آیین‌های پهلوانی در آیینه‌های تصویر

بررسی آثار تصویری علی‌اکبر صادقی

O جمال‌الدین اکرمی

سال شمار زندگی هنری علی‌اکبر صادقی

تولد: ۱۳۱۶، تهران.

تحقیقات هنری:

O آموختن نقاشی آبرنگ در دوران دبیرستان، زیر نظر آواک هایروپتیان.

O ورود به دانشگاه تهران ـ دانشکده هنرهای زیبا (۱۳۳۷).

فعالیت‌های هنری:

O ابداع سبک ویژه‌ای در هنر ویترای (شیشه بند منقوش)

O ورود به کانون پرورش، در سال ۱۳۴۹، به عنوان تصویرگر و فیلم ساز نقاشی متحرک.

O ساخت ۶ فیلم نقاشی متحرک برای کانون پرورش.

O تصویرگری نزدیک به ۲۰ کتاب برای کودکان و نوجوانان ـ برای انتشارات کانون پرورش، امیرکبیر و سازمان همگام با کودکان و نوجوانان.

O برگزاری نزدیک به ۲۵ نمایشگاه فردی و گروهی، در زمینه نقاشی در ایران و سوئیس.

O چاپ کتاب‌های «زمزمه‌ها»، «ایران، سرزمین مهر»، «برگزیده آثار ۷۶-۱۳۵۶ علی‌اکبر صادقی»، «کرمان، یادواره حضور»، «خاطره‌ها» و مجموعه کارت‌های تبریک.

O عضویت در هیأت داوران بی ینال‌های نقاشی، نمایشگاه تصویرگران و جشنواره‌های داخلی و بین المللی نقاشی متحرک.

O آغاز به کار نقاشی به سبک سوررئالیسم، از سال ۱۳۵۶.

O آغاز به کار نقاشی آبرنگ، از سال ۱۳۶۷.

O راه اندازی نگارخانه سبز، از سال ۱۳۶۸ تا ۱۳۸۱.

O دریافت تقدیر از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، در سال ۱۳۷۰.

موفقیت‌های هنری علی‌اکبر صادقی

در زمینه نقاشی متحرک

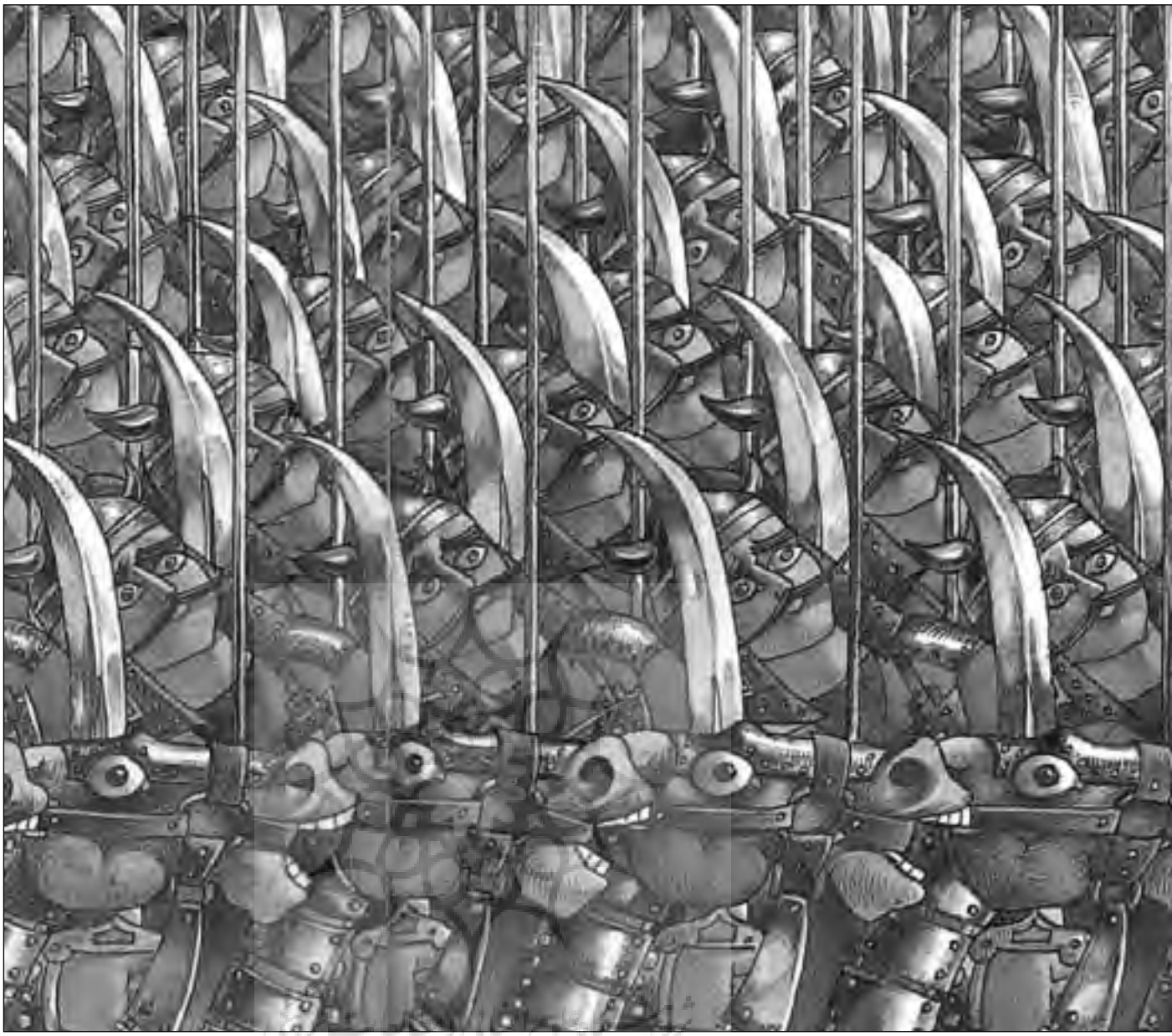
O برنده جوایزی از جشنواره‌های تهران، فنلاند، شوروی (سابق)، لبنان، آمریکا و دانمارک ـ برای فیلم نقاشی متحرک «گلباران».

O برنده جوایزی از جشنواره‌های آلمان و فرانسه ـ برای فیلم نقاشی متحرک «من آنم که»

O برنده جوایزی از جشنواره‌های لهستان، آمریکا، انگلستان و فرانسه برای فیلم نقاشی متحرک «رُخ».

در زمینه تصویرگری

O جایزه کنکور نوما، برای کتاب‌های پهلوان پهلوانان، عبادتی چون تفکر



نیست و سفرهای سندباد (۱۳۵۷).

O دیپلم افتخار جشنوارهٔ لایپزیک آلمان، برای طراحی کتاب «عبادتی چون تفکر نیست» (۱۳۵۹).

O دیپلم افتخار جشنوارهٔ لایپزیک آلمان، برای طراحی کتاب «آتش باش تا برافروزی» (۱۳۶۰).

O جایزه اول نمایشگاه هنر گرافیک ایران، برای تصویرگری کتاب «پیروزی» (۱۳۶۴).

کتاب‌شناسی آثار تصویرگری علی‌اکبر صادقی برای کودکان

۱. **قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب**، گردآوری مهدی آذر یزدی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۹.

۲. **پهلوان پهلوانان، افسانه کهن ایرانی**، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۴۹.

۳. **عبدالرزاق پهلوان**، افسانه کهن ایرانی، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۱.

۴. **گُرد آفرید**، از داستان‌های شاهنامه، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۱.

۵. **عبادتی چون تفکر نیست**، انتخاب و ترجمه غلامرضا امامی، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۱ (طراحی کتاب).

۶. **خوان هفتم**، از داستان‌های شاهنامه، انتشارات کانون پرورش، سال؟ .

۷. **باران، آفتاب و قصه کاشی**، نوشته نادر ابراهیمی، انتشارات سازمان همگام با کودکان و نوجوانان، ۱۳۵۳.

۸. **مفرغ سازان**، نوشتهٔ دونالد ویلبر، ترجمه؟ ، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۳.

۹. **سفرهای سندباد**، باز نوشتهٔ محمدعلی سپانلو، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۳.

۱۰. **شطرنج بازی کنیم**، نوشته ؟، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۴.

۱۱. **فرزند زمان خویشتن باش** (برگزیدهٔ سخنان حضرت علی (ع))، انتشارات کانون پرورش، سال؟ (طراحی کتاب).

۱۲. **چنین گفت فردوسی**، نوشته مهدی اخوان ثالث، انتشارات کانون پرورش، سال؟ (طراحی کتاب)

۱۳. **حقیقت بلندتر از آسمان** (برگزیده سخنان امام جعفر صادق (ع))، به انتخاب و ترجمه غلامرضا امامی، انتشارات کانون پرورش، سال؟(طراحی کتاب).

۱۴. **آن‌ها زنده‌اند** (زندگی نامه حضرت زینب (ع))، نوشته غلامرضا امامی، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۴ (طراحی کتاب).

۱۵. **مادر پیامبر**، نوشته؟،انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۵ (طراحی کتاب).

۱۶. **آتش باش با برافروزی** (سخنان خواجه عبدالله انصاری)، انتشارات

کانون پرورش، سال ؟(طراحی کتاب).

۱۷. **باهم زندگی کنیم** (داستان‌های ملل)، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۶ (همراه با تصویرگران دیگر)

۱۸. **پیروزی**، نوشته مهدی معینی، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۶۴.

علی‌اکبر صادقی، در کنار تصویرگرانی چون فرشید مثقالی، بهمن دادخواه، مرتضی ممیز، نورالدین زرین کلک و پرویز کلانتری، از تصویرگران پرکار و توانای دهه ۵۰ به شمار می‌رود. هر چند او دیرتر از دیگران به میدان تصویرگری کتاب‌های کودکان روی آورد، شکل ارائه آثارش، بیش از هر تصویرگر دیگری به ویژگی‌های بومی ایران و نگارگری کتاب‌های کهن نزدیک است. در زمینه تصویرگری، اگر چه آثار صادقی نیز مانند آثار پرویز کلانتری، از تنوع تکنیکی چندانی برخوردار نیست، پای بندی او به انعکاس عناصر بومی در تصویرگری کتاب‌های کودکان، قابل توجه است. صادقی بهره‌گیری از تکنیک و اسلوب نگارگری (مینیاتور) را نه تنها در آثار تصویرگری خود، بلکه در فیلم‌های متحرک و بعدها در نقاشی‌های سوررئالیستی‌اش نیز تا اندازه‌ای راه داد و بخشی از جوهر اندیشه‌هایش را لابه لای خط‌ها، حالت‌ها و رنگ‌آمیزی‌های متأثر از نگارگری گنجاند.

هیچ تصویرگر دیگری به اندازهٔ علی‌اکبر صادقی، در انعکاس بیرونی عناصر بومی در تصویرگری، کوشا نبوده است. اگرچه پیش از او کتاب «امیرحمزهٔ صاحبقران و مهتر نسیم عیار»، توسط زرین کلک، با استفاده از اسلوب امروزی شدهٔ نگارگری، برای کودکان تصویرگری شده بود و بعدها در اغلب کتاب‌های زرین کلک، هم چون زال و سیمرغ، زال و رودابه، سی مرغ و سیمرغ و غیره همین شیوه حضور داشت، با وجود این علی‌اکبر صادقی در تمام جنبه‌های تصویری خود، این ویژگی را ادامه داد. او و پرویز کلانتری، در دو شیوهٔ متفاوت اما پای بند به نشانه‌های ایرانی، به تصویرکردن کتاب برای کودکان پرداختند. چنان که پرویز کلانتری در همهٔ آثارش، از نمادهای زندگی در روستاها و معماری کاهگلی بهره می‌گیرد و تصاویری از بادگیرها، خانه‌ها، سروها و حتی لنگ‌های حمام را همراه کودکانی با موهای وزوزی و زنانی با چادرهای گُل گُلی تصویر می‌کند تصویرهایی که با چشم و ابروهای ایرانی، از کنار ناودان‌ها، سه دری‌ها، نانوایی‌ها، سلمانی‌ها و بازارهای قدیمی می‌گذرند و به تصویر، حال و هوایی کودکانه و دیر آشنا می‌بخشند.

بر خلاف کلانتری، نمادهای تصویری علی‌اکبر صادقی، نه از میانه فضاهای روستایی و کوچ عشایر، بلکه درست از آشناترین زوایای صندوقچه‌های تاریخ بیرون می‌آید، از دوران کهن نگارگری در مکتب‌های هرات، تبریز و بغداد، همان‌جا که همهٔ پیچ و تاب ابروها و چشم‌ها، یادآور روزگار پهلوانی و عیاری است، در کنار حکمرانان مغولی و ایرانی؛ اتفاقی که در داستان‌های عبدالرزاق پهلوان می‌افتد و نیم دیگر آن در افسانهٔ پهلوان پهلوانان که روایتی است از داستان قهرمانانهٔ «پوریای ولی».

رنگ و بوی نگارگری دوران تیموری و صفوی، در آثار صادقی، از ظرف زمان و مکان خارج می‌شود و تقریباً رگه‌های آن در آثار دیگر پهلوانی و مذهبی‌اش، در قالب فیگور پهلوان‌ها و یا حاشیه نگاری کتاب‌های مذهبی به چشم می‌خورد. آغاز به کار او در دو کتاب «پهلوان پهلوانان» و «عبدالرزاق پهلوان»، سبب می‌شود که این علاقه‌مندی در آثار دیگر او نیز بازتاب یابد.

هر چند خط و رنگ و فضاسازی در آثار مختلف صادقی به یک شیوه دنبال شده است، اما تفاوت موضوع کتاب‌ها به گونه‌ای است که می‌توان آن‌ها را از نظر درون مایه‌های ادبی، دسته بندی کرد.

این دسته بندی عبارت است از:

۱. درون مایه‌های پهلوانی و حماسی (EPIC)

در این مجموعه از آثار صادقی، می‌توان به کتاب‌های «پهلوان پهلوانان»، «عبدالرزاق پهلوان»، «گرد آفرید» و «خوان هفتم» اشاره کرد.

داستان‌های پهلوانی، همیشه از گیراترین درون‌مایه‌های کهن برای

کتاب‌های کودکان و نوجوانان به شمار می‌رفته است. داستان‌های شاهنامه، اوج تجلی چنین فرایندی در ادبیات فارسی است.

در کتاب «پهلوان پهلوانان» که شرح زندگی پوریای ولی، از راد مردان ادبیات کهن ایران است، انتخاب صادقی در روی آوردن به شیوهٔ نگارگری و استفاده از زمینه قهوه‌ای مقوایی که بافتی کهنه و آرکائیک دارد، بسیار به لحن کهن داستان افزوده است. در نزدیک عناصر تصویری، همه جا عناصر اصلی در وسط تصویر رنگ‌آمیزی شده و عناصر جنبی در کنار تصویر و بدون رنگ باقی مانده است. این روش کار، به تمرکز بخشی و هدایت نگاه بیننده به مرکز رویداد و تصویری می‌انجامد؛ همان ویژگی پایداری که در نقاشی‌های مینیاتور ایرانی به چشم می‌خورد. این ویژگی در تصویرگری کتاب‌های «جمشید شاه» فرشید مثقالی و «امیر حمزه صاحبقران و مهتر نسیم عیار» نورالدین زرین کلک که هر دو در دههٔ ۴۰ تصویرگری شده، به چشم می‌خورد. پدیدهٔ تکرار در تجسم نیروهای فرعی و سیاهی لشکر، حضور نظم و تقارن در القای تکرار عناصر دیداری. القای بُعد تصویری بدون استفاده از ویژگی‌های مستقیم پرسپکتیو و به کارگیری رنگ‌های مسطح و بدون سایه روشن، همگی ویژگی‌های نخستین هنر نگارگری است که در آثار علی‌اکبر صادقی و نورالدین زرین کلک، به شکلی کودکانه و ساده شده، به کار گرفته می‌شود. استفاده از نقش مایه‌ها و عناصر کهن الگویی، با کاربرد رنگ‌های قهوه‌ای و طلایی، نه تنها به ایجاد ویژگی‌های آرکائیک تصویری منجر می‌شود، بلکه با توجه به هماهنگی‌هایی که با متن دارد، کودک را به سرزمین افسانه‌های حماسی و پهلوانی می‌کشاند. صدای چکاچک شمشیرها، ساییده شدن یراق اسب‌ها و پاپوش سوارانی که گاه تا بی‌نهایت تکرار شده‌اند، زورآزمایی پهلوانانه و صف آرایی سواران رو به روی هم، میدان کارزاری را پدید می‌آورد که کودک چیزهای زیادی دربارهٔ آن‌ها خوانده و یا شنیده است. حضور عناصری چون گلاب پاش‌ها، سماورها، شمشیرها و سپرها، لامپاها، نقش بندی درهای ورودی، سردرهای پر از نقوش و خطوط اسلیمی، پابندها و باز و بندها، طبق‌های پر از آجیل و میوه، چمچه‌ها، آبگینه‌ها، آفتابه لگن‌ها، زین و یراق جبه‌دوزی شدهٔ اسب‌ها و سربازان غرق در خود و زره، نشانه‌های هزارتوی نقاشی‌ها و تصویرگری‌های صادقی به شمار می‌رود. به گونه‌ای که حضور لحن و اکسپرسیون‌های تصویری، تنها در جا به جایی خطوط چشم و ابرو گنجانده شده و نه جاهای دیگر و شادی و اندوه شخصیت‌ها، تنها در چند خط خمیدهٔ چشم‌ها، ابروها و لب‌ها نهفته است و نه بیش از آن.

حضور خشونت در آیین‌های پهلوانی و عیاری، در فیگورهای صادقی آن چنان نرم و مهربانانه صورت می‌گیرد که هیچ ظنی از خشم و درندگی در ذهن کودک به جای نمی‌گذارد. همه چیز در آیینه تصویرها، برای کودک بیننده در حد بازی و سرگرمی جلوه می‌کند، نه کین خواهی و انتقام جویی.

سفیدخوانی مسلط بر تصویرهای صادقی، هرچند در همه جا با زمینه‌های قهوه‌ای پوشانده شده، در هیچ جا این سادگی، تصویرها را کم اهمیت جلوه نداده، رنگ لعابی نشسته بر نقش لباس‌ها و کاشی‌ها، اغلب نوعی تعادل بین رنگ خاک و آسمان پدید آورده است.

در کتاب عبدالرزاق پهلوان، شیوه به کارگیری خط تغییر می‌کند و به جای کاربرد خطوط صاف، منظم و هندسی، سایه هاشورها فضای خالی میان سطوح را پر می‌کند. این بار دیگر قلم مو وظیفه پرکردن سطوح را با رنگ‌ها به عهده نمی‌گیرد. بلکه خطوط هاشور رنگی با آب مرکب است که لایه‌های تصویری را پر می‌کند. در این کتاب، باتوجه به آن که زندگی عیارانه پهلوانان را در دورهٔ تسلط مغولان بازگو می‌کند، پهلوانان ایرانی با چشم‌هایی پر نور و درخشان، به مصاف امیران و قدرت مداران چشم تنگ مغولی می‌روند. پهلوان عبدالرزاق در نمادهای تصویری، به عیاری جوانمرد و مردمدار بدل می‌شود، پهلوانی که هم چون پوریای ولی، از نمادهای مردانه و میهن پرستانه برخوردار است. کمان کشی عبدالرزاق، کمنداندازی به دندانه‌های برج، پناه دادن به یتیمان، سرافرازی در برابر امیران و حتی تن سپردن به خوشی و جسارت به هنگام نبرد، همه و همه نشانه‌های پایدار آیین‌های پهلوانی است که در آثار صادقی جلوه می‌کند. پهلوانان صادقی در همه

علی‌اکبر صادقی، در کنار تصویرگرانی چون فرشید مثقالی، بهمن دادخواه، مرتضی ممیز، نورالدین زرین کلک و پرویز کلانتری، از تصویرگران پرکار و توانای دهه ۵۰ به شمار می‌رود

هیچ تصویرگر دیگری به اندازهٔ علی‌اکبر صادقی، در انعکاس بیرونی عناصر بومی در تصویرگری، کوشا نبوده است

جا، هم ارزشی با مردم عادی و حتی سواران غرق در سلاح را حفظ می‌کنند. قهرمان اصلی قصه، اگرچه اغلب در وسط تصویر قرار گرفته و برخلاف شخصیت‌های جانبی به رنگ درآمده هم قد و هیکل دیگران است و همراه با آن‌ها.

حضور سواران غرق در سلاح و پهلوان‌های مردمدار، بعدها در دوران نقاشی سوررئالیسم صادقی که از سال ۵۶ تا ۷۶ ادامه داشته، به نمادهایی قدرتمند در طراحی و جهان بینی فیلسوفانه نقاش منتهی می‌شود. قهرمان‌هایی دوگانه که دیگر از نشانه‌های کهن الگویی دور شده‌اند و به شخصیت‌هایی هراسان از مرگ و مردّد در برابر سرنوشت تبدیل می‌شوند. سواران و قهرمان‌هایی که به خشونت متوسل می‌شوند و عصیان‌های ناشی از زندگی دوگانه‌شان را در تیغ کشیدن بر یکدیگر و یا ایستادن بر پرتگاه‌های ترس و دلهره نشان می‌دهند.

فضا سازی‌های کتاب عبدالرزاق پهلوان، بخشی از معماری قلعه‌ها و کاروانسراهای ایرانی است که کودک همراه تصویر، از سردابه‌ها می‌گذرد و پا به اندرونی‌ها و حیاط خلوت خانه‌های قدیمی می‌گذارد.

در کتاب «گرد آفرید»، هم چون کتاب پهلوان پهلوانان، با زمینهٔ قهوه‌ای کهنه‌ای روبه رو می‌شویم که تصویرگر، آن را با استفاده از زمینه‌های قهوه‌ای کاغذ لفاف (پاکت میوه)، تدارک دیده است. خطوط محیطی تصویرها، این بار پر رنگ‌تر و ضخیم‌تر از گذشته است. اما ترکیب کلی تصویرها همان ویژگی‌های گذشته را حفظ کرده است. هم چنین، استفاده از مرکب و حتی رنگ روغن، برای رنگ‌آمیزی تصویرها، به آن قدرت تجسمی بیشتری بخشیده است.

در تصویرهای کتاب «گرد آفرید»، از طرح‌های خالی از رنگ، تقریباً اثری نیست. دید نزدیک و نمای کلوزآپ در درشت‌نمایی فیگورها و چهره‌های قهرمانان، در تصویرگری امروز کتاب‌های کودکان، بسیار نایاب است. در تصویرها، با نمایی کاملاً نزدیک و حتی بیرون زده از کناره‌های صفحه کتاب رو به رو می‌شویم. درگیری پهلوان‌ها این بار با گرد و غباری در خطوط همراه است که باز هم خشونت آن، هم چنان کودکانه و بازی‌گونه جلوه می‌کند. صادقی فرایند جنگ را نوعی بازی حماسی می‌پندارد و در چشم کودکان، از آن بازی خیر و شری می‌سازد که گویی می‌توان فاصله کینه توزانهٔ بین این دو قطب را با گفت و گویی شیرین و دوستانه از میان برد. بیان صلح‌آمیز جنگ در آثار صادقی، هرگز با خون و مرگ اندیشی همراه نیست. چهره‌های غمگینی از جنگ، قوی‌ترین حضور لحن و حالت در تصویرهاست. در نماد درخشانی از تصویرهای این کتاب، با پاهای نیرومند اسبی روبه رو هستیم که گرد آفرید تنومند را زیر سم‌های خود نگاه داشته است. اندوه شکست، تنها در نگاه غمگین گرد آفرید موج می‌زند و زیبایی چهرهٔ قهرمان، او را تا رساندن به اسطوره‌ای قدرتمند و فراموش نشدنی هدایت می‌کند. چنین نماهای درخشانی که حس قهرمان‌جویی را در کودک زنده می‌کند، در تصویرگری‌های امروز، در لایه‌هایی از غبار خیال و پرداختن به جزئیات روزمره و گاه پر از رمز و گمانه‌زنی، پوشانده شده است. شاید حس قدرت در تصویرگری‌های دهه ۴۰ و ۵۰ و اقرار به توانایی تصویرگران آن دوره، در حد قدرت نمایی دایناسورهای پابرجا و شکست‌ناپذیر جلوه می‌کند که حاصل توانایی‌های هنرمند در طراحی فیگوراتیو، قدرت تکنیک و زاویهٔ دید خلاقانه اوست.

در هیچ یک از آثار تصویرگری صادقی (به جز بخش‌هایی از کتاب سندباد)، با نشانه‌های تعلیق و تداخل سطوح و یا شکستگی آن‌ها روبه رو نیستیم و همین امر سبب شده تا خیال‌انگیزی تصاویر، از لایه‌های هزار توی پنهان بیرون نیاید و به نمادهایی کاملاً آشکار، اما دوست‌داشتنی و خیال برانگیز از نظر شخصیت‌پردازی و قهرمان پروری تبدیل شود.

در کتاب «خوان هفتم» نیز همین نمادها به خلق تصاویری سرشار از صلح و دلجویی، از رستم و رخش و پهلوان‌های دیگر چون گیو در بزم و شکار می‌انجامد.

در کتاب «آورده‌اند که فردوسی...» اگر چه تنها با تصویرهایی در حد موتیو و نقش مایه، در اطراف صفحات کتاب آشنا می‌شویم، فرایند شکل‌گیری آن، پرداختی دوباره و نمادین از اسطوره‌های پهلوانی است.

پرداختن این گونه به درون‌مایه‌های پهلوانی، تقریباً مختص صادقی است و بعدها نه تنها در تصویرگری، بلکه در تدارک متن‌های پهلوانی و اسطوره‌ای نیز نمونه هایی همانند آن، بسیار اندک و کم‌یاب است. شاید در این جا اشاره‌ای به کتاب‌هایی چون «آرش کمانگیر» مثقالی، «زال و رودابه» زرین کلک، «هفاایستوس» بهمن دادخواه، «رستم و اسفندیار» سیروس راد و «کشتیران آناهید» آلن بایاش، در زمینه تصویرگری اسطوره‌ای پهلوانی بد نباشد. البته، فراموش نکنیم که هیچ یک از این‌ها، یادآور شیوهٔ صادقی در تصویرگری نیست؛ تنها می‌توان شباهت‌هایی عام میان صادقی و زرین کلک، آن هم در بعد تکنیک و نه زاویه دید، پیداکرد.

پرداختن به عناصر پهلوانی و اسطوره‌ای، تقریباً سال‌هاست که از تصویرگری معاصر ایران عقب نشسته و بی‌توجهی به اسطوره‌ها و حضور عناصر برآمده از نگارگری، از عرضه تصویرگری و تدارک متن غایب است و اگر تلاش‌های نیمه‌تمام تصویرگرانی چون پرویز اقبالی و فیروزهٔ گل محمدی نبود، تقریباً چیزی از نشانه‌های آن باقی نمی‌ماند.

حضور خشونت در آیین‌های پهلوانی و عیاری، در فیگورهای صادقی آن چنان نرم و مهربانانه صورت می‌گیرد که هیچ ظنی از خشم و درندگی در ذهن کودک به جای نمی‌گذارد. همه چیز در آیینه تصویرها، برای کودک بیننده در حد بازی و سرگرمی جلوه می‌کند، نه کین خواهی و انتقام جویی

۲. تصویرگری افسانه‌ها و حکایت‌ها

تصویرگری کتاب‌های «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب»، «سفرهای سندباد»، «باهم زندگی کنیم»، «مفرغ سازان»، «باران، آفتاب و قصه کاشی»، به این مجموعه از آثار صادقی تعلق دارد.

در کتاب «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» که از نخستین کتاب‌های تصویری صادقی برای کودکان به شمار می‌رود، صادقی با استفاده از قلم طراحی و بدون کاربرد رنگ، به خلق فضاهایی ساده و برگرفته از نگارگری پرداخته است. تصویرگری کتاب «سفرهای سندباد» تنها کتابی است که در آن از عنصر خیال و اندکی تعلیق استفاده شده است. در تصویرهای این کتاب نیز هم چون تصاویر کتاب عبدالرزاق، از خطوط هاشور برای تکمیل زمینه‌های رنگی استفاده شده، ولی رویکرد صادقی به خط هاشورها در این دو کتاب، متفاوت است. خطوط موازی هاشورهای مجاور، هم‌چون کشتزاران شالی، فضاهایی دشوار و خیال‌انگیز آفریده است؛ رویکردی که در آثار صادقی بسیار کم یافت می‌شود. کارکرد خط و رنگ در طراحی امواج دریا، شاخ و برگ درختان و بال‌های پرندهٔ بزرگ، توجه برانگیز و پرتحرک است. این ویژگی سبب شده تا تنوعی تازه به آثار صادقی داده شود و تازگی‌هایی در نوع پرداخت به خط و رنگ در آن‌ها شکل بگیرد. نوع رنگ‌های به کار برده شده در این تصویرها نیز از زمینه رنگ‌های قهوه‌ای و خنثی خارج شده و جای خود را به کارکرد رنگ‌های شفاف و خوش رنگ اِکولین داده، اما هم چنان میزان توجه صادقی به آناتومی و فیگور، در این تصویرها اندک است؛ که بعدها صادقی آن را در دوره نقاشی سوررئالیسم خود برطرف می‌کند.

در تصویرگری قصه‌ای از مردم چک و اسلواکی، در کتاب «با هم زندگی کنیم»، بهره‌گیری صادقی از خطوط بلند و شکوه آفرینی‌های اشرافی که به نوعی یادآور هنر دوران گوتیک به شمار می‌رود، بیننده را با تصویرهایی ظریف و شکننده رو به رو می‌کند که با خطوط باریک و رنگ‌های ابری پدید آمده است؛ هرچند آناتومی عناصر قصه در این تصویرها نیز بیشتر شکوهمند است تا واقعی.

در کتاب «باران، آفتاب، و قصهٔ کاشی»، این بار برخلاف تصویرهای گذشته، صادقی عناصر قرار گرفته در مرکز تصویر را تقریباً بدون رنگ باقی گذاشته و عناصر جانبی را با رنگ در آمیخته است. موضوع کتاب، افسانه‌ای دربارهٔ تاریخ پیدایش لعاب و رنگ‌آمیزی سفالینه‌ها و کاشی‌هاست در تصویرهای این کتاب، نوعی ناهماهنگی در تکنیک و ترکیب بندی به چشم می‌خورد. عناصر زیبایی‌شناسی تصویری، آن قدرتمندی کتاب‌های پیشین را ندارد و با نوعی شتابزدگی در طرح و رنگ همراه است. ضعف طراحی، هر چند در قالب تصاویر برگرفته از مینیاتور، آشکار و مشخص است؛ به ویژه این که دیگر این بار خطوط در لایه‌های پیشین رنگ و فرم، آن طور که در کتاب پهلوان پهلوانان یا عبدالرزاق پهلوان به چشم می‌خورد، پوشانده نشده و خام خطی آن‌ها مشخص‌تر است.

کارکرد خط در کتاب «مفرغ سازان»، جلوه‌های تازه‌ای پیدا کرده است. تصاویر این کتاب که با آب مرکب و مداد رنگی قهوه‌ای، روی زمینه مقوایی باز هم قهوه‌ای صورت گرفته، تماما رنگ خاک و سفال را تداعی می‌کند؛ جایی که قرار است از آلیاژ مس و قلع، فلز مفرغ (برنز) پدید آید.

داستان کتاب، که با افسانه‌ای از زندگی آریایی‌ها و تلاش آن‌ها برای کشف فلزات همراه است، نوعی تصویرگری غیرتخیلی (Non Fiction) را می‌طلبد و صادقی، به درستی با بهره‌گیری از طراحی‌های تک رنگ، به آن موجودیت بخشیده است. تصویرگری کتاب که با قلم طراحی و مداد رنگی قهوه‌ای انجام گرفته، این بار با تصاویری همراه است که در دیگر آثار صادقی بسیار کم دیده می‌شود؛ پرداختن به زندگی کوچ نشینی، در نمایی از حرکت قبیله‌ای آریایی‌های سوار بر اسب که به دنبال گله‌هاشان از دامنه کوه‌ها سرازیر می‌شوند، با پرداختن به جزئیات و استفاده از فیگورهای کوچک و نیم خطی. هم‌چنین، نوع کارکرد هنرمندانه خطوط و ایجاد موتیوها در این کار او، کم‌تر از نشانه‌های پیشین برخوردار است. در این جا نیز انتخاب زمینهٔ قهوه‌ای، با ویژگی کهن الگویی متن و تصویرها افزوده است.

بر خلاف کلانتری، نمادهای تصویری علی‌اکبر صادقی، نه از میانه فضاهای روستایی و کوچ عشایر، بلکه درست از آشناترین زوایای صندوقچه‌های تاریخ بیرون می‌آید، از دوران کهن نگارگری در مکتب‌های هرات، تبریز و بغداد، همان جا که همهٔ پیچ و تاب ابروها و چشم‌ها، یادآور روزگار پهلوانی و عیاری است

۳. تصویرگری کتاب‌های دینی

تدارک تصویر برای کتاب‌هایی مانند «عبادتی چون تفکر نیست»، «فرزند زمان خویشتن باش»، «آتش باش تا برافروزی»، «حقیقت بلندتر از آسمان»، «مادر پیامبر»، و «زندگی نامه زینب (ع)» را نمی‌توان تصویرگری نامید، بلکه نوعی آرایش صحنه و به اصطلاح تذهیب و حاشیه نگاری به شمار می‌رود و در حوزه طراحی کتاب قرار دارد.

تصاویر تزیینی این گروه از کتاب‌های صادقی، حاشیه نگاری‌هایی است که با استفاده از نقوش اسلیمی و خطوط تذهیبی صورت گرفته. این مجموعه کتاب‌ها که به حوزهٔ متون غیر تخیلی تعلق دارد، عمدتاً با هنر طراحی کتاب سروکار دارد؛ به جز در تصویرگری کتاب «حقیقت بلندتر از آسمان» که در دو صفحه از آن، سپاه خوبی و سپاه بدی در برابر یکدیگر صف آرایی کرده‌اند. سپاه خوبی که با صفت‌هایی چون دادگری، پاکدامنی و دانایی همراه است، با

هر چند خط و رنگ و فضاسازی در آثار مختلف صادقی به یک شیوه دنبال شده است، اما تفاوت موضوع کتاب‌ها به گونه‌ای است که می‌توان آن‌ها را از نظر درون مایه‌های ادبی، دسته بندی کرد

چهره‌هایی نادیدنی و پوشانده شده، سوار بر اسب‌هایی زیبا و کتاب در بغل، تصویر شده است؛ رو به سربازان دشمن که غرق در سلاح در برابرشان ایستاده‌اند. سربازان سپاه بدی نیز با شمیشرهایی برهنه در دست و چهره‌هایی آکنده از خشونت کودکانه، سوار بر اسب‌هایی خشمگین، به سپاه خوبی چشم دوخته‌اند، سپاه بدی با صفت‌هایی چون ستمگری، ناسپاسی و ناپاکی توصیف شده است. در این جا نیز صادقی، بیشتر درگیر نوعی صف‌آرایی کودک‌پسندانه است تا درگیری خشونت‌آمیز.

در تصویرگری کتاب «پیروزی»، هنرنمایی‌های کلاسیک و ساختارگرای صادقی به اوج خود می‌رسد و سربازان دو سپاه خوبی و بدی در برابر یکدیگر صف کشیده‌اند. در این کتاب، صادقی با استفاده از عناصر تکرار و نظم متقارن، سیاهی لشکر بزرگی پدید آورده که پر از زیبایی بصری و به قول نادر ابراهیمی، «خلق ناممکن» است. بدون شک، در دورهٔ تسلط تصویرهای کامپیوتری، خلق چنین تصویرهایی با ترفندهای ساده و گاه غیر ضروری، امکان‌پذیر است، اما در شرایط استفاده از قلم مو قلم طراحی، کشیدن چنین تصویرهایی بیشتر یادآور شکوه و عظمت خلاقانه‌ای است که بیش از آن که تخیل آفرین باشد، شگفتی‌آور و حسرت‌آمیز است.

صادقی برای طراحی این مجموعه از کتاب‌ها، دوبار جایزهٔ تشویقی بهترین طراحی کتاب را از نمایشگاه لایپزیک آلمان دریافت کرده؛ جایزه‌ای که کم‌تر نصیب دیگر تصویرگران ایرانی شده است.

ذکر این نکته نیز ضروری است که تکنیک و نوع پرداخت صادقی به کاربرد نقوش تزئینی در هر یک از این کتاب‌ها، ویژگی‌های مستقل خود را دارد.

صادقی در چند نگاه

علی‌اکبر صادقی از نگاه نادر ابراهیمی

نادر ابراهیمی، نویسنده و منتقد ادبیات کودکان و نوجوانان، دربارهٔ مجموعه آثار تصویرگری صادقی، چنین داوری کرده است:

- «آثار علی‌اکبر صادقی، در اکثر اوقات، مورد توجه و علاقه کودکان گروه‌های ب، ج، د، ه و نیز اولیا و مربیان کودکان و نوجوانان واقع شده و تفکر جمعی این گروه‌ها را برانگیخته است. نیز دیده‌ایم که تصویرهای صادقی در مواردی کودکان را میخکوب کرده و مدت‌ها به نگاه کردن و دور و نزدیک شدن ذهنی واداشته است....[۱]»

تا این جای کار، نادر ابراهیمی به «تفکر برانگیزبودن» و «دور و نزدیک شدن ذهن کودکان نسبت به تصاویر صادقی» و «میخکوب شدن آن‌ها» اشاره می‌کند. بدون آن که ارتباط چندانی میان این قضاوت و قضاوت‌های بعدی او وجود داشته باشد.

نادر ابراهیمی می‌افزاید:...«در مجموع، از نظر آماری، به تقریب هیچ مخالفتی نسبت به آثار ایشان (صادقی) دریافت نداشته‌ایم و هیچ نظر منفی و مردود کننده‌ای به دست نیاورده‌ایم، لیکن از نظر اصولی، یک نقص غیرقابل گذشت در این تصاویر - یا بیشتر تصاویر ایشان - وجود دارد و آن «غیرممکن بودن تصاویر» است؛ غیرممکن، دست نیافتنی و تا حد جادوگرانه‌ای دشوار و پرکار؛ و همین پرکاری و بافت مینیاتوری است که نقص یا زائدهٔ غیرقابل گذشت «ناممکن بودن» را باعث شده است.[۲]»

انتساب ایرادی «غیرقابل گذشت» بر «ناممکن بودن» تصاویر صادقی، تا اندازه‌ای مجهول و دست نیافتنی است؛ آن هم از زبان نویسندهٔ توانایی هم چون نادر ابراهیمی. آیا «دست نیافتنی بودن تصاویر»، به معنی آن است که کودک از کشیدن چنین تصویرهایی ناتوان است؟ یا دشواری کشیدن چنین نقاشی‌هایی، علاقه او را پس می‌زند؟ با توجه به این که دشواری تصاویر و گاه پیچیدگی تکنیک و پایداری زیبایی‌شناسی ناممکن‌ها که با شوکت تصویری همراه است، همواره برای کودک خیال‌انگیز و شکوهمند بوده است و نمی‌توان ارزشمندی آن‌ها را با چنین نگاهی کنار زد.

نادر ابراهیمی می‌افزاید: «آثار صادقی، در کودکان، این حسن را ایجاد نمی‌کند که می‌توان نظیر آن‌ها را ساخت یا کشید. آن‌ها، با یک «باور نکردنی» رو به رو می‌شوند و به نگاه کردن قانع می‌شوند. ندیده‌ایم کودکی را که بخواهد «مثل» صادقی کار کند، اما بسیار دیده‌ایم بچه هایی را که کارهای زرین کلک، ایشان را به سوی جعبه رنگ سوق داده است و حتی دوانده است[۳]...»

چنین نگاهی به آثار صادقی، جانبداری آشکار از سلیقه زرین کلک، در برابر صادقی است. در حالی که بسیاری از آثار زرین کلک، هم چون «زال و رودابه» و «زال و سیمرغ»، همین ویژگی به اصطلاح «ناممکن» را با خود دارد و این، از همان مشابهتی ناشی می‌شود که میان برخی از آثار تصویری زرین کلک و صادقی وجود دارد.

نادر ابراهیمی، چنین ادامه می‌دهد: «درعین حال، ناگفته نگذاریم که همین پرکاری و ظرافت مملو از نقطه نشانی تصاویر صادقی، بُعد زمانی نیرومندی به

قصه‌های تاریخی می‌دهد. بافت مینیاتوری این تصاویر، فضاهای ویژه‌ای را خلق و تلقین می‌کند و عموماً، کودک را به دور دست‌ها می‌برد؛ با این همه، این صادقی است که باید مشکل اساسی خود را در زمینه برانگیزی کودکان حل کند. «پیروزی» ـ از انتشارات کانون پرورش ـ که آخرین اثر صادقی به شمار می‌رود، یک «اَبرکار» به تمام معنی است که نقص مورد اشاره ما را هم به تمام معنی داراست. «باران، آفتاب، و قصه کاشی» ـ از تولیدات سازمان همگام با کودکان و نوجوانان، نوشته نادر ابراهیمی، انتشارات امیرکبیر، قبل از پیروزی انقلاب ـ از جمله کارهای ناب و استثنایی صادقی است که تلاش او جهت «ممکن بودن» تصاویر، در آن به چشم می‌خورد.[۴]»

چنین نگاهی به آثار صادقی، به نظر نگاهی شخصی و تک بُعدی جلوه می‌کند.

بی توجهی به حضور آیین‌های پهلوانی، با نگاهی صلح جویانه به جنگ، آن‌گونه که تصور کودکانه به شمار می‌رود، همراه با توجه به عناصر بومی نگارگری و زاویه دید نزدیک در آثار صادقی، پدیده‌ای است که توسط نادر ابراهیمی مورد بی‌مهری قرار گرفته و چندان به آن توجهی نشده است.

نادر ابراهیمی، از تصویرگری کتاب «باران، آفتاب و قصه کاشی» که متن آن نوشتهٔ خود او (نادر ابراهیمی) است، به عنوان کاری ناب و استثنایی نام می‌برد که تلاش صادقی برای «ممکن بودن» تصاویر در آن به چشم می‌خورد. در حالی که ترکیب بندی و عناصر زیبایی‌شناسی این کتاب، در مجموعه آثار صادقی، از پایین‌ترین حد هنری خود برخوردار است و ضعف طراحی صادقی (که بعدها در مجموعه آثار نقاشی‌های سوررئالیستی‌اش کنار زده شده)، در این کتاب بسیار آشکار و انکارناپذیر است. شتابزدگی صادقی در ترکیب بندی، طراحی و رنگ‌آمیزی تصاویر این کتاب، در همان نگاه اول، مخاطب را دچار تردید می‌کند؛ تصاویری که به هیچ وجه نمی‌توان آن‌ها را ادامهٔ منطقی آثار صادقی دانست.

علی‌اکبر صادقی از نگاه زرین کلک

زرین کلک دربارهٔ صادقی می‌نویسد:

«... در بال جنوبی طبقهٔ ششم عمارت کانون پرورش ـ یک طبقه زیر اتاق مدیرعامل ـ سالن ساده‌ای بود که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۷، فیلم‌های صادقی، روی هزارها برگ کاغذ و طلق متولد شدند... دیوار به دیوار این اتاق، فرشید مثقالی، فیلم‌های جان بخشی‌اش را باهمان سلیقهٔ سنت گریز و مدرنش در گرافیک می‌ساخت.

در بال شمالی همین طبقه، یک سو اتاق عباس کیارستمی و یک سو استودیوی نفیسه ریاحی بود. و در میان آن دو، آتلیه‌ای بود که من (زرین کلک) در آن، به همین کار اشتغال داشتم.

در همین ساختمان و در همین طبقه بود که آشنایی من با صادقی و کارهای او شروع شد... سیاق صادقی در فیلم سازی جان بخشی، همان شیوه‌ای است که در تصویرگری کتاب‌هایش، در ویترای‌سازی قدیمی‌اش و بعدترها در نقاشی‌های رنگ روغنش به کار برد، با قهرمان‌ها و سیاهی لشگرهای سبز چشم و ابرو پیوسته، در لباس‌های پرتجمل قاجاری و اغلب غرق در اسلحه براق فلزی، اما همیشه با تزئینات و یراق دوزی‌های فراوان و در فضاهای پر از نقش و نگار و ریزه کاری و نازک‌پردازی.

(و صادقی در این ریزه‌کاری‌های خود چنان سخی و عادل است که از تمام سیاهی لشگرش، حتی یکی نمی‌تواند شکایت یا گله کند که صادقی، سوارش و کمربند و چکمهٔ او را کمتر از قهرمان اصلی فیلم برق انداخته است!)

صادقی چنان به سبک خود در تصویرسازی وفادار بود که هرچند قصهٔ فیلم‌هایش را خود نمی‌نوشت، اما هر قصه‌ای وارد کارخانهٔ فیلم‌سازی او می‌شد، در انتها محصولش همان مینیاتورهای تغییر شکل یافته‌ای بود که در ویتراها، کتاب‌ها و نقاشی‌هایش، مُهر علی‌اکبر صادقی را داشت...[۵]»

علی‌اکبر صادقی از نگاه جواد مجابی

جواد مجابی دربارهٔ علی‌اکبر صادقی می‌نویسد:

«... همکاری علی‌اکبر صادقی با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و تصویرگری کتاب‌ها، ساختن فیلم هایی برای این مرکز، سرآغاز دورهٔ تازه‌ای در فعالیت هنری اوست که تا امروز رشدی شتابناک و تنوعی حیرت‌انگیز داشته است...

در این دوره، صادقی شکل‌ها و فضاهای مینیاتوری را ساده می‌کند و این «ایجاز نهایی» را نه در خط‌ها و شکل‌ها، بلکه در رنگ گذاری هم اعمال می‌کند. اما آن چه صادقی را از همگنانش جدا می‌کند و به او چهره‌ای مشخص می‌بخشد، قدم بعدی اوست در کشف جهان مینیاتور:، از «صورت» ظاهر شکل‌های «مینیاتور» عبور می‌کند و به «جوهر» فضای نگارگری ایرانی می‌رسد و همین کشف اساسی، او را از تقلید و دوباره کاری و بازی‌های شکلی نجات می‌دهد. به طور غریزی، متوجه آن «درک شهودی» می‌شود که هنرمند باستانی از هستی داشت. حس می‌کند که مینیاتور، خیال، این جهان است، نه عین آن. پس، خیال اصل است، نه صورت‌ها پس می‌توان ظاهر شکل‌های مینیاتور را کنار گذاشت و به روح آن که درک فضای خیال و فهم «عالم مثالی» باشد، توجه کرد. می‌توان به گونه‌ای دیگر و به شیوهٔ خود، جهان را در خیال تصور کرد و درعین حال کارکردی اصیل، چون هنرمند باستانی داشت و از معرفت او به درستی مدد یافت...[۶]»

و در جایی دیگر، دربارهٔ پایداری علی‌اکبر صادقی در پرداختن به مینیاتور به عنوان فرم، می‌نویسد:

«در نقاشی مدرن دنیا، پاره‌ای از هنرمندان پیشرو، به هنگام عبور از تجربه‌های نوین، هر دو پایهٔ کار خود: فرم و محتوا ـ را هماهنگ تغییر می‌دهند... اما صادقی ـ مثل دالی و ماگریت ـ با روشی احتیاط‌آمیز...، اسلوب نقاشی کلاسیک را که بدان خو کرده و بدان تسلط دارد، حفظ می‌کند و پایهٔ دیگر را که مضمون جهان نقاشی‌اش باشد، تغییر می‌دهد...[۷]»

و کلام آخر....

و کلام آخر آن که تصویرگری کتاب‌های کودکان، برای علی‌اکبر صادقی، آغاز راه بوده است؛ آغازی که بعدها از فیلم‌های جان بخشی، نقاشی‌های سوررئال و آخر سر نقاشی‌های آبرنگ، از آب و رنگ سرزمین ایران، سر درآورد. به نظر می‌آید که حضور دوبارهٔ صادقی در جهان خیال و تکنیک تصویرگری کودک، چه شاهکارهایی که پدید نخواهد آورد و چه رؤیاهای پنهانی که در ذهن کودکان بیدار نخواهد کرد! اما او هم در همان مداری به دور قمرهایش می‌چرخد که دیگران. وقتی پرداختن به کودکان و صرف زمان و انرژی برای آن‌ها در یک جامعه، نیاز چندم فرادستان آن جامعه است، شاید بهتر باشد که صادقی لحظه‌های ناب تنهایی ذهن خود را در میان رنگ‌ها و بوم‌های آشنا سپری کند و نه کتاب و نه تصویرگری و نه شاید کودکان!

پی نوشت‌ها:

۱. ابراهیمی، نادر: مقدمه‌ای بر مصور سازی کتاب کودکان، تهران، نشر آگاه، ۱۳۶۷، ص ۲۰۵.

۲. همان.

۳. همان.

۴. همان، ص ۲۰۵ و ۲۰۶.

۵. مجابی، جواد ـ زرین کلک، نورالدین: برگزیده آثار ۷۶-۱۳۵۶ علی‌اکبر صادقی، انتشارات نشر هنر ایران، ۱۳۷۷، ص ۳۸.

۶. همان، ص ۲۱.

۷. همان، ص ۲۲.