر به بیراهه می‌کشد. در مناسک Minnesota چهار، عدد مذاهب سرخپوستان، ص ۲۵۴ مقدس شمال است.

ـ در مسیحیت بیشترینهٔ اعداد مقدس فردند: سه عدد تثلیث

است. پنج عدد باکره‌های عاقل و دیوانه. و هفت عدد روزهای آفرینش.

ــ 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 فرشتهٔ چهارمی نیز در خود دارد: Uriel. برگردیم به بازنمایی «دانیال در خندق شیران». در تورات آمده است که درندگان هفت بودند. هنرمندان به ارادهٔ 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 به‌دو قرینهٔ یکدیگرند گرد می‌آورند. در هنر مسیحی بدوی، مُغان 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 مُهر شورای مذهبی کلیسای سواسون مریم تاجگذاران را می‌بینی با دو مُغ در چپ و راست او که در نوشته نام‌هاشان بالتازار و گاسپار آمده: بیچاره ملشیور فدای قرینه‌نگاری شده است».

فرم‌های هنر. فرم‌های روان، ص ۹۵

ــ و گاه وارونهٔ این کرده‌اند. به روایت انجیل، دانیال را می‌باید دوبار به خندق شیران می‌افکندند، در هنر مسیحی یک‌بار به خندق می‌افتد. در انجیل از سه وسوسهٔ 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

ــ می‌دانید که قرینه‌نگاری را هنر سده‌های میانه از شرق وام

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

گرفت، و به‌حد 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 این‌قرینه‌جویی در شمایل‌نگاری دو اصل پدید آمد: قانون اعداد زوج، که از آن سخن رفت، و قانون دوبرابرنگاری: در جلوخان کلیسای سن‌سورن، قرشته‌ای که بر ابراهیم ظاهر گشته همتا یافته است. در دیوارنگاره‌ای، به موزهٔ بارسلون، اشعیاءِ نبی را Elie نبی بی‌سبب قرین شده است. مسیح را هم نیاز قرینه‌نگاری، به سر ستون سن‌نکتر، دوگانه‌سازی کرده است. در محراب‌های رم، پطرس رسول راپولوس 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 شغل خود می‌کند. جانوران هم از بند دوگانه‌نگاری نرسته‌اند: یوحنای رسول را گاه میان دو عقاب می‌بینی، و مناس مقدس را هماره میان دو اشتر زانو به زمین نهاده.

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

ـ ذوق قرینه‌نگاری هنر شما راهی شرق هم شد. به جایی خواندم که قرینه‌سازی موشکاف ماندالا ریشه در هنر ایران دارد.

نظر وحدل ماندالا، ص ۵۰

ـ ماندالا بر شالودهٔ زیکورات استوار است. کاخ‌های شاهی ایران نیز بر همان شالوده به‌پا شد. اما، به رای بسیارکسان، سه‌گانه‌نمایی قرینه‌وار چه درون ماندالا و چه بیرون از آن از اینجا مایه گرفته است. بودا را میان دو بودیستوا نشانده‌اند. و این سه‌گانه‌نمایی، هستهٔ گروه‌نمایی شد: بر آن سه کس، آناندا و کاشیاپا افزوده گشت و گروه پنجگانه پدید آمد. و این همگان‌پذیر شد.

جوه بسم هنر در جهان، ص ۱۷۶

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

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

آخر کتاب 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 سلطانِ 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، مجنون‌در حصار قرینه‌هاست. و خود ببخبر، از محور قرینه‌ها به‌دررفته است.اینجا بهرام با پندار دست‌درازی به پریروی 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 تیموری، بلانش دوم
نقاشی‌های نسخ دورهٔ تیموری، بلانش دوم
جامی در مینیاتورهای قرن شانزدهم، چاپ روسیه، ص ۸۳
نقاشی‌های نسخ دورهٔ شاه عباس اول، بلانش LXXX
نقاشی‌های نسخ صفوی، بلانش XLV

نقاشی‌های نسخ صفوی، بلاش LXXIV؛ نقاشی‌های نسخ تیموری، بلاش LI

جایی، درخت شکوفه‌داری. وقتی به قرینه‌ها خللی می‌رسد، حرکتی پیدا می‌شود. روزنی به روان می‌گشاید. و طراوتِ شدن به 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 هویداست. آلت چینی و کنگره‌سازی و آجرنمایی بی‌قرینه رخ نمی‌بندد. تخت را قرینه‌ها می‌آراید. سراپرده قرینه‌نگار است. و نیز قالی زمین و نقشهٔ حوض و بال فرشتگان.

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

ــ 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 درهنر خاور دور است. به نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، کشف هنرهای خاور دور در هنر ما اثر نهاد.

ــ 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.

بودیسم (هنر در جهان)، صص ۱۷۸، ۲۳۲

تثلیث بودیسم شمالی قرینه‌پردازی را پذیرا بود. ثنویت آیین کنفوسیوس با قرینه‌نگاری می‌خواند. هنر مذهبی سلسلهٔ تانگ قرینه‌جو بود، و مفرغ‌های کهن چین قرینه‌نشان. به عصر نارا هنر ژاپن قرینه‌نمایی خوش‌داشت. روزگاری خانهٔ ژاپنی کاشانهٔ قرینه‌ها بود. بی‌قرینه‌سازی آنگاه پدید آمد که ذن تائوئیسم را از نظر به عمل درآورد. ریشهٔ قرینه‌شکنی را در شیوهٔ «نامتعادل» ما ـ یوآن جسته‌اند. در کوته‌شیو لیانگ چین آمده است: «در تلفیق یک پرده، وزش معنوی باید بی‌سد راه جریان یابد. روی هم، وقتی که یک‌سو را موضوع گرفته است، سوی دیگر باید تهی بماند». در کارلی تانگ گفته و ناگفته کنار هم است. ما ـ یوآن 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.

دنیای ذن، ص ۱۴۳

ابضا ص ۱۴۳

دنیای ذن، ۱۰۳

دنیای تائو، ص ۱۹۰

هنرهای چین

ـ در هنر غرب نیز تهی جا دارد. در پرده‌های تانگی و دکی‌ریکو تهی جلوه‌گر است.

ـ در کار آنان تهی نبودِ چیزی است، و بیشتر نبودِ انسان. در نقاشی سوررئالیست بیکرانی صورت یافته است. «ذن نه مکان می‌شناسد و نه زمان، و به همین‌رو مفاهیمی چون ابدیت، بی‌پایانی، بیکرانی و جز آن به دیدهٔ ذن جز خیال نیست.» به باغ ریو آنجی زمین شن‌پوش را از هر سو کرانه است. بیکرانی را القا نمی‌کند. فضا، فضای درونی است. در سومی‌یه تهی چیزی را در وراء القا می‌کند. سوزوکی می‌گوید: «آنگاه که عقل آدمی سرانجام

بررسی بودیسم ذن، ص ۳۲۶ Reynolds

باید مفهوم نسبیت منطقی را بلندی بخشد[1] تا به چیزی غایی دست یابد، ناگزیر به تهی می‌رسد. تا آن هنگام که تهی را به شیوهٔ نسبی دریابند، به وراءِ منطق نتوانند رفت،و منطق چیزی نیست که نفس در آن جای آرام و قرار یابد. سرانجام، این تهی است که باید آخرین پناه ما باشد». صورت‌گرایی[2] 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 منطق و عقل درمی‌گذرید؟ شما اصحاب خردید.

بررسی چهارده شاعر، ص ۳۳۶

ــ در غرب با عقل و خرد فراوان جنگیده‌اند. از شوپنهاور به این‌سو. دادا قالب‌های عقلی[3] را در هم شکست.

هنر، ایدئولوژی و تئوری هنر Adorno، ص ۱۹۰

ــ 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 فاجعهٔ زندگی چنان به ستوه آمده بودند که ادب را فروهشته بودند». دادا نقض حرمت کار بود. بنجامین می‌نویسد: «هنرمندان دادا کمتر به بهره‌جویی سوداگرانهٔ

Art Nave, p. 95

کارهاشان ارج می‌نهادند تا بدین امر که کس نتواند از آنها اشیاءِ درخور تماشا بسازد. یکی از عادی‌ترین وسایل آنان برای رسیدن به این هدف پست و ننگین کردن منظم مادهٔ کار بود. شعرهاشان «سالاد کلمات» است. در این شعرها بی‌حیاگویی است، و هرآنچه بتوان به‌عنوان تفالهٔ زبانی تصور کرد. به همین‌گونه نقاشی‌هاشان که

---

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

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

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

Adorno, p. 190 بر آنها دکمه‌ها و برچسب‌ها می‌چسباندند».

ـ از درون خاکستر دادا سوررئالیسم برآمد. سوررئالیسم اعتراضی بود به ضد عقل[1]. 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 نگارهای خواب را برمی‌گزیند.

ـ اما آنها را با نگاره‌های آگاهانه می‌آمیزد. و یا با عناصر تصویری دیگر. دالی به همهٔ امکانات نگارگری دست می‌زند تا خواب ـ نگاره‌های خود را روشن بازنماید. کار او توصیفی است.

تاریخ هنر شش جلدی اما هنر چان توصیفی نیست. سر آموزش ندارد. و سرانجام نیز به

L'art dans le monde, p. 243 نگارهٔ تهی می‌رسد، به چهرهٔ بی‌صورت، به «سکوت رعدآسا». هنر ذن القا نمی‌کند به‌یاری کمترین دستاویزها. در کار سوررئالیست صورت جا و مقامی دارد. هنرمند چان به صورت بی‌اعتناست. ذن صورت را به کنار می‌نهد تا روان با دیگر روان‌ها رویارو مکالمه

دنیای تائو، ص ۱۹۰ کند. «وقتی که من انگشت خود را بلند می‌کنم، سراسر عالم حرکت مرا همراهی می‌کند.»

ـ مونه نیز صورت را در نور غرق می‌کند. و از صورت می‌اندازد.

رسالهٔ اندرولوت، ص ۵۳ ـ «ذوب‌شدگی خطرناک صورت‌ها» در کار مونه خوار شمردن

کوماراسوامی، ص ۴۲ صورت نیست. مونه آن‌های گذرای زمان را می‌قاپد. حال آن که «قاپیدن سرور وقتی که می‌پرد» کار هنرمند ذن است. مونه گرفتارترین هنرمند غربی است. بندی بی‌قرین هر لحظهٔ زمان است. «جایی که هنر اروپا یک‌آنِ زمان را، یک رفتار بازایستاده را، و یا یک اثر نور را

---

۱ بالای واژهٔ «عقل» نوشته شده «raison».

کوماراسوامی، ص ۳۱ ترسیم می‌کند، هنر شرق یک چگونگی مداوم را بازمی‌نماید.»

ــ مونه آن‌های زمان را بندی کار خود می‌سازد تا راز «شدن» را افشا کند.

سوزوکی، ص ۳۵۱ ــ نقاش سومی‌یه می‌کوشد جانی را که روان است به‌بند آورد. حقیقت غایی را در بی‌بهانه‌ترین 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.»

سه طریق حکمت آسیایی، ص ۱۶۵

ــ 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 News, p. 110 ــ 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 پیش اندیشیده است. ذن را جهش برق گفته‌اند. هنر ذن جای روان ــ دستی[1] است. نمی‌توان در آن دست برد. قلم‌مو جلوتر از نقاش روان است. پیش از نقاش می‌نگارد. میان کاغذ و قلم‌مو منطق و اندیشهٔ نگارگر حجاب نیست.

ــ «نوشتهٔ خودکار» دادا ــ سوررئالیست‌ها نیز چنین صورت می‌بندد.

---

۱ بالای واژهٔ مرکب «روان ــ دستی» نوشته شده «spontaneity».

ــ écriture automatique چیزی به‌بار نیاورد. هواخواهان «نوشتهٔ خودکار» خواستند با تخریب شعر، به شعر دست یابند. اما به دیکتهٔ ناخودآگاهی گوش دادن و خود را بندی نوشتن کردن نه شور می‌آفریند و نه شعر. آنچه پدید آید نوشته‌ای تجربی است. دادا سوررئالیسم شورشگر است. هنرمند دادا به‌پاکنندهٔ رسوایی است. کارش برانگیختن است. بی‌عقلی را وامی‌دارد تا بر عقل بشورد، و بی‌نظمی را به نظم. کراوان می‌گوید: «هر هنرمند بزرگی حس به‌خشم آوردن را دارد.» در چین به گوش هنرمند خوانده‌اند: «عالم سراسر به آن کس عطا می‌شود که روان آرام دارد». نقاش ذن به هنگام کار باور دارد که «هر گل نگاره بودا را می‌نماید». و می‌داند که «آنگاه که چیزی به سرشاری ذات ملکوتی خود رسد، با نیت آفرینش هماهنگ می‌شود».

لزر بر تاسوررئالیسم، ص ۳۳۱

دنیای ذن، ۱۰۵

کوماراسوامی، ۴۱

هنرهای چین، ص ۱۶۵

ــ 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 نزدیک‌تر».

کوماراسوامی، ص ۸۲

ــ اکهارت به شرق ما نزدیکی شگفت دارد.

ــ از فرو هشتن عقل و چشم‌پوشی از نقش بیرون و روان داشتن قلم حرف می‌رفت. از آنچه راه و رسم هنر و مجرّدنمای غرب بود. در هنر مجرّدنما ظواهر عینی را جای نیست. عقل بیدار را فرصت جولان نیست، کشف و شهود را مجال بروز است.

ــ اما هنرمندان مجردنگار بر استتیک تکیه می‌زنند. و بر این باورند که استتیک قرب کمال را هدیهٔ آنان می‌کند. ذن را با علم‌الجمال کار نیست. زیبایی‌را در چیز ناکامل می‌جوید. پس‌قرینه را به‌هم می‌زند.

نقاشی آبستره، ص ۱۰۷

ــ در Action - Painting، که به «نوشتهٔ خودکار» می‌ماند، به

ناتمامی پرده رسیده‌اند، و به تکه‌ها.

ــ تکه‌تکه بودن Action - Painting بازتاب فرهنگ پراکندهٔ امروز است. در جامعهٔ پریشان و نایگانه، هنرمند به «تکه‌ها» می‌پردازد. ناتمامی کار ذن به‌گونه‌ای دیگر است. فلسفهٔ پویای تائوئیسم و ذن کمال را در در ناکامل می‌جوید. خانهٔ چای ژاپنی را «مقربی ــ قرینگی» نام داده‌اند، زیراکه در آن به ستایش ناکامل می‌پردازند. زیب و زیور در آن نیست. «نشیمن تهی» نیز نام گرفته است. حالت به‌انجام نرسیدهٔ سوکیا خیال را رها می‌کند تا ناتمام را تمامی بخشد. سنگفرشی که ما را به سوکیا می‌برد از قرینه‌سازی بری است. به باغ ریوآنجی قرینه‌سازی را راه نیست. تماشاگر باغ، در خود، باغ را درستی می‌بخشد. خوانندهٔ 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 بدان‌جاست که شعر به کمال خود دست می‌یابد. در نقاشی «one - corner» خیال تماشاگر در تهی‌گوشهٔ دیگر مجال عمل دارد. Ma Lin در پردهٔ پرندگان در شاخه‌های درخت آلو تکه‌ای از درخت را می‌نماید تا تماشاگر، درخت را در روان خود تمام کند.

Artworks and Packages, p. 217

دنیای ذن، ص ۱۰۰

دراینجا به‌جای Ma Lin باید از نقاشان ذن مثال بیاوریم. هنرهای چین، ۲۶

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

Art News, p. 116

ــ و نیز هانری‌میشو 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. پروردهٔ «سابی» است.

Ibid.

تنهایی به دیدهٔ ما کیفیتی دلپذیر است. غربی به خلوت کسالت می‌بیند. Neruman می‌گوید: «من نقاشی می‌کنم تا چیزی داشته باشم به آن نگاه کنم.» انگار از خلوت و تهی بصری پیرامون می‌هراسد، این دید یک غربی است. نقاش چینی در عمل نقاشی حل می‌شود. Wu Chen می‌گوید: «وقتی که به نگارگری می‌آغازم، خبرم نیست که می‌نگارم. پاک از یاد می‌برم که این منم که قلم‌مو به کف دارم». Mi Yu - Jen که از تماشاگر کار خود «خرد چشم» انتظار دارد، از نقاشی چنین می‌گوید: «آنگاه که در این هنر به پختگی دست یابند، از جهان که کار و بارش جز تار مویی به پهنهٔ دریا نیست، دل برمی‌کنند. آن‌هنگام که در آرامش اطاقم چارزانو و خاموش نشسته‌ام، گویی در آسمان آبی و بیکران و دم فروبسته شناورم». به او، به نقاش چینی گفته‌اند: «با گوش‌هایت گوش مکن، با روان خود گوش کن». زیرا که روان تائوئیست «یک تهی است آمادهٔ پذیرش همه چیز». و این همان تهی است که قرینهٔ وارونه‌ای است برابر پُری نقاشی سونگ.

Artworks and Packages, p. 214

دنیای تائو، ص ۱۹۰

دنیای تائو، ص ۲۱۳

دنیای ذن، ص ۱۰۵

ایضاً

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

ـ در پردهٔ ما همه چیز را جایی یکسان و مقامی برابر نیست.

ـ در پردهٔ ما هست. در پردهٔ ما شرقیان. غربی می‌سنجد. برمی‌گزیند. در گزینش فدا کردن است. از چشم انداختن است. نگاه غربی بخشنده نیست. خوددار و خردبین است. جای ویژه

هنرهایی از باروک تا رئالیسم، ص ۶۹
هنرهای رئالیسم، ص ۱۲۸

می‌طلبد. در درس آناتومی قلم رامبرانت نگاه به میان روشن پرده می‌رود. در پردهٔ معرفی مریم به معبد رقم تینورت‌تو، آدم‌های فرعی و نور و پرسپکتیو، چشم را راهی مکان اصلی پرده می‌کنند. حتی آدم‌های پرده به‌جای اصلی پرده می‌نگرند. در تصلیب او نیز همهٔ عناصر و تکه‌های پرده رهنمون نگاه ما تا سر مسیح‌اند. در *La Cène*[1] کار لئوناردو باز هم مسیح است که دید ما پر می‌کند.

هنرهای رئالیسم، ص ۱۵۱
ایضاً، ص ۱۱۲

هنر در دنیا، ص ۲۲۱

ــ در شمایل‌سازی شرق شما هم بوداست که مدنظر است. به موزه‌ای در کُلن، پرده‌ای دیدم که در آن شاکیامونی به نیروانا درون می‌شد. نقش چشمگیر پرده پیکر بودا بود.

هنر در دنیا، ص ۱۲۷

ــ در آن پرده که من باسمه‌اش 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 نگارهٔ مرگ بودا به صومعهٔ کنگوبو ــ جی (Kongôbu - ji). بودا را بزرگ می‌نگاشتند تا منشأ ابر انسانی او را بازنمایند. شما هم در غرب با مسیح و مریم چنین کرده‌اید: در پردهٔ وسوسهٔ مسیح، Duccio مسیح را برحسب مقیاس نفسانی[2] بزرگ‌تر

La peinture japonaise, p. 48

هنرهای رئالیسم، ص ۱۱

از کوه چهره‌گشایی کرده‌است. هم‌او در جای دیگر، در پردهٔ مریم به‌میان مقدسین، مریم را بزرگ‌تر از اطرافیان پرداخته‌است. اما در *La Cène* مسیح در اندازهٔ خود است.

ایضاً، ص ۱۱

هنر در دنیا، ص ۲۳۱

ــ به دیوارهٔ درون دهلیز بر و بودور برجسته ــ نگاره‌ای است که غسل بودا را پیش از ایراد نخستین خطابه قلم زده است. در این نگاره، بودا همسنگ دیگران پیکر گرفته است، با این همه صورت

---

۱. بالای نام «la Cène» نوشته شده «شام آخر».
۲. بالای واژهٔ «نفسانی» نوشته شده «psychologique».

چشمربای نگاره است.

ـ زیرا که نشسته است، و دیگران به‌پا هستند. آنجا دگرگونی نهاد[1] است که نگاه را از آنِ خود می‌کند. اما در پردهٔ نئوناردو، مسیح نهادی دیگر ندارد. اینجا همه نشسته‌اند. تلفیق کار به‌گونه‌ای است که مسیح را هستهٔ میانی پرده ساخته است. خط بالایی قالی‌های دیوار و نقش و نگار زمین و نیز تیرهای سقف، خطوط فرّاری هستند که نقطهٔ فرار خود را در مسیح یافته‌اند. پنجرهٔ میانی که در پس پیکر مسیح است، با قوسی که در بالا دارد نگارهٔ وی را نمایان‌تر می‌کند. لئوناردو لحظهٔ شوراندازی را برگزیده است.

هنرهای رنسانس، ص ۱۱۴ مسیح جملهٔ پیشگوی 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

دنیای ذن، ص ۹۸ شیوه‌ای دیگر با خود دارد. هنرمند ذن می‌داند که هر چیز در عالم به‌جای ویژهٔ خود است. هستی، یکجانشینِ معنوی اوست. کار او نه «گزینش میان حالت‌های گونه‌گون طبیعت» است، نه «نقاشی چشمنواز نظرپسند و یا تنگ‌جای سبز جنگل و پرهیز از خرسنگ‌های سرسخت و نیز غارها و درندگانی که در آنها لانه دارند». پا ـ تا ـ شان ـ جن می‌نویسد: «وقتی که روان ناب و شفاف

دنیای ذن، ص ۹۸

دنیای ناو، بلانش ۱۰ است، آن‌سان که پنداری در آینه آب افتاده است، هیچ چیز جهان ناخوشایند او نیست».

ـ دانته‌نیز در Convivio می‌سراید: «همه‌چیز درخود دوست‌داشتنی

---

۱ مالای واژهٔ «نهاد» نوشته شده «pose».

کوماراسوامی، ص ۸۳ است، و هیچ چیز کراهت‌آور نیست».

ــ اکهارت هم چنین اشارتی دارد: «آن که به چشمش خدا در

کوماراسوامی، ص ۸۳ یک چیز گرامی‌تر است تا در چیز دیگر، چنین کس وحشی است».

ژاپنی در پس گذرا بودن نیلوفر و پایداری کاج چیزی یکسان

می‌بیند: «نیلوفر ساعتی شکفته می‌ماند، اما در باطن با کاج، که

ایضاً، ص ۸۳ هزار سال می‌پاید، فرقی ندارد». چینی به جهان یکسان می‌نگرد.

چوانگ‌تسه به او گفته است که اصل در وجود مورچه‌ای، در ساق

روح تائو علفی، در تکه‌سفالی هم هست. لائوتسه راه «به یک چشم دیدن

روح تائو، ص ۱۲۷ خرد و بزرگ و کم و بیش» را به او آموخته است. به مفهوم Tz'u

دنیای تائو، صص ۳۶، ۴۹ پی می‌برد. من او با من‌های دیگر می‌آمیزد. به نا ــ من می‌رسد. وی

ایضاً، صص ۵۰، ۹۹ را خصلت سنگ‌تراش نیافته‌است (P'O). معصومیت کودک در اوست.

از مکالمهٔ سایه و شبه‌ظل خبر دارد.

نقاش چینی درخت را فدای آدم نمی‌کند. خیزران را به

تخته‌سنگ برتری نمی‌دهد. زورقی را هم تنگ پرنده‌ای می‌سازد. و

پلی را همسنگ خانه‌ای. تهی را با پُری برابر می‌نهد، روشنی را با

دنیای تائو، ص ۱۹۰ تاریکی، خشکی را با رطوبت. لوچه در پردهٔ گیاه چین در کوهستان‌ها

هنرهای چین، ص ۴۸ روی هیچ چیز انگشت ننهاده است. در رنگ‌آمیزی لطیف او هیچ

رنگی خود نمی‌نماید. هیچ صورتی بر سر جلوه‌گری نیست. چشم

همه را با هم می‌بیند. پرده، جای همرنگی زمین و آسمان و همدلی

هنرهای چین، ص ۵۰ همهٔ عناصر است. در پردهٔ چشم‌انداز پاییز، ون ــ پو ــ جن، به‌وراءِ ظاهر

رفته است. به «ریتم معنوی» دست یافته است. هستی پرده، یکپارچه

است. اینجا چیزی به چیزی جلوه نمی‌فروشد. در تمامی غرب،

کاری همتراز این پرده نیست.

دنیای تائو، ص ۲۰۲ نی‌تسان که نقاشی‌اش از مرحلهٔ عینیت و ذهنیت درمی‌گذرد و

از تهی محض 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 همهٔ نگاه را اسیر ماهیگیر و زورقش نمی‌کند. پرده یکجا در چشم می‌نشیند.

دنیای تائو، ص ۲۰۶

هنرهای چین، ص ۱۰۹

هوانگ کنگ ـ دانگ در منظره‌های بی‌آدم و عاری از قصه‌سرایی خود، درخت و سنگ و خانه‌و کوه را با هم‌راهی چشم‌تماشاگر می‌کند.

هنرهای چین

شمایل هندی نیز یکجا به‌چشم می‌آید. در نقاشی غرب همیشه چشم به‌یاری خطوط و حرکات از جایی به جایی می‌رفت، صورت‌ها را به‌هم می‌پیوست، و یکپارچگی تلفیق پرده را فراهم می‌ساخت. و همیشه قرار این بود.

هنرهای بریمی‌نف، ص ۱۲۶

ـ دگا این قرار را به‌هم ریخت.

ـ دگا باسمه‌های ژاپنی را دیده بود. از فضای باز نقاش شرق دور و تلفیق ویژهٔ آن درس آموخته بود. باری، «شمایل هندی همهٔ میدان دید را یکجا پر می‌کند. همه چیز یکسان روشن است و به گونهٔ هم اصلی. چشم از نقطه‌ای به نقطهٔ 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

ـ به نقاشی ایران می‌رسیم.

ـ نقاش ایرانی پرهیز از «سیستم ترجیح» را گاه بدان‌جا می‌کشد که وحدت کار به خطر می‌افتد. صورتگر مینیاتور در هر قدم نازک‌اندیش است. به نگاری بیش از نگار دیگر دل نمی‌دهد: وارستگی چشم دارد. در گلی فزون از گل دیگر لطافت نمی‌نشاند: عدل قلم دارد. رنگ سرخی را که به جامهٔ امیری می‌زند، به لاله‌ای

اندره لوت، ص ۲۶

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 چشمربا نیست.

ـ من بسیار مینیاتور دیده‌ام با جای چشمگیر.

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

بازیل‌گری در پرده‌ای که مأمون را به حمام می‌نماید، هنرمند به چیزی خاص چشم ندارد. وگرنه لنگ‌ها چنین آزاد خود نمی‌نمودند. در این پرده، مأمون بیش از آدم های 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. مینیاتورهای جامی، ص ۶۶

اگر در پرده‌ای نگاه ما بی‌درنگ بر موضوع می‌نشیند، تلفیق بی‌اختیار پرده چنین خواسته است. چهره‌گشای مینیاتور، 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 جابرانهٔ 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 به‌هم آمیخته است. از نازک‌کاری هر برگی بهره دارد. مکان، ناکجاآباد است. درختان را ریشه در جوی معنی است. پرندگان در فضای هور قلیایی 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 ۴۶

لوت، ص ۴۶

بازیلگری

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

الی‌فور، ص ۳۴۱

ـ دورر به اشیاءِ برون 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 ساختهٔ گارگر 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.

ـ الی‌فور این خرده‌ها گرفته است.

ـ و در بررسی کار دورر تا بدان‌جا پیش می‌رود که هنر و دانش

الف فور، ص ۳۴۶

و فلسفهٔ آلمان را تکه‌هایی می‌بیند چیده به‌هم، و عاری از سنتز. که این رایی بی‌پایه است.

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

ــ بروگل با خاک و آب و درخت و آدم همدل است. اما در پردهٔ او همه را مقامی برابر نیست. پرسپکتیو و سایه ــ روشن نقض مساوات‌اند. در همان پردهٔ بازی‌های کودکان آنچه دورتر است و یا در سایه است، از نگاه تماشاگر بهرهٔ کمتر دارد. آدم نزدیک‌تر، هم رنگ زنده‌تر دارد، هم پیکر کلان‌تر، هم هنجار پیداتر. پس چشم را بیشتر از آنِ خود می‌کند. همین چشمگیری در پردهٔ پیروزی مرگ اوست. به روی هم، نقاش غربی در پردهٔ 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) یکسونگری وی را می‌رساند.

هنر فانتاستیک، ص ۶۰

فرم‌های هنر، فرم‌های روح، ص ۱۲۵

ــ اما در نیمهٔ 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.

ایضاً، ص ۱۲۳

کوه سزان ملموس شد. آدم پرده اعتبار دیرین از کف داد. چیزی شد

ایضاً، ص ۱۲۲

در حد عناصر دیگر. در پردهٔ... مونه چیزی را جلوهٔ ویژه نیست. در

ایضاً، ص ۱۵۷

کاروان گوگ احساس کلی اثر مدّنظر است (چون در پردهٔ کرانهٔ رود).

آندره لوت، عکس ۹۶

سورا تمامی پرده را به موشکافی می‌پیماید تا یکجا در چشم

بنشیند. کوبیست‌ها نیز که سرگرم مشکلات پلاستیک‌اند، همهٔ عناصر را به چشم بهانه می‌نگرند. و پیداست که به هستهٔ تماشا نمی‌اندیشند.

ـ و پاره‌ای‌شان از مکاشفه و حال بویی نبرده‌اند. و از معنی به‌دور افتاده‌اند. و کارشان «تخریب نقش آدم به قصد بازسازی صوری و تابشری محض» است. اما هنرمندان سوررئالیست بار دیگر به موضوع گراییدند. به «مدل درونی محض» روی آوردند. هنرمند به نگاه تماشاگر افسار زد، تا به‌دلخواه خود بکشاند. ماگریت چشم ما را به قلمرو نورهای پردهٔ 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 فانتاستیک، ص ۲۳۲

هنر فانتاستیک، ص ۱۹۲

هنر فانتاستیک، ص ۲۸۰

هنر فانتاستیک، ص ۲۷۷

ـ در هنر مجردنگاری غرب، کمتر به‌جای ویژهٔ پرده اشارت رفته است.

ـ در هنر نوین غرب، بیشترینه، هر جاپای معنی به‌میان آید، هرجا اشراق رخ نماید، هرجا کشف و شهود به‌کار باشد، هستهٔ تماشا در پرده هست. این هسته در کار کله هست، در پرده سورا نیست. در نگارگری شاگال هست، در نقشبندی لوژه نیست. در دفتر نُت و میوه‌های براک هست، در سرور زندگی ماتیس نیست.

نسرنه‌های دیگر یاورم

ـ این امر را کلیتی چندان نیست: وانگوگ اهل مکاشفه است، اما در پردهٔ خود هستهٔ تماشا ندارد.

ـ در پاره‌ای پرده‌ها دارد، چون پردهٔ بذرافشان. وانگوگ گاه، به‌یاری خط و اشاره‌های قلم‌مو، برای نگاه تماشاگر دام می‌گسترد: در شب ستاره‌نشان نگاه‌بندی حرکات مارپیچی میانهٔ پرده می‌شود. در پلکان او را نگاه تماشاگر همراه خطوط از پلکان بالا می‌رود.

آنتوان، تصویر ۶۰

نقاشی نوین، جلد اول، ص ۲۵۹

روی هم، در هنر مغرب‌زمین، تلفیق (composition) سخت مورد نظر است. و این تلفیق، عقلی است. دست‌کم از رنسانس بدن‌سو. تلفیق عقلی حتی سرشت شاعرانهٔ شاگال را خواهان خود کرده است. به دیدهٔ او، منطق تابلو پیش از هر چیز باید صوری باشد (picturale). نیاز تلفیق وی را وامی‌دارد تا کلهٔ زنی را از تن جدا کند (جنایتی 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 ۱۹۱۱ ــ ۱۹۱۰ 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. به‌هنگامی 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 ارگانیک به‌راه افتد. از آنجا که باید بیاغازد. در آنجا که باید درنگ بیشتر کند. از فضایی که باید بپرهیزد. و چنین است که مکان چشمربا 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 می‌نشاند. مکان این بت‌ها یگانه نیست. هرکدام به‌جایی 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 شستن به سر دارد. عکس اشیاء در آب نمی‌افتد،

چرا که میان آب و اشیاء فاصلهٔ روانی بسیار است. پرندهٔ روی درخت، از درخت جداست. بر «خاطرهٔ ازلی» درخت نشسته است. آدم، روی زمین نیست. زبری زمین را به زیر پا حس نمی‌کند. آدمِ 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 گلوبُعدی ناپیمودنی است. بره‌ای که سر در علفی دارد، به ادای چریدن دلخوش است. عود به‌صدا درنخواهد آمد، زیرا پنجهٔ نوازنده هرگز به پلان سیم نخواهد رسید. قصر خورنق ساخته نخواهد شد، چرا که آجر عملگان به مقام جابرسایی بنّا 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 بخواهد تا از زیبایی و عریانی 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 هویداست، تنها در آینهٔ 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 به‌کمال دارد. صورت‌آرای ژاپنی نیز این دانش

La peinture Japonaise p. 148

آموخته است. سوتاتسو استاد بی‌بدیل تلفیق است. اما پرده‌ساز ما رهبر عنصر تکنواز پردهٔ خود است، نه رهبر گروه عناصر هم‌ساز پردهٔ خویش. نقشبند ما نقشی به کنار نقش می‌زند. میان عناصر پردهٔ او بستگی ارگانیک کمتر است. پیوندی ذهنی در کار است. شما در مدرسه اصول و قواعد composition (تلفیق) به ما آموختید. راه و رسم رنگ‌آمیزی 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 رنگ‌آمیزی شما یاری نمی‌جوید. از هنر و زندگی تصویری دیگر دارد. بینش او دیگر است، و کارکرد هنر او دیگر. اگر وی رسالات شما غربیان را دربارهٔ نقاشی می‌خواند دچار جنون می‌شد. بینگارید که لئوناردو به نقاشی ما بگوید: «برای آن‌که ببینی نقاشی‌ات روی هم با چیزی که شبیه آن می‌سازی می‌خواند یا نه، آینه‌ای بردار و بگذار عکس مُدل در آن افتد، و این نقش آینه را با نقاشی‌ات قیاس کن، و در تمامی سطح پرده خوب بیازما و ببین آیا دو انعکاس شیئی به‌هم مانندهاند یا نی...». نقش‌پرداز ما نه سرمشقی در برابر دارد، و نه عنایتی به شباهت. وی دچار چه شگفتی خواهد شد وقتی که لئوناردو دربارهٔ گزینش وقت چهره‌سازی بدو چنین اندرز دهد: «وقتی که می‌خواهی 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* نوشتهٔ کاندینسکی را به‌دست نقشگر ما دهید. یا تئوری هنر نوین پل‌کله را. رساله دربارهٔ منظره‌سازی و پیکرنگاری نوشتهٔ آندره لوت را پیش وی بگشایید تا در صفحهٔ ۲۱

لئوناردو، ص ۷۳

کاندینسکی، ص ۴۵

بخوانند: «در هر اثر هنری درخور این نام، یک رنگ اصلی است که در برابر آن عناصر صوری دیگر محو می‌شوند.» و یا کتاب را به صفحهٔ ۱۲۰ بگشایید و حیرت او را بنگرید در برابر این عبارت:
لوت. ص ۲۱ «در واقع، قانون هماهنگی چنین حکم می‌کند که دو رنگ اصلی برای تضمین سازمان رنگی تابلو بس باشد».
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 متمّم حرفی نشنیده است. سیستم شمارشی Hickethier را نخوانده است. در پردهٔ او بخش رنگ‌ها به نیاز یک تلفیق منطقی پاسخ نمی‌دهد. گاه زمین او آبی و سرد، و آسمان او اخرایی و گرم است. به وی از رنگ‌های سرد و گرم چیزی نگفته‌اند.
رنگ. ص ۱۲۹

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

ــ هست، ولی به سایهٔ عقل و آگاهی هستی نیافته است. به همین‌رو، گاه رنگی سازمان رنگی پرده را از هم می‌پاشد. و گاه شاخهٔ شکوفه‌باری بیش از هستهٔ موضوع چشم را می‌گیرد. و اصولاً هستهٔ موضوع در کار نگارگر ما نیست. هم از این‌روست که کانون تماشا به پردهٔ وی جا ندارد.

دیگر چیزهایی که برای هنرور ما مفهومی ندارند پرسپکتیو است، و سایه ــ روشن و مُدله (modelé). راه و رسم این چیزها به مدرسه فراگرفتیم. اما نگارندهٔ ما را بدانها نیاز نیست. در نقاشی ما هرگز سایه ـ روشن نبود. از آن زمان که این ره‌آورد 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 ـ روشن شیفتگی به عالم برون را می‌رسانند، و گرایش به توهم را. و از آنِ 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 جلوهٔ حق بود. به دوران رنسانس میان خدا و طبیعت نفاق افتاد. زیبایی عقلی خواستار یافت. نمایش عمق به‌یاری پرسپکتیو و سایه ـ روشن با آرمان زمان می‌خواند. سایه ـ روشن سودا به دل‌ها برانگیخت. پرسپکتیو جان مشتاقان بسوخت. Verrocchio عمری بر سر پرسپکتیو نهاد. پائولو اوچل‌لو جستجوگر سرسخت پرسپکتیو بود. و سرسختی بدانجا رساند که یار غار وی، دناتللو، بارها بدو گفت: «ببین، پائولو! پرسپکتیوتو ترا وامی‌دارد به‌خاطر 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 نه‌تنها 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 مُدلهٔ خوب که باید نگاه را گول بزند بپردازی، باید دانش رنگ‌ها را نیک بدانی...»

تاریخ هنر، ص ۴۵

تاریخ هنر، ص ۴۲

فرم‌های هنر، ص ۱۲۷

الی‌فور، ص ۸۹

ولزاری، ص ۱۰۷

ولزاری، ۱۵۴

دورر، ص ۱۶۷

ـ پیش از رنسانس نیز هنر نقاشی را جسارت فریفتن بود: آورده‌اند که جیوتو روزی روی بینی ناتمام رقم چیمابوئه مگسی 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 روبروست.

وازاری، ص ۹۸

ــ و سده‌ها پیش ازاینان، هنر فیدیاس ماکیان را فریب داده بود: گویند فیدیاس خوشهٔ انگوری را در سنگ چنان به‌درستی کرده بود که مرغان منقار بدان می‌زدند.

اما جیوتو آن کار به شوخی کرد. وگرنه می‌دانیم که وی شاخ و برگ به‌کار ندارد. پیکرهایش ساده است. رئالیسم 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 به‌خاطر پدید آوردن پنداشت. وی به دام واقعیت عینی نمی‌افتد. اشیاء را به دور از زمان و مکان می‌نگرد. و جدا از غبار عرض. گرد شباهت نمی‌گردد. صورتگر چینی می‌داند «آن که یک نقاشی را از روی شباهت نگارها (با واقعیت) داوری کند، قضاوتی در حد یک کودک دارد.» کار نگارگر چینی دیدنی کردن آن چیزی است که به دل وصول آن صورت پذیرفته است. چینی ببر را نقاشی نمی‌کند، «ببری ببر» را می‌کشد. جنگل را «آن‌سان که به چشم خود درختان ظاهر شود» نقش می‌زند. میوه‌ای را به‌گونه‌ای نمی‌نگارد که تماشاگر را وسوسهٔ لمس آن دست دهد. بلکه یک‌لحظه از زمان حرکت از دانه به جوانه و از جوانه به‌گل و از گل به میوه را بندی پردهٔ خود می‌کند. نی‌تسان که در نقاشی به شفافیت تهی دست می‌یابد، دربارهٔ کار خود چنین می‌نویسد: «من خیزران می‌کشم تا آرامی درون خود افشا کنم. چه‌سان می‌توانم در بند شباهت باشم؟ شاید پاره‌ای خیزران مرا نی

دنیای تائو، ص ۱۹۴

سه طریق حکمت آسیایی ص ۱۵۶

ایضاً، ص ۱۶۵

دنیای نانو، ص ۲۰۳ پندارند. چرا بکوشم وادارشان سازم بپذیرند که خیزران است؟».

لوتوس شمایل هندی، لوتوس گیاه‌شناس نیست. «گیریم همهٔ چیزهای عرضی که ویژهٔ لوتوس گیاه‌شناس است، یا از آنها همهٔ آنچه راکه ما بتوانیم، به لوتوس خود بدهیم، تازه چیزی ساخته‌ایم

کوماراسوامی، ص ۱۲۸ که می‌تواند حیوانی را بفریبد». بازنمایی جهان محسوس کار هنرور هندی نیست. وی با مفهوم پاروکشا آشناست. «هرچه نگاره‌ای بیشتر

ایضاً ص ۱۲۹ "راستگوی طبیعت" باشد، بیشتر دروغ می‌گوید.» وقتی چنین و چنان باوری در آن مرز و بوم است، روشن است که سایه ـ روشن مدنظر نیست. سایه ـ روشن نقاشی‌های اجانتا chiaro · scuro

ایضاً ص ۱۴۵ نیست. آنجا به «مدله کردن در نور مجرّد» می‌رسیم (natónnata). در

نقاشی هندی، ص ۳۵ نقوش الورا مدله اگر هست، ملایم آن هست. سازندهٔ حجم نیست. وجود سایه ـ روشن در یک نگاره، نگاره را تالی طبیعت نمی‌کند.

نقاشی هندی، ص ۸۱ ــ اما در مکتب مغولی هند گرایشی است به رئالیسم.

ـ نقاشی مغولی هند تا حدودی اینجهانی و اکنونی است. در نقاشی این مکتب، آسمان آبستن وقت است. و زمین پناها را پذیراست. درختیِ درخت بیش از درخت مینیاتور ایرانی است. و جانداران را جان بیشتر است.

نقاشی هندی، ص ۸۴ ــ در کار بساوان (Hasâvan) سایه ـ روشن به‌روش غربی آن هویداست.

ـ بساوان با فنون نقاشی غرب آشناست. شیوهٔ طراحی و نمایش موج لباس را از نقاشی اروپایی آموخته است. به دوران اکبر

نقاشی هندی، ص ۸۴ هنر غرب، از راه گراوور و نسخ مصور، در هنر نگارگری هند اثر نهاد. رونگاری نقاشی غربی باب شد. مسکینه دانش سایه ـ روشن

ایضاً، ص ۷۸ را از نقاشی ایتالیا فراگرفت. اما می‌دانیم که شاهان مغولی هند از

ایضاً، ص ۱۳۷ بیگانگان بودند. و مکتب مغولی بر هنر نگارگری مکتب‌های دیگرِ هند اثری چندان ریشه‌دار ننهاد.

چهره‌گشای هندی با پرسپکتیو غربی بیگانه است. نه به غارهای

نقاشی هندی، ص ۲۷ اجانتا از آن نشان است، و نه به معبد لپاکچی. نه مصوّر کالپاسوترا

نقاشی هندی، ص ۶۷ از آن بهره گرفته‌اند، و نه مجلس‌سازان[1] بهاگاواتا پورانا. به دوران

نقاشی هندی، ص ۸۶ مغول بود که پرسپکتیو همراه سایه ـ روشن به نقاشی هند راه 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

هنرهای چین، ص ۸۱ پرده‌های کوران است هم در نام او. لی‌چنگ همواری زمین را به‌پای

هنرهای چین، ص ۷۸ صخره‌ها و انبوه درختان می‌کشد تا راه را برای پندار ژرفا هموار سازد. در منظرهٔ چینی، نقطه نظر یگانه نیست. و سایه ـ روشن از تابش یک کانون نور حاصل نیامده است. در هنر ذن نیز از پرسپکتیو و سایه ـ روشن نشان نیست. sumiye یا رونگاری

نقاشی ژاپنی، ص ۸۳ واقعیت بیگانه است. عنوان e - nise بدان نمی‌توان داد. کار سشو

ایضاً، ص ۱۱۵ مکان حضور نادیدنی است. حتی آنگاه که وی گرته از طبیعت

ایضاً، ص ۱۱۶ برمی‌دارد تا پردهٔ پل آسمان را بنگارد، چشم‌اندازی را به دریای ژاپن صورت نمی‌بندد. لیریسم پرده ساختی کیهانی دارد.

ـ اما در یک دوران، سایه ـ روشن غربی به پرده‌هاست. و نیز پرسپکتیو.

ـ 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.

ــ اما دو سده بعد، بار دیگر برخوردی سمبولیک میان دو قاره دست می‌دهد: هوکوسای با گراوورهای هلندی آشنا می‌شود.

نقاشی ژاپنی، ص ۱۷۵

نقاشی ژاپنی، ص ۱۷۴

ــ برخوردی خوش این بار. «دیوانهٔ نقاشی» شیوهٔ غربی می‌آموزد. با راز سایه ـ روشن و پرسپکتیو آشنا می‌شود. و کارهایی شگفت می‌آفریند. اما کوه فوجی او مکانی به جغرافیای ژاپن ندارد. خود به جایی گفته است: «...آنچه دشوار است، رسیدن به جایی است که بتوان آنچه را به موجودات و اشیاءِ عالم مشهود جان می‌بخشد افشا کرد». دیرتر، صورتگر دیگری به‌نام Ökyo به نقاشی اروپایی رو می‌کند. و دل می‌بازد. اسلوب آن فرامی‌گیرد. اوکیو به چشمی موشکاف به گیاهان و جانوران می‌نگرد. اما پردهٔ او از صفت «رئالیست» می‌پرهیزد. سرشت و بینش ژاپنی با شیوه‌ای که حاصل دید و تصوری دیگر از زندگی بود و سده‌ها تجربه در پس داشت، همساز نبود. تروکازو حرفی به‌جا دارد وقتی که می‌نویسد: «...نمایش فضا به شیوهٔ عینی و به‌یاری 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».

ابضاً، ص ۱۷۵

هنر فانتاستیک، ص ۲۶۲

ابضاً، ص ۱۸۲

ابضاً، ص ۱۸۴

نقاشی ژاپنی، ص ۱۸۳

ــ از نقاشی ایران بگوییم.

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

بری بود. نگارندهٔ مینیاتور دور و نزدیک را یکسان می‌پاید. دل از هیچ نقشی برنمی‌کند. چیزی را از خود دور نمی‌نشاند. وی فاصله‌ساز نیست. گلی را اگر بر سر پشته‌ای دور جا می دهد، به دل نزدیک اوست: پرده‌جو می‌درد تا بدو سرخی لاله نزدیک دهد. خرد و بزرگ بودن موجودات پردهٔ او به قرب و بُعدشان بسته نیست. عنصر دور همشأن 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 همواره افق نزدیک است. ژرفای منظره‌های چینی را ندارد. در پردهٔ او، عمارت بر نقشهٔ معماری به‌پا 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 نشیمن 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. جوّ 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 اشیاءِ سایه نیست. آتش به گردابر خود پرتو نمی‌پاشد: بخل مشعشع است.

ـ اما گونه‌ای سایه ـ روشن در تنهٔ درختان هست. در تخته‌سنگ‌ها هست. و در صورت آدمیان، و پیکر جانوران.

ـ 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[1] چینی». سایه ـ روشن صخره و درخت، در سرشت صخره و درخت است. اینجا سایه، حریف همزاد نور نیست، آزرم‌نازک[2] نور است. و نقاشی ما از زمان مانی تا سده‌های اخیر، جای تجلی نور بود.

نقاشی هندی، ص ۱۸۲

ـ به مانند موزائیک بیزانسی.

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

انسان نوری، ص ۶۴

تاریخ هنر، ژرمن بازن

سایه، حجاب عصمت رنگ است. منادی وقت است. عرض است. در مینیاتور ما وقت نیست. عرض نیست. اینجا رنگ از اعراض نیست. حضوریی 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 به‌هم نخورد. گیاه به زمین می‌خوابد، تا پرده بر درخشش آب جو نکشد. برف می‌بارد، اما دانه‌هایش حجاب چهرهٔ پیکره‌ها نیست.

---

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

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

ـ Franz Marc که می‌کوشد از کدورت ماده برهد، براین باور است که اشیاء نباید بیش از هوا حجاب چهرهٔ چیزی شوند. و به مادهٔ نورانی می‌اندیشد. هنر شاگال نیز از بند ثقل و کدورت رسته است. در کاروی اشیاء حاجب ماوراء نیستند. در پردهٔ زن باردار، بچه در شکم مادر پیداست، زیرا که تن و جامهٔ زن کدورت نیست.

هنر فانتاستیک، ص ۳۳

هنر فانتاستیک، ص ۲۲۲

ـ زن باردار مرا به یاد مجلسی از شاهنامه می‌اندازد. در آن مجلس رستم بر سر چاه است و بیژن در ته چاه. هردو پدیدارند. اینجا کدورت از تن خاک برخاسته است. اما میان آن‌دو 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 کردهٔ پیکرنگار ما صورت برسر جاست. و شیئی را شفافی نیست. خود را پس می‌کشد تا وراء رخ بنماید. شاگال در پردهٔ زن باردار ضمیر نیمه‌آگاه خود را شکم می‌گشاید. کودک عقدهٔ 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[1] روسی.

بنیانورهای نسخ نیوری، مکس

هنر فانتاستیک، ۲۹

گفتیم به نقاشی ما دستی پاکی رنگ نمی‌آلاید. شب نقاشی ما روز روشن است. هیچ رنگ آن شبانه نیست. «شب روشن» عارفان است. نگارگر به خاک هور قلیا به تماشای بودنی‌ها نشسته است. از شب اشارتی به پرده عیان است و بس. و آن هم، شگفتا، اشارتی

انسان نوری، صص ۱۹، ۲۰

---

۱. در ابتدا به جای «روستای» نوشته شده «دهکده‌ای».

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

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

نقاشی ژاپنی، ص ۱۴۹

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

نقاشی هندی، ص ۹۴

ـ شب روزانهٔ کارگر شما را با شب شبانهٔ فرانچسکا برابر نهیم. «وقتی که وی شب می‌کشید، در آن جز جوشنی و نوک سنانی همراه با چهره‌های خواب نمایان نبود.»

الی فور، ص ۱۱۸

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

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

فرم‌های هنر، فرم‌های روح، ص ۱۴۳

لوت، ص ۱۱۷

فرم‌های هنر، فرم‌های روح، ص ۱۵۹

ـ 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 برفت، 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 تزکیهٔ نفس بپردازد، به عیادت رو کند، از من خویش بگذرد، با صورت منظور یکی شود. آنگاه صورت‌گری بیاغازد. باید به چشم‌دل davatâ را مشاهده کند. آگاه است که باید فرق از میان ناظر و منظور برخیزد. دانته می‌گوید: «آن که می‌خواهد نقشی بنگارد، اگر نیارد[1] خود به نقش بدل شود، نتواند آن را بنگارد.» به دیدهٔ رخساز هندی شباهت ظاهر هیچ است. عنایت او به سرمشق‌ها (types) است. در باب چهره‌سازی یک دوران از «الگوی رسمی» (type standard) سخن آمده است. هنر هند، همساز هنر سراسر آسیا، پندارآفرین و گول‌زن نیست. در شمایل، نمایش لباس به گونه‌ای نیست که ما جنس پارچه را دریابیم، بلکه صورتی را در مادهٔ رنگی تماشا می‌کنیم. چهره‌پرداز بودایی رها نیست تا خود به گزینش رنگ‌ها بپردازد. رساله‌های شمایل‌سازی معنی و شیوهٔ کاربندی رنگ‌ها را بدو باز نموده‌اند. تناسب پیکرهای مقدسین و شمار سرها و دست‌ها را پدیدار کرده‌اند. در کتاب شیلپا ـ شاستر[1]، که در باب راه و

کوماراسوامی، ص ۱۶۶

ایضاً، ص ۵

ایضاً، ص ۱۷۶

نقاشی هندی، ص ۱۸۲

هنر در دنیا، ص ۲۲۵

کوماراسوامی، ص ۱۶۲

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 استتیک. «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

کوماراسوامی، ص ۳۳

آدمیان یا میرندگان دیگر نه کس را به بهشت رهنمون‌اند نه پدیدار سعادت‌اند».

سال‌ها پس‌از بودا نه‌از او پیکره‌ای تراشیدند نه‌شمایلی رقم‌زدند «از زنجیر تن رسته» را نمی‌شد صورت انسانی داد. حضور بودا را در

به طریق حکمت آسیایی، ص ۹۵

پیکرتراشی به‌اشارتی می‌نمودند: مندی تهی، یاقدمگاهی، یا چتری.

ــ (iconoclastes)[1] بت‌شکنان را نیز عقیدت این بود که شمایل یا پیکرهٔ مسیح را نمی‌توان ساخت. تنها به پیکر بشری او می‌شد

آیین مانی قرون وسطی، ص ۱۶۵

صورت داد. به پندار آنان نمایش پیکر قدیسان نیز روا نبود.

ــ و از آن پس، چه بسیار شمایل و پیکره از مسیح و بودا کردند.

نقاشی هند، ص ۲۴

نزدیک به پایان سدهٔ اول میلادی کشیدن شمایل بودا آغاز گشت. اما در هنر بودایی شمایل قدیس، تمثیل[2] متافیزیک است، نه تمثال یک شخصیت تاریخی. و اگرگاه عنصر تاریخی دو شمایل خود

هنر در دنیا، ص ۲۲۸

بنماید، سخن از تاریخ رستگاری و رحمت به میان است. از این دست شمایل، شمایل Naitreya است بدان وقت که صورت بودای

---

۱. بالای واژهٔ «iconoclastes» نوشته شده «شمایل تازها»

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

آینده به خود گرفته. به دیدهٔ هندی، بودا به در از تاریخ است. پس
هنر در دنیا، ص ۲۳۲ در شمایل اوکیفیتی است وراءِ زمانی. بیشترینه، در پردهٔ تولد بودا، بودای کامل را صورت آراسته‌اند نه سیزارتای کودک را.

در چین، شمایل لوهان (arhat) صورت اکنونی 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 شمایلی انسانی‌تر کرده‌اند، چهرهٔ انسان را سرمشق خود نساخته‌اند. شیوهٔ رخساره‌سازی
نقاشی چینی، ص ۹۰ چین دیگر است و روش رخ‌پردازی غرب دیگر. تمثال تمام‌نمای لی‌پو
نقاشی چینی، ص ۴۸ لئانگ کای و صورت ووکیون کار صورتگری گمنام، از نمونه‌های والای هنر چهره‌گشایی‌اند. اما به سیاق چهره‌نگاری مغرب هستی نیافته. چینی از fu shen حرف می‌زند که معنی آن نگاشتن
کوماراسوامی، ص ۳۳ صورت‌جان است. نقشبندی آن نگارهٔ ملکوتی که در اندرون روان است. «نقاش تنها ظواهر آنچه را که هست منتقل نمی‌سازد، بلکه
نقاشی چینی، ص ۷۶ همچنین جوهرمعنوی چیزها را.» کوئوکونگ ـ چن در رخساره‌سازی جان و روان را بندی نقش می‌کرد.

در چین، به مانند هند، کشیدن شبیه نیاکان مرسوم بود. اما این
کوماراسوامی، ص ۳۳ شبیه‌کشی بیشتر پس از مرگ آنان صورت می‌گرفت. نیانگاری بیشتر ترسیم دیاگرام یک روان پس از مرگ بود (ling - hu). صورتگر
کوماراسوامی، ص ۳۳ 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
نقاشی ژاپنی، ص ۹۲ شمایل‌سازی نبود. اما از آغاز دوران هه‌یان، زیر نفوذ هنر بودایی، دست به کار ساختن شمایل و پیکرهٔ خدایان شینتویی شدند.

نخستین نمونه‌های هنر بودایی را در سدهٔ هفتم میلادی کرده‌اند.

هنر در دنیا، ص ۲۱۸ کشیدن شمایل آرهات از سدهٔ چهاردهم به بعد رونق گرفت. شبیه سران مذهبی[1] را از روی طبیعت نساخته‌اند. بیشترینه، 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 آوازه‌ای چون اوکی چهرهٔ زَنانگاوا از روی نقش لوح خاطر خود با چوب می‌تراشد، و معنویت والای این اندیشمند را بدان می‌بخشد.

ـ اما گاه، آفرینش صورت حاصل برخورد صورتگر و سرمشق

هنر در دنیا، ص ۲۲۰ صورت است. به مانند تمثال میوثه بزرگوار در کوزان ـ جی.

ـ در هنر آسیای شرقی گزینش شیوهٔ شمایل‌سازی با مقام معنوی

هنر در دنیا، ص ۲۲۲ سرمشق شمایل بستگی دارد. بدین معنی که در شیوهٔ کار سلسله مراتب است. صورت بودا را به شیوهٔ جدی‌تر و آرمانی‌تر و مجردتر ساخته‌اند تا چهرهٔ بودی ساتوا. مفهوم مذهبی بودی ساتوا چنین ایجاب می‌کند که در پیکرآرایی او از عناصر این جهانی یاری جسته شود. ظاهرش به جهان محسوس نزدیک باشد، بی‌آن که با واقعیت تجربی فزون از حد بیامیزد. پس از بودی ساتوا، مرتبهٔ خدایان است. اسلوب شمایل خدایان، که به جهان سامسارا اندرند، به «رئالیسم» گرایش دارد. به دنبال خدایان آدمیان‌اند که یکسر وابستهٔ عالم مشهوداند. رخسارهٔ[2] اینان راستینه‌تر است. اما در ساختن صورت آدمیان نیز عنایت به سلسله مراتب معنوی است.

---

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

۲. بالای واژهٔ «رخساره» نوشته شده «صورت».

هنر در دنیا، ص ۲۲۶

صورت یک آرهات و یک راهب عادی به سبکی یکسان هستی نیافته‌اند. در شمایل آرهات آرمان‌جویی است. شمایل داروما، که

هنر در دنیا، ص ۲۲۶

به موزهٔ اشتات لیشه شهر برلن است، با آن جذبهٔ اهریمنی، به شیوه‌ای است فراتر از شیوهٔ رخساره‌سازی عادی.

ـ اما میان این صورت‌های «شبیه واقعیت» و آن چهره‌ها که شما غربیانَ از رنسانس بدین‌سو آفریده‌اید و آنها را «پرتره» خوانده‌اید تفاوت فاحش است. نه در شیوهٔ کار به هم مانندهاند نه

نقاشی ژاپنی، ص ۱۷۲

از راه نگرش و دریافت. پردهٔ عشق اندوهبار رقم اوتامارو را «پرتره» گرفتن جسارت بسیار می‌خواهد. در خیال، این پرده را با خود ـ نگارهٔ رامبرانت برابر نهیم.

بد نیست به رخساره‌سازی در هنر افریقا اشارتی رود. می‌دانیم

هنرهای آفریقای سیاه، ص ۳۴۲

که پس از رقص و کلام، پیکرتراشی هنرگران پایهٔ افریقاست. هیچ قومی چون قوم افریقا پیکرتراشی را در خون و سرشت خود ندارند. هنرور افریقایی به سرمشق بیرونی بی‌اعتناست. به الگوی

ایضاً، ص ۱۵۷

ذهنی عنایت دارد. پیکرتراش با ـ کنگویی فردی خاص را تن‌نمایی نمی‌کند. تندیسه گردُگونی، که به باورش هر عنصر جهان پاسخگوی یک نیت الهی است، سرمشق اساطیری دارد. هنر افریقا از بند واقعیت رهاست. ژان‌لود می‌نویسد: «حالت خاص یک دهان، یک چشم، یک گوش نیست که پیکرتراش افریقایی خواهان نقش کردن آن است، بلکه دهان، گوش یا چشم را آن‌سان که خدا در ازل

هنرهای افریقای سیاه، ص ۳۵۴

گرته ریخت». و دهان و گوش و چشم و دیگر اندام‌ها را بدان شیوه

ایضاً، ص ۳۵۵

که عرف و سنت بدو آموخته مشق می‌کند، نه از روی طبیعت. قبیلهٔ باثوله را عقیدت براین است که هر آدمی را جفتی در آسمان است. و می‌شود که جفت آسمانی به خواب آدمیان درآید. هرکه جفت

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

ایضاً، ص ۱۲۲

ـ اما هنر ایران.

ـ صورت‌گران ایرانی تا آنجا که پای‌بند سنت‌های اصیل چهره‌گشایی‌اند هرگز نقشی نزده‌اند که بتوان بدان portrait گفت. در لغت‌نامهٔ هنری ما واژه‌ای اشتباه‌انداز آمده، و آن «شبیه کشی» است. مفهوم آن نگارگری رخساره و پیکر آدمیان است. شبیه‌کشی همانا زدن نقش آدم است و بس. رونگاری آدم نیست. کنایتی از اسارت شباهت در بر نداد. رخساره‌ساز ما سرمشق زنده فراپیش خود نمی‌نشاند. و نیازی بدان ندارد، چرا که به لوح خیال خود الگوها نشانده. به هر دوران الگو ـ نگاره‌ها دسترس رخساره‌سازان بوده است. بنا که همه آدمیان یک مجلس را الگویی یگانه است. گاه رخسارهٔ بیضی از آنِ مردان رسیده است، و صورت گرد از آن زنان و نوبالغان. نمی‌توانی بایسنقر میرزا را از اطرافیان درباریش بازشناسی. تمیز صورت پیغمبر اسلام (ص) از دیگر آدمیان پرده میسر نیست مگر به یاری هالهٔ نورانی او. و یا به دستیاری دستار وی. بنا که فرق میان آدمیان به تن‌پوش است، و یا به پوشش سر. گاه دارندگان هر پیشه را الگو ـ نگاره‌ای جداست. ساقی الگوی خاص خود دارد، و خواجهٔ حرمسرا الگوی ویژهٔ خویش. در نقاشی ما رخساره از آن کس نیست. نقش یک بت نهان است. صورتگر ما را سر و کار با صورت ناب است. و صورت ناب‌بندی بُعد نیست. تن به ناهمواری سایه و روشن درنمی‌دهد. برکنار از دست‌یازی زمان است، و بری

نسخ نیموری، ص ۱۱۵

ایضاً، ص ۱۱۶

نسخ نیموری، ص ۱۱۶

نسخ نیموری، ص ۱۲۶

ایضاً، ص ۱۲۶

از آلودگی مکان. چهره‌گشای ما در پی آن نیست که به چهرهٔ خود سجیهٔ خاص بخشد.

پاره‌ای از پژوهندگان در کار برخی از صورتگران ما کوششی یافته‌اند «برای بیان سجیهٔ آدم، و ترک پیکرآرایی مرسوم از روی یک سرمشق قراردادی صورت آدمی». هرجا که چنین کوششی به کار رفته، اصالت نقاشی ما دستخوش تباهی است. نه کار محمدّی را به درستی اصالت است، نه نگاشتهٔ محمد یوسف‌الحسینی را.

نسخ شاه‌عباس اول، ص ۱۹۸

بازیل گری، ص ۱۵۹

بازیل گری، ص ۱۶۸

ـ دربارهٔ زمان چه باید گفت؟

ـ پائولو زمان را هم نام حرامزاده است هم هنر حرامزاده.

شاه‌عباس دوم با فرستادن وی به غرب، اختر نگارگری ما را روانهٔ مغرب کرد.

بازیل گری، ص ۱۷۰

برخی از هنرشناسان در توصیف رخساره‌سازی ما از تعبیر «صورتک بیجان» یاری جسته‌اند. آدم نقاشی ما را «آدمک خیمه‌شب بازی» گرفته‌اند. به جایی مردم نقاشی ما را «اشباح نورانی» و به جای دیگر «اشباح رنگین» به قلم آورده‌اند. این‌گونه برداشت حاصل سنجش و ارزیابی یک هنر غریب به دستاری معیارهای خود آشناست. آدم «از دام جهان» برخاستهٔ نقاشی ما را با آدم «تخته‌بند تن» هنر باختر 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 مبّراست. 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

نسخ شاه‌عباس، ص ۱۹۳

ایضاً، ص ۱۹۶

نسخ نیموری، ص ۱۹۶

نیست. به دام بازی سایه و روشن نیست. به جایی دربارهٔ 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 ـ نگاره‌های رامبرانت همراه است، و نه این هالهٔ 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 شاه‌عباس، ص ۱۸۶

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

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

ـ 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 تضج گرفت. محمد غفاری و شاگردان و دنباله‌روان او تقلیدگر شیوهٔ چهره‌گشایی غربی شدند. از راه بی‌خبری و ساده‌لوحی ته بساط سنت‌نگارگری ما را برچیدند. اینان را هرچه بود، فرهنگ نبود. نه آشنای راز هنر بوم خود بودند، نه با خبر از فرهنگ و سنت‌های هنری باختر زمین. اما در باختر زمین تا پایان سدهٔ سیزدهم

چهره‌گشایی را معنی و شیوه‌ای دیگر بود. کم‌کم عنایت از آیندهٔ ملکوتی برگرفته می‌شد و اکنون این جهانی معطوف می‌گشت. از آن پیش هنر مسیحی «گونه‌ای سخن‌گویی از خداو 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 وچینتو زندگی اینجهانی 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 بدین‌سو، اروپای شما یک دم از چنگال هراس مرگ نرسته است.

کوماراسوامی، ص ۲۰۳

کوماراسوامی، ص ۷۳

ایضاً، ص ۲۰۴

تاریخ جهانی هنر، ص ۴۴

تاریخ جهانی هنر، ص ۴۴

کوماراسوامی، ص ۲۰۲

ـ به برهنه‌سازی اشارتی کردید.

ـ 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 لخت ـ نگاری نشان نیست. تن آدمی هرگز به عریانی چهره‌گشایی نشده است. حتی شیرین به‌گاه شستن خویش به حجاب آزرم اندر است. به‌گرمابه‌ها نیم از بدن آدمیان در پرده است. حتی شرارهٔ آتش دوزخ ساتر عورت گناهکاران نسوخته. مجنون اگر چند به بیابان تنهاست، پیش دامان و ددان پردهٔ شوم ندریده. فرشتگان جامهٔ آدمیان به تن دارند. و دیوانه فوته به کمر بسته‌اند. اگر به‌کتاب عجایب‌المخلوقات (دستنویس کتابخانهٔ چستر بیتی)

برهنه‌تنانی نگاریده‌اند، اینان زنان برهنه نمی‌باشند، رامتی باشند بر شکل آدمی الاّ بالای ایشان چهار شبر باشد و بر تن ایشان موی سرخ بود و بر سر درختان باشند». اگر هم پیرنگاران ما به جایی بدن عریان نگاشته‌اند، تن‌نمایی نکرده‌اند. به تناسبات و اندازه‌های طبیعی تن عنایت نداشته‌اند. به اناتومی تن چشم ندوخته‌اند. دانش اناتومی از تن اروپای شماست. نه پیکرآرای آسیایی را بدان اعتناست نه تندیسه‌گر افریقایی را. در هنر انسان ـ مدار افریقای سیاه، با آن‌همه برهنه‌تن، نشانی از کالبدنمایی طبیعی نیست. پیکرتراش کنگویی را با شباهت تنانی آدمی کار نیست تا از قواعد کالبدنمایی درست فرمان برد. در پیکرهٔ وی تناسب سر و تن به‌هم ریخته. سر را در سنجش با تن بس بزرگ تندیسه‌گری کرده، چراکه سر مقر فعالیت بنیادی آدم است.

بازپرگری، ص ۱۵۰

هنرهای افریقا، ص ۱۶۵

هنرهای افریقا، ص ۱۶۵

در شرق هیچگاه کتابی دربارهٔ کالبدشناسی نوشته نشد. در رسالات نقاشی چین و هند به کالبدنمایی حقیقی اشارتی نرفته. عریانی را با سنت‌های چینی سر سازش نیست. در صورتگری چین لخت ـ نگاری بس نادر است. بدان‌سان که شعر عاشقانه سخت کمیاب است. هنر نگارگری ژاپن نیز با همین کمیابی روبروست. به جایی حرفی سخیف از لوت خواندم. 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، بلانش ۳۱

ـ چرا علت را در سیاق بینش و تصور ژاپنی نجوییم؟

ـ کیوناگاو اوتامارو برهنه‌نگاری کرده‌اند، اما اسلوب کارشان دور از آن شیوهٔ غربی است که به دانش کالبدشناسی نیازش هست.

سالشمار

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

مرداد	۱۳۳۶	سفر به اروپا از راه زمینی تا پاریس و لندن. نام‌نویسی در مدرسهٔ 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 ادارهٔ کل اطلاعات وزارت کشاورزی با سمت سرپرستی سازمان سمعی و بصری.
فروردین	۱۳۳۹	شرکت در بینال دوم تهران. دریافت جایزهٔ 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 مجموعهٔ جدیدی از اشعار خود با عنوان «آوار آفتاب»
مهر	۱۳۴۰	آغاز تدریس در هنرکدهٔ هنرهای تزیینی، تهران
	۱۳۴۰	انتشار مجموعهٔ 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 نمایشگاه‌انفرادی دراستودیو فیلم‌گلستان، 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

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

	۱۳۵۲	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
دی	۱۳۵۲	شرکت در غرفهٔ ایران در اولین نمایشگاه هنری بین‌المللی تهران
	۱۳۵۴	برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون
خرداد	۱۳۵۵	شرکت در نمایشگاه هنر معاصر ایران در «بازار هنر».
خرداد	۱۳۵۶	انتشار «هشت کتاب» شامل مجموعهٔ اشعار نشر شدهٔ سپهری به اضافهٔ مجموعهٔ «ما هیچ، ما نگاه» توسط کتابخانهٔ طهوری، تهران
	۱۳۵۷	برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون
خرداد	۱۳۵۸	تجدید چاپ «هشت کتاب».
دی	۱۳۵۸	مسافرت به انگلستان برای درمان بیماری سرطان خون
اسفند	۱۳۵۸	بازگشت به ایران
اول اردیبهشت ۱۳۵۹		مرگ. در بیمارستان پارس، تهران. دفن روز بعد در صحن امامزاده سلطان علی در قریهٔ مشهد اردهال، کاشان