فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال دهم/ شماره ۲۳/ تابستان ۱۰۵/۱۳۹۳-۶۵

Quarterly Journal of Radio Television, 2014, Vol. 10, No. 23, 65-105

(تاریخ دریافت: ۹۲/۱۰/۷ تجدیدنظر: ۹۲/۱۱/۱۴ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۵)

تصویر دینی از وحی تا رسانه با نگاهی به صحنه‌آرایی برنامه‌های گفتگومحور شبکه قرآن

دکترمحمود اربابی*، مجید اسکندری

چکیده

رسانه ملی جمهوری اسلامی ایران، یکی از مهمترین اهداف خود را انتقال مفاهیم دینی و رشد جامعه به واسطه این مفاهیم قرار داده است. یکی از ابزار انتقال پیام در رسانه‌ای مثل تلویزیون، تصویر است و تلویزیون در کنار ابزاری مثل گفتار، از طریق تصویر و مؤلفه‌های آن نیز می‌تواند مفاهیم را به مخاطب خود، انتقال دهد. از سوی دیگر، یکی از شقوق پربسامد بصری در تلویزیون و به خصوص رسانه ملی جمهوری اسلامی ایران، دکورهای تلویزیونی هستند و صحنه‌آرایی تلویزیونی، بواسطه نیاز برنامه‌هایی همچون برنامه‌های گفتگومحور، که بخش قابل توجهی از برنامه‌ها را به خود اختصاص می‌دهند، بسیار بااهمیت است. بررسی صحنه‌آرایی‌های شبکه قرآن نشان می‌دهد که این موارد، در انتقال مفاهیم دینی کارآمد نمی‌باشند و خلأ دکوری که بتواند در راستای اهداف این شبکه عمل کند احساس می‌شود. در این مقاله با بررسی شرایط موجود هنر اسلامی از یک سو و مبانی نظری تصویر دینی برگرفته از چنین هنری از سویی دیگر، الگویی از تصویر ارائه گردید که بتوان از مسیر آن، مفاهیم دینی- قرآنی را به بیننده منتقل کرد و شبکه قرآن که فلسفه وجودی آن انتقال مفاهیم دینی- قرآنی است به عنوان مورد مصداقی و مطالعاتی در این پژوهش برگزیده شده است.

واژگان کلیدی: مفاهیم دینی، تلویزیون، برنامه گفتگومحور، صحنه‌آرایی

* عضو هیأت علمی دانشگاه صداوسیما Email:mahmoodarbabi@iribu.ac.ir

کارشناسی ارشد رشته تهیه‌کنندگی گرایش نمایش Email: madjideskandari@gmail.com

مقدمه

صاحب‌نظرانی همچون مک‌لوهان معتقدند که نفس رسانه نه فقط واسطه‌ای جهت انتقال پیام بلکه خود به تنهایی می‌تواند به مثابه یک پیام عمل کند. با پذیرش این نظر، هر متخصص و سیاستگذار رسانه می‌بایست در کنار پیام کلانی که بنا دارد از طریق چنین رسانه‌ای منتقل سازد، به خود رسانه نیز به مثابه یک پیام بنگرد زیرا در عین حال که می‌تواند مقوّم دیدگاه‌ها و سیاست‌های کلان رسانه‌ای باشد، خطر تضعیف و حتی تخریب این دیدگاه را به همراه دارد. لذا ضروری به نظر می‌رسد که به نفس رسانه و انطباق آن با دیدگاه‌های کلان رسانه ملی، توجهی مضاعف شود. تصویر نیز به عنوان بخش مهمی از رسانه تلویزیون می‌تواند همین نقش را ایفا کند؛ بدین معنا که واجد ساختاری به لحاظ زیبایی‌شناسی گردد که بتواند پیام کلی رسانه را تقویت کند. پیام لزوماً به معنای انتقال مفهوم کلامی نیست بلکه مفهوم می‌تواند در قالب یک تصویر به مخاطب منتقل گردد. تفاوت تأثیر این دو، تفاوت حوزه علم و هنر را نشان می‌دهد. انتقال پیام از طریق نهاد علم، بنا را بر القاء مستقیم پیام می‌گذارد اما زمانی که رویکرد انتقال پیام، القاء غیرمستقیم باشد، پای نهاد هنر به میان می‌آید. انتقال پیام از طریق تصویر، به معنای ارائه مفهوم به شکلی غیرمستقیم و وابسته به نهاد هنر است. از آن جا که تصویر پهنه گسترده‌ای از اشکال مختلف را در تلویزیون به خود اختصاص می‌دهد لذا در این مقاله بناست تا به صحنه‌آرایی، به عنوان یک گونه پربسامد از تصویر در تلویزیون پرداخته شود و انطباق آن با یکی از اهداف اصلی رسانه ملی و به طور خاص شبکه قرآن سیما، در انتقال مفاهیم دینی، مورد ارزیابی قرار گیرد. برای بصری کردن هر عنصر فکری می‌بایست ابتدا چارچوب‌های حاکم بر آن را مشخص گردد. تلویزیون نیز از این قاعده مستثنی نیست و اولویت هر شبکه تلویزیونی در درجه نخست انتقال مفاهیم و اهداف مورد نظرش از طریق تصویری درست به مخاطب می‌باشد.

در برنامه‌های گفتگومحور، صحنه‌آرایی یکی از مهم‌ترین وجوه تصویر محسوب می‌شود که می‌بایست مطابق دیدگاه و اهداف برنامه شکل گیرد. شناخت قواعد حاکم

بر صحنه‌آرایی که ریشه در نظام رنگ، فرم و بافت دارد، در دستیابی به تصویری در قالب یک دکور که مفاهیم مورد نظر برنامه را منتقل می‌کند، ضروری به نظر می‌رسد. صحنه‌آرایی برنامه‌های گفتگومحور شبکه قرآن نیز می‌بایست در خدمت مفاهیم قرآنی باشد. در خصوص فرم، رنگ و بافت، به عنوان پایه و مبانی شکل‌گیری تصویر و اینکه چگونه می‌توان بوسیله ارتباط بین آنها در یک تصویر به مفهومی دینی- قرآنی دست پیدا کرد؛ دو نظر شناخته شده وجود دارد. نظر نخست معتقد است آنچه به عنوان هنر در طول دوره اسلامی شکل گرفته، برآمده از اسلام و کلام وحی است و آن را در حوزه تصویر اعم از نگارگری و تزئینات اسلامی قابل تعمیم می‌داند و نظردوم بر این باور است که این هنر، ریشه در اسلام ندارد بلکه محصول شرایط سیاسی،اجتماعی زمان می‌باشد و هرگونه عناصر فرازمانی و فرامکانی را در این هنر رد می‌کنند. از سوی دیگر، نظراتی در خصوص رنگ، فرم و بافت وجود دارد که چارچوب‌های تصویر را قابل انطباق با هر دیدگاهی می‌داند، این چارچوب‌ها در حوزه نقاشی غرب شکل گرفتند و به حوزه‌هایی چون صحنه‌آرایی که مهم‌ترین وجه بصری برنامه‌های گفتگومحور محسوب می‌شوند، تعمیم یافتند. با در نظر گرفتن جمیع نظرات در حوزه تصویر (نقاشی، صحنه‌آرایی) و خصوصاً تصویر در هنر اسلامی (نگارگری، تزئینات) و با توجه به اینکه شبکه قرآن به عنوان شبکه تخصصی، باید پاسخگوی نیازهای دینی قاطبه مردم باشد، لذا این شبکه می‌بایست پشتوانه‌ای نظام‌مند در زمینه عناصر بصری خصوصاً درحوزه صحنه‌آرایی داشته باشد که بتواند مفاهیم دینی- قرآنی را در قالب تصویر منتقل کند. بنابراین طی مقاله تلاش خواهد شد که چگونگی دریافت مفاهیم دینی- قرآنی از طریق قواعد فرم، رنگ و بافت در یک برنامه گفتگومحور روشن گردد.

بنابراین هدف این پژوهش ارائه الگویی است که در آن بتوان تناسب و نحوه انطباق مفاهیم قرآنی را با تصویری در قالب صحنه‌آرایی در یک برنامه گفتگومحور تلویزیونی ترسیم و استفاده کرد.

پیشینه پژوهش

در حوزه تصویرگری دینی و هنر اسلامی، نظرات متعدد و متراکمی مطرح می‌باشد اما تجمیع این مطالب را می‌توان بر بستر دو جریان فکری *سنت‌گرا* و *تاریخی‌نگر* مطرح نمود. این دو جریان، دو رویکرد متفاوت از هنر دینی به طور عام و تصویر دینی به طور خاص ارائه می‌کنند و شناخت روش‌شناسی این دو طیف، می‌تواند پشتوانه نظریه‌ای تصویر دینی را روشن سازد.

تصویر دینی و رویکرد تاریخی‌نگر

این رویکرد به رهبری صاحب‌نظرانی همچون اُلگ گرابار، تری آلن، ریچارد اتینگهاوزن، ارنست کونل، گلرو نجیب‌اوغلو، پای به عرصه تحلیل آثار هنری و از جمله هنر اسلامی نهاده است که اساس تحلیل‌هایشان را بر محور دانستن تاریخ قرار داده‌اند. طرفداران این جریان بر این باورند که هر پدیده ولو اثر هنری (حتی در شناخت دین نیز همین روحیه را دارند) وابسته به شرایط محیطی و زیستی دوران می‌باشد، بدین معنی که پدیده را محصول شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی می‌دانند و هرگونه پیوند آن را با عناصر فرا زمان و فرامکان منکر می‌شوند. آنها در مواجهه با هنر اسلامی نیز از خود اسلام آغاز می‌کنند و اظهار می‌دارند که حتی با پذیرش آسمانی بودن قرآن، نمی‌توان آن را بدون فراگیری زبان عربی درک کرد زیرا زبان عربی امری مادی و وابسته به زمان و مکان است. لذا درک کلام خدا نیز با واسطه، به عناصر تاریخی وابسته خواهد بود و آن را به هر پدیده‌ای از جمله هنر اسلامی قابل تعمیم می‌دانند چرا که عرضه هر اثر هنری نیز در قالب ماده میسر خواهد بود؛ پس نسبتی با زمان و مکان پیدا خواهد کرد. بنابراین هنر اسلامی را نمی‌توان فرامکانی و فرازمانی دانست و آن را نه *هنر اسلامی* که *هنر مسلمانان* خطاب می‌کنند. افراد تاریخی‌نگر، درک زمان‌مند و مکان‌مند از یک اثر هنری را منوط به استنتاج منطقی می‌دانند. تری آلن به عنوان یکی از متعصب‌ترین تاریخی‌نگرها، این روش را بدین شکل توضیح می‌دهد:

در این روش، شخص باید شواهد را بررسی کند (با استفاده از فرضیه‌ای) یافته‌های حاصل از شواهد را تعمیم دهد. آن تعمیم را در برابر شواهد دیگر بیازماید، تعمیم را اصلاح کند و این چرخه را تکرار کند. تعمیم به دیدگاههای تازه‌ای منجر می‌شود. (آلن، ۱۳۸۵، صص۸-۷).

به عنوان مثال، افرادی که قائل به اسلامیت هنر اسلامی هستند بر این باورند که محراب، نماد دروازه بهشت و یا گنبد در معماری، نمادی از آسمان یا وحدانیت خداوند است و نظایر آن. در این روش اول باید به این سؤال پاسخ داده شود که براساس کدام سند، چه در قرآن و چه در روایات، این گونه نمادها ذکر شده و دوم آیا فرم یک محراب یا گنبد در تمام آثار دیگر هنر اسلامی قابل تعمیم است یا تفاوتهایی وجود دارد. پاسخ به این سؤالات و سؤالاتی از این دست می‌تواند تکلیف ماهیت هنر اسلامی را با رویکردی تاریخی‌نگر روشن سازد.

تصویر دینی و رویکرد سنت‌گرا

سنت‌گرایی به عنوان یک جریان فکری، با "رنه گنون" متفکر فرانسوی آغاز شد و در ادامه صاحب نظرانی چون "فریتیوف شوان"، "تیتوس بورکهارت" و "سیدحسین نصر" به آن گرویدند. شیوه سنت‌گرایی در نسبت با هر پدیده، نگاهی فرازمانی و فرامکانی دارد، به طوری که بر خلاف رویکرد تاریخ‌مدار، پدیده را نه در نسبت با گذشته و حال، بلکه با مؤلفه‌های درونی و باطنی آن می‌سنجد.

براین اساس، رویکرد سنت‌گرا معتقد است که اگر چه هنر اسلامی در سیر تطور تاریخی خود، متأثر و وامدار عناصری از فرهنگ‌های دیگر همچون بیزانس، ایران، هند و چین می‌باشد، اما ذات و ماهیت اسلام از جوهر وجودی خود بر این عناصر دمیده و آنها را در قالب یک ترکیب واحد، مصادره به مطلوب کرده است و از دل آن، هنری عرضه کرده که محدود به هیچ مقطع زمانی و مکانی نبوده و در همه اعصار، زنده و پویا است.

سنت‌گرایان بر این باورند که اگر چه مؤلفه‌های تاریخی در ادراک هر نحله و تفکری مؤثر هستند اما در همه ادیان و از جمله اسلام، حقایق و آموزه‌هایی منبعث از ماهیت و ذات آن وجود دارند که از طریق بررسی تاریخی، قابل احصاء نیستند. هنر اسلامی را باید در درون و باطن اسلام جستجو کرد که ریشه در کلام وحی دارد (کلام وحی را نمی‌توان در ذیل تاریخ ادراک کرد) و در قالب سنت‌های الهی در زندگی مردم جاری و ساری گشته و هنر اسلامی تبلور و انعکاس همین سنت‌ها است. بورکهارت در همین رابطه می‌گوید: "از آنجا که تاریخ هنر، علمی جدید است، طبعاً مانند تمام علوم جدید، هنر اسلامی را از طریق تجزیه و تحلیل و تقلیل دادن آن به شرایط و عوامل تاریخی بررسی می‌کند، آنچه در هنر، جاویدان و مافوق است از دسترس چنین روشی به دور است در حالی‌که یک هنر دینی مانند هنر اسلامی، همواره شامل عاملی جاویدان و ابدی می‌باشد... صورت گرچه محدود و در نتیجه محکوم به زمان است، ممکن است حاکی از حقیقتی مافوق زمان بوده و جاویدان باشد و از این جهت مافوق شرایط تاریخی قرار می‌گیرد... معنای سنت درست همین است و جز این نیست" (تاج‌الدینی، ۱۳۷۲، ص۶۶).

سنت‌گرایان برای ادراک و استفهام سنت و هنر سنتی، آن را با سه اصطلاح "هنر دینی"، "هنر ناسوتی" و "هنر قدسی" قیاس و برای آن مصادیقی ارائه می‌کنند.

هنر سنتی هنری است که اصول روحانی و معنوی یک فرهنگ را متبلور سازد. آنها هنر اسلامی، هنر هندو و هنر قرون وسطی را از این دست می‌دانند. در نقطه مقابل، هنر ناسوتی را تعریف می‌کنند که از دوره رنسانس به بعد هنر اروپا را شامل می‌شود که با منقطع شدن هنر از عالم معنا و فروکاهیدن به عالم ماده و محسوسات از طریق محور قرار دادن خرد و نبوغ بشر، به عنوان اصلی‌ترین عامل سنجه همه پدیده‌ها شکل گرفت. هنر مقدس و هنر دینی، دو جنبه دیگر هنر محسوب می‌شوند که در میان هنر سنتی و هنر ناسوتی و در نسبت با آنها تعریف می‌شوند. هنر دینی، که در روش ها و زبان اجرا، تابع هنر ناسوتی است اما در موضوع وابسته به موضوعات دینی (مشخصاً زندگی انبیاء)

می‌باشد. شاهد مثال برای آن، هنر دوره رنسانس است که از منظر روش و اسلوب اجرا، انسان‌محور و تقدس‌زدا است، اما چون موضوعات آن غالباً برگرفته از داستان‌های عهد عتیق و جدید است، پس هنری دینی محسوب می‌گردد. بنابراین می‌توان گفت که هنر دینی بخشی از هنر ناسوتی نیز می‌تواند باشد. سیدحسین نصر نیز معتقد است: "هنر دینی به دلیل موضوع یا وظیفه‌ای که مورد اهتمام قرار می‌دهد و نه به دلیل سبک، روش اجرا، رمزپردازی و خاستگاه غیر فردیش، هنر دینی تلقی می‌شود، اما هنر سنتی، سنتی است نه به دلیل جستارمایه آن، بلکه به دلیل انطباق و هماهنگی‌اش با قوانین کیهانی صور، با قوانین رمزپردازی و هماهنگی اش با حقیقت در آن ساحت خاص واقعیت که بدان اهتمام دارد" (رحمتی، ۱۳۸۳، ص۱۵۷).

اما گونه دیگر، هنر قدسی است که در روش و اسلوب تابع هنر سنتی است و موضوعات آن نیز برگرفته از موضوعات و آیین‌های دینی می‌باشد. به بیان دیگر اگر ارزش‌های جاویدان یک اثر هنری، با موضوعات آئینی و دینی پیوند بخورد، هنری مقدس عرضه خواهد شد. از این منظر هنر سنتی لزوماً یک هنر قدسی نیست اما هنر قدسی حتماً هنری سنتی خواهد بود.

مطابق تعریف فوق، سنت‌گرایان هنر دوره اسلامی را به دو بخش تقسیم می‌کنند. ۱- معماری غیر مساجد، موسیقی و نگارگری، هنری است سنتی و ۲- معماری مساجد، نگارگری با موضوع دینی و خوشنویسی، هنری قدسی است که البته سنتی نیز محسوب می‌شوند.

"هر هنر قدسی، هنر سنتی است، لیکن هر هنر سنتی، هنر قدسی نیست. هنر قدسی در قلب هنر سنتی، نهفته است و مستقیماً با وحی و تجلیات الهی سروکار دارد که هسته سنت را تشکیل می‌دهند. هنر قدسی مستلزم اعمال و آداب عبادی و آیینی و جوانب عملی و اجرایی متحقق شدن به حقایق معنوی در آغوش سنت مورد بحث است" (رحمتی، ۱۳۸۳، ص۱۵۷). نسبت انواع این هنرها در نمودار ۱ به تصویر کشیده شده است.

نمودار ۱: نسبت‌شناسی هنر سنتی با هنر دینی، هنر ناسوتی و هنر قدسی

در کنار تلقی‌ای که از تصویر دینی وجود دارد، ما با قواعد بصری دیگری نیز مواجه هستیم که ریشه‌های آن در تصویر غرب قابل جستجو است. این قواعد که اساس خود را بر پارادایم اومانیسم[1] قرار می‌دهد در سیر تطور خود در دو شکل تصویر به *مثابه بازنمایی واقعیت* و *تصویر به مثابه انتزاع* ظهور پیدا کرده است. در شکل نخست، تصویر غایت خود را در روگرفت بی کم و کاست از واقعیت محسوس پیرامونی می‌بیند و هر گونه وابستگی به مؤلفه‌های ماورایی را رد می‌کند. چنین رویکردی از دوره رنسانس با احیاء مجدد عصر انسان محوری آغاز گردید که مبنای آن در نگاه منحصراً انسانی به جهان بود. از این جهت می‌بایست هر پدیده‌ای همان گونه که از قاب چشم انسان دیده می‌شود، به تصویر در بیابد. مکاتبی همچون باروک، رئالیسم و ناتورالیسم نقطه اوج و بلوغ این تفکر محسوب می‌شوند. تا جایی که کوربه به عنوان بانی مکتب رئالیسم در خصوص اصل بازنمایی واقعیت می‌گوید: "معتقدم که نقاشی یک هنر ماهیتاً عینی است و می‌تواند فقط شامل شبیه سازی از اشیاء واقعی و موجود شود و... یک

[1] Humanism

شیء انتزاعی ناموجود و یا نامرئی به قلمرو نقاشی، تعلق ندارد... فرشته را به من نشان دهید تا برایتان تابلویی از پیکرش بکشم" (پاکباز، ۱۳۸۹، ص ۵۹).

دومین نمود تفکر انسان محور در تصویرگری از نیمه دوم سده نوزدهم آغاز شد. در این دوره تصویرگر دیگر تمایلی به بازنمایی مطلق ندارد. او تلاش می‌کند احساسات و برداشتهای شخصی خود از جهان را در اثرش وارد کند و به نوعی جهان را از دریچه تحلیل شخصی خود بنگرد. مکتبی همچون رمانتیسم در پی محقق ساختن این امر می‌باشد. تصویرگر رمانتیک گرچه هنوز دنیای محسوس را بازنمایی می‌کند اما در این بازنمایی، احساسات خود را که ریشه در ادراک او از طبیعت دارد دخیل می‌کند و از این نظر نوعی فرانمایی[1] یا بیان احساسات را در کنار بازنمایی می‌گنجاند. رویداد مهم دیگر، اختراع دوربین عکاسی بود که تصویرگر را برای کنار گذاشتن بازنمایی مطلق طبیعت، مصمم تر کرد. وقتی آنچه را که تصویرگر تلاش داشت طی مدتی طولانی با جزئیات تصویر کند، دوربین عکاسی در یک چشم برهم زدن انجام می‌داد، دیگر اصرار بر این روش، کار معقولی به نظر نمی‌رسید. آنچه تاکنون تصویرگر به عنوان سوژه خود انتخاب می‌کرد عالمی جز عالم محسوس نبود، لذا تصویرگر تنها دستاویزش همین جهان بود.با دوربین عکاسی این دستاویز هم دچار تزلزل گشت، چرا که تصویرگر باید در پی جهانی دیگر برای عرضه باشد. از نیمه دوم قرن نوزدهم جهان جدیدی برای تصویرگران رقم خورد و آن، جهان تصویر به معنای مجموعه‌ای از فرم‌ها و رنگها بود. تصویرگر تلاش خود را نه در جهت ثبت واقعیت بلکه در جهت همنشینی فرم‌ها و رنگها و ارتباطات بین آنها معطوف کرد. فرم‌گرایی ایجاد شده در نظریه‌ای تحت عنوان "فرم معنی‌دار[2]" توسط کلایو بل مطرح گردید. او تحت تأثیر آثار پست امپرسیونیستی پل سزان چنین ابراز داشت: "تنها یک پاسخ، محتمل به نظر می‌رسد، فرم معنی‌دار... ترکیبی از خطوط و رنگها به شیوه‌ای مشخص، فرمهای معین و روابط نسبتهای این فرم‌ها، احساسات زیباشناختی را در ما پیدا می‌کنند. من این نسبتها و ترکیبات خطوط و

[1] Expression
[2] Significant Form

رنگها، این فرم‌های به نحو زیباشناسانه تکان‌دهنده را «فرم معنی‌دار» می‌نامم و تنها کیفیت مشترک میان همه آثار هنری بصری همان فرم معنی‌دار است" (وایبرتن، ۱۳۸۹، ص۲۳).

اصالت فرمی که نظریه فرم معنی‌دار رقم زد دو اصل را با خود همراه داشت. اول اینکه تصویر به دنبال جهانبینی خارج از محدوده خود نیست و همه غایت تصویر را در ایجاد احساسی فردی می‌دید و حرکتی به سمت انتزاع محض را رقم زد و دوم چون فرم‌ها و رنگ‌ها، فاقد هرگونه مابه‌ازاء خارجی برای بیننده اثر بود، بنابراین هر بیننده با دیدن تصویر، حس و برداشتی شخصی داشت، لذا نوعی نسبیت در حس بیننده ایجاد می‌شد و از این حیث فرم معنی‌دار در پی نوعی پلورالیسم و تکثرگرایی حسی برای بیننده اثر بود.

گزارش یافته‌ها

بررسی صحنه‌آرایی در برنامه‌های گفتگومحور شبکه قرآن سیما

طی بررسی صورت گرفته از صحنه‌آرایی‌های شبکه قرآن، می‌توان نوع نگاه به صحنه‌آرایی‌ها در شبکه قرآن را متأثر از سه حوزه فکری تقسیم بندی کرد. دسته اول دکورهایی هستند که در زمره طراحی‌های انتزاع‌گرا قرار می‌گیرند. دسته دوم دکورهایی هستند که متأثر از نشانه‌ها و مؤلفه‌های بصری هنر دوره اسلامی طراحی شده‌اند و دسته سوم، تلفیق نشانه‌های انتزاعی و دوره اسلامی در یک دکور هستند.

صحنه‌های انتزاع‌گرا

در دکور انتزاعی، هدف طراح این است که از طریق مجموعه‌ای از فرم‌های انتزاعی و ارتباط آنها با یکدیگر حسی را در بیننده ایجاد کند. از جمله مهمترین روش‌های بیان بصری انتزاع‌گرا، روش "*آمیزش و ترکیب*" می‌باشد. بدین معنا که طراح، عناصر بصری را که ظاهراً واجد ارتباط نمی‌باشند، گرد هم می‌آورد و آنها را در قالب یک

ترکیب‌بندی به یک هماهنگی بصری می‌رساند. اگر چه طراح در چنین رویکردی تلاش دارد نه از طریق تصاویر گویا و روشن بلکه به واسطه چیدمان فرمها و رنگها، به طور غیر مستقیم حسی را در مخاطب القاء کند، اما چنین حسی غالباً در مورد همه مخاطبان نمی‌تواند مشترک باشد و اصولاً مخاطب با پس زمینه ذهنی خود با چنین ترکیبی مواجه می‌شود، بنابراین می‌تواند تحلیل و برداشتی کاملاً متفاوت از مخاطب دیگر داشته باشد.

در طراحی انتزاعی، که نمونه‌ای از آن در تصویر ۱ مشخص است، طراح از طریق ترکیب فرمها و رنگها با یکدیگر به یک ترکیب‌بندی سه بعدی رسیده است. در این ترکیب می‌توان از طریق نوع فرمها که آیا خطوط منحنی هستند و یا تیز، یا رنگها که از طیف رنگ گرم هستند و یا سرد، و نوع همنشینی آنها تحلیلی از حس آرامش، تنش و مانند آن را در مورد دکور ارائه کرد، اما نمی‌توان با قاطعیت بیان داشت که بر اساس چنین حسی، بناست چه مفهومی به مخاطب منتقل گردد، از این حیث، مخاطب خودش بر اساس ذهنیتش به تحلیلی شخصی دست می‌زند. بنابراین از چنین دکوری نمی‌توان توانایی انتقال مفهوم دینی مثل حیا، تقوا، امر به معروف و مفاهیمی از این دست را انتظار داشت. به عنوان مثال، رنگ قرمز غالبی که میانه دکور را به خود اختصاص داده، دکور را به دو نیمه تقسیم کرده است که انتظار می‌رود دو قسمت متفاوت به لحاظ بصری ایجاد کند. ولی چنین اتفاقی نمی‌افتد و همان طیف رنگ و فرمی که در نیمه راست دکور طراحی شده در نیمه چپ نیز مشاهده می‌گردد. بنابراین تنها حسی که می‌تواند منتقل کند جدایی بصری مجری از میهمان است، گویی این دو به لحاظ فکری از هم منفک هستند. از سوی دیگر طرح پشت صحنه که شامل مجموعه‌ای از رنگهای در هم تنیده می‌باشد، روشن نیست که اولاً چه ارتباطی با پیش زمینه صحنه دارد، و ثانیاً بناست به چه مفهومی اشاره کند. اگر عنوان لوگوی شبکه قرآن برداشته شود، دیگر موضوع و محوریت برنامه قابل فهم نخواهد بود.

تصویر ۱: نمونه ای از صحنه‌آرایی انتزاع‌گرا در برنامه شبکه قرآن سیما

صحنه‌های برگرفته از مؤلفه‌های بصری هنر دوره اسلامی

دسته دوم صحنه‌آرایی‌ها از مؤلفه‌های هنر دوره اسلامی بهره می‌برند. با توجه به زمینه آشنایی فرهنگی که مخاطب نسبت به این نشانه‌ها دارد، می‌توان استفاده از این فرم ها را در طراحی دکور موجه دانست. از آنجا که مخاطب ایرانی به سبب مؤانست فرهنگی که با اماکن مذهبی مانند مسجد دارد و این گونه فضاها برای او با نوعی حس معنوی همراه است، لذا استفاده از نشانه‌های این اماکن می‌تواند در نزدیک کردن حس و فکر مخاطب به موضوع و فضای برنامه مؤثر باشد. اما ضعف این گونه طراحی‌ها، در این نکته می‌باشد که چنین طرح هایی اگر چه می‌توانند فضای معنوی را با توجه به سابقه فرهنگیشان، در مخاطب احیا کنند، اما به طور روشن قادر به انتقال مفهوم مشخصی از دین و قرآن نیستند.

تصویر ۲: نمونه‌ای از صحنه‌آرایی برگرفته از مؤلفه‌های بصری هنر دوره اسلامی

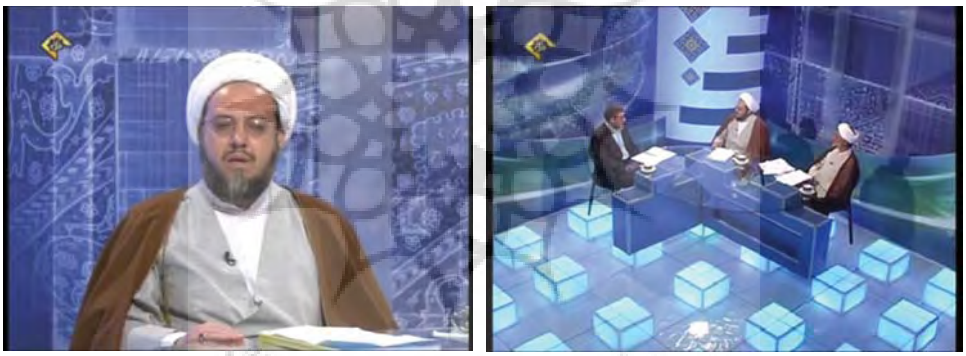
در تصویر ۲، طراح از چند مؤلفه هنر دوره اسلامی شامل، فرم جناغی در پس زمینه دکور که معمولاً در طراحی محراب مساجد ایران استفاده می‌شود، طرح اسلیمی هندسی بر روی میزهای جایگاه مجری و کارشناس، و آیات قرآن به صورت نواری افقی مابین فرم‌های جناغی استفاده شده است. فرمهای جناغی مؤلفه‌ای در معماری اسلامی محسوب می‌شوند که در رواقها، ایوانها و محراب کاربرد دارند، یعنی دیدن چنین فرمی ناخودآگاه بیننده را به یاد مسجد می‌اندازد. اما یادآوری مسجد به معنای انتقال مفهومی خاص از قرآن نیست. چرا که همین فرم جناغی در مساجد واقع در جهان عرب مانند مصر و تونس، به صورت نعل اسبی می‌باشد. لذا با قاطعیت نمی‌توان این فرم را برگرفته از مفهومی خاص از قرآن، محسوب کرد. بنابراین، می‌توان آن را طرحی کلی برای ایجاد حسی برگرفته از حافظه معنوی مخاطب دانست. همین نگاه در تک طرح اسلیمی به کار رفته در دکور نیز صادق است، چرا که از چنین طرحی، مخاطب هیچ مفهوم دینی را استنباط نخواهد کرد جز یادآوری طرحی که پیش از این در اماکن مذهبی مشاهده کرده است و فقط به مخاطب نشان می‌دهد که در حال تماشای یک برنامه با موضوعات مذهبی است. نکته سوم استفاده از آیات قرآن در طراحی می‌باشد. آیات کلام الله، بهانه اصلی هنر دینی محسوب می‌شود اما بر اساس روش‌شناسی هنر

دینی منوط است به آن که آیات، رمزگشایی گردند. بنابراین، اگرچه نمی‌توان تأثیر آیات قرآن را به صورت خوشنویسی، منکر شد اما در دکور فوق، آیات به هیچ وجه قابل خواندن نیستند و فقط جنبه تزئینی پیدا کرده‌اند و توجه طراح نه به نفس آیات بلکه به شیوه خوشنویسی آن معطوف و برای او واجد اهمیت بوده است، بنابراین به جای آیات کلام الله، هر متن دیگری نیز می‌توانست در این دکور استفاده شود و تفاوتی احساس نگردد. نکته پایانی مربوط به استفاده رنگ در دکور مذکور می‌باشد. در این دکور رنگ مسلط و غالب، رنگ آبی با تنالیته‌های مختلف به همراه رنگ زرد پیرامون آیات قرآن است که در برابر تسلط رنگ آبی در صحنه، تأثیر قابل توجهی ندارد. در کنار این دو رنگ، بخش قابل توجهی از دکور سفید می‌باشد که با توجه به آنکه در طیف رنگهای آکروماتیک محسوب می‌شوند (یعنی دارای رنگدانه نیستند) در طراحی دکور جزء رنگهای خنثی محسوب می‌شوند. مجموعه رنگ آبی و رنگ سفید، فضای دکور را با توجه به سرد بودن این دو رنگ، به سمت سردی فضا سوق داده است. و این نمی‌تواند با نفس یک برنامه که هدفش آموزش کلام الله است (از زیرنویس برنامه مشخص می‌باشد) همخوانی داشته باشد، چرا که فضای آموزشی نیاز به گرمی و سرزندگی دارد که این امر می‌تواند از طریق رنگهای گرم میسر شود یا حداقل توازنی بین رنگهای گرم و سرد ایجاد شود که این نیز در دکور دیده نمی‌شود.

صحنه‌های تلفیقی

روش سوم، تلفیق عناصر بصری مربوط به هنر اسلامی و قواعد بصری غرب است، که شاخص آن روش های انتزاع‌گرا می‌باشد. مهمترین نقد به چنین طرح هایی که عمدتاً ناشی از عدم شناخت بن‌مایه‌های فکری حاکم بر این روش ها است. انتزاع ناشی از انسان محوری در تصویر، در تحلیل‌های شخصی و افقی برآمده از نفسانیات بیننده نمود می‌یابد. چنین نگرشی هرگز نمی‌تواند در هماهنگی با تصویری که اصالت و زیبایی خود را نه از نگاه بیننده یا خالق اثر بلکه از خدا می‌گیرد، باشد. اگر چه در هنر اسلامی

خاصه تزئینات اسلامی نیز نوعی انتزاع شکل می‌گیرد اما جنس چنین انتزاعی متفاوت از انتزاع در تصویر در غرب است. تصویر در دوره اسلامی به هیچ‌وجه رویکردی انسان محور را دنبال نمی‌کند هنرمند تلاش می‌کند از هرگونه دخالت نفسانیات خود در اثر پرهیز کند و حرکت به سوی انتزاع به نوعی پرهیز از تصویرگری موجود زنده می‌باشد؛ با این توجیه که عمل هنرمند به مثابه شرک محسوب نشود. با این وصف، تفاوت در بکارگیری مؤلفه‌های بصری در تصویر دوره اسلامی و غرب صرفاً تفاوت در روش ها نیست بلکه ریشه در اختلافات ذاتی و بن مایه‌های عقیدتی حاکم بر این دو گونه تصویر دارد. از این منظر هر گونه اختلاط این دو روش، دینی بودن چنین تصویری را زیر سؤال خواهد برد و نوعی التقاط را در تصویر حاکم خواهد کرد که نمونه‌ای از آن در تصویر ۳ مشخص است.



تصویر ۳: نمونه‌ای از صحنه‌آرایی تلفیقی

طراحی تلفیقی در تصویر ۳ شامل دو بخش می‌باشد. جایگاه اصلی صحنه که محل استقرار مجری و کارشناسان برنامه و متشکل از مجموعه‌ای از مکعب‌ها می‌باشد که کف صحنه را تشکیل داده‌اند و میز طراحی شده که آن هم تلفیقی از چند مکعب می‌باشد. بخش دوم دکور، پس‌زمینه آن می‌باشد که از نقوش تزئین اسلیمی، استفاده

شده است. در پیش‌زمینه و جایگاه اصلی دکور، طراح الگوی هنر انتزاع‌گرا را استفاده کرده است.

چنین طرحی متأثر از جریان پیکرتراشی "کمینه‌گرایی[1]" می‌باشد که شاخه‌ای از هنر انتزاعی محسوب می‌گردد. در این هنر، که چهره‌های شاخص آن افرادی چون، "تونی اسمیت[2]"، "هنری دانلد جاد[3]" و "سل لویت[4]" می‌باشند، آثاری با محور قرار گرفتن مکعب‌ها خلق شد که ویژگی آن کنار هم قرار گرفتن مجموعه‌ای از مکعب‌ها بود که بر اساس نظمی مشخص در کنار هم قرار داده می‌شدند. این شکل هنر در پی انتقال هیچ مفهومی نیست و تنها هدفش ایجاد حسی گذرا برای مخاطبش می‌باشد. طراح از طریق هنر مینیمال، بخش نخست صحنه را طراحی کرده، یعنی صحنه‌ای برگرفته از مکعبهایی که بر اساس نظمی مشخص چیده شده اند. در قسمت پس زمینه، طراح از نقوش تزئینی اسلیمی استفاده کرده است. این نقوش نیز، صرفاً تزئیناتی هستند که در نگاه برخی از تحلیلگران نوعی حرکت از وحدت به کثرت را تداعی می‌کند که البته نظری قطعی محسوب نمی‌شود و مخالفانی نیز دارد. حتی با پذیرش این نظر، باز چنین نظری نمی‌تواند منحصر به اسلام باشد، چرا حرکت از وحدت به کثرت و کثرت به وحدت، نظری است که در سایر ادیان ابراهیمی و حتی برخی تفکرات غیر دینی نیز وجود دارد.

طراحی الگو

برای دستیابی به الگویی از تصویر دینی- قرآنی می‌بایست ابتدا مفاهیمی که بر پایه آن، تصویری خلق می‌گردد احصا شود. در واقع مفاهیم نقش مظروفی را ایفا می‌کنند که ظرف تصویر برای آن خلق می‌گردد. کسانی که پیرامون هنر قرآنی و حتی تصاویر قرآنی نظراتی را مطرح کرده‌اند چه موافقان و چه مخالفان آن، عمدتاً مفاهیم قرآنی را بر

[1] Minimalism
[2] Tony Smith
[3] Henry Donald Judd
[4] Sol Lewitt

پایه وجه زبانی قرآن و صناعات ادبی آن قرار داده‌اند. رویکرد تاریخی‌نگر مهمترین شبهه‌ای که به هنر دوره اسلامی وارد می‌دانست و ریشه آن را نه در مفاهیم قرآنی، که برگرفته از مقتضیات زمانی دوره حکومت‌های اسلامی می‌دانست؛ مبتنی بر همین شکل از مواجهه با قرآن بود. از جمله می‌توان به تحقیق الگ گرابار درباره انطباق واژگان قرآنی و هنر دوره اسلامی اشاره کرد که در قالب مقاله‌ای تحت عنوان "هنر، معماری و قرآن" مطرح کرد. وی تلاش کرد از طریق واژگان قرآن به مدلی برای هنر اسلامی دست یابد و یا به عکس، برای برخی از عناصر هنر اسلامی خاصه معماری اسلامی مابه‌ازایی را در آیات قرآن بدست آورد. وی در این تحقیق که بخشی از آن در ادامه ذکر خواهد شد نتیجه گرفت که اساساً نمی‌توان از واژگان و عبارات قرآن روشی مدون برای هنر بدست آورد چرا که درک این واژگان به دلیل ابهام و یا تکثر در معنا، بسیار مشکل و حتی ناممکن می‌باشد و لذا برای آثار هنری دوره اسلامی نیز نمی‌توان با قطعیت به معادلهای لغوی و واژگانی روشنی از قرآن دست یافت، بنابراین هنر دوره اسلامی نمی‌تواند برگرفته از کلام وحی باشد.

راه ورود به بهشت و جهنم از دروازه هایی باشکوه می‌گذرد که رنگ دروازه‌های بهشت سبز است (زمر:۷۲) رودها، باغ هایی مصنوعی و نه طبیعی (زخرف:۷۰-۷۳، دخان:۵۱، محمد:۱۵، دهر:۱۲) و... از چشمه‌ها نیز سخن به میان می‌آید (دهر:۶) در آیه‌ای مشهور (صف:۱۲) باغ هایی توصیف می‌شوند که از زیر آنها رودخانه‌هایی جاری است و منازل زیبا یا مساکن در آیه ۱۲ سوره صف، یا قصور در آیه ۱۰ سوره فرقان در این باغ‌ها بر پا می‌شوند. در پنج آیه (فرقان: ۷۵، عنکبوت: ۵۸، سبأ: ۳۷، زمر:۲۱-۲۰) این منازل، غُرَف (مفرد آن غرفه) خوانده می‌شوند که در همه موارد جز یک مورد با صفت «عالی» به کار می‌رود... درک معنای لفظی یا استعاری صورت مفرد این واژه غرفه که در آیه‌ای عجیب (فرقان: ۷۵) به کار رفته، بسیار دشوار است و ظاهراً حکایت از آن دارد که در بهشت فقط یک غرفه وجود دارد، آیا این ارجاعات به معنای عمارت‌هایی با شکوه هستند یا آلاچیق‌هایی ساده؟ "از آنجا که هیچ راهی برای ورود به

جهان خیالی قرآن وجود ندارد، نمی‌توان به لحاظ تاریخی پاسخی برای این پرسش یافت" (گرابار، ۱۳۸۴، ص۶۳).

طیف دیگری از محققین بر این باورند که از مسیر صناعات ادبی قرآن می‌توان به تصویر دینی دست یافت. افرادی همچون "سیدقطب"، "محمود البستانی"، "عبدالتواب" بر این باورند که مهمترین ویژگی قرآن، بیان هنری آن است و این بیان هنری از طریق تصویرسازی در قالب واژگان ارائه گردیده است.

تصویر ابزار خاص و مناسب در اسلوب بیان قرآنی است. قرآن معانی انتزاعی را به مدد تصاویر محسوس و خیال انگیز می‌نمایاند و حالات نفسانی و حوادث محسوس و مناظر مورد نظر را چون نمونه‌های انسانی و طبایع بشری از طریق تصویر تفهیم می‌کند (سید قطب، ۱۳۵۹، ص۴۴).

این طیف، الگوهای ادبی همچون تشبیهات و اقسام آن از جمله تمثیل، تشخیص، تجسیم، تخیل، استعاره، کنایه و مجاز را بستر شناخت مفاهیم دینی قران می‌دانند.

در میان الگوهای زبانی، تشبیه بیشترین وجه تمرکز را از به خود اختصاص می‌دهد چرا که در میان فنون بلاغی، شاید بتوان گفت بیشترین عمق نفوذ را در تصویرسازی آیات قرآن داراست که سبب گشته که تمرکز برخی صاحبنظران وجوه هنری قرآن بر آن منعکس گردد."عبدالتواب" در کتاب "الصوره‌الادبیه فی‌القرآن‌الکریم" می‌گوید «آنچه تشبیه را از میان همنوعانش برتری بخشیده، آن است که تشبیه با ایجاد مشابهت میان معنایی معقول با امری محسوس به خوبی معنا را در قالبی مجسم، آن هم در جامه‌ای زیبا در پیش روی مخاطب می‌گذارد و از این طریق بیش‌ترین میزان تأثیر را در نهاد آدمی به جای می‌گذارد. اهل ادب به این حقیقت معترفند که قرآن زیباترین، جامع‌ترین و دقیق‌ترین تشبیهات را که هر یک زیب دیوان جهان به شمار می‌روند، برای بشریت ارزانی داشته و با تشبیهات خود نقشی سحرآمیز در پرده‌برداری از معانی و حقّایق ایفا نموده است. تشبیه در قرآن تنها یک آرایش کلامی‌و زیبایی لفظی نیست که هدف از آن تنها ایجاد مشابهت میان اشیاء باشد و بس، بلکه قرآن به کمک تشبیه، روح و حیات و نشاط

به کالبد الفاظ می‌دمد و معانی ذهنی را به صورت‌هایی مجسم و زنده در قالب تصاویری بدیع به نمایش می‌گذارد» (غلامرضایی، ۱۳۸۹، ص ۱۹۷).

محمود البستانی (۱۳۷۱) نیز در کتاب "*اسلام و هنر*" اقسام تصویر را در قرآن مبتنی بر وجوه بلاغی و صناعی قرآن و خاصه تشبیه می‌داند «با توجه به این که تصویر هنری از دو عنصر یا دو طرف تشکیل می‌شود و از فعل و انفعالات آن دو ترکیب جدیدی به وجود می‌آید که باید از دو ویژگی مأنوس بودن و تازگی داشتن برخوردار باشد. ما بررسی ابزار این فعل و انفعالات را در پیش رو داریم..... آنچه در علم بلاغت بدان تشبیه گفته می‌شود بخوبی این ابزار را ترسیم می‌کند. همچنین این ادات در برخی از فنون بلاغت از قبیل استعاره و رمز حذف می‌شود. مهم در این جا آن است که تصویر در کاربرد قرآنی آن را به دو نوع تقسیم کنیم: نوعی که بر ادات تشبیه یا درآمیختن دو طرف تصویر متکی است و نوعی که بر این ادات متکی نیست. از نظر ما بیان فرآیندهای روانی، حذف ادات را ایجاب می‌کند در حالی که بیان امور حسی وجود این ادات را اقتضا دارد» (ص۲۲۸).

تشبیهاتی همچون تشبیه بزرگان یهود به چهارپایی که باری از کتاب را بر دوش می‌کشد در آیه ۵ سوره جمعه، تشبیه حالت کفار به رمیدن گورخرانی که در باربر شیری قرار گرفته‌اند در آیات ۵۰ و ۵۱ سوره مدثر، یا تشبیه شب به لباس در آیه ۱۰ سوره نبأ و آیاتی از این دست، نمونه‌هایی هستند که از طریق صنعت بلاغی چون تشبیه، تصویرسازی شکل می‌گیرد.

گونه دیگر از صناعات ادبی پربسامد در قرآن ، تمثیلهای قرآنی می‌باشند. به عنوان مثال، در سوره ابراهیم آیه ۲۴ تمثیل کلمه طیبه به درخت طیبه و پاک که اصل و ریشه آن مستحکم و شاخه‌های آن در آسمان جای دارد، تمثیل عالمان دنیاطلب در آیه ۱۷۶ سوره اعراف به سگ هار و یا مثل انفاق‌کنندگان به بذری که هفت خوشه برویاند؛ که در هر خوشه، یکصد دانه باشد و نظایر آنها. در کنار این دو گونه ادبی، می‌توان به استعاره‌های قرآنی اشاره کرد مانند استعاره حضرت زکریا (وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا) در آیه

۴ سوره مریم که حضرت زکریا پیریش را در قالب استعاره به شعله‌های آتش تشبیه کرده است و یا در آیه ۵ سوره حج، خداوند در قالب استعاره‌ای روز قیامت را عقیم و نابارور می‌نامد.

اگر پذیرفته شود که قرآن حتماً واجد صناعات ادبی همچون تشبیه و اقسام آن می‌باشد و همچنین ذات این صناعات با خود، تصویر را به همراه دارد؛ و اگر دیدگاه مذکور که لازمه رسیدن به مفهوم قرآنی که جنبه بصری شدن دارند را از مسیر صناعات ادبی میسر می‌داند نیز مورد پذیرش قرار گیرد، اولاً باید این صناعات را مبنای کار قرار دهیم و در این صورت باید پذیرفت که فقط بخشی از قرآن که واجد این صناعات است می‌تواند قابلیت بصری شدن را داشته باشد و مابقی آیات از طریق تصویر نمی‌توانند منتقل گردند، ثانیاً زبان محور قرار دادن قرآن می‌تواند عرصه مناقشات زبانی و مفهومی شود که نمونه آن در نظرات تاریخی نگران مطرح گردید. بنابراین در این پژوهش تلاش می‌شود تا با رویکردی متفاوت یعنی رویکرد آیت مدار نسبت به قرآن، وجوه هنری و تصویری قرآن احصا می‌گردد.

ایمان و متعلقات ایمان

بی‌گمان ایمان، مهمترین عامل پیوند و تقید به دین محسوب می‌گردد. برخلاف اسلام که باوری زبانی است و انسان با ذکر شهادتین به دین اسلام می‌گرود، ایمان باوری قلبی است که مرتبه‌ای بالاتر از اسلام است همچنان که خداوند در سوره حجرات آیه ۱۴ خطاب به اعرابی که به اسلام گرویده‌اند می‌فرماید که ادعای ایمان نکنند چرا که فقط مسلم هستند و باور قلبی با ایمان رقم می‌خورد و ایمان مرتبه‌ای بالاتر است و البته خداوند وعده بهشت را به مؤمنین داده است و نه مسلمین .

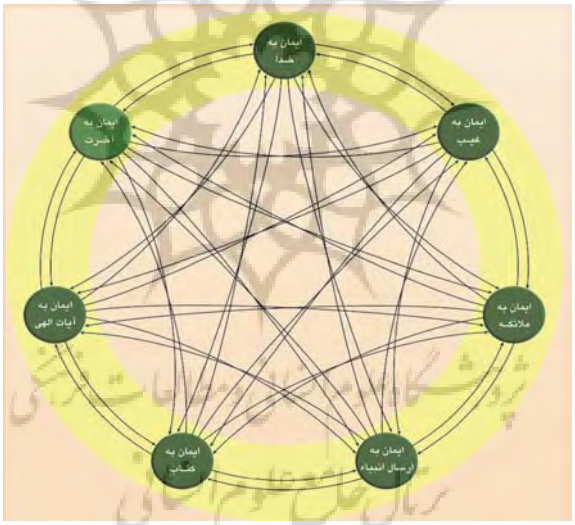
از سوی دیگر، عمل انسان نیز در نسبت با ایمان او سنجیده می‌شود (إِنَّ الَّذینَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصّالِحاتِ) و خداوند در هیچ جای قرآن عمل صالح را بدون وجه ایمانی بیان نکرده و به رسمیت نشناخته است.

از این جهت می‌توان شناخت قرآن و مفاهیم آن را در پرتو ایمان و دستیابی به آن رقم زد و درک ایمان و وجوه آن می‌تواند بن مایه مفهومی قرآن را روشن سازد.

متعلَقات ایمان

شناخت ایمان و مراتب آن در نگاه قرآن از طریق متعلَقاتی صورت می‌گیرد که ایمان به آنها اساس اسلام را تشکیل می‌دهد. متعلقات ایمان شامل هفت رکن: ۱- ایمان به خدا ۲- ایمان به غیب ۳- ایمان به ملائک ۴- ایمان به ارسال انبیا ۵- ایمان به کتاب ۶- ایمان به آخرت ۷- ایمان به آیات الهی می‌باشند که در نمودار ۲ به نمایش درآمده‌اند.

نمودار ۲: متعلقات ایمان



" لیس الْبِرَّ أَنْ تُوَلُّوا وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ وَآتَى الْمَالَ عَلَى حُبِّهِ ذَوِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينَ وَابْنَ السَّبِيلِ وَالسَّائِلِينَ وَفِي الرِّقَابِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَالْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا

عَاهَدُوا وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ وَحِينَ الْبَأْسِ أُولَئِكَ الَّذِينَ صَدَقُوا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ"

(سوره بقره، آیه ۱۷۷)

"آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنْزِلَ إِلَيهِ مِنْ رَبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لَا نُفَرِّقُ بَينَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيكَ الْمَصِيرُ" (سوره بقره، آیه ۲۸۵).

"الَّذِينَ آمَنُوا بِآيَاتِنَا وَكَانُوا مُسْلِمِينَ" (سوره زخرف، آیه ۶۹).

آیات الهی

آیات الهی از مهمترین عرصه‌های دستیابی به مفاهیم دینی می‌باشند، و به دلیل قرابت عمیقی که با عرصه هنر دارند، رویکرد مبتنی بر آن می‌تواند در حوزه تصویرگری دینی بسیار کارآمد باشد. خداوند از طریق آیاتش، مفاهیمی را که انسان می‌بایست از طریق آنها جهت هدایت را بیابد، عرضه می‌کند و از طریق تکرار عبارت **"إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً"** توجه او را به وجه نشانی‌گر آیاتش جلب می‌کند تا زمینه را برای رشد و صیرورت انسان و در نهایت عروج الی الله فراهم کند. عرضه آیات الهی به دو صورت انجام می‌پذیرد: ۱- کلام وحی ۲- همه پدیده‌های عالم.

رویکرد آیت‌مدار

آیت در لغت به معنای "نشان، علامت، حجت"(معین،۱۳۸۶ ص ۴۶) می‌باشد. رویکرد آیت مدار، به معنای جهت‌گیری مبتنی بر نشانه‌ها است. در واقع آیت یک علامت ثابت است که در مکانی و یا شیئی حبس شده است و رها کردن این علامت، عملی است آیت مدار، مانند علامات رانندگی که معنایی درون تابلو جعل شده است و شکلی قراردادی بین انسانها دارد که جهت و نحوه حرکت راننده را مشخص می‌کند. رویکرد آیت مدار نیز جهت گیری مبتنی بر نشانه‌های خدا در نسبت با انسان می‌باشد که قراردادی است بین او و بنده هایش. خداوند در قرآن با ذکر آیات مختلف، انسان را

به تفکر و تعقل و تذکر در آنها فرامی خواند زیرا در دل هر آیه، معنایی نهفته شده که حکمت خلقت آن می‌باشد و انسان با کشف آن، مسیر هدایت را درمی‌یابد.

اما سازوکار رمزگشایی آیات و دستیابی به حقیقت آنها چگونه می‌تواند باشد. همان طور که رمزگشایی و ادراک معنای تابلوهای رانندگی نیاز به آموزش دارد، درک آیات الهی نیز نیاز به تربیت دارد. بدین معنا که نظام ربوبیت خداوند در نسبت با عبودیت انسان تکمیل می‌گردد. این که انسان درک کند هرکدام از آیات الهی به او چه می‌گویند و قرار است چگونه مسیری را برای او مشخص کنند، بستگی به میزان بندگی و عبودیت او دارد و هر قدر بندگی بیشتر باشد، آیات بیشتری برای او قابل درک خواهد بود. توضیح این روند مبتنی بر ۲ آیه قرآن به قرار زیر می‌باشد. ابتدا در آیه ۱۰۹ سوره انعام می‌فرماید که معنای آیات در نزد خداست (قُلْ إِنَّمَا الْآياتُ عِنْدَ اللَّهِ) و فقط مؤمنین توان فهم آن را خواهند داشت و در آیه ۲۹ سوره انفال می‌فرماید قوه تشخیص این آیات از مسیر تقوا می‌گذرد (يا أَيهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ تَتَّقُوا اللَّهَ يجْعَلْ لَكُمْ فُرْقَانًا) و درک حق از باطل از جانب خداوند به انسان داده می‌شود بنابراین جنبه خردگرایانه و استدلالی نخواهد دستیابی به قوه فرقان همان دستیابی به چشم آیت بین است که لازمه تحقق آن تقوا خواهد بود. تقوا همان پرهیزگاری است از محرمات و انجام واجبات خدا و در یک کلام حفظ حدود الهی و متّقی کسی است که حافظ حدود الهی باشد.

"التَّائِبُونَ الْعَابِدُونَ الْحَامِدُونَ السَّائِحُونَ الرَّاكِعُونَ السَّاجِدُونَ الْآمِرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَالنَّاهُونَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَالْحَافِظُونَ لِحُدُودِ اللَّهِ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ" (سوره توبه، آیه ۱۱۲).

پرتال جامع علوم انسانی

نمودار ۳: حکمت آیت

بنابراین می‌توان این‌گونه ابراز داشت که حکمت خلقت انسان، بندگی است "وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ من جن و انس را نیافریدم جز برای اینکه عبادتم کنند "(سوره ذاریات، آیه ۵۶) و لازمه بندگی انسان در حفظ حدود الهی یا همان شریعت الهی تعریف شده است، و خداوند به هر میزان که انسان عبودیت و بندگی بورزد او را مورد لطف ربوبیت و هدایت خود قرار می‌دهد و فهم درک آیات را واسط این هدایت قرار می‌دهد و انسان را به صیرورت و رشد در رسیدن به خود سوق می‌دهد (نمودار ۳).

نظام تربیتی همان دین حنیفی است که هدایت انسان را بر عهده دارد. تربیت انسان از طریق نهاد تربیت پذیر او صورت می‌پذیرد که همان فطرت است. بر طبق آیه ۳۰ سوره روم، خداوند دین ناب را منطبق بر فطرت انسان می‌داند که در آن هیچ تبدیل و تغییری رخ نداده و نخواهد داد. می‌توان گفت که خداوند پس از خلقت انسان، فطرتی در او به ودیعه قرار داده که رشد و تربیت انسان از طریق آن صورت می‌پذیرد. بنابر این هر عملی از جمله خلق یک اثر هنری که مبتنی بر فطرت بشری ، عملی دینی خواهد

بود و زمینه رشد او را فراهم خواهد کرد. اما منظور از دین منطبق با فطرت کدام دین است؟ باید توجه داشت که در برخی نگرشهای عرف گرا، دین، همان باوری است که می‌تواند در ذهن هرکس متفاوت باشد و صرفاً باورمندی به هر انگاره‌ای می‌تواند تعریف یک دین را داشته باشد و گاهاً انطباق این دین با تمایلات نفسانی و فطرت خلط می‌گردد. اما دین منطبق بر فطرت مبتنی بر کلام الله، آن دینی است که اصالت را نه به هر پدیده و یا ایده‌ای بلکه فقط به خدا می‌دهد و همه چیز را در تسلیم او می‌داند که مبین مقام کبریایی خداوند است. تنها دینی که می‌تواند واجد این ویژگی باشد از منظر قرآن، یکی است و آن اسلام است و این نکته چندین مرتبه از جمله در آیه ۸۵ سوره آل عمران تأکید گردیده است.

اما هدف از عمل دینی و دینی عمل کردن چیست؟ بر اساس آیه ۲۵۶ سوره بقره ، وظیفه اصلی دین، تبیین و روشن‌سازی ارشاد از اغوا و گمراهی است. بدین معنا که رشد و ارشاد انسان، کارکرد دین برای هدایت او از ظلمات به سوی نور، و غی و اغواء کار شیطان برای سوق دادن انسان از نور به سوی ظلمات است.

"قالَ فَبِعِزَّتِکَ لَأُغْوِیَنَّهُمْ أَجْمَعِینَ «گفت به عزّتت سوگند، همه آنان را گمراه خواهم کرد»" (سوره ص، آیه ۸۲).

در لایه بعدی می‌بایست هدف دین از ارشاد مبتنی بر فطرت را درک کرد. ارشاد انسان، بناست در نهایت او را به کجا برساند و انسان متدین مقصودش در چه تعریف می‌شود؟

اگر هدف خلقت انسان، اظهار بندگی به خالق خویش است، هدف دین جهت دادن انسان به مسیر عبودیت و بندگی برای لقاءالله و رجعت به سوی اوست (قَالُوا إِنَّالِلَّهِ وَإِنَّا إِلَیهِ رَاجِعُونَ). انسان در طول حیات خود اظهار بندگی نخواهد کرد مگر آنکه به درک در محضر خدا بودن برسد. اغوا، غافل کردن انسان از در محضر بودن و سرگرم کردن او به دنیا است (وَ ما خَلَقْنَا السَّماواتِ وَ الْأَرْضَ وَ ما بَیْنَهُما لاعِبِینَ) و دین، تذکر در محضر بودن و وعده بازگشت به سوی اوست.

انسانی که درک محضر می‌کند، ادب حضور خالق را رعایت می‌کند و انسان مؤدب به حضور، قطعاً بندگی خواهد کرد. لذا هدف دین هشدار از غفلت و سرگرم بازی دنیا شدن در کنار رشد و صیرورت انسان برای دستیابی به ادب حضور تا رجعت به خداوند است.

هنر حضور، تصویر حضور

همانطور که دین در پی هدایت انسان به سوی ادب حضور و بندگی خداوند است، اثر هنری نیز می‌بایست مخاطب را به درک و ادب حضور خداوند برساند، لذا کار هنرمند به مثابه خداوند، ربوبیت مخاطب خواهد بود. از این حیث می‌توان هنر دینی را هنر حضور و تصویرگری دینی را تصویر حضور دانست

هدف هنر، پرهیز از هرگونه قبح و زشتی و ارائه زیبایی به مخاطب است. هدف تصویر حضور نیز خلق و ارائه زیبایی می‌باشد. اما زیبایی نه به معنی استتیک[1] که ریشه آن در زیبایی معطوف به امور محسوس تعریف می‌شود و صرفاً بنا دارد حس خوشایند و البته بی هدفی را نسبت به یک پدیده رقم بزند. بلکه چنین زیبایی، مظهر و جلوه‌ای است از زیبایی خداوند و بنا دارد حضور خداوند را از طریق تجلی زیبایی او برای مخاطب ایجاد کند. روند تحقق زیبایی حضور و تمایز آن از استتیک، بر بستر متعلقات آن رقم می‌خورد. در زیبایی شناسی به معنای استتیک، متعلق درک زیبایی، محدود به محسوسات پیرامونی هستند، و مخاطب، تنها از طریق حس ظاهری خود، زیبایی را تشخیص و برای آن درجاتی را قائل می‌شود. تمایز زیبایی حضور و استتیک را می‌توان در واژه شناسی آن به خوبی درک کرد. واژه یونانی aistheton به معنای هر شیء محسوس و aisthesis به معنای حس می‌کنم می‌باشد. واژه aesthetics که به زیبایی‌شناسی و علم‌الاستحسان تعبیر شده است ریشه در این واژه یونانی دارد و به آن

[1] Aesthetics

قسم از زیباییِ محدود به وجه حسی و تعینی یک پدیده و نیز در اثر هنری، به کشف تناسبات فرمیک و بصری آن اطلاق می شود.

«از همان وقتی که بنا نهاده‌اند تا برای تأمل در هنر و هنرمند بابی تازه و ویژه باز کنند، نام این تأمل را تأمل استحسانی (استتیک) نهاده‌اند. استتیک کار هنری را یک برابر ایستا{عین مدرک، ابژه} می‌گیرد، آن را برابر ایستای محسوس در معنای وسیع کلمه می‌گیرد. امروز به این احساس می‌گویند تجربه زیستی. تجربه زیستی نه تنها در مورد حظ هنری بل در کار ابداع هنر هم سرچشمه‌ای است تعیین‌کننده. هر چه هست تجربه زیستی است. تجربه زیستی، حوزه‌ای است که در آن هنر می‌میرد» (هیدگر، ۱۳۷۹، ص۵۸).

در مقابل، زیبایی حضور بناست مخاطب را به درک و ادب حضور خداوند برساند، بنابر این برای چنین زیبایی، هدف و جهتی فراتر از محسوسات مترتب خواهد بود. لذا متعلقات درک چنین زیبایی محدود به محسوسات نخواهد بود. چنین تصویری می‌بایست از خدا نشأت بگیرد و بازتاب دهنده زیبایی او نیز باشد و به تعبیری از خدا آغاز و به او ختم کند. با این توصیف، روند خلق تصویرحضور، برای ارائه زیبایی حضور از نور به سوی جمیل خواهد بود. در واقع از خداوندی که نور مطلق است می‌آغازد و به خداوندی که جمیل و زیبایی مطلق است رجعت می‌کند و در این سیر، بهجت و سرور قلبی و نه احساسی ظاهری را برای مخاطب به ارمغان می‌آورد که محصول آن ادراک حضور خداوند است.

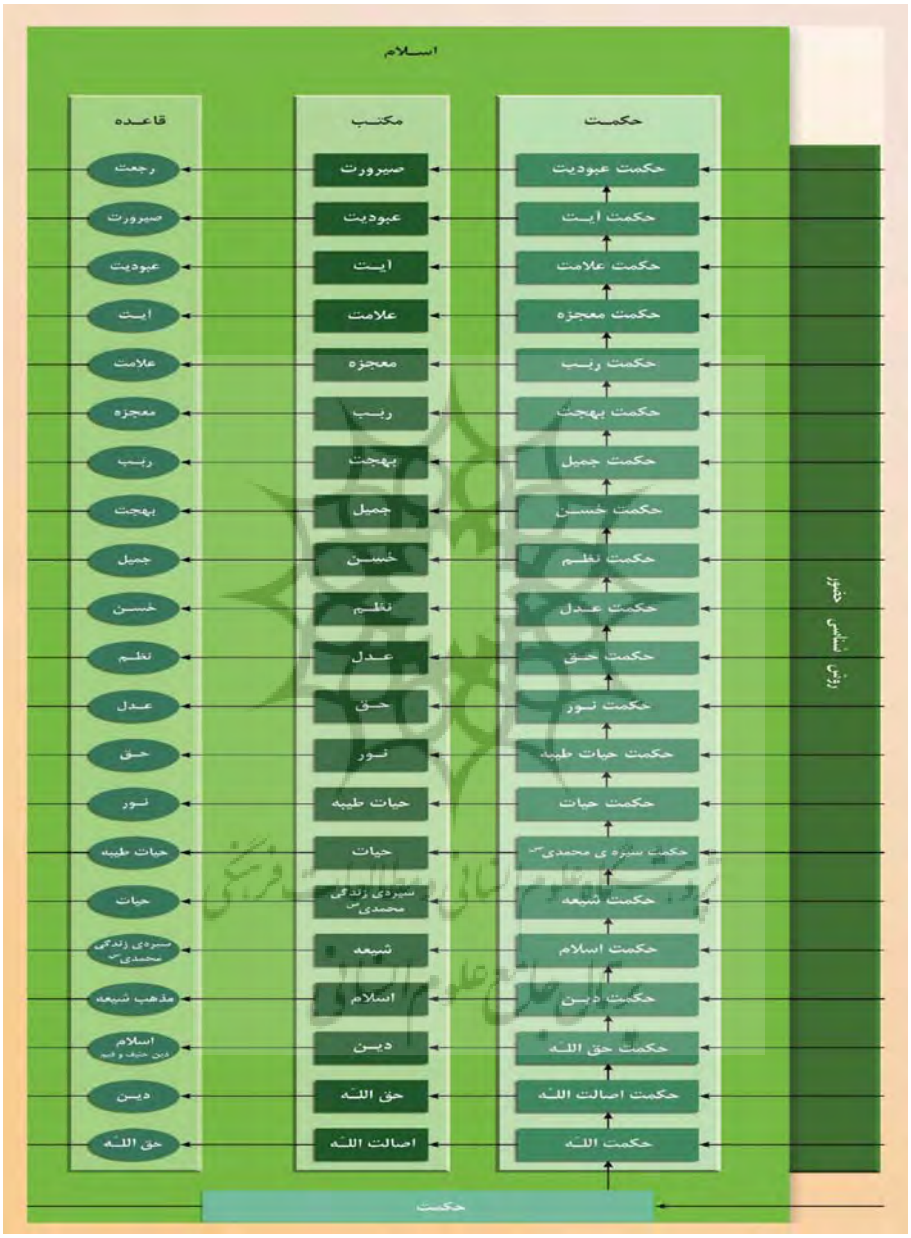
سیر حرکت از نور به جمیل، بر بستر پنج متعلق "نور، حق، عدل، نظم و حسن" صورت می‌گیرد. هنرمند از نور آغاز می‌کند چرا که خداوند نور مطلق است(اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ) و از هر ظلمتی به دور است و اساس هدایتش بر نور استوار است(يَهْدِي بِهِ اللَّهُ مَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَهُ سُبُلَ السَّلَامِ وَيُخْرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ) و خارج شدن از دایره نور الهی، به منزله پذیرش ولایت طاغوت خواهد بود (اللَّهُ وَلِيُّ

الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ ۖ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ ۗ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (بقره،۲۵۷)).

حکمت نور، عین حق و حق، هر کس و هر چیزی در جایگاه شایسته‌اش است و اگر خداوند نور مطلق است عین شایستگی و حق می‌باشد. عدل قرار گرفتن در جایگاه شایسته است و استقرار مبتنی بر عدل منجر به شکل گیری نظم می‌شود و این عین نیکویی و حسن است و نظاره کردن به چنین ترکیبی، زیبا و جمیل است. همه کائنات عالم مبتنی بر این اصل، خلق و تنظیم شده اند. بنابر این عین عدل و نظم و حسن هستند و تماشای چنین عالمی عین زیبایی است و در این تماشا، بهجت و سرور قلبی برای تماشاگر رخ می‌دهد که ناشی از رؤیت خالق آن است. تصویری که خلق می‌شود نیز بناست ترکیبی را خلق کند که بر چنین نظمی استوار باشد و نهایتاً از دل آن زیبایی الهی را به تصویر بکشد که قطعاً سروری قلبی را برای مخاطب به همراه خواهد داشت. نتیجه چنین سروری درک حضور الهی خواهد بود.

تصویر حضور (نمودار ۴) بناست زیبایی هدفمندی را ارائه کند که خروجی آن بهجت همراه با ادب حضور مخاطب باشد. بنابراین، تصویری پیش رو خواهد بود که اساسش بر تربیت مخاطب بنا نهاده شده است و این تربیت از جنس تربیت الهی است و نوعی ربوبیت را در بر خواهد داشت تا مخاطب را به درک عبودیت و بندگیش برساند. لذا می‌بایست تصویر، انعکاس زیبایی معطوف به ربوبیت باشد، چرا که همه مخلوقات خداوند در عین این که بازتاب زیبایی او هستند، به مثابه آیات و نشانه‌های او نیز محسوب می‌شوند که ربوبیت خداوند از مسیر آنها صورت می‌گیرد. از این حیث نوع متفاوتی از زیبایی شکل می‌گیرد.

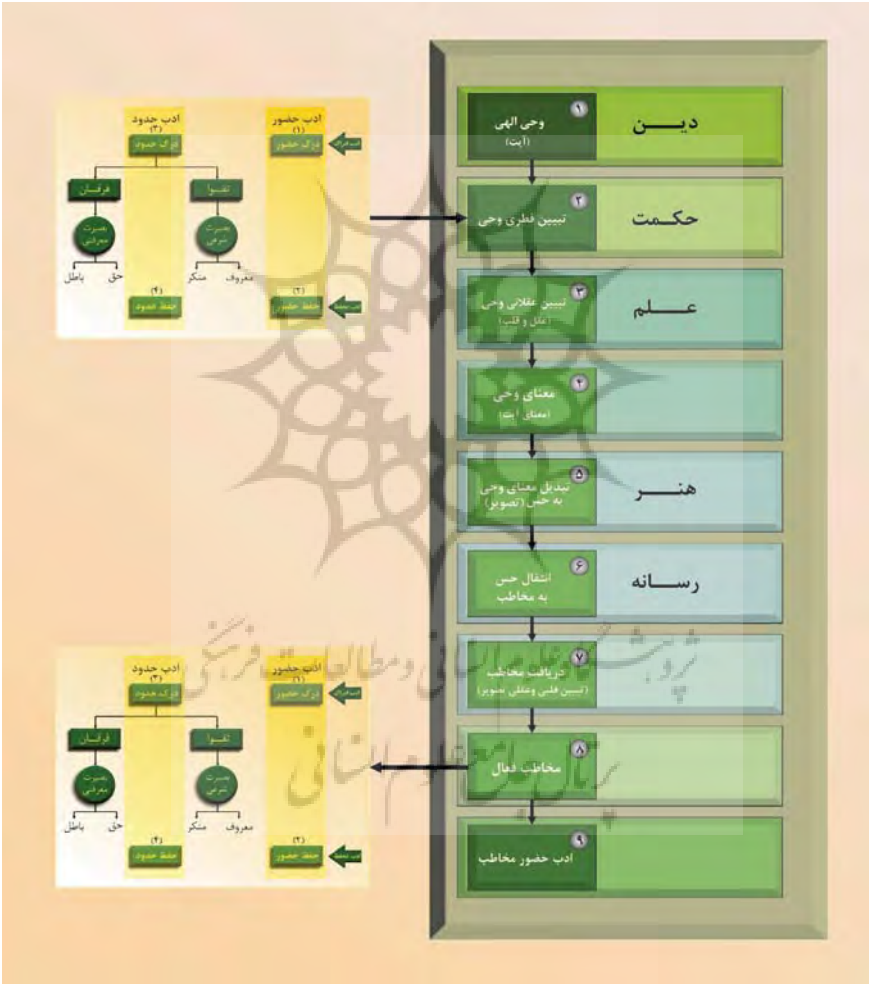
نمودار ٤: روش‌شناسی حضور



تصویر حضور از منظر روش‌شناسی

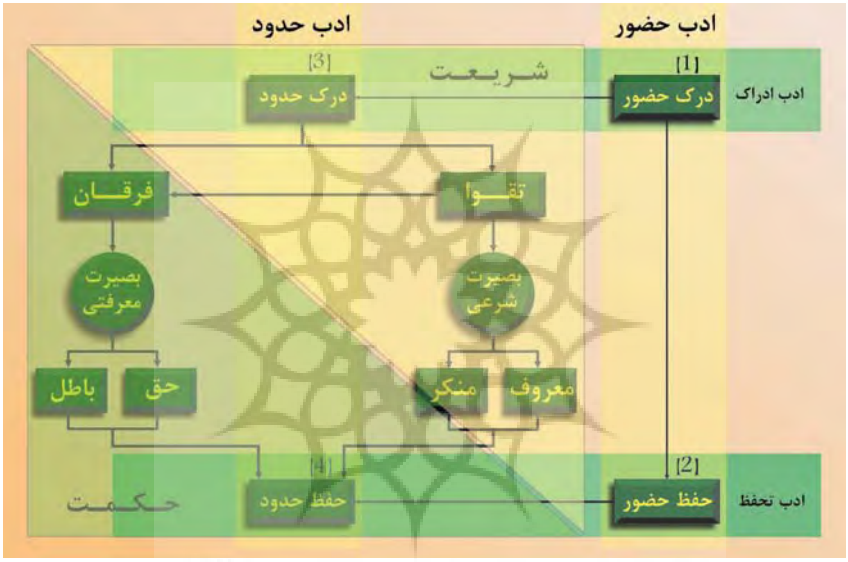
پرسش مطرح این است که فرآیند خلق چنین تصویری، برای ایجاد ادب حضور در مخاطب چگونه می‌تواند صورت پذیرد؟ ارائه یک روش مدون بهتر می‌تواند تمایزهای تصویر مبتنی بر ادب حضور را با رویکردهای دیگر تصویرگری روشن سازد.

نمودار ۵: تصویر حضور از منظر روش‌شناسی



تصویر حضور (طبق نمودار ۵) می‌بایست مفهومی را منتقل کند که از خدا نشأت می‌گیرد و منجر به شناخت و ادراک او می‌شود، از آنجایی که خداوند را به آیاتش باید شناخت، پس چنین تصویری مفهومش را از آیات و نشانی‌های الهی کسب می‌کند که شامل کلام وحی و پدیده‌های خلقت هستند. بنابراین تصویر از کلام وحی و آیات الهی آغاز می‌کند.

نمودار ۶: ادب عبودیت



همچنین در کنار وحی الهی، انسان در معرض وحی شیطانی نیز قرار دارد "وَ كَذالِكَ جَعَلْنا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوّاً شَياطينَ الْإِنْسِ وَ الْجِنِّ يُوحي بَعْضُهُمْ إِلى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُوراً وَ لَوْ شاءَ رَبُّكَ ما فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَ ما يَفْتَرُونَ" (سوره انعام، آیه ۱۱۲). بنابراین در مرحله نخست وظیفه هنرمند تبیین وحی الهی از شیطانی می‌باشد. در گام بعد، آیات نیاز به ادراک و فهم دارد. خداوند مفاهیم هدایتگر انسان را به شکل رموز در آیاتش قرار داده است لذا کلام وحی باید تبدیل به مفهومی عقلانی گردد که این مفهوم چیزی نیست جز رمزگشایی و معنایابی آیات الهی. وحی عقلانی صرفاً یک مفهوم است که

جنبه علمی خواهد داشت و نه جنبه هنری، بدین لحاظ برای عبور از نهاد علم به نهاد هنر باید مفهوم را به حس تبدیل و تصویری جمیل و زیبا ترسیم و درنهایت چنین تصویری را نهاد رسانه به مخاطب منتقل کند. مخاطب در نسبت با چنین اثری، مخاطب فعال است چرا که بهجت قلبی چنین تصویری از جنس حس لذت مادی از تخدیر و بی‌خودشدگی نیست بلکه توقع از چنین تصویری نوعی بشارت و انذار است که ایجاد حرکت در مخاطب برای عبودیت تا رجعت به پروردگار می‌کند (نمودار ۶).

تبدیل وحی به عقل

کلام وحی به عنوان یکی از دو شق آیات الهی دارای معنایی است که باید توسط هنرمند کشف و تبدیل به تصویر گردد. خداوند درون آیاتش، معانی را در قالب علامت قرارداد کرده (وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يهْتَدُونَ) که معنای آن، انسان را به صراط مستقیم سوق می‌دهد. به بیان دیگر معنای تبدیل وحی به عقل استخراج علامات از دل آیات می‌باشد. اما سازو کار رمزگشایی آیات قرآن چگونه باید باشد؟ بر طبق آیه ۱۰۹ سوره انعام معنای آیات نزد خداوند است و فهم آن به اراده و مشیت او بستگی دارد. برای رسیدن به جایگاه درک آیات که همان مرتبه حکمت است، تقوای الهی لازم است. قوه فرقان از جانب خداوند افاضه می‌گردد و این گونه نیست که انسان از طریق تفکر مطلق به معنای آیات دست یابد چرا که تعقل جایگاهش حوزه نفس ناطقه و متفکره انسان نیست، بلکه جایگاهش قلب انسان یا نفس ملهمه اوست که انقلاب و تحول انسان در آن روی می‌دهد(أَ فَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِها) . انسان در کنار تفکر، نیاز به تعقل و تذکر نیز دارد که جایگاهش قلب انسان است. چنان چه انسان تقوا پیشه کند، به حکمت خواهد رسید و معنای آیات در قلب او الهام می‌شود. در این مسیر، هر چه میزان تقوا بیشتر، گستره فهم آیات نیز بیشتر خواهد بود. در مقابل هر چه انسان به سمت کفر پیش برود قلب او از پذیرش الهام الهی عاجز می‌گردد ومحل دریافت فجور می‌گردد (فَأَلْهَمَها فُجُورَها وَ تَقْواها) و اصرار بر کفر، او را به ختم قلب

یا بسته شدن قلب به روی هر نوع هدایت می‌رساند. بنابراین انسان فاسد نمی‌تواند خلق تصویر دینی کند چرا که زمینه ایمانی خالق اثر جزء لوازم یک تصویر دینی است. و چنین انسانی مصداق کسی خواهد بود که بر قلبش که محل ادراک الهام الهی است، مهر خورده (خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ) و امکان فهم رموز آیات را نخواهد داشت.

تبدیل از عقل (معنای وحی) به حس

مرحله تبدیل وحی عقلانی یا همان معنای آیت به حس، مرحله عبور از نهاد علم به نهاد هنر است. در واقع هنرمند در این مرحله مفاهیم ادراک شده از کلام وحی را با ساز و کار هنر به حس یا تصویر تبدیل می‌کند. هدف هنر همانا ایجاد یک ایماژ (image) یا تصویر ذهنی است. تصویر سازی در ذهن هنرمند منتج به ذهنیت سازی برای مخاطب می‌گردد. در واقع هنرمند، پیامی (massage) را در قالب هنر به یک ایماژ یا تصویر ذهنی تبدیل و آن را در ذهن مخاطب کاشت می‌کند و از این طریق برای او تولید باور می‌کند. چنین انتقالی مبتنی بر القاء غیر مستقیم صورت می‌گیرد و همین وجه ممیزه هنر از علم محسوب می‌گردد. انتقال غیر مستقیم در هنر مبتنی بر نماد و نشانه می‌باشد. به عنوان مثال، زمانی که گفته می‌شود، نقطه ضعف شخص الف، مبتنی بر حوزه علم عمل شده است. اما زمانی که گفته می‌شود پاشنه آشیل شخص الف، این بار از طریق نمادی همچون پاشنه آشیل، مفهوم نقطه ضعف، به شکلی غیر مستقیم به مخاطب منتقل گردیده است. اساس نشانه شناسی قرآنی بر دلالت ظاهر به باطن استوار است، حال آن که در دانش نشانه شناسی دلالت یک نماد ظاهری به ظاهری دیگر می‌باشد. به عنوان مثال، طبق آیه قرآن "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ" (سوره نور، ۳۵) مَثَل نور خداوند، مثل چراغدانی است که در آن چراغی پرفروغ باشد. مبتنی بر دلالت ظاهری، تصویر حاصل از چنین آیه‌ای چراغدانی است ظاهری با شکلی تخیلی که احتمالاً متفاوت از چراغدانهای آشنای ذهن مخاطب باشد، یا در آیه‌ای دیگر که می‌فرماید "كَمَثَلِ الْحِمَارِ يحْمِلُ أَسْفَارًا" اگر بنا باشد مبتنی بر

دلالتهای ظاهری به آیه نگریسته شود، تصویر ناشی از این آیه که بزرگان قوم یهود اشاره دارد، نمادی از چهارپایی می‌شود که باری از کتاب را بر پشت می‌کشد. اما در نظام دلالتهای قرآنی، آیت، حبس علامت در شیء است. بنابراین آیات خداوند از طریق علاماتی، رمزگذاری و نشانه‌گذاری شده است که مخاطب آیت می‌بایست این علامات را رمزگشایی کند. همچنان که در حوزه هنر نیز، مفهوم، از طریق نشانه‌ها رمز گذاری می‌شود. با این تفاوت که در نظام نشانه‌گذاری قرآن، نشانه ها، قراردادهایی ثابت هستند که از جانب خداوند تعریف می‌شوند، در حالی که در نظام نشانه شناسی رایج هنر، قراردادها ثابت نیستند و بین انسانها تعریف می‌گردد. لذا، هنرمند همانند خداوند که مفهوم وحیانی را در قالب نشانه یا همان علامت، در مخلوقاتش جعل می‌کند،مفاهیم رمزگشایی شده را مجدد در نظام نشانه‌ها رمزگذاری می‌کند. بنابراین دیگر تصویر سازی برای آیت چهارپایی که بار کتاب بر دوش دارد، ظاهر آن نمی‌شود، بلکه حکمت انتخاب چهارپا که به شکل علامت در دل آن نهفته است مد نظر می‌باشد. مثالی از امیر المؤمنین درک علامات درون آیت را بهتر روشن می‌کند. خداوند در دو آیه ۶۸ و ۶۹ سوره نحل، تلاش زنبور عسل در ساخت عسل را به مثابه آیتی باری اهل تفکر معرفی می‌کند.

امیرالمؤمنین در رمز گشایی آیت مدارانه این دو آیه می‌فرمایند که آیت زنبور، شیعیان حقیقی هستند که اگر مردم به درستی آنها را درک می‌کردند لحظه‌ای آنها را رها نمی‌کردند و دائماً از آنها بهره می‌بردند[1]. همین رویه را می‌تواند به همه آیات قرآن قابل بسط باشد و نشانه گذاری‌های قرآن در قالب علامات درون آیه، می‌تواند الگویی از هنر را به هنرمند آموزش دهد.

انتقال تصویر حضور توسط رسانه

[1] «شیعتنا بمنزله النحل لو یعلم الناس ما فی اجوافها لأکلوها شیعیان ما به منزله زنبورند، اگر مردم می‌دانستند آنها چه در باطن دارند، قطعاً ایشان را می‌خوردند (رهایشان نمی‌کردند)» بحارالانوار، ج ۶۵، ص ۱۷

رسانه ابزاری است که تصویر به واسطه آن به مخاطب منتقل می‌گردد. هر رسانه ویژگی و مؤلفه‌های خاص خود را داراست، بنابراین نهاد هنر باید خودش را با رسانه وفق دهد. در این پژوهش بناست تصویر مورد نظر از مسیر رسانه تلویزیون به مخاطب منتقل گردد. لذا می‌بایست وجوه مشترک و قابل انطباق تصویر و تلویزیون مورد ارزیابی قرار گیرد. یکی از ابزارهای تصویری در تلویزیون صحنه‌آرایی برای برنامه‌های تلویزیونی است. تلویزیون در کنار مؤلفه‌های تصویری متعددی همچون انواع تصاویر متحرک اعم از تصاویرگرافیکی، انیمیشن و غیره، تصاویری در قالب طراحی صحنه و دکور نیز ارائه می‌کند. بدین لحاظ می‌بایست در قدم نخست ویژگی‌ها و ریشه‌های صحنه‌آرایی و شرایط فعلی حاکم بر صحنه‌آرایی مورد ارزیابی قرار گیرد و آنگاه تصویر حضور با صحنه‌آرایی در انطباق قرار گیرد.

صحنه‌آرایی حیطه‌ای است که بسیار وامدار جریان فکری حاکم بر حوزه نقاشی است و از این حیث پیوند هایی به لحاظ تئوریک بین این دو حوزه بر قرار است. ادامه تأثیرات فکری در شکل گیری جریانهای تصویری در غرب را که شامل دو حوزه تصویر به مثابه بازنمایی واقعیت و تصویر به مثابه انتزاع می‌باشد باید در حوزه صحنه‌آرایی نیز به عنوان شکلی از جریان تصویری غرب جستجو کرد.

انتقال تصویر به مخاطب

هدف از مباحث مطرح شده برای دستیابی به یک مدل مطلوب از تصویر، بدون شک، مخاطب و بازخوردی است که بنا است از طریق تصویر از او دریافت شود. در حقیقت توقع از رسانه‌ای همچون تلویزیون تأثیری است که بر روی مخاطب می‌گذارد و مبتنی بر این تأثیر، باوری است که برای او ایجاد می‌کند و نهایتاً جهت‌دهی که بر پایه چنین باوری برای جامعه رقم خواهد خورد. چنین رویکردی از رسانه، مخاطبی فعال را پرورش می‌دهد. تصویر نیز به عنوان جزء لاینفک تلویزیون و البته تأثیرگذار آن نیز می‌بایست همین مسیر را دنبال کند. بدین معنی که تصویر قابلیتی را داشته باشد که

بتواند در مخاطب باوری را ایجاد کند و چنین باوری در مقیاسی وسیع‌تر جامعه را تحت تأثیر قرار دهد. با چنین هدف‌گذاری، می‌بایست مشخص کرد که مخاطب فعال کیست و ویژگی‌های مخاطب فعال تصویر حضور چیست؟

مخاطب تصویر حضور: تصویر حضور، فرآیندی است از ادب حضور تصویرگر به ادب حضور مخاطب. هنرمند، بر اساس حفظ حدود الهی، حکمت را کسب می‌کند و این حکمت سبب دستیابی به معنای آیات الهی می شود. درک این معانی او را به ادب حضور خداوند می‌رساند و هنرمند به مثابه پیامبری که حقیقت را درک و زیبایی مطلق را رؤیت و مردم را نیز برای سهیم شدن در درک و رؤیت زیبایی به سوی آن دعوت می‌کند، بواسطه تصویری که از زیبایی الهی نشأت گرفته، مخاطب را برای رؤیت آن دعوت می‌کند. چنین رؤیتی نه با چشم سر، بلکه با چشم دل یا به تعبیر قرآن "*ایقاظ*" صورت می‌پذیرد. مخاطب با رؤیت آن، همچون هنرمند درک خواهد کرد که در محضر الهی است و از این جهت به درک حضور می‌رسد و این انسان را به درک و حفظ حدود او سوق می‌دهد. نتیجه چنین عملی ادب مخاطب است که ناشی از حضور پروردگار خویش است. چنین مخاطبی، مخاطب فعال مورد نظر تصویر دینی از جنس تصویر حضور می‌باشد. مصداق چنین تصویری در آیه یازدهم سوره نجم ذکر گردیده (ما کَذَبَ الْفُؤادُ ما رَأی) که پیامبر(ص) در معراج، تصاویری را دید که خداوند درباره آن می‌فرماید که پیامبر آن مناظر را با قلب و دلش رؤیت کرد. در واقع پیامبر(ص) نه ظاهر سدره‌المنتهی که باطن آن را رؤیت کردند و نه با چشم سر، که با چشم دلش مخاطب چنین مناظری بود. بنابراین جایگاه درک تصویر حضور نه در ذهن انسان و از طریق چشم سر بلکه در قلب انسان و از مسیر چشم دل صورت می‌پذیرد. اما تعریف دیگری از مخاطب فعال در هنر تصویرگری غرب مطرح می‌باشد و همواره و دائماً یکی از دو دیدگاه واقع‌گرایی و انتزاع‌گرایی در تصویر غرب مورد توجه بوده و اساساً خارج از این حیطه، تفکر جدیدی را ارائه نشده است. در رویکردی که طبیعت پیرامون

به عنوان اصل و مبنا قرار گرفته، هنرمند و مخاطب، عناصری منفعل[1] هستند. زیرا هنرمند تمام تلاش خود را در ترسیم موشکافانه و دقیق از طبیعت و واقعیت پیرامونی مصروف می‌کند و مخاطب فقط ناظری تأثیرپذیر می‌باشد و در این میان اصالت با واقعیتی است که مصور می‌شود. در ادامه، هنرمند تلاش می‌کند تا خود را از سیطره طبیعت اندکی بیرون آورد، لذا ذهنیت خود را در عینیت و واقعیت پیرامونی دخیل می‌کند. در واقع هنرمند از طریق وارد کردن احساسات و درونیات خود نسبت به واقعیت، تلاش می کند تا نوعی فرانمایی[2] را رقم بزند، محصول چنین تلاشی، مکاتبی چون، رمانتیسم و کلاسیسم است. در واقع هنرمند با چنین رویکردی خود را از موضع انفعال به موضعی فعال[3] منتقل می‌سازد. در مرحله سوم، هنرمند تصویرگر تلاش می‌کند تا مخاطب را از تماشاگر مطلقی که هر آنچه در قالب تصویر به او عرضه می‌شود باید بپذیرد، خارج کند. بنابراین رو به خلق تصاویری آورد که مخاطب نیز در تکمیل اثر دخیل باشد. مکتبی همچون امپرسیونیسم مصداق عملی این رویکرد می‌باشد. در مرحله انتهایی که هنر مسلط سده بیستم را شامل می‌شود هنرمند تلاش می‌کند تا واقعیت محسوس را به طور کامل حذف کند و اصالت را به ذهن دهد. انتزاع در تصویر، خروجی چنین رویکردی است. از طریق انتزاع در تصویر، هنرمند تلاش می‌کند تا ذهن مخاطب را نه در طول ذهنیت خود بلکه در عرض آن تعریف کند. مخاطب در مواجهه با چنین آثاری می‌توانست برداشت ذهنی خود را فارغ از هر آنچه نیت خالق تصویر بوده، داشته باشد. نتیجه چنین تصویری نوعی نسبیت را در بردارد که منجر به تکثرگرایی ذهنی برای مخاطبان می‌شود. چنین تعریفی از مخاطب فعال در تغایر با تصویر حضور خواهد بود که هدف آن مخاطبی نه با ذهن فعال بلکه قلبی فعال است چرا که جایگاه معانی الهی در قلب انسان می‌باشد. و مخاطب به واسطه قلب فعال یا به تعبیر قرآن قلب سلیم به ادب حضور دست می‌یابد.

---

[1] Passive
[2] Expression
[3] Active

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شد تا نظریات موجود در حوزه هنر دینی به طور عام و تصویر دینی به طور خاص مورد بررسی قرار گیرد. این نظریه ها در قالب دو طیف سنت‌گرا و تاریخی‌نگر مطرح گردید. عمده نقایصی که می‌توان بر این دو نظریه در دستیابی به تصویر دینی تصور کرد به شرح زیر می‌باشد.

۱- جریان تاریخی‌نگر در مواجهه با دین و قرآن رویه‌ای زمان‌مند در پیش گرفته است و همین سبب می‌شود تا برای هر پدیده‌ای تاریخ مصرفی قائل باشد، لذا به هیچ‌گونه ماوراءگرایی حداقل در حوزه هنر، باورمند نیست. حال آن که چنین نگرشی نسبت به قرآن که اساس آن بر غیب و ماوراء استوار است، هیچ‌گونه همخوانی ندارد. لذا نمی‌تواند رویکرد مناسبی برای دستیابی به تصویر دینی باشد.

۲- در نقطه مقابل، جریان سنت‌گرا که بر خلاف تاریخی‌نگری، دستیابی به هنری منبعث از باورهای ماورائی را می‌پذیرد و به طور مشخص هنر دوره اسلامی را نمود عینی چنین هنری می‌پندارد نیز در تعریفش از هنر و تصویر دینی دچار خطا می‌باشد. این طیف در تعریفشان از هنر دینی، بر این باورند که هنری دینی است که به زندگی انبیاء الهی و بزرگان دینی بپردازد و به تبع آن تصویری دینی خواهد بود که برگرفته از داستان های کتب مقدس باشد. چنین رویکردی صرفاً به ظاهر داستان‌های انبیاء که به عنوان مثال در قرآن آمده است اکتفا کرده اند حال آن که هدف قرآن ذکر وقایع تاریخی و یا نقل داستان نیست بلکه هدف از ذکر آنها آیت و نشانه‌ای است به عنوان عبرت در پس این داستان ها روایت می‌کند.

۳- سنت‌گرایان در تحلیلشان از نقوش اسلیمی به عنوان گونه‌ای تصویر دینی معتقدند که علت شکل گیری چنین نقوشی و پرهیز از تصویرگری جانداران، پرهیز از هرگونه شرک ورزی و دخالت در خلقت خداوند می‌باشد. اما نکته قابل تأمل این است که چنین نقوشی به دلیل عجین شدن با ماهیت معماری اماکن مقدس و مساجد، همواره حسی معنوی را در مخاطب ایجاد می‌کنند اما هیچ گاه نمی‌توانند

مفهوم مشخص و روشنی از دین را انتقال دهند و از این حیث نمی‌توانند کارآمدی بالایی داشته باشند.

می‌توان این نکته را اضافه کرد که نظریات مذکور صرفاً متمرکز بر شرایط موجود هستند و هیچ الگوی ایجابی را برای رسیدن به شرایط مطلوب یعنی تصویری منبعث از آموزه‌های دینی ارائه نمی‌کند. بنابراین سعی شد طی پژوهش، الگویی در این زمینه ارائه گردد. چارچوب این الگو، مصداقی برای حرکت از وحی به رسانه است. در این سیر تلاش شد تا وحی به عنوان ملات اصلی فکری، طی فرآیندی به نهاد هنر و در نهایت به واسطه نهاد رسانه به مخاطب منتقل گردد. انطباق شرایط موجود صحنه‌آرایی برنامه‌های دینی، با الگوی ارائه شده در پژوهش که عمدتاً متأثر از قواعد بصری انتزاعی غرب و عناصر بصری هنر دوره اسلامی هستند، نشان می‌دهد که عمده دکورها، یا هیچ گونه هماهنگی با تعریف برنامه ندارند و یا در انتقال مفهوم خاصی از دین، ناکارآمد هستند. بروز چنین نقص و خلأ می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد اما می‌توان مهمترین علت بروز چنین خلأیی را در فقدان دانش موجود تصویرگری از سوی هنرمندان و طراحان از یک سو و مدیران و کارشناسان رسانه دانست. غالب هنرمندان در حوزه تصویر، صرفاً متمرکز بر شناخت روش ها می‌شوند، حال آن که هر روشی نیاز به ریشه شناسی و درک تفکر حاکم بر آن روش را دارد. در حوزه مفاهیم دینی نیز همین رویه تکرار می‌شود. یعنی مفاهیم دینی برای هنرمند شفاف و روشن نیست که بتواند بر اساس آن روشی را تولید کند و عدم شناخت ریشه‌ها سبب گردیده که نتوان به روشی مدون از دل قرآن و کلام وحی برای تصویر دست یافت و غالباً روش ها التقاطی می‌باشند. از این روی پیشنهاد می‌شود هنرمندان و طراحان، در کنار فراگیری روش‌های تکنیکی در حوزه دکور و صحنه‌آرایی، تحت آموزش جهت شناخت ریشه‌های قواعد بصری از یک سو و شناخت ریشه‌های دین و مفاهیم دینی قرار بگیرند که زمینه برای شکل‌گیری روشی مطلوب از تصویر دینی فراهم گردد یا حداقل در به کارگیری روش ها و قواعد بصری موجود، توجه لازم صورت گیرد.

منابع

- **قرآن کریم**. (ترجمه حسین انصاریان)، قم: مرکز چاپ و نشر قرآن کریم.
- آلن، تری (۱۳۸۵). **تصویر بهشت در هنر اسلامی**. (امینه انجم شعاع: مترجم). گلستان هنر، ۴، ۵۱-۶۵.
- بستانی، محمود (۱۳۷۶). **پژوهشی در جلوه‌های هنری داستان‌های قرآن** (۲ ج) (موسی دانش: مترجم). چاپ دوم، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- بستانی، محمود (۱۳۷۱). **اسلام و هنر**. (حسین صابری: مترجم). مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۹). **در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر هنر نقاشی در عصر جدید**. تهران: انتشارات نگاه.
- تاج الدینی، علی (۱۳۷۲). **مبانی هنر معنوی**. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
- رحمتی، ان شاءالله (۱۳۸۳). **هنر و معنویت**. تهران: فرهنگستان هنر.
- سیدقطب (۱۳۵۹). **تصویر فنی در قرآن: نمایش هنر در قرآن**. (علی محمد عابدی: مترجم). تهران: مرکز نشر انقلاب.
- سیدقطب (۱۳۵۹). **آفرینش هنری در قرآن**. (محمد مهدی فولادوند: مترجم). تهران: بنیاد قرآن.
- غلامرضایی، علی‌اصغر(۱۳۸۹). **بررسی ساخت روایت تصویری قصه‌های قرآن مجید با تأکید بر قصه اصحاب کهف**. پایان نامه دکتری، دانشگاه هنر، تهران.
- گرابار، الگ (۱۳۸۴). **هنر، معماری و قرآن**. (حسن رضایی هفتادر: مترجم). اسلام پژوهی، (۱)، ۵۱-۸۰ .
- گرابار، الگ (بی‌تا). **نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی**. (نیر طهوری: مترجم). گلستان هنر، ۹، ۱-۱۳.
- معین، محمد (۱۳۸۶). **فرهنگ معین**. تهران: چاپ دوم، انتشارات میلاد.

- هیدگر، مارتین(۱۳۷۹). **سرآغاز کار هنری**. (پرویز شهابی: مترجم). تهران: انتشارات هرمس.
- وایبرتن، نایجل (۱۳۸۹). **چیستی هنر**. (مهتاب کلانتری: مترجم). تهران: نشر نی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی