رنگ و نقطه و نور
تمرکز در تصویرگری دینی

گزارش بیست و ششمین نشست نقد آثار تصویری کودک و نوجوان

اشاره:

در بیست و ششمین نشست نقد آثار تصویری، تصویرگری در کتاب‌های دینی مورد بررسی قرار گرفت.

در این نشست که یازدهم آبان ماه، با سخنرانی پرویز اقبالی برپا شد، محمدعلی کشاورز، عطیه مرکزی، حسین نظری و جمعی از تصویرگران کتاب کودک و نوجوان حضور داشتند.

اکرمی: بیست و ششمین نشست نقد آثار تصویرگران را با موضوع بررسی تصویرگری در کتاب‌های دینی آغاز می‌کنیم. طبق روال هر جلسه، عادت کرده‌ایم و همیشه می‌پرسیم: چه خبر از انجمن تصویرگران؟ دوستان اگر خبر تازه‌ای دارند، ما خوشحال می‌شویم.

عطیّه مرکزی: در انجمن کارت عضویت در حال آماده شدن است و به زودی کارت‌ها را خدمت‌شان می‌دهند. تمام جلساتی که انجمن داشته، سعی کرده که کمیته‌هایش را مشخص کند، هم‌چنین روی اساسنامه و مشخص کردن تعرفه‌های قیمت، بررسی‌هایی انجام می‌دهیم. گفت‌وگوهایی با دوستان انجام می‌شود که ببینیم نظرشان راجع به تعرفه قیمت تصویرگری چیست. اگر انجمن بتواند این کار را به انجام برساند، موقعیت خوبی برای دوستان تصویرگر پیش می‌آید.

موضوع دیگر، بحث بیمه تصویرگران است که آقای نظری دنبال آن هستند. کارهای اساسی انجمن فعلاً در این جهات بوده است تا این که وضع کمیته‌ها مشخص بشوند و کارها را به انجام برسانند. البته، برنامه‌های زیادی در دستور کار انجمن هست، ولی چون هنوز به نتیجه خاصی نرسیده، فعلاً از عنوان کردن آن‌ها صرف نظر می‌کنیم. الان انجمن حدود شصت و دو نفر عضو دارد. طبق اساسنامه‌ای که روی آن مشاوره می‌کنند، ما مشخص کردیم که کدام کمیته‌ها تشکیل شوند.

مثلاً کمیته‌های بی‌ینال‌هاست، کمیته اطلاعات و خبررسانی، کمیته مطبوعات و نشریه‌های داخلی، کمیته روابط عمومی و سایر کمیته‌هایی که می‌توانند کار اجرایی داشته باشند، این‌ها را مشخص می‌کنیم که به چه صورت می‌توانند فعال باشند. کمیته تحقیق است که از طریق آن می‌خواهیم مجموعه تحقیقاتی را درباره تصویرگری شروع کنیم. خود من مشغول لیست‌برداری از کتاب‌هایی هستم که بحث تئوریک و نظری در مورد تصویرگری، شعر، ادبیات داشته باشد تا هرچه زودتر به صورت یک مجموعه مقاله، در اختیار دوستان قرار بدهیم که هم زمان با کار تصویرگری عملی، از نظر علمی هم بتوانند جایگاه خودشان را مطرح بکنند.

اکرمی: خانم مرکزی، کنجکاو هستیم بدانیم کتابی را که رسیده بود به مرحله آخر براتیسلاوا، با خودتان آورده‌اید یا نه؟ چون می‌دانیم که یک کتاب با تصویرگری مذهبی است.

اقبالی:
متأسفانه، امروزه مبحث تصویرسازی، برای‌مان به مبحث بسیار غامضی تبدیل شده است. نه از این بابت که تصویرساز نداریم، بلکه از این نظر که تصویرساز داریم، ولی فهم تصویرسازی کم داریم

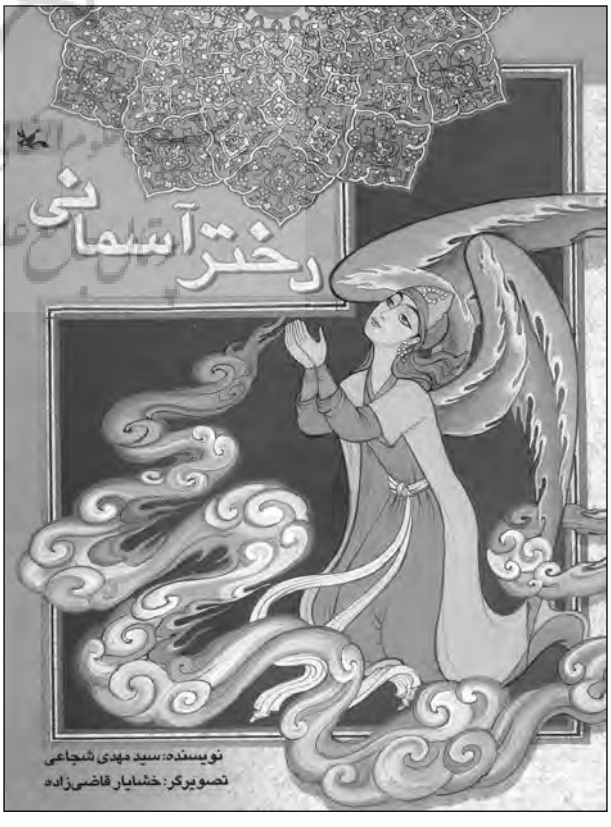
مرکزی: متأسفانه، کتاب را نیاوردم. کتابی است که کانون منتشر کرده به نام «تولد یک پروانه» و به زندگی نامه حضرت امام حسین(ع) می‌پردازد. گویا دو تصویر از این کتاب را فرستاده بودند و یکی از تصاویر به مرحله پایانی رسید.

اکرمی: آقای اقبالی، معمولاً آذرماه هر سال، آخرین مهلت شرکت در بولونیاست. آیا کانون برای شما نامه‌ای فرستاده است؟ چون دیگر الان باید کارها را تحویل بگیرند.

اقبالی: من با کانون کاملاً قطع رابطه کردم. کار «تیرانداز جوان» را من در قطع رحلی کار کردم و آن‌ها وزیری چاپ کردند که البته در صفحه‌آرایی، کار را خراب‌تر کردند و در کیفیت چاپ، کار آن قدر بد از آب درآمد که من رفتم به آقای چینی‌فروشان اعتراض کردم. بعد از این که جایزه را به من دادند، گفتم که صد رحمت به خانم لیلی امیرارجمند. آن‌ها بهتر از شما کتاب چاپ می‌کردند، شما با تکنولوژی امروز، بدترین کار را انجام دادید و به همین دلیل هم این آخرین کاری است که برای‌تان انجام دادم.

اکرمی: خب، آقای اقبالی برویم سرِ دستورِ جلسه. ما آماده شنیدن هستیم.

اقبالی: بسم‌الله الرحمن الرحیم. من قبلاً از آقای اکرمی تشکر می‌کنم برای زحماتی که می‌کشند. به هرحال، باتوجه به شرایط حاکم بر جامعه ما و این که



هنرمند بیشتر از این که ارج ببیند، زجر می‌کشد و در قعر می‌نشیند تا در صدر، این امکانی برای درکِ درد بیشتر است تا بتوان حرف زد و مشکلات را گفت؛ چه از باب مشکلات فنی و صنفی وغیره. در هرحال، امیدوارم بتوانم مطالب مفیدی در اختیار دوستان قرار دهم. مطالبی که بتواند در درک بهتر تصویر و تصویرگری ما را یار و یاور باشد. همیشه و در همه حال، درک تصویرسازی بستگی به درک تصویر دارد و درک تصویر هم بدون داشتن تعریفی کامل و جامع از آن امکان‌پذیر نیست. متأسفانه، امروزه مبحث تصویرسازی، برای‌مان به مبحث بسیار غامضی تبدیل شده است. نه از این بابت که تصویرساز نداریم، بلکه از این نظر که تصویرساز داریم، ولی فهم تصویرسازی کم داریم. این بزرگ‌ترین عیب ماست. آن چیزی که من از روند تصویرسازی در جامعهٔ خودمان متوجه شدم، این است که متأسفانه، هنوز تعریف درستی از تصویرسازی در بین هنرمندان تصویرساز ما وجود ندارد. به طور کلی، بیشتر این دوستان، در ابتدای کار با نقاشی شروع می‌کنند و با آشنایی سطحی که از تصویرسازی به دست می‌آورند، وارد دنیای تصویرسازی می‌شوند. البته، نمی‌خواهم بگویم که این مسیر غلطی است، ولی با کمال تأسف، نتیجهٔ این نگاه سطحی، آثاری سطحی و کم مایه است که همگی در بیان تصویری دچار مشکل‌اند.

به همین دلیل، یکی از مسایل ما بحث تعریف از تصویرسازی است. البته، ما امروز دعوت شدیم تا راجع به تصویرسازی مذهبی صحبت کنیم. بدون تردید، تعریفی مشخص از مذهب و نوع رابطهٔ آن با هنر و علی‌الخصوص تصویر و تصویرگری، خود مقدمه‌ای است برای درک بهتر تصویرسازی مذهبی و مشخصه‌های خاص آن. در اساس، چیزی که ما باید روی آن تکیه کنیم، بحث دربارهٔ درک ما از مذهب ونقش آن در هنر است. مذهب، معمولاً کاری که می‌کند، تعریف سه چیز را برای ما مشخص می‌کند: تعریف «عالم» و «آدم» و «مبدأ آدم و عالم» که در اصطلاح به آن «حق» می‌گویند. به قول اقبال‌لاهوری که می‌گوید:

عالم از رنگ است و بی‌رنگی است حق
چیست عالم، چیست آدم، چیست حق؟

هرمکتب و هر مذهبی، مشخصاً در پی تعریف این سه چیز است و دقیقاً برای شما مشخص می‌کند که حقیقت آن چیزی که می‌خواهد به انسان‌ها ارائه بدهد، چیست. اسلام در معنای لغوی‌اش، یعنی «تسلیم در برابر حق» این حق یعنی چه؟ حق در لغت، به معنی «هست» به کار می‌رود. پس چیزی که ما حق می‌گیریم، آن چیزی است که هست و وجود دارد. اما در مقابل آن چیست؟ در مقابل آن «باطل» است که معنای لغوی آن، «نیست» است. پس هستی در مقابل نیستی، آن تعریفی است که اسلام از زندگی دارد و می‌خواهد در همین مسیر، انسان را به کمال برساند. و برهمین اساس است که در قرآن شریف، «حق» همیشه «پایدار»، «ماندنی» و «اصیل» معرفی می‌شود و «باطل»، همیشه «ناپایدار» و «رفتنی» است. این که خداوند می‌فرماید: «جاءالحق و زهق الباطل اِن الباطل کان زهوقا»، دقیقاً به همین معناست. نکته دیگری که باید به آن توجه

اقبالی:

حقیقت آن است که در تفکر دینی، انسان موجودی دو بعدی است که میان فرشته و حیوان، حیران است و در نتیجه آزادی از قیود دینی و اخلاقی لاجرم بندگی هوای نفسانی را نصیبش خواهد کرد

کرد نوع رابطهٔ انسان با حق و حقیقت است و این که انسان چه نسبتی با حق دارد و اصولاً نوع تعریف مذهب از انسان چگونه است. بدون تردید، انسان هم یک نسبتی با حق دارد که با تشریح کلمهٔ انسان، می‌توان به آن رسید. در کلمهٔ انسان، «الف» و «ن» آخر آن اضافه است. آن چیزی که حقیقت کلمه انسان را مشخص می‌کند، در دو چیز است:

یا «اِنس» است یا «اُنس» پس ریشه کلمهٔ انسان مشخص‌کنندهٔ ماهیت وجودی انسان در عالم است. اما با چه چیزی اُنس می‌گیرد و نسبت به چه چیزی اِنس دارد. اِنس در لغت، به معنای غفلت است و فراموشی و اُنس، به معنای الفت است و عاشقی. پس انسان با حق نسبتی برقرار می‌کند که این نسبت می‌تواند یا الفت باشد یا غفلت. انسان در ماهیتش این‌گونه است. تجلی این حق در عالم، به صورت مراتبی است که در عرفان اسلامی، از آن به «عوالم وجود» تعبیر کرده‌اند که در اصل، همان مراتب و ساحات ظهور حقیقت است. معمولاً این عوالم وجود را به سه عالم تقسیم می‌کنند: عالم ملکوت (که از آن به عالم بالا و یا لاهوت نیز تعبیر می‌شود) و عالم مُلک (که در حقیقت، همان عالم پایین یا ناسوت است) و عالم میان این دو عالم که همانا «عالم برزخ» است که در اصطلاح به آن «عالم خیال» نیز می‌گویند. در تصویرسازی مذهبی، نوع نگاه تصویرساز به عالم، بر همین اساس است و نوع توجهٔ او به ترکیب‌بندی آثارش هم بر همین اساس است. در ترکیب‌بندی‌های او قسمت بالای تابلو، بیان‌کنندهٔ عالم ملکوت است که همهٔ عوامل در آن رو به سوی یک منبع نوری دارند و قسمت پایین، یعنی عالم مُلک، جایی است که در آن عالم بالا انعکاس پیدا می‌کند. به همین دلیل، این عالم مُلکی سایه‌ای است از همان عالم ملکوتی که در سمبولیسم مذهبی تصاویر، انعکاس پیدا می‌کند.

گفتیم که عالم دیگری هم وجود دارد که در واقع، حد واسط عالم ملک و ملکوت است که از آن به «عالم خیال» تعبیر کرده‌اند و در حقیقت، هنر و تصویر و تصویرسازی، در این عالم اتفاق می‌افتد. بحث اصلی این است که انسان از عالم بالا تنزل یافته و به عالم پایین هبوط کرده است.

به همین دلیل، حکمای اُنسی و عرفانی، معمولاً دو قوس از یک دایره در نظر می‌گیرند و می‌گویند یک قوس، قوس نزولی است که در آن انسان، در این عالم تنزل پیدا می‌کند و یک قوس دیگر، قوس صعودی است که در آن، انسان به حقیقتِ وجودی خویش رجعت می‌کند.

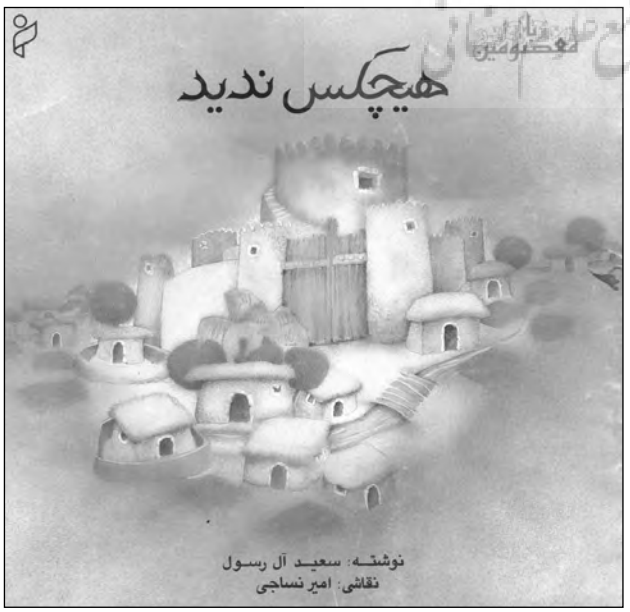
این کلام شریف در قرآن هم تکیه به همین معنا دارد که می‌فرماید: «اناللِه و انا الیه راجعون»؛ یعنی ما از خداییم و به سوی او باز می‌گردیم.

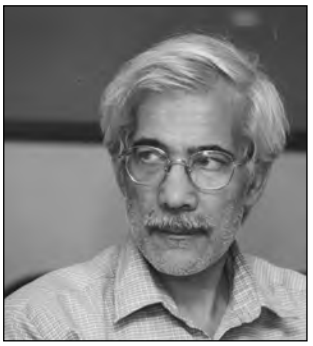
پس ببینید که چقدر معانی درجای خودش ساده و راحت نشسته است و هیچ شک و شبهه‌ای در این معانی نیست. انسانی که در این عالم افتاده و سقوط کرده، باید برگردد و این بازگشتن نیاز به ابزارهایی دارد. این ابزارها در درون خود انسان است. ابزارهای درون انسان، همان حواسی است که انسان با آن‌ها ارتباط دارد. این حواس، در نوع خود دارای تقسیم‌بندی خاصی‌اند که از آن به «حواس باطنی» و «حواس ظاهری» یاد می‌کنند؛ یعنی انسان دارای پنج حس باطنی و در عین حال دارای پنج حس ظاهری است. من می‌خواهم جایگاه هنر و مخصوصاً تصویر را درمیان همین حواس به شما نشان دهم و بگویم اگرچه انسان در این عالم است و به کمک این حواس ظاهری، مثل بویایی و چشایی و بینایی و لامسه و شنوایی، روزگار می‌گذراند، حقیقتش در رجوع به حواس باطنی است و سیر صعودی‌اش به طرف حق، به وسیلهٔ همین حواس پنج‌گانه باطنی امکان‌پذیر است که به قول مولانا، هم‌چون زر سرخ با ارزش‌اند و آن‌ها را از آن پنج حس ظاهری ارجح می‌داند و می‌گوید:

«پنج حسی هست جز این پنج حس

وان چو زر سرخ و این حس‌ها چو مس»

این پنج حس باطنی، کمک حال انسان محسوب می‌شوند تا او بتواند به حقیقت وجود خویش دست پیدا کند. به همین دلیل، دارای مراتبی هستند که از پایین‌ترین حس باطنی تا بالاترین آن‌ها، نشان‌دهندهٔ مراتب وجودی انسان در این عالم‌اند. پایین‌ترین حس باطنی احساس مشترکی است که انسان‌ها نسبت به هم و به محیط اطراف‌شان دارند. این که می‌بینید یک روز خوشحال هستید و روز دیگر غمگین، براساس همین حس مشترک باطنی است. اما دومین حس، حس خیال است که من روی این حس، بحث جداگانه‌ای خواهم داشت. سومی وهم است و چهارمی عقل و بالاترین آن مرتبه‌ای است که انبیاء و اولیاء به آن رسیده‌اند؛ یعنی شهود که همان حس باطنی است که به عینه با دید باطنی و حق‌جوی انسان سروکار دارد. این که از حضرت امیر می‌پرسند آیا تا به حال خدا را دیده‌ای؟ و می‌گوید، بله دیدم. من خدا را قبل و همراه و بعد از هر موجودی دیدم. این همان دید و همان مقام شهودی است. پس اگر انسان‌ها بتوانند درون





کشاورز:
مصلحت این است که به تناسب انتظارات جامعه امروزی، ما بیاییم هم مذهب را تعریف کنیم و هم تصویرگری مذهبی را

خویش را از ناپاکی‌ها و آلودگی‌ها پاک کنند، می‌توانند با رجوع به مرکز وجود خویش که همان آینهٔ دل انسان است، به چنین مقامی دست پیدا کنند. دل، مرکز وجود انسان است و در تعبیری که عرفا برای آن قائل شده‌اند، آن را به «آینه» تشبیه کرده‌اند. «آینه» خصوصیت خاصی که دارد، این است که همه چیز را در خویش منعکس می‌کند و در حقیقت، این همه چیز، همان «حق» است که به واسطهٔ آینه گردانی دیده می‌شود. همه موجودات عالم هم در همین مقام قرار دارند و انسان و مخصوصاً هنرمند، اگر آینه دلش پاک باشد، می‌تواند در مقام آینه گردانی حق برآید.

به همین دلیل است که در تفکر دینی و مذهبی، «هنرمند»، واسطهٔ ظهور حق در این عالم معرفی می‌شود. بنابراین، تصاویری که در آینهٔ دل او می‌افتد، همان تصاویری است که در آینهٔ خیال او منعکس می‌شود؛ تصاویری کاملاً پاک و ملکوتی. البته در تعریف خیال، باید گفت که برعکس آن نیز ممکن است و این در صورتی است که انسان گناه کند. در این حالت، آینهٔ دل او را زنگار فرا می‌گیرد و انسان از حقیقت خویش غفلت می‌کند. حافظ شیراز، در مقام آینه گردانی دل می‌گوید:

«جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست
ماه و خورشید همین آینه می‌گردانند»

پس، شما هر تصویری را که در آینهٔ خیال درونی خودتان ببینید، می‌توانید به تصویر بکشید. اما برای فهم بهتر آن تعریف کلمهٔ «خیال» هم خالی از لطف نیست. خیال در لغت، به معنای تصویر است: البته در زبان فرانسه و انگلیسی، به آن "image" می‌گویند و در زبان لاتین به آن «ایکون» می‌گویند.

عرب‌ها به آن «ایقونه» می‌گویند و در فارسی خودمان، به آن تصور و تصویر می‌گویند که در حقیقت، همان عکس منعکس در آب و یا در آینه است. این معانی را در اصطلاح «خیال» می‌گویند و عالمی را که در آن، این خیال منعکس می‌شود، «عالم خیالی» و یا «عالم صورت‌های خیالی» می‌گویند و چون مثل آینه است، به آن «آینهٔ خیال» نیز می‌گویند. که در واقع درست مثل همین آینه‌ای است که ما هر روز خود را در آن نگاه می‌کنیم. همه چیز در آن دیده می‌شود، ولی وقتی به آن دست می‌زنید، می‌بینید که به آن راه ندارید. این عالم خیالی در درون همهٔ انسان‌ها وجود دارد و همهٔ ما به واسطهٔ این عالم خیالی، چه در خواب و چه در بیداری، در حال دیدن تصاویر خیالی هستیم. ولی تنها یک نفر است که می‌تواند این خیالات تصویری را برای ما حکایت کند و یا برای ما به نمایش بگذارد، این یک نفر، همان هنرمند تصویرساز است که با هنرش «محاکات عالم غیب» را می‌کند. او در حقیقت، «رازدار این عالم است و چون وسعت این عالم، در ظرف محدود تصویر و تصویرگری نمی‌گنجد، ناچار در زبان تصویری خویش، به رمز و راز سخن می‌گوید و با بیانی کاملاً سمبلیک سعی می‌کند راز تمثل حقایق ملکوتی را دریابد. خیال آدمی درست مثل پرنده‌ای است که پرواز می‌کند، اما به قول شهید بزرگوار، سید مرتضی آوینی «فضای پرواز خیال او به وسعت اعتقادات و نفسانیات اوست». پس خلاف تفکر رایج در بین هنرمندان امروزی که مرتباً از «تخیل آزاد» دم می‌زنند و خیال را ماهیتاً آزاد در نظر می‌گیرند، باید گفت که در تفکر دینی، این «خیال» نیست که باید آزاد باشد، بلکه این «هنرمند» است که باید آزاد باشد؛ آزاد از هر تعلقی و به قول «لسان الغیب» که می‌گوید:

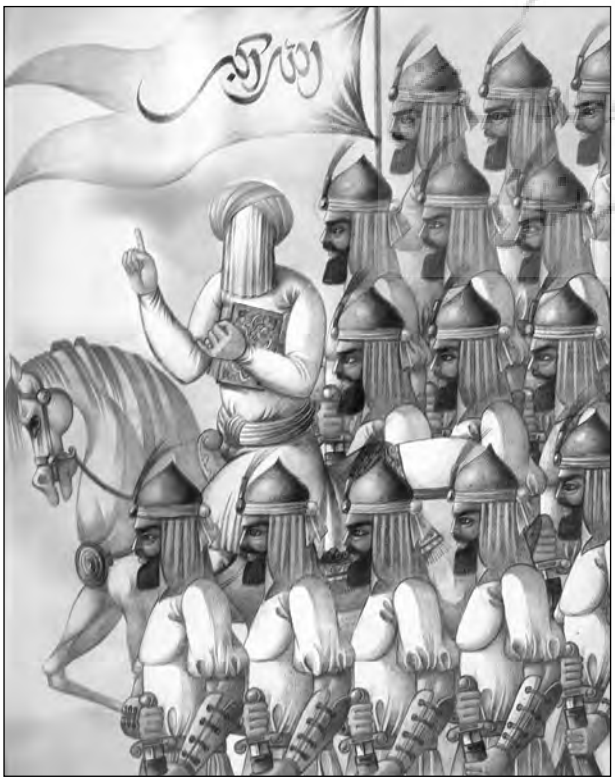
«غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است».

حقیقت آن است که در تفکر دینی، انسان موجودی دو بعدی است که میان فرشته و حیوان، حیران است و در نتیجه آزادی از قیود دینی و اخلاقی لاجرم بندگی هوای نفسانی را نصیبش خواهد کرد:

«آدمی‌زاده طرفه معجونی است
کز فرشته سرشته و ز حیوان
گر رود سوی این شود کم از این
ورکند میل آن شود به از آن».

بنابراین، هنرمند با بال‌های خیال خویش نمی‌تواند به دنیایی بیرون از اعتقادات و عادات و تعلقات خویش پرواز کند. فضای پرواز این هنرمند، بستگی به وسعت روح او دارد. اگر روح این هنرمند به وسعت عالم کبیر باشد، فضای پرواز خیال او از فرش تا عرش را در برمی‌گیرد و می‌تواند هم‌چون پیامبر، سوار بر براقش تا آسمان معراج صعود کند، اما اگر روح او در بندگی شیطان اسیر باشد، به خفاش‌هایی می‌ماند که از غار نفس امارهٔ خویش آویزانند. مثل شیاطینی که این سو و آن سو می‌روند و فقط به ذکر شیطان و گناه مشغولند.

پس هر تصویری که می‌کشیم، دقیقاً ارتباط پیدا می‌کند با این عالم خیالی که در درون ماست و تصویرساز مذهبی هم کسی است که با پاک کردن درون خویش، فضایی روحانی برای پرندهٔ خیال خویش فراهم می‌آورد. اما نکته قابل اشاره، درک معنا و مفهوم تصویرسازی است که من هنوز به آن نپرداخته‌ام. مشکلی که در جامعه هنری ما وجود دارد، مشکل تئوری است؛ یعنی کسی برای ما تئوری تصویرسازی را تدوین نکرده است و ما بدون داشتن معیارهای زیبایی‌شناسی تصویر، نمی‌توانیم درک درستی از تصویرسازی خوب داشته باشیم و براساس آن، به نقد و بررسی تصویرسازی موجود در جامعه بپردازیم. در حقیقت، نقد تصویر و تصویرگری در جامعهٔ ما وجود ندارد. به همین دلیل، هزاران هزار



تصویر تولید می‌شود، ولی متأسفانه اکثر آن‌ها تصاویری کم ارزش‌اند که یا از روی ذوق ناپخته افراد به وجود آمده‌اند و یا با تلقینات کور مدرنیست‌های وطنی «به بیراهه رفته‌اند.

تصویرسازان ما همه منتظرند کسی پیدا شود و راه درست تصویرسازی را به آن‌ها بنمایاند و به آن‌ها بگوید در تصویرسازی شما، ساختار طراحی و ترکیب‌بندی تا چه حد خوب است و تکنیک در کار شما تا چه میزان درست به کار گرفته شده است. ما هیچ کدام از این‌ها را نداریم. پس به ناچار، مجبوریم از اول شروع کنیم و در ابتدا بگوییم: «تصویرسازی یعنی چه؟» تصویرسازی در معنای کلی خودش، یعنی نمایش دادن معانی و کیفیات و این در کل، به این معنی است که هنر، محل عبوری است از عالم محسوسات به طرف عالم معانی و کیفیات باطنی. به عبارتی، راه‌هایی برای ترجمهٔ این معانی به علامات تصویری که به واسطهٔ آن‌ها معانی و کلمات، کالبدی تصویری پیدا می‌کنند و این یعنی بیان «ماهیت تصویر» در تصویرسازی. در تصویرسازی، بحث اصلی، بیان «کیفیات» به واسطهٔ «کمیات» است و هنرمند تصویرساز با هنر خود، میان عوامل نامحسوس و محسوس پلی می‌زند که نام این پل، همان «تصویر» است. به همین دلیل، کار و هنر او در تصویرسازی، یک نوع «ارتباط تصویری» است که در حقیقت، «تعریف هنر» هم به همین معنی است که می‌گویند «هنر بیان محسوس یک امر نامحسوس است». در تصویرسازی، «مفاهیم» به واسطهٔ «کلمات»، جامه‌ای از تصویر به تن‌شان پوشانده می‌شود و به همین دلیل، داشتن معنا، مضمون و محتوا که با کلمات «هویت داستانی» پیدا می‌کند، جزء لاینفک هنر تصویرسازی به حساب می‌آید. البته، بدون واسطهٔ داستان (fiction) هم می‌توان تصویرسازی کرد که در این میان، تصویرسازی مفاهیم و مضمون‌های متفاوت غیرداستانی (Nonfiction) از آن دسته‌اند.

وقتی رابطه معنا با تصویر و معنا با کلمه مشخص شود، شما معنای تصویرسازی را بهتر متوجه می‌شوید که به چه صورت است و بعد براساس آن، می‌توان انواع تصویرسازی و نوع کاربرد آن‌ها را توضیح داد که «تصویرسازی مذهبی» یکی از آن‌هاست.

رابطهٔ «کلمه» و «معانی»، خیلی رابطه نزدیک‌تری است به نسبت رابطه «تصویر» با همان «معانی»؛ چرا که از دید حکما، رابطه کلمه با معنا، رابطه اسم و ذات است. برای همین، دنیای خیلی وسیع‌تری را شامل می‌شود و در عین حال، امکان بیان «معانی» در آن‌ها بیشتر است.

اما در عین حال، باز هم «معانی» در قالب کلمات تنزل پیدا می‌کنند؛ چون معانی آن قدر گسترده‌اند که وقتی شما آن‌ها را در قالب کلمه بیان می‌کنید، آن معانی را محدود می‌سازید. به همین دلیل، نوع بیان در کلمات هم دسته‌بندی خاص خودش را دارد. یعنی اگر با این کلمات بخواهیم زندگی و خواسته‌های روزمره را بیان کنیم، می‌شود زبان و بیان «عبارت»، اما اگر بخواهیم به مفاهیمی بالا و مجرد اشاره داشته باشیم، می‌شود زبان و بیان «اشارت» که همان زبان رمزی و سمبلیک است.

همین معانی که به کلمات تبدیل شده و تنزل پیدا کرده‌اند در مرحله بعد، وقتی در محدودهٔ شکل و تصویر قرار می‌گیرند، بیان محدودتری پیدا می‌کنند. در حقیقت، رابطه تصویر با معنا، درست مانند رابطه بدن است با روح. بین صورت و معنا، چنین رابطه‌ای وجود دارد؛ یعنی بین آن‌ها، رابطهٔ تمثیل و تمثل برقرار است که باز مانند «رابطهٔ کلمات و معانی»، دارای بیانی سمبلیک است. این بیان سمبلیک، برای رهایی از آن حالت جمود و انجمادی است که در «تصاویر» ایجاد می‌شود. منتقدان غربی، برای بیان همین «واقعیت عرضه شده در تصویر»، لغت «Concrete» را به کار می‌برند که به معنی جامد، عینی و محسوس است؛ یعنی مضمونی که جامهٔ واقعیت بپوشد. همین اتفاق می‌افتد و یا واقعیتی اگر از بیرون و از محیط اطراف ما بخواهد در عکس و تصویری آورده شود، حالتی جامد و عینی به خود می‌گیرد. اما در تصویرسازی مذهبی، نوع بیان سمبلیک، نشان‌دهندهٔ رابطهٔ صورت و معنا است و یا همان رابطهٔ میان بدن و روح است. بدن مظهر روح است. پس باید همهٔ صورت‌های موجود در این جهان، جدا از مادیت جسمانی خودشان، مظهر صورت‌های ملکوتی عالم بالا باشند.

اما نکته اصلی این جاست که چرا صورت‌های نازله از عالم ملکوت در این جهان، ما را به معانی مدلول خویش دلالت نمی‌دهند؟ یعنی فی‌المثل: چرا با دیدن بدن انسان، ما مستقیماً پی به خالق انسان نمی‌بریم؟ دلیلش این است که وجود معانی در عالم ملکوت، به صورت «وحدت» است، ولی تجلی و تمثیل همین معانی در این جهان، به صورت «کثرت» است. این جهان، جهان بُعد است؛ جهانی است که در آن همه چیز (و از جمله بدن انسان) حکم حجاب‌هایی دارند که ما را از دیدن روح الهی و خالق این جهان باز می‌دارند. درست مانند ابری که جلوی خورشید را بگیرد. در همین جاست که باید به حکمت نهی صورتگری و شمایل‌نگاری، در نزد هنرمندان مسلمان اشاره کرد. در نظر آن‌ها صورت‌های مادی این جهان، بر مناسباتی دلالت دارند که ما را از رسیدن به «مدلول حقیقی» بازمی‌دارند. بنابراین، «صورت» اگر مستقل از «مدلول حقیقی خویش» منظور شود، آن صورت‌ها حالتی محسوس و کمّی به خود می‌گیرند و آدمی را از یاد خالق خویش غافل می‌کنند.

اقبالی:
هنرمند با بال‌های خیال خویش نمی‌تواند به دنیایی بیرون از اعتقادات و عادات و تعلقات خویش پرواز کند.
فضای پرواز این هنرمند، بستگی به وسعت روح او دارد.
اگر روح این هنرمند به وسعت عالم کبیر باشد، فضای پرواز خیال او از فرش تا عرش را در برمی‌گیرد

مرکزی:
این چیزی که آقای اقبالی گفتند، خیلی درست است که تصویرگر به آن معنا و مفهوم اصلی که در تصاویر مذهبی هست، توجه داشته باشد، ولی نه به آن حالت که درگیر تزیینات و فرم‌ها و شکل‌هایی شود که در زمان خودشان حرف‌شان را زده و تمام شده‌اند

به همین علت، باید جلوی آن گرفته شود. پس با این اوصاف، «صورت» به معنای تصویریِ آن، حجاب معنا می‌شود. بنابراین، «تصویرگر مذهبی» باید صورت را برای رسیدن به معنا بشکافد. هنرمندان صورتگرا، با این «خرق صورت»، در حقیقت آن «صورت موهوم» حاکم بر این جهان مادی را پاره می‌کنند و این همان نحوهٔ نگاه هنرمندان تصویرگر مذهبی، در طول تاریخ هنرهای دینی و اسلامی است. البته در این عمل، هیچ وقت معنا و محتوا فدای «صورت» نمی‌شود. در این جا قالب و محتوا به یکباره و با هم می‌جوشند. به همین علت، در هنرهای دینی واسلامی، قالب در باطن خود، عین محتواست و این درست در نقطه مقابل سیر تاریخی هنر مدرن است که در آن، تمام تلاش هنرمندان، در جهت استغنای فرم و قالب از مضمون و محتوا بوده است. در هنرهای حقیقی و دینی، تصویر به دنبال «وحدت» است و این «وحدت»، عین «توحید» و یکتایی است و به این نوع هنرها، هنرهای تجریدی و وحدت‌گرا می‌گویند. در حالی که در هنرهای غیرحقیقی، مانند آن چه در نقاشی مدرن غرب دیده می‌شود، نوع نگاه هنرمند، اساساً نگاهی انتزاعی و تجزیه‌گراست و تصویر در باطن خویش، به شدت میل به متلاشی شدن و تجزیه دارد.

پس با این حساب، نحوه شکافتن تصویر در تصویرسازی‌های مذهبی، باتوجه به مبدأ تفکر هنرمندان آن، ماهیتی وحدت‌گرا، تجریدی، کمال‌طلبانه، آسمانی و کاملاً توحیدی دارد. در حالی که همین «انفطار تصویر» در سیر تاریخی نقاشی نوین، با توجه به تفکر کثرت گرای هنرمندان آن، ماهیتی کاملاً نزولی، تجزیه‌گرا، انتزاعی، دنیاطلبانه، هبوطی و زمینی دارد.

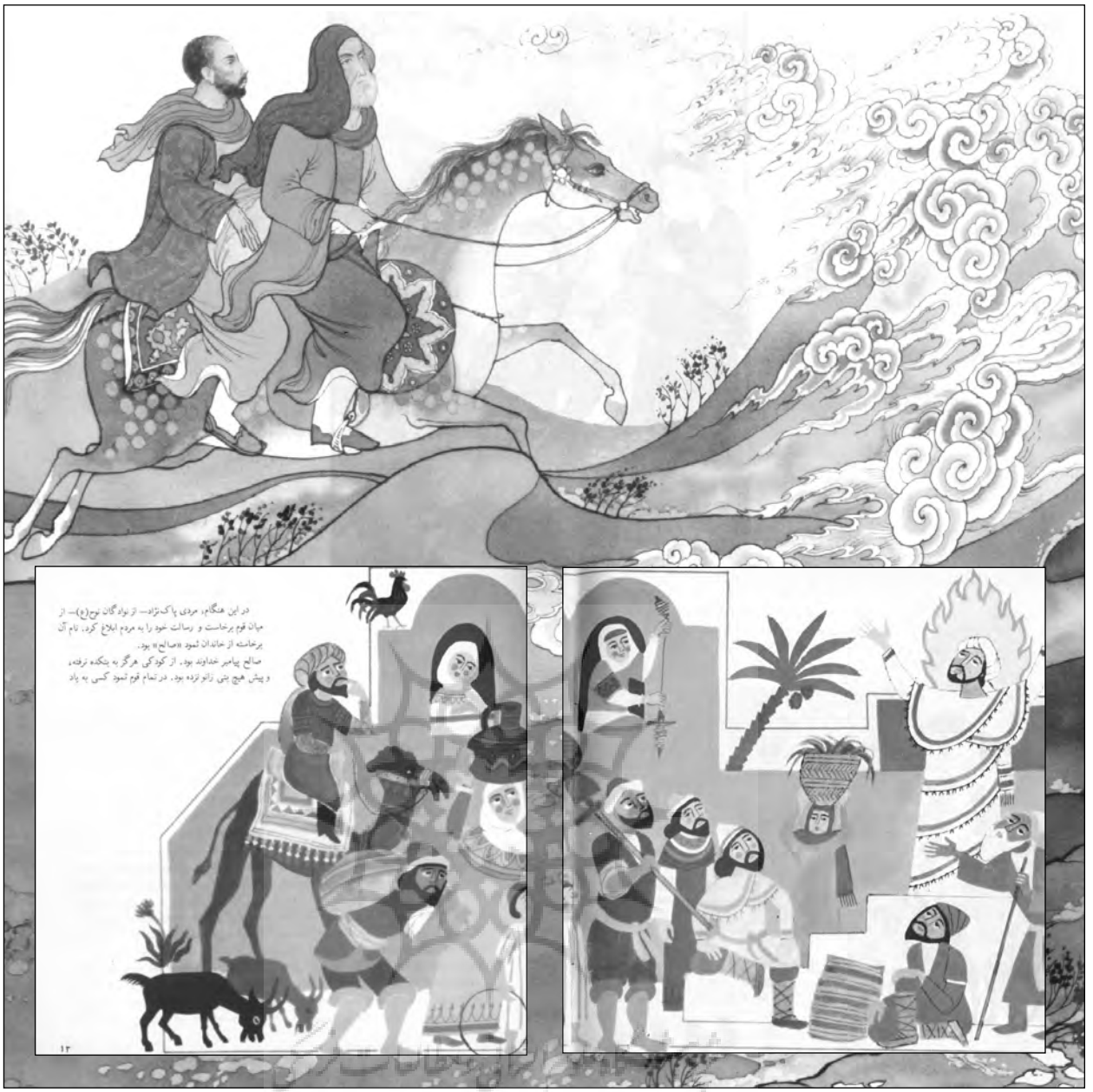
البته باتوجه به تغییر و تحولات فکری و فرهنگی در دوره جدید و با توجه به تلاش پیگیر و مستمر هنرمندان اومانیست غربی در استغنای قالب از محتوا، هنر تصویرسازی و نقاشی، دو راه جداگانه را در پیش گرفتند. این جداسازی بیشتر از آن که جنبهٔ جوهری داشته باشد، جنبهٔ عرضی دارد، چرا که با توجه به دورنمای فکری و فرهنگی هنر غرب که در آن تفکر لائیک، نقش اساسی را بازی می‌کرد، تمام تجربیات تکنیکی هنر نقاشی، در هنر تصویرسازی کاربرد پیدا کرد.

پس بنیاداً اگر بتوان به ریشه‌های تفکری در هنرهای غربی پی برد، می‌توان ساختارهای تصویری در نقاشی و تصویرسازی مدرن را شناخت.

به همین دلیل، برای درک آن چیزی که در تاریخ هنر اتفاق افتاده است، گریزی می‌زنیم به آن چه در تاریخ فلسفهٔ غرب اتفاق افتاده. ما می‌دانیم که بعد از رنسانس، تفکر انسان‌مدارانه (اومانیسم) به جای تفکر خدامدارانه قرون وسطی، رواج پیدا کرد. این انسان مداری، نتیجه تفکر خود بنیادی (سوبژکتیویسم) بود که در آن «انسان» خود را دایر مدار عالم تلقی می‌کرد و هیچ چیز نمی‌توانست او را محدود کند؛ به جز طبیعت خودش و این جهان. بر همین اساس، در این تفکر، «انسان» جانشین «خدا» می‌شد و «زمین» جانشین آسمان؛ واقعیتی که در آن پیوند میان انسان و خاک را هر روز بیشتر از پیش استحکام می‌بخشید. تکیه‌گاه اولیهٔ این تفکر، «عقل» انسان بود که در فلسفهٔ فیلسوفی به نام «دکارت» قوام پیدا کرد. او با انکار تمامی تجربیات دینی قبل از خود، قائل به این بود که می‌توان با همین عقل ناسوتی، بر کل جهان مسلط شد. به همین علت، در یک معادلهٔ رایج فلسفی، به طرح تئوری خود پرداخت. او می‌گفت: میان «من شناسنده» (subject) و «موجودی که من می‌شناسمش» (object)، فاصله‌ای وجود داشت که نمی‌گذاشت من آن را خوب بشناسم، اما من می‌توانم این جهان واقعی و عینی را که به ابژه (object) شهرت دارد. بشناسم و «عقل» در این راه به من کمک می‌کند. بعدها، فلاسفهٔ پس از او چون «هیوم» و «بارکلی»، در نحوهٔ استدلال او شک کردند و مخصوصاً «ابژه» او مورد شکاکیت قرار گرفت. آن‌ها می‌گفتند موجودیت این موجودی که من می‌شناسم، چون از طریق «ادراک درونی من» صورت می‌گیرد، احتمالی است و ممکن است وجود نداشته باشد. به همین دلیل در آن شک کردند. بعدها فیلسوف دیگری به نام «کانت» پیدا شد که در مقام رفع این شکاکیت برآمد و با تأیید واقعیت و اصالت این جهان واقعی (ابژه)، قائل به واسطهٔ دیگری شد که به جای «عقل» می‌توانست واسطهٔ میان او و این جهان مادی قرار گیرد. او می‌گفت من نمی‌توانم با این جهان (ابژه)، آن چنان که هست، ارتباط برقرار کنم، اما می‌توانم با «صورت ذهنی» که دارم، آن را تابع خواست و اراده خود کنم. در واقع با جانشین کردن «صورت ذهنیتِ من» به جای عقل، هم توانست انسان را به عنوان سوژه، «مستقل» اعلام کند و هم او را به عنوان «صورت‌دهندهٔ به این جهان» مطرح سازد. این راه حل که در آن، «سوژه» قوام و قدرت خاصی پیدا می‌کرد، در تاریخ فلسفه به عنوان یک «انقلاب فلسفی» مطرح شد که بعدها با عنوان «سوبژکتیویسم» شهرت خاصی یافت.

در حقیقت، «سوبژکتیویسم» همان حدیث نفس انسان معاصر بود که او در تبعیت از آن به «خودپرستی مضاف» می‌رسید. اما نتیجهٔ این تحولات فکری در غرب، رواج دو تفکر خاص هنری بود که با تکیه به دو ساحت وجودی انسان، یعنی «عقل» و «احساس» رواج پیدا کرد. در تاریخ هنر غرب، رواج عقل‌گرایی در «مکتب کلاسیک» نمود عینی پیدا کرد، اما در مقابل، با شورشی که علیه «عقل‌گرایی» پیش آمد و با مطرح شدن «سوبژکتیویسم» در هنر غربی، هنرمندان نقاش، با اصالت دادن به مکنونات درونی خویش و با گرایش به بیان‌های خاص فردی و احساسی، به نفی «هنر کلاسیک» پرداختند. این تفکر هنری، ابتدا در مکتب «رکوکو» و بعد از آن در «مکتب رومانتیسم» نمود خاصی پیدا کرد. اما تفکر هنری در غرب، به این مقدار هم قناعت نکرد. در اوایل قرن نوزده، در تاریخ ادبیات و هنر غرب، ما شاهد بحث‌هایی هستیم که در آن منتقدان و صاحبنظران هنری، از «فایده هنر» و «رسالت اجتماعی هنر» و غیره صحبت به میان آوردند که در آن میان، پرسشی اساس محور همهٔ بحث‌های داغ و رایج آن دوره قرار گرفت و آن پرسش، این بود: هنر برای چه؟ آن‌ها در بحث‌های خود، به این نتیجه رسیدند که «هنر» وسیله نیست، «هدف» است و فایدهٔ هنر یک چیز بیشتر نیست و آن «زیبایی» است.

در واقع، این همان بحثی بود که منجر به تئوری معروف «هنر برای هنر» شد. آنها می‌گفتند: هنرمندی که به چیزی جز زیبایی محض بیندیشد، هنرمند نیست و بر همین اساس، برای زیبایی مفهومی «متقابل و متضاد» با «مفید بودن» قائل شدند و گفتند هر چیز مفیدی زشت است و تنها اشیایی حقیقتاً زیبا



هستند که به هیچ فایده‌ای نیایند. به همین علت، عنوان «هنرهای زیبا»، فقط و فقط به هنرهایی اطلاق شد که هیچ فایده‌ای برای بشر ندارند و عنوان تحقیرآمیز «هنرهای دستی»، به هنرهایی اطلاق شد که هم مفیدند و هم دارای محتوا و مضمون که در این میان «تصویرسازی» نیز به همین دسته از هنرها تعلق گرفت.

چرا که تصویرسازی اصولاً یک هنر کاربردی است که مهم‌ترین رکن آن، متعهد بودن به متن و مفهوم و محتواست و این با تفکر «فرمالیسم» حاکم بر تئوری هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده، سازگار نبود. این تئوری باعث شد که هنر از حیات بشری فاصله بگیرد و هنرمندان با معنا و مفهوم کاملاً بیگانه شوند و این دقیقاً نقطه مقابل آن معنویتی بود که در هنرهای مذهبی و علی‌الخصوص در «تصویرسازی مذهبی» مطرح می‌شد. در هنرهای مذهبی، «فرم» در جایگاه حقیقی خویش، قالبی است که روح معنی را بیان می‌کند و این عین دین و حکمت و تعهد است. بنابراین، هنر در ذات خود، عین تعهد است و هنرمند مذهبی این عهد و تعهد را با خدای خود می‌بندد و با معبود خویش پیوند عاشقانه و عارفانه برقرار می‌کند. این عهد، همان عهدی است که در قرآن کریم (سورهٔ اعراف آیهٔ ۱۷۲) نیز بدان اشاره شده است.

عهدی که خداوند در روز ازل، از تمام فرزندان آدم گرفته است. در آن روز از فرزندان آدم سؤال می‌شود «الست بربکم»؛ یعنی آیا من خداوند شما هستم؟ «قالوا بلی» و همه پاسخ می‌دهند: آری. این عهد در تاریخ به «عهد الست» معروف شده است و هنرمند با این تعهد، به مقام قرب الهی می‌رسد و اثر هنری‌اش بازتاب عینی همین تعهد است.

خواجهٔ شیراز از آن، این‌گونه یاد می‌کند:

«مطلب طاعت پیمان و صلاح از من مست
که به پیمانه‌کشی شهره شدم روز الست
من همان دم که وضو ساختم از چشمه عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هر چه که هست
می‌بده تا دهمت آگهی از سر قضا
که به روی که شدم عاشق و از بوی که مست».

پس هنرمند باطناً نسبت به حقیقت درونی خویش متعهد است و بازتاب آن در اثر هنری‌اش کاملاً هویداست. اصولاً روح هنرمند، در آثار هنریش بروز و ظهور پیدا می‌کند و با هیچ حیله‌ای نیز نمی‌توان مانع از ظهور آن شد. پس تصویر و تصویرسازی، می‌تواند باطن صاحب خویش را «لو» دهد و او را رسوا کند: «از کوزه همان برون تراود که در اوست». تصویرسازی و مخصوصاً «تصویرسازی

مذهبی»، تراوش روح هنرمند است. به همین دلیل، تزکیه نفس و تصفیه درون برای هنرمندان مذهبی، امری کاملاً ضروری و لازم است و این باعث نورانیت درونی آن‌ها می‌شود. هنرمندان با پرداختن به آداب معنوی خاصی، سعی می‌کردند این نورانیت را در خویش تقویت کنند و همین امر، باعث می‌شد که در تربیت شاگردان خویش، مقدماتی قائل شوند که «آداب معنوی» از جملهٔ آن‌هاست. این آداب معنوی، باعث آرامش روح و تمرکز حواس می‌شد و به دل هنرمند آرامشی خاص و معنوی می‌داد تا بتواند با تکیه به الهامات درونی خویش، آثاری معنوی پدید آورد که نمود عینی آن در تصویرسازیهای مذهبی و در نوع طراحی و رنگ‌آمیزی آن، کاملاً قابل تشخیص است. اما مهم‌تر از این، بحث دیده شدن کلیات تصویر، در عالم خیال هنرمند تصویرساز بود که باعث می‌شد نوع ساختار کلی ترکیب‌بندی یک اثر، در آینهٔ خیال او نقش ببندد. در بررسی آثار تصویرسازی مذهبی، این سه عامل (خط، رنگ و ترکیب‌بندی) از اهمیت خاصی برخوردارند و از آن جا که نوع تفکر مذهبی در عالم اسلام، گرایش به توحید و وحدانیت دارد، توجه به عناصری هم‌چون «نور»، «نقطه» و «مرکزیت» باعث به‌وجود آمدن ترکیب‌بندی‌های متنوعی شد که در آنها یک اصل اساسی قابل تشخیص بود و آن اصل «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» بود. ساختار طراحی، در این نوع از تصویرسازی، با توجه به حالت‌های معنوی آن، ساختاری بود کاملاً نرم و آرام و لطیف که هنرمند با استفاده از خطوط منحنی و گردش‌های اسلیمی، سعی می‌کرد فضایی روحانی و ملکوتی را به بیننده القاء کند و این امر، چه در جزئیات و چه در کلیات یک اثر، کاملاً قابل رؤیت است. البته، باید توجه داشت که در حرکت‌های اسلیمی، تمام خطوط در حول محور یک نقطه و یک خط به حرکت درمی‌آیند و با این حرکت اسلیمی، می‌توان زیر ساخت طراحی و ترکیب‌بندی همهٔ فرم‌ها را پدید آورد. این زیرساخت، هم در کل و هم در جزء یک تصویرسازی قابل استفاده است و در حقیقت، این مرکزیت، همان مقام «تجرید» در طراحی و تصویرسازی‌های مذهبی است.

اما در مورد نقش «رنگ» در «تفکر دینی» و از آن‌جا در «هنرهای دینی»، بحث خاصی وجود دارد که با درک آن، می‌توان به نحوهٔ به‌کارگیری آن در آثار تصویرسازی مذهبی پی برد.

اصولاً در تفکر دینی و اسلامی، نور یک حقیقت واحد است که در صورت‌های هفتگانهٔ رنگی (رنگین کمان) تنزل و تمثل پیدا می‌کند و هر یک به شانی از شئون ذاتی نور اشاره دارند.

البته رنگ‌ها، آن‌چنان که هستند، ما را به نور واحد دلالت نمی‌کنند که هیچ، خود حجابی می‌شوند که چشم را از دیدن باطن محروم می‌کنند. به همین سبب، برای درک ماهیت «رنگ» باید به «نور» توجه کرد و با بررسی نقش نور در ایجاد رنگ‌ها، به درک «ماهیت رنگ‌ها» در آثار تصویرسازی مذهبی رسید. البته با توجه به بیان سمبولیک رنگ در این آثار، می‌توان به مقامات رنگی آنها پی برد.

آن‌چه مسلم است، قاعدهٔ تفکری هنرمندان مسلمان بر این امر استوار است که رنگ همان نور است. بر همین اساس، اصولاً رنگ، همان مقدار نور جذب شده است که در ارزش‌گذاری اشیاء، معیار سنجش آنها قرار می‌گیرد و این همان درک «مقامات تجریدی رنگ» در هنرهای دینی است که در کلیهٔ آثار هنرهای تجسمی جهان اسلام کاربرد دارد. یکی از کسانی که در این باب صاحب‌نظر است و بنده از نظریات ایشان بسیار بهره برده‌ام، استاد من، جناب آقای محمد علی رجبی‌اند. ایشان معتقدند که رنگ‌ها در هنرهای دینی و اسلامی (مخصوصاً در نگارگری‌های ایرانی ـ اسلامی)، در سه مقام و موقع قرار می‌گیرند. این سه مقام عبارتند از: مقام تکوین، مقام تمکن و مقام تلوین. در اولین مقام، بحثی که وجود دارد، معرفی رنگی است که همهٔ رنگ‌ها ریشه در آن رنگ دارند و در حقیقت، ریشه و بن همهٔ رنگ‌ها متوجه این رنگ است. این رنگ، همان رنگ «سیاه» است که در فرهنگ عرفانی، از آن به «منبع نور» یا «غایت نور» تعبیر می‌شود. در این فرهنگ، نهایت نور، سیاهی است که از آن به «نور سیاه» یاد می‌شود. بر این اساس، بدون حجاب، کل این عالم مادی سیاه دیده می‌شود؛ چرا که نور موجود در این عالم، نوری است بازپس زده شده که در برخورد با اشیا به دست می‌آید. اما اگر این نور، بدون برخورد با جسمی حرکت کند، همه چیز را دربر می‌گیرد و در آن صورت، انسان دیگر هیچ چیز را نمی‌بیند و برایش همه چیز سیاه می‌شود. این رنگ در فرهنگ عرفانی، رنگ وحدت نیز هست؛ زیرا کثرات در آن محو می‌شوند. اما دومین مقام، مقام تمکین است. باید توجه داشت که اولین رنگی که از درون رنگ سیاه بیرون می‌آید، رنگ آبی لاجورد است. این رنگ دارای صفتی مادرانه است و می‌تواند همهٔ رنگ‌ها را در درون خود نگاه دارد و با همهٔ آنها به طور متناسب برخورد کند. رنگ آبی، رنگی است معنوی که تداعی‌کنندهٔ عالم ملکوت است. این‌که می‌بینیم در معماری سنتی، به جای کلمهٔ «سقف» از کلمهٔ «عرش» استفاده می‌کنند، به همین دلیل است که عرش همان عالم ملکوت است. این عرش در مقابل فرش قرار می‌گیرد که سمبول کلمهٔ زمین و عالم مُلک است.

اصل بحث در این‌جاست که در زمینهٔ نقوش اسلیمی زیر سقف یا روی گنبد، از رنگ آبی فیروزه‌ای استفاده می‌شود که در هنرهای دینی و اسلامی، سمبول معنویت است. در حالی که روی زمینهٔ نقوش اسلیمی فرش، از رنگ قرمز لاکی استفاده می‌شود که نماد مادیت است. پس با این تفاسیر، نور و رنگ، نماد و نشانه‌ای از دو وجه خاص از موجودات عالم‌اند. «نور» نشان‌دهنده وجه حقی موجودات و دربرگیرندهٔ هستی آنان است و «رنگ» نمودی عینی از وجه عدمی موجودات و دربر گیرنده نیستی آنان است. بر همین معناست که خداوند در قرآن کریم (سورهٔ نور ـ آیهٔ ۳۵)، خود را نور آسمان‌ها و زمین معرفی می‌کند.

اما در مرحلهٔ سوم مقام تلوین، باید گفت که در تصویرسازی‌های مذهبی، رنگ‌ها در نهایت خلوص و شفافیت خود به کار گرفته می‌شوند که این نشان‌دهنده توجه هنرمند به سیر کمالی مواد و از جمله مواد رنگی در آثار خود است. سعی انسان همیشه این بوده که مواد را از وضعیت موجود در طبیعت، به سوی وضعیت مطلوب برساند که در اصطلاح، به این امر «کیمیاگری» می‌گفتند که هدف از آن، به دست آوردن «طلای وجود» بوده است.

صورتگران مسلمان هم در این میان سعی داشتند تا مواد رنگی به دست آمده، آن قدر پالایش یابد که نمایانگر جوهر و ذات مادهٔ خود باشد. زیرا اعتقاد آنان

بر این پایه بود که هر آن‌چه مبین جوهر خود است، مبین نور وجود خود نیز هست.

طلا در میان رنگ‌ها، ویژگی خاصی دارد؛ زیرا طلا در طبیعت، به طور مستقیم وجود دارد و از آن جا که بیشترین نور را در خود جذب کرده است، پس می‌توان گفت که مجردترین رنگ در میان رنگ‌هاست که در حقیقت، حالت جوهری دارد. با این مقدمات، می‌توان به این نتیجه رسید که طلا در اوج تلألو نوری، مظهر مقام تلوین رنگ نیز هست. «تلوین» که از ریشه کلمهٔ «لون» به دست می‌آید، به معنی ظهور مجرد رنگ در صورت‌های متکثر است.

یک پرسش اساسی در ارتباط با تصویرسازی‌های مذهبی، آن است که هدف هنرمندان مذهبی از به وجود آوردن این آثار، چه بوده است؟ خلاف هنرمندان امروز که در آثار خود بیشتر به دنبال «تکنیک بیان» و یا «فن بیان» هستند، هنرمندان قدیم بیشتر در پی «حکمت» بودند. گم‌شدهٔ آنها همان حکمتی بود که به واسطهٔ آن می‌توانستند به حقیقت هر عملی واقف شوند. این حقیقت، در درون خود مشخص‌کنندهٔ سه عامل بود که عبارت بودند از: ۱ـ حق و باطل ۲ـ خیر و شر ۳ـ زیبایی و زشتی.

پس باید گفت که هنر در تفکر دینی خود، نوعی معرفت است که از حیث محتوا عین حکمت و عرفان به حساب می‌آید و هنرمند در حقیقت، عارف و حکیمی است که بیشتر نگران باطن خود و باطن اثر هنری خود است. این مسئله، قبل از آن که در تصویر اتفاق بیفتد، در متن داستان خود را نشان می‌دهد. بر همین اساس، تصویرسازی‌های مذهبی، چه در متن و چه در تصویر، دارای بیان‌های متفاوتی است. این بیان در ظاهر خود، ممکن است بیانی «ملی» و یا «عرفانی» و یا حتی «رزمی» باشد، ولی در حقیقت، بیان‌کنندهٔ نیت‌های مذهبی و قرآنی هنرمندان و تصویرسازان مسلمان است. اگر بخواهیم نمونه‌ای کامل و بی‌بدیلی از این مطلب را ارائه دهیم، «شاهنامه فردوسی»، خود گویاترین متنی است که در تاریخ هنر و ادب فارسی به وجود آمده است.

فردوسی، هنرمندی است که هم درد دین دارد و هم درد ملیت، هم عاشق نبی و ولی است و هم عاشق ایران و ایرانی. به همین علت، با درک باطن قرآنی

و اسلامی و شیعی خود، به تمامی داستان‌ها و اسطوره‌های سرزمین مادری‌اش، رنگی از عشق و ایمان مذهبی می‌زند و با درک حکیمانهٔ خود، داستان‌های حکمت‌آموز شاهنامه را به وجود می‌آورد. ما نباید فراموش کنیم که فردوسی، حکیم است و حکمت می‌داند و با درک حکمی خود، این اثر هنری را به وجود آورده است. پس در تصویرسازی شاهنامه نیز تصویرساز باید حکیم باشد و با درک حکمت‌های ملی و مذهبی خود، شاهنامه را به تصویر بکشد. همین مطلب دربارهٔ حکیم «نظامی» و اثر فناناپذیرش، یعنی «خمسه نظامی» نیز صادق است و همین‌طور دربارهٔ «هفت اورنگ جامی» و «غزلیات حافظ» و غیره. نکته دیگری که باید بدان اشاره کنم دربارهٔ بیان‌های شعری در این آثار است.

در تمامی این آثار، چهرهٔ ماندگار معانی، به واسطهٔ نوع بیان داستانی آن‌ها قابل درک است. این نوع اشعار معمولاً به صورت «مثنوی» سروده شده که

اقبالی:
شاعر و تصویرساز در باطن اثرشان یک دنیای معنوی را مد نظر داشته‌اند که در آن‌ها، حکمت مذهبی در ظاهری عرفانی و گاه عاشقانه و یا در قالب داستانی اسطوره‌ای و پهلوانی خود را نشان می‌داده، اما در حقیقت، در درون خود دنیایی کاملاً متعالی و ماوراء طبیعی داشته‌اند

همین باعث ماندگاری آن‌ها می‌شود، اما نکته قابل تأمل، نوع تصویرسازی شاعر است که به واسطهٔ کلام شعری و در قالب مثنوی، آن را بیان کرده است.

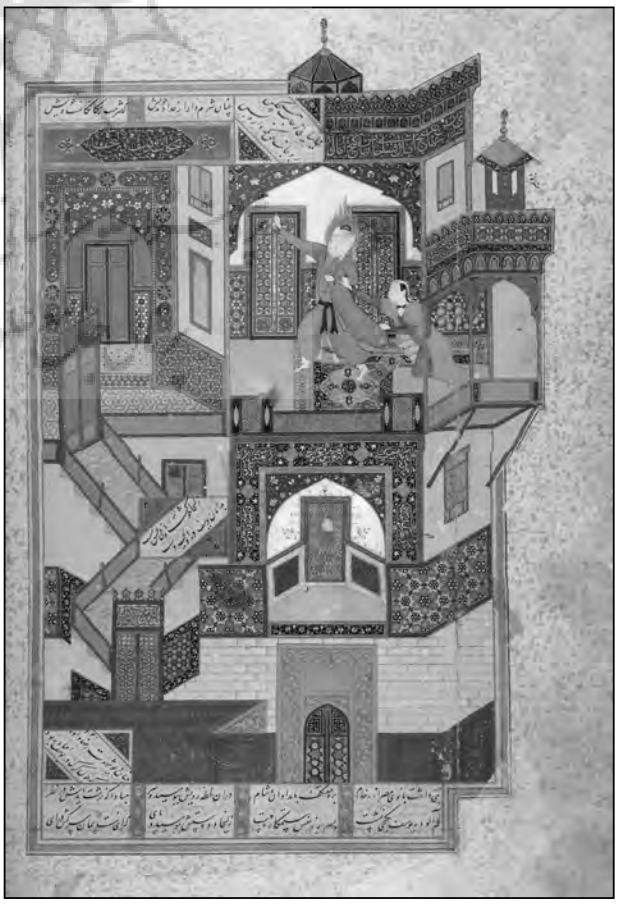
در حالی که در قالب غزل و یا قصیده، بیان از حالت عینی و تصویری خود خارج می‌شود و شعر با کنده شدن از زمان و مکان مادی، به وسعت بیکرانهٔ معنا نزدیک می‌شود و به همین سبب، تصویرسازی آن نیز به مشکل برمی‌خورد. در این‌جا معانی در ناله‌های عاشقانهٔ یک معشوق، وسعت بیشتری پیدا می‌کنند و با توجه به نوع نگاه تصویری شاعر به اصطلاحات صوفیه که در آن می‌کوشد حقایق الهی را در قالبی کاملاً سمبولیک و غیرمستقیم بیان کند، ترجمهٔ مستقیم و لفظ به لفظ آن در تصویرسازی، چیزی نیست جز پایین آوردن حد وشان این حقایق و این معانی. صورتگران مذهبی برای حل این مشکل، راه‌های متفاوتی ارائه داده‌اند که زبان سمبولیک، یکی از آن‌هاست. تصویرگر از یک سر باید در نسبت میان کلام و معنا و کیفیت تنزل معانی در کلمات تحقیق کند و از سوی دیگر، در نسبت میان صورت و معنا و کیفیت تمثل معانی در صورت‌ها به جست‌وجو بپردازد و این ماهیت کار تصویرسازان مذهبی بوده است.

در طول تاریخ نقاشی ایران بعد از اسلام بودند تک ستارگانی که در این جست‌وجو الگو قرار گرفتند که از آن میان، کمال‌الدین بهزاد، چهرهٔ شاخصی بود که به تصویرسازی مذهبی هویت خاصی بخشید. قبل از او، تصویرسازی با توجه به گرایشات شرق‌گرایانه و یا غرب‌گرایانهٔ خود، سعی می‌کرد قالبی متناسب با فرهنگ مذهبی حاکم بر جامعهٔ ایرانی ارائه دهد. عمدهٔ این فعالیت‌ها از قرن پنجم هجری شروع شد که کتاب‌های «منافع‌الحیوان» و بعد از آن «آثار الباقیه» بیرونی و هم‌چنین «معراج نامه» و بعد از آن «جامع‌التواریخ» و «خاورنامهٔ» ابن حسام، از آن جمله است. اولین تصویری هم که می‌بینید، از همین «خاورنامه» ابن حسام است که در آن، جبرئیل قدرت حضرت علی(ع) را به

خلاف هنرمندان امروز که در آثار خود بیشتر به دنبال «تکنیک بیان» و یا «فن بیان» هستند، هنرمندان قدیم بیشتر در پی «حکمت» بودند

حضرت‌محمد(ص) نشان می‌دهد. اگر به نوع طراحی انسان در این آثار توجه کنید، به یک نوع تفکر خاص در طراحی بدن انسان برخورد می‌کنید که شامل دو جزء است. جزء اول، همان آناتومی اصلی و اولیه در بدن انسان است. اصولاً بدن انسان به صورت طبیعی در یک ترکیب‌بندی، بیشتر از آن‌که تداعی‌کنندهٔ حس و حال مذهبی باشد، برانگیزانندهٔ غرایز نفسانی است. به همین دلیل، نگارگر مذهبی برای رسیدن به فضای معنوی، می‌کوشد این جنبه غریزی و حیوانی بدن انسان را مهار کند. او با تغییر ساختار طراحی در انسان، تلاش می‌کند معصومیت خاص بدن یک کودک را در بدن یک انسان بزرگسال (اعم از مرد و زن) نشان دهد. در بدن کودک، بزرگی سر، عامل مهمی در نشان دادن معصومیت کودک است و از طرف دیگر، کم کردن برجستگی‌های بدن، خود می‌تواند عامل مهم دیگری در این زمینه باشد. اما مهم‌تر از این‌ها توجه به جزء دوم بدن انسان است که به آن «آناتومی ثانویه» می‌گویند. این جزء دوم، همان پوششی است که انسان برای خود انتخاب می‌کند.

در این‌جا لباس به عنوان آناتومی ثانویه، می‌تواند در ساختار معنوی بدن



انسان نقش اصلی را دارا باشد. این لباس به گونه‌ای بر بدن انسان قرار دارد که آدمی تصور می‌کند مثلاً بخشی از بدن فرد است. در این نوع آثار، هرگز این حس وجود ندارد که اندام دیگری زیر این لباس وجود دارد. برعکس، سعی می‌شود تا می‌تواند به سادگی و پوشیدگی آنها کمک کند؛ مخصوصاً در قسمت تحتانی بدن که در آن پاها بیشترین نقش را در بیان حس غریزی بدن انسان (چه مرد و چه زن) دارند.

پس، بنیاداً می‌توان گفت که اصلی اساسی در طراحی بدن انسان وجود دارد که همانا اصل عفاف و عصمت و پاکی است. این اصل، از اندام کودک گرفته شده است، اما برای رعایت این اصل باید به هماهنگی آنها توجه کرد. وقتی سر بزرگ‌تر می‌شود و گردن باریک‌تر. حالتی به وجود می‌آورد که باعث می‌شود سر جلوتر دیده شود.

البته با توجه به هماهنگی آنها با تنهٔ انسان، حالتی از تواضع و فروتنی در پیکرهٔ انسانی ایجاد می‌کند. این حالت تواضع، در اندام زن بیشتر به چشم می‌خورد و در مردها نیز این حالت موقعی به وجود می‌آید که در مقابل شاهی و یا شخص محترمی قرار بگیرند. در قسمت‌های دیگر بدن، مانند دست‌ها و پاها، اندازهٔ آنها کوچک‌تر نشان داده می‌شود و در عین حال، افتادگی آنها بیش‌ترین نقش را در ایجاد حس تواضع و عفاف بازی می‌کنند. اما اگر بخواهیم دربارهٔ انسان و نقش آن در تصویرسازی‌های مذهبی صحبت کنیم، باید ابتدا به نوع ساختار طراحی در بدن انسان توجه کنیم و بعد به تفکیک به اصول طراحی از بدن زن و بعد بدن مرد بپردازیم.

در ساختار طراحی، باید «تیپ انسانی» براساس محورهای تفکری نگارگر، به تصویر کشیده شود. این تیپی که ما از آن یاد می‌کنیم، در فرهنگ‌ها و دین‌های مختلف، کاملاً با یکدیگر متفاوتند. در فرهنگ اسلامی، زن و مرد آینهٔ تمام نمای جمال الهی است و ترکیب این دو، آن صورت کمالی را در عالم نشان می‌دهد. مثل نشانهٔ «یان» و «ین» که در واقع، دو نقش بته‌جقه‌اند، ولی با هم یک دایرهٔ کامل را می‌سازند که بته‌جقهٔ بزرگ‌تر، مرد است و بته‌جقهٔ کوچک‌تر، زن.

این تفکر در حقیقت، نوع زیبایی‌شناسی در هنرهای دینی و اسلامی را نیز مشخص می‌کند. جمال همیشه جذب می‌کند و مظهر لطف و مهربانی و محبت است. اما جلال همیشه دفع می‌کند و مظهر خشم و شدت و خشونت است. البته، جمع این دو با هم، کمال انسانی را به ثبت می‌رساند. به همین سبب، در زیبایی‌شناسی اگر جلالی از پس جمالی ظهور کند، این همان زیبایی کمال یافتهٔ زنانه است که در اصطلاح به آن «جمال الجلال» می‌گویند و اگر جمالی از پس جلالی ظهور کند، این همان زیبایی کمال یافتهٔ مردانه است که در اصطلاح، به آن «جلال الجمال» می‌گویند که در هر دوی آن‌ها می‌تواند یک کلمه مشترک باشد و آن «کمال» است. در قرآن، این «زیبایی کمالی» در یک کلمه نشان داده شده و آن «حُسن» است.

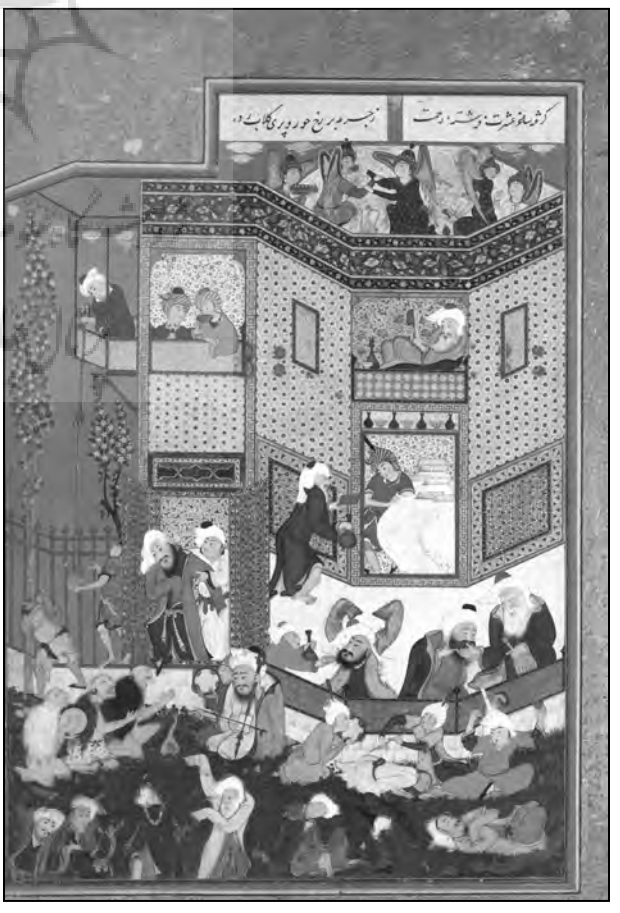
پس «حسن» در تمامی لحظات، هدف غایی و نهایی هنرمندان و تصویرگران مذهبی است که نه تنها در پیکرهٔ مرد و زن، بلکه در تمامی اجزای

هنر در تفکر دینی خود، نوعی معرفت است که از حیث محتوا عین حکمت و عرفان به حساب می‌آید و هنرمند در حقیقت، عارف و حکیمی است که بیشتر نگران باطن خود و باطن اثر هنری خود است

یک تابلو خود را نشان می‌دهد.

در تابلوی بعدی که مربوط به داستان یوسف و زلیخاست، همین امر کاملاً هویداست. کمال‌الدین بهزاد، سازندهٔ این اثر، نقاش عجیبی است. او در تاریخ تصویرسازی ما، از جایگاه خاصی برخوردار است. او کسی بوده که هم در زمینهٔ طراحی از انسان و تیپ خاص ایرانی ـ اسلامی صاحب سبک بوده و هم در زمینهٔ ترکیب‌بندی‌های خطی و رنگی صاحب ذوق و استعداد بسیار بالایی بوده. این تابلو، خود معرف همین گفتار است؛ یعنی از همهٔ آن چیزهایی برخوردار است که در تصویرسازی امروزی ما رعایت نمی‌شود. عمدهٔ نگاه تصویرگران امروز ما، متوجه «تکنیک» است؛ چون متأسفانه دورهٔ امروز، دورهٔ اصالت ابزار و روش‌هاست که در آن، خودنمایی و جایزه‌بگیری، حرف اول را می‌زند.

متأسفانه، تصویرسازان ما بیشتر از آن‌که به ساختار طراحی و یا ساختار ترکیب‌بندی در آثارشان توجه کنند، مدام به طرف تکنیک گرایش پیدا می‌کنند. البته این «تکنیک‌گرایی»، آن چیزی نیست که غربی‌ها در آثارشان مطرح می‌کنند. برای آن‌ها تکنیک یک نوع بیان تازه برای درک بهتر محتوای



تصویرسازی است. آنها با تفکیک نقاشی از تصویرسازی، به تمام این ماجراها پایان دادند.

به همین دلیل، اصلی را در آثارشان رعایت کردند که در آن «گویایی تصویر»، حرف اول را می‌زند، اما در این‌جا همه چیز در جهت عکس، در حال انجام است. در ایران، تصویرساز سعی می‌کند محتوا و مضمون و از آن مهم‌تر سیر داستان را در خدمت تصویر و «تکنیک» قرار دهد. در این‌جا تصویرساز غربزدهٔ ما، همان کاسهٔ داغ‌تر از آشی است که در بیان‌های تصویری خود، حتی تصویرگران غربی را هم قبول ندارد. او از غرب و از جشنواره‌ها و دو سالانه‌های آن، فقط و فقط جایزه‌های آن را می‌فهمد. در این میان، آموزش‌های وارونه در زمینهٔ تصویرسازی هم خود مزید بر علت است. در دانشکده‌های ما به جای پرداختن به مبانی تصویرسازی و از آن مهم‌تر طراحی خیالی، سه تا دو واحد، درس تصویرسازی گذاشته‌اند که در آن، فقط «تکنیک» تدریس می‌شود. این‌ها همه و همه دلایلی است بر عقب افتادگی تصویری ما و این‌که تصویرگران ما نتوانند قابلیت‌های تصویری خویش را ارتقا دهند. در همین دو سالانه آخر تصویرسازی، چیزی که بیشتر از همه به چشم می‌خورد، همین ضعف‌های عمده‌ای بود که بر تصویرگری ما حاکم است، اما بدترین قسمت آن، قضاوت‌های غلطی بود که بر این آثار اعمال شد. در ارزیابی این آثار، اشکال اصلی به نوع نگاه سطحی داوران برمی‌گشت. وقتی شما در یک داوری، کاری را برگزیده می‌کنید، این اثر الگویی می‌شود برای تصویرگران دیگر و با توجه به استقبال تصویرگران جوان از این نمایشگاه، مسئولیت انحراف تصویری آن‌ها، بر عهدهٔ کسانی است که با مطرح کردن کاذب آثار آنان، زمینه‌ساز غرورهای نابه‌جا و بزرگ‌نمایی‌های بی‌مورد می‌شوند. برای جبران این نقیصه و انحراف، راه‌هایی وجود دارد. که از آن میان، علاوه بر آموزش صحیح و برگزاری نمایشگاه‌های تصویرسازی و نیز نشر آثار خوب تصویرسازی، بررسی و نقد صحیح آثار تصویرگری می‌تواند راهگشای هنرمندان تصویرگر ما باشد. در نقد، هنرمند متوجهٔ کم و کیف کار خود می‌شود و با شناختن نقاط ضعف و قدرت آثارش، حد و اندازهٔ خود را درمی‌یابد.

کار بعدی، کاری است مربوط به سلطان محمد، نقاش زبردست دورهٔ صفویه و همکار کمال‌الدین بهزاد و یکی از بهترین نگارگران دورهٔ صفویه که در طراحی و ترکیب‌بندی، از قدرت بسیار بالایی برخوردار بود. در این‌جا او تصویرگر یکی از اشعار حافظ است. یک نوع نگاه خاص در این تصویرسازی حاکم است که در آن، یک شخصیت در دو یا سه و یا حتی چهار حالت مختلف نشان داده شده است.

البته، ما همین نگاه را در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای هم می‌بینیم که در آن، با ترکیب چند صحنه با هم، یک شخصیت در چند حالت و همین‌طور در چند حادثه متفاوت حضور پیدا می‌کند. اما در نهایت در یک ترکیب کلی نشان داده در این‌جا هم همین اتفاق افتاده است. در یک کوشک هشت وجهی، در قسمت بالا که به آسمان نزدیک است فرشتگان دست‌اندرکار ساختن و خوردن می‌خاصی هستند که می‌تواند هر کس را از خودیت خود خارج کند. اما این می فقط به دست پیر این خرابات، مرید خورانده و یا با اجاره‌نامهٔ او، به شخص مرید داده می‌شود.

در این‌جا هم پیر و هم مرید در چند حالت نشان داده شده‌اند که عاقبت، با

مستی مرید و دست افشانی پیر به پایان می‌رسد. این می که در آسمان ساخته و در میخانهٔ حافظ عرضه می‌شود، نمود عینی مستی و شور حقیقی است که از غیب الهام می‌گیرد. نکتهٔ خاص در این کار، نوع برخورد سلطان محمد با طراحی آدم‌هاست که در حالت مختلف دارای اندازه‌های مختلفند که البته، این جزء خصوصیات بارز کارهای مذهبی است که در آن، اندازهٔ آدم‌ها براساس موقع و مقام‌شان، بزرگ‌تر و نمایان‌تر است.

در کارهای سلطان محمد هم همین روش، براساس پیکره‌های محوری اعمال شده است که بر همین اساس، ترکیب‌بندی‌ها معمولاً از پیکره‌های محوری که دارای اندازه‌های بزرگ‌تر و شاخص‌تری هستند، شروع می‌شود.

در این کار هم پیری که به مرید خود «می» می‌خوراند، به عنوان «پیکر مرکزی» این ترکیب‌بندی، در قسمت وسط و در سمت راست تابلو قرار دارد و از همه بزرگ‌تر طراحی شده است. اما همو در دو نقطهٔ دیگر تابلو دیده می‌شود: یکی در پنجرهٔ وسط کوشک که در حال نگاه کردن به کتاب است و دیگری در پایین تابلو و در بین مریدان که در حال دست‌افشانی است. اما مرید هم در چند نقطهٔ تابلو حضور دارد؛ مخصوصاً در آن‌جا که می‌رود با اجازه‌نامهٔ پیر، از جوان می‌فروش، جام می دریافت کند. در تمامی این تابلو، به نظر می‌آید که همه مست می‌خاصی‌اند که به دست فرشتگان ساخته می‌شود و این هم فقط با قدرت ترکیب‌بندی، قابل ارائه است. بدون تردید، مستی می‌خدایی، خود عامل به وجود آمدن این ترکیب‌بندی است. در بین امروزی‌های خودمان، یک کتاب دیدم که خیلی به این نوع ترکیب‌بندی نزدیک بود. کاری بود از خانم نفیسه شهدادی که البته، هر چند در تکنیک ضعیف بود، در عمل از همین نوع ترکیب‌بندی استفاده کرده بود. به جز این در ترکیب‌بندی آثار استریپ هم می‌توان به این نوع ترکیب‌بندی رسید.

البته، سلطان محمد یک کار عجیب دیگر هم دارد که آن هم در نوع خود شاهکار است؛ یک تصویرسازی ناب که در آن، همهٔ این مسائل که عرض کردم، رعایت شده است. در بین تصویرسازی‌های شاهنامهٔ شاه طهماسب، تابلویی هست به نام «بارگاه کیومرث» که از نظر ترکیب‌بندی، در ردیف بهترین آثار تصویرسازی ما به حساب می‌آید. در این‌جا اگر دقت کنید، در کلیت ترکیب‌بندی آن، به یک گل شاه عباسی می‌رسیم که در واقع زیرساخت ترکیبی آن را تشکیل می‌دهد، اما نوع ارائه اثر با الهام از یک طبیعت کاملاً خیالی ساخته شده است که در آن، تمامی عناصر اعم از آدم‌ها و حیوانات و عناصر طبیعت (کوه و درخت و صخره) همگی غیرقرینه ساخته شده‌اند؛ یعنی در یک ترکیب‌بندی قرینه، عناصر غیرقرینه طراحی شده‌اند. این کار در واقع هم تمامی خصوصیات ساختاری یک تصویرسازی مذهبی را داراست و هم توجه به پیکره‌های محوری و مرکزی در آن دیده می‌شود که در آن، اندازه‌ها با ظرافت خاصی بزرگ و کوچک شده‌اند و هم در چیدن عناصر بصری، نگاه بیننده به طرف آن شخص اصلی متوجه می‌شود و از طرف دیگر، در رنگ‌آمیزی آن، از یک نوع بیان سمبلیک استفاده شده که در آن، فضای تصویر حالتی کاملاً ماوراء طبیعی دارد. لطفاً تصویر بعدی.

نحوه شکافتن تصویر در تصویرسازی‌های مذهبی، باتوجه به مبدأ تفکر هنرمندان آن، ماهیتی وحدت‌گرا، تجریدی، کمال‌طلبانه، آسمانی و کاملاً توحیدی دارد

اکرمی: سؤالم این است که آیا همه این‌ها را ما جزو تصویرگرهای مذهبی می‌دانیم؟

اقبالی: بله، همه مذهبی هستند؛ چون در مضمون دارای ماهیتی مذهبی‌اند. این آثار با تکیه به آیات و روایات به وجود آمده‌اند. به همین دلیل، شاعر و تصویرساز در باطن اثرشان یک دنیای معنوی را مد نظر داشته‌اند که در آن‌ها، حکمت مذهبی در ظاهری عرفانی و گاه عاشقانه و یا در قالب داستانی اسطوره‌ای و پهلوانی خود را نشان می‌داده، اما در حقیقت، در درون خود دنیایی کاملاً متعالی و ماوراء طبیعی داشته‌اند.

کار بعدی که تحت تأثیر نقاشی قرن ۱۶ اروپاست، کاری است از یک نقاش ایرانی به نام «محمد زمان» که به شدت متأثر از تصویرسازی‌های مسیحی است. دربارهٔ خصوصیات تصویرسازی مذهبی در عالم مسیحی، بحث و نظر بسیار است و در این وقت کم، امکان بررسی آن وجود ندارد. اگر وقت می‌بود، توضیح می‌دادم که به صورت تطبیقی، چه فرقی میان آنها با تصویرسازی‌های مذهبی در عالم اسلام هست. باری، مرحوم آقای یحیی ذکاء معتقد بودند که در اواخر دورهٔ صفویه و در زمان شاه عباس دوم، تعدادی هنرجو برای یادگیری فن نقاشی راهی ایتالیا می‌شوند که از آن میان فقط محمد زمان است که به کشور برمی‌گردد. او تحت تأثیر مذهب مسیحیت، دین خود را تغییر می‌دهد و نام خود را از «محمد زمان» به «پائولو زمان» عوض می‌کند. البته در ایران، دین خود را مخفی می‌کند، ولی بالاخره از ترس مردم و درباریان ایران، به هند می‌گریزد. در آثار او که معمولاً تلفیقی بود از نقاشی‌های ایرانی و اروپایی، نوع نگاه به موضوعات مذهبی، حالتی کاملاً سطحی و ظاهری داشت. به صورتی که حتی عده‌ای هم‌چون کریم‌زاده تبریزی،

معتقدند که رفتن او به اروپا، افسانه‌ای بیش نبوده و او در همان ایران و با کپی کردن از روی نقاشی‌های باسمه‌ای، توانسته است به فنون نقاشی غربی مسلط شود. در تابلویی که شما مشاهده می‌کنید، داستان ذبح اسماعیل(ع)، به دست حضرت ابراهیم(ع)، در نوع تجسم فضا و فرم‌های انسانی کاملاً کلیشه‌ای است. نه در نگاه ابراهیم(ع) شفقت یک پدر دیده می‌شود و نه در اسماعیل(ع) حالت یک قربانی که تسلیم امر خدا شده است. در حقیقت، عمل ابراهیم(ع) در این تصویر، با توجه به شمشیری که بلند کرده، بیشتر از آن که بریدن سر باشد، گردن زدن است: یک حالت کاملاً بی‌رحمانه که در آن، هیچ نوع احساس مذهبی و معنوی و یا حتی عاطفی دیده نمی‌شود و این با روح هنرهای دینی و مذهبی در تضاد است. در تصویر بعدی، شما کار آقای علی‌اکبر صادقی را می‌بینید که با توجه به نوع گرایش ایشان به نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نوع به کارگیری رنگ‌ها و بافت‌های خاص و محدود آن، کار کاملاً قابل تأمل و خوبی ارائه داده‌اند. در تصاویر کتاب «پیروزی»، با توجه به نوع تغییراتی که در ساختار طراحی آدم‌ها به وجود آورده و آنها را بیشتر از زاویهٔ نیم‌رخ نشان داده، باز هم «تصویر مذهبی» زیبایی خود را حفظ کرده است.

در تصویرسازی‌های مذهبی، نمایش افراد، مخصوصاً افراد مقدس هم‌چون انبیا و اولیای الهی، به صورت سه رخ بوده است. این سه رخ هم در چهره و هم در طراحی فیگور، بهترین زاویه دید قلمداد می‌شده، اما تصویرساز مذهبی، برای حرمت‌گذاری به ساحت مقدس آنها با پوشاندن چهرهٔ آن‌ها و همراه کردن هالهٔ نوری در پشت سر آن‌ها، سعی می‌کرده حس احترام بیشتری در بیننده ایجاد کند. این هاله‌های نوری، در تصویرسازی‌های مسیحی بیشتر به صورت دایره است، در حالی که در تصویرسازی‌های ایرانی ـ اسلامی، بیشتر به صورت شعله‌هایی است که با رنگ طلایی رنگ‌آمیزی شده. اما به هر حال، در هر دو حالت به معنای نور ایمان آن‌ها مطرح بوده است.

در تصویر بعدی، شما شاهد یک نمونه از تصویرسازی‌هایی هستید که در اوایل انقلاب اسلامی، برای ترویج فرهنگ دینی و اسلامی منتشر شده است. این سری آثار که کتاب پیروزی آقای صادقی هم از آن دسته است، با توجه به هنر نگارگری قدیم ما به‌وجود آمده.

این تصاویر از کتاب «اینک سرزمین هجر» است که تصویرگر آن آقای پرویز کلانتری است. ایشان با حذف قلم‌گیری و با ساده کردن سطوح رنگی در آنها، سعی کرده به فضاسازی دو بعدی دست پیدا کند. در این حذف و تعدیل تصویر، چیزی که بیشتر به چشم می‌خورد، حذف ظرافت‌های موجود در نگارگری‌های ایرانی ـ اسلامی است که مهم‌ترین آن، حذف یا خلاصه کردن ساختار طراحی و نقوش است.

تکیه‌گاه تصویری در نگارگری‌های مذهبی ما همان ساختار طراحی است که در آن تناسبات حرف اول را می‌زند، ولی متاسفانه در این نوع تصویرسازی، طراحی به همراه نقوش دچار نوعی کمبود و دگرگونی خاصی شده‌اند. خط در این‌جا بیشتر از آن که در ساختار طراحی دخالت کند، جبران‌کنندهٔ نقصان‌های سطح است و تصویرساز، بعضی وقت‌ها به جای خط از تیرگی و روشنی سطح استفاده کرده است. در تصویرسازی بعد، ما شاهد کارهای آقای صادق صندوقی هستیم. ایشان از دوستان بنده هستند؛ انسانی خوب، شریف و خوش‌اخلاق، اما در کارهای ایشان مسائلی هست که باید به آن‌ها توجه کرد. گرایش خاصی در تصویرسازی ایشان نسبت به واقع‌گرایی وجود دارد. این نگاه واقع‌بینانه که گاه به عکاسی پهلو می‌زند، اگرچه می‌تواند به عنوان یک سند تاریخی و نشان دادن واقعیت‌های تاریخی مطرح باشد، در عین حال اگر دارای حس و حال مذهبی نباشد، نمی‌تواند تداعی‌کننده آن فضای خاص ملکوتی باشد که ما از یک تصویرسازی مذهبی انتظار داریم. معمولاً در دورهٔ جدید، اروپایی‌ها بیشترین سعی را در این زمینه داشته‌اند و با انجیل‌های واقع‌گرایانه‌ای که تصویر کرده‌اند، خواسته‌اند از بار معنوی دین و تفکرات دینی کم کنند و به دین، به عنوان یک واقعیت تاریخی نگاه کنند، نه به عنوان یک حقیقت معنوی.

اکرمی: این که آقای صندوقی، از طراحی هیچ هراسی نداشت و آن قدر شجاعانه به طرفش می‌رفت...

اقبالی: البته، من منکر ارزش‌های تصویری کارهای آقای صندوقی نمی‌شوم. که در جای خود قابل تقدیر است. این آثار در اوایل انقلاب، تا اندازه‌ای جوابگوی نیازهای تصویری ما در زمینهٔ تصویرسازی مذهبی بود، اما با ایده‌آل‌های ما فاصله داشتند. در تصویر بعدی، ما با یک تصویرساز کم کار، اما خوب روبه‌رو هستیم. آقای پرویز حاصلی، طراح بسیار قدرتمندی است. او بیشتر از آن که تصویرساز باشد، یک نگارگر است، اما در تصویرسازی‌های او، آن مقدار که به طراحی اهمیت داده می‌شود، به رنگ‌آمیزی اهمیت داده نمی‌شود. رنگ‌ها در تصویرسازی‌های او، کمی اغراق‌آمیز است. با این همه، توجه او به ساخت چهره‌های متفاوت و با حس و حالت، نقطهٔ مثبت آثار اوست. البته این سری آثار، برای گروه سنی نوجوان کاملاً قابل قبول است، اما در میان آثار مذهبی، من خیلی کم دیدم که همین تصاویر با گرایشات سنتی برای گروه‌های پایین‌تر سنی کار شود. البته در نمایشگاه سال پیش قرآن کریم، تعدادی کار بود که سعی شده بود همین حس و حال مذهبی را برای مخاطب کودک به نمایش بگذارد، اما متاسفانه ضعف در طراحی و گرایشات بی‌مورد به بافت و تکنیک، باعث کم شدن آن حس موردنظر در آثار مذهبی شده بود. ناگفته نباید گذاشت که این تفکر رایج در تصویرسازی امروز، توهمی بیش نیست که هنر را چون ظرفی می‌نگرند که می‌تواند هر مظروفی را قبول کند و یا قالبی که می‌تواند در خدمت هر نوع محتوایی قرار بگیرد. هیچ‌وقت قالب و محتوا از هم جدا نیست. به همین دلیل، تصویرساز باید به این نکته توجه داشته باشد که اگر دنبال تکنیک برود و بعد بخواهد محتوا و یا داستان خود را بر آن حمل کند، دچار یک نوع غربزدگی مضاعف است. در هنر دینی، علی‌الخصوص تصویرسازی دینی، قالب و محتوا هر دو از دین و الهامات دینی گرفته می‌شود و در حقیقت، الهامات و اشراقات دینی و عرفانی، خود عین دین است. این که می‌بینیم در تصویرسازی ایرانی ـ اسلامی، یک تکنیک مشترک در همه جا حاکم است، این نشان از همین مطلب دارد. در تصویر بعدی که کار آقای قاضی‌زاده است، همین نگاه خاص، باعث پدید آمدن همین قالب خاص در تصویرسازی این نوع داستان‌های مذهبی شده است. اگر با تاریخ هنر آشنا باشید، متوجه می‌شوید که این نوع از تکنیک، در تمامی دوره‌های مذهبی حاکم بوده و در تمدن اسلامی، کمال یافتهٔ این نوع تکنیک، در تصویرسازی‌های مذهبی ظهور و بروز پیدا کرده است. در عین حال، نمی‌توان از این نکته غافل شد که در همین تکنیک هم مراتب وجود دارد.

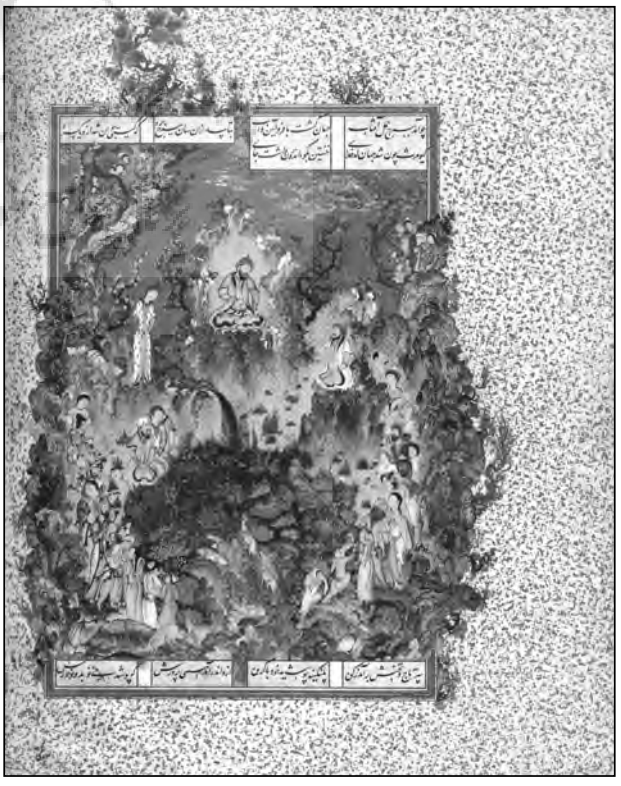
مرکزی: از نظر شما ترکیب‌بندی خوب و یک کار مذهبی خوب، این است

که به سوی کارهای قدیمی برود؟

اقبالی: خیر. همان طور که گفتم، مراتب وجود دارد.

مرکزی: وقتی تمام عناصری که برای خوبی کار ارائه می‌دهید، دقیقاً چیزهایی است که نسبت می‌دهید به کارهای قدیم...

اقبالی: کاری آقای نساجی انجام داده‌اند که به نظر من کار خوبی است و اتفاقاً برنده هم شد. بحث خاصی که در ارتباط با تصویرسازی وجود دارد، بحث نگاه تجریدی و نگاه انتزاعی است. در تصویرسازی مذهبی، نگاه تصویرساز نگاهی تجریدی است. تجرید در لغت، به معنی یکی و یکتایی است و این در نوع ساختار طراحی و نوع رنگ‌گذاری آثار نقش مهمی بازی می‌کند، اما در نوع نگاه انتزاعی، تصویرساز با توجه به نگاه متفرق خود درتکنیک و طراحی و رنگ‌آمیزی، یک نوع خاص از تصویرسازی را به‌وجود می‌آورد که در آن، دفرمه کردن شکل و فرم، بیشتر براساس تجزیه و ترکیب و یا تجزیه و تحلیل است. انتزاع در لغت به معنی پاره پاره کردن، جدا جدا کردن است همان چیزی که غربیها به آن «آبستره» (Abstract) می‌گویند. در این‌جا نیز هم‌چون تجرید، هدف تصویرگر شکافتن واقعیت است، اما متاسفانه توجه به حقیقت معنوی در آن‌ها کم‌تر دیده می‌شود. با این حال، نمی‌توان منکر شد که در بعضی از تصویرسازی‌های انتزاعی، حس معنوی به طور خاصی خود را نشان می‌دهد. در این‌جا باطن تصویرگر در به‌وجود آوردن این نوع تصویرسازی، نقش مهمی به عهده دارد. اگر تصویرگر اعتقادات مذهبی نداشته باشد، هرگز نمی‌تواند یک اثر مذهبی به‌وجود بیاورد. من به عنوان تجربه، خدمت دوستان عرض می‌کنم که یکی از راه‌های یادگیری و آموزش تصویرسازی، «دیدن» است. در دیدن، شما می‌توانید به معیارهای تصویرسازی پی ببرید، در دیدن، درک فضا و فهم ترجمهٔ تصویری بهتر انجام می‌شود. من در کتابخانهٔ مرجع کانون، منابع با ارزشی از تصویرسازی دیدم که در میان آن‌ها تصویرسازی‌های مذهبی کاملاً قابل تشخیص است. در تصویر بعدی که کار آقای صلواتیان است، یک نوع خاص از تصویرسازی ارائه شده است که در آن استفاده از حاشیه، به عنوان کمک کار تصویر اصلی، نقش خوبی در تصویرسازی مذهبی بازی کرده است. در حاشیه که قدیم‌ها از آن به «تشعیر» یاد می‌کردند، معمولاً حوادث مکملِ حوادث اصلی، در تصویر اصلی طراحی می‌شد. در حاشیه معمولاً تصاویر تک‌رنگ هستند، ولی در تصویر اصلی، همه چیز کاملاً



رنگی و کامل است.

در تصویر بعدی، ما با استریپی رو به رو هستیم که کار آقای رزاقی است. ما متأسفانه قدر این زبان تصویری را نمی‌دانیم. در حالی که در فرهنگ خود ما بارها از زبان استریپ استفاده شده است؛ مانند نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و یا در تصویرسازی‌های دورهٔ قاجار، یک اثر برجسته وجود دارد که به صورت استریپ کار شده است که من دعوت می‌کنم آن را ببینید و آن، تصویرسازی داستان‌های هزار و یک شب است. تصویر بعدی، کار این حقیر است که مجموعه‌ای از داستان‌های واقعه کربلاست. در ارتباط با خودم، عرض می‌کنم که یک کتاب به صورت استریپ در حال انجام دارم و در زمینه تصویرسازی، ۴ کتاب مذهبی هم در زیر چاپ دارم که یکی از آن‌ها داستان زندگی پیامبر (ص) است و نیز یک مجموعهٔ شعر دارم که مربوط به امام رضا(ع) می‌شود که برای آستان قدس کار کردم.

مرکزی: چقدر خوب می‌شد اگر ما می‌توانستیم زبانی امروزی برای تصویرگری کارهای مذهبی پیدا کنیم. فرم‌های اسلیمی یا حاشیه‌ها و تشعیرها که آقای اقبالی گفتند، کار خودشان را کردند و حرف خودشان را زدند برای زمان خودشان. زمان ما فرق کرده است. من فکر می‌کنم ما باید راهی ارائه بدهیم که با توجه به این که این مجموعه‌ها را در خودش داشته باشد، راهکار تازه‌ای هم باشد. نه این که بیاییم در گوشه‌ای از کارمان یک ترکیب خیلی ناقص از زمان حال و قدیم ایجاد کنیم و بعد بگوییم که مثلاً به صورت حاشیه آمده و این یک کار مذهبی است. مثلاً فرم‌های اسلیمی که در جای جای کار، به صورت تزیین استفاده می‌شود، نمی‌تواند حرف چندانی داشته باشد. این چیزی که آقای اقبالی گفتند، خیلی درست است که تصویرگر به آن معنا و مفهوم اصلی که در تصاویر مذهبی هست، توجه داشته باشد، ولی نه به آن حالت که درگیر تزیینات و فرم‌ها و شکل‌هایی شود که در زمان خودشان حرف‌شان را زده و تمام شده‌اند. آن کارها به اوج خودشان هم رسیده‌اند و ما باید از آن‌ها ایده بگیریم و کارمان زیربنا باشد، نه این که به عینه آن‌ها را اجرا کنیم. مثلاً از نظر ترکیب‌بندی، می‌توانیم به ترکیب‌بندی‌های جدیدی دست بزنیم و یا در زمینه رنگ و پرداخت کار. به هر حال، کار هنر و خلاقیت، به نوآوری وابسته است. من خیلی علاقه‌مندم کارهای مذهبی، به صورت‌های جدید ارائه شود.

اقبالی: من قبلاً گفتم که در نوع نگاه تصویرگر، شکافتن واقعیت، یک راه است که در آن پرده از کثرت این عالم برمی‌دارد و تصویرگر در طراحی و تصویرسازی خود، حالتی از وحدت را به نمایش می‌گذارد که درحقیقت در درون خود نشان‌دهندهٔ عالم بالاست؛ عالمی که در آن همه چیز در نهایت کمال و زیبایی و حسن جلوه‌گری می‌کند و خود را به ما نشان می‌دهد. ولی یک بحث دیگر هست و آن، بحث قالب و محتواست. در این‌جا هنر حقیقی به این‌گونه نیست که ابتدا در آن «معنا» ظهور کند و سپس قالب و تکنیک. خیر، قالب و محتوا درست مثل جسم و روح یکدیگر را انتخاب می‌کنند و رابطه‌شان با یکدیگر، رابطهٔ ظرف و مظروف نیست. به همین دلیل است که تصویرساز مذهبی، اهل حضور است. در این حضور، قالب و محتوا با هم و در یک زمان ظهور می‌کنند. واسطهٔ ظهور این قالب و محتوا، همان الهامات و اشراقات دینی و عرفانی است که هنرمند با سیر در عالم بالا، به آن دست پیدا می‌کند و حرف مهم در این‌جا این است که چون منبع الهام حقیقی، در همهٔ انسان‌ها و علی‌الخصوص تصویرگران، یکی است، بدون تردید تصاویر و قالب‌ها نیز در یک حالت خاص از یک نوع و یک شیوهٔ خاص ظهور می‌کنند. به همین دلیل است که در نگارگری مذهبی ما این قدر قالب‌های طراحی، رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی به هم شبیه‌اند.

محمدعلی کشاورز: ممنون از آقای اقبالی. نکته‌هایی که آقای اقبالی اشاره کردند، عمدتاً درست است. مسائل ما همین‌هاست، اما در ماورای این‌ها هم نکاتی است که باید به آن‌ها نیز توجه کنیم. خانم مرکزی، اشاره خوبی کردند. فرض کنید که بنده بخواهم در مقام مخالف صحبت کنم (با این که با این

می‌دهد: مسیح به این دلیل فرزند خداست که مادر او مریم، بدون اینکه با کسی ازدواج کند، او را به دنیا آورد. این نشان می‌دهد که او باید خدای جهان باشد.»
پیامبر لحظه‌ای سکوت می‌کند.
ناگهان فرشته وحی نازل می‌شود و پاسخ این کلام را از جانب خداوند برای پیامبر می‌آورد. پیامبر بلافاصله پیام خداوند را برای آنان بازگو می‌کند:
- وضع حضرت عیسی در پیشگاه خداوند، همانند حضرت آدم است که او را به قدرت خود از خاک آفرید ...
و توضیح می‌دهد که: «اگر نداشتن پدر دلالت بر خدایی کند، حضرت آدم که نه پدر داشت و نه مادر، بیشتر شایسته مقام خدایی است. در حالیکه چنین نیست و هر دو بنده و مخلوق خداوند هستند.»
لحظات به کندی می‌گذرد، همه سرها را به زیر می‌اندازند و به فکر فرو می‌روند.
۱. سوره آل عمران - آیه ۵۹
۱۹

در ساختار طراحی، باید «تیپ انسانی» براساس محورهای تفکری نگارگر، به تصویر کشیده شود. این تیپی که ما از آن یاد می‌کنیم، در فرهنگ‌ها و دین‌های مختلف، کاملاً با یکدیگر متفاوتند

صحبت‌ها مخالف نیستم)، می‌توانم این جور استدلال کنم که هر چند ما تصاویری داریم که پایه و مایه نگارگری ایرانی به حساب می‌آیند و مذهبی هستند، یکسری نگارگری هم داریم که اساساً مذهبی نیست؛ یعنی مضمون مذهب در آن به هیچ‌وجه دیده نمی‌شود. بنابراین، نمی‌توان نگارگری ایرانی و یا نام مصطلحش، مینیاتور را تماماً مذهبی دانست. ممکن است عناصر بصری، مثل رنگ و فرم و حتی ترکیب‌بندی هم در آن دخالت داشته باشد و در عین حال، از سوابق و تاریخ هنر گذشته هم استفاده کرده باشد. این‌ها منافی هم نیست.

کار مذهبی، کاری است که عمدتاً روح مذهبی داشته باشد. کما این که آقای اقبالی هم به یکی از تصاویری که اشاره کردند، کار آقای نساجی، بدون این که هیچ ارتباطی با پیشینه نگارگری ایران داشته باشد، استدلال کردند که مذهبی است و این البته، جای نقد و بررسی و بحث بیشتری دارد که الان فرصت نیست. پس، این طور نیست که صرف ظاهر، حکم به باطن بکند و مثلاً چون ظاهر نگارگری مذهبی است، الزاماً محتوایش هم مذهبی باشد. خیر، خیلی تصویر داریم در کتاب‌ها و در کارت پستال‌هایی که بعضی‌ها کار کردند که در قالب نگارگری است، ولی اصلاً مضمون مذهبی ندارد. حتی برعکس، خلاف مذهب و ضداخلاق هم هست. از طرفی، این را می‌توانم در پاسخ مطلبی که خانم مرکزی اشاره کردند، عرض کنم که شاید بتوانیم بگوییم که ما در حال‌گذار هستیم. در جست‌وجوی مسیری هستیم که بتوانیم مفاهیم مذهبی را از آن طریق القا کنیم. درواقع، روش و تکنیک وجود دارد، ولی به هر حال باید آن را پیدا کنیم این یکی از دغدغه‌های جامعه تصویرگری امروزی ماست. با این که نظام، نظام اسلامی است، ولی متأسفانه ما تصویرگری اسلامی نداریم. نمونه‌هایی که قبلاً کار شده و به آن سبک و سیاق‌ها رسیدند و با آن قالب‌ها توانستند مسائل مذهبی را مطرح بکنند، الزامی ندارد که امروز هم ما همان قالب‌ها را حفظ کنیم. البته بایستی استفاده کنیم، اما باید به دنبال این هم باشیم که راه تازه‌ای پیدا کنیم که نسل امروز و انسان‌های امروز را که با اطلاعات انفجارآمیزی رو به رو هستند، بتوانیم آن‌ها را قانع کنیم. نمی‌توانیم مرتب مینیاتور را مطرح کنیم برای انتقال مفاهیم مذهبی.

آقای علی‌اکبر صادقی و چند نفر دیگر در دوران قبل و بعد از انقلاب، استفاده‌هایی از مینیاتور کردند، اما به این معنا نیست که یک حکم ثابت لایتغیر باشد. روشی بوده که به کار گرفته شده و در دوران معاصر هم اعمال شده است، اما مصلحت این است که به تناسب انتظارات جامعه امروزی، ما بیاییم هم مذهب را تعریف کنیم و هم تصویرگری مذهبی را. من حتی در آن بخش اول که عظیم‌تر و مهم‌تر است، در آن هم قدری تردید دارم که مذهب هم به درستی به جامعه ما معرفی شده باشد. آن‌چه معرفی شده، کاریکاتوری است. البته، نمی‌خواهم از بخش مثبت و درستش چشم‌پوشی کنم. آنچه متأسفانه در جامعه ما رسوب کرده، کاریکاتوری از مذهب است که برعکس این که مردم جامعه را جذب کند، دفع می‌کند. پس این مذهب، آن مذهبی نیست که انقلاب به دنبالش بود. این مذهب چیز دیگری است که نتوانسته جذب کند، خلل دارد و این خلل در تصویرگری هم منعکس شده است و وجود دارد. این هم یک همت جمعی می‌خواهد و این طور نیست که با یک سخنرانی و چهار تا مقاله، این قضیه حل شود. بحث تمدن و بحث یک فرهنگ است. بحث یک زبان است. باید زبان جدیدی ابداع شود و به مرور زمان شکل بگیرد که بتواند مفاهیم عالی مذهبی را در شکل تجسمی‌اش، برای مخاطبان امروزی مطرح کند. این نیاز به کار زیاد و همت عالی همگانی دارد که ان‌شاءالله، حداقل این جلسات جرقه‌ای باشد و کسانی که علاقه‌مند هستند، توجه کنند و بیشتر پی بگیرند تا به نتیجه مطلوب خودمان برسیم. آن‌چه الان هست، پاسخگو نیست.

حجوانی: من فکر می‌کنم که آقای اقبالی، شما در این تصاویر یک مقدار نگاه به نقاشی داشتید، نه تصویرگری. تعریفی که ما از شما یاد گرفتیم، این است که نقاشی در خدمت یک مفهوم نیست و بروز آزاد ناخودآگاه هنرمند است روی بوم. چیزی گفته می‌شود؛ می‌خواهد کسی خوشش بیاید یا نیاید. پس در خدمت بیان یک مفهوم نیست، ولی تصویرگری کتاب کودک، یک قسمت دیگری هم دارد به نام متن و دینی بودن تصویر کتاب، مقدار زیادی هم از ارتباط تصویر با متن پیروی می‌کند. البته، تصویر نباید دنبال متن بدود، برده متن باشد یا ساز جدا بزند. این‌ها را می‌دانیم، ولی به نوعی این‌ها باید شبیه دو خط موازی باشند که حرکت زیبایی ایجاد کنند و همدیگر را پوشش بدهند و همدیگر را کامل کنند یا به قولی، اگر در قدیم گفته می‌شد که متن به علاوه تصویر، الان گفته می‌شود متن ضربدر تصویر. شما از این نظر خیلی بررسی نکردید، ولی از یک سخنرانی توقع نمی‌رود که همه حرف‌ها را بزنند. می‌خواهم بپرسم آیا شما از این نظر هم نگاهی داشتید به تصاویر یا به نمونه‌ای برخورد کردید؟

اقبالی: این تقسیم‌بندی که بین نقاشی و تصویرسازی می‌شود، تقسیم‌بندی دورهٔ جدید است. در حالی که در تفکر دینی، میان نقاشی و تصویرسازی، هیچ نوع فاصله‌ای وجود ندارد. وقتی در هر دوی آن‌ها مضمون و محتوا از یک طرف و خیال‌پردازی و رجوع به عالم بالا از طرف دیگر وجود دارد، دیگر جدایی آن‌ها در هنرهای دینی معنا و مفهومی ندارد. معمولاً تصویرگر مذهبی، دلدادهٔ عکس روی مه‌رویانی است که در بستان خدایی می‌خرامند، اما این تفکر و نحوهٔ نگاه در هنر غربی معنا و مفهومی ندارد. اصولاً در نقاشی غربی، تنها چیزی که وجود ندارد، همان معنا و مفهوم و محتوا و یا مضمون است. حاکمیت سوبژکتیویسم در آن‌جا باعث شده بود که هنرمند خودش را از همهٔ قید و بندها آزاد بداند و با گرایشات خودمدارانهٔ خویش و با قیامی که در قرن ۱۹، علیه همین محتوا و مضمون انجام

داد، فاتحهٔ هرگونه محتوا را خواند. در نتیجه، نقاش تافتهٔ جدابافته‌ای شد که در آثار خویش، دنبال زیبایی می‌گشت، ولی چون این زیبایی منهای فایده بود، به همین دلیل، در نقاشی او نشان دادن محتوا و موضوع و معنا و متن، اصالت خود را از دست داد.

البته، بعدها بر اساس نیازهای اجتماعی و فرهنگی، رشته‌های تصویری خاصی به‌وجود آمد که در آن‌ها سفارش بر اساس متن و موضوع، اساس کارهای هنری را تشکیل می‌داد. هنرهای سفارش‌پذیری هم‌چون گرافیک و تصویرسازی و کاریکاتور، در بنیاد خود دارای جهت‌های خاص فکری بودند. اصولاً تمامی هنرهای سفارش‌پذیر، دارای ساختاری متفکر و تفکرپذیرند و هنرمند در اثر خودش سعی می‌کند قالب‌های هنری‌اش بر اساس محتوایی تنظیم شود که در آن، تفکر نقش اصلی را بازی می‌کند. اما در نقاشی بی محتوای امروز، هنرمند با جدا کردن فرم از محتوا و با گرایش به ساختار اولیهٔ فرم، هم‌چون خط، رنگ، بافت، نقطه و حجم و غیره، عملاً به یک نوع فرمالیسم بی محتوا گرایش پیدا کرد و این همان قبلهٔ آمال هنر مدرن غرب است که با تئوری هنر برای هنر شروع و به نقاشی برای نقاشی ختم شد. این نحوهٔ تفکر در هنر مدرن، بدون تردید «حدیث نفس امارهٔ» انسان امروز است. در این نوع نقاشی، دلخوشیِ هنرمند، همین بازی با رنگ و فرم و ظاهری است که در آن کشف و شهود تکنیکی، اولین و آخرین حرف هنری است.

بعدها همین مدرنیست‌های غربی دیدند که این دوری گزیدن از محتوا، چیز زیاد خوبی نیست و به همین دلیل، یک نوع گرایش خاص به محتوا را در آثارشان به نمایش گذاشتند که در این میان، محتوا تا حد کلمهٔ «ایده» تنزل پیدا کرد و هنرمند با مطرح کردن رابطهٔ تماشاگر با اثرش، سعی کرد که او را به فکر فرو برد و او را در اثر هنری‌اش مشارکت دهد. اما چون این ایده یا اندیشه، از حد ظاهر و ظاهربینی فراتر نمی‌رفت، به همین سبب، در حد روابط نازل و ناچیز ظاهری اشیا باقی می‌ماند. این فعالیت هنری که امروزه به «کانسپچوال» معروف است، نتیجه اندیشه‌های نازل و محدود و ناسوتی نقاشی فرانسوی «مارسل دوشان» بود که در سال ۱۹۱۷، با امضای یک ظرف پیشاب، سعی کرد به اصطلاح یک اثر هنری تکان‌دهنده ایجاد کند. خود او نام این شیوهٔ به اصطلاح هنری را «اثر حاضر و آماده» گذاشت که درحقیقت، نشان‌دهندهٔ حد نازل و محدود یک ایده و یا یک محتوا در یک اثر هنری است. وقتی هنرمند به ظاهر بسنده کند، در همان حد نیز باقی خواهد ماند.

در این دنیای محدود که درهای آسمان به روی هنرمند بسته است، درک مذهب برای او بسیار سخت است. به همین دلیل، چه در آثار کانسپچوال و چه در آثار سمبولیک که می‌توان ته‌ماندهٔ محتوا را در آن دید، حد دیدی هنری، در حد «فرم‌گرایی» یا «فرمالیسم» باقی می‌ماند و متاسفانه، تصویرسازی امروز ما هم به همین راه کشیده شده است. همان‌طور که قبلاً گفتم «تکنیک‌گرایی»، مقدمهٔ رسیدن به این فرمالیسم است. در حالی که در تفکر دینی، تصویرساز با درک صورت به عنوان تصویر، می‌داند که همهٔ تصاویر حجاب‌هایی هستند که مانع درک و فهم معنا و معنویت می‌شوند. او نیز با شکافتن واقعیت در تصاویر خود، می‌کوشد این مانع معنوی را از میان بردارد. او در این شکافتن واقعیت، به دنبال باطن‌بینی است و به همین دلیل، با خرق صورت این دنیا سعی می‌کند وحدت پنهان در باطن این عالم را به نمایش بگذارد و این درحقیقت، همان کیفیت پنهانی است که تصویرساز مذهبی با کمیات تصویری، آن را به نمایش می‌گذارد.

تکیه‌گاه این کمیات تصویری، عالم خیال ممدوح است، نه مذموم؛ عالمی که در آن حُسن و زیبایی در اوج معنویت خود در حال جلوه‌گری است. در قدیم، چون فرهنگ‌ها میدان تاخت و تاز رسانه‌های فراگیر (مطبوعات، رادیو و تلویزیون و ماهواره) نبودند، فضای روحانی افراد بیشتر حفظ می‌شد. اما بانفوذ نامبارک آن‌ها به حریم مقدس دین و با به نمایش در آوردن تصاویری غفلت‌زا و نامأنوس و با کشاندن بشر به وادی لذت‌طلبی، تمام حقیقت او و دین او لگدکوب شهوات لجام‌گسیخته و شهرت‌طلبی‌های کاذب شد. این‌ها همگی حجاب هنر دینی و تصویرسازی مذهبی‌اند و هنرمند تصویرساز دین‌باور، برای رسیدن به حقیقت دین و سیر در عالم ملکوت، نیازمند آن است که از «شارلاتانیسم» رایج در دنیا دست بردارد و با کم کردن ادعا و خودنمایی و تنگ‌نظری و با زیاد کردن تفکر و هنر و تواضع و دوستی، زنده‌کنندهٔ اخلاقیات حقیقی و انسانی باشد.

نه «تکنیک» و نه «تجددهای موهوم» و نه «فرم‌پردازی» و «فرم‌بازی» هیچ‌کدام دردی از دردهای تصویرسازی ما را حل نخواهد کرد و هنرمندان برای نجات خود از شر این ظاهربازی‌های احمقانه، باید به حقیقت خود توجه کنند و با تفکر و تعمق در حقیقت هنر خود و با تکیه به فطرت حق‌جو و دین‌باور خود، تصویرگر معانی و معنویات باشند. به هر حال از این که تحمل کردید و به این مباحث توجه کردید، متشکرم.

میرخانی: من هم تشکر می‌کنم و خیلی استفاده کردم. در تأیید گفته‌های آقای کشاورز، باید بگویم از آن‌جا که کار من با این کتاب‌ها و مخاطبین این کتاب‌هاست، متأسفانه بچه‌ها نه این تصاویر را قبول دارند و نه دوست دارند. اولین چیزی که در خرید کتاب جلب توجه می‌کند، تصویر روی جلد است. می‌دانیم که سلیقه بچه‌های امروز، با بچه‌های قدیم خیلی فرق کرده است. ما می‌خواهیم بین این کتاب‌ها و بچه‌ها آشتی برقرار کنیم، ولی متأسفانه...

اقبالی: بچه‌های چه سنی؟

میرخانی: بیشتر گروه «ج». وقتی ما این کتاب را به دست بچه‌ها می‌دهیم و چنین چیزی را نگاه می‌کنند، به حالت تمسخر می‌گویند که انگار سرش آتش گرفته است. در صورتی که شاید در قدیم، بار معنایی بسیار زیادی داشته است، ولی الان برای بچه‌های امروز چنین چیزی ندارد. بچه‌ها کارهای رئال را بیشتر می‌پسندند؛ مثل کار آقای صندوقی یا کاری که آقای نساجی انجام داده که از فضاسازی و رنگ استفاده کرده بود. این جور کارها برای بچه‌ها جالب‌تر است اگر من به این صراحت حرف می‌زنم، برای این است که ما با شما کار کرده‌ایم. از طرفی، چون داستان‌های دینی، هم در نگارش و هم در تصویرگری، باید در چارچوب خاصی باشد و خیلی نمی‌توانیم ذهن‌مان را پرواز دهیم و هر چیزی که دوست داشتیم، بکشیم، دست‌مان بسته‌تر است. مثلاً کتاب «دختر آسمانی» که آقای رزاقی تصویر جبرئیل را به شکل یک مرد تنومند کشیده بودند، با آن هیبت اصلاً قابل قبول نمی‌تواند باشد؛ چون خداوند در قرآن، به جبرئیل تصویری نداده است. مثلاً در متن کتاب «تو از بهشت آمده‌ای» خانم کلهر، جبرئیل را با چهار صد بال توصیف می‌کند که بال‌هایش را به آب می‌زند و از هر قطره آبی که از بال‌هایش می‌چکد، فرشته‌ای به دنیا می‌آید. خب، چنین چیزهایی درست نیست و نباید باشد. این است که باید تغییراتی در این تصاویر داده شود که بچه‌ها بتوانند یک مقدار بهتر با این کتاب‌ها ارتباط برقرار کنند. من در مورد تکنیک نمی‌توانم نظر بدهم، ولی در مورد ارتباطی که بچه‌ها می‌توانند با این کتاب‌ها برقرار کنند، می‌توانم بگویم که بچه‌ها اصلاً ارتباط برقرار نمی‌کنند و چنین چیزهایی را دوست ندارند شاید شما بهتر بتوانید در این مورد صحبت کنید. بنده در گروه دینی شورای کتاب کودک، بررس کتاب دینی هستم.

اکرمی: با تشکر از آقای اقبالی و دوستانی که در بحث شرکت کردند، همه را به خدا می‌سپاریم.