دفتر سرپرستی حوزه هنری

بسم الله الرحمن الرحیم

کتابخانه حوزه هنری
سازمان تبلیغات اسلامی
شماره ردیف ۷۸
شماره ثبت

# سوره

ماهنامه هنری
دوره اوّل/ شماره یکم/ فروردین ۱۳۶۸


| | |
|---|---|
| ۴ | به کجا می رویم؟ |
| ۶ | حاشیه ای بر منشور تجدید عهد هنر |
| ۱۶ | آن سوی خاکریز (داستان کوتاه) |
| ۲۰ | شعر |
| ۲۲ | گوهر (طرح داستان) |
| ۲۴ | جنگ در آیینهٔ مصفّای نقاشی متعهد |
| ۳۱ | در پیلهٔ عافیت طلبی |
| ۳۳ | دریغ از سبز |
| ۳۶ | بارگاه کیومرث (بررسی اثری از سلطان محمد نقاش) |
| ۴۱ | چهره زن رومی |
| ۴۲ | پای صحبت استاد دکتر جواد حمیدی |
| ۴۸ | نگرشی اجمالی بر هفتمین جشنواره سراسری تئاتر فجر |
| ۵۰ | ... و جشنواره هفتم |
| ۵۶ | خسته نباشید برادران |
| ۵۸ | واقعیت تصویر سینمایی در آثار «پاراجانف» |
| ۵۹ | سینمای کشور ما اگر راهی به سوی تعالی باز نکند... |
| ۶۶ | چه خوب است که آنها دستشان به آسمان نمی رسد |
| ۶۸ | اوّلیهای جشنواره هفتم |
| ۷۲ | موسیقی برای تعالی، موسیقی برای موسیقی، یا... |
| ۷۴ | سنّت اسلامی در معماری ایرانی |
| ۸۰ | اخبار فرهنگی ــ هنری |


◀ «بارگاه کیومرث»
اثر سلطان محمد نقاش
شرح تصویر در صفحه ۳۶

■ **صاحب امتیاز:** حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
■ **نشانی دفتر ماهنامه:** تهران/ خیابان سمیه/ تقاطع استاد نجات اللهی/ شماره ۲۱۳
■ **تلفن:** ۸۲۰۰۲۳
■ **آثار و مقالات مندرج در ماهنامه بیانگر آرای مؤلفین خود بوده، ضرورتاً نظرات حوزه هنری را منعکس نمی سازد.**
■ **نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است**

■ **امور گرافیک:** علی وزیریان

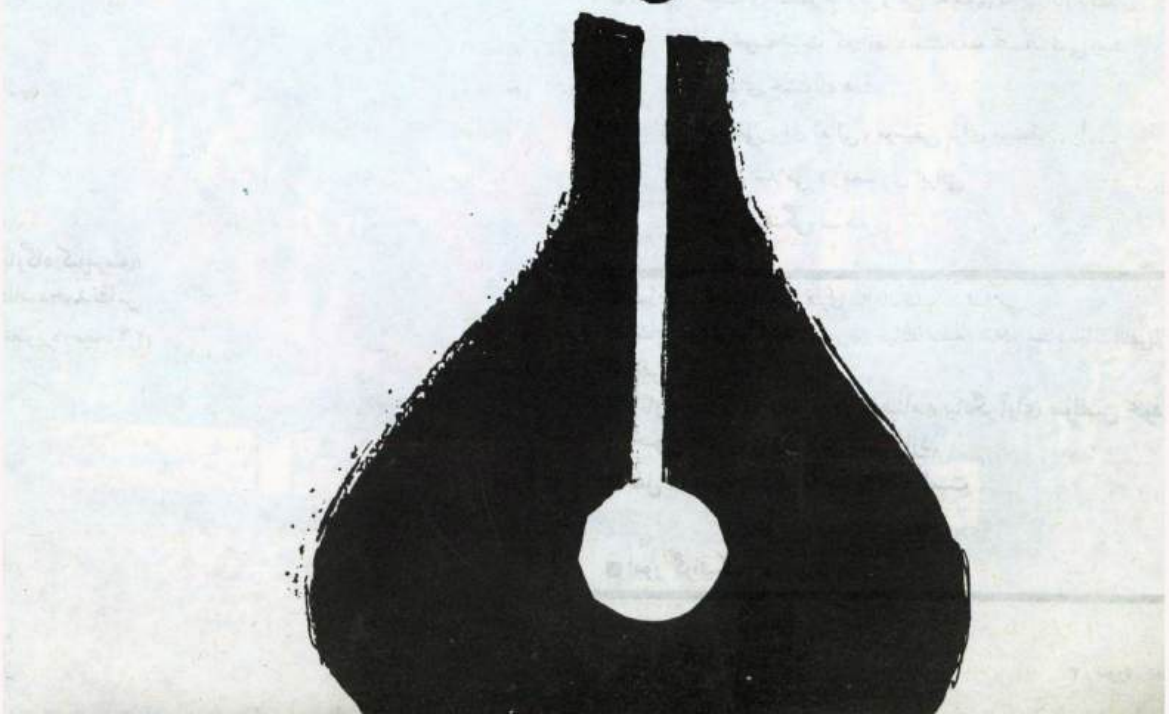
سرمقاله

# "به کجا می‌رویم"؟

■ به کجا می‌رویم؟ انتخاب راه، موکول است به پاسخ این سؤال که «به کجا می‌رویم»؟... به آنجا که غرب می‌خواهد و یا آنجا که حضرت امام می‌فرماید؟ به آنجا که هواهای نفسانی می‌کشاند و یا آنجا که فطرت الهیمان که امانتدارِ «عهد اَلَست» است، می‌خواهد؟ کدام یک؟

حق یا باطل؟... در انتخاب راه، هرگز مشکلی نداشتیم اگر این دو همواره این چنین از یکدیگر متمایز بودند، امّا صعوبت کار آنجاست که حق و باطل غالباً ممزوج هستند و شیاطین نیز در کمین:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها؟



تا جنگ بود، جبهه، حق و باطل را از یکدیگر متمایز می‌کرد و هر چند این اواخر، کار به سالی یک عملیاتِ زمستانی منتهی شده بود، امّا باز هم «جهاد فی سبیل اللّه» محکی خطاناپذیر بود که راه را نشان می‌داد و پنجره‌ای باز بود، بدان منظر بلندی که ما را مشتاق و امیدوار نگاه می‌داشت.

تا جنگ بود مطمئن بودیم که هیچ زمزمهٔ مخالفی، در داخل، نمی‌تواند انقلاب را از صراط مستقیم خویش خارج کند و گوشها و چشمها بر سحرِ شیطان بیرونی بسته است، امّا غافل بودیم از آن شیطانی که قلبها را از درون می‌فریبد... و غافل بودیم از آن تردیدهایی که درپسِ نقاب چهره‌هایی مصمّم نهفته بودند. «جبهه» می‌دانست که به کجا می‌رود: «کربلا»... امّا فتنهٔ شیطانِ درون، رفته رفته، افق بازِ حقیقت را از «پشت جبهه» محجوب داشته بود و این فاصله‌ای بود که با هیچ چیز پُر نمی‌شد.

البتّه پُر بی‌انصافی است اگر همهٔ گناه را برگردن این غفلت بار کنیم امّا به هر تقدیر... یک روز چشم باز کردیم که راهی معقول جز قبولِ زهرنامهٔ ۵۹۸ باقی نمانده بود... و امام حسین(ع) نالید: «الان قد انکسر ظهری وقلّت حیلتی».

امّا در عین حال به فرمودهٔ حضرت امام: «ما مأمور به ادای تکلیف و وظیفه‌ایم نه مأمور به نتیجه...» و این سِرّالاسرار حزب اللّه است؛ سِرّی که اگر صد هزار بار هم آن را فاش کنیم، غرب و غربزدگان و شیطانِ و اغواشدگانش چیزی از آن درنخواهند یافت. ما عمل به تکلیف کردیم و «فتح کربلا» بیشتر از آن که یک «هدف نظامی» باشد، «آرمانی اعتقادی» بود که راه ما را مشخص می‌کرد و اهل جبهه، اگر چه نتوانستند ظاهر کربلا را فتح کنند، امّا باطنش را فتح کردند و به معارج بلندی دست یافتند که جز مجاهدینِ راه خدا را نمی‌بخشند. نتیجهٔ نهایی را باید در سرنوشت موعود جهان جستجو کرد و ما مرده و شما زنده... خواهیم دید که بالأخره، چه کسی پیروز خواهد شد و چه کسی کره زمین را به ارث خواهد برد، حق یا باطل، امام حسین(ع) یا یزید، حزب اللّه یا صدام، حضرت امام یا غرب و شرق، امام زمان(عج) یا دجّال... ما به وعده‌های خداوند یقین داریم که «انّ الارض یرثها عبادی الصّالحون»؛ این ماییم که زمین را به ارث خواهیم برد.

•

بازار ژورنالیسم عجیب داغ است و صدامیان داخلی هم می‌خواهند ما را به پذیرش «قطعنامهٔ داخلی ۵۹۸» بکشانند و یک جام زهر دیگر نیز در کاممان بریزند... امّا یک بار دیگر فریاد دردمندانه آن خلف صالح سیّدالشهداء(ع) لاشخوارهایی را که بر سر تقسیم میراث جنگ و انقلاب با یکدیگر نزاع می‌کردند، تاراند... و جز او چه کسی از عهدهٔ این کار بر می‌آمد؟

حال وقت آن است که از خود سؤال کنیم: «فاین نذهب؟»؛ به کجا می‌رویم؟ به آنجا که حضرت امام می‌خواهند و یا بدانجا که فتنه غرب می‌کشاند؟

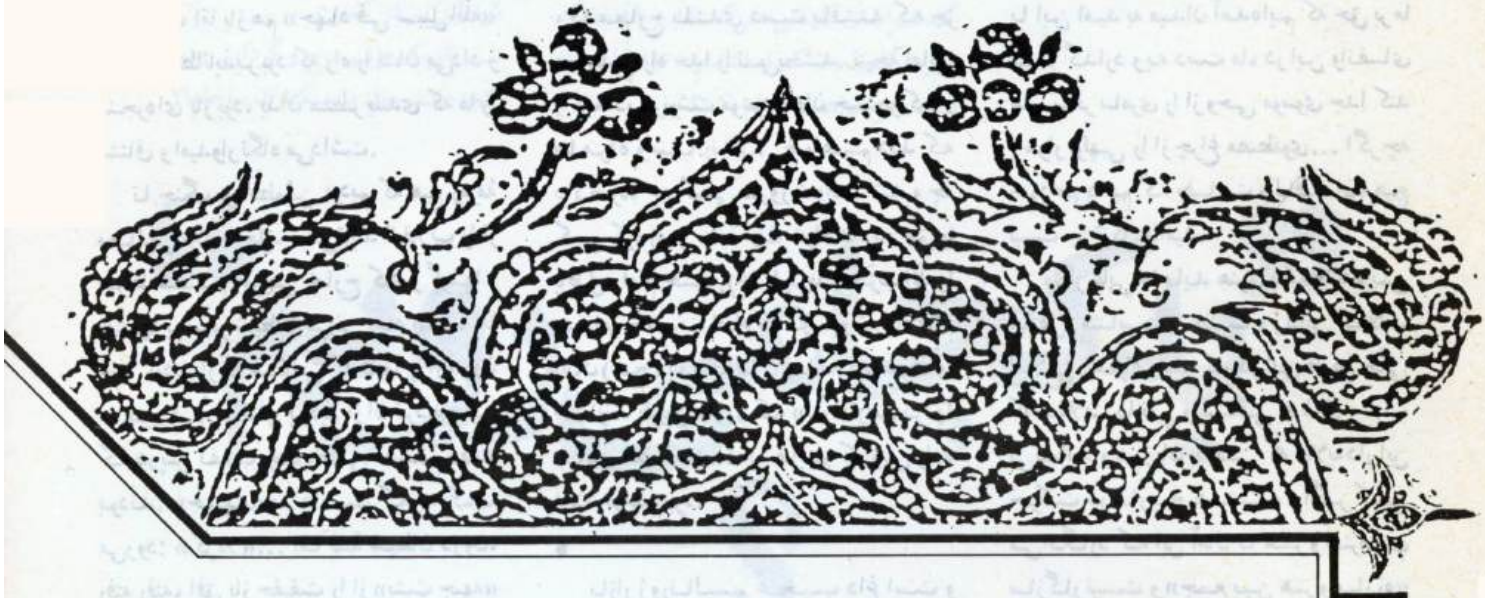
در عرصهٔ هنر نیز صفها عجیب درهم رفته‌اند و حق از باطل تمیز داده نمی‌شود و البتّه تمیز و تمایز حق از باطل باید به دست کسانی انجام گیرد که حق را از سرچشمهٔ ولایت می‌گیرند و چشم جز بدان منظر بلند ندوخته‌اند.

ما با توکّل به خداوند و توسّل به اولیاء او، با این امید به میدان آمده‌ایم که حق بر ما منت گذارد و به دست ما، در این وانفسای هنر، سِحرِ سامری را از وحی موسوی جدا کند و شرار بولهبی را از چراغ مصطفوی... اگر چه خود می‌دانیم که بضاعت و لیاقتمان، هیچ نیست جز توکّل و امید.

منظر غایی ما باید هنری باشد با هویتی مستقل، متناسب با عظمت و زیبایی انقلاب اسلامی، همراه و مددکار در این طریق حقّی که انقلاب با نفی وابستگی به شرق و غرب می‌پیماید و هم‌زبان با امّتی که طلایه‌دار این حرکت در تاریخ هستند، و اگر کسی می‌انگارد که این آمال با هنر و هنرمندی سازگار نیست و «جمع بین هنر و مبارزه» امکان ندارد، بداند که «هنر» به معنای حقیقی آن، جز با مبارزه محقّق نمی‌شود و پیام حضرت امام به مراسم تجلیل از هنرمندان جنگ، با صراحت بیانگر همین معناست.

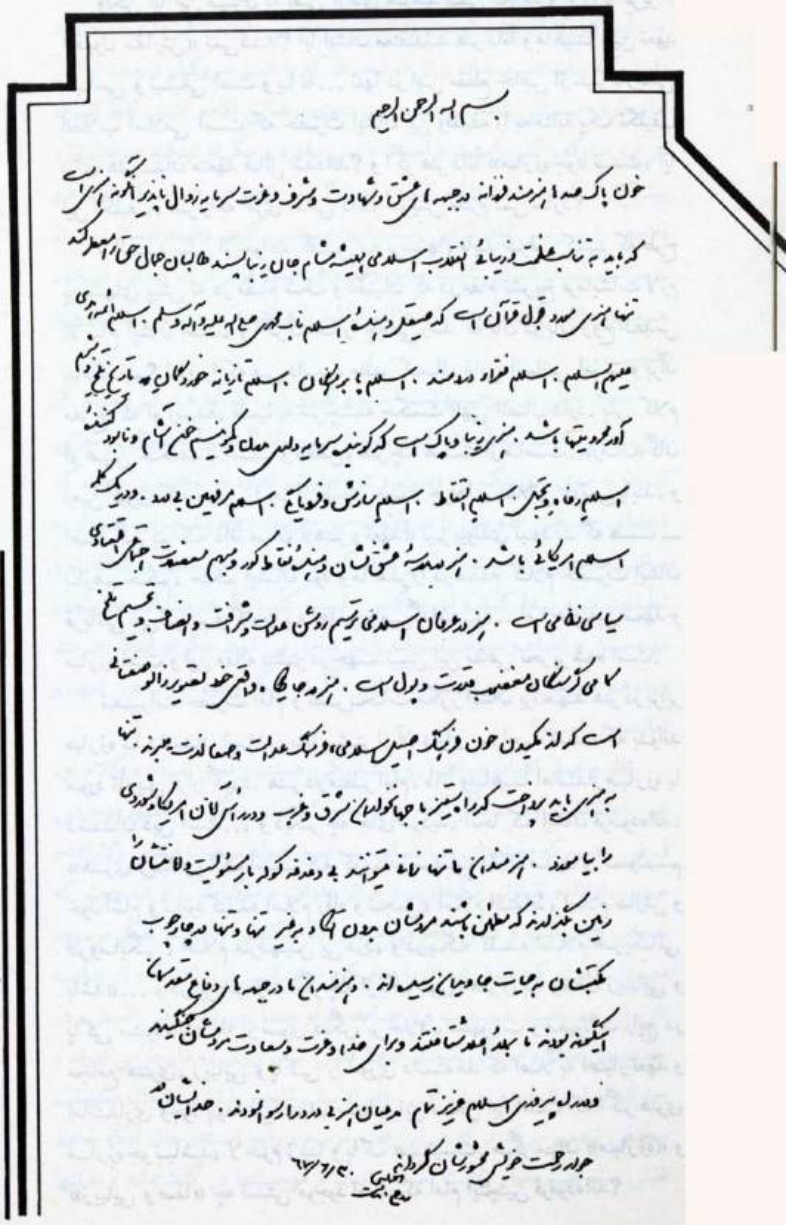
راه ما این است و بر این اساس، اوّلین شماره نشریه «سوره» را با تحلیلی مختصر از همین پیام آغاز کرده‌ایم، بدون رودربایستی و ترس از ملامت، با این مدّعی که: «منظر غایی نظام جمهوری اسلامی در عرصهٔ هنر، باید هنری باشد که در ذات خویش با مبارزه متّحد است و از آن تجزیه و تجرید نمی‌پذیرد».

**و من اللّه التّوفیق وعلیه التّکلان**



# منشور تجدید عهد هنر

سید مرتضی آوینی



بسم الله الرحمن الرحیم

خون پاک صدها هنرمند فداکار در جبهه‌های عشق و شهادت و شرف و عزت سرمایه زوال ناپذیر انقلابی است که باید به تناسب عظمت و زیبائی انقلاب اسلامی همیشه شاهد جان بر کفان جبهه حق باشد که تنها هنری معتبر و قابل قبول است که صیقل دهنده اسلام ناب محمدی صلی الله علیه و آله و سلم باشد. اسلام انسان‌ساز، اسلام فرهنگ‌ساز، اسلام پرورش‌دهنده، اسلام بازیابنده خودباوری به ملت‌ها و بالنده کننده آزادیخواهی باشد. هنری زیبا و پاک است که گرهگشای سرمایه‌داری و کمونیسم خشن آنام و نابود کننده اسلام رفاه و تجمل اسلام انتظار، اسلام سازش و فروپاشی، اسلام مرفهین بی‌درد. و در یک کلام اسلام امریکائی باشد. هنر صدمه‌زننده خشونت و هنر تائید کننده وجهه مستضعف جنگ تحمیلی و سیاسی نظامی است. هنر دوران اسلامی ترسیم روشن عدالت و شرافت و انصاف و تجسم تلخ کامی گرسنگان مستضعف قدرت و پول است. هنر مجاهد و قلم خط تصویر زالو صفتانی است که لقمه نکبت خون و پشگد جیب سرمایه‌داری و فرهنگ عدالت و جمهوریت چپ و راست. تنها به هنری باید پرداخت که راه‌گشا و جاودانه‌ساز شرق و غرب و در راس آنان امریکای شیطانی را بیابد و صدمه. هنرمندان ما تنها زمانی می‌توانند به وظیفه خود و بار مسئولیت والای انسانی خود بیندیشند که مطمئن باشند مردمشان بدون آنها و برغم تنها و تنها در جاذبه مکتبشان به حیات جاودانی رسیده‌اند. و هنرمندان ما در جبهه‌ها در دفاع مقدس انگیزه بودند تا بعد از شهادت در برابر خدا و عزت و سعادت مردمشان شرمنده نباشند و صد البته پیروزی اسلام عزیز تمام میدان هنر را در بر خواهد داشت. خدایشان رحمت خویش فرو فرستاد.

روح الله خمینی ۶۴/۶/۲۰

## مقدمه:

همه اولیاء خدا در عصر خویش و در میان معاصران خویش غریب بوده‌اند، و وای بر ما اگر این ولیّ خدا نیز در میان ما غریب باشد. و مگر نیست؟ آیا ما براستی دریافته‌ایم که او کیست و چه می‌گوید؟ آیا ما براستی سر به فرمان او سپرده‌ایم و دیگر «خود»ی در میانه باقی نمانده است؟ ما را با فلک زدگانِ راهی طریق هویٰ و هوس کاری نیست. آنان این کشتی طوفان‌زدهٔ اقیانوس بلا را جزیره غفلتی انگاشته‌اند، امن و امان، جاودانه و بی‌تاریخ. مگر این سفینه خاکی در دل این آسمان لایتناهی که محضر خداست به نیست آبادی بی‌خدا رسیده است؟ مگر بادشرطهٔ مرگ برخاسته است و دیگر کسی نمی‌میرد؟

روی سخن ما با آنان است که هنوز محفل اُنس را رها نکرده‌اند. آنان که هنوز دغدغه مرگ و معاد دارند و به انتظار موعودند: وای برما اگر این ولیّ خدا نیز در میان ما غریب باشد... و مگر نیست؟

مگر نه اینکه ما در انتظار بودیم؟ در انتظارِ طالوتی که در این عصر حاکمیت سفلگان، عَلَمِ ستیز بردارد با جالوت؟ درانتظار پیر فرزانه‌ای که در این عصر جاهلیت ثانی، از باطن این ظلمات، راهی به چشمهٔ حیات بیابد؟

او آمده است؛ آنکه مردانگی طالوت را با فرزانگی خضر جمع دارد. امّا آیا ما را آن اطاعت و شجاعت هست که در کار او صبر ورزیم و در برابر امرش عصیان نکنیم، هرچند با «عقل» ما سازگار نباشد؟ آیا آنچه میان ما و او می‌گذرد مصداق این سخن خضر با موسی نیست که فرمود: «انّک لن تستطیع معی صبراً وکیف تصبرعلی ما لم تحط به خبراً»[1]؟ ما نیز در مقام حرف همچون موسی خواهیم گفت: «ستجدنی ان شاءاللّه صابراً ولااعصی لک امراً»؛ و امّا در مقام عمل چه خواهیم کرد؟

چه کرده‌ایم؟ امام را با هنرمندان سخنی بود که شنبه نهم مهرماه شصت و هفت در روزنامه‌ها به چاپ رسید و مگر نه اینکه ما آن پیام را به فراموشخانه‌های سهل انگاری و غفلت خویش انداختیم؟ و دیگر از آن، جز اشاراتی پراکنده، این سوی و آن سوی درمیان نیامد.

اصل سخن ایشان در آن پیام میثاقی بود که میان «هنر و مبارزه» بسته بودند و چه بسا درمیان غیرمؤمنین کسانی اندیشیدند که «این سخن از سَرِ ناآشنایی با ماهیت هنر برآمده است، اگر نه، هنر که آزاد است و در خدمت سیاست در نمی‌آید»!

و ما نیز که سرباختگان آستان ولایت هستیم و از شأنِ گران این عبد صالح خدا در تاریخ باخبریم، نه آن کردیم که شایسته کلام حضرت ایشان است. تسلیم روز مرّگی‌ها و دلمردگی‌ها، نشستیم و دَم برنیاوردیم و گذشت. و هرچند اکنون آمده‌ایم تا عذر تقصیر بخواهیم امّا از حق ناگذشته، باید بگوییم که این ولیّ خدا نیز درمیان معاصران خویش غریب است... و اگر چه می‌کوشد که به‌مصداق «نحن نکلّم النّاس علی قدر عقولهم»، کلام خویش را تا مرتبه عقل ما پایین بیاورد، اما با این همه سخنش غریبانه و مظلومانه در بازارتیتر درشت روزنامه‌ها و مجله‌ها می‌ماند و به عمل در نمی‌آید. چه بسا کسانی هم باشند که جلوه فروشی‌های نفسِ خویش را به حساب پیام امام بگذارند و به خیال خام، مردم را بفریبند.

به‌هر تقدیر، باید که سرباختگان آستان ولایت، از این همه بی اعتنایی و غفلت و ناسپاسی، عذر تقصیر بخواهند، تا خداوند دریغ نکند آن نعمتی را که بعد از قرنها به آدمیزادگان روی کره زمین عنایت فرموده است.

وجود مقدس حضرت امام مصداق اتمّ نعیم است در این مبارکه که «یومئذ لتسئلنّ عن النعیم». مبادا که غفلت کنیم و از عهده شکر برنیاییم... که بر ما نیز همان خواهد رفت که بر بنی اسرائیل رفت.

خداوند این عبدصالح خویش را به این عصر بخشیده است تا یک بار دیگر، آدم در وجود او با حق تجدید میثاق کند و تاریخ فردا عرصهٔ این تجدید میثاق باشد. کلام امام، منشور این تجدید عهد است؛ مسطوره‌ای که تقدیر آینده این عصر در آن منطوی است. هنر و هنرمندان را نیز شایسته آن است که قدر نعمت بازشناسند و طریق توبه خویش را از این مسطوره مبارک بیابند.

•

در منظر پیام حضرت امام به مناسبت تجلیل از هنرمندان متعهّد، آنچه بیش از همه در چشم می‌نشیند، میثاقی است مبارک که حضرت ایشان میان «هنر و مبارزه» برقرار ساخته‌اند، تا آنجا که فرموده‌اند: «تنها باید به هنری پرداخت که راه ستیز با جهانخواران را بیاموزد.»

ولکن آیا این میثاق به نفی آزادی هنرمند نمی انجامد و او را ناگزیر از «قبول سفارش» نمی‌کند؟ آیا ایشان معتقدند هنر ذاتاً و ماهیتاً عین تعهّد سیاسی و تبلیغی است و یا نه... تنها در این مقطع خاص از سیر تاریخی انقلاب اسلامی است که حضرت ایشان این وظیفه را به مثابهٔ یک تکلیف برای هنرمندان متعهّد قائل شده‌اند؟ و اگر هنر ذاتاً «مبارزه‌جو» نیست، آیا این تکلیف، هنر را به امری منافی ذات خویش ملتزم نمی سازد؟

و البتّه پیش از جواب گفتن به پرسشها، باید عرض کنیم که طرح پرسشهای پیش نه در مقام شک و عصیان که در مقام تشریح فرمایشات لازم الاتّباع ایشان است، و اگر نه ما را چه می رسد که بال در بال روح القدس بیافکنیم؟ امام را که می دانیم، مظهر کمال غایی انسانی است و برآن معرج که او رسیده، قلب به سرچشمه حکمت الهی اتصال دارد. پس کلام او عین حکمت است و نقص، هرچه هست از ماست: درماندگان زمین گیری که سخن را جز از طریق چون و چراهای عقلانی درنمی یابند. و اصلاً گیریم که ذاتاً میان «هنر و تعهّد» نیز پیوندی نبود ــ که هست ــ بازهم حکم، حکم ایشان بود و ما هنر را در مقدم کلام حضرت ایشان قربانی می‌کردیم و کار را به اهلش وامی‌گذاشتیم... اما هنر عین تعهّد و مبارزه است و این مقاله بیشتر در جهت تبیین این مدّعی تحریر شده است.

تعبیرات حضرت امام و تصریحات مکرّر ایشان برتعهّد هنر در برابر مبارزه با دشمنان اسلام، بسا بیشتر از آن دارای صراحت است که بتواند مورد تأویل قرار گیرد. هنر در منظر امام، ذاتاً وماهیتاً امانتدار مبارزه با دشمنان دین است... و دیگر چه جای تردید، آنجا که ایشان فرموده‌اند: «هنری زیبا و پاک است که کوبندهٔ سرمایه‌داران مدرن و کمونیسم خون‌آشام و نابودکننده اسلام رفاه و تجمل، اسلام التقاط، اسلام سازش و فرومایگی، اسلام مرفّهین بی درد، و در یک کلمه اسلام آمریکائی باشد»... و در این عبارت اگرچه از یک سوی، هنر را به وصف زیبایی و پاکی ستوده‌اند، امّا از سوی دیگر، بر خلاف مشهورات و مقبولات رایج در مجامع هنری، زیبایی و پاکی را اموری دانسته‌اند که اصلاً به اعتبار تعهّد و امانتداری وجود پیدا می‌کنند. معنای این سخن این است که اگر هنری مبارزه‌جو نباشد، لاجرم زیبا و پاک هم نیست. مگر میان «مبارزه» و «زیبایی و صفا» چه نسبتی موجود است که امام اینچنین فرموده‌اند؟

تکلیف هنرمندان نیز بالصراحه در انتهای پیام معیّن شده است: «هنرمندان ما تنها زمانی می توانند کوله‌بار مسئولیت و امانتشان را زمین بگذارند که مطمئن باشند مردمشان بدون اتّکا به غیر، تنها و تنها در چارچوب مکتبشان به حیات جاویدان رسیده‌اند». جلوداِر این طریق نیز که به‌سوی استقلال و تحقّق حقیقت کلمه «لااله الاالله» می رود، شهدایی هستند که سرخی خونشان برافق طلوع نشسته است و «مدّعیان هنر بی درد» را رسوا نموده است. پس هنر در منظر ایشان عین دردمندی است و همین دردمندی است که روح زیبایی و صفا را در هنر می دمد.

**انّاعرضنا الأمانة علی السّموات والارض والجبال، فابین ان یحملنّها وحملها الانسان... انّه کان ظلوماً جهولاً.**

آیه مبارکه امانت، انسان را امانتدار حق می داند و اگر مدّعیان اعتقاد دارند که باید هنرمندان را از آن لحاظ که با هنر سروکار دارند، از این امانتداری مستثنیٰ دانست باید براین دعوی برهانی اقامه کنند. لفظ انسان در آیه مبارکه، کلّی است و استثناء نمی پذیرد و مگر نه اینکه هنرمند نیز، پیش از آنکه هنرمند باشد انسان است؟ و نه تنها هنرمندان که علماء و فلاسفه را نیز نمی توان از این امانتداری مستثنیٰ کرد. وظیفه انسان رسیدن به مراتب کمال انسانی است و این وظیفه‌ای است فراتر از آن که این انسان، هنرمند باشد یا سیاستمدار، عالم باشد یا فیلسوف، مهندس باشد و یا طبیب...

جهاد بابی از ابواب بهشت است و تقویٰ نیز. امّا آیا هنر نیز مستقل از دین، بابی است که انسان را به بهشت می رساند؟ علم[۲] چطور؟... تعالی انسان به سوی حق یک راه وصول و عروج بیشتر ندارد و آن هم دین است که معنای حقیقی خویش را در ولایت می جوید. روح بشر برای وصول به مراتب متعالی کرامت انسانی باید که در «عمل» از پستیها و کثافات و تعلّقات تنزّه پیدا کند و این حکمی است کلّی که هنرمندان، فلاسفه، مهندسین و اطباء و سیاستمداران را نیز شامل می شود. مگر نه اینکه هنرمند وراءهنر خویش لاجرم انسان است؟ و مگر نه اینکه وجود انسان عین تعهّد و امانتداری است؟

نظر و عمل انسان در اصل و منشأ یکی هستند و فعل انسان و کلام او، عین اعتقادات اوست مگر آنکه او را مجبور اراده‌ای دیگر و یا مقهور موجباتی فرض کنیم که مقتضای حیات اوست. نمی خواهیم میان صدور بالاراده و صدور بلااراده تفاوتی نگذاریم و یا اثر عادات و ملکات را از آن حیث که حجاب میان نیّت و عمل واقع می شوند، انکار کنیم؛ ولکن در تفکّر مرسوم، معمول است که عمل انسان را محکوم موجباتی می دانند که از جانب تاریخ، جغرافیا، طبیعت و یا جامعه براو حمل می شود. فی المثل، در جستجوی منشأ و معنای اشعار حافظ قدّس سرّه، روی به تاریخ می آورند و جغرافیا و احوال مردم زمان او... ومع الأسف تاریخ را نیز با همان معلومات سخیفی تفسیر می‌کنند که در این عصر مرسوم و رایج است، حال آنکه حافظ قدّس سرّه مقیم مقام ولایت است و اینان از موجبیّتها در گذشته‌اند و نه تنها محکوم موجبات تاریخی و جغرافیایی و اجتماعی عصر خویش نیستند، بلکه اصلاً تاریخ معنای حقیقی و صیرورت خویش را در وجود آنان پیدا می‌کند. غایت کمالی انسان در آن است که از موجبیتها و تعلّقات درگذرد و مصداق معنای خلیفةالله واقع شود. خلیفةالله محکوم تاریخ نیست که هیچ، خود باذن الله منشأ تحوّلات عظیم تاریخی است. براستی اگر آیندگان در جستجوی منشأ نظریات حضرت امام خمینی، به افکار رایج این روزگار مراجعه کنند، چه خواهند یافت؟ وقتی ایشان خود منشأ و مصدر عظیم‌ترین تحوّلاتی هستند که در تاریخ این روزگار رخ می دهد، دیگر چگونه می توان اعتقادات ایشان را تابع و محکوم فرهنگ امروز و معتقدات مرسوم دانست؟

انسان در آن که به‌دنیا بیاید و یا نیاید مخیّر نیست و چون پای به دنیا می‌گذارد، حیات او ملازم با جاذبه‌ها، دافعه‌ها و نیازهایی است که خواسته یا ناخواسته بروجود او تحمیل شده‌اند. چه کند با طبیعت حیوانی اش و آن غرایز لجام گسیخته‌ای که او را به‌سوی لذّت جویی، جلوه‌فروشی و تسلّط بردیگران می‌کشاند؟ چه کند با موجبات و مقتضیات آن جامعه و خانواده‌ای که ناخواسته پای در آن نهاده است؟ چه کند با مقتضیات زمان؟ چه کند با تاریخ و آن صیرورت محتومش؟ روز و شب و ماه و سالش؟ و همه آن اقتضائات ناخواسته‌ای که همراه آن است؟... وجود انسان از آن حیث که لاجرم طبیعی، اجتماعی، تاریخی و یا جغرافیایی است، ملازم است با تعلّقاتی متناسب با نیازهای حیاتی اش.

انسان فی حدّ ذاته نیز ضعیف و حریص و عجول و هلوع و ولوع و کفور و کنود و ظلوم و جهول است. امّا همچنان که این نقایص ذاتی نمی تواند محملی برای گریز از تعهّد و امانتداری باشد، موجبات حیاتی بشر نیز نمی تواند بهانه این فرار قرار بگیرد. چرا که انسان در اصل خلقت خویش مختار است و این اختیار فراتر از همه موجبیتهایی است که ملازم با حیات ناخواسته اوست. آن «چه کنم»ها نیز فی نفسه برهمین اختیار دلالت دارند.

می پرسند: «کدام اختیار آنجا که هرچه هست کشش گناه است و کوشش نفس امّاره و آن همه امیال و اشواق ملازم با بدن حیوانی؛ و کدام اختیار آنجا که اصلاً غفلت ملازم لاینفک حیات دنیایی است؟ کدام اختیار، آنجا که گناه سهل الوصول و شیرین است و حق، صعب و تلخ؟

جواب را باید در «فطرت» بجوییم و آن پیمان ازلی که **«الست بربّکم؟ قالوا بلی»**... که اگر از آن‌سوی مختصات طبیعی، اجتماعی، تاریخی و یا جغرافیایی، اقتضائات و موجباتی ناخواسته دارد، لکن از این‌سوی نفس در عمق فطرت خویش بدان میثاق ازلی متعهّد است و فجور و تقویٰ را به الهام فطری از یکدیگر باز می شناسد و جاذبه‌ای نیرومند او را از درون به‌سوی حق می‌کشاند، به‌سوی عبادت و تحمید و تقدیس.

آری، این هست که انسان در اصل خلقتِ خویش، برحق شهادت می دهد و آنکه می خواهد خلاف تعهّد باطنی خویش عمل کند، باید که این شهادت فطری را انکار کند و سرزنشهای نفس لوّامه را ناشنیده انگارد.

پس انسان مختار است و موجبیّتها را نباید با «جبر و اجبار» اشتباه کرد

و اگر این اختیار وجود نداشت، تعهّد و مسئولیت و امانتداری و ثواب و عقاب و بهشت و دوزخ... معنایی نداشت. آن عهد ازلی، میثاق فطرت است و این امانت را نیز انسان با همان میثاق برگرده گرفته است. هنرمندان نیز از آن لحاظ که انسان هستند، عهده‌دار این بار امانتند و نمی توانند آن را برزمین بگذارند، چه بخواهند و چه نخواهند. انسان مختار است، امّا در قبول یا ردّ این اختیار، مختار نیست؛ مجبور است که مختار باشد و با این اختیار، امانتداری و تعهّد نیز همراه است. و براین اساس، هیچ داعیه‌ای از هیچ کس بر «انکار تعهّد» پذیرفته نیست.

برای آنان که میان «مبارزه و جنگ و جهاد» و «حقیقت اسلام» نیز نسبتی حقیقی نمی بینند باید عرض کنم که همین میثاق فطری است که بازهم انسان را در برابر جهاد اکبر و اصغر متعهّد می دارد. انسان در مبارزه میان حق و باطل به کمال می رسد، چه در درون خویش که جهاداکبر باشد و چه بیرون از خود که جهاد اصغر... و هنرمندان نیز از آن لحاظ که انسانند باید در کشاکش این مبارزه به کمال هنری خویش دست یابند. جنگ ممکن است که باشد یا نباشد امّا مبارزه تمامی ندارد. تحقّق اسلام در جهان و برقراری عدالت در گرو مبارزه حق و باطل است. جهاد، حافظِ بقاء سایر اصول و فروع دین است و آنان که این معنی را نمی پذیرند یا باید بشر را در این فلاکتی که بدان گرفتار آمده است رها کنند و بگذارند تا ظلم و جور و کفر و شرک و فساد بنیان حیات معنوی او را از ریشه براندازد و یا وضع کنونی بشر را مؤدّی به عدل و صلح و صفا بدانند و منتظر باشند تا استمرار همین وضع به استقرار عدالت و صلح حقیقی برسطح کره زمین منتهی شود.

لکن وضع کنونی بشر باطلاقی است که هرچه بیشتر تلاش کند، بیشتر از پیش در آن فرو خواهد رفت. مبارزه از لوازم و ضرورتهایی است که بی آن، شریعت هرگز به غایات خویش دست نمی یابد و به فرموده قرآن، اگر نبود این که بعضی در برابر بعضی دیگر به دفاع برمی خیزند، بدون تردید، صومعه و مصلّیٰ و معبد و مسجدی در پشت کره خاک باقی نمی ماند و یاد خدا، یکسره فراموش می شد[3] و فساد زمین را فرا می‌گرفت.[4]

تاریخ جهان در حقیقت، تاریخ فعلیت یافتن و ظهور ماهیت حقیقی انسان است و جهاد اصغر، یا مبارزه بیرونی، جلوهٔ همان مبارزه است که او در درون خویش، با شیطان دارد. و همچنان که اگر درون خود را به شیطان واگذارد، ظلمات کفر و شرک بر سراسر وجودش غلبه خواهد یافت در واقعیت خارج نیز اگر مبارزه‌ای نباشد، سراسر کره زمین به حاکمیت شیاطین انس و جن درخواهد آمد. و مگر اینچنین نشده است؟

براین اساس باید پذیرفت که آن عهد ازلی **«الم اعهدالیکم یا بنی آدم الّا تعبدوا الشّیطان»**[5] متضمّن این پیمان نیز باشد؛ پیمانی که آدمیزاد را در برابر نصرت دین خدا و مبارزه با دشمنان دین متعهّد سازد. انسان امروز مایل است که خود را از این تعهّد آزاد بیانگارد تا بی دغدغه مرگ و معاد، بهشتی زمینی در این دارفنا برای خویش بنا کند. امّا به صرف این تمایل، حقیقت وجود انسان تحوّل نمی یابد و سنّتهای مقضی الهی نیز، تغییر و تبدیل نخواهند پذیرفت.

مطلب از جوانبی دیگر نیز قابل بررسی است. آنکه می‌گوید: «من به هیچ چیز تعهّد ندارم»، آیا او لاجرم نسبت بدین سخن خویش نیز متعهّد نیست؟ آنکه می‌گوید: «هنر از تعهّد مبرّیٰ است»، آیا با این سخن لااقل هنر را نسبت بدین «تبرّیٰ» متعهّد نمی داند؟

هنر از حیث محتویٰ، نوعی معرفت است و از این قرار، عین حکمت و عرفان. پس چگونه می توان مظاهر مختلف حیات انسان را، علم و حکمت و هنر و فلسفه و دین را، آنچنان که امروز معمول است از یکدیگر جدا کرد؟

هنرمندان، هرگز در جستجوی «حکمت» نیستند؛ آنها تنها سعی دارند که در «تکنیک» کار خویش «مهارت» بیشتری پیدا کنند. و لکن آنچه در تکنیک و قالب کار هنری آنها به مثابهٔ محتوی اظهار می شود چیست، اگر حکمت نیست؟ می‌گویند: «ما احساسات خویش را بیان می‌کنیم»؛ امّا مگر میان احساسات انسان و اعتقادات او هیچ نسبتی نیست؟

این توهّم ناشی از یک اشتباه حکمی یا فلسفی است که در این عصر رخ داده است. معمول است که انسان را به دو ساحت مجزّیٰ و مستقل از یکدیگر تقسیم می‌کنند: عقل و احساس. آنگاه علم را متعلّق به ساحت عقل می پندارند و هنر را متعلّق به ساحت احساس. و نسبت و رابطه میان عقل و احساس را نیز مغفول باقی می‌گذارند. ساحت نظر و ساحت عمل را نیز از یکدیگر مجزّیٰ کرده‌اند و میان آن دو شکافی آنچنان عظیم انداخته‌اند که هرگز پر نمی شود. حال آنکه نظر و عمل انسان در اصل و منشأ مشترکند و اگر نه هیچ عملی را نمی توان منتسب به کسی دانست. آیا می توان این امر بدیهی را انکار کرد که هر کسی مسئول اعمال خویش است؟

از منطق نمی توان انتظار داشت که امور را از یکدیگر انتزاع نکند و اعتبارات مختلفی برای واقعیت قائل نشود. خطای کار از آنجا آغاز می شود که برای این اعتبارات و انتزاعات، مستقل از یکدیگر، قائل به اصالت و حقیقت شویم... این خطاست که به «اتمیسم منطقی» منتهی می شود و علم و حکمت و فلسفه و سیاست و دین، یعنی مظاهر مختلف حقیقت واحد، به مثابه حقایقی مستقل از یکدیگر اعتبار می شوند و اشتراک و اتفاقشان در اصل و منشأ مورد غفلت قرار می‌گیرد.

خطایی نیست اگر عقل ظاهر به انتزاع ماهیت از وجود بسنده کند، اگر چه در نفس الامر وجود و ماهیت عین یکدیگرند؛ ولکن خطا آنجاست که برای این اعتبار ذهنی محض، به اشتباه، اصالتی در وجود قائل شویم و فراموش کنیم که اصلاً وجود و ماهیت دو اعتبار ذهنی مربوط به منطق و فلسفه هستند و در نفس الامر چیزی به اسم ماهیت مستقل از وجود، موجود نیست.

اشتباهی که بسیار غریب می نماید، امّا مع الأسف رخ داده است این است که بشر برای اعتبارات ذهنی خویش، در واقعیت خارج، حقایقی مستقل از یکدیگر قائل شده است، با غفلت کامل از این امر که این اعتبارات صرفاً ذهنی و منطقی هستند و عالم با همه تحوّلات و تغییر و تبدّلات خویش دارای حقیقتی ثابت و واحد ولایتغیّر است و همین حقیقت

-است که ذر «دین» ظهوری تمام و کمال دارد و در علم و فلسفه و حکمت و هنر نیز، به انحاء مختلف ظهور یافته است. پس دین، جامع همه مراتب و مظاهر دیگر حقیقت است و رابطه آن با علوم و معارف و هنر نه عرضی، که طولی است.

علامه شهید استاد مطهری قدس سرّه، هنر را نوعی «حکمت ذوقی» دانسته است و این سخن درباره هنر، لااقل از حیث محتوی، عین حقیقت است. پس بار دیگر بپرسیم آنچه توسّط تکنیک و در قالب کار هنری به مثابه مضمون و محتوی بیان می شود چیست، اگر حکمت و معرفت نیست؟

براستی در قالب این شعر چیست که اظهار شده است؟

**مِی خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار**
**این موهبت رسید ز میراث فطرتم**

آیا صرفاً بیان احساسات است که شاعر را واداشته تا «کسب و اختیار» را در برابر «میراث ازلی فطرت» قرار دهد و جذبه «عشق حق» را امری فطری بداند؟ آیا این شعر متضمّن بیان معرفت شاعر نسبت به عالم آفرینش نیست؟

شکی نیست که معرفت شهودی هنرمند نسبت به عالم، با احساساتی لطیف و عارفانه نیز همراه است که در اثر هنری تجلّی پیدا می‌کند. میان احساسات و عقل و اعتقادات انسان نیز در اصل و منشأ اشتراک و اتّحادی است که مع الأسف در فرهنگ رایج جهانی، مغفول واقع شده است. برمبنای این خطای عام، هنرمند اگر چه سعی دارد خوب احساس کند امّا میان احساس خویش و حکمت و معرفت رابطه‌ای نمی بیند و اینچنین، آنچه که بیش از هر چیز در سیر تاریخی هنرمدرن مشهود است، تلاشی است در جهت استغنای فرم و قالب از مضمون و محتوی، که البتّه این تلاش جز در بعضی از آثار متأخّر، که به «فرمالیسم» محض انجامیده است، هرگز در هیچ‌یک از هنرها به تمامی محقّق نشده، چرا که از اصل بریک خطای حکمی یافلسفی مبتنی است و آن اینکه هرگز امکان انتزاع قالب و محتوای هنر از یکدیگر، جز در عالم خیال و اعتبار ممکن نیست.

آنچه هست این است که در هیچ یک از هنرها، بجز نقاشی که متوسّل به صورت و هیأت و شکل است، امکان دست‌یابی به فرمالیسم محض وجود ندارد؛ حتّی در موسیقی. ادبیات و شعر، از آنجا که متوسّل به کلام هستند و کلام نیز هرگز نمی تواند «بدون معنی» موجود باشد، لاجرم دربند معنی مانده‌اند، اگر چه آثار تلاش مستمری که در جهت انکار تعهّد در هنر وجود دارد، لاجرم در آنها نیز به نحوی ظاهر شده است.

این داعیه نیز که «همه هنرها می‌کوشند تا خود را به موسیقی برسانند» منشأ گرفته از چنین خطایی است. موسیقی بیانی کاملاً مجرّد و مستقیم دارد و آنچه در آن اظهار می یابد احساسات و عواطف است؛ احساسات و عواطفی ترجمان ناپذیر به معنی و کلام.

با این تصوّر که هنر باید به بیان ناب احساسات دست پیدا کند، لاجرم موسیقی غایت الغایات هنرها خواهد شد، چرا که بیانی مجرد از عقل و کلام و نطق دارد و علی الظّاهر می تواند ملتزم نسبت به هیچ معنی و تعهّدی نباشد. امّا اگر آن ادعا را نپذیریم و هنر را نحوه‌ای از تجلّی حقیقت و عین تفکّر و عرفان بدانیم، لاجرم دیگر نباید موسیقی را به مثابه غایت کمالیه هنرها قبول کنیم، اگر چه موسیقی نیز نمی تواند مبرّی از تعهّد باشد. تحقیق در این امر فرصت دیگری می خواهد.

انتزاع عقل و احساس از یکدیگر نیز در نفس الامر جایی ندارد و آنچه در هنر تجلّی می یابد «حقیقت» است، گذشته از آنکه اصلاً خطاست اگر وجود انسان را منتهی به همین دو ساحت بدانیم.

حقیقت هنر نوعی معرفت است که درعین حضور و شهود برای هنرمند مکشوف می‌گردد و این کشف، تجلّی واحدی است که از یک سوی در محتوی و از سوی دیگر در قالب هنر ظاهر می شود. **وما امرنا الّاواحدة کلمح بالبصر.**[۶]

مایه اصلی هنر همین کشف ذوقی است که توسّط خیال محقّق می شود، امّا در جستجوی گریز از تعهّد به این دستاویز نیز نمی توان توسّل جست چرا که خیال نیز حقیقتاً آزاد نیست.

اگر خیال را ماهیتی مستقل از اعتقادات هنرمند بود، شاید می توانستیم «هنر» را بی نیاز از دین و حکمت و تعهّد، تنها در خود هنر معنی کنیم؛ امّا مگر خیال، مرتبه ای از مراتب نفس هنرمند نیست؟ آیا خیال وجودی منفصل از روح و عقل هنرمند دارد که آزادانه به هرکجا که بخواهد بال گشاید؟

خیر، خیال هنرمند نیز متّصل به روح و نفس و عقل اوست و لاجرم پای بستهٔ اعتقاداتش. اگر این قید موجود نبود، چه بسا که هر شیطانی می توانست خود را به مراتب علیای آسمان برساند و اسرار حق را کشف کند، ولکن خیال مقیّد به نفس هنرمند است که اگر در بند تعلّقات دنیایی باشد، خیالش نیز جز همین درک اسفل، به جای دیگری نخواهد رفت.

خیال آزاد نیست و در خاک اعتقادات و تعهّدات و تعلّقات آدمی پرورش می یابد، خواه با اراده و خواه بلااراده. نفس انسان در هر مرتبه ای که هست، آیینه ای است که صورتهای همان مرتبه و مراتب پایین تر از خویش را در خود می پذیرد و لاغیر، و خیال نیز عالمی از عوالم نفس است.

«تخیّل آزاد» توهّمی بیش نیست و صورخیالی پای بستهٔ روح هنرمند هستند و مقیّد به وسعت و محدودیت آن.

البتّه خیال را نیز حقیقتی فراتر از افراد هست که از آن حقیقت هرکس را به مقتضای وجودش، نصیبی سزاوار بخشیده‌اند. اگر روح هنرمند به وسعت عالم کبیر باشد فضای پرواز خیالش از فرش تا عرش است و هفت آسمان را به کرشمه ای درمی نوردد، امّا اگر روح، بندگی شیطان کند او را از آسمان به شهاب ثاقب می رانند و جز به درکات اسفل دوزخ راهش نمی دهند.

پس براستی تخیّل آزاد یعنی چه؟ و این آزادی، آزادی از چیست؟

این آزادی تخیل نیز گریزگاهی است که انسان امروز برای فرار از تعهّداتی که ملازم با ذات و حقیقت وجود انسان است، یافته و اگر نه،

براستی کدام اثر هنری است که مبیّن یک عقیده خاص نباشد؟

«هنر برای هنر» عنوانِ توصیفی تلاشی است که سعی دارد هنر را بی نیاز از دین و حکمت و تعهّد، در خود هنر معنیٰ کند، امّا مگر این کار ممکن است؟ آیا هنرمندان به خود اجازه نمی دهند که در همهٔ مسائل عالم وجود اظهار نظر کنند؟ آیا اعتقادات هنرمندان نسبت به آفرینش جهان، انسان، اخلاق، اجتماع و یا سیاست در آثارشان ظهور نمی یابد؟

شاید در بعضی از انواع موسیقی و یا معدودی از سبکهای نقاشی مدرن که توانسته اند به آبستراکسیون خالص و یا فرمالیسم محض دست پیدا کنند، معنای هنر برای هنر تا حدّی محقّق شده باشد، امّا از این استثنائات گذشته، در کدام یک از هنرها امکان وفادار ماندن به این شعار ــ هنر برای هنر ــ موجود است؟ آن هم در عصری که هنر به تمامی در خدمت تبلیغات تجارتی و یا سیاسی است.

هنرمندان با رغبت فراوان حاضرند در خدمت تبلیغ صابون و پودر لباسشویی و... و آفیش فیلمهای سینمایی کار کنند، امّا چون سخن از صدور انقلاب و یا پشتیبانی از رزم آوران میدان مبارزه با استکبار جهانی به میان می آید روی ترش می‌کنند که: نه آقا، قبول سفارش هنر را می خشکاند! این کدام هنر است که برای پروپاگاند تجارتی فوران می‌کند امّا برای عشق به خدا، نه؟ آیا هنرمند با این انتخاب، نوع تعهّد خویش را مشخص نکرده است؟ حال آنکه آزادی حقیقی تنها در عشق به خدا است و هنر آنگاه حقیقتاً آزاد می شود که غایتش «وصول به حق» باشد؛ هنر برای وصول به حق:

**غلام همت آنم که زیر چرخ کبود**
**زهر چه رنگ تعلّق پذیرد آزاد است**

هنر اگر برای هنر نباشد، برای هیچ چیز دیگری هم نباید باشد جز عشق به خدا، چرا که هر تعلّقی جز این، وزرووبال و غل و زنجیری است برگردهٔ روح که او را به زمین می چسباند. این را نیز باید اذعان داشت که اگر هم توصیه و سفارش و شعار، از برونِ وجود هنرمند بخواهد براو تحمیل شود، به ناچار ذوق را خواهد کشت. تعهّد هنرمند باید از باطن چشمه‌سار هنر او بیرون بجوشد، نه آنکه از بیرون چون لعابی نازک از رنگ بر هنر او بنشیند. غلیان درد است که باید پیمانهٔ وقت هنرمند را پُر کند و سرریز شود در هنر او؛ نه آنکه هنرمند بی آنکه دردمند باشد بخواهد ذوق خویش را در خدمت سیاست قرار دهد. هنری اینچنین، هنر باسمه‌ای مارکسیست هاست که نام هنر برآن نچسب و بی مسمّاست.

هنرمند امروز از «تعهّد و پیام» می‌گریزد و یا تعهّد خویش را در «انکار تعهّد و پیام» می جوید بی آنکه بداند و در این معنی اندیشه کند که آیا گریز از پیام و تعهّد و انکار آن ممکن است یا خیر؟ هنر عین پیام و تعهّد است و انتزاع این دو از یکدیگر و انکار نسبتی که مابین‌شان وجود دارد، از اصل بی معناست و محال... وعاقبت این کار به جنونی مذموم[۷] می انجامد چرا که هنر در اصل و ذات خویش عین حکمت و معرفت و تفکّر است.

شاید در موسیقی که زبانی مجرّد و آبستره دارد نتوان این تعهّد را آنچنان که شایسته است تشخیص داد و بیان کرد، امّا در سایر هنرها که روی خطابشان با عقل سروعقل دل است چطور؟

در هنرهایی که با کلام سروکار دارند، همچون ادبیات و تئاتر و سینما... از آنجا که امکان انتزاع کلام از نطق و عقل و معنیٰ وجود ندارد، عاقبت کار اگر چه به آبستراکسیون خالص و یا فرمالیسم محض نمی انجامد، امّا در سیر به سوی تجدّدگرایی و انکار تعهّد، آثار هنری دیگر نه تنها جلوه های زیبای حقیقت نیستند بلکه منعکساتی کریه از نفسانیات جنون آمیز و مکنونات درونی هنرمندان لاابالی خواهند بود.

اهل حق می دانند که انکار تعهّد در هنر، چه در موسیقی و چه در هنرهایی که با تصویر و تجسّم سروکار دارند و چه در هنرهایی که متوسّل به کلام هستند، درحدّ حرف باقی می ماند و به منصّهٔ عمل کشیده نمی شود. چرا که اصلاً در روی این کرهٔ خاک امکان‌پذیر نیست که فعل انسان عین تعهّدات او نباشد، خواه این فعل به حیطهٔ هنر بازگردد و یا غیرآن.

انسان در برهوت میان دعوات نفس امّاره وجاذبه های عمیق فطرت الهی سرگردان است و چه با آن عهد بندد و چه با این، الّا ولابد که وجود او عین تعهّدات اوست. آنکه به میثاق ازلی فطرت خویش بازنگردد، لاجرم با نفس امّاره خود عهد خواهد بست و این هر دو تعهّد است، آن یک با «خدا» و این یک با «من»، که شیطان است. از این دوحال نیز خارج نیست.

امّا ناگفته نگذاریم که گذشته از آن گرایش عامی که هنر امروز را به سوی آبستراکسیون و فرمالیسم محض می‌کشاند، انکار تعهّد در هنر از دیگرسوی، امری منشأ گرفته از نیهیلیسم و آته ایسم ملازم با روشنفکرمآبی و غربزدگی است؛ تا آنجا که تجدّدگرایی عین کمال بشر انگاشته می شود و از آن پس هرکس سخن از خدا بگوید دیگر از سیر ارتقایی تاریخ بشر دور می افتد... دراینجا دیگر هر نوع تعهّدی مذموم نیست، تنها تعهّد نسبت به دین و دینداری مذموم است. در اینجا دیگر انکار تعهّد، با قصد اثبات تعهّداتی خاص انجام می شود: بی خدایی و ولنگاری. گریز از تعهّد نیست مگر «تعهّد نسبت به بی دردی»... و با این سخن که هنر تنها نسبت به خویش متعهّد است، جز بی دردان چه کسی را می توان فریفت؟

پس، هنر اگر مجلای آن شمس عالم افروز حقیقت باشد، معرجی است برای تکامل و تعالی روح هنرمند و اگر نه، حجاب اکبر است، چنان که علم توحید نیز، اگر مستقل از حقیقت دین که وصول به مقام قُرب و ولایت است، انگاشته شود، حجاب ظلمتی است سخت‌تر و غلیظ‌تر از حُجب دیگر. حقیقت هنر عین تعهّد است و اصلاً معنی ندارد که ما نخست اینها را مستقل از یکدیگر فرض کنیم و بعد بنشینیم و مجادله کنیم که اصلاً هنر تعهّد و میثاق می‌پذیرد یا نه.

هنر اگر بار دیگر مجلای آن حقیقت واحد و ثابت قرار بگیرد، به اصل خویش رجعت خواهد کرد و امانتدار همان میثاقی خواهد شد که در ازل، انسان با خداوند بسته است. هنری اینچنین ذاتاً مبارزه‌جوست.

و امّا از همان آغاز سخن، حضرت امام جعلت فداه لفظ «هنر» را از این تنگ‌نظری مرسوم که گرفتار آن است خلاص کرده‌اند و آن‌را در معنیٰ وسعتی بخشیده‌اند که شایسته آن است.

در زبان ما هرگز «هنر» به معنایی که این روزها مصطلح است به کار نمی‌رفته است؛ ارباب هنر، ارباب کمال بوده‌اند و از همین روی کشتی شان را آسمان می‌شکسته است.[8] حال آنکه هنر در معنای اصطلاحی آن، نه به مفهوم کمال و فضیلت، بلکه به مجموعه مساعی خاصّی اطلاق می‌گردد که توسّط جماعت هنرمندان و منتزع از سایر مظاهر حقیقت در حیات بنی آدم انجام می شود. وسعتی که لفظ هنر در کلام قدسی حضرت امام یافته است، بسا بیشتر از آن است که از لفظ هنر به معنای اصطلاحی آن دریافت می شود، حال آنکه مشتمل براین معنیٰ نیز هست:

«خون پاک صدها هنرمند فرزانه در جبهه های عشق و شهادت و شرف و عزّت سرمایه زوال‌ناپذیر آن گونه هنری است که باید به تناسب زیبایی و عظمت انقلاب اسلامی همیشه مشام جان زیباپسندطالبان جمال حق را معطر کند...»

مراد حضرت ایشان از هنرمندان فرزانه، شهیدانند؛ یعنی که هنر، اصلاً و اوّلاً «هنر زندگی» است و هنر با معنای اصطلاحی باید مظهر تجلّی آن حقیقتی باشد که حیات انسان در آن کمال می یابد و این تکرار حکیمانه همان تذکاری است که پیش از این در این عبارت بیان فرموده‌اند که: «شهادت هنرمردان خدا است.»

هنرمندان فرزانه، آن رزم‌آوران برگزیده‌ای هستند که جبهه های عشق و شهادت و شرف و عزّت از خون پاکشان رنگ گرفته است و شجرهٔ هنر، به مفهوم اصطلاحی آن، اگر در این خاک خون‌آلوده نبالد، هنر نیست و نه آنکه هنر نیست، بلکه عین بی هنری است. و همان که گفتیم، اصل آن است که هنرمند پیش از آنکه هنرمند است، انسان باشد و بدان میثاق ازلی که با حق بسته است وفا کند. یعنی مبارزه کند با شرک و کفر و طواغیت؛ و اگر اینچنین شد، هنری که این هنرمند فرزانه، واسطهٔ فیضان آن در عالم است، هنری خواهد بود شایستهٔ اسلام و اگر نه، نه.

هنر نحوه‌ای تجلّی حقیقت است از آینهٔ وجود انسان و تا پیش از قرون جدید، هرگز، اینچنین که هست به مثابه یک فعالیت جنبی و تجمّلی منتزع از صناعت و سایر مظاهر حیات طبیعی و اجتماعی بشر مورد توجّه نبوده است. آثارهنری گذشته، هرگز با غایت یک تلاش خاصّ هنری خلق نشده‌اند و هر چه هست آنها را نمی توان مستقلاً آثاری هنری نامید. آنها مصنوعاتی هستند که اگر چه به کار زندگی می آمده‌اند وبا همین قصد نیز ساخته شده‌اند امّا حسن و بهاء حق با واسطهٔ انسان در آنها جلوه کرده است، تا آنجا که حتّی انسان امروز، با همهٔ غفلت و غربت و واماندگی و فلک‌زدگی خویش، آن جلوات را بازشناخته و این اشتباه را نکرده است که هنر را امری مختصّ به چند قرن اخیر به شمار آورد. آثار هنری گذشته، هر چه هست کاسه و کوزه و کتاب و شمشیر و گلیم و قالی و مسجد و مصلّیٰ است، نه اشیائی که حدّ وجودی و تشخص ماهوی آنها این باشد که «آثاری هنری» هستند و هیچ قصد و نیت و غایت دیگری در ایجاد آنها دخالت نکرده است.

در جهان آفرینش نیز، طبعاً هیچ چیزی موجود نیست که فقط «زیبا» باشد و لاغیر. زیبایی، وصف است برای اشیاء دیگر، نه آنکه، خود نوعی وجود باشد. گل زیباست، پروانه زیباست، باغ و راغ زیباست، طلوع و غروب زیباست... امّا نه آنکه اشیایی هم وجود داشته باشند که در پرسش از ماهیت آنها، در جواب پرسشِ «این چیست؟» بگویند: «زیباست». پیش از این، همهٔ انسانها از این حق برخوردار بوده‌اند که هرکه هستند، پیشه‌ور و یا صنعتگر، کوزه گر، کاتب و یا معمار... بتوانند در هنر به کمال غایی وجود خویش دست پیدا کنند، نه آنکه این حق، تنها مختص به جماعت هنرمندان باشد و لاغیر.

بیرون از اشتغالات هنری، اکنون، ماشین واسطه‌ای است که میان بشر و صنع و خلاقیت او، فاصله‌ای جبران‌ناپذیر انداخته است و دیگر هرگز در محصولات تکنولوژی امکان ظهور زیبایی و تجلّی هنر موجود نیست. و بشر امروز هم، خود به خود دیگر این اشتباه را نمی‌کند که محصولات کارخانه‌های اتوماتیک را آثار هنری بنامد. هنر تا آنگاه در مصنوعات بشری امکان ظهور و تجلّی داشت که انسان خود، بی واسطهٔ ماشین، دست اندرکار صنع و خلاقیت بود.

اکنون هنرتنها به مثابه یک فعالیت جنبی و تجمّلی، منتزع از سایر مظاهر حیات طبیعی و اجتماعی بشر، وجود دارد، اگر چه هنوز هم، در غالب فرهنگها، لفظ هنر را به معنای آن وجه باقی[9] و یا غایت کمالی به کار می برند که حیات انسان در آن تعالی و تکامل می یابد. می‌گویند: «از هر انگشتش هنری می ریزد» و یا: «دل شکستن هنر نمی باشد»... با این معنیٰ، تنها هنر است که باقی است و جز آن هر چه هست، هالک است.

در آن مصرع نیز که «آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند»، حضرت حافظ (قدس سره) از صاحبان کمال و فضیلت به «ارباب هنر» تعبیر کرده است. آنانند که فلک بر مرادشان نمی چرخد، چرا که «**الکمال فی الدّنیا مفقود... و دارٌ بالبلاء محفوفة و بالغدر معروفة**»؛[10] اگر چه دنیا به اهل دنیا وفا می‌کند.

لفظ هنر در این کلام بسیار زیبا که «شهادت هنر مردان خداست» با همین معنی به کار رفته است و همچنین در آن تعبیر «هنرمند فرزانه»... و در این پیام، تنها در همین مورد است که از لفظ هنر معنای اصلی و غیراصطلاحی اش را مراد کرده‌اند و آن هم درصدر کلام، تا به ما بیاموزند که هنر به مفهوم اصطلاحی باید جلوه گاه وجه باقی حق باشد و هنری اینچنین باید سرمایه زوال‌ناپذیر خود را در هنرمردان خدا که شهادت است، بیابد. هنری اینچنین باید لاجرم ریشه در «حکمت و فرزانگی» داشته باشد.

ولکن در این روزگار، پیوند میان حکمت و هنر انکار می شود، و نه تنها انکار می شود که اصلاً بنا برتعریف، هنرمند را با حکمت کاری نیست: هنر

به ساحت احساس برمی‌گردد و حکمت به ساحت عقل و میان عقل و احساس نیز از لحاظ منطقی پیوندی نیست. امّا از آن سوی، هنرمندان در همه مسائل عالم وجود اظهار «نظر» می‌کنند و کسی هم حق ندارد که آنان را بازدارد. مگر «عقیده و نظر» به کدام ساحت وجود باز می‌گردد؟

هنرمندان درهمه مسائل عالم وجود اظهارنظر می‌کنند، امّا این نظرات چه از سَرِ حکمت باشد و چه از سرِ جهل، کسی حق اعتراض ندارد. و اصلاً آن نظری هنرمندانه‌تر قلمداد می شود که با حکمت بیگانه‌تر باشد.

این وجیزه را آن حوصله نیست که بحثی مستقل را در این باب بپذیرد امّا هنر از لحاظ مضمون و محتوی، عین تفکر و حکمت و عرفان است و تنها در نحوه بیان و تجلّی از آنان متمایز می شود. شایسته است که هنرمندان، خود را در این آینهٔ عبرت بنگرند مبادا که برای هنرشأنی استکمالی مستقل از دین و کمال و فضیلت و حکمت و فرزانگی قائل شوند... و اگر نه این طمع خام آنان را خواهد فریفت که عکس رُخ یار را در آیینه جام، جمال خویشتن انگارند و دل در این عکس منعکس ببازند و هنرشان «حجاب اکبر» شود.

حجاب اکبر، هنری است که تعلّق خویش را به آن میثاق ازلی و عهدالست انکار کند، و مگر نکرده است؟ اصلاً هنر مدرن با انکار این میثاق و نفی تعهّد، به وجود آمده است. رجم پرورش این مولود، اصلاً خودپرستی انسان است. هنر امروز نیز، همچون سایر شئون بشری در این روزگار، متناسب با غلبهٔ اومانیسم است و چگونه می تواند جز این باشد؟

هنر باید طریق توبه خویش را بازشناسد و به اصلی که از آن بُعد و غربت گرفته است بازگردد. و اصلاً این روزگار، روزگار بُعد و غربت انسان است از بهشت اعتدال؛ روزگار هبوط است. و در روزگاری اینچنین، نه عجب اگر هنر و فلسفه و علم و سیاست، هریک مستغرق عکسِ منعکس خویش در آیینه جام باشند و غافل از آن حقیقت واحد و ثابتی که در آنها به تناسب شأن و منزلتشان تجلّی کرده است.

•

ناگفته نباید گذاشت که این تفکّر رایج نیز توهّمی بیش نیست که هنر را چون ظرفی می‌نگرد که می تواند هر نوع مظروفی را قبول کند و یا قالبی که می تواند در خدمت هر نوع محتوایی قرار بگیرد.

مقصود از میثاق «هنر و تعهّد» آن نیست که هنر را همچون ظرفی بیانگاریم که میان قبول تعهّد و یا انکار آن مخیّر است، آن‌سان که ظرف را با مظروف خویش مناسبتی نیست و هرچه را که در آن بریزند، می پذیرد: خمر باشد یا دوغ، زهر باشد یا نوش دارو. انتزاع ظرف و مظروف و قالب و محتوای هنر نیز از یکدیگر از قبیل همان اعتباراتی است که عقل ظاهر انجام می دهد و از آن گریزی نیست.

حق آن است که هنررانه چون امری که خود خویشتن را معنیٰ می‌کند بنگریم (هنر برای هنر) و نه چون ظرفی مجزّا که می تواند هر نوع مظروفی را قبول کند و در خدمت هر محتوایی قرار بگیرد (هنر سفارشی). حقیقت آن است که میثاق و تعهّد هنر، عارضه‌ای مجزّا از ذات و جوهر هنر نیست که یکی بگوید آن‌طور و یکی بگوید این‌طور؛ هنر در جوهر و ذات خویش عین تعهّد است و جدایی این دو نیز از یکدیگر اعتباری است.

•

سخن دیگری که باقی مانده آن است که حضرت امام (جعلت فداه) زیبایی و صفا را نیز در تعهّد هنر یافته اند و فرموده‌اند: «هنری زیبا و پاک است که... نابود کنندهٔ اسلام آمریکائی باشد». یعنی که هنر اگر اهل مبارزه نباشد، زیبا نیست و این تعبیر خلاف غالب تعابیری است که دیگران در نسبت میان زیبایی و هنر گفته‌اند.

در تفکّر رایج و مرسوم، زیبایی امری است که تنها به قالب و ظرف هنر مربوط می شود، نه به باطن و محتوای آن. حال آنکه در این کلام زیبایی و صفا امری محتوایی است که همراه با تعهّد، در هنر متجلّی می شود.

این تعبیر حکیمانه، هرگز مفهوم واقع نمی شود مگر آنکه مخاطب عنایت داشته باشد که عالم سراپا جلوهٔ جمال حق است و حق نیز اوّل و آخر و ظاهر و باطن است. یعنی جمال حق نیز جلوهٔ کمال اوست و تحمید و تقدیس ما در برابر زیبایی‌های عالم به خود آنها، فی انفسهم باز نمی‌گردد و زیباییها، از آن جهت در چشم و دل ما زیبا می آیند و ما را به ستایش وامی دارند که باطن کمال حق در ظاهر جمال او ظهور یافته است.

**حُسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت**
**آری به اتفاق جهان می توان گرفت**

قالب و محتوای هنر نیز به مثابه جمال و کمال حق، از یکدیگر انفکاک و انتزاع نمی پذیرند و هریک عین دیگری است ولکن غفلت انسان باعث می شود که او زیبایی را اصالتاً به اشیاء بازمی‌گرداند، نه به جلوهٔ کمال حق در جمال اشیاء. حال آنکه زیبایی، هرچه هست حسن و بهاء حضرت حق است که در ظرف ماهیات جلوه گری می‌کند.

فطرت انسان در اصل زیباپسند است امّا عقل ظاهر در تعیین مصداق اشتباه می‌کند و حکم وجود را برماهیات بار می‌کند و می پندارد که زیبایی در خود اشیاء است. البتّه زیبایی در قالب و پیکرهٔ وجود نیز به صورت تناسب و توازن و تعادل و تقارن ظاهر شده است، امّا زیبایی را نباید، هرچه هست به این نظم ظاهری بازگرداند و از حقیقت آن، که جمال و کمال حق است، غافل شد.

اگر هنر را بدان مفهوم اصلی که وجه باقی موجودات است بگیریم آنگاه حسن جمال هنر نیز بدان است که کمال انسانی را آشکار کند... و انسان نیز در مبارزه میان حق و باطل به کمال می رسد؛ چه در درون خویش که جهاد اکبر باشد و چه در بیرون از خود که جهاد اصغر.

آری، هنر اگر چه عطری است که باید مشام جان زیباپسند طالبان جمال حق را معطر کند، امّا هنگامی متناسب با زیبایی و عظمت انقلاب اسلامی خواهد بود که جلوهٔ کمال انسانی باشد و سرچشمهٔ خورشید کمال، فرزانگانی هستند که صلوة و نسک و حیات و مماتشان هنر است: یعنی شهدای راه حق.

به ساحت احساس برمی‌گردد و حکمت به ساحت عقل و میان عقل و احساس نیز از لحاظ منطقی پیوندی نیست. امّا از آن سوی، هنرمندان در همه مسائل عالم وجود اظهار «نظر» می‌کنند و کسی هم حق ندارد که آنان را بازدارد. مگر «عقیده و نظر» به کدام ساحت وجود باز می‌گردد؟

هنرمندان درهمه مسائل عالم وجود اظهارنظر می‌کنند، امّا این نظرات چه از سَرِ حکمت باشد و چه از سرِ جهل، کسی حق اعتراض ندارد. و اصلاً آن نظری هنرمندانه‌تر قلمداد می شود که با حکمت بیگانه‌تر باشد.

این وجیزه را آن حوصله نیست که بحثی مستقل را در این باب بپذیرد امّا هنر از لحاظ مضمون و محتوی، عین تفکر و حکمت و عرفان است و تنها در نحوه بیان و تجلّی از آنان متمایز می شود. شایسته است که هنرمندان، خود را در این آینهٔ عبرت بنگرند مبادا که برای هنرشأنی استکمالی مستقل از دین و کمال و فضیلت و حکمت و فرزانگی قائل شوند... و اگر نه این طمع خام آنان را خواهد فریفت که عکس رُخ یار را در آینه جام، جمال خویشتن انگارند و دل در این عکس منعکس ببازند و هنرشان «حجاب اکبر» شود.

حجاب اکبر، هنری است که تعلّق خویش را به آن میثاق ازلی و عهدالست انکار کند، و مگر نکرده است؟ اصلاً هنر مدرن با انکار این میثاق و نفی تعهّد، به وجود آمده است. رحم پرورش این مولود، اصلاً خودپرستی انسان است. هنر امروز نیز، همچون سایر شئون بشری در این روزگار، متناسب با غلبهٔ اومانیسم است و چگونه می تواند جز این باشد؟

هنر باید طریق توبه خویش را بازشناسد و به اصلی که از آن بُعد و غربت گرفته است بازگردد. و اصلاً این روزگار، روزگار بُعد و غربت انسان است از بهشت اعتدال؛ روزگار هبوط است. و در روزگاری اینچنین، نه عجب اگر هنر و فلسفه و علم و سیاست، هریک مستغرق عکسِ منعکس خویش در آیینه جام باشند و غافل از آن حقیقت واحد و ثابتی که در آنها به تناسب شأن و منزلتشان تجلّی کرده است.

•

ناگفته نباید گذاشت که این تفکر رایج نیز توهّمی بیش نیست که هنر را چون ظرفی می‌نگرد که می تواند هر نوع مظروفی را قبول کند و یا قالبی که می تواند در خدمت هر نوع محتوایی قرار بگیرد.

مقصود از میثاق «هنر و تعهّد» آن نیست که هنر را همچون ظرفی بینگاریم که میان قبول تعهّد و یا انکار آن مخیّر است، آن‌سان که ظرف را با مظروف خویش مناسبتی نیست و هر چه را که در آن بریزند، می پذیرد: خمر باشد یا دوغ، زهر باشد یا نوش‌دارو. انتزاع ظرف و مظروف و قالب و محتوای هنر نیز از یکدیگر از قبیل همان اعتباراتی است که عقل ظاهر انجام می دهد و از آن گریزی نیست.

حق آن‌است که هنرمانه چون امری که خود خویشتن را معنیٰ می‌کند بنگریم (هنر برای هنر) و نه چون ظرفی مجزّا که می تواند هر نوع مظروفی را قبول کند و در خدمت هر محتوایی قرار بگیرد (هنر سفارشی). حقیقت آن‌است که میثاق و تعهّد هنر، عارضه‌ای مجزّا از ذات و جوهر هنر نیست که یکی بگوید آن‌طور و یکی بگوید این‌طور؛ هنر در جوهر و ذات خویش عین تعهّد است و جدایی این دو نیز از یکدیگر اعتباری است.

•

سخن دیگری که باقی مانده آن‌است که حضرت امام (جعلت فداه) زیبایی و صفا را نیز در تعهّد هنر یافته‌اند و فرموده‌اند: «هنری زیبا و پاک است که... نابود کنندهٔ اسلام آمریکائی باشد». یعنی که هنر اگر اهل مبارزه نباشد، زیبا نیست و این تعبیر خلاف غالب تعابیری است که دیگران در نسبت میان زیبایی و هنر گفته‌اند.

در تفکر رایج و مرسوم، زیبایی امری است که تنها به قالب و ظرف هنر مربوط می شود، نه به باطن و محتوای آن. حال آنکه در این کلام زیبایی و صفا امری محتوایی است که همراه با تعهّد، در هنر متجلّی می شود.

این تعبیر حکیمانه، هرگز مفهوم واقع نمی شود مگر آنکه مخاطب عنایت داشته باشد که عالم سراپا جلوهٔ جمال حق است و حق نیز اوّل و آخر و ظاهر و باطن است. یعنی جمال حق نیز جلوهٔ کمال اوست و تحمید و تقدیس ما در برابر زیبایی‌های عالم به خود آنها، فی انفسهم باز نمی‌گردد و زیبایی‌ها، از آن جهت در چشم و دل ما زیبا می آیند و ما را به ستایش وامی دارند که باطن کمال حق در ظاهر جمال او ظهور یافته است.

**حُسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت**
**آری به اتفاق جهان می توان گرفت**

قالب و محتوای هنر نیز به مثابه جمال و کمال حق، از یکدیگر انفکاک و انتزاع نمی پذیرند و هریک عین دیگری است ولکن غفلت انسان باعث می شود که او زیبایی را اصالتاً به اشیاء بازمی‌گرداند، نه به جلوهٔ کمال حق در جمال اشیاء. حال آنکه زیبایی، هر چه هست حسن و بهاء حضرت حق است که در ظرف ماهیات جلوه گری می‌کند.

فطرت انسان در اصل زیباپسند است امّا عقل ظاهر در تعیین مصداق اشتباه می‌کند و حکم وجود را برماهیات بار می‌کند و می پندارد که زیبایی در خود اشیاء است. البتّه زیبایی در قالب و پیکرهٔ وجود نیز به صورت تناسب و توازن و تعادل و تقارن ظاهر شده است، امّا زیبایی را نباید، هر چه هست به این نظم ظاهری بازگرداند و از حقیقت آن، که جمال و کمال حق است، غافل شد.

اگر هنر را بدان مفهوم اصلی که وجه باقی موجودات است بگیریم آنگاه حسن جمال هنر نیز بدان است که کمال انسانی را آشکار کند... و انسان نیز در مبارزه میان حق و باطل به کمال می رسد؛ چه در درون خویش که جهاد اکبر باشد و چه در بیرون از خود که جهاد اصغر.

آری، هنر اگر چه عطری است که باید مشام جان زیباپسند طالبان جمال حق را معطّر کند، امّا هنگامی متناسب با زیبایی و عظمت انقلاب اسلامی خواهد بود که جلوهٔ کمال انسانی باشد و سرچشمهٔ خورشید کمال، فرزانگانی هستند که صلوة و نسک و حیات و ممانشان هنر است: یعنی شهدای راه حق.



سخن گفتن درباب دقّت و امانتی که در کلام حضرت امام نهفته است در وسع ما نیست، امّا برماست که دقّت و امانتداری را از ایشان بیاموزیم. در همان فراز نخستین، همهٔ آنچه را که درباب حقیقت هنر می توان گفت به ما آموخته‌اند و از جمله درباب زیبایی، به مثابه یک امر معرفتی، از یک سو به اصل و منشأ آن که جمال حق است اشاره فرموده‌اند و از سوی دیگر به ریشه احساسِ آن در درون انسان که فطرت زیباپسند و طالب جمال باشد.

•

ولکن به عنوان تکمله اشاراتی چند لازم است که در نهایت اجمال و اختصار عرض می شود:

ــ در باب وظیفه هنر حضرت ایشان فرموده‌اند که تنها هنری مورد قبول قرآن است که «صیقل دهنده» اسلام ناب محمدی(ص)... باشد.

آنچه در عالم جلوه کرده است چیزی جز حقیقت نیست و اگر نسبتها و اضافات، خطاهای قیاسی از میان برخیزد، چیزی جز ذات حقیقت یگانه، در جهان آفرینش باقی نخواهد ماند و این همان حقیقتی است که در این مبارکهٔ شریفه بدان اشاره رفته است: «**کلّ شیءٍ هالک الاوجهه**». هنرمند باید روی به این وجه بگشاید و هنر باید عکسِ منعکس این وجه از آینه روح باشد... پس هنر باید عالم وجود را از آلایشهای نسبی و قیاسی آنچنان صیقل دهد که وجه باقی حق در آن جلوه گر شود.

اگر حقیقت اسلام، یعنی اسلام ناب را اکنون درنظر مردمان جهان به شوائبی آلوده‌اند که قرآن از آن مبرّی است، پس هنر نیز نسبت به زدودن این شائبه‌ها و قذارات و تصفیهٔ آن وظیفه‌مند است.

زیبایی و صفا نیز در عالم، هر چه هست، حسن و بهاءِ حق است، پنهان در پسِ واقعیتی که ما با نسبتها و اضافات بر گردِ خویش ساخته‌ایم. وظیفه هنر صیقل دادنِ عالم است آنچنان که آن وجه کامل و زیبا و مصفّای باقی از افق ظاهر طلوع کند و طلعت آن، جام احوال مردمان را از نور بادهٔ عشق بیاکند و آنان را مست بیِ آلست کند.

•

ــ عشق است که حقیقتاً مشکل گشاست و هرجا که عقل در معضلات درمی ماند، کار عشق آغاز می شود و کار هنر نیز بیشتر با عشق است تا با عقل. پس نه عجب اگر آن فرزانه بی بدیل بفرماید: «هنر در مدرسه عشق نشان دهنده نقاط کور و مبهم معضلات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نظامی است.»

راه خروج از بن‌بستی هم که شیاطین در دنیای امروز ساخته‌اند، عشق است و این حکمت را نه فقط بسیجیان عاشق این دیار از حضرت امام خمینی (جعلت فداه) آموخته‌اند که در لبنان و فلسطین و حجاز و عراق و افغانستان و پاکستان... نیز هستند عشاقی که نور حکمت این سراج منیر از فاصله فرسنگها، جانشان را برافروخته است و چشم دلشان را به مخزن اسرار گشوده. خداوند مقرّب‌ترین بندگان خویش را از میان عشاق برمی‌گزیند و هم آنانند که گرهٔ کور دنیا را به معجزه عشق می‌گشایند و شر «**نفّاثات فی العقد**» را به تمویهٔ عشق دفع می‌کنند و راه جهان را به سوی عدل هموار می‌دارند، اگر نه عقل نیز در این دایره سرگردان است و راه به جایی نمی برد.

مایه اصلی هنر نیز عشق و عرفان است. هنر، تجلّی شیدایی است و شیدایی، هرچه هست در عشق است. مسیحای عشق است که روح شیدایی در پیکر هنر می دمد و اگر نباشد این روح، هنر نیز جز جسدی مرده بیش نیست و عجبا که این خلف صالح حسین بن علی(ع)، همچون پدرانش، درس سیاست را نیز در مدرسه عشق آموخته است، و اگر نه اینچنین بود کجا می توانست از این ظلمتکده‌ای که وارثان معاویه‌بن ابی سفیان با عقل شیطانی خود در جهان ساخته‌اند، راهی به‌سوی نور بگشاید؟ وقتی شیاطین کار را بدانجا می کشانند که دیگر همهٔ راهها مسدود می نماید، جز قنوط و قبول بندگی شیطان، حلّ مشکل تنها درید بیضای عشق است.

•

ــ عرفان نیز نمی تواند مأمنی برای گریز از مبارزه باشد؛ بلکه اگر عرفان سالک طریق خویش را به میدان جنگ نکشاند عرفان حقیقی نیست. عارف حقیقی درمی یابد که عالم اکبر در وجود او منطوی است و بیرون و درون و فرد و جمع دوآینهٔ رودرروبند و براین اساس، نه آنچنان است که تنها درون، میدان مبارزه با شیطان باشد. عارف حقیقی آن‌است که میان جهاد اکبر و جهاد اصغر جمع کند و مظاهر بیرونی شیطان را نیز بازشناسد و با آنان به ستیز برخیزد، و این آخرین سفر از اسفار اربعه سلوک است.

عارف حقیقی می داند که مبارزه مقتضای تجلّی اسماء حق است و امر، آنگاه به تمامی محقّق خواهد شد که عدالت برجهان حاکم شود.[11] پس چگونه می تواند در مأمن عزلت و انزوا بنشیند و خلق را در کف شیطان رها کند، آنگاه که می داند تا جنگ میان حق و باطل درنگیرد و خون سحر بر افق طلوع ننشیند، طلعت شمس حقیقت ظهور نخواهد کرد و شب سیاه غیبت سپری نخواهد شد.

عرفان را اگر به معنای حقیقی لفظ بگیریم، از لوازم تحقّق هنر است و با آن قرابتی تمام دارد. هنر نیز عین عرفان است و تفاوت تنها در نحوه تجلّی است؛ اگر نه آنچه در عرفان و هنر اظهار می یابد حقیقت واحدی است.

پس در کلام حضرت امام، هنر را چه در نسبت با زیبایی و عشق و صفا معنی کنیم و چه در نسبت با حکمت و عرفان، از تعهّد و امانتداری و مبارزه جدایی ندارد. و لذا پیام این گونه پایان می‌گیرد که: «هنرمندان تنها زمانی می توانندبی دغدغه کوله‌بار مسئولیت و امانتشان را زمین بگذارند که مطمئن باشند مردمشان، بدون اتکاء به غیر، تنها و تنها در چارچوب مکتبشان به حیات جاویدان رسیده‌اند و هنرمندان ما در جبهه‌های دفاع مقدّسمان این گونه بوده‌اند تا به ملاّ اعلی شتافتند و برای خدا و عزّت و سعادت مردمشان جنگیدند و در راه پیروزی اسلام عزیز تمام «مدّعیان هنر بی درد» را رسوا نمودند».

و این «درد» امری فراتر از آن است که انسان هنرمند باشد یا عالم و

بقیه در صفحه ۸۲

# ■ آن‌سوی خاکریز

● عبدالمجید حسینی راد

■ سایه بلند آفتاب دیواری بود بین تاریکی وروز. ازهفتاد و نه دروازه زمین بخاری غلیظ به آسمان می‌رفت؛ انگار کوره ای دردل اومی‌جوشید.

هوا تاریک نبود؛ امّا، روشن هم نبود. نور در لابلای ذرات بخار آن قدر شکسته می‌شد که دیگر به نظر نمی‌آمد. ماه و تمام سپاه ستاره‌ها به تماشا آمده بودند. در آسمان، ای وای! چه خبر بود! روز بود، امّا...

شاید دیوانه شده بودم؛ این را هیچ وقت ندانستم. دُب اکبر گم بود و شکارچی، شمشیر به دست، خوشهٔ پروین را قسمت می‌کرد. باد از لابلای شاخ و برگ درختان بازیگرانه می‌گریخت.

می‌گفتند در سرزمینی نزدیک، خورشید در باغ خانه‌ها شکفته است. می‌گفتند طوفانی آغاز شده که کلاه از سر منکران خود بر می‌دارد. من نمی‌دانستم چیست، امّا کسانی می‌گفتند: آتشی است ویرانگر و سوزان که می‌خواهد جان آدمیان

را بسوزاند و کوههای هزار ساله را با جرقه‌ای از هم بپاشد. همه ماشینهایی که بشارت را می‌شمردند، گفته بودند: «نه آقا! غیر منطقی است، اصلاً خارج از فلسفه تاریخ است، لزومی ندارد باشد.»

ساعتم را که نگاه کردم، عقربه‌اش روی شماره «۸۰۹۲۲» خوابیده بود. نگرانم کرد. آسمان لرزید وصدها طیارهٔ جنگی در هوا پیدا شدند. به کجا می‌رفتند؟ جناب سروان گفت: «به همانجایی که باید برویم.»

چکمه‌هامان را به پا کردیم و به راه افتادیم. تفنگی در دستمان بود و تفنگی در سر و پاره‌ای باروت نم کشیده نیز، در سینه‌هایمان. فرمانده می‌گفت: «باید اسیرش کرد. نباید به این سادگی رهایش کنیم، حتماً اطلاعات نظامی با ارزشی داره.»

و من فکر می‌کردم:

ــ چگونه خورشید می‌تواند یک نظامی باشد!

چشمم که به سردوشی جناب سروان افتاد، منظورش را فهمیدم.

○

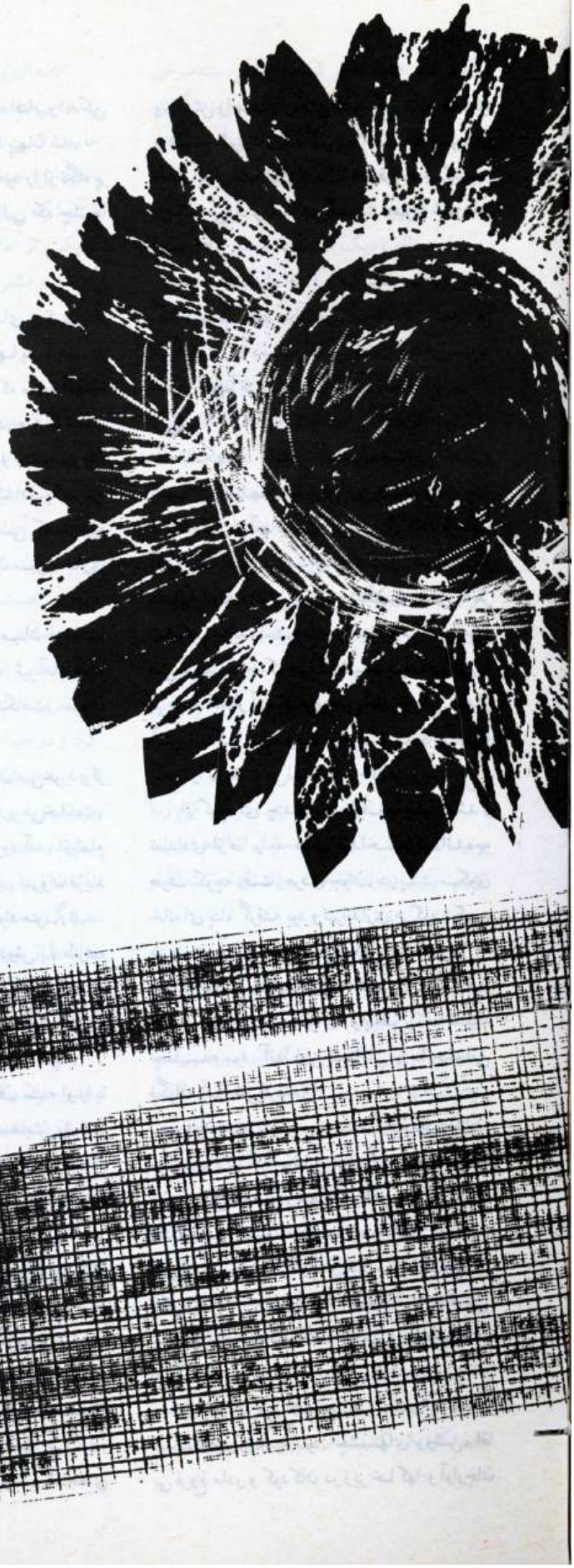
یک گردان تانک جلویمان بود. آنها چند دسته بودند و هر دسته در طول یک خط راست به پیش می‌رفت. نخلها با دستان آویخته،بغض کرده ایستاده بودند.

دست جناب سروان به طرف نخلستان نشانه رفت. چشمهایش می‌خواست بپرد بیرون، از دهانش کف سفیدی بیرون می‌ریزد؛ حالا نیمرخش شده مثل نیمرخ یک سگ و زبانش از لای دندانهای زردش در آمده بود:

ــ هدف... نخلهای مقابل. یک، دو، سه. آتش!

چشمهایم را بستم: جنگل تاریکی بود، نخلها همه بی سر بودند. پشت سر صفی از نخل بود و روبرو، یک صف دیگر. هر جا و همه طرف، تا چشم کار می‌کرد، نخل بود و نخل. مثل این که روحم در پشت نخلستان زندانی بود، نه، اسیر بود. می‌خواستم بدوم؛ بی اراده شده بودم و پاهایم از من فرمان نمی‌برد.

ــ بدو رو... بدو رو... پسر حواست



کجاست؟

جناب سروان بود که فرمان می‌داد و یک پس گردنی محکم نثارم کرد.

○

شنی تانکها خاطرات خاک را ریشه‌ریشه می‌کرد. نرسیده به شهر، ابرها باریدند. آب‌باران مثل رنگ سروان سیاه بود و پر وحشت.

زیر باران پیر مردی در کنار خانه‌اش ایستاده بود؛ خانه‌ای که به اندازه تنهایی او بزرگ بود. سروان پیش رفت، گفت: «هی پیر مرد! تو چرا در نرفتی؟ هان! هاه‌هاه‌هاه... نکنه کَلکی توی کارته؟»

کلتش را روی شقیقه پیر مرد گذاشت و با خشونت به چپ و راست حرکت داد:

ــ قل قلیت می‌شه، نه؟

و با عصبانیت فریاد کشید: «احمقها، احمقهای بیعرضه. نیگاش کنین! قیافه‌اش، شبیه گلهای آفتابگردونه... هاه‌هاه‌هاه... هاه‌هاه.»

نگاه پیرمرد، به تیزی تیغ از سطح صورت سروان گذشت. فرمانده از روی خشم کلتش را روی چشم او گذاشت. پیرمرد حتّی به خود زحمت نداد صورتش را بچرخاند. تیر نگاهش از لولهٔ کلت سروان هم گذشت، امّا هر چه کرد از سینه او ــ که نمی‌دانم چه در آن بود ــ نتوانست عبور کند.

آسمان از بارش ایستاد. خون نرمی از کاسه چشم پیرمرد روی ریش نتراشیده سفیدش جاری شد. او هنوز سرجایش ایستاده بود و به جای چشم سوراخی در صورتش باز شده بود که از میان آن منظره پشت سرش دیده می‌شد. چشم پیرمرد روی زمین افتاده بود و سروان را نگاه می‌کرد. فرمانده داشت دیوانه می‌شد. در چشم دیگر پیرمرد هم تیری شلیک کرد. حالا هر دو چشم پیر مرد بر زمین افتاده بود و مثل دو تیغ، وجود سروان را زخم می‌زد.

سروان دیوانه‌وار به جان چشمها افتاد، امّا جادوی چشمها پایانی نداشت. آنها به چکمه سروان چسبیده بودند و از کف پا تا مغز سرِ او را سوراخ می‌کردند. دمی بعد سروان با پای برهنه دنبال یک جفت چکمه بی‌چشم می‌گشت.

پیرمرد با دو حفره در سر به راه افتاد و اندکی نگذشت که در نخلستان از دیده‌ها پنهان شد.

به راه افتادیم. سروان هنوز خود را از نگاه پر راز چشمها مخفی می‌کرد، در حالی که چشمها همانجا بر زمین افتاده بودند.

○

هر چه جلوتر می‌رفتیم تیرهای بیشتری از نخلستان به سویمان می‌آمد. نخلها به سرعت در حال قد کشیدن بودند به طوری که سایه آنها به اندازه ۸۰۹۲۲ متر کشیده شده بود. من از شدّت دیوانگی هیچ چیز را نمی‌فهمیدم و جناب سروان که همه چیز را می‌فهمید، عربده کشان، با سرنیزه به جان نخلها افتاد. از تنه هر نخلی که سر نیزه فرمانده در آن فرو می‌رفت، خون سبزی جاری می‌شد.

تیری از نخلستان آمد، از میان درختها گذشت و به هیچ کدامشان نخورد. تیر آمد، آمد، آمد و مستقیم سینه سروان را شکافت. سروان هنوز عربده می‌کشید.

برگ نخلها به شدّت تکان می‌خورد و از برخورد آنها با هم صدای عجیبی بر می‌خاست. من شبحی را دیدم که از نخلی فرود آمد، از تمام صورت او فقط چشمهایش پیدا بود، سروان فریاد کشید: «بگیریدش! بزنیدش! می‌خواد منو...».

شبح سفیدپوشِ داس بر دوش به طرف فرمانده می‌رفت. سعی کردم به سویش تیراندازی کنم، امّا هیچ کاری از دستم بر نمی‌آمد. گویی مرده‌ای بودم که تنها چشمهایش جان داشت.

شبح به فرمانده رسید، شکاف سینه او را با داس گشوده‌تر کرد، دو طرف دنده‌هایش را با دو دست گرفت و از هم درید. صدای خردشدن قفسه سینه سروان به صدای شکستن چوبهای خشک و پوسیده می‌ماند.

سینه سروان حالا به اندازه عبور مرگ باز شده بود. چشمان او با دریدگی کنجکاوانه‌ای، شبح سفیدپوشِ داس بر دوش را می‌نگریست. سینه شکافته سروان به دهلیزی تاریک می‌ماند که در آن بجز ۸۰۹۲۲ متر روده، هیچ نبود. شبح به داخل سینه شکافته سروان داخل شد و در تاریکی آن ناپدید گردید. سروان دکمه‌های پیراهنش را بست. رنگش مثل گچ سفید شده بود و هیچ اثری از زندگی در حالت صورت و چشمانش دیده نمی‌شد. فقط فریاد می‌کشید، فرمان می‌داد و به ما می‌گفت: «مرده شورهای احمق!».

فرمانده به راه افتاد و ما پشت سر او از پلی گذشتیم. شهر در انتهای جاده‌ای که از پل می‌گذشت، به دستمان می‌افتاد. بعد نوبت به تقسیم غنایم می‌رسید.

○

تانکها با آرایشی آهنین، صدایی خشن و عصبانیتی بیهوده به پیش می‌رفتند، و هر چند لحظه یکی از آنها توقّف کوتاهی می‌کرد، بُرجک آهنین آن کمی می‌چرخید و به دنبال آن آتشی از دهانه لوله درازش بیرون می‌جهید. من با هر شلیک، سایه گسترده‌ای را می‌دیدم که بر زمین می‌پرید. سایه که می‌گذشت، پرنده بزرگی را می‌دیدم که از آسمان فرود می‌آمد، برجایی که از آتش تانکها می‌سوخت، می‌نشست، قامت سرخ آدمها را بر پشت می‌نشاند و به بالا می‌پرید.

از کوچه‌ای چند تیر به طرف ما شلیک شد و تعدادی از ما را به خاک انداخت. فرمانده به طرف کوچه رفت. مردی جوان، در پشت سکوی خانه‌ای پناه گرفته بود و تیراندازی می‌کرد. کوچه بن‌بست بود. سروان دستور تیراندازی داد.

در پشت پنجره‌ای که انتهای کوچه قرار داشت، صورت دو کودک و یک زن به شیشه چسبیده بود. آنها این نمایش را با چشمانی نگران دنبال می‌کردند.

جوان هنوز پشت سکو پناه گرفته بود. عَلَمی سبز بر بالای خانه، با چینهایی برهم افتاده، به پایین مایل شده بود. فرمانده دستور «آر پی جی» داد. آر پی جی به دستان، به طرف جوان، کوچه، چشمهای نگران و عَلَم سبز نشانه رفتند. آتشِ دهانه و عقبه آنها شعله کشید و غرشی سهمناک به هوا خاست. صدای قهقهه سروان، آهنگ تکمیل این نمایش شد.

آوارها که فرو نشستند، شیشه‌های پنجره نیز شکسته و ریخته بود. چشمهای روشن، امّا بی فروغ مادر و کودکان در زیر خاکها و آوارجان

می‌کندند و پلاسیده می‌شدند. پیشانی بندسرخی که روی آن نوشته شده بود «یا مهدی» گردیِ صورت جوان را، که پشت سکو افتاده بود، کامل می‌کرد. ریش نرم و زلال جوان در نسیمی که بر آن گذشت پریشان شد.

به جنازه نزدیک شدیم، دستور فرمانده این بود:

ــ هر کدام یک خشاب خالی کنید!... مرده شورها!

و من در تعجّب بودم از انسانی که هفتاد و نُه خشاب گلوله را در خود جای می‌داد. انگار هفتاد و نه سال پیرتر شده بودم.

حالا پوست جامد و رنگ باخته فرمانده پر از شکاف و تَرَک شده بود. به زمین سخت و تفتیده‌ای می‌ماند که بی بارانی آن را تَرَک تَرَک کرده باشد. از شکاف تَرَکها لولیدن کرمهایی در زیر پوست سروان به چشم می‌خورد. او به جسدی می‌مانست که در حال زوال و تجزیه است. کرمها پوستش را می‌جویدند و بوی گند آن تمامی افراد گروهان را آزار می‌داد.

○

فارغ از کشتار به رهبری سروانِ کرم زدهٔ پوسیدهٔ تجزیه شدهٔ بودار، به جانب خانه‌ها روانه شدیم. روی دیوارها نوشته بودند: «امانت الله و رسوله».

بوی غارت خونمان را به جوش آورد. همه چیز بود، امّا بی انسان؛ غذای نیم خورده و کودکان شیر نخورده در کنار سفره.

سروان اوّلین کارش باز کردن شیر مستراحها بود، اشتهای خوبی داشت. بعد از آن قفسه کتاب و قابهای تصویر بر دیوارها، شاهد بازکردن گردن‌بندی بودند که سروان از گردن زنی مرده جدا می‌کرد. حالا دیگر بوی گند سروان برای ما هم قابل تحمّل نبود. دست سروان می‌خواست گوشواره‌ای را از نرمی گوش کودکی جدا کند که شلیک تیری، دست پوسیده‌اش را سوراخ کرد. سروان گوشواره را در دست گندیده‌اش فشرد. دستور این بود:

ــ بگردید پیدایش کنید! این احمقها هنوز باور نکرده‌اند که ما مالک این سرزمین شده‌ایم.

خانه‌ای را که از بیرون قامتِ سروی در آن دیده می‌شد، به محاصره در آوردیم. در حیاط خانه، کسی به چشم نمی‌خورد امّا سروِسبزی در باغچه‌اش خودنمایی می‌کرد؛ پیچ‌وتاب می‌خورد و تا آنجا که پرنده سفید می‌پرید، قد کشیده بود. در یکی از اطاقها، مردی پیر نشسته بود. داخل که شدیم مشتی خاک در تَرَکهای صورت سروان پاشید.

ــ پیرمرد وادارت می‌کنم از اینجا بدوی تالب شط!

سروان بود که می‌گفت.

پیرمردی تنها بود، با پاهایی فلج. در کنارش قامت بِرنویی دیده می‌شد که از آن هنوز بوی باروت می‌آمد.

سروان مشتی کرم روی پیرمرد پاشید و صدای خنده‌اش در خانه پیچید: «هاه‌هاه‌هاه.... هاه‌هاه...». کرمها می‌لولیدند، می‌پیچیدند و از پیر مرد دور می‌شدند.

سروان جثّهٔ نحیف و خشکیده پیرمرد را بلند کرد و در حیاط انداخت. سایهٔ سرووی پیرمرد بارید. دختری جوان از اتاقی دیگر مثل ببر زخمی بیرون پرید و مرد پیر را در آغوش گرفت. سروان با دیدن دختر حدس زد تیراندازی را باید او کرده باشد، زیرا پیرمرد عاجزتر از آن بود که بتواند تفنگ دست بگیرد. دستور داد دوسرباز دختر جوان را از پیرمرد جدا کنند و سرباز دیگری را فرستاد تا بشکه بنزین را بیاورد. مطمئناً، آتش بسی گواراتر از هیکل کرموو گندیدهٔ سروان بود.

فرمانده با قهقهه‌های خنده، بنزین را روی دختر جوان پاشید. پیرمرد که درونش از خشمی سوزان شعله می‌کشید و لهیب آن از چشمهای پیرش بیرون می‌زد، به صحنه کبریت کشیدن سروان خیره مانده بود، امّا چه می‌توانست بکند؟ دو سرباز او را که یارای کشیدن جسم خود را هم نداشت محکم گرفته بودند.

شعله کبریت به محض نزدیک شدن به دختر خاموش می‌شد. سروان کبریت دیگری کشید، بازهم و بازهم. امّا هر بار به محض نزدیک شدن به دختر، شعله خاموش می‌شد. سروان دیوانه‌وار کبریت دیگری خواست، امّا از این یکی هم کاری بر نیامد. سروان آخرین دانه کبریت را روشن کرد. چشمان دختر از روی زمین گردشی کرد و شعله را در سِحرِ نگاهش از خاموش شدن محفوظ داشت. او آنچه می‌خواست انجام داده بود و حالا آتش دوستی بود که او را از شرّ بوی گند می‌توانست نجات دهد. خواهش نگاهش، طاقت را از آخرین دانه کبریت ربود؛ گویی شعله کبریت به جانب او پر کشید و در یک چشم به هم زدن، گلوله‌ای آتش شده بود که بی هیچ گونه حرکتی در حیاط تبدیل به مشتی ذغال و خاکستر می‌شد.

قطره‌های اشکی از گوشه چشمان پیرمرد چکید. فقط همین چند قطره بود. می‌دانست که فراقی در کار نیست و لحظه‌ای بعد به دخترش می‌پیوندد. دو سرباز به دستور فرمانده، او را تا لب شط بر زمین کشیدند و در انتهای گفتن سهٔ یک ــ دو ــ سه پیرمرد را به شط انداختند. او چرخی خورد و چون ماهی ای به کام آبهای گل‌آلود شط فرورفت. دسته‌ای مرغابی به هوا برخاستند و لحظه‌ای بعد آب آرام گرفت. پرنده سفید بر شانه سرو نشسته بود.

○

چه روزی را طی کرده بودیم. این اوّلین روز ورود ما به سرزمین آفتاب بود. یک سال از آن هفتاد و نُه سال می‌گذشت. فردا روزشماره «۸۰۹۲۳» شروع می‌شد. ابرهای دلتنگی آسمان را پوشانده بودند، از پروین و دُب‌اکبر خبری نبود، امّا در گوشه‌ای از افق، خورشید قطره‌قطره در شط فرو می‌چکید.

دسته‌ای مرغابی از بالای سرمان گذشتند. سروان تفنگش را رو به آنها نشانه رفت. صدای رگبار گلوله‌ها آرامش پرواز مرغابیها را گرفت و هر کدام به سویی پریدند.

تهران / مهر ۱۳۶۶

●

# شعر

## در کبوک کویر

موج با کوله‌باری از حسرت
تشنه بر دست آب پرمی‌زد
برتن سخت صخره‌ای سنگین
چواسیری غریب سرمی‌زد

باد پیوسته پوی بی‌سامان
زار و خسته نفس نفس می‌زد
آن قناری ز فرط دلتنگی
سر به دیواره قفس می‌زد

کولی بیقرار چشمانم
در کبود کویر می‌میرد
آه، محض خدای دستی نیست
دست آواره مرا گیرد؟

تا کبوتروشان خونین را
دست سبز نسیم پر می‌داد
سر به دیوار آسمان ابری
چه غریبانه گریه سرمی‌داد

در غروب غریب چشمانم
آسمان را ستاره می‌گیرد
تا طلوع مقدّس دستی
غربت دست من نمی‌میرد

با پرستو به مذهب مرغان
سخت سوگند همرهی خوردم
بال در بالشان سفر کردم
تا در اندیشه افق مُردم

غلام‌عباس ساعی ــ مشهد

## سیمرغ بیقرار

تا لشکر سپید سحر از نظر گذشت
پا در رکاب باد، سوار سحر گذشت
برقی جهید از سم اسب سپیده دم
وقتی که کاروان سحر از نظر گذشت
بر دوش باد آتش غیرت سوار کرد
سردار آفتاب کزین بوم و برگذشت
بر گلچکادِ قاف خطر بوسه می‌زند
سیمرغ بیقرار که بی‌بال و پر گذشت
خنیاگر قصیدهٔ نورانی سحر
با بالی از سپیده از این رهگذر گذشت
اسپند و آب و آتش و قرآن بیاورید
رستم ز خوان حادثه‌ها بی خطر گذشت
خورشید هم به پاکی او رشک می‌برد
آن شب به بوی مهر که با پای سر گذشت
دست دلش گرفت که با دل سفر کند
با داغ لاله‌ها دل او زین سفر گذشت
از داغت ای شکوفهٔ نشکفتهٔ بهار
خورشید خون گریست چو با چشم تر گذشت

اکبر بهداروند

## شرافسانه

مگر امشب ندارد چشم بیدارم سر خفتن
که می‌تازد صف مژگان من بر لشکر خفتن؟
به چشم کم مبین بسمل تپیدنهای مژگان را
که نشتر می‌زند پیکان غم بر پیکر خفتن
ز سیل اشک راه خواب می‌زد، دیده و گفتم:
به روی موج، یا رب، چون گشایم بستر خفتن؟!
ز آرامش عجب دارم اگر تسکین جان بخشد
که سُکان می‌رباید از کف دل لنگر خفتن
چه جای امن و آسایش که از تشویش بیداری
سپاه غم شبیخون می‌زند بر سنگر خفتن
ز هر سو بنگرم، دردی گرفته دامن دل را
ز چشم دردبین خود ندارم باور خفتن
ز بس از دفتر افسانه بر دل شرح غم خواندم
شرار سینه آتش می‌زند بر دفتر خفتن
مگر افسون افیونی شکر خوابی به چشم آرد
که بوی زهر آید بر مشام از شکرّ خفتن
«حمیدا» خواب خوش دیدن به خوشخوابان مبارک، من
سر مردن نهم بر خاک و نگذارم سرِ خفتن

حمید سبزواری

## پیغام تو

پیغام تو را به جان خریدیم امام
با گوش دل و روان شنیدیم امام
در شادی و غم هماره امّت با توست
ما نیز از آن زهر چشیدیم امام

مصطفی محدثی خراسانی ــ مشهد

## رجعت دل

آن چشم پر از ستاره برمی‌گردد
آن سینه پاره پاره برمی‌گردد
رفته است ولی به چشم خود می‌بینم
یک روز دلم دوباره برمی‌گردد

## چون صاعقه

باران شد و بر کویر تبدار نشست
مرهم شد و بر زخم دل‌زار نشست
ای پیر پیام آتشینت آن روز
چون صاعقه بر خرمن کفّار نشست

## گشتگان

با یاد گمشده شهید، احسان شهیدی

این غنچهٔ گل از چمن گمشدگان است
آلالهٔ سرخ دَمَن گمشدگان است
هر برگ گل سرخ که افتاده درین باغ
تن پاره‌ای از باغ تن گمشدگان است
صبحی که از آن روح فلق سرخ برآید
آیینهٔ گلگون بدن گمشدگان است
جاویدترین قصهٔ ناگفته هستی
شیرین سخنی از دهن گمشدگان است
گفتی که از این گمشدگان نیست نشانی
هر لاله نشان از کفن گمشدگان است
عطری که درآمیخته با فطرت گلها
بویی است که از پیرهن گمشدگان است
در غربت عالم نتوان زیست به شادی
شادی همه در انجمن گمشدگان است
شب سوز شهابی که فشاند گل خورشید
برقی ز فروغ سخن گمشدگان است
از خویش برون گمشدهٔ خویش مجویید
در خانهٔ دلها وطن گمشدگان است
خود یافتن و رفتن و از خویش گذشتن
معنای شدن در شدنِ گمشدگان است

کازرون ــ نصرالله مردانی

## دو قطعه

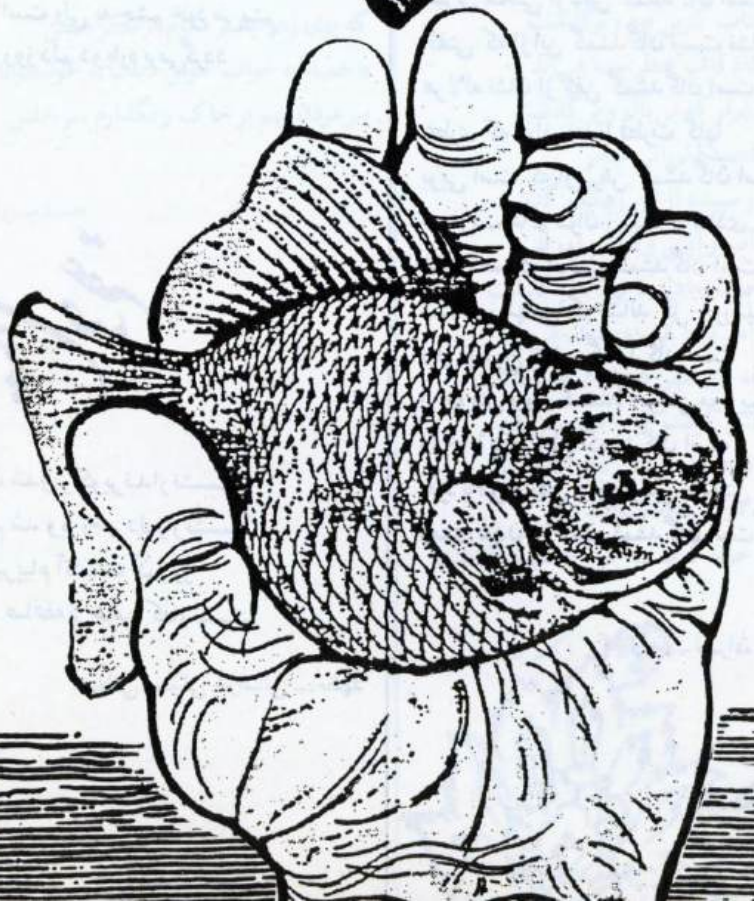
تا که کاخ سفید و سرخ بپاست
خنجر فقر زیب گرده ماست
با ابوذر برادریم و چه باک
«ربذه» خانهٔ قدیمی ماست

نان نباشد، به سفره دارم غم
آب نبود، به دیده دارم نم
سرسبزم اگر رود برباد
بر خدایان زر، نسازم خم

سهراب نژاد

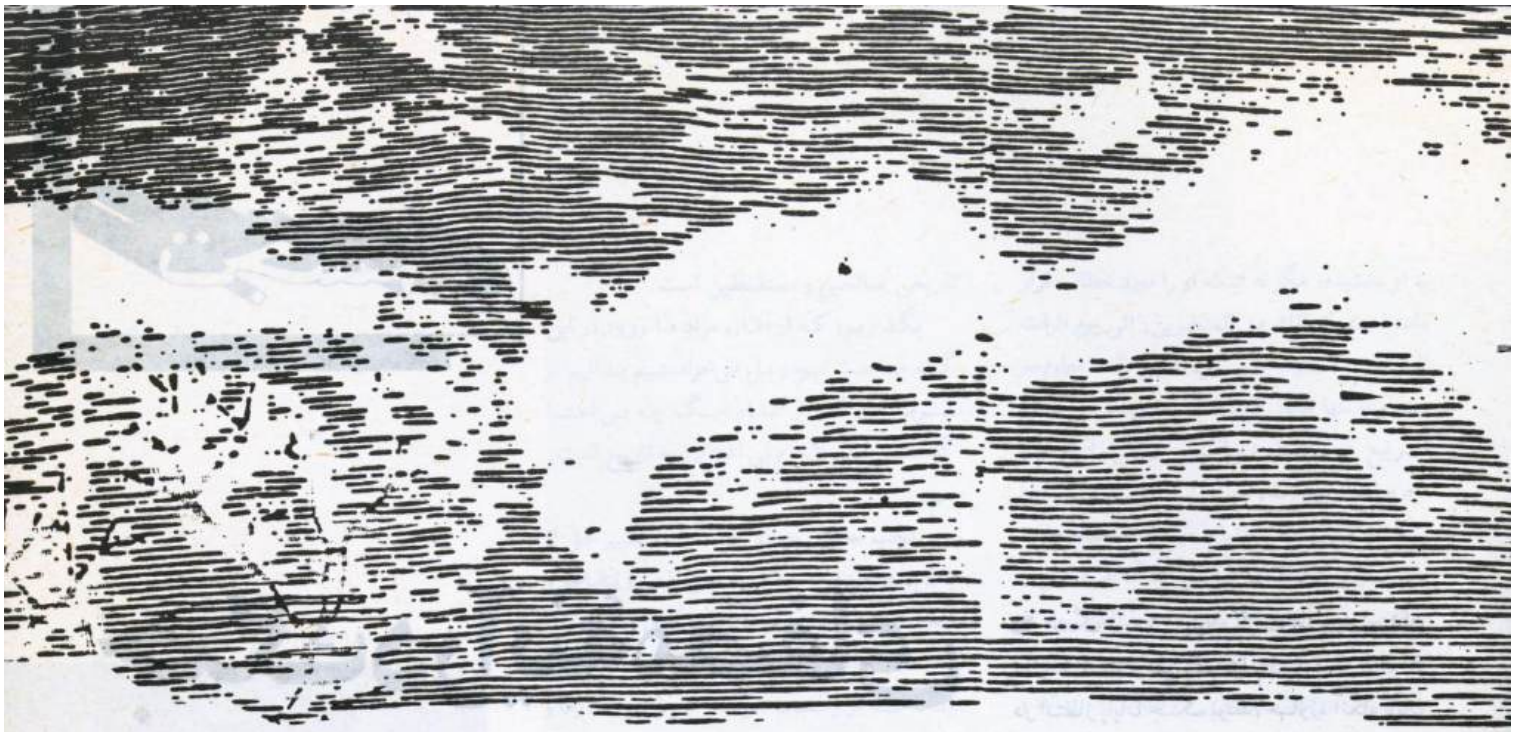
# گوهر

محمد مهدی رسولی



■ نگاهش به افق بود. صدای پی در پی موجهایی که در یکدیگر می‌شکستند، خسته‌اش کرده بود. پاهایش را روی شنها فشار داد. ساق پاهایش تیر می‌کشید. گیج و منگ بود. خواب کهنه‌ای در چشمانش پرسه می‌زد. تمام شب بیدار مانده بود. تمام شب فکر کرده بود. امّا، دیگر همه چیز تمام می‌شد. امروز، سپیده که می‌زد، سبد پر از ماهی‌اش را به خانه می‌برد.

یک بار دیگر به خود خندید؛ نه به این فکر، به اینکه تا صبح همانجا ایستاده بود و به دریا زُل زده بود. حوصله خندیدن نداشت. نگاهش را از افق گرفت. سیگاری آتش زد. دود غلیظ سیگار توی شرجی هوا دم کرد. سردش بود؛ کتش را محکم به خود پیچید، امّا بازهم سردش بود. تکانی به خود داد. به سمت قایق رفت. سیگارش را توی کفِ موجها پرت کرد. طناب قایق را جمع کرد. هنوز ظرف نان و غذا گوشه قایق دیده می‌شد. از همان سرِ شب که «گوهر»



غذا آورده بود، ماهیگیر حتی نگاهی هم به آن نیانداخته بود.

گوهر به او دلداری داده بود. گوهر پشت به مهتاب ایستاده بود؛ با ماهیگیر حرف زده بود. به او گفته بود که این‌قدر خودش را ناراحت نکند. صدای گوهر بغض داشت. این را ماهیگیر فهمیده بود. شاید هم گریه کرده بود، ماهیگیر نمی‌دانست، صورت گوهر را ندیده بود. گوهر گفته بود: «به دَرَک! خودت را می‌کشی که چه؟ حتماً مصلحت همین بوده؛ مگر یادت نیست که پارسال، یک هفته تمام، دریا ماهی نداد...؟»

گوهر چیزهای دیگری هم گفته بود، امّا ذهن خسته ماهیگیر بیش از این به خاطر نمی‌آورد. نگاهش را روی افق لغزاند. نوار کبودرنگی در امتداد افق، ابرها را به دریا متّصل می‌کرد. حالا وقتش بود. قایق را به آب انداخت. پاروها را برداشت. شبنمی که روی چوب پاروها نشسته بود، دستش را خیس کرد. چند موج بلند آمدند و شکستند. ماهیگیر صدای موجها را نمی‌شنید. تور که به آب افتاد، سیگار دیگری آتش زد.

حالا نوار کبودرنگ افق به روشنی می‌زد. دریا آرام بود. یک آن لبخند کم رنگی در چهره ماهیگیر نقش بست. امروز حتماً با سبد پر به خانه خواهدرفت. نمی‌دانست چرا این فکر را کرده بود، امّا... رهایش کرد. همهٔ فکرها را رها کرد. نگاهش روی شبکه‌های تور مانده بود. باید تمام حواسش را متمرکز می‌کرد. سیگارش را در آب انداخت. صدای خاموش شدن آتش سیگار در هیاهوی یک موج کوچک خفه شد.

•

سپیده زده بود. قایق با تکانهای ریز و درشت روی آب می‌لرزید. نسیم می‌وزید. نور نقره‌ای رنگی در سطح آب می‌رقصید. صدای مرغ دریایی سیاه رنگی ماهیگیر را به خود آورد. ماهیگیر تکانی به خود داد. قایق حرکتی کرد. برای چندمین بار، دست ماهیگیر تور را از آب گرفت. تور خالی بود، مثل دل ماهیگیر.

پاروها سینه آب را دریدند. قایق رو به ساحل رفت. چشم ماهیگیر به سبدی بود که روی آن با تکه حصیری پوشانده شده بود. نور طلایی خورشید ساحل را روشن کرده بود. ماهیگیر سبد را برداشت. سنگین بود. نه، سبک بود. دست ماهیگیر در رخوت نمناکی به خواب رفته بود. طنابِ قایق که به تنهٔ درخت بند شد، ماهیگیر سبد را برداشت. راه خانه در مسیر یک بیشه‌زار تاریک بود.

•

گوهر سلام داد. ماهیگیر با صدای خفه‌ای پاسخ گفت. بچه‌ها هنوز خواب بودند. گوهر با چشمان پف‌آلوده، سبد را از دست ماهیگیر گرفت. زنجره‌ها می‌خواندند. خانه آرام بود. ماهیگیر به بالشهای کاهی تکیه کرد و لمید. تصاویر در چشمانش می‌مرد. خواب آمده بود. گوهر از اتاق بیرون رفته بود. چشمانِ ماهیگیر بسته شد.

فریاد گوهر خواب را در چشم ماهیگیر شکست: «دیدی گفتم، دیدی گفتم امروز صید می‌کنی!».

پلکهای ماهیگیر از هم پریده بود. گوهر با سبد و دوماهی بزرگ در دست، روی قاب در ایستاده بود و می‌خندید. ماهیگیر خواب‌آلوده تکانی به خود داد. یک بار دیگر، تصاویر دیشب مثل موج از ذهن خسته‌اش گذشتند. گوهر آمده بود، با ظرف غذا و... یک... یک چیز دیگر...

یادش نمی‌آمد، خسته بود. دوباره فریاد خوشحالی گوهر در گوش ماهیگیر نشست: «... فردا بیشتر صید می‌کنی، حتماً بیشتر صید می‌کنی.»

گوهر در قاب در ایستاده بود و می‌خندید. شاید هم گریه می‌کرد. ماهیگیر نمی‌دانست، نمی‌دید، گوهر پشت به خورشید ایستاده بود و چیزی از صورتش پیدا نبود.

خواب که آمد، گوهر رفته بود.

مرداد ۶۷ (رامسر)

نقد و بررسی

# جنگ در آینهٔ مصفای نقاشی متعهد

سجاد شکیب

■ جنگ تحمیلی پایان گرفت امّا مبارزه پایان نگرفته است و علیٰ رغم توهّم بسیاری از آنان که در انتظار پایان جنگ بودند، مبارزه آنگاه پایان خواهد گرفت که انقلاب از ماهیت اسلامی خویش دور شود. اگر چه تحلیلهای سیاسی محض، بدون توجّه به حقیقت اسلام و صیرورت عالم وجود و منتهای آن، ممکن است به نتایجی دیگر مغایر با آنچه گفتیم دست یابد، امّا حقیقت اسلام ظاهر نخواهد شد مگر در کشاکش جهاد و مبارزه.

هستند کسانی که هنوز هم انتظار می‌کشند تا انقلاب، بنا بر رسم تجربه شدهٔ تاریخ جدید، امروز و فردا تسلیم قدرتهای استکباری شود و بلغزد در بغل این و آن و دست از مدّعیاتش بردارد. در منظر توجّه آنان، هیچ چیز جز غرب قابل عنایت نیست و از غرب نیز، آنچه می‌شناسند، سرزمین عجایبی است، در غایت القصوای خیالیِ کامجوییها و لذّت‌پرستیها و لجام گسیختگیها. چه غم اگر «ظهرالفساد فی البرّو البحر بما کسبت ایدی النّاس»؛ چه غم اگر هر که هست، فرومایگانند که بر جهان حاکمند و فقرا و دردمندان نیز یا مرعوب تازیانه‌اند. و یا شیطان از عادات و تعلّقاتشان بندی گران ساخته است و آنان را به بندگی کشیده.

هستند کسانی که دَم فتنه‌انگیز «نفّاثات فی العقد» در جانشان نشسته است و باور کرده‌اند وساوس زیرکانهٔ «موج سوّم» و «تکاپوی جهانی» را. آنها شیطان پرستان عصر جدید هستند و همانند شیطان پرستان کهن، برای شیطان شأنی خدایی قائلند و چه بسا که در جواب تو بگویند: «این شأنی است که خداوند

**● تابلوی «موشهای سکه‌خوار» از لحاظ محتوا، متأثّر از همان رنجی است که قلب حضرت امام و امّتی را که با همهٔ وجود خویش در جنگ بودند، مجروح ساخته است.**

به او بخشیده. مگر نه اینکه او را مورد خطاب قرار داده است،که انّك من المنظرین، الی یوم الوقت المعلوم...؟ باید صبر کرد تا این وقت معلوم سر رسد و نه تنها صبر که باید در تحقّق آن امر محتوم تسریع کرد...». و یا بیش از این، اگر تو را محرم اسرار بیابند، مُهر از لب بردارند و تقیه را بشکنند و بگویند: «نباید میوه را نارسیده چید. باید مبارزه کرد امّا با عواملی که آن امر محتوم را به تأخیر می‌اندازند.»! یعنی باید با انقلابیون در افتاد و کذا... آنها خروج از سیطره جهنّمی حاکمیت دولتهای صنعتی را ممکن نمی‌دانند، جز در سراب خیال.

زمستان سپری شد و سیاهی به ذغال ماند و چه باید گفت آنجا که بسیجیان راه صدساله را یک شبه پیمودند و پای نهادند بر معارجی از نور که عرفاءِ سینه سوخته و مدّعیان سلوک را به آنجا نپذیرفته‌اند، با همهٔ آن هشتاد سال شبها را شب زنده‌داری و روزها را روزه‌داری.

وقتی حضرت امام بفرمایند: «در این دنیا افتخارم این است که خود بسیجی ام» آنها که افتخارشان به شاگردی امام و نوکری و دربانی اوست چه بگویند؟ و اگر امام را خود نشناخته باشیم، از آنان که شناخته‌اند شنیده‌ایم که آنچه خوبان همه دارند، او به تنهایی دارد. جان به فدایش... و اگر نه اینچنین بود، خداوند او را شایستگیِ مقام و منزلتی اینچنین و شأن و مرتبتی این همه نمی‌بخشید.

صبح دولت اولیاء الله نزدیک است. چهارده کنگره از کاخ کسریٰ فرو ریخته است و این است فجر صادق همان «یوم الوقت المعلوم» که همه منتظر آنیم. فجر صادقی که بشارت طلوع در خود دارد.

اینجا میعاد و میقات عهد جدیدی است که در قرن پانزدهم هجری قمری و با پیروزی انقلاب اسلامی در ایران آغاز شده. عهدی تازه میان آدم و آفریننده‌اش؛ و مظهر این تجدید عهد، امام است. او مبشّر انسان تازه‌ای است که آیندهٔ تاریخ کره زمین را می‌سازد... و کافرین و مشرکین، چه بخواهند و چه نخواهند، دور تاریخی تمدّن غرب به تمامیت رسیده است و فردا، عرصهٔ حاکمیت تاریخی صالحین و مستضعفین است.

بگذریم، که از آغاز، مرادِ ما ورود در این گونه مباحث نبود، بل می‌خواستیم بنالیم از هنرمندان، که از کنار جنگ چه بی اعتنا گذشتند و این، لاجرم بی اعتنایی به تاریخ است.

•

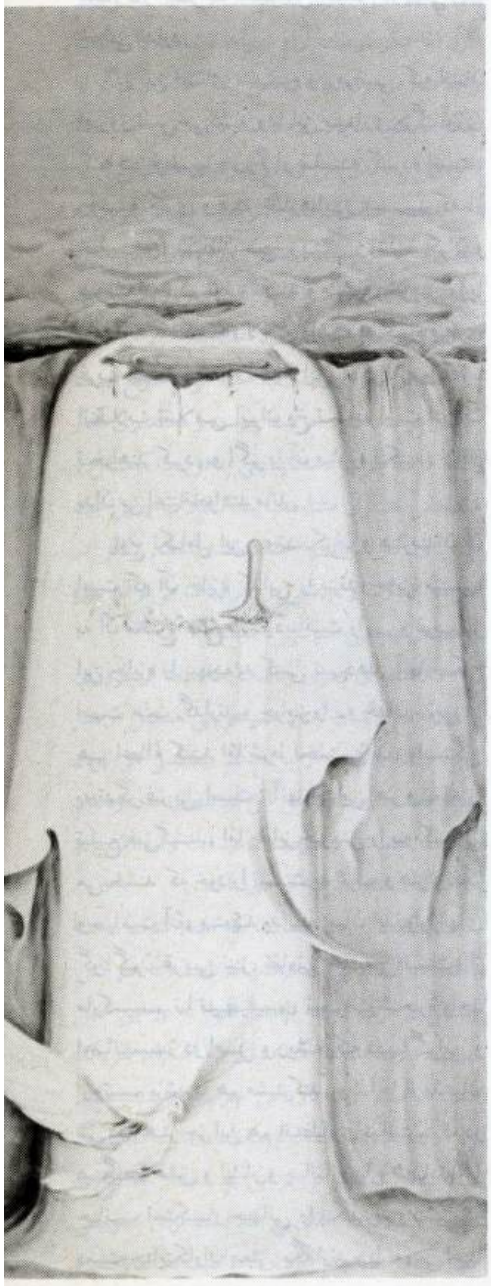
عجب محکی بود این جنگ، در تمییز حق از باطل. هنرمندان حقیقی، اهل ادّعا و تفاخر و تبختر نیستند، امّا مدّعیان روشنفکری و هنر نشان دادند که وابسته تفکّر و فرهنگ غرب هستند. آنان که از وحشت مرگ، چون سوسمارها و کفتارها به سوراخهایشان خزیدند، مقصود این سخن نیستند. مقصود این سخن آنانند که تنشان اینجاست امّا جانشان پیوسته با جان غرب است. آنها در این جنگ همان خطری را احساس کردند که قدرتهای استکباری... و دریافتند که دور آنان به سر آمده است و این عهد دیگری است که آغاز می‌شود.

روشنفکری و هنر، به مفهوم امروزی آن، خارهایی است روییده در خارستان غرب. روشنفکران و هنرمندان، طوعاً یا کرهاً، از طریق روشنفکری و هنر، متعلّق به تفکّر و تاریخ غرب هستند مگر آن که این تجدید عهد را دریابند و توبه کنند. و چه قلیلند اهل حق، و چه خوش صدقِ این سخن با این جنگ آزموده شد.

درست در بحبوحهٔ جنگ، آنگاه که شریفترین و پاکترین فرزندان این مرز و بوم برای بر پایی حق، به خاک و خون می‌غلطیدند، مدّعیان روشنفکری و هنر در پای بساط روشنفکرانه و هنرمندانهٔ خویش مستغرق در توهّماتی بودند که یا با سکر خمر در خونشان می‌دوید و یا با دود تریاک و هروئین بر لوح فاسد خیالشان نقش می‌بست. با هر قطره خونی که بر خاک تاریخ می‌ریخت آنها پیمانه‌ای تازه برمی‌گرفتند و یا بوسه‌ای دیگر بر لب شیرین وافور می‌زدند و... در آسمان خیالشان که از دود آکنده بود، در میان ستارگان سینما شلنگ تخته می‌انداختند.

بعضیها هم که خود را در خیال فاسد خویش، پهلوان پنبه می‌دیدند و قهرمان مبارزه با

• «یا ژاراللّه»، ۱۴۰ × ۳۰۰ ــ ناصر پلنگی



اختناق آخوندی(!) هر چه می‌خواستند می‌گفتند و هر نسبت دروغ که می‌شد می‌دادند و برای آزادی اشک تمساح می‌ریختند و کسی هم نبود بپرسد: «اگر اختناق است پس چرا شما هر غلطی که می‌خواهید می‌کنید و هر چه میل دارید می‌خورید و هیچ کس هم هیچ چیز نمی‌گوید»... آن هم در شرایطی که حزب الله از این همه آزادی و ولنگاری که در این کشور برای ضدّ انقلابیون وجود دارد، سخت گله‌مند است و از برخورد بسیار بازِ حضرات مسئولین ایّدهم اللّه تعالی، دل خوشی ندارد.

در این فضای مسموم و پرمرضی که انسان امروز نفس می‌کشد و با این بیماری مرگ‌آوری که بر قلب و روحِ او غلبه کرده است، روشنفکری و هنر خارهایی هستند که در خارستان شیطان می‌رویند. روشنفکران و هنرمندان اگر توبه نکنند و میثاق خویش را با خدا تجدید نکنند، لاجرم وابسته به حوزه فکری غرب هستند و خواه ناخواه این تفکّر تازه را که با انقلاب اسلامی ایران رخ نموده است ادراک نخواهند کرد، و اگر با آن مبارزه نکنند، لااقل بدان بی اعتنا خواهند ماند.

اوج تکامل این روشنفکران و هنرمندان آن است که آن جایزهٔ کذایی را ببرند؛ جایزهٔ منتسب به آن مخترع صلح‌طلب دینامیت را... و غرب نیز این جایزه را بیهوده به کسی نمی‌دهد. آنها ممکن است منّت گذارند و جوایز را به جهان سوّمی ها هم اعطاء کنند امّا شرط نخستین آن، وابستگی به تفکّر غربی است: آنها جدایی هنر و تعهّد را تبلیغ می‌کنند، امّا جوایز خویش را به کسانی می‌بخشند که خود را نسبت به غرب و هنر و تفکّر و سیاست آن، متعهّد بدانند. میان ایدئولوژیهای گوناگون غربی نیز، تفاوتی حقیقی نیست؛ از مارکسیسم تا نیهیلیسم، ثمرات شجرهٔ واحد اومانیسم، در اصل و ریشه که دنیاگرایی و اروتیسم باشد با هم مشترکند. و لذا ما از مدّعیان بی درد هنر جز این هم انتظاری نداشتیم که در هنگامهٔ عشق و ایثار و جانبازیها و شهادتها یا جانب استکبار جهانی را بگیرند و دست در دست جنایتکاران بعثی بگذارند و یا نه، بی اعتنا

«مهتاب»، ۱۰۰ × ۱۵۰ ــ ایرج اسکندری

«کویر»، ۱۳۰ × ۱۶۰ ــ کاظم چلیپا

به تاریخ، سر در لاک قلابی «هنر برای هنر» فرو کنند و بدین بهانه، هنر خویش را در خدمت تبلیغات تجارتی قرار دهند و دعوت مردم به سوی غفلت‌زدگی؛ طراحی برای صابون و پودر رختشویی و خیارشور و ربّ گوجه فرنگی... و یا آفیش فیلمهای سینمایی. و در این میانه، خوب معلوم است که چه کسی به معنای مصطلح هنرمندتر است؟ آن کسی که بی دردتر است و می‌تواند در کنار نعش شهدا و یتیمیِ دختر بچه‌ها و پسربچه‌های کوچولو، به ادا و اطوارهای روشنفکرانه و هنرمندانه دلخوش باشد و اصلاً به روی نا مبارک خویش هم نیاورد که در کجای دنیا و در میان چه مردمی زندگی می‌کند.

از دوستان بگوییم که از آغاز مقصود ما هم آنها بودند و اگر به اغیار پرداختیم از آن بود تا معرفت ما نسبت به دوستان بیشتر شود. از دوستان نیز، توجّه با نقاشان داشتیم، اگر چه در مقدّمه کار، کمتر از همه سخن از ایشان به میان آمد. نقاشان ما در برابر جنگ تحمیلی چه کرده‌اند؟

برای پرداختن به جنگ، عللی سه گانه لازم بود که اگر در وجود هنرمند، این هر سه جمع می‌آمد، خود را در برابر جنگ مکلّف می‌دانست و اگر نه، نه. نخست آن که لازم بود هنرمند دیندار و انقلابی باشد، و بعد لازم بود که هنر را عین تعهّد بداند، و اگر آن دو محقّق می‌شد، می‌ماند این که هنرمند رابطه جهاد و مبارزه و دفاع را با حقیقت اسلام و انقلاب اسلامی دریابد تا خود را نسبت به جنگ متعهّد بداند... و سرّ اینکه مع الأسف هنرمندان مسلمان نیز نظر عنایتی آنچنان که باید، با جنگ نداشتند در همین جاست. چه بسیار بودند دوستانی دیندار و انقلابی که هنر را نیز عین تعهّد می‌دانستند امّا در جنگ چیزی نمی‌دیدند که آنان را به خود جلب کند. آنان در تمام دوران هشت سالهٔ جنگ تحمیلی، نیش قلمشان هنوز در جستجوی منافقین و ضدّ انقلاب و غفلت‌زدگان بود. میدان مبارزه با شیاطین، جبهه‌های جنگ بود امّا آنان «دُن کیشوت»وار هنوز هم در تعقیب دشمنان موهومی بودند که واقعیتی نداشتند جز در خیال آنها.

امّا جنگ عارضه‌ای نیست که شهاب‌سان، لمحه‌ای در آسمان انقلاب ظاهر شود و بعد به درون سیاهی شب بگریزد... اصلاً تصوّر اسلام بدون مبارزه ممکن نیست و آنان که این معرفت را ندارند، باید در حقیقت ادراک خویش نسبت به دین اسلام شک کنند.

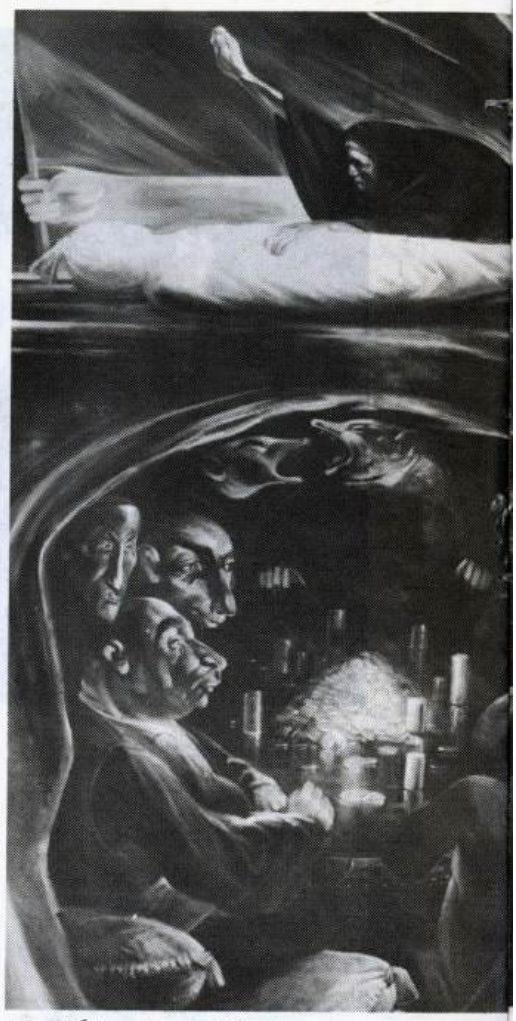
حقیقت کلمه «لا اله الاّ الله» و «الله اکبر» محقّق نخواهد شد جز در مبارزه با همه طواغیت و اصنامی که چه در بیرون و چه در درون می‌خواهند ولایتی جز ولایت حق را بر انسان تحمیل کنند. ما جنگ را آغاز نخواهیم کرد امّا مگر شیطان آرام خواهد نشست تا غایات و مقاصد ما در جهان تحقّق پیدا کند؟ و مگر نه اینکه تحقّق غایات و مقاصد ما مساوی است با نابودی شیطان و نفی و دفع قدرتهای شیطانی؟

عمده نقاشان و گرافیست‌هایی که حضورشان در جنگ، همپای رزم‌آوران احساس می‌شد، همانانند که از آغاز پیروزی انقلاب اسلامی در حوزه هنری گرد آمده‌اند.

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، متوقّع است که در عرصهٔ هنر، حرکت پیوسته و هدفداری آغاز شده باشد برای دست‌یابی به هویت مستقل و مشخص هنری متناسب با انقلاب و این عهد جدیدی که انسان با خدا بسته است. لااقل در عرصه ادبیات و نقاشی و گرافیک می‌توان حوزه را مصدر اینچنین حرکتی دانست.

تلاشهای هنری جامعهٔ ما، بعد از پیروزی انقلاب مع الأسف هنوز هم هویتی مستقل از هنر غرب نیافته و آنچه از این حکم مستثنیٰ می‌شود، بسیار محدود است ولکن این تلاشهای محدود هم هر چه هست در عرصه ادبیات و نقاشی و گرافیک، منشأ گرفته از حوزه است.

آیا کسانی هم هستند که اصلاً شک داشته باشند در اصل این که هنر انقلاب باید هویتی مستقل از غرب داشته باشد؟ آنها که در این اصل تردید دارند بدانند که برای ما امکان شریک شدن در صیرورت تاریخی غرب موجود نیست. چرا که اصولاً غایات و مقاصد ما با یکدیگر متفاوت است، و اگر جز این بود، اصلاً چه نیازی بود به انقلاب؟ انقلابی که فقط برای تعویض مصادر قدرت انجام شود، کودتاست نه انقلاب، و

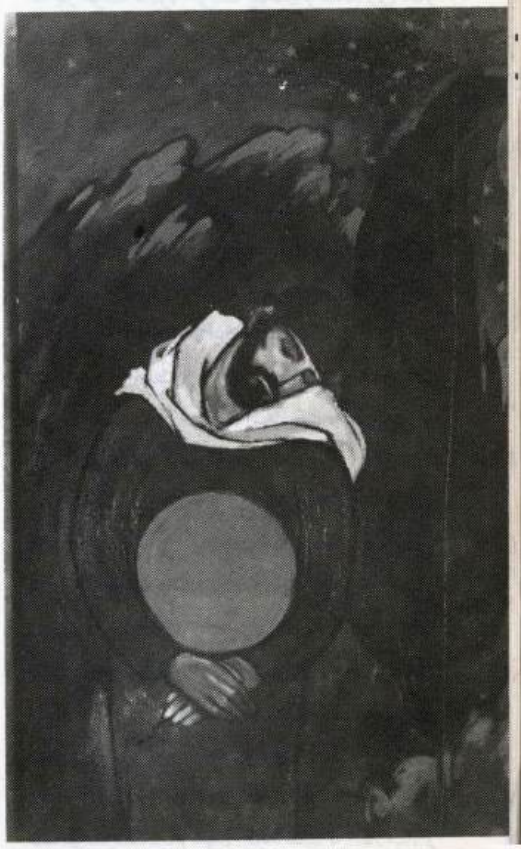


● «موشهای سکه‌خوار» ۱۵۰×۱۰۰ـ کاظم چلیپا

● «بهشت زهرا»، ۱۴۰ × ۲۰۰ ــ حمید قدیریان

● «بُراق»، ۱۰۰ × ۱۳۰ ــ مصطفی گودرزی

● «مسند خورشید»، ۸۵ × ۱۲۰ ــ علی وزیریان



● «شمع تاریخ»، ۱۶۰ × ۱۳۰ ــ حسین خسروجردی

آنچه در این خطّه واقع شده، انقلاب است.

نشانه های تحوّلی که اسلام در جستجوی آن است اکنون در بسیاری از مردمان این مرز و بوم، خاصّه جوانان، ظاهر شده است و به تبع آنان، در جوامعی چون لبنان و فلسطین و مصر و افغانستان... تحوّلی ذاتی که آثار و مظاهر آن نه تنها در یک وجه، بلکه در همهٔ وجوه حیات انسان تجلّی خواهد کرد و حکومت، لازمهٔ حصول چنین تحوّلی است، نه غایت آن، تا آنجا که حتّی غایت تشکیل حکومت در اسلام نیز این است که راه تکامل و تعالی روحی انسانها هموار شود، حال آنکه تمدّن غرب در جستجوی بهشت زمینی است. سیر تاریخی هنر در غرب با غایتی اینچنین طی شده است و در هر یک از ادوار، قالبهایی که برای کار هنری اتّخاذ شده لاجرم مظهر همان روح تاریخی است که آن دوره را از سایر ادوار متمایز می‌سازد.

آیا می‌توان توقّع داشت که قالب، مظهر باطن و محتوای خویش نباشد؟ اگر نه، چگونه می‌توان منتظر بود که هنر انقلاب اسلامی در تاریخ هنرغرب شریک شود و در جستجوی هویتی مستقل ازآن برنیاید؟ شاید نتوان انتظار داشت که این هویت خاصّ به این زودیها حاصل آید، امّا اگر چنان جستجویی موجود باشد، نشانه های آن را از همان آغاز می‌توان تشخیص داد.

هنرمندان غیرمتعهّد به انقلاب اسلامی را داعیه ای نیست برای استقلال و استغناء از غرب. جان آنان پیوسته با جان غرب بود و هست و بعد از پیروزی انقلاب نیز، هنر آنان هنری است پیرو غرب و مقلّد آن. و چگونه می‌تواند جز این باشد که «انّ اللّه لا یغیّر ما بقوم حتّی یغیّروا ما بانفسهم». نهضت هنری تازه لاجرم نیازمند به تحوّلی انفسی در عرصهٔ تفکّر و اعتقادات است. و آن نهضت ضرورتاً آغاز شده، چرا که این عصر، عصری دیگر است؛ عصر ظهور حق و زهوق باطل است؛ عصر شکوفایی دیگر باره اسلام و اضمحلال تمدّن غرب.

امّا در جستجوی هویت مستقل هنر انقلاب باید تنها به آثار هنرمندان مسلمان انقلابی رجوع کرد ولاغیر. آن تحوّل ذاتی که منتظر آن هستیم، اگر در کارهای آنان ظاهر نشود، در کجا ظهور خواهد یافت؟ و همان‌طور که به عرض رسید، در عرصه ادبیات و نقاشی و گرافیک، تنها حرکت پیوسته و هدفداری که آغاز شده، در حوزه هنری بوده است[1].

در جنگ نیز تنها هم اینانند که همپای رزم

آوران حضور داشته‌اند و از غیر ایشان نیز توقّعی نیست، چرا که هنر سفارشی، عین بی هنری است. «نقاش جنگ» انسانی است که پیش از آن که نقاش باشد اهل جهاد و مبارزه است و به جنگ، همانسان می‌نگرد که حضرت امام؛ آنسان که بسیجیان. «نقاش جنگ» باید انسانی باشد که جهاد فی سبیل الله را عرصه بی همتای وصول به حق بداند، جبهه را کربلا، نماز مجاهد بسیجی را، بُراقی که او را به معراج می‌برد، مرگ در جبهه ر شهادت‌و شهید را شمع تاریخ.

نقاشانی که برای جنگ کار کرده‌اند، اگر چه بسیار معدودند و انگشت‌شمار، امّا آثار آنان انصافاً بهترین آثاری است که بعد از پیروزی انقلاب اسلامی خلق شده است... نگرش محتوایی حاکم بر این آثار، منشأ گرفته از همان تفکّری است که حزب الله را، صادقترین پیروان حضرت امام را از دیگران متمایز می‌دارد. از میان مضامین جنگ، آنچه در کارهای آنان بیشتر از همه درخشش و تلألؤ دارد، شهادت است. امتیاز بسیجیان نیز بر دیگران در عشق به شهادت است و این هم سویی تصادفی نیست. این نقاشان جنگ را نه چون عارضه‌ای زائد بر ذات خویش برگزیده‌اند بلکه جاذبهٔ عشق و آن پیمان ازلی از درون ذاتشان، آنان را به سوی جنگ فراخوانده است و لهذا، جنگ در آثار این نقاشان حضوری اصیل و باطنی دارد، نه در حدّ شعاری اضافی و زائد بر ذات.

تابلوی «یا ثارالله» کار ناصر پلنگی در جستجوی آن پیوند کربلایی است که حیثیت تاریخی و اعتقادی مبارزه ما را معنیٰ می‌کند.

روح محتویٰ از طریق «سمبولیزاسیون»، در قالب کار تنزّل یافته است و این طریقی است که با معنایی خاص و بدیع در غالب آثار نقاشی بعد از پیروزی انقلاب قابل تشخیص است... و بیراه نرفته‌اند آنان که اصلاً بیان هنری را مبتنی بر سمبولیزاسیون می‌دانند[2] والبتّه برای پرهیز از سوء تفاهم باید در همین جا متذکّر شد که ما سمبول را نه چون نماد، نمود یا نمونی قراردادی، بل چون مظهر، آیه، مثل، مثال و یا تمثیلی برای حقیقت می‌نگریم و با این معنی، بیان هنری لاجرم از طریق سمبولیزاسیون انجام می‌گیرد.

راه دیگری که در برابر نقاشی وجود دارد، «آبستراکسیون در فرم» است. آبستراکسیون در فرم، نقاشی را از «بیان معنی دار» دور می‌کند و به موسیقی نزدیک می‌گرداند... چرا که موسیقی بیانی کاملاً مجرد دارد. نقاشی آبستره، در مراتب مختلف، بیان ناب «احساسات و عواطف» هنرمند است و همچون موسیقی نمی‌تواند وسیله انتقال «پیامی معنی دار و یا معنایی خاص» قرار بگیرد. آنچه به وسیله موسیقی «انتقال» می‌یابد «احساس» است و دریافت و ادراک آن نیز، هرگز از طریق تجزیه و تحلیل عقلانی، انجام نمی‌شود.

لذا نقاشان متعهد ما هرگز روی به آبستراکسیون در فرم نیاورده‌اند و هیأت و صورت اشکال و اشخاص را، به نقطه و خط و سطح و حجم تجزیه نکرده‌اند، اگر چه از جانب دیگر، در بند ناتورالیسم و تقلید محض از طبیعت نیز باقی نمانده‌اند. سمبولیسم ــ با معنای خاصّی که مورد نظر ماست ــ دریچه‌ای است که به روی آنان مفتوح گشته است تا از آن به آسمان حقیقت بنگرند و حقایق را توسّط آیات و مظاهر و مثالها و تماثیل زمینی آن، در کار خویش نازل کنند.

در تابلوی «شهادت» اثر «حبیب اللّه صادقی» که پیش از جنگ نقش پذیرفته است، در پس زمینهٔ تابلو، حضرت امام حسین(ع) با شولایی سبز، به رنگ اونیفورم پاسداران، منتظر پاسداری است که توسّط ضد انقلابیون به شهادت رسیده است. در اینجا هنرمند با از میان برداشتن حجابی که میان ظاهر و باطن و غیب و شهادت وجود دارد، توانسته است گامی بلند به سوی آن سمبولیسمی که بدان اشاره رفت، بردارد. این اثر و آثاری همانند آن[3] در تعیین طریق نقاشی بعد از انقلاب، وظیفه‌ای عمده بر عهده دارند.

در تابلوی «شمع تاریخ» اثر «حسین خسروجردی» تنها به خرق حجاب میان ظاهر و باطن اکتفا نشده است و هنرمند، از طریق سمبلهایی روشن و کاملاً فطری، به مراتب بالایی از تجلّی حق دست یافته. سلاح شهید خورشیدی است که سیاره زمین را روشن ساخته است و پیشانی بند خون‌آلود، بر پیشانی زمین منظر موعود شهید را تصویر می‌کند و نهایتاً این شهید است که از موجبیت‌ها در می‌گذرد و تاریخ را به سوی آن غایت موعود می‌کشاند.

آنچه که نقاشان ما را در طریق سمبولیزاسیون نگاه می‌دارد و آنان را از روی آوردن به آبستراکسیون در فرم ممانعت می‌کند، التزامی است که آنها در باطن خود نسبت به معنیٰ و اداءِ دین و امانت می‌یابند. اگر تعریف آنها از هنر، به تبع غرب، به بیان ناب و مجرّد احساسات منتهی می‌شد، گرایش به سوی نقاشی آبستره به ناگزیر، دامی بود که بر سرِ راه آنها گسترده بود. «هنر برای هنر» با نفیِ التزام نسبت به معنیٰ و پیام و تعهّد، مفهوم پیدا می‌کند. از آن پس هنرمند، هنر را امری منتهی در خود فرض می‌کند و لاجرم به سوی فرمالیسم محض و انکار تعهّد گرایش می‌یابد. ولکن در آثار هنرمندان مسلمان، دیگر نشانی از گرایشهای فرمالیستی به چشم نمی‌خورد و فرم در جایگاه حقیقی خویش، قالبی است که روح معنیٰ را اظهار می‌دارد. تجلّی بخشیدن به حقیقت از طریق سمبولهایی مأنوس با فطرت الهی انسان طریقی است که آنها یافته‌اند.

در تابلوی «عروج» اثر «مصطفی گودرزی» از مقابلهٔ پیکر زمینی شهید و بالهایی خون آلوده در آسمان، تصوّری شعرگونه جان گرفته است که بسیار لطیف و زیباست.

در تابلوی «در سایه ایثار» اثر «علی وزیریان»، شهید شمسی حیات‌بخش است که در سایه ایثار او، کویر مرده زمین بارور می‌شود. آسمان و زمین، ابر، افق، کویر تشنه، نهال تازه رسته، گل و... سمبولها یا مظاهر و آیاتی هستند مأنوس که دلالتشان بر مدلول خویش فطری است.

در تابلوی «مهتاب» اثر «ایرج اسکندری»، نعش غریب شهید در شب مهتابی نخلستان راز دار همان معنایی است که هنرمند می‌خواهد.

راز مکنون در تابلوی مهتاب، تجزیه و تحلیل عقلانی نمی‌پذیرد. اجزاء تصویر، هر یک بیان

کنندهٔ رمزی جداگانه هستند، بلکه همهٔ اجزاء متّحداً فضای واحدی را ساخته‌اند و همه راز، یکجا، از طریق فضای واحد به بیننده انتقال می‌یابد. تو گویی این روح جاویدان شهید است که در شب و نخلستان و ماه و ماهتاب تجلّی دارد.

سمبولیزاسیون لزوماً نباید همواره از طریق عناصر بیانی یا اجزاء ترکیبی انجام شود؛ چه بسا که کلّ فضای تصویر مظهر همان حقیقت واحدی واقع شود که بر هنرمند تجلّی کرده است. این مظهریت نه تنها در نقاشی که در همهٔ هنرها اتّفاق می افتد. هر شعر یا قطعه ادبی نیز ظاهر کننده یا مظهر حقیقتی است مجرّد که، چه از طریق کلّ آن و چه از طریق یکایک کلمات، در جهان محسوسات تجلّی می‌یابد.

ظهور حقایق مجرّد از طریق نشانه‌ها معنای سمبولیزاسیون است، اعمّ از آن که این اظهار از طریق کلمات یا نشانه‌های تصویری و یا اصوات انجام شود.

در تابلوی «براق» اثر «مصطفی گودرزی»، بیش از هر چیز رنگها، رازدارِ آن حقیقتی هستند که در سجده بسیجی تجلّی کرده است. سجدهٔ بسیجی نور باران شده است و روحش از میان این نور باران به معراج رفته. بُراق نیز مرکوبِ معراج پیامبر اکرم(ص) است و هنرمند، این نام را برای اشاره به همان حقیقتی که گفتیم، برگزیده است.

در تابلوی «مسند خورشید» اثر «علی وزیریان» نیز همین حقیقت به نحو دیگری ظهور یافته است. بسیجی است خورشید شب دیجورِ زمین و این معنا، نه فقط در مقام تشبیه و استعاره وتمثیل، بلکه عین حقیقت است. شب، مقامِ «اسقاط اضافات» است و از همین است که شمسِ وجود عارف، شب هنگام، درخششی بیشتر می‌یابد.

خصوصیتی که تابلوی مسند خورشید را از دیگر تابلوهایی که بدان اشاره رفت جدا می‌کند قرابتی است که با مینیاتور پیدا کرده است. سخن گفتن از این قرابت و این که مینیاتور با هویتی که ما باید در جستجوی آن باشیم چه نسبتی دارد اگر چه بسیار ضروری است امّا فرصت دیگری می‌خواهد که در اینجا فراهم نمی‌آید. برای آنان که می‌خواهند در این باب بیندیشند طرح این پرسش لازم است که چرا در ایران و در دیگر اقالیم مشرق زمین، نقاشی در صورت مینیاتور ظهور یافته است؟ مگر میان مینیاتور و هویت شرقی ما چه نسبتی است؟ و آیا این هویت بعد از انقلاب اسلامی ایران باید نفی شود و یا آن که این هویت جزئی لایتجزّا از آن خویشتنی است که باید به آن بازگردیم؟

«سرو سرخ سر» نشان‌ازآزادگی‌بسیجی دارد و قلل کوهها از همان نوری روشنی گرفته است که بسیجی مسند آن است. بسیجی مسند خورشیدی است که ماه و ستارگان نیز از آن نور گرفته‌اند. سرو و کوهستان گویی سر تسلیم به ولایت تکوینی بسیجی سپرده‌اند و در تبعیّت از او، سر بر شانه چپ خم کرده‌اند... و بگذار فاش بگوییم که عجب نیست اگر در باطن عالم نیز اینچنین باشد.

تابلوی «بهشت زهرا» اثر «حمید قدیریان» حجاب از رازی برگرفته است که قلم جرأت بیان آن را ندارد. امّا برای بیان راز، این هنرمند نیز به همان شیوه‌ای از بیان روی آورده است که در تابلوی «شهادت» اثر «صادقی» و یا تابلوی «یقین» اثر «کاظم جلیپا» می‌توان دید. در اینجا نیز حجاب میان ظاهر و باطن شکسته است و آنچه حقیقتاً وجود دارد امّا از چشم ظاهربین پنهان است، نتوانسته خود را از چشم باطن نگرِ نقاش پنهان دارد.

یکی از زیباترین آثاری که به وظیفهٔ عظیم زنان در جنگ و انقلاب اشاره دارد، تابلویی است اثر قلم توانای «کاظم جلیپا» به نام «کویر»؛ زنی با چادر سیاه و مقنعهٔ سفید، همان زنی است که از دامن او مرد به معراج می‌رود. این زن مرواریدی است که در رَحمِ پوشیدهٔ صدفِ عفّت پرورش یافته است. این زن با آن زنانی که زیباییها و اسرارِ وجودی خویش را به شیطان هوس پرست فروخته‌اند، بسیارمتفاوت است.

سبد شقایقی که در بغل دارد، رَحمی است که نطفهٔ نور در خود پرورده است. جلیپا، کویر را چون مظهری برای کرامت انسانی و عدم تعلّقات برگرفته و اگر اینچنین باشد، آن در چوبی، راهی است که از باطن کویر به باغ آزادگی گشوده است.[۴]

هنرمند باید اهل درد باشد و این درد نه تنها سرچشمهٔ زیبایی و صفای هنری، بلکه معیار انسانیت است. آدم بی درد هنرمند نیست که هیچ، اصلاً انسان نیست. کاظم جلیپا نتوانسته است به آن موشهای سکه‌پرستی که منافقانه، در جنگ نیز به دنبال گنج هستند و کاخهای رفاه و تجمّل خویش را بر حقوق تضییع شدهٔ فقرا و دردمندان بنا کرده‌اند، بی اعتنا بماند... و چگونه می‌توان بی اعتنا گذشت از کنار یکی از اساسی‌ترین عللی که جنگ شرف و عزّتِ اسلام را به سرنوشتی اینچنین کشاند؟

تابلوی «موشهای سکّه خوار» از لحاظ محتوا، متأثّر از همان رنجی است که قلب حضرت امام و امّتی را که با همه وجود خویش در جنگ بودند، مجروح ساخته است و این جراحت خنجری است که از پشت خورده‌ایم. از لحاظ قالب هنری کار، توفیق هنرمند بیشتر مدیون آن است که مسخ باطنی یا صورت حشریهٔ سکّه‌پرستان را در این تابلو جلوه‌ای ظاهری بخشیده است.

●

سخن آخر این که سیر نقاشی متعهّد، در جستجوی «آزادی از سیطرهٔ غرب» است. اکنون نقاشی، خواه ناخواه متأثّر از تکنیکهای غربی است، امّا آثار آن «هویتی» که هنر ما را از غرب متمایز و مشخص می‌کند، بیش از پیش در آثار این نقاشان تجلّی دارد.

ما به هنر بی درد و مدّعیان آن اعتنایی نداریم، آنچنان که به هنر با سمه‌ای ایدئولوژیک، یعنی آن هنری که به زور از ایدئولوژیهای مخالف با اسلام رنگ پذیرفته است، نیز امیدی نداریم. امید ما تماماً به

**بقیه در صفحه ۸۲**

# ◆ دریلهٔ عافیت‌طلبی ◆

• در حاشیهٔ برپایی نمایشگاه هنرهای تجسّمی موزهٔ هنرهای معاصر تهران ـ بهمن ۶۷

■ می‌توان قلم‌مویی به دست گرفت و تابلویی آفرید، با «تخیّلی آزاد»، به نحوی که باعث اندکی تفنّن و مختصری شگفتی و لختی حسرتِ تماشاگران شود.

می‌توان فارغ از دردها و مشکلات دیگران، مقابل درختی یا در دامنهٔ کوهی، یا بر فراز سنگی و یادر میانهٔ دشتی و یا حتّی پشت پنجره‌ای آسوده‌خاطر نشست و دور از هیاهوی جامعه و دغدغه‌های مردم به «خلاقیّت» پرداخت، یا اینکه نقشِ بیجانِ اناری سرخ و یا گلدانی سفالین را ترسیم نمود.

می‌توان شکم خالی کودکان گرسنه حلبی آبادها را فراموش کرد.

می‌توان نام شهیدان را از خاطرهٔ کوچه‌های شهر زدود.

می‌توان حرمت مادران سوگوار را نادیده گرفت.

می‌توان چهرهٔ آفتاب سوختهٔ روستاییان را از پشت عینک آفتابی نگاه کرد.

می‌توان شکسته شدنِ دست جوانان فلسطینی را با نمایش چگونگی شکستِ نور در «طبیعت بیجان» به بازی گرفت.

می‌توان فریاد مظلومین را نشنید و ظالمین را با آبرنگِ حقوق بشر آبرو بخشید.

می‌توان بی اعتنا به سرخی خون شهیدان و کبودی پیکر اسیران، نشست و به بازیهای هنرمند مآبانه با رنگ و فرم مشغول شد، به بهانهٔ این که پرداختن به چنین مسائلی، خلاقیت هنرمند را از میان می‌برد و تخیّل آزاد او را در اسارت تعهد در می‌آورد و قدرت تکنیک و تنوّع شیوهٔ کار او را محدود می‌سازد و هنر را به وادی شعار می‌کشاند.

می‌توان...

○

وقتی هنر ارتباط خود را با حکمت انکار می‌کند، وقتی هنرمند جز به بیان احساسات و تأثّرات درونی خویش نمی‌اندیشد، و در سفر شیطانیِ «من النّفس الی النّفس» گردِ خود می‌گردد، وقتی تکنیک جایگزین معنا می‌شود، دیگر چگونه می‌توان انتظار داشت که چنین هنری در خدمت اهداف الهی قرار گیرد و تجلّیگاه حقایق باشد و چهرهٔ اسلام و انقلاب اسلامی را نمایان سازد؟

در دهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی، فسیلهای هنری نقاشان مقلّد و سطحی‌نگر

سالهای پیش از انقلاب، با نبش قبری دوباره در صحنه ظاهر می‌شوند و ناگهان سر از موزهٔ هنرهای معاصر در می‌آورند. ریزه‌خواران هنر غربی که عمری را دور ازجامعه در عزلت روشنفکرمآبانهٔ خود به گپ زدن‌های هنری مشغول بوده‌اند، «کبریتهای بی‌خطر»ی که خرمن نقاشی این دیار را به آتش بی دردی خود سوخته‌اند، با طمطراق هر چه تمامتر آثار خود را به نمایش می‌گذارند؛ آنان که در طول هشت سال دفاع مقدّس، سر در پیلهٔ عافیت‌طلبی، گرم کار خویش بوده و یا به سیر و سیاحت در فرنگ مشغول بوده‌اند. فراتر از این، آثاری چنین به عنوان پیام انقلاب اسلامی به بی‌ینال‌های خارج از مرز فرستاده می‌شوند؛ انقلابی که براساس ارزشهای آسمانی مدّعی ایجاد تحوّل در تاریخ بشر است؛ انقلابی که برای صدور فرهنگ خود بایستی ازهنر استعانت جوید، واینجاست که باید پرسید: آیا آثاری با این ویژگیها می‌توانند مبیّن روح انقلاب باشند؟

عجبا! مگر فراموش کرده‌ایم که هنر نیم قرن گذشته ایران آینهٔ تمام‌نمای استعمار فکری وسیاسی غرب بوده و غالب هنرمندان آن دوره، آگاهانه و یا ناآگاهانه، در جهت تحقّق اهداف شوم استکبار قدم برداشته‌اند؛ هنرمندان بی هویتی که جز نمایش سر درگمی و پوچی، و خلق ابتذال و انحطاط، هنر دیگری نداشته‌اند.

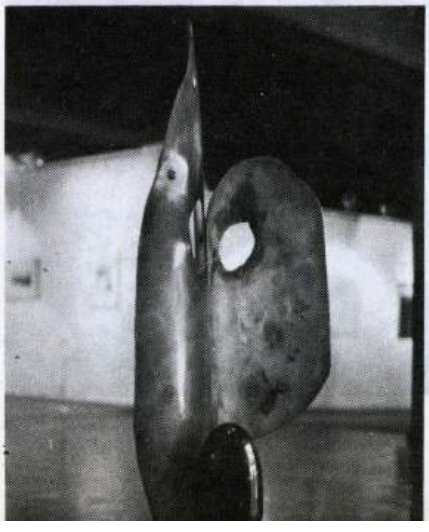
به یاد داشته باشیم که انقلاب اسلامی چگونه هنرمندانه، صورت و سیرتِ هنر را تزکیه نمود و صبغه‌های غیر الهی آن را زایل کرد و تولّدی دگر باره‌اش بخشید. غربتِ دیانت در آثار هنری پیش از انقلاب و شیفتگی عمیق هنرمندان نسبت به مظاهر تمدّن غرب را به خاطر بیاوریم؛ هنرمندانی که تعلّق آنها به فرهنگشان ازتصویر یک تبرزین و کشکول فراتر نمی‌رفت؛ کسانی چون «بهمن محصّص»، «ایران درودی» و «پرویز تناولی» که در پشت پرده‌ای از رنگها و حجمهای محیّرالعقول، جز ناباوری و پوچی حرفی برای گفتن نداشتند.

●

آثار گردآوری شده از سوی مرکز هنرهای تجسمی در بهمن ماه سال ۱۳۶۷ علاوه بر موزهٔ هنرهای معاصر، در «فرهنگسرای نیاوران» و «موزهٔ آزادی» و نیز در چند شهر دیگر به نمایش درآمدند. از آنجا که به گفتهٔ برخی، بهترین آثار انتخابی در موزهٔ هنرهای معاصر تهران عرضه شده بودند، لذا نگاهی به این نمایشگاه بیانگر کیفیت کارهای ارائه شده در سایر نمایشگاهها نیزهست.

در میان آثار عرضه شده می‌توان به کارهای تزئینی هنرمندان سابقه‌داری چون «فرامرز پیلارام»، «منصوره حسینی»، «جعفر روح‌بخش»، «حسین زنده‌رودی» و... اشاره نمود؛ آثاری که در هر زمان و مکان و شرایطی می‌توانند به نمایش درآیند، بدون آنکه عکس‌العملی در پی داشته باشند؛ آثاری عقیم و بی خاصیت که حداکثر موجب چند لحظه «انبساط بصر» می‌شوند و بزرگترین خطر آنها برای هنر ایران همین است که هنر و هنرمند و هنر دوست را به سوی قناعت به حظّ و بهرهٔ بصری ونوعی به اصطلاح تغزّل تصویری می‌کشانند و بی تفاوتی نسبت به مسائل اجتماعی را تشویق می‌کنند.

در آثار به نمایش درآمده حتّی نگاه به طبیعت هم کاملاً سطحی است؛ طبیعت با استفاده از انواع تکنیکها و ابزار ممکن ترسیم شده امّا گویی ارتباط آن با مبدأ هستی وجلوه گری‌اش از صفات الهی زیر لایه‌های منجمدرنگ مخفی شده است که چنین «بیجان» به نظر می‌رسد. به جرأت می‌توان گفت که خلق چنین آثاری راهی برای گریز از معضلات اجتماعی و پوششی بر بیدردی



هنرمند است. این گونه آثار چنان با حقایق وواقعیتها بیگانه‌اند که فقط به کار تزیین دیوارها می‌آیند. و با این همه، چنین آفرینشهای به اصطلاح هنری، امروز به صورت شغلی ثابت برای گروهی درآمده است و خدا می‌داند که عاقبت چنین هنر مصرفی و تجارتی به کجا خواهد کشید.

نقاشانی دیگر با تلفیق تکنیکهای سنّتی و جدید، با برداشتهایی بسیار سطحی و نازل از ادبیات غنی فارسی به خلق مینیاتور پرداخته، به خیال خود معانی ونکات عرفانی را به تصویر کشیده بودند، البتّه به همان سبک وسیاق نقاشانی چون «محمد تجویدی» که اغلب دیوانهای به طبع رسیدهٔ حافظ را آراسته و خال هندو بر گوشهٔ لب ابروکمانی نشانده‌اند که در حال گل افشانی، جرعه‌ای باده از جام فرو می‌ریزد! چنانچه در مینیاتورهایی که دیوارهای موزه را مزیّن کرده بودند، شاهد گل افشانی هایی از این دست بودیم. چنین تصاویری هیچ نسبتی با معانی عمیق عرفانی ندارند و نشان می‌دهند که این حضرات حتّی مفهوم ظاهری غزلیات فارسی را درک نکرده‌اند. رواج این گونه آثار زنگ خطری است که از به ابتذال کشیده شدنِ مینیاتور خبر می‌دهد.

ناگفته نماند که برخی از آثار به نمایش درآمده در گالری شماره یک موزه، که بعضاً مضامین اجتماعی و اخلاقی داشتند، از نوعی ارزش هنری برخوردار بودند. و نیز می‌توان به مینیاتور زیبا و ارزشمند «محمدباقرآقامیری» و طرحهای حجمی «رضایی» در سایر گالریها اشاره کرد.

به هر صورت انتظار می‌رفت که در دهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی، نمایشگاهی از آثار پر بار و ارزندهٔ هنرمندانی که تعلّق خاطری به اسلام و انقلاب دارند برپا شود، امّا با کمال تأسّف شاهد جایگزینی لذّت جویی و تفنّن به جای دردمندی و تعهّد بودیم.

**مصطفی مهاجر**

# دریغ از سبز...

# ...دریغ

۱

بوی باروت هنوز نه دست از دماغ شهرها شسته، نه خاک جبهه‌ها از او دست شسته‌اند. دیری نمی‌گذرد از عمر آفتاب بلند روزهایی که هر چه بود دیباچه‌اش با عنوان «جنگ در رأس همهٔ امور است»، رنگ می‌یافت و نقش می‌بست و شعر می‌شد و تفسیر می‌کرد عشق را؛ و از همه عاشق‌تر بسیجیانی بودند هوش باختهٔ امامشان که جان مایه هنرشان، جانشان را، نثار کردند و عهد معهود را پاس داشتند.

امّا این بسیجیان مریدانی نیز داشتند، و آنان اهل هنری بودند قلم بدست که رنگ را به اقتدای آنها بر صفحه بوم، یا سینه دیوار می‌نشاندند. هر که هنرمندتر از دیگران بود، به آنان نزدیکتر، و به واسطهٔ آنها امام را و حقیقت انقلاب را روشنتر در می‌یافت. نه قراردادی بود و نه قراری، پیمانی هم بسته نشده بود؛ می‌خواست قداستی را که به هیچ واسطه نتوانسته بود بیابد، در کنار آنها و با تصوّرِ تصویر آنها در آیینه نقاشی اش، پیدا کند. و این اگر چه کوره راهی بود مهجور افتاده در سینه کش هنر معاصر، امّا با هر جان کندنی بود باید می‌نوردید آن را. موهبتی بود و می‌بایست سود می‌جست از آن؛ و بعضی جستند تا آنجا که سعادت یاری کرد؛ و بعضی یافتند، که توفیق رفیق راهشان بود. امّا دریغ! که رسم همیشه بر این بوده؛ چرخ بازیگر است و لعبت باز. آنچه امروز مقبول افتد، قربانیِ دیروز را می‌طلبد. و دریغ‌تر از آن، که امروز هنوز امروز است. پگاه‌تر برخاستگان به کوه زده‌اند، و در خواب ماندگان، نور نیمروزی را به گروگانِ طلوع رفته می‌برند. پنداری که می‌خواهند به ضرب میخ و چسب و وصله هم که شده خورشید را به آنجایی بچسبانند که خود می‌خواهند. راستی چه پیش آمده، که هنوز عرقِ رزمندگان غبار گرفته چهره و تن، در گرمای پنجاه و پنج درجه صحاری و رمل زارهای جنوب، بر پیراهنهایشان نخشکیده، که دیوارها از تصویر حماسه سازی هایشان زدوده می‌شود؟ سزا نیست تصویر آن همه ایثار را، و آن همه مردانگی را با لعابی از رنگ خاکستری پوشاند. ما با کدام رسالت حفظ آثار جنگ تحمیلی به میدان آمده‌ایم تا سینه دیوارها را از لحظات اوج حماسه آفرینی دلاوران پیشانی بند بسته بزداییم و خاطرهٔ پیرزنی که تنها مرغ تخم گذارش را به جبهه می‌بخشد، خاکستری کنیم؟ نکند می‌خواهیم آن مرد را، آن پیر مرد را، آن پیرمردِ مرد را، آن پیرمردِ مردِ روستایی که گوسفندش را بر دوش می‌کشد و پیش پای بسیجیان ذبح می‌کند، تا رزمندگان را از آن مائده‌ای فراهم آید از صداقت، بدان نیّت که: «چه فرق می‌کند، بالأخره فرزند من هم شاید در میانشان باشد...»، از خاطر ببریم و به خاطره هم نسپاریم؟ یا آن خردسال دبستانی که همه دارائیش، قُلکش را، می‌شکند و نثار می‌کند؟

نمی‌داند این قلم، شاید مصلحتی در میان باشد! اما این کِلک، باور ندارد که به آبِ هیچ مصلحتی بتوان قلمی را که بر نقاشیهای جنگ، یادبود آن حماسه‌ها، خط خاکستری می‌کشد، تطهیر کرد. شاید جای گلایه هم نماند اگر مدّتی دیگر ــ شاید ماهی، یا سالی دیگر ــ نقشی هم نماند از نقشینه‌های جنگ. عجب هم نیست هیچ، که: قلمهای خاکستری نه شاید اندوه دیوارها را از سنگینی تصویر واعلامیه‌های شهداء احساس کرده‌اند، نه شاید دلشوره قلمهایی را داشته‌اند که خود را مدیون آنها دیده‌اند.

هنوز سر در گم است و پریشان این کِلکِ سودا زده؛ نمی‌داند گلوله‌هایی که آثار و ابنیهٔ هنری و باستانی چند صد ساله را در اصفهان و

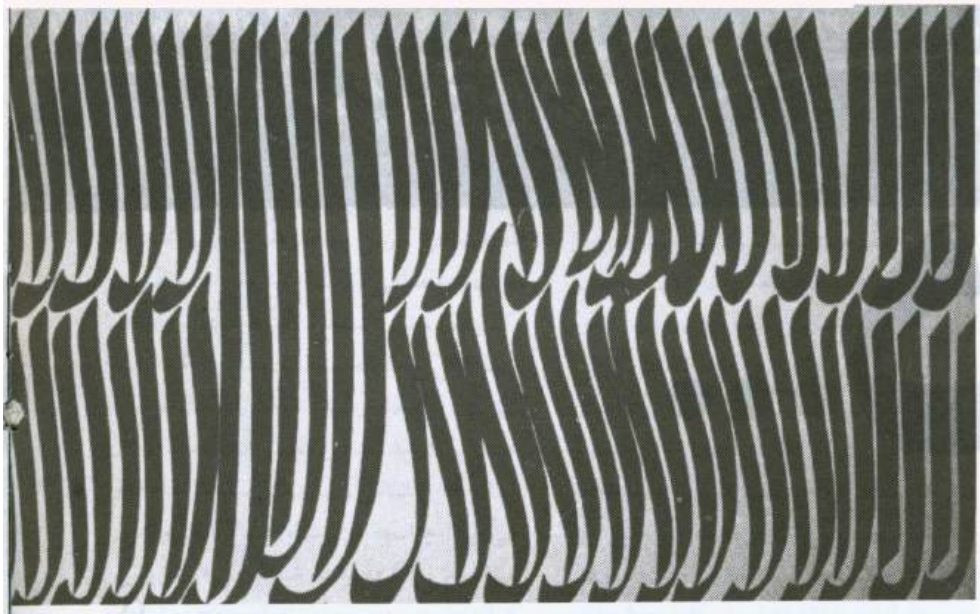
شوش و... ویران کردند، زیانبارترند برای هنر انقلاب اسلامی، یا قلمهایی که بر آثار خردسال جنگ، خط بطلان می‌کشند؟ اگر نه آن بود که مصلحت مجامع بین‌المللی و بزرگان یونسکو را در نظر می‌گرفتیم راحت‌تر می‌توانستیم گفت کدام زیانبارترند!

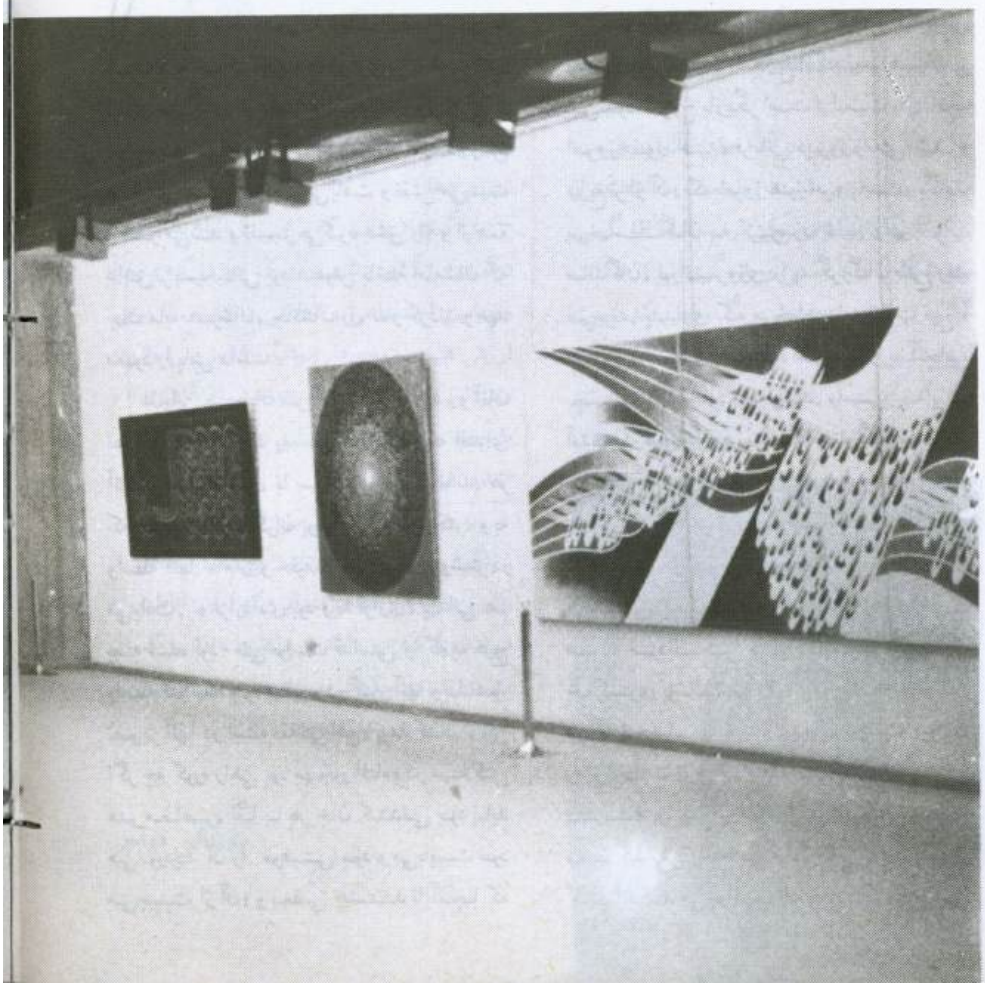
بگذریم...

۲ سرِ نقاشان خوش باشد و دَمِ متجسّمان مراکز تجسّمی گرم!

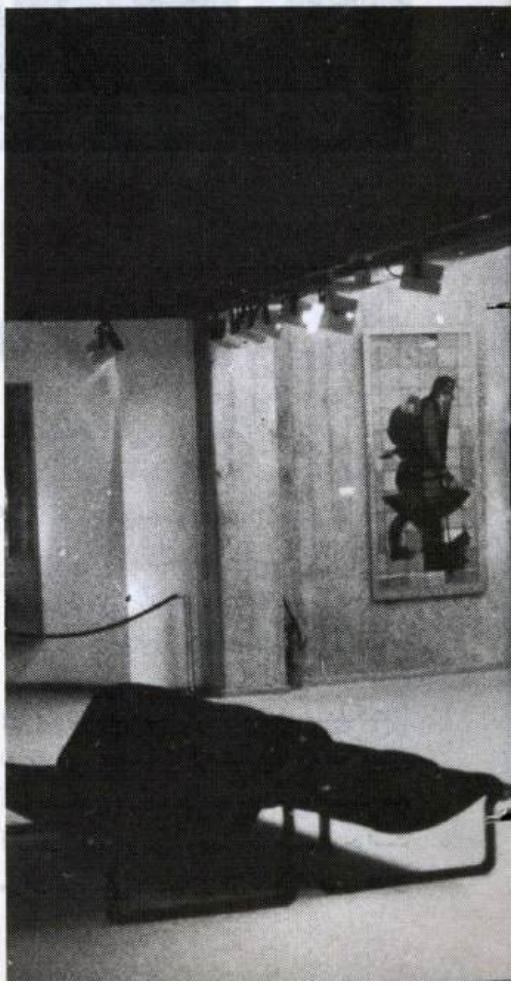
جعفرخان از فرنگ برگشته! و حالا که نه صدای گلوله‌ای می‌آید و نه انفجار موشکی و نه بوی باروتی به دماغ می‌خورد، می‌خواهد ماندگار هم بشود؛ اگر هم اشکال نداشته باشد معضلات هنرمان را حل کند. مگر نه اینکه این چند سال از هنر دنیا عقب مانده‌ایم؟

و هنرمندان انقلاب، شما را بشارت! که آنچه ساخته‌اید، می‌باید برهم زنید؛ کار بیهوده‌ای کرده‌اید! که گفته بود به شما که همّ و غمّتان را بکار زنید و آب کدر جوی هنر سودازده و سوداگر





را بخشکانید؟ باید خود را هماهنگ کنید و می‌کردید! دیوارها را مگر بیکار بودید که برداشته‌اید نقاشیهایی کشیده‌اید که به درد انقلاب و جنگ بخورد؟ شما هم می‌رفتید این ده سال را در آب و هوای بی گرد و خاک و کنار دریای «مانش» و توی پارکهای خوش آب و رنگِ فرنگ سر می‌کردید. تابلوهم می‌کشیدید، نمایشگاه هم می‌گذاشتید، به همان خلایق هنرشناس! آن سامان هم می‌فروختید. اینجا هم بالأخره کسی پیدا می‌شد که ته مانده آنها را برایتان به نمایش بگذارد. آثار تازه را هم نمی‌دادید، مهم نبود، بالأخره قدیمی هایتان که بود، دوباره زحمت این را هم نداشتید که آب رفته را به جوی برگردانید؛ هرچند شما هم این کار را نکنید، دیگران می‌کنند. خدا نگه دارد مراکز تجسّمی را! حقتان را هم که دادند. بعد از این هم لازم نیست بیخودی بروید توی فکر و توی نخ موضوع باشید، که چه بشود؟



شاید حالا که جنگ به پایان رسیده، دهه فجر هم فرصتی است تا قدردانی بشود از هنرمندانی که ده سال انقلاب را دور از وطن مهجور بوده‌اند. یا در وطن مانده‌اند و کاری به کار کسی نداشته، بیخودی هم شعار نداده‌اند.

## ۳

موزه هنرهای معاصر و چند نمایشگاه دیگر، مراکزی بودند که به مناسبت اوّلین دهه فجر اقدام به برگزاری نمایشگاه آثار هنرهای تجسّمی کردند. با یک نگاه کلّی به طیف آثاری که در موزه هنرهای معاصر به نمایش گذاشته شد، می‌توان گفت نه تنها جعفرخان از فرنگ برگشته، بلکه قصدماندن هم دارد!

آنچه از جمع‌بندی مسائل اخیر در بعضی مراکز تجسّمی احساس می‌شود، به نوعی رسمیت دادن به آثاری است که در جهت اشاعه هنری بی تعهد و مصرفی است؛ هنری بی جان و رو به موت که سنگینی کفّه تقلیدش از هنر معاصر غرب، آن را حتّی از هنر فارغ از مفهوم آن سامان هم سبکتر کرده است.

شاید هیچ کاری بیهوده‌تر از ترسیم حدود و محدوده برای فعالیت هنری ــ در اینجا تجسّمی ــ نباشد. امّا درعین حال می‌بایست زمینه را برای رشد هنری فراهم ساخت که ریشه در اعتقادات و سنن ما دارد. ضمن آن که میدان را مهیا نکنیم برای ارائه و رشد هنرِ تولیدی، مصرفی، و جویده شده‌ای که به اعتقاد و سنّت ما تحمیل شده. اگر هنر را مرتبه‌ای بدانیم از ظهور حقیقت، دیگر روی این ریسمان باریک، بندبازی چرا؟!

از بیش از ۲۰۰ اثر نقاشی و تجسّمی به نمایش گذاشته شده در موزه هنرهای معاصر به مناسبت اوّلین دهه فجر انقلاب اسلامی، تنها یک دهم آنها کارهایی بودند که در رابطه با انقلاب به وجود آمده، و در «گالری شماره یک» از مجموع گالریها و راهروهای موزه جای گرفته بود.

از آثار درون گالری شیشه‌ای گذشته، بسیاری از کارهای به نمایش گذاشته شده ساخته ده ساله پیش از انقلاب بودند. از جمله یکی از منظره‌های «احمد اسفندیاری» (۱۳٤٦)، و آثار: «زنده رودی» (۱۹۷۰)، «پیلارام» (۱۹۷۵) و کارهای تجسّمی آقای «چنگیز شهوق». پاره‌ای نیز کارهایی بودند که تنها از نظر زمانی بعد از انقلاب به وجود آمده بودند.

در نقاشیهای ده ساله پیش از انقلاب چیزی که بیشتر به چشم می‌خورد، «بی موضوعی»، «سردرگمی» و در واقع نوعی «هنرنمایی» بود، که به جای خود تا حدودی متروک شده است. حالا چطور شده که برای نمایش در «اوّلین دهه فجر انقلاب اسلامی» انتخاب شده‌اند، بمانند. ولی جای این سؤال باقی است که: آثار تازه نقاشان قدیمی که هنوز هم نقاشی می‌کنند کجاست؟ حداقل این اشتیاق بود که در این ده سال چه کرده‌اند؟

طبیعت بیجانهای پر کار و ساخت و ساز شده، مناظر رنگ و روغنی و آبرنگ و پاره‌ای کارهای شبه آبستره‌موضوع دیگرکارها را تشکیل می‌داد. درباره آنها جز آن که گفته شود نقاشیهایی هستند با جنبه تزئینی ناپایدار و مصرفی، چیز دیگری نمی‌توان گفت.

مجموعه‌ای از آثار مینیاتور نیز گوشه‌هایی از نمایشگاه را به خود اختصاص داده بود، که در میان آنها تک کار آقای «آقامیری» با موضوعی درخور و شایسته، خود را می‌نمایاند. ضمن آن که پاره‌ای از مینیاتورهای صرفاً تزئینی، که به غلط داعیه نگارگری اشعار ادبیات فارسی را دارند، توانسته بودند جای پای خوبی برای خود فراهم آورند؛ نگاره‌هایی که نه در شأن ادبیات عمیق، ونه در خور میراث‌داری نقاشی کهن ایران هستند.

به هر حال آنچه در مجموع می‌توان راجع به برنامه‌های «آلترناتیوی» هنرهای تجسّمی، از جمله نمایشگاه موزه هنرهای معاصر گفت، همان است که: اگر هنر را مرتبه‌ای می‌دانیم از ظهور حقیقت، روی این ریسمان باریک، بندبازی چرا؟!

**حبیب راوی**

**زمستان ٦٧**

نوشتهٔ دکتر محمدحسین حلیمی

# بارگاه کیومرث

## بررسی اثری از سلطان محمد ثقاش

■ هویت فرهنگی مردم یک مملکت را اعتقادات، **«میراث فرهنگی»** و سطح دانش آنها مشخص می‌کند. متأسّفانه به علّت عدم آگاهی مردم و بی‌توجّهی در حفظ و حراست میراث فرهنگی، بسیاری از گنجینه‌های هنری

**● این نقاشی دارای یک حرکت دورانیِ مضاعف از درون به بیرون و بالعکس است که خود بخود نمایانگر مفهوم عرفانی عمیقی است**

این کشور به طرق مختلف توسط دلّالان آثار هنری و سارقین فرهنگی به تاراج رفته است و امروزه سر از موزه‌های جهان در آورده و مجموعه‌های خصوصی خارجی را تکمیل کرده.

نفیس‌ترین اثر خطی ایرانی که به همین ترتیب از ایران خارج گردیده و اکنون در موزه «متروپولیتن» نیویورک و کتابخانه «آرتور-آ-هوتون»[1] نگهداری می‌شود «**شاهنامه طهماسبی**» است. این اثر که احتمالاً در نیمهٔ اوّل قرن شانزدهم میلادی به‌وجود آمده، یکی از باشکوهترین نسخ خطی است و دارای ۲۵۸ اثر نقاشی می باشد که «توسّط آخرین فردی که مالک آن گردید، ورق ورق شده و در معرض فروش قرار می‌گیرد.»[2] نقاشیهای این مجموعه که بهترین نمونه نقاشی عهد صفویه می باشد، توسّط نقاش شاخص آن زمان «سلطان محمّد» و همکارانش انجام شده است.

## ● سرگذشت شاهنامه طهماسبی

همین نسخه خطی «هوتون» که فاقد علامت، مهر و یا هرگونه توضیحی است، نشان نمی‌دهد که قبلاً تحت مالکیت چه کسی بوده است. همچنین از زمانی که مینیاتوز «دوست محمّد» به نسخه خطی اضافه شده، یعنی در حدود سال ۱۵۴۰ میلادی، نقل و انتقال کتاب از محلّی به محلّ دیگر کاملاً مورد تأیید نیست؛ با این همه، کیفیت خوب و تازگی «منوسکری» (نسخه خطی) «هوتون»، سوای مختصر ضایعاتی که ناشی از رطوبت و حشرات و سایر عوامل کتابخانه‌های شرقی است، به‌خوبی نشان می‌دهد که این اثر همیشه مورد مراقبتهای خاص قرار داشته است.

سابقه این مجموعه بی نظیر از این قرار است: در سال ۱۸۰۰ میلادی، این نسخه خطی در کتابخانه سلطنتی عثمانی در استانبول بوده است و روی کاغذهای محافظی که برهر مینیاتور کشیده شده، شرح مختصری درباره موضوع داده شده بود (۱۸۰۷ ــ ۱۷۸۹ میلادی). امّا این سؤال مطرح است که چطور این نسخه خطی به پایتخت عثمانی رسیده است. شاید در یکی از حملات ترکان به ایران به عنوان غنیمت گرفته شده است. شاید هم به صورت هدیه‌ای نفیس از طرف شاه طهماسب به خاطر به سلطنت رسیدن «سلطان مراد سوّم» در سال ۱۵۷۶ میلادی به او داده شده است، و این مصادف با فوت شاه طهماسب صفوی می باشد.

این نسخه که توسّط «بارون ادموند روچیلد»[3] به صورت امانت به موزه هنرهای تزئینی پاریس سپرده شده بود، در سال ۱۹۰۳م. در این شهر ظاهر شده و به عنوان مهمترین اثر یکی از نمایشگاههای هنر اسلامی شناخته می‌شود. از آن تاریخ «منوسکری» را از اروپا یا امریکا خارج نکردند. و در نمایشگاههای مهمّی که در زمینه هنر اسلامی در مونیخ (۱۹۱۵)، در پاریس (۱۹۱۲)، لندن (۱۹۳۱)، یا در نیویورک (۱۹۴۰) بر پا شد، هیچ کس آن را ندید، تا آن که در سال ۱۹۵۹ میلادی به دست «ارتور-آ-هوتون» آخرین تصاحب کنندهٔ آن رسید.

از زمان تعلّق شاهنامه طهماسبی به «هوتون»، برخی از مینیاتورهای آن در «گرولیر کلوب»[4] (۱۹۶۲) نزد «م. کِنودلر» و شرکاء[5] (۱۹۶۸)، در کتابفروشی «پی یر پونت مورگان»[6] (۱۹۶۸) و در «گالری خانه آسیا»[7] (۱۹۷۰) میلادی، به نمایش درآمد. این شاهکار هنری بین سالهای ۱۹۰۳ تا ۱۹۶۲ میلادی توسّط عده قلیلی دیده شد ولی مطمئناً در خاطر تمام کسانی که به کتب اسلامی علاقمند بودند، زنده مانده است.[8]

از مجموع ۲۵۸ اثر نقاشی شاهنامه طهماسبی، تعداد ۷۸ تصویر آن به موزه هنری متروپولیتن نیویورک اهداء شده است. یکی از آثار شاخص این کتاب خطی بدون شک نقاشی «**بارگاه کیومرث**» اثر جاودانه «سلطان محمد» بی نظیرترین نقاشی ایرانی عهد صفویه است. البتّه این نقاشی را به علّت نداشتن امضاء منتسب به سلطان محمد می‌دانند، ولی با توجّه به شیوه کار و نحوه رنگ آمیزی و فضاسازی آثار سلطان محمد نقاش، می‌تواند توسّط او و یا دستیارانش به اتمام رسیده باشد. در این رابطه می‌خوانیم: «م-سیکسیان آثاری را که دکتر مارتین به سلطان محمّد منسوب داشته به چند شخصیت، که یکی از آنها «محمّد مؤمن» و دیگری «شیخ محمّد» نام گرفته منتسب می‌سازد.[9] این هنرمند که گفته می‌شود: «یکی از استادان شاه طهماسب بوده، گویا پس از بهزاد به ریاست کتابخانه سلطنتی او منصوب شده است.»[10]

آنچه اهمّیت دارد این است که این نقاشی مانند بسیاری از آثار نقاشی ایرانی، صحنه‌هایی از تاریخ و وضعیت اجتماعی و فرهنگی یک

عصر را مشخص می‌نماید. در آغاز دوره صفویه شیوه‌های شرقی در نقاشی ایران که به نحوی از نقاشی شرق دور نشانه‌هایی گرفته، با شیوه‌های غربی در نقاشی ایران که مرکزیت آن تبریز بوده، تلفیقی ظریف می یابد و مکتب بهزاد و نقاشان همدوره او را بوجود می‌آورد.

## ● موضوع نقاشی

کیومرث اوّلین پادشاه افسانه‌ای ایران است. او بارگاه خود را در بالای کوه بر پا کرد و در دورهٔ حکومتش آرامش در همه‌جا حکمفرما شد و در پناه او حتّی حیوانات نیز در امنیت و آسایش زندگی می‌کردند، تا این که اهریمن علیه او دست به توطئه زد و شرّ و ناپاکی را در دنیای پاکیها راه داد. فرشته نیکی (سروش) کیومرث را از این خطر نابهنگام آگاه ساخت و پسر شاه (سیامک)، به جنگ دیو سیاه، پسر اهریمن، رفت و در نبردی که انجام داد توسّط او کشته شد. افسانه کیومرث، اوّل ملوک عجم را، فردوسی چنین سروده است:

چو آمد به برج حمل آفتاب
جهان گشت با فرّ و آیین و آب
بتابید زان‌سان به برج بره
که گیتی جوان شد ازو یکسره
کیومرث چون شد جهان کدخدای
نخستین به کوه اندرون داشت جای
سر تاج و تختش برآمد ز کوه
پلنگینه پوشید خود با گروه
ازو اندر آمد همی پرورش
که پوشیدنی نو بد و نوخورش
دد و دام و هر جانور کس بدید
ز گیتی به نزدیک او آرمید

فرزند کیومرث (سیامک)، به جنگ دیوان رفت و کشته شد. سپس نوهٔ او، فرزند سیامک (هوشنگ) به خونخواهی پدر به جنگ دیو رفت و او را کشت. هوشنگ چهل سال بعد از کیومرث زندگی کرد و اوّلین کسی بود که آهن را از سنگ بیرون آورد[11]:

هرآن کس که بر سنگ آهن زدی
ازو روشنایی پدید آمدی
جهاندار پیش جهان آفرین
نیایش همی کرد و خواند آفرین

## ● ترکیب‌بندی و فضاسازی

زاویه نگاه در فضاسازی این نقاشی از بالا انتخاب شده و کانون دید در بالای تصویر قرار گرفته تا بیننده صحنه را از بالا ببیند، در نتیجه تا حدودی احساس سبکی و بی وزنی به‌وجود می‌آورد.

آرایش فیگورها به نحوی ترتیب داده شده‌اند تا مراتب افراد و جایگاه و منزلت آنها مشخص باشد. کیومرث بالاترین مرتبه را به خود اختصاص داده و در نقطه محور عمودی مرکزی قرار گرفته تا با تأکید، وجود خود را مطرح کند. علاوه براین، به علّت قرار داشتن در پلان آخر و عدم رعایت عمق‌نمایی طبیعی، این هیکل نسبت به سایر فیگورها بزرگتر است وخودبخود مهمترین نقطه عطف نقاشی را شامل شده است. همین خصوصیت را هیکل سیامک در سمت راست دارد، که در بالای صخره‌ای قرار گرفته و با اشتیاق نگاه خود را به کیومرث دوخته است.

هیکل ایستاده فرشته نیکی (سروش)، موازنه تصویر را به حالت قرینه در سمت چپ برقرار نموده است. ترکیب و آرایش سایر فیگورها که به ترتیب در طرفین تصویر صف کشیده‌اند، حرکتی ریتمیک و دورانی منحنی وار (اسپیرال) دارند که از نقطه مرکزی در محل قرار گرفتن کیومرث آغاز می‌شود و با عبور از جانب سیامک به طرف پایین و سایر هیکلها با چرخشی مدور صحنه را دور می‌زند تا با گذشتن از سمت چپ و از طریق صخره و درختان، از بالای تصویر به فضای خارجی ادامه یابد. همین حرکت به صورت وارونه از فضای خارجی به داخل تصویر متوجّه است و با حرکتی چرخشی که از سمت چپ شروع می‌شود به نقطه ابتدایی، یعنی محلّ قرار گرفتن کیومرث می‌رسد؛ در نتیجه نقاشی دارای یک حرکت دورانی مضاعف از درون به بیرون و بالعکس از بیرون به درون می باشد که خود بخود نمایانگر مفهوم عرفانی عمیقی است.

تمامی صخره‌ها به هیئت انسانی طراحی شده‌اند و مملو از پیکره‌ها و چهره‌هایی هستند که به صورتی طنزآمیز و مرموز در لابلای هم موج می‌زنند. در این قسمتها همه چیز در حال حرکت و تکاپوست؛ گویی در اینجا جریان زندگی در همه‌جا و همه چیز تداوم دارد. کوه و صخره و جویبار و انسان و حیوان، همه و همه، در «**حرکت**»اند و «ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند».

از جانب دیگر می‌توان تصوّر نمود که نقاش مورد بحث، از طریق مصوّر نمودن اجزاء طبیعت به صورت نمادین، احتمالاً مفاهیم دیگری را بیان کرده است، بدین مضمون:

این کهنه رباط را که عالم نامست
و آرامگه ابن صبح و شامست
بزمیست که واماندهٔ صد جمشید است
قصریست که تکیه گاه صد بهرامست

و امّا آنچه نظم هندسی صفحه نقاشی را مشخص کرده، آرایش فضاهای سفید مربع مستطیل شکلی است که منتخبی از اشعار

شاهنامه در آن خطاطی شده و نقاشی هم براساس آن مصوّر شده است. اندازه و نسبتهای این قسمت، از تقسیم‌بندی شطرنجی زیربنایی، که از ابتدای کار پیش‌بینی شده، پیروی نموده است.

شکل‌دهی و ساختمان اثر با توجّه به ارزشهای زیبایی شناسی آن، در نقاط معیّن و به رنگهای مشخص آرایش داده شده است. برای هنرمند این نکته به شدّت اهمیت داشته است که: عناصر تصویری عملکردی کاملاً مستقل از محتوای نقاشی و جلوه‌ای جدا از داستان آن خواهند داشت. همچنان که گفته‌اند: «به این دلیل عمیق و این بار هنری است که یک درخت، یک شیء و لباسها، حق ندارند تنها به خاطر این که بالقوّه به صورت واقعی وجود دارند، در فضای تصویر وجود داشته باشند؛ باید حضور زیبایی شناسی خود را در جهان هنر توجیه کنند و آن را به دست آورند! به‌زبانی دیگر، باید یک حضور بالفعل داشته باشند، و همین قضیه دقیقاً نشان می‌دهد که چگونه شکلها و رنگها هر کدام در جایی که «شکل تصویر» ایجاب می‌کند قرار گرفته‌اند.»[۱۲]

زمینه و طبیعت، کوه و صخره‌ها، گیاهان و ابرها، به شکل امواج متلاطمی از رنگهای خالص و درخشانند که در هم موج می‌زنند و جلوه می‌یابند، و نمایش طبیعت خیالی، مخصوصاً در قسمت صخره‌های مرجانی شکل، آن چنان بدیع و غیر واقع گرایانه است که حالتی سحرانگیز ایجاد نموده است: ارزش این نکته را بسیاری از هنرشناسان ایراد کرده‌اند، از جمله «الکساندر پاپادوپولو»: «این صخره‌ها، اغلب بخش مهمی از «شکل یکپارچه» مینیاتور را تشکیل می‌دهد و حالتهای جادویی آنها، حرکتهای موجی شکلشان، حالت مرجانی آنها، رنگهای فوق‌العاده و کاملاً غیرواقعی شان یکی از اصیل‌ترین و گرانبهاترین خلاقیتها را در ترکیب شکل ظاهری هنر ایجاد می‌کند که نه‌تنها در هنر اسلامی، بلکه در هنر نمایشی جهان جایگاه ارزشمند خود را می‌یابد...»[۱۳]

## ● جادوی رنگ

یکی از نکاتی که در مورد زیبایی شناسی رنگ مطرح است، نکته‌ای است که «پل سزان» نقاش «امپرسیونیست» درباره رنگ گفته است از این قرار: «وقتی که رنگ غنی باشد، شکل و صورت هم کامل می‌شود.» این یکی از خصوصیات بارز هنر ایرانی و بالاخص نقاشی مینیاتور است که در آثار سلطان محمد به‌نحو واضحی به چشم می‌خورد. در مینیاتور او احساس می‌شود که رنگ به خاطر خود رنگ به کار گرفته شده است. رنگهای آبی لاجوردین، فیروزه‌ای، صورتی، سبز زمرّدین، قرمز آتشین و یا سفید، عناصر اصلی جهان رنگین نقاشیهای او می‌باشد و طبیعتی که او خالق آن است، مفروش از رنگهای خوش‌نمود و دیده‌نواز است.

انتخاب رنگها کاملاً استثنایی و به خاطر جلوه‌های بصری آن و نیاز همنشینی و یا مقابله آنها با یکدیگر بوده است و نه به منظور مطابقت و متابعت از نمونه‌های طبیعی و واقعیت عینی. فضای عمومی این نقاشی با وجود رنگهای شاداب و درخشان، به خاطر عدم استفاده از رنگ سیاه، جلوه‌ای جواهرگونه یافته است و در اثر کاربرد رنگهای خالص و ناب، در قسمتهای تاریک و یا روشن، با داشتن اثرات رنگی هم‌زمان (کنتراست سیمولتانه) و بهره گیری از هماهنگی رنگی که از تضاد رنگها حاصل می‌شود، عالمی رنگین به‌وجود آمده است.

متهوّرانه‌ترین نکته این نقاشی، استفاده از رنگ طلایی (طلای ناب) در آسمان تصویر و برخی قسمتهای آن است. درعالمی که جز رنگهای درخشان رنگ دیگری وجود ندارد، پرتو خورشید و روشنی آسمان را جز با ماده ارزشمندی چون طلای ناب، که درخشندگی ذرّات آن خیره کننده است، نمی‌توان به نمایش در آورد؛ در نتیجه با انتخاب این ماده بی‌نظیر، جسورانه‌ترین انتخاب رنگی انجام شده است.

## ● ارزشهای تزئینی

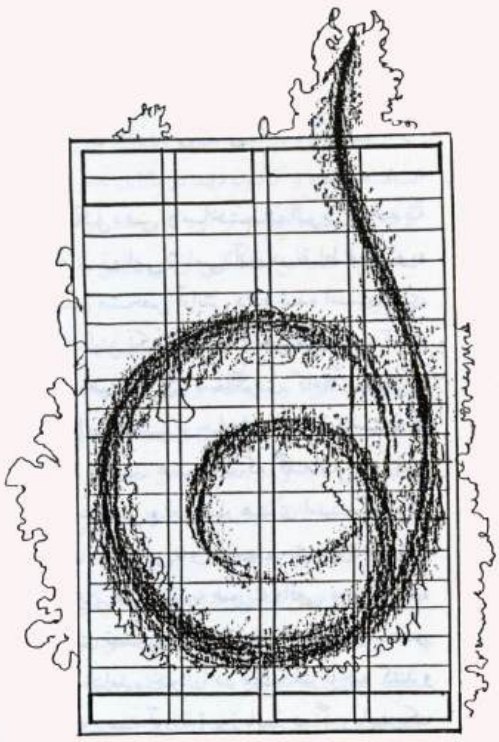
نقاشی مینیاتور بارگاه کیومرث از بسیاری جهات دارای ارزش تزئینی است. اوّلین مورد

رنگین بودن آن و استفاده از رنگهای کروماتیک است. اصولاً عنصر رنگ به خودی خود پدیده‌ای تزئینی است که انواع مثالهای آن در طبیعت بسیار، و رؤیت آن برای آدمی همیشه با شور و هیجان خاصّی همراه است و ارزش و جلوهٔ تزئینی آن اگر در شکلها و فرمهای تزئینی قرار گیرد، شدیدتر می‌گردد. رنگ طلایی نیز به‌تنهایی دارای جلوه زینتی است، و زمانی که برای نمایش قسمتی از طبیعت به کار گرفته می‌شود، آن قسمت طبیعت را زینتی نمایش می‌دهد. در نقاشی سلطان محمد، آسمان، قسمتهایی از لباس، حاشیه و بافت خارجی مینیاتور با طلا زینت داده شده است. از نظر فرم نیز نقاشی دارای جلوهٔ تزئینی است، خصوصاً در قسمت لباس فیگورها و آرایش طبیعت با گل و گیاه و یا صخره‌های کوه با رنگهای مطنطن.

در این نقاشی همه جا از رنگ و نقش پوشیده شده است، حتّی در حاشیه و زمینه خارجی آن که با ذرّات طلایی، بافتی زینتی پیدا نموده است. از این جهت احتمال صحّت نظریه «الکساندر ــ پاپادوپولو» می‌رود که وی این خصوصیات را **«منطق گریز از خلأ»**[14] نام می برد و آن را یکی از فاکتورهای زیبایی شناسی هنر اسلامی محسوب می‌دارد.

## ● ارزشهای سمبلیک

یکی از جنبه‌های اساسی در هنر اسلامی و بالاخص نقاشی، از آن جمله مینیاتور بارگاه کیومرث، ایجاد تعادل و هماهنگی است که به کمک فرم و رنگ و منطبق با اصول ریاضی، در فضا و در جهان کوچک نقاش به‌وجود می‌آید. این جهان کوچک براساس یک فرم هندسی نمادین که «اسپیرال»[15] نامیده می‌شود، بنا شده است. اسپیرال به انواع اشکال مدور، مار پیچ و حلزونی ترسیم می‌گردد و به‌طور کلّی نمایانگر ریتم مکرّر زندگی، تحوّل و تداوم هستی و وجود است. اسپیرال یک موتیف باز و خوش‌نمود است. هنگامی که از یک طرف آن حرکت می‌کنیم، به‌راحتی می‌توان به آن‌سوی آن دست یافت. این فرم نمادین، نمایشگر رهایی، بسط و



توسعه و تداوم خلقت و خلاقیت است. اسپیرال، در ظاهر یک حرکت و یک فرم تزئینی است، امّا در باطن، عبارت است از تجسّم عینی و ذهنی، که می‌کوشد بین عالم مرئی و نامرئی پیوند برقرار سازد. ترکیب عمومی مینیاتور بارگاه کیومرث براساس فرم نمادین اسپیرال آرایش داده شده است تا علاوه بر نمود خیره کننده ظاهری، از مفهوم روحانی نیز برخوردار گردد.

ممکن است که عمل نقاشی برای رفع نیازهای دنیوی و طبق سفارش انجام گیرد. امّا هنرمند مسلمان آن را بهانه قرار می‌دهد تا به معرفتی والا تر دست‌یابد. این هنرمند انسان را در سلسله مراتب کیهانی قرار می‌دهد تا از طریق فن و هنرش، از منزلگاه زمینی و مادی، به عالم روحانی صعود نماید. در نتیجه انسان از یک جهت در مرکزیت جهان و پایین‌ترین مقام قرار می‌گیرد. و از جانب دیگر، او می‌تواند به عدالت و درستی بر محیط زمینی فرمانروایی کند و به ماورای ستارگان سفر کند و به سرچشمه همه هستیها برسد[16].

## ● پاورقیها:


1. ARTHUR- A. HOUGHTON
2. ADLE - C., (ART ET SOCIÉTÉ DANS LE MONDE IRANIEN). ÉDIT: C.N.R.S., PARIS 1982
3. BARON EDMOND DE ROTH SCHILD
4. GROLIER CLUB
5. M. KNOEDLER AND COMPANY
6. PIERPONT MORGAN LIBRARY
7. ASIA HOUSE GALLERY
8. CARY WELCH, (LE LIVRE DES ROIS), P. 16, ÉDIT: EDITA - VILO, 1972. S.A.LAUANNE

۹. بازل- گری، **نگاهی به نگارگری در ایران**، ترجمه فیروز شیروانلو، صفحه ۱۵۸، انتشارات طوس، تهران ۱۳۵٤.

۱۰. م‌م-اشرفی، **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران**، ترجمه رویین پاکباز، صفحه ۹۹، انتشارات نگاه، تهران ۱۳٦۷.

۱۱. شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی (طبع امیربهادر) به خط نستعلیق عماد الکتاب، چاپخانه علی اکبر علمی، تهران ۱۳۲٦ قمری.

۱۲. الکساندر پاپادوپولو، **تصویرسازی، عالمی کوچک برای انسان**، ترجمه‌وتلخیص: موسوی، فصلنامه هنر شماره ۲، تهران ۱۳٦۲.

۱۳. همان کتاب، صفحه ۸۳.

14. A. PAPADOPOULO, (ISLAM ET L'ART MUSULMAN) ÉDIT. MAZENOD, PARIS 1976
15. SPIRALE - DICTIONNARIRE DES SYMBOLES. Par: J. CHERALIER A.GHEERBRANT, 8EME. - EDIT. PARIS 1988

۱٦. مراجعه شود به «علم در اسلام» به اهتمام «احمد آرام»، انتشارات سروش، تهران ۱۳٦٦.

بخش هنرهای تجسّمی «سوره» سعی برآن دارد در هر شماره از ماهنامه، تصویر یکی از نقاشیهای برجسته‌ای را که نشانگر گوشه‌ای از تاریخ نقاشی است، به چاپ بسپارد، ضمن آن که به همراه هر تصویر اطلاعات مجملی از شیوه نقاشی، ویژگیهای ترکیب و موضوع آن، احوال نقاش و دوران او را به نظر خوانندگان خود برساند. مطمئناً در این سیر نگاهی هم خواهد داشت به نقاشی شرق و بخصوص نقاشی ایران. تلاش این بخش براین خواهد بود تا گوشه‌ای از تاریخ مصوّر هنر نقاشی را، از بعد از میلاد حضرت مسیح علیه‌السّلام، در اختیار شما قرار دهد. براین کار دو حُسن مترتب خواهد بود؛ یکی، آشنایی مختصر با نقاشی شرق و غرب در دورانهای متفاوت و دوّم، فراهم آوردن مجموعه‌ای نفیس در قطع بزرگ، که برای این کار صفحه رنگی ماقبل آخر جلد در نظر گرفته شده است.

مومرنگ روی چوب
۱۵۰ــ ۲۰۰ بعد از میلاد
موزه بریتانیا، لندن

# «چهرهٔ زن رومی»

■ این چهره که نقاش آن ناشناس مانده، از جمله نقاشیهایی است که به وسیله موم و رنگ برروی سطحی از چوب اجرا شده و در ناحیه «فیوم» مصر واقع در ۱۰۰ کیلومتری جنوب قاهرهٔ امروزی پیدا شده است. آنچه می‌توان درباره شخصیت موضوع این نقاشی گفت، قضاوتی است که از ظاهر آن برمی‌آید. این زن با لباس فاخر و گردنبند مرصّع احتمالاً یکی از شاهزادگان رومی بوده که در دوره امپراتوری «مارکوس آورلیوس» (حدود ۱۶۰ میلادی) در مصر می‌زیسته و در همانجا هم از دنیا رفته است. سرزمین مصر در آن زمان تحت سیطره امپراتوری روم، که از سودان تا مرزهای اسکاتلند گسترده بود، قرار داشت.

نقاشی مزبور که احتمالاً در دوران حیات متوفّی انجام شده، با ظرافت و هنرنمایی هرچه تمامتر توسّط یکی از هنرمندان گمنامی انجام شده که بوسیله رومیهای مرفّه استخدام می‌شدند. این نقاشی نیز چون سایر پرتره‌های کشف شده در ناحیه فیوم، از نگاهی حاکی از متانت و اعتماد به نفس و موهایی با آرایش «هلنی» برخوردار می‌باشد که شخصیت فردی او را می‌نمایاند. نقاشی چهره و شبیه‌سازی از جمله هنرنمایی های مورد علاقه رومیان بوده و شاید بدان وسیله شخصیت سلطه گرانه و عرصه علایق دنیوی خود را کاملتر می‌دیدند. تعداد بسیار زیادی از این چهره‌ها در گورستانهای ناحیه فیوم که در آن زمان ایالتی شلوغ و پرجمعیت بوده پیدا شده است. این نقاشیها روی چوبی که بر تابوت حاوی شخص متوفّی نصب بوده، انجام می‌شده است و یحتمل صرفاً در آن ناحیه مرسوم بوده زیرا به گفته برخی تاریخ هنرنویسان، در نواحی دیگر چنین نمونه هایی دیده نشده است.

دوام رنگهای این نقاشی به لحاظ بکارگیری شیوه رنگ آمیزی «اینکاستیک» (Encaustic) می باشد؛ روشی که در آن زمان مرسوم بوده و نقاشیهای دیواری دوران باستان نیز با آن انجام می‌شده. در این روش رنگ را با موم مذاب مخلوط کرده و داغ داغ روی سطح مورد نظر به کار می بردند.

●

# ○ پای صحبت استاد دکتر جواد حمیدی

● یک جهش فوق العاده خوبی که در هنر ایران پیدا شد، محتوا بود که آمد در هنر. آخر هنر که محتوا نداشته باشد بیهوده است؛ واقعاً بیهوده است.

● هنر انعکاسِ خود آدم است. اگر آدم در احساسش صادق باشد، خودش است و خودش همان ایده‌اش، فکرش و احساسش است.

■ قرار گذاشته بودیم بعدازظهر سه‌شنبه روزی را خدمت استاد برسیم. همین زمستان بود و یکی از روزهای برفی بهمن ماه. تا رسیدیم منزل استاد، که راهی طولانی هم بود تا دفتر مجله، ساعتی از قرارمان گذشته بود و ایشان هم به خیال این که دیگر نمی‌آییم، راهی منزل برادرشان شده بودند. روز بعد در دانشکده دیدیمشان. وعده پنجشنبه را گذاشتیم که الحمدلله این بار چالاک‌تر به راه افتادیم و به شتاب‌تر راندیم و بگاه‌تر رسیدیم. استاد هم لحظه‌ای بعد از ما رسید. تا او به نماز ایستاد ما هم سری به کارگاهش کشیدیم. کارها را یک بیک دیدیم؛ حدود ۱۵ تابلوی رنگ و روغن بود. «عبدالحسینی» عکاس مجله هم در همین فرصت با وجود این که نور کم بود، از چند تایشان عکسبرداری

**کرد. بعد از آن نشستیم و پرسیدیم و ایشان جواب دادند. آنچه شنیدیم اینک پیش روی شماست.**

**□ استاد لطفاً مختصری در مورد زندگی و تحصیلات هنری خودتان و بعد شیوه آموزش هنر در اروپا و مخصوصاً فرانسه برای ما توضیح بفرمایید.**

■ خدمت شما عرض کنم، خرداد که دانشکده‌ام را تمام کردم، مهر استخدام شدم. بعد از یک سالی که تدریس کردم، رفتم برای ادامه تحصیلات به فرانسه، تا علاوه براینکه کارهای هنری بکنم، هنر را هم کاملاً بشناسم.

**□ استاد این مسائل مربوط به چه سالی می‌شود؟**

■ والله یادم نیست. تقریباً ۳۹، ۴۰ سال پیش. پیش پروفسور «آندره لوت» که تحصیلاتم را تمام کردم و آمدم اینجا، برابر با دکترای دانشگاه دادند؛ آن بمانَد. هرجا واقعاً یک آرتیستی بود که شهرتی داشت، می‌رفتم پیش او و می پرسیدم: «اصلاً هنر چی هست، و چطور باید کار کرد؟ استادان معروف چه کسانی هستند، و از چه تابلوهایی استفاده کنیم؟»؛ همهٔ اینها را می پرسیدم. سرانجام رفتم و «میرو» را در اسپانیا دیدم. خیلی هم آدم بد اخلاقی بود و با یک ترتیبی رفتم پیش او. بعد هم در ایتالیا «سیورینی» را دیدم. در فرانسه هم «ماتیس»، «گروس»، «آندره لوت» و «دن‌وایو» را دیدم و در آمریکا «ازن‌فان» را. بعدها، هر چهار سال که تدریس می‌کردم، یک سال می‌رفتم خارج. این است که تمام اروپا و آمریکا را دیدم. بعد از این که برگشتم، از نظر عوامل فنی اطمینان کامل به خودم داشتم که می‌توانم معلم باشم. استادانی که در ایران بودند، می‌گفتند که حمیدی رفته خارج، خراب شده و برگشته؛ ولی حرفهایی که آنها می‌زدند خیلی ابتدایی بود. البته من میل داشتم که واقعاً چیزهای خوب آنجا را بگیرم و چیزهای بدش را رد بکنم. آنها چیزهای بد خیلی داشتند. مثلاً در آمریکا نوآوری از تمام دنیا به نظر من بیشتر است. اصلاً یک استیل مخصوصی دارند در کارشان. اگر یک نفر یک کار نو بیاورد، هرچقدر هم که ضعیف باشد، بیشتر قبولش می‌کنند تا اینکه یک نفر کار سالم و خوبی بیاورد. نوآوری این قدر در آنجا مهم است.

**□ عذر می‌خواهم استاد نوآوری در آنجا بی هیچ مبنا و معیاری صورت می‌گیرد؟**

■ خوب معلوم است؛ نوآوری، یعنی کسی یک چیز تازه‌ای بیاورد، و این نمی‌تواند معیار داشته باشد و اگر معیار داشته باشد عمق خیلی خوبی پیدا می‌کند که متأسّفانه آنها آن را ندارند. چرا ندارند؟ به این علّت که احساسشان فوق‌العاده کم است. حس در آمریکا خیلی کم است و تکنیک، فوق‌العاده خوب. خیلی خیلی خوب.

**□ یعنی نوآوری براساس ارزشهای خاصّی نیست؟**

■ نه. ارزش را که به هم می‌زنند، می‌شود نوآوری. مثلاً یک نفر بود که تابلویش را می‌گذاشت زمین، رنگ می پاشید، بعد با پایش راه می‌رفت، بعد با دست رویش رنگ می‌ریخت و رنگش را عوض می‌کرد. البته خیلی از این کارها می‌کرد. مثلاً صد تا کار می‌کرد و یکی از آنها را که به طور تصادفی چیزی در می‌آمد، کنار می‌گذاشت و عقیده‌اش این بود که: «کار باید با تصادف به‌وجود بیاید». هرکدامشان یک نظر بخصوصی داشتند. از لحاظ تئوری می‌گفتند: «هر چیز نو، آدم را جلب می‌کند، و هر چیزی که معمولی باشد آدم به آن توجّه نمی‌کند.» مثلاً ما همیشه از خیابان رد می‌شویم و می‌رویم، ولی وقتی دو تا ماشین به‌هم می‌خورند، می بینید همه جمع می‌شوند. یک چیز تازه‌ای که آدم انتظارش را ندارد گیرایی دارد و این بُرو برگرد ندارد. هر چقدر هم که ضعیف باشد بالأخره نوآوری گیرایی دارد.

**□ استاد وضعیت آموزش هنر (بخصوص نقاشی) در آمریکا و فرانسه به چه صورتی هست؟ آیا به همان شیوه‌هایی است که در ایران معمول است، یا شیوه‌های متفاوتی وجود دارد؟**

■ در اروپا متُدیک است، ولی در آمریکا نه. در آمریکا که بودم، یک شاگردی آمد و گفت: «من می‌خواهم نقاشی کنم.» استادش گفت: «خوب برو نقاشی کن.» گفت: «هر کاری می‌کنم نمی‌شود.» استادش گفت: «آن‌قدر انجام بده تا بشود. تو باید از غلط چیز یاد بگیری. این قدر باید اشتباه کنی و تصحیح نمایی تا اینکه خودت یک چیزی یاد بگیری.» و دلیل نوآوری آنها همین است. دلیل شخصیت هر کسی هم همین است. در صورتی که در اروپا، نه، متُدیک است، تقریباً همه یک‌جور کار می‌کنند. مثلاً من ۲۰، ۳۰ سال فرانسه را ندیده بودم، بعد که برگشتم و آمدم فرانسه، دیدم باز همان حرفهای قدیم را می‌زنند و چیز تازه‌ای اضافه نکرده‌اند، حتّی به حرفهایشان.

وقتی به ایران برگشتم، یک جهش فوق‌العاده خوبی که در هنر ایران پیدا شد، محتوا بود که آمد در هنر. آخر هنر که محتوا نداشته باشد بیهوده است؛ واقعاً بیهوده است. و در ایران این انقلاب و این جنگ واقعاً محتوا آورد. حالا کاری نداریم که در ایران تکنیک و فن ضعیف بود و هنرمندان نتوانستند محتوای به آن عظمت را در قالب فن کوچکشان بیاورند؛ آن یک مسئله دیگر است. ولی همین قدر که محتوا را آوردند در فن، خیلی ارزش دارد. برای این که هنر از چهار عنصر تشکیل می‌شود: ۱ــ طبیعت‌سازی، ۲ــ فن، ۳ــ خلاقیت، ٤ــ محتوا. محتوا که نباشد بقیه هم هیچ معنی پیدا نمی‌کند. این است که با این انقلاب صحبت محتوا آمد، و الان هرکسی کار می‌کند می‌خواهد که معنی پیدا بکند و این خیلی ارزش دارد. البته موفّق نبودند و این محتوا تبدیل شده به شعار، برای این که خودِ هدف بزرگ بود. خیلی خیلی هدف بزرگ بود. بالاتر از خدا که ما هدف دیگری نداریم. این است که مشکل بود. مگر این که خیلی کار بکنند.

**□ استاد شما فکر می‌کنید هماهنگی تکنیک و اجرا، با این محتوایی که شما معتقدید نتوانسته در نقاشیهای بعد از انقلاب پیاده بشود، به چه صورت می‌تواند حاصل**

**بشود و نقاشان چگونه می‌توانند موفّقتر باشند؟**

■ من فکر می‌کنم که تعصّب تکنیکی را باید کنار گذاشت. همان طور که اسلام هم گفته: «اطلب العلم ولو بالصین»؛ فن را از همه‌جا می‌توانیم بگیریم. فن یک چیزی نیست که مال یک نفر باشد. فن، فن است بالأخره. الان دو تا مملکت هستند، یکی «ژاپن» است و دیگری «دانمارک». ژاپنیها در تمام دنیا پخش هستند. تمام چیزها را از دنیا می‌گیرند ولی وقتی پس می‌دهند، «ژاپنیزه» پس می‌دهند. دانمارک هم یک مقداری از دنیا می‌گیرد و «دانمارکوا» پس می‌دهد. ما هم باید این کار را بکنیم. ما تکنیکمان واقعاً ضعیف است. آنها چند صد سال است دارند کار می‌کنند، ولی ما فقط یک مینیاتور داشتیم. وقتی می‌خواهیم فرم را نشان بدهیم، مجبوریم «کوبیسم» را یاد بگیریم و وقتی می‌خواهیم حرکت نشان بدهیم، مجبوریم که از «فتوریسم» استفاده بکنیم، و همچنین بقیه «ایسم‌ها». از هر کسی آدم باید چیزی یاد بگیرد. ولی وقتی پس می‌دهد، نیرو هم در او باشد و نه به صورت تقلید. مثلاً زمان شاه یک مقدار تکنیک آوردند، ولی به صورت تقلید بود؛ به صورت نیرو نبود. «پیکاسو» تمام گوشه و زوایای مخفی هنر را یاد گرفت، امّا وقتی نشان داد، خودش بود. ما هم باید این کار را بکنیم، نه به صورت تقلید. تقلید واقعاً ارزش ندارد. تقلید یعنی چه؟ یعنی آدم باورش را بدهد به یکی دیگر! خیلی مضحک است واقعاً آدم باورش را به یک نفر دیگر بدهد! باور متعلّق به شخص است که می‌خواهد یک چیزی را بفهمد.

□ **استاد، با توجّه به اینکه می‌دانیم هنر تکنیک صِرف و علم نیست، مسائلی که شما راجع به دانمارک و ژاپن فرمودید، بیشتر از لحاظ علمی و تکنولوژیک است. امّا هنر به نوعی با اعتقادات و احساسات و روحیات خاصّ یک ملّت، یا یک گروه، یا یک قشر سروکار دارد. یعنی: بستگی دارد به آن محتوایی که می‌خواهد بیان بکند. و نیز اگر معتقد باشیم تکنیکی که توی غرب (اروپا) مطرح شده هماهنگ با محتوای فکری و فلسفی آنها می‌باشد، این محتوایی که شما معتقدید ارزشهای والایی هست، و مطرح هم نشده تا حالا ــ یعنی اسلام و انقلاب اسلامی ــ آیا می‌تواند با آن تکنیکهایی که خاصّ فرهنگ اروپایی است، حالا به هر شکلش، هماهنگی پیدا بکند؟ یعنی از تکنیکهایی که آنها براساس افکار و اندیشه‌ها و ایدئولوژی خودشان استفاده کرده‌اند، ما هم می‌توانیم با آنها تجربه کنیم؟**

■ نخیر، ما نباید به افکار و اندیشه و ایدئولوژی‌های آنها توجّهی بکنیم. ما خودمان فکر داریم، محتوا داریم، و ایدئولوژی هم مخصوص خودمان هست. ما فقط باید در احساساتمان صادق باشیم. چون این مسئله از همه مهمتر است. ما اگر از فطرت خودمان، از اصالت احساسمان، صداقت احساسمان استفاده بکنیم، ایدئولوژی‌مان هست، ایرانی بودنمان هست، فکرمان هست و همه چیزمان هست. منتهی ما صداقت نداریم در احساس. ما باید فن و علم و تکنیک و همه چیز را از همه‌جا بگیریم ولی وقتی نشان می‌دهیم، احساسات صادق خودمان باشد؛ حتّی اگر ایده هم نیاورد. احساسات ما از کجا پیدا شده؟ از اعتقاداتمان، از پدر و مادرمان، از قرآن و اسلاممان. از همه اینها. ما اگر احساسمان پاک باشد نمی‌توانیم از ایرانی بودنمان خارج شویم. ما، مال این آب و خاک هستیم و همه این احساسات مال ماست، وقتی ما خارج می‌شویم، علّتش فقط این است که صداقت نداریم؛ می‌خواهیم برای «معلّم» کار بکنیم، می‌خواهیم برای «مد» کار بکنیم، می‌خواهیم برای «استیل» کار بکنیم. و می‌خواهیم مثلاً برای «کوبیسم» و اینها کار بکنیم. این است که محتوای ما از بین می‌رود.

□ **استاد، جنابعالی فرمودید که می‌شود با تکنیکهای مختلف تجربه کرد و نقاشان ما باید برای بیان محتوایی که در نظر دارند از این تکنیکها استفاده کنند. بنده عرض کردم آن تکنیکی که در اروپا و یا هر کشور دیگر ــ فرق نمی‌کند ــ به‌وجود آمده، مطابق است با سیستم فکری و اندیشهٔ آن ملّت و هنرمند خاص. مثلاً در دوران گذشته ایران، نقاشها توانستند کار خودشان را به نوعی با اصولی که از لحاظ شرعی و اعتقادی به آن معتقد بودند منطبق بکنند. حالا به نظر شما در دوران اخیر با این ارزشهایی که مجدداً مطرح شده، آیا نقاشان و هنرمندان ایرانی باید دنباله شیوه‌های گذشته (نقاشی قدیمی) ایران را بگیرند، یا به شیوه‌های دیگری دست پیدا کنند؟ با توجّه به این که ظرف و مظروف همیشه هماهنگی دارند، این شیوه‌ها چه‌جور باید باشد که با محتوا هماهنگ شود؟**

■ ببینید، شیوه مطرح نیست، شیوه فقط وسیله است. ما وقتی که یک تابلو را می‌سازیم، وقتی که گیر می‌کنیم نور را چطور نشان بدهیم، از «امپرسیونیستها»، و وقتی حجم را نمی‌توانیم نشان بدهیم، از «کوبیستها» استفاده می‌کنیم. تمام این «ایسم»هایی که هستند کمک هستند نه هدف. اینها نظرات علمی دارند. تئوری آنها در این دخالت داشته، و نه این که ایده‌های ما در آن دخالت دارد. اینها یک چیز علمی است. مثلاً، آدم هرچقدر دور می‌شود، رنگ به بنفش نزدیک می‌شود و هرچه نزدیک می‌شود، به زرد نزدیک می‌شود. اینها یک چیز علمی است.

□ **استاد ضمن تشکّر از صحبتهایتان، با توجّه به نقش نظام آموزشی هنر، که آن هم بی‌تأثیر در شکل گیری جریانات هنری نیست، و با توجّه به تجربیات جنابعالی در آموزش نقاشی، برایمان درباره آموزش هنر صحبت بفرمایید.**

■ اوّل شرط این است که آدم خودش را از لحاظ ایده قوی کند، ایدئولوژی‌اش قوی بشود و کاملاً معتقد شود به یک ایدئولوژی که خیلی محکم باشد. این اوّلین شرط است. یعنی خودش را باید خوب کند. حالا چرا باید خودش را خوب کند؟ برای این که هنر انعکاسِ خود آدم است. اگر آدم در احساسش صادق باشد، خودش است، و خودش هم چی هست؟ همان ایده‌اش است، همان فکرش و همان احساسش است. من نمی‌دانم برایتان گفتم یا نه، در دانشکده یک خانمی آمد که خیلی چاق بود. طراحی اش هم

چاق شده بود. بعد گفتم: «خانم این که این قدر چاق نیست. این را شما درست دقّت بکنید.» گفت: «باشد درست می‌کنم.» فردا آمدم دیدم که بگویی نگویی یک ذرّه تغییر داده. شاقول را گرفتم، گفتم: «ببین خانم وقتی که این را با شاقول مماس می‌کنیم، می افتد این طرف سطر، ولی شما برده‌اید آن طرف.» گفت: «خیلی خوب، درست می‌کنم.» روزهای بعد دیدم باز هم چاق کشیده. خیلی به من این موضوع اثر کرد. فکر کردم چرا این طور شد؟ اگر به من ایمان ندارد، خوب شاقول که آنجا بود. اگر شاقول را قبول ندارد، بالأخره چشم که آن را می بیند. گفتم «خوب ببینم این کسی که لاغر است، چه‌جور کشیده است؟»؛ دیدم او هم لاغر کشیده. بعد دیدم آن کسی که خیلی اجتماعی و قشنگ و شیرین حرف می‌زند، کارش خیلی شیرین و قشنگ است. آن کسی که عصبانی بود، دیدم با خطهای خشن و رنگهای تند کشیده. بعد نتیجه گرفتم که «واقعاً آدم خودش است.» مثلاً «کمپوزیسیون‌های» اشخاص زیاد که آدم می‌دهد، می بینند که همه خودشان را می‌کشند. ممکن است شبیه نباشد ولی تیپ، همان تیپ خودشان است. پس اوّلین شرط به نظر من خودسازی است. وقتی آدم خودش را ساخت، احساساتش خوب می‌شود. وقتی احساساتش خوب شد، منعکس می‌شود احساساتش دیگر. و آن وقت فن باید یاد بگیرد. فنّش را هم از معلّم یا کتاب یاد می‌گیرد و از نظرات علمی استفاده می‌کند. به نظر من، اوّل آدم خودش باید خوب بشود، احساساتش پاک باشد؛ اگر حسود باشد، در کارش تأثیر دارد؛ اگر شجاع باشد تأثیر دارد. ایده‌های بالایی داشته باشد، تأثیر دارد. ایده پست داشته باشد، تأثیر دارد. تمام اینها واقعاً در هنر تأثیر دارد.

**□ این طور که شما فرمودید، «دانشکده فقط محلّ آموزش تکنیک است» یعنی خودسازی را باید خود شخص در خودش به‌وجود بیاورد.**

■ بله، سخنرانها و کسانی که تئوری درس می‌دهند، منتقدین، مجلات، کتابها، کنفرانسها و...، همه باید کمک بکنند.

**□ فکر می‌کنید دانشکده‌های هنرق چقدر در آموزش تکنیک موفق هستند؟**

■ تکنیک آسان است؛ معلّمها یاد می‌دهند. مثل دو، دوتا چهارتاست. و تقریباً حل شده.

**□ یعنی الان در دانشکده‌های ما به این صورت هست؟ معلّمها این تکنیکها را به هنرجو می‌آموزند؟**

■ بله؛ مگر اینکه وارد نباشند. اگر وارد باشند، حتماً درس می‌دهند.

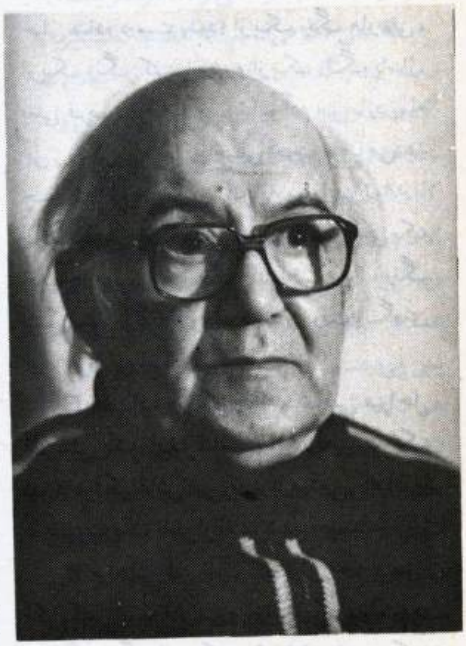
**□ یعنی طوری هست که دانشجو همه تکنیکها را یاد بگیرد یا حداقل تعدادی از تکنیکها را؟**

■ البتّه معلّمین ــ حالا نمی‌خواهم حمله بکنم به معلّمین ــ ولی معلّمین واقعاً تحقیقات علمی خوبی نکرده‌اند. حتّی من می بینم یک تابلو که هست، هارمونی ندارد و اصلاً نمی‌داند هارمونی یعنی چه؛ اصلاً هارمونی را نمی‌شناسد! الان ببینید مثلاً یک نفر که می‌خواهد یک آهنگ سه گاه را با یک هیئت ارکستر بنوازد، سازش را با موزیسین های دیگر جور می‌کند و بعد سه گاه را می‌زنند. بعد که می‌خواهند ابوعطا بزنند، باز دوباره کوک را عوض می‌کنند. همین طور یک نفر که آواز می‌خواند، اگر خارج بخواند، فوری گوش آدم ناراحت می‌شود، می‌گوییم: «خارج شد.» نقاشی هم عیناً همین است. وقتی آدم یک رنگ را مقابل رنگ دیگری گذاشت، هارمونی باید داشته باشد. یک وقت رنگ مطلق است، مثلاً سفید، قرمز، یا آبی. یک وقت حجم را نشان می‌دهد. این رنگ وقتی می‌رود توی فرم، عوض می‌شود، یک طور دیگر می‌شود. یا تاریکتر می‌شود، یا رنگ دیگر می‌گیرد. یکی دیگر از اتمسفر می‌گیرد، از فضا انعکاسات را می‌گیرد. یکی از نور می‌گیرد. یکی از «دومینو» (رنگ حکمفرمایی که باید در تمام چیزها باشد). تمام اینها را باید در نظر گرفت و از همه مهمتر «پاساژ»هاست، که این رنگ چه‌جور با آن رنگ مربوط می‌شود. این خیلی مهم است. رنگهایی که یک رنگ را با رنگ دیگر مربوط می‌کند، خیلی مهم است. تابلو به نظر من باید خیلی خیلی ساده درست بشود؛ از یک رنگ هارمونی، از یک رنگ کنتراست و از یک رنگ پاساژ. یعنی فرض بفرمایید یک تابلو آدم می‌سازد تمام آبی. رنگی که این را خیلی خوب نشان می‌دهد چیست؟ زرد. رنگی که این دو را می‌تواند با یکدیگر مربوط کند چیست؟ سبز. پس یک رنگ هارمونی، یک رنگ کنتراست و یک رنگ پاسور. حالا اگر تابلو فقیر باشد آن وقت رنگهای دیگر را به این اضافه می‌کنند.

**□ استاد، به نظر جناب عالی مراحل آفرینش یک تابلو نقاشی، از موقعی که یک ایده به فکر نقاش می‌رسد تا موقعی که آن را به صورت یک تابلو ارائه می‌دهد چیست؟**

■ مراحلش این است که اوّل راجع به سوژه فکر بکند. تمام اطراف و جوانب یک سوژه را در نظر بگیرد، آنهایی که سوژه را ضعیف می‌کند بگذارد کنار و آن چیزهایی که سوژه را قوی می‌کند قبول کند. مثلاً «فردوسی». شما تمام کتاب شاهنامه را ببینید، یک لغت بزمی داخلش وجود ندارد. تمام لغتهایی است که فردوسی دقیقاً انتخاب کرده، و تمام این حسابها را کرده. حتّی سعدی این اشتباه را دارد که می‌گوید: «جوانی که زورآور و شوخ و عیار بود.» که شوخ و عیار از مشخصات یک مرد جنگی نیست و فردوسی هرگز چنین اشتباهی را مرتکب نشده.

فرض بفرمایید شما سوژه یک کلاس را می‌خواهید نقاشی کنید. خوب، ممکن است بچه‌ها توپ‌بازی کرده باشند و توپ را هم گذاشته باشند توی کلاس. ولی نقاش اگر بخواهد کاملاً توجّه بچه‌ها را به استاد نشان بدهد، توپ را نباید در نقاشی اش بگذارد، برای این که آن توپ یک حالت بازی دارد که حواس را پرت می‌کند. یک روز رفتم برای قضاوت یک کاری که راجع به جنگ ساخته بودند. دیدم قایق را گذاشته اوّل. گفتم: قایق؟! آخر این قایق مال هواخوری است، مال ماهی گرفتن است، مال این‌جور چیزهاست؛ مال جنگ که نیست. گفت: «آخه آنجا بود.» گفتم باشه، آخه این قایق که قایق جنگی نیست، موضوع را ضعیف و سست می‌کند.



**● به نظر من اوّل آدم خودش باید خوب بشود، احساسش پاک باشد؛ اگر حسود باشد، در کارش تأثیر دارد؛ اگر شجاع باشد، تأثیر دارد.**

**● ما برای محتوا و سوژه رساندن به بیننده حتماً باید از تداعیها استفاده کنیم. تداعی نباشد نمی‌توانیم بین بیننده و آفریننده رابطه برقرار کنیم.**

پس اوّل انتخاب موضوع است؛ موضوعی که گیرایی داشته باشد، نه موضوعی معمولی. موضوع واقعاً باید یک ایده به درد بخور داشته باشد. یک ایده بسیار عالی انسانی. ایدئولوژی و رهبری. بعدش باید عناصری که آن موضوع را تشکیل می‌دهند، تعیین کرد. مثلاً اگر آدم است، تمام آدمها را باید از روی طبیعت ساخت، بعد از این، باید طراحیها را مطابق با موضوع «دِفُرمه» کرد. و اگر کم و کسری داشت، حتّی به‌طور «دیتیل»، یک دست، یک سر، یک چشم را باید جداگانه اتود کرد بعد اینها را باید «کمپوزیسیون» کرد. کدام بیاید جلو؟ کدام بیاید عقب؟ کدام حرکت بهتر است که اینجا باشد و سوژه را کدام بهتر نشان می‌دهد؟ خود نقطه نظر را کجا باید قرار داد؟ بعد از تمام اینها باید به صحنه پرداخت و آدمها را در جای خودشان قرار داد. بعد باید «اسکیس» رنگی تهیه کرد، البتّه بعد از اسکیس سیاه و سفید. برای این که رنگ هم باید حتماً متابعت از سوژه بکند. اگر موضوع غمگین است، دیگر نمی‌توان رنگهای شاد گذاشت و اگر موضوع شاد است، نمی‌توان رنگهای غمگین گذاشت. شما ببینید هیچ وقت لباس حضرت مریم را من ندیده‌ام قرمز کشیده باشند؛ همه معمولاً آبی می‌گیرند. رنگ با سوژه باید مطابقت داشته باشد. خود کمپوزیسیون هم به ایده کمک می‌کند. مثلاً اگر حمله است کمپوزیسیون هرمی حالت حمله را می‌خواهد نشان دهد؛ اگر شکست است کمپوزیسیون پخش خوب است، یک آدم این طرف یک آدم آن طرف؛ این شکست را می‌رساند. بعد از این همه، آن وقت خود خلاقیت باید تازه باشد، که تازگی خلاقیت هم دید تازه می‌خواهد. از بالا موضوع را ببینید یا از پهلو؟ فضا را زیاد بگیرید یا کم؟ هر تابلو یک همچو چیزهایی حتماً لازم دارد.

برای محتوا و سوژه رساندن به بیننده، حتماً باید از تداعیها استفاده کنیم. تداعی نباشد نمی‌توانیم بین بیننده و آفریننده، رابطه برقرار کنیم. فرض کنید یک نفر بهار را می‌خواهد نشان بدهد. معمولاً بهار با رنگ سبز نشان داده می‌شود. ممکن است یک نفر یک فرش قرمز داشته باشد و هر وقت بهار می‌شود آن فرش را می برد و می اندازد روی چمن، و هر وقت رنگ قرمز ببیند، برعکس آن بهار یادش می‌آید. این تداعی، تداعی عام باید باشد که مردم حتماً متأثّر از آن موضوع بشوند. هنرمند باید اجتماع را بشناسد. محیط را بشناسد. مثالهایی که بین مردم هست، «امثال و حِکَم» خیلی کمک می‌کند، و از سمبلها هم حتماً باید استفاده بکند. مثلاً جنگ؛ یک تفنگ سمبل خوبی است برای نشان دادن جنگ. وقتی تابلویی را نگاه می‌کنیم باید سوژه‌اش را بفهمیم، نه اینکه خود نقاش شرح بدهد. گاهی انسان هرقدر نگاه می‌کند، چیزهایی را که خود نقاش می‌گوید، نمی بیند.

مثلاً همین چند روز پیش، موزه شهدا بودیم. یک نفر کار آورده بود. ۱۴ معصوم را کشیده بود. من اصلاً یک معصوم هم در آن ندیدم تا چه رسد به ۱۴ معصوم! آدم باید خیلی مطالعه کند و زیاد باید فکر کند. من خودم پاریس که بودم چند سال توی فکرم بود که یک مسیح بکشم. خانه ما هم اتفاقاً روبروی «پونته آن» بود. بعد از این چند سال، یک صبح تا ظهر یک مسیح ساختم که مجله «فیگارو» درباره آن نوشت: «حمیدی اوّلاً خیلی جرأت کرده بعد از این همه نقاشان مشهور، مسیح ساخته. بعدش هم آن «رنج قبول کردهٔ مسیح» را قوی نشان داده.» و خیلی هم زود ساختم. آدم باید زیاد فکر کند. خیلی. وقتی پُر پُر شد آن موقع کار کند. باید زود موضوع را نشان بدهد و اجرا کند. بعد، چندین سال برای اصلاح آن زحمت بکشد. من به «معیری» گفتم که آقای معیری، شما چه‌طور این قدر غزلیات دست نخورده و خوب دارید؟ گفت: «من غزل خیلی زود می‌گویم، ولی برای تصحیح آن سالها کار می‌کنم. حتّی برای یک لغت، برای یک «و» مدّتها فکر می‌کنم.» هنر این جوری به‌وجود می‌آید. من وقتی کار می‌کردم، پروفسور «آندرلوت» می‌گفت: «خوب چقدر طول کشید؟» می‌گفتم مثلاً دو ساعت. می‌گفت: «سعی کن کمترش کنی.» می‌آمدم می‌گفتم مثلاً یک ساعت. می‌گفت: «سعی کن کمترش کنی.» وقتی رسیده بود به یک دقیقه، دو دقیقه،

می‌گفت: «آهان، حالا خوب شد.» برای اینکه تمام قوای آدم یک دفعه می‌ریزد. ولی وقتی که آهسته، آهسته کار می‌کند، می بیند این طرف تابلو به کلی از بین رفته. وقتی آدم همه کار را با هم دید، یک وحدتی پیدا می‌شود، یک گیرایی بخصوصی پیدا می‌شود.

**□ استاد، به نظر شما در تاریخ نقاشی دنیا ــ بخصوص تاریخ نقاشی غرب ــ کدام هنرمندان، هم از نظر محتوا، هم از نظر قالب در کارشان موفّق بوده‌اند؟**

■ من فکر می‌کنم تمام نقاشانی که واقعاً عقیده الهی داشته باشند از همه بهترند. در قدیم مسیح ساخته‌اند، معاصرین هم مسیح ساخته‌اند؛ امّا کارهای معاصر واقعاً عمق ندارند. پس آدم باید حتماً یک ایمان و یک ایدئولوژی و یک پذیرش محکم قلبی داشته باشد تا این که بتواند یک کار خوب بکند. به نظر من تابلوهایی که جنبه مذهبی دارند از همه بهترند.

**□ فرضاً «روبنس» مسیح را تصویر کرده، «ال گرکو» هم. خوب اینها اختلافاتی با هم دارند. به نظر شما کدامیک از اینها در بیان ایده‌شان موفّقتر بوده‌اند؟**

■ این بستگی به تداعی آنها دارد. آن کسی که توانسته تمام افکار مردم را منعکس بکند. ما هم داریم البتّه، مثل حافظ. حافظ لغاتی که استعمال کرده، حرفهایی که زده، آن می خواره می‌تواند بهره‌برداری بکند و آن عارف هم می‌تواند بهره‌برداری بکند. باید خیلی عام باشد. هرچقدر که عمومیت بیشتر داشته باشد، تفسیرش هم بیشتر است؛ گیرایی اش هم بیشتر است. حافظ فوق‌العاده عالی است.

**□ استاد در بررسی یک اثر نقاشی، ــ مثلاً یک اثر نقاشیِ خودتان ــ یا هر اثر نقاشی دیگر، فرق نمی‌کند ــ با چه معیار و ملاکی می‌توان فهمید که این اثر موفّق هست یا نه؟**

■ خوب این، همان است که گفتم. بستگی به ایده آدم دارد. ببینند چه زیبایی در تابلوها هست، ببینند محتوا دارد یا نه؛ ببینند رنگ را خوب گذاشته؟ بستگی دارد به این که برخوردش با آن تابلو چطور باشد.

**□ استاد، به اعتقاد شما رابطه بین هنرمند و نقاد هنری به چه صورت هست؟ نقاد هنری و یک حرکت اجتماعی هنری چطور در هم تأثیر می‌گذارند؟**

■ من فکر می‌کنم منتقد باید یک دوره تمام تاریخ هنر را دیده باشد و تمام آثار را بشناسد. چه از لحاظ خوبی اش و چه از لحاظ بدی اش. علاوه براین که تمام گوشه و کنار هنر را یاد گرفته باشد، اجتماع را هم باید در نظر بگیرد، زمان را هم در نظر بگیرد. آن وقتی که تمام اینها را در نظر گرفت حق دارد که منتقد شود. اصلاً در تمام دنیا رشته انتقاد هست. امّا متأسفانه در ایران حتّی زمینه انتقاد هم نیست. مثلاً یک نفر که راجع به کار نقاشی نقد می‌کند، حتّی اصطلاحات هنر نقاشی را در نوشته اش منعکس نمی‌کند و هیچ التقاتی به هنر ندارد. فقط نوشته خود را از لحاظ ادب می‌نویسد. منتقدی پُست بسیار سختی است؛ پُست بسیار مهم و مشکلی است. یک منتقد همه چیز باید بلد باشد. سیاست باید بلد باشد، توی اجتماع باید باشد، زندگی را باید بفهمد و هنر را بشناسد. خیلی خیلی مشکل است.

**□ استاد، یک حرف این است که منتقدین تعیین کننده راه هنرمندان هستند...**

■ ... اصلاً چراغ راهنما هستند...

**□ و بعضی هنرمندان، منتقدان را جیره‌خوار هنر خود می‌دانند. یعنی در واقع از منتقد انتقاد می‌کنند!**

■ نه، ببینید. در خارج ــ البتّه نمی‌خواهم خارج را این قدر به رخ بکشم ــ هنرمند سعی می‌کند کسی را پیدا کند که در مورد کارش حرف بزند. ولی در اینجا هر کسی حرف حق بزند، قبول نمی‌کنند. خیلی جالب است! می‌گوید: «تو نمی‌فهمی.» یا می‌گوید: «مرا نمی پسندد.» یا می‌گوید: «حسودیش می‌شود!»

**□ استاد حمیدی، با تشکر از فرصتی که به ما دادید، در خاتمه اگر نظری راجع به آثار خودتان یا سخنی برای دانشجویان و هنرمندان دارید، دریغ نفرمایید.**

■ راجع به کارهایم باید بگویم که من قبلاً سبکها و تکنیکها را تجربه کرده بودم. بعد آمدم، بخصوص دو سال بعد از انقلاب که وارد ایران شدم، گفتم از طبیعت شروع کنم. گفتم ببینم می‌شود با شروع از طبیعت حرفی زد یا نه؟ و الان به این نتیجه رسیده‌ام که نه، نمی‌شود. من قبلاً در طبیعت دخل و تصرّف می‌کردم؛ «دِفُرمه» می‌کردم. مثلاً در «آلمان»، در نمایشگاهی که گذاشته بودم، فقط کارهای «اکسپرسیونیستی» گذاشتم. یک بار هم در فرانسه، در اواخر تحصیلاتم که کارهای مختلف ارائه کردم، یک سال «امپرسیونیسم» را کار کردم، یک سال «اکسپرسیونیسم» و یک سال «کوبیسم» را. این تکنیک و روشهای مختلف را من تجربه کردم. ولی حالا به این نتیجه رسیده‌ام که باید از طبیعت گذشت و معتقدم که صددرصد لازم است به طبیعت رجوع شود، ولی باید از این گذشت. طبیعت بزرگترین استاد است و بیشترین تجربه را هنرمند و هنرجو باید از طبیعت بگیرد. به‌قول حضرت علی (ع) «التجربه فوق العلم». حرف زدن فایده ندارد. باید کار کرد و تجربه کرد. من در کارهای قبلی خودم، از «دِفُرماسیون» خیلی استفاده می‌کردم و با رجوع به طبیعت می بینم که خود طبیعت هم به‌تنهایی گویای آن مسائلی که من می‌خواهم بدانم نیست. به‌همین خاطر باز باید «دفرماسیون» اجرا شود، حالا به هر ترتیبی که هست. من خودم کارهایم را خیلی دِفُرمه کرده‌ام تا یک جنبه هنری پیدا کرده.

هر چیزی از تجربه به دست می‌آید. هیچ کار دیگری هم مثل درس نظری یا صحبت کردن توی هنر به درد نمی‌خورد؛ باید آدم آنچه را که می‌گوید به محک تجربه بزند. آموزش هنر را خود هنرجو باید با خودسازی به خودش بدهد. من معتقدم صداقت و خلاقیت می‌خواهد.

# نگرشی اجمالی بر هفتمین جشنواره سراسری تئاتر فجر

■ این تصوّر که رابطه تئاتر و مردم، پس از انقلاب مرده است تصوّر درستی نیست، چرا که پیش از انقلاب هم این رابطه از کمترین رگه‌های حیات برخوردار نبوده است.

این که چرا تئاتر از ابتدای تولّد در ایران نتوانسته است آن‌چنان که باید و شاید با مردم رابطه برقرار کند، معلول عوامل مختلفی است که بحثی مبسوط و جداگانه می طلبد. امید که توفیق طرح این بحث در شماره‌های آتی مجله نصیب گردد. امّا آنچه در اینجا مورد تأمّل است، یکی از عوامل مشترک قبل و بعد از انقلاب در مرگ این رابطه است وآن عدم تجانس متون نمایشی با فرهنگ مردم است.

به جرأت می‌توان گفت که اغلب نمایشهایی که قبل و بعد از انقلاب به روی صحنه رفته‌اند، یا فضاها وحرفهای غرب و شرق را طرح کرده‌اند، یا دردها ومسائل مشتی روشنفکر مردم گریز را. این حرف، فی نفسه دالّ بر مخالفت با تبادل فرهنگی واجرای متون خارجی نیست، بلکه محکومیت عجز و شیفتگی در مقابل فرهنگ بیگانه وتأمّل بر یکی از مهمترین عوامل بیگانگی تئاتر با مردم است.

اگر فرهنگ تئاتر رفتن و نمایش دیدن در میان مردم پدید آمده باشد ومردم با تئاتر ارتباط لازم و کافی برقرار کرده باشند، نمایشهای خارجی می‌توانند گام مثبتی در جهت گسترش دیدگاههای فرهنگی وحتّی دست‌یابی به شیوه‌های نوین اجرا در جهان تلقّی شوند.

طی این مقدّمات، می‌توان دریافت که یکی از مهمترین علل رکود تئاتر ما، کمبود متون نمایشی و تئاترهای برخاسته از فرهنگ اصیل ملّت ماست و در این رهگذر می‌توان به ارزش عمیق و بنیادین تئاترهای شهرستان و ظهور و تبلورشان در جشنواره‌ها پی برد.

نگاهی گذرا به سیر جشنواره‌های تئاتر در چند سال اخیر، رشدی تحسین برانگیز را از لحاظ کمّی و کیفی نشان می دهد و این البتّه در حالی است که فاصله ما با تئاتر ایده‌آل و منطبق بر شئون اسلام و انقلاب، فاصلهٔ کمی نیست.

در جشنوارهٔ سال گذشته (سال ٦٦) تئاترها عمدتاً از سطحی متوسّط برخوردار بودند و نمایش «آب، باد، خاک» توانست با استمداد از فرهنگ بومی و مراسم آیینی وجلوه‌های ویژه نمایشی، درخشندگی خاصّی پیدا کند. در جشنوارهٔ سال ٦٧ مجموعاً حدود ٢٠٠ نمایش از سراسر ایران شرکت کردند که ١٧ نمایش در مسابقه، ١٣ نمایش در بخش جنبی و ١٢ نمایش در بخش کودکان حضور داشتند.

همزمان با تهران، چهار استان دیگر نیز پذیرای تئاترهای جشنواره بودند که به عنوان گام مثبتی در جهت اشاعه و گسترش تئاتر مورد استقبال قرار گرفتند.

هیأت داوران جشنواره به دلیل اهمّیت بنیادین متون نمایشی و دردسترس نبودن تعدادی از نمایشنامه‌ها، اظهار نظرنهایی در این مورد را موکول به جشنواره‌ای مستقل کردند امّا در زمینه کارگردانی، نمایشهای «قوهای وحشی»، «عصر چهارشنبه»، «پرده جدید» و «آرمون» را مورد تأکید قرار دادند.

آنچه در جشنواره سراسری تئاتر فجر به طور اجمال می‌تواند مورد تأمّل قرار بگیرد، عبارت است از:

١ ــ در زمینهٔ محتوا ما هنوز در ابتدای راهیم: زمینه‌های بکر، حرفهای نگفته و ضرورتهای توجّه نشده بسیار مانده است. این زمینه‌ها تنها با دستهای متعهّد هنرمندان خوب و پرتلاش گوشه وکنار این مرزو بوم می‌تواند کشف و پرورده شود.

٢ ــ دست یابی به تکنیک برتر وقوی‌تر یک ضرورت است. در طول جشنواره، همگی شاهد بودیم تئاترهای بسیاری را که حرف بسیار برای گفتن داشتند امّا زبان تئاتریشان الکن بود. تردید نباید کرد محتوای سنگین بر تکنیک ضعیف استوار نمی‌شود و شالودهٔ کار درهم می ریزد.

٣ ــ آنچه در جشنواره به عنوان برترها بهترین طرح می‌گردد، در جهت گیری تئاتر سال بعد در سراسر ایران بسیار تعیین کننده است و این، نقش جشنواره و داوریهای آن را حسّاس‌تر می‌کند.

در جشنواره سال ٦٦ نمایش «آب، باد، خاک» به عنوان بهترین نمایش برگزیده شد. گذشته از برخورد خوبی که این نمایش با مسألهٔ جنگی تحمیلی کرده بود، چند برجستگی در آن به چشم می خورد که مورد توجّه داوران و هنرمندان قرار گرفت. از جمله: فرمهای خوب اجرایی، حرکتهای سنّتی و سازگار تئاتری و موسیقی خوب و زندهٔ محلّی که بر دل متن می‌نشست و...

مورد توجّه قرار گرفتنِ مواردی چنین توسّط داوران سبب شد که نمایشهای امسال اغلب تلاشی شایسته در جهت نیل به این برجستگیها از خودنشان دهند.

این تلاشهای صادقانه نشان می دهد که چقدر جشنواره و داوریهای آن می‌تواند در جهت نیل به تئاتر معهود و مطلوب تعیین کننده باشد.

٤ ــ ... ونکتهٔ آخر این که قلّه‌های معهود تئاتر این مرز و بوم بی تردید توسّط پاهای پرتوان هنرمندان شهرستانی فتح خواهد شد. اگر مرکز هنرهای نمایشی به جای سرمایه گذاری برای تئاترهای حرفه‌ای وبعضاً غیرمتعهد ومنحرف، تمام تلاش وتوان وحمایتهای مادی ومعنوی خود را در جهت تقویت هنرمندان شهرستانی، بسیج کند، یقیناً نیل به تئاتر متناسب با اسلام و انقلاب سریعتر و آسانتر محقّق خواهد شد.

**مهدیار** ●

# ... و جشنوارهٔ هفتم

محمد مهدی هادی

# سینما

**● زمان آن رسیده است که ادبیات، هنر و سینمای کودک و نوجوان از سوی آنان که نسبت به جامعه اسلامی ایران و آیندهٔ آن احساس تعهّد می‌کنند، جدّی‌تر گرفته شود.**

**● اغلب فیلمسازان ما گویی در خلأ زندگی می‌کنند و در کشاکش مسائل و رویدادهای جاری مملکت هیچ حضوری، حتّی به عنوان تماشاگر، ندارند.**

■ هفتمین جشنواره فیلم فجر همزمان با دهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی در سطحی گسترده و متنوّع برگزار گردید. این واقعهٔ سینمایی را از دو جنبه می‌توان مورد بررسی و ارزیابی قرار داد. یکی به صورت مجرّد و در چهارچوب رویدادی صرفاً سینمایی؛ و دیگر به عنوان یک جریان و فعالیت فرهنگی، از نقطه نظر همسویی آن با اهداف و آرمانهای نظام جمهوری اسلامی ایران.

در نگاه اوّل، گستردگی و تنوّع جشنوارهٔ هفتم در مقایسه با سالهای گذشته و حتّی در مقایسه با بسیاری از جشنواره‌های مشابه در کشورهای دیگر چشمگیر و قابل توجّه بود. نمایش ۲۷۶ فیلم ایرانی و خارجی در ۱۵ بخش جداگانه، اختصاص ۱۵ سینما به برنامه‌های جشنواره با ۸۹٤ سئانس نمایش فیلم، و وجود بخش مسابقهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان گویای این تنوّع و گستردگی است.

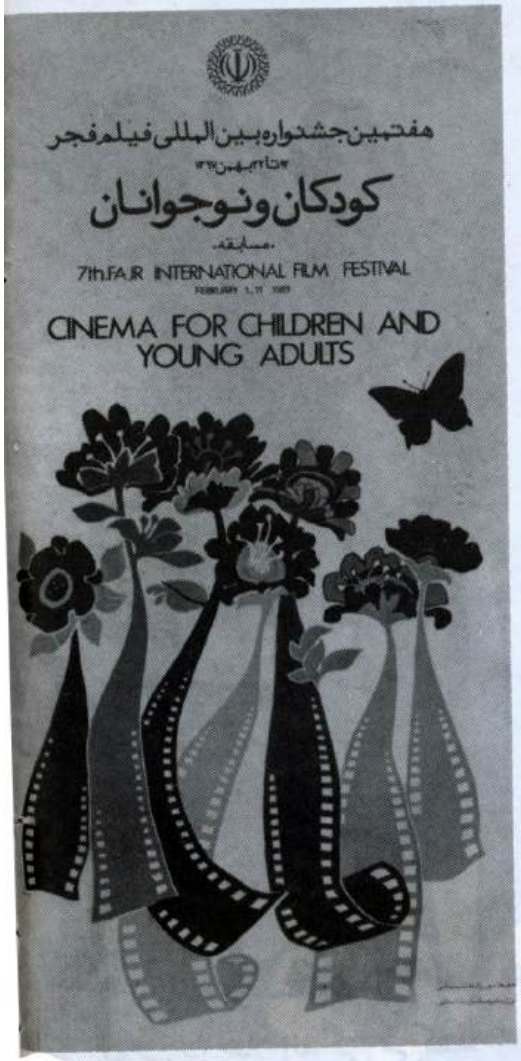
به‌علاوه، کارنامهٔ سینمای ایران در طیّ یک سال با ۸۷ فیلم جدید (۵۳ فیلم بلند و ۳۵ فیلم کوتاه) بیان کنندهٔ کمّیت خوب فعالیتهای سینمایی در کشور است، که اگر وجود ۲۲ فیلم بلند از کارگردانانی که اوّلین کارشان را به جشنواره ارائه نمودند و در طول یک سال اخیر به جرگهٔ سینماگران حرفه‌ای کشور پیوسته‌اند، را در نظر آوریم، و استقبال نسبتاً گستردهٔ علاقمندان فیلم و سینما از برنامه‌های جشنواره را، که از میان آنها حداقل ٤۰۷,٦۰۵ تن موفّق به تماشای فیلم شدند، نیز مورد توجّه قرار دهیم، اهمّیت و جایگاه فیلم و سینما در نظام فرهنگی کشور بیش از پیش نمایان می‌گردد.

همین اهمیّت و جایگاه ویژه است که بررسی و ارزیابی جشنوارهٔ هفتم را در نگاه دوّم ضروری می‌سازد. آنچه مسلّم است هر جشنوارهٔ فیلمی، در هر کجای دنیا که برگزار گردد، هدف و سیاست اعلام شده یا اعلام نشده‌ای را دنبال می‌کند و به طرح و تقویت نوعی از سینما و فیلم که منظور نظر مسئولان و مدیران آن است اقدام می‌نماید. به‌عبارت دیگر، جشنواره‌ها همیشه مروّج، تأیید کننده و حمایت کنندهٔ طرز تفکّرها و نگرشهای ویژه‌ای از فیلم و سینما هستند، که با توجّه به اهداف و سیاستهای هنری و فرهنگی کشور یا جریان برگزارکننده، از یکدیگر متفاوت و متمایز می‌گردند. آنها در گزینش آثار، نمایش و نقد و بررسیها، ارزیابی و قضاوت و تأیید و تشویق فیلمها سعی در مشخص کردن چهارچوبی برای ارزش گذاری فیلم و سینما از سوی مخاطبین و سینماگران دارند. و به‌همین

دلیل است که تأیید فیلمهای خاصّی از ایران در بعضی جشنواره‌های بین‌المللی نباید برای سیاستگذاران فرهنگی و هنری ما ملاک و معیار ارزش گذاری قرار گیرد.

از طرفی جشنواره فیلم فجر نیز طبعاً لازم است اهداف خاصّ خود را تعیین و آنها را دنبال نماید. این اهداف و روشهای دستیابی بدان، شکل و جهت گیری جشنواره را مشخص می‌سازد. اکنون بر مسئولین امور سینمایی کشور است تا بررسی نمایند: جشنوارهٔ هفتم تا چه حد در اهداف و جهت گیری خود، هم‌سو با شرایط و نیازهای فرهنگی، و آرمانهای جامعهٔ امروز ایران برگزار گردیده است؟ وضعیت فیلمهای تولید شده در طیّ یک سال گذشته تا چه حد بیان کنندهٔ تعلّق و تعهّد سینماگران نسبت به جامعه و مردم کشورشان بوده است؟ فیلمهای ایرانی نمایش داده شده در هفتمین جشنواره تا چه میزان از «هویت» مشخصی برخوردار بوده‌اند؛ یعنی تا چه حد می‌توان آنها را برخاسته از فرهنگ و فکر و ذوق هنرمندانی دانست که در دههٔ ۶۰، در جمهوری اسلامی ایران و در میان این مردم تنفّس و فعالیت می‌کنند؟ قضاوت داوران تا چه حد از معیارها و ملاکهای هنری مورد قبول جامعه امروز کشور، که مهمترین محورهای آن در پیام امام امّت خطاب به هنرمندان مشخص شده، پیروی کرده است؟ گزینش نمایشهای ویژه و بخش مرور آثار فیلمسازان خارجی برچه اساسی صورت گرفته است؟ و جشنواره تا چه حد در این گزینشها، همچون جشنواره‌های دیگر، مروّج و تقویت کننده و تأییدکننده سینمایی مبتنی بر بینش و اهداف خاصّ فرهنگی سینمایی ایران بوده است؟ و...

طرح این سؤالات در اینجا هرگز به مفهوم زیر سؤال بردنِ جشنواره و کم‌بها دادن به تلاش و دلسوزی مسئولان آن نیست. چه‌بسا تمام یا بخشی از این موارد در کلیه یا قسمتهایی از سیاستها و برنامه‌های جشنواره مورد نظر و توجّه بوده‌اند. اکنون در ادامهٔ مطلب و در ارتباط با بخشهای مختلف جشنواره هفتم نکاتی را که بیشتر جلب نظر می‌کند یادآور می‌شویم و تصمیم و قضاوت نهایی را به عهده صاحب‌نظران و دست‌اندرکاران امور سینمایی می‌سپاریم و امیدواریم در جشنواره‌های آتی شاهد رشد و شکوفایی هرچه بیشتر صنعت و هنر سینمای کشور در راستای اهداف فرهنگی نظام اسلامی باشیم.




## الف ــ بخش مسابقه بین‌المللی سینمای کودکان و نوجوانان:

این بخش با ۵۲ فیلم بلند و کوتاه ایرانی و خارجی برای اوّلین بار به صورت مستقل و در سطح بین‌المللی برگزار گردید. برای ارزیابی آثار ارائه شده و قضاوت در خصوص آنها از چهار داور خارجی و یک داور ایرانی دعوت به‌عمل آمده بود. علیرغم گستردگی و اهمیّتش نزد برگزارکنندگان و در مقایسه با بخش مسابقه سینمای ایران، این بخش از اقبال خوب تماشاگران برخوردار نگردید. سینماهای نمایش‌دهنده در اکثر سئانسها خلوت و کم‌ازدحام و تماشاگران نوعاً از افرادی بودند که به‌نظر نمی‌رسید انگیزه زیادی جهت توجّه خاص به ماهیت و نوع فیلمهای ویژه کودکان و نوجوانان و بررسی و ارزیابی آنها داشته باشند.

فیلمهای خارجی شرکت کننده در این بخش بیشتر از تکنیک و فرم قوی برخوردار بودند تا محتوای متناسب با نیازهای تربیتی و فرهنگی کودکان و نوجوانان، ضمن این که چهارچوب فرهنگی خاصّی که بیان کنندهٔ هویت و اهداف جشنواره فیلم فجر باشد در گزینش فیلمها دیده نمی‌شد. همه نوع فیلم، با هر فرم و محتوا در مسابقه شرکت داده شده بود، بدون اینکه بر دیدگاه مشخصی راجع به سینمای مطلوب کودکان از نظر جمهوری اسلامی تأکید شده باشد. تنها حُسنی که در فیلمهای خارجی این بخش می‌توان سراغ گرفت تنوّع قالبها و فرمها بود که اگر از سوی علاقمندان و دست‌اندرکاران سینمای کودک و نوجوان کشورمان مورد توجّه قرار گیرد و به شرط گزینش محتوا و مضمون مناسب، می‌تواند مفید واقع گردد.

فیلمهای ایرانی این بخش، بجز چند استثناء،

عمدهٔ آنها بیش از این که برای مخاطبان خاصّ خودشان مناسب باشند، موضوع و پرسوناژهای خود را از قشر کودک و نوجوان انتخاب کرده بودند. خوب است مسئولان جشنواره در سالهای بعد به درستی نسبت به تفکیک فیلمهای «درباره کودکان» از فیلمهای «برای کودکان» اقدام نمایند. در این رابطه این تصوّر غلط غالباً وجود دارد که مثلاً هر فیلم نقاشی متحرّک یا عروسکی را، حتّی درباره موضوعات پیچیده علمی، هنری یا سیاسی، ویژه کودکان می‌دانند.

بررسی کلّی فیلمهای بخش مسابقه کودکان و نوجوانان فقر شدید آگاهی فیلمسازان از روحیات، نیازها، علایق و وضعیت فکری و احساسی این قشر را نمایان می‌سازد. با توجّه به شرایط سنّی و جمعیتی کشور، زمان آن رسیده است تا موضوع ادبیات، هنر و بالطّبع سینمای کودک و نوجوان از سوی آنان که نسبت به جامعه اسلامی ایران و آینده آن احساس تعهّد می‌کنند جدّی‌تر گرفته شود و از ساده‌اندیشی و سطحی‌نگری در این خصوص پرهیز گردد. برگزاری جشنواره سینمای کودک و نوجوان و تقویت و حمایت و ارزش گذاری فیلمها آن زمان می‌تواند مفید و مؤثّر باشد که براساس دیدگاه و نظریه‌های صحیح، مطالعات و پژوهشهایی در خصوص دنیای کودک و نوجوان و نیازهای تربیتی و فرهنگی آنان با توجّه به اهداف و ارزشهای انقلاب اسلامی انجام و تدوین گردد و هدایت و ارزش گذاری فیلمها براساس معیارها و ضوابط بدست آمده صورت پذیرد. بدون در نظر گرفتن ملاحظات فوق، گزینش بهترینهای این بخش توسّط هیئت داوران جشنواره قابل قبول به نظر نمی‌رسد. فیلمهای «ماهی»، «گال» و فیلم خارجی «رابینسون کروزو» فیلمهای خوبی بودند، ولی هرسه این فیلمها یکُ اشکال اساسی و اصولی داشتند و آن این که ربطی به سینمای ویژه کودکان و نوجوانان نداشتند. منتخب انجمن به اصطلاح منقدان و نویسندگان سینمایی ایران تحت عنوان بهترین فیلم این بخش تنها حدیث نفس فیلمسازان است.

«باشو، غریبه کوچک» دارای دو نکته برجسته است. اوّل این که ربطی به کودکان و نوجوانان ندارد، و دوّم این که سازنده‌اش با ساختن این فیلم نشان داده است که علی رغم دستمایه قرار دادن فضاها و چهره‌های بومی، هیچ تعلّقی به این مملکت و هیچ تعهّدی نسبت به مردم کشوری که در آن زندگی می‌کند در خود احساس نمی‌نماید.

## ب ــ بخش مسابقه سینمای ایران

از ۲۳ فیلم پذیرفته شده در بخش مسابقهٔ جشنواره حداقل ده فیلم کیفیت فرهنگی، هنری و تکنیکی لازم را برای شرکت در این بخش نداشته‌اند و پذیرفته شدن آنها بیانگر توقع کم جشنواره از فیلمسازان وطنی است. اگر اوضاع برهمین روال باشد، فیلمسازان با تلاشی اندک می‌توانند مطمئن باشند که در بخش مسابقه سالهای بعد حضور خواهند داشت. این در حالی است که در یک جشنواره معتبر پذیرفته شدن، آن هم در بخش مسابقه، امتیاز بزرگی به حساب می‌آید که کسب آن محتاج تلاشی وسیع و عمیق از سوی فیلمساز، و وجود چند جنبهٔ ویژه و برجسته هنری، فرهنگی یا تکنیکی در فیلم است. پایین بودن سطح تکنیکی و محتوایی فیلمهای بخش مسابقه بیش از هر چیز به اعتبار و ارزش جشنواره لطمه می‌زند و بدین لحاظ پیشنهاد می‌گردد مسئولان در سالهای آتی به جای تعیین حداقل و حداکثر برای تعداد فیلمهای این بخش، ضوابط و ملاکهای قابل قبولی را تعیین نمایند تا براساس آنها هر تعداد فیلم پذیرفته شد در مسابقه شرکت نماید. در این صورت راه یافتن به بخش مسابقه امتیاز و عنوانی خواهد شد که خود بیانگر ارزش فرهنگی و هنری فیلمها و تلاش و آگاهی فیلمسازان خواهد بود. همچنین لازم به نظر می‌رسد که جشنواره در چهارچوب اهداف و سیاستهای خود ملاکهای فرهنگی و هنری مورد ارزش گذاری را مشروحاً اعلام نماید، تا از این طریق خط و هویت فرهنگی جشنواره مشخص‌تر گردد و هنرمندانی که خارج از چهارچوب اعلام شده فعالیت کرده‌اند از قبل بدانند که کارشان هم‌سو با اهداف جشنواره نیست.

در جشنواره امسال برگزارکنندگان نشان دادند که حسّاسیتی در گزینش فیلمهای بخش مسابقه از لحاظ نزدیکی محتوای فیلمها با مسائل مورد نظر و توجّه جامعه و نظام اسلامی نداشته‌اند و در انتخاب خود صرفاً معیارهای سینمایی را در نظر گرفته‌اند. صرف نظر از درست یا غلط بودن این نوع موضع گیری، نکتهٔ امیدوارکننده این است که حتّی با وجود اصل بودن معیارهای صِرفِ سینمایی در گزینش آثار، تعداد قابل توجّهی از فیلمهای فیلمسازان مسلمان و متعهد به بخش مسابقه راه یافتند. رشد و بالندگی هنرمندان متعهّد و مسلمان در کنار فیلمسازانی که پیوند چندان عمیقی با مردم و جامعه خود نداشتند و ندارند در جشنواره امسال چشمگیر بود. این موضوع حتّی تا بالاترین سطح رقابتهای تکنیکی، بیانی و محتوایی پیش رفت و نشان داد که چنانچه جوانان پرشور و انقلابی فرصت و زمینه بروز استعداد خود را پیدا نمایند براستی کشور را از وجود روشنفکرنمایان بی درد و سینماگرانی که هیچ پیوندی با آلام، آرمانها و زیباییهای جامعهٔ خود ندارند بی نیاز خواهند ساخت.

فیلم «دیده‌بان»، ساختهٔ هنرمند جوان و متعهّد، «ابراهیم حاتمی کیا» بحق هم از جنبه تکنیکی و هم به لحاظ هنری و فرهنگی با آثار فیلمسازان صاحب نام وقدیمی رقابت می‌کرد وفیلمهای «محسن مخملباف» که متعلق به جامعه اسلامی است ازسوی دوست ودشمن مورد تحسین واقع گردید. امیدواریم این هنرمندان عزیزدرجریان فراگیری وبکارگیری فنون تکنیکی سینما وتوجّه به جنبه‌های زیبایی شناختی فیلم هرگز از رسالت فرهنگی خود نسبت به مردم و انقلاب اسلامی غافل نگردند و بخصوص در مقابل وسوسه‌های درون و برون که ممکن است باعث جدایی آنان از فرهنگ و آرمانهای دین و ملّتشان گردد مستقیم و مقاوم باشند.

## ج ــ بخش مسابقه فیلمهای کوتاه و میان مدّت:

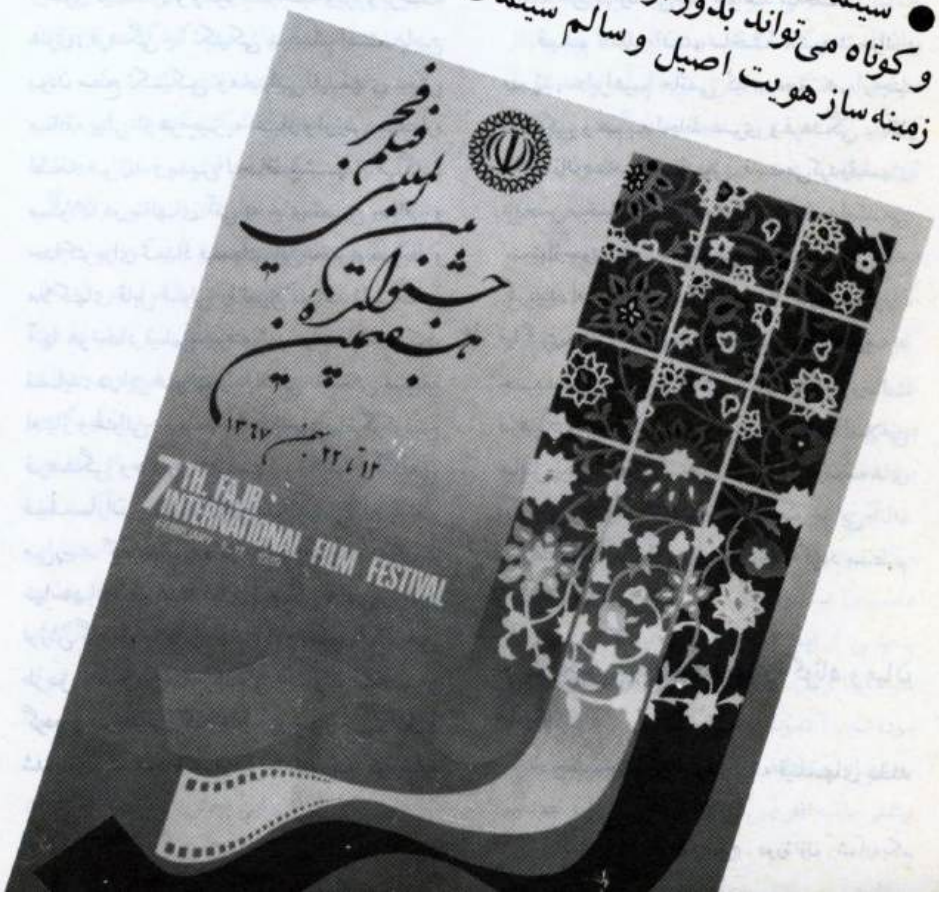
حجم بخشهای مربوط به فیلمهای بلند

سینمایی در جشنواره هفتم و جاذبیت و جنجالهای حول و حوش آن، آن‌چنان زیاد و عظیم بود که مانع توجّه کافی و ارزش گذاری درخور نسبت به فیلمهای مستند و داستانی کوتاه گردید. متأسّفانه به علّت عدم شناخت و توجّه کافی از ماهیت و جایگاه این سینما در کشور، هم از سوی مسئولان و مراکز و سازمانهای ذیربط و هم از سوی فیلمسازان، عقب‌ماندگی و فقر ملال‌آوری در بخش فیلمهای کوتاه و میان مدّت ملموس و هویدا بود. این در حالی است که سینمای مستند و کوتاه می‌تواند به دور از جنجالها و جذابیتهای گیشه‌ای و تجاری زمینه‌ساز عمق و هویت اصیل و سالم سینمای کشور باشد. همچنین پرداختن به تولید فیلم مستند و داستانی کوتاه بهترین فرصت برای فیلمسازان جوان است تا از آن طریق، روشها و فنون انتقال پیام از طریق بیان سینمایی را به مناسب‌ترین وجه فراگیرند و استعداد و خلاقیت خود را در این زمینه رشد و پرورش دهند. جشنواره فیلم نشان داد که به دلیل کم‌بها دادن و بی توجّهی سینماگران و مسئولان مربوطه و عدم تبیین ارزش و جایگاه واقعی سینمای مستند و کوتاه، این سینما منزوی، بی تحرّک و کم‌مایه مانده است. شاید بررسی پیشنهاد برگزاری جشنواره‌ای مستقل از جشنواره فجر در خصوص سینمای کوتاه و مستند در کشور به جهت جلب نظر فیلمسازان جوان به ارزش و اعتبار آن از سوی مسئولان و متولّیان امر خالی از فایده نباشد.

در شرایط حاضر اگر از مجموع فیلمهای کوتاه و میان مدت تولید شده طی یک سال گذشته همین ۲۱ فیلم را شایسته شرکت در مسابقه بدانیم، یعنی که این ۲۱ فیلم بهترین فیلمهای کوتاه و مستند ما در سال گذشته بوده‌اند، وضعیت این سینما را باید مأیوس کننده و در حال موت بدانیم.

**● برگزارکنندگان جشنوارهٔ هفتم نشان دادند که حساسیتی در گزینش فیلمهای بخش مسابقه، از لحاظ نزدیکی محتوای فیلمها با مسائل مورد توجّه جامعه و نظام اسلامی نداشته‌اند.**

**● سینمای مستند و کوتاه می‌تواند بدور از جنجالها و جذابیتهای گیشه‌ای و تجاری زمینه‌ساز هویت اصیل و سالم سینمای کشور باشد.**




## ه ــ بخش مرور یک سال سینمای ایران:

مجموع فیلمهای سینمایی ساخته شده از فجر ٦٦ تا فجر ٦٧ در این بخش به نمایش درآمد که خود بیان‌کننده کمّ و کیف فعالیتهای سینمایی کشور و آیینهٔ تمام‌نمای سینمای ایران است (البتّه تعداد انگشت‌شماری از فیلمهای تولید شده در سالهای قبل که به دلایلی فرصت اکران نداشته‌اند نیز در بخش مرور امسال به نمایش در آمدند که به مفهوم رفع موانع اکران آنها در سال ٦٧ می باشد). مرور یک سال سینمای ایران واقعیات تلخ و شیرینی را آشکار می‌سازد که به مهمترین آنها ذیلاً به‌طور گذرا اشاره می‌کنیم:

۱ ــ در مقایسه با بسیاری از کشورهای جهان، حجم فعالیتهای مربوط به فیلم و سینما در کشور ما کم نیست و تولید سالانه با حجم سالنهای نمایش و میزان تماشاگران تقریباً برابری می‌کند. این مسأله لزوم جایگزینی گسترش کیفی به جای گسترش کمّی را یادآور می‌شود، ضمن این که بالا بردن بیشتر سطح تولید ضرورتاً باید به موازات جلب تماشاگران بیشتر، تأسیس و تجهیز سالنهای نمایش و پیش‌بینی ملزومات و

وسایل فنی مورد نیاز صنعت سینما صورت پذیرد.

۲ ــ کیفیت تکنیکی و هنری فیلمهای ایرانی هرچند دارای ضعفهایی است لیکن در مجموع از رشد خوبی برخوردار است. دوری جستن از ابتذال و جذابیتهای کاذب، قائل شدن رسالت فرهنگی برای سینما و توجّه جدّی به جنبه های زیبایی شناسانه متناسب با محتوای فیلم از سوی سینماگران نیز اگر با این رشد نسبی تکنیک همراه گردد ارتقاء سطح هنری سینمای کشور به صورت مطلوبتری صورت خواهد گرفت.

۳ ــ علی رغم گذشت ده سال از پیروزی انقلاب اسلامی و با وجود تحوّلات شگرف و گوناگون در تمامی ابعاد در جامعه و پیامدهای منطقه ای و جهانی انقلاب، و با توجّه به رویدادها و مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی روز کشور، و خلق حماسه ها، زیباییها و شگفتیهای بسیار از سوی اقشار مختلف مردم در کوران انقلاب و پس از آن، متأسّفانه پیوند سینما با واقعیات و نیازها و شرایط امروز کشور بسیار سست و ضعیف است. بررسی فیلمهای ارائه شده به هفتمین جشنواره نشان می‌دهد که بجز چند استثناء، فیلمسازان ما گویی عمدتاً در خلأ زندگی می‌کنند و در کشاکش مسائل و رویدادهای جاری مملکت هیچ حضوری، حتّی به عنوان تماشاگر، ندارند. جالب توجّه است که بعضی از کارگردانان و فیلمسازان در شرح جریان کار سینمایی خود که در مجلات به چاپ می‌رسد، به مسأله موشک باران و بمبارانهای هوایی شهرها به عنوان معضل و مشکل کارشان اشاره دارند، لیکن در همان حال مضمون کار و اثرشان مربوط به تراوشات ذهنی دور از واقعیت یا سوژه های بی خاصیت تکراری و مانند اینهاست. این گروه از فیلمسازان مصلحت امروز خویش را در فراموش کردن فرهنگ و اجتماع و مسایل میهنشان دانسته اند و با همه ادّعاها و خود بزرگ بینی ها و لاف زدنها، وقتی کارشان را بررسی کنی می بینی که هیچ نشانی از تعلّق به مردم و جامعه در آنها نیست و در بسیاری موارد تنها به کپی مضمونها، صحنه آرایی ها و صحنه سازی های فیلمهای ویدیویی خارجی پرداخته اند.

۴ ــ توجّه لازم و اساسی نسبت به عنصر «هویت» در فیلمهای ایرانی، حتّی فیلمهایی که به نحوی سعی نموده اند از نظر مضمون و محتوا به واقعیات اجتماعی، تاریخی و سیاسی ایران نزدیک شوند اِعمال نگردیده است. بسیاری از صحنه آرایی ها، دکورها، شخصیت پردازی ها و گفت و شنودها، تقلید و کلیشهٔ آگاهانه یا ناآگاهانه از فرهنگ غرب است، ضمن این که بعضی از فیلمسازان به نحو ارزشمندی در کارشان به این موضوع دقّت نظر نشان داده اند و تا حدود زیادی موفّق نیز بوده اند.

به طور کلّی با مروریک سال سینمای ایران در جشنوارهٔ هفتم این فرصت فراهم شد که نگاهی همه جانبه و یکپارچه به وضعیت سینمای کشور و نقاط ضعف و قوّت کار فیلمسازان کشورمان داشته باشیم. هرچند با این نگاه کلّی به سختی می‌توان طبقه بندی و سطح بندی جامعی از فیلمها ارائه داد، لیکن به برخی جنبه های منفی و مثبت آثار به شرح زیر می پردازیم:

۱ ــ بازگشت به کلیشه های کهنه و تکراری در پرداخت داستان فیلم: «آخرین لحظه» ساختهٔ «فرخ انصاری»؛ «پنجره» ساختهٔ «امیر توسّل»؛ «دلار» از «ناصر مهدی پور»؛ «شب حادثه» از «سیروس الوند»؛ «صخرهٔ همیشه سبز» از «عباس ناصری»؛ «طوبی» از «خسرو ملکان»؛ «ارثیه» کار «کاظم بلوچی» و...

۲ ــ فرم گرایی افراطی بخصوص به تقلید از سبکهای سینمایی فیلمسازان خارجی: «نارونی» ساختهٔ «سعید ابراهیمی فر»؛ تا حدودی «برهوت» ساختهٔ «علی طالبی»؛ «آب، باد، خاک» از «امیر نادری»؛ «بای سیکل ران» و «عروسی خوبان» از «محسن مخملباف» و...

۳ ــ نزدیکی به جریانات فرهنگی جامعه و کشور بدون توجّه کافی به جنبه های زیبایی شناختی و فنّی: «عبور» از «کمال تبریزی»؛ «انسان و اسلحه» کار «مجتبی راعی»؛ «سلام سرزمین من» از «اکبر خامین»؛ «روزنه» ساختهٔ «جمال شورجه» و...

۴ ــ تقلید از مضمون و فرم فیلمهای خارجی ساخته شده توسّط فیلمسازان دیگر کشورها و بخصوص تقلید از نماها، تیپها و تجارب زیبایی شناختی دیگران بدون در نظر گرفتن جریانات فرهنگی کشور: «سرب» ساختهٔ «مسعود کیمیایی»؛ «دوران سربی» از «خسرو معصومی»؛ «کشتی آنجلیکا» از «محمّد بزرگ‌نیا»؛ «باشو، غریبه کوچک» از «بهرام بیضایی» و «شاخه های بید» ساختهٔ «امرالله احمدجو».

۵ ــ تقلید از فرم و مضمون فیلمهای خارجی با در نظر گرفتن جریانات فرهنگی جامعه: «عروسی خوبان» از «محسن مخملباف»؛ «زرد قناری» از «رخشان بنی اعتماد»؛ «هی جو» ساختهٔ «منوچهر عسکری‌نسب»؛ «سفر عشق» از «ابوالحسن داوودی» و...

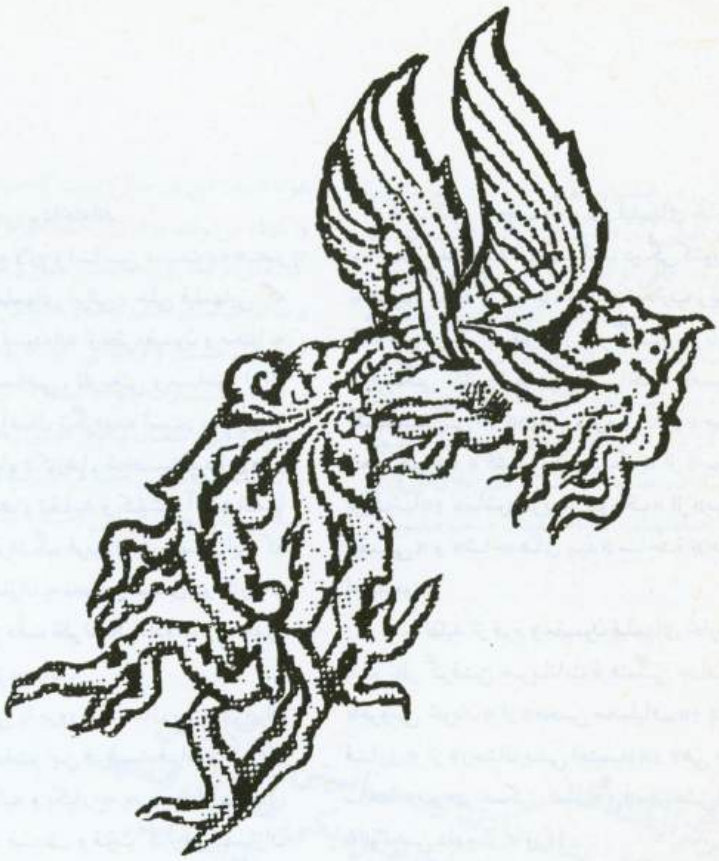
۶ ــ نزدیکی به جریانات فرهنگی با رعایت نسبی نکات تکنیکی و فنی بدون توفیق در تجربیات زیبایی شناختی متناسب با پیام فیلم: «افق» از «رسول ملاقلی پور»؛ «ستاره و الماس» از «سیامک شایفی»؛ «تفنگهای سحرگاه» از «بهروز افخمی» و...

۷ ــ بازگشت به ارزشها و جاذبه های سینمای گذشته با رعایت موانع فرهنگی پیش آمده پس از انقلاب اسلامی: «جعفرخان از فرنگ برگشته» کار گروهی؛ «جمیل» از «احمد بخشی» و...

۸ ــ توفیق نسبی در بکارگیری فنون و تکنیک، استفاده از تجربیات زیبایی شناختی متناسب با پیام فیلم و نزدیکی به جریانات فرهنگی کشور: «دیده‌بان» ساخته «ابراهیم حاتمی کیا»؛ «در مسیر تندباد» ساختهٔ «جعفری جوزانی».

●

با توجّه به طولانی شدن مطلب و تعدّد بخشهای دیگر جشنوارهٔ فیلم، طرح آنها را به فرصت دیگری موکول می‌کنیم و چنانچه این فرصت پیش آمد، نکاتی را نیز در خصوص کیفیت قضاوت هیئت داوران اختتامیه جشنواره و غیره یادآور خواهیم شد.

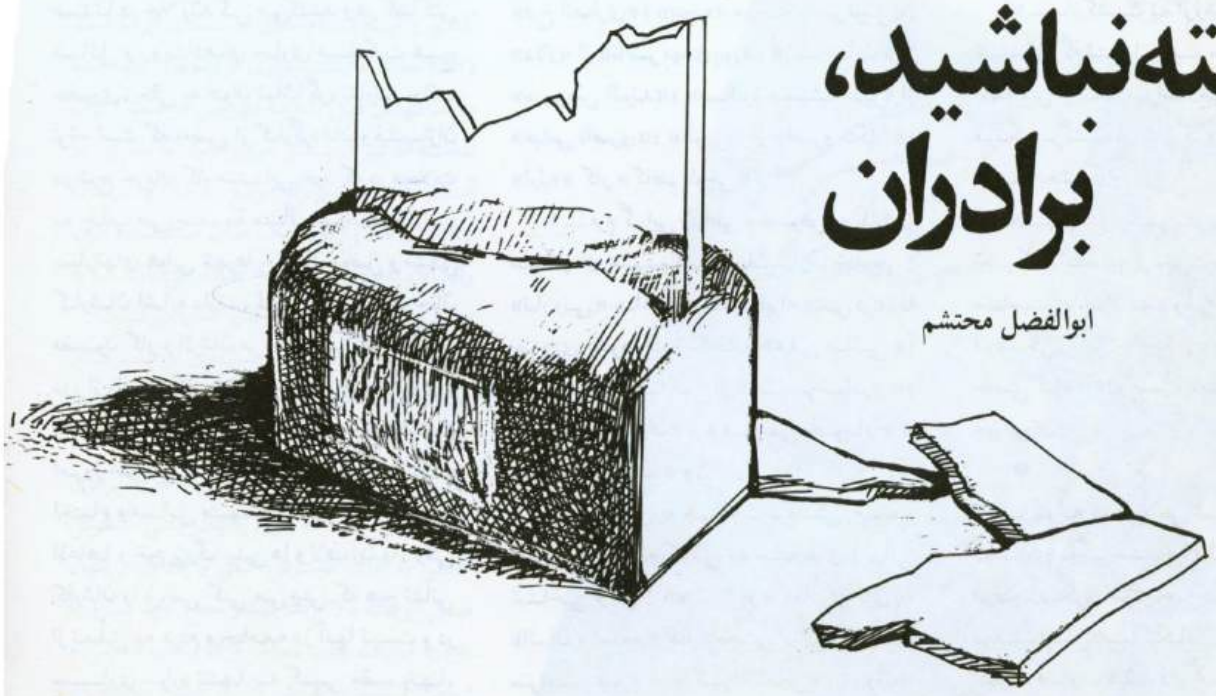


■ دوستی که خود از دست‌اندرکاران جشنوارهٔ فجر بود می‌گفت: «داوری جشنوارهٔ فجر، به شدّت متأثر از فستیوالهای خارجی است و مکیال قضاوت، معیارهایی است از همان دست... ناگهان در وسط کار خبر می‌آورند که فلان فیلم در فلان جشنواره پذیرفته شده است و همین خبر کافی است تا آن فیلم کذایی از زباله‌دانی خارج شود و جایزه بگیرد.»

... امّا حقیقت این است که کسب توفیق در جشنواره‌های خارج از کشور، ارزشی را اثبات نمی‌کند و اگر داوری فیلمها در جشنواره فجر نیز بخواهد همین‌سان باشد که امسال بود، باید گفت که: «کسب توفیق در جشنواره فجر نیز ارزشی را اثبات نمی‌کند.» آنها به تکنیک محض جایزه نمی‌دهند و راهشان نیز با ما متفاوت است. تکنیک و محتوا را نیز نمی‌توان از یکدیگر تفکیک کرد و چون این چنین است، پر روشن است که آنها کدامین فیلمها را خواهند پذیرفت.

# خسته نباشید، برادران

ابوالفضل محتشم



کسی مخالف شرکت در جشنواره‌های خارج از کشور نیست، امّا آنچه که اصلاً در شأن ما نیست، شیفتگی و مقهوریت و مرعوبیت در برابر آنهاست.

آیا فیلمهایی که به فستیوالهای خارجی می‌روند نباید بویی از حقیقت انقلاب اسلامی و معتقداتِ ما داشته باشند؟... و تو گویی این بیماری اصلاً همه گیر است، چرا که در زمینهٔ هنرهای تجسّمی نیز، هنوز که هنوز است تابلوهایی برای شرکت در بی ینال های خارجی انتخاب می‌شوند که رنگ و بویی از انقلاب و مردم و جنگ... ندارند که هیچ، بعضاً مخالف با آرمانهای غایی نظام جمهوری اسلامی و انقلاب هستند.

ما باید بنشینیم و یک بار برای همیشه، تکلیف خود را بفهمیم. براستی این همه هیاهو برای چیست؟ هیاهوی بسیار برای هیچ و یا حتّی کمتر از هیچ؟ اگر جشنوارهٔ فجر حقیقتاً می‌خواهد سینمای ایران را در طریق کسب هویت حقیقتی خویش مدد رساند، باید افق حرکت خود را به‌خوبی بازشناسد و گامهای خویش را آن‌چنان تنظیم کند که در نهایت به این آمال و آفاق منتهی شود.

لفظ «برنامه ریزی» هم از آن الفاظ رایجی است که معده ژورنالیسم از آن تغذیه می‌کند، امّا به هر تقدیر «تعیین مقصد» اوّلین کاری است که باید برای برنامه‌ریزی انجام گردد. ما در جستجوی چه هستیم؟ جلوه‌فروشی و شهرت‌طلبی؟ تکنیک برتر؟ کسب وجههٔ دموکراتیک در نزد غربیها و غربزدگان؟ پرورش سینماگرانی که بتوانند جوایز جشنواره‌های از ما بهتران را درو کنند؟ اعتراف به ده سال اشتباه!؟ از بین بردن و انکار همهٔ دست‌آوردهای گرانقدر هشت سال دفاع مقدّس؟... و یا همراهی و همزبانی با امّتی که عَلَمدار مبارزه برای احیای اسلام در سراسر جهان هستند؟ کدام یک؟ آیا حقیقتاً انصاف است که ما به حرکتهایی که در تمام طول این ده سال انقلاب و هشت سال جنگ، آن همه از انقلاب و مبارزه و ارزشها و معیارهای آن دور بوده‌اند و همراهی و همزبانی نکرده‌اند که هیچ، از پشت خنجر هم زده‌اند، این همه بها بدهیم؟ تحسین و تشویق چند نفر انتلکتوئل غفلت‌زده گمراه وامانده، چه دردی را دوا می‌کند؟ اگر ما دریافته‌ایم و هنوز هم براین اعتقاد هستیم که با شریک شدن در صیروت تاریخی غرب، نمی‌توان به معارج بلند کمال الهی دست یافت، پس چرا تلاش نمی‌کنیم که سینمای ایران را به همان طریق عزّتی بکشانیم که امّت مسلمان ایران در آن گام نهاده‌اند؟ از چه می‌ترسیم؟ از سرزنش همان کسانی که فتوای تاریخی حضرت امام امّت را درباره «سلمان رشدی» ملعون، منافی با آزادیهای دموکراتیک می‌دانند؟ سرزنش و یا تحسین آنان ما را به چه کار می‌آید؟

مُراد ما سلب آزادی از افراد و احزاب نیست که هیچ، نظام جمهوری اسلامی ایران را به خاطر این صبر عظیم و جمیل و سعهٔ صدر در برابر افکار مخالف به شدّت تحسین و تقدیس می‌کنیم، امّا از آن سوی مبادا این معلّق‌بازی به آنجا منجر شود که قباحت غربزدگی از چشم ما بیفتد، معیارها وارونه شود و کار به آنجا بکشد که ما بمانیم و احساس ندامتی عمیق از آنچه در این ده سال انجام داده‌ایم.

نه برادران! چیزی عوض نشده است و هنوز هم اُسّ الاساس بنای انقلاب اسلامی بر مبارزه است و هنوز هم ما محتاج هستیم که روح حماسه و ایثار را در میان مردم زنده نگاه داریم، بسیج را تقویت کنیم، اسلحه بسازیم، عاشورا را حفظ کنیم، فرهنگ مصفّای عاشورایی جبهه‌های جنگ را اشاعه دهیم و خود را برای یک نبرد طولانی و همه‌جانبه با شیطان آماده کنیم... و از هیچ ملامتی هم نترسیم. و نه آنکه این اقدامات را به مثابهٔ حاشیه‌ای براصل تلقّی کنیم که اصلاً این مهمترین وظیفه‌ای است که ما برعهده داریم. پایان گرفتن مبارزه، یعنی تمام شدن نبرد میان حق و باطل، و این ممکن نیست مگر آنکه شیطان و اذناب او از میان بروند و یا انقلاب اسلامی، خدای ناکرده از ماهیت حقیقی خویش خارج شود.

حرف ما این نیست که سینمای جنگ باید در دستور کار جشنواره قرار بگیرد، بلکه می‌گوییم که «سینمای مبارزه» باید منظر غایی و مقصود نهایی جشنواره و دست‌اندرکاران محترم امور سینمایی کشور باشد. اگر امّت مسلمان ایران هویت حقیقی خویش را در مبارزه یافته است، سینمای ایران نیز باید هویت مستقل خویش را در «سینمای مبارزه» پیدا کند.

مقصود ما این نیست که جشنواره فجر می بایست جایزه خویش را از سر صدقه! به یک فیلم جنگی می‌داد. خیر. فیلمسازان حزب اللّهی هم مثل بسیجیها رضایت خدا را در نظر دارند و از این بازیچه‌ها مستغنی هستند؛ امّا وقتی همه این حقیقت را می‌دانند که حرکت سینمایی کشور در سالهای آینده، به شدّت متأثّر از داوریهای جشنواره فجر است، آیا نباید توقّع داشت که این داوریها، همسو با صیرورت تاریخی انقلاب اسلامی باشد و مؤیّد این هویت فرهنگی عمیقی که امّت مسلمان ایران یافته‌اند؟

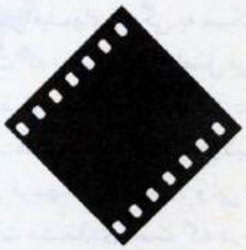
«دیدبان» فیلمی بود با همان صفا و صمیمیت جبهه‌های جنگ و با تکنیکی قابل قبول. آنها که می‌دانند قالب و محتوا را نمی‌توان از یکدیگر تفکیک کرد، خوب می‌دانند که حرفهای تازه، تکنیک و قالبهای تازه می‌خواهد. آنچه که دیدبان در عمل به آن رسیده بود، چیزی نبود که ما باور کنیم بدین زودیها فیلمسازی به آن دست‌یابد... و راستش تا سالها ما اصلاً باور نمی‌کردیم که حقیقت جبهه‌ها را بتوان تصویر کرد. ساختن فیلمهای جنگی به سبک هالیوود امری است که به سهولت حاصل می‌آید، امّا قهرمانان حقیقی جنگ ما، نه قهرمان ــ به‌معنی مصطلح ــ هستند و نه اساساً در تیپ‌بندی روانشناسی غربیها می‌گنجند... و این تنها یکی از مشکلات متعدّدی است که در سرراهِ پا گذاشتن در «عرصه‌های تجربه نشدهٔ سینما» قرار دارد و ما ان‌شاءالله در آینده بیشتر بدان خواهیم پرداخت. «دیدبان» بسیار خوب از عهدهٔ رفع بسیاری از موانع برآمده بود و اگر داوران جشنواره حقیقتاً می‌دانستند که راه مستقیم ما از کجا می‌گذرد، با این بی اعتنایی از کنار «دیدبان» و دیگر فیلمهای خوب جشنواره نمی‌گذشتند.

«عبور»، «انسان و اسلحه» و
... نیز نشان دادند که فیلمسازان حزب‌اللّهی سخت در جستجوی قالبها و تکنیکی هستند که بتواند از عهده قبول و بیان عظمت و زیبایی و عمق و وسعت حرف ما برآید، و این عرصه‌ای است که تاریخ سینما آن را تجربه نکرده است.

●

... و امّا سخنی هم با برادران عزیزی که از عهدهٔ ادای حق برآمده‌اند و برای جنگ فیلم ساخته‌اند؛ جنگی که ما همه دست‌آوردهای گرانقدر را، استقلال و آزادی و حتّی جمهوری اسلامی را، مدیون آن هستیم و خواهیم بود. برادران! ما هم مثل «عموحسن» دستتان را می‌بوسیم. همان «عموحسن» که در تابوتش به هنگام تشییع جز مشتی گوشت و استخوان سوخته چیزی نبود.

برادران عزیز! ما می‌دانیم که مطلوب شما هم، رضایت خداست نه شهرت‌طلبی و جلوه‌فروشی و های‌وهوی و منم‌منم... امّا وظیفهٔ ما هم شکرگزاری است: دستتان درد نکند! خسته نباشید! اجرتان با امام حسین(ع). نهال اسلام همواره در غربت و مظلومیت پا گرفته است. شما هم از این غربت و مظلومیت استقبال کنید و اجازه ندهید که دل و دیدگانتان را چیزی جز رضایت حق پر کند.



# ● واقعیت تصویر سینمایی در آثار «پاراجانف»

■ در یک مصاحبه از «هوارد هاوکز»، کارگردان معروف سینما، سؤال می‌کنند: «به نظر تو کارگردان خوب چه کسی است؟» او در جواب می‌گوید: «کسی که هنگام دیدن فیلم موی دماغتان نشود.»

بی شک این سؤال وجواب کوتاه، گذشته از جنبه طنزآمیز آن، متضمّن نوعی تلقّی مشخص از اهداف وعملکردهای سینماست.

هنگام دیدن فیلمهای «سرگئی پاراجانف» در هفتمین جشنواره فیلم فجر،که به تصویب و ترغیب منتقدین روشنفکر انجام شد و سرانجام هم پشیمانی به بار آورد، به‌طورمداوم ، کارگردان از طریق فرمی که برای ساخت فیلمش به کار گرفته بود، برای تماشاچی مزاحمت ایجاد می‌کرد و این کار تا آنجا پیش می رفت که تماشاچی را عصبانی می کرد و بروز عصبانیت و اعتراض در محافل روشنفکری، بی شک سلب اعتبار و حیثیت را به دنبال دارد.

سینمای «پاراجانف» یعنی تصاویری کاملاً محدود از نمادها و نشانه های مذهبی، اسطوره‌ای و فرهنگ قومی، که تقریباً بدون هیچ گونه ارتباط ارگانیک سینمایی کنار یکدیگر چیده شده‌اند. در واقع در فیلمهای «پاراجانف» جوهر اساسی سینما که ارتباط دراماتیک تصاویر است حذف شده و به جای آن منطق «کولاژ» نقاشی جایگزین شده است. این ویژگی در فیلم «رنگ انار» از همه مشهودتر است. نماهای فیلم، تصاویری (تابلوهایی) زیبابا «کمپوزیسیونهایی» هستند که همهٔ اجزاء و عناصر آنها، از ترکیب رنگ تا تلفیق خطوط، سطح و بُعد، از نقاشی دوره بخصوصی وام گرفته شده‌اند و آن‌چنان در ترکیب این فرمها اغراق شده که «واقعیت تصویر سینمایی» کاملاً از میان رفته است و در نهایت مجموعه‌ای نقاشی سرشار از رمز و راز ومعماهای مذهبی واسطوره‌ای وفولکلوریک جایگزین شده است. جالب اینجاست که درست همان عواملی که باعث می شود فیلمهای «پاراجانف» از جنبه زیبایی شناسی هنر فیلم، ربطی به سینما نداشته باشد (فقدان ارتباط دراماتیک تصاویر، استفاده از منطق زیبایی شناختی رنگ در نقاشی و...)، از سوی منتقدین روشنفکر به عنوان امتیازات سینمای «پاراجانف» تلقّی و معرفی می شود. ظاهراً این بیماری شایعی است (چه در میان منتقدین داخل و چه خارج از کشور) که هرگاه فیلمی در ارتباط اوّلیه وعام با تماشاچی مشکلتر و دیرفهمتر و عجیب وغریب‌تر باشد، ارج وقُرب آن از نظر منتقدین بیشتر خواهد بود. به زعم برخی از همین منتقدین، فیلمهای «پاراجانف» در بعضی موارد حتّی از برقراری ارتباط با مردم گرجستان و تفلیس ـ که آثار او درباره اسطوره های آنان و با نمادها و نشانه های خاصّ آنان ساخته شده ـ عاجز است. بنابر این فیلمهای «پاراجانف» هدف اصلی خود را (اگر هدفی را متصوّر شویم) که برقراری ارتباط با تماشاچی است، فراموش ساخته و از دست می‌نهد.

فیلمهای «پاراجانف» از همان دست فیلمهایی است که در آنها کارگردان به‌طور مداوم تماشاچی را هشدار می دهد که اینجا نماد به کاربرده‌ام، اینجا فکر کن تا مفهوم این نشانه و سمبول را دریابی و... ومنتقد روشنفکر به محض روبرو شدن با نشانه و رمزونمادی، فیلم را ارزشمندتر و خود را متخصّص‌تر می شمارد.

«پاراجانف» با استفاده از شگردها و تکنیکهای نقاشی وآثار و صنایع دستی فیلم ساخته است وکلام آخر این که اگر فیلمهای او را با معیارها و اصول زیبایی شناختی هنر سینما ارزیابی کنیم، فاقد هرگونه ارزشی است والبتّه اگر معیارها و موازین متداول در هنرهای تجسّمی وخصوصاً نقاشی را مدّنظر قرار دهیم، نتیجه قضاوتمان متفاوت خواهد بود. ■

# ○ سینمای کشور ما اگر راهی به‌سوی تعالی باز نکند، وسیله‌ای برای دل مشغولی است

● در مسائلی که
برای مردم جامعه ما خیلی مهم
بوده، سینما اصلاً حضور ندارد، ولی حرفهای بی ضرر و
بی خاصیّت و خالی از تعهد زیاد زده شده است.

■ «مصطفی دالایی»، متولّد ۱۳۳۸ تهران، فارغ‌التحصیل دانشکده صدا و سیما در رشتهٔ فیلمبرداری است. او کار هنری را عملاً پیش از پیروزی انقلاب اسلامی و با گروه تلویزیونی جهاد سازندگی آغاز کرد. محور اصلی کار او از ابتدا تلاش در تهیهٔ فیلمهای مستند بود و حضور او در تهیهٔ مجموعه‌هایی همچون «هفت قصّه از بلوچستان» و «خان گزیده‌ها» نیز در همین مسیر انجام پذیرفت. فتح باب جهاد، او را به جبهه کشاند و بازتاب فعالیتهای او در انتقال فرهنگ جهاد و شهادت، در فیلمبرداری و تولید مستندهای جنگی، خصوصاً مجموعهٔ با ارزش «روایت فتح» قابل جستجوست. در عملیات والفجر هشت، در جریان فیلمبرداری «پاتک روز چهارم» از ناحیهٔ دست و بار دیگر در عملیات «مرصاد» از ناحیهٔ

**هردوپا به شدّت مجروح شد وبا وجود جراحت و خونریزی بسیار، سه شبانه روز آوارگی دربیابانهای منطقه عملیاتی را تحمّل نمود. آنچه می خوانید متن کوتاه شدهٔ گفتگویی است که در دفتر مجله با برادر دالایی صورت گرفت و طی آن سعی شده است نظرات این فیلمساز عزیز ومتعهد در خصوص فیلم و سینما، بخصوص سینمای جنگ انعکاس یابد.**

●

**□ برادر دالایی، ضمن تشکر از شرکت شما در این گفتگو، قبل از هرچیز چند کلمه ای دربارهٔ خودتان بگویید.**

■ بسم اللّه الرّحمن الرّحیم. من قبل از انقلاب دورهٔ هنرستان را در رشته ماشین ابزار به پایان رساندم. در آن دوران، همزمان با درس خواندن و انجام بعضی کارهای فنی، علاقهٔ خاصّی برای تماشا و ثبت تصاویر درخودم احساس می‌کردم. دوربین لوبیتلی داشتم و هنگام رفتن به کوه و گردش در اینجا و آنجا عکاسی می‌کردم. از همان موقع سعی می‌کردم عکسهایی که می‌گیرم با آنچه دیگران به صورت معمول انجام می دهند تفاوتهایی داشته باشد، امّا هرگز تصور اینکه روزی این کاری را که امروز انجام می دهم داشته باشم به ذهنم خطور نمی‌کرد. در سال ۵۷ در دانشگاه علم و صنعت قبول شدم که مصادف شد با روزهای اوجگیری انقلاب و طبیعتاً در سال اوّل واحدهای زیادی را نگذراندم. بعد از انقلاب دوره‌های کوتاهی را در زمینه عکاسی و فیلمبرداری در انجمن اسلامی دانشکده و مرکز آموزش فیلمسازی گذراندم تا این که قضیهٔ انقلاب فرهنگی پیش آمد و دانشکده تعطیل شد. برای گذران زندگی مدّتی به تراشکاری پرداختم تا این که برحسب تصادف متوجّه وجود کلاسهایی در «تل‌فیلم» شدم و به دوستانی که در آنجا جمع آمده بودند پیوستم. این دوره برایم از نظر آشنا شدن با فیلم و فیلمسازی تاحدودی مفید بود. به دنبال وقفه‌ای که مسئلهٔ آموزش در تل‌فیلم با آن مواجه شد، با جهاد آشنا شدم. در آن موقع مسئله‌ای که جهاد و برادرها خیلی نسبت به آن حسّاس بودند مسئلهٔ خوانین بود و ما هم روی این مسئله کار کردیم. درعمل کم کم با مقولهٔ فیلمسازی به شکلی عمیق‌تر آشنا شدم. شرایط کار ما در جهاد به این شکل نبود که یک فیلمبردار وظیفه‌اش فقط فیلمبرداری باشد، بلکه در مرحلهٔ اوّل، فرد می بایست خودش را با موضوع به نحوی تطبیق بدهد، آن را بفهمد و لمس کند و سپس موضوعها را گزینش و ضبط نماید. حاصل کارمان در جهاد گزارشی از «بشاگرد»، «هفت قصّه از بلوچستان» و چند مورد دیگر بود که کار فیلمبرداری ــ کارگردانی را من، و مونتاژ ــ کارگردانی را آقای مرتضی آوینی انجام دادند.

با گشایش مجدّد دانشگاهها، صدا و سیما اعلام کرد که افراد علاقمند به کار فیلم را می پذیرد و اینچنین آرزوی ما تحقّق یافت و من از رشتهٔ مهندسی منتقل شدم به دانشکده صدا و سیما. ولی به دلایل متعدّد نتوانستم زیاد در کلاسهای دانشکده شرکت داشته باشم و بیشتر کار فیلمسازی می‌کردم و عملاً دانشکده در درجهٔ دوّم قرار گرفت. اعتقادم هم براین بود که در دانشکده نمی شود فیلمساز شد و به تجربهٔ عملی خیلی اهمیت می دادم. و درعین حال دانشکده را در رشته فیلمبرداری به اتمام رساندم.

**□ این طور که به نظر می رسد فعالیت مستمر شما درزمینه مستند بوده است. شما کشش خاصّی نسبت به سینمای مستند داشتید یا شرایط چنین ایجاب می‌کرد؟**

■ اولاً محیطی که ما درآن کار می‌کردیم زیاد با کار داستانی مناسبت نداشت. البتّه گاهی وقتها بدمان نمی آمد روی فیلم داستانی کار کنیم. ولی واقعیتش این است که فکر می‌کنم در فضای هنری مملکت ما کار داستانی حضوری متعهدانه ندارد. منظورم این نیست که کار داستانی قابلیت لازم را ندارد، ولی تاکنون تعهد نسبت به اسلام و انقلاب در کارهای داستانی ضعیف بوده است. برعکس، در کارهای مستند این مطلب بیشتر نمود داشته است.

**□ دربارهٔ سینمای مستند جنگ چه نظری دارید؟ این سینما چه نقاط ضعف و قوّتی داشته است؟ «روایت فتح» چطور؟**

■ همهٔ فیلمهای مستند جنگی را با تعمّق کافی ندیده‌ام و نظر دادن کمی برایم مشکل است. امّا درخصوص «روایت فتح»، به نظرم برادرها با دید عمیقی به موضوع پرداخته‌اند. ضعف کلّی اکثر فیلمهای جنگی که در «روایت فتح» نیست، دید ظاهری و حسّی از جنگ است. فیلمساز جنگ وقتی موفّق است که موضوع را با عمق جانش پذیرفته باشد (این را فقط در مورد جنگ تحمیلی عراق علیه ایران می‌گویم). من ادّعا نمی‌کنم که این طور بوده‌ام، ولی بچه های دیگر بوده‌اند. من وقتی کار برادرها را در «روایت فتح» می بینم، احساس می‌کنم مقابل چیزی قرار گرفته‌ام که خیلی خالص است.

**□ ورود خودتان به جبهه ها چگونه بود؟**

■ راستش خدا ما را به این مسیر هدایت کرد. در سال ۵۹ من خیلی اتفاقی به منطقه جنگی رفتم. به این شکل که یکی از اکیپ‌های جهاد در اهواز نگاتیو کم آورده بود و من مأمور شدم که چند حلقه نگاتیو به آنها برسانم. دراهواز به من گفته شد که اکیپ دستیار فیلمبردار ندارد و من هم برای کمک ماندم. برای فیلمبرداری از عملیات «امام مهدی(عج)» به سوسنگرد رفتیم. شب در یکی از خانه های خراب شده خوابیدیم. صدای انفجار خمپاره و توپ در اوّلین شب برایم خیلی نامأنوس بود. صبح هم که عملیات شروع شد همراه بچه ها به داخل کانالهایی که کشیده شده بود رفتیم. از دیدن توپ و تانک و آر پی جی هاج و واج شده بودم و به همین جهت دو اشتباه مرتکب شدم: یکی اینکه نوار صدا را عوضی جاگذاشتم و دیگر اینکه آن‌قدر محو قضایای عملیات شدم که فیلمبردار را گم کردم. این موضوع فیلمبردار را خیلی ناراحت کرد، ولی من شروع به یاد گرفتن چیزهایی کرده بودم که باید یاد می‌گرفتم. فیلم عملیات امام مهدی(عج) که در مجموعهٔ «حقیقت» چندبار از

تلویزیون پخش شد، درهمان زمان فیلمبرداری شد.

چندی بعد برای فیلمبرداری از نصب پلی در منطقه «پاوه» عازم شدم. در منطقه که بودیم عملیات «لااله الاّ الله» شروع شد و درمیان برف و یخبندان شدید، از این عملیات هم فیلم گرفتیم و بعد از آن هم از عملیاتهای دیگر...

**□ ظاهراً شما از قبل از عملیات «مرصاد» هم که آخرین عملیات جنگ هشت ساله بود، در منطقه بودید و ماجراهایی برشما گذشته.**

■ ما برای فیلمبرداری از مقاومت رزمندگان و مردم به جنوب رفته بودیم. تعداد اکیپ‌هایی که از جهاد رفته بودند جنوب، زیاد بود. درآنجا باخبر شدیم که تحرکات دشمن در غرب زیاد شده و من با بچه‌های اکیپم تصمیم گرفتیم برویم منطقهٔ غرب. جلوی ستاد جهاد در حومهٔ «اسلام‌آباد»، اتومبیل ما که علاوه بر اکیپ، تعدادی از عشایر منطقه را هم حمل می‌کرد توسّط منافقین به رگبار بسته شد. من از ناحیهٔ دوپا به شدّت زخمی شدم. اتومبیلمان منهدم شد و چند تن از سرنشینان، منجمله برادر عزیزمان «شریعتی» به شهادت رسیدند. من با وضعیتی وخیم و جراحت و خونریزی شدید، سه شبانه روز در بیابانهای اطراف سرگردان بودم تا این که با سرکوب منافقین، برادران رزمنده مرا پیدا کردند و به بیمارستان بردند. ماجراهایی که طّی این مدّت برمن گذشت بمانَد، ولی این را بگویم که اگر در عمرم چند روزی واقعاً زندگی کرده باشم به نظر خودم همین سه روز بوده است و چند شب دیگر در عملیاتهای قبل. من آن زندگی را دوست دارم که بسیجیها در مناطق عملیاتی داشتند. عشق حقیقی را بسیجیها تجربه کرده‌اند. وقتی ما با بسیجیها می رفتیم در متن قضایا، سعی می‌کردیم چیزهایی را که آنها حسّ می‌کنند ببینیم. زمانی که از همه جا آتش می ریخت، و دست هیچ کس به هیچ جا بند نبود، همهٔ ارتباطها قطع می شد و آدم احساس می‌کرد که به هیچ جای دیگر غیر از خدا وصل نیست؛ در آن لحظات احساس می‌کنم که واقعاً زندگی می‌کردیم.

**□ فکر می‌کنم خوب باشد با توجّه به حضور مستمر بچه‌های «روایت فتح» در جبهه‌ها، راجع به اکیپها، تعداد بچه‌ها و نحوهٔ کارشان توضیح بیشتری بدهید.**

■ گروههایی با افراد ثابت نداشتیم. شکل گیری گروهها بیشتر به حال و هوای بچه‌ها ارتباط داشت. این طور نبود که ما به مأموریت فرستاده شویم. در هر زمان ممکن بود کسی مشکلی داشته باشد و نتواند برود. هرکس حال و هوای شرکت در عملیات را داشت، می رفت. بعضی وقتها یک گروه و در بعضی عملیاتها، پنج یا شش گروه عازم می شدند. هرگروه را حداقل سه و حداکثر شش نفر تشکیل می داد. لازم است تأکید کنم که حالت حاکم بر گروهها «عشق» بود. بسته به لطفی که خدا نسبت به هرکس داشت، فرد احساس تعهدی می‌کرد و بقیه اش را انگار خدا هُل می داد. من با بچه‌هایی کار می‌کردم مثل «شهید رضا مرادی‌نسب» که در عملیات کربلای پنج به شهادت رسید. او فقط یک نمونه است که نام می برم. این بشر که من خیلی با او بودم واقعاً عشق داشت. مثل ما نبود که خدا انگار می زد پسِ کله‌مان تا توفیق همراهی با بسیجیها را داشته باشیم. رضا موقع عملیات که می شد سراز پا نمی شناخت. وقتی من با او بودم، هم ترس داشتم هم شوق. شوق برای این که در مواجهه با حالت او، من هم به دنبالش کشیده می شدم، و ترس هم از این که نکند یک وقت من جا بزنم و جابمانم و او برود. و بالأخره در جزیرهٔ «بوارین» خدا او را انتخاب کرد. در موقعیتی بودیم که بچه‌ها همه در تیررس دشمن بودند. اعضای دیگر اکیپ حتّی یک خراش برنداشتند، درحالی که رضا چهار گلوله مستقیم خورد. در اوایل جنگ، «حاج علی طالبی» هم به همین شکل به شهادت رسید. در کربلای پنج، ظرف یکی دو روز، سه چهار شهید دادیم: شهید «ابوالقاسم بوذری» که بیشتر با برادرمان «قاسم بخشی» کار می‌کرد؛ شهید «حسن هادی» که تیرمستقیم دشمن به سرش اصابت کرد؛ شهید «امیر اسکندریکه‌تاز» که ترکش خمپاره خورد، و در عملیات مرصاد هم شهید «حسین شریعتی» که ماجرای عجیبی داشت. کارمند صدا و سیما بود ولی هروقت می دید بچه‌های ما قصد رفتن به منطقه را دارند، می‌گفت من هم می آیم. در هر عملیات هم یک کاری می‌کرد. در عملیات مرصاد اکیپ ما کامل بود و چون او اصرار می‌کرد بالأخره به عنوان راننده همراه ما شد. آمده بود تا مزد اخلاصش را بگیرد، که گرفت و ما بازهم ماندیم...

**□ نحوهٔ کار شما چگونه بود؟ منظورم این است که قبل از حرکت طرح آماده‌ای داشتید، یا در خلال کار روی طرح فکر می‌کردید و یا این که هرچه پیش می آمد می‌گرفتید و در تهران روی آن کار می‌کردید؟ همین طور استفاده از «نریشن»، ترتیب پلانها و مونتاژ، و خلاصه روال فنی ــ هنری کار چطور پیش می رفت؟**

■ یک روال کار صوری داشتیم، به این شکل که اکیپ، متشکّل از اعضایی که همدیگر را می شناختند و تا حدود زیادی با خصوصیات روحی هم آشنا بودند، با استعداد و امکاناتی که موجود بود حرکت می‌کردند به سوی منطقه عملیات. گاهی طرحی از پیش داشتند و گاهی هم نداشتند. این در رابطه با چیزی که من اگر موفّق به گفتنش شوم خواهم گفت، چندان فرقی نمی‌کرد. مثلاً یک اکیپ می‌گفت طرح ما این است که با فلان گردان که بچه هایش را می شناسیم همراه شویم و سعی کنیم آنچه را که در جریان عملیات برای آن گردان اتفاق می افتد، فیلمبرداری کنیم، از ابتدای تجهیز و آماده‌سازی تا آخر عملیات، حتّی تا بعد، که افراد به پشت جبهه برمی‌گردند. گاهی هم این طور بود که خبردار می شدیم فلان عملیات قرار است شروع شود، یا حتّی شروع شده است. دیگر اگر می خواستیم بنشینیم و برنامه ریزی بکنیم، خیلی چیزها را از دست می دادیم، چون بالأخره منطقه هر لحظه اش با لحظه قبل فرق می‌کرد. باید سریع می رفتیم و دل به دریا می زدیم وگرنه معلوم نبود که چیزی نصیبمان شود. پس عکس العمل و تحرّک سریع بعضی

اوقات باعث می شد که بچه ها با انتخاب آدمها، جمع و جور کردن وسایل و تهیه ماشین می زدند به بطن قضیه. آنجا بود که با توجّه به تجاربی که از قبل داشتند و احتیاطهای لازم، سعی می‌کردند ماجراهایی را ضبط کنند. این شکل صوری قضیه بود. البتّه گاهی وقتها هم می شد که مثلاً یکی از بچه ها می‌گفت من با توجّه به هماهنگیهایی که قبلاً کرده‌ام و شناختی که دارم می روم هوانیروز و فعالیت هلی کوپترها را در این عملیات می‌گیرم. به این شکل می رفتیم و دربطن قضیه هرچه به نظرمان مناسب می رسید، می‌گرفتیم. امّا این شکل صوری در رابطه با کارهای دیگر هم بود و هست، مثلاً «خبر» هم به همین شکل وارد می شد. ولی آن چیزی که من می خواهم بگویم و تا جایی که توانایی بیان داشته باشم به آن اشاره می‌کنم چیز دیگری است.

ببینید، شما به جبهه که می روید، خیلی وقایع و حوادث مشغول اتفاق افتادن است. عنصرهای متفاوتی دریک‌جا حضور دارند، مثل هرجای دیگر. درهمین‌جا اگر به شما بگویند از توی این اتاق و آدمهایی که نشسته‌اند فیلم بگیر، از یک جایی شروع می‌کنی و کلید می زنی. یک چیزهایی را انتخاب می‌کنی و بعد تمام می‌کنی. همین قضیه را منتقل کنید به جبهه. درجبهه خیلی چیزها هست، منتها آنجا هرکسی همان چیزی را ضبط می‌کند که خودش هست. یعنی وجود خودش را انعکاس می دهد به جبهه و دومرتبه منعکس می‌کند روی فیلم. آدمهای متفاوت در داخل یک جبهه چیزهای متفاوتی را روی فیلم ثبت می‌کنند. یک نفر فقط بدنهای تکه‌تکه شده را می بیند، آتش و بوی باروت را حس می‌کند، وحشت خمپاره‌ها و گلوله‌ها توجّهش را جلب می‌کند که همچون رگبار به اطراف فرود می آیند. ممکن است در این حالت انزجار و نفرت تمام وجودش را پرکرده باشد. ناله‌ها، دستها و پاهای قطع شده، کسی که دوستش شهید شده و فریاد می زند، یکی که گوشه‌ای افتاده و هیچ کس نمی تواند کمکش کند و چیزهای دیگری که در جبهه هست.

**● در جبهه هرکسی همان چیزی را ضبط می‌کند که خودش هست. یعنی وجود خودش را انعکاس می دهد به جبهه و بعد منعکس می‌کند روی فیلم.**

هواپیما که می آید بمباران می‌کند، یک بار شیمیایی می‌زند، یک بار خوشه‌ای می ریزد، یک بار سنگر با آدمهایش پودر می شود. اینها در جبهه جلوی چشم آدم قرار می‌گیرند. یکی می آید همینها را طرح می‌کند و یکی هم چیزهای دیگری می بیند. ایثار بچه‌ها، حالات روحانی آنها، تعهدشان، عشقشان و بسیاری چیزهای دیگر که به لفظ درنمی آیند، در جبهه‌ها هست. درخیل جبهه‌ایها ممکن است چند نفر هم باشند که نوعی اجبار آنها را به جبهه کشانده و یک فیلمبردار هم ممکن است فقط آنها را ببینند و حالت ترس، اجبار، ضعف و تشنج آنان را فیلمبرداری کند، ولی ما می دانیم که این همه قضیه نیست. سیل عظیم بسیجیها، با عشق و شوری که دارند جلوی دید بچه‌های ما بود و آنها سعی می‌کردند این چیزها را ثبت کنند. لازمه این کار این بود که بچه‌ها سعی کنند تا حدود زیادی مثل خود بسیجیها باشند و به آنها بپیوندند. من به خاطر ضعفی که داشتم، نتوانستم عین آنها باشم، ولی باید عین خودشان شد تا بشود حال و وضعشان را درک کرد و حرفهایشان را فهمید. شهدای ماعین بسیجیها بودند. «رضا مرادی‌نسب» اصلاً قبل از این که صدابردار روایت فتح باشد یک بسیجی عاشق و تمام عیار بود. هرکس به هرنسبتی در این خصوص ضعف داشت، این ضعف درکارش و در فیلمی که می‌گرفت منعکس می شد. ضعفی

که درکار من نمود دارد انعکاس ضعفی است که در خود من وجود دارد. حالا چه آن کسی که با برنامه می رفت و چه او که دل به دریا می زد و می رفت آنجا ببیند چه می شود، همه موقعی می توانستند موفّق شوند که یک مقدار موفّق به دیدن و درک معانی بشوند؛ اگر این درک وجود نداشت، تصاویر ثبت شده توسّط دوربینشان هم چیزی را نشان نمی داد.

**□ شما که به عنوان فیلمبردار در جبهه حضور داشتید، در هنگام کار، کارگردانی را هم خودتان به عهده می‌گرفتید یا جز این بود؟ این که چگونه کار کنید، چه چیز را بگیرید، از چه زاویه‌ای و... خود شما تصمیم می‌گرفتید؟**

■ توضیحی دراین رابطه لازم است من خدمتتان بدهم. چیزی که در جبهه مطرح است تطبیق دادن وسایل و ابزار دست انسان با آن چیزهایی است که می بیند و کشف می‌کند. همان چیزهایی که خود انسان هم در بعضی قسمتهایش حضور دارد و جدا از آنها نیست. پس این موضوع که چه صحنه‌ای را بگیرد و چگونه بگیرد و چه صحنه‌ای را نگیرد، برای فیلمبردار مطرح نیست. اگر کسی بخواهد این را دیکته کند به فیلمبردار، در واقع نوعی سانسور است. از دست دادن خیلی چیزهاست که فیلمبردار می بیند و حس می‌کند ولی دوربین ممکن است نبیند و حس نکند. درکار جنگی اصل این است که دوربین فیلمبردار و ضبط صدابردار با موضوعی که رویش کار می‌کنند تطبیق داده شود، درست مثل اجزاء و جوارح بدن. دوربین همان را می بیند که چشم تو می بیند و دستگاه صدا، همان را می شنود که تو می شنوی. یعنی باید در اثر تمرین این وضعیت را به وجود بیاوری. شما به عنوان فیلمبردار ابتدا باید همان طور که قبلاً گفتم عین بسیجیها و رزمنده‌ها بشوی. وقتی عین آنها شدی، تازه باید بتوانی دوربین و لوازمت را هم در خدمت این قضیه بگیری و این کار ساده‌ای نیست. خود بنده که ناموفّق بودم. شاید سالها طول کشید که دوربین من توانست تا اندازه‌ای مثل خودمن عکس العمل نشان بدهد، یعنی جزء وجود من بشود و نه چیزی زائد بر دوش؛ راحت بتوانم سؤال کنم و حرفهایم را بزنم و راحت نسبت به حوادث دوروبرم که عجیب و غریبند عکس العمل نشان بدهم. حالا این کسی که بدین شکل دوربین و وسایل را دراختیار دارد و این گونه عمل می‌کند اسمش را هرچه می خواهید بگذارید، فیلمبردار یا کارگردان، نمی دانم. او خودش را و ابزارش را تطبیق می دهد و سپس انتخاب می‌کند. یعنی در واقع معنا آنجاست، من باید لیاقت و توانایی درک معنا و برداشت آن را داشته باشم و بعد که آن را برداشتم و برروی حلقه فیلم به تهران آوردم، بعد مسئله دیگری است. فیلمبردار یا خودش مونتاژ می‌کند یا کسی دیگر. در کار «روایت فتح» فیلمبردار اکثر اوقات خودش مونتاژ نمی‌کرد. علّتش آن بود که ما در اینجا دوست شریفی داریم که ایشان شاید بیش از همه ما دلش در جبهه بود، با بچه ها بود، با آن معنا بود. اگر کس دیگری بود، شاید من فیلمهایی را که گرفته بودم برای مونتاژ به او نمی دادم چرا که ممکن بود از آنچه من گرفته بودم او یک چیز دیگر و یک معنای دیگری را دربیاورد. امّا چون برادر ما خودش اهل همین معنا و همین حرف بود، حتّی خیلی بهتر از ما، فیلمها را می دید و بدون این که فرهنگ جبهه را عوض کند، مونتاژ روایتی می‌کرد. آنچه او به عنوان دخل و تصرّف بعضی اوقات انجام می داد، تنها در مقاطعی بود که یادآوری، ذکر و ارتباط معانی نمود بیشتری داشته باشد، واگر نه هیچ دخل و تصرفی برای تغییر معانی انجام نمی‌گرفت. حالا من واقعاً نمی دانم در چنین روندی از کار، کارگردان کجاست؛ آنجا توی جبهه است، یا اینجا پشت میز مونتاژ یا جای دیگر؟ ولی قضیه ما این جور بود.

**□ یکی دو سؤال داشتم که فکر می‌کنم جواب آنها در صحبتهای شما بود، از جمله این که در مجموعه روایت فتح پلانها خیلی طولانی است، یا نریشن و گفتار فیلم حالت بخصوصی دارد. مجموعه روایت فتح در واقع انعکاس حال و هوای جبهه‌هاست. مخصوصاً در انعکاس حالات عرفانی و آن معانی که اشاره کردید بسیار موفّق است. امّا یک مشکل هم احساس می شود و آن این که به نظر می رسد مخاطبین روایت فتح بیشتر آنهایی هستند که با فرهنگ جبهه و جنگ آشنایی دارند. کسانی که از قضایای جبهه دور هستند یا به این قضایا دل نمی دهند، احساس می شود که با این مجموعه نمی توانند ارتباط برقرار کنند. درست است؟**

■ می دانیم که نریشن نمی تواند تمام واقعیتهایی را که حس شده و فهمیده شده بیان کند. از طرفی من هم به عنوان فیلمبردار نتوانسته‌ام کاملاً خودم را با عملیات تطبیق بدهم. اینها مواردی است که البتّه به کار صدمه می زند. ما اتکایمان به چند چیز بود: اوّل عملیات. گاهی عملیاتی صورت نمی‌گرفت و ما کاری نداشتیم. از طرفی مردم نسبت به قطع روایت فتح اعتراض داشتند و ما مجبور می شدیم با کیفیتی پایین‌تر برنامه را برسانیم.

**□ ما نسبت به کل مجموعه، که از وحدت کم نظیری برخوردار است، از آن انتقاد می‌کنیم. شما چه مشکلاتی داشتید؟**

■ گاهی عملیات صورت دیگری پیدا می‌کرد و ما موفق نمی شدیم خوب کار کنیم. این اشکالات بخشی هم به حالات روحی و روانی بچه ها برمی‌گردد.

**□ خود شما چقدر توانسته‌اید به موفقیتهای تکنیکی برسید و یک بینش تکنیکی در فیلمبرداری از صحنه‌های جنگ بدست آورید؟ مثلاً چقدر فکر شده که هر صحنه با چه عواملی مؤثرتر است؟**

■ مشکل من این بود که کارهای دانشکده توأم با این کار بود و زیاد فرصت بررسی نداشتم. مثلاً در عملیات «لااله الاّ الله» من بعداً متوجّه شدم که صحنه های پرمعنایی را به خاطر توجّه به کمپوزیسیون و غیره از دست داده‌ام. بعد از دیدن فیلم متوجّه شدم که نتوانسته‌ام حال و هوای آنجا را خوب انتقال دهم. متوجّه شدم که وقتی به جبهه می روم هیچ چیز دراختیارم نیست و همه چیز درحال حرکت است؛ باید فقط یک

چشم بینا و واقع‌بین داشته باشم و بعد دوربین جانشین چشمم بشود. دیگر «کات» کردنها و «کادر»بندی‌ها به تنهایی مفید نیست و باید با تحرّک جبهه پیش رفت. واقعیات موجود در جبهه، دوربین را هدایت می‌کند. شخص باید درمیان تصایر گزینش کند و این را به وسیله «فرهنگ جبهه» می توان بدست آورد. باید مواظب بود تا فرهنگ و معانی آنجا عوض نشود. ما یاد گرفته بودیم طوری باشیم که رزمنده رفتارش درمقابل دوربین ما طبیعی باشد. به خاطر دوربین نه گریه کند و نه گریه‌اش را قطع بکند. هرکاری که می خواستیم از خودمان مایه بگذاریم خراب می شد؛ می بایست خود را در این دریایی که آنجا بود غرق می‌کردیم.

**□ بعضی سعی می‌کنند چیزهایی را که در کلاس و از طریق فیلمهای تاریخ سینما یاد گرفته‌اند درجبهه پیاده کنند و همان ریتم فیلمها را درمورد بسیجیها به کاربندند. ویژگی روایت فتح این است که سازندگان آن در قالب جبهه شکل گرفته‌اند و با ریتم همانجا کار کرده‌اند. این قالب چگونه کشف شد؟**

■ این یک کلیت است و در همه زمینه‌ها، در صنعت و در کشاورزی هم می توانیم الگوهای دیگران را بپذیریم یا خودمان الگو پیدا کنیم. ما آنجا موفق بوده‌ایم که خودمان روش را پیدا کرده‌ایم. من سعی کرده‌ام تا آموزشهای دانشکده را زیاد درکارهایم دخالت ندهم، چون هر وقت دخالت داده‌ام کار خراب شده است. تطبیق بچه‌ها با جبهه از این جهت اهمیت دارد که خود را اسیر الگوها و دیدهای مختلف نکرده‌اند.

**□ چرا از موسیقی کم استفاده شده است؟**

■ موسیقی برای پرکردن فضای خالی بسیاری ازفیلمها استفاده شده است. آیا استفاده از موسیقی همین است، یا طور دیگری باید استفاده کرد؟ گاهی موزیک در فیلمها معنای فیلم را هم لوث کرده است، و خود موسیقی هم لوث شده است. شناخت موسیقی مهم است، درحالی که دراکثر فیلمها از موسیقی فرمولی استفاده می‌کنند. کسی هم که فرهنگ موسیقی را در ارتباط با جبهه بشناسد کم است.

**□ یعنی شما همان‌طور که از محفوظات دانشکده‌ای درکار تهیه فیلم از جبهه استفاده نکرده‌اید، معتقدید که موسیقی هم همین‌طور است؟ منظورتان این است که کسی موسیقی مناسب حسّ جبهه را نساخته است؟**

■ بله. البتّه این نظر من است و ممکن است دیگر برادران که در مجموعهٔ روایت فتح کار می‌کنند نظر دیگری داشته باشند. اصولاً دانشکده‌ها و مراکز آموزشی ما اگر استعدادها را شکوفا نکنند کاری نکرده‌اند. دانشجویانی که از دانشکده‌های کنونی فارغ‌التحصیل می شوند عمدتاً به محض فکر درباره کار، انواع و اقسام سبکها درنظرشان زنده می شود. ما تصمیم گرفتیم وقتی برای تهیه فیلم به جبهه می رویم درسهای دانشکده را بپوسیم و کنار بگذاریم، بعد برویم. چرا که دروس دانشکده‌های ما مخلوطی از تجربیات مراکز سینمایی جهان است، درست مانند رژیم سابق که قانون اساسیش ترکیبی از مجموعه قوانین کشورهای دیگر واسلام بود و عاقبت چیزی نشد و راه به جایی نبرد.

**□ سینمای حرفه‌ای ما هم متأثر از چنین وضعیتی است و اساسش همان سبکها و ملاکهایی است که در غرب بوده است. به نظر شما سینمای داستانی ما چگونه می تواند روشی دیگر را پیش بگیرد؟**

■ تلاش من این بود که چیزهایی را که خودم بدان رسیده‌ام با زبان ساده بگویم. در مورد راهی که سینمای داستانی باید طی کند من به خودم اجازه نمی دهم صحبت بکنم و در این خصوص شناخت کاملی ندارم. همین‌قدر می دانم که راه‌حل‌هایی که دیگران در هر زمینه‌ای به ما می‌گویند راه‌حل‌هایی نیست که برای ما راه گشا باشد. باید با دید نقادانه سراغ آنها رفت و این نقد هم کار هرکسی نیست. در دانشکده‌های هنر تمام مکاتب غربی را به دانشجو می آموزند و چند واحد هم تحت عنوان هنر اسلامی و معارف و غیره دارند. با این وضع

**● متوجّه شدم وقتی به جبهه می‌روم هیچ چیز در اختیارم نیست و همه چیز در حال حرکت است؛ باید فقط یک چشم بینا و واقع بین داشته باشم و بعد دوربین جانشین چشمم شود.**

دانشجو چیز بدردبخوری نمی آموزد. اگر مسائل بخصوصی در غرب وجود دارد که ممکن است به درد ما بخورد، به آنها باید با دید استقلالی نگاه کنیم. اگر ما نتوانیم هرچیزی را با این دید نگاه کنیم کاری در مملکت انجام نداده‌ایم. ما همهٔ حرفمان این است که باید با دید تازه‌ای به قضایا و دنیا نگاه کنیم و به دلیل این که از صدر اسلام به بعد، اسلام حکومتی نداشته و ما آن دید را نسبت به خیلی مسائل نداریم، باید به دنبال کشف آن‌باشیم. من الان نمی دانم چطور، ولی می دانم که اگر دنبالش برویم، می توانیم با دیدی مستقل یک روش جدید برای سینما پیدا کنیم و اگر نه آدمهای جویای نام زیادند و به راحتی فیلم می سازند و در جشنواره‌ها هم برنده می شوند. این سؤال برای من مطرح است که چرا سینماگران جوان ما که بعد از انقلاب هم وارد کار سینما شده‌اند، فیلمهایشان شبیه فیلمهای خارجی است و سعی می‌کنند باب نظر و دل آنها فیلم بسازند.

**□ شما قصد ساختن فیلم داستانی ندارید؟**

■ درمورد ساختن فیلم داستانی افرادی باید قدم پیش بگذارند که پای قوی در این راه داشته باشند و مثل طلاب، تقوی را رعایت کنند و درمقابله با تهاجمات ذهنی مقاوم باشند. در فیلمسازی مثل شهید مطهری باشند که در هر زمینه‌ای مبنا و ریشه اسلامی را پیدا می‌کرد. در

چشم بینا و واقع‌بین داشته باشم و بعد دوربین جانشین چشمم بشود. دیگر «کات» کردنها و «کادر»بندی‌ها به تنهایی مفید نیست و باید با تحرّک جبهه پیش رفت. واقعیات موجود در جبهه، دوربین را هدایت می‌کند. شخص باید درمیان تصایر گزینش کند و این را به وسیله «فرهنگ جبهه» می‌توان بدست آورد. باید مواظب بود تا فرهنگ و معانی آنجا عوض نشود. ما یاد گرفته بودیم طوری باشیم که رزمنده رفتارش درمقابل دوربین ما طبیعی باشد. به خاطر دوربین نه گریه کند و نه گریه‌اش را قطع بکند. هرکاری که می‌خواستیم از خودمان مایه بگذاریم خراب می‌شد؛ می‌بایست خود را در این دریایی که آنجا بود غرق می‌کردیم.

**□ بعضی سعی می‌کنند چیزهایی را که در کلاس و از طریق فیلمهای تاریخ سینما یاد گرفته‌اند درجبهه پیاده کنند و همان ریتم فیلمها را درمورد بسیجیها به کاربندند. ویژگی روایت فتح این است که سازندگان آن درقالب جبهه شکل گرفته‌اند و با ریتمِ همانجا کار کرده‌اند. این قالب چگونه کشف شد؟**

■ این یک کلیت است و در همه زمینه‌ها، در صنعت و در کشاورزی هم می‌توانیم الگوهای دیگران را بپذیریم یا خودمان الگو پیدا کنیم. ما آنجا موفق بوده‌ایم که خودمان روش را پیدا کرده‌ایم. من سعی کرده‌ام تا آموزشهای دانشکده را زیاد درکارهایم دخالت ندهم، چون هر وقت دخالت داده‌ام کار خراب شده است. تطبیق بچه‌ها با جبهه از این جهت اهمیت دارد که خود را اسیر الگوها و دیدهای مختلف نکرده‌اند.

**□ چرا از موسیقی کم استفاده شده است؟**

■ موسیقی برای پرکردن فضای خالی بسیاری ازفیلمها استفاده شده است. آیا استفاده از موسیقی همین است، یا طور دیگری باید استفاده کرد؟ گاهی موزیک در فیلمها معنای فیلم را هم لوث کرده است، و خود موسیقی هم لوث شده است. شناخت موسیقی مهم است، درحالی که دراکثر فیلمها از موسیقی فرمولی استفاده می‌کنند. کسی هم که فرهنگ موسیقی را در ارتباط با جبهه بشناسد کم است.

**□ یعنی شما همان‌طور که از محفوظات دانشکده‌ای درکار تهیه فیلم از جبهه استفاده نکرده‌اید، معتقدید که موسیقی هم همین‌طور است؟ منظورتان این است که کسی موسیقی مناسب حسّ جبهه را نساخته است؟**

■ بله. البته این نظر من است و ممکن است دیگر برادران که در مجموعهٔ روایت فتح کار می‌کنند نظر دیگری داشته باشند. اصولاً دانشکده‌ها و مراکز آموزشی ما اگر استعدادها را شکوفا نکنند کاری نکرده‌اند. دانشجویانی که از دانشکده‌های کنونی فارغ‌التحصیل می‌شوند عمدتاً به محض فکر درباره کار، انواع و اقسام سبکها درنظرشان زنده می‌شود. ما تصمیم گرفتیم وقتی برای تهیه فیلم به جبهه می‌رویم درسهای دانشکده را بپوسیم و کنار بگذاریم، بعد برویم. چرا که دروس دانشکده‌های ما مخلوطی از تجربیات مراکز سینمایی جهان است، درست مانند رژیم سابق که قانون اساسیش ترکیبی از مجموعه قوانین کشورهای دیگر واسلام بود و عاقبت چیزی نشد و راه به جایی نبرد.

**□ سینمای حرفه‌ای ما هم متأثر از چنین وضعیتی است و اساسش همان سبکها و ملاکهایی است که در غرب بوده است. به نظر شما سینمای داستانی ما چگونه می‌تواند روشی دیگر را پیش بگیرد؟**

■ تلاش من این بود که چیزهایی را که خودم بدان رسیده‌ام با زبان ساده بگویم. در مورد راهی که سینمای داستانی باید طی کند من به خودم اجازه نمی‌دهم صحبت بکنم و در این خصوص شناخت کاملی ندارم. همین‌قدر می‌دانم که راه‌حل‌هایی که دیگران در هر زمینه‌ای به ما می‌گویند راه‌حل‌هایی نیست که برای ما راه گشا باشد. باید با دید نقادانه سراغ آنها رفت و این نقد هم کار هرکسی نیست. در دانشکده‌های هنر تمام مکاتب غربی را به دانشجو می‌آموزند و چند واحد هم تحت عنوان هنر اسلامی و معارف و غیره دارند. با این وضع

**● متوجّه شدم وقتی به جبهه می‌روم هیچ چیز در اختیارم نیست و همه چیز در حال حرکت است؛ باید فقط یک چشم بینا و واقع بین داشته باشم و بعد دوربین جانشین چشمم شود.**

دانشجو چیز بدردبخوری نمی‌آموزد. اگر مسائل بخصوصی در غرب وجود دارد که ممکن است به درد ما بخورد، به آنها باید با دید استقلالی نگاه کنیم. اگر ما نتوانیم هرچیزی را با این دید نگاه کنیم کاری در مملکت انجام نداده‌ایم. ما همهٔ حرفمان این است که باید با دید تازه‌ای به قضایا و دنیا نگاه کنیم و به دلیل این که از صدر اسلام به بعد، اسلام حکومتی نداشته و ما آن دید را نسبت به خیلی مسائل نداریم، باید به دنبال کشف آن باشیم. من الان نمی دانم چطور، ولی می‌دانم که اگر دنبالش برویم، می‌توانیم با دیدی مستقل یک روش جدید برای سینما پیدا کنیم و اگر نه آدمهای جویای نام زیادند و به راحتی فیلم می‌سازند و در جشنواره‌ها هم برنده می‌شوند. این سؤال برای من مطرح است که چرا سینماگران جوان ما که بعد از انقلاب هم وارد کار سینما شده‌اند، فیلمهایشان شبیه فیلمهای خارجی است و سعی می‌کنند باب نظر و دل آنها فیلم بسازند.

**□ شما قصد ساختن فیلم داستانی ندارید؟**

■ درمورد ساختن فیلم داستانی افرادی باید قدم پیش بگذارند که پای قوی در این راه داشته باشند و مثل طلاب، تقوی را رعایت کنند و درمقابله با تهاجمات ذهنی مقاوم باشند. در فیلمسازی مثل شهید مطهری باشند که در هر زمینه‌ای مبنا و ریشه اسلامی را پیدا می‌کرد. در

# ◆ چه خوب است که آنها دستشان به آسمان

■ رضاجان؛ ای مهرِ رخشان خاطرات من! هرگز تو را از یاد نمی‌برم؛ تو را و آن حفرهٔ زیبای گلوله را که دری از بهشت بر گونهٔ راستت گشوده بود. و آن شب را، که شب آخر تو بود و من نمی‌دانستم. در کانالهای دژ اوّل، کنار سنگر بی سیم... زیر آن رگبار آتش، کنار آن کاتیوشای آتش گرفتهٔ گیج که دیگر دوست و دشمن را از هم تشخیص نمی‌داد...

... در آن سرما. من بذر گندمی بودم، در آغوشِ گرم برف، و چه بود آنچه در قلبم می‌شکفت؟ چه بود آن خون سبز عطرآگین، جاری شده در رگهایم تا قلب؛ تا بوستانی از شقایقهای وحشی، در دشتی وسیع و سبز، زیر آسمانی نامتناهی... و آن آبشار بلند که فرو می‌ریخت و گردِ آب را بر برگهای سبز و گلبرگهای سرخ و سفید و صورتی و زرد می‌نشاند، چون مرواریدهای شفاف شبنم. آینه‌های کوچک آسمانِ آبیِ بزرگ...

و من چگونه می‌توانستم این همه را با تو باز گویم؟ از نگاهم پیدا نبود؟ من ابراهیم بودم در میان آتش. هوای همزبانی داشتم، امّا جای سخن نبود و تو نیز آنچنان بودی که گویی هیچ صدایی را نمی‌شنوی. می‌شنیدی؟ و اگر ستاره‌های کهکشان راه مکّه در آسمان بالای سرم نبودند، می‌پنداشتم که کرهٔ زمین به آسمان دیگری کوچ کرده است... آسمان همان آسمان بود و زمین همین زمین، امّا من نه این من بودم که اکنون از سرمای شهر و از عمق درّه‌های یخ بستهٔ قلبهای مرده، به تو پناه آورده‌ام. ای خورشید گرم آسمان آبیِ خاطرات من؛ رضاجان! من نه این من بودم که اکنون به تو پناه آورده‌ام.

آیا زمین به عصر یخبندان دیگری داخل می‌شود که کلاغهای پیر صنوبرهای خشک برای تشییع آمده‌اند؟ آیا این گرداب تیرگی، سرخیِ غریب آخرین غروب خورشید را می‌بلعد که خفاشها انزوای غارها را رها کرده‌اند؟ آیا دیگر اذان صبح، شب را نخواهد شکافت و طلعت ستارهٔ سحری بر افق شهر نخواهد درخشید؟

•

رضا جان! چه خوب است که آنها دستشان به آسمان نمی‌رسد اگر نه تو را و دیگر ستاره‌های کهکشان راه مکّه را می‌چیدند و چلچراغهای قصرهای بهشتی را می‌شکستند. چه خوب است که آنها نمی‌توانند تابلوهای کوچه‌ها و خیابانها را بکَنند و راهیان کربلا را به دیار گمگشتگان فراموشی تبعید کنند... اگر نه، می‌کردند. رضاجان! کوچه دیگر تو را به یاد ندارد، امّا می‌داند که چیزی را فراموش کرده است. خیابان حتّی به خاطر نمی‌آورد که چیزی را فراموش کرده باشد و شهر در عمق غفلت، اوهام زمستانی خویش را در سینماها به نمایش گذاشته است: عروسی خوبان. و مجّله‌ها دربارهٔ آن نوشته‌اند:

«فیلم پیش از آن که به روابط سرمایه‌داری و مناسبات ظالمانهٔ اقتصادی بپردازد، پای خود را به اجتماعی باز می‌کند که از سرورویش آسیب دیدگی می‌بارد. دوربین به خیابانهایی کشیده می‌شود که در کنار گوش ما، مرگ را هر روز تجربه می‌کند، ثمرات یک نسل تلف شده را در لابلای حبابهای دروغین ادّعا به نمایش می‌گذارد و در می‌یابیم که در کنار گوش ما جمعی کثیر به جرم آرمان‌خواهی گرفتار امواج خشونت و لجبازی شده‌اند... امّا عروسی خوبان آخرین فیلم از دورانی است که گذشته است. دورانی که یک نسل خاطرات غمباری از آن را به دوش می‌کشد. نسلی که در لابلای کینه و خشونت، در لابلای آرمانشهر ویران شده، خود را گم کرده است. یک نوستالژی نامطلوب است که از یادآوری آن بیش از آن که لذّت ببریم، رنج می‌کشیم. باید یاد بگیریم که راه حلّ حذف خشونت، جایگزینی عشق است و نه تکرار خشونت. درسها را باید از بر شده باشیم.*»

(بی امضاء)

... و مقصودشان از آن نسل تلف شده من و تو هستیم رضاجان! و همهٔ آن بسیجیان عاشقی که ملازم رکاب آل کساء در سفر معراج بوده‌اند. من که نه، تو رضاجان! تو وحاج همت و کریمی و دستواره و علیرضا نوری و حسین خرازی و عاصمی و... همهٔ آن یکصد هزار ستارهٔ کهکشان راه مکّه.

بگذار کرمها در باطلاقهای پاییزی خوب پرورده شوند و زمین و آسمانِ خود را در همان لجنزار عفن بجویند. آری، مقصودشان از آن نسل من و تو هستیم و در نظر آنان، این عشق و دلباختگی کربلایی، کینه و خشونت می‌نماید و آن جذبه‌های شهوانی سخیف، عشق؛ و می‌گویند که این عشق باید جایگزین آن کینه و خشونت شود.

آنکه با عقل کج افتادهٔ خویش می‌اندیشد، از کجا بداند که عشق کربلا چیست و آن آزادی و استقلال که ما در پیِ آنیم چگونه محقّق می‌شود؟ باید هم که «کربلا» را آرمان تحقّق نیافته و آرمانشهر ویران شده بنامند. رضاجان! آنها که چشم باطن ندارند تا تحقّق آن آرمانها را در تو ببینند و تو را در آن لازمان و لامکان، در بالاترین معرج حیات طیبهٔ اخروی، عندالرّب و مرزوق به نعمتهای خدایی، و ما را در این میقاتِ احدی

# اولی‌های جشنوارهٔ هفتم

■ **هفتمین جشنواره فیلم فجر شاهد اوّلین تجربه فیلمسازانی بود که نخستین ساخته‌های بلند خود را به جشنواره سپرده بودند. بخش سینمایی سوره برای آشنایی خوانندگان خود با این فیلمسازان و آثارشان، ضمن معرفی اجمالی آنان، به اختصار مشخصات و موضوع فیلمهایشان را تحت عنوان «اوّلیها» به نظر خوانندگان می رساند.**

● **حمیدرضا آشتیانی‌پور** (متولّد ۱۳۴۲، تهران)

وی اوّلین تجربه فیلمسازی خود را پس از دو کار هشت میلیمتری **(الفبای انقلاب و رضای خدا)** با یک فیلم ۱۶ م.م. درباره جنگ **(راز فتح تپه تک درخت)** ادامه می‌دهد و در این میان در مجتمع دانشگاهی هنر پذیرفته می‌شود و مشغول به تحصیل در گرایش کارگردانی می‌گردد و اینک دانشجوی سال آخر این مجتمع می‌باشد.

فیلمهای **پاپر** (قصّه‌ای از دنیای بچه‌های مدرسه، مرتبط با جنگ تحمیلی) و **تلاش** (فیلمی نیمه مستند از تلاش یک دستفروش لال در دنیای پر ازدحام عرضه وتقاضا) ازجمله کارهای اوست و **در جستجوی قهرمان** اوّلین فیلم بلند سینمایی او محسوب می‌شود.

● **در جستجوی قهرمان.** ۳۵م.م. ۱۱۰ دقیقه

کارگردان: حمیدرضا آشتیانی پور

فیلمنامه: سیدمجید امامی

تدوین: حمیدرضا آشتیانی پور ــ سید مجید امامی

بازیگران: مجید مجیدی، عطاءالله سلمانیان، عبدالحسن برزیده، رضا شفیع مهر، نیلوفر محمودی، مجید آشتیانی پور و...

محصول حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

● **خلاصه فیلم:**

«وحید» دانشجوی سینما تصمیم می‌گیرد به عنوان پایان‌نامه تحصیلی خود سناریویی بنویسد. سوژه‌ای را در ارتباط با جنگ تحمیلی انتخاب

می‌کند، امّا در این میان با دشواریهایی برخورد می‌کند که موجب می‌شود راه تازه‌ای در پیش گیرد...

## ● مجتبیٰ راعی (متولّد ۱۳۳۶، اصفهان)

مجتبیٰ راعی در سال ۱۳۵۵ به دانشگاه اصفهان راه یافته، در رشته حسابداری دانشکده اقتصاد مشغول به تحصیل می‌شود. پس از پیروزی انقلاب اسلامی برای اوّلین بار گرایشات هنری خود را در نمایشنامه‌نویسی، بازیگری و کارگردانی آزموده، عملاً وارد کار تئاتر می‌شود. سپس دانشکده پیشین را رها می‌کند و با شرکت در کنکور سراسری در رشته سینما وارد مجتمع دانشگاهی هنر می‌شود. او اکنون دانشجوی سال آخر گرایش کارگردانی می‌باشد و **انسان و اسلحه** اوّلین فیلم بلند سینمایی اوست.

● **انسان و اسلحه.** ۳۵م.م. ۹۵ دقیقه

نویسنده و کارگردان: مجتبی راعی

فیلمبرداران: محمود درمنش ــ حسن علیمردانی

تدوین: سیدمجید امامی

بازیگران: فرج الله سلحشور، خسرو ضیایی، محمد احمدی، علیرضا اسحاقی و...

تهیه کنندگان: مجتبی راعی، فرج الله سلحشور

با همکاری مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای وزارت ارشاد اسلامی.

● **خلاصه فیلم:**

«مصطفی»، فرمانده گردان، پس از شناسایی مواضع دشمن توسّط سه فرمانده گروهان همرزمش و در پی چند تک سنگین عراق به مواضع ایشان، در مقطعی استثنایی تصمیم به انجام عملیات اصلی گرفته، از سه جناح برای آزادسازی شهر بُستان و روستاهای اطرافش اقدام می‌کنند. شرایط اقلیمی خاصّ منطقه موجب می‌شود که وی با وجود مخالفت معاونش (علی) نقشه‌ای طرح و آن را به مرحله عمل در آورد. از طرف دیگر نیروهای عراقی با تجهیزات مدرن‌تری نظیر «تانکهایی با نشانه روی لیزری» آماده حمله متقابل هستند و به این ترتیب رویارویی انسان و اسلحه شکل می‌گیرد...

## ● جمال شورجه

شورجه پس از بازگشایی دانشگاهها، در رشته گرافیک به تحصیل ادامه می‌دهد و با تعطیلی مجدّد دانشگاهها به سبب آغاز انقلاب فرهنگی به همراه تعدادی از دانشجویان انجمن اسلامی دانشگاه، به فراگیری هنر فیلمسازی می‌پردازد. پس از حدود یک سال و نیم اوّلین دوره مرکز آموزش فیلمسازی وزارت ارشاد شکل می‌گیرد و وی این دوره را نیز می‌گذراند.

سپس شورجه یک دوره تکمیلی سینما را با تلاش جهاد دانشگاهی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران گذرانده و سپس به واحد سمعی ــ بصری سازمان تبلیغات اسلامی می‌پیوندد.

«قصّه بیداری»، «سالی به از این» و فیلم مستند «جمعه» (همگی ۱۶م.م.) و فیلم کوتاه «بکوبید دهلها» (۳۵م.م.) از جمله کارهای مستقل اوست و در ساخت فیلمهای بلند سینمایی «دوله‌تو»، «پرواز در شب» و «شرایط عینی» به عنوان دستیار کارگردان همکاری نموده است.

● **روزنه** ۳۵م.م.

کارگردان: جمال شورجه

فیلمنامه: حسین یعقوب‌پور

مدیر فیلمبرداری: جمشید الوندی

تدوین: احمد ضابطی جهرمی

بازیگران: اصغر محبی، فرامرز صدیقی، حمیدرضا تاج دولتی، ابوالفضل شاه‌کرم، رضا بنفشه‌خواه، اکبر نیکرو و...

تهیه کننده: مجید بهمن‌پور

محصول گروه فیلم و سریال شبکه اوّل سیمای جمهوری اسلامی ایران

● **خلاصه فیلم**

«دکتر صادق حسینی» با دیدن شخصی که شباهت زیادی به راننده آمبولانس محلّ خدمت سربازی‌اش دارد، آن دوران را در ذهن خود مرور می‌کند. راننده آمبولانس (سیدتقی الفت) در پایان خاطرات دکتر، در آغوش وی به شهادت می‌رسد. شباهت شخص تازه وارد با راننده شهید، دکتر را به بُهت و حیرت فرو می‌برد و...

## ● سعید ابراهیمی فر (متولّد ۱۳۳۵)

ابراهیمی فر دارای تحصیلاتی در رشته مهندسی فیزیک، رادیو تلویزیون و سینما از آمریکاست. او پس از پیروزی انقلاب، تحصیل را رها کرده، به ایران باز می‌گردد. کار خود را با دستیار کارگردانی شروع می‌کند و در سال ۱۳۶۳ با همین سِمَت در تهیه فیلم «صف» شرکت می‌نماید. در سال ۱۳٦٤ فیلم مستند «ماه سالار کوه» را برای تلویزیون می‌سازد. برنامه‌ریزی برای تهیه فیلم سینمایی «افسون» نیز از جمله فعالیتهای او در این مدت است. «نارونی» اوّلین فیلم بلند سینمایی اوست. ابراهیمی فر تعدادی فیلمنامه هم نوشته که «مأموریت ٤» یکی از آنهاست.

● **نارونی** ۳۵م.م.

کارگردان: سعید ابراهیمی فر

مدیر فیلمبرداری: همایون پایور

فیلمنامه: سعید ابراهیمی فر، حسین امیری، با همکاری عزیز ترسه

تدوین: ژیلا اپک چی

موسیقی متن: فریبرز لاچینی

بازیگران: جهانگیر الماسی، علی اصغر گرمسیری، رسول نجفیان، غزال علمی، سهیلا علوی‌زاده، حسین امیری، حسین پناهی و...

مدیر تولید: مهوش شیخ الاسلامی

تهیه کننده: سعید ابراهیمی فر، حسین امیری

● **خلاصه فیلم:**

عکاسی در ارتباط با اجرای نمایش «اوپن هایمر» در جستجوی تعدادی عکس است. وی یک سری عکس از بمبهای اتمی و خرابیهای انفجار به دست می‌آورد، امّا در صحبتی با کارگردان نمایشنامه به این نتیجه می‌رسند که هنوز عکس پایانی نمایش را نیافته‌اند.

عکاس برای جستجوی عکس به آتلیه خود می‌رود. شب هنگام احساس مبهمی او را در بر می‌گیرد؛ گویی چیزی یا کسی او را به خود می‌خواند. وقتی از آتلیه‌اش خارج می‌شود پیر مردی را می‌بیند که به حالت اغماء بر زمین افتاده است... در بیمارستان ضمن کنکاش پیرامون

هویت پیرمرد، کتابچه‌ای از او به دست می‌آورد. عکاس در کتابچه به جستجو می‌پردازد و محتوای آن سخت او را به خود می‌کشد و...

## • جعفر والی

جعفر والی با سنی حدود ۵۵ سال دارای لیسانس ادبیات تئاتر است و با پیشینه ۲۵ سال کارگردانی تئاتر وتدریس در دانشگاه تهران در همین زمینه، اوّلین کار مستقل سینمایی خود را به نام **تا غروب** کارگردانی کرده است. این فیلم از قصّه‌ای به نام «یک انسان چقدر خاک لازم دارد» نوشتهٔ تولستوی (ترجمه جمالزاده) اقتباس شده است.

• **تا غروب** ۳۵م.م. ۹۰ دقیقه

نویسنده و کارگردان: جعفر والی

فیلمبردار: مهرداد فخیمی

تدوین: بهرام دهقانی

موسیقی: فریدون ناصری

بازیگران: سعیدپور صمیمی، مرتضی احمدی، مریم معترف، غلامحسین خیرو...

تهیه کننده: جهاد دانشگاهی

• **خلاصه فیلم**

این فیلم قصّه مردی است که به او فرصتی داده می‌شود تا در طول یک روز، یعنی از صبح تا غروب، تکه زمینی را انتخاب کند و تمام موضوع فیلم در این یک روز و در این «انتخاب» سپری می‌شود.

## • فرخ انصاری نصیر (متولّد ۱۳۳۰)

فرخ انصاری نصیر دارای لیسانس مدیریت از دانشگاه تهران و فوق لیسانس سینما از آمریکاست. وی پس از انقلاب مدّتی درگیر آموزش در دانشکده صدا و سیما و مجتمع دانشگاهی هنر بوده است. او در سال ۱۳٦٤ فیلم ۳۵ میلیمتری و ۷۰ دقیقه‌ای **عاشق کوچک** را به جشنواره ارائه داد که در بخش مرور سینمای ایران به نمایش درآمد. «آخرین لحظه» اوّلین فیلم بلند سینمایی وی می‌باشد.

• **آخرین لحظه.** ۳۵م.م.

کارگردان: فرخ انصاری نصیر

فیلمنامه: حسن صاحب قرانی ــ فرخ انصاری نصیر

مدیر فیلمبرداری: محمدرضا صالحیان

تدوین: داریوش آشوری

موسیقی: کامبیز روشن روان

بازیگران: صادق هاتفی، خسرو شجاع زاده، کتایون ریاحی، عزّت‌الله مفبلی، رضا کرم رضایی وچند تن از دانشجویان رشته سینما.

**خلاصه فیلم:**

این فیلم قصّه مردی است که تحت تأثیر یک سلسله توهّمات ناشی از حضور در آمریکا و فرهنگ سینمایی این کشورقرار گرفته است. وی به ایران بر می‌گردد و با خانواده زن خود تعارض پیدا می‌کند و این تعارض به کشته شدن وی منجر می‌شود. بنا به گفته کارگردان، در این فیلم سعی شده است که به ارزشهای سینمای غرب حمله شود و نوک تیز حمله فیلم متوجّه سینمای هالیوود است.

## • محمدرضا بزرگ نیا (متولّد ۱۳۲۳)

بزرگ‌نیا سال ۱۳۵۱ از مدرسه عالی تلویزیون و سینما در رشته کارگردانی فارغ‌التحصیل می‌شود و از آن زمان تاکنون کارمند رسمی صدا و سیما بوده است. وی تعداد زیادی فیلمهای مستند برای این سازمان ساخته است. **نگاهی به درون، اعتیاد، دماوند گنبد گیتی، آوارگان کُرد** و **اگر برف ببارد** از جمله کارهای اوست. وی با حدود ۲۰ سال سابقه کار در صدا و سیما هم اکنون اوّلین فیلم بلند سینمایی خود را به نام **کشتی آنجلیکا** آماده نمایش دارد.

• **کشتی آنجلیکا،** ۳۵م.م.

کارگردان: محمدرضا بزرگ‌نیا

فیلمنامه: بهنام دیانی، حسن قلی زاده، محمدرضا بزرگ‌نیا

مدیر فیلمبرداری: حسن قلی زاده

تدوین: عباس گنجوی

موسیقی متن: بابک بیات

بازیگران: عزّت‌الله انتظامی، داریوش ارجمند، آتیلاپسیانی، کتایون ریاحی، پرویز پورحسینی، مجید مظفری، سوگند رحمانی، مهدی فتحی و...

تهیه کننده: شرکت آینه وعلی اکبر عرفانی

• **خلاصه فیلم:**

اواخر دوران قاجار، زمانی که نیروهای متجاوز انگلیسی خلیج فارس را اشغال کرده‌اند، یک ماجراجوی ایرانی به کشور باز می‌گردد. وی با خود نقشه‌ای از محل غرق شدن یک کشتی قدیمی را به همراه دارد. این کشتی قبل از غرق شدن حامل ده صندوق طلا بوده است. وی برای یافتن کشتی مورد نظر با حاکم شیراز شریک می‌شود و تحت عنوان صید مروارید به جستجو در خلیج فارس می‌پردازد... قبل از پیدا شدن گنج بین ماجراجو و پسر حاکم شیراز که همراه اوست، یک درگیری به وجود می‌آید و پسرحاکم درکشتی زندانی می‌شود. حاکم شیراز که از موضوع مطلع می‌شود از نیروهای انگلیسی کمک می‌خواهد و...

## • بهروز افخمی (متولّد ۱۳۳۵، تهران)

افخمی از شانزده سالگی با عضویت در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان وارد کار فیلمسازی شده است. دو فیلم ۸م.م. حاصل آن سالهاست. وی در سال ۱۳۵۷ از مدرسه عالی تلویزیون و سینما فارغ‌التحصیل می‌شود. اوّلین کار داستانی منسجم او **در کلاس پنجم** نام دارد که هیچ نسخه‌ای از آن در دست نیست. در طول همکاری‌اش با تلویزیون کارهای گوناگون مستند و گزارشی ساخته و در سال ٦۲ سر پرستی گروه فیلم و سریال تلویزیون را به عهده داشته است. از سال ٦٤ نیز مشغول تهیه سریال کوچک جنگلی می‌شود. **تفنگهای سحرگاه** اولین فیلم بلند سینمایی اوست.

• **تفنگهای سحرگاه.** ۳۵م.م.

کارگردان: بهروز افخمی

فیلمنامه: ناصر تقوایی / بازنویسی فیلمنامه: بهروز افخمی، امرالله احمدجو، احمد مرادپور

فیلمبردار: نعمت حقیقی

تدوین: محمدرضا موینی

طراح: ایرج رامین‌فر

بازیگران: علیرضا مجلل، مهدی هاشمی،

جهانگیر الماسی، اکبر معزی، فتحعلی اویسی، عباس امیری و...

● **خلاصه فیلم:**

نهضت جنگل در دل جنگلهای «فومنات» تازه پا گرفته است. قنسول روسیه تزاری که فرماندهی نیروهای نظامی اشغال گر نیز به عهده اوست، از طریق تجهیز تفنگچی های محلّی و اوباش به مقابله با نهضت بر می‌خیزد امّا به سختی شکست می‌خورد. از طرفی «حشمت‌الدوله والا تبار» والی گیلان و نماینده حکومت مرکزی زیربار خواسته های قنسول روس نمی‌رود و در برخوردی که میان آن دو به وجود می‌آید، حشمت‌الدوله گیلان را به قهر ترک می‌کند. قنسول یکی از جیره‌خواران محلّی به نام «مفاخرالملک» را به عنوان والی منسوب می‌کند و با تجهیز یک ارتش محلّی، مرکّب از مزدوران منطقه و نیروهای مسلّح تزاری به «فومنات»، منطقه تحت تسلّط جنگلیها و «کسما»، مرکز حکومت آنها، حمله‌ور می‌شود و...

## ● امرالله احمدجو (متولّد ۱۳۳۲، اصفهان)

احمدجو فارغ التحصیل رشته فیلمبرداری از مدرسه عالی تلویزیون و سینما در سال ۵۶ می‌باشد. وی از سال ۵۷ تا ۵۹ فیلمبردار بخش خبر مرکز خوزستان بوده است و از سال ۵۹ تا سال ۶۵ در قسمت تولید مرکز ارومیه به کار فیلمبرداری مشغول شده است. حاصل فعالیت در مرکز ارومیه دو کار «عمو ابراهیم» و «همشاگردی سلام» می‌باشد و فیلم «فایده درخت» را برای گروه فرهنگ وادب شبکه اوّل ساخته است. «شاخه های بید» اوّلین فیلم سینمایی بلند اوست.

● **شاخه‌های بید.** ۳۵م.م، ۱۰۵ دقیقه

کارگردان: امرالله احمدجو

فیلمبردار: حسین جعفریان

تدوین: رضا خضوعی

بازیگران: جمشید مشایخی، رضا کرم رضایی، جمشید لایق، هادی اسلامی، حسین خانی بیک، رضا رویگری، گوهر خیراندیش و...

تهیه کننده: گروه سینمایی پیوند فیلم

● **خلاصه فیلم:**

رعیتی به نام «خالو مراد» به همراه چند پسرش که هر کدام در کاری استادند زندگی خوبی را در کنارهم می‌گذرانند، امّا خان ده به آنان و مایملک آنان طمع می‌کند و به بهانه «وبا» آنان را از ده بیرون می‌کند. آنان به محلّی دیگر می‌روند و کار را مجدداً آغاز می‌کنند و این بار خان ده تازه با عنوان «طاعون» آنان را مجبور به مهاجرت می‌کند و...

## ● کامبوزیا پرتوی

پرتوی دانشجوی هنرهای نمایشی است. وی مدّتی با گروه کودک تلویزیون مرکز زنجان همکاری داشته و مستندهای «بچه ها و کار»، «چاقوسازی» و «جهاد» از جمله کارهای اوست. پرتوی فیلم مستند ۱۶م.م. «پرواز» را نیز برای تلویزیون ساخته است. دو فیلم «ماهی» و «گلنار» از اوّلین فیلمهای بلند ۳۵م.م. اوست.

● **ماهی** ۳۵م.م. ۷۰ دقیقه

کارگردان: کامبوزیا پرتوی

فیلمنامه: کامبوزیا پرتوی، براساس قصّه‌ای از وحید نیکخواه

مدیر فیلمبرداری: عطاءالله حیاتی

تدوین: بهرام دهقان

موسیقی متن: شهبازیان

بازیگران: محبوبه بیات، عطاءالله زاهد و مردم عادی کوچه و بازار

تهیه کننده: خانه هنر و ادبیات کودکان به سفارش بنیاد فارابی

● **خلاصه فیلم:**

شخصی برای شب عید ماهی خریده است. دو اتوبوس تُنگ ماهی از دستش می‌افتد. کودکی ماهی را برداشته و به آب می‌رساند. مرد ماهی را به او می‌بخشد امّا پسر دیگری که نظاره گر این ماجرا بوده برای تصاحب ماهی از دست پسر بچه اوّل با او درگیر می‌شود. پسر بچه‌ای که ماهی به او تعلّق دارد، سعی می‌کند از دست او بگریزد و...

● **گلنار** ۳۵م.م. ۹۰ دقیقه

کارگردان: کامبوزیا پرتوی

فیلمنامه: کامبوزیا پرتوی براساس یک قصّه کهن روسی

مدیر فیلمبرداری: عطاءالله حیاتی

تدوین: مقصود قائم

موسیقی متن: محمدرضا علیقلی

بازیگران: شهلا ریاحی، محرم بسیم، اکبر دودکار، پورستار، و بچه های خرد سال

تهیه کننده: وحید نیکخواه آزاد

تهیه شده در خانه هنر و ادبیات کودکان و نوجوانان

● **خلاصه فیلم**

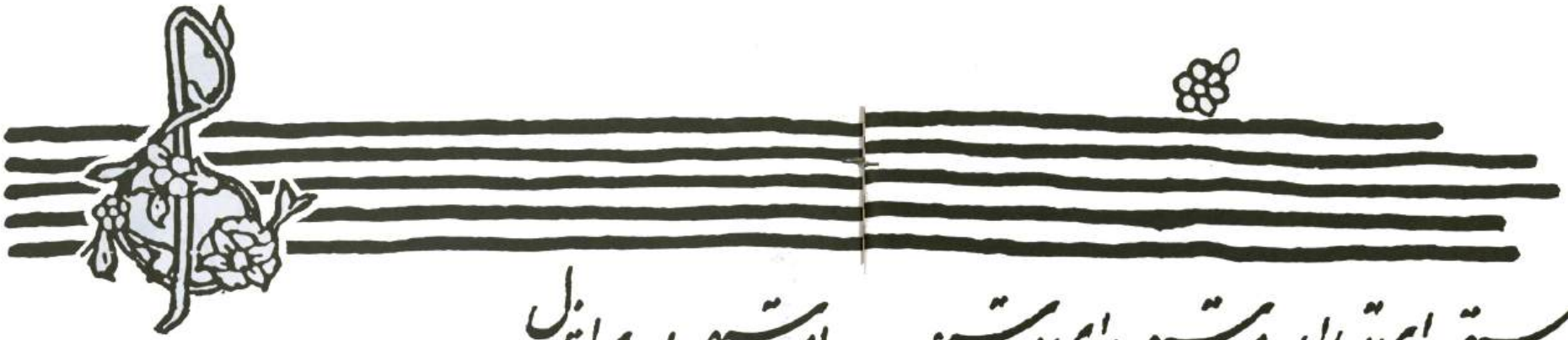
دختر خرد سالی به نام «ماشا» روزی در جنگل گرفتار دو خرس می‌شود. خرسها می‌خواهند او را برای خود نگه دارند. ماشا در تلاش است تا فرار کند و...

## ● برادران خوشخرام (منوچهر، بیژن، امیر)

برادران خوشخرام کار حرفه‌ای خود را از سال ۱۳۶۰ با یک کار پنج دقیقه‌ای به نام «انقلاب اسلامی» (۳۵م.م.) آغاز کردند و سپس کارهای کوتاه دیگری چون «پرواز» (۶ دقیقه ۳۵م.م.) و «سنگروحدت» (۱۲ دقیقه ۳۵م.م.) توسّط آنان ساخته شد. سپس در مجموعه تلویزیونی «بچه ها مواظب باشید» یک برنامه ۱۲ قسمتی تهیه کردند که طیّ سالهای گذشته پخش شده است.

همچنین برادران خوشخرام به تهیه انواع تیتراژهای تلویزیونی برای گروههای مختلف چون گروه سیاسی، گروه جهاد، واحد جنگ پرداخته‌اند و هم اکنون سر گرم تولید یک سریال ۱۳ قسمتی به نام «جُنگ کوچولوها» هستند. فیلم انیمیشن (عروسکی) «گرداب سکندر» اوّلین فیلم بلند سینمایی این گروه است.

بقیه در صفحه ۸۲



# موسیقی برای تعالی، موسیقی برای موسیقی، یا موسیقی بسوی ابتذال

• س.ح. صبا

■ تعالی در موسیقی یا موسیقی در جهت تعالی بخشیدن به انسان از مفاهیم بسیار پراهمیت در عالم هنر است و موسیقیدانهای بسیار بزرگی در سراسر جهان به این عرصهٔ مقدس گام نهاده‌اند که آثارشان بر تارک تاریخ موسیقی همچنان درخشان و متلألئ است. موسیقی سنّتی ایران هم در این جایگاه موسیقیدانهای بزرگی دارد که از آن جمله‌اند استاد علینقی وزیری، استاد ابوالحسن صبا، میرزا عبدالله و بسیاری از اساتید معاصر که خدمات شایان توجّهی کرده‌اند.

طی سالهای آخر حکومت رژیم پهلوی، موسیقی نیز همچون دیگر مقوله‌های علمی وهنری، سیری منحط وغیرقابل پیش‌بینی توأم بالاف و گزاف گویی بسیاری از بی هنران وخَرَفهای صدف‌نما داشت. مبتذلاتی با عناوین جاز و پاپ، براساس اشعاری بی مایه و سبک و پژهایی آن‌چنانی. به هرحال، به یُمنِ ورود امام و پیروزی انقلاب اسلامی، باغ هنر ایران تا حدودی از علف هرزه‌ها هرس شد و زمینه‌ای بکر فراهم گردید، تا آنان که طالب «موسیقی برای تعالی» یا «تعالی در موسیقی» اند، به میدان درآیند.

آرام آرام، گلهای موسیقی شکفت وثمرات والا وزیبای آن پدیدار شد. آثار خوب و قابل دفاعی توسّط موسیقیدانان جدّی وعمیق این مرز و بوم، به مسلمانان هنرپرور ایران هدیه شد و شور و نشور دیگری فضای میهن اسلامی را فرا گرفت و در پیِ آن غنچه‌های امید در باغ موسیقی شکوفا شد. در این عرصه، سازمانهایی چون صدا و سیما، وزارت ارشاد اسلامی، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی وکانونهای فرهنگی و هنری فعالیت کردند. بد نیست امروز که ده سال از انقلاب گذشته، کار این نهادها را ارزیابی کنیم. نقاط قوّت وضعف، محاسن ومعایب را بدون گرایش خاص و منصفانه یادآوری نماییم و براساس این کارنامه آینده را پیش‌بینی و برنامه ریزی کنیم.

اصولاً ببینیم «اثر موسیقی موفّق» چیست. و بعد ببینیم آیا مراجع این تشخیص تنها اهل فن و صاحب نظران هستند یا مردم، یا هردو.

شاید بتوان گفت «اثر موسیقی موفّق» اثری است که:

۱. توفیق تأثیر مثبت برمردم را داشته باشد.
۲. توفیق استقبال از طرف مردم را دارا باشد.
۳. اکثریت اهل فن بر آن صحه بگذارند.
٤. تکراری وتقلیدی نباشد.
۵. زمینه‌های ابتکار و نوآوری داشته باشد.
٦. بیانگر دردهای جامعه ومنطبق با مسائل روز باشد.

با این معیارهای قضاوت، شاید بتوان سرودهایی نظیر «کجا بید ای شهیدان خدایی»، «گل همیشه بهار»، «شهید مطهری»، «ایران ای سرای امید»، «ایران خورشیدی تابان دارد»، «خمینی ای امام»، «همپای جلودار» و کار بی کلام «نی نوا» را به عنوان بهترینها برشمرد. این قطعات را می‌توان جزء آثاری دانست که شش ویژگی برشمرده را دارا هستند و به‌طور خلاصه ومجمل موسیقی برای تعالی یا «تعالی در موسیقی» را مطرح می‌کنند و «اهل هنر و نظر» کمابیش آنها را می پسندند. در این میان، سرودهای «کجابیدای شهیدان خدایی» و «گل همیشه بهار» ساختهٔ وزارت ارشاد اسلامی، «ایران ای سرای امید» و «ایران خورشیدی تابان دارد» ساختهٔ «کانون هنری چاووش»، «همپای جلودار» ساختهٔ حوزه اندیشه وهنر اسلامی، «نی نوا» ساخته شده با سرمایهٔ خصوصی توسّط آقای علیزاده و سرودهای «شهید مطهری» و «خمینی ای امام» از ساخته‌های صدا و سیماست. در حالی که صدا و سیما بودجهٔ بسیار زیادی صرف واحدهای موسیقی خود می‌کند، امّا تنها تعداد سرودها اضافه می‌شود و از کیفیت چندان خبری نیست. گاهی سرودهایی نظیر «نهج البلاغه» و «بابا خون‌داد» تهیه می شود که ملودی اوّلی اهانت به شأن نهج البلاغه وعدم انطباق شعر وملودی در دوّمی [ملودی شاد وشعر غم انگیز] گویی حکایت از این دارد که چون بابا کشته شده است باید خوشحال باشیم و برقصیم، که حاصل این گونه کارها در درازمدّت، دست کاری عواطف وکج ومعوج نمودن سلایق مردم است.

برخی از اوقات، ملودی وشعر در تنافر بایکدیگرند. گاهی از چند کلمهٔ مقدس مانند «الله‌اکبر»، «لا اله الّا الله» و... برای جا انداختن سرودها و ملودیهای مبتذل سوء استفاده شده است. و در دوره‌ای، به اقتضای جنگ، مارشهای آلمانی و موسیقی فرنگی حاکم بر صدا و سیما می شود. تنها در مواردی معدود سرودها بامو‌سیقی ایرانی سازگارند، که اغلب سازندگان آنها خارج از صدا و سیما فعالیت می‌کنند. در این دوره موسیقی ایرانی در صدا و سیما به صورت تک خوانی های بدون ساز وضعیف مطرح می‌گردد و به همین جهت، در خارج از صدا وسیما تواره‌ای موسیقی ایرانی بازار قابل توجّهی پیدا می‌کنند. عدّه‌ای موسیقی برای موسیقی را طرح می‌کنند و به لحاظ خنثی بودن صدا وسیما برای مردم، کارشان جاذبه پیدا می‌کند. عدّه‌ای نام مبارک «عرفان» را دستاویز کارهای من درآوردی خودشان می‌سازند واذعا می‌کنند که مروّج موسیقی عرفانی ایران هستند. غافل از این که عرفان واذعا اصولاً با هم سازگار نیست و اولیاءِ خدا وعرفا هیچ گاه مستقیماً داعیهٔ عرفان نداشته اند بلکه آثار واحوال ورفتارشان از معرفت حکایت می‌کند. با این همه، آقایان به صراحت ادّعا می‌کنند که ما عارفیم و غوره نشده احساس مویز بودن می فرمایند و از ذوق عوام النّاس سوء استفاده‌های مادی ومعنوی فراوان می برند.

بتدریج صدا وسیما متوجّه علاقه مردم به موسیقی ایرانی وجاداشتنِ این هنر در نهانخانهٔ دل جامعه می شود و با احتیاط به موسیقی ایرانی نزدیک می‌گردد. اوّل ساز وآواز و پس از آن تصنیف وآرام آرام سعی بر این که بیشتر از اشعار قدما نظیر حافظ، سعدی، مولوی و امثالهم استفاده بشود. امّا در این مرحله هم سفارشهایی به آهنگسازان مرتبط با سازمان صدا و سیما داده می شود تا در ازای مبلغی، قطعه‌ای بسازند. تصانیفی ساخته می شود که از هر ده‌تای آنها شاید دو تا قابل شنیدن باشد. گویی آهنگساز اصلاً کاری به مفهوم شعر نداشته بلکه بر اساس اقاعیل عروضی آن کار کرده است. ملودیها مخرّب اشعارند و گویا خواننده هم برایش مهم نیست؛ هرچه باشد می‌خواند. در این میان، حافظ و سعدی ومولوی هم حضور ندارند که از حقّ خودشان دفاع کنند. شاید هم بعضی ازمتجدّدین عارفترند و صلاح کار آنها را بهتر می‌دانند.

ویژگیهای این گونه تصانیف از این قرار است:

۱. لطف و دل انگیزی موسیقی ایرانی را خدشه دار می‌کنند.
۲. اشعار نغز و پرمعنای قدما را نقض می‌کنند.
۳. قسمتی از برنامه‌های صدا وسیما را پر می‌کنند.
٤. به بینندگان و شنوندگان این توفیق را می دهند که از دیدن و شنیدن برنامه‌ها صرف نظر کنند.

رفته رفته صدا و سیما نوارهای موسیقی منتشر شده در بازار را هم پخش می‌کنند و کم کم کار به درهای باز موسیقی می رسد.

جشنواره‌های موسیقی پا می‌گیرد که به نوبهٔ خود، در صورت وجود برنامه ریزی سالم، حرکت سازنده‌ای می‌تواند باشد. امّا کار به جُنگهای شادی منتهی می‌شود. گاه برنامه‌های موسیقی بسیار سطحی و فاقد ارزش هنری به بهانهٔ شاد کردن مردم تحویل جامعه می شود، که مردم هم از شورِ ابتذال، ذائقهٔ گوش و دلشان می‌سوزد و پس می‌زند. زنهار که از این مرحله به بعد، «موسیقی به سوی ابتذال» آغاز می‌گردد.

•

خداوند اساتیدی را که با هنر اصیل موسیقی به فرهنگ این اجتماع خدمت می‌کنند و مردم را تعالی می دهند یاری کند. امّا دورهٔ فرهنگی بسیار حسّاسی را پیش رو داریم و باید با دقّت و ظرافت بیشتری قضاوت و انتخاب کنیم. رسانه‌های گروهی چون صدا و سیما که در پیام‌رسانی هنری نقش مؤثّر ایفا می‌کنند نباید برایشان صدف وخزف و دوغ و دوشاب یکی باشد، بلکه باید ذوق و عواطف مردم را در جهت تعالی وکمال سوق دهند، نه اینکه آنها را به اشتباه بیاندازند و مبلّغ یک روند نابهنجار غیر هنری باشند.

# سنت اسلامی در معماری ایرانی

ترجمهٔ سیدمحمد آوینی

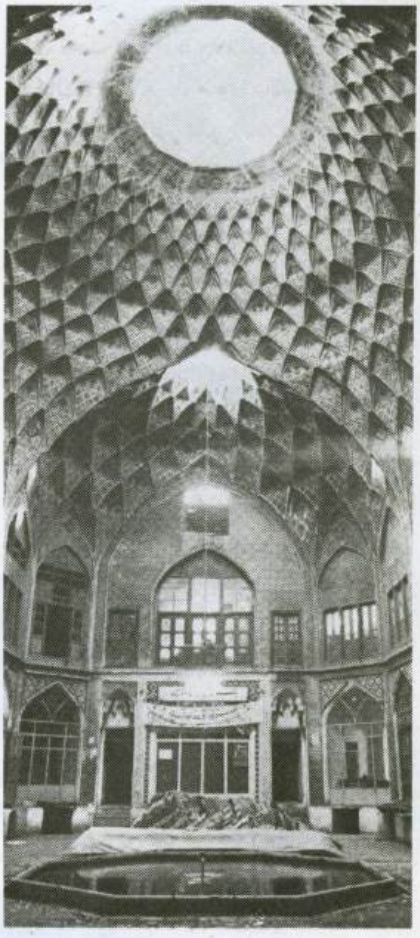
**مقالهٔ حاضر ترجمهٔ پیشگفتار کتابی است تحت عنوان « The Sense of Unity » که در سال ۱۹۷۳ م. از سوی دانشگاه شیکاگو انتشار یافته، عناصر سنّتی اسلامی وعرفانی در معماری ایرانی را مورد تحقیق قرار داده است.**

■ هیچ چیز امروز بهنگام‌تر از طرح آن حقیقت بی زمان و ازلی نیست که از سنّت ریشه می‌گیرد و مقتضای حال است، همان گونه که همیشه مناسبت داشته است. این پیام از آنِ «اکنون جاودانه»ای است که همواره بوده و خواهد بود.

سخن گفتن از «سنت»، سخن از اصول لایتغیری است که ریشه در آسمان دارد؛ سخن از تحقّق این اصول در مقاطع مختلفی از زمان و مکان است؛ و بالاخره، سخن از تداوم و استمرار اعتقاداتی خاصّ است و صوری قدسی که محمل این اعتقاداتند و تعالیم سنّت به واسطهٔ آنها در وجود انسان به فعلیت می‌رسد.

«سنّت» به گونه‌ای که در اینجا تعریف شد، رسم یا عادت نیست؛ شیوهٔ متداول و مقطعیِ یک دورهٔ گذرا هم نیست. سنّت، که مذهب به معنای اعم مهمترین جزء آن است، همراه و همگام با تمدّنی که از آن نشأت گرفته و قومی که آن را چون چراغ هدایتِ خویش برگزیده‌اند، باقی و پایدار است و حتّی آنگاه که ظاهراً پرتوی نمی‌افکند، هرگز کاملاً به خاموشی نگراییده است. برعکس، تنها سایهٔ زمینی آن ناپدید شده و هستی ذاتی و روحانی اش به سرچشمهٔ آسمانی خود پیوسته است.

سنّت اندیشهٔ هدایت کننده و حاکم بر جامعهٔ متعارف است، حقیقتی که همهٔ ابعاد حیات یک قوم را جان می‌بخشد. آنجا که سنّت حاکم است، در جوامع سنّتی و اکثر تمدّنهایی که در طول تاریخ وجود داشته‌اند، هر وجه زندگی، از جمله هنر و صناعت، با اصول روحانی قرین و مرتبط است. در حقیقت، فنون و هنرها یکی از مهمترین و بلافصل‌ترین عرصه‌های ظهور و تجلّی سنّت است، چرا که انسان در اشکال و صورتها

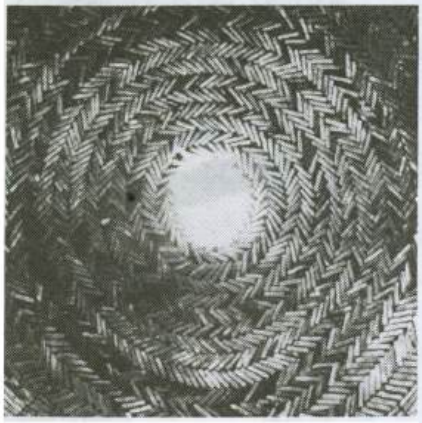


زندگی می‌کند و گرایش و توجّه او به سوی ماورای طبیعت در گرو فرمهایی است که صور نوعیِ ماورایی را منعکس نمایند.

تمدّن اسلامی نمونهٔ برجستهٔ یک تمدّن سنّتی است که در آن حضورِ اصول لایتغیر خاصّی که در طول زمان و پهنای مکان بر این تمدّن سایه افکنده، به روشنی پیداست. هنر اسلامی چیزی بیش از پرتو و انعکاس روح، و چه بسا بازتاب وحی قرآنی در دنیای خاکی نیست. افسوس که این هنر بسیار به ندرت، و قطعاً نه به اندازهٔ هنر سنّتی هند، چین، ژاپن، یا اروپای قرون وسطیٰ، به انگیزهٔ شناخت معنای متافیزیکی و تمثیلی آن بررسی شده است.

ایران در طول تاریخ اسلام همواره یکی از مراکز اصلی هنر اسلامی بوده است و معماری ایرانی، از جمله غنی ترین زمینه های تجلّی آن. «توحید» بنیادی‌ترین اصول سنّت اسلامی است و معماری ایرانی دورهٔ اسلامی کوشیده است تمامی وجوه و ویژگیهای خود را برای نیل به وحدت تلفیق کند. این نکته با یادآوری برخی تعالیم سنّتی پیرامون معماری و عناصر آن روشنتر خواهد شد، تعالیمی که زمانی برای همه بدیهی و آشکار می نمود امّا در غرب، با ظهور آنچه «رنسانس» خوانده می شود و در میان جوامع و اقشار متجدّد شرقی با گسترش تفکّر جدید از اواخر قرن گذشته به بعد، به بوتهٔ غفلت و فراموشی سپرده شده است.

معماری اسلامی، مانند هر معماری سنّتی دیگر، با جهان شناسی مأنوس و مرتبط است. انسان سنّتی درجهانی زندگی می‌کند که هدفدار و سرشار از معنی است. جهان، همچون انسان، مَظهر و مُظهر قانون خداوندی است؛ پس میان آن دو خویشاوندی و پیوند خاصّی وجود دارد. انسان «عالم صغیر» است و همچون «عالم کبیر» آیینهٔ حقیقتی ماورایی است. وجوه تطابق و تشابهی که در بسیاری از متون اسلامی میان انسان و جهان دیده میشود نه تنها توصیفات «شاعرانه» و خام نیست، بلکه حاکی از حقیقتی ژرف است و رشته هایی را باز می‌نمایاند که سطوح مختلف حیات بشری را با مراتب مشابه آن در عالم هستی



پیوند می‌دهد. امّا آنکه از «مشاهدهٔ» مراتب متعالی عالم وجود قاصر است، این مراتب را در وجود خویش نیزابازنمی یابد، و هم اوست که جهان را به وجه صرفاً کمّی و مادّی آن تقلیل می‌دهد. در چشم او جهان تا حدّ یک شئ تنزّل پیدا می‌کند؛ شیئی که موضوع شناسایی علوم کمّی است و مورد بهره کشی بی پایان تکنولوژی جدید قرار گرفته است.

معماری سنّتی، بویژه بنای معبد به طور عام و مسجد به صورت خاصّ، تمثیلی از عالم وجود و انسان، در سیمای کیهانی اوست. بدن انسان معبدی است که روح در آن آشیان گزیده؛ روحی که عالم هستی را هم حیات بخشیده است. مسجد خانهٔ خداست، بنایی که انسان باید حضور خدا را در آن احساس کند و از نزول رحمت الهی بهره جوید. از این رو، معماری مسجد انعکاسی از عالم وجود و محلّی برای مواجههٔ انسان با «کلام الهی» یا «لوگوس» است. معماری خانه نیز در اسلام ملهَم از «معماری قدسی» است، چه خانه بنوعی گسترش مسجد محسوب می‌شود. بلکه زمین، در چهرهٔ بکر و دست نخورده‌اش، یک مسجد است، چرا که محضر خداست و هیچ نقطه‌ای در آن از حضور خدا خالی نیست.

مسجد برای انسانی که محدودیتهای ذاتی او و محیط خشک و بی روحی که خود آفریده است او را احاطه کرده‌اند، آیینهٔ طراوت، آرامش و هماهنگی طبیعت بکری است که پرداختهٔ دست

خدا، و پدیده‌هایش «آیات» خداست. پس مسجد را باید همچون صنع خداوندی نگریست که انسان را به خالق خویش متذکّر می‌شود.

پیوند میان انسان، معماری و عالم هستی مبنای شناخت معماری سنّتی اسلامی است که قواعد معماری قدسی را عملاً از مسجد تا هر بنای دیگر، و در نهایت تا طرّاحیِ شهرهای کوچک و بزرگ تعمیم می‌دهد. این پیوند از قانون الهی ریشه می‌گیرد و به واسطهٔ آن استمرار می‌یابد. از دیدگاه سنّتی، انسان و جهان را نیز می‌توان به معنایی آفریدهٔ «هنر قدسی» دانست. انسان. جهان و معماری قدسی از حیث وجودی کاملاً متکی به الوهیت‌اند، حال آنکه از دریچهٔ دانش نظری، جهان‌شناسی، انسان شناسی و فلسفهٔ هنر مصادیقی از اطلاق قواعد متافیزیکی به حوزه‌های معرفتی مختلف محسوب می‌شوند.

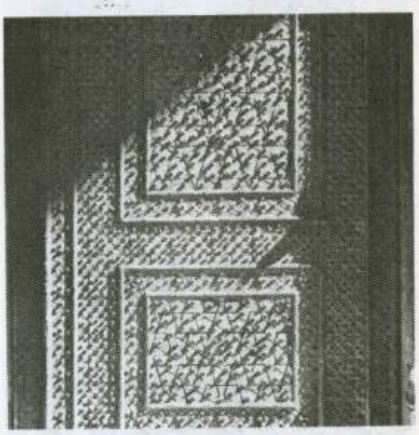
دیدگاه توحیدی سنّت نه فقط شامل کلیّت معماری است، بلکه عناصری نظیر فضا، شکل، نور، رنگ و مادّه را نیز که در کنار هم یک فرم معماری را به وجود می‌آورند، در بر می‌گیرد. این دیدگاه وحدت گرایانه چیزی را خارج از حیطهٔ خود نمی‌داند و به حوزهٔ مستقلّی خاصّ امور غیر الهی و دنیوی قائل نیست. از این رو، معماری اسلامی به طور کلّی، کاربردش هر چه باشد، در جایگاه سنّتی خود همطراز معماری قدسی محض تلقّی می‌شود. «فضا» و «فرم» در خانه یا بازار همان مفهومی را داراست که در مسجد القا می‌کند، چه فضایی که انسان سنّتی همواره در آن زیسته است، هر جا که او باشد، یکسان است. حتی درمسیحیت، علیرغم جدایی دین ودنیا، در دوران حاکمیّت سنّت [مثلاً در قرون وسطیٰ] بنای شهرداری به کلیسا شباهت داشته است.

درک معماری سنّتی اسلامی، و هر معماری سنّتی دیگر، مستلزم شناخت بینش انسان سنّتی است، نه تنها در ارتباط با کلیّت معماری [و ازجمله وجه ماورایی آن] بلکه در زمینهٔ عناصر سازنده‌اش، که شاید در آن میان «فضا» مهمتر از همه باشد. فلسفهٔ «دکارت» برای انسان غربی نقطهٔ اوجی بود در مسیر جنبهٔ کمّی بخشیدن به فضا، به صورتی که اکنون عملاً هیچ خاطره‌ای از فضای کیفی که مبنای مناسک مذهبی و «اتّجاه» (orientation) دینی است، در ذهن او باقی نمانده است.

فضا در معماری اسلامی هرگز مستقل از فرم فرض نمی‌شود. این فضا، فضای انتزاعی اقلیدسی نیست که صورت خارجی پذیرفته و چهارچوبی برای «استقرار» فرمها فراهم آورده باشد. فضا به واسطهٔ فرمهای درون خود جنبهٔ کیفی پیدا می‌کند. یک مکان مقدّس، قطبی است که فضای اطراف را گرد خود متمرکز می سازد، چنان که شهر مکّه، نقطه‌ای خاکی برروی محور اتّصال زمین و آسمان که بنوعی مرکز زمین محسوب می شود، فضا را برای انجام عالیترین فریضهٔ اسلامی، یعنی نماز، متمرکز می سازد و قطبیت می بخشد. بدینگونه، خانهٔ کعبه که مسلمین پنج بار در روز به سوی آن نماز می‌گزارند، فضا را قطبی می‌کند و حتّی برکیفیّت معماری شهرها تأثیر می نهد.

علاوه بر این مرکز متعالی، اماکن مقدّسی با اهمیّت کمتر هم وجود دارند که برای فضای اطراف خود همچون یک قطب عمل می‌کنند و به آن ابعاد کیفی می‌دهند. بنابرجغرافیای قدسی که دانش مربوط به آن در همهٔ تمدّنهای سنّتی موجود است و بویژه در خاور دور با صراحت و وضوح بیشتری تدوین یافته است، پدیده‌های طبیعی نظیر کوه و رودخانه هم می‌توانند موجب تعیّنات کیفیِ مکان شوند. مفهوم فضای کیفی اصول و شرایط لازم را برای وصول به وحدت و جامعیت در اختیار معمار سنّتی قرار می‌دهد تا ساختمان و شهری بنا نهد که انسان را در تنظیم حرکات و افعال روزانهٔ خود گردِ مرکز واحد یاری رساند. فضایی که در معماری سنّتی شکل می‌گیرد این مرکز را یا به طورمستقیم ایجاد می‌کند و یا اینکه آن را به گونه‌ای غیر مستقیم القا می‌نماید.

در معماری جدید غربی، خانه داخل فضایی قرار می‌گیرد که مفهوم آن را اشکال محسوسِ محاط در آن تعیین می‌کنند. امّا در معماری اسلامی، فضا اغلب از اشکال محسوس اطراف خود جداست و سطوح داخلیِ این اشکال به آن معنا می‌دهند. حصارهای باغ یا طاقها و قوسهای



بازار هستند که در شهر سنّتی یا خانه‌ای که انسان سنّتی در آن زندگی می‌کند، فضا را مشخص می‌سازند. فضا به گونه‌ای تقسیم می‌شود که نوعی اتّحاد و تلفیق میان وجوه مختلف زندگی حاصل آید. جهت یافتن فضا، قطبی شدنِ کیفی آن و پیوندی که میان فضا و فرم وجود دارد [که عکس پیوندی است که امروزه تصوّر می‌رود] عناصر اصلی معماری سنّتی اسلامی و کلید شناخت اصول آن است.

اشکال مورد استفادهٔ معماری از مفهوم سنّتی ریاضیات، بویژه هندسه و فُرمهای هندسی قابل تفکیک نیست. بار دیگر متذکّر می‌شویم که برداشتِ کاملاً کمّی نسبت به ریاضیات که از رنسانس به بعد رواج یافته، ریاضیات کیفی و تمثیلی را که غرب نیز در قرون وسطیٰ، خصوصاً از طریق حوزه‌های فکری فیثاغورسیان و کیمیاگرها با آن آشنایی داشت، به بوتهٔ فراموشی سپرده است. امّا اعداد و اشکال هندسی به وجه کمّی خود محدود نمی‌شوند. آنها دارای ابعاد کیفی و تمثیلی نیز هستند که نه تنها موهوم و زاییدهٔ خیال نیست، بلکه دست کم به اندازهٔ وجه کمّی، بخشی از واقعیت آنهاست. هر شکل و عدد، به معنای رمزی خود، طنین وجدت و بازتاب کیفیتی است که در بطن آن وحدت نهفته است و از هرگونه انفکاک و تفرّق و هر کیفیتی فراتر است، در عین آنکه به شکلی اصولی همهٔ کیفیتها و تمایزات را در بر می‌گیرد. چهارگوش کعبه که در حیاطها و بناهای قدیمی تکرار می‌شود یک مربّع صرف نیست، بلکه سمبل ثبات و تمامیّت و مظهر معبد چهار گوشهٔ بهشت است که کعبه تجسّم زمینی آن است. فرم هشت وجهی بسیاری از مساجد صرفِ یک روش ساخت نیست که به وسیلهٔ آن معماران بتوانند گنبد را بر قاعده‌ای مربّع استوار سازند، بل کنایه از عرش الهی است که طبق احادیث هشت ملک آن را حمل می‌کنند. گنبد نیز فقط یک سقف یا پوشش نیست، بلکه مظهر گنبد آسمان و فراتر از آن، نشانهٔ عالم نامحدود و بیکرانِ روح است که کره و دایره گویاترین تمثیل هندسی آن به شمار می‌آید.

اشکال هندسی در معماری سنّتی عملکرد خاصّ خود را دارند، ولی به آن محدود نمی‌شوند. این اشکال در ورای عملکرد ظاهری خود، نقش مهمتری را ایفا می‌کنند؛ به این معنی که وجه تمثیلی آنها یادآور اصول معنوی است که در عمارت، باغ و مناظر و مرایا، هریک در مرتبهٔ وجودی خاصّ خود جلوه می‌کند، همان گونه که با حالات درونی انسان نیز تطابق دارند. در معماری سنّتی، و به طور کلّی در هر هنر سنّتی، هیچ چیز از «معنا» تهی نیست و «معنا»، چنان که خودِ لفظ هم در زبان فارسی و عربی بر دو مفهوم «معنا» و «معنویت» دلالت دارد، همان روحانیت ومعنویت است.

معماری اسلامی، بویژه در ایران، اهمیّت خاصّی برای نور قائل است. درون مسجد گویی نور در صور مادّی تبلور یافته و این صورتها انسان مؤمن را به آیهٔ نور در قرآن متذکّر می‌شوند که «اللّه نور السّماوات والارض». در ایران به دلیل تابش شدید آفتاب در اکثر نقاط آن و آسمان بلورین این فلات مرتفع، نیاز به نور در فضاهای زیستی بخش تفکیک ناپذیری از زندگی مردم در طول تاریخ بوده است. بی جهت نیست که ادیان پیش از اسلام در ایران، بخصوص آیین زرتشت، تمثیل نور را برای تبیین تعالیم خود به کار می‌گرفتند و در دورهٔ اسلامی هم، حکمت اشراق سهروردی در این کشور گسترش بیشتری یافت.

نور برجسته‌ترین ویژگی معماری ایرانی است، نه فقط به عنوان عنصری مادّی، بل به مثابهٔ تمثیلی از «وجود» و «خرد» الهی. نور جوهری معنوی است که در غلظت و تیرگی مادّه نفوذ می‌کند و به آن کرامت و شایستگی می‌بخشد تا نفس بشری در آن آشیان کند؛ نفسی که خود ریشه در عالم نور دارد، که همان نشئهٔ روح است.

رنگ از تجزیه نور نتیجه می‌شود. همان گونه که نور در حالت تجزیه نشده‌اش مظهر وجود و خرد خداوندی است، رنگها نشانهٔ وجوه و قطبشهای (polarization) گوناگون وجودند که هر یک حالتی متناظر با حقیقت کیفی و تمثیلی خود در روح انسان برمی‌انگیزد. حسّ

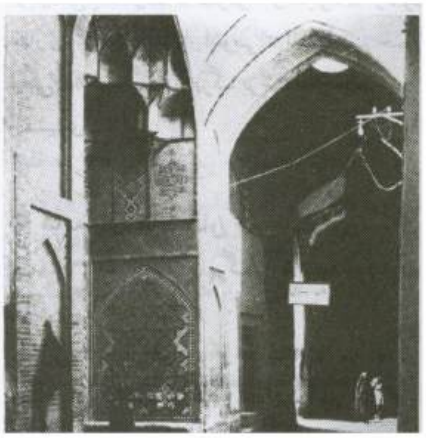
تشخیص رنگ و توازن رنگها در همهٔ هنرهای ایرانی به چشم می‌خورد و بدیهی است که این مسئله با شناختِ معنا و نقش نور کاملاً مرتبط است. آبی سیرِ آسمان و رنگهای زنده ومتغیّر کوهستانها که دور و نزدیک، در همه جای ایران دیده می‌شود به طور حتم در تشدید این آگاهی و دلبستگی به رنگها در هنر ایرانی، از مینیاتور و فرش گرفته تا کاشیکاری بناها، مؤثّر بوده است.

حضور الهی در معماری اسلامی یا به صورت مساجد یکدست سپید و سادهٔ نخستین که فقر و سادگیشان یادآور غنیّ مطلق است جلوه گر می‌شود، یا در قالب نماها، طاقها و گنبدهایی که ماهرانه رنگ‌آمیزی شده‌اند و در توازن و هماهنگی خود، گویی تجلّی وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت را بازگو می‌کنند.

رنگها آیینهٔ عالم وجودند: برتر از همه، رنگ سپید، کنایه از «وجود مطلق» است و اصل و اساس تمامی مراتب هستی، که همهٔ رنگها را به هم پیوند می‌زند. و پست‌تر از همه، رنگ سیاه، نشانهٔ نیستی است. البتّه رنگ سیاه معنای تمثیلی دیگری نیز دارد؛ «عدم» یا «ذات خداوندی» که فراتر از ساحت وجود است و از شدّت نورانیت، تیره و ظلمانی می‌نماید و برخی از عرفا آن را «نور سیاه» خوانده‌اند. در میان دو مرز نور و ظلمت، همچون مراتب هستی، طیف رنگها قرار گرفته‌اند.

رنگها در هنر ایرانی با هوشیاری و آگاهی بر معنای تمثیلی هر یک و شناخت تأثیراتی که ترکیب و هماهنگی آنها بر روح می‌نهد، به کار گرفته می‌شوند. استفادهٔ سنّتی از رنگها بیش از آنکه به تقلید رنگهای طبیعی بپردازد، در پی تذکار حقیقت آسمانی آنهاست. اینگونه، رنگ جزئی اصلی از هنر و معماری ایرانی و از جمله عناصری است که درک معنای باطنی هنر ایرانی در گرو شناخت آنهاست.

علاوه بر عناصر یاد شده، خود «مادّه» نیز در خور اعتناست. در اینجا بر آن نیستیم که از حسّاسیت چشمگیر معماری سنّتی اسلامی در برابر مصالح، چه در زمینهٔ شرایط اقلیمی و اقتصادی و چه نسبت به کیفیتهای ذاتی آن سخن گوییم. مقصود تذکّر این نکته است که اگر دوگانگی «ذهن» و «عین» که اینچنین افق فکری انسان معاصر را تیره و تار ساخته از میان برخیزد، ثروتها و امکانات غیر منتظره‌ای از سوی «مادّه» در اختیار معماران قرار خواهد گرفت.



این حقیقتاً معمایی است که درعصر حاضر، یعنی عصری که مادّه گراترین دوران تاریخ بشری است، انسان تا چه حد نسبت به حقیقت «مادّه» دور و بیگانه است! مادّه امروزه یا مفهوم مجرّدی است که فیزیک جدید به ما می‌آموزد و یا فراوردهٔ کریهی است که ماشین تولید می‌کند و هیچگونه نسبت و رابطهٔ عمیقی میان او و انسان وجود ندارد. در جوامع پیش ــ صنعتی، صمیمیّت و قرابتی میان صنعتگر و تکه چوب یا سنگ و یا حتّی قطعه فلزی که با آن کار می‌کرد و با تردستی به آن شکل می‌داد وجود داشت که اکنون بسیار به ندرت دیده می‌شود. تعالیم سنّتی پیرامون مراتب هستی مادّی و چگونگی استفاده از عناصر مادّی در حیات معنوی نیز به فراموشی سپرده شده است. این تعالیم و اعتقادات که روزگاری غرب هم از طریق سنّت کیمیاگری با آن مأنوس بود، باید به همراه تصوّر صنعتگر سنّتی از «مادّه» و «صورت» (یعنی آنچه مادّه را فعلیت می‌بخشد) دگر باره احیا شود تا معنای مادّه و عناصر مادّی در تفکّر اسلامی به درستی روشن شود.

# اخبار فرهنگی، هنری

## ● جلسات نقد و بررسی شعر و قصه

سه شنبه های هر هفته، بین ساعت ۳ تا ۵/۵ بعدازظهر، واحد ادبیات حوزه هنری محلّ تجمّع شاعران و قصّه نویسان مسلمانی است که به قلمزنی در این دو رشته مشغول هستند. در این جلسات، که یک هفته درمیان به «شعر» و «قصّه» اختصاص دارد، خواهران و برادران منتقد ادبی و شاعر و قصّه نویسی که در مؤسّسات ونهادهای مختلف هنری وغیر هنری یا به طور آزاد، به کارمشغول هستند، گرد می‌آیند، قصه یا شعر خود را می‌خوانند و از نقد و نظر سایرین، در جهت بهبود کارشان بهره‌مند می‌شوند و آخرین اخبار هنری مربوط به رشته خود را به یکدیگر انتقال می دهند.

سابقه این جلسات به چند سال پیش بر می‌گردد، و در طیّ این مدت، اگرچه یکی - دوبار، این نشستها با وقفه های کوتاه مدّت همراه بوده، امّا در حال حاضر، با جدّیت دنبال می شود و تا به حال توانسته است در روال کار وارتقای معلومات فنی شرکت کنندگان ونیز ایجاد انگیزه بیشتر برای نوشتن در آنان، تأثیر محسوسی برجا بگذارد.

مسئولیت برگزاری جلسات شعر، بر عهده شاعر معاصر «عباس براتی پور» و جلسات قصّه، برعهده «رضا رهگذر » می باشد.

شرکت در این جلسات، برای عموم شاعران وقصّه نویسان ومنتقدان این دو مقوله هنری، با ارائه یک کار نمونه قابل قبول، آزاد می باشد.

## ● کلاس آموزش قصه نویسی

ترم اول آموزش قصه نویسی در «سطح ابتدایی» که از مهرماه ۶۷ توسط واحد ادبیات حوزه هنری دایر گردیده بود به پایان رسید و ترم دوم این کلاسها از ۲۹ بهمن ماه ۶۷ در «سطح تکمیلی» شروع گردیده است. کلاسهای فوق به مدت چهار ماه‌ونیم و هر هفته یک جلسه به صورت مجزا برای خواهران و برادران تشکیل می‌گردد.

لازم به ذکر است که این کلاسها چهارمین دوره آموزش قصه‌نویسی توسّط واحد ادبیات حوزه هنری می باشد.

## ● یازدهمین عصر سوره

جُنگ ادبی - هنری هنرمندان مسلمان با عنوان یازدهمین عصر سوره در روزهای ۱۵، ۱۶ و ۱۷ بهمن ماه ۶۷ در تالار اندیشه حوزه هنری برگزار گردید. هنرمندان شرکت کننده در طی روزهای برگزاری یازدهمین عصر سوره اشعار و قصّه های خود را برای حاضرین قرائت کردند. آقایان «حامدالگار»، «کلیم صدیقی» و «علامه سید محمدحسین فضل الله» مهمانان خارجی عصر سوره نیز، ضمن حضور در تالار اندیشه، سخنانی ایراد کردند.

تئاتر، فیلمهای جدید حوزه هنری واجرای موسیقی توسط گروههای موسیقی «نیشابور» و «تنبور نوازان حافظ» تهران از جمله دیگر برنامه های این جُنگ هنری - ادبی بود. یادآور می شود یازدهمین عصر سوره در شهرهای «شاهرود» و «ارومیه» نیز برگزار گردید.

## ● کتابهای تازه

● **مجموعه نمایشنامه/** چاپ اول، ۱۳۶۷/ انتشارات حوزه هنری/ ۱۳۵ صفحه/ ۳۸۰ ریال.

این کتاب دفتر دهم از مجموعه نمایشنامه های «سوره» حوزه هنری است. کتاب فوق شامل سه نمایشنامه با عناوین «زوخ» از اشرف السادات اشرف‌نژاد (بالهجه کردی)، «گلی برای هی وا» از نصرالله قادری و «آرسنال» از علی حیدری می باشد.

● **قصه های انقلاب /** به کوشش رضا رهگذر/ چاپ اول، ۱۳۶۷/ انتشارات حوزه هنری/ ۸۴ صفحه/ ۲۱۰ ریال.

کتاب فوق دفتر سوم از مجموعه قصه های انقلاب، شامل شش داستان دربارهٔ انقلاب اسلامی به کوشش رضا رهگذر است. این کتاب با مقدمه‌ای تحت عنوان «بیشتر برای بزرگترها» نوشته آقای رهگذر آغاز می شود. قصه های مجموعه عبارتند از: «رهایی» و «اخلالگرها» از مجید درخشانی، «مدرک جرم» از بهمن پگاه راد، «کبوترها وخنجرها» از داود غفارزادگان، «استوار ایوبی» از ابراهیم حسن بیگی، «همه گفتند مرگ بر شاه» از خانم مریم جمشیدی.

● **سایه های ماندگار/** علی منتظری/ چاپ اول، ۱۳۶۷/ انتشارات برگ/ ۲۹۴ صفحه/ ۸۳۰ ریال.

این کتاب جلد اول از مجموعه‌ای سه جلدی است که به ترتیب منتشر خواهد شد. جلد اول مجموعه «سایه های ماندگار» شامل مجموعه مقالات و گزارشها در مورد تئاتر کشور از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۳ می باشد.

جلد دوم و سوم سایه های ماندگار، باعناوین «مجموعه نقدها ونظرها» و«مجموعه قطعات وچکامه ها» در آینده منتشر خواهد شد.

● **کوی آفاق کجاست؟/** محمد مهدی رسولی/ چاپ اول، ۱۳۶۷/ انتشارات برگ/ ۱۱۲ صفحه/ ۳۲۰ ریال.

کتاب فوق شامل دو نمایشنامه با عنوان «شب موش» (پاییز ۶۶) و «کوی آفاق کجاست؟» (بهار ۶۶) می باشد.

● **در آیینه شقایق/** احد ده بزرگی/ چاپ اول، ۱۳۶۷/ انتشارات برگ/ ۱۳۹ صفحه/ ۳۲۰ ریال.

این کتاب شامل مجموعه اشعار آقای ده بزرگی در سالهای اخیر می باشد.

● **تلواسه در عطش/** اکبر بهداروند/ چاپ اول، ۱۳۶۷/ انتشارات برگ/ ۱۳۵ صفحه/ ۳۴۰

ریال.

این کتاب مجموعه اشعار آقای اکبر بهداروند در چهار بخش غزل، مثنوی، دوبیتی و رباعی می باشد.

● **مرغهای دریایی این سوی آبها می میرند.../** مصطفی جمشیدی/ چاپ اول، ۱۳۶۷/ انتشارات برگ/ ۱۱۹ صفحه/ ۳۲۰ ریال:

این کتاب شامل پنج داستان با عنوان «مرغهای دریایی این سوی آبها می میرند»، «روی شانه شب»، «واقعه»، «انتظار مرگ»، «قصر شیشه ای» و «باآسمان» می باشد.

● **افسانه قهرمانیهای من/** احمد عربلو/ چاپ اول، ۱۳۶۷/ انتشارات برگ/ ۷۶ صفحه/ ۲۱۰ ریال.

این کتاب مجموعه پنج داستان طنز به قلم آقای عربلو می باشد: داستان اول «دعوا»، دوم «ماجرای یک هلیکوپتر»، سوم «افسانه قهرمانیهای من»، چهارم «گنج»، پنجم «نمایش ویژه».

## ● مرحله نهایی نخستین جشنواره هنرمندان تجسمی شهرستانی

مرحله نهایی نخستین جشنواره منطقه ای هنرهای تجسمی شهرستانها، از سوی مرکز گسترش فعالیتهای تجربی هنری، در دوازده رشته (نقاشی، مینیاتور، خوشنویسی، تذهیب، نقش فرش، طرحهای حجمی و مجسمه سازی، گرافیک، طراحی، کاریکاتور، سرامیک، معرق ومنبت چوب) در موزه هنرهای معاصر تهران، از ۱۰ تا ۱۷ اسفند ۶۷ برگزار شد.

دکتر آیت اللهی، یکی ازدست اندرکاران نمایشگاه، پیرامون برگزاری این جشنواره اظهار داشت: «آثار ارائه شده عموماً از کیفیت بالایی برخوردار نبوده و در بعضی از رشته ها، آثار به نمایش درآمده فاقد کیفیت لازم برای عرضه در نمایشگاه بود، هر چند در رشته های نقاشی، مینیاتور، تذهیب و خوشنویسی شاهد آثار ارزشمندی بودیم. امیدواریم که در جشنواره آینده، هنرمندان جوان ضمن عنایت به کیفیت، به موضوع و محتوای آثارشان نیز توجّه کنند.»

مراسم اعطای هدایا و جوایز به هنرمندان برگزیده این جشنواره روز ۱۴ اسفند در موزه هنرهای معاصر انجام گرفت که علاوه بر اختصاص مبلغی وجه نقد و دیپلم یاد بود به نفرات منتخب، به تعدادی از هنرمندان برگزیده و فعال شهرستانی نیز هدایایی (شامل یک نوار دِکلمه و سه کتاب که نسبتی با رشته های تجسّمی نداشتند!) داده شد. ضمناً اغلب هنرمندان شرکت کننده، ضمن ابراز خشنودی از بر پایی جشنواره وامید استمرار یافتن چنین حرکتی، از عدم برنامه منسجم جهت حمایت از هنرمندان شهرستانی ونیز از نحوه گزینش آثار منتخب در این جشنواره، اظهار گلایه وشکایت نمودند.

از ضعف عمده بعضی از آثار (نظیر کاریکاتورها) که بگذریم، در میان بیش از صد اثر شرکت کننده آثار خوبی به چشم می خورد از جمله طراحیهای «امیدمشکار» (فارس) و «وحیدنصیریان» و «طاهره واحدیان» (آذربایجان شرقی) گل ومرغهای «حمیده شهرستانی» و «ملوک خیابانی تنها» (مشهد)، تک مینیاتور «مرتضی گودرزی» (بروجرد) و نقاشیهای «جواد سلیمان پور» (آذربایجان شرقی) و «احمد خلیلی فرد» (کردستان). به هرحال بر پایی این نمایشگاه نشان داد که اگر حمایت وهدایت و طرح و برنامه ای باشد، هنرمندان مستعد وجوان در گوشه و کنار مملکت ما کم نیستند.

## ● نمایشگاه آثار کاظم چلیپا

اوّلین نمایشگاه انفرادی نقاش معاصر «کاظم چلیپا» در دوّم اسفند ماه ۶۷ در سالن نمایشگاه دانشکده هنرهای زیبا برگزار شد. چلیپا تابلوهایی را که در ده سال گذشته با مضامین اجتماعی و اعتقادی ساخته، در این نمایشگاه به معرض دید علاقمندان قرار داد.

## ● نمایشگاهی از آثار تجسّمی در «خانهٔ سوره»

خانه سوره، از ۱۲ تا ۲۷ بهمن ماه ۱۳۶۷ شاهد بر پایی نمایشگاه آثار تجسّمی گروهی از هنرمندان معاصر بود. در این نمایشگاه، آثاری از نقاشان، طراحان گرافیک و خوشنویسان معاصر در معرض دید علاقمندان قرار گرفت. در زمینه نقاشی وگرافیک آثاری با مضامین اخلاقی و اجتماعی، دیوارهای خانه سوره را مزیّن کرده بود که بعضی از آنها، آثار جدید این هنرمندان بود. در این میان می‌توان به آثار نقاشی حبیب صادقی، ایرج اسکندری، مصطفی گودرزی، علی وزیریان، مصطفی ندرلو، حمید قدیریان، و طرحهای گرافیکی احمد قلی زاده و ابوالفضل عالی اشاره کرد. همچنین این نمایشگاه، در زمینه خوشنویسی، آثاری از هنرمندان خوشنویس: حمیدعجمی، صداقت جباری و تنی چند از خوشنویسان جوان را به نمایش گذارده بود.

## ● «کاپولا» پس از ورشکستگی

«فرانسیس کاپولا» سازنده فیلمهای معروف «مکالمه» (۱۹۷۴) و «آپوکالیپس نو» (۱۹۷۹)، بعد از شکستهای متعدّد، شروع به ساختن فیلم تازه اش به نام «تاکر» کرده است. وی به دلیل تیرگی روابطش با تهیه کنندگان خود دچار ورشکستگی شدید شد و حالا، بعد از پرداخت بدهیهایش که به گفتهٔ خود او بالغ بر ۵۰ میلیون دلار می شود، با داستانی دربارهٔ یک طراح ورشکسته اتومبیل، ساختن آخرین فیلمش را آغاز کرده است. داستان فیلم براساس زندگی واقعی «برستون تاکر»، طراح معروف اتومبیلهای سواری در شهر صنعتی «دیترویت» آمریکا نگارش یافته است. کاپولا می‌گوید: این یک داستان کلاسیک از درگیری نسل قدیم (شرکتهای بزرگ دیترویت) ونسل جدید (تاکر) است؛ داستان متعارف فردی است که با یک مجموعه روبرو می شود و با کارخانه و «تولیدانبوه» مقابله می‌کند. دیترویت و هالیوود به شکلی وحشتناک

به یکدیگر شباهت دارند. پایتخت سینما، همچون پایتخت اتومبیلها، روزی تصمیم گرفت او (کاپولا) را نابود کند، چرا که او به دنبال یک انقلاب هنری ـ تکنیکی بود. انگلیسیها «ناپلئون» را به یک جزیره دور افتاده تبعید کردند و دیترویت کوشید وجود تاکر رامحو کند.

## ● «صدای ماه» فلینی

فیلمبرداری «صدای ماه» که قرار بود توسّط «فدریکو فلینی» کارگردان معروف ایتالیایی ساخته شود، به دلیل مشکلات مالی و هزینهٔ روبه رشد متوقّف شد. هزینه تولید این فیلم را شبکه رسمی تلویزیون ایتالیا تقبّل کرده بود، امّا به علّت زیانهای مالی، این شرکت از ادامهٔ ساخت فیلم منصرف شد. سناریوی فیلم مورد بحث اقتباسی آزاد از کتابی بود که توسط «ارمانو کاواتزونی» نوشته شده است. آخرین فیلم فلینی به نام «انترویستا» نیز با یک شکست بزرگ در ایتالیا مواجه شد. مشکلاتی که فلینی با آن برخورد کرده است منعکس کنندهٔ وضعیت نگران کننده‌ای است که سینمای ایتالیا با آن دست به گریبان است. کاهش تعداد سینماروها بسیاری از کارگردانان را مجبور ساخته است با تلویزیون وارد معامله شوند تا هزینهٔ فیمهایشان را بپردازد.

**بقیه از صفحه ۳۰**

هنرمندان مؤمن متعهّد است و معتقدیم که هنر به معنای حقیقی خویش، جز در آینه مصفّای روح مؤمنین تجلّی نخواهد یافت و جز هنر متعهّد به اسلام، هر چه هست، نه تنها هنر نیست بلکه عین بی هنری است.

**● پاورقیها:**

**۱. پرداختن به این حرکت پیوسته و هدفدار فرصتی دیگر می خواهد که به خواست خدا دست خواهد داد.**

**۲. این مطلبی است که به طور خاص و با تفصیل لازم، ان‌شاءالله در شماره‌های دیگر نشریه مورد توجّه قرار خواهد گرفت.**

**۳. مثل تابلوی «یقین» و تابلوی «ایثار» اثر کاظم چلیپا»**

**٤. خوف آن که این توضیحات ادبی، نقاشیها را از اوج بیان شاعرانهٔ آن پایین بیاورد ما را وامی دارد که مختصر و مجمل و با احتیاط سخن بگوییم.**

**بقیه از صفحه ۷۱**

▼

**● گرداب سکندر** ۳۵م.م. ۱۱۰ دقیقه

کار گروهی برادران خوشخرام (منوچهر، بیژن، امیر)

نویسنده: محمدعلی غلامپور

طراح و خیاط لباس: ناصر جولائیان

## ● خلاصه فیلم

در روزگار قدیم، در یک بندر جنوبی ایران نوجوانی به نام «عبدل» که به کاردر کشتی اشتغال دارد، بر اثر شیوع بیماری «آبله» نابینا می‌گردد و در همین اثنا پدرش را نیز از دست می‌دهد و با مادرش تنها می‌ماند.

دیری نمی‌گذرد که وی تصمیم می‌گیرد مجدداً در کشتی کار کند. عبدل با وجودی که نابیناست، امّا به لحاظ بکارگیری دیگر حواس خود تواناییهای منحصر به فردی از جمله چشیدن مزه آب دریا در نواحی مختلف و در نتیجه تسلّط بر وضعیت جغرافیایی آن مناطق بدست می‌آورد. به این ترتیب مورد توجّه ناخدا واقع شده و تخم حسادت در دل برخی دیگر از ملوانان کاشته می‌شود و این احساس زمینه توطئه‌ای از سوی دو ملوان می‌گردد که کشتی و سرنشینان را به گرداب هولناک و مرموزی می‌کشاند و...

**بقیه از صفحه ۱۵**

سیاستمدار... این درد، ضرورتی است که انسان به معنای کامل لفظ با آن محقّق می شود. آنان را که در جستجوی حقند همین یک سخن کافی است.

قصد ما از آغاز این بود که پیام حضرت امام را تنها از آن حیث که هنر را امانتدار مبارزه با دشمنان دین می داند، بنگریم و لذا تحقیق در این معانی که «اسلام آمریکایی چیست» و یا «گرسنگان مغضوب قدرت و پول کیستند» و... از عهده این رساله بیرون است.

**کلک توبارک الله بر ملک و دین گشاده**
**صد چشمه آب حیوان از قطرهٔ سیاهی**
**بر اهرمن نتابد انوار اسم اعظم**
**ملک آن توست و خاتم فرمای هرچه خواهی**

**● پاورقیها**

**۱. «کهف»، آیات ٦٧ و ٦٨: «تونمی‌توانی با من صبرورزی و چگونه صبرورزی برآنچه تورا بدان خبری نرسیده است؟»**

**۲. «علم» را غالباً به مفهوم علوم رسمی به کار برده‌ایم و نه به معنای علم درقرآن و احادیث.**

**۳. «حج»، آیه ٤٠: «ولولا دفع‌الله النّاس بعضهم ببعض لهدّمت صوامع وبیع وصلوات ومساجد یذکر فیها اسم الله کثیراً ولینصرنّ الله من ینصره انّ الله لقویّ عزیز».**

**٤. «بقره»، آیه ۲۵۱: «لولا دفع‌الله النّاس بعضهم ببعض لفسدت الارض».**

**۵. «یس»، آیه ٦٠.**

**٦. «قمر»، آیه ۵۰.**

**۷. «جنون ممدوح» هم داریم و آن دیوانگی امانتداران عشق است:**
**آسمان بار امانت نتوانست کشید**
**قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند**

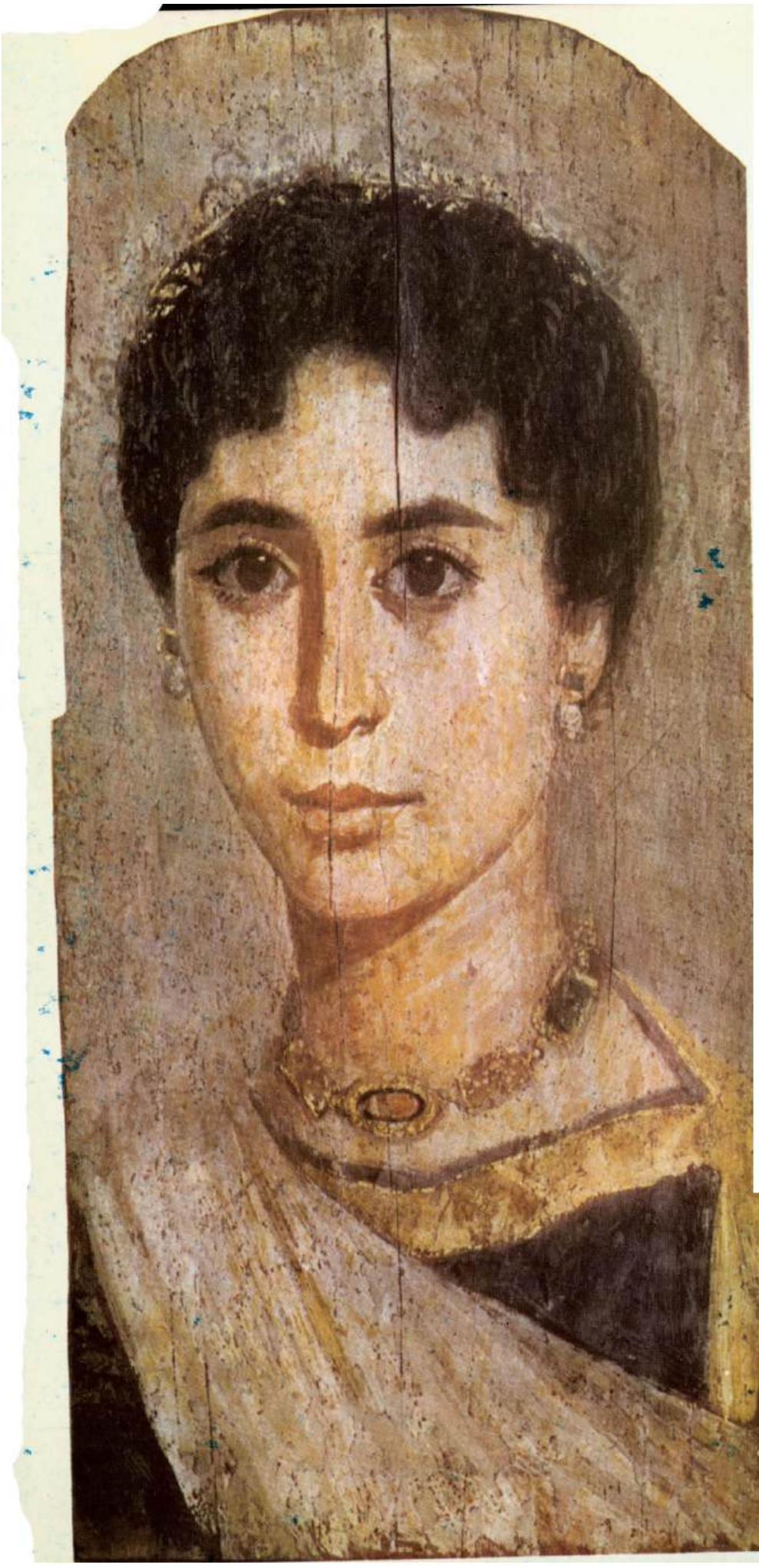
**۸. آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند**
**تکیه آن به که براین بحر معلق نکنیم (حافظ قدس سره)**

**۹. «قصص»، آیه ۸۸: «کلّ شیءٍ هالک الاّ وجهه».**

**۱۰. از کلام حضرت امیر(ع): «کمال در دنیا مفقود است... دنیاداری است پیچیده در بلا و معروف به بی وفایی».**

**۱۱. آنان که طالب تحقیق بیشتر در این معنا هستند به «مصباح الهدایه» تألیف حضرت امام صفحات ۸۳ الی ۸٦ مراجعه کنند (پیام آزادی ــ آذر ۱۳٦۰).**

●



چهره زن رومی
مومرنگ روی چوب
۱۵۰ـ۲۰۰ بعد از میلاد
موزه بریتانیا، لندن

# رشد سینمای تجارتی به کجا منتهی خواهد شد؟