ISSN: ۱۷۳۵-۴۸۴۶

پنجاه سال رشد

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات و تکنولوژی آموزشی

- کوشش موازی در هنر
- تحلیل کتاب «فرهنگ و هنر» سال هفتم
- جدول‌کشی در هنر کتاب‌آرایی
- راز و رمز هنر اسلامی در گفت‌وگو با پروفسور پاتریک رینگن‌برگ

فصل‌نامهٔ آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی
دورهٔ دوازدهم | شمارهٔ ۴ | زمستان ۱۳۹۳ |
پیامک ۳۰۰۰۸۹۹۵۰۹ | ۶۴ صفحه | ۱۲۵۰۰ ریال

رشد آموزش هنر

۴۰

برای معلمان، مدرسان، هنرجویان و دانشجویان هنر

www.roshdmag.ir

بازار فرش، رنگ روغن، شاهین، ۱۳۸۶، ۷۰×۹۸، موزهٔ امیر کبیر

رشد آموزش

۴۰

فصل‌نامهٔ آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی
۶۴ صفحه / دورهٔ دوازدهم / شمارهٔ ۲ / زمستان ۱۳۹۳

بسم الله الرحمن الرحیم

یادداشت سردبیر / رویکرد خلاقیت با آموزش تکنیک‌های هنری / سردبیر ۲

گفت‌وگو / کوشش موازی در هنر / گپ و گفت با استاد جواد بختیاری، هنرمند نقاش ۴

مقاله / تحلیل کتاب «فرهنگ و هنر» سال هفتم / حمیدرضا کاشانی ۱۴

مقاله / جدول کشی در هنر کتاب‌آرایی / عصمت رجبی ۲۲

معرفی کتاب / فرهنگ‌نامهٔ تاریخی‌زیبایی‌شناسی / ترجمهٔ فریبرز مجیدی ۲۶

یادداشت / نکاتی دربارهٔ کتاب هنر هفتم / سعید دولتی ۲۸

گفت‌وگو / راز و رمز هنر اسلامی در گفت‌وگو با پروفسور پاتریک رینگن‌برگ / رشد آموزش هنر ۳۰

مقاله / قلم اندازهای عاشقانه / کاوه تیموری ۳۸

مقاله / راز عشق هشتم / کاوه تیموری ۴۸

مقاله / از درون قاب ها / مهسا قبایی ۵۲

معرفی مکان‌ها و موزه‌ها / آثار هنری در موزهٔ امیرکبیر / رشد آموزش هنر ۵۶

مقاله / تحلیل مضامین در نگاره‌های مکتب اصفهان (نیمهٔ دوم عصر صفوی) / مانلی میرقاید، دکتر سعید زاویه ۵۸

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات و تکنولوژی آموزشی

مدیر مسئول: محمد ناصری
سردبیر: کاوه تیموری
مدیر داخلی: اکرم یغماییان
هیئت تحریریه:
علاءالدین کیالاشکی
مهدی الماسی
مجتبی بابائیان
حمید قاسم‌زادگان
محمود حاجی‌آقایی
مهسا قبایی
ویراستار: بهروز راستانی
طراح گرافیک و جلد: سید جعفر ذهنی
عکاس: ابراهیم سیسان
نشانی دفتر مجله:
تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
صندوق پستی ۶۵۸۵/ ۱۵۸۷۵
تلفن: ۹-۸۸۸۳۱۱۶۱ ۰۲۱ (داخلی ۴۱۱)
نمابر: ۸۸۴۹۰۳۱۶
وبگاه: www.roshdmag.ir
پیامک: ۳۰۰۰۸۹۹۵۰۹
پیام‌نگار: honar@roshdmag.ir
تلفن پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲
کد مدیر مسئول: ۱۰۲
کد دفتر مجله: ۱۱۳
کد مشترکین: ۱۱۴
تلفن امور مشترکین:
۷۷۳۳۶۶۵۵ و ۷۷۳۳۶۶۵۶ ۰۲۱
شمارگان: ۵۰۰۰ نسخه
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)
تصویر روی جلد: گل و مرغ، اثر محمد حمیدی، بدون تاریخ، ۴۰×۳۰
تصویر صفحه دو جلد: بازار فرش، رنگ روغن، شاهین، ۱۳۸۶، ۹۸×۷۰، موزهٔ امیر کبیر
تصویر پشت جلد: نقاشی، اثر احمد خلیلی‌فر، بدون عنوان، ترکیب مواد، ۲۰۰×۱۰۰، جشنواره هنر مقاومت

قابل توجه نویسندگان و مترجمان:

مجلهٔ رشد آموزش هنر، آثار هنرمندان، استادان و صاحب‌نظران، به ویژه معلمان و مدرسان هنر و نیز، هنرجویان و دانشجویان رشته‌های هنری را که در نشریات عمومی منتشر نشده باشد، برای چاپ می‌پذیرد. مطالب ارسالی باید با اهداف کلان آموزش هنر در نظام آموزشی کشور هم‌خوان باشد و به حل مشکلات ریز و درشت آموزش هنر در مدارس و مراکز رسمی آموزش کمک کند. مطالب باید با خطی خوانا بر یک روی کاغذ نوشته شود و حاشیه صفحه و فاصله سطرها برای اِعمال ویرایش مناسب باشد. حجم مقالات از ۱۵ صفحه دست‌نویس و ده صفحه حروف‌چینی شده بیشتر نباشد. اگر مطلبی، عکس یا تصویر و جدول و نمودار دارد، جای قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه صفحات مشخص شود و تمام موارد به صورت لوح فشرده (با فرمت tif یا jpeg و dpi حداقل سیصد) همراه متن فرستاده شود. کپی صفحات اصلی متن ترجمه ضمیمه شود تا در صورت لزوم، بررسی صحت ترجمه و همخوانی آن با متن اصلی ممکن باشد. اهداف مقاله و چکیدهٔ آن همراه پنج کلیدواژه در صفحه‌های مجزا ضمیمه شود. معرفی کوتاه پدیدآورنده، همراه نشانی و مخصوصاً شماره تلفن او در برگ‌های جدا پیوست باشد. پی‌نوشت‌ها و منابع باید کامل و شامل نام نویسنده، مترجم، نام کتاب، محل نشر، ناشر، سال انتشار و شماره صفحه باشد. مجله در رد، قبول، ویرایش و تلخیص مطالب آزاد است. مطالب چاپ‌شده، لزوماً بیانگر دیدگاه گردانندگان مجله نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی، با پدیدآورنده است. دفتر مجله از نگهداری یا بازگرداندن مطالب رد شده، جز در موارد خاص، معذور است. ترتیب چاپ مطالب به معنای درجه‌بندی و ارزش‌گذاری نیست، بلکه بر حسب ملاحظات فنی و رعایت تناسب و تنوع است.

رویکرد خلاقیت با آموزش تکنیک‌های هنری

به‌طـور اتفاقـی متوجه شـدم که یکـی از مدیران خـوش‌ذوق، در برنامـهٔ هفتگـی کلاس، اولیـن سـاعت هفتـه را بـه درس هنـر اختصـاص داده اسـت. دانش‌آموزان می‌گفتند تشـکیل درس هنر در صبح هر شـنبه، آرامش خوبـی به آن‌ها می‌دهد و با شـیب ملایمی، آمادگی لازم را بـرای درک بهتر سـایر درس‌ها پیدا می‌کننـد. می‌خواسـتم از این مدیـر عزیز و همکاران خوب وی کـه در برنامه‌ریزی آموزشی، این‌گونه درس هنر را در صدر نشانده‌اند، تقدیر و تشـکر کنم. این حرکت گامی ارزشـمند در شخصیت‌بخشی به درس هنر و زمینه‌ای برای ایجاد «هم‌گرایی درسی» است.

هم‌گرایـی درسـی گامی اسـت که بـرای نزدیک شـدن و حتی تلفیق درس‌ها برداشـته می‌شود. با برنامه‌ریزی مدیـران محترم می‌توانیم تأثیر لطافت، ظرافت و زیبایی‌های درس هنر را به سـایر درس‌ها تسرّی دهیم.

اما بعد از این مقدمه می‌خواهم وارد بحث اهمیت تکنیک‌های هنری شوم.

رویکرد خلاقیت‌محور به هنر رویکردی ارزشـمند اسـت. دانش‌آموزان در محیطـی آزاد به تجربه‌های هنـری می‌پردازنـد و آنچـه در ذهـن و ضمیر آن‌ها قـرار دارد، با قدرت تخیل و تصویر بر صفحه نمایان می‌شـود. اینجـا سـخن از غریـزهٔ هنری اسـت که آرام‌آرام باید شـکوفا شـود و آن بُعد خلاقانه را ظاهر کند.

برخـی از صاحب‌نظـران تربیتـی نیـز بـه برتری غریزه بر هوش اذعان دارند و معتقدند که هوش در سلسله‌مراتب فضایل، مرتبهٔ دوم را کسب می‌کند و این غریزه است که باید مقام اول را داشته باشد.

در کنار این نگاه که به اسـتعداد ذاتی و غریزی در ضمیـر بچه‌ها توجه دارد، نگاهی دیگـر وجود دارد کـه ضمن توجه کـردن به این سـرمایهٔ اولیه معتقد اسـت که نمی‌توان فقط به این احسـاس غریزی و همـان مایه و اسـتعداد اولیهٔ هنـری دل‌خوش کرد بلکه بایـد آن را پرورش داد. اینان بـر این باورند که بخـش بزرگ هنر آموختنی اسـت. لذا هنرمند باید سرگذشـت‌نامه‌ها و شـناخت‌نامهٔ بزرگان رشته‌های هنـری را مطالعه کند و با دسـت و پنجـه نرم کردن آن‌هـا بـا گره‌های کـور و نحوهٔ گشـودن این گره‌ها آشـنا شود. در واقع، باید تکنیک‌ها و فنون هنری را بیامـوزد و یا خود را در آزمون‌ها و اجراهای نفس‌گیر بـا پیش‌گامـان و پیشـاهنگانی کـه این راه‌هـا را با موفقیت پیموده‌اند، هم‌نفس و همدل کند. بی‌دلیل

نیست که در سنت گذشتهٔ هنری ما، نسخه‌برداری از آثار کلاسیک، مشق‌نامه‌نویسی‌های بی‌امان یا نسخه‌برداری از آثار نگارگری و تذهیب امری لازم برای استحکام بنیهٔ هنری به‌شمار می‌رفته است.

آیدین آغداشلو گفته است که نسخه‌برداری‌های مکرری از نگارگری صفوی برای آشنا شدن با چم و خم نهانی و کشف شیوهٔ کار استادان آن زمان انجام داده است یا یکی از شاعران بزرگ معاصر می‌گوید: «اگر ما در **حافظ** تکنیکش را بگیریم، از آن چیزی باقی نمی‌ماند. این تسلط حافظ به دانه‌دانهٔ کلمات است که او را حافظ کرده است.» در یکی از مصاحبه‌های «رشد هنر» بود که استاد **صادق تبریزی** به کپی هنرجو از آثار اصیل به‌عنوان یک روش مؤثر آموزشی که حاصل پنجاه سال تجربه است اشاره کردند.

برای این موضوع مصداق‌های زیادی می‌توان ارائه کرد، اما اصل داستان یک حقیقت واحد را بیان می‌کند: «خلاقیت و استعداد ذاتی نیازمند همراه شدن و تلفیق با تکنیک‌ها و فنون هنری و تجربهٔ مکرر آن‌هاست.»

معلمان عزیز هنر در مرحله‌ای از آموزش نیازمند باور کردن حس خلاقانهٔ بچه‌ها هستند اما این مرحله ایستگاهی موقت است که باید به تداوم و به شکوفایی استعدادها کمک کند. برخی نیز نگران از تکرار و شبیه شدن همهٔ آثار به یکدیگرند، در حالی که ظرفیت هنری هر فرد، چنانچه به‌خوبی با دو بال خلاقیت و تکنیک به پرواز درآید، آثاری متفاوت نیز به دنبال خواهد داشت.

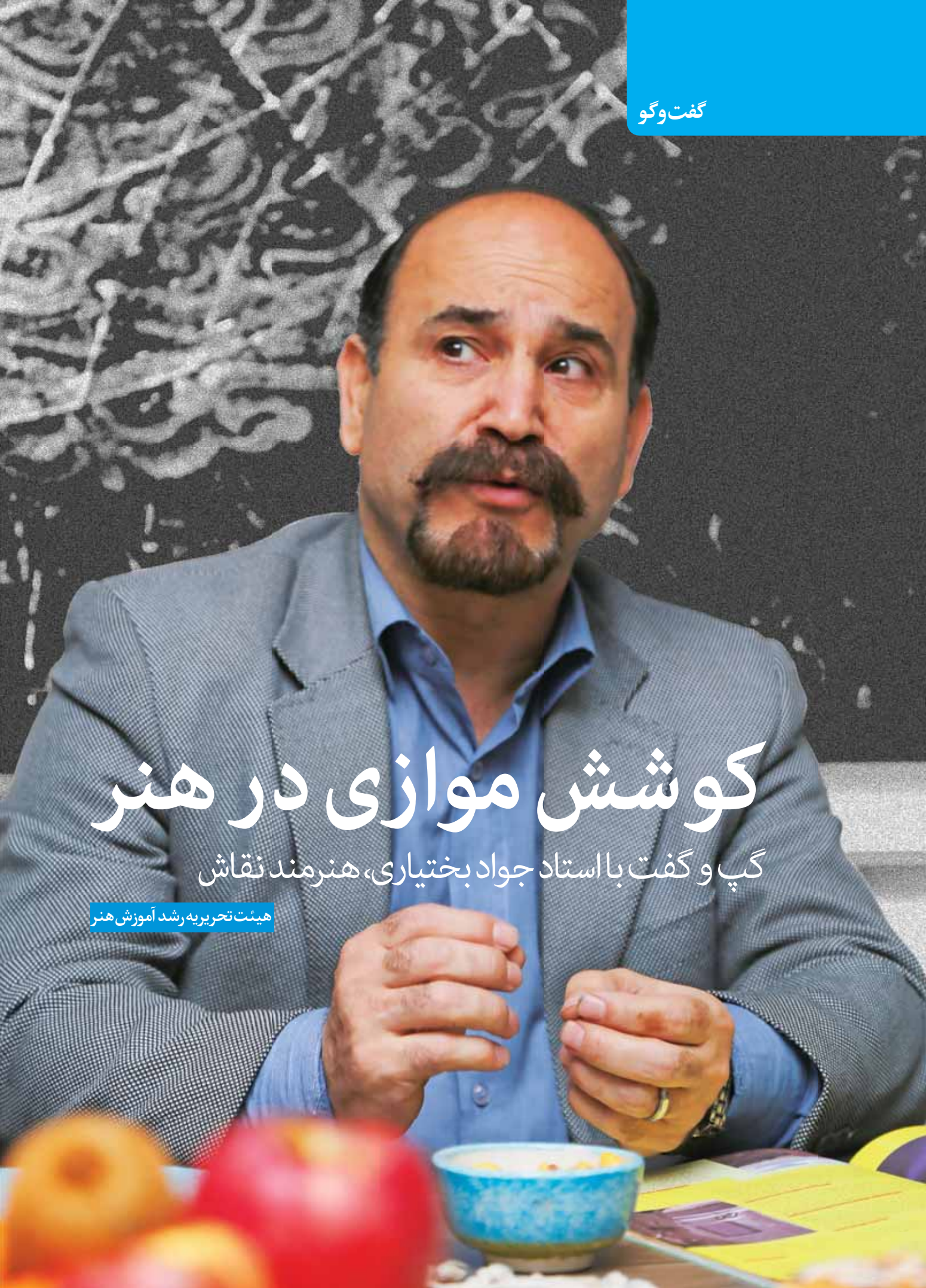
اگر هنرمند بر تکنیک مسلط باشد، می‌تواند هر ایدهٔ خلاقانه‌ای را از دنیای خیال در قالب هنر بیان کند و هر کاری را که بخواهد با آن انجام دهد.

توانایی تکنیکی است که می‌تواند از قطعات مستعمل و یا تکه‌هایی از فلزات سخت یا سنگ خارا، مجسمه‌هایی را شکل‌بندی کند و اثر هنری نفیسی فراهم آورد.

زنده‌یاد استاد **بیوک احمری** (۱۳۸۷ - ۱۲۹۹) زمانی قطعه‌ای هنری را که به آن آسیب جدی وارد شده بود، چنان با فنون و مواد مختلف بازسازی کرد که صاحب‌نظران متوجه مرمت این اثر هنری نشدند.

بنابراین، در فرایند آموزش هنر پرورش خلاقیت نقطهٔ عزیمتی است که در اولین فرصت می‌تواند با آموزش تکنیک‌ها و فنون و آنچه صناعت هنری می‌نامیم، همراه شود.

سردبیر



کوشش موازی در هنر

گپ و گفت با استاد جواد بختیاری، هنرمند نقاش

هیئت تحریریه رشد آموزش هنر

اشاره

استاد جواد بختیاری از هنرمندان نام آشنا در حوزهٔ نقاشی و نقاشی‌خط است. وی در سال ۱۳۳۵ در بروجرد زاده شد و تحت تأثیر فضای خانواده به هنر تمایل پیدا کرد. بختیاری گرایش به نقاشی را در کنار تحصیلات الکترونیک حفظ کرد و بالاخره در سال ۱۳۵۷، با پذیرفته شدن در رشتهٔ نقاشی دانشکدهٔ هنرهای زیبا، حضور تمام‌وقت در هنر را تجربه کرد. بختیاری از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۴ به‌عنوان تصویرگر کتاب‌های درسی به کار پرداخت و افتخار همکاری با هنرمندانی چون استاد **صندوقی** و استاد **مکتبی** را دارد. در دههٔ ۱۳۶۰ وی خوش‌نویسی را به‌طور جدی دنبال کرد و در سه دههٔ گذشته، این هنر تمام وجود وی را در کام خود کشید. ثمرهٔ این تلاش‌ها، برگزاری نمایشگاه‌های متعدد در ایران و اقصانقاط جهان بوده است. در این مصاحبه دیدگاه‌های وی را در مورد هنر جویا شده‌ایم که امیدواریم برای همکاران هنر در حوزهٔ تعلیم‌وتربیت مفید و مؤثر باشد.

● استاد، خیلی خوشحالیم که فرصتی در اختیار ما قرار داده‌اید تا با شما گپی بزنیم. به روال معمول مصاحبه‌ها در قسمت نخست این گفت‌وگو نگاهی گذرا داریم به ورود شما به عرصهٔ هنرهای تجسمی. تا آنجا که می‌دانیم، شما کار را با نقاشی آغاز کردید و تحصیلات فنی هم داشتید اما در نهایت به هنر خوش‌نویسی و در ادامه به نقاشی‌خط وارد شدید. این نکات را از زبان خودتان بشنویم و در ادامه موضوعات جدی‌تر را نیز مطرح کنیم.

○ بسیار سپاسگزارم از لطف جناب‌عالی و اهالی مجلهٔ «رشد آموزش هنر». بنده در فضایی که علاقه و اشتغال به نقاشی، خط و موسیقی در آن جاری بود، بزرگ شدم و زندگی را فهمیدم. در ۶- ۵ سالگی علاقه و استعدادی را در زمینهٔ نقاشی بروز دادم و در ۹ سالگی یکی از نقاشی‌هایم در «مجلهٔ پیک» آن زمان چاپ شد. این موضوع، علاوه بر اینکه برای یک دانش‌آموز شهرستانی اتفاق بزرگی بود، برای مدرسه و اطرافیانم هم هیجانی داشت و تأثیر مهمی بر هویت من به‌عنوان نقاش و تعیین مسیر آینده‌ام گذاشت. آن زمان امکانی برای آموزش آکادمیک در بروجرد وجود نداشت و اصولاً نقاشی را در قالب کپی از آثار نقاشان بزرگ می‌شناختیم. با تکنیک‌های آبرنگ، رنگ و روغن، و سیاه‌قلم، آثار نقاشانی چون **ایلیا رپین** و **شیشکین**، و مدل‌های آبرنگی را که در دسترس بود، کپی می‌کردیم. از ۱۶- ۱۵ سالگی به‌تدریج با سبک‌ها، مکاتب و اصول و مبانی تجسمی آشنا شدم.

● شما در طول این مدت هیچ آموزشی در زمینهٔ نقاشی ندیده بودید؟

○ خیر. بیشتر به‌صورت تمرین و آزمون و خطا بود. در واقع، بسیاری از ریزه‌کاری‌های تکنیکی را در چالش‌ها و کنجکاوی‌ها همراه برادرم، **حسین بختیاری**، تجربه می‌کردیم و می‌آموختیم.

● در آن سن به دنبال تحصیل در رشتهٔ هنر نبودید؟

○ طبیعی بود که علاقه‌مند به تحصیل در رشتهٔ هنر باشم ولی اطرافیان و دوستانم توصیه می‌کردند که هنر را در کنار یک رشتهٔ به‌اصطلاح مطمئن‌تر - از نظر تأمین زندگی- ادامه دهم. همین موضوع باعث شد که از دانشگاه شیراز و رشتهٔ الکترونیک سردرآورم. دانشجوی خوبی بودم و در کنار درس خواندن نقاشی هم می‌کردم. البته سایر رشته‌ها را نیز مانند سینما، با دقت، وسواس و علاقه دنبال می‌کردم. مطالعهٔ تعداد پرشماری از رمان‌های نویسندگان بزرگ و همین‌طور مطالب فراوانی در باب تاریخ هنر و غیره، اوقاتم را پر می‌کرد ولی میل به تنفس در فضایی کاملاً هنری دغدغه و رویای هر زمانم بود. تا اینکه به شرایطی رسیدم که باید تصمیم بزرگی می‌گرفتم. پیشنهادی برای ادامهٔ تحصیل در خارج از کشور و نگرانی انفکاک کامل از هنر، مرا واداشت تا به خواهش دلم پاسخ دهم. در سال ۱۳۵۷ با رتبهٔ اول کنکور وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبا شدم و با شوقی غیرقابل وصف قدم در مسیر آرزوها و رویاهایم گذاشتم. دلچسبی فضای آن روزهای دانشکده، همچنان بخشی از خاطرات جان‌بخش زندگی‌ام است.

● زمانی که به‌صورت حرفه‌ای به هنر پرداختید، استادان تأثیرگذار بر شیوهٔ کارتان چه کسانی بودند؟

○ یادگیری آکادمیک من از دانشکدهٔ هنرها شروع شد و از بخت خوش، **هانیبال الخاص**، هنرمندی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد از نظر شخصیت و معلمی، استاد طراحی و نقاشی ما بود. او حس طراحی و درون‌مایهٔ نگاه خلاقانه به نقاشی را به دانشجویانش انتقال می‌داد، کاریزمای معلمی و شخصیت هنری خاصش تأثیر زیادی بر من و هم‌نسلانم در آن دوران گذاشت. به دلایل بسیار، احترام عمیقی برایش قائل هستم. یادش همیشه برای من گرامی است.

● علاوه بر تحصیل در دانشگاه به کار دیگری هم مشغول بودید؟

○ از دوران نوجوانی به‌صورت جدی ورزش می‌کردم. رشته‌های دو سرعت، پرش طول و پرتاب‌ها، مورد علاقه‌ام بودند، ولی در ادامه وزنه‌برداری را تا ردهٔ ملی پیگیری کردم. رکوردهای قابل توجهی نیز به‌دست آوردم. تا اینکه در سال ۱۳۵۹، دستم آسیب جدی دید و مجبور به ترک ورزش قهرمانی شدم.

در آن سال‌ها دانشگاه‌ها به‌دلیل انقلاب فرهنگی چند سالی تعطیل شد و مرا در چنبرهٔ بلاتکلیفی و تصمیمات مختلف قرار داد که در نهایت تصمیم به راه‌اندازی کلاس نقاشی گرفتم. در عین حال، فرصتی شد، علاقه‌ای را که همواره در ذهنم به پژوهش و تحقیق در رمز و راز هنرها به‌ویژه هنر ایرانی داشتم، جدی بگیرم. همین امر در ادامه مرا به موزهٔ هنرهای تزیینی کشاند. در آنجا بود که واقعه‌ای شگفت در مسیر زندگی هنری‌ام رقم خورد. برای اولین بار یک نسخهٔ خطی

اصل از بزرگان هنر خوش‌نویسی را از نزدیک بر سینهٔ دیوار موزه دیدم؛ اثری از **میرزا غلامرضا اصفهانی** بود، سرکش و رعنا. آن قطعه خط رمز و رازها و هیجانات و تجسم دلبرانهٔ روح ایرانی را در خود نجوا می‌کرد و همچون ساحری ذهن و روح بی‌قرارم را به تصرف خود درآورد

● **بعد از آن چه کردید؟**

○ آن خط با جذابیت خیره‌کننده‌اش دو ساعتی مرا مقابل خود نگه داشت. تصمیم گرفتم برای تداوم حسّم و درک بیشتر دنیای خوش‌نویسی، به یادگیری خط بپردازم. به‌همین خاطر به «انجمن خوش‌نویسان» مراجعه کردم. در مهر ۱۳۵۷ مرا به کلاس استادی معرفی کردند. ۴-۳ جلسه رفتم ولی فضای کلاس و نحوهٔ تعلیم او پاسخ‌گوی اشتیاق فراوانم نبود. بنابراین، تصمیم گرفتم خودم خوش‌نویسی را ادامه دهم. در امتحانات دوره‌های متوسط و خوش قبول شدم و در بهار ۱۳۶۰ در جلسهٔ امتحان دورهٔ عالی، استاد **غلامحسین امیرخانی** را ملاقات کردم. از دیگران جویای کلاس ایشان شدم گفتند هر نوآموزی را به کلاس ایشان راه نیست. بنابراین، سه ماه تابستان عمدهٔ وقتم را صرف به حدّ مقبول رساندن خطم کردم و در مهرماه سال ۱۳۶۰، طی داستانی بسیار خاطره‌انگیز، که الان مجال گفتنش نیست، به محضر ایشان راه پیدا کردم.

● **چگونه با تمرین‌های شخصی توانستید به این پیشرفت دست پیدا کنید؟**

○ کار ویژه‌ای انجام نمی‌دادم بلکه به خودم فرصت می‌دادم که قبل از تمرین، زوایا، تناسبات و اتصالات خط را واکاوی کنم و با نقاشی کردن شکل حروف توسط مداد، به تصویری دقیق‌تر از شکل و اندام کلمات می‌رسیدم. سپس با قلم نی دانسته‌هایم را تثبیت می‌کردم. این روش ساده، ولی بسیار کارساز و مؤثر است. البته لازمهٔ آن داشتن حوصله و دقت است.

● **در واقع، مشق نظری که بسیار هم مورد تأکید است، باعث پیشرفت شما شد. با این تفاوت که آشنایی شما با مبانی هنرهای تجسمی، تأثیر چند برابر داشت.**

○ دقیقاً همین طور است. همین روش را در زمان تعلیم مستقیم نزد استاد امیرخانی به‌کار می‌بردم که نحوهٔ پیشرفتم برای استاد نیز جالب بود. تا مقطع امتحان ممتاز- که حدود دو ماه و نیم شد- نزد ایشان رفت و آمد داشتم. هر چند که بعد از آن ایام، تا کنون دفعات بی‌شماری از تعالیم ایشان بهره گرفته‌ام.

پاییز ۱۳۶۰ بود که امتحان مرحلهٔ ممتاز را دادم و اواخر آن سال نیز به‌عنوان مدرس انجمن انتخاب شدم.

● **بعد از این مقطع تاریخی، شاهد خوش‌نویسی فعال و سخت‌کوشی شما هستیم. همان‌طور که از سخنان شما برمی‌آید، نگاهتان به خوش‌نویسی متفاوت بود. خاطرم هست که وقتی کارهای شما به نمایشگاه راه یافت، قلم‌های فوق کتیبه از شما دیده می‌شد. همان‌طور که گفتید، با ورود به عرصهٔ خوش‌نویسی، دیگر بیشتر انرژی و وقت خود را از نقاشی به این بخش منتقل کردید. من در یکی از یادداشت‌هایم از این کار به‌عنوان «مهاجرت از نقاشی به خوش‌نویسی» یاد کرده‌ام. این امر آن زمان برای خوش‌نویسان اعتبار بود که فردی با لیسانس نقاشی و الکترونیک کار را رها کرده و وارد خوش‌نویسی شده است. حضور شما اعتباری برای این هنر اصیل شد. البته بعد از آن هم شاهد نسلی از هنرمندانی بودیم که در رشته‌های گرافیک و نقاشی تحصیلات آکادمیک داشتند و در خوش‌نویسی نیز افراد توانمندی بودند. برای نمونه**

اجرایی از تابلوی مشهور لبخند ژکوند - ۸۰ × ۶۰ - رنگ روغن روی بوم

استادان صداقت جباری، امیرصادق تهرانی، عین‌الدین صادق‌زاده، و بهرام حنفی که پیشروان نسل نقاشی‌خط نسل دوم و سوم به‌شمار می‌روند. در اینجا می‌خواهم روایت شما را از شکوفایی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ بدانم. به‌ویژه اینکه شما کتاب‌های تأثیرگذار بسیاری در این زمینه تهیه کرده‌اید که جامع‌ترین آن‌ها به‌نظرم «شور مستی» بوده است.

در اوایل دهۀ ۱۳۶۰، به‌واسطۀ اتفاقاتی که در سطح جامعه رخ داد و فضای جنگ و تبعات آن بر همه چیز تأثیر گذاشته بود، برای آن نوع نقاشی که من انجام می‌دادم، زمینۀ توفیق و توجه فراهم نبود. پس به‌طور طبیعی بخشی از انرژی هنری من از نقاشی به خوش‌نویسی منتقل شد و به شکل موازی به هر دو می‌پرداختم.

چون سؤال حضرت‌عالی حول محور خوش‌نویسی متمرکز است، باید عرض کنم که در اوایل کار حرفه‌ای‌ام تلاش می‌کردم که در عین رعایت قواعد و اجرای قطعات چلیپا و کتابت، تجربه‌ای متفاوت را انجام بدهم. به‌همین منظور قطعاتی با اندازۀ قلم‌هایی با سطح تماس ۲۰ سانت و گاهی بالاتر را محمل ذوق‌آزمایی قرار دادم. ویژگی آن‌ها اجرای بدون رده و صاف و یکدست قلم بود که البته مرکب‌برداری و اندازۀ کاغذ در آن ابعاد، داستانی بود. گاهی برای اجرای کشیده‌های معکوس به حرکات آکروباتیک نیاز پیدا می‌کردم. تعدادی از آن کارها را در سال ۱۳۶۳ در سالن‌های شماره ۱ و ۲ موزۀ هنرهای معاصر تهران به نمایش گذاشتم که در نوع خود برای بینندگان تازگی داشتند و برای خود من جذاب و ارضاکننده بودند.

هم‌زمان با تجربۀ اجرای قلم‌های درشت، این دل‌مشغولی را داشتم که بتوانم با تلفیق رنگ و خط و دیگر ابزارها، به بیان مضمونی و تصویری از یک شعر یا مفهوم برسم. در واقع، به‌دنبال شاعرانگی در تصویر بودم که تأویلات و الزامات خودش را می‌طلبید و وادی سختی بود. از دل تعداد زیادی کار، چندتایی نسبتاً مطلوب از آب درآمدند که در سال ۱۳۶۶، یک مجموعه از آن‌ها را با انتخاب استاد **مرتضی ممیز** باز هم در سالن‌های ۱ و ۲ موزۀ هنرهای معاصر با عنوان خط‌نگاره‌ها به سینۀ دیوار

اجرای نستعلیق - ۴۰ × ۶۰

گذاشتم. خوشبختانه استقبال خوبی از آن نمایشگاه شد و نقدهای مؤثر و توصیه‌های آموزنده‌ای از طرف اهل هنر دریافت کردم.

گفتید که در صدد بودید مفهوم شعر را بیان کنید. به گفتۀ خودتان به‌دنبال بیان مستقیم مفهوم نبودید و نشانه‌هایی از آن را بیان می‌کردید. این دیدگاه ناشی از نگاه آبسترۀ شماست؟

شیوۀ تصویرسازی‌ای که مورد نظرم بود، توضیحی و یا روایتگرانه و به شکل نعل به نعل، مصور کردن کلمات نبود بلکه کوشش داشتم مفهوم شعر را با بهره‌گیری از عناصر بصری، که گاه می‌توانست فقط یک سطح رنگی باشد، و کاربرد هماهنگ و به‌جای خط، حسّ و تلقی تصویری خودم از مفهوم مورد نظرم ارائه دهم و در عین القا و انتقال مضمون، تشخص اثری تجسمی را حفظ کنم. از آن دوره نقطۀ مطلوبم مجموعه‌ای است از اشعار **اخوان ثالث** با عنوان «کتیبه» که هنوز هم به آن علاقه دارم.

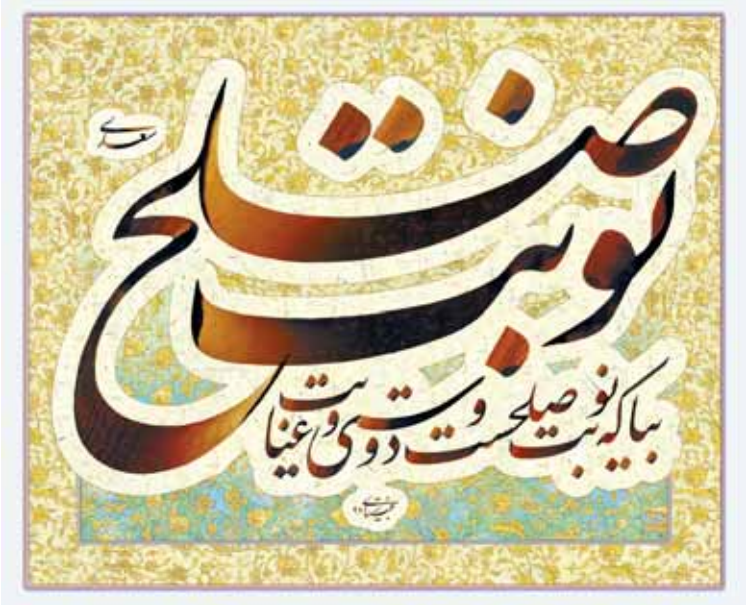
افرادی که با این نگاه پیش از شما و یا معاصر با شما این کار را انجام داده بودند، آثارشان چگونه بود؟

یقین دارم عده‌ای در این زمینه حتی خیلی پیش‌تر کار کرده بودند اما من نه آن زمان و نه در حال حاضر هیچ سابقۀ ذهنی از آن کارها ندارم. ضمن آنکه ادعای ابداع این شیوه یا موارد دیگر ندارم بلکه فارغ از این مسائل همواره دغدغه‌ام اجرای کوشش‌های ذوقی و تجربه‌های دلپسندم بوده است.

بهتر است در این لحظه به گرایش شما به نقاشی‌خط یا همان که شما «خط‌نگاره» یا «نقش خط» می‌گویید، بپردازیم.

پیش از ورود به این بحث لازم است توضیح دهم که در شروع دهۀ ۱۳۷۰ فضا برای نقاشی فیگوراتیو قدری بیشتر فراهم شد و یک سلسله کار نقاشی در این زمینه انجام دادم که تعدادی از آن‌ها در نمایشگاه‌های عمدتاً خارج از کشور و تعدادی از آن‌ها در کتاب «راز نگاه» در ایران چاپ شد. در رابطه با مقولۀ نقاشی‌خط، که محور اصلی سؤال شماست، باید عرض کنم هرگاه در اجرای قطعه‌ای خوش‌نویسانه، از ابزارهای غیرسنتی (ابزار سنتی مانند قلمنی و مرکب) استفاده کنیم، عملاً وارد حیطۀ تلقی نقاشی‌خط از خوش‌نویسی می‌شویم. البته پرواضح است که نقاشی‌خط از همان ابتدا همراه، همراز و نیمۀ دیگر هنر خوش‌نویسی بوده است که در قلمرو کاشی‌نویسی‌های الوان، سنگ‌نوشته‌ها، کنده‌کاری روی چوب و فلز، پارچه‌نویسی‌های آیینی و دیگر کاربری‌ها، ذوق هنرمندان ایرانی در استفاده از خط در رخساری رنگین‌تر جلوه‌گری می‌کرده است.

بنابراین، استاد اگر بخواهیم به‌لحاظ زمانی شما را از سال ۱۳۶۰ تقسیم‌بندی کنیم، در دهۀ اول ما جواد بختیاری جست‌وجوگر را داریم که محو نسبت‌های طلایی نستعلیق می‌شود،



اجرای نستعلیق - ۴۰ × ۶۰

دهۀ ۱۳۷۰ از ظرفیت آشنایی با رنگ و مبانی هنرهای تجسمی در تصویرسازی بهره می‌گیرد، و در نهایت نقاشی‌خط را با آن مفهومی که اشاره کردید، به‌عنوان زبان بصری انتخاب می‌کند. حال سؤال این است که اگر با استاد بختیاری منصف، که از خارج به کارهایش نگاه می‌کند، روبه‌رو شویم، این کارنامه را چگونه ارزیابی می‌کند؟

○ سؤال سختی است.

● **البته شما می‌توانید پاسخ ندهید.**

○ (خنده) هنرمند می‌باید بی‌پروایی و روح و احساس خود را از روزن خِرد، تجربه، شناخت و آگاهی بگذراند. در طول تاریخ، آثاری که صفت ماندگاری یافته‌اند و مخاطب را به تحیّر، تخیّل و تفکر واداشته‌اند، معمولاً زمینهٔ آفرینش آن‌ها خردمندی، اندیشه‌ورزی و شناخت، بوده و هرگاه نگاه هنرمند خودخواهانه و سهل‌انگارانه بوده، نتیجهٔ مطلوب فراهم نشده است. در رابطه با سؤال شما عرض کنم که همواره نگاهم به کار هنری بر آن سیاق بوده است؛ هر چند در عمل همیشه حاصل کار با نقطهٔ مطلوب و آرزو فاصله دارد. در این باره به کوشش و تلاشم نمرهٔ بدی نمی‌دهم ولی آنچه از نظر کیفیت حاصل شده است، جای تأمل دارد.

● **استاد، فکر می‌کنم شما در صفحه با گردش قلم هر کار که خواسته و توانسته‌اید، کرده‌اید. در دهۀ ۱۳۶۰ شیوهٔ خاص امیرخانی وجود داشت که چون ستاره دست‌نیافتنی بود اما برخی هنرمندان مستعد موفق شده بودند به این حریم وارد شوند. شما یکی از این افراد بودید و تجلی کارهایتان را می‌توان در کتاب «سخن عشق»، که نعل به نعل امانت‌داری زیبایی از استاد است، دید. در واقع، ما با شیوه‌ای به‌نام امیرخانی روبه‌رو هستیم که در آن دورهٔ زمانی تا حدودی پاسخ‌گوی عطش شما بود. حالا بحث را کمی توسعه دهیم و ببینیم که تأثیر اجتماعی و هنری شیوهٔ امیرخانی چه بوده است. الان عدهٔ بسیاری که این شیوه را کار می‌کنند، موفق شده‌اند از این شیوه عبور کنند. آیا می‌توان نقدی جدی به کار این افراد وارد کرد؟**

○ در این باب باید قدری بیشتر توضیح بدهم. شما قطعاً اشراف کامل دارید و بهتر از بنده می‌دانید که خوش‌نویسی در دورهٔ تیموری و صفویه حرمتی بسیار و مرتبهٔ والایی داشت و در کنار نقاشی و حتی فراتر از آن، مورد تکریم خواص و عوام بود. خوش‌نویسی جولانگاه روح زیباجو و تبلور تمام و کمال فرهنگ زمانه و به تعبیری، هنر رسمی و مایهٔ تفاخر و فرهمندی هنر ایران بود. بنابراین، فاخر بودن وجه اصلی و بارز و شایسته‌اش نیز بود. می‌دانیم که در آن دوران خوش‌نویسی به مرتبه‌ای بالا از غنای زیباشناسانه، ترکیب‌های حیرت‌انگیز و جلوه‌های فوق‌العاده‌ای از ترکیب، تنظیم و نسبت‌های طلایی رسید که نقش **میرعلی هروی**، **علیرضا عباسی** و **میرعماد** در این زمینه تعیین‌کننده بود. شما حتی در مشق‌های ساده دقت، وسواس، هوشمندی و کمال‌یافتگی را مشاهده می‌کنید.

بر این نکته دلم می‌خواهد تکیه کنم که تنها ذهن‌ساخته و دست‌ساختهٔ بشر در طول اعصار که ساختار زیباشناسی‌اش بر اساس نسبت‌های طلایی است، فقط «خط نستعلیق» است. در سال‌های بعد، به‌دلیل شرایط اجتماعی و تاریخی، خوش‌نویسی موقعیت ممتازش را از دست داد. عیار آن دچار فروخوردگی شد و به مدت یکی دو سده آثار فاخر و ممتاز را کمتر شاهد بودیم. تا به اواخر دورهٔ قاجار می‌رسیم که با ظهور خوش‌نویسان گران‌سنگی چون **میرحسین ترک**، **میرزا غلامرضا اصفهانی** و **کلهر**، این هنر جانی تازه می‌یابد. هر چند از ترکیبات درخشان و تنظیمات پرعیار دوران صفویه کمتر نشانی هست ولی اجرای سیاه‌مشق‌های باشکوه و رانش قدرتمند قلم، هر بیننده‌ای را مفتون زیبایی و کرشمه‌های خود می‌کند. هر چند در پس اجراهای درخشان، عدم تناسب در اجرای حروف و کلمات در موارد زیادی نزد خوش‌نویسان بزرگ قاجار کاملاً قابل بازشناسی است.

در دوران بعد به دلایل گوناگون و تغییر رویکرد فضای هنری جامعه، هنر خوش‌نویسی تقریباً به هنری کاربردی تبدیل می‌شود و حساسیت‌ها و فاخرنویسی جای خود را به انطباق با کاربری‌های روزمره از قبیل خوش‌نویسی سربرگ‌ها و تبلیغاتی‌نویسی برای روزنامه‌ها می‌دهد و از آن جلال و جبروت گذشته کمتر می‌توان نشانه‌ای یافت. تا ظهور استاد **غلامحسین امیرخانی** که نقش جریان‌ساز و تاریخ‌سازی داشت. ایشان کرشمه‌های خط معاصران و شکوهمندی اجراهای خوش‌نویسان دورهٔ قاجار و چینش کلمات و تعادل فرهمندانهٔ خطوط دورهٔ صفوی را در یک مجموعه به‌هم

آمیخت و اکسیری را به‌عنوان شیوهٔ خود طی زمان با قاطعیت و صلابت معرفی کرد. شیفتگی و دلبستگی مفرط به خطوط متقدمین و بزرگان خوش‌نویسی باعث نشد که ایشان عیوب و عدم تناسب را در گوشه‌هایی از خط بزرگان نبینند. بازنگری جدی در تناسبات و در عین حال برداشت از نقاط درخشان شیوه‌های گوناگون، مجموعهٔ جدید و هماهنگی را با عنوان شیوهٔ امیرخانی، که تکامل یافتهٔ خط نستعلیق است، برای جامعهٔ هنری ایران به ارمغان آورد. کاریزما و جاذبهٔ شخصیتی و شیوهٔ استاد امیرخانی، خیل عظیمی از علاقه‌مندان را در دورانی که عصر نوسازی هنر خوش‌نویسی بود، به پیروی از سبک و شیوهٔ ایشان راغب کرد. خوش‌نویسان بسیاری با تقلید از آثار ایشان عاشقی را تجربه و تمرین کردند.

در پاسخ به سؤال شما باید عرض کنم که دنباله‌روی و تقلید، بخش مؤثری از کار هنرآموزان و هنرمندان است و معدود کسانی می‌توانند از مرحلهٔ تقلید و گرته‌برداری عبور کنند و به استقلال سلیقه برسند که البته لازمهٔ آن، هوش و قوهٔ خلاقه، استمرار و اندیشه‌ورزی است. به‌غیر از این نکته، خاصیت کنش‌های اجتماعی است که هر گاه روشی هنری و یا هنرمندی موفق ظهور یابد، دیگران نسخهٔ او را برای خود بپیچند و در حاشیهٔ امن حضور الگوی موفق‌تر، به کار هنری بپردازند. هر چند جامعهٔ هنری به کار متمایز همیشه اقبال بیشتری نشان می‌دهد، همین قصهٔ کار متمایز، گاهی خیلی‌ها را گرفتار می‌کند و به ناکجاآبادهای سراب‌گونه می‌کشاند. باید یقین داشته باشیم که ثروت‌های فرهنگی و آثار هنری به یادگار مانده، چشمهٔ خلاقیت و زمینه‌ساز قدم‌های نوین هستند، ولی نه تعلق زیاد و نه گسست جدی از آن‌ها، هیچ‌گاه راه‌گشا و گشایندهٔ بخت و اقبال هنرمند نبوده‌اند.

در رابطه با تعبیر عبور از خط امیرخانی مطلب را این‌گونه می‌فهمم که هنرمندان مابعد ایشان، فرازهای ممتاز خط استاد را دست‌چین کرده و در تلفیق با ذوقیات و معیارهای زیبایی‌شناسی خودشان، قامتی جدید از خط و سلیقهٔ خود عرضه داشته‌اند ولی در حال حاضر شاهدیم مفهوم عبور نزد بعضی خوش‌نویسان به‌ویژه خوش‌نویسان جوان، به عبور به عقب تبدیل شده است. بر اساس اینکه یکی دو نفر از خوش‌نویسان معروف و موفق به شیوه‌های قدیم می‌نویسند، عده‌ای بدون توجه به دلایل توفیق آنان، تمایز خود را در عبور به گذشته می‌دانند و به شکل ناشیانه‌ای الگوهای قدیمی را مدل قرار می‌دهند. متأسفانه شاهدیم بسیاری از آنان صدمات جبران‌ناپذیری به خط خود وارد کرده‌اند.

● شما گفتید وقتی هنرمند موفقی را می‌بینیم، از او پیروی می‌کنیم. در دورهٔ ما هم شیوهٔ غالب، گرایش قابل توجه به استاد امیرخانی است که رهروهای زیادی دارند اما به‌نظر می‌رسد که اگر این رهروان در حدّ اعلا هم باشند، باز هم در جایگاه امیرخانی مکررند و نمی‌توانند خود مستقل شوند. به‌نظر شما چه باید کرد؟

○ قبل از آن لازم است نکتهٔ کلی‌تری را بیان کنم. **آنتونی گیدنز**، جامعه‌شناس معروف، جمله‌ای دارد که می‌گوید: «در فرایندهای اجتماعی، مسیر و هدف را نیروی برتر و غالب تعیین می‌کند». اگر این موضوع را به عرصهٔ هنر تعمیم دهیم، هرجا هنرمندی توفیق بیشتری داشت، نزد بخش عمده‌ای از جامعه مقبولیت و محبوبیت خواهد یافت و طبیعی است که پی‌جویان هنر مجذوب هنر و شخصیتش باشند. در سخنان پیشین گریزی به این موضوع داشتیم و لوازم عبور از شیوه را برشمردیم و در اینجا مجدداً اشاره می‌کنم: استاد امیرخانی با آثاری که در این عرصه خلق کرد، تحول شگرفی در تناسبات خط نستعلیق به‌وجود آورد و کاروان خوش‌نویسی ایرانی را به منزلگاه بسیار شکوهمندی رساند. اما مقصدهای دیگری هم پیش رو وجود دارند که نشانی آن‌ها را ذات هنر خوش‌نویسی و ظرفیت بی‌کران آن می‌دهد. دیگران باید آن‌ها را کشف و به آن سمت‌ها حرکت کنند. استاد هم همواره مشوق این موضوع بوده است. اعتقادم این است که این شیوه ظرفیت فوق‌العاده‌ای برای پرداختن از نظر اندام کلمات، تناسبات، فواصل و عوامل مهم نستعلیق دارد.

● ارزیابی کمی و کیفی شما از نقاشی‌خط معاصر چیست؟ به‌نظر می‌رسد این عرصه هم با کارهای کم‌عمق روبه‌رو شده است و در مورد افت این هنر نگرانی وجود دارد. وقتی به پیشینهٔ این هنر بازمی‌گردیم، فقط به چند نام قابل اتکا می‌رسیم. به‌نظرم به‌عنوان ناظر هنری، مسئولیت و تعهدی داریم که این نهیب‌ها را بزنیم تا

نقاشی خط، اکرولیک روی بوم - ۸۰×۱۰۰

نسل دوم و سوم نقاشی‌خط ایران این الزامات مهم را رعایت کنند.

○ به نکتهٔ مهمی اشاره کردید. افراد بسیاری در این دغدغه با شما مشترک‌اند. در این باب لازم است ابتدا نگاه تاریخی مختصری به ماجرای نقاشی‌خط و نکته‌ای که مورد تأکید شماست، داشته باشیم. همان‌طور که در اوایل گفت‌وگو اشاراتی داشتم، از قدیم‌الایام خط و خوش‌نویسی از ابزارهای متفاوتی برای اجرا سود می‌برده است. در واقع، بسته به کاربردش ابزار تغییر می‌کرده است. اگر روی کاغذ نگاشته می‌شده، قلم‌نی وسیلهٔ کار بوده است و اگر قرار بود روی سنگ باشد، با تیشه و قلم فلزی و روی پارچه از رنگ و قلم‌مو استفاده می‌شده، اما ابزار غالب، کاغذ، قلم و مرکب بوده است. در برخی دوره‌ها رنگی‌نویسی نیز رواج داشته است. البته اینجا قصد نقد و نقل تاریخی ندارم، بنابراین با پرشی از روی تاریخ به اواخر دورهٔ قاجار می‌آییم تا بتوانیم زمینه‌های نگاه نو به خط و به تبع آن، نقاشی‌خط را بیشتر واکاوی کنیم.

در آن ایام سبک و حال و هوای مکتب کلاسیک اروپا توسط **کمال‌الملک** وارد ایران شد و به‌وسیلهٔ شاگردان تالی‌اش ادامه پیدا کرد. در نتیجه، شاکلهٔ اصلی نقاشی آن دوره، رنگ و رخ این سبک و شیوه را گرفت. البته در توازی با آن، «نقاشی ایرانی» یا «مینیاتور» که توسط استاد **حسین بهزاد** و دیگر گزیدگان اجرا می‌شد، موقعیت خاصی داشت. خوش‌نویسی هم دورهٔ ویژهٔ خود را سپری می‌کرد که پیش‌تر بدان اشاره کرده‌ام. در مجموع، کسی هم به‌دنبال تحول بنیادین و محسوس در اتفاقات هنری نبود و اهل هنر به‌طور عموم از فضا راضی بودند تا اینکه بعد از تحولات سیاسی دهه‌های پرتلاطم ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ شاهد تغییراتی شگرف در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هستیم. مهم‌ترین اتفاق تغییر رویکرد نگاه فرهنگی بود.

هر چند زمینهٔ آن از دورهٔ مشروطیت فراهم شده بود، ولی میل به تجدد جلوهٔ عیان و واضح‌تری گرفت. اولین پیامد آن در عرصهٔ هنر، گرایش به خرید و داشتن آثار هنری در طبقهٔ متوسط و شکستن سنت انحصار تملک آثار هنری نزد اعیان و اشراف و طبقهٔ بالای جامعه بود. اروپا ۳۰۰ سال پیش به این موضوع، یعنی نمایش عموم آثار هنری رسیده بود. در کشور ما هم بالاخره این اتفاق رقم خورد و این ضرورت پیش آمد که باید فضاهایی برای عرضهٔ آثار هنری فراهم شود. پس «گالری آپادانا» با الگوبرداری از گالری‌های پاریس تأسیس شد. در این گالری از کارهای شاگردان کمال‌الملک گرفته تا آثار **حسین کاظمی** و **جلیل ضیاءپور**، که گرایش مدرن داشت، و دیگران به نمایش درمی‌آمد. هم‌زمان با جنبش فعال برای عرضه و تولید آثار هنری، ترجمهٔ کتاب و دوبلهٔ فیلم‌های خارجی و اخبار پاریس و لندن و رم و فلورانس نقطهٔ توجه روشن‌فکران و متمایلان به تحولات اجتماعی بود. افراد و یا هنرمندانی که به اروپا می‌رفتند، با شیوهٔ عرضهٔ هنر در این کشورها آشنا می‌شدند و این تأمل و شرایط جدید، تأثیر فراوانی بر نقاشان، موسیقی‌دانان، شاعران، معماران و دیگر هنرمندان گذاشت و موج آن خیلی از عرصه‌های هنری و فرهنگی را درنوردید. بعد از مدت زمانی، تعداد گالری‌ها زیاد شد و حالا دیگر گالری‌گردی بخشی از اوقات اهل فکر و هنر را پر می‌کرد. عرضهٔ آثار هنری پررونق شد و به تبع آن، هنرمندان به جست‌وجوی راه و رسم و تجربه‌های تازه پرداختند.

در این میان، هنرمندانی بودند که هم اهل خط و خطاطی بودند و هم دستی در رنگ و نقش داشتند. آنان با درک این موضوع که آثار خوش‌نویسی در قامتی سنتی و در ابعاد کوچک، هر چند از عیار و هنری ممتاز برخوردار باشند، در عرصهٔ نمایشگاه و در کنار تابلوهای عریض نقاشی، جلوهٔ مطلوب و ویژگی ربایش نگاه را ندارند، به این ذهنیت رهنمون شدند که تجربهٔ خوش‌نویسی خود را با ابزار متنوع به پهنهٔ بوم منتقل کنند. پس کوشیدند با بهره‌گیری از کتیبه‌ها، مُهرنوشته‌ها، ترکیبات خوش‌نویسان عثمانی و حتی تابلونویسی‌های سردر مغازه‌ها که با رنگ‌های الوان و سایه‌کاری‌های جذاب انجام می‌شد، تا موتیف‌های نمادین و تزیینی در هنرهای آیینی و آذینی و نیم‌نگاهی به هنر گرافیک، زمینهٔ حضور روی بوم و ایستادن بر سینهٔ دیوار را فراهم کنند. پس از ارائهٔ اولین آثار و موج استقبال، انگیزهٔ فراوانی برای این گروه از هنرمندان فراهم شد. البته بعضی از آن‌ها بیشتر به اصول خوش‌نویسی مقید بودند و بعضی کمتر و تعدادی هم به‌کارگیری نشانه‌هایی از خط را کافی می‌دانستند. دستگاه رسمی فرهنگ کشور نیز از این موج استقبال کرد و خریدار خیلی از آثار شد و به رونق این جریان افزود.

● **استاد بختیاری، اگر کارکرد نقاشی‌خط را بررسی کنیم، می‌بینیم که پایهٔ آن خوش‌نویسی و کلاس خط است. شاید بتوان هنرمندان جوان را برای موفق بودن در نقاشی‌خط به آموختن خوش‌نویسی ترغیب کرد و این کار نوعی خدمت باشد، اما مشکل اینجاست که به‌خاطر وجود بازار، این هنر به‌صورت مرضی در حال گسترش است.**

○ ما چه موافق باشیم چه مخالف، این جریان به‌عنوان ضرورت هنری در جامعه وجود دارد. ذهن تنوع‌طلب هنرمند، به‌ویژه جوان و مخاطب، مجذوب اتفاقات جدید است و به‌همین خاطر در مسیر تجربه‌های نو قرار می‌گیرد اما اگر ایرادی باشد، جایی است که هنرمندان نوجو و جوان ما با پرش‌های تکنیکی و موضوعی و بدون یادگیری اصول و مبانی زیباشناسی و عدم اشراف به هنر قدیم و جدید، به انجام کارهای خلق‌الساعه، حسی و توجه برانگیز دست می‌زنند. می‌دانیم که بزرگان عرصهٔ هنر نو همگی از متبحران شیوه‌های قدیم و کلاسیک بوده‌اند. نمونه‌اش **پابلو پیکاسو** است که کارهای حیرت‌انگیزی در سبک و سیاق «باروک» دارد و یا **مکس ارنست** که از دل شناخت سنت‌ها و تکنیک‌های لحظه لحظه تجربه شده و مطالعهٔ عمیق و مکاشفانه در بن‌مایهٔ زیبایی‌شناسی، به راه و رسم جدید دست پیدا کرد، ولی با عشق به دیده شدن نمی‌شود کاری کرد. برخی تصور می‌کنند که در این دنیای پر سروصدا باید با صدای بلند صحبت کنند تا شنیده شوند. نهایتاً فقط می‌توان برای آن‌ها توصیه‌هایی داشت و در حد امکان هدایتشان کرد.

● **اگر بخواهیم سخنان شما را جمع‌بندی کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که گرایش‌های جدید در هنر، طبیعی‌اند و به اقتضای زمان**

شکل گرفته‌اند اما جامعه به‌عنوان داور هنرشناس، برای این موضوع حدّ و مرزی قائل است و جایگاه هنرهای جدید را تعیین می‌کند.

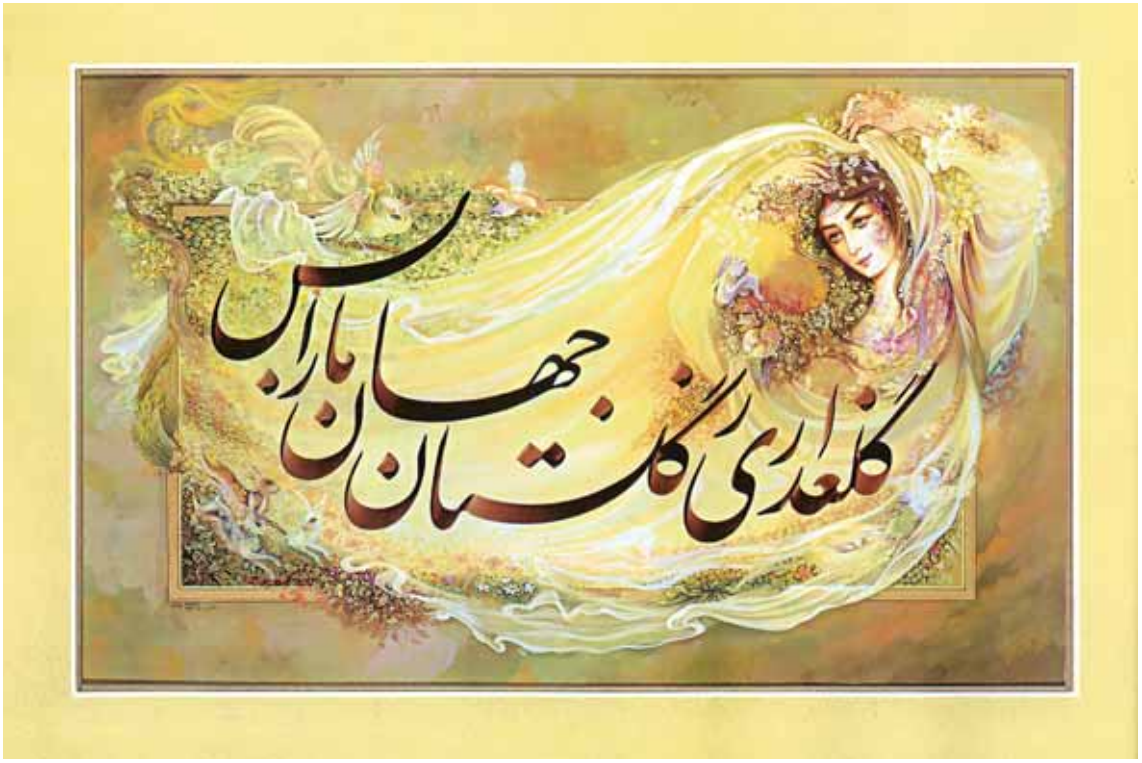
همین‌طور است. من به هنرمندان ایرادی نمی‌گیرم؛ ایراد به نظام آموزشی جامعهٔ فرهنگی ماست که خروجی آن چنین است. اگر هنرمند جوان علاقه‌مند است، باید به او تعلیم داد. باید فضایی باشد که بتوان آداب زیبایی‌شناختی خوش‌نویسی و نقاشی را آموخت. حتی شیوه‌های نمایش یا فروش آثار را باید ترویج داد و ضمناً وزن و ظرفیت و تأثیرگذاری هر هنری را شناساند. خیلی از نوجویان هنر، فناوری و توانایی آن را با مدرنیزم اشتباه می‌گیرند. مثلاً دیده‌ام، چون سینما در خلق آثارش از ابزارهای گسترده و عظیم بهره می‌گیرد، عده‌ای آن را برتر از شعر و خط، که ابزارشان قلم و کاغذ است، می‌دانند. این نگاه ابزارمحور، هنردوستان ما را دچار توهم می‌کند. ما می‌دانیم بسیاری از فیلم‌های عظیم و معروف می‌توانند به‌طور کلی فاقد ارزش‌های هنری باشند، و در مقابل، یک شعر مثل شعر «کوچه» از زنده‌یاد **مشیری**، می‌تواند چندین نسل را در بن احساسشان، سال‌ها اغنای عاطفی کند، و یا چلیپایی نستعلیق، تمامی دغدغه‌های زیباجویانه را ارضا و مجاب کند.

استاد، برای اهل هنر و جوانان هنرمند چه نکاتی را مهم می‌دانید؟

من به انتخاب آگاهانه در هر زمینه‌ای معتقدم؛ به‌ویژه برای جوانان. انتخاب آگاهانه در دو سه محور وجود دارد: یکی از آن‌ها «سواد رسانه‌ای» است، یعنی سازوکارهای معرفی در جامعه را بیاموزند و زیروبم جامعه را بشناسند؛ چرا که هنرمندی موفق است که بتواند کار خود را درست و درخور عرضه کند. البته این موضوع شمّ ذاتی را هم می‌طلبد. دیگر «اندیشهٔ فرهنگی» است، یعنی خردمندی و هوشمندی و سعهٔ‌صدر در بازشناخت و فرصت مطالعه در گذشته و حال، با نگاهی فارغ از تعصب و یکسونگری، احترام به داشته‌های فرهنگی به‌عنوان ثروت و میراث، و نگاه جست‌وجوگرانه و سلیم به همهٔ فراورده‌های فرهنگی در سلیقه‌های گوناگون. سوم هم «مخاطب‌شناسی» است، برای مثال، در آموزش هنر گرافیک بر مخاطب‌محور بودن تأکید دارند، اما در نقاشی مخاطب عام‌تر است. به‌هر حال تفاوتی نمی‌کند و هنرمند باید مخاطب خود را شناسایی و نقطهٔ تلاقی احساس خود و تمنای مخاطب را کشف کند. توفیق یافتن در این عرصه هم به کار زیادی نیاز ندارد. با مطالعهٔ کتاب، مشاوره یا دانستن مطالب جامعه‌شناسی قابل دستیابی است. از سوی دیگر، این تأملات کمک می‌کنند که هنرمند به بیراهه نرود. مداومت در کار هم از مهم‌ترین عواملی است که موفقیت را ضمانت می‌کند؛ هر چند در سال‌های اخیر، سفرهٔ هنر کوچک‌تر از گذشته، و شرایط رقابتی نزد هنرمندان سخت‌تر، و مخاطب نیز محدودتر شده است.

برای اینکه نظام آموزش هنری ما تقویت بشود، ارتقا پیدا کند و خروجی آن به‌گونه‌ای باشد که فرایند هنرمندپروری به یک روایت و استفاده از هنر در پرورش شخصیت بچه‌ها اتفاق بیفتد، دیدگاه‌های شما شامل چه مواردی است؟

شما بهتر می‌دانید که آموزش تعاملی است بین دو نفر یا بین یک نفر با چند نفر که در این میان، یکی می‌خواهد مطالب و دانسته‌های خودش را به دیگران منتقل کند. اگر در این تعامل اعتماد دوجانبه نباشد، انتقالی انجام نمی‌گیرد. حتی اگر همهٔ ابزارهای فناورانه و همهٔ لوازم آموزشی نیز فراهم باشند، اگر اعتماد و علاقهٔ دوجانبه نباشد، انتقال امکان ندارد. ما شاهدیم که در طول اعصار هر جا این انتقال انجام شده است، عواملی به این شرح مطرح بوده‌اند: اول اینکه معلم یا انتقال‌دهندهٔ مفهوم(یا موضوع یا دانش و هر چه که هست)باید کاریزمایی داشته باشد که مخاطبش آن را قبول کند. این قبول داشتن هم سه راهکار دارد: یکی بلد بودن کار، حالا هر رشته، هنر یا ورزشی که باشد. دوم اینکه بتواند به طرف مقابلش بقبولاند که این دانسته‌هایی که من دارم، بر اساس تجربه است و با علاقه دارم آن را به شما منتقل می‌کنم. اگر این حس را نداشته باشیم، این ماجرا اتفاق نمی‌افتد. قبول داشتن معلم خیلی مؤثر است. سوم اینکه بتواند با فهم موضوع مورد نظرش، آن دیدگاه را هم به شاگردش انتقال بدهد. اگر این سه مورد جمع شوند، زمینهٔ انتقال و تعلیم موضوع فراهم می‌شود. اگر این‌ها نباشند، حتی اگر هزار گونه لوازم و فناوری یا تهکم و تهدید وجود داشته باشد، طرف مقابل توجیه نمی‌شود. آموزش در او ریشه نمی‌دواند و در جانش نمی‌نشیند. دانش‌آموز، دانشجو یا خواهنده اگر برای نمره آمده باشد، تأثیر کمی می‌گیرد. در هر حال این سه عامل می‌توانند نقش



اجرای نستعلیق

کیفی در رشد دانش‌آموزان داشته باشند.

● **استاد، شما در بحث آموزش تجربه‌های خوبی در خوش‌نویسی و نقاشی دارید. به‌نظر شما، دبیران هنر چگونه می‌توانند از فرصت کمی که در کلاس دارند نهایت استفاده را ببرند؟ چه بینشی برای انتقال داشته‌های هنری مناسب است؟ چگونه روی این روش‌ها همکاران متمرکز شوند؟ اجازه دهید در این مورد از تجربیات شما استفاده کنیم.**

○ به‌رغم آن سه عامل، معمولاً معلم‌های بی‌تجربه می‌خواهند همهٔ دانش خود را یک‌دفعه به دانش‌آموز انتقال بدهند که این معمولاً مشکل‌ساز می‌شود. چون وقتی مطالب زیادی ارائه می‌دهی، طرف قدر آن را نمی‌داند. باید جرعه جرعه باشد تا شاگرد مزهٔ آن را حس کند. وقتی معلم خوش‌نویسی یا نقاشی همهٔ تکنیک‌ها را ظرف یکی دو روز به فراگیرنده یاد بدهد، اولین اتفاقی که در این مرحله می‌افتد این است که هنرجو یا هنرآموز، چون رایگان و ارزان گرفته، قدر آن را نمی‌داند. این خطاست که معلم یا استاد همهٔ دانسته‌های خود را در یک ترم منتقل کند، و آن وقت اگر شاگرد نگیرد، بگوید خنگ است یا قدرنشناس و بخشندگی مرا قدر نمی‌داند. البته در این بین امکان دارد چند نفری بخشی از مطلب را بیاموزند.

حُسن آموزش تدریجی این است که تا عمق جان نفوذ می‌کند. در نقاشی و یا خوش‌نویسی، هنرجویان باید فرمول و خامهٔ اصلی موضوع را پیدا کنند. به‌ویژه در خوش‌نویسی باید ذات زیباشناسی خط را دریابند. معلم قرار نیست همهٔ کلمات را برای هنرجو بنویسد. باید کلید کار را بدهد؛ بعد از آن هنرجو می‌تواند هر دری را با آن کلید باز کند ولی وقتی نمونه‌های زیادی عرضه شوند، او با یک سلسله مجهولات عجیب روبه‌رو می‌شود که هیچ‌کدام برایش حل نشده‌اند و راه‌حل هم ندارند. نقشه‌های زیادی را پیش روی او گذاشته‌اند که راه‌های خروجی و ورود آن مشخص نیست، در صورتی که همهٔ هنرها یک راه ورود و یک راه خروج دارند. معلم می‌تواند با شناساندن کدها و بدون عجله و با صبر زیاد، موضوع را ذره‌ذره به مخاطب انتقال دهد. در این مرحله هنرجو فرصت پیدا می‌کند که کد را پیدا کند. پس از آن تشویق مؤثر خواهد بود.

● **پس تشویق مکمل این روش است. مثلاً امکان دارد که در نگارش، حرف «الف» را بزرگ بنویسیم و شکل و شمایل آن را به‌خوبی تشریح کنیم و ذات خوش‌نویسی را به بحث بگذاریم. یعنی این قدرت را در دانش‌آموز به‌وجود بیاوریم که آن را به حرف «ب» و یا سایر حروف «الفبا» و «کلمات» تعمیم دهد. این قدرت تحلیل را چگونه در دانش‌آموز بالا ببریم؟**

○ اول اینکه از تعلیم دادن حافظه‌ای باید دوری کنیم. یعنی نباید به انباشته‌های حافظهٔ دانش‌آموز اضافه کنیم. همان نکته‌ای که شما گفتید، باید تحلیل موشکافانه داشته باشیم و ذات هنر را توضیح بدهیم. خیلی از معلمان ما فکر می‌کنند که دانشجو هرچه بیشتر تصویر و نمونه ببیند، به او کمک می‌شود. مثلاً هر چه بیشتر موسیقی خوب گوش کند، نقاشی بکشد یا خط بنویسد، خوب است ولی باید نگاه تحلیلی و موشکافانه داشته باشد. اولین حُسن این کار آن است که کلید را به فراگیرنده یاد می‌دهیم و این کار در خط نستعلیق خیلی معلوم است. زمانی که در انجمن خوش‌نویسان تدریس

می‌کردم، مباحث را به‌طور خلاصه به دوستان می‌گفتم. گواه این موضوع فارغ‌التحصیل‌های دورهٔ ممتازی است که با این روش خوش‌نویسی را آموختند. ما کار خاصی نمی‌کردیم. فقط شناسهٔ اصلی ذات نستعلیق را تعلیم می‌دادیم. یک هنرجو با استعداد متوسط و بدون نیاز به هوش خیلی بالا، آن خامهٔ اصلی را به‌خوبی دریافت می‌کرد. کلید در دستش بود و به‌راحتی بقیهٔ موضوع را می‌توانست کار کند. حالا اینجا از نظر اجرا معلم باید چه کار کند؟ ما اول خودمان باید کلید را پیدا کنیم و تجربه داشته باشیم و بعد با قاطعیت و صبوری اجرا کنیم.

برای مثال، مرحوم استاد **مرتضی ممیز** در تعلیم، دریایی از دانش بود ولی در یک ترم دانشجویان را در یک موضوع کوچک معطل و اسیر می‌کرد. مثلاً برای طراحی حروف یا طراحی فونت بچه‌ها مجبور بودند سه ماه این کار را انجام بدهند؛ چون در صورت انجام ندادن با آن‌ها برخورد می‌کرد. البته از روی شوخ‌طبعی و می‌گفت اگر حوصله ندارید، سر کلاس حاضر نشوید ولی معمولاً تمام هنرجوها با علاقه می‌رفتند سر کلاس؛ چون آخر ترم ذات طراحی برای فونت را یاد می‌گرفتند. ایشان نحوهٔ خلاصه کردن فونت را برای آن‌ها بیان می‌کرد.

اما حالا در نظام آموزشی سنتی خوش‌نویسی ما، قالب چلیپا را می‌دهند به هنرجویی که کم کار کرده است. او با تراکمی از مجهولات روبه‌رو می‌شود و هر چه هم که می‌نویسد، به کندی جلو می‌رود. اما معلم خوب، مثلاً حرف «واو» را موشکافانه بررسی می‌کند و نحوهٔ نوشتن آن را از بُن توضیح می‌دهد. وقتی هنرجو نوشتن را از تمام وجود و زوایای آن فهمید، دیگر نوشتن تمام حروف برایش آسان می‌شود.

● بعضی از معلمان تعلیم‌وتربیت هنری که عمری را در این راه گذاشته‌اند، روش آموزش طراحی را فقط در یک کلمه خلاصه می‌کنند: «کپی!» آن‌ها عقیده دارند، هنرجو باید بنشیند و کپی کند. این روش هم خیلی پیرو دارد. لطفاً دیدگاه خود را در این باره توضیح دهید.

○ کپی از این نظر است که هنرآموز بتواند تکنیک را یاد بگیرد و برای یادگیری تکنیک باید الگوهای مورد نظر را واکاوی کند و بشناسد. من خودم شاید تابه‌حال هزار کار نقاشی کپی کرده‌ام ولی نباید توقف کرد. در هر رشته‌ای، چه موسیقی و چه نقاشی، باید با هنرمند «همزادپنداری» کرد و تکنیک‌های کار را شناخت. کپی کردن راحت‌ترین کار برای معلم است. می‌گوید بنشین و کپی کن و هر جا ایرادی بود، آن را برطرف می‌کند؛ درست مثل کلاس‌های خصوصی و خیلی از کلاس‌های آزاد و یا دانشکده‌ها و مراکز آموزش عالی.

البته کپی لازمهٔ کار و بخشی از فرایند آموزش هنری است ولی میزان آن باید محدود باشد. وقتی فرد با تکنیک‌های عمومی آشنا شد، آن وقت در وادی دیدگاه باید نحوهٔ تولید اثر را به او یاد بدهیم. معلم و هنرمند خلاق اینجا کارش شروع می‌شود. اگر گرافیست هستی، باید وقتی نمونه فونت‌های زیادی از کسانی چون **گلیزر**، **اوهاما** و دیگر کسانی که در کار فونت هستند، دیدی و کپی هم کردی، حالا بنشینی و یاد بگیری روش‌های کار کدام‌اند، نحوهٔ نگاه کردن چگونه است، و خلاصه کردن فونت چه راه‌هایی دارد.

اگر هنرجو باهوش باشد، خودش هم جزئیاتی اضافه می‌کند و کارش قشنگ درمی‌آید.

من وقتی در دانشگاه درس می‌دادم، از آثار پنجاه دانشجو، سه چهار اثر خوب درمی‌آمد. من تمام حرف‌ها را به همه می‌زدم ولی فقط چند نفر نکته‌ها را می‌گرفتند. بنابراین امر مهم ارائهٔ دیدگاه بعد از کپی است. کپی کردن تابو نیست ولی بعضی از معلم‌ها آن را خیلی طولانی می‌کنند. معلم پایبند به اصول آموزشی، به‌درستی می‌گوید تا اینجا کپی و بعد از آن باید برویم و به خلاقیت دست پیدا کنیم. کار معلم در اینجا سخت‌تر می‌شود، ولی او وظیفهٔ خودش را انجام می‌دهد. در ضمن خود معلم هم باید بلد باشد. اینجاست که هنرجو باید به معلمش اعتقاد داشته باشد. هنرجو باید بگوید: من وظیفه دارم کاری را انجام بدهم که معلم خوشش بیاید. دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا آرزو داشتند که استاد ممیز به آن‌ها بگوید: بَه‌بَه چه کار خوبی انجام داده‌اید. ولی خیلی از آن‌ها آرزو به دل می‌ماندند. البته وقتی هم می‌گفت، تعارف نبود؛ واقعاً کار خوبی بود.

● معلم هنر موفق چه ویژگی‌هایی دارد؟

○ معلم موفق هنر کسی است که وقتی هنرجو او را نگاه می‌کند، احساس کند بهار را می‌نگرد و از او خوشش بیاید. ممکن است خوش‌تیپ نباشد، ولی وقتی نگاه می‌کند، احساس کند آدم متمایزی را می‌بیند. این فقط در فیزیک صورت نیست بلکه در رفتار، مهربانی و در قاطعیت به موقع اوست. معلم باید خودش را قبول داشته باشد؛ به‌طوری که دانش‌آموز با شوق و افتخار سر کلاس او حاضر شود. خیلی از دانشجویان هنرهای زیبا شاگرد استاد ممیز نبودند ولی اگر یک بار هم از کلاس ایشان استفاده کرده بودند، خود را شاگرد استاد می‌دانستند و با افتخار می‌گفتند ما شاگرد ایشان هستیم. چون آن شأن معلمی هنر در ایشان وجود داشت. ایشان دانش داشت، عاشق کارش بود و وقت می‌گذاشت. او جزوه گرافیست بزرگ دنیا بود ولی آن آدم بزرگ با آن عظمت و شکوه، وقت می‌گذاشت، کلاس‌ها را سَمبَل نمی‌کرد و با هنرجو سروکله می‌زد. برای حضور دانشجویان ارزش قائل بود و به کار تدریس از زاویهٔ شغل و درآمد نگاه نمی‌کرد.

وقتی دانشجو می‌دید آدمی مشهور با علاقه سر کلاس آمده است، اصلاً نمی‌توانست کم‌کاری کند. بسیاری از شاگردان استاد الان جزو گرافیست‌های مشهور ایران هستند. ایشان الگوی خوبی است. معلم باید کاریزما داشته باشد. مهم رابطهٔ حسی است که بین دانش‌آموزان و معلم به‌وجود می‌آید. مجموع این‌ها یک معلم موفق هنر را می‌سازد. مثال بعدی استاد **سمندریان** است که با تمام وجودش برای هنرجو وقت می‌گذاشت. او در همان لحظهٔ اول شاگرد را عاشق تئاتر می‌کرد. بنابراین، با علاقه به کلاس رفتن این حُسن را دارد که شاگرد احساس می‌کند استاد با علاقه آمده است و سعی می‌کند به حرف وی عمل کند.

● از شما به‌خاطر حضور در این گفت‌وگو کمال تشکر را داریم.

تحلیل کتاب «فرهنگ و هنر» سال هفتم

حمیدرضا کاشانی
دبیر هنر دورهٔ اول دبیرستان مدارس شهرستان بافت

چکیده

در جامعهٔ کنونی و باتوجه به چالش‌های موجود میان شیوه‌های نوین و کهنهٔ آموزش هنر، نقش وزارت آموزش‌وپرورش به‌عنوان بزرگ‌ترین نهاد آموزش عمومی کشور، نقشی تأثیرگذار و همه‌جانبه در میان تمامی اقشار جامعه است. حال اگر این رسالت در عصر حاضر سیال باشد و طبق نیازها و آمال نسل معاصر، آگاهانه تغییر جهت دهد و به‌روز شود، می‌تواند راه‌گشای فرزندان امروز و مسئولان فردا شود. در این مطالعه سعی شده است بدون اغماض از محاسن و معایب کتاب‌های دو دورهٔ آموزشی قدیم و جدید، با دیدی واقع‌گرایانه مطالب آن‌ها مورد تحلیل قرار گیرند و نتایج حاصل در چهار محور تولید هنری، تاریخ هنر، نقد هنری و زیبایی‌شناسی ارزیابی شوند. به غیر از اشکالات جزئی مثل ناخوانا بودن شمارهٔ صفحات، صفحه‌آرایی بعضی صفحه‌ها، استفاده از جملات و تمرین‌های موازی و تکراری در پایان درس‌ها و همچنین، عدم دسترسی بسیاری از معلمان هنر به کتاب «راهنمای معلم»، که احتمالاً می‌توانست راه‌گشای بعضی نکات مبهم درس‌ها باشد، در نتیجهٔ این مقایسه معلوم شد که کتاب جدید نسبت به کتاب قدیم در دامنهٔ وسیع‌تر و کامل‌تری تدوین شده و جای خالی هنرهای مغفول(نمایش، صنایع‌دستی، عکاسی، هنرهای‌آوایی، سفالگری و...) با روشی خاص پر شده است. البته این کتاب ضعف‌هایی هم دارد که امیدواریم با خرد جمعی به حداقل ممکن برسد.

کلیدواژه‌ها: کتاب فرهنگ و هنر سال هفتم، توصیف و تحلیل، نقاط ضعف

مقدمه

چیزی حدود بیست و چهار پنج سال از انتشار کتاب‌های هنر دورهٔ راهنمایی می‌گذشت؛ یعنی حدود ربع قرن. من طی دوران خدمت بیست و سه چهار ساله‌ام، با این کتاب عجین بوده‌ام و از محتویات آن گاه لذت برده و همواره کاستی‌ها و بلندپروازی‌هایش را نادیده گرفته‌ام. انتشار این کتاب‌ها در آن دوران، یعنی سال‌های ۱۳۶۸-۱۳۶۶، باتوجه به جو آن دوره، قدم بسیار بزرگی بود اما در جا زدن و کاستی‌های آن، به‌ویژه کتاب‌های سال‌های دوم و سوم، سؤالات زیادی را در ذهنم ایجاد کرده بود. قصد نقد کردن کتاب‌های قبل را ندارم که بارها نقد شده‌اند. در طول این سال‌ها به هیچ‌کدام از این نقدها توجه نشده و فقط قسمتی از این کتاب‌ها حذف شد. هر سال اول مهر دوباره همان کتاب و همان جلد و... را برای دانش‌آموزان دهه‌های هفتاد، هشتاد و تا حدودی نود تکرار کردم و احتمالاً خیلی هم وفادار بودم که این‌گونه عمل کردم. چون می‌دانم در خیلی از نقاط کشور، عدهٔ زیادی از همکارانم بودند که عطای کتاب را به لقایش بخشیده بودند و به‌صورت حسی و تجربی تدریس می‌کردند که البته این هم شاید خیلی مورد تأیید نباشد.

به هر حال این دوران هم با فراز و فرودش طی شد و در دههٔ سوم دوران خدمتم، کتاب سال هفتم تحت عنوان «فرهنگ و هنر» منتشر شد.

من مشتاقانه در تابستان ۱۳۹۲ فایل آن‌را دانلود و همان شب اول آن را یک دور مطالعه کردم و چیزهایی دستگیرم شد. اکنون بعد از گذشت حدود یک سال تحصیلی و تدریس دقیق یک‌دوره از کتاب جدید، با خوش‌حالی از اینکه برنامه‌های درسی مغفول را در این کتاب پیدا کرده‌ام، نگرش جدیدی در آن دیدم، با رویکرد آموزشی متفاوتی مواجه شدم، محتوای آن را هنری یافتم و...

پیشینه تحقیق

«برنامهٔ درسی مغفول» مفهومی که «آیزنر»[1] آن را سلبی می‌داند، به این معنی است که محتوایی مهم از نظام رسمی آموزش حذف شده است. به زعم وی، آنچه که در مدارس انجام نمی‌دهند، به اندازهٔ آنچه که انجام می‌دهند، مهم است.

سیلی براون دربارهٔ متون و برنامه‌های درسی می‌گوید: «آیا ما ذاتاً هنر را ارزشمند می‌دانیم، یا اینکه هنر می‌تواند نقش واسطه‌ای ایفا کند و در یادگیری سایر درس‌ها مؤثر واقع شود؟»

پایچ در یک مطالعهٔ طولی با محققان دانشگاه کالیفرنیا به این نتیجه می‌رسد که «هم‌بستگی مثبتی میان مطالعهٔ درس‌های هنری و پیشرفت تحصیلی وجود دارد. دانش‌آموزانی که به یکی از رشته‌های هنری گرایش دارند، عملکرد بهتری در آزمون‌های استاندارد شدهٔ پیشرفت تحصیلی به نمایش می‌گذارند، عملکرد ملموس‌تر و مؤثرتری در خدمات اجتماعی دارند، و ترک تحصیل آن‌ها کمتر از سایر دانش‌آموزان است.

هدف تحقیق

در دیباچهٔ کتاب اشاره‌ای ادیبانه به میراث فرهنگی و هنری شده است: «هر علمی باید در بهبود کیفیت زندگی انسان‌ها مؤثر بوده و به آن پاسخ دهد، و از طرفی ارزش و اهمیت هنر در بقاست، زیرا به فرهنگ و انسانیت کمک می‌کند. همان‌طور که خرد و عقل وجه تمایز انسان و حیوان است، هنر و زیبایی‌شناسی نیز همین اهمیت را دارا خواهد بود.»(جنسن)

بنابراین، اساس قرابت فرهنگ و هنر از دیرباز تاکنون مطرح بوده است و این موضوع باید مورد توجه اهالی فرهنگ و هنر قرار داشته باشد. اولین جرقه‌ای که در ذهن مخاطب کتاب زده می‌شود، استفاده از دو واژهٔ «فرهنگ» و «هنر» در کنار یکدیگر است و مهم‌تر از آن پوشش صحیح و رمزگشایی بین این دو کلمهٔ وزین. هنرآموز می‌باید با اطلاعات کافی و طرح درس مناسبی به‌سمت کلاس برود تا بتواند عطش فرهنگی و هنری هنرجویان را سیراب کند که کاربرد این اصل در متن درس مطرح نشده است.

کتاب حاضر در پنج بخش کلی هنرهای تجسمی، خوش‌نویسی، هنرهای سنتی، هنرهای آوایی، و هنرهای نمایشی منتشر شده است. در نگاه اول جامعیت موضوعی کتاب چشم‌گیر به‌نظر می‌رسد و این پرسش‌ها را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند که «آیا این حجم اطلاعات باتوجه به دو رویکرد تئوری و عملی، باید ارائه شود؟ تدریس آن چه زمانی را در هفته می‌طلبد؟ آیا زمان تخصیص داده شده به کلاس فرهنگ و هنر جواب‌گوی این اطلاعات خواهد بود؟

هر علمی باید در بهبود کیفیت زندگی انسان‌ها مؤثر بوده و به آن پاسخ دهد، و از طرفی ارزش و اهمیت هنر در بقاست، زیرا به فرهنگ و انسانیت کمک می‌کند

حال باید دید که با توجه به رویکردهای دوگانهٔ آموزش هنر(رویکرد سنتی و رویکرد دیسیپلین‌محور)، محتویات این کتاب در کدام محدوده قرار می‌گیرد.

۱. رویکرد سنتی: این رویکرد تا قبل از قرن بیستم، یعنی تا سال ۱۹۰۰ مطرح بوده است. در این رویکرد هنر ابزار خلاقانه‌ای تلقی می‌شود که ظرفیت‌های خلاق و آفرینش‌گرایانهٔ دانش‌آموز را آزاد می‌سازد. براساس رویکرد سنتی، برنامه‌های از قبل تعیین شده مانع بروز خلاقیت در دانش‌آموزان می‌شود.

۲. رویکرد دیسیپلین‌محور: این رویکرد تقریباً نقطهٔ مقابل روش سنتی است و بنیادهای فکری آن در سال ۱۹۸۲ توسط **بالکان** و در سال ۱۹۸۴ توسط **گریر** مطرح شد. رویکرد دیسیپلین‌محور انقلاب آرامی را در آموزش هنر رواج داد. در این روش بر چهار موضوع تأکید اساسی شده است: تاریخ هنر؛ تولید هنری؛ نقد هنری؛ زیبایی‌شناسی. اگرچه اهداف، محتوا، برنامهٔ درسی، تلقی از یادگیری، خلاقیت و ارزشیابی در هر دو روش حائز اهمیت هستند، چهار عنوان مذکور در روش آموزش آکادمیک رنگ بیشتری به خود می‌گیرند. کتاب جدید بیشتر متمایل به رویکرد دیسیپلین‌محور است.

حال به ارزیابی مطالب فوق هرچند جسته و گریخته می‌پردازیم تا به نمایی کلی از آنچه در پنج بخش کتاب فرهنگ و هنر آمده است، برسیم.

روش‌شناسی تحقیق

روش تحقیق: روش تحقیق، تحلیل محتوای کتاب براساس «رویکرد کمی» بوده است.

جامعه و روش نمونه‌گیری: در این مطالعه، کتاب درسی فرهنگ و هنر سال هفتم دورهٔ اول دبیرستان، در سال تحصیلی ۹۳- ۱۳۹۲ در دبیرستان دورهٔ اول متوسطه روی دانش‌آموزان «مدرسهٔ تیزهوشان علامه حلی» شهرستان بافت مورد بررسی قرار گرفت:

ابزار جمع‌آوری اطلاعات: در این بررسی، واحد ثبت براساس مطالب ارائه شده در کتاب جدید فرهنگ و هنر سال هفتم دورهٔ جدید و حول چهار محور «تولید هنری، نقد هنری، زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر شناسایی و کدگذاری شده است.

روش تحلیل داده‌ها: داده‌های جمع‌آوری شدهٔ مربوط به متغیرهای مورد بررسی در کتاب، با استفاده از روش توصیفی تحلیل شدند.

یافته‌های تحقیق

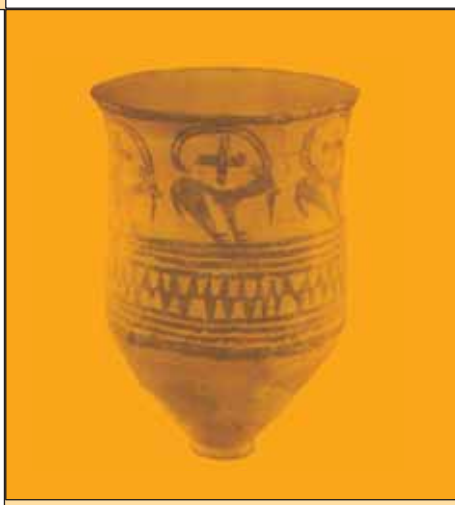
بخش طراحی و نقاشی

در این بخش، آغازی بسیار خوب و منطقی را شاهدیم که تلنگرهای خاصی به ذهن دانش‌آموز این پایه می‌زند. استفاده نکردن از تصویر برای تولید هنری نکتهٔ قابل تأملی است اما استفاده از عکس‌هایی در ابعاد کوچک(احتمالاً عمدی)مابه‌ازای طراحی با هیچ‌گونه تکنیکی را ندارد و چشم هنرآموز با زیبایی‌های بصری(زیبایی‌شناسی)این تکنیک‌ها آشنا نمی‌شود. در حالی‌که شاید نشان دادن این مهم، تأثیر مثبتی بر ذوق بصری آن‌ها داشته باشد.

در بخش نقاشی، علی‌رغم شروع قوام‌دار، ایجاد انگیزه و ارائهٔ اطلاعات مربوط، صرفاً «از عکس و چند تصویر ریز نقاشی ایرانی(نگارگری) برای آشنایی دانش‌آموزان استفاده شده و هیچ نوع نقاشی دیگری با تکنیک‌های گوناگون و شیوهٔ اجرای آن‌ها مطرح نشده است. برخی بر این باورند که استفاده از نقاشی به‌عنوان مدل باعث رکود حس خلاقیت در دانش‌آموزان می‌شود و وی به کپی‌برداری‌های ناشیانه خواهد پرداخت(رویکرد سنتی)اما این نکته را نیز نباید فراموش کرد که «نقش پای رفتگان هموار سازد راه را...» شاید این اقدام عمدی است و به‌منظور تقویت ذهن و تخیل دانش‌آموز صورت گرفته یا به زعم مؤلف، به مربی واگذار شده است، اما تأثیر عناصر بصری را در آموزش، به‌ویژه آموزش هنر، نباید نادیده گرفت. با در نظر گرفتن این نکته که در خوش‌بینانه‌ترین وضعیت شاید ۵۰ درصد از دبیران غیرتخصصی هستند، این مشکل دو چندان خواهد شد.

زمینه‌سازی برای به‌کارگیری نقد هنری در تمرین‌ها، دال بر آگاهی مؤلف نسبت به لزوم نقد هنری است که تا به‌حال جزو حلقه‌های مفقوده در این کتاب‌ها بوده است. مدرس می‌تواند راه‌گشای شیوهٔ صحیح نقد باشد و معبری فراروی هنرجویان باز کند. همچنین، مثال‌های تصویری درس چهارم نیز می‌توانست در بخش هنرهای سنتی و یا در بخش جداگانه‌ای، مثل آثار و بناهای تاریخی ومعماری، جایگاه مثبت‌تری بیابد.

در دو بخش فوق، جای هنرها و سبک‌های روز دنیا که کم هم نیستند، جای خالی است و مسلماً



در بخش نقاشی، علی‌رغم شروع قوام‌دار، ایجاد انگیزه و ارائهٔ اطلاعات مربوط، صرفاً «از عکس و چند تصویر ریز نقاشی ایرانی(نگارگری)برای آشنایی دانش‌آموزان استفاده شده و هیچ نوع نقاشی دیگری با تکنیک‌های گوناگون و شیوهٔ اجرای آن‌ها مطرح نشده است

در صورت حضور، تأثیر مثبتی بر ذهن، تخیل و اطلاعات هنرآموز خواهد گذاشت.

بخش عکاسی

این بخش و ضرورت وجود آن در کتاب نکتهٔ حائز اهمیتی است. اگرچه شاید وجود این بخش در کتاب به‌دلیل حضور عکس و عکاسی در دنیای معاصر و امکان عکس‌برداری و فیلم‌برداری در اکثر لحظات زندگی با دوربین، تلفن همراه، تبلت و... باشد، اما همین که در سه درس به آشنایی با دوربین خودکار، نقطهٔ تأکید و نور اشاره‌ای شده است. جای تأمل دارد. آیا گروه مؤلف نمی‌توانست هنر دیگری را جایگزین عکاسی کند؟ اصولاً ضرورت پرداختن به عکاسی آن هم با این شکل کلی، بدون در نظر گرفتن امکانات شهرستان‌ها و بضاعت خانواده‌ها، به‌خصوص روستاییان عزیز که هم از نظر نبود دبیر تخصصی در مضیقه‌اند و هم از حیث امکانات این‌چنینی، مورد تردید قرار می‌گیرد و شکل‌گیری محدود تمرینات این بخش کمی دور از واقعیت به‌نظر می‌رسد.

بخش خوش‌نویسی

آشنایی با ابزار و اصطلاحات، آشنایی با انواع خوش‌نویسی و برخی هنرمندان معاصر و کهن(تاریخ هنر)، استفاده از نمونه‌های عینی، زیبا و جامع(زیبایی‌شناسی)، توجه به تمرین و تکرار انواع مشق(تولید هنری)، مقایسهٔ آثار خود با آثار دیگران و گفت‌وگو دربارهٔ آن(نقد هنری)، و دادن دیدگاه زیباشناسانه با توجه به مثال‌ها و تصویرها، از محاسن این بخش است. در این بخش تعریفی از «دانگ» ارائه شده است، اما عنوان دانگ به غیر از آن کاربردهای دیگر نیز دارد که به آن‌ها اشاره نشده است(قلم دو دانگ و...).

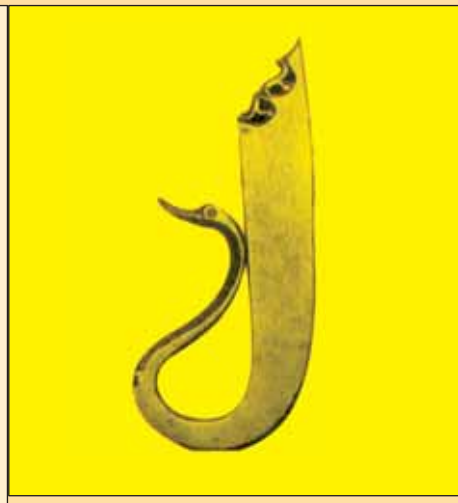
اما بخش خوش‌نویسی شاید یکی از بحث‌برانگیزترین بخش‌های ارائه شده در کتاب فرهنگ و هنر باشد. زیرا با توجه به سابقهٔ نه‌چندان مطلوب آموزش خوش‌نویسی در دورهٔ ابتدایی و عدم آگاهی عمومی معلمان محترم این دوره، قطعاً نمی‌توان انتظار داشت که دانش‌آموزان ابتدا به ساکن، از یک سرمشق(مفردات، ص۵۱) در درس اول، به اتصالات دو حرفی و حتی سه حرفی و چهار حرفی برسند و در درس‌های جلوتر(درس پنجم، صفحه‌های ۶۹- ۶۷)به سطرنویسی با ترکیبات به نسبت دشوار آن هم در فرصت اندک کلاس بپردازند. مؤلفان محترم این بخش به خط تحریری نیز عنایتی داشته‌اند اما در مقایسه با کتاب سابق هنر، می‌توان گفت که در آموزش گام به گام این هنر اصیل و ارزنده شاید سهل‌انگاری درون موضوعی صورت گرفته و انتظارات فراتر از توان دانش‌آموزان پایهٔ هفتم است.

ناگفته نماند که در کتاب سابق هنر، مراتب پلکانی آموزش در نظر گرفته شده بود، اما آنجا نیز سیر تحول و پیشرفت به ناگاه سیر صعودی پیدا می‌کرد، به‌طوری که عنان اختیار از دست معلم و دانش‌آموزان می‌گریخت. واقعیت این است که در فرصت محدود این درس(هنر)و در این شیوهٔ آموزش، دانش‌آموزان را نمی‌توان به هنرمند تبدیل کرد، بلکه از یک کلاس ۳۰ تا ۴۰ نفره، شاید فقط بتوان تعداد انگشت‌شماری را راغب و راهنمایی کرد. اگر معلم بتواند باتوجه به تمام مشکلات فوق فقط دید هنری(تولید کم و نقد هنری)به دانش‌آموزان عطا کند، باید کلاهش را هم به هوا پرتاب کند. در این بخش، به‌جای استفاده از جملات، اتصالات و ترکیبات به نسبت دشوار، به جملات آسان‌تر و نهایتاً اتصالات دو حرفی پرداخته شده تا در حد توانایی هنرجو باشد و جملات سخت‌تر را به سال‌های هشتم و نهم ارجاع داده است.

در این بخش به نمونه‌های خطوط فرعی غیررایج یا کمتر رایج هم اشارهٔ خوبی شده است اما به خط دوم اصیل ایرانی(شکسته نستعلیق)کوچک‌ترین اشاره‌ای نشده و حتی تصویری هم نیامده است. جا دارد برای آشنایی دانش‌آموزان با این هنر اصیل، به این نکته هم توجه شود. پیشنهاد می‌شود که با توجه به ذهن کنجکاو دانش‌آموزان، حداقل برای فهم بیشتر آن‌ها، یک جمله یا سطر را با چهار خط رایج ملی و اسلامی در یک صفحه یا دو صفحهٔ مجاور بنویسند تا در یک مقایسهٔ چشمی، دانش‌آموز بتواند تفاوت و زیبایی‌های این خطوط را بهتر درک کند. استفادهٔ به‌جا از خط تحریری قابل تقدیر است اما می‌توان جملات طولانی‌تری را نیز در این مبحث با استناد به سرمشق اصلی به‌کار گرفت.

همان‌طور که اشاره شد، به دور از انصاف است که عنوان نشود در این بخش به تاریخ هنر، تولید هنری، نقد هنری و زیبایی‌شناسی هنر توجه

ضرورت پرداختن به عکاسی آن هم با این شکل کلی، بدون در نظر گرفتن امکانات شهرستان‌ها و بضاعت خانواده‌ها، به‌خصوص روستاییان عزیز که هم از نظر نبود دبیر تخصصی در مضیقه‌اند و هم از حیث امکانات این‌چنینی، مورد تردید قرار می‌گیرد و شکل‌گیری محدود تمرینات این بخش کمی دور از واقعیت به‌نظر می‌رسد



آگاهانه‌ای شده است.

بخش هنرهای سنتی

حضـور ایـن بخـش در کتـاب فرهنـگ و هنـر سـتودنی است. صنایع‌دسـتی این مرز و بوم جزو هنرهای مغفول بود. لازم است در این بخش به سه نکته با اسـتناد به دیدگاه‌های مهم آموزشی(هری برودی)توجه کرد:

۱. ادراک کیفیت‌های حسی اثر هنری؛

۲. ادراک فـرم یـا صـورت در اثـر هنری(فـرم و محتوا= معنا و منظور اثر)؛

۳. ادراک اهمیت اثر هنری(دشوارترین مرحله).

در درس اول، شـاید با تکیه بـر اطلاعات معلم، اشـاره‌ای بـه مراحل طراحـی و تبدیـل و خلاصه کردن یک شـکل نشده اسـت. باتوجه به اهمیت نقـوش اسـلیمی و ختایـی، انتظـار می‌رفـت تصویرهایـی از ایـن نقش‌هـای شـاخص و اصیل ارائه شود.

در درس دوم موضوع تصویری‌تر شده و مابه‌ازای عینـی و ملموس‌تری دارد، اما تاریـخ هنر در این درس عقیـم مانده است.(شـاید به معلم سـپرده شده اسـت!)ارائهٔ تصویر قالی مشهور «پازیریک» یا نمونه‌هـای معماری باسـتانی ایرانـی، که جزو مفاخـر فرهنگی هسـتند، و کار عملـی بافت یک گلیـم کوچک را می‌توان از نکات مثبت این درس برشمرد.

سفالگری

توضیحـات ایـن بخـش و مثال‌هـای تاریخ هنر آن در حـد عالی اسـت اما تولیـد در این موضوع مسـتلزم صرف زمان زیـاد و وجود ابزار اسـت. با توجـه به ظرفیت‌هـای این بخش بیشـتر به تاریخ هنـر و در وهلهٔ دوم به تولید هنری پرداخته شـده اسـت. فضای نقد هنری که در این بخش بسـیار می‌توانسـت راه‌گشـا باشد، کمرنگ شـده و به آن پرداخته نشده است.

بخش هنرهای آوایی

دسـت بـه عصا رفتـن و سـخن در لفافـه گفتن از ویژگی‌هـای ایـن قسـمت اسـت که بـا عنوان «هنرهای آوایی» از آن یاد شده است.

شـاید حداقـل تا سـال‌های اخیر ایـن حوزه در زمـرهٔ موضوع‌هـای ممنوعه و ورود بـه آن نیازمند جسـارت خـاص بـود. این دسـت به عصـا بودن لازمـهٔ بعضـی ملاحظـات دینی و خـط قرمزهای موجود بـوده، اما ایـن بخش با تمام نـکات گفته و ناگفتـه، جزو قسـمت‌های مغفولی بوده اسـت که معلمان هنر، به‌ویـژه، درگیر آن بوده‌اند. آن‌ها به سـؤالات عدیـدهٔ دانش‌آمـوزان در حد بضاعت پاسـخ می‌گفتند، اما حضور این بخش باعث شـد که درجـهٔ اعتمادبه‌نفـس معلمان نیـز بالاتر برود و بتوانند بخشـی از سـؤالات ذهنی دانش‌آموزان را بهتـر پاسـخ گویند. در این بحـث لازم بود که با توجـه به ظرفیت‌هـای موجود در موسـیقی، روی بخش شنیداری و تصویری بیشتر کار انجام شود، اما می‌دانیم که به سـبب مشکلات موجود، شاید این بهترین روش در قدم اول باشـد و در گام‌های بعدی بتوان این واقعیت پنهان را بیشـتر در ذهن دانش‌آموز متبلور ساخت.

ایـن بخـش در پنـج درس بـا عنوان‌هـای وزن، لحن، رنگ صوتی، شـکل و بافت ارائه شده است که با توجه به محدودیت‌ها، بسـیار هوشـمندانه و موازی با سـن دانش‌آموز انتخاب شـده‌اند و البته قابل تحسـین است اما معلم در این بخش رسالت سـنگین‌تری دارد. وی باید سـطح اطلاعات خود را بسـیار فراتر از کتاب آمـاده کند تا بتواند عطش کنجکاوی لذت‌بخش فراگیرندگان را فرو بنشـاند. سـخن راندن از پنج موضوع فوق مستلزم ابتکار و اطلاعات است.

وزن: متوسل شدن به تصویرهای عالی و مرتبط و ارائـهٔ تمرینـی تصویـری درک بهتر ایـن مفهوم کمک بسـیار کرده اسـت و مفهوم تصویری زیبا و رسایی را در ذهن بازآفرینی می‌کند.

لحن و ملـودی: شـنیدن و دقت بـه صداهای اطـراف، اگرچـه در بسـیاری از لحظـات زندگی حذف می‌شـود، امـا در بعضی لحظـات نیز، هم ناگزیر اسـت و هم لذت‌بخش(البته تصویر صفحهٔ ۱۰۱ ایـن درس بسـیار ضعیـف و دور از انتظـار است و امیدواریم تصویر مناسب‌تری جایگزین آن شـود). تنظیم این مطلب زیـر دو بخش صداهای موسیقایی و صداهای غیرموسیقایی نیز، هم قوهٔ تخیل و هم گوش موسیقی و دقت دانش‌آموزان را درگیر می‌کند که قدمی مناسب است. همچنین، ادغـام لحن بـا ریتم نیـز حائز اهمیت اسـت و در اینجا مجدداً نقش معلم آگاه تأثیر خواهد داشت. اشـاره بـه اذان مرحـوم مـؤذن‌زاده اردبیلی، هم اشـارتی بـه تاریخ هنـر دارد، هم زیبایی‌شناسـی اسـت و هـم سـبب آشـنایی هنرجویان بـا نوعی آوای موسیقایی مذهبی می‌شود. به‌علاوه، حیطهٔ موسیقایی اثر نیز ملموس‌تر می‌شود.

در صفحـهٔ ۱۰۴، کمک‌گیـری از نمـودار و

علائمی مانند کمانک، فلش و شکل و جهت کمانک‌ها، به رسایی مفاهیم و بیان مطلب کمک نمی‌کند و خام به‌نظر می‌رسد. بیان رساتر این مفهوم، به بازنگری هنرمندانه نیازمند است. همچنین، تمرین این صفحه کمی ثقیل به‌نظر می‌آید و تشخیص سکوت‌های چنگ و دولا چنگ و حتی سیاه، کمی دور از انتظار و بالاتر از سطح دانش‌آموزان است. خوب است معلم به نمونه‌هایی با سکوت‌های بلندتر، مانند «سکوت سفید»، «سکوت گرد» و... مبادرت ورزد تا واژه قابل فهم‌تر شود.(معرفی ریتم‌های ساده می‌تواند کمک مثبتی در روند آموزش این بخش باشد.)

رنگ صوتی: استفاده از تصویری «ابر و باد مانند» و مرتبط کردن آن به موسیقی، درک صحیحی در ذهن فراگیرنده ایجاد می‌کند. این تصویر با سؤالات مطرح شده، ذهن دانش‌آموز را به مسیر درستی هدایت می‌کند و با ورود رنگ صدا و مثال‌های آن، درک او ژرف‌تر می‌شود. استفاده از مثال تصویری و کلامی(شیپور) و تمثیل مثال صوتی آن به «تیز و برنده بودن» و ایجاد هیجان با توجه به استفاده از این ساز بادی در تعزیه و مراسم مذهبی، ذهن را کاملاً روشن می‌کند. البته تمرین‌های این بخش کمی ناقص به‌نظر می‌آیند و لازم است تمرینات عملی و کاربردی‌تری ارائه شوند.

شکل(فرم): مجزا کردن شکل و فرم از لحن(ملودی)کاری دشوار به‌نظر می‌رسد(حداقل در تفهیم به فراگیرنده). در این درس علی‌رغم نکات مثبت، مثل مثال‌ها، استفاده از حافظه، ملودی، متن شعر، اشارهٔ مستقیم به ملودی مرحوم **حاج قربان سلیمانی** و نیز ارائهٔ تصویر ایشان با ساز(اگرچه در ابعاد کوچک)، از نکات ارزنده به‌نظر می‌رسد، اما در مقام جداسازی این دو مقوله از یکدیگر، مؤلفان باید بکوشند با توجه به سن فراگیرنده و همچنین اطلاعات مربی، راه‌های عملی‌تر و ملموس‌تری ارائه کنند تا مسیر مشخص‌تر و روشن‌تر شود.

بافت: یکی از درس‌های مشخص و شفاف این بخش، «درس بافت» است که با مثال‌های به‌جا شروع می‌شود و در بخش «تجربه کنید»، این مثال‌ها عملی شده‌اند و در ذهن مخاطب می‌نشینند. در اینجا هم اشاره به «تواشیح» تحت عنوان نوعی از موسیقی نیز به آگاه‌سازی دانش‌آموز نسبت به کاربرد موسیقی در امور مذهبی بیشتر کمک و نکته را بازتر می‌کند. نقش معلم در این بخش نقشی کلیدی خواهد بود تا با یاری مثال‌های(شنیداری و دیداری)مناسب، بتواند حق مطلب را بهتر ادا کند.

در مجموع در بخش موسیقی، به غیر از دست به عصا رفتن و کمک معلم به فراگیرنده که لازمهٔ آن است، تقریباً به تمامی ابعاد دیسیپلین‌محوری آموزش هنر، یعنی تولید هنر، تاریخ هنر، نقد هنری و زیبایی‌شناسی آن، آگاهانه اشاره شده است. امیدواریم در کتاب‌های سال‌های دوم و سوم این دوره گام‌هایی مؤثرتر برداشته شوند.

خوب بود که به ردیف‌های سنتی، شامل دستگاه‌ها، نغمه‌ها، گوشه‌ها و... و به تئوری کلاسیک موسیقی، حداقل در سطح گام، نت‌ها، شکل نت‌ها، خط میزان، ریتم سادهٔ خطوط حامل و کلیدهای موسیقی نیز اشاره‌ای می‌شد تا این موضوع مهم، که از مفاخر فرهنگی و هنری کشورمان است، برای دانش‌آموزان روشن می‌شد.

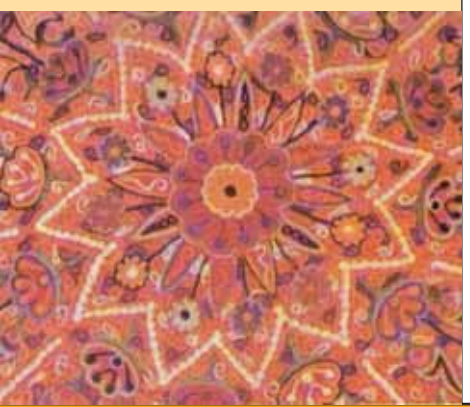
بخش هنرهای نمایشی

این بخش دربرگیرندهٔ چهار درس است: گفت‌وگو، گفت‌وگوی نمایشی، شخصیت و موقعیت در نمایش. درس اول این بخش کوتاه اما کاربردی و زمان‌بر است. علاوه بر این، دیدگاه خوبی ارائه می‌دهد و سؤالات مطرح شده در صورت عمل آگاهانهٔ معلم فراگیر خواهد شد. نمایش نیز جزو بخش‌هایی از هنر است که علاوه بر گستردگی در به‌کارگیری هنرهای گوناگون، خلاً کار گروهی را در کلاس مرتفع می‌سازد و تقسیم کار و مدیریت چندبعدی را به دانش‌آموز می‌آموزد.

در درس دوم موضوع گفت‌وگو ادامه پیدا می‌کند و دیدگاه‌های جدیدتری ارائه می‌شوند و مثال‌ها تأثیر خود را می‌گذارند. در این درس به گونه‌ای تنه‌ای به ادبیات، که جزو ارکان نمایش است، زده می‌شود و موضوع با مثال‌های ساده‌ای که ذهن دانش‌آموز را درگیر می‌کنند، ادامه می‌یابد. اما در «تجربه‌های بیشتر»، به بحث زمان اهمیت داده نشده است و فرصت محدود ساعات کلاس جوابگوی این حجم از کار کارگاهی نخواهد بود.

درس‌های شخصیت(کارکتر)و موقعیت در نمایش، کشف درون شخصیت واقعی و جایگزینی آن با شخصیت‌های نمایشی و اشارات زیبا در بند «فکر کنید»، دانش‌آموزان را به فکری لذت‌بخش فرو می‌برد که در این سن عموماً درگیر آن‌اند. در این درس‌ها اشاره‌ای خوب، هرچند کوتاه،

نمایش نیز جزو بخش‌هایی از هنر است که علاوه بر گستردگی در به‌کارگیری هنرهای گوناگون، خلأ کار گروهی را در کلاس مرتفع می‌سازد و تقسیم کار و مدیریت چندبعدی را به دانش‌آموز می‌آموزد



به ساختار ارسطویی نمایش شده و پیرامون کشمکش در نمایش(آکسیون)مثال‌هایی زده شده است اما به‌نظر می‌رسد این بخش عقیم می‌ماند(اگرچه به زعم مؤلف شاید توضیحات بیشتر را می‌باید هنرآموز به هنرجو ارائه دهد که اجتناب‌ناپذیر است). به هر صورت بهتر است متن کتاب ابتر نماند و به این منظور می‌توان از خلق لحظه‌های ناب‌تر و مثال‌هایی کوتاه از نویسندگان مطرح ایرانی و خارجی بهره گرفت.

ناگفته نماند که احتمالاً در تألیف کتاب «فرهنگ و هنر» پایه‌های هشتم و نهم این نکات مورد توجه قرار خواهند گرفت و به ساختارهای نمایشی دیگر، مانند نظریات **برتولت برشت**، یا تئاترهای «ابزورد» یا «نئوکلاسیسم» و... همچنین ساختارهای سنتی و وطنی از قبیل تعزیه، رو حوضی، نقالی، پرده‌خوانی، عروسک‌گردانی و...- که می‌توان گفت در این کتاب جزو هنرهای مغفول‌اند- نیز اشاره خواهد شد.

بحث و نتیجه‌گیری

در کتاب جدید بیشترین توجه مؤلفان به ترتیب به تاریخ هنر(۳۴ درصد فراوانی)، تولید هنری(با ۲۹ درصد فراوانی)نقد هنری(با ۱۹ درصد فراوانی)و زیبایی‌شناسی هنر(با ۱۷ درصد فراوانی)بوده است. در مجموع رویکرد کتاب جدید فرهنگ و هنر امیدوارکننده است؛ به شرط اینکه از کاستی‌ها و بلندپروازی‌ها اجتناب شود و به این واقعیت نیز رسید که زمان محدود و حجم بالای مطالب، «اختیاری و اجباری» کردن بعضی بخش‌ها و توجه اندک به تاریخ هنر جهان، از قسمت‌های کماکان مغفول ماندهٔ کتاب فرهنگ و هنر است.

در این آزمون و خطا(به‌زعم این‌جانب)، راهی بس گسترده و طولانی پیش روی مؤلفان خواهد بود که با توجه به انگیزهٔ قوی ایشان، جای امیدواری است که در سال‌های آینده به دور از هرگونه تعصب و... مطالب مطرح شده را وحی منزل ندانند و درصدد رفع ایرادات و اشکالات هرچند جزئی برآیند تا خروجی و نتیجه جامع‌تر و عملی‌تر شود. اگرچه در این تحلیل به کلیات و تا حدودی به جزئیات اشاره شده است، اما هنوز می‌توان با نگاه نقادانه‌تری به کتاب نگریست و آن را به خرد جمعی(معلمان هنری که قرار است سال‌ها با این کتاب زندگی کنند)سپرد تا معایب آن به حداقل ممکن برسد.

به غیر از موارد مذکور، مشکلات دیگری نیز فراروی معلمان هنر قرار دارند؛ چالش‌هایی که در اثر عدم تفهیم ضرورت آموزش هنر، و پوچ و بیهوده انگاری و گاه تنگ‌نظری‌ها به‌وجود می‌آیند. برای مثال، در همین مدت کوتاه در آموزش بخش سفالگری، علاوه‌بر اینکه فضای موجود و امکانات حداقلی در مدارس وجود ندارد و دانش‌آموزان عموماً بسیار مشتاق به انجام دادن عملی فعالیت‌ها و تمرینات این بخش هستند، معلمان هنر با اعتراضات بعضی مدیران که سفالگری را مخل نظافت و نظم مدرسه می‌دانند، مواجه شده‌اند.

در بخش هنرهای آوایی نیز، با توجه به محدودیت‌ها، مشکلاتی سر باز می‌کند و معلم راهی جز کوتاه آمدن و یا مبارزه نخواهد داشت که در هر دو صورت، موجبات نگرانی و یأس، هم بین دانش‌آموزان و هم بین معلمان ایجاد خواهد کرد.

باتوجه به اهمیت موارد فوق و استناد به اینکه کشور عزیز ما بیش از اینکه به جوانانی با ذهن‌های انباشته از تئوری‌های ناکارآمد نیاز داشته باشد، نیازمند جوانانی پرشور، خلاق و متفکر است، رسالت مسئولان و رسانه‌ها را دو چندان کرده است و ما را امیدوار می‌کند که با فراغ بال بیشتر به آموزش جوانان مستعد کشور بپردازیم.

* پی‌نوشت

1. Eisner

* منابع

۱. **روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی**. ساروخانی، باقر. (۱۳۸۶). تهران پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲. **روش‌ها و فنون تدریس هنر**. جوزی، حسین. (۱۳۸۷). تهران: مدرسه.

۳. مجله رشد آموزش هنر، دوره پنجم شماره ۱۴ ص ۱۴-۱۸. شریف‌زاده، عبدالمجید. (۱۳۸۷).

۴. **شخصیت کودک**. ترجمه مهشید یاسایی، تهران نشر مرکز.

۵. **نگاهی به تاریخ نمایش در ایران**، محمدی، احمد و فروغ، مهدی. (۱۳۸۳). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۶. **طراحی الگوی مطلوب تربیت هنری**، مهرمحمدی و امینی،(۱۳۸۰)

۷. **برداشت و گزیده‌ای از مقدمه ابن خلدون**. نصری‌نادر، آلبرت. (۱۳۶۳).

۸. **همایش هم‌اندیشی هنر و عناصر طبیعت**، تهران: فرهنگستان هنر.

۹. ماسن، کیکان، پاول هنری، آلتا کارول، هوستون، کانجر جان جینوی.

جدول فراوانی مباحث در کتاب «فرهنگ و هنر» سال هفتم دورهٔ متوسطهٔ اول «براساس رویکرد دیسیپلین‌محور»
(تاریخ هنر شامل تصویرها و بناهای تاریخی با توضیحات مختصر)

ردیف	عنوان بخش	درس	تولید هنری	تاریخ هنر	نقد هنری	زیبایی‌شناسی
۱	طراحی	اول	۴	۱۰	۲	۱
		دوم	۴	۱	۱	۲
		سوم	۶	۴	۱	۲
		چهارم	۵	۱۰	۱	۳
۲	نقاشی	اول	۵	۶	۱	۳
		دوم	۳	۱۱	۱	۲
		سوم	۴	–	۳	۱
		چهارم	۴	۱۴	۱	۱
۳	عکاسی	اول	۲	–	۲	۲
		دوم	۲	–	۲	۲
		سوم	۳	–	۳	۳
		چهارم	۳	۱	۴	۱
۴	خوشنویسی	مقدمه واول	–	۳	–	۲
		دوم	۱	۶	۱	۱
		سوم	۱	۳	–	۱
		چهارم	۲	۶	۲	۱
		پنجم	۶	۲	۱	۱
۵	طراحی سنتی	اول	۴	۸	۳	۲
		دوم	۵	۵	۲	۱
		سوم	۵	۷	۱	۲
۶	گلیم‌بافی	اول	–	۸	۳	۱
		دوم	۱	–	۲	۲
		سوم	۲	۳	۱	–
۷	سفال گری	اول	۳	۸	۱	۱
		دوم	۵	–	–	–
		سوم	۴	۱	۲	۲
۸	هنرهای آوایی	اول	۳	–	۳	۲
		دوم	۲	۱	۴	۱
		سوم	۳	–	۵	۳
		چهارم	–	۱	۱	۲
		پنجم	۱	–	۲	۲
۹	هنرهای نمایشی	اول	۲	–	۳	۱
		دوم	۴	۱	۱	۱
		سوم	۲	۱	۲	۱
		چهارم	۶	۱	۳	۲

جدول‌کشی در هنر کتاب‌آرایی

عصمت رجبی
لیسانس هنرهای تجسمی

چکیده
هنر کتاب‌سازی نزد ایرانیان از مهم‌ترین هنرها بوده است؛ تا جایی که برای تزئین کتاب بزرگ‌ترین طراحان را دعوت می‌کردند. آن‌گاه که به صفحهٔ تزئین شدهٔ یك کتاب می‌نگریم، همهٔ هنرها را در آن یکجا می‌بینیم. همچنین، تأثیرات شرایط اجتماعی و فرهنگی هر دوران را می‌توان به وضوح مشاهده کرد. هنرهایی که در کتاب‌آرایی کاربرد دارند، از خوش‌نویسی، نگارگری و تذهیب گرفته تا سطربندی، جدول‌کشی، تجلید و صحافی، هماهنگ و متعادل در کنار هم و با نهایت ظرافت و دقت، فضایی بسیار دل‌انگیز را به وجود می‌آورند.
به‌منظور نظم بخشیدن به نوشته‌ها و تزئینات حواشی کتاب، قبل از نگارش، جدول‌هایی روی صفحات به‌وسیلهٔ هنرمندان جدول‌کش، ترسیم می‌شده تا حدود زمینه برای کتابت و یا تزئین حواشی و قطعات، به شکل زیبایی مشخص شود. هنر جدول‌کشی به‌عنوان یکی از شاخه‌های کتاب‌آرایی در قدیم شغل خاصی به‌حساب می‌آمده که نیاز به مهارت ویژه داشته است.
این مقاله در نظر دارد جدول‌کشی در هنر کتاب‌آرایی، شیوه جدول‌کشی، گره در جدول‌کشی و انواع آن را در دوره‌های گوناگون تاریخی مورد بررسی قرار دهد.
روش پژوهش حاضر توصیفی - تحلیلی و شیوهٔ آن اسنادی - کتابخانه‌ای بوده است.

کلیدواژه‌ها: کتاب‌آرایی، جدول‌کشی، تذهیب، خوش‌نویسی

مقدمه

«ایرانیان به کتاب و هنر کتاب‌سازی اهمیت زیادی داده‌اند. تعادل و هماهنگی میان همهٔ اجزا و عناصر کتاب‌های زیبای فارسی در تکامل آن‌ها تأثیر داشت و چنین نمونه‌های پرشکوهی را، که مظهر کمال شمرده می‌شود، به‌وجود آورد.»(پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۴)

شروع هنر تزئین کتاب و زینت صفحات آن با رنگ طلایی و جدول‌کشی به دورهٔ عباسی برمی‌گردد. با اینکه تمامی نقاشان و صحافان از این هنر آگاهی داشته و خود می‌توانسته‌اند جدول نقاشی‌های خود را بکشند ولی به‌دلیل ظرافت و دقت کار، تمامی جدول‌های کتاب‌های خطی و تصویری را به جدول‌کش‌ها می‌داده‌اند تا استادان جدول‌کش با نهایت دقت و به‌وسیلهٔ ابزارهای خط‌کشی، طلا و رنگ‌های گوناگون آن زمان، حواشی و متن صفحات کتاب را جدول‌کشی کنند و بر زیبایی این آثار هنری بیفزایند.

در همین راستاست که باید اولین مواضع تزئینات مصحف را در نسخه‌های قرآنی، به‌ویژه در پایان سدهٔ سوم هـ.ق پیگیری کرد. در کنار شیوهٔ کتاب‌آرایی در مکتب بغداد، در سرزمین‌های شرقی(خراسان بزرگ)نیز هنرمندان ایرانی دست‌نوشته‌های مذهبی و غیرمذهبی را به ساده‌ترین اشکال تزئین می‌کردند.

آشنایی با هنر جدول‌کشی

کتاب‌آرایی در ایران از پیشینهٔ کهنی برخوردار است.((سابقهٔ این هنر، حتی به پیش از اسلام می‌رسد. زیرا **مانی**، نقاش چیره‌دست ایرانی، کتاب‌های خود را با شکل‌ها و نقش‌های زیبا تزئین می‌کرد تا بهتر بتواند پیام‌های خود را به مردم عصر خویش انتقال دهد.))(احمدزاده، ۱۳۸۰: ۱۲۵)تأثیر شیوهٔ کتاب‌آرایی مانویان، همچون نوشتن عناوینی با حروفی درشت‌تر از نوشتار متنی آن، هم با رنگ‌های درخشان و غالباً زراندود، در حاشیه‌ای پرنقش با انواع گل‌ها را بر کتاب‌آرایی سده‌های آغازین ایران(به‌ویژه

مکتب خراسان)می‌توان مشاهده کرد.

((کتاب‌آرایی نوعی ارزش‌گذاری بر کتاب بوده ... و هر یک از هنرهای خوش‌نویسی، مصورسازی، تذهیب و تجلید اهمیت داشته، زیرا همهٔ این هنرها و فنون در ارزش‌گذاری کتاب مؤثر است.)) (فرزان، ۱۳۷۷: ۲۱۸). یکی از هنرهای کتاب‌آرایی جدول‌کشی نام دارد.

((جدول در لغت به معنای جوی آب است و در اصطلاح کتاب‌آرایی سنتی به خط‌هایی می‌گفته‌اند که بر چهار طرف صفحه کشیده می‌شده‌اند، به آن‌گونه که انجامه‌های این خط‌ها با هم تلاقی داشته و عموماً حد فاصل متن و حاشیهٔ صفحه بوده‌اند.)) (مایل هروی، ۱۳۷۹: ۳۲)

جدول‌ها خط‌های موازی هستند که به دور کار بسته می‌شوند و تنوع آن‌ها بیشتر در نقش‌هایی است که بین این خطوط انجام می‌شده‌اند نه در رنگ‌ها. استفاده از کادر برای تعیین و ایجاد فضایی برای تصویر است. این کار رابطهٔ بین بیننده و تصویر را نیز تغییر می‌دهد. نظر به اینکه در نقاشی‌های بدون کادر، چشم در مسیرهایی که حدفاصل بین نقاشی و فضای حاشیه‌ای اطرافش را محو می‌کند سرگردان می‌شود، کادربندی دورکار چشم بیننده را به متن کار هدایت می‌کند و با کار و تذهیب روی این جدول‌ها این هدف بیشتر دنبال می‌شود.

((جدول‌کشی که از اوایل سدهٔ ۹ هـ.ق صبغهٔ هنری پیدا کرد، نه تنها بر زیبایی نسخه‌های آثار مکتوب تأثیر گذاشت، بلکه بر بافت خط کاتبان و خوش‌نویسان نیز مؤثر افتاد. زیرا کاتب و خوش‌نویس که بر کاغذهای دارای جدول مسطر می‌نوشت، می‌بایست بافت و اندازه‌های حروف را دقیقاً مورد توجه و دقت قرار می‌داد تا آغاز و انجام سطرها و مصراع‌ها به‌صورتی نوشته شود که به‌هیچ روی با جدول صفحات مماس نشود یا از نقش جدول مسطر به در نرود. این همه، بر دقت در کتابت و خوش‌نویسی اثر گذاشت و خط را در کشیدگی و فشردگی حروف و به تعبیری در ساختارهای بافتی آن استوارتر و سنجیده‌تر ساخت.))

تصویر شمارهٔ ۱

(همان: ۳۱)

پیشینه جدول‌کشی

اولین جدول‌ها در اطراف متن قرآنی به‌صورت خطوط موازی ساده و فقط با رنگ طلا به وجود آمدند. در حدود قرن سوم، جدول‌کشی به‌صورت چند خط ساده یا نهایتاً جدول‌های ساده و مخصوص کتیبهٔ سرسوره بوده است. این شیوهٔ جدول‌کشی و رنگ‌آمیزی یادآور شیوهٔ کتاب‌آرایی قبطی بود. در ادامه و در قرن‌های چهارم و پنجم، کتیبه‌ها، شمسه‌ها و کادربندی‌هایی به‌وجود آمدند و تذهیب مصحف و جدول‌اندازی جایگاه اصلی خود را در چرخهٔ کتاب‌آرایی پیدا کرد. در دورهٔ سلجوقی بر ساخت جدول‌هایی با استفاده از نقوش هندسی تأکید می‌شد. این روند در دوران ایلخانی و تیموری، با اضافه شدن نقش‌های ختایی و سپس اسلیمی تکامل یافت.

در دورهٔ صفویه(قرن ۱۰)نقش‌ها نرم‌تر و حساب‌شده‌تر کار می‌شدند، تذهیب و جدول‌کشی رنگین در این دوران به اوج شکوفایی رسید. از دورهٔ زندیه و قاجار، به‌خصوص با ورود صنعت چاپ و در پی آن افزایش سرعت کار، فضاسازی‌ها خوب انجام می‌شدند اما در اجرا ضعیف عمل می‌کردند و دقت لازم به‌کار برده نمی‌شد.

جدول‌کشی در تاریخ کتاب‌آرایی با ورود چاپ سنگی متوقف نشد؛ به‌طوری که در نسخه‌پردازی آثار مکتوب، برای چاپ سنگی نیز از سنت جدول‌کشی مذهّبان جدول‌کش استفاده می‌شد. با این تفاوت که پس از کتابت صفحات ـ که البته بدون جدول مسطر بود ـ آن‌ها را توسط خط‌کش با مرکب و سیاهی جدول می‌کشیدند و به چاپ سنگی آن مبادرت می‌کردند. در آستانهٔ ورود چاپ سربی هم، با ابزار فلزی چاپخانه‌ها، جدول‌های ساده و یک خطی در کتاب‌آرایی کتاب‌های چاپی(خصوصاً کتاب‌های چاپ بولاق و استانبول) متداول بود. با رشد و رواج چاپ، که اندازه‌های متن و حاشیهٔ صفحات را با ابزار چاپخانه‌ای و رایانه‌ای می‌توان حفظ کرد، هنر جدول‌کشی در کتاب‌آرایی چندان ضروری تلقی نشد؛ مگر در نشر نسخه‌های قرآن و برخی کتاب‌های ادعیه و ادب که به‌صورت لوحی و کلیشه‌ای، مُجَدْوَل و چاپ می‌شوند.

گره‌ها در جدول‌کشی

گره‌سازی به تزئیناتی گفته می‌شود که به‌صورت هندسی و با قواعد مشخص رسم می‌شوند و در بسیاری از مکان‌ها می‌توان از آن‌ها استفاده کرد؛ در سردرها، کتیبه‌ها، در و پنجره‌ها، طاق‌ها و غیره. گره را با آجر، کاشی، گچ، آینه و غیره می‌توان ساخت.

((این هنر اساساً در معماری معمول بود و کم کم به عرصهٔ هنرهای دستی و سنتی دیگر ایران وارد شد. ابتدا با چینش آجرها و گاهی تراش آن‌ها و با حرکات مستقیم گره‌های ساده‌ای پدید می‌آوردند که کم کم باعث پیدایش و تکامل گره‌های مادر شد و در نماسازی بناها کاربرد فراوان پیدا کرد. پس شاید بتوان گفت گره‌ها قبل از اینکه روی کاغذ به‌کار برده شوند، در حجاری‌ها، گچ‌بری‌ها، منبت‌کاری و سکه‌ها استفاده می‌شدند.((با کتابت قرآن روی پوست و

کاغـذ، گره‌ها وارد جدول شـدند. با رنگ طلا داخل آن‌ها را پر می‌کردند و با مرکب مشـکی یا قهوه‌ای قلم‌گیری می‌شـدند. به مرور زمان گره‌ها پرکارتر [می‌شـدند] و در پی آن بافـت نرم‌تری پیدا می‌کردند)) (نبی‌زاده، ۱۳۹۰)

تنوع جدول‌ها در گره‌ها بوده است نه در رنگ‌ها. محور اصلـی طراحی جدول‌ها، در طراحی گره‌هاست و این انواع متفاوت گره‌هاسـت کـه می‌توانـد جدول‌هـای متفاوتی را به‌وجود آورد.

((گره در اصطلاح مذهّبان به دو، سـه یا چهـار جـدول مـدوّر یا مسـطح گفته می‌شـود کـه در یکدیگـر آمیختـه و گره خورده باشـند. از درهم‌آمیزی جدول‌ها، اگر زیر و روی آن‌ها با دقت ترسـیم شده باشـد، نقوشـی زیبا و دلنشـین به‌دست می‌آیـد. گره‌بنـدی در میـان مذهّبـان مسـلمان از سـدهٔ سـوم و شـاید اندکی پیشـتر از آن رواج یافـت و ارباب تذهیب با اسـتفاده از آن در سـر سوره‌های نسخ قـرآن و پشـت جلدهـا و دیگـر مواضع، نسـخه‌ها تزئیناتـی به‌وجـود آوردنـد.)) (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۷۰)

در هنر جدول‌کشـی گره‌ها را می‌توان در ضخامت دو، سـه، چهار یا بالاتر اجرا کـرد. هـر چـه ضخامـت کمتـر، عناصر تزئینی ساده‌تر و هر چه ضخامت بیشتر، عناصـر تزئینـی پیچیده‌تـر و پرکارتـر خواهند بود.

در اینجا روش رسـم دو نمونه گره برای آشنایی بیان می‌شود:

در شکل ۲ فضایی مشخص شده است که می‌تواند ضخامت‌های متفاوت داشته باشـد. توجه شـود که هر چـه ضخامت جـدول کمتـر باشـد، جـدول سـاده‌تر خواهـد بود و برعکس. برای رسـم اولین نمونـهٔ گـره در ضخامـت تعیین شـده، نقاطی را طبق شکل و به فاصلهٔ یك و نیم برابر ضخامت جـدول و روبه‌روی یکدیگر رسـم می‌کنیم. مابین نقاط و در وسـط، خطی افقـی قرار می‌دهیم کـه طول آن برابر ضخامت جـدول و فاصلهٔ بین آن‌ها حدود دو سوم ضخامت جدول باشد.

تصویر شمارهٔ ۲

تصویر شمارهٔ ۳

گره‌هـا این قابلیـت را دارند که با اضافه کـردن یـك عنصـر، گـره قبلـی بـه گره جدیـدی مبـدل و از سـادگی آن کاسـته شود. همان‌طور که در شکل ۳ نشان داده شده است، با اضافه کردن خطوط مورب به گره قبل، گره جدیدی شکل می‌گیرد. با ترسیم خطی مورب در بالا و دیگری در پایین، بافتی دو محوری پدید می‌آید.

رسم جدول

در گذشته، همهٔ هنرمندان کتاب‌آرایی در کارگاه‌هـای سـلطنتی و بـا حمایـت دربارهـا به‌صـورت گروهـی و در ارتباط مسـتقیم با یکدیگـر کار می‌کردند. پس از سـاخت کاغذ آن را رنـگ می‌زدند. در آن زمان سـطح کاغذهای سـاخته شده چنـدان صاف نبـود و لذا، بـرای صیقل دادن و رفـع ناهمواری‌هـای سـطح آن و نیـز بالابـردن مقاومـت کاغـذ، آن را با موادی مانند نشاسـته و گل خطمی آهار می‌زدند. بعد از خشك شدن آهار، کاغذ

تصویر شمارهٔ ۴

را روی تخته‌ای مسطح مهره می‌کشیدند تا صیقلی شـود و آهار بـه مغز کاغذ نفوذ کند.

((پـس از انجـام ایـن مراحـل و فراهم آمـدن مقدمات کار، نوبت به خط‌کشـی کاغـذ و صفحه‌پـردازی می‌رسـد. خط‌کشـی روی کاغـذ، چارچـوب متن را معیـن می‌کنـد و به نویسـنده و کاتب امکان می‌دهد مرتب بنویسد و خطوط را موازی در آورد. اندازه‌های این خط‌کشی به اندازه‌های خود کتاب بستگی دارد.)) (دروش، ۱۳۸۰: ۱۷۹).

تصویر شمارهٔ ۵

اکنـون بایـد بـه سـراغ صفحه‌آرایـی، که همـان تعییـن جای خوش‌نویسـی، تذهیب‌ها و تصویرهاست، برویم.

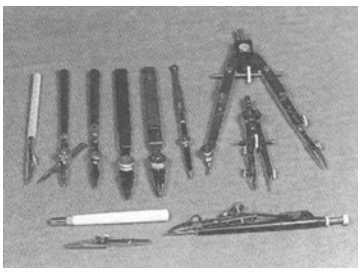
ابتـدا بایـد جدول‌هایـی طراحـی کرد تـا محل دقیـق خطـوط تعییـن و آمادهٔ رنگ‌گـذاری شـود. در شـروع و خاتمـهٔ

محـدودهٔ جدول‌هـا از ضخامت‌های یك میلی‌متری استفاده می‌شود. بین آن‌ها می‌توان از ضخامت‌های دو، سـه، چهار میلی‌متری و بالاتر رسم کرد. البته شایان ذکر است که حدفاصل دو ضخامت زیاد را باید با جدول یك میلی‌متری جدا کرد تا از یکدیگر تفکیك شوند.

پس از تعیین محـل خطوط جدول‌ها، بایـد دو طـرف آن‌هـا را با رنگ مشـکی تحریر کرد.((تحریر در عرف نسخه آرایان بـه خطی گفته می‌شـود بسـیار باریك و نـازك، عموماً به رنگ مشـکی و به ندرت بـا الوان دیگر، کـه دور جدول‌های زرین و الـوان یا بر اطـراف خطوطی که به زر و مرکب الوان نوشته شـده، و یا بر جوانب تصویرهـا و نقش‌هـا می‌کشـیده‌اند، به جهت آنکه متن جدول یا کلمات و خط، و یـا تصویـر و نقش بهتر نموده شـود.)) (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۹۲)

تحریر(قلم‌گیری)بـا ابـزاری بـه نـام «ترلینـگ» و بـا رنـگ مشـکی انجـام می‌پذیـرد. ترلینگ کلمه‌ای فرانسـوی و نام ابزاری اسـت که از دورهٔ صفویه مورد اسـتفادهٔ هنرمندان بوده است. ترلینگ در جدول‌کشـی بـه منظـور کشـیدن خط‌هـای مسـتقیم و رنگ‌گـذاری بین آن‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد.

هـر هنرمندی ممکن اسـت براسـاس تصویر ۱ سـلیقه و درك خود از رنگ‌های خاصـی اسـتفاده کند. مـوارد متعددی ممکن اسـت در انتخـاب رنگ جدول‌ها مؤثـر افتنـد. در قطعـهٔ خطـی بایـد به معنی اشـعار و متن توجه کرد و رنگ نیز متناسـب با حسـی که متـن القا خواهد کـرد، انتخاب شـود. اگـر از رنگ سـرد اسـتفاده شـده اسـت، از رنگ گـرم نیز نشانه‌هایی وجود داشته باشد تا تعادل و هماهنگی برقرار شود. البته آگاه باشیم که از طیف رنگ‌های مکمل باشند تا



تصویر شمارهٔ ۶

تصویر شمارهٔ ۷

شاید نتیجهٔ بهتری حاصل شود.

در جدول‌های یـك میلی‌متری معمولاً نقشـی انداخته نمی‌شود و آن‌ها فقط با رنگ پر می‌شـوند. نقش‌ها و تزئینات در ضخامت‌هـای دو میلی‌متری به بالا قرار می‌گیرنـد. در ضخامـت دو میلی‌متری بیشـتر از عناصـر تزئینـی خـط و نقطه اسـتفاده می‌شـود و هـر چـه ضخامت جدول‌ها بیشتر شـود، نقش‌ها پرکارتر و پیچیده‌تر می‌شـوند. پس از رنگ‌گذاری زمینـه، نقش‌هـا و عناصر را بـا قلم‌مو بر بدنهٔ جدول نقش می‌اندازند.

نتیجه‌گیری

در کتاب‌آرایـی، هنـر جدول‌کشـی همواره از جایگاه خاصی برخوردار بوده اسـت و کاتبان با وجود اینکه خود از این هنـر بی‌بهره نبوده‌انـد، به‌دلیل ظرافت کار، جدول‌کشـی را بـه جدول‌کـش می‌سـپرده‌اند. استفاده از کادر و جدول بـرای تأکیـد بـر کار و جـذب مخاطـب انجـام می‌پذیرد. تنوع جدول‌ها بیشـتر در نقش‌ها و عناصر استفاده شده در آن است و محور اصلی طراحی آن‌ها گره‌ها هسـتند. ایـن هنـر در ادوار گوناگـون ویژگی‌ها و تحولات خاص خود را داشـته اسـت؛ به‌ویـژه در دورهٔ تیمـوری که اوج هنر کتاب‌آرایی محسوب می‌شود.

جدول‌کشی علاوه بر زیبایی، کارکردی گرافیکـی دارد و ایـن موضـوع زمانـی کـه چـاپ وارد ایـران شـد، کمـك کرد خوش‌نویسـی و جدول‌کشـی به سرعت و بـا تغییراتـی انـدك وارد چرخـهٔ چاپ شوند.

مقاله‌ای مشـاهده شـد که به‌طور خاص به ایـن هنـر پرداختـه باشـد. بنابراین، پژوهش حاضـر فقط قطره‌ای اسـت در دریـای ایـن هنر زیبا و ظریف که دسـت یافتن به رموز نهفتهٔ آن کار بسیار زیادی می‌طلبد.

*** منابع**

۱. پوپ، آرتور اپهام. **شـاهکارهای هنر ایران**. انتشـارات علمی و فرهنگی. تهران. ۱۳۸۷.

۲. حاج سـید جـوادی، کمال. **کلك قدسـی**. انتشـارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران. ۱۳۷۹.

۳. زمرشـیدی، حسـین. **گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی**. مرکز نشر دانشگاهی. تهران. ۱۳۶۵.

۴. صفـری آق قلعه، علی. **نسـخهٔ شـناخت**. انتشـارات میراث مکتوب. تهران. ۱۳۹۰.

۵. قمی، قاضی احمد. **گلستان هنر**. انتشارات کتابخانه منوچهری. تهران. ۱۳۶۶.

۶. مایـل هـروی، نجیـب. «فرهنگ تاریخـی اصطلاحات نسخه‌شناسی(جدول)». نامهٔ بهارستان. سال اول. شمارهٔ دوم. ۱۳۷۹.

۷. مایـل هروی، نجیب. **کتاب‌آرایی در تمدن اسـلامی**. انتشارات آستان قدس رضوی. مشهد. ۱۳۷۲.

۸. مجـرد تاکسـتانی، اردشـیر. **راهنمـای نقاشـی و کتاب‌آرایـی در ایران**. انتشـارات آسـتانه مقدس حضرت معصومه(س). قم. ۱۳۷۲.

۹. آیـت اللهـی، حبیـب. «کتابت و کتاب‌آرایـی در مکتب شیراز». آینهٔ خیال. شماره ۱۰. ۱۳۸۷.

۱۰. احمـدزاده، سـعادت. «تذهیـب در هنـر کتاب‌آرایی ایران». فصل‌نامهٔ کتاب. ۱۳۸۰.

۱۱. دروش و دیگـران. «آداب نسـخه‌پردازی و کتاب‌آرایی در جهان اسـلام». نامهٔ بهارستان. سـال دوم. شمارهٔ اول. ۱۳۸۰.

۱۲. بهادر، یگانـه. «خط و کتابت مانوی». فصل‌نامهٔ هنر. شمارهٔ ۸۲. ۱۳۸۸.

۱۳. عظیمی، حبیب الله. «کاغذ در نسخه‌شناسـی کتاب پردازی نسـخ خطی». آیینهٔ میراث. سـال ششـم. شمارهٔ سوم. ۱۳۷۸.

14. Mirasmaktoob.ir

15. Portal.nlai.ir

فرهنگ‌نامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی

- نویسنده: **دبنی تاونزند**
- مترجم: **فریبرز مجیدی**
- ناشر: فرهنگستان هنر(تلفن: ۵-۶۶۹۵۴۲۰۰)

بخوانید، یاد بگیرید و به دانش‌آموزان آموزش دهید

بسیاری از منتقدان نظام آموزش هنر در مدارس کشور، یکی از مشکلات مهم آموزش را ناکافی بودن آموزگاران هنر در حوزهٔ زیبایی‌شناسی می‌دانند و معتقدند که اصلی‌ترین دلیل برای این موضوع، کمبود منابع علمی معتبر در این حوزه است. به عبارت دیگر، یك کتاب و یا یك فرهنگ‌نامهٔ معتبر و مناسب در موضوع علم زیبایی‌شناسی که معلمان هنر در مدارس بتوانند آن را مطالعه و در ادامه پایهٔ آموزشی خود را بر آن بنا کنند، منتشر نشده است. با این همه، منابع مفیدی وجود دارند که معلمان محترم می‌توانند بخشی از این کمبودها را با مطالعهٔ آن‌ها جبران کنند.

به تازگی مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن) فرهنگستان هنر، فرهنگ‌نامه‌ای را منتشر کرده است که قابلیت بسیاری برای تبدیل شدن به پایهٔ آموزشی از سوی معلمان دارد. نام این اثر «فرهنگ‌نامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی» است. نویسندهٔ آن، دبنی تاونزند، استاد فلسفهٔ دانشگاه «آرمسترانگ آتلانتیك استیت» ایالت جورجیای ایالات متحدهٔ آمریکا و مترجم آن فریبرز مجیدی است.

«فرهنگ‌نامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی» ۴۰۰ مدخل دارد و در آن تمام مفاهیم مربوطه به فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی در طول تاریخ- از یونان باستان تا دوران معاصر- شرح و توضیح داده شده‌اند. این فرهنگ تنها به زیبایی‌شناسی غرب اختصاص ندارد و برخی نظریه‌های شرقی چون «زیبایی‌شناسی اسلامی» و دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی در هند، ژاپن و چین را نیز مطرح می‌کند.

یکی از ویژگی‌های مهم فرهنگ‌نامه‌های تاریخی این است که مخاطبان خود را با سیر تحول تاریخی واژگان مهم موضوع خاص آن فرهنگ‌نامه آشنا می‌کند. اهمیت این ویژگی به‌خصوص برای کسانی که می‌خواهند مطالعه در موضوع خاص از آن فرهنگ‌نامه را شروع کنند، بیش از پیش آشکار می‌شود. اگر به‌طور اختصاصی بخواهیم این ویژگی را در «فرهنگ‌نامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی» بسنجیم، باید اشاره کنیم که زیبایی‌شناسی در طول تاریخ تفکر، دلالت بر معانی مختلفی داشته است. بر این اساس، مؤلف همراه با شرح هر کدام از این معانی، مخاطب را با سیر تحول و تطور تاریخی مفاهیم آن نیز آشنا می‌کند. برای مثال، در این کتاب ذیل مدخل «judgment» به معنای «داوری زیبایی‌شناختی»، ضمن تفسیر این مفهوم، نظریه‌های مختلف اندیشمندان در طول تاریخ تفکر دربارهٔ این مفهوم - از نظریه‌های **دیوید هیوم** و **امانوئل کانت** تا نظریه‌های امروزی- را نیز شرح داده و بررسی کرده است. در شیوهٔ نگارش مدخل‌ها نیز ویژگی تاریخی بودن اعمال شده است. مثلاً اگر مدخلی به شرح یکی از مکاتب نظری زیبایی‌شناسی اختصاص دارد، ابتدا تاریخ پیدایی آن مکتب و سپس سیر تاریخی آن تا دوران معاصر شرح داده می‌شود.

لازم به ذکر است که همین ویژگی تاریخی بودن و شرح مفاهیم براساس توالی تاریخی، از ویژگی‌های منحصر به فرد این فرهنگ‌نامه است و دیگر فرهنگ‌نامه‌هایی که تاکنون در حوزهٔ زیبایی‌شناسی در ایران منتشر شده‌اند فاقد این ویژگی بوده‌اند. در نهایت، همین ویژگی است که لزوم مطالعهٔ این اثر را برای معلمان هنر مدارس آشکار می‌کند.

«فرهنگ‌نامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی» انواع هنرها از جمله تئاتر، سینما، نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی و ... به همراه تمام نظریه‌ها و مکاتب مختلف را دربر می‌گیرد. تعدادی از مدخل‌های این فرهنگ نیز به زندگی‌نامه و شرح آرا و افکار متفکران برجستهٔ حوزهٔ زیبایی‌شناسی و همچنین برخی هنرمندان اندیشمند و پژوهشگر در طول تاریخ تمدن اختصاص دارد. برای مثال، این فرهنگ در کنار معرفی آرا و افکار زیبایی‌شناختی **افلاطون**، **ارسطو**، **توماس آکوئیناس**، امانوئل کانت و در ادامه، سیر تاریخی اندیشه‌های **تئودور آدورنو**، **والتر بنیامین** و مانند آن‌ها، دیدگاه‌های هنرمندان مؤلفی چون **سرگئی آیزنشتاین**، فیلم‌ساز مشهور روس و مبدع فن مونتاژ، را نیز ارائه می‌کند.

روزآمدی مدخل‌ها نیز یکی دیگر از ویژگی‌های مهم این فرهنگ است؛ به‌گونه‌ای که حتی فیلسوفان و اندیشمندان معاصر(به‌عنوان نمونه، نظریات **آرتور دانتو** و **جرج دیکی** از فیلسوفان معاصر آمریکایی)و آخرین نظریه‌های ارائه شده نیز در این فرهنگ مطرح شده‌اند. معلمانی که این کتاب را تهیه کنند تا مدت‌ها از فرهنگ‌نامه‌های جدید بی‌نیاز خواهند بود.

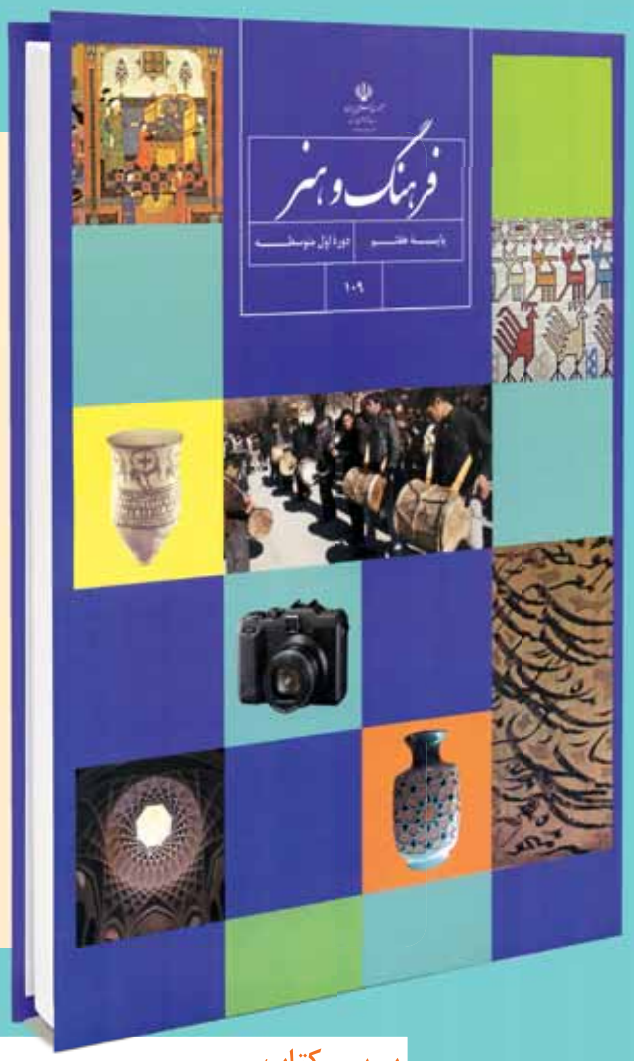
در پایان باید از مترجم کتاب، یعنی فریبرز مجیدی، به دلیل زبان سادهٔ ترجمه تقدیر و تشکر کرد. مخاطبانی که قصد مطالعات تخصصی بیشتر در حوزهٔ زیبایی‌شناسی را ندارند، این کتاب برای آن‌ها کافی است و تمام اطلاعات لازم در این حوزه را در اختیارشان قرار می‌دهد.

«فرهنگ‌نامهٔ تاریخی زیبایی‌شناسی» با شمارگان ۱۵۰۰ نسخه در ۵۱۲ صفحه و به قیمت ۲۵ هزار و ۵۰۰ تومان منتشر شده است. لازم به ذکر است که بهای این کتاب نسبت به آثار مشابه بسیار مناسب است.

یکی از ویژگی‌های مهم فرهنگ‌نامه‌های تاریخی این است که مخاطبان خود را با سیر تحول تاریخی واژگان مهم موضوع خاص آن فرهنگ‌نامه آشنا می‌کند

نکاتی دربارهٔ کتاب هنر هفتم

سعیددولتی
سرگروه هنر استان همدان



اشاره

از تدوین و تألیف کتاب هنر سال هفتم یک سال می‌گذرد. این کتاب در سال تحصیلی ۹۳-۱۳۹۲ منبع اصلی برای تدریس همکاران بوده است و به‌طور طبیعی، هم‌زیستی آموزش دبیران هنر با محتوای این کتاب، دربردارندهٔ نکاتی است که برای مؤلفان قابل استفاده خواهد بود.

دبیران هنر نیز از سراسر کشور، نظرات خود را به رشد آموزش هنر ارسال کرده‌اند. رشد آموزش هنر با هدف بهبود کیفی آثار تألیفی و برقراری ارتباط بین مؤلفان و معلمان هنر، به درج نوشته‌های همکاران اقدام می‌کند.

در یادداشت زیر، **سعید دولتی** حاصل بررسی‌های خود و همکارانش را در مورد کتاب جمع‌بندی و ارائه کرده است. یادآور می‌شود، نسخه‌ای از این نوشتار قبل از چاپ برای گروه هنر «دفتر تألیف کتب درسی» ارسال شده است که در صورت ارائه پاسخ، هم‌زمان چاپ می‌شود.

بررسی کتاب

خدا را شکر می‌گوییم و از بانیان، مجریان و مؤلفان ارجمند کتاب فرهنگ و هنر پایهٔ اول(هفتم)دورهٔ اول متوسطه تقدیر و تشکر می‌کنیم. بی شک تغییر محتوای کتاب‌های هنر دورهٔ راهنمایی، که نزدیک به سه دهه از تألیف آن‌ها می‌گذشت، آرزو و خواستهٔ بسیاری از دبیران هنر و دست‌اندرکاران هنری آموزش‌وپرورش بود که نهایتاً این اتفاق خجسته در سال تحصیلی ۹۳-۱۳۹۲ در پایهٔ اول(هفتم)دورهٔ اول متوسطه افتاد؛ گرچه این کتاب خالی از نقص و کاستی نیست و نیازمند تکامل و تغییراتی است.

نگارنده، به‌عنوان سرگروه دبیران هنر استان همدان و مدرس کتاب فرهنگ و هنر برای دبیران

و دانش‌آموزان استان، طی برگزاری جلسات متعدد با همکاران ارجمندم در جهت هم‌اندیشی و بررسی نقاط ضعف و قوت این کتاب، به نتایج و مواردی رسیده‌ایم که مطمئناً مورد تأیید دوستان و همکاران محترم در سایر نقاط کشور عزیزمان نیز هست. ابتدا به نکات کلی و عمومی کتاب اشاره می‌کنم و سپس به نکات ریزتر و جزئی‌تر می‌پردازم:

۱. با توجه به حجم زیاد درس‌ها و مطالب کتاب و زمان کمی که برای تدریس، تمرین، ارزشیابی و... در اختیار دبیر است، کیفیت و نتیجهٔ لازم و ایده‌آل حاصل نمی‌شود.

۲. بعضی از واژه‌ها و اصطلاحات تخصصی هنر تعریف جامع و روشنی ندارند.

۳. برخی از تصویرهای کتاب کوچک‌اند و برخی نیز وضوح و کیفیت خوبی ندارند.

۴. تصویرهای فصل‌هایی نظیر طراحی سنتی و گلیم‌بافی و... به توضیح و یا معرفی نیاز دارند که این امر انجام نشده است.

۵. بهتر بود در پایان کتاب منابع متنی و تصویری ذکر می‌شد.

۶. شمارهٔ صفحات کتاب وضوح ندارد و خواندن آن‌ها راحت نیست.

۷. اگر کلمهٔ «هنر» در عنوان کتاب(روی جلد)به‌صورت کشیده باشد، بهتر و زیباتر است.

نکات و ایرادات موجود در فصل‌های درسی کتاب

طراحی

علی‌رغم اینکه مؤلفان محترم کتاب در کارگاه‌های توجیهی و جلسات متفاوت مکرراً بر خلاقانه بودن و اولویت آشنایی تئوری کتاب هفتم تأکید داشتند، با توجه به قسمت‌های مهمی چون «طراحی کنید»، حضور چند نمونه از آثار طراحی مدادی و آموزشی لازم و ضروری است.

نقاشی

در این فصل با توجه به نحوهٔ ارائهٔ مطالب و تصویرها، جنبهٔ کاربردی بر زیباشناسی غلبه دارد. تا حدی که گویی مطالب به سمت طراحی صنعتی می‌رود. از سوی دیگر، با وجود قسمت «نقاشی کنیم»، ردّی از آموزش نقاشی در کتاب وجود ندارد و تمرین‌های «تجربه‌های بیشتر» هم جنبهٔ کاردستی دارند.

عکاسی

مطالب به تشریح و بسط بهتری احتیاج دارند. تصویرهای موجود در درس‌های سوم و چهارم(نقطهٔ تأکید و نور)این فصل، به لحاظ کیفی و انتخاب، به بازنگری و حتی تعویض نیاز دارند.

خوش‌نویسی

لازم است برای سرمشق‌های درشت نیز خط زمینه ترسیم شود. تعداد سرمشق‌ها زیاد است و شیوهٔ نوشتن اتصالات حروف نشان داده نشده است. بعضی از همکاران نیز معتقد بودند برخی از سرمشق‌ها ممکن است معانی نادرستی به ذهن دانش‌آموز متبادر کنند و برخی هم ارزش ادبی‌شان چندان معلوم نیست؛ مانند:

بترس از زبر دستی روزگار- جور استاد به ز مهر پدر- شد آب در آفتاب آدم برفی و...

طراحی سنتی

لازم است هنرهای سنتی به دقت تعریف شوند. همچنین، نحوهٔ ورود به بحث، در درس اول طراحی سنتی، دارای اِشکال است. نمونهٔ شکل‌های خوبی از طرح‌های هندسی و غیرهندسی گنجانده نشده‌اند.

هنرهای آوایی

مباحث این بخش سنگین‌اند و به تشریح و توضیح بیشتر یا بهتری نیاز دارند. حتی مطالب کتاب معلم هم مکفی نیست. در ضمن، با توجه به پرسش‌های مکرر دانش‌آموزان پیشنهاد می‌شود که در صورت امکان مبحث سازشناسی نیز در درس‌های این سال یا سال‌های آتی گنجانده شود.

هنرهای نمایشی

اگر مطالب این بخش همراه با تصویر باشد، یادگیری عمیق‌تر و جذاب‌تر خواهد بود. برخلاف بخش‌های دیگرِ کتاب، به یک‌باره «تصویر» در این بخش حذف می‌شود.

جمع‌بندی

با سپاس و قدردانی از تمامی دست‌اندرکاران تألیف این کتاب گران سنگ و وزین، این نکته را یادآور می‌شوم که قطعاً هر تألیف آموزشی(به‌ویژه در آموزش‌وپرورش)ایرادها و کاستی‌هایی از این دست- که اشاره رفت- دارد و در مورد این تألیف نیز امری کاملاً طبیعی است. ان‌شاءالله با ریزبینی و نکته‌سنجی هنرمندان و همکاران دلسوز و آشنا به تدریس و مسائل آموزشی و پرورشی، این موارد و نقایص به مرور برطرف شوند و نهایتاً کتاب به یک اثر تألیفی درخشان تبدیل شود.

در پایان برای تمامی هنرمندان و همکارانی که عاشقانه و دلسوزانه در جهت اعتلای هنر ایران قدم بر می‌دارند، آرزوی صحت و موفقیت می‌کنم.

راز و رمز هنر اسلامی

در گفت‌وگو با پروفسور پاتریک رینگن‌برگ
استاد مطالعات هنر اسلامی دانشگاه زوریخ

اشاره

جاذبه و ساختار شگفت‌انگیز هنر اسلامی ـ ایرانی تنها مختص کشورهای اسلامی نیست و چه بسیار کسانی که این منظومهٔ هنری کامل را از بیرون می‌نگرند، مسحور ویژگی‌ها و رمزگردانی آن می‌شوند.

دنیای غرب با بروز تحولات وسیع و ظهور جهان مدرن، به ساحت معرفتی دیگری وارد شده، اما درصدد است با تلفیق ابزار تحقیق و پژوهش، و عشق و دلبستگی به هنر اسلامی، از راز و رمزهای آن پرده‌گشایی کند. پروفسور پاتریک رینگن‌برگ، استاد دانشگاه زوریخ سوئیس، یکی از علاقه‌مندان سخت‌کوش هنر اسلامی است که به‌صورت فردی راه مطالعهٔ هنر اسلامی در کشورمان را در پیش گرفته و تألیفاتی نیز ارائه داده است. کتاب «جهان رمزوارهٔ هنر اسلامی» مشهورترین اثر رینگن‌برگ است که از سوی نشر «هارماتان» پاریس منتشر شد. این کتاب در بخش مطالعات اسلامی نوزدهمین جایزهٔ جهانی کتاب سال جمهوری اسلامی ایران در بهمن ۱۳۹۰ به‌عنوان اثر برگزیده انتخاب شد.

رینگن‌برگ همچنین با آستان قدس رضوی ارتباط پژوهشی دارد و اثری نیز دربارهٔ مختصات هنری حرم رضوی به چاپ رسانده است. در این گفت‌وگو با دیدگاه‌های وی در مورد هنر اسلامی آشنا می‌شویم.

رشد آموزش هنر

● عرض سلام و خیر مقدم خدمت پروفسور و همسرشان سرکار خانم دکتر عبایی. به‌منظور برقراری پل‌های ارتباطی اولیه و با هدف استفادهٔ بیشتر از دیدگاه‌های شما، ابتدا مجلهٔ «رشد آموزش هنر» را به شما معرفی می‌کنم. رشد آموزش هنر یک مجلهٔ آموزشی است که مخاطب آن مدرسان و دبیران هنر در سطح کشور هستند. مطالبی که در این مجله منعکس می‌شوند، نزدیک به دیدگاه‌های رسمی نظام تعلیم و تربیت‌اند و ما سعی می‌کنیم مطالبی را که به‌کار ارتقای بینش هنری این عزیزان بیاید، در آن منعکس کنیم.

برای شروع گفت‌وگو ابتدا تقاضا دارم پیشینهٔ پژوهشی خودتان را بیان کنید و در ادامه بفرمایید که چگونه به حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی علاقه‌مند شدید. این گرایش و علاقه‌مندی در اثر چه عاملی بود و چه ارزش‌های زیبایی‌شناختی در هنر اسلامی دیدید که به سمت‌وسوی مطالعه در این عرصه رفتید؟

من چند هنر را دوست دارم: هنر چینی، هنر اروپایی و هنر اسلامی که به‌نظر من هنر مخصوصی است. مخصوصاً باید بگویم که هنر اسلامی در ایران خیلی زیباست. اینکه هنر اسلامی در ایران به عرفان مربوط می‌شود، برای من خیلی جالب است. در ایران رمزپردازی عرفان در هنر خیلی مهم و بیشتر از کشورهای مصر و آفریقای شمالی مشخص است. هنر اسلامی آسان نیست. ما هنر اروپایی را با روش تحلیلی آیکونوگرافی(شمایل‌نگاری یا شمایل‌سازی)خیلی راحت می‌توانیم تحلیل کنیم، اما هنر اسلامی این‌گونه نیست و خیلی سخت‌تر و جدیدتر است.

● جناب پروفسور، در مورد کتاب «جهان رمزوارهٔ هنر اسلامی» که در سال ۱۳۹۰ هم عنوان کتاب سال جمهوری اسلامی را به خود اختصاص داد، توضیح دهید. گویا نکتهٔ محوری برای شما همین رمزوارگی و نمادین بودن هنر اسلامی است. شما در این کتاب چه کرده‌اید؟ به رمزگشایی پرداخته‌اید یا فقط اشاره کرده‌اید که این هنر رمزواره است؟

بیان اینکه من در این کتاب چه کرده‌ام، خیلی سخت است. نوشتن آن مرا خیلی خسته کرد. این کتاب سه بخش دارد و از کیهان‌شناسی شروع می‌شود و به معادشناسی می‌رسد. در تبیین موضوع‌ها یا توصیف کرده‌ام، یا اشاره، و یا توضیح داده‌ام.

● یعنی شما متدولوژی خاصی در این کتاب به‌کار بردید؟

بیشتر از «پدیدارشناسی» استفاده کرده‌ام. زیرا با این روش می‌توانیم هم از داخل و هم از بیرون یک چیز را ببینیم و هم می‌توانیم سنتز کنیم. از معماری و از کتیبه‌های آن، از آرایه‌ها و رمزپردازی در آرایه‌ها صحبت می‌کنم. ایدهٔ من این بود که هنر اسلامی سراسرنما(پانوراما) است. نمی‌گویم معنی این نقش چیست، چون گاهی نمی‌دانیم یا اصلاً نمی‌دانیم که معنی آن چیست. ولی خواسته‌ام بگویم هنر مثل آینه است و در آینه می‌توانیم یک معنی پیدا کنیم. احساس می‌کنم در هنر اسلامی، آرایه‌ها بیشتر نوعی آینه هستند تا اینکه یک نماد آشکار باشند.

● اگر بخواهیم دچار تأویل‌گرایی شویم و با خالق اثر همدلی کنیم، یکی از مبانی این است که خودمان را در آن موقعیت قرار بدهیم. شما که خودتان پرورش‌یافتهٔ فرهنگ دیگری هستید، این همدلی چه‌طور می‌تواند برایتان اتفاق بیفتد؟ آیا تجربهٔ به جان‌زیسته‌ای دارید؟

در درجهٔ اول فکر می‌کنم که واقعاً کسی نمی‌تواند خودش را جای پیشه‌وران و صنعت‌گران بگذارد و فکر می‌کنم این مشکل تمام هنرهای اسلامی است. چون کسانی که در مورد هنرهای اسلامی صحبت کرده‌اند هیچ ارتباطی با خود صنعتگران این آثار نداشته‌اند. در مورد روش و رویکرد ما قطعاً این مدل غربی ذهنی است. مشکل ما این است که هیچ اسناد قدیمی در دست نداریم که بتوانیم بگوییم این‌ها چه بوده‌اند. طبعاً ما از تفکر افرادی که مسجد امام را

در اصفهان ساخته‌اند، اطلاعی نداریم و لزوماً رویکرد ما معاصر است ولی جالب است که بتوانیم بگوییم امروز چه حرفی برای گفتن داریم. کاری که من سعی کرده‌ام انجام بدهم، این بود که از درون آن اعتقادات و تفکرات عرفانی و مذهبی که در اجتماع وجود داشته است، هنر را در نظر بگیرم.

● پس ایرادی روش‌شناختی بر کسانی که صحنه را از بیرون نگاه می‌کنند، وارد می‌دانید؟ با تمام ضعف‌هایی که وجود دارد، می‌خواهیم ببینیم ارزش‌های زیبایی‌شناختی هنرهای اسلامی چه بود که شما به این شکل روی آن متمرکز شدید؟ چون ما سابقهٔ خوبی در این زمینه داریم. مثلاً خانم آن‌ماری شیمل در زمینهٔ هنرهای اسلامی کار کرده است. برای ما خیلی جالب است بدانیم این ارزش‌های زیبایی‌شناختی در آینهٔ نگاه پژوهشگر بیرونی چه مواردی است.

در ابتدا زیبایی که جای خود دارد. دوم اینکه اگر هم متوجه نشویم یک اثر چه می‌گوید، ولی می‌دانیم نگرشی به دنیا در این هنرها وجود دارد. مثلاً یک نقاشی اروپایی را که مربوط به دورهٔ رنسانس است می‌توانیم توضیح بدهیم و بفهمیم. البته می‌توانیم ادعا کنیم بسیار زیباست اما آنچه را در هنر اسلامی دوست دارم، این است که آرایه‌هایی که می‌توانیم در مسجد، محراب، مدرسه و آرامگاه‌ها پیدا کنیم، می‌توانیم توضیح بدهیم، ولی دوباره باید بفهمیم پشت ظاهر آن‌ها چیست. نمی‌توانیم یک‌روزه توضیح بدهیم و بگوییم تمام شد.

● باید راه به باطن برد.

بله.

● باید لایه‌ها را ورق زد.

بله، درست است. صد سال قبل در دانشگاه‌های اروپایی به ما می‌گفتند که هنر اسلامی را فقط از امپراتوری روم و از ساسانیان گرفتند. این معماری فقط آرایه است و تمام، و فقط ظاهر است که اشتباه بود. اگر فکر کنیم هنر اسلامی ظاهر است، موضوع تمام می‌شود اما اگر معتقد باشیم فقط ظاهر نیست و در پس آن چیزی هست، خیلی جالب می‌شود.

● جناب پروفسور، می‌خواهیم با مطالعات شما بیشتر آشنا شویم. شما تألیفاتی در حوزهٔ هنر اسلامی دارید. کتاب‌های خود را به خوانندگان ما معرفی کنید و شرح دهید به چه نکاتی پرداخته‌اید. گفت‌وگوی کوتاهی در این زمینه داشته باشیم و بعد به سؤالات دوستان بپردازیم. به کتاب «رمزوارگی» اشاره کردید. کتاب امام رضا(ع)را هم توضیح دهید؛ البته هر کدام را که خودتان دوست دارید.

کتاب حرم امام رضا(ع)را وقتی خیلی جوان بودم، نوشتم و ناشیگری کردم.

● تحصیلات شما در چه رشته‌ای بوده است؟ در باب هنر اسلامی بود یا در اثر یک اتفاق به این سمت کشیده شدید؟

من سینما خواندم. بعد مدتی در مورد فلسفه و عرفان ایرانی مطالعه کردم و از هنر اسلامی لذت بردم. بعد تاریخ ادیان و سپس تاریخ هنر را خواندم اما در مورد هنر اسلامی هیچ وقت کلاس نرفته‌ام. فکر می‌کنم خیلی خوب بود؛ زیرا کتاب‌هایی که دربارهٔ هنر اسلامی چاپ می‌کنند، خیلی بسته و سطحی است. چون فقط از نظر تاریخی یا اجتماعی بررسی می‌کنند و مبتنی بر یک چشم‌انداز چندرشته‌ای نیست.

● دارای نگاه جامع نبوده است.

بله.

● برگردیم به کتاب‌های شما و مطالعاتی که داشتید.

به جز کتابی که ذکر کردید، من یک کتابی در مورد فرهنگ ایران نوشته‌ام که اصلاً آکادمیک نیست. برای اولین‌بار حدود ۱۴ سال پیش که به ایران آمدم، تعجب کردم که چرا میراث فرهنگی ایران این‌قدر زیبا و مهم است اما من تقریباً هیچ‌چیز در مورد آن نمی‌دانم. اگر به کتاب‌فروشی مراجعه کنید، می‌توانید سی کتاب در مورد پاریس پیدا کنید ولی شاید فقط دو کتاب در مورد ایران باشد. من کتابی در مورد فرهنگ ایران نوشتم و کتاب دیگری هم در مورد شاهنامهٔ **فردوسی** به کمک همسرم نوشتم که یک کتاب کوچک برای معرفی شاهنامه به خارجی‌هاست.

● پس کتاب شاهنامه را معرفی کرده‌اید.

مسجد امام اصفهان

بله، چون هیچ کتابی در مورد شاهنامه نبود. در اروپا حتی ادبیات هند را خیلی بیشتر می‌شناسند. سه کتاب دیگر هم دارم که متأسفانه چاپ آن‌ها طول می‌کشد. نظریه‌های هنر در تفکر سنتی که پایان‌نامهٔ من بوده نیز چاپ شده که البته فقط یک قسمت از آن در مورد هنر اسلامی است و بیشتر در مورد هنر اروپایی، هندی و چینی است. یک کتاب بزرگ در مورد حرم امام رضا(ع) دارم که بیشتر آن عکس است. یک کتاب دیگر هم راجع به مشهد دارم که با استفاده از سفرنامه‌های اروپایی‌هایی نوشته‌ام که برخی چند روز، برخی چند هفته و برخی چند سال و بیشتر در دورهٔ قاجار در مشهد سکونت داشته‌اند.

● در کتاب به هنر معماری و اماکن و بارگاه حضرت امام پرداخته‌اید و یا به‌صورت کلی مطرح شده است؟

به‌صورت کلی است. یعنی کل مشهد، اقتصاد مشهد، زیارت مشهد، ارتش و .... همه چیز را دربرمی‌گیرد. خیلی جالب است چون گردشگران توضیح می‌دهند مشهد چه‌طور بوده است. شهری که دیده‌اند، حالا اصلاً وجود ندارد. کتابی هم در مورد آرایه‌ها در هنر اسلامی داریم. یک پروژهٔ دیگر هم در رابطه با حرم حضرت معصومه(س)در قم داریم.

● شما بنای حرم را که یک بنای عظیم اسلامی است و پیوندی بین معماری گذشته ایران و زمان حال محسوب می‌شود، از لحاظ هنری و زاویهٔ مطالعاتی که الان دارید، چطور می‌بینید؟ آن رازآلودگی و رمزوارگی که می‌گویید در کتیبه‌ها، آرایه‌ها، اسلیمی‌ها و خطاطی‌ها و معماری آنجا به وفور دیده می‌شود، در آینهٔ ذهنی شما چطور بازتاب پیدا کرد؟

ابتدا بگویم که اکثر تزیینات حرم مدرن هستند؛ یعنی معاصرند.

● عرض کردم، این بنا پیوندی است بین هنر معماری گذشته و معاصر.

در دورهٔ پهلوی متأسفانه خیلی چیزها خراب شد. در آنجا وحدت زیبایی‌شناختی بزرگی وجود دارد. شاید دارای یکی از بزرگ‌ترین مجموعهٔ آینه‌کاری در ایران باشد. متأسفانه مطالعه‌اش کار بسیار سختی است؛ زیرا نمی‌توان از آن عکس گرفت و دسترسی به آن خیلی سخت است. رمزپردازی معرق و آینه خیلی جالب است.

آستان قدس رضوی

● این قسمت بیشتر نظر شما را جلب کرد؟

من همه چیز را دوست دارم، ولی شاید این قسمت در مطالعات اروپایی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. معرق آینه تصویری از تکثر دنیاست که نور الهی را بازتاب می‌کند. ما هیچ وقت تصویر خودمان را نمی‌بینیم و تصویرمان به نور تبدیل می‌شود. کلاً مجموعهٔ منحصربه‌فردی است که ابعاد بسیاری برای کشف و مطالعه دارد.

● چرا این ابعاد تا به حال کشف نشده‌اند؟

متأسفانه مطالعات خیلی کمی به زبان خارجی در این زمینه وجود دارد. من حتی به آستان قدس هم رفتم و دیدم در این زمینه‌ها اسناد خیلی کمی دارند. تقدس محل باعث شده است که مردم کمتر به مطالعهٔ هنرهای حرم بپردازند.

● تا اندازه‌ای با مطالعات و کتاب‌های شما آشنا شدیم. حالا بیاییم دربارهٔ مجلهٔ خودمان صحبت کنیم و از نظرات شما بهره بگیریم. با توجه به ارزش‌های زیبایی‌شناختی که در مورد هنر اسلامی نام بردیم و به‌عنوان یک علاقه‌مند که به علت جاذبهٔ زیبایی و هنر اسلامی به مطالعهٔ این حوزه پرداخته‌اید، اگر شما معلم هنر بودید، این ارزش‌ها را چگونه به دانش‌آموزان منتقل می‌کردید و چگونه آن‌ها را به این ارزش‌های زیبایی‌شناختی علاقه‌مند می‌ساختید؟

خیلی سخت است!

آسیابانی: ما چیزی به اسم زیبایی‌شناختی دست پیدا کرده‌ایم که حداقل حدود و قوانینی دارد. همان‌طور که خود آقای دکتر هم در کتاب‌هایشان اشاره کرده‌اند، آیا می‌توان از این شیوه‌ها یا از آنچه که به اسم زیبایی‌شناسی اسلامی می‌شناسیم، بتوانیم نظامی استخراج کنیم که با آن به نقد هنر یا نقد شعر بپردازیم؟ آیا می‌توان از دل آن جریان نقد هنری و ادبی به‌دست آورد؟

- البته ممکن است ولی خیلی نسبی خواهد بود. اصولاً نقد هنر پدیده‌ای نسبی است. ما هر وقت تاریخ را نگاه می‌کنیم، می‌بینیم این نقد تغییر کرده است؛ مخصوصاً که نقد هنر جلوی خلاقیت را می‌گیرد.

به شرط اینکه نقد بعد از تولید اثر هنری انجام شود. مثلاً بنای رضوی را در نظر بگیریم. خوب آن کثرتی که خود پروفسور اشاره کردند، یک نقد مثبت است. ما با نقد ارزش‌های درست را معرفی می‌کنیم. و اینکه هر جزئی گرچه شخصیت مستقلی دارد، در آخر کلیتی یکپارچه را تشکیل می‌دهد. نقد ارزش‌های خودش را دارد اما اینکه پروفسور فرمودند هنر در زمان و مکان متناسب با ارزش‌هاست، بله نسبت هم دارد.

طبیعی است که می‌توان روش‌هایی استخراج کرد. حتی ما ناآگاهانه این کار را انجام می‌دهیم. همین که به یک اثر هنری نگاه می‌کنیم، خودبه‌خود چیزی را انتخاب می‌کنیم که نشان می‌دهد به این سمت تمایل داریم یا به آن سمت. مدت‌ها فکر می‌کردیم که یک تحلیل بی‌طرفانه و غیرمغرضانه وجود دارد، ولی واقعیت این است که امکان ندارد.

قبایی: به نظر شما فرق عمده‌ای که بین هنر اسلامی ایران(هنر ایران بعد از اسلام)و هنر اسلامی در سایر کشورهای اسلامی وجود دارد، چیست؟ آیا وجه تمایزی بین هنر ایران و سایر کشورهای اسلامی وجود دارد؟ من بیشتر برای نوجوانان کار هنری انجام می‌دهم.

وقتی به کتاب‌های مشابه به زبان فرانسه و انگلیسی مراجعه می‌کنم، حتی تمدن‌های کوچک‌تر و با قدمت کمتر نسبت به ایران، هنر و تمدن ایرانی را تقریباً می‌توانم بگویم هیچ جا ندیده‌ام. دلیل این موضوع از نظر شما چیست؟

- در مورد سؤال اول باید بگویم، هنر ایرانی نسبت به سایر کشورهای اسلامی خیلی غنی‌تر، متنوع‌تر، پیچیده‌تر و خلاقانه‌تر است. خصوصاً بعد از دورهٔ مغول یک گسستگی بین هنر ایران و کشورهای مسلمان غربی(مثل آفریقا) ایجاد شد. ویژگی هنر ایران این است که به هر جا رفته، ظرافت و پیچیدگی را با خودش برده است که ما نمونه‌اش را در آسیای میانه و مخصوصاً هند می‌بینیم. از نظر زیبایی‌شناختی جالب است، حتی کسی که آشنایی ندارد و نمی‌شناسد، می‌تواند در یک موزه به تفاوت هنر ایران با دیگر کشورهای اسلامی پی ببرد.

قبایی: حتی در کتاب‌های بسیار وزین می‌بینیم، هنر ایران بیشتر در قالب هنر اسلامی در کنار سایر کشورهای اسلامی و باز هم در حجم کم دیده می‌شود. ما حتی اگر مرزهای کنونی ایران را هم در نظر بگیریم، می‌بینیم خیلی از این هنرها به اسم کشورهای دیگر مطرح شده‌اند.

- در تأیید حرف شما باید بگویم، در اروپا به‌صورت گسترده در مورد قرن نوزدهم کتاب هست اما در مورد هنر اسلامی خیلی کم است.

قبایی: علت چیست؟

البته کارهای مهم را باید استثنا دانست؛ مثل تاریخ هنر ایران که شامل ۹ جلد و اثر آرتور پوپ است.

متأسفانه خیلی از این کارها از حالت ملی‌گرایی جدا نیستند. رویکردها و روش‌ها اصولاً از قبل برای هنر غربی بوده‌اند.

کیا: مستحضرید در هنرهای اسلامی، بعضی از هنرهایی که امروزه معمول‌اند و در واقع به‌عنوان هنر جامع و وسیع تلقی می‌شوند، مثل موسیقی، مجسمه‌سازی یا نقاشی، در اسلام به دلایل متفاوت محدودیت داشته‌اند و چندان در هنر اسلامی تا دورهٔ معاصر برجسته نبوده‌اند. فکر می‌کنید این موضوع باعث نقصان و عقب‌ماندگی هنر اسلامی است یا به جنبه‌های دیگر آن کمک کرده است؟

- به هیچ وجه نقصان ایجاد نکرده، بلکه روش‌های دیگری برای خلق به وجود آورده است. همان‌طور که مستحضرید،

هنـر اسـلامی در مضامیـن خـود نوعی تکرار دارد، در صورتـی که در هنر عربی گفته می‌شـود که برخلاف ابداع اسـت. گاه بعضـی از مسـلمانان هنـر خـود را کـم می‌بیننـد، در صورتـی که اشـتباه می‌کنند.

کیا: جایگاه خوش‌نویسـی در منظومهٔ هنر اسلامی چیست؟

- خوش‌نویسـی هنر دیـدن، هنر تفکر و هنـر زندگی کردن، همه را دربرمی‌گیرد. درسـت اسـت کـه مـن آن را از بیـرون می‌بینـم ولـی خیلی قابل توجه اسـت. خوش‌نویسی چیزی است بین هنرهای تجسـمی و موسـیقی. مـردم تفکـر و ریتـم زندگی خـود را تـوی ایـن حروف گذاشته‌اند.

قاسـم‌زادگان: منظـور این اسـت که هنر اسـلامی برای اینکه حیات خودش را متناسـب بـا مقتضیـات روز داشـته باشـد، چه باید بکند؟ برای مثال، جناب پروفسور در رابطه با کتیبه‌های حرم امام رضا(ع)گفتند که بخشی از آن‌ها معاصر هستند که البته درست هم هست. شاید بتوانیـم بگوییـم در طول ۳۵-۳۰ سـال گذشـته، کتیبه‌هـا رشـد قابـل توجهی داشـته‌اند. ولی سـؤال این اسـت که آیا سطح کیفی این کتیبه‌ها، به کتیبه‌های دورهٔ تیموری و دورهٔ صفوی پهلو می‌زند؟

- دورهٔ مـدرن آگاهانه‌تـر و هندسـی‌تر است و گاهی انسـجام رمزپردازی آن‌ها بیشتر احساس می‌شود.

● در واقـع بـه نوعـی می‌توانیـم بگوییم کـه در کتیبه‌نگاری عصر هنر اسـلامی در دوره‌های صفوی که اوج کتیبه‌نـگاری هنـر مشـهد در حـرم امام رضا(ع)اسـت، مبانـی هنرهای تجسمی که امروز کلاسیک است، در کتیبه‌هـای آن دوران حسـی و ذوقی اسـت. اما امروز همهٔ این‌ها قانونمند شـده‌اند و هنرمند معاصر، با آشنایی با قوانین هنرهای تجسمی، کتیبه‌ای را در معـرض دید عموم قرار می‌دهد. لـذا در اثـر او اصـول مناظـر و مرایا، اصـول معماری، اصول از دور دیدن و آنچه که شما به آن انسجام می‌گویید، بیشـتر خـودش را نشـان می‌دهـد.

در واقع سـؤال این اسـت که چه‌طور می‌توانیـم بیـن هنـر سـنتی و هنر معاصر پیوند بزنیم؟

- پیوند یا پیوستگی؟

● به هنگام کـردن و روزآمد کردن. با این هدف که اگر محققی ۲۰۰ سـال بعد هنر اسلامی ایران را مورد مطالعه قرار دهد، باز هم همانند شما از جاذبه و ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن لذت ببـرد. و آن را امری پژوهش‌پذیر تلقی کند. چگونه عمل کنیـم که این روند ادامه پیدا کند؟

- در هر صـورت ما در دورهٔ پهلوی نوعی گسسـتگی داشـتیم که نمی‌تـوان آن را نادیـده گرفـت. ایـن گسسـتگی خیلی عمیـق اسـت و اگـر بـه لحـاظ تاریخی بخواهیـم نـگاه کنیـم، می‌گوییـم کـه مسـجد امام و بـرج میـلاد را نمی‌توانیم در یک دسـته قرار دهیم. پیوسـتگی در فرش وجـود دارد ولی در معماری تهران پیوسـتگی دیگر وجود ندارد. شـاید یک یـا دو نمونه وجود داشـته باشـد، اما در کل پیوسـتگی وجود ندارد. این مشـکل در همهٔ کشـورهای اسـلامی مشـاهده می‌شـود. شـاید از قرن نوزدهم شـروع شـده باشـد. هنـر اسـلامی دیگـر مثل قبـل وجود ندارد. البتـه اگر بخواهیم به آن تعریفـی کـه خیلی‌ها ارائـه داده‌اند، بسـنده کنیـم که هنـر اسـلامی هنری اسـت کـه مسـلمان‌ها داخـل کشـور اسلامی برای مسلمان‌ها ایجاد کرده‌اند، می‌توانیـم بگوییم فرودگاه دوبی هم یک معماری اسـلامی اسـت؛ در صورتی که هیـچ ربطـی نـدارد. در معمـاری تهران مشـکل هویتی آشـکار اسـت. معماری یـک هویت جدا نـدارد. نه کامـلاً ایرانی اسـت و نه کاملاً غربی. آنچـه که به نظر من خوب و هنوز قابل توجه اسـت، هنر خوش‌نویسی است که هنوز در آن ابداع و خلاقیت وجـود دارد و همچنان دارای انسجام و پیوستگی است. گرافیک ایران هـم یکـی از بهترین‌های دنیاسـت ولی بـا مینیاتور ایـران هیچ ارتباطـی ندارد. مشـکل اصلی این اسـت که هیچ هنری را نمی‌شود با نظریه احیا کرد.

قاسم‌زادگان: با ادبیات ایران آشنایی دارید؟

- آرام آرام می‌توانـم بخوانـم. بیشـتر به ادبیات کلاسیک علاقه دارم؛ **فردوسی،**

مسجد جامع یزد

حافظ، مولانا، جامی و **نظامی**. ادبیات معاصر را خیلی کم، فقط چند نفر از شاعران را می‌شناسم. ادبیات فارسی واقعاً بی‌نظیر است. نظیر ادبیات کلاسیک ایران در هیچ جای دنیا وجود ندارد. نظامی فوق‌العاده است. در اروپا و حتی در ایران، من خیلی تعجب کردم که خیلی کم نظامی را می‌شناسند. حیف است که نسل جدید در ایران ادبیات ایران را کم می‌شناسد.

قاسم‌زادگان: حالا آن سؤال پاسخ داده نشده را پاسخ دهیم. آیا در آموزش هنر می‌توانیم بگوییم ابتدا فرزندان را با ادبیات کلاسیک پیوند دهیم و بعد از اینکه راز و رمزهای آن را یاد گرفتند، وارد بحث آموزش هنر شویم؟

● آقای قاسم‌زادگان به نکتهٔ خوبی اشاره کردند که در صحبت‌های جناب پروفسور هم هست. به این مفهوم که ما در هنرهای تجسمی که نمود آن خوش‌نویسی، کالی‌گرافی یا مینیاتور (نگارگری) و حتی هنرهای دستی مانند فرش‌بافی (که گسستگی ندارند) است، افرادی را می‌بینیم که پایه و بنیاد کارشان ارتباط تنگاتنگ با ادبیات فارسی داشته است. این در کار هنری آن‌ها هم تجلی دارد. این اشعار در کتیبه‌های فرش جا می‌گیرند. یا مثلاً وقتی خوش‌نویسی شأن شاعری مثل نظامی را می‌شناسد که «خمسهٔ نظامی» را نوشته و دورتادور آن خمسهٔ امیرخسرو دهلوی را نوشته و در فراغ آن نسخه که در هند وجود دارد، نوشته است:

هرکس که دو خمسه را تمامی گردد
در ملک سخن بزرگ و نامی گردد
در حاشیه جای شعر خسرو زان‌ست
تا گرد سر شعر نظامی گردد

در واقع می‌خواهد بگوید، ارزش شعر نظامی آن‌قدر بالاست که شعر امیرخسرو باید دورتادور شعر نظامی طواف کند. به عبارت دیگر، هر هنرمندی که ارتباط تنگاتنگ با ادبیات دارد، اثرش ماندگارتر است. یعنی کسی مثل استاد فرشچیان که در واقع نماد نقاشی ایران به روایت روز است، تابلوهای مشهورش ارتباط تنگاتنگی با ادب فارسی دارند که باعث لطافت و در واقع ذوق‌پروری آثار ایشان شده است.

ذهنی: در مطالعهٔ آثار ایران کدام اثر شما را به وجد آورده است و از آن لذت می‌برید؟

- من همه را دوست دارم. شاید یک روز کتیبه، یک روز دیگر معماری، یک روز دیگر آرایه‌ها، و یک روز دیگر هم نقاشی. نمی‌خواهم بین آن‌ها سلسله‌مراتب بگذارم.

ذهنی: چرا فرهنگ اسلامی که این‌قدر غنی است، بر قشر جدید تأثیر کمی دارد و نسل جدید دوست دارند از فرهنگ و هنر غرب استفاده کنند؟

● گفتند که دلیلش عدم شناخت است.

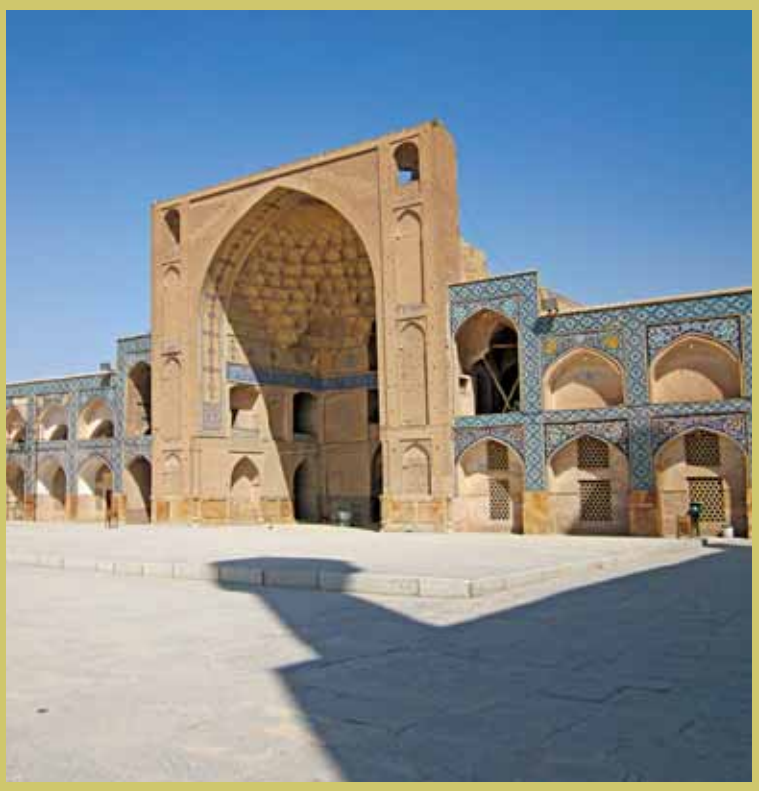
- در کل دنیا این حالت وجود دارد که نسل جوان کمتر به طرف چیزهای سنتی می‌رود و دائماً می‌خواهد به سمت چیزهای جدید برود که البته جای تأسف دارد. اکثر جوانان می‌خواهند از ایران بروند یا از آثار غربی تقلید کنند. متأسفانه تقلیدشان هم همیشه سطحی بوده است.

● جان‌مایهٔ سخن ایشان این است که ما به‌عنوان معلم، دانش‌آموزان را به داشته‌های واقعی خودمان توجه دهیم.

- بله درست است. البته اینکه فرد برود و فرهنگ‌های دیگر را هم مطالعه کند، بد نیست، ولی باید آن را هم با تمام غنای لازم بشناسد.

حاجی‌آقایی: نظرتان را دربارهٔ ترسیم که در قالب آرایه‌ها به آن اشاره کردید، بیان کنید. عناصر اصلی نمادهایی که در نقش و نگارها، کتیبه‌ها و فرش‌ها به کار می‌روند، چه امتیازی دارند؟

- در درجهٔ اول برای زیباسازی یا صفای دل هستند. در درجهٔ دوم، دادن مقام استثنایی به یک اثر، مثل



مسجد جامع اصفهان

کتـاب یـا معماری اسـت. سـپس اینکه یـک آینهٔ اجتماعی اسـت. چـون از نظر زیبایی‌شـناختی متعلـق به سـطحی از جامعـه بوده اسـت. در عیـن حال، نظم آرایه‌ها بازتاب نظم دنیا و آفرینش اسـت که آن هـم به نوبهٔ خودش نشـان‌دهندهٔ نظم الهی اسـت. در عیـن حال یک آینه مشـاهده و نظاره اسـت که ما می‌توانیم تفسـیرهای مختلفی(عرفانـی و ...)را در آن ببینیـم. حتمـاً بـرای شـهروندان اروپایـی مطالعـهٔ هنـر اسـلامی جالـب است، ولی مشـکل این است که در اروپا هیـچ اطلاعاتـی وجـود نـدارد. در اروپا عرب‌ها همه جا هستند و خیلی هم پول دارند امـا با پول دوبی نمی‌توانیم چیزی دربارهٔ هنر ایرانی داشته باشیم. در حال حاضر ایـران و اروپا از هم جدا افتاده‌اند و تصـور مردم اروپا از ایران چیزی شـبیه کرهٔ‌شمالی و افغانسـتان است. پس اگر بخواهیـم راجـع به هنـر ایـران صحبت کنیم، کار بسیار سختی است.

● به‌رغـم ایـن دیدگاه‌هـا، دیـدگاه دیگری نیـز وجود دارد کـه می‌گوید بـا مقولـهٔ هنـر می‌تـوان راه‌هـا را به هم نزدیـک کرد و به نقطهٔ اشـتراکی رسـید. نظرتـان در مـورد آثـار خانم آن‌ماری شیمل چیست؟

- آثـارش فوق‌العـاده اسـت. نگاهـش نگاهی «پدیدارشناسـانه» است. شانس آورده‌ایم که در اروپا چند تا کار آکادمیک داریم که واقعاً خوب هستند.

● در پایـان می‌خواهیـم کـه جنـاب پروفسـور آنچـه را به‌صورت حسـی دریافـت کرده‌انـد و نمی‌خواهنـد به چاپ برسانند، برای ما بازگو کنند.

- حدیثـی از جانـب خداوند هسـت که من گنجی پنهـان بودم و ... حالا میراث شما هم گنجی پنهان است که شما باید آن را کشـف کنید. این را بـه فرزندانتان بگوییـد. هنر اسـلامی دنیایـی کامل و خیلی غنی اسـت. در گذشـته زیبا بوده و هنـوز زیباسـت و در آینـده هـم زیبـا خواهـد مانـد. حامـل معنـا و مفهومی اسـت که تغییر نخواهد کرد. ما همیشـه **حافـظ** می‌خوانیـم. این اثر ۵۰۰ سـال پیـش خلق شـده، امـا همچنان بـه روز اسـت و بـا ما صحبـت می‌کند. شـما به وسیلهٔ هنر، خودتان را ادراک می‌کنید و غنی‌تر می‌شـوید. این هنری که در برابر شماسـت، گذشـته، حال و آیندهٔ شما را در بـر دارد. وقتی شـما هنـر خودتان را بفهمید، لزوماً ریشـه‌های خودتان و هنر دیگران را هم بهتر می‌فهمید.

قبایی: خواسـتم بدانم، آیا شما همان سـیری را که هنر اروپا از قرون وسـطا تا دورهٔ مدرن طی کرده است، خصوصاً در قرن‌های ۱۹ و ۲۰ که بیشـتر به سـمت فردگرایی پیشـرفته وجـود دارد، در هنر اسلامی می‌بینید؟

- همان‌طـور کـه خودتـان فرمودیـد، مقـدار زیـادی از ایـن تحـولات مربـوط به تمـدن غرب اسـت و اشـتباه خواهد بود اگـر بخواهیم آن‌ها را با هم مقایسـه کنیم؛ مگر در جایی که هنر اسـلامی از هنر غربـی تأثیر گرفته باشـد و ما اثرش را در آن برهـه دیـده باشـیم. معمولاً آن فردگرایی را که گفتید شـاید در جاهایی بتوانیـم به‌صـورت کم‌رنـگ ببینیم ولی حالتـی که در هنر غرب وجـود دارد، در هنر اسلامی نیست.

قبایـی: در دورهٔ صفویـه شـاهد آن هسـتیم کـه شـخصیت‌های نمادین در نگارگـری بـه اشـخاص حقیقـی تبدیل می‌شـوند و امضـای هنرمند الـزام پیدا می‌کنـد. آیـا می‌توانیـم ایـن موضوع را مشابه همان روند بدانیم؟

- البته این درسـت است که ما هرقدر به دوران مـدرن نزدیک می‌شـویم، بیشـتر با اسـم و امضـا و از این چیزهـا برخورد می‌کنیم، ولی این شـاید مربوط به سـیر طبیعـی تاریـخ باشـد. به‌هرحـال ایـن موضـوع بیشـتر بـه بافـت اجتماعی ما بسـتگی دارد اما آنچه که مثل رنسـانس هنرمند را شـاخص و مطرح کرد، خاص فرهنگ اروپایی است.

قبایی: قرون وسطا را می‌توان با دوران اسـلام مقایسه کرد که اسـم کمتر در آن وجود داشـت. رنسـانس یک تصنع بود، چیزی بود سـاختهٔ نخبه‌هـای ایتالیایی که به جنبش خود رنسانس می‌گفتند.

● در دانشـگاهی کـه شـما تحصیل کرده‌اید، هنر اسلامی وجود داشت؟

- نه، فقط در سـوئیس در زوریخ. شـاید در ژنو هم باشـد. در سـوربن در مدرسـهٔ لـوور هنـر اسـلامی داریـم. در فرانسـه دانشـگاهی هسـت کـه یـک پروفسـور معـروف آن دربارهٔ هنر اسـلامی و ایرانی کلاس می‌گـذارد، ولـی فکـر نمی‌کنـم جای دیگری وجود داشته باشد.

حاجی‌آقایـی: توصیه‌هـای شـما بـه معلمان برای بقا و اسـتمرار هنر اسلامی چیست؟

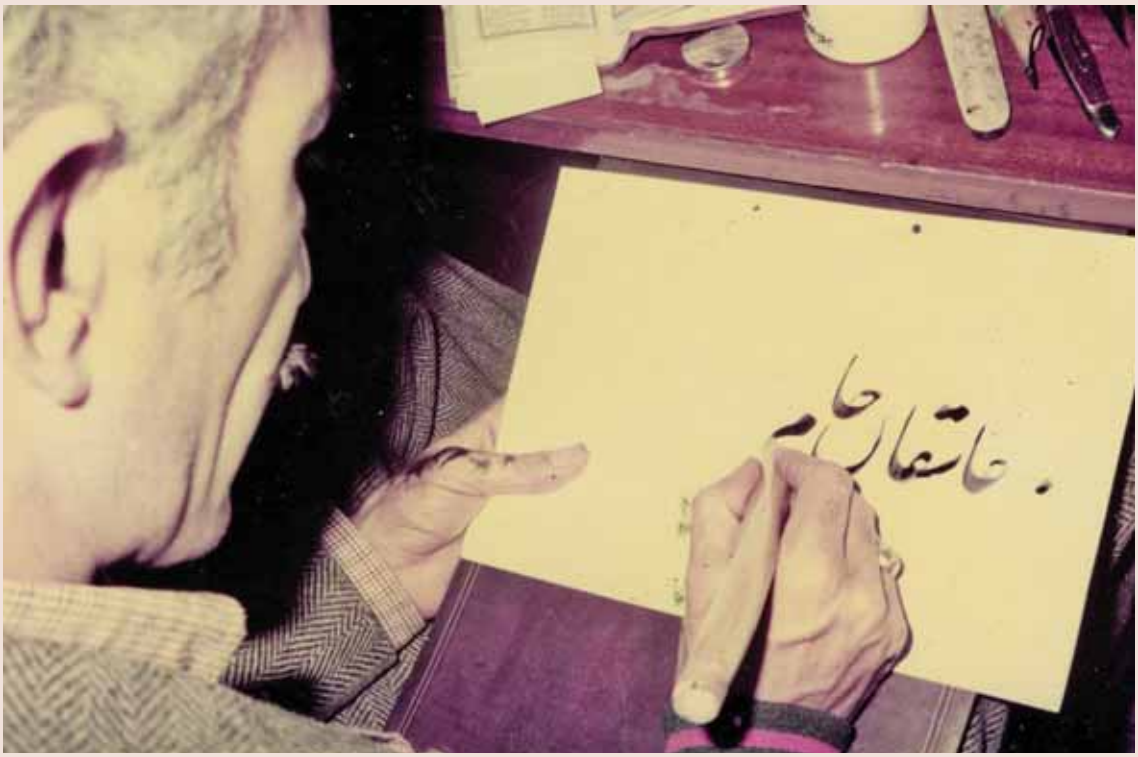
- بـرای بقـای هنـر در دنیایی کـه همه پزشـک و مهنـدس هسـتند، خیلـی ضروری اسـت که به معلمـان بگوییم که امیـد خود را از دسـت ندهند و کارشـان را ادامـه بدهند و آگاه باشـند که وظیفهٔ مهمی دارند.

● با تشکر

قلم‌اندازهای عاشقانه

تحلیلی بر سرمشق‌های دهه‌های پنجاه، شصت و هفتاد استاد امیرخانی

کاوه تیموری



اشاره

هنر خوش‌نویسی یکی از هنرهای فاخر و اصیل اسلامی و ایرانی است. ارزش و اعتبار تاریخی این هنر یکی از عوامل اصلی برای پیوند زمان حال به گذشته است. برخی با ظهور مؤلفه‌های دنیای مدرن سخن از «رفتن خط به موزه» به میان می‌آورند اما نظام هندسی و زیباشناسی خوش‌نویسی چشمه‌ای مولد و جوشان است که مقطع زمانی را در می‌نوردد و در هر دوران می‌توان از آن به‌عنوان منبع الهام و خلاقیت هنری بهره گرفت. یکی از راه‌های بهره‌مندی فنی و هنری از این رشته، مطالعهٔ سلوک و تجربه‌ورزی بزرگان آن است. بدیهی است هنگامی که این مطالعه در پیوند با روش‌های کیفی قرار گیرد، حاصل کار از ثمربخشی بیشتری برخوردار خواهد شد.

در مقالهٔ حاضر نزدیک به هزار سرمشق دست‌نویس استاد غلامحسین امیرخانی از نظر فنی و محتوایی بررسی شده و نکته‌های زیباشناختی و مهم از آن‌ها استخراج شده است. مطالعهٔ هزار سرمشق خوش‌نویسی در دورهٔ زمانی ۳۰ سالهٔ هنرمندی صاحب‌سبک، درس‌آموزی‌های فراوانی برای مدرسان و معلمان سخت‌کوش هنر دارد؛ خاصه آنکه میل و گرایش طبیعی به هنر خوش‌نویسی در میان همکاران فرهنگی مثال‌زدنی است.

کلیدواژه‌ها: سطرنویسی، سرمشق، تغییرات فنی، دوره‌های کاری

مقدمه

استادان هنرهای تجسمی به شکل عام و استادان هنر خوش‌نویسی به شکل خاص تأثیرگذارترین تجربه‌ها و دریافت‌های هنری را هنگام آموزش به هنرجویان خود کسب کرده‌اند. استاد غلامحسین امیرخانی نیز به‌عنوان هنرمندی که سلوک تعلیم‌وتعلم را به مثابه دو بال متوازن مورد توجه قرار داده، از این زمره است. کلاس خط ایشان زیر نظر «انجمن خوش‌نویسان ایران» از سال‌های پایانی دهۀ چهل آغاز می‌شود. از اوایل سال ۱۳۵۰، کلاس فعال و پرهُنرجویی شکل می‌گیرد که مرور سرمشق‌ها و به اصطلاح قلم‌اندازهای عاشقانۀ آن دوران، برای علاقه‌مندان دارای جاذبه و درس‌آموز است. در واقع، این سرمشق‌ها و توصیف و تحلیل آن‌ها زیربنا و بنیاد شیوه‌ای را معرفی می‌کند که کمتر از یک دهه بعد، به مطرح‌ترین شیوۀ خوش‌نویسی زمان خود تبدیل شده است.

زمانی زنده‌یاد **سیدمحمود صدرالمعالی** (شاگرد مرحوم کلهر) تمام حروف و کلماتی را که استادش ذیل مشق‌های او انجام داده بود با دقت و ظرافت بعد از بُریدن، در صفحاتی تنظیم کرده بود. این مجموعه به ابتکار انجمن خوش‌نویسان ایران و مقدمۀ مرحوم **خسروزعیمی** به‌زیور طبع آراسته شد. در اصلاحات و تصحیحات انجام شده، بسیاری از دقایق و ظرایف خط از جمله مواصلات، بُرش‌ها و نقطه‌گذاری‌ها آشکار بود و نمایی از پس‌زمینۀ شیوۀ پر اعتبار کلهر را نشان می‌داد.

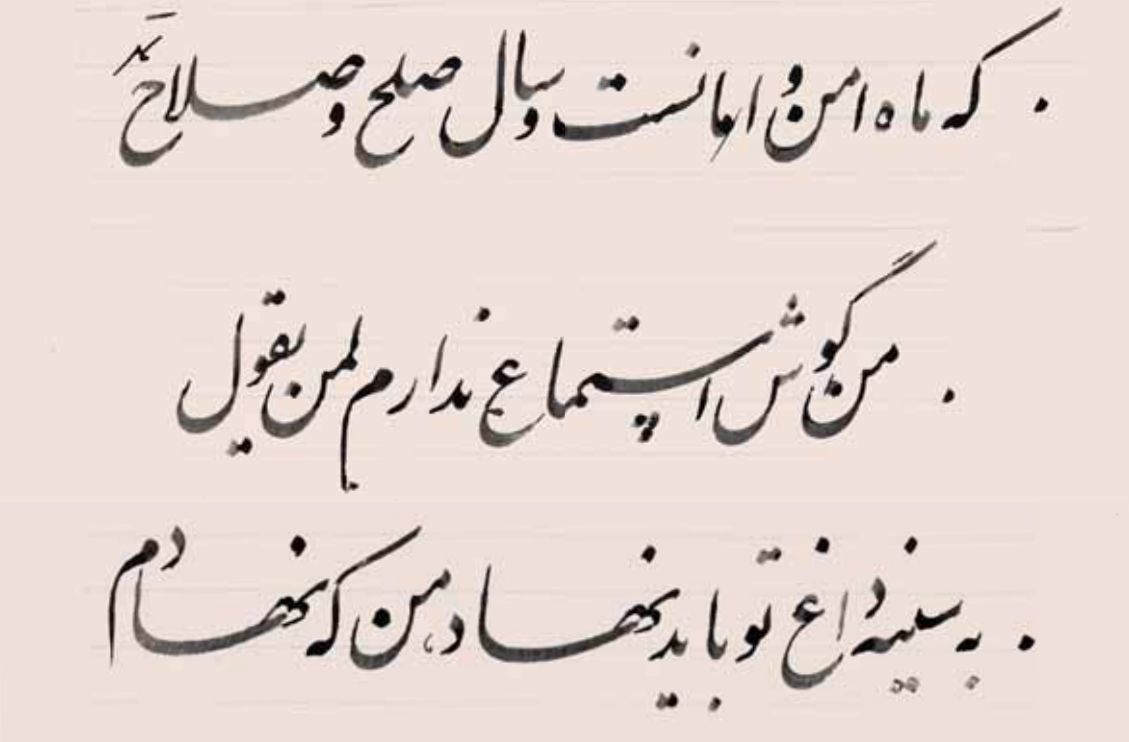
بر این اساس، اگر محمود صدرالمعالی با اصلاحات کلهر چنین کاری کرد، جمع‌آوری سرمشق‌های استاد امیرخانی و تحلیل و توصیف صحیح آن‌ها نیز کاری ضروری و زیباشناسانه است.

ضمن اینکه در تاریخ خوش‌نویسی معاصر آماده‌سازی تعدادی از سرمشق‌های کلاسی استادان مطرح بی‌سابقه نیست. «سرمشق‌هایی از استاد سیدحسین میرخانی» (انجمن خوش‌نویسان ایران، ۱۳۵۹)، «از سطرنویسی تا کتابت» (استاد کیخسرو خروش، ۱۳۶۳)، «سه جلد سرمشق‌های نستعلیق» (استاد عباس اخوین، ۱۳۶۶) و نسل‌های بعد مثل «سرمشق‌های نستعلیق» (استاد رسول مرادی، ۱۳۷۲)، نمونه‌هایی از این دست هستند.

یادآور می‌شود، در این فصل بررسی سرمشق‌های امیرخانی به‌عنوان «موضوع تحقیق هنری» با استفاده از تحلیل مورد توجه قرار گرفته است و کارکرد آموزشی آن مبنای بحث خواهد بود.

مزیت‌های مطالعۀ سرمشق‌های کلاسی استاد امیرخانی

- اول آنکه دقت، انضباط و پشتکار ایشان در نگارش سرمشق‌ها پیداست و می‌تواند الگوی جوانان قرار گیرد.
- بینندۀ اهل تأمل در اثر مواجهه با سرمشق‌هایی که راحت، روان و بدون تکلف نگاشته شده‌اند با آناتومی و ماهیت درونی حروف و کلمات آشنا می‌شود.
- علاقه‌مندان در می‌یابند که هر سطر و هر جمله‌ای که در کلاس نگاشته شده، تجربه و پیش‌زمینه‌ای برای تتبع و از قوه به فعل درآوردن مطالعات نظری استاد به‌شمار می‌رفته است. به‌طوری که در مواردی، نگارش‌هایی که نسخه‌های اولیه آن‌ها



سرمشق‌های دهه ۵۰-۵۱

در کلاس اجرا می‌شده، نسخهٔ نهایی آن‌ها به‌صورت قطعات فاخر عرضه می‌شده است.

● به‌ویژه در سرمشق‌های دههٔ ۱۳۵۰ حسّ جست‌وجوگری، آزمون و امتحان در سرمشق‌ها نمود بیشتری یافته است و نتیجهٔ این تلاش و جست‌وجو در سال‌های پایانی دههٔ پنجاه به شکل شیوه‌ای نظام‌یافته وتثبیت شده معرفی می‌شود.

● برخی از کلمات شاخص، که در قلم‌اندازهای استاد به‌خوبی تحریر شده‌اند، شاکله و استخوان‌بندی آثار فاخر را نمایان می‌کنند.

● سرمشق‌ها در ذهن تعداد کثیری از هنرجویان استاد لحظات خُوش جُویندگی و یادگیری را تداعی می‌کنند.

● تأمل در معنا و مفهوم و حساسیت در انتخاب سرمشق‌های نگاشته شده، نشان می‌دهد که در پس‌زمینهٔ قلم کاتب، ذهنی معنی‌گرا و مضمون‌یاب در تکاپو و جست‌وجو بوده است. به‌گونه‌ای که سعی دارد بهترین اشعار و دست‌مایه‌ها را برای بیان اندیشه درونی و آثار و لحظات عرفانی یا عارفانه خود مکتوب کند.

● از منظر روش‌شناسی هنری، بررسی مجموعه سرمشق‌ها در گذر زمان مشاهدهٔ مستقیم جوهرهٔ هنری شیوهٔ امیرخانی است.

ملاحظات روش‌شناختی

مرور سرمشق‌های خوش‌نویسی استاد ملاک ارزیابی و ارزشیابی زیباشناختی شیوهٔ امیرخانی نیست. بلکه هدف دنبال کردن روند مداوم کار و تلاش و کلید فهم برای شکل‌گیری شیوه‌ای منسجم است؛ شیوه‌ای که یک‌باره به‌وجود نیامده و با صیقل یافتن در طول دورهٔ فعالیت هنری استاد به بار نشسته

چلیپای کلاسی - ۱۳۵۲

است. رعایت این نکته به‌عنوان فرض اصلی برای کسانی که سرمشق‌ها را مطالعه می‌کنند ضروری است. ملاک ارزیابی آثار استاد، شمار قابل‌توجهی از قطعات طراز اول ایشان و کتاب‌های چاپ شده است که باید به آن‌ها مراجعه کرد.

در این سرمشق‌های کلاسی، اولین شِکَردها و تناسبات خاص و ترکیب‌های ویژه بنیان گذاشته شده و به‌تدریج و با تأنی تکمیل و کامل شده‌اند. برای مثال، رگه‌های اولیه از ترکیب‌بندی مصرع‌ها و شکل دادن قطعات ترکیب‌بندی شده نستعلیق را می‌توان در آن‌ها ملاحظه کرد.

اهل خط وقوف دارند که نگارش سرمشق‌های کلاسی تنها بُعدی از کارهای امیرخانی را نشان می‌دهد. به موازات آموزش خط، استاد به‌طور مداوم قطعات و نمونه‌های خوش‌نویسانهٔ خود را ارائه کرده‌اند.

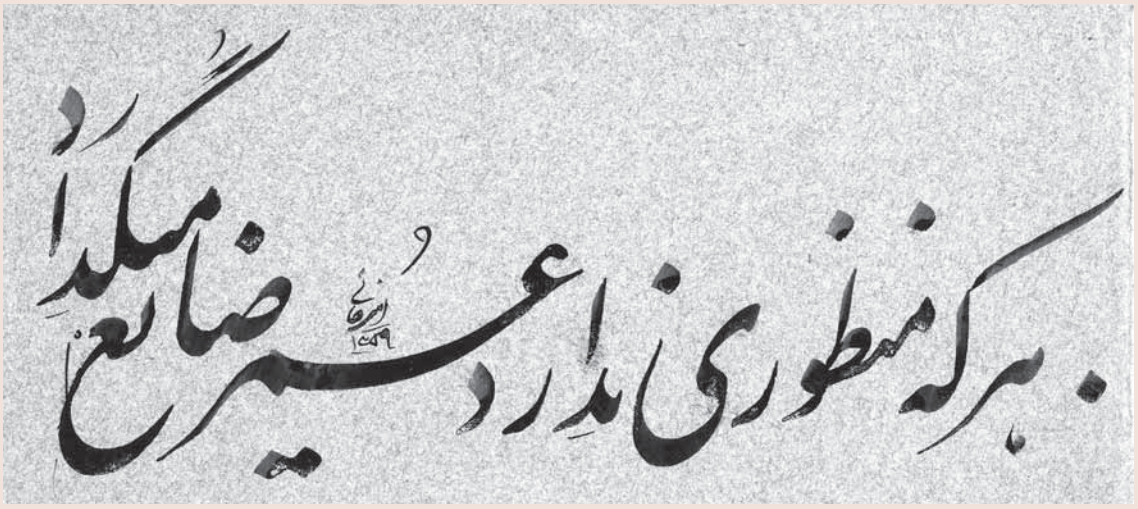
حال‌وهوای کلاس (دههٔ ۱۳۵۰)

امیرخانی جوان در نگارش سرمشق‌های کلاس آنچنان متمرکز می‌شد که فرصت نمی‌کرد به هنرجویانی که در کنار او نشسته بودند، حتی نگاه کند. **محمدعلی صالحی**، یکی از شاگردان امیرخانی، نقل می‌کند: «در سال ۱۳۵۱ در دبستان **عیسی بهرامی**، میدان منیریه، استاد کلاس داشت. پیرمردی هفتاد و چند ساله به نام آقای **امینی**، همیشه به‌عنوان نفر اول در کلاس حضور می‌یافت. او حجم زیادی از تمرینات خود را برای اصلاح نزد استاد می‌آورد. یکی از روزها با همان شوق و شتاب نوجوانی پیش از ایشان به کلاس آمدم و به‌عنوان نفر اول در کنار استاد، خطم را به ایشان ارائه کردم. استاد تا خط را ملاحظه کردند با تعجب گفتند: پس چرا آقای امینی نیامده است؟ در این لحظه آقای امینی از راه رسید و ضمن اشاره به برخاستن من، در کنار استاد نشست. استاد نیز مطابق معمول خط ایشان را اصلاح کرد و پرسید: چرا امروز دیر آمده‌اید؟ پاسخ آقای امینی برای ما درسی عجیب بود و میزان عشق و علاقهٔ راستین او را به خوش‌نویسی می‌رساند. او گفت مرگ حق است! همین امروز ظهر همسرم فوت کرد! با اینکه بسیار ناراحت بودم اما گفتم تا در این یکی دو ساعتی که کارهای مقدماتی توسط دخترانم انجام می‌شود کلاس خط را از دست ندهم. و این تأخیر به‌وجود آمد.» (گفت‌وگو با نگارنده، ۹۳/۴/۱۵)

این نکته به‌طور حتم بی‌بهایی و کم‌ارزش تلقی کردن درگذشت همسر و یار وفادار مرحوم امینی نبوده است، بلکه از عشق و علاقهٔ وافر ایشان به خط و خوش‌نویسی حکایت می‌کند.

نکتهٔ بعد تمرکز وافر و کامل استاد امیرخانی در نگارش سرمشق‌های کلاسی است که نشان می‌دهد بسیاری از یافته‌ها و تجربه‌ها را ایشان در کلاس انجام می‌داده است. در آن سال‌ها، کلاس‌های خوش‌نویسی - به جای دو جلسه در هفته در دههٔ ۱۳۶۰ و یک جلسه در هفته در روزگار فعلی - سه جلسه در هفته تشکیل می‌شد و این وقت، فرصت آموزشی بسیار مطلوبی را برای استاد و هنرجو فراهم می‌کرد. حتی در این دوره‌ها بود که استاد امیرخانی برای هنرجویان دورهٔ ممتاز خود چلیپای کامل در کلاس می‌نگاشتند.

سرمشق‌ها از اشعار و تک‌مصرع‌های خوش‌معنی و مضامین دلچسب انتخاب شده‌اند. این نکته نشان از عمق علاقهٔ



سرمشق - ۱۳۵۹

نویسندهٔ آن‌ها به ادب فارسی و حُسن انتخاب او برای نگارش دارد. سرمشق‌های نگاشته شده برای بسیاری از نوقلمان و تازه‌نویسان و هنرجویان خوش‌نویسی الگوهای مناسبی به‌دست می‌دهند که با مختصری مشق نظری، به‌خوبی می‌توان با آن‌ها ارتباط برقرار کرد.

پختگی در انتخاب اشعار سرمشق‌ها

از سال پنجاه که امیرخانی جوان سرمشق‌هایی برای شاگردانش نگاشته، به موازات پختگی او در خط، شاهد پختگی تدریجی‌اش در انتخاب مضامین نیز هستیم. به‌طوری که مصرع‌هایی که دارای مفهوم مستقل و مضمون اثرگذار هستند از سال ۱۳۵۲ رو به تزاید گذاشته‌اند. هر کدام از آن‌ها نشان می‌دهد که کاتب با انتخاب تصادفی به نگارش آن‌ها نپرداخته بلکه با برنامه و مطالعه، آن‌ها را برای نگارش انتخاب کرده است.

مطالعهٔ سرمشق‌ها از نکات فنی مثل «افزایش کشیده‌ها» و «ایجاد کشیده‌های مضاعف» خبر می‌دهد. همچنین در آن‌ها، الهام و اجرا از قطعات شاخص قدما در نگارش

سرمشق - ۱۳۶۳

سرمشق‌ها نیز(علی خیرالبشر...)دیده می‌شود. در حقیقت، می‌توان اذعان داشت که راه مستقل امیرخانی از سال ۱۳۵۱ با ویژگی مهم «صاف‌نویسی» در مقایسه با استادش(استاد حسین میرخانی ۱۳۶۱-۱۲۸۶ هـ. ش)آغاز می‌شود.

قلم‌اندازهای عاشقانه

بررسی سرمشق‌ها نشان می‌دهد که استعداد زودرس امیرخانی، راه مکاشفه در وادی نستعلیق را به‌سرعت طی کرده است. بین قلم‌اندازها مواردی دیده می‌شوند که شاکلهٔ اصلی برای نگارش یک قطعهٔ تمام عیار در آن‌ها شکل‌بندی شده است و بعد از مدتی می‌توان همان قطعه‌ها را به شکل اجرای نهایی در کارهای استاد مشاهده کرد.(تصویر در نهانخانهٔ عشرت صنمی...)

تغییر در اندازه قلم

در دههٔ پنجاه، استاد با تغییر قلم از «مشقی» به «جلی»، تمرکز جدی خود را بر این قلم و استمرار کار با آن قرار داده است. این تمرکز موجب شده است زوایای ناشناختهٔ این اندازه از قلم همراه با چیدمان هندسی حروف بر استاد آشکار شود. در واقع، نقطهٔ عزیمت استاد برای روی آوردن به قلم «کتیبه» از کاربُرد قلم جلی در این سرمشق‌ها آغاز شده است. زیرا استفاده از قلم ۸ تا ۱۰ میلی‌متری در نوشتن سطرها دیده می‌شود.

بررسی و معاینهٔ دقیق سرمشق‌ها همراه با آزمون‌های لازم نشان می‌دهد که قط قلم استاد متوسط و همراه با فاق بوده است. تجمیع این سرمشق‌ها و ذکر دوره‌های گوناگون آن‌ها، فرصتی برای علاقه‌مندان خط نستعلیق در روزگار معاصر است. مرور و نگارش این قلم‌اندازهای عاشقانه فرصت هم‌نشینی و هم‌قلمی با استاد را در سه دهه، فراروی علاقه‌مندان قرار می‌دهد.

به همین‌سان در قلم‌اندازهای کلاسی، بینندهٔ اهل تأمل می‌تواند پشت صحنهٔ نظام هندسی خط نستعلیق را واکاوی کند؛ پشت صحنه‌ای که بنیادهای زیرین این نظام هندسی را به نمایش گذاشته‌اند و شکل تکامل یافتهٔ آن را می‌توان در قطعات اصلی استاد به تماشا نشست و از آن لذت بُرد.

یک‌ضرب‌نویسی

از همان سرمشق‌های اولیهٔ سال پنجاه به بعد، ویژگی مهم «یک‌ضرب‌نویسی» چه درکشیده‌ها و چه در دوایر دیده می‌شود. این شگرد به یکدستی و صافی اجرای اصلی سطر، یعنی کشیده و دایره، منجر شده که خود صفت مهم این خطوط است.

ویژگی مهم دیگر این است که در این سرمشق‌ها، همّ اصلی معطوف به تسلط در نگارش و زیبانویسی حروف و کلمات و در نهایت جمله است. به‌طوری که کوشش ایشان به رعایت خط زمینه و ایجاد کشیده‌های متقارن محدود شده است. گویی تمام این‌ها برای ایجاد زمینه‌هایی لازم است که استاد به‌سوی توسعهٔ «اصل مهم ترکیب و کرسی‌بندی‌های تازه» حرکت کند.

حتی در این سطرها رد پای نقطه‌گذاری یا درج نکات و اشارات تعلیمی بسیار کم دیده می‌شود.

قلم نیز از گوشت بیشتری برخوردار است؛ زیرا مؤلفه‌ها و شمره‌ها در کاغذ تحریر، به شکل قوی اجرا شده‌اند و این نکته نشان می‌دهد که برای حرکت قلم در چنین کاغذی، انعطاف و نرمی زبانهٔ قلم با افزایش کمی گوشت حاصل شده است، به‌عبارت دیگر، قلم استخوانی تراشیده نشده است.

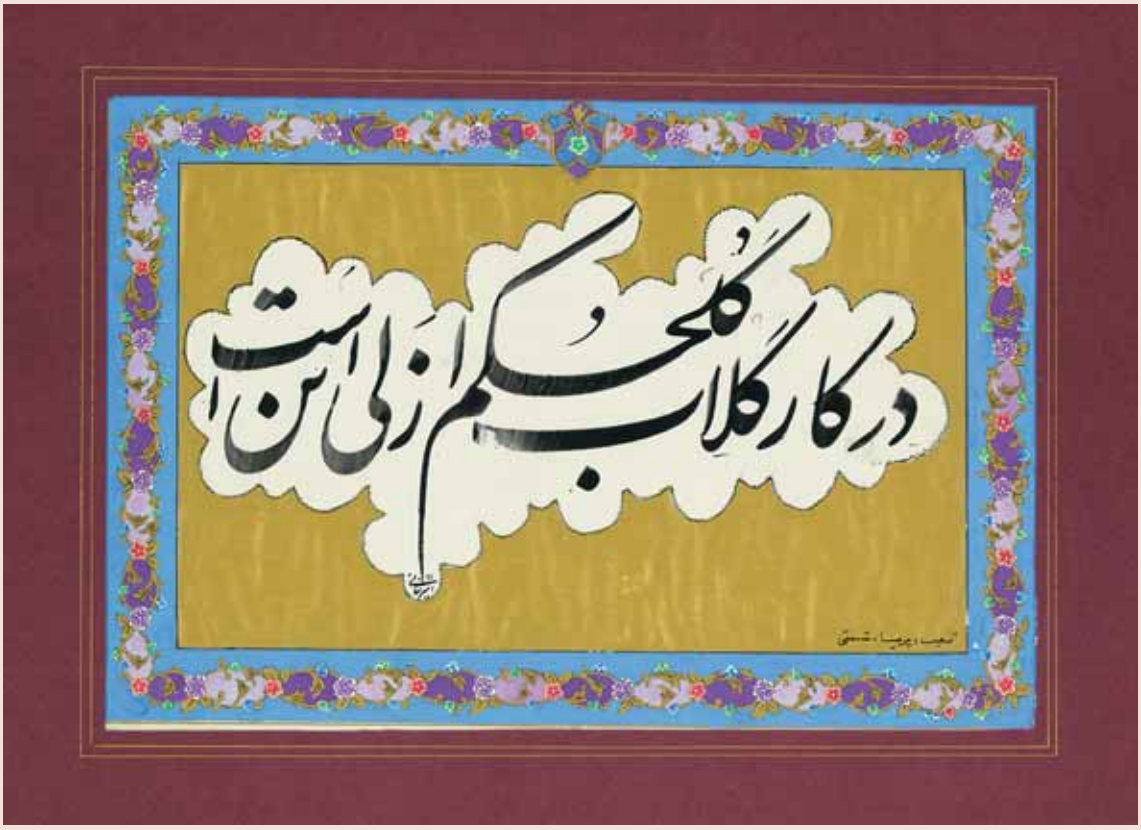
نکتهٔ مهم در نگارش سرمشق‌ها این است که شش‌دانگ زبانهٔ قلم امیرخانی به زیبایی و با قوت بر تن کاغذ می‌نشیند. به عبارت دیگر، قوت(یا حرکت کامل زبانهٔ قلم)در سرمشق‌های ایشان به‌عنوان یک اصل مهم زیباشناختی به‌خوبی پیداست.

سرمشق‌ها در اثر ملاحت و دلچسبی، دارای جاذبه‌ای هستند که در افراد مبتدی و حرفه‌ای ذوق و شوق نوشتن ایجاد می‌کند. برای مثال، نگارنده زمانی که به بررسی نزدیک به ۱۰۰۰ سرمشق اشتغال داشت، ساعاتی را به مشق کردن از سرمشق‌ها می‌پرداخت و حال خوش نگارش را تجربه می‌کرد.

در سال‌های میانی دههٔ پنجاه، امیرخانی با اعتمادبه‌نفس بالایی سرمشق‌ها را می‌نگارد. در این مرحله است که با طولانی کردن سطرها و ایجاد کشیده‌ها و ترکیبات، به بار زیباشناختی آن‌ها می‌افزاید. این کار باعث می‌شود سطر موردنظر ظرفیت معنایی بیشتری نزد مخاطب پیدا کند.

در سرمشق‌ها، با زنجیرهٔ حروف و کلمات و ایجاد پیوستگی و مرتبط شدن آن‌ها با هم در زمانی کوتاه، جمله و یا کلیتی

سرمشق - دهه ۶۰



سرمشق - ۱۳۶۴

شکل گرفته است که برای بیننده جاذبه و کشش دارد. این نکته ناشی از توازن و تعادلی است که سرمشق‌ها را در خود جای داده و طبع آدمی در گرایش به آن گریزی ندارد.

در اصل ترکیب و روند مطالعهٔ آن در سرمشق‌ها مشاهده می‌شود که سوار کردن حروف و کلمات و یا به عبارت دیگر، چسبان‌نویسی و پوشش کلمات رو به افزایش است. حتی در مواردی این گرایش به تجمیع اجزای سطر حالت نامتعارف یا بیش از حد نیز پیدا می‌کند.

در مواردی دیده می‌شود که امیرخانی در نگارش سطرها به‌دنبال عرصه‌ها و فضاهای تازه است. او برای این کار به نوآوری دست می‌زند و با تحرک بیشتر و خطر کردن، ترکیبات متفاوت و متنوعی برخلاف سنت معمول خوش‌نویسی ایجاد می‌کند.

در نگارش سرمشق‌ها دقت‌نظر در تنظیم مرکب‌برداری نیز لحاظ شده است؛ به گونه‌ای که برداشت مرکب با اتمام آن در انتهای کلمه یا کشیده و یا دایره هماهنگی دارد و اثر طغیان مرکب به‌ندرت دیده می‌شود.

اوج معناگستری خوش‌نویسانهٔ استاد زمانی است که با استفاده از دوبیتی‌های مورب و زیبا، سرمشق‌هایی در قالب چلیپا آن هم در کلاس می‌نگارد؛ چلیپاهایی که در شناخت آناتومی و سازوکار درونی خط ایشان بسیار مددرسان‌اند. از نظر مصداقی، شماری از چلیپاهایی که استاد برای شاگردانش در کلاس نوشته است، قابل ارائه هستند.(چلیپاهای کلاسی)

در قلم‌اندازهای عاشقانهٔ استاد یا همان سرمشق‌های کلاسی، ضمن زیبا بودن کلیت کار، در بعضی موارد اجراهای خیره‌کننده و یا منحصربه‌فردی از کلمات دیده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان در صفحهٔ ذهن، زیباتر و پخته‌تر از آن‌ها تصور کرد.

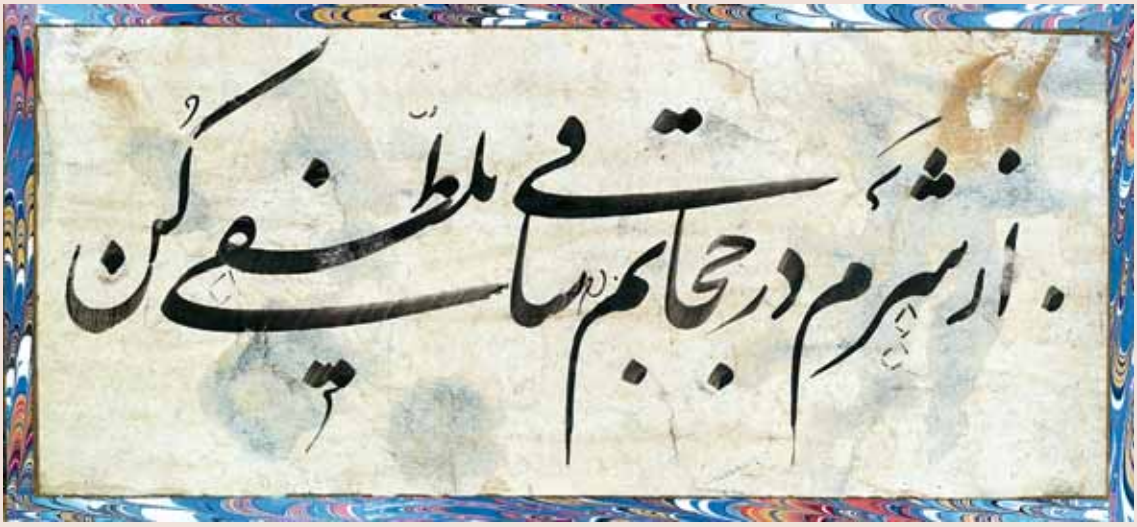
در سرمشق‌ها ارتفاع دادن به سطر هنگام بستن یا قسمت انتهایی با جسارت و جرئت انجام شده است.

سرمشق‌ها با اینکه برکاغذهای معمولی(کاغذ تحریری نه گلاسه)نوشته شده‌اند، به‌خاطر تنظیم مرکب رقیق‌تر و تراش قلم، از کشیده‌ها و دوایر صاف و روان برخوردارند.

دههٔ ۱۳۵۰ و تغییرات مهم فنی

امیرخانی در سال‌های ۵۰ تا ۵۳ با درک درست از شیوه زنده‌یاد استاد **حسین میرخانی**، روایتی نزدیک از خطوط ایشان را در سرمشق‌ها ارائه داده است. نرمی و روانی، حُسن ترکیب و سیمای دلنشین مفردات و کلمات، از ویژگی‌هایی است که در کنار صافی و استحکام شکل نهایی، این سرمشق‌های بی‌تکلف او را رقم زده است.

وی در این «سطر نوشته‌ها» پرحرکت و پرجُنبش می‌نویسد. به‌گونه‌ای که بیننده احساس جان بخشیدن به مواد نوشتاری را در سرزندگی و شادابی آن‌ها درک می‌کند. طی همین فرایند است که به بسیاری از چم‌وخم‌های پنهان خط آگاهی می‌یابد



سرمشق - ۱۳۶۷

و مشکلات خط خود را حل می‌کند. مطالعهٔ سطرنوشته‌ها و قلم‌اندازهای بی‌تکلف وی از اوایل سال ۱۳۵۰ نشان می‌دهد که استعدادی فوق‌العاده و خطاطی تیز هوش در حال شناساندن خود به جامعهٔ خوش‌نویسی است. خطاطی که شیوهٔ پرورش‌یافته‌اش بعدها تأثیرات زیباشناسی قابل ملاحظه‌ای بر جریان خط به جا نهاد و جایگاه آن را ارتقا داد.

نمونه‌های موفق در این سرمشق‌های قلم‌انداز و سردستی کم نیستند، اما تمام آن‌ها گویی یک داستان واحد را بازگو می‌کنند و آن داستان تلاش و نایستادن در وادی خط است. نگارنده را اعتقاد بر این است که زمان نگارش ناب‌ترین خطوط امیرخانی بعد از اِتمام زمان کلاس بوده است. زیرا بنابر یک تجربهٔ مشترک، بسیاری از مدرسان و استادان با تمرکز حاصل از جلسهٔ تعلیم و ایجاد گرمی دست، به نگارش قطعات موفق نائل می‌شوند.

در سرمشق‌های سال ۱۳۵۴ کرسی‌بندی دوایر اختصاصی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که دوایر مفرد کمی بالاتر از خط زمینهٔ معمول قرار می‌گیرند. ایستایی مؤلفه‌ها یا عمودنگاری آن‌ها در تلفیق با صفت قبلی، به استحکام سطر انجامیده است. ضمن آنکه با صافی کشیده‌ها و پیوستگی بیشتر در سطر، شاهد سطرهای درخشان در این سال هستیم. یادآور می‌شود که از سال ۱۳۵۳ خط امیرخانی با موفقیت از مرحلهٔ استادی انجمن خوش‌نویسان عبور کرد و ایشان در آن مقطع اولین کسی بود که این مرحله را پشت سر نهاد و به جامعهٔ خوش‌نویسی معرفی شد.

استاد روایت این اتفاق را در آن مقطع زمانی در گفت‌وگو با نگارنده چنین بیان کردند: «در سال ۱۳۵۳، استاد حسین میرخانی و **خسرو زعیمی** موضوع مرحلهٔ استادی و تبدیل آن به طراز اداری را با این‌جانب طرح کردند که من در پاسخ اولویت را به **استاد اویس وفسی** دادم. اویس وفسی با شخصیت ویژهٔ خود زیربار این موضوع نمی‌رفت. ایشان نسبت به خسرو زعیمی روحیهٔ تقابل داشت. در عین حال، وی را در نهایت راضی کردم که به‌عنوان اولین نفر در مرحلهٔ آزمون استادی شرکت کند. در مرحلهٔ اول ایشان حد نصاب لازم را کسب نکرد و دوباره برای ایشان فرصتی برای آزمون فراهم شد که استادان رأی قبولی را به اثر ایشان ندادند.»

امیرخانی مدعی است که بین امضاکنندگان آزمون، ایشان تنها کسی بوده که رأی قبولی را با امضای خودش تأیید کرده و بعد از این موضوع، استاد حسین میرخانی نیز آن را با امضای خود تصدیق کرده است. ایشان همچنین بیان می‌کند: «علت امضا زدن استاد **خروش** در پای گواهی‌نامهٔ استادی این‌جانب آن بوده که در آن زمان همهٔ استادان حاضر در انجمن این گواهی‌نامه را امضا می‌کردند. کمااینکه امضای این جانب نیز در گواهی‌نامهٔ استادی جناب خروش وجود دارد.»(گفت‌وگوی نگارنده با استاد امیرخانی، ۱۳۹۳/۴/۱۳)

امیرخانی در سال‌های دههٔ پنجاه علاوه‌بر آموزش در کلاس خط، به نگارش سلسله کتاب‌های «طلعت حق» اشتغال داشت و دو اثر مهم «تضمین غزل سعدی»(۱۳۵۵) و «ترجیع‌بند هاتف اصفهانی»(۱۳۵۶)متعلق به این دوره‌اند. در واقع، این آثار به‌عنوان نمایی از انعکاس نظم و استمرار کلاس‌های خوش‌نویسی امیرخانی نیز قابل ارزیابی هستند.

سرمشق‌های امیرخانی همان قلم‌اندازهای عاشقانه‌اند امّا برای نسل جوانی از خوش‌نویسان که رؤیای نوشتن نیکوی نستعلیق را در سر می‌پرورانند، سرمشق‌هایی دلنشین و اثرگذارند. زیرا در آن‌ها تکلف معمول جاری نیست و قلم حالت طبیعی خود را دارد. بنابراین دستیابی به راز و رمز نگارش سهل‌تر می‌نماید.

مواردی از سرمشق‌ها نشان می‌دهند که استاد با تمرکز روی یک موضوع خاص و فنی مثل برُش‌های دوایر، تشدید کشیده‌ها، ایجاد کشیده‌های مضاعف، فرم‌بخشی مستطیلی یا کتیبه‌ای به سطر، قطعه‌نگاری، بزرگ کردن قلم، و مواردی از

این دست به نگارش پرداخته است.

در واقع، برای هر دوره یک برنامه‌ریزی یا گرایش طبیعی ویژه وجود داشته تا با تجربه آزمایی بیشتر، آنچه را در ذهن پرورده بود در صفحه اجرا کند.

ترکیب‌بندی و ایجاد کمپوزیسیون با حروف و کلمات یک مصرع، اگر زمانی در اوایل دههٔ پنجاه جنبهٔ آزمون داشت، در سال ۱۳۵۶ به شیوه‌ای جا افتاده تبدیل شد. در این مقطع زمانی، امیرخانی با دادن ورز هنری لازم به موارد نوشتاری خود، ترکیب‌بندی آن‌ها را رقم می‌زد. بررسی آثار نوشته شده نشان می‌دهد که این توانایی به جزء ذاتی قلم امیرخانی تبدیل شده است.

قلم‌اندازهای دههٔ ۱۳۶۰

در این دورهٔ زمانی، ارتقای نوع کاغذ از کاغذ تحریری به کاغذ گلاسه باعث شد که کیفیت خط به شکل مطلوب‌تری عرضه شود. در کاغذ گلاسه، مرکّب نیز از غلظت و سیاهی بیشتری در سرمشق‌ها برخوردار شده است. صافی، رنگ قوی و بروز و نمود بهتر اندام حروف و کلمات به‌خاطر کاغذ گلاسه، باعث شد که معدل زیبایی سرمشق‌ها افزایش یابد و بیننده در مواردی هرکدام را در شأن و مرتبهٔ یک قطعه نظاره کند.

به همین‌سان، نرمی کاغذ گلاسه باعث شد مواصلاتی که اجرای آن‌ها در کاغذ تحریر نمود کاملی نداشت، در اجرای کاغذ گلاسه به شکل راحت‌تر و کامل‌تری عملی شود. به همین دلیل دندانه‌ها و اتصالات، قوی‌تر شدند و تأثیر آن‌ها بر سرمشق‌ها این بود که آن‌ها نیز قوی‌تر در چشم بیننده تجلی پیدا کنند.

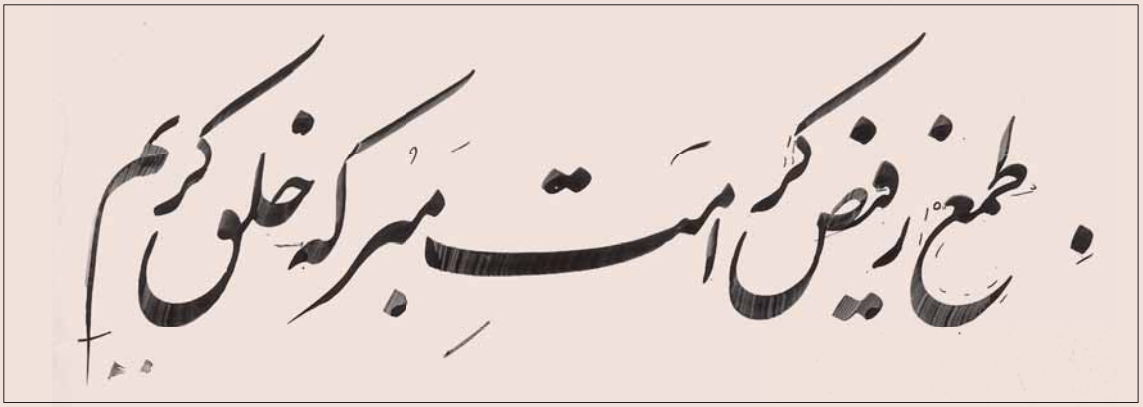
در قلم‌اندازهای دههٔ شصت شاهد افزایش عرض زبانهٔ قلم هستیم. به‌گونه‌ای که قلمی مانند کتیبه(تا مرز دو سانتی‌متر)، مانند موم بین انگشتان استاد قلم‌گردانی می‌شود. با این اندازه از قلم، ضمن نگارش‌های خوش‌نما و خوش‌معنی، بسیاری از نکات تعلیمی ارائه شده‌اند. به‌عنوان یک فرضیه می‌توان بین بزرگ شدن زبانهٔ قلم و بالا رفتن سن نیز ارتباط برقرار کرد. زیرا به‌طور طبیعی، کاتب هنگام نگارش با قلم

قطعه- ۱۳۹۰

بزرگ‌تر احساس تسلط بیشتری دارد. نگارنده واقف است که این نکته به پشتوانه‌های بیشتری نیاز دارد.

ترکیب‌های محکم و گاه فی‌البداهه، وجهی دیگر از مختصات سرمشق‌های این دوره است.

سرمشق‌های این دوره از نظر ترکیب، سوارکردن حروف و کلمات، تشدید و مضاعف شدن کشیده‌ها، فرم‌بخشی هندسی و ... پیچیده‌ترند. به عبارت دیگر، در این دوره سرمشق‌های ساده کمتر یافت می‌شوند. در واقع، در این دوره اوج ترکیب‌بندی‌های استاد را می‌توان در سرمشق‌ها ملاحظه کرد؛ قالبی که در قلم استاد نهادینه شده است و نمونه‌های



سرمشق - ۱۳۶۱

سرمشق - دهه ۶۰

موفـق آن را در قطعات می‌توان مطالعه کرد. باید توجه داشـت که در این دوره از شاگردان مبتدی متوسط یا مرحلهٔ خوش در کلاس کاسته شده است و هنرجویان عالی، ممتاز و فوق ممتاز اکثریت را در کلاس تشکیل داده‌اند.

در همین دوره اسـت که صفحاتی از اصلاحات و تصحیحات انجام شـده شکل می‌گیرند که سیر جسـت‌وجو، تلاش فنی و ارائهٔ نکات تعلیمی اسـتاد در آن‌ها قابل ردیابی اسـت. یکی از این تلاش‌ها، هم‌نشـین کردن اندازه‌هـای کوچک و بزرگ قلم در کنـار هم و آزمون کردن عیار زیبایی این هم‌نشینی‌هاسـت. می‌توان این شِـگرد را به‌عنوان دسـت‌ورزی اسـتاد یادآور شد. در این موارد اسـتاد برای یافتن بهترین تناسـب‌ها، اجراهایی از خُـرد و درشـت کلمات را در کنار هم قـرار می‌دهد. گاهی به ایجـاد ترکیب‌بندی می‌پـردازد و گاهی با درهـم آمیختن چند اندازه قلم، فضاهای دلنشینی را شکل می‌دهد.

قلم‌اندازهای دههٔ ۱۳۷۰

در دههٔ هفتاد از شـمار سرمشـق‌های کلاسـی استاد کاسته شـده اسـت. دلیل ایـن امـر بالارفتـن مسـئولیت‌های اداری اسـتاد است که فرصت داشـتن کلاس و ارتباط با هنرجویان را از وی سـلب کرده اسـت. با این حال بسـیاری از هنرجویان از فرصت‌هـای اتفاقی و پراکنده برای ارائهٔ آثار و گرفتن راهنمایی از استاد بهره گرفته‌اند.

نکات تعلیمی اسـتاد در این دوره با توجـه به نوع هنرجویان کـه اکثراً در سـطح فـوق ممتاز و ممتـاز بوده‌انـد، در حد ارائهٔ نکات کلیدی و اصلاحات به جای سرمشـق بوده است. ضمن آنکـه در کلاس‌های فوق ممتاز ارائـهٔ نمونه‌های ترکیب‌بندی و چلیپاهایـی کـه از عیار زیباشـناختی قابل‌توجـه برخوردارند، به‌طور مداوم توسط ایشان ارائه شده است.

جمع‌بندی

با مطالعهٔ سرمشق‌ها می‌توان در جمع‌بندی به این نتیجه رسید که تجربیات دههٔ پنجاه زیربنای مهم و اصلی شـیوهٔ امیرخانی را تشـکیل داده‌اند و سـایر تلاش‌ها در دهه‌های شصت و هفتاد بر یافته‌های این دورهٔ مهم استوار شده و تکوین یافته‌اند.

دهـهٔ شـصت بـا تغییراتی در نـکات فنـی، انـدازهٔ دوایر و سـیمای مفردات همراه است. در این دوره سرمشق‌ها نشان می‌دهنـد کـه قلم‌گردانـی ماهرانـهٔ ایشـان در قلـم جلی به بـالا به ثمر نشسـته و سرمشـق‌ها نیز از نظر فنـی پیچیده‌تر شده‌اند.

سرمشق - دهه ۶۰

در جدول زیر ویژگی سرمشق‌ها در سه دهۀ مورد اشاره آمده است.

دهه	ویژگی سرمشق‌ها
دهۀ پنجاه	ـ روایت از شیوۀ استاد حسین میرخانی ـ تمرکز بر تجربه‌های جدید(کرسی‌بندی، ترکیب‌بندی و تشدید کشیده‌ها) ـ تنوع در اندازۀ قلم، آغاز جلی‌نویسی ـ یک‌ضرب‌نویسی، صاف‌نویسی و طولانی کردن سرمشق‌ها ـ ارائۀ مفردات و ترکیبات اختصاصی ـ استفاده از قلم با قطّ متوسط و فاق ـ چسبان‌نویسی، پوشش دادن کلمات، تجمیع اجزا و ارتفاع دادن به سطر ـ افزایش استحکام و قوت ـ کرسی‌بندی اختصاصی ـ نهادینه شدن شیوۀ اختصاصی امیرخانی
دهۀ شصت	ـ ارتقای کاغذ تحریری به کاغذ گلاسه در سرمشق‌ها ـ وضوح بهتر سیمای مفردات و کلمات ـ قوی شدن دندانه‌ها و مواصلات ـ افزایش عرض زبانۀ قلم(تثبیت جلی‌نویسی) ـ قلم‌گردانی ماهرانه با قلم کتیبه ـ تبدیل سرمشق‌های ساده به سرمشق‌های پیچیده از نظر فنی ـ ترکیب‌بندی‌های نستعلیق(مُقَطع‌نگاری) ـ هم‌نشین کردن حروف و کلمات در تصحیحات کلاسی ـ تغییر در ارتفاع دوایر و سیمای مفردات
دهۀ هفتاد	ـ شکل‌گیری صفحات تعلیمی شامل اصلاحات و تصحیحات ـ کاهش سرمشق‌های حضوری و نبود کلاس تعلیم حضوری ـ برگزاری جلسات آموزش عمومی

آستان مقدس رضوی(ع)، آبرنگ، اثر محمود سمندریان

راز عشق هشتم

برگزیده‌ای از آثار هنری دربارهٔ حضرت امام رضا(ع)

کاوه تیموری

نشر امام رئوف، ۱۳۹۳، شمارگان ۱۱۰۰ نسخه، پیش‌گفتار دکتر احمد مهدوی‌دامغانی، ۷۹ صفحه، کاغذ گلاسه، جلد گالینگور (جعبه نفیس)، قطع داخلی بزرگ

از دل دخیل بسته‌ام که تا ضامنم شوی
ای دست‌های خالی من نذر خوبی‌ات

شخصیت والا و معنوی امام رئوف، **حضرت ثامن‌الحجج**، محور هنرآفرینی و ذوق‌پروری بسیاری از ارادتمندان ایشان بوده است. اصولاً صحن و سرای رضوی در درازنای تاریخ، موزه‌ای مقدس به‌شمار می‌رود و حول مرکز و مدار بارگاه این امام همام، مشحون و مملو از آثار و آفرینش‌های هنری است. کتیبه‌های پرعیار، معماری کم‌نظیر و آرایه‌های هنری و تزئینی، تنها نمایی نمایان از این شکوه و عظمت زیبایی‌شناختی است. ارتباط قلبی با آن امام خوبی‌ها، همواره الهام‌بخش هنرمندان ایران‌زمین بوده است. هر کدام از هنرمندان به هر گونه‌ای که شده، ارادت عاشقانه و دلبستگی خالصانهٔ خود را با پدید آوردن آثار هنری و مرتبط با شأن و مرتبهٔ ایشان ابراز داشته است.

معماران، کتیبه‌نگاران، شاعران، نگارگران، خوش‌نویسان و شماری دیگر از هنرمندان، نام خود را با آفرینش‌های هنری در موضوع «امام مهربانی‌ها» ماندگار کرده‌اند. اگر زمانی، امکان رازگشایی از چگونگی و فرایند تولید هنری این آثار فراهم شود، بی‌تردید هر هنرمند حکایت معنوی و خاستگاه اثرگذار

شخصیت حضرت امام رضا(علیه‌السلام) را در کار هنری خویش بیان خواهد کرد.

کتاب «یا ضامن آهو» با عنوان فرعی «برگزیده‌ای از آثار هنری دربارهٔ حضرت امام رضا(ع)» اهتمام ارزشمندی برای آشکار ساختن ارادت اهل هنر به ساحت امام رضا(ع)است.

مقدمهٔ عالمانهٔ کتاب را دکتر **احمد مهدوی‌دامغانی** نوشته که شامل مختصری از وضع و موقعیت «مشهدالرضا» در اواخر قرن‌های سوم و چهارم و اوایل قرن پنجم است. استاد مهدوی در این مقدمه آورده است:

«نمی‌دانم از میان هزاران زائر خوش‌وقت و موفقی که هر روز به عتبه بوسی آن بقعهٔ مقدسه نائل می‌شوند، چند تن به آن دو بیت لطیف شریفی که قرن‌هاست بر سر در آن بقعهٔ نازنین منقوش است، توجه می‌کنند و خود را با خواندن آن، دلگرم و خشنود می‌سازند؟ از خوانندهٔ گرامی و فاضل اجازه می‌خواهم که این نوشته را نیز بدان دو بیت مزین و مشرف سازم:

من سرّه أن یری قبرا برؤیته
یفرّج الله عمن زاره کربه
فلیأت ذا القبر انّ الله أسکنه
سلاله من نبی الله منتجبه

(هر آنکه از دیدن آرامگاهی که با دیدن آن غم از دلش برود و گره از کارش گشوده شود، شادمان می‌گردد، گو تا به زیارت این آرامگاه آید؛ چرا که خدای تعالی ذریهٔ طیبه و برگزیده‌ای از پیامبر گرامی خود را در آن جای داده است.)

آری این قبر مطهر تا بوده چنین بوده و تا باشد هم چنان خواهد ماند.»

کتاب دربرگیرندهٔ آثار ۸۰ هنرمند است که آثار نفیس هنری خود را در بخش‌های نگارگری، نقاشی، خوش‌نویسی، نقاشی‌خط و عکس ارائه کرده‌اند:

تابلوهای مینیاتور ضامن آهو، اثر استاد **فرشچیان** در طلیعهٔ بخش نگارگری، تلفیقی از صورت و معنا را به تصویر درآورده و در اوج احساس هنرمند توسط تکنیک فوق‌العادهٔ آن شکل یافته است.

در تولید اثر هنری، همواره شاهد آثاری بوده‌ایم که در آن‌ها قدرت و تسلط تکنیک غلبه داشته اما از حس گیرندگی و فضای معنوی - که حاصل شخصیت خود هنرمند باشد- کمتر در آن‌ها اثری بوده است. بدیهی است، مخاطب اهل تأمل در گام نخست در صدد همذات‌پنداری با میزانی از این حس و حال دمیده شده در اثر هنری است. خوش‌بختانه اغلب آثار مینیاتور، آبرنگ و رنگ و روغن این مجموعه راه ارتباط با مخاطب را گشوده‌اند.

به‌طور ویژه، تابلوهای آبرنگ - که بیشترین آثار بخش نخست را تشکیل داده‌اند- حالت عرفانی و معنوی موضوعات مرتبط با امام رضا(ع)را به‌خوبی در خود نمایان کرده‌اند.

در بخش دوم، ۲۵ اثر در قالب نقاشی‌خط و خط ارائه شده‌اند که نمایی از تنوع شیوه‌های خوش‌نویسان معاصر را در مواجهه با موضوع نسبتاً واحد به نمایش گذاشته‌اند.

خطوط نستعلیق، نسخ، شکسته و ثلث شیوه‌هایی برای هنرنمایی و ارادت اهل خط به محضر حضرت ثامن(ع)هستند. هر کدام از سطرنوشته‌ها شامل سلام‌ها و درودهایی است که از خانهٔ اهل خط با مهربانی تمام نثار امام همام شده است.

آثار نقاشی‌خط این مجموعه محدود ولی شاخص‌اند. به‌طور ویژه، دو اثر از **اسدالله کیانی و جلیل رسولی** رونق‌افزای این بخش هستند.

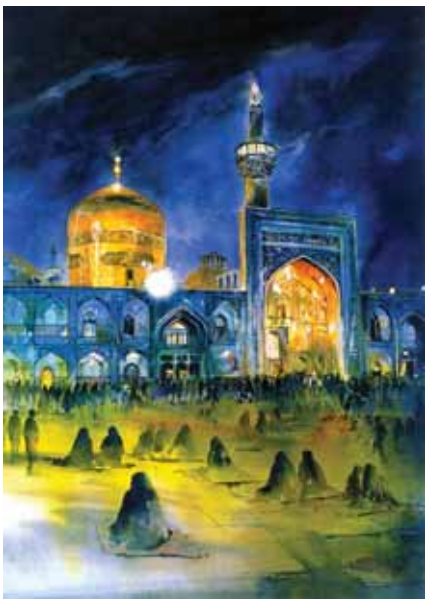
جلیل رسولی زیر نقاشی‌خط خود نگاشته است: «به عشق آقا امام رضا(ع) قلمی گردید.» این تواضع خاکسارانه وصف حال بسیاری از اهل قلم است که با ابراز ارادت، قوت دست و قلم خویش را از نام‌های مبارک ائمه(ع)دریافت می‌کنند و بدین‌سان، عمری را عاشقانه برای اهل بیت قلم می‌زنند.

در بخش سوم، ۱۰ اثر عکاسی ارائه شده‌اند که نام عکاسانی چون **محمد خوشرو**، **سعید محمودی‌ازناوه**، **نصرالله کسرائیان**، **همایون امیریگانه**، **داود صادق‌سا** و **محمدصادق فسایی** زیر آن‌ها دیده می‌شود. عکس‌ها از شفافیت و نورپردازی کیفی و مطلوبی برخوردارند و نقطهٔ کانونی آن‌ها، تصویر کردن گنبد طلایی و هم‌نشینی و هم‌جواری آن‌ها با آسمان آبی است. گنبد پرنور رضوی و کتیبهٔ حلقه‌سان آن، حضور زائران و مجاوران در صحن و سرای حرم، نماهایی از فضای داخلی حرم و تصویر سنگ محراب بالای سر حضرت رضا(ع)، از مضامین عکس‌ها به‌شمار می‌روند که در نوع خود مزایای هنری بسیاری دارند اما می‌توان گفت که ویژگی اصلی آن‌ها، همان موضوع واحدی است که قدر و قیمت آن‌ها را دوچندان کرده است. نور و تلألو موج‌گونه در برخی از عکس‌ها، هم‌نشینی آن‌ها را با شخصیت معنوی حضرت امام رضا(ع)تداعی کرده است.

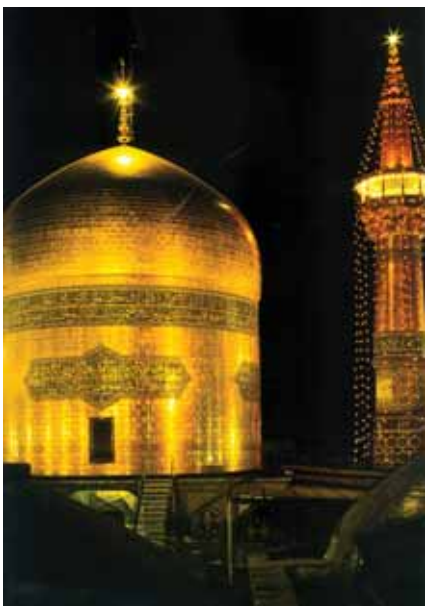
کتاب «یا ضامن آهو» موزه‌ای مکتوب با شصت اثر است که اغلب مضامین مرتبط با امام رضا(ع)در آن‌ها به زبان هنرهای نگارگری، خوش‌نویسی و عکس انعکاس یافته‌اند. لذا مطالعه، بررسی و بهره‌گیری از آن سودمند است و برای آن دسته از هنرمندانی که در صدد تجربه‌ورزی و مضمون‌پردازی هنری با موضوع امام رضا(ع)هستند، کتابی راه‌گشاست. گویی هنرمند با آفرینش هنری در موضوع یاد شده، خودش را به‌وسیلهٔ اثر هنری تولید شده، نایب‌الزیارهٔ آن بارگاه معنوی به‌شمار می‌آورد. همان‌گونه که آن گوینده صمیمانه سروده است:

من نایب‌الزیارهٔ باران و برکه‌ام
در آسمان ابریِ صحنِ جنوبی‌ات

آستان مقدس رضوی(ع)، آبرنگ، اثر محمود نیستانی

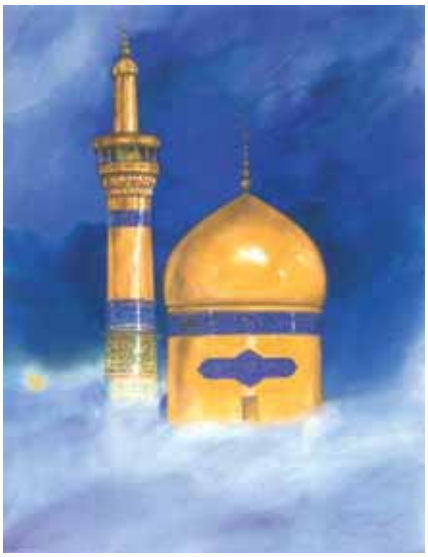


آستان مقدس رضوی(ع)، آبرنگ، اثر سیدجمال‌الدین خرمی‌نژاد



آستان مقدس رضوی(ع)، عکس: داوود صادق‌سا

ضامن آهو، مینیاتور، اثر استاد محمود فرشچیان



آستان مقدس رضوی(ع)، آبرنگ، اثر آیدین آغداشلو

آستان مقدس رضوی(ع)، آبرنگ، اثر عطاءا... ذی‌نوری

شمس الشموس، مینیاتور، اثر حسام فرجی

آستان مقدس رضوی(ع)، رنگ روغن، اثر استاد کمال الملک

از درون قاب‌ها

مهسا قبایی

کلیدواژه‌ها: قاب در عکاسی، نورسنجی، ریتم

بعد از من تکرار کنید

الگوهای تکرارشونده بسیار جذاب هستند، چرا که تکرار یك شکل چشم را ترغیب می‌کند تا در سراسر کادر بچرخد و از یك فرم به فرم دیگر برود.

خطوط مجازی

خطوط مجازی به راحتی خطوط واقعی در یك تصویر، قابل مشاهده هستند. برای مثال، اگر شما از کسی عکاسی کنید که از سویی به سوی دیگر کادر نگاه می‌کند، چشم بیننده با دنبال کردن امتداد نگاه آن شخص، یك خط فرضی را دنبال می‌کند. این خط فرضی به اندازهٔ یك خط واقعی اهمیت دارد.

متقارن و نامتقارن

تصویرهایی که ترکیب‌بندی متقارن دارند، متعادل و ایستا به‌نظر می‌رسند و چشم هنگام نگاه کردن به آن‌ها احساس آرامش دارد. البته اگر قصد شما ایجاد تصویرهای پویا و فعال از نظر بصری باشد، بهتر است به‌دنبال خلق تصویرهای نامتقارن باشید.

دیدانتزاعی

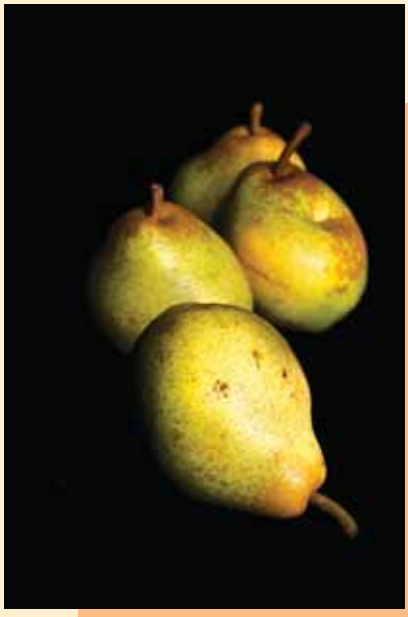
یك تصویر موفق لزوماً واقعی و یا معنی‌دار نیست. بنابراین، با اشکال، خطوط و رنگ‌ها تمرین کنید و آن‌ها را در قالب‌های انتزاعی قرار دهید؛ به نحوی که تمام عناصری را که چشم می‌تواند به آن‌ها ارجاع دهد، مانند پرسپکتیو، اندازه‌ها و واقعیات از تصویر حذف کنید.

زاویهٔ دوربین

با تغییر زاویهٔ دوربین می‌توانید جهت خطوط در یك تصویر را تغییر دهید. مثلاً می‌توانید دوربین را به چپ یا راست بچرخانید تا خطوط عمودی و افقی را به خطوط مورب فعال تبدیل کنید. این تمرین را با خطوط ساختمان‌های مدرن انجام دهید.

از لنزهای خود استفاده کنید

ویژگی‌های لنزهای واید انگل(زاویه باز)و تله فوتو(زاویه بسته)به شما کمك می‌کند تا بیشترین خطوط و اشکال را در یك صفحه داشته باشید.



طراحی صحنه

عکاسی از طبیعت بی‌جان شما را قادر می‌سازد تمامی عوامل صحنه را در اختیار داشته باشید. در این شرایط شما تصمیم می‌گیرید که چه عناصری در ترکیب‌بندی نهایی تصویر حضور داشته باشند و عناصر اضافه را حذف می‌کنید. این ویژگی برای تمرین‌های عکاسی شرایط مناسبی فراهم می‌کند.

خط ایجاد کنید

اگر هیچ خط واضحی در کادر شما موجود نیست، آن را بسازید. برای مثال، ردپای شما روی ساحل یا کویر خطی ایجاد می‌کند که می‌تواند چشم را از پیش‌زمینه تا پس‌زمینه هدایت کند.

چشم خود را تربیت کنید

بهترین راه برای تربیت و تقویت حس بصری این اسـت که تا می‌توانید عکاسـی کنید. از هر فرصت و موقعیتی برای عکاسـی بهره بگیرید. هنگام این کار توجه داشته باشید که آشنایی‌زدایی کنید و زوایای جدیدی به‌کار ببرید.

تصویر را مرتب نگه دارید

ترکیب‌بندی‌های به‌هم ریخته و آشفته، ترکیب‌بندی‌هایی کسل کننده هستند. بنابراین عکس‌هایتان را از عناصر اضافه پاك نگه دارید. می‌توانید اطلاعات ناخواسته را با نزدیك شدن به سوژه حذف کنید.

اشکال را در هم ادغام کنید

با اسـتفاده از لنزها و تغییر زاویهٔ دید می‌توانید رابطهٔ میان اشـیا را در یك صحنه تغییر دهید. لنزهای واید؛ برای این کار بسیار مفید هسـتند. وقتی از لنز واید عکاسـی می‌کنید، اندکی تغییر در زاویه دید و یا اندکی جابه‌جایی در موقعیت خودتان، باعث تغییر بزرگی در پرسپکتیو و کشیدگی عناصر تصویر می‌شود. مناطق شهری برای اجرای این تکنیك بسیار مناسب‌اند؛ به‌ویژه مناطقی که اشکال درشت و رنگ‌های قوی و درخشان در آن‌ها دیده می‌شود.

سوژهٔ خود را قاب کنید!

قاب‌ها یا کادرها به شکل‌دادن به یك ترکیب‌بندی و هدایت چشم بینندگان به سمت سوژهٔ اصلی کمك می‌کنند؛ سوژه چه طبیعی باشد چه ساختهٔ دست انسان.

قاب‌ها چه‌طور کمك می‌کنند

قاب کردن یك صفحه درسـت به همـان صورتی عمل می‌کند که قـاب کردن یك عکس. یعنی مرزهای اثرگذاری به دور سـوژهٔ اصلی ایجاد می‌کند، به‌گونه‌ای که چشـم بیننده به سـرعت و به راحتی به سمت سـوژهٔ اصلی هدایت می‌شود. قاب‌ها همچنین برای مخفی کـردن جزئیات ناخوشـایند و آسـان کـردن ترکیب‌بندی‌ها، بسـیار سودمند هستند.

درختانی که از بالا آویخته می‌شوند

محبوب‌ترین کادرهای طبیعی که در عکس‌ها از آن‌ها استفاده می‌شود، شاخهٔ درختانی هستند که از بالا در کادر قرار می‌گیرند. شما می‌توانید از این عناصر طبیعی برای قاب کردن تصویرها از بالا و هدایت چشم بیننده به سوی مناظر ماورای درختان استفاده کنید. شاخه‌ها برای پوشاندن مناطق وسیعی از آسمان خالی و جالب‌تر کردن تصویرها نیز به‌کار می‌روند.

درهای ورودی و پنجره‌ها

درهـا و پنجره‌ها همواره قاب‌های خوب و جالبی برای تصویرها ایجاد می‌کنند. از درون یك درگاه، مناظر بیرون آن را عکاسی کنید و یا هنگام عکاسی از مناظر داخلی، از یك درگاه درگاه دیگری را نشانه‌گیری کنید.

قاب‌های طبیعی

قاب‌های طبیعی غالباً در جنگل‌ها و بیشه‌ها یافت می‌شوند. کافی است به شکاف میان چند درخت نگاه کنید و سپس برای ایجاد یك قاب مناسب جای خود را تغییر دهید و فضای عکس را آن‌طور که دلتان می‌خواهد، بین قاب و سوژه اصلی تقسیم کنید.

واضح یا ناواضح

اگر قاب تصویر کاملاً واضح باشد، بخشی از توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. در عین حال می‌توانید با استفاده از دیافراگم باز لنز و کاهش عمق میدان، فرم را از حالت وضوح خارج و توجه هر چه بیشتر بیننده را به سوژهٔ اصلی جلب کنید.

قاب‌های ضدنور

قاب‌ها در ساده‌ترین شکل خود، وقتی به‌صورت «ضدنور» استفاده می‌شوند، تأثیرگذارتر هستند. برای این کار ساده‌ترین راه ایجاد قاب‌هایی است که خود در سایه قرار دارند؛ مانند قوس‌های داخلی ساختمان‌ها و یا تونل‌ها. اما به هر حال وقتی شما نورسنج خود را روی سوژه‌ای که در پسِ پشت قاب‌ها قرار دارد تنظیم کنید، خود قاب‌ها[1] می‌شوند و به‌صورت قاب‌های تیره در تصویر دیده می‌شوند.

مراقب نورسنجی باشید

وقتی دارید از مناظری با قاب‌های تیره عکاسی می‌کنید، مراقب نورسنج دوربین باشید. قاب‌هایی که در تاریکی هستند، سیستم نورسنجی دوربین شما را فریب می‌دهند، به‌طوری که صحنهٔ مورد نظر شما «نورزدگی»[2] پیدا می‌کند. برای جلوگیری از این اتفاق ابتدا قسمت روشن تصویر را نورسنجی کنید و سپس کادر عکس را ببندید و عکاسی کنید.

قاب‌ها را بسازید

اگر به اندازهٔ کافی به یك سوژه یا عنصر بصری نزدیك شوید (گوشه‌های یك ساختمان، یك دیوار یا یك درخت)، می‌توانید از آن‌ها به‌عنوان قاب استفاده کنید. البته این قاب‌ها ممکن است قاب‌های کلاسیك نباشند، اما تأثیر آن‌ها بر چشم بیننده، همانند قاب‌بندی‌های مرسوم است.

سادگی را سرلوحهٔ کار خود قرار دهید

از هر جهت که در نظر بگیرید، سادگی کلید موفقیت است. چه از قاب‌های طبیعی استفاده کنید چه از قاب‌های دست ساختهٔ انسان، مطمئن شوید که قاب شما پیچیده و یا محو نیست. در غیر این صورت خود قاب، باعث دزدیدن نگاه بیننده می‌شود و توجه بیننده را از سوژهٔ اصلی منحرف می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. under expose
2. over expose

آثار هنری در موزهٔ امیرکبیر

رشد آموزش هنر

اشاره

بنیاد امیرکبیر مجموعه‌ای است یادگار زنده‌یاد دکتر حسن حبیبی که در سال ۱۳۹۲ رسماً افتتاح شد. شادروان دکتر حبیبی مردی هنردوست و علاقه‌مند به فرهنگ و هنر ایران بود. وی در زمان حیات مجموعه‌ای از آثار هنری را خود گردآوری کرد و برخی از هنرمندان نیز آثاری را به ایشان هدیه کردند. دکتر حبیبی با توجه به اهتمامی که به ادارهٔ بنیاد ایران‌شناسی داشت، تمرکز بر حفظ این آثار را هم به‌طور جدی دنبال می‌کرد، طوری که در نهایت، مجموعه مذکور شامل آثار نقاشی، خوش‌نویسی (آثار قدیم و جدید)، فرش، سکه و سایر موارد در بنیاد امیرکبیر که با ساختار موزه‌ای ساخته شده است، تجمیع گردید. یادآوری می‌شود در حال حاضر بنیاد و موزهٔ امیر کبیر طبق برنامهٔ کاری آماده بازدید همکاران رشتهٔ هنر و مدرسان گرامی است. از این رو، با توجه به فضای مناسب این موزه ترتیب دادن بازدیدهایی برای دانش‌آموزان می‌تواند به ارتقای بینش بصری و تلطیف ذوق هنری آن‌ها کمك شایانی کند. در این گزارش تعدادی از تصاویر تابلوهای نقاشی که نمایی از نقاشی قهوه‌خانه و سنتی را در خود انعکاس داده ارائه می‌شود. با توجه به نوپا بودن این موزه یکی از کارهای مناسب، مطالعهٔ آثار تجمیع‌شده در قالب پایان‌نامه‌ها، برای دانش جویان رشته‌های هنری است، ضمن آنکه در رشته‌های خاصی مانند بافت فرش و گلیم و تابلوهای نقاشی، موزه دارای آثار شاخصی است که می‌تواند نیاز هنری و پژوهش‌های هنری علاقه‌مندان را پاسخ‌گو باشد. برای دکتر حسن حبیبی که مجموعهٔ شخصی او با هدف استفادهٔ عموم به موزهٔ امیرکبیر اختصاص یافته، سعادت اخروی از خداوند بزرگ طلب می‌کنیم.

گل و مرغ، رنگ روغن، حسن اسمعیل‌زاده، بدون تاریخ، ۱۱۰×۹۰

نمایی از قسمت فرش بنیاد امیرکبیر

شکارگاه بهرام گور، احمد خلیلی، ۵۰×۷۰، بدون تاریخ

قهوه‌خانه، شاهین، ۱۳۸۶، ۱۱۰×۹۰

گل‌ها، آبرنگ روی بوم، اثر هنرمندان ایروان، ۱۹۹۶، ۶۰×۹۰

منظرهٔ خانه‌های تفلیس (گرجستان)، رنگ روغن، ۴۸×۶۰

بدون عنوان، رنگ روغن، مصطفی شفیعی، ۸۰×۱۱۰ اثر هنرمندان ایروان

تحلیل مضامین در نگاره‌های مکتب اصفهان (نیمهٔ دوم عصر صفوی)

مانلی میرقاید
کارشناس ارشد صنایع دستی
دکتر سعید زاویه
دانشیار دانشگاه هنر

چکیده
نقاشی ایرانی در سیر تاریخی خود، متأثر از جریانات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، در شیوه، محتوا و مضامین خود تغییراتی یافته است. از عصر صفوی، مضامین نقاشی ایرانی تحت تأثیر این جریان‌ها و عوامل دخیل دیگر چون جریان مدرنیته و ارتباط با فرهنگ اروپایی بوده است. در نگارگری این دوران به‌طور کلی با مضامین درباری و مردمی مواجهیم.
مضامین درباری که ریشه در سیاست و تاریخ هر دوره دارند، در بطن کتاب‌آرایی و نقاشی دیواری کاخ‌های سلطنتی رخ می‌نمایند و بیشتر در نگاره‌های دورهٔ اول این عصر دیده می‌شوند. مضامین مردمی هم که برآمده از آداب و رسوم، فرهنگ اجتماعی و وضعیت اقتصادی جامعهٔ ایرانی در این دوره‌اند، علاوه بر کتاب‌آرایی در تک‌نگاره‌ها جلوه می‌کنند و بیشترین نمود خود را در نگاره‌های دورهٔ دوم عصر صفوی (مکتب اصفهان) دارند.
این پژوهش[1] با هدف شناسایی مضامین به‌کار رفته در نگاره‌های مکتب اصفهان و دستیابی به طبقه‌بندی مجمل مضامین نگارگری این مکتب، در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:
- با توجه به رشد و توسعهٔ نفوذ جهان غرب در سیاست، اقتصاد، فرهنگ و هنر ایران عصر صفوی، بازتاب این تأثیرات در تغییر مضامین نگارگری به چه صورت بوده است؟
- علل و عوامل دخیل در تأثیرگذاری دورهٔ مورد مطالعه، در حوزهٔ تغییر و تحول مضامین بیشتر تحت تأثیر کدام‌یک از حوزه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بوده است؟

در این پژوهش، گردآوری مطالب و تصویرها به روش کتابخانه‌ای و اسنادی، و تنظیم نوشتار به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته است.
کلیدواژه‌ها: نقاشی ایرانی (نگارگری)، دورهٔ صفویه، مضمون فرهنگ عامه، مضمون درباری، مکتب اصفهان

مقدمه

شکل‌گیری مکاتب نقاشی ایرانی در بستر پرفراز و نشیب خود از دو مرجع مهم، یعنی دربار(حکومت‌های ادواری)و مردم(اجتماع و فرهنگ عامه)، بهره برده است. به‌دلیل نیاز هنر نقاشی و نقاشان به حمایت‌های مادی و معنوی، دربار حکومت‌های مختلف از دورهٔ ایلخانان تا اواخر دورهٔ قاجار، به شیوه‌های متفاوت به حمایت نقاشان و تصویرگران پرداخته‌اند و در این میان، فراز و فرودهایی از این حمایت‌ها را می‌توان در سلیقه‌های هنری یا علاقه‌مندی‌های پادشاهان- به‌عنوان رؤسای حکومت‌ها- مشاهده کرد. مردم عادی جامعه هم به نسبت رفاه اجتماعی - که در دوره‌هایی از تاریخ ایران به‌وجود آمده است- به هنرهایی همچون نقاشی توجه نشان داده‌اند.

در این میان، تا زمانی‌که تجارت هنری به مثابه اهرمی اقتصادی به کمک نقاش نیامده بود، نقاش ترجیح می‌داد تحت حمایت دربار و درباریان و طبق سلیقهٔ ایشان - که از ایدئولوژی‌ها، سیاست‌ها و فرهنگ‌های درباری برمی‌خاست- کار کند. همین موضوع به نگاره‌ها و آثار نقاشی در دوره‌های مختلف هویت بخشیده است. مضامین و موضوعاتی که در بستر این جریان پرورده می‌شدند، علاوه بر اینکه در بسیاری از موارد، مستنداتی از سیاست‌ها و فرهنگ دربار و اجتماع ادوار گوناگون را ارائه می‌دادند، نشانگر تأثیرپذیری نقاشان از پدیده‌های اتفاق افتاده در محیط سیاسی و اجتماعی و حتی اقتصادی خود نیز بودند.

این نوشتار، علاوه بر بررسی آثار برآمده از ادبیات و اعتقادات ملی، مذهبی، حماسی و...، به مقطعی از تاریخ سیاسی و فرهنگی ایران می‌پردازد که در آن، گرایش‌های جدیدی در شیوه‌های بیان مضامین یا نوع مضامین دیده می‌شود و ریشه‌یابی آن‌ها را از منظر مطالعاتی مورد توجه قرار می‌دهد.

از دورهٔ صفویه که حکومتی بنیان نهاده براساس تفکر مذهبی و متکی به «تشیع اثنی عشری» به‌وجود می‌آید، بسیاری از مظاهر فرهنگی تحت تأثیر این تفکر، شکل می‌گیرند و آثار ادبی و هنری متنوعی از این منشأ آفریده می‌شوند. همچنان‌که ادبیات و فلسفهٔ این دوره، مظاهر و مفاهیم مذهبی تشیع را در خود جای می‌دهند، هنرهای متفاوت نیز از چنین رویکردی بهره می‌برند. در این میان، نقاشی پیچیده‌تر از سایر مظاهر فرهنگی عمل می‌کند و ضمن نگاهی که به گونه‌های مختلف تفکر مذهبی صفویه دارد، از شرایط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جامعه هم غفلت نمی‌کند. بر همین اساس، با تغییر گرایش‌های شاهانه و درباری، نقاشی نیز به تغییرات روی می‌آورد و مکتب‌های مختلفی مانند تبریز، قزوین، مشهد و اصفهان در لوای این تغییرات شکل می‌گیرند. موضوعات هر دوره و مکتب از ادوار و مکاتب دورهٔ صفوی، نشانگر نوع و شیوه‌های حکومت و تاریخ اجتماعی سیاسی آن دوره است.

به‌خاطر پیوند میان ادبیات و نگارگری، چنان‌که قبلاً بدان اشاره شد، تا مدت‌ها مضامین و موضوعات متون ادبی شامل ادبیات غنایی، مذهبی، ملی، حماسی و...، در آثار نگارگری به‌کار می‌رفتند. مضامین برخاسته از فرهنگ ملی و اسلامی و گاه برآمده از اوضاع تاریخی کشور نیز، در ساختارهای تصویرگرایانهٔ هنرمندان کتاب‌آرا رخ می‌نمودند.

این مضامین چون ریشه در ادبیات مکتوب پارسی داشتند، از نظام اصیلی که شامل قصه‌ها، مثل‌ها، حماسه‌ها، عواطف عاشقانه و... بود، پیروی می‌کردند. با تحولات هر دوره تا حدودی این مضامین نیز در بطن تاریخ نگارگری متحول می‌شدند، ولیکن اوج چنین تحولی زمانی بود که فرهنگ ایرانی با ارتباطی که با جهان غرب برقرار کرد، به نگرشی جدید دربارهٔ بسیاری از پدیده‌های برآمده از خود و اجتماع رسید. سیاست‌های **شاه‌عباس اول**، ورود اروپاییان و سایر ملل به ایران را سرعت بخشید و در پی آن، نظر اروپاییان از بسیاری جهات به ایران معطوف شد. در این میان، هنرمندان و تجار هنری نیز ارتباطات بیشتری یافتند.

با تغییراتی که در امتداد تغییرات

تصویر ۱. زندگی روستایی(محمدی‌مصور، نمایش صحنه‌های زندگی روزمره، سدهٔ یازدهم هجری‌قمری/ هفدهم میلادی)

سیاسی، اجتماعی در فرهنگ و شیوه‌های هنری رخ می‌داد، مضامین نوینی نیز مطرح می‌شدند. نگاهی به سیر تحول نقاشی ایران از دوران صفوی تا قاجار، نشانگر این نکتهٔ مهم است که گرایش‌ها و تغییرات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و حتی اقتصادی به نوعی در نحوهٔ انتخاب برخی مضامین یا پرداختن به آن‌ها تأثیر داشته‌اند.

مضامین نگارگری در دورهٔ صفوی

نقاشی ایرانی همواره به‌عنوان هنری در خدمت کتاب‌آرایی بوده و خود از شاخه‌های کتاب‌آرایی به شمار آمده است. با توجه به اهمیت و تعالی ادبیات پارسی در طول زمان که از مشرب‌های متعددی مضمون‌پذیر بوده، نقاشی ایرانی در بیان تصویری مفاهیم و مضامین ادبی، همواره چونان آینه‌ای به ثبت و تصویرگری ادبیات پرداخته است. سیر تحول مضامین نگارگری هر چند در قالب ادوار متفاوت قابل بررسی است، ولیکن این تحول در دورهٔ ورود اروپاییان به ایران و ارتباط بیشتر با ایرانیان در تجارت، بازرگانی، سیاست و حتی کوچ ارامنه به ایران، و در نتیجه، نفوذ پدیده‌های فرهنگی جدید، سرعت بیشتری داشته و در این دوره‌ها گرایش به مضامین جدید و متفاوت ظهور یافته

تصویر ۲. کارگر در حال انجام کارهای روزانه(رضا عباسی، سدهٔ یازدهم هجری قمری/ هفدهم میلادی)

است(رادفر، ۱۳۸۵: ۶۲)

آثار نگارگری در دورهٔ صفوی، گذشته از تعدد و تنوع در شیوه، سبک و مکتب تصویرگری تحت تأثیر سیاست، اجتماع و رویکردهای مختلف آن دوره، از تعدد و تنوع مضامین هم برخوردارند. چنان‌که در هر دوره، علاوه بر مواجه شدن با آثار حماسی، رزمی، عشقی و عرفانی، داستان‌های متنوعی را با رویکردهای مختلف می‌بینیم که در بطن آثار ادبی که مضمونی خاص را در خود جای داده‌اند، مطرح می‌شوند. برای مثال، منظومهٔ «انوار سهیلی» که **صادقی‌بیگ** آن را مصور کرده است، در بیان داستان‌ها، شیوهٔ زندگی و آداب و رسوم مردم آن دوران، به برخی حاشیه‌های تصویری می‌پردازد که مضمون‌های جدید را می‌آفرینند یا در اکثر نگاره‌های مکتب تبریز و مشهد، داستان‌ها یا روایات و یا حداقل زندگی‌های متنوعی مطرح می‌شوند که این آثار بیشتر در نمود مضامین مردمی قابل طرح هستند.

مضامین مردمی

منظور موضوعات و مضمون‌هایی است که به‌طور مستقیم و یا غیرمستقیم به زندگی، آداب و رسوم، و جنبه‌های حقیقی و متنوع حیات مردم زمان می‌پردازند یا به نوعی مستنداتی از زندگی مردم آن دوره‌اند. وقتی عبارات مستقیم و غیرمستقیم را می‌آوریم، تقسیم‌بندی دیگری با عنوان نیمه‌مردمی را از این طبقه برداشته‌ایم و برخی موارد چون مضامین مذهبی نیز در این مقوله جای می‌گیرند(صفا، ۱۳۶۷: ۱۶۲)

نگارگری در ابتدا هنری درباری بود، ولیکن در تصویرگری بسیاری از داستان‌ها و اشعار سفارش شده، نقاش راوی رخدادهای بومی و مردمی نیز هست. در مکاتب دورهٔ اول عصر صفوی(تبریز، قزوین و مشهد) چنین تصویرهایی را در کتاب‌های سفارشی دربار و در مکتب دورهٔ دوم این عصر(اصفهان)علاوه بر کتاب‌های سفارشی در نگاره‌های مستقل هم می‌بینیم که البته در مکتب اصفهان این رویکرد بیشتر و برجسته‌تر می‌شود.

در تحلیل مضامین مردمی باید به این نکته توجه داشت که گاه نقاش در روایت یک شعر یا داستان خاص، مضامین را در پس واقعهٔ اصلی می‌نمایاند و یا چند روایت حاشیه‌ای برای یک روایت خاص نیز تصویر می‌کند. پس تصویرگر یا نگارگر به مواد اولیه‌ای که متن به او می‌دهد، متکی نیست بلکه خود نیز تصویرهایی از زندگی مردم زمان در آن جای می‌دهد. در این میان، آثاری چون «خمسهٔ **تهماسبی**»، «هفت اورنگ» **جامی** و نگاره‌های **رضا عباسی** و **صادقی‌بیگ** از نظر مضامین، مردمی‌تر از آثاری چون «شاهنامه» **تهماسبی** و «شاهنامه» **شاه‌اسماعیل** و **شاه‌عباس** هستند(ولش، ۱۳۸۵: ۸۹).

پیش از رهایی نگارگری از کتابت، نقاشی ایرانی جهتی رو به بالا و دنیای متعالی داشت و چندان به زندگی روزمره نمی‌پرداخت و قصد نمایش آن را نداشت اما در دوران صفوی، شاهد رخنهٔ تدریجی صحنه‌های روزمرهٔ زندگی به تصویرگری، آن‌چنان که در دنیای واقعی جریان دارد، هستیم. شروع این گرایش را باید در آثار نگارگران دربار **سلطان‌حسین بایقرا** و نگاره‌های **بهزاد** در تبریز جست‌وجو کرد.(اشرفی، ۱۳۸۴: ۱۴۱).

نقاش مطرح این سبک **محمدی‌مصور** است که نقاشی را از پدر خود، **سلطان‌محمد**، فرا گرفت و در کشیدن تصویر روستاییان و برزگران بر پدر خویش برتری یافت. موضوع تعدادی از آثار محمدی، به زندگی درویشان مربوط می‌شود که می‌باید به سبب وابستگی او به یکی از فرقه‌های صوفیه بوده باشد.

صادقی‌بیگ نیز در مصور سازی نسخهٔ «انوار سهیلی»(۱۰۰۲ ه. ق/ ۱۵۹۳ م)فارغ از محدودیت‌های دربار، توانست مردم‌نگاری مورد علاقه‌اش را تجربه کند. جالب آنکه هزینهٔ تدوین این نسخه را خود صادق‌بیگ تقبل کرده بود. در اینجا باز هم شاهد نقش استقلال سبک و آثار نقاشان از کارگاه درباری، و تأثیر ناشی از این فرایند بر موضوعات و سبک نقاشی هستیم(محمدحسن، ۱۳۷۲: ۱۴۲). تصویر ۱، نگاره‌ای از محمدی‌مصور(قزوین)، نمودی از مشاغل و اقتصاد روستایی و یا احتمالاً شهری دورهٔ او را می‌نمایاند. این نگاره تصویرهای متنوعی از زندگی مردم را نشان می‌دهد: کشاورزی(شخم زدن زمین با گاو آهن)، زندگی عشایری در چادر(احتمالاً نمودی از چادرنشینان کوچ‌رو)، دامداری، نمایش فعالیت‌هایی چون نخ‌ریسی زنان، چوپانی که بر درخت تکیه زده و نی می‌نوازد و...

بعد از دورهٔ **شاه‌تهماسب** نیز در مکتب‌های قزوین و اصفهان،

تصویر ۳. برگی از دیوان حافظ(مکتب اصفهان، سدهٔ یازدهم هجری قمری، هفدهم میلادی)

مستندنگاری زندگی اعیان و اشراف، تجار، مردم عادی و اتفاقاتی را که در جامعهٔ شهری می‌افتادند، در آثار صادقی‌بیگ، **رضا عباسی** و **معین مصور** مشاهده می‌کنیم. این نگاره‌ها اهمیت مضامین مردمی را در نقاشی‌های این دوره نشان می‌دهند .

رفاه اجتماعی نیز مضامین مردمی را تحت تأثیر قرار داد؛ چنان‌که در مکتب اصفهان آثاری را مشاهده می‌کنیم که زندگی اعیان و اشراف را به تصویر کشیده‌اند. با گذشت زمان، به تصویر کشیدن نگاره‌هایی با مضمون زندگی روزمره، رواج بیشتری یافت و کار به آنجا رسید که نقاش شرح واقعه‌ای را که دیده و به تصویر کشیده بود، کنار نقش می‌نوشت که در اصطلاح «رقم‌زنی» نامیده می‌شد.(تصویر ۲؛ پاکباز، ۱۳۸۴)

به این ترتیب، نقاشی با خط پیوندی دوباره یافت؛ با این تفاوت که این بار نقاشی روایتی را شرح می‌داد که در دنیای واقعی اتفاق افتاده بود نه در دنیای قصه و افسانه. برای مثال، طرح‌ها و تک‌نگاره‌های معین مصور، غالباً با شرح و بسط مفصل همراه‌اند. این‌گونه رقم‌زنی در سده‌های گذشته معمول نبود. «معین مصور اولین نقاش در تاریخ هنری ایران است که زیر اغلب آثار خود، نام روز و تاریخ ماه و سال اجرای تصویر را به روشنی نوشته و اگر مناسبتی یافته، بعضی از مشخصات دیگر نقش را نیز بر آن علاوه کرده است»(کن بای، ۱۳۸۷: ۱۳۷)

مسافران اروپایی که به ایران می‌آمدند نیز در شکل‌گیری این روند بی‌تأثیر نبودند. آن‌ها که قصد نوشتن و انتشار سفرنامهٔ خود را داشتند، از نقاشان می‌خواستند توضیح نقوش را به اختصار در حواشی آن‌ها درج کنند. در واقع، این‌گونه نقاشی‌ها هم در خدمت نوشتار قرار می‌گرفتند؛ با این تفاوت که نوشتاری که به آن‌ها موجودیت می‌بخشید، توصیفی از واقعیات دیده و شنیده شده توسط مسافران ایران بود. بنابراین، هدف اصلی از تصویر آن‌ها هر چه بیشتر شبیه بودنشان به واقعیت بود.

تصویر ۴. مجلس بزم در تفرجگاه(نقاش نامعلوم، اصفهان، سدهٔ یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی، موزهٔ رضا عباسی)

مضامین تغزلی

بخشی از موضوعات نگارگری عصر صفوی را صحنه‌های عاشقانه، رقص، زنان و ... تشکیل می‌دهد که تا پیش از آن با این جرئت و جسارت به نمایش عمومی در نمی‌آمدند. این نقوش هم در تک‌نگاره‌ها و هم در نمایش صحنه‌های روزمره نمود می‌یافتند. اگرچه برخی از این نگاره‌ها صحنه‌های عوامانه‌ای از ارتباط زن و مرد را به نمایش می‌گذارند. اما در واقع بخشی از زندگی روزمره محسوب می‌شده‌اند.(سیوری، ۱۳۷۹: ۱۲۰)

با نزدیک شدن پایان سدهٔ یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی حالات نفسانی و شهوانی که در آخرینِ آثار رضا عباسی به‌وضوح قابل رؤیت بود، در کارهای جانشینانش چون **محمدقاسم**، **میرافضل** و معین مصور با بی‌پروایی به تصویر کشیده می‌شد. **راجر سیوری** دربارهٔ این تصویرها معتقد است که اینان در ظاهر باریک و خوش‌اندام اما از درون تهی هستند و این هنر نشان‌دهندهٔ نوع نظام اجتماعی نوین عصر صفوی است. به‌علاوه، این هنر بیشتر غیرمعنوی و محتاج بیننده‌ای جویای زیبایی است نه در جست‌وجوی معنی. همین موضوع افزایش تغییر گرایش از دنیای متعالی به دنیای واقعی و لذات آن را نشان می‌دهد که آن را هم می‌توان از تأثیرات فرهنگی اروپاییان دانست؛ خواه تحت‌تأثیر نقاشی اروپایی به‌وجود آمده باشد یا با زیر سؤال بردن معیارهای متعارف فرهنگ و هنر ایرانی جلوه یافته باشد.(تصویر ۳؛ همان: ۱۳۲)

بازنمایی عناصر طبیعی به یقین پیش از دورهٔ انتقال نیز در نقاشی ایرانی رواج فراوان داشته اما هرگز همانند این دوران شبیه به اصل کشیده نمی‌شده است. نکتهٔ مهم دیگر، مستقل بودن این‌گونه نقاشی‌ها از هرگونه متن یا موضوعی خاص بود.(تصویر ۴)

مضامین طنزآمیز

خنده‌دار نشان دادن نقوش از طریق تأکید بیش از حد بر برخی ویژگی‌ها و بخش‌ها، شیوه‌ای بود که اساساً با نقاشی ایرانی نسبتی نداشت اما در دورهٔ صفوی شوخی و ملاعبه، و کارهای تمسخری نیز ـ به‌طوری که در کاریکاتورهای جدید معمول است ـ به ظهور رسید. طنزنگاری و استفاده از مضامین طنز و مطایبه نیز در این دوره به شکل کاریکاتورهایی مطرح می‌شود.(زکی، محمدحسن، ۱۳۷۲: ۱۵۶)تصویر ۵ میمونی را سوار بر شیر نشان می‌دهد؛ در حالی‌که ادواتی در دست دارد. برخی کاریکاتورهای تک‌رنگ و قلم‌گیری شده موجودند که طنز انتقادی در آن‌ها بسیار جالب می‌نماید. اینکه هنرمند نگارگر آن دوران، زبانی توانا در بیان مفاهیم و اندیشه‌های متنوع و درک درستی از کاریکاتور و طنز ـ به‌گونه‌ای که اکنون هنر کاریکاتور به‌عنوان یک شاخهٔ حرفه‌ای از هنرهای تجسمی از آن برخوردار است ـ داشته، قابل تحسین و اعجاب‌آور است. طنازی در بطن بسیاری از آثار این دوره دیده می‌شود. با دقت در آثار **مظفرعلی**، **میرسیدعلی** و **سلطان‌محمد** می‌توان متوجه این طنزهای خفته شد.

بزرگ‌نمایی و ناجور نشان دادن نقوش، اگر هم قبل از این دوره موضوعیت می‌یافت، در جاهایی دیده می‌شد که متن نسخه مشتمل بر مذمت و نکوهش چیزی یا کسی بود، وگرنه خنده‌دار کردن

تصویر۵: میمون سوار بر شیر، معین‌مصور،صفوی،۱۱۱۶ه.ق/۱۷۰۵م؛ موزه اسمیت سون

نقاشـی ـ صرفاً برای خنده ـ البته در حد کم و دیریاب تنها در این دوران اسـت که خودی می‌نمایاند که آن را هم باز به تأثیر هنر غرب نسبت می‌دهند.(تصویر۶)

آخرین پدیدهٔ هنری این قرن، تمایل به نمایش عجایب و غرایب اسـت که گاه به کاریکاتور شـبیه می‌شـوند و جنبهٔ بسیار بدیعـی به هنـر ایران می‌دهنـد. پیش از این ایام، هنر به‌دلیل کاربرد «سودمندانه و شـوق‌آفرین»، «ظرافـت»، «لطافت» و «زیبایی» توجه‌برانگیز بود اما در هنر قرن یازدهـم خلاف این نکته صحت داشـت. درویشـی با چهرهٔ میمـون‌وار و یابوهایی کـه بـه شـکل رقت‌انگیـزی نیمه‌جان و گرسـنه‌اند و یـا اثـری از **رضـا عباسـی** کـه پرتـرهٔ کودنی معتـاد به نام **نشـمی کمان‌دار** را ترسـیم کرده اسـت، همگی نمونه‌هایی از شـیوع و اقبال شوق‌آفرین زمختی و زشـتی در هنر قـرن ۱۱ هـ.ق هستند.(پوپ، ۱۳۷۸: ۵۴)

مضامین واقع‌گرایی

تـا پیـش از دوران صفـوی، نمایـش واقع‌گرایـی بـه کمـک تکنیک‌هایـی مثـل پرسـپکتیو و سـایه روشـن معنایی نداشـت. نه اینکـه چنیـن توانایی‌هایی در نقاشـان ایرانی نباشـد؛ اساساً چنین ویژگی‌هایـی به‌عنوان ایده‌آل نقاشـی در ذهن ایرانیان جا نیفتاده بود. در حالی که حتـی پیـش از دوران رنسـانس و زمانی که موضوعات نقاشـی اروپایی را بیشـتر موضوعـات مذهبی تشـکیل می‌دادند، آثار واقع‌گرایانه و تلاش نقاش برای شبیه بودن شـخصیت‌ها و صحنه‌هـا به دنیای واقعی، بسـیار بیشـتر از آثاری بود که در آن‌هـا نقـاش ایرانی عمـداً قصد نشـان دادن دنیایی دیگر را داشت.

در نقاشـی‌های اواخـر تیمـوری نشـانه‌هایی از پرسـپکتیو بـه مفهـوم اروپایی‌اش گاهی نمودار می‌شـود، ولی در آن هیچ‌گونـه نفـوذ بارز غربـی وجود ندارد.(بینیون و گری، ۱۳۶۷: ۲۳۳). در دورهٔ صفـوی، نه‌تنها موضوعات جدیدی کـه قبلاً بـه آن‌هـا اشـاره شـد به‌تدریج ظاهر می‌شـوند، بلکه به شرح واقعیات و توصیف مـردان و زنان عادی، همان‌گونه کـه هسـتند، پرداختـه می‌شـود. حتی هنگامی که موضوع سنتی است، طریقهٔ ارائه آن واقع‌گرایانه است.

محمد زمان در نقاشـی سبک دوبُعدی را کنـار گذاشـت و از پرسـپکتیو اروپایی استفاده کرد. اگرچه او شاگرد استادانی همچـون معیـن مصـور و رضـا عباسـی بـود، در اینکـه با نقاشـان اروپایـی و کار آن‌ها هم نزدیکی فراوان داشـت. شـکی نیسـت. از نقاشـان دیگـری کـه بدیـن روال کار می‌کرده‌انـد، می‌توان به **بهرام سفره‌کش**(فرنگی‌سـاز)، **شیخ عباسی** و **علیقلی جبه‌دار**(فرنگی)اشـاره کرد. اینان نخسـتین نقاشـان ایرانی هسـتند کـه در بازنمایـی صحنه‌هـای واقعـی یا خیالی، از شگردهای بعدنمایی استفاده کرده‌اند.»(تصویر ۷؛ پوپ، ۱۳۶۹: ۶۱)

مضمون خبرگزاری

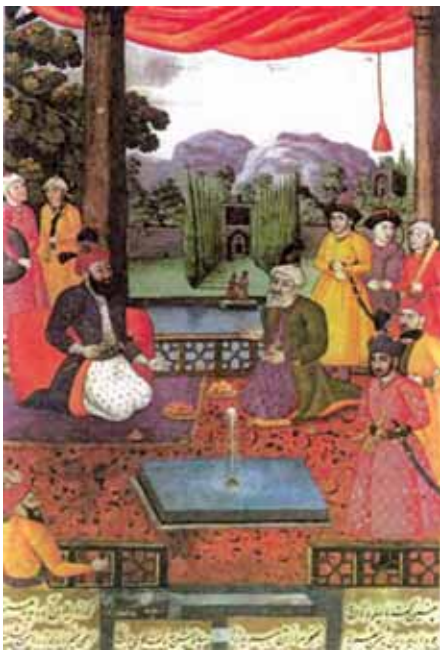
ایـن شـیوه در برخـی آثـار هنرمندان مکتب اصفهان به‌خوبی هویداست اما در شگردهای خبری نگاره‌های معین مصور، با نوعی گزارشگری مواجهیم که اتفاقات روزمـره را به‌صـورت تصویـری به نمایش می‌گذارد. مضامین نیـز متنوع‌اند. یکی از گویاترین آثـار در این قالب نو، طرحی از اوست که یورش شیری را به یک جوان نشـان می‌دهد.(تصویـر ۸)حاشـیه‌ای کـه معین مصـور در کنار نقاشـی مرقوم فرموده، بسیار شخصی و از سویی حاوی اطلاعـات ارزنده‌ای اسـت. او در یکی از آثارش واقعه‌ای را که در شهر اتفاق افتاده به تصویر کشیده است.

معیـن مصـور، مضامین بـه‌کار رفته در آثارش را که از محیط اطراف و به شـکلی مسـتند و روایت‌گرایانـه انتخاب می‌کرد، در شرح‌های نوشتاری‌اش به‌صورت یک خبرنگار زیرک، تصویر کرده است.(آژند، ۱۳۸۵: ۹۳)برخی هنرمندان هم‌دورهٔ او نیـز چنین تقلیـدی از او کرده‌اند ولیکن این شـیوه که همـراه بـا گزارش‌هایی از شرح و بسط ماجراهای تصویر شده بود، در آثار او بیشـتر شـناخته شده و به نام او معرفی گردیده است.

نتیجه

در عصـر صفـوی، بـا توجه بـه دیدگاه شـدید مذهبـی و تقـدس حکومـت و اهمیت مذهب تشیع، دست‌کم در دورهٔ شاه اسماعیل و شاه‌تهماسب، و از طرف دیگـر، جنگ‌هـای خارجـی به‌منظـور حفظ مرزهای کشور ایران، چنین به‌نظر می‌رسـد کـه مضامیـن ملـی، مذهبی و درباری بر سـایر مضامین چیرگی دارند.

تصویر۶. نمایش در دشت(محمدی مصور، دورهٔ صفوی، سدهٔ ۱۱ هـ. ق/ ۱۷ میلادی، موزهٔ اسمیت سون)



تصویر۷. نگاره"گرفتاری سیاوش و آمدن وی نزد افراسیاب" شاهنامه فردوسی دوره شاه سلیمان، اصفهان،محمدزمان،۱۱۰۹ه-۱۶۹۷م،موزه متروپولیتن

نمونه‌هایی از این دست را می‌توان در نگاره‌های شاهنامه‌ها و دیوان‌های مصور این دوره دید اما در نیمهٔ دوم این عصر که با حکومت هوشمندانهٔ شاه‌عباس و اعمال سیاست‌های مناسب، رفاهی نسبی در جامعه اتفاق افتاده بود، و از طرف دیگر، نقاشی رویکردی غیر درباری را با استقلال هنرمندان از دربار تجربه می‌کرد، مضامین پیکره‌نگاری انسان شامل تک‌پیکره‌ها، یا زوج‌پیکره‌های عاشق نشسته در مرغزار یا منظرهٔ طبیعی، که بسیار ساده هم تصویر می‌شدند، ماهیت مضمونی این دوره را که به مکتب اصفهان مشهور است، شکل داده است. ارتباط با اروپاییان و نیز مشاهدهٔ آثار نقاشی که تجار اروپایی و هندی به ایران می‌آوردند و نیز سکنا گزیدن اروپاییان در جلفای اصفهان، در تغییر، تنوع و تحول مضامین این دوره بسیار مؤثر افتاد؛ به‌طوری‌که برخی هنرمندان مانند **محمد زمان**، به مضامین مسیحی و اروپایی روی آوردند و باعث شکل‌گیری سبک فرنگی‌سازی در ایران شدند. همچنین، شوق به واقع‌گرایی چنان بود که حتی اگر به اجرایی خشن و ناخوشایند از واقعیت منجر می‌شد، همچنان با اقبال روبه‌رو می‌گردید.

با در نظر گرفتن تمامی جنبه‌ها روشن می‌شود که تغییرات سبکی دوران شاه‌عباس و جانشینانش به نشانهٔ زوال استعداد و حساسیت هنرمند ایرانی نبوده است. برعکس، تمایلات

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات و تکنولوژی آموزشی

با مجله‌های رشد آشنا شوید

مجله های دانش‌آموزی
(به صورت ماه‌نامه و نه شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شود):

- رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایهٔ اول دورهٔ آموزش ابتدایی)
- رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دورهٔ آموزش ابتدایی)
- رشد دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم، پنجم و ششم دورهٔ آموزش ابتدایی)

مجله های دانش‌آموزی
(به صورت ماه‌نامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شود):

- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ آموزش متوسطه اول)
- رشد جوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ آموزش متوسطه دوم)

مجله‌های بزرگسال عمومی
(به صورت ماه‌نامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شود):

◆ رشد آموزش ابتدایی ◆ رشد تکنولوژی آموزشی
◆ رشد مدرسه فردا ◆ رشد مدیریت مدرسه ◆ رشد معلم

مجله‌های بزرگسال و دانش‌آموزی تخصصی
(به صورت فصل‌نامه و چهارشماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شود):

◆ رشد برهان آموزش متوسطه اول(مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه اول)
◆ رشد برهان آموزش متوسطه دوم(مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه دوم)
◆ رشد آموزش قرآن ◆ رشد آموزش معارف اسلامی ◆ رشد آموزش زبان و ادب فارسی ◆ رشد آموزش هنر ◆ رشد آموزش مشاور مدرسه ◆ رشد آموزش تربیت‌بدنی ◆ رشد آموزش علوم اجتماعی ◆ رشد آموزش تاریخ ◆ رشد آموزش جغرافیا ◆ رشد آموزش زبان ◆ رشد آموزش ریاضی ◆ رشد آموزش فیزیک ◆ رشد آموزش شیمی ◆ رشد آموزش زیست‌شناسی ◆ رشد آموزش زمین‌شناسی ◆ رشد آموزش فنی‌وحرفه‌ای و کار دانش ◆ رشد آموزش پیش دبستانی

مجله‌های رشد عمومی و تخصصی، برای معلمان، مدیران، مربیان، مشاوران و کارکنان اجرایی مدارس، دانشجویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشگاه‌ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می‌شود.

◆ **نشانی:** تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شمارهٔ ۴ آموزش‌وپرورش، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات و تکنولوژی آموزشی.

◆ **تلفن و نمابر:** ۸۸۳۰۱۴۷۸ ـ ۰۲۱

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات و تکنولوژی آموزشی

اقتصاد و فرهنگ با عزم ملی و مدیریت جهادی

برگ اشتراک مجله‌های رشد

نحوهٔ اشتراک:

شما می‌توانید پس از واریز مبلغ اشتراک به شماره حساب ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت، شعبهٔ سه‌راه آزمایش کد ۳۹۵، در وجه شرکت افست از دو روش زیر، مشترک مجله شوید:

۱. مراجعه به وبگاه مجلات رشد به نشانی: www.roshdmag.ir و تکمیل برگهٔ اشتراک به همراه ثبت مشخصات فیش واریزی.

۲. ارسال اصل فیش بانکی به همراه برگ تکمیل شدهٔ اشتراک با پست سفارشی(کپی فیش را نزد خود نگهدارید).

◆ نام مجلات درخواستی:
.....
.....
.....

◆ نام و نام خانوادگی:.....

◆ تاریخ تولد:..... ◆ میزان تحصیلات:.....

◆ تلفن:.....

◆ نشانی کامل پستی:.....

استان:..... شهرستان:.....

خیابان:.....

پلاک:..... شمارهٔ پستی:.....

شمارهٔ فیش بانکی:.....

مبلغ پرداختی:.....

◆ اگر قبلاً مشترک مجله بوده‌اید، شمارهٔ اشتراک خود را بنویسید:

.....

امضا:

● نشانی: تهران، صندوق پستی امور مشترکین: ۱۶۵۹۵/۱۱۱
● وبگاه مجلات رشد: www.roshdmag.ir
● اشتراک مجله: ۰۲۱ـ۷۷۳۳۶۶۵۶/۷۷۳۳۵۱۱۰/۷۷۳۳۹۷۱۳ـ۱۴

◆ هزینهٔ اشتراک یکساله مجلات عمومی(هشت شماره): ۳۰۰/۰۰۰ ریال
◆ هزینهٔ اشتراک یکساله مجلات تخصصی(چهار شماره): ۲۰۰/۰۰۰ ریال

تصویر۸: حمله شیر به جوان،معین مصور،۱۰۸۲ه.ق/۱۶۷۲م؛ موزه هنرهای زیبای بوستون

نوظهوری همچون واقع‌گرایی، زندگی روزمره، جنبش، بافت، سایه روشن و پرسپکتیو، نمودهای چرخشی انقلابی در دیدگاه نقاش ایرانی نسبت به جهان هستند. با کنار گذاشتن الگوهای قدیمی، ممکن است هنر جدید در نظر بینندگان هنری خشن و نازیبا باشد اما این هنر به جای مفهوم آرمانی گذشته، جهان را همان‌گونه که هست تصویر می‌کند. سبک نوظهور مزبور و تمایل به واقع‌گرایی در عصر صفوی، ناشی از استقلال سیاسی ـ مذهبی و رونق اقتصادی در سایهٔ روابط بین‌المللی و پدیدار شدن طبقات متوسطی بود که با رو آوردن به هنر، موجب افزایش تعداد هنرمندان و گسترش آن در جامعه شدند.

*** پی‌نوشت**

۱. این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ صنایع دستی دانشگاه هنر تهران، با عنوان «تحولات ساختاری و محتوایی نگارگری عصر صفوی» برگرفته شده است.

*** منابع**

۱. آژند، یعقوب. **مکتب نگارگری اصفهان**. فرهنگستان هنر. تهران. ۱۳۸۵.
۲. اشرفی، م. م. **سیر تحول نقاشی ایران در سدهٔ شانزدهم میلادی**. ترجمهٔ زهره فیضی. فرهنگستان هنر. تهران. ۱۳۸۴.
۳. بینیون، لورنس؛ ج، و، س و ویلکینسون و بازیل گری. **سیر تاریخ نقاشی در ایران**. ترجمهٔ محمد ایرانمنش. امیرکبیر. تهران. ۱۳۶۷.
۴. پاکباز، رویین. **نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز**. زرین و سیمین. تهران. ۱۳۸۴.
۵. پوپ، آرتور اپهام. **آشنایی با مینیاتورهای ایران**. ترجمهٔ حسن نیر. بهار. تهران. ۱۳۶۹.
۶. ـــــ . **سیر و صور نقاشی ایرانی**. ترجمهٔ یعقوب آژند. مولی. تهران. ۱۳۷۸.
۷. رادفر، ابوالقاسم. **تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان**. فرهنگستان هنر. تهران. ۱۳۸۵.
۸. سیوری، راجر. **ایران در عصر صفوی**. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. نشر مرکز. تهران. ۱۳۷۹.
۹. صفا، ذبیح‌الله. **تاریخ ادبیات در ایران**. فردوس. تهران. ۱۳۶۷.
۱۰. کن بای، شیلا. ر. **عصر طلایی هنر ایران**. ترجمهٔ حسن افشار. نشر مرکز. تهران. ۱۳۸۷.
۱۱. ولش، آنتونی. **شاه‌عباس و هنرهای اصفهان**. ترجمهٔ احمدرضا تقاء. فرهنگستان هنر. تهران. ۱۳۸۵.

مسجد جامع ارومیه

نوع مکان: مذهبی تاریخی

تاریخچه: مسجد جامع ارومیه یکی از آثار کهن و قدیمی شهر تاریخی ارومیه است. این مسجد وسط بازار قدیمی شهر قرار دارد و جزء اصلی بافت قدیمی به حساب می‌آید. برخی از محققین را عقیده بر آن است که این بنا ابتدا آتشکده‌ای بوده است که بعد از تسلط مسلمانان ویران شده و سپس در قرن هفتم بر روی آن مسجدی ساخته شده است و مدعی‌اند که به سبک معماری سلجوقیان است. به هر صورت تاریخ جدید بنای این مسجد معلوم نیست اما محراب آن در تاریخ ۶۷۶ هجری قمری ساخته شده است.

مسجد جامع ارومیه به‌همراه سایر اجزای بافت قدیمی شهر به‌ویژه بازار و راسته‌های آن از گزند حوادث مصون نمانده و بارها مورد مرمت و بازسازی قرار گرفته است. به‌طوری‌که از بقایای آثار باقی مانده مشهود است بیشتر مناطق تجاری منتهی به مسجد (غیر از بازار قدیمی) تخریب شده و به خیابان و مناره‌های نوساز تبدیل شده است ؛ مانند خیابان‌های اقبال ، بعثت (عسگرآبادی)، مهاباد .

مسجد جامع با دو در ورودی به راستهٔ سنگ‌تراشان و بازار عطاران راه دارد که از صحن بزرگ آن منشعب می‌شود. مسجد بارها مورد مرمت قرار گرفته و شامل آثاری از دوره‌های مختلف است :

ـ شبستان گنبددار قدیمی که در واقع هستهٔ اولیهٔ بنا را تشکیل می‌دهد و حاوی کلیهٔ مشخصات معماری اسلامی است. به احتمال قریب به یقین این بخش مربوط به دورهٔ سلجوقیان (قرن ششم به بعد) است.

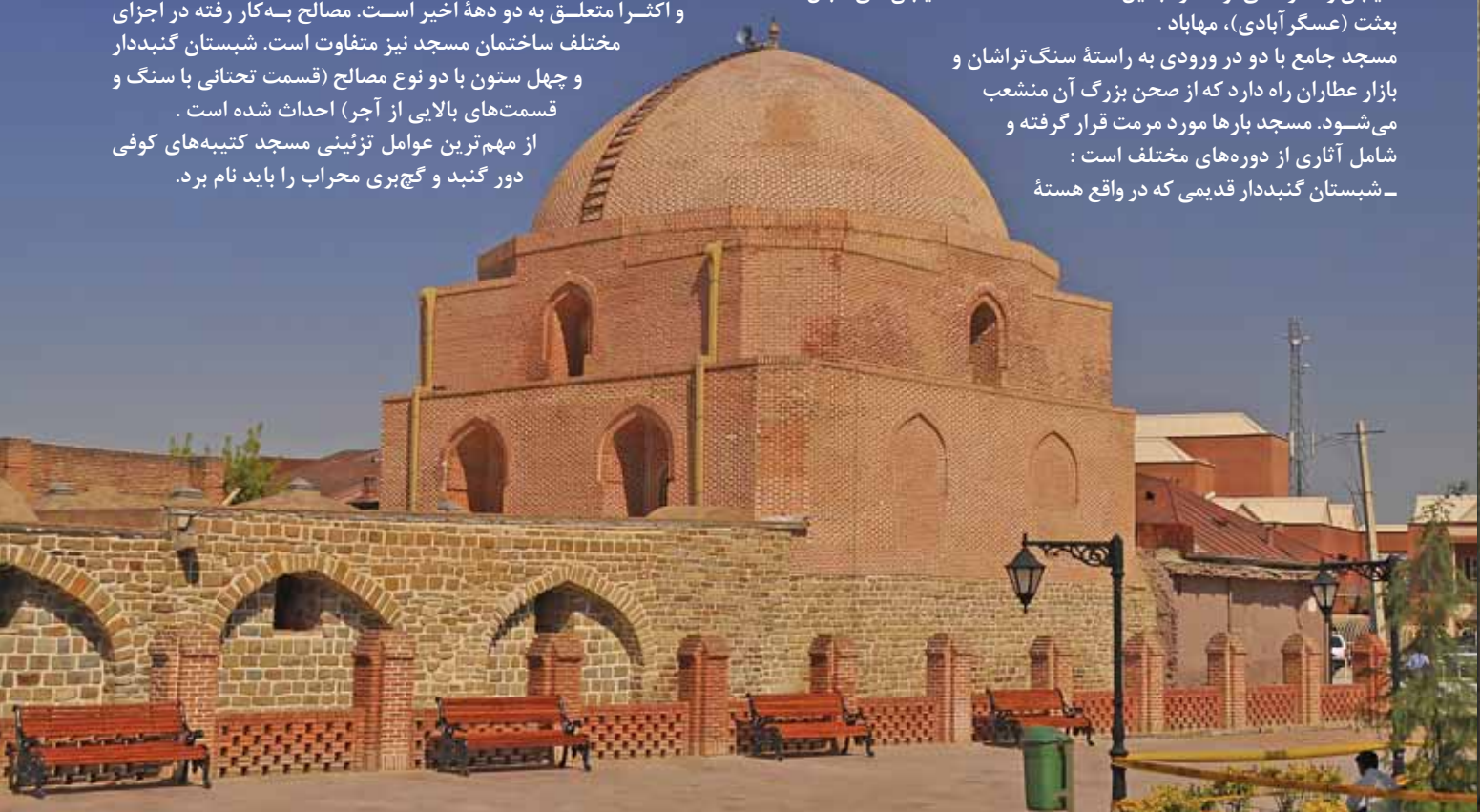
ـ داخل شبستان گنبددار محرابی است که گچ‌بری نفیسی دارد و در تاریخ ۶۷۶ هجری قمری در زمان حکومت ایلخانیان با بهترین اسلوب ساخته شده است.

ـ چهل‌ستون قدیمی متصل به شبستان گنبددار که زمان ساخت آن جدیدتر از شبستان اولی به‌نظر می‌رسد و در خاک‌برداری از کف آن مقداری اشیای شکسته متعلق به دورهٔ ایلخانیان به‌دست آمده است. این چهل ستون به خاطر صدمات وارده چندین بار مرمت شده است.

ـ حجره‌های قدیم اطراف صحن مسجد که به اوایل زندیه مربوط بوده و سنگ‌نوشتهٔ موجود، زمان احداث آن را تاریخ ۱۱۸۴ هجری قمری نشان می‌دهد.

ـ قسمت‌های نوساز اطراف صحن که به‌جای بافت قدیمی ساخته شده است و اکثراً متعلق به دو دههٔ اخیر است. مصالح به‌کار رفته در اجزای مختلف ساختمان مسجد نیز متفاوت است. شبستان گنبددار و چهل ستون با دو نوع مصالح (قسمت تحتانی با سنگ و قسمت‌های بالایی از آجر) احداث شده است .

از مهم‌ترین عوامل تزئینی مسجد کتیبه‌های کوفی دور گنبد و گچ‌بری محراب را باید نام برد.



نقاشی، اثر احمد خلیلی‌فر، بدون عنوان، ترکیب مواد، ۲۰۰×۱۰۰، جشنوارهٔ هنر مقاومت