تصویرسازی مذهبی

پرویز اقبالی*

چکیده:

گرایش انسان به تصویر بر اساس نیاز درونی او به درک ماهیت تصویر است. بر این مبنا هنر تصویرسازی به انسان کمک می‌کند تا با نمایش دادن معانی و کیفیات باطنی به صورت تجسمی، پلی میان عالم محسوس و نامحسوس و به عبارتی بیان محسوس یک امر نامحسوس باشد.

بنابراین برای درک تصویرسازی مذهبی باید به سراغ عالم خیال‌انگیز هنرمند مذهبی رفت. این عالم خیالی همان صورت‌های مثالی است که در آن توازن، تناسب، تعادل، تقارن و... جلوه‌های وحدت مثالی آثار او می‌باشند بر همین اساس هدف تصویرگر مذهبی تمثل بخشیدن به حقایق قدسی و ملکوتی است که در آن عالم روحانی‌ای به نمایش درمی‌آید که همه‌ی اجزاء آن در نهایت حسن و زیبایی‌اند.

واژگان کلیدی: تصویر، خیال، عالم خیال، تصویرسازی مذهبی، داستان

مقدمه:

یکی از مسائل اصلی تعریف تصویرسازی است، که بر اساس آن بتوان تصویرسازی مذهبی را تعریف کرد. بدون تردید، تعریفی مشخص از مذهب و نوع رابطه‌ی آن با هنر و به‌خصوص تصویر و تصویرگری خود مقدمه‌ای است، برای درک بهتر تصویرسازی مذهبی و مشخصه‌های آن.

تصویرساز در عالمی خاص سیر می‌کند. که در اصطلاح به آن «عالم خیال» می‌گویند. عالمی مشترک میان همه‌ی انسان‌ها، که در حوزه‌ی تفکر دینی، جزء حواس باطنی انسان محسوب می‌شود. اساساً در نظر عرفا، انسان دارای پنج حس ظاهری و پنج حس باطنی است. آدمی اگر چه در این عالم ناسوتی سیر می‌کند و به کمک حواس ظاهری خویش گره از مشکلات خاص زندگی برمی‌دارد، اما رجوع حقیقی او به حق در پرداختن به حواس باطنی است که به قول مولانا مانند زر سرخ با ارزش‌اند. او می‌گوید:

پنج حسی هست جز این پنج حس
وان چو زر سرخ و این حس‌ها چو مس

با این پنج حس باطنی، انسان می‌تواند به حقیقت وجود خویش دست یابد. به همین دلیل دارای مراتبی هستند که از پایین‌ترین حس باطنی تا بالاترین آن‌ها، نشان‌دهنده‌ی مراتب وجودی انسان در این عالم‌اند.

پایین‌ترین حس باطنی احساس مشترکی است که انسان‌ها نسبت به هم و محیط اطرافشان دارند. این که انسان یک روز خوشحال است و روز دیگر غمگین، بر اساس همین حس مشترک باطنی است. دومین حس، حس خیال است. سومی «وهم» است و چهارم «عقل» و سرانجام بالاترین حس باطنی «شهود» است که بیشتر مختص انبیاء و اولیاء الهی است. این همان حسی است که به عینه با دید حق جوی آدمی سر و کار دارد. این که از حضرت امیر المومنین علی (ع) می‌پرسند آیا تا کنون خدا را دیده‌ای و می‌گوید بله دیده‌ام، من خدا را قبل و همراه و بعد از هر موجودی دیده‌ام. (نهج‌البلاغه) این همان دید و همان مقام شهودی است.

«دل»، مرکز وجود انسان است و در تعبیری که عرفا برای آن قائل شده‌اند، آن را به «آینه» تشبیه کرده‌اند. «آینه» خصیصه‌ای دارد که همه چیز را در خویش منعکس می‌کند و در حقیقت، این همه چیز، همان «حق» است که به واسطه‌ی آینه گردانی دیده می‌شود. همه‌ی موجودات عالم هم در همین مقام قرار دارند و انسان و به‌خصوص هنرمند، اگر آینه‌ی دلش پاک باشد می‌تواند در مقام آینه گردانی حق برآید. به همین دلیل است که در تفکر دینی و مذهبی، «هنرمند» واسطه‌ی ظهور حق در این عالم معرفی می‌شود (آوینی، ۱۳۷۴). بنابراین، تصاویری که در آینه‌ی دل او می‌افتد، تصاویری پاک و ملکوتی است که در آینه خیال او منعکس می‌شود. البته در تعریف خیال، برعکس آن نیز ممکن است و این در صورتی است که انسان مرتکب گناه شود. در این حالت، آینه‌ی دل او را زنگار فرا می‌گیرد و انسان از حقیقت خویش غافل می‌شود. حافظ قرآن،

* عضو هیأت علمی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد

لسان الغیب در مقام آینه گردانی دل می‌گوید:

جلوه گاه رخ او دیده من تنها نیست

ماه و خورشید همین آینه می‌گردانند»

تصویرسازی مذهبی

خیال در لغت، به معنای تصویر است. در زبان فرانسه و انگلیسی، (Imagination) و در زبان لاتین به آن «ایکون» می‌گویند. در عربی «ایقونه» و در فارسی، تصویر ذکر می‌شود. که در حقیقت همان عکس منعکس در آب یا در آینه است. عالمی که این خیال در آن منعکس می‌شود، «عالم خیالی» یا همان «عالم صورت‌های خیالی» است و چون مثل آینه است به آن «آینه خیال» نیز می‌گویند (مددپور، ۱۳۷۴) که در واقع درست مثل آینه همه چیز در آن دیده می‌شود ولی وقتی لمس می‌شود، به جایی راه ندارد. این عالم خیالی در درون همه‌ی انسان‌ها وجود دارد و همه‌ی ما به واسطه‌ی این عالم خیالی، در خواب و بیداری، در حال دیدن تصاویر خیالی هستیم. ولی تنها یک نفر می‌تواند این خیالات تصویری را برای ما حکایت کند یا برای ما به نمایش بگذارد. این یک نفر، همان هنرمند تصویرساز است که با هنرش «محاکات عالم غیب» می‌کند. او در حقیقت، رازدار این عالم است و چون وسعت این عالم، در ظرف محدود تصویر و تصویرگری نمی‌گنجد، به ناچار در زبان تصویری خویش، به رمز و راز سخن می‌گوید و با بیانی نمادین سعی می‌کند راز تمثل حقایق ملکوتی را دریابد. خیال آدمی درست مثل پرنده‌ای است که پرواز می‌کند، «فضای پرواز خیال او به وسعت اعتقادات و نفسانیات اوست». پس بر خلاف تفکر رایج در بین هنرمندان امروزی که مرتباً از «تخیل آزاد» دم می‌زنند و خیال را ماهیتاً آزاد در نظر می‌گیرند، در تفکر دینی این «خیال» نیست که می‌بایست آزاد باشد بلکه این «هنرمند» است که باید از هر تعلقی آزاد باشد. «لسان الغیب» می‌فرماید:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود

زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

در تفکر دینی، انسان موجودی است میان فرشته و حیوان، حیران است و در نتیجه آزاد از قیود دینی و اخلاقی و لاجرم بندگی هوای نفسانی را نصیبش خواهد کرد. مولانا می‌گوید:

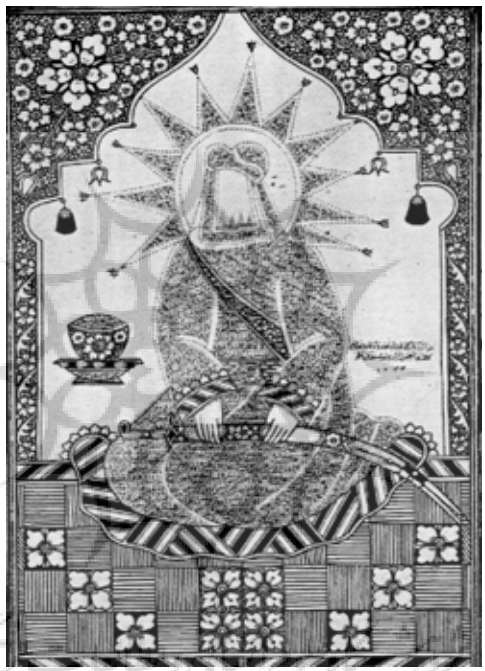
آدمی زاده طرفه معجونی است

کز فرشته سرشته و زحیوان

گر رود سوی این شود کم از این

ور کند میل آن شود به از آن

بنابراین، هنرمند با بال‌های خیال خویش نمی‌تواند به دنیایی بیرون از اعتقادات، عادات و تعلقات خویش پرواز کند. فضای پرواز این هنرمند بستگی به وسعت روح او دارد. اگر روح این هنرمند به وسعت عالم کبیر باشد، فضای پرواز خیال او از فرش تا عرش را در بر می‌گیرد و می‌تواند همانند پیامبر، سوار بر براقش تا آسمان معراج صعود کند. اما اگر روح او در بندگی شیطان اسیر باشد به خفاش‌هایی می‌ماند که از غار نفس اماره خویش آویزانند مثل شیاطینی که این سو و آن سو می‌روند و فقط به ذکر شیطان و گناه مشغول‌اند. پس تصویری با این عالم خیالی ارتباط پیدا می‌کند که در درون ما باشد و تصویرساز مذهبی هم کسی است که با پاک کردن درون خویش، فضایی روحانی برای پرنده خیال خویش فراهم می‌آورد. اما نکته قابل اشاره، درک معنا و مفهوم تصویرسازی است. مشکلی که در جامعه‌ی هنری معاصر وجود دارد، مشکل نظریه است. نظریه تصویرسازی تدوین نشده و از این رو نمی‌توان بدون داشتن معیارهای زیبایی‌شناسی تصویر، درک درستی از تصویرسازی خوب داشت و بر اساس آن به نقد و بررسی تصویرسازی موجود در جامعه‌ی پرداخت. در حقیقت نقد تصویر و تصویرگری در جامعه معاصر وجود ندارد. به همین دلیل هزاران هزار تصویر تولید می‌شود که عمدتاً تصاویری کم ارزش‌اند که یا از روی ذوق ناپخته افراد به وجود آمده‌اند یا با تلقین‌های کور نقاشان غربزده (modernisme) وطنی به بیراهه رفته‌اند. تصویرسازان همه منتظرند کسی پیدا شود و راه درست تصویرسازی را به آنها بنمایاند و به آنها بگوید در تصویرسازی شما ساختار طراحی و ترکیب بندی تا چه حد خوب است و فن (تکنیک) در کار شما تا چه میزان درست به‌کار گرفته شده است. از این‌رو در ابتدا باید پرسید: تصویرسازی چیست؟ تصویرسازی در معنای کلی خودش یعنی «نمایش دادن معانی و کیفیات» و این در کل به این معنی است که هنر محل عبوری است از عالم محسوسات به عالم معانی و کیفیات باطنی. به عبارتی راه‌هایی برای ترجمه‌ی این معانی به علامات تصویری است که به واسطه‌ی آنها معانی و کلمات کالبدی تصویری پیدا می‌کنند و این یعنی بیان «ماهیت تصویر» در تصویرسازی (آوینی، ۱۳۷۹).



در تصویرسازی بحث اصلی بیان کیفیت به واسطه‌ی کمیات است و هنرمند تصویرساز با هنر خود، میان عوامل نامحسوس و محسوس پلی می‌زند به نام «تصویر» به همین دلیل کار و هنر او در تصویرسازی یک نوع «ارتباط تصویری» است. در حقیقت تعریف هنر هم به همین معنی است، «هنر بیان محسوس یک امر نامحسوس است».

در تصویرسازی مفاهیم به واسطه‌ی کلمات، جامه‌ای از تصویر به تن آنها پوشانده می‌شود و به همین دلیل داشتن معنا، مضمون و محتوا که با کلمات هویت داستانی پیدا می‌کند جزء لاینفک هنر تصویرسازی به حساب می‌آید. البته، بدون واسطه‌ی داستان هم می‌توان تصویرسازی

کرد که در این میان تصویرسازی مفاهیم و مضمون‌های متفاوت غیر داستانی از آن دسته‌اند. با مشخص شدن رابطه‌ی معنا با تصویر و کلمه معنای تصویرسازی بهتر روشن می‌شود و بر اساس آن، می‌توان انواع تصویرسازی و نوع کاربرد آنها را توضیح داد که «تصویرسازی مذهبی» یکی از آن‌هاست. رابطه‌ی کلمه و معانی، به نسبت رابطه‌ی تصویر با همان معانی؛ رابطه‌ای بسیار نزدیک‌تری است چرا که از دید حکما رابطه‌ی کلمه با معنا رابطه‌ی اسم و ذات است. بنابراین دنیای بسیار وسیع‌تری را شامل می‌شود و در عین حال امکان بیان «معانی» در آنها بیشتر است. اما در عین حال باز هم «معانی» به دلیل گستردگی در قالب کلمات تنزل پیدا کرده و محدود می‌شوند. به همین دلیل نوع بیان در کلمات هم دسته بندی خاص خودش را دارد. در واقع اگر با این کلمات بخواهیم به مفاهیمی والا و مجرد اشاره کنیم می‌شود زبان و بیان «اشارات» که همان زبان رمزی و نمادین است. همین معانی که به کلمات تبدیل شده و تنزل پیدا کرده‌اند در مرحله‌ی بعد که در محدوده‌ی شکل و تصویر قرار می‌گیرند بیان محدودتری پیدا می‌کنند. در حقیقت رابطه‌ی تصویر با معنا، درست مانند رابطه‌ی بدن با روح است. بین صورت و معنا، نیز چنین رابطه‌ای وجود دارد؛ یعنی بین آنها هم رابطه‌ی تمثیل و تمثل برقرار است که باز مانند رابطه کلمات و معانی دارای بیانی نمادین (سمبلیک) است. این بیان نمادین (سمبلیک) برای رهایی از آن حالت جمود و انجمادی است که در تصاویر ایجاد می‌شود. منتقدان غربی برای بیان همین «واقعیت عرضه شده در تصویر» لغت (concrete) را به‌کار می‌برند که به معنی جامد، عینی و محسوس است یعنی برای مضمونی که جامه‌ی واقعیت بپوشد همین اتفاق می‌افتد. هم‌چنین اگر واقعیتی از بیرون و محیط اطراف بخواهد در عکس و تصویری آورده شود حالت جامد و عینی به خود می‌گیرد. اما در تصویرسازی مذهبی نوع بیان نمادین نشان دهنده‌ی رابطه‌ی صورت و معنا یا همان رابطه‌ی میان بدن و روح است. بدن مظهر روح است پس باید همه‌ی صورت‌های موجود در این جهان، جدا از مادیت جسمانی خود، مظهر صورت‌های ملکوتی عالم بالا باشند.

نکته‌ی اصلی این است که چرا صورت‌های نازله از عالم ملکوت در این جهان ما را به معانی متداول خویش دلالت نمی‌دهند؟ یعنی فی‌المثل، چرا با دیدن بدن انسان، ما مستقیماً پی به خالق آن نمی‌بریم؟ زیرا وجود معانی در عالم ملکوت به صورت واحد بوده اما تجلی و تمثیل همین معانی در این جهان به صورت کثرت است. این جهان، جهان بُعد است. جهانی است که در آن همه چیز و از (جمله بدن انسان) در حکم حجاب‌هایی هستند که ما را از دیدن روح الهی و خالق این جهان باز می‌دارند. درست مانند ابری که جلوی خورشید را بگیرد و در همین جاست که باید به حکمت نهی صورتگری و شمایل نگاری در نزد هنرمندان مسلمان اشاره کرد. در نظر ایشان صورت‌های مادی این جهان بر مناسباتی دلالت دارند که ما را از رسیدن به مدلول حقیقی باز می‌دارند. بنابراین، صورت اگر مستقل از مدلول حقیقی خویش منظور شود آن صورت‌ها حالتی محسوس و کمّی به خود می‌گیرند و آدمی را از یاد خالق خویش غافل می‌کنند. به همین علت، باید جلوی آن گرفته شود. پس با این اوصاف صورت به معنای تصویری آن، حجاب معنا می‌شود. بنابراین تصویرگر مذهبی باید صورت را برای رسیدن به معنا بشکافد. هنرمندان صورتگرا، با این «خرق صورت» در حقیقت صورت موهوم حاکم بر این جهان مادی را پاره می‌کنند و این همان نحوه‌ی نگاه هنرمندان تصویرگر مذهبی در طول تاریخ هنرهای دینی و اسلامی است. البته در این کار هیچ وقت معنا و محتوا فدای صورت نمی‌شود. در این جا قالب و محتوا به یکباره و با هم می‌جوشند. به همین علت، در هنرهای اسلامی قالب در باطن خود، عین محتواست و این درست در نقطه مقابل سیر تاریخی هنر مدرن است که در آن تمام تلاش هنرمندان، در جهت استغنای قالب (فرم) از مضمون و محتوا بوده است.

در هنرهای حقیقی و دینی، تصویر به دنبال وحدت است و این وحدت عین توحید و یکتایی است. به این نوع هنرها، هنرهای تجریدی و وحدت گرا می‌گویند، در حالی که در هنرهای غیر حقیقی مانند آن اعم از نقاشی مدرن غرب نوع نگاه هنرمند اساسا نگاهی انتزاعی و تجزیه گرا است و تصویر در باطن خویش به شدت میل به تجزیه دارد.

از این‌رو، نحوه‌ی شکافتن تصویر در تصویرسازی‌های مذهبی، با توجه به اساس تفکر هنرمندان آن از ماهیتی وحدت گرا، تجریدی، کمال طلبانه، آسمانی و کاملا توحیدی برخوردار است. در حالی که همین «انفطار تصویر» در سیر تاریخی نقاشی نوین با توجه به تفکر کثرت گرای هنرمندان آن، ماهیتی کاملا نزولی، تجزیه گرا، انتزاعی، دنیا طلبانه، هبوطی و زمینی دارد (آوینی، ۱۳۷۹). البته با توجه به تغییر و تحولات فکری و فرهنگی در دوره‌ی جدید و تلاش پیگیر و مستمر هنرمندان اومانیست غربی در استغنای قالب از محتوا هنر تصویرسازی و نقاشی دو راه جداگانه در پیش گرفتند این جداسازی بیش از آن که جنبه‌ی جوهری داشته باشد جنبه‌ی عرضی دارد چرا که با توجه به دورنمای فکری و فرهنگی هنر غرب که در آن تفکر غیر مذهبی (لائیک) نقش اساسی را بازی می‌کند، تمام تجربیات فنی (تکنیکی) هنر نقاشی در هنر تصویرسازی کاربرد پیدا می‌کند. پس اگر

بتوان به ریشه‌های تفکر در هنرهای غربی پی برد می‌توان ساختارهای تصویری در نقاشی و تصویرسازی مدرن را شناخت. به همین دلیل برای درک آن چیزی که در تاریخ هنر اتفاق افتاده است گریزی به آن چه در تاریخ فلسفه‌ی غرب اتفاق افتاده می‌زنیم.

بعد از رنسانس، تفکر انسان مدارانه (اومانیسم) به جای تفکر خدامدارانه قرون وسطی رواج پیدا کرد. این انسان مداری نتیجه‌ی تفکر خود بنیادی (سوبژکتیویسم) بود که در آن انسان خود را دایر مدار عالم تلقی می‌کرد و هیچ چیز نمی‌توانست او را جز به طبیعت خود و این جهان محدود کند. بر همین اساس، در این تفکر «انسان» جانشین «خدا» و «زمین» جانشین «آسمان» می‌شد واقعیتی که در آن پیوند میان انسان و خاک را هر روز بیشتر از پیش استحکام می‌بخشید. تکیه‌گاه اولیه‌ی این تفکر عقل انسان بود که در فلسفه‌ی دکارت قوام پیدا کرد.

او با انکار تمامی تجربیات دینی قبل از خود، معتقد بود که می‌توان با همین عقل ناسوتی، بر کل جهان مسلط شد. به همین علت، در یک معادله‌ی رایج فلسفی به طرح نظریه خود پرداخت. او می‌گفت: میان «من شناسنده» (Subject) و «موجودی که من می‌شناسمش» (Object) فاصله‌ای وجود دارد که نمی‌گذارد من آن را خوب بشناسم، اما من می‌توانم این جهان واقعی و عینی را که به موضوع شناسایی (Object) شهرت دارد، بشناسم و عقل در این راه به من کمک می‌کند. بعدها فلاسفه‌ی پس از او چون هیوم و بارکلی در نحوه‌ی استدلال او شک کردند و به خصوص موضوع شناسایی (Object) او مورد اعتراض قرار گرفت. آنها می‌گفتند موجودیت آن موجودی که من می‌شناسم چون از طریق «ادراک درونی من» صورت می‌گیرد احتمالی بوده و ممکن است وجود نداشته باشد. به همین دلیل در آن شک کردند. بعدها فیلسوفی به نام کانت در مقام رفع این شکاکیت برآمد و با تأیید واقعیت و اصالت این جهان واقعی (ابژه Object)، قائل به واسطه‌ی دیگری شد که به جای عقل می‌توانست واسطه‌ی میان او و این جهان مادی باشد. او می‌گفت نمی‌توان با این جهان (ابژه Object)، آن چنان که هست ارتباط برقرار کرد، اما می‌توان با «صورت ذهنی»، آن را تابع خواست و اراده خود کرد. در واقع با جانشین کردن «صورت ذهنیت من» به جای عقل، هم می‌توانست انسان را به عنوان فاعل شناسایی (Subject)، مستقل اعلام کند و هم او را به عنوان «صورت دهنده به این جهان» مطرح سازد. این راه حل که در آن، فاعل شناسایی (subject) قوام و قدرت خاصی پیدا می‌کرد در تاریخ فلسفه به عنوان یک «انقلاب فلسفی» مطرح شد که بعدها با عنوان ذهنی‌گرایی (سوبژکتیویسم) شهرت خاصی یافت.

در حقیقت «ذهنی‌گرایی» همان حدیث نفس انسان معاصر بود که او در تبعیت از آن به «خود پرستی مضاف» می‌رسید. اما نتیجه این تحولات فکری در غرب، رواج دو تفکر خاص هنری بود که با تکیه به دو ساحت وجودی انسان، یعنی «عقل» و «احساس» رواج پیدا کرد.در تاریخ هنر غرب، رواج عقل گرایی در «هنر کلاسیک» نمود عینی یافت، اما در مقابل با شورش بر علیه «عقل گرایی» و مطرح شدن ذهنی‌گرایی (سوبژکتیویسم) در هنر غربی هنرمندان نقاش، با اصالت دادن به مکنونات درونی خویش و گرایش به بیان‌های خاص فردی و احساسی، به نفی هنر کلاسیک پرداختند. این تفکر هنری، ابتدا در هنر «رکوکو» و سپس در هنر شاعرانه‌گرایی (رومانتیسم) نمود خاصی پیدا کرد، اما تفکر هنری در غرب، به این مقدار هم قناعت نکرد. در اوایل قرن نوزدهم، در تاریخ ادبیات و هنر غرب، شاهد بحث‌هایی هستیم که در آن منتقدان و صاحبنظران هنری از «فایده هنر» و «رسالت اجتماعی هنر» و غیره صحبت به میان آوردند. در این میان، پرسشی اساسی محور همه‌ی بحث‌های داغ و رایج آن دوره قرار گرفت و آن اینکه هنر برای چه؟ آنها در بحث‌های خود به این نتیجه رسیدند که «هنر» تنها یک وسیله نیست که «هدف» است و فایده هنر فقط یک چیز و آن «زیبایی» است.

این همان بحثی بود که منجر به نظریه‌ی (تئوری) معروف «هنر برای هنر» شد. آنها می‌گفتند: هنرمندی که به چیزی جز زیبایی محض بیندیشد، هنرمند نیست و بر همین اساس برای زیبایی مفهومی «متقابل و متضاد» با «مفید» بودن قائل شدند و گفتند هر چیز مفیدی زشت است و تنها شیئی حقیقتاً زیبا است که به هیچ فایده‌ای نیاید. به همین علت، عنوان هنرهای زیبا فقط و فقط به هنرهایی اطلاق شد که هیچ فایده‌ای برای بشر ندارند و عنوان تحقیرآمیز «هنرهای دستی»، به هنرهایی اطلاق شد که هم مفیدند و هم دارای محتوا و مضمون. در این میان «تصویرسازی» نیز به همین دسته از هنرها تعلق گرفت. چرا که تصویرسازی اساساً یک هنر کاربردی است که مهم‌ترین رکن آن متعهد بودن به متن و مفهوم و محتواست و این با تفکر شکل‌گرایی (فرمالیسم) حاکم بر نظریه‌ی هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده سازگار نبود. این نظریه باعث شد که هنر از حیات بشری فاصله بگیرد و هنرمندان با معنا و مفهوم کاملا بیگانه شوند و این دقیقاً نقطه مقابل آن معنویتی بود که در هنرهای مذهبی و به‌خصوص در تصویرسازی مذهبی مطرح شد. در هنرهای مذهبی قالب (فرم) در جایگاه حقیقی خویش قالبی است که روح

معنی را بیان می‌کند و این عین دین و حکمت و تعهد است. بنابراین، هنر در ذات عین تعهد است و هنرمند مذهبی این عهد و تعهد را با خدای خود می‌بندد و با معبود خویش پیوندی عاشقانه و عارفانه برقرار می‌کند. این عهد همان عهدی است که در قرآن کریم (سوره اعراف آیه ۱۷۲) نیز بدان اشاره شده است. عهدی که خداوند در روز ازل، از تمام فرزندان آدم گرفته است.در آن روز از فرزندان آدم سوال می‌شود «الست بربکم الاعلی» یعنی آیا من خداوند شما هستم؟ «قالوا بلی» و همه پاسخ می‌دهند آری. این عهد در اصطلاح متألهان به «عهد الست» معروف شده است و هنرمند با این تعهد، به مقام قرب الهی می‌رسد و اثر هنری‌اش بازتاب عینی تعهد است. خواجه شیراز از آن این‌گونه یاد می‌کند:

مطلب طاعت پیمان و صلاح از مـن مســت
که به پیمانه کشـی شهـره شـدم روز الســت
من همان دم که وضو ساختم از چشمه عشق
چار تکبیر زدم یکسـره بر هـر چه کـه هسـت
می بـده تـا دهمــت آگهـی از سـر قضــا
که به روی که شدم عاشق و از بوی که مست

پس هنرمند در باطن نسبت به حقیقت درونی خویش متعهد است و بازتاب آن در اثرش کاملا هویداست. روح هنرمند در آثار هنری‌اش بروز و ظهور پیدا می‌کند و با هیچ حیله‌ای نیز نمی‌توان مانع از ظهور آن شد. پس تصویر و تصویرسازی می‌تواند باطن صاحب خویش را آشکار سازد و او را رسوا کند «از کوزه همان برون تراود که در اوست». تصویرسازی به‌خصوص «تصویرسازی مذهبی» تراوش روح هنرمند است به همین دلیل تزکیه نفس و تصفیه درون برای هنرمندان مذهبی، امری کاملا ضروری و لازم و باعث نورانیت درونی آنها می‌شود. هنرمندان با پرداختن به آداب معنوی خاصی سعی می‌کردند این نورانیت را در خویش تقویت کنند و همین امر باعث می‌شد که در تربیت شاگردان خویش مقدماتی قائل شوند که «آداب مذهبی» از جمله آنهاست. این آداب معنوی به دل هنرمند آرامشی خاص و معنوی می‌داد تا بتواند با تکیه به الهامات درونی خویش آثاری معنوی پدید آورد که نمود عینی آن در تصویرسازی‌های مذهبی و نوع طراحی و رنگ‌آمیزی آن کاملا قابل تشخیص است. اما مهم‌تر از این، بحث دیده شدن کلیات تصویر، در عالم خیال هنرمند تصویرساز بود که باعث می‌شد نوع ساختار کلی ترکیب بندی یک اثر در آیینه خیال او نقش ببندد.

در بررسی آثار تصویرسازی مذهبی این سه عاملِ رنگ و ترکیب بندی از اهمیت خاصی برخوردارند و از آن جا که نوع تفکر مذهبی در عالم اسلام، گرایش به توحید و وحدانیت دارد توجه به عناصری هم چون «نور»، «نقطه» و «مرکزیت» باعث به وجود آمدن ترکیب بندی‌های متنوعی شد که در آنها یک اصل اساسی قابل تشخیص بود و آن اصل «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» بود. ساختار طراحی، در این نوع تصویرسازی با توجه به حالت‌های معنوی آن ساختاری بود کاملا نرم و آرام و لطیف که هنرمند با استفاده از خطوط منحنی و گردش‌های اسلیمی، سعی می‌کرد فضای روحانی و ملکوتی را به بیننده القا کند و این امر، چه در جزئیات و چه در کلیات یک اثر به خوبی قابل رویت است. باید توجه داشت که در حرکت‌های اسلیمی تمام خطوط حول محور یک نقطه و یک خط به حرکت در می‌آیند و با این حرکت می‌توان زیر ساخت طراحی و ترکیب بندی همه فرم‌ها را پدید آورد. این زیر ساخت هم در کل و هم در جزء یک تصویرسازی قابل استفاده است و در حقیقت این مرکزیت همان مقام «تجرید» در طراحی و تصویرسازی‌های مذهبی است.

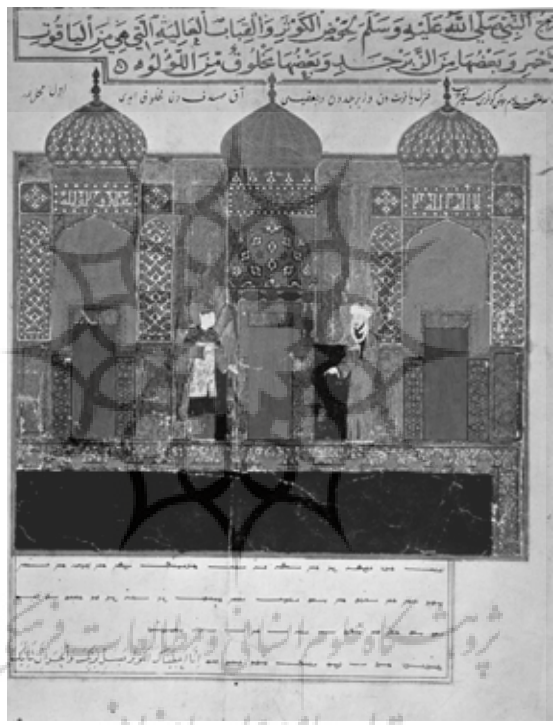
اما در مورد نقش «رنگ» در «تفکر دینی» و از آن جا در «هنرهای دینی» بحث خاصی وجود دارد که با درک آن، می‌توان به نحوه‌ی به کارگیری آن در تصویرسازی مذهبی پی برد. در تفکر دینی و اسلامی نور یک حقیقت واحد است که در صورت‌های هفت‌گانه‌ی رنگی (رنگین کمان) تنزل و تمثل پیدا می‌کند و هر یک به شانی از شئون ذاتی نور اشاره دارد. البته رنگ‌ها، آن چنان که هستند ما را به نور واحد دلالت نمی‌کنند که هیچ، خود حجابی می‌شوند که چشم را از دیدن باطن محروم می‌کنند. به همین سبب، برای درک ماهیت «رنگ» باید به «نور» توجه کرد و با بررسی نقش نور در ایجاد رنگ‌ها به درک ماهیت رنگ‌ها در آثار تصویرسازی مذهبی رسید. البته با توجه به بیان سمبولیک رنگ در این آثار می‌توان به مقامات رنگی آنها پی برد. آن چه مسلم است قاعده‌ی تفکر هنرمندان مسلمان بر این امر استوار است که رنگ همان نور است. بر همین اساس، رنگ همان مقدار نور جذب شده است که در ارزش گذاری اشیاء معیار سنجش آنها قرار می‌گیرد و این همان درک «مقامات تجریدی» رنگ در هنرهای دینی است که در کلیه آثار هنرهای تجسمی جهان اسلام کاربرد دارد.

رنگ‌ها در هنرهای دینی و اسلامی (به‌خصوص در نگارگری‌های اسلامی ایرانی) در سه مقام و موقع قرار می‌گیرند. این سه مقام عبارتند از:

مقام تکوین، مقام تمکن و مقام تلوین.

در اولین مقام، بحث در معرفی رنگی است که همه‌ی رنگ‌ها ریشه در آن دارند و در حقیقت بن همه‌ی رنگ‌ها متوجه این رنگ است. این رنگ همان رنگ «سیاه» است که در فرهنگ عرفانی از آن به «منبع نور» یا «غایت نور» تعبیر می‌شود. در این فرهنگ نهایت نور، سیاهی است که از آن به نور سیاه یاد می‌شود. بر این اساس، بدون حجاب، کل این عالم مادی سیاه دیده می‌شود چرا که نور موجود در این عالم، نوری است باز پس زده شده که در برخورد با اشیاء به دست می‌آید. اما اگر این نور بدون برخورد با جسمی حرکت کند همه چیز را در بر می‌گیرد و در آن صورت انسان دیگر هیچ چیز را نمی‌بیند و برایش همه چیز سیاه می‌شود. این رنگ در فرهنگ عرفانی، رنگ وحدت نیز هست، زیرا کثرات در آن محو می‌شوند.

اما دومین مقام، مقام تمکن است. اولین رنگی که از درون رنگ سیاه بیرون می‌آید، رنگ آبی لاجورد است این رنگ با صفتی مادرانه می‌تواند همه‌ی رنگ‌ها را در درون خود نگاه دارد و با همه‌ی آنها به طور متناسب برخورد کند. رنگ آبی، رنگی است معنوی که تداعی کننده‌ی عالم ملکوت است. در معماری سنتی، به جای کلمه‌ی «سقف» از کلمه‌ی «عرش» استفاده می‌شود از آن رو که عرش همان عالم ملکوت است. این عرش در مقابل فرش قرار می‌گیرد که سمبل کلمه زمین و عالم ملک است.



بحث این جاست که در زمینه‌ی نقوش اسلیمی زیر سقف یا روی گنبد از رنگ آبی فیروزه‌ای استفاده می‌شود که در هنرهای دینی و اسلامی، سمبل معنویت است. در حالی که روی زمینه‌ی نقوش اسلیمی فرش، از رنگ قرمز لاکی استفاده می‌شود که نماد مادیت است. پس با این تفاسیر نور و رنگ نماد و نشانه‌ای از دو وجه خاص از موجودات عالم‌اند. نور نشان دهنده‌ی وجه حقی موجودات و در برگیرنده‌ی هستی آنان است و «رنگ» نمودی عینی از وجه عدمی موجودات و در بر گیرنده‌ی نیستی آنان است. بر همین معنا خداوند در قرآن کریم (سوره نور – آیه ۳۵)، خود را نور آسمان‌ها و زمین معرفی می‌کند.

در مرحله‌ی سوم و مقام تلوین باید گفت که در تصویرسازی‌های مذهبی، رنگ‌ها در نهایت خلوص و شفافیت خود به کار گرفته می‌شوند که نشان دهنده‌ی توجه هنرمند به سیر کمالی مواد و از جمله مواد رنگی در آثار خود است. سعی انسان همیشه این بوده که مواد را از وضعیت موجود در طبیعت، به وضعیت مطلوبی برساند که در اصطلاح به این امر «کیمیاگری» می‌گفتند و هدف از آن به دست آوردن «طلای وجود» بوده است. صورتگران مسلمان هم در این میان سعی داشتند تا مواد رنگی به دست آمده آن قدر پالایش یابد که نمایانگر جوهر و ذات ماده خود باشد زیرا معتقد بودند که هر آن چه مبین جوهر خود است مبین نور وجود خود نیز هست.

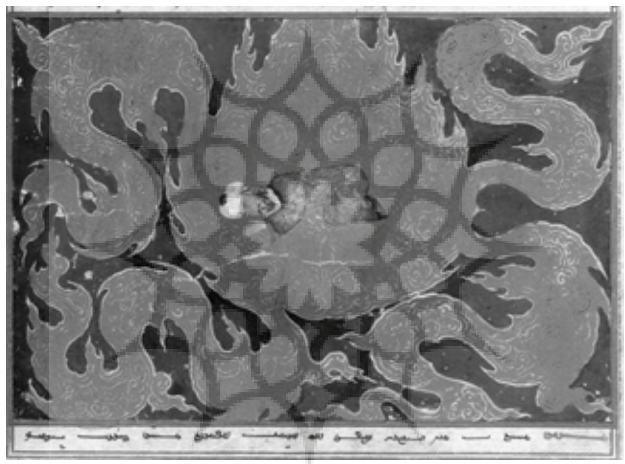
طلا در میان رنگ‌ها، ویژگی خاصی دارد زیرا در طبیعت به طور مستقیم وجود دارد و از آنجا که بیشترین نور را در خود جذب می‌کند مجردترین رنگ در میان رنگ هاست که در حقیقت، حالت جوهری دارد. بنابراین طلا در اوج تلألو نوری، مظهر مقام تلوین رنگ نیز هست. «تلوین» که از ریشه‌ی کلمه «لون» به دست می‌آید، به معنی ظهور مجرد رنگ در صورت‌های متکثر است. یک پرسش اساسی در ارتباط با تصویرسازی‌های مذهبی، آن است که هدف هنرمندان مذهبی از به وجود آوردن این آثار چه بوده است؟ بر خلاف هنرمندان امروز که در آثار خود بیشتر به دنبال فن بیان هستند هنرمندان قدیم بیشتر در پی «حکمت» بودند. گم شده ی آنها همان حکمتی بود که به واسطه‌ی آن می‌توانستند به حقیقت هر عملی واقف شوند. این حقیقت در درون خود مشخص کننده‌ی سه عامل بود: ۱- حق و باطل ۲- خیر و شر ۳- زیبایی و زشتی

پس هنر در تفکر خود، نوعی معرفت است که از حیث محتوا عین حکمت و عرفان به حساب می‌آید و هنرمند در حقیقت، عارف و حکیمی است که بیشتر نگران باطن خود و باطن اثر هنری‌اش است. این مسئله، قبل از آن که در تصویر اتفاق بیفتد، در متن داستان خود را نشان می‌دهد. بر همین اساس، تصویرسازی‌های مذهبی، چه در متن و چه در تصویر، دارای بیان‌های متفاوتی است. این بیان در ظاهر خود، ممکن است بیانی «ملی» ، «عرفانی»، «بزمی» یا حتی «رزمی» باشد ولی در حقیقت بیان کننده نیت‌های مذهبی و قرآنی هنرمندان و تصویرسازان مسلمان است.

اگر بخواهیم نمونه‌ای کامل و بی بدیل از این مطلب ارائه دهیم، «شاهنامه فردوسی» گویاترین متنی است که در تاریخ هنر و ادب فارسی به وجود آمده است. فردوسی، هنرمندی است که هم درد دین دارد و هم درد ملیت، هم عاشق نبی و ولی است و هم عاشق ایران و ایرانی. به همین علت با درک باطن قرآنی و اسلامی و شیعی خود به تمامی داستان‌ها و اسطوره‌های سرزمین مادری‌اش، رنگی از عشق و ایمان مذهبی می‌زند و با درک حکیمانه‌ی خود داستان‌های حکمت‌آموز شاهنامه را به وجود می‌آورد. نباید فراموش کرد که فردوسی، حکیم است و حکمت می‌داند و با درک حکمی خود این اثر هنری را به وجود آورده است. پس در تصویرسازی شاهنامه نیز تصویرساز باید حکیم باشد و با درک حکمت‌های ملی و

مذهبی خود، شاهنامه را به تصویر بکشد. همین مطلب درباره‌ی حکیم «نظامی» و اثر فناناپذیرش، «خمسه نظامی» نیز صادق است و همین طور درباره‌ی «هفت اورنگ جامی» و «غزلیات حافظ» و غیره.

نکته‌ی دیگر بیان‌های شعری در این آثار است. در تمامی این آثار، چهره‌ی ماندگار معانی به واسطه‌ی نوع بیان داستانی آنها قابل درک است. این نوع اشعار اغلب به صورت «مثنوی» سروده شده که باعث ماندگاری آنها می‌شود اما نکته‌ی قابل تأمل، نوع تصویرسازی شاعر است که به واسطه‌ی کلام شعری و در قالب مثنوی، آن را بیان کرده است. در حالی که در قالب غزل یا قصیده، بیان از حالت عینی و تصویری خود خارج می‌شود و شعر با کنده شدن از زمان و مکان مادی به وسعت بیکرانه‌ی معنا نزدیک می‌شود و به همین سبب تصویرسازی آن نیز به مشکل بر می‌خورد. در این جا معانی در ناله‌های عاشقانه یک معشوق، وسعت بیشتری پیدا می‌کنند و با توجه به نوع نگاه تصویری شاعر به اصطلاحات صوفیه که در آن می‌کوشد حقایق الهی را در قالبی کاملا نمادین و غیر مستقیم بیان کند، ترجمه‌ی مستقیم و لفظ به لفظ آن در تصویرسازی، چیزی نیست جز پایین آوردن حد و شأن این حقایق و این معانی. صورتگران مذهبی برای حل این مشکل راه‌های متفاوتی ارائه داده‌اند که زبان نمادین یکی از آن هاست. تصویر گر از یک سو باید در نسبت میان کلام و معنا و کیفیت تنزل معانی در کلمات تحقیق کند و از سوی دیگر در نسبت میان صورت و معنا و کیفیت تمثل معانی در صورت‌ها به جست و جو بپردازد و این ماهیت کار تصویرسازان مذهبی است.



در طول تاریخ نقاشی ایران بعد از اسلام بودند تک ستارگانی که در این جست جو، الگو قرار گرفتند که از آن میان، کمال الدین بهزاد چهره‌ی شاخصی بود که به تصویرسازی مذهبی هویت خاصی بخشید. قبل از او تصویرسازی با توجه به گرایش‌های شرق گرایانه یا غرب گرایانه خود سعی می‌کرد قالبی متناسب با فرهنگ مذهبی حاکم بر جامعه‌ی ایرانی ارائه دهد. عمده‌ی این فعالیت‌ها از قرن پنجم هجری شروع شد که کتاب‌های «منافع الحیوان»، «آثار الباقیه»، «معراج نامه» ، «جامع التواریخ» و «خاورنامه» ابن حسام از آن جمله است که در آن، جبرئیل قدرت حضرت علی (ع) را به حضرت محمد (ص) نشان می‌دهد. اگر به نوع طراحی انسان در این آثار توجه کنید به یک نوع تفکر خاص در طراحی بدن انسان برخورد می‌کنید که شامل دو جزء است. جزء اول، همان آناتومی اصلی و اولیه در بدن انسان است. اساساً بدن انسان به صورت طبیعی در یک ترکیب بندی، بیشتر از آن که تداعی کننده‌ی حس و حال مذهبی باشد. برانگیزاننده غرایز نفسانی است. به همین دلیل، نگارگر مذهبی برای رسیدن به فضای معنوی، می‌کوشد این جنبه غریزی و حیوانی بدن انسان را مهار کند. او با تغییر ساختار طراحی در انسان، تلاش می‌کند معصومیت خاص بدن یک کودک را در بدن یک انسان بزرگسال (اعم از مرد و زن) نشان دهد. در بدن کودک، بزرگی سر، عامل مهمی در نشان دادن معصومیت کودک است و از طرف دیگر، کم کردن برجستگی‌های بدن، خود می‌تواند عامل مهم دیگری در این زمینه باشد. اما مهم‌تر از این‌ها توجه به جزء دوم بدن انسان است که به آن «آناتومی ثانویه» می‌گویند. این جزء دوم، همان پوششی است که انسان برای خود انتخاب می‌کند.

پس، اصل اساسی در طراحی بدن انسان همانا اصل عفاف و عصمت و پاکی است. این اصل، از اندام کودک گرفته شده است اما برای رعایت این اصل باید به هماهنگی آنهاتوجه کرد. وقتی سر بزرگ‌تر می‌شود و گردن باریکتر، حالتی به وجود می‌آورد که باعث می‌شود سر جلوتر دیده شود. البته با توجه به هماهنگی آنها با تنه‌ی انسان، حالتی از تواضع و فروتنی در پیکره‌ی انسانی ایجاد می‌کند. این حالت تواضع، در اندام زن بیشتر به چشم می‌خورد و در مردها نیز این حالت موقعی به وجود می‌آید که در مقابل شاه یا شخص محترمی قرار بگیرند. در قسمت‌های دیگر بدن، مانند دست‌ها و پاها، اندازه آنها کوچک‌تر نشان داده می‌شود و در عین حال، افتادگی آنها بیشترین نقش را در ایجاد حس تواضع و عفاف بازی می‌کنند. اما اگر بخواهیم درباره‌ی انسان و نقش آن در تصویرسازی‌های مذهبی صحبت کنیم، باید ابتدا به نوع ساختار طراحی در بدن انسان توجه کنیم و بعد به تفکیک به اصول طراحی از بدن زن و بعد بدن مرد بپردازیم.

در ساختار طراحی، باید «تیپ انسانی» بر اساس محورهای تفکری نگارگر به تصویر کشیده شود. این تیپی که ما از آن یاد می‌کنیم، در فرهنگ‌ها و دین‌های مختلف کاملا با یکدیگر متفاوتند. در فرهنگ اسلامی، زن و مرد آینه‌ی تمام نمای جمال الهی است و ترکیب این دو آن صورت کمالی را در عالم نشان می‌دهد. مثل نشانه «یان» و «ن» که در واقع، دو نقش بته جقه‌اند ولی با هم یک دایره‌ی کامل را می‌سازند که بته جقه‌ی بزرگ‌تر، مرد است و بته جقه‌ی کوچک‌تر، زن است.

این تفکر در حقیقت، نوع زیبایی‌شناسی در هنرهای دینی و اسلامی را نیز مشخص می‌کند. جمال همیشه جذب می‌کند و مظهر لطف و مهربانی و محبت است. اما جلال همیشه دفع می‌کند و مظهر خشم و شدت و خشونت است. البته، جمع این دو با هم کمال انسانی را به ثبت می‌رساند. به همین سبب در زیبایی‌شناسی اگر جلالی از پس جمالی ظهور کند، این همان زیبایی کمال یافته‌ی زنانه است که در اصطلاح به آن «جلال الجمال» می‌گویند و اگر جمالی از پس جلالی ظهور کند، زیبایی کمال یافته‌ی مردانه است که در اصطلاح، به آن «جمال الجلال» می‌گویند که

در هر دوی آنها می‌تواند یک کلمه مشترک باشد و آن «کمال» است. پس «حسن» در تمامی لحظات، هدف غایی و نهایی هنرمندان و تصویرگران مذهبی است که نه تنها در پیکره‌ی مرد و زن، بلکه در تمامی اجزای یک پرده (تابلو) خود را نشان می‌دهد. در پرده (تابلو) بعدی که مربوط به داستان یوسف و زلیخا است، همین امر کاملا هویداست. کمال الدین بهزاد سازنده‌ی این اثر، نقاش عجیبی است. او در تاریخ تصویرسازی ما از جایگاه خاصی برخوردار بوده است. او هم در زمینه‌ی طراحی از انسان و تیپ خاص ایرانی – اسلامی صاحب سبک بوده و هم در زمینه‌ی ترکیب بندی‌های خطی و رنگی صاحب ذوق و استعداد بسیار بالایی بوده است. این پرده (تابلو)، خود معرف همین گفتار است. یعنی از همه‌ی آن چیزهایی برخوردار است که در تصویرسازی امروزی ما رعایت نمی‌شود. عمده نگاه تصویرگران امروز ما، متوجه فن (تکنیک) است: چون متأسفانه دوره امروز، دوره اصالت ابزار و روش هاست که در آن خودنمایی و جایزه بگیری حرف اول را می‌زند.

متأسفانه، تصویرسازان ما بیشتر از آن که به ساختار طراحی یا ساختار ترکیب بندی در آثارشان توجه کنند، مدام به طرف فن (تکنیک) گرایش پیدا می‌کنند. البته این فن‌گرایی (تکنیک گرایی) آن چیزی نیست که غربی‌ها در آثارشان مطرح می‌کنند. برای آنها تکنیک یک نوع بیان تازه برای درک بهتر محتوای تصویرسازی است. آنها با تفکیک نقاشی از تصویرسازی، به تمام این ماجراها پایان دادند.

به همین دلیل، اصلی را در آثارشان رعایت کردند که در آن «گویایی تصویر» حرف اول را می‌زند اما در این جا همه چیز در جهت عکس، در حال انجام است. در ایران تصویرساز سعی می‌کند محتوا و مضمون و از آن مهم‌تر سیر داستان را در خدمت تصویر و فن قرار دهد. در این جا تصویرساز غربزده‌ی ما، همان کاسه‌ی داغ‌تر از آشی است که در بیان‌های تصویری خود حتی تصویر گران غربی را هم قبول ندارد. او از غرب و از جشنواره‌ها و دوسالانه‌های آن فقط و فقط جایزه‌های آن را می‌شناسد. در این میان آموزش‌های وارونه در زمینه‌ی تصویرسازی هم خود مزید بر علت است. در دانشکده‌های ما به جای پرداختن به مبانی تصویرسازی و از آن مهم‌تر طراحی خیالی سه تا دو واحد درس تصویرسازی گذاشته‌اند. که در آن فقط فن (تکنیک) تدریس می‌شود. این‌ها همه و همه دلایلی است بر عقب ماندگی تصویری ما و این که تصویرگران ما نتوانند قابلیت‌های تصویری خویش را ارتقا دهند. در آخرین دوسالانه تصویرسازی چیزی که بیشتر از همه به چشم می‌خورد همین ضعف‌های عمده‌ای بود که بر تصویرگری ما حاکم است. اما بدترین قسمت آن قضاوت‌های اشتباهی بود که بر این آثار اعمال شد. در ارزیابی این آثار اشکال اصلی به نوع نگاه داوران بر می‌گشت. وقتی شما در یک داوری کاری را برمی‌گزینید این اثر الگویی می‌شود برای تصویرگران دیگر و با توجه به استقبال تصویر گران جوان از این نمایشگاه مسئولیت انحراف تصویری آن‌ها بر عهده‌ی کسانی است که با مطرح کردن کاذب آثار آنان زمینه ساز غرور و بزرگ نمایی‌های بی‌مورد می‌شوند. برای جبران این قضیه و جلوگیری از این انحراف، راه‌هایی وجود دارد که از آن میان علاوه بر آموزش صحیح و برگزاری نمایشگاه‌های تصویرسازی و نیز نشر آثار خوب تصویرسازی، بررسی و نقد صحیح آثار تصویرگری می‌تواند راهگشای هنرمندان تصویرگر ما باشد. در نقد، هنرمند متوجه کم و کیف کار خود می‌شود و با شناختن نقاط ضعف و قدرت آثارش، حد و اندازه‌ی خود را در می‌یابد.

نتیجه:

درک تصویر بدون درک عالم خیال‌انگیزِ انسان ممکن نیست. حکایت‌گر این عالم خیالی، هنرمند تصویرساز است. او می‌تواند آینه‌ی درون خویش را صیقل دهد و با تکیه بر فطرت الهی‌اش سازنده‌ی آثاری زیبا و ملکوتی باشد. در حقیقت عالم خیال او همان عالم صورت‌های مثالی است که توازن و تناسب و تعادل و تقارن و... جزء لاینفک آثار تصویری اویند. اینها جلوه‌های وحدتی هستند که بر عالم مثال حاکم‌اند و تصویرگر با نشان دادن آنها سعی می‌کند به نهایت حُسن و زیبایی و کمال دست پیدا کند.

منابع:

۱ – قرآن کریم

۲ – نهج‌البلاغه

۳ – مددپور، محمد، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، تهران: امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۷۴

۴ – مددپور، محمد. سینمای اشراقی، تهران: سوره مهر، چاپ دوم، ۱۳۸۲

۵ آوینی، سیدمرتضی. آینه جادو، ناشر نشر ساقی، .۱۳۷۹

۶ – آوینی، سیدمرتضی، همسفر خورشید (یادنامه سالگرد شهادت سیدمرتضی آوینی) به کوشش علی تاجدینی، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله، چاپ دوم، ۱۳۷۳

۷ – گروه مطالعات فرهنگی و هنری شهید آوینی، مبانی نظری هنر، تهران: انتشارات نبوی، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۸ – مولانا جلال‌الدین بلخی. مثنوی معنوی. مقدمه و شرح استاد بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۴۲

۹ – حافظ. غزلیات، به تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۶۲