تصویرگری در ادبیات دینی کودکان ونوجوانان

بخش نخست (قسمت دوم)

O جمال‌الدین اکرمی

ویژگی‌های تصویر در هنر نگارگری

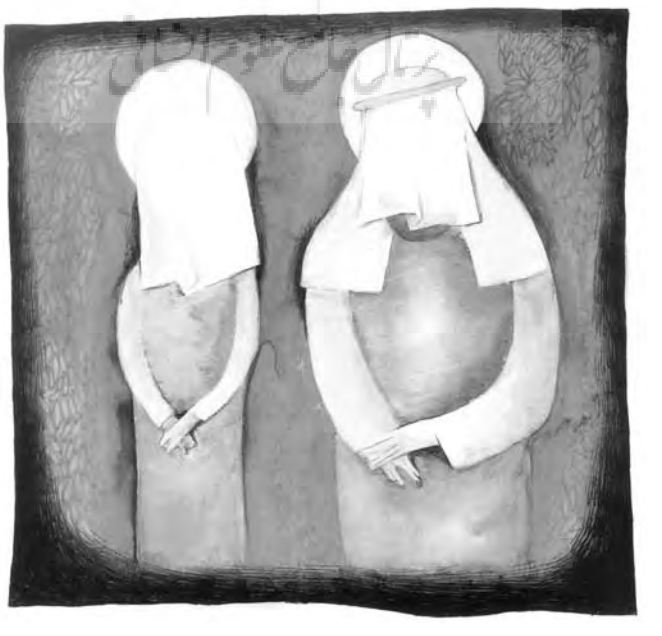
مهمترین ویژگی‌های تصویرپردازی در هنر نگارگری ایران را می‌توان در فرایندهای زیر جست‌وجو کرد:

۱. در نگارگری، توجه هنرمندان و درون مایه آثار پدید آمده، بیشتر به جهان خیال هنرمند بازمی‌گردد تا دنیای واقعی. در این شیوه اگر هم نشانه‌هایی از بازتاب واقعیت در آثار هنری دیده شود، بیشتر موضوع آن واقعی است، نه شیوه پرداختن به جزئیات.

۲. به دنبال حضور گسترده خیال و عناصر تزیینی در نگارگری، درون‌مایه‌های تصویری نیز به موضوعات اسطوره‌ای، حماسی، پهلوانی و افسانه‌ای تعلق دارد، نه رویدادهای واقعی، علمی و حتی آموزشی و اطلاعاتی. پرداختن به مفاهیم دینی نیز در این مجموعه، بیشتر به بازتاب ماجراهای زندگی پیامبران و امامان و دیگر رویدادهای دینی تعلق دارد.

۳. فرایند نقاشی در تاریخ هنر ایران، هرگز از کتاب نگارگری و تصویرگری برای کتاب جدا نبوده و همواره زیر شاخه‌ای از آن به شمار می‌رفته است.

این ویژگی از یک سو اهمیت کتاب نگارگری و تصویرگری برای کتاب را در هنر ایرانی بازگو می‌کند و از سوی دیگر، کم توجهی به هنر نقاشی مستقل را نشان می‌دهد.



جدایی هنر نقاشی از تصویرگری، از آثار کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی در مکتب‌های هرات و اصفهان آغاز شد و بعدها در مکتب قاجار شدت یافت.

۴. ویژگی ساخت و ساز، استفاده از نقش مایه‌ها و موتیوف‌ها، سطوح هندسی و ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) در نگارگری ایرانی، بیش از همه از عناصر تزیینی پیروی می‌کند که در نتیجه، گستره کاربردی تصویرها را نیز دگرگون می‌سازد و عناصر نقاشی شده، بیشتر از یک طرح کلی با اجزای غیرواقعی پوشانده شده است. انتخاب رنگ نیز بیشتر بر پایه زیبایی و ترکیب‌بندی رنگی صورت می‌گیرد. به این ترتیب، تصاویر فراهم آمده، بیشتر کارکرد تزیینی و زیبایی‌شناسی دارد تا پرداختن به زمینه‌های اطلاعاتی.

۵. انتخاب رنگ‌های یک دست و تخت و دوری از سایه روشن خطی و رنگی، ویژگی همیشگی نگارگری ایرانی به شمار می‌رود که از یک سو سبب کنارگذاشته شدن عنصر ژرفانمایی (پرسپکتیو) در تصویر شده است و از سوی دیگر، امکان طراحی نقش مایه‌ها و موتیوهای فراگیر را بر سطح رنگ امکان‌پذیر می‌سازد.

تابش نور نیز در سطوح رنگی نگارگری، بیشتر یک دست بوده و جنبه نمادین داشته است.

۶. ژرفا نمایی، از مهندسی نگارگری ایرانی حذف شده و جای آن را عناصر مفهومی و نشانه‌ای پر کرده بود. مثلاً ساختمان‌ها و شخصیت‌های لایه اول تصویر که در جلوی اثر قرار دارند، با نمونه‌های دیگر آن که در لایه‌های آخر تصویر قرار گرفته‌اند، به یک اندازه نقاشی شده‌اند. در نتیجه، خطوط جلویی و انتهایی تصویر، هم بُعد و هم اندازه‌اند و دوری و نزدیکی در هیچ یک از لایه‌های تصویری در نظرگرفته نشده است. در عوض، مکان قرار گرفتن قهرمانان اصلی تصویر، به همراه چینش عناصر تصویری و گردش شخصیت‌ها و عناصر موجود در آن، نوعی تمرکز و گردش نگاه را روی اثر پدید می‌آورد که تا اندازه‌ای مفهوم ژرفانمایی را در ذهن تداعی می‌کند. مثلاً پادشاهان و قهرمانان روایی، گاه تا اندازه‌ای بزرگ‌تر از دیگران، در مرکز تصویر قرار داشتند.

۷. مهم‌ترین عناصر دیداری در نگارگری ایرانی، با کاربرد نشانه‌هایی چون بن‌نگاره‌ها، نقوش اسلیمی، جدول‌بندی، تکرار، زرنگاری (تذهیب)، تشعیر و ابره‌ها (در سطوح ابری شکل) همراه است که همگی آن‌ها از ویژگی تزیینی و گاه نمادین برخوردارند و بیشتر در ساخت و ساز و

زیبایی تصویری مورد استفاده قرار می‌گیرند تا بیان روایی و یا انتقال اطلاعات از راه تصویر.

۸. در نگارگری ایرانی، همان اندازه که به جایگزینی نقش مایه‌ها، سطوح و خطوط تزیینی در چهره‌ها، پوشاک و زمینه‌های تصویری اهمیت داده می‌شد، کم‌تر به طرح حالت و بیان انسانی در چهره‌ها و دیگر زمینه‌ها می‌پرداخت. طرح درون‌مایه‌های شادی، اندوه، خشم و عصیان در نگارگری ایرانی بسیار اندک است.

با طرح این ویژگی‌ها، درمی‌یابیم که نگارگری ایرانی، باتمام عناصر زیبایی‌شناسانه و یگانه آن، تنها می‌توانسته پاسخگوی فراهم‌سازی تصویر برای متن‌های روایی، دینی و افسانه‌ای باشد؛ آن هم به شیوه‌ای نمادین و تزیینی. توجه به نقش مایه‌ها در تصویرگریِ قرآن کریم و توجه به تصویرهای نمادین و پر نقش و نگار در فراهم سازی تصویر برای متن‌های دینی، دقیقاً بیرون جسته از توانایی‌های مشخص و محدود هنرنگارگری ایران است. بدون شک این هنر نمی‌توانسته امکان پرداختن به رویدادهای اجتماعی و یا نگاره‌های علمی و اطلاعاتی را برآورده سازد. پیدایش نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز آخرین تلاش‌های هنرمندانه برای گذار از نگارگری به نقاشی معاصر، به شیوه‌ای سنتی بوده است.

هم‌چنان که خواهیم دید، در نقاشی نوین ایران و تصویرگری کتاب، از

جمله کتاب‌های دینی در شیوه‌های امروزی، نگارگری تنها به بخشی از این نیاز پاسخ می‌دهد و ناگزیر، شیوه‌ها و روش‌های تازه‌ای دنبال شده که بیرون از توانایی‌های نگارگری بوده است.

به این ترتیب، پس از جایگزینی نگارگری با نقاشی امروزی و اروپایی، فراهم سازی تصویر برای کتاب نیز به کلی دگرگون شده و تقریباً برای همیشه نگارگری و نقاشی از یکدیگر جدا شدند. این جدایی از یک سو به دورشدن هنر نگارگری و تصویرگری کتاب از یکدیگر انجامید و از سوی دیگر، تصویرگری به درون کتاب‌های کودکان راه یافت و ادبیات بزرگسالان، از تصویر و آرایه‌های تصویری کناره گرفت.

بدون شک همه نمونه‌هایی که تاکنون از هنر کتاب نگاری گفته شد، به هنر و ادبیات بزرگسالان وابسته است و مخاطب اصلی آن کودک نیست، اما با توجه به این که کودکان در مدرسه‌ها و مکتب‌خانه‌ها از بخش‌های ساده‌تر و تصویری این کتاب‌ها استفاده می‌کردند و برای آنان کتاب‌های جداگانه‌ای فراهم نمی‌شد، گفت و گو از ادبیات کودک و حتی نوجوان در این دوره‌ها، تقریباً معنا و مفهومی ندارد و کتاب‌های تصویری را فقط می‌توان از کتاب‌های مورد استفاده کودکان و نوجوانان به شمار آورد.

برخی از اصطلاحات در هنر نگارگری

ابروباد:

نقشی است هنری و تزیینی که بر سطح کاغذ پدید می‌آید و زمینهٔ کار نگارگر و خوش‌نویس قرار می‌گیرد. ابروباد به شکل نقش‌های درهم و رنگینی است که به صورت ابرهای پیچ در پیچ و امواج آب، سطح کاغذ را می‌پوشاند.

پیدایش این نقش‌ها، با ترفندهای ویژه‌ای همراه است که فراهم ساختن آن با استفاده از هنر نقاشی، امکان‌پذیر نیست. نظم راه یافته در میان موج‌ها و ابرواره‌های نقش ابروباد، فرایندی اتفاقی است. ساده‌ترین روش فراهم کردن نقش ابروباد، قراردادن رنگ‌های گوناگون روغنی روی آب است. این رنگ‌ها، از آن جا که در آب حل نمی‌شوند، بر سطح آب شناور می‌مانند و بدون ترکیب شدن با یکدیگر، در هم جریان می‌یابند. سپس هنرمند، کاغذ ساده‌ای را آرام بر سطح آب قرار می‌دهد و رنگ‌های روغنی پر نقش، بر سطح کاغذ منتقل می‌شود و نقش‌های درآمیخته زیبایی پدید می‌آید.

روش ابروباد، در سده‌های نهم و دهم رواج یافت و هنوز هم به فراوانی مورد استفاده تصویرگران و خوش‌نویسان قرار می‌گیرد.

اسلیمی (Arabesque):

نقش‌های اسلیمی، یادآور پدیده‌های طبیعت‌اند. نگارگران، پدیده‌های گیاهی و جانوری را به صورت نقش مایه‌های گوناگون، در طراحی‌های خطی خلاصه می‌کنند و آن‌ها را به عنوان نمادها و نشانه‌های تصویری به کار می‌برند.

نقش‌های اسلیمی از تکرار، نظم و نواختی بهره‌مندند که در یکدیگر تنیده می‌شوند و گسترش می‌یابند. الگوهای اسلیمی در نمادهای مذهبی ایران باستان، با نام‌های «بُشنین»، گُلَک، پنجه ـ برگ، شکوفه‌های اسلیمی و ابرهای چینی به کار می‌رفته‌اند. ترنج‌های مرکزی با آویزه‌ها و شَرَفه‌های گوناگون، ساقه‌های مارپیچ، خانه‌بندی‌ها و شبکه بافی‌های درهم، همه الگوهایی از نقش‌های اسلیمی به شمار می‌روند.

نقش‌های اسلیمی با گره‌بندی‌های پیچ در پیچ، هم‌چون درخت یا بوته‌ای، از متن تصویری سربرمی‌آورد و با شاخه‌های پیچ در پیچ، رشد می‌کند و راه خود را به اطراف می‌گشاید. هنرمندان نگارگر، اندیشه‌ها و دریافت‌های خود را در پیچش نقش‌ها و الگوهای اسلیمی راه می‌دادند و به آن مفهوم غنایی می‌بخشیدند.

نقش‌های اسلیمی با تکرار بُن‌نگارها کامل می‌شد و به ترکیب‌های زیبایی درمی‌آمد. این نقش‌ها، کارکرد تزیینی و نمادین داشت و هنرمندان نگارگر، هر یک به سلیقه خود، به خلق نقش‌های اسلیمی تازه‌ای روی می‌آوردند. این فرایند هنوز هم در میان هنرمندان امروزی به چشم می‌خورد. بن‌نگارهای اسلیمی گیاهی یا جانوری، به فراوانی در هنر نگارگری، کتاب‌نگاری، دست بافت‌ها، معماری، کاشی‌کاری و ساخت سفالینه‌ها و آرایه‌های چوبی و فلزی به کار رفته است. نقش‌های اسلیمی «دهان اژدی»، از دهان باز اژدها الهام گرفته شده و اسلیمی‌های «ماری»، نموداری از حرکت پرپیچ و خم اندام مارهاست. نقش «گل شاه عباسی»، نمونه‌ای از بازسازی گل‌های طبیعی در هنر نگارگری است که درمیان نقش‌های اسلیمی، به فراوانی به کار رفته و حتی در خطوط کوفی و رقاع نیز راه یافته است. اسلیمی برگی و پنجه‌ای، از نقش‌های گیاهی است و نقش ختایی نیز از دیگر نقش مایه‌هایی است که در هنر نگارگری ایران دیده می‌شود. بُته جقه، بُته خرقه و بُته ترمه نیز نقش‌های دیگری هستند که نماد سرو یا جنین محسوب می‌شوند و به صورت قهر یا آشتی و یا گونه‌های دیگر به کار می‌روند.

گل لوتوس (نیلوفر) که در نقش‌های برجسته تخت جمشید به کار رفته است و نماد هنر هخامنشی به شمار می‌رود، یکی از ریشه‌های کهن نقش‌های

اسلیمی به شمار می‌رود. برخی، واژه اسلیمی را برگرفته از واژه «اسلام» می‌دانند و برخی نیز آن را به عنوان «جوانه» معنا کرده‌اند.

بُن‌نگار:

کوچک‌ترین جزء یک نقش مایه و نقوش اسلیمی به شمار می‌رود که با رُشد یافتن به صورت ساقه‌های خطی و تکرار شدن، به صورت نقش‌هایی مرکب درمی‌آید.

تذهیب:

نقش آفرینی با رنگ طلایی را «زرنگاری» یا تذهیب می‌گویند. واژه تذهیب در لغت، به معنای طلاکاری و زراندودکردن است. رنگ‌های طلایی گاه از خام‌های زرد، سبز و سرخ برخوردار است که به دلیل ترکیب طلا با نقره و مس پدید می‌آید. رنگ طلایی به دلیل جذب فراوان نور و درخشندگی بسیار، از ویژگی‌هایی برخوردار است که نزد نگارگران ارزش مفهومی پیدا می‌کند و نزدیکی به منشأ نور خالص که همان خداوند است، از راه تذهیب و کاربرد رنگ‌های طلایی، هدف هنرمند را فراهم می‌سازد. اگر رنگ‌هایی جز ترکیبات طلایی، در نقش‌های تذهیب به کار رود، آن را «ترصیع» می‌نامند. تذهیب برای زینت بخشیدن به حاشیه تصویرها و نیز بخش‌هایی از زمینه، هم چون هاله‌های نورانی پیرامون چهره قدیسین، به کار می‌رود.

تشعیر:

پرداختن به تصویرهای جانوری با نقوش ختایی در تذهیب را تشعیر می‌گویند. تشعیر از لغت شعر، به معنای «مو» گرفته شده است و ظرافت نقش‌های رسم شده، دلیل چنین نامگذاری‌ای به شمار می‌رود.

تقارن (Symmetry):

تکرار دو نقش یا نقش‌های همسان در کنار یکدیگر را تقارن می‌نامند. قرینه بودن، فرایند خوشایندی است که انعکاس یک نقش را در کنار خود پدید می‌آورد؛ به گونه‌ای که انگار مجموعه یک پدیده هنری در کنار سطح صیقلی آینه یا آب قرار گرفته است. اصل تقارن در هنر معماری، صنایع دستی و نگارگری ایرانی، به فراوانی مورد استفاده قرار گرفته است. نقش‌های تُرنج و گل شاه عباسی، خود ازتقارن برخوردارند، ولی نقش‌های دهن اژدری و ختایی، معمولاً در تکرار به تقارن می‌رسند.

ترنج (Medallion):

تُرنج نقش اصلیِ قرار گرفته در میان یک سطح نگارگری شده است. نقش تُرنج معمولاً روی جلد کتاب یا پشت ورق اول کتاب قرار می‌گیرد. تُرنج گاه به صورت شمه درمی‌آید و شکلی دایره‌ای به خود می‌گیرد. در نقوش قالی، ترنج در میانه فرش قرار گرفته و از نقش‌های اسلیمی و تصویر گیاهان و پرندگان پرشده است. گاه یک چهارم نقش تُرنج، به صورت لچَک در چهارگوشه یک فرش تکرار می‌شود و مجموعه چهار لَچَک، به گونه تمثیلی، شکل کلی ترنج را تشکیل می‌دهد. در کتاب نگاری، گاهی بر زمینه تذهیب شده ترنج، نام کتاب را با آب طلا یا سفیداب می‌نویسند.

جدول:

نگارگران، گاه اطراف طرح خود را با خطوطِ کشیده، قاب‌بندی می‌کنند و آن را در یک چارچوب قرار می‌دهند. جدول ممکن است ساده یا پرنقش و نگار باشد. «جدول کش‌ها» هنرمندانی بودند که در کشیدن جدول‌ها مهارت داشتند و معمولاً با به کار بردن رنگ‌های طلایی، لاجوردی، نقره‌ای و رنگ‌های دیگر، جدول‌های زیبایی در اطراف تصویر فراهم می‌آوردند.

شمسه:

شکل خورشید مانند و گردی است که نقش‌های بسیار ظریف و زراندودی درون آن را پوشانده است و در وسط آن عنوان‌هایی نوشته می‌شود. شعاع‌هایی به نام شَرَفه، دورادور شکل دایره‌ای شمسه را فرا می‌گیرد و در واقع تابه‌های نور خورشید را نشان می‌دهد. محل قرار گرفتن شمسه، روی جلد، پشت جلد و هم‌چنین پشت صفحه بدرقه کتاب است. در حاشیه بسیاری از نسخه‌های قرآنی، برای مشخص شدن تعدادی از آیات، از شکل شمسه استفاده می‌کردند و در وسط آن علایم عشر، خمس و حزب را می‌نوشتند.

گره:

به چند نقش هندسیِ بافته شده در یکدیگر، گره گفته می‌شود. از کنار هم گذاشتن منظم گره‌ها، نقش‌های زیبایی پدیدار می‌شود که موضوع کار تذهیب‌کاران است. تذهیب‌کاران با استفاده از گره‌ها، در سر سوره‌های قرآن کریم، پشت جلدها و یونیفورم‌های کتاب، تزیینات زیبایی به وجود می‌آورند.

مُرقّع:

به رقعه‌ها و قطعه‌های تصویری که به شیوه‌ای خاص به یکدیگر وصل

شده‌اند، به گونه‌ای که قابل گشوده شدن و تماشاکردن باشد، مُرقّع می‌گویند. «مرقّع»، نوعی کتاب‌نگاری و صفحه‌آرایی ویژه است که به جای استفاده از شیرازه برای ورق زدن، از امکان بازشدن صفحات پیوسته به هم برخوردار است. در یک مرقع می‌توان انواع خط، تصویر، تذهیب، تشعیر و غیره را به نمایش گذاشت و یا مجموعه‌ای از آثار یک یا چند هنرمند را در آن گنجاند.

تهیه مرقع از زمان تیموریان آغاز شد و در زمان صفویان از ارزش هنری ویژه‌ای برخوردار گردید. در مرقّع امکان حضور تک نگاره‌های مستقل از چندین هنرمند وجود داشت و در واقع زمینه‌ای برای جداشدن نقاشی‌های مستقل از تصویرگری کتاب نیز به شمار می‌رود.

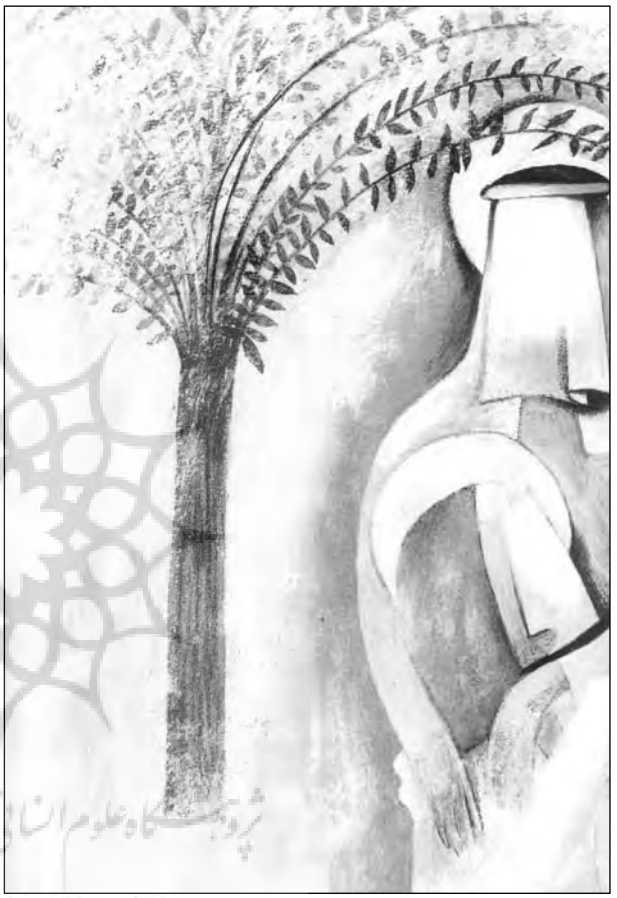
نقش‌مایه (Motif):

به نقش‌های تزیینی در هنر نگارگری گفته می‌شود که از به هم پیوستن نقش‌های اسلیمی یا بُن نگارهای تزیینی پدید می‌آید. نقش مایه‌ها با وجود ساقه‌های باریک در نقش‌های مارپیچ، برگی یا دهان اژدری در یکدیگر تنیده می‌شوند و حرکت نشانه‌های جانوری یا گیاهی را در سطح تصویر به نمایش می‌گذارند. موتیف‌های خلاصه شده، به صورت بُن نگارهای مستقل، هر کدام

از نمادی ویژه برخوردارند. نقش مایه‌ها در هنر گرافیک امروز نیز کاربردهای فراوانی دارد.

نگاهی به درونمایه‌های دینی در نگارگری

هنراسلامی، آمیزه‌ای از هنرهای ایران، هند، چین، مصر و روم شرقی (بیزانس) است. هنرمندان مسلمان، با دریافت عناصر تصویری از هنر سرزمین‌های دوردست و آمیختن آن با درک هستی‌شناختی و دینی خود، به نوع ویژه‌ای از هنر دست یافتند که آشکارترین آن در هنر نگارگری نهفته است و هنرمندان ایرانی، آن را به هنر بومی و اصیل تبدیل کردند. مکتب بغداد که نخستین مرکز پیدایش هنر اسلامی به شمار می‌رفت و در زمینه تصویرگری و با فراهم‌سازی نقش و نگار برای حواشی قرآن کریم آغاز شد، به سرعت در



کتاب نگاری و معماری گسترش یافت و به زبانی ویژه و نمادین تبدیل شد.

توجه به اصل توحید، نخستین نماد راه یافته در میان نگاره‌هایی است که در نقوش هندسی، نقوش اسلیمی و نقش مایه‌های سربرآورده در حواشی کتاب‌ها و زمینه مستقل و رنگی تصاویر، به چشم می‌خورد.

هنرمندان دینی، درصدد آن بودند تا به کمک رمزها و نمادهای تصویری به نوعی وحدت، یگانگی و یکپارچگی در تصویر دست یابند که ریشه گرفته از حکمت و نگرش توحیدی بود. میل به جهان بالا و رسیدن به سرچشمهٔ هستی و توحیدی، هم‌چون نوری مطلق و آسمانی،جوانه‌های نقوش اسلیمی و عناصر انسانی و طبیعی را به سوی خود می‌خواند و آن را به رویش و قدکشیدن وامی‌داشت. کمال‌طلبی و رسیدن به منشأ هستی، نگرشی بود که هنرمندان دینی، چه در رویاندن نقش مایه‌ها و چه در ترکیب‌های تصویری، به آن توجه نشان می‌دادند. سربرآوردن از عالم مُلک و زمینی و قدکشیدن به جانب عالم ملکوت و منشأ هستی، همه نشانه‌های تصویری را دربرمی‌گرفت و هنرمند تصویرگر، همپای نویسنده عارف، جوهره تصویری خود را به عالم ملکوت می‌کشاند.

در این نگرش، هنرمند تلاش می‌ورزید تا با بهره‌وری از رنگ‌های خالص و سوده شده، سطوح تصویری خود را پر کند و با دورشدن از سایه ـ روشن، به نور مطلقی که از جهان بالا می‌تابد، دست یابد. نور مطلق، مفهوم فراگیر رنگ بود، در نشانه‌هایی که از ترکیب همه رنگ‌ها حاصل می‌شد.

استفاده از رنگ‌های لاجوردی و آبی فیروزه‌ای در زمینهٔ نقوش اسلیمی یا گنبدها، نماد بازتاب معنویت است و هر چه رنگ‌ها به زمینی وجهان مُلک نزدیک‌تر می‌شود، به رنگ‌های سبز، قرمز و قهوه‌ای گرایش می‌یابد. استفاده از رنگ‌های زرین در نقوش زرنگاری شده (تذهیب) نیز برگرفته از همین نگرش است. ویژگی جوهری رنگ طلایی، از خام و خلوصی برخوردار است که به تمامی، نور را در آغوش می‌کشد و دویدن آن در میان رنگ‌ها و نقش‌های دیگر، باردیگر بازگشت به منشأ نور و هستی را تداعی می‌کند.

عالم خیال را نیز هنرمندان دینی، اندام معرفتیِ جهانِ برزخی می‌دانستند و بر این باور بودند که انسان از «خیال متصل» که همان خیال فردی هنرمند است، به «خیال منفصل» که از عالم ملکوت سرچشمه می‌گیرد، راه می‌یابد. رسیدن به خیال ناب و ملکوتی، برای هنرمند زمانی روی می‌داد که او به نفی خویش می‌پرداخت و هم چون آینه‌ای، به دریافت شهودی از عالم ملکوت می‌رسید. به این ترتیب، هنرمند دینی باگذشتن از عالم خیال، وادی برزخ را می‌پیمود و پُلی می‌شد برای بازتاب عالم ملکوت در آینه تصویری که ساکنان زمین نظاره‌گر آن بودند.

تخیل در نزد هنرمند دینی، در برزخی میان عقل‌گرایی و هم‌اندیشی قرار دارد. اگر تخیل هنرمند از تعقل الهام گیرد و از آن راه جوید، تخیل او نیکو و انسان منشانه است و اگر بر وهم استوار باشد، خیال ناپسندیده‌ای است در قالب دیو که اندیشه‌هایش بر وهم و پندار می‌چرخد. خیال هنرمندی چون سلطان‌محمد نقاش، در تصویرگری معراج پیامبر (ص) در مکتب اصفهان و دیدار پیامبر با جبرئیل و فرشتگان، برگرفته از خیال تعقلی است که ماهیتی معنوی و روحانی می‌یابد.

از این رو در اندیشه دینی، هنرمند، امکانی معرفتی برای شناساندن حق می‌یابد و تصاویری که در آینه هنر او باز می‌تابد، از عالم خیال او سرچشمه می‌گیرد و هستی هنرمند در تلاش وی برای نمایش نشانه‌های حق، معنا می‌یابد.

حکمت و شهود نیز نزد هنرمندان و عارفان، سرچشمه دستیابی به معرفت است. شهود، همان بصیرتی است که عارف و هنرمند، با درک معرفتی از روابط میان پدیده‌ها درمی‌یابد و آن را در مقام رابط به دیگران نشان می‌دهد. بدیهی است که معرفت شهودی در هنرمند و عارفی پدید می‌آید که در نفی غریزه‌ها و شهوت‌های نفسانی به تزکیه و پاکسازی دست یافته باشند. به گفته ملاصدرا:

«اگر سالک اراده‌اش در ارادهٔ مبدأ جهان مستهلک و نابود شود و برای او اراده و اختیاری جز اختیار حق تعالی نماند... او را مقام رضا حاصل شده است.»

هنرمند دینی، از ابزار هنری خود واسطه‌ای می‌جُست تا به معانی پنهان در پدیده‌ها دست یابد و ساختار ذهنی و هنری خود را در مفاهیم دینی غرقه سازد. چنین نگرش‌هایی، هنرمند را هم چون رهروی عاشق، پای در راه شهود و معرفت نگاه می‌داشت تا جان مایه خود را در هنر خویش جلوه‌گر سازد. رسیدن به آرامش درونی، تسلط بر نفس و تمرکز حواس، نخستین نیازهای پرداختن به نقش مایه‌های ظریفی است که هنرمند با قلم‌گیری‌های دقیق خود در هنر نگارگری، به آن می‌پردازد.

به این ترتیب، رسیدن به معرفت و کشف شهود در نگارگری دینی، هنرمند را از عالم واقع به جهانی خیال می‌کشاند و او را بر آن می‌دارد تا با زبان رمز و کنایه، به خط و رنگ و ترکیب‌بندی دلخواه دست یابد. هنرمند دینی به جای پیروی محض از طبیعت و تصویرهای واقعی اشیا، بر آن بود تا پدیده‌های جهان را از صافی ذهن و خیال خلاق و تعقلی خود عبور دهد و به اثر خود خاصیتی

رمزگشا با معانی پنهان ببخشد. کنار گذاشتن قاعده ژرفانگاری (پرسپکتیو) و پرداختن به تصویرهایی ریزنقش، کشیده و ظریف، زیبا و خوش رنگ نیز برگرفته از همین فرآیند است و رنگ اندیشی هنرمند دینی نیز در چارچوب نشانه‌های رمزی و نمادین جلوه می‌کند.

از سوی دیگر، هنرمندان دینی، نشانه‌شناسی‌های تصویری را بنیان شناسه‌های آثار خود قرار دادند. تمرکز هاله‌های نور بر پیرامون سر و صورت قدیسین، تقریباً در آثار هنری و دینی سرزمین‌های گوناگون به چشم می‌خورد و بخشی از همین شناسه‌ها را تشکیل می‌دهد. در هنر مسیحی و بیزانس، این هاله به صورت دایره‌ای طلایی نمودار است و در هنر اسلامی، به صورت شعله‌های روشن آتش که به نور می‌پیوندد. پوشاندن چهره معصومین نیز بخش دیگری از این شناسه‌هاست که گاهی به آن پرداخته شده و گاه از آن فاصله گرفته شده است. در تصویرگری کتاب‌های خاوران‌نامه، معراجنامه و هم‌چنین تصویرگری طومارهای چاپ سنگی دوران قاجاریه از حدیث اَل عبا و مصیبت کربلا، چهره پیامبر (ص) و علی (ع) آشکارا دیده می‌شود و حتی جبرئیل و فرشتگان نیز شکلی نمایان دارند و در طومارها و کتابچه‌های کاغذی چاپ سنگی، تنها صورت زنان مقدس و مؤمن در حجاب پوشانده شده است.

در تصویرگری‌های امروز، کم‌تر نشانی از تصویرگری چهره معصومین به چشم می‌خورد و آثار آن را تنها می‌توان در شمایل نگاری‌ها و تک‌پرده‌های تصویری در مکان‌های مذهبی یافت. این دسته از هنرمندان دینی، باتوجه به شناسه‌های مذهبی، بر این باورند که صورت ظاهری، گاه در حکم حجابی است که انسان را از دیدار روح خداوند و شناخت شهودی آن باز می‌دارد و صورتگری، بازدارندهٔ انسان و هنرمند در رسیدن به ذات الهی خویش است. در این نگرش، تصویرگر مذهبی صورت را کنار می‌گذارد تا به معنا توجه نشان دهد و به آن دست یابد.

علی اکبر صادقی، تصویرگر بسیاری از کتاب‌های دینی در دهه ۵۰، در این‌باره بر این باور است که:

«مثلاً اگر من بیایم و چهره حضرت محمد (ص) و حضرت علی (ع) را بکشم، به نظر من صحیح نیست، برای این که آن چهره ممکن است شبیه با آدمی شود که دوروبر من هست. در حالی که این کار یک مقدار آن تقدس را کم می‌کند. برای همین هم هست که در تصویرگری مذهبی ما، یک روبند جلوی چهره معصومین می‌گذاشتند؛ به علت این که چهرهٔ ایشان با چهره دیگران مخلوط نشود. به نظر من رعایت کردن این جور مسائل خیلی مهم است.»[۲]

نرمش خطوط اسلیمی به همراه اَبره‌ها، ابروبادها و بن نگارها، همگی شناسه‌های دیگری هستند که برای ملکوتی کردن آثار هنرمند و تشویق او به عروج و پناه بردن به جهان بالا به کار می‌روند. این نقوش در همه جا ریشه می‌دوانند و جایگزین جزئیات ظاهری لباس‌ها، تنه درختان، خاک و تمام سطوحی می‌شوند که از رنگی یکنواخت پوشانده شده است.

کارکرد نقش مایه‌ها در این شناسه، بیشتر برگریز از واقع نمایی استوار است و پرداختی نمادین به موضوعی که هنرمند می‌خواهد به آن هویتی غیرزمینی ببخشد.

اما واقعیت این است که هنر نگارگری، هر چند از درون حاشیه نگاری قرآن کریم و نگارگری کتاب‌های دینی آغاز شد و تمام جلوه‌های آن در هنر معماری، با نمادهای مذهبی همراه است، کتاب نگاری هم‌چون کارکرد نقوش اسلیمی در دست بافته‌های ایرانی و دیگر شکل‌های گسترده آن، نمی‌تواند به تمامی در قلمرو هنر دینی قرار گیرد؛ به ویژه آن که در نخستین دوران تمدن اسلامی، تصویرگری کتاب‌های دینی آثار چندانی برجای نیست و می‌توان تصور کرد که خلفای اسلامی، نخست با تصویرگری کتاب‌های دینی، مخالفت ورزیده‌اند و پس از آن که هنر نگارگری به شهرهای شیراز، هرات، اصفهان، تبریز و قزوین راه یافت، از توجه و گسترش ویژه برخوردار شد و تصویرگری کتاب‌های دینی را نیز دربرگرفت.

تصویرگری کتاب در دوران قاجار

هنر نگارگری که هم‌زمان به نیازهای بزرگسالان و کودکان در تصویرخوانی و روایت‌خوانی کتاب پاسخ می‌داد و در دورانی دراز، با نگاه و سلیقه‌ای بزرگسالانه به نیازهای مکتب‌خانه‌ها و مدرسه‌ها پرداخته بود، با راه‌یابی نقاشی اروپایی، از میدان ادبیات بزرگسالان دوری جُست. در نتیجه، فرایند تصویرگری برای کتاب‌های بزرگسالان تقریباً کنار گذاشته و یا کم‌رنگ شد و جای خود را به هنر نقاشی و فراهم‌سازی تابلوهای مستقل هنری داد؛ زیرا به نظر می‌رسید بزرگسالان درکتاب‌های خود، چندان نیازی به تصویرهای روایی نداشتند و تنها زیبایی تصویر می‌توانست برای آنان گیرا باشد. به جای آن، تصویرگری به جهان کودکان راه یافت و به عنوان رویکردی پایه‌ای در انتقال اطلاعات و مفاهیم آموزشی به آن‌ها و کامل کردن اثربخشی متن، در ادبیات کودکان جای گرفت؛ به گونه‌ای که از آن پس نگارگری نه به عنوان تنها روش تصویرگری، بلکه فقط به عنوان یکی از گونه‌های آن، مورد استفاده قرار گرفت.

کنار گذاشته شدن ویژگی‌های نگارگری در کتاب نگاری‌های دوره قاجاریه، سرآغاز پیدایش هنر مستقل نقاشی و جداشدن آن از تصویرگری است. فرایند فرنگی سازی نقاشی در ایران، با تلاش فراوان کمال الملک صورت

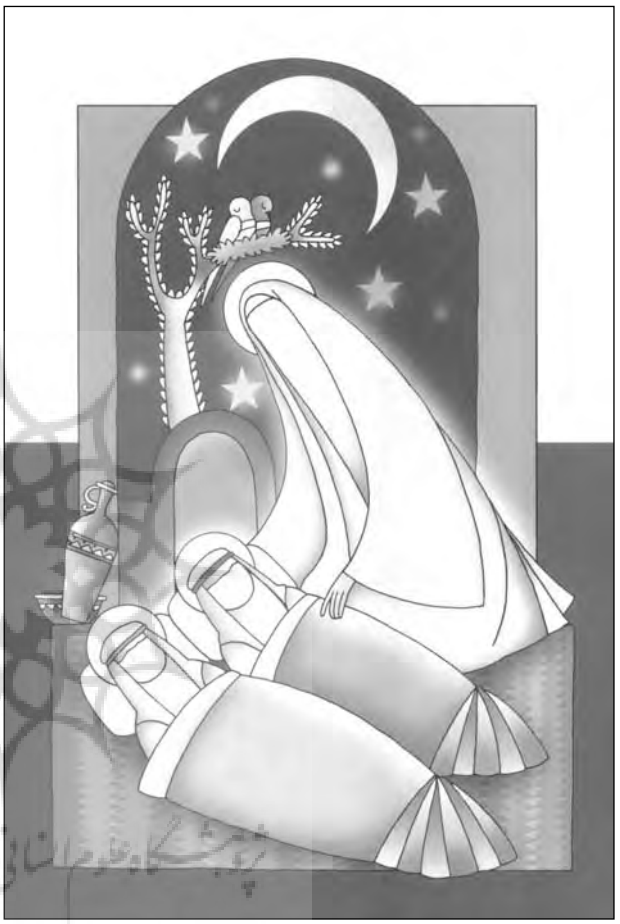
گرفت و روش او سال‌هایی دراز بر هنر نقاشی ایران سایه انداخت.

پیدایش نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز گونه‌ی دیگری از ارتباط میان نگارگری و نقاشی نوین به شمار می‌رود. نقاشی قهوه‌خانه‌ای، از فراهم‌سازی پرده‌ها و شمایل‌هایی بزرگ و سراسری روی بوم وبا شیوه رنگ و روغن آغاز شد. از آن جا که این پرده‌ها بیشتر در قهوه‌خانه‌ها نشان داده می‌شد و پرده‌خوان‌ها و تعزیه گردان‌ها در آن جا به نقالی می‌پرداختند، این سبک به نقاشی قهوه‌خانه‌ای معروف شد. حاشیه‌نویسی و شرح شخصیت‌ها و رویدادهای فرعی پرده‌ها نیز از ویژگی‌های هم‌خوانی متن و تصویر است که پیش از آن، در نقاشی و تصویرگری ایرانی کاربرد چندانی نداشت. از ویژگی دیگر نقاشی‌های پرده‌ای و شمایل خوانی‌ها، حضور یک شخصیت ثابت در چند صحنه یک تابلوست که کنش‌های او در هر بخش با دیگری متفاوت است.

صدای گرم نقالان در قهوه‌خانه‌ها، گاه با نقل داستان‌های حماسی شاهنامه فردوسی و منظومه‌های نظامی می‌چرخید و گاه پرده‌خوانی شمایل‌های مذهبی که رویداد کربلا و شهادت امام حسین (ع) را دربرمی‌گرفت، موضوع کار نقالان را فراهم می‌ساخت.

درونمایه این نقاشی‌ها نیز بیشتر داستان‌های مذهبی، رویدادهای تاریخی

و داستان‌های تغزلی بود که کارکرد رنگ‌ها و ترکیب‌بندی‌ها در آن نیز از نمادها و نشانه‌های هنر نگارگری وام گرفته بود. محمد مدبر، سید رسول امامی، علی‌رضا قوللرآقاسی و حسین قوللر از هنرمندان مشهور نقاشی قهوه‌خانه‌ای به شمار می‌روند. گسترش صنعت چاپ و فرآیند چاپ سنگی در تکثیر کتاب، هم‌چنان که به فراگیر شدن کتاب یاری رساند، سبب کنارگذاشته شدن تصویرهای رنگی از کتاب شد و به گونه‌ای دیگر، به دور شدن نگارگری از کتاب‌نگاری و تصویرگری کتاب انجامید. در این دوران، مکتب‌خانه‌ها که از ساختاری مذهبی برخوردار بودند و آموزش قرآن و احادیث، مهم‌ترین رویکرد کتابخوانی و آموزش خواندن و نوشتن در آن‌ها به شمار می‌رفت، ادبیات مذهبی



را نیز در میان کودکان گسترش می‌دادند. این رویکرد که از دوران صفویه آغاز شده بود، در آغاز فرمانروایی پادشاهان قاجار، شیوه مسلط آموزشگاهی به شمار می‌رفت و بر فراگیری احکام شیعی استوار بود.

افسانه‌های مذهبی از زندگی پیامبران و امامان ریشه گرفته و به دنیای کودکان راه یافته است. کتاب‌های مذهبی عاق والدین، کتاب حسنین و ضامن آهو از آثاری هستند که به صورت منظومه و با روش چاپ سنگی در دوران قاجار در دسترس کودکان قرار داشت. ضمن آن که آموزش قرآن و شرعیات، پایه نخست آموزش در مکتبخانه‌ها به شمار می‌رفت و در کنار آن کتاب‌هایی چون قابوس‌نامه، نصاب الصبیان و بوستان و گلستان مورد استفاده کودکان و نوجوانان قرار داشت.

در تصویرگری کتاب حسنین که داستانی درباره اسیرشدن امام حسن و امام حسین (ع) و رهایی آن‌ها به دست حضرت علی (ع) است، تصویرها به دلیل ویژگی چاپ سنگی، از خطوط محیطی کلفت و خشونت‌آمیزی برخوردارند و خطوط هاشور غیرهنرمندانه‌ای اطراف خط‌ها را پوشانده است.

چهره امامان در تصویرهای این کتاب، با حجاب همراه است و هاله‌ای گرد و نورانی پیرامون سر و چهره‌شان را پوشانده است.

تصویرهای کتاب عاق والدین نیز همین ویژگی را دارد و توسط محسن تاج بخش، ازتصویرگران پرکار این دوران تصویرگری شده است. قصه‌های توبه نصوح و ضامن آهو، از دیگر داستان‌های دینی این دوره است که با تصویرهای چاپ سنگی همراه شده.

تصویرگری کتاب با ویژگی‌های چاپ سنگی، گسست ژرفی با پیشینه تصویرگری کتاب در ایران پدید آورد و با فرآیند کتاب سازی در دوران گذشته، در خور سنجش نیست. هر چند این فرایند، با توجه به نیاز گسترش صنعت چاپ و شمارگان گسترده کتاب، ناگزیر به نظر می‌رسد، فراهم سازی تصویرهای غیرظریف و خامدستانه، با طراحی‌های نه چندان زیبا و گاه ابتدایی دوران چاپ سنگی، هیچ مناسبتی با نگارگری سرشار از رنگ و نقش در میان خطوط ظریف و پرمعنای گذشته ندارد و نمی‌تواند از نمادگرایی‌ها و نشانه‌های تصویری سرشار از معنا و رمزآمیز پیشین برخوردار باشد.

این گسست تاریخی، دوران عبور از نگارگری به چاپ سنگی را دربرمی‌گیرد و تقریباً همه تلاش‌های پیشین را در کتاب نگاری کنار می‌زند و آن را تا اندازه زیادی از تجربه‌های تاریخی‌اش تهی می‌سازد. از این رو، آن‌چه پیش از این درباره ویژگی‌های نگارگری دینی و معناشناسی آن گفته شد، در این روند جایگاهی ندارد و نمی‌توان از رویکردی به نام تصویرگری اصیل ایرانی در این دوره چندان گفت‌وگویی به میان آورد. از این گذشته، آثار تصویرگران چیره دستی هم چون مصور الملک و مزین‌الدوله در این دوران، پیش از آن که برگرفته از تاریخ هنر سرزمین ایران باشد، گرته‌برداری از کتاب‌های چاپ‌گرا و ترجمه شده‌ای هم‌چون کنت‌دومونت کریستو و شرح مسافرت میواستانلی به آفریقاست؛ بدون آن که هیچ نشانه‌ای هنر از نگارگری در آن دیده شود.

با وجود این، تصویرگری به روش چاپ سنگی، زمینه‌های آشنایی هنرمندان ایرانی با روش‌های تصویرگری واقع‌گرایانه و پیروی از اصول طراحی فیگوراتیو را پدید آورد و این ویژگی، بدون شک در تصویرگری کتاب‌های علمی و آموزشی، فرایندی مهم و تأثیرگذار به شمار می‌رود و با رویکردی کاربردی همراه است. هم‌چنین، عناصر دیداری در تصویرگری دوره چاپ سنگی به عناصر اصلی خط، سطح، رنگ، ترکیب‌بندی و ژرفانمایی تبدیل شده و جایگاه نقش مایه‌ها، تذهیب، تشعیر، جدول‌بندی و تکرار، آن طور که در نگارگری وجود داشت، اهمیت نخستین خود را به فراوانی از دست داده است.

به این ترتیب، کتاب‌نگاری دوران جنبش مشروطه و پس از آن، به یاری چاپ سنگی و گراورسازی، گستره فراوانی یافت، اما تقریباً فرصتی برای تکامل آن به عنوان یک سبک و روش پایدار پدید نیامد؛ زیرا تصویرگری کتاب کودک در دهه سی تا دوران انقلاب ۱۳۵۷ نیز در جای خود، ادامه منطقی تصویرگری دوران قاجار نیست و در پی گسستی دیگر، به شکلی نوین راه خود را می‌گشاید.

بنابراین، تاریخچه تصویرگری کتاب در ایران را می‌توان به سه دوره مهم زیر بخش‌بندی کرد:

۱. دوران زرین‌نگارگری از آغاز اسلام تا سال‌های نزدیک به جنبش مشروطه، با برخورداری از ویژگی‌های هنر تزیین

۲. دوران چاپ سنگی در تصویرهای خطی و سیاه و سفید، با برخورداری از ویژگی‌های هنر نگارگری، واقع‌گرا و تزیینی از دوران مشروطه تا دهه چهل

۳. دوران نوین با تصویرهای رنگی و بهره‌مندی فراوان از عناصر واقعیت و خیال از دهه چهل تا امروز.

پی‌نوشت:

۱. نصری، عبدالله: سیمای انسان کامل، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی (به نقل از مقاله: معرفت دیداری، نوشته مرتضی حیدری)، سایه طوبی، صفحات ۲۶۸ و ۲۶۹.

۲. مقاله: گذشته‌ها در آینه امروز، بررسی آثار تصویرگری علی‌اکبر صادقی، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۶۶ فروردین ۸۲.