تعهد رمز تحویل هنر در ایران

هوشنگ جاوید

آنچه که امروزه با عنوان «هنر» و «شیوه‌های بیان هنری» و یا «رموز هنر» و... در مباحث نظری و عملی می‌شناسیم و همه روزه در جوامع دانشگاهی ایران با آن روبه‌رو می‌شویم، همگی وامی است که از فرهنگ فرنگ گرفته‌ایم.

قصد تاختن بر دروس و شیوه‌های آموزش و بنیاد آموزش هنر در ایران اسلامی را ندارم، آنچه که برایم اهمیت دارد رسیدن یا کمینه یافتن صورت‌بندی‌هایی است که بتوان با آن‌ها، به تعاریف ویژه در مورد هنرهای خودمان و ارائهٔ آن به جهان برسیم.

آنچه که تا کنون در باب هنرهای ایرانی از زبان بیگانگان خوانده‌ایم و شنیده‌ایم، کلمات قصار و متون ادبی ستایشی بی‌همتایی است که فقط دقایقی ما را شیفتهٔ خود می‌سازد و پس از چند روز از یاد می‌رود، این گونه نوشتارها به شکوفه‌ها و میوه‌هایی می‌ماند که فصل به فصل می‌آیند و می‌روند، اما خریدار هرگز به درخت و ریشه نمی‌اندیشد.

به راستی چگونه شده که هنر ایرانی مسلمان را به نام جعلی «هنر اسلامی» به خورد ذهنیت خودمان داده‌اند و ما هم پذیرفته‌ایم؟

به گمان من فرنگی‌ها همان گونه که رازی و فارابی را دانشمند عرب!! به جهان شناسانده‌اند، هنرهای ایرانی مسلمان را با کلاه «هنر اسلامی» به جهان می‌شناسانند تا از این راه باز هم خبث طینت خود را در مقوله هنر و فرهنگ ایران اسلامی نشان دهند، چرا که به‌راحتی به این استدلال می‌رسند که چون عرب‌ها با یونان و روم کهن مراوده فراوان داشتند پس تمامی دانش و هنر و فرهنگ را مدیون غرب هستند. به همین قیاس هنر و فرهنگ و دانش ایرانی مسلمان را با یک واژه هنر اسلامی منکر شده و آن را به فرنگ مربوط می‌سازند. اساس این گونه زرنگی‌های فرنگیان به این شکل‌ها، آرام و نرم از سوی جامعه ما پذیرفته

می‌شـود و بعد آنان وارد استدلال‌های شـگفت‌آور خود می‌شوند، دلیل پذیرش برای اربابان فرهنگی ما هم واژه‌سازی‌های فریبنده فرنگیان است که در گام نخست، همگان را به تأیید و تسلیم به دیدگاه وا می‌دارد، چرا؟ چون در اینجا نه به اندیشـهٔ یافتن تعاریـف و رموز هنر خودی بوده‌ایم، نه حاضر شده‌ایم برای رسیدن و یافتن یک تعریف موشکافانه و روشمند هزینه‌ای هر چند اندک پرداخت کنیم.

گاه شـده که از خود بپرسیم آیا فرنگی‌زده‌ایم، آیا این عارضه سرنوشت فرهنگ ما شده است؟

آیا نمی‌شـود بیاموزیـم که چقدر وجهه‌هـای جدایی‌پذیر در هنرهای ایرانی نهفته است؟

کمی بنگریـم، به خویش و پیرامون خویش، الحاد جهان را فرا گرفته، گاه عارضه‌هایش به شـکل بیماری در جسـم ما هم جای می‌گیرد، ایدز و آنفولانـزای خوکی و پرنده‌ای و... را می‌گویم، فرنگ‌سـتیزی را شـعار می‌دهیم اما در عمل گاه وحشـتناک و اسـف‌آور لُنگ انداخته‌ایم، گاه با خود می‌اندیشیم: نکند فرنگ‌ستیزی، چیزی شبیه به «توبه» از هنرمندی باشـد؟! چون «تئاتـر» را که امروزه «نمایش» می‌نامیـم بیش از صد و پنجاه سـال نیسـت که با آن آشنا شـده‌ایم، رادیو را با احتساب «رادیو ماشین‌ها» هم اگر در نظر بگیریم هشتاد سال است می‌شناسیم، سینما صد و بیست سـاله است و تلویزیون را از سال ۱۳۴۲ با تلویزیون «ثابت پاسـال» می‌شناسیم، عمر باله و اپرا به هفتاد سال می‌رسد که سی سال آن هـم بدون اجرا گذشـته، پس بـا هنر امروزهٔ جهـان تاریخی در حد ورود بـذر «نخود فرنگی» و «هویج فرنگـی» و «گوجه فرنگی» و «کلاه فرنگی» و «طبل فرنگی» داریم، فرهنگ نو را هم که در لوله‌های چشمی «شهر فرنگی»ها به ما نشان می‌دادند، مدام در حال شکل‌گیری در برابر دیدگانمان شاهدیم.

پـس هنر خودمان چه شـده؟ چه نگاهی به آن داشـته‌ایم؟ این همه رسـاله و نوشـتهٔ گردگرفته کنج کتابخانه‌های کشـور، این همه سند و مکتوب تاریخی، در مورد فرهنگ و هنرمان، کدام را بازنگری و بازشناسی کرده‌ایم، خراب کردن بناهای خشتی و کهن ساده است تا به جایش یک برج بتنی سـبز شود، اما «هنر خشت‌زنی» خودمان، معماری خودمان و هنرهای فرهنگی‌مان چه می‌شود؟

فرنگی بـه این می‌نازد که مبدع نمایش‌هـای تک‌نفره در زمان حاضر است! زهی شگفتی وقتی بدانیم بدیع‌الزمان همدانی در قرن سوم هجری (درسـت هزار و صد سـال پیـش) نمایش «تک‌نفرهٔ انتقـادی» را با نام «مقامـه» یا «مقامات» پدید آورده و با آن کـه این واقعیت را می‌دانیم، وقعی بر آن ننهاده‌ایم.

جـوان ایرانی هم که با هویت خویش بیگانه مانده، سـخن فرنگی را و مدعیـات او را به‌خوبی می‌پذیرد و بـاور می‌کند که ادعای فرنگی «عین واقعیت» اسـت و هر که جز این نظری داشته باشد، متحجری است که در حد «فالانژهای دُگم» می‌اندیشد و می‌خواهد «به زور» راه خود را به او «تحمیل» کند!!

گناه از کیسـت؟ به‌راسـتی این گناه محسـوب نمی‌شـود که به رموز هنرهای خود نپرداخته‌ایم تا راهی درست را به نسل امروز و آینده نشان دهیم؟

وقتی به هنرهای خودی می‌اندیشیم، به علومی برمی‌خوریم که هر کدام حاصل مکاشفات حکیمانه و دانشمندانه بوده، چرا که در بین ایرانیان هنر بدون علم و علم بدون هنر، ارزشی نداشته است.

در هنرهای ایرانی مبحث «ایمان ـ یقین» و گره خوردن آن به «باور ـ تولید» بسیار پیچیده و پر رمز و نشانه است. اصل هنر با دانش کیمیاگری پیوند شگفتی دارد، دانشی که امام علی(ع) در مورد آن فرموده‌اند: «کیمیا خواهر نبوت و عصمت نبوت است.۱» همان گونه که در کیمیاگری برخی نازل‌ها، ارتقاء یافته و «ذی قیمت» می‌شـوند، حکیمان هنر در ایران نیز بـا، به راه انداختن بوتهٔ «فلسـفه و دین» پیراهنـی می‌بافتند از عرفان که چون اسـتحاله‌ای ذهنیت انسان جسـت‌وجوگر ناقص و نازل را در بر می‌گرفـت و او را به «ولایتی ویژه» رهنمون می‌شـد، آهن و مس وجود انسـان را داروهای معنوی به «زر» بدل می‌کردند و این همه را در قالب پـر رمز و رازی به نام «حکمت معنوی» می‌شناسـیم، که روح هنرهای ایرانی دین‌دار است.

پس برای آن چهارچوبی مشخص کرده‌اند که هر کدام از این چارچوب‌ها برای خود تعریفی دارد و به عبارت امروزین هر شـاخه، زیر شـاخه و هر زیرشاخه زیر مجموعه‌ای دارد که به‌درستی آن را نشناخته‌ایم.

گاه هنرمنـد ایرانی به این باور می‌رسـید و عنـوان می‌کرد که «خضر پیامبر» استاد او گشته و او بدین جایگاه رسیده، این دسته از هنرمندان را «خضری» می‌گفتند.

گاه هنرمند ایرانی به این شـهرت می‌یافت که بدون مرشـد و رهنما و از راه خلوص نیت و گسترش معنا در ذهن به حقیقت هنر دست یافته، این دسته را «اویسی» می‌گفتند، چونان اویس قَرَن که پیامبر را ندید اما مرید او و دینش شد.

با همین نگاه اول به مسـئلهٔ دسـته‌بندی هنرمندان، یک شعلهٔ نو در ذهن روشـن می‌شود، و آن «تعهد» یا «پیمان، قول وجدانی» است، که گسترش می‌یابد.

هنرهای ایرانی، گره شـگفتی با تمام باورهـا و یقین‌های ازلی خورده اسـت، به همین سبب است که به هرشـکل آن بنگریم، نقش زیبایی از دین ـ مذهب و یگانه‌پرستی را درمی‌یابیم.

مقام در موسیقی ایرانی، نقشی از همین خاطرهٔ ازلی است که بر اساس باورهای حکمی پدید آمده و جریان خود را تا به امروز ادامه داده اسـت و اینکه هنرمندان راسـتین موسیقی ایران در هر کدام از شاخه‌های آن اصرار بر درست ارائه کردن آن و بدعت نکردن در آن دارند، همین است که می‌خواهند «تعهد خود را» نسبت به «خاطرهٔ ازلی» که پیشینیان آن را ایجاد کرده‌اند، بی کم و کاست انجام دهند.

از سوی دیگر همین هنرمندان به ویژه در بین مناطق و نواحی ایران، به هنگام تحویل نغمات به جامعه نیز بر تعهد خود پایبندی و صداقت شگفتی دارند، بدین شکل که گاه پیش می‌آید که می‌دانند مخاطبشان از آنچه که او می‌نوازد آگاهی دقیق و درستی ندارند، اما خود، اجرا را قطع کرده، پوزش می‌خواهند و دوباره اجرا را از نو آغاز می‌کنند، آنان نمی‌خواهند متاع دروغ بر پایهٔ ناآگاهی مخاطب عرضه کنند، چرا که این کار از مصادیق «جعل و دغل» است، پس خود وجدان خویش را میان‌دار هنرنمایی‌شان می‌سازند تا تعهد خود را نسبت به میرائی که در نزد آنان است انجام دهند، همین جاست که مرز بین هنر ایرانی و هنر فرنگی پدید می‌آید، چون هنرمند مسلمان ایرانی به گونه‌ای با این کار خویش، اقرار می‌کند که موافق سوء استفاده از «ناآگاهی مخاطب» نیست و این از ویژگی‌های بارز هنرهای ما است که با نام هنرهای سنتی می‌شناسیم، هنرمند می‌خواهد در لحظه افزون بر آنکه بر آگاهی مخاطب بیفزاید او را به سوی یک فضای کشف نیز بکشاند و حواس درونی او را بگشاید، ساخت آهنگ نیز از همین حیطهٔ «تعهد» برمی‌خیزد، روح هنرمند با هماهنگی طبیعت گره می‌خورد و او با زبان تعهد به «لحظهٔ وصل» آشکارسازی «حال» می‌کند.

از همین جاست که باید به معرفت‌شناسی در هنرهای خود روی آوریم و مرزهای جدایی با هنر زندگی را بیابیم. چرا که در هنرهایی چون نمایش‌های کهن ایرانی، آیین‌های ایرانی، نقاشی و گچبری و معماری ایرانی هم چنین رموزی را نهفته می‌یابیم که تا کنون بر ما و نسل امروز پوشیده مانده و کمتر روشن شده است.

به عنوان نمونه هنر شبیه‌خوانی حاصل شهود هنرمندان ایرانی مسلمان است، این هنر زاییدهٔ سیر و سلوک و شناخت و تجربه است، پس به یک هنر ابژکتیو تبدیل شده که می‌خواهد یک جریان معقول را به گونه‌ای یادآور و آموزشی نشان دهد، در جهانی که هنر را امروز صنعت می‌نامند، هنرهایی چون شبیه‌خوانی دارای چیزی است که «انگیزهٔ معنوی» می‌نامیم، در حالی که هنر نمایش جهان آن قدر در تجربیات نو فرو رفته تکنولوژی خود را با تکنولوژی‌های نو صنعتی درآمیخته و گونه‌ای درون‌مایه نفسانی یافته است، در حالی که هنر نمایش ایرانی با روح انسان درگیر است، هنر نمایش فرنگی به روح انسان اعتنایی ندارد بلکه سرمایه‌سالاری است که درجهٔ درگیری با روح مخاطب را تعیین می‌کند، در حالی که هنر نمایش ایرانی تعهد مهمش این است که احساس همبستگی را پرورش دهد، این همبستگی پایهٔ پر ارزشش «وحدت اندیشه» است.

پس شبیه‌خوانی گونه‌ای «تعهد ازلی» را ادا می‌کند که در طی آن متولد اصلی یعنی «نسخه‌نویس» نقش نخستین «متعهد تحویل‌دهنده» را دارد، کار از این نقطه سخت می‌شود چون نسخه‌نویس در ذهن خود متعهد می‌گردد که توهین به اشخاصی که در قالب ائمه حاضر می‌شوند صورت نپذیرد.

در نتیجه جملاتی که از دهان اشقیا در برابر موافق‌خوانان می‌شنویم، همواره گونه‌ای تکلیف در برخوردها را در خود دارد، به عنوان مثال می‌دانیم که اشقیا بی‌گمان بی‌حرمتی‌های سختی بر اهل و بیت عصمت و طهارت انجام داده‌اند، اما نسخه‌نویس به گونه‌ای ماهرانه و به دور از هر گونه اساءهٔ ادب این گونه برخوردها را انجام می‌دهد و گاه از عباراتی بهره می‌برد که گویی دشمن به ستایش امام پرداخته است، این نیز رمزی دیگر از مبحث تعهد در تحویل هنر جهت ارائه به مردم است.

اما در اینجا شکل تعهد دگرگون شده، نویسنده به شخصیت‌های ایمانی که به آنان یقین دارد تعهدش را نشان داده و آنان را نسبت به مخاطب برتر دانسته، پس به قلمش جرئت توهین را نداده است.

از سوی دیگر تعهد به تبلیغ هنری مذهب را هم به درستی انجام داده، چرا که در ذهن مخاطب واژگان پلید را رسوخ نداده و بیان نکرده، بلکه تلاش کرده تا در ذهن بیننده‌اش، فخر قهرمان دینی ـ مذهبی را به صراحت نشان دهد، ضمن آنکه تعهد به اصل روایت واقعه را نیز از دست نداده است.

بنگریم به رویارویی امام‌حسین(ع) با سنان ابن انس و ابن سعد در مجلس شهادت، به روایت میرعزای کاشانی:

سنان: بگو شهادت خود، "ای امام عالمیان"
جدا کنم سرت این دم به خنجر بران
امام: تو کیستی تو را نام چیست ای ملعون
بگو تو نام خودت را به من در این سامون
(هم‌قافیه‌سازی با بهره از ادبیات محاوره‌ای، سامون همان سامان)
سنان: شوم فدای تو ای برگزیدهٔ اخیار!
سنانِ بن اَنَسم، ای خزینهٔ افکار!

بی‌گمان سنان ابن انسی که به روایت سید ابن طاووس در لهوف با نیزه ترقوه امام را شکسته و ضربه دوم را به زیر گلوی ایشان زده به گونه‌ای که خون فواره می‌کرده است، چنین با احترام و متین با امام‌حسین(ع) گفت‌وگو نکرده است، بلکه تعهد نسخه‌نویس به امامی که در باور خود به او یقین دارد، موجب گشته تا در کلام شقی احترام ایجاد کند و به خود جرئت نداده که توهینی از قلمش تراوش کند.

این «تعهد ذهنی و باورمدار»، رمزی است که هنوز در هنر نمایش شبیه‌خوانی خود به آن نپرداخته‌ایم و آن را بازنمایی موشکافانه نکرده‌ایم و به نسلی که می‌خواهد از هنرهای خود بیشتر بداند انتقال نداده‌ایم، مرز جدایی هنر ایرانی مسلمان با هنر فرنگی از همین نکات ناشناخته آغاز می‌گردد.

در هنر ایرانی در زمان تحویل آنچه که مد نظر رمزپرداز هنرآور است، رسیدن به «روشنای نظریه» و واضح‌سازی «مظهر مورد نظر» است، این مظهر گاه «کیهانی» است، گاه «الهی» و گاه «حماسی» و در این راه

خواست درونی مخاطب که با «هویت پنهان» او ارتباط دارد، عرصهٔ ارائه هنر قرار می‌گیرد و هنرآورِ رمزپرداز برابر برداشت خویش از جمع ماجراها را نظم می‌دهد، پس عنصر عقلانی است که ذات مخاطب را رازورانه به جنبش درمی‌آورد، از این روی حماسه نگاران ادیب در جایی که فرهنگ یأس جامعه را به سوی اضمحلال می‌برده است، به حماسه‌های پایداری تاریخی روی آورده و از اسطوره‌ها یاری می‌گیرند تا در ذات مخاطب حماسه‌های نو را به جنبش درآورند، چونان کاری که مسعودی مروزی و دقیقی و فردوسی با شاهنامه‌نویسی انجام دادند.

در دوره‌ای دیگر که یأس مطلق حماسی ـ ملی این سرزمین را فرا می‌گیرد، هنرورزان به بهره‌گیری از دین و قهرمانان مذهبی و حماسه‌های آنان می‌پردازند و در جهت انگیزش جامعه آثار قابل موشکافی را پدید می‌آورند چونان: حیدرنامه، خاورانی‌نامه و... که حماسه را در چهارچوبی نو به ذهن مخاطب وارد می‌کنند و بدین ترتیب پدیدآورندگان این آثار تعهد خود را به تمامی میراث‌ها و دلاوری‌های نیاکان خود نشان می‌دهند، تعهد نخستین آنان فروزش شعله‌های جوالهٔ حماسه بود تا نامیرایی آن به اثبات برسد. با این نگاه حتی داستان ساده «حسین کرد شبستری» هم از این تعهد دور نیست.

در این راستا که در عهد صفویان می‌گذرد، پدید آورنده هر کس که بوده می‌دیده که صفویان چگونه در اثر سیاست‌بازی، با ازبکان، با مردم و نظامیان نگهبان ایمنی شهرها به چه صورت برخورد می‌کنند.

در دوره صفوی نزدیک به نود سال ازبکان با صفویان موش و گربه بازی جنگی می‌کنند، با این بازی شرق ایران به‌ویژه خراسان همواره دچار آشوب و بیداد است، نیشابور و سبزوار تا هرات عرصه تاخت و تاز و کشتار شده، در چنین اوضاعی، یأس بر جامعه مستولی شده، حسین کرد شبستری قهرمانی می‌شود که مدام با ازبکان شیعه‌کُش درگیر است، او حتی به هندوستان هم می‌رود و در آنجا هم با دست‌نشاندگان مغول و ازبک درگیر می‌شود و همه را به سزای خویش می‌رساند. تعهد هنرمند پدیدآورندهٔ داستان به جامعه و آیندگان در مورد سیاسی‌ها و دوگانه برخورد کردن با ازبکان از سوی دولت صفوی، در جای جای داستانی که روایت می‌کند پدیدار و آشکار است، به عنوان نمونه هنگامی که حسین کرد می‌فهمد که درویشی اراکی را که در داستان «عراقی» می‌نامند، ازبکان در مشهد آزرده‌اند و گوش و دماغش را بریده‌اند، او به سوی مشهد می‌رود تا انتقام درویش را از کافر بگیرد.

در این قسمت درویش نمادی از مردم ضعیف و بی‌چیز و تحت ستم خراسان است که می‌خواهند کسی به فریادشان برسد، حسین کرد در مشهد «آتشی» احداث ازبک مشهد را می‌کشد، پیش از آن قراچه‌خان ازبک را فلک کرده، ناخنش را کشیده و آنچه که جواهرات داشته به دست آورده او را پیراهن زنانه پوشانده و می‌گریزد، «یاری ازبک» با حسین درگیر می‌شود که او نیز کشته می‌شود، در نهایت رودررویی دوباره حسین کرد با قراچه‌خان ازبک موجب می‌گردد که او نیز کشته شود و چون سپاه ازبک او را دوره می‌کنند، چاره را در گریز می‌بیند و فرار می‌کند.

تا بدین جای داستان، پدیدآورنده به ما می‌گوید که چگونه روش‌های شکنجه‌ای را که ازبکان و پیشینیان آنان در ایران به کار می‌بردند، یک ایرانی مسلمان علیه خود آن‌ها به کار می‌گیرد، آن هم بستن پاها در گیره و کوبیدن با ترکه آلبالو بر روی ناخن‌های پا است تا جایی که ناخن‌ها کنده می‌شوند، به این روش «ناخن‌گیری» می‌گفته‌اند، اما تعهد در بیان دو دوزه بازی صفویان در آنجاست که حسین کرد پس از گریز به اصفهان می‌آید و بر اثر هوس لباس زمردنگار شاه عباس را هم می‌دزدد، وقتی که او به بند صفویان گرفتار می‌شود، مسیح تکمه‌بند، داروغه شهر، به او می‌گوید:

«ای نادرست آتش در شهر مشهد زدی، قراچه‌خان را کشتی، آتش در اصفهان زدی، لباس شاه را دزدیده‌ای، حق نمک را می‌شناسی؟!۲»

می‌بینیم که پدیدآورنده به‌خوبی و زیرکانه در قالب داستانی حماسی ـ مذهبی تعهد خوده را نسبت به مخاطب انجام داده و نسل آینده را از مسائل سیاسی وقت آگاه کرده است.

نقل چنین داستان‌هایی در بین مردم از سوی روایتگران و سخنوران در مجامع رسانه‌ای زمان خود، چون قهوه‌خانه‌ها نیز نشان‌دهندهٔ آگاهی و تعهدی است که این هنرورزان نسبت به جامعه داشته‌اند.

چرا که با آگاهی کامل از درون‌مایه‌های داستان‌هایی این چنین، حتی ساده، می‌خواستند تا روح حماسه را در ذهن جامعه رسوخ دهند و این همان تعهدی است که بر جنبه‌های معنوی هنر ایرانی می‌افزاید، بر همین اندیشه است که اگر امروز پای مجلس ارائهٔ هنری ایرانی و در اصطلاح امروز می‌نشینیم و هنرورز پیر در میانهٔ اجرا و تحویل اثر به ما اگر دچار اشتباه می‌شود، قطع می‌کند، پوزش می‌طلبد و مطلب را دوبار از سر می‌گیرد، این نشان تعهد او به میراث نیاکان است و می‌خواهد آن را به درستی به ما تحویل دهد، این عمل ضعف کار او نیست، عملی است که بر اساس تعهدش به همهٔ جوانب هنری که در ذهن دارد، انجام می‌دهد. کاش فرصتی فراهم آید تا با شناخت این رموز به تعریفی درست و مرزشناسی روشمند با هنرهای وارداتی فرنگی برسیم و بر داشته‌ها ارج نهیم، ان‌شاءالله.

پی‌نوشت:

۱. هانری کربن، *ارض ملکوت و کالبدانسان در روز رستاخیز از ایران مزدایی تا ایران شیعی*، هانری کربن، بهمن ۱۳۵۸، سید ضیاءالدین دهشیری، مرکز مطالعه فرهنگ‌ها، ص ۲۸۸.

۲. *کلیات حسین کرد شبستری*، ۱۳۳۸، تهران، نشر کانون کتاب، ص ۶۴.