

و قسم به روز در آن هنگام  
که آفتاب برآید و همه جا را فرار  
گیرد...



CLICK OR SCAN



نشریه دانشجویی ضحی از شماره  
هفتم با فرم جدید منتشر می‌شود؛  
از شما درخواست می‌گردد جهت  
ارائه پیشنهاد و انتقاد و همچنین  
شرکت در هیئت تحریریه، با آیدی  
زیر در تلگرام در ارتباط باشید:

@Hadi\_paydar78



فصلنامه سیاسی

مذهبی اجتماعی

**ضحی**

شماره هشتم | آبان ۱۴۰۲  
دانشگاه علوم پزشکی تبریز

صاحب امتیاز:  
علی اسدی جلو دار

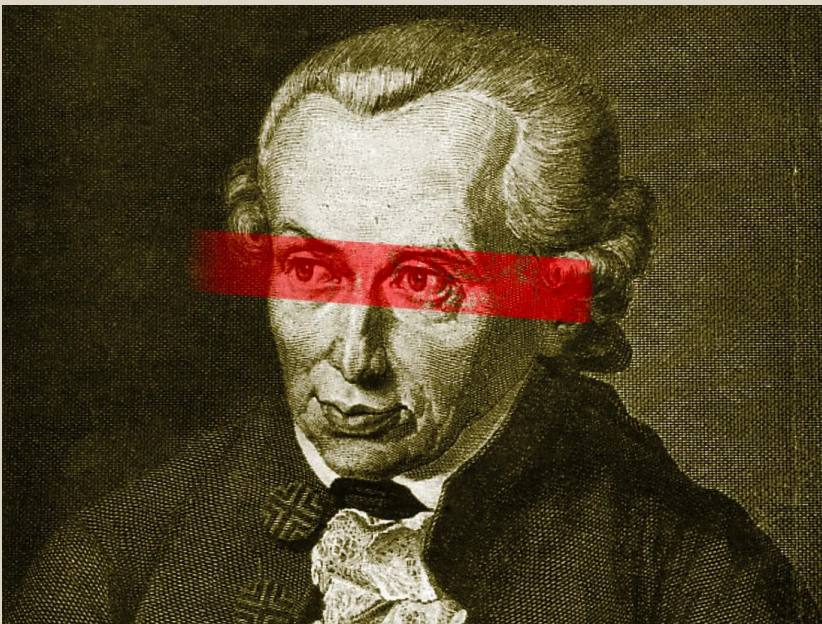
مدیر مسئول و سردبیر:  
هادی پایدار

طراحی و صفحه‌آرایی:  
ضحی‌گراف (۰۹۱۴۹۰۴۳۱۰۰)

**پیشرفت؛**

**خواسته‌ای که سر منزل ندارد!**

کاوشی پیرامون سخنان بزرگان در مورد پیشرفت



پیشرفت مقوله‌ای است که فلاسفه باستان همچون افلاطون و ارسطو به دلیل باور به  
چرخ‌های بودن امور به آن اعتقاد نداشتند. آموزه‌های پیشرفت ابتدا در قرن هجدهم در اروپا  
ظهور یافت و مظهر خوش بینی در اروپا گشت و در قرن نوزدهم اعتقاد به این آموزه به  
اوج رسید. در کنار حامیان به هر حال منتقدین نیز حضور داشتند و این نقد انتقاد به سیر  
پیشرفت در تاریخ در قرن بیستم با جنگ‌های بزرگ اول و دوم و استفاده از تسلیحات اتمی به  
اوج خود رسید. مسئله‌ی پیشرفت و محتوای قوانین آن همواره محل مجادله بوده است؛ مثلاً  
هگل و آگوست کنت تحول ایده‌ها در گذر زمان را آن تحول بنیادینی می‌بینند که موجب  
بهبود فراگیر می‌شود. در مقابل مارکس، رشد ابزار تولید را عامل اصلی می‌داند و کانت با

**(ادامه در صفحه دوم)**

این ادعا که وجود نوعی تنش در خود طبیعت بشر منبع  
تحول است مقوله‌ای ارائه می‌دهد. عده‌ای نیز نظر بنیادین

**پرتره مقدس**

**آذربایجان**

کنکاشی در سریال

«ل ۳۱ عاشورا»

**هنر متعالی**

هنر در معنای اعلای کلمه، تنزل‌بخشیدن به  
حقایق متعالی وجود است. در چنین پارادایمی  
هنرمند با تخییل سعادت معقول، سعی در  
محاکات نمودن از آن صور ذاتی، به شکل  
محسوسات بشری دارد. در طول حیات بشر، این  
محسوسات به اشکال مختلفی طراحی و بیان  
گردیده است و بدین سان هنرهای مختلف پا  
به عرصه‌ی وجود گذاشته‌اند.

سینما آخرین پناهگاه آدمی است برای ارضای  
حواس مختلفش بویژه بینایی و در درجه بعدی،  
شنوایی. این هنر، اساساً آفریده‌ی اروپائیان بوده و  
پس از آن یهودیان ساکن در قاره‌ی آمریکا بیشترین  
تقش را در کاربست محتوایی و تکنیکی آن برعهده  
داشتند؛ بنابراین طبیعی است که غالب کارکرد  
آن در جهت همان اهدافی باشد که سازندگان  
و گسترش‌دهندگان اولیه‌اش در ذهن داشته‌اند.  
سینما برای آن که در اختیار یک هنرمند منتهد  
و حق‌جو قرار **(ادامه در صفحه چهارم)**





## پیشرفت؛ خواستنه ای که سرمنزل ندارد! (ادامه از صفحه اول)



علی اسدی جلودار  
پزشکی و روانی ۹۷

دارند و حدوسط این فلاسفه را تأیید می کنند. به هر حال تعریف از پیشرفت و درك آن ارتباط تنگاتنگی با درك انسان از بهروزی بشری دارد که باز آن هم بسته آبخخور فلسفی فیلسوف متفاوت بیان میشود؛ مثلاً آگوستین قدیس با تئوری «شهر خدا» تعریفی از بهروزی می دهد که دنیا و آخرت را در بر میگیرد؛ در حالی که بتنام اینگونه نمی اندیشد.

هر چند امروزه تعاریفی

که از پیشرفت ارائه داده می شود اولاً کل بشر را در نظر می گیرد نه بخشی از آن را، ثانیاً بر زمین تأکید دارد نه بر آسمان! و بنابراین کاملاً دید گاهی دنیایی دارند. در قرن هجدهم تور گو و کندرسه بر این عقیده بودند که پیشرفت فلسفی مهمترین شرط پیشرفت علمی است؛ هر چند آن ها نیز هیچ توضیحی از مفهوم بهروزی بشری ارائه نکردند. تور گو بر تأثیر نهاد های سیاسی بر پیشرفت علمی بسیار تأکید داشته است، به طوری که نهاد های سیاسی با ایجاد زمینه برای رشد و شکوفایی نبوغ فردی در این زمینه نقش ایفا می کنند. آن ها همچنین اذعان داشته اند که حکومت جمهوری بستر خوبی برای پرورش نبوغ هستند و در چنین شرایط باز ممکن است پسرقت های کوتاه مدت وجود داشته باشند که خود جزئی از پیشرفت بلند مدت هستند.

هیوم منتقد بود که پیشرفت های علمی و هنری نیازمند محیطی به نام امنیت سیاسی(در حکومت اسلامی پیشرفت های علمی وجود داشته است در حالی که جمهوری نبوده!) هیوم منتقد بود که کشورها می توانند بر پیشرفت یکدیگر تأثیر بگذارند و انزوا می تواند موجب رکود کشور شود. آدام اسمیت که بیشتر به پیشرفت اقتصادی اهمیت میداد و می گفت غالباً افراد در همان حال که پی منافع شخصی خود هستند در حصول خیر مشترک مشارکت می کنند. گویی آن ها را «دستی نامرئی» هدایت میکند تا اعمالی را انجام دهند که از نظر اجتماعی سودمند است. اسمیت منتقد است عدم توجه به این دست نامرئی منجر

به سیاست های نابخردانه می شود. اسمیت همچنین با م کانتیلیسم مخالف بود چرا که رفتار های منفعت جویانه در خلاف جهت اهداف دولت عملاً منجر به نتایج بد و فاجعه اقتصادی در جامعه می شود.

کانت استدلال می کند که عمدتاً اوصاف روانی انسان و محیط طبیعی بوده که توانسته است نژاد انسان را به پیش براند، نه عقل او. و قبل از هر چیز پیشرفت را به «اجتماعی بودن غیر اجتماعی» نسبت می دهد.

و اما هگل بیان می کند نیروی محرک تاریخ، تحول و بالندگی ایدئولوژیک است. هگل انسان های «جهان-تاریخی» را وسیله روح و خودتحقق بخشی آن می داند و جنگ و ویرانی را به نام پیشرفت توجیه می کند؛ چرا که معتقد است انسان ها در جوامع لیبرال خودبین و ضعیف می شوند و دیگر تمایلی به کار کردن برای خیر مشترک ندارند. برخلاف هگل، مارکس معتقد است این جهت گیری ایدئولوژیک آن جامعه نیست که عامل پیشرفت است بلکه نیروهای مولده آن می باشد و هدف از نیروی مولد در نظر مارکس مواد و نیز منابع تکنولوژیک جامعه است. سرمایه داری نظامی است که در آن زمین و کار کالایی محسوب می شوند که در بازار آزاد قابل خرید و فروشند. مارکس پیش بینی می کند که از دل سرمایه داری کمونیسم سر برخواهد آورد، زیرا نیروهای مولدی که درون جامعه سرمایه داری توسعه می یابند، سرانجام باعث می شوند که حقوق مالکیت سرمایه دارانه ناممکن شود.

در این مرحله، طبقه کارگر، یا پرولتاریا، نظم قدیم را با موفقیت برخواهد انداخت. جان استوارت میل که هم عصر کنت بود، فلسفه تاریخی پیشرفت گرایانه کنت را پسندید و همچون او برای تخصص علمی احترام قائل بود؛ اما میل از بیزاری اساسی کنت نسبت به آزادی دموکراتیک و فردیت دلسرد شد. او برخلاف کنت تصور می کرد که جامعه قوی و علم محور می تواند جامعه ای دارای نظام لیبرال دموکراسی باشد. چنین جامعه ای آنچه از پیشرفت به دست میآید به خوبی حفظ میکند و موجبات بهبود بیشتر را فراهم می آورد. در واقع میل منتقد است که نمی توان مجموعه ی واحدی از نهادها را یافت که همیشه و همه جا در مسیر پیشرفت باشد. نهایت کاری که می توانیم بکنیم این است که مشخص کنیم در سطح معینی از تمدن کدام نهاد ها برای جامعه بهترین هستند.



میل با استدلالی بحث برانگیز اظهار می کند که ممکن است حکومت های مستبد «اقوام وحشی» را به سطح بالاتر تمدن بکشانند. وی استدلال میکند در نهاد های پیشرفته تر نهاد های آزاد موجب پیشرفت بیشتر میشود و این کار با مجال دادن به تمارض های ایدئولوژیک صورت می پذیرد. ممکن است تمدنی با رعایت شروط فوق الذکر توسعه و بالندگی پیدا بکند و سپس دچار رکود بشود، در آن صورت نهاد های جامعه به تحول نیاز دارند.(طبیعی است در صورت عدم مداخله ی دولت، مردم خود این کار را انجام می دهند.) نظر اسپنسر در مورد پیشرفت با زیست شناسی قرن نوزدهم آمیخته شده است. وی در ایست شناسی اجتماعی ادعا می کند که شر هیچ گاه دائمی نیست چرا که اولاً شر همان عدم انطباق سرشت با شرایط است و ثانیاً موجودات زنده طوری تکامل پیدا می کنند که با زیستگاه خود سازگار شوند. وی به شر انسانی اعتقاد داشت و عامل آن را خودخواهی انسان ها می دانست. بعد از ارائه ی «اخلاق صیبر» آدورنو و مخالفت او با نظریات هگل و همچنین بعد از جنگ جهانی دوم به دلیل ایجاد شرایط مناسب و استثمار زدایی مجالی برای باز اندیشی دوباره برای مفهوم پیشرفت ایجاد شد. در آموزه های استعماری پیشرفت، اروپاییان معتقد بودند که پیشرفت از طریق استثمار به کشور های دیگر وارد میشود و این خود کشورها هستند که با رد استثمار اروپاییان یا مقاومت در برابر این قضیه باعث عقب ماندگی خود می شوند.

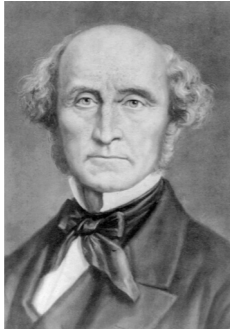
مفهوم اروپا مداری پیشرفت مورد نقد قرار گرفت؛ سمیر امین می گوید اروپامداری بر آن است که نابرابری اقتصادی جهانی در حال حاضر، معلول ویژگی های داخلی کشورهاست و در اصل قابل رفع است. او معتقد است تنها نظام سیاسی انسانی و با ثبات، شکلی از سوسیالیسم است، اگر چه رسیدن به آن به هیچ وجه حتمی نیست.

نظریه پردازان پسااستعماری پسامدرن نقد رادیکال تری از روایت های اروپایی پیشرفت دارند. فو کو بر این عقیده است که گفتمان ها همان چیز هایی هستند که سوژه های سازنده تاریخ را بر می سازد و نیرو می بخشد. از این رو او گفتمان ها را موضوعات بنیادین مطالعه ی تاریخی می داند. به هر حال اتفاقات قرن بیستم موجب وارد شدن ایرادات فراوان بر روایت های اروپایی پیشرفت شد و فروپاشی شوروی باعث شد که روایت های سنتی



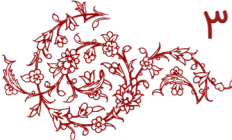
پیشرفت دوباره جان بگیرد. فرانسیس فو کو یاما در مقاله «پایان تاریخ» که در سال ۱۹۸۹ منتشر شد اعلام کرد که «آنچه ممکن است شاهدش باشیم قسط پایان جنگ سرد نیست... بلکه پایان تاریخ باهو تاریخ است: به عبارت دیگر پایان تحول ایدئولوژیک بشر، و جهانی شدن لیبرال دموکراسی غربی به عنوان شکل نهایی حکومت بشری» فو کو یاما بر نظریه اجتماعی هگل تأکید فراوانی داشته و لیبرال دموکراسی را به عنوان رویدادی تاریخی جهانی می پذیرد که بعد از وقوع آن تاریخ به مرحله نهایی خود می رسد و دیگر تحولی به وقوع

نمی پیوندد مگر تلاش در راه تحقق آرمان های لیبرال دموکراسی. جان رالز معتقد بود مسئله اصلی نه خود لیبرال دموکراسی که عدالت لیبرال است که امری مدافع آزادی های سیاسی و مدنی اساسی است و نیز توزیع مجدد اقتصادی را در سطح قابل توجهی مقرر می کند.



در عین حال رالز تلاش داشت که نشان دهد که آرمان های مترسّمش قابل دست یابی اند و نیز این که می توانند تا ابد باقی بمانند. رالز تعریفی از جامعه ی «نیک سامان» ارائه می دهد که عبارت است از جامعه ای عادل که اعضای آن اصول عدالت را درك می کنند، تأیید می کنند و مبنای عمل قرار می دهند، و علاوه بر این نسبت به نگرش های یکدیگر آگاهی دارند. جامعه نیک سامان جامعه «با ثبات» خواهد بود اگر نهاد های عادلانه آن به جای آن که مانع نگرش های مناسب در اعضای خود شوند، آن ها را پرورانند. از این رو، جامعه نیک سامان با ثبات جامعه ای است که نهاد هایش در طول زمان به دست شهروندان آگاه و دارای انگیزه اخلاقی باز تولید می شوند. رالز منتقد است لیبرالیسم سیاسی دامنه آزادی مذهبی را تا جهانی بینی های اخلاقی به طور کلی بسط می دهد. رالز همچنین بیان می کند که رسیدن به «اجماعی همپوشان» در مورد اصول عدالت به وسیله ی «خرد عمومی» در جامعه ای که تعداد زیادی جهانی بینی رقیب یا «آموزه های فراگیر معقول» است انجام می شود. رالز در واقع آموزه ی پیشرفت را رد می کند؛ رالز به ارتباط ایدئولوژیک اهمیت میدهد و آن را تسهیل کننده شکل گیری جامعه عادل می داند.

با توجه به برداشت هایی که متفکران مختلف از پیشرفت داشتند، متوجه می شویم که يك نکته ی محوری در سخنان تمام آن ها وجود دارد. در واقع در نظر همه ی تئوریسین های پیشرفت، نقش آزادی محوری بوده است.





## پرتره مقدس آذربایجان (ادامه از صفحه اول)



هادی پایدار  
پزشکی ورودی ۹۷

بگیرد، مسیر پیچیده‌ای در پیش دارد. این تصور که یک جوان حزب‌اللهی با آموختن تکنیک‌ها و مهارت‌های لازمه‌ی سینما به یک سینماگر متعهد تبدیل خواهد گشت و آثارش نیز نمونه‌هایی از هنر متعالی خواهد شد، بسیار ساده‌انگارانه می‌نماید. مسئله فراتر از این‌هاست، هنرمند باید به «انظطار صورت» دست بزند؛ او باید از حجاب تکنیک‌های مهوود گذر کند، شکل‌ها را بشکافد و به روح حقیقی و ورای تکنیک‌ها دست یابد. از مقدمه بگذریم و به سریال بپردازیم. دل ۳۱ عاشورا، هنگامی آفریده شد که آخرین باریکه‌های امید به ساخت سینمایی در تراز ارزش‌های متعالی شیعی و هویت ایرانی به یاس بدل گشته بود. او ما را دوباره امیدوار کرد؛ امیدوار به این که میشود دوباره صورت‌ها را کنار زد، مضامین را برداشت و دگرباره فرمی جدید آفرید. سکانس به سکانس، با سریال همراه می‌شویم تا مطلب فوق را به عینه مشاهده کنیم و به درک از آن برسیم.



## اپیزود اول | یک قبضه کلت کبری

هادی حجازی‌فر سینما را میفهمد؛ او برای نشان‌دادن هر حقیقتی از زبان سینما در موجزترین شکل ممکن بهره می‌جوید. نیاز نیست برای اینکه بفهمیم مهدی باکری شهردار پرکار و انقلابی بوده، نماهای لانگ‌شات از حضور او در عرصه‌های مختلف خدمت‌رسانی به مردم ببینیم؛ زمان حوالی غروب آفتاب است و کارمندان همه ساختمان شهرداری را ترک کرده‌اند. او تا نیمه‌شب نیز در اتاق کارش مشغول کار است. نحوه برخورد او با پیرمرد کرد، شخصیتش را برای ما مجسم می‌کند. جوانی انقلابی و بی‌پیرایه که به زعم پیرمرد نمیخورد که شهردار باشد، شبیه هم‌قطاران‌ش هست و میشود براحتی با او سخن گفت و از او مطالبه کرد. او حتی دلش به این هم آرام نمی‌گیرد؛ وقتی پیرمرد خانه‌اش را هم‌اندازه با میز کار شهردار توصیف می‌کند، شباهنگام آن میز را هم که نشانی از تعلق

دنیوی‌اش شده، بیرون می‌برد.

در سینما برای تمییز راستین و دروغین بودن کاراکترها باید به خلوتشان سرک بکشیم. صحنه‌ی تقلا‌ی شهردار برای خارج کردن میز کارش از اتاق ریاست در آن تاریکی، همان تقلا‌ی روح پاکش برای رستن از چاردیواری علقه‌های زمینی‌اش و گذر از تاریکی‌هاست.

در صحنه مکالمه مهدی و صفیه، از تک به تک عناصر فیلم، حیا لبریز می‌شود. هرچه از آن بگوییم کم گفته‌ایم. ما ابتدائاً صحنه مکالمه‌ی آن‌دو رو نمیبینیم، فقط میشنوم که صفیه می‌گوید: شرایطتون همینا بود؟

میزانسن دو نفره کاملاً در خدمت حقیقت متعالی «حیا» است. دو نفر هر دو به سمت بیرون نما در حالت دو زانو نشسته‌اند. از اصول مرسوم در سینمای غربی آن است که وقتی میزانسن توشات شد و دو کاراکتر آقا و خانم جوان باشند، دوربین به آن دو نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود تا احساس مخاطب را برانگیزاند؛ حال آنکه اینجا دوربین شرم می‌کند جلوتر برود و در مدیوم لانگ شات فیکس شده؛ گویی به مای مخاطب هم اجازه ورود به حریم آن‌دو نفر را نمی‌دهد. نیمه‌ی نزدیک چهره‌ی دو شخصیت تاریک و نیمه‌ی دور روشن است. حتی جوارو دستی که مخمل مکالمه‌ی آنهاست از نما برداشته می‌شود. عکس امام نیز مستقیماً دیده نمی‌شود بلکه پشت تلی از وسایل پنهان شده‌است. جالب‌تر آن که این نمای توشات بعد از عقد نیز تکرار می‌شود. (مراسم برگزار می‌شود ولی ما از آن فقط تمیزکردن سفره و شستن ظرف‌هایش را می‌بینیم) این بار اما از پشت در به زندگانی آنها می‌نگریم. نمای کلوژاپ وارد دکوپاژ شده. آنها دیگر زن و شوهر هستند. باز آغشته به حیا، این‌بار اما شیرین و چشم‌به‌راه آینده‌ای مشترک و پر از خوشبختی. همچنان چادر گلدار صفیه لرز دارد ولی کمی بیشتر دیالوگ رد و بدل می‌شود، رنگ و لمباب فرش‌ها، پشتی و دیوار جذاب‌تر است و نور از اُرسی‌ها به داخل زندگیشان هجوم آورده‌است.

مرد به آداب آشنایی ندارد اما این زن است که محبت را بینشان به جریان می‌اندازد؛ وقتی شب می‌شود و او همان نور را در دست‌اش به همراه دارد و با همان نور همسرش را راهی جهاد می‌کند. فیلمساز در سرتاسر قسمت اول تنها با نماهایی یکتا و جزئیاتی حساب‌شده، مفاهیمی بس سترگ را به نمایش می‌گذارد. نمای فلاکت پیرزن در اثنای آب‌گرفتگی منزلش در کنار آندک و وسایل زیستش و شوره‌هایی بر دیوار که نشان‌میدهد خانه‌اش همواره بر این منوال در سیل‌ها پر از آب می‌شده‌است.

نمای لو‌انگل از صفیه‌ی نگران هنگام جاری‌شدن خطبه عقد و زنان و دخترکانی که با غبطه و شور و ذوق خاصی به موقیعت او می‌نگرند و همه در یک جای تنگ، نمایی ساخته‌اند که این‌نما به تنهایی فرهنگ عروسی‌های

خطه‌ی آذربایجان را به یدک می‌کشد.

از جزئیات فرهنگ امیل آذربایجان بیشتر خواهیم گفت ولی از آن قصاب پشت پنجره نمی‌شود گذشت. پودر تاید در گوشه‌ی تصویر، مردی که آب جوش را بر روی ظرف‌ها می‌ریزد و پسر بچه‌ای که با بخار آن به وجودش



گرمی می‌بخشد. در پایان، نمایی هوایی از دو «مرد» می‌بینیم پس از آنکه ۱۳۰۰ گونی آرد را طی دو روز از لنج خالی کردند و راهی جهاد می‌شوند. هلی‌شات بر خلاف غالب فیلم‌های ایرانی که جنبه دکوراتیو پیدا کرده اینجا دقیقاً در خدمت درام است. دوربین آن دو قهرمان خسته را به تصویر می‌کشد، گویی از خستگی‌های روزمره و یکنواختی متفنن، به زار آمده‌اند و میخواهند امواج ساکن کرختی دنیوی را بشکافند و جسمشان را به سرزمین ناآرامی بشارند که مامن روح پاکشان است.

## اپیزود دوم | پلیور آبی



سخن از حمید است، او که همواره غریب مانده و خواهد ماند به سان دو برادر شهیدش که به اندازه یک وجب در این سرزمین، خاکی برای دفن‌شدن نداشتند. صحنه‌ی تلاش او برای بازگشت به سپاه و نگارش توبه‌نامه تلخ است؛ به قول آقامرتضی، «به تلخی مظلومیت بسیجی، تلخ است اما ذلیلانه نیست. این تلخی همچون تلخی شهادت شیرین است.»

او بنده‌ی وظیفه است خواه آلمان باشد یا لبنان، نوفل لوشاتو یا سوریه، کردستان یا مجنون، ارومیه یا تبریز. خود را هر دم در محاذات پرورد گارش دیده و میدان نبردش به‌اندازه‌ی قلب سلیمش، پناور است.

می‌گویند او نمی‌خوایید و چشمانش همیشه سرخ بود؛ می‌گویند از بس در خط مقدم می‌جنگید چهره‌اش را کمتر کسی می‌دید. از آن جهت است که حمید در فیلم چنان شهابی می‌درخشد و زود عروج می‌کند.

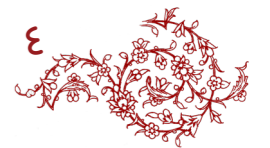
چه پلانی زیباتر از آن آرک‌شات بامداد هور برای به تصویر کشیدن حقیقت وجودش. قایق‌ها در آن هور رویاگونه آرام و بی‌صدا در حرکتند و رزمندگان همه خسته و خوابیده جز حمید. دوربین به آرامی قایق‌ها خود را به حمید که از همه جلوتر است، می‌رساند و در یک حرکت قوسی شکل، چهره‌ی بیدار و مصممش را به تصویر می‌کشد. تاکنون فیلمی در تاریخ دفاع مقدس، سیر رفت و بازگشت رزمندگان از جبهه به خانه را به تصویر نکشیده بود؛ حال آنکه در واقعیت، آنها مدام در حیرانسی میان محبت خانواده و تکلیف جهاد، مبارزه می‌کردند و به سمت دومی می‌شتافتند. در سریال عاشورا، درام پریشان است بین رفتن و ماندن. گاه با اضطراب حمید برای خانواده‌اش درون آن چارچوب تنگ باجه تلفن، دلتنگ می‌شود و گاه با تب آسیه، دخترش، در خانه تب می‌کند. درام گویی به سخن آمده و ما را با این پریشانی مقدس آشنا می‌سازد، نه از جنس روایت‌های غیرخطی آشفته مرسوم در هالیوود یا تداعی‌های ذهنی سورئال، نه سخن از اینها نیست. این روایت بدیع، «اینجایی» و مختص به فرهنگ مردمان این بوم است. سکانس پلان پایانی قسمت دوم، شاهکار سریال عاشوراست. پلانی که نه در آن خبری از گلوله و ترکش است و نه صحنه‌های آنچنانی جنگ در مقیاس عظیم. پنجره‌ای رو به هوای برفی، عروسک‌های کودکانه، موکت زیرپا، دو کودک بیمار که سر روی یک بالشت گذاشته‌اند و مادری گریان و به ستوه آمده، حال نوبت کپشن است؛ آری، این خانه فاطمه و حمید است که می‌بینی؛ خانه‌ای که روزگاری در آن عشق پاکی در جریان بود؛ عشقی که انگار بدست فاطمه در تار و پود پلیور آبی تنیده شد تا در تن حمید شجاع تجلی یابد.

در بسته می‌شود اما اکنون زنگ تلفن به صدا در آمده‌است؛ گویی تقدیر برآن است که این دو عاشق شیدا، در هجران هم بسوزند. ما کجای ماجرائیم؟

براستی در این سرزمین سوز و گداز عشق، مای تماشاگر کجا نشسته‌ایم؟ فیلمساز پیشنهاد عجیبی دارد: ما همان دوربین رودست کنار آسیه‌ایم، هم‌قد احسان، شاید قد همتان به او هم نرسد. تلفن زنگ می‌خورد، ناخودآگاه



به سمتش می‌رویم. ای کاش میتوانستیم جواب دهیم اما سالاهاست که با آن فاصله پیدا کرده‌ایم. در خانه به حرکت می‌افتیم، ما انگار درینیم. در بیخ سالها بی‌پدیری،





نسبت به همسر و فرزندان حمید، از عذاب وجدانش بر شهادت رزمندگان نبرد خیبر، از چگونه همسر بودن برای صفیه، از آن تنهایی میان خیل عظیم پلاکاردهای تبریک و تسلیت شهادت و از وحشت گم‌شدن احسان، فرزند حمید در حرم حضرت معصومه

مهدی اینبار تنهاست، بعد از ماه‌ها به شهر آمده و به گلزار شهدا سر می‌زند، با حرکت دالی دوربین همراه می‌شویم، قدم‌های محکم اما لرزانش را به نظاره نشسته‌ایم، با آن پدر باصفا هم‌صحبت می‌شود. پدر شهید، زبان جسمش لکننت دارد اما زبان روحش عجیب رسا و گویا از وقایع جنگ روایت می‌کند. وقتی از شنش میپرسیم، درنگی فراموش می‌کند که قالی‌باف است اما به زیبایی عجیبی فرش گلی بر روی مزار شهید بافته است.

آن نوحه حزین در صحنه گلزار شهدا بهانه‌ای است که به نواهای مذهبی جاری در سریال بپردازیم. نوحه‌ها تزئینی نیستند؛ هر یک در فیلم فلسفه‌ای یافته و مضمونی می‌آفرینند. موسیقی تم اصلی از نوحه محمد گل‌تپه الهام گرفته است.

آن‌جا که رزمنده‌ای مجبور می‌شود برای حمل مهمات از روی جنازه‌های شهدا درون کانال عبور کند نوحه معروف «ویرانه ده نازلی بالایم/ جان وردی دینجلیدی، از سلطان الذاکرین مرحوم سلیم موذن‌زاده را زمره می‌کند.

در این قسمت نیز، آنجا که مهدی از کنار مزار شهدای با افتخار لشکر عاشورا می‌گذرد، هر کلمه از نوحه با پلانی مترادف با آن در دکوپاژ همراه شده‌است. این نوا نیز از دوران نوجوانی مداح اهل بیت، امین مقدم است که در مجلسی با حضور رزمندگان لشکر عاشورا اجرا شده و به یادگار مانده‌است.



## اپیزود ششم | علی اکبر

دو قسمت پایانی سریال دل ۳۱ عاشوراء نمایشی مقدس از عُلقه‌ی جاودانه‌ی آقامهدی و لشکریان سرافراز عاشوراست. دوربین روی دست، مهدی است که گام برمیدارد؛ روی

از برادر است؛ این بار از محمد و خسرو؛ دو رفیق صمیمی که حتی قصد داشتند پیمان اخوت باهم ببندند.

خسرو مختصاتی را ترسیم می‌کند و به دوستش نشان می‌دهد، با دوربین محمد به حمید باکری شهید می‌نگریم؛ آن‌دو قرار است با چشم تیزبینشان، راه و رسم زندگی آرمانی را به تماشا بنشینند و به اندازه‌ی قد خودشان گواه واقعی‌اش باشند. چه به جا سوار فلاش بک به کوهستان‌های اطراف تبریز سفر می‌کنیم، آن شمایل نوجوان دهه شصتی، دعوای شیرین و رفاقت‌های شیرینتر و اراده‌ای که در پس صخره‌های سنگی و دره‌های عمیق، متجلی می‌شود.



محمد شهید شده و اکنون، خسرو حال همان مرغ دریایی بی‌تاب را دارد که به‌دنبال صیدش در آسمان معلق مانده‌است. در به در و بی‌هوا دنبال جنازه محمد می‌گردد؛ اما او به هیچ‌وجه از قید انسانیت رها نشده، این را در آن نمای اینسرت ساعت‌های مچی در دست رزمنده عراقی میفهمیم، محمد وقتی متوجه شد یکی از ساعت‌های مچی متعلق به رزمنده است از آن جهت که آثار آفتاب سوختگی زیر آن مشاهده نمی‌شد آن را باز نکرد، با آن دست‌های کودکانه‌اش به ما فهماند گرچه در عشق برادر شهیدش می‌سوزد اما به عشق والاتری متعهد است و به اندازه‌ی خودش از مهدی باکری سهمی برده.

ما منتظر اویم که چه خواهد کرد؟ به سان فرمانده دلیرش از جنازه‌ی برادرش خواهد گذشت یا آن را همراه خود می‌برد. وقتی مافوقش او را مورد عتاب قرار داد، برمی‌گردد و می‌گوید:

من خسروام، من مهدی باکری نیستم.

پلان، مدیوم کلوزآپ است، یعنی ما او را تمام قد نمی‌بینیم بلکه نما نصفه شده. گرچه روحش به انقباس معنوی فرماندهش مزوج شده ولی عشق مقدسی نیز دست و پایش را بسته و نمی‌تواند از محبت دیرین برادرانه‌اش دست بشوید.

## اپیزود پنجم | موقعیت مهدی

موقعیت مهدی را نه در پشت خاکریزها و نه در هیاهوی تیرها و ترکش‌ها بلکه رو در رو با خانواده و مردم دیارش خواهیم شناخت؛ از آن روز نحس اعدام برادر بزرگش و مسئولیتی که بر گردنش گذاشته‌شده، از شرمندگی‌اش

## اپیزود چهارم | من مهدی باکری

### نویسنده



فیلمساز برای سکانس آغازین از تکنیک کلد اوپن (cold open) یا سکانس تیزر بهره می‌برد. این عمل، گریزی مستقیم به داستان در ابتدای نمایش قبل از پخش شدن تیتراژ اول است. در کلد اوپن، فضای کلی داستان آن اپیزود تعریف می‌شود و جهانی که روایت در آن می‌گنجد به مخاطب معرفی می‌شود.

در قلاب یک عکس، اعضای خانواده باکری به تصویر کشیده می‌شود و بابافیش‌اله و مامان اقدس را می‌بینیم که در روز سرد زمستانی فرزندان‌شان را به تفریح و گشت و گذار آورده‌اند.

مهدی باکری برپیمان روایت می‌کند آن روز پیر از سوز و گداز آذربایجانی را. او راوی صحنه‌ی تلخی است اما انگار ما کمی از غافله عقب مانده‌ایم. در آن هیاهوی بی‌صدای جنبش دانه‌های برف و یخ‌های چسبیده بر جاده، پشت سر خودرویی سیاه که یاد آور مرگ است به راه افتاده‌ایم؛ در تلیقی نگران‌کننده که نریشن برپیمان ساخته، بی‌آنکه تصویری واضح دیده‌شود؛ در صحنه‌ی بعد، مرگ خاموش مامان اقدس را می‌بینیم اما مرگی جان‌گذازتر هم در پیش است، آری به نظر می‌رسد در این اپیزود شخصی به شهادت خواهد رسید. حمید در اثر ترکشی ناهنگام شهید می‌شود و بر روی زمین می‌افتد گویی به خوابی ابدی رفته‌است، صدای لالایی ترکی می‌آید، بوسيله مچ کات یا برش تطبیقی (نوعی انتقال تصویری یا صوتی که از عناصر صحنه قبلی استفاده می‌کند تا بیننده را بصورت روان و نرم به صحنه‌ی بعدی برساند) به حدود بیست و پنج سال پیش برمیگردیم، حمید و مهدی خردسال که در آرامش در آغوش هم به خواب شیرینی رفته‌اند. این مچ کات چه می‌گوید؟ از آن عُلقه‌ی برادرانه‌ای که گذر زمان و سلسله‌حوادث، استحکامش را نگاهد و فاصله‌ی سالهای جهاد به‌سان کات یک لحظه‌ای سپری شد. سخن



دریغ دهه‌ها انتظار به تجدید دیدار، دریغ چمدان‌های آماده سفر، دریغ دقیقه‌های کش آمده‌ی زمستان‌های فراق و دریغ پنجره‌ی مه گرفته‌ای که دیگر هیچ وقت، فاطمه و حمید را در خانه‌ی گرمشان به آغوش نکشید.

## اپیزود سوم | علی اصغر



این قسمت، پرتراه‌ای تمام قد از لشکر ۳۱ عاشورا به تصویر کشیده‌است. علی اصغر ۱۸ساله اعزامی از تبریز، قرار است راوی حماسه عاشورائیان در خیبر باشد. جوانی لاغراندام که تازه پشت لبش سبز شده و از دنیای پر رنگ و لماب نوجوانی با ما کارونی‌های خوشمزهاش مستقیم پرتاب شده به قلب زمین؛ نبرد گاه آسمانیان. او حتی واژه شهادت را هم تازه فهمیده و مزه مزه می‌کند؛ این را در گفتگویش با رسول میفهمیم. علی اصغر، همان جوانی که به عشق ماشین‌های سنگین و تفنگ‌های جنگی پا به جبهه گذاشته، مانند درام پریشان‌قسه‌ی ماء، سرگردان است بین ماندن و راهی‌شدن. آیا می‌شود قوس شخصیتی را در کسری از روز در قلاب تصویر نشان داد؟ اگر باور ندارید قسمت سوم عاشورا را به تماشا بنشینید.

شی‌ها در سریال، ابژه‌هایی خشک و بی‌جان برای پرکردن اکسوار صحنه نیستند. آنان جان یافته‌اند و جان می‌بخشند. به یاد بیاورید؛ آن میخ در دست علی اصغر را که کلید فتح قفس مادی و طیرانش به سمت حریت واقعی بود، کامیون پربرکت IFA، قطره‌های سرد نوشابه‌ای که بر روی خاک داغ از دست رفت یا آن چتر نورهایی که رسول در به در به دنبالشان می‌گشت؛ در به در به دنبال مفری برای آزادی روح سرکشش...

رسول به هیچ‌یک از قهرمانان جنگی دنیا شباهتی ندارد، انرژی‌اش تمام‌نشدنی است، با همه شوخی می‌کند، گاه تعصب وطنش را می‌کشد، گاه به گریه می‌افتد؛ هی شمار می‌دهد، شعار می‌دهد و شعار می‌دهد و در نهایت گواه شمارایش می‌شود و شهادت را معنا می‌بخشد...

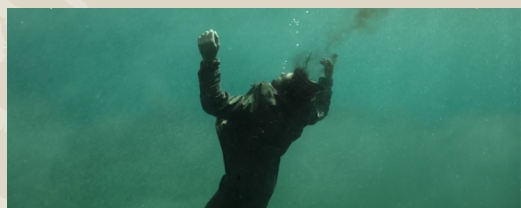


«کاش اینجا بودی می دیدی چه جای با صفائیه  
اگه بودی تا همیشه باهم می موندیم  
بیا تماشا کن!»

این جمله از جنس همان جمله تاریخی زینب کبری است که فرمود: ما رایت الا جمیلا هر چه با خود کلنجار می روم نمی توانم این دیالوگ را باور کنم. چگونه فردی که تلنباری از بلایا کمرش را خم کرده و او را در عنفوان جوانی به شمایل پیرمردی مبدل ساخته، به این شور وافر از احساس لذت دست می یابد؟ با خود رو راست باشیم، ما نباید هم او را باور کنیم، چون اوست که به استشهاد حق رسیده و پرده های حجاب نفسانی را کنار زده و ماییم که هنوز بهت زده به وقایع می نگریم.

اینجا سخن از تکنیک و لنز و دکوپاژ نیست. جذبه ی عشق است که ناهای را پشت سر هم می چیند و میزانشنی معنوی می آفریند.

خان آخر فرا رسیده، نمی شود عاشورائیان همه بروند و جلودارشان، در پی آسایش تن خویش باشد. آقامهدی هم پیمان با دلاورانی که شرح رشادتهایشان را قسمت به قسمت به تماشا نشستیم، به مقام شهادت خواهد رسید. او اما همه ی محنت ها را تجربه میکند، از تیر مستقیم خوردن و خمپاره و سوختن در آتش و غرق گشتن و مفقود الاثر شدن. با دوربین به درون آب می رویم، اما به شهید نزدیک نمی شویم، نمیتوانیم هم نزدیک شویم. او را در یک رقص بی پروا در حال عروج روحش می بینیم. هیاهو خاموش می شود و حرکت ها به سکون می گریند؛ به نظر می رسد اما توان درک این پلان را نداریم؛ چرا باید داشته باشیم؟ برآستی چگونه می توانیم «شهادت»، این والاترین حقیقت حیات را با عقل زمینی مان تجزیه و تحلیل کنیم. اسلوموشن، شماروار نیست، حرف دلمان را می گوید؛ حتی زمان هم عارش می آید که بدون شهید به سالیان عمر خود بیفزاید و ادعای بقا نماید. ما اما چه بی شرمانه نشستیم و به دنیای پس از شهید خو می کنیم.



«پندار ما این است که ما مانده ایم و شهدا رفته اند، اما حقیقت آن است که زمان ما را با خود برده است و شهدا مانده اند.»



چهره ها فوکوس می کند و آنگاه که فاصله ای بعید میان چشم انداز فرماندهی و تن های خسته و پاک رزمندگان می یابد، کنار آبی می رود. انتظار دارید مثل فیلم های ابرقهرمانانه هالیوودی، پروتاگونیست قصه ی ما به اقبی خیره گردد و ناگهان فکری معجزه آسا از نا کجا آباد به او الهام شود؟

نه، از آن روی پردازی های عروسکی خبری نیست. او باید رابطه اش با پروردگار را تداوم بخشد؛ فوراً می نشیند، بندهای پوتینش را باز می کند و وضو می گیرد تا بنده ی وظیفه باشد نه پابند دل مشغولی های زمینی.

علی اکبر، جوان گندم گون ۱۷ساله ی اهل خوی که چند دانه تسبیح هدیه گرفته از فرماندهش، بهانه ای میشود برای آن که در پوست خود ننگجد و در آسمان ها به پرواز در آید.

حجازی فر، «دیده بان» و «مهاجر» را دیده، با پلان های «روایت فتح» عشق بازی کرده است و استعارات خاکم بر جنگ متعالی را می فهمد.

بندهای فیروزه ای تسبیح عاریتی علی اکبر، گواه هم نشینی اش با فرمانده مقدس است، اما دریغ که کسی سر وجودش را باور نمی کند؛ آری، آن جوان دل سوخته و دلپاک، جرمش این است که اسرار هویدا می کند.

## اپیزود هفتم | لباس های خپس



یاران مهدی، همانان که به وقت بلا، هر یک باری از دوشش برمی داشتند و آوازه ی دلوری شان، در زمین و زمان پیچیده بود، کنون، یک به یک به موقیبت حمید می رسند و لوای شهادت می پوشند. گردان ها همه محاصره شده و بلاجویان لشکر عاشورا، به سان عصر کربلا، جان خود را فدا می کنند و فرماندهی که تنها مانده و نمی تواند عافیت خود را برگزیند و عرصه را ترک نماید.

آنجا که احمد کاظمی اصرار می کند که مهدی برگردد با جمله ای عجیب روبرو می شود:

