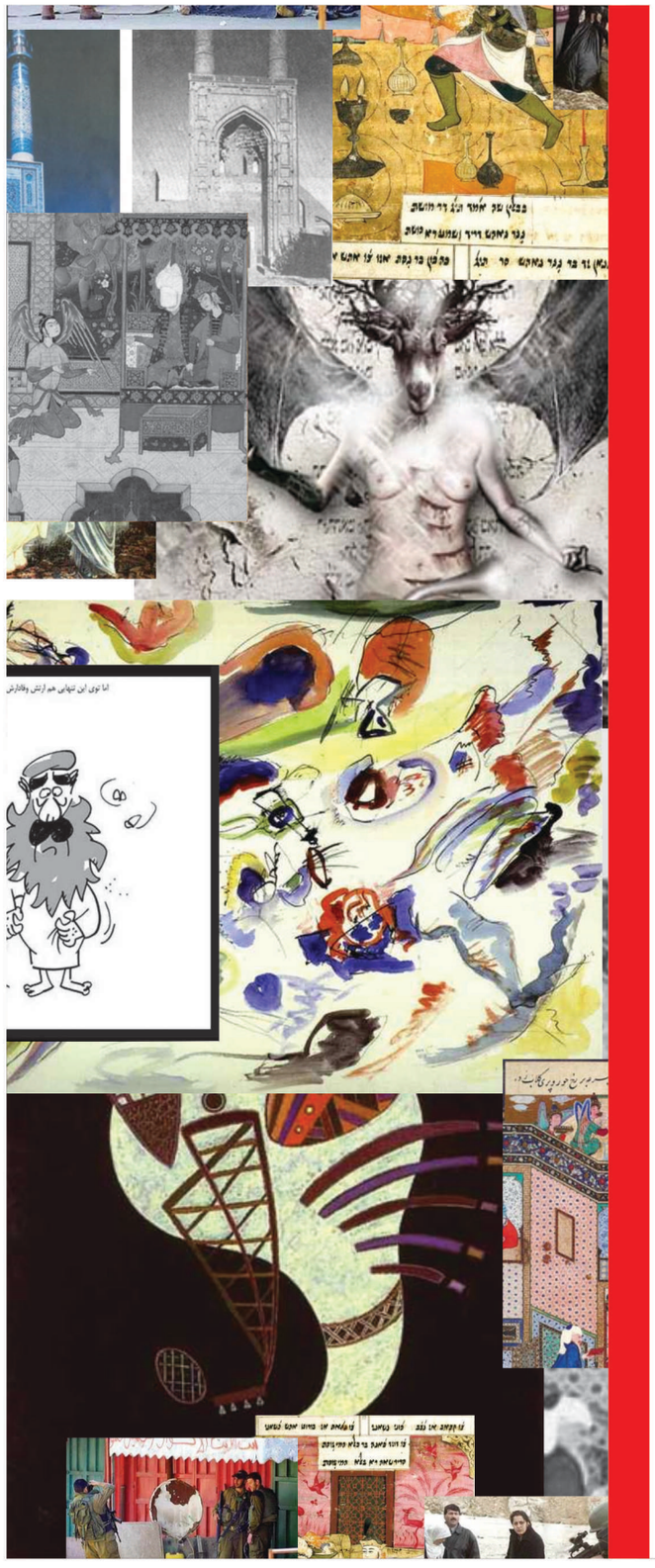
فراسوی دیدن

پژوهشی انتقادی
پیرامون هنر

سلام محمدی

بنیان اندیشه شرق میانه



فراسوی دیدن

سلام محمدی

«با بررسی آثار به وجود آمده در تاریخ و جغرافیای متفاوت، نقطه اشتراکی که می‌بایست همه را در آن مسیر فرا خواند و بعد تحلیل کرد، تربیت انسان از قبیله‌ای بدوی تا تمدن‌های درخشان، برای ماندن است. و آثار به وجود آمده در هر حیطه، منطبق با نحوه تربیت اندیشه برای همسو شدن در مسیری خاص است. و آثار هنرمند در مسیری حرکت می‌کند که قبلاً هنرمند برای رهروی و میل به مقصود آن را طی کرده است. با این دیدگاه، می‌توان تلاش فیلسوفان هنر، هر یک به نحوی و رو به سوی هدفی خاص را بازخواند و گام برداشتن در چنین وادی را دنبال نمود، که هنر را جدا از انسان بررسی و انسان را تربیت کردن برای رسیدن به مقصدی که فقط هنر آن را می‌پیماید است.»

صفحه ۳۰

«از دیدگاه بنیان‌شناسی، هنر با مفهوم امروزین یک پدیده ناشناس است و مثل تمام دیگر مفاهیم معلق، حتی تعریف اولیه ندارد. در بنیان شناسی مقولات خردمندانه هر پدیده ای که قابل خطاب منطبق با خصوصیات خود نباشد، به آیتم‌های مورد اعتنای عقل وارد نمی‌شود و بدین جهت بسیاری از گمان‌های کنونی، اعتباری، القایی، ساختگی و یا وهمی می‌باشد.»

صفحه ۱۰

بنیان اندیشه شرق میانه
ISBN 978-6-0097791-5-4

بسم الله الرحمن الرحيم

فراسوی دیدن

«پژوهشی انتقادی پیرامون هنر»

سلام محمدی

بنیان اندیشه شرق میانه

سرشناسه	: محمدی، سلام، ۱۳۵۹-
عنوان و نام پدیدآور	: فراسوی دیدن/ سلام محمدی.
مشخصات نشر	: تبریز: بنیان اندیشی شرق میانه، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری	: ۱ ج: مصور، ۱۷/۶×۲۴/۹۹ س‌م. ۲۰۸ص.
قیمت جلد	: ۱۳۰۰۰۰ تومان
شابک جلد	: ISBN: 978-600-97791-5-4
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا
موضوع	: نقد هنری
موضوع	: Art criticism
موضوع	: نقاشی ایرانی – زمینه و موضوع
موضوع	: Painting, Iranian – Themes, motives
رده بندی کنگره	: NV۴۷۵
رده بندی دیویی	: ۷۰۱/۱۸
شماره کتابشناسی ملی	: ۶۱۱۲۳۳۰

فراسوی دیدن «پژوهشی انتقادی پیرامون هنر»

مؤلف : سلام محمدی

ناشر : بنیان اندیشی شرق میانه

نوبت چاپ : اوّل، ۱۳۹۹

تیراژ : ۲۰۰۰ جلد

تعداد صفحه و قطع : ۲۰۸ / وزیری

چاپ و صحافی : امین

طرح جلد : حامد توکل

شابک : ۹۷۸-۶۰۰-۹۷۷۹۱-۵-٤

قیمت : ۱۳۰۰۰۰ تومان

انتشارات بنیان اندیشی شرق میانه

آدرس دفتر انتشارات: تبریز، چهارراه شریعتی، مجتمع پلاسما، طبقه سوم، واحد ششم

BonyanAndishi.ir

«حق چاپ برای ناشر محفوظ است»

فهرست

سخن استاد ..... (۷)
پیش‌گفتار ..... (۹)
مقدمه ..... (۱۳)
انسان و هنر ..... (۲۳)
- آفریقا ..... (۲۵)
- اقیانوسیه ..... (۲۵)
- بابل ..... (۲۵)
- استرالیا ..... (۲۶)
- امریکای مرکزی و جنوبی ..... (۲۶)
- تبت ..... (۲۶)
- مصر ..... (۲۶)
- چین ..... (۲۷)
- ژاپن ..... (۲۷)
- یونان ..... (۲۸)
- روم ..... (۲۹)
- اتروریا ..... (۲۹)

نقاشی ایرانی ..... (٦٦)
طرد طبیعت ..... (۱۲٤)
کارتون ..... (۱۳۵)
- صدام ..... (۱۳۷)
- خلیج فارس ..... (۱٤۵)

هنر معاصر ..... (۱۵۵)
عکاسی ..... (۱٦۳)
قالی ..... (۱۷۷)
نتیجه‌گیری ..... (۲۰۱)
کتاب‌شناسی ..... (۲۰٦)

با شیفتگی، نوشته‌های آقای سلام محمدی را خواندم که ترسیم صورتک‌های هر مجرم صاحب مقامی، با هر شیوه و شرحی، کم‌ترین آسیبی به تمدید مدت حق‌کشی‌ها نمی‌رساند.
این که صاحب سبک و مکتبی در ترسیم نقاشی و کاریکاتور، بر سلامت و ضرورت کار خود علامت سؤال می‌گذارد، بی‌مجامله برداشتن گامی در نواندیشی شجاعانه مورد نیاز زمانه و رجحان دیگری بر دخالت عقل سلیم در یکی از عادت‌های نوپدید، ولی بو گرفته انسان، به نام هنر است.
سعی بلیغ ایشان در قرار دادن مقوله «هنر» در جای لازم خود، که معنایی جز نفی ارزش تمدنی هنر ندارد، ستودنی است.
در ظاهر، کسانی در این دنیای مملو از اهانت و آدم‌کشی و غارت، مشغول بزک گوشه‌ای از کپک زدگی‌های جهان‌اند که در عرف سرگردانان، «هنرمند» خطاب می‌شوند. آمیزه‌ای که تعریف معین و حیات ثابتی ندارد و با ذهن عدالت طلب و پر شده از کینه آدمیانی منطبق نیست که بی‌اعتناء به نقش و رنگ و جنس ملحفه، در انتظار ظهور طبیبی برای بازگرداندن سلامت به پیکر آسیب دیده خود هستند. در این اوضاع غیر قابل توصیف، هنرمند تا بالاترین پله تحمیق عمومی بالا می‌جهد تا ندا دهد که چشم از زخم‌های پیکر تمدن بردارید و پرنده‌ای را نگاه کنید که در آن تابلوی بر دیوار، سال‌هاست می‌خواهد نغمه‌ای بسراید و نمی‌تواند. حالا هنرمند زیباسازی چهره‌هایی را سفارش می‌گیرد که همانند رنگ‌های ماسیده بر چهره چروک و بی‌حال بیوه زن زندگانی، انتظار مشت آبی برای ظهور دوباره خطوط خشم در حوالی چشمان خود را دارد. هنر هم هیاهویی است همانند رساندن توپی به درون دروازه‌ای، که کسانی را برای ابراز جنون جمعی آماده می‌کند.
برای زنی در روستایی بافتن زری یا سبد و دوختن ملیله و بافتن قالیچه با دوشیدن گاو و پختن نان در معنا تفاوتی ندارد، و نام هیچ فرآورده خود را «هنر» نمی‌گذارد.
آن تکه پارچه ملیله دوزی شده در دست به دست شدن دلالان، عنوان «هنر» می‌گیرد و تبدیل به یک کاسبی سودآور می‌شود.

پس هنر مقوله واحدی است که در منظر کسانی ارجمند است که از آن نان می‌خورند و جای دیگر ناشناس است که می‌خواسته جایی برای خواب فرزندش تدارک کند. هنر یک گمانه بی‌هویت است.

برای مجازات هنر، همین بس که خداوند در تنها مرجع دعوت به عقلانیت، یعنی قرآن کبیر، نام بردن و ارزش‌گذاری بر آن را نادیده گرفته است.

ناصر پورپیرار (محقق، مورخ، منتقد و...)

پیش گفتار

از آن جایی که نتوان نویسنده‌ای را یافت که در محدوده فعالیت خویش، آکنده از جهان بینی، ایدئولوژی و در کل جهت‌گیری‌اش نتیجه حاصل از کند و کاوش را بیان دارد ، لذا این قلم نیز از منظر مورد پسند خویش مباحث را نگریسته و به نیروی ادله و اسناد لازم نتیجه‌گیری‌ام در موارد مطروحه را عرضه می‌دارم (با تورق آثار هریک از نویسنده‌های مکاتب مختلف اعتقادات شخص را نیز از لابه لای آن می‌توان یافت، مثلاً هنر از دیدگاه افلاطون و ارسطو تا هایدگر، مارکس و نیچه برآمده از بستر اعتقادیشان می‌باشد).

در رابطه با مقولات به پیش خوانده در این کتاب از تکرار مقدمات و سیر تحول و شکل‌گیری برخی از مباحث، به سبب عدم ازدیاد سطور و در دسترس بودن آن مطالب و تورق‌شان از کتب دوران هنرستان و دانشگاه تا در قالب مقاله و پایان نامه و کتب رنگارنگ با قد و وزن گونه‌گون که برای مخاطبان موجود بوده است خودداری نموده، و گاه بدون مقدمه جایگاه و رشد و نمو آن حیطه، مبحث مورد نظر را مورد بررسی قرار خواهم داد. مباحث کتاب حاضر مربوط به نوشتار سال‌های مابین ۸۳ تا ۹۱ می‌باشد، که به ضرورت و در قالب‌های گونه‌گون عرضه گشته‌اند، و بخش‌های تحقیقی و پژوهشی آن را تفکیک و جدا نموده و کتاب پیش رو شکل گرفته است (شاید در آینده دگر بخش‌های مجزا گشته نیز در قالب کتاب عرضه گردد).

موضوع کتاب، واحد و وابسته به هم بوده و به سبب دسته بندی قرار گرفته قابل تفکیک از هم نمی‌باشند، و فقط بدین دلیل که روش بررسی و ساختار متفاوت می‌باشند، زیر مجموعه عنوان قرار گرفته‌اند.

«يَا أَيُّهَا الَّذينَ آمَنُواْ كُونُواْ قَوَّامينَ بِالْقسْطِ شُهَدَاء للّه وَلَوْ عَلَى أَنفُسكُمْ أَو الْوَالدَيْنِ وَالأَقْرَبينَ إِن يَكُنْ غَنيًّا أَوْ فَقيرًا فَاللّهُ أَوْلَى بِهِمَا فَلاَ تَتَّبِعُواْ الْهَوَى أَنَ تَعْدلُواْ وَإِن تَلْوُواْ أَوْ تُعْرِضُواْ فَإِنَّ اللّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا.

ای کسانی که ایمان آورده‌اید، به خاطر خدا، برای حق گفتن به پا خیزید و به عدل گواهی دهید، هر چند به زیان خود یا پدر و مادر یا خویشاوندان شما باشد، چه توانگر و چه فقیر باشند، زیرا خدا به آن دو سزاوارتر است. پس، از هوای نفس پیروی مکنید تا از شهادت حق عدول کنید. چه زبان بازی کنید یا از آن اعراض کنید، خدا به هر چه می کنید آگاه است.» (نساء، آیه ۱۳۵)

این قلم، بدون تأثیرپذیری از **بدآمد** و **خوش‌آمد** دیگران، در حوزه تخصصی و تفکری خویش، نسبت به مسائل و عملکردهای گرداگرد وظایفی را بر دوش حس می‌نمایم که عدم ابراز آن را برنمی‌تابم، چون غوطه‌ور شدن در عالم «سود» خفته در بُزدلی و دورویی خواهد بود و ثمره مطالعه و تأمل و تفکرم را عرضه می‌دارم. نوشته‌هایم را حقیقت مطلق نمی‌پندارم، که نظریه‌ای در کنار دیگر نظریه‌ها خواهد بود و دست یازیدن و در مسیر حقیقت رهسپار بودنش را مشروط بر زنده ماندنش می‌دانم.
بدین امید که خداوند متعال قوتم بخشد تا آخرین برآمدن نفس در این مسیر گام بردارم.

«مردم و ملتی که متکی و مفتخر به دروغ باشند، نه فقط مُرده که متعفن‌اند.»

*****

گشت و گذاری در میان آثار نویسندگان غربی از گذشته تاکنون، انسان را با تضاد معنابخشیِ هنر، با آن چه در متون اسلامی است روبه رو خواهد نمود. بدین صورت که در فراز و نشیب‌های وجودیِ انسان در غرب، هنر کُرسی تسخیر گشته خویش را به دیگری نمی‌بخشد. از افلاطون که هنر وَ هنرمند را به یک چشم نمی‌نگریست و قائل به تمایز مابین آن‌ها بود، تا هم اکنون که گاه هنر و هنرمند یکی می گردند، «هنر» یکه‌تاز میادین حقیقت است.
از ذهنی که سر ستیز با خدا و ارزش‌ها دارد، تا وجودی که در هر موقعیت خدایی را می‌یابد، جهان را در پند دادن برای نزدیکی به هنر مشغول‌اند و آن را کاشف حقیقت می‌خوانند.
به راستی، اگر جهان موهوم و پوچ گردد، مگر انسان معنی می‌یابد تا هنر، جهان را همچون خود بپروراند؟
هنر چیست؟ «این سؤالی است که پاسخ دادن به آن را بسیاری از متفکران، از روزگاران باستان تا زمان حاضر، وجهه همت خود قرار داده‌اند،» که هیچ‌گاه تعاریف هنر، از گذشته تا به امروز را نمی‌توان همدوش و به زیر یک سقف خواند.
از دیدگاه بنیان‌شناسی، هنر با مفهوم امروزین یک پدیده ناشناس است و مثل تمام دیگر مفاهیم معلق، حتی تعریف اولیه ندارد. در بنیان‌شناسی مقولات خردمندانه هر پدیده‌ای که قابل خطاب منطبق با خصوصیات خود نباشد، به آیتم‌های مورد اعتنای عقل وارد نمی‌شود و بدین جهت بسیاری از گمان‌های کنونی، اعتباری، القایی، ساختگی و یا وهمی می‌باشد.
برای اهمیت این مقوله، باید هنر دوران گذشته را به بررسی بنشینیم. یعنی هنر دوران قبل از اسلام در جهان را با هم اکنون سنجید. هنرمندان خالق معبد عظیم و باشکوه رامسئوم با مجسمه‌های نشسته‌ای از رامسس دوم به ارتفاع ۱۸ متر، اهرام مصر، دست ساخته‌هایی از مارلیک و حسنلو و

جیرفت، یا شکافتن کوهی از سنگ و برآوردن معابدی برای عبادت «غروب غیر زمینی» در هند، هنرهایی که در دوران بعد هیچ‌گاه تکرار نشدند!؟

هنر دوران ما توان رویارویی با کدام یک را خواهد داشت، و با پررنگ نمودن چه خصوصیتی سعی به مقایسه با آنان خواهیم داشت؟ با دیدن آن‌ها انسان متحیّر می‌گردد که این آثار را چند هزاره پیش چه کسان و با چه قدرتی برآورده‌اند که اکنون دست نایافتنی می‌نمایند و می‌بایست در تخیل رهسپار سازندگان آن باشیم؟

اکنون اهمیت این موضوع بیش‌تر خواهد گشت که چرا خلق این آثار، باعث خطابی از سوی خدا برای کشف حقیقت «هایدگر» یا پند دادن جهان «نیچه»، شناخت جهان «بومگارتن»، حقیقت اشیاء «ویلیام ورزورث»، احساسی برحق «هیوم»، عقل شهودی «کاسیرر» و یا کلمات خدا «گوته» نگردید؟!

نکته قابل تأمل و عامل انحراف برای هنرمندان همین نکته است که برای تعریف هنر، از مراحل ظهور هنر شروع می‌نمایند؛ که این تعاریف، ما را از مبحث اصلی، یعنی شکافتن هنرمند دور خواهد گرداند. امّا می‌بایست توجه داشت که هنر، در رابطه با انسان است که وجهه‌ای بیرونی به خود خواهد گرفت، و انسان آن چنان که هست، جهان را می‌بیند و شکل گرفته در محیط و مکاتب می‌باشد.

نکته این جاست که، آیا هنر سرنوشتی غیر از مسیر تکاملی انسان را پیموده است و حیات ثابتی دارد؟ یا انسانی که پوچ است، هنری کاشف حقیقت می‌تواند خلق کند؟

لغزش هنر امروزی از این جا شروع خواهد گشت که هیچ‌گاه هنر را در رابطه با انسان تعریف نکرده و سؤال هنر از کجا آغاز می‌شود را طرح ننموده‌ایم. گاهی هنر تقلید «افلاطون و ارسطو»، گاه زیبایی «سقراط»، گاه همسانی زیبایی و نیکی «فلوطین»، تا دوران اخیر که گاه، کاشف حقیقت «هایدگر» و گاه انتقال احساسات «تولستوی» است، و این نکته بیش‌تر خویش را عرضه می‌دارد و می‌نمایاند که تعاریف، مربوط به تجلّی هنر می‌باشد.

درک کردن فاجعه‌ای که هنر، امروز باعث تکه‌تکه شدن انسان‌ها و سروری و آقایی برخی بر دیگران گردیده، نیازمند بررسی احوالات ایشان است که زندگی خود را با هزاران ادا و اطوار با مُهر تأیید شده هنر معنا بخشیده‌اند. آیا واقعاً هنرمندان در تاریخ، منادیان آزادی و راهبر تعالی وجودی انسان و صدرنشینانِ طالب حقیقت و تفکری برای پیشبرد اهداف انسانی زیستن بوده‌اند؟ هیچ‌گاه تاریخ چنین دورانی را تا چند سده پیش به خود ندیده است، و با بررسی تاریخ، عیان خواهد بود که هنرمندان، راهبری انقلابات و ادعای چنین امری را هم نداشته‌اند؛ چنان که انقلاب مردمی ایران، هنرمندان را در خود ادغام نموده و مردم را راهبران هنرمندان می‌دیدیم. هنرمندان در گذشته، همچون دیگر مردمان برای مایحتاج خویش کار می‌کرده‌اند و زندگی روزمره خود

را از راهی جز هنر می‌گذرانده‌اند و هنر را نوری در ظلمات ندیده و نخوانده‌اند؛ یعنی از دوران پارینه سنگی تا چند قرن گذشته، چیزهایی که ما اکنون «هنر» می‌خوانیم و تکرار آن نیز دور از تصور می‌نماید، توقع چیزی غیر از احتیاجات زندگی و روزمره را نباید از آن‌ها داشت و طلب نمود، که اکنون افتخار و وظیفه تحصیل کردگان هنر و اساتید دانشگاه‌های هنر، تشریح همان آثار می‌باشد.

آیا مردمان گذشته که برای زنده بودن و خدمتی در جهت پاسخ دادن به نیازهای خود و دیگران، شاهکارهایی که اکنون هنر می‌نامیم را خلق نموده‌اند، از آشپزها و کارگرها جدا بوده‌اند؟ یا خود را منادی حقیقت برای آن‌ها می‌اندیشیدند، تبلیغ می‌نمودند و می‌خواندند؟

تاریخ، بسیار از این هنرمندان به خود دیده است، مثلاً نقاشانی که در زمان حیات خویش، مردم تابلوهایشان را با یک کیلو میوه تعویض نمی‌نمودند، اکنون آثارشان میلیون‌ها دلار قیمت‌گذاری می‌گردد.

و یا در گوشه‌ای از خیابان، جان دادن گرسنه‌ای بیمار را یاد آورید که افرادی با ادا و اطوارها در سینما و تئاتر سعی در تقلید از وی دارند، اولی که الگوی دوّمی است می‌میرد، اما دوّمی را بر روی صفحات مجله می‌بینیم و اسکار می‌برد!!؟

یا امتیازات فوق معمولی و به دور از تعقل که برای ساز و صدای این و آن و یا رنگ‌گذاری دیگری بر بوم قائل‌اند، که همه را و همه چیز جهان را با برنامه‌های به اصطلاح پول‌ساز آلوده‌اند!!؟

آیا در باب هنر، دچار توهم مالیخولیایی نگشته‌ایم، که انسان‌ها را با نام سرگرمی به رؤیاهای حضور در پوسترها و شنیدن شیون‌های شوق فرو می‌برند؟

قرآن هنرمندپروری نمی‌کند و برخورداری از هنرها را نشان امتیاز نمی‌گوید، زیرا از نظر قرآن، بالاترین هنر و موجب امتیاز آدمی تقوی است.

اکنون سؤال اصلی مطرح می‌گردد که «با وجود نبودن کلمه هنر در قرآن، چه طور دوران اولیه اسلام، نصفی از جهان، از معماری گرفته تا ظروف مایحتاج زندگی را شاهکارهایی می‌بینیم، که خالق آن‌ها مسلمانان هستند؟»

این متدی روشن برای شروع حرکت با هر نوع ابزاری بدون امتیاز، در جهت مسیری انسان‌ساز می‌باشد، و اهمیّت این قضیه بیش‌تر قابل درک خواهد بود که:

انسان پرورش‌یافته، تفاوت وجودی خویش را درک می‌نماید؛ و در پیمودن مسیر، ابزار در خدمت تجلّی وجودی او می‌باشد، نه فقط در محدوده‌ای که اکنون آن را «هنر» می‌خوانیم.

در جهان کنونی، ترشحات اعماق وجودی و صفحاتی نانوشته و بدون درهم آمیختگی‌های خطوط برآمده از فطرت انسانی را، از دریدن شکم کودکی که آخرین نگاهش را به آغوش مادرش بخشیده باید بازشناخت.

در چنین فضایی، احساسات و عواطفی برآمده از دگرخواهی انسانی، و یاری رساندنی برآمده از حقوق دیگری برای پاگرفتن او را، از به اسارت گرفتن و زیر چنگال نگاه داشتنی که ناتوان از لقمه‌های خود نگاه داشتن، و جان دادنی که ذره ذره وجودش را می‌بلعد، باید بازگفت. اسیرانی که «ربا» برای به غل و زنجیر کشیدنشان آن‌ها را مسحور چهره بزک شده آغشته به آخرین دست آوردهای اقتصادی بشر می‌کند.

به راستی بشر امروز که انسانیت را، در به ارمغان آوردن آزادی، با گرفتن اسلحه‌ای که فشنگ‌هایش را کینه و توحش شکل می‌دهد معنا می‌کند، و تجاوز به نام و نان و حال و مال دیگری را با نام و مُهر تأیید شده «دموکراسی»، بازشناسی حقوق دیگر انسان‌ها می‌نامد، محصول

کدام تفکر و عصاره‌اش را با چه محلولی ترکیب، و راه و مقصدش را از چه مسیری می‌بایست نشان گرفت؟

در چنین مسیری، بی‌تحرکی و جمود بشری در التیام بخشیدن و درمانی بر نداشته‌های دیگری، با جنب و جوش او برای له کردن انسان، زیر چکمه‌های «خوردن» نمایان می‌گردد. و چشم و گوش‌هایی که به ندای راهروی برای پیمودن و گذشتن از وجود آن‌ها، برای شناخت خویشتن را لبیک گفته، تربیت شدگانی خوانده‌اند که بی‌صدایی آن‌ها را با بوق و کرنا و کورسویی نگاهشان را با کنار هم گذاشتن دیدگان تمامی مسافران به دیگران می‌چشانند. و چنین تربیت شدگانی، خود را و خویشتن خویش را از حلقوم دیگری و وجودشان را در کلام دیگری باز می‌شناسند، و «خداوند» را در «پول» به نظاره می‌نشینند، و «توحید» را در تولد مایحتاج زندگی و «تولید» جست وجو می‌کنند، و مکیدن خون دیگری با نَیِ خوش رنگ «ربا» را «دوست داشتن» نامیده، و آشامیدن وجود و «دریدن شکم» دیگری برای سیرابی خویش را «حقیقت» می‌نامند. و چنین موجودی را بر درگاه شکوه و جلال «سرمایه» و «سکس» به تعظیم وامی‌دارند که قبله‌گاهش را یافته باشد. و یاد گرفته‌اند که چنین کلامی:

«از میان آنان که ایمان آوردند و هدایت شدند و نصاری و صابئین، اگر به خدا و روز جزا مؤمن بمانند و عمل نیک انجام دهند، نزد خدا مأجورند و نباید بیمناک و محزون باشند.»[1] را **عامل توحش**، و چنین فرمانی:

«... جمیع ذکوران‌اش را به دم شمشیر بکش. لیکن زنان و اطفال و بهایم و آن چه در شهر باشد، یعنی تمام غنیمت‌اش را برای خود به تاراج ببر... با تمام شهرهایی که از تو بسیار دورند و از شهرهای این امت نباشند چنین رفتار کن. از شهرهای این امت‌ها که یهوه خدایت تو را به ملکیت می‌دهد، هیچ جان‌داری را زنده مگذار، بل که ایشان را یعنی حتیان و اموریان و کنعانیان و فرزیان و حویان و یبوسیان را، چنان که یهوه خدایت امر فرموده، بالکل هلاک ساز.»[2] را **بازشناخت هویت انسانی** بپندارند.

در این گردابی که همه حماقت‌ها و ریاکاری‌ها و دروغ‌ها و جنایت‌ها و زورگویی‌ها را لعابی از حقیقت‌ها و خوبی‌ها و فداکاری‌ها پوشانده‌اند، و حجابی از نیکی، مابین دیده‌هایمان و وجودشان برافشانده‌اند، می‌بایست با درکی از تفکر، موجودیتشان را بازخواند که بتوان بویید و بازشناخت، و فراسوی دیدن را به نظاره بنشینیم و خود ببینیم، که بخوانیم. مردابی آمیخته با تمام مردگانش، که زنده شدن را کابوس، دیده را خواب، و دیده شدن را رؤیا می‌پندارند. مرده‌هایی که یاد

---

۱. بقره، آیه ۶۲

۲. تثنیه، باب ۲۰، آیه ۱۷- ۱۳

گرفته‌اند با دست‌ها ببینند، نگاهی با عمق نگاه دیگری، که اندک نیم نگاه تفسیر وجودش را هم که به او دیکته کرده‌اند در ذهن حک کند، چون فلسفه زیستن و معنای وجودش را می‌چشد. و در این میان، مدیوم‌هایی را به حضور فرا می‌خوانند که بند نافش را پیوندی دوباره زند، پیوندی که غلغله و شادی ساکنان مرداب را به ارمغان آورد تا یادشان بماند، **می‌اندیشند پس هستند**.

چند دهه است که پازل کنیسه و کلیسا چیدمان لایه‌های جویده شده مسیری برای پوشاندن حقیقت را تکمیل کرده است، و هر دم تبلیغات جدیدشان را از حلقوم روشن‌فکری خودی، با نوا و آرایه‌ها و با افتخار می‌شنویم. و می‌بینیم بربران وایکینگ، گل، فرانک و اسلاو که امروزه در مقام مدیران و رهبران، به جای قایق‌های کوچک چرمی، ناوگان‌های هواپیمابر اقیانوس پیما را به یاری می‌خوانند و بمب‌های لیزری هدایت شونده به جای گرز، و جهان را قبیله همسایه خود برای غارت می‌پندارند.

تمدنی که در اوایل قرن بیستم با برافروختنی، برای جلوگیری از واماندن و عقب افتادن از دیگری در تقسیم منافع جهان، پنجاه میلیون انسان را برای قربانی بر درگاه و شکوهشان طلبیدند. چنین افتخاری که با جان دادن هر یک از مردمان آفریقا از چند سده پیش، و ماندگاری اثرش را بیماری و فقر، سرزمینی قحطی زده به ثبت رسانده است، و چنین است که جهانیان چهره اصلی تمدن غرب را از لابه لای نقاب‌ها دیدند.

اما هنگامی که لایه‌های نامتجانس و بی‌شباهت به همدیگر را به پهنای نفوذشان در کنار هم می‌خوانیم، حرکت در مسیر چیده شدن را می‌فهمیم که این بار نه از کنار و پشت و روبه رو و بالا، که از درون سربرمی‌آورد و وادار کردن خود برای جزئی از پازل و نامیدن خویشتن به چیده شدن است. چنان که روشن‌فکر خودی تفسیر وجودش، و نحوه چیدنش را از آن‌ها می‌طلبد، و هدفش را در فراخواندن دیگران برای تکمیل مسیر می‌داند.

اگر در گذشته قایق‌های کوچک، نشان از وسعتشان و هیکل و گرزهایشان گواهی قدرت و تخریبشان بوده، امروز عمق به جای مانده از موشک‌هایشان نشان از حجم تخریب عملکردشان نیست. زیرا در لابه لای هر نظامیِ تا دندان مسلح، نیروهایی به ظاهر مظلوم و حقیقت‌جو و بی‌آزار و بی‌سروصدایی دیگر چنانَ به اعماق وجودمان رخنه کرده‌اند که برای اندازه‌گیری آن می‌بایست عمقی به وسعت تمامی انسان‌های قربانی برای چیده شدن را در نظر گرفت.

یکی از خانه‌های پازل چیده شده برای تکمیل هدف که وسعت تصرفات نظامیان را نمی‌توان با آن روبه رو نمود، از راه نشر و رسانه، و این بار نه با لگدهای نظامی، که با خیرمقدم و یکی همچون خود پنداشتن وارد خانه وجودمان می‌شود. چنان تسخیری که روشن‌فکر و حتی مؤمن امروزی برای شناخت دین و پیامبرش، دست به دامان آن‌ها و هر روزه در کناری به گدایی مشغول است، الینه شدنی که عطش گرسنگی او را وادار به بلعیدن و لیس زدن ته مانده‌ها می‌نماید، حتی اگر لقمه‌ای گندیده همچون وحشی خواندن پیامبرش باشد.

«نشری که از انقلاب مشروطه به حیات خود ادامه داده یک نشر سیاسی و هدایت شده است، و کتاب‌هایی که از طرف یک ناشر عرضه می‌گردد به دنبال کشف پیچیدگی‌ها و ناپختگی‌های موجود نیست، بل که علاقمندی‌های صاحب بنگاه نشر را منعکس می‌کند. مثلاً اگر صاحب بنگاه نشری، ایران باستان را پیشرفته و مقتدر و اسلام را نابودگر آن بداند، به دنبال تألیفاتی است که به به‌ترین شکل آن را به خورد جامعه بدهد. جای خالی یک نشر سخت‌گیر و نقاد و ناباور نسبت به تألیفاتی که به این کشور وارد می‌شود همیشه خالی بوده است، و خیلی کم کسانی داشته‌ایم که بر واردات غربی ایرادی گرفته باشند. تمام آن‌ها به راحتی ترجمه شده و به دست جوان‌های ما و دانشگاه‌ها، و به رادیو و سینما برده شده است. و همه‌اش به عنوان یک منبع آگاهی ملی به رگ ملت ما تزریق شده است. بدون این که هیچ کسی تحقیق کرده باشد که آیا این مطالب که به دست جوان‌ها و مردم ما داده می‌شود تا چه حد هدفمند، و چه منظورهایی را دنبال کرده و چه قدرش صحیح است، یا ثابت کرد که چه قدر نادرست و یا درست است.

ما چنین نشری را در ایران نداشته‌ایم. زیرا ناشران با همان روشن‌فکرانی ارتباط دارند یا از همان روشن‌فکرانی مایه می‌گیرند که سیاسی می‌اندیشند نه فرهنگی، تحقیقی و موشکافانه. وقتی کسی سیاسی می‌اندیشد کافی است که نظری با آن نظر خودش تطبیق کند، اگر تطبیق کند، سعی می‌کند که خدشه‌ای بر آن وارد نشود. او کاری ندارد که این نظریه دارای چه اشکالاتی است، او سعی می‌کند که ذهنیات خودش را محکم کند و دنبال این نیست که منتقدانه واردات اندیشگی را به نوعی پالایش کند، در حقیقت چنین روشن‌فکری متکی به قدرت مسلط یا به احزاب و اپوزسیون است.

و از حاشیه همین روشن‌فکری گردانندگان نشر پیدا شده‌اند و بیرون خزیده‌اند. این‌ها یادشان رفته است که با یک ملت روبه رو هستند. خودشان را بلندگوی حزب کرده‌اند، خودشان را بلندگوی دولت کرده‌اند و اگر بلندگوی دولت شده‌اند تغذیه مالی و اعتباری و معرفی اجتماعی می‌شوند و اگر بلندگوی احزاب شده‌اند از طرف احزاب برکشیده شده‌اند.

واقعاً به نقطه‌ای رسیده‌ایم که اگر کتاب‌هایی که ناشران ما چاپ می‌کنند چاپ نشود، فرهنگ ایران زمین بسیار بیش از آن سود خواهد برد که در حال حاضر با مطالعه این آثار دچار ذلت و تحقیر و نادانی شده‌اند، بنابراین نشر ایران، یک نشر منفی است.» (ناصر پورپیرار)

و صد البته پیداست که تفکری شکل گرفته از چنین نشری، خود را در لابه لای اذهان دیگری می‌یابد و لیسیدن کاسه‌هایشان را دلیلی برای زنده بودنش می‌پندارد. و این جاست که برای تکمیل خانه‌های خالی آخرین نیروهایشان را فرا خوانده‌اند که توهمات را واقعیت، و واقعیت را حقیقت بنمایاند. نیرویی که با مسحور کردن، کلمات مظلوم را القاء و جان می‌دهد و بسیاری از نیروهای خفته و رخنه کرده در وجودمان سربرمی‌آورند و ما را تولدی برای چیده شدن می‌نامند. نیرویی که از تحلیل و تعریف و تفسیر گریزان، و هر یک با وجودش او را می‌نامد و معنا می‌بخشد، و همه آن را «هنر» می‌خوانیم.

«هنر زندگی را ممکن و شایسته زندگی می‌کند. هنر والاترین رسالت‌ها را دارد و ارزشی بیش از احکام اخلاقی دارد.» (نیچه)
«موسیقی مکالمه‌ای در ذهن خداوند است در آستانه آفرینش جهان.» (گوته)
«روح یا مطلق گاه از راه شهودی یا هنر دانسته می‌شود.» (هگل)
«جان ما برای موسیقی باید اثیری شود. شعر حقیقت مطلق است.» (نووالیس)
«هنرمند به جای همه کسانی حرف می‌زند که خود قادر به سخن گفتن نیستند.» (آندری تارکوفسکی)
«هنرمند انسانی معمولی دانسته نمی‌شود، مثل من و شما نیست، او با الهامی آسمانی آشناست.» (شلگل)
«کنش شاعرانه همان کار آفریننده طبیعت است.» (شلگل)
«هنرمند مطلق را می‌شناسد و از آن برای ما خبر می‌آورد.» (شلینگ)

و هزاران نیروی دیگر از ارتشی که در پی هموار کردن مسیر، برای معنایی که از چیده شدن جان می‌گیرد، مشغولند. و همگی آن‌ها وظیفه حقیقت و یا هدف خواندن نیرویی را نوید می‌دهند که سعادتی جز از عبور آن را راهی نیست، و انسان در اندازه ادراک و عمقش از آن می‌چشد. و چنان سربرآورده‌اند که روشن‌فکر مسلمان برای وانماندن از قافله، حقیقتی را می‌پروراند که برای مجوز ورود به راه، خود را به یکی از آن خانه‌ها برای چیده شدن می‌نامد.
«هنر»، ارتشی متشکل از سربازانی است که هریک با زبان و روشی متفاوت، رو به سوی یک مقصد گام برمی‌دارند، مدیومی که زندگانیش و زنده بودنش همچون دیگر ساکنان این سرزمین، و نه رنگین‌تر از آن‌ها، و نه برخورداری و همنشینی با آن‌ها موجب تفاوت و تفاخری بود. روش و برخورداری از چنین ساکنانی که با چهره‌ای منقلب شده بیرون می‌خزند را از پیوند نافشان می‌بایست بازشناخت، بدین صورت که ساکنان گذشته و اسیران امروز را با نام و پیوندی جدید عرضه کرده‌اند. رؤیتی که انگار از بدو تولد آن را بدین نام و با این چهره بازشناخته‌اند.

یعنی هنر و فرزندانش را از منظری به ما شناسانده‌اند که مخاطب از تفکر در این باره که شاید نامی دیگر بر آن نهاده که موجودیتش عیان نگردد، مصون بماند.
فلسفه وجودی و موجودیت هنر در ادوار گذشته، که توقعی بیش از سرکردن گذران روزمره و زیستنی بدون امتیاز در کنار دیگری از او خطا است را (هنر، زندگی را ممکن و شایسته زندگی می‌کند. هنر والاترین رسالت‌ها را دارد و ارزشی بیش از احکام اخلاقی دارد) نیچه به ما معرفی می‌کنند، **تا وظیفه‌ای که بر دوش او گذاشته‌اند عیان نگردد، و با نَامی دیگر او را فرا خوانده‌اند تا مسیر و مقصدی که بر او گمارده‌اند و نشان داده‌اند رؤیت نگردد**.
به عنوان مثال یکی از فرزندان هنر، که این روزها حلوا حلوایش می‌کنند را کارتون (کاریکاتور موضوعی) نام نهاده‌اند، و وجودش را یک ناظر و منتقد که با دانش سروکار دارد و همه در برابر آن یکسان هستند، معرفی و عرضه کرده‌اند تا تفکر در این حیطه که شاید کارتون هم گاهی لغزشی داشته باشد را گناهی نابخشودنی بپنداریم، و ذهن را مجاب بدانیم در این محدوده، ذات هنر معصوم و گریزان از هر نوع لغزشی است. اما اگر موجودیتش را بشکافیم و وجودش را لمس که مسیر و هدفش عیان گردد، بوی تعفنش ما را از خود گریزان خواهد نمود، زیرا نه تنها با دانش و نقد هیچ پیوندی ندارد، بل که اساساً بلندگویی تصویری است که وظیفه‌اش سرگرم کردن وجودهای گرداگردش، و هدفش رام کردن است. و به نوعی دیگر، عهده‌دار تثبیت کلمات ترشح شده از دهان که زودتر جنس خود را لو خواهند داد را با کلام تصویر بر دیده‌ها است.
از این روزن می‌توان سایر اعضای این خانواده را نگریست و وظیفه‌هایشان را درک نمود که خانواده بزرگ **علوم انسانی** را اجیر شده‌ای خواهیم دید که انحراف از مسیر انسانیت و زندگی مسالمت آمیز را سرلوحه اهداف خویش قرار داده است.

کارخانه‌ای که عصاره‌اش را با جعل، فریب و دروغ، و مدیومش را اعضای این خانواده، و محصولش، انسان امروز است که **حیوانات بچه‌هایشان را تربیت می‌کنند تا به انسان نزدیک نشوند، که همچون او وحشی نگردند!!**

قرآن کبیر، وجودش را بر تارک تاریخ می‌کوبد، و موجودیت‌هایی را به لرزه وامی‌دارد که به نوعی مسخ تثبیت خویش هستند. و وجودهایی سر برمی‌آورند که مغضوبینی سرنوشت از پیش تعیین شده نام گرفته بودند، و مقصدش را از میان برداشتن حجاب‌هایی که انسان‌ها را منفک به **امتیازاتی** برآمده از **ابزار** و **خون** و **نژاد**، تعیین می‌نماید. آری ودیعه‌هایی الهی که با مفهومی از بهانه، برای خواندن و یافتنش در وجودمان قرار داده و آن را با به خود خواندنی، حجاب‌هایی آکنده از غرورها و نفرت‌ها را که نادانی‌اش از ضعف‌ها و ترس‌ها است را درمی‌نوردد که همه شادی‌ها و عطوفت‌ها را به دلهره‌گی‌ها ببخشاید که قدم‌هایی به استواری ایمان راسخش به نشان گرفتن راهش بچشاند.

«فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ.
پس بدان که هیچ معبودی جز خدا نیست.» (محمد، آیه ۱۹)

چنان مغضوبین زمین را بَرکَند که «من»ها را خموش، و «ما»ها را نمایان ساخت.

«وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ خَلَقَهُنَّ الْعَزِيزُ الْعَلِيمُ.
و اگر از آنان بپرسی آسمان‌ها و زمین را چه کسی آفریده، قطعاً خواهند گفت آن‌ها را همان قادر دانا آفریده است.» (زخرف، آیه ۹)

و پیداست که خداوندگار، نه آفریدگار جهان پنداشتن که خداوندی در رویکرد را مقصود است. از میان برداشتن **خدایانی** از جنس خودشان که **فن** و **قدرت**، چنین امتیازاتی را برایشان به ارمغان آورده بود. و چه قدر ویران کننده است نهیبی که هیچ امتیازی غیر از **تقوای** ما بین انسان‌ها را برنتابد.

همچون دیگر نویسنده‌ای می‌گویم، **عتاب‌های خداوند به پیامبرش در قرآن را دوست دارم** که موجب بهانه‌ای برای معصومیت هیچ انسانی و امتیازی ذاتی برای موجودیت کسی نمی‌گردد. و با این نگاه است که امتیازاتی که به یمن آن، عملکردی از اعمال بشری را انسانی، و درک کننده مطلق و اَبرانسان، و عهده‌دار نشان گرفتن از حق و حقانیت می‌نامد را، به چنان لرزشی وامی‌دارد که توانایی بیانی و تکنیکی بشر نیز انسان را در مسیر تعالی و جدای از دیگر انسان‌ها و او را نوید دهنده‌ای از رموز کائنات نمی‌خواند، و موجب از هم گسیختگی مطلق بودنش خواهد بود.

اگر هیچ انسانی خدا نیست، این را هم باید پذیرفت که هر اندیشه و تفکر و رویکردی را می‌بایست با تیغ جراحی **تفکر** و **نقد**، کالبدشکافی و محتوایش را بررسی کرد، و شکی نیست که هیچ رویکرد و اندیشه‌ای از این منظر مصون نخواهد بود. و هر متفکری نظریه‌اش را با دلایلش عرضه می‌دارد و تا نفس کشیدن این نظریه که مغلوب نظریه‌های جدیدتر نگردد، مشخصاً غالب خواهد بود. اما در چنین فضایی که نظریه‌های بسته بندی شده هم دوش با دیگر محصولات پر زرق و برق، و غالباً کادو شده و جاهل به محتویات آن، همچون وحی مُنزل و رأی مُقبل، بر جای می‌نشیند و روشن‌فکر برآمده از روش تربیتی آن‌ها، فلسفه وجودی و برنامه زیستن‌اش را در چشم دوختن به کادوی بسته بندی شده می‌بیند، عیان است تشکیک را ارتداد می‌پندارد و حکم‌اش را سنگسار فکر می‌داند. چنین برنامه‌ای و چنین ارتباطی و مطلق انگاشتن دیگری به یُمن برخورداری از توانایی بیانی بشر را، حتی در کوره ده‌ها نیز کاشته‌اند و چنان زمین را حاصل خیز می‌یابند که تمامی ثمرات چند صد ساله خود را رهسپار شهری می‌کنند که هنوز بازار و داد و ستد برای عرضه محصولات آن‌ها ندارد!! در این بازار سیاه از گفته‌های قلابی افلاطون و نمایش نامه‌های یونانی گرفته تا دگران را می‌توان یافت، و عجبا که ذائقه مخاطب را طوری صیقل داده‌اند که از شیر مرغ تا جان آدمی‌زاد را سر می‌کشد!؟ و بعد از صرف چند کلام چنان با افتخار و غبغبی زیر گلو دیگر انسان‌ها را می‌پاید که تفاوت وجودی خود را به رخ کشد، و آن چنان وسعت موجودیتی یافته و صندوقی برای فرمایشات آن‌ها گشته که تمامی اوامر چند صد ساله را چند روزه هضم می‌کند و آروغی هم می‌کشد که دیگر مردمان هضمش را جشن گیرند.

اگر اندک زمانی، جهل و تعصب کورکورانه را با تازیانه تفکر و تعقل از خود برانیم، مسیر حرکتشان را خواهیم یافت. و بسته بندی‌های آن‌ها را **معجونی** می‌یابیم که با سرکشیدن قطره‌ای، انسان **نقاش** و **نوازنده** را همنشین پریان، و ناظر بر گردش کواکب می‌گرداند و هزاران سال نوری از انسان **بیل‌زن** عادی، خود را دور می‌یابد. و گاه‌گاهی تصویری و نوایی از آن سوها را به گوش و چشم این بشرهای جدا افتاده از هستی را موسمی بچشاند، که هر از گاهی از منجلاب زندگی عوامانه خود بیرون خزد و انعکاس وجودیشان، او را نیز شوق پروازی بخشد. و هیهات که او بالی نداشته که در آسمان بیند خود را، که با نیروی بال‌هایی از جنس رنگ و اصوات دیگری است که می‌پرد که می‌بینند. اکنون چنین وجودهایی را با تلاش چنین محتویاتی به خود می‌بینیم، هنرمندانی که آثارشان را با نیروی شمیمی عطرآگین که نوای به نیروانا بردن را عاشقانه سر می‌دهند که دیگر مغضوبین را هم نوایی سر دهد که اندک لحظه‌ای با تبسمی برآمده از شیرین کام شدن دیدگانشان دنبال خود کشاند که ببویند هر آن چه دیدنی است و ببینند هر آن چه بوییدنی است.

آری، به اصطلاح هنرشناسان و هنرمندان ما (جیره خواران پس مانده‌های سفره فیلسوفان یهودی) چون اکنون آگاهی یافته‌اند، همین «معجون» بود که نقاش گرسنه دیروز را، میلیونر حقیقت‌جو، دیوانه و مجنون را، وجودی سری در احوالات هستی و گدا و رقاص گذشته را، به صدای خدا مبدل کرد، هر روزه آن‌ها را تمنایی می‌بینیم که مشغول گدایی چند قطره «معجون» برای پرواز و گذران زندگی خویش‌اند. و اکنون می‌دانیم که چرا در جامعه‌ای اسلامی که خدایش زبان شعر را نکوهش کرده و نمی‌پسندد، تمامی بزرگانش، اسطوره‌های سرزمینش، الگوهای دیگر مغضوبینش، راهبران مردم‌هایش، و خدایان رویکردش را «شاعران» می‌بینیم. و چرا قبور پوسیده جملات گذشته را جست وجو می‌کنند که مجسمه‌ای، به دیگر الهه‌های این مردمان بیفزایند.

با گشت و گذار از مسیری که با به بیگاری کشیدن انسان‌های دیگر و وجودهای آن‌ها، و معنی زیستن‌شان را که در برطرف کردن چاله‌های مسیرشان تعریف می‌کنند، خواهیم دید که ابزار رام شده دیروز را به خدمت گرفته‌اند که موجبی برای سَکر اذهانی گردد که اندک تعقلی را در خود جست وجو می‌کنند. الینه‌ای که هدف زیستنش را و معنی وجودش را در پُر کردن چاله‌هایی بپندارند که مسیر آن‌ها را هموار کند. ابزاری که **هنر** خطابش می‌کنند و انسان‌هایی را تربیت کرده‌اند که دیگران را نیز از این معجون سکرآور بهره‌مند سازند که او هم رهسپار گردد و وجودش را تبلیغی بنامد که موجود **جدید الخلقشان** «هنر» را در اعماق تاریخ بشری، نوری در ظلمات جهان بیابند که دلیل حضورش را نشان گرفتن از راهبری او بنامند. بی‌چاره موجودی که سالیان درازی در میان هم مسلکانش بدون امتیاز تغذیه می‌کَرد، و به یمن دیگری زنده می‌ماند. آن را از زیستگاه خود محروم و پدیده‌ای به حضور می‌خوانندش که حتی قادر به معرفی خود نیست، و آن را چنان بزک کرده و بسته بندی شده به ما هدیه می‌کنند که یادآور این نکته باشد (دندان اسب پیش‌کشی را نمی‌شمارند).

در چنین شرایطی که متفکر مسلمان، پیامبرش را از کلماتی ترشح کرده از ذهنی که قرآنش را عامل توحش می‌خواند، باز می‌شناسد، صد البته به دنبال چاره‌ای برای رفع نواقص خدایش هم هست، که او را نیز هم مسیر بنامد.

شرمندگی نویسندگان مسلمان، بالاخص ایرانی در رابطه با هنر، در سطر به سطر آثارشان، خواننده را وادار می‌کند که عرق از پیشانی او نیز برای چنین خفتی سرازیر گردد. و به یاری خدا و قرآن و پیامبرش می‌آیند که با راه‌های جدید رو به مسیر (تئوری‌های غربیان در رابطه با هنر) آشنایشان کنند، و گاه آن چنان بی‌استعداد می‌یابندشان که ناچارند همچون وکیل مدافع از زبان آن‌ها سخن بگویند. چنان که «محمد تقی جعفری» هنر و زیبایی را از زبان خداوند، «حبیب‌الله آیت‌اللهی» کلام خداوند را مزین به مبانی هنرهای تجسمی و پیامبر را هنرمند، «دکتر سروش» پیامبر را همچون مولانا، و قرآن را همچون آثارش رؤیا و احساسات ناب شاعرانه، و کسانی که

چنین افتخاراتی در پی حقیقت را، در قرآن نیافته‌اند و آن را مستعد دریافت چنین خطابی ندانسته‌اند، خود به یاری خدا شتافتند و از کلام دیگری برای دفاع از خدا و قرآن یاری جستند. افرادی همچون «دکتر محمدرضا معتمدی» که آیاتی برای تبرئه قرآن نیافتند، از مولانا و حافظ مدد می‌گیرند. «دکتر محمد مددپور» از ابن عربی، «محمدرضا ریخته‌گران» همه اولیاء الله را هنرمند می‌خواند و حافظ را برای مرهمی بر چنین رسوایی فرا می‌خواند.

«گر در سرت هوای وصال است حافظا باید که خاک درگه اهل هنر شوی»

و حتی از نیابت خداوند هنر رحمانی و شیطانی را تبیین می‌کند. «دکتر محمدرضا جباران» برای اتمام پروژه‌اش تمامی اولیاء و بزرگان را برای تفهیم خدا و نقص در قرآن در این رابطه، به یاری می‌طلبد. «دکتر لاریجانی» برای شروع سخنانش در رابطه با هنر، از حدیث و حافظ، و سید محمد خامنه‌ای تجسم دادن جهان غیب را توسط هنرمندان برای هم مسیر خواندن خدایشان با کلام فیلسوفان غربی بیان می‌کند، که خطاب خداوند در قرآن به پیامبرش که تو غیب نمی‌دانی را پوششی بخشد.

هر ساله متفکران جهان اسلام در کنفرانسی بین المللی در تهران گرد هم می‌آیند که برای چنین کمبودی چاره‌ای اندیشند، و در این بین نباید از زحمات سید حسین نصر، محمد سهیل عمر، هادی شریفی، مهدی فیروزان، محمد حسن زورق و دیگران غافل ماند.

و در این میان کارتونیست‌ها فراخوانده می‌شوند، که حتی در جزئی‌ترین مسائل سیاسی و فرهنگی نیز خود را شهید بپندارند. و خود را شاهد برچیده شدن دیگران برای مسیری رو به حقیقت بخوانند. برای درک کردن چنین واقعیتی باید دیده‌هایمان (وجودی برای دیدن کلمات آن‌ها) را فرا خواند و آن‌ها را وادار کرد خود ببینند، تا بیندیشند که با چیده شدن در لابه لای کلمات، خود را شهید نپندارند. برای چنین درکی بایستی حرکت را از نخستین تلاش برای واداشتن خود به محرک، شروع و حرکت آن‌ها را تعریف کرد. و قبل از پرداختن به مباحث کارتون، می‌بایست هنر را در ادوار و جغرافیای مختلف دنبال کرد و دید آیا می‌توان هنر به عنوان راهی برای رهایی انسان، و آرمان و حقیقتی جدا از انسان، که انسان در پی اوست، جست؟

تطور اندیشه انسان پروسه‌ای را طی کرده است که احساس امنیت در جهان، والاترین هدف در این مسیر است. و بدین سبب است که هرکجا انسان، خود را تثبیت کرده، مدیومی برای چنین هدفی با شرایط و ذهنیت خود فرا خوانده است. انسان‌های خطاب گشته به نئاندرتال که به دنبال اعصار طولانی ظهور و تکثیر یافته‌اند، آثار و اشیاء به جای مانده در قبور آن‌ها، خود مبین اعتقاداتشان است که در فاصله صد هزار سال تا دویست و پنجاه هزار سال پیش زیسته‌اند. و چنان چه پیداست، مدفن آن‌ها حاوی غذا و آلات سنگی است که تکوین چنین اعتقادی را در دوران بعد (پرستش ارواح، آنیمیزم) می‌یابیم.

در دوران بعد همچون انسان نئاندرتال، مردگان خود را در دهانه غارها و یا در پناه مکان زندگی خود دفن می‌کرده‌اند. و باز هم اجساد آن‌ها مزین به زیورآلات و اغذیه و اسلحه است، و این بار استخوان‌های اموات خود را نیز، رنگ شده به دل طبیعت می‌سپرده‌اند.

از این مسئله گریزی نیست که رنگ آمیزی، نقش پررنگی در زندگانی این دوره از انسان ایفا کرده است، چنان که پررنگ‌ترین عمل فرهنگ این دوره، نقاشی‌هایشان است. آن‌ها بر روی دیواره غارهایی که در آن سکنی گزیده بودند، نقوش و تصاویری از حیوانات شکاری رسم می‌کرده‌اند و صورت انسان‌ها را نیز به نسبت کم‌تری کشیده‌اند. آثار این دوره از انسان، در گوشه‌های تاریک و دور از دسترس، مسلماً به قصد هنرنمایی نبوده است. پیداست که افسون سحری را از این تصاویر می‌طلبیده‌اند و برای غلبه بر حیوان، نقوش آن را نماینده‌ای از آن که تحت تأثیر نیروی سحری آن قرار گیرد، انسان را به سمت رسم چنین نگاره‌هایی کشانده است. و با مشاهده آثار، چنین برداشت می‌شود که آن‌ها قبل از بیرون رفتن از غارها به قصد شکار، گوشه‌ای از غار را برای تشریفات خاص خود، با رنگ گذاشتن بر نقش حیوان و علامت سلاح روی آن، صورت وقوع یافته در طبیعت را آن طور پنداشته‌اند که بیابند.

گاه از مجسمه‌های زنان که به شکلی ناموزون به وجود آورده‌اند، برای سحر باروری و ازدیاد نفوس یاری جسته‌اند، و آثار نقاشی دیگر که عمل سحر در صید و شکار و زاد و ولد منظورشان بوده است که به این وسیله به مقصود خود نایل خواهند شد، ایمان داشته‌اند. در این دوره نوعی واهمه از مردگان در ذهن خود داشته‌اند، از این روی که برای مردگان خود نیروهایی فوق بشری

قائل، و خیال می‌کرده‌اند تأثیری مستقیم بر روی زندگانی آن‌ها دارند، و این تفکر به مرحله پرستش ارواح مردگان گرایید.
در دوره جدید حجری، صنعت تیز کردن و صیقل دادن آلات سنگی و ساختن تیرها و ناوک‌ها، همچنین قدیمی‌ترین صورت زراعت و رام کردن حیوانات وحشی و ساختن ظروف گلی، و بافتن و ساختن کلبه‌های گلی و چوبی و نیز تراشیدن قایق‌ها به صورت بسیار ساده ابتدایی پدیدار گشت، که بالطبع همراه این سیر و پیشرفت، در عقاید او نیز تحولاتی ایجاد شد.
قربانی‌های انسانی از زنان و غلامان مخصوص متوفی، در مراسم تدفین مرسوم گشت. در گورگاه‌ها به صورت عالی‌تر و بزرگ‌تر، غارهای مصنوعی و اتاق‌های سنگی در دل صخره‌ها به زحمت بسیار بیرون آوردند، تا اجساد مردگان را در آن‌ها جای دهند.
مردم بدوی معتقد می‌شوند که در هنگام مرض و گرفتاری به آلام، روح ناپاکی بر آن‌ها چیره و مسلط شده است، و از این رو کاهنی لازم است که این درد آن‌ها را علاج و تن آن‌ها را از دست آن روح ناپاک و روان پلید خلاص سازد. در نتیجه، همه آن‌ها این کاهنان را کسانی می‌پندارند که با عالم ارواح رابطه و سر و کار دارند و مابین مردم با ارواح واسطه می‌شوند، به طوری که بی‌حس‌ترین و لاابالی‌ترین افراد قبیله به این گونه کاهنان اعتماد کرده، اوامر و نواهی آن‌ها را مربوط به عالم ارواح می‌دانند و یا برای استشفاء و اعاده صحت رعایت و قبول می‌کنند.
صفات مشترک انسان‌ها در جغرافیای مختلف این دوره را این طور می‌توان برچید:

۱- اعتقاد و احترام نسبت به مکان، شخص یا چیزی مخصوص، با اعمال و افعال مشخص.
۲- معتقد به یک نیروی ساکت و نامعلوم در هر شیء.
۳- عقیده به فیتیش، استفاده از قوه مخفی در اشیاء بی‌جان، و از لحاظ سحری، قوای سودمندی در انواع اشیاء جامد و بی‌جان ذخیره است. مثلاً شاخ گوزن و... و طریقه دیگری، تصرف در قوای روحی و غیبی جهان است. به این صورت که فردی که دارای این چنین قوای غیبی است، در بدن انسان دیگر تأثیر می‌کند، یعنی روح معین را از بدن او خارج، یا به جسم او داخل می‌کند.
۴- رئیس قبیله یا گروه، حائز قدرت و قوه نیروی غیبی است.
۵- ورود ارواح و تسخیر بدن زن و یا مرد، و رها شدن از آن به وسیله روحی قوی‌تر.
۶- پرستش ارواح.
۷- پرستش شیء به عنوان نماینده و رمز یک امر حقیقی.
۸- قربانی کردن انسان و گاه خودکشی، برای رام کردن قوای مافوق انسانی.
۹- احترام و پرستش مردگان.

۱۰- اسطوره‌گویی و قصه سرایی.
۱۱- دیده نزدیکی به حیوانات اطراف خود و انتخاب آن به عنوان جد مشترک (توتم پرستی).

اکنون با چنین رویکردی، شناخت تفکری که آثاری را در هر سرزمین به وجود آورده و ثبوت بخشیده است، ما را گامی فراتر در علت به وجود آمدن این آثار پیش می‌برد.

آفریقا:

در مذاهب آفریقایی، هر موجودی با یک نیرویی حیاتی ظهور می‌کند و انسان با درک آن نیروها می‌تواند به کارشان گیرد. و برای چنین ارتباطی و تداوم این قوا در قبیله خودشان، شعائر مذهبی را به جا می‌آورده‌اند و این تفکر بستری برای به وجود آمدن آثار هنری گشت. و نیاز و لازمه ارتباط با دنیای ارواح و پرستش اموات خود، صورتک‌ها و تندیس‌ها نقش مدیوم را در این جهت ایفا می‌کردند.
فرد آفریقایی، مفهومی برآمده از تفکرش را با فرمی خاص و معین، در ارتباط با موضوع می‌گنجانده است. و اثرش را قدرتی می‌بخشید که نیرو گیرد و هست یابد، و چنین نگرشی لزوماً ذهن را از واقع‌گرایی دور می‌نماید.
در اندیشه آن‌ها، سر جایگاه نیروی زندگی و مهم‌ترین بخش بدن بوده است. و از همین رو تندیس‌ها تقریباً از یک تنه درخت جان می‌گرفته‌اند و کشیدگی بدن و کوتاهی دست‌ها در مقابل سر پیکره که بزرگ‌تر از حد معمول تجسم می‌بخشیده‌اند، زائیده چنین تفکری است. و رئیس قبیله که در بعضی نقاط وجهه‌ای سیاسی نیز داشتند محرک و سفارش دهنده چنین آثاری بوده‌اند، و چنان بود که هنرمند، اسلوب‌ها و قالب‌های سنتی و بازنمایی و بیان طرح‌هایی سنتی، و نیز معانی و دقایق آئین‌های مذهبی و اجتماعی را در روند کارآموزی دراز مدت می‌آموخت.

اقیانوسیه:

تندیس‌ها و پیکره‌هایی از نیاکان، سپر و گرز تشریفاتی، آرایه‌هایی برای دماغه قایق، جمجمه آرایش یافته، صورتک، کرسی چوبین و سایر اشیائی که در آیین‌ها و مراسم کاربرد دارند، دست آفریده‌های بومیان اقیانوسیه را تشکیل می‌دهند.

بابل:

هنر در میان بابلیان تزیین معابد و بناها، تجسم خدایان و افراد وابسته به سلسله مراتب و پیکره شاهان را برعهده داشته‌اند، به طوری که هنر در خدمت مذهب و حکومت بوده است.

نقاشی‌های به جای مانده، صحنه‌های تشریفاتی دربار، مراسم اعطای مقام و قربانی و شکار شیر هستند که نقاشی‌های دیواری به دست آمده از شهرهای باستانی حاشیه رود فرات، جلوه قابل ملاحظه‌ای دارند.

استرالیا:

بومیان استرالیا به طور شفاهی، اساطیر مربوط به روزگار و نیاکانشان را تا به امروز از گزند زمانه محفوظ داشته‌اند. ایشان معتقد هستند برای باروری طبیعت و انسان و استمرار حیات لازم است اتفاقات دوران پیدایش هستی، از نو اجرا شوند. و بازآفرینی چنین اسطوره‌هایی محتوای بسیاری از آثار هنریشان را تشکیل می‌دهد. آثاری در ابعاد بزرگ از نیاکان، چهره‌های بدون دهان، و دور سرها را هاله‌ای فرا گرفته است، و حیوانات که نمودار استخوان‌ها و اندام‌ها در درون یک کالبد خطی رسم می‌شوند.

آمریکای مرکزی و جنوبی:

آثار بومیان آمریکای مرکزی و جنوبی عمدتاً، تجسمی از باورها و آیین‌های مذهبی‌شان است. اهمیت اقوام مایا به لحاظ دانش اخترشناسی، ابداع روشی در ثبت ایام و طرز نام‌گذاری خدایان، و نیز معابد سنگی‌شان بر فراز هرم‌های بلند است. دیواره بناها بستر مناسبی برای نقش برجسته‌های نمادین‌شان هستند که آثاری شبه انسان و حیوان را بر خود جای داده‌اند. و پیکره‌های با ردای پر نقش احاطه شده میان علائم رمزی به صورت نیم برجسته بر روی ستون‌هایی که به عنوان یادبود به وجود آورده‌اند را می‌توان دید.

تبت:

تقریباً تمامی آثار هنر تبتی با شعائر و مناسک لامائیسم ارتباط داشته است. در روزگار قدیم نوعی آیین شمنی در تبت رایج بود، ولی در نیمه نخست سده هفتم، طریقت هینایانه از هند بدان جا وارد شد. و این نیز در سده هشتم جای خود را به طریقت مهایانه داد. مهایانه با خدایان بی‌شمار و مناسک خاصش، پیچیده‌ترین شیوه‌های تمثال سازی را در تبت بوجود آورد، و حتی عناصری از آیین شمنی بومی را پذیرفت.

مصر:

مصریان در بازنمایی چیزها، معنای خاصی را دنبال می‌کردند. آنان جادو را چون نیرویی بنیادی می‌انگاشتند و بر همین اساس معتقد بودند که اگر چیزی به صورت درست ساخته شده باشد، طی تشریفاتی خاص به عرصه حیات می‌آید. از این رو، در باور آن‌ها بازآفرینی موجودات، اعمال و موقعیت‌ها امکان پذیر بود، و به این طریق ادامه فعالیت حیات میسر می‌شد. و تحقق همین باور تمامی فعالیت‌های هنری مصریان را در بر می‌گرفت.

برای سکونت «کا» یا روح فرعون در دنیای پس از مرگ، مجسمه یا تصویری از فرعون پدید می‌آوردند و با تجسم مناسک مذهبی، آسایش جاودانی خدایان را تأمین می‌کردند و برای تداوم قدرت فرعون و عظمت مصر، رویدادهای تاریخی را ثبت می‌کردند. به همین دلیل جلوه‌های آرمانی و مطلوب زندگی را در آثار منعکس می‌کردند و از موضوعات ناخوشنود دوری می‌گزیدند. برای رسیدن به این مقصود، هر گونه بازنمایی می‌بایست کاملاً صریح بوده باشد، و می‌بایست حقیقتی عینی و عقلانی و مستقل از زمان و مکان را بیان کند. او اشیاء را نه بر اساس دریافت‌های بصری متغیر و اتفاقی، بل که بدان صورت که واقعی و ثابت فرض می‌شد، مجسم می‌کرد. صفات اساسی و کیفیت‌های انتزاعی را به طرزی نمادین نشان می‌داد. همچنین به منظور زنده نمایی پیکرها از رنگ‌های قراردادی، و برای توضیح نکات مهم از خط تصویری (هیروگلیف) بهره می‌گرفت. و همانند به نظر آمدن آثار دوره‌های مختلف عصر فراعنه، متأثر از خصلت محافظه کارانه مصریان و محدودیت‌های رویکرد جادویی‌شان بوده است.

چین:

در دوره اول تمدن چین عمده‌ترین تولید هنری این دوران، کنده‌کاری روی سنگ یشم و ظرف‌های مخصوص مراسم مذهبی بود. آموزش‌های انسان گرایانه، اخلاقی و فلسفی کنفوسیوس بر ذهن مردمان این دوران جای گرفت. و آمیخته با اصول عرفانی تائوییسم در جریان تمدن و هنر آنان اثر گذاشت. و گرایشی به سمت دنیوی کردن هنر به سبب آموزش‌های ایشان بوده است که آیینی از هند این گرایش را متوقف کرد. مهایانه با خدایان بی‌شمار و نظریه بدی ستوه، مذهب رایج در چین را سخت تحت تأثیر قرار داد و نقش مایه‌های هندی، الهام بخش تمثال سازان چینی شد.

همچنین با انقلاب سده بیستم، مجسمه سازی از سنت کهن درباری و مذهبی، جای خود را به آثار رئالیست سوسیالیست سپرد، و آثاری در موضوعات اجتماعی و سیاسی به وجود آمدند.

ژاپن:

اسلوب‌ها و مواد به کار برده شده توسط هنرمندان ژاپنی، چینی بوده‌اند و حتی مضمون‌ها نیز عمدتاً ریشه‌ای چینی داشتند، و تقریباً هنر ژاپنی در تمام دوران و تحولشان از هنر چینی تغذیه می‌کرد. ژاپنی‌ها همچون چینیان به طبیعت می‌نگرند و با او ارتباط برقرار می‌کنند، و وجه تمایز آن‌ها رویکردی همراه با احساساتی‌گری به طبیعت در آثارشان است.

تعلیمات هندی، فرهنگ پیشرفته چینی را برای مردمانی که از فرهنگ ساده‌تری برخوردار بودند به ارمغان آورد، و بسیاری از جنبه‌های زندگی ژاپن را دگرگون کرد. تفکر هندی با رسوخ به ژاپن بر تحول نقاشی و مجسمه سازی اثر گذاشت و گرایشی به رمز و نماد و عناصری از تتریسم با خدایان ترسناک در هنر ظهور یافت. واقع‌گرایی مردسالارانه در عرصه نقاشی و مجسمه سازی بازتاب تحولات اجتماعی و سیاسی یک دولت نظامی جدید که با حمایت جنگاوران سامورایی به قدرت رسیدند است، و اندیشه ذن بر اخلاق و فرهنگ طبقه جنگاور و نیز هنر ژاپن تأثیر گذاشت که با ختم دوره کاماکورا عصر بزرگ مجسمه سازی مذهبی ژاپن هم به پایان رسید.

در دوران بعد تجمل خواهی طرفداران حکومت سلطنتی، باعث جدایی هنر از مذهب شد و گرایشی به سوی تولید آثار تزیینی پدیدار گشت و ذوق تزیینی دیرین، آزادانه و خیال پردازانه زمانی رخ نمود که هرگونه ارتباط مستقیمی با دنیای خارج قطع شد، اما با این حال تأثیر هنر چینی به یکباره از بین نرفت. صنعتگران کره‌ای همراه با مبلغان به ژاپن رفتند و ساختن مجسمه‌های مذهبی که قبل از ورود آن‌ها در ژاپن مطرح نبود را آموختند و با حمایت این دولت، دامنه فعالیت هنری برای اشاعه آیین جدید گسترش یافت. با اعتقادات راسخ عرفانی، توجه مجسمه سازان به حالت چهره و نه زیبایی شکل‌ها معطوف شد و نوعی شکوهمندی خشک در مجسمه سازی چوبین بروز کرد، و با روی کار آمدن فرقه معتدل‌تری، آثاری لطیف‌تر و نزدیک‌تر به صور طبیعی به وجود آمدند.

در دوران کاماکورا، تأثیر دو جناح دولت نظامی مرد سالار با پرهیزکاری سازش ناپذیر، و فرقه دیگر با آزادمنشی بیش‌تر و تأکید بر فردیت آدمی، جلوی تصنع و تفنن در هنر را گرفت، که بعدها تعادلی میان جنبه معنوی و واقع گرایی برقرار گشت.

یونان:

در اندیشه یونانی، آشکارا میان بشر و خدایان، صحنه جنگ برپاست. و بشر را به جرم آن که می‌خواسته کاری به نفع واقعی خویشتن انجام دهد، منکوب دست قهار و بد اندیش خدایان می‌کند. و انسان موقعی می‌تواند ابراز وجود کند که برخلاف خدایان گام بردارد و از پس سازگاری با آنان برنیاید. و کینه‌ای که از ژوپیتر (پدر خدایان) برای به غل و زنجیر کشاندن پرومته ــ که آتش مقدس را برای انسان از آسمان ربود ــ ایجاد شده هرگز فرو نخواهد نشست.

و این است که بشر بر آتش مقدس (آتش معرفت) از راه دزدی و ربودن از دست خدایان دست یافت تا مگر اسرار زندگی را فهم کند و خود جزء خدایان گردد. ولی خدایان با رویه وحشتناکی از بشر انتقام گرفتند تا در قلمرو خود زورمند و رقیب دیگری را نبینند.
عناصر اساسی بینش یونانی، انسان، طبیعت، عقل و شاخص‌ترین ویژگی هنریشان آرمان گرایی دقیق و منظم است. ثروت و غرور شهر نشینی بستری برای هنر یونانی دوره کلاسیک بود، و این طور مجسمه سازی و معماری پس از یک قرن از وابستگی به خدایان رها گردید. دوره کلاسیک با پیشرفت دائم در مهارت فنی و تغییر تدریجی آرمان‌ها، در چهارچوب سنت یونانی مشخص می‌شود. دستیابی به کمال مطلوب زیبایی در صورت و معنا، هدف هنر کلاسیک بود که به منظور یادمان روی گور بزرگ زادگان می‌ساختند. و همچنین گرایشی مترقی از مرز مجسمه سازی کلاسیک فراتر رفت و همراه با ارتقای مهارت‌های فنی به کند وکاو در پدیده‌های خشونت، خشم، شخصیت و نفسانیت پرداخت.
امپراطوری‌هایی تحت رهبری یونانیان پس از به هم ریختن نظام حکومت مستقل شهرها، توسط کشورگشایی اسکندر مقدونی پدید آمد. و دوره‌ای جدید که با نوعی یونانی گرایی در هنر سرزمین‌های مفتوح و تحمیل سنت یونانی بر سنت‌های محلی همراه بود، به وجود آمد.

روم:

هنر رومی انسان را چون رهبر سیاسی، خادم دولت و عضو وفادار به طبقه یا شغل معین که اندیشه آن دوران مردمان روم بود، در آثار تجسم می‌بخشید، و همچنین امپراطور نماد وحدت سیاسی بشر به شمار می‌آمد. و تک چهره‌ها، نقش برجسته‌ها و سکه‌های او، اقتدار امپراطوری در نواحی تحت سلطه خویش را منعکس می‌کردند. در واقع مفاهیم یونانی، به صورت تجسم انسانی با مقاصدی خاص در آثار هنرمندان رومی ظهور پیدا کرد و آن را به مفاهیمی با ضوابطی قابل استفاده در فرهنگ‌های ایالتی بدل کرد.
هر امپراطوری شیوه زمان خود را معین می‌کرد، مثلاً کلودیوس طالب رجعت به قالب واقع‌گرایی هلنیستی بود. نرو آرمان‌گرایی هلنیستی را می‌پسندید. وسپاسیانوس نوعی واقع‌نمایی دقیق را ترجیح می‌داد و هادریانوس رسم چهردیس ریش‌دار را بنیان نهاد که تا زمان کنستانتین هم پا برجا ماند.

اتروریا:

هنر مردم اتروریا را در مقابر و مکان‌های مقدس آنان می‌توان یافت که در زمینه‌های نقاشی، مجسمه سازی، فلز کاری و معماری فعال بوده‌اند. محتوای غالب دیوارنگاره‌های آن‌ها جنبه

روایی دارد، و صحنه‌های پرحرکت و شاد از زندگی روزمره قشری تجمل پرست و ثروتمند را مجسم می‌کند که مردگان نیز به خوشگذرانی و رقص و موسیقی مشغولند. در دوران بعد نگریستن واقع‌گرایانه و دنیوی جای خود را به ارواح مردگان در فضای سهمگین و تاریک و به دور از هر گونه تحرک و آکنده از شادمانی می‌سپارد، و با مرور زمان میل به تجسم جنبه‌های هولناک در صحنه‌های مرتبط به جهان دیگر قوت می‌گیرد.

«سرخپوستان شمال که معمولاً در غرب کانادا و سراسر ایالات متحده زندگی می‌کردند در ساختارهای هنری خود تقارن را یکی از پایه‌های بیان احساسات قرار می‌دادند. بشر از دورترین روزگار به طور حسی محور و یا صفحه تقارن را می‌شناخته، و تلاش می‌کرده از این حس غریزی زیبایی، کمال استفاده را ببرد.

ساکنان شمال و مردم قبایل سیاه **از نصف کردن شکل (جسم) گریزان بودند. در تصورات خود هرگز نمی‌توانستند تندیس خدایانی را تصویر کنند که به دو نیم شده باشد.** این احساس تقارن را در عوض به نقش و کنده کاری روی این تندیس‌ها و اسباب و لوازم منزل، و ماسک‌های آیینی به کار می‌بردند.» (ایهام و فرهنگ، یان ب . دره گوفسکی)

با بررسی آثار به وجود آمده در تاریخ و جغرافیای متفاوت، نقطه اشتراکی که می‌بایست همه را در آن مسیر فرا خواند و بعد تحلیل کرد، تربیت انسان از قبیله‌ای بدوی تا تمدن‌های درخشان، برای ماندن است. و آثار به وجود آمده در هر حیطه، منطبق با نحوه تربیت اندیشه برای همسو شدن در مسیری خاص است. و آثار هنرمند در مسیری حرکت می‌کند که قبلاً هنرمند برای رهروی و میل به مقصود آن را طی کرده است.

با این دیدگاه، می‌توان تلاش فیلسوفان هنر، هر یک به نحوی و رو به سوی هدفی خاص را بازخواند و گام برداشتن در چنین وادی را دنبال نمود، که هنر را جدا از انسان بررسی و انسان را تربیت کردن برای رسیدن به مقصدی که فقط هنر آن را می‌پیماید است. و گاه کسانی همچون هگل می‌گویند (ما از نعمت درک هنر دور شده‌ایم) که دستیابی انسان به آن را نیز، غیر ممکن بدانند.

نویسندگانی که تاریخ را از روزنه هنر می‌نگرند و سعی در دنبال کردن آن در دوره‌های متمادی دارند، طوری است که انسان به دنبال مسیری رفته، که قبلاً هنر آن را طی کرده است، و با تغییر مسیر هنر، انسان‌ها نیز نگرش و تفکرشان با آن همسو گشته است و هنر را نوری در ظلمات دیده‌اند که انسان را در اعصار مختلف راهنما بوده است. در حالی که خلاف آن را می‌توان پیمود، و به این یقین رسید که قبل از تغییر فرم و محتوای اثر هنری در هر یک از دوران و تمدن مختلف، اندیشه‌ای که در آن حوزه می‌زیسته است مسیر را پیموده و هنر تجلی وجودی انسانی است که در آن گام برداشته است. یعنی از انقلاب‌های بزرگ تاریخ که اندیشه انسان را در ادوار

مختلف دگرگون کرده‌اند و آثاری منطبق با آن اندیشه ظهور یافته‌اند، تا تغییر نگرش‌های جزئی‌تر در همان مکتب و تفکر، آثاری که اکنون آن را هنر می‌خوانیم، چیزی غیر از انعکاس اندیشه انسان بر ماتریال منطبق با شرایط و زمان خاص خود نیست. چنان که موزاییک کاری با ماهیت طبیعت گرایانه دوران روم، که بسیاری از خانه‌های رومی را آرایش می‌داد، با ظهور دین مسیحیت ماهیتی تأییدی بر دنیای جاودان روح یافت که با آرمان‌های زیبایی و اصالت صور طبیعی کلاسیک باستان متناقض بود.

از این منظر اگر بنگریم، می‌بینیم که حتی سیر تحول و تغییر فرم کلیسا و آرایه‌ها و سمبل‌هایش نیز ناشی از تغییر در اعتقاد و نگرششان خواهد بود.

«امپراطوری روم باستان، از اواخر قرن سوم میلادی، با غلطیدن به غوغای ویرانگر نزاع داخلی میان هلنیسم و مسیحیت، سقوط کرد و آن سازمان حکومتی برافتاد که محققین هنوز هم در شناخت مبانی مدیریت آن درمانده می‌نمایند. آن سقوط، سلسله مراتب تسلط امپراطوران و قیصرها بر خاک اصلی روم را برای همیشه برچید و آن سرزمین پر هیاهوی تاریخی را در اختیار اربابان مسیحیت و کشیشانی گذارد که بدون شک تجربه اداره مجموعه پیچیده‌ای چون روم باستان را نداشتند. در جبهه مقابل، بازماندگان و سران سیاسی و نظامی و فرهنگی وابسته به هلنیسم، با بقایا و نمودارهای معماری، رد پای خود را در نیم دایره اطراف سرزمین روم باستان، به صورت معابد بس باشکوه هلنیستی، عمارات اشرافی و مراکز ورزشی، از سیسیل تا بین النهرین و ترکیه باقی گذارده‌اند.

رم، کلیسای سانتی کوآترو کورونااتی، قرن چهارم میلادی

نمونه بالا یکی از قدیم‌ترین کلیساها از قرن چهارم میلادی، یا نخستین سده پس از پیروزی پیروان مسیح بر سیستم امپراطوری رومن است. نخست این که در زادگاه عالی‌ترین نمونه‌های معماری با مصالح سنگ، این کلیسا خشت و آجری است، از دوران ناتوانی کشیشان و نبود نیروی کار زبده خبر می‌دهد و نکته مهم‌تر این که در این کلیسای قرن چهارم میلادی هنوز هیچ نمایه‌ای از صلیب دیده نمی‌شود!

رم، کلیسای سانتا فرانسیسکا، قرن نهم میلادی

در قرن نهم میلادی، بناهای کلیساها با استفاده از ستون و نصب مجسمه‌های مرمرین زینتی از بزرگان کلیسا و قدیسین بر بام، هرچه بیش‌تر به معماری هلنیستی و رومن نزدیک می‌شود، به خصوص که سر در شیروانی شکل آن، کاملاً به نمونه‌های هلنیستی آن شبیه شده است. نمایه برج مجزای ناقوس که از قرن هفتم میلادی، همزمان با طلوع اسلام آغاز شده بود، در این جا نیز دیده می‌شود، بی این که هنوز صلیبی را بر بام و بلندای آن ببینیم.

رم، کلیسای سن بارتولمه، قرن دهم میلادی

بنای این کلیسا نخستین نمودار پیروزی تثلیث بر مسیحیت یکتاپرست را بر خود دارد و با چند صلیب آراسته شده است. چنین نمونه‌هایی کاملاً نشان می‌دهد که پیروزی مشرکان صلیب پرست، بر کشیشان مصرّ در حفظ باور یکتاپرستانه پیشین، چندان هم به سرعت و سهولت میسر نبوده و چند قرنی به طول انجامیده است. مجسمه‌های هلنیستی، که به جای قیصر، شمایل بزرگان کلیسا را به رخ می‌کشد، در محوطه برافراشته است. در این جا نیز کاربرد سایبان و قرنیز شیروانی شکل هلنیستی دیده می‌شود.

رم، کلیسای سان فرانسیسکو ارپیا، قرن سیزدهم میلادی

این هم تجربه دیگری از حفظ استقلال در معماری کلیسایی که تزیینات بیرونی آن با استفاده از سنگ‌هایی با دو رنگ مختلف انجام شده، برج ناقوس آن کوتاه است و صلیب را حتی در محوطه بیرون از بنا به رخ کشیده‌اند.

رم، کلیسای سانتا ماریا ویتوریا، قرن هفدهم میلادی

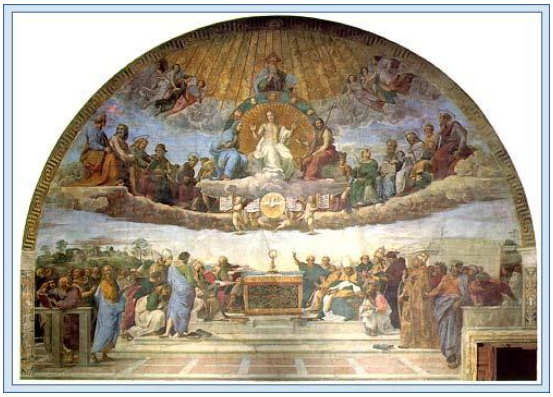
این کلیسای پر دنگ و فنگ، که کاربرد مصالح و آرایه‌ها در آن سر به افراط می‌زند، به سادگی از سرریز مال در کیسه کشیشان خبر می‌دهد و هنگامی که به زینت آلات درونی این کلیسا سرک می‌کشیم، آن گاه باخبر می‌شویم که طلا معمول‌ترین ابزار برق اندازی این گونه مکان‌های عبادت شده است.

این پانوراما‌ی میدان و ورودی واتیکان در مرکز شهر رم است. در باب آن تنها می‌توان گفت که هلنیست‌ها به روم بازگشته و مشغول عرضه توانایی‌های خود به کشیشان، در تمام زمینه‌ها و به خصوص کمک به کشتار دیگران برای ایجاد امکان توسعه‌اند. پس صدها و صدها کلیسای بی‌صلیب در سراسر اروپا و به ویژه در روم، به خوبی بر انحراف مسیحیت به سوی تثلیث و شرک در قرن هفتم میلادی گواه است، امری که قرآن قدرتمند نیز در اعلام زمان وقوع صحیح آن صراحت دارد. بدین ترتیب نه فقط بافته‌های کلیسا در باب تاریخ مسیحیت از هم دریده می‌شود، بل روش شناسایی و شناس‌نامه کلیساها نیز در اختیار محقق قرار می‌گیرد: کلیسای مسیحیان یکتاپرست که ساخت آن‌ها مقدم بر قرن نهم میلادی و فاقد لوگوی صلیب و علامت شرک‌اند و کلیساهای مشرکین مسیح پرست که آرم صلیب را بر پیشانی خود چسبانده‌اند و به قرن نهم میلادی به بعد تعلق دارند.

بر مبنای بررسی بازمانده‌های معماری کلیسایی کاملاً قانع می‌شویم که کلیسا تا پانصد سال پیش، توانی در حد بالا بردن یک بنای باشکوه و ماندنی عبادی را، حتی در رم نداشته است و اگر کسی بخواهد به شناسایی کلیساها در دیگر نقاط اروپا بپردازد، بی‌شک آن‌ها را در حداقل توان معماری، با طراحی‌های روستایی، نداشتن مصالح مقاوم خواهد یافت. پس کشیشان، هم به سبب نبود سرمایه انباشته و از آن مهم‌تر به علت سر برنیاوردن هنرمندانی با نگاه عیسوی، قادر به عرضه زرق و برق و جلایی نبوده است که در حال حاضر هر نمازخانه‌ای در هر شهرکی را زینت می‌دهد.

هنگامی که مجسمه مرمرین پیتا را با این نمونه پیکرتراشی قدیم رومن مقایسه می‌کنیم، که سیمای امپراطور آگوستوس از دوران ماقبل تولد مسیح است، به سادگی درمی‌یابیم که میکل آنژی که ناگهان در پنج قرن پیش در عرصه هنر کلیسایی پدیدار شده، پس از قریب پانزده قرن سکوت پیکر تراشی در رم، پای خود را درست در جای پای پیکرتراشان باستانی و کهن یونان و روم گذارده است، چنین امری بی‌مدد استاد نخبه میسر نیست، مگر این که کودکی در خانواده‌ای نگهبان سنت‌های هنر پیکرتراشی کهن روم، بالیده باشد.

و کسانی را فرا می‌خوانده‌اند که چاله‌های روبازی را پر کند که کلیسا پیوسته در مسیر عبور خود کنده می‌دید: فقدان آرایشگرانی که بتوانند ابنیه مسیحی را به شکوه برسانند، از مسیحیت به شرک پیوسته چهره‌ای با بزک پیروز بسازند، تمدن غرب را به شیوه‌های هلنی بیارایند و سر و سامان دهند. رافائل نیز همچون میکل آنژ با تمام استعداد و توان در خدمت کلیسا است و شهر فرنگی از داستان‌های ورژن دوم انجیل را بر دیوارهای واتیکان در ابعاد بزرگ به نمایش گذارده است.



تابلوی «مجادله مذهبی» یکی از کارهای رافائل بر دیواری در داخل یکی از تالارهای واتیکان است. که صحنه گردانان هر دو سوی مجادله، به صورت نیم برهنه در ردای ندوخته خطیبان و سیاستمداران و سناتورهای روم کهن دیده می‌شوند. در مقایسه آن چه در این نقاشی مصور است با تابلوی «آدم و پدر آسمانی» میکل آنژ، رد پای تربیت شدگانی را می‌بینیم که پیش‌تر در خود نمایی‌های روستایی و منزوی کلیسا دیده نمی‌شدند و نشان از خانه تکانی واتیکان است. و پیداست که تمام آن چه را در غرب رنسانس نامیده‌اند هیچ نیست جز بازگشت و آشتی مسیحیت و هلنیسم و به زبان به‌تر اتحاد و یکپارچگی کلیسا با ثروت و قدرت و توان فنی و فرهنگی و نظامی هلنیست‌ها که همچنان در شرق به حیات خود ادامه می‌دادند و باز هم آثار جاودانه‌تری در ترکیه و سوریه و نوار شرقی و جزایر مدیترانه باقی می‌گذاردند!» (تأملی در بنیان تاریخ ایران، کتاب سوم (برآمدن صفویه)، جلد پنجم، یادداشت ۱۹۹ تا ۲۰۱، ناصر پورپیرار)

از هنگامی که پیوند و اتحاد، و به نوعی **آشتی مسیحیت و هلنیسم** را جشن گرفتند که آن را «رنسانس» معرفی کرده‌اند، سیر حرکت و هر روزه نامی بر موجود جدیدالخلقشان را باید دنبال

گرفت، که نشان از دست تنگی در برابر خرد متفکرانی است که خریدار معجون آن‌ها نبوده‌اند. و متفکر، هیولایی را می‌بیند که سازندگان آن تاکنون در معرفی و نام گذاردن آن و خصوصیاتی که به حضورش خوانده‌اند، درمانده‌اند. و **تعقل** است که ساختگی بودن چنین **توهمی** را چنان از هم می‌گسلاند که با هیچ جادو و ترفندی نمی‌توان آن‌ها را عضوی از یک پیکر خواند.

بعد از مرگ اولین عَمَله‌های به خدمت گرفته شده، مقلدانی با آثاری مملو از تصنع را فرا خواندند که حرکتی افراطی در کندوکاو استادانشان را نشان از حضور نام گذارند، که آثار خود را باورهای ذهنی خود، و نه از مشاهده و دریافت بصری که تلقینی از طبیعت است می‌پنداشتند. و این بار موجود جدیدالخلقشان را «منریسم»، و هدفش را ملایمت بخشیدن به خشونت‌های برآمده از دل طبیعت نام نهادند.

اکنون که دریافته بودند که هرساله جشن تولدی در مکانی مشخص، وفور لذت شادی بخش آن‌ها را تقلیل می‌دهد و هر ساله چنین نام‌گذاری و معرف بودنی وجود ساختگی و توهمی بودن موجودشان را عیان خواهد کرد، هر ساله **مسیر حرکتشان را تغییر و نامی دیگر بر او می‌نهند که مقصدشان در حجاب و هاله‌ای از ابهام، دور از زیارت و دست نایافتنی بماند که همچنان از حفظ قداست خویش برآید.**

در ادامه مسیر، خطوط مستقیم را به زانو درآورده، و اتحاد و یکپارچگی عوامل و عناصر متنوع را با سَرخَم کردنی در حضورشان به وحدتی برای زنده ماندن نوید دادند، که هدفش را به زیر یوغ این جهانی کشاندن آرمان‌ها با رنگ و نور و حرکت تشریح کردند، که نامش را مرواریدهای کج و نامرتب «باروک» نهادند.

چند صباحی را با مرواریدها گذراندند که زمان قربانی و به حضور خواندن سنگ ریزه‌ها و صدف‌های «روکوکو» فرا رسید. دایره رنگی آبی و سفید و صورتی و طلایی واژگان گفتمان این زبان شد، و با لهجه‌های معماری و مجسه و نقاشی لب به سخن گشودند، که هدفش را سخنان خارق العاده و مکان و سُکنایش را منزلگاه اشرافیون تعریف کردند.

در پیمودن مسیر گاه‌گاهی فیلشان یاد هندوستان می‌کند، در کنار جاده اطراق و خاطره‌ها را بازمی‌خوانند که اولین جشن‌ها و نام‌گذاری‌ها را از یاد نبرند، و این خاطره را «نئوکلاسیسم» صدا می‌کنند.

هر دوره برای ایجاد تنوع و رفع کسالت ناشی از تکرار، در جمع خودشان جنگ‌ها و خشونت‌های زرگری نیز برپا می‌کنند که طعم و مزه‌های متفاوت، مسافران شکل گرفته از راهرویان‌ها، از هم خانواده بودن به ظاهر عناصر متخاصم از وجود دیگری را آگاهی نبخشد. آثار و اعمال برآمده از تخیلات و حالات درونی را کمی در آب نمک عواطف می‌خوابانند و «رمانتیسم» نام می‌نهند، که دلیل حضورش را علیه قید و بندهای کلاسی‌سیسم بپنداریم.

«نمی‌توانم تصویر فرشته‌ای را نقاشی کنم که هرگز ندیده‌ام». شعارهایی که با بانگ بلند و پایکوبان علیه عواطف دیگری فریاد می‌کشند که بر ما یقین بخشند، و انگشت اتهام از زرگری و نمایشی بودن جنگ را از رویشان برداریم و آن‌ها را باور داشته باشیم. در این منزل، تجلی دیدگانشان زندگی روزمره مردم را، بدون هیچ گونه تفسیر و کم و کاستی‌ای باز می‌تاباند. صدای داروغه شهر از دور شنیده می‌شود که احکام جدید را عربده می‌کشد، «به بیرون بیایید در روشنایی، رنگ و نور را به نظاره بنشینید، که زیبایی‌های طبیعت را با انگیزه‌های ایده‌آل از شما گسسته بودند. بیایید با چشم سر ببینید که طبیعت در همه مکان‌ها و زمان‌ها زیباست». و گاه در این میان فولک آرت‌هایی را در دسته‌های کوچک‌تری می‌بینیم که مرگ بر «هنر برای هنر» را سر می‌دهند.

در هر دوره‌ای برای سهل در ایجاد عرضه کالا و رسوخ وام‌دارتر در اذهان، موجودیتشان را در پر کردن چاله‌ها باز می‌شناسند. فعالیت و گذران هر دوره کاری را بسته‌بندی می‌کنند که دوران و رویکرد نوین را بگشایند، تا خود را نیز از ریتم یکنواخت ستیزهای موقت وارهانند.

برای بازارگرمی اولین کالاهای بسته‌بندی جدید، شکستن اسلوب قاعده مند و خشک و خشن گذشته را نشان می‌گیرند، که اندیشه‌های گذشته در تقابل با دست آوردهای دوران مدرن، سپری برای دفاع از خود نیابد. و چنان تعبیر می‌کنند که آیا اندیشه در برابر زیبایی شناسی، تاریخ در برابر افراد و اجتماع، سنت و هنرهای سنتی در برابر نوخواهی، راه گریز را می‌یابند؟

هویت فضایی مستقل در لحظه، از فیلتر تجزیه رنگ‌ها و هر یک شخصیت خود نمایاندن را، شورش‌گری علیه تکرار فضاهای یکنواخت برآمده در مجرای رنگ‌های تکرار نشانه می‌گیرند، که ذوق زدگی و احساس شگفتی از عرضه چنین کالایی در چشمان مخاطبان «سالن مردودین» لبریز بود. در این میان، زن برهنه‌ای را به همراه دو مرد پوشیده به بهانه صرف نهار به کنار هم خواندند، که با چنین چیدمانی عفت اجتماعی دوران خود را مورد تجاوز قرار دهند، که چنین شبیه خونی را جشن گیرند تا به کلید گشاینده «عصر نوین» ملقب گردد.

در چنین نبردی اسیران دربند غنائم به دست آمده را نیز، در تقابل با نیروهای جوان خود می‌گمارند که اندک توان و احساس طلب نیروی جدید را نیز از آن‌ها بربایند. سایه‌های تاریک شکل گرفته از رنگ‌های سیاه و قهوه‌ای تیره گذشته را، در مقابل کشفیات نوین در عرصه نور، که رنگ‌های طبیعت را آبی، زرد، سبز، سفید و با پرده رنگ‌هایی از قرمز و نارنجی به زانو در می‌آورند، و گذر نور و تأثیرش بر فضا و خود را رهانیدن از خطوط کناره، و لطافت و شادمانی را در این جهان بودن، و انعکاس آن بر آثارشان را نوید آمدن «امپرسیونیسم» بدهند.

کسانی که از قالب‌ها و محدویت‌های آن دل خوشی نداشتند را جذب، و به شورش و عصیان واداشتند که خواسته‌های خویش را رهایی از چنین چهارچوبی تحقق بخشند و امپرسیونیسم را

ارتقاء و دیگران را بدین سو فرا خوانند. مطالعه طبیعت از منظری نوین با رعایت قوانین و تئوری علمی رنگ، رنگ‌ها را وادار به درخشندگی، که قبل از آن توان چنین ابراز وجودی را از او دریغ کرده بودند، ترکیب رنگ‌های ناب، هارمونی آن‌ها در چیدمانی سنجیده را «مانیفست» خود برای جذب دیگران فریاد می‌زدند که با شمشیر نظام عقلی و برنامه‌ریزی شده به نبرد با بی‌برنامگی و تصادفی بودن امپرسیونیست‌ها پرداخته، و دیگران را تشویق، که احساس آن‌ها را نیز نظامی بخشند. در چنین رویارویی نظرگاه فرماندهان را نیز می‌بایست مدنظر قرار داد، که شیوه نبردشان را تجزیه و تحلیل نمود. گاهی فرمانده‌ای را می‌بینیم که با نظریه‌های علمی، به هم آمیختن رنگ‌ها بدون دخالت پالت و قلم و بر روی تابلو، نگاه مخاطب را جست وجو و چنین گذری را مهیا می‌نمود، که روش چنین حرکتی را در کنار هم خواندن رنگ‌های اصلی و ترکیب آن در نگاه مخاطب که رنگ‌های فرعی نیز تبلور پیدا کنند، باید یافت.

خشونت آمیخته با حرکات سریع و منظم قلم که معنایش را در شرق جست وجو می‌کردند، خصوصیات عصیان‌گران جدید را دربر داشت که با آن نه تنها به زیر یوغ کشاندن و چنبره بر سنت‌های هنری گذشته، که تیغه به ریشه کل تمدن اروپایی را سرلوحه خویش قرار داده بودند که بعد از در کام مرگ افتادن، جشن تولدی برایش تدارک دیدند و نام او را «اکسپرسیونیسم» نهادند. بعدها فرزندان ناخلف، که پدرانشان را از کلام دیگری یافته بودند، تصاویر نیاکانشان را بر باد فنا رها کردند و ابعاد بزرگ و سطوح وسیع را محدوده زنده بودن خویش معرفی کردند، و مفتخر به نام «اکسپرسیونیسم انتزاعی» گشتند.

ولوله‌هایی دیگر که دورترها بیانیه صادر کرده بودند و هر از گاهی تقیه‌ای می‌نمودند و در کنار دیگری می‌زیستند، سر برآوردند. مریدانی وابسته و ثناگوی قدرت مطلق مرادشان «طبیعت» بودند. و نیرویی بالاتر از مرادشان را به دیگری نسبت دادن کفر می‌شمردند. مریدانی معتقد به وحدتی که تکثرشان را در وجود مرادشان می‌خواندند. «ناتورئالیست»ها خدایشان را بدون کمی و کاستی برآمده از ذهن حقیر دیگری به خود می‌دیدند، و شرک‌های دیگری که برآمده از دخل و تصرفشان داشت را برنمی‌تابیدند و تخیل و احساس آن‌ها را به سلاخی می‌کشاندند. آن‌ها از چیستی و چرایی و تحلیل مرادشان سخن به میان آوردن را کفر می‌شماردند و هر یک به وسعت ادراک و آگاهی خویش از سرچشمه فیزان طبیعت می‌چشیدند.

در طی چنین مسیری، که موجودشان را با عدسی اسامی گوناگونی که بر او گمارده بودند بانگ می‌کردند، هر چند وقت یکبار، برای الفت دوباره و درک دوباره خویشتن موجودشان، لایه‌های روپوش جدید را پس می‌زنند که خویشتن و کُنه وجود موجودشان نمایان گردد، که هم او را بدون هیچ حجابی لمس کنند که علت خلقت او را از یاد نبرند. آری هنر، بدون هیچ خطابه‌ای

دیگر، و خود او را در وجودش جست و جو می‌کردند و شوریدگی وجودش را سیلی خروشان می‌یافتند بر علیه تمامی فیلترهایی که او از آن‌ها گذر کرده بود.
بیانیه جدید مقدس عنوان گشت و عدم سر تعظیم فرود آوردن را با به صلیب کشیدن جواب می‌گفتند. زیرا هنر، پروردگار و آفریننده و خدایی است که سود را از او جستن، او را در سطح ابزار جلوه می‌دهد و خداییش را کتمان می‌کند. خدایی است که می‌بایست فقط او را برای خودش پرستید و چنین تقابلی است میان سود و ارزش، که از فیلتر تعهد و اجتماع و اخلاق، ارزش را در ابتذال سود فرو خواهد برد. دلیلی برای زنده بودن را جز در خدایشان «هنر» نمی‌یابند، و یگانه تسلی بخش اسیران در مرداب زنده ماندن و چنین خفقان و بیگانگی‌ای را از او می‌طلبند، که هنر آزادی است، زیبایی است، و او را وسیله خواندن، هتک حرمت به ساحت مقدس خدایی‌اش است.
پس از رفع خستگی و سرآمدن تجدید خاطره، راه پیش رو را دنبال گرفتند، و این بار اخلاقیات گروه‌های قبل را مورد هجمه و هتک حرمت قرار دادند و پیروان دیگر گروه‌ها را هدایت می‌کردند، و آنان را به خاطر اعمال برآمده از احساسات و هیجان سطحی سرزنش می‌کردند. «سمبولیست‌ها» از کانال تخیل و به کار گرفتن حواس خویش، اکتشافات جدید و مهار ناشدنی را هدف قرار دادند که حالتی نفسانی را به ذهن مخاطب القا کنند و از نیرو و توان فرم و محتوا یاری می‌جستند. حتی عالم صمیمیت و گذران روزمرگی با نقاب خوشبینی را، با آمیزش وهم و بدبینی مورد تهاجم قرار دادند و مجازاتشان، به تماشا نشستن طبیعت از عینک تخیلی و رویایی بود.
بعد از چنگ کشیدن‌های مداوم، و آثار برجای گذاشتن برای تثبیت حضور بر زمین، فرستاده‌ای را نیز از آسمان فرود آوردند که مقاصد و علایق «نبی‌ها» را سمت و سویی بخشند، و کورسویی نوین از مذهب و موضوعات عرفانی را از مدیوم نقوش خطی و اَشکال رنگ انتزاعی بر دیدگانشان نمایان سازند.
با گام گذاشتن در قرن بیستم، نیروهای برآمده از روش تربیتی آن‌ها را به وفور می‌یابیم، که همچون گذشته نه تنها به تعداد گروه‌ها و مکاتب، بل که به تعداد اعضای هر گروه با راهکارهایی برای نجات بشری روبه روییم، که حقیقت را فقط در کلام خود می‌یابند.
عصیان علیه نظریه‌های حاکم با تیغ حیرتی برآمده از رنگ‌های ناب و خالص. «فوویست‌ها»
طغیان بر علیه طبیعت و تفکر و آثار خالص هنرمند، به مدد تبلور احساسات درونی و بریدن بند ناف و طرد طبیعت، و آن چه را که آن طور می‌بینند تجسم بخشند، نه آن چنان که پیداست. «آبستره»

و کسانی که از مکتب خود طرد و گروه‌های کوچکی را تشکیل می‌دادند، مخالفت‌های بدون برنامه ریزی و از پیش تعیین نشده علیه نمودهایی که هنر می‌نامیدند. «گروه پل»
تشکیلاتی متشکل از روس و آلمان، با الهام از هنرمندان ما قبل خود. «گروه هنرمندان نو»
پرداختن هنرمند به عناصر معنوی و گریز از تجلیات مادی، به مدد رنگ‌های رنگین و حرکات آزاد قلم. «سوارکاران آبی»
و گاهی مکاتبی با ادامه حیات در دیگری، بُعدی دیگر بر نقاشی افزودن، با نیروی بُرش‌های زاویه‌دار و نقوش هندسی و شوریدن بر علیه تک بعدی بودن خط و نقش منحنی. «کوبیسم ابتدایی»
به خدمت گرفتن عناصر گوناگون و زیستنی مسالمت آمیز از بریده‌های مجلات و غیره برای خلق فضایی نو. «کوبیسم تحلیلی»
آفرینش‌هایی از ترکیب و چیدن اشیائی همانند نخ و پارچه. «کوبیسم ترکیبی»
اثری که پایه‌اش را با دقت ریاضی‌گونه بر زمین کوبیدند، و سادگی هندسی ساختمان عمودی ـ افقی با طرد تزیینات غیر ضرور و خاصیت تخیلی را بر آن نهادند، که واکنشی بر علیه کوبیسم ملقب گردد. «پوریسم»
به خدمت گرفتن ابزار ناکارآمد همانند چوب‌های شکسته و آهن آلات فرسوده، و هم آغوشی آن‌ها برای خلق اثری مدرن. «حاضر آماده»
به دنبال لذت زیبایی مجردتر از کوبیسم، از کانال منفور دانستن دنیای عینی و واقعیات، و توسل به حالات موسیقایی از طریق انتزاع‌های هندسی برآمده از رجحان خلوص رنگ بر شکل. «اورفیسم».
ستایش سرعت، ماشین، میهن پرستی و جنگ، و مطرود دانستن تمامی هنرهای گذشته. «فوتوریسم».
یورش بر علیه ساختار و چیدمان کلمات گذشته. «ایماژیسم»
به کار گرفتن خطوط زاویه‌دار و منحنی، بدون تن دادن به عمق نمایی، و تجسمی دَوَرانی برای القای چرخشی گرداب گونه، که هدفش تحرک و دست یازیدن به هیجان روانی است. «ورتی سیسم»
سیر کردن در بُعد چهارم، با توسل به برخورد شعاع‌های نورانی و تشکیل یافته از تقاطع آن‌ها. «رایونیسم»
بی‌تفاوتی نسبت به دنیای عینی، و برآوردن احساسی مجزا از دنیای اطراف و غوطه‌ور شدن در احساس محض و تجلی آن. «سوپرماتیسم»

کند و کاوی برای یافتن، روشنی، اطمینان و نظم، به یُمن خطوط مستقیم و مستطیل و آغشتن آن به رنگ‌های اصلی و خنثی. «گروه د. استیل»

و صدها و بل که هزاران نظریه و اسم گذاری ترشح شده از مکاتب، گروه‌ها و هنرمندان، که فلسفه حضورشان به چالش کشیدن و محکوم کردن دیگران در قبال دست آوردهای خویش، که دیدگاه خود را گوهر دُردانه شناساندن است.

بروتالیسم، دادائیسم، اگلی رئالیسم، ساکره آرت، بیئورون، مویرافکت، فرمالیسم، نئورئالیسم، مجیک رئالیسم، آنتی آرت، اوالترائیسم، نئوابژکتیو، مکتب متافیزیکی، سورئالیسم، لتریسم، نئو رومانتی سیسم، کنگره آرت، رئالیسم سوسیالیستی، فانتاستیک آرت، سکس آل آرت، آپ آرت، آبستره، آبستره فرمالیسم، کانسپچوال آرت، نئو امپرسیونیسم، اوبژکتیویسم، هنر پاپ، هنر جفت وجور کاری، هنر واژه نما، هنر نایف، هنر واژه‌گانی.

و جهت در دام نیفتادن ریتم یکنواخت بسته بندی‌هایی که از خود راندن مشتری را به دنبال خواهد داشت، گاه همه را در بسته بندی‌هایی جدید و یکباره عرضه می‌دارند، که با تلنگری همچون «پست مدرن» مورد هجمه قرار گیرد.

کنیسه و کلیسا موجودی برآمده از نیازهای روزمره زندگی انسان در طول تاریخ را شناسایی کرده و بیرون کشیده‌اند، و نامی بر او گمارده‌اند که به مدد مسخر کردن اذهان، نیروی بالقوه‌اش را بالفعل بخشند. نیرویی که نوید ایمان **وارثان زمین** برآمده از **مغضوبین زمین** در میان **نبردهای به ظاهر متفکرانه را به لودگی و بی‌خیالی بکشاند،که به دست فراموشی بسپارند**. در این گردابی که با فاصله گرفتن از تولدش، بر سرعت و تخریبش نیز فزونی می‌بخشد، **خدا**، معانیِ **انسان** و **هستی**، و توشه‌های **ارزش** و **اخلاق** را چنان با نام‌های گوناگون به جان هم انداخته‌اند که **سعادت بشری را در رهایی** از چنبره چنین واژگانی عربده می‌کشند، که جای خالی آن‌ها را با موجود جدیدالخلقشان «**هنر**» پُر کنند. و آن چنان افراد در چنبره مالیخولیایی گرفتار آمده را با مواد سکرآور، رؤیایی بخشند که راحت‌تر و بدون دردسر، اهداف خود که **بلعیدن جهان** است را عملی کنند.

اگر در مرداب شکل گرفته از مکاتب و تعاریف، و رویکردهای آن‌ها دست و پا نزنیم که بیش از پیش فرو می‌رویم، و علت چنین تشتت و تضادهای بنیانی در تعریف موجودشان «هنر» را جویا شویم، نه تعریف ناپذیری را در وسعت و فهم و درک ناشدنی و نائل نیامدن به ساحت مقدس «هنر» معرفی می‌کنند، بل که خلاف آن را می‌توان پیمود و دلیلی بر **ساختگی**، **اعتباری**، **القایی** و **وهمی** بودن آن آدرس گرفت.

«از روی نقاشی ونگوگ معلوم نمی‌توانیم ساخت که کفش‌ها کجاست و از آن کیست. در حول و حوش این یک جفت کشاورز کفش جز فضایی نامشخص، چیزی که کفش‌ها به آن و در آن تعلقی بتوان داشت، وجود ندارد، تا به نحوه استفاده از آن اشارتی باشد، از خاک مزرعه و یا کوره راه، گردی بر آن‌ها ننشسته است. یک جفت کشاورز کفش است و دیگر هیچ، ولی با این همه:
در دهانه تاریک درون سوی پوسیده پوزار خشک شده است خستگی گام‌های کار. در سنگینی خشن پوزار، سختی گام‌های کُند، در طول شیارهای هماره همانند و تا دور دست گسترده کشتگاهی که بر فراز آن باد خزان وزان است، انباشته شده است. نمناکی و سرشاری خاک بر چرم نشسته است. خلوت کوره راه، به گاه فرود شامگاهان، به زیر تخت کفش خزیده است. در کفش ندای خاموش زمین طنین انداز است، با بخشش آرام دانه برَس و در خود شکستگی بی‌وجه آیش دور از معبر زمستانه در این ابزار جای گرفته است، بی‌شکایَت از نان اندیشیدن، بی‌گفتار شادمان شدن از بازهم برآوردن نیاز، تشویش زایش و لرزش از هول مرگ. این ابزار تعلق دارد به زمین و در عالم زن کشاورز، نگاه داشته می‌شود. از این تعلق داشتن نگاه داشته شده است که ابزار خود، در خود آرمیده بر می‌آید.
شاید این‌ها همه را، فقط در کفش‌های نگاشته شده است که بازمی‌بینیم. ولی زن کشاورز کفش‌ها را، صاف و ساده به پا می‌کند، البته این صاف و ساده به پا کردن به همین سادگی‌ها بودی. چه بس دیر وقت شامگاهان که سخت خسته، ولی تندرست، کفش‌ها را از پای درآورده است و سپیده دمان هنوز تاریک باز به آن‌ها دست یازیده است، یا عید بوده است و از کنار آن‌ها رد شده است. در چنین اوقاتی او بی‌نگرشی و یا رؤیتی آن همه را می‌داند. گرچه ابزار بودن ابزار به کارایی آن است، اما این خود به تمام وجود ذاتی ابزار بسته است. این را استواری (یا وسوق، قابلیت اعتماد) می‌نامیم. به برکت این استواری، ابزار، زن کشاورز را به نیوشایی ندای خاموش زمین بار داده است. به برکت این استواری ابزار از عالم خود خاطر جمع است. او را و آنان را که چنویند، عالم و زمین تنها به این نحو است: در ابزار است که حاضرند.» (سرآغاز کار هنری، مارتین هیدگر)

مه‌یر شاپیرو در استفاده هیدگر از نقاشی ونگوگ در مقام منتقد، او را سرزنش کرد که از میان هشت تابلویی که ونگوگ از کفش‌ها کشیده، نقاشی تحلیل شده از جانب وی را معلوم بدارد که مخاطب در تطبیق تأملات هایدگر با اثر نقاشی سردرگم نباشد؛ که معلوم می‌گردد اثر مورد نظر هایدگر کفش‌های **هنرمند** است!! و می‌نویسد (بر او افسوس، فیلسوف البته خود را فریب داده است). و جالب این جاست که این انکشاف حقیقت از زبان هیدگر، باعث تشخیص تمایز بین کفش مردانه از زن روستایی نگردیده است!!؟

اگر هیدگر با این تشخیص، کفش‌های **هنرمند** را به جای **زن روستایی** دریافته بود اکنون (این کفش اشاره به رنج طاقت فرسای هنرمندی است که بر روی زمینی که برکت و نعمت و قدرت رویاندن خود را به او عطا می‌کرد نقاشی می‌کشیده است) در توصیف این اثر، از زبان هیدگر را از نظر نمی‌گذراندیم؟!!

کثرت معانیِ اثر هنری و یا متن، در شالوده شکنی «دریدا» در کتاب «حقیقت در نقاشی» نیز چند پرسش را پیش روی توصیف اثر ونگوگ می‌گذارد.

(اگر برداشت هیدگر از نقاشی ونگوگ راست نباشد چه می‌شود؟ اگر بنا به فرضی که پژوهشگری به نام مه‌یر شاپیرو پیش کشیده این کفش‌ها، نه از آن زن روستایی، بل که متعلق به خود ونگوگ باشند، و او در ایام زندگی خود در شهر از آن‌ها استفاده می‌کرده، آن گاه کفش‌ها حضور چه چیزی خواهند بود؟ آیا دیگر رابط با فراخوان خاک و زمین نخواهند بود؟)

آیا این چند پرسش «دریدا» با مشخص کردن عنوان اثر، از جانب نقاش مثلاً (کفش‌های زن روستایی) جواب خود را نمی‌یابند؟

دو نگاه متفاوت «شاپیرو» و «دریدا» نسبت به تحلیل هیدگر، در یک منزل نکته اشتراکی می‌یابند، و آن این که تحلیل متناقض و کثرت معانی را در محدوده خود اثرِ نقاشی دنبال می‌گیرند، و نقطه اشتراک تمامی نظریه پردازان، مکاتب هنری و هنرمندان اَین اَست که هیچ گاه جایگاه والایش را در گیر و دار منزل‌های متفاوت و متناقض نیز به دیگری نمی‌بخشند.

حال برای نشان گرفتن از روزن مورد پسند خویش، و ادله و اسناد لازم منطبق بر آن جست وجویی در آیات قرآن کبیر خواهم داشت.

«وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاء وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لَاعِبِينَ.
و آسمان و زمین و آن چه را که میان آن دو است به بازیچه نیافریدیم.» (انبیاء، آیه ۱۶)

خداوند نهیبی می‌زند، که نوای کلامش آدمی را در برابر زیستن و زیستگاهش به لرزه وا می‌دارد.

«وَهُوَ الَّذِی يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَیْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاء فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ.
و اوست که بادها را پیشاپیش [باران] رحمتش مژده‌رسان می‌فرستد تا آن گاه که ابرهای گرانبار را بردارند آن را به سوی سرزمینی مرده برانیم و از آن باران فرود آوریم و از هر گونه میوه‌ای [از خاک] برآوریم، بدینسان مردگان را [نیز از قبرها] خارج می‌سازیم، **باشد که شما متذکر شوید.**» (اعراف، آیه ۵۷)

«قُلْ سِيرُوا فِی الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ ثُمَّ اللَّهُ يُنشِئُ النَّشْأَةَ الْآخِرَةَ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَیْءٍ قَدِيرٌ.

بگو در زمین **بگردید و بنگرید** چه گونه آفرینش را آغاز کرده است. سپس [باز] خداست که نشأه آخرت را پدید می‌آورد. خداست که بر هر چیزی تواناست.» (عنکبوت، آیه ۲۰)

«وَفِی خَلْقِکُمْ وَمَا یَبُثُّ من دَابَّةٍ آیَاتٌ لِّقَوْمٍ یُوقِنُونَ.
و در آفرینش خودتان و آن چه از [انواع] جنبنده[ها] پراکنده می‌گرداند، برای مردمی که یقین دارند **نشانه‌هایی است**.» (جاثیه، آیه ۴)

«وَمِن کُلِّ شَیْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَیْنِ لَعَلَّکُمْ تَذَکَّرُونَ.
و از هر چیزی دو گونه [یعنی نر و ماده] آفریدیم، **امید که شما عبرت گیرید**.» (ذاریات، آیه ۴۹)

در این آیات خداوند جهت شناخت و درک حقیقت مطلق، انسان را به نظاره و رویش و تکامل و حرکت هستی فرا می‌خواند، و آن‌ها را مدیومی می‌نامد که واجب الوجود از طریق آن تجلی می‌یابد، زیرا انسان در دنیا و در آخرت نیز، قادر به دیدن خداوند نخواهد بود.

«وَلَمَّا جَاء مُوسَى لمیقَاتنَا وَکَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِی أَنظُرْ إِلَیْکَ قَالَ لَن تَرَانِی وَلَکِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَکَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِی فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَکًّا وَخَرَّ موسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَکَ تُبْتُ إِلَیْکَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِینَ.
و چون موسی به میعاد ما آمد و پروردگارش با او سخن گفت، عرض کرد: پروردگارا خود را به من بنمای تا بر تو بنگرم. فرمود **هرگز مرا نخواهی دید**. لیکن به کوه بنگر، پس اگر بر جای خود قرار گرفت به زودی مرا خواهی دید. پس چون پروردگارش به کوه جلوه نمود، آن را ریز ریز ساخت و موسی بی‌هوش بر زمین افتاد و چون به خود آمد، گفت: تو منزهی به درگاهت توبه کردم و من نخستین مؤمنانم.» (اعراف، آیه ۱۴۳)

«وَمَا کَانَ لِبَشَرٍ أَن یُکَلِّمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَحْیًا أَوْ مِن وَرَاء حِجَابٍ أَوْ یُرْسِلَ رَسُولًا فَیُوحِیَ بِإِذْنِهِ مَا یَشَاءُ إِنَّهُ عَلِیٌّ حَکِیمٌ.
و **هیچ بشری** را نرسد که خدا با او سخن گوید، جز [از راه] وحی یا از فراسوی حجابی یا فرستاده‌ای بفرستد و به اذن او هرچه بخواهد وحی نماید. آری اوست بلندمرتبه سنجیده‌کار.» (شوری، آیه ۵۱)

و در آیات دگر وجودهایی را در تشرف به این امر نام می‌نهد.

«إِنَّ فِی اخْتِلَافِ اللَّیْلِ وَالنَّهَارِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ فِی السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لآیَاتٍ لِّقَوْمٍ یَتَّقُونَ.
به راستی در آمد و رفت شب و روز و آن چه خدا در آسمان‌ها و زمین آفریده، برای مردمی که پروا دارند دلایلی [آشکار] است.» (یونس، آیه ۶)

«وَمِنْ آیَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِکُمْ وَأَلْوَانِکُمْ إِنَّ فِی ذَلِکَ لَآیَاتٍ لِّلْعَالِمِینَ.

و از نشانه‌های [قدرت] او آفرینش آسمان‌ها و زمین و اختلاف زبان‌های شما و رنگ‌های شماست. قطعاً در این [امر نیز] برای دانشوران نشانه‌هایی است.» (روم، آیه ۲۲)

و پرسش می‌نماید:

«وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ فَأَنَّى يُؤْفَكُونَ.
و اگر از ایشان **بپرسی** چه کسی آسمان‌ها و زمین را آفریده و خورشید و ماه را [چنین] رام کرده است، حتماً خواهند گفت **الله**. پس **چه گونه** [از حق] باز گردانیده می‌شوند.» (عنکبوت،آیه ۶۱)

«وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَهُمْ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ فَأَنَّى يُؤْفَكُونَ.
و اگر از آنان **بپرسی** چه کسی آنان را خلق کرده، مسلماً خواهند گفت **خدا**. پس **چه گونه** [از حقیقت] باز گردانیده می‌شوند.» (زخرف، آیه ۸۷)

به راستی از چه روست که خداوند برای راه شدگی انسان زیر اراده شناخت خویش، او را به امری فرا می‌خواند که تمامی بشر در کشف و شناخت آن یکسانند، و به آن اشراف دارند، اما **بی‌شمارند وجودهایی که از ادراک حقیقت مطلق بر نمی‌آیند؟**

«إِنَّ اللَّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُواْ فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُواْ فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيراً وَيَهْدِي بِهِ كَثِيراً وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلاَّ الْفَاسِقِينَ.
خدای را از این که به پشه‌ای یا فروتر [یا فراتر] از آن مثل زند شرم نیاید. پس کسانی که ایمان آورده‌اند می‌دانند که آن [مثل] از جانب پروردگارشان به جاست، ولی کسانی که به کفر گراییده‌اند می‌گویند خدا از این مثل چه قصد داشته است. [خدا] بسیاری را با آن گمراه و بسیاری را با آن راهنمایی می‌کند. ولی **جز نافرمانان** را با آن گمراه نمی‌کند.» (بقره، آیه ۲۶)

«أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا.
آیا به آیات قرآن نمی‌اندیشند، یا [مگر] بر دل‌هایشان **قفل‌هایی** نهاده شده است؟» (محمد، آیه ۲۴)

عدم فرود آمدن و خسپیدن در چمنزار ایمان و اطمینانی برآمده از شناختی که از انکشاف حقیقت مدد می‌گیرد را، می‌بایست در کلام خداوند جست وجو کنیم.

«قُل لِّمَن مَّا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ قُل لِّلّهِ كَتَبَ عَلَى نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ لَيَجْمَعَنَّكُمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لاَ رَيْبَ فِيهِ الَّذِينَ خَسِرُواْ أَنفُسَهُمْ فَهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ.
بگو آن چه در آسمان‌ها و زمین است از آن کیست. بگو از آن خداست که رحمت را بر خویشتن واجب گردانیده است. یقیناً شما را در روز قیامت که در آن هیچ شکی نیست گرد خواهد آورد. **خودباختگان** کسانی‌اند که ایمان نمی‌آورند.» (انعام، آیه ۱۲)

و هرگز به این مهم نایل نمی‌آیند، چون:

«وَلَوْ عَلِمَ اللّهُ فِيهِمْ خَيْراً لَأَسْمَعَهُمْ وَلَوْ أَسْمَعَهُمْ لَتَوَلَّواْ وَّهُم مُّعْرِضُونَ.
و اگر خدا در آنان **خیری** می‌یافت قطعاً **شنوایشان** می‌ساخت و اگر آنان را **شنوا** می‌کرد **حتماً** باز به حال اعراض **روی برمی‌تافتند**.» (انفال، آیه ۲۳)

و خداوند این رویگردانی نسبت به **حقیقت** را در **جهل به شناخت حق** می‌خواند.

«أَمِ اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ هَذَا ذِكْرُ مَن مَّعِيَ وَذِكْرُ مَن قَبْلِي بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ الْحَقَّ فَهُم مُّعْرِضُونَ.
آیا به جای او خدایانی برای خود گرفته‌اند. بگو برهانتان را بیاورید. این است یادنامه هر که با من است و یادنامه هر که پیش از من بوده. [نه] بل که بیش‌ترشان **حق را نمی‌شناسند و در نتیجه از آن رویگردانند**.» (انبیاء، آیه ۲۴)

و پیامبر را نیز در برابر وجودهایی که از سر عناد و یا عدم آگاهی نسبت به شناخت و گسستن از حقیقت و جاهل به نشانه‌ها در مقابل می‌بینند، چنان راهنما هستند که:

«إِنَّكَ لَا تُسْمِعُ الْمَوْتَى وَلَا تُسْمِعُ الصُّمَّ الدُّعَاء إِذَا وَلَّوْا مُدْبِرِينَ.
البته تو مردگان را شنوا نمی‌گردانی و این **ندا** را به **کران چون پشت بگردانند نمی‌توانی بشنوانی**.» (نمل، آیه ۸۰)

خداوند در قرآن مراتبی را می‌آموزد که سیر پرورش یافتگی انسان، از **حماء مسنون** تا **روحِ** خود را درنوردد.

«فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَةَ اللّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ.
پس روی خود را با گرایش تمام به حق به سوی این دین کن با **همان سرشتی که خدا مردم را بر آن سرشته است آفرینش خدای تغییرپذیر نیست**. این است همان دین پایدار، ولی بیش‌تر مردم نمی‌دانند.» (روم، آیه ۳۰)

و پیداست تربیت یافتگی بشر، از مکاتب و تئوری‌ها گرفته تا قوم و قبیله‌ای که نامیدن انسان به ابزاری در جهت سهل الوصول خواندن در جهت مقاصد خاص خویش است، **مانع پرورش و شکوفایی بذر وجودی** بوده که راه شناخت بر دیدگانش فراخ گردد.
مثالی از زبان خداوند:

«وَالْبَلَدُ الطَّيِّبُ يَخْرُجُ نَبَاتُهُ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَالَّذِي خَبُثَ لاَ يَخْرُجُ إِلاَّ نَكِدًا كَذَلِكَ نُصَرِّفُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَشْكُرُونَ.

و زمین **پاک** [و آماده] **گیاهش** به اذن پروردگارش **برمی‌آید** و آن [زمینی] که **ناپاک** [و نامناسب] است [گیاهش] **جز اندک و بی‌فایده** برنمی‌آید. این گونه آیات [خود] را برای گروهی که شکر می‌گزارند گونه‌گون بیان می‌کنیم.» (اعراف، آیه ۵۸)

دلیل بی‌اعتنایی قرآن نسبت به مقوله‌ای که اکنون آن را «هنر» می‌خوانیم از همین روست، که خداوند پرورش وجودی انسان را از مسیری که خود تعیین کرده، عامل تکامل وجودی او می‌پندارد، که آن هم **غبارها و حجاب‌های روش تربیتی بشر را کنار زدن جهت شکوفایی ودیعه الهی خود در نهاد انسان** است. و انسان پرورش یافته، عالمش ملک حضور است و واجب الوجود را نه تنها در زمین و آسمان، بل که در «پشه‌ای» نیز می‌بیند. و چنین وجودی **نه منتظر بر درگاه هنرمند در اثر هنری‌اش، که لایه‌های حجاب پس زده شده را از زندگی سقوط کرده در «رنگ و فرم و اصوات» بیابد.**

اگر با این طریق، انکشاف حقیقت توسط اثر هنری را از دیدگاه هیدگر بپیماییم، تضاد بنیانی آن‌ها عیان می‌گردد.

آیا به یمن اثر هنری است که کفش ابزار گونه حقیقت را باز می‌تاباند؟ یا می‌بایست آن را در **وجود، و پرورش و نحوه تربیت یافتگی انسان‌ها** جست وجو کرد؟

برای به زیر منگنه کشیدن تصورات هیدگر و منتقدانی همچون شاپیرو و دریدا، که در خودِ اثر به دنبال چنین کشفی رهسپار بودند، پاسخ گفتن به چند سؤال ما را راهنما خواهد بود.

۱- آیا هر انسانِ نظاره‌گرِ نقاشی ونگوگ، چنین تصوری از اثر دارد که هیدگر داشته است، به طور قطع خیر، پس چنینِ تفاوتی را در کجا باید دنبال گرفت؟

۲- آیا هر انسان نظاره‌گر خودِ کفش‌های کهنه، ابزار گونگیِ کفش، مانع تصوراتی است که هیدگر در رابطه با اثر ونگوگ داشته است؟ و اگر جواب ناگفته پیداست، پس چنین تضادی از چه رو است؟

ـ حتی تصورات و مفاهیم منبعث شده اثر ونگوگ از منظر هنرمندان را هم نمی‌توان همخوان و هم مسیر خواند، و چه بسیار **هنرمندان** و نظریه پردازان فعال در مکاتب هنری دیگر، که **نقاشی کفش ونگوگ را برنمی‌تابند،** که «یورش بر دنیای عینی را سرلوحه آثار خویش قرار داده‌اند»، که نمونه درخشان آن جدل‌های «گوگن» با «ونگوگ» در رابطه با آثارش می‌باشد. به عدم تأیید منظر نگریسته در آثار، در محافل و رویکرد نقاشان منتخب بر تارک تاریخ هنر جهان نیز اشاره خواهم آورد.

«گوگن نقاش نیست، بل که فقط سازنده عروسک‌های ژاپنی است.» (زندگی و هنر سزان، ولار آمبرواز)

«به خاطر وجود سلطه پره ــ رافائلیست‌ها بر هنر انگلیس، حرکتی مرموز در جهت مخالفت کامل با هدف‌های کوربه به وقوع پیوست. تا آن جا که روسه تی «۱۸۶۴ در پاریس» از آن به نام کثافت و زباله اسم برد.» (گوستاو کوربه، ساندرا پینتو)

«بدون شک اثر کوربه در نظر کسانی که با تحفه‌های هنر آکادمیک مأنوس بوده‌اند، کاری به تمام معنا بچگانه جلوه کرده است.» (تاریخ هنر، ارنست گامبریچ)

و اصلاً مکشوف نیست که چرا نقاشی کفش‌ها، اثر ونگوگ را انکشاف حقیقت و یک اثر فتو رئال از همان کفش‌ها را عالَم ابلیسی نام می‌نهند؟! چنین انکشافی را می‌بایست در کاربرد رنگ‌ها، ریتم قلم مو، ترکیب بندی و غیره جُست؟!

ــ و چه بسیارند کسانی که **اثر هنری** را **ابزار گونه‌ای** که سرمایه‌داران یهودی با تئوری و فلسفه بافی‌هایی که جذب مشتری را هدف می‌پندارد می‌دانند، و **با دیدن کفش کهنه‌ای دردها و رنج‌های انسانی مظلوم با همه شادی‌هایش را تصور می‌کنند**.

آیا نمی‌بایست که معناگرایی نه تنها آثار هنری، که **هستی** با تمام موجوداتش را در وجود انسان جست وجو کرد؟ (در این جا بحث از معناگرایی هستی نیست، که ایده آلیسم پدیده‌های جهان مادی را زائیده «ایده»، و ماتریالیست‌ها «ایده» را زائیده جهان مادی می‌پندارند، بل که نسبت انسان با حقیقت هستی را مد نظر است. و اسلام «ماده» و «ایده» را نمودهای (آیات) متفاوت آن «وجود مطلق غیبی» می‌شمارد).

آیا «معبد یونانی» که در نگاه هیدگر، از اشارت به امر مقدس به مدد حضور خدا، تا خود بر امری مقدس جای گرفته، هر انسانی را در مقابل معنای خویش به زانو درمی‌آورد؟

آیا «مسجد» در نگاه یک معتقد به اسلام، و انسانی که از اسلام و خدای اسلام چیزی نشنیده، تبلور یک معنا خواهد بود؟ و اساساً از منظر یک ناآشنای به مبانی اسلام و فلسفه یونان، «مسجد» و«معبد» به جز بنایی همچون بناهای دیگر، حافظ حقیقت نهفته خویش خواهند بود؟

اگر آثار نویسندگان هنر اسلامی و هنر مقدس، و افکار هنرمندان در این حیطه را تجزیه و تحلیل نماییم، بالاستثناء تمامی آن‌ها را رونویسی ناهمخوانی از غربیانی خواهیم دید که خود، روح حاکم بر آن را **ابلیسی** نام می‌نهند!! برای اثبات این مبحث کافی است که ادعاها و مکشوفات آن‌ها را در مقابل تنها و محکم‌ترین سند اسلام، یعنی «قرآن» بنشانیم که هر چه بیش‌تر تناقض وجودی آن‌ها عیان‌تر گردد.

«كَمَا أَرْسَلْنَا فِيكُمْ رَسُولًا مِّنكُمْ يَتْلُو عَلَيْكُمْ آيَاتِنَا وَيُزَكِّيكُمْ وَيُعَلِّمُكُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُعَلِّمُكُم مَّا لَمْ تَكُونُواْ تَعْلَمُونَ.
همان طور که در میان شما فرستاده‌ای از خودتان روانه کردیم [که] آیات ما را بر شما می‌خواند و شما را پاک می‌گرداند و به شما کتاب و حکمت می‌آموزد و **آن چه را نمی‌دانستید به شما یاد می‌دهد.**» (بقره، آیه ۱۵۱)

و چه بسیارند که انسان به آن جاهل می‌ماند، که توانایی و دانش دریافت و دست یازیدن به آن را ندارد.

«وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللّهِ جَمِيعًا وَلاَ تَفَرَّقُواْ وَاذْكُرُواْ نِعْمَتَ اللّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاء فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنتُمْ عَلَى شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ.
و **همگی به ریسمان خدا چنگ زنید** و پراکنده نشوید و نعمت خدا را بر خود یاد کنید. آن گاه که دشمنان [یکدیگر] بودید، پس میان دل‌های شما الفت انداخت تا به لطف او برادران هم شدید و بر کنار پرتگاه آتش بودید که شما را از آن رهانید. این گونه خداوند نشانه‌های خود را برای شما روشن می‌کند، باشد که شما راه یابید.» (آل عمران، آیه ۱۰۳)

اکنون بعد از سلسله مراتب ده‌ها مسیر و مکتب که بدون واسطه آن‌ها **خداشناسی امری محال** نام گرفته، دیگری را مشغول و محو در تماشای صدها راهی می‌بینیم که **هنر** هموارش خواهد کرد.
خداوند در قرآن کبیر، جهت شمیمی از خود بخشیدن و نشانی از احدیت‌اش گرفتن، و نگاه انسان را از در دام افتادن مسیرهای نشان گرفته به دست بشر، فرا می‌خواند که حضورش را بر هستی دریابند، و مراتبی را بیاموزد که بدون راهنمایی خداوند دست نایافتنی است.

«قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ ثُمَّ اللَّهُ يُنشِئُ النَّشْأَةَ الْآخِرَةَ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ.
بگو **در زمین بگردید و بنگرید چه گونه آفرینش را آغاز کرده است**. سپس [باز] خداست که نشأه آخرت را پدید می‌آورد، خداست که بر هر چیزی تواناست.» (عنکبوت، آیه ۲۰)

«وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاء فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ.
و اوست که بادها را پیشاپیش [باران] رحمتش مژده‌رسان می‌فرستد، تا آن گاه که ابرهای گرانبار را بردارند آن را به سوی سرزمینی مرده برانیم و از آن باران فرود آوریم و از هر گونه میوه‌ای [از خاک] برآوریم. بدینسان مردگان را [نیز از قبرها] خارج می‌سازیم. باشد که **شما متذکر شوید.**» (اعراف، آیه ۵۷)

«أَوَلَمْ يَنظُرُواْ فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا خَلَقَ اللّهُ مِن شَيْءٍ وَأَنْ عَسَى أَن يَكُونَ قَدِ اقْتَرَبَ أَجَلُهُمْ فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَهُ يُؤْمِنُونَ.
آیا در ملکوت **آسمان‌ها و زمین** و **هر چیزی که خدا آفریده** است **ننگریسته‌اند** و این که شاید هنگام مرگشان نزدیک شده باشد. پس به کدام سخن بعد از قرآن ایمان می‌آورند.» (اعراف، آیه ۱۸۵)

«أَوَلَمْ يَرَوْاْ إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْنَ مَا يُمْسِكُهُنَّ إِلاَّ الرَّحْمَنُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ بَصِيرٌ.
آیا در بالای سرشان به **پرندگانِ ننگریسته‌اند** [که گاه] بال می‌گسترند و [گاه] بال می‌بندند. جز خدای رحمان [کسی] آن‌ها را نگاه نمی‌دارد. او به هر چیزی بیناست.» (ملک، آیه ۱۹)

«فَلْيَنظُرِ الْإِنسَانُ إِلَى طَعَامِهِ.
پس انسان باید به **خوراکِ** خود **بنگرد**.» (عبس، آیه ۲۴)

«أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ.
آیا به **شتر** نمی‌نگرند که چه‌گونه **آفریده شده**.» (غاشیه، آیه ۱۷)

«أَلَمْ نَخْلُقكُّم مِّن مَّاءٍ مَّهِينٍ.
مگر شما را از **آبی بی‌مقدار** نیافریدیم.» (مرسلات، آیه ۲۰)

«وَمِن كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ.
و از هر چیزی **دو گونه** [**یعنی نر و ماده**] **آفریدیم**، امید که شما عبرت گیرید.» (زاریات، آیه ۴۹)

و گردش و سیر و صور و نشان گرفتن از مبداء و تکامل و تبلور هستی، در اثبات حقانیت خویش را به مبارزه می‌طلبد که:

«الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِن تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِن فُطُورٍ.
همان که هفت آسمان را طبقه طبقه بیافرید درآفرینش آن [خدای] بخشایشگر **هیچ گونه اختلاف** [**و تفاوتی**] **نمی‌بینی، بازبنگر آیا خلل** [**و نقصانی**] **می‌بینی**؟» (ملک، آیه ۳)

از چند دهه پیش، که با تولید بیش از ظرفیت محدوده خویش روبه رو گشتند، نقاط دیگر جهت برخورداری از محصولاتشان را شناسایی کردند که تولید اضافی را به فروش رسانند. و اکنون در کنار وارداتی همچون یخچال، ماشین و غیره، هزاران نام‌گذاری و رویکرد نسبت به موجود جدیدالخلقشان «هنر» را در یک بسته بندی نیز می‌یابیم، و تولید کالاهای سفارشی را نیز می‌پذیرند که در این میان از نوع اسلامی‌اش (بورکهارت، شوآن، لینکز و...) را نیز می‌توان یافت. و پیداست که سیر و صوری در محتویات این بسته کافی است که هر انسانی، نه تنها هدف

خلقت و زندگانیش، که اسم خود را نیز فراموش کند. و توضیع این نوع بسته‌ها در هر مکان که دیرتر صورت گرفته باشد، مخاطبانش را نسبت به محتویات آن متعصب‌تر می‌یابیم. در این مرز و بوم هر یک از مخاطبان جاهل به محتویات، یکی از نام‌ها را برگزیده، که خود را از آن پس بدین نام شناسانده و بازمی‌شناسد، و **فلسفه خلقتش را در کوبیدن نام انتخابی، بر سر دیگری تحلیل می‌کند**.

«در سال ۱۳۵۷ پس از سال‌ها انتظار و تلاش و ایثار، انقلاب اسلامی ایران با قیام یکپارچه مردم و رهبری واحد به پیروزی رسید. از آن پس بسیاری از ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی قبل از انقلاب به صورت ضد ارزش جلوه‌گر شد. همپای مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، مقوله هنر به خصوص هنرهای تجسمی دستخوش دگرگونی‌هایی گردید. نقاشی از این تحول تأثیر بسیار گرفت و آثار خلق شده در فضای انقلاب گویای این تحول می‌باشد.» (جست وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، مرتضی گودرزی)

«سرانجام تناقضات نظام رسمی شاهنشاهی، طومارش را در هم پیچید، و واپسین انسان آخرالزمانی و پایان تاریخ مدرنیته با احساسات سنتی و معنوی دیانت شیعی ــ اسلامی ایرانیان به هم آمیخت، و انقلابی دینی به سیادت قطبی روحانی در ایران وقوع حاصل کرد. زمین و زمان، و آسمان و خاک، و ملک و ملکوت را به هم نزدیک کرد. چنان شد که گویی ملائک به زمین فرود می‌آمدند، و مردانی را برمی‌گزیدند که نفسشان مرده، و روحشان به فیض صمدانی و ربانی تلألو و تجرد و درخشندگی یافته بود. شهادت و بسیاری از معانی و نشانه‌هایی از بهشت گمشده عدنی به زمین بازگشته بود. از این ایام ستیزی نو میان سنت و مدرنیته، تفکر روزمره سامری یوتوپیای غربی و تفکر آرمان شهر ولایی شرق آغاز شد، که می‌توانست به غلبه مجدد سنت‌های فراموش شده بینجامد و نسبت‌های نویی را میان هنر و ابداع تخیلی انسان با سنت و دین برقرار سازد.» (حقیقت و هنر دینی، دکتر محمد مدد پور)

بعد از ظهور انقلاب اسلامی، نظریه پردازانی که بسته بندی‌های گذشته را بر نمی‌تافتند، با کلامشان حضور یافتند که «عالمی دیگر بباید ساخت، وز نو آدمی» و چنان که از بطن آن پیداست، تفکر زندگان روی کُره خاکیِ قبل و همروزگار خود را **ابلیسی**، و ساختمان وجودی آدم نوین را پیروی از راهکارهای **الهی** خود که از **عالمِ قدسی** بر زمین متجلی کرده بودند، می‌پنداشتند.

«این هنرمندان با ارائه آثار مردمی، مسئله تعهد اجتماعی و دینی هنر و هنرمند را در مقابل «هنر برای هنر» مطرح کردند. این جریان و طرز تلقی از هنر قهراً در مقابل جریان نقاشی مدرن و خالی از تعهد اجتماعی و دینی که در دهه چهل و پنجاه بر فضای نقاشی معاصر ایران حاکم بود قرار می‌گرفت.» (جست وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، مرتضی گودرزی)

«اکنون در پایان شب ظلمانی و دیجور عصرت و حرمان و هجران، انسان مدرن در میانه شب عسرت و برزخ هیولایی بی‌خانمانی جهان است. او در عسرت و حرمان فروبستگی ساحت قدس در زمین سکنی گزیده است. تفکر بشر امروز نامقدس و معنویت گریز و سنت ستیز شده، و درد بی‌درمان از همین نامقدسی است. عصر عسرت عصر انقطاع و انسداد فیض و فتوحات ربانی است. دیگر در این عالم اشیاء و عناصر و انسان و آسمان و زمین و فرشتگان و قدسیان آن چنان که هستند، نمی‌نمایند. زیرا آزادی امکان ظهور ندارد، چنان که حق مستور است. امروز هنرمندان ما با عالم شیطانی و غیرقدسی ونگوگ، پیکاسو، دالی، بتهوون، جویس و بکت و... روح خبیثی که در نقش و نگار و کلمات و الحان آن‌ها ظاهر شده بیش‌تر آشنا هستند، تا با آن عالم قدسی و روح القدسی که در شعر شاعرانی چون حافظ، عطار، سنایی و آثار بعضی از هنرمندان نقاش، موسیقی‌دان، معمار و خطاط یا آن آینه‌کار و گره‌کار و کاشی‌کار گمنام ظاهر شده است. این‌ها بی‌واسطه توانسته‌اند این یافت‌ها و الهامات ربانی را از عالم لاهوت داشته باشند، از عالم ناسوت کنده شوند و به عالم لاهوت بروند.» (حقیقت و هنر دینی، دکتر محمد مدد پور)

و همان طور که از لحن آن پیداست، محصولات سفارشی اسلامی را نیز می‌بایست مطرود دانست.

«متفکرانی که در غرب به تفکر در باب **هنر مقدس** پرداخته‌اند کم و بیش، متأثر از **روح شیطانی** غرب‌اند.» (حقیقت و هنر دینی، دکتر محمد مدد پور)

«(هنر مقدس در شرق و غرب) تیتوس بورکهارت نشانی از این نگاه تاریخی پست مدرن دارد. مشکل این نحل‌ها مفهوم زدگی شدید و بیگانگی از روح ولایی و معنوی انضمامی آن‌هاست. این گرایش‌ها گرچه ظاهراً سنت‌گرایانه است، اما با جریان زنده ولایی شیعی بیگانه می‌نماید.» (آشنایی با آراء متفکران درباره هنر، دکتر محمد مدد پور)

پیداست گذر از چنین فضایی ابلیسی را باید با رجوع و تمنا بر درگاه **هیدگر** دنبال گرفت.

«اهمیت هیدگر برای فرهنگ شرق و هر فرهنگ معنوی بسیار اساسی است... او متفکری شالوده شکن است، اما نه شالوده شکنی نیست انگار و پریشان و حقیقت گریز از نوع دریدا یا امثال او. او به ذات محجوب هنر و از آن جا وجود و هستی می‌اندیشد. و انتظار او از هنر نیز طلب انتقال به عالم هستی و پرده برگرفتن از راز هستی را دارد.» (گریز و گذر از مدرنیته، دکتر محمد مدد پور)

«هیدگر به عنوان (آموزگار خودآگاهی) کسی که در متن غرب با غرب می‌ستیزد.» (خودآگاهی تاریخی، جلد چهار، دکتر محمد مدد پور)

اگر اندکی تأمل را چاشنی وارسی گفته‌ها و راهکارهای نویسندگان و هنرمندان مُنادی هنر اسلامی و غوطه‌ور در عالم قدسی گردانیم، کلامشان را ترشح شده از ذهنی خواهیم یافت که

تحقیق را برنمی‌تابد، و هر یک بسته‌ای همسنخ با مسیرشان را یافته، و **اسلام** را نیز از فیلتر هم او بازمی‌شناسند، و هر گروه راهش را مسیری به سوی حقیقت می‌خواند و از کلام دیگری جهت از پای درآوردن دیگری سود می‌برد. چنان که **دکتر مددپور** را با سپری از هیدگر می‌بینیم که شمشیری برآمده از تئوری‌های غربیان در رابطه با اسلام را از رو بسته، که دیگر گروه‌های شکل گرفته از بسته‌های دیگر را با ضربتی از هم بگسلاند. و معجونی شکل گرفته از «هیدگر، ابن عربی و آمیخته با روایات» را تنها محکی برای شناخت عناصر قدسی و راه برون رفت از این عالم خاکی و اطراق در عالم قدسی می‌نامد.

«بدین سان هنر بصری اسلامی فقط بازتاب بصری کلام قرآنی است. این هنر جز این نمی‌تواند باشد. اما در این جا پارادوکسی وجود دارد، زیرا اگر در مقام جست وجوی الگوهای قرآنی هنر برآییم، این الگوها را نه در محتویات قرآن می‌یابیم، نه در صورت آن.» (ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی، تیتوس بورکهارت)

از این منظر اگر دیگر نویسندگان و هنرمندان راهرو در شاهراه مقدسات را بنگریم، هریک را مشغول بلعیدن لقمه پخته‌های کنسرو شده‌ای می‌یابیم که تنها اشتراکشان، **عدم همراهی قرآن کبیر با کلام آن‌هاست**.
آثار نویسندگان و افکار هنرمندان حوزه هنری و در رأس آن‌ها آثار دکتر محمد مددپور، که بسط هنر اسلامی و انقلابی را بر دوش او می‌بینیم را، اگر بشکافیم و تحلیل نماییم، رونویسی و لقمه‌های آماده غربیانی خواهیم یافت که خود با پُتک «غرب زدگی» آن‌ها را به برون هدایت می‌کردند!

«**هنر** بهره‌ای است که **خداوند** به انسان عطا کرده است. هنرمند در حال بی‌خودی تخیل می‌کند، و **رها از خود و مفاهیم عقلانی می‌شود**، و به نحوی شیدایی و جنون شاعرانه می‌رود، که در آن به **کشف حقیقت** عالم می‌رسد.» (حقیقت و هنر دینی، دکتر محمد مددپور)

از این سنخ نویسندگانی که نشان گرفتن ضبط و بسط هنر از دیدگاه اسلام را تنها در آثار خویش می‌پندارند، می‌بایست از بِ بسم الله در مقابل این سؤال بنشانیم که آیا در قرآن کریم **از زبان خداوند اشاره‌ای به هنر شده است**؟ اساساً و در کل **نشانه‌ای** از مسیری می‌توانند نشان گیرند که اکنون آن را در محدوده **هنر** بیابیم؟ و اگر خیر، می‌بایست قبل از تشریح و راهکاری برای ادراک هستی (قاپیدن از زبان امثال هیدگر)، **علت عدم تشریح چنین مسیری را از زبان خداوند جویا شویم** که بدون شک خود را رو به سویی می‌بینیم، که افق آن با راهکار و بندهای تشریح شده موجود جدید الخلقشان «هنر» یکی نخواهد بود. و اگر تعریف هنر را از

زبان آن‌ها جویا شویم، منشاء چنین تفکری را خواهیم یافت که **مخترعی غیر از غربیان** نخواهد داشت. مگر این که چنین نویسندگانی به کمک تکنولوژی جدید راه‌های سریع السیری برای غوطه‌وری بر عالم غیب و ادراک هستی و انکشاف حقیقت را کشف و یا اختراع نموده باشند، که یا خداوند از آن بی‌اطلاع بوده، یا چنین نقصانی را به یاد خداوند آوردند که:

«غایت هنر رفتن به آن جایی است که تجلیات الهی بی‌واسطه و حجاب‌های ظلمانی و حقیقت عالم بیان می‌شود. در واقع ذات عالم و اسماءالله را آشکار می‌کند، و بر جهان نوری می‌پاشد.» (حقیقت و هنر دینی، دکتر محمد مددپور)

اگر کلیه آثار مددپور را از نظر بگذرانیم (غیر از کتاب‌هایی همچون «آشنایی با آراء متفکران درباره هنر» که همچنان از نامش پیداست ترجمه‌ای از آراء دیگر نویسندگان است) **فقط و فقط** یک مبحث را می‌یابیم، که از روش‌ها و با کلمات گوناگون آن را به چند جلد کتاب بسط داده‌اند و آن، «حضور و انتظار در مقام آماده‌گری، و ظهور منجی موعود و فرا رسیدن هنر بزرگ» است.
و چنین طلبی است که وی را به سوی فقط یکی از فیلسوفان تربیت یافته همان **ابلیسی** که غرب می‌نامند برگردانده است، و هم او را عصیان‌گر تاریخ تفکر غرب می‌نامد.

«نمی‌توانیم خدا را فرا بخوانیم، بل که ما با تفکر آماده‌گر زمینه ظهور یا غیبت او را فراهم می‌کنیم و تنها مفر ما از عصر نیست‌انگاری را در تفکر و شاعری آمادگی برای ظهور است.» (هایدگر)

و چون چنین خطاب و وظیفه‌ای را در **قرآن** همراه کلام خویش نمی‌یابد، دست رو به سوی احادیث و روایات و ابن عربی، حافظ، عطار و مولانا دراز می‌کند که برای بسط تئوری هنر مورد نظرشان، توشه مورد نیاز برای چنین سفری را فراهم آورد.

«غیر از دوره صاحب الزمان (عج) یا به تعبیر به‌تر در دوره فطرت به جنبه‌هایی از هنر دینی نیز دست نمی‌یابیم، **فقط با ظهور** حضرت است که تمام جنبه‌های **فرهنگ اسلامی** از جمله هنر اسلامی نیز تجلی پیدا می‌کند، کاری تام و تمام **نمی‌توانیم** انجام دهیم. انتظار معنای باطنی و تمنای جدی را می‌طلبد، نه تنها تکلیف ما که تکلیف کل عالم است که برای ظهور منجی موعود قدم فرا پیش نهند. در هر حال اکنون این نشان به نام ما خورده، و با انقلاب اسلامی یک دوره جدید آغاز گشته است که می‌تواند مقدمه‌ای برای تحول و نهضت جهانی باشد. این دوره را که دوره درهم رفتن مرزهاست، باید پشت سر بگذاریم و در افقی فراتر از نیک و بد و زشت و زیبای هنری موجود باید قرار بگیریم، در این صورت هنر جهانی نیز تحقق می‌یابد. و در آن جهان نه نگارگری سنتی بهزاد خواهد بود و نه نقاشی

پیکاسو و ماتیس. این **هنر دیگری است که به امام زمان (عج) و بقیه الله برمی‌گردد** که هنوز زمان آن فرا نرسیده است.» (حقیقت و هنر دینی، دکتر محمد مددپور)

به راستی چرا جای خالی چنین حکم راندن و نشان گرفتن از عالم **غیب**، و شروح و بسط چنین خطابه‌هایی را در کلام **خداوند** می‌یابیم؟

«وَعِندَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لاَ يَعْلَمُهَا إِلاَّ هُوَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَا تَسْقُطُ مِن وَرَقَةٍ إِلاَّ يَعْلَمُهَا وَلاَ حَبَّةٍ فِي ظُلُمَاتِ الأَرْضِ وَلاَ رَطْبٍ وَلاَ يَابِسٍ إِلاَّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ.
و **کلیدهای غیب تنها نزد اوست جز او** [**کسی**] **آن را نمی‌داند** و آن چه در خشکی و دریاست می‌داند و هیچ برگی فرو نمی‌افتد مگر [این که] آن را می‌داند و هیچ دانه‌ای در تاریکی‌های زمین و هیچ تر و خشکی نیست مگر این که در کتابی روشن [ثبت] است.» (انعام، آیه ۵۹)

«وَيَقُولُونَ لَوْلاَ أُنزِلَ عَلَيْهِ آيَةٌ مِّن رَّبِّهِ فَقُلْ إِنَّمَا الْغَيْبُ لِلّهِ فَانْتَظِرُواْ إِنِّي مَعَكُم مِّنَ الْمُنتَظِرِينَ.
و می‌گویند چرا معجزه‌ای از جانب پروردگارش بر او نازل نمی‌شود. بگو **غیب فقط به خدا اختصاص دارد**. پس منتظر باشید که من هم با شما از منتظرانم.» (یونس، آیه ۲۰)

«وَلِلّهِ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ الأَمْرُ كُلُّهُ فَاعْبُدْهُ وَتَوَكَّلْ عَلَيْهِ وَمَا رَبُّكَ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ.
نهان آسمان‌ها و زمین از آن خداست و تمام کارها به او بازگردانده می‌شود. پس او را پرستش کن و بر او توکل نمای و پروردگار تو از آن چه انجام می‌دهید غافل نیست.» (هود، آیه ۱۲۳)

و در برابر شناسایی و شناخت عالم غیب، چنین پیامبر را خطاب می‌کند که تکلیف دیگر انسان‌ها را مشخص کرده باشد.

«قُل لاَّ أَقُولُ لَكُمْ عِندِي خَزَآئِنُ اللّهِ وَلا أَعْلَمُ الْغَيْبَ وَلا أَقُولُ لَكُمْ إِنِّي مَلَكٌ إِنْ أَتَّبِعُ إِلاَّ مَا يُوحَى إِلَيَّ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَفَلاَ تَتَفَكَّرُونَ.
بگو به شما **نمی‌گویم گنجینه‌های خدا نزد من است و غیب نیز نمی‌دانم** و به شما نمی‌گویم که من فرشته‌ام، **جز آن چه را که به سوی من وحی می‌شود** پیروی نمی‌کنم. بگو آیا نابینا و بینا یکسان است. آیا تفکر نمی‌کنید.» (انعام، آیه ۵۰)

«قُلْ مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنَ الرُّسُلِ وَمَا أَدْرِي مَا يُفْعَلُ بِي وَلَا بِكُمْ إِنْ أَتَّبِعُ إِلَّا مَا يُوحَى إِلَيَّ وَمَا أَنَا إِلَّا نَذِيرٌ مُّبِينٌ.
بگو من از [میان] پیامبران **نودرآمدی** نبودم **و نمی‌دانم با من و با شما چه معامله‌ای خواهد شد، جز آن چه را که به من وحی می‌شود** پیروی نمی‌کنم و من جز هشداردهنده‌ای آشکار [بیش] نیستم.» (احقاف، آیه ۹)

«قُل لاَّ أَمْلِكُ لِنَفْسِي نَفْعًا وَلاَ ضَرًّا إِلاَّ مَا شَاء اللّهُ وَلَوْ كُنتُ أَعْلَمُ الْغَيْبَ لاَسْتَكْثَرْتُ مِنَ الْخَيْرِ وَمَا مَسَّنِيَ السُّوءُ إِنْ أَنَاْ إِلاَّ نَذِيرٌ وَبَشِيرٌ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ.

بگو جز آن چه خدا بخواهد برای خودم اختیار سود و زیانی ندارم و **اگر غیب می‌دانستم قطعاً خیر بیش‌تری می‌اندوختم و هرگز به من آسیبی نمی‌رسید**. من جز بیم‌دهنده و بشارتگر برای گروهی که ایمان می‌آورند نیستم.» (اعراف، آیه ۱۸۸)

و از زبان عیسی ابن مریم نیز آگاهی می‌یابیم:

«وَإِذْ قَالَ اللّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنتَ قُلتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ من دُونِ اللّه قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ إِن كُنتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنتَ عَلاَّمُ الْغُيُوبِ.
و [یاد کن] هنگامی را که خدا فرمود ای عیسی پسر مریم آیا تو به مردم گفتی من و مادرم را همچون دو خدا به جای خداوند بپرستید. گفت منزهی تو. مرا نزیبد که [درباره خویشتن] چیزی را که حق من نیست بگویم. اگر آن را گفته بودم قطعاً آن را می‌دانستی. آن چه در نفس من است تو می‌دانی و **آن چه در ذات توست من نمی‌دانم**. چرا که تو خود دانای رازهای نهانی.» (مائده، آیه ۱۱۶)

و خداوند پیامبر را بدین سو فرا می‌خواند که دیگر انسان‌ها را نیز چنین خطاب کند.

«قُل لَّا يَعْلَمُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ الْغَيْبَ إِلَّا اللّهُ وَمَا يَشْعُرُونَ أَيَّانَ يُبْعَثُونَ.
بگو هر که در آسمان‌ها و زمین است **جز خدا غیب را نمی‌شناسند و نمی‌دانند چه زمان برانگیخته خواهند شد.**» (نمل، آیه ۶۵)

و تاریخ و سرگذشت مستور مانده گذشتگان را نیز می‌بایست فقط از زبان خداوند جویا شد:

«تِلْكَ مِنْ أَنبَاء الْغَيْبِ نُوحِيهَا إِلَيْكَ مَا كُنتَ تَعْلَمُهَا أَنتَ وَلاَ قَوْمُكَ من قَبْلِ هَذَا فَاصْبِرْ إِنَّ الْعَاقِبَةَ لِلْمُتَّقِينَ.
این از **خبرهای غیب** است که آن را به تو وحی می‌کنیم. پیش از این **نه تو آن را می‌دانستی و نه قوم تو**. پس شکیبا باش که فرجام [نیک] از آن تقواپیشگان است.» (هود، آیه ۴۹)

«أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَى مَا آتَاهُمُ اللّهُ من فَضْلِهِ فَقَدْ آتَيْنَآ آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُم مُّلْكًا عَظِيمًا.
بر آن چه خداوند از فضل خویش به آنان عطا کرده حسادت می‌کنند، چنان چه به **آل و خاندان** ابراهیم کتاب و حکمت دادیم و ملکی بزرگ بخشیدیم.» (نساء، آیه ۵۴)

«خداوند در قرآن به صورت‌های مختلف به آل و ذریه پیامبران اشاره و خطاب روشن دارد و حتی فرمان بران از فرعون را به نام آل فرعون می‌خواند. چنین اشاراتی تقریباً شامل تمام گزیدگانی است که در تحولات آن دوران نقشی دراز مدت و مؤثر داشته‌اند: آل فرعون، آل یعقوب، آل ابراهیم، آل عمران، آل داوود، آل لوط، آل موسی، آل عمران و آل هارون. نزد مؤمن به دین، نبود ذکری از آل محمد در قرآن بصیر را، کاملاً با خاتم الانبیاء خواندن رسول اکرم مطابق می‌بیند. ولی فرقه گرایان برای رفع این ظاهراً نسیان الهی در یاد کردن آل محمد در قرآن امین، در دنباله صلوات‌های روزانه، رفع این

نقص را به فرستنده قرآن یادآوری می‌کنند! اللهم صل علی محمد و **آل محمد**.» (اسلام و شمشیر، یادداشت ۵۱، ناصر پورپیرار، ص ۳۸۳)

اکنون وقت آن فرا رسیده است که از زبان خداوند، امثال دکتر مددپور را مورد خطاب قرار دهیم که:

«أَمْ عِندَهُمْ خَزَائِنُ رَبِّكَ أَمْ هُمُ الْمُصَيْطِرُونَ.
آیا ذَخایر پروردَگارَ تو پیش آن‌هاست‌یا ایشان تسلط [تام] دارند.» (طور، آیه ۳۷)

«أَمْ عِندَهُمُ الْغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ.
آیا [عَلم] غیب پیش آن‌هاست و آن‌ها می‌نویسند.» (طور، آیه ۴۱)

و آنان را به مبارزه می‌طلبد:

«أَمْ لَهُمْ سُلَّمٌ يَسْتَمِعُونَ فِيهِ فَلْيَأْتِ مُسْتَمِعُهُم بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ.
آیا نردبانی دارند که برَ آن [بر شوندَ و] بشنوند. پسَ بایَد شنونده آنان برهانی آشکار بیاورد.» (طور، آیه ۳۸)

و ذهن را بدین سو سوق می‌دهند:

«عَالِمُ الْغَيْبِ فَلَا يُظْهِرُ عَلَى غَيْبِهِ أَحَدًا.
دانایَ نهان است و کَسی را برَ غَیب خود آگاه نمی‌کند.» (جن، آیه ۲۶)

و معلوم نیست این آگاهی از **عالم غیبت** آن هم با این کیفیت و جزئیات را در کدام **نوشته، مکان**، و از **زبان چه کسی** دست یافته‌اند؟! شاید هم مولانا و عطار و حافظ رسولانی هستند و رابطی «آن هم رابطانی که حتی از اثبات موجودیت و حضور تاریخی خویش نیز برنمی‌آیند»، و یا یکی دیگر از رسولان آخرالزمان را امثال مددپور بپنداریم!!؟
و اصلاً مکشوف نیست که چنین حکمی (انکشاف و تجلی ظهور حقیقت اشیاء و عالم) را می‌بایست در کجای قرآن جست وجو کنیم؟! زیرا از زبان خداوند، با سیر و صور در زمین، از موجودیت **پشه** و **شتر** گرفته تا **حرکت ابرها و غیره**، ما را به سوی **حقانیت خویش** فرا می‌خوانند. و هیچ گاه در قرآن نمی‌خوانیم که مثلاً، «جسم» انسان حجابی بر «روح» او نام گیرد، چنان که در آخرت نیز روح در کالبد جسم است که حضور می‌یابد، و تناقض و تضادی مابین روح و جسم، آن چنان که در مکاتب و مذاهب دیگر می‌بینیم، نخواهیم یافت.

«شواهد بسیار در میان است تا بر این نظر حجت آید که شعر حقیقی کلامی است که روح‌القدس بر زبان شاعر جاری کند.» (صور مختلف هنر اسلامی، دکتر محمد مددپور)

پس از احضار شاهدان برای قداست بخشیدن به شعرا، چیزی که عیان است **همراهی نکردنِ کلام خداوند، با زبان ایشان** و به حضور خواندن دیگرانی که چاله‌های اشتباهات و نواقص خداوند در قرآن را به یاری آن‌ها بتوان پر کرد.

«ابوالفتح رازی بعد از ذکر بعضی مؤیدات دال بر حسن شعری که درباره امور دینی باشد گفته: در خبر است که چون دعبل علی خزاعی قصیده‌ای بر حضرت رضا علیه‌السلام خواند که در مدح او گفته بود، امام فرمود:
مدارس آیات خلت من تلاوه و منزل وحی مقفرالعرصات. چون به **ذکر صاحب‌الزمان** عجل‌الله فرجه رسید، آن جا گفت: خروج امام لامحاله خارج یقوم علی اسم‌الله و البرکات.
امام فرمود: «نفث بها روح‌القدس علی لسانک» یعنی **روح‌القدس این بیت را بر زبان تو جاری کرد.**» (صور مختلف هنر اسلامی، دکتر محمد مددپور)

بُرندگی و نهیب کلام خداوندی:

«وَلِلَّهِ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ الأَمْرُ كُلُّهُ فَاعْبُدْهُ وَتَوَكَّلْ عَلَيْهِ وَمَا رَبُّكَ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ.
و **نهان آسمان‌ها و زمین از آن خداست** و تمام کارها به او بازگردانده می‌شود. پس او را پرستش کن و بر او توکل نمای و پروردگار تو از آن چه انجام می‌دهید غافل نیست.» (هود، آیه ۱۲۳)

را با کلام خود سمت و سوی دیگر بخشند که:

«با پایمردی قوه قدسی روح‌القدس می‌توان به گنج‌های «تحت‌العرش کنوزاً مفتاحه لسان‌الشعرا» یعنی **زیر عرش گنج‌هایی است و زبان شاعران گشاینده آنند.**» (صور مختلف هنر اسلامی، دکتر محمد مددپور)

صراحت زبان خداوند، از تعبیر و تألیف، و از کسانی در مقام ویراستار، بی‌نیاز است که قرآن‌های تا چند قرن بعد از نزول را می‌توان شاهدی بر این مدعا گرفت.
خداوند با شماری که به قول قرآن، سخن به پریشان‌گویی نامفهوم و مهمل‌بافی و خودنمایی اجتماعی می‌گشایند، با **تحقیر** و **تمسخر** و **نفی** سخن می‌گوید. آیاتی که با کلام وام گرفته از دیگری رنگ نمی‌بازد و محو نمی‌گردد و سمت و سوی دیگر نمی‌توان به آن بخشید.

«هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَى مَن تَنَزَّلُ الشَّيَاطِينُ. تَنَزَّلُ عَلَى كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ. يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَاذِبُونَ. وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ. أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ. وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ. إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ.

آیا شما را خبر دهم که شیاطین بر چه کسی فرود می‌آیند. بر هر دروغزن گناهکاری فرود می‌آیند که [دزدانه] گوش فرا می‌دارند و بیش‌ترشان دروغ گویند. و شاعران را گمراهان پیروی می‌کنند. آیا ندیده‌ای که آنان در هر وادیی سرگردانند. و آنانند که چیزهایی می‌گویند که انجام نمی‌دهند. مگر کسانی که ایمان آورده و کارهای شایسته کرده و خدا را بسیار به یاد آورده و پس از آن که مورد ستم قرار گرفته‌اند یاری خواسته‌اند و کسانی که ستم کرده‌اند به زودی خواهند دانست به کدام بازگشتگاه برخواهند گشت.» (شعراء، آیات ۲۲۷ – ۲۲۱)

«با ظهور حقیقت اسلام شعر شعرای باطل نسخ گردید و تا وقتی که درهای آسمان باز بود و عالم محل نزول وحی الهی بود، شاعران باطل مرعوب شده بودند. بالطبع شعر باطل قدیم بالکل تعطیل شد و اگر ستایش شد از اسلام و وصف مبانی اسلام بود. از بزرگ‌ترین شاعران عصر پیامبر باید از «حسان ابن ثابت» نام برد. به فرمان پیامبر برای او در مسجد مدینه منبری نصب کرده بودند. و پیامبر همواره او را تأیید می‌کرد و می‌فرمود تا وقتی که به زبان خویش، **ما را یاری کنی** به واسطه **جبرئیل** مؤید باشی.» (تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، محمد مدد پور)

در این جا همچون سایر مطالب، باز هم اسلام شناسان و هنر شناسانِ خودی را بر سفره‌ای می‌بینیم که **غربیان** تدارک دیده‌اند.

در رابطه با چند آیه آخر سوره الشعراء، باید چند نکته‌ای را یادآوری کرد و بدون در نظر گرفتنِ مخاطب این چند آیه، بحث مورد نظر همچنان در همان مسیر ادامه خواهد داشت. **هدف این چند آیه آگاه ساختن مؤمنین از راه نفوذ شیاطین است**. و انسان‌ها را در برخورد با شیاطین به دو دسته تقسیم می‌کند: ۱ــ دروغگوها ۲ ــ مؤمنین.

این جا شاعران جزء دسته اول قرار گرفته‌اند که دلائل کافی برای این خطاب را در آیه ۲۲۵ و ۲۲۶ بیان می‌فرماید. یعنی **شعر از نظر ساختاری، مدیومی است که چنین خصوصیاتی دارد و اگر این خصوصیات را از آن بگیریم دیگر نمی‌توان آن کلام را شعر نامید**.

به این ترتیب آیه ۲۲۷ منظور کسانی است که شیاطین بر آن‌ها فرود نمی‌آیند، یعنی خصوصیاتی که در تضاد با شاعران (آیه ۲۲۵ و ۲۲۶) را یادآوری می‌کند، **نَه شاعران مؤمن**. و با رجوع به تکرار این نوع گروه در سراسر قرآن متوجه طرد شدن آن‌ها از طرف خداوند هستیم که با در کنار هم قرار دادن **شعرا، ساحران** و **دیوانه‌ها**، جهت گیری قرآن کاملاً مشخص است.

و این چند آیه نه تطهیر شعر و شعرا و نه دسته بندی شاعران، که آگاه ساختن مخاطبینِ شیاطین که دروغگوها هستند و شناختن این دسته و جداکردنشان از مؤمنان است. و **شرطِ لزوم پیوستن به مؤمنین آیه ۲۲۷ روی گرداندن از دروغ و دروغگوها (شعراء) است**.

چند نمونه «الا الذین» از قرآن آورده‌ام که منظور از آن‌ها ترک عملی است که قرآن آن را **تکوهیده** است.

«إِنَّ ٱلْمُنَافِقِينَ فِى الدَّرْكِ الأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ وَلَن تَجِدَ لَهُمْ نَصِيراً.
آری منافقان در فروترین درجات دوزخند و هرگز برای آنان یاوری نخواهی یافت.
إِلاَّ ٱلَّذِينَ تَابُواْ وَأَصْلَحُواْ وَاعْتَصَمُواْ بِاللّهِ وَأَخْلَصُواْ دِينَهُمْ لِلّهِ فَأُوْلَئِكَ مَعَ ٱلْمُؤْمِنِينَ وَسَوْفَ يُؤْتِ اللّهُ ٱلْمُؤْمِنِينَ أَجْراً عَظِيماً.
مگر کسانی که توبه کردند و [عمل خود را] اصلاح نمودند و به خدا تمسک جستند و دین خود را برای خدا خالص گردانیدند که [در نتیجه] آنان با مؤمنان خواهند بود و به زودی خدا مؤمنان را پاداشی بزرگ خواهد بخشید.» (نساء، آیات ۱۴۵ و ۱۴۶)

در این جا «و اخلصوا دینهم» عکس عمل نفاق است، یعنی «الا الذین» شامل کسانی می‌شود که دیگر منافق نیستند.

«إِنَّ ٱلَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَا أَنزَلْنَا مِنَ ٱلْبَيِّنَاتِ وَالْهُدَى مِن بَعْدِ مَا بَيَّنَّاهُ لِلنَّاسِ فِى الْكِتَابِ أُولَئِكَ يَلعَنُهُمُ اللّهُ وَيَلْعَنُهُمُ اللَّاعِنُونَ.
کسانی که نشانه‌های روشن و رهنمودی را که فرو فرستاده‌ایم بعد از آن که آن را برای مردم در کتاب توضیح داده‌ایم نهفته می‌دارند آنان را خدا لعنت می‌کند و لعنت کنندگان لعنتشان می‌کنند.
إِلاَّ ٱلَّذِينَ تَابُواْ وَأَصْلَحُواْ وَبَيَّنُواْ فَأُوْلَئِكَ أَتُوبُ عَلَيْهِمْ وَأَنَا التَّوَّابُ الرَّحِيمُ
مگر کسانی که توبه کردند و [خود را] اصلاح نمودند و [حقیقت را] آشکار کردند پس بر آنان خواهم بخشود و من توبه‌پذیر مهربانم.» (بقره، آیات ۱۵۹ و ۱۶۰)

در این جا هم «الا الذین» با توجه به کلمه «بینوا» شامل کسانی می‌شود که دیگر «یکتمون» نیستند.

«وَإِذَا قُرِئَ عَلَيْهِمُ الْقُرْآنُ لَا يَسْجُدُونَ.
و چون بر آنان قرآن تلاوت می‌شود چهره بر خاک نمی‌سایند.
بَلِ الَّذِينَ كَفَرُواْ يُكَذِّبُونَ.
[نه] بلکه آنان که کفر ورزیده‌اند تکذیب می‌کنند.
وَاللّهُ أَعْلَمُ بِمَا يُوعُونَ.
و خدا به آن چه در سینه دارند داناتر است.
فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ.
پس آنان را از عذابی دردناک خبر ده.
إِلَّا الَّذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ لَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ.
مگر کسانی که گرویده و کارهای شایسته کرده‌اند که آنان را پاداشی بی‌منت خواهد بود.» (انشقاق، آیات ۲۱ تا ۲۵)

در این جا هم «الا الذین» با توجه به «آمنوا و عملوا الصالحات» شامل کسانی می‌شود که دیگر صفات موجود در آیات ۲۱ تا ۲۴ از جمله «کفروا» را نداشته باشند.

«کَیْفَ یَهْدِی اللّهُ قَوْمًا کَفَرُواْ بَعْدَ إِیمَانِهِمْ وَشَهِدُواْ أَنَّ الرَّسُولَ حَقٌّ وَجَاءهُمُ الْبَیِّنَاتُ وَاللّهُ لاَ یَهْدِی الْقَوْمَ الظَّالمِینَ.
چه گونه خداوند قومی را که بعد از ایمانشان کافر شدند هدایت می کند با آن که شهادت دادند که این رسول بر حق است و برایشان دلایل روشن آمد و خداوند قوم بیدادگر را هدایت نمی کند.
أُوْلَئکَ جَزَآؤُهُمْ أَنَّ عَلَیْهِمْ لَعْنَةَ اللّه وَالْمَلآئکَةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِینَ.
آنان سزایشان این است که لعنت خدا و فرشتگان و مردم همگی برایشان است.
خَالدِینَ فِیهَا لاَ یُخَفَّفُ عَنْهُمُ الْعَذَابُ وَلاَ هُمْ یُنظَرُونَ.
در آن [لعنت] جاودانه بمانند نه عذاب از ایشان کاسته گردد و نه مهلت یابند.
إِلاَّ الَّذِینَ تَابُواْ من بَعْد ذَلکَ وَأَصْلَحُواْ فَإِنَّ الله غَفُورٌ رَّحِیمٌ.
مگر کسانی که پس از آن توبه کردند و درستکاری [پیشه] نمودند که خداوند آمرزنده مهربان است.
(آل عمران، آیات ۸۶ تا ۸۹)

در این جا هم «الا الذین » شامل کسانی می‌شود که توبه کنند و اصلاح کنند خود را و «کفروا بعد ایمانهم» نباشند.

«مَا یُجَادِلُ فِی آیَاتِ اللّه إِلَّا الَّذِینَ کَفَرُوا فَلَا یَغْرُرْکَ تَقَلُّبُهُمْ فِی الْبِلَادِ.
جز آن‌هایی که کفر ورزیدند [کسی] در آیات خدا ستیزه نمی کند. پس رفت و آمدشان در شهرها تو را دستخوش فریب نگرداند.» (غافر، آیه ۴)

در این جا هم «الا الذین» شامل «کفروا» است و چون کفروا کسانی نیستند که در آیات خدا مجادله نمی کنند. پس کسانی هستند که در آیات خدا مجادله می کنند.

«وَلَئنْ أَذَقْنَا الإِنْسَانَ مِنَّا رَحْمَةً ثُمَّ نَزَعْنَاهَا مِنْهُ إِنَّهُ لَیَؤُوسٌ کَفُورٌ.
و اگر از جانب خود رحمتی به انسان بچشانیم، سپس آن را از وی سلب کنیم، قطعاً نومید و ناسپاس خواهد بود.
وَلَئنْ أَذَقْنَاهُ نَعْمَاء بَعْدَ ضَرَّاء مَسَّتْهُ لَیَقُولَنَّ ذَهَبَ السَّیِّئَاتُ عَنِّی إِنَّهُ لَفَرِحٌ فَخُورٌ.
و اگر پس از محنتی که به او رسیده نعمتی به او بچشانیم، حتماً خواهد گفت گرفتاری‌ها از من دور شد. بی گمان او شادمان و فخرفروش است.
إِلاَّ الَّذِینَ صَبَرُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالحَات أُوْلَئکَ لَهُم مَّغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ کَبِیرٌ.
مگر کسانی که شکیبایی ورزیده و کارهای شایسته کرده‌اند [که] برای آنان آمرزش و پاداشی بزرگ خواهد بود.» (هود، آیات ۹ تا ۱۱)

در این جا هم «الا الذین» شامل کسانی است که «صبروا»، یعنی صبر پیشه می‌کنند. و چون این صفت متضاد حالت‌های پدید آمده برای انسان در آیات ۹ و ۱۰ می‌باشد، پس باز هم می‌بینیم افراد در دو طرف «الا الذین» دارای صفات کاملاً متضاد هستند.

«وَالَّذِينَ يَرْمُونَ الْمُحْصَنَاتِ ثُمَّ لَمْ يَأْتُوا بِأَرْبَعَةِ شُهَدَاءَ فَاجْلِدُوهُمْ ثَمَانِينَ جَلْدَةً وَلَا تَقْبَلُوا لَهُمْ شَهَادَةً أَبَدًا وَأُولَئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ.
و کسانی که نسبت زنا به زنان شوهردار می‌دهند، سپس چهار گواه نمی‌آورند، هشتاد تازیانه به آنان بزنید و هیچ گاه شهادتی از آن‌ها نپذیرید و اینانند که خود فاسقند.
إِلَّا الَّذِينَ تَابُوا مِن بَعْدِ ذَلِكَ وَأَصْلَحُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ.
مگر کسانی که بعد از آن [بهتان] توبه کرده و به صلاح آمده باشند که خدا البته آمرزنده مهربان است.» (نور، آیات ۴ و ۵)

در این جا هم «الا الذین» شامل کسانی است که از تمام صفات قبل از این کلمه یعنی آن چه در آیه ۴ بیان شده توبه کنند.

«إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلَافٍ أَوْ يُنفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ذَلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ.
سزای کسانی که با [دوستداران] خدا و پیامبر او می‌جنگند و در زمین به فساد می‌کوشند جز این نیست که کشته شوند یا بر دار آویخته گردند یا دست و پایشان در خلاف جهت یکدیگر بریده شود یا از آن سرزمین تبعید گردند. این رسوایی آنان در دنیاست و در آخرت عذابی بزرگ خواهند داشت.
إِلاَّ الَّذِينَ تَابُواْ مِن قَبْلِ أَن تَقْدِرُواْ عَلَيْهِمْ فَاعْلَمُواْ أَنَّ اللّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ.
مگر کسانی که پیش از آن که بر ایشان دست یابید توبه کرده باشند. پس بدانید که خدا آمرزنده مهربان است.» (مائده، آیات ۳۳ و ۳۴)

در این جا هم «الا الذین» شامل کسانی می‌شود که از صفات بیان شده در آیه ۳۳ توبه کنند. نمونه‌های بیش‌تری هم می‌توان یافت. به هر حال نتیجه‌ای که می‌گیریم این است که در تمام آیات صفات بیان شده در دو سوی کلمه «الا الذین» کاملاً متضاد بود.

«شاعران چونان انبیاء به تأسیس مدینه‌ها پرداخته‌اند، یا امکان تحقق و بسط حقیقت را فراهم آورده‌اند. تمدن بشری یا از سوی انبیاء تأسیس شده‌اند یا از سوی شاعران.» (حقیقت و هنر دینی، دکتر محمد مددپور)

در بررسی و رجوع به آثار گذشته از انسان‌های آرمیده در غار لاسکو تا ظهور مسیح، سنگ و فلز و گل را ماتریالی خواهیم یافت که حضور خود را تثبیت و برای آینده وام می‌گذارند. بدین صورت که از گزارش‌های شلمانصر سوم، و کتیبه رامسس دوم تا سنگ نوشته تیگلات پیلسر

اول و کتیبه‌های اصطلاحاً هخامنشی، سنگ ثبت احوال و حوادث را به جان خریده‌اند. آجرهای پخته شده برآمده از دشت‌های وسیع از گِل و خاک، عهده‌دار نمایه‌ها و تظاهرات فرهنگی تاریخی می‌یابیم که وظایف فقدان صخره‌های رنگی مناسب نقر منقولات، در بین النهرین و حواشی دو رود بزرگ دجله و فرات را به سر منزل رسانند، که سیلندر گلین منتسب به کورش و گل نبشته‌ها و یافته‌های زیگورات و ابنیه ایلامی شوش نیز یافته‌ایم. و گاهی ورقه‌هایی از طلا و نقره جایگزینی برای سنگ و گل را به خدمت گرفته‌اندکه تا ظهور مسیح، تلاش و هزینه‌های بسیار در ارتفاعات کوه و بر بدنه صخره‌ای، به جای اوراق چرم و پوست و پاپیروس برای اقناع کافی است که واگذاری و ارثیه نقل‌ها، و اطلاعات از نسلی به نسل، و یا مکانی به مکان دیگر غیر از فلز و صخره و گل غیر ممکن می‌نموده است.

با اشراف به این نکته، اکنون کسانی را فرا می‌خوانیم که هزاران صفحه از افلاطون و ارسطو و فلوطین و غیره را از آن‌ها آدرس بگیریم که می‌بایست **تمامی کوه‌های ایتالیا را کتیبه‌هایی بیابیم که بیانات آن‌ها را به خود آویخته باشند،** تا برای سرگرم کردن مدرسان فلسفه و هنر امروزی به کار آید.

و اگر چنین پرسشی بنیانی در کلام نویسندگان ایرانی نمی‌یابیم، از آن رو است که چنین جست وجویی را از جانب امثال هایدگر و غیره هم ندیده‌اند که چنین وظیفه‌ای را برای خویش تعریف نمایند، چون در شرح وظایفی خود را باز می‌شناسند که به آن‌ها دیکته شده است. توان نویسندگان امثال مددپور را از تکلیف رونویسی از آثار غربیان می‌بایست اندازه گرفت و ایشان را در مقابل این پرسش گماریم که تمدن‌هایی از مارلیک و جیرفت تا مصر و چین و ژاپن **حاصل تفکر کدام شاعر، با کدام شعر بدانیم؟!**

«اینک در تلفیق زمان بلوغ کتابت خط عرب و نیز آگاهی نسبت به دوران پیدایش قلم نی و عصر استفاده از پاپیروس و پوست نوشته و سرانجام زمان پیدایی کاغذهای سنتی دست‌ساز و سپس تولید ورقه‌های صنعتی آن، بنیان اندیشان، بی‌اندک تردید اعلام می‌کنند که به جز اوراق قرآنی که از اوائل طلوع اسلام، عمدتاً بر پوست نوشته‌ها و با خط بدوی عرب، به میزان کافی در سراسر جهان اسلام یافت شده و یافت می‌شود، هیچ کتاب نوشته غیر مجعولی، در مقولات علوم انسانی، از جمله تورات و انجیل، در هیچ فرم و محتوا و اندازه، دورتر از **پنج قرن اخیر** تاکنون دیده نشده است. عجیب‌ترین حصه این زد و خورد و داد و ستد عقل و اندیشه و علائم، با جعل و دروغ و شیادی، آن جا نمایان می‌شود که گرچه دوران شناسی رشد و فصول تکامل و تغییرات در تمام خطوط کاربردی ملل صاحب فرهنگ دیرین، به صورت‌ها و درجات گوناگون فنی قابل کشف و تدوین و اشاره است، اما نخستین نوشته‌های به خط و زبان فارسی، با نمونه‌های خوش نویسی‌های خیال انگیز و پر از هنرنمایی‌های گوناگون، معلوم نیست از کدام خزانه غیب ظهور می‌کند و مثلاً گرچه از خط عرب، که مادر و مبتدای خط فارسی است، تا قرن دهم هجری، صدها و هزاران قطعه نوشته بی‌نقطه و

با نوشتارهای خام و فاقد سبک دیده‌ایم، اما مثلاً نمی‌دانیم فردوسی با تمسک به کدام معجزه، با حروف و خط کامل و منقوط فارسی، هزار سال پیش، دیوان شاه نامه سروده است؟!
... نمونه‌هایی را که اینک در دست داریم، به خوبی حکایت می‌کند که تا دوران نزدیک به ما ابزار معین و رسمی و فنی معینی برای نگارش در سراسر عالم موجود نبوده است. مورخ با مراجعه به اسناد اثباتی این مطلب، هنگامی که تا همین چند قرن اخیر، صاحب منصبان فرهنگی و یا سیاسی و نظامی و اشراف جهان را مشغول نگارش با **قلم پَر** می‌بیند، هنگامی که انواع خنجر و دشنه و گرز و شمشیر و کمان و زره جنگ‌آوری در اروپا فراوان است، اما ابزار نگارش در دربارها هم جز همان پر نیست، چنین ماجرایی از جانب دیگر به میزان انگشت شمار صاحبان سواد در اجتماعات نیز صحه می‌گذارد. زیرا اگر محتاجان به قلم را لااقل در اندازه کاربران تیر و کمان و نیزه قرار دهیم، بی‌شک کسانی برای رفع نیاز انبوه آنان به چاره اندیشی تشویق می‌شدند.

این تابلویی است که لاوازیه را همراه همسرش، در آزمایشگاه خانه، قریب ۲۵۰ سال پیش نشان می‌دهد. می‌بینید برای نوشتن از ابزار پر استفاده می‌کند و قلم را نمی‌شناسد. ساخته نشدن ابزاری استاندارد و کارا برای سهولت در نگارش، محدودیت بسیار در امکان تحریر و غلبه مطلق بی‌سوادی عام در جوامع انسانی را تا سه قرن پیش مسجل می‌کند.
بی‌شک توجه به چنین عارضه‌ای چندان معتبر و مهم است که از مسیر آن بتوان اعلام کرد تا زمان ظهور ابزاری معین، با مراتب فنی قرون اخیر، که انتقال زوایای حروف و تکرار و تقلید نمای واحدی از نوشتار را میسر کند، فرهنگ و آگاهی‌های عمومی انسان در تمام جهان، مکتوب نبوده است.» (تأملی در بنیان تاریخ ایران، کتاب سوم (برآمدن صفویه)، جلد هفتم، یادداشت ۲۶۴ و ۲۷۰، ناصر پورپیرار)

که برای محک و تعیین تکلیف با هزارن جلد کتابی که از محتویات آن‌ها فقط عنوان اثر را، آدرس گرفته در کتابی دیگر می‌خوانیم، سوالات درخشان **استاد ناصر پورپیرار** به آزمایشگاهی می‌ماند که صحت و سقم و اعتبار آن‌ها را می‌توان با آن سنجید.

۱- از زمان کتابت آن بپرسیم.
۲- از موادی سوال کنیم که کتاب را بر آن نوشته‌اند.
۳- جویای خط و زبان نگارش آن شویم.
۴- از ابزار تبدیل متن، یعنی وسیله نگارش آن سراغ بگیریم.
۵- و بالاخره خواستار دیدار قطعه‌ای از اصل کتاب شویم.

به راستی آثاری که به عنوان توشه تاریخی فرهنگی به ما تزریق کرده‌اند، امثال آثار فردوسی، عطار و مولوی و غیره از زیر چنین آزمایشی جان سالم به در خواهند برد؟ آن چنان آشکار است که نیازی به جواب نمی‌بینیم.

تحقیق و تفحص، معیار شناسایی و سنجش، اهداف و رویکرد در حیطه نقاشی همچون حوزه‌های دگر از ورود غربیان به ایران شروع، و مابعد با اهداف مشخص هر آن چه در ذهن داشته عرضه نموده‌اند، در آثار دگری و خودی بدون اندک تغییری در بنیان، تکرار گشته و به هویت این حیطه مبدل گشته است.

یعنی اگر سده قبل ساکنان این سرزمین با آثاری که در یک قدمی آن‌ها با نیم تنه‌ای زیر خاک چهره به چهره رهگذران آن حوالی را بدرقه می‌کردند و با هم بیگانه می‌نمودند، با ورود غربیان هویت یافتند و مردمان این دیار نیز با اسامی داریوش، خشایارشا و غیره آشنا گشتند؛ هر روز شاعری با دیوان اشعارش سر برآورده و در این میان نقاشی نیز از این قاعده مستثنی نبوده است.

«شالوده این نوع آثار در عالم پژوهش‌های ایران چنان محکم و استوار است که آثار جدید به طور کلی برساخته مطالب آن‌هاست.» (سیر و صور نقاشی ایران، یعقوب آژند)

سال ۱۳۱۷ شمسی نظریه پردازانی همچون «سرتامس آرنولد، یوگومونره دوویلار، ارنست کونل، یدا گدار، فیلیس اکرمن، لارنس بینیون، آ.پ.لاری، لوئی ماسینیون، ریچارد اتینگهاوزن، امیل گرتسل» و غیره زیر نظر «آرتور اپهام پوپ» مجموعه‌ای را گرد آوردند که هنوز زیربنای مباحثی از معماری تا نقاشی می‌باشد و بدون اندک تخلفی به طرق و منظر مختلف بیان می‌دارند.

«آن چه که در ادب و تفکر اسلامی هنر نامیده می‌شود با تلقی غربیان از هنر، تفاوت ماهوی دارد. بدین بیان که هنری که در اسلام بسط و ظهور یافته است، در ذات خود دینی بوده و در پرتو حضور دینی حاصل آمده است. به بیان دیگر در هنر اسلامی امر محسوس و جهان تماشا، اصالت نداشته و صرفاً بدان اکتفا نشده است، به طوری که هر چیزی در عالم محسوس در نزد هنرمند آیه و نشانه‌ای است برای حقایقی برتر. در تمدن اسلامی زیبایی را چهره حقیقت دانسته‌اند، لذا زیبایی شناس کسی است که با حقیقت، وجود و هستی ارتباط دارد، یعنی در عین حال که زیبایی شناس است، اهل الهیات و سیر معنوی و عرفان نیز هست. بنابراین تفکر در باب هنر اسلامی نیازمند شمول اندیشه بر تمامی حوزه‌های معرفتی اسلامی است. به عبارت دیگر هنر در اسلام به عنوان مقوله‌ای جدا و منفک هرگز تحقق نداشته است.

بنابراین عناصر و مؤلفه‌های زیبایی شناختی آثار هنری اسلامی از ویژگی‌هایی برخوردار است که کاملاً با ملاک‌های علم استتیک غربی متفاوت است. یکی از این ویژگی‌ها، مفهوم خلاء است که مؤلف دانشمند این مقاله با نگاهی درونی سعی بر توصیف نقش و اهمیت آن در شکل‌گیری بعضی از آثار هنری اسلامی دارد.» (اهمیت خلاء در هنر اسلامی، سید حسین نصر)

دکتر نصر همچون قلم به دستان این حوزه، در هیچ یک از نوشته‌های خویش شرح و بسط اکتشاف بریدن از عالم محسوس را ارائه نمی‌دهد؛ و با کالبد شکافی جملاتش است که منبع و مکتشف چنین نظراتی را همان غربیان می‌یابیم.

«یک نکته اساسی دیگر که باید بدان پرداخت، معنی لغوی و اتیمولوژی هنر است. لفظ هنر در گذشته، برخلاف امروز، هیچ‌گاه به معنی هنر خاص که در زبان‌های اروپایی Techne به یونانی آرتیس (artis) آرس (ars) به لاتینی و آرت (art) به فرانسه و انگلیسی و کونست (kunst) به آلمانی که از ریشه هند و اروپایی، به معنای ساختن و به هم پیوستن و درست کردن آمده، به کار نرفته است. اصل و ریشه هنر به سانسکریت برمی‌گردد و با لفظ سونر (sunar) و سونره (sunara)، (sunar) که در اوستایی و پهلوی به صورت هونر (hunar) و هونره (hunara) واژه‌های «سو» و «هو» به فارسی، نیک و خوب و «نر» و «نره» به فارسی، به معنی «مردی» و «زنی» است به معنی «نیک‌مردی» و «نیک‌زنی» همریشه است. در زبان فارسی قدیم نیز چهار هنر به معنی فضایل چهارگانه شجاعت، عدالت، عفت و حکمت عملی به معنی فرزانگی آمده است و در اشعار فارسی نیز به معنی «فضیلت» استعمال شده است.

آن بزرگی که به فضل و به هنر گشت بزرگ نشود خوار به بد گفتن بهمان و فلان

در فرهنگ‌های فارسی نیز لفظ «اردم» به معنی هنر آمده است که با «ارتنگ» و «ارژنگ» به همین معنی همریشه است. این‌ها همگی به معنای عام هنر هستند که شامل هر کمالی می‌شود و از این جاست که عیب و هنر را در ادبیات فارسی در مقام معانی و الفاظ متضاد می‌بینیم:

کمال سرّ محبت ببین نه نقص گناه که هر که بی‌هنر افتد، نظر به عیب کند

امّا هنر به معنی عام به عبارتی، نسبت بی‌واسطه (تصویر تصویر) و حضوری انسان با اسمی است که مظهر آن است و این نسبت در تمام مراتب، کمال است. از این جاست که سیاست، فداکاری، شجاعت، حکمت، دیانت و تقوی با لفظ هنر و هنرمندی تعبیر شده است. امّا عالی‌ترین مرتبه هنر عام عبارت از مقامی است که صوفیه از آن به «فناء فی اللّه» تعبیر کرده‌اند. مولانا در این باب می‌گوید:
چون غرض آمد، هنر پوشیده شد صد حجاب از دل به سوی دیده شد.» (پیدایی هنر مسیحی، محمد مددپور)

در کلام مددپوری که به زیر یک سقف و همخانه با دکتر نصر نمی‌توان خواند نیز چنین اشتراکی را می‌بینیم.

«نزد قدمای ما هنر عین دین بوده است. به همین جهت، در تعبیر «هنر دینی» اگر این معنا از هنر را اراده کنیم، تعبیر حشوآمیز و وصف زائدی به کار برده‌ایم، چرا که اهل هنر در لسان متقدمین اصلاً قصد و حضور دینی داشته و اهل دین و ولایت بوده‌اند؛ هنرمندان اولیاءالله بوده‌اند. اما امروز وقتی می‌گوییم هنر، art مُراد می‌کنیم. در واقع اروپاییان تخنه یونانی را به آرت ترجمه کرده‌اند. ما هم امروز هنر را هم معنا با art می‌گیریم. دانشکده‌های هنری و صنف خاص هنرمندان و مطبوعات هنری و... مطلقاً و در همه موارد از هنر، آرت مراد می‌کنند که با هنر معنای قدیم تفاوت دارد. لفظ «هنر» از لحاظ ریشه نیز به سانسکریت برمی‌گردد و منشاء دیگری جز آرت و تخنه دارد.» (تأملی در مبانی نظری هنر، دکتر محمد رضا ریخته‌گران)

«هنر غربی تا دوران رنسانس شباهت‌های زیادی با هنر اسلامی داشت... هنر سنتی غرب، دقیقاً به همان لحاظ که سنتی بود، بر برخی اصول دینی و الهی تکیه داشت. این هنر سنتی نه تنها منابع الهام خود را در وحی می‌جست، بل که فنون و روش‌های خود را که نسل به نسل منتقل شده بود نیز، النهایه از الهامی یافته بود که فراتر از جهان محضاً انسانی از عوالم الهی و آسمانی مایه می‌گرفت. تنها از رنسانس به بعد بود که اروپا با تمدن سنتی مسیحی خود گسست.» (هنر در غرب جدید، سید حسین نصر)

چنین رویکردی را حتی در نوشته‌های دکتر محمد مددپور، که صفحه به صفحه نوشته‌هایش را با تفکیک هنر رحمانی و شیطانی غسل می‌دهد و برآمدن ساختمان وجودی مدینه فاضله را تنها برآمده از مصالح تفکری خویش می‌داند نیز می‌یابیم.

«در میان صور بارز هنر دینی، هنر مسیحی و هنر اسلامی، مقامی برتر دارند. این دو را می‌توان به اعتباری به هنر حق و حقیقت نبوی و ولوی تعبیر کرد. طبیعت‌گریزی و توجه به حالات روحی و سمبولیک تصویر، ویژگی دیگر چنین تصاویری (هنر مسیحی) بود. بدین ترتیب، چهره‌ها تنها برای بیان تأثیر رنگ و فضا بازماندند و حجم جسمانی و استحکام تاروپود و قوام مادی‌شان را از دست دادند. در این جا این تمایل دست می‌هد که گویی هنرمند به دلخواه خویش، ایده‌آلی معنوی یا متعالی را دنبال می‌کرده و می‌خواسته هر چیزی را که از آن جهان خاکی و مادی است، انکار کند.» (پیدایی هنر مسیحی، محمد مددپور)

در دسته‌بندی «شیطانی و رحمانی» خواندن آثار هنری، هر گروه بسته‌بندی خاص خویش را دارند که تفکیک دیگری را نمی‌پذیرند.

«امروز هنرمندان ما با علم شیطانی و غیر قدسی ونگوگ، پیکاسو، دالی، بتهون، جویس و بکت و... روح خبیثی که در نقش و نگار و کلمات و الحان آن‌ها ظاهر شده، بیش‌تر آشنا هستند، تا با آن عالم قدسی و روح القدسی که در شعر شاعرانی چون حافظ، عطار، سنایی و آثار بعضی از هنرمندان نقاش، موسیقیدان، معمار و خطاط و یا آینه‌کار و گره‌کار و کاشی‌کار گمنام ظاهر شده است. این‌ها بی‌واسطه توانسته‌اند این بافت‌ها و الهامات ربانی را از عالم لاهوت داشته باشند، از عالم ناسوت کنده شوند، و به عالم لاهوت بروند.» (تجلی حقیقت در ساحت هنر، محمد مددپور)

که چنین خطابی با رویکرد دیگر هم مسلکان تطبیق نمی‌یابد، چرا که معیار و سنجشی از جنس دیگر را دارا هستند.

«گفتیم که: «**اسلام هنر رئالیسم را نمی‌پذیرد.**»
چه کار به ونگوگ دارد؟ چه کار به ژریکو دارد؟ چه کار به اوژن دلاکروا و نظایر این‌ها دارد؟ این‌ها که رئالیسم نبودند. آیا ونگوگ آن وقتی که نقاشی شب پُرستاره را ساخته، عین عکاسی کار کرده؟ نه

این طور نیست. ژریکو نقاش رمانتیست است و در کارهایش یک دنیا شعر وجود دارد. نه یک نقاش رئالیست که عین طبیعت را نقاشی کرده باشد.
و اما اوژن دلاکروا او هم نقاش رمانتیست است، تعدادی از کارهای خوب دلاکروا در یکی از کلیساهای پاریس است. کارهایی که از جنگ‌های زمان خودش ساخته، همه به سبک رمانتیسم است. یعنی به آثار خویش حالت رمان و جنبه شعری داده است و منظورش فقط طبیعت نگاری نبوده است.
منظور ما از کسانی که عین طبیعت را می‌سازند، این اشخاص نیست. من می‌توانم نام صد نفر را ببرم، که این‌ها هیچ کدام رئالیسم نبودند. ولی نقاش تصویرنگار بودند. یعنی فیگوراتیف کار می‌کردند.
یک نقاش مثل **انگر** که درست و دقیق هم کار کرده باز کارش عکاسی نیست. او هزار مطلب در کمپوزیسیون، درهم گذاری خطوط و رنگ‌ها و... به کار برده که با عکس سازی فرق زیاد دارد. نقاشان تصویر نگار بسیاری هستند مثل: کورو، واتو، تیه پولو که باز هم کارشان هیچ کدام عین طبیعت نیست، آن حالت عکس سازی که به آن اشاره کردیم در کار آن‌ها نیست.
رامبراند وقتی که تصویر پیرمرد را ساخته، یا فرض کنید یه شقه گوشت را کشیده، **اگر می‌خواست عین عکاسی کار کند آثارش به لعنت خدا هم نمی‌ارزید!** هنر اروپایی که تصویر نگاری محض نیست، یعنی شما از حدودی که مثلاً نقاشی چون مانه آمده تابلوی نهار روی سبزه‌ها را شروع به کشیدن کرده است و با این کارش چهارچوب کلاسیک قدیم را «یعنی آن قاعده‌هایی را که بر هنر کلاسیک بوده و کلاسیست‌ها و آکادمیک‌ها به آن اعتقاد داشته‌اند» شکسته و یک تن عریان را با آدمی که لباس بر تن دارد، هر دو را روی سبزه‌ها کنار هم تصویر نموده، که این یکی از قدم‌های اولیه هنر نوین بوده است. آیا کار او تصویر نگاری محض است؟!
بعد هم که نقاشانی چون ماتیس پیدا شدند. کدام آدم با انصافی است که ماتیس را نقاش تصویر نگار حقیقت‌ساز عکس‌ساز معرفی کند و بعد هم محکومش کند؟ ماتیس کارش یک مسئله دیگر است، دنیای دیگری دارد و آدم‌ها وسیله و نشانه‌اند. اتفاقاً این‌ها نقاشانی هستند که وارد دنیای سمبلیک می‌شوند. یعنی آثارشان عین طبیعت و به صورت و بنده طبیعت نبوده است.
یا گوگن کجا طبیعت ساز بوده است؟ او به تاهیتی رفته و در آن جا اثری به وجود آورده است به عنوان بهشت موعود، آن جاها در ذهن مردم به صورت سمبل بود، یعنی در دنیای سمبلیک زندگی می‌کرده است.
آنان نقاشان تصویر نگار نبودند، آن‌ها از تصویر نگاری و این که عین طبیعت را بکشند، فرار می‌کردند. و به همین علت نقاشی، کم کم به صورت ابستره و نقاشی مجرد و نقاشی مستقل شده است. به همین علت نقاشی آنفورمل که قالب‌های فرم‌های قدیمی را شکستند به وجود آمده است و به همین علت نقاشی‌های کوبیسم شروع شده است. یعنی نقاش غیر از آن ظاهر، درون مثلاً کوزه را هم نگاه کرده و هوای درون کوزه را هم خواسته نقاشی کند.» (روزنه‌ای به باغ بهشت، دکتر اکبر تجویدی)

البته هیچ یک معلوم نمی‌دارند که وجه تمایز بصری عالم محسوس از عالم مثال را بر چه اساس باید تعیین نمود و شناخت!؟ دکتر تجویدی می‌بایست چند تن از هنرمندان هم دوره رامبراند را اسم می‌بردند که آثارشان نقاشی عکس گونه!! باشد تا وجه تمایز آن‌ها را شناسایی نماییم!؟ چرا که در مخیله نمی‌گنجد قبل از اختراع «عکاسی»، یک نقاش اثرش را «عکس گونه» ارائه دهد.

اما در رابطه با آثار نقاشی امثال «انگر و رامبراند» عارضم که اتفاقاً جهت انتقال فرمی از طبیعت بر بوم نقاشی، نه از راه مشاهده و طراحی، بل که از روشی سرّی استفاده می‌نموده‌اند که به اختراع عکاسی انجامید. یعنی تصویری انتقال گشته از عدسی، و تصویر بازتابیده سوژه با تمامی نیم سایه‌ها و جزئیات آن برای طراحی و نقاشی، که نقاش آن را دورگیری کرده و روی آن رنگ گذارده است.

برای درک و دریافت این مبحث گزیده‌ای از شرح کاربرد عدسی در آثار نقاشان اروپا را از کتاب «دیوید هاکنی» در ادامه خواهم آورد.

تا قرن چهاردهم تقریباً نقاشی‌ها، مشخصات مشترکی دارند: کم عمق‌اند، نورپردازی طبیعی نیست و واضح است که شکل و فرم، بیش‌تر خیالی نقش شده‌اند.

یان وان ایک

حدود سال ۱۴۳۳، ناگهانی و ابتدا به ساکن می‌بینیم یک نفر از نقاشان بلژیکی، صورت یک نفر را با عمامه سرخ رنگی، شبیه افغانی‌ها، نقاشی کرده است. ولی دیگر نه مشخصات نقاشی شبیه آثار قبل از خود است، نه بخشی از بدن در این تابلو نقاشی شده است. برای اولین بار، زمینه تابلو کاملاً سیاه است و خطوط صورت و فرم و کوچک‌ترین حرکت و ماهیچه ضبط شده است. جنس عمامه و رنگ آن مانند آثار انگر است و تا جایی از بدن دیده می‌شود که از سوراخ مستطیل شکل در اتاق تاریک قابل ملاحظه است. (اگر عکس ۴*۳ و سیاه و سفید این تابلو را ببینید و داستان تابلو را ندانید، فکر می‌کنید امروز صبح یک خان افغانی، دم عکاسی محل، یک عکس پرسنلی گرفته و برایتان آورده است).

درباره طرف تحقیق کردیم که ببینیم از کجا دستش به دوربین رسیده که متوجه شدیم در همان ایام عدسی در شهر ایشان پیدا شده، و خود ایشان هم چنان از نتیجه کار آن‌ها ذوق کرده‌اند که هر دو را در تابلوهایشان انداخته‌اند، ببخشید نقاشی کرده‌اند. اتاق تاریک هم که از قبل موجود بود. رفتیم سراغ بقیه کارهای آقا و دیدیم یکی از یکی عکس‌تر ــ ببخشید، استادانه‌تر ــ درست مانند کارهای کامپین که همان وقت در همان جا کار می‌کرده است.

درست صد سال بعد، همسایه و همکار این آقا، هولباین، تابلوی عظیم سفیران را کشید که پر از شامورتی بازی و دوز و کلک‌هایی هست که فقط از عدسی برمی‌آید؛ از قبیل هزار خرت و پرت بی‌ربط روی میز یا زیر میز، یا سر اسکلتی که پای دو مدل را به همدیگر وصل کرده و در نگاه اول دیده نمی‌شود. ما روی صفحه مانیتور شکل را پهن کردیم و به فرم اصلی درآوردیم و داخل کتاب چاپ کردیم؛ یا پرسپکتیو کتاب‌های زیر میز که هر کدام از یک طرف رفته‌اند.

بعد از مدتی با تابلویی که از همین حوالی به ایتالیا فرستاده شد وارد آثار جنوب اروپا شد (یعنی، ایتالیا در آخر قرن ۱۵) و رسید به لئوناردو و رافائل، بعد رفت سر هلندی‌ها و دوباره رسید به کاراوادجو. البته من تیسین و روبنس را با این‌ها قاطی نکردم، و بماند که به نظر من میکل آنژ از

دورگیری تصویر اطلاع داشته است، ولی ترجیح می‌داده از عدسی استفاده نکند. ولی رامبراند را اشعه ایکس لو داد!

۱- مضمون یا موضوع اثر، بسیار واقعی (عکاسانه) با تمام جزئیات نقاشی شده، ولی فضای تصویر، بسته و غیر واقعی به نظر می‌رسد و زمینه تابلو معمولاً تیره است (خاصیت تصویر عدسی).

رافائل

۲- پرسپکتیو جزئیات، با قانون پرسکتیو تک نقطه‌ای قرن ۱۵ نمی‌خواند. در مواردی حتی پرسپکتیو اصلی متغییر است؛ مثلاً تابلوی لئوی دهم رافائل، که پاپ نشسته و ملازمان ایستاده‌اش را در یک سطح کشیده است.

ولاسکس

۳- تناسب اعضای بدن در مدل‌هایی که مانند عکس نقاشی شده‌اند با یکدیگر نمی‌خوانند، مثلاً قد بلندتر از حد طبیعی است یا دست‌ها بلندترند یا مدل شانه پهن‌تر از حد طبیعی است یا کوتاه‌تر از حد طبیعی است. یا سر بسیار کوچک و هیکل بزرگ است.

وان در خوس

۴- هر یک از جزئیات تابلو به صورت منفرد نقاشی شده‌اند و یک ناظر (نقاش) در یک نگاه آن‌ها را ندیده است. هر جزء با استفاده از اتاق تاریک و آیینه مقعر نقاشی شده است.

دیریک بوئوتس

۵- در یک تابلوی عظیم اشیاء روی میز، منفرد و جدا از یکدیگر هستند و اگر به تک تک آن‌ها دقت شود، هر یک از روبه رو یا بالا نقاشی شده‌اند (خاصیت استفاده از اتاق تاریک و آیینه).

وان ایک

۶- فیگورهای جلو، بسیار بزرگ و بقیه اشیاء یا آدم‌ها نامتناسبند (در اثر استفاده از عدسی، در شرایط گوناگون برای رسیدن به تصویری واحد).

اصل اثر

انعکاس آن در آینه

اصل اثر

انعکاس آن در آینه

۷- نحوه گرفتن اشیاء در دست مدل یا مدل‌ها (لیوان، گیلاس و مانند آن) غیر عادی است؛ یعنی به جای آن که شیء را در دست راست بگیرند، از دست چپ استفاده کرده‌اند که معمولاً غیر عادی است (تصویر در آیینه مقعر علاوه بر وارونه، چپ راست هم می‌شود).
۸- اعوجاج عجیب و غریب در فرم‌های خاص (انعکاس در اثر زاویه عدسی با مدل).
۹- حالت قرار گرفتن دست‌ها و بدن، در حال عمل یا کنش نقاشی شده‌اند. مدل نمی‌تواند برای زمان دراز (زمان لازم برای طراحی) در این حالت باقی بماند (اجباراً از وسایل تصویرساز استفاده شده است).

ولاسکس

۱۰ – نمایش حالت‌های عکاسانه که چند لحظه بیش‌تر پایدار نمی‌مانند، مانند خنده در صورت یا تازگی میوه یا حرکت‌های کنشی بدن انسان یا حیوان.

ورمیر

۱۱ – هاله نور عکاسانه (در اثر استفاده از عدسی) اشیاء را در خود گرفته است.

ژرژ لاتور

۱۲– در تابلوهایی که نور مصنوعی، مانند فانوس یا شمع، جزئی از مضمون است، منبع نور درون اثر به موضوع، نور نمی‌تاباند. بل که موضوع با نورهایی غیر از آن فانوس یا شمع روشن شده است. هر قطره از اثر، در شرایطی دیگر نقاشی شده و به وسیله آینه مقعر دوباره ترکیب بندی جدیدی به وجود آمده است.

۱۳– نورپردازی لکه‌ای یا تئاتری (در آثار کاراوادجو و ولاسکس)، دیدن کادر و مشخصات تصویر در عدسی، در نور غیر طبیعی، نوع نورپردازی را دیکته می کند.

قبل از عدسی

استفاده از عدسی

۱۴– نقاشی جنسیت مواد ــ فلز، پارچه، شیشه و غیره ــ مانند عکس رنگی یا سیاه و سفید است.

۱۵– نقاشی ترکیب‌های پیچیده و پرسپکتیوهای عکس گونه و مشکل، مثل اشیاء قوس‌دار که به سمت بیننده از تابلو بیرون می‌زنند.

۱۶- و بالاخره، استفاده از تصویر اشعه ایکس که روش کار را نشان می‌دهد.

با این آگاهی است که درمی‌یابیم امثال دکتر تجویدی اندک دلیلی مبنی بر متمایز گردانیدن آثار عکس‌گونه از تصویر نگاری در اختیار ندارند، و عدم آگاهی باعث می‌گردد آثاری را برای رویارویی با کفر (رئالیسم) برگزینند، که با کپی تصویر طبیعت بر روی بوم پدید آمده‌اند!

«فَإِذَا انشَقَّت السَّمَاء فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَان.
پس آن گاه که آسمان از هم بشکافد و چون چرم گلگون گردد.» (رحمان، آیه ۳۷)

«كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ.
گویی که آن‌ها یاقوت و مرجان‌اند.» (رحمان، آیه ۵۸)

خداوند در قرآن عظیم جهت انتقال مفاهیم به انسان، از این بابت که انسان محصور بصری عالم مادی است، لذا عالم غیر مادی را از مدیوم اجناس و معیاری که برای انسان محسوس باشد و هضم و درک گردد، مثال می‌آورد.

«وَالسَّمَاء وَالطَّارِق. وَمَا أَدْرَاكَ مَا الطَّارِقُ. النَّجْمُ الثَّاقِبُ.
قسم به آسمان و طارق. و تو چه دانی که طارق چیست. ستاره‌ای است درخشنده.» (طارق، آیات ۱ تا ۳)

هر چند انسان به یاری مثال آوردن از واژه‌های ملموس (النَّجْمُ الثَّاقِبُ)، خطاب خداوند را در ذهن می‌پروراند، اما هیچ گاه توان درک آن (الطَّارِق) را در وجود خویش نمی‌یابد، و در سطح و به وزن مثالی که در قرآن کبیر بیان گردیده است، توان عبور مفاهیم مورد نظر را خواهد داشت. اما نمی‌دانیم از چه راه، «طارق» را ستاره شب آینده، (احتمالاً برای جلوگیری از اختلاط با ستاره‌های روز آینده!) یا اختر شبگرد و از این قبیل شناخته‌اند؟!!
با ذکر این مطلب که خداوند برگزیده خویش را مورد خطاب قرار می‌دهد تا بهانه‌ای برای دیگر انسان‌ها با القاب عارف، شاعر و غیره نگردد، که هر دم آنان را مشغول رصد کردن عالم غیب ببینیم.

«بررسی هنر نگارگری ایران در قرن بیستم شروع شد.» (تاریخ نگارگری و طراحی، ارنست کونل)

«کهن‌ترین نقاشی‌های دوره اسلامی، فوق العاده کمیاب و نادر هستند و آن‌ها را نمی‌توان قبل از نیمه اول سده هفتم/ سیزدهم پیگیری کرد.» (نقاشی و کتاب آرایی، سرتامس آرنولد)

«در میان پاپیروس‌های عربی مکشوفه در مصر طراحی‌های معدودی به دست آمده و شواهد مستندی موجود است که در مصر عصر خلافت فاطمی و تحت حمایت آن‌ها (۵۶۷ -۲۹۷) مکتبی از نقاشان در

کار بوده و گفته شده که بعضی از این نقاشان از بصره آمده بودند و **همین گفته می‌رساند که سبک نقاشی آن‌ها در نهایت منبعث از نقاشی ایران بوده است.**» (همان منبع)

البته در بررسی‌هایشان بیان داشتند که آثار قبل از قرن هفتم هجری نایافتنی بوده و نتوان دنبال گرفت، اما جوینده یابنده است و در لابه لای اوراق دگران سرنخ‌هایی یافته‌اند!

«دلایل و علت فقدان اطلاعات متعدد است. پیش از همه تحریم و خصومتی بود که در جهان اسلام نسبت به بازنمایی پیکر انسانی و در واقع کل اشکال حیات حیوانی ابراز می‌شد... تخریب تختگاه‌های شاهان... بی‌ثباتی کاغذ... آتش‌سوزی کتابخانه‌ها.... اما همه این ویرانگری‌ها در مقابل ویرانگری اسفباری که محصول غائله مغول در سده هفتم/ سیزدهم بود، چیزی نبود. داستان ویرانگری‌ها و خرابی‌های مغولان به قدری شهرت دارد که در این جا نیازی به تکرار آن‌ها نیست.» (همان منبع)

و برای این چنین فقدان و عدم وجودی همچون مقولات دگر پاسخ‌های از پیش تعیین گشته نیز موجود می‌باشد.

«هنر نگارگری ایران، بدون فضا و جو، بدون حجم نمایی و پرسپکتیو، بدون سایه روشن و بدون قالب بندی، در شکوه متالیک چند رنگیش، خاص خویش است و گواهی بر این واقعیت که واضعان آن به نوعی از تعالی شیمیایی «کیمیاوی» ذرات نور الهی دست یازیده‌اند که در توده تصویر محبوس شده است.
به همین سبک و سیاق رؤیای دلپذیر مؤمن مسلمان که در حال استخاره است، یعنی خلسه او پس از عبادت به منظور مکاشفه اراده الهی، اشیاء را در سطحی از رنگ‌های گوناگون تلطیف شده می‌نماید و مکاشفه اراده الهی، ازلی و مسلط چهره می‌بندد.» (تأثیر الهیات اسلامی در دگرسانی مبانی شمایل نگاری ایرانی، لوئی ماسینیون)

«فلسفه نگارگری ایرانی متأثر از نگارگری مانوی، رهنمون ساختن بینش به فراسوی عالم حسی است... و به تماشا گذاردن بدنی رستاخیزی و لطیف از انسانی نورانی تا تصویر رهایی انسان از حدود و ثغور ظلمانی باشد.» (انسان نورانی در تصوف ایرانی، هانری کربن)

«نگارگری پردازنده جهان دیگر و دارای گوهر دگرگون نشدنی یا «اعیان ثابته» است و به تعبیری دیگر، جهانی که صاحب انواع ممتاز هستی است و به همین دلیل، نوعی چون اسب در این نگارگری نمی‌تواند یکی از افراد نوع خویش محسوب شود که اسب ممتاز عالم مثال است.» (هنر اسلامی، زبان و بیان، تیتوس بورکهارت)

«نگارگری مبتنی بر تصور مشخصی از جهان، انسان و خدا است که در آن خداوند جوهر هستی است، همه چیز از او آغاز می‌شود و به او پایان می‌گیرد.» (نگارگری اسلامی، عکاشه)

«تزیین در هنر اسلامی و ایرانی وسیله‌ای برای بیان چیزی سوای خودش است و به رؤیت گذاشتن اصل «لله البقاء» است.» (شکل‌گیری هنر اسلامی، اولگ گرابر)

بدین سان در رابطه با ارتباط فرم و محتوا و خاستگاه نگارگری ایرانی اسلامی معیار و خصوصیاتی عرضه داشتند که در تمامی کتب و پژوهش‌های مابعد و اکنون تکرار گشته‌اند.

«نگارنده در کتاب «مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی» تقریباً آراء تمامی صاحب نظران مسلمان در حکمت و هنر اسلامی را مورد تحقیق و تتبع قرار داده است و به کوچک‌ترین موردی دست نیافته که این صاحب نظران در کشف شهود قرآنی و عرفانی به ریاضت‌ها، عبادت‌ها، شب زنده داری‌ها و سیر و سلوک‌ها در رسیدن به علم مکاشفه اشاره نکرده و آن را شرط ضروری رسیدن به کنه و عمق حقایق ندانسته باشند.» (حکمت، هنر و زیبایی، حسن بلخاری قهی)

اگر رویکرد نظریه پردازان هنر اسلامی و سنت‌گرایان در رابطه با هنر اسلامی را از نظر بگذرانیم، بر این نکته متفق القول‌اند که ماهیت نقوش و فرم برگرفته از قرآن، روایات و مکاشفه‌های عرفانی می‌باشد.

«فیهمَا فَاکهَه وَنَخْلٌ وَرُمّانٌ.
دَر آن باغ‌ها انواع میوه‌ها و از جمله خرما و انار است.» (رحمان، آیه ۶۸)

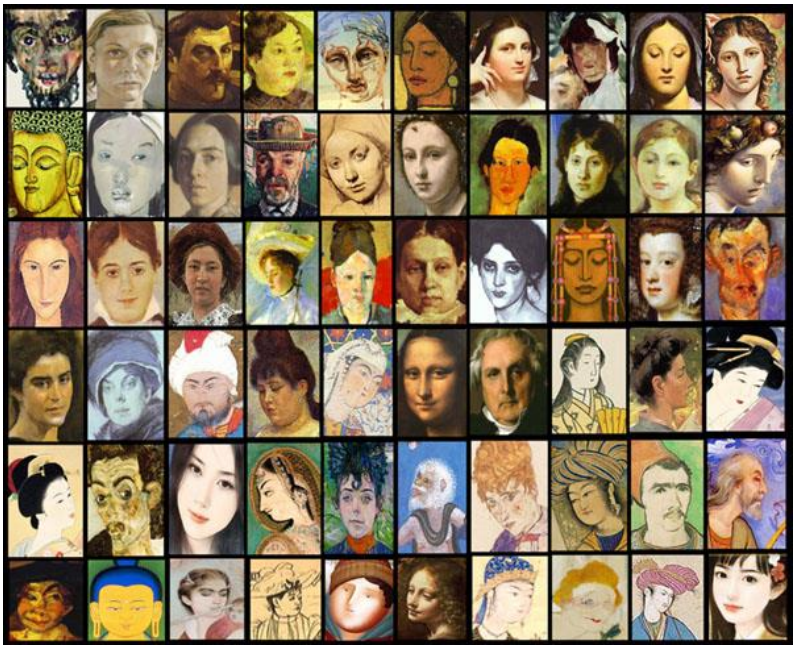
عَلَم‌داران نظاره‌گر بر عالم مثال و بهشت برین در تجزیه و تحلیل آثار نقاشی را برابر این پرسش می‌گمارم که، اگر بپذیریم نقاشان آثار به اصطلاح نقاشی ایرانی ــ اسلامی در صدد بازآفرینی «عالم مُثل» بر کاغذ بوده‌اند، ابزار شناخت و تفاوت بهشت برین در آثار که لاجرم با عالم محسوس نمود پیدا می‌کند، با عالم محسوس در چیست؟
مثلاً وجه تمایز درختان و دیگر عناصر در آثاری که آن را رحمانی و قدسی می‌خوانند، با دیگر آثاری که عالم محسوس و کپی از آن را در دست ساخت خویش می‌پرورانند، می‌بایست در کجا جُست؟ آیا همان طور که تبلیغ می‌کنند، با طرد پرسپکتیو، تغییر فرم و رنگ توان عبور از عالم محسوس را خواهند داشت، که فاصله‌ای از عالم مادی تا گذر از آن را طی نمایند؟
آیا با جا به جایی رنگ در عناصر به کار گرفته شده در یک اثر نقاشی، فاصله‌ای به عمق و وسعت «کفر و ایمان»، «رحمانی و شیطانی»، «اسلامی و غیر اسلامی»، «ملکوت و خاک» و القاب و تعابیر دگر را توان پیمود؟ مثلاً اگر به جای آسمان آبی، رنگ زرد به کار گرفته شده باشد، ملاکی بر خاستگاه معنوی بودن و اشاره به عالم مثل توان گرفت؟ سرچشمه چنین رویکردی را می‌بایست در کدام آیه از قرآن جست وجو نمود؟

مگر انسان قبل از مرگ، در عالمی غیر از فضا و ابعادی غیر از این جهانی، توان گذران زندگانی خویش را خواهد داشت، که بازتاب سه بعدی عالم بر اثری از انسان را «شیطانی و کفر»، و عدم پرسپکتیو نمایاندن را «رحمانی و اسلامی» بخوانیم؟!

«وَهُوَ الَّذی خَلَقَ السَّمَاوَات وَالأَرْضَ بِالْحَقّ.
و او کسی است که آسمان‌ها و زمین را به حق آفرید.» (انعام، آیه ۷۳)

«وَهُوَ الَّذی أَنزَلَ منَ السَّمَاء مَاءً فَأَخْرَجْنَا به نَبَاتَ كُلّ شَیْء فَأَخْرَجْنَا منْهُ خَضراً نُخْرِجُ منْهُ حَبّاً مُتَرَاكِبًا وَمنَ النَّخْلِ منْ طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِیَه وَجَنَّات مّنْ أَعْنَاب وَالزَّیْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَیْرَ مُتَشَابِه انظُرُواْ إِلی ثَمَره إِذَا أَثْمَرَ وَیَنْعِه إِنَّ فی ذَلِكُمْ لآیَات لّقَوْم یُؤْمنُونَ.
و اوست کسی که از آسمان آبی فرود آورد. پس به وسیله آن از هر گونه گیاه برآوردیم و از آن [گیاه] جوانه سبزی خارج ساختیم که از آن دانه‌های متراکمی برمی‌آوریم و از شکوفه درخت خرما خوشه‌هایی است نزدیک به هم و [نیز] باغ‌هایی از انگور و زیتون و انار همانند و غیر همانند خارج نمودیم، به میوه آن چون ثمر دهد و به [طرز] رسیدنش بنگرید. قطعاً در این‌ها برای مردمی که ایمان می‌آورند نشانه‌هاست.» (انعام، آیه ۹۹)

مگر راهی جز تفکر و تفحص در عالمی که در آن به سر می‌بریم، که با وحی بر پیامبران آگاهی یافته‌ایم از گردش شب و روز و باد و باران، تا نظاره بر انسان و حیوان و... راه شناخت خداوند را پی گیریم، می‌توان به درک حضور خداوند متعال بر هستی پی برد؟



اگر شرح احوال و اعتقادات فرد را نکاویم، از چه راه رحمانی و شیطانی، عالم مُثل و محسوس در نقش چهره‌ای از هم متمایز خواهند گشت؟
مگر غیر از کپی برداشتن از طبیعت، توان ارائه فرمی بر اثری را خواهیم داشت؟ هر یک به تناسب ذهنیات خویش، نمودی از طبیعت را در اثرشان متبلور خواهند نمود؛ از مسحور شدن در برابر رنگ و فرم، تا تناسب کشف گشته و ریاضی‌گونه و یا دفرمه آن؛ که هیچ اثری نیز توان رویارویی با خود طبیعت را نخواهد داشت و با همدوش خواندن آن‌ها رنگ خواهد باخت.
اصولاً **امتیاز** ترسیم عالمی (عالم مُثل) که تنها از راه بازتاب و مشاهدات عینی قابل انتقال خواهد بود، بر اثری که بازتاب عالم محسوس را هدف می‌پندارد، در چیست؟
از این روی است که هیچ ابزار و ملاکی جهت تشخیص و تمییز پرتره‌ها و سایر عناصر به کار گرفته شده در آثار، و به گفته آنان شکل گرفته عالم مُثل از عالم محسوس را در احکام و طومارهایی که با نام «نقاشی ایرانی ــ اسلامی» و دیگر همتایان می‌پیچند، نمی‌خوانیم. به این جهت است که مجموعه‌ای از آثار را ملاک می‌گیرند و عدول از آن را کفر می‌شمارند!!؟ یعنی اگر خطوط به کار رفته در آثار دیگری با آثار پیش روی آن‌ها همخوانی نداشت، چنین نشانی بر پیشانی‌اش می‌گذارند که به سبب غوطه‌وری در دنیای دوزخی است و شیطان راهبرش بوده است! و اگر از حضرات بپرسیم، معجونی که میوه عالم محسوس در آثار نقاشی دیگران را به میوه جا خوش کرده بر بشقاب نقاشی ایرانی اسلامی، که هر دو از هر نظر کپی درجه چندمی از طبیعت هستند، مبدل گردانیده چیست، همچون جن دیده‌ها پرسشگر را خواهند نگریست!؟
بعد از مباحث درخشان استاد ناصر پورپیرار در نقد نقاشی ایرانی در سلسله مقالات «ایران‌شناسی بدون دروغ»، **از زاویه‌ای دیگر نگارگری ایرانی اسلامی را مورد کنکاش قرار می‌دهم که تاکنون از این منظر به آن نگریسته نشده است.**

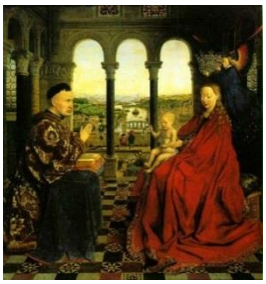
«سرپوش صندوق عهد را ... دو **مجسمه فرشته** از طلا در دو سر تخت رحمت بساز. **فرشته‌ها** را طوری روی تخت رحمت بساز آه با آن یکپارچه باشد. مجسمه فرشته‌ها، باید روبه روی هم و نگاهشان به طرف تخت و بال‌هایشان بر بالای آن گسترده باشد. تخت رحمت را روی صندوق نصب آن و لوح‌های سنگی را آه به تو می‌سپارم در آن صندوق بگذار. آن گاه من در آن جا با تو ملاقات خواهم آورد و از میان دو فرشته‌ای آه روی تخت رحمت قرار گرفته‌اند با تو سخن خواهم گفت و دستورات لازم را برای بنی اسرائیل به تو خواهم داد...» (تورات، سفر خروج ۳۷ : ۱-۹)

ردِ پای **تجسم فرشتگان** به دستور یهوه به دست قوم بنی اسرائیل را می‌بایست از آثار یونانی و رومی، مسیحی از قرون وسطی تا دوران بعد دنبال کرد، که فرم تجسم یافته فرشتگان سکنی گزیده در عالم غیب این قوم را یافته باشیم.

Martini

Baburen

Blake


Weyden

Eyck

Botticelli

Memling

Burne-Jones

Cano

Davinci

Barocci-annunciation

Greco

Cano

Moreau

Ingres

Le-Brun

La-Hire

Rubens

Bouguereau

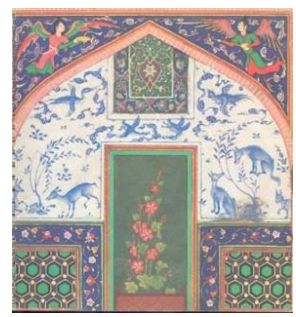
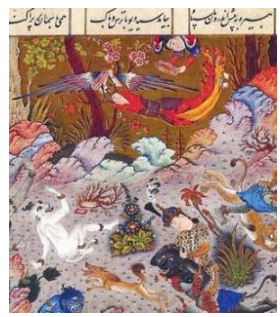
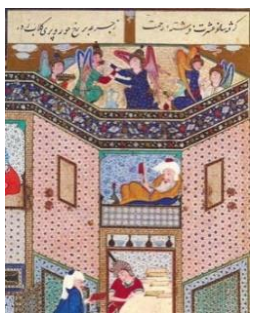
Rembrandt

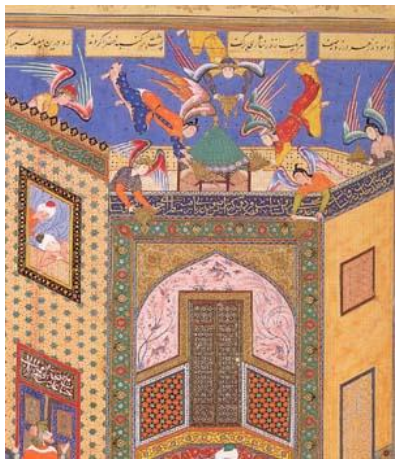
(Baphomet) خدای جادوگران که شیطان پرستان، کابالیست‌ها و ماسون‌ها نیز او را تقدیس می‌کنند.

در اعصار و اذهان گوناگون، بدون کم‌ترین تغییر و تحولی، **فرشته‌ای** شکل گرفته از فرم پیکره **زنی با دو بال** بزرگ پرنده‌ای که حرکت مابین زمین و آسمان را سهل الوصول انجام دهد می‌بینیم!

«وَجَعَلُوا الْمَلَائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ عِبَادُ الرَّحْمَنِ إِنَاثًا أَشَهِدُوا خَلْقَهُمْ سَتُكْتَبُ شَهَادَتُهُمْ وَيُسْأَلُونَ.
و **فرشتگانی** را که خود بندگان رحمان‌اند **مادینه** پنداشتند. **آیا در خلقت آنان حضور داشتند**، گواهی ایشان به زودی نوشته می‌شود و [از آن] پرسیده خواهد شد.» (زخرف، آیه ۱۹)

این آیه انسان‌هایی را سرزنش می‌کند که خداوند و بندگانش در عالم غیب را از فیلتر ذهن خود گذرانده و با تجسم محقرانه خود، حجابی مابین آیات او بر اندیشه انسان افکنده، که جاهل بودن به اسرار هستی و غیب را با تجسم بخشیدن به اذهان خود حقیقت نپندارند.
و این ملامت کفایت می‌کند که مسلمان **آشنا با قرآن**، هیچ وقت عالم غیب را محلی برای آزمودن ابداع خویش نداند. اما نکته جالب و مستور مانده زیر لحاف تعارف و سفارشات دیکته شده در مورد نقاشی به اصطلاح ایرانی اسلامی این جاست که **فرشتگان این آثار** را هم فرشتگانی می‌بینیم که در آثار روم، یونان و مسیحی دیدیم (**پیکر زن با دو بال پرنده**) که با نفی خداوند روبه رو گشت!!؟



آیا این آثار از ذهنی **آشنا به قرآن** تراوش کرده است؟!

«سادگی فرم‌ها و تقید به قواعد آناتومی، یکسان اهمیت یافتن انسان و طبیعت، نادیده گرفتن ترتیب زمانی و هم زمان کردن حوادث، حذف پرسپکتیو، قرار دادن در تصویر به لحاظ مرتبه معنوی و مادی، گستردگی نور یا عدم وجود منبع نور در صحنه، پرهیز از شبیه سازی و عدم حجم سازی و سایه روشن انداختن، گسترش فضا از پایین به بالا، استفاده از رنگ‌های درخشان و تخت و متنوع» خصوصیاتی است که نقاشیِ توحیدی ایرانی را با توسل به آن در قرون گذشته محک می‌زنند و می‌آزمایند، که هنرمندان نائل آمده به تجلی این نوع صور آرمیده بر کاغذ را سیر و گشتی در عالم معنا و خیال متصل، و عدم پرسپکتیو را برای کسب رضایت خداوند اسلام و تبلور ذهن موحدانه خویش، در پسِ تحریم به تصویر کشیدن عالم خارج بپندارند.

اما نکته این جاست چرا دقیقاً همین خصوصیاتی که مسبب آن را رسوخ **توحید اسلامی** بر ذهن هنرمند مسلمان تبلیغ می‌کنند، می‌بایست عیناً و بدون کم‌ترین تخلفی، در کتب اشعار **یهودی**، با رویکردی **مشرکانه** بیابیم؟!

آیا هنرمندانِ این آثار را باید مقلدانی وام گرفته از آثار ایرانی اسلامی بنامیم؟

«سال‌هاست که ترکیب فارسی ــ یهودی در میان تحقیقات پژوهشگران ایرانی و یهودی، کاربرد و نشانه‌های فراوان دارد. در حالی که متخصصان و عامه خوانندگان این کلمه را برای دو وجه فرهنگی و ادبی زندگانی یهودیان ایران به کار می‌برند، این کلمه زمینه قانونمند تحقیقی است که **تمام جوانب زندگی یهودیان ایران، شامل تمام مرزهای فرهنگی ایران را دربرمی‌گیرد.** به علاوه تحقیقاتی با عنوان فارسی ــ یهودی می‌کوشد تمام مواد ادبی کتبی و موضوعات و دست نویس‌های باستان شناسانه

هنری و غیره را جمع‌آوری و مطالعه کند **تا میراث تاریخی و فرهنگی یهودیان ایران را روشن‌تر کند.**» (فرزندان استر، هومن سرشار، ص ۸)

بدین ترتیب برخورد با نمونه‌های متعددی از مکتوبات یهودی، که متون فارسی در زمینه‌های گوناگون را با خط عبری ارائه می‌دهد، حیرانی ویژه‌ای را در میان جست و جوگران فرهنگ و ادب شرق میانه موجب شده است، که ظاهراً و به علتی که با خواست خداوند در دنبال خواهم آورد، می‌کوشند به زیر ذره بین سؤالات بنیادی برده نشود.

«**کثرت نگارشات فارسی ـ یهودی که به صورت دست نویس باقی مانده و بعضی ویرایش و منتشر شده‌اند، گواه فعالیت مستمر ادبی یهودیان ایرانی در دوران پیش مدرن ایران است.** لیست کامل موضوعات و انواع دست نوشته‌های فارسی ـ یهودی که **توسط یک دانشمند و کتاب دوست اروپایی در قرن نوزدهم از جوامع یهودی ایران و آسیای مرکزی خریداری شد،** نشانه موضوعات مورد علاقه جوامع یهودی است. علاوه بر متون فارسی ـ یهودی، فهرست زیر نشانه تنوع ذائقه و دیدگاه‌های فرهنگی یهودیان ایرانی قرن بیستم است. این فهرست در ۱۸۹۸ تهیه و منتشر شد.» (فرزندان استر، هومن سرشار، ص ۸۱)

آن گاه فهرستی از هرگونه مکتوبات، به خط فارسی ـ یهودی ارائه می‌شود که پیوستگی و اعلام حضور مستمر فرهنگ معینی را بدون چانه زنی اعلام می‌کند. شاید هنوز به طور کامل منظور از متون فارسی ـ یهودی را توضیح نداده باشم. برای آشنایی با این گونه اسناد به‌ترین مثال مواردی در وب است که کلمات فارسی را با الفبای انگلیسی می‌نویسند. اینک مجموعه‌های فراوانی از کتبی در اختیار مراکز و موزه‌های یهودی است که از میان خطه‌های معینی از جغرافیای ایران و آسیای میانه جمع‌آوری کرده‌اند. در این کتاب‌ها، درست همانند همان وب نوشته‌های به اصطلاح فینگلیش، تلفظ مجموعه‌ای از منابع فارسی کنونی را با حروف عبری نوشته‌اند. بی‌گمان این انبوه تدارکات کتبی با متون حکمی و فلسفی و ادبی و غیره را فقط برای جمعی می‌توان نوشت که بر لغت فارسی به کمال مسلط باشند و آن را زبان اصلی خود بدانند.

بنابراین تنها با مراجعه به گنجینه‌ای از این گونه کتاب‌های فارسی ـ یهودی و بنا بر استدلال‌های در دنبال، این سؤال عمده و تعیین کننده را پیش می‌کشم که این گونه فارسی نویسی با الفبای عبری از بابت کدام نیاز یهودیان پدید آمده است؟ اگر کسانی از میان عالمان یهود، که از جمله فارسی می‌دانسته‌اند، با این قصد که متون و میراث ادب فارسی را به میان عامه یهودیانی برند که فارسی نمی‌دانسته‌اند، پس باید آن کتب را به زبان و لغت عبری ترجمه کنند، نه این که همان کلمات فارسی را با حروف عبری به نمایش گذارند. بنابراین و منطقاً چنین کتاب‌های فارسی ـ یهودی در حقیقت چیزی جز این شناخته نمی‌شوند که مردمی با زبان و خط خویش کتاب نوشته‌اند، زیرا برای این همه تجدید نگارش و تولید این همه کتاب، نمی‌توان توضیح و توجیه و توجه دیگری ساخت. به یقین صاحبان خرد و عالمان اشاره شناس، بر مبنا و به فرمان خرد و اندیشه، با همین یک سؤال قانع

شده‌اند که اصطلاح کنونی فارسی ــ یهودی، با برداشت‌های جاری، یک شیادی دیگر برای گم کردن رد پای حقیقت است که یهودیان کهنه‌کار اختراع کرده‌اند. زیرا مجموعه‌ای که اینک فارسی ــ یهودی خوانده می‌شود، در نهاد خود کتاب‌هایی است که یهودیان با زبان رایج و تنها خطی که از آنان می‌شناسیم، در حوزه‌ای از تجمع خود، از خراسان بزرگ تا جنوب ایران می‌نوشته‌اند، پیش از این که بخواهند همان زبان را با جانشین کردن خط عرب، به جای خط عبری، به صورت ابزاری برای نو ملت سازی‌های هدفمند درآورند و بار تبلیغ فرق مذهبی را به دوش مردم آن بگذارند. در حقیقت گنجینه موجود در ادب ایران راهی مخالف آن پیموده است که اینک جار می‌زنند و در واقع وادار شده‌ایم، با فیس و افاده، متن کتاب‌های به زبان و خط یهودیان را، تنها با تغییر نوع خط، از عبری به عربی، در دو سه صد ساله اخیر، به خود نسبت دهیم. با این سؤال دیگر که اگر مجموع میراث ادبی و فرهنگی یهودیان ایران، انحصاراً به زبان فارسی و با خط عبری مدون است و آن را نشانه گسترش زبان فارسی کهن در میان یهودیان ایران می‌گویند، آن گاه این سؤال سر بر می‌آورد که این فارسی دانان یهودی که در چنین گستره وسیعی بر زبان فارسی مسلط بوده‌اند، چرا مستقیماً از کتب فارسی استفاده نکرده و از بابت رفع چه نیازی مجبور به تجدید نگارش آن‌ها به خط عبری شده‌اند؟! چنین سؤالی باز هم پاسخی جز این ندارد که یهودیان متون زبان منطقه‌ای خود را با خط کهن و قومی خویش نوشته‌اند! حالا به جای پریدن به آسمان و پرخاش به این و آن، اگر کسی از میان مدعیان، توضیح و حتی توجیه دیگری برای وجود این همه متون متنوع فارسی ــ یهودی می‌شناسد، به شرط این که ماهیت مدخل را درک کرده باشد، بسم الله.»

«**ادبیات یهود ایران در حقیقت شاخه مهمی از ادبیات فارسی است** که تاکنون به علت عدم معرفی لازم و ناآشنایی مردم به خصوصیات آن از دامان مادر به دور مانده است. تا آن جا که نگارنده اطلاع دارد، تذکره نویسان ایرانی به آثار ادبی یهود ایران اشاره نکرده‌اند و گویا سبب اصلی **عدم آشنایی آن‌ها به خط عبری بوده است.**»
(منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران، آمنون نتصر، ص ۱۷)

آیا فصیح‌تر از این می‌خواهید؟ نتصر می‌گوید که برای آشنایی با ادبیات ایرانی یهود، نیاز به دانستن زبان عبری نیست، کافی است بتوانید خط یهودیان را بخوانید! با این قید که نباید ادبیات فارسی را شاخه‌ای از ادبیات یهود گرفت، بل درست‌تر آن که بگوییم که با تغییر خط، از عبری به عربی، بر مجموعه ادبیات یهود عنوان فارسی بخشیده‌ایم. وسعت این گونه ادبیات یهود که اینک از آن نمونه‌های فراوان یافته‌اند، از نثر و شعر، تا به حدی است که بی‌تردید از وجود یک فرهنگ همه جانبه خبر می‌دهد و چنان متنوع است که نمی‌توان آن را حاصل تفنن و تقلید گرفت. اگر حوصله کنید و کتاب آمنون نتصر را بیابید و بخوانید آن گاه در میان نمونه‌های شعری یهودیان و شاعران و نثر نویسان یهودی، که آثارشان را به شیوه اصطلاحاً فارسی ــ یهودی نوشته‌اند، به قدر کافی فردوسی و حافظ و گنجوی و مولانا و نثر نویسان بنام خواهید یافت، تا پاسخی برای آنان شمرده شوند، که از چپ و راست می‌پرسند: پس این همه شعر و کتاب را چه کسانی سروده و نوشته‌اند؟!!!

«یهودیان ایران، علاقه فراوانی به خواندن اشعار شعرای بزرگ ایران داشته و دارند. پاره‌ای از این شعرا مانند فردوسی، سعدی، شمس تبریزی، حافظ و غیره نام‌شان به احترام یاد شده است. **به طوری که از نسخه‌های خطی روشن می‌گردد، آثار این شعرا را از دیرباز به خط عبری درآورده** و آثار شعرای زیر تاکنون به خط عبری دیده شده است: ابن یمین، اهلی شیرازی، بابا طاهر عریان، جامی، حافظ، خاقانی، خواجوی کرمانی، خیام، سعدی، سلمان ساوجی، شاه نعمت الله ولی، صائب تبریزی، عبید زاکانی، عرفی، عطار، فردوسی، فغانی، مغربی، مولوی، نظامی، وحشی بافقی...» (منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران، آمنون نتصر، ص ۶۵)

حیرت انگیز است!!! یهودیان ایران که علاقه وافری به خواندن اشعار شعرای بزرگ ایران داشته‌اند، به جای خواندن دیوان این شاعران با خط فارسی، معلوم نیست به کدام علت همان متون فارسی را به خط عبری نوشته‌اند. حالا می‌توان دریافت چرا ادبیات منظوم ما این همه فرمان خوش باشی و ناباوری به روز جزا را در خود نگه داشته است؟!

شاهین
موسی نامه
یوسف و زلیخا
اردشیر نامه

عمرانی
گنج نامه
فتح نامه
قصه هفت برادران
واجبات و ارکان سیزده‌گانه ایمان اسرائیل
انتخاب نخلستان
ساقی نامه
مناجات نامه
حکایت ده مقتول (نثر)
قربانی اسحاق (نثر)
تفسیر مسخت آبوت (رساله اندرز پدران به نثر)
حنوکا نامه

خواجه بخارایی
دانیال نامه

بابائی بن لطف
کتاب انوسی
یا الیا

الیشع بن شموئیل (راغب)
شاهز اده و صوفی
حنوکا نامه
یوسف بن اسحاق
آنطیوکوس نامه
مخمسات
بنیامین بن میشال
قربانی اسحق
مناجات نامه
احتراز نامه
پوریم (تفسیر منظوم کتاب استر)
غزل دوازده اسباط
سرگذشت امینا با همسرش
دلسرد شدن از زنان
قصیده قاضی
قصیده آجرپاره
چهل سؤال
سیمان طوب ملمد
حیات الروح
یهود ابن داوید
مخزن الپند
یهودا (یحیی)
تمثال نامه هفت وزیران
شهاب یزدی
ای قادرت نما (آمنون نتصر، منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران، متن اصلی، ص ۵)

این اسامی و آثار تنها بخش بسیار کوچکی از مانده‌های شعرا و صاحب قلمان یهودی است که به زبان فارسی و با خط عبری یافته‌ایم و متن آن‌ها در کتاب آمنون نتصر آمده است. کار جمع‌آوری این مکتوبات لو دهنده نزدیک به ۱۲۰ سال است که همت اصلی مراکز و مهره‌های یهود در ایران و ماوراء النهر است که به گمانه‌ای تاکنون نزدیک به دو هزار جلد می‌رسد و بی‌فوت وقت از دسترس خواننده ایرانی بیرون برده می‌شود. اگر یهودیان فارسی را در قالب منظوم نیز چنان به آسانی درک می‌کرده‌اند که انبوهی شاعر و نغمه سرا از میان خود بیرون دهند، پس چنین حجم غریبی از گفتار فارسی ــ یهودی تنها برای استفاده اقلیتی فارسی‌دان نبوده است! از طریق مطالعه فقط چند سطر و برگ از این آثار، چنان که در ذیل می‌آورم، بر آن کسان که رگ‌های برافراخته تعصب به گردن دارند، احتمالاً معلوم خواهد کرد که تا چه میزان در منجلاب خیالات پریشان و آرزوهای ناممکن و غریب فرو رفته‌ایم.

«آغاز سخن بنا نهادم، بر نام احد زبان گشادم
بر نام کریم و قادر پاک، سازنده عرش و لوح و افلاک
خلاق نبود و بود دوران، علام و علیم نطق مرغان
بخشنده تاج و تخت شاهی، روزی ده مور و مرغ و ماهی
داننده رازهای پنهان، معبود مکان نوک ارکان
غنام و رحیم کل اشیاء، هستی ده کوه و دشت و دریا
دانای رقوم تخمه پاک، شمع دل عاشقان غمناک
گنجور عطا و کان اومید، دارنده ماه و مهر و ناهید»
(منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران، متن اصلی، آمنون نتصر، ص ۱۰۷)

این ابیات آغازین اردشیرنامه شاعری یهودی و شاهین نام به زبان فارسی و با خط عبری است. آیا این سروده کلاسیک و آب‌دار بر زبان فارسی آموخته‌ای گذشته و یا اثر شاعری است که با تسلط کامل به زبان مادری خویش شعر می‌گفته است؟! و نیز اگر به دنبال بخشش این زبان به فارسیان، کنیسه برای تکمیل لوازم ملت سازی خود، چنین شاعری را مأمور کند تا دیوانی نیز با نام یک فارس، مثلاً حافظ و یا مولانا بسراید، از عهده برنمی‌آید؟! و نیز درخواست کنندگان کسب حقیقت را به این سؤال هدایت کنم که: چرا یهودیان پس از بخشیدن زبان محلی خود به فارسیان، دیگر دیوان و کتاب فارسی ــ یهودی ننوشته و همه چیز را به فارسیان واگذارده‌اند تا تکثیر همان متون پیشین را این بار به خط عرب و به نام شاعران خود ادامه دهند؟!!!

اگر از خواننده خردمند بپرسیم: **همزمانی ظهور متون فارسی در دوران جدید، به خط و حرف عرب، با غروب متون نظیر و قدیم‌تر، به خط و حرف عبری، علامت چیست؟** با تأملی کوتاه و با ملاحظه ارتباطات هر دو متن، درمی‌یابد که متقدمان، حق امتیاز بهره برداری از زبان بومی خود را، با نام‌گذاری جدید زبان فارسی و با استمداد و اختلاس از خط عرب، به مأمورانی واگذارده‌اند، تا به مرور زمان و با مدد کوهی از جعلیات گوناگون، اساس و ابزار زیاده نویسی‌هایی را فراهم کنند، تا از آن کلنی کوچک، به تدریج، ملت بزرگ فارس، با تاریخ و هنر و معماری و سلاسل معتبری از مدیریت و مرکزیت سیاسی و دور تسبیحی از عناصر فرهنگی آوازه‌مند بسازند... محققانی که برای پرهیز از تکرار و ابراز خودنمایی در نواندیشی، به نمایش گوشه چشمی از حقیقت ناچار می‌شوند... مجبور به این اعتراف‌اند که در حوزه بزرگی، از دریای سیاه تا دریاچه آرال و خطه ماوراء النهر و دره‌ها و ارتفاعات افغانستان، زبان محلی کلنی‌های گوناگون یهود رایج بوده است. زبان‌هایی که به نیاز نفوس جدید، گسترش جغرافیایی بیش‌تری یافته و به زمان لازم نه با عنوان اصلی یئدیش، که با پسوندهای فارسی و ترکی و تاجیک و ازبکی و پشتو و دری و اردو و از این قبیل، به کار برده‌اند و به سعی وسیع همدستان‌شان در مراکز تنقیه و تلقیح نادرستی، که نام دانشگاه‌های بزرگ متکی به کنیسه و کلیسا را در شرق و غرب، بر خود دارند، فقط به استناد این زبان‌ها و بدون ضمائم تاریخی و مادی و حتی خطوط باستانی مستقل، در قرون اخیر چندین ملت نوزاد تحویل گهواره این منطقه داده‌اند که همگی جغجغه به دست، با ایجاد سر و صدا، موهومات فرهنگی و تاریخی و فرقه بازی‌های مذهبی خود را تبلیغ می‌کنند. **آیا این نوشته‌ها و هشدارها ادعای این است**

که اینک قوم ترک و لر و فارس و کُرد و گیلک و پشتو و هزاره و غیره نداریم؟ به هیچ وجه! تنها یادآور این نکته‌ام که بخشندگان این زبان‌های مختلف، که از جماعاتی بدون نشان تاریخی، ملت‌هایی با ادعاهای عجیب و غریب و اعتقادات غیورانه مذهبی و غالباً گرز به دست، برای کوبیدن بر سر همسایه مسلمان خویش ساخته‌اند، قصد دیگری جدا از احیای گذشته ما داشته‌اند.

«بیمار شدن دختر فرعون و رفتن در آب نیل در صبحگاه
قضا را دخت فرعون گشت بیمار، به رنج بد شد آن دختر گرفتار
پدر چون دیدش آن حالت بترسید، طبیبان جمع کرد و باز پرسید
چه باشد ای سران تدبیر این کار، به بد رنجی شد این دختر گرفتار
بسی بخشم شما را گوهر و گنج، اگر فارغ شود زود او از این رنج»
(منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران، آمنون نتصر، ص۱۶)

این هم چند بیتی از چکامه بلند موسی نامه شاهین که باز هم به زبان فارسی و با الفبای عبری سروده است. در این جا فرصتی فراهم می‌بینم تا تذکر دهم که در ادبیات فارسی و در میان شاعران نام آشنای کنونی، در هیچ دوره‌ای، کسی موسی نامه نیاورده، تا شاهین آن را با حفظ زبان، به خط عبری بگرداند، بی‌هوده اقدام مطلقی که متنی کاربردی را به سبکی نگارشی و بی‌کاره تبدیل می‌کند. موسی نامه شاهین تألیف مستقل و منفردی است که شاعری یهودی با خط و زبان معهود و مادری در زایش و ستایش موسی نگاشته است. این مطلب نه فقط در باب موسی نامه و اردشیر نامه و یوسف زلیخای شاهین، بل در تمام دیگر موارد و متونی مصداق دارد که به زبان فارسی و با خط عبری نوشته‌اند!

«خداوندا به فریاد دلم رس، که هستم عاجز و بی‌خویش و بی‌کس
به ناحق دست و پای ما ببستند، دل این مادر پیرم شکستند
من بی‌چاره نو داماد بودم، به بخت خویشتن دلشاد بودم
مرا از همدم خود دور کردند، دل‌ام خستند و جان رنجور کردند
آن صدیق بی‌چاره در آن عذاب بود و جلادان ظالم او را پوست همی کندند، و در آن عذاب از زبان آن صدیق بیرون می‌آمد: خدای دیگر را سجده نخواهم کرد. چون به نزدیک ناف و شکم او رسید به زاری جان تسلیم کرد.» (منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران، از قصه هفت برادران عمرانی، آمنون نتصر، ص ۲۳۵ متن)

مناسب می‌دانم از مغایرتی بگویم که قادران رجوع به عقل ناآلوده به تعصب، تا مرزهای معینی با ابعاد آن توطئه فرهنگی جاری واقف می‌شوند که با قصد رساندن آسیب به سالم اندیشی معمول اسلامی، از راه ساخت نو ادبیات فارسی آغاز کرده‌اند و مظاهر آن را در این نکته عجیب و بدیع و باور نکردنی می‌بینیم که در تألیفات موجود فارسی ــ یهودی، غالباً جز دعوت به تزکیه و تکیه بر فرامین دین و ذکر زندگانی انبیاء و تاریخ یهود و از این قبیل نمی‌خوانیم و اثری از چنان غزلیاتی نیست که در اشعار اصطلاحاً فارسی و به خط عرب، پیوسته خواننده را به دوری از عقل و اندیشه و خوش باشی و

بی‌خیالی و ناباوری به روز جزا و رد آیات قرآن دعوت می کند!!! آیا تمام این جزئیات پر اهمیت نشان نمی‌دهد که یهودیان با تفویض زبان منطقه‌ای و بومی خود و تعویض نام آن، تمامی ما را به گول زنکی فریفته، به پستوی خیالات قوم پرستانه کشانده و ابزار زبان را مبتدایی گرفته‌اند تا هرچه می‌توانیم بر سر یکدیگر فحاشانه فریاد زنیم! اینک به همت این مدخل نو دیگر نمی‌پرسند این همه اشعار فارسی ناب را چه کسی سروده است، زیرا لشکر جراری از سخن سرایان یهود، هنوز هم برای عرض این چنین خدمات کنیسه‌ای دست به سینه و به صف ایستاده‌اند، تا مثلاً تاریخ و لغت نامه زبان فارسی بنویسند و از قول هر کسی و در هر زمانی که نیاز افتد بیت شاهد برای حیات الفاظ بی‌پشتوانه بتراشند. باید برای اندیشه ورزان سؤالی طرح کنم تا در مباحث تازه درگرفته و از فرط حرارت سرخ شده در برابر متعصبان قوم پرست به کار برند که: بر سر آن همه فارسی سرای به خط عبری چه آمد و آن فرهنگ تیزپر به کجا گریخت که مدت‌های مدید و درست از پس ظهور فارسی با خط عرب، دیگر از عمرانی و شاهین و بخارایی‌های تازه، که اشعار دیگری به فارسی و با خط عبری بسرایند، نشانی نیست؟!!

«در فهرست نسخه‌های فارسی یهودی کتابخانه کلاو کتب پزشکی زیر مذکور است:
۱- کتاب پزشکی (بدون اسم)، ۳۲۴ صفحه، شماره ۲۰۴۵ (همچنین نگاه کنید به پاروقی ۵۴ این مقدمه)
۲- ممد الحیات، ۳۱۸ صفحه، شماره ۲۰۴۶
۳- مجموعه پزشکی، شماره ۲۰۴۷، شماره ۲۰۹۵
رساله مختصری از طب مسمی به **زاد المسافرین** نوشته محمد مهدی بن علی نقی، صفحه ۲۹۴
۴- مجموعه پزشکی، ۳۹۶ صفحه، شماره ۲۰۴۸
الف ــ کتاب قرابادین شفائی
ب ــ باب اندر دواهای آتشک و آبله فرنگی
ج ــ کتاب از هر یک نسخه (؟) ابتدا در باب نسخه‌ای که برای آتشک و زخم‌های دیگر مجرب است. (این کتاب گویا مجربات اکبری است که میر محمد اکبر ارزانی آن را در اوائل قرن هیجدهم برای دربار مغول هند نوشته است)» (منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران، آمنون نتصر، ص ۳۵)

این هم رد پای انواع ابن سیناها که یکی از آن میان، به همچشمی ناصر خسروی قلابی، کتابی هم به نام زاد المسافرین، اما در مبحث طبابت دارد!؟ بدین ترتیب مأخذ اصلی مکتوبات کهنه نمای موجود به زبانی که در همین اواخر فارسی خوانده‌اند، برملا می‌شود که سایه و انعکاسی از حاصل اشارات و منقولات آن‌ها را در منبع زیر نیز می‌خوانید.

«**یزید فارسی** تلاش کرد شیوه نوشتن قرآن را که به خط نبطی بود و ابهامات زیادی داشت، بهبود بخشد»، «ایرانیان با ذوق و سلیقه خود، خط نوشتاری قرآن را تکامل بخشیدند

و آن چه را امروزه به ناحق خط عربی می‌نامند را پدید آوردند»، «اعراب خط نداشته‌اند و خطی که از «حمیر» و «انبار» به عربستان رفته و در زمان ظهور اسلام نشر یافته، خط عربی نیست. بل که زبان عربی به این خط نوشته می‌شده است»، «خطی که امروز زبان فارسی با آن نوشته می‌شود و یا در هند و پاکستان متداول و مرسوم است و در سابق در کشور عثمانی نیز رواج داشته است، خط عربی نیست؛ بل **یکی از خطوط متداول ایرانی بوده که با تحولاتی برای نوشتن زبان عربی به کار برده‌اند.**»

آیا از چنین سخنان فوق ابلهانه که از چشمه‌سار مسموم دانشگاه‌های طویله‌سان غرب جوشیده، سیراب شدید؟! اینک و با نهایت خویشتن‌داری که ناسزایی درشت نپرانم از وجود روشن فکرانی باخبرم که با تکیه بر نام آن یزید فارسی، که گویا با الگو گرفتن از سلمان فارسی، سهم پر اهمیت تصحیح ناتوانایی‌های فرهنگی اسلام و رفع نقایص قرآن را بر عهده گرفته، از همین تخیلات احمق رنگ کن پیروی می‌کنند و بر زبان اهدایی یهودیان سجده می‌برند و تاج آن را بر فرق سر می‌گذارند، چنان که مدعیانی در میان ترکان و لران و کردان و غیره، با مواد لهجه‌های دیگری از زبان بومی یهودیان منطقه، نظیر دیگری از همین تاج افتخار را بر سر دارند! مشکل بزرگ پیش آمده چنین ترسیم و تأیید می‌شود که تحویل گیرندگان این لهجه‌های یهودی، آن را به جای هستی و هویت ملی و قومی خویش جار می‌زنند و تلفظ کلمات را در جای نماد مادی و مورد نیاز حضور در تاریخ می‌گذارند!!!...

هیچ کس، جز کنیسه، بر آمار و تعداد واقعی یهودیان در جهان اشراف ندارد و ارزیابی‌های کنونی تنها بر اساس آمار رسمی دولت‌ها و سرزمین‌هاست. مثلاً امروزه تعداد یهودیان ایران، پانزده هزار نفر گفته می‌شود! آیا در این آمار به آن صدها هزار آنوسی که به اسلامی متعصب تظاهر می‌کنند و همه جا در اطراف ما جلوه می‌فروشند، اشاره‌ای هست؟ خیر. زیرا یهودیان، برابر شیوه‌ای عام در جهان، عامدانه و برای ایجاد امکان حاشا و انحراف، مدارک قومی مخصوص، معماری و هنر و لباس و موسیقی و جلوه‌های خاص ندارند، حتی بر کنیسه‌ها، علامت انحصاری نمی‌گذارند و معمولاً درب خانه‌ای، همانند دیگر نمونه‌های اطراف را، در ساعاتی از روز نمی‌بندند. بلندگو به کار نمی‌برند، گلدسته علم نمی‌کنند، سینه و زنجیر نمی‌زنند و حتی گورستان‌شان چندان بر سر راه نیست. یهودیان جهان غالباً در سایه‌اند و با کسب مهارت‌های مناسب و مخصوص، به عنوان طبیب و رباخوار و ساحر و فال‌گیر به اندرون خانه‌های دل‌خواه وارد می‌شوند. مورخ هنگام مواجهه با نقل فوق و مراجعه به نمونه‌های خط یئدیش در نقاطی چند، دریافت که یهودیان تنها در ایران از خط عبری برای نگاشتن متون یئدیش سود برده‌اند و برای آن علتی جز این نیافت که آن‌ها در این حوالی برای مکتوب کردن زبان یئدیش، که همان فارسی و ترکی امروز است، خط و فرهنگ نگارش بومی نیافته‌اند تا بدان متوسل شوند و عجیب‌تر و بدتر و رسوا کننده‌تر از آن، این که یهودیان کنونی ایران، تا رده خاخام‌ها خواندن خط عبری را نمی‌دانند!؟ هرچند که صدها نمونه کتاب به اصطلاح فارسی ــ یهودی، به خط عبری، در همین قرون اخیر داشته‌اند!

...آیا در این صورت می‌توان تصور کرد که فارسیان تمام مکتوبات مفصّل خود در تمام امور تاریخ و نصیحت و علوم و غیره را با خط عرب و متون مربوط به دین یهود را با خط عبری می‌نوشته‌اند؟!! و این چنین حقیقتی آیا گواه نیست که مکتوبات فارسی منتسب به قرون نخست اسلامی مجعول است و تنها

آثار فرهنگی قابل استناد در این حوزه، همان یادگارهای به اصطلاح فارسی ــ یهودی است که با زبان یئدیش این حوزه سخن می‌گوید. به زبان ساده‌تر اگر میان این انبوه کتب فارسی، با خط عاریه گرفته از اعراب، یک متن مربوط به دین یهود نمی‌یابیم، اما در مکتوبات به زبان فارسی ولی با خط عبری، انواع ادبیات دینی یهود تا اندازه ادعیه نمازگزاری هم فراوان است، آیا عاقلانه است گمان کنیم که یهودیان چنین تألیفاتی را نه به زبان یئدیش و نه برای ادای آداب عبادی دین خود، که برای فارسی زبانانی فراهم کرده‌اند که مسلماً عبری نمی‌دانسته‌اند؟!! در این صورت آیا لجوجانه نیست که باز هم در رد یئدیش شناختن زبان فارسی مجادله کنیم؟» (تأملی در بنیان تاریخ ایران، کتاب سوم (برآمدن صفویه)، جلد ششم، یادداشت ۲۱۳ تا ۲۱۷، ناصر پورپیرار)

و چه قدر خام اندیشانه و ساده لوحانه است که نفی پرسپکتیو و رنگ‌های مسطح را توحیدی، و عمق نمایی را مشرکانه و مورد غضب خداوند اسلام بپنداریم!! ذهنیت شکل گرفته از اندرزهای غربیان را چندان عاریتی و بی‌تحرک می‌بینیم که حتی از اندک زمانی برای جست وجو در آیات قرآن نیز خود را بی‌نیاز می‌خوانند، و جمله حاضر آماده «تحریم صورت در اسلام» را از حلقوم تمامی اسلام و هنرشناسان می‌شنویم، بدون این که چنین تحریمی را از زبان خداوند جویا شوند، و اگر نیافتند که نمی‌یابند، چنین آیه‌ای را باید خطاب به چنین مبلغانی بدانیم:

«وَلاَ تَقُولُواْ لِمَا تَصِفُ أَلْسِنَتُكُمُ الْكَذِبَ هَذَا حَلاَلٌ وَهَذَا حَرَامٌ لِّتَفْتَرُواْ عَلَى اللّهِ الْكَذِبَ إِنَّ الَّذِينَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللّهِ الْكَذِبَ لاَ يُفْلِحُونَ.
و برای آن چه زبان شما به دروغ می‌پردازد مگویید این **حلال** است و آن **حرام**، تا بر خدا دروغ بندید. زیرا کسانی که **بر خدا دروغ** می‌بندند رستگار نمی‌شوند.» (نحل، آیه ۱۱۶)

«... تاریخ مجسمه دارای پیشینه‌ای دراز است که از دوران پارینه سنگی شروع می‌شود. مجسمه در این دوران از زندگی انسان چه کارآیی داشته است؟ هنر و زیبایی یا مسائل عینی زندگی؟
با بررسی این دوران معلوم می‌شود که امثال «ونوس ویلندوزف» نه برای هنر، بل که برای ارتباط بوده است، ارتباط با ماوراء از هر جهت و یا سیطره بر روح و کمک خواستن. این نگرش در دوران و تمدن‌های مختلف دیدگاه‌های متفاوتی را برانگیخت و باعث به وجود آمدن خدایان گوناگونی گشت (خدای حاملگی از دوران پارینه سنگی تا خدای خورشید و باد در بین النهرین).
در تمدن‌های پیشرفته یونان و روم همین دیدگاه را می‌بینیم. در این دوران انسان شخصیت خود را بروز می‌دهد، ولی برای تأمین هدف خویش راهی جز نزاع انسان با خدا و سرنوشت خویش نمی‌بیند و حق را به انسان و خدا یا سرنوشت را زورگو و متجاوز به حریم انسان معرفی کرده‌اند و مجسمه نه دیگر ارتباط انسان با خدا، بل که انسان خود خداست. خدایی حل شده در بدن‌های زیبای یونانی که در پایش قربانی‌ها می‌کردند (ساتورن خدای زمان روم، کرونوس خدای زمان یونان). بحث به این جا ختم نمی‌شود. چون با مرور زمان انسان‌ها دو دسته، و مجسمه‌ها تجسم خدایان در انسان شده‌اند. حتی در مذاهب بزرگ هم **مجسمه** این **رسالتش** را از کف نداده و **پیامبران** و **خدایان مذاهب** را

تجسم بخشید. مثلاً عیسی که در زندگی، برآمده از طبقه ستمدیده جامعه است به وسیله شاهکارهای هنری به ویژه مجسمه سجده‌گاه مردم بر زمین گشت...
اسلام یکی از گرایش‌هایش منع طبقه و شخصیت پرستی است و در جامعه آن زمان مجسمه ارتباطی بوده است بین انسان و خالق به وسیله ده‌ها خدای کوچک‌تر که تجسمش مجسمه‌هایی است که خود ساخته‌اند. **مبارزه ایدئولوژی اسلامی با این گرایش که از ابراهیم شروع می‌شود نه فقط شکستن مجسمه، بل که دگرگون کردن میانجی انسان با مطلق و فروریختن طبقه و فردیت است**. فردیتی که انسان‌ها را قطعه قطعه می‌کند و شخصیت‌ها را پر رنگ‌تر و مجزا می‌نمایاند... در چین و شوروی و کشورهای دیگر، به جای الهه پیروزی، مجسمه‌های لنین و مائو نصب شد و باز مجسمه، تجسم ذهنیتِ خدا کردن آن‌ها را بر عهده گرفت. زیرا آن‌هایی که فرد را می‌کوبیدند خود خدایی شده بودند که به وجود آمدن اتوپیا را پیروی از افکار خود می‌دانستند. با بررسی این وقایع است که موضع‌گیری مسلمانان در قبال این موضوع به خوبی جلوه‌گر می‌شود. در تحلیل اسلام عمل و رویکرد اوست در اجتماع که فرم فردیت را ابراز می‌دارد، نه فرد عملش را. برخورد با عمل است (یک نوع پراگماتیسم) و اعمال باید تحلیل گردد، نه شخص.
و دیگر خودِ شخص اهمیتش را از نظر فرد بودن و شخصیت مجزا و پر رنگ داشتن و تحلیل اعمال بر اساس شخصیت از دست می‌دهد. در ایدئولوژی اسلامی (قرآن) بارها بر یکپارچه بودن انسان و متمایز کردن آن‌ها با اعمال تأکید شده است، و هیچ فاصله‌ای میان یک برده و ایدئولوگ مکتب از نظر فرد بودن وجود ندارد «انا بشر مثلکم» و...» (مقاله مجسمه و شخصیت پرستی، نوشته این قلم)

متمایز کردن حلال از حرام، در قرآن فقط در اختیارخداوند است و اگر در قرآن مبحثی مبنی بر «تحریم صورت» نمی‌یابیم، می‌بایست چنین رویگردانی نسبت به مجسمه در طول تاریخ در میان مسلمانان را در **نحوه پرورش آن‌ها توسط قرآن** دنبال کرد، چون **وظیفه‌ای** که بر **مجسمه** و غیره در طول تاریخ گمارده‌اند **مغایر رهنمودهای قرآن عظیم** است، لذا با طرد مسلمانان روبه رو گشته است. و از این مبحث **تحریم صورت توسط اسلام** (**قرآن**) چنان چه در روایات به آن متوسل می‌گردند را بیرون کشیدن، خلط مبحث و حرام گردانیدن از جانب خداوند متعال است. با این رویکرد، آیا مجسمه‌های فردوسی، حافظ و غیره نیز، تجسمِ ذهنیتِ خداوند (خدا در رویکرد) گردانیدن آن‌ها را بر عهده نگرفته‌اند؟ و به **نوعی دیگر** بر آن‌ها سجده نمی‌بریم و قربانی نمی‌کنیم؟

«**اسلام هنر رئالیسم را نمی‌پذیرد**. اگر می‌خواست عین عکاسی کار کند، آثارش به **لعنت خدا** هم نمی‌ارزید.» (روزنه‌ای به باغ بهشت، دکتر اکبر تجویدی)

چنین دسته بندی‌هایی، چه قدر با تفکیک مسلمانانی همخوان است که هردم دیگر مسلمانان را کافر می‌پندارند، اما خود غرق در اسرائیلیات و ربا و شرک می‌باشند.
می‌بایست به چنین بالای منبر رفته‌ای گفت:

«فَوَيْلٌ لِّلَّذِينَ يَكْتُبُونَ الْكِتَابَ بِأَيْدِيهِمْ ثُمَّ يَقُولُونَ هَذَا مِنْ عِندِ اللَّهِ لِيَشْتَرُواْ بِهِ ثَمَنًا قَلِيلًا فَوَيْلٌ لَّهُم مِّمَّا كَتَبَتْ أَيْدِيهِمْ وَوَيْلٌ لَّهُمْ مِّمَّا يَكْسِبُونَ.
وای بر آن‌ها که برای سود اندک، از پیش خود چیزی می‌نویسند و به **خدا** نسبت می‌دهند. وای بر آن‌ها و وای بر آن چه عایدشان می‌شود.» (بقره، آیه ۷۹)

چرا که نخواهند توانست از جانب خداوند متعال چنین حکمی مبنی بر **حرام** گردانیدن برخی از دست ساخته‌های انسان که به مذاقشان خوش نمی‌آید، مثال آورند.
هر چند در قرآن کبیر بر هیچ یک از دست ساخته‌های بشری که اکنون آن را «هنر» می‌خوانیم، ارزش‌گذاری نگشته که کسانی به مدد و بهانه آن نظاره بر اثر خویش را سیروسلوک و طی مسیر حقیقت هستی بنامند؛ و از آن جایی که گشودن مبانی هنرهای تجسمی الهی را نیز نمی‌توانند استخراج نمایند، که دیگران را مغروق کفر فضای سه بعدی خطاب کنند، لذا **موضوع** آثار را برای تفکیک «رحمانی از شیطانی» به میدان می‌آورند.

«جز در برخی مینیاتورهای ایرانی، هنر اسلامی حکایات و امثال مندرج در قرآن را منعکس نمی‌کند.» (ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی، تیتوس برکهارت)

«هنر دینی به دلیل موضوع یا وظیفه‌ای که مورد اهتمام قرار می‌دهد، و نه به دلیل سبک، روش اجرا، رمز پردازی و خاستگاه غیر فردی‌اش، هنر دینی تلقی می‌شود.» (معرفت و معنویت، حسین نصر)

«جلوه‌های متجسم انسان در نقاشی و خاصه **نگارگری** برگرفته و ملهم از **ادبیات** و نوع نگاه مکاتب اخلاقی و عرفانی می‌باشد که در حکم کلام متجسم جهان بینی‌ها و ادیان الهی نوع بشر می‌باشد.» (مطالعه تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار، حسین ابراهیمی ناغانی)

«به هر تقدیر فضای پرده‌های نقاشی این عصر از جمله **مینیاتورهای** دیوان خواجوی کرمانی به تدریج چنان معنایی را به آدمی القاء می‌کند که گویی **تخیلی ابداعی بهشت زمینی را با**

ملکوت آسمانی پیوند زده است. بدین سان **مجدداً** تجلی فره و مکرمه و لطف الهی و **ظهور جلوات او در مخلوق مشاهده می‌شود**.» (تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلام، محمد مددپور)

باز هم با جملاتی کنسرو شده روبه رویم که کلمه به کلمه، از آثار ابهام پوپ و بورکهارت تا سید حسین نصر از نظر گذرانده‌ایم.
اگر تمامی آثار و دست ساخته‌های بشر را جست وجو کنیم، هیچ یک از این قاعده مستثنی نیستند. از نقوش لمیده بر دیوار غار لاسکو و مصر گرفته تا آثار معاصر، هر یک ملهم و شکل گرفته از مذهب، مکتب، ایدئولوژی، تفکر و تمنیات فردی خواهند بود که قصدی جز نمودی بصری از آن را نخواهیم دید.
وقت آن فرا رسیده است که بپرسیم، اگر متن و تفکری که سبب شکل گرفتن اثری گشته است ضاله، منحرف، سطحی، مشوش، مجعول و یا مشرکانه و متناقض با مکتب مدعایش باشد، تنها و تنها با تمنا بر درگاه هنرمندی که رویگردان از پرسپکتیو است، الهی و موحدانه می گردد؟
کافی است متن مربوطه و نگین آثار نقاشی به اصطلاح ایرانی اسلامی را فرا روی خویش بنشانیم که مبحث را بکاویم.

«سُبْحَانَ الَّذِی أَسْرَی بِعَبْدِهِ لَیْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الْأَقْصَی الَّذِی بَارَکْنَا حَوْلَهُ لِنُرِیَهُ مِنْ آیَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِیعُ الْبَصِیرُ.
منزه است آن [خدایی] که بنده‌اش را شبانگاهی از مسجد الحرام به سوی مسجد الاقصی که پیرامون آن را برکت داده‌ایم سیر داد تا از نشانه‌های خود به او بنمایانیم که او همان شنوای بیناست.» (اسراء، آیه ۱)

«وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَی. مَا ضَلَّ صَاحِبُکُمْ وَمَا غَوَی. وَمَا یَنطِقُ عَنِ الْهَوَی. إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْیٌ یُوحَی. عَلَّمَهُ شَدِیدُ الْقُوَی. ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَی. وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَی. ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّی. فَکَانَ قَابَ قَوْسَیْنِ أَوْ أَدْنَی. فَأَوْحَی إِلَی عَبْدِهِ مَا أَوْحَی. مَا کَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَی. أَفَتُمَارُونَهُ عَلَی مَا یَرَی. وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَی. عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَی. عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَی. إِذْ یَغْشَی السِّدْرَةَ مَا یَغْشَی. مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَی. لَقَدْ رَأَی مِنْ آیَاتِ رَبِّهِ الْکُبْرَی.
سوگند به اختر چون فرود می‌آید. [که] یار شما نه گمراه شده و نه در نادانی مانده. و از سر هوس سخن نمی‌گوید. این سخن به جز وحیی که وحی می‌شود نیست. آن را شدیدالقوی به او فرا آموخت. نیرومندی که [مسلط] درایستاد. در حالی که او در افق اعلی بود. سپس نزدیک آمد و نزدیک‌تر شد. تا [فاصله‌اش] به قدر [طول] دو [انتهای] کمان یا نزدیک‌تر شد. آن‌گاه به بنده‌اش آن چه را باید وحی کند وحی فرمود. آن چه را دل دید انکار[ش] نکرد. آیا در آن چه دیده است با او جدال می کنید. و قطعاً بار دیگری هم او را دیده است. نزدیک سدرالمنتهی. در همان جا که جنه‌المأوی است. آن گاه که درخت سدر را آن چه پوشیده بود پوشیده بود. دیده [اش] منحرف نگشت و [از حد] در نگذشت. به راستی که [برخی] از آیات بزرگ پروردگار خود را بدید. » (نجم، آیات ۱ تا ۱۸)

من باب کیفیت و چه‌گونگی این واقعه عظیم بی‌کار ننشسته و پیامبر گرامی اسلام را با انواع حیوان برآمده از ذهن منحط خویش، به سفر شبانه فرستاده‌اند.

«مأخذ من برای ذکر وقایع معراج محمد (ص) طبق روایات تذکره نویسان از کتاب‌های (ابن هشام) و (بخاری) و (سهیلی) و (طبری) و (کتانی) و (اسدبیگ) است. آن‌ها می‌گویند معراج در ماه رجب که هفتمین ماه عربی می‌باشد صورت گرفته است و شبی که محمد (ص) به آسمان رفت شب بیست و هفتم آن ماه بود. طبق روایات مسلمین مسافرت آسمانی محمد موسوم به معراج دو مرحله داشت:
مرحله اول عبارت بود از مسافرت محمد (ص) از مکه به (بیت المقدس)، مرحله دوم را مسافرت از بیت المقدس به آسمان تشکیل می‌داد.
تذکره نویسان مسلمان، قسمتی از وقایع آن شب را از زبان خود محمد (ص) نقل می‌کنند. بدین شکل:
محمد (ص) می‌گوید آن شب در مکه خوابیده بودم و هنوز تصمیم مربوط به طرد من به موقع اجرا گذاشته نشده بود و دیدم که سقف خانه شکافت و جبرئیل از آن جا وارد گردید، جبرئیل سینه‌ام را شکافت و بعد با آب زمزم آن را شست و سپس ابریقی آورد که پر از حکمت بود و آن چه در ابریق وجود داشت در شکاف سینه‌ام ریخت و شکاف سینه‌ام را بست و دستم را گرفت و گفت برخیز و مرا سوار اسب براق (اسب بالدار) کرد. اسب بالدار که محمد در آن شب بر آن سوار شد مرکبی بود حد فاصل بین اسب و استر و دارای صورتی چون صورت زن و با سرعت برق حرکت می‌کرد و وقتی محمد (ص) سوار بر آن شد حالی بین خواب و بیداری داشت.
محمد بعد از این که سوار بر اسب شد به راه افتاد و ابتدا در شهر(حبرون) توقف کرد. زیرا قبر ابراهیم (ع) آن جا بود و بر سر قبر وی دعا خواند. سپس پیغمبر اسلام سوار شد و به راه افتاد و مرتبه‌ای دیگر در بیت اللحم که محل تولد مسیح است توقف کرد و آن جا نیز دعا خوانده و آن گاه سوار بر براق راه بیت المقدس را پیش گرفت و وارد مسجدالاقصی گردید. در آن جا قسمت اول سفر محمد (ص) یعنی مسافرت خاکی خاتمه یافت و قسمت دوم یا مسافرت آسمانی از مسجدالاقصی شروع شد.
قبل از این که محمد در آن شب به طرف آسمان حرکت کند، اثر پای خود را روی قبه الصخره (گنبد سنگی) گذاشت. همچنان که ابراهیم در زمان حیات اثر پای خود را روی (مقام ابراهیم) گذاشت. محمد سوار بر اسب از زمین راه آسمان پیش گرفت و وارد آسمان ماه که آسمان اول و از تمام آسمان‌ها به زمین نزدیک‌تر می‌باشد شد. در آن جا محمد (ص) حضرت آدم را یافت و مشاهده کرد که آدم بین دو گروه از آدمیان قرار گرفته است که به تازگی از زمین آمده‌اند و بعضی از آن‌ها طرف راست هستند و برخی در طرف چپ. آن‌هایی که در طرف راست آدم بودند کسانی محسوب می‌شدند که می‌باید به بهشت بروند و کسانی که در طرف چپ بودند می‌باید راه جهنم را پیش بگیرند. آدم چون انسان است وقتی دسته اول را می‌دید تبسم می‌کرد و از مشاهده دسته دوم می‌گریست. زیرا آدم پدر تمام افراد بشر می‌باشد و مانند یک پدر از خوشحالی فرزندان خود مسرور و از بدبختی آن‌ها متأثر می‌شود.
محمد (ص) از آسمان اول گذشت و به آسمان دوم رفت و در آن جا عیسی و یوحنا را دید و سپس راه آسمان سوم را در پیش گرفت و مشاهده کرد که یوسف آن جاست. محمد (ص) در آسمان چهارم ادریس و در آسمان پنجم هارون و در آسمان ششم موسی و در آسمان هفتم که بلندتر از آن

آسمانی وجود ندارد ابراهیم را یافت. ابراهیم در آسمان هفتم به دیوار خانه‌ای که معلوم شد خانه فرشتگان است تکیه داده بود و معلوم شد که نقشه ساختمان آن خانه فرقی با ساختمان کعبه ندارد.
بعد از آسمان هفتم منطقه‌ای قرار گرفته است که مانند منطقه اطراف خانه کعبه (حرم) است و در انتهای حرم (سدره المنتهی) قرار گرفته و در آن درختی است که بعد از آن مجهول مطلق واقع شده و هیچ کس نمی‌داند که پس از آن وضع ملکوت چه‌گونه است؟
در آن جا پیغمبر به قدری به خداوند نزدیک شد که صدای قلم خداوند را می‌شنید و می‌فهمید که خدا مشغول نگاهداری حساب افراد بشر می‌باشد. ولی با این که صدای قلم خداوند را می‌شنید وی را نمی‌دید. زیرا هیچ کس نمی‌تواند خداوند را ببیند، ولو پیغمبر باشد.
وقتی پیغمبر اسلام می‌خواست به آسمان برود، دید در آسمان اول یا آسمان عده‌ای از فرشتگان که نگهبان بودند هویت اشخاص را وارسی می‌کردند که بدانند چه کسانی عازم آسمان هستند؟
با این که محمد (ص) پیغمبر بود نمی‌توانست مستقیم صدای خداوند را بشنود و صدای او به وسیله جبرئیل به گوشش می‌رسید. زیرا هیچ گوش ولو گوش پیغمبر توانایی ندارد که مستقیم صدای خدا را بشنود. در آن جا خداوند به وسیله جبرئیل با محمد (ص) صحبت کرد و به او گفت می‌دانم که تو را از قبیله‌ات طرد کرده‌اند. ولی باید شکیبایی داشته باشی و بدانی قبل از تو پیغمبرانی بوده‌اند که بیش از تو زجر کشیدند و بعضی از آن‌ها مورد شکنجه‌های شدید قرار گرفته‌اند و مردند.
آن گاه خداوند راجع به وظیفه آینده محمد (ص) صحبت کرد و به او گفت همان طور که موسی پیروان خود را جمع آوری کرد و از مصر مهاجرت نمود، تو نیز باید پیروانت را جمع آوری کنی و از مکه مهاجرت نمایی.
طبیعی است که این کار احتیاج به اراده و استقامت دارد و ما هم برای این که اراده و استقامت تو را تقویت کنیم پیغمبر خود را به آسمان آوردیم.
هنگامی که محمد (ص) از نزد خداوند مرخص شد که به زمین برگردد، ۱۲ فرمان دریافت کرد (همان گونه که موسی ۱۰ فرمان دریافت کرده بود) و مأمور گردید که آن‌ها را به مسلمین ابلاغ کند و فرمان‌های دوازده‌گانه از این قرار است:

۱- مسلمین نباید جز خدای واحد را بپرستند.
۲- پدر و مادر خود را باید دوست بدارند و محترم بشمارند.
۳ - صله رحم را به جا آورند.
۴ - از ضعفا و ابن سبیل (مسافران وامانده که نمی‌توانند به وطن باز گردند) و بیگانگانی که پناهنده می‌شوند دستگیری نمایند.
۵- اسراف نکنند.
۶ - لئامت نداشته باشند.
۷ - مبادرت به زنا ننمایند.
۸ - از قتل نفس بپرهیزند.
۹ - مال دیگران و به خصوص مال یتیمان را غصب ننمایند.
۱۰ - اندازه سنگ و پیمانه را نگاه دارند و خدعه نکنند.

۱۱- از مبادرت به کارهای دور از عقل بپرهیزند.
۱۲ - غرور نداشته باشند.

محمد (ص) بعد از واقعه معراج تمام کسانی را که در آسمان دید معرفی کرد. در سفر معراج محمد (ص) در آسمان تمام برجستگان نوع بشر را دید و توانست همه آن‌ها را بشناسد. محمد (ص) تمام پیغمبران بزرگ و همه بزرگان علم که در قرون قبل که زندگی را بدرود گفته بودند در آسمان دید و این موضوع برای او یک موفقیت بزرگ شد. بعضی از تذکره نویسان نوشته‌اند با این که محمد (ص) هفت آسمان را پیمود و به صدره المنتهی رسید و در آن جا با خدا صحبت کرد، وقتی که برگشت و به خانه خود ورود نمود، چفت درب خانه‌اش که به هنگام رفتن باز شد هنوز تکان می‌خورد...» (محمد پیغمبری که باید از نوشناخت، کنستان ویرژیل گئورگیو)

همچون دیگر آیاتی که بدون هیچ شرح و بسطی در کیفیت و چه‌گونگی آن، و خداوند انسان را در دریافت و درک آن عاجز می‌داند، کسانی را می‌بینیم که توصیف جزء به جزء واقعه را موجب فخر فروشی بر دیگران می‌گیرند. همچون دیگر تأویل و تفسیرها با بی‌شمار روایاتی روبه رو می‌گردیم که هر یک به ظن خویش مشغول معرکه‌گیری هستند که تنها و تنها علت حضور آن‌ها را انحراف دیدگان از کلام خداوند می‌یابیم.

«بر طبق روایاتی که صدوق و دیگران نقل کرده‌اند از جمله جاهایی را که آن حضرت در هنگام سیر بر بالای زمین مشاهده فرمود سرزمین قم بود که به صورت بقعه‌ای می‌درخشید و چون از جبرئیل نام آن نقطه را پرسید پاسخ داد: این جا سرزمین قم است که بندگان مؤمن و شیعیان اهل بیت تو در این جا گرد می‌آیند و انتظار فرج دارند و سختی‌ها و اندوه‌ها بر آن‌ها وارد خواهد شد.»

اگر در قرآن عظیم از توصیف مراتب و مراحل عروج پیامبر چیزی نمی‌خوانیم، در عوض با بی‌شمار وصف و تعاریف و تعابیر از کسانی آشنا می‌گردیم که شاهد ماجرا بوده‌اند و بازگو نموده‌اند که جای خالی شرح کیفیت و چه‌گونگی واقعه در قرآن را پر نمایند!
اطراق میان راه و نمازگزاردن پیامبر در مسجد کوفه و... عدم توجه پیامبر به دنیا که به صورت زنی زیبا و آرایش کرده خود را به حضرت عرضه نموده بود.
آسمان اول: دیدن آدم ابوالبشر، مالک خازن دوزخ، فرشته‌ای که تاکنون نخندیده است با چهره‌ای خشمناک و درهم، و متعجب گشتن از بزرگی او، دیدار با ملک الموت با لوحی از نور در دست داشتن و از اطلاعات وی بهره گرفتن، دیدن دوزخ، خوردن گوشت ناپاک توسط گروهی که مال حرام میل نموده‌اند، دیدن مردمانی عیب‌جو که به سبب آن لبانی چون لبان شتران داشتند، سر کوفتن گروهی به سنگ، به دلیل نخواندن نماز عشاء در دنیا، مردمی که آتش در دهانشان می‌ریختند و از نشیمنگاهشان بیرون می‌آمد، شکم‌گنده‌هایی که قادر به برخاستن نبودند، دیدن زنانی با صورت سگ و بدن الاغ، آتش در دل ریختن گروهی دیگر از زنان،

گروهی با موی سر آویزان، با پا آویزان، گروهی با دست و پای بسته در محاصره مار و عقرب، گروهی از زنان با پستان آویزان.

آسمان دوم: دیدار با دو مرد شبیه به هم (عیسی و یحیی).

آسمان سوم: دیدار با مردی همچون ماه چهارده در میان فرشتگان (یوسف).

آسمان چهارم: دیدار با ادریس و طلب آمرزش برای پیامبر اسلام.

آسمان پنجم: گروهی حلقه بسته بر مردی در سن کهولت (هارون بن عمران).

آسمان ششم: دیدار با مردی گندمگون و بلند قامت (موسی).

آسمان هفتم: عدم حضور فرشتگان، مردی با سر و صورت سیاه و سفید نشسته بر تخت (ابراهیم)، دریایی از نور و دریایی از ظلمت و تاریکی با برف و یخ لرزان، از حرکت ایستادن جبرئیل هنگام رسیدن به سدره المنتهی، واجب کردن پنجاه رکعت نماز بر امت اسلام و چند بار تحریک کردن پیامبر توسط موسی، جهت کم کردن تعداد رکعات و تخفیف گرفتن، حاجت جبرئیل در سلام رساندن به خدیجه.

و در آخر رَم کردن شتران از صدای حرکت برّاق و نشان دادن جای یکی از شتران گم شده برای اثبات معراج در گفت وگو با مردم.

البته فرق دیگر نیز چیزهایی در چنته دارند:

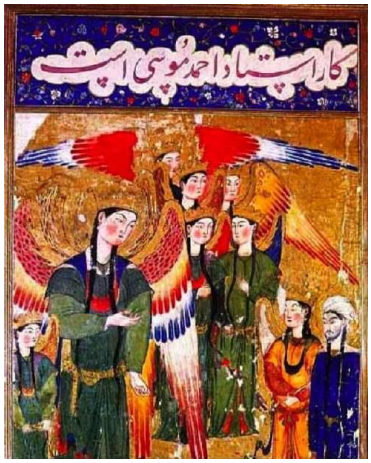
وحیِ بر پیامبر در معراج مربوط به مسئله جانشینی و خلافت علی، دیدار با علی و اشتیاق دیدار فرشتگان با وی، مشاهده نمودن صورت ائمه معصومین تا مهدی در سمت راست عرش، و اشاره به حجت الهی بودن آن‌ها پس از پیامبر، فرمان به همسر درآوردن فاطمه برای علی، پرسش پیامبران از محمد درباره وصی خودش علی، و تبریک گفتن به پیامبر اسلام جهت انتخاب شایسته‌ای برای جانشینی، دیدن قصرهایی از یاقوت سرخ در آسمان پنجم، ششم و هفتم متعلق به علی.

و در این میان تنها وظیفه و سهم تصویر نگاران فقط مصور گردانیدن توصیفات واقعه است.

دیدار با اسماعیل، اسحاق و لوط

دیدار با ابراهیم بر تخت نشسته

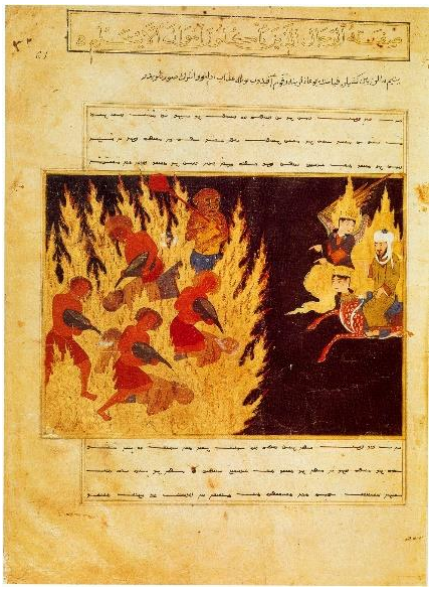
گروهی از زنان با زبان آویزان



دیدار با فرشته غول پیکر

گروهی از زنان با پستان آویزان

گروهی از زنان با موی سر آویزان



مردمی که آتش در دهانشان می‌ریزند

«اگر مدعی شوم **نمونه‌ای از کتاب به خط و زبان فارسی** با زمان تحریر پیش از حوالی ظهور صفویه نداریم و خواستار آن شوم که مراکز مسئول، به گزینش خویش، هر کتاب هزار، نهصد و یا هشتصد ساله به خط و زبان فارسی، با متن شعر و نصیحت و عرفان و اندیشه، که بر صحت آن سوگند می‌خورند و بر اصالت آن اطمینان دارند، از جمله قرآنی ترجمه‌دار را، برای تأیید قدمت، به آزمایشگاه تشخیص بفرستند و اگر این مهم با نظارت نمایندگان دانشگاه‌ها و مراکز صاحب صلاحیت صورت نگرفت، پس باخبر شوید سطری از آن چه در باب فرهنگ و فارس بازی‌های کنونی می‌دانید، و مایه و پایه تصورات ملی قرار داده‌اند، واقعیت بیرون از تبلیغات دو سه قرن اخیر ندارد و آن گاه هر منبعی را که چون فارس نامه‌ها و شبه شاه نامه‌ها، واژه‌ای در باب معنای تاریخی و اقلیمی و هویت و حضور فارس‌ها و از جمله در باب خلیج آن نوشته است، دور ریختنی و در جهت ایجاد شکاف بیش‌تر میان مردم این ملک و همسایگان خویش و نیز مخفی کردن بی‌تحرکی تاریخی مطلق در ایران تا زمان صفویان بدانید و سوگند می‌خورم اگر مطلبی خلاف ادعای من مسلّم شد، عذر خواهانه تمام این نوشته‌ها را باز پس بخوانم، از این پس در اثبات قلابی بودن فرهنگ فارسیان، که با دمیدن باد فربه شده، چیزی نگویم و ننویسم و اگر هیچ کتاب و دست نوشته‌ای به خط و زبان فارس، از این آزمایش ساده به سلامت نجست، پس همین قدر قبول کنند که شاه‌نامه را پس از ظهور صفویه نوشته‌اند و مسیر کنونی در ستایش منزلت قومی فارسیان، که بر اساس ادعاهای شاه‌نامه تنظیم شده، عبور از بی‌راهه دروغ و موجب بروز اغتشاش و تشویش در ذهن ساکنان و سازندگان این سرزمین است و از آن که می‌دانم نمونه‌ای برای تشخیص به آزمایشگاهی فرستاده نخواهد شد، تا روسیاهی به بار نیاید، پس به شیوه خود جدید نویس بودن شاه‌نامه و نظایر آن را اثبات خواهم کرد و اگر اشاره روشن‌تر بخواهید، بپرسم که آن شاه اسحاق اینجو و امیر مبارزالدین محمد و شاه شجاع و شاه منصور و غیره، که به عهد حافظ با شهامت و غیرت مملکت‌داری کرده‌اند، کاخ و کوشک‌شان را در کجای شیراز بنا کرده‌اند که تا صد سال پیش، شهرکی کوچک، بی‌توسعه و کم وسعت‌تر از شاه عبدالعظیم امروز بوده است؟!!! و بیفزایم که مبنا و محل دعوت من، در اساس رو به تدارک این مهم دارد که جز ترک‌ها و اعراب مهاجر، اقوام کنونی جمع شده در این آب و خاک، که باز هم مهاجرینی کم و بیش ناشناس‌اند، در نام و نحله، دیرینگی محرز قابل شناخت ندارند، برتر شماری احتمالی خویش را، با توسل به افسانه‌ها جار می‌زنند، ایران پس از پوریم، هویتی روشن‌تر از تعلق اسلامی ندارد و ایرانیان به طور عام، تنها جزئی از امت اسلام‌اند.» (تأملی در بنیان تاریخ ایران، کتاب سوم (برآمدن صفویه)، جلد اول، یادداشت ۲۷، ناصر پورپیرار)

لازم به یادآوری است که از نگاه بنیان اندیشی، به جبر عدم توان ارائه کتاب تا چند سده اخیر، هیچ یک از خروارها نوشته‌های شرح و تفسیر دوران صدر اسلام و دیگر روایات، توان دفاع از هویت تاریخی خویش را ندارند.

با تعیین تکلیف در رابطه با محتوای آثار هنر ایرانی و اسلامی، اشاراتی از جعل آثار نیز ارمغان خواهم آورد.

«با درک روح و چه‌گونگی عملکرد جعل، آشکار می‌شود که بسیاری از دست اندرکاران آن، ستون پنجم فعال در حوزه باستان شناسی‌اند. افراد این فرهنگ یا با تمایل قلبی، یا در همکاری‌هایی جهت کسب پرستیژ و قدرت و حمایت‌های مالی، یا برای حفظ شغل و حمایت‌های شغلی و گاهی در اثر ناآگاهی و بی‌اطلاعی از عمق موضوع در خدمت فرهنگ جعل قرار می‌گیرند و به هر حال، خواسته یا ناخواسته، در فریب‌کاری شریک می‌شوند و مردم را گمراه می‌کنند...

فرهنگ جعل جامعه‌ای بسته و ناپیدا دارد و اطلاعات آن نیز پنهان و زیرزمینی می‌ماند، مگر در مواردی نادر که نکاتی در گوشه‌ای از جهان زمزمه شود.

این که هیچ واقعیتی در ورای نوشته‌های این نویسندگان وجود ندارد مهم نیست، روال قاعده‌مند بازاری این اطلاعات را با اطلاعات سایت حفاری شده همگون می‌کند و همه را در یک بانک اطلاعاتی باستان شناسی گردآوری می‌کند. دانشجویان، این روال قاعده‌مند را از اساتید خود می‌آموزند و همین آموزه‌ها را در آینده به دانشجویان خود انتقال می‌دهند و هیچ گاه در جزئیات آن تحقیق نمی‌کنند، مبادا کذب آن فاش شود.

دلالان عتیقه در این رابطه تنها مجرمان ماجرا نیستند. چرا که اصالت‌های ساختگی و تأیید آن‌ها به عنوان آثار باستانی که از مجرای فروشندگان منتشر می‌شود، در واقع همان افسانه‌هایی است که محققان و موزه‌داران می‌آفرینند و آن‌ها را در کاتالوگ‌ها و مطبوعات‌شان، عتیقه‌هایی مکشوفه در سایت‌های فلان و فلان معرفی می‌کنند.

موضوعاتی از قبیل نقش موزه‌ها در خرید آثار هنری سرقتی و جعلی، و هم نظام پشت پرده‌ای که چنین رفتاری را طبیعی می‌انگارد و انتظار دارد که دیگران نیز از آن تبعیت کنند، کم‌تر وارد مطالب نشریات شده است. در این بین کتابی که هس در ۱۹۷۴ تدوین کرد، یک استثناء است، هرچند کوشش‌هایی نیز برای جلوگیری از انتشار آن هنوز در جریان است، گزیده‌ای از ریز مطالب در این مورد، در کتاب‌های شبه داستانی کسانی مثل توماس هوبینگ دیده می‌شود که خود از جمله عوامل دستکاری در فرهنگ‌ها بوده و گرچه دیگر مدیر موزه نیست و می‌داند که کسی نمی‌تواند علیه او و افشاگری‌هایش اقدامی کند، به افشای برخی از فریب‌ها و دروغ‌هایی که شخص خود و دیگر آقایان مرتکب شده بودند پرداخت.

هیچ کس نمی‌تواند که تمام جزئیات جرایم و خیانت‌های موزه‌ها را حتی در یک فصل هم توضیح بدهد. چه رسد در یک پانوشت. موزه‌دارها استخدام می‌شوند، به واسطه انجام وظیفه در امور چپاول و غارتگری مورد تقدیر و تشکر قرار می‌گیرند و اجازه می‌یابند تا آن اشیاء را به نمایش بگذارند. آن‌ها تهیه کنندگان بازی بزرگ غارت‌اند. اشیاء هرچه مجلل‌تر و بی‌نظیرتر، گران‌تر و پربهاتر و هرچه رقابت بر سر تصاحب آن تنگاتنگ‌تر، نزد مؤسسه پرارزش‌تر است. ترفیع و قدردانی و استخدام و اخراج‌های واقعی و تهدیدها، به واسطه عملکرد و توفیقات فرد در امر خرید آثار تعیین می‌شود. «رفتار حرفه‌ای مناسب» نیز از جمله معیارهای ارزش گذاری است. این عامل به زبان موزه‌ای یعنی این که شیء غارت شده را به عنوان اثر اصلی و قانونی شناسایی کرده و مراقب بود تا تمام رد پاها پاک شود و آثار سرقت و غارت از بین برود.» (دروغی که بزرگ شد، اسکاروایت ماسکارلا)

«این مقدمه طولانی را برای آن نوشتم که **ذهن خواننده از زمینه جعل و وضع و تزویر و تدلیس و تقلب در کتب که در پنجاه شصت ساله اخیر در ایران موجود بوده، آگاه باشد**. شهر استانبول و کتابخانه‌های بلاد اروپا هم از این بلا مصون نمانده است، ولی در استانبول بیش‌تر بازار ساختن **مجالس تصویر در کتب قدیم و بر روی اوراق نوشته** قدیمی رایج بوده است و یک نمونه آن خاتمه‌ای است مزین و مذهّب در وسط نسخه‌ای از دیوان خاقانی که خود مورخ ۶۶۴ هجری است و فعلاً در موزه بریتانیا محفوظ است: نسخه سابقاً در تصرف مرحوم فرهاد میرزا معتمدالدوله بوده است و **در آن زمان این خاتمه مذهب و تاریخ ۵۱۹ را نداشته: ولی وقتی که از راه استانبول به لندن رسیده است، این اضافه را حائز شده است**. یک نمونه دیگر دو صفحه مجلس تصویر غازان خان است بر تخت شاهی در نسخه‌ای از مجموعه ده دیوان از دواوین شعرای ایران در کتابخانه مستر چستربیتی. و **بنده یکی از کسانی را نیز که در استانبول متصدی این قبیل تزویرها و تدلیس‌ها بوده شخصاً می‌شناسم و اقرار او را به گوش خود شنیده‌ام**.

مع هذا بعد از این که با تو، که برای عقیده‌ات ارزشی قائلم، در این باب بحث کردم و دیدم معتقد به اصالت این نسخه هستی در عقیده خود متزلزل و مصمم شدم دیگر در این موضوع چیزی نگویم. ولی باز همین که در این روزها موقعی پیش آمد و بر نخستین مقاله فرای در این باب که در (serta Cantabrigiensia منتشر شد) نظری افکندم تمام شک‌های سابق تجدید شد: به تدریج شک مبدل به یقین گردید و **حالا نه تنها معتقدم که این نسخه مجعول است، حتی مطمئنم که انشای تحریر آن بعد از سال ۱۹۴۲ صورت گرفته است... فراوان بوده است نسخه‌های خطی و کارهای هنری، از همه نوع که مجعول بوده است**، بسیاری از آن‌ها به اعلی درجه کمال، و مدت مدیدی اصیل و حقیقی شمرده می‌شده، ولی اصیل شمرده شدن به تنهایی ضامن بقا نمی‌شود. برای تدلیس و تزویر کتاب‌های خطی قدیم باید یک دسته جعال و سند ساز با یکدیگر اشتراک نمایند و حد اعلای کوشش را به کار برند که بیننده را بفریبند، زیرا این معامله تنها در صورتی منفعت بخش است که آن را بتوانند به کرسی بنشانند، اما اگر نشست منفعت‌اش بسیار است. همکارها از چهار نفر کم‌تر نباید باشند: یکی مرد باسوادی کتاب خوان، دارای اطلاعاتی از کتب و ادبیات و زبان، **ضمناً نادرست و بی‌وجدان، یا حسود و کینه ورزی نسبت به اهل دانش و تحقیق که بعد از ساختن یک کتاب جعلی در گوشه‌ای بنشیند و زیرسبیلی به کسانی که درباره اصطلاحات و تعبیرات خاص و نکات لغوی و تاریخی کتاب او مجادله می‌کنند بخندد**. و دیگری خطاط و مقلد خط. فرزند من که او را می‌شناسی در مدرسه هنرهای زیبا تحصیل می‌کند و از جمله رشته‌هایی که فرا می‌گیرد یکی همین خطاطی است و من خود می‌دانم که عبارت از چیست: یک رشته تمرینات سخت و تحقیقات مختلط برای مستعد کردن شاگرد به تقلید هر شیوه معروف و مطلوب و ابداع و کتابت شیوه‌های مخصوص و یکدست و متحدالاسلوب، و تتبع کتب قدیم و خطوط جدید و **کسب اقتدار بر تزویر آن‌ها، به نحوی که با اصل فرقی نداشته باشد**. سوم یک صورتگر و مجلس ساز که کار خود را خوب بداند و از عهده اختراع سبکی بدیع برآید. یقین داشته باش که هر هنرمندی که با اصول و قواعد جدید در مدرسه هنری خوبی درس گرفته و تربیت شده و تمرین کرده باشد، می‌تواند این سبک بدیع را تعبیه نماید، و بی‌هوده نیست که

محققین در تاریخ هنر این شیوه و اسلوب را منحصر به فرد می‌دانند. چهارم کاسب و بازاری نادرست و زرنگ و پار دم ساییده‌ای که اسباب کار را برای خدام کارگاه حاضر کند و محصول عمل ایشان را به بازار عرضه نماید. به صرف این امر که تاکنون چنین شرکتی وجود نداشته است استدلال و اتکاء نباید کرد. **فن جعل و تزویر ماهرانه عالی مرتبه از جمله هنرهای شهیر و فنون معروف این تمدن مغرب زمین است**. آیا وقت آن نرسیده است که این فن شریف چون هنرهای دگر سایه خود را بر سر کشور ایران نیز بیفکند؟ **در هر یک از مدارس صنایع جمیله، لااقل در اروپا، کلیه حیله‌های فنی و تمامی اسلوب‌ها و قواعدی را که برای وراقی، یعنی کتاب نویسی و تذهیب و تجلید، در همه ادوار تاریخ متداول بوده است، از بزرگ‌ترین امور کلی تا خردترین جزئیات آن، می‌توان آموخت**. مگر نگارستان‌های ممالک عالم پر از کارهای دروغی رامبراندت و فان دایک نیست؟ **یک کاپوس نامه درست کردن از برای یک مدلس و مزور ماهر، کار بچگانه‌ای است، و در ایران هنوز تهیه کاغذ و مرکب و رنگ‌های به شیوه قدیم آسان است**. بعد از این آن اشتباه لوس مردم تازه‌کار را که به کار بردن رنگ آبی پروس باشد کسی تکرار نخواهد کرد، و **هر نسخه‌ای که تازه‌تر ساخته می‌شود به مرحله کمال نزدیک‌تر و قدیمی بودن آن محرزتر جلوه خواهد کرد**. و به هر حال نسخه کاپوس نامه فرای را **هنوز کسی مورد امتحان و تجزیه شیمیایی قرار نداده است**.»
(کاپوس نامه فرای، تمرینی در فن تزویر شناسی، نامه بهارستان، دفتر پنجم، مجتبی مینوی)

به راستی که قصد باطنی آن **مستشرق بلند آوازه** را، از این گونه اعترافات و انگیختن این رسوایی و پرده دری نمی‌دانیم که ظاهراً مشغول آموزش مینوی است و در گوش او وردهای اولیه را می‌دمد که ساده لوح نباشد و قضایا را به رنگ و روغن ظاهر قضاوت نکند، چنان که بازگویی دوباره آن از زبان مینوی، که پیوسته خود از عوامل ثبات همین تدلیس‌ها بوده، طبیعی و معمول نیست.

جعل چنان افسار گسیخته می‌راند که از قلم نویسنده و نقاشی که خود در این حیطه با نقدهای دگران مورد اتهام قرار گرفته است، خواندنی می‌نماید. (غافل از آن که مابقی آثاری که امثال ایشان هویت فرهنگی و هنری خویش اسم می‌برند نیز محصول کارگاه‌های دگر می‌باشند که با تأییدیه و معرفی شرق شناسان غربی دیکته شده‌اند).

با انتشار کتاب «هنر دربارهای ایران، ابوالعلاء سودآور» نوشته‌ای عرضه می‌دارد که بخشی از آن را بدین جا می‌خوانم.

«نقاشی چاپ شده در صفحه ۱۷۰ کتاب که به میرزا علی، نقاش قرن دهم، منسوب شده به احتمال قریب به یقین کار او نیست... این اثر در اواخر دوره قاجار جعل شده...
نقاشی «بلبل بر روی شاخه» که به شفیع عباسی منسوب شده، به کلی تقلبی است و...» (سال‌های آتش و برف، آیدین آغداشلو)

در این مقاله اشاره‌ای هم به کارگاه‌های جعل آثار در نزدیکی تهران داشته که ماجرای رهیافت نسخه‌هایی از این جنس با خریداری «ریچارد نلسون فرای» شرق شناس آمریکایی، به موزه «سین سیناتی» را نیز بازگو می‌کند.

«از کثرت سفارش مجبور شد کپی بعضی از آثار مینیاتور قدیم را به «حسین بهزاد» واگذارد. حسین بهزاد چنان کار خود را به دقت و مهارت انجام می‌داد که مشتری‌های استادش، جز قلم او کسی را نمی‌خواستند و نمی‌پذیرفتند. توجه شدید اروپاییان به مشرق زمین، یعنی در حقیقت نفوذ اوریانتالیسم، باعث شد که نقاشان ایرانی به سبک قدیم بازگردند و مینیاتورسازی رواجی گرفت. دلالان زیرک، مینیاتورهای معاصر را به بهای ارزان می‌خریدند و به اسم مینیاتور قدیم، به بهای گزاف به خریداران و مشتاقان غربی می‌فروختند. کار بهزاد بیش از همه مشتری داشت.» (شناخت و تحسین هنر، سیمین دانشور)

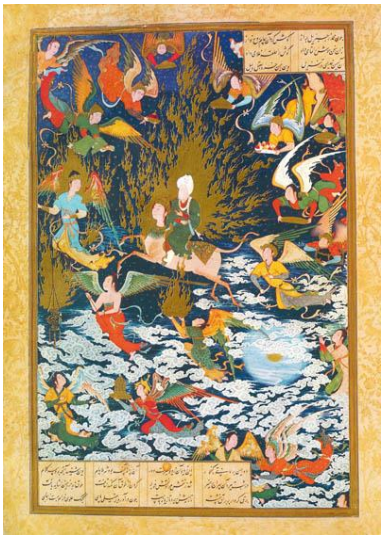
اعترافی از بازگوی زندگی «حسین بهزاد» از زبان خویش برای نویسنده را آوردم که ختمی بر این مبحث باشد، و ادامه بررسی‌ام را پی گیرم.

«محمد (ص) طبق روایات تذکره نویسان از کتاب‌های (ابن هشام) و (بخاری) و (سهیلی) و (طبری) و (کتانی) و (اسدبیگ) است.
اسب بالدار که محمد در آن شب بر آن سوار شد مرکبی بود حد فاصل بین اسب و استر و دارای صورتی چون **صورت زن** و با سرعت برق حرکت می‌کرد و وقتی محمد (ص) سوار بر آن شد حالی بین خواب و بیداری داشت.» (محمد پیغمبری که باید از نو شناخت، کنستان ویرژیل گئورگیو)

اکنون که عیان گشته است چنین روایات و معرکه‌گیری‌هایی که به نوعی جزء اعتقادات و هویت ما گشته است، زاییده شکم زیرزمین‌های کنیسه و کلیسا در این چند سده اخیر هستند که به قصد تشویش و انحراف از مسیر قرآنی عرضه گشته‌اند؛ داعیان غوطه‌ور در عرفان و مکاشفه‌های حاصل رؤیت نقاشی ایرانی ــ اسلامی بیان دارند، مصور گردانیدن نوشتاری چنین کودکانه، با چه معجونی به کشف رمز بصری عالم کبریایی بدل گردیده است؟!

«... پیامبر سوار بر براق لابه لای ابرهای پیچان طلایی در حال حرکت است و فرشته‌ها به صورت بیضی دور تا دور پیامبر حلقه زده‌اند. **چهره براق زنانه** و رنگش بسیار روشن است. تاجی مرصع و زرین بر سر و طوقی ظریف بر گردن دارد.» (معراج نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی مردمی، هلنا شین دشتگل)

«بر اساس یک افسانه، پیامبر هنگام معراج بر حیوان عجیب الخلقه‌ای سوار شد که ظاهری شبیه به قاطر یا اسب، **چهره‌ای زنانه** و پاهایی شبیه به شتر، افساری از جنس مروارید، زینتی از زمرد و رکابی فیروزه‌ای داشت... هنرمندان بسیاری در مصور سازی آن کوشیده‌اند. سرزمین‌های آبی و طلایی رنگ بهشتی، همراه فرشته‌هایی با بال‌های رنگارنگ شروع شده و به دنیایی از سایه‌های دوزخی که در آن شیاطین، دوزخیان را شکنجه می کنند ختم می‌شود.» (سفر معجزه آسای پیامبر، ماری رز سگای)



«غنای رنگ‌آمیزی و استفاده از رنگ‌های درخشان و شفاف به تصاویر این نسخه جلوه ویژه‌ای بخشیده است. براق، اسب پیامبر بدنی شبیه به قاطر دارد و چهره‌اش، **صورت زن** خوش‌روی تاجداری شبیه به دیگر حوریان و زنان است.» (نگارگری معراج، مهناز شایسته فر)

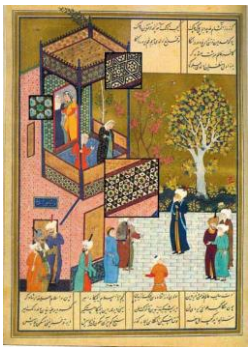
اصولاً تمامی نقاشی‌های «معراج» پای را از کلام روایت گشته، کج نهاده‌اند؟ و غیر از تجسم بخشیدن بر همان کلام چیزی بر آن افزوده‌اند و رسالتی برای خویش معلوم داشته‌اند؟
به راستی جولانگاه چنین تصوری، ذهنی منحط خواهد بود که از فهم طفل زُل زده به چشمان پیرمرد قصه‌گوی سرگرم کننده بچه‌ها در شب چله فراتر نمی‌رود. برای خط بطلان کشیدن و نشان گرفتن عدم آگاهی آن‌ها از قرآن کریم کافی است یکی از آیات تابناک را در این جا بیاورم که موجب خموشی و لب فروبستن کسانی گردد که چنین آثاری را مایه شرح و بسط و نشان گرفتن از روح توحید اسلامی می‌گیرند؛ و نکته این جاست حتی کسانی که داعیه‌دار شناخت قرآن و تبلور روح اسلامی ایرانی می‌باشند و آن را آثار خویش آدرس می‌دهند نیز، بدون اندکی لغزش به دیگر سو، همان مسیر را می‌پیمایند.

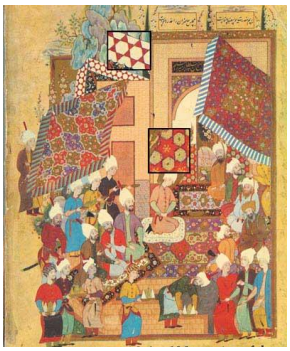
«انّ الّذینَ لَا یُؤْمنُونَ بِالْآخرَةِ لَیُسَمُّونَ الْمَلَائکَةَ تَسْمیَةَ الْأُنْثَی.
کسانی که به آخرت ایمان ندارند، **فرشتگان** را با نام‌های **زنان** وصف و نام‌گذاری می‌کنند.» (نجم، آیه ۲۷)

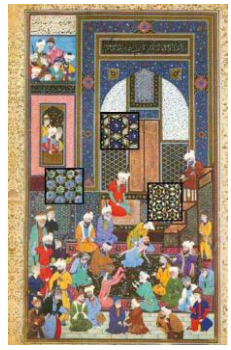
با نظاره چنین حکمی است که آدمی یقین می‌دارد که این هنرمندان آیات قرآن را به چشم سر ندیده‌اند!؟
گاهی پای را از این نیز فراتر می‌نهند و خداوند را در توصیفی **زنانه** مورد خطاب قرار می‌دهند!

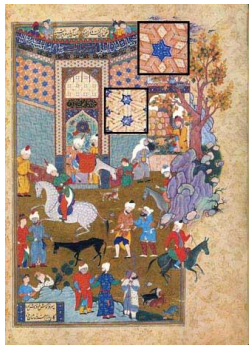
«در ادب تغزلی عرفانی پارسی همه جا معشوق مطلق که خداست در **صورت زن** وصف می‌شود و مقصود از دختر پادشاه چین و بت چینی یا دختر چینی جلوه و جمال الهی است.
گیرم که نبینی رخ آن دختر چینی از گردش او گردش این پرده نبینی؟» (حسین الهی قمشه‌ای)

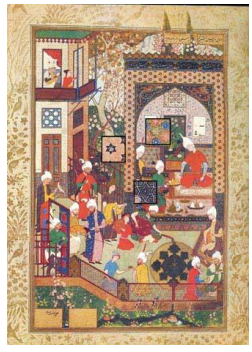
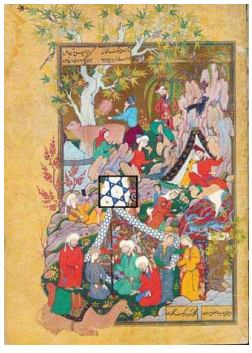
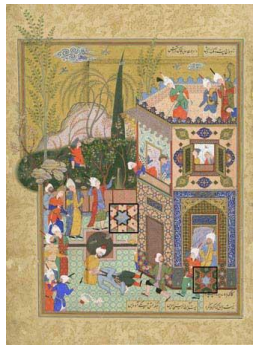
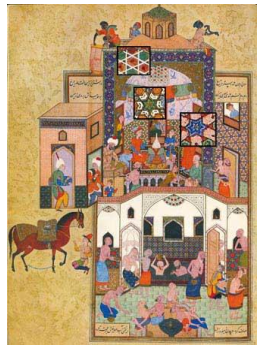
بعد از تطبیق ساختار و خصوصیات فرشته با تورات، بررسی دیداری از آثار و نظاره ستاره‌های «شش پر» نیز صاحبان اصلی آن‌ها را تعیین خواهد نمود.

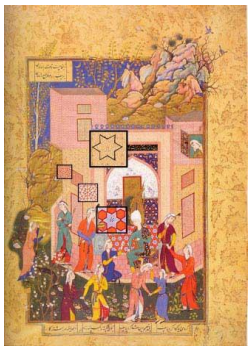
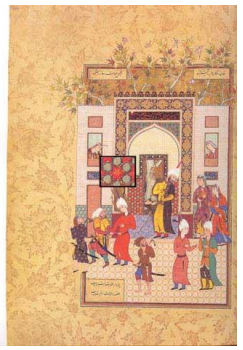


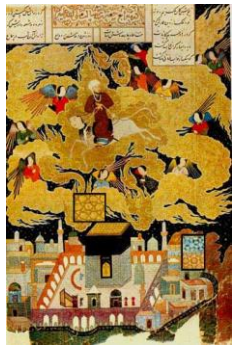
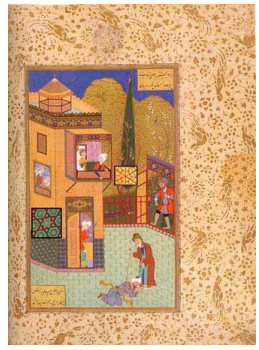
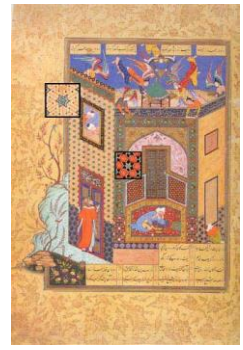


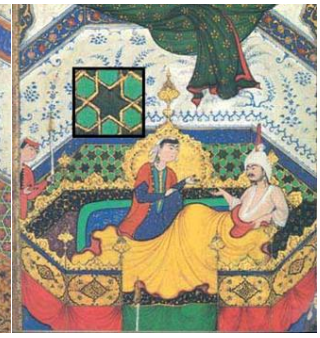




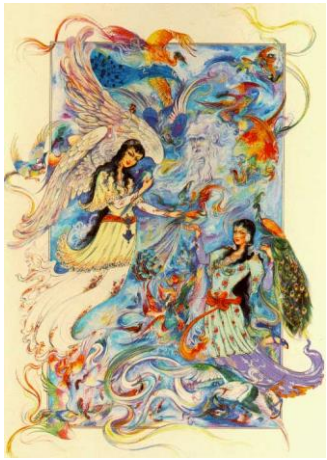







با بررسی تجسم «فرشته» در آثار نقاشی ایرانی تاکنون، با تکرار نقش فرشته از ذهن دیگران مواجه خواهیم گشت، که عدم آگاهی صاحبان آثار از قرآن عظیم را با خود به همراه دارد و حمل می‌نماید.



علی اصغر تجویدی

مجید مهرگان

رضا اصل نجفی فرد

فرشچیان

محمد باقر آقامیری

البته در این اثر آقای «آقامیری» سر و روی فرشتگان را با روسری پوشانده‌اند، که مشکل منکراتی نداشته باشد، و مورد پیگرد گشت ارشاد قرار نگیرد، تا همه چیز به خیر و خوشی حل و فصل گردد!!

البته اوضاع و احوال آثاری با موضوع «معراج» چنین سرگذشتی داشتند؛ و دیگر موضوعات را دستاویز برتری گرفتن به کار نیاید، چرا که جز موضوع عشوه و ناز ملیجک و مطربی، و جَنگ و شکار، دست به سینه در حضور سلطان و غیره را از خویش متبلور نمی‌نمایند.

«به صورت اجمالی، مثلاً در آغاز انقلاب و دوره جنگ تحمیلی برخی از هنرمندان در مقام انتظار آثاری به شیوه‌های سنتی نگارگری اسلامی یا در قالب رمانتیک و مدرن خلق کردند. آن آثار فقط با قصد قرب الهی خلق می‌شده‌اند، نه با هدف ناسوتی.» (حقیقت و هنر دینی، محمد مددپور)

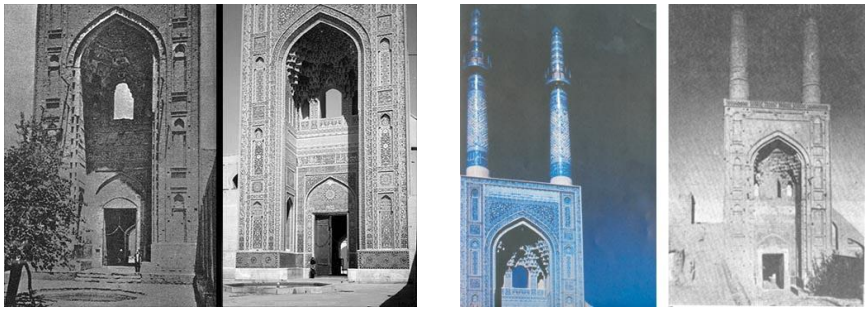
و چنین آثاری که حاصل نگاه منطقه‌ای و مذهبی به موضوع، در چند اثر انگشت شمار، که خوشبینانه‌ترین نگریستن به آن‌ها، انعکاس چندی از **تفاسیر** آیات قرآن بر رنگ و فرم است را **هنر آماده‌گر** جهت عبور از فضای ابلیسی و راهنمای بشریت از گردابه نیست انگاری خواندن، و از این آثار پُتکی ساختن برای سرکوب دیگر آثاری که مورد الهام همین آثار بوده‌اند، تنها از ذهنی برمی‌آید که **برادر کشیِ بی‌رحمانه دو ملت مسلمان** علیه همدیگر را «جهاد مقدس و جنگ با اهل کفر» می‌داند، که در ریختن خون برادر مسلمان، ریاضت‌وار به **عروج** می‌رسد.
و اگر منطقه‌ای و مذهبی به تابلوها ننگریم، چه تفاوتی آثار نقاشان **انقلاب** و **دفاع مقدس** را از دیگر آثار مثلاً **رئالیست‌ها**، فاصله‌ای به عمق و وسعت **کفر** و **ایمان**، **روحانی** و **ابلیسی** ایجاد می‌کند؟! و در کل چند نفر به یاری آثار هنرمندان انقلاب و دفاع مقدس و دیگر آثار به

اصطلاح معنوی و دینی، حقیقتی مغفول مانده در اسلام را کشف و یا از عالم خاکی و شب ظلمانی و برزخ هیولایی رهایی یافته‌اند؟! در حالی که هنگام به دار آویختن آثار هنری در گالری‌ها، یک درصد از افراد تخصصی در این رشته نیز مخاطب آثار نخواهند بود. کما این که می‌بینیم تمامی آثار نقاشی که اکنون با مُهر تأییدیه **هنر دینی** به ما عرضه می‌دارند، خود به نوعی، **حجابی از جهل و جعل** بر آیات تابناک **قرآن** بوده‌اند.

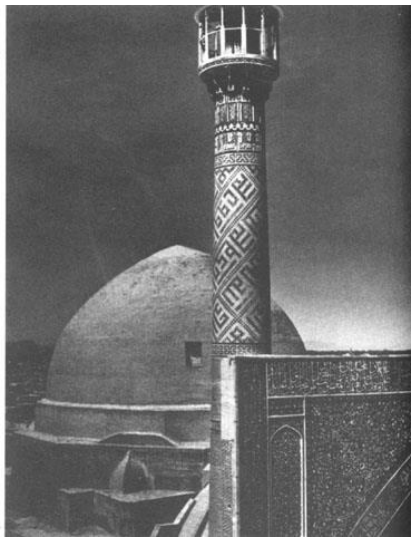
«رونق هنر به همان عشق باطنی و ایمان معنوی هنرمندان برمی‌گشت که از عالم ظاهر دل بریده و قوه روحانی خود را در کار هنری یا سیر و سلوک روحانی ظاهر کرده بودند. به عبارتی **هرگاه آدمی بخواهد از زشتی دنیا و اهل دنیا بگریزد و خود را در ورطه بی‌خودی حقیقی بیفکند به عالم هنر و درون خود بازمی‌گردد**. بر اثر همین نیاز به فراموشی و نسیان است که به هنر رو آورده و در واقع به سوی درمان دلی برای **درد دین** خود رهسپار می‌شوند. هنرمندان **مسجد جامع اصفهان** رو به این جهان داشتند، چنان که **حافظ** چنین کرده است. هنر آنان جز الهامات و ابداع نقش و کلمات قدسی و نکات **قرآنی** نبود.» (تجلیات معنوی در هنر اسلامی، محمد مددپور)

«**شعر** پرده‌ای از اسرار نبوی به فیض و عطای قدسی ربانی بهره می‌برد... و او را به عالم نبوت و ولایت می‌برد، چنان که **مسجد شیخ لطف الله** پرده از چشم انسان می‌گیرد و او را به عالم کبریایی می‌برد.» (حقیقت و هنر دینی، محمد مددپور)

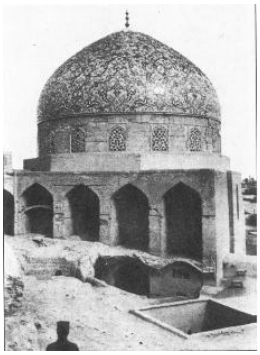
برای اثبات القائی بودن چنین تفاسیری که استتار پشت آن‌ها را **خودآگاهی** و **شناسایی هویت**، و **احیای** دوباره آن را نجات بشریت از عالم خاکی می‌پندارند (غافل از آن که بسته‌هایی وارداتی، اما از کارخانه دیگر را گشوده‌اند) نیازی به استدلال کلامی نیست، و این چند عکس بلبل زبانی آن‌ها را به لکنت وا می‌دارد؛ که در چند دهه پیش هیچ یک کاشی بر تن خود ندیده‌اند، که هنرمندان آن مشغول طی کردن عالم کبریایی گردند.



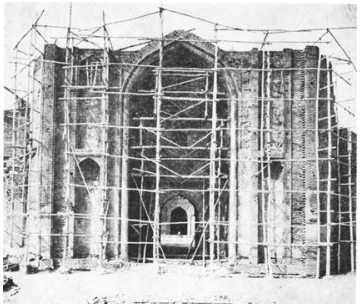
مسجد بزرگ یزد



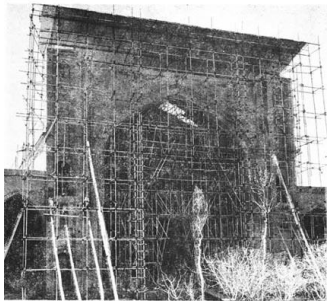
مسجد جامع اصفهان



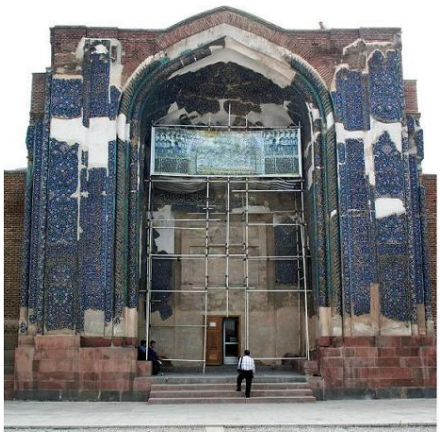
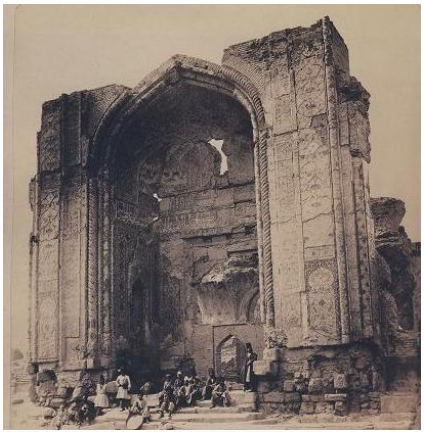
مسجد شیخ لطف الله



مسجد جامع ورامین



مسجد جامع ساوه

مسجد کبود تبریز

بعد از «هنر» می‌بایست «هنرمندان» را بنگریم، که خلاف آن چه آن‌ها را محرک جامعه و منتقدی تیزبین و در رأس هرم حرکتی جامعه معرفی می‌کنند، بپائیم. و بدون شک **هنرمندان و شاعران را، نه سیر کنندگان در عالم معنا، که ظاهربین‌ترین و ساده لوح‌ترین انسان‌ها را باید در میان آن‌ها جست وجو کرد.** زیرا آن چنان خود را در محتویات سوغاتی‌های آن طرف غرق کرده‌اند که با چندین هزار بار وارانداز و به زیر عدسی کشاندن آثار نقاشی و... که به کشف و تحلیل ساختار آن مشغولند، غیر از تشریح برآمده از محتویات و سخن غربیان، عناصر تشکیل دهنده و هدف اثر را نخواهند دید.

«مسیح به حواریون خود می‌گوید، «حقیقتی را بر شما فاش می‌کنم که یکی از شما مرا تسلیم خواهد کرد» و حواریون از شنیدن این سخن به غایت اندوهگین می‌شوند و هر یک از ایشان به مسیح می‌گوید، «خداوندا آیا من آنم؟» (انجیل متی، باب ۲۶، آیات ۲۱ و ۲۲)

«این پرسیدن‌ها و اشاره کردن‌هاست که حرکت به صحنه می‌دهد. مسیح الساعه کلمات غم انگیز خویش را بر زبان آورده است و آنان که در کنار او هستند، هنگامی که وحی را می‌شنوند، از وحشت خود را عقب می‌کشند. برخی از آنان گویی بر عشق و بی‌گناهی خود تأکید می‌ورزند. برخی با حدت با یکدیگر بحث می‌کنند که چه کسی ممکن است منظور مسیح باشد، و برخی دیگر گویی همچنان در انتظارند که مسیح درباره سخن خود توضیح دهد. دوازده حواری مسیح گویی به چهار دسته سه نفری تقسیم شده‌اند که با اطوار و حرکاتشان مربوط می‌شوند.» (تاریخ هنر، ارنست گامبریچ)

ساده لوحی هنرشناسان و هنرمندان ما را از این منظر باید نظاره‌گر بود که غیر از دریچه کلمات ترشح شده از امثال گامبریچ، خودِ اثر را نظاره‌گر نبوده‌اند.

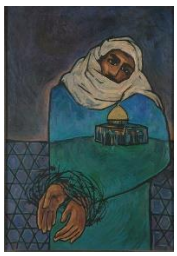
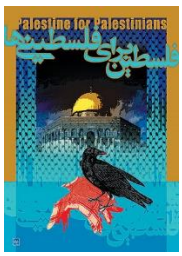
همان طور که در اثر پیداست موضوع تابلو، نَه شام آخر در کنار دوازده حواری مسیح، بل که اعلام ازدواج مسیح با مریم مجدلیه و تهدید و خشم دیگران نسبت به عمل خائنانه عیسی از نگاه آنان است. و در هزاران بار دیدن این اثر چندان در توصیف آن‌ها غرق هستند و با کلام غربیان نفس می‌کشند که زنِ نقاشی شده را نیز مَرد (جزء حواریون) می‌بینند!!؟

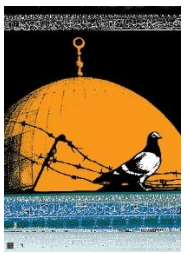
معرفی مسجد قبه الصَخره، **به جای** مسجد الاقصی (اولین قبله‌گاه مسلمین و مکان عروج آسمانی پیامبر اسلام) در رسانه‌ها، به منظور ناآشنایی دیگر مسلمانان و **تسریع در امر تخریب مسجد الاقصی به دور از چشم جهانیان** صورت گرفته است که موفق نیز بوده‌اند.

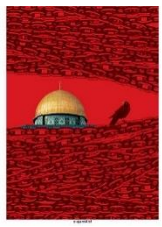
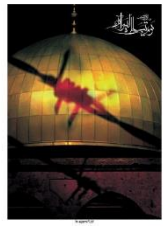
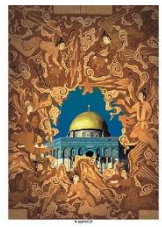
مسجد الاقصی

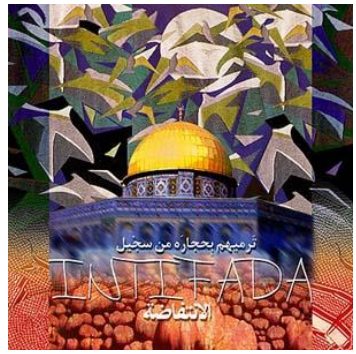
مسجد قبه الصخره

اما **هنرمندان انقلابیِ** دیروز، و رئوس اجرایی اکنون هنر در ایران را همچون دیگر مباحث، چشم دوخته به کلام آن‌هایی می‌یابیم که در آثارشان از سر عناد با اعمالشان اثرِ خود را ترسیم کرده‌اند، که همه در آثارشان مسجد قبه الصخره را ترسیم کرده‌اند!!)





این‌ها کسانی هستند که **دکتر مددپور** اثرشان را **انکشاف حقیقت، و مقدمه‌ای بر ظهور هنر بزرگ** برشمرده‌اند، تا حساب دیگر هنرمندان از قلم ایشان را مشخص کرده باشیم.

از مسیر تورق قدیمی‌ترین قباله‌های ازدواج و معاملاتی اقوام ایرانی نیز، به مقصدی خواهیم رسید که با کاروان نقاشی در آن اطراق گزیدیم.

یعنی با دیدار قباله‌های ازدواج ۱۷۰ ساله یهودیان، که با رسم الخط عبری، عربی، و فارسی شکسته نستعلیق مزین به تذهیب است، اگر سراغی از قباله‌های دیگر اقوام ایرانی بگیریم، چیزی برای عرضه نخواهند داشت. لغزش دیدگان بر **تذهیب** آرمیده بر اسناد یهودیان ایران، اقناعی دیداری است به شناسایی صاحبان آثاری که هویت خویش می‌خوانیم؛ از این روی که همزمان با این آثار، قباله‌ای **تذهیب** گشته از سایر اقوام نمی‌توان نشان داد که دلیلی دیگر بر غیر بومی خواندن «نقاشی ایرانی» خواهد بود.

«يَا أَيُّهَا الَّذينَ آمَنُواْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيْنٍ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى فَاكْتُبُوهُ وَلْيَكْتُب بَّيْنَكُمْ كَاتِبٌ بِالْعَدْلِ وَلاَ يَأْبَ كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ كَمَا عَلَّمَهُ اللّهُ فَلْيَكْتُبْ وَلْيُمْلِلِ الَّذِى عَلَيْهِ الْحَقُّ.
ای کسانی که ایمان آورده‌اید، هرگاه به وامی تا سررسیدی معین، با یکدیگر معامله کردید، آن را **بنویسید**. و باید نویسنده‌ای (صورت معامله را) بر اساس عدالت، میان شما بنویسد.» (بقره، آیه ۲۸۲)

«نرخ بی‌سوادی در سال ۱۹۴۶ علی رغم تلاش‌های حکومت، بیش از ۸۵ درصد بود. مشخص است که در سال ۱۹۰۶ [پیروزی مشروطیت] نرخ بی‌سوادی بالاتر بود و شاید به ۹۹ درصد می‌رسید.» (دولت و انقلاب اجتماعی در ایران، فرخ مشیری)

عدم عملی نمودن فرمان قرآن کبیر مبنی بر مکتوب نمودن قراردادها و غیره در میان اقوام ایرانی، دلیلی جز نو ظهور بودن آنان و بی‌سوادی هنگام استقرار نخواهد داشت.

سست بنیان‌تر از خانه «نقاشی ایرانی ــ اسلامی»، منزلی است که با شعار «رهایی از طبیعت» در نقاشی متولد گشت و برآمد.
اینک به مبحثی ورود می‌نمایم که همچون مباحث دیگر تاکنون به آن اشاره‌ای نشده است.

«اصطلاح «انتزاع» به معنای جدا شده از طبیعت است، و هنر انتزاع یعنی هنری که از طبیعت شبیه سازی نمی‌کند. در این هنر هدف هنرمند آن است که نشان دهد نقاشی یا هنر از طبیعت تقلید نمی‌کند، بل که هنر محصول ابداع خالص هنرمند است.» (دائره المعارف مکتب‌ها و جنبش‌های ادبی، هنری جهان)

در تاریخ هنر متفق القول، «واسیلی کاندینسکی» را پیشگامِ از قید و بند طبیعت گریختن و زیر سایه وی نخسبیدن، نشانه می‌گیرند.

«کاندینسکی عارفی بود که می‌خواست برای رسیدن به حقیقت والاتر، حجاب پدیدارهای ظاهری را باز شکافد.» (تاریخ هنر، ارنست گامبریچ)

«کاندینسکی درباره کوبیسم و ضعف مخرب آن سخن می‌گوید و تاریخ ادعای وی را تأیید می‌کند. کوبیسم از سزان، از هنری ساختاری که حیات واقعی خود را مدیون ماده است، سرچشمه می‌گیرد و این خاستگاه، ادعای کوبیسم را در ناب کردن عاطفه گرایی مردود می‌سازد.» (معنویت در هنر، مایکل. تی. اچ. سدلر)

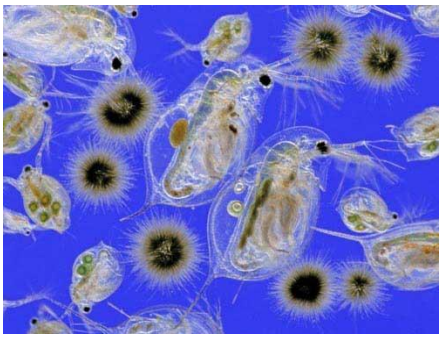
از این روی است که تکیه بر ماده و عناصر طبیعت داشتن، هنرمند را از ناب نمودن اثرش مأیوس خواهد نمود!

«هر چه فرم انتزاعی‌تر باشد گیرایی آن مستقیم‌تر و آشکارتر خواهد بود. در هر کمپوزیسیونی جنبه‌های مادی را می‌توان متناسب با مادی بودن فرم‌های آن، کم و بیش حذف نمود و به جای آن‌ها انتزاع‌های ناب یا اشیاء شدیداً غیر مادی را قرار داد. هر چه هنرمند بیش‌تر این فرم‌های انتزاعی را به کار برد، در قلمرو انتزاع عمیق‌تر و پایدارتر پیش خواهد رفت و بیننده تابلو در پی او رفته و به تدریج آشنایی بیش‌تری با زبان این قلمرو کسب خواهد کرد.» (معنویت در هنر، کاندینسکی)

«به شرطی که (نقاشی) بر اثر محرکی مادی به وجود نیامده و به شرط آن که منظوری مادی را در بر نداشته باشد، این هارمونی ناب خواهد بود.» (معنویت در هنر، کاندینسکی)

با یادآوری جنگ‌های زرگری در قالب مراوده‌های روشن فکرانه، که بر جای مباحث متفکرانه جا خوش کرده‌اند؛ دگرباره کسانی را مجسم نماییم که فُرمی با اندک تغییر کج و معوج و ناشیانه و بدون تناسب از طبیعت را دزدکانه قاپیده و ترسیم نموده، سعی در تحقیر طبیعت را در ذهن پرورانده‌اند!! کافیست فاصله دیدگان خویش را با طبیعت کم و کم‌تر نماییم، که دریابیم برآمدن چنان سخنانی، خفته در جهل به اطراف خویش نشأت گرفته و قد برافراشته است.
آثار نقاشی پیشرو تاریخ هنر جهان را به کنار طبیعت می‌خوانم، که دریابیم ناجی رهایی از طبیعت، خود چند گام از طبیعت و ماده رهیده و دور گشته است.

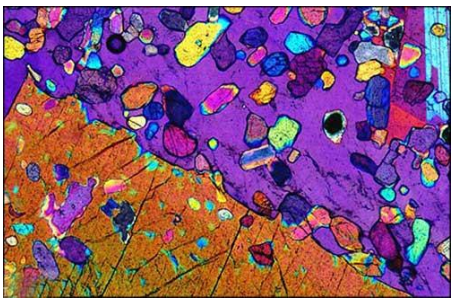
نقاشی کاندینسکی



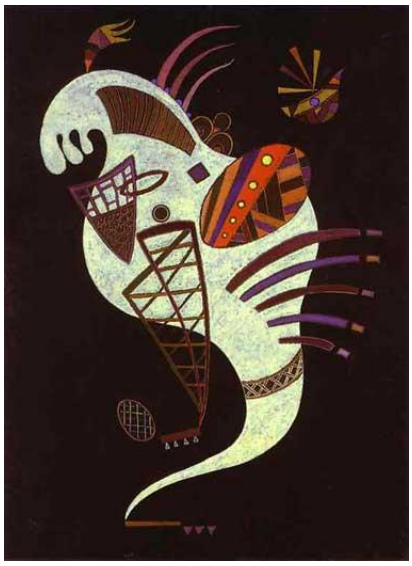
پلانکتون‌ها (شناور در دریا)

با ذکر این مطلب که ترکیب‌بندی عکس‌ها، حاصل شناخت و تجربه عکاس اثر می‌باشد، لذا از روزن ترکیب‌بندی و مقایسه نمودن آن‌ها با نقاشی، نمی‌توان آثار را نگریست (هر چند عکس‌های منتخب از ترکیب‌بندی‌های پابرجایی برخوردار می‌باشند).

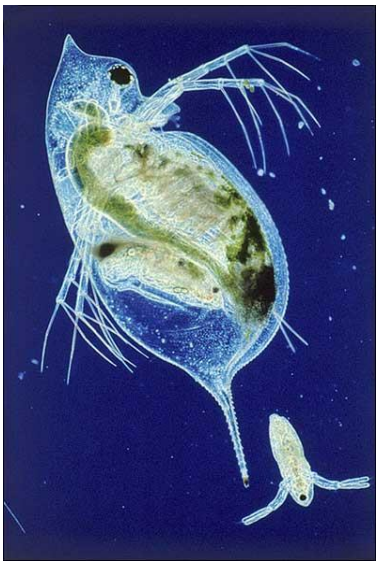
نقاشی کاندینسکی



ماگمایی گابرو به همراه ذراتی از الیوین



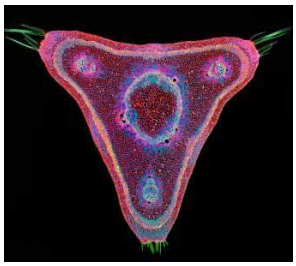
نقاشی کاندینسکی



کک آبی

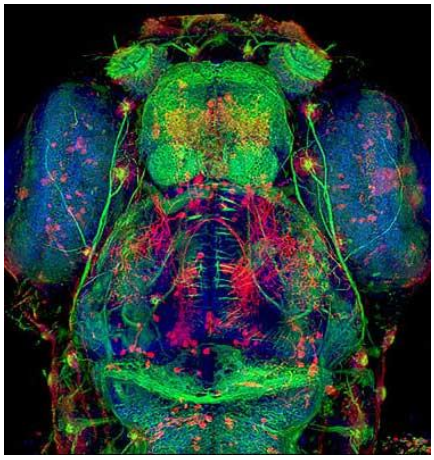
نقاشی کاندینسکی

کک آبی و جلبک سبز



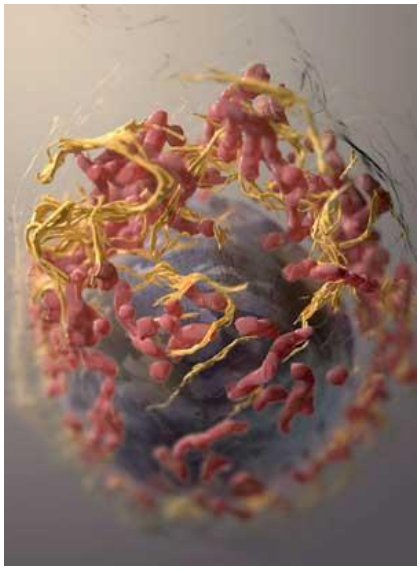
نقاشی کاندینسکی

تاک



نقاشی کاندینسکی

سر ماهی



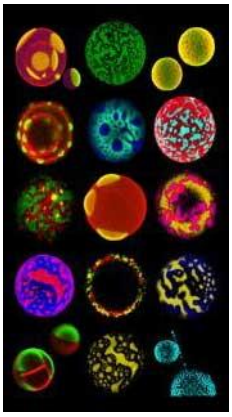
نقاشی کاندینسکی

سلول مبتلا به ملانوما

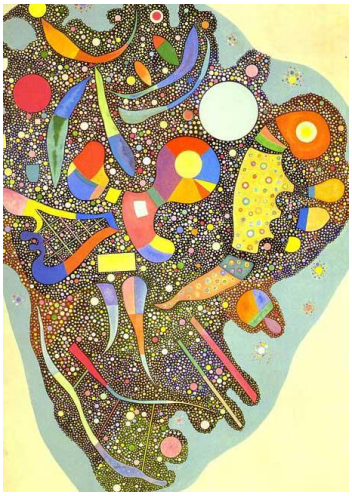
نقاشی کاندینسکی

نور قطبی شده از دیاتوم‌ها

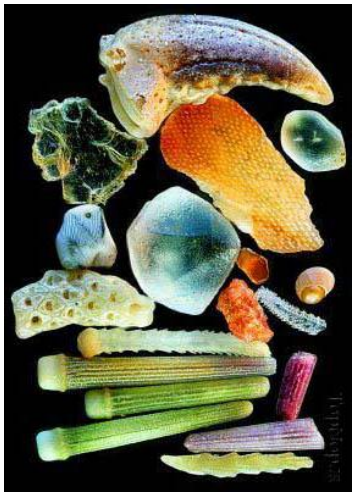
نقاشی کاندینسکی



لیپوزوم‌ها، سورفکتانت ریوی

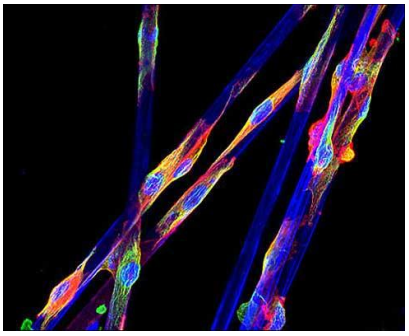


نقاشی کاندینسکی



نور منعکس شده، شن و ماسه

نقاشی کاندینسکی



پوشش رگی بدن انسان

چنان که عیان است خصوصیات نقاشی‌های کاندینسکی از قبیل: فرم و شکل، رنگ، خط، ریتم و حرکت، بافت، و حتی ارتباط آن‌ها با همدیگر و چیدمانشان را نیز می‌توان در طبیعت، بدون چندان تغییر، اعوجاج و اغراقی یافت.

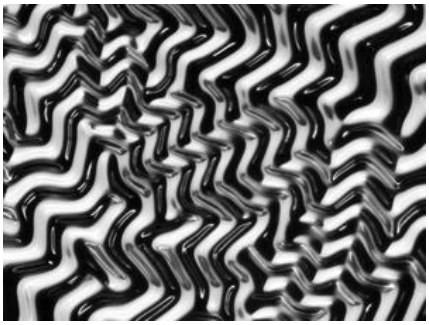
در رویارویی با طبیعت، آثاری را به مبارزه طلبیدم که گسستگی از طبیعت را سرلوحه خویش قرار داده، و همه نظاره‌گران نیز وی را در چنین سفری دعای خیر نموده و گذر از این وابستگی را نیز در منزل مقصود جشن گرفته‌اند؛ چرا که او را در بالاترین ارتفاع قله رهایی دیده بودند.

در ادامه چند اثر شهره دیگر را از نظر بگذرانیم.

نقاشی فرانتس کلاین

گرافیت granulite از کرالا

نقاشی آپ آرت

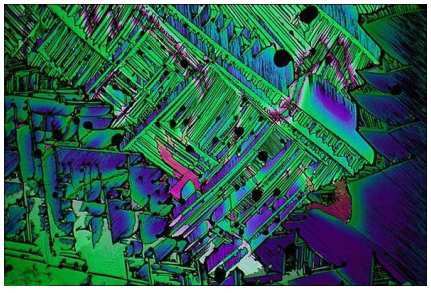


دو توده پلیمر

نقاشی مارک توبی

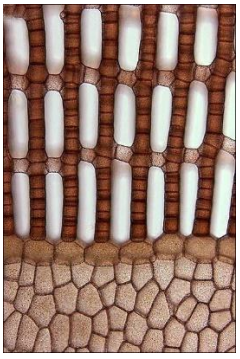
خانه پشه

نقاشی ویندم لویس



بلورهای گوگرد

مجسمه زولتان کمینی

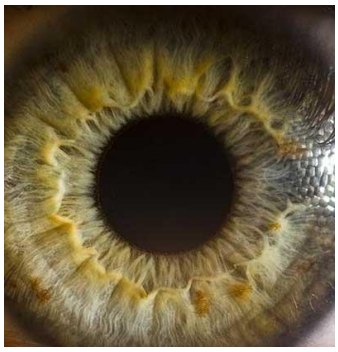


جلبک سرخ

آری، چنان که پیش بینی می گشت چندان توشه‌ای از رنگ، فرم، بافت، ریتم و غیره، که طبیعت توان عرضه آن را در خود نداشته باشد را در آثارشان به همراه نداشتند.

در ادامه، دیگر نشان کرده‌ای از دیار خودمان را به این همنشینی فرا می‌خوانم.

نقاشی بابک اطمینانی

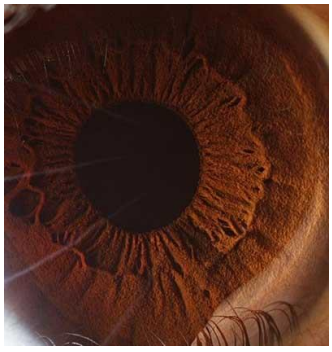


چشم

نقاشی بابک اطمینانی

چشم

نقاشی بابک اطمینانی

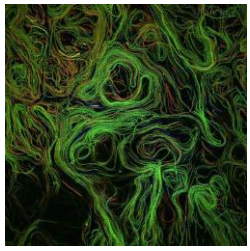


چشم

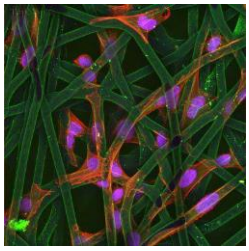
نقاشی بابک اطمینانی

چشم

و گوشه‌هایی از طبیعت که با دوربین ثبت گشته‌اند.

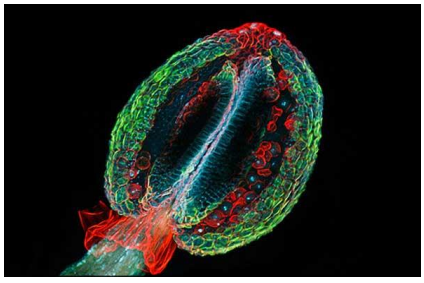


جلبک



سلول کشت

هورمون دوپامین



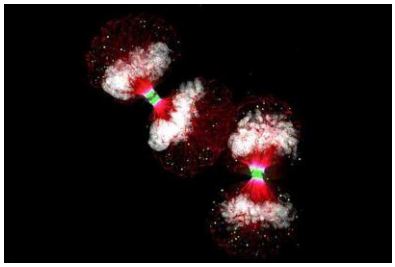
پرچم گیاه خردل

حرکت سلول‌های نابارور ماهی شکارچی آنجل

خزه دریایی تک سلولی و علف دریایی

بلور کره نارگیل

نرون‌های عصبی در مخچه



سلول‌های سرطانی

پایانه‌های نورون‌های حسی مو

کک آب شیرین

«از طبیعت گرایی «ناتو رئالیسم» به عنوان مقوله‌ای مخالف و متضاد با **نقاشیِ نو** سخن می‌رانند. واقعاً دلم می‌خواهد بدانم آیا کسی پیدا می‌شود که یک کار هنری **طبیعی** دیده باشد؟» (پیکاسو سخن می‌گوید، مصاحبه پیکاسو با ماریوس دوزایاس)

پیکاسو هیچ اثری، حتی آثار **ناتو رئالیستی** را نیز همخوان و وامدار **طبیعت** نمی‌داند، و من خلاف چنین رویکردی را می‌پیمایم که تمامیِ آثار هنری، حتی **مینیمالیستی‌ترین** آثار نیز کُپی و اگر خوش بینانه بنگریم وامدار طبیعت‌اند، و هیچ اثری را غیر از تبلور گوشه‌ای از **طبیعت** نمی‌بینیم.

لازم به ذکر است که غیر از مباحثی همچون: رنگ شناسی، تیرگی و روشنی، ترکیب بندی، حرکت، ارتباط فرم و... که دانش و درس‌هایی هستند که از طبیعت گرفته‌ایم، آثار نقاشی و غیره را مقایسه کردن، و یا با عناوین معنوی و غیر معنوی و ده‌ها نشان و امتیاز دیگر خطاب کردن، تعقیب اهدافی که از نظر گذراندیم خواهد بود. درس‌هایی از طبیعت همچون (ریتم و فرم برگ‌ها و شاخه‌ها و ارتباط آن با فرم کلی درخت، همنشینی رنگ‌ها در کوه‌ها و

چمنزارهای متفاوت، ارتباط نقطه و خط و رنگ‌های همجوار روی پوست خزندگان و صدها و هزاران مثال دیگر در طبیعت).

هرچند از نظر ساختاری نیز، به‌ترین و موفق‌ترین آثار دنیا که کپی از طبیعت‌اند و اکنون در موزه‌ها آرام گرفته‌اند، هیچ کدام امتیازی بر اثری از یک ریخته‌گر خوب ندارند، که صاحب اثر را منادی حقیقت بپنداریم.

عکس کله پشه‌ای دو میلی‌متری را بدین جا کشاندم، که عنوان کنم در بیش‌ترین موارد، آثار نگین گشته در نگاه جهانیان، تصویری درجه چندم در وامداری اصول طبیعت را در خود نهفته دارند.

«إِنَّ اللَّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا.
خدای را از این که به **پشه‌ای** یا فروتر از آن مثل زند شرم نیاید.» (بقره، آیه ۲۶)

به راستی کدام نقاش، ارزش‌هایی همچون هارمونی رنگ، ارتباط فرم‌ها، چیدمان شکل، ریتم و دیگر خصوصیات بصری را با دقت و توان طبیعت، در آثارش عرضه نموده است؟

کارتون

یکی از فرزندان خلف هنر، کارتون (کاریکاتور موضوعی) است، که نافش را با حقیقت بسته‌اند و از همان بدو تولد او را برای هدایت انسان نامیده‌اند.

«کاریکاتور بیان اندیشه و عقیده‌ای که در عین حفظ تلخی و گزندگی حقیقت موضوع، آن را در نهایت سادگی و فشردگی به تصویر می‌کشد.» (کاتلین مک شری)

«کاریکاتور شیوه و طریق دیگری برای درک جهان است.» (لوچینا مارینی)

«کاریکاتور عالی‌ترین شکل بیان ژورنالیستی است.» (لوئیس پاترو زین)

«کاریکاتور دارای ایده‌ای خاص که انسان را به تفکر وا می‌دارد و به او چیزی می‌آموزد و باید فکر عمیقی را دربر داشته باشد.» (توهان سلجوق)

«کاریکاتور شیوه دیگری است برای درک جهان.» (الکساندر سکو)

«کاریکاتور فلسفه مشخص، روشن و صاف و ساده زندگی انسان است.» (میلان لیپوفسکی)

«کاریکاتور پیام بین المللی برای همه است که وابسته به فرهنگ، مطالعات و حرفه و ملیت خاصی نیست. در برابر کاریکاتور همه یکسان‌اند. کاریکاتور وسیله ارتباط آینده است.» (کارلو مگناتی)

«کاریکاتور یک کشف است.» (کامبیز درمبخش)

«کاریکاتور والاترین هنرها است.» (بهرام عظیمی)

«کاریکاتور یک ناظر و منتقد مسایل اجتماعی است.» (غلامعلی لطیفی)

«کاریکاتور هنری است که با دانش سروکار دارد.» (داوود شهیدی)

و کاریکاتور هنری که بیان و زبان جهانی همه انسان‌های اندیشمند در دنیاست.
باز هم در تعریف یکی از فرزندان هنر، با تعاریفی روبه رو هستیم که همچون پدرش آن را آرمانی که انسان در پی آن، و حتی فلسفه زندگی‌اش میل بدین مقصود است، معرفی می‌کنند. و با فراز و نشیب‌های وجودی انسان، از کُرسی درک حقیقت و بیان واقعیات جدای از فیلتر انسان پایین نمی‌آید و جایگاهش را به دیگری نمی‌بخشد.

با یکی دیگر از ارمغان‌های آن طرف آب که در بسته بندی‌ها و هر روز با مدل‌های جدید عرضه می‌شود روبه روییم، و همچون اسکیمویی که او را وادار به خریدن یخچال می‌کنند، قطعاً تعاریف و فلسفه و راهکارهای هر یک را همراه با یک طریقه مصرف، اما در بسته بندی‌های متفاوت به دیگران می‌قبولانند. و طوری تربیت شده‌اند که روشن‌فکر، همچون دیگر مسیرها، تفکر و وجودش را غیر از محتویات آن بسته‌ها نمی‌شناسد که بخواند. اکنون خانه‌های خالی که هریک خود و دیگران را برای چیده شدن در آن شهید می‌پندارند، رو به تکمیل است. و چون دور افتادن از هدف، وجودشان را با خودشان بیگانه می‌نمایاند، پس با وسعتی به گستردگی کسانی که در این وادی خود را راهرو می‌بینند روبه روییم، که با در مسیر و خانه خالی قرار گرفتن نمی‌توان مسیر و هدف را بازشناخت، مگر چند گامی از آن دور شویم که مسیر را دنبال و مقصد را بشناسیم.

شیوه‌ای که هر تفکری در حوزه اندیشه را به مدد آن فرا می‌خوانند، شناخت عناصر به کار رفته آن مدیوم است. بدین صورت که هر خانه و نکته و راهی در هر مسیر، که نامی بر آن نگمارده‌ایم و یا ریشه‌اش و هدفش را فهم نکرده‌ایم، آن را یافته‌اند، و اذهان را تربیت کرده‌اند که همچون آن‌ها صدایش کنند، که انگار از بدو تولد آن را بدین نام نامیده‌اند. تا جایی که حتی کلماتی که در قرآن چنین خصوصیاتی را دارا هستند، مسلمانان را به مدد نیروهای لازم، طوری در مسیر راهبری می‌کنند که در مورد کلام خدایشان نیز از فیلتر آن‌ها به آن موضوع و کلمات بنگرند، که شکی نیست چنین مسیری را به سمت متحجر و خون‌ریز و غیرانسانی خواندن قرآن و پیامبرمان مقصود است. اما چون تربیت شده‌ایم که فقط در خانه‌های خالی آن‌ها خود را بازشناسیم، تفکر و اندیشه آن‌ها را نیز تنها راه روشنایی کلام خدا و مسیر زندگیمان می‌یابیم، حتی اگر مقصدی رو به سوی بیراهه و جنگل در نیمه‌های شب باشد، که در چنین شرایطی راه را نشان دادن، بیراهه لقب گرفتن است.

متفکر از برنامه‌ریزی وسیع و عمیق و دنباله‌دار آن‌ها مبهوت می‌ماند که با چه نیرو و انگیزه و ترفندی به مسلمانان قبولانده‌اند که پیامبرشان در طول ۲۳ سال، ۶۴ جنگ خونین را از سر گذرانده است. یا «عبد» را در قرآن، برده پنداشتن و «ما ملکت ایمانهم» را کنیز جلوه دادن، که به مسلمان‌ها بفهمانند، خدای قرآن برده‌داری را می‌پسندد. یا به یک ایرانی مسلمان معتقد بقبولانند که اسلام نابودگر تمدن والای او بوده است و یا برخی از سکنی گزیدگان این سرزمین به خود ببالند که اسلام بدون ایران، چندان چیزی برای گفتن ندارد.

یا طوری در چیدمانشان حضور یابیم که حتی از خود نپرسیم، چه‌طور پارتی‌های بیابان گرد، خدای روی سکه‌هایشان یونانی است و هخامنشیانی که هنوز برای خود مکانی برپا نکرده‌اند، هر روزه یونان را به خاک و خون کشیده‌اند و جشن‌ها گرفته‌اند؟ و نپرسیم که چرا سنگ‌های مقبره

کورش و معبد تل تخت با علامت معماران یونانی بالا رفته است و در زمان کورش یونانیان در پاسارگاد چه می‌کرده‌اند؟

اکنون درک می‌کنیم که اگر به مسلمانی می‌قبولانند که خداوند قرآن، خدای جنگ و خون‌ریزی است، پس از عهده حقیقت خواندن هنر هم برمی‌آیند، که ما هم خود را جان فدای همین راه بخوانیم. و اگر «دکتر سروش» با توجه به طرد شدن شعراء در قرآن، قرآن را شعر و پیامبرش را شاعر می‌نامد، و متفکری همچون «دکتر علی شریعتی» از پیامبر جنگ خواندن محمد (ص) لذت می‌برد، پس دور از ذهن نیست که کاریکاتورست‌ها هم، ابزار ارتباطی‌شان را جدای از انسان بیابند که آن را حقیقت و بیان صادق واقعیات بپندارند.

برای درک این نکته که برخلاف آن چه کارتون را بدان می‌نامند، و اثبات این که کارتون در هر محدوده جغرافیایی و سیاسی و فرهنگی، تربیت شده‌ای است که آمال و آرزوها، نفرت‌ها، راهکارها و تفکرات سیاسیون و متفکرین حوزه خود را منعکس می‌کند، کافی است که **موضوعی مشخص، نسبت به جغرافیا و فضای سیاسی متفاوت، که به آن از دیدگاه‌های مختلف و گاه متناقض نگریسته می‌شود** را یافت، که عیان گردد حتی در جزئی‌ترین موارد، کارتونیست، بلندگویی تصویری برای حقیقت نشان دادن و قبولاندن راهکار و تفکری است که با شیوه‌هایی گوناگون، کارتونیست را در اختیار گرفته‌اند. و عیان‌تر خواهیم دید که هیچ یک از کارتونیست‌ها از دیدگاه متفکرانه و پرسشگرانه به موضوعاتی که در پی تبلیغ آنند، حضور نیافته‌اند. و آن چنان خود را حل شده برای هدف می‌پندارند، که وجودشان را راهی و موضوعاتش را تفکری ترشح شده از وجود خود می‌دانند.

برای ملموس شدن این واقعیت، چند موضوع که با توجه به جغرافیای سیاسی و نحوه نگریستن نظریه پردازان در آن حیطه، که نحوه تحلیل و معرفی‌شان متضاد است را بررسی خواهم کرد، و نمایان می‌شود که در هر محدوده، حتی یک کارتونیست هم نخواهید یافت که دیدگاهی متفاوت نسبت به آن موضوع داشته باشد، و خود حکایت از این دارد که کارتونیست‌ها در موارد متفکرانه ظهور نیافته‌اند و در انعکاس همان یک سو نگری نیز سطحی و کلیشه‌ای برخورد کرده‌اند، که دیگر مجال و انتظاری برای منتقد و پرسشگر خواندن آن‌ها نیابیم. اکنون تعاریف کاریکاتور را به یاد آوریم که نکته انحرافی، هنگام فرا خواندن آن را بیابیم. و آن این که راه را برای حقیقت خواندن و درک واقعیت و راهکاری برای ادامه مسیر را بایستی از کارتون طلب کرد، که کارتونیست‌ها و مخاطبانشان، آن را مبحثی از یک فرد سیاسی، با هدفی خاص که از طریق تبلیغات و تربیت شدگانی برای حرکت در مسیر پیش می‌روند، نخوانند.

صدام:

صدام شخصیتی است که فضای سیاسی ایران، از دیدگاهی متفاوت نسبت به دنیای اسلام به آن می‌نگرد (**این جا بحث از کافر و مسلمان، دیکتاتور و آزادیخواه و غیره خواندن، و تصمیم‌گیری بر سر این موضوع نیست که این مقاله چنین وظیفه‌ای ندارد و فقط به عنوان موضوعی که نسبت به سایر محدوده‌های جغرافیایی و تفکر، با آن متناقض برخورد می‌گردد بررسی می‌شود**) و این یکی از مواردی است که از دیدگاه کارتون می‌توان آن را تحلیل کرد.

«سلسله حملات دول سرمایه‌داری غرب به رهبری ایالات متحده آمریکا به افغانستان و سپس به عراق، به بهانه مبارزه با تروریسم و برچیدن حکومت‌های استبدادی، تحولات جدیدی را در تاریخ جهان و منطقه خاورمیانه رقم زد و از آن مهم‌تر و قابل تأمل‌تر تحلیل‌های رسمی متعدد و یک جانبه‌ای را درباره علل آن اقدامات و چرایی سقوط حکومت عراق پدید آورد.

تقریباً تمامی تحلیل‌ها و اظهار نظرهای روشن‌فکران و صاحب نظران ایرانی در داخل و خارج از کشور مبتنی بر این محور اصلی است که حکومت صدام حسین نظام استبدادی متکی بر اقتدار نظامی محض و سرکوب و شکنجه آزادی خواهان بوده است و به همین سبب در یک فرآیند تدریجی درونی و تاریخی به سوی فروپاشی و سقوط پیش رفت.

تا همین جا، چشم بربستن آگاهانه یا ناآگاهانه بر نحوه سقوط حکومت عراق در اثر یک هجوم خارجی و نسبت دادن آن صرفاً به مسائل داخلی نظیر استبداد و ظلم حکومت، البته چیزی جز تحریف تاریخ و تحریف واقعیت نیست. گویی که هرگز حکومت و مردم عراق مورد هجوم یک نیروی نظامی بیگانه قرار نگرفته‌اند و به واقع فارغ از یک تهاجم نظامی، حاکمیت صدام بر اثر ظلم و ستم بیش از حد و فساد درونی و به دست مردم عراق برچیده شده است. در گذشته نیز مورخان و وقایع نگاران درباره علل و نحوه بروز برخی از قضایا، بنا به خواست قدرت‌های حاکم و بر حسب منافع مادی و یا ترس از جان به تحریف تاریخ دست می‌زدند و در بیان چه‌گونگی پاره‌ای رخ‌دادها، علل واقعی آن‌ها را پنهان کرده و عوامل واهی و ساختگی را به جای آن‌ها عرضه کرده‌اند.

در مورد صدام حسین هم موج تبلیغاتی ساخته شده علیه او، که از یکی دو دهه پیش آغاز شده، در طی حمله نظامی ایالات متحده به این کشور تداوم و فزونی یافت و این مسئله در کنار خاطره ناخوشایند و لطمات بر جای مانده از جنگ تحمیلی ایران و عراق و همچنین وجود گرایش‌های عرب ستیزی و اسلام ستیزی در میان روشن‌فکران ایرانی، باعث شد تا با وجود ساختگی و مجعول از کار درآمدن برخی باورها پیرامون حکومت استبدادی صدام در نتیجه سقوط این حکومت، همچنان روند صدام ستیزی یک سویه و تکرار تبلیغات رایج درباره غیر مردمی بودن محض حکومت عراق از سوی به خصوص صاحب نظران ایرانی ادامه یابد.

به عنوان مثال از سال‌ها پیش همه شنیده بودیم که صدام صاحب یک کاخ زیرزمینی بسیار مجهز است و قادر است در مقابل هر تهاجمی برای چند سال صحیح و سالم در درون آن کاخ، قدرت و زندگی خویش را حفظ کند، اما سقوط حکومت او و اشغال نظامی عراق و عیان شدن امکانات حکومتی صدام به وضوح آشکار کرد آن داستان‌ها که صرفاً برای نشان دادن و اثبات غیر مردمی، دیکتاتور و

فردگرا بودن حاکمیت صدام ساخته و پرداخته و رواج داده شده بود، در هیچ اندازه‌ای صحت نداشت.

اما از سوی دیگر، بر خلاف تبلیغات صدام ستیزانه رسانه‌های غربی و وابستگان آن‌ها در دیگر نقاط جهان و نیز تبلیغات منفی مطبوعات ایران و روشن‌فکران ایرانی به طور اعم، افکار عمومی جهان راه واقع‌گرایانه و متعهدانه دیگری را در برخورد و قضاوت با موضوع حکومت عراق و ماهیت حاکمیت صدام حسین برگزیده‌اند که جای تأمل و بعد احترام بسیار دارد؛ در آستانه حمله امپریالیسم جهانی به رهبری آمریکا به عراق، اتفاقی در مقیاس بین المللی رخ داد که تا آن روز در تاریخ جهان نظیر و مانندی نداشت. مردم سراسر جهان، صرف نظر از تفاوت‌های مذهبی، نژادی، قومی و ملیتی در یک اتحاد بی‌مانند و در قالب تظاهرات خیابانی و اقدامات مشابه دیگر به مخالفت با حمله ایالات متحده و هم پیمانانش به عراق و بر چیدن ظاهراً بساط دیکتاتوری و خفقان و شکنجه! پرداختند و در این راه متحمل زحمات، درگیری‌ها و آسیب‌های بسیاری شدند. چنان که در بعضی کشورهای دموکرات منش اروپایی دولت‌ها اجازه راهپیمایی و مخالفت علیه جنگ را به تظاهر کنندگان ندادند و در خود ایالات متحده و قلب دموکراسی، بعد از شروع جنگ، دولت هر یک از مردم مخالف جنگ و تظاهر کنندگان در واشنگتن را ده هزار دلار جریمه کرد!

ضمن آن که در طی آن مخالفت‌ها و تظاهرات شواهد متعدد از حمایت مستقیم از شخص صدام دیده شد که از جمله می‌توان به در دست داشتن عکس صدام از سوی تظاهر کنندگان اروپایی و نام‌گذاری یک پسر تازه متولد شده به نام صدام حسین از سوی پدرش در اندونزی و اجاره یک بیلبورد تبلیغاتی در استرالیا از سوی یک پیرزن خدمتکار با پس انداز چند ساله پایان عمرش برای نوشتن شعارهای ضد جنگ، و موارد کوچک و بزرگ دیگر اشاره کرد.

برای همگان آشکار بوده و هست که امپریالیسم جهانی در حمله به سرزمین عراق منافع استعماری کوتاه مدت و دراز مدت خود را مد نظر دارد؛ در دست گرفتن مستقیم منابع نفتی عراق و تاراج آن‌ها، حضور مستقیم در منطقه حساس خاورمیانه، و تهدید کشورها و نیروهای مخالف آمریکا و اسرائیل در منطقه را می‌توان به عنوان اصلی‌ترین عوامل تجاوز سرمایه‌داری جهانی به عراق دانست. افزون بر این‌ها دشمنی سرسخت میان حکومت اسرائیل و حکومت عراق را هم می‌باید جداگانه در نظر گرفت. برای نشان دادن میزان این دشمنی اشاره به نقل قول‌های رایج از زبان صدام حسین درباره دشمنی با یهودیان و خطاب کردن صدام با نام بخت النصر از سوی اسرائیلی‌ها به مقدار زیادی کافی است. صهیونیست‌ها کینه تاریخی خود نسبت به عراق (= بابل قدیم) را فراموش نکرده‌اند و به علاوه وجود یک حکومت قدرتمند و دشمن سرسخت اسرائیل در منطقه را تحمل نمی‌کنند. آگاهی افکار عمومی جهان نسبت به این موضوع و باقی ماندن جدی تمایلات یهود ستیزی در میان اروپاییان و به مقدار کم‌تر در میان روس‌ها، در کنار عوامل پیشین، بی‌شک در ابراز مخالفت بین المللی علیه حمله به عراق و برآورده شدن خواسته‌های اسرائیل سهم به سزایی داشته است.

صدام حسین با آینده نگری در مورد درخواست‌های نامشروع قدرت‌های جهانی و اشراف نسبت به نیات واقعی آن‌ها در استعمار و تسلط بر ارکان سیاسی ــ اقتصادی کشورهای منطقه، سیاست ایستادگی جدی و مقاومت بی‌حد و مرز در برابر آنان را در پیش گرفت.

بی‌شک اگر صدام نیز مانند بسیاری از رهبران کشورهای منطقه، اندیشه‌ها و شیوه‌های ضد امپریالیستی

نداشت، می‌توانست همچون غالب سیستم‌های حکومتی عربی و غیر عربی آسیایی و آفریقایی حکومت و حاکمیت خود را حفظ کند و دقیقاً به خاطر همین عدم سازش با امپریالیسم جهانی از سوی آنان تحمل نشد و مورد هجوم قرار گرفت. چنین اقداماتی از سوی یک حاکمیت، ماهیتاً نمی‌توانند ویژگی‌های یک دیکتاتور و یک نظام استبدادی مطلقه باشند، زیرا در نظام‌های دیکتاتوری، فقط منافع دیکتاتور و حفظ قدرت او به هر بهای ممکن ملاک است و هیچ گاه با لجاجت در مقابل درخواست‌های نامشروع بیگانگان قدرت و حاکمیت و زندگی دیکتاتور و خانواده او به مخاطره و نابودی نیفتاده است.

صدام، شجاعانه ماهیت اصلی سرمایه‌داری جهانی را به چالش طلبید و با برملا کردن هویت واقعی امپریالیست‌ها در این چالش پیروز شد. مصیبتی که او و مردم عراق در طی حمله ایالات متحده به عراق تحمل کردند سهم بسیار زیاد و درخشانی در بیداری وجدان بشری مردم جهان بر عهده داشت. امروز پس از گذشت چند سال از حمله آمریکا و متحدانش به عراق و انتشار روزافزون مستندات و عکس‌های اقدامات غیر انسانی متجاوزان در درون این کشور، و نیز مشاهده مقاومت‌های کوچک و بزرگ مردم در مبارزه با اشغالگران به اشکال مختلف، آخرین پرده‌های عملکرد اصلی امپریالیسم جهانی آشکار شده است. در سالروز اشغال این کشور و آزاد سازی مردم عراق از دست ظاهراً یک دیکتاتور ظالم! کسی سالگرد ورود این به اصطلاح آورندگان دموکراسی و آزادی را جشن نگرفت و مردم آن روز را با جنگ و مبارزه وسیع‌تر و خشن‌تر علیه متجاوزان برگزار کردند.

امپریالیسم بین المللی در اثر نابخردی در حمله به عراق آخرین مایه‌های ضدانسانی پنهان خود را عیان کرد و با این اشتباه خود را به مرحله نابودی نهایی نزدیک‌تر نمود. همچنان که ایالات متحده نیز گویا در یک باتلاق دیگر مانند ویتنام فرو رفته است و با نابخردی‌های مکرر در حال غرق نمودن هرچه بیش‌تر و وسیع‌تر خود است.» (صدام از زاویه‌ای دیگر، عارف گلسرخی)

«در قرآن عظیم پیامی است که حد مسئولیت آدمی را در بیان مراتب تفکر و توجه تعیین می‌کند، آن جا که می‌فرماید: **فماذا بعد الحق الا ضلال**. هرگز هشداری از این قوی‌تر و قاطع‌تر برای پیروان حق نبوده است که می‌گوید گامی دورتر از حق، گمراهی است و مابین ضلال و بیان حق فضای خالی بی‌نامی قرار نمی‌دهد. قرآن پیروی از حق را نشانه تقوی می‌داند، آن را به تعلقات قومی و دینی و غیره محدود نمی‌کند و وصیت و توصیه به حق را از علائم رستگاری می‌شمارد.

بدین قرار قضاوت درباره دشمن و دوست موکول به رعایت حق و گریز از کینه توزی‌های ظالمانه است. مثلاً قضاوت ما درباره صدام نمی‌تواند و نباید از ماجرای جنگ و ادعاهای ما درباره او مایه بگیرد، زیرا هنوز حقیقت آن رخ داد بسیار زشت و ویرانگر برای تاریخ بیان نشده است و می‌توان آن را حاصل یک اشتباه دو سویه شمرد که اگر اندکی دوراندیشی بیش‌تر در سران و صاحبان تصمیم در دو سرزمین بروز و ظهور می‌کرد، پرهیز از آن برادرکشی بی‌رحمانه به سهولت میسر بود. چه کسانی بر طبل جنگ می‌کوبیدند و مثلاً آدمی چون بنی‌صدر چه‌سان در میدان آزادی عربده می‌کشید که «بغداد از آن ایرانیان است» و دار و دسته ناسیونالیست‌ها برای مردم عراق، به عنوان اعراب بر باد دهنده تمدن و توانایی‌های ایرانیان، چه رجزها که نمی‌خواندند و حزب توده در مقالات روزنامه مردم، پیش از آغاز جنگ، چه گونه فرمان می‌داد که با مشت آهنین انقلاب، باید بر دهان صدام کوبید و همه نیز با این

طمع و تصور و توطئه که جنگ فاتحه جمهوری اسلامی را خواهد خواند و خود جایگزین آن خواهند شد، و کسی به دعوت‌های مکرر شورای انقلاب عراق، برای مذاکره بر سر اختلافات، که بسیار پیش پا افتاده بود، کم‌ترین اعتنایی نمی‌کرد و تب ضرورت جنگ چندان بالا گرفته بود که سرانجام ۱/۵ میلیون نیروی جوان و هزار میلیارد دلار از ذخایر لجستیکی دو ملت مسلمان و همسایه، به سود منافع کمپانی‌های بین المللی از دست رفت.

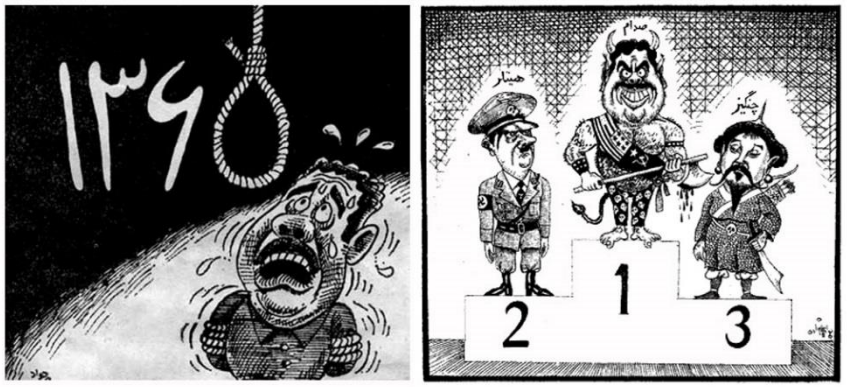
با این همه و حتی اگر تمام بار مسئولیت ندانم‌کاری بزرگ جنگ را بر دوش صدام هم بگذاریم، ذره‌ای از حقانیت او در مبارزه مستقیم‌اش با سیاست و سوداهای یهودیان در منطقه ما نمی‌کاهد. چنان که آینده بشر از یاد نخواهد برد که مقاومت تاریخی صدام تا چه حد در عریان کردن ماهیت حریص و متجاوز به اصطلاح تمدن غرب و در فرو پاشی قدرت ظاهراً بدون منازع آن دخیل بوده و سهم داشته است. به گمان من صدام از آن جهت در موضع گیری‌های اخیرش قهرمان محسوب می‌شود که خود را به فرامین صهیونیسم جهانی نفروخت و به بهای جان و مال و هستی و آبرو و آسایش خود و خانواده و فرزندان‌اش دوازده سال تمام در برابر زورگویی‌های عوامل صهیونیسم ایستادگی کرد و تن به سازش با آنان نداد. بی‌شک اگر صدام گامی با صهیونیست‌ها همراهی می‌کرد، به عراق لشکر نمی‌کشیدند که عمده اختلاف یهودیان با وی بر سر کمک بی‌دریغ صدام به نهضت و مردم فلسطین بود. این اشارات و گفتنی‌های بسیار دیگری که بیان آن ضروری نیست، و فراتر از همه، رخ‌دادهای عینی منطقه، یعنی لشکرکشی سبعانه نیروهای صهیونیستی جهان، که با نام‌های مختلف، بر مردم عراق یورش آورده‌اند، به وضوح نشان می‌دهد که صدام را نمی‌توان دست نشانده آنان شمرد و احترام به حق به آدمی تکلیف می‌کند که آن قهرمان ایستادگی در برابر صهیونیسم را باید سیاستمداری مستقل خواند که به منافع مردم خویش و به نبرد بزرگ با نمایندگان ناسالم یهودیت اهمیت می‌داد. به گمان من مقاومت جاری و اعجاب برانگیز مردم عراق در مقابل اشغالگران، از ایستادگی صدام در برابر دست نشاندگان محافل صهیونیستی انگیزه و مایه می‌گیرد و نشانی است از این که در نظر ملت عراق، بل توده جهان عرب، صدام مجرم تاریخی محسوب نمی‌شود و منفور نیست، هرچند که ارزیابی‌های نادرست و اشتباهات او در شناسایی شیعیان عراق، به عنوان بازوی قدرتمندی در جبهه ستیز عمومی مسلمین، او را به موضع‌گیری‌های نادرستی کشاند که مانع هماهنگی در تدارک نیروی ملی و متحد سرزمین عراق شد، چنان که هنوز نیز عوارض آن آشکار است، و نمی‌توان از یاد برد که در میان سران شیعه عراق نیز گروهی خواستار این همکاری و اتحاد نبودند و خیالات صرفاً فرقه‌ای در مخیله خود می‌پختند.

بی‌شک یک موی گندیده صدام، از مجموعه حاملین غربی به اصطلاح دموکراسی برای عراقیان، که با کاربرد ناپالم و فسفر سفید و وحشیگری‌های ابوغریب همراه شده، ارزشمندتر است.» (یادداشت‌ها و نظرات، ناصر پورپیرار)

و برخلاف چنین رویکرد متفکرانه‌ای که لازمه هر اندیشه‌ای است، که جدای از جهت گیری‌های از پیش تعیین شده به موضوع بنگرد، می‌بینیم که تمامی کارتون‌ها و کاریکاتورهایی که با موضوع صدام به وجود آمده است، در مسیر اندیشه متفکران سیاسی منطقه جغرافیایی خودمان قرار دارند و با تغذیه آن زنده‌اند. و در این مجموعه حتی یک اثر از یک کارتونیست، که از زاویه‌ای دیگر مبحث را نگریسته باشد، نمی‌توان یافت.

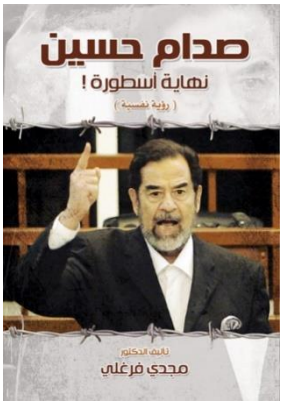
در مقابل این آثار، سخنانی از شخصیت برجسته و رئیس انجمن علمای مسلمانان جهان، به نمایندگی از نگرش دیگر مسلمانان را این جا می‌آورم، که تفاوت برداشت عملکرد نسبت به یک شخص عیان‌تر گردد.

«آنان به نفس و جان انسانی احترام قایل نشده‌اند. صدام با شجاعت و خویشتنداری و نترس ظاهر شده است. وی هرگز قبول نکرد که چشمانش را ببندد، بل که با چشمان باز به استقبال مرگ رفت. آنان صورت خودشان را پوشانده‌اند، در حالی که صورت صدام باز ماند. وی مانند کوه ایستاد و شهادتین را هم بر زبان جاری ساخت. پس وی در حالی فوت کرد که شهادتین را می گفت. چه‌گونه می‌توان او را نفرین و لعن کرد، در حالی که می‌شنویم که فریاد می‌زند: اشهد ان لا اله الا الله و اشهد ان محمدا رسول الله.» (خطابه یوسف قرضاوی)



و در مقابل این آثار باز هم سخنی از دکتر یوسف قرضاوی در نماز جمعه روز ۵ ژانویه در دوحه قطر: «کسی که آخرین سخن او شهادت لا اله الا الله است وارد بهشت می‌شود. چه‌گونه می گوییم برو به جهنم. آیا کلید درب جهنم در دست توست؟ چه کسی این کلید را به تو سپرده است تا هر کس را خواستی وارد جهنم کنی؟ وی به ساختن مساجد کمک می کرد و مصالح

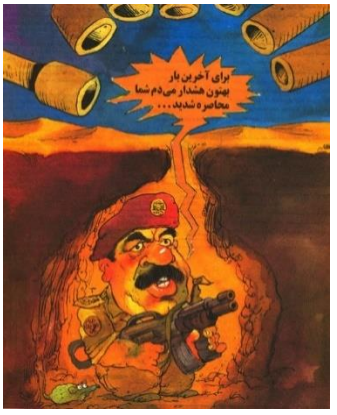
ساختمانی را برای ساختن مساجد نصف قیمت می‌داد. وقتی می‌خواستند او را دستگیر کنند، سجاده و قرآن باز نزد او پیدا کردند.»



و از میان شهید و اسطوره خواندن صدام، که به تعداد مسلمانان عرب و سایر ملل می‌توان برشمرد، خطاب مفتی بزرگ عربستان «عبدالله بن باز» که صدام را شهید، و «دکتر مجدی فرغلی» که او را (نهایت اسطوره) خواند کفایت می کند.

«شوخی تلخ روزگار است که حمله سال ۲۰۰۳ به عراق نیز هم زمان با جشن پوریم انتخاب شده است. تصمیمی که به وسیله لابی‌های تندروی یهود در حکومت آمریکا اتخاذ شد، که صدام را هامان دوران جدید می‌دانستند.» (دیوید دوک)

و وقتی این جمله را می‌خوانیم و از چنین منظری نگاه می کنیم، خام اندیشی روشن‌فکری در کارتون‌ها را بیش‌تر می‌چشیم.



کار کارتونیست‌ها به جایی می‌رسد که پیشگویی هم می کنند!

آقای مسعود شجاعی طباطبایی: «خیلی سال‌ها پیش که حسابش از دستم در رفته، کاریکاتوری از صدام کار کردم که در روی جلد نشریه طنز پارسی به چاپ رسید، متأسفانه تنها بریده‌ای از نشریه را دارم که تاریخ آن مشخص نیست! به هر حال فکر می‌کردم روزی صدام تک و تنها در حفره‌ای در زمین گیر کند، شاید بشود اسم آن را یک پیشگویی گذاشت.»

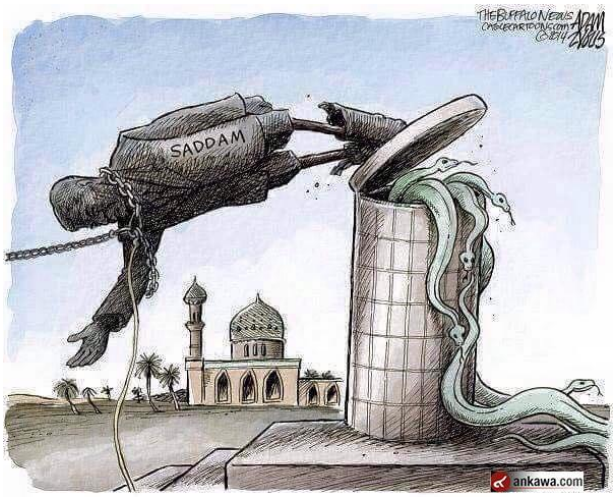
اکنون باید از ایشان پرسید، شما که با فاصله چند سال، پیشگویی و آینده بینی‌تان از یک واقعه را به تصویر می‌کشید، چرا از دادگاه صدام که در نشریات و رسانه‌های دنیا منتشر گردید بی‌اطلاع هستید؟

صدام با رد ادعاهای رسانه‌های آمریکایی درباره چه‌گونگی بازداشتش گفت: «من در حال خواندن نماز مغرب، بازداشت شدم!»

به گزارش سرویس بین‌الملل «بازتاب»، «خلیل الدلیمی»، وکیل صدام حسین، پس از دیدار ۴ ساعت و نیمی خود با صدام به نقل از وی گفت: «من آن چنان که رسانه‌ها و مطبوعات منتشر کردند، در دخمه پنهان نشده بودم، بل که در بغداد و در حال خواندن نماز مغرب بازداشت شدم.»

خبرگزاری «رویترز» با اعلام این خبر به نقل از صدام افزود: «تصاویر پخش شده در رسانه‌ها توسط نیروهای آمریکایی به قصد تشویش چهره من صورت گرفته است.»

در مقابل، کارتونیست‌هایی که مغذی اندیشه مخالف این چنین رویکردی می‌باشند نیز اثرشان را عرضه داشته‌اند.



به یاد جشنواره‌های هنرهای تجسمی داخلی افتادم، که جشنواره و داوران، معیار شناخت موضوع شهید و شهادت را، از علائم تصویری «خون، پلاک و چفیه» باز می‌شناسند و اگر این عناصر را در آن نیافتند، اثر را با جشنواره مرتبط نمی‌بینند و فاقد حضورش می‌خوانند، که «شهید» و «جهاد» در قرآن را در جبهه‌های جنگ و گاهی اوقات، هنگام کشتن برادر مسلمانی دیگر فهم کنیم. و اثبات این موضوع است که حتی تبلور آیات قرآن بر ذهن و بازتابش در هنر نیز بستگی به محدوده جغرافیایی، سیاسی و فرهنگی خاص خود است، حتی اگر شهید در قرآن با خون معنا نگیرد!!!! (حج ۷۸، قصص ۷۵ و...)

خلیج فارس:

باز هم با کارتون‌هایی روبه رو هستیم که به موضوعی دیگر و از همان مجرای دید نظریه پردازان ایرانی بدان می‌نگرند، و شکی در آن راه نیست که همچون دیگر موضوعات، حتی یک اثر که

موشکافانه و یا منتقدانه مسئله را پیگیری کرده باشد نمی‌یابیم. و هیچ گاه کارتونیست‌ها به علت سفارشی بودن اثر از هر طریق، مجالی برای تحقیق و تفحص در زمینه‌های ارائه شده نیافته‌اند، که انتظار داشته باشیم در مقام پرسشگر حضور یابند.

«نزدیک به چند دهه‌ای می‌شود که با اوج‌گیری ناسیونالیسم عربی از عهد جمال عبدالناصر، دعوایی مجعول و بی‌محتوا بر سر تغییر نام خلیج فارس به خلیج عربی میان ناسیونالیست‌های عرب و ایرانی، و بالطبع تا حدی در میان برخی از مردم این سرزمین‌ها در گرفته است که هر از گاهی با یک بهانه تازه تجدید می‌شود و موجی از عصبانیت سطحی و فاقد بنیان منطقی را در میان روشن‌فکران ایران و کشورهای عربی برمی‌انگیزد. لازم به ذکر نیست که بانیان و ادامه دهندگان این دعوا در خطوط اصلی کسانی جز ناسیونالیست‌های پان عرب و پان فارس، که هر دو طیف در تعصب و نابخردی و تخریب روابط میان کشورهای همسایه به دلیل تعصب‌های جاهلانه قومی و نژادی هیچ تفاوتی با هم ندارند، نیستند.

اندکی خردمندی و تأمل در بنیان این مرافعه، بی‌نتیجه بودن و از آن بدتر مخرب بودن آن را به وضوح آشکار می‌سازد؛ نخست آن که دریاها و اقیانوس‌های جهان در یک معنای کلی به تمام مردم جهان تعلق دارد و وجود یک نام خاص بر یک دریا در هیچ کجا دلیل بر مالکیت سرزمین یا ملتی بر آن نیست. همچنان که وجود نام اقیانوس هند بر روی اقیانوس مزبور به این معنا نیست که مثلاً مالک آن اقیانوس هندیان هستند! دوم آن که تمام دریاها و اقیانوس‌های جهان به طور کلی و طبیعی از قدیم‌ترین زمان شناخته شده دارای یک یا چند اسم گوناگون بوده‌اند که این اسامی غالباً از سوی ساکنان کنار آن‌ها گرفته شده است. همچون دریای خزر که در طول تاریخ ایران اسامی گوناگونی نظیر دریای مازندران، دریای گرگان، دریای قزوین (کاسپین امروزی در زبان‌های انگلیسی و...) و دریای خزر داشته است و جالب آن که نام خزر از ترکان یهودی خزر آمده، اما با این حال بدون هیچ اعتراضی از سوی ایرانیان استفاده می‌شود. (و البته در این مورد تأثیر یهودیان را بر فضای فرهنگی ایران و تلاش آنان برای حفظ این نام را نباید نادیده گرفت).

تا آن جا که به فارس گریان ایران مربوط می‌شود سوال این جاست که چرا در برابر تغییر نام دریای هرمز یا دریای مکران به نام دریای عمان و یا نامیده شدن دریای مازندران به نام دریای خزر اعتراضی نداشته و ندارند. اما در برابر نام خلیج فارس که همچون دریای خزر بخش بیش‌تری از ساحل آن در اختیار کشورهای همسایه ایران است، این همه اعتراض و هیاهو به راه می‌اندازند؟! بی‌تردید اگر بر دریای عمان و خزر هم نام فارس وجود می‌داشت، به دلیل حاکمیت فارس گرایی بر فضای فرهنگی ــ سیاسی ایران، هر گونه تلاشی و از سوی هر ملتی برای تغییر نام آن دریاها با اعتراض وسیع آن‌ها مواجه می‌شد. اما ظاهراً چون دریای مازندران و مکران نام فارس بر خود نداشتند، طبعاً دلیلی هم برای دفاع از اسامی متعلق به ساکنان مازندران و مکران از سوی فارس گرایان و فارس پرستان وجود نداشته است!

نکته سوم طرح سؤال درباره ریشه این دعوای ساختگی و وارداتی است؛ بی‌گمان این دعوا را می‌توان بخشی از تبعات زیان‌آور و محتوم تفکرات پان‌گرایانه که از سوی کشورهای استعمارگر غربی به ذهن و اندیشه روشن‌فکران کشورهای خاورمیانه تزریق شده‌اند، دانست. می‌دانیم که هدف اصلی تزریق

چنین اندیشه‌هایی از سوی استعمارگران ایجاد شکاف و دشمنی میان مردم منطقه بوده است و هم اینک می‌بینیم که آن‌ها در رسیدن به اهداف خود تا حد زیادی موفق بوده‌اند! زیرا صاحبان این تفکرات همچنان بر طبل پان عربیسم و پان فارسیسم خود می‌کوبند و با اصرار بر یک تغییر نام بی‌فایده و بی‌نتیجه، آگاهانه یا ناآگاهانه به توسعه و عمیق کردن این دشمنی می‌پردازند.
بی‌تردید اعراب نیز مثل ایرانیان و سایر مردم دنیا حق دارند برای دریای همجوار خودشان نامی برگزینند و هیچ الزامی به تبعیت از نام گذاری دیگران ندارند. همچنان که ایرانیان حق دارند به دریاهای پیرامون سرزمین‌شان نام خودشان را بدهند و آن را به کار برند. منتهی اصرار کنونی پان گرایانه ایرانیان و اعراب بر روی تغییر یک نام و یا حفظ آن و یا وادار کردن همدیگر و سایر کشورهای دنیا به استفاده از نام مورد نظر خود، هیچ گونه مبنای علمی، منطقی و ملی یا بین المللی ندارد و تنها مبتنی است بر تعصب قومی و نژادی تحت عنوان ملی (که با فرض ملی بودن آن باز هم نوعی تعصب است). از آن مهم‌تر این اصرار و نزاع فاقد هر نوع فایده و سرانجام ملی و سیاسی است و از همه تأسف برانگیزتر نتیجه‌ای جز تخریب روابط سیاسی ــ فرهنگی مردم و کشورهای منطقه ندارد. بنابراین با توجه به روند قوم‌گرایانه این منازعه جا دارد روشن‌فکران پان عرب کشورهای همسایه ایران از خود بپرسند که از تحریک احساسات پان ایرانیست‌های همقطار خود در ایران چه هدفی را دنبال می‌کنند و به فرض تغییر نام خلیج فارس به خلیج عربی به کدامین نتیجه یا سودی می‌رسند؟ و نیز جا دارد تا مدعیان این نزاع از هر دو سو از خود بپرسند که چرا مردم پاکستان یا اندونزی یا استرالیا بر سر تغییر نام اقیانوس هند به اقیانوس پاکستان یا اسامی دیگر با هم جدال نمی‌کنند؟» (خلیج فارس، عارف گلسرخی)

«هیچ شکی در این مطلب روا نیست که تشخیص و ترسیم گرافیک جغرافیای جهان، تعیین فرم هندسی و حتی نام‌گذاری بر قاره‌ها و سرزمین‌ها، پیش از کامل شدن تصویر عمومی زمین، ناممکن بوده است. زیرا خطاب بدون شناخت در ردیف اوهام قرار می‌گیرد و قصه‌های کنونی که روابط گسترده مثبت و منفی بین المللی، در دورانی را باز می‌گوید که آگاهی‌های جغرافیایی آدمی در حد صفر بوده و هنوز بخش بزرگی از ملل جهان صورت سیاسی به خود نگرفته بودند، ایجاد انحراف در شناخت تاریخ است. بدین ترتیب آشنایی‌های ما نسبت به دنیای اطراف، از زمانی آغاز می‌شود که دریا نوردانی شجاع به پهنه ناشناخته اقیانوس‌ها وارد شدند تا برای تاجران مشتری و مواد اولیه ارزان بیاورند، برای زمین‌داران بزرگ نیروی کار برده‌وار شناسایی کنند و برای کلیسا راهی بگشایند تا کشیشانی نظامی شده و یا نظامیانی صلیب به دست، مردم آرام و بی‌آزار آفریقا و آمریکا و آسیای دور را با کلیسا و تازیانه و کار اجباری و گلوله آشنا کنند. با خروج ناخدایان کنجکاو و جسور از محدوده سواحل محلی، از میانه قرن پانزدهم میلادی، و راه‌یابی کشتی‌ها و ملاحان سودا زده به سرزمین‌های دور، پس از قریب قرنی، سرانجام نقشه برداران و رسّامانی پدیدار شدند که با جمع بندی اطلاعات ناخدایان، اندک اندک و به روش آزمایش و خطا، تصویری از جهان را، ذهنی و یا واقعی، بر کاغذ آوردند، مردم دنیا را که به محدوده بومی خود دل خوش بودند به گستردگی و وسوسه انگیزی جهان پهناور آگاه کردند و آفریقا و آمریکا و خاورمیانه و چین و هند و خاور دور، نام‌های رویایی برای گروه متنوعی از فرصت طلبان و ماجراجویان شد.

کتاب «پایان زمین، ۱۰۰ نقشه که مفهوم جهان را تغییر داد»، اثر جرمی هاروود، که نقشه بالا را از صفحه ۵۸ آن برداشته‌ام، در زمره آن کتاب‌های جغرافیا نیست که مثلاً برای تولید خلیج فارس از ۲۷۰۰ سال پیش شمای کاملی از گرافیک سراسر کره زمین را همراه نام خلیج فارس ارائه می‌دهند!!! این نقشه سراسری از قاره آمریکا، در آن کتاب، که درست صد سال پس از کشف آن قاره ترسیم شده، نشان می‌دهد که تلاش نقشه برداران و ملاحظات دیداری ملاحان و ناخدایان، علی رغم صدها سفر اکتشافی، پس از قرنی، هنوز نتوانسته بوده است شمای قابل تأیید و مطابق با طبیعتی، برای قاره آمریکا فراهم کند.

جست و جو در نقشه‌ها به خوبی وسعت تسلط جعل در داشته‌های تاریخی، به خصوص در موضوع ایران باستان را اثبات و معلوم می کند که خواب‌های پریشان سازندگان امثال هردوت در تدارک چند هزار کشتی و میلیون‌ها سرباز، برای داریوش و خشایارشا، که از مسیرهای دریایی هنوز نامکشوف، خود را به یونان برسانند و جنگ‌های دریایی بین المللی به راه اندازند، تا چه اندازه بیمارگونه بوده است.

این نقشه جهان را، والدسی مارتین مولر آلمانی در سال ۱۵۰۷ تهیه کرده است. نقشه، با صورت جهانی که امروز می‌شناسیم، مدت‌ها پس از ورود مکتشفانه انسان به پهنه اقیانوس‌ها، هنوز بسیار متفاوت است و فقط قاره آفریقای آن به طور نسبی صورت طبیعی خود را دارد. در غرب کاریکاتوری از آمریکا را می‌بینیم، خاورمیانه و سرزمین‌های عربی شباهت کمی به فرم واقعی خود دارند، در جای ایران، دریایی

مربع شکل نشسته است، هند را گویی پشت و رو کرده‌اند و در آسیای دور یک دماغه و زائده بلند و ناشناخته مصور است که از جا به جایی هند در تصورات رسّام و یا از دروغ سازی‌های معمول ملاحان و نقشه برداران کشتی‌ها خبر می‌دهد، که هر یک به نوعی مشغول بافتن اغراق بوده‌اند. عرضه چنین نقشه‌ای که اندازه اعتبار و قدمت آن را در مطلب زیر می‌خوانید، خود نشان می‌دهد که آدمی تا قرن شانزدهم نیز نسبت به جهانی که در آن می‌زیسته، چشم انداز سالمی نداشته است.

... در روزگاران کهن و باستان و تا حوالی طلوع اسلام، حتی خداوند هم بر سنگ پیام می‌نوشته و آن کلاشان که از کلاه‌شان از جمله خرگوشانی به سطح و شکل نقشه‌های کاغذین خلیج فارس از رسامی‌های ۲۷۰۰ سال پیش و یا مجموعه تألیفات فلسفی افلاطون بیرون می‌کشند، اگر برای خود جایی در اعتبار انسانی و عرصه فرهنگ ناآلوده می‌شناسند، یکی از این برگه‌ها را که در این نبرد میان حقیقت و دروغ بر نیزه‌های حماقت خویش بالا برده‌اند، به آزمایشگاهی معتبر بفرستند تا به سادگی شستن صورت، دغل کاری آنان معلوم شود... حتی هنگامی که اثبات شد از میان ۶۰ نقشه‌ای که به عنوان اسناد کهن خلیج فارس ارائه داده‌اند، یکی هم سالم نیست، باز هم همچون گذشته بر طبل خود می‌کوبند.

از نظر تاریخی تا ۱۵۰ سال پیش هرگز جایی با نام خلیج فارس در فرهنگ و جغرافیای جهان نبوده و کلیه اسناد منتشره در این باب، هر قدر هم نفیس چاپ شده باشد، جعل مطلق و واضح است.» (تأملی در بنیان تاریخ ایران، کتاب سوم (برآمدن صفویه)، جلد سوم، یادداشت ۱۰۸، جلد پنجم، یادداشت ۱۶۷، ناصر پورپیرار)

در تصویر بعدی همچون سایر موارد با تفکری روبه روییم که جهت‌گیری دیگری را، تفسیر و نگرش خود می‌پندارد و ادغام شدنی که ذهنیت منتقدانه را از او گرفته است و باز هم با یک سطحی نگری که نشان از عدم آگاهی نسبت به مسئله است روبه روییم. اگر کارتونیست برای علت حضور مجسمه‌ای از بودا در افغانستان، به عنوان اثری تاریخی و یا مشابه همین آثار در اندونزی به عنوان پیشینه اعتقادی سرزمینی، از خود نمی‌پرسد بودا بودن این مجسمه‌ها را از چه طریق شناسایی می‌کنند، لااقل از خود بخواهد که از چه مسیری به این نگرش ملا عمر و طالبان، و در کل افغانستان که جز از راه سلاح نمی‌توان با آن‌ها هم کلام شد، دست یافته است؟

روشن‌فکر نمایان بی‌مایه ما، مثلاً برای مردم افغانستان و به قصد آلودن مقاومت منطقه‌ای، صحنه‌های سینمایی قلابی و عقل فریب، مثلاً درباره قصور پر از حور عین ملا عمر تدارک می‌بینند، که در این عصر حضور همه جانبه چشم‌های الکترونیک، حتی تصویر سیاه و سفیدی از ادعای آن‌ها دیده نشده است!!!! این تبلیغات‌چیان غرب، بی‌شک کم‌ترین پیوندی با پیشینه و پسند و باور مردم منطقه خویش ندارند و تنها با تأیید واماندگان اطراف خویش روبه رویند. و عجیب نمی‌نماید که مجرای دید و نگرش آن‌ها در تبلیغاتشان را اندیشه خود بپندارند و در مقام پرسشگر حضور نیابند، که مثلاً آن مجسمه از چه نظر مزاحمی برای آن گروه افغانی بوده است که چنین واکنش نشان داده‌اند!!؟

و از کارتونیست‌ها انتظاری نیست که حتی سخنان خانم یوهان ریدلی درباره مسلمان شدنش را گوش فرا دهند که «طالبان با وجود این که من اعتصاب غذا کرده بودم، ولی وقت صرف غذا دست‌های من را شسته و با کلمه خواهر مرا خطاب می‌کردند. مهم‌تر از همه آن چیزی که مرا تحت تأثیر قرار داد این بود که در اوضاع آشفته و ترسناک افغانستان هیچ ترس و واهمه‌ای در آن‌ها دیده نمی‌شد و به ادای نماز در اوقات مقرر پایبند بودند».

دیکته شدن از طرف متفکران سیاسی و تبلیغات رسانه‌های غربی، قدرت اندیشیدن در چنین مواردی را از آن‌ها می‌رباید و پیداست که حتی اثری هم در کند و کاو این مسئله نخواهیم یافت.

و شاید دلیل عدم تفکر در آثارشان را هم بتوان از خودشان، که از وجودشان می‌گویند یافت و بدین منظور برخی از مصاحبه‌های کارتونیست‌های ایرانی را بدین جا می‌خوانم.

– چه طور می‌شه بزرگمهر حسین پور شد؟
داروی (...) بریزن روی کلشون و...
– علی درخشی در یک جمله؟
همون بی کله!
– چه طور می‌شه توکا نیستانی شد؟
هر چی اشتباه تو زندگی هست رو مرتکب بشید!
– چه طور می‌شه محسن نوری نجفی شد؟
مگه اهمیتی داره. پسرهای من بهم می‌گن اینم شغل بود که تو انتخاب کردی!
– محسن نوری نجفی در یک جمله؟
خیس عرق شدم!
– چه طور می‌شه بهرام عظیمی شد؟
با ۱۰ سال به سلمانی نرفتن و خالی بندی و کلی ادا و اطوار می‌توان تا ۸۰ درصد بهرام عظیمی شد
– بهرام عظیمی در یک جمله؟
لاغر و پشمالو!
– مهدی علی بیگی در یک جمله؟
طناز!
– چه طور می‌شه مهدی علی بیگی شد؟
به کسانی که کارشون خوبه حسودی کنید! از هنرمندان بزرگ بت بسازید.
– و چرا کاریکاتور؟
– میگن یا باید عاشق باشی یا دیوانه! (جمال رحمتی)
– چون کار دیگه‌ای بلد نیستم! (جواد علیزاده)
– به دلیل نیاز به خندیدن و خنداندن! (مهدی علی بیگی)

و البته دلیل عدم روحیه منتقدانه و پرسشگرانه و ذهنیتی که در پی کشف حقیقت است را نیز می‌توان در کلامشان یافت که غیر از وقت گذاشتن برای اجرای آثارشان، دلمشغولی و فراغتشان را چه طور می‌گذرانند که جایی برای تعمق در سوژه‌هایی که از طرق مختلف به آن‌ها می‌سپارند نمی‌گذارند.

– دنبال گربه‌ام می‌دوم، با خانومم می‌ریم خرید می‌کنیم، با دوستانم اکیپی می‌ریم مسافرت، تلویزیون می‌بینم (بزرگمهر حسین پور)

– کافه! به شدت! خانومم خیلی ناراحت می‌شه و همیشه به خاطر این موضوع از دستم شاکیه. من برای جوون‌ها الگوی خوبی نیستم! (توکا نیستانی)

– کاریکاتور، سینما، تلویزیون، فوتبال! (جواد علیزاده)

– با دوستان روی چمن‌های فلکه اول تهرانپارس می‌شینیم و گپ می‌زنیم! (مهدی علی بیگی)

– اینترنت، مسافرت و خالی بندی برای دوستان! (بهرام عظیمی)

– **دلمشغولی**؟ به شنا عادت دارم. دو جلسه در هفته (مسعود ضیایی)

و گاه آن چنان میدان را فراخ و هموار برای جولان دادن می‌بینند که می‌فرمایند:

«نظم موجود در خیابان‌های کشورهای مختلف دنیا نتیجه فرهنگ سازی مسئولین با استفاده از هنرهای تصویری از جمله کاریکاتور است.» (سید مسعود شجاعی طباطبایی)

و می‌گویم، جناب آقای طباطبایی اگر جنابعالی می‌فرمایید: «در سال‌های اخیر شاهد فیلم‌های انیمیشن درباره مقررات راهنمایی و رانندگی و معضلات شهری از جمله ترافیک از تلویزیون هستیم که این آثار انیمیشنی اغلب حاصل ذوق و تلاش هنرمندان کاریکاتوریست از جمله بهرام عظیمی بود»، لابد در حین گفتن، جملات آقای عظیمی را نیز به یاد آورده‌اید که: «داوود خطر خود من بودم!» و کسی که ایشان را همچون منجی حل معضلات راهنمایی و رانندگی معرفی می‌فرمایید، خود می‌گوید: «برای نداشتن کمربند جریمه شدم، ولی برای نبستن، چون نداشتم، هرگز» و «بین سال‌های ۶۳ تا ۶۵ با ماشین زیاد توی پیاده‌رو رفتم.»
و قطعاً کارتونیست‌های گرامی خود بارها در نمایشگاه‌هایی با عنوان اعتیاد به سیگار و... حضور یافته‌اند، و خود دیده‌اند که خالق آثار، خود با دود سیگار سریده از دهان‌شان شکلک سازی می‌کرده‌اند!
محمد کارگر:

«مخلصیم شاهرخ جان. می‌خواستم بپرسم اول باید سیگاری بشی تا کاریکاتوریست خوبی بشی یا وقتی کاریکاتوریست خوبی شدی سیگاری میشی؟!!

ـ محمد جان گزینه دو درسته چون، حداقل درباره خودم که این جور بود!»

«... در حقیقت، خدا حال قومی را تغییر نمی‌دهد تا آنان حال خود را تغییر دهند...» (الرعد، آیه ۱۱)

بحث از تغییر در نگرش انسان است که مسیر جامعه و هر موضوع گرداگرد و مرتبط با آن را دگرگون می‌سازد، و اثبات این موضوع که اگر انسان، خود در وجودش تغییر ایجاد نکند، هیچ کس و هیچ چیز را یارای تغییر او نیست. و حتماً کارتونیست‌ها خود حداقل می‌دانند کسانی که در چنگال اعتیاد به مواد مخدر و... گرفتارند، معضلات مربوط به آن را چشیده‌اند و لمس

کرده‌اند و برای آگاه ساختن و هوشیاری‌اش، نیازمند حضور در جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های کارتون نمی‌باشد.

و شاید هم کارتونیست‌ها علت ایستادگی مردم فلسطین در برابر صهیونیست را ناشی از آثار «مرحوم ناجی علی» و مادران، کودکانشان را به مقاومت در برابر آن‌ها فرا می‌خوانند که همچون «حنظله» پرورش یابند.

- سوژه‌ها چه طور به ذهنتون خطور می‌کند؟

- اصولاً از هر جای ممکن می‌تواند وارد کله آدم شود! شما توی اتوبوس یا تاکسی می‌نشینید، یا توی خیابان راه می‌روید یا توی حمام دوش می‌گیرید، در تمام این احوال ممکنه یک موضوعی به ذهن شما برسه. (بزرگمهر حسین پور).
- خیلی معمولی و ساده است... برای کارهای سفارشی هم بیش‌تر فکر می‌کنم. (جمال رحمتی)
- از توی سرم! اگه بامزه باشه خیلی خوبه، سعی می‌کنم متن و تصویر خنده‌دار باشه. (علی درخشی)
- برای پیدا کردنشون لازم نیست خیلی زحمت بکشیم. (توکا نیستانی)
- من هفته‌ای ۵ اثر برای مطبوعات کار می‌کنم که موضوع خاصی داره و در اصل سفارشی است. شیوه خاصی هم برای سوژه یابی ندارم. خط خطی می‌کنم و اتود می‌زنم تا از توش یک چیزی دربیاد! (علیرضا کریمی)
- ... ولی به یکباره توی تاکسی یک ایده خوب به ذهنم می‌رسه. آن قدر تکرار می‌کنم تا موقعی که به خونه می‌رسم یادم نره. نمی‌دونم چرا ایده‌ها همیشه توی تاکسی به ذهنم می‌رسه! (مهدی علی بیگی)

و پیداست که در حمام و تاکسی و با خط خطی کردن، نمی‌توان در مباحث جدی و معضلات تفکری و انحراف‌هایی که در مسیر اعتقادی، فرهنگی و سیاسی به وجود آورده‌اند، کند و کاو کرد و در مقام یک منتقد پرسش‌گر، که کارتونیست‌ها خود را تنها راهرو چنین مسیری می‌نامند، ظهور یافت. و صدها مبحث و سوال‌هایی که می‌بایست در آثارشان کاریکاتوریست‌ها بدان می‌پرداختند. اما، هیچ اثری حتی در خواب هم بدان روی خوش نشان نمی‌دهند.

شباهت کارهاتون با جوک؟

- یک بخش از کاریکاتور است که لبخند بر روی لب افراد ظاهر می‌کنه!! (بزرگمهر حسین پور)
- در واقع کار من جوک تصویریه! (علی درخشی)
- هردو دارای ساختار نسبتاً مشترکی هستند. (حمید بهرامی)

و در این جا به دوستان کارتونیست سوژه‌هایی را پیشنهاد می‌کنم که از ساختار مشترک با جوک گامی آن سوتر نهاده و خود جوک هستند، و روشن است که هیچ گاه چنین سوژه‌های مطرح شده‌ای را به صورت کارتون نخواهید دید، و **شاید اکنون علتش را یافته باشیم**.

- هجده بار یادآوری کردن بر طاقچه‌های تخت جمشید که این طاقچه‌ها در کاخ من و مال من است.
- هویت تاریخی فراهم کردن داریوش، با حک کردن اسم خود بر پایه ستون.
- آتش بدون دود، و قالیچه پرنده هخامنشیان.
- شکست ارتش چند میلیونی خشایارشا در برابر چند ده نفر یونانیان.
- یافتن چهارمیلیارد سکه نقره در پستوی تیسفون، پس دست درباریان در حال گریز ساسانی.
- رودخانه به راه انداختن به قصبه‌ای در بیابانی بی‌آب و علف، توسط ناصر خسرو.
- رصدخانه معرفی کردن آغل گوسفندی در مراغه که روزنی رو به سوی آسمان ندارد، ظاهراً نیاز به چشم انداز کهکشان نداشته‌اند.
- خطاب روشن‌فکری خودی به مردم مصر به عنوان (عرب سوسمار خور).
- استفاده فردوسی از رسم الخط عرب برای نوشتن شاهنامه‌اش، که خود اعراب هنوز نقطه‌گذاری را شروع نکرده بوده‌اند.
- شاهنامه بایسنغری را شاهکار جماعت پراکنده‌ای در قلاع بر فراز کوه‌ها شناختن.
- بدون ایرانیان هنوز خط در جهان پیدا نشده بود.
- عربی شناختن حرف طاء و فارسی شناختن حرف تاء.
- سهم قتل عام‌های نیشابوریان به دست خود چنگیز را، نیم میلیون نفر فرض کردن.
- تلاش مغولان برای ارائه دادن تاریخ برای فارسیان با شاهنامه فردوسی.
- یافتن ظروف فلزی ساسانی، در کوه‌های اورال.
- چهارده روایت!!! قرآن اَزبر داشتن حافظ شیرازی.
- آشنایی حافظ شیراز با دوربین عکاسی.
- نوشتن بر بشقاب غذاخوری در نیشابور بدون لعاب‌کاری، که لابد به طعم جوهر هم عادت داشته‌اند.
- و جوک‌های ناب گفته شده توسط فردوسی: کوه البرز را در هندوستان تشخیص دادن، لشکری از فیل‌ها در بیابان!!! به خدمت درآوردن زال، صحبت از اسقف و روحانی مسیحی کردن قبل از تولد مسیح، خبر داشتن فردوسی از کتاب‌های شش هزار سال ماقبل خود، سوگند خوردن اسکندر مقدونی به عیسی مسیح.

و ده‌ها و ده‌ها جوک دیگر که به عنوان تاریخ و هویت و فرهنگ، به خوردمان داده‌اند.

چند وقتی است که یکصدایی **پایان جهان** را که به اتمسفر امروزی تبدیل گردیده می‌شنویم، که همه مکاتب و فرقه‌ها و مذاهب، در تحلیل و زمان وقوع و ساختار و فرم آن از دیگری پیشی می‌گیرند. و نظاره‌گر، مبهوت از برنامه‌ریزی عظیم و پیچیده و گسترده‌ای که فیلم و کتاب و مجله و محافل دانشگاهی تا خصوصی را گستره و جولانگاه خویش قرار داده، که از عهده سمت و سوی اذهان عمومی برآید، و همه را در دلهره‌ای که آن را درنوردیده سهیم کند.
نحوه آرایش و چیدمان عناصر، و مسیر پیموده چندان آشنا می‌نماید که مخاطب را وا می‌دارد که می‌بایست منتظر رخداد و اتفاقاتی باشد. دیدگانی که نحوه حرکت با ابزار لازم در دهه گذشته در منطقه را از نظر گذرانده باشد، با یادآوری سخنان و تجزیه و تحلیل ابزار چندین سال قبل از یورش به افغانستان و عراق شاید این کلمات را بتوان سمت و سویی بخشد، که از فیلم و بازی کامپیوتری تا کتاب و آثار هنری، هر یک به نوعی اذهان را در مقام **آماده‌گریِ حمله به عراق** فراهم می‌آوردند.
حال، با این برنامه ریزی گسترده، منتظر وقوع چه اتفاقی باشیم؟!! از این روزن به تجزیه و تحلیل **هنر جدید از منظر دیگری** می‌نشینیم که محصولی برآمده از وضع موجود است.
(انسان امروز آمال، آرزو، مسائل و مصائبی جدید دارد که فقط با زبان و ابزاری جدید قابل بازگو شدن است.) در این جا نمی‌خواهم چون دیگران در قبول و یا طرد مباحث **ساختاری** قلم فرسایی کنم که مثلاً تاریخ مصرف گذشتن این جریان و پایان عصر نوآوری، تقلید آثار ایرانی از غربی‌ها، میرا بودن هنرهای جدید و یا عدم فهم و مُبهم بودن آثار را تجزیه و تحلیل کنم و در این تکثر معانی بی‌راهه روم. می‌بایست به بنیان رجوع کنیم که علت تغییر و تنوع در ابزار جهت ادامه مسیرشان را بیابیم.

«این افتخاری است بس بزرگ، که از من خواسته شده تا هنر معاصر را از طریق انتشار این کتاب به مردم ایران معرفی کنم.» (جهانی شدن و هنر جدید، ادوارد لوسی اسمیت)

«در عین حال هنر معاصر به طور مستمر و فراگیری به سوی قلب پیکره فرهنگی ما، همواره در حال پیشروی بوده است. مخاطبان هنر در آغاز قرن بیست و یکم، نسبت به همتایان خود بر سه دهه خویش، بسیار متفاوت و به مراتب وسیع‌ترند. گسترش هنر معاصر و میل فزاینده آن به مرکزیت یافتن در فرهنگ زمانه ما، یکی از مهم‌ترین عواملی است که ساخت شتابان موزه‌های جدید را تشویق نموده

است. از سوی دیگر پدیدار شدن این موزه‌ها و سرمایه‌گذاری مالی عظیمی که بر آن‌ها مترتب است، وجهه غامض دیگری از توسعه هنر معاصر را بر ملا می‌سازد، و آن چیزی نیست جز تکاپوی روز افزون این هنر در مسیر تبدیل شدن به جلوه‌ای از فرهنگ رسمی و سوداگری‌های کلان اقتصادی. اطلاعات و آگاهی‌ها در مورد اندیشه‌های جدید، با سرعت بی‌سابقه‌ای از یک منطقه به منطقه دیگر نفوذ کرده است. این حرکت قطعاً به مدد وسایل ارتباط جمعی که هر روز پیشرفته‌تر می‌شوند، میسر گردیده است.

چرخش به سوی عکاسی، ویدئو و هنر محیطی، و تبدیل آن‌ها به فراگیرترین انتقال دهنده منویات و احساسات امروز بشر، مستقیماً با پدیده گسترش موزه‌ها و امکاناتی که آن‌ها برای نمایش این نوع کارها فراهم ساخته‌اند، ارتباط دارد.» (همان منبع)

«لویی اسمیت از همجنس‌گرایی و تبلورش با الیزابت اولسون و پرویزون، تا بدن برهنه خود را به نمایش گذاشتن مالیومینگ، و تحریک جنسی به وسیله کودکان انیل ساوان لامسویرد، و از کشتار تا سرکوب و دلهره پوچی، تا وحشت از نفوذ دیگری را منت گذاشته و از یک جامعه دموکراسی بر ما عرضه داشته است، که ندای آن سوها را در خویش بدمیم. (دنیای هنری جدیدی که ویدئو به عنوان یک رسانه نو پدید آورد، به طور کلی دموکراسی‌های غربی را شامل شده است.)» (همان منبع)

«امروز شرایط به کلی متفاوت به نظر می‌رسد: طرح مسائل جنسی و رمز و اشاره به هر شکل ممکن جریان غالب هنر معاصر را در برگرفته و هنرمندان گاه در استفاده مفرط از این گونه تصاویر گوی سبقت را از یکدیگر می‌ربایند. این خیزش جدید از سه انگیزه ناشی می‌شود. اول، میل شدید به تحریک و جنجال آفرینی که در اصل میراث مدرنیست‌هاست. دوم، علاقه وافری که در طول قرن بیستم به طرح مسائل جنسی نشان داده شده است. سوم، این واقعیت که تمنیات جنسی یکی از زمینه‌هایی است که هنرمندان می‌توانند اذهان مشترک همه مخاطبان خود را بدان معطوف سازند، آن هم در عصری که منسجم‌ترین نظام‌های فکری با اغتشاش و بحران مواجه شده‌اند. علاوه بر این‌ها به کارگیری ابزارهای جدید توسط هنرمندان، ناظر بر تحولی شگرف بوده است.» (همان منبع)

و با دلی خونین نسبت به مسلمان‌ها آورده است:

«کشورهای اسلامی برای آن که جایگاهی در جهان هنر معاصر به خود اختصاص دهند، با بزرگ‌ترین مشکلات مواجه بوده‌اند. البته این نکته جای تعجب ندارد، چرا که تجدید حیات اسلامی، خود را به طور کلی به عنوان معارض بزرگ فرهنگ معاصر غربی تثبیت کرده است.»

و سنگ هنرمند پرورش یافته در دامان خودشان را به سینه می‌زند و تأسف می‌خورد که:

«نمایش نهان‌ترین اجزای درونی بدن زنانه «مونا حاتوم» لبنانی مقیم انگلستان طبیعی است که نمایش این قطعه بی‌پروا در یکی از کشورهای بسیار مقید اسلامی به دشواری می‌توان میسر دانست.» (ادوارد لوسی اسمیت)

نمایندگی‌های تهرانی به خود می‌بالند که در هضم و مصرف اندیشه‌های آن‌ها، گوی سبقت را از همتایان خود ربوده‌اند.

«هنر معاصر ایران توانسته است به سرعت از همطرازان خود در منطقه پیشی بگیرد و امروز هنرمندان ایرانی از فرصتی که برای معرفی آثارشان در دیگر کشورهای جهان فراهم شده است استفاده می‌کنند و اکنون هنر ایران توانسته است پس از سال‌ها از انزوا خارج شود و توجه مراکز مهم فرهنگی و هنری دنیا را به خود جلب کند.» (حمید کشمیرشکن)

و بلندگویی است برای بیاناتی که سعی در فروش محصولات خویش دارد.

«تا چندی پیش دنیا عبارت از پانصد میلیون انسان، و یک میلیارد و پانصد میلیون بومی در آفریقا، آسیا و آمریکای لاتین بود... ما این جوانان کشورهای آسیایی و آفریقایی را دست چین می‌کردیم و به آمستردام، به پاریس، به لندن یا به بلژیک می‌آوردیم، چند ماهی می‌گرداندیم، لباس‌هایشان را عوض می‌کردیم، آرایششان را عوض می‌کردیم، رقص و روابط و اتیکت اجتماعی یادشان می‌دادیم، زبان دست و پا شکسته دلال مآبانه‌ای هم یادشان می‌دادیم، بعد به کشورهای خودشان پسشان می‌دادیم. آن‌ها آدم نبودند که خودشان حرف بزنند (آدم کسی است که خودش حرف بزند)، بلندگوی ما بودند: ما از این جا شعارهای «انسانیت» و «برابری» را فریاد می‌کردیم، بعد می‌دیدیم که همان بلندگوهایمان که به کشورهای خودشان فرستاده‌ایم آن جا دنباله صدای ما را تقلید می‌کنند و به گوش‌های مردم خودشان می‌رسانند. و بعد همین‌ها توانستند به مردم خودشان بفهمانند، که باید تعصب را کنار بگذاریم، باید مذهبمان را کنار بگذاریم، باید این فرهنگ بومی و منحط خودمان را، که ما را از جامعه اروپایی عقب انداخته، کنار بگذاریم، و باید از مغز سر تا ناخن پا فرنگی بشویم.» (ژان پل سارتر)

چندان آن‌ها را غوطه‌ور در کلامشان می‌یابیم که حتی برای معرفی محصول خویش، اگر درماندند، لب به سخن نگشایند.

«**تعریف هنر جدید**: شاید بتوان گفت که همه هنرها متضمن وجهی جدید هستند. اگر فاقد این خصیصه باشند هنر نیستند. جدید بودن، شرط کافی نیست که چیزی را تبدیل به اثر هنری کند، اما ضروری به نظر می‌رسد. اگر هنری، جدید نباشد باز تولید اندیشه و دستاوردهای گذشته است. تکرار و باز تولید هنر گذشته، بدون هیچ قصد و قرضی می‌تواند صنعت باشد. رجوع آگاهانه به یک معنا و یا سنت تصویری گذشته و ایجاد یک معنا در بستری جدید می‌تواند هنری جدید باشد.» (دکتر احمد نادعلیان)

و اگر ایشان در تعریف هنر جدید، با واژه جدید بودن یا نبودن به بازی مشغول است، توقعی بیش از او نداشته باشیم، که در شناساییِ هر پدیده‌ای می‌بایست **تعریفی** از او داشت که **خصوصیاتش** را ملاک قرار داد. و در این معرفی، هنر جدید معلوم نیست چه مفهوم و ساختاری را مد نظر است که جدید بودن او را تثبیت، و فاقد این خصیصه او را عقیم می‌گرداند؟!!

اگر از اندک تفاوت استفاده ابزاری مانند کامپیوتر و اینترنت، که نه به اختیار، بل که شرایط زمانه آن را رقم زده درگذریم، **هنر جدید را هنر مفهومیِ دهه شصت یا هفتاد** خواهیم دید، که گاه در برابر این نگاه، تفاوت دیگری عَلَم می‌کنند که تازه و به روز بودن او را تبلیغ کنند. و تفاوت آن را در زیبایی شناسی می‌گویند که **کانسپچوال بر حذف زیبایی و هنر جدید بر زیبایی تأکید دارد**.

«زیبایی را نمی‌توان توصیف کرد، و بنابراین نمی‌توان آن را به تعریف درآورد. همچنین نمی‌توان آن را کماً و کیفاً اندازه‌گیری کرد. هر فردی به سلیقه خود فهرست جداگانه‌ای از اشیاء را زیبا می‌داند. کافی است شخص به کتب زیبایی شناسی مراجعه کند تا دریابد که این گونه زیر و بم سازی‌ها را انتهایی نیست.» (معنی زیبایی، اریک نیوتن)

و اگر نمایندگان هنر جدید را در برابر این پرسش بنشانیم که عدم کاربرد زیبایی شناسی در آثار گذشته (کانسپچوال) را با چه معیاری کشف کرده‌اند (حتی اگر صاحبان اثر چنین ادعایی داشته باشند) دست به دامان کدام نظریه در بسته بندی‌های قابل عرضه مغازه خود خواهند برد؟ که مخاطب نیز می‌تواند با برداشتن بسته‌ای دیگر آن را مردود یا تأیید کند، زیرا برای **زیبایی نیز همچون هنر**، نه تنها به تعداد مکاتب و هنرمندان، بل که به تعداد و شرایط مخاطبان آثار و دیگران نیز تعاریف جداگانه و شخصی را می‌توان برشمرد، که هیچ یک از آن‌ها دیگری را در یک پاراگراف تحمل نمی‌نمایند، که باز نشان از اعتباری، القایی، ساختگی و وهمی بودن چنین آیتم‌هایی دارد!!؟

اگر شالوده هنر جدید را وارسی کنیم، **شاخصه‌ای** که ساختاری و مفهومی، دیگر واژگان فرع بر این مسئله خواهد بود، خود نمایی خواهد کرد.
الف: رهایی از محدوده رنگ، بوم، چوب، دگر ماتریال و خود را در محیط نمایاندن.
ب: واکنشی علیه بی‌تفاوتی، و هم نوایی با معضلات جهانی.
در نگاه اول شاید همچون بسته‌های دیگر خود را بنمایاند که به نوعی و از زاویه دیگر و مطابق با هم مسلکان گذشته، نوای راهبری هنرمند با ظاهری متناقض و متخاصم با دیگر بسته‌ها سر دهد، البته که چنین است، اما همه ماجرا نیست.
اگر سخن از پایان را جدی بگیریم که تدارک اتفاقی را در سر می‌پرورانند، و از این روزن یکی از عَمَله‌های مُبلغ راهکارهای آن‌ها «هنر جدید» را بشکافیم، شاید هر یک از ما در دست یافتن به لایه درونی این جریان در مقیاس و وسعت خود موفق عمل نماییم. از منظر من در هنر جدید، عناصری قابل رؤیت است که با خود نشانی از آخرین منزلگاه و اطراق مسیر راهرَوی موجود جدید الخلقشان «هنر» را با خود به همراه دارد، که **جهانی شدن هنر جدید را سهیم شدن دیگران در پروژه و توزیع محصولات با ترفند توافق سهیم شدن چند درصدی در سود برآمده از فروش، تعبیر می‌نمایند.** بدین صورت که آخرین ته مانده‌های ارزش وجودی را با حجاب تکثر تعابیر از فرهنگ، تاریخ، هنر، ارزش و معنا بپوشانند، که **حقیقتِ موضوعِ انگشتِ اتهام رو به سوی خود را سمت و سویی دیگر بخشند.**

«اَلّذی خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَات طِبَاقًا مَّا تَرَی فِی خَلْق الرَّحْمَن من تَفَاوُت فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَی من فُطُور.
همان که هفت آسمان را طبقه طبقه بیافرید، در آفرینش آن [خدای] بخشایشگر هیچ گونه اختلاف [و تفاوتی] نمی‌بینی، بازبنگر **آیا خلل [و نقصانی] می‌بینی.**» (ملک، آیه ۳)

در این مبارزه طلبی خداوند، نسخ تمامی مباحث **زیبایی شناسی** و نشان گرفتن از زشتی در آفرینش نهفته است که اگر تمامی کائنات مخلوق خداست، پس **زشتی** را می‌بایست کجا یافت که «زیبایی» متولد شود؟! و اگر با این سخن تیشه به ریشه جمله «خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد» که به دروغ بر زبان پیامبر جاری ساخته‌اند بزنیم، زیر پای تمامی تئوری‌های «بورکهارت، فریتهوت شوان، سید حسین نصر، مارتین لینگز» و دیگران را خالی کرده‌ایم.
یکی از وظایف هنر مفهومی و هنر جدید کمرنگ کردن این مفهوم زیر لایه‌های مفاهیم رنگارنگ نوین است.
اگر تمامی تعاریف و نظریه‌های متضاد و خویشاوند درباره هنر را در کنار هم خوانیم و ترکیب کنیم، عصاره‌اش واژه «ارزش» خواهد بود که هر یک، با لهجه و نگرش خود نامی دیگر بر او

می‌گمارند، که کاشف و مجری «ارزش» را لایق و مفتخر به راهبری اندیشه دیگران و جامعه گیرند، و نشانیِ «هنر» را به سبب چنین افتخاری بر سینه او آویزان ببینند.

نکته نهفته در پس حجاب تغییر مدیوم و ماتریال همین نکته است که آخرین هدفی که می‌بایست نشان گرفت، **بدون ارزش خواندن روابط عناصر چیده شده در طبیعت، و ارزش افزوده شده بر آن توسط اراده انسان «هنرمند» را، معرف اندیشه در مقابل اراده کور و پوچ طبیعت، و هستی را حاصل تصادف و تغییر چیدمان و روابط آن را اراده و تفکر معرفی کنند.**

«جرج و گیلبرت با صورت‌های طلایی رنگ شده خود، به روی یک پایه مجسمه **ساعت‌ها بی‌حرکت ایستادند** و...» (هنر جدید و جهانی شدن، ادوارد لوسی اسمیت)

تا بدان جا که **بشر** به خودی خود **فاقد ارزش** را در چیدمان جرج و گیلبرت، اثری هنری (ارزش) بیابیم.

یا تغییر چیدمان و روابط از نو تنیده شده به مدد استوارت بریزلی و خفتن در آب آلوده به امحاء و احشاء حیوانات، و خودآزاری و دیگرآزاری و اعمال منحرف و بیمارگونه و موهن «گروه وین» را حاصل تفکر و ارزش قلمداد کنیم، که چیده شدن و ارتباط فرمی طبیعت منطق کور، با دخالت اراده انسان به هنر مبدل گردد؛ و یکی از اهداف آخرین منزل‌ها برای اطراق کلامشان تلاش در فراهم آوردن و ایجاد «حس مشترک» است.

از کره تا ژاپن، از فیلیپین تا ویتنام، از اندونزی تا چین، از هند تا پاکستان و افغانستان و ایران، از بین النهرین تا مصر، از مراکش و الجزیره و کنکو تا آفریقای جنوبی، از مکزیک تا برزیل و شیلی، از سرخ پوستان اتازونی تا مردم جزایر کارائیب و از یوگسلاوی تا خراسان بزرگ، پرچم آمریکا را می‌سوزانند، فرانسوی‌ها، انگلیسی‌ها، آلمانی‌ها، ایتالیایی‌ها و روس‌ها را نفرین می‌کنند و مسئول

تجاوزات و جنایات بی‌شماری می‌شناسند که در سده‌های اخیر بر مردم جهان روا داشته‌اند. امروز اندیشه‌های هوشیار سرزمین‌های غربی هم، گذشته خود را نمی‌پسندند و گردن‌کشی‌های کنونی راهبران سیاسی تابع کلیسا و کنیسه را، در تجمع مداوم خیابان‌ها، به سرزنش می‌گیرند که ثمره اعمالشان را تکه تکه شدن میلیون‌ها انسان، و بخشش بیماری و فقر به دیگر سرزمین‌ها، که نمونه‌ای از آن آفریقا را به زباله‌دان خویش تبدیل کردن باید جست وجو کرد.

اما در هنر جدید با شگردی زیرکانه خفته در زیر لایه‌های ساختار، **در پی ایجاد حسی مشترک و شریک گردانیدن دیگر مردمان جهان در ثمره اعمالشان، و انگشت اتهام مردم جهان رو به سوی خودشان در آزادی، محیط زیست، خطرات هسته‌ای، فمینیسم، تکنولوژی و بیگانگی انسان با ماشین، فجایع انسانی، کشتارها و جنگ‌ها را به سمت دیگران برگرداندن است**. و چنان با سوغاتی‌هایشان مخاطبان خود (هنرمندان) را الینه کرده‌اند که در اثرش «هنر جدید»، از چیزی رنج می‌برد که هنوز لمس نکرده و انگشت اتهام را رو به سوی وجودی دراز می‌کند که **قربانی** است. و یا کسی که علت کوچ خانواده‌اش و سرازیر شدن به شهر را در بی‌آبی و عدم امکانات اولیه باید جست وجو کرد، در اثرش سعی در انتقال مفاهیمی همچون بیگانگی انسان با ماشین دارد.

شاید کسانی بگویند:

«روی آوردن بسیاری از هنرمندان به این جریان صرفاً پیروی از یک جریان فکری نبوده است، بل که استفاده از قابلیت‌هایی که تحول هنر فراهم آورده است و آن‌ها با استفاده شخصی از آن از تأثیر گذاری آن استفاده کرده‌اند.» (دکتر احمد ناد علیان)

اما باید در نظر داشت که **شگرد آن‌ها در تربیت کردن مخاطب خود است، که مابعد ابزار لازم جهت ارائه افکار شخصی (افکار آن‌ها) را در اختیارش گذارند،** به مانند همان کسانی که در مقابل آثار هنری **غربی**، با سپر کردن هنر ایرانی اسلامی و معنوی به دفاع و گاهی حمله می‌پرداختند، غافل از آن که همین هنر ایرانی اسلامی نیز که با چنگال زدن به آن سعی در طرد تفکر غربی دارند، خود سوغات **غرب** است. و اساساً چرا در رشته‌هایی همچون کارتون، حتی یک اثر متفکرانه در مباحث عقیدتی، سیاسی، فرهنگی نخواهیم یافت که صرفاً ابزار گونه بودن آن را بپذیریم؟!!

در گونه‌های مختلف هنری (از این رو **هنر** را به کار می‌برم، زیرا واژه‌ای است که مخاطب منظور مورد نظر را خواهد یافت و نه بحث **تأیید** مقوله‌ای با نام هنر) گاهی چنان به وسیله ابزار، شخص را الینه می‌بینیم که معنی وجود و حضورش را نسبت به ابزارش می‌یابد، و تشخیص می‌دهد که با فقدان و غیر از فیلتر ابزار، شخص نیز از شناخت خویش باز می‌ماند، چرا که **هنرمند به ادامه ابزارش بدل گشته است**.

در این میان سهم **عکاسی** بیش از سایر آن‌هاست. بدین سبب که با حضور عکس است که عکاس نیز ظهور می‌یابد و مورد خطاب قرار می‌گیرد که فقدان عکس، عکاس را نیز با خود محو می‌گرداند، لذا عکاس برای ثبت حضور خویش در هر مکان و زمانی با ابزار (دوربین عکاسی) دیگر مردمان و جهان را به نظاره می‌نشیند. **از آن جایی که او ارزش وجودی و نمود حضورش را در عکس‌هایش لمس می‌کند، لذا در هر مکان و زمانی کابوس خود را یافتن، بدون ابزار (دوربین) او را از در دام افتادن پوچی و گریز معنای وجود و رها شدن از بهانه زنده بودنش، به خود می‌لرزاند و هراسان می‌گرداند**. و این ذهنیت از بس تکرار پذیر است که واکنش‌های اطرف را غیر از **ویزور دوربین**، برایش **نامرئی** می‌نماید.

مثلاً اگر هر انسانی نظاره‌گر این صحنه می‌بود، با کم‌ترین احساس انسانی نیز به طور قطع کودک را از زیر سایه سنگین و احاطه و تعقیب‌های لاشخور منتظر جان سپردن شکار، به زیر اطمینان

نگاه خویش می‌گرفت. اما چرا چنین عملکردی را از عکاس عکسی که اکنون به مدد آن چنین صحنه‌ای را از نظر می‌گذرانیم، شاهد نبودیم؟ زیرا چنین عکس‌هایی سبب خطاب به عکاس به شخص پشت دوربین می‌گردد، و پیداست که بعد از پاییدن و نگریستن کودک و لاشخور از پس ویزور دوربین، وجودش و سبب حضورش را یافته است.

شاید کسانی بگویند که عکاس می‌تواند بعد از ثبت عکس به کودک نیز یاری رساند. اما نکته همین جاست که رهسپاری به سوی چشیدن خویشتن (به دنبال سوژه) و عدم حضورش در مکانی دیگر و از دست رفتن لحظاتی این چنین، شُرف نابودی (عکاس بودن) وی را تسریع خواهد بخشید. الینه شدنی که ارتباط او با سوژه نه به عنوان یک **انسان** بل که به عنوان **ادامه ابزاری که وظیفه‌اش ثبت احوالات و اتفاقات است** خواهد بود، و چون می‌داند که **دخالت عکاس در چیدمان و اوضاع سوژه با فقدان عکس و تزلزل بودنش برابر است، لذا او خود (خویشتن) را نه به عنوان انسان مسئول احساسات، که به عنوان چشمی برای نظاره از ویزور و انگشتی که شاتر را فشار می‌دهد باز می‌شناسد.**

همان طور که عکاس این صحنه را گریزان برای شکار لحظه‌های این چنین رهسپار به مکانی دیگر دیدیم، و هیچ گاه کودک گرسنه‌ای که خود به غذایی مبدل گشته را نخواهیم یافت!!؟ (عکس، جهان بینیِ عکاس است).

اگر انواع مختلف رَشته‌های هنری را بدون شناخت محدوده زبان و وظایفش بشناسیم و همه را یک نوع و با یک نگرش مورد خطاب قرار دهیم، نقصی خواهد بود که از عدم آگاهی و شناخت نسبت به ابزار مورد استفاده بر می‌خیزد.

«در میان آثار فلسفه هنر از نویسندگان جهان متوجه می‌شویم که اکثر فیلسوفان، فلسفه هنر را بدون تقسیم بندی هنرها و حیطه «بیانگری» خاص هر مورد، آن‌ها را به طور کلی مورد خطاب قرار داده‌اند... موسیقی گرچه رسانه‌ای کاملاً شنیداری است، غالباً چه بسا به طرزی حیرت‌زا با اصطلاحاتی وصف می‌شود که جایشان در سیاق‌های کاملاً دیداری است... یعنی در برخورد موسیقی و مخاطب، موسیقی قادر به فراهم آوردن فرم ذهنی هنرمند بر مخاطب نیست و نقش موسیقی در این مورد تراوش کردن ایده هنرمند بر مخاطب نیست، بل که یادآوری یا کندوکاو در ذهنیت خود مخاطب است... در این جاست که پای کلام به موسیقی کشیده می‌شود.

کلام ابهامات موجود در معنای موسیقی را برطرف می‌کند، ولی اگر خود کلام قرین ابهام باشد، موسیقی نمی‌تواند این ابهام را برطرف سازد... هنرمندانی هستند که ادعای آفریدن آثار هنری و مخاطب به نیروانا بردن را دارند و خود را زیر لایه‌ای و چهره‌ای دیگر از قداست می‌پوشانند. هنرمندانی که با شنیدن نام جنس مخالف اشباع می‌شوند و شروع به یاوه‌گویی‌هایی می‌کنند که فقط ذهنیت‌های منحط امثال خود آن را می‌ستایند، آن هم با اشعاری که از لحاظ ادبی در حد زوزه سگی به دنبال

دیگری است چه طور می‌خواهند مخاطب را غرق در تجربه اندیشی دینی کنند؟» (موسیقی و معنا، نوشته این قلم)

در ادبیات، نویسنده از طریق کلام، **تصویر مورد نظر خود** را به مخاطبان نمی‌تواند انتقال دهد، مثلاً **چشمان سیاه** به اندازه **مخاطبان** آن، **تصاویری جداگانه و متفاوت از چشم سیاه را در ذهن تجسم می‌بخشد**. و یا در **موسیقی** (بدون کلام) به دنبال واژه‌هایی برای برآوردن ذهن نوازنده و آهنگساز و **انتقال احساسات‌شان** در موسیقی گشتن خطا بوده، چرا که موسیقی دارای زبان نیست. بدین سبب در **نقاشی** به دنبال موسیقی گشتن یا استمرار و **سپریِ زمان** که از عهده ادبیات برمی‌آید رهسپار بودن همسنخ نبوده، و بدون شک به دنبال مقصدی خود را خواهیم دید که از عهده ساختار مورد نظری که انتخاب کرده‌ایم برنمی‌آید.
و یا بسیار نوشته و گفته‌اند، با یک اثر نقاشی می‌توان به وسعت یک جلد کتاب سخن برآورد که این جهت‌گیری آغشته به عدم شناخت محدوده بیان ابزار مورد نظر می‌باشد. مثلاً یک اثر نقاشی توان تشریح موضوع مشخص را دارا نمی‌باشد و بدین سبب برای تشریح عناصر و چیدمان خود نیز نیازمند نیروی کلام می‌باشد.
اگر از گونه‌های مختلف عکاسی که آن را به دوتایی، چهارتایی و غیره تقسیم کرده درگذریم و به عکاسی مستند نظر افکنیم مبحث را به‌تر می‌شکافیم.

«دوربین ساختاری کاملاً متشابه با دیدگان آدمی دارد: بدین گونه که شعاع‌های نور را از خارج جذب، و در فرایند به دور از مداخله آدمی آن‌ها را ضبط می‌کند. دوربین عکاسی می‌تواند ضعف دید آدمی را جبران کند، چرا که عمل دریافت و ضبط واقعیات مشهود را به طور خودکار انجام می‌دهد، آن هم با دستگاهی که مورد قبول همگانی قرار گرفته است. عکس اعتبار و **سندیت** تاریخی و علمی را به خود اختصاص داد، قدرت اطمینان بخشی برتر از هر کلام، و نیروی رسوخی در ذهن بیش از هر روش آموزشی به دست آورد... ضمن این که **بر مشهودات بی‌طرفانه نگریست** و از تهمت هر گونه تمایل یا ضعف «انسان‌وار» در حقیقت گویی مبرا ماند. در فرهنگ کنونی مغرب زمینیان، عکاسی «حریم حقیقت‌گویی» را مسخر خود ساخته است. **تنها عکاسی می‌تواند واقعیت را چنان به تمامی بازنمایی کند که مورد تصدیق عموم جهانیان قرار گیرد**. دوربین تصویری را ضبط و عرضه می‌کند که چشم غیر مسلح در آن «کوتاه لحظه» نمی‌تواند به دید خود درآورد. یا می‌توان گفت دوربین عکاسی چیزی را به تصویر در می‌آورد که چشم انسان آن را در گذر لحظه‌ای دیده است، لیکن ذهن قادر به ضبطش نبوده است... پس عکاسی توده‌های مردم را تبدیل به شاهدان عینی صحنه‌های تاریخ معاصر می‌سازد. در نظر ایشان عکس از هر نوشته تاریخی یا رسانه خبری واقع بین‌تر و موثق‌تر است.» (تنوع تجارب تجسمی، ادموند بورک فلدمن)

اگر از گونه‌های مختلف عکاسی که تحت تأثیر و با شگردهای عاریه گرفته شده از **نقاشی**، با دخالت عکاس در اتاق تاریک و یا کامپیوتر چیدمان عناصر را در عکس تغییر می‌دهند که به مفهوم مورد نظر خود نائل آیند بگذریم، در مدیوم مورد نظر **عکاس توان انتقال جهان بینی و افکار و تجزیه و تحلیل شخصی سوژه‌اش از طریق عکس را نخواهد داشت**.

این نوع از عکاسی که با واژه‌های مستقیم، مستند و غیره خطابش می‌کنند، همچنان که از نام آن برمی‌آید حضور بدون نقص و رأی در **عکس** است که بدون دخالت و نگرش و تفکر **عکاس** به ثبت رسیده باشد.

این عکس‌ها حاصل اندیشه‌ای است که انسانیت خفته در زیر نگاه شکل گرفته از کینه را نشانه می‌گیرد، یا زبونی و حماقت و احساساتی شدن (ضعف) در مقابل مردان آماده برای مبارزه را نمایان می‌سازد؟

تفکر و نگرش عکاس را می‌بایست در کجا جست وجو کرد؟ زیرا همین عکس می‌تواند **سندی** از ترحم و به تنگ آمدن کسانی از ارتش متجاوز نسبت به اعمال وحشیانه خود (برای انسان‌های آزاده و مسلمان)، و **سندی** از خیانت و ضعف، و موجب شرم (برای فرماندهان و سران تجاوزگر) باشد که دادگاهی و محکومیت را به دنبال خواهد داشت.

اکنون ساختاری که **تفکر عکاس** را جلوه دهد که مخاطب دریابد با کدام نگرش آن را ثبت کرده است را در کجای عکس جست وجو کنیم؟

در مقابل عکس‌های قبلی این عکس‌ها را قرار می‌دهم که تضاد **ارتباط کودک و سرباز** را نشانه گیریم. در این آثار عکاس موافق چنین عملی است یا مخالف؟ و چه تضادِ بنیانی و ساختاری ما بین نگاه قبلی از دریچه دوربین با این نگاه است؟

این عکس‌ها که انسان را میخکوب، و اشک‌هایش را وادار به خودکشی و جدایی از منزلگاه خویش می‌گرداند، بدون شک نسبت به مخاطب عکس‌ها و زمینه عرضه آن واکنش‌هایی متفاوت را برخواهد انگیخت.

آیا عکاس این صحنه نیز همچون آن‌ها به افتخارات خویش (کشتار انسان‌ها و ایستادن روی جنازه‌شان) می‌بالد، یا با دیدن چنین صحنه‌ای عرق از پیشانی‌اش به عنوان یک انسان سرازیر گشته است؟ و اگر مخاطب این صحنه عکاس نبود، برای چنین حرکتی غیر انسانی و وحشیانه به آن‌ها حمله‌ور نمی‌گشت؟

گاهی عکس‌هایی را روبه روی خویش می‌بینیم که بر **نیت و تفکر سوژه و عکاس** در گرفتن عکس واقفیم. مثلاً این عکس‌ها که جنبه ثبت افتخارات را بر خود حمل می‌کنند، که در آینده باعث تجدید خاطره و سندی گردند، با قرار گرفتن زیر عناوین متضاد، یا تغییر زمینه عرضه (مجله، کتاب، روزنامه، موزه، نمایشگاه، آلبوم شخصی و...) و یا تغییر مکان و در کل نگرش متفاوت مخاطب این عکس‌ها، مفاهیم و رویکردها و واکنش‌های متفاوتی را برخواهند انگیخت. و اگر عکاسی **مخالف** با نیت و تفکر سوژه و عکاس، در این مکان حضور می‌یافت، تفاوتی (جدای از تفاوت‌های تکنیکی) در عکس‌هایش با این آثار می‌یافتیم؟

«چه قدر آسان مفهوم عکس قابل تغییر است، به خصوص اگر **متنی** هم بر آن بیفزایند.» (نقد عکس، تری بَرِت)

مثلاً عکس «روبرو دانو» که با تغییر زمینه، مکان، و عنوان، با مفاهیمی همچون مضرات مشروبات الکلی، فحشا در شانزه لیزه، اغواگرایی جنسی و غیره عرضه گشت که هیچ یک با **نیت و تفکر عکاس** که خود بیان کرده، همخوان نیست، بل که **متضاد** نیز هست!؟

«تصور این که عکس یک شکارچی در کنار آهویی مُرده، اگر روی جلد مجله ورزشی اسپورتس افیلد و مجله تایمز برای گیاهخواران چاپ شود، چه دلالت‌های ضمنی مختلفی در این کشور در برخواهد داشت، چندان دشوار نیست.» (همان منبع)

در این عکس‌ها شادی و پایکوبیِ یهودیان، به مناسبت روز کشتار دیگر مردمان (پوریم) را نظاره‌گر هستیم که همچون دریدنِ شکم کودکان امروزی، بر خود می‌بالند و به همدیگر

تبریک می‌گویند. سؤال این جاست که چشمان آرمیده بر ویزور و دستان لمیده بر شاتر دوربین، با چه تفکری این تصاویر را منجمد کرده‌اند؟ موافق یا مخالف؟ اگر چنین رویکردی کلی را نیز نمی‌توان در این عکس‌ها دنبال کرد، پس با کدام معیار به دنبال جزئیات تفکر عکاس رهسپار گردیم؟

نویسنده‌ای در یک جمله می‌تواند نسبت به رویکرد و تفکر خود نسبت به این مقوله را بر زبان آورد و تثبیت بخشد، و یک تصویرگر (نقاش، کارتونیست و...) نیز می‌تواند با چیدمان تصاویر، شخصی را الهی یا شیطان بپندارد، و یا دیگری با کلام خود در مجامع مختلف در مباحثی این چنین ابراز وجود کند. اما چرا در این گونه از عکاسی، تفکر و رویکرد عکاس قابل مشاهده نیست؟

زیرا وظیفه‌ای را از او طلب می‌نماییم که قادر به بیان و گذر آن نیست، که اصلاً چنین وظیفه‌ای ندارد. شاید بگویید که خود عکاس نیز می‌تواند غیر از مدیوم عکس، عملکردش را سمت و سو بخشد، اما نکته این جاست که بحث مورد نظر کاوش **تفکر عکاس** است (عکاس با عکسش نمود خارجی می‌یابد) و اگر اثری از نویسنده، نقاش، کارتونیست و غیره با رویکرد فضایی که در آن نفس می‌کشد مغایر باشد، در دادگاهی کردن، **تفکرش را محکوم و تعهدی از او مبنی بر عدم ترویج افکار و یا طرد این نوع نگرش می‌گیرند**، اما عکاس مورد نظر را **محکوم به حضور در مکانی که نمی‌بایست حضور می‌یافت** (**نه تفکر**) **و تعهدی مبنی بر عدم حضور دوباره در مکان مورد نظر از او می‌گیرند**، زیرا اگر ابزار عکاس (دوربین) را به مکان مورد نظر راه ندهیم، **عکسی** وجود نخواهد داشت که **عکاس** متولد گردد و حضور یابد.

از همین روست که عکاس ده‌ها خبرگزاری و یا عکاس مستند و واقع‌گرایی، با ذهنیات **متفاوت** نسبت به تظاهراتی مردمی، آن را ثبت می‌کنند که شاید **عکس‌های عکاسان متضاد نسبت به آن مقوله را در کنار هم و در صحنه‌ای مخالف نظریه یکی از آن‌ها، اما با یک عنوان بیابیم**.

عکاس از گرفتن این عکس، حماقت سجده کننده را مد نظر داشته است، یا لذت شناخت هویت در پس یورش‌های اعراب را در سجده او تجربه می‌کرده است؟ قبر کورش را قلابی می‌دانسته، یا وجودش را با این قبر معنا می‌نموده است؟

عکاس این آثار، آن‌ها را «نیمه‌کاره و سرهم بندی شده» می‌پنداشته است، یا خیر؟ و آیا با هر کدام از نگرش‌ها، می‌توان عکسی متفاوت از این آثار را عرضه کرد؟

«دوربین دست من به مثابه اسلحه‌ای است که قرار است با آن از عقیده، ملت و سرزمینم دفاع کنم.»
(جمشید فرجوند فردا)

در این آثار با راهنمایی‌های کدام عناصر از ساختار، به ذهنیت عکاس در مورد این آیین‌ها دست می‌یابیم؟ و آیا از ساختار عکس‌های شخصی (غیر مسلمان) با یک مسلمان متضاد با چنین آیینی، و یک عکاس موافق این آیین، تضاد تفکریشان نسبت به این مقوله مشخص خواهد بود؟

و اتفاقاً یکی از علت‌های موفقیت چنین عکس‌هایی، عدم حضور و مزاحمت‌های عکاس در عکس است.

در این آثار، تفکر و جهان بینیِ عکاس را از کدام قسمت عکس می‌بایست آدرس گرفت؟
عکاس چون سوژه را دنبال می‌کند، و جهت از دست ندادن لحظه‌ای، پی در پی عکس می‌گیرد، لذا خود عکاس از دریچه ویزور نیز همچون دیگر نظاره‌گران سوژه، از عهده ثبت جزئیات سوژه در ذهن برنمی‌آید و بعداً با چیدن عکس‌های گرفته شده، و دیدن جزئیات ثبت شده به مدد **دوربین**، آن‌ها را خواهد دید؛ که از میان ده‌ها عکس گرفته شده، یکی از آن‌ها که از منظر خود موفق بوده را انتخاب می‌کند. (مثلاً عکاس صبرا و شتیلا که هنگام عکاسی از دریچه ویزور، کودک را ندیده بود، و بعداً با ظهور عکس در تاریکخانه، اول خواهرش کودک درون عکس را دید، که موجب سکته و مرگش گردید).

برای بومی خواندن دست ساخت‌های ملت و یا قومی در هر منطقه، می‌بایست پروسه از تولد تا بلوغ حرفه در همان خاستگاه را نشان داد که سیر تحول و تأثیرگذاری بر دیگر تمدن‌ها و اقوام را نیز پی گرفت.

«فرش پازیریک نمونه کمیاب و زیبایی است که با تکنیک بالا بافته شده است، فرش پازیریک که ۲۴۰۰ یا ۲۵۰۰ سال از عمر آن می‌گذرد در مقبره یخ زده رئیس سیت‌ها در مغولستان که به صورت بسیار خوب نگهداری شده بود پیدا شد.» (ویکی پدیا)

قالی پازیریک نیز سرگذشتی همچون دیگر یافته‌ها و انتصاب‌ها را با خود حمل می‌نماید.

«کافی است در حواشی قطب شمال نعل اسبی بیابند، آن گاه سراسر آن اقلیم را چراگاه اسب و تمام ساکنین قطب شمال را پرورش دهندگان بی نظیر اسب، در جهان باستان معرفی می کنند!

اما تاریخ، ربطی به هیچ یک از این سفسطه‌های پروفسورهای عالی مقام ندارد. کوشش کنونی «مورخین» به صحنه نبرد پر خشونت و متنوع گلادیاتورها در کلوزئوم می‌ماند. نمایشی است از ستیز در تئوری تاریخ و با ابزارهای جنگی گوناگون: یکی تور می‌اندازد، دیگری با نیزه می‌جنگد، سومی با خنجر، چهارمی با شمشیر، پنجمی با گرز و همین طور به ترتیب. حاصل تخصص آن‌ها، در خاک افتادن جنگجویی در سمت مقابل است، که مثل آن دیگری در استفاده از «ابزار تاریخی» کارآمد نبوده است.

بزرگ‌ترین مانع و مزاحم مورخ در پاسخ به سئوال «تاریخ چیست» وفور به اصطلاح «اسناد تاریخی» است. این به اصطلاح «اسناد تاریخی» در به‌ترین حالت خود، حوزه اندیشه و عملکرد کسی، گروهی و یا شرایطی را توضیح می‌دهد که کشف حتی دقیق آن مطلقاً به معنی گشودن رازی از تاریخ نیست. بی‌شک جست و جوی «چیستی تاریخ» در اشیاء تاریخی گمراهی است. تاریخ پیش از اسناد، اجزا و قطعات آن ساخته شده است. **تعریف درست‌تر، هر قوم و ملتی را که به تولید می‌رسد، به تاریخ وارد می‌کند**. تاریخ توضیح تنها روش و تنها مدیریت ممکن برای سازمان‌دهی تولید و ادامه طبیعی آن در هر جغرافیای متصور است و از آن جا که زمین بستر اصلی و اولیه تولید بوده است، **پس تاریخ از زمین می‌روید و چون هر رستنی دیگر، بومی اقلیم خویش است.**» (تأملی در بنیان تاریخ ایران، کتاب اول (برآمدن هخامنشیان)، مقدمه، ناصر پورپیرار)

برای تشخیص و دنبال گرفتن تعیین تاریخ و حضور مجمعی از انسان در هر جغرافیایی می‌بایست آثار مادی متعلق به آن‌ها را نشان گرفت، و رهسپار مبدائی گردیم که مسبب حضور اولیه ساکنین آن گشته است. و این جاست که هر قوم و ملتی به تناسب قدمت آثار مادی بر جای گذاشته توان اثبات حضور تاریخی را دارا می‌باشد.

«اولین مدرک موجود در رابطه با موجودیت فرش در نوشته‌های چینی‌ها مربوط به سلسله ساسانیان که در سال ۲۲۴ تا ۶۴۱ بعد از میلاد است می‌باشد. در سال ۶۲۸ میلادی امپراطور هراکلیس مقداری فرش بعد از پیروزی به شهر تیسفون که پایتخت ساسانیان بود آورد. موقعی که در سال ۶۳۷ میلادی عرب‌ها به شهر تیسفون غلبه کردند و شهر را غارت کردند، مقدار قابل توجهی فرش بود که یکی از آن‌ها فرش باغی مشهوری بود به نام «موقع بهار خسرو». این فرش در تاریخ به نام گران‌بهاترین فرش بوده است. فرش‌هایی که در موقع سلطنت خسرو اول که در سال (۵۷۹ – ۵۳۱) بود، به صورت ۹۰ فوت مربع بافته می‌شد که مورخان عرب این گونه توصیف کرده‌اند: گوشه‌های آن تختی باشکوه از گل‌های آبی، قرمز، سفید، زرد و سبز است؛ رنگ زمینه آن کپی از زمین به رنگ طلایی، سنگ‌هایی به شفافیت کریستال که به باطل تصوری از آب است، گیاهان با حریر و میوه‌ها با رنگ سنگی شکل گرفته‌اند، ولی متأسفانه عرب‌ها این فرش گران‌بها را به قطعات کوچک بریده و جداگانه فروخته‌اند.» (تاریخ فرش ایران، ویکی پدیا)

همچون دیگر نوشته‌های تاریخی در رابطه با ایران بعد از پوریم، حضور تاریخی ملتی را می‌بایست در نوشته‌های یونانیان، چینی‌ها و اعراب نشان دهیم؛ و در دوره چند سده ساسانیان که

از عهده اثبات حضور سلسله خویش نیز بر نمی‌آید، می‌بایست علت فقدان فرش‌ها را اعراب بر گردن گیرند و آن‌ها را مؤاخذه گردانیم که به چه قیمت تسلسل تاریخی فرش ایران را بر هم زده‌اند و دیدگان امروزین را از رنگین طلای فرش «موقع بهار خسرو» بی‌نصیب گردانیده‌اند؟!
عدم اثبات حضور تجمع انسانی که لاجرم از آثار به جای مانده قابل بازشناسی است، اقوام ایرانی را دست به دامان دنبال گرفتن ردپای کلمات دیگری می‌گرداند، که هویت تازه تولد گشته به مدد سزارین را توصیف نمایند، تا رشادت‌های نوزاد را قبل از تولد، نه تنها برای دیگران تکرار نمایند، که موجب امتیازی بر دیگر ساکنین برشمارند!!

«بعد از دوره سلطه خلفای عرب، یک نفر از قبایل ترک، به نام سلجوق ایران را فتح کرد. سلطه سلجوقیان (۱۱۹۴ – ۱۰۳۸) به لحاظ تاریخ فرش در ایران مهم است. زنان سلجوقی تبحر خاصی در بافتن فرش با گره‌های ترکی داشتند، در استان‌های آذربایجان و همدان که به مدت زیادی تحت نفوذ سلجوقیان بود، از گره‌های ترکی در این مدت استفاده می‌شد.» (همان منبع)

نگاهی بر نقشه همدان قریب ۱۶۰ سال پیش با عرصه پهناوری از دشت و دمن و زمین‌های زراعتی، که گرداگرد کم‌تر از صد خانه‌ای را در محاصره دارد و در نقشه به صورت مربع و مستطیل‌های سیاه علامت خورده است، تعیین تکلیف در رابطه با این رویکرد را معلوم می‌دارد.

«حمله مغولان (۱۴۴۹– ۱۲۹۵) اولین حمله وحشیانه به ایران بود، اما بعد از چندی آنان تحت نفوذ ایرانیان قرار گرفتند. شهر تبریز، متعلق به رهبر ایلخانیان، غازان خان (۱۳۰۴ – ۱۲۹۵)، با فرش‌های گران قیمت فرش شده بود. فرمانروای مغولان شاهرخ (۱۴۴۶ – ۱۴۰۹) در بازسازی آن چه از حمله مغولان ویران شده بود به تشویق کردن و دلگرم کردن تمام هنرمندان و صنعتگران سرزمین و کشور پرداخت.

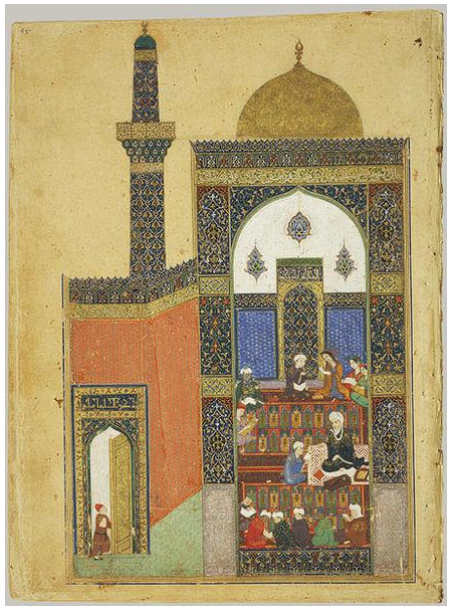
اما قالیبافی در این دوران به شکلی خیلی ساده که بیش‌تر نقش‌های هندسی داشت تمام می‌شد.» (همان منبع)

با نظاره این کلمات و کتاب «هنر دربارهای ایران»، آقای سودآور که **هنر اسلامی ایران را با معرفی نقاشی‌های مغولی آغاز می‌نماید**، آدمی در حسرت حمله‌ای دیگر از مغولان جان می‌دهد که قطع به یقین بیش از این توان و هنر ایرانیان را نقل محفل می‌گرداند که با هر بار خدمت سرازیر ساختن رودخانه‌ای از خون، باعث جهش و ترقی رعدآسای فرهنگ و هنر این مرز و بوم گشته‌اند!

«جانشینان تیموریان برخلاف اعقابشان افرادی هنردوست و هنرپرور بودند و بعضی‌شان در برخی از رشته‌های هنر دست داشتند. بایسنقر میرزا خود خطاطی قابل بود. آنان با بزرگداشت نقاشان و هنرمندانی چون بهزاد هراتی و ایجاد کانون‌های هنری در اعتلای این هنر گام‌های مؤثری برداشتند. نقاشی‌هایی که از دوره تیموری باقی مانده نشان دهنده علاقه سلاطین تیموری به هنر فرشبافی است.» (همان منبع)

و چنین است که با وارانداز موشکافانه نقاشی ایرانی، حلقه‌های مفقوده بیش‌تری می‌توان یافت!

«در دوره سلطنت تیموریان در قرن نهم طرح پارچه‌ها ظریف‌تر و گیراتر و از حیث ترکیب گسترده‌تر شد. اما اطلاعاتی که از پارچه بافی این زمان داریم غیر مستقیم است، زیرا حتی یک قطعه پارچه که تاریخ بافت آن میان سال ۸۰۰ و نیمه دوم قرن دهم، یعنی دوره رونق و اعتلای فرهنگ صفوی باشد در دست نیست. فقط تصویرهایی از پارچه‌های این دوره در مینیاتورها باقی مانده که یگانه اسناد ماست.» (شاهکارهای هنر ایران، آرتور اپهام پوپ)



و تیموری دیگر را آرزو می‌کردیم که با متقبل شدن چیدن جمجمه‌های کشته شدگان اوج شکوفایی نقاشی ایرانی را رقم زند!! از این روی است که شمایل قالی‌های این دوران را در آثار نقاشی می‌بایست آدرس گرفت که جای خالی فقدان آثار حضور انسانی با دست ساخته‌هایشان در قرون متمادی را با نشان گرفتن نقاشی‌های تازه ترسیم گشته پر نمایند!

«تاریخ فرشبافی ایران سرشار از نظریه‌های ثابت نشده، فرضیات شتاب زده و گاهی نیز اظهارات مورد اعتنایی است که شواهد تاریخی را نادیده می‌گیرد. در واقع، اهل فن عقاید متفاوتی در بیش‌تر جنبه‌های تولید فرش ایران دارند، در این مورد، ادوارد گیبون، هر چند در ارتباط دیگری اظهار داشته «وظیفه کسالت باری به عهده تاریخ نویسان نهاده‌اند» و آن تلاشی است برای تعیین حقایقی که ورای بحث و جدل‌اند و از طرفی این حقایق بسیار محدود هم می‌باشند.» (بررسی فرش ایران، راجر ساوری)

از جنس کلام و نحوه دنبال نمودن ابراز هویت که راهی جز لابه لای کلام دیگری از چینی، یونانی و عربی جست وجو نمودن نمی‌شناسند، عیان بود چیزی نمی‌یابند که چاشنی کلام دیگری گردانند و به گفته «راجر ساوری» نظراتی بی‌بنیان است که راهی جز انکار نمی‌گذارد.
اگر کلام وام گرفته در رابطه با قالی را بیازماییم، جهت همدوش خواندن ادوار مختلف تاریخی نمونه‌ای قابل عرضه داشته‌اند که با وارانداز آن حکایات‌شان را نیز بشنویم؟!

«با پیدایش فرش پازیریک و نیز قطعه قدیمی‌تر از آن در گورهای سیبری معلوم گردیده بافت فرش‌های پرزدار با گره، بسیار قدیمی‌تر از آن است که قبلاً تصور می‌شد، قدیمی‌ترین فرش پرزدار در قرون هفت، هشت هجری قمری در آناتولی بافته شده بود. در این مورد به استثنای چند قطعه فرشی که از دوران ساسانیان در شهر قومس پیدا شده و احتمالاً قطعه فرش طرح شیری که اخیراً توسط موزه «د. یانگ» سانفرانسیسکو خریداری گردیده است، **هیچ گونه فرش پرزدار با گره ایرانی که بتوان با قاطعیت مربوط به قبل از قرن دهم ه. ق دانست وجود ندارد.** اما شواهد و قراین نوشتاری نشانگر وجود فرش در دوران قبل از اسلام، در غرب آسیاست.» (بررسی فرش ایران، راجر ساوری)

هر چند «راجر ساوری» از عدم وجود فرش ایرانی قبل از قرن شانزدهم می‌گوید و نوشته‌های تاریخی در این مورد را با دستان خالی می‌یابد و از نظرات شتاب زده می‌گوید، اما ایشان نیز همچون دیگر همتایان خویش خلاء حلقه مفقوده را با نشان گرفتن در نوشته‌هایی پر می‌نمایند که کم‌ترین توان دفاعی از هویت تاریخی خویش را ندارند.

«فرش‌های بافت ایران که بتوان به طور قطع و یقین به عنوان بافته قرن‌های هشتم و نهم ه. ق قلمداد نمود، عملاً وجود خارجی ندارد.

اطلاعات در مورد فرش‌هایی که در قرن‌های هشتم و نهم ه.ق در ایران بافته و استفاده شده، معمولاً از منبع نوشتاری، چه از همان عصر و چه اندکی پیش از آن اخذ گردیده است.» (فرش‌های دوران ایلخانان و تیموریان، الینور سیمز)

قبل از ورود به فرش‌بافی به اصطلاح دوران صفویه، مطلبی را به پیش می‌خوانم که مبحث مورد نظر را دنبال گیرم.

«از دشواری‌های بیان تاریخ این است که نمی‌توان بدون در نظر گرفتن پیشینه‌ها، به موضوعی رسیدگی کرد.» (آنتون فلتون)

بدین جهت قدیمی‌ترین دستباف‌های بشری که تاکنون شناسایی گشته و اثبات حضورش به همراه دارد را دنبال می‌گیرم. برای ادامه مبحث مورد نظر، چند قدمی در گذشته برمی‌دارم که پروسه دستباف‌هایی را دنبال گیرم تا به مدد آن به دستباف‌های این منطقه جغرافیایی ورود نمایم.

«نه هزار سال پیش، حصیرهایی با بافت منظم تار و پود، در محلی که امروز صحرای جودان خوانده می‌شود، تهیه شدند. این حصیرها در موزه اسرائیل و در اورشلیم نگهداری می‌شوند.
پنج هزار سال پیش، مصریان باستان حصیر را برای پوشاندن کف خانه‌ها و به عنوان سایه‌بان‌های اتاقک‌های چوبی می‌بافتند.» (قالی‌های یهودی ــ ایرانی، آنتون فلتون)

که گواهی به استقامت نقاشی‌های دیواری مصر را با خود دارد؛ و این است که یکی از قدیمی‌ترین اقوامی که با دستباف‌های خویش گذران زندگی می‌کرده‌اند و در توالی نسل‌ها به یکدیگر منتقل نموده‌اند و تا هم اکنون نیز ادامه دارد را قوم «بنی اسرائیل» می‌یابیم؛ که در زمان موسی (ع) همراه دستباف‌های دیگر اولین فرش یهودی را نیز می‌بافتند.

یهودیان بعد از ترک سرزمین مصر، در دوره‌های مختلف در سرزمین‌های دگر اقامت گزیده‌اند که یکی از آن مناطق «ایران» می‌باشد.

«در قرن ششم ق. م کورش کبیر یهودیان را نجات داد. بسیاری در همدان، برخی در شیراز و گروهی هم در اصفهان اقامت کردند.» (همان منبع)

«در دوران بعد یهودیان شروع به کوچ به مناطق شهری مانند همدان و اصفهان نمودند و در عین حال یک دسته از این یهودیان در کردستان ساکن شدند.» (یهودیان ایران در عرصه تجارت فرش ایران، باب گیسون)

اقامت یهودیان در این سرزمین را شهرهای همدان، شیراز و اصفهان و بعد در کردستان می‌یابیم که به طبع در محل اقامت، فرم زندگی گذشته خویش را پی می‌گیرند و از آن موارد دستباف‌هایی است تا یکی از وسائل و ضروریات زندگی خویش را تولید نمایند.

«بسیاری از بافندگان یهودی به خاطر مهارت در **کاشان** مشهورند. یکی از آن‌ها، به نام «باروخ» به درخواست ژنرال رومی از اسرائیل به اسپانیا برده شد. اما به گفته یونگ، سنت پاول، که او را نزد ما بیش از قالی بافی به خاطر مهارتش در نگارش و تبلیغات دینی می‌شناسیم، خبره‌ترین قالی باف یهودی بود.
از این دوره ما نخستین اسناد تصویری، مربوط به قالی بافان یهودی قرن دوم میلادی در اسکندریه را نیز به دست داریم، که در موزه «بت هاتفوتسوس» در اسرائیل نگهداری می‌شود. از قرن سوم تا پنجم میلادی، خاخام‌های بزرگ یهودی با مشکلات قالی‌ها درگیر شدند.» (قالی‌های یهودی ــ ایرانی، آنتون فلتون)

از دیگر کارکردهای استفاده از قالی، پوشیدن اجساد در شیوع بیماری‌های واگیردار بوده است. حضور تاریخی قوم یهود را از آثار برجای مانده در ایران، امثال مقابر «استر و مردخای»، حضور اقتصادی سیاسی در عربستان که بازتاب آن را در قرآن کبیر می‌خوانیم، و طرف معامله مسلمانان مصر که بر پاپیروس‌های دوران مختلف ثبت گشته است، تا سرزمین‌های دیگر را می‌توان دنبال گرفت.

«حلقه مفقوده روند تکاملی هنر فرشبافی ایران **تا ظهور سلسله صفوی** ادامه می‌یابد و متأسفانه هیچ گونه نمونه قابل استنادی که بتوان با تکیه بر آن پیشرفت این هنر را در طی این دوران مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم در اختیار نداریم.» (تاریخ فرش ایران)

چنان که پیش‌تر خواندیم تاریخ دستباف‌های ایرانی را می‌بایست در گفته‌های دیگران بازمی‌شناختیم که فقدان دستبافی به وسعت کف دستی، تا برآمدن سلسله صفوی نیز ادامه می‌یابد.

البته تاکنون معلوم نداشته و بررسی ننموده‌اند که چرا خادمین اهل علم و ادب، و نقاشانی که جهت صدمه ندیدن در قفس صندوق مانند جا به جا می‌شده‌اند، به چه سبب تکنیک و روش سرّی محافظت از آثارشان را به این قالی باف‌های زبان بسته نیاموخته‌اند؟!! چون دانشی که توانایی انتقال نقاشی‌هایی بر کاغذ به چند سده بعد را داشته است که مجتبی مینوی در روزگار ما از بوی تازه رنگ آن می‌گفته، قطعاً و یقیناً انتقال فرش‌ها به روزگار ما که به نسبت دوام و عمر بیش‌تری دارند بسیار آسان بوده است!!

«گرچه از **قرن شانزدهم** منسوجات و بافته‌هایی از یهودیان ایرانی از جمله پارچه‌های گل دوزی، پرده‌های زربفت دیواری، پوشش‌های تورات به دست آمده، اما **هیچ قالی یهودی ایرانی نفیس شرقی متعلق به این دوران یافت نشده است.**» (قالی‌های یهودی ــ ایرانی، آنتون فلتون)

همخوانی حلقه مفقوده و عدم حضور قالی ایرانی و یهودیان در ایران را نشانه می‌گیرم که مبداء برآوردن دستباف‌ها را بیابیم؛ هر چند از همزمانی دستباف‌های اقوام ایرانی با دستباف‌های یهودیان مانند گلدوزی، پرده‌های زربفت دیواری بر پوشش‌های تورات که نشان از حضور با خود دارند، نمی‌توان مثال گرفت.

اگر روند تاریخی فرشبافی در ایران را ادامه دهیم، چنین می‌خوانیم که:

«دوران صفوی عصر مشعشع احیای هنر در تمام زمینه‌هاست. نمونه‌های ارزنده موجود در موزه‌های مشهور جهان نظیر قالی مشهور اردبیل که جهت مقبره شیخ صفی الدین اردبیلی جد بزرگ صفویان بافته شده و اکنون در موزه ویکتوریا و آلبرت مضبوط است، اکثراً حاصل کارگاه‌های قالیبافی شاهی در این دوران است. حمایت سلاطین با کفایت صفوی، و ابراز علاقه آنان به این حرفه سبب شد تا صنعت قالیبافی از حد یک پیشه و حرفه روستایی تا مقام یکی از هنرهای زیبا ارتقاء یابد. شاه عباس از این مهم سهم به سزایی داشت، زیرا وی با تأسیس کارگاه قالیبافی در جوار قصور سلطنتی خود بین چهل ستون تا میدان شاه، بافندگان را مستقیماً زیر نظر داشت تا از کیفیت بافت و ظرافت آن‌ها مطمئن شود. یادداشت‌های سیاحانی چون تاورنیه، شاردن، رابرت شرلی تأییدی بر این گفتار است.

ایجاد روابط تجاری با کشورهای اروپایی و ورود جهانگردان و سیاحان و سفرا به ایران زمینه گسترش روابط فرهنگی، تجاری را با دیگر کشورها فراهم ساخت و استقبال از قالی‌های نفیس ایرانی در اروپا بر اهمیت دستبافی و رونق سفارشات افزود.

از این زمان «**کاشان**» به واسطه مرغوبیت و ظرافت قالی‌های تولیدی خود پذیرای سفارشات بسیار شد و تولید فرش‌های زربفت که حاصل بافت با نخ‌های طلا و نقره بود، بنا به سفارش دربار لهستان، بر رونق آن شهر افزود. این فرش‌ها که بعداً به فرش‌های لهستانی یا پولونز polonaise معروف شدند یادگارهای این دورانند و اکنون مایه فخر و مباهات موزه‌های مالک آنند.» (تاریخ فرش ایران)

انسان خردمند با وارانداز نقشه‌ها و عکس‌های سده گذشته شهرهای ایران، به خصوص اصفهان، تجارت صفویان با اروپا را در ذهن نمی‌پروراند؛ اما در تاریخ فرش و دستباف‌های ایران، دوران صفوی را به آثار مادی منقوش و مسلح نموده‌اند که همین دوره را نیز احیاء و اوج تمامی هنرها معرفی می‌نمایند.

از آن جایی که جهت بومی خواندن دست ساخته‌ای می‌بایست پروسه تکاملی در دوران متمادی را نشان داد که خاستگاه پرورش بذر آن حرفه را تعیین نمود، لذا پذیرفتنی نخواهد بود که هنر ایران را بومی بنامیم، ولی از رشد جوانه آن نتوان نشان گرفت. از این جهت در آثار حضور دیگر اقوام مهمان و مسکون این خطه به دنبال مبداء حرکتی این حرفه رهسپار خواهیم گشت.

همسانی و همخوانی تاریخ قالیبافی ایران با قالی یهودی در ایران را طرح می‌نمایم که تاریخ قالی **ایران** وابسته به قالی **یهودی** خواهد بود.

کاشان، ابریشم، یهودی

کاشان، ابریشم، یهودی

«**منوچهر کوهن**: جناب حاخام لطفاً باز از خاطراتی که از پدران و نیاکان خود دارید بگویید.

حاخام یدیدیا شوفط: مرحوم پدر من ۸۵ سال عمر کرد. او هم مشغول کار ابریشم بود و هم مشغول تدریس. تا آخرین لحظه عمرش هم انگشتش لای کتاب تورات بود که جان تسلیم کرد. شب یک شبات بود که ما را برای همیشه تنها گذاشت. متأسفانه در آن زمان بعضی اوقات در جامعه پیش آمدهایی می‌شد که از به زبان آوردن آن‌ها خجالت می‌کشم. ایسرائل‌های **کاشان** در خانه‌هایشان که بعضی بزرگ بودند، موقعی که فروردین و اردیبهشت می‌شد، **کارگاه ابریشم‌کشی** درست می‌کردند. این ابریشم‌کش‌ها هم بیش‌تر یا بیدگلی بودند یا اهل آران که البته اجداد همه‌شان ایسرائل بودند و این فن را هم از پدران خود یاد گرفته بودند. دستگاه‌های ابریشم‌کشی خود را می‌آوردند به

خانه ایسرائل‌ها، سه یا چهار خانه هم بیش‌تر به این کار نمی‌پرداختند. خانه ما هم یکی از آن‌ها بود. ما پیله ابریشم می‌خریدیم. آن‌ها هم می‌آمدند پیله‌های ابریشم را برای ما با دستگاه‌های مفصل، به کمک آب جوشان به ابریشم مبدل می‌کردند.» (خاطرات حاخام یدیدیا شوفط، منوچهر کوهن)

مقام حاخام یدیدیا شوفط در نزد یهودیان ایران به راو نزدیک می‌شود و به اقوالی، از آن نیز درمی‌گذرد. او کهن‌ترین منبع اطلاعات زنده در باب یهودیان ایران است. از میان سخنان او به مبداء یهودی ابریشم‌کشی در کاشان که بعدها موجد و مولد قالیچه‌های معروف کاشان شد، پی می‌بریم.

«غالب توانایی‌های حرفه‌ای ملی، به خصوص در صنایع دستی، که امروز شناسنامه شناخت هنر ایرانیان در جهان است، در زمره حرفه‌هایی است که یهودیان در زمان درهم ریختگی نوسازانه ایران، معروف به عهد صفویه، به ایران وارد کرده‌اند.» (ایران شناسی بدون دروغ، ناصر پورپیرار)

از آن جایی که در تاریخ رسمی فرش بافی ایران، **کاشان** در دوره صفوی را مبداء و شهره مرغوبیت و ظرافت قالی می‌خوانند، و یکی از قدیمی‌ترین و ماهرترین مردمان، در همین دوره ساکن جدید کاشان بوده‌اند، لذا طبیعی می‌نماید که حلقه مفقوده فرشبافی ایران قبل از صفویه را، در **عدم حضور یهودیان در ایران** بدانم؛ که دلایلش را عرضه خواهم نمود.
آیا برای بررسی منشاء فرش‌های دوران صفوی، بر اساس شواهد عینی و تجزیه و تحلیل آثار به جای مانده ارائه گشته است، یا هم چون دوره‌های ما قبل خود، وجود یافته و ظهور گشته از کلام خواهند بود؟

«فرضیات درباره منشاء فرش‌های **صفوی** که طی سال‌ها اعتباری کسب کرده، صرفاً **نظری** است.» (فرش ایران، فردریک اسپلر)

پس با رد و نشانی از همان جنس روبه روییم که به مرحمت کلام قصد تنیدن تار و پود را در مخیله می‌گنجانند!؟

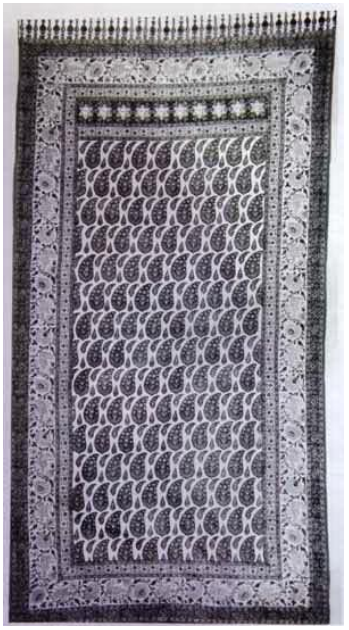
«**منوچهر کوهن**: جناب حاخام، یکی از هدف‌های ما فعلاً ضبط همان «فضل پدران» از زبان شماست که به عنوان میراث یهودیان ایران ارزش فرهنگی دارد. شما حتماً شنیده‌اید که در دانشگاه اورشلیم بخشی مربوط به تاریخ یهودیان دنیاست. **هر چند به نظر من بزرگ‌ترین میراث یهودیان جهان بعد از سرزمین ایسرائل، در ایران وجود دارد**. ولی متأسفانه آن طور که شنیده‌ام فقط حدود کم‌تر از یک ساعت نوار صدا در آن مرکز وجود دارد. بنابراین در طول این ۲۵۰۰ یا ۲۷۰۰ سالی که از اقامت یهودیان در ایران می‌گذرد، متأسفانه یهودیان ایران کم‌تر اثر و یا رد پایی از خود در تاریخ به یادگار گذاشته‌اند. حالا به دلیل مشکلات اجتماعی بوده است یا فشارهای سیاسی و یا

به هر دلیل دیگر بماند. به همین سبب خواهش می‌کنم تمام مطالب مربوط به «فضل پدران» را تا آن جا که به خاطر دارید، چه امروز، چه روزهای دیگر بیان بفرمایید؟

حاخام یدیدیا شوفط: به طوری که شنیده‌ام اجداد اولیه ما صدها سال قبل از دوره مرحوم ملا «مشه هلوی» که امروز مقبره‌اش بعد از قرن‌ها هنوز در کاشان پابرجا و **مورد احترام یهودی‌ها و مسلمانان این شهر است، در کاشان زندگی می‌کردند**. ملا مشه هلوی مورد احترام نه تنها ایسرائیل‌ها، بل که بسیاری از مسلمانان هم هست. البته ایشان جزء اجداد من نیستند، ما جزء کسانی هستیم که می‌گویند در زمان ورود مرحوم ملا مشه هلوی به ایران، **حدود ۵۰۰ سال قبل که سیصد هزار نفر از ایسرائیل‌ها را بدون هیچ آذوقه و پوشاک، با منتهای بدبختی از اسپانیا اخراج کردند، به ایران مهاجرت کرده‌ایم**، در حالی که بزرگ‌ترین دانشمندان در بین ایسرائیل‌های اسپانیا وجود داشت، مانند «هارامبام» و یا «رمبان»، «ربنو مشه برنحمان» و همچنین بسیاری دیگر از دانشمندان ایسرائیل که تفاسیر مفصلی از تورات دارند که تا به امروز مورد مطالعه و استفاده همه دوستداران تفاسیر تورات قرار دارد. یا مانند «ابربانل» (دون اسحق) که نه تنها در علم تورات دانشمند بسیار بزرگ و خوبی بود، بل که فیلسوف و سیاستمدار عالی مقامی هم بود، و بسیاری دیگر یهودیان در عالم پراکنده شدند و به تدریج حرکت کردند و بعضی از این آوارگان به ایران و عده‌ای به کاشان رسیدند. **کاشان** در سابق به خاطر موقعیت کسبی که داشت، زن و مرد ایسرائیل به کار ابریشم مشغول بودند و حتی بچه‌های پنج سال به بالا، چه پسر و چه دختر به انواع و اقسام **کارهای ابریشم و قالی‌بافی مشغول بودند** و اوضاع و احوال کسبی آن‌ها در سابق از دیگر یهودیان ایران به‌تر بود. یعنی همه بی‌نیاز بودند و **بسیاری از آن‌ها از علمای عالی مقام شدند که طی چند واقعه با زور مسلمان شدند و بعضی با دانش عربی مجدداً به یهودیت برگشتند**. به هر حال، به سبب مظالم و مصائب فراوان، «هاراو مشه هلوی» با خانواده‌اش و به اتفاق چند خانواده دیگر وارد کاشان شدند. باید به شما بگویم در خانواده ما نه تنها مرحوم پدرم که یکی از اجله علما و راو بزرگ کاشان بود، بل که پدر بزرگ و پدر بزرگم و همه این‌ها علاوه بر این که مشغول کارهای ربانی بودند، مشغول کارهای کسبی هم بودند. یعنی به کار ابریشم مشغول بودند. برای این که از نظر مالی به کسی احتیاج و نیازی پیدا نکنند کارخانه ابریشم‌کشی که با پیله فراهم می‌شد وجود داشت. در دوره‌ای که بنده به خوبی یاد دارم هر سال از دهات آران یا بیدگل یا نوش‌آباد که سابق همه یهودی بودند و در این شغل استاد بودند با همان زبان یهودی کاشان حرف می‌زدند، می‌آمدند در کاشان در خانه‌های یهودیان با برپا کردن دستگاه ابریشم‌کشی چند هفته مشغول بودند، مجدداً به دهکده‌های خود با همان کیش مسلمانی که قرن‌ها عادت کرده بودند مراجعت می‌کردند و **خود آن‌ها به خوبی می‌دانستند که با چه وضع ناهنجاری مسلمان شده‌اند**. در شهر کاشان بسیاری از یهودیان مسلمان شده **مردان عالم و شاعر و معلم بودند** که با یهودیان کاشان رفاقت صمیمانه و معاشرت داشتند و بنده چند نفر از آن‌ها را می‌شناختم و با آن‌ها ملاقات می‌کردم.» (خاطرات حاخام یدیدیا شوفط، منوچهر کوهن)

اکنون برای هر ذهن بدون ورم‌های تعصب قومی و نژادی، روشن است که پل ارتباطی بین «فقدان» و «شکوفایی» قالی ایران را ورود یهودیان به این سرزمین گیریم، چرا که حضور آن‌ها به دلایل و براهنی از جنس قالی وابسته به متون دیگران، بی‌نیاز است.

«دوران شکوفایی قالی‌های یهودی ایرانی در اوایل قرن نوزدهم آغاز شد.» (قالی‌های یهودی ــ ایرانی، آنتون فلتون)



قالیچه یهودی، اصفهان

قالی‌هایی از کاشان، اصفهان، کرمان، تبریز، فراهان، سراب و غیره که نسبت به خاستگاه برخواسته و تنیده از آن، متنوع هستند.

وجه تمایز دستباف‌های ایرانی از یهودی ــ ایرانی را نشانه‌هایی بصری از قوم یهود ملاک می‌گیرند. به راستی اگر سمبل‌های یهودی همچون شمعدان، ده فرمان، ستاره داوود، موسی و هارون، ابراهیم و اسحاق، پرتره‌ها و اماکن و متون عبری را از دست بافت‌های یهودی ایرانی برداریم، می‌توان تمایزی مابین دیگر دستباف‌های اقوام دیگر این سرزمین قائل بود؟

«تعریف و شناسه‌ای دیگر، غیر از سمبل‌های یهودی که در این حد مورد قبول عام باشد و قالی یهودی را از انواع دیگر آن مشخص کند، وجود ندارد.» (قالی‌های یهودی ــ ایرانی، آنتون فلتون)

اگر قدیمی‌ترین ساکنین ایران بعد از واقعه پوریم در کاشان، نیشابور، کرمانشاه، اصفهان، شیراز، همدان، کردستان و غیره، **یهودیان مهاجر** هستند، پس منطقی می‌نماید که صنعت فرش بافی و دیگر دستباف‌ها را از اساتید ممتاز این حرفه بدانیم و یا از آن‌ها یاد گرفته باشیم.
دگرباره تاریخ دستباف‌های اقوام ایرانی را مرور نماییم که بدون در نظر داشتن سمبل‌های یهودیان، با چه تفاوت ساختاری، دلیل و سندی بر بومی خواندن آن‌ها بیاوریم؟

«از آغاز دوران فرمان‌روایی صفویان حجم عظیمی از فرش‌های پرزدار باقی مانده است، اما تعیین تاریخ و انتساب آن‌ها به مراکز بافت خاصی، بی‌احتیاطی و توأم با اشکالاتی است، هر چند بعضی ملاحظات کلی هم مد نظر است.
نخست آن که از تعداد کل ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ تخته فرش باقی مانده از دوران صفویان تنها پنج مورد آن تاریخ دارد.» (بررسی فرش ایران، راجر ساوری)

همان طور که از گفته متخصصین قالی پیداست، شرط ورود و تعلق قالی به محدوده و دوره خاص قومی را، درج تاریخ و نوع خاص بافت انگاشتن، بی‌احتیاطی و اشکال لقب می‌گیرد. و نه تنها فرش‌ها و دستباف‌های دوران صفوی، بل که دوران قاجار و پهلوی نیز می‌بایست به زیر نگاه منتقد کشیده شود که شرط و تعلق ورود دستبافی به دوره‌ای از تاریخ نیازمند نگاه موشکافانه‌ای ورای همخوانی نقش و تاریخ بافته شده بر قالی است.

«از دوران قاجار و پهلوی تعداد بیش‌تری فرش موجود است، با این حال حتی زمانی هم که بر سر تاریخ یک فرش توافق شد، بررسی دقیق‌تری را ایجاب می‌نماید تا اطمینان حاصل شود که تاریخ آن بافته دستکاری نشده باشد. معمولاً نوشته‌های فرش‌ها نمی‌تواند اطلاعات جامعی در مورد دست اندرکاران و محل بافت آن‌ها در اختیار بگذارد.» (همان منبع)

و نوشته‌های درج گشته بر قالی نیز اطمینان بخش نخواهد بود.

«ارتباط دادن بافت فرشی به قبل از قرن نوزدهم میلادی و به محل بافت خاصی، حتی مخاطره آمیزتر از تاریخ‌یابی آن می‌باشد.» (همان منبع)

اکنون از این روزن و با چنین نگاهی، به صرف تشخیص سمبلی یهودی و یا عدم حضور آن، می‌توان محل و شخص بافنده را تعیین نمود؟
با نگاهی موشکافانه نگریستن، چنین سخنان قاطع گذشته همچون «اِ. گانز رودین» را می‌لرزاند که:

«امروزه منابع نوشتاری بسیار اندکی در اختیار ماست تا با آن بتوان در مورد فرش‌های موجود به روشنگری پرداخت و به دلیل شیوه انتساب یک فرش به مرکز تولیدی خاصی که بیش از نیم قرن است توسط اهل فن به کار گرفته می‌شود؛ با چند استثناء، زیاد قابل اعتماد نمی‌باشد. شاید در آینده، زمانی فرا رسد و اسناد و قرینه‌هایی در اختیار قرار گیرد و بدان وسیله امکان آن را بدهد تا بتوانیم محل دقیق بعضی از فرش‌های قرن ۱۶ و ۱۷ میلادی را تعیین نماییم. در عین حال هم، امکان دارد فقط فرضیاتی ارائه گردد.
از طرفی در چند موردی هم که در آن بافنده استادکار نام خود را بر فرش بافته است، کاری شتاب آلود خواهد بود فرض کنیم «نسب» او نشان دهنده محلی است که فرش در آن بافته شده است.» (اِ. گانز رودین)

چندان که آرتور اپهام پوپ تعیین تاریخ و محل بافت فرش‌ها را همگونی و شباهت طرح‌های فرش با تزیینات معماری ملاک می‌گیرد. اما:

«تفاوت مشخصی بین طرح‌های فرش و سایر منسوجات که از ویژگی‌های بافت دوران‌های بعدی است، در دوران اولیه اسلامی وجود ندارد. در قطعات باقی مانده و نقاشی‌های آن عصر، چه در فرش و چه در منسوجات، نقش‌های ساده لوزی، دایره، باریکه‌ها و مانند آن‌ها از طرح‌های اصلی است.
به جز این اواخر، در تمام دوران تاریخ فرش بافی به خصوص در قرون اولیه اسلامی، چه گونگی بافت فرش فقط از طریق توصیف آن در نوشته‌ها مشخص می‌شده است.» (فرش‌های دوران ایران اسلامی تا مغول‌ها، باربارا اشمیت)

دستباف کردستان

دستباف یهودی

به همین سبب است که هیچ ابزار و معیاری جهت تمایز این کناره یهودی با دیگر همتایان آن نداریم، که بدون شک فرش و گلیم پنبه‌ای دیگر اقوام قابل قیاس با فرش‌های ابریشمی یهودی نخواهند بود.

«صنایع مختلفی چون ابریشم بافی، زری دوزی، ملیله‌کاری و هنرهای دستی و بومی نیز شاهد هنرمندان مشهور یهودی بوده‌اند که بعضی از خانواده‌های آن‌ها حتی در زمان حاضر هم به کارهای هنری اشتغال دارند. با شروع ایجاد صنایع و کارخانجات بزرگ در ایران، مدیران یهودی که عموماً درس آموخته اروپا بودند، در سرمایه‌گذاری ساخت و ساز و بهره برداری و بالا بردن سطح اشتغال و رونق صنایع جدید نقش مشهود و مؤثری داشته‌اند.» (تاریخ معاصر یهود ایران، هما سرشار)

چنان که حتی خریداران قدیمی قالی در ایران را نیز یهودیان شناسایی می‌کنیم.

«در تجارت سنتی و مدرن فرش، یهودیان از ابتدا تا سال‌های اخیر نقش مؤثر و تعیین کننده‌ای داشته‌اند. آن‌ها نه تنها در تجارت، بل که در طرح نقشه و بافت قالی مهارت خاصی داشتند، تا آن جا که نوعی گره و بافت در فرش‌های **اصفهان و کاشان** به فرش «کلیمی بافت» مشهور بوده است. حتی تجار ایرانی یهودی در هامبورگ، زوریخ، لندن، پاریس و آمریکا هنوز هم سرشناس‌ترین متخصصان و فروشندگان فرش دستباف ایران به شمار می‌روند.» (تاریخ معاصر یهود ایران، هما سرشار)

ادوارد پولاک طبیب یهودی استرالیایی دربار ناصرالدین شاه می‌نویسد:

«یهودیان برای امرار معاش به ابریشم بافی، سنگ تراشی، جواهر سازی و فلز شناسی می‌پردازند و در شیمی مهارت دارند. ایشان طریق تهیه الکل، شراب، آمونیاک، اسید کلریدریک، اسید سولفوریک و... را می‌دانند و طبیبان قابلی هستند.»
«در این میان زنان یهودی در هر منطقه نیز مشغول داد و ستد بوده‌اند و چون (زن یهودی در پوشش چادر و روبنده از زنان مسلمان تمییز داده نمی‌شود، پس آزادانه به اماکن مهم می‌رود، تجارت می‌کند و پول قرض می‌دهد و می‌تواند برای چند ماه یا تمام سال درآمد داشته باشد.)» (یهودیان ایران در دوران قاجار، ژانت آفاری)

گشت و گذار و تفحص به دنبال فعالیت یهودیان در قالی ایران را می‌پاییم که از روزن گشوده در این نوشته، آن را ربط دهیم، تحلیل نماییم و شناسایی کنیم.

«وقتی ۱۴ سال پیش وارد این عرصه شدم به تاریخ فعالیت یهودیان در عرصه فرش ایران علاقه‌مند شدم. بسیاری از ایرانیانی که من با آن‌ها در تماس بودم و غالباً دلالان و **تجار فرش** نیز بودند، **آیین یهودی** داشتند و این در حالی است که جمعیت کل یهودیان ایران چیزی کم‌تر از نصف یک درصد کل جمعیت ایران است.

حدوداً سال ۱۹۸۰ به آمریکا برگشتم و کشف کردم که بسیاری از دلالان لس آنجلس و نیویورک که به تازگی از ایران آمده بودند، **یهودی** هستند. با تحقیقات بسیاری که بعدها در این مورد انجام دادم به این نتیجه رسیدم که یهودیان در عرصه تجارت فرش ایران نقش مهم و به سزایی بازی کرده‌اند. **متأسفانه این صفحات بخش بسیار کوچکی از تاریخ فعالیت یهودیان در عرصه فرش است**. کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی در مورد فعالیت و تاریخچه حضور یهودیان در خاورمیانه و مخصوصاً ایران در اسرائیل و امریکا به چاپ رسیده است. خواندن این کتاب‌ها در غالب اوقات دورنمای خوبی از حضور و فعالیت‌های دینی و تجاری یهودیان در این منطقه به دست می‌دهد.
دسته بسیار کمی از یهودیان از لحاظ مالی در موقعیت خوب و مطلوبی بودند. عده معدودی طبابت می‌کردند و یا به تجارت طلا مشغول بودند. ولی بسیاری از یهودیان به کارهایی مانند خیاطی، بافندگی، رنگرزی، دوره‌گردی و دستفروشی، فروش مشروبات و دلالی عتیقه روی آورده بودند.
یک سوم جمعیت شهری را یهودیان تشکیل می‌دادند و در محدوده شهری که به نام محله نامیده می‌شد زندگی می‌کردند.» (یهودیان ایران در عرصه تجارت فرش ایران، باب گیسون)

یک سوم جمعیت شهری را یهودیان تشکیل می‌داده‌اند که از ساکنین اولیه هر یک از مناطق بوده‌اند، و به سبب اندوخته‌های گذشته، آنان مشغول به حرفه‌هایی که توان مالی را طلب می‌نماید، همچون تجارت فرش، تجارت عتیقه، تجارت طلا و غیره بوده‌اند.

«و در چنین تقیه‌ای بسیار خوب عمل کردند و توانستند با استفاده از **نام اسلام و مسلمان بودن** جایگاه بسیار خوبی را در بازار مشهد تصرف کنند. **حتی امروز نیز بسیاری از یهودیان مشهد نام‌های اسلامی دارند**. آنان در موقعیت‌های تجاری و بازرگانی بسیار پیشرفت کردند و به مراتب بالایی در عرصه تجارت دست یافتند. با شهرهایی چون تهران، اصفهان، شیراز وارد معاملات تجاری شدند و در سطح جهانی نیز با کشورهایی چون افغانستان و ترکمنستان معامله می‌کردند. تجارت و معاملات فرش و پوست بره قره‌گل باعث رونق و ثروتمند شدن یهودیان و رابطین تجاری آنان شد. تجارت و عرصه رقابت‌های تجاری یهودیان در مناطقی مانند هرات، سمرقند، بخارا، مرو و خیو گسترده شد. آن‌ها بازرگانانی نیمه قدرتمند در تجارت طلا، عتیقه، ابریشم و سنگ‌های قیمتی ماندند. اما در دهه ۵۰ قرن بیستم بسیاری از بازرگانان یهود موفقیت‌های بی‌نظیری در عرصه فعالیت‌های تجاری فرش به دست آوردند. یهودیان توانستند در عرصه صادرات فرش موقعیت خوبی را برای ایران و صدور فرش ایرانی کسب کنند.» (همان منبع)

اگر قرآن کریم را مرور نماییم و یهودیان را در آن کلام شناسایی کنیم، مسلمانان به حد و اندازه آشنایی با قرآن چندان رابطه و تمایلی به داد و ستد و معاشرت با یهودیان نمی‌توانند داشته باشند، که همین مورد سبب تقیه یهودیان در میان مسلمانان، و همخوان نمودن خویش با آنان گشته است.

«یهودیان مشهد و تجاری که دامنه فعالیت آن‌ها در خارج از تهران محدود شده بود، هسته مرکزی تجارت و صادرات فرش را در دهه ۷۰ میلادی در تهران تشکیل دادند. ۷ یا ۸ دسته از این گروه‌ها درآمدی بیش از ۸۰ میلیون دلار در سال به دست می‌آوردند و نیمه دیگر درآمدی در حدود ۳۰ تا۴۰ میلیون دلار در سال داشتند. علاوه بر این گروه، گروه‌های مهم دیگری از یهودیان در عرصه بازرگانی فرش شروع به رشد و رسیدن به امتیازهای بالایی در میدان فعالیت‌های اقتصادی کردند. خیابان فردوسی تهران دارای حداقل ۵۰ فروشگاه با فعالیت تجاری در سطح بالاتر از اوج بود. اکثر تاجرین این گروه یهودیان اصفهان بودند که در تجارت فرش پیشرفت کرده بودند.» (همان منبع)

البته چنین وسعت نفوذی را به توازن استقرار گروهی از یهودیان مخفی هر منطقه باید سپرد.

«اواخر قرن نوزدهم یهودیان در شهرهای بزرگ مثل تهران، اصفهان، شیراز، همدان، کرمانشاه و شهرها و روستاهای کوچک‌تر مستقر بودند.» (یهودیان ایران در دوران قاجار، ژانت آفاری)

برای پیشبرد چنین خواستگاهی، می‌بایست هر منطقه را به زیر نفوذ خویش کشید که ارتباطی ما بین دیگر هم مسلکان در دیار دگر ایجاد نمود.
چندان که مکلین، سفیر انگلستان وقت معتقد است:

«حداقل هشتاد درصد تجارت کرمانشاه و همدان در دست یهودیان است.»

شاید کسانی بر این گمان باشند که تنها راه شناخت تفکیک قالی یهودی از قالی اقوام ایرانی را می‌بایست از سمبل‌های یهودیان برشمرد. اما اگر سبب و روش مخفی ماندن برای ادامه زیستن در میان اقوام دیگر را از زبان خودشان بشنویم، درخواهیم یافت که تفکیکی سطحی خواهد بود.

«**منوچهر کوهن**: جناب حاخام، از کاشان بفرمایید و یهودی‌های کاشان. در ایام جوانی شما جمعیت یهودیان کاشان چه قدر بود؟
حاخام یدیدیا شوفط: می‌گفتند در اوایل بسیار زیاد بوده است. اکنون نمی‌توانم آمار دقیقی از گذشته بدهم. اما شنیده‌ام در کاشان و اطراف آن، یعنی دهات دور و نزدیک‌اش در زمان قبل از صفویه تقریباً نود هزار نفر یهودی ساکن بوده‌اند. این رقم را تا صد هزار هم گفته‌اند، **ولی بعد از به قدرت رسیدن صفویه، افشار و تهدید و ارعاب و کشتار یهودیان برای تغییر مذهب شدت گرفت** و به سرعت تعداد یهودیان کاهش یافت. به طوری که عده‌ای را در شهر و بسیاری را در دهات به زور و تهدید جان مسلمان کردند که در مسلمانی باقی ماندند. در اوائل به یهودیان برای ورود به کاشان اجازه نمی‌دادند و یهودیان نمی‌توانستند در این شهر و حوالی‌اش سکونت کنند. بعدها عده زیادی از یهودی‌های اطراف شهر و به خصوص دهات یهودی نشین وارد کاشان شدند. زندگی مالی در کاشان به علت ابریشم‌کاری خیلی خوب بود. در آن روزگار قدیم، تهران جمعیت یهودی زیادی نداشت. اما تمام دهات کاشان مانند آران، بیدگل، نوش‌آباد و حتی بعضی از دهات دور کاشان یهودی نشین بودند. در این دهات ترمه می‌بافتند و یکی از کارهایی که یهودیان کاشان و حوالی‌اش

انجام می‌دادند، ترمه بافی بود، که خیلی هم گران بود. یک تکه حدود یک متر در یک متر و نیم را گاهی هزار تومان آن روزها می‌فروختند.» (خاطرات حاخام یدیدیا شوفط، منوچهر کوهن)

اما این حاخام که قصد بیان تاریخ شهر کاشان در دوران مقدم بر صفویه را دارد، خود مهاجری به ایران در آغاز دوران صفویه است.
جهت عدم شناسایی آن‌ها از دیگر مسلمانان در زمان حضورشان در ایران راهکارهای خویش را نیز عرضه داشته‌اند.

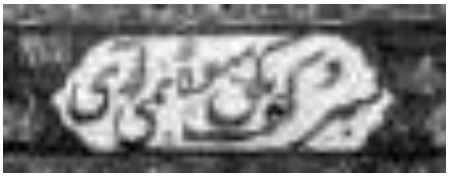
«آنوسی‌های (یهودی مخفی) مشهد در انظار عمومی به انجام فرایض اسلامی می‌پرداختند و در خلوت کنج خانه‌های خود به سنت‌های عادی یهودی پایبند بودند. جمعه‌ها به مسجد می‌رفتند، موعظه‌های مسلمانان را فرا می‌گرفتند و دعاهای عربی را قرائت می‌کردند، اما همزمان به مراسم کنشتی و سبتی خود می‌پرداختند.
برخی از آنان برای حداکثر ظاهرسازی، به زیارت کعبه هم می‌رفتند و پس از حاجی شدن، در راه بازگشت از مکه، از اسکندریه به یافا و سپس به اورشلیم رفته، در کنار دیوار غربی هم نماز می‌گزاردند و بار دیگر از آن جا به قبه الأخضر رفته و به نمازگزاران مسلمان می‌پیوستند.» (فرزندان استر، گروهی از نویسندگان یهود)

چنان که برای ظاهرسازی از غذاهای ممنوع گشته در دین یهود نیز می‌خورده‌اند.

«یهودیان مجبور بودند بر اثر فشارهای متعدد برای بیان دلبریدگی از دین یهود، در انظار عمومی غذاهایی را بخورند که در دین یهودیان ممنوع شده است. در ضمن همیشه از سوی خاخام‌ها تحت نظر بودند تا معلوم شود آیا روزه یوم کیپور را به جای می‌آورند یا خیر و چنین بود که مرکز اجرای قوانین دینی، از کنیسه به خانه‌های آنوسی‌ها منتقل شده بود. گوشتی که از قصابی‌های مسلمانان می‌گرفتند، باز هم برای ظاهرسازی بیش‌تر به فقیران می‌دادند، ولی شب‌ها در خانه‌هایشان گوسفند را ذبح یهودی می‌کردند و گوشت آن را شبانه به خانه‌های دیگر یهودیان آنوسی می‌فرستادند.» (همان منبع)

تا بدان جا که عدم رازداری دختران و پسران زیر یازده سال مانع تحصیل آنان می‌گشت.

«یهودیان در دعواهای محلی هم، ابتدا مطابق فتواهای سنت و قوانین اسلامی اختلافات را حل و فصل می‌کردند، اما حکم نهایی درباره دعواها را دادگاه‌های مخفی یهودی صادر می‌کرد. در هنگام ازدواج هم، دو مراسم مختلف برگزار می‌کردند: یکی بر اساس قوانین اسلامی و دیگری به طور مخفی و به سنت یهودیان اجرا می‌شد.» (همان منبع)



قالی ایرانی

قالی یهودی

گلیم کردستان

کناره یهودی

بحث مورد نظر را چنین راهنمایم که هیچ ابزار و معیاری جهت تفکیک دستبافت‌های یهودی ـ ایرانی از دیگر اقوام ایرانی در اختیار نداریم.

با استدلال به حضور قدیمی‌ترین یهودیان این منطقه جغرافیایی، و با استناد به توانایی آن‌ها در ارائه دستباف‌های کهن، و حضور تاریخی اثبات گشته به یمن آثار موجود در بدو ورود به هر منطقه، **هنرهایی که اکنون آن را بدون دلیل و دیدار آثار مادیِ هر یک از اقوام، قصد بومی جلوه دادن آن و هویت خویش گرفته‌ایم، دنباله آثار اولیه یهودیان هر یک از مناطق می‌باشند که به علت عدم درج سمبل‌های یهودی به هر یک از اقوام آن مناطق بخشیده‌اند**. و آثار بعد از حلقه مفقوده حضور قومی هریک از اقوام در چند سده پیش را می‌بایست حاصل مهارت یهودیان آن مناطق بدانیم، چرا که به جهت عدم حضور متمدنانه اقوام قبل از چند سده پیش، و عدم ارائه پروسه تشکل دست ساخته‌ها، خود دلیل محکمی بر غیر بومی بودن آن‌ها خواهد بود.

در ادامه، گوشه چشمی به چند حرفه دیگر خواهم افکند.

موسیقی ایرانی نیز سرگذشتی مشابه را داراست، چرا که اولین تدوین کنندگان موسیقی ایرانی را یهودیان می‌بینیم.

«یکی دیگر از رشته‌هایی که یهودیان به آن پرداختند موسیقی بود. آری مؤسس و مبتکر هنر ظریف و روح پرور موسیقی، یهودیان بوده‌اند. **این دیگر مسلم و زبانزد عموم است که حضرت داوود پیغمبر و سلطان یهود، سرودها و نغمه‌های قدسی و روحانی خود را با موسیقی اجرا می‌فرموده** و موسیقی را تقدیس می‌کرده و برای اولین بار هم در کلیسای مسیحی نواختن ارگ و خواندن سرود با آلات موسیقی و به طور دسته جمعی (کر) شروع و معمول شد **به وسیله یک نفر یهودی معمول گردید**. در این رشته هم کار را به جایی رساندند که بیش از هفتاد درصد از استادان و مشاهیر موسیقی دنیا را یهودیان تشکیل می‌دهند.

اغلب ارکسترها و برنامه‌های بزرگ کنسرتی که امروز در اپراها و مراکز مهم موسیقی دنیا اجرا می‌شود اثر استادان یهودی این فن امثال: بتهون، شوپن، موزار و منوحیم یهودی و غیره است.

در این جا ناچارم توجه خوانندگان محترم را به این نکته جلب کنم که در همین ایران خودمان غنا از نظر بعضی از آقایان ممنوع بود و خلاف شمرده می‌شد و مسلمانان حق نواختن، بل که حتی حق استماع آن را هم نداشتند و این یهودی‌ها بودند که با هزار خون دل و تحمل ضرب و شتم و هر گونه تحقیر و توبیخ و غیره موسیقی ایرانی را از صدها سال قبل به این طرف حفظ نموده و زنده نگاه داشتند.

مخصوصاً این آهنگ دلنشین **یار مبارک بادا** که امروز این همه مورد توجه واقع شده و صفحه‌ها از آن پر کرده‌اند ابتکار و ساخته و **آرم و سرود مخصوص عروسی‌های یهودی‌ها بود.**

این هنر همچنان که **سایر افتخارات ملی در دوران درخشان و هوشیاری پهلوی آزاد شده و رونق و اوج گرفت** اینک یک گوشه از تحمل بدبختی و صدمه و خسارت یهودیان را برای حفظ موسیقی در این جا ذکر می‌نماید.» (عبدالله امین زاده ناسی، صبح امید)

«نقش یهودیان در موسیقی اصیل ایرانی نیز بسیار ظریف، ولی در عین حال محسوس است. هر چند که تحقیقات زیادی در این مورد نشده، ولی به جرأت گفته می‌شود که یکی از بانیان حفظ موسیقی ایران، ایرانیان یهودی بوده‌اند و حتی دستگاه چهارگاه را به یهودیان نسبت می‌دهند که به عنوان شکرگزاری به کورش تقدیم شده، در حالی که سرودی به روی آن ساخته شده بود.

تأثیر فرهنگ ایرانی از یک سو و توجه هویت دینی ایرانیان یهودی از سوی دیگر موسیقیدانانی یهودی را در دامان خود پروراند که هر کدام تأثیر به سزایی در حفظ موسیقی اصیل ایرانی داشتند، که از جمله آنان می‌توان به **مرتضی خان نی‌داوود**، موسی‌خان کاشی، یونس دردشتی و سلیمان روح‌افزا اشاره کرد.» (یهودیان و موسیقی اصیل ایرانی)

«موسیقی در مکتب شیعی ایرانی، جایگاهی دو وجهی دارد: در سنت تصوف، شعر و موسیقی **وجهه‌ای متعالی، الهام بخش و عاطفی دارد**، اما به نظر شیعیان امامی، موسیقی الزاماً با بی‌قیدی اخلاقی و میگساری عجین است و به همین دلیل با ابعاد تأثیر گذار، خوش بینانه، و شادی بخش موسیقی، **آن طور که ملای روم مبلّغ آن است**، مخالفت می‌کردند... از نشانه‌های این نفوذ حرام اعلام شدن موسیقی غیر عبادی بود. با این حال موسیقی جایگاه خود را از دست نداد. گرچه روحانیون نتوانستند موسیقی را از صحنه اجتماع حذف کنند، اما تأثیرات منفی آن بر وضعیت نوازندگان و موسیقی‌دانان حرفه‌ای آشکار شد که گویی از حرفه‌ای نجس نان می‌خوردند و با رقاصان و میگساران دمخور بودند. به همین دلیل در یک دوره سیصد ساله، موسیقی ایرانی توسط اهل ذمه: ارمنی‌ها، زردشتیان و **بیش از همه یهودیان**، حفظ و اجرا می‌شد. روی‌آوری یهودیان به موسیقی طبیعی بود، زیرا آن‌ها اقلیت پر جمعیت ولی پراکنده‌ای بودند و در اثر محدودیت‌های ارتباطی و قوانین تضعیف کننده اقتصادی و شغلی، ناگزیر بودند که با آهنگ سازی و نوازندگی، زمینه کسب درآمد خانواده را فراهم کنند و بدین ترتیب، نوازندگان یهودی، **حافظان موسیقی سنتی ایران نیز محسوب می‌شوند**.» (فرزندان استر، گروهی از نویسندگان یهود)

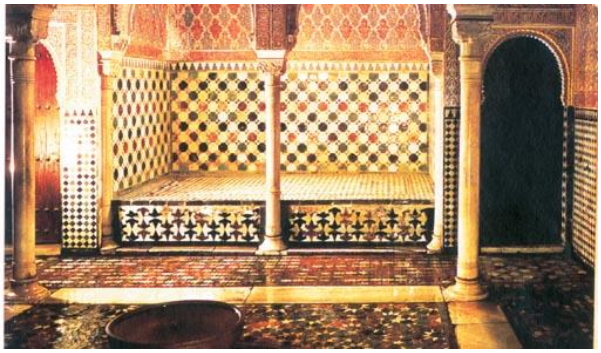
«قمرالملوک» اولین خواننده زن ایرانی که به اجرای کنسرت پرداخت نیز کاشفی جز **مرتضی خان نی‌داوود** ندارد که پس از ۱۰ سال شاگردی مداوم، اولین کنسرت وی به همراه ابراهیم خان منصوری و مصطفی نوریابی (ویولن)، شکرالله قهرمانی و مرتضی نی‌داوود (تار)، حسین خان اسماعیل‌زاده (کمانچه) و ضیاء مختاری (پیانو) در گراند هتل تهران برگزار گشت.
برآمدن کاشی‌های نصب گشته بر مساجد اصفهان در دوران صفویه نیز سرگذشتی جدای از دستباف‌ها ندارند.

مصر

سوریه

چین

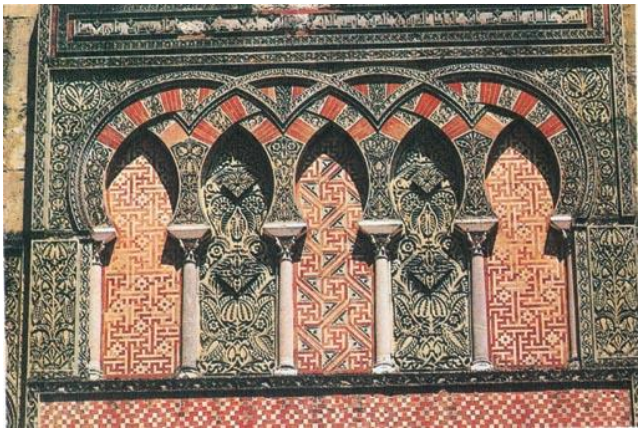
یعنی با بررسی مساجد و ابنیه‌های اسلامی در دیگر ممالک جهان اسلام، هر یک به تناسب شرایط جغرافیایی خویش مواد و مصالح را برگزیده‌اند، اما تا دو قرن گذشته، تمامی آن‌ها در عدم به کار بردن **سرامیک و کاشی** همخوان و همنوا بوده‌اند که در معماری اسلامی شناخته نبوده و رواج نداشته است.



«نمایش این سرامیک کاری‌های شبه کاشی در گرم‌خانه و رخت‌کن حمام خانه‌ای اشرافی در اسپانیا، با نخستین نمونه‌های استفاده از صفحه‌های رنگین پخته شده و لعابدار سرامیک، که فقط از تلورانس دو رنگ قرمز و سیاه بهره برده است، آشنا می‌شویم. آیا این همان فن نوی نیست که در قرن پانزدهم میلادی به وسیله مهاجران یهودی از اسپانیا به ایران آورده شد و چنان که در ادامه خواهید شنید، به دنبال قرنی تلاش، با آوایی از نامی که به مرکز تولید و تکمیل آن اشاره می‌کند، در اواخر عهد به اصطلاح صفویه، راه خود را به آرایه‌های معماری اسلامی گشود؟!» (برآمدن صفویه، ناصر پورپیرار)

و این در حالی است که در مساجد اسپانیا، کم‌ترین نشانی از کاربرد سرامیک و کاشی به کار گرفته شده در خانه‌های اسپانیا را نخواهیم یافت.

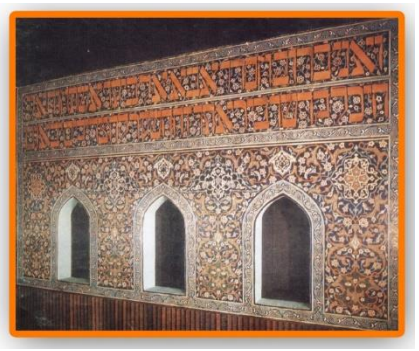
«در این جا گوشه‌ای از دروازه شیرها در قصر الحمرای گرانادا، بازمانده‌ای از قرن هشتم هجری را ملاحظه می‌کنید. تابلوی شگفتی از مقرنس کاری اسلامی با استفاده از گچ و آجر و مرمر. در این مجموعه نیز برای کاشی سهمی در عرضه آرایه‌ها در نظر نگرفته‌اند و هنوز از آن مقرنس‌کاری‌های رنگارنگ کاشی و گوهر چینی‌های خط و نقش، که در مساجد دوران دوم عهد به اصطلاح صفویه در اصفهان می‌بینیم، کم‌ترین نشانه‌ای نیست.



به راستی که اسپانیای دور مانده از دیریابی راهکار رشد، که اندک مردم جمع آمده در شرق میانه پس از پوریم بدان دچار بودند، عالی‌ترین تجسم نفوذ و پهناورترین و متنوع‌ترین عرصه بازتاب زیبا شناسی و هنر اسلامی در فن معماری بوده است. این نمایی از مسجد الکبیر قرطبه در اسپانیا است، که بنای آن در ۷۸۵ هجری آغاز و به علت توسعه‌های پیاپی سالیان دراز بعد، پایان گرفت. در این جا نیز گرچه گرته‌هایی از نیاز به رنگ آمیزی متنوع در آرایه‌های داخلی به چشم می‌خورد و هرچند چینش موزاییک‌های کوچک رنگ و لعاب‌دار به سبک یونانی در معماری اسلامی اسپانیا نفوذی اندک را نشان می‌دهد، اما در سراسر مسجد الکبیر قرطبه هنوز کم‌ترین نشانی از کاربرد کاشی‌کاری مقرنس و مرقع دیده نمی‌شود و حتی در قرن دهم هجری هم هنوز اسپانیا با فن کاشی‌کاری اسلامی آشنا نیست!

در این جا با زاویه‌ای از آرایه‌های زیر گنبد معتمدیه در فاس مغرب با سود بردن از هنر گچ بری مواجه‌ایم، که گام بزرگی در دخالت دادن رنگ برای مجلل نمایی ابنیه اسلامی است. رنگ‌آمیزی پرنیانی این گچ بری‌ها، چنان توازنی از رنگ‌های همنشین اصلی ارائه داده‌اند، که در نگاه نخست با کاشی کاری پهلو می‌زند.» (همان منبع)

اگر مسجدالحرام در شهر مکه، نقطه مرکزی آغازین حیات اسلام، مساحتی بیش از دویست هزار متر مربع و مسجدالنبی شریف‌ترین مکان مقدس مسلمین پس از مسجدالحرام، مساحتی افزون بر صد هزار متر مربع، نخبه‌ترین آثار معماری اسلامی را شاهدیم که در مناره‌ها، طاق نماها، ازاره‌ها و کتیبه‌های این مجموعه عظیم، حتی به میزان یک پلاک از آرایه‌های کاشی به کار نرفته است،



پس همدوش خواندن مساجد اصفهان در کنار این کنیسه، که از طریق شناسایی خط عبری به کار رفته توانایی تشخیص و تمایز آن‌ها را از هم داریم، یادآوری حکایت عدم بازشناسی آثار یهودی از آثار دیگر اقوام ایرانی است.

نتیجه‌گیری

هنر، مدیومی که زندگانیش و زنده بودنش همچون دیگر ساکنان این سرزمین، و نه رنگین‌تر از آن‌ها، و نه برخورداری و همنشینی با آن‌ها موجب تفاوت و تفاخری بود را چنان با آرایش کلام برخاسته از ذهنیات و مقاصد خویش بزک کرده‌اند که جایگاه سالیان زیستن‌اش را ظلمی نابخشودنی به خود تلقی کرده و راهبری می‌خواند خود را که دیگران را در منزل مقصود و نیروانا بخسباند.

فلسفه وجودی و موجودیت هنر در ادوار گذشته، که توقعی بیش از سرکردن گذران روزمره و زیستنی بدون امتیاز در کنار دیگری از او خطا است را «هنر زندگی را ممکن و شایسته زندگی می‌کند. هنر والاترین رسالت‌ها را دارد و ارزشی بیش از احکام اخلاقی دارد» نیچه به ما معرفی می‌کنند، تا وظیفه‌ای که بر دوش او گذاشته‌اند عیان نگردد، و با نامی دیگر اوَ را فرا خوانده‌اند تا مسیر و مقصدی که بر او گمارده‌اند و نشان داده‌اند رؤیت نگردد.

روش و برخورداری از چنین ساکنانی که با چهره‌ای منقلب شده بیرون می‌خزند را از پیوند نافشان می‌بایست بازشناخت، بدین صورت که ساکنان گذشته و اسیران امروز را با نام و پیوندی جدید عرضه کرده‌اند. رؤیتی که انگار از بدو تولد آن را بدین نام و با این چهره بازشناخته‌اند، یعنی هنر و فرزندانش را از منظری به ما شناسانده‌اند که مخاطب از تفکر در این باره که شاید نامی دیگر بر آن نهاده که موجودیتش عیان نگردد، مصون بماند.

به همین جهت چنین موجودی بدون شناسه را لغزان بر سطوح کلمات چندان وسعت داده‌اند که گاهاً آنان را با آرایش نظامی متفاوت، رو در روی هم و آماده حمله می‌یابیم که در این میان کاشفان و واعظان «هنر اسلامی» را نیز مشغول پیمودن همین مسیر می‌بینیم.

تیتوس بورکهارت که نخستین بار در این حیطه گام برداشت، آیه‌ای برای تطهیر کلامش نیافت و ناچار به یکی از احادیث (ان الله جمیل و هو یحب الجمال) بسنده کرد. فریتیوت شوآن نیز که همانند بورکهارت آیاتی مستعد برای همسو شدن با نظریاتش نیافت، همان حدیث را به یاری خواند که خود بار سنگین تشریح هنر در اسلام را به منزل برساند. شارح فریتیوت شوآن، سید حسین نصر برای سرپوش گذاشتن بر چنین رسوایی، مولانا و عطار و دیگران را نیز برای پر کردن چاله‌های پیش رو فرا خواند که هنر و معنویت اسلامی را بسط دهد. آقای دکتر مددپور یکی از نویسندگان پرمطلب، از خیر گذشتن در میان آیات قرآن درمی‌گذرد و به نویسندگان

قبل از خود اعتماد می‌کند که باید به یاری قرآن شتافت، و ایشان استعدادهایی جدید را کشف و مطهر شده به نظریات هایدگر به یاری می‌طلبد که ابن عربی را بر قافله سالاری این کاروان می‌گمارد. و متفکرینی همچون مرتضی مطهری، روایات و اشعار حافظ را در بسیج شدن برای حمایت از قرآن می‌گنجانند. آقای محمد تقی جعفری شعر را فرا می‌خواند که به مدد آن‌ها بتوان آیاتی را به این طرف سوق داد و آیاتی را در مورد زیبایی در قرآن فرا می‌خواند که هیچ ارتباطی میان آن‌ها نیست و در مورد هنر، چون آیات را کم استعداد می‌بیند به مولوی پناه می‌برد. خانم زهرا رهنورد برای کتاب حکمت هنر اسلامی‌اش که آیه‌ای را نمی‌یابد به مدد تیتوس بورکهارت و تفاسیر قرآن، آیات دیگر را راهرو این مسیر می‌نامد و دیگران نیز از کمک‌های خدادوستانه به قرآن در حد توان، دریغ نکرده‌اند.

در این میان شیوه نفوذ، باریکه راهی از تضاد است که می‌بایست جست وجو کنیم و مسیر را دنبال گیریم. بدین شیوه که تعاریف و تعابیر هر یک از فرزندان هنر را می‌بایست کالبد شکافی نمود که خلاف جهت چیدمان کلام آن‌ها را بپیماییم و هدف را شناسایی نماییم.

با بررسی آثار گذشته تاکنون، چیزی که مشخص و آن قدر بدیهی است که مسیرش را تغییر داده‌اند، حضور انسان با اندیشه‌ای تربیت شده برای برآوردن نیازهای خود و دیگران است، و از آن بدیهی‌تر این که با مرور هر یک از آثار، اعتقادات و نگرش سازنده آن هویدا می‌شود. بدین صورت که حتی در مکاتب هنری چند سده پیش تاکنون نیز، اندیشه و نحوه نگرش فرد به هستی، جامعه، خود و غیره سبب بروز چنین مکتب‌هایی بوده، و فرم و ساختار آن را نیز تعیین می‌کند.

از آن جایی که مکاتب هنری برآمده از خاستگاه اجتماعی، سیاسی، مذهبی، روان‌شناسی، جنسیت و غیره که در گذشته سر برآورده‌اند دوران اولیه و درخشان خویش را طی نموده، و اکنون فعالین و رهروان هر یک از مکاتب بدون تبلور خاستگاه و اهداف آن آثارشان را عرضه می‌دارند، عیان‌تر خواهیم دید که در برخی موارد حتی مکتب برگزیده همسنخ و همخوان با افکار و رویکرد خالق اثر نبوده و از آن مهم‌تر، با آثار نگین گشته نیز تناقض ندارد.

اگر از پاره‌ای موضوع مشخص آن چنان که در مبحث «کارتون» به قسمتی از آن پرداختم درگذریم، آثار نقاشان رئالیستی اکنون با گذشته را گرد آوریم و کنار هم خوانیم، با بررسی آثار مورد نظر توان تفکیک جهان بینی، اندیشه اقتصادی و سیاسی فرد را خواهیم داشت؟

هم اکنون اگر سیر تحول آثار خیل بی‌شماری از هنرمندان در جهان را از نظر بگذرانیم، خواهیم دید که در مدت زمان زیست در آن حرفه مکاتب گونه‌گونی را تجربه کرده‌اند و آثارشان را عرضه داشته‌اند، اما شاید جهان بینی، دین، مذهب، نگرش اجتماعی، سیاسی و اقتصادیشان مورد تغییر و تحول قرار نگرفته است.

از آن جایی که فعالیت و زنده ماندن در هر یک از رشته‌های هنری نیازمند هزینه‌ها و وقت جهت مطالعه ساختاری و تمرین می‌باشد و اگر استثناء را در نظر نگیریم، به تناسب آن در رشته مورد نظر توان عرض اندام خواهند داشت، لذا بیش‌ترین دلمشغولی و اوقاتشان را در همان مسیر مصروف می‌گردانند؛ لذا برای تفحص و تفکر در حیطه اعتقاد و مکتبی که برگزیده‌اند هزینه زمان در اختیار ندارند. بدین سبب در غالب موارد هنرمندان در حیطه اعتقادی که آثارشان را عرضه می‌دارند، اطلاعات اندک و عامیانه‌ای داشته و توان ورود تخصصی در آن زمینه را با خود حمل نمی‌نمایند، و همین امر گاهاً مسبب ارائه آثاری می‌گردد که با مکتب مورد نظر خویش متفاوت و یا متناقض می‌باشد!!؟

آثار هنری را تبلور احساس و عقیده رأس هرم حرکتی جامعه شناساندن و راهنمای دگران نام نهادن، غفلت از این منظر می‌باشد که شناخت، احساس، عقیده و در کل جهت‌گیری هنرمند نیز اکتسابی بوده و با تغییر زمینه رشد دگرگون می‌گردد، لاجرم ارزش تعیین نمی‌گردد و موجب زدودن غبار لمیده بر حقایق نیز نمی‌باشد.

مثلاً هویت نژادی و فرهنگی ما وابسته به نوشته‌های سده اخیر دگران می‌باشد، در حالی که بدون اندک پرسش انتقادی و بررسی موشکافانه مقبول طبع جمیع ساکنین این خطه واقع گشته است. حال هر آن چه با هر زبان و ساختار عرضه گشته، و زنده ماندن‌اش وابسته به این بستر است، موجب روشنگری خواهد بود؟ و تحلیل و تبعیت از آن سبب منور گردانیدن اذهان می‌باشد؟

حتی در بدیهی‌ترین اطلاعات نیز وابسته به تجربه، تخصص و اندیشه دگران می‌باشند، و اگر با گذر زمان و یا پژوهش محققین دگر نظر متخصصین هر حوزه موجب تغییر گشت، آثار نفس برآورده از آن دیدگاه همچنان راه‌گشا می‌باشد؟ اگر به عمد و در مسیر اهداف مشخص دگر ساکنین را با حربه تبلیغات منحرف نموده باشند و غبار لمیده را حقایق معرفی نمایند، به نیرو و مدد ماتریال متفاوت و ساختار متناسب توان عبور از آن را خواهیم داشت؟

اگر معرفی و نام‌گذاری، پژوهش و تحسین‌های غربیان در بدو تولد هنر ایرانی و بالأخص «نقاشی ایرانی ــ اسلامی» را به کناری نهیم، آثار مورد نظر به سبب تجسم کلام بدون پشتوانه و منحرف، مخاطب را رهسپار مسیر حقیقت موضوع می‌گرداند؟

موضوع «صدام دیکتاتور و خونخوار» در قالب هر یک از رشته‌های هنر (بدون اشاره به بیانگری متفاوت آن‌ها)، متناقض با هم بیان می‌شوند؟ چنان که پیداست رویکردهای ساختار و بیان در گونه‌های مختلف یک رشته نیز اندک تخلفی از موضوع نداشته و فقط به قالب متناسب نمایان می‌گردد. مثلاً موضوع مورد نظر در بخش‌های مختلف کارتون اعم از مطبوعاتی تا سیاه بازتاب بصری آغشته و خوابانده شده با ادویه «طنز» می‌باشد و بدون اندک انحرافی سعی در انتقال محتوا خواهد داشت.

اکنون جا دارد این مبحث را بیان دارم که آثار هنری شخص برآمده از رویکرد ذهنی و جهت‌گیری هنرمند بوده که با ماتریال مورد نظر خویش آن را بیان داشته است، و قبل از اجرا شخص مورد نظر طی پروسه‌ای در آن منزل اطراق گزیده است. حال با چه نیرویی آثار شخص را از بستر خویش جدا کرده و راه‌گشای دگر ساکنین خطاب می‌نمایند؟!!

مثلاً اگر هنرمند، مسلمان، شیعه، ایرانی، قرن بیست و یک و غیره باشد، نحوه نگرش به مباحث دینی‌اش متفاوت با دگر مسلمانان با خصوصیات مختلف خواهد بود، و لاجرم در آثارش نیز تبلور می‌یابد، و اگر از مکاتب عرفانی شرق دور تا مکاتب متفاوت ماتریالیستی را برگزیند نیز، هر یک به نسبت چنین‌اند. بدین سبب ذهنیت و نگرش هنرمند برآمده از مکتبی می‌باشد که در آن تربیت شده است، و اگر در مسیر تربیت خویش در مسیر انحراف دگران گام برداشته باشد، آثار هنری دگران موجب تشخیص مسیر نیز نگشته است، چرا که آثار هنری ادله لازم به سبب عدم تناسب حیطه بیانگری را در اختیار ندارند. با این رویکرد اگر ماتریال و تجلی ذهنیت شخص را به کناری نهیم، چه تفاوت ماهوی مابین شخص «هنرمند» با دگران در همان مکتب وجود خواهد داشت، که ذهنیت هنرمند در اثرش را راه‌گشا و منادی دگران بشناسانیم؟

با این حال چرا مدیوم ذهنیت یک شخص در مقوله‌های مختلف را ارجح می‌شمارند، و دارنده مدیوم و ماتریال را رأس هرم حرکتی جامعه برمی‌شمارند؟ و از آن نامرتبط‌تر این که چنین حضوری را مسیری در کنار، هم رسالت و یا متناقض و رقیب دین، مذهب و یا مکاتب اخلاقی معرفی می‌نمایند؟!!

مثلاً اگر در نقاشی‌های «معراج» چنین فضایی را تجسم نموده‌اند، بدین سبب است که برخی در وهله اول بدون ادله و اسناد و به قصد انحراف و تشویش با نیروی کلام مصور بوده‌اند، و مابعد از خصوصیات رنگ و فرم نیز بهره برده و ذهنیت دگران را تجسم بخشیده‌اند. حال، غیر از رنگ و فرم بخشیدن به افکار سخیف دگران در رابطه با معراج پیامبر، چه می‌توان از هنرمند در اثر هنری‌اش طلب نمود که به مدد آن سعی در راهنمای دگر نفوس داشته باشند، در حالی که خود غرق در منجلاب کلام اذهان دگران و بدون اندک پرسش انتقادی آن را برآورده‌اند؟

بنابراین هنرمند نیز همچون دگران در رابطه با خدا، ماهیت وجود و موجودیت همراه با منشاء و سرنوشت انسان، جهان بینی، ایدئولوژی تا موارد دگر و جزئی‌تر وابسته و برآمده و رشد یافته در محدوده تربیتی‌ای می‌باشد که با سپری نمودن زندگانی، شخص را احاطه نموده‌اند. لذا اگر تغییری در رویکرد نیز داشته‌اند، حاصل کند و کاو و جستار شخصی نبوده و مجذوب دگران شده‌اند. چرا که علت چنین تغییر و مراتب مسیر طی گشته را از وجود خود نمی‌توانند بیان دارند؛ و در موارد استثناء اگر توان تغییر با ادله و نگاه پرسشگرانه و منتقدانه داشته‌اند، راهی جز هنر را برای بروز و عرضه و نشانه گرفتن مسیر و مقصد برگزیده‌اند. بدین جهت توانایی تکنیکی بیانی،

موجب ارجح شماری انسانی بر انسان دگر نبوده و در همان محدوده بیانگری مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار خواهند گرفت.

از همین رو است که قرآن هنرمندپروری نمی‌کند و برخورداری از آن را نیز نشان امتیاز نمی‌گوید. اکنون می‌توان بی‌اعتنایی قرآن کبیر نسبت به هنر (فن) را درک نمود و یا تلاش کسانی را به سخره گرفت که به علت نیافتن این واژه، دلایلی برای نقص قرآن می‌تراشیدند. و مسیر متفکرانی را خواند که با یادآوری این نقصان، عرق بر پیشانی آن‌ها نمایان می‌گشت و تمامی همت خود را برای رفع آن می‌گماردند، که قرآن را هم از نعمت اندیشه متفکران غربی در حیطه هنر محروم نسازند.

هدف خداوند جهت ارتباط انسان از طریق قرآن، چنان چه خود می‌فرماید، پرورش انسان در جهت مسیری رو به سوی تکامل خویش است. و صد البته انسان پرورش یافته، ابزار لازم جهت تجلی وجودی خویش را متناسب با زمان و مکان، و البته بدون امتیاز می‌یابد. با این متد بی‌اعتنایی قرآن به هنر، که آن را روشنایی برای هدایت انسان‌ها می‌پندارند را فهم می‌کنیم و لمس می‌کنیم که چرا با وجود نبود کلمه هنر و زیبایی در قرآن، شاهکارهایی را در ادوار مختلف تاریخ می‌بینیم که خالق آن‌ها مسلمان هستند.

به همین دلیل است که نویسندگان غربی برای تکمیل مسیر خویش، هنر را در کنار مذهب (دین) وجودی جدا از انسان می‌شناسانند، تا انسان برای سعادت و درک خویشتن راهی جز عبور از او را نشناسد، که انحرافی دیگر از مسیر انسانی (قرآنی) را بپیماییم و برای گم کردن خود در مسیرهایی که هدفش چیده شدن انسان‌ها برای تکمیل راه و عبور آن‌هاست، در کاروان قرار گیریم.

با این متد است که جنس خون جریان در رگ‌های «کارتون (کاریکاتور موضوعی)» را نه نقد، که بلندگویی تصویری برای اربابان حوزه تفکری خویش؛ و «کارتونیست» را نه منتقد، بل که مستخدمی جهت انتقال کلام آن‌ها؛ و «نقاشی انتزاعی» را نه بریدن از طبیعت، که گدای درگه او می‌بینیم.

و مناطق نو برآمده و تازه ورود را نشان کرده‌ای خواهیم یافت که بافت زندگانی دیگری را تقدیم‌اش نموده و در نگاه جهانیان صدرنشین و مجزا می‌خوانند که نقش‌های این جهانی بر خویش را، عالم ملکوت شناسایی، و تصویر کلام خلاف مکتب‌اش را، شرح و بسط آن بدانند!؟

«وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ»

کتاب شناسی

قرآن کریم
تورات
انجیل
اسلام و شمشیر، ناصر پورپیرار
ایران شناسی بدون دروغ و بی‌نقاب (برآمدن صفویه)، ناصر پورپیرار
هخامنشیان، ناصر پورپیرار
تاریخ هنر، ارنست گامبریچ
دانش سری، دیوید هاکنی
تاریخ جامع ادیان، جان بایر ناس
تاریخ هنر، جنسن
ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی، تیتوس بورکهارت
زندگی و هنر سزان، ولار آمبرواز
گوستاو کوربه، ساندرا پینتو
معنویت در هنر، مایکل. تی. اچ. سدلر
معراج نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی مردمی، هلنا شین دشتگل
دروغی که بزرگ شد، اسکاروایت ماسکارلا
هیدگر و هنر، یوزف. ی کوکلمانس
شکل‌گیری هنر اسلامی، اولگ گرابر
هنر اسلامی، زبان و بیان، تیتوس بورکهارت
انسان نورانی در تصوف ایرانی، هانری کربن
سرآغاز کار هنری، مارتین هیدگر
سیر تاریخ نقاشی ایرانی، بازیل گری و...
سیر و صور نقاشی ایران، مجموعه مقالات زیر نظر آرتور اپهام پوپ
منتخب اشعار فارسی از آثار یهودیان ایران، آمنون نتصر
پیغمبری که باید از نو شناخت، کنستان ویرژیل گئورگیو

سفر معجزه آسای پیامبر، ماری رز سگای
معنویت در هنر، کاندینسکی
پیکاسو سخن می گوید، مصاحبه پیکاسو با ماریوس دوزایاس
جهانی شدن و هنر جدید، ادوارد لوسی اسمیت
مغضوبین زمین، مقدمه ژان پل سارتر
معنی زیبایی، اریک نیوتن
تنوع تجارب تجسمی، ادموند بورک فلدمن
نقد عکس، تری بَرت
فرش‌های دوران ایلخانان و تیموریان، الینور سیمز
قالی‌های یهودی ــ ایرانی، آنتون فلتون
یهودیان ایران در عرصه تجارت فرش ایران، باب گیبسون
خاطرات حاخام یدیدیا شوفط، منوچهر کوهن
فرش، ا. گانز رودین
فرش‌هَای دوران ایران اسلامی تا مغول‌ها، باربارا اشمیت
فرش ایران، فردریک اسپلر
یهودیان ایران در دوران قاجار، ژانت آفاری
شاهکارهای هنر ایران، آرتور اپهام پوپ
ایهام و فرهنگ، یان ب . دره گوفسکی
نگارگری اسلامی، عکاشه
حقیقت و زیبایی، بابک احمدی
سال‌های آتش و برف، آیدین آغداشلو
شناخت و تحسین هنر، سیمین دانشور
نگارگری معراج، مهناز شایسته فر
دائره المعارف مکتب‌ها و جنبش‌های ادبی، هنری جهان
دائره المعارف هنر، روئین پاکباز
راز و رمز هنر دینی، مجموعه مقالات
جست وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، مرتضی گودرزی
حقیقت و هنر دینی، دکتر محمد مدد پور
آشنایی با آرای متفکران درباره هنر، دکتر محمد مدد پور، ۵ جلد
گریز و گذر از مدرنیته، دکتر محمد مدد پور

خودآگاهی تاریخی، جلد چهار، دکتر محمد مدد پور
صور مختلف هنر اسلامی، دکتر محمد مددپور
تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، محمد مدد پور
کاپوس نامه فرای، مجتبی مینوی
فرزندان استر، هومن سرشار
اهمیت خلاء در هنر اسلامی، سید حسین نصر
پیدایی هنر مسیحی، محمد مددپور
تأملی در مبانی نظری هنر، دکترمحمد رضا ریخته گران
هنر در غرب جدید، سید حسین نصر
تجلی حقیقت در ساحت هنر، محمد مددپور
روزنه‌ای به باغ بهشت، اکبر تجویدی
حکمت، هنر و زیبایی، حسن بلخاری قهی
مطالعه تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار، حسین ابراهیمی ناغانی
وحی قدسی، مصطفی حسینی طباطبایی
خطابه حسین الهی قمشه‌ای
مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی، هنری جهان، نظام الدین نوری
صدام از زاویه‌ای دیگر، دکتر عارف گلسرخی
تاریخ فرش ایران، ویکی پیدیا
بررسی فرش ایران، راجر ساوری
تاریخ معاصر یهود ایران، هما سرشار
عبدالله امین زاده ناسی، صبح امید
یهودیان و موسیقی اصیل ایرانی
دولت و انقلاب اجتماعی در ایران، فرخ مشیری
مجلات و سایت‌های کارتون و کاریکاتور

نوشته‌های این قلم:

مجسمه و شخصیت پرستی، ۱۳۸۳
موسیقی و معنا، ۱۳۸۳
هنرمند در اسلام، ۱۳۸۶
حقیقت در کارتون، ۱۳۸۹
نگاهی بر نیم نگاه، ۱۳۹۰