شماره سوم و چهارم بهار و تابستان ۸۸ No.3,4 Sp-Su 2009

مقاله ۲ موعود هنر یا هنر موعود /محمدهادی نایبجی | گفت و گو ۶ مفهوم انتظار در تئاتر امروز /احمدکامیابی مسک/
محمدباقر انصاری | شعر ۱۶ دین و سبک هنری /الیورلیمن /بهزادبرکت | ۳۲ تقدس و زیبایی /حسین عمید
۴۱ رویکرد تاریخی و فراتاریخی به هنر اسلامی /سیدرضی موسوی گیلانی | مقالات ارزی ۵۴ ارکان آرمانشهر سعدی
/فرانک فرشید | ۶۷ مکاشفه آخرالزمانی در اشعار متقدم تی.اس.الیوت /کرنلیاکوک /صالح نجفی | داستان
۸۰ پیمان /زینب علیزاده | ۸۶ بوی تو را... /تیمور آقا محمدی | ۹۲ پنجمی /مجید ذاکری | شعر
۹۶ کعبه شرق و غرب /سالک قزوینی | ۹۸ اکنون آفتاب /سلمان هراتی | ۹۹ غایب آشکار /جوادمحبت
۱۰۰ خم سربسته /قادر طهماسبی (فرید) | ۱۰۱ تفسیر لافتایی /حافظ ایمانی | ۱۰۲ غرق
آفتاب /صالح محمدی امین | ۱۰۳ شهر تو /نجمه زارع | ۱۰۴ اتفاق می افتی /محمدسعید میرزایی
۱۰۵ جاودان موج /مریم حسنلو | نثر ادبی ۱۰۶ شب شتابناک /مصطفی مستور | ۱۰۸ حرف و حدیث /رقیه ندیری
۱۰۹ قاب عکس یک جمعه /مصطفی پورنجاتی | هنرهای تصویری ۱۱۰ نمادهای قدسی و تجلی ادیان در فیلم‌های
پایان هزاره /جاناتان اسکات فیت /رحیم قاسمیان | ۱۲۲ بوی پیراهن /محمدرضا محقق | نقد آثار ۱۳۰ دشواری
پرسش یا پرسش دشوار / فتح‌الله بی‌نیاز | ۱۳۹ در انتظار سبز /حسن مهدوی فر | ۱۴۴ بعد التحریر

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: مسعود پور سید آقایی
سردبیر: حسین عمید
تحریریه: بهزاد برکت، مجتبی تونه‌ای، مصطفی جمشیدی
سید رضی موسوی گیلانی، سام محمودی سرابی
مدیر هنری: مسعود نجاتی
سید علی اصغر موسوی، محمد باقر انصاری، سید حسن میکائیل
صفحه آرایی: رسول محمدی، عمادالدین هوفر
تصویرگر: محمد پیرایی
ویراستار: سید حسین میکائیل، صادق دهقان
لیتوگرافی و چاپ: اسوه
با همکاری: سید اسدالله آوایی، رحیم قاسمیان، دکتر محمد رخشان‌فر
عبدالله رضایی، امیر اکبر زاده، سید ضیاء الدین صدر، عباس جعفری مقدم
علی اصغر کاویانی، طاهر خلوصی، محمد عبداللهی، مسعود حسینی
سید احمد هاشمی

تهران، دروازه شمیران، خیابان هدایت، کوچه شهید جرمی
پلاک ۲۹، طبقه همکف
تلفن: ۷۷۶۳۹۰۹۲
قم، خیابان صفاییه، کوچه ۲۳، پلاک ۵، موسسه آینده روشن
۳۷۱۸۵/۴۷۱
صندوق پستی: ۷۷۴۳۴۵۴
تلفن مستقیم: ۷۸۳۳۳۴۶، ۷۸۳۳۳۴۵
نشانی سایت: www.Adinehmag.com
پست الکترونیکی: info@adinehmag.com
Art_media2003@yahoo.com

آینه از مقالات و مطالب ارسالی مخاطبان استقبال می کند.
نقل مطالب آینه با ذکر ماخذ آزاد است.
مقالات آینه صرفاً بیانگر افکار نویسنده آن است.

مقاله

موعود هنر یا هنر موعود

هادی نائیجی

آنچه برما گذشت

وقتی آهنگ انقلاب سال پنجاه و هفت شمسی به گوش زبان فارسی رسید، بسیاری از حوزه‌های فرهنگی و هنری برای یافتن عناوین تازه به ساختار ترکیبی وصفی روی آوردند. در آستانهٔ پیروزی و جابه‌جایی قدرت، واژهٔ انقلاب به صورت وصفی در پس بسیاری از فعالیت‌های فرهنگی – هنری، خودنمایی می‌کرد؛ هنر انقلابی، سرودهای انقلابی و ... . با تثبیت حاکمیت روحانیت، این صفت جایگزین دیگری به خود دید. انقلاب معنای عامی داشت و همهٔ گروه‌های مخالف رژیم گذشته با هر گرایشی که در این تغییر نقش داشتند، برای معرفی فعالیت‌های خود با استفادهٔ وصفی واژهٔ انقلاب مفهوم مشترکی ترسیم می‌کردند. اما واژهٔ جایگزین، رجعتی عمیق در بازسازی تمدن ایرانی را در پیش روی انقلابیون مسلمان قرار می‌داد؛ حدود سیزده و اندی قرن نفوذ نوای خوش اسلام عربی در امپراتوری ایران که در خدمات متقابل ایران و اسلام عربی، اسلام متمدن را به تجربه می‌نشست، قرعهٔ انقلاب را به نام جمهوری اسلامی با ولایت روحانیت رقم زد. آن‌چنان که در زبان فارسی جمهوری وصف اسلامی به خود دید. قابل پیش‌بینی بود که همهٔ شئونات هر ایرانی در این حکومت نوپا چنین تقدیری داشته باشد. دانشگاه اسلامی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان تبلیغات اسلامی و... البته ماجرا به این جا ختم نشد و پروسهٔ اسلامی شدن همهٔ لحظات ایرانی، به پروژهٔ اسلامی کردن بدل شد. بعضی از مدیران فرهنگی کشور در رقابت پر کردن هر چه بیشتر رزومهٔ کاری، صبر و حوصلهٔ فرایند اسلامی شدن را کنار نهادند و با شعارزدگی و سیاست‌زدگی، پروژه‌های اسلامی کردن را در دستور کار قرار دادند. نیازی به نتیجه گیری نیست؛ پوستهٔ بدون مغز روند پوسیدگی را از سر می‌گذراند. در داستان اسلامی کردن دانشگاه کار به جایی کشید که از رهبر انقلاب در رأس هرم حاکمیت تا متفکران اصیل حوزه و دانشگاه هر کس به بیانی داد سخن سر داد؛ البته در همهٔ ادوار میان‌مایه‌گان جامعه، با تکیه بر قشری مسلکی، چند صباحی مجال می‌یابند تا مردی از در درآید...

در ادامه، یکی از وصف‌های به گوش آشنای دیگر که بیشتر در مقابل منش‌های سکولاریستی در جوامع غربی ابتدا از طریق مواجههٔ ژورنالیستی با موضوع راهی به سوی مطالعات نظری یافت، واژهٔ دینی است؛ هنر دینی، سینمای دینی و... اصطلاح هنر دینی به دلیل سابقه‌اش در اندیشهٔ مسیحی و کش‌مکش‌های ساختار سکولاریستی هنر مدرن و هنرهای کلیسایی، با سیل ترجمه‌ها عرصهٔ بیشتری به خود اختصاص داد و امروز متفکران ایرانی مبحث مفصلی با عناوین مختلف در مطالعات نظری هنر، فلسفهٔ هنر و زیبایی شناسی هنرها به نسبت دین و هنر می‌پردازند.

این روزها مسأله پسوندها فقط به گذشته تعلق ندارد. به نظر می‌رسد در هر تغییری، زبان واکنش نشان می‌دهد و آنچه در این مقال پیش روست تاثیر تغییرات اجتماعی بر هنر یا ویژگی‌های هنر در بستر زمان است. ادوار در هر تمدنی بر اساس آموزه‌های اختصاصی‌اش عنوان می‌یابد و چه بسا همین اسامی راهی است به سوی انکشاف هر دوره؛ تمدن مسیحی، هندی، مصری و...

در تمدن اسلامی اکنون در دورهٔ آخرالزمان و غیبت کبری به سر می‌بریم. این دوره بر اساس متون کهن دینی و مکاشفات اولیاء و برگزیدگان، نشانه‌هایی دارد و شرایط زیستگاهی ویژه‌ای برای انسان‌ها رقم می‌زند. این ویژگی‌ها و شرایط از نظر اسلام که آخرین دین جهانی است فقط به مسلمانان اختصاص ندارد و دامن گیر هر کسی از هر ملیتی می‌شود. سخن بر سر بررسی این ویژگی‌ها نیست بلکه همین تجربه در آخرالزمان، انقلاب ایران را به پسوندی دیگر سوق می‌دهد که با این عناوین شنیده می‌شود؛ هنر مهدویت، هنر موعود و...

سخن این شماره مطالعات نظری هنر شاخه‌های بسیاری به خود دیده و اغلب در رده بندی علوم انسانی به صورت رشته‌های مضاف ارائه می‌شود؛ فلسفهٔ هنر، جامعه شناسی هنر، روانشناسی هنر. در این میان فلسفهٔ هنر به رسم مطالعات و مطالبات کهن فلسفی در تنظیم پرسش و البته مهم‌ترین پرسش به همان سیاق از هستی و چیستی می‌پرسد. اگر فیلسوف از هستی موجودات می‌پرسد تا توانایی درک چیستی آنها را بیابد؛ در فلسفهٔ هنر از هستی اثر هنری به بنیادی‌ترین پرسش نظری یعنی هنر چیست؟ جهت می‌یابد. بنابراین نخستین پرسش نزد فیلسوفان هنر که در صورت بندی نظریه به عنوان یک مبنا عرضه می‌شود، این پرسش است؛ هنر چیست؟ در پاسخ این پرسش اگر به کتاب‌های فلسفی در باب هنر مراجعه شود یک نکته اهمیت بسیاری پیدا می‌کند و اهل فلسفه می‌دانند که یک فیلسوف در مقام یک فیلسوف برای تنظیم نظریه در یک فلسفهٔ مضاف مانند فلسفهٔ هنر بر اساس مبانی فلسفهٔ محض دریچه‌ای به سوی مسأله می‌گشاید. بنابراین نظریهٔ افلاطون در فلسفهٔ هنر، ریشه در فلسفهٔ محض او دارد. البته تاریخ فلسفهٔ محض روش‌ها و منش‌های فلسفی بسیاری از سر گذرانده و امروز شاید مقایسهٔ یک فلسفه در یونان باستان و یک فلسفه در قرن بیست و یکم واژهٔ فلسفه در بعضی موارد یک مشترک لفظی بیش نباشد. در گذشته فلسفهٔ محض به سمت هستی‌شناسی حرکت می‌کرد و شأن انتولوژیک **Ontological** برای خود قائل بود. اما این رویکرد با فیلسوفانی چون دکارت، فلسفه را به سمت دیگری کشاند و دغدغه‌های فیلسوف را تغییر داد. این تعویض منش با کتاب سنجش خرد ناب کانت شکل کاملی پیدا کرد و پرسش اصلی فیلسوف از هستی که همیشه او را متحیر می‌ساخت به بررسی امکانات معرفتی انسان اختصاص یافت. از آن پس مرکز توجه فلسفه به سنجش و اندازهٔ شناخت انسان از هستی قرار گرفت و با این پرسش که انسان تا چه اندازه می‌تواند هستی را بشناسد و ابزار معرفتی او چیست؟ به شأن معرفت‌شناختی

Epistemological تنزل یافت. این نکته بر اهل نظر پوشیده نیست که دو رهیافت فوق بر فلسفه‌های مضاف نیز تاثیر به‌سزایی دارد و پیش روی پرسش‌های فلسفهٔ هنر پاسخ‌های متعددی قرار می‌گیرد. لازم به ذکر است که خوانندهٔ محترم باید بداند حرف این شماره تنظیم یک پرسش بر اساس رویکرد نخست یعنی فلسفه‌های انتولوژیک است. فیلسوف هنر با رویکرد هستی شناختی یا ماهیت باور **Essentialist** است و ناگزیر از چیستی پدیده‌ها می‌پرسد. پرسش هنر چیست؟ در اولین مبحث کتاب‌های فلسفهٔ هنر بر این پایه استوار است. اکنون به سراغ پسوندها می‌رویم. تنظیم پرسش برای مسیر فیلسوف بسیار تعیین کننده است. تا آنجا که فیلسوف هنر می‌پرسد، هنر چیست؟ بنا بر مبنای فوق، سعی او بر این است تا از طریق حقیقت انگاری مفهومی **Conceptual realism** تعریفی از هنر به دست آورد. مشهورترین شکل آنکه از نظام فلسفی ارسطویی با رویکرد منطقی در فلسفهٔ اسلامی به یادگار مانده، تعریف پدیده‌ها به ماهیت آن است. در تحلیل ماهیت اشیاء، یافتن جنس و فصل فیلسوف را به تعریف مانع و جامع می‌رساند. اکنون با ورود پسوندها جمله بندی پرسش تغییر می‌یابد. به طور مثال می‌پرسیم هنر موعود چیست؟ و یا در شکل قدیمی‌تر آن و البته با معنای عمومی‌تر، می‌پرسیم هنر دینی چیست؟ تا به امروز با تکیه بر مبانی فلسفی تعریف فیلسوف هنر به پرسش هنر چیست؟ پاسخ گفته و بر اساس همان تعریف تاریخ هنر را طبقه‌بندی می‌کند. آیا با ورود این پسوندها پرسش تازه‌ای پیش روی فیلسوف قرار می‌گیرد؟ آیا هنر به تجربیات تازه‌ای دست یافته و ماهیتش دگرگون شده؟ اگر رخدادهای هنری در بستر زمان به سمتی حرکت کنند که معنی هنر تغییر کند، واکاوی هنر با پرسش مجدد از اقتضائات کار فلسفی است. خواننده محترم به دنبال پاسخ این پرسش‌ها باید شماره‌های آینده را پی بگیرد و نویسنده همان طور که یادآور شده بر این باور است که حل این مسأله به تنظیم صحیح پرسش با توجه به مبنای پذیرفته شده در یک نظام فلسفی مربوط است. قبل از پرسش هنر موعود چیست؟ باید بپرسیم آیا با وصف موعود معنای هنر تغییر یافته است؟ آیا این وصف یا وصف‌های دیگر دخالتی در ماهیت هنر دارند؟ آیا مدل پاسخ‌های هنر چیست؟ نزد فیلسوفان ماهیت باور همان راهی است تا با این پرسش وصفی هنر موعود به پاسخ برسیم؛ این نکته بر همگان روشن است که فلسفهٔ هنر به کارگیری عقل نظری است که با استدلال سر و کار دارد و برای لذت بردن از زیبایی‌های هنری هیچ فلسفه‌ای ضرورت ندارد. فیلسوف به همان اندازه که به حریم هنر برای نظر افکندن راه می‌یابد باید از وسوسهٔ نقد آثار بپرهیزد تا گرفتار طبقه‌بندی آثار هنری نشود. او باید بگوید هنر چیست و چه می‌کند؛ وظیفه ندارد آثار پسندیده و ناپسندیده را از هم جدا کند. او نباید گرفتار داوری شود تا در مقابل هر عمل هنری به تعریف مجدد هنر ناچار گردد.

گفت و گو

مفهوم انتظار و ماهیت پوچی در تئاتر امروز

گفت‌وگو با احمد کامیابی مسک
محمدباقر انصاری

دکتر احمد کامیابی مسکی از پیشکسوتان و صاحب‌نظران تئاتر امروز ایران و جهان است. سال‌ها تحصیل، تحقیق و تدریس در اروپا ـ فرانسه ـ و ایران، او را به استادی تیزبین، دقیق و محقق تبدیل کرده است. در بین آثار او نام‌های ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آنتوان دو سنت اگزوپری، فرناندو آرابال و ژان پل سارتر و... به سبب گفتگوهایی که درباره آنها نوشته، برجسته‌تر است. ترجمهٔ سیاه زنگی‌ها اثر ژان ژنه، شاه می‌میرد و کتاب‌هایی که به زبان فرانسه و پارسی استاد با اغلب این شخصیت‌ها داشته و گفتگوهایی با بکت، یونسکو، مردی با کوچولو اثر سنت اگزوپری به پارسی و فرانسه در ایران و جستجوی دوست بر اساس شازده اوژن یونسکو، تنظیم و اجرای نمایشنامهٔ در کشور فرانسه از جمله فعالیت‌های ایشان مرکز بین‌المللی فرهنگی یونسکو و تئاترش در این چند سال اخیر. یونسکو و مصاحبه‌بازان موکلر و دانشگاه سوربن و است. در چمدان‌هایش با تفسیر و مصاحبه‌ای است که با بیش از چهل مقالهٔ علمی پژوهشی، لوبی بارو از جمله چند اثری است که به دو زبان پارسی و فرانسه، در زمینهٔ تئاتر ایران و جهان از ایشان به چاپ رسیده است. آنچه در ادامه می‌آید، مصاحبه‌ای است دربارهٔ مفهوم انتظار در تئاتر امروز. به ویژه در چشم به راه گودو اثر ساموئل بکت و بررسی ماهیت پوچی با تکیه بر آثار اوژن یونسکو و ساموئل بکت.

راه نو: اولین سؤالم را از بکت شروع می‌کنم. برایم بسیار جالب است که چرا از بین آثار متعدد ساموئل بکت، نمایشنامهٔ *چشم به راه گودو* مورد توجه قرار گرفته است؛ ممکن است دربارهٔ ویژگی‌های خاص این اثر توضیح دهید؟

موضوع اصلی نمایشنامهٔ *چشم به راه گودو*، انتظار است و انتظار مسئله‌ای است که بشر همیشه به شکل‌های گوناگون با آن درگیر بوده است... اصل مسألهٔ انتظار تا آنجا که من تحقیق کرده‌ام از ایران آمده است و ریشه در باور زرتشتی‌ها دارد که البته بسیار هوشمندانه بوده است. بشر از ابتدای آفرینش، مسائل و مصائب و بدبختی‌های شخصی داشته که مصائب طبیعی نیز به آن اضافه می‌شود. به هر حال در اجتماعات مختلف، مسأله عدالت همواره مطرح بوده است و متأسفانه این عدالت هیچ‌گاه در هیچ جامعه‌ای به طور کامل برقرار نشده است. می‌دانید افلاطون در کتاب جمهور خود، فقط در مورد واژهٔ *عدالت*، با روش سقراطی ـ دیالکتیکی ـ بحث کرده است. چند فیلسوف تلاش می‌کنند واژهٔ عدالت را تعریف کنند و ببینند آیا برقراری عدالت در جامعهٔ بشری امکان‌پذیر هست یا خیر؟ سرانجام، افلاطون به این نتیجه می‌رسد که برقراری عدالت در جامعهٔ آن روز یونان، که بنا بر شواهد تاریخی اولین دموکراسی جامعهٔ بشری بوده، امکان‌پذیر نبوده است؛ بنابراین *اتوپیا* یا *آرمان‌شهر* را پیشنهاد می‌کند و می‌گوید اگر بخواهیم جامعه‌ای داشته باشیم که در آن عدالت

برقرار باشـد، باید کودکان را از بدو تولد در جایی نگهداری و تربیت کنیم، بر اسـاس هوش و استعدادشان آنها را به سه طبقه تقسیم کنیم: مغز مسی‌ها که دهقانان و کارگران خواهند بود؛ مغز نقره‌ای‌ها، یعنی نظامیان که وظیفهٔ دفاع از کشور را به عهده خواهند داشت و مغز طلایی‌ها که فلاسفه خواهند بود، وظیفه دارند هر دو یا چهار سال به طور رایگان رهبری جامعه را بر عهده گیرند. به این طریق شاید بتوان در جامعه، عدالت را برقرار کرد، که البته در مورد این آرمان شـهر، این سـؤال مطرح می‌شود که خود معلمانی که قرار است برای اولین بار، کودکان را تربیت کنند، چگونه و در کجا تربیت خواهند شد؟ بعد هم می‌بینیم در قرن نوزده و بیست میلادی کارل مارکس، با استفاده از فرضیه‌های افلاطون ـ آنچه که کمونیست‌ها و سوسیالیست‌ها قبول نداشتند ـ جز اینکه سعی کند این مدینهٔ فاضله را در قرن بیستم، در جامعهٔ صنعتی اروپا پیاده بکند، کاری نکرد و شاهد هستیم که این آرزو نتوانست تحقق یابد و جامعهٔ به اصطلاح بی‌طبقه فرو ریخت؛ بنابراین چون عدالت امکان پذیر نبوده، در جامعه‌ای که بی‌عدالتی و تبعیض وجود داشته است، برای اینکه بشر بتواند زندگی را تحمل کند برای او امیدی قرار داده‌اند و آن امید را *انتظارِ* کسی که یک روزی بیاید و در جامعه عدالت برقرار کند، تعبیر کرده‌اند.

این انتظار را در قصه‌ها و داستان‌هایی که ریشه در باورهای زرتشتی دارد، مانند *دینکردنامه* و *صد در بُندهش* نیز مشاهده می‌کنیم که البته افسانه است، ولی همین‌ها تأثیر شگرفی نه تنها در ایران، بلکه در دین یهود و مسیحیت گذاشته است؛ چنانکه می‌دانیم یهودی‌ها و برخی از فرقه‌های مسیحی، همچنین بودایی‌ها و ما شیعیان در انتظار منجی هستیم و جالب اینکه مارکسیست‌ها نیز منتظر بودند؛ منتظر *پس‌فردای شاد*. بسیاری از ملت‌های استثمار و استعمارشده و تحت ستم نیز منتظر یک منجی هستند که آنها را آزاد کند؛ اما اینکه حالا چرا این مسأله در یک نمایشنامه از ساموئل بکت ـ نویسندهٔ ایرلندی الاصل فرانسوی ـ منعکس شـده و به یکی از آثار کلاسیک قرن بیسـتم تبدیل گردیده است، از همین جا نشأت می‌گیرد. باید توجه داشـت که این اثر بیشتر در حضور روشنفکران اجرا شده و به ندرت در تئاترهای عمومی و با تماشاگران عام به صحنه رفته است.

دانا: چه ضرورتی بکت را به پرداختن این موضوع متمایل کرده است؟

در سفری که به ایرلند داشتم و با گفتگوها و مصاحبه‌هایی که با پژوهشگران و متخصصان آثار بکت، اعم از کارگردان و بازیگران انجام دادم، متوجه شدم نزدیک به یک قرن است که ادبیات ایرلند پُر از داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و اشعاری است که دربارهٔ انتظار نوشته یا سروده شده است؛ بنابراین بکت خواه ناخواه در این جامعه تحت تأثیر این مسأله قرار گرفته است.

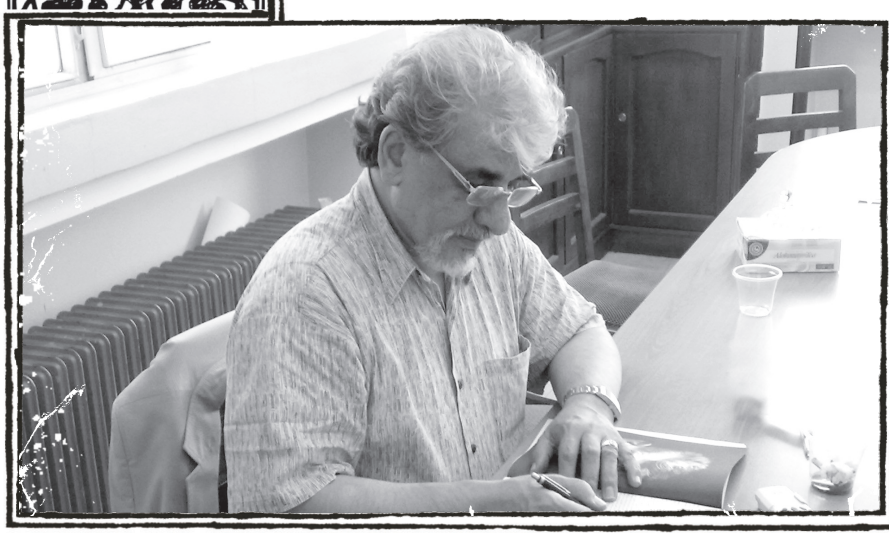
دانا: انتظاری که بکت در نمایشنامهٔ خود به آن پرداخته است، آیا در ادامهٔ شکل‌گیری مفهوم انتظار نزد ادیان است و یا اینکه تعبیر جدیدی است؟

نه، این انتظار مطرح شـده، چه در اثر سـاموئل بکت و چه در ادبیات ایرلندی، الزاماً جنبهٔ مذهبی یا اسطوره‌ای ندارد. سرزمین ایرلند، از آنجا که مستعمرهٔ انگلستان بوده و قسمتی از آن همچنان تحت تسلط انگلیسی‌هاست، مبارزانی در شمال این کشور تلاش می‌کنند کشور را از قید استعمار نجات دهند. مردم این سرزمین از نظر آداب و رسوم، فرهنگ و حتی زبان، با انگلیسی‌ها تفاوت دارند. اقتصاد ایرلند بیشتر کشاورزی است. از سوی دیگر، کسانی که تحمل شرایط این کشور برایشان مشکل بود، اغلب به امریکا مهاجرت کردند. دسـته‌ای هم که در این کشور ماندند، همیشه در انتظار مردی سیاسی‌اند که بیاید و آنها

را از چنگ اســتعمار انگلیس نجات بدهد. جالب اســت بدانید ایرلندی‌ها کاتولیک‌های بسیار متعصبی هستند؛ چه اینکه اگر به شهر دوبلین مسافرت کنید می بینید در هر چند صد متر، یک کلیسا وجود دارد؛ البته بکت در خانواده‌ای پروتســتان متولد شــده است؛ ولی از آدم‌های باسوادی مثل او که مسافرت‌های زیادی کرده و زبان‌های بســیاری را آموخته اســت، نمی‌توان انتظار داشت که به فرقه‌ای خاص منتسب باشند؛ پس باید گفت مسأله انتظار در ذهن او وجود داشته است؛ منتها وقتی از ایرلند به فرانسه مهاجرت می‌کند و به‌خصوص با آثار بالزاک آشنا می‌شود، اندیشه‌های جدیدی در ذهن او شکل می‌گیرد. بالزاک نمایشنامه‌ای دارد به نام *فعالا ن* که در آن نیز انتظار جنبهٔ مذهبی ندارد و بیشتر جنبهٔ اقتصادی و در جهت منافع بورس‌بازان است.

داستان این نمایشنامه، روایت زندگی تاجری است ثروتمند که دخترش عاشق پادوی اوست؛ پادو نیز به دختر علاقه‌مند اســت. در یکی از روزها، بهای ســهام بورس سقوط می‌کند و تاجر ثروتمند در آستانهٔ ورشکستگی قرار می‌گیرد. پادو که تا این لحظه جرأت اظهار و درخواست ازدواج با دختر مرد ثروتمند را نداشته، پیشنهاد می‌کند برای جلوگیری از این ورشکستگی در شهر شایعه کنند فردی به نام *گودو* قرار است از شرق به آنجا بیاید و سرمایه‌گذاری کند. کافی است ارباب مشهورش این خبر را تأیید کند. روز بعد شایعه در بازار پراکنده می‌شود و قیمت سهام به شدت بالا می‌رود. مرد تاجر از فرصت استفاده می‌کند و سهامش را می‌فروشد و از مخمصهٔ ورشکستگی نجات می‌یابد. آنگاه به پاس این خدمت، با ازدواج دخترش با جوان پادو موافقت می‌کند.

به احتمال زیاد، ساموئل بکت این نمایشنامهٔ بالزاک را خوانده و با آمیختن آن با بُن‌مایه‌های داستانی و افسانه‌ای کشورش ایرلند، در نمایشنامه‌اش فردسان ـ پرسوناژـ غایبی به نام *گودو* آفریده است که دارای شــخصیت مبهم است و چون در این نمایشــنامه ارجاعاتی به منابع انجیلی وجود دارد، بسیاری از ناقدان تصور کرده‌اند گودو از God به معنای *خدا* در زبان انگلیسی گرفته شده است که چنین چیزی نیست. طبق تحقیقاتی که من انجام داده‌ام، منتقد معروفی در قرن هفده میلادی در ایتالیا به نام گودو وجود داشته است؛ همچنین کوچه‌ای در پاریس به همین نام ـ گودو دو موروآـ از بیش از یک قرن پیش وجود دارد؛ در طول سه سال متناوب به دفترچهٔ تلفن شهر پاریس مراجعه کردم، شمارهٔ تلفن و آدرس خانواده‌هایی به نام گودو با پنــج املای مختلــف و تلفظ واحد درج شده اســت. از طریق تلفن با این خانواده‌هــا تماس گرفتــم. در جواب ســؤال من که گودو چــه معنایی دارد و نــام خانوادگی شــما از چه تاریخی وجود داشــته و خاص چــه منطقه ای است، می‌گفتند این نام اجداد آنها بوده که از قرون وســطی در مرکز فرانســه زندگــی می‌کرده‌انــد و معنای خاصی نــدارد؛ بنابراین گودو، هیچ ارتباطی به God ندارد.



آینه: تصور من این است که به واسطهٔ همین سوء تعبیرهاست که مرحوم سیروس طاهباز این اثر بکت را *در انتظار گودو*، ترجمه کرده است؛ در حقیقت همان طوری که بکت تحت تأثیر ذهنیات خود از فرهنگ و ادبیات ایرلند و فرانسه *چشم به راه گودو* را می‌نویسد، مترجم ایرانی و شرقی نیز با تکیه بر بن‌مایه‌های ذهنی و مذهبی خود، دست به ترجمهٔ این اثر زده است.

مرحوم طاهباز تحت تأثیر نقدها و کتاب‌هایی که بیشتر در آمریکا چاپ شده و در آنجا ریشهٔ گودو را در God می‌دانستند، دست به ترجمهٔ این اثر زد. برداشت ناقدان فرانسوی کاملاً متفاوت است... دلیل این برداشت نادرست خیلی روشن است: در زمان جنگ سرد، مطبوعات غرب سعی می‌کردند هر چیزی را که در مقابل دیدگاه‌های کمونیست‌هاست، به خدا و مذهب مرتبط کنند. وجود ارجاعاتی به کتاب *انجیل*، در نمایشنامهٔ *چشم به راه گودو* نیز سبب می‌شد که این انتساب راحت‌تر انجام گیرد. البته واضح است که بکت به هیچ وجه کمونیست نبود و مانند اوژن یونسکو، به طور علنی علیه کمونیست‌ها تبلیغ نمی‌کرد. در اینجا باید متذکر شد که ارجاع به کتاب مقدس مسیحیان از طنزی برخوردار است. در قسمتی از این نمایشنامه استراگون که نسبت به ولادیمیر باهوش‌تر است می‌گوید؛ اگر این مسأله که دزد را به صلیب کشیدند، درست است، پس چرا از بین چهار نفری که هنگام به صلیب کشیدن حضرت مسیح در آنجا حضور داشتند و بعدها انجیل را نوشتند، تنها یک نفر از آنها به این موضوع اشاره کرده است؟ بنابراین بکت در این اثر بیشتر خواسته شک خود را بیان کند. بر خلاف آنچه که برخی از ناقدان می‌گویند و می‌نویسند، بکت پست مدرن نبود و آثارش کاملاً بر عقل و منطق و محوریت انسان استوار است. او همواره مدرن ـ دکارتی ـ مانده بود.

آینه: با توجه به مسائلی که شما مطرح کردید، به نظر شما و به نظر بکت، آیا *گودو* خواهد آمد؟ یعنی آیا آنچه را که بکت از مفهوم انتظار برای جامعهٔ ایرلند تعبیر می‌کند، تعبیری مثبت است یا منفی؟ چه اینکه تعبیر دوم باعث مطرح شدن دیدگاه پوچی در ادبیات و هنر، نسبت به هستی می‌شود.

ببینید، در نمایشنامهٔ بالزاک *گودو* نمی‌آید و شایعهٔ ورود او ارزش سهام بورس را بالا می‌برد و تاجر و پادو و دخترش را نجات می‌دهد، در اثر بکت نیز گودو نمی‌آید، ولی کسی هم نجات نمی‌یابد، چون با وجود یقین دو بی‌خانمان بیکاره به آمدن گودو، چون افرادی منفعل و تنبل‌اند، نجات نمی‌یابند. برای بکت انتظار آنها منفی است و به هدفشان نخواهند رسید؛ اما یک روزنهٔ امید هم می‌گذارد «امروز نمی‌آید، اما شاید فردا بیاید»

و نشانه هم می‌گذارد: *ماه بالا می‌آید* که ناچار به روز و روشنایی ختم خواهد شد. نکتهٔ جالبی که در این اثر وجود دارد و متأسفانه منتقدان به آن توجهی نکرده‌اند، این است که در دو صحنه، پسربچه‌ای وارد می‌شود و از آقای گودو خبر می‌دهد که ریش سفید دارد و بَرّه را بر بُز ترجیح می‌دهد و پسربچه‌ای که گوسفندان را می‌چراند کتک می‌زند. ناقدان انگلوساکسون گودو را خدا تصور کرده‌اند در حالی که این آقای گودو، هیچ شباهتی به خدا در ادیان و مذاهب مختلف ندارد: خداوند در همهٔ آنها نامریی، بخشنده و مهربان است.

از طرفی نفس انتظار است که اهمیت دارد؛ چون انتظار بر اساس امید است. اگر امید نداشته باشید، منتظر نمی‌شوید. اگر انسان هدف و در نتیجه انتظاری نداشته باشد، زندگی برای او معنایی نخواهد داشت. اینکه گودو بیاید یا نیاید مهم نیست، مهم این است که دو فردسان ـ پرسوناژ ـ اعتقاد دارند و امید دارند که او بیاید. منتهی برای آمدن او کوشش نمی‌کنند و انتظارشان انفعالی و منفی است. آنها هم اگر در این وضع بمانند، به سرنوشت دو فردسان دیگر نمایشنامه دچار خواهند شد ـ پوتزو نابینا و *لاکی* ناتوان ـ و هر دو به مرگ نزدیک.

بکت می‌خواهد در درجهٔ اول به هم‌میهنانش بگوید: ببینید آیا چنین سرنوشتی خوب است؟ اگر خوب نیست، حرکت کنید، او برخلاف شاعر معاصر ما می گوید: به اندیشیدن خطر کنید، هرچند روزگار عجیبی است.

بنابراین، بکت انتظار منفی را نشان می‌دهد تا شاید مخاطبانش انتظار مثبت را انتخاب کنند.

آیا به نظر می‌رسد با این نمایشنامه مفهومی که ساموئل بکت می‌خواهد به مردم ایرلند انتقال دهد، این باشد که شما باید به جای انتظار کوشش از بیرون به دنبال جوشش از درون باشید، یعنی باید حرکت از طرف خود شما باشد.

یقیناً همین طور است. بکت می‌خواهد بگوید: خداوند به شما عقل، هوش، توانایی ذهنی و رفتاری و اعضای حواس ده‌گانه داده است تا بر اساس و با استفاده از آنها خودتان را از زیر بار استعمار بریتانیا، نجات دهید... می‌خواهد بگوید منتظر یک مرد سیاسی و خیالی نباشید. شما باید خودتان حرکت کنید و به آن آزادی دلخواه برسید؛ اما آنچه باعث جهانشمول شدن این نمایشنامه شده، این است که در نمایشنامه از مکانی خاص سخن نگفته است: «در کنار جاده، خارج شهر، یک درخت، غروب.» یعنی، این نمایشنامه مستقیماً خطاب به ایرلندی‌ها نیست و همین باعث ماندگاری آن شده است. به علاوه چهار فردسان نمایشنامهٔ او از چهار ملیّت متفاوت هستند: ولادیمیر *اسلاو*، *پوتزو ایتالیایی*، *لوکی انگلیسی* و *استراگون*، *فرانسوی* است که البته این امر می‌تواند خودآگاه و یا ناخودآگاه در ضمیر هنرمند شکل گرفته باشد.

بنابراین آنچه می‌توانم بگویم این است که بکت، به دنبال ترویج یک انتظار مثبت است: انتظار همراه با حرکت؛ یعنی باید شما با حرکت و عمل، زمینهٔ آزادی و رستگاری خودتان را آماده کنید.

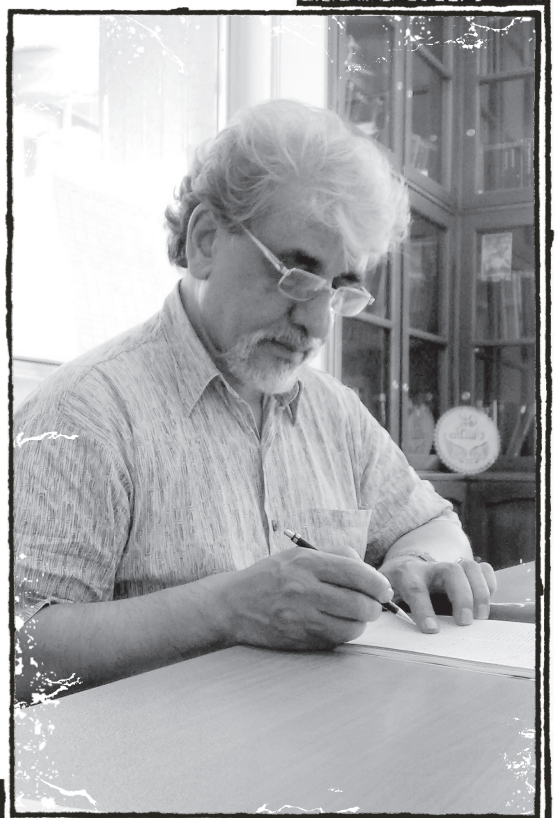
آیا این تفسیر و این واقعیت، چیزی است که شما در مصاحبهٔ خود با بکت و مطالعه بر روی آثار او به دست آورده‌اید؛ برای من جالب است که برداشت مردم و اندیشمندان سایر کشورهایی را بدانم که شما با آنها گفتگو کرده‌اید.

در اروپا، به خصوص بلوک شرق، کشورهایی نظیر رومانی و لهستان، تفسیرهای مختلفی در این زمینه وجود داشت که برخی بسیار جالب بودند: آنها می‌گفتند شهروند رومانیایی و یا لهستانی منتظر پایان برنامه پنجم اقتصادی است؛ چرا که دائم دولت قول می‌داد بعد از اجرای این برنامه، وضع معیشتی و رفاه مردم بهبود خواهد یافت و مردم منتظر بودند که این وعده‌های دولت تحقق یابد، یعنی در انتظار *فرداهای خوش* بودند. در آمریکا نیز وقتی از استادان دانشگاه می‌پرسیدم که شما با اجرای این نمایشنامه ـ *چشم به راه گودو* ـ

به دنبال القای چه پیامی هستید، یکی از آنها جواب داد: «در آمریکا کسی منتظر نیست؛ نه از نظر اقتصادی و نه از لحاظ مذهبی؛ چون اینجا همه باید کار کنند و اگر انتظاری وجود داشته باشد، انتظار کشف چیزهایی است که سفینه‌های ما، در فضا به دست آورده‌اند. در واقع ما به دنبال و انتظار نتایج تحقیقات علمی هستیم: اینکه تا چند روز آینده چه چیزی کشف و اختراع خواهد شد و در عین حال کارمان را نیز انجام می‌دهیم؛ در واقع چون بیش از حدّ درگیر کار هستیم، کمتر به انتظار فلسفی و مذهبی می‌اندیشیم.»

راه‌نامه: در مقابل پیامی که بکت، مردم را به حرکت و یا به تعبیر ما به انتظار مثبت فرا می‌خواند، برداشت و تفسیری وجود دارد که می‌توان از آن به *انتظار منفی* تعبیر کرد؛ یعنی چون *گودو* نخواهد آمد، بنابراین این نشان‌دهندهٔ پوچی، نابسامانی و حیرت هستی است؛ یعنی هر آنچه را که تو انجام دهی در نهایت به پوچی خواهد رسید؛ بنابراین امید داشتن امری عبث است و به نتیجه نخواهد رسید.

دقیقاً مسأله تفاوت طرز تلقی و شیوهٔ تفکر در جهان پیشرفته غرب با ما که به اصطلاح در حال توسعه هستیم، در همین موضوع است؛ آنها چون عمل‌گرا هستند و حرکت می‌کنند، زود به نتیجه می‌رسند. وقتی شما یک چیزی را آرزو می‌کنید و به آن می‌رسید، دنبال چیز دیگر می‌روید...؛ بنابراین وقتی شما به هدفتان رسیدید موفق و شاد هستید و دیگر پوچی وجود ندارد. لحظه‌ای که شما به موفقیت می‌رسید، تا مدت‌ها راضی خواهید بود؛ لذا می‌دانید که هر چیزی را با عمل و حرکت می‌توانید به دست آورید و این دیگر اسمش پوچی نیست.



این نوع نگرش و طرح این‌گونه سؤالات، در ابتدا در شرق به‌خصوص بین ما ایرانی‌ها مطرح شد، منتهی وقتی مطرح شد که بسیاری از ایرانی‌ها آفتاب‌نشین بودند. ایرانی تئوری‌های فراوانی در مورد زندگی و هستی ارائه کرده است؛ اما چون خود عمل‌گرا نبوده، پیشرفت نکرده است. در بین مسیحیان ارتدوکس که اوژن یونسکو هم جزء آنهاست، این باور وجود دارد که این ما نیستیم که انتظار می‌کشیم، بلکه حضرت مسیح پشت درب منتظر ماست. او، منتظر است؛ ما باید فعالیت کنیم، کار کنیم و عدالت اجتماعی برقرار کنیم. وقتی جامعه را درست کردیم، می‌توانیم درب را باز کنیم و بگوییم: بفرمایید این جامعه شایستهٔ رهبری شماست و این دقیقاً برعکس تصور زرتشتیان در درجهٔ اول و بعد یهودیان است که آنها معتقدند باید دنیا خراب شود و ظلم، ستم، فساد و تباهی به حد نهایی خود برسد. در آن زمان که دنیا رو به ویرانی است، فردی ظهور می‌کند و رفاه و آرامش را با خود به ارمغان می‌آورد، این نوع انتظار، انتظاری است منفی. در اینجا این سؤال مطرح می‌شود که چگونه انسان حاضر خواهد شد، جامعهٔ تباه شده و فاسد را در اختیار منجی قرار دهد؛ بنابراین منطقی‌تر این است که ما بر اساس انتظار مثبت، حرکت کنیم و زمینه را برای حضور منجی آماده نماییم. چنانکه وقتی در انتظار رسیدن مهمان عزیزی هستیم، خانه و کاشانه را آب و جارو می‌کنیم به آن نظم می‌دهیم و اگر کدورت و اختلافی بین افراد خانه هست، فراموش می‌کنیم و سعی می‌کنیم همهٔ افراد خانه راضی باشند؛

یعنی عدالت و پاکی و نظافت و نظم را رعایت می‌کنیم و بهترین مکان خانه و مواد غذایی را در اختیار او می‌گذاریم و با تمام وجود در خدمتش می‌ایستیم.

لایه: گذشته از بحث معنا، در مفهوم و درونمایهٔ فلسفه پوچی که شما هم به آن اشاره کردید، بحثی وجود دارد که تاریخچهٔ ادبیات به اصطلاح پوچی را با آثار آلبر کامو و *افسانهٔ سیزیف* مرتبط می‌دانند، و این برچسب را بعدها به آثار اوژن یونسکو، بکت و ژان ژنه هم زدند؛ برداشت شما از این آثار چگونه است؟

اولاً اینکه اصطلاح پوچی متعلق به زمان مورد اشاره شما نیست؛ چه اینکه بهترین نمونهٔ آن را در کتاب مقدس *مزامیر* حضرت سلیمان در ترجیع‌بندی طولانی با این عبارت می‌یابیم: «همه چیز باد بود و بیهوده بود.» ما در یونان باستان در چهارچوب این اندیشه، *اپیکور* را داریم و در سرزمین ایران، خیام را که بر باور دم‌غنیمت‌شماری و بهره‌مندی، قرار دارند. در این باور چون دنیا نابسامان است و از فردا چیزی نمی‌دانیم ـ چون برنامه‌ریزی نکرده‌ایم و تصمیمی هم برای فردا نگرفته‌ایم ـ همه چیز پوچ و بیهوده است.

اهمیت دارد که بدانیم مسألهٔ پوچی را چه کسانی مطرح می‌کنند؟ شاید جالب باشد که بدانید مسأله عموماً از طرف کسانی مطرح می‌شود که نهایت استفاده و بهره‌مندی از دنیا را دارند؛ یعنی در استفاده و برخورداری از نعمت‌های دنیوی به حدی رسیده‌اند که دیگر دنیا برایشان لذتبخش نیست؛ بنابراین آنهایی که حداکثر بهره را از مائده‌های زمینی می‌برند، به پوچی فکر می‌کنند وگرنه کسی که به فکر آب و نان و مکانی برای خوابیدن است، به محض اینکه لقمه‌ای نان پیدا کند، دنیا را دارد و اصلاً به پوچی فکر نمی‌کند؛ چون از حرکت خودش لذت می‌برد. در مورد آلبر کامو نیز این مسأله صادق است؛ چرا که او با نوعی کسالت روبه‌روست. مورسو در رمان *بیگانه*، کاری ندارد جز اینکه در روز یکشنبه‌ای که خیابان‌ها و کوچه‌ها خلوت است، پشت پنجره بنشیند و در نهایت یک مسابقهٔ فوتبال را تماشا کند؛ بنابراین در چنین موقعیتی است که فکر می‌کند چرا؟ از سوی دیگر تکرار روزها برای آلبر کامو که پیشرفتی ندارد، همانند روزمره‌های *سیزیف* می‌ماند که تخته سنگی را باید تا بالای کوه ببرد و به محض رساندن آن به قلّه، سنگ قِل بخورد و به پایین فرو افتد و این عمل همواره تکرار شود. باید توجه داشت که عمل سیزیف چون همراه با امید و هدفی مشخص است، برای او پوچ نیست؛ چون هر باری که او سنگ را به قلّهٔ کوه می‌رساند، امیدوار است زئوس او را ببخشد و اجازهٔ بازگشت به زندگی عادی را به او بدهد؛ بنابراین من در افسانهٔ سیزیف پوچی نمی‌بینم؛ پوچی را آلبر کامو در تکرار این عمل می‌بیند که برایش همراه با کسالت است؛ دیدگاه او بیشتر متوجهٔ نوعی پوچی فلسفی است.

لایه: می‌توان برای پوچی تقسیم‌بندی مشخصی در نظر گرفت؟

بله. دو نوع پوچی وجود دارد، یکی پوچی فلسفی است که به آن اشاره کردم، و دیگری *پوچی جامعهٔ صنعتی* است: پوچی‌ای که انسان درگیر ماشین و تولید زنجیره‌ای را در خود فرو برده است و جامعهٔ صنعتی غرب تلاش می‌کند آن را با دیدگاه پوچی فلسفی تلفیق کند. این موضوع خیلی ساده و در عین حال بسیار ظریف است: ببینید وقتی قرار باشد شما هشت ساعت تمام به عنوان یک کارگر، از صبح تا شب در یک نقطه بنشینید یا بایستید و چشمانتان به یک نقطه باشد، اگر یک لحظه حواستان پرت شود و یا بخواهید فکر دیگری در ذهن بپرورانید، چرخهٔ کارخانه، از کار خواهد افتاد؛ بنابراین شما مجبور خواهید بود تنها به کار مشخص‌تان فکر کنید و یا اصلاً فکر نکنید. خوب، مغزی که مدتی فعال نباشد و حتی لحظه‌ای حق نداشته

باشد به چیزی دیگر فکر کند، خود به خود پس از مدتی تبدیل می‌شود به همان ماشین؛ و شاید این تکرار ماشین‌وار است که آلبر کامو آن را به عمل سیزیف تشبیه کرده است. اما در هر حال برای آن کارگر، هرچند در سطحی نازل، هدف و امید وجود دارد.

لاجوردی: بحث دیگری که به نظر می‌رسد از مطالعهٔ آثار این چنینی به دست آمده است، نوعی تشابه در ساختار در کنار تشابه در معناست؛ به این معنی که مثلاً در آثار یونسکو، به‌ویژه *خانم آوازخوان کله‌تاس* و *درس* و آثار بکت و حتی ژان ژنه، ساختاری وجود دارد که طی آن، انتهای نمایشنامه ابتدای آن است و یا به گفتهٔ برخی منتقدان، نظام علّی معلولی خاصی در این آثار وجود ندارد و اصلاً ما با طرح مواجه نیستیم...

این آثار هم طرح دارند و هم از نظام علّی معلولی برخوردارند؛ چرا که اگر نداشتند، مورد توجه مردم، بازیگران، کارگردانان و تماشاگران تئاتر قرار نمی‌گرفتند و مورد پسند واقع نمی‌شدند. این مسأله به نوعی داستان و نوعی ساختار در آثار نیمهٔ دوم قرن بیستم و نگارش *رمان نو* برمی‌گردد که مطرح‌ترین نویسندهٔ آن *آلن رب گریه* است و دارای ساختاری دورانی و چرخشی است. در این نوع آثار، پایان داستان، از حرکتی دایره‌ای برخوردار است. در آثار یونسکو به خصوص درس و خانم آوازخوان کله تاس نیز چنین رویکردی دیده می‌شود؛ چه اینکه در اثر چشم به راه گودو نیز این ساختار دیده می‌شود که دیگر ما با اوج و فرودی شبیه نمایشنامه‌ها و داستان‌های کلاسیک مواجه نیستیم. در نمایشنامهٔ درس، ما شاهد کشته شدن شاگردی هستیم که حدود یک ساعت پیش وارد شده است، در آخر نمایش باز شاگردی زنگ می‌زند و وارد می‌شود و همان طور که کلفت اعلام می‌کند این چهلمین قربانی است؛ بنابراین داستان تکرار شده و باز هم خواهد شد. این تکرار همچنان که اشاره کردم در فلسفهٔ آلبر کامو و پیشتر در یونان باستان و افسانهٔ سیزیف هم وجود داشته و مسألهٔ مبتلابه اندیشهٔ انسانی است. این *تکرار* به‌ویژه چنان که گفتیم، از سوی کسانی مطرح می‌شود که وضع مادی خوبی دارند و در جستجوی چیزی نیستند؛ بنابراین، حرکت روز و شب و اعمال روزانه برای آنها حکم تکرار مکررات را دارد.

از سوی دیگر باید توجه داشت وقتی نویسنده‌ای می نویسد، حال چه داستان و چه نمایشنامه، هدفی را پی می‌گیرد؛ بنابراین اگر به این هدف باور داشته باشد، دیگر نوشتهٔ او پوچ نخواهد بود؛ چه اینکه اگر به زندگی اعتمادی نداشته باشد، اصلاً قلم به دست نمی‌گیرد؛ چگونه می‌توان به نویسنده‌هایی که خودشان با دقت نظر بالا، بر اجرای نمایشنامه‌هایشان نظارت می‌کنند و سعی می‌کنند آثارشان آنگونه که خود می‌خواهند اجرا شود و ایده‌هایشان آنگونه که هستند به تماشاگر القا گردد، برچسب و اَنگ پوچی زد؟ آنها اصلاً نمی‌توانند پوچ فکر کنند.

این نویسنده‌ها ـ یونسکو، بکت و ژنه ـ در آثارشان هدفی دارند و هدف آنها نیز افشای آن چیزی است که در جامعه رواج دارد: آنها قصد دارند به مخاطبانشان بگویند زندگی حقیقی شما این است. اشکال کار یونسکو این بود که برای اولین بار، در نمایشنامهٔ خانم آوازخوان کله تاس، زندگی واقعی دو جفت زن و شوهر بازنشستهٔ انگلیسی را به تصویر کشید که در زندگی همه چیز داشتند، غیر از آنچه وقت خودشان را با آن سپری کنند؛ آنها باید چیزی پیدا می‌کردند که زمان را با آن پُر کنند، بنابراین به بحث‌های بدیهی روی می‌آورند؛ اینکه مثلاً منتظرند کسی زنگ درب خانه را به صدا در آورد و بعد از آن شروع به بحث کنند که صدای زنگ نشان‌دهندهٔ این است که کسی پشت درب است: بحث‌هایی که از دید یک انسان فعال و یا یک فیلسوف، بسیار پوچ و یا شاید بیهوده باشد؛ اما از نظر این دو خانواده ـ خانم و آقای اسمیت و خانم و آقای

مارتین ـ بسیار پُراهمیت است؛ چرا که با آن، فضا و زمان خالی زندگی‌شان را پر می‌کنند.

یونسکو به دنبال بیان این مسئله است که انسان نیمهٔ دوم قرن بیستم که حالا جنگ بین الملل وحشتناک دوم را سپری کرده است، باید به دنبال دانش باشد وگرنه او سرانجامی همچون شخصیت‌های نمایشنامهٔ خانم آوازخوان کله تاس خواهد داشت؛ در واقع نمایشنامه‌های یونسکو آینهٔ تمام‌نمای زندگی انسان امروز است؛ به قول *هانس اشتروکس* استاد دانشگاه دوسلدروف آلمان که قبل از فرانسه *کرگدن‌ها* را روی صحنه برد، «اگر فرض کنیم مردم از تماشای نمایش‌های اول یونسکو، بدشان آمده است به این دلیل است که نتوانسته‌اند خودشان را در آینه ببینند.» آثار یونسکو آیینه‌ای است که در مقابل جامعه قرار داده شده است. یونسکو نمی‌خواهد بگوید زندگی پوچ است؛ چرا که خودش تا پایان عمر دست از تلاش برنداشت و به نوشتن، تحقیق و نظارت بر آثارش ادامه داد. او می‌خواهد مردم را تشویق کند که به دنبال دانش بروند، آن هم در جهت پیشبرد جامعه و زندگی بشریت؛ جالب اینکه این رویکرد در سایر آثار یونسکو نیز جا به جا تکرار می‌شود، از جمله نمایش *صندلی‌ها* که با چنین پیامی روبه‌روست و جا به جا به گونه‌ای انتظار رجعت می‌دهد... و جالب‌تر اینکه این موضوع و این مقوله درست برعکس آن چیزی است که امروزه به این نویسندگان‌نسبت می دهند.

حق نظارت

دین و سبک هنری

الیور لیمن
بهزاد دبیت

هنر و دین

در زیبایی‌شناسی اسلامی مجادلات بسیاری بنا به ماهیت، بارها تکرار شده‌اند. از جملهٔ آنها بحث، میان *تکلف*[۱] ـ تصنعی بودن ـ و *طبع*[۲] ـ سادگی و بی‌پیرایگی ـ است که البته از مباحث معمول زیبایی‌شناسی در شمار کثیری از فرهنگ‌هاست و به نظر نمی‌رسد که هیچ مشخصهٔ دینی یا اسلامی در آن وجود نداشته باشد. این بحث عموماً بر محور این پرسش‌ها شکل می‌گیرد: چه چیز کار هنری را جذاب‌تر یا مطلوب‌تر می‌کند؟ با توجه به مصالح کار، چه نوع پرداخت و ارائه‌ای مناسب‌تر است؟ انتظارات مخاطب از آنچه می‌بیند، می‌شنود یا می‌خواند چیست؟ برخی شاعران و نویسندگان به استفاده از روش‌های ساده و بنیادی تأکید داشتند و برخی دیگر شیوه‌های تعریف شده و گستردهٔ روایت اغراق‌گونه را ترجیح می‌دادند. در ادامه به این مطلب جالب توجه می‌پردازیم که چه طور این مباحثه در عرصه‌های گوناگون هنری شکل گرفت. این موضوع، شاید در بدو امر یک مبحث ویژهٔ دینی به نظر نرسد؛ اما خواهیم دید که مذهب از راه‌هایی نسبتاً هوشمندانه‌ای به این حوزه وارد شد.

سه گونه استدلال قابل توجه علیه استفاده از هنر تصویری در فرهنگ اسلامی وجود دارد:

۱. بازنمایی تصویری خلاق، عقل را زائل می‌کند.

اسلام بر اهمیت عقل تاکید دارد و معتقد است که عقل نقش مهمی در تحقّق دین مبین ایفا می‌کند. به راستی بدون امکان تعقّل، چگونه می‌توان قرآن را درک کرد؟ این دغدغه که فعالیت در عرصهٔ هنر، عقل را زائل می‌کند در زیبایی‌شناسی مسیحی نیز سابقه‌ای طولانی دارد و شاید شناخته شده‌ترین مثال آن، نظر *تولستوی* باشد. آنچه در اسلام بسیار شایان اهمیت است اعتقاد به ادراک حسی متوازن است، و رعایت همین اصل، قرآن را به عنوان یک متن مذهبی، پذیرفتنی می‌سازد. همچنین از وجوه اعجازآمیز این کتاب الهی، توازن در تلفیق ویژگی‌های گفتار، نوشتار، صوت و حرکت است. این تأکید بر توازن، به واسطهٔ هر آنچه مستقیماً تأثیری مخرب بر حواس بگذارد مختل می‌شود.

در جهان اسلام، گروهی از اهل هنر با این نظر مخالفت کردند. برای نمونه سعدی و مولوی از این اصل که عنصر خیال، صورت تصویر بیابد دفاع می‌کردند. سعدی اعتقاد داشت که از این طریق می‌توان طبیعت را به گونه‌ای بازنمایی کرد که آشکار گردد منشاء و اصل آن خداست؛ مولوی نیز تا آنجا پیش رفت که به دفاع از بازنمایی شخصیت‌ها و وقایع مذهبی در نگارگری پرداخت. به عنوان شاعر، آشکارا هر آنچه را بتوان به سحر کلام انجام داد ارج می‌نهاد؛ اما ظاهراً قدرت قلم‌موی نگارگر را نیز هم‌طراز قدرت قلم شاعر می‌دانست.

۲. توجه به تصویر، مانعی در راه ادراک واقعیت امور است.

این نظر در روایت عارفان از مبانی زیبایی اهمیت ویژه دارد. وثوق امر بصری، از آنجا که فی‌نفسه مادی و ظاهری است، بدون درنگ مورد تردید است. زیرا آنچه دربارهٔ عالم اعتبار دارد چیزی است که در باطن آن پنهان است، نه آنچه در ظاهر قابل رؤیت است. بر این اساس می‌توان آن تمایز اساسی را که مکاتب صوفیه

و اشـــراق میان *ظاهر ـ مرئی*[۳] ـ و *باطن ـ نامرئی*[۴] ـ قائل‌اند دریافت. با این همه باید محتاط بود زیرا تالی این نگره آن نیست که مرئی نمی‌تواند واقعی یا معتبر باشد، برعکس، در بخش قابل ملاحظه‌ای از نگارگری اســـلامی، تصویر، واقع‌گراســـت و این واقع‌گرایی شاهدی بر ویژگی صوفیانهٔ اثر است. می‌توان به متفکران مسلمانی اشاره کرد که تلقی کاملاً زاهدانه‌ای از عالم معمول دارند؛ اما دیدگاه آنان ملاک عام نیست. حتی تلقی صوفیان از عالم، زاهدانه نیســـت هر چند تفسیرشـــان از عالم بر پایهٔ انکار لااقل بعضی از خصایص معمول آن اســـت. در مشرب تصوف، عالم، امکان وهم نیست، اسباب غفلت است؛ زیرا بعید نیست که این عالم را، کل عالم وجود بپنداریم. این فکر، غفلت است زیرا از حضور قاهر پروردگار بر عالم و حضور عالم در پروردگار غافل می‌ماند.

اصـــل بنیادی در فهم ما از عالم آن اســـت که راه‌های توجه معمـــول ما به عالم از فهم ماهیت واقعی آن قاصر اســـت. *ابن عربی*، برای مثال یادآور می‌شـــود که ما طریقی را که در آن همه چیز یکی است و با خدا یگانه است درک نمی‌کنیم. اعتبار بخشیدن به عالم شاید یکی از علل غفلت از این حقیقت باشد، و از جمله اسباب معتبر شمردن عالم، بزرگ داشتن مضامین آن از راه بازنمایی هنرمندانهٔ آنهاست. این انتقادی است که معمولاً فلسفهٔ اسلامی بر قدرت تخیل وارد می‌داند و هرچند عنصر خیال را فرآیند فکری مهمی به حساب می‌آورد، آن را بالقوه خطرناک می‌داند. خیال، شـــاید ســـبب شود که آنچه را واقعی نیست واقعی بپنداریم، درســـت همان‌گونه که گاه در خواب از خواب می‌پریم؛ زیرا آنچه را به ظاهر تهدیدی برای ماست واقعیت پنداشته‌ایم. چیزی به نظر واقعی می‌رسد و از آنجا که شواهد حواس را واقعی می‌پنداریم، به جدّ از آن متاثر می‌شـــویم. هنر ما را برمی‌انگیزد تا آنچه را می‌بینیم و می‌شـــنویم واقعی پنداریم؛ زیرا ما را به سمتی سوق می‌دهد که بر بازنمایی‌های تصویر و صدا متمرکز شویم، در آنها تامل کنیم و آنها را بستاییم. در قرآن بارها به ســـلیمان نبی اشاره شده که چیزهایی می‌ساخت، و آنچه از جنیان می‌خواست برایش به‌جا می‌آوردند.[۵] سلیمان برای آزمایش ملکه سبا، *صرحی ـ قصری ـ* ساخت که با آبگینه فرش شده بود.[۶] به‌گونه‌ای که سطح قصر به آب می‌مانست، پس ملکه آن را آب پنداشت و واقعیت را ندید. براین اساس دشوار بتوان گفت که اسلام بهره‌گیری از تخیل جهت خلق تصاویر خیالی را اساساً نهی کرده است. به‌هر تقدیر سلیمان نبی در مقام خردمندترین مردم از اینکه تصویری خیالی خلق کند به وجد می‌آمد و هیچ آیه‌ای در کتاب وحی نیست که این کار را بر او مذموم شمرده باشد.

بد نیست به خاطر بیاوریم که تصویر واقع‌نمـــای چیزها طیفـــی از معانی را در برمی‌گیرد و چنین نیســـت کـــه همهٔ این معانی منطبق بر تلقی واقع‌گرایانه از عالم باشـــد، چرا که چیزی به نـــام واقع‌گرایی خیال‌انگیز یا جادویی وجود دارد که در آن تصور ناسوتی ما به واسطهٔ نور، رنگ و صحنه‌پردازی دقیق، به تصویری اغلب پُر زرق و برق و بازاری، اما خارق‌العاده تبدیل می‌شـــود. تابلوهـــای ثابت *دوئین*

هانسون،[۷] پرسش‌های زیادی را به ذهن می‌آورد. زیرا واقع‌گرایی آنها ما را به فکر فرو می‌برد که معنی زندگی مردمی که در این تابلوها بازنمایی شده‌اند واقعاً چیست؟ می‌دانیم که هنرهای تجسمی در دوره‌های مشخصی به شدت تصنعی، بسیار خودآگاه و تصویری شد. اگر چه غرض از نمایش این تصاویر بازنمایی واقعیت بود، همچنان پرسش‌های بسیاری را برای بیننده مطرح می‌کرد؛ زیرا گویی به او می‌گفت *این ما بییم، ما را چگونه می‌بینی؟* و این‌گونه او را به ریشخند می‌گرفت. اگر به چیزی، آن‌قدر که باید، نگاه کنیم، برایمان جایگاه تازه‌ای پیدا می‌کند و بسیار جالب توجه می‌شود، نه الزاماً از آن جهت که بسیار جالب توجه است بلکه از آن رو که وقت زیادی را برای نگاه کردن صرف کرده‌ایم. از اینجاست که واقع‌گرایی در هنر اسلامی گاه با عرفان مرتبط می‌شود؛ زیرا توجه خاص به طرز حضور چیزها، ما را به ادراکی می‌رساند که درست در لحظهٔ توجه از آنها فرا می‌رویم. این اتفاق چگونه رخ می‌دهد؟ یک احتمال این است که توجه مستمر به یک چیز باعث نمی‌شود آن را بهتر درک کنیم، یا اینکه دست کم ما را به آن درک مورد انتظار که گویا حاصل تأمل طولانی در چیزهاست، نمی‌رساند. این یک تجربه است و تفکر عارفانه بر اهمیت تجربه و اشکالی از معرفت که حصّه‌ای از این تجربه‌اند تأکید دارد. از این رو، طریقی که واقع‌گرایی را به عرفان پیوند می‌دهد در حقیقت، بیش از آنکه به حسب ظاهر دربارهٔ موضوع شناخت باشد، در بارهٔ *ما*، به عنوان فاعل شناسایی است. گاه نیز این‌گونه است که در فعل تمرکز بر موضوع شناخت شاید نهایتاً بر فاعل شناخت تکیه کنیم، که دیگر متعلق ظاهری یا متعلق هنر نخواهد بود بلکه خود متعلق فعل شناخت می‌شود. به نظر می‌رسد که دین مخالف این دیدگاه باشد؛ زیرا چنین باوری، به انسان به عنوان موجودی معرفت طلب، بیش از حد اعتبار می‌بخشد. در عین حال از آنجا که تجربهٔ زیبایی‌شناختی، اندیشهٔ فرد را از مضامین مشخصاً دینی به سمت مسائلی منحرف می‌کند که هیچ مناسبت معنوی مستقیم ندارد، کماکان مورد انتقاد نگاه دینی قرار می‌گیرد. دشمن قسم خوردهٔ صوفی‌گری در پاکستان *ابوالعلاء مودودی* در کتاب *تجدید و احیای دین* [۱] رشد مفاهیم غیراسلامی چون استبداد، الحاد و شرک را با زهدپروری مرتبط می‌داند و استدلال می‌کند که صوفی‌گری، چون *افیون* به تفکر اسلامی نفوذ کرد و باعث انحراف آن شد. مراد او مشخصاً آن است که صوفی‌گری اسباب گسترش هنرهای زیبا را پدید آورد، حال آنکه مسلمانان اکیداً از وارد شدن به این عرصه منع شده‌اند. مشرب صوفیه از حفظ اصل توازن که نقش قاطعی در اندیشهٔ اسلامی دارد، عاجز ماند و از این رو به نوعی مصلحت‌اندیشی دامن زد که هیچ سنخیتی با اسلام ندارد. در عین حال شیوه‌هایی از تفکر را باب کرد که کاملاً در تضاد با نحوهٔ اندیشیدن بر مبنای تعالیم قرآنی است. غایت باورهای صوفیه، عطف توجه به فرد و پرورش معنوی او بر اساس رشد فردی است، ضمن آنکه می‌خواهد نیازهای حسی انسان را، از راه هنر ارضا کند.

بحث میان *تکلّف* و *طبع* دقیقاً در این ارتباط مطرح می‌شود. می‌توان گفت که صوفیان دشمن تکلف‌اند. برای نمونه آنها نظم امور عالم را منطبق بر اصول نسبتاً ساده‌ای می‌دانند و معتقدند که وظیفهٔ هنر واکنش به این اصول و انعکاس آنهاست. با این حال مخالفان سرسخت‌شان آنها را متهم به تکلف می‌کنند. نفس قبول و فهم *طریقت* صوفی، سلوک سالک به هدایت *شیخ*، و دیگر لوازم توفیق در این راه پر مخافت را می‌توان عمیقاً تکلف‌آمیز دانست. صوفی پیش از آنکه قدم به این وادی گذارد باید مهیا شده باشد و مکان صادق، مراد صادق به اقتضاء، یار موافق و باقی اسباب سفر را یافته باشد، و چنین تمهیداتی به هیچ‌رو ساده و طبیعی نیست. هرگونه بیان هنری از این مراحل و منازل نیز به همان اندازه پیچیده است و بسیاری از نگارگری‌های مربوط به تفکر صوفیانه را، هرچند به قصد کشف و شهود باشد، نمی‌توان طبیعی شمرد. در یک کلام، به

۱. Artificiality
2. Naturalness
3. Visible.
4. InVisible.
۵. سبا، آیات ۱۲ و ۱۳
۶. نمل، آیه ۴۴
7. Duane Hanson.

باور من هنر بازنمایی ـ برخلاف ظاهر آن ـ کمابیش تصنعی‌تر از سایر انواع هنر است. شاید بر ما خرده بگیرند و بازنمایی را طبیعی و انتزاع را تصنعی به حساب آورند؛ اما چنین انتقادی از سر ساده‌اندیشی است. چنان‌که اندکی پیشتر یادآور شدیم، بازنمایی می‌تواند بسیار معمایی و پیچیده باشد و دور نیست که تمام حکمت آن تشکیک در مسلمات و طرح پرسش‌هایی باشد که بدون بازنمایی اساساً امکان طرح نمی‌یافت. در نقطهٔ مقابل می‌توان به هنر اسلامی اشاره کرد که شاید اساساً در پی طرح هیچ پرسشی نباشد و صرفاً بسط سادهٔ یک طرح هندسی برای پر کردن یک فضای ویژه باشد که هدفی جز القای یک معنای تزیینی ندارد. شاید از همین روست که چنین طرح‌هایی در مساجد و حرم‌ها شایع‌اند. آنها ذهن را از نقش و معنای اصلی این محل که همان توجه به خداست منحرف نمی‌کنند، زیرا ساده و طبیعی‌اند. در بخش قابل ملاحظه‌ای از هنر اسلامی، تمیز میان موضوع و پس‌زمینه ممکن نیست، این امر باعث نوعی توازن میان عناصر ساکن و متحرک می‌شود. غرض از تأکید بر این ویژگی آن نیست که این آثار نمونه‌های بسیار ماهرانهٔ هنرمندان خارق‌العاده به شمار نمی‌آیند، منظور این است که آنچه شیوهٔ بیان آنها را در تناسب کامل با اهداف‌شان قرار می‌دهد شاید این واقعیت باشد که پرسش‌های هنرهای بازنمایانه را مطرح نمی‌کنند. این نقش‌ها، به احساس بیننده میدان نمی‌دهند، پس توجه او را به خود جلب نمی‌کنند، در حقیقت چندان به چشم نمی‌آیند و تمرکز حواس نمی‌خواهند و از این رو کاملاً مناسب یک بنای مذهبی‌اند.

پیامبر اسلام، پرستش معبود خیالی را نهی کرده است.

شواهد بسیاری وجود دارد که بت‌سازی و بت‌پرستی از سوی پیامبر نهی شده است و این مضمون بارها در حدیث آمده است. پرسش این است که آیا این مناهی به هنر و بالاخص هنر بازنمایی هم مربوط می‌شود؟ حدیث معروفی است که داشتن تصویر در خانه چون نگهداری سگ است و ملائک از چنین خانه‌ای نمی‌گذرند؛ اما به راستی مقصود این حدیث چیست؟ شاید مراد این باشد که پیامبر مروّج سادگی در ترتیب وسایل خانه و یا مدافع سادگی به عنوان یک اصل کلی است. تماس با سگ باعث نجاست است و آدابی را که به جا می‌آوریم لوث می‌کند؛ اما نمی‌توان این حکم را در مورد تماس با تصاویر نیز صادق دانست مگر آنکه تصویر را نوعی بت به حساب آوریم. شاید پیامبر در این حدیث به استفاده از تصویر از سوی مسیحیان و پیروان سایر ادیان، نظر داشت که بازنمایی خداوند و مقربان درگاه او را نیز شامل می‌شد. شایان ذکر است که وقتی پیامبر از به کارگیری موسیقی در اعمال عبادی و تلاوت قرآن انتقاد می‌کند، نظر او معطوف به موسیقی غنایی مورد استفادهٔ پیروان شریعت مسیح و یهود است. پیامبر می‌کوشید تا وجه تمایز اسلام را آشکار سازد. از جمله دیگر دلایل انکار بازنمایی مواردی از اعتقادات ساکنان شبه جزیرهٔ عرب، از جمله اعتقاد به خدایان متعدد بود و خداوند در سورهٔ اخلاص هرگونه باوری را که برای خدا خالق و یا شریکی بشناسد مردود می‌شمارد.

از سوی دیگر در قرآن کریم، خداوند در آیات متعدد، با صفات و خصایص انسانی وصف شده است؛ اما بی‌تردید معنای لفظی این آیات ملاک نیست و باید به معنای رمزی آنها توجه کرد؛ به عبارت دیگر این نمونه‌ها محملی برای تصویر کردن چهره‌های مذهبی و به طریق اولی بازنمایی خداوند نیست. با این حال پرده‌های متعددی از شخصیت‌های اصلی مذهبی در شرح بهشت و امثال آن پدید آمد که همهٔ انبیاء و حتی نبی مکرم اسلام را تصویر کرده بود. در این تصاویر معمولاً پیامبر یک برقع دارد و معروف‌ترین نمونهٔ آن پرواز ایشان با بُراق از مکه به مسجدالاقصی و بازگشت از آنجاست.[۸] در برخی از این پرده‌ها چهرهٔ پیامبر در

۸. H a t e - testein and De- lius اصل عبارت لاتین Post hoc ergo propter hoc است که معنای تحت‌اللفظی آن: بعد از آن، پس در نتیجهٔ آن می‌باشد ـ م

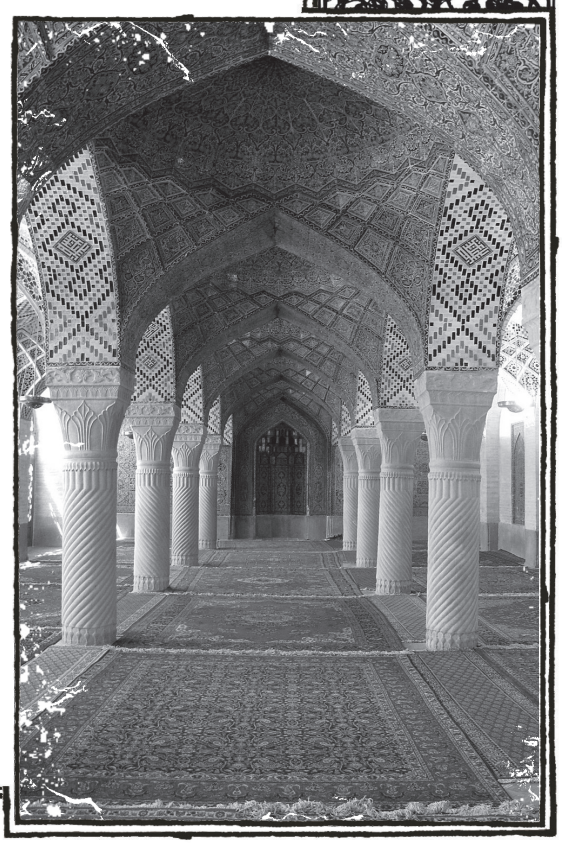
سفر رفت پیدا و هنگام بازگشت پنهان است و دلالت آن شاید این باشد که حضرت در این سفر به منزلتی رسید که دیگر صورت ظاهر او مراد نیست. از سوی دیگر در پرده‌های بسیاری چهرهٔ پیامبر به وضوح دیده می‌شود. به طور کلی در این تصاویر، مانند همهٔ نقش‌های مذهبی، تلاش می‌شود که حتی‌الامکان اصلی‌ترین ویژگی‌های دین مبین بیان شود. می‌توان این‌گونه استدلال کرد که چون جای جای قرآن کریم، بیان تصویری دارد پس نگارگری و پیکرتراشی نیز در اسلام مجاز است.

آیا وجود یک **هنرغیردینی** برای مسلمانان امکان‌پذیر است؟

برخی ادعا کرده‌اند که مسلمانان نمی‌توانند هنر غیردینی داشته باشند؛ زیرا برای آنان همه چیز مقدس است: «از جمله تفاوت‌های بنیادی میان اسلام و مسیحیت آن است که اسلام زندگی را به ناسوتی و لاهوتی تقسیم نمی‌کند.»[۲] این ادعا بی‌شک بی‌معنی است. مسیحیان نیز همچون مؤمنان سایر ادیان باور دارند که دین در همه ساحات زندگی‌شان حضور دارد. با این حال، این ادعای بی‌معنی در مورد مسلمانان، تبدیل به یک شعار شده است، گویی تنها آنان متعصّب به دین خود هستند. نتیجهٔ این شعار آن است که دین، برای معتقدان به سایر ادیان، فرع بر زندگی است، برای تظاهر و نمایش است، جزیی از سنّت است و هدف از دین صرف به جا آوردن مراسم است، حال آنکه مسلمانان ایمان خود را به همهٔ عرصه‌های زندگی تسّری می‌دهند. این تعبیر، روایت دقیقی از اصول اعتقادی غیرمسلمانان و تجربهٔ ایمانی آنها نیست؛ اما تبعات جالب توجهی برای ادراک هنری دارد. تصور رایج این است که هنر اسلامی عمیقاً متأثر از تعالیم اسلامی است. حال آنکه هنر سایر ادیان ارتباط کمتری با تعالیم آنها دارد؛ زیرا نزد آنان مذهب، قدرت قاهری به حساب نمی‌آید. نویسندهٔ قولی که هم اکنون آوردیم، اندکی پس از آن می‌نویسد: «شایان ذکر است که در ادب اسلامی قرون وسطی هیچ مکتوبی در باب ارتباط میان هنر و مذهب یافت نمی‌شود.» [۳] باید به دانش نویسنده در مورد قرون وسطی تردید کرد؛ زیرا هم اکنون حداقل در قفسهٔ کتاب‌هایم ردیف کاملی از این دست مکتوبات کنار هم نشسته‌اند. فیلسوفان مشائی که در تفکر فلسفی، خود را ملتزم به اصول یونانی می‌دانستند، بی‌تردید مطالب زیادی در باب رابطهٔ هنر و مذهب نوشته‌اند، البته اگر غرض از هنر، ادبیات، شعر و خوشنویسی نیز باشد که بی‌شک چنین است. در قرون وسطی و مدت‌ها پیش از آن مباحث گسترده‌ای در این باب مطرح شد که چه اشکالی از بیان هنری از منظر تعالیم الهی قابل قبول‌اند که ما برخی از آنها را در اینجا مورد بررسی قرار خواهیم داد. این تصور که در اسلام با مشخص شدن اصول دین، هنر مسیر محتوم خود را دنبال کرد کاملاً نادرست است. مطالعهٔ مسیر حرکت هنر اسلامی و نسبت دادن علت آن به مبانی اسلام مصداق آن قول لاتینی است[۹] که ناظر به سخن مغالطه‌آمیز است و بر اساس آن هر آنچه *در پس* می‌آید به ناچار علت چیزی است که *پیش از آن* رخ داده است. هنر اسلامی می‌توانست در مسیرهای بسیار گوناگونی پیش برود و هنوز هم می‌تواند.

تصوف و هنر اسلامی

از جمله تفسیرهای صوفیان دربارهٔ خوشنویسی آن است که این بیان هنری بر اساس حرکت‌های مستمر و استواری شکل می‌گیرد که تجلی فعل خلاق و غایی پروردگار است، خوشنویسی از بنیادی‌ترین شیوه‌های گواهی دادن به وجود خداوند در عالم است. خواندن خوشنویسی اغلب دشوار است و آمادگی لازم و جهد بسیار می‌طلبد؛ اما لذت حاصل از این تلاش مظهر توفیق ما در شناخت عمیق‌تر خداوند، قرب الی الله و دستیابی به ادراکی از الوهیت است. خوشنویسی به بیننده امکان می‌دهد که ادراکش از خداوند را تا بی‌نهایت گسترش دهد، زیرا صورت ظاهر خط عربی و فارسی این مجال را فراهم می‌آورد که حروف، به صورت‌های بسیار متنوعی به هم متصل شوند و حرکتی بی‌پایان را تداعی کنند. از اینجاست که تسلسل نامتناهی را تجربه می‌کنیم و امکان تصور خداوند را می‌یابیم. همین سخن در مورد طرح اسلیمی هم مصداق دارد، آن تموّج و انحنای بی‌وقفهٔ خطوط که لااقل بدواً ملهم از الگوهای درهم‌بافته و پیچ پیچ تاک است. غرض از این حرکات، اشاره به حرکت بی‌پایان و تنوع اشکال است که خود یادآور خدای سرمدی‌اند. در عین حال اینکه نقش مایهٔ اصلی هنر اسلیمی یک گیاه یعنی تاک است، اشاره به تقدس امر معمول و طبیعی، و تاکید بر این اصل است که خداوند این نعمات را آفریده تا از دیدنشان لذت ببریم؛ اما در ارتباط با اشکال هندسی باید گفت که بیشترین قرابت را با ارائه ادراکی انتزاعی از ذات احدیت دارند، زیرا شکل آنها تداعی‌گر ماهیت نامتناهی اوست، ضمن آنکه دلالت از آن دارند که آدمی در معرض گستره‌ای از رمزهاست و مادام که آنها را نگشاید به بطن معنایشان دست نمی‌یابد. بنابر آرای صوفیان، اتکای هنر اسلامی به آرایه‌پردازی بیانگر این حقیقت است که برای فرد مسلمان تمایزی میان ناسوتی و لاهوتی نیست، همهٔ هنرها جهتی دینی دارند و برای این پدید آمده‌اند که امکان تامّل در ذات باری را فراهم آورند. دو ایراد کلی بر این نظر وارد است: نخست آنکه مشرب صوفیه صرفاً یک روایت از اسلام است؛ اما یگانه روایت نیست. بی‌شک صوفیان خواهند گفت طریقی که آنها پیشنهاد می‌کنند برای فهم اسلام اصلح است؛ اما مادام که چنین ادعایی را نپذیرفته‌ایم ـ چنان‌که اکثریت مسلمانان نپذیرفته‌اند ـ ملزم نیستیم که دیدگاه صوفیان در باب آرایه‌های هنری را درست بدانیم. در واقع، اگر صوفی هم باشیم ملزم به پذیرش این دیدگاه نیستیم، زیرا صوفی‌گری نحله‌های متعدد دارد که برای نمونه بعضی از آنها چون *نقشبندیه* با موسیقی مخالفند، حال آنکه نحله‌های دیگری موسیقی را *قلب اسلام* می‌دانند ـ عبارت قلب اسلام در میان شارحان صوفیه رایج است و یکبار دیگر دلالت از آن دارد که آنان برای ایمان، به اصل و جوهری قائل‌اند ـ بسیاری از اهل تصوف این نظرات را برای تأویل آثار هنری معتبر می‌شمارند؛ اما الزامی نمی‌دانند. منظور این است که چه بسا مسلمانان تصور کنند که خوشنویسی یادآور قدرت لایزال



الهی اســت؛ زیرا تسلســل و تداومی دارد که به نظر بی‌پایان می‌رســد؛ اما در عین حال معتقد باشــند که ضرورتی ندارد که همهٔ مســلمین، چنین تصوری داشته باشند. از جمله مبانی تفکر صوفیه آن است که در هر انگاره‌ای لایه‌های متعددی از معنا وجود دارد و اقتضا نمی‌کند که همگان این لایه‌ها را تا سرمنشاء آنها درک کنند. پس اگر کســی از جام آبی که بر آن نقشــی مذهبی اســت جرعه‌ای نوشــید و *آیهٔ نور* را به یاد نیاورد الزاماً خطاکار نیســت. در عین حال هرچند گفته‌اند که مســلمانان میان ناســوتی و لاهوتی تمایز نمی‌گذارند، معلوم نیســت که این گفته تا چه حد اعتبار دارد. آیا به واقع از مؤمن انتظار می‌رود که هر بار جرعــهٔ آبی می‌نوشــد، هوایی را تنفــس می‌کند یا به عمارتی نگاه می‌کند خدا را بــه یاد بیاورد؟ متکلمان معمــولاً مســلمانان را برای تکرار *انشــاءالله*، *بســم‌الله* و از این قبیــل مورد انتقاد قرار می‌دهند و اســاس استدلال‌شان این است که استفادهٔ مکرر از این الفاظ بیانگر ایمان به خداوند نیست بلکه تأثیر این کلمات را در موقعیت‌های مشخص نشان می‌دهد.

آرایه‌پردازی و مفهوم مکان در اسلام

ایراد اصلی به تأویل از آرایه‌پردازی آن اســت که چگونه خوشنویسی می‌تواند بر نامتناهی دلالت کند، و یا اســلیمی و الگوهای هندســی می‌توانند نشانهٔ لایتناهی باشند؟ خوشنویسی پایانی دارد، اسلیمی و طرح‌های هندسی نیز این‌گونه‌اند، و این واقعیت که می‌توان آنها را گســترش داد به معنای نامتناهی بودنشــان نیست. یک دلیل این است که بر هر آنچه واقع در مکان باشد لازم است که در نقطه‌ای متوقف شود، مگر آنکه مکان، نامتناهی باشد. برخی به *خوف از خلاء* در آرایه‌پردازی اســلامی اشــاره کرده‌اند، مراد نوعی میل به گریز از فضای خالی است، و به همین دلیل است که در هنر اسلامی، فضا به تمام و کمال پر می‌شود؛ اما ممکن نیست بتوان فضا را کاملاً پر کرد. درســت است که در اسلیمی، خطوط شکسته نمی‌شود، اما معنای این واقعیت آن نیست که خط را تا ابد می‌توان ادامه داد تا نمادی از نامتناهی باشد. الگوهای هندسی نیز گرچه نوعاً خالی از محتوا هستند و تصور خدای لاشــریک را به ذهن القا می‌کنند؛ اما این قابلیت را دارند که بســیاری چیزهای دیگر را نیز تداعی کنند. به راستی چگونه ممکن است اشکال هندسی نامتناهی باشند؟ مثلث، مثلث است، دایره دایره اســت و الی آخر، و هر تلفیقی از اشــکال هم، چیزی بیش از تلفیق اشکال نیست. من حتی یک لحظه هم تردید نمی‌کنم که در هنر اســلامی همهٔ این شــکل‌های تزئینی در یک ترکیب‌بندی موثر، طرح‌های زیبا و نتیجتاً اشــیاء زیبا و مؤثری را پدید می‌آورند، آنچه به نظرم ناموجه می‌رسد این است که چنین طرح‌هایی الزاماً تصورات خاصی را به ما القاء کنند. البته با دیدن آنها بی‌تردید تصوراتی در ذهن ما شکل می‌بندد؛ اما به همان روال که هر تصویری می‌تواند چیزهایی را به ذهن تداعی کند. بسیار گفته‌اند که دیدن شمایل‌ها یا تندیس‌های عیسای پیامبر، یا شیشه‌های رنگی پنجره‌ها که نقش قدیسین را بر خود دارند، تصوراتی را به ذهن مؤمنان مسیحی القا می‌کند؛ اما ماهیت واقعی این تصورات چیست؟ اگر به گفتهٔ این مؤمنان باور داشته باشــیم، چنین تصاویری برای‌شــان یادآور خداوند است، خدایی که شباهت بسیاری به خدای اسلام دارد. فی‌المثل خدای مسیحیت نیز، سرمدی است، منشاء تمام هستی است و زندگی ما را هدایت می‌کند. شاید مفهوم *خوف از خلاء* مرتبط با ناتوانی هنر آرایه‌پرداز اسلامی در ارائه یک موضوع یا مضمون اصلی باشد،

زیرا وقتی نگارگر تمام فضا را پر می‌کند، بیننده مجال نمی‌یابد که فقدان موضوع را احساس کند. اما این هم واقعیت دارد که هنرمند با استفاده از شیوهٔ پر کردن فضای محدود می‌تواند *خوف* از خلاء را اگر وجود داشته باشد، بدل به *رضایت* کند.

یکی از جذابیت‌های بسیار معمول نقش‌های هندسی در هنر اسلامی توازن آن است. تعداد شکل‌های ترسیم شده کاملاً به اندازه است. بعید نیست که شمار فراوان شکل‌ها به بیننده احساس عدم تمرکز بدهد و تعداد بسیار اندک آنها باعث شود که بیش از اندازه بر فضاهای خاصی توجه کند. در برخی از این‌گونه طرح‌ها استفاده از یک شبکهٔ چهارخانه، ساختار صوری فشرده‌ای را پدید می‌آورد و بیننده احساس می‌کند که تکرار پذیری تصاویر، بی‌پایان و نامتناهی است. فضاهای نسبتاً وسیع با موضوعی خاص پر نمی‌شوند، بلکه با رنگ و شکل در هم تلفیق می‌شوند؛ زیرا در این نوع طراحی، موضوع، غالب نیست. تکرار در یک فضای خاص، یا روایت‌های متفاوت یک نقش در کل فضا، توازنی ظریف و الگویی هماهنگ از شباهت و عدم شباهت ایجاد می‌کند و اگر قرار باشد اثر از یکنواختی کسالت‌بار و فقدان نامحسوس هویت زیبایی‌شناختی آسیب نبیند، این روال حیاتی است. این کارها بنا به ماهیت‌شان به تأویل دامن می‌زنند. گاه انگار جریان زمان متوقف شده و گاه زمان از هر قیدی رهاست، و دلیل این همه آن است که الگوسازی‌ها چنان متعدد است که هرگونه تلاشی برای قاعده‌مند کردن و انسجام بخشیدن به آن را عبث می‌کند. بیننده چنان در سیطرهٔ *حظّ* حاصل از الگوسازی‌های پیچیده و ظریف قرار می‌گیرد که فکر تلاش برای رمزگشایی اثر یا تلفیق آرایش وسیع اشکال به ذهنش خطور نمی‌کند.

این امر، در تأویل صوفیه از آرایه‌پردازی، معضل دیگری را باعث می‌شود که همان اصرار بر قرائتی واحد از تنوع گسترده‌ای از دست‌مایه‌های زیبایی‌شناختی است. برای صوفی کل قلمرو خوشنویسی و اسلیمی ـ از طرح‌های هندسی در می‌گذریم ـ تنها یک معنا دارد و آن اشاره به خداست. این دیدگاه، توامان بسیار گسترده و بسیار محدود است. گسترده است؛ زیرا اگر هر چیز عالم ما را به یاد خدا می‌اندازد، پس هنر هم استثناء نیست؛ اما این حکم فقط محدود به نوعی از هنر نیست، ضمن آنکه هر آنچه را که غیر هنر است نیز در برمی‌گیرد. پس این تذکر به خداوند، خاص هنر اسلامی نیست، حال آنکه داعیه این است که هنر اسلامی سازوکاری دارد که به طور خاص در خدمت این هدف قرار می‌گیرد. چنین دیدگاهی در عین حال، بسیار محدود است؛ زیرا باید در اسلوب‌های به کار رفته چیزی بیابیم که ما را به یاد خداوند بیاندازد، در غیر این صورت به هدف غایی دست نیافته‌ایم. با این وصف احتجاج اهل تصوف در جهت استناد به یک قرائت ویژه از این طراحی‌ها، مجاب‌کننده نیست. همچنان که دیدیم هیچ امر نامتناهی در مورد خوشنویسی، طرح‌های هندسی و اسلیمی وجود ندارد، پس هرگز نمی‌توان گفت که دیدن این آثار صراحتاً وجود نامتناهی و سرمدی را تداعی می‌کند. البته همواره این امکان وجود دارد که این کارهای هنری متذکر وجود پروردگار باشند؛ اما هیچ عنصر خاصی در آنها، اسباب وجوب این امکان نیست.

باید از این تصور که نشانه‌های هنر اسلامی طبیعی‌اند، تنها به یک مسیر اشاره دارند و صرفاً واجد یک معنایند، دست برداریم. تنها روایتی که مؤید چنین مدعایی است نوعی طبیعت‌باوری است که اصلاً موجه به نظر نمی‌رسد. می‌توانیم مانند *اخوان الصفا* گونه‌ای از تفکر فیثاغورسی را بپذیریم که طی آن بین فعالیت‌های طبیعت و اشکال زیبایی‌شناختی تلازم پیوسته‌ای وجود دارد. بر این اساس اگر مشاهده‌گر، مختصات زیبایی‌شناختی یک پدیدهٔ خاص را درک نکند، ایراد از اوست؛ زیرا این مختصات در حدود اندازه، رنگ و شکل آن پدیده، در آن موجودند.

سماع درویش

از جمله خطرات استدلال اهل تصوف، تفسیر مراسم *صوفیان مولوی* ـ مولویه ـ است، همان فرقهٔ شناخته شده‌ای که پایگاه اصلی‌اش ترکیه است. نوای موسیقی آغاز می‌شود و دراویش در حرکاتی موزون، چرخ می‌خورند، با اوج گرفتن موسیقی به حرکات خود شتاب می‌بخشند و در این حال حلقه‌ای گرد رهبر معنوی و یا شیخ خویش تشکیل می‌دهند. چرخ‌زدن، نمایانگر آگاهی درویش از حضور مطلق پروردگار است، و حلقهٔ گرد شیخ اشاره به افلاک دارد که زمین در مرکز آن است. دست‌ها کشیده، دست راست افراشته به سوی آسمان که برکت و سخاوت خداوند را دریافت کند، و دست چپ به سوی زمین، که این نعمات را به نسل‌های بعد بسپارد. اکنون بنا ندارم که به نقد این تعابیر صوفیانه بپردازم و به این نکته اشاره کنم که صرفاً زمانی معنای هر یک از این حرکات را در می‌یابیم که برای‌مان توضیح داده شود. مهم آن است که هر بیننده‌ای می‌تواند تعبیر ویژهٔ خودش را از این حرکات به دست دهد، هرچند تنها با تعاریف خاص صوفیان است که این اعمال معنای معهود را می‌یابند، وگرنه افراشتن دست به سوی آسمان، به طور عام بیان ارتباطی خاص با پروردگار نیست. به همین روال روایت صوفیه از معانی آرایه‌های مورد بحث نیز حاکی از آن است که نوعی مرتبهٔ *طبیعی* از تأویل وجود دارد که صرفاً باید مطابق آن، به این صور بیان توجه کرد تا بتوان اشارهٔ آنها به معنای متعالی‌تر یعنی خداوند را تشخیص داد. این تلقی مطلقاً نادرست است. بی‌تردید می‌توان چنین تأویلی از این نوع آرایه‌پردازی ارائه داد؛ اما امکان همین تأویل، از سایر اشکال هنری که کاملاً متفاوت از هنر اسلامی است نیز وجود دارد. برای نمونه می‌توان با بررسی نقاشی‌های مسیحی قرون وسطی که قدرت بازنمایی بسیار بالایی دارند، اظهار داشت که این نقش‌ها اشارات بی‌وقفه‌ای به معانی دینی دارند، ضمن آنکه مزیت این نقاشی‌ها آن است که معانی دینی‌شان کاملاً آشکار است. در بسیاری از این تصاویر، پسر خدا ـ آن‌چنان‌که در لفظ مسیحی مصطلح است ـ حضرت مریم و قدیسانی با مراتب گوناگون را به عینه می‌بینیم. البته شرح معانی آنها را تنها شارحان می‌دانند؛ اما بی‌خبری از این معانی، ارزش زیبایی‌شناختی تصاویر را مخدوش نمی‌کند.

این نکتهٔ آخر برای ما اساسی است. می‌توانیم آنچه را می‌بینیم ستایش کنیم بی‌آنکه از چیستی آن خبر داشته باشیم. لازم نیست زبان عربی بدانیم تا زیبایی بسیاری از خوشنویسی‌های اسلامی را درک کنیم، همچنان‌که برای لذت بردن از نقاشی‌های *مریم عذرا* و *کودک*، لازم نیست هویت این شخصیت‌ها را در آنها تشخیص دهیم. اهل تصوف معتقدند که وقتی بدون شناخت پدیده‌ای به ستایش آن می‌پردازیم، در حقیقت ستایش ما از خلقت خداوند و توانایی تقلید بشر، دچار محدودیت است. می‌توان گفت که موضوع شناخت چنان با مهارت تجسم یافته که ترکیب به دست آمده به نظر زیباست، احساسات‌مان را برمی‌انگیزد، تخیل‌مان را تحریک می‌کند، و خواه ناخواه بر زندگی‌مان تأثیر می‌گذارد. قوت و ضعف استدلال صوفیان به جای

خود؛ اما ما ملزم به پذیرش تعبیر آنها از کار هنری نیستیم. چه بسا که صرف زیبا بودن یک چیز آن را زیبا بدانیم یعنی صرفاً به این لحاظ که ساختار و کلیّتش مرکب از اجزایی است که به لحاظ بصری خوشایندند. در حقیقت آن را زیبا می‌دانیم چون با دیدن آن احساس زیبایی در ما بیدار می‌شود.

این تفسیر از تجربهٔ زیبایی‌شناختی، از هیچ بارقهٔ معنوی برخوردار نیست، با این حال به نظر می‌رسد که در قیاس با تعابیر دینی، توصیف فلسفی‌تری از چنین تجربه‌ای باشد. البته به تفسیر دینی هم هیچ ایرادی وارد نیست، مشروط بر آنکه آن را تنها تفسیر معنی‌دار ندانیم. اینکه بتوان از یک مضمون دینی، بدون فهم اشارات آن، دریافتی زیبایی‌شناسانه داشت، تلویحاً به این معناست که این اشارات از منظر زیبایی‌شناختی رایج، مؤثر نیستند؛ اما این نکته نفی اعتبار مضامین دینی از سایر جهات نیست. نتیجه آنکه در توصیف هنر اسلامی باید شیوه‌های به مراتب دقیق‌تری اتخاذ کنیم.

در بحث از هنر، حداقل دو پرسش *درباب معنا* مطرح می‌شود. پرسش نخست دربارهٔ معنای عام اثر هنری، و پرسش دوم دربارهٔ معانی متعددی است که از آن برمی‌آید. هر قدر اثر هنری جالب توجه‌تر باشد، دامنهٔ معناهایی که می‌توان به آن نسبت داد گسترده‌تر است، نه به این خاطر که چنین کاری به عمد دنبال پیچیدگی است؛ بلکه از آن رو که کارهای مؤثر هنری معمولاً از غنای معنا برخوردارند، و لذا حوزهٔ تاویل‌هایی که از آنها صورت می‌گیرد نیز غنی است. از جهاتی، هر قدر کار هنری ساده‌تر به نظر برسد معمایی‌تر است؛ مثلاً چهره‌پردازی‌های فرا واقعی *دوئین هانسون* بسیار معماگونه‌اند؛ زیرا نسخه بدل چهره‌های انسانی‌اند و ظاهراً آنقدر دغدغهٔ واقعیت دارند که ناآشنایان به کار هنرمند، اغلب آنها را تصاویر افراد *واقعی* می‌پندارند. این تصویرها چه می‌گویند؟ شمار پاسخ‌های موجه، فهرست بلندی را تشکیل می‌دهد. مثلاً می‌توان گفت که رازآمیز بودن این آثار دقیقاً از آن روست که هیچ رازی در آنها نیست، و صرف این پاسخ، باب مباحثه‌ای پرشور را دربارهٔ معنا می‌گشاید. برخی از آثار واقع‌گرا هیچ پرسشی را برنمی‌انگیزند، این کارها را اصطلاحاً *هنر بازاری*[۱۰] می‌نامند که شبیه‌سازی ماهرانه‌ای از جهان و مردمی است که با آنها آشنا هستیم؛ اما چهره‌های هانسن ابداً تسلی‌بخش نیستند، برعکس، ما را معذب می‌کنند و به راستی چرا؟ یک دلیل آن است که این چهره‌ها همواره غمگین و شکست خورده‌اند، البته نه به شکلی سوزناک، آن‌گونه که شیوهٔ بازنمایی هنر بازاری است، بلکه به صورتی که اندوه و شکست انسان مدرن امریکایی را آشکار کند، انسانی که همهٔ امکانات را دارد؛ اما توانایی استفاده از آنها به شکلی معنی‌دار را ندارد، شاید به این دلیل که این امکانات دیگر او را خوشبخت نمی‌کند. نباید فراموش کنیم که یک اثر هنری شاخص، از آن جهت غنای معنا می‌یابد که ما را به تأمل در بارهٔ گستره‌ای از معانی معمول دعوت می‌کند. تنها شکل هنر که از طرح پرسش‌های گوناگون غفلت می‌کند یا نهایتاً پرسش‌های معدودی را مطرح می‌سازد، هنر کلیشه‌ای و مکانیکی است که افق محدودی دارد و به واقع کم اهمیت است. اصرار بعضی بر معانی محدود هنر اسلامی تلویحاً این تلقی باطل را به وجود می‌آورد که این هنر کم اهمیت است، و در نتیجه فاقد آن عمق زیبایی‌شناختی است که به بهانهٔ هنر هانسون از آن سخن گفتیم.

در بررسی آثار واقع‌گرای دوئین هانسون متوجه شدیم که می‌توان تفسیرهای متعددی از آنها ارائه کرد. مثلاً می‌توان چهره‌های تصویر شده را بیانگر اعتراض و اعتماد به نفس یا نمایانگر افسردگی و شکست دانست. این امر حاکی از غنای واقع‌گرایی است، می‌توان آنها را در جهت اثبات جریان معمول امور تفسیر کرد و یا نشانه‌ای از عدم حرکت امور در مسیر درست به حساب آورد. در مصر، منتقدان حاکمیت غیر

دینی از نقایص آشکار جامعه برای نقد حاکمیت بهره می‌گیرند، و در ایران هنرمندان مدافع حکومت دینی، مشـکلات اجتماعی را دست‌مایهٔ طرح مجموعه‌ای از مسـائل و معضلات انسانی می‌کنند که می‌تواند در هرگونه تشکیلات حکومتی و اجتماعی پدید آید. در هیچ یک از این دو مورد، واقع‌گرایی، عامل تعیین کننده نیست؛ بلکه میل به تحسین یا انتقاد است که زمینهٔ خاص خود را برای درک واقع‌گرایی فراهم می‌کند. اگر از واقع‌گرایی حیرت‌زده می‌شویم از آن روست که روال طبیعی عالم ما را دچار حیرت می‌کند. ظاهراً فهم همین امور ساده و معمول آن‌قدر پیچیده بوده که تشریح آن در زمرهٔ وظایف معمول فیلسوفان قرار گرفته است. این امر که کیفیت محسوس موجودیت روزمره به عنوان پدیده‌ای بغرنج تجربه می‌شود، اسباب شگفتی نیست حتی برای آنان که ایمان مذهبی استواری دارند. حتی مشاهده‌گری که اعتقاد دارد جهان مخلوق پروردگار و سرشار از حقیقت الهی است، شاید در مرتبه‌ای از مراتب شناخت، مستعد حیرت از چگونگی عالم شود. خطاست اگر بگوییم واقع‌گرایی یا اعتقاد به اصل واقعیت، صرفاً جزیی از تلقی صوفیانه، یا جزیی از فلان تلقی از عالم است؛ حقیقت این است که واقع‌گرایی می‌تواند جزیی از هرگونه تلقی از عالم باشد که دغدغهٔ ماست. به نظر می‌رسد حد مطالبات واقع‌گرایی از تخیل انسان، به اندازه مطالبات هر نوع دیگری از هنر است که تمایلی به واقع‌گرایی ندارد.

هنر به روایت شرق‌شناسان برای تشریح عنوان فوق در متن عالم اسلام، می‌توان به نظرگاه‌های متفاوت دربارهٔ هنر از دیدگاه شرق‌شناسـان توجه کرد. *ادوارد سعید* را باید ارج نهاد که مفهوم شرق‌شناسی را در کانون توجه قرار داد. به گفتهٔ سعید، شرق‌گرایی ساختهٔ تخیل غربی و افشاگر مناسبات قدرتی است که بر رابطهٔ میان غرب و جهان اسلام حاکم بود و هنوز هم هست. این فکر به حوزه‌ای که امروز مطالعات *پسـا استعماری* نامیده می‌شود، گسترش یافته است؛ حوزه‌ای که اسـتدلال‌های بنیادی سعید را در جهت ایجاد یک روش‌شناسی نظری پیچیده برای تجزیه و تحلیل پیوند میان فرهنگ‌های متفاوت گسترش داده و به آن ظرافت و پیچیدگی بیشتری بخشیده است. از جمله گام‌های مؤثر این نظریه کمک به فهم مسائلی از این دست است که وقتی مردم یک فرهنگ، از طریق هنرهایی چون نقاشی یا عکاسی به بازنمایی مردم فرهنگ دیگری می‌پردازند، چه اتفاقی می‌افتد؟ پاسخ این است که نهایتاً باورهای قالبی گروه اول در مورد گروه دوم، موجودیت کار را شکل می‌دهد. نظر به اینکه جهان مسیحی، *هنجار* به حساب می‌آمد، خاورمیانه نقطهٔ مقابل آن فرض شـد، از این رو در هنر نقاشـی یا عکاسی علاقه‌ای به ثبت گونه‌های نامتعارف و غیر بومـی، و لباس‌های غریبه یا بیگانه پدید آمد. این طبیعت نامتعـارف موضوعات، اغلب دل‌پذیر بود که از جمله آشـناترین انواع آن *بدوی بزرگوار*[11] اسـت. لازمهٔ اعتبار سیاست استعماری و امپریالیسم آن بود که غرب خود را حامل رسـالتی تمدن‌سـاز بداند، پس هر قدر موضوع آثار هنری بی‌شباهت‌تر به *ما* می‌بود، غرب بهتر می‌توانست آن *غیر*، آن *دیگری*، یا آنچه را که متفاوت از ماست بازنمایی کند. البته چنین نیست که همهٔ این باورهای قالبی، منفی باشـد، بلکه باورهای بسـیار مثبتی نیز وجود داشـته‌اند؛ اما از آنجا که اسـتدلال غالب این است که این تصاویر، بازنمایی انواعی از مردمند که بسیار با *ما* تفاوت دارند، همچنان تصویر *دیگری* را القا می‌کنند. روشن است که این تصاویر به ما کمک می‌کند تا *انگارهٔ* خود را شکل دهیم و چنین اسـت که تصویر بدوی بزرگوار انگاره‌ای را شـکل می‌دهد که می‌توان آن را مجموعه ملاک‌های زندگی متمدن در جامعهٔ صنعتی نامید، و بی‌شک در تقابل با اشکال ساده‌تر زندگی در جوامع قبیله‌ای و نیز

10. Kitsch.
11. Noble Savage.

جوامعی قرار می‌گیرد که هنوز جزیی از شبکهٔ مناسبات صنعتی نیستند.

آنچه از منظر زیبایی‌شناختی جالب توجه است، تفسیری است که از این کارهای هنری ارائه می‌دهیم. عجالتاً بعضی از عکس‌ها و آثار چاپی مربوط به سوژه‌هایی از جامعه ترکیه را در نظر بگیریم. *عایشه اردوغدو*[۱۲] در فصلی از کتابش، *تصویر دیگری* [۴] استدلال می‌کند که بسیاری از این تصاویر با نگاهی تفرعن‌آمیز، آدم‌ها را سست و ضعیف نشان می‌دهند. بی‌تردید نظر او صائب است؛ زیرا بسیاری از اروپایی‌ها به سستی شرقی‌ها خرده می‌گرفتند و فاصلهٔ نسبی ثروت در کشورهای اروپایی و جهان اسلام را معلول تفاوت ارزش‌های اجتماعی این دو تمدن می‌دانستند. بر این اساس، فردگرایی و سخت‌کوشی اروپایی‌ها زمینه‌ساز پیشرفت و رفاه آنان شد، و رخوت و خمودی مسلمانان باعث فقر و عقب ماندگی آنان گردید. عکس‌های مردانی که در قهوه خانه‌ها نشسته‌اند با تأکید بر شیوه‌هایی که وضعیت آنان را نامتعارف نشان می‌دهد، بخشی از شیوهٔ صحنه‌پردازی طعنه‌آمیز از زندگی شرقی است که در آن لباس‌های غریب، چهره‌های گیرا و حالات عجیب، همگی به ظاهر کاملاً به واقعیت وفادارند، با این حال پرداخت صحنه، مصنوعی و کاملاً حساب شده است. نظر اردوغدو دربارهٔ بعضی از تصاویر مردان قهوه‌خانه‌نشین، صحنه‌های دراویش و کردها جالب توجه است. او می‌گوید این عکس‌ها فقدان ابتکار، رخوت، فقر، تنبلی و حتی همجنس‌خواهی را القا می‌کنند، ضمن آنکه اشارات آنها به اسلام با زیرکی این تصور را ایجاد می‌کند که دین و دقیقاً یک دین خاص است که این افراد را دچار چنین خصوصیاتی کرده است.

اما ایراد واقعی به ثبت وضعیت *خارجی‌ها* چه می‌تواند باشد؟ می‌توان گفت که اگر این عکس‌ها تصور *دیگری* را القا کنند ـ یعنی نوعی از بازنمایی که امکان همدلی با آن وجود ندارد ـ و اگر وجههٔ بشری این چهره‌ها را از آنها بگیرند باید بر آنها خرده گرفت؛ اما نکته این است که از این نوع تصاویر می‌توان تفسیرهای گوناگون ارائه داد که تفسیر شرق‌شناسانه، یکی از آنهاست. اشارات این تصاویر به اسلام نیز می‌تواند تحسین‌آمیز به حساب آید، گویی تصویر افرادی را می‌بینیم که یک زندگی به راستی دینی دارند یا لااقل می‌کوشند این‌گونه زندگی کنند. بسیاری از این نقاشان، متأثر از تقوای مردم خاورمیانه، نمای داخلی شمار قابل توجهی از مساجد را به سبکی کاملاً خیال‌انگیز ترسیم کردند: صحنه‌پردازی بسیار مؤثر از موقعیت افراد یا جماعت مردم، ستایش صریح شکوه فضای اطراف و سادگی طراحی داخلی. یکی از جلوه‌های هنر شرق شناسان که کاملاً محسوس است، دلبستگی آنان به رنگ است که شاید ملهم از این تصور باشد که بناهای شرقی سرشار از رنگ‌های پرمایه است، نوعی درخشش و شادابی که در اروپا دیده نمی‌شود. دقیقاً به همین خاطر است که بسیاری از اروپایی‌ها در دیدارشان از خاورمیانه مجذوب شیوهٔ زندگی و فرهنگ مردم این منطقه می‌شوند. این امر را می‌توان جلوهٔ دیگری از نگاه شرق‌شناسانه به حساب آورد که حکایت‌گر یک تلقی بیش از حدّ مثبت از زندگی مردم در خاورمیانه است، و در جای خود یادآور همان عدم تعادلی است که در نگاه

منفی به شرق دیده می‌شود. در حقیقت، نگاه تحسین‌آمیز به شرق، در جایِ خود اشرافی‌تر از نگاه منتقدانه است؛ زیرا این بار، ساکنان بومی این بخش از کرهٔ ارض و دین آنها را کاملاً متفاوت و به مراتب برتر از مردم و دین اروپا نشان می‌دهد.

پس باید بپذیریم که نگاه شرق‌شناسانه، خواه مثبت، خواه منفی، واقعیت را قلب می‌کند و روشن است که هرگونه قلب و تحریفی غیر اخلاقی است. با این حال باید تصدیق کرد که این تصاویر را به شیوه‌های دیگری نیز می‌توان تفسیر کرد. نمی‌توان یک فرض مشترک را مبنای این تفاسیر دانست و حتی اگر این تصاویر را کارهای شاخصی ندانیم باز نیز نمی‌توانیم مدعی شویم که صرفاً امکان ارائه یک قرائت از آنها وجود دارد. همچنین اگر تصاویر این شرق شناسان، که دیگر از فرط تکرار بی‌اعتبار شده‌اند، زمینهٔ تفاسیر متعددی شوند که هیچ یک القایی نباشند و همگی منطقی به نظر برسند، آیا بر مبنای ارزش‌گذاری زیبایی‌شناختی می‌توان گفت که این تفاسیر، در مقام مقایسه، مصداق بیشتری دارند؟ این معضل اصلی نظرگاه صوفیانه است که معتقد است در هنر اسلامی، در پس هر حرکتی، معنای دینی نهفته است، درست به همان طریق که این معنا، در پس هر آنچه که در عالم است، وجود دارد. چنین است که این دیدگاه از میان تفسیرهای متعدد تنها یکی را معتبر می‌داند و بدیهی است که حق مطلب را در مورد غنا و پیچیدگی زیبایی‌شناختی این آثار ادا نمی‌کند.

اما پاسخ اهل تصوف به دیدگاه ما ــ که در هر هنر ارزشمندی قابلیت تفسیرهای متعدد می‌بینیم ــ این است که صاحب‌نظران هنر اسلامی هرگز این هنر را کم ارزش نمی‌دانند، بسیاری از آنان عمر خود را در این کار گذاشته‌اند و از سر وجد به شرح شگفتی‌هایش می‌پردازند، پس چگونه ممکن است آن را کم ارزش بدانند؟ همچنین، نگاهی گذرا به کتابی از آثار برگزیده و یا مهم‌تر از آن، نمایشگاهی از هنر اسلامی به وضوح نشان می‌دهدکه به هیچ رو نمی‌توان این هنر را کم ارزش دانست؛ زیرا حتی اگر حوزه‌هایی از آن چندان جالب توجه نباشد، حوزه‌های دیگر، به استناد هر معیار و برای هر بیننده‌ای، عمیقاً تاثیرگذار و زیباست. سخن ما این است که اصرار مدافعان هنر اسلامی بر وجود معنایی یگانه، باطنی و دینی در این آثار است که آنها را در مظانّ اتهام قرار می‌دهد. اگر حق با آنها باشد، هنر اسلامی کم ارزش است. مشکل آنها این است که اعتباری برای خود اثر قائل نیستند، به عبارت دیگر آنها چنان به دنبال کشف معنای دینی در اثر هستند که خود اثر نقش ثانوی پیدا می‌کند. این تلقی، ما را به یاد استدلال غزالی می‌اندازد که زیبایی هنر را انعکاس کمال اخلاقیِ هنرمند می‌دانست. کانون توجه این استدلال، به وضوح، صلابت اخلاقی هنرمند در مقام انسان است و نتیجتاً اثر هنری را در مقام دوم اهمیت قرار می‌دهد. به این ترتیب ارزش هنر، به سبب اولویت اعتقاد دینی هنرمند، و در نتیجه قاعدتاً به علت اولویت اندیشه‌های ارائه شده در اثر، به جایگاه ثانوی تنزل می‌یابد. همچنان که در موسیقی، هر آنچه *لهو* یا *لغو* باشد[۱۳] از منظر دینی حرام است. در هنر اسلامی، شرط حلال بودن، اولویت دینی دارد و صرفاً زمانی که این شرط حائز شد می‌توان به بررسی و بحث دربارهٔ ویژگی‌های هنری اثر پرداخت. پس کار هنری در قیاس با زمینهٔ دینی‌اش جایگاه ثانوی پیدا می‌کند و پرسش‌هایی از این دست در مرتبهٔ نخست قرار نمی‌گیرند: *معنای این اثر چیست*؟ آیا زیباست؟ چرا اینگونه پرداخت شده است؟ پرسش اصلی این است که فلان کار به چه اضطرار دینی پاسخ می‌دهد، و هر گاه این پرسش، پاسخ مناسب را دریافت کرد می‌توان به مسائل زیبایی‌شناختی پرداخت. این مسأله بی‌نهایت مهم است زیرا طبعاً مرجع اصلی هنر را نه زیبایی‌شناسی بلکه دین می‌داند و از این طریق به دید تک‌ساحتی اهل تصوف در بارهٔ هنر اسلامی حقانیت می‌بخشد.

۱۲. Ayshe Erdogdu. لقمان، آیه ۶؛ سجده، آیه ۲

شاید به نظر برسد که این استدلال، نقض مستندات مربوط به صوفیه است؛ زیرا بر طبق شواهد، صوفیان دل‌بستهٔ صورت‌های گوناگون هنرند، همچنان که هنر نیز دل‌بستهٔ تصوف است، به ویژه هنر تصویرگری که به کرات سلوک صوفیان را به شیوه‌ای مطلوب ترسیم کرده است. یکی از نقاشی‌های خارق‌العادهٔ متعلق به دورهٔ مغول که بین سال‌های ۱۶۱۵ تا ۱۶۱۸ میلادی پدید آمده، اکنون در *نگارخانهٔ هنری فریر*[۱۴] نگهداری می‌شود. در این پرده، امپراتور ـ خاقان ـ جهانگیر، یک صوفی را برتر از سلطان ترک و شاه جیمز اول، پادشاه انگلستان می‌شمارد. در تصویر، امپراتور کتاب ارزشمندی را به صوفی هدیه می‌کند، در حالی که هر دو فرمانروا از این موضوع مکدّرند. واضح است که نقاش، حامی او، و یا هر دو، نظر مساعدی به صوفیان داشته‌اند. البته بعضی از تصاویر نیز طنزآمیزند. برای نمونه گاه صوفیان نه به صورت حکیمانی شریف، بلکه به گونه‌ای تصویر شده‌اند که اندکی هجوآمیز است، گویی هشیار نیستند و خواب بر آنها غلبه کرده، چندان که از پیام‌های بهشتی که به آنها می‌رسد غافل‌اند. خطاست اگر این صحنه‌ها را نقد تصوف بدانیم؛ اما می‌شود آنها را هم‌ردیف طنز دلنشینی دانست که مشخصهٔ اندیشهٔ صوفیان است، و در تقابل با آن جزمیت محض قرار می‌گیرد که برای هنر جز یک معنا نمی‌شناسد.

برخی از صوفیان ملتزم به موسیقی هستند و آن را راه‌های موثری برای قرب حق می‌دانند. می‌گویند موسیقی، جان ما را به وجود/و بیدار و حیات ما را از حضورش سرشار می‌کند. می‌توان پرسید چرا اهل تصوف موسیقی را مهم دانسته‌اند؟ پاسخ این است که اهمیت آنها به خاطر زیبایی‌شان نیست؛ بلکه زیبایی آنها به خاطر اهمیتی است که دارند، و علت این اهمیت، کمک به انسان برای بازگشت به خداست. معمولاً تلقی ما از تصوف این است که نسبت به سایر اشکال ایمانی و روایت‌های دینی با سعهٔ صدر برخورد می‌کند و مخالف تنگ‌نظری در حوزهٔ شریعت و آداب اسلامی است. به همین دلیل است که در محیط‌های بسیاری، تصوف تبدیل به عامل قدرتمندی برای ترغیب مردم به قبول اسلام شده است، زیرا شکلی از اعتقاد را مطرح می‌سازد که با آزادمنشی و تساهل سازگار است. با این همه، زمانی که به عرصهٔ هنر وارد می‌شویم، گویی تصوف، مذهب دیگری را که تک ساحتی است ترویج می‌کند.

در عصر جدید بسیاری از مسلمانان، به تصویرپردازی، به ویژه از مکان‌ها و شخصیت‌های اسلامی علاقه‌مند شده‌اند. با این حال بعضی از مسلمانان معتقدند که هر فعالیت خلاقه‌ای که تشبیهی از خلقت الهی عالم باشد کفرآمیز است، و نقاشی مخلوقات زنده، هر چند به شکلی محدود، می‌تواند مصداق این فعالیت باشد؛ اما تفاوت بسیاری است میان تصویر یک چیز و خود آن چیز. نوعاً لفظ و یا شیوهٔ عملکرد یک هنر، متضمن واقعیت آن است. در عربی لفظ مصور ـ نقاش ـ متضمن توانایی دستکاری *صورت* ـ نقش ـ است. اما ظاهراً مسأله این است که تنها خداست که به واقع قادر به دستکاری نقش است؛ زیرا تنها اوست که قدرت خلق و تغییر امور را دارد. اما این استدلال غریبی است؛ زیرا تلویحاً بر این باور صحّه می‌گذارد که اگر انسان دست به عملی بزند و یا حتی قصد عمل داشته باشد، خطاکار است چرا که تنها پروردگار، فاعل مطلق است. اسلام، بی‌تردید دینی نیست که ترک دنیا را ترویج کند، حکم به بی‌عملی دهد و همه چیز را تماماً به خداوند بسپارد. اگر اسلام مبلّغ فعالیت بشر است، چرا مبلّغ فعالیت هنری بشر نباشد؟ این کار هیچ منافاتی با قبول نقش پروردگار در فعالیت هنرمند ندارد، و هنرمندان بسیاری در آثار خلاقهٔ خود، مدام خطابشان به خداست.

یکی از علل دشمنی با هنر این باور است که هنر، غیر ضروری، تفنّنی و حتی بالقوه خطرناک است.

بی‌شک اگر مفهوم *مهم* را از منظری محدود، تفسیر کنیم، شاید هنر فاقد اهمیت به نظر آید؛ زیرا کانون توجه آن ارتباط با خدا نیست. اگر مهم‌ترین چیز دربارهٔ انسان رابطه‌اش با خدا باشد، آنگاه هنر زاید به نظر می‌رسد. البته دشوار بتوان این رویکرد را کاملاً منتفی دانست؛ زیرا در ارتباط تامّ با ارزش‌های فردی و شیوه‌ای است که فرد در زندگی اتخاذ می‌کند. به رغم عقیدهٔ برخی از اهل نظر، بی‌شک ضرورتی ندارد که هنر نقش مهمی در زندگی همهٔ ما ایفا کند. می‌توان زندگی ساده‌ای را از سر گذراند که در آن جایی برای هنر به معنای خاص کلمه نباشد. کیست که بگوید چنین زیستنی فروتر از آن نوع زندگی است که هنر در آن نقش مهمی دارد؟

آیا هنر خطرناک است؟ از منظر دینی می‌تواند چنین باشد، اگر باعث شود که در موضع‌مان نسبت به خود و دیگران، متانت انسانی را رها کنیم. هنر، اغلب اسباب تفنن است، ما را به استفاده از تخیل فرا می‌خواند، و این امر شاید ما را وسوسه کند تا شکل دیگری از زندگی را دنبال کنیم، نوعی از زندگی که در آن دین هیچ نقشی ندارد، یا اگر دارد اندک است. هنر به خیال‌بافی میدان می‌دهد، و اگر حس کنایه و طنز در ما بیدار شود، دشوار بتوانیم بازماندهٔ اعتقادات و تجربیات‌مان را چون قبل به جدّ بگیریم.

این وضع می‌تواند ایمان ما را متزلزل کند، زیرا پایه‌های ایمان، نوعاً بر اصول و عقاید جدّی و سنجیده بنا می‌شود.

منابع

1. Mawdoudi, *Renewal and Revival of Religion*, Lahore Publications, 1963
2. Piotrovsky, M & Vrieze. J, *Earthly Beauty, Art of Islam Amsterdam*, De Nieuwe Kerk, 1999, p 26
3. Ibid, p 26
4. Erdogdo. A, "Picturing Alterity: Representational Strategics in Victorian Type Photographs of Ottoman men" in *Colonialist Photography: Imaging Race and place*, London, Routledge, 2002, pp 107 - 125

نقد، بررسی و ارزیابی در نظریه‌های جدید دین

حسین عمید

شایسته است با نکاتی درباره واژهٔ *نظریه‌ها*[۱] آغاز کنیم؛ چرا که استفاده از این واژهٔ خاص، خود بسیاری از مسایل را در بر می‌گیرد که پیشرفت اندیشه در قرن نوزده و ابتدای قرن بیستم را شامل می‌شود.

این واژه از شـــرافت کهنی در تاریخ برخوردار اســـت و از تئوریا[۲] به معنای *بینش موجز* یا *دید اجمالی* در تفکر یونانی سرچشمه می‌گیرد. سپس مفهوم این واژه کمی تغییر می‌کند و در موارد استفادهٔ کنونیِ واژهٔ Views انگلیسی، به معنای *دیدگاه کلی* از موضوع خاص یا *مواد درسی* منشعب می‌شود. کاربرد پیراسته و ظریف‌تری از واژهٔ تئوری در اندیشه‌های پژوهشی و تحقیق‌های علوم طبیعی نیز ظاهر شده است. نظریهٔ علم ریاضی، یکی از این بررسی‌ها به شمار می‌آید که شاید خالص‌ترین و دقیق‌ترین نوع تئوری باشد؛ چون بیانگر روابط درونی مفاهیم نسـبتاً واضح از پدیده‌هایی است که معمولاً دارای برخی موارد غیرمشاهده‌ای نیز هستند. اما نقش و عملکردشان در طرح‌های توضیحی کلی، شامل روابطی می‌شود که به قوانین تجربی برگرفته از فرآیند آزمایشی در داده‌های مشهود، وابسته هستند. روابط این موارد مشهود را با *قواعد تطابق*[۳] بیـــان می‌کنند. به عقیده بعضی از فلاســفهٔ علوم، می‌توان تئوری‌ها را به قانون‌هایـــی تقلیل داد که در خود گنجانده‌اند اما بعضی دیگر، تئوری‌ها را همچون نقش‌های آموزشی یا عملکردهای اکتشافی خاصی می‌بینند که در فرآیند کلی تحقیق علمی وجود دارند.

همچنان که در قرن نوزدهم، امید به وجود *علوم اجتماعی* در جامعه‌ای مطلوب گسترش یافت، کسانی پیدا شدند که معتقد بودند می‌توان نظریه‌های عمومی متحد و یگانه‌ای را در علوم اجتماعی شکل داد تا با نظریه‌های تخصصی علوم اجتماعی در قالب طرح‌های توجیهی هماهنگ شود. بازتاب این امید را می‌توان در آرزوی دیگر دانش‌پژوهان در مورد ایجاد نظریه‌های عمومی متفق در هنرها یا در دین یافت. ولی معلوم شـــده که چنیـــن آرزوهایی در زمینه علوم اجتماعی، وجودی فریبنـــده و اغفال‌گر دارند. بنابراین، متفکران کنونی علوم اجتماعی از کنار آنها گذشته و به سوی نظریه‌های بنیادی‌تر و محدودتری روی آورده‌اند که در انواع خاصی از این علوم، به کار گرفته می‌شوند. اما ممکن است، مراجعه به راهنماهای عمومی‌تر نظریات، روش‌های گوناگونی را در رویکرد به داده‌ها، در خود گنجانده باشند؛ از جمله:

۱. رویکرد پیشرفت و توسعه که تصورات رشد و تکامل را در توصیف و توجیه تغییر داده‌ها به کار می‌گیرد؛

۲. رویکرد *نظام‌های اجتماعی* که از مفاهیم *تعادل یا فقدان تعادل* یا قیاس‌های مکانیکی یا زیست‌شناختی در توصیف روابط گونه‌های آرمانی پدیده‌های اجتماعی بهره می‌گیرد؛

۳. رویکرد ساختارگرایانه که از مفاهیم دوگانه یا انواع دیگر، برای بیان روابط تلفیقی استفاده می‌کند؛

۴. رویکـــرد عملکردی که بر اهمیت کارآمدی رفتار اجتماعی خاص بر درون و در میان ســـاختارهای اجتماعی تأکید می‌نماید.

حال، تخصیص و تصرف‌هایی یا حداقل انعکاس‌هایی از هر یک از این الگوهای علمی - اجتماعی که نام بردیم، در تئوری‌های کنونی هنر و دین یافت می‌شوند. اگر فکر اصلی[۴] هگل از طریق مفاهیم اجتماعی یا فرهنگ در علوم اجتماعی تعبیر و تفسیر گردد، آن وقت ممکن است روابط هنر یا دین با فرهنگ، در سیاق

سـخن جامعه‌شناسی یا مردم‌شناسی فرهنگی به وضوح بیان شود. در مجموعه مقالاتی، سودای آن داریم که نظریه‌های نافذ و معناداری را از هنر و دین در مردم‌شناسی فرهنگی بررسی کنیم.

آنچه از مفهوم *تفسیر و تعبیر* مد نظر داریم شبیه همان چیزی است که شلایرماخر، علاوه بر این که بحث خود را در زمینه قانون‌های شرح و تأویل کتاب مقدس و تفسیر متون کلاسیک بر اساس آن پایه‌گذاری کرد، به طرف فلسفهٔ عمومی تفسیری یا روش تفسیر ـ هرمنوتیک ـ حرکت کرد. اقدام علم تفسیری او ابتدا متوجه تفسیر متون گردید؛ اما سپس در جهت تفسیر داده‌های غیرشفاهی و غیرکلامی نیز گام برداشت. برخی از محققان قرن بیسـتم در تاریخ هنر و نقد آن، به پیشـرفت‌های جدی در روش تفسیر روی آوردند و به کار تاریخی و نقادانه خود پرداختند. همچنین به این واقعیت می‌رسیم که بسیاری از پیشگامان نظریه‌های جدید دین، سخت سرگرم کار همگانی در روش تفسیر بوده‌اند. آنان تصور می‌کردند، اگر هر کار دیگری هم انجام دهند، باز هم تفسیرگری‌هایی دینی را تحویل داده‌اند که به تعریف کاملی از ماهیت دین منتهی می‌شود.

قاعدتاً باید این سؤال مطرح شود که آیا چنین درک و برداشت یا نظریه‌هایی را باید *هنجار بنیاد* تصور کنیم؟ به این معنا که دین چیسـت یا چگونه باید باشـد؟ یا دین با قضاوت بی‌طرفانه و عینی، توصیفی یا توجیهی، چه ماهیتی دارد؟ حال چه رابطه‌ای میان نظریه دین و دیدگاه عالمان الهی وجود دارد؟

این سؤال، سؤال اساسی‌تری را برمی‌انگیزد: اگر موازین استفاده از مفهوم تئوری با موازین استفادهٔ آن در علوم اجتماعی یا علوم طبیعی هماهنگی داشته باشد، خود اصطلاح *نظریه دین* در چه معنایی موجّه و قابل دفاع است؟ در ادامه بحث، باید به کاربرد دیگری از واژهٔ نقد[5] در علوم انسانی توجه نماییم. به کارگیری این واژه در علوم انسانی، متفاوت، چندجانبه و غیردقیق است؛ به ویژه وقتی با دو اصطلاح *نظریه‌های انتقادی*[6] و *نظریه‌های نقد*[7] روبه‌رو می‌شـویم. تعریف یکی از فرهنگ‌های معتبر از نقد، چندگانگی معنای نظریه‌های نقد یا انتقاد را در علوم انسانی چنین توضیح می‌دهد: «هنر داوری از روی آگاهی و دانش و قواعد عرف، در شـناخت زیبایی و نواقص آثار هنری یا ادبیات.» [۱] کارشناسـان موضوع نقد در این موارد به تفصیل سخن می‌گویند: «هنر چیست و چگونه عمل می‌کند؟ قواعد عرف کدام است؟ قضاوت درست چیست؟ چه کسانی می‌توانند قضاوت کنند؟ یافتن زیبایی‌ها و نقیصه‌ها در چه مقولات و راسته‌هایی ممکن است داوری و ارزشیابی گردد؟» چندین نوع جایگزین برای معناهای *شایستگی زیبایی‌شناسی، ارزش ادبی، موثق بودن* و *انسجام* در میان ویژگی‌های دیگر مفهوم نقد پیشنهاد شده است. یادآوری می‌شود از مسأله نقد در مطالعات دینـی، با توجه به جنبه‌های عـام آن در حوزه تقابل با کاربردهای تخصیصی‌تر آن مانند *نقد کتاب مقدس انجیل*، *نقد تاریخی دین* و موضوعاتی از این قبیل به طور گسترده استفاده نشده است.

به کارگیری واژهٔ *تاریخی*، خود چندین سؤال را مطرح می‌سازد که هم به تاریخ هنر و هم به تاریخ ادیان مربوط می‌شود. در اینجا نمی‌توان به پیچیدگی‌ها و گستردگی مفاهیم تاریخ به عنوان یک رشته تحقیقی در قرن نوزدهم وارد شویم یا بحث را چنین ادامه دهیم و سؤال کنیم که تا چه حد می‌شود تاریخ را از طریق قانون‌های علوم اجتماعی درک کرد؟ کافی است توجه نماییم که پیچیدگی و اهمیت زیادی در تحلیل مفاهیم تاریخ هنر یا تاریخ ادیان وجود دارد. بنابراین، به جای وارد شـدن به این مبحث، به سـؤال آغازین خود در مـورد بـه کارگیری واژهٔ تئوری، در تاریخ هنر یا نقد هنر و یا با توجه به هنجارهای عمومی و کلی، به دیدگاه‌های دین می‌پردازیم.

جایگاه کنونی بحث در این مورد، به تلاش‌های مؤثری بر می‌گردد که در اظهارات *استیون ناپ*[8] و *والتر*

1 . Theories
۲ . از زبان لاتینی متأخر و قبل از آن از یونانی گرفته شـده است.
3. Correspondence rules 4 . geist 5 . Criticism 6 . Critical theories 7 . Theories of criticism 8 . Stephen Knapp

بن مایکلز[۹] وجود دارد مبنی بر اینکه *نظریه* در هنر و ادبیات، باید دست کم امکان تلاش برای دستیابی به تفسیر متون خاص [جایگزینی پدیده‌های قابل مقایسه در هنر و دین] را عموماً از طریق مراجعه به نظریه تفسیر به وجود آورد. در تاریخ هنر، این‌گونه مراجعه ممکن است یکی از این دو شکل را به خود بگیرد:

۱. رجوع به قوانین نگارش تاریخ هنر؛ ۲. رجوع به قواعدی که توضیح دهند چگونه هنر یا دین رشد و پیشرفت می‌کنند.

اما تئوری را در این معنا باید در برابر *عمل* قرار دهیم که بر مطالب یا آثاری در تاریخ هنر [در مقایسه با تاریخ ادیان] دلالت دارد، اما به دو موضوع بالا ـ مراجعه به قواعد نوشتن تاریخ هنر و یا مراجعه به قواعد پیشرفت هنر و دین در تاریخ ـ اشاره‌ای نشده است. [۲]

با همین وضع و کیفیت، به پنج شرح مؤثر برمی‌گردیم که در مطالعات دینی به عنوان نظریه‌هایی در مفهوم فوق ایفای نقش می‌کنند. شاید ابهاماتی ذاتی در استفاده از واژه تئوری در سلسله بحث ما و در خود حوزه مطالعات دینی، رایج باشد ـ همان‌طور که *فیلیپ آشبی*[۱۰] در اصل تاریخ ادیان یا مذاهب گفته است ـ در حال حاضر، شاید حوزهٔ تحقیق دقیقی برای جستجوی یک تعریف از آن درست به نظر برسد و شاید بتوان همین امر را در رشته تاریخ هنر هم عنوان کرد. [۳] ایدهٔ مورد نظر این است که تلاش محققانه، می‌تواند با توجه دقیق‌تر به قیاس‌هایی میان نظریه زیبایی‌شناختی و نظریه‌های دین، این تحقیق را در رسیدن به هدف یاری کند. درست همان‌طور که مقولات دیگرِ زیبایی‌شناختی، جایگزین *زیبایی* شده‌اند، به همین نحو مقولات *تقدیس*،[۱۱] غایت،[۱۲] *تنزیه*،[۱۳] *سِرّ*[۱۴] و در بحثی جدیدتر، غیریّت،[۱۵] جانشین *قداست*،[۱۶] گردیده است. حتی در این رویداد هم، به عقیده من، بررسی روابط میان مقوله‌های جایگزین زیبایی و نیز مقوله‌های جایگزین قداست در نظریه‌های دین می‌تواند به درک بهتر از این مؤلفه‌ها، چه در دانش زیبایی‌شناسی و چه در نظریه دین بیانجامد.

در این مجموعه مقالات بررسی دیدگاه‌های *رودلف آتو*،[۱۷] *میرچا الیاده*،[۱۸] *جراردیوس واندرلیو*،[۱۹] *پُل تیلیش*،[۲۰] و *کلیفرد گیرتز*[۲۱] مد نظر است؛ زیرا نظریه‌های دین آن‌چنان که این محققان عرضه داشته‌اند، نه تنها در مطالعات دینی، بلکه در بسیاری از مطالعات بنیادین دیگر و در توصیف و ارزیابی آنچه نام پدیده‌های دینی به خود می‌گیرد، در حد وسیعی نافذ، مؤثر و سودمند هستند. شاید آتو، اولین شخصیتی است که مفهوم *مقدس*[۲۲] و *قداست*[۲۳] را در اصالت معنایی خود در تمایز با اصطلاحات دیگر به کار گرفته است. الیاده نیز عقیده دارد که همان بینش‌های آتو را در اصطلاح دیگری با نام *تقدیس* یا *قدّوسیت*[۲۴] که تصور می‌کند رساتر از قداست و مقدس به شمار می‌آید، به کار گرفته است. تیلیش، در حالی که الهیات فلسفی خود را از مفهوم دین در فلسفه اگزیستانسیالیست مشتق ساخته، می‌گوید، *منظور غایی*[۲۵] که هم در تحلیل

فرهنگی عام کاربرد دارد و هم کارشناسان مباحث دانشگاهی به کار می‌برند، اصطلاح بهتری برای تعریف دین است. واندرلیو با نفوذترین فرد در تبیین نوعی رویکرد پدیدارشناختی در درک دین به شمار می‌آید. کلیفورد گیرتز نوعی تحلیل مردم‌شناختیِ فرهنگی را در تفسیر و توجیه پدیده‌های دینی و نیز پدیده‌های زیباشناختی به کار برده است.

قصد ندارم خلاصه‌ای از تمام اجزا و ارکان دیدگاه‌های ابراز شدهٔ متفکران را عرضه کنم. فقط بحث خود را بر دو چیز متمرکز می‌سازم:

۱. نقش مفاهیم و روش‌های عملِ قابل قیاس، با مفاهیم و جریاناتی که در زیبایی‌شناسی مبتنی بر نظریه‌های دین به کار گرفته شده است؛

۲.دلالت دینی در پدیده‌های زیبایی‌شناختی و در پرتو نظریه‌های دین.

این دو موضوع در مباحث مشهور متوالیاً در هم آمیخته و هنر و دین را به هم پیوند داده است. مراد این است که پرسش نخستین را به مسائل ضروری که هسته اصلی کار هستند یعنی *هنر دینی*، *هنر در دین* یا *دین در هنر* اختصاص دهیم؛ زیرا از یک سو، آگاهی دقیقی در مسائل حساس نظریه‌های دین حاصل نشده و از سوی دیگر، راجع به این موارد در فلسفه زیبایی‌شناسی یا نظریه‌های هنر نیز بحث مستوفایی صورت نگرفته است.

رودلف اتو

اولین آثار آتو در الهیات محض نگارش یافته است: رساله دکترای او با عنوان *روح و کلام در آرای لوتر*[۲۶] و کتاب دیگری از او درباره دکترین لوتر به نام *روح مقدس*[۲۷] انتشار یافته است. او در سال ۱۸۹۸، نسخه جدیدی از سخنان شلایرماخر را منتشر ساخت. *داروینیسم و دین*[۲۸] اثر دیگر او در سال ۱۹۰۹، در گذر از قرن نوزدهم به بیستم است که علاقه او را به مفهوم تکامل و کمال در دین نشان می‌دهد. توجه او در اختصاص مفهوم تکامل به نظریه دین، آشکارا قابل مشاهده است. همچنین قرابت اندیشه فلسفی خود را با موضع نوکانتی *ژاکوب فردریش* فریز[۲۹] در کتاب *فلسفه دین* که در سال ۱۸۸۹ منتشر ساخته، ابراز داشته است. آتو در کتاب *عقیده مقدس*[۳۰] خود می‌گوید که انگیزش زیادی در افکار فریز راجع به بینش،[۳۱] ظن[۳۲] و *مکاشفه*[۳۳] یا *شهود* وجود دارد. به نظر او این واژه‌ها، اعتقادی و خداشناسانه هستند و به منزله وجوهی در کشف حقیقت و در اشتراک با زیبایی‌شناسی به کار رفته‌اند. درون‌مایه دیگری از *عقیده مقدس*، در مقاله‌ای که دربارهٔ *روان‌شناسی فولکور ویلهلم ووندت*[۳۴] وجود دارد که در سال ۱۹۱۰ انتشار یافته و جهت اصلیِ دین را به فال نیک می‌گیرد. آتو در این مقاله، این سؤال را مطرح می‌کند: آیا کششی اسرارآمیز و احساسیِ فراطبیعی به سوی دین، در عمق و ریشه تمام ادیان وجود ندارد؟

آتو در سال ۱۹۱۶ اولین اثر خود را در *اندیشه هندو*[۳۵] منتشر ساخت و به دنبال آن در سال ۱۹۲۶ رساله‌ای نگاشت با عنوان *عرفان شرق و غرب*[۳۶] و در سال ۱۹۳۰ اثر دیگر او *دین موهبت و فیض در هند*[۳۷] نام گرفت. دو رساله اول او مفهومی جهانی ـ دینی دارد و عرفان به عنوان اندیشه‌ای فراگیر به صورت‌های گوناگون ظاهر می‌گردد. مقاله سوم، مسیحیت را کانون اندیشه دینی قرار می‌دهد و از این رهگذر سعی می‌کند صفای درونی بشر را در توجیه جنبش باکتی در هند[۳۸] به کار گیرد. نوشته‌های نخستین آتو به تحلیل‌های عینی ـ توصیفی اختصاص دارد، اما آثار بعدی او، سؤال‌هایی را در مورد تأثیر جدل‌ها و استدلال‌های دفاعی مسیحیت بر اصول توصیفی، به وجود می‌آورد.

9 . Walter Benn Michaels. 10. Philip Ashby. 11. The Sacred 12. The Ultimate 13. Trenscendence 14. Mystery 15. Alterity 16. Holiness 17. Rudolf Otto 18. Mircea Eliade 19. Gerardus Vander Leeuw 20. Paul Tillich 21. Clifford Geertz 22. Mystery 23. Alterity 24. The Sacred. 25. Ultimate Concern. 26. Spirit and word in luther 27. The Holy Spirit 28. Darwinism and Religion 29. Jocob Friedrich Fries. 30. The Idea of the Holy 31. Presentiment 32. Surmise 33. Intuition 34. Wilhelm Wundt 35. Indian thought 36. Westöstliche Mystik 37. Indian Gnaden Religion und das Cristentum 38. bhakti.

تمام علاقه و جهات فکری آتو در عرصه نظریه دینی به سوی یک کانون، همگرا می‌شوند. هدف او نظام بخشیدن به مقولاتی بوده که بر مبنای آنها بتوان تمام ادیان و مذاهب را درک نمود. با این وجود عنوان کتاب اصلی او، ممکن است ابهام‌آمیز تلقی گردد، یعنی عبارت قدّوس[۳۹] خود می‌تواند مفهوم مقوله‌ای روان‌شناختی یا مقوله‌ای هستی‌شناختی یا هر دو را شامل شود. شاید به همین دلیل بوده که ترجمه انگلیسی عنوان این کتاب را *مفهوم امر قدسی*[۴۰] انتخاب کرده‌اند تا پاسخ به این سؤال را ممکن ساخته باشد.

آتو به طور ویژه، بر اهمیت چیزی تأکید می‌کند که در امور مقدس، لحظه‌ای، تک حرکتی یا تک بُعدی خواهد بود. او جنبش فکری‌ای را روحانی ـ الهی می‌داند که فراطبیعی و مینوی[۴۱] باشد. در واقع، در تعیین چیستی یا چگونگی امر مینوی و امر قدسی به زحمت زیادی می‌افتد و می‌گوید که امر قدسی، مفهومی است که جنبه‌ها و ابعاد منطقی و غیرمنطقی را در برمی‌گیرد. از این نظر، شاید متوجه شویم که این مفهوم، وجه تشابهی با مفهوم زیبایی کانت دارد. آتو اظهار می‌دارد که اندیشهٔ غرب شاید به گونه‌ای قاطع و کامل، امر قدسی را بر پایه مفاهیم منطقی و عقلانی معرفی کرده است. پس اگر مفهوم خدا را چنین بدانیم، تمام صفاتی که با واژه همه، بر همه یا تمام[۴۲] شروع می‌شوند، باید به خدا نسبت داده شوند. مانند دانا،[۴۳] تمام توانا (در زبان عربی با صفات مشبهه یا صیغه مبالغه صرف می‌شود، در مقایسه با اسم فاعل، قادر، عالم، جابر مانند قدیر، علیم، جبّار، قدّوس...) بنابراین، خدا که به گونهٔ *در زمانی* وجودی ازلی، ابدی و خارق‌العاده است، فوق طبیعی و فراطبیعی تلقی می‌گردد. آتو نمی‌خواهد این موضوع را انکار نماید یا از اهمیت آن بکاهد. اما می‌پذیرد که مفاهیم منطقی در بیان الوهیت و الهیات، باز هم اهمیت موجودات مینوی دیگر را که هستی‌هایی در نسبت با خدا دارند، حذف و لغو می‌نماید.

حال، امر مینوی چیست؟ باید گفته کانت را در *نقد قوه حکم* به خاطر داشته باشیم که داوری زیبایی شناختی *بدون مفاهمه* هم عمل می‌کند. احساس امر مینوی می‌تواند از راه‌های گوناگون برانگیخته شود، اما اصلاً نمی‌شود آن را از طریق عقل و منطق ایجاد نمود. پس آیا این احساس را باید خلاف عقل نامید؟ احساس مینوی، معقول و یا نامعقول نیست، بلکه تنها دگر معقول[۴۴] است. در واقع به نظر آتو، این احساس به کلی از عَقل و منطق جدا می‌شود. پس آیا نمی‌توان راهی برای بیان آن پیدا کرد؟ این بیان باید در عین حال، فقدان امکان عقلانی بودن مطلق آن را ابراز دارد. از این رو، آتو پیشنهاد می‌کند که امر مینوی را *اسرارآمیز*، *رعب‌انگیز* و *سحرانگیز*[۴۵] تلقی کنیم.

اسرارآمیز و *رازآلود* را باید جدا از *غامض* و *مسأله‌ساز* یا *ناشناختنی* بدانیم. همه اینها با آن امکانات شناختی ما تفاوت دارد که در موارد استفادهٔ عادی از واژهٔ *دانش و معرفت*، به کار می‌گیریم. این حس، *سرّ* است و آتو تصدیق می‌کند که این حس، در مفهوم مذهبی - عقیدتی ایجاد می‌گردد و به طور قاطعی در زیربنای احساس *معجزه*، که در آن اتفاقی ماورای طبیعی می‌افتد، وجود دارد. این‌طور نیست که آن نیروی ماورای طبیعی در معجزات توجیه‌پذیر نباشد؛ زیرا صرفاً از لحاظ قوانین طبیعی صحت ندارد. اما تأثیر مثبت آنها به عنوان نشانه‌های الهی، مشهود است و ما آنها را با شگفتی، وقار و حرمت دریافت می‌کنیم و از آن یاد می‌کنیم.

بنابراین، چیزهای اسرارآمیز و مرموز، به دلیل فوق طبیعی و خارج از قدرت انسانی بودنش رعب‌انگیز هم هست و نوعی خشیّت هم ایجاد می‌کند که از ترسِ عادی بشری متمایز بوده و به تعبیر انجیل، ترس از پروردگار است؛ احساس فراتر بودن قدرت الهی و هیمنه ربّانی که عظمت، جلال و جبروت خدا را نشان می‌دهد. *جاناتان ادواردز*[۴۶] در وعظ و خطابه‌اش، دین مسیح را توأم با همین حجت‌ها توصیف کرده است. راز و رمز دین، پدیدهٔ فراگیر انسانی تلقی می‌گردد اما فرایض آن، هیبت و ترس از خدا را نیز در بر دارد.

39. Das Heilige 40. The Idea of the Holy 41. The Numinous 42. Omni 43. All – knowing 44. Other – rational 45.Mysterium Tremendum ef Fascinans 46. Jonathan Edwards

۴۷.ideogramعلامت‌یاتصویری که فکر یا عقیده‌ای را منظور می‌کند

همان چیزی که ایجاد هراسی حرمت‌انگیز می‌کند، منبع برکت و نعمت نیز محسوب می‌شود و در بُعدی بی‌پایان به مسیر خود ادامه می‌دهد. همان‌طور که کانت رأی و بینش خود را بر پایه شعور مشترک انسان‌ها در زیباشناسی قرار نداد و هرگونه امکانی را در جهانی بودن درک، ذوق و سلیقه از راه تجربه و آزمایش در این مورد کنار گذاشت، آتو نیز حس مشترک را اثبات کَردنی نمی‌داند و آن را نتیجه مشاهده تجربی داده‌های تاریخی به شمار نمی‌آورد. به گفته او، شعور مشترک، امری بدیهی و ذاتی است، اما چیزی نیست که از راه مشاهده به دست آید یا در تمام انسان‌ها فطری باشد، بلکه موضوعی است که همه انسان‌ها، در تمام زمان‌ها از آن آگاه هستند و بالقوه در وجودشان قرار دارد؛ چیزی که در طبیعت و نهاد آنها به صورت نهفته و غیرفعال وجود دارد، ممکن است با عواملی عینی یا ذهنی برانگیخته شود، یا جزء همان پدیده‌هایی باشد که عنوان *دینی* یا *مذهبی* دارند.

بعضی انسان‌ها در برابر امر مینوی، حساس‌تر از دیگران هستند. در بعضی‌ها، همراهی امور طبیعی و امور فراطبیعی و هماهنگی اجزای اخلاقی در *وجود مقدس*، خیلی کامل‌تر از افراد دیگر درک می‌گردد. این افراد همان انبیاء و اولیاء و حکمای دین هستند. وظیفه و نقش آنان در دنیای دین، شبیه نوابغ در عالم زیبایی‌شناختی است؛ همان نقشی که کانت و هم‌فکرانش به مسائل فراطبیعی نسبت داده‌اند و شلایرماخر آن را وظیفه دین دانسته است. همین موضوع در جهانِ هنر هم مطرح است:

> آنچه در مردم به صورت انفعالی وجود دَارد، ظرفیت واکنش، پاسخ‌گویی و داوری است که همه از طریق ذوق زیباشناختیِ ورزیده و پرورش یافته، حاصل می‌گردد و بار دیگر در هنرمند، به صورت اختراع، آفرینش، تصَنیف و ترکیب بروز می‌کند که زیربنای مایه‌های نبوغ است و این امور به قلمرو هشیاری دینی، خلاقیت دینی و وحی و مکاشفه، بسیار شباهت دارد. [۵]

آتو در همین قالب و محدوده طرحی را برای تفسیر تاریخ دین می‌سازد. او می‌گوید: احساس فراطبیعی ـ که منعکس‌کنندهٔ علاقه به تداعی در روان‌شناسی است ـ قیاس‌ها، بازشناسی‌ها و همراهی ادراکات ما را برمی‌انگیزد. این چیزها را نمی‌توان در مفاهیم و معانی خالص ابراز نمود. اینها در چیزهایی تظاهر می‌کنند که آتو *معنانگار*[۴۷] شان می‌نامد که برای منظور ما در اینجا جایگزین‌هایی برای مفاهیم محسوب می‌شوند. یادمان باشد که به عقیده کانت، قضاوت زیبایی‌شناختی *بدون مفهوم* تحقق می‌یابد. اما در میان دنیای آرمانی کانت، باز هم همان افکار زیبایی‌شناختی وجود دارد و وی آنها را ایفاکننده نقش در اموری می‌دانست که از جهاتی عملکرد مفاهیم را دارند و از جهاتی هم نقشی را ایفا نمی‌کنند.

آتو در تفسیر خود از تاریخ ادیان، طرحی تکاملی به کار می‌گیرد که در یک معنا، تاریخی ـ با قیاس‌هایی در تکامل طبیعی ـ و در معنای دیگر، مانند روش هگل، دیالکتیکی است. او علت تکامل را در آگاهی دینی می‌داند و آن را از مراحل اولیه‌اش تا آخرین مرحله کامل و آرمانی آن، دنبال می‌کند که سرانجام مسیحیت از کار در می‌آید. به عقیده او، مورخ و نظریه‌پرداز دینی، هر دو متکلم دینی هستند.

اما بر چه پایه‌ای می‌توان ثابت کرد که *احساس مینوی* در ذات انسان نهفته است؟ هیوم و کانت، هر دو نوعی گرایش انسانی را به ذوق نسبت داده‌اند و شلایرماخر از حس و ذوق بی‌نهایت سخن می‌گفت. آتو نیز ادعا دارد که در عالَم دین، بالاترین بیان، مخصوص پیامبر است: «پیامبر در حوزه و قلمرو دین، مانند هنرمند خلاق در حوزهٔ هنر است.» آنگاه آتو به عنوان شخصیتی الهی، باز به پیش می‌برد:

> کار پیامبر به منزله کاری است که به صورت یک روح جلوه‌گر می‌شود، یعنی او را همچون روح در تمام ابعادِ عظمت و وسعتش مجسم می‌سازد که در عین حال، در ذات خدا شکل می‌گیرد. تمام

هستی‌اش در عالی‌ترین حد کمال، موضوع الوهیت می‌شود و قداستش عیان می‌گردد و در نتیجهٔ چنین برتافته‌ای، بیش از یک پیامبر مشاهده می‌شود: او دیگر پسر است؛ پسر خدا. [۶]

در اینجا فقط می‌توانیم این حقیقت را از اجزای اصلی تئوری دینی آتو، در تفاسیر الهیات و در اثبات تجسم او در بالاترین حالت تصدیق وی از سیمای برتر پیامبری ببینیم که به صورت پسر جلوه‌گر می‌شود. حال این چیست که می‌تواند یک پیامبر را بیشتر از پیامبر کند و او را کمتر سازد؟ در میان این همه نظریه، نظریه‌های خداشناختی کدام‌اند و نظریه‌های دینی کدام؟ آتو در اینجا مسائلی را عنوان می‌کند که خود عنوان‌هایی برای بحث و جدل‌های کنونی واقع می‌شوند که نه می‌توان آنها را در این مقاله دنبال کرد و نه می‌توان مسائل بعدی او را که منطقی ـ معرفت شناختی است توجیه کرد؛ به خصوص کاربرد اصطلاح پیشینی.[۴۸] به جای وارد شدن در این نظریات به نکات دیگر استدلالی او می‌پردازیم که در زیبایی‌شناسی فلسفی سیر می‌کند.

اشاره شد که هم امور زیبایی‌شناختی و هم امور دینی، هر دو ، به علت در خود گنجاندن جنبه‌های متمایز درک واقعیات و حالات متمایز بیان حقیقت، مشابه در نظر گرفته می‌شوند. بنابراین، هم ادراک و هم بیان، در داوری‌های زیبایی‌شناختی و قضاوت‌های دینی گنجانده شده‌اند. آتو در مورد قضاوت دینی می‌گوید:

یک فرایند دقیق موازی با قضاوت دینی، در شـــاخهٔ قضاوت درباره ذوق زیبایی‌شناختی وجود دارد. هنگامی کَه این ذوق هنوز پرورش نیافته و خام اســت، نوعی احساس زیبایی شناسی در انســان دربارهٔ امور زیبا به حرکت در می‌آید و این احســاس، قاعدتاً از قبل در وجود انسان به صورت نهفته وجود داشته است، وگرنه هرگز نمی‌توانست شکل بگیرد. ذوق خام است. انسان این قریحه را در خود دارد. ابتدا درک زیبایی در او مبهم است و آن را به درستی به کار نمی‌گیرد، اما وقتی ذوق او پرورش یافته و ورزیده گردید، انسان واجد شرایطی می‌شود که می‌تواند به درستی تشخیص دهد و به درستی داوری نماید. یعنی باطن انسان، آمادگی بالقوه را به او می‌دهد و ظاهر او هم زیبایی را خوب درک می‌کند. [۷]

او تصدیق می‌کند که استعداد شناخت زیبایی و قضاوت درباره امور زیبا در انسان وجود دارد. به عبارت دیگر، این استعداد به گونه‌ای دقیق، موازی و معادل استعداد دینی او در شناخت الهیات و خداشناسی است. باید گفت که مفهوم مقوله زیبایی‌شناختیِ هنجاری، برای عملکرد قضاوت‌های زیبایی‌شناختی، در ادراک و قضاوت‌های مقدس نیز مصداق دارد.

آتو می گوید درک دینی یک واقعیت به صورت شهود تجسم می‌یابد و این شمّ درونی انسان است. این اظهار نظر، ما را وادار می‌کند تا مفهوم *درک و شهود عقلانی* را در آرای بعضی از فلاسفهٔ رومانتیک، به خاطر بیاوریم، گرچه این تشابه در اینجا دقیقاً معادل آنچه آتو می‌گوید نیست.

هیچ بیانیه یا استدلالی برای چنین ادراک و شهودی امکان ندارد و در حقیقت کسی نباید اقدامی برای فهم آن به عمل آورد؛ زیرا ذات و ماهیتی که ویژهٔ آن است نابود خواهد شد. پس به جای ایــن کار، باید به داوری‌های زیبایی‌شــناختی روی بیاوریم و دنبال ســاده‌ترین قیاس برای آن بگردیم که قوه حکم نام دارد... که در اصل به این قضاوت تعلق دارد و این همان چیزی اســت که کانت در *سومین نقد* خود از زیبایی‌شناسی، تحلیل می‌نماید و در آن، حکم زیبایی‌شناسانه را در مقابل داوری عقلانی یا منطقی قرار می‌دهد. تنها شرطی که او می‌گذارد، این است که ما نباید از داوری‌های متعدد دیگری که در کنار این دو داوری قرار دارند، داوری‌های خاصی را انتخاب کنیم که براســاس ذوق و ســلیقه عمل می‌نمایند. تمایزی که کانت میان داوری منطقی و داوری

48. Priori 49. Not-unfolded 50. Unexplicated 51. Concepts 52. Tang Stonehenge and Sung. 53. problemeder Gothik 54. Ulm

زیبایی‌شناسانه می‌گذارد، متکی بر این پایه نیست که قوه حکم زیبایی شناختی‌ای باشد؛ یعنی قضاوتی که مردم دربارهٔ *اشیاء زیبا* در مفهوم خاص زیبایی جسمانی داشته باشند. او می‌خواهد این دو قضاوت را جدا از هم بگیرد: قضاوت بر اساس احساس مطلق از چیزهای گوناگون با قدرت ادراک فرق دارد. تفکر مفهومی و استنباط با خواسته‌های ذوقی متفاوت است... کانت واژه‌هایی را برای اصول داوری به کار می‌گیرد که مبهم و نارسا هستند. برای مثال، احساس خالص[۴۹] را در برابر مفاهیم غیر تبیینی[۵۰] قرار می‌دهد که روشن و مشخص نیستند. [۸]

شاید همین تصورات کانت باشند که بر اندیشه‌های آتو دربارهٔ رشد و پیشرفت تاریخ ادیان اثر گذاشته، اما مفهوم چیزهای زیبا که در قیاس با مفهوم امر مینوی از همه بیشتر تجلی می‌کند، همان مفهوم *والا* است:

ارتباط تقدس با امر والا، امری صواب به نظر می‌رسد و در آگاهی‌های دینی در بالاترین شکل خود نقش می‌بندد و گواه بر این است که قرابت کاملی میان امر مینوی و امر والا به صورتی نهفته وجود دارد که صرفاً امری حادث یا قیاسی اتفاقی نیست. این همان چیزی است که *نقد قوه حکم* نیز به آن اشاره می‌کند. [۹]

آتو نیز به گونه‌ای واضح یقین دارد که این مکان جایی است که والا در هنر به عنوان مؤثرترین وسیله، امر مینوی مجسم می‌سازد. او معتقد است همین موضوع، اولین بار در هنر معماری بناهای باشکوه مانند *استون هنج*[۵۱] ــ میدان سنگی از بناهای ساخته شده به وسیله انسان‌های ما قبل تاریخ در جنوب انگلستان ــ و اَهرام مِصر تجلی یافت. سپس به طور ویژه، یکایک این هنرها را برمی‌شمارد:

هنرهای چین، ژاپن و تبت، در ویژگی و اهمیت خاص خود که از طریق دو آیین بودا و تائو مشخص می‌گردند، بر همه هنرهای دیگر از لحاظ غنا، عمق، عظمت و قدرت سحرآمیزی فزونی گرفته و حالا وضع به گونه‌ای است که در هنرهای والا، دیگر از *قدرت جادویی* سخن به میان نمی‌آوریم، بلکه به جای آن با نیرویی قدسی مواجه می‌شویم... شاید در هیچ هنری اوج کمال را بیشتر از مناظرِ نقاشی‌ها و تصاویر کلاسیک مذهبیِ چین که در دوران سلسله‌هایَ *تانگ* و *سونگ*[۵۲] ترسیم شده‌اند، پیدا نکنیم. [۱۰]

اما به نظر می‌رسد برای غربی‌ها، «سبک معماری قدیم آلمان گوتیک والاترین هنر و قدسی‌تر از انواع هنرها باشد. به این دلیل که علوّ مقام مهارت بناسازی را در درجه اول به قدرت الوهی نسبت می‌دهند. *وارینگر* در کتاب خود *راز گوتیک*،[۵۳] خدمت بزرگی به مقام و مرتبهٔ این فن معماری کرده و آن را به عنوان هنری مقدس نموده است. او نشان داده، قداست معماری گوتیک تنها به خاطر مقام والای فن سازندگی آن نیست، بلکه به علت تأثیر یک قدرت جادویی تاریخی در آن است ... به کار بردن کلمه *جادویی* برای یکِ اثر هنری بسیار ارزشمند تاریخی کلاسیک، مناسب نیست؛ بهتر است، مثلاً برای بنای *کلیسای جامع اُولم*[۵۴] لغت قداست آمیز را به کار ببریم؛ [۱۱] هیچ‌یک از دو تعبیر والا مرتبه یا جادویی مفهوم واقعی آن را نمی‌رساند، بهتر است همان معنای غیر مستقیم واژه مینوی را منظور نماییم.

وارینگر می‌افزاید:

در روشی سر راست‌تر، هنر غربی ما به دو واژهٔ *تاریکی* و *سکوت* متّصف است که آن را برجسته می‌سازد. واژهٔ *تاریکی* چنان است که در جنبه منفی آن تظاهر می‌نماید، یعنی هنر، ما را هر چه بیشتر به نور و روشنایی می‌کشاند و آن را به نظر در می‌آورد، یعنی اثر جادویی آن کم‌کم هویدا می‌شود... ابتدا به نیمه تاریکی می‌رسد و سپس هستی باطنی‌اش کامل‌تر می‌گردد و ما تعالی آن را حس می‌کنیم... اما واژهٔ سکوت چیزی است که با زبان موسیقی و اصوات آن سر و کار دارد... سکوت عکس‌العمل ذاتی آن است که بی‌اختیار در احساس ما تجلی می‌کند و این همان ویژگی ماورای طبیعی بودن[۵۵] واقعی در هنر است. [۱۲]

به باور آتو در هنر شرقی، علاوه بر دو ویژگی فوق یعنی تاریکی و سکوت، *خالی بودن*[۵۶] و *خالی از فاصله بودن* نیز به عنوان دو نشانه دیگر قداست مؤثر است.

خالی بودن مسافت و خلوّ فاصله‌ها سبب می‌شود شیء در مرتبه والای افق خود قرار گیرد. معماری چینی... بهره‌مندی و برخورداری این هنر را در برجستگی عظیم آن آشکار می‌سازد... مقبره‌های شاهان و امپراتوران *مینگ*[۵۷] در *نان‌کینگ*[۵۸] و پکن شاید بارزترین نمونه‌های این هنر باشند. اما جالب‌تر و مهم‌تر از اینها، آن نقشی است که جنبهٔ خالی بودن، تهی بودن و خلوّ را در نقاشی و چهره‌نگاری چینی ایفا می‌کند. این همان هنر خاصی است که فاصله خالی را در نقاشی نشان می‌دهد و آن را محسوس می‌سازد و تنوع آن را توسعه می‌دهد و درون‌مایه‌اش را منحصر به فرد و یگانه می‌سازد. [۱۳]

منظور از این درون‌مایه‌ای که آتو در بحث خود بـه کار می‌برد، معیارهای *تهی بودن* و عدم در مسلک بودایی است و احتمالاً به جای *امر سلبی* در تفکرات غربی و یا الهیات عرفانی است و در جایگاه خود، زمینه‌های موسیقایی در آداب مسیحیت را به یاد می‌آورد و سکوت ممکن است قوی‌ترین بیان برای نقطه اوج آن باشد. بحث معیارهای آتو در مورد *ذوق* و یا سؤالاتش درباره نقد هنر یا نقد دین از دیگر شاکله‌های مباحثات اوست. هدف تنها نشان دادن نقش قیاس‌ها از نظریه زیبایی‌شناختی در نظریه دین و به طور خلاصه برشمردن بعضی از ویژگی‌های این تئوری از طریق تعیین کاربرد آن بود تا به وسیله آن نسبت ارزیابی داده‌های زیبایی‌شناختی عیان گردد.

منابع

1. *Webster's Collegiate Dictionary*, Springfield, 2006, p 241
2. Stephen Knapp and Walter Benn Michaels, *Against Theory:Literary Studies and New Pragmatism*, University of Chicago Press, 1985, p 11
3. Philip Ashby, "The History of Religion" *in Religion*, prentice-Hall, 1995, p 5
4. Sharpe, *Comparative Religion*, Cornel University Press, pp 161-163
5. Rudolf Otto, *The Idea Of the Holy*, London, oxford University Press, 1983, p 177
6. Ibid, 178
7. Ibid, 144
8. Ibid, 148
9. Ibid, 63
10. Ibid, 66
11. Ibid, 69
12. Ibid, 74
13. Ibid, 70

۱۴. رودولف آتو، مفهوم امر قدسی، ترجمه همایون همتی، تهران، نقش جهان، ۱۳۸۰.

55.numen praesens56.Emptiness57.Ming58.Nanking.

رویکردهای تاریخی و فراتاریخی به هنر اسلامی

سیدرضی موسوی گیلانی

به اقرار بسیاری از جامعه‌شناسان و دین‌پژوهان، ظهور دینی جدید در جوامع بشری، از مهم‌ترین عوامل تحول و توسعه فرهنگ یک سرزمین یا تمدن به شمار می‌رود. تاریخ ادیان گواهی می‌دهد که با ظهور دین جدید، مهم‌ترین رخداد و تحول فرهنگی در قلمرو یک تمدن شکل می‌گیرد. آموزه‌های دینی عرصه فعالیت خود را ـ مستقیم یا غیر مستقیم ـ به حوزه‌های متفاوت حیات فردی و اجتماعی گسترش می‌دهند و چه با آموزه‌های دستوری و توصیه‌ای به صورت مستقیم و چه با بیان سیاست‌های کلان و کلی، به جنبه‌های متفاوت زندگی بشر شکل می‌بخشند. با ظهور دین جدید، چارچوب‌های نظری و تعلیمی آن دین بر سیاست، هنر، ادبیات، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، اقتصاد و دیگر عرصه‌های زندگی اثر می‌گذارد.

پس از ظهور اسلام و شکل‌گیری آن به پیامبری حضرت رسول ـ صلی الله علیه و آله ـ به تدریج، فرهنگ و تمدن اسلامی پی‌ریزی شد. آنگاه بر اساس آموزه‌های وحیانی، اندیشه اسلامی به سرزمین‌هایی انتقال یافت که یکی پس از دیگری، اسلام را می‌پذیرفتند. بسیاری از کشورها و سرزمین‌ها، مانند هند، یمن، ایران، مصر و اسپانیا، از زمان ظهور اسلام تا قرن دوم هجری قمری، دین اسلام را پذیرفتند و به قلمرو تمدن اسلامی وارد شدند. این سرزمین‌ها پیش از اسلام دارای تمدن، تاریخ و پیشینه مستقل و جداگانه‌ای بودند و چه بسا در عرصه‌های فرهنگ و تمدن، از روابط انسانی، مناسبات اجتماعی، آداب و معاشرت گرفته تا معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی و دیگر قلمروهای هنر نیز گرایش‌ها و رویکردهای خاصی داشتند. با این حال با اثرپذیری از اندیشه‌های اعتقادی و شریعت اسلامی، در بسیاری از عرصه‌های فرهنگ و تمدن، به نگرش و دیدگاه جدیدی دست یافتند.

بنابراین، حضور مبانی دینی در تاریخ فرهنگ و تمدن، یکی از بی‌بدیل‌ترین و جدّی‌ترین شاخصه‌های تمدن به شمار می‌رود. در تعریف جدید و جامع از فرهنگ که شامل موضوع‌ها و شاخه‌هایی همچون تاریخ، زبان، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، آداب و رسوم، اقوام و ملل، مذهب، فلسفه، هنر و امثال آن می‌شود، دین جایگاه اساسی و مهمی دارد، به گونه‌ای که در بررسی فرهنگ هر یک از جوامع پس از اسلام، اثرگذاری آموزه‌های دینی بر عرصه‌های فرهنگ مشهود است.

روند تاریخ تمدن جوامع و مللی که اسلام را پذیرفتند به دو دوره قبل از اسلام و پس از اسلام تقسیم شده است. آنگاه که می‌خواهیم برای نمونه، طوری درباره تاریخ هنر سرزمینی چون ایران سخن بگوییم، ناگزیریم به تاریخ هنر قبل از اسلام و پس از اسلام اشاره کنیم و یادآور شویم که پس از اسلام، مبانی فکری دوره قبل، به قواعد و اصول موضوعه دیگری تبدیل شد.

با توجه به ظهور و تأسیس اسلام و نزول آموزه‌های وحیانی، پیامبر اکرم در فرازی از سخنانش، گستره‌ای خاص را برای آموزه‌های اسلامی و وظایف دینی خویش تعیین می‌کند که شامل عرصه‌های اعتقادی، اخلاقی و آداب دینی می‌شود و این عرصه‌ها که قلمرو و ساحت دین را بیان می‌کند، مهم‌ترین کارکردهای دین را در خود جای می‌دهد، به طوری که می‌توان انتظار داشت دین به پرسش‌های مخاطبان خود در این حوزه‌ها پاسخ گوید. از جمله پرسش‌های جدی این است که آموزه‌های دینی در دیگر عرصه‌های فردی و

جمعی از جمله ادبیات، فلسفه، هنر، اقتصاد، سیاست، مدیریت و امثال آنها چه رویکرد و وضعیتی دارد؟ آیا دین در این حوزه‌ها نیز همچون عرصه اعتقادات، اخلاقیات و آداب دینی حضور حداکثری دارد و به اظهار نظر مستقیم می‌پردازد و این علوم با قید اسلامی از درون آموزه‌های اسلامی برمی‌خیزند؟ یا اینکه در نگاه حداقلی، دین در این عرصه‌ها دارای حضور نظارتی و سیاست‌های کلان و کلی است که تنها در جهت‌گیری این علوم و معارف کمک می‌کند، به طوری که این علوم و معارف دارای هویتی خنثی و فرادینی هستند که در ارتباط با آموزه‌های اسلامی یا فرهنگ و تمدن اسلامی، آب و رنگ تعالیم اسلامی را به خود گرفته‌اند، چنان که این هنرها در تمدن یهودی و مسیحی نیز هویتی دیگر یافته‌اند؟[1]

از جمله دیگر پرسش‌های اساسی در عرصه هنر اسلامی که مورد توجه هنر پژوهان قرار گرفته، این است که پس از ظهور اسلام، آموزه‌های نبوی چه تأثیری بر هنر گذارده است؟ آیا اسلام درباره هنرها به طور مستقیم اظهار نظر کرده است و به هنرهایی که در اسلام از مشروعیت برخوردار هستند، توجه دارد، به طوری که در قرآن یا سنت نبوی درباره انواع هنرها اظهار نظر شده است؟ یا این که در کتاب و سنت، به طور مستقیم درباره انواع هنرها سخن گفته نشده است و نگرش مسلمانان درباره هنرها برآمده از تاریخ اجتماع و فرهنگ آنان است؟ به تعبیر دیگر، آیا شکل‌گیری انواع هنرها در تاریخ سرزمین‌های اسلامی، برآمده از آموزه‌های اسلامی است؟ یا اینکه این هنرها به اقتضای نیازهای بشری و محیطی و تحت تأثیر دیگر تمدن‌ها شکل گرفته و آموزه‌های دینی در چگونگی شکل‌گیری و گزینش پاره‌ای از آنها و طرد پاره‌ای دیگر سهیم بوده است؟ ارزیابی میزان اثرگذاری آموزه‌های دینی در عرصه هنر، با عنایت به این نکته که این اثرگذاری به چه میزان و در کدامین جنبه‌های هنری تحقق یافته است، موضوع بحث حاضر است.

در این راستا دو رویکرد متفاوت درباره هنر اسلامی به چشم می‌خورد. یک نگرش متعلق به آن دسته از اندیشمندانی است که معتقدند اسلام مبانی و اندیشه‌هایی را با خود به ارمغان آورده که موجب شده است با ظهور اسلام به هنرهای خاص و سبک‌های ویژه‌ای در فرهنگ اسلامی توجه شود. در واقع، اسلام، اندیشه‌هایی را وارد هندسه ذهنی مسلمانان کرده است که موجب شکل‌گیری هنری خاص با عناصری ویژه شده است. در برابر این نگرش، نظریه دیگری مبتنی بر این فکر وجود دارد که متون مقدس اسلامی همچون قرآن، یا آثار هنری را نمی‌شناخته و درباره آنها اظهار نظر نکرده است، یا درباره پاره‌ای از آثار هنری سخن گفته است و نسبت به آنها نظر منفی دارد. به تعبیر قائلان به این نظریه، جهانی که تعالیم وحیانی قرآن در آن نازل شد، جهانی نبود که آثار هنری را بشناسد یا به گونه‌ای ویژه، برای آن آثار، ارزش قائل باشد. بعدها در احادیث ـ گزارش‌هایی از گفتار و رفتار پیامبر ـ تنها به اختصار، از تعداد کمی پارچه زینتی که به افرادی از اطرافیان پیامبر تعلق داشت، یاد شده است. به علاوه، احادیث، مواضعی نظری یا آرایی کاربردی را درباره پدید آوردن آثار هنری، به پیامبر استناد می‌دهند، ولی هیچ‌کدام از آنها در خود قرآن به طور صریح اظهار نشده است، بلکه تنها از فقره‌های گوناگون قرآنی استنباط می‌شود. در نهایت، با اینکه قرآن درباره اعمالی مانند نماز یا حج که مخصوص مسلمانان است، کاملاً صریح و روشن سخن می‌گوید، هیچ تعریف صریح یا تلویحی از آنها یا حتی از شرایط مکان خاص انجام آن اعمال، ارائه نداده است.[2]

به تعبیر این دسته از نظریه‌پردازان آنگاه که فرهنگ عظیم اسلامی در قلمروهایی وسیع گسترش یافت، به ناچار می‌بایست با سنت‌های غنی و متنوع هنری در فرهنگ‌های بیگانه‌ای که با آنها روبه‌رو بود، تعامل داشته باشد و برای پرسش‌های خود درباره اعتبار و جواز فعالیت‌های هنری، پاسخ‌های صریحی از قرآن

---

۱. از جمله کسانی که درباره نگاه حداقلی یا حداکثری اسلام نسبت به موضوعات و مسائل جدید دینی، سخن گفته است، مرحوم نائینی در کتاب تنبیه الأمه و تنزیه المله است. وی با استفاده از پاره‌ای از اصول و قواعد اصولی همچون اصالت البرائه، اصالت الحلیه و یا اصالت الطهاره مبنی بر اینکه هر چیزی پاک است - کل شیء حلال است، مگر اینکه یقین به حرمت آن داشته باشیم - کل شیء حلال است، مگر اینکه حرام - یا اینکه هر چیزی پاک است مگر اینکه یقین به نجاست آن داشته باشیم، یکی از مهم‌ترین چالش‌های حتی تعلم آنه نجس در مواجهه با نسبت میان سنت و مدرنیته بود، با نگرش حداقلی به حل مسائل پرداخته است. وی بر این باور بود که هر چه مخالف با اسلام نباشد، اسلامی است و مانند پاره‌ای از علمان دینی که نگاه حداکثری به درون آموزه‌های اسلامی دارند بر این باور نبود که برای مشروعیت پاره‌ای از فعالیت‌های انسانی، حتماً باید از آموزه‌های اسلامی آیه یا روایتی صریحاً در آن باره یافت. از این‌رو وی در مشروعیت پاره‌ای از فعالیت‌های انسانی، همچون مشروطیت، قرائدوم و امثال آن که توسط روشنفکران ایرانی در مجلس مطرح شده بود، نگاهی مثبت داشت. همچنین در پرسش و بحث هنر اسلامی نیز قائل طرح است که آیا برای مشروعیت بخشیدن به انواع هنرها نیاز است تا در تعالیم اسلامی سخنی درباره هر یک از هنرها به صورت صریح و مستقیم آمده باشد، یا اگر انواع هنرها با مبانی و سیاست‌های کلان و کلی اسلام در تضاد و تعارض نباشد، همین امر برای مشروعیت یافتن و صحیح بودن آن هنرها کافی است. به طوری که در قرائتی حداقلی نیازی نیست تا اسلام و یا پیامبر سبک خاص و یا ویژه‌ای را برای هنرهایی همچون معماری، خطاطی و یا امثال آن آورده باشند، آن‌گونه که بعضی از مورخان هنر برای اثبات انواع هنرها از دیدگاه اسلام، به دنبال یافتن آیات و روایات هستند تا به تأیید هنر بر این تصور است که برای اثبات حداکثری مورخ برجسته اسلامی باید بر هنرهای زیبای خوش صحه میان آموزه‌های اسلام و انواع هنرها نیازمند تأیید نهاده باشند، به همین جهت وی در مقاله هنر و معماری در قرآن می‌کوشد تا آیات و روایاتی را که در به وجود آوردن هنر خاصی در عصر نبوی و حیات رسول اکرم - صلی الله علیه و آله - تأثیرگذار است، بررسی نماید و سرانجام به این نظریه گرایش پیدا می‌کند که منظور از هنر اسلامی، هنری است که در سرزمین‌های اسلامی و در شکل‌گیری و خلق آن، عوامل مختلفی از جمله کسانی که معتقدند هنر اسلامی، هنری است که در سرزمین‌های اسلامی موجود می‌باشد، در واقع وی پیش فرض حداکثری به این مسأله نگریسته است و برای اثبات تأثیر پذیری هنرهای اسلامی از آموزه‌های دینی، معتقد است که

بجوید یا حداقل، اشاراتی که بتواند به چنین پاسخ‌هایی منتهی شود.[۳]

درباره وضعیت، ویژگی‌ها و عناصر هنر اسلامی، نظریه‌های متفاوتی ارائه شده است که این آرا و نظریه‌ها را در دو فرضیه یا نگرش کلان می‌توان جمع آوری و توصیف کرد:

فرضیه اول: بنابراین فرضیه، هنر اسلامی علاوه بر جنبه انتزاعی، تزیینی و آرایه‌ای که با فرضیه دوم اشتراک دارد، معنادار، نمادین و پر رمز و راز است. بر اساس این فرضیه، در فرهنگ و تمدن اسلامی، با وجود اثرپذیری از هنر تمدن‌های هم‌جوار، اندیشه‌های اعتقادی، عرفانی و فلسفی اسلام، ترکیب و ساختاری از هنر را آفرید که متمایز از هنر پیش از اسلام است. در این دیدگاه، هنرمندان مسلمان با خلق اثر هنری نمی‌خواستند تنها به تزیین ظاهری و آرایه‌های سطحی و ظاهری اکتفا کنند، بلکه مقصود آنها از خلق اثر هنری، حرکت از سطح و ظاهر به سوی عمق و باطن بود. در واقع، در هنر اسلامی با استفاده از عناصر و مؤلفه‌های هنری به معنای باطنی توجه می‌شود و هنرمند با بیان نمادین از پدیده‌ای، مخاطب را متوجه عمق و باطن می‌سازد. بنا بر این نظر، عالم ظاهر برای هنرمند مسلمان، ارزشمند نیست و هیچ‌گاه او نمی‌کوشد تا عالم ماده را ترسیم کند، بلکه بیش از ترسیم عالم ماده، به ترسیم عوالم متعالی و برتر می‌پردازد. از جمله مبانی اعتقادی و عرفانی هنرمند مسلمان این بود که عالم فراماده، دارای حقیقت و اصالت است و عالم ماده، سایه و جلوه‌ای از آن عالم حقیقی است. هنرمند با استفاده از نقوش اسلیمی، هندسی و کتیبه‌ای، خطوط بنایی، خطوط ختایی، گنبد، مقرنس، طاق، شمسه و دیگر عناصر هنری نمی‌خواهد صرفاً به توصیف عالم ماده بپردازد، بلکه می‌خواهد بیانی از جهان‌های برتر، توحید و دیگر مفاهیم متعالی ارائه دهد. چون هنرمند نمی‌تواند تمام حقایق موجود در عالم را با زبان واقعی ترسیم کند، به ناگزیر، به سوی هنر انتزاعی و غیر ناتورالیستی گرایش می‌یابد و در این مسیر، از عناصر نمادین کمک می‌گیرد؛ زیرا عموماً از راز و رمز و نماد در جایی استفاده می‌شود که اندیشمند از بیان تمام حقیقت عاجز باشد.[۴]

از این منظر، اثر هنری، چه از سنخ سخن باشد و چه از سنخ خطوط، نقوش، شکل و تزیین؛ به بیانی رمزگونه از حقایق باطنی می‌پردازد و در این راستا، هنرمند مسلمان چون از شرک پرهیز می‌کند و به مراتب فراماده و لایه‌های باطنی عالم گرایش دارد، به هنرهایی همچون شمایل‌نگاری، هنر فیگوراتیو و طبیعت‌گرایانه گرایش نمی‌یابد. در برابر، به هنرهایی همچون هنر انتزاعی نقوش اسلیمی و هنرهای تزیینی گرایش پیدا می‌کند؛ زیرا با مبانی عقلی و عرفانی او سازگارتر است.

از ویژگی‌های این فرضیه، قابلیت تأویل و تفسیر رمزگونه از آثار هنری است؛ زیرا کاربرد نماد برای بیان عمق و معانی درونی، نیازمند تأویل و تفسیر باطنی است. هنرمند مسلمان به دلیل اعتقاد به مفاهیمی که در لایه‌های زیرین اثر نمادین هنری وجود دارد، در ورای هر اثر هنری، معنایی عمیق را می‌جوید که این امر، مخاطبان و مفسران را نیازمند تفسیر و تأویل می‌کند.[۵] از این‌رو، عمق همواره با دو مفهوم رمز و تأویل نیز گره خورده است. مؤلفه‌های مهم این نظریه به این شرح می‌باشد:

هنر اسلامی، برآیندی از اندیشه‌های اعتقادی، عرفانی و فلسفی است و آموزه‌های اسلامی در تمدن اسلامی، به شکل‌گیری نوعی خاص از هنر انجامید که از هنر دیگر تمدن‌ها متمایز است.

هنر اسلامی مبتنی بر تبیین و توصیف عوالم حقیقی، فرامادی و مراتب برتر هستی است و اهداف غایت‌انگارانه دارد.

آثار هنر اسلامی، معنادار، عمیق و نمادین است که به دلیل وجود معانی و مضامین باطنی و عمیق، نیازمند تأویل و تفسیر است.

---

۲. Oleg Grabar, Art and Architecture in the Quran; Vol 1, P.۱۶۳ ۳. Ibid, p.۱۶۴ ۴. همچنین مولوی که هدف خویش را از سرودن اشعار، بیان معانی و حقایقی می‌داند که در درون خود احساس کرده است و اشعارش را تنها ابزار و نمادی از آن حقایق

با ید از متن آموزه‌های اسلامی تأییدی بر این امر صادر شده باشد. در حالی که با نگاه حداقلی به هنرها نیازی نیست تا در کتاب و سنت و یا سیره نبوی سخن مستقیمی درباره هنرها وجود داشته باشد، بلکه اگر هنرها در سرزمین‌های اسلامی و در طول تاریخ تمدن اسلامی به وجود آمده باشند و در تطبیق با مبانی دینی با اصول و مبانی اسلام سر ناسازگاری نداشته باشند، مشروعیت خواهند یافت. به طوری که اندیشه‌ها و مبانی اسلامی به طور غیر مستقیم بر نحوه پرداخت به انواع هنرها اثر گذارده است.

۱. شهودی تلقی می‌کند. او خستگی خود را از رمزسرایی و نمادگویی چنین توصیف می‌کند: کاشکی هستی زبانی داشتی /تا ز هستان پرده‌ها برداشتی ۵. همان‌طور که قرآن نیز دارای باطن و عمق است، نیازمند تفسیر و تأویل راسخان علم است. به همین جهت، قرآن از منظر پیشوایان دین، دارای چهار سطح عبارات، اشارات، لطایف و حقایق است.

فرضیه دوم: هنر اسلامی، هنری تزیینی، دنیوی، بی‌معنا و بدون راز و رمز است که در استمرار و ادامه هنر پیش از اسلام به وجود آمده است. این فرضیه در توافق با فرضیه نخست، هنر اسلامی را انتزاعی و غیر ناتورالیستی می‌داند، ولی هنر به وجود آمده در تمدن اسلامی را ادامه دهنده هنر پیش از اسلام و تحت تأثیر تمدن‌های هم‌جوار می‌شمارد و اندیشه‌های مذهبی و عرفانی را در شکل‌گیری هنر اسلامی، رکن اساسی و بنیادین نمی‌داند. به تعبیر دیگر، هنر در گذر از دوران‌های متفاوت، در دوره‌ای با دین اسلام، تلاقی کرده و از آن هم بهره‌ای برده است، ولی جریان و حرکت اساسی هنر، مستقل از دین است. از منظر پیروان این نظریه، با بررسی آثار هنری در تاریخ تمدن اسلامی،[۶] به این نکته پی می‌بریم که مقصود هنرمندان مسلمان از ایجاد آثار هنری، صرفاً ایجاد زیبایی، تزیین و آرایه‌های ظاهری است. از این منظر، نگاه آموزه‌های دینی درباره هنر، سلبی و بازدارنده است و هیچ‌گاه هنرمند مسلمان با خلق اثر هنری نمی‌خواهد مفاهیم اعتقادی و عرفانی یا معنا و مفهومی پنهان و عمیق را بیان کند، بلکه صرفاً تزیین و آراستگی ظاهری مورد توجه است. به طور طبیعی، جایی که عمق، باطن و معانی درونی مورد توجه نباشد، تحلیل آثار هنری، نیازمند تأویل و تفسیر نخواهد بود؛ زیرا در جایی، به تأویل و تفسیر باطنی از یک اثر نیاز هست که ظاهر اثر هنری، بیانی نمادین و رمزگونه از باطن و معانی عمیق باشد. از مؤلفه‌های مهم اندیشه پیروان این نظریه به این موارد می‌توان اشاره کرد:

هنر اسلامی، هنری تزیینی، آرایه‌ای، متأثر از هنر تمدن‌های پیش از اسلام و از جهت محتوا، سطحی و ظاهری است.

عمق و باطن در هنر اسلامی وجود ندارد و راز و رمز یا نماد که وسیله‌ای برای بیان عمق است، در آثار اسلامی به چشم نمی‌خورد.

هنر اسلامی چون بی‌معنا و بدون مضامین ژرف و معنوی است، قابلیت تأویل و تفسیر عرفانی را ندارد.

عرصه‌های پژوهش در هنر اسلامی

از جمله مسائل مهم در پژوهش هنر اسلامی این است که ردّپای مباحث اندیشه‌های اسلامی درباره هنر را در کدامین عرصه‌ها، آثار مکتوب یا علوم اسلامی می‌توان دنبال کرد و در کدام یک از علوم، مسائل مربوط به هنر اسلامی مطرح شده است. بدیهی است اندیشمندان اسلامی به مباحث مربوط به هنر، کمتر به صورت بحث مستقل و جداگانه توجه کرده‌اند و به جز موارد خاص، معمولاً بحث از هنر در ضمن مباحث دیگر طرح شده است. برای مثال، فیلسوفان در ضمن پاره‌ای از مباحث همچون قوه خیال، ادراک یا حتی ریاضیات از آن سخن گفته‌اند. ابن سینا و اخوان الصفا نکته‌هایی را درباره تأثیر هنر و موسیقی بر روح انسان به ترتیب، در ضمن مقالات آخر اشارات و در رسائل اخوان الصفا در مقاله‌ای درباره ریاضیات مطرح کرده‌اند یا سهروردی و صدرالمتألهین آن را در ضمن بحث از قوه خیال آورده‌اند. همچنین عارفان در ضمن مبحث قوه خیال، تشبیه و تنزیه، حسن و تجلّی، از هنر و زیبایی سخن گفته‌اند یا در فتوّت‌نامه‌ها به بعضی از مباحث عرفانی اشاره شده است. فقیهان به هنر و زیبایی هیچ‌گاه به صورت مستقل و معرفت‌شناختی نپرداخته‌اند، بلکه به دلیل حوزه فعالیت خود، از آنها بیشتر در ضمن مشاغل و مکاسب حلال و حرام سخن گفته‌اند. پژوهش درباره هنر اسلامی را در تاریخ تمدن اسلامی و علوم اسلامی، می‌توان در حوزه‌های زیر دنبال کرد:

هنر از دیدگاه منابع اسلامی کتاب و سنت؛

هنر از دیدگاه عارفان از جمله منابع کلاسیک عرفانی، فتوّت‌نامه‌ها؛
هنر از دیدگاه فیلسوفان فارابی، کندی، ابن هیثم، غزالی، اخوان الصفا، ابن سینا، صفی‌الدین ارموی، ابوحیان توحیدی، قطب‌الدین شیرازی؛
تاریخ هنر اسلامی مبنی بر این که هنر در سرزمین‌های اسلامی در تاریخ تمدن اسلامی چه تحولاتی را پشت سر گذاشته است؛
در زمینه شناخت هنر اسلامی، با ارزیابی عرصه‌ها و بسترهای مناسب تحقیق می‌توان دریافت که کدامین عرصه‌ها، ظرفیت کمتری در بررسی هنر اسلامی دارند مثل فقه و کلام یا از قابلیت بهتری در این امر برخوردار هستند مثل عرفان، تاریخ هنر، فلسفه، کتاب و سنت. با توجه به مسئله‌های اصلی این رساله و فرضیه‌های مربوط به آن، بیشتر به دو عرصه عرفان و تاریخ هنر توجه شده است؛ زیرا دو فرضیه مطرح درباره هنر اسلامی و روش‌شناسی‌های جدی در شناخت هنر اسلامی، به این دو حوزه فکری تعلّق دارند.

هنر از منظر اسلام و در دوران اسلامی

پژوهشگران میان مقام تعریف و مقام تحقق، تفاوت قائل‌اند. برای مثال، میان تعریف هنر اسلامی از دیدگاه اسلام و تحقق آن در تاریخ تمدن اسلامی، تفاوت است؛ زیرا چه بسا هنر از منظر اسلام، با هنر در روند تاریخی آن در جوامع اسلامی، خصوصیات متفاوتی داشته باشد. مثلاً بعضی از هنرها که در مقام تعریف‌شان از منظر آموزه‌های دینی، دچار حرمت و ممنوعیت بوده‌اند، در مقام تحقق و در روند تاریخی خود، از اقبال جامعه برخوردار شده و عده‌ای به آن توجه کرده‌اند. به همین دلیل، بی‌توجهی به مقام تعریف با مقام تحقق، توهم تعارض، حیرت و ابهام را در ساختار مسأله پدید می‌آورد. «عدم تمایز مقام تعریف و مقام تحقق علاوه بر دو آفت یادشده [ایهام تعارض، حیرت و سرگشتگی] سبب ابهام در ساختار مسئله نیز می‌شود. ابهام در مسأله از عوامل انحراف خط پژوهش می‌باشد.»[۷] برخی محققان هنر اسلامی، هنگام بررسی هنر اسلامی، به دنبال بررسی جایگاه آن در متون مقدس هستند، ولی در واقع، در پی مقام تعریف و شناخت حقیقت هنر اسلامی‌اند، در برابر آنان، بعضی دیگر در بررسی هنر اسلامی، آن را در میان جوامع و سرزمین‌های مختلف اسلامی و دوره‌های متفاوت اسلامی بررسی می‌کنند. چه بسا این تفاوت در دو عرصه یاد شده موجب تفاوت در نتیجه پژوهش شود که به یک معنا، تعارض آن قابل حل است. «عدم توجه به تمایز مقام تعریف و مقام تحقق سبب تعارض‌پنداری بین دیدگاه‌های غیر متعارض می‌گردد.»[۸]

یکی از بسترهای مناسب در شناخت و داوری درباره هنر اسلامی، تفکیک میان دو مفهوم اساسی اسلام و دوران اسلامی در تاریخ فرهنگ اسلامی است و آمیخته شدن میان آن دو، تیرگی‌هایی را در قضاوت منصفانه در عرصه هنر اسلامی ایجاد می‌کند. برای مثال، آن گاه که از نگرش اسلام درباره هنرها پرسش می‌شود، آیا پاسخ این پرسش را باید در تاریخ دوران اسلامی جست یا باید به متون اصلی و اولیه دین رجوع کرد؟ به نظر می‌رسد لفظ اسلام بیانگر این است که باید به متون اصلی اسلام رجوع شود و نگرش قرآن و سنت را در این باره جستجو کنیم تا دریابیم کدامین هنر را مشروع دانسته و به آن توصیه کرده یا از کدام هنر نهی فرموده است، یا ویژگی‌ها و اهداف هنر را چه می‌داند. پاسخ به این پرسش‌ها نیازمند پژوهش و جست‌وجو در منابع دینی است و واکاوی متونی همچون قرآن و سنت برای فهم نگرش اسلام نسبت به هنرهایی همچون موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی و دیگر هنرها، رویکرد مناسبی به شمار می‌رود.[۹]

۶. ا ر نسـت گامبریـچ می‌گوید که سـیصد اثر مشـهور در هنر اسـلامی را بررسـی کرده و هیچ مفهـوم و معنای خاصـی را در این آثار ندیده اسـت. ۷. احـد فرامـرز قراملکـی، *اصـول و فنون پژوهـش*، ص ۱۳۳ ۸. همـان، ص ۱۳۲
9. Art and Architecture in quran, Encyclopedia of the Quran, Vol 1, P 162

از جانب دیگر، برخی محققان گاه برای پاسخ‌گویی به این پرسش که هنر اسلامی چیست، به شناخت تاریخ دوران اسلامی یا به تعبیر دیگر، فرهنگ به وجود آمده پس از ظهور اسلام در سرزمین‌های اسلامی می‌پردازند. آنان می‌کوشند علاوه بر شناخت نگرش دین، شاخصه‌ها و مؤلفه‌های جغرافیایی، سیاسی، انسانی و اجتماعی زیادی را که در شکل‌گیری تمدن اسلامی اثرگذار است، بررسی کنند؛ زیرا در شکل‌گیری تمدن اسلامی، تنها اسلام و آموزه‌های وحیانی پیامبر اسلام أثرگذار نبوده، بلکه اموری همچون سیاست، جغرافیا، آداب و سنن اجتماعی، مردم، زبان، تاریخ و امثال آن نیز در روند تکاملی تمدن نقش داشته است. چه بسا برخی از هنرها که مورد توصیه متون دینی نبوده، در دوره‌ای و در زمان برخی حاکمان اسلامی ترویج شده است. به همین دلیل، توجه به جغرافیا و تاریخ فرهنگ اسلامی در پاسخ‌گویی به این پرسش که تمدن اسلامی نسبت به هنرها چه نگرشی دارد، بسیار اهمیت دارد؛ «شخصیت ذاتی ماهیت هنر اسلامی تا حدّی، از تنش‌های ایجاد شده به وسیله پیشینه جغرافیایی و فرهنگی مربوط به آن ناشی می‌شود.»[۱۰] تاریخ پیدایش نخستین آثار معماری آیینی همچون *مسجد قرطبه*، *قبة‌الصخره*، مسجد بیت‌المقدس یا معماری کاخ، همچون *قصیر عمره*، *مشتی*، *حیره* و دیوارنگاره‌ها و تصاویر حیوانات و انسان‌ها بر آنها، با تاریخ حاکمان بنی‌امیه گره خورده است. بعضی از هنرها نیز که شاید از دیدگاه متون اسلامی، مشروع نبوده، با وجود ممنوعیت دینی، در دوره‌هایی از تاریخ تمدن اسلامی و به وسیله شاهزادگان، اشراف یا طبقه‌ای خاص گسترش یافته است. به همین دلیل، ما در شناخت بعضی از آنها از دیدگاه اسلام یا تمدن اسلامی، با دوگانگی روبه‌رو می‌شویم. در واقع، گاهی آنچه در متون اسلامی مشروعیت نداشته، جزیی از تمدن اسلامی تلقی گردیده و در تاریخ هنر دوران اسلامی از آن بحث شده است.

از این‌رو، بررسی هنر در متون اسلامی با بررسی هنر در تمدن اسلامی، گاه تفاوت‌هایی اساسی دارد. چه بسا توده مردم یا اقشار خاصی از مردم به بعضی هنرها، توجه کرده‌اند، ولی همان هنر با اقبال آموزه‌های دینی روبه‌رو نشده است. بدین دلیل، تاریخ تمدن اسلامی، گاه با کاستی‌ها یا زیاده‌روی‌ها در عرصه بعضی هنرها همراه بوده است که اگر هم نتوان اصطلاح هنر اسلام را بر آنها حمل کرد، ولی شاید بتوان اصطلاح هنر تمدن یا دوران اسلامی را برای آنها به‌کار برد. پس برای داوری درباره هنر اسلامی همواره باید به تفاوت میان متون اسلامی با تمدن اسلامی توجه کرد.

حتی ممکن است نگاه به برخی هنرها از منظر علوم گوناگون اسلامی مانند فقه و عرفان، متفاوت باشد. برای مثال، نگارگری، موسیقی و رقص از دیدگاه فقه، مشروع نبوده است و فقیهان به آن اقبال نداشته‌اند. با این حال، همین هنرها در شرایطی خاص، در عرفان مشروعیت داشته و بعضی از آنها جنبه آیینی پیدا کرده است، به گونه‌ای که در تاریخ تمدن اسلامی، این هنرها رشد خود را مرهون رویکرد عرفانی برخی حاکمان و عالمان هستند. در بررسی هنر اسلامی، تمایز میان دیدگاه دین، عالمان دینی و تمدن دینی و دین با تفسیر دینی نیز یکی از شاخصه‌های بسیار مهم در داوری و قضاوت درباره هنرهای اسلامی است.

تأملاتی درباره ویژگی‌های هنر اسلامی

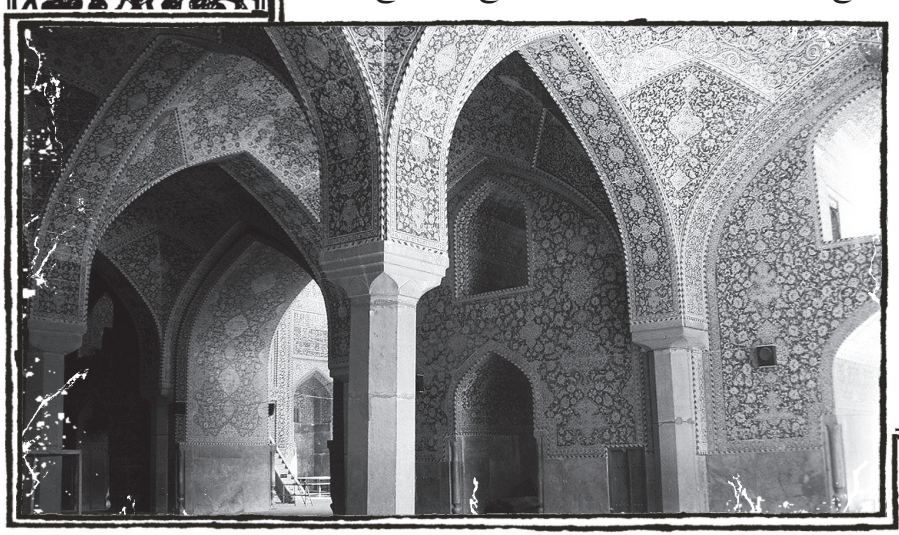
۱. تربیت و حضور اندیشه‌ها و اعتقادات خاص دینی، موجب شکل‌گیری ذوق، عواطف و احساسات متعالی و لطیف در انسان می‌شود. در واقع، سخن، رفتار و خلاقیت‌های هنری و ادبی، برآیندی از عناصر شخصیتی است. هنر امری انسانی و فردی است که به معنای تجلّی و بروز روحیات، ذوقیات و جنبه زیباشناختی روح و قوه خیال فرد است.

۱۰. باربارا برند، *هنر اسلامی*، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۳، ص ۲۲۶ ۱۱. گوستاو کوربه Gustave Courbet از جمله نقاشان برجسته قرن نوزدهم و از بنیان‌گذاران سبک رئالیسم در این دوره است. ۱۲. هنری ماتیس Henri Matisse از جمله نقاشان قرن نوزدهم و مؤسس سبک فو و یسم است.

از آنجا که خلق هر اثر هنری تجلّی روحیات، افکار و احساسات وجودی انسان است، اگر وجود انسان در سیطره اندیشه‌های دینی باشد، پس آثار هنری او برآیندی از تعالیم دینی خواهد بود و انسان تحت تأثیر این آموزه‌ها به ذوق و روحیه خاصی در زیبایی‌شناسی و خلق آثار هنری خواهد رسید. به همین دلیل، هنر برآمده از روح صیقل‌یافته، آب و رنگ معنویت دارد و هنر انسان مدرن و وارهیده از تعالیم وحیانی، بوی دنیویت می‌دهد، همان‌طور که هنر قاجار آب و رنگ دنیا را دارد و هنر دوران صفوی در ایران یا هنر دوره قرون وسطی در غرب، هنر آیینی و مذهبی است.

۲. دین به معنای مجموعه تعالیم وحیانی و هنر به معنای تجلّی تخیل، احساس و عواطف هنری، دو مفهوم و مقوله جدا از یکدیگر هستند که با یکدیگر تعامل و داد و ستد دارند. برای تحقق یافتن این تعامل، لازم نیست بپذیریم هنر از متن تعالیم اسلامی برخاسته است و دین درباره تمام هنرهای قابل استفاده جوامع دینی، مستقلاً سخن گفته باشد، بلکه تعالیم اسلامی پیش از هر چیز بر روح انسان اثر می‌گذارد و در آفرینش آثار هنری، حضور غیر مستقیم خواهد داشت و ذوق هنری که امری انسانی و برآیندی از لطافت و شکوفایی روح است، در خدمت دین و اهداف دین قرار خواهد گرفت. به تعبیر دیگر، همان‌طور که سخن گفتن از ستاره، آسمان و طبیعت در قرآن جنبه غایت‌انگارانه دارد و در خدمت مفاهیمی همچون توحید، هدف‌مندی عالم و اهداف دینی است، ذوقیات هنری نیز امری بیرونی و انسانی است که نسبت به دین، اهداف غایت‌انگارانه دارد.

با تصحیح افکار، رفتار و احساس انسان، به طور طبیعی، مجموعه آثار و خلاقیت‌هایی در شخصیت مؤمن شکل می‌گیرد که با هندسه ذهنی و فکری او سازگاری دارد، به طوری که یک مسلمان مؤمن هیچ‌گاه نمی‌تواند به سمت برهنه‌نگاری، موسیقی و رقص لهوی یا دیگر هنرهایی برود که با اندیشه‌های دینی او ناسازگار است. آثار هنری در دوران اسلامی، نموداری از افکار اسلامی است که روح پدیدآورندگانشان از آنها ارتزاق کرده است، به همین دلیل، می‌بینیم در اسلام، هیچ سبکی در نگارگری شکل نگرفت که همچون آثار نقاشی *گوستاو کوربه*،[11] *هنری ماتیس*[12] و بعضی دیگر هنرمندان عصر مدرن به برهنه‌نگاری بپردازد یا مثل میکل آنژ یا *ویلیام بلیک*، خداوند را به تصویر بکشد. در واقع، آموزه‌های دینی در قدم اول، به پردازش انسان‌شناسی، هویت و فرهنگی خاص اقدام می‌ورزد که از دل آن، هنر خاص متولد می‌شود. از اهداف اولیه تعالیم وحیانی، متحول کردن انسان و تصحیح اندیشه و اخلاق او بوده، ولی از نتایج این اصلاح نفسانی، شفافیت و تلطیف ذوق، عواطف و قوه خیال است. آثار هنری در جوامع و سرزمین‌های مسیحی پیش از رنسانس، برآیندی از جهان‌شناسی و هستی‌شناسی انسانی مسیحی است که از تعالیم انجیلی اثر پذیرفته و به تفسیر خاصی از آن دست یافته است یا پس از رنسانس آن تعالیم را رها کرده و به تلقّی دنیوی و سکولار از آثار هنری رسیده است.



به نظر می‌رسد تعالیم اسلامی در قرآن و سنت، درباره هنر و خلق اثر هنری و ذوقیات انسان، دستورالعمل مستقیم نداشته است. قرآن درباره هیچ هنری جز مجسمه‌سازی به طور مستقیم سخن نگفته است. سخن قرآن نیز درباره این هنر، نه به جهت هنر مجسمه‌سازی، بلکه از جهت تصحیح یکی از مهم‌ترین مباحث اعتقادی؛ یعنی توحید و شرک بود که موجب شد قرآن به صورت استطرادی و ضمنی از مجسمه‌سازی هم سخن بگوید. خداوند در قرآن، از شتر، ستارگان و آسمان‌ها هم سخن گفته که برای بیان مباحث بیولوژیک، نجوم و علوم تجربی نبوده است، بلکه هدف از طرح آن، بیان اهداف اعتقادی و انسان‌شناسانه است. پس سخن گفتن از زیست‌شناسی، نجوم و فیزیک همچون سخن گفتن از هنرها به طور ضمنی و در راستای یک هدف و غایت مهم‌تر بوده است. همچنین سخن گفتن قرآن درباره مجسمه‌سازی یا برخی مفاهیم همچون جمال، زینت، حلیه و دیگر مفاهیم زیبایی‌شناختی، امری فرعی و برای باروری و تزکیه نفوس است. بنابراین، تعالیم اسلامی هر چند به صورت مستقیم و از نظر زیبایی‌شناختی، نه از جنبه فعل مکلّف و آداب دینی به هنر نپرداخته، توانسته است در شکل‌گیری فرهنگ خاص هنری، تمهیدات لازم را بیافریند، به گونه‌ای که اندیشه‌های اسلامی به تحقق و ساختن انسانی انجامید که او نمی‌تواند به هر هنری بپردازد و صرفاً به هنرهای خاصی اهتمام می‌ورزد.

بنابراین، یک‌بار ممکن است از منظری حداکثری گفته شود دین به تربیت مستقیم احساسات، عواطف و ذوق انسانی می‌پردازد و یک‌بار در نگاهی حداقلی بگوییم هنر به تصحیح افکار و رفتار می‌پردازد و با تصحیح این امور، احساس و عواطف انسانی جهت خاصی می‌یابد. در واقع، عواطف، قوه تخیل و خلق آثار هنری، طفیل اندیشه‌های انسانی است و احساس و ذوق، شبیه کشف و مکاشفات عرفانی است که نتیجه منطقی سلوک، انضباط رفتاری و اعتقادی انسان خواهد بود. رابطه میان دین و هنر، رابطه علّی و معلولی است؛ یعنی اگر انسان تربیت دینی یافت، به طور طبیعی، به هنری فاخر و لطیف و ذوقیاتی شکوفا و برجسته دست خواهد یافت. وقتی مسلمانان به انگاره‌های خاصی در اندیشه، جهان‌شناسی و انسان‌شناسی رسیدند، به هنر خاصی گرایش پیدا کردند، هر چند در الگو، فرم و تکنیک نیز وام‌دار هنر بیزانس، روم و یونان بودند. در واقع، ایمان دینی موجب گزینش و اولویت دادن مسلمانان به هنرهایی خاص گردید، به گونه‌ای که تربیت‌های متفاوت دینی و تکیه بر تعالیم خاص موجب شد تا هنر مسیحی با هنر اسلامی، تفاوت داشته باشد. همین امر مؤید این سخن است که ذوق و احساس انسان‌ها تابعی از افکار و عقاید آنان است.

ثمره بحث در این است که اگر نگاه حداقلی را بپذیریم، گفته می‌شود، دین نگاه مستقیم و اصلی به هنر نداشته است. در نتیجه، هنر از دیدگاه فرم، اسلوب و زبان صوری، امری بیرون از دین و برگرفته از جغرافیا، شرایط زیست‌محیطی، تمدن‌های هم‌جوار، تجربه هنری گذشتگان و امثال آن بوده، ولی از جنبه مضمون، غایت و کاربردش، تحت تأثیر آموزه‌های دینی قرار گرفته است. اقبال نشان دادن به بعضی از هنرها یا پشت کردن به بعضی دیگر، نتیجه منطقی هندسه و چارچوب فکری و اعتقادی مسلمانان است. بالندگی بیشتر این افکار در دورانی خاص همچون ایلخانان، تیموریان و صفویان که الهیات عرفانی در این دوره‌ها نضج می‌گیرد، موجب می‌شود ردپای مبانی و اندیشه‌های اعتقادی و عرفانی در خلق آثار هنری مسلمانان یا جوامع شیعی، بیشتر جلوه‌گر شود. به این ترتیب، بسیاری از نقش‌مایه‌های اسلیمی، هندسی، کتیبه‌ای، کاربرد اعداد و رنگ‌ها، استفاده از سازه‌های معماری همچون هشت‌ضلع، گنبد، آینه، حوض، باغ و امثال آنها، در این دوره تاریخی، بیانی از اندیشه‌های نمادین و پر رمز و راز اسلامی و شیعی می‌شود.

۳. مفسـران عرفانی و مورخان هنر، هر یک بر اسـاس رویکرد و روش‌شناسـی خاص خود، تحلیلی متفاوت از هنر اسلامی، ارائه می‌دهند و به تبیین جنبه خاصی از هنر اسلامی می‌پردازند. مورخان هنر در روش‌شناسـی هنر از شیوه تاریخی‌نگری یا اصالت تاریخ استفاده می‌کنند و هنر اسلامی را هنری برگرفته از هنر دیگر تمدن‌ها و متأثر از خواسـته‌های دربار و طبقه اشـراف می‌دانند. مفسـران عرفانی نیز از شیوه پدیدارشناسی استفاده می‌کنند و تحلیلی عرفانی و رمزگونه از هنر سنتی ارائه می‌دهند.

با وجود اینکه بعضی از رهیافت‌ها یا روش‌ها نسبت به دیگر موارد، کارآمدتر است، بدیهی است منحصر شـدن در یک رهیافت یا روش تحقیق موجب محدودیت و نوعی حصرگرایی روش‌شـناختی در اندیشه محقق می‌شـود و تنها بخشـی از حقیقت را بر انسان آشـکار می‌سـازد و او را از دیدن تمام حقیقت باز می‌دارد.[۱۳] برای مثال، روش تاریخی‌نگری، تنها به بررسی ریشه‌های تاریخی و تحصّلی می‌پردازد که مبتنی بر عوامل اجتماعی، تاریخی، اقتصادی و روان‌شناسـی اسـت و سطح موضوعی همچون هنر اسلامی را به عوامل محیطی و تاریخی کاهش می‌دهد. این روش هیچ‌گونه نگاه همدلانه در درک و توصیف هنر اسلامی و منشأ خلق آن آثار، به صورت مستقیم و تجربه بی‌واسطه ندارد. روش پدیدارشناسی نیز در درک و توصیف مسـتقیم هر پدیده‌ای همچون هنر اسـلامی، آن‌گونه که بر آگاهی فرد ظهور می‌یابد، هیچ‌گاه به ریشه‌های تاریخی، اجتماعی و محیطی مؤثر بر خلق آثار هنر اسلامی نمی‌پردازد و گفت‌وگو و بررسی آنها را خارج و جدا از روش خویش می‌انگارد و نسبت به آن تعلیق حکم می‌کند. این بی‌اعتنایی به بحث‌های تاریخی و صرفاً محدود کردن خود به شناخت نفس ماهیت یک پدیده، جدای از بررسی وجود تاریخی آن، بخشی از معرفت و شـناخت را نادیده می‌گیرد. از این‌رو، طرفداران شـیوه پدیدارشناسی، روش تاریخی‌نگری را نوعی تحویل‌گرایی[۱۴] و کاهش حقیقت به بحث صرفاً پوزیتیویستی و تحصّلی صرف می‌دانند. آنان در انتقاد به این روش معتقدند مورخان هنر هیچ‌گاه به ماهیت و عناصر بنیادین یک موضوع در آگاهی خود دست نمی‌یابند. همچنین در انتقاد به روش پدیدارشناسی گفته شده است، این روش نیز نوعی تحویل‌گرایی است؛ زیرا پدیدارشناسان هم صرفاً در شناخت نفس ماهیت موضوع مورد بررسی، فقط به آن موضوع، در آگاهی خویش و به پدیدار و فنومن آن دست می‌یابند، ولی از وجود و حقانیت آن موضوع در عالم خارج و واقعیت و بحث‌های تاریخی و اجتماعی درباره آن موضوع هیچ‌گونه اطلاعی نخواهند یافت. در واقع، این کار نیز نوعی به تحویل بردن و کاهش دادن موضوع به پدیدار و وابسته کردن آن به آگاهی فرد است.

از منظر پدیدارشناسی، بحث از ریشه‌های تاریخی و اثرگذاری هنر دیگر تمدن‌ها و فرهنگ‌ها همچون بیزانسی، رومی، ساسانی بر تکوین هنر اسلامی یا بحث از نسبت میان هنر پیش از اسلام و پس از اسلام از جهت تاریخی، خارج از قلمرو شناخت این رویکرد پژوهشی است. در پدیدارشناسی هنر، آنچه اصیل و اساسی است، بررسی و شناخت محتوا و ساختار تجربه هنری است. با این روش تنها می‌توان به کشف ماهیت یک پدیده دست یافت، به گونه‌ای که از منظر پدیدارشناسانه، پرسش‌های مطرح درباره تاریخ هنر اسلامی، از عرصه شناخت این روش خارج می‌شود، یا به تعبیر دیگر، پدیدارشناسی هنر، امری متفاوت از تاریخ هنر خواهد بود.[۱۵]

۴. پژوهشـگران با قائل شدن تفاوت میان مقام تعریف و مقام تحقق معتقدند، توجه نکردن به تفاوت و اختلاف میان مقام تعریف با مقام تحقق موجب توهم تعارض، حیرت و ابهام در ساختار مسأله می‌شود.[۱۶] برخی محققان هنر اسلامی، هنگام بررسی هنر اسلامی، به جستجوی ردپای آن در متون مقدس می‌پردازند

روش‌شناختی» زیان‌آورترین عامل در تاریخ پژوهش است. مهم‌ترین آسیب آن، تحویل‌گرایی است. اگرچه پدیدارشناسان، اولین دانشمندانی بودند که به کشف و تشخیص این آفت نایل آمدند، اما نسخه‌ای که آنها برای درمان تجویز کردند، نه تنها در عمل موفق نشد، بلکه به دلیل حصرگرایی روش‌شناختی به تحویل‌گرایی انجامید. درمان اصول روش‌شناختی جریان کثرت‌گرایی تحویل‌گرایی است، اما میسور

کثرت‌گرایی روش‌شناختی چیست و با چند روشی بودن علوم چه شباهتی دارد؟ مدل مطالعه مبتنی بر کثرت‌گرایی کدام است؟ با چه فنونی می‌توان به چنین مطالعه‌ای دست یافت؟ آیا کثرت‌گرایی در مقام اخذ روش به التقاط و جبرت می‌انجامد یا می‌تواند در تولید علم کارآیی داشته باشد؟ آیا کثرت‌گرایی روش‌شناختی همان مطالعه میان‌رشته‌ای می‌باشد؟ ۱۴. Reduc tionism ۱۵. پدیدارشناسی هنر، رهیافت چندرشته‌ای است با رهیافت چندرشته‌ای می‌باشد؟ ۱۴. Reduc tionism ۱۵. پدیدارشناسی هنر، رهیافت چندرشته‌ای است با ۱۶۰. اصول و فنون پژوهش، ص ۱۳۳

و در واقع، به دنبال مقام تعریف و شناخت حقیقت هنر اسلامی هستند. در برابر آنان، بعضی دیگر در بررسی هنر اسلامی، آن را در میان جوامع و سرزمین‌های مختلف اسلامی و در دوره‌های متفاوت اسلامی بررسی می‌کنند. چه بسا این تفاوت در دو عرصه، موجب تفاوت در نتیجه پژوهش شود که به یک معنا، تعارض آن قابل حل است.[۱۷]

پذیرش تفاوت میان اسلام و دوران اسلامی یا تفاوت میان مقام تعریف هنر اسلامی با مقام تحقق آن، بسیار اهمیت دارد. با پذیرش این امر که در طول دوران و تاریخ تمدن اسلامی، بعضی از هنرها بدون مشروعیت و بدون تأیید آموزه‌های دینی رشد کرده است، می‌توان نتیجه گرفت همه هنرهای موجود در قرون متفاوت تمدن اسلامی، لزوماً به معنای هنر اسلامی یا به تعبیر بهتر، هنر تأیید شده اسلام نبوده است. بدیهی است هر هنری که نتواند مشروعیت دینی را به دست آورد، به یک معنا صرفاً متعلّق به تاریخ دوران اسلامی است و ضرورتاً قابل انتساب به اسلام نیست. تفاوت گذاردن میان دو اصطلاح هنر اسلامی با هنر دوران یا تمدن اسلامی، آنجا ثمره خود را باز می‌نمایاند که بعضی از هنرها ممکن است مورد تأیید متون اسلامی نباشد، ولی در فرهنگ و تمدن اسلامی به آن پرداخته شده باشد. برای مثال، نکوهش هنرهایی خاص همچون معماری قصرسازی از منظر سنت نبوی یا مجسمه‌سازی موجودات دارای روح از منظر آیات قرآن، با نگرش تاریخ تمدن اسلامی به آن هنرها متفاوت است. در تاریخ تمدن اسلامی، بر خلاف آموزه‌های قرآنی و نبوی، به این هنرها توجه شده است و مسلمانان این هنرها را ترویج کرده‌اند. از این‌رو، بعضی هنرشناسان گفته‌اند از وجوه اشتراک میان اسلام و مسیحیت این است که هیچ کدام نتوانستند به طور کامل، خود را از چنگ بقایای هنر و فرهنگ گذشته رها کنند و تمدنی که تنها روح خالص دین بر آن حاکم باشد، برپا سازند.[۱۸]

۵. در تحلیل آثار هنری پیشینیان، از دیدگاه‌ها و منظرهای متفاوت می‌توان کمک جست و از زوایای متفاوت و چندساحتی به آن آثار نظر افکند. در نقد ادبی نیز پس از محاسبه بسامد و تکرار عناصر موجود در آثار فرد، به سبک او می‌توان پی برد. همچنین با بررسی آثار متفاوت هنری و ارزیابی عناصر و مؤلفه‌های موجود در آن می‌توان از هنر یک سرزمین شناخت همه‌جانبه دست آورد. در این راستا از جمله آفات موجود پیش روی تحلیل‌گر اثر هنری این است که به پیش داوری‌ها بسنده کند یا بیش از آنکه از اثر هنری به الگوی ذهنی برسد، به دنبال اثبات یا تفسیر الگوهای ذهنی خود باشد. در واقع، به جای آنکه از اثر هنری در مسیر تکوین نظریه‌های خود بهره بگیرد، بر عکس، از ابتدا بکوشد تا آثار هنری را با سمت و سوی فکری خویش، تفسیر کند.

در بررسی آثار هنر اسلامی نمی‌توان عناصر عرفانی و شیعی را از این آثار خلق شده، حذف کرد؛ زیرا مؤلفه‌های عرفانی همچون حضورش در دیگر عرصه‌های فرهنگ، در هنر نیز دخالت داشته است. از طرف دیگر، نمی‌توان هنر را به رویکرد عرفانی محدود کرد؛ زیرا هنر در گذر زمان،

تحت تأثیر سرزمین‌ها، حکومت‌ها، ادوار و طبقات متفاوت جوامع بوده و فراز و نشیب‌های متعدد را پشت سر گذارده و آب و رنگ تمدن‌ها، فرهنگ‌ها و حکومت‌ها را به خود گرفته است. گاه در خدمت اشراف و شاهزادگان بوده است؛ گاه توده مردم، اشراف‌زادگان یا طبقات متفاوت آن را به خدمت گرفته‌اند و گاه در آداب و مناسک محلی، منطقه‌ای، آیینی و امثال آن به کار رفته است. بنابراین، می‌بینیم که موسیقی در رقص سماع و جذبه‌های شورانگیز درویشان و متصوفه استفاده می‌شد و امثال *علی اکبر خان فراهانی* و *حبیب سماع حضور*، بزرگان موسیقی در عصر قاجار چنان تحت تأثیر عرفان بودند که بدون وضو به نوازندگی نمی‌پرداختند و سازشان را وسیله راز و نیاز و موسیقی را عامل صیقلی کردن نفس می‌دانستند.[۱۹] برخی فیلسوفان عارف نیز از الحان و نغمه‌های موسیقی، نغمه عرش الهی را می‌شنیدند.[۲۰] از طرف دیگر، همین موسیقی در مجالس عیش و طرب و محافل شاهانه و در هنگامه رقص کنیزکان و دلبران هم استفاده می‌شد. پس لزوماً هنر اسلامی را در سرزمین‌هایی همچون ایران که بخش مهمی از تاریخ هنر اسلامی را در برمی‌گیرد، نمی‌توان یک سویه در خدمت یکی از این دو جریان، منحصر کرد. نباید از خاطر برد که هنر سنتی، آمیخته‌ای از مؤلفه‌های مذهبی و بومی است که هر یک از آن دو، نقش خاصی را در هنر سنتی ایفا می‌کنند، هر چند مؤلفه‌های فرهنگ بومی و فولکلور هم تحت تأثیر تعالیم دینی و مذهبی آن جامعه بوده باشد.

برخی مورخان هنر در تحلیلی منصفانه، حتی از رویکرد شاعری همچون نظامی گنجوی در پنج مثنوی‌اش تحلیل یکسانی ارائه نمی‌دهند و مضمون *خسرو و شیرین* و *بهرام گور* را از *لیلی و مجنون* و *مخزن الاسرار* متمایز می‌دانند:

> او [نظامی] موضوع دو تا از پنج مثنوی خمسه خود را داستان شاهان ساسانی قرار داد... و در دو مثنوی دیگرش یعنی مخزن الاسرار که دل‌بستگی خویشتن را با اندیشه عرفانی در آن می‌نماید و در داستان خوش‌نمای لیلی و مجنون، خویشتن را با نوعی تفسیر عرفانی سرگرم ساخته و مفهوم عشق جسمانی را در مفهوم عشق به الله ترکیب کرده است. بدین قرار، نقاشان ایران در مثنوی‌های نظامی، مواد و اطلاعات دگرگونه‌ای نسبت به شاهنامه برای تصویرگری یافتند و عشق آنها به صحنه ها و مجالس باغ و درختان شکوفان، دل‌بستگی‌شان به عشّاق پریشان و آشفته و هم‌حسی‌شان با عرفا و ریاضت‌کشان، همه به نوعی و با اشکال متنوعی از زیبایی و جذابیت خارق‌العاده بیان گردید.[۲۱]

فقدان سخنان صریح در قرآن نسبت به بیشتر هنرها، تحول نگرش فقهی در گذر زمان نسبت به هنرها، استفاده گسترده از هنرهایی همچون موسیقی در مجالس بزمی و لهو و لعب و مجسمه‌سازی در بت‌پرستی و شرک، موجب شد تا نگرش به هنر در روند تاریخ تمدن اسلامی، متغیر و متفاوت باشد؛ چه بسا در دورانی، هنری با ممنوعیت دینی مواجه باشد و در دوران دیگر با اقبال به آن ایجاد مجموعه تصاویر و عکس‌های پیشوایان دین در مراقد امامان و امامزاده‌ها و مساجد، ترسیم و تصویر داستان‌ها و تمثال قدیسان واقعه کربلا در قهوه‌خانه‌ها، حسینیه‌ها، سقاخانه‌ها، تکایا و پرده‌خوانی‌ها و امثال آنها[۲۲] و مشروعیت یافتن این هنرها در سده‌های اخیر و مخالفت نکردن فقها با این امر، با وجود مخالفت با شمایل‌نگاری و مجسمه‌سازی در متون فقهی، نشان می‌دهد که جواز داشتن یا نداشتن برخی هنرها همچون تصویرگری، رویه مشخص و واحدی در طول تاریخ اسلامی و در نگرش اسلامی ندارد و به وحدت رویه در این عرصه نمی‌توان پای‌بند بود.

۱۷. همان، ص ۱۳۲.
۱۸. ثروت عکاشه، نگارگری اسلامی، ترجمه: غلامرضا تهامی، نشر سوره مهر، تهران، ۱۳۸۰، ص ۴۴.
۱۹. ثروت زاهدی، حکمت موسیقی، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۷، صص ۱۲۰ – ۱۲۳؛ روح‌الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، تهران، ۱۳۵۳، ج ۱، ص ۱۶۷.
۲۰. اخوان الصفا، رسائل اخوان الصفا و خلان الوفا، مکتب الاعلام الاسلامی، قم، ۱۴۰۵هـ.ق، ج ۱، صص ۲۸۸ – ۲۸۹.
۲۱. توماس آرنولد، نقاشی و کتاب‌آرایی، تأثیر شعر و کلام، بر گرفته از: آرتور اپهام پوپ، سیر و صور نقاشی ایران، ص ۱۶۰.
۲۲. از نظر قدمت تاریخی، این بطوطه، برخی از آنها را در مراقد پیشوایان شیعی در عراق و دیگر سرزمین‌ها در دوره ایلخانان، گزارش داده است.

۶. در طول تاریخ تمدن اسلامی، گاه به بعضی آثار هنری برمی‌خوریم که دور از تفکر نهادینه شده اسلامی و پذیرفته شده متدیّنان، در خلوت، و پنهان از هنجارهای جامعه اسلامی شکل گرفته است. برای مثال، برهنه‌نگاری‌هایی در گرمابه‌ها و اندرونی قصرهای خلفای بنی‌امیه، اشراف و شاهزادگان یا پارچه‌های ابریشمی به یادگار مانده از حاکمان بنی‌امیه در سوریه و اندلس دیده می‌شود که این آثار در فرهنگ اسلامی همچون آثار برهنه‌نگاری نقاشان پس از رنسانس، به سبک و سنت رایج و متداول میان مسلمانان تبدیل نشد، در واقع، هیچ‌گاه برهنه‌نگاری همچون شمایل‌نگاری و مجسمه‌سازی در میان مسلمانان به صورت شیوه متداول و نقش‌مایه مطرح در آثار اسلامی در نیامد.

وجود بعضی آثار هنری در تاریخ تمدن مسلمانان که با اندیشه‌های اسلامی سازگار نبوده است همچون برهنه‌نگاری، موسیقی و رقص لهوی و بزمی، شمایل‌نگاری و امثال آنها که گاه بعضی اشراف، شاهزادگان به طور غیر رسمی، انفرادی و غیر متداول آن را به وجود می‌آوردند و رواج می‌دادند، هیچ آسیبی به روال و شیوه ثابت، پایدار و رایج مسلمانان در تحقق‌بخشی به هنرهایی خاص وارد نمی‌سازد. برای نمونه، بعضی از هنرها در دوره‌ای که الهیات عرفانی در ایران رواج داشت، هیچ‌گاه از فتوّت‌نامه و حمایت عرفانی برخوردار نشد. بنابراین، به‌کارگیری ایماژها در بعضی از هنرها، به معنای پرداختن هنرمندان مسلمان به آنها نیست.

شاید نگرش برخی مورخان هنر، مبنی بر اینکه مسلمانان در مجسمه‌سازی و پیکره‌تراشی تا حدّی تحت تأثیر سنت مسیحی قرار گرفتند، قابل پذیرش باشد، ولی به طور کل می‌توان گفت مسلمانان تحت تأثیر آموزه‌های دینی به سمت هنرهایی نرفتند که رایحه شرک از آن استنباط می‌شد. در واقع، آموزه‌های اسلامی، مخالفت فقها و عالمان دینی یا گرایش‌های عرفانی و صوفیانه، موجب عدم نهادینگی این هنرها شده است:

> نفوذ فقها تا آن اندازه نیرومند بود که هرگونه تصاویر اشخاص و یا اشکال را از مساجد و ساختمان‌های دینی دور گردانید و در نتیجه، هنر نقاشی در میان دیوارهای قصرها محصور و محبوس شد و به صورت یک هنر درباری محض درآمد و برخلاف وضعی که در عالم مسیحیت بود، جزیی از حیات فرهنگی اسلامی نشد.[۲۳]

اگر هم در بعضی دوران‌ها، اشراف، شاهزادگان و دیگران بعضی از این آثار را می‌ساختند یا ترسیم می‌کردند، این امر سنت رایج در جوامع اسلامی نبود و از اقبال و تشویق دینی برخوردار نشد و در میان مسلمانان رونق نیافت.

۷. میان خلاقیت و ذوق هنری مسلمانان در عرصه معماری آیینی و دیگر عرصه‌های هنر قدسی که برای آنان جنبه عبادی و مذهبی داشت، با خلاقیت‌هایی که به معنای به‌کار گرفتن قابلیت‌های حرفه‌ای و مهارتی در عرصه هنر دنیوی است، می‌توان تمایز قائل شد. بی‌تردید، برای معماران مساجد ـ به ویژه در دوره‌هایی همچون ایلخانی، تیموری و صفوی که بسیاری از آنان اهل فتوت بوده‌اند ـ ساختن مسجد یا حرم امامزادگان یا حتی در هنرهایی همچون نگارگری در زمینه شمایل قدیسان، خلق اثر هنری بسیار متفاوت از دیگر فعالیت‌های هنری تلقی می‌شد و ذوق هنری هنرمند در خلق اثر هنری این دسته از موضوع‌ها، با نوعی الوهیت و تقدس همراه بود.

بنا به سنت اسلامی، توده مردم گاه در ترویج و حفظ شعائر اسلامی، دقت نظرهایی به خرج می‌دهند که در دیگر موارد از آنان دیده نمی‌شود. برای مثال، اگر مسلمانی بخواهد امکاناتی را برای مجلس مذهبی، تعالی شأن قدیسان مذهبی و حفظ شعائر اسلامی ترتیب دهد، بهترین و خالصانه‌ترین تلاش خود را روا می‌دارد،

در حالی که در مجلس غیر مذهبی، شاید این کوشش از او دیده نشود. بنابراین، با توجه به حساسیت دین اسلام به ویژه مذهب شیعه درباره مسجد و آرامگاه پیشوایان دینی که نگاهی پر رمز و رازی به این مقوله‌ها دارد، نگاه نمادین در به‌کارگیری نقش‌مایه‌های مذهبی و برآمده از متون دینی همچون قرآن، امری معهود و جزیی از میراث بصری مسلمانان است.

۸. به نظر می‌رسد ادبیات قرآنی و روایی در به‌کارگیری مفاهیم و اصطلاحات زیبایی‌شناختی، از کاربرد آن مفاهیم در دیگر علوم و معارف اسلامی همچون عرفان، فلسفه، فقه و امثال آن متفاوت باشد. معنای واژه‌هایی همچون زیبایی و زشتی، آراستگی و زینت در آیات و روایات، مبتنی بر فهم عرفی و عمومی مردم است و بر اساس تعریفی خاص و ملاکی اعتباری و درون‌دینی به‌کار نرفته است. در واقع، فهم زیبایی، امری برون‌دینی، انسانی، فطری و مقدّم بر داوری دینی است و یک مسلمان در درک زیبایی و زشتی به همان عناصر احساسی و ذوقی نیازمند است که یک انسان بی‌دین. شناخت زیبایی و زشتی، امری فرادینی و غیر ایدئولوژیک است که همه انسان‌ها به صرف انسان بودن ـ نه به جهت اعتقاد و باورهای خویش ـ در شناخت آن با یکدیگر اشتراک و وحدت دارند. امروزه بسیاری از هنرشناسان معتقدند واکنش انسان‌ها درباره خطوط افقی، عمودی و اریب، رنگ‌ها، اشکال هندسی، صداها، کلمات، کمپوزیسیون، کنتراست و امثال آن، امری فطری و غریزی است و نیازی به آموزش و تعلیم ندارد. از این‌رو، بسیاری از عواطف و احساسات انسان‌ها نسبت به شماری از پدیده‌های زیبا یا زشت، امری همگانی و بدیهی است و در این ادراک و احساس زیبایی و زشتی میان دین‌داران و بی‌دینان نمی‌توان تفکیک کرد.

آن‌طور که از روایات و سخنان پیشوایان در کاربرد این الفاظ فهمیده می‌شود، امر زیبا و زشت از نگاه انسان‌ها، یکسان است. به همین جهت، آن‌گاه که زیبایی به خداوند، نسبت داده شده است[۲۴] یا پیامبر می‌فرماید که خیر و خوبی را از انسان‌های زیباروی انتظار داشته باشید[۲۵] یا در جنگ توصیه می‌فرماید تا فردی زیباروی را برای گفت‌وگو به سوی دشمن روانه کنید، زیبایی در همان معنایی به‌کار رفته است که توده مردم می‌فهمند، نه بر اساس تعریف و تلقی عارفان از زیبایی. همه این مثال‌ها گویای آن است که زیبایی در ادبیات دینی در همان مفهومی به‌کار رفته است که در ادبیات عرفی استفاده می‌شود. زیبایی را چه دارای ملاک‌های عینی و فرمالیستی همچون تناسب، اندازه، هماهنگی و امثال آن مفاهیم بدانیم یا آن را امری فرانمایانه یا بازنمایانه تلقی کنیم؛ چه داوری‌های ذوقی را شناختی و سوبژکتیو بدانیم یا ندانیم، آنچه در تبیین مفهوم زیبایی هنگام استفاده از آن در متون دینی، اهمیت دارد، این نکته است که در تعریف زیبایی از منظر ادیان، هیچ تفاوتی میان ادیان با غیر ادیان وجود ندارد.

۲۳. نگارگری اسلامی، ص ۵۰.
۲۴. «إن الله جمیل و یحب الجمال» محمد غزالی، المقصد الاسنی فی شرح اسماء الله الحسنی، ص ۱۰۲. روایت منقول از مسلم، ترمذی و ابن ماجه؛ نهج الفصاحه، ترجمه ابوالقاسم پاینده، ص ۳۳۵.
۲۵. اطلبوا الخیر من حسان الوجوه

مقالات
ابن

ارکان آرمان‌شهر سعدی

فرانک فرشید

درآمد

سعدی به عنوان یکی از نظریه‌پردازان مدینهٔ فاضله در شرق ـ ایران ـ مطرح است. او در کتاب ارزشمند خود ـ بوستان ـ می‌کوشد تا جامعه‌ای آرمانی را به تصویر بکشد. زیرا بوستان، عالم مطلوب سعدی است که او در تصویر این مدینهٔ فاضله، دائم از تجربه‌ها، سرگذشت‌ها و روایات گذشتگان یاد می‌کند. از این رو در بوستان به تمام دقایق و ظرائف زندگی که آفریدهٔ خیال شاعر است پرداخته شده است. در واقع بوستان، دنیایی است که باید باشد، و نه آنگونه که هست چهره می‌نمایاند. در این دنیای آرمانی، زشتی و بدی بی‌رنگ و بی‌رونق است، و آنچه درخشندگی و جلوه دارد نیکی و زیبایی است. با توجه به اینکه ارکان اساسی آرمان‌شهر به طور کلی مشتمل بر پنج قسم است، آرمان‌شهر سعدی را نیز بر همین اساس طبقه‌بندی می‌نماییم:

سعدی‌نامه بوستان، اثر ارجمند و پرآوازهٔ شاعر ایرانی، در بین شعرای فارسی زبان از حیث ترسیم جامعهٔ‌آرمانی بسیار حائز اهمیت است، چرا که شیخ اجل خود نیز در ابتدای بوستان صراحتاً به این موضوع، اشاره کرده که او با هر کسی ایام به سر برده و در طی سفرهای خود جوامع فراوانی را دیده و فرهنگ‌های متفاوت را از نزدیک لمس کرده و تجربیات فراوانی را در طول این ایام به عنوان مسافری نکته سنج به دست آورده و آنگاه با عشق و محبت به وطن در نهایت تواضع و در اوج اشتیاق و تولّی، به سوی میهن خود، شیراز بازگشته و بوستان را به عنوان رهاوردی از تجربیات گران‌بهای خود در اختیار مردمی به یادگار گذاشته که آن را بر دیگر دولت‌ها و تمدن‌ها و حتی روم و شام که کنایه از همه عالم است ترجیح می‌دهد. می‌توان گفت که سعدی در ترسیم جامعهٔ آرمانی خود از دیگر شاعران پارسی‌گوی سنجیده‌تر و منطقی‌تر است.

سعدی در تبیین ارکان جهان مطلوب خود *ده باب* را به عنوان کلیهٔ شئون فرهنگی، اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و حتی اقتصادی جامعه مطرح می‌کند.

عدالت و تدبیر رأی

عدالت رکن ثابت همهٔ آرمان‌شهرهای دنیاست. اکثر مدینه‌های فاضله از جمله جمهور افلاطون، *اوتوپیای تامس مور*، مدینهٔ فاضلهٔ فارابی، شهر نیکان نظامی و بوستان سعدی مهم‌ترین و اساسی‌ترین رکن آرمان‌شهر خود را به عدالت منسوب کرده‌اند. البته عدالت در نزد هر یک از این متفکران تعریفی کاملاً یکسان ندارد. در اهمیت آن همین بس که سعدی اولین باب آرمان‌شهر خود را به این اصل اختصاص داده است. او تدبیر رأی را نیز در کنار عدالت ذکر می‌کند و نکتهٔ جالب توجه این است که عدالت مطرح شده از سوی سعدی تنها مخصوص حاکم آرمان‌شهر بوده و این صفت کمتر به ساکنان آرمان‌شهر نسبت داده شده است. در حالی که در سایر مدینه‌های فاضله عدالت، صفت مشترک همه ساکنان آرمان‌شهر از حاکم گرفته تا رعیت است.

او تا حدی به عدالت حاکم آرمان‌شهر معتقد است که از جزیی‌ترین مسأله در این زمینه صرف نظر نکرده، و تمامی حقوق متقابل حاکم و رعیت را نسبت به هم بیان کرده و وظایفی را که یک حاکم نسبت به مردم خود باید

مراعات کند، تبیین کرده است. او معتقد است که حاکم آرمان‌شهر هیچ‌گاه به مردم جامعهٔ خود ظلم نمی‌کند.

«سعدی حاکمی را می‌پسندد که روی اخلاص به درگاه خداوند نهد و خدا ترس و نگهبان خلق باشد؛ زیرا معتقد است که کسی که از طاعت خداوند سرنپیچد هیچ کس از حکم او گردن نخواهد پیچید و پیشرفت حکومت را متکی به پیوند میان حاکم و مرد می‌داند.»[۱] حاکم آرمان‌شهر او باید حامی و دادرس و مردم بوده تا بتواند به سروری و سعادت دست یابد.

برو پاس درویش محتاج دار　　که شاه از رعیت بود تاجدار
رعیت چو بیخند و سلطان درخت　　درخت ای پسر باشد از بیخ سخت[۲]

حاکم باید با انصاف و عدالت باشد:

از آن بهره‌ورتر در آفاق کیست　　که در حکمرانی به انصاف زیست[۳]

پرهیز از آزار و اذیت بازرگان و مسافر غریب؛ چرا که اگر مسافران را مورد ستم قرار دهیم، خیر و برکت از آن شهر رخت بر خواهد بست.

شهنشه که بازرگان را بخست　　در خیر بر شهر و کشور ببست[۴]

تنبیه کردن رعیت ناسپاس و آشوب‌گر از طرف حاکم آرمان‌شهر و قدرشناسی او از کسانی که حق خدمت دیرینه دارند و مراعات حقوق بازنشستگی آنها:

قدیمان خود را بیفزای قدر　　که هرگز نیاید ز پرده غدر
چو خدمت‌گزاریت گردد کهن　　حق سالیانش فراموش مکن[۵]

مقام دادن از طرف حاکم آرمان‌شهر به کسانی که امین و امانتدار و خداترس می‌باشند و در مقابل تنبیه و مجازات عاملان ظالم و تن‌پرور، بخشش و تعادل و به نرمی رفتار کردن با رعیت، پرهیز از خشم و غرور و اهمیت ندادن به زیور و آرایش، راضی نگه‌داشتن سپاه و رعیت، پرهیز از جنگ و خونریزی برای مقام و جاه، آگاهی و دانایی حاکم نسبت به احوال همه ساکنان آرمان‌شهر، نکوهش غفلت و بی‌خبری حاکم، پرهیز از طمع، دلجویی از احوال دردمندان، پرهیز از ریاکاری و ورزیدن صدق و خدمت به خلق. غمخواری در غم دیگران، از آه و نفرین مظلومان ترسیدن و پرهیز از ستم و ظلم به مردم و به حق و انصاف رفتار کردن در میان آنها و ترسیدن از عواقب ظلم چه در دنیا و چه در آخرت و از همه مهم‌تر اینکه سعدی به تدبیر قبل از عمل بسیار معتقد است و آن را یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌های حاکم آرمان‌شهر خود دانسته:

نظر کن چو سوفار داری به شست　　نه آن‌گه که پرتاب کردی ز دست
به عقل ار نه آهستگی کردمی　　به گفتار خصمش بیازرد دمی[۶]

دینداری حاکم آرمان‌شهر بسیار مورد توجه سعدی بوده که نتیجهٔ آن باعث نکونامی و باقی ماندن نام نیک است، زیرا او دربارهٔ نیک‌نامی و بردن نام نیک با خود از جهان در سراسر بوستان داد سخن داده است.

به عدل و کرم سال‌ها ملک راند　　برفت و نکونامی از وی بماند
چنین پادشاهان که دین پرورند　　به بازوی دین گوی دولت برند[۷]

حکایتی را نیز دربارهٔ ناپایداری و زوال دنیا و مال و ثروت و پایداری نام نیک آورده. از جمله حکایت قزل ارسلان قلعهٔ استوار و گفتگوی او با حکیمی دانا در زوال مال و ثروت و نیز اعتقاد به اینکه پادشاه مانند شبان است و رعیت مانند گله و باید مراعات حقوق مردم را پادشاه عادل به جا آورد. زیرا پادشاه ظالم،

خشم خداست بر مردم در برابر ناسپاسی و ناشکری آنها:

به قومی که نیکی پسندد خدای — دهد خسروی عادل و نیکرای
چو خواهد که ویران کند عالمی — کند ملک در پنجهٔ ظالمی
سگالند از او نیکمردان حذر — که خشم خدای است بیدادگر[۸]

سعدی در کنار عدالت از رأی و تدبیر نیز سخن گفته و آن را از ویژگی‌های حاکم آرمان‌شهر خود دانسته و نیک‌بختی و خوشبختی را در خردمندی و فرزانگی دانسته است.

بزرگان روشندل نیکبخت — به فرزانگی تاج بردند و تخت[۹]

و معتقد است اگر انسانی صاحب خرد و اندیشه نباشد از دد و دام هم بدتر است.

نه هر آدمیزاده از دد به است — که دد ز آدمیزادهٔ بد به است
به اسب از دد انسان صاحب خرد — نه انسان که در مردم افتد چو دد[۱۰]

او معتقد است که حاکم آرمان‌شهر مقام خود را از فضل و احسان خداوند به دست آورده و این مقام از طرف خداوند به او داده شده است. بنابراین محافظ جان و ناموس مردم در برابر بیگانگان است و به ذکر تدابیر جنگی از سوی حاکم آرمان‌شهر می‌پردازد؛ او مدارا و احسان کردن با دشمن را در وهلهٔ اول بهتر از جنگ و کارزار می‌داند، و معتقد است تدبیر و چاره‌جویی در برابر دشمن کارسازتر است. بنابراین حاکم باید با رأی و تدبیر باشد و او شروع کنندهٔ به جنگ نباشد و در همه حال صلح را بهتر از جنگ بداند و فقط زمانی دست به شمشیر برد که ناچار باشد.

اگر پیل زورمندی و گر شیر چنگ — به نزدیک من صلح بهتر که جنگ
چو دست از همه حیلتی در گسست — حلال است بردن شمشیر به دست[۱۱]

پس اگر حاکم از روی ناچار مجبور به جنگ شد باید با تدبیر و چاره جویی بجنگد، در غیر این صورت مایهٔ هلاک خود و مردم است. و باید همیشه در وسط جنگ و معرکه راهی برای فرار و آشتی باقی گذارد. اگر حاکم، اهل شهر خود را مورد ظلم قرار دهد دیگر از دشمن خارجی نباید بترسد، بلکه خود مردم آن جامعه دشمن او می‌شوند.

و گر شهریان را رسانی گزند — در شهر بر روی دشمن مبند
مگو دشمن تیغزن در بر است — که انباز دشمن به شهر اندر است[۱۲]

سعدی با تجربه، حاکم آرمان‌شهر با رأی و تدبیر را کسی می‌داند که راز و نیت خود را از همگان می‌پوشاند.

نه تدبیر جنگ بد اندیش کوش — مصالح بیندیش و نیت بپوش
منه در میان راز با هر کسی — که جاسوس همکاسه دیدم بسی[۱۳]

سخاوت یکی دیگر از ارکان جهان مطلوب سعدی احسان است که این رکن مهم، هم ویژگی حاکم آرمان‌شهر اوست و هم ویژگی ساکنان اهل این مدینه؛ در اکثر مدینه‌ها به اخلاقیات پسندیده و نیکو بسیار سفارش شده است. در شهر نیکان نظامی، اوتوپیای تامس مور و شهر آرمانی فارابی و افلاطون نیز فضیلت ـ اخلاق ـ بسیار مورد تأکید است. در عالم بوستان همهٔ افراد انسانی با هم همدردی و همدلی دارند و کسی که از این فضیلت بی‌بهره باشد، شایستهٔ این مدینهٔ فاضله نیست.

۱. نثر ا ثلی، ص ۲۰۰. ۲. سعدی، ۸۷. ۳. همان، ص ۱۸۸. ۴. همان، ص ۱۸۹. ۵. همان، ص ۱۹۸. ۶. همان، ص ۲۰۵. ۷. همان، ص ۲۰۵. ۸. همان، ص ۲۰۸. ۹. همان، ص ۲۰۸. ۱۰. همان، ص ۲۲۲. ۱۱. همان، ص ۲۲۶. ۱۲. همان. ۱۳. همان

نظر سعدی بر آن است که امروز که فرصت است و زر و سیم در اختیار ماست باید بخشش کرد، و فرد زنده دل اگرچه در نظر نیاید بهتر از آدم زندهٔ مرده دل است.

یکی از دلایل نیکوکاری ساکنان این مدینه به یکدیگر درک این مسأله بوده که هر عملی پاداشی در این دنیا نیز دارد و به این امید به بیچارگان و فقیران کمک کن که مبادا روزی خودت فقیر و محتاج باشی.

بزرگـی رسـاند بـه محتـاج خیر که ترسـد که محتاج گـردد به غیر
بـه حـال دل خسـتگان در نگـر که روزی تو دلخسـته باشی مگر[۱۴]

اهل مدینهٔ فاضله به همه احسان می‌کنند. چرا که احسان به نیکان، سبب جذب خیر می‌شود و نیکی به بدان سبب دفع شر است. در حکایت ابراهیم خلیل و مرد گبر به این نکته اشاره می‌کند که تو به همه نیکی کن و بهانه نیاور.

اهل مدینهٔ فاضلهٔ سعدی با مردم به آسانی و نیکی رفتار می‌کنند تا خدا به آنها سخت نگیرد. و با اسیر مدارا می‌کنند تا مباد که خود روزی اسیر شوند، انسان با نیکی کردن به همه حتی حیوانات جذب بخشش خداوندی شده و حیوانات را رام خود می‌گرداند.

یکـی در بیابان سـگی تشـنه یافت
بـرون از رمـق در حیاتـش نیافـت
کلـه دلـو کـرد آن پسـندیده کیش
چو حبل اندر آن بست دستار خویش
به خدمت میان بسـت و بازو گشـاد
سـگ ناتـوان را دمـی آب داد
خبـر داد پیغمبـر از حـال مـرد
کـه داور گناهـان از او عفـو کرد[۱۵]
ولیکن نه شـرط است با هر کسی...[۱۶]

الگوهای سعدی در باب احسان عبارتند از : امام علی ـ علیه‌السلام ـ

جوانمرد اگر راست‌خواهی ولی است
کرم پیشـهٔ شـاه مردان علی اسـت

ابراهیم خلیل، حاتم طایی، شبلی در حکایت احسان به مور است.

تواضع از ویژگی‌های اخلاقی سـاکنان و بـه ویژه حاکم مدینه جهت کمال‌یابـی تواضع و فروتنی اسـت. در کتـاب *اخلاق ناصری* تواضع عبارت است از «تواضع آن بود که خود را مزیتی نشمرد بر کسانی کـه در جـاه از او نازل‌تـر باشـند و این در ذیـل انواع شـجاعت آمده اسـت.»[۱۷] ضرورت وجود تواضع در جهان مطلوب سـعدی آنجا روشن می‌شـود که بـه فواید آن توجه کنیم. اهل مدینهٔ فاضلهٔ سـعدی به خوبی می‌دانند که سربلندی و عزت در فروتنی و تواضع است و هر کس فروتنی و افتادگـی در پیـش گیـرد، به عزت خواهد رسـید. این نکتـه در تمام

حکایت‌های باب چهارم به وضوح دیده می‌شود. حکایت «یکی قطره باران از ابری چکید» آنگاه که این قطره خود را به چشم حقارت می‌نگرد به تعالی می‌رسد.

یکی قطـره بـاران ز ابـری چکید　　خجل شـد چـو پهنای دریـا بدید
که جایی که دریاسـت من کیستم؟　　گر او هسـت حقـا که من نیسـتم
چو خود را به چشـم حقارت بدید　　صـدف در کنارش به جـان پرورید
سـپهرش بـه جایـی رسـانید کار　　که شـد نامـور لولـوء شـاهوار[۱۸]

و در مقابل تمثیل شـیطان را بیان می‌کند که با آن همه سـربلندی و عزتی که داشت به دلیل سرکشی و عصیان نمودن و ترک تواضع، به عذاب و خواری گرفتار شد.

چو گـردن کشـید آتـش هولناک　　بـه بی چارگی تـن بینداخت خاک
چو آن سـرفرازی نمـود، این کمی　　از آن دیـو کردنـد، از ایـن آدمی[۱۹]

اهل مدینهٔ فاضهٔ سعدی به این درک رسیده‌اند که اوضاع جهان همواره در حال تحول و دگرگونی است. از این رو همواره سعی دارند که خود را در میان نبینند و در همه حال متواضع باشند.

چـو اسـتاده‌ای بـر مقامـی بلنـد　　بـر افتـاده گـر هوشـمندی مخند
بسـا ایسـتاده‌ای در آمـد ز پـای　　کـه افتادگانـش گرفتنـد جـای[۲۰]

از این رو در آرمان‌شـهر سعدی افتادگی گنهکار بسیار پسـندیده‌تر از غرور عابد و زاهد است. حکایت *عیسی و عابد و پارسا* این مطلب را به خوبی تبیین کرده است. آنجا که خداوند به حضرت عیسی وحی می‌کند که تواضع و افتادگی آن فاسق فاجر که با عجز و خواری به درگاه ما طلب عفو و بخشش می‌کند، بسی مقبول‌تر از تکبر و غرور آن عابد و زاهدی است که به عبادت خود تکیه می‌کند و خود را برتر از همه می‌داند:

نخـورد از عبـادت بـر، آن بی‌خرد　　کـه با حق نکـو بود و بـا خلق بد
سـخن مانـد از عاقـلان یـادگار　　ز سعدی همین یک سـخن یاد دار
گنهـکار اندیشـناک از خـدای　　بـه از پارسـای عبـادت نمـای[۲۱]

یکی دیگر از نتایج اخلاقی تواضع، صبر و تحمل بر جفای دیگران است و سعدی مردم آرمان‌شهر خود را به صبر و تحمل در برابر جفای نادانان دعوت می‌کند. حکایت *عزت نفس مردان* که سگی با خشم، پای صحرانشینی را گزید و چون دخترش پدر را به مقابلهٔ به مثل دعوت کرد پاسخ داد:

تـوان کـرد بـا ناکسـان بدرگـی　　ولیکـن نبایـد ز مـردم، سـگی[۲۲]

همچنین حکایت معروف کرخی که جفای مهمان را با مهربانی تحمل کرد، می‌رساند که بزرگی و سعادت فقط در افتادگی اسـت. اسـوه‌های سـعدی در باب تواضع از این قرارند: امام علی ـ علیه‌السلام ـ *معروف کرخی*، *جنید بغدادی*، *لقمان حکیم*، *زنون مصری*، *بایزید بسـطامی*، *حاتم اصم*. او تواضع را بیشتر خصلت توانمندان و دانایان می‌داند تا انسان‌های عادی، بنابراین تواضع را بیشتر به حاکم آرمان‌شهر نسبت می‌دهد تا ساکنان آن؛ اگرچه ساکنان مدینه بشر از این ویژگی برخوردار هستند.

رضا و تسلیم

در تمام اوتوپیاهای دنیا نوعی تسلیم و رضا دیده می‌شود. «اهل اوتوپیا از خود هیچ اختیار و حتی اراده و میلی ندارند.»[۲۳]

در مدینهٔ فاضلهٔ فارابی و شهر نیکان نظامی نیز نوعی تسلیم در برابر کلیت نظام هستی کاملاً مشهود است. در اخلاق ناصری نیز تسـلیم در ذیل عدالت این گونه تعریف شده:«تسـلیم آن بود که به فعلی که تعلق به

۱۴.همـان، ص۲۳۹ ۱۵.همـــان، ص۲۳۶ ۱۶.همـــان، ص۲۵۰ ۱۷.اخـلاق ناصـــری، ص۱۱۳ ۱۸.ســـــعدی، ص ۲۷۱ ۱۹. همـــان، ص۲۷۲ ۲۰.همـان، ص ۲۷۳ ۲۱.هـــمـان، ص۲۷۵ ۲۲.همـــان، ص۲۸۰ ۲۳.رضـا، داوری،عصـر ا تو پـی ، ص۷۶

باری، سبحانه و تعالی داشته باشد یا به کسانی که برایشان اعتراض جایز نبود رضا دهد و به خوش منشی و تازه‌رویی آن را تلقی کند، اگرچه موافق طبع او نبود.»[۲۴]

ساکنان آرمان‌شهر سعدی نیز در برابر قضا و قدر و صورت کلی نظام هستی تسلیم بوده و به آن رضا داده‌اند، و شاید نوعی جبرگرایی بر این شهر آرمانی سایه افکنده، البته بحث رضا در بوستان سعدی یک مقولهٔ کاملاً عرفانی است که با سایر آرمان‌شهرهای فلسفی و سیاسی متفاوت است. از آنجا که ساکنان این شهر به خدا به عنوان فاعل مایشاء معتقدند هر آنچه را که از سوی او باشد سرنوشت محتوم خود دانسته و به آن رضا می‌دهند. اهل مدینهٔ فاضهٔ سعدی به درستی می‌دانند که سعادت و خوشبختی در گرو رحم و بخشایش خداوندی است نه به زور بازو و قدرت بدنی.

سعادت به بخشایش داور است — نه در چنگ و بازوی زور آور است
چو دلوت نبخشد سپهر بلند — نیاید به مردانگی در کمند
نه سختی رسد از ضعیفی به مور — نه شیران به سرپنجه خوردند و زور[۲۵]

آنها به خوبی دریافته‌اند که وقتی روزگار و سرنوشت با انسان سرسازگاری ندارد، تلاش انسان‌ها بی‌فایده است و حکایت *مرا در سپاهان یکی یار بود/ که جنگاور و شوخ و عیار بود*[۲۶]

به این اصل مهم اختصاص یافته است. وقتی اجل می‌رسد کاری جز رضا نداریم و نباید با سرنوشت خود بجنگیم، که باید گفت که هر چه از دوست می‌رسد نیکوست و اگر بخت یار باشد به پیروزی می‌رسیم.

به روز اجل نیزه جوشن درد — ز پیراهن بی‌اجل نگذرد
که را تیغ قهر اجل در قفاست — برهنه‌ست اگر جوشنش چند لاست
ورش بخت یاور بود دهر پشت — برهنه نشاید به ساطور کشت
نه دانا به سعی از اجل جان سپرد — نه نادان به نان از خوردن بمرد[۲۷]

ساکنان آرمان‌شهر سعدی همه چیز را از طرف خدا می‌دانند و هر خیر و بدی را چون از جانب دوست به آنها می‌رسد پذیرفته‌اند و به مقام رضا رسیده‌اند که بالاترین مقام‌هاست:

چو نتوان بر افلاک دست آختن — ضروری است با گردش ساختن
گرت زندگانی نبشته است دیر — نه مارت گزاید نه شمشیر و تیر
و گر در حیاتت نمانده است بهر — چنانت کشد نوشدارو که زهر[۲۸]

قناعت

یکی دیگر از ویژگی ساکنان آرمان‌شهر سعدی قناعت است. اخلاق ناصری در باب قناعت آورده: « قناعت آن بود که نفس آسان فراگیرد امور ماکل و مشارب و ملابس و غیر آن و رضا دهد به آنچه سد خلل کند از هر جنس که اتفاق افتد.»[۲۹]

در این باب سعدی فوایدی را که در نتیجهٔ قناعت برای ساکنان آن مدینه حاصل می‌شود بیان می‌کند از جمله: قناعت موجب توانگری و عزت نفس می‌شود:

خدا را ندانست و طاعت نکرد — که بر بخت و روزی قناعت نکرد
قناعت توانگر کند مرد را — خبر کن حریص جهانگرد را[۳۰]

قناعت سبب می‌شود که سرکهٔ خود را به حلوای خداوند جور ترجیح دهی از این رو ساکنان آرمان‌شهر او در نتیجهٔ قناعت به خودکفایی می‌رسند:

مپنـدار چون سـرکه خـود خورم　　کـه جـور خداونـد حلـوا بـرم
قناعـت کـن ای نفـس بـه اندکی　　که سـلطان و درویش بینی یکی[۳۱]

فایدهٔ دیگر قناعت بی‌اعتباری زر و سـیم در نزد آنهاسـت. یکی از ویژگی آرمان‌شـهر غربی و شرقی، بی‌اعتباری زر و سیم مسکوک و غیر مسکوک در نزد آنهاست. در شهر نیکان نظامی زر و سیم به درد کسی نمی‌خورد و در پشت دریاهای سهراب سپهری، دل از آرزوی مروارید تهی است. در جهان مطلوب سعدی نیز زر و سیم اعتباری ندارد. اما این بی‌اعتباری، خود به تنهایی به دست نمی‌آید بلکه در نتیجهٔ قناعت است که زر و سیم ارزش و اعتبار خود را از دست می‌دهد:

مپنـداری ایـن قول معقول نیسـت　　چو قانع شدی سیم و سنگت یکی است
چو طفل اندرون دارد از حرص پاک　　چه مشتی زرش پیش همت چه خاک[۳۲]

قناعت موجب تهی گشتن از رذایلی چون شکم‌بارگی و شکم پرستی، حرص و طمع، شهوت پرستی و آز و مال اندوزی می‌شود. از آنجا که اهل مدینهٔ او همگی اهل خرد بوده و خردمند می‌باشند، به فکر خواب و خوراک و جسم نیستند، و دین خود را به دنیا نمی‌فروشند.

همـی میـردت عیسـی از لاغری　　تـو در بنـد آنی کـه خر پـروری
بـه دیـن ای فرومایـه دنیـا مخـر　　تو خـر را به انجیل عیسـی مخر[۳۳]

بنابراین اهل مدینه به قناعت می‌رسند و سلامتی را فقط در قناعت می‌دانند:

ندانسـت قـارون نعمـت پرسـت　　که گنج سـلامت به کنج اندر اسـت
کمـال اسـت در نفـس مـرد کریم　　گرش زر نباشد چه نقصان چه بیم؟[۳۴]

سعدی ارزش عمر را از زر و سیم بالاتر می‌داند، و معتقد است که زر و سیم را باید به کودکان داد زیرا کودکان پلید نیستند و اعتباری به زر و سیم نمی‌دهند:

چو نشناسـد انگشـتری طفل خرد　　بـه شـیرینی از وی تواننـد بـرد
تـو هـم قیمـت عمـر نشـناختی　　کـه در عیش شـیرین برانداختی[۳۵]

اهل آرمان‌شهر سعدی جسم را همچون قفسی می‌دانند که روح مانند مرغ گرفتار در آن زندانی است:

خبـر داری ای اسـتخوانی فقـس　　که جان تو مرغی است نامش نفس
چو مرغ از قفس رست و بگسست قید　　دگـر ره نگردد به سـعی تو صید[۳۶]

حالا که عمر بسیار کوتاه است پس دنیا ارزش ندارد که تو دوست را از خود برنجانی.

تو از دوسـت گر عاقلـی بر مگرد　　که دشـمن نیـارد نگه در تـو کرد
تو با دوست یکدل شو و یک سخن　　که خود بیخ دشـمن بـر آید ز بن[۳۷]

پس از اینکه عمر را ضایع کنی پشیمانی سودی ندارد

چه سـود از پشـیمانی آیـد به کف　　چو سـرمایهٔ عمر کـردی تلف؟[۳۸]

پس اگر انسان بندگی کند از فرشتگان هم بالاتر است و اگر نه از حیوانات هم کمتر است:

اگـر بنده کوشـش کنـد بنـده‌وار　　عـزیـزش بـدارد خـداونـدگـار
وگـر کنـد رای اسـت در بندگـی　　ز جانـداری افتـد بـه خـر بندگی
قـدم پیـش نه کـز ملـک بگذری　　کـه گـر بازمانـی ز دد کم‌تـری[۳۹]

۲۴. اخـلاق ناصـری، ص ۱۸۶.
۲۵. سـعدی، ص۲۹۵.
۲۶. همان، ص۲۹۷.
۲۷. سـعدی، ص۳۰۱.
۲۸. همـان، ص۲۹۵.
۲۹. اخـلاق ناصـری، ص ۱۱۴.
۳۰. سـعدی، ص۳۰۵.
۳۱. همـان، ص۳۰۶.
۳۲. همان، ص۲۱۰.
۳۳. همان، ص۳۰۶.
۳۴. همان، ص۳۱۱.
۳۵. همـان، ص۲۵۴.
۳۶. همـان، ۳۵۴.
۳۷. همان، ص۳۸۳۵۶.
۳۸. همان، ص۳۹۵.
۳۹. همـان، ص۳۶۰.

تربیت و اخلاق در مدینهٔ فاضلهٔ سعدی هیچ عنصری به اندازهٔ اخلاق اهمیت ندارد، تا جایی که می‌توان رکن اصلی جامعهٔ آرمانی او را اخلاق دانست. اخلاق گرایی در سایر آرمان‌شهرها نیز کمابیش به چشم می‌خورد. اما هیچ اندیشمندی چون سعدی در جامعهٔ آرمانی خود به اخلاق و تربیت اهمیت نمی‌دهد. او علاوه بر آنکه در خلال همهٔ ابواب جهان مطلوب خود به این مهم می‌پردازد، بابی جداگانه نیز تحت عنوان تربیت دارد:

۱. مردانگی در تسلط و چیرگی بر نفس است نه در زور بازو داشتن، زیرا ساکنان آرمان‌شهر او سخت‌ترین دشمن خود را نفس می‌دانند:

سخن در صلاح است و تدبیر و خوی — نه در اسب و میدان و چوگان و گوی
تو با دشمن نفس هم‌خانه‌ای — چند در بند پیکار بیگانه‌ای؟[۴۰]

۲. در ذم شهوت و حرص و کینه و حسد:

تو را شهوت و حرص و کین و حسد — چو خون در رگانند و جان در حسد
هوا و هوس را نماند ستیز — تچو بینند سرپنجه عقل تیز
رییسی که دشمن سیاست نکرد — هم از دست دشمن ریاست نکرد[۴۱]

۳. در فضیلت خاموشی

در ادبیات فارسی و به ویژه ادبیات تعلیمی معمولاً سکوت بهتر از اظهار نظر و تکلم است. اهل مدینهٔ فاضلهٔ سعدی نیز به فواید خاموشی معتقد بوده و در مقابل از پرگویی، ژاژ خوایی، فضولی و غیبت و سخن چینی پرهیز می‌کنند. چرا که سکوت و خاموشی اهل مدینه را از ارتکاب این رذیله‌ها مصون می‌داد، شاید بتوان گفت که هیچ ویژگی اخلاقی در نزد سعدی به اندازهٔ خاموشی مورد اهمیت نبوده است. بهترین دلیل این مدعا این است که تقریباً نیمی از حکایت‌های در باب تربیت، اختصاص به همین ویژگی اخلاقی یافته است:

تو را خاموشی ای خداوند هوش — وقار است و نااهل را پرده پوش
اگر عالمی هیبت خود مبر — وگر جاهلی پردهٔ خود مدر[۴۲]

به عقیدهٔ سعدی انسانی که خاموشی اختیار نکند و سخنان بیهوده و ناصواب بگوید از حیوان و بهاییم هم کم ارزش‌تر است:

به نطق است و عقل آدمیزاده فاش — چو طوطی سخنگوی نادان مباش
به نطق آدمی بهتر است از دواب — دواب از تو به گر نگویی صواب[۴۳]

۵. در ذم غیبت و بدگویی: از جمله آفات اظهار نظر و تکلم، غیبت است. غیبت در واقع لطمه زدن به شخصیت خود است زیرا ساکنان مدینه غیبت را حتی از دزدی هم بدتر می‌دانند:

کسی گفت و پنداشتم هیبت است — که دزدی به سامان‌تر از غیبت است
بدو گفتم: ای یار آشفته هوش — شگفت آمد این داستانم به گوش
به ناراستی در چه بینی بهی — که بر غیبتش مرتبت می‌نهی؟
بلی گفت: دزدان تهور کنند — به بازوی مردی شکم پر کنند
نه غیبت آن ناسزاوار کرد — که دیوان سیه کرد و چیزی نخورد[۴۴]

۴۰. همان، ص ۳۱۴
۴۱. همان، ص۳۱۴ ۴۲.همان، ص۳۱۶ ۴۳.همان، ص۳۱۴ ۴۴.همان،ص۳۲۹ ۴۵.همان،ص۳۱۵ ۴۶.همان،ص۳۱۷ ۴۷.همان ص۳۲۳ ۴۸.همان، ص۳۲۲ ۴۹.همان، ص۳۱۳ ۵۰. همان، ص ۳۳۵

سعدی تنها غیبت سه کس را روا می‌داند؛ پادشاه ظالم، انسان بی‌حیا، انسان کم فروش.

۶. تعادل در امور بهتر از تندروی و کم‌روی است:

مگـوی و منـه تـا توانـی قـدم — از انـدازه بیـرون و ز انـدازه کـم
اگـر تنـد باشـی بـه یکبـار و تیز — جهـان از تـو گیرنـد راه گریـز
نـه کوتـاه دسـتی و بیچارگـی — نـه زجر و تطـاول بـه یکبارگی[۴۵]

۷. پرهیز از عیب جویی:

مکـن عیب خلـق خردمنـد فاش — به عیب خود از خلق مشـغول باش
چـو باطل سـرایند مگمـار گوش — چو بی‌سـتر بینی بصیـرت بپوش[۴۶]

۸. در ذم سخن‌چینی:

سـخن چین کند تـازه جنگ قدیم — بـه خشـم آورد نیکمـرد سـلیم
از آن همنشـین تـا توانـی گریـز — کـه مر فتنـه خفته را گفـت خیز[۴۷]

۹. بی‌اهمیت دانستن دنیا:

کسی پیش من در جهان عاقل است — که مشغول خود و ز جهان غافل است[۴۸]

۱۰. سخن سعدی در باب تربیت به نکاتی که ذکر شد منتهی نمی‌شود بلکه او مانند فارابی، بدن انسان را به شهری شبیه می‌کند که باید همه چیز آن زیر نظر روح و عقل باشد:

وجود تو شهری است پیر نیک و بد
تـو سـلطان و دسـتور دانـا خرد
رضـا و ورع نیکنامـان حـر
هـوی و هـوس رهزن و کیسـه بر
چو سـلطان عنایـت کند بـا بدان
کجـا مانـد آسـایش بخـردان؟[۴۹]

در شکر عافیت

سـعدی نیز یکی از مهم‌ترین ویژگی سـاکنان آرمان‌شهر خود را سپاسـگزاری در برابر نعمت‌های خدا دانسـته، و معتقد است که انسان هر چه قدر هم که شکرگزار باشد، نمی‌تواند آن گونه که شایسته است شکر او را به جا آورد.

نفس می‌نیارم زد از شـکر دوسـت
که شکری ندانم که در خورد اوست
عطایی‌سـت هر مـوی از او بر تنم
چگونه بـه هر موی شـکری کنم؟
سـتایش خداونـد بخشـنده را
کـه موجود کـرد از عدم بنـده را[۵۰]

ساکنان آرمان‌شهر او هر نوع تلاش را از جانب خدا دانسته و صرفاً به زور بازوی خود تکیه ندارند، از این رو همواره شاکر و سپاسگزارند:

چـو آید بـه کوشـیدنت خیر پیش — به توفیق حق دان نه از سعی خویش
به سـرپنجگی کس نبرده‌ست گوی — سـپاس خداونـد توفیـق گـوی[۵۱]

ساکنان مدینهٔ فاضلهٔ سعدی به نظام احسن آفرینش معتقد بوده و آن را از هر نوع عیبی مبرا می‌دانند. زیرا اگر کسی از این نظام عیب جویی کند، نادان و جاهل است، در حالی که ساکنان مدینه خردمند و عاقل‌اند.

خـور و مـاه و پروین بـرای تواند — قنادیـل سـقف سـرای توانـد
توانـا کـه او نازنیـن پـرورد — بـه الـوان نعمـت چنیـن پـرورد
بـه جان گفـت باید نفـس بر نفس — که شکرش نه کار زبان است و بس[۵۲]

عفت از ارکان تمام آرمان‌شـهرهای دنیا عفت و پاکدامنی قابل ذکر اسـت. در بوستان سعدی به این رکن نیز پرداخته شـده اسـت. به عقیدهٔ سعدی مبارزه با نفس یکی از لوازم عفت بوده و حتی آن را از زور بازو مهم‌تر دانسته است.

۱. در اکثر آرمان‌شهرها به حزییات زندگی پراخته می‌شود. در بوستان نیز سعدی به ظریف‌ترین مسائل پرداخته، او حتی در مورد نحوهٔ پوشـش و رفتار زنان داد سخن داده است و ویژگی‌هایی چون: پارسایی، غمگساری، خوبرویی، همدلی و موافقت، خوش سخنی، خوش منشی، نیک‌خواهی، سکونت را به عنوان خصایص نیک او برشمرده است. مهم‌ترین ویژگی زن، خوش خلقی و نکو طبعی است. چرا که زن سرکش و بد اخلاق بلای جان است:

اگـر زن ندارد سـوی مـرد گوش — سـراویل کحلیـش در مـرد پوش
زنی را که جهل اسـت و ناراسـتی — بلا بر سـر خود نه زن خواسـتی[۵۳]

توبه و راه صواب از ارکان آرمان‌شهر سعدی یکی هم جستن راه صواب در جوانی است؛ که در پیری، توانایی آن نیست:

جوانـا ره طاعـت امـروز گیـر — کـه فـردا جوانـی نیایـد ز پیـر
فـراغ دلـت هسـت و نیـروی تن — چو میدان فراخ اسـت گویی بزن[۵۴]

او معتقد است که پس از چهل سالگی نشاط و جوانی از دست می‌رود و باید توبه و مغفرت کرد:

چو دوران عمر از چهل در گذشـت — نزن دسـت و پا کآبت از سر گذشت
نشـاط از من آنگه دمیـدن گرفت — کـه شـامم سـپیده دمیـدن گرفت
نبایـد هـوس کـردن از سـر به در — کـه دور هوسـبازی آمد به سـر[۵۵]

امید به لطف پروردگار از ویژگی ساکنان مدینهٔ فاضله سعدی، یکی هم امید است. اگر امید به عفو خداوند مهیا نباشد قادر به ادامهٔ حیات نخواهیم بود:

۵۱. همان، ص ۳۳۵
۵۲. همان، ص ۳۴۶
۵۳. همان، ص ۳۲۵
۵۴. همان، ص ۳۴۹
۵۵. همان، ص ۳۵۰
۵۶. همان، ص ۳۶۷
۵۷. همان، ص ۱۲۸
۵۸. همان، ص ۲۹۶
۵۹. همان، ص ۲۶۲

کس از من سیه نامه‌تر دیده نیست — که هیچ فعال پسندیده نیست
جز این کاعتمادم به یاری توست — امیدم به آمرزگاری توست
بضاعت نیاوردم الا امید — خدایا ز عفوم مکن نا امید[۵۶]

شجاعت سعدی مردانگی و شجاعت را در تسلط و چیرگی بر نفس می‌داند؛ به عقیده او بالاترین درجهٔ شجاعت رسیدن به مرتبهٔ نفس مطمئنه است. از طرف دیگر نیز غلبه بر شهوت و حرص و کینه و دیگر صفات رذیله را از جمله عوامل شجاعت دانسته، زیرا انسان باید به درجهٔ شجاعت و شهامت برسد تا بتواند با این صفات رذیله مقاومت کند و صفات حمیده را جایگزین آنها سازد. در اخلاق ناصری نیز شجاعت این‌گونه بیان شده که: «شجاع کسی است که در برابر هوای نفس مقاومت ورزد و از شهوات تجنب و دوری کند.»[۵۷]

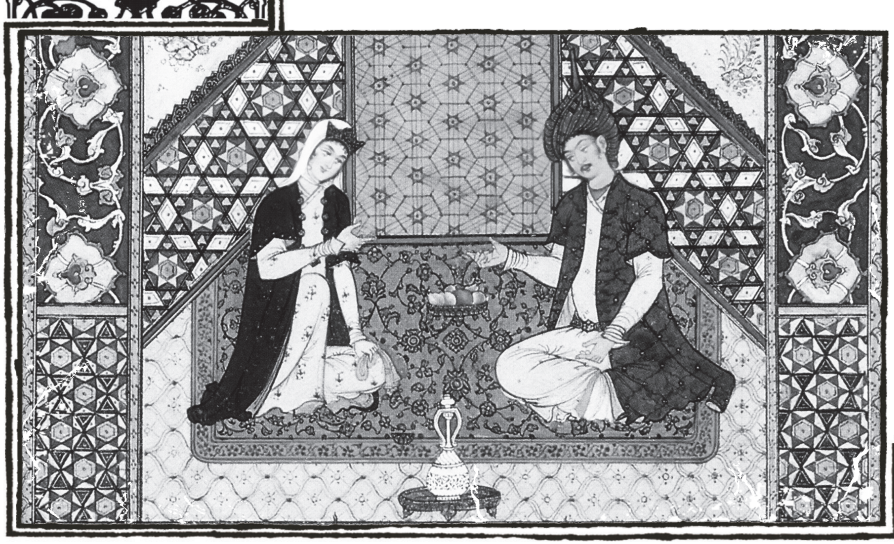
در باب رضا و تسلیم نیز او سعادت را در بخشش خداوندی می‌داند نه در زور بازو. از این رو شجاعت در نظر او رسیدن به مرحلهٔ رضا و تسلیم است که در اثر تهذیب و تربیت و ریاضت نفس حاصل می‌گردد:

سعادت به بخشایش داور است — نه در چنگ و بازوی زور آور است
چو نتوان بر افلاک دست آختن — ضروری‌ست با گردشش ساختن[۵۸]

و در حکایت:

مرا در سپاهان یکی یار بود — که جنگ آور و شوخ و عیار بود

عشق سعدی عشق و محبت را گاهی به حکمت و عقل برتری و رجحان می‌نهد. زیرا در آرمان‌شهرهای ادبی جایگاه عقل نسبت به عشق از اهمیت کمتری برخوردار است. در اکثر مدینه‌های فاضله فلسفی، عقل و فلسفه حاکم است مانند جمهور افلاطون و آراء اهل مدینهٔ فاضلهٔ فارابی که حکمت مهم‌ترین رکن آنهاست. اما در آرمان‌شهر سعدی اگرچه فراوان به حکمت و عقل توجه شده ولی عشقی را که الهی و ازلی بوده و باعث رسیدن انسان به مرحلهٔ کشف و شهود است، بسیار ستوده است. عشق چند فایده برای ساکنان آرمان‌شهر خود به ارمغان می‌آورد:



ره عقل جز پیچ بر پیچ نیست
بر عارفان جز خدا هیچ نیست
توان گفتن این با حقایق شناس
ولی خرده گیرند اهل قیاس[۵۹]

عرفا و عاشقان حقیقی هنگام حس و حال شهودی و عارفانه چه درد و چه مرهم را چون از جانب دوست می‌دانند، به جان می‌پذیرند.

خوشا وقت شوریدگان غمش
اگر زخم بینند و گر مرهمش

گدایانـــی از پادشـــاهی نفـــور
به امیـــدش انـــدر گدایـــی صبور
دمـــادم شـــراب عـــدم در کشـــند
و گـــر تلـــخ بینند دم در کشـــند[۶۰]

او عشق الهی را عشقی ازلی می‌داند:

الست از ازل همچنانشان به گوش
به فریـــاد قالوا بلـــی در خروش[۶۱]

پس اگـــر اولیاء الله می‌توانند در پدیده‌ها تصرف کنند، به اذن الهی است که به سبب عشق به این مرتبه رسیده‌اند.

گروهی عمـــل دار عزلت نشـــین
قدم‌هـــای خاکـــی دم آتشـــین[۶۲]

اگر عاشق چیزی جز معشوق طلب کند، در عشق صادق نیست:

خـــلاف طریقـــت بـــود کاولیـــاء
تمنـــا کنند از خـــدا جـــزء خدا[۶۳]

انســـانی که متأثر از عشـــق نیست و شور و مســـتی و طرب در او تأثیری ندارد، در شمار آدمیان نیست

۶۰. همـــان، ص ۲۵۳. ۶۱. همان، ص ۲۵۴. ۶۲. همان، ص ۶۳. ۶۳. همان، ص ۳۶۲

منابع

داوری، رضا، عصر اتوپی، تهران، حکمت، ۱۳۵۶
سعدی، بوستان، تصحیح و توضیح خزائلی، چاپ هفتم، ۱۳۸۱
سعدی، بوستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی، ۱۳۸۴
طوسی، خواجه نصیر الدین، اخلاق ناصری، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۹
فروغی، محمد علی، کلیات سعدی، تهران، ققنوس ۱۳۷۲

مکاشفه آخرالزمانی در آثار متقدم تی. اس. الیوت

کرنلیا گوک
صالح نجفی

آنچه در گذار از شعرهای متقدم *تی. اس. الیوت* به شعرهای متأخر او به چشم می‌آید، نه چرخشی از شعر الحادی به شعر مذهبی بلکه از یک الگوی برآمده از کتاب مقدس به الگویی دیگر است. در *سرزمین هرز* با غیبت دردناک کشف و شهود و اشتیاق مکاشفه‌ای پنهان، رویارویم، با ساحتی روحانی که به میانجی غیابش چشم را می‌گیرد. زبان شعر، ویژگی‌های مکاشفه را دارد اما *مکاشفه‌ای* که نهان داشته می‌شود و در برهوتی از ندانم‌ها به محاق می‌رود و می‌پژمرد.

تـــی. اس. الیوت را هم به عنـــوان آفرینندهٔ یکی از مهم‌ترین تمثیل‌های جهانی بی‌ایمان و بی‌خدا در قرن بیستم در سرزمین هرز می‌شناسند و هم شاید به عنوان آفرینندهٔ تأثیر گذارترین شعر مذهبی قرن بیستم، *چهار کوارتت*. شعر الیوت هرگز از طنین مضمون‌های کتاب مقدس عاری نیست(پروفراک خود را با ایلعاذر قیاس می‌کند و با مســیحای تعمید دهنده؛ *هیپوپوتاموس* [در لغت، به معنای اسب آبی] مکاشفهٔ یوحنا را نامه‌های پولس رسول را به کولسیان و نامهٔ اول او را به قرنطیان، به یاد می‌آورد؛ *جرانسیون*[۱] [در لغت به معنای پیرمرد ریز نقش] لااقل به سه انجیل گریز می‌زند و تاریخ دین به عنوان یکی از جنبه‌های مهم تاریخ فرهنگ غرب برپایهٔ اسلوبی معیّن جهت ساخت *سرزمین هرز* کند و کاو می‌شود.

می‌خواهم نشـــان دهم در ســـرزمین هرز به گونه‌ای از اشاره و تلمیح به کتاب مقدس استفاده شده است که گرایش‌های نفهته در شـــعرهای قبلی الیوت را به حدّ کمال می‌رساند و کار شاعر را به جانب شگردها و تأکیدهای کارهای بعدی‌اش سوق می‌دهد.

توجه به طنین مضمون‌های کتاب مقدس در شعر الیوت به معنای کشف یکی از جنبه‌های غنی، راهگشا و پر معنای آن شـــعر اســـت. توجه به شـــیوه‌ای که الیوت زبان را به کار می‌گیرد– و زبانی که الیوت به کار می‌گیرد– تا هم، حال و هوای جهانی بی‌خدا را القا کند و هم حال و هوای جهانی را که در آن آگاهی از خدا عطیهٔ ظهورات و تجلیات عیسی مسیح است، به معنای درگیر شدن با کاربرد فشرده و منسجم و پرمعنای زبانی بریده‌گوی[۲] است که خود یادآور سبک نگارش چهارمین انجیل‌نگار [یعنی یوحنا] است. [۱]

تلمیحات کارهای متقدم الیوت به کتاب مقدس گاه و بیگاه‌اند و به مناسبت روی می‌دهند و دلالت و معنایی گذرا بیش ندارند. آنها واضح‌اند و در ســـطح؛ آنها بیان بی‌واســـطهٔ شعر را شکل می‌بخشند ــ و اغلب با اعلام بی‌معنای‌شـــان در متن جهان گویندهٔ آنها ــ آنها که بر حســـب ظاهر جزیی از گفتاری فرهنگی‌اند که به ارث رسیده، هیچ شأن و منزلت الاهیاتی ندارند.

جرانســـیون نشان از ورود چشم‌اندازی نمادین به جهان شعر الیوت دارد و از تمثیلی پیوند خورده با کتاب مقدس حکایت می‌کند. پوچی جهان گویندهٔ سالخوردهٔ شعر، عظیم‌تر از دلتنگی و عسرت خیابان‌های شهر در *پرلودها* یا *پروفراک* یا *راسپودی بر شبی بادخیز* نیست، بیهودگی تجربهٔ او بزرگ‌تر از ناامیدی خودبینانهٔ خود پروفراک یا بیدادهای ناشی از یأس لاعلاج در *تصویر یک بانو* نیست. اما محیط شعر– خانه‌ای پوسیده (جان‌پناه و نمادی از برای بدنی پوسیده) در مکانی خشک و دیجور– بستر پرمعنایی برای تعمق در بیهودگی و بی‌ایمانی فراهم می‌آورد. گویندهٔ شـــعر، خود را «پیرمردی، در ماهی خشـــک... چشم به راه باران» وصف می‌کند. اینکه

طراوت و تازه شـدن جانی که او در انتظارش می‌سوزد صرفاً جسمانی نیست، از حذف[۳] مکان خشک و مغز خشک او در سرتاسر شعر پیداست، حذف خانه و تن و حذف جسم و اندیشه‌ها، و خواهش‌ها و خاطره‌هایی که در آن خانه کرده‌اند. [به تعبیر الیوت، «مستأجران خانه، اندیشه‌های مغزی خشک در فصلی خشک»] جهان او جهان تجربه‌هایی نظرگیر است– تاریخی، فرهنگی، شخصی– اما تجربه‌هایی عادی از معنای رهایی بخش. معرفت هست اما به ناکامی، سترونی، باخت و فریب. خاطره هست اما خاطرهٔ چیزهایی که روزگاری واقعی یا حقیقی می‌نمودند و اینک افسانه و افسون و اطوارهایی پوچ و میان‌تهی می‌نمایند. امید، ناگفتنی است.

گوینده از انجیل نقل قول می‌کند و بی‌ایمانان انجیل متی را فرایاد می‌آورد تا به بی‌ایمانی عصر خویش اشاره کند، «آیتی خواهیم دید.» جویندگان دنیوی آیات و عجایب، جویندگان جوابی که سؤال را نفهمیده‌اند، از این پس در همهٔ شـعرهای الیوت حضور خواهند داشـت: از مادام سوساستریس سرزمین هرز تا جراید عامه‌پسند در *محموله‌های خشک*.[۴]

سـطرهای ذیل از جرانسیون ارجاع‌هایی به *تجسـد* در انجیل‌های لوقا و یوحنا را باز می‌تاباند و به هم می‌آمیزد: «کلمه در بطن کلمه‌ای ناتوان از گفتن حتی کلمه‌ای / پیچیده در قنداق ظلمت.» در اینجا روایت لوقا از تولد عیسـی در بیت‌لحم[۵] و «کلمهٔ جسم‌گشـتهٔ یوحنا ـ« و کلمه جسم گردید...»[۶] ـ بلافاصله قرین تصویر یوحنا از دشمنی و درنیافتن می‌شود، «و نور در تاریکی می‌درخشد و تاریکی آن را درنیافت... او در جهان بود و جهان به واسطهٔ او آفریده شد و جهان او را نشناخت.»[۷] نتیجه، تصویری نیرومند است از خودداری مدام از شناختن، خودداری کردنی که به نظر می‌رسد کلمه را در سکوت به بند می‌کشد؛ مناسک عشای ربانی را بی‌معنا جلوه می‌دهد و تصویرهای خیانت را پوچ می‌نماید– خیانتی که در سـطرهای بعدی بدان اشـاره می‌رود و با آیین‌های جامعه در می‌آمیزد، با مناسک عشق بازی و فرهنگ در تصویری جامع و عام از بی‌درکی.

جهان با فریب‌آمیزی‌اش و با وحشت‌های بدوی‌اش جایگاه معرفت شعر اسـت. هیچ قسـم آگاهی برونی در کار نیسـت. «نه ترس ما را می‌رهاند و نه شـهامت.» ولی آیا نجات و فلاحی هسـت؟ فقدان احساس، هیچ فقدانی نیسـت، اما مگر روش شناخت دگری هست؟ هستند اندیشه‌هایی که شعر با آنها خواننده را دست می‌اندازد، که چه بسا گوینده با آنها خودش را هم دست می‌اندازد وقتی که می‌گوید، «دست کم فکر کنید/ به نتیجه نرسیده‌ایم هنگامی که در خانه‌ای اجازه‌ای خشـکم زده اسـت.» این اندیشـه‌ها، این خیال‌های بی‌کسی و میرایی اندیشه‌های مغزی خشک‌اند، نمودگار آگاهی از جهانی دچار خشکسالی روح‌اند. این همان جهان آشنای شعرهای الیوت است.

سرزمین هرز شعر جهان مدرن است، خاصه شعر شهر است. شعری است که بخش اعظم خطاب همگانی‌اش را وامدار خصلت *جهان وطنی* خویش است. مکان وقایع شعر، شهری است و علائم راهنمایش از آن لندن‌اند. دیگر شهرها این شهر را در پس‌زمینه‌ای از ظهور و سقوط، عظمت و افول، و تکرار جای می‌دهند: کارتاژ، ثبس، اورشلیم، آتن، اسکندریه، وین، ولی چشم‌انداز

دیگری هم هســت که به جهان شعر تعلق دارد– چشم‌انداز زمین‌های بایر و بی‌حاصل، مکان‌های بی‌آب و علف و سنگلاخ، تندرهای بی‌باران و زمین ترک‌خورده. این چشم‌انداز با چشم انداز شهر در می‌آمیزد و به صورت قسمتی تمثیل، تشبیه، توضیح یا چه بسا تشدید وضع سرشت‌نمای آن جلوه می‌کند. هیچ جنبهٔ مذهبی علنی و صریحی در هیچ یک از این دو چشم‌انداز سرزمین هرز نیست. ولی اشاره‌هایی به آگاهی از آنچه در این سرزمین غایب است در همه جایِ شعر حضور دارد. در اینجا زبانی که به *جهانی دیگر به جز این جهان* اشاره می‌کند از نامیدن آن جهان اکیداً *سرباز می‌زند*، هیچ ادعایی دربارهٔ آن نمی‌کند و حتی حضورش را روا نمی‌دارد. این یکی از پیروزی‌های شعراست. بعدها، زبان *چهارکوارتت*، همچون انجیل یوحنا، تصریح خواهد کرد که کلمات، ولایت دو جهان‌اند، کلمات جهان‌ها را بازگفتنی و روایت‌کردنی می‌ســازند، و تلاقی آنها را مریی و ممکن می‌گردانند. گرچه جای این برداشت در سرزمین هرز خالی است، کاربرد مشابهی از زبان در سرزمین هرز کاویده می‌شود. – نه برای اشاره به معنویت و روحانیت حاضری که نمی‌توانیم آن را ببینیم و بفهمیم، بلکه برای اشاره به ساحت مطلوبی که به نظر می‌رسد حاضر نیست.

به گونه‌ای در خود، به گونه‌ایِ پرمعنی، زبان کشف و شهودی که روی نمی‌دهد، زبان آن مداخله در ــ تاریخ یا در هوا ــ که فرا نمی‌رسد عمدتاً همان زبان مکاشفه است. این زبان و این تأکید هرگز به طور کامل از شعر الیوت غایب نمی‌شوند، اما پس از سرزمین هرز کاهش می‌یابند– و به طرزی حساب شده جای خود را به زبانی می‌دهند که بیش از پیش یادآور انجیل‌ها ــ به ویژه انجیل یوحنا و انجیل لوقا ــ است، و به شعری که در آن طنین مضمون‌های کتاب مقدس با طنین نماز و نیایش به هم جوش می‌خورند.

زمینه یا چشــم‌انداز *سرزمین هرز* همه جا مهم و پرمعناست. شیوهٔ توصیف آن در شعر اغلب به گونه‌ای اســت که واژه‌ها یا پژواک‌هایی را پیش می‌کشــد که قویاً دلالت دارند بر قسمتی آگاهی نهانی، و آن آگاهی بلافاصله شــکل ویژه‌ای از تلمیح‌آمیزی را باز می‌نماید که می‌خواهم آن را واکاوم. آغاز شعر مروری است بر فصل‌های ســال، از ماه بی‌رحم و ستم‌پیشهٔ تولد دوباره، و مروری است بر خاطرات یک زندگی، خاطرهٔ زمان‌های مختلف، مکان‌ها و صداهای گوناگون، اما خیلی زود خود را در برهوت جهانی تهی شده می‌یابیم که بسیاری صحنه‌های غضب خداوندی را در عهد عتیق فرایاد می‌آورد:

> و شهرهای مسکون ایشــان سرزمین‌هایی هرز خواهد شد و زمین ویرانه‌ای خواهد گشت، پس خواهید دانست که من یهوه، خدا، هستم.[۸]

این قسم انهدام و ویرانی، عقوبت نسیان و غفلت و پیمان‌شکنی یا بدکاری است. زبان سطرهای نوزده تا سی شعر طنین چنین عقوبتی را دارد:

> چیستند آن ریشه‌ها که چنگ می‌اندازند، چه شاخه‌هایی
> از این مزبلهٔ سنگلاخ بر می‌رویند؟ پسر انسان،
> نمی‌توانی گفت، حدس هم نتوانی زد، زیرا تو تنها
> کومه‌ای از تندیس‌های شکسته را می‌شناسی، آنجا که خورشید می‌گدازد،
> و درختان مرده سایه‌ای نمی‌بخشند، زنجیره تسکینی نمی‌دهد،
> و از سنگ خشک صدای آبی بر نمی‌آید. تنها
> در زیر این صخرهٔ سرخ، سایه هست
> در زیر سایهٔ این صخرهٔ سرخ بیا،

1. Gerontion 2. Para-tactec 3. Elisison 4. Dry Salvages ۵. لوقا، ۲: ۱۲– ۱۴ ۶. یوحنا، ۱: ۱۴ ۷. یوحنا. ۱: ۵ و ۸، ۱۰. کتاب حزقیــال، ۱۲: ۲۰

و من به تو نشان خواهم داد چیزی متفاوت
هم با سایهٔ صبحگاهی‌ات که در پی‌ات شلنگ بر می‌دارد
هم با سایهٔ شامگاهت که به دیدارت بر می‌خیزد.
به تو هراس را در مشتی خاک نشان خواهم داد.

در باب دوم کتاب اشعیا می‌خوانیم: «از ترس خداوند و از کبریایی جلال وی به صخره درآی و در خاک پنهان شو.» صخره در اینجا به معنای واقعی‌اش منظور است اما به سرعت به صورت استعاره‌ای از تأیید الهی و حمایت خداوند طنین می‌یابد، «زیرا که خدای نجات خویش را فراموش کرده‌ای و صخرهٔ پناهگاه خویش را به یاد نیاوردی.[۹]

فراموش کردن خدا در سایهٔ الهام نبوی درمان پذیر است. قومی که باز می‌آموزند به خدای خویش اعتماد ورزند، می‌توانند به نجات و رهایی از سرزمینی هرز امید بندند.

زیرا که قصر، متروک خواهد شد، شهر شلوغ تهی خواهد گشت. برج‌ها و باروها الی الابد تفرج‌گاه خرهای وحشی و چراگاه گوسفندان خواهند شد. تا آن زمان که *روح* از اعلی علیین بر ما نازل گردد و بیابان، بوستانی بارور گردد...[۱۰]

بیابان و زمین خشک شادمان خواهند شد، صحرا به وجد خواهد آمد و از شادی خواهد شکفت...[۱۱]

آنان که لنگ بودند همچون گوزن جست و خیز خواهند کرد؛ زبان‌هایی که زمانی گنگ بودند فغان سرخواهند داد. زیرا که آب‌ها در بیابان و نهرها در صحرا خواهند جوشید؛ و ماسه‌های داغ برکه خواهند شد و زمین تشنه چشمه‌های آب...[۱۲]

در سرزمین هرز و بی‌حاصل شعر الیوت، هیچ امیدی از این دست نیست و نه هیچ نویدی.

در اینجا آبی نیست، تنها صخره هست
صخره بی هیچ آب و جادهٔ شن‌زار
جاده‌ای که پیچ و تاب می‌خورد در میان کوه‌ها
کوه‌هایی صخره‌ای و بی‌آب...

اما این زمین لم‌یزرع به نظر من بارور است، آبستن یکی ردّ پا، گیرم که *فقط* ردّ پای آن چه غایب است. «چیستند آن ریشه‌ها که چنگ می‌اندازند، چه شاخه‌هایی بر می‌رویند...؟» همچنان‌که در صحرای کتاب مقدس، در میانهٔ *مزبلهٔ سنگلاخ* منطرهٔ سرزمین هرز حتی ریشه و شاخه‌ای نیست که دیده شود، با این همه، زبان ما را به ریشه‌ها و شاخه‌ها به منزلهٔ واژه‌هایی معنی‌دار رهنمون می‌شود. آن نوع عذاب‌هایی که اشاره کردیم، بر حسب شاخه و ریشه قالب بیان پذیرفته‌اند.

گناه اسرائیل، کفران نعمت و بی‌وفایی‌اش و اسارتش در کتاب یوشع نبی در قالب استعارهٔ ذیل بیان می‌شوند:

افرایم مصیبت‌زده است، ریشهٔ ایشان خشک گردیده، میوه‌ای نخواهند آورد.[۱۳]

شاخه در اینجا به معنای عادل و برحق است و لقبی است که مسیحای موعود را تداعی می‌کند. در حقیقت، ریشه‌ها و شاخه‌ها در ترجمه با هم اشتباه شده‌اند. در آیهٔ دهم از باب یازدهم کتاب اشعیا وعده داده شده که روزی خواهد آمد که زمین، خدا را خواهد شناخت: «در آن روز، ریشهٔ یسّی[۱۴] همچون علمی برای [هدایت] امت‌ها قد خواهد افراشت.» در کتاب ارمیا نیز می‌خوانیم:

خداوند می‌گوید، اینک ایامی می‌آید که شاخه‌ای عادل و بر حق از برای داود بر پا می‌کنم: و او حکومت خواهد راند، پادشاهی خواهد کرد و به فطانت رفتار خواهد کرد، و عدالت و انصاف را در زمین اجرا خواهد کرد.[۱۵]

مسیحای موعودی که از تبار داود است و نسب از یسّی دارد همان قهرمان موعود *کتاب* مکاشفهٔ یوحنای رسول است:

ریشهٔ داود غالب آمده است، چندان که می‌تواند طومار را بگشاید و هفت مهرش را وا کند.[۱۶]

من عیسی... ریشه و نسل داود و ستارهٔ تابناک صبح‌ام.[۱۷]

البته انجیل متی در باب نسب‌نامهٔ عیسی مسیح، که در ابتدای این انجیل آمده عیسی را پسر داود و فرزند یسّی و فرزند ابراهیم می‌خواند. ریشه یا شاخهٔ نورسته‌ای که بشارت می‌دهد و وعده را جامهٔ تحقق می‌پوشاند از صور خیال نیرومند متون مقدس و مکاشفهٔ یوحناست.

در کتاب *حزقیال نبی*، حزقیال از کلامی که خداوند بر او نازل کرده می‌گوید: حکایتی تمثیلی دربارهٔ قوم اسرائیل که اشاره دارد به جلای وطن آن قوم و خروجش از مصر، این حکایت دربارهٔ دانه‌ای کاشته شده در خاک است. تاریخ نبوت ــ پیش‌گویی ــ و استعاره در کلامی که خداوند به نبی آموخته به هم می‌آمیزند،

بگو که خداوند یهوه چنین می‌فرماید: پس آیا کامیاب خواهد شد؟ آیا او ریشه‌هایش را نخواهد کند، و شاخه‌هایش را نخواهد برید، چندان که برگ‌ها و جوانه‌های تازه‌اش جملگی خشک شوند؟ ... اینک غرس شده است: آیا کامیاب خواهد شد؟ آیا چون باد شرقی بر آن وزیدن آغازد، بالکل خشک نخواهد شد– آیا بر بستر خاکی که در آن روییده نخواهد پژمرد؟[۱۸]

در اینجا، در این سرزمین بی‌حاصل، جز ریشه‌هایی که در پردهٔ خاک چنگ زده‌اند، جز شاخه‌های درختی مرده نمی‌یابیم. با این همه تصویرهای خیالی متن سایه روشنی از مضمون‌های مسیحایی و معنای مکاشفه گونهٔ روشنی در خود دارند.

از همه تکان‌دهنده‌تر، خطابی است که به این استفهام انکاری پاسخ می‌گویند. «پسر انسان/ نمی‌توانی گفت، حدس هم نتوانی زد...» لقب پسر انسان به خودی خود ذهن را بر می‌انگیزد و تاریخی از کاربرد شکوفندهٔ واژگان مکاشفه‌ای یا مسیحایی و باور و اعتقاد مسیحی را فرایاد می‌آورد. این لقب که در همه جای کتاب حزقیال حضور دارد و در مورد شخص نبی – حزقیال– استعمال می‌شود، همچنان که در *مزامیر*[۱۹] می‌بینیم، صرفاً دلالت عام دارد. پسر انسان به سادگی به معنای انسان است. در کتاب دانیال نبی، این اصطلاح دلالتی مکاشفه‌ای پیدا می‌کند.[۲۰] دانیال در خواب و مکاشفهٔ شبانه‌ای می‌بیند که «سلطنت جاودان و ملکوت بی زوال» به کسی می‌رسد که مثل پسر انسان با ابرهای آسمان می‌آید. همین اصطلاح لقبی می‌شود که در انجیل، عیسی برای توصیف اعمال و رسالت خویش به کار می‌برد. [۲] خاصه در *مکاشفهٔ کوچک* باب ۲۴ انجیل متی آیندهٔ جهان و همین لقب برای اشاره به سیمای موعودی به کار می‌رود که پرده از رازها بر می‌دارد و فرمان می‌راند. [آنگاه پسر انسان در آسمان پدیدار گردد و در آن وقت، جمیع طوایف زمین سینه‌زنی کنند و پسر انسان را ببینند که بر ابرهای آسمان با قوت و جلال عظیم می‌آید.»[۲۱]]

پس اصطلاح پسر انسان برای خواننده مدرن لاجرم طنین هر دو معنا را زنده می‌کند: پسر انسان به معنای انسان و پسر خدا. این لقب در سرزمین هرز، بی برو برگرد به معنای اولیه‌اش به کار رفته است؛ روی این خطاب به روشنی به نوع بشر است. ولی آن به جای‌آوری ناگزیر در پردهٔ پژواک‌های معنایی معروف می‌پیچد،

۹. اشعیا ۱۷:۱۰
۱۰. همان ۳۲:۱۴-۱۵
۱۱. همان ۳۵:۱ ۱۲. همان ۳۵: ۱۵. Jesse. 14 ۱۶:۹، پوشیع ۱۶:۱۲-۷. مکاشفه ۱۶۲۳:۵. ارمیا ۱۷:۵:۵. حزقیال ۱۷:۹-۱۰. دانیال ۷: ۱۸ ۱۶:۲۲. متی ۸ ۲۰:۴. انجیل متی ۲۱:۱۲. همان ۱۹۱۰. ۲۴:۳۰

گم می‌شود، یا پس می‌رود یا با درد و اندوه نامربوط می‌گردد. در سرزمین هرز که دانش و معرفت پرورده به دست پسران و دختران انسان ـ بنی آدم ـ هزارپاره گردیده، نگاره‌های سخن یا تندیس‌ها و شمایل‌ها به طرز جبران‌ناپذیری شکسته‌اند و از همین روی معنا و دلالتی ندارند، هیچ معرفتی به معانی نهانی نیست، هیچ مکاشفهٔ نبوی در کار نیست. نهال کشف و شهودی نبوی کاشته می‌شود اما به حال خود رها می‌گردد تا در صحرای نمی‌دانم‌ها خشک شود و بپژمرد.

دورنمایی از آرامش و تسکین در این دعوت چهره می‌نماید که «تنها/در زیر این صخرهٔ سرخ، سایه هست/ در زیر سایهٔ این صخرهٔ سرخ بیا» اما این وعده هم سراپا در رؤیایی از مرگ و فنا، در منظره‌ای از وحشت و هراس، داده می‌شود. آیهٔ دهم از باب دوم کتاب اشعیا به بت‌پرستان هشدار می‌دهد: «از ترس خداوندی و از کبریای جلال وی به صخره درآی و در خاک پنهان شو.» سپس‌تر، اشعیای نبی پیش‌گویی می‌کند که بازگشت ایمان به قوم اسرائیل حمایت خداوندی را به ارمغان خواهد آورد: «هر پادشاه که به عدالت سلطنت خواهد کرد چونان پناهگاهی از گزند بادهای طوفان‌زا خواهد بود، عهد و پیمانی برای نجات از طوفان، چونان جوی‌های آب در بیابانی خشک، و سایهٔ صخره‌ای عظیم در ظل آفتاب در زمینی پرملال.»[۲۲]

ولی در اینجا که سایهٔ صخره از چیزی پرده برمی‌دارد، متفاوت با دیدارهای هر روزهٔ ناگزیرمان با سایهٔ خویش و خود تصویری است خیالی از مرگ و فنا (آدم به یاد حرف‌ها وقایع‌نگار کتاب تواریخ می‌افتد، «و ایام ما بر زمین مثل سایه است» : اول تواریخ، ۲۹: ۱۵) تصویر خودمانی‌تری از فناپذیری پیش روی‌مان قد می‌کشد. در سرزمین هرز، در پناه صخره نه حمایت و نه وحشت از کبریای خداوند بلکه گوهر وجود خویش را می‌یابیم: *هراس در مشـــتی خاک*. آنچه می‌توانستیم بدان امید ببندیم از ما دریغ می‌شود. صدایی که ما را خطاب می‌کند نه نویدی می‌دهد نه پیش‌گویی می‌کند و نه حتی عتاب‌مان می‌کند. فقط ما را باخویشتن‌مان رو در رو می‌کند. دلالت‌های محیطی که وقایع شعر در بستر آن می‌گذرد از قرار معلوم به چیزی به جز آنچه از دست داده‌ایم اشاره نمی‌کند.

اشاره کردم که زبانی که من آن را اشارت‌گر خواندم، به طرز سرشت‌نمایی زبان مکاشفه است. گرچه این تصویرها و دیگر صور خیال شعر را می‌توان در جای جای کتاب مقدس پیدا کرد، در نوشته‌هایی چون کتاب دانیال نبی و مکاشفهٔ یوحنا و همچنین پاره‌ای عبارت‌های پیش‌گویانهٔ اشعیا و حزقیال است که این تصویرها حلقه زده‌اند و به شکل‌گیری اندیشه‌ای مکاشفه‌ای که در تک و پوی بالیدن است یاری می‌دهند.

استدلال من این است که قسمی آگاهی و هوشیاری مکاشفه‌آسای مستمر در سرزمین هرز هست که به صورت چیزی که باید در انتظارش ایستاد، یا از آن ترسید، جلوه نمی‌کند بلکه به صورت چیزی خواهش‌انگیز روی می‌نماید. ولی از آنجا که *مکاشفه‌آسا* واژه‌ای لغزنده است، ویژگی‌هایی را که هنگام استعمال آن در نظر دارم بر خواهم شمرد. مکاشفه قسم خاصی از آگاهی است که بر اثر لرزیدن بر سر ایمان خویش یا بلاتکلیفی اجتماعی و تاریخی یا بر اثر ظلم و ستم جان می‌گیرد. این قسم آگاهی روی به سوی آزرده خاطرگی‌ای دارد که زادهٔ میل به چسباندن تکه‌پاره‌ها به همدیگر است، میل به بازیافتن خاطرهٔ عهد یا فرمانی، میل به تجزیهٔ خاطره و خواهشِ در قالب تصویری از تاریخ که در معرض هجوم و تجاوز امری ماورای تاریخ قرار گرفته است. مکاشفه اولاً دربارهٔ پایان جهان یا آخرالزمان نیست، بلکه دربارهٔ کشف و شهودی واصل شده است.

پرمعناترین ویژگی آگاهی مکاشفه‌آسا، بدین ترتیب، در وحی یا الهام الهی نمود می‌یابد. مداخله در روال عادی تجربهٔ تاریخی – شخصی یا ملّی – که آن تجربه را تفسیر می‌کند و حاصل آن را پیش‌بینی می‌کند.

این همان مضمون *آسمان باز* است که *کریستوفر راولند*[۲۳] مهم‌ترین ویژگی معرف مکاشفه می‌خواند. [۳] نبی چهره به چهره – یا گوش به گوش – در برابر هیبت خدا – یا صدای او – می‌ایستد. وحی که به نبی می‌رسد پرده از اســراری مگو بر می‌دارد؛ از راه پیــش روی، از پیروزی نهایی خداوند و قوم او. دومین ویژگی به مضمون معاد یا فرجام‌شناسی بر می‌گردد. اسرار فاش‌شده در انتظار آینده‌اند. چونان تلسکوپی زمانی، نبی را قادر به رؤیت فرجام همه چیز در زمان حال می‌سازند، یا نظارهٔ دوره‌ای در تاریخ قومش. فرجام پیش روی ماست، و دیگر در شتاب‌زدگی تاریخی ما، عاقبت ناشناختهٔ آن را انتظار نمی‌کشیم. در عوض، منتظر می‌مانیم تا لایق آن شویم. وحی و مکاشفهٔ غایب، فرجام پیش‌بینی نکردنی ویژگی سرشت نمای سرزمین هرز را رقم می‌زند.

در جهان ســرزمین هرز، هیچ وحی و الهامی در کار نیســت. لیکن میل به چنین اشــراقی همه جا موج می‌زند: در آنانی که برای مشورت نزد *مادام سوساتریس* غیب‌گو رفته‌اند، در پرسش‌های بی‌امان – اغلب استفهام‌های انکاری – که به تک‌گویی‌های راوی و گفت‌وگوهای گوناگون شعر شکل داده‌اند. در مضمون *جام مقدس* که بســیار بدان توجه شــده، در تلاش برای تفســیر کلام تندر – که خود مضمونی مکاشفه‌ای است – صداها در شعر فراوان‌اند. ولی هیچ صدایی حجیّت تام ندارد. صدای پیش‌گویانهٔ *سیبولا* در سرلوحهٔ شعر، شهودی گرفتار در چنبرهٔ بلوغی دیرندهٔ پا برجا را با اشتیاق سوزان نیل به پایان، متصل می‌سازد. کشف و شهود *تیره سیاس* به تکرار بی‌پایان رنج‌ها گذشته می‌انجامد. واژه‌های فاخر گذشته هنگامی که در بستر ناهمخوان اکنون در هیأتی پاره‌پاره، مثله‌شــده وتحریف‌گشته ظاهر می‌شوند، توان و نیروی‌شان را از کف می‌دهند. خواننده مجبور می‌شود معناهایی را که می‌توان به واژه‌های آشنای شعر نسبت داد، سامان دهد و در این برج بابل واژه‌های برگرفته از همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها و زبان‌ها که همان واپسین آهنگ شعر است پیامی پیدا کند. نه پایانی را پیش‌بینی می‌توان کرد و نه بی‌گمان پیروزی و ظفری را در شعر که تکاپوی تاریخ را در رؤیای صادقه‌ای در هم شکند که در آن گذشته و اکنون به هم در آمیزند و تکرار شوند، آنجا که شخصیت‌ها و تمدن‌ها، همچون درختان سرزمین هرز، به نظر می‌رسد، بیشتر می‌پژمرند و خشک می‌شوند تا ببالند و سبز شوند. چه روی خواهد داد؟ پرسشی است که به تک تک ابعاد شعر شکل می‌دهد، و پس از پایان شعر، بی‌پاسخ می‌ماند و می‌پاید.

به ناکامی در الهام و مکاشفه شاید در بند پرآوازهٔ *دختر سنبل‌های* شعر اشاره می‌شود:

با این همه، وقتی دیر وقت از باغ سنبل برگشتیم
آغوشت پر بود و گیسوانت خیس، نتوانستم
حرفی بزنم، و چشم‌هایم واماند،
نه زنده بودم نه مرده، و هیچ نمی‌دانستم،
به قلب روشنایی چشم دوختم، خاموش.

لحظه‌ای که در باغ سنبل گذشته لحظهٔ قطع ارتباط، خاموش شدن چراغ‌های رابطه و ناتوانی از گفتن حتی یک کلمه می‌نماید. چیزی که این لحظه را بدین پایه پر معنی و بد یمن جلوه می‌دهد، پژواک‌هایی اســت که تداعی‌گر لحظه‌های پیش‌گویی، مشاهده و مکاشفه‌اند. همچون ارمیای نبی که چون مورد خطاب خداوند واقع شد پاسخ گفت: «آه ای خداوند، نمی‌توانم سخن بگویم...» یا همچون حزقیال نبی که خداوندش می‌گوید: «تو گنگ خواهی بود» تا اینکه لحظهٔ نبوت فرا می‌رسد، «ولی هنگامی که من با تو سخن بگویم، دهانت را خواهم

۲۲. اشعیا، ۳۲: ۲
23. Christopher Rowland

گشود.» [۲۴] راوی این بند از شعر الیوت نیز نمی‌تواند سخن بگوید، چشم‌هایش سیاهی می‌رود و وامی‌ماند، و احساس می‌کند نه مرده است و نه زنده... این آخری یادآور حالت یوحنای رسول به هنگام مکاشفه در جزیرهٔ *پطُمس* در نخستین بخش مکاشفه است، «و چون او را دیدم، مثل مرده، پیش پایش افتادم.»[۲۵]

ولی چشـــم‌های ارمیا وانمی‌مانند و او را ناکام نمی‌گذارند. او نشانهٔ پروردگار را [که شاخه‌ای از درخت بادام است] می‌بیند و درمی‌یابد که خدا مراقب است تا کلامش به انجام رسد. [نکته این است که بین *مراقب* و *بادام* در عبری نوعی جناس هست.][۲۶]

حزقیال رؤیاهایی می‌بیند که در آنها *جلال خداوند* در هیأت تصویرها و پدیده‌هایی طبیعی بر او پدیدار می‌گردد و صدای خدا را می‌شنود که بدو خطاب می‌کند صدای خداوند به یوحنا می‌گوید:

ترسان مباش. من ابتدا و انتها هستم، و زنده‌ام: من مردم، و اینک تا ابدالآباد زنده هستم...[۲۷]

و صدا به یوحنا امر می‌کند که چیزهایی را که می‌بیند در کتابی حاوی پیش‌گویی آخرالزمان بنویسد. چون تصویرها و پیکرهایی که رسول می‌بیند، خود صداهایی هستند حاوی نام‌ها و رسالتی برآمده از قلب روشنایی و نور، و این رؤیا و صدای خدا از قلب نور برخاسته – صدای تذکر، تفسیر و نوید. برای گویندهٔ بی‌نام سرگشته در سرزمین هرز، نور کورش می‌کند و بر سکوت و خاموشی دامن می‌زند. حس می‌کنیم چیزی گم کرده‌ایم بی آنکه بدانیم چه چیز گم شده است: حس فقدان، بدون علم به مفقود. و بدین‌سان اشتیاقی غریب را تجربه می‌کنیم: میل به چیزی که نمی‌دانیم چیست، میل به یک مجهول.

جهان ســرزمین هرز مدام جســتجو می‌کند– به دنبال نشانه‌ها، شگفتی‌ها، پاســخ‌ها. مادام سوساستریس، پیش‌گوی شــهیر، که او را فرزانه‌ترین زن اروپا می‌دانند، *با دســتی ورق منحوس*. بصیرت او، اما ناقص است و معیوب: آخر ورق سفید و خالی نشانهٔ چیزی است «که من اجازه ندارم ببینم.» او مرد حلق‌آویز را هم نمی‌تواند پیدا کند. هشــدار می‌دهد که «بترس از مرگ در آب.» برای مردگان زندهٔ ســرزمین هرز، که از نظر روحی – یا به معنای استعاری– آفتاب سوخته‌اند و چشم به راه باران، این اندرز غریبی است. بر خلاف آنانی که بنا بر مفاد سطرهای آغازین شعر، جور خاطره و میل را کشیده و از برآمیختن آن دو ستم دیده‌اند، مرگی که در بخش چهارم شعر روایت می‌شود– مرگ *فلباس فنیقی*، به نظر رضا و تسلیمی شادمانه می‌نماید، قسمی دگر باره جوان شدن «در آن حال که برخاست و فرو افتاد/ مراحل پیری و جوانی‌اش را پیمود» به لطف از یاد بردن اینجا و اکنون، گذشته و آینده، و فراموش‌کردن خویش. استحالهٔ جسم او را بر اثر جریان آب دریا به یاد می‌آوریم که با تلمیح به نمایشنامهٔ *توفان* شکسپیر بیان می‌شود: «آنها مرواریدهایی است که چشمان او بود.»[۲۸]

و شاید از گنجینهٔ تلمیح‌های شعر که زبان شعر از دل آنها بر روییده به یاد جمله‌هایی چون این عبارت انجیل یوحنا بیفتیم: «اگر کسی از آب و روح متولد نگردد، نمی‌تواند پای در ملکوت خدا بگذارد.»[۲۹] اندرز مادام سوساستریس شاید گمراه کننده در نظر آید. شاید به یاد آیهٔ ۱۹ از باب هشتم کتاب اشعیا بیفتیم، « و چون ایشان به شما گویند: از اصحاب اجنّه و جادوگرانی که جیک جیک می‌کنند و جویده سخن می‌گویند ســؤال کنید، بگویید آیا قوم نباید از خدای خویش ســؤال کند؟ آیا باید از مردگان به نیابت از زندگان سؤال کننــد؟» جالب نظر اینکه، عبارت مربوط به مادام سوساســتریس که در آن مردم به دنبال کشــف و الهام و پیشگویی‌اند احتمالاً طنینی مکاشفه‌ای و آخرزمانی داشته. در دست نوشتهٔ سرزمین هرز، در میانهٔ حرف‌های مادام سوساستریس «انبوه مردمان را می‌بینیم که در حلقه‌ای می‌چرخند» نقل قول کوچکی از مکاشفهٔ یوحنای رسول[۳۰] گنجانده شده: «و من یوحنّا این چیزها را دیدم و آنها را شنیدم.» [۴] ولی یوحنا، مکاشفه‌گر جزیرهٔ

۲۴. خر فیال، ۲۷:۱۲
۲۵. مکاشفه، ۱:۱۷
۲۶. ارمیا، ۱:۱۱–۱۲
۲۷. مکاشفه، ۱:۱۷–۱۸
۲۸. یوحنا، ۱۲:۲۵ بخش اول، سطر ۱۲۵
۲۹. همان، ۳:۵
۳۰. همان، ۲۲:۸
۳۱. Pneuma، ۳۳:۸ Breathes34
۳۲. همان، ۳:۱۱
۳۵. همان، ۲۰:۲۲

پطمس، که فرشتهٔ خداوند را دیده کجا و مادام سوساستریس که زایجه و طالع نمایش را می‌آورد کجا؟ این حس که کلمات سرزمین هرز معانی ضمنی یا دلالت‌های پنهان دارند به این آگاهی بالنده در شعر دامن می‌زند که ما چیزی را *گم کرده‌ایم* که جای چیزی خالی است:

آن صدا چیست؟

صدای باد در زیر در

این صدای چیست؟ باد چه کار می‌کند؟

هیچ، باز هم هیچ

باد بعداً دوباره برمی‌گردد. در *موعظهٔ آتش*، باد زمین قهوه‌ای فام را در می‌نوردد، خامش و بی‌صدا.» و در «تندر چه گفت: آنجا نمازخانه‌ای خالی هست، که تنها خانه‌ی باد است.» *باد* در خود کتاب مقدس واژه‌ای برانگیزاننده و تداعی آفرین است. گاهی خداوند از زبان آن سخن می‌گوید، و گاهی نه. در انجیل یوحنا، بازی مفصل با کلمه‌های دارای دو معنی در فصل صحبت با *نیقودیموس* به واژهٔ *تئوما*[۳۱] هم می‌پردازد که به معنای *باد* یا *روح* است. «باد هرجا که می‌خواهد می‌وزد، صدای آن را می‌شنوی، ولی نمی‌دانی از کجا می‌آید و به کجا می‌رود.»[۳۲] این تعبیر در مقام وصف پدیده‌ای طبیعی حرف ندارد و مو لای درزش نمی‌رود، یکی از ویژگی‌های قابل شناسایی جهان نیقودیموس و در مقام وصف ساخت و کار روح‌القدس، این تعبیر ناظر است به کشف معنای آنچه عیسی می‌داند.[۳۳]

«ما دربارهٔ آنچه می‌دانیم سخن می‌گوییم» و کشف رازی از برای مخاطبش. هم‌تافتهٔ روح / باد/دم در کلام یوحنا، با اشارتش به خلق و همچنین نحوهٔ عمل روح در جهان، در صحنهٔ عید پنجاهه(= پنطیکاست) به کمال می‌رسد، آنجا که مسیح بر شاگردانش ظاهر می‌شود و بر ایشان «می‌دمد[۳۴] و می‌گوید«روح‌القدس را دریابید.»[۳۵] در آن تحقق یافتن سرشار وعدهٔ عهد عتیق و جدید، یوحنا حضور و طرز کار خدای خالق را در جهان، روشن می‌سازد.

این آگاهی است که به میراث زبان‌شناختی سرزمین هرز تعلق دارد اما نه از قرار معلوم به ساحت آگاهی سرزمین هرز. باد در اینجا چیزی به جز باد نیست. هیچ کاری نمی‌کند. با این همه بازیگوشی یوحناواری در این عبارت هست، «آنجا نمازخانه خالی است، که تنها خانهٔ باد است.» آیا این بدان معنی است که همه نمازخانه را ترک گفته‌اند به جز باد/ روح که در آن احساس راحتی و در خانه بودن می‌کند؟ یا بدین معنی است که در سرزمین هرز روح هست ولی هیچ کس در جایی نیست که بتواند آن را پیدا کند؟ آیا بدین معنی است که در سرزمینی که نمازخانه‌ها خالی‌اند، فقط باد می‌تواند باشد و لاغیر – هیچ دلالت و اشارتی به جهان متعالی نیست و نه هیچ ایمانی؟ می‌توانیم در دلالت‌های ضمنی و نهانی واژهٔ *باد* در شعر غور کنیم، ولی

جملهٔ مورد نظر صراحت دارد و هیچ ابهام و ایهامی در آن نیست. اگر سطر بعدی، «استخوان‌های خشک هیچ کس را آسیب نمی‌رساند» خواننده را به یاد گفته حزقیال نبی می‌اندازد که به استخوان‌ها می‌گفت به لطف *دَم* یا *نفخهٔ* روح خداوند زنده خواهند شد، شاید علتش این باشد که ما دوست داریم فکرکنیم روح «از جانب بادهای چهارگانه» فراخوانده خواهد شد، تا به سرزمین متروک و ویران و مردمانش حیات تازه ببخشد.

همچون قوم بنی اسرائیل، ساکنان سرزمین هرز و شهرهای آن از قرار معلوم به کیفر گناهان‌شان رسیده‌اند. ایشان هم انگار تبعید شده و آواره گشته‌اند– از دیار فهم، معنا، از خانه و از موطن. «در کنار آب‌های لمان نشستم و گریستم.» ترجمهٔ بیان مصائب جمعی یک قوم بر زبان سرایندهٔ مزامیر است به تصویری از بی‌دلی، و بی‌میلی فردی از افراد اروپای مدرن. اشاره به تبعید را مسافت دور و درازی تقویت می‌کند که صداهای شعر از قرار معلوم پیموده‌اند، از خانه‌ها، انگیزه‌ها و خاطره‌های شخصی گذشته‌شان، از گذشتهٔ فرهنگی‌شان و از باورها و روش‌های بیان موروثی یا متعارض آن، و همچنین جایگاه قرارگیری این صداها چه در شهر و چه در صحرا به این مهجوری و دوری دامن می‌زند. تبعید نیز انگار بیماری فراگیر محیط برزخی و بینابینی شعر است، زمان‌ها یا وضعیت‌های انتقالی که همان بستر یا جوهر شعرند. در ساعت بنفش [یعنی دم غروب]...» تیره‌ســیاس، خود، «لرزان در میانهٔ دو زندگی» هم زندگی مردانه و هم زنانه و هم البته زنده و مرده، جامعهٔ زندگانی را *می‌بیند* که قابل تمیز از جماعت مردگان نیستند.

مرگ و فنا در شعر، غم‌افزای است و کمرشکن؛ فصل‌های تازه هیچ امیدی نمی‌آورند. خاطره‌ای ته‌نشست کرده ممکن است پوزخندمان بزند و به جان‌مان زخم زند: «آن که زنده بود اینک مرده است» –که را می‌گوید: شــاه؟ خدا؟ هر کسی؟ شخصی گمنام؟ منتها سطرهای بعدی باز بر کیفیت «مرگ– در – زندگی» هستی و حیات در سرزمین هرز تأکید می‌گذارد «ما که زنده بودیم اینک می‌میریم /با اندکی شکیب.» چنان که پیش‌تر دیدیم، اشاره به قدرتی که می‌توانست بگوید « من ابتدا و انتها هستم/ و زنده‌ام: مرده بودم و اینک بنگر که تا ابدالاباد زنده هستم...» به طرز بی‌رحمانه‌ای وارونه شده است. اشاره به سوءتفاهمی که در جادهٔ *عموآس* میان آنانی در گرفت که امیدشان انگار مرده بود.[۳۶] در سطرهای ۳۵۹– ۳۶۵ یکسره مبهم است. هیچ امکانی به غیر از زیستن و مردن نیست؛ هیچ خاطره‌ای نیست که بتواند به واژه‌های دلالت‌دار در سرزمین هرز، طنین و توان بخشد. شهری که همهٔ شهرهاست، به صورت شهر وهمی[۳۷] یا *غیر واقعی* می‌آید و با این همه زندگی آشنایش– اضطراب‌آلود، روزمره، بی‌امید، هرزه و کثیف– بی‌اندازه واقعی است و مکانش از ابتدا تا انتها لندن واقعی اســت. مشخصهٔ محوری‌اش، و یکی از مشخصه‌های کانونی شــعر، رودخانه است. ولی رودخانه به سرزمین هرز هم تعلق دارد:

خیمه‌گاه رود شکسته: آخرین انگشتان برگ
چنگ می‌اندازند و در ساحل خیس فرو می‌روند.

می‌شــنویم که زمســتان است. ولی حس نویدی در ما زنده می‌شود که بدان وفا نشده، پاره‌ای شکسته از گذشته‌ای که با بازگشت بهار ترمیم نخواهد شد. این حس را هم ممکن است یادآوری مکاشفه‌ای دوچندان کند که منع شده، از دست رفته یا از ما دریغ گشته است: به یاد می‌آوریم که پیشگوی جزیرهٔ پطمس گفته بود، « و بعد از این دیدم که قدس خیمهٔ شــهادت در آســمان گشوده شد.»[۳۸] نه اینجا و نه هیچ جای دیگری در سرزیمن هرز، درهای آسمان گشوده نمی‌شوند، و نه حتی باران دل‌خواسته‌ای نازل می‌گردد.

شهر سرزمین هرز و رودخانه‌اش با خیمهٔ طاق‌وارهٔ برگ‌پوشش ممکن است خاطرهٔ شهری دیگر را زنده

کند– با *رودخانهٔ آب حیات* که از میانش می‌گذرد، و «بر هر دو کناره‌ی نهر، درخت حیات» که همهٔ سال میوه می‌دهد و برگ‌های شفابخش دارد. «به هرکه تشنه باشد، از چشمهٔ آب حیات خواهم داد.» [۳۹]

اینکه در سرتاسر شعر، هیچ اشاره‌ای به بیت‌المقدس آسمانی نمی‌شود، بسیار مهم و اساسی است. اگر بدان اشاره می‌رفت، هیچ معنایی نمی‌یافت و در بهترین حالت نشان از دل‌بستگی به عهد عتیق داشت. زیرا شهر آسمانی مکاشفهٔ یوحنای رسول، تصویری بود از میل و از نویدی که برای مؤمنان آن لحظهٔ تاریخی معنا داشت. تصویری از یک سبک زندگی بدیل یا حتی زندگی نبود.

استعاره‌ای بود از بدیل محالی که هنوز آن را کمال و تحقق تام حیاتی می‌دانستند که می‌زیستند، یا آرزو داشتند در زمان حال در همان لحظهٔ بالفعل تاریخی آن را زندگی کنند، به واقع تصویری بود از کیفیت درونی و ذاتی آن حیات. بی‌مرگ، هماره روشن، هماره مهمان‌نواز و بهره‌مند از شناخت در حد کمال، زندگانی آن شهر ـ که کالبد و ابعادش به دقت در شوریدن آنچه *میلتون* اگر بود *کلام بشری شده* می‌نامیدش، توصیف شده ـ توصیف ناپذیر است، مگر به صورت کمال مطلق، «چرا خداوند نورشان خواهد بود، و ایشان تا ابدالآباد سلطنت خواهند کرد.»

شهری که وعده‌ای الهی است و تحقق همهٔ وعده‌های حق. در میانهٔ شهر، چشم‌انداز روستایی زیبایی برپا می‌شود که درست متضاد چشم‌انداز صحراست که منظرهٔ ازلی– ابدی مرکز شهری است که همان سرزمین هرز است. [۵] در آن سرزمین، در جهان شعر، ارجاع به آن شهر، همان قدر با ظرافت و بایگانی‌گونه است که تکه‌پاره‌های کارهای *اسپنسر* و شکسپیر و *مارول* و *اوید* که جدا از هم و ناهمساز، در هوای *شهر وهمی* شناور و معلق‌اند. با این همه، اگر این تکه‌پاره‌ها در حکم یادآوری مدام آن چیزهایی باشند که ما در سرزمین هرز از یاد برده‌ایم اگر آنها ما را به شناختی مبهم. و گنگ برسانند که این شهر را قرینه و همتایی تصور نکردنی هست در آنچه روزگاری مظهر بشر ساختهٔ ایمان و جزای خیرش بود، مظهر میل و اشتیاق به خداوند و تحقق آن، میل آنگاه در عین حال می‌توانیم حس کنیم که این شعر که سنگ قبری است بر مزار چیزهای فراموش شده در سرزمین هرز و ما را رو در روی فراموشی و نسیان‌مان می‌گذارد، در قلب خود میل مکاشفه‌آسای بنیادینی به چیزی از یاد رفته یا بر باد رفته دارد. با فزونی گرفتن استنکاف‌ها، میل شعر به قسمی مکاشفه با شدت وحدتی ناآشکار افزایش می‌یابد؛ و چون آینده در آینهٔ شکستهٔ گذشته فرو می‌پاشد، گریزی و گزیری از میل شدید به پایان دادن به همه چیز بر جا نمی‌ماند.

در سرتاسر سرزمین هرز، کلمه‌هایی که علی‌القاعده باید افادهٔ معنا کنند فقط به گیجی و سردرگمی دامن می‌زنند . تلمیح‌هایی که باید چیزی گم‌شده و از دست رفته را بازیابند یا خواننده را به معرفت و دانشی تازه راه نمایند و به پاره‌هایی از ناکامی و شکست می‌انجامند:

آن‌گاه به کارتاژ آمدم
سوزان، سوزان، سوزان، سوزان
آه خداوندا تو مرا برگزیدی
آه خداوندا تو مرا بر
سوزان

شکست هر آینه شکست خاطره است و ناکامی میل. از جایی فراسوی خاطره و میل، بخش *مرگ در آب* بر می‌روید که به طرزی خلاف‌آمد منطق شعر، آرام‌بخش می‌نماید. [۶]

لوقا ۲۴: ۲۶
۱۹– ۲۱ real City
Un- 37 :۲۸. یوحنا
۳۹۵:۱۵. یوحنا
۶ :۲۱

فلباس فنیقی، دو هفته پس از مرگش،
از یاد برد فغان مرغان دریایی را، خیزاب ژرف دریا را
و فکر سود و زیان را
جریان آبی در قعر دریا
استخوان‌هایش را به نجوا پاک کرد و او در آن حال که برخاست و فرو افتاد
مراحل پیری و جوانی‌اش را پیمود
و پای در گرداب نهاد.

این لحظهٔ تسلیم، که در اینجا فقط اشارتی و بشارتی مبهم از آن می‌بینیم، این فراموشی بجا همچون *نادیده گرفته شدن* شاعر در بخش دوم شعر *چهارشنبهٔ خاکستر* [نخستین روز ایام روزهٔ بزرگ در مسیحیت] است. شاعر، که استخوان‌هایش در تصویری از فراموشی و بی‌خودی پاک و عریان شده‌اند، در چهارشنبه‌ی خاکستر می‌گوید: « و من که در اینجا نادیده گرفته شدم/ اعمالم را به دست فراموشی می‌سپارم، و عشقم را/ به اخلاف صحرا و میوهٔ کدوبن صحرایی... و چون از یاد رفته‌ام و از یاد می‌روم، از یاد خواهم برد/ و بدین‌سان، جانم را و حواسم را همه وقف مقصود خواهم کرد.» لیکن این برداشت عرفانی از فراموشی به عنوان مقصود غایی، که در *نورتن سوخته* [از چهار کوارتت] باز ظاهر می‌شود به عنوان راه کشف ساحت بی‌زمان، از گسترهٔ اشارات یا تجربیات سرزمین هرز هنوز بیرون است. «نادیده گرفته شدنی» که رو به سوی به یاد آوردنی پیش‌گویی شده دارد در اینجا نمی‌تواند در آن آرامش مرموزی که همانا فنای مطلق فلباس است به تصور در آید.

شعر در ادامه با *خائوس* ـ آشوب و هاویهٔ ـ خویش، با تکه پاره‌های خویش دست و پنجه نرم می‌کند. آبا گوینده‌ای که در زمستان در آب‌های تیرهٔ *کانال کند رفتار* ماهی می‌گیرد و بعداً بر ساحل می‌نشیند و «پشت بر دشت بی‌آب و گیاه ماهی می‌گیرد» نقیضه‌ای است بر دانیال نبی ـ که گزارش می‌دهد: «و در روز بیست و چهارم ماه اول، من بر کنار نهر عظیم، یعنی دجله بودم و چشمانم را بالا گرفتم و نظاره کردم، مردی دیدم ملبس به کتان... »[۴۰] – که رؤیا و شهودش محدود شده به افکار و اوهام خودش و چشم‌انداز شهر، یا آنکه باز این تصویر هم می‌خواهد غیاب دردناک کشف و شهود را افاده کند، ناکامی در مکاشفه که بدین قرار اشتیاق سوزانی به بار می‌آورد که جزو ذاتی و اساسی مصائب سرزمین هرز است؟ پاسخ‌ها یا بدیل‌هایی که الیوت در کارهای متأخرش پیش می‌نهد نه فقط امکان‌هایی را که در اینجا کنار گذاشته شده تأیید می‌کنند؛ در ضمن، زمینه و بستر امید را به جایی دیگر می‌برند. پژواکی که در سرزمین هرز طنین افکنده، قسمتی آگاهی آخرالزمانی و مکاشفه‌گون است که به همان اندازه سنگین و پر فشار است زیرا حضورش پنهان و تلویحی است. نفس غیاب‌هایی که ناکامی مکاشفه را مبهم بودن سمت و سوی تاریخ را می‌آموزانند دقیقاً به میل و خواهش مکاشفه اشارت دارند ـ خواهشی که خواننده همچون یک یک گوینده‌های شعر احساس می‌کند ـ و میل به معرفت فرجامین.

شگرد زبان مکاشفه همانا ترجمهٔ میل است به الفاظ خاطره. در *سرزمین هرز*، حتی این فرایند هم محال است و راهش بسته است؛ واژه‌ها، همان‌طور که الیوت جایی دیگر اشاره کرده، *شکست می‌خورند* و *ناکام می‌مانند*. ولی در سرزمین هرز، مکاشفهٔ پنهان میل و خواهش شعر همه‌جا اظهار می‌شود. اشاره به یوحنای پطمسی که از پیش نویس شعر خط خورده، می‌بایستی که حذف می‌شد زیرا در گفتار سرزمین/ آگاهی‌ای که در آن حتی خاطره تاریخی صریح و آشکار فرد رؤیابین راهش بسته است اشاره به یوحنا و مکاشفهٔ او

مجاز نبود. در صدای شعر، هیچ صدایی نباید باشد که بگوید «من یوحنا این چیزها را دیدم و آنها را شنیدم.» آن تجربه‌ای است که شعر همه جا به عنوان میل و خواهش غایی‌اش از آن یاد می‌کند، و بنابراین به طرز متناقض‌نمایی این صدای خاموش در میان بلندترین صداهایی که به گوش می‌آید جای دارد.

پس به نظر می‌رسد میل و خواهشی که دستور کار آگاهی سرزمین هرز است، میل به رهایی یافتن از تاریخ است. این همان میلی است که در شعر *مردان پوک* الیوت هم مندرج است، آنجا هم طنین‌های آخرالزمانی و مکاشفه‌ای، فراوان‌اند – بالاخص در سطرهای پایانی پرآوازهٔ آن شعر که با وضوح تمام جلوه می‌کند: «و جهان بدین طریق به پایان می‌رسد... نه با صداییی مهیب بلکه با ناله‌ای زوزه‌وار – میل به مکاشفه، خواهش پنهانی که در سرتاسر سرزمین هرز موج می‌زند، ویژگی سرشت‌نمای شعر الیوت و – بنابراین، سرشت‌نمای تفکر او – تا ۱۹۳۰ بود. فرقی که از آن پس در شعرهای او راه یافت نه چنان که اغلب گفته شده نتیجهٔ رویگردانی از شعر الحادی به شعر مذهبی بلکه چرخش از یک الگوی کتاب مقدسی به الگویی دیگر بود. مکاشفهٔ آخرالزمان، با شرط‌های معرف مکاشفه و معرفت نهایی، الگویی بود از او و برای تألم و رنج در تاریخ. در چهار کوارتت، الیوت مسافت دوری را که شعرش پیموده در این عبارت درج خواهد کرد:«تاریخ الگوی لحظه‌هایی بی‌زمان است.» او از مداخله و شفاعتی پرمعنا سخن خواهد گفت،

نه مداخلهٔ وحی در آگاهی نبی بلکه نزول روح‌القدس ـ فارقلیط ـ به جهان. و خاطره
دیگر نه شکنجه‌گر روح، نه بستر ناکامی، نه خصم ایمان – به علت
هزارپارگی‌اش – بلکه سرچشمهٔ الهام و مکاشفه خواهد شد
و در فعل و انفعال غیر ارادی‌اش، تصویری برای
تلاقی نجات‌بخش امر بی‌زمان با
زمان کشف خواهد
کرد.

۴. دانیال نبی، ۱۰: ۴–۵

منابع

1.Cornelia Cook, I gotta use words when I talk to you. A Literary Examination of John, *New Black Friars*, Sept 1991, PP 365-376
John Coulson, *Religion and Imaginaion*, Oxford, 1981, PP 28-29, 65, 110
2. Matt 11: 18, 13,36, 18: 22, 19:28
Luke 5:24, 9: 22
3. Rowland, Christopher, *The Open Heaven*, London, S.C.M, 1982, p. 425
4. T. S. Eliot, *The Waste Land, a Facsimile and Transcript of the Original draft*, London, Faber and Faber, 1971, P. 9

۵. همان‌طور که الیوت بعدها آن را در شعر صخره باز می‌نمایاند: صحرا آن دورها در جنوب خط استوا نیست / صحرا در قلب برادران است.
نیز بنگرید به:
Ash Wednesday V, 34f
صحرا نه فقط در همین نزدیکی است، / صحرا را به زور در همین قطار متروی بغل دست‌تان جا داده‌اند / صحرا در قلب برادران است،

۶. تنها همین عبارت از دست‌نوشت اولیهٔ *مرگ در آب*، به توصیهٔ ازرا پاوند، حفظ شد.
The Waste Land, a Facsimilse, p. 129

داستان

پیمان

زینب علیزاده

سعید نوزاد را آورد. توی چشم‌هاش عشق به نوزاد موج می‌زد. با چه شوقی به چشمان بسته و صورت سرخ بچه نگاه می‌کرد. از حاضرین می‌خواست آرام حرف بزنند. ده سال بود ازدواج کرده و همیشه حسرت داشتن بچه را در دلش نگه داشته بود. همه ما پنج نفری که دوستان صمیمی‌اش بودیم می‌دانستیم که برای گرفتن حاجت چند وقتی است مرتب به مسجد صاحب‌الزمان می‌رود. وقتی سعید حرف می‌زد محسن به نوزاد خیره شده بود گویی به یاد خانه سوت و کور خودش افتاده بود.

وقتی حرف های سعید تمام شد احمد گفت: یعنی تو فقط برای گرفتن حاجتت می‌رفتی؟

سعید که انگار خودش تا به حال به این مساله فکر نکرده بود با دستپاچگی گفت: نه فقط به خاطر گرفتن حاجتم. بهونه‌ای شد که دوباره پام به اونجا باز شه!

حمید رو به احمد گفت: فرض کنیم فقط برای گرفتن حاجتش رفته باشه، مگه اشکالی داره؟

من به جای احمد جواب دادم: کسی که اهل این کاراس همیشه می‌ره، نه اینکه فقط وقتی مشکلی براش پیش بیاد. و رو به سعید که قیافه‌اش در هم رفته بود گفتم: البته منظورم تو نیستی همه ما همین جوری هستیم.

رضا که تا به حال ساکت بود برای اینکه فضا را عوض کند داستان زنی که بیماری لاعلاجی داشت و شفا گرفته بود را تعریف کرد، اصرار زن با وجود بیماری‌اش در رفتن شبای چهارشنبه برایش ستودنی بود. هر یک از رفقا چیزی می‌گفتند. من که در افکار خودم غرق بودم و نگاهم روی صورت سرخ و کوچک نوزاد خیره مانده بود متوجه شـــدم بحث دوســـتان در مورد و شفا و ظهور کم کم بالا گرفت سعید نوزاد را از اتاق بیرون برد و خودش به جمع ما پیوست.

وارد بحث شدم و بی مقدمه گفتم: من یه پیشنهادی دارم. ناگهان همهمه خاموش شد.

حالا که بحث چهل شب شد موافقید ما هم قرار بذاریم چهل شب چهارشنبه بریم.

احمد نگذاشت بقیه حرفم را بزنم و گفت: آره! مگه هرکی می‌ره جمکران باید حاجت بخواد. ما میریم برای ظهورش دعا می‌کنیم. بعد آرام رو به حمید گفت: حالا اگه حاجتی هم داشتیم امام زمان خودش برامون یه کاری می‌کنه، و بعد لبخندی زد.

حمید با لحنی جدی گفت: حداقل بهونه خوبیه که هر هفته اونجا بریم. دوباره همهمه دوستان شروع شد پس از کمی بحث کردن درمورد پیشنهاد، بالاخره دوستان همه برای چهل شب آمادگی خودشان را اعلام کردند؛ چون من پیشنهاد دهنده بودم هماهنگ کردن قرارها به عهده من افتاد.

شب وقتی توی رختخواب دراز کشیدم حس عجیبی داشتم دلم کمی شور می‌زد، به پیشنهادی که داده بودم فکرمی‌کردم، نمی‌توانستم خودم می‌تونم چهل شب برم؟

***

امشب اولین چهارشنبه‌ای است. وقتی به آنجا می‌رسیم هوا درحال تاریک شدن است و با تاریک شدن هوا مسجد هم شلوغ ترمی‌شود. شب هنوز به نیمه نرسیده که در مسجد جای سوزن انداختن نیست. برای گرفتن وضو از لای این جمعیت انبوه که همه جای مسجد نشسته‌اند باید عبور کنی. نگاهی به جمعیتی که در

صحن نشسته‌اند می‌کنم. با خود می‌اندیشم : امام زمان این همه مشتاق و زائر دارد؟

به داخل مسجد که برمی‌گردم دوستان همه در حال خواندن نماز و دعا هستند یکی خیسی اشک را از صورش پاک می‌کند یکی دانه‌های تسبیح را بعد از هر ذکری روی هم می‌اندازد. نمی‌دانم چرا؟ اما احساس می‌کنم من حال آنان را ندارم. شاید به خاطر اینکه سن و تجربه معنوی ام ازآن ها کمتر است. از اول شب تا به حال نتوانستم آن طور که باید باشم. خودم را دلداری می‌دهم. شاید در هفته‌های بعد بتوانم. با حسرت نگاهی به احمد می‌اندازم که شانه‌هایش از هق هق گریه در سجده می‌لرزد. به حال خودم تاسف می‌خورم. شاید من برای راه افتادن به وقت بیشتری نیاز دارم. گوشه‌ای می‌نشینم تسبیحی به دست می‌گیرم و مفاتیح را باز می‌کنم. حمید کمی آن طرف‌تر سرش را در کتاب دعایی فرو برده و دعا می‌خواند و هر از گاهی نمناکی چشمانش را با دستمالی که به دست دارد می‌گیرد. تمام دغدغه‌های کاری‌اش را رها کرده و به اینجا آمده و دعا می‌خواند. شاید هر کس به جای او بود با آن بدهی سنگینی که او بالا آورده حال و حوصله‌ای برای دعا نداشت اما برعکس، گرفتاری، انگار حمید را خالص‌تر کرده. به ساعتم نگاه می‌کنم شب از نیمه گذشته چشم‌هایم گرم می‌شود؛ اما سعی می‌کنم هر طور شده نخوابم چند ساعتی بیشتر به صبح نمانده.

یکباره با خارش بینی‌ام از خواب بیدار می‌شـــوم و شـــبحی که کم کم شکل رضا را به خودش می‌گیرد جلوی چشمم می‌بینم.

– اومدی اینجا بخوابی؟ خونه که راحت تر بودی!

تا لحظاتی نمی‌توانم چیزی بگویم به مفاتیح و تسبیحی که موقع خواب از دستم افتاده نگاه می‌کنم. لعنت به من! چرا خوابم برد؟ به یاد دیشب می‌افتم که بی‌خوابی به سرم زده و تا بعد نیمه شب بیدار مانده بودم و حالا امشب که باید بیدار باشم خوابم برده بود.

از خودم حرصم می‌گیرد بدون معطلی به دستشویی می‌روم. وقتی در آینه به چشمان پف کرده و سرخم نگاه می‌کنم بغض تلخی که گلویم را می‌فشارد یکباره آزاد می‌شود.

آبی به صورتم می‌زنم و وضو می‌گیرم. چیزی به صبح نمانده با خود می‌اندیشم چهارشنبه من از هفته دیگر شروع می‌شود.

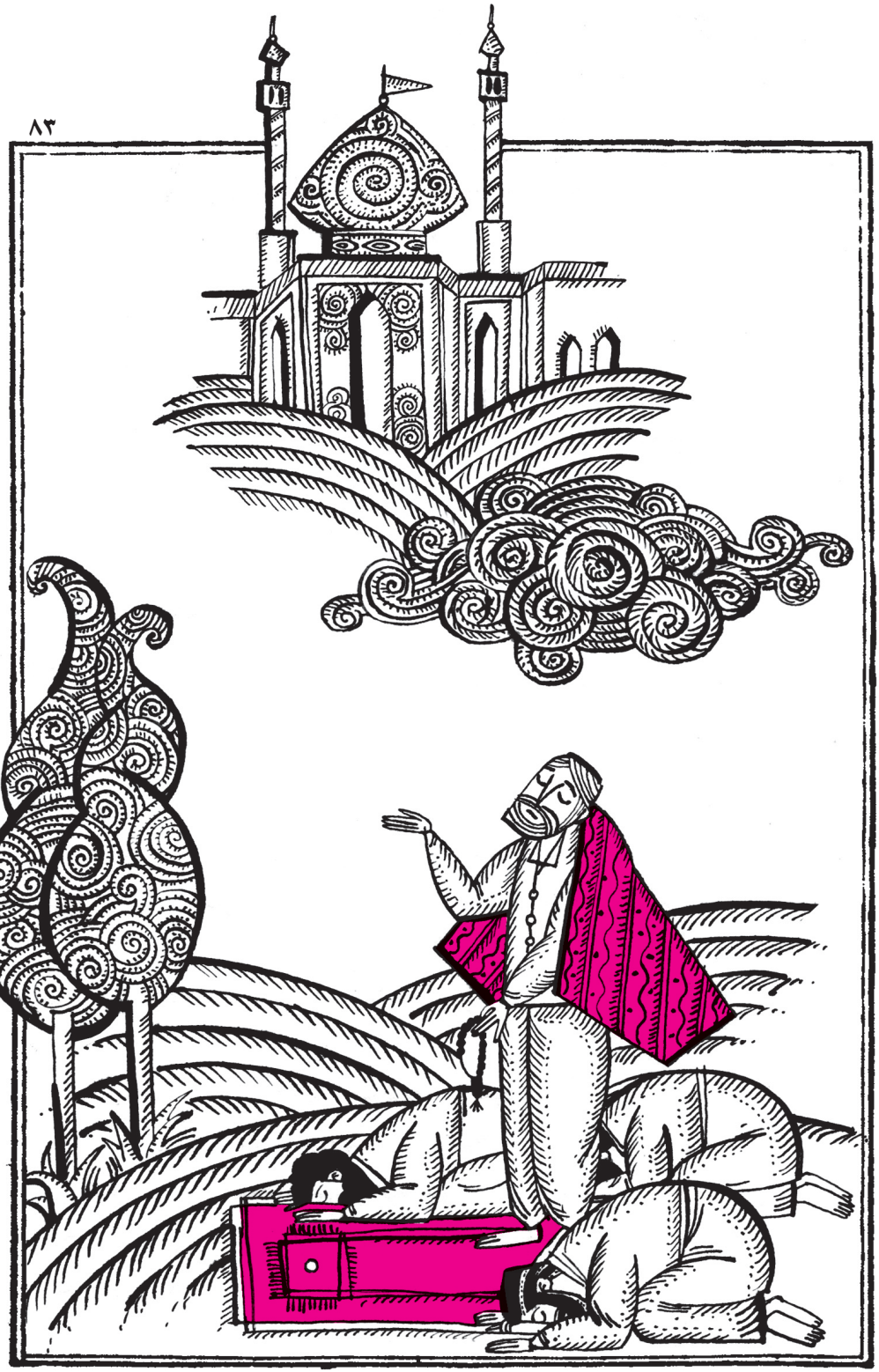
از چشـــم‌های متورم و سرخ بقیه می‌فهمم که آنها لحظه‌ای شـــب را از دست نداده‌اند. از خودم خجالت می‌کشم بیشتر به خاطر اینکه پیشنهادش را من داده‌ام. در راه برگشت تنها حرفی که می‌زنم قرار هفته آینده است. وقتی قرار بعدی را می‌گذارم نمی‌توانم به چشم‌های رضا نگاه کنم. به خودم قول می‌دهم که هر کاری بکنم تا چهارشنبه بعد خوابم نبرد.

***

امروز از صبح خوابیده‌ام تا شـــب در مســـجد خوابم نبرد. در طول راه رفقا که حرفی برای گفتن پیدا نمی‌کنند خواب رفتن من در هفته قبل را برای هم تعریف می‌کنند و می‌خندند من که سعی می‌کنم ناراحتی ام را بروز ندهم با خنده آنان همراه می‌شوم ومی‌گویم که چهل شب من از این هفته شروع خواهد شد.

این بار موقع نماز مغرب می‌رســیم و مستقیم در صف نماز جماعت می‌ایستیم. پس از نماز هر کس به گوشه‌ای می‌رود و مشغول عبادت می‌شود. من هم ابتدا شروع می‌کنم به نماز خواندن.

چشم‌هایم را که باز می‌کنم همه جا تاریک است. سر از سجده برمی‌دارم. جای مهر روی پیشانی‌ام سرخ شده و می‌سوزد. مدت زیادی در سجده بوده‌ام. انگار سجده طولانی شده و موقع ذکر گفتن باز خوابم برده.



لبم را آنقدر محکم می‌گزم که ابتدا سوزش و سپس مایع گرمی روی آن حس می‌کنم. وقتی توی آیینه دستشویی به قرمزی خون روی لبم نگاه می‌کنم می‌گویم: احمق تو دوباره خوابت برد؟ چرا؟ مگه صبح تا ظهر خواب نبودی؟

مردی که مشغول وضو گرفتن است نگاه دلسوزانه ای می‌کند. می‌خواهد چیزی بگوید که من از دستشویی بیرون می‌زنم . باد سرد نیمه شب به صورت خیسم می‌خورد و کمی از آتش درونم را فرو می‌نشاند. به مسجد برمی‌گردم، باز خوب است که هیچ کدام از دوستان متوجه خواب رفتن من نشده‌اند وگرنه باز می‌شوم سوژه‌ای برای خنده هفته بعدشان.

رضا گوشه‌ای نشسته دستانش را جلوی صورتش بلند کرده و دعا می‌کند. تمام تنش می‌لرزد. فکرمی‌کنم سردش هم باشد. با این فکر کاپشنم را در آورده و روی دوشش می‌اندازم. دو طرف کاپشن را به جلو می‌کشد و خودش را در آن جمع می‌کند.

همین‌طور که از کنارش رد می‌شوم می‌شنوم که می‌گوید چقدر دیگه ازت بخوام؟ من این همه راه اومدم!

بیشتر از این را نمی‌شنوم. حالا که کاپشن را درآورده‌ام احساس می‌کنم که دیگر خوابم نمی‌آید. گرچه وقتی زیر پنجره نشسته‌ام کم کم سرما به زیر لباس‌هایم نفوذ می‌کند؛ اما خوبی‌اش این است که خواب را از چشمانم می‌گیرد. رفقا هر یک گوشه‌ای نشسته و مشغول راز و نیاز و مناجات هستند. کاش من حال یکی از آنها را داشتم. با این فکر آه سردی به سردی سوزی که از پنجره می‌آید می‌کشم و مشغول خواندن دعا می‌شوم.

در راه برگشت باز هم چشم‌های متورم و سرخ‌شان نشان از شب زنده داری کامل دارد و من با شرمساری با خودم عهد می‌کنم که چهل شب من از هفته بعد شروع خواهد شد.

***

باز هم شب چهارشنبه است. دوستان هر یک توی حال خودشان هستند. چشمم به حمید می‌افتد که گوشه‌ای دراز کشیده و خوابش برده. اگر بیدارش نکنم دلخور می‌شود با این فکر نزدیکش می‌شوم و به آرامی‌صدایش می‌زنم. پاهایش را درخود جمع می‌کند؛ اما جوابی نمی‌دهد. دوباره صدایش می‌زنم. این بار با چشم‌هایی نیمه باز و صدایی خواب آلود جواب می‌دهد: نماز و دعاهامو خوندم. بذار بخوابم الان دوشبه که نخوابیدم.

حمید را در همان حال رها می‌کنم. چشمم به جعبه شیرینی‌ای که نیمه تمام است می‌افتد. خدا را شکر که حمید بالاخره توانست بدهی‌هایش را صاف کند. با چه شور و شوقی جعبه شیرینی را به بچه‌ها تعارف می‌کرد.

دیگر به نخوابیدن در سه‌شنبه شب‌ها عادت کرده‌ام. شب چهارشنبه که می‌شود خواب از سرم می‌پرد و از این بابت خوشحالم. هنوز راه زیادی در پیش است.

دهمین چهارشنبه را بدون حمید و احمد، راهی می‌شویم. حمید که بچه‌اش مریض است و احمد هم قرار است با نامزدش، یعنی همان دختری که خانواده‌اش تا چندی قبل مخالف ازدواج‌شان بودند برای خرید عقد بروند. وقتی این خبر را می‌شنوم حال دوگانه‌ای دارم. هم از اینکه احمد بالاخره به خواسته‌اش رسید خوشحال هستم هم ناراحت، به خاطر اینکه چرا باید همین امشب برای خرید عقد بروند وقتی دلیلش را از او می‌پرسم می‌گوید چون خانواده همسرش امشب را پیشنهاد کرده‌اند او نمی‌تواند حرف آنها را به زمین بیاندازد. از این حرف یکباره دلم می‌گیرد و یاد مناجات‌های احمد توی هفته‌های قبل می‌افتم. این هفته جایش

خیلی خالی است.

به رضا نگاه می‌کنم که سرش را روی مفاتیح خم کرده و بی‌صدا اشک می‌ریزد. به یاد هفته‌های قبل می‌افتم. یعنی رضا از خدا چه می‌خواهد؟ نمی‌دانم! آدم توداری است و کمتر پیش می‌آید از درونیاتش با کسی حرف بزند.

مشغول نماز می‌شوم. بعد از نماز همان طور که سر سجاده نشسته‌ام فکرم پیش حمید و احمد می‌رود. با خود می‌گویم ما قرار بود این چهل شب برای ظهور دعا کنیم. اما ... هر کس بالاخره یک حاجتی هم دارد. حمید و احمد که حاجت‌شان را گرفتند. خودم را با گفتن این حرف تسکین می‌دهم، که شاید آنها چهل شب را دوباره از سر گرفتند. یکباره با خودم می‌اندیشم. من چه حاجتی دارم و خودم جواب می‌دهم. من از همان اول هم می‌خواستم برای ظهور دعا کنم و الان هم چیزی عوض نشده. ساعت نزدیک چهار صبح است، چیزی به اذان نمانده. رضا هنوز سر سجاده است. به سمتش می‌روم و وقتی صدای خرخرش را می‌شنوم، کاپشنم را درآورده و روی شانه‌هایش می‌اندازم.

چهارشنبه بیستم، تنها به راه می‌افتم. جای بقیه را در این غروب خیس و بارانی کاملا احساس می‌کنم. محسن که به یک سفر کاری رفته و رضا هم ... پشت تلفن یک حرف‌هایی می‌زد. وقتی پرسیدم چرا نمی‌خواهی بیایی گفت: فایده نداره دعا کردن من! این همه آدم هر روز می‌روند و برای ظهور امام دعا می‌کنند. اگر بخواهد اتفاقی بیفتد دعای آنهاست که مستجاب می‌شود نه من! وقتی این حرف‌ها را از رضا می‌شنوم بدون اینکه خداحافظی کنم گوشی را سر جایش می‌گذارم.

آن قدر ذهنم درگیر است که پیاده راه می‌افتم. ماشینی رد می‌شود و آب‌های جمع شده خیابان را به شلوارم می‌پاشد. کفش و شلوارم خیس است و لباس‌هایم نم‌دار! به راهی که آمده‌ام نگاه می‌کنم و به راهی که پیش رو دارم خیره می‌شوم. نیمی‌از راه را طی کرده‌ام. هنوز راه زیادی مانده، باید عجله کنم.

بوی تو را از آسمان و زمین می‌دزدم

تیمور اقامحمدی

– بهترین کارِ دنیا، دوش گرفتنِ اول صبحه.

زن می‌گوید و مرد لباس‌هایش را جمع می‌کند و به حمام می‌رود. آب، داغ است و دل‌چسب. دوش می‌گیرد و ریشش را اصلاح می‌کند. مرضیه، آب‌پرتقال و کیک برایش آماده کرده و خودش دارد سوپ می‌خورد. همان‌طور آب‌چکان به اتاق می‌رود و موهایش را خشک می‌کند.

جرینگ جرینگ النگوها میان موهای درهم ریختهٔ بلندِ زن فروکش می‌کند؛ لیوانی سمت راست و بستهٔ خالی قرص، سمت چپ.

آب میوه‌اش را می‌خورد و کیک را برای راه برمی‌دارد، مرد. صبح تقریباً خنکی است. دلش عجیب هوای پیاده‌روی کرده. می‌گذارد ماشینش در گاراژ بماند و راه می‌افتد به شمردن اکالیپتوس‌های حاشیهٔ پیاده‌رو.

زن علاقهٔ خاصی به اکالیپتوس دارد. برگ‌هایش را خشک می‌کند و میان دفتر و کتاب‌ها می‌گذارد. سبزگی‌اش، بی‌محابا به سطرها نفوذ می‌کند و ماندگار می‌شود. گاهی نیز برگ‌های خشک را آسیاب می‌کند و می‌گذارد چند روزی توی آب و مایع دیگری که نامش را هرگز نفهمید، خوب خیس بخورد و بعد با چند داروی گیاهی دیگر خمیر می‌کند و برای خودش رنگ‌مو می‌سازد: استخوانی. قوطی‌های کرِم‌اش را از آن پُر می‌کند. حالا، همین که سرش درد می‌گیرد، لایه‌ای از آن را روی پیشانی‌اش می‌مالد و بعد سی‌دی پایکوبی علیزاده را می‌گذارد توی پخش صوت و می‌نشیند روی کاناپه تا خشک شود. اوایل زیاد خوشش نمی‌آمد مرد؛ بویش دماغش را می‌گزید.

مرضیه می‌گفت: باید کشفش کنی. آن‌وقت تمام بوها برایت رنگ می‌بازند.

زن و مرد در کوپه‌ای در قطار ازمیر ـ استانبول نشسته‌اند، روبه‌روی هم، تنها. صدای گریهٔ بچه‌ای از کوپه‌ای آن طرف‌تر می‌آید. زن نگاهی به مرد می‌کند، مضطرب. قطار از حاشیهٔ کوهی عبور می‌کند، مرد، هیکلش را به سمت پنجره می‌چرخاند و به درهٔ سرسبز نگاه می‌کند، به انبوه درختان روی هم سوار شده. صدای گریه از کنار کوپهٔ آنها عبور می‌کند و دور می‌شود. مرد دستش را می‌سُراند روی دست زن که حتم عبورشان را دیده، و فشارش می‌دهد، بی‌آنکه نگاهش کند.

زن سوپش را نیمه‌کاره رها می‌کند و دنبال صندلی کوچک آشپزخانه می‌گردد.

مرد، مقابل فروشگاه بزرگی می‌ایستد و سیگاری روشن می‌کند؛ فروشنده که دارد مواد شوینده را از توی سبد و با نظم خاصی در قفسه‌های از دیشب خالی‌شده می‌چیند، برای مرد – که پشت حروف درشت فروشگاه به جلو خم شده – دست تکان می‌دهد، ولی او فندک دسته‌نقره‌ای را توی جیبش می‌گذارد و به راه خود ادامه می‌دهد. دود، پشت سرش محو می‌شود رو به آسمان.

مرضیه لیوانی شربت پرتقال برای خودش می‌ریزد و می‌گذارد روی عسلی مبل، کنار دستش؛ می‌نشیند کف آپارتمان و شروع می‌کند به نوشتن.

تاکسی زرد رنگ، مقابل هتلی نزدیک دریا می‌ایستد. مستخدم هتل با لباس فرم، به سمت تاکسی می‌دود. راننده، شاسی صندوق عقب را می‌زند تا مستخدم، چمدان‌ها را از پشت ماشین پایین بیاورد و مرد نگاه کند

به دستکش و کلاه سفیدی که لکه‌ای ندارد اصلاً و خم شود سمت راننده و بعد در را برای زن باز کند.

مستخدم، چمدانی در دست، کیفی آویزانِ شانه، چمدان بزرگی را هم روی چرخ‌ها به‌سمت در ورودی هتل می‌کشد؛ مرد و زن به دنبالش.

روی نیمکتی در پارک پشت شهرداری می‌نشیند، نیمکتی نزدیک پیاده‌رو؛ و به ماشین‌ها و داربست خالی آن‌طرف خیابان خیره می‌شود. همیشه دوست داشتند خانه‌ای داشته باشند، با بالکنی مشرف به یک خیابان شلوغ. تا عصرها، ملافه‌ای روی نرده‌ها بیندازند و بنشینند روی صندلی‌های راحتی، روزنامه بخوانند؛ زن از فلاسک، چای بریزد برای‌شان و از منافذی که باد با کنار زدن ملافه ایجاد می‌کرد، به زندگی‌ای نگاه کنند که هنوز در میان ماشین‌ها و آدم‌های توی خیابان جریان دارد.

مرضیه، این‌جور وقت‌ها می‌رفت توی نخ ماشین‌های بژ، همین‌طوری، و اینکه سومین‌شان – هر که می‌خواهد باشد– او و مرد هستند. بیشتر مواقع، مرد تنهایی به تورشان می‌خورد که با سرعتی عجیب رانندگی می‌کرد.

زن می‌گفت: حتماً زنش را طلاق داده است و می‌رود خانهٔ پدرش.

مرد: شرط می‌بندم مهندسی است که مادرش زنگ زده: بیا زنت دارد فارغ می‌شود!

گاهی پیرزن و پیرمردی گیرشان می‌آمد که حرفی برای گفتن نداشتند، انگار حرف‌های‌شان دیگر تمام شده است. گاهی هم زن و مرد جوان اخمویی بودند.

مرضیه عصبانی می‌شد: نخیر! این من نیستم.

بعد: چرا! خودمم و آن مرد دیوانه هم تویی که اعصاب مرا خُرد کرده‌ای.

هر کدام‌شان وقت خاصی داشت برای هر یک از آنها. ولی Kent را انگار، زن اول صبح می‌کشید و مرد همیشه Pine هوس می‌کرد و کمی چای. عصرها ولی More می‌کشیدند، خنک بود و لذت‌بخش. این شاخه، آن شاخه شدن، لذتی عجیب داشت برای‌شان؛ زن می‌گفت که روزمرگی، سمی است که پادزهرش، تنوع است. می‌نشستند روی کاناپه و با دودش ابر ناپایداری در برابر تلویزیون می‌ساختند. خیلی وقت‌ها همان‌جا، کف آپارتمان می‌نشستند، دو تا سیگار روشن می‌کرد مرد، یکی را می‌گذاشت گوشهٔ لب مرضیه و مدتی همان‌طور به دود سیگار نگاه می‌کردند و بعد دودها را یکی یکی می‌بلعیدند و فوت می‌کردند به هوا. دود، تسکین‌شان می‌داد که تحمل کنند، انگار و گویی. مرضیه دست می‌گذاشت به پهلو یا چنگ می‌زدش و سیگار را به آخر می‌رساند و نمی‌رساند، خیره به جایی حتماً. نگاهِ مرد نمی‌کرد اصلاً و مرد هم به رویش نمی‌آورد.

مرد کتش را آویزان می‌کند توی کمد، گره کراواتش را شل می‌کند و دنبال دمپایی می‌گردد. زن روی لبهٔ تخت نشسته است و به پاهای بدون جورابش نگاه می‌کند. مرد دمپایی‌های حوله‌ای را از پلاستیک بیرون می‌آورد.

– چیزی نمی‌خوای؟

و می‌رود پایین سیگاری روشن کند در لابی. زن دراز می‌کشد روی تخت، با لباس بیرون.

با اینکه یک سالی می‌شد شروع کرده بودند به دود کردن، ولی هیچ‌وقت، نکرده بودند زیر سیگاری‌ای، چیزی بخرند؛ هرجا که می‌رسید خاکسترش را می‌تکاندند. همان ماه اول، مرد دو تا فندک دسته نقره‌ای سِت خرید و مال او را گذاشت روی میز توالت، لابه‌لای وسایل همیشه درهم ریختهٔ آرایش.

بعد از هفت– هشتمین سونوگرافی، مرضیه گفت و او خرید، یا او خرید و مرضیه شروع کرد به کشیدن؟ یک‌هو هوس کردند و شـد. عصر بود. دو تا More روشن کرد و گذاشت روی پیشخوان آشپزخانه. دود کردند و خوش‌شـان آمد. یکی را گذاشـت گوشهٔ لب مرضیه، یکی را هم میان انگشت‌هایش گرفت. دراز کشیدند کف آپارتمان ۵۵ متری‌شان در خیابان بهزادی، و خاکسترش را تکاندند روی موکت. هی پک زدند و به اَشکال برساختهٔ دود سیگار نگاه کردند که رو به لوستر کم‌رنگ می‌شد و محو. و هی سرفه کردند و اشک آمد توی چشم‌هایشان. زن رفت توی آشپزخانه، پنجرهٔ کوچک آن را باز کرد، صندلی کوچک را چرخاند و پشت به مرد و رو به آسمان کوچک، دود خورد.

باید همان طور با شلوار جین و تی‌شرت سفید، مدتی سیگارهای مختلف روی میزی در آن هتل چهار سـتاره در اسـتانبول را امتحان می‌کرد، در فکر بگومگوی دیشب با زنش، و ناگهان باید به یاد قرار نه و نیم مستخدم هتل می‌افتاد، که روز گذشته همان‌جا در لابی گذاشته بودند، برای ماهی‌گیری در رودخانه‌ای در حوالی هتل؛ یعنی او خواسـت و مستخدم که برایش کاپوچینوی استانبولی با شکر زیاد آورده بود، نتوانست نه بگوید؛ اول متوجه نشد و مجبور شد خم شود سمت دهان نیمه‌باز و بستهٔ او و از دور انگار به تعظیم؛ مرد گمان نمی‌کند البته، هیچ‌کس مخفی کردن ناگهانی اسکناس درشت را میان انگشت‌های مستخدم، دیده باشد، که راست ایستاد و با لبخند غلیظی گفت: چشم قربان. و چین افتاد به سبیلش. و بدون هیچ تردیدی باید، مرد، به طبقه‌ی سوم هتل می‌رفت، حالا فرقی نمی‌کرد که با آسانسور گوشهٔ لابی می‌رفت که اولین‌باری که با زن با آن تا طبقهٔ سوم رفتند، از آهنگش خوش‌شان آمد، یعنی زن لبخند زد، تلخ، به یاد اولین آشنایی‌شان در کالج و کافه‌تریا که این آهنگ را پخش می‌کرد و مرد پشت سر هم حرف می‌زد و زن می‌خندید به حرف‌هایش، و یا از پله‌ها بالا می‌رفت، مهم این بود که خودش را به اتاق ۳۰۳ می‌رساند و در آن اتاق از صبح به هم ریخته، دنبال چوب ماهی‌گیری و جعبهٔ کرم‌هایش می‌گشت؛ مستخدم گفته بود که کرم‌ها با او، کرم‌هایی می‌آورد هر کدام‌شان به اندازهٔ انگشت اشاره‌اش.

هوا کمی سرد است و جز چند کلاغ پیر که دور سرشاخه‌های سرو می‌چرخد، چیز خاصی در آسمان نیست. آخرین باری که شعر، به سراغش آمد، چند روز پیش بود، تازه از مطب فوق تخصص زنان و زایمان آمده بودند و مرضیه داشـت بین برگ‌ها و شاخه‌های کوچک پارک، دنبال مخروط تر و تمیزی می‌گشت برای قفسهٔ کتاب خانه و مرد به برگه‌های آبی‌رنگ آزمایش نگاه می‌کرد، گیج:

جهان
چهار حرف غریبی است
در دهان بشر!

زن برمی‌خیزد و از قفسـهٔ کتاب‌ها، کتابی را بیرون می‌آورد. ورق می‌زند و صفحه‌ای از آن را می‌یابد و شروع می‌کند به نوشتن از روی آن، نشسته بر کف آپارتمان.

لیوان شربت پرتقال، دست نخورده، روی عسلی است، هنوز.

بایست همسرش را می‌دید مرد، که پشت به او، رو به آپارتمان‌های کوچک و دریای پشت‌شان، با ماسک خیاری به صورت و لمیده در راحتی‌ای در تراس و شاید رو به آسمان است چشم‌های بسته‌اش؛ دست‌هایش نیز قلاب شده بر رؤیای شکم برآمده‌اش.

بی‌هوا، بدون دلیل، بی‌فکری حتی و باید، انبوه پروندهٔ پزشکی ته چمدان را کنار می‌زد و همسرش را صدا می‌کرد و او باز و نیمه باز، نگاهش می‌کرد، رو برگردانده و تقریباً خسته؛ او انحنای گردن و چین‌هایش را می‌دید و زیر گردن و دو رنگی صورتش را که ترسناک است و در لباس سبزش، مثلثی از آن ساخته است، با گردی عینک‌وار چشم‌ها در آن ماسک؛ او نه، که انگشت‌هایش باید مربعی به شکل دوربین می‌ساخت و از چشـــم‌های همسرش عکس می‌گرفت تا کمی بخندد و ماسکش خراب شود که نشد و زن رو گرداند سمت دریا. هوس کرد و نکرد که مثل دیشب داد و بیداد کند در پس‌زمینهٔ جرینگ جرینگ النگوها که آرام نمی‌شدند. باید به ردیف ابرو و چشم‌هایش، چشم‌غره می‌رفت و نرفت؛ چوب ماهی‌گیری و جعبه را برداشت و نخواســت، راهرو پر از آدم شــود و گیج، مســتخدم زن و مرد و هتل‌دار چاق و هراسان هم، تا آرام‌شان کنند، هتل‌دار خیس عرق، لیوانی آب در دست و نشسته روی لبهٔ تخت، کنار او که دست‌ها میان موها، و مستخدم‌های زن، ریزریز با همسرش که دارد گریه می‌کند و آرام نمی‌شود حرف بزنند.

چیزی پای مرد را می‌لرزاند. دســت می‌برد و تلفن همراهش را بیرون می‌آورد: کلمات *دفتر ریاســت* روشــن و خاموش می‌شود. تلفن را خاموش می‌کند. بلند می‌شود و به مغازه‌ای در حاشیهٔ خیابان می‌رود: *خیاطی/ستهری*. شاگردهای کم‌سال نگاهش می‌کنند و چیزی می‌گویند که او نمی‌فهمد. خیاط، متر پارچه‌ای روی شــانه‌اش را برمی‌دارد و روی میز می‌گذارد بعد خم می‌شود و از زیر میز، پلاستیک چادرهای رنگی دوخته‌شده را بیرون می‌آورد:

– چهارده تا بود دیگر، بله؟!

باد می‌آید و مرد، نشسته است بر لبهٔ تخته سنگ بزرگی و درخت‌های آن طرف رودخانه را می‌شمارد و دلش برای زنش تنگ است. مستخدم روی پتوی کوچکی نشسته و کرم‌ها را روی قلاب جا می‌دهد.

مرد روی همان نیمکت می‌نشــیند، بستهٔ چادرهای رنگی در کنار. وانت سفیدرنگی آن‌طرف خیابان، کنار داربست ترمز می‌کند. آنکه عینک زده، از پشت آن پایین می‌پرد. راننده و دو نفری که جلو نشسته‌اند نیز به کمک او می‌آیند. مرد عینکی در عقب را باز می‌کند و چند نفری که بالا هستند دیگ‌ها را هل می‌دهند و مرد عینکی به همراه راننده و دو نفر دیگر، دیگ‌ها را داخل داربست می‌برند. پرچم‌ها، بسته‌های بزرگ لیوان یک‌بار مصرف، دبه‌های آب را نیز خالی می‌کنند. یکی روی سقف وانت می‌رود تا پرچم *ایستگاه صلواتی* را نصب کند.

مرضیه خاکستر سیگار را می‌تکاند روی برگهٔ آزمایش. می‌تکاند و می‌تکاند و سیگار تازه روشن شده را با حرص عجیبی روی برگه خاموش می‌کند، سیگار می‌شکند و مچاله می‌شود. نوشته‌اش را برمی‌دارد و دوباره می‌خواند تا اشتباهی نداشته باشد.

ســیگار هنوز روشن، سوراخ ســیاهی روی دو برگ آزمایش ایجاد می‌کند و بخشی از رومیزی را نیز می‌سوزاند. صدای مولودی بلندتر می‌شود.

زن، دراز کشــیده اســت بر کف اتاق و موهای بلندش روی برگه‌های پراکندهٔ پزشکی: آزمایش‌ها، لیست دکترهای رفته و نرفته، کارهای کرده و نکرده پخش است و زن خاکستر سیگارش را روی موکت آبی رنگ اتاق می‌ریزد و به جنینی فکر می‌کند که باید در درونش رشد می‌داد و نمی‌دهد، نخواهد داد و اصلاً به درک!

زن اتو را برمی‌دارد و روی چادر مشکی‌اش می‌کشد. بخار از روی چادر بلند می‌شود.

مرد از ماهیگیری برگشته، بدون ماهی. تمام ماهی‌ها را به مستخدم داده، حتی آن قزل‌آلای بزرگ نر را که اگر زن می‌دید ذوق می‌کرد قبل‌ترها و حالا نه؛ مستخدم کم‌مانده بود شاخ در بیاورد. زن کف اتاق، میان

برگه‌های به‌هم‌ریخته خوابش برده است، با موهای افشان.

مرد سعی می‌کند بخوابد که با صدایی از جا می‌پرد. کمی آن‌طرف‌تر زنش در خواب گریه می‌کند.

مرد عینکی، سینی شربت آب‌لیمو را به طرف مرد می‌گیرد. قطره‌های درشت عرق از کنار عینکش راه باز کرده است سمت پایین. مرد عینکی می‌خندد. آن‌طرف، مقابل داربست، غلغله است.

رو به خیابان و پشت به پارک، روی نیمکتی نشسته است، مرد. دود سیگار چرخ‌زنان بالا می‌رود.

آقا... آقا!...

سر می‌چرخاند. زنی روی ویلچر نگاهش می‌کند.

آقا! می‌تونید این نذری را به اون ایستگاه صلواتی بدید.

چند اسکناس هزار تومانی لوله شده را به سمت او می‌گیرد. مرد به پاهای لاغر زن نگاه می‌کند فقط.

زن و مرد، پا می‌گذارند بر سنگفرش پیاده‌روی کنار هتل و به سمت غروب استانبول قدم می‌زنند، دست در دست هم. باد می‌افتد توی پیراهن‌شان. نه مرد می‌داند چه باید کرد و نه زن.

مرضیه عریضه‌اش را تا می‌زند و کنار چادر مشکی روی دستهٔ مبل می‌گذارد و می‌رود لباس بپوشد و چمدان از دیشب پُر شده را بیاورد توی هال.

کبوتری چرخ‌زنان مقابل پای مرد، روی زمین می‌نشیند و شروع می‌کند به نوک زدن به چیزی. سفیدی‌اش چشم را می‌زند. مرد بلند می‌شود. کبوتر پر می‌گیرد سمت بالا و پایین را می‌نگرد: بستهٔ سیگار و فندک دسته نقره‌ای روی نیمکت، کوچک و کوچک‌تر می‌شود و محو.

مرد به سمت خیابان می‌رود.

ماشین، جلوی خانه پارک شده است. زن از خانه خارج می‌شود، با چادر سیاه، می‌آید و کنار در می‌ایستد، بستهٔ چادرهای رنگی و تسبیح در دست. مرد، پلاستیک بزرگی را فرو می‌کند در سطل زبالهٔ بیرون خانه؛ پلاستیک، بزرگ است و نیمی از آن بیرون می‌ماند. زن می‌خندد و مرد، ماشین را روشن می‌کند.

مرد، نگاهِ زن می‌کند که دارد نگاهش می‌کند. بوق می‌زند. زن همین‌طور ایستاده است جلوی در. مرد، ماشین را خاموش می‌کند و درها را قفل می‌کند.

تا جمکران که راهی نیست... .

زن می‌گوید و مرد، لبخندی می‌زند و پیاده راه می‌افتند، هر دو، پشت به ماشین و رو به خیابان دراز.

باد می‌آید و برگه‌های پروندهٔ پزشکی را یکی یکی از توی پلاستیک زباله
بیرون می‌ریزد. برگه‌ها توی پیاده‌روی نمناک پراکنده
می‌شود. باران تندتر می‌شود.

پنجمی

مجید ذاکری

شیث لبه بام نشسته بود و پای گچ گرفته‌اش را توی هوا می‌تکاند. روبه‌رویش دریایی بود خاکستری و غبارآلود و لب ساحل، پر از جاشوهایی که زودتر از همیشه قایق‌ها را روی ماسه‌ها می‌کشاندند.

عرق پیشانی‌اش را با دست گرفت و نگاهش را به موبایلی که کنارش ولو شده بود، انداخت. روی صفحه ارسال ناموفق به چشم می‌خورد. دگمه را بار دیگر فشرد و دستی به ریش تنکش کشید.

– ها! هنوز سیر از تماشا نشدی؟ بتول بود که توی حیاط، با کنیز آقا دستارشان را جلوی دهان گرفته بودند و پتوی ارتشی را می‌تکاندند.

– چیه؟ نکنه این جام جای تو رو تنگ کردم ؟

بتول که به سرفه افتاده بود، با صدای خفه جواب داد:

نه! همون بالا بمون که جات خیلی خوبه. زمین خدا به تو نیومده.

کنیز آقا، با اشاره به بتول فهماند که پتو را دست به دست کنند. پتو تنها یادگاری بود که از خدمت سربازی برای شیث مانده بود. از وقتی پایش شکسته بود، عصرها توی *چارتا* روی آن می‌نشست و تخمه می‌شکست. دفترچه خاطرات خدمتش را برگ می‌زد و ته قلیان کنیز آقا را می‌کشید.

یک گردنبد از پوکه هم با خودش آورده بود که همان روز اول توی جاشویی گمش کرد و تنها فشنگی را که به زحمت کش رفته بود، به پسر عمه‌اش ایوب بخشید.

– دم غروبی از بوم بیا پایین ننه! خوبیت نداره.*کنیز آقا* این را گفت، پتو را تا زده دست بتول داد و دستار دور دهانش را باز کرد.

– همین‌جا خوبه. می‌خوام حرف بزنم. دستش را دراز کرد و موبایل را برداشت.

بتول، شکلکی درآورد و به طرف چارتا رفت. کنیز آقا، لب پاشویه نشست و گفت:

– مگه پایین‌ها قحطه که رفتی بلندی!

شیث بی‌توجه، موبایل را جلوی چشم گرفت و سعی کرد دوباره پیامش را بفرستد، ولی باز همان پیغام تکرار شد. بار دیگر و همان جواب، از سر ظهر تا حالا نتوانسته بود حتی یک پیام دیگر بفرستد. صدای در که بلند شد، کنیز آقا، شیر آب را بست. صورتش را با گوشه دستار خشک کرد و لنگ لنگ کنان زیر شاخه‌های فرو افتاده انبه گم شد.

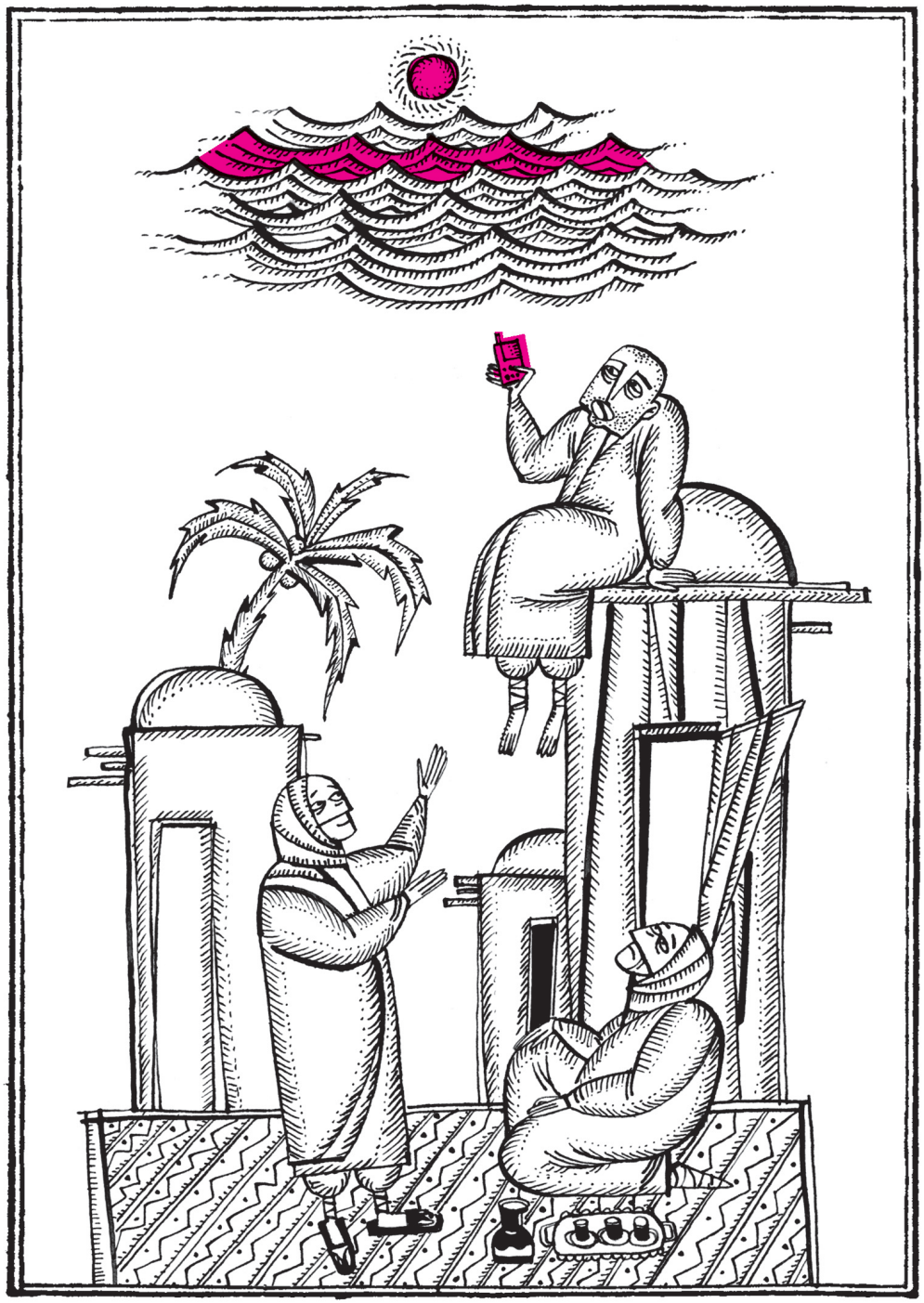
شیث سرش را خم کرد. ایوب با یک جست از زیر شاخه‌های انبه بیرون آمد و داد زد: پاتوق جدید مبارک!

شیث، سرجایش صاف نشست:

– از دست اون نامزدته. به همه چی آدم‌گیر میده. جون مادرت کی میای اینو ببری مارو خلاص کنی.

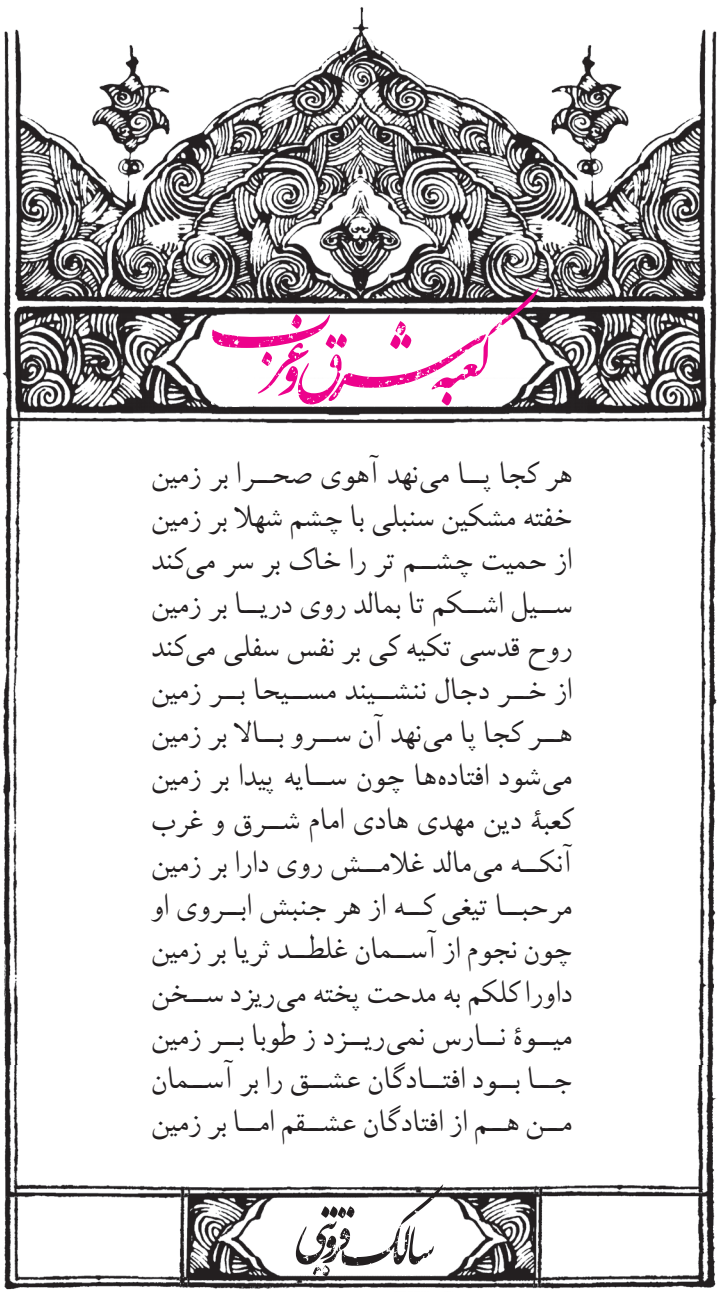
کنیز آقا، با دست به او تشر زد، از کنار ایوب گذشت و وارد چارتا شد. ایوب، با لبخند تا زیر پای شیث پیش آمد و پرسید:

– بالاخره تونستی پنجمی رو بفرستی یا نه؟



شیث، گوشی را نشان داد و نالید:
نه به خدا! هر کاری می‌کنم، تکون نمی‌خوره. آها! آها!... و دگمه را فشار داد.
– بی‌خود خودتو اون بالا علاف نکن، مشکل چیز دیگه ست.
– چطوره هر پنج‌تای تو ردیف شد، نوبت به من که رسید...
ایوب، دستی به موهایش که بیشتر از همیشه چرب‌شان کرده بود، کشید و گفت:
– اگه قرار باشه شب جمعه به همه خبر خوب برسه، پس خبرای بد کجا برن؟ دستش را به کمر زد و با نیشخند اضافه کرد:
– ناسلامتی باید یکی باشه که توی قایق کله پا بشه و پاش بشکنه تا خبرش رو واسه ننه‌ش بیارن، مگه نه؟
شیث، دهن کجی کرد و به روبه‌رو خیره شد. خورشید بی‌حال و رنگ پریده، آخر دریا دست و پا می‌زد. آسمان گرفته‌تر از قبل بود و توی ساحل، تک و توک کسی به چشم می‌خورد.
– امروز همه زود برگشتن
– آره بدجور هوا شد.
– مث زمستون می‌مونه. درست قبل از یه بارون درست و حسابی.
– تا حالا چن دفعه تو این هل هل گرما بارون زده که این بار دوم باشه. انگاری حالت خوش نیست. اون بالا به آفتاب نزدیک‌تر بودی بهت اثر کرده.
شیث، خودش را به نشنیدن زد و پرسید : چرا ناخدا نیومد؟
– رفت برا حساب کتاب قایق
ایوب، این را گفت و توی پاشویه، دمپایی عربی‌اش را زیر شیر آب گرفت.
بتول، با چادر گل بادمجانی و صندل که تق تقش با لنگ زدن کنیزآقا، همراه بود، از چارتا بیرون آمد. ایوب، که چشمش به آنها افتاد، رو به شیث، داد زد:
– تو نمی‌خواد نگران ناخدا باشی! کمک حالش که نشدی، لااقل آتیش به مالش نزن. این تلفن رو خریده که روی دریا لنگ نمونه، نه این که صب تا شب سرگرمی تو باشه.
شیث، دهان پر کرد تا جوابش را بدهد که ایوب، انگشتش را به طرف بینی برد و چشمک زد.
– می‌بینی! می‌بینی یه بار نمی‌توانی جلوی اون زبون صاب مرده‌ت رو بگیری. خدا هم تو رو می‌شناسه که سرگردنه نگهت داشته و نمی‌ذاره چهار تا بشه پنج...
این بار، شیث به علامت سکوت، دستش را روی لب کوبید.
ایوب، نگاهی به بتول انداخت، در حالی که سعی می‌کرد خنده‌اش را بروز ندهد، گفت:
– چیه! چرا خجالت می‌کشی؟ حاجت داشتن که عیب نیست. یه نفر مث من یه حاجت داره [و به بتول نگاه کرد] یکی مث تو صد و یک حاجت. یه روز پول می‌خوای یه روز می‌خوای بری اون‌ور آب یه روز با هشت کلاس سواد، میز و اتاق کار می‌خوای... خلاصه هر روز یه فیلمی... خدایی‌ش خودت می‌دونی چی می‌خوای؟
– آها! می‌بینن [و به بتول و کنیزآقا اشاره کرد] طرف باید دهن‌شو آب بکشه بعد حاجت بخواد.
شیث توپید: ایوب خفه شو!

پاهایش را به زحمت جمع کرد و روی بام دراز کشید. آسمان نیمه تاریک، توی چشمش جا باز کرد.
ایوب، داد زد:
– با اجازه! ما رفتیم خبر خوش بگیریم.
کنیز آقا، با گفتن خدا به همراه تون، بدرقه شان کرد. کاهگل داغ، گرمی روز را پس می‌داد، گرمایی که از زیرپوش کاپینانش رد می‌شد و به کمرش می‌زد. موبایل را برداشت و جلوی چشم گرفت. خیره نگاهش کرد. صدای بسته شدن در حیاط که بلند شد، گوشی را خاموش کرد و چشم‌هایش را بست. حتی وقتی لنگ زدن کنیز آقا، و گذاشتن فانوس را شنید و پهن شد پتو را کنارش حس کرد، باز هم چشم باز نکرد.
بـــاد کـــه داد دریا را درآورد، آرام پلک‌ها را بالا داد. تاریکی همه‌جا پهن شـــده بود. کنیز آقا، آرام و با حوصله، روبه‌رویش کشـــک می‌ســـایید. زیر نور فانوسی که صورتش را پیرتر نشان می‌داد، پیرتر از آنکه آخرین شکمش بعد سه دختر دو قلو باشد. بتول و او سرجایش نیم خیز شد و دستش را تکیه گاه سر کرد. کمرش نفس تازه کرد. کنیز آقا دستش را به طرف او دراز کرد. ردش نکرد. کشک را برداشت و توی دهان انداخت. باد توی جان درخت انبه دوید.
– ننه‌م قبل از من چهار شکم زایید، ولی هیچ کدوم نموندن. منو سپرد به آقا. گفت یا امام غریب، این یکی باشه کنیز خودت... هیچ روشنایی روی دریا به چشم نمی‌آمد، حتی جزیره‌ها هم از دور سوسو نمی‌زدند.
– چن روز تب و لرز شدید می‌کنم. اون قدر که حتی آب از گلوم پایین نمی‌ره. اون قدر که نمی‌تونم قدم از قدم بردارم. ننه‌م باز دست به دامن آقا می‌شه.
شیث، گوشه چشمی به آسمان انداخت. به سرخی می‌زد. کشک توی دهانش تمام شده بود. مزه دهانش را جمع کرد و یک جا قورت داد.
– صب زودتر از ننه‌م از جا بلند می‌شـــم و راه می‌افتم، ولی لنگ لنگون. درســـت تا به امروز که عمر از خدا گرفتم.
شـــیث، سرش را پایین انداخت. باد که شدیدتر شده بود، حالا توی موهای شلالش دست می‌آورد.
– دورت بگردم! دلت پاک باشه، زبون عیبی نداره ... حاجت دادنم پیش خدا آســـونه، حتی واسه تو ... حالا می‌خوای به پنج نفر پیغوم بده که صلوات بفرستن یا نه! قربون کریمی‌ش. اون وجودش سالمه. اگه بخواد خبر خوب به آدم برسه، می‌رسه. خیلی هم زود می‌رسه.
شـــیث دوباره دراز کشید و با دست، دور و برش دنبال گوشی گشـــت. پیدایش نکرد. منصرف شد. دســـت‌هایش را دو طـــرف باز کرد. مزه کشـــک توی دهانش بازی می‌کرد و خیال رفتن نداشـــت. لب‌های کوچکش را جمع کرد و گفت:
– ننه تشنمه!
هنوز نور فانوس لنگ لنگان دور نشـــده بود که اولین قطره باران روی صورت شیث نشست.



کعبهٔ شرق و غرب

هر کجا پـا می‌نهد آهوی صحـرا بر زمین
خفته مشکین سنبلی با چشم شهلا بر زمین
از حمیت چشـم تر را خاک بر سر می‌کند
سـیل اشـکم تا بمالد روی دریـا بر زمین
روح قدسی تکیه کی بر نفس سفلی می‌کند
از خـر دجال ننشـیند مسـیحا بـر زمین
هـر کجا پا می‌نهد آن سـرو بـالا بر زمین
می‌شود افتاده‌ها چون سـایه پیدا بر زمین
کعبهٔ دین مهدی هادی امام شـرق و غرب
آنکـه می‌مالد غلامـش روی دارا بر زمین
مرحبـا تیغی کـه از هر جنبش ابـروی او
چون نجوم از آسـمان غلطـد ثریا بر زمین
داورا کلکم به مدحت پخته می‌ریزد سـخن
میـوهٔ نـارس نمی‌ریـزد ز طوبا بـر زمین
جـا بـود افتـادگان عشـق را بر آسـمان
مـن هـم از افتادگان عشـقم امـا بر زمین

سالک قزوینی

اکنون آفتاب

در ضیافت تولدت
خاک در شکوه جنبشی دگر
رخت زرد خویش را درید
و تکان تازه‌ای به خویش داد
هم بدین سبب به رود زد
تا غبار تاخت ستمگران دهر را
در گذر آب شستشو دهد
انتظار سهم ماست
اعتراض نیز
ما ظهور نور را به انتظار
با طلوع هر سپیده آه می‌کشیم
ای دلیل جنبش زمین قسم به فجر
تا تولد بهار عدل
ظالمان دهر را به دار می‌کشیم
گوش را به نبض تند خاک می‌دهیم
گام عادلی بزرگ را
منتظر، شماره می‌کند
در بهار، اعتراف سبز باغ را شنیده‌ام که می‌شکفت
اذن رویش بهار را تو داده‌ای

❊

باور گلی به ذهن ساقه‌های سبز
لیک خود چو غنچه‌ای صبور
بسته مانده‌ای
رسم غنچه نیست بسته ماندن
غنچه‌های نرگس این زمان –
به ناز باز می‌شوند
ما ظهور عطر را ز غنچه تا به گل شدن
انتظار می‌کشیم
خاک تشنه است و ما از این کویر
خندقی به سمت جویبار می‌کشیم

❊

یک چپر میان ماست
پشت آن چپر که تا خداست
با فرشته‌ها به گفتگو نشسته‌ای

❊

آفتاب
از جبین پاک تو طلوع می‌کند
در فضای پاک چشم روشنت
محو می‌شود غروب می‌کند
ایستاده‌ای بلند
روشنان ماهتاب را نظاره می‌کنی
با تو آسمان تولدی دوباره یافت
پیشوای کاروان عشق!
کاروان حماسه می‌سراید این‌چنین:
انتظار سهم ماست
اعتراض نیز
منجیا، یقین تو نیز منتظر
چشم بر اشارهٔ خدا نشسته‌ای!

سلمان هراتی

غایب آشکار

غایــب آشــکار، یعنــی تو
رحمــت کــردگار، یعنی تو
حســرت انتظــار، یعنــی ما
معنــی انتظــار، یعنــی تــو
قرن‌هــا بی‌قــرار، یعنــی ما
در دل ما بی‌قــرار، یعنی تو
منتظر مانده هــر دیار تو را
رونــق هــر دیــار، یعنی تو
خیر دنیا و آخرت از توست
نعمــت بی‌شــمار، یعنی تو
فخر ما اینکه دوستدار توییم
مایــهٔ افتخــار، یعنــی تــو
حدّ دیــن را، حریم قرآن را
در جهان پاســدار، یعنی تو
درظهورت تجسّمی زعلی‌ست
صاحب ذوالفقــار، یعنی تو
دادگستر به مرکب و شمشیر
آن سوار، آن سوار، یعنی تو

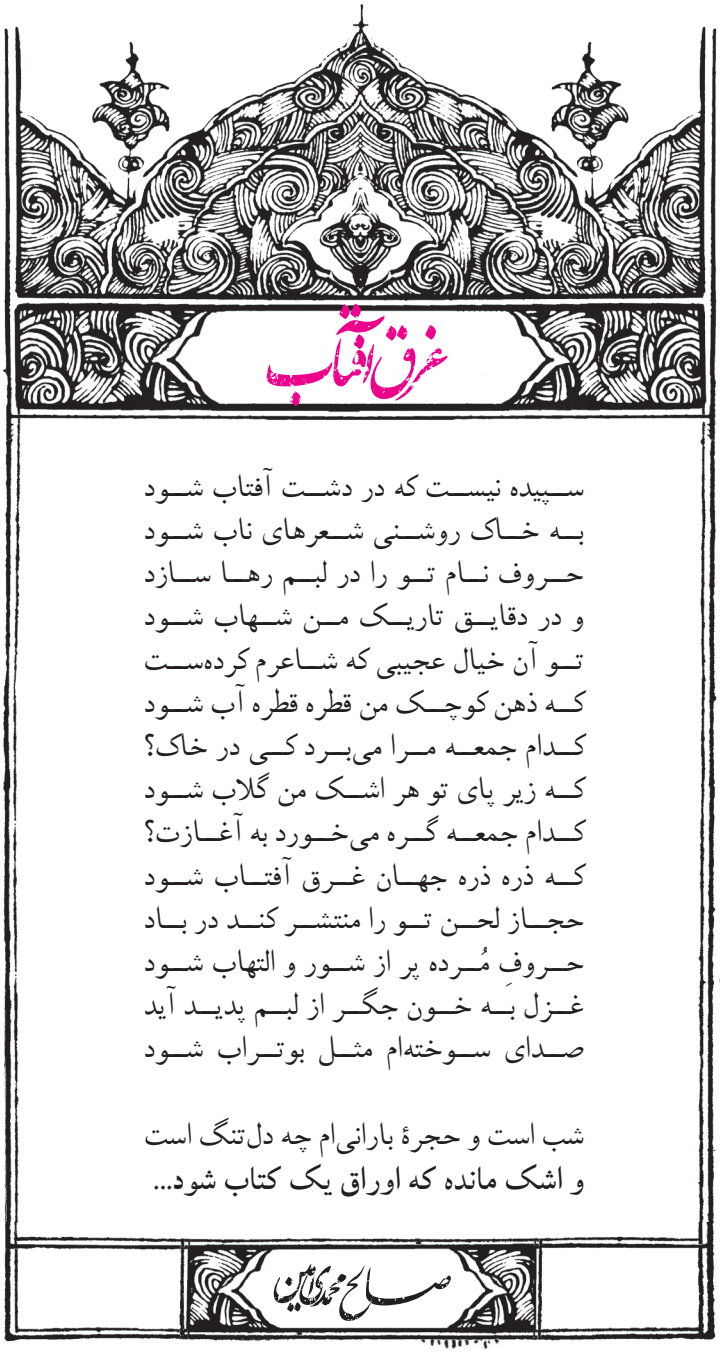
جواد محبت

خم زلف بسته

بتی که راز جمالش هنوز سربسته ست
به غارتِ دلِ سودایِیان کمر بسته ست
عبیر مهر، به یلدای طرّه پیچیده ست
میان لطف ، به طول کرشمه بر بسته ست
بر آن بهشت مجسّم، دلی که ره برده ست
در مشاهده بر منظر دگر بسته ست
زهی تموّج نوری، که بی‌غبار صدف
در امتداد زمان نطفهٔ گهر بسته ست
بیا که مردمک چشم عاشقان همه شب
میان به سلسلهٔ اشک، تا سحر بسته ست
به پای‌بوس خیالت، نگاه منتظران
ز برگ برگ شقایق پل نظر بسته ست
هزار سدّ ظلالت شکسته‌ایم و کنون
قوام ما به ظهور تو منتظر، بسته ست
متاب روی ز شبگیر جان بی‌تابم
که آه سوخته، میثاق با اثر بسته ست
به یازده خم می، دست ما اگر نرسید
بده پیاله، که یک خم، هنوز سربسته ست
زمینه ساز ظهورند شاهدان شهید
اگر چه ماتمشان داغ بر جگر بسته ست
قسم به اوج، که پرواز سرخ خواهم کرد
در این میانه مرا گرچه با ل و پر بسته ست
دل شکسته و طبع خیال بند فرید
به اقتدای شرف قامت هنر بسته ست

قادر طهماسبی (فرید)

ای خاک پای نعل سمندت ، سوارها
شــولای خویش را بتکان از غبارها
ای آخرین مکاشفه، ای اولین شهود
ســبزینه پوش درهٔ گــردو چنارها ...
تفســیر لافتایــی انســان عصــر من
ســر می‌نهند حکم تــو را ذوالفقارها
مقصود قاصدانی و معشــوق عاشقان
محبــوب لــم یزالــی پروردگارهــا
شوری بگیر و شعر مرا سرزنش مکن
موعــود لحظه لحظــهٔ لیــل النهارها
صیاد اگــر تویی ، صنما صید کن مرا
آهو اگر منم چه خوش است این شکارها
حســنت به اتفاق ملاحت مرا گرفت
فرمانــروای کشــور ابــرو کنارهــا
تنها نه در ســپیده دم جمعه‌ها ، که ما
هــر روز هفته ندبه بخوانیم ، بارها ...

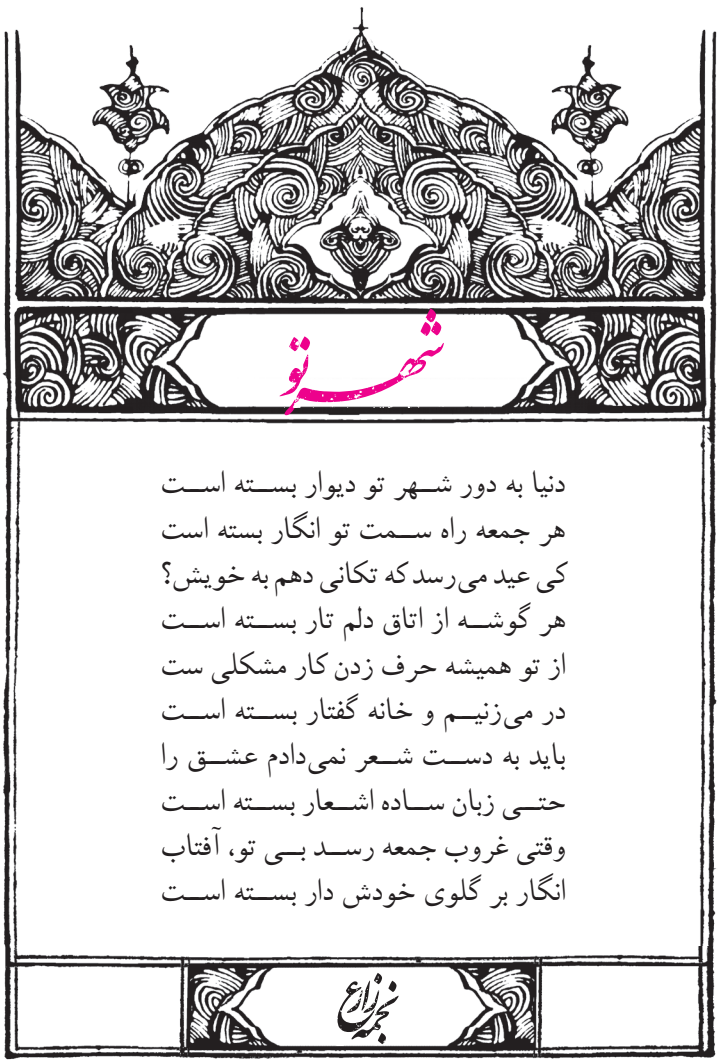


غرق آفتاب

سپیده نیست که در دشت آفتاب شود
به خاک روشنی شعرهای ناب شود
حروف نام تو را در لبم رها سازد
و در دقایق تاریک من شهاب شود
تو آن خیال عجیبی که شاعرم کرده‌ست
که ذهن کوچک من قطره قطره آب شود
کدام جمعه مرا می‌برد کی در خاک؟
که زیر پای تو هر اشک من گلاب شود
کدام جمعه گره می‌خورد به آغازت؟
که ذره ذره جهان غرق آفتاب شود
حجاز لحن تو را منتشر کند در باد
حروفِ مُرده پر از شور و التهاب شود
غزل به خون جگر از لبم پدید آید
صدای سوخته‌ام مثل بوتراب شود

شب است و حجرهٔ بارانی‌ام چه دل‌تنگ است
و اشک مانده که اوراق یک کتاب شود...

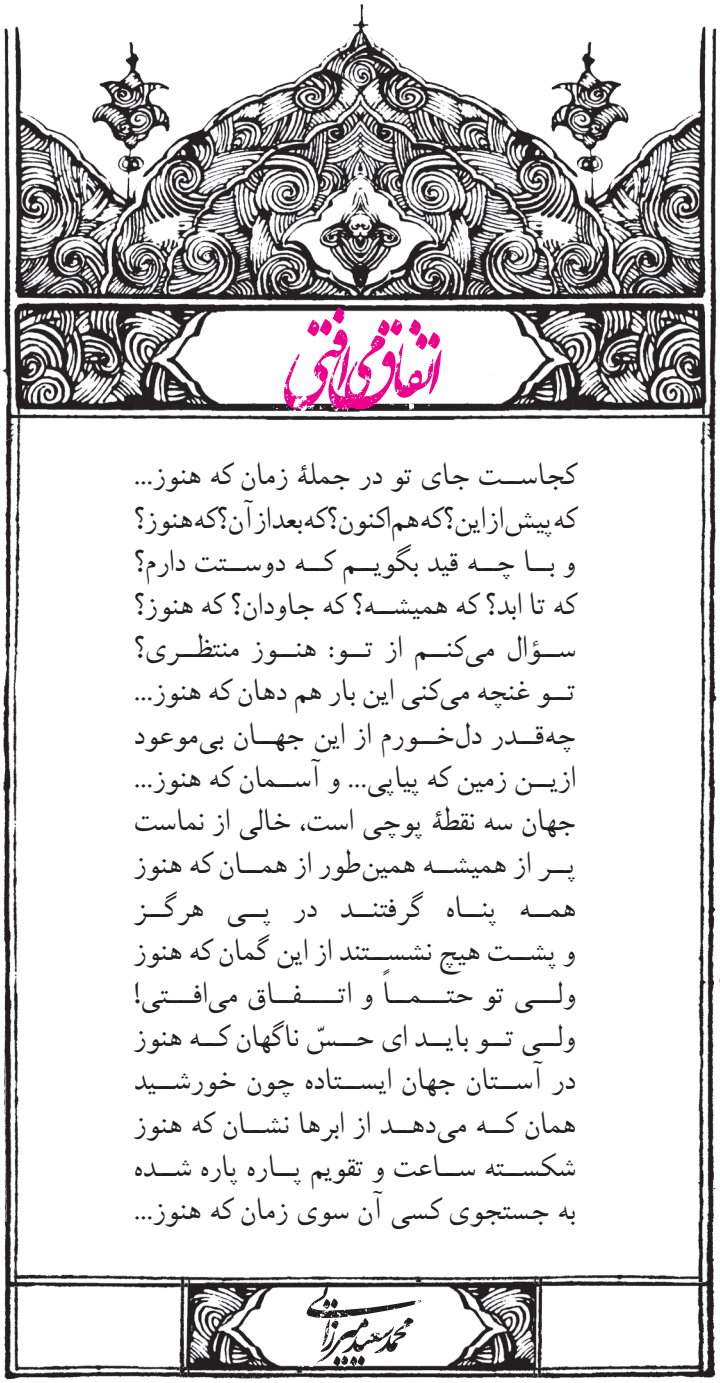
صالح محمدیان



شهر تو

دنیا به دور شـهر تو دیوار بسـته اسـت
هر جمعه راه سـمت تو انگار بسته است
کی عید می‌رسد که تکانی دهم به خویش؟
هر گوشـه از اتاق دلم تار بسـته اسـت
از تو همیشه حرف زدن کار مشکلی ست
در می‌زنیـم و خانه گفتار بسـته اسـت
باید به دسـت شـعر نمی‌دادم عشـق را
حتـی زبان سـاده اشـعار بسـته اسـت
وقتی غروب جمعه رسـد بـی تو، آفتاب
انگار بر گلوی خودش دار بسـته اسـت

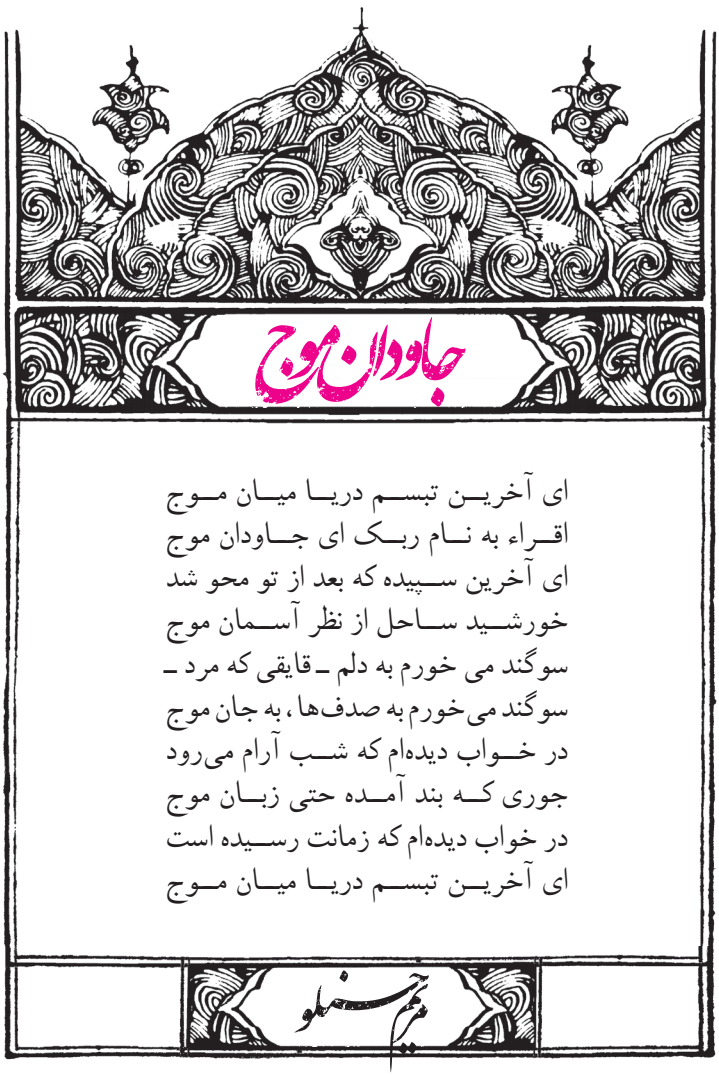
نجمه زراع



اتفاق می‌افتد

کجاست جای تو در جملهٔ زمان که هنوز...
که پیش‌ازاین؟که‌هم‌اکنون؟که‌بعدازآن؟که‌هنوز؟
و با چه قید بگویم که دوستت دارم؟
که تا ابد؟ که همیشه؟ که جاودان؟ که هنوز؟
سؤال می‌کنم از تو: هنوز منتظری؟
تو غنچه می‌کنی این بار هم دهان که هنوز...
چه‌قدر دل‌خورم از این جهان بی‌موعود
ازین زمین که پیاپی... و آسمان که هنوز...
جهان سه نقطهٔ پوچی است، خالی از نماست
پر از همیشه همین‌طور از همان که هنوز
همه پناه گرفتند در پی هرگز
و پشت هیچ نشستند از این گمان که هنوز
ولی تو حتماً و اتفاق می‌افتی!
ولی تو باید ای حسّ ناگهان که هنوز
در آستان جهان ایستاده چون خورشید
همان که می‌دهد از ابرها نشان که هنوز
شکسته ساعت و تقویم پاره پاره شده
به جستجوی کسی آن سوی زمان که هنوز...

محمدسعید میرزایی

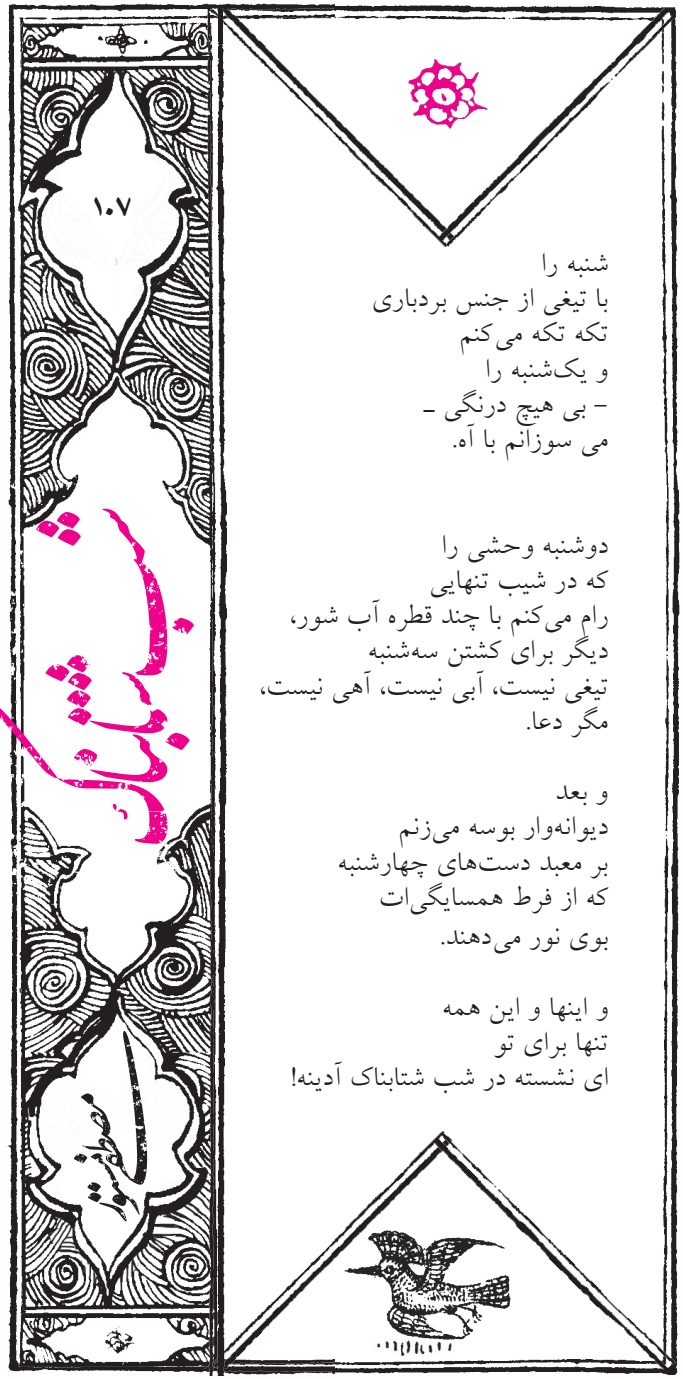


جاودان موج

ای آخرین تبسم دریا میان موج
اقراء به نام ربک ای جاودان موج
ای آخرین سپیده که بعد از تو محو شد
خورشید ساحل از نظر آسمان موج
سوگند می خورم به دلم ـ قایقی که مرد ـ
سوگند می‌خورم به صدف‌ها، به جان موج
در خواب دیده‌ام که شب آرام می‌رود
جوری که بند آمده حتی زبان موج
در خواب دیده‌ام که زمانت رسیده است
ای آخرین تبسم دریا میان موج

مریم حسنلو

نثر ادبی



شنبه را
با تیغی از جنس بردباری
تکه تکه می‌کنم
و یک‌شنبه را
– بی هیچ درنگی –
می سوزانم با آه.

دوشنبه وحشی را
که در شیب تنهایی
رام می‌کنم با چند قطره آب شور،
دیگر برای کشتن سه‌شنبه
تیغی نیست، آبی نیست، آهی نیست،
مگر دعا.

و بعد
دیوانه‌وار بوسه می‌زنم
بر معبد دست‌های چهارشنبه
که از فرط همسایگی‌ات
بوی نور می‌دهند.

و اینها و این همه
تنها برای تو
ای نشسته در شب شتابناک آدینه!

او را
می شناسم.
گند م گو ن
و پیچیده مو
بودنش زبانزد
است. که شاید اگر
دیدمش کمی بایستم
و بعد ازچند ثانیه به
دنبالش بدوم که: ببخشید
آقا شما همانی نیستید که گاهی
ذهنم را به خود مشغول می‌دارد؟
هجران و غربت و انتظار از نشانه های
شما نیست؟ شما گذشته و حال و آینده
ما نیستید ؟ آیا مرد شعرها و قصه‌هامان، ستارهٔ
دنیای مدرنی که در کنگره‌ها و همایش‌ها می‌درخشد
شما نبودید؟ آقا شما موضوع انشای کودکان‌مان و سرفصل
مقالات سر به فلک کشیده ما نیستید؟ آیا من در به در دنبال
شما می‌گردم ؟ که اگر بود دنیای ما این نبود؟ و من این نبودم؟
شما فرشتهٔ نجات این همه اشباح سردرگم نیستید که دعاهاشان
فرج است و ساعات دوری از ناله‌شان متراکم شده؟ شما اویی نیستی
که عدالت و آسوده زیستن را از او طلب کاریم ؟ همان که نبودش
دنیای ما را به روز سیاه نشانده؟ آقا بفرمایید نام شما همان است که
به هنگام بلا ناخودآگاه بر زبان می‌آوریم؟ تولدتان روزی است که
در مرام ما با دف و چنگ و حنابندان و عروس بران دخترانمان،
مبارک می‌شود؟ مادرتان شاهزادهٔ زیبای قصر دوردست نیست
که آوازه‌اش تا آخر دنیا پیچیده ؟ و پدرتان ناگزیر خانه
قُرق شده نبود؟ در طول این همه حرف و حدیث او
احتمالاً به افق‌های روشن خیره می‌شود شاید
سکوت می‌کند، یا لبخند می‌زند،
شاید هم....

قاب عکس یک جمعه

مصطفی پورنجاتی

از ستاره‌های گریزان به سوی سحر سراغت را گرفته‌ام. ستاره‌ها با کلام نسیم، آهسته در گوشم گفته‌اند که صبوری کنم. شعر غربت زیر پوست لب‌های من جمع شده است، نمی‌توانم چیزی بگویم. مشق سکوت می‌کنم. این جمعه، این عصر، مثل جمعه‌های دیگرم نیست. بیشتر است انگار. و این همه شکوه و شکایت در قاب جمله‌های نگفتهٔ من، می‌میرد آهسته. حالا غروب می‌شود. اوج آسمانی که بغض کرده است. تراکم ابرهای سرخ و سیاه و نیلی. بیشهٔ خفته و زنجره‌های در راه. مشق سکوت می‌کنم. تقویم دل من، ورق ورق، سطر به سطر، خاطره‌های دوری و درد است. قصهٔ فاصله؛ و از عزیز زهرا، خبرم نیست. ملامتم نکنید. شما از عمق شوق من بی‌خبر مانده‌اید و از حجم سکوت من. نگاهم کنید؛ این چشم‌ها، نزدیک باریدنند. هوا، آهسته آهسته تاریک می‌شود. به سوی ماه می‌روم. و لحظه‌های عزیمت انتظار، به سمت مهدی موعود می‌شود. مژده‌ای در راه است. مژده برای درماندگان و دلتنگ ماندگان است. بشارت عزیز شدن، وقتی که به ناتوانی فرو افتاده‌اند و گوهر پنهان خدا، مفهوم این بشارت است. امام زمان ما! سجادهٔ جمکران حضور، با رطوبت التماس‌های من، تر شده است. به گونه‌های سوزانم نوازشی پیشکش کن.

هنرهای
تصویری

نمادهای قدسی و تجلی ادیان در فیلم‌های پایان هزاره

جاناتان اسکافیت
رحیم قاسمیان

فجایع طبیعی، جنگ و میهن‌دوستی، تخیل و واقعیت‌گریزی، هریک به نوبهٔ خود تخیل جمعی ما را در سینماها به خود جذب کرده‌اند. با فرارسیدن سال ۲۰۰۰ ـ سرآغاز سدهٔ بیست و یکم و هزاره سوم ـ سینما و تلویزیون دوربین‌های خود را به سوی سوژه‌هایی که عموماً تابو بوده است، کشاندند: مذهب. شاید علت آن بود که آن‌قدر آدم مؤمن و معتقد که نگران پیامدهای این لحظه برجسته تاریخی‌اند وجود داشت که تولید این فیلم‌های با مضامین دینی موجه جلوه داده شود. شاید علت دیگر آن بود که گروه‌های معتقد به پایان هزاره و بروز فجایع آخرزمانی، ناگهان با اتفاقات پر سروصدایی در جامعه روبه‌رو شدند و همین امر، ترس‌ها و کنجکاوی‌های تحریک‌آمیزی را برانگیخت.

بـا توجه به تنوع عظیم داسـتان‌های انجیلی و معجزات و تعصب‌هـای دینی و برخوردهای چهره‌های برجسته با هم، حتی اگر از اشاره به زندگی اسرارآمیز پس از مرگ و تخیلات مربوط به آن هم بگذریم – از جمله فیلم‌های *شهر فرشتگان* و *چه رویاهایی که می‌آیند* – به وسعت این دست‌مایه پی می‌بریم.

جامعهٔ ما به طور مستمر و گاه به طرز تکان‌دهنده‌ای، زیر ضربه‌های شدید واقعیت اجتماعی و حقیقت روانی دین تکان می‌خورد. با این همه، توجه *خلاق* افزایش یافته نسبت به این مسأله، الزاماً با تحقیق و مطالعه جامع همراه نمی‌شود. بررسی زمینه‌یابی نمایش ادیان ـ به ویژه ادیان یهودی، مسیحی و اعتقادات ساینتالوژی شیطان‌پرستی ـ در چند فیلم که در حول و حوش سال ۲۰۰۰ اکران شدند، مدّنظر خواهد بود. *وکیل مدافع شیطان*، *کودک آمرزیده*، *محاصره* و *هشت میلیمتری* از آن جمله‌اند که در آنها دین گاه به عنوان یک مضمون فرعی، ظریف ولی مؤثر مطرح می‌شود.

هالیوود تمایل دارد هم جریان بسـازد و هم به دقت ببیند مردم چه می‌خواهند. با توجه به این امر و بر اساس بسیاری از فیلم‌هایی که با رنگ دینی در طی چند سال گذشته اکران شده، می‌توانیم نتیجه بگیریم که مذهب، یکی از مضمون‌های بسـیار محبوب شده است. بسیاری از فیلم‌ها، ترکیبی از مذهب و احساسات عرضه کردند و آن را عیان و در عین حال خشن، بحث‌انگیز و مشوش‌کننده نشان دادند. با این همه، هنوز شاهد تمایلی مستمر و سرشار از نگرانی برای پایان خوش و امید هستیم.

با نزدیک شـدن هزارهٔ دوم، به طور محسوسـی دل‌شوره و اضطرابی دینی فراگیر شد و مباحث دینی با جهشـی بلند در صدر مسـائل و مباحث جمعی غرب، قرار گرفت. لازم نبود کسی عمیقاً مذهبی بوده یا به دینی ایمان داشته باشد تا نگران شود؛ همه ما به خوبی نگرانی فرارسیدن سال ۲۰۰۰ و امکان از کار افتادن تکنولوژی‌ها را به یاد داریم که یک هراس جمعی غیردینی از یک *فاجعه دیجیتالی* را نشان می‌داد. همان‌طور که *بلوم* –۱۹۹۶– گفته است:

پایان یافتن هزاره قدیم، یا آغاز شدن یک عصر انتظار – در انتظار کسی از میان خود ما بودن– حتی در میان کسانی که بی‌حساب و کتاب، محاسبات حاکم بر جهان را مورد تمسخر قرار می‌دهند، بی‌شک و تردید، نگرانی و دو دلی پدید می‌آورد.[1]

1. Harold Bloom, *Omens of the Millennium*, Riverhead Books, 1996, P 41.

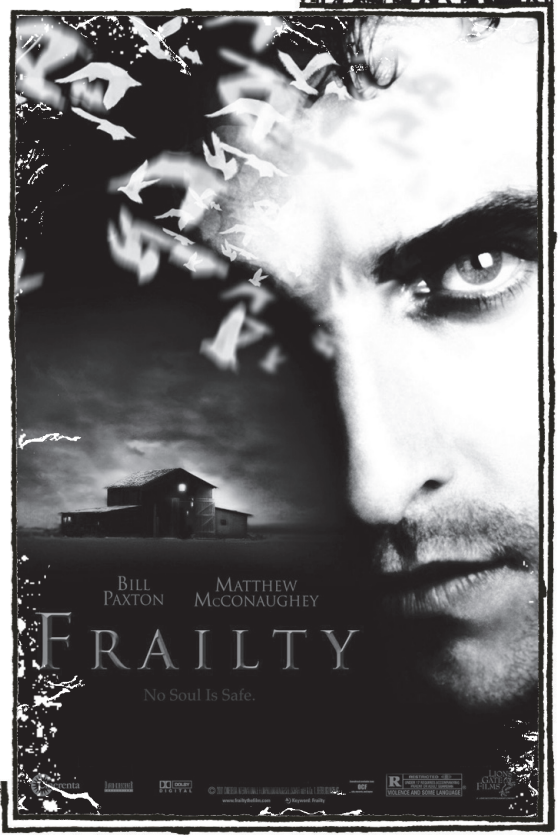
فیلم‌های پایان هزاره، در هماهنگی با ماهیت صنعت سینما، ابزار مناسبی برای بیان نگرانی‌ها، هیجان‌ها و ترس‌ها را فراهم آوردند. برای به اوج رساندن علاقه هالیوود به آنچه دین دربارهٔ پایان حیات بشری و آغاز هزارهٔ سوم می‌گفت، این احتمال بسیار اندک وجود داشت که شاید فقط یکی از انبوه بی‌شمار نظریه‌های آخرالزمانی به حقیقت بپیوندد. همین نگرانی و اضطراب، سبب شد فرقه‌های افراطی دینی نظیر *دروازه‌های بهشت* و *شاخه داود* به اقدامات وحشتناکی دست بزنند – خودکشی دسته‌جمعی– و بقیه ما در حالت تردید و ناباوری و وحشتی فراگیر، فقط نظاره‌گر باشیم. در فیلم پرفروش *آرماگدون*[۲] –۱۹۹۸– جمله‌ای نقل می‌شود که به خوبی حالت روحی و روانی جامعه را در آن لحظات فرارسیدن تغییر هزاره خلاصه می‌کند:

اگر خبرهایی از این دست به گوش مردم برسد، یک شبه ساختار اجتماع به هم خواهد خورد و شورش و اضطراب دینی همگانی، جامعه را در بر خواهد گرفت...خلاصه اینکه وحشتناک‌ترین بخش‌های انجیل به واقعیت می‌پیوندد.

با وجود ـ یا شاید به خاطر ـ تأثیر متقابل و پویا میان نگرانی‌های مربوط به بقا و ایمان، جهان بیش از پیش به سوی مذهب گرایش می‌یابد و تنوع دینی در آن به مراتب فزون‌تر می‌شود. اسقف *جان اسپانگ* می‌گوید:

> گرسنگی معنوی گسترده‌ای حاکم است، مردم تشنه چیزی هستند که در گذشته ما آن را با دین یکی می‌گرفتیم؛ ولی در عین حال، آنچه امروزه داریم کسانی هستند که به باور داشتن باور دارند، نه به یک ایمان عملی.

هفته‌نامه *تایم* مورّخ اول جولای سال ۲۰۰۲ چنین گزارش می‌دهد که جماعت زیادی از مردم آمریکا دربارهٔ پایان جهان مطلب می‌خوانند و حرف می‌زنند. هفته‌نامه *نیوزویک* اکتبر سال ۲۰۰۲ خود، عنوان *تصاویری از بهشت* را چاپ کرده بود؛ ولی از افت و خیز فیلم‌هایی که به صراحت یا به طور تلویحی مضمون دینی داشتند، چنین برمی‌آید که در مجموعهٔ آثار سینمایی ـ از فیلم‌هایی که با بی‌دقّتی ساخته شده بودند و تخیل و تفکری پشت سر آنها نبود تا فیلم‌هایی که آثار درخشان سینمایی بودند و در آنها خلاقیّت هنرمندانه‌ای به کار گرفته شده بود ـ ارزش دین به عنوان موضوع بحث همگانی، یک‌دست و یکپارچه نبوده است. شاید به این علت که مفاهیم عمیق دینی دشوار بتوانند جنبه سرگرمی صرف فیلم‌ها را آن‌قدر بالا ببرند که مورد توجه قرار بگیرند.



دین سرگرمی‌ساز

موضوع‌ها و مضامینی که توجه صنعت سینما و مصرف‌کنندگان را به خود جلب می‌کند، خیلی وقت‌ها از امواج رخدادهای جهانی ریشه می‌گیرد که توجه تمام جهانیان را به خود جلب می‌کند. در سال ۱۹۹۷، هالیوود، دوربین‌های فیلمبرداری خود را روی دین و مضامین دینی متمرکز کرد و تمرکز روی این مضمون بالقوه فتنه‌انگیز را تا فرا رسیدن هزارهٔ جدید هم چنان ادامه داد و تا اواخر سال ۲۰۰۲ بود که اندکی از آن فاصله گرفت.

در نظر بسیاری از مؤمنان، دین در نهایت اهمیت، با مضامینی چون تقدیر و زندگی پس از مرگ ارتباط تنگاتنگی برقرار می‌کند. به این تعبیر، احترام به دین امری واجب است و در مرتبه‌ای والاتر و متعالی‌تر از نیات *کفرآمیز* و سرگرمی صرف قرار می‌گیرد.

اشـــاره به شیطان‌پرســـتی و یکی پنداشتن اسلام با تروریســـم، دو مورد بارزی هستند که در فیلم‌های هالیوودی اگر درســـت شـــناخته و ارزیابی نشوند، فقط احساسات منفی به بار می‌آورند. فیلمساز فقط این زحمت را به خود می‌دهد که عملکردها، خدایان و نمادهای آن مذاهب و فرق را درون فیلم خود بگنجاند؛ بنابراین خیلی کلیشه‌ای این کار را می‌کند و هرگز وقت نمی‌گذارد در مورد آن مذهبی که دستمایه فیلم خود قرار می‌دهد تحقیق مستقلی انجام دهد و در مورد آن شناخت دقیقی پیدا کند. مذهب، امری بسیار پیچیده است. طی دو یا سه ساعت نمایش فیلم، امکان بحث دربارهٔ پیچیدگی‌های هیچ دین و ایمانی وجود ندارد، چه برسد به دینی چون اسلام که به طور کلی در غرب غریبه است.

فیلم‌هایی که زمان تغییر هزاره اکران شـــدند، به دین به عنوان چیزی فراتر از ابزار هیجان‌ساز سینمایی نگاه می‌کردند. اگر فیلمسازی بخواهد پیام‌های عمیقی به مخاطبان خود بفرستد، می‌تواند از دین برای تسهیل انتقال آن پیام‌ها استفاده کند؟ یکی از کیفیات اصلی هنر به خودی خود، ارسال هدف‌های مشخص هنرمند است که معمولاً به کمک جزئیات ظریف، نمادگرایی و تخیل انجام می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، فکری که پشت سر کنش و ماجرا قرار دارد چیزی است که نویسنده، آهنگساز یا فیلمساز را به مقام *هنرمند* ارتقا می‌دهد و بدین ترتیب، فکر، چیزی است که فیلم‌های یگانه و بی‌همتای هنر سینما را از فیلم‌های پر زرق و برق و پیش‌تر امتحان پس‌داده، مجزا می‌کند. همان‌گونه که *کلایو مارش* –۱۹۹۷– نوشته است:

> ادیان بخشی از فرهنگ هستند....به این تعبیر که در شبکه‌های معناساز شرح و تفسیری که بشر پدید می‌آورد، نقش دارند .... دین و اشکال مشخصی از هنر، نظیر شمایل نگاری ... ظاهراً بیش از دیگر اشکال هنر، برای نمونه هنر پاپ به معنا توجه و علاقه دارند.[۳]

مضمون غالب و فراگیر فیلم‌های دینی در زمان تغییر هزاره، که با *عصر تکنولوژی* این زمانه نیز هماهنگی دارد، ظاهراً این است که *آنچه را به تو یاد داده شده است، کورکورانه نپذیر و مورد پرسش قرار بده.*

فیلم *وکیل مدافع شیطان*[۴] –۱۹۹۷– با به چالش کشیدن مفهوم کلاسیک تجلی شیطان در قالبی انسانی، جرقه آغازین توجه به فیلم‌های دینی را به وجود آورد. شـــیطان در این فیلم هیولای عالم مردگان نیست. هالیوود، این فرشته را که زمانی مقرب درگاه باری‌تعالی بود و بعد مورد غضب واقع شد، به صورت یک وکیل خوش پوش و خوش قیافه، شخصیتی که می‌توانست *دن کارلیونه* دوزخ باشد، تصویر می‌کند. تقدیر تا پایان فیلم مشخص نمی‌شود. قهرمان داستان با وقار و شور خاصی نقش شیطان را بازی می‌کند؛ او در صحنه‌ای ندا سر می‌دهد که هیچ مبارزه‌ای زیاده از حد غیراخلاقی نیست و خداوند مثل صاحبخانه‌ای بدخلق، عصبانی و همیشه غایب است، حال آنکه شیطان، در آستانه تغییر هزاره، خود را برای چندین و چندمین بار آماده می‌کند. آنچه به فیلم ویژگی یگانه‌ای می‌بخشد، تصویری است که از یک *دختر خوب* جنوبی اهل دین به عنوان معشوقه شیطان ارائه می‌شود. او نماد فرشته‌ای است که اغوا شد و سقوط کرد. به ندرت فیلمی می‌بینیم که در آن ایمان کورکورانه، به این صراحت، ساده‌لوحی و ضعف فکری معرفی شده و تقبیح می‌شود. هرچند معرفی وکلا به عنوان طلایه‌داران شریر و خبیث شیطان، آنقدرها هم غافلگیر کننده نیست.

در فیلم *زخم‌های مسیح* ـ ۱۹۹۹ ـ آن کسی که مصلوب شدن مسیح را تجربه می‌کند و زخم‌های مشابهی

2. Armageddon
3. Clive March, *Explorations in: Theology and Film*, Blackwell, 1997, P 24
4. Devil's Advocate

بر بدنش ظاهر می‌شـود، یک بی‌اعتقاد بالفطره و عبوس اسـت که روح یک عالِم دینی مؤمن در وجود او متجلی می‌شـود. گرچه در سنت آمده اسـت که فقط تعداد معدودی از باتقواترین مؤمنان و عمل‌کنندگان به احکام، می‌توانند نشـانه‌هایی مشـابه زخم‌های مسیح دریافت کنند. او تازه وقتی به فکر حضور و تاثیر پیامبرش در زندگی خود می‌افتد که می‌بیند تجارب او فقط توجیه ماورای طبیعی دارند.

ارواح گمشده[5] ـ ۲۰۰۰ ـ همتای وکیل مدافع شیطان را به چالش می‌کشد و بر محوریت مفهوم آزادی ارادهٔ انسان در بحث از موقعیت انسانی تأکید می‌کند. این فیلم اعتقاد به *ضد مسیح* را که نقش او در مبحث آخرالزمانی، هدایت لشکر شیطان علیه مؤمنان در جنگ نهایی سرنوشت میان خیر و شر است، به چالش می‌کشـد، ضمن آنکه به این اعتقاد با تردید می‌نگرد که او موجودی سـر تا پا پلید و هدفش فقط توهین و اهانت به عیسی مسیح است. به این ترتیب، مذاهب الحادی ـ نظیر شیطان‌پرستی ـ که مشخصاً روی فردیت مسـتقل تأکید دارند، از اتهام گمراهی ابدی و پلیدی مبّرا می‌شـوند و این فیلم‌ها حتی این اعتقاد را مطرح می‌کنند که ما برای شناختن همدیگر باید به بررسی‌های عمیق‌تری دست بزنیم تا همسایه خود را بشناسیم و بدانیم که زیر لایه ظاهری او، چه جوهری نهفته است.

جن‌گیر[6] محصول ۱۹۷۳ که بار دیگر در سال ۲۰۰۰ اکران شد، به طرز تهوع‌آوری ترس و وحشت ناشی از ورود شیطان و یارانش به درون جهان دینی شده خداوند را به نمایش می‌گذارد و در عین حال ضعف و ناتوانی عملی مناسک دینی را نشان می‌دهد. گرچه نشان دادن صلیب باید برای نجات کودک جن زده کافی باشد، ولی کودک با این تمهید از شر شیطان خلاصی نمی‌یابد.

اکران دوبارهٔ جن‌گیر در آسـتانه تغییر هزاره، به خوبی نگرانی و اضطراب عمومی از آیندهٔ تضمین شده را به نمایش می‌گذارد. نگرانی اینکه اگر واقعاً فاجعه‌ای در ابعاد فجایع پیش‌بینی شده آخرالزمانی در سال ۲۰۰۰ – یا هر زمان دیگری– به وقوع بپیوندد، آیا هیچ مذهبی هست که واقعاً آمادگی داشته باشد که با آن کنار بیاید یا خیر؟ آیا ممکن است آن پیش‌گویی‌ها ـ نظیر هویت دجّال در فیلم ارواح گمشده ـ به شکلی متفاوت با آنچه پیش‌بینی شده بودند رخ دهند و همه را غافلگیر کنند؟

البته فیلم سرشار از نمادها و تصاویر کاتولیک است و پدر لنکستر که به قصد خلاص کردن کودک از جن زدگی به سراغ او می‌آید– خیلی خوب از عهده ایفای نقش خود برمی‌آید؛ ولی پیام فیلم بسیار پروتستانی است. در این فیلم تداوم جن‌زدگی کودک با وجود تمام تمهیداتی که کشیش انجام می‌دهد، ناقض این اصل جا افتاده کاتولیکی است که هر کشیش معتبری قادر است با توسل به درگاه پروردگار، جسم و روح آدم‌های مؤمن و پرهیزگار را نجات دهد و به رسـتگاری هدایت کند. شـیطان از یک کودک که نماد معصومیت و پاکی است به عنوان دروازه‌ای برای ورود به جهان خداوند بهره می‌برد، قرار است که کشیش‌ها و راهبه‌ها با صلیب‌ها و آب‌های مقدس، نسخه‌ای از انجیل و ادعیه، صف اول دفاع در برابر شیطان باشند؛ ولی در اینجا سلاح‌های دینی بی‌فایده می‌ماند و در نهایت، ایمان فردی به عنوان تنها راه نجات معرفی می‌شود. این همان شکاف اصلی میان کاتولیسیسم و پروتستانیسم است که اگر نبود، شکافی نیز وجود نمی‌داشت.

لغزش[7] ـ ۲۰۰۱ ـ داسـتان یک قاتل سریالی اسـت که اعتقاد دارد در خواب‌های متعددی، خداوند به وسـیله فرشـته‌هایش به او حکم کرده است که دسـت به این قتل‌ها بزند. فیلم با طرح این نکات که، «این خواست خداوند است و همه ما باید از دستورات او اطاعت کنیم» یا اینکه «می‌خواهم بدانی که من از تو راضی هستم و می‌دانم که خداوند هم از تو راضی است»، به صراحت با افراطی‌گری دینی برخورد می‌کند.

5. Spirit Lost 6. Exorcist 7. Farilty 8. Dogma 9. Signs

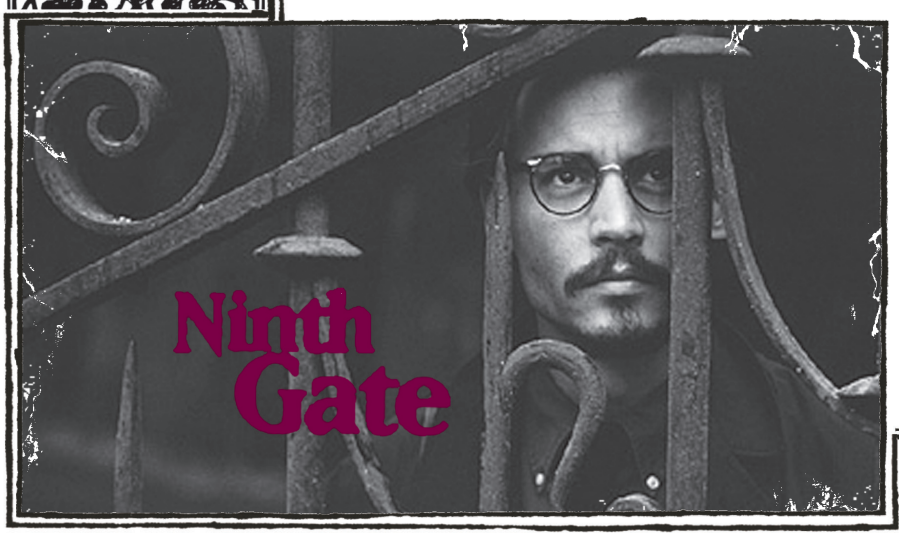
ولی فیلم راه افراط را در پیش می‌گیرد و در نتیجه نمی‌تواند بینش تازه‌ای دربارهٔ ذهنیت جنایت‌کارانی که با اندیشه‌های مذهبی مرتکب جنایت می‌شوند، به دست دهد. متأسفانه این امکان هست که آدم متعصبی به اسم مذهب مرتکب جنایت شود، ولی احتمال اینکه چنین آدمی اقدامات خود را بر خطا و خارج از چارچوب‌های آن مذهب ببیند، اندک است. افزون بر آن، لغزش تاریخ *روز داوری* را در سال ۱۹۷۹ قرار می‌دهد و باید پرسید که این سال چه اهمیت دینی یا آخرت‌شناسانهٔ خاصی دارد؟

فیلم‌هایی که با مضمون تغییر هزاره ساخته شدند، با وجود سنگینی موضوع، خام‌دستانه و ناشیانه به نظر نمی‌رسند. *عقاید جزمی*[۸] ـ ۱۹۹۹ ـ ساختهٔ *کوین اسمیت* یک فیلم کمدی و سرشار از دیدگاه‌های هوشمندانه دربارهٔ مذهب – مسیحی و غیرمسیحی – است که با ظرافت با مسأله آخرالزمان برخورد می‌کند؛ مبانی نژادپرستانه و تعصب‌آمیز ادیان و همچنین فقدان آن را به نمایش می‌گذارد و دربارهٔ فرقه‌های حاشیه‌ای نظیر اعتقاد به جادو به عنوان مناسکی جالب ـ ولی فاقد هرگونه نظریه دینی مشخص ـ عقاید جالبی را مطرح می‌کند. دو فرشته مغضوب سعی دارند با استفاده از برخی راه‌های گریز در قوانین الهی در مورد توبه و وعده کلیسای کاتولیک به تمامی گناهکاران که اگر از دروازه‌های کلیسای دوباره به دامان مسیح بازگشته‌ای عبور کنند، تمامی گناهان آنان بخشیده خواهد شد، دوباره به بهشت بازگردند.

فیلم، نگاهی به پدیدهٔ تغییر هزاره دارد و سپس از پیش‌گویی‌های مربوط به آخر الزمان فاصله می‌گیرد تا به هدف بزرگ دین در خلق یک جامعه واحد از طریق درون‌نگری و خودکاوی بپردازد:

> هیچ می‌دانی چه عاملی است که آدمیان را به موجودات معقولی تبدیل می‌کند؟ ترس، و مسأله هم همین است. هیچ یک از شما دیگر چیزی ندارید که از آن بترسید. شما مردم، بابت ایمان خود خوشحال و سپاسگزار نیستید؛ بلکه برایش گریه و زاری می‌کنید .... مهم این نیست که حق با کیست یا چه کسی درست می‌گوید. هیچ فرقه‌ای نمی‌تواند چنین ادعایی کند، چون همه آن‌قدر به فکر خود هستند که نمی‌توانند متوجه این نکته باشند که مهم نیست به چه چیزی ایمان داری، همین که ایمان داری، خودش کافی است. شماها قلب پاکی دارید، ولی مغز شماست که باید بیدار شود.

تا سال ۲۰۰۲، شور و هیجان مذهبی تا حد زیادی فروکش کرده بود. در دورهٔ پس از تغییر هزاره، مذهب جذابیت خود را از دست داده و مسأله ایمان فردی و جمعی که برای مدتی نیروی برانگیزاننده فراگیری شده بود، دیگر چنین جایگاهی نداشت. فیلم *نشانه‌ها*[۹] ساخته *م. نایت شیامالان*، طلایه‌دار پایان دور پرسیدن‌هاست. این فیلم حول محور ظهور دوبارهٔ ایمان و نه بیگانگی به آن، تمرکز می‌کند. گرچه فیلم به صراحت با موضوع پایان جهان و آخرت سروکار دارد، قهرمان آنکه یک کشیش تنها و اهل متارکه است، از خود دو روحیه برای کنار آمدن با تجربه دینی یگانه خویش نشان می‌دهد:



برخـــی رویدادهای توصیف‌ناپذیـــر را رخدادهایی بیش از یک تصادف و اتفاق محض می‌دانند و می‌پندارند یکی آن بالا هســـت که مراقب آنهاســـت و به آنها امید می‌دهد؛ آنان به دنبال یک معجزه‌اند. گروه دیگری هم هســـتند که این رویدادها می‌تواند برایشـــان خوب یا بد باشد، ولی احســـاس می‌کنند که هر اتفاقی که بیفتد، آنها فقط باید به خودشان متکی باشند و همین امر در آنان احساس ترس پدید می‌آورد ... آیا نشانه‌ها و معجزه‌ها را می‌بینی؟ آیا ممکن است که هیچ تصادف و اتفاق محضی وجود نداشته باشد؟

نشانه‌ها، مدت‌ها پس از تغییر هزاره اکران شد، زمانی که جهان به پایان نرسیده بود، در ایامی که نوعی امنیت خاطر همگانی در سراسر جهان وجود داشت. گرچه برخی بنیادگرایان بر این باورند که جنگ‌های ســـال‌های پس از آغاز هزاره جدید و بحران ژئوپولیتیک، خود نشـــانه‌های آغاز پایان جهان هستند؛ گروه بزرگ‌تری از مردم باید با آنچه *دان نویل*، محقق مسائل پایان هزاره در سال ۲۰۰۱، آن را به سادگی تمام، *تجربه‌های پیش‌گویی‌های درست از آب درنیامده* خوانده است، کنار بیایند. چنین به نظر می‌آید که شیامالان در ســـال‌های پس از *پایان بی‌رخداد هزاره قدیم و آغاز هزاره جدید*، معتقد اســـت آن بخش از ادیان را که دلمشـــغولی آن با پیش‌گویی آینده اســـت، به نفع ایمان کاربردی‌تر کنار بگذاریم و با رخدادهای غریب و عجایب جهان کنار بیاییم.

ناقوس هزاره دگر جهنم به‌صدا درمی‌آید

یکی از غریب‌ترین ویژگی‌های انجیل، این است که بسیاری از داستان‌های مندرج در آن در واقع داســـتان‌هایی هستند که با شـــرایط طاقت‌فرسای حیات اجتماعی انسان قابل انطباق‌اند.[۱۰] در هر عصری، بخش‌هایی از انجیل به طورکامل با اوضاع آن زمانه مطابق است. *اونگ* می‌نویسد:

در هر نسلی، انسان باید به خود به صورت کسانی که مصر را ترک کردند، نگاه کند.

صرف تعدد ارجاع سینمایی به کتاب مکاشفات در انجیل، نشانگر آن است که مؤمنان حاضر در دومین تغییر هزاره‌ای، بیم آن دارند که شیوه زندگی آنان در حال انقراض باشد و همه چیز همان‌طور که در انجیل آمده است، به پایان برسد. نوعی روحیه مشترک و همگانی در بطن این هراس پایان جهانی ما حضور دارد. گرچه همه هم به پیش‌گویی‌های مربوط به پایان جهان باور ندارند. با توجه به اینکه معتقدان به آخرت، طیف وسیعی از پیروان ادیان مختلف را تشکیل می‌دهند، این احتمال که نظام اعتقادی یک دسته در پایان غلط از آب درخواهد آمد و نظام اعتقادی دسته دیگری درست اما پیش‌بینی نشده، به نظر می‌رسد نوعی ترس اگزیستانسیالیستی – معمولاً غیر قابل توصیف یا ناخودآگاه– در ذهن مؤمنان و غیرمؤمنان پدید می‌آورد که با این اضطراب همراه است که هرگز نخواهیم دانست پیش‌گویی‌ها به حقیقت می‌پیوندند یا نه.

در فیلم *آخر الزمان*[۱۱] ـ ۱۹۹۹ ـ عیناً آیه ۲۰ مکاشفات نقل می‌شود:

پس از پایان آن هزار سال، شیطان از زندان آزاد خواهد شد.

این نوع پیش‌گویی‌های پایان‌جهانی در ماشین افسانه‌ساز هالیوود خانه کرد و در فیلم *شکارچیان ارواح* ـ۱۹۸۴ـ نیز ظاهر شد، که در آن، یکی از شخصیت‌های فیلم چنین می‌گوید:

مکاشفات سورهٔ ۶ آیه ۱۲ را به یاد می‌آورم که می‌گوید: و نگاه کردم و دیدم که او مهر ششم را

گشود و ناگهان زلزله شدیدی رخ داد و خورشید مانند پارچه‌ای سیاه، تیره و تار گشت و ماه به رنگ خون درآمد، دریاها به جوش آمدند و آسمان فرو افتاد.

در فیلم انگلیسی مکاشفات[۱۲] ـ ۲۰۰۱ ـ که عنوان با مسمّایی هم دارد، گفته می‌شود که کتاب مکاشفات در انجیل همه چیز را شامل می‌شود: ظهور دوبارهٔ عیسی مسیح، نبرد بین او و ضد مسیح که پیامبری دروغین است. این فیلم، سرشار از نمادگرایی مرموز و سرپوشیده است و در توصیف *شوالیه‌های معبد* به عنوان یک شبکه تروریستی بین‌المللی که می‌خواهند از پدیده فرارسیدن هزاره سوم استفاده کنند و آدم شبیه به مسیح بسازند و مغز ضد مسیح را در سر او کار بگذارند، افکاری شبیه افکار هواداران نظریه تَوطئه را مطرح می‌کند. طرح این نکته نیز ضروری است که شوالیه‌های معبد، نام کوتاه شده‌ای برای *عالی‌ترین رتبه نظامی معبد اورشلیم* و همچنین عالی‌ترین مقام در لژ یورک در انجمن ماسونی است. ولی هیچ‌کدام از آنها به تحقق پیشگویی آخرالزمانی مسیحی التزام خاصی ندارند.

وقتی به تکنولوژی‌هایی که سدهٔ بیست و یکم به ما عرضه می‌دارد نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که فیلم‌های دینی نظیر مکاشفات به این اعتقاد که ما می‌توانیم مشکل هر چیزی را حل کنیم، با تردید می‌نگرند؛ این فیلم‌ها می‌گویند اعتقاد به اینکه تسلط بر دانش می‌تواند همه مشکلات ما را حل کند، در بطن خود مخاطره‌آمیز است.

فیلم اخیر، در کوشش برای اینکه ما را مجاب کند که ما حاوی چه خطراتی برای خودمان هستیم، تنها نیست. فیلم‌های دینی آخر هزاره، نشانگر تصوراتی هستند که فیلمساز به عنوان خطرات واقعی فجایع آخرالزمانی ساختهٔ دست بشر در سر دارد. *عدد پی* ـ ۱۹۹۸ ـ این اندیشه را مطرح می‌کند که هنرها و علائم یهودی، به ویژه آنچه در مکتب عرفانی *کابالا* آمده است، می‌تواند اسرار نهفته در انجیل را برملا سازد و *کلید رازهای هزاره* باشد. یک نابغه ریاضیات نام سری خداوند را کشف می‌کند، ولی حاضر به افشای آن نمی‌شود. آیا آنچه او را به سمت خودکشی می‌کشاند، نوعی بیماری کشنده عصبی است یا تأثیرات یک راز قدسی ممنوع؟ در فیلم *چشمان باز و بسته*[۱۳] ـ ۱۹۹۹ ـ یک مراسم سنتی سرشار از آوازهای رهبانی و نقاب که شیطان‌پرستانه جلوه می‌کند، ناگهان با حضور یک عنصر بیگانه ـ قهرمان داستان ـ به مراسم کشتن قربانی بدل می‌شود. حضور او هم مراسم را بر هم می‌زند و هم موجودیت او را به خطر می‌اندازد. فیلم *دروازه نهم*[۱۴] ـ ۱۹۹۹ ـ داستان ماجراهای *دین‌کورسو* را بازگو می‌کند که به کندوکاو در جهان معتقدان به علوم غیبی دست می‌زند و به کتاب *نه دروازه قلمرو سایه‌ها* دست می‌یابد. این کتاب به نوبه خود نوعی *جعبه پاندورا* و سرشار از مخاطرات است. کنجکاوی عنان گسیخته، به وسوسه‌های ذهنی مرگبار منتهی می‌شود که خود می‌تواند به ایمان کورکورانه، جنایت و خودکشی منتهی گردد؛ وقتی کورسو درمی‌یابد که باید خود را از مخمصه‌ای که در آن گرفتار آمده خلاص کند ـ چون افراط کاری‌های دینی به چیزی جز دردسر نمی‌انجامد ـ می‌بیند که با تمام وجود در آن درگیر شده است. فیلم بر این نکته تاکید

10. Walter Ong, Jr. *Interfaces of the Word*, Ithaca: Cornell University Press, 1977 11. End of Days 12.Apocalypse 13. Eyes Wide Shut 14. The Ninth Gate

می‌کند که وقتی درهای معرفت به روی انسان باز شد، نمی‌توان دوباره و با اطمینان خاطر آن را بست. یکی از معلمانـــم زمانی با بصیرت تمام می‌گفت که وقتی حرفی از دهانمان بیرون می‌آید، دیگر فقط به ما تعلق ندارد، بلکه متعلق به تمامی جهان اســت. *والتر اونگ*، عالم الهیات یسوعی در کتاب خود به مسأله تملک عمومی دانش و معرفت تازه و مشترک پرداخته و می‌نویسد:

> به این ترتیب، بیان شفاهی مشوق نوعی حس تداوم حیات و حس مشارکت است؛ چون خودش نوعی مشارکت است ... بدون کنش‌های زنده گوینده، کلمات واقعی وجود ندارند. بدون شنونده زنده و حاضر، کلمات بی‌تاثیر و بی‌فایده‌اند، حرکتی است که به هیچ کجا ختم نمی‌شود.... آشکار است که آنچه نوشته می‌شود بیشتر از حرف‌های شفاهی عمر می‌کند. متن مکتوب، باقی می‌ماند. زنده می‌ماند و زندگی می‌کند...ولی به این تعبیر آنچه نوشته شده است فقط موقعی به حیات خود ادامه می‌دهد که مردم مهارت داشته باشند آن را در زندگی خود به کار ببندند. وقتی چنین اتفاقی می‌افتد، کلماتی که خوانده می‌شـــود وارد موقعیت تاریخی تازه‌ای می‌شود که متفاوت با زمانی است که نوشته شده بودند.[۱۵]

نکته‌ای که اینجا متناقض جلوه می‌کند این است که اگر سعی شود جلوی پیشرفت دانش و شناخت، چه به خاطر ترس از پیامدهای آن یا به دلیل نفع شخصی – مثل وضعیتی که در فیلم دروازه نهم پیش می‌آید– گرفته شود، این امر راه آدمی را برای استفاده حداکثر از دستاوردهای آن سد می‌کند و اجازه نمی‌دهد تمامی استعدادهای بالقوهٔ او مورد استفاده قرار گیرد. به این ترتیب، کم دانستن هم می‌تواند به اندازه زیاد دانستن، خطرناک و مضر باشد.

ارائه تصویر ادیان حاشیه‌ای

در نظر بســیاری، تکنولوژی در اجتماع اگر به کلی زداینده ایمان نباشد، دست‌کم آن را به چالش می‌کشد. ماوراءالطبیعه دیگر آن چیزی نیست که نمی‌توان درک کرد و فهمید، بلکه چیزی است که انسان سعی می‌کند درک کند و بفهمد. یک عنصر حیات که آن‌قدر ثبات دارد – دست‌کم به لحاظ ذهنی– که بتوان به آن ایمان داشت، خود انسان است. ادیان در سدهٔ بیستم به نحو صادقانه‌ای، امر قدسی را درون فرد مؤمن قرار داده‌اند.

در دومین تغییر هزاره، تقدیر، دیگر آن چیزی نیســت که بر انســان اتفاق می‌افتد، بلکه رخدادی است که به دلیل خاصی رخ می‌دهد. ولی مشکلات هنگامی پیش می‌آید که ایدئولوژی‌ها و اعتقادات متفاوت و متضاد با جامعه‌ای که در آن حضور دارند، برخوردی رو در رو پیدا می‌کنند. به گفته *جاناتان ساکس* اسقف اعظم بریتانیا:

> وقتی ضرباهنگ تغییر و تحولات اجتماعی از سرعت و قدرت انطباق مردم فراتر می‌رود، مردم احســاس می‌کنند که کنترل خود را بر امور زندگی خویش رفته رفته از دســت می‌دهند ... این اضطراب، ترس به بار می‌آورد، ترس به خشم منتهی می‌شود و خشم نیز خشونت می‌آفریند و خشونت....به یک واقعیت مرگبار زندگی مبدل می‌گردد.[۱۶]

تغییر هزاره، گروه‌های مذهبی افراطی را با خوراک فراوان برای آن دســته از معتقدان خود مجهز کرده است که همان‌قدر که تاثیرپذیر و احساساتی و معتقد به آخرالزمان‌اند، مضطرب و نگران نیز هستند. آنانی که می‌خواهند جهان به گمان خود سرشار از نحسی را پاک و پاکیزه کنند.

می‌توان نوعی روانشناسی اجتماعی را بر اساس ارتباط میان تحول هزاره‌ای و دل‌مشغولی مشترک میان فرهنگ‌ها در مورد نظریه‌ها و الهیات آخرالزمانی سامان داد. با توجه به نفوذ و گسترش مفاهیمی چون بهشت، جهنم، خداوند و آخرالزمان در جهان غرب، چندان جای تعجب نیست که چرا این مفاهیم در ادیان یهودی، مسیحی و اسلام مطرح می‌شوند؛ ولی آنچه به روشنی کمتری قابل درک است، علاقه گسترده‌ای است که در سال‌های اخیر به گروه‌های دینی غیراصلی و حاشیه‌ای، آن هم نه فقط به دیدگاه‌های آخرالزمانی آنها، بلکه به کل جهان‌بینی و شعائر آنان پیدا شده است. این گروه‌ها، تازه و بدیع به نظر می‌رسند و در نتیجه در برابر احساسات جامعه آسیب‌پذیرند و هر از گاهی تغییر موضع می‌دهند. استفاده یا سوء استفاده از نام، ایدئولوژی و نمادهای آنان در رسانه‌های مردمی، از جمله در تلویزیون و سینما، می‌تواند به صورت چشم‌گیری بر محبوبیت یا بیزاری جامعه از آن اثر گذارده و در نتیجه، همین امر بر بی‌خطر بودن یا تهدید آنان برای اجتماع هم اثر می‌نهد.

جذابیت هولناکی که برخی از این گروه‌های دینی حاشیه‌ای القا می‌کنند، به برداشت‌هایی می‌انجامد که شاید دقیق باشد و شاید هم نباشد؛ ولی در هر حال به ندرت نشان از هرگونه درک عمیقی از این گروه‌ها دارد. برداشت‌های سطحی و شتاب‌زده‌ای که به رسانه‌ها راه می‌یابند، این حاشیه نشینی را پررنگ‌تر و پایدارتر می‌کند و این گروه‌های دینی را ـ فارغ از *مشروعیت* آنان یا هر معیار ذهنی یا هنجار بنیادی ـ به پدیده‌های تماشایی مبدّل می‌سازد. با گذشت زمان، تداوم توجه رسانه‌ها به این پدیده‌های تماشایی – فارغ از دقت نظری که در معرفی آنها به کار رفته یا اینکه سرشار از تهمت و افترا بوده باشند– برای آن گروه اعتبار به همراه می‌آورد، چون همان‌طور که نویل نوشته است:

> درست همان‌طور که شرطی شده‌ایم تا در درک محیط اطراف خود به حواس خویش اعتماد کنیم، به لحاظ فرهنگی هم شرطی شده‌ایم تا تصاویر بصری ـ عکس، فیلم و تلویزیون ـ را هم نمایش سرشار از حقیقت رویدادهای جهان بدانیم.

به همین خاطر است که در فیلم‌هایی چون *هشت میلی‌متری*، *دروازه نهم* و *چشمان باز و بسته* شاهد تجلیات ناعادلانه‌ای هستیم که نه تنها کاری برای دفع برداشت‌های کلیشه‌ای هراسناک از مراسم شیطان‌پرستی یا خودآزاری و دیگرآزاری انجام نمی‌دهند، بلکه حتی این برداشت‌ها را تقویت هم می‌کنند. فیلمسازی که می‌خواهد چنین بیانیه‌هایی صادر کند، باید بتواند به جای توسل به باورهای عامه و معمولاً یک‌طرفه و پر مدعا، این کار را با توسل به تحقیق و عالمانه انجام دهد.

ارائه این برداشت‌های کلیشه‌ای همان‌قدر که به آن گروه‌ها صدمه می‌زند، به گروه‌های مذهبی هم لطمه وارد می‌کند. اگر هنر در پی ارسال پیامی است و ما هم سینما را هنر به شمار می‌آوریم، در آن صورت استفاده ما از نمادهای هنری، باید هدفی فراتر از تحریک احساسات باشد.

آیا تصویر ساینتالوژی در فیلم‌ها نامطلوب است؟

کودک آمرزیده[۱۷] ـ ۲۰۰۱ ـ با دیگر فیلم‌هایی که در اینجا به آنها اشاره شد، فرق دارد؛ این فیلم همتای خیلی فیلم‌های دیگر، نگاهی کلی به مذهب، به مذاهب نهادی شده، به اعتقاد به وقوع رخدادهای پایان جهانی در پایان هزاره، به جنبش‌های جدید دینی و خطر کلیشه‌سازی نیز دارد ولی فیلم، وانمود می‌کند که قصد افشاگری از عملیات درونی کلیسای ساینتالوژی را دارد و از این نظر ـ خودآگاه یا ناخودآگاه ـ منحصر به فرد است. ساینتالوژی تازه‌ترین *کلمه ممنوعه* در هالیوود است. تقبیح آن در افکار عمومی یا ابراز انزجار از

15. Walter Ong, *Interfaces of the Word*, pp 31, 230, 240 16. Colin Shindler, *The Land Beyond Promise*, Taurus Press, 2002, p 15 17. Bless the Child

آن در رسانه‌های سدهٔ بیست و یکم این خطر را دارد که اقدام‌کننده را در یک لیست سیاه خاص قرار دهد؛ چیزی شبیه لیست سیاهی که در دهه ۱۹۵۰ از هنرمندانی که به حمایت از کمونیسم متهم شده بودند، تهیه شـــده بود. در نتیجه، کودک آمرزیده از طریق اســـتعاره و تمثیل و با ارائه نشـــانه‌های فراوان، به دین تازه تاسیســـی که آمیزه‌ای از دین و تجارت اســـت حمله می‌کند، ولی هیچ فیلمســـاز هوشمندی به صراحت از ساینتالوژی نام نمی‌برد. کافی است به فهرست ستارگان هالیوود که برای تداوم عضویت خود در کلیسای ساینتالوژی، ارقام گزافی می‌پردازند نگاه کنیم تا پی ببریم که چه آدم‌های بانفوذی در هالیوود از آن حمایت می‌کنند: *تام کروز*، *جان تراولتا*، *کرستی الی*، *آیزاک هیز*، *جنا الفمن* و *لیزا مری پریسلی* و بسیاری دیگر از آن جمله‌اند. بنابراین، خشم و عصبانیت این عده می‌تواند موقعیت هر هنرمند جاه‌طلبی که در آغاز حیات حرفه‌ای خود در هالیوود است، به خطر اندازد.[۱۸]

کودک آمرزیده ظاهراً از مسیحیت به عنوان دینی مبتنی بر ایمان ستایش می‌کند، ولی در عین حال در پی آن نیست که جنبش‌های دینی جدید را هم فاقد اعتبار جلوه دهد؛ فقط ساینتالوژی است که فاقد مشروعیت معرفی می‌شود و حتی شیطان‌پرستی هم بیش از آن اعتبار می‌گیرد:

> فقط یک حلقه درونی مخفی، شیطان‌پرســـتی ســـنتی را دنبال می‌کنند، ولی گروه‌های دیگر ... پیام‌های قدرتمندی ارسال می‌دارند: به گمان آنها خداوند واقعاً وجود ندارد و در نتیجه می‌توانیم قوانین تازه‌ای را بنا نهیم.

در چند مورد، خط داستانی این فیلم با تاریخ ساینتالوژی هماهنگ و هم‌جهت می‌شود.

۱. گروه مشابه ساینتالوژی در کودک آمرزیده، گروه *صبح تازه* نام دارد. این سازمان خیالی، نمادهایی مشابه ساینتالوژی دارد و ستاد مرکزی آن در یک ساختمان مرمرین، یادآور کلیسای ساینتالوژی است. بر یکی از دیوارها، تابلویی حاضران را دعوت می‌کند: «خود را برای فرارسیدن صبح تازه‌ای آماده کنید.» در آنجا کتاب‌ها و بیانیه‌های فراوانی به چشم می‌خورد با عناوینی نظیر *خدایی جز خود شما نیست*: *بت‌های ذهنی کهنه خود را دور بریزید تا نفس خود را پیدا کنید* و *راهی به سوی قدرت‌یابی فردی*: *آنچه را اراده می‌کنی انجام بده و در انجام اعمالت مصمم باش*. اینها مشابه کتاب‌ها و جزواتی است که سازمان انتشارات *بریج* که مالک آن کلیسای ساینتالوژی و ستاد آن در لس‌آنجلس است به چاپ می‌رساند.

۲. یک راهنمای تور با توضیح این نکته که، هزینه ثبت‌نام در سمینارهای خودشناسی در اینجا فقط ۴۰۰ دلار است به کلیسای ساینتالوژی کنایه می‌زند که برای آموزش‌های دینی خود پول دریافت می‌کند.

۳. یکـــی از اعضای ســـازمان صبح تازه می‌خواهد از آن بیرون بیایـــد، ولی چون خیلی چیزها دربارهٔ آن می‌داند، در نهایت سر از تنش جدا می‌شود. به گفته او «این مذهب تا حد زیادی نوعی ضدمذهب است» و افسوس می‌خورد که «سردمداران آن دوست ندارند کسی آنها را ترک کند.» این حادثه در واقع اشاره به حادثه مشابهی است که در سال ۱۹۹۵، در فلوریدا اتفاق افتاد و زنی که ظاهراً قصد داشت از کلیسای ساینتالوژی جدا شود، به اتهامی واهی روانه زندان شد و در آنجا طی حادثه مشکوکی جان خود را از دست داد.

۴. از جمله لوح‌های افتخاری که در مرکز صبح تازه دیده می‌شـــود، تابلویی است با این نوشته: «پیش از پیوســـتن به صبح تازه برای خود ارزشـــی قائل نبودم و فکر نمی‌کردم کســـی برایم ارزشی قائل باشد.» *هوبارد* در کتاب، *ساینتالوژی، جهتی تازه در زندگی* می‌نویسد دقیقاً مخاطبانی را در نظر دارد که شبیه همین آدم‌های از پا افتاده‌ای هستند که برای خود ارزشی قائل نیستند، امید خود را از دست داده‌اند و زودباورند،

18. Ron Hubbard, *What Is Scientology*, Bridge Publications, 1993.19 Ron Hubbard, *Scientology: A New Slant on Life*, Bridge Publications, 1997, pp 7-11

او می‌نویسد:

شـــاید روزگاری گمان می‌کردید وقتی ازدواج کنید، خانه و خانواده خوبی خواهید داشـــت و اوضاع بر وفق مراد خواهد بود ...، ولی بعد از ازدواج متوجه می‌شوید که با همسر خود مشکلات زیادی دارید. همسرتان شب‌ها دیر به خانه می‌آید، با رئیس خود دعوا کرده است و در مجموع حال و روز خوشـــی ندارد. او دل و دماغ بیرون رفتن را ندارد و نمی‌تواند ببیند که شـــما هم در خانه کارهای زیادی انجام می‌دهید... اگر برای حل مشـــکلات زناشویی خود اقدامی صورت ندهید، این وضعیت می‌تواند بســـیار خراب و حتی وحشتناک بشود، ولی واقعیت این است که این مشکل از هر مشکل دیگری که انسان با آن مواجه می‌شود، آسان‌تر است و فقط کافی است شـــیوه برخورد او با خودش و آدم‌های اطرافش را عوض کنید ... ســـاینتالوژی این کار را برای شما انجام می‌دهد.[۱۹]

۵. بازرس پلیس که دربارهٔ صبح تازه تحقیق می‌کند، از ساختار کلیسایی می‌گوید که دقیقاً مشابه توصیفی است که می‌توان از ساختار و عملکرد حقوقی ساینتالوژی به دست داد. او می‌گوید:

این ســـازمان، مالک ده‌ها ملک مختلف در سراسر کشور است ... و مدت‌هاست که زیر ذره‌بین پلیس بوده است...و به نظر می‌رسد که به خلافکاران پناه می‌دهد. حتی اتهاماتی دربارهٔ تقلب‌های مالیاتی و پولشـــویی متوجه آنان بوده است؛ اما هیچ‌یک از این اتهامات هرگز ثابت نشد. همان‌طوری که خودت متوجه هستی، بنیان‌گذار این ســـازمان به لحاظ سیاسی پشتیبانانی دارد و در ضمن یک مشـــت وکیل مدافع پرخرج و بســـیار قدرتمند و با هوش، تمام شـــبانه‌روز از او حمایت می‌کنند .... اگر با دســـت خالی و بدون دلیل و مدرک مستند و محکم با او طرف شوی، تو را به خاک ســـیاه می‌نشـــاند. به عقیدهٔ من، کل این سازمان مشکوک است.

۶. در حیاط منزل بنیان‌گذار، چندین مجسمه موجودات شیطانی و یک مجســـمه بز با شـــاخ‌های بلند –که نمادی از شیطان است– دیده می‌شود. هوبارد ـ ۱۹۹۷ ـ اعتقاد دارد که جامعه سرشار از شیاطین اجتماعی است که ما را احاطه کرده‌اند و هدف اصلی آنها نیز این اســـت که از فعال‌ترین اعضـــای جامعه بهره‌برداری کنند؛ به عبارت دیگـــر، نظریه *خودجویان از بحران* او، که در فصل دوم کتابش جهتی تازه در زندگی *خلاصه شده است*، حرف تازه‌ای در شیطان‌شناســـی مطرح نمی‌کند، بلکه باورها و اعتقادات شخصی او را به شیاطین خیالی به نمایش می‌گذارد.

***

فرهنگ، سرشـــار از نماد است؛ از اســـتعاره گرفته تا آگهی‌ها. در آنها نشـــانه‌های نمادین دیده می‌شود. آنها با حضور فراگیر خود اطلاع‌رسانی

می‌کنند، منبع الهام هستند، خاطر مردم را می‌آشوبند و کالاهایی را به مردم می‌فروشند. این نمادها به این تعبیر آکنده از معانی‌اند و در نظر عده‌ای، مفاهیم و مسائل این جهانی را ارتقا می‌دهند تا با دین و مذهب رقابت کنند. کاربرد نمادهای قدسی با توجه به تاثیر قدرتمندی که دارند دست‌کم گرفته نمی‌شود و سوء استفاده از آنها، معادل کفر و ناسزاست. هنر از زبان استفاده می‌کند و در آن تغییراتی پدید می‌آورد؛ گرچه هدف هنرمند همواره خود را از خلال انتخاب‌های زیبایی‌شناسانه او به نمایش می‌گذارد، پیام‌هایی که از طریق فیلم‌ها عرضه می‌شوند، ایجاب می‌کنند که توجه ویژه‌ای به آنها مبذول شود و این به خاطر حضور غالب و فراگیر این رسانه در جامعه امروز است. این امر وقتی اهمیت بیشتری می‌یابد که فیلمی به مسأله ظریف و حساسی چون دین می‌پردازد.

همان‌طور که دان نویل نوشته است، خیلی آسان می‌توانیم آنچه را می‌بینیم، می‌خوانیم و می‌شنویم، باور کنیم؛ ولی در عین حال هیچ‌وقت دروغ گفتن و آن را زیر پوشش ظاهری حقیقت پنهان کردن، تا این حد آسان نبوده است. به سادگی می‌توان تصاویر را پیچاند و پیام‌های نفرت و خشم ابلاغ کرد – یک پیامد غیرمنتظره فیلم *فهرست شیندلر* این بود که استیون اسپیلبرگ، کارگردان فیلم با مهارت تمام نشان داد که تکنولوژی و تکنیک امروزی سینما به گونه‌ای متقاعدکننده می‌تواند قساوت و بی‌رحمی وحشتناکی چون کشتار خیالی یهودیان را بازسازی کند. در نتیجه، با وجود اینکه این فیلم قصد دارد یادآور تراژدی‌های جنگ دوم جهانی باشد، ولی بارها به وسیله منکران وقوع چنین کشتاری، مورد اتهام قرار گرفته است. بهای برخورداری از قدرت و نفوذ، مسئولیت فزون‌تر است ـ فیلمساز باید در پیام‌هایی که می‌فرستد و تماشاگر باید با درگیر کردن هنرمند و دریافت پیام ارسالی و نه فقط جذب یک‌سویهٔ پیام‌ها، بی‌هیچ مقاومت و تفکری، به مسئولیت‌های خود عمل کنند.

در عین حال که هر چیزی برای عده‌ای مقدس است، نمی‌توان به حساسیت‌های دیگران بی‌تفاوت بود؛ همچنین نمی‌توان همواره نگران بود. ممکن است شیوهٔ زندگی ما بر گروهی از مردم گران آید و آنان را به صرافت حمله به ما اندازد. راه حل این بلاتکلیفی، همتای بسیاری دیگر از جنبه‌های زندگی، ایجاد توازن و تعادل است. از یک‌سو هنرمند و مخاطب باید متوجه باشند که چه چیزی گفته می‌شود و از سوی دیگر، اینکه چرا آن حرف زده شده است. مسؤلیت هنرمند معطوف به چه چیزی است؟ به حقیقت یا تبلیغ، به حق آزادی بیان و گفتن حرف‌های صادقانه یا دروغ و ریا، به رسانه یا به پیام؟ همان‌طور که فردی زمانی گفته بود، تجلی خداوند را باید در جزئیات زندگی دید. حقیقت زمانی که با شمایل‌نگاری دینی سروکار پیدا می‌کند، واقعی‌تر از همه زمان‌های دیگر است.

بوی پیراهن...

محمدرضا محقق

غروب ـ داخلی – اتوبوس

مردم وارد اتوبوس می‌شـوند. از کادری که پله‌های ورودی سمت راست اتوبوس را بسته، شاهد بالا آمدن آدم‌ها هستیم. در حین بالا آمدن و نشستن صداهایی از داخل و بیرون اتوبوس به گوش می‌رسد. اتوبوس حرکت می‌کند.

ـ کسی جا نمونه... آقا اتوبوس حرکت کردها.

ـ ننه فلاسکو آوردی؟

ـ بریم آقای راننده.

نمایی از دعایی که زیر آیینهٔ راننده آویزان است و با حرکت اتوبوس به حرکت دورانی در می‌آید.

یکی از مسافرین که جوانی است، با صدای بلند و کشیده چیزی می‌گوید.

ـ خشنودی قلب آقا امام زمان، سلامتی خودتان و آقای راننده، اجماعاً صلوات بلند ختم کن!

تیتراژ

شب ـ داخلی ـ اتوبوس

راننده در حال راندن اتوبوس است و خیره به جاده.

ـ حاجی بفرمایید

ـ راننده نگاه بر می‌گرداند و جوانی را می‌بیند که جعبه‌ای را مقابل صورت او گرفته است.

راننده لحظه‌ای به جوان خیره می‌ماند.

ـ دستت درد نکنه.

خرمایی از درون جعبه بر می‌دارد و بعد از چند لحظه‌ای در دست گرفتن به دهان می‌گذارد.

اتوبوس از پیچ جاده می‌گذرد.

شب ـ داخلی ـ اتوبوس

جوانی در میانه اتوبوس ایسـتاده، میکروفون به دسـت و مداحی می‌کند. تنومند و شال سبزی که بر دوش انداخته. انگشـت‌های دستی که میکروفون را گرفته، چند انگشتر دارد که رنگ سبز و سرخ دوتا، به چشم می‌آید. دور مچ همان دست تسبیحی پیچیده شده.

مسافران اتوبوس با صدای مداح، اشعارش را زمزمه می‌کنند. بعضی می‌گریند و گروهی نیز در سکوت به او می‌نگرند.

مداح با لحن خاصّ خود می‌خواند و...:

ـ ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی

دل بی‌تو به جان آمد وقت است که باز آیی

آقـا جون، این زن و مرد با این عشـق، از راه دور هر هفتـه راه می‌افتند می‌آن تا تو هم یه عنایتی کنی بهشون... به خدا قسم اگه یه نظر آقا رو ببینی، غم‌های دلت وا می‌شه، روحت صیقل می‌گیره... مولای من!

مداح، ادامه می‌دهد، نوحه می‌خواند و مردم همراهی می‌کنند و سینه می‌زنند.

راننده اما مشغول کار خود است و بی‌اعتنا و بی‌حالت، چشم به جاده دوخته و می‌راند...

شب ـ خارجی ـ جاده‌ها

اتوبوس از جادهٔ اصلی وارد یک راه آسفالتهٔ فرعی می‌شود و حین پیچیدن، تابلوی مسجد صاحب‌الزمان که راهنمای اتوبوس‌هاست به چشم می‌خورد.

شب ـ خارجی ـ روبروی درب ورودی

اتوبوس متوقف می‌شود و مسافران به تدریج پیاده می‌شوند. با سر و صدایی که از آن نشانه‌های هماهنگی استقرار و زمان و مکان برگشت است، فهمیده می‌شود. صدای جوانی می‌گوید:

– برادرا و خواهرا، لطف کنند رأس ساعت یازده، جلوی درب اصلی پارکینگ باشند...

شب ـ خارجی ـ اتوبوس

راننده مشغول جمع و جور کردن جلوی اتوبوس است و اشیایی را جا به جا می‌کند، پیاده می‌شود و با یک سطل آب و دستمال، شروع به تمیز کردن شیشه جلو ماشین می‌شود.

بعد از چند لحظه‌ای درب ماشین را قفل می‌کند و خسته به سمتی راه می‌افتد.

از نگاه راننده صحنه‌هایی دیده می‌شود.

پیرمرد و پیرزنی به کندی و در حالی که ساکی به دست پیرمرد است، داخل محوطه مسجد می‌شوند.

مادری که اسم فرزندش را بلند صدا می‌زند و به دنبال او روان است.

دو جوان که با ظاهری آراسته و در حالی‌که مشغول گفتگو هستند به سمت مسجد می‌روند.

و مردم دیگر که از هر سن و طبقه‌ای به سوی مسجد در حرکتند.

عده‌ای در محوطهٔ داخل مسجد، روی زمین فرشی پهن کرده و بساط شام و چای چیده‌اند.

عده‌ای در محوطه روی زمین‌های مفروش، خوابیده‌اند.

کسی نماز می‌خواند و دیگری مشغول خواندن کتاب دعاست.

صداهایی درهم و بی‌نظم، بلند و کوتاه از دور و نزدیک روی تصاویر شنیده می‌شود که بعضاً چندان هم واضح نیست.

صداهایی چون فریاد زدن نام کسی یا خواستن چیزی.

خادمان مسجد که در محوطه پراکنده‌اند، با لباس‌های آبی یکدست و گردگیرهای رنگی که به دست گرفته‌اند، دیده می‌شوند.

راننده با طی این مسیر به یک صف نه خیلی طولانی و نه خیلی کوتاه می‌رسد و ته صف می‌ایستد.

صف به اتاقکی می‌رسد که جلویش نرده بلندی کشیده شده و عده‌ای پشت یک میز، به ترتیب به مردم، قند و لیوان و چایی می‌دهند و صف، نم نم جلو می‌رود.

همزمان با حرکت صف، صدایی از بلندگوها پخش می‌شود؛ صدا، آرام، لطیف و حس‌آمیز است و مؤدبانه.
حضور شما زائران عزیز و مشتاقان مهدی فاطمه ـ سلام‌الله علیها ـ عرض سلام و خیر مقدم داریم.
عزیزان، اینجا، آوردگاه عشق و معنویت و انتظار است.
میعادگاه کسانی است که دل در گرو زلف یار دارند.
و شور ظهور آنها را بی‌تاب کرده.
از همه شما عزیزان التماس دعا داریم و آرزومند اجابت حوائج همهٔ شما خوبان هستیم...
همزمان با پخش این صدا صف به تدریج جلو می‌رود و مردم چایی می‌گیرند و هر یک به گوشه‌ای رفته و مشغول نوشیدن می‌شوند.
راننده نیز با گرفتن چای، گوشه‌ای می‌نشیند و با چشم دوختن به گنبد سبز شروع به نوشیدن می‌کند.
شب ـ خارجی ـ محوطهٔ بیرون مسجد
راننده گوشه‌ای نشسته و به دیواری تکیه زده. سیگاری آتش می‌زند و دودش را با خستگی بیرون می‌دهد به روبرویش چشم دوخته که بر فراز گنبد تکیه زده. سیگاری آتش می‌زند و دودش را با خستگی بیرون می‌دهد.
مرد میانسالی به راننده می‌رسد، می‌ایستد و می‌پرسد:
– ببخشید آقا، چاه عریضه کدوم طرفه؟
راننده با بی‌حوصلگی نگاهی به مرد می‌اندازد و بعد از مکثی کوتاه می‌گوید:
– نمی‌دونم. من مال این‌طرفا نیستم.
مرد تعجب می‌کند و می‌رود. راننده مسیر او را با نگاه دنبال می‌کند که کسی جلوتر به خادمی رسیده و از او چیزی می‌پرسد و خادم با اشارهٔ دست، سمتی را به او نشان می‌دهد.
راننده که گویی از جوابی که به مرد داده، خودش هم تعجب کرده، با خود زمزمه می‌کند،
– چاه عریضه! که چی بشه؟ اگر امام زمانی در کار باشه که به نامه نوشتن و اینجور کارا حاجت نیست. اگر باشه، خب از تو دلت، از نگاه حیرونت همه چی رو می‌خونه، دیگه. ای بابا...
شب ـ داخلی ـ اتوبوس
مسافران سوار شده‌اند. زمزمه‌هایی کم و کوتاه و مبهم از داخل اتوبوس به گوش می‌رسد. جوانی بالا می‌آید و در را می‌بندد و می‌گوید:
– بریم آقای راننده!
اتوبوس راه می‌افتد.
اتوبوس در یک لانگ‌شات از جاده می‌گذرد.
شب ـ داخلی ـ اتوبوس
مسافرین ساکتند. عده‌ای چرت می‌زنند. پیرمردی تسبیح به دست، ذکر می‌گوید و دو جوان با همدیگر آرام مشغول صحبت هستند.
راننده نواری را داخل پخش ماشین می‌گذارد. صدا را کم می‌کند و گاز می‌دهد.
اتوبوس در نمایی از روبروی دوربین می‌گذرد و به سوی تاریکی جلو می‌رود و صدای تصنیف شنیده می‌شود.
راننده، بیدار و خسته و مشغول، اتوبوس آرام در راه و صدای *بهشت یاد* خفیف در زمینهٔ تکان‌های ماشین.

صدایی از بیرون کادر بستهٔ راننده:
– سلام حاجی
مرد میانسالی، کنار راننده می‌نشیند و یک لیوان چای به او تعارف می‌کند، راننده می‌گیرد و می‌گوید:
– سلام، چطوری اوستا؟
راننده مشغول خواندن می‌شود و با دستی فرمان را می‌گیرد.
– مرد. قبول باشه.
– ما که کاری نکردیم. چی‌مون قبول باشه علی جون! مال شما قبول باشه که...
– نزن این حرفو. بالاخره این جمعیت رو شما رسوندید؛ پس تو ثواب همشون شریکید.
راننده لبخندی می‌زند و لیوان را می‌گذارد پشت فرمان.
نخواستیم بابا، اصلاً چیز شریکی دوست ندارم. باشه مال خودشون کمپلت!
– چیه؟ خیلی رو فرم نیستی... دمغی ... بدجور!
– اوضاع این دختره، نرگس، روزمو سیاه کرده، کار ننه‌اش شده آه و زاری، دکترام که... اووف! دلم نمی‌کشه برم خونه.
– خوب چرا...
– چرا چی؟
اتوبوس از پیچ جاده می‌گذرد و به سمت تاریکی پیش می‌رود.
شب ـ داخلی ـ اتوبوس
نمایی از دعای آویزان از زیر آینه و حرکت به سمت چهرهٔ مرد و بعد تصویر راننده
– نمی‌دونم شاید این وضع روزگار من، اجر این حمّالی شبای چهارشنبه باشه. شاید آقا داره جوابم رو میده [با کنایه و لبخند] شاید اصلاً حکمتی در کار باشه...
می‌خوام بدونم کدوم یکی از این مردمی که توی این اتوبوس می‌شینن و هر هفته راه می‌افتند و می‌ریزن تو مسجد، وضع منو دارن... نه به قرآن، خداییش، به عباس قسم، علی آقا!
تو بگو. با مرامیش همینه. حمّال به قول تو عاشقانش، این‌طور بدبخت و فلک‌زده. اون از خونه که هی دم به ساعت سقفش چکه می‌کنه و چاره هم نداره باید خرابش کرد، اون از صاحبخانه از خدا بی‌خبر که قیمت خون آدم رو به خاطر یه ذره جا می‌خواد، اینم از نرگس، حیوونکی که داره پرپر می‌شه جلو چشمم ـ بغض گلویش را می‌گیرد ـ ...
صدای بوق اتوبوس در جاده می‌پیچد و ماشین از جلو دوربین، در یک نمای لانگ‌شات می‌گذرد.
فیداوت
صبح ـ داخلی ـ خانهٔ راننده
زن میانسال و تکیده‌ای با لباس‌هایی معمولی و روسری گل درشت به سر، لیوان چای را جلو راننده روی سفره می‌گذارد و کنارش می‌نشیند. راننده چای را می‌نوشد.
– عباس، یادت نره... پاکت جواب آزمایشا...
– حالا کی هست این دکتره؟
– منیژه خانم گفته می‌شناسدش. میگه حاذقه، بهش اعتماد داره.

آدرسم رو کاغذ نوشته، روشه.

ظهر ـ خارجی ـ خیابان

عباس از عرض خیابان می‌گذرد و وارد پیاده‌رو می‌شود، چند قدمی می‌رود و بعد متوقف می‌ماند. نگاهی به کاغذی که در دست دارد می‌اندازد و نگاهی به تابلوی ساختمان روبه‌رویش.

مطب دکتر فرانک سعیدی، متخصص مغز و اعصاب

فیداوت

شب ـ خارجی ـ خیابان

اتوبوس روبه‌روی درب یک مسجد، در خیابان پارک کرده است. جلو مسجد و پیاده‌رو و خیابان را چراغانی کرده و پرچم زده‌اند. در پیاده‌رو یک میز قرار گرفته و رویش اسپند و جعبهٔ شیرینی، نوجوانی ظرف اسپند را باد می‌زند و نوجوانی دیگر به رهگذران شیرینی تعارف می‌کند.

صدای سخنران از بلندگوهای مسجد به گوش می‌رسد.

شب ـ داخلی ـ مسجد

مردم در مسجد جمع‌اند و سخنران مشغول صحبت است. گوشهٔ مسجد، عباس به دیوار تکیه زده و با تسبیح‌اش بازی می‌کند. نوجوانی به مردم چای تعارف می‌کند، هر از چندی کسی از مسجد خارج یا داخل می‌شود. پنکه سقفی، کولر و خانم‌های پشت‌پرده همهمهٔ خفیفی ایجاد کرده‌اند.

– به همین دلیل هم هست که آنچه نزد خدا اهمیت داره، دلِ بندگانشه. اگر دل پاک نباشه نماز هم وسیلهٔ ریا میشه نه رفتن به معراج. اما دل اگه پاک و بی‌غل و غش باشه حتماً جایگاه خدا می‌شه. به خصوص دلی که شکسته است.

مولانا چه خوب به قالب نظم در آورده این حقیقت را که:

ما برون را ننگریم و قال را ما درون را بنگریم و حال را

شب ـ داخلی ـ اتوبوس

عباس سوار می‌شود، در را می‌بندد. اتوبوس را روشن می‌کند. نگاهی به آینه و نگاهی به مسافرها می‌اندازد و راه می‌افتد.

چهرهٔ عباس برخلاف دیگران گرفته، خسته و مغموم است. اتوبوس شور و ولوله‌ای خاص گرفته. خانمی به دیگران شیرینی تعارف می‌کند و مداح، میکروفون به دست، صدایش را صاف می‌کند و آمادهٔ خواندن می‌شود.

***

اتوبوس در نمایی باز، از بزرگراه می‌گذرد.

نمایی از روبه‌روی عباس که در زمینه‌اش، مسافران مشغول دست افشانی‌اند و مداح مشغول مدیحه‌سرایی:

از درگه تو، برم کجا دست نیاز

گویم غم خود، به تو با سوز و گداز

نمایی از حرکت اتوبوس در جاده و صدای مداح و مسافران در زمینه.
نماهایی از مسافران که در حال دست افشانی‌اند و تصاویر بستهٔ هر یک و صدای مداحی و کف‌زنی.
نوجوانی خندان، پیرزنی با چشم نمناک و چادری که زیر دندان گرفته، پیرمردی، تسبیح به دست و...
فیداوت
عباس از پله اتوبوس پایین می‌آید و در را می‌بندد و قفل می‌کند. آرام به سمت محوطهٔ مسجد راه می‌افتد.
دستمال دستش را به سر و گردن می‌مالد و کمربند شلوارش را بالا می‌کشد.
مسجد شلوغ است و چراغان. صدای مداحی از بلندگوها پخش می‌شود.
عباس گوشه‌ای روی یک تکه سنگ می‌نشیند و چشم می‌دوزد به گنبد. سیگاری در می‌آورد و آتش می‌زند. پک عمیقی به آن می‌زند و خیره می‌ماند به روبه‌رو.
مردی در کنار عباس بساطش را که یک جعبهٔ چوبی است، روی زین موتورش راه انداخته و صدای نوار از توی یک زنبیل که بغل چرخ موتورش است، صدای حزینی پخش می‌کند.
صدا، نظر عباس را جلب می‌کند. لحظه‌ای رو بر می‌گرداند و مرد و بساطش را می‌نگرد و دوباره به گنبد خیره می‌ماند.
صدای نوار در ذهن عباس طنین می‌افکند و تکرار می‌شود.
حرکت دوربین به صورت موازی به سمت چهرهٔ عباس و گنبد با زمزمهٔ صدای مرحوم کافی در این حین، قطره اشکی گوشهٔ چشم عباس، فرو می‌غلتد روی گونه‌اش و خفیف چیزی را زمزمه می‌کند.
– آره، آره... تو که این همه ادعا داری، تو که این همه عاشق داری، خوب و بد، کم و زیاد.
شاید راست میگن، فکر کن...با یک قطره کم میشه آب دریا... آب دریا... آ... آقا جون! ... نمی‌دونستم، ولی چه بهتر که اسم نرگس من اسم مادرته... پس تو را به جون مادرت، نرگس منو دریاب...
دوربین از بالا، از عباس جدا و دور می‌شود. عباس در امتداد دور، بین زائران گم می‌شود.
فیداوت

شب ـ داخلی ـ اتوبوس
از زاویهٔ عباس، در کادری بسته، مسافران یکی یکی بالا می‌روند و داخل اتوبوس می‌شوند.
آخریـــن نفر در را می‌بندد. عباس زمزمـــه را آزاد می‌کند، بوقی می‌زند و آرام راه می‌افتد.
حرکت دوربین به جلو و دعای زیر آینه که دوران می‌یابد و آدم‌هایی که از جلو ماشین کنار می‌روند و از جمله موتوری بساط فروش، با همان صدای حزین نوازش...
شب ـ داخلی ـ اتوبوس
جاده در نور چراغ‌های جلو اتوبوس، چند متری روشن می‌ماند. خط‌های آسفالت و تابلوهای راهنما و تاریکی جاده، قاب تصویر را پر می‌کنند و بعد از چند لحظه دوربین روی چهرهٔ عباس می‌چرخد و می‌ماند.

فیداوت

نیمه شب ـ خارجی ـ خیابان
در یک ســکانس مونتاژی، عباس پیاده، خســته و بی‌رمق، قدم زنان به ســمت خانه‌اش راه می‌رود و از چند خیابان و کوچه می‌گذرد تا به درب خانه می‌رسد.
شب ـ خارجی ـ کوچه
عبــاس، کلید می‌اندازد و در را باز می‌کند. لحظه‌ای به اتاق‌ها خیره می‌ماند که لامپ‌هایشــان روشن است. زن از اتاق بیرون می‌آید و به سمت عباس می‌دود و در حیاط به همدیگر می‌رسند.
زن، خوشحال و بی‌تاب
– چــرا اینقدر دیر؟!... بچه‌ها را به زور بیدار نگه داشــتم به خدا، از وقتی اون آقا جواب آزمایش‌ها آورد، نفهمیدم چه جور صبر کردم تا خودت برســی. راســتی! امشب رفته بودی مسجد صاحب الزمون؟
حاج علی از مسجد برامون نذری آورد. صبر کردیم تو هم بیای...
راستی آن بنده خداکی بود؟ نمی‌شناختمش. حرکت دوربین روی چهرهٔ بهت‌زده عباس می‌آید و پس از مکثی، تبسم عباس و قطره‌ای که می‌غلتد.باران می‌گیرد. نمایی از ماه که می‌رود.
غروب ـ داخلی ـ اتوبوس
مردم، وارد اتوبوس می‌شــوند. از کادری که پله‌های ورودی ســمت راســت اتوبوس را بســته، شــاهد بالا آمدن آدم‌ها هســتیم. پیرمرد، جوان، کــودک، پیرزن، میانســال، مرد و زن در حــال بالا آمدن و نشســتن هســتند، صداهایــی از داخــل و بیرون اتوبــوس به گوش می‌رســد.
ـ کســی جا نمونه... آقا اتوبــوس حرکت کردها!

تـــــیـــــتـــــراژ پـــــایـــــان

نقد آثار

دشواری پرش یا پرش دشوار

ادبیات دینی و نگاهی بر نوولت وقت نیایش‌های ماتوشک مصطفی‌پور شیری

فتح‌الله بی‌نیاز

شماری از صاحب‌نظران بر این باورند که رمانی به نام رمان دینی نداریم؛ اما بیشتر نظریه‌پردازان معتقدند که رمان دینی وجود دارد و لازم نیست اثر به تمامی خصلت دینی داشته باشد، بلکه می‌تواند در بعضی جنبه‌ها از این ویژگی برخوردار باشد، و حتی به‌گونه‌ای روایت شود که تمامی وجوه دیگر، تحت تأثیر ماهیت دینی آن قرار گیرند. چون محدودیت اجازه نمی‌دهد به جنبه‌های مختلف موضوع از دیدگاه تئوریک بپردازیم، لذا به سرفصل آنها با تمرکز روی این نوولت، بسنده می‌کنیم.

رمان دینی رمان دینی، زیرمجموعه رمان تاریخی است. اما هر رمانی که به نوعی مسائل دینی را مطرح می‌کند، رمان دینی نیست. چه بسا که از دین فقط برای جاذبه‌های آن نزد خواننده عامه‌پسند استفاده گردد. رمان‌هایی نیز هستند که یا محور اصلی و یا معنای القایی آن دینی است. بدون شک بعضی از خوانندگان داستان‌هایی همچون *کجا می‌روی* اثر هنریک سینکیویچ نویسنده لهستانی، *بن هور* اثر لویس والاس نویسنده آمریکایی و *باراباس* نوشته پرلاگریست سوئدی را خوانده‌اند و فیلم‌هایی همچون *شاه شاهان*، *خرقه*، *دیمتریوس و گلادیاتورها*، *ده فرمان* و *سامسون و دلیله*، *سودوم و عموره*، *کتاب آفرینش* را دیده‌اند که به هر حال بر مبنای فیلمنامه مشخص شکل گرفته‌اند، این داستان‌ها دینی کلاسیک خوانده می‌شوند، چون شخصیت‌های داستانی در زمان و مکان مشخص در رخدادهای تاریخی معین و قابل‌استنادی دست‌خوش فعل و انفعالات شده‌اند و به‌عنوان کنشگر به شکل فعال یا منفعل در امری تاریخی شرکت کرده‌اند. در این نوع داستان‌ها حتی اگر قدرتمندان و ستمگران یا توده‌های جهل‌زده به دقت بازنمایی شده و نویسنده جانب حق و عدالت را گرفته باشد– مانند رمان *کجا می‌روی؟* – باز ما با داستان دینی معمولی روبه‌رو هستیم. یعنی روایت تاریخی – دینی است، و نویسنده ادبیات را جایگزین خود تاریخ و دین نکرده است و تمام تخیل خود را که در قالب شخصیت‌ها و رخدادها و فضاها نمود پیدا می‌کند، در تاریخ و دین تعریف‌شده حل می‌سازد و در خدمت آن قرار می‌دهد. البته تردیدی نیست که *داستان* از نظر زمانی بر خود واقعه تاریخی و تاریخ سیطره پیدا می‌کند. برای نمونه آوارگی، گرسنگی، مرگ و بیماری مردم مسیحی در ایام کالیگولا و نرون در دوره مسیحی‌کشی. اینها همه و همه امور واقع هستند و از نظر ما خواننده‌ها، امر واقع، رخ داده شده و تاریخی ـ با خصلت دینی ـ گردیده است، درحالی‌که داستان یا آمیزه واقع‌گرایی و تخیل –عنصر دروغین– یک نویسنده که به لحاظ تئوری شناخت و زیباشناسی، امری *ساخته* شده است، ساختگی بودنش را حفظ می‌کند. به عبارت دیگر، در دستگاه مختصات هستی ما، امر رخ داده شده، موجودیتش *پایان‌پذیرفته* است، درحالی‌که *داستان* تا زمانی‌که انسان وجود دارد و در زندگی ـ بین خیر و شر، خشونت و مدارا، عشق و نفرت و... ـ تقابل و تضاد هست، تداوم پیدا می‌کند. به همین دلیل جنگ کشتار مسیحی‌ها یا جنگ‌های صلیبی در بستر ذهنی آحاد جامعه بشری *تمام* شده است و حتی بیشتر مردم دنیا از آن بی‌اطلاع‌اند، اما داستان‌های دینی *مسیح باز مصلوب* از *کازانتزاکیس* و *بابا سرگئی* نوشته تولستوی، به لحاظ حافظه تاریخی *تمام* نشده‌اند. در رمان‌های تاریخی قرن نوزدهم، نوشته‌های تاریخی و داستان‌های تاریخی تأثیر متقابلی روی همدیگر داشتند. اما آن‌گونه که کمی بعد می‌بینیم، امروزه این امر مقبول منتقدین عرصه نقد نو و نویسندگان نیست.

جایگاه رمان دینی به عنوان نوعی از رمان تاریخی

اگر به آن دسته از رمان‌هایی که *نوشتار دینی – تاریخی* خوانده می‌شوند، دقت کنیم، متوجه می‌شویم که بخش بیشتر به چیزی نظر دارد که گذشته است یا به زبان نظری، معنایی از *گذشتگی*[۲] به خود می‌گیرد؛ یعنی زمان گذشته‌ای که موجودیت داشته است. از این قرار، عرصه رخداد و کنش و شخصیت‌هایش مستقل از زبانی است که برای روایت آن به کار رفته است. پس این زبان نیست که آن را می‌سازد، بلکه خود گذشته است که به وسیله زبان بازتاب یافته است. از این نکته به سرعت درمی‌یابیم که در چنین واقعیت‌هایی، بین علت‌ها و انگیزه‌ها، مکان‌ها و آرایه‌های مشخص و بالاخره صورت‌های تثبیت شده *حقیقت* تاریخی – دینی، پیوند تنگاتنگی وجود دارد. در اینجا تاریخ و دین نقش پس‌زمینه را در ادبیات به عهده دارد و در دو جهت به کار می‌روند. اول اینکه ماده اولیه متن را تشکیل می‌دهند، دوم اینکه به وجوه ظاهراً واقعی‌تر و حقیقی‌تر تاریخ عنصری هم از تخیل می‌افزاید و شماری از پدیده‌ها ساخته ذهن نویسنده‌اند. البته در تحلیل نهایی همواره جنبه واقع‌گرایی [تاریخی] بر وجوه ساخته و پرداخته تخیل برتری کیفی و کمی دارد. به بیانِ ساده، رمان‌نویس همان‌گونه به تاریخ نگاه می‌کند و می‌نویسد که مورخ [ادیان]. هر دو بر گذشته واقعاً موجود تأکید می‌کنند نه شکستن آن و پی‌ریزی چیزی نو و برخاسته از ذهنیت ادبی – فلسفی.

ادبیات به‌مثابه وجهی از تاریخ ـ دین ـ نه رمان دینی ـ تاریخی

ادبیات، به مثابه تاریخ دین در یک جمله یعنی روایتی که زبان و تخیل نویسنده بر واقعیت پیشی گیرد و نادیده‌ها و ناشنیده‌های [احتمالی و چه‌بسا غیرمحتمل و استعاری] را بر واقعیت احاطه دهد. به بیان ساده خود نویسنده، تاریخ دین را می‌سازد. برای مثال می‌توان به *نام گل سرخ* اثر *امبرتو اکو*، اشاره کرد. داستان، تاریخ را در زندگی فردی چند شخصیت مستحیل می‌کند. در این رمان، چنان جهانی از جفا و جنایت و نیز نیکی و نکویی نسبت به این شخصیت‌ها از سوی خودی و غیرخودی، به تصویر کشیده می‌شود که خواننده نقش اول را به شخصیت آنها می‌دهد، نه به امور تاریخی – دینی. از چشم این شخصیت‌ها است که به تاریخ نگاه می‌شود و نگاه آنها به دین است که تاریخ دین را می‌نویسد، و این یا آن فرد یا پدیده، محق یا غیرمحق جلوه داده می‌شوند. تا حدی رمان *انجیل به روایت پسر* نوشته *نورمن میلر* همین‌گونه است.

ادبیات به مثابه تاریخ دین به ساختارشکنی در امر تاریخ نیز نظر دارد، و امروزه حتی سهم عمده را به خود اختصاص داده است. برای نمونه همان رمان پر آوازهٔ نام گل سرخ که طی آن روایت، ساختار تاریخ در هم می‌ریزد و نویسنده، تاریخ دیگری از دین مسیح برای ما می‌نویسد و به این ترتیب حقایق دیگری را پیش روی ما می‌گذارد؛ اما بدون قطعیت رمان تاریخی یا تاریخ‌نگاری سنتی.

هیدن وایت[۳] که یکی از نظریه‌پردازانی است که در این مقوله فعالیت دارد، می‌گوید:«اگر تاریخ و داستان را فقط به‌شکل ساخته‌هایی زبانی در نظر

بگیریم، جداسازی آنها از همدیگر کار چندان ساده‌ای نخواهد بود.» از بستر همین جمله پرمعنا است که به اعتقاد او و صاحب‌نظرانی همچون او می‌رسیم مبنی بر اینکه اگر نویسنده پس‌زمینه تاریخی- در اینجا دینی - را به حالت نوعی متن تبدیل کند و به آن خصوصیت کیفی و نوشتاری ببخشد، معنای تازه‌ای از تاریخ ارائه دهد، به زبان نقش درخوری بدهد، در آن‌صورت ادبیات به‌صورت گفتمان تاریخی درمی‌آید و ما ادبیات را به مثابه تاریخ [دین] ارائه داده‌ایم نه بخشی از تاریخ یا به‌عنوان ابزاری در خدمت تاریخ. البته چنین رویکردی به‌معنای نفی تاریخ، از میان برداشتن و یا حتی تضعیف آن نیست، بلکه شیوه نوینی است برای بازنمایی آنچه روزگاری در تاریخ اتفاق افتاده است. وایت از موضعی ساختارشکنانه، ادعای مورخین را در مورد عینی بودن روایت‌شان رد می‌کند. او بر این باور است که به‌دلیل محدود ماندن این روایت‌ها در قالب ساختار، به‌ناچار در دام متن‌وارگی اسیرند: «سخن ما همواره در صدد این است که از داده‌هایمان فاصله بگیرد و به‌سوی ساختارهای خودآگانه حرکت کند؛ چیزی که قالب دریافت ما از داده‌های مذکور است.» وایت با بررسی آثار کسانی همچون مارکس و فروید، به این نتیجه می‌رسد که معرفت عینی یا واقعیت تاریخی مشخص، همواره در چارچوب *صنایع* لفظی چهارگانه عمده ـ استعاره، طنز، مجاز و مجاز *مُرسل جزء به کل* ـ[۴] شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر تفکر تاریخی فقط در چارچوب صنایع لفظی امکان‌پذیر است نه خارج از آن.

لیندا هاچن[۵] آرای خود را بیشتر معطوف به داستان‌های پست‌مدرنیستی و به‌طور اخص ـ فراداستان تاریخ‌نگارانه ـ می‌کند؛ یعنی آن آثاری که همه شخصیت‌ها و رخدادهای ظاهری خود را از تاریخ شناخته شده دریافت می‌کنند؛ اما آنها را با تحریف، قصه‌پردازی و جعل به‌شکل دیگری ارائه می‌دهند. به این ترتیب متنی که پدید می‌آید بیانگر داستانی‌شدن خود تاریخ [دین] است. در چنین متنی، چهره نویسنده و عمل نوشتن برجسته می‌شود و اصول داستان‌نویسی به کلی تغییر می‌کند، بدون این که صناعت خود- نگری صورت گیرد. از این قرار چنین متنی فاصله بین تاریخ و داستان را انکار می‌کند و ما را به این نکته مهم رهنمون می‌شود که تاریخ را تنها می‌شود به‌وسیله روایت، یا شکل‌های مختلف بازنمایی بشناسیم. از این منظر، تمام تاریخ گونه‌ای ادبیات است. در روایت مورد نظر هاچن، شخصیت‌ها شخصاً تاریخ را کشف می‌کنند یا از نظر داستانی، آن را برمی‌سازند. به اتکا همین امکان هم از نقش قربانی فاصله می‌گیرند. تردیدی نیست که چنین چیزی به مدد انواع بازی‌های داستانی حاصل می‌شود، اما این بازی‌ها موجب تقلیل واقعیت تاریخی و تاریخ نمی‌شوند، فقط با استفاده از امکانات بازاندیشی فراداستانی در عرصه وجه سیاسی امر واقع و امر تاریخی نمود پیدا می‌کند. هاچن برای نمونه رمان‌های *حریق همه‌گیر* نوشته *رابرت کوور*، *هتل سفید* اثر د. *ام. توماس*، *کتاب دانیال* و *رگتایم* نوشته *دکتروف*، *پرت و پلا* نوشته *ایشمائیل رید* و *هوس* اثر *جان فاولز* را نام می‌برد. در شماری از این آثار مفروضات رمان‌های تاریخی به چالش کشیده می‌شود و نسبت به مقوله‌های پذیرفته‌شده تاریخ و نیز داستان تاریخی تردید نشان داده می‌شود.

منتقدینی همچون *باربارا فولی*[۶] و *دومینک لاکاپرا*[۷]، همسو با هیدن وایت بر این باورند که تأثیر متن‌های تاریخی [و دینی] و متن‌های داستانی بر یکدیگر و اصولاً هر گونه ارجاعی، دست‌خوش تحول شده است؛ چون ذهنیت و هویت و نیز دلالت‌های ایدئولوژیک هر متنی محل تردید است- به همان ترتیب که اعتماد بشر نسبت به نظریه‌های معرفت‌شناسی پوزیتیویستی و آمپریستی دچار تزلزل شده است.

وقت نیایش ماهی‌ها و تاریخ‌نگاری سنتی

به‌باور نگارنده که در جای خود به‌صورت مستدل ارائه می‌شود، تاریخ‌نگاری سنتی، نقشی مهم در این نوولت بازی کرده است، به‌همین دلیل ضروری می‌دانم که اشاره‌ای به آن بکنم:

2. Pastmess
3.Hayden White
4.symecdoche 5. Linda hutcheon 6. Barbara Foley 7. Dominick Lacapra

تاریخ‌گرایی سنتی، از جمله تاریخ‌نگاری سنتی دین را می‌توان در سرفصل‌های زیر خلاصه کرد. وجه مشترک هر چهار رویکرد این است که به حاکمیت تاریخ بر زندگی و سرنوشت بشر گردن می‌نهند، سُنت و گذشته را مقدس می‌شمردند و پژوهش علمی تاریخ را امکان‌پذیر می‌دانند. باور هر چهار رویکرد این است که: تاریخ، توصیف گذشته قابل‌شناخت است نه ساختن گذشته‌ای غیرقابل‌شناخت و تعین‌ناپذیر.

الف. تاریخ‌گرایی متافیزیکی: این دیدگاه بر اساس آرای هگل، بر این باور است که اثر ادبی بیان شاعرانه یک لحظه، در روایت تاریخ است؛

ب. تاریخ‌گرایی زیبایی شناسانه: بر اساس این دیدگاه، اثر ادبی بازتاب و بیان فرهنگ نیست، بلکه روشی است برای خلق ارزش‌ها و معانی فرهنگی؛

ج. تاریخ‌گرایی با رویکرد ملی‌گرایی: در این رویکرد نسبی‌گرا، اثر ادبی همچون روح ملی یک فرهنگ ارزیابی می‌شود؛

د. تاریخ‌گرایی پوزیتیویستی : بر اساس این دیدگاه، اثر ادبی همچون یک ابزار علمی نگریسته می‌شود و تحلیلگر می‌تواند با بررسی این ابزار، از ویژگی‌های تاریخی یک دوره مشخص تاریخی آگاهی یابد. به این نگرش تاریخ‌گرایی ناتورآلیستی هم گفته می‌شود.

اما آنچه خواننده امروز – و نه‌فقط منتقدین – از نویسنده‌ای همچون مصطفی جمشیدی صاحب اثر برجسته‌ای چون *شنیدن آوازهای مغولی* انتظار دارد، گرایش به تاریخ‌گرایی نوین است. مهم نیست که منتقد مسیحی است یا مسلمان یا متمایل به لائیسم یا عرفان. اصولاً فرض کنیم یک منتقد لائیک که از تاریخ اسلام و موضوع انشقاق آن به سنی و شیعه و مهدویت آگاهی دارد، می‌خواهد بر اساس نظریه ادبی ـ و طبعاً نه حُب و بغض ـ درباره این رمان چه از حیث معنا و چه از منظر ساختار پلات و ساختار داستان نگاه کند. او مقدم بر هر چیز به تاریخ‌گرایی نوین باور دارد. در تاریخ‌گرایی نوین، تاریخ، رخدادهای گذشته نیست، بلکه روایت مورخ از رخدادهای گذشته است. گذشته هیچ‌گاه به‌صورت ناب به ما منتقل نمی‌شود بلکه به‌شکل بازنمایی به ما انتقال می‌یابد. دوم اینکه هیچ مورخی نمی‌تواند مدعی شود که مطالعات تاریخی‌اش عینی است، زیرا گذشته یک واقعیت عینی نیست، بلکه چیزی ذهنی است. به‌عبارت دیگر مورخ بر اساس متن‌های تاریخی و نیز تأویل‌های خود از آنها *گذشته را می‌سازند*. سوم اینکه دوره‌های تاریخی یکپارچه و یگانه نیستند. مقوله‌ای به نام تاریخ کلی معنا ندارد. هر آنچه که هست، تاریخ‌هایی جدای از هم و در بعضی موارد ناسازگار با یکدیگر است. فرهنگ واحد فقط اسطوره‌ای است که به تاریخ تحمیل شده است. چهارم اینکه به دلیل فقدان تاریخ ثابت و پایداری که عهده‌دار نقش پس‌زمینه را برای پیش‌زمینه ادبیات داشته باشد، رابطه ادبیات و تاریخ باید مورد بازبینی دوباره قرار گیرد. نکته مهم اینکه تاریخ خود پیش‌زمینه می‌شود و رابطه سنتی بین پیش‌زمینه و پس‌زمینه، منتفی می‌گردد. پنجم اینکه ترازبندی متن‌های ادبی موسوم به متون نخبه‌گرا و متعالی از یکسو و متون عامه‌پسند و نوشتارهای حقوقدان‌ها و مورخ‌ها و دانشمندان از سوی دیگر، منتفی می‌گردد.

وقت نیایش ماهی‌ها

پیش از وارد شدن به بحث باید بگویم که نویسنده از همان اول از تکنیک فراداستان، تکنیک‌های روز و ارجاع مقتدرانه خواننده به الگوهای واقعی: فراداستان استفاده می‌کند و می‌گوید که می‌خواهد داستانی بنویسد. در ضمن با ارجاع به عناصر واقعی همچون *کتاب‌های شهید مطهری* و *تلاش مرحوم عراقی برای ترور شاه* و چندین نمونه دیگر، خواه ناخواه واقعیت را به‌عنوان مرجع و ملاک داستان برمی‌گزیند و خواننده را عادت می‌دهد که بی‌اختیار به‌سوی باورپذیری داستان بر اساس الگوهای واقع‌گرایانه رانده شود. در آن‌صورت پرسش‌های بسیاری مطرح می‌شود که من فقط به سر فصل آنها اشاره می‌کنم.

طرح مسأله قصه این نوولت برای طرح این مسأله از ظرفیت لازم برخوردار نیست. نویسنده می‌خواهد یکی از مسائل بنیادی شیعه را به‌شکل روایی طرح کند. برای این منظور ابتدا باید دید داستان مورد نظر و پلات انتخاب شده – و نیز پلات‌های فرعی – و شیوه روایت به چنین پرسشی پاسخ می‌دهد یا خیر؟ به عقیده من نه؛ هم به دلیل خود قصه و هم پلات آن و هم خرده روایت‌ها و هم شخصیت‌ها و فضای نه‌چندان وسیعش. *یوسف و برادرانش* اثر برجسته *توماس مان* ظاهراً همان قصه یوسف است، اما نویسنده، به‌عنوان یک روشنفکر مدرنیست قرن بیستم، برای بازنمایی آن بیشترین استفاده را از فضا، مکان، زمان و تنوع شخصیت‌ها می‌کند. هر چند بر این کتاب هم انتقاداتی وارد است که جای بحث‌شان اینجا نیست؛ اما جدا از اینها و کندی ریتم روایت در بخش‌هایی از رمان، کلیت یا چهارچوب قانع‌کننده انتخاب شده است.

انتخاب قصه و مکان آن نویسنده برای طرح مسأله اصلی داستان، یعنی مهدویت و انتظار، منطقه خور در جنوب کشور را انتخاب کرده است که به عقیده نگارنده این سطرها با توجه به بسط بعدی روایت، مکان مناسبی نیست. منظور این نیست که چنین داستانی حتماً باید در قم یا مشهد و شهرهایی که بار مذهبی آنها بالاست، اتفاق می‌افتاد. منظور این است که یا باید زمینه داستان در خور طرح مسأله باشد یا شخصیت‌ها با سفر بیرونی به زمینه – خصوصاً مکان قابل تأملی – دسترسی پیدا کنند. حتی در آثار کلاسیک هم چنین بوده است. سفر کاپیتان ایهاب در واقع سرآغاز جاه‌طلبی این مرد است و سفرهای بی‌توقف هکلبری فین و دوستش به این دلیل است که جواب خود را در چهارچوب مناسبات موجود، نمی‌یابند. بعدها همین سرگردانی‌ها را برای کشف حقیقت یا زندگی نو در آثار *تامس هاردی* و *هنری جیمز* و *دیوید هربرت لارنس* هم می‌بینیم.

نکته بعد انتخاب قصه است. داستان از اعتراض جاسم شروع می‌شود که به نوبه خود به آن خواهم پرداخت. او و دوستانش که جملگی یا کارگر بودند یا با عناوین مختلف در لنج کار می‌کردند، و نیز زائر پسر جاسم، قرار است به یکی از اساسی‌ترین مسائل شیعه بپردازند. گرچه عده‌ای در هیأت فیلمساز به منطقه می‌روند و زائر به تهران می‌آید و آقای حقیقت، به مأموریت خارج از کشور می‌رود؛ اما در این رفت و آمدها جز در دیالوگ‌های بی‌محمل و تحمیلی به متن و رد و بدل کلام‌های شعارگونه اتفاقی نمی‌افتد.

تجربه زیسته به‌مثابه ملاک داوری چون نویسنده ما را مدام به واقعیت ارجاع می‌دهد، ما نیز متقابلاً از واقعیت به عنوان ملاک سود می‌جوییم. پیش از سال ۱۳۵۷ کمتر کارگری برای مفاهیم کلی مانند نفوذ غربی‌ها در ایران یا به تاراج رفتن ارزش‌های معنوی و مادی کشور از سوی عده‌ای چشم آبی یا چشم بادامی، به پا می‌خاست و دست به مبارزهٔ عملی و حتی تبلیغی می‌زد. این نوع مبارزه، مثل همین حالا که برای آزادی در جهان پیگیری می‌شود، اساساً به دانشجویان و روشنفکران انقلابی محدود می‌شد. اگر قرار اولیه داستان چیز دیگری بود، من از سوسک شدن یکی از آن چشم بادامی‌ها یا پرواز گلو دختر جاسم به آسمان تعجب نمی‌کردم؛ اما یادمان باشد که خود جمشیدی، استناد به واقعیت را در جای‌جای متن به خواننده گوشزد می‌کند.

گزینش شخصیت اصلی شخصیت جاسم به‌عنوان طراح اصلی این مسأله قانع‌کننده نیست. واقعیت این است که پیش از ۱۳۵۷ و حتی بعد از آن، از مردم عادی، کارگر، روستایی، کارمند، کارکنان ارتش و غیره، کسی به آن شکل که نوولت به ما می‌گوید، دغدغه مهدویت و ظهور نداشت. اعتقاد باطنی به‌جای خود، اما این موضوع که مسأله فوق از صبح تا شب و در تمام موقعیت‌ها، یک کارگر و یک لنج‌دار تهیدست و بعدها زائر پسر جاسم را به خود مشغول دارد، جای تردید دارد. اگر این موضوع در متنی قطعه قطعه شده و پارالوژیک و سرشار از التقاط یا به اصطلاح پست مدرنیستی – دست کم در حد *لغات میغ* اثر جمشیدی – می‌آمد، خواننده مشکل باورپذیری نداشت، اما با این متن این مشکل به صورت اساسی جلوه‌گر می‌شود. کولاژ به مثابه تکثر در معنا هم هست. در این نوولت از تکنیک کولاژ در مقیاس وسیعی استفاده شده است: نامه، شعر، فیلمنامه،

قصه‌خوانی، تصویر رؤیا و نیز خودگویی و تک‌گویی مستقیم و غیرمستقیم. نویسنده در مجموع هم به لحاظ روایت‌شناسی موفق بوده است؛ یعنی در این عرصه امتیازات کارش بیشتر از نقاط ضعف آن است، اما به دلیل بازگشت دوباره و می‌توان گفت مکانیکی ـ کاذب ـ کانون این قطعات به مهدویت و انتظار، ارزش کارکردی خود را از دست داده‌اند. گاهی حتی همچون وصله ناجوری به آن قطعه از متن چسبیده است. برای نمونه قصه‌ای که خوانده می‌شود، افکار جاسم پیش از مرگ، بحث در رستوران یا هتل و حرف‌های دختر چینی و چند ده مورد دیگر. اشباع متن از این مطلب، ساختگی بودنش را به خواننده القا می‌کند؛ خصوصاً با توجه به استفاده زیاد از *نور* به‌عنوان نماد آغازین ظهور.

همپوشانی قطعات در کولاژ تردیدی ندارم که جمشیدی می‌داند یکی از شاخصه‌های کولاژ، پر کردنِ سطرهای سفید فلان قطعه ـ مثلاً شعر دست‌جمعی کوهنوردان یا دانشجویان ـ با سطرهای بهمان قطعه ـ مثلاً نمایشنامه‌ای که مسؤولین فرهنگی یک کارخانه برای کارگران ترتیب می‌دهند– و به نوبه خود ایجاد سطرهای سفیداست، نه‌بیان مجدد همان گفته‌ها و باقی گذاشتن ناگفته‌های اولیه. اما در قطعات مختلف کولاژ شده اثری از این تنوع نمی‌بینیم.

موتیف کم‌رمق موضوع مهدویت و انتظار به صورت موتیف دیالوگ شخصیت‌ها در آمده است، یعنی همه، جاسم، یونس، زائر و دیگران به این موضوع فکر می‌کنند. اما این موضوع به کانون روایت، به چیستی چیز، به شهود، به تجلی اثر تبدیل نشده است. به زبان ساده با زندگی و خون و خاطر این یا آن شخصیت گره نخورده است. انگار از سر سیری و کمبود حرف و پر کردن ساعت محفل خود، حرف می‌زنند. در کنش‌ها و واکنش‌ها حتی سایه‌ای هم از آن نمی‌بینیم و در حد *واژه* باقی می‌ماند.

متن اندیشه یا متن سخن اگر شخصیت‌های یک رمان برای نمونه به فقر هموطنانش فکر کنند و از این بابت رنج ببرند، اینها باید در کنش، در رابطه آنها با فرودست‌ها، پولدارها، همکاران نیازمند و همسایه‌های مشکل‌دار بازنمایی شود، وگرنه به سرنوشت داستان‌هایی مبتلا می‌شود که اندیشه یک طرف می‌رود و شخصیت‌ها طرف دیگر. ساده‌تر بگویم؛ به قول نظریه‌پردازان اگر اندیشه‌های مطرح در یک اثر به دنبال خود در کنش و واکنش‌های شخصیت‌ها متجلی نشود، اندیشه – در این‌جا موضوع فقر – به‌صورت یک مسأله انتزاعی درمی‌آید و به اتاق دربسته محدود می‌شود. در این متن هم همین‌طور است. ما نمی‌دانیم موضوع مهدویت نقشی در روان، رفتار، گفتار، کردار، و به‌طور کلی شخصیت زائر و دیگران ایفا می‌کند یا نه؟ کسانی که ظاهراً پُست و مقامی هم گرفته‌اند و به مأموریت‌های داخل و خارج می‌روند، جایگاه اجتماعی خود را با این موضوع چگونه تبیین می‌کنند؟ و هزاران پرسش دیگر.

فقدان نماد و استعاره و عدم القاء خود من، به‌عنوان یک خواننده، چندان با کثرت و افراط در کاربرد مجاز، مجاز مرسل، استعاره، تمثیل، نماد و بازی‌های زبانی میانه خوبی ندارم، اما این به آن معنی نیست که متن، آن هم یک متن دینی را، یک‌سره از قابلیت‌های زبانی محروم کنیم. در *برخیزای موسی* نوشته فاکنر، بدون اسم بردن گناه، ما انسان‌ها را در برابر مقوله‌های گناه و بی‌گناهی می‌بینیم. سرخپوستی زمینش را می‌فروشد، چون نمی‌خواهد گناهکار بماند. چرا گناهکار؟ جون سفید پوست‌ها گفته‌اند که آدم پس از ارتکاب گناه از بهشت رانده شد و به زمین افکنده گردید. پس زمین هم آلوده به گناه است. فاکنر تمام اینها را غیرمستقیم و روایت‌گونه به ما می‌گوید؛ طوری‌که گرایش به پاکی سرخ‌پوست را به ما القا می‌کند بدون هیچ توصیف یا نقلی. حتی در داستان کوتاه *قلمرو خدا* پناه بردن انسان‌های عقب‌مانده و بی‌پناه را به خدا بدون ذکر کلمه خدا و صرفاً با استفاده از گل نرگس به خواننده القاء می‌کند. در این اثر جمشیدی، برخلاف شنیدن آوازهای مغولی، کمترین نشانه‌ای از این رویکرد نمی‌بینیم.

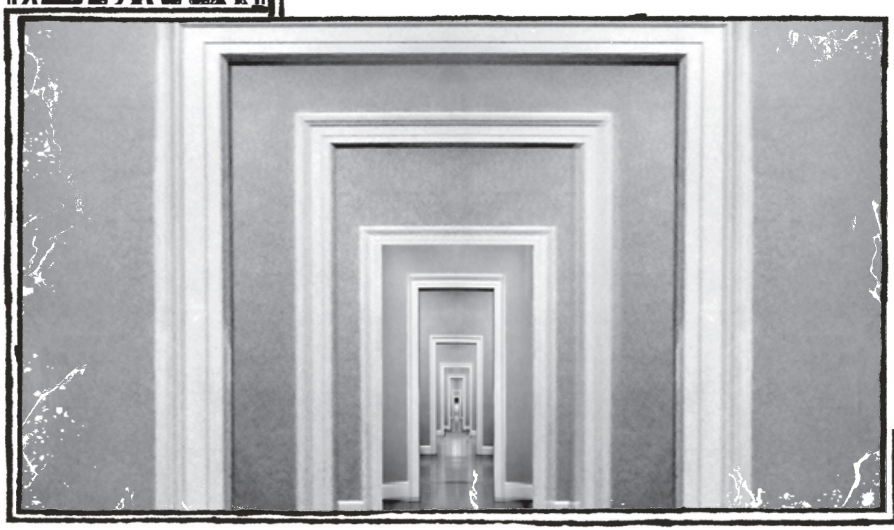
ژانر متن به‌رغم استفاده از تکنیک‌های متعدد پست‌مدرنیستی، متن در این ژانر نمی‌گنجد. و به دلیل عدم درونکاوی شـخصیت‌ها و دیگر مؤلفه‌های مدرنیستی، اثر مورد بحث مدرنیستی هم نیست. نفی قواعد داستان‌نویسی کلاسیک، متن را از این ژانر هم دور می‌کند. در واقع باید گفت که جمشیدی بدون مرزبندی از تکنیک‌های مختلف استفاده کرده است.

قرینه‌سازی برای پیش‌برد امر تقابل‌های دوگانه که در این اثر می‌توان انتظارش را داشت، بهتر بود که شخصیت‌هایی هم در تقابل با موضوع و دغدغه جاسم و زائر و حقیقت و صافی برساخته می‌شدند. از تضارب و تضاد این دو گونه دیدگاه است که سنتز متن، پدید می‌آید. آیا همه باید همسو با زائر و پدرش باشند؟ آیا نباید با کسانی برخورد کنیم که موضوع مهدویت و انتظار نه دغدغه‌شان است و نه حتی قبولش دارند؟

زن اثری از زن، به‌عنوان شـخصیت نمی‌بینیم. اصولاً جمشـیدی یا در داسـتان‌هایش به زن‌ها نقش چندانی نمی‌دهد، یا نقش کمرنگ و متمایل به تیره می‌دهد. به‌عقیده من بد نبود اگر یکی دو شـخصیت زن از طبقات مختلف اجتماعی، در داسـتان می‌داشـتیم و در ضمن از آراء و نظریات آنها در این مقوله با اطلاع می‌شدیم. البته ترجیح این است که این زن‌ها حرف خودشان را بزنند و سخن‌شان تکرار حرف‌های مردها – مورد علاقه یا سایه بالاسرشان– نباشد.

برساختن نقاط درخشان و تخریب آنها یکی از درخشان‌ترین کارهای جمشیدی در این اثر، آوردن نامه جاسم از زندان برای پسرش زائر است؛ درحالی‌که پستچی حامل این نامه مدت‌هاست که بازنشسته شده و بعد مرده اسـت. این نکته می‌توانسـت سرآغاز و جرقه‌ای باشد برای شخص زائر و اینکه «آیا ممکن است کسی که ما در انتظار او هستیم هر از گاهی در هیأت فردی شناخته شده ـ حتی مرده ـ بر ما ظاهر شود یا در رؤیای خواب و بیداری ما دیده شود؟» وقتی صحنه‌ای چنین درخشان آفریده می‌شود، نباید دوباره به همان وهم یا خیال بازگشت؛ چون بازگویی دوباره صحنه‌ای که به عرصه رئالیسم جادویی یا وهمناک یا غریب تعلق دارد، و توضیح دادن آن موجب تخریبش می‌گردد. البته از این شخصیت پستچی بعداً هم استفاده شده است که به عقیده من می‌شد فرد دیگری را جایگزینش کرد.

پوپولیسم و سنت‌گرایی جمشیدی درست همان حرف‌هایی را که درباره مهدویت و ظهور، شایع و رایج است می‌زند، در حالی که نویسنده، روزنامه‌نگار یا کاتب ادبیات شفاهی نیست که به‌صورت تکراری واقعیت موجود در ذهن مردم را بنویسد. اینکه ظلم باید زیاد شود یا در حداقل باشد تا ظهور صورت گیرد، مسأله یک متن ادبی نیست؛ زیرا نویسنده یا به کشف واقعیت‌های کشف ناشده رو می‌آورد، یا پرسش‌های جدیدی مطرح می‌کند که ذهن خواننده را نسبت به واقعیت موجود دست‌خوش تأمل کند. از این قرار متن ادبی یک، دو و حتی چند فراز بالاتر مـی‌رود. پرسش‌های جدیدی مطرح می‌کند که حتی یک لائیک فرانسوی و یا یک فرد بودایی چینی را به تفکر وادارد. هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند واقعیت را امری ثابت بداند و به همین دلیل هم



نمی‌تواند واقعیت را به‌شکلی ثابت و کامل تصویر کند. حتی داستایوسکی، که به دلایلی یک نویسنده پیشرو نبود، در برادران کارامازوف با اندکی تردید پیش می‌رود. پدر زوسیما از یک‌سو و آلکسی ـ آلیوشا ـ از سوی دیگر می‌خواهند «خود مسیح را نشان دهند و نه حتی مسیحیت را» و محور آن بحث‌های طولانی و گاه خسته‌کننده اما غیرمستقیم این جمله معروف است: «پرسیدم جهنم کجاست؟ گفت: سراغ قلبی را بجوی که نمی‌تواند دوست داشته باشد.» اما در نشان دادن این قلب تردید دارد. داستایوسکی در رمان ابله نیز همین سودا را داشت: می‌خواهم شخصیتی به زیبایی مسیح خلق کنم. راستی جز پیروان لنین و استالین کسی بود که از پرنس میشکین خوشش نیاید و شفقت را از او نیاموزد و متقابلاً به او شفقت نورزد؟ در هر دو اثر مسیحیت غایب است، اما منکر القای هنرمندانه افکار مسیح نیستیم و مهم‌تر این‌که منکر چند صدایی شدن این دو اثر و تردید خود او – به‌عنوان نویسنده– نیستیم. بی‌دلیل نیست که هر دو متن را بزرگ نامیده‌اند. حال نگاه کنیم به نمایشنامه *براند* اثر نابغه مدرنیست و آشوبگرایی همچون هنریک *ایبسن*. براند دنبال رستگاری است، اما افراط گرایی نویسنده در نامعقول جلوه دادن راه‌هایی خلاف راه براند و معقول نشان دادن عملکرد خود او، که البته هنرمندانه هم پرداخت شده‌اند، به اثر لطمه شدیدی زده است. منظورم از این دو نمونه متقابل این بود که چه ضرورتی داشت جمشیدی – نویسنده و روشنفکر دینی – دنباله‌رو افکار و حرف‌هایی باشد که ما آنها را روزمره می‌خوانیم؟ چرا موضوع جمکران در حد و اندازه افکار عمومی متوقف می‌شود؟ حتی خانم *گراتزیا دلددا* نویسنده ایتالیایی که فکر کنم در سال ۱۹۳۶ مُرد، در نوولت *مادر* که در ایران به نام وسوسه ترجمه شده است و نیز رمان تحسین‌انگیزش *الیاس پورتولو* افزوده‌هایی بر «خلق و خو و منش و سلوک مسیحی‌ها و حتی تعالیم مسیحیت»اضافه می‌کند. به همین سیاق نورمن میلر *در درباره خداوند: یک مکالمه نادر* و نمونه شناخته‌شده‌تر آن کشیش رمان طاعون نوشته آلبر کامو که خواننده به دلیل کنش‌هایش و نیز دلایل غیر ایدئولوژیکش نمی‌تواند از او خوشش نیاید.

فقدان موقعیت تعیین‌کننده

مسأله اساسی متن در شرایطی مطرح می‌شود که می‌توان آن را عادی و غیر بحرانی خواند. در موقعیت‌های دشوار یا سرنوشت‌ساز، مثلاً عرصه‌های جنگ، زخمی شدن، زیر رگبار موشک قرار گرفتن، گرسنگی و تشنگی طولانی، ما از برخورد شخصیت‌ها با این موضوع اطلاع نداریم. درحالی که چنین موقعیت‌هایی در یک متن خصلت *برجسته‌سازی* دارند و نشان می‌دهند که واقعاً موضوع مورد بحث تا چه حد جزو ناخودآگاه شخصیت‌ها شده است. به‌قول معروف، پشت میز پر و پیمان غذا صحبت کردن از گرسنگی مردم آفریقا، ممکن است پاسخ درونی هیچ یک از صحبت‌کنندگان نباشد. جمشیدی متن را از این موقعیت‌ها و واکنش شخصیت‌هایش محروم کرده است.

***

نویسنده خلاقی مثل جمشیدی که رمان نخبه‌گرایی همچون *شنیدن آوازهای مغولی* را می‌نویسد، می‌تواند راه میانه‌ای هم انتخاب کند؛ راهی که *ساراماگوها*، *فلیپ راث‌ها*، *جویس کارول اوتیس‌ها* انتخاب کرده‌اند: معناگرایی بدون انبان کردن اثر از مفاهیم اخلاقی و تکنیک‌محوری بدون اشباع تکنیک. اگر آوازهای مغولی با چند باره نویسی و ویرایش دقیق می‌توانست اثری سترگ از کار درآید، وقت نیایش ماهی‌ها بدون تعارف این ظرفیت را ندارد. هر خواننده‌ای با خواندن بیست صفحه، به استعداد نویسنده در ساختن فضای تو در تو، پی می‌برد؛ اما این استعداد یک دیوار خوش ساخت و رنگ‌آمیزی‌شده، با فونداسیون استاندارد به ما تحویل داده است نه یک خانه.

در انتظار سبز

سیدحسین مهدوی

وقت نیایش ماهی‌ها عنوان تازه‌ترین رمان مصطفی جمشیدی است. سبک و شیوه روایتی جمشیدی که در عین مدرن بودن، برآمده از شیوه‌های بیان تعزیه، نقالی و پرده خوانی است، خواننده را ضمن حفظ فاصله از متن به جهانی خیالی، وهم‌انگیز و سورئال می‌برد که به شدت رئالیستی و ملموس است.

نثر ویژه و مهارت جمشیدی برای خلق یک اثر درونی پرکشش، از نقاط قوت کتاب محسوب می‌شود. درون‌مایه این رمان همچون اثر قبلی او *سونات عدن سفر*، سلوک و جستجو است. سفری بدون مرز جغرافیایی و زمانی مشخص، سفر حجمی در خط زمان. نویسنده برای خلق اثری درباره منجی موعود، سفری جستجوگرانه و سلوک‌وار را برمی‌گزیند و هر آنچه را که می‌داند و شنیده، چون قطعات پازلی گرد هم می‌آورد تا از آنها جهانی دیگر بسازد، جهان دیگری که باورمند، دیدنی و حس کردنی است. آدم‌های قصه که جمشیدی آنها را رها می‌گذارد تا خود را بازتابند و حتی مخاطب، همه در این سفر در دنیایی که نویسنده ایجاد می‌کند، همراه می‌شوند، تجربه می‌کنند، درنگ می‌نمایند و سرانجام در منزلگاهی از این سفر بی‌پایان که رمان به انتها می‌رسد ـ بدون هیچ قطعیتی ـ دیگر آدم‌های آغاز قصه نیستند و می‌توانند باز هم برای طی منزلگاهی دیگر سفر را ادامه دهند.

وقت نیایش ماهی‌ها، در لایه بیرونی، قصه کارگری جنوبی است، به نام جاسم بندری که شاهد جان کندن بی‌ثمر خودش و دیگران، در معدنی است که در اختیار خارجی‌هاست. او برعلیه این بی‌عدالتی طغیان می‌کند و در معدن را مسدود می‌کند که در پی آن دستگیر، تبعید و زندانی می‌شود و به عنوان خرابکار، ماه‌ها زیر شکنجه می‌رود.

ولی آنچه مسلم است داستان در لایه‌های زیرین خود، از واقعیتی عمیق‌تر و جهانی ژرف‌تر پرده بر می‌دارد.مکان و ماجرا، بندر کوچکی است در جنوب که گویی در انتهای جهان واقع شده، فضایی پر از توهم خیال‌گونه و در عین حال به شدت واقعی که نویسنده به تدریج نقاب از آن بر می‌گیرد تا آشفتگی‌های درونی و جدال پنهانی شخصیت‌ها را عیان و درون نیات‌شان را برملا سازد.

در این جهان که گاه به خواب می‌ماند، هر اتفاقی ممکن است رخ نماید و پذیرفتنی باشد، عجین شده در محیطی با حضور مسلط و ناشناخته و غریب آب؛ دریا.

یک روز عبدالرحمن، پستچی بندر از طرف جاسم نامه‌ای برای زائر، پسر جاسم می‌آورد و آنها پس از مدت‌ها بی‌خبری، خبردار می‌شوند که جاسم در زندان گرفتار است. بعد شبی در کنار ساحل، زائر از زبان ماهیگیر پیری به نام احمدجان کوتی می‌شنود که عبدالرحمن پنج سالی است از دنیا رفته است. نویسنده عبدالرحمن را چنین تصویر می‌کند:

> عبدالرحمن، مثل یک تابلو جلو چشمش بود، ریش‌های سفیدی که ته آن حنایی بود و بالای محاسن مثل پنبه سفید شده بود. قامت باریک اما چابکش و نوری که در نگاهش بود، آن طور ایستادن در آستانه دروازه و نگاه مهربانش، به خصوص وقتی که پدر نبود و در زندان شهری دوری زیر شکنجه قرار داشت. با خودش به اینها فکر می‌کرد. چهره مرد نورانی ـ عبدالرحمن

ـ بارها و بارها جلوی چشـمش ظاهر می‌شد. آدم‌ها نشانه‌ای از یک داور، یک منجی دریافت می‌کنند. می‌ایستند و با او حرف می‌زنند و در گرما گرم حرف‌ها متوجه نمی‌شوند که او، این منجی همیشگی یادآور فرستاده‌ای از ناحیه اوست...

عبدالرحمان سه بار، در طول رمان حضور می‌یابد و به دنبال آن اتفاق و حادثه‌ای تعیین کننده رخ می‌دهد که تبدیل به نقاط کلیدی، پرتلاطم و موتور حرکت داستان می‌شوند، اتفاقاتی که جنس‌شان فرا واقعی است که عبدالرحمن را به مثابه پیکی از جهان دیگر به ما می‌نمایاند. جمشیدی در این سه صحنه نه چندان بلند، از او شخصیتی می‌آفریند که مخاطب او را به عنوان قاصد یا نشانه‌ای از منجی باور می‌کند، به همان اندازه قابل باور که می‌پذیریم در گذشته، او کارگر اخراجی شرکت نفت آبادان بوده، بعد پستچی شده و برای اهالی بندر چهره‌ای آشناست.

نیروی ماورایی و معنوی با نامه عبدالرحمان، چون جویباری به نرمی در دنیای قصه راه باز می‌کند تا بستر مناسبی برای طرح منجی فراهم آورد. نامه‌ای که پس از اینکه عبدالرحمن به خواب جاسم می‌آید، توسط او به زائر می‌رسد. نامه به دست‌خط جاسم نیست ولی بوی او را دارد. عبدالرحمن که سال‌هاست مرده آن را آورده. به دنبال آن ذهن زائر داغان و پر از سؤال می‌شود و غوغایی در دلش راه می‌افتد و سلوک روحی او جهت می‌گیرد:

به دنبال غایبی می‌گردم که از دسـت پیروان، از دست مطیعان، پاهایش در بیابان‌های گرم روی شن‌ها می‌غلتد. دور از دیده‌ها و گفته‌ها و نزدیک هر دیده و گفته و شنیده، به حرف‌های من و تو، ژاندارم‌ها و غیره گوش می‌دهد.

زائر نامه‌اش را به دریا می‌اندازد، آب آشـوب می‌شـود، آب نشانه پاکی و طهارت است که روستا را در برگرفته است، گویی که راه خروج و دخول به روستا، دریاست، با همه ابهام، هراس و مهربانی‌هایش. مادری که آب و نان اهالی را می‌رساند و در هنگامی دیگر جان می‌ستاند و [چونان]دیوان بر آن ترکتازی می‌کنند و لنج‌های صیادان را در هم می‌شکنند. مأمن پریان دریایی یکه به پای عشق‌شان جان می‌بازند. بستری که در شـبی سـیاه، زمانی که یونس و جاسم در راه سفر دریایی‌شان، با یک کشتی چوبی روبه‌رو می‌شوند که از دل آن، از میان بردگان ایستاده بر عرشه، نوری خیره‌کننده ساطع می‌شود و آنها و دریا را نوازش می‌کند. در اینجا جمشیدی صحنه‌ای زیبا، یکه و تأثیرگذار خلق می‌کند. در همین جا باید اشاره کنم جمشیدی که جنوبی نیست، به خوبی از پس تجسم جنوب، بندر و آدم‌هایش برآمده است، به گونه‌ای که گاه بوی شرجی و دریا را می‌توان احساس کرد.

به زائر برگردیم. او آدمی است در انتظار منجی، برای دنیایی عادلانه، تلاشگر و جستجوگر است. اما این ویژگیِ همه آدم‌های رمان و در خط مقدم نویسنده است. آدم‌هایی رنج کشیده و غریب، آدم‌هایی نیازمند با روحیِ تشنه که آشفتگی و بی‌قراری‌شان به خاطر فاصله‌ای است که بین آنها و معبود رهایی‌بخش، حائل گردیده است. در جایی نویسنده می‌پرسد: آقای صافی، این ضرورت از کجا احساس شد که مقوله انتظار مهم‌ترین درد فعلی ماست؟

و صافی پاسـخ می‌دهد: ... به نظرم هیچ راه حلی، تأکید می‌کنم، هیچ راه حلی بدون طلب کردن فرج حضرت و برقراری خواسته‌ها و نیاز او قابل پذیرش نیست...

و یا: ضرورت حضور منجی را بالاتر از ضرورت آب برای نوشیدن احساس می‌کنند.

همه آدم‌ها دردی به درون و زخمی بر پیکر دارند، همه آنها از جایی بریده شده‌اند، خواسته یا به چیزی آدم‌های نیازمندی که در فضایی سنگین، تلخ، اندوه‌وار و غمگین، زندگی و تنفس می‌کنند. توفیق نویسنده در یک دستی لحنی که این فضا را می‌سازد قابل توجه است. در اینجا از لحن طنازانه *سونات عدن* نشانی وجود ندارد که به اقتضای موضوع است. زمینی خشک و بدون سبزه و طراوت، شادمانی و حتی عروسی، گلو، این سر گشتگان وادی حقیقت در پیرامون زندگی واقعی‌شان است که برخی از نشانه‌ها را که از کنارشان می‌گذرد و یا پیش رویشان جلوه می‌کند، در می‌یابند و حضور منجی را در میان خودشان احساس و حتی لمس می‌کنند، اگرچه بعضی نشانه‌ها، هشدارهایی خوف انگیزند.

پس از حضور عبدالرحمن در خانه جاسم و بعد از آزادی او، ناگهان به دنبال صدایی هولناک، اهالی بندر از خانه‌ها بیرون می‌ریزند. قبرها شکافته می‌شود و مردگان برآمده از قبور همراه زنده‌ها، ولوله‌کنان رو به دریا می‌دوند. آسیمه و آشفته. صحنه فوق‌العاده‌ای که پهلو می‌زند به نوشته‌های برخی از نویسندگان امریکای لاتین. این سیر و سلوک آسان نیست آن‌گونه که برخی می‌پندارند، کسی باید اهلش باشد و مرد راه. نویسنده در جایی، از آدم‌های اهل راه چنین پرده بر می‌دارد:

... انتظار برای حضرت نباید به دکانی تبدیل شود که انفعالی توجیه شود، دست روی دست گذاشتن و بی‌تفاوتی یا توجیه فقر موجود در جامعه و شدت یافتن فساد که مثلاً بعضی‌ها مدعی‌اند هرچه بیشتر شود ظهور حضرت بیشتر نزدیکتر می‌شود که خیالِ باطلی است.

در مسیر چهره‌نمایی نشانه‌هاست که آدم‌های بی‌تاب و بی‌قرار، پیله تنهایی‌شان را دور می‌اندازند و در جابه‌جایی و سفر، از سرزمین‌ها و زبان‌هایی مختلف و متفاوت، مرزهای عینی و جغرافیایی را پشت سر می‌گذارند و با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند همچون یولی، دختر چینی که ندایی او را به ایران می‌کشاند. کارگردانی که زائر را می‌یابد و نیز آشنایی صافی و زائر و نویسنده داستان با آنهاست. آدم‌هایی که با عبور از مسیر دشوار تطهیر شدگی، زمینه پیوندی مناسب را برای حضور، تدارک می‌بینند و بستری را شکل می‌دهند که وحدت بتواند اتفاق بیفتد.

این مضمون و محتوا در شکل و ساختار رمان هم نمایان است. دنیای داستانی ماهی‌ها ظاهراً تکه تکه و پراکنده است. در هم ریخته و مغشوش است که برای جلوگیری از انهدام، نیازمند وحدت و انسجام است هرچه جلوتر می‌رود، موفق می‌شود با بهره‌گیری از نیروی درونش به یک کل واحد دست یابد، هرچند از نوع متعارف و شناخته شده نباشد. به قولی فرم و محتوا در یک درآمیختگی نسبتاً موفق، اثری قائم به ذات را پیش روی خواننده، هویت می‌بخشند.

ذهن مخّیل مصطفی جمشیدی قابل توجه است. او با تخیلش که ریشه در واقعیت و حتی امور جاری و روزمره دارد، فضاهایی لذت‌بخش و تأمل برانگیز خلق می‌کند که یادآور ادبیات لاتین با طعمی کاملاً شرقی و

اینجایی‌اند و برای مخاطب شادی‌آورند و گاه خلسه‌وار که او را به درون می‌کشند، چون شناگری که به عمق دریا می‌رود و سبکبار به سطح آب و واقعیت ملموس باز می‌گردد.

سرگشتگی آدمی به علت گناه و جفایی است که موجب غیبت شده است، برای رسیدن به آرامش آغازین ناچار است همراه با رنج و عذابی که همزاد او شده است، در جستجویی بی‌وقفه و ناتمام تا حصول حکومت عدل راه بپوید، و این رشته سر دراز دارد.

مصطفی جمشیدی در رمان وقتی نیایش ماهی‌ها، صحنه‌های برجسته‌ای خلق می‌کند، همچون ماجرای غریب آن منبر ساخته شده از چوب نخل و سفر منبر در کشتی و بر دریا، از این سوی زمین به سوی دیگر، که در ادبیات بیست – سی سال اخیر کم‌نظیر و قدرتمند است.

می‌توان با موضع‌گیری‌های نویسنده در پاره‌ای موارد موافق یا مخالف بود، می‌توان به بخش‌هایی که رمان را شبیه به متنی برای سخنرانی و موعظه یا مقاله‌ای سیاسی و ضعیف مبدل می‌کند، خرده گرفت و می‌توان از صحنه‌هایی که اثر را به سطح می‌کشاند ناخشنود بود. اما نمی‌توان بر قابلیت‌های سبک و سیاقی که نویسنده برای ارائه دیدگاهش اتخاذ نموده، چشم فرو بست. او برخلاف جریان رایج، متفاوت می‌نویسد. همچون تعداد اندکی که راه‌های متفاوتی را در می‌نوردند و ظرفیت‌های پنهان مانده و کشف نشده ادبیات امروزین ما را، برملا و پربار می‌سازند و این ارزشمند است.

اما عجیب است که جمشیدی تاکنون خوب دیده نشده است، از او، به خاطر خلق شخصیت‌های چند لایه و ملموس و غیر کلیشه‌ای، تخیل پربار و در هم آمیزی آن با واقعیت زندگی، موقعیت‌های دراماتیک نو و تازه و... که ادبیات معاصر ایران نیازمند آنهاست، نباید به سادگی گذشت.

نام:
نام‌خانوادگی:
میزان تحصیلات:
رشته:
شغل:
نشانی:
تلفن: کدپستی:
اشتراک از شماره: از هر شماره: نسخه.

هزینه اشتراک: دوره یک ساله با پست سفارشی: ۹۰۰۰تومان.
دورهٔ یک ساله با پست عادی برای خارج از کشور: ۵۰ دلار ـ دورهٔ یک‌ساله با پست سفارشی برای خارج از کشور: ۹۰دلار.
* لطفاً مبلغ مورد نظر را به حساب جاری ۸۸۶۷۷ نزد بانک تجارت شعبه صفائیه، کد ۱۵۳۱۰ بنام مؤسسه آینده روشن واریز نموده و اصل رسید بانکی را به همراه برگ اشتراک برای ما ارسال فرمایید.

بعدالتحریر

تحریریه

در این مشهد که انوار تجلّاست　　سخن دارم ولی ناگفتن اولاست

دگرباره دهر دوّار آن‌چنان نگشت که ساز عهد فصلی خود را کوک کنیم. دیریابی و کسب مصادیق در موضوع موعود، هرباره راهزن ذهن است و لابدّ سیرت و حیرت رایزن آن.

جهد فراوان فراهم‌آورندگان برای دیدار، گویا زیاده از کسری از سال وصال نمی‌دهد و ما خود نیز با این تقدیر رفیقیم...

در این وعده نیز هنر موعود را هم‌سنگ با هنر قدسی و هنر اسلامی پیش بردیم و مصادیق را در افواه دیگر جستجوگر بودیم. چنان‌که رفت، سیر آفاقی هنرمند، طریق راه است و نظر و منظر بالمحاله یگانه راه نیست، که فضا می‌طلبد و بوم و کلمه.

اما این شماره در آغاز، پرسش‌های کهن حکمای هنر را در ساحت موعود پویش کردیم و آن‌گاه سفری کردیم به عالم نمایش و با اهلش یک از ابهامات دامن‌گیر تئاتر در موضوع انتظار را پی‌جویی کردیم. موضوع راجع است به متن *در انتظار گودو* و نسبت‌هایی که با جنس انتظار شیعی در نظرگاه متفکرین تولد یافته است و حالا دیگر نظر اتمّ را می‌توان در این باب اختیار کرد. نخستین مقاله نظری، آرای متفکری در باب هنر اسلامی را می‌کاود که قرابتی دیرین با اهالی سنت‌گرا داشته و حالا افتراقات دانشی خود را عیان ساخته است. مقاله دوم، هنر قدسی را در امتداد باور متکلمین مسیحی و غیر آن می‌جوید و متون کلاسیک نظرپردازان برجستهٔ دین را مطمح نظر داشته است. مقاله سوم نیز دو گونه اعتقاد رایج در هنر اسلامی را پاییده و حدود و ثغور آن را پالایش نموده است. در پاره مقالات ادبی، پای سعدی به آرمان‌شهرگرایی باز شده و هندسه موردنظر او کاویده شده است. مقالهٔ دوم نمونه‌ای از انبوه گرایش ادبا و هنروران مسیحی به مقوله آخرالزمان را در قاب چشم مخاطبان می‌نشاند و تفسیری مو به مو و دشوار را از محبوب‌ترین‌های شعرای انگلیسی به دست می‌دهد.

داستان یکم البته حکایت است و دل در راستی دارد و بدان جهت ساده است و حتی مورد طعن نقدبازان. داستان دوم اما سادگی اولی را جبران نموده و به اندازهٔ هر دو، عقود تجددباوران را همراه خود دارد. سومی هم که پنجمی است، به اندازه، سادگی و طنّازی را در هم تنیده و به مانند جرعه آبی راحت‌الهضم است.

در پاره شعر، دگرباره کهن‌گویان را در صدر نشاندیم. زان پس پای سلمان انقلاب را به دنیای خود باز نمودیم و نمونه‌های منتخب دیگری را نیز به رشته درآوردیم. باورمان بوده که منثورات هم منثور باقی بماند و از عقود نظم گونه تهی باشد که این گونه است.

در پاره هنرهای تصویری به سنت خود وفادار ماندیم و حکایت دیگری را از ملغمهٔ این گونه سینما در منظر نشاندیم. سایهٔ فیلم‌نامه که از خرق عادات جریده گون است، در این شماره هم بر سرمان است و سادگی این یکی هم از جنس داستان راستان و حقیقت‌گونگی آن است.

اما وعده این بود که داستان بلند *وقت نیایش ماهی‌ها* نگاشته مصطفی جمشیدی را این بار به نقد بنشینیم.

نقدپردازان به یاری‌مان آمدند و عیار اثر را سنجیدند و با حسن و قبح گویی، چراغ راه صاحب اثر گشتند.

قلم او چو در قدم نرسید　　پای تحریر از آن سبب لرزید