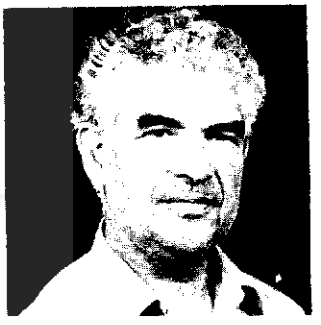
هنر اسلامی



گفتگو

با دکتر رجبعلی مظلومی

هنر، چهره گشای زمینه های هستی

آنچه میخوانید بخشی از یک گفتگوی طولانی با استاد گرانقدر، دکتر رجبعلی مظلومی است. دو بخش دیگر این مصاحبه در شمارهٔ آینده بنظرتان خواهد رسید.

■ از اولین سال تحصیل، معلم نقاشی داشتم که او لیسانسیه بود. بعدها شاگرد استاد مؤید پردازی شدم که او شاگرد خوب استاد کمال‌الملک بود و من خود در نیشابور، احساس وجود کمال‌الملک و آثار او را می‌کردم تا به هنگام رحلت، تابوت او را بر دوش داشتم.

در مشهد: نمایشگاهی از آثار نقاشی من فراهم شد و جایزه‌ای به من داده شد که مؤید پردازی آن را توشیح کرد. بعدها به علت اینکه چشم من دچار ضعف شدید شد، پزشک خانواده‌ام مرا مقیّد کرد تا از مطالعهٔ زیاد و نقاشی یکی را انتخاب کنم و من مطالعه را برگزیدم. اما همیشه این روح هنری در همهٔ بیانات و تفکرات من ردپا یافت و با ادبیات و فلسفه و روانشناسی در آمیخت و همه، در خدمت مذهب و تربیت آمد.

من امروز، همهٔ تحقیقات هنری را برای والا ساختن بینش هنری انجام می دهم و فعالیت‌های ورزشی را برای بار آوردن عملی تربیت تحقیق می‌کنم و با ادبیات آنها را نظام می دهم، و از عرفان جوشش کار را می طلبم و از دین راستای معنویت حرکت را می‌گیرم. و بالاخره با هر آنچه در زبان دارم، وجود من زندگی می‌کند.

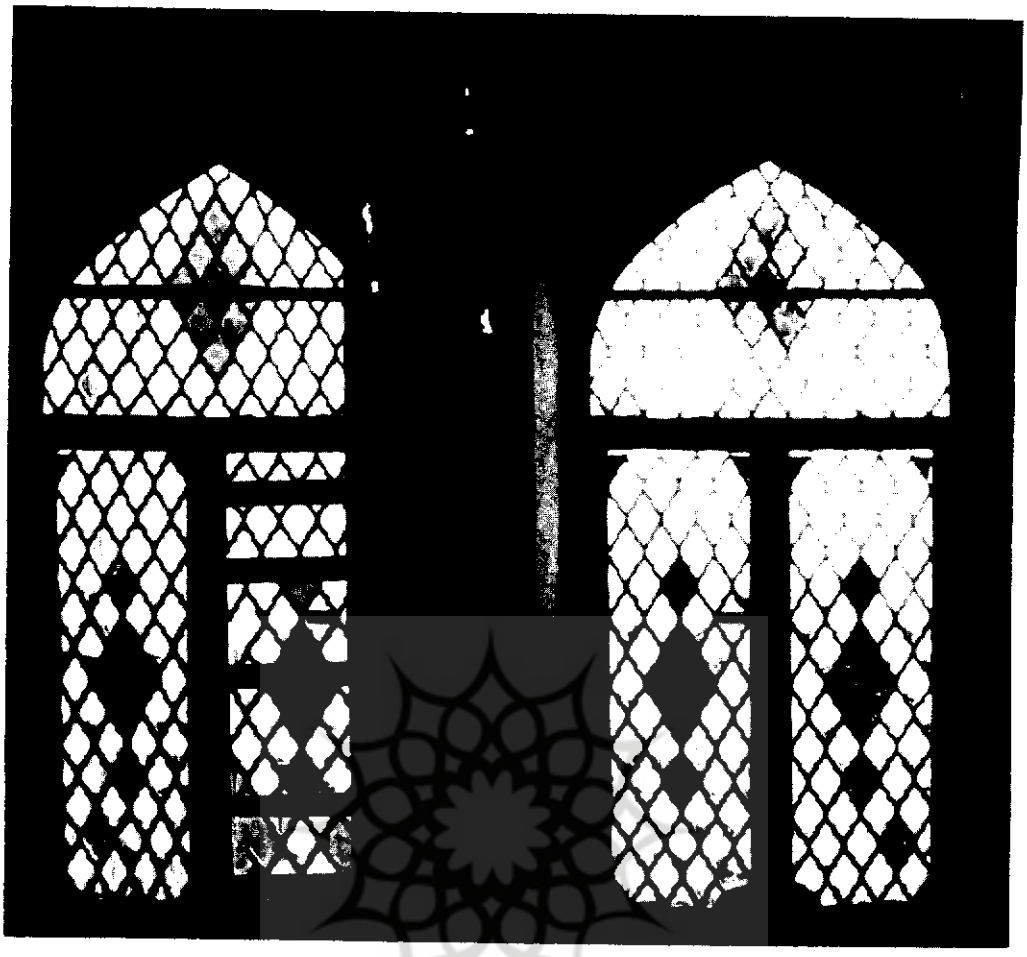
بیش از ۵۴ اثر از من تقدیم جامعه شده و بیش از سیصد مقاله دارم، و همچنان فرزند راه هستم و جویای غایت. و دیگر هیچ. از خاک برآمدیم و در خاک شدیم.

سئوال— آیا «ایدئولوژی» فرع بر «تفکّر هنری» است یا نه؟

جواب— بسم‌الله الرحمن الرحیم.

طرح لغت و اصطلاح «ایدئولوژی» سابقهٔ فراوانی ندارد.

این اصطلاح، در همین سی چهل سال اخیر، آنهم



در جامعهٔ غربی و به عنوان علمی که برای ایده‌ها هست» مطرح شده، و مفهومِ آن «**بررسیِ ایده‌ها از نظرِ علمی**» است.

و قصدشان هم از «ایده‌ها» «آرزوها و تمایلات» نیست، غالباً منظورشان «نظراتِ مذهبی» است. و **قصدِ خاصّی** هم که از طرح مسألهٔ «ایدئولوژی» داشته‌اند این بوده که:

آیا اعتقاد درجامعه، می‌تواند به عنوان یک مسألهٔ علمی مطرح باشد یا نه؟

و این کلمه، غالباً برای اینکه بتواند «**زمینهٔ اجتماعیِ سیاسیِ قضیّه**» را فراهم آوَرَد، طرح شده است.

و همیشه این نظریّه بوده که درحقیقت «**اعتقاد**» **مسأله‌ای فردی است.**

ولی در اینجا انتظار این است که چگونه می‌تواند «اعتقاد» به عنوان «**مفهومی اجتماعی و حکومتی**» نمود و نمایش داشته باشد تا حکومت بتواند با توجّه به آن ایدئولوژی، بر مسائلِ حکومتیِ خود بنگرد و طرح‌های سیاسی خود را بریزد؛ **قصد، این بود.**

امّا در میانِ ما، در ایران، ازوقتی که این کلمه آمده، معمولاً به عنوانِ «اعتقاداتِ مذهبی» که بیانش در جامعه میسّر و میسور است، مطرح گردیده؛ و به عنوان «عقیده و اعتقادات»، و نظراتی از اینگونه، طرح شده است.

فکر می‌کنم قصد شما این بوده است که «تفکّرِ هنری» را در رابطه با «اعتقادِ مذهبی» ببینید چگونه تواند بود؟

ما اصولاً چند امر را **«زمینهٔ وجود»** می دانیم؛ همان‌طور که فرض کنید «صِدق» در انسان، و «عدل» و «کرامتِ نَفس» زمینهٔ وجود است، در همین انسان به عنوان **«مایه‌های فهمی و علمی»** هم ما چند امر را **«زمینهٔ وجود»** می دانیم. ما مثلاً «ادب» و «ادبیّات» را «زمینهٔ وجود» می دانیم، «فلسفه» و «اخلاق» و «عرفان» و «مذهب» را «زمینهٔ وجود» می دانیم و **«هنر» را نیز «زمینهٔ وجود» می شناسیم.**

«زمینهٔ وجود» یعنی: همهٔ فعّالیّت‌هایی که **«وجود»** دارد (چه، به عنوان اینکه خودش را اداره کند ـ و چه به این عنوان که زندگی کند ـ و به جهان بنگرد ـ و در جهان، اثراتِ فکری یا علمی داشته باشد) **در تمام این فعّالیّت‌ها، می‌تواند بر این «زمینهٔ وجود» تکیه کند.**

یعنی: در همان حالیکه هر فعّالیّتی می‌کند، مایه‌های فلسفی، عرفانی، ادبی، هنری، دینی و مذهبی را نیز توأمان داشته باشد.

این زمینه‌ها برای همهٔ اینها می‌تواند «مایه» و «زمینهٔ کار» باشد.

خیلی ساده عرض کنم که مثلاً **«مذهب»** **می‌تواند** زمینه‌هایی برای علم، و حرفه‌ها و صنایع، و حتّی برای نظرهای سیاسی و کلیّهٔ فعّالیّت‌هائی که از «انسان» برمی آید، باشد.

کارهایی که آدمی در داخلِ خانه می‌کند (اعمّ از خوردن و خوابیدن و راه رفتن و نظافت خانه و آرایش صورتِ خود گرفته، تا همهٔ هنرها و فعّالیّت‌ها) می توانند **زمینهٔ مذهبی** داشته باشند و در همان حال نیز **زمینه‌های هنری، ادبی، عرفانی، و خُلقی** نیز دارا باشند.

این زمینه‌ها چنان هستند که هرگز **اوّلاً** با همهٔ فعّالیت‌های وجودی انسان (چه تفکّری و چه اجرائی) ناسازگاری نشان نمی دهند؟

دوم اینکه نسبت به همدیگر مرزِ کاملاً مشخّصی ندارند؛ بلکه همین زمینه‌ها، «وجوه یکدیگر» نیز به حساب می آیند.

(مثلاً: وقتی شما می‌گوئید «فلسفه» با «عرفان» اینها وجه یکدیگرند.

«وجه» یعنی: «صورت و گونه».

آری، آنها گونه‌های هم هستند.

از یک وجه که بنگرید «فلسفه» است و در وجه دیگرش «عرفان»).

گونه‌ای نیست که موضوعِ خاص داشته باشد؛ هیچکدام از اینها «موضوع» ندارند؛ و فی الجمله تمامتِ موضوعشان، تمامتِ «وجود» و «زندگی» است.

یعنی: همهٔ «زندگی» موضوع این «وجوه» است. و هر وقت که همهٔ «زندگی» را از «هر زمینه» جدا کردیم و برای «خود زمینه‌ها» موضوع فرض نمودیم، ما «زمینه» را فاسد گردانیده‌ایم.

اگر **زمینهٔ ادبیات**، چیزی باشد و **«موضوعِ زندگی»** چیزی دیگر؛ هم «ادبیّات» فاسد است و هم **«وجود» بی ادبیّات است و این خطر است.**

این زمینه‌ها برای تمام وجود، مایه‌های «لطف»، «سلامت»، «اعتدال»، «هماهنگی» و رشد را فراهم میدارند.

اینها کارشان این است که به هر فعّالیّتی که در وَرای اینها صورت می‌گیرد (یعنی به وجوه فعّالیّتهای زندگیِ انسان) «لطافت»، «هماهنگی»، «نظم»، و «رُشد» ببخشند و **«رابطهٔ معنایی حیات»** را ایجاد کنند.

و از این قبیل است مثلاً **«مذهب»** که **«رابطهٔ غایتی»** ایجاد می‌کند.

«غایت» به معنای «نهایت» نیست، به مفهومِ «هدف» هم نیست؛ به معنی خطّی است که «مجموع

حرکتِ فعّالیّتی» را صالح و شایسته کند. یعنی: معنویّتِ صالحی به «نظر و عملِ انسان» بدهد؛ لذا هر فعّالیّتی که می‌کند، **«با غایت»** است.

مثلاً شما گاهی «غذا» را برای «سیر شدن» می خورید، و به وقتی دیگر، غذا را برای «غایتِ حیاتی» می خورید.

یعنی: برای اینکه قوّت بیابید ـــ و بعد، با قوّت بتوانیدفعّالیّت کنید ـــ و با فعّالیّت، کارهای زندگی و بودن و زیستن را انجام دهید و با این فعّالیّت‌ها خود را به **تحقّقِ کمالِ انسانی**، برسانید.

اینجاست که می بینید حاصلِ همین «خوردن» در آن «نقطه» پیاده شد.

وقتی «مذهب» زمینه باشد، تمامتِ فعّالیّت‌های شما اِنسجام می‌یابند و طیّ مراحل گوناگون و با توالی، به سوی دیدگاهی خیلی دور و عالی جریان می یابند، و **در رابطه با همهٔ فعّالیّت‌های زندگی نیز هستند، تا این همه را به یک «لطافتِ نهایی» برسانند.**

به آن «مجموعیّتِ منسجم»، «مذهب» خط می دهد ولی خودش «خط» نیست. امّا **«خط دهنده» و «هدایت کننده» هست**، و هم او است که «جمال» و «لطافت» و «حُسن» و «کَیف» به همین غذای روزمره و متعارف می بخشد.

اینجا در حقیقت **«زمینهٔ هنری»** است که به همین غذا «لطافت» می دهد. لذا می بینید وقتی که آشپز می خواهد **«هنرنمائی»** کند، غذا را آنگونه می سازد که **«عاطفه‌ها» را بتواند بهتر نشان دهد** و بیشتر موجب و سبب حرکت انسان گردد.

وقتی که غذا را بر سفره می چینند، آنگونه می چینند که بتواند تمام توجّهاتِ آدمیانِ گِردا گردِ سفره نشسته را به «خودِ خانواده» و «مجموعیتِ خانواده»، جلب کند.

ببینید که «هنر» در این جا چه کرده است؟

در مسألهٔ راه رفتن، حرکت، و کار کردن، شغل، و سایرِ فعّالیّت‌های فردی یا اجتماعی، در جملگی، **هنر** می تواند هر فعّالیت را به «لطافت» و «جمالِ بهتر» و به حُسن هایی بیاراید، تا بتواند همان فعّالیّت در آدم ها و ناظران و افرادی که با این مسأله در رابطه هستند، **نشاط، امید، حُسنِ نظر، و دیدگاه لطیف‌تر** بدهد.

آری، همانوقت که «عامل» در فعّالیّت است، «هنر»، ضمنِ اجرا، به همان اجرا، «حُسن» نیز می بخشد. **و همین، کار هنر است.**

و لذا می توانیم برای همهٔ فعّالیّت‌ها، کلمهٔ «هنر» را به کار ببریم.

کسی کتابدار هست، امّا «هنر» ندارد، **هنرمندِ کتابدار آن است** که بینِ همهٔ کتابدارها، به بهترین صورت و زیباترین شکل، و لطیف‌ترین وضع، کارِ کتابداریش را انجام دهد.

در صنعت نیز می تواند **باهنر** باشد.

در شعر می تواند **هنر** باشد یا نباشد.

در نجّاری می تواند هنر باشد یا نباشد.

وقتی که قصد، فقط تولید و اجرای فعّالیّت است **هنری ندارد.**

آن گاه که **لطافت والائی** هم در قضیّه یافت می شود که می تواند هم انتظارات را بهتر برآورده سازد؛

و هم فرداهای همان فعّالیّت را به سوی بهبودی سوق بدهد.

و هم اینکه استفاده از این تولید را به بهترین و شایسته‌ترین حالت برساند.

به این معنا: ضمن اینکه رفع نیازش را می‌کند، حالش را هم **عالی** بدارد، عاطفه و توجّهاتش را هم عالی کند؛ نشاط هم به او ببخشد؛ امید هم به او بدهد، این آثار را هم در او بوجود بیاورد و منتشر کند.

بعد می بینید که یک فعّالیّتِ صنعتی و یا فعّالیّتِ معمول زندگی، صورت گرفته امّا دارای آثارِ والائی هم هست که ما همه آنها را **«آثار جمالی»** می‌گوئیم.

آنچه را که در عاطفه و تفکّر و حالت و صفاتِ انسان و نیز در حُسنِ جریانِ فعّالیّت‌های زندگیِ آدمی، مایه می‌گذارند فی الجمله **«عناصرِ جمال» می نامیم.**

ولی برآنچه به چشم جالب می‌آید و تنها در «عین»، احساسِ خوشی می‌شود «زیبائی» اطلاق می‌کنیم. و «زیبائی» نُمودِ نیروی جمال است و آن قسمتی است که در «صورت» نقش می‌بندد.

ولی «جمال» آن کیفیّتِ معنویِ صاحبِ زیبائی است که در درون او جولان دارد، و در حقیقت **«تحوّلات»** را حکایت می‌کند.

حالا به سئوال بازمی‌گردیم: گفتیم که **«اعتقادِ مذهبی»** خود شاملِ «مذهب و عرفان، و فلسفه، و هنر و نظیر اینها»ست، که فقط برای تمام وجود، **«زمینه»** هستند.

و **«وجود» هم تفکّری دارد که** یا در مسائل علمی، و نظری و فلسفی و بینشی است و یا تفکّرِ وجود، در امورِ عملی است که عبارتند از: صنعتگری، اجراها، فعالیت‌های شخصی و وظایف اجتماعی و خدمات.

در تمام این فعّالیّت‌ها همان **پنج زمینه** می‌توانند مایهٔ اصلی را بگذارند و هیچگونه ابائی ندارند.

و همهٔ آن زمینه‌ها باهم نیز هستند و هیچ از یکدیگر قابل تفکیک نمی‌باشند.

یعنی: «ادبیات» را از «هنر» نمی‌توان تفکیک کرد. یا این هر دو را از «فلسفه» نمی‌توان منفک نمود. و هیچیک از اینها را نمی‌توان از «مذهب» جدا ساخت.

چون مطلقاً جدائی در این زمینه‌ها وجود ندارد و مجموع اینها باهم می‌توانند به «وجود»، **معنا و حاصل** بدهد و «وجود» هم به «تفکّر» قوّت و جهت ببخشد.

جای «تفکّر هنری» را با قبول «این زمینه‌ها» در «زمینهٔ هنری وجود» باید جُست که در باطنِ آدمی است و زادگاهِ ذوقهای هنری و اساسِ هنر است، خیلی ساده می‌توانید آن را احساس کنید.

پس **«هنر»** می‌تواند به مجموعهٔ وجود **«جمال»** بدهد. و «وجود» به همهٔ فعّالیّت‌های وجود، **لطف و حُسن ببخشد.**

و میدانیم که یکی از انواع فعّالیّت‌های وجود، **«تفکّر» است پس «تفکر» می‌تواند «هنری» باشد.**

«تفکر هنری» یعنی: نوعی فعّالیّتِ فکری که بتواند جهاتِ لطف و حُسن و جمال و عاطفه را بیش از همه ارائه نماید.

البته تفکّر، دو گونه است، یعنی، دستگاهِ فعّال فکری در دو بخشِ وجود هست:

یکی در ذهن» است که راجع به «مسائلِ دانشی» (و باصطلاح قُدَما در مسائلِ فضلی») می اندیشد و در اینجا بررسی ابعاد، شکل‌ها، اندازه‌ها و نظیرِ اینها مطرح هستند؛ همانهائی که **«علوم مدرسه‌ای»** نام دارند و یکسره، **«امور ذهنی»** می باشند. و تفکّر دربارهٔ این امور **«تفکّری ذهنی و دانشی»** است. و در این نوع تفکّر، ردِ پای هنر، تنها در **«زیباسازیِ اثر» است، و «زیباشناسی» (یا «زیبائی‌شناسی») تنها در آثاری که می‌توانند به وسیلهٔ زمینه‌های دانشی، فراهم گردند. جای ملاحظه و شناخت دارند.**

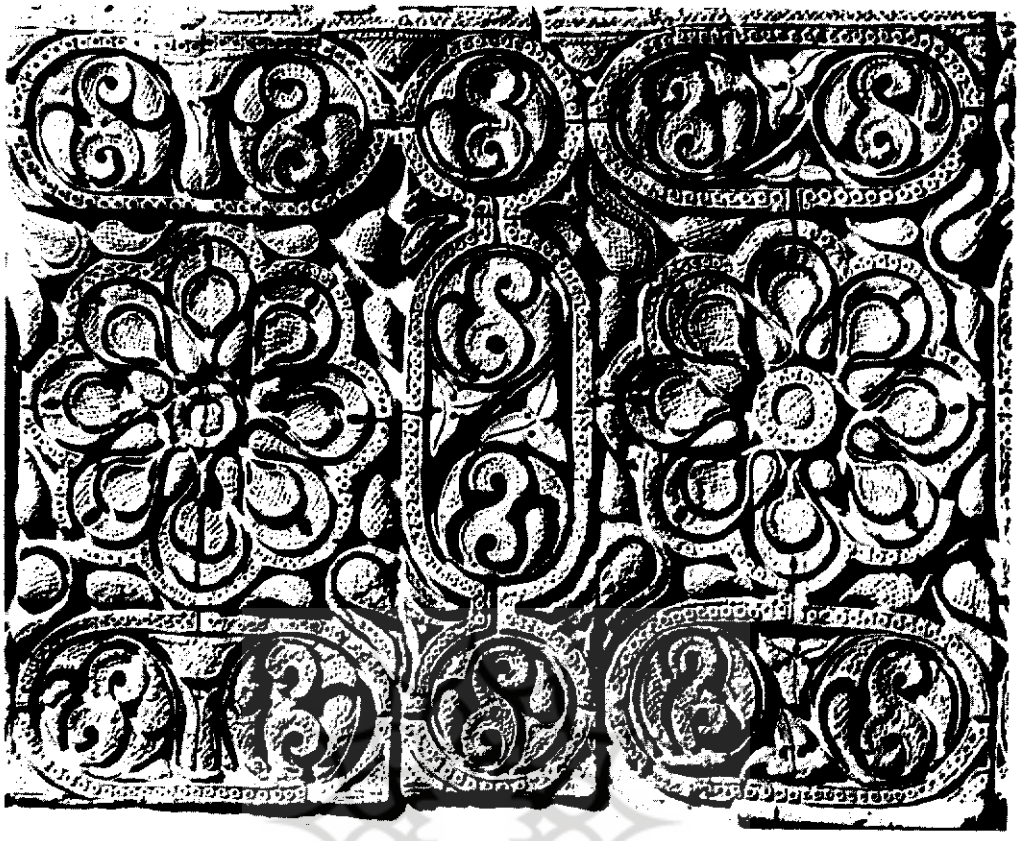
و هنر، در این مواضع، میتواند که «تلطیف» کند. مثلاً رادیوئی می سازید، زیباسازیش با **«هنر»** است.

یا خانه‌ای می سازید دِکوربندی و زیباسازیش با **«هنر»** است، و به جز اینها فراوان. و تفکّرِ ذهنی در این باب می‌تواند تنها راهنمای اینگونه **«زیبائی‌های صوری» باشد و کارِ «هنر» در این موارد،** عیناً هم می‌تواند در **«زیبائی‌شناسی» مطرح گردد و به شناسائی** برسد.

و «شناخت» اصولاً مسأله‌ای ذهنی (یا پسِ ذهنی) است که صورت می‌گیرد.

قسمت دومِ تفکّرِ ما در «قلب» است.

«قلب» با تعبیری که در مذهب داریم و با تعریفی که در تمام ادیان (چه آسمانی و غیر آسمانی و چه



عرفانی) داریم، تعبیری است از مرکز حقیقیِ وجود که پایگاهِ «روح» است.

و همانجا است که «روحیّه‌ها» از آنجا صادر میشوند.

آنجا که پایگاهِ عاطفه‌هاست.

آنجا که معناهای وجود، در آن جا، مطرح هستند.

آنجا که «من» به عنوان «مَنِ عاقل و بامعنا» مطرح است.

در آنجا پایگاهی است که با عنوان «عقل»، فعّالیّت دارد.

قلب، به معنی پایگاهِ این «نَفْس و روح و روحیّه» است.

در آنجا هم باز همین مسألهٔ «دیدن» مطرح است.

یعنی: قلب می تواند ببیند و بشنود، و بیندیشد و تأمّل کند، خاطره داشته باشد، **قضاوت** و داوری کند، نظر بدهد، نیّت و اراده کند.

این مسائلی را که برای انسان طرح می‌کنیم، می توانند عیناً **در آنجا**، جایِ اجرا و پایگاه داشته باشند و آنچنان مسائلی، **لازمه‌ای از تفکّر دارند.**

البتّه تفکّری که در آنجا هست، **تفکّری است** که بتواند بر همین قبیل امور که ما برای باطنِ عالَم، یا باطنِ با معنویّت و عرفانِ عالَم قائلیم، متوجّه باشد و از آنجا برای کسبِ معرفت، رفت و امد کند.

نمی‌گوئیم «شناخت یابد».

که آنجا کلمه **«معرفت»** را به کار می بریم.

در آن عرفانِ قضیّه، وقتی که حُسن‌ها و لطافت‌ها و حُسنِ بالا تر و لطفِ بیشتر و نظامِ والا تر مطرح

می‌گردند، **پای «هنر» در میان هست.**

«تفکّر هنری» متعهّد است که همین فضیلت‌ها، کمال‌ها، حُسنِ بالاتر، لطافتِ بیشتر و اُوج عالی‌تر را فراهم آورَد، ملاحظه کند، و نسائی از گزیده‌های هر کدام را ترتیب دهد. و سپس بر آن «فراهم کرده» تأمّل نماید تا هم بفهمد، و هم طرح کند و هم برای ایجادش، زمینه بریزد.

لذا تفکّرِ واقعیِ هنر، در این بخشِ باطنی است.

و «تفکّرظاهری هنر» در بخش‌های صنایع وفنون و نظیر اینها تجلی می‌کند. از این روست که **گاهی می‌بینید «هنر» به «فن» تعبیر می‌شود و گاهی به** «صنعت» و **گاه** نیز جایی برای این مسائل نمی‌ماند و میگویند که گُنگ است و «نمی‌دانیم چه باشد؟»

این «نمی‌دانیم چه باشد» **یعنی: «امری باطنی است و تعریفِ صوری و ظاهری ندارد».**

یعنی: هنر «معنویّت» است، هنر در اخلاق، هنر در ادب، هنر در انسانیّت، هنر در دفاع، هنر در رَزم، هنر در شجاعت، و بالاخره هنر در همهٔ فعّالیّت‌های مختلفی که هم برجستگی، و هم لطافت دارند، حضور دارد و هم **خود، «زمینهٔ فعّالیّت» است.**

ولی فعّالیّتش، صوری نیست و قسمتِ اصلیش **«سعیِ باطنی»** است.

آری، هنر، در تمامتِ اینها پایگاه دارد. و لذا است که وقتی «ایدئولوژی» از سمتِ «بینش» می آید و به قسمتِ اجرا و حُکم می رسد، «هنر» می تواند در آن قسمت رَدِ پا داشته باشد.

و وقتی می‌خواهند هنر را در رابطه با «ایدئولوژی» بگیرند، بایستی در بخشِ «لطیفِ قضیّه» و در جای «رُشدِ قضیّه» و در بخشِ «آحسنِ قضیّه» مطرح کنند (و نه در قسمتِ «درست قضیّه») تا آنجائی که مثلاً عقیده‌ای از شما «درست» است و «حق»، **«هنر» نیست.**

و آنجائی که می خواهید در «حق»، جهتِ والائی بگیرید «هنر» ردِ پا دارد.

فرض کنید شما عبادت می‌کنید و طاعتی انجام می دهید، در آنجا **«هنر»** نیست، ولی آنجائی که در همین عبادت، می خواهید اخلاص و توجّهِ والا تر به کار زده باشید و آن اطاعت را برای تقرّبِ بیشتر آماده کنید، **هنر» هست).**

چون فرمودید که «ایدئولوژی با «تفکّرِ هنری» چه رابطه‌ای دارد؟ و آیا «ایدئولوژی» فرع بر «تفکّر هنری» است یا نه؟ باید بگویم: **«نه».**

دوم اینکه هر دوی اینها **«زمینه» هستند و در بغلِ یکدیگر نشسته‌اند ولی «تفکّر» در بخشِ «وجود» است و نه در بخش «زمینهٔ وجود».**

و سوم اینکه «فرع برهم» نیستند، و در حقیقت «هنر» برای «تفکّر» طرح ریز است و برایش آرایشگر و ناظم است، خطِّ حرکتی در «تفکّر» می آفریند، به تفکّر، فضیلت می بخشد و دارای اِرشاد و هدایتی برای تفکّر هست.

سؤال— اثر هنرمند چگونه با گِرِه‌خوردگیِ «اندیشه»، و «عاطفه» و «خیال» برخورد می‌کند و کدام عامل، اَرجح و اولیٰ است؟

جواب— قبلاً به اختصار تفاوتِ اینها را عرض کنم، و بعد اثرِ «هنرمند» را در کنار اینها به سنجش بگذارم. ما درباره «اندیشه و تفکّر» صحبت کردیم، هم **«تفکّر ذهنی»** داریم و هم **«تفکرقلبی».**

اما در مورد «عاطفه»: ما عاطفه را یکسره، «امری قلبی» می دانیم و آنچه را که به عنوان «احساسات» و «انگیزه‌ها» مطرح می‌کنند، ما در بخش دوم وجودِ انسانی، طرح می‌کنیم و اینها را **«عاطفه»** نمی دانیم بلکه «انفعال» می شماریم. و کلمه «انفعالات» که سابق در روانشناسی مطرح بود، بهترین معرّفِ قضیّه است و در تعریفِ دیگر هم، همین «احساسات» و «انفعالات» زمینهٔ «هوی‌ها و هوس‌ها» هستند. البتّه بسترِ هوس‌هاست.

و «**هویٰ‌ها**» می‌توانند، هم در این قسمت باشند و هم در قسمتِ عواطف.

که «هوای خوب» یعنی «عشق خوب» و یا «هوای بد» یعنی «عشق نامطلوب و نامقبول».

«**عاطفه‌ها**» در قسمت قلبی مطرح هستند که از مایه‌های قلبی است، و می‌تواند قلب را به اموری عطف بدهد.

انسان نسبت به «خانواده»، و نسبت به «حقیقتِ جمال»، و نسبت به خدا و آخرت، **عطف پیدا می‌کند.** و این عطف برای همهٔ امور **کاملاً** «**معنوی**» است و تمام عطف‌ها هم، «**عطف وجودی**» هستند.

یعنی: وجود، یکسره نسبت به یک امر توجّه پیدا می‌کند (وَجَّهْتُ وَجهِیَ لِلّذی...)

یعنی: این توجّهات همه به جهتی راستا می‌گیرند.

و ما همین گونه توجّهِ وجودی و مجموعی را «عاطفه» می‌گوئیم.

و وقتی که عاطفه‌ای درمی‌گیرد، تمامِ وجود، همان حالتِ طلب و کشش را پیدا می‌کنند.

فرق «عاطفه» با «انگیزه» این است که ممکن است «انگیزه» در یک نقطه، و در یک عضوِ وجودی، به دنبالِ تأثیرِ خود، «حرکتی عضوی» را موجب شود، ولی در «عاطفه»، تمامِ وجود غرق و گرم در آن موضوع می‌گردد **و این تفاوت را باید حس کرد.**

مسئلهٔ سوم «خیال» است.

«**خیال**» اصولاً در بخشِ ذهن است و از «امور ذهنی» است.

ما در ذهن، نخست «تصوّر» داریم و از «تصوّر» استفاده‌های انتزاعی می‌کنیم و «تخیّل» را می‌سازیم.

مثلاً یک «آبادگر» ابتدا باغی را با آن لطافت‌های وسیعش در عطفِ خود به تصوّر می‌گیرد. آنگاه درخت‌ها را در همان طرح، می‌نشاند، بعد حوض را می‌نشاند و آنگاه باغِ خانهٔ باغبان را در آنجا جا می‌دهد؛ بعد باغبان را در آنجا رسم می‌کند و شکل می‌بخشد؛ وبعد، گُل‌ها را یک به یک به شکوفائی می‌رساند.

یعنی: از یک **معنای لایقِ** «**باغ**» به «صورت باغ» می‌آید؛ و نمی‌آید که به صورت‌سازیِ تنها اعتنا و اکتفا کند، **نه.**

وقتی که می‌گوید: «باغ»، «**باغ**» **درنظرِ او یک «معنا» است،** نه یک «صورت».

او این «معنا» را به لطیف‌ترین وجوه در «عاطفه» تصویر می‌کند و آنگاه صورتِ این باغ رامثل نقطه‌های تصویری به نحوی قرار می‌دهد که نقطه‌ها بتوانند، دانه دانه، آن «**تصوّرِ عاطفیِ هنرمند**» را ظاهر کنند و نُمود بدهند، و بعد، نقطه‌ها را می‌چیند.

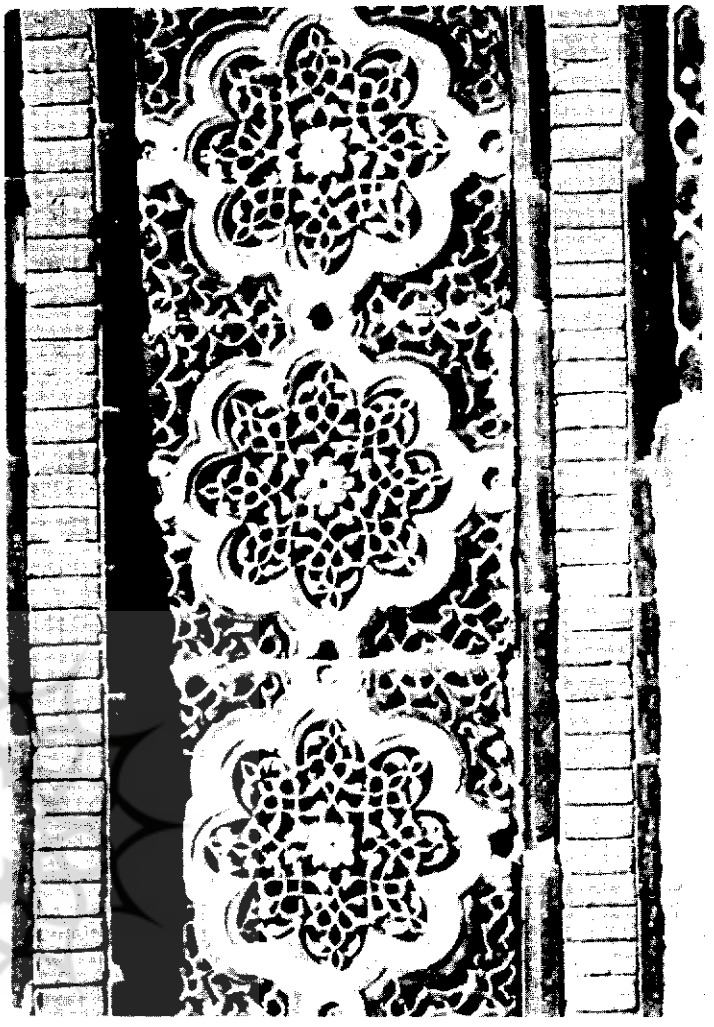
نقطه‌ها را به نحوی می‌چیند که بتواند **آن تصوّر** را کاملاً نُمود بدهد.

و این مسأله اساسی است که هر طرّاح همیشه با تحقّقِ «عطف»، روی به کار می‌رَوَد.

و لذا «**هنرمند**» (با «معنا» که ما از آن اخذ می‌کنیم) وقتی می‌خواهد به کارِ هنری، دست یازَد، «**عاطفه**» اوّلین حرکتِ او است که صورت می‌گیرد و تمام وجودش به آن مسأله، **عطف** پیدا می‌کند، چشمش، گوشش، ذهنش، و حواسش، قلبش و تمام آنچه را که از «**مایه‌های دانستنی و فهمیدنی و معنوی**» دارد و حتی همهٔ ذوق‌ها و ادبیّاتش، و حتی فلسفه و مذهبش، **فی الجمله تمامت‌شان به خدمتِ «عاطفه» می‌آیند و حضورپیدا می‌کنند** و هنرمند با حضور همهٔ اینها به امر مورد قصد خود نگاه می‌کن.

و برای آن امر اگر هم، نمائی فرض شود، تنها آن صورت را قلب و درونِ هنرمند می‌بیند که به «**ملاحظه**» و به «**شُهود**» می‌گذارد.

توجّه کنید که نمی‌گوئیم: به «مشاهده و عینیّت» بلکه میگوئیم: «به شهود و ملاحظه» می‌گذارد و بعد **هنر دوم هنرمند» این است که** می‌گوید: حالا من مایلم که این «صورت» را که سرتاسر «حقیقت» و «معنویّت» است، آری، همین «حقیقت و معنا» را، بدان گونه که



در نگاه من است بر اهلِ چشم (آنها که فقط چشمِ سر دارند و در «عین» به سَر می بَرَند و با «ذهنیّت» سر و کار دارند) ارائه دهم، چه کنم؟ که آنها نیز به این «صورتِ معنویِ من» پی ببرند؟

اینجاست که **هنر دوم**» را به کار می بَرَد.

هنر دومِ او «تمثیل» است؛ یعنی آن «معنا را با صورت «مَثَل» نشانه میزند تا قابلِ تداعی باشد.

قسمتِ «مَثَل»، زمینهٔ اثر هنری را می ریزد و همین «اثر هنری» چنانکه گفتیم، «هنر دوم هنرمند» است و هنرش آنجا است که «تمثیلِ مناسب» پیدا می‌کند و این کار آسان نیست.

پس آنگاه از راهِ تمثیل، برای آنها که با «چشم سر» می خواهند آشنائی یابند «صورت» فراهم می‌کند؛ و لذا بینندهٔ اثر هنری به «موضوعِ مطلوبِ هنرمند»، آشنائی پیدا می نماید (و نه مواجهه)، و حق ندارد از راه ایکه اثرِ هنریِ او را می بیند بگوید: «فهمیدم» نه خیر!

باید بگوید: «آشنا شدم»؛ و بعد چشم هایش را ببندد و در درون خودش با مَدَدِ همین «اثرِ آشنائی» کم کم معناهائی را که زیرِ هر نقطه، هنرمند در «تصویر» نهاده است تداعی و زنده کند، و بالاخره بگونه ای **«مجموعی»** صورتِ مجموعیِ آن معنا را که هنرمند در باطنِ خودش تمثیل و ترسیم کرده است درک کند و خود را به آن «صورت» برساند».

و هر قدر این «بیننده اثرِ هنری» قدرتِ «هنرِ تداعی» داشته باشد، درک او عمیق تر خواهد بود.

آری، بیننده هم، باید هنرمند باشد، او هم «هنرِ فهمِ چنین آشنائی ها»، «هنرِ تداعیِ معناهائی را که هر نقطه حکایت می‌کند» باید داشته باشد تا مجموعاً بتواند صورتی را که هنرمند در درونش دارد او نیز در درونِ خود، تصویر کند.

پس این «اثر هنری»، یک واسطه است که می تواند «عالمِ معنایی درونِ هنرمند» را به «درون بینندهٔ اثر هنری» منتقل نماید **و تنها کارش همین است.**

و اگر کسی تنها به همین اثر و آنچه که حکایتِ ظاهر این اثر است اکتفا کند، ما معتقدیم که از «**هنرمند**»، هیچگونه معرفتی پیدا نکرده است.

بزرگترین وقویترین مسأله برای هنرمند، «عاطفه» است که زمینه سازِ هنر او نیز هست.

بلی، آنچه هنر می آفریند «نشانه و علامت» است و این علامت ها را **«خیال»** ایجاد می‌کند. و «خیال» رابطه ای است بین «مَثَل» و «صاحبِ مثل».

بین «معنا» و «صورت» در «مَثَل».

گاهی «معقول» به «محسوس» تمثیل می شود، **و همیشه هنرمند، کارش همین است.**

وقتی که می خواهد به ما نشان بدهد (که ما ناظر و مخاطبِ او هستیم) از تمثیلِ «معقول به محسوس» استفاده می‌کند، یعنی: صورتِ محسوسی را ایجاد می‌کند که معقولِ مورد نظرش را بتواند به ما بفهماند.

ولی وقتی که می خواهد خودش با خودش، موضوعی را حکایت کند، گاهی با رویهٔ «معقول به معقول» و گاهی هم «محسوس به معقول» حرکت می‌کند.

هنرمند وقتی می خواهد آیندهٔ جامعه ای را تصویر کند، در آنجا خودش هم از آنچه **«محسوس»** است به سوی **«معقول»** پرواز می‌کند.

و در آن جایی که مَثَل و تمثیل (که ابزار و اسبابِ کارِ هنرمند است) حضور دارند، «خیال» به عنوانِ اسبابِ مهم کارِ او به شمار می آید.

«خیال»، وسیلهٔ پیدا کردن و نشاندن مثال ها است.

«خیال» وسیلهٔ ابلاغ تداعی هاست وغیر از این، سعی ای ندارد.

درحقیقت، آن نشانه هایی که روی صفحهٔ تصویر می‌گذارد، جملگی را «خیال» برای **«صورت بندی»** فراهم کرده است.

«خیال» درحقیقت، بهترین معاضد و یار هنرمند است.

ما اینجا به عنوان **«معاضد»** از «خیال» بحث کردیم.

و از **«عاطفه»** به عنوان قوی‌ترین سیردهندهٔ وجود هنرمند به سمت «معنا و کار هنری» سخن گفتیم.

و از **«تفکّر»** به عنوان «رابطِ خوب» برای اینکه «فضیلتهای هنری» را نشان دهد و جای آنها را بنمایاند، یاد کردیم (همانندِ علاماتی که در یک نقشهٔ ساختِ قطعات صنعتی برای توجه دادنِ سازنده، به اهمیّتِ آن جای قطعهٔ صنعتی، میگذارند.)

توضیح آنکه:

وقتی قطعه ای را به صنعتگری می دهید تا بتراشد، نقطه هایی را در نقشهٔ ساخت صنعتی با دو یا سه مثلث نشان می زنید، یعنی: این نقطه ها، اهمیّتِ کارِ بیشتری دارند.

یعنی: بیشتر توجه کن! و بیشتر دقت کن!

«تفکّر هنری» در همین حرکتی که «عاطفه» می‌کند،

و بعد در همان «وسیله سازی» و «معاضدتی» که «خیال» بر عهده دارد، نقطه های بسیار مهم و دقیقِ جریان را تذکّر می دهد و به عنوان «مذکّر» در این کار هست (که ای هنرمند، کجایش را بیشتر عنایت کن تا «نشانه های هنری» داشته باشد.)

نه فقط بسازی، بلکه، **نیکو** بساز.

نه فقط بگوئی، بلکه **عالی** بگوی.

نه فقط بنمائی، بلکه به **وجیه‌ترین صورت** بنمای.

چنین نقطه هائی را «تفکّرِ هنری» یادآور میشود و نشانه میزند.

سؤال ــ آیا هنرمند می‌تواند فرهنگِ جاریِ جامعه‌اش را پیشتازانه بینگارد و گامی از سطحِ کلّیِ فرهنگِ جامعه، فراتر بردارد؟

جواب ــ باز توضیح مقدماتی، این است که کلمه **«جامعه»** و **«فرهنگ»** در قبولِ ما تعریف خاص دارند که عرض می شود:

«جامعه» در قبول ما، جمع تن ها و بدن ها و همکاری آنها در یک مجموعهٔ سیستماتیک نیست.

«ما جمع قلب ها را «جامعه» می دانیم.

اگر قلب ها به هم عطف داشته باشند و همدلی هایی مطرح باشند، تا آنجائی که این همدلی، وجود و گستره دارد، **تا همان جا هم ردِ پای «جامعه»**

هست، و هم حدودِ «جامعه» تا آنجا است.

و لذا در قبولِ ما «زمین»، جای جامعه نیست. ما زیرِ پا را «سرزمینِ جامعه نی دانیم تا بعد، خط کشی کنیم و بگوئیم: «جامعهٔ فلان جا». نه!

اصولاً افرادی که بتوانند تحت یک قبولِ قلبی و باوری باهم عطف داشته باشند، آنها باهم جمعند.

و اگر غیر از این باشد، گرچه در کنارِ هم باشند، متفرّقند و پراکنده.

ذکر این مقدّمه را چون بحث از **«هنر»** است لازم می دانیم. **زیرا «هنرمند» تنها به جایی که** انسان ها «اهل دل» و «دلدار» و «بیداردل» باشند و «دل» حضور، و «عاطفه» داشته باشد و دلِ ایشان دارای سوز و حرکت و شورآفرین باشد، **آنجا حضور دارد.**

هنرمند اصلاً در جاهایی که آدها دل و سوز دل ندارند، یا «عطف های وجود» در آنجا مطرح نیستند، هنرمند در آن نقطه ها نه حضور دارد و نه با آنها در رابطه و در سخن است.

و بلکه خاموش می شود و میمیرد.

چون مایلیم که به سئوال، برابر مقصودی که سئوال کننده دارد، پاسخ گوئیم، خود را به بیان چنین مقدّمه ای واداشتیم.

مطلبِ دوم «فرهنگ جاری» است.

ما از **«فرهنگ»** تعریفی داریم. ما فرهنگ را نمایشِ شکل شهر و لوازمِ شهری و روابطِ سیستمیک ظاهر شهر و چراغ ها و خیابان ها و ماشین ها و نظیرِ این ها نمی دانیم، که بگوئیم: امروز با چه فرهنگی هستیم و دیروز با چه فرهنگ بودیم؟

دیروز فرهنگِ الاغ سواری داشتیم و امروز فرهنگِ اتومبیل سواری.

ما **«فرهنگ»** را در اینجا به کار نمی بریم.

ما **«فرهنگ»** را **«فهم عمومیِ مردم» از «زندگیِ بامعنا» می دانیم.**

وقتی که آدمی برای **زندگی کردنِ بامعنا**، به «خود» و «دیگران» و «عالَم» و «اشیاء» به گونه ای نگاه میکند که با قصدی که خود دارد، مناسبتِ آن موجودات را بفهمد و وجهِ قابلِ عطفِ خود را بر آنها بداند و بشناسد، آنگاه همانها **«عناصرِ فرهنگیِ او»** به حساب می آیند.

لازم است که هر «عنصر» با معنیِ فرهنگیش شناخته شود و با همان معنا، با آن «مواجهه» صورت گیرد، مثلاً: **«پدر»** را نه به عنوانِ آدمی که نان آورِ خانه است و **«معمار»** را نه به عنوان کسی که «دیوارساز» است برای خانه و... و...

بلکه او را یک **«عنصر فرهنگی»** بدانیم و گوئیم: آنی است که عظمتِ وجودیِ فرزند را مایه می دهد. و آنی است که عاملِ قوامِ «اتکای وجودیِ فرزند» است. (اتکاء در تدبیرگری، در تفکّر، و در حرکتِ فردای لازم و شایسته در اجتماع).

ما به همان کس که این مایه ها را به فرزند می دهد **«پدر»** اطلاق می‌کنیم.

و همچنین **«مادر»** «یک عنصر فرهنگی» است، وقتی که تعریفش این باشد که می تواند عاطفه و عطف های خوبِ انسان را باروَری بدهد.

همین طور **«مَن خود»** یا **«مَن خودم»** که دراینجا **«خود»** به عنوان یک «عنصر فرهنگی» است، و **«من»** نیز اساساً یک تعریف فرهنگی دارد.

و نیز **هرچه** برای زندگی لازم هست ومعنا دارد.

مثلاً **«علم نافع»**، «عنصری فرهنگی برای من» است؛ زیرا که به «فهمِ من» می افزاید.

دوست»، یک عنصر فرهنگی است «من» را می تواند یاری های صمیمانه ای بدهد.

«معلّم»، یک عنصر فرهنگی است.

«حکومت» می تواند عنصری فرهنگی باشد.

سیاستی که بتواند ما را اداره و حمایت کند، به لطافت های زندگی برساند، و ما را حال و حرکت و رُشد بدهد. یک عنصر فرهنگی است.

«**خانه**»، اگر برای من آغوش باشد و برای من امنیت و خلوت ایجاد کند و بتواند «**من**» را در خانه، تفکّرِ آزاد بدهد، «من» را با عزیزانِ خانوادهٔ من، در یک محیطِ مستقل، چشم‌هایمان را به روی هم، و دل‌هایمان را مواجهِ یکدیگر کُنَد، می تواند یک عنصر فرهنگی باشد.

این «عناصر فرهنگی» ما را می سازند.

و وقتی که ما «**فرهنگ**» را اینگونه تعریف کردیم، می توانیم «**هنرمند**» را دائم در کنار خود ببینیم.

هنرمند، اصلاً با این نوع فرهنگ در رابطه است؛ و این گونه نگاه می‌کند؛ و با اینگونه دنیا هم زندگی و اُنس دارد.

حالا به این سؤال می رسیم که اگر «جامعه‌ای» با آن «معنا» و با این چنین «فرهنگ» باشد آیا «هنرمند» در چنان **جامعه‌ای با آن فرهنگ**، چه موقعیّتی دارد؟

در چنین جامعه‌ای با آن فرهنگ، هنرمند، همیشه چراغ‌دار است.

همیشه در پیشاپیشِ همهٔ مردم، راه باز می‌کند.

چراغ می زند، به مردم هدایتگری می‌کند.

و حرکتِ او اصولاً هر چه را که در این جامعه، موجود است به آنچه باید و بهتر است که بشود، رهنمود میدهد و طرّاحی می‌کند، یعنی: **طرحِ تحوّل آن** را می ریزد و ارائه میکند، و تأکید مینماید، و تبلیغ و ترغیب می‌کند و **همه کارِ هنرمند از همین قبیل است.**

و لذا اگر ما اثری هنریِ یک هنرمند را حکایت از «عینیّتِ موجود» بدانیم اشتباه کرده‌ایم.

ما کسانی که یکسره عینیت‌ها را به وسیلهٔ ابزارهای هنری طرح می‌کنند، گرچه زحمت می‌کشند، گرچه در کارِ خود خیلی قوّتِ دست، نشان می دهند (مثل کارهای کمال‌الملک) امّا ما کارشان را «هنرِ صنعتی» می دانیم و نه «**هنرِ هنرمندی**».

هنر هنرمند، آن است که تنها برای فرهنگِ بهتر و ارتقای فهم فرهنگی یک جامعه، و اصولاً برای مجموعیّتِ لایق یک جامعه، و برای قدرت والا تر همین مجموعیت، کار کند.

و بهمین لحاظ، چون هنرمند تا نبیند، نمی انگارد؛ و تا نینگارد، به تصوّر نمی تواند بکشد، و تا به تصوّر نکشد، تصویر برایش به تمثیل فراهم نمی‌کند و تا به تمثیل، تصویر فراهم نکند، «**اثر هنری**» بوجود نمی آورد، پس ناچار است که همیشه از آن نقطه که امروز در آن است برنمای فرداهای مطلوبِ جامعه، رو کُنَد و چنان نمائی را در شُهودِ خود قرار دهد، **پس هنرمندِ ما همیشه «آینده‌بین» است.**

همیشه کارش این است که آنچه را هست اصلاح کند، یا تحوّل دهد.

اگر نادرست است به «درست» برساند.

و اگر درست است به «زیبا» و «باجمال» برساند.

و اگر جمیل است به «أجمل» و «أحسن» و «ألطف» منتقل نماید.

کار هنرمند این است و بدین لحاظ همیشه حرکتش در چنین نقطه‌هاست؛ و چیزی غیر از این هم نیست.

و بهترین جایی که مکانی برای جولانِ او است نه «صورتِ جامعه» است، بل آنکه «حقیقتِ جامعه» است.

چرا؟ برای اینکه هنرمند در «صورتِ جامعه» نیز، بوسیله مردم، می تواند تصرّف کند.

یعنی: هنرمند با آثار خود «سیرتِ مردم و تفکّر و بینش مردم» را تغییر می دهد و «حال» و «روحیّه» به مردم می بخشد و سپس همان مردم، خود، «صورتِ جامعه» را تبدیل می‌کنند، و **هنرمند**، مستقیماً هرگز چنین اقدامی را اگر هم بتواند نمی پسندد که چیزی برای مردم‌به صورتِ «جامعه‌ای بهتر» فراهم بدارد و سپس مردم را در آن قالب‌ها درآوَرَد، نه.

هنرمند «بینشِ مردم» را و «قدرتِ سازندگی و تحمّلِ مردم» را بالا می بَرَد، و این مردم، خود متناسب با

احوالِ خود، «جامعه» را تغییر و تبدیل می دهند و صورت های موجودِ محیط را هم به تناسبِ همان بینش، **بالا تر** می سازند و در محیطِ تازه به زندگی می پردازند.

سؤال : خیال و تصویر، تنها در شعرِ یک «هنرمندِ شاعر» مؤثّر است؟ یا اینکه این ها دو اصلِ اساسی هر رشتهٔ هنری است؟

جواب— دو نکته را باید باز کنیم تا به جوابِ این مسأله برسیم:

یکی اینکه، رشته های هنری که الآن معمول و معروف اند، در حقیقت نامگذاریِ این رشته ها براساسِ «اِبراز» و «چگونگیِ ابراز» است.

مثلاً وقتی می‌گویند: **«نقاشی»**، از آن نظر که نقش می بندد، آن کار را **«نقاشی»** می‌گویند.

یا وقتی **«گرافیک»** را عنوان می‌کنند، از آن جهت که این رشته، با «خط و گراف» سر و کار دارد.

یا **«سینما»** و **«تئاتر»** نیز بر همین منوال و رِوال.

اما در حقیقت، این نقاشی یا فیلم «ابزار کار» یا وسیلهٔ «ابراز کار» است؟

و هردوی اینها در حقیقت، **«اصلِ هنر» نیستند. اینها «واسطه های بیان» برای یک هنرمند هستند** و هنرمندی که می خواهند برای عالَم صحبت کند و از مطالبِ مختلفی بگوید، که آنها «حرف» نیستند و اگر **«کلمه»** هستند هر کلمه‌شان می تواند «ابزار» و «واسطه ای خاص» برای «بیان مقصودی» باشند هرگز در قیدِ این نمی مانَد که یکسره «نقّاشی» واسطهٔ کارش باشد یا «تئاتر» واسطه باشد.

همان طور که فرض کنید **اگر بخواهند «زندگی یک انسان» را تجسّم ببخشند** و قصدشان هم از این تجسّم، تنها تجسّمِ «صورتِ گُذرای حیات» نباشد، بلکه غالباً «سیرت و حقیقتِ انسان» باشد **و بپرسیم که** «چگونه واسطه ای» می تواند حکایتِ این همه احوال، صفات، سیرت ها، عَزم ها، فعّالیّت ها، تلاش ها، بینش ها، تفکّرها و عاطفه ها را بکند؟ و آیا ادبیّات؟ آیا نقّاشی؟ آیا تئاتر؟ آیا فیلم؟

باید گفت که همهٔ اینها، به اضافهٔ وسایل بسیارِ دیگری که بتوانند تصوّر و تجسّمی از حکایتِ احوالِ انسان را فراهم بیاورند.

و **«هنرمند» آن کسی است که** اصلِ مطلب را طرّاحی می‌کند و قصدِ بازگوئی اصلِ مطلب را نیز دارد.

و نه آن کسی است که دریکی از شکل های ابزاری یا ابرازیِ قضیّه، (مثلاً: نقّاشی) **کار می‌کند.**

و هنرمند می بایستی گونه ای کار کند مثلِ یک معمار که فرو دستش مهندس و نقّاش و خطّاط و گلکار و کتیبه‌نویس هست و همهٔ آدمیان مختلف از اهلِ هر هنر و صنعتی هستند در کنار او و به فرمان او مشغول به کارند، امّا با خطّ و نقشه و نظر و فکرِ او کار می‌کنند **تا مجموعِ ساخته هاشان بتواند «صورتی واحد» فراهم آوَرَد** که آن «صورت» تحقق دهندهٔ **یک فضای مقبول** برای کسی باشد که در درونِ این بنا زندگی می‌کند، **بدان امید که «حالِ موردِ انتظار» را ایجاد کند.**

او می داند که آدمی وقتی در **مسجد** حاضر می شود باید حال **«مسجدی»** پیدا کند.

و آنگاه که در درونِ «خانه» قرار می‌گیرد باید **«حالِ خانوادگی»** در او ایجاد شود و در درونِ **«مدرسه»** چون قرار می‌گیرد باید **«حال تعلیمی»** بیابد.

آری، باید **تمام چهرهٔ این بنا** بی هیچ جدائیِ جزئی از جزء دیگر، و بی هیچ سوائیِ وَجهی از وجهِ دیگر، چنان **حالی** را ایجاد کند؛ و نه آنکه «شعارِ کتیبه ها **آن حال** را ابلاغ و تلقین نماید.»

مثلاً: کتیبه ها بگویند: «اینجا مسجد است»، یا بخوانند که خدا فرموده است: «عبادت کنیم». نه!

خودِ این مجموع بنا، مثل نقطه هایی که نظام یافته باشند که می توانند یک **«صورت واحد»** را بسازند و آن صورت، **یک «معنا»** را به نظر برسند، و **«یک معنا»** را حکایت کند.

لذا در این گونه بناها که **«هنری» هستند**، بر تمامِ

آنچه که در ساختِ خود دارند **می بایستی «طرّاحی» پای گذارَد و نقشه بدهد.**

یعنی: هیچ چیزِ پیش‌ساخته و آماده در آنجا فراهم نگردد، و همهٔ اینها اعمّ از یک لبهٔ دیوار و پنجره و باغچه، تا یک دستگیره و یک دَر و زُلفیِ دَرب، و گُل میخ ها **فی الجمله طرّاحی شده باشند تا «معمار» بتواند برای مجموعه، «نقطه‌های معنائی» بدهد.**

و وقتی بدینگونه بیندیشیم، جایی برای جدائیِ رشته ها نمی بینیم، مگردرمقامِ «آموزش و تعلیم» که در «مدرسه» است و در «بخش آموزشی».

آنجا که «آموزش فنّ و حرفه و کاربُرد» موردِ قصد است، درآنجا باز «حال و معنای هنری» نیست.

و از این روی است که ما اگر دربارهٔ **«هنرمند»** و **«هنر»** صحبت می‌کنیم با آنچه در بخشِ آموزش و بخشِ نمایش، بعنوان **«هنر»** مطرح هستند، فرق دارد زیرا که اینجا تنها **«واسطه‌های ایجادِ آثار هنرمند»** مطرح هستند، همانچه که دستِ هنرمند می تواند بسازد، و آن هم بدان وقت که او میلی یافته است تا مقاصدِ خود را **تمثیل کند** و آن «تمثیل ها» را به **«تصویر»** درآوَرَد و **نقشِ خارجی** به آنها بدهد.

آری، جدابینیِ رشته های هنری در چنان جاهائی به کار می خورَد.

امّا راجع به شعرِ یک «هنرمندِ شاعر».

وقتی می‌گوئیم: «شاعر»، **خود شاعر، «هنرمند» نیست، بعضی از شاعران، هنرمندند و بعضی از شعرهایشان «هنری» است.**

در یک غزل، می تواند یک بینش، **«هنری»** باشد. آن بیتی که روح و حرکت دارد و روی عاطفه ها قوی‌ترین اثر را می‌گذارد و اصلاً منقلب می‌کند و اساساً **«برجستگی هایی فوقِ عادت»** دارد.

و همیشه کارهای هنری باید فوقِ «عادی» باشند، یعنی: آنچه همه می‌کنند و همه می توانند، یا همه بدان رسیده اند نه؛ بل آنجا که فراتر از آنهاست، دست هنرمند در آن جا کار می‌کند.

در **«شعر»** هم همین گونه است که «شاعرِ هنرمند» در یک یا چند نقطه از شعرش، نُمودهای عجیبِ هنری دارد که موردِ بحثِ ما هست، حالا حاصل و جانْمایهٔ این هنر را از کجا می‌گیرد؟، باید به «تعریف» و نوع حرکتی که هنرمند دارد، بازگردیم.

درآنجا که گاهی مایلیم «صورتِ قضیّه» را ببینیم تا چگونه «خوش و هنرمندانه» ساخته شده است و به **گاهی دیگر،** معنای این شعر، مورد نظر است که «چه خوب و پرمایه» است و این دو باهم فرقِ فارق دارند.

موقعی که هنرمند «صورتِ قضیّه» را می سازد در آنجا کلام شاعر، خواه ناخواه و حتماً می بایست به

«تصویر» درآید؛ امّا مایهٔ این تصویر را لازم است که از «خیالی» بگیرد؛ زیرا که او مهندسِ قوی برای تصرّف در تصوّرهاست. پس **در حقیقت «صورت» را از آن می‌گیرد؛ امّا «معنا» را نه.**

وقتی معنای شعر، هنرمندانه است و غالباً می خواهد تا براساس همان معنا نیز تکیه کند، باید که از «بینشِ والا»، «عاطفهٔ نیکو»، «سعیِ لایقِ باطن»، «فهم فضیلت ها و شرف ها و تعالی ها» مایه بگیرد.

و شاعرِ هنرمند یکسره در هنرش مدیون همین گونه فهم ها و دریافت هاست.

بنابراین، اگر چنین عنوان شده است که برای بخشِ تمثیل سازی و نمای خارجیِ «اثر هنری» فکر می‌کنیم که چه عواملی عاملیت دارند؟ گوئیم:

«خیال» مسأله است و عاملیّت دارد؛ «تصوّر» عاملیت دارد.

امّا «خیال» است که «تصوّرها» را می‌گیرد و در آنها گزینش و تصرّف می‌کند؛

یعنی: آنها را می تراشد و می سازد.

و وقتی که آن تراشیده و ساخته را، جهتِ درجِ یک معنا، مناسب دید، همان را با دستِ صاحبِ خود در تابلوی او به کار می‌گیرد.

حالا این تابلو، تابلو نقّاشی باشد یا صفحهٔ گرافیک؛ اثرِ معماری باشد یا پردهٔ نمایش؛ هر واسطهٔ هنری که میخواهد باشد، گُو باشد.

سؤال: چگونه تفکّرِ یک هنرمند در کارِ خلاّقهٔ اثرش، از «خود» جای پا می‌گذارد؟

جواب: ما در سؤالاتِ قبلی، تفکّرِ یک هنرمند را بیان کردیم، بعد جای کارِ تفکّر را در ایجادِ «صورتِ باطنیِ یک امر هنری» هم عنوان کردیم، و سپس فرق بینِ آن «صورتِ معنوی» را با وقتی که به یک «صورت ظاهری و خارجی» در می آید نیز گفتیم.

و بعد در قسمتِ «اثرِ بیرونی» هم، عنوان کردیم و آنچه را که در اثرِ بیرونی می بینیم، می بایستی این را مثلِ «کلماتی» فرض کنیم که مقاله ای را می سازد یا مثلِ «نقطه هایی» تصوّر کنیم که مجموعاً «تصویری» را فراهم می دارد.

خلاّقیّتِ قضیّه در این است که ما چگونه این نقطه ها را بچینیم که آن صورت را نیکو و برابرِ مقصودِ ما نشان دهد.

برای اینکه این مثالِ روشن باشد، می‌گوئیم که فرض کنید: هزار اصله درخت را گونه گون به یک نفر بدهیم و از او بخواهیم تا او با این هزار اصله درخت، یک «باغِ زیبا» بسازد، او چه خواهد کرد؟

آیا اوّل، باغ را در تصوّرِ خود ترسیم میدارد، و بعد درختها را یکی یکی همگون با آن باغی که تصوّر کرده و نقش ریخته است برمی‌گزیند؟ و می اندیشد که کدامیک از این درخت ها می تواند در کجا قرار بگیرد که «تناسب» و «موزونیّت» و «شایستگی» و «به جائی» داشته باشد؟

یا از یک طرف، شروع می‌کند درختها را دو تا دو تا چیدن (بلند، کوتاه از هر نوع) و کم کم از دور نگاه می‌کند و تناسب ها را حدس می زند و رعایتی می‌کند؟

بوستانگرِ هنرمند، همانوقت که بر زمینِ خالی از درخت، می نگرد، **«باغی زیبا»** را در تصوّر خود (گرچه خیالی یا وهمی است) **دارد**، و با هر درخت که برمی‌گزیند و هر جای را که برای نشاندنِ آن درخت، در نظر می‌گیرد، دمادم، با «شکلِ باغِ تصوّریِ خود» مقابل میدارد، و تا آنکه آن درخت را «تحقّق دهندهٔ جزئی از باغ» نبیند، نمی نشاند.

آری، **آن بوستانگر هنرمند**، ابتدا «باغ» را میسازد و سپس در آن باغ، «درخت‌نشانی» و «بجانشانی» و «آراسته سازی» میکند، **و در این کار، مجموعیّتِ لطیفِ «باغِ نظریِ او» عاملیّتِ هدایتی دارد.**

او که می نگرد و تصوّری که در وجودِ او از **مجموعِ این ها** شکل می‌گیرد و **حالتی که** در درونش از «این

همه برگرفته ها» ایجاد میشود، همگی برای «**هنرمند**» مسأله هستند، و تنها آنچه در بیرون (از زمین و درخت و خانه و باغ) روبرویش قرار دارند، اصل نیستند؛ **بلکه پاسخ به این سؤال برای هنرمند، اصل است که:**

مجموع این درختها چه تناسب و لطف و حُسنی را می توانند حاکی باشند؟ و تصوّر آن تناسب و لطف و حُسن **چه حالتی** را در باطنِ ناظر بوجود می آوَرد؟ **که اگر بخواهیم** همان فضای مطلوبِ تصوّر شده را در بیرون شکل بدهیم، چه باید بکنیم؟ **وچگونه باید بسازیم؟ تا به آن معنا برسیم.**

همین جا **کار سنگین هنر است که** هنرمند باید بتواند بینِ آنچه را که در بیرون، بعنوانِ «امکانِ او» هست و بینِ آنچه را که مایل است در حاصلِ کار، «متصوَّر» ببیند و از آن تصوّر «**حالی**» کسب کند، «آفرینش» و «ایجاد» را ممکن بدارد.

آری، این رابطه را بگونه ای دقیق بداند و بتواند آن گونه «موجودیِ امکانیِ خود» را بچیند که **بر حکایتِ آن «مطلوب» موفق گردد.**

اهمیّتِ کار در همین نقطه است، و همین جا می توان «خلاّقیّت» را عنوان نمود.

که گویا «خلق» صورت می‌کند، با همین امکاناتِ نالایق.

اینکه ما عظمتِ «خالق» را مطرح می‌کنیم و کارِ هنرمند را به مقامِ «خِلقت» نسبتی در حدِّ خودِ او میدهیم، **ازآن جهت است** که خدا نیز با همین مایه های خیلی طبیعی که مقدّمه های خیلی پَست و ساده و ابتدائی هستند (از جنین گرفته تا نطفه و سِلّول) «وجودی» می سازد که اصلاً آن وجود، حکایتی دارد که هیچ، با این نطفه های ابتدائیِ پست، **مناسبتی نیز ندارند**، و خداوند همین **تناسبِ عالی** را از اجزای بسیار پَست، و امکاناتِ کاملاً ابتدائی، **امّا با صرفِ یک «قدرتِ هنری» خَلق و جَعل فرموده است.** و تنها نحوهٔ نقش ریزی و نحوهٔ نقش بندی و تناسب دهندگیش، ما را به معنائی از «هنر» توجّه میدهد و از همین روی، ما در مکتبِ خویش، خداوند را «**مُصَوِّر**» میدانیم و «**لطیف**» و «**جمیل**» می شناسیم، «**مُصَوِّر بودن**» **مسألهٔ مهمّی است.**

اگر بهترین موادِّ یک تصویر را شما داشتید، مگر می توانستید «مصوِّر» باشید؟

همچنانکه اگر بهترین وسایلِ عکّاسی را با بهترین دوربین ها داشتید، مگر می توانید عکّاسِ ماهر شوید؟

مهمّ این است که شما باید بتوانید «خلاّقیّت» داشته باشید.

«**خلاّقیت**» **این است که** از همین ابزارها و امکانِ ابتدائیِ خود، بتوانید «**تناسبی**» را بوجود بیاورید که «**حالی بزرگ وعالی وانقلابی**» را به «ناظرِ حاضر» عطا کند و این، مهمّ قضیه است.

لذاست که در اینجا، **تفکّر هنرمند** می تواند از ملاحظهٔ «**عالَم**»، با لطافت هایش، **قاعده هایی بیابد** که همان قاعده ها بتوانند «نقش ریز» باشند و بتوانند به «تناسب ها» زود جواب دهند و **بمحض اینکه هنرمند می‌گوید که** مایلم چنین امری در تصوّر و تجسمِ خودم و در «بینندهٔ اثر» داشته باشم، «تفکّرِ او» با سیری که در همهٔ حُسن ها، موزونیّت ها، تناسب ها و لطافت ها کرده است بتواند او را بر طرح «مطلوب» یاری کند، و دلیل باشد.

همان تفکّر موجب شود که این هنرمند از مجموع دیده هایش، یک «دیدنیِ تازه» را نقش بریزد و در حینِ نقش ریزی، مرتّباً تفکرش بر تناسبی که این «چیده ها» دارند، نظارت کند؛ تا وقتی که آن «**صورتِ لایق**» را ترسیم شده، ببیند و آن «**نمای مقبول**» را بتواند نقش بندد.

و بعد از اینکه نقش بست، می‌گوید حالا آمادهٔ «طرح» هستم.

بعد از طرح، بوسیلهٔ «تمثیل» به صورتِ خارجیِ قضیّه می آید.

و همین، کارِ اساسیِ تفکّر، در رابطه با «خلاّقیّتِ هنری» است.

آری، آن «صورتی» که هنرمند می‌سازد، اصولاً «تا به حال» نبوده است. پس «ابداع» است.

ثانیاً— از همین مایه‌های پست و ابتدائیِ ممکن، آن را بوجود آورده، پس قابلِ تعبیر به «خَلق» می‌شود.

سئوال: آیا در یک نظامِ آرزشی که برمبنای اصول و اُمّهاتِ دینی پایه گذاری شده، «هنر» به عنوان یک وسیله می‌تواند، چه هدفی در آماج خود بگیرد؟

جواب— قصد این است که در یک **نظامِ ارزشی،** یا در نظامی که براساسِ معنویّت، و ارزش‌های لایق‌ترِ رایج در محیط، تکیهٔ کار حکومتی و اداریش را گذاشته باشند.

منظور این هست، و قصد شما را از طرح این سئوال من اینگونه می‌فهمم.

مثلاً اگر بگوئیم: «حکومتِ جامعهٔ ایران، براساس **ارزش‌های اسلامی** است» وقتی که می‌گوئیم «ارزش‌های اسلامی» در حقیقت، ما در هر امری، اوّل «غایت» و «قصدِ معنویّت» را ملاک قرار داده‌ایم، و بعد به تناسبِ آن، بر صورت‌ها و جریانِ اِجرا، اعتنا کرده‌ایم.

مثلاً می‌گوئیم: کارمندِ خوب، در آموزش و پرورش، کارمندی است که اوّلاً باتقوی باشد و بعد کارِ اداریش را خوب بداند، و سوم اینکه— در اِجراها فعّال باشد.

یعنی: از آن سَر که حرکت می‌کنیم ابتدا به **«معنویّتِ او»** اعتنا می‌داریم؛ پس آنگاه به **«علم او»** و «حاصل او».

ولی اگر **«ارزشِ مادی»** را عنوان کنیم، مثلاً بگوئیم در «کارخانه» اساس این است که:

اوّلاً چقدر تولید است؟

و آیا تولید رو به بهبود است یا نه؟

و سپس به این نکته می‌رسیم که آیا اصولاً از نظر اقتصادی، هر روز می‌تواند طرحی بریزد که با خرجِ کمتر، **«حاصل بیشتر»**، و بعد با حاصلِ بیشتر **«حاصلِ بهتر»** فراهم کند؟ «ارزش» از جهتِ مادّی و اکتسابی، حرکت می‌کند.

به هر حال، هر دوی اینها **«نظامِ ارزشی»** هستند.

یکی «ارزش معنوی» دارد و آن دیگری «ارزش مادّی».

احساس من این است که چون فرمودید «براساس اصول و اُمّهاتِ دینی، پایه گذاری شده باشد» شما ارزشهای معنوی و مکتبی و دینی را به خصوص، مورد نظر قرار داده‌اید؛ و فرض کرده‌اید که الآن جامعهٔ موجود ما، اگر بتواند «تربیت و فهم و لیاقتِ انقلابی» پیدا کند و بشود آنچه را که می‌خواهیم؛ و «شُدَنی» باشد، مجموعهٔ این **«شدن‌ها»** در چنین نظامی، به عنوانِ یک «وسیلهٔ هنری» چه کاری می‌تواند انجام دهد؟

همین جا عرض کنم که «مکتبی» با «دینی» فرقی دارد.

«دین» آن است که به‌مخاطب ابلاغ دین می‌شود و مخاطب، **«قبول‌های دین» را در معتقداتش قرار می‌دهد،** و بعد هم طبقِ دستوراتِ دین، وظایف خود را به انجام می‌رساند.

ولی آیا **«حال دینی»** هم پیدا کند یا نکند؟ صفاتِ یک آدمِ «اهل دین» را هم پیدا کند یا نکند؟

یعنی: این اجراهای دینی که انجام می‌دهد، در وجودش دگرگونی ببخشد و جزء **«قبول‌های وجودیِ او»** هم گردد، و **«حال»** هم پیدا کند و **خود وجودش هم حکایت از «دیانتش» بنماید،** مسألهٔ دیگری است.

آنگاه که به عنوان «تَعبّد» می‌پذیرد و به عنوان «تعهّد» اجرا می‌کند تا آن وقت، **فقط «متدّین» است و «مکتبی» نیست.**

«مکتبی» وقتی است که اصلاً وجودش این «تربیتِ دینی» را پیدا کند. و وجودش، حکایت کند از

اینکه آنچه می‌کنم، خودم می خواهم، می طلبم، احساسِ قبول می‌کنم و «شُده»ام. و به این «شُدن» در حقیقت درکِ عزّت می‌کنم.

ما معتقدیم که این نوع «مکتبی شدن» را مکتبِ امامت، همیشه عهده‌دار است. ولی «رسالت» قسمتِ «تدیّن» را برعهده دارد.

«رسالت»، به مخاطب ابلاغ می‌کند و طرف هم می پذیرد.

ولی **امامت** «اینگونه بودن» را می پَرورد.

در یک «نظام ارزشی» که نخواهد «تعبّدِ جبری» را احساس کند، قاعده این است که آدمیان را **«مکتبی»** بار آورد تا **«تربیتِ مکتبی»** پیدا کنند.

یعنی: خودشان بخواهند که اینگونه شوند.

در این صورت، اوّلین مسأله‌ای که در طرح، لازم است **«رغبت»** و **«آزادگی»** است.

یعنی: هر آدمی، **آزاد** باشد و «آزادگی» داشته باشد، و درونش کاملاً با «معانی» و «تکالیف» و «احکام» **قلباً مواجه گردد** و درحقیقت برخود بپذیرد، و او را بر آن آداب **«مؤدَّب»** بدارد و بر آن علوم **«متعلِّم»** گرداند و **همین، قاعده است.**

یعنی: بنابر «آزاد بودن» و «آزاد به سر بردن»، **و این، اساس است.**

وقتی بنا را بر **«آزاده بودن»** گذاردیم، از همان حال، دفعتاً می بینیم که در وجودِ ما، **اوّلین مایه‌های موجود در «زمینهٔ وجود» چهره می‌گشایند و همه شروع به جوشیدن می‌نمایند:** ادب می جوشد، دین می جوشد، عرفان می جوشد، اخلاق می جوشد و «هنر» هم قویترین جوشش را می‌گیرد.

«هنر» فقط در «زمینهٔ آزاد و آزاده» می‌تواند ابراز وجود کند؛ اصلاً «آبش از آزادگی» است.

پس، خود آدم‌ها باید بخواهند.

و برای اینکه مایه هم برای «هنر» فراهم کنند، باید «خوب‌ها» و «خوبترها» را **بخواهند**، و به «خوب‌ترها» **رغبت کنند** و آنها را **به عمل دربیاورند.**

راهِ اینکه اینگونه **«خوب» ببینند**، این است که **بینشِ آنان، خوب باشد؛** لذا بینش و باورها و صفات و حالات و روحیّات و سعی ها **«خوب را داشتن»** و حُسنِ عاقبت ها **«رعایت کردن»** را می طلبند؛ حتی به شَرَف ها توجه کردن عمیق و طلبیدن.

ما اعتقاد داریم که اگر بخواهیم مردمی را تربیت کنیم، تربیتی که بتواند برمبنای **«آزادی»** و **«آزادگی»** باشد، **تنها عاملی** را که می توانیم به عنوانِ «معلّم» و «مربّی» دعوت کنیم که هم حرف نزند و هم حرفش در مخاطب، اثرِ جبری نکند، و او حرفِ این را مثلِ عمل بچَشَد و بپذیرد و مثلِ کلام یک مادَر در گوشِ جان بگیرد، و همچون کلام یک «محبوب» بشنود، **فقط و فقط واسطهٔ لایق، «هنر» است.**

«هنر» در امور بینشی چنین زبانی دارد، که کاملاً حُکم می‌کند **امّا حکمِ او با تمامِ دلخواهی بر جان مخاطب می‌نشیند؛** و هرگز «آزادگی» را از او نمی‌گیرد؛ **بلکه بدان می افزاید و به او حرکت** نیز می بخشد، پس اگر پرسند که کارگاهِ هنر کجاست؟ گوئیم:

در امورِ بینشی و خواستی و امیدی و حالتی و صفتی و آنچه گفتیم، البته **«باوری»** بیش از همه.

ولی در امور عملی و اجرائی، ما به **کارائیِ «ورزش»** معتقدیم.

«ورزش» اگر «ورزشِ تربیتی» بشود و درحقیقت بتواند عاملِ اساسیِ تربیت باشد، باز همین حالت را ایجاد می‌کند؛ و خیلی ساده، متربی را با شوق به میدان می آوَرَد و به شوق، با همهٔ حُکم ها حرکت می دهد، ولی دلش هم می خواهد، و احساسِ تَحکّم نمی‌کند.

سهم زیادی از امور تربیتیِ ما «امور عملی و بینشی» هستند.

ما باید که هم «بینشِ لایق» داشته باشیم و هم

«عمل لایق».

ما معتقدیم که آن دو (یعنی: «هنر» و «ورزش») واقعاً می توانند بهترین واسطه باشند برای تحقّقِ این «بینش» و «عمل» و **نیکوترین وسیله باشند برای** دگرگونیِ آدمیانِ جامعه ای که می خواهد «مکتبی» بشود.

هیچ راهی هم غیراز این، به نظر نمیرسد و فقط بر این باور هستیم که هنر، «تحوّلِ بینشِ مردم» را متعهّد می شود، و فعّالیّتهایِ بدنی «تحوّلِ عملی و اخلاقی و ادبی» را.

و هیچ واسطهٔ دیگری را سراغ نداریم که باز حالتِ جبر و تحکّم را برای آدم ها بر احساس و ادراکِ وی نرساند.

تنها واسطه، همین هاست و اعتقاد بر این قضیه داریم.

اصولاً تمامِ فعّالیّت هایی که می توانند در «لطافتی والا تر» قرار بگیرند، «پایگاه هنر» را نیز در خود دارند و بهترین صورتِ اجرائی همان فعّالیّتها را **«امری هنری» و «بی نظیر» و «قهرمانی»** توان گفت.

ما وقتی «بینش ها» را مطرح کنیم، آن هم در قلمروهایی چون «ادبیّات» و «نقّاشی» و نظیر اینها.

اگر «بینش ها» و «باورها» را موضوعِ همان آثار قرار داده باشیم، و «صفات» و «حالات» را در آنها مطرح کنیم و اگر **«روحیّات»** را مطمحِ نظر و تأمّل قرار دهیم و موضوعاتِ اثر هنری «روحیّات» را حکایت کنند، با آنهمه وسعت که در افرادِ جامعه هست.

آنگاه ملاحظه خواهید کرد که چه قراری در امورِ اجتماع، و در زندگی مردم، عملی خواهد شد؟ و چه آسان، هدایتها تحقّق خواهد یافت؟

با هر وسیله باشد: نقاشی، یا گرافیک، یا فیلم و تئاتر و یا غیر آنها.

بلی، موضوعِ همین ابزارها و وسائط هنری می تواند ارائهٔ بینش ها و باورها و صفات و حالات و روحیّاتِ خوبِ جامعه و مردم باشد.

اگر **آثار هنری** با لطائفِ خود، بیانگرِ چنین موضوعاتی باشند، هم انسانها آسان می فهمند، و هم با رغبتِ آنها را می فهمند، و هم معنا را بر جان می پذیرند، و هم نوع عمل و اجرایش را در کنار قضیّه می بینند و خیلی زود به «شُدن ها» آغاز می کنند **و مسلّماً «تحوّل یافته» و «خوب» می شوند.**

ما اعتقاد داریم که «هنر» می بایستی در این قبیل موضوعات بتواند برای مردم با حفظِ آزادگی هایشان، «موضوع» مطرح کند و همچنان ارائه دهد.

و «هنر» در تمامِ نقاطِ زندگی باید جایِ پا و اثر داشته باشد.

اینکه الآن «هنر» غالباً به صورت «تابلوئی» و «نمایشی» وجود دارد و جدای از «زندگی» بسر میبرد و انسان ابزارهای کار را بی هیچ «لطفِ هنر» و «خُشک و فنّی» به کار می بَرَد، زندگیِ او زُمُخت و خشن و بَد شده است.

ما در اینجا باور داریم که این راه، راهِ درستی نیست و باید هنر به «لباسِ من»، به «وسایل غذای من»، به «خانهٔ من»، به «کتاب من» و به «وسایل زندگی من» و به هر چه «من» را دور گرفته و هرچه مرا مرتّباً موردِ تأثیر و تأثّر قرار می دهد وارد شود؛ و نه در پوستِ آن، که در مغزِ آن نیز، تصرّف کند و با وضعیّتِ وجودیِ آن درآمیزد؛ **و بهترین موقعیّت و جا را در همان جاها بگیرد و در هر توجّه و یا تماشّی که «من» با «چیزی» دارم در همان «چیز» و در همانجا برای «من» حرف بزند و «عواطف» را تحت تأثیر قرار دهد و با «دلِ من» سخن داشته باشد.**

یکسره از اینکه در یک نوع از چیزهای مستقل، قابلِ انتقال، قابلِ دزدی شدن، و قابلِ فروش، و قابلِ نرخ، و دستِ آخر هم قابل نمایشگاه، جا بگیرد و یا ویترین ها و سطح دیوارها و میخها و سنجاقها را به خود اختصاص دهد، **من یکی، نمی توانم هیچ موفّقیّتی برای «هنر»،**

قائل باشم، و تصوّر نمیکنم به اندازهٔ خرج و زحمتی که جهتِ تهیّهٔ آنها تحمّل میشود، بهره‌ای هم از آن «آثار هنری» حاصل شود.

ولی اگر «هنر» در آرایش، در لباس، در طرح کار، در وسایلِ کار، و در ابزارِ زندگی، و در محلّ خورد و خواب و استراحت، و در گهوارهٔ بچّهٔ من، و در لباسِ من و همه چیزِ من، رَدِ پایش را قرار داد، می تواند همهٔ حرفهایش را به «من» بزند و **«من» هم می توانم احساس کنم که یکسره در «فضای هنر» قرار گرفته ام.**

و وقتی هنرمندِ ما هم متعهّد و مؤمن و صالح، و نسبت به «من» خیرخواه و اساساً راهنمای بهبود «فهم و فکرِ من» باشد، همهٔ اینها می توانند صورت بگیرند.

نگاه کنید، الآن قوی‌ترین تبلیغ در عالم «تبلیغ فرهنگی، صنعتی» به وسیلهٔ «لباس» صورت می‌گیرد.

درحالیکه ما به «لباس» از این نظر، هیچ اعتنا نمی‌کنیم.

«لباس» برای «پوشش» تنها نیست و اینکه تنها تنِ ما را از گرما و سرما محفوظ بدارد، نیست.

«لباس» در مکتب ما **اوّلاً** ساترِ عورت است، یعنی؛ عیب‌های ما را می پوشاند.

دوم اینکه— به ما زیبائی می دهد.

سوم اینکه— آسرارِ ما را در درونِ خود نگاه می دارد.

چهارم اینکه— وقار و عظمت به ما می بخشد.

و بدینگونه عنایتهای دیگر نیز برما دارد.

می بینیم که حتّی **مکتب** می‌گوید: مردها برای زن‌هایشان، «لباس» هستند، و زنها برای مردهایشان لباسند.

یعنی: «معنویّتِ لباس» تا این حد، والائی دارد و اثرِ تربیتیِ آن‌هم، تا این حد، بالا است.

ما هیچ به رنگ و شکل و قطعاتِ مختلفِ لباس، و چگونه بودنِ آنها، اعتنا نمی‌کنیم.

«لباس» که این همه در «تحوّلِ تربیتی و رغبتیِ ما» اثر دارد، حالا ببینید که:

«خانه» و **«ابزار کارِ ما»** به تناسبی که **چقدر هر روزه با ما هستند و هر روز با ما گفتگو و مراوده دارند**، و گوش و چشم و حالِ ما را به خود، جلب میکنند، به سوی خود، می کَشَند **و چقدر؟**

و وقتی مجموع این ها بتوانند با ما، در «رابطه‌ای تعلیمی و تربیتی» باشند، می دانید چه وضعی ایجاد می‌کنند؟

ما الان چگونه ایم؟ و چه می‌کنیم؟ با لباسِ بیگانه، و با زندگیِ ناآشنا و خشن و زُمُخت و صوری و مادّی، **ذکرِ معنوی می‌کنیم**، معلوم است که هرگز **حرکتی و حالی** در ما بوجود نمی آید.

عاملی که بتواند آن «مادّیّت» را به «معنویّت» بَدَل کند و «با لطافت» حتی «با اقتصادِ خیلی خوب» قسمتِ عمده‌ای از مسائل زندگانیِ ما را حل کند، **فقط «هنر» است.**

و اگر «اقتصاد» را در گذرانِ حیات، مهم بدانیم (که نیست) انتظار داریم: **«هنر»** در قسمتِ اقتصاد ما نیز کارائیِ بسیار داشته باشد.

چه مدادی به کار ببریم که هم «زیبا» باشد و هم مقتصدانه؟

چه لباسی به کار ببریم که هم «وجیه» باشد و هم مقتصدانه؟

«هنر» باید قسمتِ عمدهٔ مشکلات مالی و مادّی ما را حل کند.

ما نمی دانیم که چرا «هنر» برکنار، و بیگانه نشسته است و اگر بخواهیم در جامعه‌ای که «نظامِ ارزشی» دارد و حتّی می خواهد **«مایه‌های مکتبی»** را بوجود بیاورد، **«هنر»** می بایست بهترین و قویترین حاضر و ناظرِ امور باشد و در عینِ حال، کارساز و هادی و عامل.