ISSN: ۱۷۳۵-۴۸۴۶

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

فصل‌نامهٔ آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی. ۶۴ صفحه
دورهٔ نهم. شمارهٔ ۳. بهار ۱۳۹۱. ۶۲۰۰ ریال

رشد آموزش هنر

۲۹

برای معلمان، مدرسان، هنرجویان و دانشجویان هنر

w w w . r o s h d m a g . i r

- هنر سفال، انتقال جاودانگی به شاگردان
- بزرگان نقاشی خط ایران
- درنگی در «نونگارگری»
- موزهٔ هنرهای تجسمی در یک نگاه

هنرمند، سرمایه خیلی بزرگی است. هر هنرمندی می‌تواند کشور و بلکه دنیایی را با هنر خودش پوشش بدهد، ذهنیت‌هایی را بسازد و هویت‌هایی را برای افراد بیافریند و یا فرصت‌های روحی و معنوی را به کسانی که اهل التذاذ هنری هستند، ببخشد.

مقام معظم رهبری

نقوش اسلامی: اثر دکتر محمد خزائی

۲۱ فروردین، روز هنر انقلاب اسلامی مبارک باد

بسم الله الرحمن الرحیم

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

لطافت بهار و هنر ۲
هنر سفال، انتقال جاودانگی به شاگردان / حمید قاسم‌زادگان ۴
آن چه در کف کلاس می گذرد / فرشاد بابلی ۱۰
کتابی برای کتاب‌خانهٔ مدرسه / مینو دلیری ۱۳
بزرگان نقاشی خط ایران / کاوه تیموری ۱۴
عکس ببینیم، عکس بگیریم / مهسا قبایی ۲۸
درنگی در «نوشتارگری» / محرمعلی پاشازانوس ۳۰
موزهٔ هنرهای تجسمی در یک نگاه ۳۹
در کتابخانهٔ رشد / مهدی الماسی ۴۲
آبی آسمان آموزش نقاشی کبود نشده؟! / منیره محمودی ۴۶
تابلوی من و دهکده / مهدیه ضرغامی - سجاد باغبان ۵۰
جلدسازی / ایوب جوانکار فومنی ۵۴
اولین روز کلاس هنر / حسنی تنظیف ۵۶
هنر در آیینهٔ پژوهش ۶۰

رشد آموزش هنر ۲۹
فصل‌نامهٔ آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی. ۶۴ صفحه
دورهٔ نهم. شمارهٔ ۳. بهار ۱۳۹۱

مدیرمسئول: **محمد ناصری** **وبگاه:** www.roshdmag.ir
سردبیر: **کاوه تیموری** **پیام‌نگار:** honar@roshdmag.ir
هیئت تحریریه: **تلفن مجله:** (داخلی ۴۲۸) ۹-۸۸۸۳۱۱۶۲ ـ ۰۲۱
علاءالدین کیالاشکی، مهدی الماسی، مجتبی بابائیان، حمید قاسم‌زادگان و مهسا قبایی **پیام‌گیر نشریات رشد:** ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۰۲۱
مدیر مسئول: ۱۰۲ **دفتر مجله:** ۱۱۳
مدیر داخلی: **زهرا آرامون** **امور مشترکین:** ۱۱۴
ویراستار: **فریدون حیدری ملک‌میان** **نشانی امور مشترکین:** تهران، صندوق پستی ۱۶۵۹۵/۱۱۱
طراح گرافیک: **پریسا سُندُسی** **تلفن:** ۷۷۳۳۶۶۵۵ و ۷۷۳۳۶۶۵۶ ـ ۰۲۱
نشانی دفتر مجله: تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶ **شمارگان:** ۹۰۰۰ نسخه
تهران، صندوق پستی: ۱۵۸۷۵-۶۵۸۵ **چاپ:** شرکت افست (سهامی عام)

روی جلد از آثار خانم منیژه آرمین

قابل توجه همکاران نویسنده و مترجم

● مجلهٔ رشد آموزش هنر، آثار همهٔ هنرمندان و 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 حاشیهٔ صفحه و فاصلهٔ سطرها برای اِعمال ویرایش مناسب باشد. ● حجم مقالات از ۱۵ صفحهٔ دست‌نویس و ده صفحهٔ حروفچینی بیشتر نباشد. ● اگر مطلبی، عکس یا تصویر و جدول و نمودار دارد، جای قرار گرفتن آن‌ها در حاشیهٔ صفحات مشخص شود و تمام موارد به صورت لوح فشرده (با فورمت **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 صفحه‌ای مجزا ضمیمه شود. ● معرفی کوتاه پدیدآورنده، همراه نشانی و مخصوصاً شمارهٔ 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 شمارهٔ 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.

س ر م ق ا ل ه

لطافت بهار و هنر

عجب لطافتی است این لحظه‌های شیدایی در کلاس درس هنر! اگر روح را همت بال پروازی باشد، این شیفتگی معنوی، معلم هنر را با شکفتن بچه‌ها به آن افق‌های بالا می‌بَرَد. از شکفتن گلچهرهٔ بچه‌ها در کلاس تا شکفتن لاله‌های خون‌رنگ بهار تکرار بی‌ملال این یادآوری هنرمندانه است که:

ای ز تو نور دل و دیدار ما
گردش اندیشهٔ بیدار ما
ای ز تو رویان زمستان و بهار
ای تو گردانندهٔ لیل و نهار
ای ز تو تغییر حال و سال‌ها
حال ما را کن تو خوش‌تر حال‌ها[1]

آخر، این دیدگان از دیدن هنر آسوده‌خاطر می‌شوند. از لحظه‌های درس هنر جان می‌گیرند، زیرا زنگ هنر دمیدن جان به جسم‌ها و دادن طراوت به روح است.

چونان‌که بهار شادی‌آفرین با طلایه‌داری رنگ‌های سبز و ارغوانی و شکوفه‌های معطر روشن و سفید به روح انسان‌ها، جان دوباره‌ای می‌بخشد.

همهٔ جلوه‌های طبیعت زیباست، اما گویی در چهار فصل آن، بهار از همه عاشق‌تر است؛ لذا بیشترین هم‌خوانی را با بی‌قراری و بی‌تابی هنر داراست. اما برای ما بهار همیشگی، تلاش مداوم و شورآفرین و کاشتن نهال هنر در باغچهٔ وجود فرزندانی است که هر کدام گنجینه‌ای بی‌بدیل از زیبایی‌های هستی‌اند.

آفرین بر معلمان درس هنر! از ابتدایی تا راهنمایی تا هنرستان را می‌گویم که با نو شدن سال، کمر همت تازه‌ای بسته‌اند. و با سرکشی مُدام خود به کار هنری دانش‌آموزان و بچه‌های دوست‌داشتنی، کلاس را به شوق می‌آورند. به شوق آمدن کلاس نشان از سرزندگی معلمی است که به کار آموزش هنر عشق می‌ورزد.

زنده است آن‌که عشق می‌ورزد
دل و جانش به عشق می‌ارزد[2]

بهار اینک دست مهربانی و دَهِش خود را کریمانه به سوی ما گشوده است. بهار اینک از اثر تماشایی کلک نقاش ازل با تمام زیبایی‌هایش پرده‌برداری می‌کند و این‌جاست که بیشتر از هر چیز هنر به چشم می‌آید، اما در دیدگان اهل هنر

و هنرمندان اهل دل. در این فصل تازه، ما نیز خود را به دامان سرشار از عشق طبیعت بسپاریم که گفته‌اند بزرگ‌ترین آموزگار طبیعت است و به همین سان برای بهره‌گیری از این دست‌مایهٔ غنی برای این‌که کارهای بچه‌ها، طراحی‌ها، نقاشی‌ها، خوش‌نگاری‌ها، کارهای دستی و سفال‌های آن‌ها رنگ و بوی طبیعت، مردم و جامعه را بدهد، بکوشیم که سیمای زندگی ولو با آن طبع و برداشت نوجوان پسند در کار آن‌ها ظاهر شود.

به یاد داشته باشیم، در مبانی بینشی هنر نگاه اجتماعی بازتاب زیباترین لایه‌های هنری است که در زیر پوست جامعه نهفته است. پس، زمینه گردش‌های هنری و انجام دادن کار هنری در محیط اجتماعی را به عنوان یک اصل اساسی در فصل زیبای بهار برای آموزش هنر مهیا کنیم.

همین گردش‌های هنری، سرزدن به بازار و دیدن حرکات طبیعی، ولوله و جنبش مردم در مکان‌های مختلف از آن لحظه آفرینی‌های غیرقابل پیش‌بینی خواهد بود که خاطراتی را در پس‌زمینهٔ ذهنی بچه‌ها شکل می‌دهد و برای همیشه این خاطرات در ذهن آن‌ها ماندگار خواهد شد و به‌طور حتم در کارهای هنری بعدی آنان نمود می‌یابد. کلاس جای مقدس و ارزشمندی است، اما با تمام این احوال هنر در چارچوب نمی‌گنجد. پس، در آموزش هنر برای توانمندی بیشتر باید قالب‌ها را شکست و عرصه‌های تازه‌ای را برای شکوفایی خلاقیت بچه‌ها فراهم کرد. این مهم از دستان توانا و اراده‌های بلند همکاران و دبیران هنر برآمدنی است. زیرا هنرپذیری فرزندان این خاک صفت نهادینه شده‌ای است که به باغبان عاشق نیاز دارد و بهار و زیبایی‌های آن همه چیز را برای این شکوفایی آماده کرده است.

فرا رسیدن بهار شادی‌آفرین و فرا رسیدن گل و نسرین بخیر و خوبی باد. و از پس این صحنه‌های زیبای شور و مستی طبیعت در گوش همکاران عزیز نجوا کنیم که:

این فکر هم بکارید در مغز خود که ایران
فرزند خواهد از ما، فرزانه و فداکار
و ز لوح دین و اخلاق این نقش هم بخوانید
انسان همیشه باید با نوع خویش غمخوار[۳]

سردبیر

پی‌نوشت

۱. شفیعی کدکنی
۲. هـ ا. سایه
۳. شهریار

گ ف ت و گ و

هنرسفال، انتقال جاودانگی به‌شاگردان

گفت‌وگو با منیژه آرمین، هنرمند سفال‌گر

حمید قاسم‌زادگان

اشاره

اقیانوس بی‌کران هنر و ادبیات، گنجینه‌ای از حقایق و معارف و سرشار از جلوه‌های متعالی روح انسـانی است و هنرمندان متعهد را می‌طلبد تا از این گوهرهای ناب حداکثر بهره‌برداری را بکنند و آن را در راه کمال و جمال روحانی انسـانی به‌کار گیرند. پذیرش این مفاهیم و این حقیقـت و بهره‌گیـری از آن، برای عموم مفید و به‌خصوص برای معلمان هنر سـودمند و لازم اسـت. در راسـتای توانمندسـازی همکاران هنرمند که معتقدیم می‌توانند نقطه‌ای روشن در ضمیر دانش‌آموزان را به خورشیدی فروزان تبدیل کنند، در این شماره «هنر مهجور سفال» را جهت گفت‌وگو انتخاب کرده و به این بهانه به سراغ هنرمند فرهیخته سرکار خانم منیژه آرمین آمده‌ایم تا پای صحبت ایشان بنشینیم. امید است مورد قبول خوانندگان محترم قرار گیرد.

منیژه آرمین در یک نگاه

تحصیـلات: کارشناسی ارشد از دانشگاه تربیت معلم در رشتهٔ مشاورهٔ تحصیلی/ کارشناسی از دانشگاه ادبیات دانشگاه تهران و در رشتهٔ روان‌شناسی/ کارشناسی از دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران در رشتهٔ مجسمه‌سازی.

مشاغل: تدریس در سطوح مختلف تحصیلی/ مشاوره/ روزنامه‌نگاری/ مراکز عالی تربیت معلم.

فعالیت‌هـای اجتماعی: عضو هیئت مدیرهٔ انجمن سفال‌گران دورهٔ اول/ بازرس انجمن سفال‌گران دورهٔ دوم/ عضو انجمن صنفی روزنامه‌نگاران/ عضو هیئت مدیرهٔ انجمن قلم.

فعالیت‌هـای هنـری: برگزاری بیش از ۵۰ نمایشگاه گروهی و انفرادی در داخل و خارج از کشور/ ساخت بیش از صد اثر هنری با طراحی ابداعی و شیوهٔ شخصی/ طراحی و اجرای نقش برجستهٔ سفالین نماد تجریش در میدان تجریش/ دریافت تقدیر و جوایز در هنر و ادبیات و مفتخر به عنوان خادم‌القرآن از سوی مؤسسهٔ بانوان قرآن‌پژوه/ دریافت نشان درجهٔ یک هنر از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

تألیفات: سرود اروندرود/ راز لحظه‌ها/ عمه خورشید/ کیمیاگران نقش/ گزیدهٔ ادبیات معاصر/ شب و قلندر/ شباویز/ ای کاش گل سرخ نبود/ گیله‌بانو/ و... .

سفال‌گران معاصر ایران از کارهای دوران سلجوقی و سفال نیشابور خیلی الهام گرفته‌اند

❍ خانم آرمین در ابتدا ممکن است بفرمایید تعریف شما از «هنر سفال» چیست؟

● سفال یک تعریف کلی دارد که عبارت است از این‌که هر چیزی که از گِل درست شده و در کوره پخته شده باشد، سفال می‌گویند؛ حالا چه لعاب خورده باشد و چه نخورده باشد. البته این ساده‌ترین تعریف آن است که می‌تواند شامل گل پخته شده، آجر، کاشی و تمام ظروفی که در قدیم استفاده می‌شده و یا حالا استفاده می‌شود باشد. اما آن‌چه که ما امروزه در مورد سفال تعریف می‌کنیم یک چیز کاملاً متفاوت است؛ یعنی ما سفال را در عرصهٔ هنر تعریف می‌کنیم که هم جنبهٔ ایرانی و هم جنبهٔ جهانی دارد. البته نه این‌که بگوییم این تعریف تازه است و پیش‌تر اصلاً نبوده؛ چرا که سفال قبلاً هم وجود داشته؛ مجسمه‌های سفالی، نقش برجسته‌های سفالی و ظروف پخته شده، این‌ها همه بوده و در حقیقت سندی است برای مطالعات باستان‌شناسان، هنرشناسان و جامعه‌شناسان.

❍ لطفاً در مورد کاربرد سفال در زمان معاصر بیشتر توضیح دهید.

● نکتهٔ جالب این است که سفال در زمان معاصر کامل شناخته نشده است. حال آن‌که سفال باز هم مانند قدیم می‌تواند در زندگی روزمره کاربرد داشته باشد. ولی کارهایی که انجام گرفته، کمک می‌کند تا سفال معاصر هرچه بیشتر به خلاقیت نزدیک شود. این کارها از سنت شروع شده و الان به هنر محض رسیده است. ما الان در زمینهٔ سفال، کار هنری داریم که کاملاً می‌توان گفت هنر به معنای واقعی آن است.

❍ آیا با مرور در تاریخ هنر می‌توانیم وجه مشترکی از نظر زیباشناسی بین سفال معاصر و سفال قدیم بیابیم؟

● ببینید هر اندیشمندی یک من تاریخی دارد. به واسطهٔ همین من تاریخی آثارش برمی‌گردد به تمام تجربیاتی که در قدیم داشته است و به مطالعاتش در زمان‌های مختلف. در نتیجه، سفال‌گران معاصر ایران از کارهای دوران سلجوقی و سفال نیشابور خیلی الهام گرفته‌اند. ولی در واقع یک هوای تازه‌ای هم دمیده است و ما با قاطعیت نمی‌توانیم بگوییم که از تاریخ سفال متأثر نیستیم. طبعاً تحت تأثیر همهٔ آن چیزهایی که در طول زمان از بچگی شاهد بوده‌ایم، به‌طور مثال کاشی‌های مساجد، محراب‌ها، سایر فرآورده‌های کاربردی مثل بشقاب و کاسه و فنجان و تمام این‌ها هستیم. همهٔ این‌ها فرم‌هایی بوده که جای پای آن‌ها در ذهن ما وجود دارد.

❍ با توجه به این‌که شما تحصیلاتی نیز در زمینهٔ روان‌شناسی دارید، بفرمایید تأثیر تربیتی سفال در مجسم کردن اشکال و اجسام شامل چه مواردی می‌شود؟

● سفال یکی از پدیده‌هایی است که خیلی با روان انسان ارتباط دارد. در نتیجه من فکر می‌کنم سفال یک نوع بیان خویشتن است. البته سایر هنرها هم این حالت را دارند. ولی سفال به دلیل رازآمیز بودن و

سفال یک پدیدهٔ چندوجهی است. نقاشی، مجسمه‌سازی و طراحی طبعاً در سفال‌سازی تأثیر دارند

غیرپیش‌بینی بودنش یک ظرفیت به‌خصوص در این زمینه دارد؛ یعنی بسیاری از سفال‌گرانی که زیاد کار کرده‌اند و تجربهٔ خوبی نیز دارند و حتی برای کارهایشان چهارچوب‌هایی هم درست کرده‌اند، همه اعتراف می‌کنند که به قدری در خلق یک اثر هنری سفالی عنصر غیرمنتظره وجود دارد که باز ما به دفعات با یک پدیدهٔ غیرپیش‌بینی شده‌ای مواجه و از چهارچوب‌هایمان خارج می‌شویم. انسان نیز موجودی غیرقابل پیش‌بینی است. چون عوامل بسیار زیادی در شخصیت او اثرگذار است که امکان دارد تعدادی از آن‌ها را بشناسد و یا نشناسد.

❍ آیا شما تفاوتی بین کاربرد اشکال و اجسام در سفال با سایر هنرهای تجسمی مثل مجسمه‌سازی و یا نقاشی با بافت‌ها و طرح‌های گوناگون می‌بینید؟

● سفال یک پدیدهٔ چندوجهی است. نقاشی، مجسمه‌سازی و طراحی طبعاً در سفال‌سازی تأثیر دارند. بنابراین ما مجسمهٔ سفال، نقش برجستهٔ سفال و کارهای کاربردی سفال داریم که در ظاهر شاید تفاوتی بین آن‌ها مشاهده شود اما چون زیربنای همهٔ این‌ها هنرهای تجسمی است، می‌توانم بگویم مثل داستان تنها تفاوتشان در نوع روایت کردن است. من در هر داستانی که می‌نویسم، احساس می‌کنم که فضای تازه و ریسک‌های تازه‌ای دارد که باید انجام بدهم. به‌نظرم کسانی باید وارد کار «سفال هنری» بشوند که اهل ریسک باشند. چرا که گل بعضی وقت‌ها با آدم مهربان است و بعضی وقت‌ها مهربان نیست و همراهی نمی‌کند.

❍ نگاه تازه به آموزش سفال در کلاس‌های درسی چه مقدماتی می‌خواهد؟

● آموزش سفال به‌خصوص برای دانش‌آموزان در مدارس ابتدا باید از مبانی شروع بشود؛ مبانی هنرهای تجسمی.

❍ شروع آموزش سفال در حوزهٔ آموزش‌وپرورش را بیشتر در چه پایه‌ای مفید می‌دانید؟

● اگر بخواهیم در آینده آدم‌های مبتکر و خلاقی در جامعه داشته باشیم، آموزش سفال در این زمینه مورد خیلی خوبی است. من معتقدم این کار می‌بایست از کودکستان‌ها شروع بشود.

❍ نقش کتاب هنر در زمینهٔ آموزش سفال در پایهٔ راهنمایی تحصیلی را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

● ضعیف است؛ فقط در حد معرفی است.

❍ آیا آموزش هنر سفال‌سازی می‌تواند در زندگی کودکان استثنایی نیز مفید واقع شود؟

● فوق‌العاده می‌تواند مفید باشد. چند سال پیش [که فعالیت خبرنگاری می‌کردم] برای تهیهٔ گزارش رفتم مدرسه نابینایان، در آن‌جا یک نمایشگاه بسیار عالی از سفال‌هایی دیدم که نابینایان کار کرده بودند. نمایشگاه خوبی ترتیب داده بودند که همه ذوق کردیم. امروزه هنر سفال‌گری را در کنار تئاتر به‌عنوان هنر درمانی مطرح می‌کنند که خیلی تأثیرگذار است.

سفال یکی از پدیده‌هایی است که خیلی با روان انسان ارتباط دارد. در نتیجه من فکر می‌کنم سفال یک نوع بیان خویشتن است

❍ در این زمینه کتاب‌هایی هم وجود دارد؟

● نه، متأسفانه ندیده‌ام و فکر می‌کنم اصلاً چنین کتاب‌هایی وجود نداشته باشد. معلمان و مربیان کودکان استثنایی قطعاً خودشان متخصص هستند. اما توصیه‌ام این است که باز هم از مبانی هنرهای تجسمی شروع نمایند. مبانی ایجاد خلاقیت می‌کند. نقطه، خط و بافت به وسیلهٔ سفال خیلی بهتر می‌تواند برای آن‌ها ملموس بشود. آدم نابینا نقطه را نمی‌بیند اما با درست‌کردن یک گلولهٔ کوچک گلی می‌تواند آن را مجسم کند. به نظرم امکانات سفال در تدریس انواع درس‌های کودکان استثنایی بی‌نظیر است.

❍ با توجه به سال‌ها تدریس‌تان در زمینهٔ سفال، تجربهٔ به جان زیسته شما در آموزش سفال چیست؟

● من تجربیات شیرینی در زمینهٔ سفال داشته‌ام؛ چون بیشتر به دانشجویان تربیت معلم درس می‌دادم. آن‌ها بچه‌هایی بودند که از نقاط مختلف ایران می‌آمدند و خیلی علاقه‌مند و شیفتهٔ سفال می‌شدند. بیشترشان الان در شهرستان‌ها کار سفال را ادامه می‌دهند و تدریس می‌کنند که این برای من خیلی اتفاق خوبی است. منتها ما زمینهٔ خیلی مساعدی از نظر آموزشی نداریم. آن‌چه را من در مورد شاگردان خودم احساس کرده‌ام یک نوع جاودانگی است. فکر می‌کنم با انتقال ذهنیت خودم به دانشجویانم در زمینهٔ سفال به یک نوع جاودانگی رسیده‌ام.

❍ مبانی بینشی و نظری هنر سفال‌گری چگونه می‌تواند باشد؟

● کار سفال‌گری بیشتر عملی است؛ البته این‌گونه نیست که مبانی نظری نداشته باشد. مبانی نظری‌اش از همان کارهای اجرایی نشئت می‌گیرد. یک سری علوم مثل سرامیک صنعتی و غیره نیز وجود دارد که می‌تواند برای دانشجویان رشته‌های تخصصی مفید باشد. مرمت آثار سفالی که در این دسته اکثراً علمی هستند نیز در این مقوله می‌گنجد. یک سری مسائل نیز برمی‌گردد به تعاریف که چون سفال‌گری معاصر ما هنر تازه‌ای است و حدود ۴۰ سال از آن می‌گذرد، ما هنوز به تعاریف مشخصی از آن نرسیده‌ایم. البته ما به‌تازگی در انجمن سفال داریم این مباحث را دنبال می‌کنیم.

❍ در مورد وضعیت آموزش هنر سفال‌گری و وسایل مورد نیاز علاقه‌مندان می‌شود بیشتر توضیح دهید؟

● بله، من از بی‌توجهی مسئولین به کاربردهای اقتصادی که ناشی از عدم شناخت آن‌ها به این هنر است گله‌مندم. به نظرم در زمینهٔ فرهنگ‌سازی نه فقط مسئولین مقصرند بلکه زمینه‌ای هم برای آگاهی مردم نیست. یعنی به نوعی سفال کنار گذاشته شده است. خانواده‌ها خیلی راحت می‌پذیرند که بچه‌ها نقاشی کنند اما به راحتی نمی‌پذیرند که سفال‌گری کنند. چون معتقدند سفال ریخت و پاش دارد. اما اگر بدانند قضیهٔ سفال‌گری کودکان چقدر تأثیر عالی دارد، این کار را نمی‌کنند. در مورد ریخت و پاش سفال می‌توان با یک انضباط خاصی آن را به بچه‌ها آموزش داد. مثلاً یک سینی مخصوص این کار به بچه‌ها داد و گفت که وسایل کارشان همیشه توی آن باشد. قطعاً در زندگی‌های آپارتمانی نمی‌توان توقع آتلیه داشت اما به همین وسیله می‌توان به فرهنگ‌سازی در این قضیه کمک کرد.

❍ در مدارس چه‌کاری می‌توان انجام داد؟

● مدارس دل‌خوشی از سفال ندارند. به‌خاطر همین مسائل ریخت و پاش و غیره. از طرفی، یک مقدار هزینه می‌برد، کوره می‌خواهد، گل می‌خواهد. این است که اکثر مسئولین مدارس هم به این کار تن درنمی‌دهند. البته من فکر می‌کنم بیشترشان شناختی در این‌باره ندارند. در نتیجه تمام کسانی که ـ من آن‌ها را می‌شناسم و می‌خواهند عاشقانه سفال را درس بدهند، همه با مشکل روبه‌رو هستند؛ با مشکل عدم شناخت. مسئولین هم شناخت کافی ندارند؛ مثلاً در یکی از نمایشگاه‌های بین‌المللی یک کامیون از سفال و کاشی میبد را برمی‌دارند

و می‌برند در آن‌جا به اسم سفال معاصر ایران به نمایش می‌گذارند. در مدارس می‌توان آموزش سفال‌گری را به عنوان یک هنر کاربردی از پایه شروع کرد. اما عدم کارشناسی صحیح باعث شده اکثر شاگردان این رشته دلسرد بشوند و آینده‌ای در آن برای خود نبینند. نمونه‌اش مدارس کاردانش که با یک فکر خوب به‌وجود آمد و حتی من فکر می‌کنم که بچه‌ها خیلی علاقه‌مند بودند، معلمان علاقه‌مند بودند ولی متأسفانه با توجه به جوی که قبلاً ذکر کردم مدارس کاردانش خیلی افت کرد. اما در عوض، کامپیوتر به رشد بالایی رسید. نمی‌گوییم کامپیوتر بد است، کسی با آن مخالفتی ندارد اما سفال حیف است؛ چون سفال می‌تواند هویت ما باشد، حتی جای‌گزین یکی از صادرات نفتی ما باشد. البته به شرطی که نگاه تازه‌ای نسبت به آن داشته باشیم. کارهای میبدی هم بَد نیست اما اگر دید هنری در آن لحاظ شود، می‌تواند بسیار مؤثر باشد.

سفال می‌تواند هویت ما باشد، حتی جای‌گزین یکی از صادرات نفتی ما باشد. البته به شرطی که نگاه تازه‌ای نسبت به آن داشته باشیم

❍ توصیهٔ شما به دبیران هنر و معلمان پایهٔ ابتدایی که بیشتر با نوجوانان و نونهالان سروکار دارند در زمینهٔ آموزش سفال چیست؟

● کلاً چه در زمینهٔ سفال و چه سایر هنرها باید خلاقیت را مدنظر قرار داد؛ چون متأسفانه زمانی که ما خودمان در این پایه‌ها درس می‌خواندیم چنین مسئله‌ای مطرح نبود. معلم تصویر خرگوش یا سیبی را روی تخته سیاه می‌کشید ما هم مجبور بودیم همان را در دفتر نقاشی بکشیم.

در زمینهٔ سفال ایجاد خلاقیت خیلی آسان است و امکانات زیادی نمی‌خواهد. یک گلدان گل می‌تواند خودش ایجاد خلاقیت کند. اگر بخواهیم کشیدن یک میوه را به بچه‌ای یاد بدهیم، لازم نیست حتماً همان حجم تکراری را بکشد بلکه می‌توانیم آن را قاچ بزنیم و بگذاریم بچه یک حرکت ببیند. به‌هر حال من فکر می‌کنم اگر بچه خلاقیت را با هنر یاد بگیرد، ریاضیات، ادبیات، علوم و سایر درس‌هایش هم خوب خواهد شد.

❍ پس هنر به‌ویژه سفال‌گری می‌تواند در روش تدریس سایر دروس نیز تأثیر خوبی بگذارد؟

● بله، صددرصد تأثیرگذار است. کسی که هنرمند است وقتی پای تخته می‌ایستد، اگر درس دینی هم باشد، نسبت به دیگر معلمان شیرین‌تر می‌تواند درس بدهد. از تخته می‌تواند یک هارمونی ایجاد کند و تصاویری روی آن بکشد. من خودم سال‌ها در زمینهٔ آموزش ضمن‌خدمت و تربیت معلمان جوان در آموزش‌وپرورش خدمت کرده‌ام و به اعتقادم دانشجویان تربیت معلم برای آموزش‌وپرورش در حکم یک گنجینه هستند. هنری که دانشجویان تربیت معلم کار می‌کنند از نظر آموزشی یک سروگردن از هنر سایر دانشگاه‌ها برتر است. ممکن است که این‌ها هنرمندان خوبی نسبت به دانشگاه نباشند اما از نظر انتقال و آموزش هنر یک گنجینه محسوب می‌شوند. ولی یک نکته‌ای که مایلم به معلمان عزیز هنر و به مسئولین محترم عرض کنم این است که هنر برای معلم از نان شب واجب‌تر است؛ حالا می‌خواهد معلم ریاضی باشد، می‌خواهد معلم ادبیات باشد یا هنر. باید یک پایه هنری داشته باشد. یعنی خط خوش داشته باشد. حداقل بتواند به خوبی یک خط خوش را روی خط صاف بنویسد. یک زمینه طراحی و نقاشی هم داشته باشد. به‌نظرم در آموزش‌وپرورش باید و باید هنر را جدی بگیرند و معلمان عزیز هم جدی‌تر کار کنند.

❍ مجلهٔ رشـد هنر در زمینهٔ روند توانمندسـازی دبیران هنر چگونه می‌تواند نقش خود را ایفا کند؟

● خب یکی همین گفت‌وگو با هنرمند سفال است که الان دارد صورت می‌گیرد. بنده همین‌جا از شما دعوت می‌کنم تشریف بیاورید در بینال‌های ما ـ که از طرف انجمن سفال در موزه‌های مختلف برگزار می‌شود ـ گزارش تهیه کنید و سفال معاصر را بیشتر معرفی بفرمایید. حتی پیشنهاد می‌دهم یک ویژه‌نامهٔ سفال تهیه بشود. خود بنده حقیقتاً دغدغهٔ آموزش سفال را دارم.

❍ با تشکر از شما.

خوشا ذهنیت باغ در نوبهار

دیدگاه

نقد و بررسی بخش خوش‌نویسی کتاب هنر سال سوم راهنمایی
آن چه در کف کلاس می‌گذرد

فرشاد بابلی
دبیر هنر

اشاره

معلمان هنر به عنوان مجریان اصلی برنامه‌ریزی درسی استوانه‌ای مهم و اثرگذار در فرایند آموزش هنر به‌شمار می‌روند. درگیری مستقیم با مواد آموزشی و عبور دادن آن‌ها از فراز و نشیب آموزش، سازگار کردن مطالب با کلاس درس و از همه مهم‌تر به‌وجود آوردن تگرش موردنظر با اهداف درسی از نکاتی است که همت والای معلم آن‌ها را به سر منزل مقصود می‌رساند. این سلوک آموزشی تجربه‌های گرانقدری را نیز موجب می‌شود که برخی از همکاران فرهنگی خود را موظف می‌بینند که دیگران را نیز در آن سهیم کنند و یا برنامه‌ریزان را از چند و چون شرایط آموزش یعنی آن‌چه که به قول معروف در «کف کلاس» می‌گذرد آگاه سازند. مجلهٔ «رشد آموزش هنر» نفس این موضوع را، یعنی دست به قلم‌شدن معلمان و ماندگارکردن دیدگاه‌ها را بسیار مغتنم می‌داند و اگرچه آگاه است که برخی از نکات می‌تواند از نظر تیزبین دبیر هنر مخفی بماند اما بدون تردید دست‌مایه‌ای که از طریق چالش مستقیم با مواد درس هنر به‌دست می‌آید، بسیار آموزنده و الهام‌بخش است. این دست‌مایه، تلاش ارزندهٔ برنامه‌ریزان درسی و مؤلفان کتاب‌های هنر را تکمیل می‌کند تا در یک هم‌افزایی محصول نهایی به شکل مطلوب در فرایند تعلیم و تربیت هنری به‌کار گرفته شود.

نوشتار حاضر از این منظر به موضوع پرداخته و در کلیت خود دیدگاه دبیر هنری محسوب می‌شود که حداقل ۱۵ سال آموزش کتاب هنر را تجربه کرده است. ضمناً ارسال این نوشته برای گروه هنر دفتر تألیف و ارائهٔ دیدگاه‌های این گروه در موارد ذکر شده به ایجاد بحث‌های سازندهٔ نقد هنری کمک خواهد کرد.

کلیدواژه‌ها: کتاب هنر سوم راهنمایی، خوش‌نویسی.

در راستای موضوع مورد بحث مهم‌ترین مسائلی که به ذهن خطور می‌کند مشتمل بر پرسش‌ها و مطالب زیر است:

۱. آیا محتوای قسمت خوش‌نویسی با اهداف درسی تطابق دارد؟

۲. آیا محتوای قسمت خوش‌نویسی با محتوای کتاب سال‌های قبل و بعد از کتاب سوم مطابقت می‌کند؟

۳. آیا محتوای کتاب با سن، علائق، نیازها و توانایی‌های فراگیران هم‌خوانی دارد؟

۴. آیا تناسبی بین حجم محتوا با ساعات تدریس وجود دارد؟

۵. آیا تناسبی بین جنس (کیفیت) کاغذ با سن، علائق و موضوع درسی فراگیران وجود دارد؟

۶. آیا عدم کاربرد خط زمینه در بعضی از دروس خوش‌نویسی فراگیران را دچار مشکل نمی‌کند؟

قبل از هرگونه پاسخی که متناسب با پرسش‌های فوق باشد با توجه به مطالعه و انجام نظرسنجی که از همکاران و دانش‌آموزان به عمل آورده‌ام، معایبی که بیشتر پاسخگویان (در این کتاب) با آن روبه‌رو بوده‌اند به‌صورت خلاصه بدین شرح است:

الف) سرمشق‌های خوش‌نویسی با توجه به روند یادگیری دانش‌آموزان دارای مشکلات چندی است، زیرا بعضی از سرمشق‌ها که در اول کتاب یعنی در درس‌های اول و دوم تحریر شده، یادگیری آن بسی سنگین‌تر و مشکل‌تر از سرمشق‌هایی است که در اواسط و یا اواخر دروس خوش‌نویسی مطرح شده است. لذا معلم با استفاده از طریقهٔ پیشبرد روش تدریس خوش‌نویسی برای دانش‌آموزان باید خود اقدام به ابداع یک سری روش‌های ساده کند تا توان یادگیری را در دانش‌آموزان افزایش دهد. از زاویهٔ دید خودم به عنوان یک معلم هنر، در تدریس خوش‌نویسی با توجه به سرمشق‌های کتاب و نحوهٔ آموزش سرمشق‌های آن، نمی‌توان دانش‌آموزان را به سادگی به نتیجه‌ای مفید و قابل قبول رساند.

ب) نکتهٔ دیگری که دربارهٔ کتاب هنر (قسمت خوش‌نویسی) سوم راهنمایی می‌توان مطرح کرد، ندادن توضیح کافی و یادآوری اتصالات برای دانش‌آموز است؛ زیرا به وفور در دروس خوش‌نویسی به سطرهایی برمی‌خوریم که صرفاً به کل سطر توجه بیشتری شده و نسبت به تکرار تحریر و یادآوری قواعد نگارش حروف و اتصالات، مشکل به آن صورتی‌که دانش‌آموز نیاز دارد، تأکید نشده است.

ج) از نکات دیگر، عدم آشنایی دانش‌آموزان با جزئیات زندگی بزرگان خوش‌نویسی و شیوهٔ کار آن‌هاست. و در صورت رفع این اشکال هم انگیزه‌ای در بین دانش‌آموزان ایجاد می‌شود و هم کتاب هنر و تاریخچهٔ خوش‌نویسی اهمیت مضاعفی پیدا می‌کند.

د) با توجه به این‌که در خوش‌نویسی به خط زمینه اهمیت خاصی داده می‌شود ولی ما در خوش‌نویسی کتاب سوم راهنمایی، با عدم کاربرد خط زمینه در سرمشق‌ها مواجه می‌شویم؛ چنان‌که این مسئله دانش‌آموزان را در کاربرد خط زمینه دچار تردید می‌کند. حال در این‌جا به‌صورت خلاصه به بعضی از این دروس و سرمشق‌ها اشاره می‌کنیم.

درس چهارم سرمشق «درخت تو گر بار دانش بگیرد»، درس پنجم سرمشق «به زیر آوری چرخ نیلوفری را»، درس هشتم سرمشق «چو خواهی که نامت رود در جهان»، درس نهم سرمشق «مکن نام نیک بزرگان نهان»، درس دهم سرمشق «مسلم اول شه مردان علی»، درس یازدهم سرمشق «عشق را سرمایهٔ ایمان علی»، درس پانزدهم سرمشق «یکی نام نیکو ببرد از جهان» و درس شانزدهم سرمشق «یکی رسم بد از او ماند جاودان»

برای **پاسخ به سؤال اول**، ابتدا باید اهداف درسی کتاب را به صورت کلی تفکیک کرد که به‌طور خلاصه عبارت‌اند از:

۱. آموزش خط تحریری (نستعلیق تحریری)؛ ۲. آموزش حروف دایرهٔ معکوس؛ ۳. آشنایی دانش‌آموزان با روش تحریر حروف و اتصالات؛ ۴. آموزش و آشنایی با قواعد و نگارش ترکیب‌های دو سطری؛ ۵. آشنایی با آثار و احوال هنرمندان بزرگ خوش‌نویسی؛ ۶. آشنایی با سیاه‌مشق؛ ۷. روش انتخاب درست کشیده‌ها در سطر.

در بررسی‌های به‌عمل آمده مشخص می‌شود که محتوای کتاب درسی به‌صورت کلی با اهداف تعیین شده مطابقت دارد اما با توجه به این مطلب که مطالب کتاب به‌طور متناوب تمرین و تکرار نمی‌شود، جوابگوی اهداف تعیین شده نیست.

در مورد **پاسخ به سؤال دوم** می‌توان گفت که کتاب سال سوم با کتاب اول و دوم در مورد موضوعاتی نظیر آموزش حروف و اتصالات، یک راه مشخص و از پیش تعیین‌شده‌ای را طی می‌کند و پس از نحوهٔ نگارش سطر و قواعد مربوط به آن در نهایت در سال سوم مسئله آشنایی دانش‌آموزان با ترکیب دو سطری، سیاه‌مشق و یادآوری بعضی از مطالب کتاب اول و دوم پیش می‌آید که به‌نظر می‌رسد یک ارتباط عمودی و منظم دربارهٔ تنظیم مطالب خوش‌نویسی کتاب سوم با اول و دوم وجود دارد؛ ولی پس از سال سوم، از آن‌جا که تغییر مقطع آموزشی مطرح می‌شود و با توجه به این‌که در مقطع تحصیلی بعدی **واحد انتخابی** هنر نیز وجود دارد، مطالب خوش‌نویسی کامل نبوده و جوابگوی نیازهای دانش‌آموزان نیست.

جـواب سـؤال ۳. سن فراگیران در این مرحله به هیچ عنوان با اهداف درسی منطبق نیست. به عنوان مثال، آموزش نستعلیق تحریری که باید از دوران ابتدایی شروع شود، در دورهٔ راهنمایی آغاز می‌گردد. بنابراین تأثیرات لازم را در بهبود کیفیت کار دانش‌آموز نمی‌گذارد. به همین دلیل، آموزش نستعلیق تحریری و نستعلیق جنبهٔ کاربردی خود را در مکاتبات روزمره از دست می‌دهد. این در حالی است که نداشتن جذبهٔ لازم و کافی برای ایجاد انگیزه و خلاقیت‌های فردی دانش‌آموز و متناسب نبودن فضای کلاس برای انجام کار عملی باعث بی‌توجهی و عدم رغبت دانش‌آموز به این بخش از کتاب گردیده است.

جواب سؤال ۴. با توجه به این‌که کتاب هنر به دو قسمت طراحی ـ نقاشی و خوش‌نویسی تقسیم شده و نظر به این که زمان پیش‌بینی شده برای تدریس این کتاب در سال سوم راهنمایی $\frac{۱}{۲}$ زنگ (۴۵′ دقیقه) را به خود اختصاص می‌دهد، مدت در نظر گرفته شده به هیچ‌وجه جوابگوی یک تدریس جامع (کامل و وافی) در هیچ یک از دو بخش فوق نیست.

جـواب سـؤال ۵. در مورد سؤال پنجم، از آن‌جا کاغذ مورد استفادهٔ خوش‌نویسی کاغذ گلاسه بوده و هیچ تناسبی بین مرکب و کاغذ کاهی در خوش‌نویسی وجود ندارد و هم‌چنین تنوع رنگی (با توجه به سن دانش‌آموزان) در قسمت خوش‌نویسی به چشم نمی‌خورد، به‌طور حتم اگر تناسبی بین کیفیت کاغذ و علاقه و موضوع درسی هنر به وجود آید، بیشتر تأثیرگذار خواهد بود. البته موارد دیگری نیز وجود دارد که در بحث‌های بعدی به آن‌ها پرداخته شود.

مینو دلیری

کتابی برای کتابخانهٔ مدرسه

کتاب «از سیر تا پیاز» در واقع فرهنگ‌نامه‌ای است که به زبان ساده، تعاریف هنر و اصطلاحات رایج آن را همراه با تصاویر زیبا و کافی، در خود جای داده است.

نام کتاب: از سیر تا پیاز
نویسندگان: مریل و ملکم‌دانی
ترجمه و تألیف مداخل ایرانی: توکاملکی
چاپ نخست: ۱۳۸۹، تهران،
ناشر: نشر نظر (تلفن: ۸۸۸۴۴۱۷۸ -۰۲۱)

توضیح هنر و اصطلاحات رایج آن برای گروه‌های سنی نوجوان و جوان کار ساده‌ای نیست. به‌ویژه آن‌که این اصطلاحات مربوط به سبک‌های هنری باشد که برای توضیح هر کدام صفحه‌های بسیار زیادی نگاشته شده است. هنگام بیان یک سبک یا «ایسم» هنری، آن هم به زبان ساده، گاه حتی نمی‌توانیم به منظور و مقصود خود نزدیک شویم چه برسد به این‌که بخواهیم آن را برای مخاطب کم‌سن و سال بشکافیم؛ به‌گونه‌ای که او را نه دلسرد کنیم، نه سردرگم. این کار زمانی سخت‌تر می‌شود که مجبور به ترجمهٔ بسیاری از اصطلاحات و عباراتی باشیم که در زبان اصلی امری بدیهی می‌نماید. به عنوان مثال، واژهٔ «اکسپرسیونیسم» که یک سبک هنری محسوب می‌شود، ریشه در واژهٔ expersion دارد که به معنای «بیان» است. اما نمی‌توان آن را «بیان‌گرایی» ترجمه کرد. زیرا مجبوریم واژه را عیناً از زبان اصلی نقل کنیم و در توضیح آن به زبان فارسی بر «بیـــان» احساسات هنرمند تأکید نماییم. البته وقتی مخاطب کم‌سن و سال باشد، هر واژه را تنها در چند سطر باید توضیح دهیم و این، کار را پیچیده‌تر می‌کند. اما مترجم و مؤلف از این معرکهٔ مخاطره‌آمیز در کتاب «از سیر تا پیاز» به سلامت بیرون جسته است. «از سیر تا پیاز» معادلی است برای عنوان اصلی کتاب (A-Z to art) که انتشارات آکسفورد آن را برای بچه‌ها چاپ کرده است.

در مقدمهٔ «از سیر تا پیاز» می‌خوانیم: «در این کتاب می‌خواهیم تعدادی از تصاویر و اشیایی را که توسط مردم سراسر دنیا، در زمان‌های مختلف ساخته شده، نشان بدهیم. هم‌چنین می‌خواهیم شما را با برخی از آدم‌های شگفت‌انگیز که آن‌ها را ساخته‌اند، آشنا کنیم. ممکن است بعضی از چیزها را دوست نداشته باشید، یا همیشه آن‌ها را درک نکنید [...] اما ما امیدواریم شما بخواهید جست‌وجو دربارهٔ دنیای هیجان‌انگیز و مرموز هنر را شروع کنید.»

امتیاز دیگر این کتاب، مدخل‌هایی است که در رابطه با هنر و هنرمندان ایرانی به آن افزوده شده و آن را برای خوانندهٔ فارسی‌زبان، دارای ارزش ویژه‌ای می‌کند. تقریباً در تمامی بخش‌های کتاب اسامی هنرمندان بزرگ ایرانی از کمال‌الدین بهزاد گرفته تا نقاشان و مجسمه‌سازان معاصر به‌چشم می‌خورد. هم‌چنین اشاره به هنرهای ایرانی از شاهنامه طهماسبی تا نقاشی قهوه‌خانه و یا مکتب سقاخانه.

به غیر از اسامی هنرمندان و اصطلاحات هنری که به ترتیب الفبایی آمده‌اند، در جای جای کتاب، صفحات ویژه‌ای برای توضیح یک عنوان کلی اختصاص داده شده است، ابزار و مصالح، اسلوب‌ها، هنر بومی، تمدن‌های نخستین، هنرهای شرقی، هنرهای ایرانی و هنرهای تزیینی، از جملهٔ این عناوین هستند. به‌طور مثال، در زیر عنوان تمدن‌های نخستین، عناوین تمدن‌های کلاسیک یونان و روم، آمریکای جنوبی، آفریقا، اروپای شمالی، خاور نزدیک، هنر و جهان اسلام توضیح داده شده است.

در ابتدای کتاب، در دو صفحه، نمودار تاریخی جهان ترسیم شده است. اتفاقات مهم جهان و ایران از قبل از تاریخ تا پیروزی انقلاب اسلامی در ایران به همراه تصویرسازی بر آن نقش بسته که هم راهنماست و هم شیرین و فانتزی.

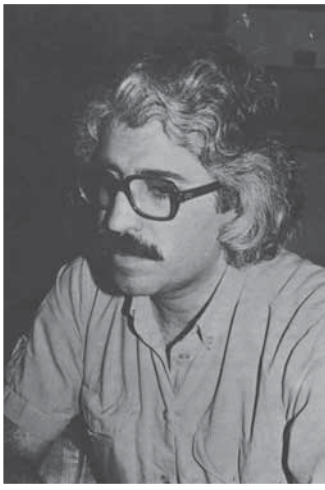
کتاب از چاپ نفیسی برخوردار است؛ تصاویر آن به‌خوبی انتخاب و چاپ شده و گرافیک ساده و متینی دارد. همهٔ این‌ها، کتاب را برای مخاطب جذاب و قابل مطالعه ساخته است. پرهیز از پیچیدگی‌های گرافیکی دسترسی مخاطب به مطالب را ساده و آسان کرده است. به گونه‌ای که نه تنها می‌شود آن را یک اثر مرجع دانست، بلکه می‌توان گفت «از سیر تا پیاز» کتابی است که تورق آن، شوق مطالعه را در خواننده ایجاد می‌کند.

مقاله

بزرگان نقاشی خط ایران

رضا مافی (۱۳۶۱ـ ۱۳۲۲)

کاوه تیموری



کلیدواژه‌ها: خط و خوش‌نویسی، نقاشی خط.

آثاری که من روی آن‌ها کار کرده‌ام آمیخته به عشق است. با عشق شروع می‌شود و با عشق به تکامل می‌رسد.
(مافی)

زمینهٔ اجتماعی

رضا مافی در پنجم آذرماه سال ۱۳۲۲ در شهر مشهد به‌دنیا آمد. خانوادهٔ مافی خانواده‌ای پرجمعیت بود. پدرش به شغل زرگری و حکاکی اشتغال داشت و برادر بزرگترش در زمینهٔ نقاشی کار می‌کرد. مافی در سال‌های هفتم ـ هشتم دبیرستان عطای قیل و قال مدرسه را به لقایش بخشید و کار در بازار سنگتراش‌های مشهد را که مجموعه‌ای از حرفه‌های مختلف را در خود جای داده بود آغاز کرد. این دوره از مقاطع مهم در تکوین شخصیت اجتماعی و هنری مافی بود. محیط اجتماعی او زندگی در شهر مذهبی مشهد بود که نمودهای بصری هنرمندانهٔ آن در کتیبه‌ها و سردرهای مساجد تجلی می‌یافت و از همان کودکی این آثار همراه با گچبری‌ها و نقوش تزئینی بناهای تاریخی، مقبره‌ها، کاشیکاری‌ها در ناخودآگاه مافی تصویربرداری می‌شد. و از این راه تصاویری شفاف در ضمیر او به ودیعه گذاشته می‌شد تا او روزی در دورهٔ توانمندی خویش بتواند آن‌ها را به روایت خود بازنمایی و بازسازی کند. این تجربه، تجربهٔ گران‌قدر و مشترک بسیاری از هنرمندان صاحب نام است که همواره محیط اجتماعی و فرهنگی‌ای که مملو از فرم‌های غنی هنری بوده برای آن‌ها به عنوان مدرسهٔ نامریی و معلم نامحسوس تأثیرگذاری ویژه داشته است.

رضا مافی در یک نگاه

زمینهٔ اجتماعی ـ فرهنگی (۱۳۳۸-۱۳۳۵)	تأثیرپذیری از خطوط و بناهای مذهبی و آشنایی با گلدوزی، طراحی، گراورسازی
زمینهٔ هنری (۱۳۴۲-۱۳۳۸)	گرایش به خوش‌نویسی (آموزش نزد مرحوم اعتضادی)، انجام کار نقاشی تزئینی
استادان اثرگذار (۱۳۴۶-۱۳۴۲)	مرحوم حسین میرخانی، قلم آزموده با ویژگی خودآموختگی
تأثیرپذیری ویژه (۱۳۴۶ به بعد)	میرزا غلامرضا اصفهانی در روش ـ سهراب سپهری در منش
قالب و گرایش اصلی ـ روش کاری(۱۳۴۸)	ـ خوش‌نویسی سنتی (سیاه‌مشق با نگاه امروزی)، نقاشی‌خط با تکنیک‌های متنوع (حجم، سفال، رنگ، طلا) احساس آنی و بداهه‌نویسی (قلم نی بر بوم نقاشی)، کاربرد انواع رنگ‌های قهوه‌ای، رسیدن به ریتم
ویژگی شاخص (۱۳۵۰)	ـ احیاء شیوهٔ میرزا غلامرضا و الهام‌بخش برای نسل‌های بعد ـ مطرح‌ترین نقاشی‌خط کار نسل دوم ـ باور عمیق حفظ اصول و وفاداری به استخوان‌بندی خط در نستعلیق
تأثیر بر نقاشی‌خط معاصر (۱۳۶۱-۱۳۵۰)	ـ دادن بُعد فرامرزی به خط ـ هنرمندی بین‌الملل ـ ترویج و جاانداختن آن به عنوان گرایش غالب و جاذب ـ نداشتن شاگرد و تأثیر غیرمستقیم در دورهٔ امروز
مرکز اصلی قلم و خط قلم	ـ جلی و کتیبه ـ متوسط متمایل به محرّف
ویژگی شخصیتی	کوشایی و پرکاری، حصول بینش هنری، مهربانی و صداقت و پاسداشت هویت
درگذشت (۱۳۶۱)	سکتهٔ مغزی

زمینه‌های هنری

زنده‌یاد رضا مافی اولین رگه‌های شکل‌گیری بینش هنری و برانگیخته شدن حس زیباشناختی را در قوام شخصیت خود در نوجوانی تجربه کرد. رضا در سیزده سالگی کار در بازار معروف به سنگتراش‌های مشهد را در یکی از مغازه‌های گلدوزی آغاز کرد. پدر خانواده با انگیزهٔ آشنایی فرزندش با محیط اجتماعی او را به کار در کارگاهی گمارد؛ کاری که شاید در نگاه اول برای استفاده از توان نوجوانی رضا برای کمک خرجی به سبد هزینه‌های خانواده صورت می‌گرفت، اما در نهان به دست‌مایه و سرمایه‌ای مهم و گران‌قدر تبدیل شد که بعدها در تلفیقی از مهارت و خلاقیت در پس‌زمینهٔ تمام کارهای مافی رخ نمود.

در آن سال‌ها رضای نوجوان در کارگاه گلدوزی موظف بود تصاویر تزئینی و نمادهای مذهبی از گل گرفته تا تصاویری مثل «ذوالجناح» و یا اسامی گران‌قدری چون «حضرت مهدی(عج)»، «یا ضامن آهو» و... غیره را با چرخ گلدوزی در روی پارچهٔ مخمل نسبتاً نفیس و گران‌قیمت به اجرا درآورد. ضرب آهنگ تند و سریع و تلفیق آن با حرکت زیگزاگ‌وار چرخ گلدوزی و تنظیم هماهنگی دست در چرخش‌ها و گردش‌های متوالی آن، اولین توانمندی‌های رضای نوجوان را در هماهنگی ذهن، چشم و دست نمایان کرد و این همان هماهنگی است که در کار خوش‌نویسی و هنرهای وابسته بیشترین کارایی را برای او به ارمغان آورد. سه سال از نوجوانی رضا با این کار سپری شد و قدرت خیره‌کنندهٔ برداشت ذهنی از تصاویر و مناظر او را به سوی نقاشی بر روی قطعات چوبی تزئینی که از تنه‌های درختان استخراج شده بود کشاند. ویژگی این دورهٔ مهم این است که هنرمند از همان گام‌های اولیه تجربه‌های غیرمتعارف و غیرمعمول را پشت سر گذاشت و این موارد از حرفه‌ای به حرفه‌ای و از هنری به هنری دیگر دارای تغییر و تحول بود[1].

تصویر ۱، نقاشی‌خط، اثر مافی

وی شاگرد استاد سیدحسین میرخانی بود؛ ولی خوش‌نویسی معاصر او را به تنهایی سیراب نمی‌کرد. در عین حال حس نوجویی و تنوع‌طلبی در وی باعث شد که متوجهٔ خوش‌نویسی قاجاریه و به‌ویژه نمایندهٔ نامُبردار آن میرزا غلامرضای اصفهانی شود

گرایش به خط و خوش‌نویسی

طراحی و اجرای اسامی روی پارچه‌های مخمل کم‌کم رضا را متوجهٔ خوش‌نویسی کرد و بر این اساس او با کار همزمان در کارگاه گراورسازی و برآوردن نیازهای طراحی و خطاطی آن، سه تا چهارسال به آموزش خط در نزد مرحوم **اعتضادی** که از خطاطان و مرمت‌کاران مبرز آستان قدس رضوی بود، روی آورد. به همین‌سان، رضا در نزد «مرحوم غراب» که از کارکشتگان حرفهٔ گراورسازی در خراسان بود، آشنایی قابل توجهی به امور فنی این حرفه می‌یابد و با ره‌توشه‌ای از هنر خوش‌نویسی خود را برای دریافت نکته‌ها و لطایف خط آمادهٔ هجرت به مرکز کشور می‌سازد. مافی در سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۲ بین تهران و مشهد از یک‌سو و بین نقاشی و خطاطی از سوی دیگر در رفت‌وآمد و کشاکش روحی است. او درس و بحث مدرسه را به کناری نهاده و تنها در گلگشت حرفه‌ای خود تجربه‌های تازه می‌آموزد. بالاخره در سال ۱۳۴۲ به تهران مهاجرت می‌کند. مرحوم مافی در آن سال‌ها که آوازهٔ انجمن خوش‌نویسان را شنیده برای ثبت‌نام به آن‌جا مراجعه می‌کند و در نخستین برخورد با **خسرو زعیمی** مدیر انجمن مذکور روبه‌رو می‌شود. بعدها مرحوم زعیمی در جایی از این برخورد در سوگ مافی این‌گونه یاد می‌کند:

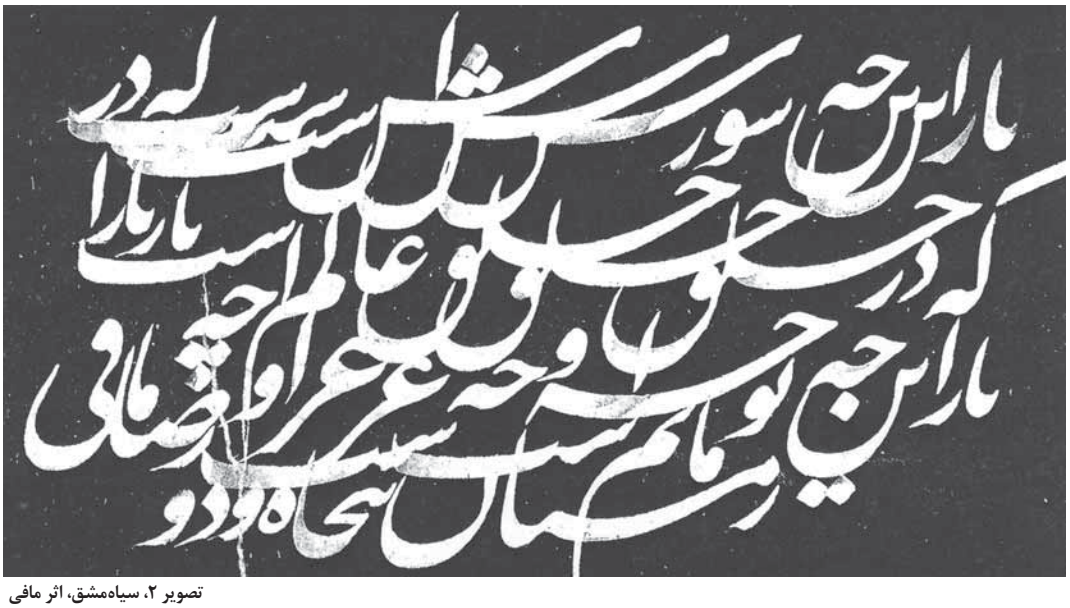
«سال‌ها قبل، جوانی محجوب و جذاب به من مراجعه کرد و اظهار داشت که مشتاق استفاده از تعالیم یکی از اساتید ممتاز است. گفت به علت سپری شدن ایام ثبت‌نام از پذیرفتنش خودداری می‌کنند. چون نمونه‌ای از خطش را نشان داد و دیدم با توجه به سن و سالش فوق‌العاده چشمگیر است و مدتی هم در مشهد از آقای اعتضادی تعلیم جسته، نامش را نزد استاد **سیدحسین میرخانی** به ثبت رسانیدم. یک ماه بعد میرخانی همراه مافی به دفترم آمد. نمونهٔ جدیدی از خط مافی همراهشان بود. استاد شادی و شعف زایدالوصفی داشت. در آن مدت کم، پیشرفت مافی قابل تحسین و کم سابقه بود.[۲]» (تصویر ۱)

مراحل تحول در خوش‌نویسی (۱۳۴۶ـ۱۳۵۲)

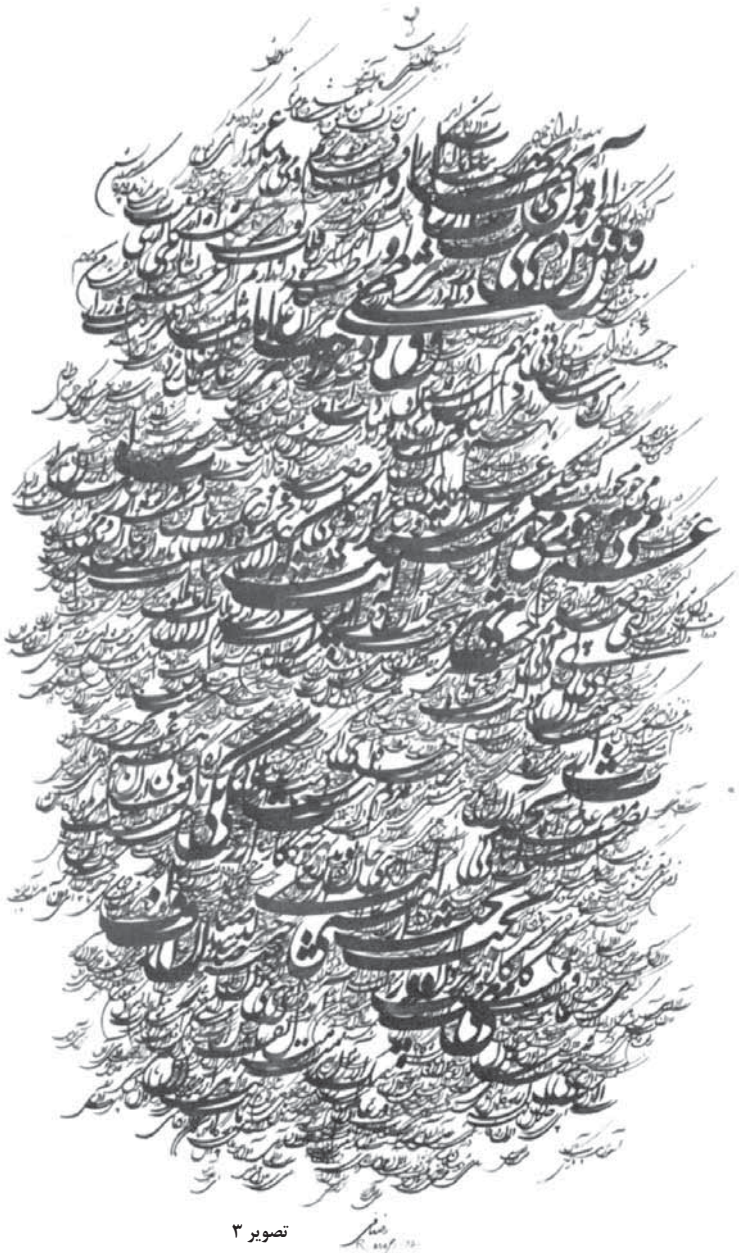
مافی از سال ۱۳۴۶ دورهٔ ممتاز انجمن خوش‌نویسان ایران را در مدت ۳ سال سپری کرد. وی شاگرد استاد سیدحسین میرخانی بود؛ ولی خوش‌نویسی معاصر او را به تنهایی سیراب نمی‌کرد. در عین حال حس نوجویی و تنوع‌طلبی در وی باعث شد که متوجهٔ خوش‌نویسی قاجاریه و به‌ویژه نمایندهٔ نامُبردار آن میرزا غلامرضای اصفهانی شود. مافی از کتیبه‌های میرزا غلامرضا عکس برداشته بود و از آن‌ها مشق می‌کرد. به روایت برادرش علی مافی در هنگام عبور از بافت تهران قدیم و به‌ویژه مسجد سپهسالار (مدرسه شهید مطهری) مدت‌ها وقت خویش را آن هم در حالت خیرگی مطلق به کتیبه‌های میرزا غلامرضا صرف می‌کرد و از فرم و قالب کلمات آن‌ها به شکل مشق نظری بهره می‌برد و الهام می‌گرفت. مافی بالاخره در کشاکش روحی خود، به شیوهٔ میرزا غلامرضای اصفهانی روی آورد.

مرحوم استاد حسین میرخانی با دیدن دست‌نوشته‌های مرحوم مافی که آن‌ها را به شیوهٔ میرزاغلامرضا نگاشته بود، با سعهٔ صدر قابل توجهی مافی را آزاد می‌گذاشت و به او یادآور شد که «خواستهٔ دلت را دنبال کن و به دریافت‌هایت از شیوهٔ میرزاغلامرضا ادامه بده.» مافی نیز به‌خاطر علاقه به فرم‌های زیبا در سیاه مشق‌های میرزاغلامرضا آن شیوه را ادامه داد.[۳]

استاد حسین میرخانی در جایی همین تغییر شیوهٔ مرحوم مافی را چنین روایت کرده و گفته بود: «فکر می‌کنم دیگر مافی به شیوهٔ من نمی‌نویسد و او راهش را انتخاب کرده و دلباختهٔ میرزا غلامرضا شده است.[۴]» (تصویر ۲)



تصویر ۲، سیاه‌مشق، اثر مافی



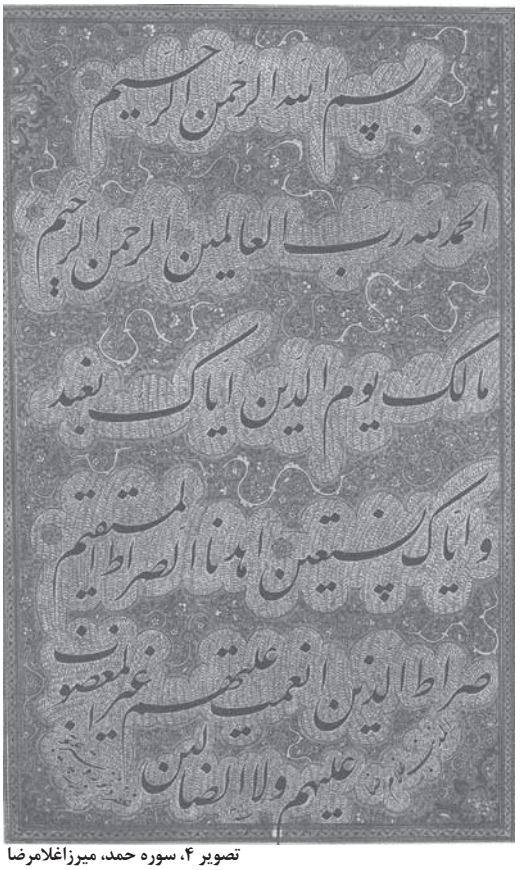
تصویر ۳

استاد حسین کاشیان که دورهٔ سه سالهٔ انجمن خوش‌نویسان ایران در کلاس استاد حسین میرخانی را با مرحوم مافی طی کرده او را خوش‌نویسی با استعداد معرفی می‌کند که در دوران هنرجویی نیز در کارش بسیار توانا بود. وی در مورد منش و شخصیت مافی معتقد است که «او از هنرمندانی بود که از نظر اخلاقی شایسته و خالی از هرگونه ادعا و دارای شعور بالا و بسیار دلسوز بود.[۵]» (تصویر ۳)

وی در مورد گرایش مافی به شیوهٔ میرزا غلامرضا و سپس نقاشی‌خط می‌گوید:

«مافی زمانی خوش‌نویسی سنتی را به اوج رساند که آشنایی قابل توجه با نقاشی داشت و به همین دلیل، نیاز روحی و هنری او را خوش‌نویس بزرگی مانند میرزا غلامرضا با گسترهٔ وسیع سیاه‌مشق‌ها و ترکیب‌بندی‌های ماهرانه پاسخ می‌داد و لذا مافی به میرزا غلامرضا و بعد از آن به نقاشی‌خط متمایل شد.[۶]» به این ترتیب مرحوم مافی نظام خوش‌نویسانهٔ میرزا غلامرضا را به عنوان مدل آرمانی خود برای جست‌وجوهای بعدی انتخاب کرد. آن هم در زمانی که با اهتمام استادان مسلم و چهارگانهٔ خط یعنی مرحوم کاوه، برادر میرخانی و مرحوم بوذری ترویج مکتب کلهر به شکل فراگیری با تربیت شاگردان مبرز انجام می‌شد و در این شرایط مافی به جای این که در قاعدهٔ عمومی زمان خویش بگنجد، به استثنایی برای این قاعده تبدیل شد و راه کم رهرو شیوهٔ میرزا غلامرضا را انتخاب کرد. همذات‌پنداری خیره‌کنندهٔ مافی با میرزاغلامرضا و راه یافتن به حریم هنری وی از مثال‌های بارز تأثیرپذیری‌های سازنده در تاریخ هنر نستعلیق است. مافی به اندک زمانی این دلباختگی را با خرید سیاه‌مشق‌ها و آثار

میرزا غلامرضا دنبال کرد و با سرعت قابل توجهی فرم دوایر و کشیده‌ها و از همه مهم‌تر قالب مورد علاقهٔ میرزا غلامرضا یعنی سیاه‌مشق را در قلم خود نهادینه کرد. اولین تلاش‌های وی درخصوص برداشت از شیوهٔ میرزا غلامرضا اصفهانی در نخستین نمایشگاه انفرادی وی به بار نشست و نشان داد که رضا مافی از چهره‌های بااستعدادی است که می‌تواند بلوغ هنری در زمینهٔ خط را در روزگار جوانی تجربه کند. (تصویر۴) تنها مرور گوشه‌ای از مطالب بروشور نمایشگاه رضا مافی در آذر سال ۱۳۴۸ یعنی در ۲۶ سالگی می‌تواند نگاه تجریدی و آزاد هنری او را با حفظ سنت‌ها و اصالت‌ها نشان دهد و این که هنرمند جوانی مانند وی چگونه در آن روزگاران این بینش بالا را در خود جمع کرده و بر روی کاغذ آورده است. او خود در مورد آثار عرضه شده‌اش می‌نویسد:



تصویر ۴، سوره حمد، میرزاغلامرضا

«در نمایشگاه حاضر ـ که سیاه‌مشق نام گرفته است سعی شده با وامگیری از هنر ظریف و متعالی نستعلیق‌نویسی و استفاده از شکل زیبای تزئینی آن (و کدام هنر تجسمی ایرانی است که از این امتیاز فراوان نصیب نبرده باشد) شکل جدید و تلفیق شده‌ای از رنگ‌ها و ترکیب‌بندی‌های متأثر از تمدن و زمان حاضر با اساس و شیوه و استخوان‌بندی اصلی خط نستعلیق به‌وجود آید. بیشترین استفاده از شکل تمرینی نستعلیق‌نویسی موسوم به «سیاه‌مشق» (که در آن برای استفادهٔ کامل از تمام سطح کاغذ و هم‌چنین سنجش یکسانی حروف، کلمات را نزدیک و گاه روی هم می‌نوشتند) به‌عمل آمده. شکی نیست که هر ورق از سیاه‌مشق‌های اساتید گذشته ـ بی‌آن‌که بخواهیم وارد این مبحث شویم که آیا آنان در ترکیب‌بندی‌های سیاه‌مشق‌هایشان اعمال سلیقه می‌نموده‌اند و یا این ترکیب‌بندی‌ها کاملاً تصادفی به‌وجود می‌آمده ـ دارای ارزش تزئینی فراوان است و اهمیت هنری آن‌ها حتی در این عصر نیز قابل قیاس با جدیدترین و پیشرفته‌ترین مکاتیب هنری نقاشی جهان است. در کارهای این نمایشگاه. در درجهٔ اول سعی شده به شیوهٔ اصلی خط نستعلیق هیچ‌گونه خدشه‌ای وارد نیاید و تا سرحد امکان ساختمان اصلی آن در حد یک خط نستعلیق اصیل باقی بماند؛ چرا که به‌هرحال غرض از این تحویل و تحول و فوت و فن، پوشانیدن ضعف‌ها و ناشی‌گری‌های خطاط نباید باشد و اساساً به‌زعم ما این غلطی فاحش و تصوری نادرست است که خطاطی ناشی بتواند معایب کارش را ـ که البته از نظر اهل فن و بصیرت پوشیده نمی‌ماند ـ به‌ضرب رنگارنگ نمودن و آراستن و لعاب‌دادن و کرشمه‌های دیگر بپوشاند. در خاتمه امید است سروران زیاد در بند خواندن مطالب نگاشته شده در کارها نباشند؛ چرا که اشعار نقل شده نه می‌توانند راهنمایی بیشتری در القای منظور بنمایند و نه اساساً ادبیات به‌کار رفته در زیر یک کار (به‌عنوان نام) و یا در متن آن (به‌صورت زمینه) می‌تواند کلیدی باشد جهت درک و یا رسیدن به نفس محتوای یک اثر تجسمی تزئینی و یا نقاشی به‌طور اعم. کلیدی اگر باشد در خود کار است و لاغیر.[۷]» (تصویر ۵)

نکتهٔ جالب دیگر در رشد و ارتقای کار مافی زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ وی بود که مؤسساتی چون انجمن خوش‌نویسان که رسالت هنربانی و حمایت از هنر را به‌عهده داشتند با ایفای نقش ارزندهٔ خود زمینه رشد هنرمند را فراهم می‌کردند؛ به‌طوری که در کارت دعوت نمایشگاه مافی از سوی انجمن خوش‌نویسان ایران در معرفی یک هنرمند ۲۶ ساله آمده است: «استحکام، شیرینی و روانی توأم با رعایت کلیهٔ قواعد خوش‌نویسی بر زیبایی خط او افزوده تا آن‌جا که بر خبرگان و دوستداران خط‌خوش، قدر و قیمت هنر ارزنده‌اش به‌خوبی آشکار است.[۸]» این نکته و این اظهارنظر انجمن به راستی این پیام سازنده را داشته که رسالت هنرمند را در تداوم کارش سنگین‌تر کند و این همان کاری بود که رضا مافی تا آخر حیات هنری خویش آن را تداوم بخشید.

روش کاری مافی

مافی در ایجاد اثر هنری شگردها و شیوهٔ اختصاصی داشت. او به «احساس آنی» یا «بداهه‌نگاری» علاقه داشت

و آن‌را مهم می‌دانست. او می‌گفت: «کار من غیرارادی بوده است. در من یک احساس آنی به‌وجود آمد و من در آن لحظهٔ به‌خصوص هرچه از ذهنم گذشت، به روی کاغذ آوردم. فراموش نکنیم که احساس آنی پدیدهٔ بزرگی در هنر است. خیلی از هنرمندها به طرف احساس علمی رفته‌اند تا مقررات علمی و هنری را در کارهایشان به‌کار بگیرند و خیلی‌ها هم به‌صورت احساس آنی.[۹]»

نکتهٔ دوم حس لطیف مافی در هنر و دلبستگی او به ادب و عرفان فرهنگ ایرانی اسلامی است که در تاروپود کارش مانند شعری روان موج می‌زند. در این باره می‌گوید:

«من یک خطاط نقاش هستم، ولی خوانندهٔ شعر هستم. و زیاد هم شعر می‌خوانم و همین شعرها بر من تأثیر می‌گذارند و من می‌توانم یک تابلو به‌وجود بیاورم. اما از شعرهایی استفاده می‌کنم که حرف اتصالی بیشتری داشته باشند. این از نظر روان‌شناسی هنری قدری مهم است که آدم از شاخه‌ای به شاخه‌ای نپرد و یک مسیر اتصالی را بپیماید، کلمات باید با هم بخوانند و اگر نخوانند، هدف مرا که تداعی معانی برای بیننده است اعمال نمی‌کنند پس من هم از آن‌ها استفاده نمی‌کنم؛ مثلاً «با هر دو جهان عشق، به یک دل نتوان باخت» یکی از شعرهایی است که خیلی خوب می‌شود از آن استفاده کرد.[۱۰]»

مافی به رنگ قهوه‌ای و طیف‌های مختلف آن حساسیت بالایی داشت و آن را رنگی می‌دانست که گویی از قرون گذشته و به‌خوبی تجربه شده است. مطالعه «قلم چوب‌های» او نشان می‌دهد که رنگ قهوه‌ای با استفادهٔ دائم بر آن‌ها ثبت شده است و در جان

تصویر ۵، نقاشی‌خط، سیاه‌مشق، اثر مافی

آن‌ها نفوذ کرده است. مافی همهٔ مواد و تکنیک‌ها را تجربه می‌کرد. و با تلفیق تکنیک و مضمون به ریتم و موسیقی در آثار خط می‌رسید.

سال‌های تداوم تجربه‌آموزی

با شرکت در اولین نمایشگاه جمعی (۱۳۴۶، موزهٔ ایران باستان) و برپایی اولین نمایشگاه فردی در سال ۱۳۴۷ به‌عنوان نقطهٔ عزیمت مافی برای عرضه‌داشت هنرش سال‌های پر کاری وی آغاز می‌شود. در این سال‌ها او در آتلیه‌اش علاوه بر انجام سفارشات معمول بازار مانند طراحی، خطاطی و روی جلد کتاب، کار ویژهٔ هنری را نیز دنبال می‌کند. این نکته تأییدکنندهٔ یک رویکرد نظری مهم است و آن این‌که آدمی به آن‌چه که اقدام و عمل می‌کند خود را نیز می‌سازد و ارزش و اهمیت رهروان سختکوشی مثل مافی امروزه روز مشخص می‌شود. او با این که روحیهٔ اجتماعی بالایی داشت، هرگز خود را درگیر مسائل صنفی و گروهی نکرد و اولویت رابه کار و خلوت‌گزینی عاشقانه در ساخت قطعات هنری داد. لذا کارنامهٔ او هم پر برگ است و هم پر بار؛ مروری به نمایشگاه‌های سالانه برای هنرمندی ۳۹ ساله مانند او مؤید این نکته است:

سال ۱۳۴۶ـ برپایی نمایشگاه در موزهٔ ایران باستان؛

سال‌های ۴۷-۴۸-۴۹-۵۰-۵۱-۵۲-۵۳-۵۴ ـ برپایی نمایشگاه‌های انفرادی؛

سال ۱۹۷۱ـ برپایی نمایشگاه جمعی در پاریس؛

سال ۱۹۷۲ـ برپایی نمایشگاه انفرادی در پاریس؛

سال ۱۳۵۰ـ نمایشگاه انفرادی ـ تهران ـ نمایشگاه هنرمندان معاصر ـ موزهٔ ایران باستان؛

سال ۱۳۵۱ـ نمایشگاه جمعی تالار دانشکده هنرهای زیبا؛

سال ۱۳۵۲ـ شرکت در نمایشگاه هنرمندان ایران در پاکستان؛

سال ۱۳۵۳ـ نمایشگاه جمعی در گالری لوترک؛

سال ۱۳۵۴ـ نمایشگاه سیمایی از هنر معاصر ایران؛

سال ۱۹۷۶ـ شرکت در نمایشگاه خط جشنوارهٔ هنر اسلامی در لندن؛

سال ۱۳۵۵ـ شرکت در نمایشگاه جهانی بلونیا (ایتالیا) و بال (سویس)؛

سال ۱۳۵۸ـ برپایی نمایشگاه انفرادی در بزرگداشت شهدای انقلاب اسلامی در باغ فردوس (که اولین نمایشگاه هنری وی پس از انقلاب به‌شمار می‌رود).

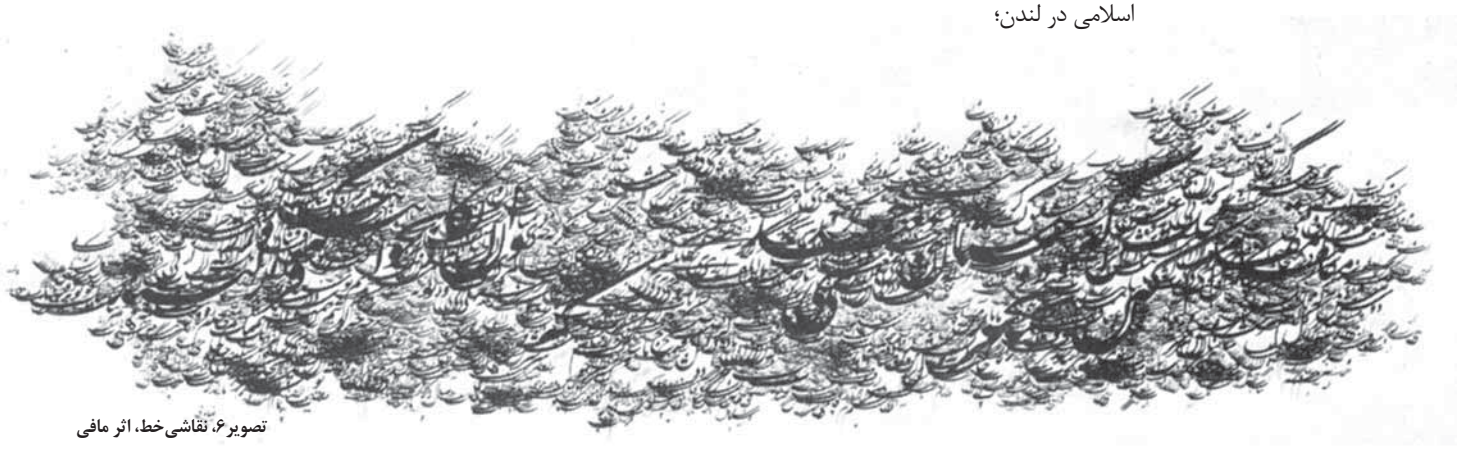
استاد مشعشعی که سالیان زیادی با مافی محشور بود دربارهٔ تجربه‌اندوزی مدام او نگاشته است: «او در زمرهٔ نادر عاشقان خوش‌نویس این دیار بود که بیش از ۲۰ نمایشگاه در داخل و خارج کشور ارائه کرد که هر یک از لحاظ خلاقیت وتنوع زیبایی کاملاً مستقل از دیگری و پربار بود.[۱۱]»

اگر تمام راز موفقیت مافی پرکاری او نبوده، بدون شک می‌توان یکی از عوامل مؤثر توفیق او را در این پرکاری جست‌وجو کرد؛ چرا که خودش دربارهٔ موفقیت در کارهایش معتقد است: «سال‌ها کار کرده‌ام، فکر کرده‌ام و حتماً باید موفق می‌شدم.[۱۲]»

روی آوردن به نقاشی‌خط

اقناع ناپذیری و نهاد ناآرام و جویندهٔ مافی تنها با خط تسکین نمی‌یافت. او تحت تأثیر هنرمندان پیشگام مکتب «سقاخانه» کوشید خط را با حفظ اصالت و معماری اصیل آن به نقاشی نزدیک کند. ویژگی ارزندهٔ مافی این بود که در خط دست توانایی داشت و با حرکت‌های اولیهٔ نقاشی‌خط، نقد و نظر منتقدان و هنرپژوهان مطرح را به خود جلب کرد. کمتر مجله و مطلب هنری بود که به معرفی آثار مافی و انعکاس دیدگاه‌های او نپردازد.

سرچشمهٔ اصلی مافی در به‌کارگیری خط در نقاشی را باید در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای یا مکتب سقاخانه دنبال کرد. به‌طوری که از نظر مافی ۲۷ ساله «این کار را زنده‌رودی و پیل‌آرام و منصوره حسینی و کمی هم ایران درودی کردند که زنده‌رودی موفق‌ترین آن‌هاست و همیشه جست‌وجو می‌کند و ابداع.[۱۳]» (تصویر ۶)



تصویر۶، نقاشی‌خط، اثر مافی

مافی در سه سال بعد یعنی در سن سی سالگی دربارهٔ تلفیق خط با نقاشی می‌گوید: «هدف من زنده نگهداشتن خط زیبای نستعلیق است. تابلوهای من بر پایه‌های یک هنر اصیل و سنتی استوار است و از این‌روست که با فارغ‌البالی جست‌وجو می‌کنم بی‌آن‌که بخواهم ریشهٔ این هنر را بخشکانم چرا که هدف احیاء است نه انهدام. فکر می‌کنم انواع خطوط و به‌ویژه خط نستعلیق از نظر فرم بسیار غنی است، با فراز و نشیب‌ها و کشیدگی‌ها و دوایر آن‌که کاملاً حالات القایی زیادی را در بردارند.[۱۴]»

بی‌تردید یکی از کسانی که در نشو و نمای استاد رضا مافی و گرایش او به نقاشی‌خط مؤثر بوده یا به تعبیری بر قوام نقاشی‌خط معاصر ایران تأثیر داشته، مرحوم فرامرز پیل‌آرام (۱۳۶۲-۱۳۱۶) است. پیل‌آرام علاوه بر این‌که فارغ‌التحصیل انجمن بود، در نقاشی‌خط متبحر بود و مدرک فوق‌لیسانس معماری از دانشگاه تهران داشت. و برای وی همین مهارت‌های چندگانه وسعت دید قابل توجهی را در عرصه هنر به دنبال داشت که نمود آن را می‌توان در تابلوهای نقاشی‌خط وی به نظاره نشست. او توانست با ظرافت و زیبایی، حرکت و نشانه‌های خوش‌نویسی (نستعلیق و شکسته نستعلیق) را در نقاشی‌خط وارد کند و با رویکرد به هنر مفهومی تابلوهایی را نقش زد که پس از گذشت چند دهه، مخاطب امروزه با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند و این آثار راه به تفسیرهای چندگونه و ذوابعاد برای بیننده می‌گشاید. مرحوم پیل‌آرام جزو اولین مشوقان و مصححان کارهای مافی بود. بنابر نقل استاد محمدحسین عطارچیان مرحوم پیل‌آرام در انجمن خوش‌نویسان (سال‌های ۴۵ تا ۴۸) زمینه‌سازی و رنگ‌پردازی در قطعات خط را به هنرجویان مستعد تعلیم می‌داد و من به اتفاق مرحوم مافی در این جلسات از راهنمایی‌های استاد پیل‌آرام بهره می‌بردیم. مافی از آن‌جا که پیل‌آرام از پیش‌کسوتان نقاشی‌خط بود، احترام خاص برای ایشان قائل بود. روایت دوم از خاطرات مرحوم زعیمی است که بیان داشته مرحوم مافی «یک روز عصر به دفترم آمد و اظهار داشت که در زمینهٔ نقاشی‌خط کارهایی کرده است و میل دارد که من آن‌ها را ببینم. پس به اتفاق هنرمند گرامی فرامرز پیل‌آرام از کارهای خوبش دیدن کردیم. پیل‌آرام مختصر یادآوری‌ها به او کرد. پس از آن بود که نمایشگاهش در گالری سیحون مورد توجهٔ اهل هنر و هنرشناسان قرار گرفت.[۱۵]»

مافی در گرایش خود به نقاشی‌خط دو اصل مهم را همواره در خاطر داشت. شاید به لحاظ سن جوان و تب بازار در خرید آثار هنری نمی‌توانستیم انتظار ویژه‌ای از وی داشته باشیم؛ اما عملاً رویکرد مافی در نقاشی‌خط نه تنها هیچ‌گاه با پشت‌پا زدن به سرمایهٔ سنت و قدمت دیرینهٔ آن همراه نشد بلکه با مراقبت او برای نیفتادن در دام مظاهر فرهنگ هنری غرب همراه گردید که نشان از هشیاری وی داشت. او در این‌باره می‌گوید:

«نمی‌خواهم با ادغام بی‌دلیل رنگ‌ها و بدون اندیشیدن به محتوا نقاشی کنم. من به فرهنگ غربی دامن نمی‌زنم و مثل هر انسانی که به فرهنگ کشورش می‌اندیشد، نمی‌گذارم که فرهنگ بیگانه بر من مسلط شود.[۱۶]» اصل دومی که به آن نظر داشت، نگاه عارفانهٔ او به مبداء هستی بود؛ نکته‌ای که سایر صفات مافی مانند صداقت و مهربانی آن را در به‌وجود آوردن یک اثر هنری تکمیل می‌کرد. برای مافی ساخت اثر هنری یک نیایش درونی بود که در جلوه رنگ و فرم‌های غنی خط نستعلیق تجلی می‌یافت. او خود در این‌باره می‌گوید:

«در خلق یک اثر نیرویی بالا و والا به نام خدا به من الهام می‌بخشد. کمتر کسی می‌تواند احساس کند که وقتی زانوان من به آهنگ کِش‌آمدن قلم روی کاغذ به رقص می‌آید، در چه دنیایی سیر می‌کنم.[۱۷]»

دلباختگی مافی را به فرهنگ اصیل و هویت کشور خویش وقتی بهتر می‌فهمیم که در اوج شهرت کارهای نقاشی‌خط در سال ۵۴ در پاسخ به این سؤال که هنوز هم یک خطاط حرفه‌ای هستی؟ می‌گوید: «بله، زیرا که خطاطی ریشه و اساس کار و زندگیم شده است.[۱۸]» و بدین ترتیب او همیشه استوانه‌ها و ریشه‌های فرهنگی کهن را که از آن‌ها میوه‌های تازه برچیده بود، این‌چنین پاس می‌داشت.

اقناع ناپذیری و نهاد ناآرام و جویندهٔ مافی تنها با خط تسکین نمی‌یافت. او تحت تأثیر هنرمندان پیشگام مکتب «سقاخانه» کوشید خط را با حفظ اصالت و معماری اصیل آن به نقاشی نزدیک کند

نقد و نظر ناقدان

آثار مافی به‌ویژه از سال ۱۳۵۰ به بعد این ویژگی را داشت که در وانفسای «نقد هنری» در برانگیختن توجه و نگاه اهل هنر، دیدگاه‌های ناقدان مطرح هنری را به خود معطوف کرد و کسانی چون آیدین آغداشلو و جواد مجابی ـ چندباره ـ و به عنوان ناقدانی مطرح به نمایشگاه‌های او پرداختند و بر کارهای او مهر تأیید زدند. ضمن آن‌که به بهانهٔ آثار و نمایشگاه‌های مافی که او را به عنوان یکی از پرکارترین هنرمندان معرفی می‌کرد، همواره مجله‌ها و روزنامه‌های دورهٔ حیات وی بخشی از حجم خود را به یادداشت‌ها، ستون‌ها و یا مصاحبه‌هایی با خود مافی اختصاص می‌دادند. در یکی از مجلات در مورد دومین نمایشگاه مافی چنین می‌خوانیم:

«خطاطی نقاش که با خطوط به تابلو کمپوزیسیون می‌دهد. کارهایش سالم و نشان دهندهٔ تلاش اوست در راه تکامل.[۱۹]»

و در دیگری آمده است:

کار اصلی مافی «خطاطی است و او در نقاشی، از خط فارسی و تکرارهای آن، برای ایجاد ترکیب‌های چشم‌نواز یاری می‌گیرد.[۲۰]»

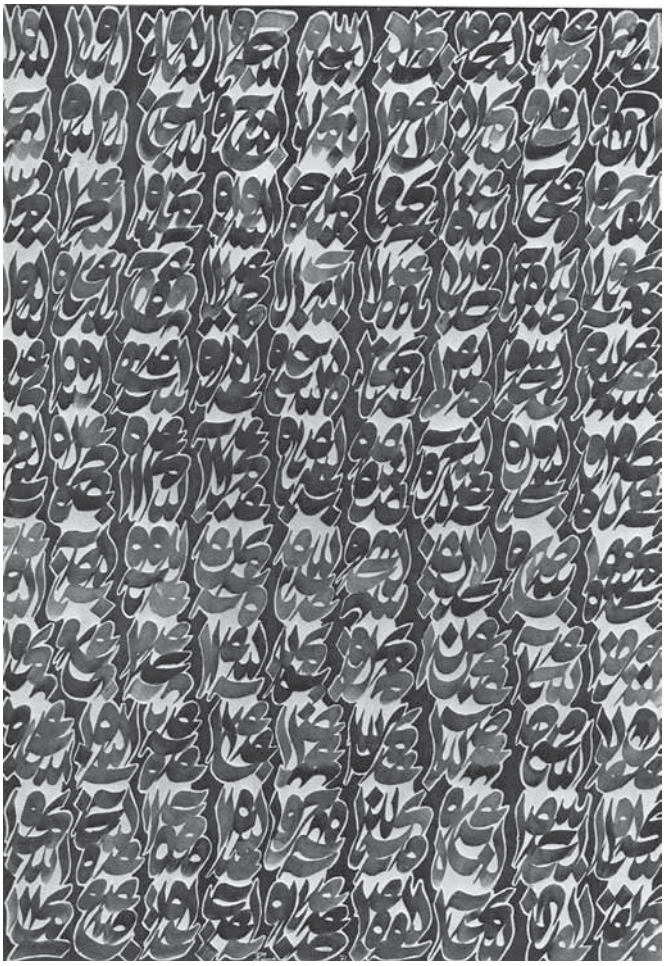
هنربانی چون خسرو زعیمی در مورد کار او می‌آورد:

«نمایشگاه سیاه‌مشق‌های او از غزلیات حافظ نمایانگر قدرتش در خط‌نویسی و آثارش در نقاشی‌خط، نشان‌دهندهٔ ذوق و سلیقهٔ او در استفادهٔ به‌جا از رنگ‌ها بود. .... مافی یکی از ورزیده‌ترین خطاطان زمان ما بود. او با رنگ‌آمیزی و آرایش و پیرایش‌ها، آثار بدیعی از نقاشی‌خط به‌وجود آورد که کم‌مانند است. این هنرمند عزیز که آیندهٔ بسیار درخشانی در پیش داشت در سی و نه سالگی راهی دیار عدم شد.[۲۱]» بازتاب یازدهمین نمایشگاه خط و نقاشی‌خط او در آذر سال ۱۳۵۲ در دیدهٔ ناقدان هنری این چنین منعکس شده است:

«تابلوهای مافی از هنر سنتی ریشه می‌گیرد و او با توجه به نیاز زمان در کار خط تحولی چشمگیر به‌وجود آورده است. خطوط کارهای مافی با آن‌که از اشعار دلچسب فارسی است خوانا نیست؛ چرا که هدف او از نوشتن خط بازی با حروف و یافتن ترکیب بصری تازه‌تری است و او با این بازی دلپذیر در هر تابلو به فرم جدیدی دست می‌یابد. ذهن تماشاگر با نقاشی‌های مافی آشناست. زیرا که او ادامه دهندهٔ هنرهای سنتی است. و با آن‌که هنرهای بومی و قدیمی الهام‌بخش او در خلق آثارش هستند، او قالب‌های سنتی را تکرار نمی‌کند و تابلوهای او برای انسان امروز مفهومی تازه دارد. رنگ قهوه‌ای، رنگ اصلی اغلب تابلوهای اوست و نقاش عقیده دارد که رنگ قهوه‌ای از اصالت بیشتری برخوردار است. به‌نظر او از این رنگ، بوی سنت، تجربه و کمال به مشام می‌رسد. با این همه بر آثار مافی غبار کهنگی نشسته است و هنر او پذیرای مردم روزگارماست.[۲۲]» (تصویر ۱۰)

جواد مجابی در مورد نمایشگاه آبان‌ماه ۱۳۵۱ مافی ضمن تحلیلی گویا از کارهای نقاشی‌خط وی چنین می‌آورد:

«مافی نمی‌خواهد مقلد باشد پس از اقلیم خوش‌نویسی به نقاشی روی می‌آورد و از نقاشی عناصری را که زیبا و همیشگی است در کار خود به خدمت می‌گیرد. بی‌آن‌که در ورطهٔ مدرنیسم بیفتد یا غبار کهنگی بر کارهایش بنشیند. در این آثار خطی (این اصطلاح را به‌جای خوش‌نویسی به‌کار می‌برم، مگر نه این است که خط وقتی از معنای خاص واژگان تهی شد، کاربردش در نقاشی و خوش‌نویسی و تزئین یکسان است) مافی کوشیده است تا خط را از معانی محدود واژگان رها کند و شکل خط، خود گویای معنایی مجرد و کامل شود. اگر خوش‌نویسی پیش از این در خدمت شعر و ادب بود، اکنون این آثار خطی در خدمت شیوهٔ «خط ـ نقاشی» است، هنرمند، با به‌کار گرفتن شیوهٔ سیاه‌مشق و رجزدن، نظر را پیش از آن‌که به معنای خطوط جلب کند ـ که این‌جا ارزشی فرعی دارد ـ به شکل زیبای خطوط می‌کشاند. این شکل که لاجرم معنایی دوگانه



تصویر ۷، نقاشی‌خط، اثر زنده‌رودی

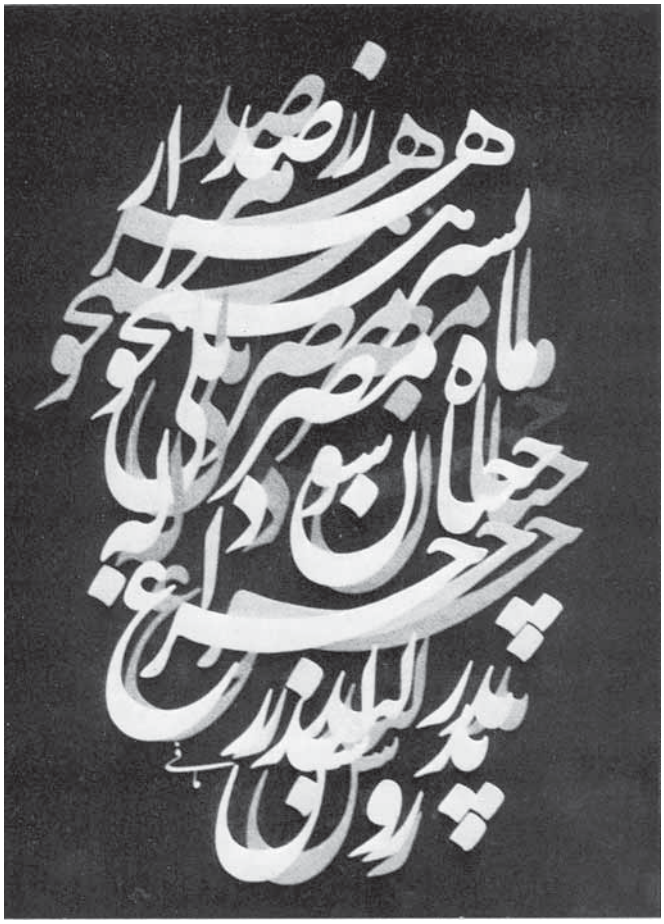
تصویر ۸، نقاشی‌خط، اثر پیل آرام

دارد، از تناسب رنگ‌ها، توازنی سنتی و تنوعی در بازآفرینی و ترکیب برخوردار است. تجربه‌های خوب او را در زمینهٔ خطوط برجسته از یاد نبریم که حجم‌های خوشایندی آفریده است.[۲۳]»

جواد مجابی بار دیگر در معرفی آثار نمایشگاهی مافی که در عین حال منعکس‌کنندهٔ تحولات هنری اوست در سال ۱۳۵۳ چنین می‌نگارد:

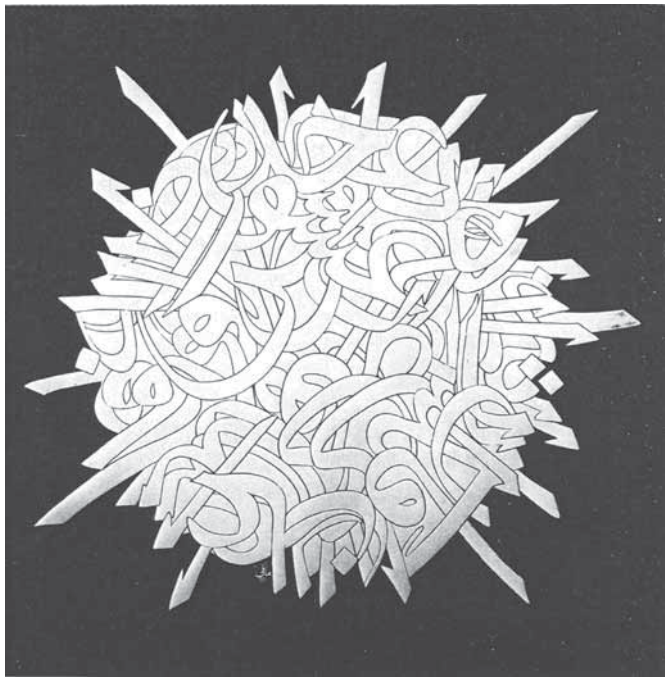
«در نمایشگاه تازه‌اش در گالری سیحون رضا مافی بر اوج تجربه‌هایش ایستاده است: از خوش‌نویسی به نقاشی رسیده است تابلوهای او نقاشی‌هایی است که از خط نیز بهره برده است. در آثار تازه‌اش، مافی یک نقاش امروزی است: پیشرو و آگاه. ترکیب آثارش متنوع و هشیارانه است. در یک تابلو، او ترکیبی اریب از رنگ قهوه‌ای ساخته است. انگار از تکه ابری باران ببارد و قطرات باران حرف‌های نستعلیق است، اما در مجموع از دور که بنگری، ترکیب تابلو از حرکت رنگ، سایه روشن حروف، با حرکت سریع قلم ساخته شده است. اکنون یک مجموعهٔ دیدنی است نه قد الف و قوس قاف و شکل لام. در اثری دیگر شرابه‌های حروف بر سطح تابلو می‌لغزد و رویه‌های گوناگون پدید می‌آورد، انگار واژه‌ها درهم بافته شده است. (تصویر ۱۰ و ۱۱)

رنگ‌ها در آثار مافی کم شده، متن غالب تابلوها قهوه‌ای و زعفرانی رنگ است. این ترکیب سیل‌وار حروف است که گاهی قوس‌وار و پر از انحنا و زمانی تیز و تند و راست، و گاهی درهم و برهم شکل اصلی تابلو را با یک یا دو رنگ ساده می‌سازد. حالت سیاه‌مشق در کارهای مافی بیشتر شده و از رنگ‌ها و نیمرنگ‌ها که در برخورد حروف با یکدیگر حاصل می‌شود، بافت اصلی تابلو به‌وجود می‌آید. اما در این نمایشگاه مافی همان اندازه از خط‌نگاری زیبایش برای ساختن یک اثر نقاشی استفاده کرده که زنده‌رودی از خط زشتش برای تابلوهای زیبایش.[۲۴]»



تصویر ۱۰، اثر مافی

تصویر ۱۱، اثر مافی



نکات فنی در شیوهٔ نستعلیق مافی

مرحوم مافی در کتابت نستعلیق اثر مشخصی را تحریر نکرد. نستعلیق ایشان با عبور از آموزه‌های مرحوم اعتضادی «صدرالکتاب» به شیوهٔ استاد حسین میرخانی رهنمون شد و بالاخره در شیوهٔ مرحوم میرزا غلامرضا اصفهانی ماندگار شد. این‌که مرحوم مافی در چند سال پایانی عمر خویش آیا به یک شیوهٔ اختصاصی دست یافت، نکته قابل تأملی است. برای این‌که او را میرزا غلامرضای زمان خود بنامیم، به آرا و شواهد روشن نیاز داریم. امّا این که او به استقلال شیوه رسید، به‌نظر می‌رسد که باید منتظر ماند تا مجموعهٔ آثار آن مرحوم که شامل بیش از ۲۰۰ اثر چاپ نشده و پراکنده است در دسترس علاقه‌مندان قرار گیرد. در عین حال در مورد نکات فنی و شیوهٔ

رویکرد مافی در نقاشی‌خط نه تنها هیچ‌گاه با پشت‌پا زدن به سرمایهٔ سنت و قدمت دیرینهٔ آن همراه نشد بلکه با مراقبت او برای نیفتادن در دام مظاهر فرهنگ هنری غرب همراه گردید که نشان از هشیاری وی داشت

مرحوم مافی همواره این نکته مطرح است که او در عمر کوتاه خود یک برداشت‌کنندهٔ قوی از آثار میرزا بود تا جایی که به امانتدار و آینه‌داری برجسته برای شیوهٔ او تبدیل شد. استاد عطارچیان در این‌باره معتقد است که مرحوم مافی در زمینهٔ خط نستعلیق استعداد و توفیق زیادی داشت. ایشان به میرزا غلامرضا در حدّ توان و شناخت و دید هنری خودشان وفادار بود و از آثار او دریافت‌های خوبی داشت. با ملاک‌های زیباشناختی آثار میرزا شامل عناصر بصری مانند توازن، هماهنگی و با روابط و پیوستگی اجزای آن عناصر به‌خوبی آشنایی داشت؛ زیرا مافی فردی پویا، جست‌وجوگر و پرکار بود. امّا در هر حال وی در سی و نه سالگی درگذشت. استاد عطارچیان در مورد شکسته نستعلیق ایشان معتقد است که مافی از شکسته میرزا غلامرضا که آثار در خور توجهی بوده تأثیر زیادی در مقایسه با درویش و سید گلستانه گرفته است.[۲۵]

در این خصوص استاد بیژن بیژنی معتقد است:

«آثار مافی تأثیرگذار بود، او نقاشی قابل بود و با رنگ آشنایی کاملی داشت. به همین دلیل فرم‌های بدیعی در کارهای ایشان نمایان است. مافی ضمن گذر از هنر کهن و سود بردن از بزرگانی چون میرزا غلامرضا و سایر بزرگان سیاه‌مشق‌های امروزین و ترکیب‌بندی‌های نوینی به‌وجود آورد که شاخص شخصیت هنری اوست.[۲۶]»

در مورد مختصات فنی شیوهٔ مرحوم مافی در خط نستعلیق حمید غبرا نژاد که یکی از علاقه‌مندان او و پیروان میرزاغلامرضای اصفهانی محسوب می‌شود، معتقد است:

«نوشتن بزرگ‌تر از حد متعارف حرف‌های دایره‌ای شکل، برگشت سریع حرکت پایین حرف «دال» و کوتاه شدن ضخامت آن، ضخامت مدّات، چرخش و گردش بلند انتهای نقطه‌ها، استفاده از مرکب‌های رنگی، نوشتن سیاه‌مشق بر روی ورق‌های طلا و... تمامی این خصوصیات و ابداعات را می‌توان شیوهٔ نگارش خاص استاد رضا مافی برشمرد.» وی درخصوص مراحل هنری و سیر تکاملی برای او عبور از مراحل «آثار ساده، سیاه‌مشق‌های سردستی، خطوطی بسیار محکم و دقیق نقل شده از روی آثار میرزا غلامرضا، و سیاه‌مشق‌های ناب خود او را برمی‌شمارد.[۲۷]»

با بررسی قلم‌های مرحوم مافی مشخص شد که خط قلم ایشان متوسط متمایل به محّرف است. مرکز قلم تخصصی ایشان قلم جلی و کتیبه است و بیشترین گرایش به این دو اندازه دارد. به‌ویژه تبحر مافی در قلم گردانی ماهرانه با قلم کتیبه حاکی از آن است که او با اعتمادبه‌نفس بالا می‌نوشت و قلم کتیبه را به راحتی قلم مشقی در حالت ایستاده به حرکت درمی‌آورد. راحت‌نویسی او با این دانگ قلم به گونه‌ای بود که گویی قلم‌موی نرمی را در روی آب حرکت می‌دهد[۲۸]. قلم اندازه‌های مافی در روی بوم سفید و دستان آزاد رها شدهٔ او به دنباله‌هایی زیبا در حروف و کلمات منجر شده که فضایی انتزاعی را به‌وجود آورده است تا بیننده در آن‌ها خیره بماند و برداشت‌های گوناگونی را از آن‌ها تصور کند. همین‌جا باید یادآور شد که مافی هنرمندی با درونی جوشان و آرمان‌گرا بود که به شخصیت هنری و آثار شاعر رنگ‌ها و نقاش شعرها زنده‌یاد سهراب سپهری (۱۳۵۹ـ۱۳۰۷) دلبستگی زیادی داشت. درون‌مایهٔ کارهای نقاشی سهراب سپهری از عرفان شرق دور متأثر بود و مافی به تعبیر نزدیکانش طرح‌ها و تصویر عمدهٔ نقاشی‌های سپهری را در حافظهٔ بصری خود داشت و از نظر فکری و معنوی به اشعار او بسیار علاقه‌مند بود. حتی اوج این علاقه‌مندی را در نوار صوتی با قرائتی مملو از احساس اشعار سپهری که با زمینهٔ موسیقی آرام تلفیق شده، نشان داده است. لذا نگاه آیینه‌سان مافی به اندیشه و نقاشی و شعر سپهری در آثارش تجلی دارد.

برخی از تابلوهای موفق مافی که براساس قالب سیاه‌مشق شکل گرفته، گویی ترجمه خوش‌نویسانهٔ تابلوهای سپهری است که درهم‌تنیدگی و درهم رفتن بُرشی از تنه‌های درختان جنگلی را ترسیم کرده و مافی در همان زمینه به بازی با حروف پرداخته که در نوع خود آثاری زیبا با ریتمی دلنشین به‌وجود آورده، آثاری که در آن‌ها با تنوع دانگ قلم از اصل پرانرژی تضاد (مرکب سیاه و زمینهٔ سفید) استفادهٔ قابل توجهی شده است و چیدمان هوشمندانه و طراحی شده مفردات به ایجاد عمق در تابلو انجامیده است.

مافی پس از درگذشت سهراب با استفاده از پس‌زمینهٔ آرام و کم‌رنگ نقاشی‌هایی که توسط خود او ملهم از سپهری طراحی شده بود، بخش‌هایی از اشعار وی را با قلم پخته نستعلیق به نگارش درآورد که نرمی و روانی در آن‌ها مشهود است و نمایی از استحکام و قرصی دست و قلم او را نیز نشان می‌دهد. آثاری که آخرین نمونه‌های درخشان نستعلیق از کار مافی نیز محسوب می‌شوند و جایگاه ارزندهٔ او را در خط نستعلیق به نمایش می‌گذارند.

تأثیر مافی بر خوش‌نویسی و نقاشی‌خط معاصر

اول آن‌که بدون تردید رضامافی با برداشت درست و امانتدارانه، احیاکنندهٔ اصلی شیوهٔ میرزا غلامرضا اصفهانی در روزگار معاصر است. اگر دست اجل سی سال پیش از این (۱۳۶۱) جامعهٔ هنری را از وجود مافی محروم نمی‌کرد، امروز می‌توانستیم تصّور کنیم چه گنجینهٔ ارزشمندی از آثار و کارهای او هم‌اکنون پیش‌روی ما بود. اما پرداختن به او در این دورهٔ زمانی نشان می‌دهد که او نیز، به تعبیر سهراب سپهری از «فرصت سبز حیات» نهایت بهره را گرفت و آثار گران‌قدری را به جامعهٔ هنری تقدیم کرد.

کار دوم مافی این بود که در کنار پیشاهنگانی چون زنده‌رودی، پیل‌آرام و محمد احصایی به خط بعدی فرامرزی داد و خود در کسوت یک هنرمند بین‌المللی با انتخاب زبان بصری ویژه به عنوان نمایندهٔ نسل دوم نقاشی‌خط ایران شناخته شد.

وجه بین‌المللی مافی را باید در آینهٔ نقد و نظر مُنَقدان غربی بشناسیم؛ به‌طوری که وقتی مافی در خرداد ۱۳۵۲ نمایشگاهی از آثار نقاشی‌خط خود در پاریس برگزار می‌کند، میشل تاپیه هنرشناس برجسته در معرفی آثار او می‌نویسد:

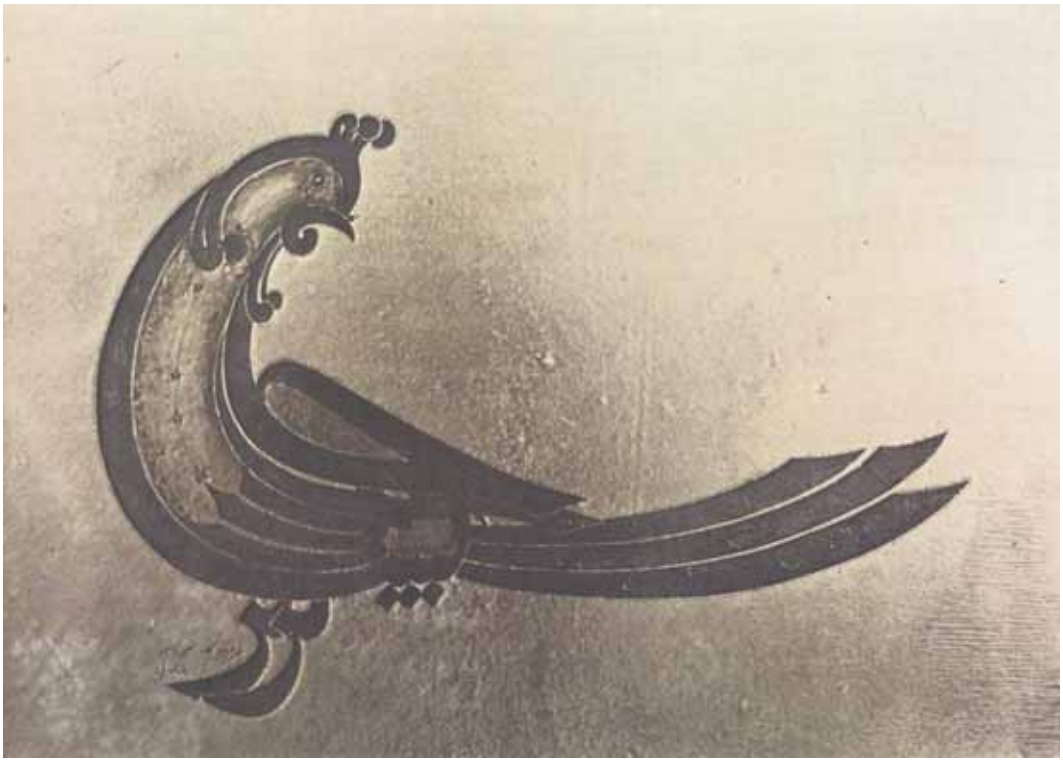
«در این زمان که مسئلهٔ نقاشی، دیگر به تصویر بستگی ندارد بلکه وابسته به فضاها و علائم، به عنوان مجموعه‌های زیبایی‌شناسی است، اثر مافی مقامی طبیعی در واقعهٔ هنر کنونی دارد. این نقاش جوان ایرانی آشنایی عمیقی با خطاطی سنتی دارد که زیبایی‌شناسی آن‌را باب امروز می‌نماید، همان‌طور که در مورد چند هنرمند بزرگ بین‌المللی دیگر نیز چنین بوده است.» او ادامه می‌دهد: «در میان نقاشان نسل جوان تهران که تعدادی سبک هنری تعجب‌آور به مقیاس جهانی دیده‌ام، مافی جوان‌ترین آن‌هاست. وی دارای آگاهی‌هایی است که متضمن تحولی در طبیعت هنری که دست یافتن و حفظ آن این‌چنین نادر ولی اساسی است و خارج از آن هیچ‌چیز از نظر زیبایی‌شناسی مقاومت نمی‌کند. او بدون چون و چرا یک «نقاش» است و از نظر کیفی، هر شخص که خود را نقاش می‌داند در کمیت استاتیک هیچ چیز از این مهم‌تر و نادرتر نیست.[۲۹]»

آغداشلو از دوستان و معاشران مافی در مورد تأثیر او می‌گوید:

«وی نقاشی‌خط را اولین بار با خط نستعلیق درشت آغاز کرد. پیش از او این‌کار را زنده رودی با شیوهٔ اختصاصی خودش و احصایی با خط ثلث آغاز کرده بودند امّا رضا مافی این گرایش را بسیار جذاب و با افق‌های تازه کارکرد و به آن رسمیت بخشید تا بازار مناسبی پیدا کند. رنگینه‌نویسی، ایجاد نوشته‌های برجسته و لعاب‌دادن آن‌ها و به‌کارگیری خط نستعلیق درشت در پیشبرد و محبوب کردن و متداول کردن نقاشی‌خط توسط مافی مؤثر بود و کسانی که در زمان فعلی نقاشی‌خط کار می‌کنند، مدیون کارهای مافی هستند. زیرا راهی را می‌روند که مافی پیش از آن‌ها به صورت خودآموخته رفته بود. و آن‌ها امروزه همان تجربه‌ها را به شکل جدیدی آذین می‌کنند.» در عین حال آیدین معتقد است که «مافی به عنوان هنرمندی سختگیر با توجه به کوتاهی عمر فرصت زیادی برای پرواز پیدا نکرد و در صورت زنده بودن به آفاق تازه‌ای دست می‌یافت امّا مهم رسیدن یا نرسیدن نیست؛ مهم این بود که مافی اهل پرواز بود و هنرمندی معاصر به‌شمار می‌رفت.[۳۰]»

استاد افجه‌ای در مورد مافی به خاطرهٔ خود در سال ۱۳۵۱ اشاره می‌کند که چگونه مافی با نمایشگاه وی در گالری سیحون برخورد منطقی و معقولی داشت. وی مافی را فردی آرام، آزاده و دوست‌داشتنی معرفی می‌کند که به قواعد خط تسلط و آگاهی داشت. شیوهٔ میرزا غلامرضا را عاشقانه دوست داشت و از نظر روحی تحت تأثیر سهراب سپهری بود. افجه‌ای معتقد است که

مافی در کنار پیشاهنگانی چون زنده‌رودی، پیل‌آرام و محمد احصایی به خط بعدی فرامرزی داد و خود در کسوت یک هنرمند بین‌المللی با انتخاب زبان بصری ویژه به عنوان نمایندهٔ نسل دوم نقاشی‌خط ایران شناخته شد



تصویر ۱۲، مرغ بسمل، اثر مافی

مافی از نظر فنی در کارهایش از طبیعت خیلی الهام می‌گرفت. به قواعد خط پای‌بند بود و در خط نستعلیق دعوی داشت. در کارهایش فوت و فن‌هایی داشت که در نوع خودش تنها و منحصر به‌فرد بود. افجه‌ای دربارهٔ این نکته که آیا مافی توانست بعد از میرزا غلامرضا به سبک مستقلی برسد، معتقد است که «نمی‌توان گفت که مافی از میرزا غلامرضا عبور کرد زیرا میرزا غلامرضا از این جهت که در کار خود مبدّع و طراح اولیهٔ شیوه بوده به‌راحتی قابل دستیابی نیست و حتی اگر کسی چون «مافی نیز می‌رسید باز هم نرسیده بود؛ زیرا میرزا غلامرضا در مرز باریکی قرار دارد. در عین حال مافی از همراهان اصلی کاروان میرزا غلامرضا بود.[۳۱]»

اعتقاد جلیل رسولی در مورد شخصیت هنری مافی این است که او ذات هنری بالایی داشت و ذاتاً هنرمند بود. در نگارش بسیار حسّی، شخصی، آزاد و رها و با عیار بالا می‌نوشت و در این حس هنرمندانه آنات هنری را دریافته بود. هنوز هم به کارهای ایشان نگاه می‌کنم. بی‌تردید اگر زنده بود خط وی تکامل قابل توجهی پیدا می‌کرد.[۳۲]»

در عین حال مافی به رغم زمینهٔ لازم برای تأثیرگذاری بیشتر در فضای خوش‌نویسی و نقاشی‌خط، فرصت پرورش شاگرد را نیافت اما تأثیر قابل توجه او در هنرمندان نقاشی‌خط بعدی و هم‌چنین نسل حاضر از نظر گشودن راه و ایجاد جرأت‌ورزی در فضای سنتی بسیار محسوس و قابل اعتناست. رسولی هنرمند فعال در عرصهٔ نقاشی‌خط در مورد الهام‌گیری از کارهای مافی و جدّ و جهد او ادامه می‌دهد:

«در سال‌های ۴۷ و ۴۸ تحت تأثیر آثار و نمایشگاه‌های شادروان مافی که هنرمند بزرگی بود قرار گرفتم و مشاهدهٔ آثار وی در روحیهٔ من خیلی تأثیر خوبی به‌جا گذاشت. قبل از ایشان زنده‌رودی و شادروان پیل‌آرام کار کرده بودند که فقط در کارشان از ترکیبات خط استفاده می‌کردند. در آثار استاد احصایی و استاد افجه‌ای گرایش بیشتری به خوش‌نویسی وجود داشت. کارهای مافی به‌خصوص بر من خیلی تأثیر داشت. و در زمانی بود که من هم کار نقاشی‌خط می‌کردم ولی در حقیقت جرأت برپایی نمایشگاه را نداشتم و دیدن آثار او باعث شد من به شوق بیایم و جرأت یافتم و نمایشگاه گذاشتم و آثار مافی به من جرأت و جسارت داد که اولین نمایشگاه را در گالری سیحون برپا کنم که بسیار استقبال شد. در آن موقع بسیار تشنه بودم و الان احساس می‌کنم تشنه‌ترم و با کار متوجه شده‌ام که موارد زیادی را کم دارم.[۳۳]» (تصویر ۱۳)

اندیشهٔ هنری

مافی هر چند، بیش از این‌که مطلب بنویسد خطاطی و کار هنری می‌کرد و اعتقاد داشت:

«از خوش نوشتن تا خوش‌نویسی کردن فرسنگ‌ها راه و فاصله است.[۳۴]» امّا چون احساس واقعی خود را با صداقت بیان می‌داشت، جوهر صفا و اخلاص را در نوشته‌ها و گفته‌هایش هم اکنون نیز می‌توانی حس کنی. جوانی با اندیشهٔ والای آرمان‌گرایی که در برپایی اولین نمایشگاه هنری خود در ۲۶ سالگی اذعان می‌کند «هدف عمدهٔ من سرذوق آوردن سایر هنرمندانی است که در این رشته فعالیت دارند و شاید پس از تشکیل این نمایشگاه حس رقابتی در میان آن‌ها به‌وجود آید و به جنبه‌های هنری آن به جای جنبه تبلیغاتی بیشتر توجه کنند.[۳۵]»

این آرمان ارزشمند مافی در جاافتادن و نهادینه شدن گرایش نقاشی‌خط به عنوان هنری مستقل جامهٔ عمل پوشید و نگاه پخته و اندیشه هنری او در سال‌های پس از درگذشت وی در یادداشت‌های پراکنده، نمایی روشن از سلوک هنری او در زمینهٔ خط و نقاشی‌خط را برای اهل هنر ثبت و ضبط کرد. اصولی راهگشا و معتبر که شاید هنرمندان معدودی اصول‌نامه‌ای این چنین موجه برای خود به عنوان نقشه راه ترسیم کرده باشند. به‌طور حتم «هنرمند این زمانی» وقتی این اصول را با درک عمیق می‌نگرد، احساس تازه‌ای در وی به جوشش درمی‌آید که گویی می‌خواهد برخیزد و کارکند. زیرا اصول هنری مافی که با عنوان «من چه کنم» نگاشته شده، بسیار شورانگیز و انگیزه‌آفرین است. این اصول قبلاً به شکل پراکنده در لابه‌لای صحبت‌ها و گفته‌های مافی از همان ۲۶ سالگی به تفریق و تفاریق آمده، امّا

تصویر ۱۳، نقاشی‌خط، اثر مافی

شکل منسجم یافتهٔ آن شاید حاصل یکی از همان لحظه‌هایی بوده که «احساس آنی هنری» و «بداهه‌نگاری» به وی روآورده و این نکات درخشان را که در آن‌ها صمیمیت و جسارت، با هم موج می‌زند، می‌توان دریافت. شاید مطالعه‌ای عمیق‌تر برای ساختارشکنی متن و رسوخ به عمق اندیشهٔ مافی از راه همین ۱۲ بند مهم عملی باشد. در اصول هنری مافی که بر اوراق بدون تاریخ نگاشته شده به‌خوبی خود را در آن‌ها معرفی کرده است:

۱. به اصل خط وفادار هستم چون من خطاط هستم و عاشق خط؛

۲. از شکل بسیار تزیینی سیاه‌مشق استفاده می‌کنم؛

۳. رنگ و فرم به‌کار می‌برم؛

۴. قطع تابلوها را به‌طور آزاد و دلخواه بزرگ و کوچک می‌کنم. در حالی که قطع سیاه‌مشق‌ها در قدیم از ۲۵ در ۳۵ سانتی‌متر تجاوز نمی‌کند؛

۵. در یک تابلو هم شعر زیبای فارسی هم خط زیبای فارسی و اشکال و فرم‌های امروزی یا امروزی پسند را ارائه می‌دهم؛

۶. من با کارهایی که می‌کنم، هیچ پیامی نمی‌خواهم به کسی بدهم ولی ممکن است در آینده این کار را بکنم؛

۷. من هنوز در اول کار هستم و احتیاج به راهنمایی دارم و از هر پیشنهادی تا آن‌جا که به‌کار من لطمه نزند استفاده می‌کنم؛

۸. خیلی سعی دارم از مسیر، منحرف نشوم؛

۹. می‌خواهم تماشاچی آثار من با یک کار صددرصد شرقی و ایرانی روبه‌رو باشد. البته این را به حساب تعصب نباید گذاشت فقط با نشخوار کردن نقاشی غرب مخالفم؛

۱۰. می‌توانم بگویم همیشه سعی دارم با کارهایم چهرهٔ خدا را بنمایانم؛

۱۱. چون حرفهٔ من خطاطی است به ناچار ۱۰ ساعت در روز با مرکب سیاه و کاغذ سفید سر و کار دارم ولی این‌ها نمی‌تواند جوابگوی نیازهای باطنی من باشند؛

۱۲. کارهایی انجام داده‌ام که در گذشته کسی انجام نداده است و این می‌تواند مکتب خاصی را به‌وجود بیاورد. به هر حال کاری را شروع کرده‌ام. نمی‌خواهم بگویم این راه درست است یا غلط. موفق است یا نیست؛ ولی هر کار تازه و غیر آشنا و نامأنوس را مردم در وهلهٔ اول نمی‌توانند قبول کنند. من سنت‌شکنی نکرده‌ام، فقط خط را با چهره‌ای دیگر نشان داده‌ام.[۳۶]

غروب مافی

مافی سیاه‌مشق‌های دوران قاجار را «نمونهٔ یک لطافت کامل هنری» می‌دانست و باید در این‌جا به داشتن ذهن لطیف، قلب حساس و نگاه ویژهٔ او به مظاهر زیبایی‌شناسی گواهی دهیم. امضاهای مافی زمانی که از میرزا غلامرضا مشق می‌کند با رقم «یا علی مددی» متبرک می‌شود و زمانی که مافی به یک شخصیت مستقل و تحول درونی بعد از مرگ سهراب سپهری می‌رسد با نشانه‌هایی چون «گرفتار»، «دلخون»، «دل شکسته»، «مجنون» و... مکتوب می‌شود کافی است قلب مهربانانهٔ مافی و عشق و علاقهٔ او را به فرزندان معنوی یعنی آثار و کارهایش بشناسیم وقتی که از او سؤال می‌شود:اگر قرار باشد همهٔ تابلوهایت را بفروشی چه‌کار می‌کنی؟ می‌گوید:

«گریه می‌کنم، گریه و فقط گریه، همان‌طور که بعضی از اوقات برایم پیش می‌آید که مجبور می‌شوم یکی از تابلوهایم را بفروشم، و وقتی خریدار آن‌را با خودش می‌برد، در کارگاهم را به روی همه می‌بندم و گریه می‌کنم.[۳۷]»

شاید بعد از مطالعهٔ این مقدمه و اصول دوازده‌گانه دربارهٔ مرحوم مافی تنها نکته‌ای را که بتوان به بحث گذاشت، غروب غم‌انگیز او در سی‌ونه سالگی است. خاطرات زیادی از بی‌قراری او پس از درگذشت سهراب سپهری از طریق دوستان و خانواده رضا ذکر می‌شود. و خودش از زمانی که سنگ نوشته مزار سپهری را می‌نگارد، بارها از حالتی خاص یاد می‌کند. درگذشتی تأسف‌بار و غم‌انگیز برای جامعهٔ هنری که یکی از استعدادهای روبه تعالی و مهم هنر معاصر را از دست داد. مافی در اوج قلهٔ تجربه‌های هنری خود آخرین تابلوی نقاشی را در سی‌ویکم شهریور ۱۳۶۱ ترسیم کرد. تصمیمش این بود نقاشی مذکور را که حالتی بسیار انتزاعی و تخیلی داشت و در آن نمادی از یک اسب زیبا برفراز ابرها و در زمینه و رنگی بی حضور در آسمان به پرواز درآمده بود به بهانهٔ تولد لیلا حاتمی (دختر شادروان علی حاتمی) در روز نهم مهرماه ۱۳۶۱ به وی هدیه کند. لذا نام خود را با همین تاریخ زیر آن نقل می‌کند. امّا قبل از آن که این تابلو را به او بدهد، خودش قصهٔ پرواز به ابدیت را در فضایی نامتناهی در همان روز تجربه می‌کند تا در سر منزل جانان به حضرت دوست متصل گردد.

در سنگ نوشتهٔ مرحوم مافی که در کنار صحن امامزاده طاهر در حرم حضرت عبدالعظیم حسنی(ع) آرمیده، استاد محمد احصایی این شعر را نگاشته است:

گردون ز زمین، هیچ گلی بر نارد
تا نشکند و باز به گِل نسپارد
گر ابر چو آب خاک را بردارد
تا حشر همه خون عزیزان بارد*

*** پی نوشت‌ها و منابع در دفترمجله موجود است.**

نمونه ای از وسایل کار استاد مافی

رسد ببینیم، عکس بگیریم

ترجمه: مهسا قبایی

تصویر۱

تصویر۲

مکان‌های آشنا

عکاسی از مکان‌های آشنا و معروف جهان، می‌تواند بسیار مشکل به‌نظر برسد؛ از این لحاظ که این مکان‌ها، بارها و بارها بسیار خوب عکاسی شده‌اند. اما تقاضا برای چنین تصاویری، همیشه از سوی ناشران و مطبوعات ادامه داشته است و تصاویر پرقدرت از مکان‌های معروف همواره بازار خود را داشته‌اند.

مشاهده

ردیف آسیاب‌های بادی که بر بلندای یال رشته تپه‌های مشرف بر دهکده‌ای در اسپانیا دیدم، چیزی نبود که به آسانی بتوان از آن گذشت؛ اما یافتن نقطه دیدی که بتواند آن‌ها در یک گروه چنان جای دهد که ترکیب‌بندی زیبایی داشته باشد، کمی چالش‌برانگیز می‌نمود.

تفکر

بهترین راه برای دسته‌بندی متناسب چندین آسیاب با یکدیگر در تصویر به گونه‌ای که نتیجهٔ نهایی از ترکیب‌بندی زیبایی برخوردار باشد، پیدا کردن نقطه دیدی بود که به من اجازه می‌داد امتداد یال رشته تپه‌ها را عکاسی کنم. این کار آسانی نبود؛ چون در بعضی از نقطه دیدهای ممکن، زاویه تابش مستقیم نور خورشید، نورپردازی نامطلوبی در کل تصویر ایجاد می‌کرد و در ضمن جادهٔ آسفالته‌ای نیز درست در نزدیکی آن‌ها وجود داشت که من نمی‌خواستم در عکس دیده شود.(تصویر۳)

عمل

در نهایت، نقطه دید مطلوب خودم را وقتی پیدا کردم که به بالای تپه‌ای صخره‌ای دورتر از تپهٔ آسیاب‌های بادی صعود کردم. سپس با استفاده از لنز تله ۲۱۰ میلی‌متری توانستم، آن را در یک تصویر منسجم قاب‌بندی کنم و در عین حال جادهٔ آسفالته را نیز در کادر نداشته باشم.

تکنیک

اگر قصد دارید از ساختمان‌هایی عکاسی کنید که نورپردازی شده‌اند، بهتر است این کار را در هنگام شب، وقتی که نورافکن‌ها روشن هستند، انجام دهید. این به شما امکان می‌دهد تا ضمن داشتن یک عکس ویژه، عناصر نامطلوب مانند جمعیت بازدیدکننده، ماشین‌های پارک شده و علائم راهنمایی را بپوشانید.(تصویر۲)

قانون کلی

وقتی مکان معروفی را عکاسی می‌کنید، برای پرهیز از کلیشه‌ای شدن عکس‌ها و برای تأثیرگذارتربودن نتیجه نهایی، می‌توانید عکاسی را در هوا و نور نامعمول انجام دهید.

مانند این عکس از استون هنج (Stonehenge) در انگلستان که درست قبل از یک توفان تابستانی گرفته شده است.(تصویر۱)

تصویر۳

مقاله

آینده‌ای بهتر برای نگارگری معاصر

درنگی در «نونگارگری»

محرمعلی پاشا زانوس

اشاره

نگاه مدرن که بیش‌تر با تأسیس دانشگاه‌ها رواج یافت، نگارگری معاصر را نیز تحت تأثیر قرار داد. نگاه مدرن به نگارگری مقوله‌ای تازه است و به‌نظر می‌رسد که در آینده افراد زیادی را به خود جذب کند. نگارگران مدرن بیش‌تر متأثر از سبک‌های هنری معاصر کار می‌کنند. با این توصیف گویا در آیندهٔ نزدیک مرز بین نقاشی و نگارگری برداشته می‌شود.

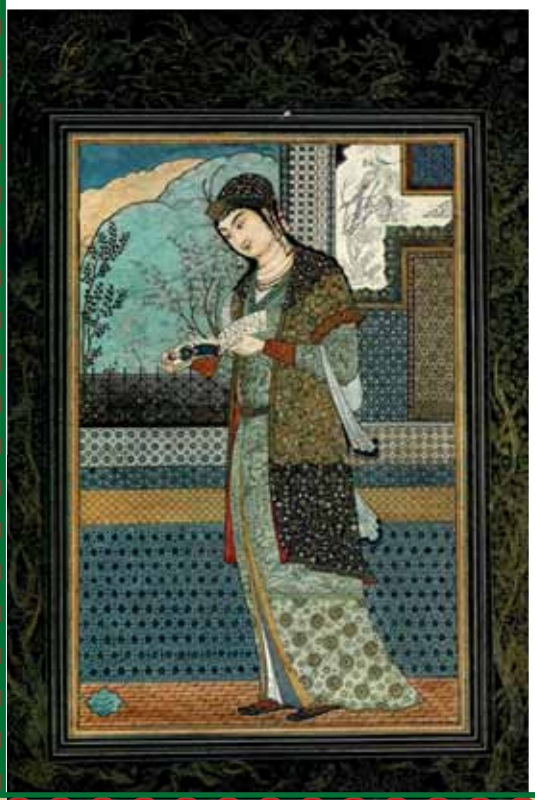
کلیدواژه‌ها: نگارنگاری، نونگارگری، نگارگران مدرن، نگارگری سنتی، نگارگری معاصر، طبیعت‌گرایی.

الف. نگارگری سنت‌گرا

نقاشی ایرانی در سده‌های مختلف بیشتر در خدمت کتاب‌آرایی بود. این سنت تا اواخر دورهٔ صفویه ادامه داشت سپس به دلایل مختلف از رونق افتاد. در دورهٔ زند و قاجار نیز نقاشی با شیوهٔ التقاطی بر سطوح دیوار و انواع صنایع حضورش را شاهدیم. اما نگارگری سنتی به‌طور جدی و رسمی در مجمع‌الصنایع احیا شد. مجمع‌الصنایع که خود از اقدامات امیرکبیر به‌شمار می‌رفت. اولین بستر در احیای سنت‌های نگارگری بود که در آن‌جا نقاشان در کنار سایر استادکاران به نگارگری می‌پرداختند. یادگار بزرگ این مرکز کتاب «هزارویک شب» است که ابوالحسن غفاری و دیگران بر صفحات آن تصویرسازی کرده‌اند (اقبال، ۱۳۲۷، صص ۶۷-۶۵). به دلیل توجه به نقاشی و سایر هنرهای مرتبط با این هنر بود که افراد زیادی به تهران آمده و در مجمع‌الصنایع به کار مشغول شده‌اند. در این میان، خصوصاً افرادی که از اصفهان آمده و سابقهٔ دیرینه‌ای در این هنر داشته‌اند به موفقیت‌های درخور توجهی نیز رسیده‌اند. نگارگری با حضور استادانی که به‌وسیلهٔ پدران و اجدادشان میراث‌دار این سنت‌ها بوده‌اند، رشد کرده و رواج یافته است. هنرمندانی چون میرزا رضی‌الدین طالقانی (صنیع همایون)، میرزا آقا امامی، حسین بهزاد و هادی تجویدی زیر نظر هنرمندان دیگر کارشان را آغاز کردند. در این هنگام شاهد حضور خارجی‌هایی هستیم که با دلالانی در پی نسخ قدیمی بودند. این بازار تا جایی رواج پیدا کرد که تعداد کثیری به دنبال این نسخ بوده و تجارت پر رونقی به‌وجود آمد. اگرچه در ابتدا همان نسخ اصلی به فروش می‌رفت، اما با تمام شدن نسخه‌های اصل قدیمی، دلالان به دنبال هنرمندان کپی ساز حرفه‌ای رفته و آثار قدیمی تقلبی سفارش می‌دادند (میربها، ۱۳۵۰، ص ۸۶).

در این هنگام امامی، بهزاد و دیگران به کپی‌سازی آثار قدیمی می‌پرداخته و از این راه امرار معاش می‌کردند که در نتیجهٔ آن امروزه آثار فراوانی وجود دارد که اگرچه کپی کارهای گذشته است، اما به لحاظ تاریخی و اجرایی خود جزیی از گنجینهٔ گرانبهای میراث هنری کشور ما به‌حساب می‌آید. هم‌چنین با کپی‌سازی این آثار انواع شیوه‌ها، تکنیک‌ها و مواد توسط هنرمندان شناخته، حفظ شده و حیاتی دوباره یافته است. در بین این نمونه‌ها، آثار ارزشمند و نابی هم یافت می‌شود که در طول دوره نگارگری ممتاز و نمونه مانده‌اند. از جمله این آثار تک فیگورهای نگارگری بهزاد است که یادآور مکتب بخاراست (شکل ۱). تعدادی از هنرمندان از جمله میرزا آقاامامی، اسلامیان و دیگران که نگاه سنتی خود را تا پایان عمر به همراه داشته‌اند، بیشتر به لحاظ کاربردی به این هنر نگاه می‌کرده‌اند و در پی آن شمار زیادی از آثار تذهیب، نقشهٔ قالی و گل و مرغ را کار کرده‌اند. این آثار بیشتر بر روی قلمدان، قاب، درب، جلد و سایر وسایل مصرفی کار می‌شده است و توجه به سنت‌ها چه در طراحی و چه در شیوهٔ اجرایی، آثار آن‌ها را در این عصر بی‌همتا ساخته است. هنرجویان خوبی نیز در آن دوران پرورش یافته‌اند که ادامه‌دهندهٔ راه آن‌ها هستند.

حسین بهزاد مانند خیلی‌ها در ابتدا با کپی‌سازی آثار قدیمی کارش را آغاز کرد، اما بعدها حضور افراد روشنفکر در اطراف او علت اصلی ترغیب این هنرمند توانا به سمت خلق هنر اصیل و ملی ایرانی گردید. یکی از نتایج این کار، توجه وی به خیام بود. او شاید از برجسته‌ترین افرادی بود که به خیام بیش از دیگران توجه کرده است. وی توانست با دیدگاهی خیام‌گونه هنر تصویری‌اش را غنی کند. بهزاد نوعی حرکت و پویایی با رنگ‌بندی محدود را در نگارگری نشان می‌داده است. خطوط قلم‌گیری وی بیانگر و کاملاً اکسپرسیو هستند. وی شاید اولین بار حالت‌های مختلف روحی و ظاهری از جمله گریه کردن را به وضوح تصویرسازی کرد (شکل ۶). تابلوهای مینیاتور امامی بیشتر پرکار و برای نمایشگری خوش‌نما و خوش‌حالت است و از ویژگی‌های سبک او در تصویر آن است که چهره و اندام را متمایل به فربهی نشان می‌دهد و در برخی از تابلوهایش رنگ‌آمیزی ضعیف به‌نظر می‌رسد. امامی برای زنده کردن صنعت «سوخت» تصمیم گرفت این هنر را از جلدسازی به تابلوی مینیاتور منتقل کند و ساختن تابلوی



۱. شیرین در حال دیدن تصویر فرهاد، اثر حسین بهزاد

نگارگری سنتی به‌طور جدی و رسمی در مجمع‌الصنایع احیا شد. مجمع‌الصنایع که خود از اقدامات امیرکبیر به‌شمار می‌رفت. اولین بستر در احیای سنت‌های نگارگری بود که در آن‌جا نقاشان در کنار سایر استادکاران به نگارگری می‌پرداختند

۲. چوگان، نقاشی روغنی یا زیرلاکی، جلد آلبوم، اثر حسین اسلامیان، ۱۳۴۰ شمسی

سوخت را که تا آن وقت سابقه نداشت، آغاز همت خود قرار دهد. او با چنین تصمیمی دست به این ابتکار نیکو زد و نخست در کارگاه هنری مرحوم اسفرجانی که مجمع تنی چند از هنرمندان آن روزگار بود و سپس در کارگاه خود به اکمال این هنر کوشید (ادیب برومند، ۱۳۵۶، ص ۱۹). اسلامیان نگاره‌ها و نقوش ایرانی را بر وفق فنون و انواع ساخته‌ها به‌کار می‌گرفت. در آثار وی نمی‌توان نوآوری در طراحی و تغییرات نگارگری را مشاهده کرد. اما نکته‌ای که با دیدن آثار وی می‌توان بدان استناد کرد، سنت‌گرایی و حفظ ارزش‌های گذشته در عصر حاضر است. وی بیش‌تر عمر خود را صرف مطالعهٔ تکنیک‌ها و اجراهای متفاوت و نو می‌کرد. اگرچه تاحدودی دورنماسازی در آثارش مشهود است، اما هرگز به مرز طبیعت‌گرایی نمی‌رسد (شکل ۲ و ۳).

۳. بوستان، سوخت و معرق چرم، اثر میرزا آقاامامی، ۱۳۰۵ شمسی

مصورالملکی نیز در کشمکش سنت و طبیعت‌گرایی آثارش را می‌آفرید. وی بیشتر آثارش را از روی سفارش انجام می‌داد. اصفهان و کارگاه‌های اصفهان هنوز هم مرکزی برای خرید انواع آثار نگارگری به‌شمار می‌روند و البته به عنوان یک اصل کلی همیشه توجه توریست‌ها و جامعه در چگونگی کار مؤثر بوده است و به همین دلیل است که انواع شیوه‌های کاری از این هنرمندان باقی‌مانده است. مصورالملکی بیش از هر چیزی مروج سنت‌ها بوده است. داشتن کارگاه و اجرای سفارشات کاری بسیار مهم است. زیرا ایشان و امثال ایشان نگاه حرفه‌ای به نگارگری داشته‌اند و بایستی تلاش آن‌ها دو چندان باشد. مصورالملکی ابتدا مجذوب طبیعت‌گرایی غرب شد و چندی در آن سرزمین به جست‌وجو پرداخت. بعد از بازگشت به ایران با نگاه به این سفر خود آثاری از جمله، «تخت جمشید» (۱۳۲۰ شمسی) و «جنگ نادر با محمدشاه هندی» (۱۳۲۲ شمسی) را به تصویر کشید (شکل ۴). این آثار به دور از نگارگری سنتی و در یک فضای ناتورالیستی کار شده است. اما وی خوشبختانه به این‌گونه کارکردن دل نبست. از جمله آثار وی تابلویی که صحنهٔ یک مسجد را نشان می‌دهد و ملکهٔ انگلیس خواهان آن شد، در یک فضای سنتی کار شده است. او در اوج پختگی و قدرت دوباره به نگارگری سنتی برگشته و

بهزاد نوعی حرکت و پویایی با رنگ‌بندی محدود را در نگارگری نشان می‌داده است. خطوط قلم‌گیری وی بیانگر و کاملاً اکسپرسیو هستند. وی شاید اولین بار حالت‌های مختلف روحی و ظاهری از جمله گریه کردن را به وضوح تصویرسازی کرد

۴. جنگ نادر با محمد شاه‌هندی، اثر محمد حسین مصورالملکی، ۱۳۲۲ شمسی

بی‌قراری‌های خود را در کمند قلم رضا عباسی پیدا کرده است. بعد از مجمع‌الصنایع و بدل‌سازی آثار قدیم ایرانی و تجارب شخصی نونگارگران، دو مرکز دیگر نیز خدمات ارزنده‌ای هم در احیا و هم در رواج نگارگری سنتی در کارنامهٔ خود دارند. **مدرسهٔ صنایع قدیمه** در تهران و بعد از آن **هنرستان هنرهای زیبای** اصفهان توانسته‌اند گامی مؤثر در این راه بردارند. نقش حسین طاهرزاده بهزاد در تأسیس مدرسهٔ صنایع قدیمه بسیار مهم است. وی که در موزه‌ها و سایر مراکز هنری استامبول به کار هنری مشغول بود، به ارزش‌های نگارگری واقف شد و با بازگشت به ایران، تقاضای تأسیس مدرسهٔ صنایع قدیمه را داده و خود نیز مستقیماً به نظارت آن می‌پرداخت (مهرپویا، ۱۳۶۷، صص۱۶-۸).

۵. فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی، اثر هادی تجویدی (قسمتی از اثر)، ۱۳۱۵ شمسی

ب. نگارگری طبیعت‌گرا

با انجام آزمون، بهترین استاد مدرسه صنایع قدیمه انتخاب و شاگردان زیادی در این مدرسه رشد کردند که نگارگری امروز ما مدیون این تلاش‌هاست. هادی تجویدی که از آموزه‌های کمال‌الملک بی‌بهره نبود، توانست بهترین آثار مکتب هرات و صفویه را الگوی خود و هنرجویان قرار دهد. او با ترکیب عناصر سنتی و اندکی طبیعت‌پردازی به شیوه‌ای رسید که توسط دیگران ادامه پیدا کرد (شکل ۵). هادی تجویدی تاحدودی به صورت متعادل خواسته تا دو گرایش سنت و طبیعت‌گرایی را به هم آمیخته و شیوه‌ای نو به‌وجود آورد اما در نهایت ایشان توجه بیشتری به سنت‌ها داشته است و اگرچه آثارش به این شیوه بسیار اندک است، اما این آموزه‌ها به وسیلهٔ هنرجویانش به‌خوبی به‌کار گرفته شده‌اند. از جمله زاویه و مطیع پیروان خوبی بوده‌اند و اندکی سایه‌پردازی و عمق‌نمایی آثارشان را از قدما جدا می‌کند. بسیاری در مدرسه صنایع قدیمه در همان مرحله سنت‌گرایی مانده‌اند. تعدادی اندک تا پایان عمر در این هنر رقم زده‌اند. اما همین تعداد اندک بسیاری از نسل بعد را در این راه وارد کرده‌اند. از شاگردان هادی تجویدی می‌توان علی کریمی، محمدعلی زاویه، ابوطالب مقیمی، علی مطیع، حسین الطافی، علی اسفرجانی، نیرالملوک نیک‌آئین، کلارا آبکار، حسین پرتوی، حسین صفوی، فخری عنقا، سلیم عقیلی و... را نام برد (شکل۹). این نسل بیش‌تر از نسل بعد به گذشته و سنت‌ها پای‌بند بودند.

۷. رستم و بیرون آوردن بیژن از چاه، اثر ابوطالب مقیمی، ۱۳۱۵ شمسی

هنرستان هنرهای زیبای اصفهان با حضور عیسی بهادری سهم به‌سزایی در نونگارگری دارد. بهادری با سابقهٔ نقاشی به شیوهٔ طبیعت‌گرایانه هنرجویانی را رشد داد که در این راه از

ایشان بسیار متأثر بوده‌اند. وی علاوه بر دانش ناتورالیستی به طراحی سنتی مسلط بوده است. بنابراین با سنت‌ها و طبیعت‌سازی کارش را شروع کرد (افتخاری،۱۳۸۱، صص۹۱-۹۰). در مقایسه با مدرسهٔ صنایع قدیمه کمتر توانست این دو گرایش را به روشی مطلوب ترکیب کند. اما شهر اصفهان خود میراث‌دار سنت‌هاست و هنرمندان و هنرجویان متأثر از این بناها و آثار به‌جای‌مانده، توانسته‌اند موفق شوند. در کارنامهٔ این هنرستان پرورش افرادی چون محمود فرشچیان، رضا ابوعطا، جواد رستم شیرازی و هوشنگ جزی‌زاده می‌درخشد (شکل۱۱). این هنرمندان در ابتدا مانند استاد خود در آثارشان از دورنماسازی بهره می‌گرفتند اما بعدها با مطالعه و پشتکار قدم‌های تازه‌ای در تغییر قالب‌های تصویری این هنر برداشته‌اند. در تهران، هنرمندان بر مبنای آموزه‌های هادی تجویدی به‌راه خود ادامه داده‌اند. در این زمان هنوز سنت‌ها بر نگارگری معاصر ما غلبه دارد. افرادی چون زاویه، علی کریمی، آبکار و مطیع با نگاه بیشتر به سنت‌ها و مبانی نگارگری سنتی آثارشان را خلق می‌کردند. تعدادی از هنرمندان بنا به جایگاهی که داشته‌اند و نیاز روز از سنت‌ها فاصله گرفته‌اند. در این زمان که حدود دهه‌های چهل به بعد را شامل می‌شود، استقلال نگاره‌ها به لحاظ موضوعی بیش‌تر نمایان است. اگر در گذشته هنرمندان از نظر انتخاب موضوع نیز به سنت‌ها وفادار بوده‌اند، اما در این دوره آزادی بیشتری وجود دارد. موضوعاتی که خود هنرمند بر آن نام‌گذاری می‌کند. تا جایی که نگارگر خود شاعر تصویر خویش است و از وابستگی به نویسندگان دیگر رها می‌شود.

در میانهٔ قرن حاضر طبیعت‌گرایی در نونگارگری بیشتر رخنه کرده است. تا جایی که شبیه‌سازی و شمایل‌نگاری نیز رواج پیدا کرد. انواع چهره‌سازی برای جلد و غیره از جمله چهره‌های شاعران و ائمه معصوم(ع) نیز دیده می‌شود. محمد تجویدی از نونگارگرانی است که در این راه پیشرو بود. در نونگارگری معاصر به فراوانی از چهره‌پردازی در آثار استفاده شده است. تعدادی از نگارگران حتی دیگر هیچ محدودیتی در نمایش چهره بزرگان و معصومین قائل نیستند. نکته‌ای که بیش از موارد دیگر نگارگری معاصر را تحت تأثیر قرار داد و عناصر و قالبی جدید برایش تعریف کرد، توجه به خیام بود. ابتدایی‌ترین آثاری که با نوعی سرکشی در طراحی نیز همراه است، آثار درویش سوریوگین است. فیگورهای کشیده با حالت‌های اغراق شده و بسیار پویا که سکون، خواب و آرامش نگارگری سنتی را ربوده و برگی جدید در نگارگری ما رقم زده است. این سرکشی تا جایی است که صادق هدایت آثارش را ستوده و در کتاب خود به نام ترانه‌های خیام آن را به چاپ رسانیده است. خیام دیگر در رأس شعرای انتخابی نگارگران معاصر قرار گرفته و از طرف دیگر نیز توجه غربی‌ها به خیام خود دلیل توجه هنردوستان و هنرمندان ایرانی به اشعار خیام بوده است. گام بعد در این راه با حسین بهزاد شروع شد. وی آن‌چنان خیام و ابیاتش را به تصویر می‌کشید که گویا بدان متعلق است. سفارشات نیز بر اشعار خیام زیاد شد. موضوعاتی چون چرخ، کوزه‌گر، جام، معشوقه، می و غیره دیگر جزئی از تصویرسازی‌های معاصر شده‌اند. افرادی چون زاویه، فرشچیان و دیگران چند عنصر تصویری را در چندین اثر خود به تکرار کار کرده‌اند. یک نمونهٔ بارز از این دیدگاه را می‌توان در آثار دهه شصت زاویه مشاهده کرد. اندیشه و اشعار خیام کماکان بسیاری را به خود جذب کرده و همواره جزو موضوعات اصلی به‌شمار می‌رود.

۱۱. نبرد سیمرغ با اژدها، هوشنگ جزی‌زاده، ۱۳۶۱ شمسی

در ادامه هریک از هنرمندان با توجه به اوضاع اجتماعی خویش در گوشه‌ای به فعالیت می‌پرداختند. آن‌هایی که به سنت‌ها پایبند بودند، بیشتر به جنبهٔ کاربردی این هنر نگاه کردند. به عبارت دیگر، بر روی سطوح مختلف، از درب و قاب‌ها گرفته تا برای کاشی‌کاری و عاج و غیره کار می‌کردند. حتی بعضی‌ها به هنر مینا و سفال روی آوردند و سنت‌های نگارگری را که با این شیوه کار همخوانی داشت، ادامهٔ راه خود قرار دادند. این هنرمندان یا خود کارگاهی داشته‌اند و یا در مراکز مرتبط

بیشتر به سفارشات مشتریان پاسخ می‌گفتند و توریست‌ها و مسافران داخلی از جمله مشتریان این آثار بوده‌اند. این آثار که بر روی مقوا، فیبر، عاج، استخوان، چوب، پارچه، چرم و غیره اجرا می‌شد و هم‌چنین بر روی انواع جعبه و صندوق‌های مختلف و در کنار سایر هنرهای سنتی (معرق، خاتم) بازار خاص خود را داشته است. هنوز هم انواع مختلف شیوه‌های اجرایی را با همان نگاه سنتی در بیشتر مراکز فروش صنایع دستی ایران وجود دارد. سازمان میراث فرهنگی با برگزاری دوره‌های آموزش در این حیطه موفق بوده است. تا جایی‌که افراد زیادی با نگاه کاربردی و یا ترکیبی با سایر هنرهای سنتی و یا به‌طور مستقل در بازار آثارشان عرضه می‌شود. هم‌چنین آن‌هایی که از جنبه نقاشانه به نگارگری نگاه کرده‌اند، به سراغ انواع طراحی و رنگ و مواد امروزی رفته و آثاری با مضامین مختلف و در ابعاد متنوع بزرگ و کوچک آفریده‌اند. این گروه که نگارگران طبیعت‌گرا هستند، شاید بیشترین تعداد هنرمندان نونگارگر را به خود اختصاص داده باشند. این گروه بیشتر به آموزش می‌پرداختند و در کنار آموزش آثاری نیز برای خود می‌آفریدند.

طبیعت‌گرایی بعد از کمال‌الملک دامن‌گیر هنرهای تجسمی ما شد و نگارگری نیز از این آموزه‌ها بی‌بهره نماند. عده‌ای اصل را بر این قرار داده‌اند که بایستی از این شیوه بهره گرفت و قالبی جذاب برای نگارگری امروز پیدا کرد. بنابراین با توجه به دانش و آگاهی خود، دست به تجربیاتی زده‌اند و عده‌ای توانسته‌اند از مرز رکود و سنت‌ها فراتر رفته و جایی در بین این همه رسانه‌های تصویری و انواع مکاتب هنری غرب در ایران، برای خود داشته باشند. این افراد تاحدودی موفق شده‌اند و پیروان زیادی را به دنبال خود کشانده و در واقع به موازات شیوه‌های نقاشی غرب پیش رفته‌اند. این هنرمندان برای نمایش قدرت هنری خود در بین آثار رئالیستی معاصر تاحدودی حجم و سایه‌پردازی را وارد مینیاتور کرده‌اند. آن‌ها هم‌چنین آثارشان را در ابعاد بزرگ و چشمگیر به‌وجود می‌آورند. این هنرمندان با آموزش شیوه‌های نگارگری به هنرجویان توانسته‌اند تعداد زیادی از افراد را به نگارگری جذب کنند. امروزه تعداد نگارگران طبیعت‌گرا بسیار زیاد است که تقریباً هم‌پای دیگر گرایش‌های نقاشی در این عرصه کار می‌کنند. جذابیت رنگ‌آمیزی نگارگری و وفور مواد لازم و در دسترس بودن آن خیلی زود افراد را به مرز نقاشی می‌کشاند و این باعث شده که در طراحی و اصول پایه نگارگری تغییرات و پیشرفتی ایجاد نشود و بیشتر با تکرار کار گذشتگان و هنرمندان پیشکسوت روبه‌رو باشیم. در ادامهٔ پیشرفت‌ها در نونگارگری می‌توان به ترکیب سنت و طبیعت‌گرایی پرداخت. در واقع هنرمندان به این دو مورد بسیار توجه داشته‌اند. از جمله آناتومی که در سنت‌های تصویری ما استیلیزه شده بود، به دست هنرمندان نونگارگر به طبیعت‌گرایی گرایش پیدا کرد. نگارگران معاصر با پرداختن به جزئیات بیشتر و نمایش واقعی حرکات به نوعی خواسته‌اند نگاره‌ها را زیباتر و جذاب‌تر جلوه دهند و از طرفی دانش آناتومی خود را نیز به نمایش بگذارند که در این میان، فرشچیان توانسته موفقیت‌های بیشتری کسب کند. نمایش حرکات صحیح آناتومی انسان و حیوانات و گیاهان که بااندکی سایه‌پردازی همراه است، از مشخصات بارز نونگارگری شمرده می‌شود. همین نکته توسط بسیاری از هنرمندان جوان و هنرجویان به کار گرفته می‌شود و با انواع تکنیک‌های رنگ‌آمیزی و قلم‌گیری‌های رنگین و جرم‌دار انواع نگاره‌ها ساخته می‌شود. انتخاب رنگ‌های بسیار متنوع با همراهی بی‌شمار خاکستری‌های رنگی، تصاویر جذابی را به دنبال داشته است. فرشچیان و پیروان شیوهٔ وی با محوکاری‌های رنگی که همراه با یک نورپردازی خیالی است، فضای تازه‌ای را در نگارگری می‌آزمایند. گویا این تغییرات در پوششی از تصنع، شکوه و تجمل، شیوهٔ باروک قرن هفدهم را به نمایش می‌گذارد. از طرفی نیز نگارگر معاصر در برخی عناصر تصویری بسیار مهارت دارد و همین مورد باعث شده که فراوان از این عناصر بهره بگیرد. تنها با جابه‌جایی این عناصر در صفحه و با تغییرات رنگی، به همراه یک عنوان دیگر، نگاره‌هایش را تکرار می‌کند (شکل ۸).

برخی نیز از جمله مطیع و سوسن آبادی اگرچه به طبیعت‌گرایی توجه داشته‌اند، اما در ترکیب با عناصر سنتی توانسته‌اند به یک تعادل معقول دست پیدا کنند. حفظ نقوش تزیینی، رنگ‌گزینی، قلم‌گیری، توجه به ادبیات و خوش‌نویسی از مشخصات این نگارگران است. مطیع و پیروان وی با یک نگاه نقاشانه به نگارگری سنتی، آثاری متمایز را به‌وجود آورده‌اند. مطیع در واقع در طراحی از مکتب رضا عباسی و در رنگ‌گزینی از مکاتب هرات و تبریز دورهٔ صفویه الهام گرفته است (کاشفی، ۱۳۶۵، صص ۱۱۸-۱۱۷). وی در ترکیب با اندک طبیعت‌گرایی هادی تجویدی به نگاره‌هایش حیاتی تازه بخشیده است. او به ادبیات نیز وابستگی داشته و حتی اشعار را در ترکیب کلی آثارش استفاده می‌کند. نگاه اکثر نگارگران در دهه پنجاه و شصت بیشتر تغزلی است. انتخاب یکی دو شخصیت در یک فضای تخیلی زیبا که با انواع رنگ‌های دلپذیر آرام گرفته‌اند، به فراوانی صورت پذیرفته است. در این مورد به هنرمندی چون زاویه که به سنت‌ها بسیار وفادار بوده است می‌توان اشاره کرد. این تصاویر می‌تواند ادامهٔ راه بعضی از نگاره‌های حسین بهزاد باشد. حتی می‌شود گفت که دیگر متانت و وقار نگارگری سنتی به فراموشی سپرده شده است.

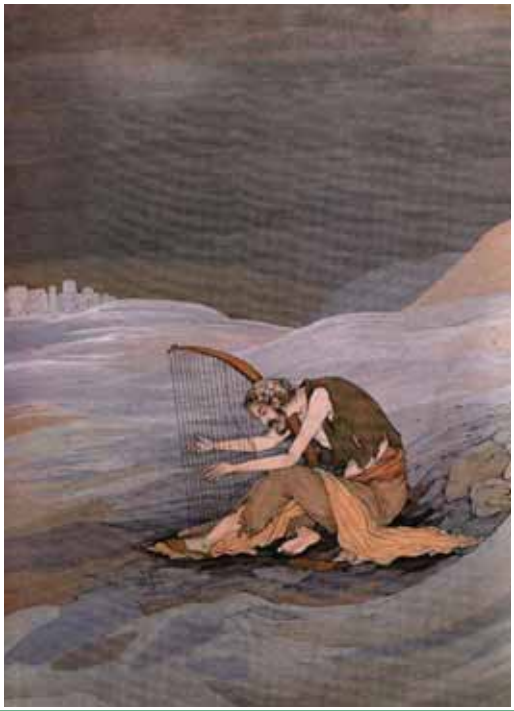
امامی برای زنده کردن صنعت «سوخت» تصمیم گرفت این هنر را از جلدسازی به تابلوی مینیاتور منتقل کند و ساختن تابلوی سوخت را که تا آن وقت سابقه نداشت، آغاز همت خود قرار دهد

چاپ و رواج این آثار نیز زیاد بوده تا جایی که در جامعه از مینیاتور، فقط این‌گونه نگاره‌ها شناخته می‌شد.چاپ و رواج این آثار نیز زیاد بوده است تا جایی که در جامعه از مینیاتور، فقط این‌گونه نگاره‌ها شناخته می‌شد. نونگارگرانی همچون محمدباقر آقامیری، عباس جمال‌پور، محمدعلی رجبی، حسین رزاقی، علیجانپور و بسیاری دیگر را می‌توان نام برد (۹ و ۱۰).

ج. نگارگری مدرن

نگارگران با نگاه به تغییرات فرهنگی و نگاه مدرن به نگارگری، اسلوب دیگری را آزمودند. باری در این عصر از سنتی‌ترین کارها تا مدرن‌ترین آثار نگارگری آفریده شده‌اند. در عصر حاضر که انواع سبک‌های هنری رواج دارد نونگارگران نیز از آن در امان نمانده‌اند. به عبارتی، کسانی که در راه نگارگری مدتی رقم زدند و با انواع سبک‌های معاصر غربی آشنا شدند، شیوه‌های نقاشی غرب را در این سنت آزموده‌اند. اگر بیشتر نقاشان تحصیل‌کردهٔ کشورمان از سنت‌ها بهره گرفته‌اند، این بار نگارگران از نقاشان مدرن در ارائهٔ بیان تصویری خود کمک گرفته‌اند. شاید بعد از این چشم‌انداز نگارگری ما رواج این نوع نگاه باشد. هنرمندانی چون مجید مهرگان، آیدین آغداشلو، فرح اصولی و دیگران با دانش و آگاهی عملی از نگارگری و سایر سبک‌های موجود توانسته‌اند گامی تازه در این راه بردارند. در سابقهٔ تحصیلی و کاری این افراد علاوه بر نقاشی، گرافیک نیز نقش دارد. اگر به آثار نقاشان معاصر غرب نگاهی داشته باشیم، سبک‌های مختلف هنری را می‌آزمایند.

۶. پیر چنگی، اثر بهزاد، ۱۳۳۳ شمسی



نگاه به گذشته در آثار هنرمندان اروپایی و به تمسخرگرفتن و یا ستایش آن را ما در این دوره شاهدیم. گذاشتن سبیلتان برای مونالیزا (اگرچه به سخره گرفتن نقاشی کلاسیک است) و یا دربند گذاشتن «پاپ قدیس دهم» که با الهام از ولاسکوئز توسط بیکن کار شده از این نمونه‌اند. یکی از هنرمندانی که این نگاه را در نگارگری ما داشته، آیدین آغداشلو است. به‌نظر می‌رسد آغداشلو در آثار خود با نگاهی خاص از بین رفتن میراث گذشته را به ما گوشزد می‌کند. ایشان با پرداخت دقیق و ظریف نگاره‌هایش و از جهتی با سوزاندن و خط‌خطی کردن این نگاره‌های معصوم، بی‌قراری‌هایش را به تصویر می‌کشد. بار معنایی این آثار با اجرای تکنیک ظریف و دقیق ایشان دو چندان می‌شود. از جهتی در ستایش گذشته به تصویرسازی می‌پردازد که در یک فضای ناآشنا و غریب، بیننده را متأثر می‌سازد. شاید بتوان گفت که وی مرز میان کلمات نگارگری و نقاشی را از میان برداشته و این دو را در یک نقطه به تفاهم رسانده است. در کتاب ***آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*** ادوارد لوسی اسمیت در مورد آثار فرانسیس بیکن می‌نویسد: «اهمیت کار بیکن در سازشی بود که او بین نقاشی شکل‌نگار سنتی و نقاشی مدرن برقرار کرد و آن را به درجات مختلف در آثارش متجلی ساخت» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۴، ص۷۶). شاید این مقایسهٔ مناسبی بین آثار بیکن و نگاه وی به سنت‌های تصویری غرب با آغداشلو و برخورد ایشان از سنت‌های ایرانی باشد. در این فضای سوررئالیستی، آغداشلو به سنت‌ها اهمیت داده و تخریب سنت‌ها مورد انتقاد قرار گرفته

۸. حافظ، اثر فرشچیان، ۱۳۷۴ شمسی

است. می‌توان این نگاه را نیز مدیون نگاه مدرنیته به هنر دانست یا به عبارتی، تخریب گذشته را رد کرده و گرایش به آن را تأیید می‌کند. آغداشلو در واقع نوعی اتحاد یا بی‌مرزی در هنرهای تجسمی به‌وجود آورد. (شکل ۱۴).

مجید مهرگان کمی مهربان‌تر قدم برداشته است. وی که ابتدا تا مرز طبیعت‌گرایی نیز پیش‌رفته بود، به سنت‌های تصویری قبل از اسلام توجه کرد. و در طی مراحل تکامل به ساده‌سازی پرداخت و استیلیزاسیونی را در برخی از آثار متأخرش از جمله «وارثان ولایت» به‌کار گرفت (شکل ۱۲). آن‌چه که او همواره بدان می‌پردازد و از مشخصات آثارش است، نحوهٔ به‌کارگیری عناصر تصویری و اجرای دقیق نگاره‌هاست که او را در زمره بهترین‌های معاصر قرار داده است. هم‌چنین موضوعات آثار او هم‌چنان از ادبیات و تاریخ سرچشمه می‌گیرد. آیت الهی در مقدمه کتاب مهرگان می‌نویسد: ... در پرده «ارعاب» مهرگان، برخلاف اثر پیشین (وارثان ولایت) بیش از هر چیز از خطوط خمیده که به شیوهٔ قلم‌گیری طراحی شده‌اند بهره گرفته است. خطوطی که در آغاز حرکت نازک و در پایان پهن می‌شوند، در حقیقت خطوط نمادینی هستند که در طول خود از یک ارزش رنگی برخوردارند یعنی به‌فراخور نازک شدن تیره و به هنگام پهن شدن روشن می‌شوند و این حرکت از تیرگی به سوی روشنی به خط حجم فضایی می‌دهد و این القای حجم در خط ایجاب می‌کند که رنگ‌ها نیز از حالت مسطح بیرون آیند و به صورت زمینه‌های تاریک روشن رنگی در عناصر تصویری پراکنده شوند. تزیینات و نقش‌های رابط نیز ساده شده‌اند و گونه‌ای امروزی‌گرایی و یا به اصطلاح غربی‌ها مدرنیسم در آن آشکار می‌گردد. میان این دو اثر آن‌چنان تفاوت و اختلاف است که گویی از دو جهان متفاوت آمده‌اند و در دست‌های مهرگان پیوند الفت زده‌اند (آیت الهی، ۱۳۷۴ مقدمه کتاب آثار مهرگان).

نگاه فرح اصولی به نگارگری می‌تواند برگی دیگر از نونگارگری را برایمان بگشاید. ایشان با توجه به فضاهای یکنواخت و رنگین مکاتب نگارگری گذشته بستری برای عناصر تصویری خود ایجاد کرده است. با توجه به عصر سرعت و مسائل مربوط به فقدان زمان و حوصله در اجرا و پرداخت مینیاتور، اصولی دست به ابتکاراتی زده است. ابتکار وی نیز از گذشته سرچشمه گرفته است. با نگاه به حاشیه‌نگاری‌های نگارگری گذشته که اغلب با یک کلیشه و افشان صورت می‌گرفت، ایشان از این فرصت برای تزیین سطوح تخت استفاده کرده و تاحدودی جواب خوبی نیز گرفته است. سطوح رنگین وی با اندک فیگورهای درشت نما، که در ابعادی نسبتاً بزرگ نیز کار شده‌اند، با خود شکوهی از نگارگری را به همراه دارند. رسیدن به فضاهای مطلوب که هنرمند به‌سادگی بایستی به آن برسد، خود میراث عصر مدرن است. شاید بتوان گفت که در این گستره تاحدودی نیز مدیون گرافیک معاصر بوده است. جمشید رهسپار در مقاله‌ای با عنوان «مدرنیسم با عناصر ایرانی» تحلیل خوبی دربارهٔ آثار اصولی ارائه داده است: ... فضاهای خالی رنگی در تابلوهای اصولی، ادامهٔ سنت مینیاتور ایرانی در تصویرگری

هادی تجویدی تاحدودی به صورت متعادل خواسته تا دو گرایش سنت و طبیعت‌گرایی را به هم آمیخته و شیوه‌ای نو به‌وجود آورد اما در نهایت ایشان توجه بیشتری به سنت‌ها داشته است و اگرچه آثارش به این شیوه بسیاراندک است، اما این آموزه‌ها به وسیلهٔ هنرجویانش به‌خوبی به‌کار گرفته شده‌اند

۹. امواج جهان هستی، اثر عباس جمال‌پور، ۱۳۷۵ شمسی

۱۰. جام‌جم، اثر محمدباقر آقامیری، ۱۳۷۶ شمسی

۱۴. خاطرات انهدام، اثر آیدین آغداشلو

کتاب‌های شعر و متون ادبی است، که به نظر نقاش بر مینیاتور معاصر (که تهی از تصویرگری است) ارجحیت دارد. بر همین اساس، پرداز زدن یا به‌کارگیری پرسپکتیو و سایه روشن را در مینیاتور برای واقع‌نمایی بیشتر این سبک هنری مردود می‌شمارد. او پرسوناژهای ایرانی را از کتاب‌های معروفی چون

۱۲. وارثان ولایت، مجید مهرگان، ۱۳۸۶ شمسی

شاهنامه بایسنقری، ظفرنامه، بوستان سعدی و شیرین و فرهاد یافته و به آثار خود می‌خواند و آن‌ها را در داخل کادرهایی که فضاهای خالی و رنگین را به نحو منظمی تقسیم‌بندی کرده‌اند قرار می‌دهد (تقسیم‌بندی کادر شباهتی را بین کارهای او و موندریان تداعی می‌کند، هر چند که اصولی می‌گوید که برخلاف موندریان، او از موضوع به کمپوزیسیون می‌رسد). کل اثر نیز در داخل حاشیه‌های منظم و محکمی که برگرفته از طرح‌های گلیم و گبه و کاشی است، جای می‌گیرد. فضاهای خالی رنگی، حکایت و اشعاری را به یاد می‌آورند که در آثار مینیاتور کهن در جای جای اثر، خوشنویسی می‌شد، ولی در شیوه جدید اصولی کمپوزیسیون‌های غیرمتعارفی را پدید می‌آورند که وجه تمایزی بین آن‌ها و هنر کهن ایران محسوب می‌شود. (رهسپار، ۱۳۷۹، صص ۱۶۲- ۱۶۰). امروزه ایده و تکنیکی که بتوان زودتر با آن به نتیجه رسید مهم شمرده می‌شود. شاید این بار گرافیک و سبک‌های هنری نو بایستی نگارگری ما را متفاوت کرده و مسیرهای تازه‌ای پیش رو نهد. در اوایل همین عصر نقاشی طبیعت‌گرای غرب که با کمال‌الملک به ایران آمد تا حد زیادی چهرهٔ نگارگری را متفاوت کرد و در نهایت به بن‌بست رسید. اما شاید دیدگاه‌های مدرن و امکانات گرافیک بتواند آینده‌ای بهتر را برای نگارگری معاصر رقم بزند.

منابع

۱. آیت‌الهی، حبیب‌اله، برگزیده آثار نگارگری مجید مهرگان، تهران، انتشارات ستارگان و انتشارات خواجوی کرمانی، ۱۳۷۴.

۲. ادیب برومند عبدالعلی، میرزا آقاامامی، وحید، شماره‌های ۲۰۷ و ۲۰۶، ۱۳۵۶.

۳. افتخاری، سیدمحمود، نگارگری ایران، تهران، زرین و سیمین، ۱۳۸۱.

۴. اقبال، عباس، «سبزه‌میدان و مجمع دارالصنایع»، مجله یادگار، شماره نهم و دهم، ۱۳۲۷.

۵. باده ناب، تهران، انتشارات یساولی، ۱۳۷۹.

۶. برگزیده آثار نقاشی محمود فرشچیان، تهران، انتشارات نگار، چاپ اول، ۱۳۸۵.

۷. رهسپار، جمشید، «مدرنیسم با عناصر ایرانی»، فصل‌نامه طاووس، شماره ۳/۴، ۱۳۷۹.

۸. فرشچیان، محمود، برگزیده آثار نگارگری مجید مهرگان، تهران، انتشارات ستارگان و انتشارات خواجوی کرمانی، ۱۳۷۴.

۹. کاشفی، جلال‌الدین، «مینیاتورهای معاصر ایران»، فصل‌نامه هنر، شماره ۱۱، ۱۳۶۵.

۱۰. لوسی اسمیت، ادوارد، آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه دکتر علیرضا سمیع آذر، تهران، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۴.

۱۱. مهرپویا، جمشید، «استاد حسین طاهرزاده بهزاد»، مجله موزه‌ها، شماره ۸، تهران، ۱۳۶۷.

۱۲. میر بها، ابوالفضل، شرح احوال استاد حسین بهزاد و مختصری در تاریخ نقاشی ایران، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۰.

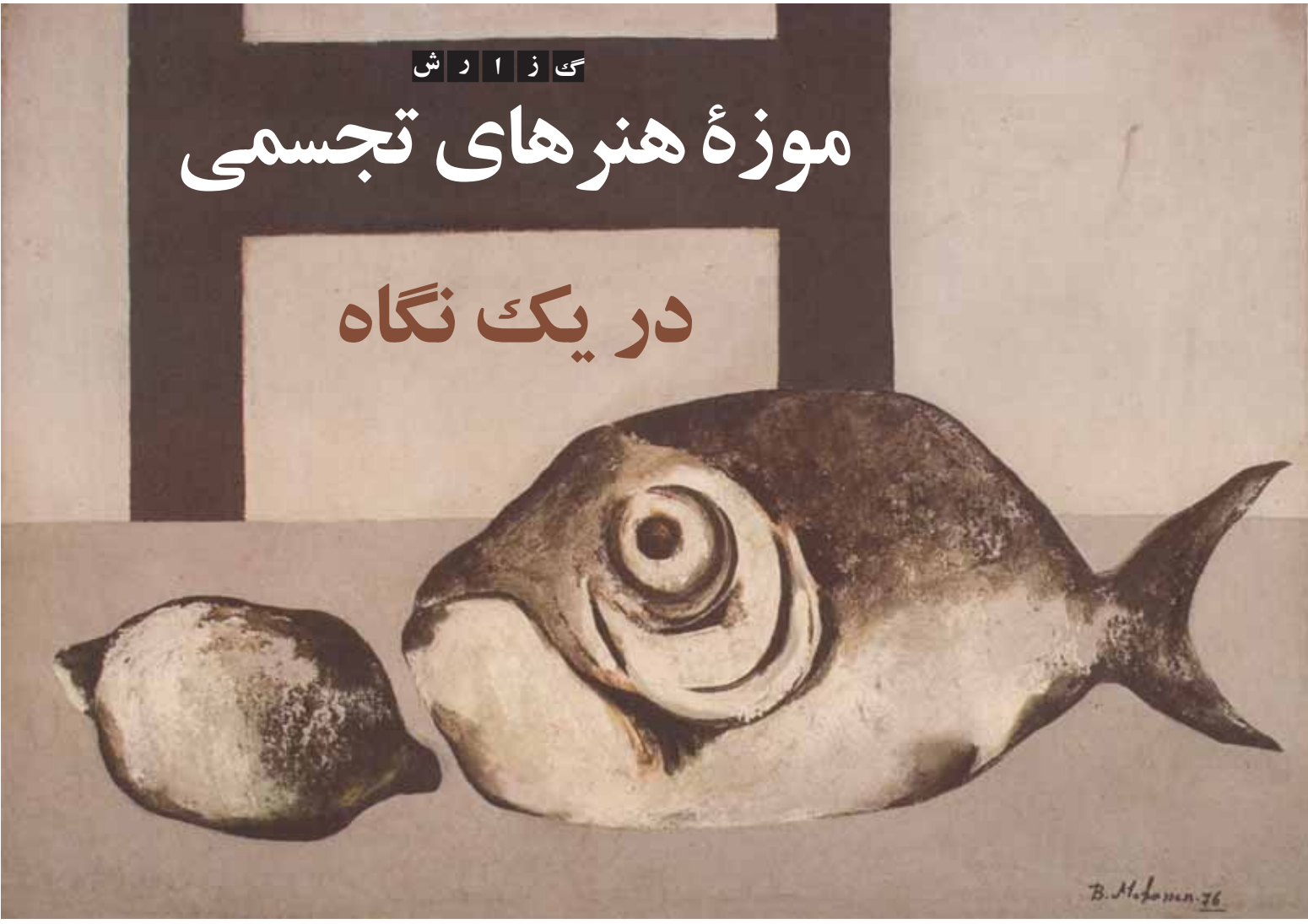
۱۳. ناصری‌پور، محمد، آفرین بر قلمت ای بهزاد، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۸.

۱۴. هدایت، صادق، ترانه‌های خیام، تهران، انتشارات جاویدان، ۲۵۳۶.

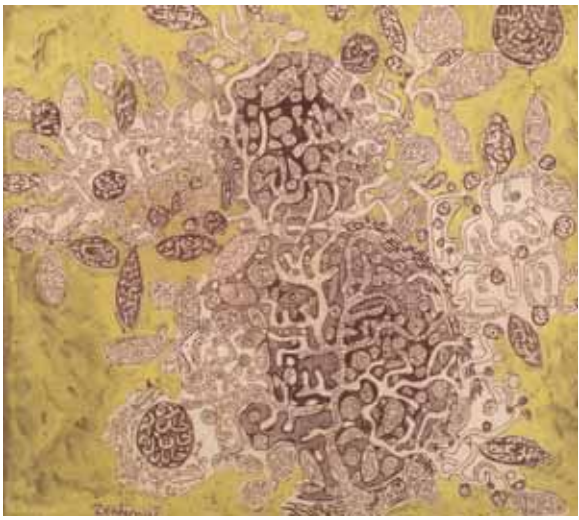
گ ز ا ر ش

موزهٔ هنرهای تجسمی

در یک نگاه



یکی از دغدغه‌های اهل هنر و هنرمندان و نقاشان، فراهم شدن عرصه‌ای برای ارائهٔ کارهای هنری و افتادن این آثار در چرخهٔ استفادهٔ مصرف‌کنندگان و علاقه‌مندان به داشتن آثار هنری است. هر چند که اصل کلی این است که کمتر هنرمندی در زمان شکوفایی آثار هنری خویش به مرحله و مرتبهٔ قابل توجه از نظر اقتصادی می‌رسد، اما با این حال، یکی از خلاءهای جدّی نبود جایگاه‌های مناسب برای ارائه و به دنبال آن خرید و فروش آثار هنری است. برخی از مؤسسات دولتی و خصوصی با درک این موضوع مهم گام‌های ارزنده‌ای برای به رونق درآوردن خرید و فروش آثار هنری برداشته‌اند. **بنیاد رودکی** وابسته به وزارت ارشاد با برپایی حراج‌های دوره‌ای، با برپایی موزهٔ هنرهای تجسمی در این کار پیشرو هستند. مجله «رشد آموزش هنر» در این گزارش به معرفی **موزهٔ هنرهای تجسمی پاسارگاد** می‌پردازد. این موزه با همکاری مؤسسه فرهنگی صبا که از مراکز وابسته به فرهنگستان هنر به‌شمار می‌رود، در طبقه سوم یکی از ساختمان‌های این فرهنگستان برپا شده است. وسعت فضای مطلوب نمایشگاهی و نورپردازی آن شرایط را برای ارائه آثار به‌وجود آورده و سرمایه‌گذاری بانک با کمک مشاوران هنری منجر به خریداری بیش از ۲۰۰ اثر نقاشی شده که ۱۰۸ عدد آن در نمایشگاه به نمایش درآمده است. هر دیدار از این موزه که سه سال از عمر آن می‌گذرد، فرصت گرانقدری است که مدرسان، معلمان و دانشجویان هنر و از همه مهم‌تر دانش‌آموزان دوره‌های تحصیلی راهنمایی



حسین زنده رودی، بدون عنوان، ترکیب مواد روی مقوا، ۳۰×۲۷ cm

آنه محمدتاتاری، بدون عنوان، ترکیب مواد روی پارچه، ۹۵×۸۶ cm

آیدین آغداشلو، خاطرات انهدام، گواش روی مقوا، ۵۶×۵۷ cm، ۱۳۸۷

و هنرستان، حافظهٔ بصری خود را با تماشای آثار چند نسل از نقاشان و اهل نقاشی‌خط پرورش دهند.

آثار موزه با سه اثر از نقاشیخط از کارهای استاد محمد احصایی که دو نمونه از اجرای کلمه «الله» است آغاز می‌شود. کار زیبایی از مرحوم پیل‌آرام اثر بعدی است که از نظر شکل‌گیری جریان نقاشی‌خط بسیار قابل توجه است. آثار فرهاد مشیری و ابراهیم حقیقی نیز از کارهای بعدی است.

پنج اثر از نقاشی‌های آیدین آغداشلو به عنوان یکی از پیشروان نقاشی مدرن دیده می‌شود که با عناوین انهدام ۱ و ۲، خاطرات انهدام (۱، ۲، ۳) و معما ۲ نامگذاری شده است. این تعداد از آثار آغداشلو می‌تواند آشنایی قابل توجهی با این نقاش صاحب سبک فراهم کند؛ نقاشی که از تابلوهای مینیاتور صفوی تا خطوط میرعماد و نماهایی از تذهیب با چیدمان تازه در کارهایش بهره می‌گیرد و با نگاهی مدرن مسائل معاصر را معنا می‌کند. هر چند که البته اهل نظر با آغداشلو به عنوان مورخ و منتقد هنر آشنایی دارند و علاقه‌مندان می‌توانند به کتاب «زمینی ـ آسمانی» وی که توسط فرهنگستان هنر چاپ شده مراجعه کنند.

کارهای نسل سوم نقاشی‌خط معاصر ایران یعنی کسانی چون حمید عجمی، عین‌الدین صادق‌زاده و بهرام حنفی نیز در این نمایشگاه جلوه و جلای خود را داراست.

محمد جوادی‌پور، بامداد صحرا، رنگ روغن روی بوم، ۶۱×۱۲۲ cm، ۱۳۷۱

تابلوهای موسوم به «کویر» که شامل ۸ تابلو می‌شود از آثار جلال شباهنگی استاد دانشگاه تهران است که نگاه‌های مختلف نقاش به جلوه‌های زیبای کویر و چشم‌اندازهای گوناگون آن را دربرمی‌گیرد. شماری از تابلوهای موزه که مربوط به آثار افشین هاشمی، مسعود عربشاهی، فریده لاشایی و دیگران می‌شود تابلوهای بدون عنوان هستند که راه را برای ارتباط بیننده باز و آزاد گذاشته‌اند؛ به عبارتی ایجاد کنندگان اثر ترجیح داده‌اند که تفسیر آثارشان را به مخاطبان خود واگذار کنند.

نمایشگاه در ارائه و نمایش تکنیک‌های مختلف هنری تکنیک چاپ دستی شامل اکریلیک روی بوم، رنگ و روغن روی بوم (تعداد قابل توجه) و روی مقوا، ترکیب مواد روی پارچه (در شش نمونه کار آنه محمد تاتاری)، ترکیب مواد روی چوب (با ایجاد برجسته کاری و حجم) برای معلمان هنر و مدرسان علاقه‌مند فرصت مناسبی را به‌وجود آورده است.

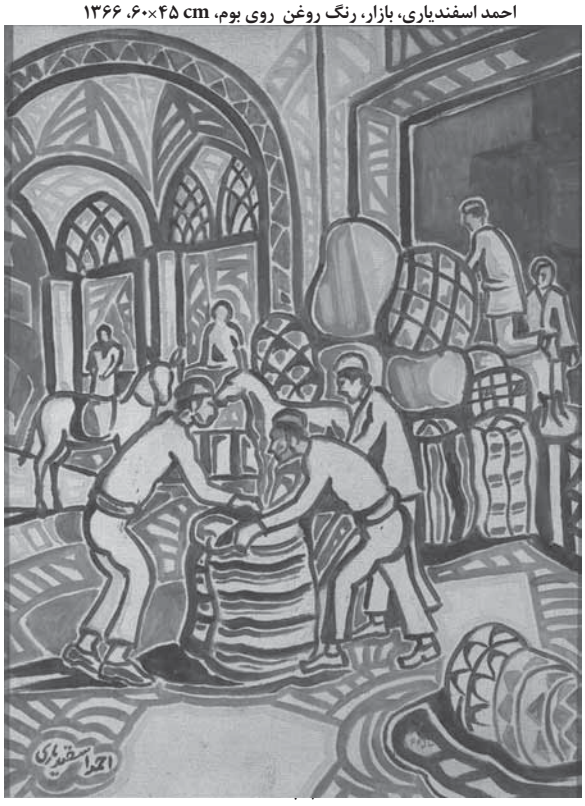
با دیدن آثار گران‌قدر پرویز کلانتری در ۳ تابلو که نمایی از بافت سنتی و کاهگلی خانه‌های روستا را به نمایش درآورده، احساس آه و دریغ یادگارهای سنتی در نگرنده بیدار می‌شود.

مجسمهٔ «هیچ» اثر تناولی آدمی را در ورطهٔ تفکر فرو می‌برد. به همین سان کارهای نقاشان پیشرو استاد محمود جوادی‌پور (طراح بخش نقاشی کتاب‌های درسی)، استاد غلامحسین نامی (با ۶ اثر)، مرحوم محصص، احمد اسفندیاری و احمد نصرالهی آثار تازه دیگری را می‌افزایند و هم‌نشینی شایسته‌ای از آثار نقاشان پیشرو و نسل‌های بعدی آن‌ها فراهم می‌آید، به‌طوری که در پیوستاری می‌توان تنوع نگاه‌ها که در بوم تجلی یافته را تماشا کرد. به عنوان نمونه کارهای نقاشان نسل انقلاب کاظم چلیپا با تابلوی «مائده» و حسین خسروجردی از دیگر ویژگی‌های نمایشگاه است.

آن‌چه که به نمایش درآمده، به‌طور حتم با جورچین‌های بعدی قابل تکمیل است. اما همین ۱۰۸ اثر یک فرصت گران‌قدر آموزشی است که علاقه‌مندان به آن توجه کنند و حتی با استفاده از سایت موزه در اقصی‌نقاط کشور از آن بهره گیرند. در عین حال بر معلمان هنر فرض است که فرصت دیدن این آثار را از نزدیک برای خود و دانش‌آموزان فراهم کنند.

نشانی وبگاه موزه: www.pbmocva.com

احمد اسفندیاری، بازار، رنگ روغن روی بوم، ۴۵×۶۰ cm، ۱۳۶۶



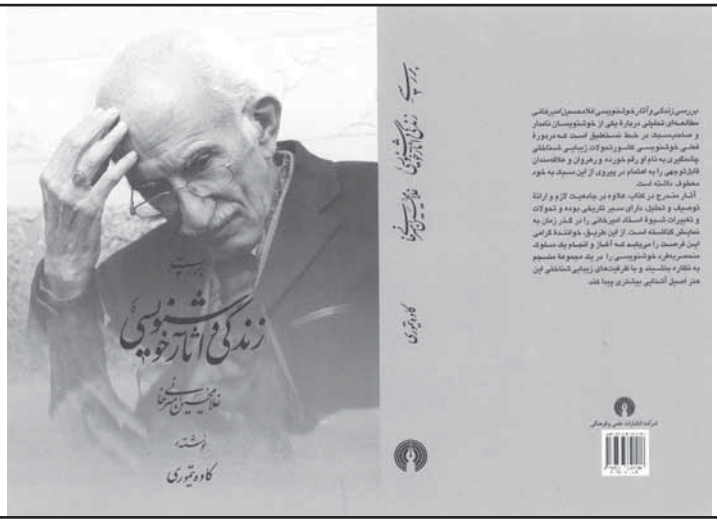
مقدمه

پیش از این در ارزیابی و تحلیل برخی از آثار خوش‌نویسان بزرگ تاریخ هنر ایران مقالاتی نوشته شده و یا زندگی آن‌ها مورد کندوکاو و پژوهش قرار گرفته است. اما تمام این کوشش‌ها ناظر بر بخشی از آثار و یا صرفاً زندگی آن بزرگان بوده و جامعیت لازم در معرفی آثار و ویژگی‌های برجستهٔ هنری آن‌ها را نداشته است. از شگفتی‌ها آن‌که با همهٔ دیرینگی و قدمت و ارج هنر خوش‌نویسی در فرهنگ ایران زمین معمولاً آثار استادان و بزرگان خوش‌نویسی معاصر کمتر به شیوه‌ای روشمند معرفی شده است و عموم علاقه‌مندان این هنر بیشتر توفیق تماشای آثار را پیدا کرده‌اند و کمتر در جریان تحلیل و ارزیابی و چگونگی روند رشد و اوج زندگی هنری آنان قرار گرفته‌اند. آن‌چه در تذکره‌های قدیمی آمده است، غیر از سرگذشت‌نگاری همراه با توصیفات اغراق‌آمیز دربارهٔ خوش‌نویسان و خط آنان است. این مسئله که می‌تواند نقیصه‌ای در فضای هنر خوش‌نویسی ایران به‌شمار آید، دلایلی دارد که مهم‌ترین آن ضعف و بی‌بنیگی سنت نقد هنر خوش‌نویسی است؛ امری که نیازمند متخصصانی است که ضمن خبرگی و آشنایی با چند و چون ظرایف خوش‌نویسی با ادبیات نقد روشمند نیز آشنایی داشته باشند و با اشراف و شناخت کافی از مکتب‌ها و سبک‌ها و آثار خوش‌نویسی در تاریخ هنر ایران پای در این وادی بگذارند. چنین منتقدانی باید توانایی آن را داشته باشند که دربارهٔ هنر انتزاعی خوش‌نویسی به زبانی قابل فهم سخن بگویند و با ترجمه و تحلیل مختصات دیداری این هنر به زبان نوشتار، پرده از زیبایی‌های بصری خوش‌نویسی در عالم کلام بردارند. از طرفی وجود بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم کلی در سنت خوش‌نویسی که قابلیت تغییر و تأویل چندوجهی ذوقی دارند، تذکاری است بر دشواری تحلیل‌ها که به سختی امکان عرض اندام و خروج از دایرهٔ آن مفاهیم و اصطلاحات کلی را می‌یابند و منتقد با همهٔ هوشیاری و زیرکی در عرصه‌ای که سخت تهی از مفاهیم و اصطلاحات عینی و روشن است، ناچار به ابرازنظر می‌شود. به عبارتی میراث اصطلاحی گذشتگان برای ورود به مباحث دقیق چندان کارساز و کافی نبوده و تحلیل‌گر امروز نیازمند بازآفرینی زبانی جدید در این راه است که همین دشواری کار او را دو چندان می‌کند.

جای بسی خوشوقتی است که با همهٔ دشواری‌ها و ناشناختگی‌های این مسیر این روزها کتاب بررسی زندگی و آثار خوش‌نویسی **استاد غلامحسین امیرخانی** به قلم کاوه تیموری تیمـوری را در پیش‌رو داریم. کتابی که پژوهش و تحلیل همراه با نمونه‌ها و تصاویر آثار خوش‌نویسی، فرصتی دلپذیر را برای ارزیابی و گلگشت علاقه‌مندان بصیر خوش‌نویسی در آثار یکی از مطرح‌ترین چهره‌های روزگار ما در خط نستعلیق فراهم می‌آورد. کتاب در اندازهٔ رحلی و با ۶۴۵ صفحه به طبع رسیده است.. مهم‌ترین ویژگی این کتاب فارغ از هرگونه ارزیابی آن است که برای نخستین بار زندگی و سلوک هنری و آثار یکی از استادان برجستهٔ خوش‌نویسی معاصر به شکل جامعی مورد کندوکاو و تحلیل قرار گرفته است.

دربارهٔ کتاب

مؤلف، کتاب را در نه فصل تنظیم کرده و کوشیده است تا ضمن تبیین زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی زندگی هنرمند، سیر و سلوک او را در وادی هنر خوش‌نویسی بررسی کند.



در معرفی خوش‌نویسی برجسته؛ استاد غلامحسین امیرخانی

در کتابخانهٔ رشد

کتابی نو

مهدی الماسی

از مهم‌ترین بخش‌های این کتاب می‌توان به فصل‌های سوم، پنجم و ششم اشاره کرد که پژوهشگر با رویکردی توصیفی و تحلیلی به بررسی مختصات و ویژگی‌های هنری، شیوه و سبک و سیر و تطور تاریخی آثار منتشر شده و قطعات امیرخانی با توجه به معیارها و موازین سنتی خوش‌نویسی و نظریه‌های زیباشناختی پرداخته است.

برخی از ویژگی‌ها و محاسن این کتاب آشکارا مستغنی از یادآوری در این مجال کوتاه است. با این همه، مرور برخی از آن‌ها خالی از لطف نیست؛ نخست آن‌که قد کشیدن این نهال برومند را در عرصهٔ نقد خوش‌نویسی باید به فال نیک گرفت؛ چه تاکنون در چنین حجم قابل ملاحظه‌ای ابعاد و زوایای فنی آثار خوش‌نویسی مورد بررسی قرار نگرفته بود. دیگر آن‌که این کتاب دربرگیرندهٔ بخش عمده‌ای از آثار و قطعات استاد امیرخانی است که از منابع مختلف و پراکندهٔ قدیمی و گاه غیردسترس و نایاب گرد هم آمده‌اند و مجموع آن‌ها در کنار هم فرصت مغتنمی را برای مطالعهٔ علاقه‌مندان و هنرجویان خوش‌نویسی فراهم می‌آورد و متضمن فواید فراوان آموزشی و تعلیمی است.

هم‌چنین در ضمن مطالعهٔ کتاب با مطالب تازه و کمتر گفته شده‌ای مواجه می‌شویم که در جای خود بسیار ارزشمندند و توجه به آن‌ها می‌تواند برای نسل جوان و هنرجویان خوش‌نویسی بسیار راهگشا و آموزنده باشد. از این موارد می‌توان به موضوع کتابت سه هزار صفحه‌ای کتاب «طلعت‌حق» اشاره کرد که از تلاش‌های استاد امیرخانی در روزگار جوانی به‌شمار می‌آید. موضوعی که به احتمال قوی، عدهٔ اندکی از خوش‌نویسان جوان معاصر ما از آن اطلاع دارند. بی‌تردید این تلاش قابل توجه یکی از سکّوهای مهم پرش در سلوک هنری امیرخانی است کــه به بیان درســت مؤلف: «در کتابت این ســه هزار صفحه است که امیرخانی موفق می‌شود آرام‌آرام مشکلات خط خود را حل کند و به شیوه‌ای پاکیزه که زیربنای حساب شده و ساخت و چارچوبی محکم دارد برسد.»

دقت‌نظر مؤلف و توجهٔ او به نکات **ریــز و درشــت زندگی شخصی امیرخانی و تحلیل و بررسی ارتباط آن‌ها با زندگی هنــری و خلاقیت‌های هنرمند نشــان از تلاش همه جانبهٔ مؤلف برای معرفی هنرمنــد دارد که جذابیت‌های فراوانی را برای مخاطب هنگام خوانش کتاب فراهم آورده است.**

آن‌چه در کتاب در باب تحول و سیر تطّور کمالی خط امیرخانی آمده است می‌تواند روشنگر بسیاری از نقاط و زوایای تاریک در شناخت روند شکل‌گیری و کمال سبک و شیوهٔ این هنرمند باشد. به‌خصوص بخشی که در این کتاب به گردآوری سرخط و عناوین مقالات در مجلهٔ **هنر و مردم** اختصاص دارد. این خطوط شاید از معدود نمونه‌های بازمانده از خط امیرخانی در آن سال‌ها باشد که مطالعه و دقت در آن‌ها به روشنی زیر و بم و اوج و فرود این سیر و تطور را نشان می‌دهد.

مؤلف کتاب با هوشــمندی، ضرورت بررسی و تحلیل این دورهٔ حساس از سلوک هنری امیرخانی را دریافته و با گردآوری و ارزیابی آن‌ها کمک شایانی را به پژوهش‌گران خط کرده است. بی‌تردید بدون بررسی این دورهٔ مهم از زندگی هنری امیرخانی و نمونه‌های گردآوری شده، این پژوهش ابتر می‌ماند.

توجــهٔ مؤلــف بــه فعالیت‌هــای روی جلدنویســی امیرخانــی نیز در این کتاب حائز اهمیت فراوان اســت. بررسی قطعات و آثار کتابتی امیرخانی مانع از آن نشده تا مؤلف از روی جلدهایی که امیرخانی برای کتاب‌های مختلف نوشته است غافل شود. طراحی جلد کتاب با تکیهٔ کامل بر هنر خوش‌نویسانی از کارکردهای جدید این هنر است که پس از رونق صنعت چاپ رواج پیدا کرد، در این میان امیرخانی از خوش‌نویسانی است که به سبب شرایط ویژه و مقبولیت خاص در حد قابل اعتنایی در این زمینه کار کرده و اکثر کارهای روی جلدنویسی وی نیز در عیار بالایی ارائه شده است. تحلیل زیباشناختی این بخش از فعالیت هنری امیرخانی و همچنین آرم نوشته‌ها و توجه به نکات گرافیکی و دیگر مشخصات فنی این آثار، چشم‌انداز روشنی از بررسی‌های هنری را در این وادی از عرصهٔ خوش‌نویسی پیش چشم خوانندهٔ مشتاق گشوده است.

این تحلیل‌ها گاه در جایگاه خود می‌تواند فراتر از تحلیل یک روی جلد کتاب و یا یک آرم نوشته مورد توجه قرار گیرد و آموزه‌های تحلیلی همراه با نمونهٔ اثر می‌تواند مبنای تعلیمی برخی از مفاهیم ارتباط بصری در حیطهٔ خوش‌نویسی تلقی گردد؛ امری که فقدان منابع آموزشی آن در مراکز آموزشی هنر سخت احساس می‌شود. در بخش شگردها و نکته‌های تعلیمی در شیوهٔ امیرخانی، آن‌چه مؤلف محترم در باب روش‌های تعلیم آورده است، غیر از موارد خاصی که جزو منش تعلیمی استاد امیرخانی در طی سالیان تدریس و تعلیم خوش‌نویسی بوده، باقی موارد در واقع ثبت بخشی از فرهنگ شفاهی تعلیم خوش‌نویسی در مراکز تدریس این هنر شریف در ایران است. این فرهنگ که به صورت مشترک و مشابهی در اغلب کلاس‌های تعلیم خوش‌نویسی ساری و جاری است. و ثبت و ضبط این حالات و روش‌ها در واقع ثبت مکتوب قسمتی از فرهنگ شفاهی هنر خوش‌نویسی محسوب می‌شود که می‌توان گفت بخشی از آن نیز از پیشینیان به ارث رسیده است.

ثبت چنین لحظات و آناتی بی‌تردید کمک شایانی است به ماندگار شــدن این «فرهنگ شفاهی» که در

جریـان تعلیـم هنر خوش‌نویسـی دم‌بـه‌دم در حال نوزایی و آفرینش دوبارهٔ خویش اسـت و نشانی است از دقت و توجهٔ مؤلف به اهمیت این مقولات در عرصهٔ فرهنگ.

نقد و نظر

ورود مؤلـف برای کندوکاو در سـبک و شـیوهٔ اسـتاد امیرخانی از جالب‌ترین بخش‌های این کتاب است و می‌تواند مورد استفادهٔ هنرجویان خوش‌نویسی در خط قرار گیرد. برخی از این نکات به صورت ضمنی در باب سبک و نحوهٔ ایجاد آن در این اثر مؤلف مطرح شده است. مرور این ملاحظات در این‌جا شاید بتوان گره از برخی از مسائل مطرح نشده یا مبهم بگشاید.

در متون کهن خوش‌نویسی به شیوه و سبک اشاره مستقیمی نشده است؛ فی‌المثل در رسالهٔ **آداب المشـق** که منسوب به میرعمادالحسنی است به سه نوع مشق نظری، قلمی و خیالی اشاره شده و در تعریف مشق خیالی آمده است: «آن آنست که کاتب کند نه به طریق نقل، بلکه رجوع به قوت طبع خویش نماید و هر ترکیب که واقع شود و فایدهٔ این مشق آن است که کاتب را صاحب تصرف کند.» که می‌تواند اشارهٔ غیرمستقیم به نحوهٔ ایجاد سبک و شیوهٔ شخصی خوش‌نویسی باشد.

هنر خوش‌نویسی در شاکلهٔ کلی خود هنری است که از یک‌سو بر یافته‌های هنرمندان در گذشته و استادان متقدم وابسته است و از دیگر سو به تلاش‌ها و ابتکارات و خلاقیت خوش‌نویسان متأخر؛ به نحوی که خوش‌نویس در روند کار هنری و پیشرفت حرفه‌ای خویش در وهلهٔ نخست کوشش مستمر و پیوسته‌ای را برای همانندسازی و نظیره‌نویسی از روی خط استاد (یا نمونه‌های آثار برجستهٔ استادان متقدم) به‌کار می‌برد و تمام هَمّ و غم او حداقل برای چند سال صرف اجرای موبه‌موی سرمشق استاد و آموختن فنون خط می‌شود. مشق نظری و مشق قلمی پیوسته از روی خط استاد سرانجام هنرجوی خوش‌نویس را با توجه به استعداد و تلاشی که در این راه بذل و صرف می‌کند، به توفیقی نسبی در این زمینه می‌رساند؛ به گونه‌ای که خط او می‌تواند بازتابی از خط و سبک استادش باشد؛ هر چند درصدی از تفاوت میان اصل و بدل وجود خواهد داشت. درصدی از تفاوت که محل زاده‌شدن عناصر سبکی شخصی هستند. باید به یاد داشته باشیم که خوش‌نویسی از هنرهایی است که بداهه‌پردازی در آن نقش بارزی ایفا می‌کند و اجرای صحیح در حرکت و حرف و کلمه بر صفحه به عوامل فراوانی در همان لحظه بستگی دارد. این عوامل، حالت درونی و تمرکز خوش‌نویسی تا کیفیت و ویژگی ابزار، و وضعیت روحی و جسمی او را دربرمی‌گیرد. چنان‌که امکان تصحیح و پاک کردن اثر نیز وجود ندارد و تغییر یا اصلاح یک حرکت نیازمند اجرای دوبارهٔ آن است.

خوش‌نویسانی که هَمّ و غَمّ آنان در نظیره‌نویسی یک اثر برجسته از استادی ممتاز و شناخته شده خلاصه می‌شود، علی‌رغم شباهت فراوانی که آثارشان با آثار اصل دارد، خطشان فاقد خصایص و ویژگی‌ها و مؤلفه‌های سبکی است و در واقع روایتگر سبک‌های استاد خود هستند و آثارشان معمولاً از حیطهٔ تقلید یا دنباله‌روی از سبک‌های شناخته شده فراتر نمی‌رود. اما هنرمندان صاحب سبک از آن‌جا که صاحب تصرف‌اند، شاکلهٔ کلی خط خود را از جریانی در سنت خوش‌نویسی در ادوار تاریخی کسب می‌کنند و با تأکید بر ذوق و خلاقیت فردی موفق به تصرفاتی در شیوهٔ خط یا سبک غالب روزگار خود می‌شوند و آثاری با ویژگی‌های خاص که دارای شناسنامه و هویتی مخصوص به خود هستند، پدید می‌آورند.

این ویژگی‌ها و مؤلفه‌ها در آثار هنرمندان خلاق قابل تشخیص و بازیابی هستند و اثر هنرمند را صاحب تشخص می‌کنند تا حتی بدون امضای وی نیز قابل شناسایی باشند.

در چنین روندی، سیر تحولات و تطورات سبکی در هنر خوش‌نویسی بسیار کند و بطئی پیش می‌رود؛ تا حدی که برخی را به این توهم می‌اندازد که خوش‌نویسی چیزی جز تکرار مکررات نیست.

اگر مؤلف محترم آن‌جا که به تبیین شیوه و سبک استاد امیرخانی کوشیده و با استفاده از نظرات برخی از استادان و شاگردان برجستهٔ وی درصدد تشخیص افتراقات و امتیازات و شباهت‌های خط امیرخانی با دیگران است، موضوع سبک‌شناسی در خوش‌نویسی را به شکل گسترده‌تری دنبال می‌کند و مؤلفه‌های سبکی خط استاد امیرخانی را با تفصیل بیشتری مورد بررسی قرار می‌داد، بی‌شک نتیجه‌پژوهی و جست‌وجوی او قرین توفیق بیشتری در عرصهٔ مباحث نظری و شیوهٔ پژوهش خوش‌نویسی می‌شد.

هر چند کـه البته بیان این مـورد، نافی تلاش‌های ارزندهٔ مؤلـف در این مورد نیسـت و امیدواریم با دقت نظـری که در عرصهٔ نقد خوش‌نویسـی در این کتاب از خود نشان داده است، در آینده شاهد آثار ارجمند دیگر ایشـان باشیم. کتاب از آن‌جا که سلوک هنری چهره‌ای مانـدگار و الگوی هنری شایسـته‌ای را روایت می‌کند، منبع بسیار مهمی برای استفادهٔ دبیران و مدرسان هنر به حساب می‌آید.

منتخب آثار میرعماد الحسنی در موزهٔ رضا عباسی ـ نشر سبحان نور ـ اسفند ۱۳۸۹

میرعماد الحسنی (۱۰۲۴-۰۹۶۱ هـ.ق) از استادان دوران‌ساز در هنر خوش‌نویسی به شمار می رود. استادی که نام وی همراه با قطعهٔ معروف سورهٔ حمد در کتاب درسی هنر دورهٔ راهنمایی آمده است. بدین لحاظ آشنایی بیشتر با هنر میرعماد برای معلمان و مدرسان هنر ضروری است.

کتاب منتخب آثار دربردارندهٔ ۱۶ اثر از میرعماد است که شامل چلیپا و نستعلیق دفتری است. اصل این آثار در موزهٔ رضاعباسی نگه‌داری می‌شود و چاپ آن‌ها در این مجموعه فرصتی را برای استفادهٔ اهل هنر فراهم ساخته که به برخی از زوایا و ظرافت‌های نظام هندسی میرعماد در خط نستعلیق پی ببرند.

در کتاب نوشتاری کوتاه و مفید در معرفی میرعماد آمده است که مطالعه و مرور آن، منتخب آثار را جذاب‌تر می‌کند. تهیهٔ این کتاب برای کتاب‌خانهٔ عمومی مدرسه یا قرار دادن آن در قفسهٔ کتاب کارگاه هنر مدرسه پیشنهاد می‌شود.

منتخب آثار چلیپا در موزهٔ رضا عباسی ـ نشر سبحان نور ـ اسفند ۱۳۸۹

این مجموعه در بردارندهٔ ۴۰ قطعه از چلیپاهایی است که از مجموعه‌های ارزشمند موزهٔ رضاعباسی انتخاب شده و به شکل نفیس و چشم‌پسندی به چاپ رسیده است. چلیپا قالب کهنی است که به رغم قدمت دیرپای آن در خط مانند قالب غزل فارسی هرگز فرسایش نیافته بلکه به دلیل ماندگاری و جوابگویی آن در خوش‌نویسی، بر اعتبار آن افزوده شده است. این مجموعه با این‌که همه در قالب چلیپا نگاشته شده اما از تنوع نیز برخوردار است. چلیپاهای سه سطری، داشتن بیت‌هایی به عنوان حاشیه، تلفیق چلیپا، نستعلیق دفتری، نثرهای مورب، تلفیق چلیپا با کتابت، تلفیق چلیپا با حواشی ثلث، رنگینه‌نویسی و... است.

مقدمه‌ای مبسوط در کتاب درج شده که با تبارشناسی کاملی از واژهٔ چلیپا به گلگشت قطعات کتاب می‌پردازد.

ویژگی مهم این مجموعه برقراری هماهنگی بین چلیپا با تذهیب و تشعیرهای هنرمندانه‌ای است که باعث به وجود آمدن قطعه‌پردازی‌های شکیل شده و تمام این موارد نمایش‌دهندهٔ برگ‌هایی از مرقع‌های قدیمی و در نهایت نمونه‌هایی اعلاء از هنر کتاب‌آرایی و قطعه‌سازی است. از نظر زمانی بیشترین قطعات به دوران تیموری، صفوی و اوایل قاجار مربوط می‌شود. در مجموع به خاطر چاپ نفیس، این مجموعه می‌تواند گنجینهٔ ذی‌قیمت موزهٔ رضا عباسی را پیش روی معلمان، مدرسان و علاقه‌مندان هنر قرار دهد.

مقاله

آبی آسمان آموزشِ نقاشی کبودَ نشده؟!

منیره محمودی
کارشناس ارشد تکنولوژی آموزشی

اشاره

نقاشـــی هنری اســـت که از عمق روح نقاش برمی‌آید و نشان از لطافت روح، خلاقیت و هماهنگی حرکات چشـــم و دســـت و ذهن پدیدآورندهٔ خود دارد. نقاشـــی باعث تلطیف روح و زدودن استرس و ناراحتی می‌گردد.

از آن‌جایـــی کـــه هر هنر و حرفه‌ای نیاز به آموزش صحیح و کارامد دارد تا باعث رشـــد و بالندگی هنرجویان خود شود و هنرجو را مبدل به هنرمندی خبره سازد، ضروری است آموزش‌وپرورش اقدام به طراحی برنامه صحیح و اصولی در چنین رشته‌هایی کند.

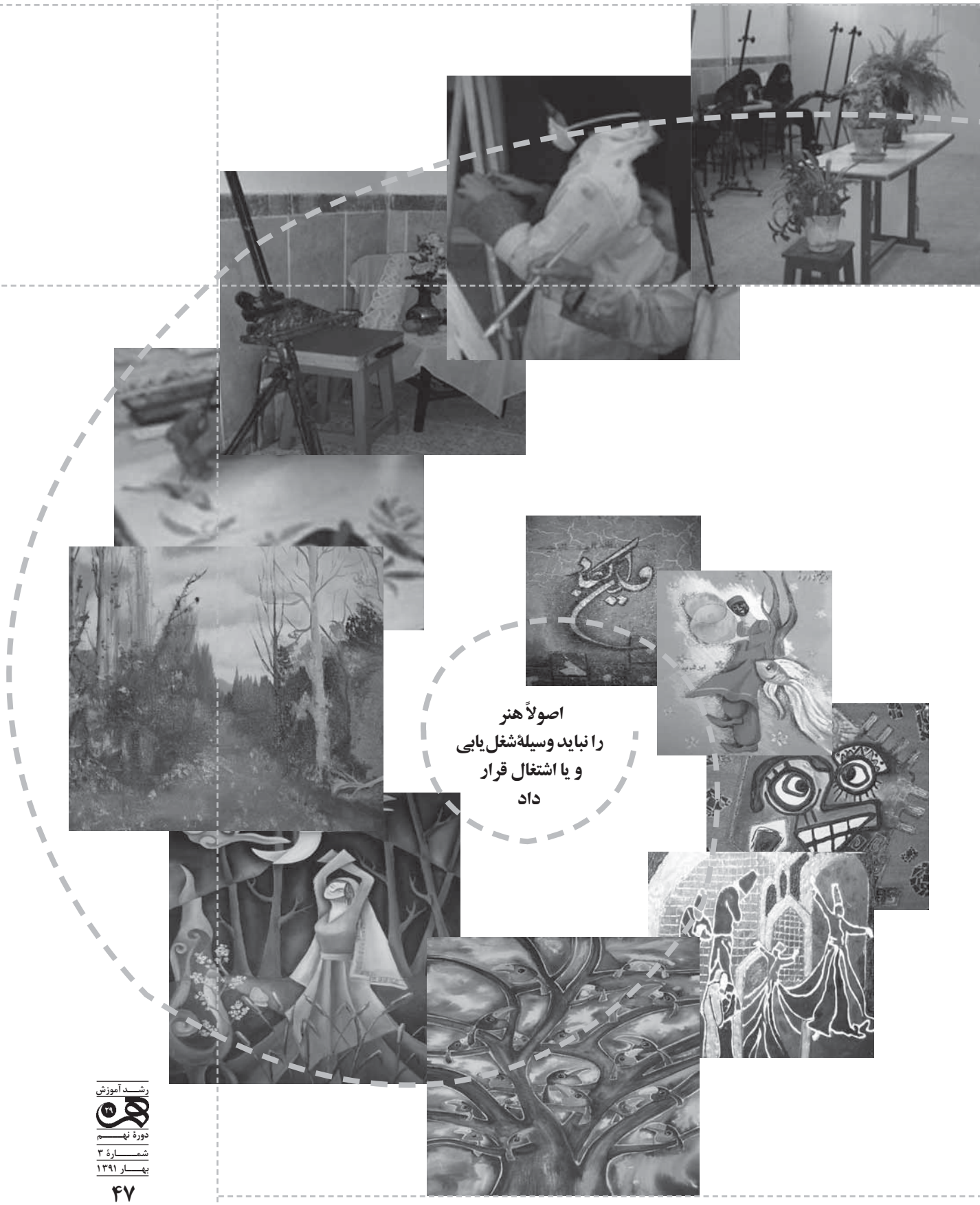
طراحی هر سیستم آموزشی نیاز به هماهنگی و همکاری تکنولوژیست‌های آموزشی، متخصصین علوم تربیتی و کارشناسان تخصصی رشتهٔ موردنظر دارد. در همین راستا، خانم منیره محمودی (کارشناس ارشد رشتهٔ تکنولوژی آموزشی) اقدام به بازده‌سنجی رشتهٔ چهره‌سازی (طراحی و نقاشی) در هنرستان‌های کاردانش در سال ۹۰-۱۳۸۹ نمود. که نتیجه بررسی ایشان در پی می‌آید:

مقدمه

آموزش‌وپرورش در سال ۱۳۶۹ به دلیل افزایش جمعیت دانش‌آموزی و سنجش میزان اشتغال در آینده‌ای نه چندان دور و تخمین جمعیت نوجوانانی که به احتمال زیاد نمی‌توانستند شغلی مناسب در جامعه پیدا کنند، اقدام به طراحی رشته‌های فنی‌وحرفه‌ای و کاردانش نمود تا نوجوانانی را که برای یافتن شغل و آموزش‌های حرفه‌ای، اقدام به قطع ادامه تحصیل می‌کردند، جذب آموزش رسمی کشور کند بلکه در لوای آموزش‌وپرورش رسمی کشور حرفه‌ای را بیاموزند و بتوانند در آیندهٔ نزدیک با آن به اشتغال‌زایی بپردازند. در این برنامه‌ریزی، رشتهٔ نقاشی جزو زیرمجموعه‌های شاخهٔ کاردانش قرار گرفت.

در تعاریف آموزش‌وپرورش، هدف غایی رشته‌های فنی‌وحرفه‌ای و کاردانش، تربیت نیروی انسانی در سطوح نیمه‌ماهر، ماهر و استادکار و سرپرستی برای بخش‌های صنعت، کشاورزی، خدمات و هنر بیان شده است.

کلیدواژه‌ها: نقاشی، چهره‌سازی، طراحی.



اصولاً هنر
را نباید وسیلهٔ شغل یابی
و یا اشتغال قرار
داد

بازدهٔ رشتهٔ چهره‌سازی پایین بوده و هنرجویان به اهداف غایی تعیین شده در شاخهٔ کاردانش دست نیافته و بعد از دو سال آموزش نتوانستند مهارت لازم را در نقاشی کسب کنند و وارد بازار کار شوند

روش تحقیق

محقق جهت جمع‌آوری پیشینهٔ تحقیق اقدام به جمع‌آوری تحقیقات انجام شده در دانشکده‌های هنر درخصوص رشتهٔ نقاشی و شیوه‌های آموزش آن کرده که نتایج تحقیقات در ضمن توصیف ارائه می‌شود، و در آخر آدرس دقیق تحقیقات برای خوانندگان مشتاق به تحقیق بیشتر در این خصوص بیان می‌گردد.

در تحقیق حاضر، بنابراین نهاده شد که بازده‌سنجی‌ای از اجرای طرح طراحی شده در سال ۱۳۶۹ که اکنون ۲۰ سال از آن می‌گذرد به عمل آید تا بتوان عملکرد و بازده یکی از رشته‌های شاخهٔ کاردانش (چهره‌سازی) را به‌دست آورد و در صورت منفی‌بودن بازده، اقدام به بازنگری و طراحی مجدد کرد.

جهت بازده‌سنجی رشتهٔ چهره‌سازی اقدام به تهیهٔ دو پرسش‌نامه شد.

پرسش‌نامهٔ اول از استانداردهای آموزشی رشتهٔ چهره‌سازی که توسط متخصصین این رشته تهیه شده و با در نظر گرفتن الگوی ارزیابی تایلر و همچنین سطوح یادگیری روانی حرکتی بلوم، تهیه گردید.

پنج سطح سطوح روانی حرکتی معادل با پنج گزینهٔ پاسخ به سؤالات ـ که در طیفی از خیلی ضعیف تا خیلی خوب تنظیم شده بود ـ قرار داده شد (این پرسش‌نامه برای هنرآموزان و هنرجویان تنظیم گردید).

در پرسش‌نامهٔ مخصوص هنرآموزان سه گزینه جهت مرقوم نمودن نمرات ارزش‌یابی پایان ترم گنجانده شد تا در زمان تحلیل بررسی شود که آیا نمرات ارزش‌یابی پایانی وسیلهٔ مناسبی برای ارزیابی اهداف تعیین شده در قسمت طراحی بوده است یا خیر.

علاوه بر این پرسش‌نامه بسته پاسخ، پرسش‌نامهٔ بازپاسخی نیز تنظیم شد که فقط توسط هنرآموزان تکمیل می‌گردید. هدف این پرسش‌نامهٔ، سنجش هر سه قسمت طراحی، اجرا و ارزش‌یابی از نگاه هنرآموزان رشتهٔ چهره‌سازی بود. برای تهیهٔ این پرسش‌نامه از پرسش‌نامهٔ بازپاسخ رضایت شغلی و پیشنهاد برای بهبود آن استفاده گردید.

این دو پرسش‌نامه در شش منطقه از شمال، جنوب، شرق، غرب و مرکز شهر تهران و در شش هنرستان با ۱۲۰ هنرجو و ۱۲ هنرآموز به مرحله اجرا درآمد. (شایان ذکر است که جامعهٔ آماری این پژوهش ۱۷ مدرسه با ۵۲۹ هنرجو و ۳۴ هنرآموز را دربرمی‌گیرد).

بعد از اجرای پرسش‌نامه‌ها تنظیم آمار توسط برنامهٔ spss و تحلیل نتایج صورت گرفت و در نهایت، اقدام به تهیهٔ فهرستی از قبول‌شدگان دانشگاه و شاغلین در شغلی مناسب با رشته، از فارغ‌التحصیلان سال گذشته شد که خلاصهٔ نتایج کسب شده به قرار ذیل است:

۱ از نظر هنرآموزان آموزشی، سطح متوسط یعنی رسیدن به سطح دقت در عمل تحقق پذیرفته است.

۲ از نظر هنرجویان آموزشی، سطح خوب یعنی رسیدن به سطح هماهنگی حرکات تحقق پذیرفته است.

۳ از هنرجویان ورودی هیچ نوع آزمونی جهت سنجش استعداد و علاقه و انگیزه به‌عمل نمی‌آید. آقایان موسوی (۱۳۸۰) و عساکره (۱۳۸۷) نیز در تحقیقات‌شان به این نکته اشاره داشته‌اند.

۴ نمرات پایان ترم وسیلهٔ مناسبی جهت سنجش اهداف مشخص شده در استانداردها نیست.

۵ استانداردها بسیار فراتر از توان فراگیران با توجه به دو سال آموزش تنظیم شده است.

۶ زمان آموزش هنر نقاشی (۲ سال) برای کسب دیپلم نقاشی بسیار کم است. آقای موسوی (۱۳۸۰) در پژوهش خود، اقدام به بررسی مدت تحصیل در هنرستان‌ها در طی ۱۰۰ سال گذشته کردند و مشخص شد که در حال حاضر کمترین زمان آموزش، به کسب دیپلم نقاشی اختصاص داده شده است. در مدارس صنایع مستظرفه بعد از پنج سال کسب آموزش، هنرجو موفق به اخذ مدرک دیپلم نقاشی می‌شد و در مدارس هنرهای زیبا بعد از هفت سال؛ ولی اکنون به دو سال تقلیل یافته که این خود عامل افت کسب مهارت در دیپلمه‌های رشتهٔ نقاشی است.

۷ نمره نمی‌تواند مشخص‌کنندهٔ مناسبی برای شناخت نقاط قوت و ضعف دروس عملی باشد؛ زیرا نمرهٔ نهایی از جمع نمرات چند درس به‌دست می‌آید.

در مدارس صنایع مستظرفه بعد از پنج سال کسب آموزش، هنرجو موفق به اخذ مدرک دیپلم نقاشی می‌شد و در مدارس هنرهای زیبا بعد از هفت سال؛ ولی اکنون به دو سال تقلیل یافته که این خود عامل افت کسب مهارت در دیپلمه‌های رشتهٔ نقاشی است

۸ اختصاصی کردن رشتهٔ نقاشی به چهره‌سازی برای مبتدیان اشتباه بزرگی است. به دلیل این‌که انتخاب شاخهٔ چهره‌نگاری در نقاشی طبق علاقهٔ هنرمند به قسمت طراحی و نقاشی چهره، صورت می‌پذیرد و وقتی شخص در شاخهٔ چهره‌نگاری به‌صورت تخصصی قدم می‌گذارد، باید تمام اصول طراحی عمومی و نقاشی عمومی و طبیعت بی‌جان را به‌صورت ماهرانه فراگرفته باشد. این در حالی است که اکنون طبق سلیقهٔ شخصی رو به چهره‌نگاری آورده است نه این‌که به افراد مبتدی از ابتدا بخواهند چهره‌نگاری را آموزش دهند. خانم هوده یارالهی (۱۳۸۱) نیز در تحقیق‌شان به این نکته اشاره کرده‌اند.

۹ نام رشتهٔ چهره‌نگاری نامی کاملاً اشتباه است؛ به این دلیل که چهره‌سازی معادل گریم فرض می‌شود و نام اصلی برای طراحی و نقاشی چهره، چهره‌نگاری است. خانم هوده یارالهی به این نکته در پژوهش‌شان اشاره داشته‌اند.

۱۰ در نقاشی چهره‌نگاری هدف تهیهٔ اثری از فیگور است؛ در حالی‌که در هنرستان‌ها بیشتر کار کپی انجام می‌شود و دلیلش هم مشخص است؛ چون هنرجویان هنوز در طراحی عمومی مهارت پیدا نکرده‌اند. خانم هوده یارالهی (۱۳۸۱) در پژوهش خود به کشیدن چهره فیگور در چهره‌نگاری اشاره کرده‌اند و از طرفی آقای مصطفی عساکره (۱۳۸۷) در پژوهش خود به به‌کارگیری سلیقهٔ شخصی در تدریس هنرستان‌ها پرداخته‌اند.

۱۱ در صورتی‌که آموزش‌وپرورش اقدام به برگزاری کلاس‌های ضمن‌خدمت برای هنرآموزان کند، کمک شایانی در امر اجرای صحیح آموزش نموده است.

۱۲ براساس لیست سرنوشت شغلی و تحصیلی فارغ‌التحصیلان سال گذشته، مشخص شد که بازدهٔ این رشته پایین بوده است؛ زیرا فقط یک سوم از هنرجویان موفق به ورود در دانشگاه‌های آزاد و علمی کاربردی شدند و هیچ‌کدام نتوانستند شغل مناسب با حرفهٔ آموزش‌دیده را پیدا کنند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در این پژوهش مشخص گردید که در هر سه قسمت طراحی، اجرا و ارزش یابی، مشکلات عدیده‌ای وجود دارد و مشکل اصلی به قسمت طراحی و تنظیم استانداردهای آموزشی و تنظیم ساعات آموزش و سال‌های آموزش برمی‌گردد.

در نتیجه مشخص شد که بازدهٔ رشتهٔ چهره‌سازی پایین بوده و هنرجویان به اهداف غایی تعیین شده در شاخهٔ کاردانش دست نیافته و بعد از دو سال آموزش نتوانسته‌اند مهارت لازم را در نقاشی کسب کنند و وارد بازار کار شوند.

البته ذکر این نکته ضروری است که اصولاً هنر را نباید وسیلهٔ شغل‌یابی و یا اشتغال قرار داد. شاید از ابتدا قراردادن رشتهٔ تحصیلی در گروه و شاخه کاردانش اشتباه نبوده است.

لذا جهت نجات چنین هنر عظیمی لازم است دست به اقدامات جدی زد تا هرچه زودتر اصلاحاتی انجام پذیرد که بر وقت و هزینه و سرمایهٔ هنرجو و آموزش‌وپرورش صدمهٔ بیشتری وارد نشود.

بدین ترتیب، آیا بهتر نیست به کار هنرجو به همان صورت هنری نگریسته شود، نه به عنوان شغل و کسب درآمد؟!

منابع

۱. ارزش یابی آموزشی، دکتر عباس بازرگان
۲. مبانی نظری تکنولوژی آموزشی، دکتر هاشم فردانش
۳. مهارت‌های آموزشی و پرورشی، دکتر حسن شعبانی
۴. کلیات نظام جدید آموزش متوسطه
۵. تاریخچه وزارت فرهنگ و هنر
۶. پایان‌نامه سیدهمایون موسوی، ۱۳۸۰، دانشگاه هنر
۷. پایان‌نامه هوده یارالهی، ۱۳۸۱، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران
۸. پایان‌نامه مصطفی عساکره، ۱۳۸۷، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران
۹. پایان‌نامه بامداد رضوانیان، ۱۳۸۶، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران
۱۰. پایان‌نامه نفیسه شاطر مفیدی، ۱۳۸۸، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران
۱۱. پایان‌نامه جلیله سادات رفیعی، ۱۳۷۰، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران
۱۲. پایان‌نامه صادق عمادزاده، ۱۳۷۲، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران
۱۳. پایان‌نامه نرجس ملکی، ۱۳۸۴، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران

اشاره

تجزیه و تحلیل و نقد آثار هنری نیازمند اِشراف به مبانی نظری است. یافته‌های روان‌شناختی گروهی از روان‌شناسان آلمانی در اوایل این قرن، که تحت عنوان گشتالت یا کل‌گرایی مطرح گردید، تأثیرات قابل توجهی را در عرصهٔ نقد هنرهای تجسمی به دنبال داشت. آشنایی و انتقال دانش گشتالتی ایشان به چند هنرمند مطرح، همچون یوهانس ایتن و پل کله موجب شد تا هنرمندان مذکور که در مدرسهٔ معروف باهاوس تدریس می‌کردند، برای اولین‌بار دست به تدوین مبانی هنرهای تجسمی با اتکا به یافته‌های روان‌شناسی گشتالت بزنند. به‌طوری که تا پیش از آن مقطع زمانی، دستور مدونی برای آموزش اصول و مبانی هنرهای تجسمی وجود نداشت. با آن‌که امروز از اهمیت گشتالت در عالم روان‌شناسی کاسته شده اما کماکان مبانی هنریِ ملهم از آن مکتب مورد رجوع هنرمندان است و در دانشگاه‌های هنری تدریس می‌شود.

در آیینهٔ نقد

تابلوی من و دهکده

مهدیه ضرغامی، دانشجوی رشته گرافیک
سجاد باغبان، کارشناس ارشد هنر اسلامی

اساسی‌ترین استفادهٔ هنرهای تجسمی از ایدهٔ روان‌شناسی گشتالت را می‌توان در این جمله خلاصه کرد: حقیقت فیزیکی اشیا با حقیقت ادراکی اشیا یکی نیستند و می‌توان با دخل و تصرف آگاهانه در عناصر بصری، حقایق ادراکی متفاوتی را به بینندگان آثار هنری القاء کرد. هدف از یادگیری مبانی هنرهای تجسمی به روش گشتالت این است که هنرمندان با تسلط به این اصول، بتوانند تأثیرات ادراکی موردنظر خویش را به‌صورت آگاهانه و قابل پیش‌بینی در مخاطبان خود ایجاد کنند.

مقالهٔ حاضر اما هدف متفاوتی را تعقیب می‌کند و درصدد است با توسل به اصول روان‌شناسی گشتالت، یک مهندسی معکوس انجام دهد و مبانی گشتالتی را در خدمت نقد و تحلیل آثار تجسمی درآورد. به این ترتیب که با تحلیل یک اثر هنری مشخص ـ مانند تابلو «من و دهکده» اثر مارک شاگال ـ عناصر تجسمی، ترکیب‌بندی، رنگ و سایر عناصر بصری این تابلو را از جهت رعایت اصول گشتالتی مورد مطالعه قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: روان‌شناسی گشتالت، مبانی هنرهای تجسمی، نقد و تحلیل آثار، مارک شاگال.

مقدمه

مکتب روان‌شناسی گشتالت در اوایل سدهٔ بیستم در آلمان پدیدار گشت و پایه‌گذاران این مکتب ماکس ورتایمر، کورت کوفکا و ولفگانگ کهلر بودند. این سه تن مثلث بنیان‌گذاران روان‌شناسی گشتالت را تشکیل می‌دهند. گشتالت بیانگر روشی است که طبق آن اشیا «گشتالت» یعنی جاگذاری و کنار هم چیده می‌شوند. (کپس، ۱۳۶۸: ۶۴) به عبارت دیگر، گشتالت کلیتی است مادی، روانی یا نهادی، دارای مختصاتی که اجزای آن کلیت به‌طور منفرد، فاقد چنین مختصاتی هستند.

آن‌چه در نظریهٔ گشتالت توجهٔ هنرمندان را بیشتر به خود جلب کرده بود، یافته‌ها و تجربیاتی بود که در زمینهٔ ادراک بصری موجب خودآگاهی بیشتر هنرمند در خلق اثر می‌شد. این تأثیر به نوعی با پیش‌آگاهی از چگونگی متأثر ساختن مخاطب توسط هنرمند، جذابیت بسیاری ایجاد می‌کرد و ابزاری به دست هنرمند می‌داد تا هم‌چون جادوگران، مخاطبان خود را با به‌کارگیری ترفندهای بصری که به صورت ذاتی در فرایند ادراکی آن‌ها وجود داشت، شگفت‌زده کند. با وجود این، تفسیر گشتالت در هنر و تشریح قوانین و اصول آن در سازمان‌دهی ادراک بصری توسط نظریه‌پردازان گشتالت‌گرای هنرهای تجسمی، موجب روزافزونی اعتبار این نظریه (حداقل در مبانی هنرهای تجسمی) شده است.

براساس این نظریه، جهانی که ادراک می‌کنیم، هرگز همان‌گونه نیست که احساس می‌کنیم؛ به عبارت دیگر، واقعیت فیزیکی و واقعیت ادراکی لزوماً برابر نیستند؛ زیرا جلوهٔ اطلاعات حسی مبتنی بر ماهیت ذهن بوده که فرایندی کاملاً مستقل از تجربه است (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۱۵).

گشتالت‌گرایان معتقدند نیروهایی که گشتالت‌های مغزی را ایجاد می‌کند، درست شبیه همان نیروهایی‌اند که در خلق گشتالت‌هایی از قبیل حباب‌های صابون یا میدان‌های مغناطیسی مؤثرند. گشتالت‌های انرژی موجود در همهٔ سیستم‌های فیزیکی نتیجهٔ تأثیرهای متقابل کل نیروهای میدان است و این نیروهای فیزیکی همیشه به ساده‌ترین، منظم‌ترین و همسان‌ترین وجه در وضعیت موجود خود توزیع می‌شوند. بنابراین و براساس اصل هم‌شکلی ذهنی مغزی، تجارب ذهنی نیز باید به‌صورت ساده و همسان ایجاد شوند. گشتالت‌گرایان روابط بین میدان‌های نیرویی مغز و تجارب‌شناختی را با (قانون پراگنانس) توصیف می‌کنند (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۸۴). براساس قانون پراگنانس اطلاعات حسی ممکن است پراکنده و ناقص باشد، ولی زمانی که این اطلاعات به مغز می‌رسد، تجربهٔ شناختی منتج از آن، سازمان‌یافته و کامل می‌شود. بنابراین قانون پراگنانس، قانون ممتاز ساختن یا کمال‌پذیری ماهیت وجود است (همان: ۸۵).

از نظر گشتالت‌گرایان مهم‌ترین قوانینی که براساس آن‌ها طرح‌های سازمانی ادراک به وجود آمده‌اند، عبارت‌اند از: مناسبات «نقش و زمینه[1]»، «اصل مشابهت[2]»، «اصل مجاورت[3]»، «اصل یکپارچگی یا بستگی[4]»، «اصل پیوستگی یا تداوم[5]»، «اصل سرنوشت مشترک[6]» و «اصل فراپوشانندگی». همهٔ این قوانین به طریق معینی تحت نفوذ قانون پراگنانس (کمال‌پذیری) قرار دارند.

اکنون به اختصار به توضیح هر یک از این قوانین می‌پردازیم:

نقش و زمینه: فضایی که با حواس خود با آن ارتباط برقرار می‌کنیم، یک‌دست و همسان نیست، بلکه از دو قسمت تشکیل شده است؛ قسمتی که مشخص و برجسته است و خصوصیات شیئی‌بودن دارد و می‌توان آن را نقش نامید و دیگری اشیا و پدیده‌هایی که به‌کلی در محیط ادراکی ما مستهلک شده و در حکم زمینه‌اند.

اصل مشابهت: یکی از خصوصیات مهم سازمان ادراکی در ذهن انسان این است که از اجزای شبیه به هم در یک کل، یک مجموعه می‌سازد. اصل مشابهت در هنرهای تجسمی شامل مشابهت در اندازه، مشابهت در رنگ و مشابهت در فرم است.

اصل مجاورت: براساس این اصل، ما اشیایی را که به یکدیگر نزدیک‌ترند، چه از نظر زمانی و چه از نظر مکانی، در یک مجموعه ادراک می‌کنیم.

اصل بستگی یا تکمیل: طبق این اصل، ما از نظر روانی سعی می‌کنیم اشکال ناتمام را به صورت کامل ببینیم. تأثیر و نفوذ قانون پراگنانس در این اصل بیشتر از دیگر اصول مشهود است.

اصل پیوستگی: براساس این اصل، سازمان ادراکی ما می‌کوشد که در شرایط موجود به بهترین‌وجه ظاهر شود. بنابراین، جهان اطراف خود را به صورت آشفته و نامنظم نمی‌بینیم، بلکه تا آن‌جا که امکانات اجازه دهد، آن را قاعده‌مند و با نظم و ترتیب مشخص مشاهده می‌کنیم.

اصل سرنوشت مشترک: این اصل به جنبش عناصر موجود در یک گشتالت مربوط است. از این‌رو در یک ساختار بصری، عناصری که با هم و در یک راستا به جنبش درمی‌آیند، به عنوان یک گروه واحد یا یک مجموعه دیده می‌شوند.

اصل تداوم: طبق اصل تداوم، محرک‌هایی که دارای طرح‌های وابسته به یکدیگرند، به صورت واحد ادراکی دریافت می‌شوند.

اصل فراپوشانندگی: بر طبق این اصل در یک ساختار بصری گشتالت‌های کوچک‌تر (عناصر میکرو) تحت‌الشعاع گشتالت‌های بزرگ‌تر (عناصر ماکرو) قرار می‌گیرند (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۱۷۲).

مارک شاگال و نقاشی «من و دهکده»

مارک شاگال نقاش و هنرمند فرانسوی ـ روسی در سال ۱۸۷۷ در بلاروس متولد شد. وی از هنرمندان تأثیرگذار در سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم و از پیشگامان اکپرسیونیسم انتزاعی بود. شاگال با وجود آن‌که در دوران جنبش‌های هنری پساامپرسیونیستی فعالیت می‌کرد اما به‌طور کامل جذب هیچ یک از آن‌ها نشد و سبک کودکانه و منحصربه‌فردی را پیدا کرد که به علامت مشخصهٔ آثارش تبدیل شد. شاگال پس از روبه‌روشدن با جنگ جهانی و حضور در دوران شکل‌گیری تأثیرگذارترین جنبش‌های هنری قرن بیستم به آمریکا سفر کرد و سرانجام بعد از خلق هزاران اثر ماندگار در سال ۱۹۸۵ در سن ۹۷ سالگی درگذشت.

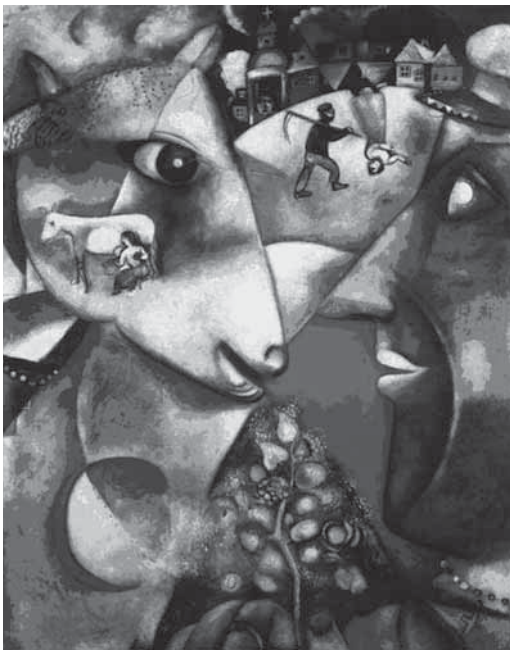
تابلوی «من و دهکده»[7] از آثار سوررئالیستی شاگال است که به صورت رنگ و روغن و در سال ۱۹۱۱ نقاشی شده است. (تصویر شماره یک) این اثر در حال حاضر در موزهٔ هنر مدرن نیویورک نگهداری می‌شود. در این تابلو ویژگی‌های خاص آثار شاگال ـ که درهم‌آمیزی سیال و خواب مانند تصاویر است ـ به خوبی به نمایش گذاشته شده است. در پیش‌زمینهٔ تصویر نیم‌رخ مردی کلاه‌دار و با چهره‌ای سبز به تصویر یک بز یا گوسفند خیره شده که در وسط صورتش بز کوچکتری در حال دوشیده شدن است. در نمای نزدیک‌تر تابلو، درخت درخشانی در میان دست‌های تیره مرد قرار گرفته است. پس‌زمینهٔ کار نیز مجموعه‌ای از خانه‌ها را در کنار یک کلیسای ارتدوکس به همراه تصویر وارونهٔ یک زن ویولونیست در مقابل یک مرد دروگر نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد تابلوی «من و دهکده» نمایش‌دهندهٔ ارتباط میان هنرمند (مارک شاگال) با زادگاه وی در بلاروس است.

تجزیه و تحلیل گشتالتی اثر

برای تجزیه و تحلیل گشتالتی باید از اصولی که پیش‌تر توضیح داده شد، یاری گرفت و میزان رعایت هر یک از این اصول را در جهت ایجاد ادراک بصری موردنظر هنرمند در مخاطب و میزان موفقیت هنرمند را در این کار پی‌گیری نمود. بدین جهت، تحلیل‌ها به تفکیک، ذیل هر یک از اصول ارائه می‌شوند. در عین حال، توجه به این نکته ضروری است که ادراک یک کل با عملکرد همزمان همهٔ این اصول شکل می‌گیرد و تفکیکی که در این‌جا صورت می‌گیرد به ضرورت و جهت ارائه دقیق تحلیل است. (تصویر شمارهٔ ۲)

اصل مشابهت: اولین اصلی که در این تابلو بیشتر جلب توجه می‌کند، مشابهت در اندازه است. سر مرد و دست وی که گیاهی را گرفته و سر بز که با خطوط زردرنگ مشخص شده‌اند، از نظر اشل و به لحاظ اندازه و مقیاس در یک گروه

تصویر شمارهٔ ۱



تصویر شمارهٔ ۳

وجود اشکال هندسی دایره و مثلث که به صورت گشتالتی ادراک می‌شوند با وجود این که در اکثر نقاط موجود در تابلو همدیگر را پوشانده‌اند ولی هویت خود را از دست نداده‌اند و هم‌چنان به صورت اشکال هندسی تداعی می‌شوند

مشابه، و زن شیردوش، گاو، زن و مرد کشاورز که با خطوط نارنجی مشخص‌اند در گروه واحد دیگری از جهت مقیاس و اندازه دیده می‌شوند. (تصویر شمارهٔ ۲)

در این نقاشی مشابهت به لحاظ شکل و فرم هم وجود دارد.

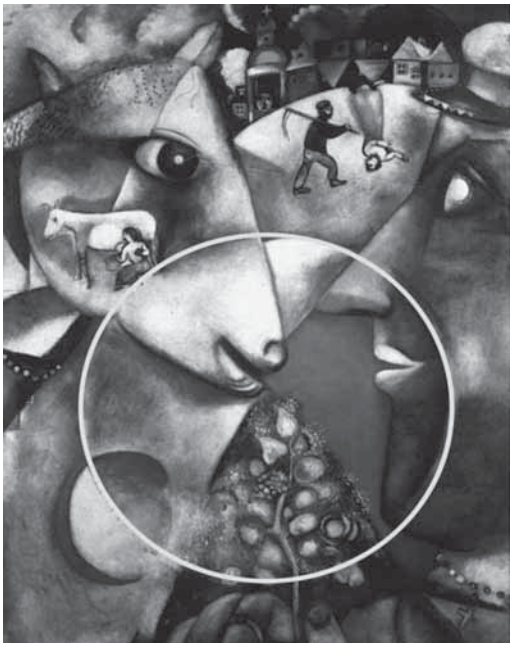
اشکال مشابهی در تابلو تکرار شده یا خانه‌هایی که به صورت مشابه در کنار هم دیده می‌شوند و چشم را به با هم دیدن آن‌ها هدایت می‌کند. همچنین عناصری که در تابلو رنگ مشابهی دارند، در یک گروه واحد دیده می‌شوند؛ مثل قسمت‌هایی که به رنگ قرمزند. (تصویر شمارهٔ ۳)

اصل مجاورت از نوع تلفیق کردن: در این تصویر برای گروه‌بندی عناصر متفاوت (سر مرد و سر بز و گیاه) از شکل هندسی دایره استفاده کرده است تا این عناصر را در یک گروه واحد تداعی کند. از سوی دیگر، نحوهٔ قرارگیری این عناصر تداعی‌گر مثلث‌هایی است که رأس‌شان به مرکز دایره منتهی می‌گردد. (تصویر شمارهٔ ۴)

اصل مجاورت از نوع هم‌پوشانی: وجود اشکال هندسی دایره و مثلث که به صورت گشتالتی ادراک می‌شوند با وجود اینکه در اکثر نقاط موجود در تابلو همدیگر را پوشانده‌اند ولی

تصویر شمارهٔ ۲

تصویر شمارهٔ ۴



تصویر شمارهٔ ۵

هویت خود را از دست نداده‌اند و هم‌چنان به صورت اشکال هندسی تداعی می‌شوند. (تصویر شمارهٔ ۵)

اصـــل تـــداوم: قسمت‌هایی از اثر که در تصویر شمارهٔ ۶ مشخص شده‌اند و در سه قسمت تابلو دیده می‌شوند، دارای طرح‌های وابسته به یکدیگرند که باعث می‌شوند چشم انسان عناصر موجود را تا جایی که نقش‌مایه‌ها تغییر نیافته‌اند و مانعی ایجاد نشده، دنبال کند. (تصویر شمارهٔ ۶)

فرم و نحوهٔ فراگیری فیگور زن ومرد کشاورز به شکل قرینه، در حالت ادراک گشتالتی فرم بین و یانگ را تداعی می‌کند که خود

تصویر شمارهٔ ۶

تصویر شمارهٔ ۷

بین و یانگ بر اساس اصل نقش و زمینه تحلیل می‌شود؛ در این‌گونه اشکال شکل و زمینه همدیگر را تعریف می‌کنند. (تصویر شمارهٔ ۷)

جمع‌بندی

در مجموع می‌توان گفت که پیچیده‌بودن و ناپایداربودن و بی‌قاعدگی عناصر موجود در تابلو تأکید بصری بر تابلو را افزایش داده و یک نکتهٔ جالب توجه در این نقاشی، وابستگی گشتالتی عناصر و اجزای این مجموعه است که باعث شده یک اثر سوررئالیستی به وجود بیاید؛ وگرنه هیچ‌یک از اجزای میکرو[۸] به‌خودی خود غیرواقعی و خیالی نیستند و صرفاً در کنار هم قرار گرفتنشان در یک کل، باعث شده تا اثری سوررئال خلق شود. این نقاشی دقیقاً با شعار اصلی نظریهٔ گشتالت قابل تطبیق است که «کل چیزی بیش از اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن است.» بدین ترتیب که مجموعه‌ای از عناصر و اجزای رئال، در یک موقعیت گشتالتی منجر به شکل‌گیری یک «کل» شده است.

پی‌نوشت

1. Figure/Ground
2. Similarity
3. Proximity
4. Closure
5. Continuity
6. Common fate
7. I and the Village

۸. Micro میکرو عبارت است از آن عناصری که در جریان درک بلافاصله ظاهر نگشته ولی در مجموع درک می‌شوند.

منابع

۱. ای. دونیس. داندیس، «مبادی سواد بصری»، ترجمه مسعود سپهر، چاپ دوم، تهران، سروش، ۱۳۷۱
۲. شاپوریان. رضا، «اصول کلی روان‌شناسی گشتالت»، تهران، انتشارات رشد، ۱۳۸۶
۳. کپس. جنورگی، «زبان تصویر»، ترجمه فیروز مهاجر، تهران، سروش، ۱۳۸۲
4. www.wikipedia.org

۴ ق ا ل ه

هنر ـ حرفه

جلدسازی

ایوب جوانکار فومنی

اشاره

بیشتر ما نمی‌دانیم صنعت نگهداری از کتاب یعنی جلدسازی و صحافی در ایران از چه زمانی به وجود آمده است؟ اگر هنر جلدسازی کتاب به وجود نمی‌آمد بیشتر کتاب‌هایی که امروزه در دست ما هستند، وجود نداشت. ولی از آن‌جا که بشر برای حفظ و نگهداری آثار و اندیشه‌های خود ارزش زیادی قائل بوده، بر این کار اهتمام ورزیده است.

کلیدواژه‌ها: جلدسازی، هنر، حرفه، جلد لاکی.

تاریخچهٔ جلد

جلد عبارت است از پوششی که اوراق کتاب یا قطعات خط و نقاشی در میان آن شیرازه‌بندی و حفظ می‌شود. ساخت جلد که ارتباط نزدیکی با هنر صحافی دارد از قدمتی به اندازه خود نوشتن برخوردار است.

در آغاز، جلدها از چرم، چوب و فلز ساخته می‌شد. شیرازهٔ آن‌ها نیز از چرم بود. البته بعضی جلدهای چوبی نیز دیده شده که روی آن‌ها را با لاک روکش کرده‌اند. از قدیمی‌ترین نسخه‌های جلد شده، روایت‌های قبطی انجیل بود و این آثار طی ۶ قرن اول بعد از میلاد در مصر نوشته شده بود.

در ایران نیز ساخت جلد قدمتی طولانی دارد. در دوران باستان در ایران برای حفظ اوراق پوستی از محفظه‌هایی استفاده می‌کردند که برای هر کتاب به صورت جداگانه تهیه می‌شده است. بعضی از این محفظه‌ها را که با آهن یا مفرغ ساخته می‌شده‌اند، به وسیله گوهر می‌آراستند.

زمانی که کار دباغی پوست پیشرفت کرد، از پوست بز و آهو، کاغذهایی ساخته می‌شد که بهترین نوع کاغذ پوستی بوده است.

پس از ظهور اسلام نیز شاهد ساخت جلد هستیم. آشنایی مسلمانان با قرآن، نه تنها به عنوان کتاب دینی بلکه به عنوان کتابی راهنما در تمام امور زندگی دلیلی برای حفظ و نگه‌داری آن به وسیلهٔ جلدهای جدید شد.

نخستین جلدهای اسلامی به دست آمده مربوط به قرن سوم هجری بود که از لحاظ فنی بسیار شبیه به آثار قبطی است. از تزئینات به کار رفته بر روی جلدهای چرمی می‌توان به معرق‌کاری، حکاکی، نقوش هندسی، برجسته‌سازی، نقش‌کوبی، قلم‌کاری و مهرکوبی اشاره کرد.

در اوایل دوران اسلامی جلدسازی چرمی به طریق ساده و یا با وسایل ابتدایی از پوست بعضی حیوانات انجام می‌شد. پوست و مقوا را به کمک ورقه‌های نازک از چوب و یا چند ردیف کاغذ با خمیره به صورت جسمی استوار و مقوا مانند درآورده و برای جلد استفاده می‌کردند.

قدیمی‌ترین جلدی که از دورهٔ اسلامی ایران باقی مانده به سدهٔ هفتم هجری تعلق دارد که مربوط به مسجد جامع نائین است. این جلد چرمی با برگردان در پاکتی قرار گرفته که حواشی آن جدول‌کشی شده است. از قدیمی‌ترین جلدهای باقی‌مانده می‌توان به جلدی مربوط به قرآن کریم اشاره کرد که تاریخ آن ۷۱۰ هجری است و به سفارش سلطان الجاتیو ساخته شده و در موزهٔ آثار اسلامی شهر استانبول نگه‌داری می‌شود.

در این دوره در ایران، جلدسازی فعال بوده هرچند که تا پیش از قرن هفتم نمونه‌ای از آن باقی نمانده است، اما براساس وجود کتب و اوراق فراوان از سده‌های فوق به خصوص قرآن‌های نفیس سدهٔ دوم و ششم هجری می‌توان با اطمینان گفت که در آن زمان نیز هنر

جلدسازی از رونق و اهمیت فراوانی برخودار بوده است. براساس قطعات جلدهای باقی‌مانده از آن دوره بیشتر جلدها با استفاده از خمیر مقوا یا پارچه‌های کهنه یا با روکش چرم‌های مختلف و نقوش رایج آن زمان، آرایش و تزئین می‌شدند.

جلدسازی در دورهٔ صفوی دچار تحولی بزرگ شد. در زمان شاه‌طهماسب اول، نوعی جلد پدید آمد که به جلدهای لاکی (روغنی) شهرت یافت که تا دورهٔ قاجار نیز ادامه داشت.

جلدهای لاکی

تولید آثار روغنی که نقاشی لاکی بر روی مقوای دست‌ساز است، در نیمهٔ آخر قرن نهم هجری آغاز و در قرن دوازدهم و سیزدهم هجری به بالاترین درجهٔ ظرافت و شکوه خود رسید. گفته می‌شود نخستین بار، روغن کمان را برای پوشش نقش‌های روی جلد در این زمان، در کارگاهی زیر نظر میرک نقاش به کار برده‌اند.

روغنی که در نقاشی لاکی از آن استفاده می‌شود به روغن کمان معروف است، زیرا در گذشته از آن برای جلوگیری از خشک‌شدن کمان استفاده می‌کردند.

آثار لاکی

از کارها و ساخته‌های لاکی می‌توان به جلد، قلمدان، قاب آیینه، جعبهٔ جواهرات، برچسب و درهای منقوش لاکی اشاره کرد.

انواع بومی لاکی

بوم لاکی دارای انواع مختلفی است که در حدود شانزده نوع آن مورد ساخت و استفاده قرار می‌گیرد و می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

بوم ساده (سفید)، بوم سیاه، بوم نخودی، بوم مرغش، بوم ته‌طلایی (سبز- قرمز)، بوم زرک (زرافشان)، بوم ابری، بوم ابر و باد، و...

انواع جلد

جلد گل و مرغ، جلد گل و بوته، جلد لچک و ترنج، جلد تذهیب شده، جلد صورت دار و...

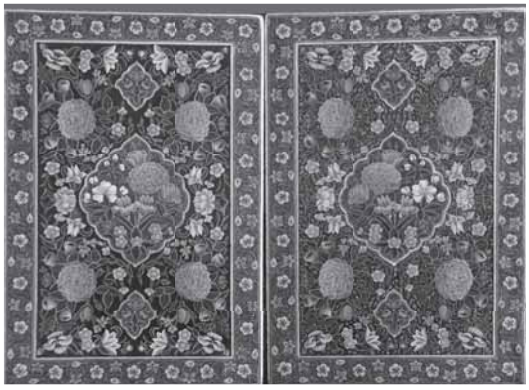
روش ساخت جلد لاکی

برای تهیهٔ زیرساخت بوم لاکی، ابتدا ورقه‌های نازک کاغذ را لایه‌لایه بر روی هم چسبانده و بعد از خشک شدن آن لایه‌ای از روغن بر روی آن زده و نوع مخصوص بوم لاکی از جمله مرغش یا ورق طلا و... را بر روی بوم اجرا می‌کنیم. آن‌گاه مجدداً بوم را روغن می‌زنیم. بعد طرح را به روش گرته‌برداری و یا به وسیلهٔ کاغذ پوستی بر روی بوم انداخته و پس از رنگ‌گذاری و ساخت و ساز نهایی بار دیگر برای حفاظت جلد و طرح، بر روی آن روغن زده و در جایی می‌گذاریم که کاملاً خشک شود.

کاربرد جلد لاکی

جلدهای لاکی برای تجلید نسخ خطی و کتاب‌های قدیمی از جمله دیوان اشعار، ادعیه و به خصوص قرآن کریم استفاده می‌شود. اما متأسفانه امروزه به دلیل استفاده از جلدهای چاپی با تیراژ بالا و ارزان‌تر بودن آن‌ها، از جلدهای لاکی به عنوان هنری تزئینی و فقط برای مجموعه‌داران و یا بعضی نسخ خطی موزه‌ها استفاده می‌شود.

جلد لاکی اثر جوانکار فومنی



قدیمی‌ترین جلدی که از دورهٔ اسلامی ایران باقی مانده به سدهٔ هفتم هجری تعلق دارد که مربوط به مسجد جامع نائین است

جلد لاکی اثر جوانکار فومنی

اشاره

بسیاری از ما معلمان، روز اول ـ که روز آشنایی با دانش‌آموزان است ـ را به صورت یکنواخت و تکراری سپری و بیشتر وقت خود را صرف گفتن باید و نبایدها می‌کنیم و قوانین کلاس را شرح می‌دهیم؛ اما چرا از همان روز اول دست به‌کار نمی‌شویم و کار عملی هنر را آغاز نمی‌کنیم؟ مقالهٔ حاضر تجربهٔ چندین معلم است که با تمرین‌هایی ساده و جالب هم دیدگاهی از درس هنر به دانش‌آموزان ارائه می‌دهند و هم خود به ارزش‌یابی تشخیصی دست می‌زنند. شاید بد نباشد از تجربیات آن‌ها در سر کلاس خود بهره ببریم. این تجربه‌ها را می‌توان در کلاس‌های هنر مدارس و با استفاده از روش‌های ابداعی و بومی همکاران هنر گسترش داد. رشد آموزش هنر آمادهٔ دریافت دیدگاه‌ها و روش‌های تدریس معلمان هنر در روز اول کلاس است.

کلیدواژه‌ها: کار گروهی، ایجاد خلاقیت، همکاری، ایجاد تصور خوب از درس هنر، آشنایی با فلسفهٔ هنر.

هـ ن ر

اولین روز کلاس هنر

ترجمه: حسنی تنظیف
دبیر هنر- قروه

ایده‌ای برای هفتهٔ اول

نوشتهٔ لیاه

من برای هر کلاس برگه‌ای در اندازهٔ ۶۱×۴۶ سانتی‌متر در نظر می‌گیرم. روی هر برگهٔ کاغذ یک حرف را در اندازهٔ بزرگ و توخالی با خطوط پهن و سیاه می‌کشم، سپس آن را به اندازهٔ مربع‌های ۷/۶×۷/۶ تقسیم‌بندی کرده و بعد از شماره‌گذاری در پشت هر مربع آن‌ها را برش می‌دهم. هر دانش‌آموز در هر کلاس حداقل باید دو مربع را رنگ بزند، گاهی هم اگر تعداد دانش‌آموزان کلاسی کمتر باشد مربع بیشتری به آن‌ها می‌رسد؛ چرا که ما برای هر کلاس ۴۸ مربع داریم. دستورالعمل برای رنگ‌آمیزی به این صورت است که: اسم شما باید جایی روی مربع، نه پشت آن، باشد و برای این کار از رنگ سیاه استفاده نکنید. اگر مربع شما با خط سیاهی به دو نیم تقسیم شده است، برای نیمی از آن از رنگ سرد استفاده کنید و برای نیمی دیگر از رنگ گرم. اگر مربع ساده است و هیچ خطی روی آن ترسیم نشده، کل مربع را یا رنگ گرم بزنید و یا رنگ سرد. دانش‌آموزان را تشویق کنید که بافت‌های جالبی ارائه دهند اما تصویر و یا شکل خاصی نکشند.

بعد از این‌که رنگ‌آمیزی تمام شد، همه به سالن مدرسه می‌رویم. برای این‌که حروف را روی دیوار جفت و جور کنیم، من شماره‌ها را می‌خوانم و سپس به دیوار می‌چسبانم (توصیه می‌کنم از نوارچسب‌های دو طرف استفاده کنید)؛ دانش‌آموزان مشتاق خواهند بود تا بفهمند مربع‌ها چه چیزی را خواهند س

و اتمام کار با چه نوشته‌ای روبه‌رو می‌شوند. تا این‌که در نهایت جمله کامل می‌شود:

«بیایید کار هنری را که به سرعت خلق می‌شود تجربه کنیم.»

بیایید یک پازل هوشمندانه خلق کنیم

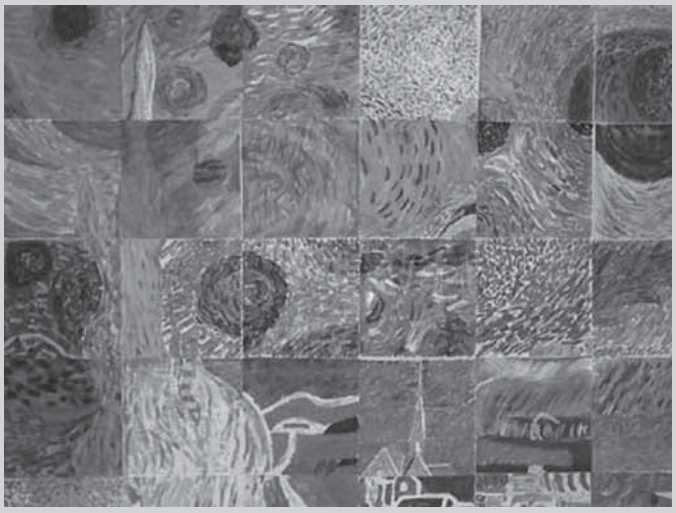
نوشتهٔ لیاه

این ایده یک نمود موزاییکی دارد. برای داشتن تنوع در این کار بهتر است شما از یک تصویر یا اثر هنری شناخته شده و مطرح استفاده کنید. خلق یک قطعهٔ موزاییکی ایدهٔ بسیار مطلوبی برای روز اول مدرسه است. بچه‌ها می‌توانند روی قطعهٔ مورد نظر کار کنند و شما بر درستی کار آن‌ها نظارت کنید. انجام دادن یک نقاشی دیواری مشترک این دیدگاه را به آن‌ها می‌دهد که باید با یکدیگر کار کنند آن هم در حالی‌که هر یک به تنهایی نقش مهمی را به‌عهده دارند. شما می‌توانید در اولین روز مدرسه این کار را به آسانی انجام دهید؛ حتی با دانش‌آموزان کلاس پایین‌تر.

من اغلب به آن‌ها توصیه می‌کنم که می‌توانند در قطعهٔ مربوط به خودشان بافت خاصی ایجاد کنند و یا از والرهای مختلفی بهره ببرند اما امکان مانور و انجام کارهای خلاقانه نیست. باید به دانش‌آموزان در انتخاب رنگ کمک کنیم و خطاهای آن‌ها را در این زمینه اصلاح نماییم. در واقع محدودهٔ رنگ ما محدودهٔ رنگی است که در طرح اصلی وجود دارد.

شما می‌توانید کاغذ رولی خود را روی دیوار نصب کنید و ترسیم خطوط طرح را خودتان شخصاً با یک مداد سیاه انجام دهید، سپس کاغذ را برگردانید و آن‌را به مربع‌هایی که تکه‌های موزاییک ما را تشکیل می‌دهد تقسیم و سپس با قیچی جدا کنید. اندازهٔ مربع‌ها آزاد است و به تعداد دانش‌آموزانی بستگی دارد که در این نقاشی دیواری شرکت خواهند کرد.

در این‌جا شما نقاشی دیواری از «شب پر ستاره» **ونگوگ** را می‌بینید.



بیایید کار هنری را که به سرعت خلق می‌شود تجربه کنیم

دانش‌آموزان روز دوم مدرسه کار را شروع کردند، من نقاشی را به ۳۰ مربع تقسیم کردم و هر دانش‌آموز مسئول رنگ‌آمیزی خطوط محیطی بود که در مربع وجود داشت. ما کار را با نسخهٔ کامل و اصلی که در روبه‌روی خود داشتیم شروع کردیم.

چیزی که انجام این کار را جذاب کرده بود این بود که رنگ‌ها دقیقاً منطبق و هماهنگ با رنگ اصلی کار نبود، در واقع دانش‌آموزان با والرهای متفاوت از یک رنگ کار می‌کردند.

وقتی کار پایان می‌پذیرد، دانش‌آموزان حقیقتاً به خود می‌بالند؛ کاری که تنها برای خلق آن دو روز وقت گذاشته‌اند و در نهایت نتیجهٔ جذابی هم داشته است. من تصور می‌کنم این کار یکی از بهترین تمرین‌هایی است که می‌تواند دانش‌آموزان را بعد از مدتی دوری از هنر به کانال هنر برگرداند.

تمرین «فی‌البداهه»

نوشتهٔ مارکیا اچ

من برای روز اول مدرسه تمرین «فی‌البداهه» را انجام می‌دهم. شیوه کارم به این طریق است: به هر کدام از دانش‌آموزان برگه‌ای می‌دهم و برای آنان توضیح می‌دهم که می‌خواهم مجموعه‌ای دستورالعمل را برای آن‌ها بخوانم تا هر دانش‌آموز همان را انجام دهد و به آن‌ها متذکر می‌شوم که حق ندارند به برگهٔ دوست کناری خود نگاه کنند! به دقت گوش دهند و دستورات را موبه‌مو اجرا نمایند. من هر چند دفعه که آن‌ها بخواهند متن را دوباره خواهم خواند اما به سؤالاتی چون «منظورش چیست؟» یا «من باید چه چیزی را تصور کنم؟» نمی‌توانم پاسخ دهم!

سپس درست زمانی که کلاس کاملاً ساکت شد، با صدایی بلند و رسا یک سری از دستورالعمل‌ها را برای دانش‌آموزان می‌خوانم؛ مثلاً: «خط منحنی بکشید»، «سه دایره اضافه کنید»، «طوری چهار خط را اضافه کنید که همگی از یک‌سو به‌هم متصل باشند» و... به‌طور معمول من ۱۰ دستور را برای آن‌ها می‌خوانم. دانش‌آموزان اغلب احساس راحتی ندارند، آن‌ها احساس می‌کنند که این یک تست یا آزمون هوش است. بچه‌ها دقیقاً نمی‌دانند چه چیزی از آن‌ها انتظار می‌رود و این‌که مبادا کارشان را اشتباه انجام دهند، مضطربشان می‌سازد. اما من آن‌ها را مرتب تشویق می‌کنم که آن‌چه را که به فکرتان می‌آید بکشید و به فکرتان اطمینان کنید.

وقتی کار همه تمام شد، طرح‌ها را روی تخته‌سیاه نصب می‌کنیم و دقایقی به آن‌ها خیره می‌شویم. سپس من سؤالاتی دربارهٔ طراحی‌ها مطرح می‌کنم؛ مثلاً چه شباهتی بین آن‌ها می‌بینید؟ چه تفاوتی با هم دارند؟ تداعی‌کنندهٔ چه چیزی هستند؟ و... من کمی آن‌ها را تحلیل می‌کنم و برایشان توضیح می‌دهم که این نمونه‌ای است از آن‌چه که هنر ایجاد می‌کند ـ همهٔ هنرمندان در کلاس‌های من دقیقاً همین چیزها را می‌شنوند و چیزهای مشابهی را می‌بینند و همین دستورالعمل‌ها را می‌شنوند... اطلاعات مشابهی به مغز آن‌ها وارد می‌شود و هرکس کاری را انجام می‌دهد که استنباط کرده و ممکن است چیزهایی خلق شود که کمی با هم متفاوتند ـ هرکس تفسیر متفاوتی از دستورالعمل‌ها دارد. نتیجهٔ تمام کارها به‌هم مربوط است و معمای مشابهی را به شیوه‌ای خاص و منحصر به‌فرد حل می‌کند و این دقیقاً چیستی هنر است!

من به دانش‌آموزان متذکر می‌شوم که این دقیقاً همان چیزی است که از آن‌ها انتظار دارم با هر تمرین هنری به همین شیوه برخورد کنند. آن‌ها با مجموعه‌ای از درخواست‌ها و دستورات یکسان روبه‌رو می‌شوند؛ هر چند که کار هر دانش‌آموز متفاوت است، اما کاملاً درست انجام شده است.

بسیاری از اوقات من شاگردهایی داشته‌ام که نتیجهٔ انجام این تمرینشان شبیه نقش و نگارها بوده است. ما می‌توانیم این اتود اولیه را اصلاح کنیم، رنگ بزنیم، چاپ کنیم، به صورت نقش برجسته دربیاوریم و یا حتی به مجسمه‌ای سه بعدی تبدیل کنیم... در واقع اصل این است که تقریباً هر چیزی می‌تواند آغازگر یک اثر هنری باشد. این اصل به ما کمک می‌کند تا پی ببریم که ایده‌های اولیه از کجا می‌آیند و یا چگونه می‌توان اثر هنری را به مفهومی انتزاعی کشاند! این شیوه راه مطلوبی است که هر کسی را به میدان پرتاب می‌کند تا شروع به بازی کند!

بچه‌های با استعداد مزیتی بر بچه‌های کم‌استعداد ندارند. همه می‌توانند با یک سری اصول کار خود را اصلاح کنند یا تغییر دهند و در نهایت استعداد خود را در جهت خلق یک اثر هنری به‌کار گیرند.

با وجود این ممکن است همهٔ شما به چیزهایی جالب‌تر از ایدهٔ من بیندیشید.

بچه‌های با استعداد مزیتی، بر بچه‌های کم‌استعداد ندارند. همه می‌توانند با یک سری اصول کار خود را اصلاح کنند یا تغییر دهند و در نهایت استعداد خود را در جهت خلق یک اثر هنری به‌کار گیرند

طراحی روز اول

نوشتهٔ جریل هالینگس ورث

اولین روز ملاقات با شاگردانم علاوه بر این‌که جایشان را مشخص کرده و قوانین کلاس را مرور می‌کنم، از هر کدام می‌خواهم که با استفاده از مداد معمولی روی کاغذ طرحی بکشد. آن‌ها باید کاغذ را تا کنند به این صورت که چهار مربع ایجاد شود. چیزی که از دانش‌آموزان می‌خواهم انجام دهند بسیار ساده است؛ در یک مربع انسان بکشند، در مربع دیگر هر حیوانی که دوست دارند، در سومی یک ساختمان و نهایتاً در آخری یک درخت طراحی کنند. آن‌ها برگه‌ها را تاریخ می‌زنند و من کارهایشان را بایگانی خواهم کرد. من برای هر پایه تحصیلی یک جعبهٔ بایگانی دارم و برای هر دانش‌آموز یک پوشه در نظر گرفته‌ام تا زمانی که درسشان به اتمام برسد (برای معلم‌های مقطع ابتدایی تمام ۵ سال دورهٔ ابتدایی به پایان برسد) و در نهایت پوشه‌ها را به منازلشان خواهم فرستاد، والدین با دیدن مجموعه‌ای از کارهای هنری بچه‌هایشان هیجان‌زده می‌شوند، بچه‌ها نیز درصدد آرشیو کردن کارهایشان برآمده و مایل هستند نگاهی به طراحی‌های گذشتهٔ خود بیندازند.

برای دانش‌آموزان بزرگ‌تر تمرین طراحی خانه ـ انسان ـ درخت ـ حیوان می‌تواند با هر روش خلاقانه‌ای که آن‌ها آموخته‌اند همراه شود. از آن‌ها بخواهید در ابتدا روی برگه‌ها نام‌شان را ننویسند. کاغذها را جمع کنید سپس آن‌ها را در بین دانش‌آموزان توزیع کنید. دانش‌آموزان باید یک پاراگراف در مورد طراحی‌هایی که دریافت کرده‌اند بنویسند.

طبیعی است که بچه‌هابعد از اتمام کار تمایل پیدا می‌کنند تا نقاط قوت و ضعف خود را بهتر بشناسند. اما باوجود این‌که دانش‌آموزان یکسانی روی هر نقاشی کار کرده‌اند باز هم نتیجهٔ کار یکسره متفاوت از هم و البته گیج‌کننده است

طراحی به نوبت (برای همهٔ مقاطع)

نوشتهٔ نیکل بریسکو

این کار بسیار ساده و زیباست. شما می‌توانید یک موضوع برای آن انتخاب کنید. هر کسی لازم است یک برگهٔ کاغذ و مقداری وسایل طراحی همراه داشته باشد و نام خود را در پشت برگه بنویسد. اگر ممکن است بچه‌ها به صورت دایره‌وار بنشینند و طراحی را شروع کنند. در حدود ۳ الی ۵ دقیقه به آن‌ها زمان بدهید. بعد از اعلام پایان زمان بچه‌ها باید کاغذشان را به دوست سمت راستی خود بدهند و این کار را آن‌قدر ادامه دهند تا دوباره به جای اول باز گردد. خود من علاقه‌مندم که زمان را تغییر بدهم. این کار باعث می‌شود که بچه‌ها زمان ثابتی را در اختیار نداشته باشند؛ بنابراین یک‌جا بند نمی‌شوند و از طرفی بسیار می‌خندند. اکثر معلمان مایلند زمان ثابتی داشته باشند؛ با این حساب ۵ دقیقه برای هر گردش مناسب به‌نظر می‌رسد.

در پایان نقاشی‌ها را به دیوار بزنید و از دانش‌آموزان بخواهید که یکی را به عنوان بهترین کار انتخاب کنند؛ کاری که بهترین ترکیب‌بندی و کنتراست را دارد، بسیار خلاقانه است و در آن از رنگ‌ها به نحو مطلوبی استفاده شده است ... شما می‌توانید به طرح برگزیده جایزه بدهید.

انتخاب این‌که چه کاری بهترین است گویی یک جورهایی از روی شانس صورت می‌گیرد؛ چون تعداد زیادی دانش‌آموز روی اثر مشابهی کار می‌کنند اما قطعاً یکی خاص‌تر از بقیه است. این کار به بچه‌ها می‌آموزد که آن‌ها می‌توانند با هم و به صورت مشترک کار کنند و نیز به‌یاد داشته باشند که در کلاس به یکدیگر وابسته‌اند.

طبیعی است که بچه‌ها بعد از اتمام کار تمایل پیدا می‌کنند تا نقاط قوت و ضعف خود را بهتر بشناسند. اما با وجود این‌که دانش‌آموزان یکسانی روی هر نقاشی کار کرده‌اند باز هم نتیجهٔ کار یکسره متفاوت از هم و البته گیج‌کننده است.

با این تمرین در حقیقت دریچه‌ای از ایده‌های منحصر به‌فرد و گزینه‌های متنوع به روی دانش‌آموزان گشوده می‌شود.

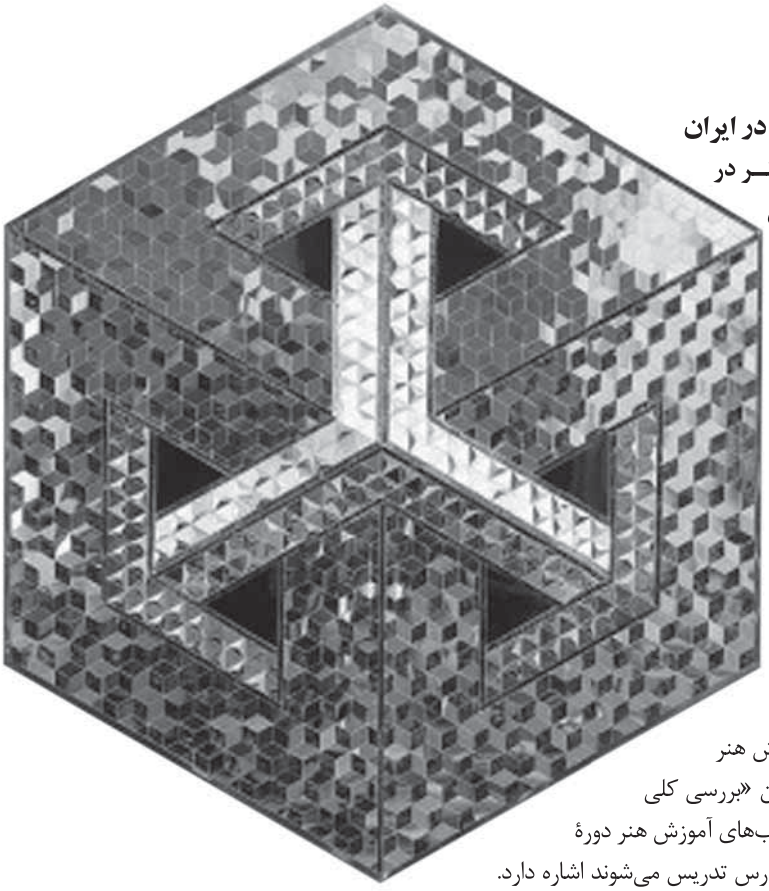
د ر آ ی ن ه ه ن ر

هنر در آیینهٔ پژوهش

اشاره

زمانی فردوسی در قرن پنجم در اثر جاودانه‌اش شاهنامه سروده بود: «که خواندن کلید درِ دانش است». در روزگار فعلی با الهام از این سخن زیبای فردوسی باید گفت: «پژوهش روشن‌کنندهٔ راه است.» هر چند پژوهش جامع و فراگیری که بتوان یافته‌های آن را تعمیم داد و اصل راهبردی را از آن استخراج کرد به مؤلفه‌های زیادی نیاز دارد اما تا حصول و انجام دادن پژوهش گسترده، پژوهش‌های معلم‌پسندی وجود دارند که جرقه‌ها و نشانه‌های ارزشمندی را در ذهن به‌وجود می‌آورند؛ به‌ویژه برای گروه‌های آموزشی هنر که موضوع توانمندسازی معلمان هنر به ابتکار و خلاقیت آن‌ها در تجهیز فکری و هنری باز می‌گردد.

دو پژوهش ارائه شده در این قسمت دو موضوع کتاب‌های درس هنر و جایگاه معلمان مقطع سرنوشت‌ساز ابتدایی را مورد بررسی قرار داده‌اند. از آن‌جا که فرایند پژوهش مستلزم طی کردن روش‌های علمی همراه با دقت نظر پژوهشگر است، می‌توان به دستاوردهای پژوهش با دیدهٔ انصاف نگریست و بی‌کمترین تردید از کاستی‌هایی که پژوهش بر آن صحه گذاشته، استفادهٔ خردمندانه کرد. اگر پژوهش‌های مطرح شده به این نتیجه ختم شده‌اند که استفاده از کاغذ مرغوب و چاپ مناسب براساس اصول آموزش هنر در بالابردن کیفی آموزش و جاذب کردن مواد آموزشی هنر مؤثر است، باید به آن توجه کرد. از طرفی اگر کتاب‌های درسی پس از یک ربع قرن نیازمند بازبینی و بازنگری هستند، گروه هنر دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی می‌تواند آن را در دستور کار قرار دهد و یا این‌که با سفارش تحقیقات مستندتری آخرین دیدگاه‌ها و نقطه‌نظرات در مورد تجدیدنظر کتاب‌های درسی هنر را رصد کند. به عنوان نمونه، دیگر ظرفیت ویژه مقطع ابتدایی در مقطع هنر در نهادینه‌کردن حس زیباشناسی کودکان بر کسی پوشیده نیست؛ اما بی‌میلی معلم در این مقطع ـ چنان‌که در یکی از پژوهش‌ها به آن اشاره شده ـ این مهم را عملی نمی‌کند. لذا رفتن به سوی معلم هنر اختصاصی شیوه‌ای بوده که خیلی از مدیران مدارس هوشمندانه آن را انتخاب کرده و از این کار نتیجه گرفته‌اند. این رویه‌ای است که حتی می‌تواند به یک روش عمومی تبدیل شود. «رشد هنر» از همین‌جا آمادگی خود را جهت دریافت پژوهش‌های همکاران فرهنگی و سایر پژوهش‌گران حوزهٔ هنر اعلام می‌دارد. در این قسمت دو پژوهش مورد بحث را مرور می‌کنیم:



● **بررسی کتاب‌ها و شیوهٔ آموزش هنر در مقطع راهنمایی در ایران**

تحقیقی با عنوان «**بررسی کتاب‌ها و شیوهٔ آموزش هنر در مقطع راهنمایی در ایران**» پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد **بهمن مؤذن‌زاده** است که در سال ۱۳۸۵ به راهنمایی دکتر **محمدعلی رجبی** در دانشکده هنر دانشگاه شاهد انجام گرفته است.

این تحقیق مبتنی بر ۶ فصل است که در فصل اول با عنوان «آموزش هنر و لزوم توجه به زمینه‌های بروز خلاقیت در کودکان و نوجوانان» به موضوعاتی چون: ابهام در مفهوم هنر، مفهوم هنر در غرب، مفهوم هنر در زبان و فرهنگ ایرانی، پیشینهٔ آموزش هنر، آموزش هنر در اروپا و امریکا، آموزش هنر در ایران، اهداف و لزوم آموزش هنر در مدارس، اشاره دارد. «بررسی و تحلیل شیوهٔ آموزش هنر در دورهٔ راهنمایی» عنوان فصل دوم است که به مسائلی مانند: مقطع راهنمایی تحصیلی و اهداف آن، روند برنامه‌ریزی درسی و آموزش درس هنر در نظام آموزش ایران در قبل و بعد از انقلاب اسلامی، شیوه‌های آموزش هنر در ایران در ادوار مختلف با تأکید بر نقاشی و خوش‌نویسی، برنامه‌های جانبی آموزش هنر در ایران، آموزش هنر در سایر کتب دورهٔ راهنمایی تحصیلی می‌پردازد. فصل سوم با عنوان «بررسی کلی کتاب‌های آموزشی هنر در مقطع راهنمایی» به زمینه‌های تألیف کتاب‌های آموزش هنر دورهٔ راهنمایی و مشکلات کتاب‌هایی که اکنون در دورهٔ راهنمایی در مدارس تدریس می‌شوند اشاره دارد. در فصل چهارم به بررسی بخش طراحی و نقاشی کتاب‌های آموزش هنر دورهٔ راهنمایی و در فصل پنجم به بررسی بخش خوش‌نویسی کتاب‌های آموزشی هنر دورهٔ راهنمایی پرداخته می‌شود.

این بررسی نتیجه می‌گیرد:

۱. سیر آموزش هنر در کشورمان از استانداردهای لازم و کیفیت مطلوب برخوردار نبوده و نیازمند تجدیدنظر و بررسی در رفع نقایص و کمبودها و ایجاد زمینهٔ لازم برای وضعیت بهتر است.

۲. با توجه به برخی کمبودها در نظام آموزشی فعلی، توجهٔ جدی به امر آموزش هنر ضروری است. در مورد کتاب‌های آموزشی هنر ضمن پرهیز از هر نوع سهل‌انگاری نیازمند نظارت و مراقبت هستیم. به‌طوری که حتی در سطح کلان و در جاهایی که این امر باید مورد توجه جدی قرار گیرد، درس هنر بیشتر به عنوان درس جانبی و تزئینی و غیراساسی تلقی می‌گردد و کسی برای مسائل مهم مربوط به آن اهمیتی قائل نمی‌شود.

۳. تعداد ساعات تدریس این درس در مقاطع مختلف کافی نبوده و به آموزش مربیان جهت بهبود روش تدریس نیز همتی مبذول نمی‌شود.

۴. دانش‌آموزان ایرانی در پایه و اساس با هنر بیگانه بوده و هیچ زمینه‌ای را برای بروز استعدادهای هنری خود در رشته‌های مختلف نمی‌یابند. چرا که اولاً هیچ زمانی مفهوم هنر و رشته‌های مختلف هنری در مقطع ابتدایی به آنان معرفی نمی‌شود و ثانیاً از داشتن مربی هنر در مقطع ابتدایی محروم هستند.

۵. ساعات در نظر گرفته شده برای هنر در این مقطع نیز کافی نیست.

۶. از طرفی در مورد کتاب‌های آموزش هنر مشکلات عدیده‌ای وجود دارد. با توجه به این‌که تقریباً حدود ۲۵ سال از تألیف این کتاب‌ها می‌گذرد، هیچ‌گونه تغییری از نظر بهبود وضعیت و به‌روز بودن در آن‌ها داده نشده و این کتب و شیوه‌های آموزشی آن‌ها مورد بررسی و تحلیل کارشناسان و منتقدان هنری قرار نگرفته است.

۷. بالا بردن کیفیت چاپ، استفاده از کاغذ مرغوب، توجه به تکنیک‌های مختلف هنری، معرفی کردن سبک‌ها و مکاتب مختلف و رویدادهای هنری، ایجاد ترتیب و توالی و ارتباط دروس با یکدیگر و در برخی عناوین پرداختن کامل‌تر به موضوع دروس، رفع نمودن اشکالات اساسی و ساختاری در محتوای دروس و موارد دیگر می‌تواند کتاب‌های درس هنر را از نارسایی و کمبود مرتفع کند.

۹. درس هنر بیشتر به عنوان درسی غیراساسی، جانبی و تزئینی تلقی گردیده و در برخی از مدارس حتی ساعات تدریس آن مثله می‌شود که این مسئله توجهٔ شایستهٔ مدیران و همکاران فرهنگی را می‌طلبد.

● بررسی روش‌های رایج تدریس هنر در مدارس ابتدایی منطقهٔ گمیشان استان گلستان و ارائهٔ روش‌های مطلوب

این پژوهش با عنوان «بررسی روش‌های رایج **تدریس هنر در مدارس ابتدایی** منطقهٔ گمیشان استان گلستان و ارائهٔ روش‌های مطلوب» در سال ۱۳۷۹ توسط **قوس مهرآور** و با مشارکت دانشگاه علامه طباطبایی در مؤسسهٔ پژوهش برنامه‌ریزی درسی و نوآوری‌های آموزشی انجام شده است.

پژوهش مذکور با استفاده از روش توصیفی ـ کاربردی انجام گرفته و ابزار جمع‌آوری اطلاعات آن پرسش‌نامه بوده است. نمونهٔ آماری آن نیز ۱۴۰ نفر از معلمان ابتدایی استان گلستان بوده‌اند.

یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد:

۱. در سؤالاتی که نشان‌دهندهٔ توانایی و کارایی لازم معلمان برای تدریس هنر بود، اکثریت پاسخگویان گزینه‌های در حد متوسط، کم و خیلی کم را انتخاب کردند. این نشان می‌دهد که معلمان دورهٔ ابتدایی توانایی و کارایی لازم برای تدریس هنر را ندارند.

۲. در تمام سؤالات مربوط به امکانات آموزشی و کمک‌آموزشی لازم برای اجرای فعالیت‌های هنری، اکثریت پاسخگویان گزینه‌های کم و خیلی کم را انتخاب کردند. بر این اساس، معلوم می‌شود که میزان کمی از امکانات آموزشی و کمک‌آموزشی لازم برای فعالیت‌های هنری در اختیار معلمان و دانش‌آموزان قرار دارد.

۳. اکثر پاسخگویان وقت اختصاص یافته به تدریس هنر در برنامهٔ درسی را کافی می‌دانستند (دو جلسه در هفته).

۴. اکثر معلمان با شیوه‌های ارزش‌یابی درس هنر آشنایی نداشتند.

۵. اکثر معلمان وقت کلاس خود را به فعالیت‌های اختصاصی غیر از نقاشی و خوش‌نویسی اختصاص نمی‌دادند و به فعالیت هنری کاردستی که جزو اهداف درس هنر محسوب می‌شود، کمتر بها می‌دادند.

۶. در اکثر کتاب‌های درسی مقطع ابتدایی فعالیت‌های هنری وجود دارد که بیشترین سهم در کتاب‌های فارسی با اختصاص فعالیت‌هایی چون خوش‌نویسی، شعر و قصه است. در این فعالیت‌ها، هنر به عنوان عاملی کمکی در نظر گرفته می‌شود. بنابراین در این دروس هنر را به شیوهٔ غیرمستقیم آموزش می‌دهند.

باری، براساس یافته‌ها این بررسی پیشنهاد می‌کند:

۱. سپردن تدریس درس هنر به مربیانی که دارای مهارت لازم هستند.

۲. تشکیل جلسات توجیهی برای معلمان به‌طور متناوب و مشخص ساختن اهمیت آموزش درس هنر برای آن‌ها.

۳. گذاشتن دوره‌های ضمن‌خدمت، کارآموزی و بازآموزی، به منظور آموزش معلمان دورهٔ ابتدایی.

دفتر انتشارات کمک آموزشی

با مجله‌های رشد آشنا شوید

مجله‌های رشد توسط دفتر انتشارات کمک‌آموزشی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش تهیه و منتشر می‌شوند:

مجله‌های دانش‌آموزی

(به صورت ماه‌نامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند) :

- رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایهٔ اول دورهٔ دبستان)
- رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دورهٔ دبستان)
- رشد دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دورهٔ دبستان)
- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ راهنمایی تحصیلی)
- رشد جوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه و پیش‌دانشگاهی)

مجله‌های بزرگسال عمومی

(به صورت ماه‌نامه و هشت شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

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

مجله‌های بزرگسال و دانش‌آموزی تخصصی

(به صورت فصل‌نامه و چهار شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

◆ رشد برهان راهنمایی (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دورهٔ راهنمایی تحصیلی) ◆ رشد برهان متوسطه (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دورهٔ متوسطه) ◆ رشد آموزش قرآن ◆ رشد آموزش معارف اسلامی ◆ رشد آموزش زبان و ادب فارسی ◆ رشد آموزش هنر ◆ رشد 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 فنی و حرفه‌ای ◆ 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 می‌شوند.

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

◆ **تلفن و نمابر:** ۸۸۳۰۱۴۷۸ ـ ۰۲۱

۴. توجیه مسئولان ادارات و مدارس و تأکید بر اهمیت درس هنر در مدارس.

۵. تدارک و اختصاص کلاس ویژه در مدارس برای فعالیت‌های هنری.

۶. ایجاد پایگاه‌های هنری، اعم از کانون‌های هنری- تربیتی و آموزشگاه‌های هنر که با هزینهٔ کم و بدون مشکلات جنبی، آمادهٔ پذیرش و آموزش دانش‌آموزان باشد.

۷. اختصاص وقت کافی به درس هنر در برنامه‌های درسی مدارس (قابل توجه گروه آموزش هنر دفتر تألیف و برنامه‌ریزی درسی).

۸. نظارت دقیق و سنجیده بر امتحان و ارزش‌یابی درس هنر.

۹. پرداختن به فعالیت‌های هنری از قبیل قصه‌نویسی، قصه‌خوانی به زبان حیوانات، کاردستی، خاطره‌نویسی، شعر، سرود و... در کلاس هنر.

۱۰. تعمیم هنر به دروس دیگر چون تاریخ، ریاضی، قرآن، علوم و غیره. هنر صرفاً نباید در کتاب هنر منعکس شده باشد زیرا هنر مرزی فراتر و گسترده‌تر را می‌طلبد.

۱۱. در کتاب‌های درسی انتخاب اشعار، داستان‌ها، قصه‌ها، کاردستی و... متناسب با نیازها و ویژگی‌های این گروه سنی صورت گیرد.

۱۲. تدوین مقررات یا اصلاح آئین‌نامه‌های آموزشی موجود؛ به نحوی که معلمان انعطاف و استقلال بیشتری در ادارهٔ کلاس مخصوصاً کلاس هنر داشته باشند.

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؛ 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 نام‌خانوادگی:** .....

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

◆ **تلفن:** .....

◆ **نشانی کامل پستی:** .....

استان: ..... **شهرستان:** ..... **خیابان:** .....

شمارهٔ فیش: ..... **مبلغ پرداختی:** .....

پلاک: ..... **شمارهٔ پستی:** .....

.....

◆ در صورتی که قبلاً مشترک مجله بوده‌اید، شمارهٔ اشتراک خود را ذکر کنید:

.....

امضا:

● **نشانی: تهران، صندوق پستی امور مشترکین: ۱۶۵۹۵/۱۱۱**

● **وبگاه مجلات رشد:** www.roshdmag.ir

● **اشتراک مجله:** ۰۲۱-۷۷۳۳۶۶۵۶ /۷۷۳۳۵۱۱۰/۷۷۳۳۹۷۱۳-۱۴

◆ هزینهٔ اشتراک یکساله مجلات عمومی (هشت شماره): ۹۶۰۰۰ ریال

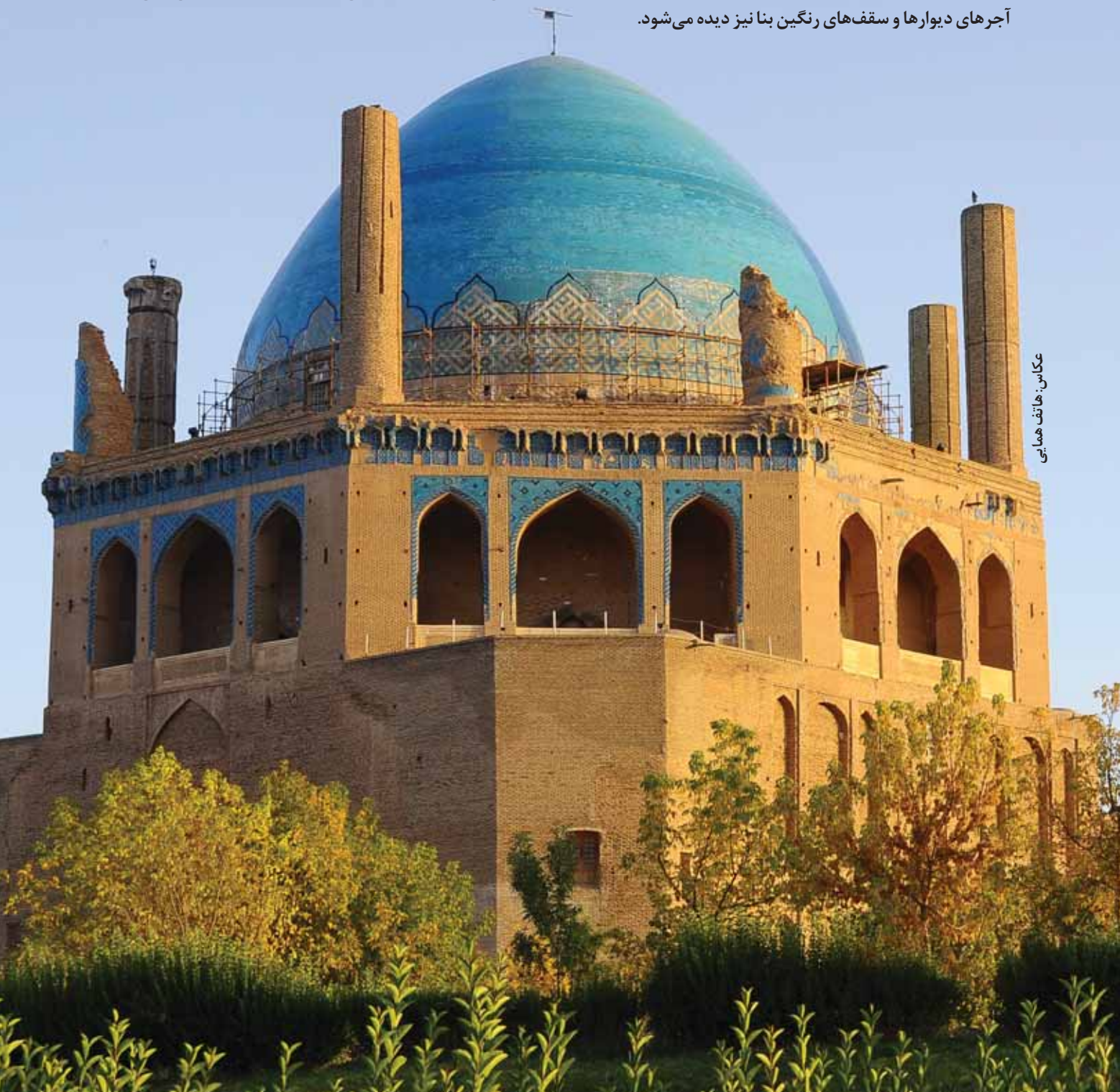
◆ هزینهٔ اشتراک یکساله مجلات تخصصی (چهار شماره): ۶۰۰۰۰ ریال

گنبد سلطانیه

گنبد سلطانیه در عهد ایلخانی به دستور سلطان محمد خدابنده (اُلجایتو)، هشتمین پادشاه دورهٔ ایلخانی ساخته شده است. ساخت آن در سال ۷۰۲ هجری قمری در شهر سلطانیه (پایتخت ایلخانیان) آغاز شد و در سال ۷۱۲ هجری قمری به اتمام رسید. گنبد مزبور در پنج فرسخی سمت شرقی شهر زنجان در داخل باروی شهر قدیم سلطانیه قرار گرفته است و در فهرست آثار میراث جهانی به ثبت رسیده‌است.

با الهام گرفتن از هشت در بهشت، این بنا را هشت ضلعی ساخته‌اند هشت ضلعی که طول هر ضلع آن ۱۷ متر است. ساختمان هشت در، هشت ایوان و هشت مناره دارد و قدیمی‌ترین گنبد دوپوش موجود در ایران است. ارتفاع گنبد ۴۸ متر و نیم است و از کاشی‌های فیروزه‌ای رنگ پوشیده شده است. این بنا دو دوره تزئینات دارد. دورهٔ اول تزئینات آجر و کاشی هستند و دورهٔ دوم گچ و نقاشی روی گچ است که روی دورهٔ اول را پوشانده است. کلیه دیوارهای گنبد سلطانیه کتیبه است.

گنبد سلطانیه ۱۱۰ پله دارد که در حروف ابجد مترادف با نام علی(ع) است. ساختمان سه طبقه دارد و شامل سه بخش اصلی ورودی، تربت‌خانه و سردابه است. ایوان‌های طبقهٔ اول به سمت داخل است و ایوان‌های طبقهٔ دوم به سمت بیرون است. سقف داخل اتاق‌های بالا با گچ‌بری‌ها و آجرهای رنگارنگ تزیین یافته‌است. در حاشیه طاق‌ها آیات قرآنی و اسماالله با خط جلی نوشته شده‌است. حکاکی‌هایی در آجرهای دیوارها و سقف‌های رنگین بنا نیز دیده می‌شود.



عکاس: هاتف همایی

سیاه مشق اثر: رضا مافی