

بهارتان مبارک

برای معلمان، مدرسان، هنرجویان و دانشجویان هنر
فصل نامه ی آموزشی تحلیلی و اطلاع رسانی • ۶۴ صفحه
دوره ی هشتم • شماره ی ۳ • بهار ۱۳۹۰ • ۵۵۰۰ ریال

رشد آموزش



وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی
ISSN:4846-1735
www.roshdmag.ir

بسم الله الرحمن الرحيم

■ موضوع جلد: ۲۸ اردیبهشت، روز جهانی موزه و میراث فرهنگی



قدر اهل هنر کسی داند... ۲
زیبایی در زیبا فکر کردن است ۴
نقالتی و نقاشی قهوه خانه ای ۱۰
درس هنر و تنوع استعداد های هنری ۱۵
خوش نویسی معاصر ایران ۱۶
روشنی سازی ۲۸
تبلیغات محیطی رسانه های جدید در گرافیک محیطی ۳۴
رشته ی گرافیک و پیشنهاد های برای گشودن گره ها ۳۷
پرنده های گرافیک ۴۰
روزن هنر در شیراز ۴۰
میل من سوی نوبسی اقوال غنی کند ۴۴
هنر خوش نویسی و قصه او سوی فراق ۴۹
سواد بصری و تبلیغات تلویزیونی ۵۸

مدیر مسئول: محمد ناصری
سردبیر: کاوه تیموری
هیئت تحریریه: علاء الدین کیالاشکی، دکتر امیر نصری، مهدی الماسی، دکتر عبدالمجید حسینی راد، مهسا قبابی، حمید قاسم زادگان، مجتبی بابائیان
مدیر داخلی: زهرا آرامون
ویراستار: زهرا داوری گراغانی
طراح گرافیک: حجت عزیزی
نشانی دفتر مجله: تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تهران، صندوق پستی: ۱۵۸۷۵-۶۵۸۵
وبگاه: www.roshdmag.ir
رایانامه: honar@roshdmag.ir
تلفن مجله: (داخلی ۴۲۸) ۰۲۱ - ۸۸۸۳۱۱۶۲-۹
پیام گیر نشریات رشد: ۰۲۱ - ۸۸۳۰۱۴۸۲
مدیر مسئول: ۱۰۲
دفتر مجله: ۱۱۳
امور مشترکین: ۱۱۴
نشانی امور مشترکین: تهران، صندوق پستی ۱۶۵۹۵/۱۱۱
تلفن: ۷۷۳۳۶۶۵۵ و ۷۷۳۳۶۶۵۶ - ۰۲۱
شمارگان: ۹۰۰۰ نسخه
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

قابل توجه همکاران نویسندگان و مترجم

● مجله ی رشد آموزش هنر، آثار همه ی هنرمندان و استادان و صاحب نظران، به ویژه معلمان و مدرسان هنر و نیز هنرجویان و دانشجویان رشته های هنری را که در نشریات عمومی منتشر نشده باشد، برای چاپ می پذیرد. ● 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 روی کاغذ نوشته شود و حاشیه ی صفحه و فاصله ی سطرها برای اعمال ویرایش مناسب باشد. ● حجم مقالات از ۱۵ صفحه ی دست نویس و ده صفحه ی حروفچینی بیشتر نباشد. ● اگر مطلبی، عکس یا تصویر و جدول و نمودار دارد، جای قرار گرفتن آن ها در حاشیه ی صفحات مشخص شود و تمام موارد به صورت لوح فشرده (با فرمت tif یا jpg 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 چکیده ی آن همراه پنج کلید واژه در صفحه ای مجزا ضمیمه شود. ● معرفی کوتاه پدیدآورنده، همراه نشانی و مخصوصاً شماره ی تلفن او در برگه ای جدا پیوست باشد. ● پی نوشت ها و منابع باید کامل و شامل نام نویسنده، مترجم، نام کتاب، محل نشر، ناشر، سال انتشار و شماره ی صفحه باشد. ● مجله در رد، قبول، ویرایش و تلخیص مطالب آزاد است. ● مطالب چاپ شده، 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 درجه بندی و ارزش گذاری نیست، بلکه بر حسب ملاحظات فنی و رعایت تناسب و تنوع است.

قدر اهل هنر کسی داند

سردبیر

سرمقاله

«چند حرفی نقش کردی از رقوم
سنگ‌ها از عشق آن شد، همچو موم
زان حروف شد خرد باریک ریس
نسخ می‌کن ای ادیب خوش‌نویس
در خور هر فکر بسته بر عدم
دم به دم نقش خیالی خوش رقم
دیگری می‌گفت: «من هنر را پلی برای پرواز
روح بچه‌ها معرفی خواهم کرد و با افکارشناسی
آن‌ها، سعی می‌کنم که برایشان توضیح دهم، هنر در
در هر دل و ذهنی خانه دارد و با آن می‌تواند سازگار
شود؛ اما این سازگاری به دلی حساس و باوری تازه و
نگاهی متفاوت نیاز دارد:
«بر شاخسار شور گز پیر، مرغی
گوید نگاه تازه بیاور که بنگری
در زیر آفتاب، همه چیز تازه است.»
آن یکی می‌گفت: «برای رفتن به کلاس هنر،
دست‌مایه‌های لازم را با خود باید برداشت و تأکید می‌کرد
که زنگ درس هنر قبل از این‌که فقط تدریس هنر باشد،
هنر درس دادن مقوله‌های هنری است. پس بگذارید
از همین ابتدا، هنر را فقط یک درس

در ترم آخر کلاس دانشجو- معلمان هنر، روزی از
آن‌ها خواستم که نگاه و تلقی خودشان را از زنگ هنر و
معلم محبوب هنر بیان کنند. از آن‌ها خواستم، تصویری
از «معلم هنری که در آینده خواهند بود» نشان دهند.
بحث، آرام آرام بالا گرفت. در اندک زمان محورهای جذابی
برای علاقه‌مند کردن اولیه فراهم شد. دانشجویان فعلی
و معلمان هنر آینده رنگین‌کمانی از رویاهای خود را در
طیفی زیبا از باورهای خیالی تا واقعیات دست‌نیافتنی
زمین سخت تعلیم و تربیت و مقوله‌ی پیچیده‌ی آن، یعنی
«انسان» بیان کردند.

معلمان هنر در برخورد با دانش‌آموزان خود دوست
داشتند که اولین تلاش‌های هنری آن‌ها بر بچه‌ها تأثیرات
فراوان بگذارد. آن‌ها علاقه‌مند بودند که «جمله» ای
تأثیرگذار بیان کنند؛ یکی می‌گفت: «خداوند هنر را برای
بهره‌گیری از زیبایی خلق کرده و این زیبایی،
تجلی خداوند هنرآفرینی است که هر روز
خود را در ارتباط با او می‌بینیم. کسی که
مولانای بزرگ از او در مثنوی معنوی با
عبارت «ادیب خوش‌نویس» یاد
می‌کند:

رشد آموزش



دوره هشتم : شماره ۲ : بهار ۱۳۹۰

که هنرنامه‌ها بسی خواند

م محبوب هنر

روز و شب، از خوب و بد، اکنون و آینده هر گونه دوست دارند، روی کاغذ بیاورند؛ برایشان از ظرفیت‌های هنرهای کلامی که شعر و قصه و نمایش و تئاتر مدرسه، نمودهای عینی آنهاست، سخن می‌گوییم و سرانجام از هنر ارزشمند تصویر کردن معرفت، یعنی خوش‌نگاری و خوش‌نویسی صحبت خواهیم کرد که چگونه می‌توان از پنجره‌ی آن در باغ همیشه سبز ادبیات فارسی و از خوش‌آهنگی و ترکیب خط و جاذبه‌ی خط روان تحریری، می‌توان سخن گفت.

بحث همچنان که پیش می‌رفت، به این جمع‌بندی رسیدیم که تعلیم و تربیت با تلطیف روح و آماده کردن روان بچه‌ها به بیشترین غرآفرینی خود می‌رسد؛ با دانشجو-معلمان هم‌آوا شدیم که هرچند سهم ساعت هنر در مدرسه کم است؛ اما به قول «سهراب سپهری»، همین «فرصت سبز حیات» را بهترین توشه برای کار جدی باید تلقی کرد. کاری که معلمان وارسته و استادان هنر پیش از این کرده‌اند و امروزه از آنان به عنوان معلمان محبوب هنر یاد می‌کنیم؛ زیرا این نکته را نیک می‌دانیم که آدمی از معلم محبوب، بهتر و بیشتر می‌آموزد؛ اما به راستی، آیا از عمق زحمات معلمان محبوب هنر در این وادی آگاهی؟ شاید تلاش امروز ما که راه دیروز معلمان محبوب خود را طی می‌کنیم، ما را به این باور رسانده باشد:

«قدر اهل هنر کسی داند
که هنرنامه‌ها بسی خواند»

و بعد هم فقط نمره ندانیم؛ زیرا به باور برنامه‌ریزان درسی و نگاه نوی آن‌ها، مقوله‌ی هنر در مدرسه، «فرادرسی» است و شاید بتوان از نگاهی مقایسه‌ای، آن را با درس انشا قیاس کرد. بی‌دلیل نیست که معلمان هنر، زنگ هنر را زنگ «تنفس روح» می‌دانند و معتقدند که هنر فرصتی طلایی برای آرام‌بخشی و تلطیف روح پاک دانش‌آموزان است. در کلاس هنر، دانش‌آموزان با پرواز روح آشنا می‌شوند.

معلمان هنر می‌گفتند: «ما برای این‌که به این پرواز روح، قوت و بال گشوده‌تر بدهیم، از بچه‌ها می‌خواهیم که جایگاه خودشان را تصور کنند و بعد، همین تصور را به مداد رنگی‌های خویش بسپارند و آرام‌آرام، غوغای درون را در فضایی از رنگ و نقش بر صفحه بنشانند.

معلمان هنر می‌گفتند: «از بچه‌ها می‌خواهیم، برداشت خود را از

زیبایی در زیبا فکر کردن است

تخیل هنری در گفت‌وگو با فاضل نظری

گفت‌وگو: اسماعیل صدیق

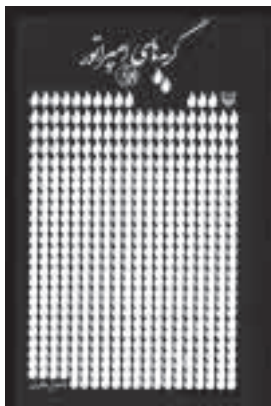


فاضل نظری متولد ۱۳۵۷، شاعر جوان خوش‌قریحه و خیال‌پردازی است که شعر روان او، سرشار از عواطف و احساسات لطیف است. سه کتاب او، گریه‌های امپراطور (چاپ دهم)، اقلیت (چاپ هشتم) و آن‌ها (چاپ هشتم)، هم‌چون اتفاقی در فضای ادبی، توجه جدی مخاطبان را برانگیخته است.

نظری در این گفت‌وگو نقش تخیل را در ژرفابخشیدن به هنرهای تجسمی واکاوی می‌کند. مخاطب‌های وی دیران هنر و دیگر دست‌اندرکاران تعلیم و تربیت کشورند.



من به هنر
خوش‌نویسی
علاقه‌مند بودم
و الان هم آن
را دوست دارم.
وقتی به تابلوهای
خوش‌نویسی نگاه
می‌کردم، زیبایی
آن تابلو در جمله‌ای
نوشته شده بود



رشد آموزش



دوره‌ی هشتم : شماره‌ی ۳ : بهار ۱۳۹۰

خاص می‌توانید نقاشی بکشید؛ اما می‌توانید آن نقاشی را در ذهن‌تان تصور کنید. شعر با کمک کلمه‌ها که موجوداتی انتزاعی هستند، می‌تواند آن تصویر را به شما بنمایاند.

مثلاً يك غروب آرام دریا یا يك خورشید نارنجی که در حال غروب کردن است و پرندگانی که به شکل هفت (۷) توی آسمان دارند پرواز می‌کنند. من این منظره را در واقع برای شما کشیده‌ام؛ اما با کلمات، یعنی این تصویر می‌تواند با يك مفهوم انتزاعی بروز پیدا کند و می‌تواند به ابزار و وسایل دیگری متوسل شود؛ مثلاً با فیلم‌برداری یا با عکس یا با نقاشی یا با يك کار گرافیکی، یعنی تصرفی در يك تصویر دیگر.

شعر به این معنا، هم چون اثری هنری خیلی جاها حضور دارد. حالا ممکن است، آن‌جا اسمش را شعر نگذاریم؛ اما آن چیزی که هست، ماهیت و جوهره‌ی شعر است. ممکن است اسم دیگری برایش بگذاریم. این واقعاً با همه‌ی آثار ارتباط دارد و حالا، به ویژه انسان ایرانی و فارسی زبان به خاطر ظرفیت‌های ویژه‌ای که شعر دارد، می‌تواند از آن صرف‌نظر کند. شما ببینید در گذشته ستاره‌شناسان، اطباء حاذق و پزشکان نامدار، شاعر هم بودند؛ مثل ابوعلی سینا. گاهی پادشاهان ما شاعر بودند؛ یعنی شعر چیزی بوده است که در زندگی جریان داشته است. طبیعتاً نقاشان، هم گاهی ممکن است دست به قلم ببرند (شعر بسازند) و اصلاً همه‌ی مردم روزگاران دفتری دارند برای نوشتن درد دل هایشان.

● شما با شعر تصویری را خلق کردید. می‌خواهم بدانم آیا این تخیل هنری است که ما می‌توانیم آن را به نقاشی، خوش‌نویسی، گرافیک و هنرهای تجسمی به طور عام گسترش بدهیم. آیا این همان است؟

بله! در حقیقت همان است. ما يك وجود عینی داریم و يك وجود ذهنی. یعنی همه پذیرفتیم که سیمرغ وجود دارد و همه می‌دانیم که سیمرغ بلورین چه شکلی باید داشته باشد یا اگر بخواهیم سیمرغ را نقاشی کنیم، احتمالاً چه ویژگی‌هایی دارد یا این‌که هیچ‌کس سیمرغ را ندیده است و وجود عینی ندارد یا اسب بال‌دار که هم می‌شود حرفش را زد و هم می‌شود نقاشی‌اش را کشید و هم می‌شود ترسیمش کرد. می‌شود نشان داد که در قالب انیمیشن پرواز هم بکند؛ اما واقعیت این است که آن اسب وجود عینی ندارد و تنها وجود ذهنی دارد. وجود ذهنی، مثل وجود عینی قابل تصرف است؛ اما دست انسان در تغییر و تصرف در وجود ذهنی خیلی بیشتر از وجود عینی است؛ یعنی به پرواز درآوردنش در عالم خیال. شما می‌توانید منظره‌ی همان دریایی را که

● از خودتان بگویید. از دل‌بستگی به شعر و نقطه‌های آغازین کار شاعری‌تان. به وقتی دانش‌آموز بودید، برگردیم. به سال‌هایی که این جرقه‌های اولیه شکل می‌گیرد.

در حوزه‌ی ادبیات، فکر می‌کنم اواخر دوره‌ی راهنمایی بود که آرام آرام انس من با شعر بیشتر شد. خداوند هم امروز شعر را هم چون تفننی مبارک به زندگی‌ام داده است. «بر حاشیه‌ی کتاب چون نقطه شک بیکار نی‌ام اگرچه در کارنی‌یم (نیم)»

من در واقع همیشه شعر می‌گویم. شعر در زندگی من بوده است. من به هنر خوش‌نویسی علاقه‌مند بودم و الان هم آن را دوست دارم. وقتی به تابلوهای خوش‌نویسی نگاه می‌کردم، زیبایی آن تابلو در جمله‌ای نوشته شده بود؛ به همین دلیل من در میان خوش‌نویسان هم‌روزگارمان، فقط از کارهای برخی از بزرگواران خوشم می‌آید. به این دلیل که هم در شکل و هم در محتوا غنی‌تر است؛ به خصوص آن‌که شعر به همه‌ی هنرها طوری سرایت کرده است و دست خودش را باز کرده است. چنان‌که در موسیقی، خوش‌نویسی و گرافیک حضوری جدی دارد، در سینما نیز جلوه‌ای دیگر از شعر، یعنی تخیل شاعرانه گاهی به تصویر کشیده می‌شود.

● به طور طبیعی شما رفتید سر بحث اصلی و من می‌خواستم این را پیش‌تر مطرح کنم که تأثیر شعر بر هنرهای تجسمی چیست. ما افرادی را داریم که در شعر دستی دارند و شعرهای خوبی هم می‌گویند. وقتی وارد هنرهای تجسمی هم می‌شوند، انعکاس روح شعر باعث می‌شود که کار تجسمی آنان روان‌تر شود.

ببینید در واقع شعر قبل از آن‌که يك اثر هنری باشد، نوعی نگاه کردن به دنیاست؛ یعنی شعر محصول يك نگرش است و شاعران به تناسب نگاهشان به هستی با یکدیگر متفاوت می‌شوند. هر يك از شاعران، ممکن است دنیا را از يك منظره ببینند. در نتیجه‌ی تفاوت زاویه‌ای که انتخاب کردند برای تماشای چشم‌انداز دنیا، روایت‌هاشان هم با یکدیگر تفاوت می‌کند. حالا این روایت ممکن است در قالب کلمه بیان شود. گاهی هم ممکن است در قالب يك درد دل بیان شود، گاهی ممکن است در قالب يك نقاشی یا در شکل آواز یا موسیقی بیان شود؛ چنان‌که يك تابلوی نقاشی می‌تواند روایت یا گزارش نگاه‌ی شاعرانه باشد؛ یعنی شعر عالی‌ترین تجلی نگاه شاعرانه است. چون محدودیت‌های شعر نسبت به هنرهای دیگر کمتر است. از این حیث که به چیز خاصی وابسته نیست؛ یعنی شما بدون يك متریا (ماده)



ترسیم کردیم، الان طوفانی کنید. هیچ اتفاقی نمی‌افتد. صبح شود یا شب شود. در واقع تصرف در عالم خیال امکان‌پذیر است و قوه‌ی تخیل (خیال) است که شاعران و هنرمندان را به جهان ایده‌آل رهنمون می‌کند. اگر چه ممکن است تغییر جامعه‌ی امروز خیلی کار آسانی نباشد؛ در قوه‌ی تخیل شاعران، رسیدن به زیبایی‌های حقیقی کار دشواری نیست و هنرمند کسی است که آن زیبایی‌ها را نقاشی می‌کند و آن زیبایی‌ها را عرضه می‌کند و برای عرضه آن زیبایی‌ها هم کافیتست که زیبا فکر کند و جهان ذهنی‌اش را زیبا کند. وقتی بتواند جهان ذهنی‌اش را زیبا کند، در واقع نشانه‌هایی از زیبایی را برای مردم ترسیم می‌کند و این روایت زیبایی مردم را به سمت زیبایی هم هدایت می‌کند. گفت: «یا من اظهر الجمیل و ستر القبیح». خدا هم زیبایی‌ها را ظاهر می‌کند. طبیعتاً سرچشمه‌ی زیبایی در زیبا فکر کردن است. هنرمندان در عالم تخیل خود می‌توانند جهان دیگری را بیافرینند در

واقع پایه‌ی اصلی خلق یک اثر هنری، تخیل است؛ یعنی وقتی که کسی تصویری از آن‌چه بخواهد خلق کند، نداشته باشد، امکان‌پذیر نیست؛ اما این تصور جزئیات ندارد. تصور و تخیل شامل جزئیات نیست؛ بلکه جزئیات آن کار در حین خلق اثر شکل می‌گیرد؛ یعنی وقتی یک نقاش یا یک شاعر می‌خواهد یک اثر هنری تولید کند، از کلیت آن‌چه می‌خواهد تولید کند، در جهان ذهنیش

آگاه است؛ اما وقتی بخواهد به شکل عینی عرضه کند، چه تفاوت‌هایی با آن اصلی خواهد کرد. این دیگر در اختیار اهل هنر نیست؛ یعنی بالاخره تصرفاتی در آن اتفاق افتاده که ممکن است با آن‌چه در ذهنش اتفاق افتاده است، متفاوت‌تر باشد.

● پس ما می‌توانیم این‌گونه نتیجه‌گیری کنیم که هرچه الگوی ذهنی قوی‌تر باشد، باید امیدوار باشیم که کار هم در نمود عینی قوی‌تر باشد؟

منی‌دانم «قوی‌تر»، چه قدر کلمه‌ی دقیقی است. هرچه قدر در واقع متعالی‌تر باشد؛ یعنی هر چه قدر برتر و مطلوب‌تر باشد، یعنی آن تصویر ذهنی هرچه قدر متعالی‌تر باشد آن‌چه خلق می‌شود، متعالی‌تر خواهد بود؛ اما خلق

آن تصویر ذهنی، در واقع یک محصول است. ورودی‌هایی می‌خواهد؛ یعنی ذهن و دل آدمی ورودی‌هایی می‌خواهد تا بتواند آن محصول اولیه را که تخیل است، تولید کند تا بعد به محصول ثانوی برسد که اثر هنری است.

● حالا من همین ورودی‌هایی که شما اشاره کردید، یعنی پایان فرازی از صحبت شما را مبنای یک سؤال دیگر قرار می‌دهم. این ورودی‌ها چه هستند. این تمرین‌ها برای مثال، خیل بزرگی از دانش‌آموزان در دوره‌ی دبیرستان، راهنمایی و ابتدایی حس زیبایی‌شناختی دارند؛ یعنی حس زیبایی‌شناختی بخشی است که شخصیت پایه‌ی این‌ها را تشکیل می‌دهد. ما چه کار باید بکنیم که آن ورودی‌ها که قرار است در آن فرایند وارد بشود تا به آن محصول نهایی ختم شود. آیا لازمه‌اش تمرین است یا این‌که بگوییم فقط مرغ خیال را باید به پرواز درآوریم؟

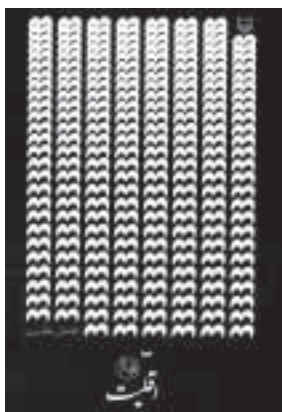
طبیعی است که این محصول اولیه است و به محض ایجاد آن تخیل، ما به ابداع اثر هنری نمی‌رسیم؛ این تخیل هنری و خیال‌پردازی لازمه‌ی کار است. عرض کردم که ورودی دارد. این‌که ورودی‌ها چیست، نوع نگاه هنرمند به هستی آن را تعیین می‌کند که محصول تربیت است. محصولات مطالعات هنرمند است



و محصول این‌ها، یک پایه‌ی موضوع است و پای دیگرش، جوششی بودن کار است؛ یعنی دل شاعر. توانایی‌های شاعر از مسیر تمرین کردن، خطا کردن، سعی کردن و خطاها را تکرار نکردن و فضاهای تازه را تجربه کردن حاصل می‌شود؛ مثل کسی که می‌خواهد تازه زبان باز کند. سخنوران عالم هم همه‌ی آداب سخن گفتن را نمی‌دانستند؛ اما چطور آن‌ها به این مسیر رسیدند. آن‌ها نترسیدند از خطا کردن. ای بسا کودکی خطا هم بکند، تشویقش هم کنند. وقتی یک لفظ را خطا ادا می‌کند؛ همه می‌گویند آفرین! دوباره بگو. برای این‌که بار دوم گفتن این کلمه با بار اول گفتن متفاوت است و هر بار که بگوید، بهتر می‌شود.

یکی از پایه‌های اصلی تخیل است؛ یعنی خیلی از این تخیلات در مسیر تجربه به دست می‌آید. جهان ذهنی آدمی

همزمندهم روزگار
ما از قهرین کردن
نباید بترسد. از
اشتباه نوشتن و
اشتباه انجام دادن
نباید بترسد و آن
چیزی که بد است،
اشتباه کردن نیست؛
بلکه بد، اشتباه را
تکرار کردن است



رشد آموزش



دوره هفتم : شماروی ۳ : بهار ۱۳۹۰

بدهد، با من به گونه‌ای برخورد کند که مرا از این راه آمده پشیمان نکند و بگوید که اشتباه آمدم، باید از طرف دیگر می‌آمدم. بگوید از خیابان دیگری هم می‌شود به آنجا رسید و آرام آرام با این راهنمایی‌ها به جایی برسیم که یک نگاه و کلیتی از شهری که می‌خواهیم در آن شهر بگردیم، پیدا بکنیم و نشانی‌ها و آدرس‌ها را پیدا کنیم. شاید روزگاری که کسی بیاید و به ما نشان بدهد و همه‌ی قصه را بگوید گذشته باشد؛ نشانی دادن هنوز سرچایش هست. کسانی به ما نشانی باید بدهند؛ در نقش آموزشگران هنر.

● شما اشاره کردید به این که به خوش‌نویسی هم علاقه‌مند بودید و خیلی برایتان مهم بود که محتوای خوش‌نویسی والا باشد. بیایم یکی کمی فضا را نزدیک کنیم به فضای دانش‌آموزی. یعنی آن فضایی که شما تجربه‌های اولیه‌ی شعر را داشتید که برای دانش‌آموزان علاقه‌مند منبع الهامی بشود و دبیران علاقه‌مند بتوانند در فرایند آموزش کشور از این تجربه استفاده بکنند

من ابتدا به ذهنم می‌رسید که خلق اثر هنری و دروازه‌های خلق اثر هنری برای هیچ کس بسته نیست. حالا ممکن است برای کسی خیلی گشوده باشد و برای دیگری کمتر، اما به روی هیچ کسی بسته نیست. در سال‌های گذشته، نمی‌دانم چرا،

بخصوص در عرصه‌ی شعر، سعی شده است شعر را امری کاملاً مجرد جلوه بدهند؛ یعنی یک امر کاملاً تکرارناپذیر الوهی که فقط با توجه حضرت باری تعالی به عده‌ای خاص اتفاق می‌افتد و آدم‌های شاعر و هنرمندان به طور کلی باید آدم‌های شوریده‌ای باشند و باشوریدگی به آن برسند.

به نظرم این ایده درست نیست؛ اگرچه شاید گفتن این حرف، برای شاعران و هنرمندان، هم اعتبار بیشتری ایجاد کند و هم این که دل‌چسب و دل‌پذیر باشد، اما به نظر من خداوند این لطف را به همه کرده است که جهان را از منظر هنر ببیند. ممکن است کسی از دیگران خاص‌تر باشد؛ اما نگاه انحصاری، بی‌رحمی در حق دیگران است. با این تعریف، به نظرم می‌آید که واقعاً هیچ وقت برای رفتن به عرصه‌ی خلق اثر هنری دیر نیست و «هر دم که دل به عشق ما دهی،

یک بخش‌اش حاصل مطالعه است، یک بخش آن تجربه است و فرد باید شهود کرده باشد یا مشاهده کرده باشد. نمی‌توان منکر مشاهده شد؛ یعنی کسی که به شهرهای مختلف سفر کرده است، وقتی بخواهد موضوعی را توصیف کند با کسی که ندیده است، خیلی تفاوت دارد. تصور ما از دنیایی که هنوز اصلاً ندیدیم، با کسی که آن دنیا را دیده است، خیلی متفاوت است.

حالا لازم نیست که الزاماً برویم آن دنیا را ببینیم. می‌توانیم با مطالعه کردن، پرسیدن و بیشتر از همه و مهم‌تر از همه با فکر کردن به آن برسیم. همزمندهم روزگار ما از قهرین کردن نباید بترسد. از اشتباه نوشتن و اشتباه انجام دادن نباید بترسد و آن چیزی که بد است، اشتباه کردن نیست؛ بلکه بد، اشتباه را تکرار کردن است و این که از این اشتباه درسی نگیریم. کسی که اشتباه کرده است و آن اشتباه را تکرار نمی‌کند، یک قدم به جلو رفته است؛ مانند کسی که وقتی یک نشانی را اشتباه رفته

است، دیگر به آن خیابان نمی‌رود. ممکن است به یک مسیر غلط دیگر برود؛ ولی دیگر به آن مسیر قبل نمی‌رود. چون آگاهانه رفته است؛ اما کسی که به طور اتفاقی به مقصدی رسیده است، بار دوم ممکن است نتواند آن مسیر را تکرار کند. ممکن است بار دوم اشتباه کند، پس اشتباه آگاهانه در خلق یک اثر هنری گاهی بهتر از یک کار درست

ناآگاهانه است. ممکن است شما از سر ناآگاهی یک اثر هنری خلق کنید؛ بدون این که بر آن خودآگاهی داشته باشید و دیگر نتوانید تکرارش کنید یا از آن بهتر خلق کنید یا تکثیرش کنید. این‌ها به نظرم پایه‌های اصلی ایجاد تخیل هنری‌اند.

در مسیر خلق اثر هنری، استاد دیدن و استاد داشتن هم مهم است. استاد، نه به معنی سنتی‌اش که دستم بگیرف و پا به پا برد؛ کسی که آدم بتواند در راه خودش نشانی‌ها را از او بپرسد و بتواند به او اعتماد کند. در مسیر خلق اثر هنری، ما باید از این آدم‌ها در نظام پرورش هنری‌مان داشته باشیم؛ یعنی کسانی که می‌خواهند اثر هنری خلق کنند، شعر بگویند، بدانند یک نظر درست و مورد وثوق وجود دارد که اگر من سر چهارراه گیر افتادم و به این نتیجه رسیدم که بپرسم، بتوانم بپرسم. آن کسی که می‌خواهد جواب مرا



انگیزه‌ها را باید متعالی‌تر کنیم و آدم‌ها با شناخت بیشتری وارد عرصه‌ی هنر بشوند و آدم‌ها بفهمند همین‌که در این فضا نفس می‌کشند، يك فرصت است و بروند به سراغ لذت‌های اصیل‌تر و مانا‌تر

رشد آموزش



دوره‌ی هشتم : شماره‌ی ۳ : بهار ۱۳۹۰

خوش دمی بود.» اگر تا امروز به سراغ شعر نرفته‌ایم، اگر به سراغ خوش‌نویسی نرفتیم، اگر سراغ نقاشی نرفتیم، امروز می‌شود رفت؛ اما الزامی ندارد وقتی می‌خواهیم آن‌جا برویم برای قله‌های بلندش تلاش کنیم. ما می‌توانیم از شهروندان این کشور باشیم از اهالی این هنر کشور باشیم. لازم نیست پادشاه یا حاکم این شهر باشیم. ما هم می‌توانیم عضو این خانواده شویم و وارد محیط عشق‌ورزی از راه هنر شویم. من فکر می‌کنم این در برای هیچ کس بسته نیست؛ اما آن دو تا قاعده‌ای که گفتم، یکی نترسیدن از اشتباه کردن و این که خیلی ما را محافظه‌کار می‌کنند. يك وقت است ما برای اشتباه کردن اشتباه می‌کنیم که این غلط است؛ اما يك وقت برای یادگیری يك کار درست اشتباه هم می‌کنیم، داریم تجربه می‌کنیم و دوباره اصلاحش می‌کنیم. این اشکال ندارد. خیلی هم خوب است. از این نوع اشتباهات نترسیم و تمرین و ممارست داشته باشیم و دیگر این‌که جهان ذهنی‌مان را پیراسته کنیم. خیلی مهم است که هنرمند با مراقبت، يك موضعی داشته باشد در برابر

دنیا. بالاخره این که چشم‌انداز ویژه‌ی خودت را پیدا کنی. نظر خودت را در مورد عشق بدانی و بنابراین با پارادوکس روبه‌رو نشوی.

من چند وقت دیدم، پیش یکی از خبرنگاران که با يك نفر در طول چهار سال هفت گفت‌وگو کرده بود، آن‌ها را کنار هم گذاشته بود و تناقضات بسیار بزرگی

را درآورده بود. خُب سن پنجاه‌سالگی دیگر سن این تناقض‌گویی‌ها نیست؛ یعنی این‌که ما در ۵۰ سالگی به شرایط ثابتی باید رسیده باشیم. این به این دلیل است که ما هنوز درون ذهنمان آشفتگی داریم و هنوز به آن پنجره‌ای که از آن دنیا را ببینیم، نرسیدیم. بله، سرانجام باید چشم‌اندازی را پیدا کنیم. پنجره‌ای را پیدا کنیم حالا از این چشم‌انداز گاهی رو به چپ و گاهی رو به راست برمی‌گردانیم؛ اما این‌که يك دفعه یکی سر برگرداند به این‌طرف دنیا و به آن طرف دنیا و به يك موضع دیگری فکر کند و يك دفعه ۱۸۰ درجه تغییر دیدگاه بدهد، معلوم است که به شرایط ثابتی نرسیده است.

من می‌گویم اگر هنرمندان به این یکی، دو تا بُعد توجه کنند که برای هیچ کس این در بسته نیست و به ویژه

جوان‌های هم‌روزگار ما که می‌توانند رشد کنند. معلم‌های آنان، معلم به معنای اعم آن (یعنی کسی که هم عالم است و هم درس دادن بلد است)، نه کسی که کارمند آموزش و پرورش است، باید آن‌ها را هدایت کند. لازم نیست دست آن‌ها را بگیرد یا آن‌ها را اجبار کند که به این سمت بروند؛ بلکه چراغ‌هایی باید بگذارد سر راه. اگر هنرجویان رسیدند به آن چراغ‌ها، راه را اشتباه نمی‌روند و انگیزه پیدا می‌کنند. مهم‌ترین چیز ایجاد انگیزه است. ما امروز انگیزه‌های کاذب برای خلق اثر هنری داریم. واقعاً آن روز که به ما گفتند، برو شعر بگو و وارد عرصه‌ی شعر بشو، نگفتند بیا شعر بگو که توی جشنواره اول بشوی و يك سکه بگیري که این خیلی پست بود و خیلی مرتبه‌ی کوچکی بود. این‌که اگر برای کسی انگیزه شود، می‌شود مثل برخی شاعران هم‌روزگار ما که بعضی‌شان تا يك جایی می‌آیند و بعد دیگر رها می‌کنند. چون مقصود حاصل شده است و دیگر انگیزه‌ای ندارد و تمام می‌شود. انگیزه‌ها را باید متعالی‌تر کنیم و آدم‌ها با شناخت

بیشتری وارد عرصه‌ی هنر بشوند و آدم‌ها بفهمند همین‌که در این فضا نفس می‌کشند، فرصتی است و بروند به سراغ لذت‌های اصیل‌تر و مانا‌تر. لذت‌هایی که با آدمی قدم بزنند، راه بروند، گریه کند و در خلوت‌های آدمی او بماند، زوال‌ناپذیر باشد و تمام نشود. حرکت به سمت این جنس از هنر هم شاید برای ما انگیزه‌ی بودن ایجاد کند؛ یعنی انگیزه‌ی چنین لذت‌هایی، انگیزه‌ی هم‌نشینی با شعر، انگیزه‌ی دم‌خور بودن با حافظ، انگیزه‌ی دم‌خور بودن با سعدی و وارد

شدن به لذت معنا و از دیدن تابلوی زیبا لذت بردن، از خلق يك نقاشی خوب لذت بردن. آن‌هایی که اهل این قصه‌اند، هنوز معیارها و انگیزه‌هایشان را با انگیزه‌های مادی عوض نکرده‌اند، لذت دیدن يك تابلوی خوب را با لذت خیلی از چیزهای دنیای‌عوض می‌کنند.

● آقای نظری، چون شما قدرت تخیل هنری‌تان بالا است، می‌خواستم از این فرصت استفاده کنم و بگویم که اگر شما در جایگاه دبیر هنر وارد کلاس شدید و دانش‌آموزان پیش‌رویتان بودند، برای اولین جلسه چه جمله‌ای می‌خواستید به آن‌ها بگویید.

من در آغاز شاید به آن‌ها می‌گفتم، خودتان باشید و خودتان را با اولین اثر هنری‌تان نشان بدهید؛ یعنی تصویری



استعداد و علاقه
با تمرین و تجربه
حاصل می‌شود. این
روشی است که
در ذهن من است؛
اما آن جمله‌ای که
بخواهم به بچه‌ها
(دانش‌آموزان)
بگویم، باید بدانم
مخاطبانم از چه
سنی‌اند، کلاس و
حال و هوا و فضای
مدرسه را باید
بینم

حالا، اگر بخواهیم از هنر شعر که در حقیقت، محصول خیال است، مثالی بزنیم که برای روان‌شدن و بهبود هنرهای تجسمی مؤثر بوده است، شاعری داریم مثل سهراب سپهری. سپهری به شاعر رنگ‌ها و نقاش شعرها معروف است. شعر و نقاشی، گویی دو کفه‌ی ترازو هستند. هنر سهراب هم در شعر و هم در نقاشی‌اش بالاست. هدفم این نیست که برویم به سوی چنین آدم‌هایی. عرضم این است که اگر این الگوی ذهنی که شما اشاره کردید، قوی و غنی‌تر و پرمایه باشد، انعکاسش در هنرهای دیگر تجلی پیدا می‌کند. برای ارتقای فضای دانش‌آموزی چه توصیه‌ها و راهکارهایی دارید؟

من می‌گویم یکی از کارهای مهمی که معلم‌های هنر می‌توانند انجام بدهند، ایجاد یا معرفی یک سیر مطالعاتی برای بچه‌هاست؛ یعنی اگر آن‌ها به یک سیر مطالعاتی درست برسند، جهان‌ذهنی‌شان عمیق‌تر می‌شود.

● نقطه‌ی آغاز این سیر مطالعاتی چه چیزی است؟

برای هر دانش‌آموزی یک نسخه‌ی واحد باید نوشت؛ متناسب با روحیه و علاقه‌ای که دارد و دبیران هم باید از دانش‌آموزان شناخت پیدا کنند. ممکن است در یکی، از شعر حافظ شروع شود. از نقاشی خط شروع شود. یکی ممکن است از دیدن یک مجله‌ی گرافیکی یا مجله‌ی هنرهای تجسمی شروع کنند یا نقدها و نظرها را بخواند.

دوم، مرحله‌ی رسیدن به تصویر ذهنی از تصویر عینی است که بسیار اهمیت دارد؛ به همین دلیل امروز اگر من بخواهم از بزرگوارانی که در طول سال‌ها کمک کردند، تشکر کنم، او که به من آموخته است، چطور فکر را به شعر تبدیل کنم، در اولویت است. او کسی است که جهان ذهنی من را پیراست. به این مرحله باید توجه کنیم.

● یعنی انباشتگی ذهنی از معارف؟

یعنی رسیدن به بینش. ما در دبیرستان و مدارس، ذهن بچه‌ها را زیاد انباشته می‌کنیم. آن‌ها مثل ضبط‌صوت می‌شوند. چیزهایی را ضبط می‌کنند و می‌آیند امتحان می‌دهند، بعد پخش می‌کنند و بعد از پخش، حذف می‌شود. هیچ‌یک از آن دانش‌ها در ذهن بچه‌هایمان نمی‌ماند.

را که از خودتان دارید، شناختی را که از خودتان دارید، منشأ حرکتتان قرار دهید. وقتی آدمی خودش را نشناسد، نمی‌داند کجا خواهد رفت و به هرجایی هم برسد، چه بسا به اشتباه برسد. در گام دیگر، فرصت تجربه کردن به دانش‌آموزان می‌دادم تا بچه‌ها براساس علاقه و استعدادشان حرکت کنند. بعضی‌ها علاقه دارند و استعداد ندارند. استعداد متعالی ندارند که بتوانند خیلی جدی گام بردارند بعضی استعداد دارند؛ اما علاقه ندارند. پیش از هر چیز باید دست این دو عنصر را در دست هم گذاشت؛ یعنی علاقه و استعداد. بعد باید جایی را که به گره می‌خورند، کشف کنیم.

توصیه‌ی دیگر من، این است که بین علاقه و استعداد بچه‌ها آشتی برقرار شود. نقطه‌ی تلاقی این دو را باید پیدا کنند؛ بچه‌ها در کدام یک از رشته‌های هنری استعداد دارند و به کدام هنر علاقه‌مندند. بعد از مسیر تجربه باید استفاده کنیم.

در پایان، توجه شود که این استعداد و علاقه با تمرین و تجربه حاصل می‌شود. این روشی است که در ذهن من است؛ اما آن جمله‌ای که بخواهم به بچه‌ها (دانش‌آموزان) بگویم، باید بدانم مخاطبانم از چه سنی‌اند، کلاس و حال و هوا و فضای مدرسه را باید بینم. شرایط معلمی هم این است که به اقتضای شرایط و بر اساس استعداد دانش‌آموزان و علاقه‌ی آن‌ها توصیه کند. اگر این شانس را داشته باشم، سعی می‌کنم حتماً همین کار را بکنم.



● شما اولین شعر را کی سرودید؟ آیا ناگهانی آمد؟

یادم می‌آید که مجموعه‌ای جمع کرده بودم از شعرهای خودم. فکر می‌کنم سوم راهنمایی بودم که توی ذهنم می‌خواستم آن‌ها را چاپ کنم و برایش مقدمه هم نوشتم. مقدمه‌اش را که امروز نگاه می‌کنم، خیلی خنده‌دار بود، اما دیگر هیچ‌یک از آن شعرها را پیدا نکردم. بعضی از آن شعرها ممکن است در حافظه‌ام باشد؛ اما آن چیزی که جدی به نظرم آمد و دیگر آرام‌آرام توانستم برای دوستان خودم در کلاس درس، در بعضی از جلسات شعری دوستانه و انجمن‌های ادبی خودمان بخوانم، همان سال‌های دبیرستان بود که تقریباً جدی‌تر شعر می‌گفتم و بیشتر شعر می‌خواندم تا شعر بگویم.



مقاله

نقشه‌های ونقشه‌های قهوه‌خانه‌ای



لیلا تقوی



چگونگی شکل‌گیری و تعامل

نقالی از دیدگاه متخصصان تاریخ نمایش جهان، یکی از سه عامل آیین، تقلید و نقل است و خاستگاه تئاتر است

در متون قدیم از «انگارس» (خنیاکر بزرگ دوره‌ی ماد) سخن می‌گویند و بر طبق این شواهد گویا، تشخیص و ممتازی خنیاکری در نزد مادها و سکاها و زرتشتیان و پارت‌ها به یک میزان وجود داشته است. خنیاکری در دوران هخامنشیان نیز رونق بسیار داشته است و چه بسا پیدایش «کارنامک اردشیر» و داستان «زریر و هودات» مرهون سنت خنیاکری در آن دوره بوده باشد. در «شاهنامه» نیز اسنادی از این مطلب را می‌توان یافت. «مری بویس» به مورد جالبی اشاره می‌کند؛ آن‌جا که «سهراب» خبر مرکز زنده رزم را می‌شنود و با شتاب، به اتفاق «همراهان، مشعل‌ها و خنیاکران» به دیدن جسد می‌رود...». او حضور خنیاکر در این صحنه را با حضور خبرنگار یک روزنامه برای دریافت خبر دست اول و اختصاصی مقایسه می‌کند. (مری بویس، ۱۳۶۸: ص ۶۱)

پس از گوسان‌ها نیز در جاهای مختلف ایران، کسانی با نام‌های گوناگون وجود داشته‌اند که شباهت‌های زیادی به گوسان‌ها و خنیاکران دوران پیش از اسلام دارند. «بهرام بیضایی» در کتاب «نمایش در ایران» به چندگونه از اشکال نقل و افرادی که در نواحی مختلف ایران، همراه با ساز، نقالی می‌کردند، اشاره کرده است. (۸۰)

به هر روی، اواسط قرن سوم آغاز همان دوره‌ای است که کسانی برای مبارزه با نفوذ بیگانگان و حفظ موارث معنوی خود، به نقل و روایت داستان‌های ملی و بزرگداشت اندیشه‌ی گذشتگان اقدام نمودند تا مردم را به نگاه‌داشت ارزش‌های معنوی و یکپارچگی ملی ترغیب و به حکومت‌های بیگانه بدبین کنند و کردند.

از اواسط قرن پنجم با قدرت گرفتن مذهب شیعه، برای تبلیغ و کسب قدرت نشر مذهب شیعه از زمان آل‌بویه که توجه خاص به ائمه‌ی اطهار (ع) داشتند، انواع نقل مذهبی شکل گرفت: ۱. مناقب خوانی؛ ۲. فضایل خوانی؛ ۳. سخنوری؛ ۴. حمله خوانی و ... پرده خوانی.

نقالی به شکل امروزی آن از زمان «شاه اسماعیل صفوی» آغاز شد. شاه اسماعیل خود، یکی از مشوقان آن بود و نقالی را وسیله‌ای برای رواج و رسوخ مذهب شیعه‌ی اثنی‌عشری در ذهن و روح مردم می‌دانست.

پیدایش قهوه‌خانه‌ها در دوره‌ی صفویه و اجتماع مردم در چنین اماکنی، کم‌کم نقالان را که در کوی و برزن سرگردان بودند، به تجمع جلب کرد؛ چنان که حتی در دوره‌های اخیر کمتر قهوه‌خانه‌ای یافت می‌شد که در آن نشانی از شاهنامه‌خوانان و نقالان نباشد. در کنار اشاعه و بسط چنین هنری است که نقاشی قهوه‌خانه با ویژگی خاص تحت تأثیر نقالی در همین مکان نمود پیدا می‌کند و اولین آثار که حاصل استماع سخنان گرم و پرشور نقالان است، بر در و دیوار قهوه‌خانه تجلی

چکیده

«نقل» در لغت به معنی «بیان کردن سخن و مطلبی، قصه گفتن و قصه‌گویی است» و نقال، به کسی گفته می‌شود که «با آداب و رسوم خاص، داستان‌های حماسی و پهلوانی می‌گوید». نقال کسی است که رویداد یا داستانی را در برابر جمع، نقل می‌کند.

نقل و نقالی سابقه‌ای کهن در ادبیات و هنر شفاهی ایران دارد و از جهاتی با خنیاکری و هنر توأم با آن، یعنی داستان‌سرایی و افسانه‌سرایی مقایسه‌کردنی است. جزئیات نقل و نقالی، بسیار مفصل‌تر از این مجال است؛ تنها باید گفت که این شیوه‌ی کهن داستان‌سرایی که دلیری و پاکی و جواهرداری را گسترش می‌داد و نحوه‌ی روبه‌رو شدن با حوادث دشوار زندگی را به مردمان می‌آموخت، اکنون روبه فراموشی است؛ نقال، چهارپایه‌ی خود را به تلویزیون سپرده و می‌خواهد برای همیشه از قهوه‌خانه خارج شود.

کلیدواژه‌ها: نقالی، خنیاکری، نمایش آیینی.

نقالی یکی از نمایش‌های سنتی مهم و اصیل در ایران است که بر پایه‌ی سنت قصه‌خوانی و روایتگری، همراه با اصول و فنون شکل گرفته است و از یک نوع آگاهی دقیق و تسلط بر قواعد و آموخته‌ها برای بهترین ارتباط با مخاطب بهره‌مند است. نقالی از دیدگاه متخصصان تاریخ نمایش جهان، یکی از سه عامل آیین، تقلید و نقل است و خاستگاه تئاتر است. نقالان افرادی بودند که به منظور سرگرم کردن و برانگیختن هیجانات و عواطف یک جمع به وسیله‌ی حالات، بیان مناسب و حرکات نمایشی قصه و روایت یک واقعه به شعر و نثر را در برابر جمع نقل می‌کردند؛ به طوری که بیننده هر لحظه نقال را به جای قهرمان داستان ببیند. آن‌ها سعی می‌کردند، به تنهایی بتوانند نقش همه‌ی شخصیت‌هایی را که نقل می‌کنند، بازی کنند.

نقالی در هنرهای نمایشی ایران بر پایه‌ی درون‌مایه و شکل اجرا به سه گونه، «نقل داستان‌های شاهنامه»، «نقل قصه‌ها و افسانه‌های تاریخی» و «نقل وقایع دینی» تقسیم می‌شود.

تاریخ نقالی در ایران به قبل از اسلام می‌رسد، نقالان (گوسان‌ها) افرادی بودند که با ساز، داستان‌های حماسی و تاریخی را نقل می‌کردند.

واژه‌ی «گوسان» به معنای نواگری / نواساز است و گاهی هم به معنای نو آیین آمده است. یک مت‌پارتی قدیم مربوط به قرون سوم و چهارم میلادی اشاره‌ی مستقیمی به گوسان‌ها دارد و آنان را نوعی نگاه‌دارنده‌ی سنت‌های ملی ایرانی معرفی می‌کند. هنر گوسان‌ها را به ایجاد نمایش‌های ملی نیز مربوط می‌دانند.



رواج هنر تعزیه سبب شد هنرهایی، چون شعر و موسیقی نیز فعال شود و تأثیر فراوانی بر نقاشی پرده‌های مذهبی و تابلوهای عاشورایی بگذارد

رشد آموزش

۱۲ هنر

دوره‌ی هشتم : شماری ۳ : بهار ۱۳۹۰

می‌یابد. در این آثار نقالان، خود گرماگرم سخن، گاهی به چنین صحنه‌های منقوش اشاره می‌کرده‌اند.

نقال داستان‌های تاریخی واقعی کربلا را با بعضی داستان‌ها و قصه‌های تاریخی و حماسی ملی با استفاده از پرده‌ای که تصاویر داستان‌ها بر آن منقوش است برای تماشاگران نقل می‌کند. او پرده را که چون طومار بسته‌ای بود، از دیوار می‌آویخت و در مقابل دیدگان تماشاگران، داستان را نقل می‌کرد و آهسته و کم‌کم پرده را باز و رخدادهای نقاشی شده را با صدای گیرا و آهنگ‌دار و با آب و تاب و هیجان تعریف می‌کرد.

در زمینه‌ی شمایل‌نگاری و صورت‌نگری مذهبی، ایران از دیرباز وسوسه‌پذیر بوده است. نگاهی کوتاه به نقش‌های سفال سلیک و مفرغ‌های لرستان و حتی پرده‌های اساطیری مربوط به دل‌سوختگان بر قتل سیاوش، به وضوح نشان می‌دهد که چگونه ایرانیان در قالب‌های گوناگون قصه‌های پرمضمون مندرج بر چهره‌ی سفال‌ها و سینه‌ی پرده‌ها از فر ایزدی و چالش به نیکی با بدی سخن‌ها گفته‌اند. می‌توان گفت، کتاب مصور «ارژنگ‌مانی» نیز همواره از دل‌تنگی آدم‌های نخستین، حکایت‌های دلنشین دارد و نیز چهره‌های دلپذیری را به نمایش درآورده است.

آلبویه که از شیعیان معتقد ایرانی بودند، به تبعیت از این سنت حسنه که نشان‌دهنده‌ی خیالی مقدس است، اولین گام را در جهت ایجاد پرده‌های نقاشی مذهبی، خصوصاً مضامین عاشورایی برداشتند و به ترویج آن‌ها پرداختند. پس از آن، بنابر گزارش‌های تاریخی، در عصر صفویه نیز به هنگام حمله‌ی شاه‌اسماعیل صفوی به هرات برای سرکوبی ازبکان سنی‌مذهب متعصب، از پرده‌های عاشورایی برای تهییج سپاهیان شیعه‌ی ایرانی استفاده کردند. متأسفانه تاکنون از این آثار نمونه‌ای یافت نشده است.

مهم‌ترین آثار خیالی‌نگاری که با مضامین مختلف و در شیوه‌های گوناگون ظاهر شده و تاکنون نیز کم و بیش ادامه یافته است، در زمان قاجاریه شکل گرفت. حاکمیت طولانی سلاطین قاجار و آرامش نسبی پس از جنگ‌های هولناک ایران با ازبکان و تضعیف دولت عثمانی که از مخالفان و دشمنان ایران شیعی بود، ایرانیان را به نمایش هرچه بیشتر معتقدات شیعی واداشت و هنرمندان شاعر و نمایشگر و نقاش و موسیقی‌دان با ویژگی‌های هنری خاص خود در این زمینه نقش ایفا کردند.

رواج هنر تعزیه که در برخی از شهرها با وسعت و تنوع بسیاری طراحی و اجرا می‌شد، سبب شد هنرهایی، چون شعر و موسیقی نیز فعال شود و تأثیر فراوانی بر نقاشی پرده‌های مذهبی و تابلوهای عاشورایی بگذارد. نقاشی خیالی‌نگاری که عمدتاً مضامینی مذهبی یا پهلوانی در برداشت، بر اساس روایت مرشد یا نقال شکل می‌گرفت. نمادهای این آثار، همچون رنگ و شکل لباس و خود و سپر و حتی شخصیت‌های نمادین، هم‌چون

«جبرئیل» که در شمایل درویش کابلی ظاهر می‌شد، سپاه آجنه و امثال آنها، همگی براساس روایت مرشد و متأثر از نمادگرایی تعزیه به وجود می‌آمد. برخی از متون که تاریخ عاشورا در آن‌ها تشریح شده و به مقتل معروف‌اند، مرجع نقاشی و تعزیه قرار گرفتند.

قدیم‌ترین نقاشی‌های کتاب در این زمینه، تصاویر کتاب‌هایی هم‌چون «روضه الشهداء» ی «واعظ کاشفی»، «حدیقه السعدای» «فضولی» و هم‌چنین «مقتل حسین»، اثر «لامعلی چلبی» است. نقاشی این کتاب‌ها شیوه‌ای جدید و برگرفته از نمادگرایی و صحنه‌پردازی تعزیه است و در شیوه‌ی طراحی آن‌ها نیز از نگارگری عصر صفویه پیروی شده است. این کتاب‌ها با چاپ سنگی تکثیر شد و در اختیار مردم قرار گرفت و سبب ترویج نقاشی مذهبی و توجه مردم به بیان تصویری نقاشی شد.

علاوه بر دو عامل یاد شده، یعنی آرامش نسبی دوره‌ی قاجار و سرکوب دشمنان متعصب، عوامل دیگری نیز در ظهور و ترویج هنر خیالی‌نگاری، به خصوص جایگاه ویژه‌ی مردمی آن، مؤثر بود که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. نقاشی خیالی‌نگاری در اواخر دوره‌ی قاجار شکل گرفت؛ بنابراین می‌توان ضعف دولت قاجار را در جذب نیروهای مستعد هنری، یکی از عوامل مؤثر در گرایش هنرمندان به سوی مردم و رشد این هنر در جامعه دانست؛ ۲. مضامین حماسی و مذهبی، مورد علاقه‌ی ایرانیان و از دلایل حمایت مردمی و رسیدن این هنر به این جایگاه اجتماعی بوده است؛ ۳. استفاده از رنگ‌های روغنی که به آسانی به دست می‌آمد و هم‌چنین پارچه‌های کتان که به وفور موجود بود، هنرمند را از کارگاه سلطنتی و رنگ بوم و کاغذهای فاخر بی‌نیاز می‌کرد. این‌ها از عوامل عمده‌ی استقلال هنرمند نقاش از دربار و اتکای وی به توده‌ی مردم بود. در این زمان، مکان‌های عمومی، هم‌چون حسینیه‌ها و قهوه‌خانه‌ها و گذرها به صورت نمایشگاهی برای عرضه‌ی این آثار درآمد و نقالان و مرشدان با شرح و وصف این تابلوها، مردم را مجذوب آن‌ها می‌کردند.

هنر خیالی‌نگاری را نمی‌توان بی‌توجه به نقل نقالان در بدو طراحی اثر و هم‌چنین نقالی آن‌ها در حضور مردم و حتی عکس‌العمل‌های مردم که با صلوات و تکبیر و هیجان‌های خاص همراه بود، بررسی کرد. هنرهای مردمی همواره با مردم و واکنش آنان معنی پیدا می‌کند و نباید بدون در نظر گرفتن مجموعه‌ی یاد شده، نمی‌توان به تشریح زیبایی‌شناختی این آثار پرداخت. ترکیب‌های فشرده و پرسپکتیوهای خاص، صحنه‌های متضاد صرفاً به ملاحظات زیبایی‌شناختی هر اثر منحصر نیست؛ بلکه نظر نقال یا مرشد در شکل‌گیری این ترکیب‌ها مؤثر بوده است. با مشاهده‌ی چهره‌ی اولیا در نقاشی پرده‌های مذهبی، به راحتی می‌توان دریافت که این چهره‌های معنوی و آرمانی از کدام عالم با مخاطب سخن می‌گویند. این شمایل‌ها که همواره با هاله‌هایی از



نور نشان داده می‌شوند، با صفاتی، هم‌چون گشاده‌رویی، صلابت و اقتدار معنوی، تبسم مشفقانه، حکمت متعالی و لطافت و صداقت و معصومیت همراه‌اند. نوع طراحی و ساختار نقاشی آن‌ها، به گونه‌ای است که در آن‌ها هر گونه صفات ظاهری و نفسانی انسان محو شده و صرفاً چهره‌ای روحانی و مقدس برجای مانده است. چشمان نافذ این شمایل‌ها که اغلب به بیننده می‌نگرند، آن‌چنان بیننده را مجذوب می‌کنند که وی را وا می‌دارند، با چشمانی اشکبار با آنان سخن بگویند. برای نمایش هرچه بیشتر این جلوه‌ی روحانی، هنرمند نقاش، چهره‌ی اشقیای را با حالت‌های نفسانی و بسیار ناآرام ترسیم می‌کند. در مقابل، شمایل اولیا را با وجود تیرها و زخم‌های فراوان بر پیکرشان، سرشار از متانت و بر کنار از احوال نفسانی می‌نمایند تا معصومیت و قداست شمایل‌ها را بیشتر نشان دهند.

نقاش با بزرگ‌تر کشیدن و برجسته نشان دادن تصاویر حضرت امام حسین (ع) و حضرت ابوالفضل (ع) و دیگر مبارزان اسلام، خواسته است، به عظمت روح و علو مقام و شأن والای ایشان، تجسم عینی دهد. او قیافه‌های دشمنان اسلام را خشن و با حرکاتی تند ترسیم کرده است تا با این کار تضاد باطنی را بهتر بنمایاند و بر احساسات بینندگان بیشتر تأثیر بگذارد. هنر و نقاشی ایرانی، ذهنی و آرمان‌گراست و مبلّغ خیر و روشنایی است و عالم را تجلی نور الهی می‌داند و در شعر و ادبیات و عرفان خود سرشار از اشاره‌های متنوع به این مسئله است. زمان و مکان میرا، جایی ندارد. آن‌چه هست، ساحتی ازلی و ابدی

است؛ چهره‌ها، منظره‌ها، حالت نشستنی شخصیت‌های خیر، چه دینی و چه اسطوره‌ای، همگی جایگاهی خاص دارند؛ بنابراین پرچم «نصر من ا... و فتح قریب» در دست‌های سیاوش هنگام گذشتن از آتش جای می‌گیرد و «رستم» در بارگاه «سلیمان» (ع) بر تخت می‌نشیند و بزرگی و کوچکی آدم‌ها بر اثر دوری و نزدیکی نیست؛ بلکه بر اثر مقام و منزلت اوست و شخصیت‌های مهم، بزرگ‌تر و در جاهای مهم کادر ترسیم می‌شوند.

اگر کلام «محمی‌الدین عربی»، «فمن ا... فاسمعوا و الی ا... فارجعوا» را به یاد آوریم، متوجه می‌شویم که لازمه‌ی این جلوه‌های صادقانه، قلب پالایش یافته و صاف است؛ زیرا آینه، اگر پاک و صاف باشد، همان را می‌نماید که بر آن تابیده شده است. «میرعماد الحسنی» این مرتبه را «مقام صفا» می‌نامد. او پالایش قلب هنرمند را که لازمه‌ی ظهور جلوه‌های مینوی در آثار هنری است، «مقام شأن» می‌داند. در این صورت، اثر هنری، صاحب شأن یا نظرکرده می‌شود. بر همین اساس، نقاش خیالی‌نگار در تهییج مردم به غیرتمندی و ایجاد روح حماسی در آن‌ها تلاش می‌کند؛ شاهنامه‌ی فردوسی، گنجینه‌ی حماسی ایران را سرمشق و مبنای روایت‌سازی خود قرار می‌دهد و در برخی از این آثار با تأویلی شیعی، این حماسه را به مصداق «شیر خدا و رستم دستانم آرزوست» تأویل می‌کند. او با نمادهای شیعه، به خصوص وجود مقدس علی‌بن‌ابیطالب، جنبه‌ی معنوی اثر را بیشتر می‌کند. «قوللر آغاسی» گفته است: ما حکایت شاهنامه را دست‌چین کردیم و داستان‌هایی را که به درد مردم می‌خورد و مرهم دل‌سوخته‌شان

نقالی از دهه‌ی دوم و سوم قرن اخیر به واسطه‌ی نفوذ تمدن غرب و ظهور سرگرمی‌های تازه و از رواج افتادن قهوه‌خانه، مردم را جلب می‌کرد

منابع

۱. بویس، مری. هنری، جورج فاره. دو گفتار درباره‌ی خنیاگری و موسیقی ایران، ترجمه‌ی بهزاد باشی، انتشارات آگاه. تهران، ۱۳۸۶.
۲. بیضایی، بهرام. غایش در ایران، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۴.
۳. رجبی، علی، نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای حسن اسماعیل‌زاده، مؤسسه‌ی فرهنگی پژوهشی، چاپ و نشر نظر، تهران ۱۳۸۵.

بود و به آن‌ها درس غیرت و عبرت می‌آموخت، انتخاب کردیم و به نقش درآوردیم. ما کاری نداشتیم که اصل حکایت چه بوده و هست. آن‌چه را نقالان گفتند و هرچه را مردم خواستند، برایشان به نقش کشیدیم. مردم، از ما تجسم زور بازوی پهلوانان شاهنامه را طلب می‌کردند و شکست دشمنان ایران را می‌خواستند، ما هم اطاعت کردیم. آن‌ها به رستم علاقه داشتند، چون پهلوان دیار خودشان و دست‌بسته‌ی مولای متقیان بود.» (رجبی، ۱۳۸۵: ۱۹).

آثار خیالی‌نگاری با توجه به مضامین و ویژگی‌های یاد شده بر پرده‌ها و دیوارها و سقف مراکز مذهبی شیعه، هم‌چون حسینیه‌ها، تکیه‌ها، سقاخانه‌ها، امامزاده‌ها، زورخانه‌ها و قهوه‌خانه‌ها و حتی برخی از وسایل نقلیه عمومی، هم‌چون کالسکه‌های عمومی ترسیم شد و مورد علاقه‌ی مردم و پذیرش ایشان قرار گرفت. این نوع از نقاشی روی بوم، چوب، سنگ، شیشه، کاشی، گچ و حتی پارچه‌های قلمکار و امثال آن‌ها ترسیم می‌شد که هر یک عملکرد خاصی داشت.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای از نظر محتوا در دسته طبقه‌بندی می‌شود:

۱. ملی که برگرفته از ادبیات و حماسه‌های ملی ایران است؛
۲. بومی و سنتی که برگرفته از رسم‌ها و آشتی‌های رایج در بین عوام در ایران است.

نقاشان باذوق و دست‌آشنا به نقش، از گوشه و کنار قهوه‌خانه از میان جمع پر مهر مردم برخاستند؛ دل و غیرت در گرو این ندا گذاشتند. آن‌چنان وفادار و ایستاده به قرار خویش که قهوه‌خانه، خانه‌شان شد و کاشانه‌ی شب و روزشان؛ میعادگاه باروری ذوق و هنر و خلاقیت‌شان و با مردم بودن، عهد همیشگی‌شان در قهوه‌خانه‌ها بود. این هنرمندان تهی‌دست و رنجیده با حفظ

ارزش‌های شیوه‌ی هنر شمایل‌نگاران و پرده‌کشان گذشته‌ی مرز و بوم‌شان، خود بانیان مکتبی اصیل و فراخور شأن و آبروی این هنر بر پیشخوانه‌ی مردمی شدند. دیری نپایید که هنر آن‌ها ذیل نام «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» در تاریخ هنر ایران در مقامی بس والا و پایدار به جای ماند.

نتیجه

در روزگار ما، نقالی دارد فراموش می‌شود و اگر نقاشی هم دارد فراموش می‌شود، از خواص شهرهایی است که می‌خواهند، تمدن اروپایی به خود بگیرند، و تمدن اروپایی را از ظاهر آن بگیرند و می‌گیرند؛ در واقع

نقالی از دهه‌ی دوم و سوم قرن اخیر به واسطه‌ی نفوذ تمدن غرب و ظهور سرگرمی‌های تازه و از رواج افتادن قهوه‌خانه، مردم را جلب می‌کرد. با ورود تلویزیون به ایران و جذابیت آن، هر قهوه‌خانه‌ای با تهیه‌ی یک تلویزیون مردم را جذب می‌کرد و کم‌کم بساط نقالی برچیده شد.

درک علل کم‌رنگ شدن نقالی، به ویژه گونه‌ی خاص آن، پرده‌خوانی، از بین رفتن جایگاه موقعیت خاص قهوه‌خانه‌ها آن با کارکردهای مختلف و حساس اجتماعی به نحوی که از بطن مردم جوشیده و در دل آن‌ها جای گرفته بود، ما را به ضرورت بازنگری در نحوه‌ی به روز کردن نقالی با تعاریف خاص نمایش آیین سنتی می‌رساند. توجه مردم، یعنی به عنوان گردانندگان و حامیان اصلی این‌گونه‌ی هنری و تعاملات فکری و فرهنگی با ستادهای اجرایی دولتی و دانشگاه‌های هنری برای پاس‌داشت و نگاه‌داری این هنر اصیل مردمی ضرورت دارد تا سرانجام به زنده نگاه‌داشتن روحیه‌ی جواهرپردی، غیرت و پهلوانی در ملت منجر شود.





حامد طالبیان

دبیر هنر استان مرکزی؛ منطقه‌ی خنداب

درس هنر و تنوع استعداد های هنری



که استعدادهای بچه‌ها را بشناسد و به آن‌ها نشان دهد و آن‌ها را راهنمایی کند که برای پرورش آن گام بردارند. با ابتکار معلم در مدارس می‌توان از این چارچوب سنتی و تصور قدیم فراتر رفت که درس هنر، ورزش یا پرورشی که روحیه و ذهن بچه‌ها در آن‌ها پرورش می‌یابد، مثل درس ریاضی، سؤال- جوابی است و امتحان کتبی دارد.



کتاب هنر و درس هنر به روح و ذهن انسان مربوط است و اثر آن در کلام و رفتار دیده می‌شود. با توجه به این موارد، دبیران هنر باید از کلیشه‌های قدیم و پوسیده رها شوند. آن‌ها نباید با بی‌توجهی به کتاب درسی هنر (طراحی و خوش‌نویسی) برای کار هنری محدودیتی تعیین کنند. در هر بخش هنری که بچه‌ها علاقه نشان می‌دهند، باید بتوانند به دبیران هنر رجوع کنند و راهنمایی شوند و دبیران هنر آن‌ها را بر اساس علاقه‌هایشان گروه‌بندی و روی توانایی‌های شخصی هر فرد کار کنند و بر همان اساس نمره بدهند.



کسی که در کلام قوی است، لازم نیست خط بنویسد یا طراحی کند، او می‌تواند شاعر خوبی شود و دبیر هنر باید روی همان کار کند. یکی نقاش خوبی می‌شود، دیگری نمایش‌نامه‌نویس و دیگری کاریکاتوریست، یکی هم عکاس و... همان‌طور که اثر انگشت یکی نیست، علاقه‌ها و روح و روان آن‌ها نیز یکی نیست و ویژه‌ی خودش است.



با این امید که در آموزش و پرورش ما نیز مانند برخی کشورهای پیشرو در تعلیم و تربیت، دو درس، اولویت نمره داشته باشد، اول ورزش و بعد هنر، سپس درس‌های دیگر؛ یعنی اول جسم، بعد روح. این دو که سامان گرفت، حالا سطح یادگیری اوج می‌گیرد.



زیستن در دنیای هنر حاصل مجموعه‌ی وسیعی از معلومات، دانسته‌ها، یافته‌ها و ادراکات است. برخلاف تصور عمومی درباره‌ی سادگی رشته‌های هنری و سهل‌بودن آزمون‌ها و قبولی در آن‌ها، رشته‌های هنری به دلیل گستردگی مطالب و منابع و اطلاعات مربوط به نیازهای متناسب با زندگی و تحولات عصر کنونی، بیش از سایر رشته‌ها و علوم به فراگیری، بازآموزی، تمرین، مطالعه و کسب بصیرت و مهارت نیاز دارد.

برخلاف تصور انسان چنددهه‌ی پیش، دیگر هنر و شاخه‌های متنوع و کاربردی آن را نمی‌توان وسیله‌ای برای تفریح، تفنن و وقت‌گذرانی تلقی کرد. امروزه، دیگر نگاه جامعه به شخصی که تخته‌ی طراحی یا سازی را با خود حمل می‌کند، نگاه معنادار سابق نیست؛ چه بسا مردمی که نه تنها درباره‌ی هنر و هنرمند ذهنیت منفی ندارند، آرزو دارند خود یا فرزندشان هنرجویی در حال رفتن به هنرستان یا دانشکده‌ی هنر است. اکنون بر بسیاری از مردم ثابت شده است که هنر ضمن این‌که در استحکام بنیه‌ی فرهنگ و تمدن مردم سرزمین‌های مختلف نقش اصلی دارد، در زمینه‌ی رشد و تقویت صنعت و قدرت اقتصادی کشورها، تأثیری انکارناپذیر دارد.

با توجه به این موارد و قرار دادن درس «آموزش هنر» در سه پایه‌ی دوره‌ی راهنمایی، ذکر پاره‌ای نکات برای تدریس بهتر این درس مفید است که امیدوارم همکاران گرامی به آن توجه کنند.

دبیران هنر در دوره‌ی راهنمایی، قرار نیست متخصص تحویل‌دهند؛ بلکه فقط باید راهنما باشند. وظیفه‌ی آن‌ها، فقط اطلاع‌رسانی و آشنایی بچه‌ها با شیوه‌های هنری است. وظیفه‌ی یک دبیر هنر به ویژه در دوره‌ی راهنمایی، این است



شکردها

شیوه‌ها

خوش‌نویسی معاصر ایران

کاوه تیموری

مقدمه

● منتسب کردن و یک خوش‌نویس به یک دسته‌ی بزرگ‌تر، به معنی در نظر نداشتن ویژگی‌ها، افزوده‌ها، شکردها و شیوه و در نهایت، تصرف هنری خود آن خوش‌نویس در آن جریان نیست؛ زیرا حتی شاگردان مستقیم بزرگانی، مانند کلهر (۱۳۱۰-۱۳۴۵ ش) یا عمادالکتاب (۱۳۱۵-۱۳۴۰ ش) در بسیاری از موارد نسبت به خط استادان خود دچار تغییر در شیوه است و با تأثیرپذیری از مشق نظری یا قلمی، روایت خود را از خوش‌نویسی بیان کرده‌اند. در عین حال، این نکته فرض است که هنر خوش‌نویسی در سنت ریشه دارد و میوه‌ی امروزی آن از ریشه‌ی اولیه آبیاری و تقویت می‌شود.

● تقسیم‌بندی اولیه برای درک جریان‌های عمده‌ی خوش‌نویسی نستعلیق معاصر از دو مکتب مهم، یعنی مکتب میرعماد و مکتب کلهر آغاز می‌شود و با تداوم حیات این دو مکتب به منزله‌ی تنه‌ی اصلی خوش‌نویسی، به تدریج به شاخه‌های مهم و جدا شده از استوانه‌ی اصلی گسترده می‌شود؛ در واقع برای هر جریان عمده می‌توان یک سرحلقه‌ی اصلی از متقدمان و یک تداوم دهنده از معاصران در نظر گرفت.

● در این مقاله به منزله‌ی فتح‌باب در نظر است جریان‌های خوش‌نویسی معاصر در خط نستعلیق با توجه به فراگیر بودن آن مطالعه شود. در گام‌های بعدی شیوه‌های شکسته، نسخ و ثلث قابل مطالعه است. بر این اساس، تقسیم‌بندی اولیه به این شرح است.

۱. مکتب میرعماد

میرعمادالحسنی (۱۰۲۴-۹۶۱ ه.ق) خوش‌نویس برجسته‌ی دوره‌ی صفوی، هیئت و شکل و نمایش حروف و کلمات را به گونه‌ای شاکله‌بندی کرد که آثار به جامانده از وی، به ویژه در ده سال آخر عمر هنری او همواره الهام‌بخش رهروان بعدی بوده است. گویی میرعماد تمام میراث خوش‌نویسی پیش از خود را از آثار «میرعلی هروی»، «باباشاه اصفهانی» و استاد مستقیم

صورت‌بندی جریان‌های خوش‌نویسی معاصر ایران، یکی از عرصه‌های مهم و موردنیاز برای تحقیق و پژوهش در این هنر اصیل و پرطرفدار است؛ هنری که رهروان و دل‌سپردگان خود را به ذات معنوی آن‌ها بازگشت می‌دهد و بهترین مونس و همدم برای راه یافتن به ادبیات غنی فارسی و سایر هنرهای فاخر و بومی است. با توجه به شمار فراوان علاقه‌مندان و ضرورت آگاهی دیران هنر، لازم است با هدف ارتقای دانش و بینش نظری در این حوزه، برای شناخت جریان‌های خوش‌نویسی معاصر و مؤلفه‌های تعیین‌کننده‌ی هر یک از آن‌ها تلاش بسزایی شود.

در این نوشتار سعی شده است که با نگاه ریشه‌ای، نخست سرچشمه‌های اصلی خوش‌نویسی معاصر ایران در قالب دو مکتب مهم میرعماد و کلهر، معرفی و سپس شاخه‌های مهم و تأثیرگذار معاصر، به مثابه‌ی جریان‌ی پیوسته و بدون انقطاع معرفی شوند. بدیهی است با توجه به این که تاکنون در این عرصه، مطالعه‌ی منسجمی شکل نگرفته است، این تلاش آغازین نیز خالی از نقصان و خلل نخواهد بود. ضروری است همکاران هنرمند و صاحب‌نظران با طرح دیدگاه‌ها و نقدهای خود به غنای این موضوع مهم بیفزایند. در ابتدا چند نکته‌ی روش‌شناختی مورد توجه قرار می‌گیرد.

برخی از ملاحظات روش‌شناختی

یکی از روش‌هایی که مطالعه‌ی خوش‌نویسی معاصر ایران را با در نظر داشتن ریشه‌ها و مبانی آن، ساده و امکان‌پذیر می‌کند، دسته‌بندی جریان‌های مهم و اثرگذار و زنده‌ی خوش‌نویسی است. این دسته‌بندی در گام اول می‌تواند به شکل کلی عملی شود؛ سپس در زیرگروه‌ها و شاخه‌های فرعی گسترده شود. برای انجام این فرض، در نظر گرفتن چند نکته‌ی متعارف ضروری است.

جدید، یعنی مرحوم کلهر، خود از مقلدان سبک و خطوط میرعماد بوده است و آثار وی در کتابت ظریف تقویم‌های دوره قاجار، مبین این نکته است؛ اما ابداع مکتب جدید وی و آغاز تغییرات مکتب قدیم در اوج بلوغ هنری وی آغاز شده و ره به کمال پیموده است؛ اما با این حال در این دوره‌ی زمانی و در کنار رشد فراگیر مکتب مرحوم کلهر (۱۳۱۰-۱۳۴۵ ه.ق)، مکتب میرعماد به فراموشی سپرده نمی‌شود و همچنان منبع الهام و تأثیرپذیری دو دسته از خوش‌نویسان بزرگ با محوریت میرزا اسدا... شیرازی و میرزا غلامرضا اصفهانی در دوره قاجار شده است که در واقع، این دو جریان، دو شاخه‌ی اصلی این مکتب‌اند.

شاخه‌ی میرزا اسدا... شیرازی و دیگران (اولین شاخه‌ی مکتب میرعماد)

دوره‌ی قاجاریه یکی از دوره‌هایی است که در آن نهضت بازگشت ادبی در شعر و ادبیات رخ داده است. در حوزه‌ی خوش‌نویسی نیز به میرعماد، خوش‌نویس دوره‌ی صفوی و مکتب وی توجه ویژه شده و یک شاخه‌ی مهم از خوش‌نویسان طابق النعل بالنعل قلم‌های خود را در جای حرکت قلم‌های میرعماد گذاشته‌اند. اسدا... شیرازی، محمدحسین شیرازی (ملقب به کاتب‌السلطان و مهم‌ترین خوش‌نویس دوره قاجار)

و میرزا عباس نوری، میرعلی شیرازی ملقب به شمس‌الادبا، میرزا آقا شیرازی، محمدباقر سمسوری، محمود حکیم (فرزند و صاف شیرازی) و تنی چند را می‌توان از حافظان ناب شیوه‌ی میرعماد دانست؛ برای مثال «عباس نوری» مناجات‌نامه‌ی حضرت امیر (ع) را با دقت و وسواس ویژه، همانندنویسی کرده و محمدحسین شیرازی جزیه‌جز از آثار میرعماد مشق کرده است. در مجموع شاکله‌ی اصلی این بزرگان از خط میرعماد اخذ شده است. تفاوت‌هایی جزئی نیز میان آن‌ها وجود دارد که با توجه به تفاوت طبع انسان‌ها، امری اجتناب‌ناپذیر بوده

و معاصر خود، یعنی «محمدحسین تهریزی» اخذ و با مشق و مطالعه‌ی مداوم، به تحریرِ نهایی حروف و کلمات رسیده و در اجرا و ترکیب آن‌ها، به ویژه در «کتابت» و «چلیپا» آثار ماندگاری خلق کرده است. برآیند شیوه‌ی میرعماد مبتنی بر تلفیق شیوه‌ها و بهره‌گیری از قوت‌های پیشینیان خود بوده است. به تدریج آثار میرعماد در کانون اقبال و علاقه‌ی خوش‌نویسان بعد، بن‌مایه‌ی اصلی شکل‌گیری مکتب میرعماد را فراهم کرد؛ به طوری که این مکتب به مدت ۳/۵ قرن در خوش‌نویسی حضور غالب داشت و مورد استقبال و الگوبرداری استادان و شاگردان بعدی قرار گرفت. امروزه نیز در خوش‌نویسی معاصر ایران، رگه‌های مهمی

از این مکتب به حیات هنری خود ادامه می‌دهد. برخی از ویژگی‌های مکتب خوش‌نویسی میرعماد را به اختصار مرور می‌کنیم:

۱. صافی، ظرافت، استحکام و قوّت دست در اجرای مفردات و کلمات؛
۲. تندی، تیزی، ظرافت و تضادهای زیبا؛
۳. هنرهای در قالب کتابت و چلیپا و در مجموع در اندازه‌ی قطعات کوچک به اندازه‌ی تقریبی ۸۴؛
۴. انتخاب قلم تخصصی مشقی و تمرکز بر شیوه‌ی نستعلیق؛
۵. بهادادن به استقلال و شخصیت حروف و کلمات.

تلاش میرعماد در اوج تنظیم تناسبات نستعلیق،

این بوده است که آن را «به طرف تجرید می‌برد و بقایای خط نسخ و تعلیق را از خط نستعلیق خارج کند. گو این که تلاش را کامل انجام نداده و نمی‌توانست انجام دهد.» (تصویر ۱).

دست‌آوردهای هنری مکتب میرعماد در دوره قاجاریه (۱۲۶۰ ه.ق) به بعد با پدیده‌ی چاپ سنگی مواجه می‌شود و این تقارن نظام هندسی تازه‌ای از خط نستعلیق را پی‌ریزی می‌کند که به تدریج با اقبال روزافزون و به اقتضای نیاز زمان فراگیر می‌شود و برهه‌ای مهم را در تاریخ خوش‌نویسی ایران فراهم می‌آورد. باید توجه داشت، ابداع‌کننده‌ی این نظام هندسی



تصویر ۱ ■ اثر میرعماد الحسنی

پس از چهارصد سال، صدای قلم نستعلیق میرعماد طنین خرامیدن و کشیدن خود را حفظ کرده است

است؛ اما در مجموع گویی این دسته از خوش‌نویسان، نگاهبانی سبک و شیوه‌ی میرعماد را به عهده داشته‌اند.

حال شاخه‌ای را بررسی می‌کنیم که در دوره‌ی معاصر، سرچشمه‌ی آن، مکتب میرعماد است.

پیروان میرعماد در دوره‌ی معاصر

عده‌ای از خوش‌نویسان در روزگار کنونی به مکتب میرعماد وفادار مانده‌اند. در نظر آن‌ها، گویی پس از چهارصد سال، صدای قلم نستعلیق میرعماد، طنین خرامیدن و کشیدن خود را حفظ کرده است. این عده، مانند میرزاغلامرضا و

پیروان وی در دوره‌ی معاصر شیوه‌ی فرعی تلقی نمی‌شوند؛ بلکه ادامه‌ی منطقی شیوه‌ی میرعماد در زمان معاصرند. در واقع سرحلقه‌ی اصلی شاخه‌ی معاصران مکتب میرعماد، استاد عباس اخوین است که با شاگردان خود، یک جریان مهم در خوش‌نویسی معاصر ایران را تشکیل می‌دهد. در کنار او می‌توان از استاد «جلیل رسولی» نام برد که از متأثران اصلی شیوه‌ی میرعماد در شیوه‌ی نستعلیق است؛ اگرچه گرایش اصلی ایشان، نقاشی‌خط است. (تصویر ۲).

ویژگی‌های خطی این استادان را در ظرافت‌ها و الهام‌پذیری از ویژگی‌های شیوه‌ی میرعماد می‌توان پی‌گیری کرد. تأکید می‌شود

که خوش‌نویس برجسته‌ای، چون استاد عباس اخوین که از وی به نام «میرعماد عصر» یاد می‌شود، بدون شك متناسب با نیازهای خطاطی این زمانی، ضرورت‌های چاپ‌نویسی، در نظر داشتن مطالعات و مشق نظری گسترده و شَم و ذوق هنری خویش، افزوده‌هایی به خط وارد کرده است که با داشتن دو اصل کیفی «صفا و شأن»، مبین شخصیت خودشان است. باید اذعان کرد که منظور از پیروی ایشان از شیوه‌ی میرعماد، به مثابه‌ی بیشترین نزدیکی بنیان خطی وی با میرعماد باید تلقی شود؛ و نه این که خط میرعماد تقلید صرف شده باشد.

بر این اساس، تجلی عینی نزدیک‌ترین آثار به مکتب میرعماد

در دوره‌ی معاصر را می‌توان در آثار استاد اخوین و تنی چند از شاگردان زبده‌ی ایشان، مانند «عبدالله... شهبازی» و «محمد جوادزاده» از منظر اصل تضاد و ظریف‌نگاری و جست‌وجو کرد که يك قطب مهم خوش‌نویسی معاصر را نیز پی‌ریزی کرده‌اند. برخی از محققان صاحب‌نام، مانند «استاد راهجیری»، قلم استاد اخوین را در نظیره‌نویسی و همانندنویسی نزدیک‌ترین قلم به قلم میرعماد می‌دانند.

برخی از ویژگی‌های این جریان مهم خوش‌نویسی عبارت‌اند از:

- رعایت موارد مربوط به مکتب میرعماد؛

- بهره‌گیری اندازه از قلم جادو (۲ تا ۳ میلی‌متر) و کتابت به عنوان مرکز قلم؛

- ظریف‌نگاری و به تبع آن برجسته‌شدن اصل تضاد؛

- پیوسته‌نویسی در کتابت.

جوهری خوش‌نویسان این شاخه و خوش‌نویسی معاصر با شیوه‌ی میرعماد (در قالب مهم چلیپا) باید به يك تفاوت توجه داشت؛ بنا بر اعتقاد شادروان «استاد عبدالله... فردی» «مکتب میرعماد بین قوت و ضعف که کلفتی و نازکی در خط باشد، تناسبی دارد؛ ولی این تناسب مخصوص زمان بوده و چون اصل سرعت در آن مطرح نبوده است، روی اجزای کلام دقت بیشتری می‌شده است و مسیر خط، حرکت از اجزا به گروه است.» به تعبیر دیگر،

خوش‌نویسی مکتب میرعماد تلاش بسیاری کرده است که شخصیت کاملی را برای هر جز از سطر، یعنی هر حرف و کلمه به اجرا درآورد. «خط میرعماد، خطی ظریف و بسیار لطیف و شیرین بوده است و قوت و ضعفش خیلی با یکدیگر اختلاف داشته‌اند. امروز این گونه نیست؛ زیرا خوش‌نویسان معاصر کلفتی و نازکی خط را متناسب می‌کنند و این تناسب موردپسند روزگار ماست. امروزه به گروه‌گرایی و صفحه‌پردازی توجه می‌شود و تناسب سواد و بیاض را بهتر از گذشته در سطح صفحه تقسیم می‌شود. در يك چلیپای موضوع مطالعه که میرعماد آن را نوشته است، در می‌یابیم که فواصل بین سطور با یکدیگر



تصویر ۲ ■ اثر استاد عباس اخوین

شیوهی میرزاغلامرضا جامعیت دارد و در آن تصرف هنرمندانه و شأن و شخصیت وی پیدااست

- توجه ویژه به قالب سیاهمشق و خارج کردن آن از يك قالب خوشنویسی صرف تهرینی و افزودن زیبایی شناختی و انتزاعی و فرم بخشی به این قالب که «انقلاب در سیاهمشق» نامیده می شود. این بُعد در سیاهمشق به گونه ای است که «...» در نگاه کردن به آن گاهی باید آن را در قالب يك نوشته ی تصویری و تخیلی در نظر بگیریم.

- استفاده ی بیشتر از قلم های جلی و پایه گذاری بهره گیری از قلم های پارویی و خلق قطعات بزرگ

- ایجاد سرعت در نگارش

- بزرگ شدن نسبی ابعاد کاغذ و نگارش پر دور و گوشت آلود

کلمات، به ویژه در ده سال پایانی حیات هنری میرعماد - میرزاغلامرضا با داشتن پنجه های باریک و اختیار کردن میدان بلند در قلم، هندسه ی کمی و کیفی تازه ای را در خط نستعلیق رقم زده است. (تصویر ۳)

در شاخه ی میرزاغلامرضا، دو خوشنویس صاحب نام دیگر، یعنی میرحسین خوشنویس باشی و میرزامحمدکاظم را می توان نام برد. هر سه ی این ها از شاگردان سیدعلی حكاك (پدر میرحسین) هستند و خطشان به هم نزدیک است. بنا بر روایت استاد «علی شیرازی»، بزرگ شدن اندازه ی قلم و به تبع آن، بزرگ شدن کاغذ به کارگیری فرم و از همه مهم تر، اجرای شجاعانه ی میرزاغلامرضا باعث شکل گیری قطعاتی شده که هیبت و شکوه و نیروی زیبایی شناختی خط را نمایان کرده

است. در بیشتر سیاهمشق های باقی مانده از شاخه ی میرزا غلامرضا و شیوه های وی، علاوه بر استفاده از قلم جلی، قطع نگارش دو تا سه برابر اندازه های قطعات دوره ی صفویه است که نکته ی قابل توجهی برای استفاده ی بیشتر از ظرفیت صفحه و بزرگ نوشتن حروف و کلمات است.

در دوره ی معاصر عده ای از خوشنویسان متأثر و پیرو شیوه ی فرعی میرزاغلامرضا از مکتب میرعماد، آثار گران بهایی درخوشنویسی نستعلیق و به ویژه قالب سیاهمشق خلق کرده اند و تداوم دهنده ی شیوه ی میرزاغلامرضا بوده اند؛ به

هم خوانی ندارند و با هم خوانده نمی شوند. يك جا، بیشتر سفید است و جایی کمتر! ولی در آثار امروزی این نکته بهتر رعایت می شود. چلیپای امروز در يك کلام، زیباتر از چلیپای گذشتگان است و این به خاطر تناسبی است که کلهر باب کرد.»

به این ترتیب، می توان نتیجه گرفت به رغم منشأ گرفتن خوشنویسی امروز از مکتب میرعماد در دو محور اساسی خط، یعنی «حُسن تشکیل» (شاکله بندی و شکل آفرینی خط) و «حُسن وضع» (استقرار و نشست کلمات بر روی کرسی) تفاوت هایی را می توان برشمرد. به همین سان به دلیل وحدت روحی و ذاتی خط، وجوه اشتراکاتی هم وجود دارد.



تصویر ۳ ■ اثر میرزا غلامرضا اصفهانی

شاخه ی میرزا غلامرضا اصفهانی (دومین شاخه ی مکتب میرعماد)

میرزاغلامرضا اصفهانی (۱۳۰۴-۱۳۴۵ ه.ق) با آن که هم عصر مرحوم کلهر در دوره ی قاجار بوده است، از سبک و شیوه ی خوشنویسی غالب زمان خود تأثیر نپذیرفته و منبع الهام اصلی وی در مراحل تعلیم مکتب و خط، میرعماد بوده است. در زیرمجموعه ی این مکتب مهم با اعمال تغییرات، سبک جامع میرزاغلامرضا را نیز رقم زده است. در حقیقت با سلیقه و دیدگاه های فردی میرزاغلامرضا با یافته ها و دانش وی از مکتب صفوی آمیخته شد و يك شیوه ی فرعی در ذیل مکتب میرعماد را شکل داده است. این شیوه ی فرعی

جامعیت دارد و در آن تصرف هنرمندانه و شأن و شخصیت میرزاغلامرضا پیدااست. هم عصر با او در ادامه، کسانی چون میرحسین (خوشنویس باشی)، میرزامحمدکاظم و شاگردان ارشد میرزاغلامرضا، مثل معتمدالکتاب مرعشی و میرزاعمو این شیوه را حفظ و ترویج کرده اند.

برخی از ویژگی های شیوه ی میرزاغلامرضا

- داشتن ویژگی های مکتب میرعماد (تندی، تیزی و ظرافت و صافی)

خوش‌نویسان معاصر دوست دارند، در قالب سیاه‌مشق اثر آن‌ها حال و هوای آثار میرزاغلامرضا و میرحسین را داشته باشد

رشد آموزش

۲۰

دوره‌ی هشتم : شماره‌ی ۳ : بهار ۱۳۹۰

طوری که این افراد به رغم تعداد محدودشان، جریانی مهم و کیفی در خوش‌نویسی معاصر ایران‌اند. این‌ها را در رسته‌ی پیروان میرزاغلامرضا و میرحسین طبقه‌بندی می‌کنیم.

پیروان شاخه‌ی میرزاغلامرضا و میرحسین خوش‌نویس در دوره‌ی معاصر

خوش‌نویسان بزرگی، چون مرحوم «رضا مافی» ۱۳۲۲-۱۳۶۱، «استاد محمد احصایی» و از نسل‌های جوان‌تر خوش‌نویسانی، چون «صداقت جباری»، «غبران‌ژاد»، «احمد پیله‌چی»، «امیرعاملی» و برخی دیگر از خوش‌نویسان، همچنان

دل در گروی ارزش‌های زیبایی‌شناختی میرزاغلامرضا و میرحسین دارند و به طور عمده به سیاه‌مشق‌های آن‌ها، همچون منبع الهام مهم و مشقی نظری برای خلق آثار خود می‌نگرند. از آن آثار کم و بیش تأثیر می‌پذیرند که نشان از زنده بودن شیوه‌ی این هنرمندان دارد. می‌توان اذعان داشت، بسیاری از خوش‌نویسان معاصر دوست دارند در قالب سیاه‌مشق اثر آن‌ها حال و هوای آثار میرزاغلامرضا و میرحسین را داشته باشد. این اشاره در مورد استاد احصایی ضروری است که ایشان ضمن نظر داشتن به شیوه‌ی میرعماد، به شاخه‌ی میرزاغلامرضا و به ویژه آثار میرحسین علاقه‌ی ویژه‌ای دارند. (تصویر ۴)

مکتب کلهر

میرزا محمد رضا (۱۳۱۵-۱۳۴۵ ق) پس از پدیده‌ی چاپ سنگی به ابداعات تازه‌ای در مورد شاکله‌ی حروف و کلمات دست زد که بتواند بین سنت هنر خوش‌نویسی و نیاز روز، یعنی تکنولوژی چاپ سنگی، هم‌زیستی مسالمت‌آمیزی فراهم کند و از این طریق خط را به یک امر کاربردی تبدیل کند.

کلهر با کوچک کردن قالب حروف و کلمات، کوتاه کردن مدها، جمع‌وجور کردن دوایر، ایجاد تقطیع در خط و ضخیم‌نوشتن، اساس مکتب تازه‌ای را به وجود می‌آورد. استاد

فردادی در مورد تقطیع مثالی روش می‌آورد:

«مثلاً در کلمه‌ی «دولت»، اتصال «ل» به «ت» را میرعماد کوبیده می‌گرفت؛ در صورتی که میرزای کلهر بالابند و دوار. او ادامه می‌دهد، «کلهر ضعف‌ها را کلفت‌تر کرد و قوت را با ضعف متناسب کرد.» به تدریج این گونه فراگیری شیوه‌ی میرعماد را به اقتضای نیاز زمان به کمترین حد خود رساند. استاد فردادی با درک هوشمندانه‌ی تحول خط به وسیله‌ی کلهر می‌گوید: مسئله‌ای که در اینجا به آن باید اشاره کرد، آسان کردن خط است. آسان‌ترین کردن خط، یعنی این‌که اگر دو نفر شاگرد، یکی روش میرعماد و آن دیگری روش کلهر را پیش می‌گرفتند، آن که پیش کلهر رفته بود، زودتر خط را یاد می‌گرفت. چرا؟ برای این‌که روش کلهر آسان‌تر از روش میرعماد بود و این آسان‌خواهی و آسان‌کاری خواسته‌ی زمان بود.»

کلهر با سازگاری خط با چاپ سنگی، باعث شد که عروض خط نستعلیق در يك جمال تازه‌ی زیبایی بروز کند. کلهر در کتابت دست منحصربه‌فردی داشته است. این ویژگی آثارش را پخته و تقلیدناپذیر کرده است؛ به ویژه در قلم غبار گویی قلم وی در نگارش حروف و کلمات قالب دارد و تقویم‌هایی که به سفارش محمدحسن خان اعتمادالسلطنه برای ناصرالدین‌شاه نوشته است، مصداقی برای این ادعاست.



تصویر ۴ ■ اثر میرحسین خوشنویس

استاد خروش روایت خود را از جزئیات تحولی که کلهر در مکتب میرعماد ایجاد کرد، چنین بیان می‌کند: «از دیدگاه فنی، خط مرحوم کلهر از نظر قالب، اصول اولیه و اصل از دست‌آوردهای خط میرعماد بهره برده است. در عین حال که مرحوم کلهر در می‌یابد که رسالت اجتماعی خط فراتر از ماندن در کلکسیون‌هاست و به همین خاطر در جمع‌بندی از تغییرات کمی در اصول ده‌گانه به این نتیجه می‌رسد که اگر خطوط میرعماد با یک پرده قوت بیشتری داشته باشند و قدری به گوشت‌آلودنویسی آن‌ها پرداخته شود، از شیرینی و حلاوت بیشتری نیز بهره‌مند خواهند شد. به این دلیل او به‌طور کردن اتصالات و اضافه‌کردن قوت پرداخته

در مکتب کله‌ر کوتاه نوشتن حروف، جمع و جور نوشتن و نقلی نوشتن آن‌ها مدنظر است

نکته‌های خطی و ظرایف هنری در نظام هندسی شیوه‌ی خوش‌نویسی کله‌ر را با استفاده از آثار و تعلیماتی که کله‌ر به مرحوم زین‌العابدین قزوینی (ملک‌الخطاطین، پدر مرحوم استاد جواد شریفی) آموخته بود، مطالعه کرد و به درک این ظرایف و ریزه‌کاری‌ها توفیق یافت.

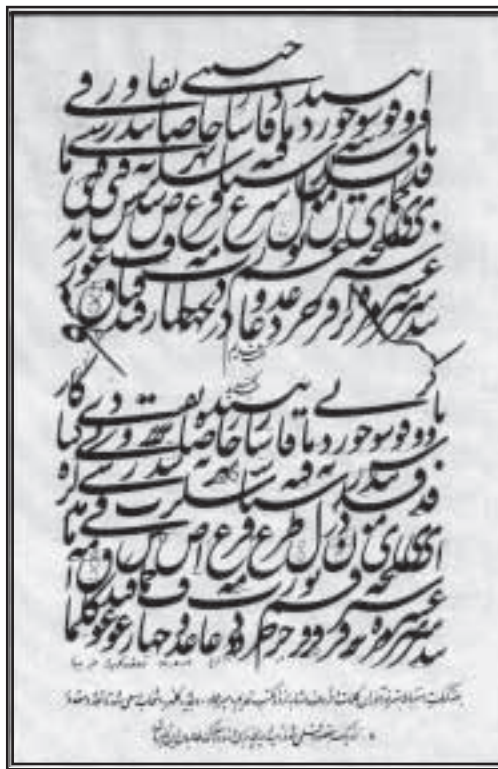
عمادالکتاب ویژگی شاگردپروری خود را با ابداع و نگارش رسم‌الخط‌های آموزشی گسترش داد و افزون با آن، خود نیز اضافات و اجراهایی در مکتب کله‌ر به وجود آورد که می‌توان از اجراهای تازه از حرف «ه» یاد کرد.

از شاگردان برجسته‌ی عمادالکتاب، یکی مرحوم «علی

منظوری» است که بسیار سریع‌القلم بود و خیلی استاندارد می‌نوشت. استاد علی‌اکبر کاوه (۱۳۶۹-۵۱۲۷۴ ش) مهم‌ترین شاگرد مرحوم عمادالکتاب در انتقال و آموزش موارث خطی ایشان بوده است. او در مسیر تلاش هنری خود شاگردانی، چون استاد محمد سلحشور، مرحوم استاد حبیب‌ا... فضایی (۱۳۷۶-۱۳۰۱ ه. ش)، استاد علی‌راجه‌یری، مرحوم استاد سیف‌ا... یزدانی (۱۳۶۲-۱۳۱۰)، استاد جهانگیر نظام‌العلماء و مرحوم استاد نصر... معین و دیگران را پرورش داد. این خوش‌نویسان از حافظان و هنربانان خوش‌نویسی معاصر ایران‌اند که در حفظ میراث خطی بسیار سعی کرده‌اند.

است. ناگفته پیداست که دست‌نوشته‌های کله‌ر به علت ورود عامل «سرعت» در نگارش، نزاکت و پاکیزگی و پاک‌نویسی کمتری نسبت به مکتب میرعماد دارد. در مکتب میرعماد فرض اصلی بر آن است که کلمات و حروف حقشان ادا شود و به طور کامل و با هیأت مطلوب به تحریر درآیند؛ اما در مکتب کله‌ر کوتاه نوشتن حروف، جمع‌وجور نوشتن و نقلی نوشتن آن‌ها مدنظر است. این‌جا خط‌نویسی بر خلاف مکتب میرعماد باب شده است. نقطه‌گذاری‌ها در مکتب میرعماد پنج‌دانگی است؛ حال آن‌که در مکتب کله‌ر، چهاردانگی اجرا می‌شود؛ البته استثنائاتی نیز وجود دارد؛ برای مثال برای پرکردن فضای زیر

«س» کشیده از نقطه شش‌دانگ استفاده می‌شد و اکنون نیز خوش‌نویسان معاصر به آن مبادرت می‌ورزند. در يك کلام، کلمات پیوسته و جمع‌ترند. هم‌چنین بیرون آمدن از خشکی که ویژه‌ی خط پاک و بانزاکت دست به خاطر وجود بُرش کلمات در مکتب کله‌ر تعدیل شده و به شیرینی آن افزوده شده است.» (تصویر ۵) در زیرمجموعه‌ی مکتب کله‌ر دو شاخه‌ی اصلی هم‌عصر دیگر تولد یافته‌اند که گرچه هر دو شاخه از يك حقیقت واحد، یعنی تغییرات کله‌ر متأثر بودند، در مجموع با وجود تفاوت‌ها دو شاخه‌ی مذکور از امانت‌داران شیوه‌ی کله‌رند. این دو شاخه‌ی اصلی مکتب کله‌ر، یکی عمادالکتاب



تصویر ۵ ■ اثر استاد غلامحسین امیرخانی

و پیروان او و دوم، مرحوم مرتضی برغانی و پیروان او بودند.

شاخه‌ی سیدمرتضی برغانی و شاگردان (دومین شاخه‌ی مکتب کله‌ر)

مرحوم کله‌ر شاگردی به نام سیدمرتضی برغانی (متوفی ۱۳۰۸ ه. ش) داشت که تعلیمات خود را به دو فرزندش، یعنی استاد حسین میرخانی (۱۳۶۱-۵۱۲۸۶ ه. ش) و استاد سیدحسن میرخانی (۱۳۶۹-۵۱۲۹۱ ه. ش) به بهترین وجه منتقل کرد. در دهه‌ی ۱۳۳۰ شمسی این دو بزرگوار نهضت آموزش خط را در کنار استادان بزرگ، چون استادکاوه و مرحوم ابراهیم بوذری قوام دادند. نسل مهمی از خوش‌نویسان در کلاس‌های این

شاخه‌ی عمادالکتاب و پیروان (اولین شاخه‌ی مکتب کله‌ر)

مرحوم عمادالکتاب (۱۳۱۵-۵۱۲۴۰ ه. ش) بنا بر روایت «استادعلی راهجیری» در زمرة خوش‌نویسان هفت‌قلمی است که سعی داشت در اقلام نسخ، نستعلیق، شکسته و ثلث صاحب قلم باشد. او از هنر نقاشی نیز بهره‌مند بود. مرحوم عمادالکتاب توفیق شاگردی مستقیم کله‌ر را نداشت و حتی بعد از تکمیل خط نسخ به آموزش نستعلیق روی آورد؛ اما چون ارزش و کار مرحوم کله‌ر را دریافته بود، بسیاری از

مکتب کلهر در

دوره‌ی معاصر

مکتب غالب

خوش‌نویسی

ایران است و اینک

به شیوه‌ها و

شگردهای متفاوت

اجرا می‌شود

عزیزان شاگردی کردند. شیوه‌ی استاد حسین و استادحسن، در واقع ادامه‌ی شیوه‌ی مکتب کلهر همراه با ملاحظت و زیبایی خط خود آن‌ها است.

استاد حسین میرخانی در کتاب و سطرنویسی پیرو و ثانی ای نداشت و بنابر روایت خسرو زعیمی، «در روز ۶۵ نفر را تعلیم می‌داد و همواره دو ساعت بیشتر از وقت کلاس به کار می‌پرداخت.» استادحسین با اخذ روش ساده‌ی آموزشی، سهم بسزایی در تربیت شاگردان داشت. استاد حسن میرخانی نیز با خُلق کریم و حسنه‌ی خویش علاوه بر تربیت شاگردان، بسیاری از آثار بزرگان ادب ایران را به نگارش درآورد. خط نستعلیق وی از ویژگی‌های دور، بهره‌مندی بیشتری داشت و این تغییر، از مزیت‌های خطی اوست.

استاد حسن میرخانی بنابر روایت غلامحسین امیرخانی «در ترکیب جزئی و کلی خط نستعلیق تصرفات و نوآوری‌هایی کرده» و «در آثار خود فضایی را از نظر ترکیب‌بندی به وجود آورده که مختص و مخصوص ایشان است.» گفتنی است که یکی از منابع اصلی الهام امیرخانی در ترکیب‌بندی، آثار استادحسن بوده است.

بر این اساس خوش‌نویس معاصر و مهمی، چون استادعبدالله... فردای باوجود آن‌که شاگرد مرحوم کاوه نیز بوده است، از نظر هنری در این شاخه از مکتب کلهر قرار می‌گیرد؛ زیرا در آثار وی بیشترین نزدیکی با خط مرحوم استادحسن میرخانی دیده می‌شود. مرحوم فردای با داشتن پنجه‌های کوتاه، خط را گوشت‌آلود و رنجه رنجه می‌نوشت و اطلاعات خطی وافر داشت.

خوش‌نویس برجسته‌ی دیگری که در این شاخه قرار می‌گیرد، استاد خروش است. (تصویر ۹، ص ۱۲). استاد کیخسرو خروش (متولد ۱۳۲۰) شاگرد مستقیم استاد حسین میرخانی بوده است. او در عین امانت‌داری و آینده‌داری آن شیوه‌ی متین، خط را در قالب کتابت و چلیپانویسی با مایه‌های بینشی و روشی خود شیرین‌تر و جمع‌تر و باکیفیت می‌نویسد. او با اسلوب و بر اساس معیارهای تعلیمی اجرا می‌کند؛ حتی کیفیت خط استادخروش در اجرا و ریزه‌کاری‌ها، افراد خبره و اهل خط را به یاد کتابت‌های مرحوم کلهر، به ویژه در کتابت «سفرنامه‌ی خراسان» می‌اندازد که بیننده، نزدیکی زیادی را با خط کلهر احساس می‌کند.

برای خط این شاخه از مکتب کلهر، می‌توان ویژگی‌های زیر را شمرد:

۱. کوچک‌تر شدن قالب‌های خط؛

۲. مقبول شدن دورها؛

۳. پیوسته‌نویسی در قالب کتابت؛

۴. تداوم شیوه‌ی آموزشی استاد حسین میرخانی در تربیت شاگردان در سطح ملی.

تعلیمات استادحسین میرخانی به دلیل گستره‌ی شاگردان وی در سطح کشور شیوه‌ی غالب بود؛ به‌طوری که مرحوم استاد حمید دیرین در فارس، استاد آهنگران در قم، مرحوم استاد بخت‌شکوهی در آذربایجان و استاد مُحصص در قزوین و تنی چند به تعلیم و ترویج خوش‌نویسی اهتمام داشتند.

در مجموع باید توجه داشت، مکتب کلهر در دوره‌ی معاصر، مکتب غالب خوش‌نویسی ایران است و اینک به شیوه‌ها و شگردهای متفاوت اجرا می‌شود.

شیوه‌ی تلفیقی امیرخانی و شاگردان

شیوه‌ی استاد غلامحسین امیرخانی امتزاجی از آثار مکتب میرعماد و کلهر است؛ حتی استادامیرخانی خود اذعان داشته که به آثار مرحوم میرزاغلامرضا، یکی از شاخه‌های اصلی مکتب میرعماد نظر داشته است. در آثار امیرخانی و در فرم و شکل حروف و کلمات نگارش شده‌ی وی، گویی ردّ پای خوش‌نویسی متقدم و معاصر با هم دیده می‌شود؛ اما در مجموع برآیند و نتیجه‌ی کار، سبکی است که به نام سبک تلفیقی امیرخانی از آن باید یاد کنیم. این سبک، چه در ترکیب و روح خط و چه در فرم و ظواهر خط، ویژگی‌هایی دارد که برخی از آن‌ها را می‌توان چنین برشمرد:

۱. صافی و قوت، کوتاه بودن مدها؛

۲. ترکیب‌بندی تازه؛

۳. بهره‌گیری از قصارنویسی مغلوب و فرم‌بخشی به حروف

کلمات (دایره، مستطیل و ...)

۴. ظاهر کردن ویژگی نمایش در آثار خط؛

۵. استفاده از قلم کتبی و پارویی و نگارش طبیعی و قطری

با این قلم در روی کاغذ؛

۶. خلق آثار مناسبی و توجه به محتوا و مفاهیم ارزشمند

و تحول در مضامین؛

۷. خارج شدن قالب قصارنویسی از انحصار کتبی‌ها در

اماکن و اجرای آن در کاغذهای بزرگ و قرار گرفتن در خدمت

اشعار اجتماعی و مضامین عرفانی؛

۸. جدی شدن قالب جدید روی جلدنویسی.

شاگردان مهم و اثرگذار امیرخانی با نسل دوم شیوه‌ی

تلفیقی، افرادی چون استاد علی شیرازی، استاد جواد بختیاری،

استاد امیراحمد فلسفی، محمدعلی قربانی، حسین غلامی و

طیف گسترده‌ای از تعلیم‌یافتگان استاد در این شاخه‌ی مستقل

قرار می‌گیرند.

بدیهی است که در این شاخه‌ی مهم تلفیقی نیز شاگردان،

هنرمند خوش‌نویس

کسی است که

می‌تواند با برخورد

هنرمندانه با خط،

اعتبار و نیروی هنری

آن را مضاعف کند

می‌تواند با برخورد هنرمندانه با خط، اعتبار و ارزش و نیروی هنری آن را نمایان و مضاعف کند. (تصویر ۶)

ویژگی مهم سبک مستقل استادعلی شیرازی در نگارش قطعات جلی در اندازه‌های دو سانت به بالا قابل توجه است. روانی و یک‌ضرب‌نویسی حروف و کلمات با الهام از قلم‌خیره‌کننده و تکنیک میرزاغلامرضا انجام می‌شود؛ اما افزون بر این‌ها، سرعت نگارش با قلم و رانش و تراش مناسب آن و سرانجام صاف نوشتن حروف و کلمات، از نکته‌های مهمی است که تلفیق توأمان آن‌ها، نیازمند اعتماد به نفس و اطمینان بالایی در کاتب است که در زبان خوش‌نویسان نامدار از آن به عنوان «ضرب‌آهنگ توأمان دل

و دست» یاد می‌شود. روایت جواد بختیاری در باره این توانایی خواندنی است:

از وجوه بارز خوش‌نویسی (نستعلیق)، وجه موسیقایی آن است که از طریق مهارت در اجرا حاصل می‌شود. خوش‌نویس برای رسیدن به این کیفیت، در کنار داشتن حافظه‌ی تصویری قوی، سال‌ها تمرین و ممارست راه باید تحمل کند و با انتخاب ابزار کار مناسب در اجرای حروف و کلمات به ایجاد سایه روشن‌های پاک و صیقل خورده و بدون خلل موفق شود که با رانش یک‌دست و پرعلاقت و شجاعانه‌ی قلم حاصل می‌آید. او با احساس این‌که تنها یک بار فرصت اجرا دارد و مجاز به تکرار یا آرایش و پیرایش نوشته‌ی خود نیست، خلوص و پاکی را

در سرشت هنر خود باید متجلی کند. ایجاد ماهرانه‌ی فرم‌های متناسب و جلوه‌ی سایه روشن‌ها، حرکت درونی و هیجان‌آمیز و دینامیسم نهفته در خط را جلوه‌گر می‌کند و چشم را در فراز و نشیب‌ها و گوشه‌های پررقص خود به دنیای سحرآمیز و رازگونه‌اش می‌کشاند و از طریق دیدگان بر جان و دل تأثیر می‌گذارد که موسیقی از طریق گوش و حس شنوایی، به طور کلی هنرها قابل انتقال به [حیطه‌ی] یکدیگرند؛ مانند ادبیات که موجب ایجاد تصورات در دیگر هنرها می‌شود؛ یعنی در عالم خیال چشم و گوش را به کار می‌اندازند. همین احساس در مقابل یک تابلوی خوش‌نویسی نیز احساس شنیدن یک قطعه موسیقی

فقط به تعلیمات استاد بسنده نکرده‌اند و با دیدن، مطالعه و با توجه به تفاوت دست، تغییراتی نیز به وجود آورده‌اند؛ از امیر فلسفی به طور خاص باید یاد کرد که در قطعات چلیپایی خود به نگارش رباعیات خیام پرداخته و تغییراتی را لحاظ کرده میرعماد و به مکتب به شکل طبیعی و ناخودآگاه یا در اثر مطالعه‌ی مستمر میرعماد متمایل شده است؛ اما در عین حال سیطره و چیرگی شیوه‌ی امیرخانی همچنان بر خط نام‌برده حاکمیت دارد. نسل دوم خوش‌نویسان در شیوه‌ی تلفیقی به مهارت‌ورزی و تجربه‌اندوزی در قالب قطعات ترکیب‌بندی یا مقطع‌نگاری پرداختند و علاوه بر اجرا در فرم‌های بسته مستطیل یا مربع

یا بیضی یا دایره که برگرفته از شیوه و سبک استادامیرخانی بود، سعی کردند این قالب را با مدد از نقش و تذهیب فضاهای باقی‌مانده و حاشیه‌دار در یک قالب نهایی تنظیم کنند و توسعه دهند.

جواد بختیاری در این زمینه با نگارش قطعات خوش‌نویسی تجربه‌ی بیشتری داشته است. آثار این خوش‌نویس پیشرو در دهه‌ی هفتاد تا کنون از مهم‌ترین آثار نستعلیق معاصر بوده است. آثاری که برخی از آن‌ها از آثار خطی هستند که سال‌ها می‌توان صاحب قلم آن را تحسین کرد و از اثر لذت برد.

از این شاخه، شاخه‌های نورسته‌ای نیز شکل گرفته است که در تداوم منطقی آن

است؛ برای مثال استاد شیرازی با برگزیدن قلم تخصصی پارویی، جلی‌نویسی و کتیبه‌نگاری را در قالب ترکیب‌بندی حروف و کلمات در روی کاغذ پی می‌گیرد و بنا بر اذعان اهل فن، حتی استاد امیرخانی و استاد علی راهجیری و بنا بر شواهد و قرائن، یک شیوه‌ی اختصاصی است که هم ویژگی‌های خط استاد امیرخانی را دارد و هم به آثار مکتب میرعماد و زیرمجموعه‌ی آن، میرزاغلامرضا توجه ویژه دارد. این روایت از خوش‌نویسی از دیدگاه استاد شیرازی، بهادادن به نگاه هنرمندانه به خوش‌نویسی است؛ به این معنا که بالاتر از سطوح تفننی، آموزشی و کاربردی قرار می‌گیرد. از این منظر، هنرمند خوش‌نویس، کسی است که



تصویر ۶ ■ اثر استاد جواد بختیاری

هنرمندان نقاشیخط با بهره‌گیری از رنگ و فرم درصددند که خط را به نقاشی نزدیک کنند

مکتب نقاشیخط

دست می‌دهد و جلوه‌ی دیگری از ارزش‌های خط را آشکار می‌کند که موسیقی فرم است.

خط، شکل مکتوب کلام است و انتقال مفاهیم به صورت فرم عینی ماهیت اصلی خط و خوش‌نویسی است. ظرفیت بیکران ترکیب و تنظیم کلمات و حروف و اجرای استادانه‌ی آن و تأکید خوش‌نویسان در انتخاب مفاهیم والای انسانی به هنر خط شأن و منزلتی خاص بخشیده است.

در این راه قرار گرفته‌اند. هنرمندانی چون احمد آریامنش، محمدمهدی یعقوبیان، حسین کرمی، اسرافیل شیرچی، علیرضا محبی، عین‌الدین صادق‌زاده و ... در این دایره قرار می‌گیرند که گام‌های تجربه‌اندوزی را سپری می‌کنند.

برخی از ویژگی‌های مکتب نقاشی خط را می‌توان در دیدگاه علاقه‌مندان و رهروان آن جست و جو کرد. جواد بختیاری معتقد است:

«زمینه‌ی دیگری که امکان گسترده‌تری را برای احساس هنرمند ایجاد می‌کند، آمیختگی خط با رنگ یا حجم در یک پیوند کلی با ادبیات است. بی‌کرانگی بیان احساس در رنگ و تأثیرات عظیم بصری حجم در تلفیق با خط و تشکیل این عوامل در ترکیب‌بندهای قوی به قصد انتقال احساس هنرمند مرزهای بسیار وسیعی برای روی خوش‌نویسی باز می‌کند و از تکراری که گاه به خاطر دل‌بستگی مفرط به فرم‌های کلاسیک و سنتی حاصل می‌شود، دور کند و زمینه را برای بروز خلاقیت‌های بیشتر هنرمندان فراهم می‌کند تا با وفاداری به هویت و نمادهای فرهنگ اصیل خودی جلوه‌هایی نوین از دست آوردهای فرهنگ غنی ایران‌زمین را بر روی جهانیان بگشاید.»

نصرا... افجه‌ای نیز در مورد یکی از جلوه‌های نقاشیخط بیان می‌کند:

«یکی از جلوه‌های نقاشی خط، حرکت دادن خط با انواع خطوط و روی حجم و مصور کردن اشکال است که حالت پیش‌بینی‌ناپذیر و در عین حال هنرمندانه‌ی تازه‌ای را برای حروف

نقاشیخط در دهه‌ی چهارم با شکل‌گیری مکتب سقاخانه با پیش‌گامی حسین زنده‌رودی، استاد احصایی، استاد افجه‌ای شکل گرفت. هنرمندان مکتب نقاشی خط با بهره‌گیری از رنگ و فرم درصددند که خط را به نقاشی نزدیک کنند. بزرگان و پیش‌گامان این مکتب از خط سنتی نستعلیق و سایر خطوط، مثل شکسته یا ثلث بهره‌ی وافری می‌برند و می‌توان آن‌ها را در زیرشاخه‌های اشاره شده قرار داد. در واقع افرادی، چون مرحوم استاد رضا مافی، استاد احصایی، استاد جلیل رسولی و استاد نصرا... افجه‌ای و حتی مرحوم فرامرز پیل‌آرام، سوابق درخشانی در خط نستعلیق ناب دارند. آن‌ها از خط به سوی رنگ و نقاشی و امتزاج با آن مهاجرت کرده‌اند. ویژگی مشترک این افراد، به کارگیری رنگ، فرم و تلفیق خط و نقاشی است و یک شاخه‌ی مستقل را در این حوزه به وجود آورده‌اند.

ناگفته نماند، نسل دوم هنرمندان نقاشی خط ایران نیز



و کلمات به وجود می‌آورد.» محوری که خود استاد افجه‌ای براساس این نگاه آثار ارزشمندی را خلق کرده است.

هنرمند پیش‌کسوت نقاشی‌خط، یعنی رسولی معتقد است: «خوش‌نویسی، فقط یکی از اجزای هنر نقاشی‌خط است. خوش‌نویسی که سی یا چهل سال سابقه‌ی کار کتابت و خط

میان آن‌ها کسانی هم هستند که خوب و درست کار می‌کنند؛ مانند نصر... افجه‌ای و محمد احصایی. آن‌ها هم خط و هم فرم را خیلی خوب و به تناسب به کار می‌گیرند و آثارشان جالب و دیدنی است.»

با تأکید فراوان استاد رسولی برای رهروان نقاشی‌خط، از منظر



■ اثر استاد علی شیرازی

کلاسیک داشته باشد، می‌تواند با آگاهی و شناخت عوامل گوناگون به هنر نقاشی‌خط بپردازد و بی‌تردید ارزش نوآوری در هر هنری به اعتبار و پشتوانه و تجربه‌ی کار کلاسیک آن هنر بستگی دارد.»

او به این تذکر بسنده نمی‌کند و ضمن دادن دستورالعملی برای علاقه‌مندان نقاشی‌خط، گله‌مندی خود را از رهروان عجول آن چنین بیان می‌دارد:

«کسی که به کار نقاشی‌خط می‌پردازد، پیش از هر چیز خط، شیوه‌های مختلف و قواعد آن را به خوبی باید بداند، رنگ را بشناسد و در زمینه‌ی نقاشی، طراحی، روان‌شناسی حروف، آهنگ کلمات و همه‌ی این مسائل آگاهی کامل داشته باشد و به خوبی بداند که از تلفیق یا ترکیب آن‌ها چه چیزی به دست خواهد آمد. اخیراً عده‌ای مرکب را روی خط می‌ریزند و آن را هم چون یک کار نو یا تجربه‌ی تازه به ما نشان می‌دهند؛ غافل از آن‌که چنین کارهایی، نه تنها نقاشی‌خط نیست؛ از نظر دیگران، کل مجموعه و حرکت‌های خوب در این زمینه را ممکن است زیر سؤال ببرد. در

کسانی که برای خوش‌نویسی، قواعد هندسی قائل‌اند و آن را امانتی برگرفته از سنت می‌دانند و حفظ آن را واجب می‌دانند، یادآوری‌هایی نیز به اهل نقاشی‌خط می‌شود. توصیف استاد کیخسرو خروش از آن جهت شنیدنی است که ایشان را می‌توان یکی از استثنائات وادی هنر به شمار آورد. استادی متبحر در خوش‌نویسی و هنرمندی آگاه در نقاشی که برآیند دیدگاه او از مقوله نقاشی‌خط چنین است: «آن‌ها با استفاده از اشکال و فرم‌های خط (ایمان خط) در کارشان، در واقع یک اثر نقاشی به وجود می‌آورند که بیشتر به نقاشی مربوط می‌شود تا خط، چون خوش‌نویسی قواعد و حد و مرزی دارد که بدون حفظ آن، کار، دیگر خوش‌نویسی نیست؛ درحالی‌که در هنر نقاشی، آزادی عمل زیاد است و این هنرمندان خط را در محیط آزاد تجربه می‌کنند.»

در مجموع باید اذعان داشت که نقاشی‌خط در فضای هنر معاصر به منزله‌ی گرایش نوین جای خود را بازکرده و آینده‌ی رهروان این وادی را با مسئولیت بیشتری به سوی خود می‌خواند.



■ اثر استاد غلامحسین امیرخانی

منابع

۱. تیموری، کاوه (اردیبهشت ۱۳۶۷)، مصاحبه با خسرو زعیمی مدیرعامل اسبق انجمن خوشنویسان ایران.
۲. فصلنامه هنر (۱۳۶۷) شماره پانزدهم، مصاحبه با استاد عبدا... فرادی، تهران.
۳. کیهان فرهنگی، (دیماه ۱۳۶۴)، شماره ۱۰، میزگرد با حضور استاد عبدا... فرادی، استادامیرخانی، استاد خروش و دیگران.
۴. بختیاری، جواد (۱۳۷۱)، شورمستی، ناشر، بختیاری، تهران.
۵. میراث جاویدان (بهار ۱۳۷۲)، شماره ۱، مصاحبه با استاد جلیل رسولی.
۶. رسولی، جلیل (۱۳۷۲/۸/۱۲) گفت‌وگو با روزنامه همشهری.
۷. کتاب تجسمی (۱۳۷۱)، دفتر دوم، مصاحبه با استاد کیخسرو خروش.
۸. میزگرد خوشنویسی (۷۴/۱۱/۲۴) با حضور استاد عبدا... فرادی، استاد خروش و استاد عباس اخوین.
۹. تیموری، کاوه (اسفند ۱۳۸۷) در احوال و آثار استاد علی راهجیری، خط‌پژوه گوشه‌نشین، کتاب ماه هنر خانه ایران.
۱۰. تیموری، کاوه (۸۸/۱/۱۲) مصاحبه با استاد علی راهجیری.
۱۱. تیموری، کاوه (۸۸/۱/۱۶) مصاحبه با استاد علی شیرازی.
۱۲. تیموری، کاوه (۸۸/۵/۱۲) مصاحبه نگارنده با استاد افجه‌ای.



■ اثر استاد محمد احصایی



دکتر حسین یآوری

روغنی سازی

هنری که باید بیشتر شناخته شود تا پر رونق بماند



اشاره

قلمدان، جلد و قاب آینه، نقاشی می‌شود، عبارت است از: گل و مرغ، تذهیب و تشعیر، صورت‌سازی، منظره، صحنه‌های بزم و رزم، شکار، مساجد و ابنیه، داستان‌های شاهنامه، حیوانات و خلاصه، زندگی روزمره مردم در حالات مختلف.

دانشتن نکات ذیل در مورد کلیه آثار روغنی‌سازی از جنس مقوا و کاغذ که روی آنها نقاشی روغنی انجام شده باشد، ضرورت دارد.

کلیدواژه‌ها: روغنی‌سازی، لاک‌ی روغنی، نقاشی زیرلاکی، پایه ماشه.

تعاریف و اصطلاحات

۱. روغنی‌سازی: همه‌ی مصنوعات از جنس مقوا، کاغذ و چوب که بر سطح آنها بوم‌سازی انجام و پس از نقاشی، روغن کاری شده باشد، در زمره آثار روغنی‌سازی شده قرار دارد.
۲. بدنه: اصطلاحاً به زیرساختی گفته می‌شود که از جنس خمیر کاغذ یا کاغذ فشرده است.
۳. بوم: اصطلاحاً به ساخت و ساز و تزئیناتی اطلاق می‌شود که قبل از نقاشی بر روی آثار روغنی ایجاد می‌شود. بوم‌ها در نه دسته طبقه‌بندی می‌شوند: بوم روغنی، بوم لعابی، بوم مرغش، بوم ته طلایی، بوم زرافشان، بوم زرك، بوم كشف (لاك‌پشتی)، بوم موجی و بوم ابری.
۴. رنگ جسمی: رنگ غیرشفافی است که حالت پوشانندگی

«هنر روغنی‌سازی» از دوره صفویه به مجموعه‌ی هنرهای سنتی، مردمی و اصیل کشورمان راه یافت. این هنر در آثاری که با آن ساخته و پرداخته شد، در خدمت خوش‌نویسی درآمد و همچنین در قاب آینه، جعبه‌های مخصوص نگهداری لوازم آرایش، ترازوهای ظریف، زیورآلات و ... به کار گرفته شد و شور و حالی به زندگی و کسب و کار مردم بخشید. مهم‌تر از همه، کاربرد آن در جلد قرآن‌های بی‌همتایی است که بیشتر با گل و مرغ آراسته می‌شد و کلام زیبا و دلنشین خالق همه‌ی زیبایی‌ها و خوبی‌ها را حافظ و نگهدارنده‌ی مناسبی شد.

«هنر روغنی‌سازی» در دوره قاجاریه به اوج رسید. آثار بسیار زیبا و گاه بی‌همتایی از هنرمندان صاحب‌نام در این دوره وجود دارد که گاه به بیش از ۴۰۰ نگاره در درون و بیرون یک قلمدان متوسط مزین است. این آثار که اکنون در موزه‌هایی، هم‌چون رضاعباسی، ملک یا در مجموعه‌های خصوصی در ایران و جهان نگهداری می‌شود که هر یک حکایتگر ذوق و هنر هنرمند آن و در بردارنده‌ی ظرایف و دقایق هنری است.

روغنی‌سازی را «نقاشی زیرلاکی» یا «لاکی روغنی» یا حتی «پایه ماشه» هم نامیده‌اند. پایه ماشه، واژه‌ای فرانسوی است و در فرهنگ لغت به معنی «کاغذ فشرده شده» آمده است. این واژه معمولاً به اشیای مقوایی اطلاق می‌شود که سطح آن‌ها با میناتور تزئین و با لاک مخصوص پوشیده شده است.

این هنر در گذشته با نام نقاشی روغنی یا لاک‌ی (لاکی روغنی) مشهور بوده است. مضامینی که معمولاً روی اشیای روغنی، به ویژه



دارد.

۵. رنگ روحی: رنگ‌های شفاف که در پس‌زمینه دیده می‌شود.

۶. واشور: در نقاشی روغنی، چون سطح کار روغنی است، رنگ‌ها به سطح آن نمی‌چسبند. برای رفع این مشکل پارچه‌ی نرمی را به محلول رقیقی از سریشم و شیرهی انگور آغشته می‌کنند و روی سطح کار می‌مالند. به این کار «واشورکردن» می‌گویند.

۷. مهره کرده: به منظور تثبیت کاغذها روی هم هنگام ساخت مقوای زیرساخت، شیء صیقلی، مانند سنگ عقیق یا یشم را در جهات مختلف به سطح کار مالش می‌دهند. در حالت در دسترس نبودن این سنگ‌ها از هر شیء صیقلی دیگر نیز می‌توان استفاده کرد.

ویژگی‌ها

۱. مواد اولیه

۱.۱. زیرساخت یا بدنه: به طور معمول برای تهیه‌ی زیرساخت که باید محکم، یکنواخت و صاف باشد، معمولاً از خمیر کاغذ فشرده یا کاغذ فشرده استفاده می‌شود. ضخامت زیرساخت متناسب با مورد مصرف باید انتخاب شود.

۲.۱. چسب: چسب مصرفی، سریشم است.

۳.۱. روغن کمان: روغن کمان، روغنی پوشش‌دهنده و جلادهنده است. این روغن از ترکیب دو ماده‌ی سندروس (صمغ نوعی درخت کاج) و روغن بزرک به نسبت‌های ۱ به ۱ یا ۱ به ۲ یا ۳ (با توجه به نتیجه‌ای که هنرمند انتظار دارد) به وسیله‌ی حرارت ترکیب و پس از قوام آمدن از آن استفاده می‌شود. گفتنی است، امروزه به جای این روغن از روغن جلا استفاده می‌شود.

۴.۱. رنگ: رنگ‌های مورد استفاده از سه منشأ طبیعی تهیه می‌شود: رنگ‌های معدنی، رنگ‌های گیاهی و رنگ‌های حیوانی.

رنگ‌های معدنی خود به سه دسته‌اند:

الف. رنگ‌هایی که به طور مستقیم از معادن به دست می‌آید؛ مانند لاجورد، زرنیخ، گل‌ماشی، سبز سیلو.

ب. رنگ‌هایی که با تغییرات شیمیایی به رنگ مورد نظر درمی‌آید؛ مانند سفیداب، سرنج و سبز زنگاری.

ج. رنگ‌هایی که هم به صورت معدنی و هم به وسیله‌ی ترکیبات شیمیایی ساخته می‌شوند؛ مانند شنگرف و اُخرا.

د. رنگ‌های گیاهی، مانند نیل، عصاره‌ی ریوند، روناس و ...

هـ. رنگ‌های حیوانی، مانند قرمزذانه.

رنگ‌ها را پس از ساییدن در میان دو سنگ به نام «سن‌سنگ و بالاساب» تا حدی که بسیار نرم شود، با کمی سریشم و شیرهی انگور یا صمغ عربی و شیرهی مخلوط می‌کنند و رنگ‌ها را آماده‌ی مصرف می‌کنند؛ البته هم اکنون به ندرت کسی رنگ را به این روش تهیه

می‌کند و بیشتر از رنگ‌های آماده استفاده می‌کنند.

۲. ویژگی ابزار کار

۱.۲. سوهان: وسیله‌ای است فلزی که برای ساییدن لبه‌های مقوای آماده شده و گردکردن لبه‌ها از آن استفاده می‌کنند.

۲.۲. گزن: وسیله‌ای است شبیه چاقو که لبه‌ی تیزی دارد و برای بریدن مقواها در تهیه‌ی زیرساخت به کار می‌رود.

۳.۲. پرس: عبارت است از وسیله‌ای که لایه‌های کاغذ تازه چسب خورده را با آن زیر فشار قرار می‌دهند تا ورقه‌های کاغذ خوب به یکدیگر بچسبند.

۴.۲. زه: برای برطرف کردن پُرزهای کاغذ از آن استفاده می‌شود.

۵.۲. کاغذ سمباده: برای صاف و صیقلی کردن پشت و روی زیرساخت استفاده می‌شود.

۳. ساخت

۱.۳. تهیه‌ی زیرساخت: ساخت زیرساخت یا بدنه برای مصنوعات مختلف متفاوت است. مقوا بر سه گونه است: الف. چلواری؛ ب. خمیری؛ ج. کاغذی. از مقوا برای ساخت جلد کتاب، قلاب‌آینه و کلیه‌ی مصنوعات مسطح و هم‌چنین نوعی جعبه استفاده می‌شود.

الف. روش چلواری: این روش در زمان‌های گذشته رایج بوده است. چلوار را با سریشم و مقداری شیرهی انگور آغشته می‌کردند و سپس آن را به اندازه‌ی دل‌خواه چند لا می‌کردند و با مشت می‌کوبیدند و از آن مقوایی محکم می‌ساختند که پاره پاره کردن آن به آسانی صورت نمی‌گرفت.

در ساخت اشکال حجم‌دار، آن چه فرم اصلی را در نهایت به وجود می‌آورد، قالب است. برای ساخت مقوای قلمدان، می‌توان از يك يا دو قالب استفاده کرد

ب. روش خمیری: حوضی را که آب آن با شوره آمیخته است، با کاغذهای باطله و لباس‌های کهنه‌ی پنبه‌ای پر می‌کنند و مدتی آن را رها می‌کنند. گاهی آن را با کوبه‌ای می‌کوبند و با پارو به هم می‌زنند و سریش به آن می‌افزایند تا خمیری قهوه‌ای به دست آید. در این هنگام آن را بیرون می‌آورند و دوباره سریش به آن می‌افزایند تا پس از خشک شدن متلاشی یا قاچ قاچ نشود؛ سپس این خمیر را روی پارچه‌های گسترده شده بر زمین می‌ریزند و با ماله‌ای چوبی آن را مسطح و صاف می‌کنند. پس از خشک شدن، کاغذی ضخیم و نرم به رنگ خاکی مایل به خاکستری به دست می‌آید که خاصیت جذب فراوان دارد؛ سپس چند لای این کاغذها را روی هم می‌گذارند و با رشته می‌کوبند و مقوای تهیه می‌کنند که استقامت مقوای چلواری را ندارد. پس از بریدن به اندازه‌ی دل‌خواه به وسیله‌ی گزن، زهی بر روی آن می‌غلطانند تا پرزهای اضافی را به دور خود بتاباند و جمع کند، سپس لبه‌ها را با تراش نازک می‌کنند و سطح آن را با سوهان کشیدن و سمباده زدن هموار و یک‌دست می‌کنند. از این روش نیز امروزه استفاده نمی‌شود.

ج. روش کاغذی: در روش کاغذی که اکنون

معمول است، یک برگ کاغذ مرغوب را در آب خیسانده و بر قطعه سنگ مرمری که معمولاً ابعاد آن $۶۰ \times ۵۰ \times ۱۵$ سانتی‌متر است، پهن می‌کنند؛ به گونه‌ای که حباب هوا در زیر کاغذ باقی نماند. سپس کاغذهای نامرغوب، باطله یا روزنامه را که به اندازه‌ی دلخواه بریده شده است، در محلول سریش فرو می‌برند و بر آن می‌چسبانند. پس از به دست آمدن ضخامت موردنظر، یک برگ دیگر کاغذ مرغوب را روی این اوراق باطله می‌چسبانند؛ سپس تخته‌ای مسطح بر روی کاغذها می‌گذارند و توسط پرس کوچک دستی یا وزنه‌ای سنگین زیر فشار قرار می‌دهند و در حدود ۲۴ ساعت برای خشک شدن آن را به همان حال می‌گذارند؛ سپس آن را به وسیله‌ی گزن و گونیا می‌کنند.

مقوای قلمدان: در ساخت اشکال حجم‌دار، آن چه فرم اصلی را در نهایت به وجود می‌آورد، قالب است. برای ساخت مقوای قلمدان، می‌توان از يك يا دو قالب استفاده کرد. در ساخت قلمدان‌های کوچک از يك قالب بیشتر استفاده می‌شده است.

قلمدان دو قالبی در ساده‌ترین شکل از يك غلاف و يك

زبانه یا کتسو تشکیل می‌شود و برای ساخت هر يك، بهتر است از قالبی جداگانه استفاده شود. قالب‌ها را معمولاً از چوب‌های سخت، مانند گردو می‌سازند و پس از ساخت، حتماً قالب‌ها را با استفاده از سمباده پرداخت می‌کنند.

تهیه‌ی مقوای قلمدان به دو روش خمیری و لایه‌های کاغذی انجام می‌شود:

الف. روش خمیری: برای تهیه‌ی خمیر کاغذ، ابتدا کاغذهای باطله‌ی خرد شده را خیس می‌کنند تا کاملاً نرم شود و بعد، آب آن را به وسیله‌ی پارچه‌ای می‌گیرند و در هاون سنگی با سریشم کوبیده تا خمیری قهوه‌ای مایل به خاکستری به دست آید، سپس با کاغذ روغنی تمام سطح قالب را می‌پوشانند؛ به طوری که منفذی باقی نماند. بعد يك لایه کاغذ را به دور قالب می‌پیچینند و پس از آن، لایه‌ای از خمیر را به ضخامت روی تمام سطوح قالب قرار می‌دهند. قبل از خشک شدن کامل، آن را به وسیله‌ی سوهان چوب‌ساب و با استخوان یا شیء صیقلی مهره می‌کشند تا کاملاً فشرده شود. پس از خشک شدن، عمل را تکرار کرده تا ضخامت موردنظر تأمین شود. در پایان سطوح قلمدان را به وسیله‌ی سوهان و سمباده صاف می‌کنند و کاغذ مرغوبی بر روی آن می‌چسبانند و با تیغ، دهانه‌ی غلاف را می‌برند و قالب را از غلاف بیرون می‌کشند (کاغذ روغنی، بیرون آمدن قالب را ممکن می‌کند).

برای ساخت زبانه‌ی قلمدان نیز به همین روش عمل می‌کنند؛ ولی خمیر را فقط به کف و دیوارهای قالب زبانه می‌کشند.

ب. روش لایه‌های کاغذی:

در این روش، ابتدا قالب قلمدان را با دو کاغذ روغنی می‌پوشانند و سپس کاغذی را دور قالب قرار می‌دهند.

کاغذهایی را که برای ساخت مقوای قلمدان در نظر گرفته شده است، در اندازه‌ی لازم می‌برند و به سریش آغشته می‌کنند و روی قلمدان می‌پیچینند. پس از چسباندن کاغذ روغنی سوم، سوهان چوب‌ساب، به روی آن ضربات متوالی وارد کرده تا الیاف کاغذها در هم فرو روند. بعد روی کاغذ را به سریش آغشته می‌کنند و اجازه می‌دهند تا خشک شود.

قبل از خشک شدن کامل به وسیله‌ی شیء صیقلی آن را مهره می‌کشند و پس از خشک شدن کامل، لایه‌های دیگر را به



جاشکلاتی لای (روغنی‌سازی)، قرن ۱۴ ه.ق.

سنگ مرغش را که
از انواع پیریت‌ها
است و در معادن،
همواره با طلا
یا مس استخراج
می‌شود، به صورتی
خرد می‌کنند که
ذرات آن به شکل
شن شود؛ ولی نه
آن قدر ریز که
تألوی خود را از
دست دهد



■ سه نمونه از قلمدان‌های ایرانی تهیه شده به شیوه‌ی روغنی‌سازی

بوم روغنی: این روش بیشتر روی اشیای چوبی کار می‌شده است. به این منظور ابتدا آن قدر روی چوب روغن می‌زدند تا کاملاً روغن جذب الیاف چوب شود؛ سپس رنگ سفیداب شیخ مخلوط با روغن کمان را به وسیله‌ی کاردک مخصوصی روی شیء می‌کشیدند و پس از خشک شدن آن را سمباده می‌زدند و صاف می‌کردند. پس از آن رنگ جسمی موردنظر را با روغن کمان مخلوط و روی آن می‌کشیدند. پس از خشک شدن، در صورتی که می‌خواستند با آب‌رنگ کار کنند، زمینه را واشور سریشم می‌کردند. در این روش صورت استفاده از رنگ‌های روغنی، واشور لازم نبوده و پس از اتمام نقاشی، سطح کار را با چند دست روغن کمان می‌پوشاندند و جلا می‌دادند.

بوم لعابی: این نوع بوم، بیشتر روی کارهای مقوایی و پارچه‌ای کار شده است. روش آن است که ابتدا لعاب نازکی از سریشم و شیره و آب انگور روی شیء می‌کشند. بعد، رنگ جسمی لعابی موردنظر را به منزله‌ی زیررنگ روی آن کشیده و روغن کمان می‌زدند. پس از خشک شدن روغن، آن را واشور و آماده‌ی نقاشی می‌کردند. در آخر پس از اتمام نقاشی نیز چند دست روغن می‌زنند.

بوم مرغش: سنگ مرغش را که از انواع پیریت‌ها است و در معادن، همواره با طلا یا مس استخراج می‌شود، به صورتی خرد می‌کنند که ذرات آن به شکل شن شود؛ ولی نه آن قدر ریز که تألوی خود را از دست دهد. سطح شیء را به مخلوطی از سریش و شیره آغشته می‌کنند و بعد، لایه‌ای از روغن کمان روی آن می‌کشند و در آفتاب قرار می‌دهند تا نیمه‌خشک یا به اصطلاح دوم شود. در این حالت، مرغش را روی کار می‌پاشند تا تمام سطح آن را بپوشاند و به وسیله‌ی غلتکی دانه‌های مرغش را در روغن فرو می‌برند و هموار می‌کنند. پس از خشک شدن کامل آن، در صورت لزوم بار

همان ترتیب می‌چسبانند تا به ضخامت لازم برسد. تعداد لایه‌های کاغذ به اندازه‌ی قلمدان و همچنین ضخامت کاغذ بستگی دارد. هرچه کاغذ ضخیم‌تر باشد، تعداد لایه‌ها کمتر خواهد بود.

سپس، سطح قلمدان را در صورت لزوم به وسیله‌ی سمباده‌ی نرم صیقل داده و کاغذ مرغوبی روی آن می‌چسبانند.

در آخر، سر قلمدان را به وسیله‌ی تیغ، بریده و قالب را از قلمدان بیرون می‌کشند (دو لایه‌ی کاغذ روغنی بر روی هم می‌لغزند و سبب بیرون آمدن قالب می‌شود).

مقوای جعبه: برای ساخت جعبه‌ی روغنی، مانند قلمدان از قالب استفاده می‌شود. قالب جعبه نیز از انواع چوب‌های سخت ساخته می‌شود و دقت در زوایا و ابعاد قالب جعبه، بسیار ضروری است.

ساخت جعبه‌ی مقوایی به سه روش انجام می‌شود.

الف. روش خمیری؛

ب. روش لایه‌های کاغذی. (نحوه‌ی عمل این دو روش دقیقاً مانند ساخت قلمدان است)؛

ج. استفاده از مقوای آماده‌ی حاصل از روش کاغذی.

روش کار به این صورت است که ابتدا به اندازه‌ی سطوح مختلف جعبه، مقوای آماده شده را برش می‌دهند و به وسیله‌ی سریشم لبه‌ی آن‌ها را روی قالب به هم می‌چسبانند. برای انسجام بیشتر می‌توان چند لایه کاغذ معمولی یا لایه‌ای از کاغذ مرغوب را با سریشم روی سطح مقوا چسباند. پس از خشک شدن کامل و شکل گرفتن مقوا، قالب را بیرون می‌آورند.

بوم‌سازی: همان‌گونه که در بخش تعاریف و اصطلاحات بیان شد، به ساخت و ساز و تزئیناتی که قبل از نقاشی روی اشیای روغنی ایجاد و اعمال شود، بوم‌سازی گفته می‌شود.

انتقال طرح روی بوم: طرح مورد نظر را روی کاغذی به اندازه‌ی سطوح کار می‌کشند و به روش گرده‌ی سوزنی به روی سطح بوم انتقال می‌دهند

دیگر عمل روغن زدن و مرغش‌ریزی را تکرار می‌کنند تا تمام سطح به طور یکنواخت از مرغش پوشیده شود؛ سپس آن را در آفتاب قرار می‌دهند و با واشور کردن، بوم را برای نقاشی آماده می‌کنند. از بعضی از رنگ‌های روحی، همچون قرمزدانه، عصاره‌ی ریوند یا سبز زرنکاری در ترکیب با روغن کمان روی مرغش استفاده می‌شود تا جلوه‌ی رنگین و زیباتری به آن بدهد.

بوم ته‌طلایی: در این نوع بوم به روش خاصی ورق طلا را به سطح کار می‌چسبانند و روی آن روغن کمان می‌زنند و کاملاً خشک می‌کنند و آن را آماده‌ی نقاشی می‌کنند.

بوم زرافشان: بوم ته‌طلایی را آماده می‌کنند؛ سپس ذرات ریز

یا درشت طلا روی آن می‌افشانند؛ سپس اضافه‌های ذرات را با تیغ یا سوهان از روی کار برمی‌دارند؛ به این نحو سطح بسیار درخشان و پرتألویی ایجاد می‌کنند که به نقاشی برای تزئین آن احتیاجی نیست.

بوم زرك: در این بوم نیز از ذرات طلا و نقره استفاده می‌شود. فرق آن با بوم زرافشان در آن است که در بوم زرافشان از ورق طلا و افشان طلا استفاده می‌کنند؛ ولی در بوم زرك می‌توان از گونه‌های مختلف بوم و افشان‌های گوناگون استفاده کرد.

بوم کشف: این بوم به دلیل شباهتی که به لاک نوعی لاک‌پشت دارد، به بوم لاک‌پشتی نیز معروف است. طریقه‌ی ساخت آن این است: پس از آن

که سطح‌ش را لعاب سریشم و شیر و رنگ زدند، با لایه‌ی نازکی از روغن کمان سطح کار را می‌پوشانند؛ سپس چراغی را که با روغن کتان می‌سوزد، روشن می‌کنند و قیف فلزی را به طور وارونه، به طوری که دهانه‌ی لوله قیف، شعله‌ی چراغ را بپوشاند، قرار می‌دهند و سطح‌ش را روی دهانه، گشاد قیف نگاه و حرکت می‌دهند. دود حاصل از سوختن چراغ روی سطح روغن کمان به صورت ابر می‌نشیند و سطح تیره و روشن زیبایی ایجاد می‌کند، آن‌گاه‌ش را در آفتاب خشک می‌کنند و برای نقاشی واشور می‌کنند. در این بوم از ورق طلا به روش بوم ته‌طلایی به جای رنگ زیر کار استفاده می‌کنند.

بوم موجی: مخلوطی از قلع کوبیده‌ی محلول در آب، سریشم

داغ و رقیق را روی سطح‌ش می‌کشند و با سنگ یشم مهره می‌زنند. به این صورت زمینه‌ی کار، مانند نقره براق می‌شود. روی این زمینه معمولاً با دو رنگ کار می‌کنند: یکی با مخلوط قرمزدانه و روغن کمان، دیگری با مخلوط سبز زرنکاری و روغن کمان. در نهایت، زمینه به رنگ قرمز یا سبز نقره‌ای در می‌آید. آن‌گاه با شانه‌ای که به جای دنده‌های آن سوزن خیاطی گذاشته‌اند، روی سطح روغن شیارهایی از طول و عرض ایجاد می‌کنند و متن شطرنجی خیلی ظریفی به وجود می‌آورند که پس از خشک شدن روی این بوم نقاشی می‌کنند.

بوم ابری یا کاغذ ابری: مخلوط ساییده با آب و آنتیموان را با

چند رنگ از گروه رنگ‌های روحی به طور جداگانه مخلوط می‌کنند و در پیاله‌های مختلف می‌ریزند بعد در یک سینی آب می‌ریزند و با قلم‌مو از دو یا سه رنگ، لکه‌هایی در ظرف آب ایجاد می‌کنند تا رنگ در هم بدود. بعد کاغذ سفید را روی آب می‌اندازند و فوراً در می‌آورند، رنگ‌ها، مثل ابرهای رنگی بر صفحه‌ی کاغذ نقش می‌بندد؛ سپس این کاغذ رنگین را بر سطح کار می‌چسبانند و روی آن نقاشی می‌کنند. متأسفانه امروزه روی زیرساخت بوم‌سازی اعمال نمی‌شود و سازنده، فقط به استفاده از رنگ روغن یا رنگ‌های پوششی دیگر اکتفا می‌کند. این کار سبب پایین آمدن کیفیت شده است.

واشور: پس از آن‌که کار آماده

شد و آخرین لایه‌ی روغن کمان

کاملاً خشک شد، سطح کار را برای رفع لغزندگی ناشی از روغنی بودن با پارچه‌ی نرمی آغشته به سریشم و شیریه انگور اصطلاحاً «واشور» می‌کنند، به این ترتیب، سطح کار برای نقاشی آماده می‌شود.

۴. نقاشی

انتقال طرح روی بوم: طرح مورد نظر را روی کاغذی به اندازه‌ی سطوح کار می‌کشند و به روش گرده‌ی سوزنی به روی سطح بوم انتقال می‌دهند. نحوه‌ی کار به این شکل است که همه‌ی خطوط طرح را بر روی کاغذ به وسیله‌ی سوزن در فواصل نزدیک سوارخ سوراخ می‌کنند و سپس طرح را بر روی سطح مورد نظر ثابت می‌کنند و با دوده‌ی نرم که در پارچه‌ی نازکی ریخته شده، به آرامی



روغن بزرگ را در ظرفی چدنی به شکل نیم‌دایره و فاقد زاویه می‌ریزند و به صورتی روی اجاق قرار می‌دهند که آتش به يك نسبت، تمام بدنه‌ی ظرف را در بگیرد

ساخته شده ضروری است.

روش تهیه‌ی روغن کمان

روغن بزرگ را در ظرفی چدنی به شکل نیم‌دایره و فاقد زاویه می‌ریزند و به صورتی روی اجاق قرار می‌دهند که آتش به يك نسبت، تمام بدنه‌ی ظرف را در بگیرد. پس از جوشیدن و تغلیظ روغن، ابتدا قطعات درشت سندروس (صمغ نوعی درخت کاج) و سپس قطعات ریز و در آخر پودر سندروس را به روغن اضافه می‌کنند و مایع در حال جوش را با سرپوش مدتی به حال خود می‌گذارند. بعد از آماده شدن، ظرف را از روی اجاق برمی‌دارند و غلظت آن را امتحان می‌کنند.

استادان و هنرمندانی که با تولید آثاری به شیوه‌ی روغنی‌سازی، این هنر را پاس داشته و در رونق آن کوشیده‌اند، عبارت‌اند از:

- استاد محمد ابراهیم نعمت‌اللهی
اصفهانی قرون ۱۳ و ۱۴ ه.ق.

- استاد محمدرضا امامی، دوره‌ی
قاجار

- استاد فتح‌ا... شیرازی (دوره‌ی
قاجار)

- استاد لطفعلی شیرازی، قرن ۱۴
ه.ق.

- استاد میرزابابا شیرازی، قرن ۱۳
ه.ق.

- استاد عبدالحسین ضبع همایون
(دوره‌ی قاجار)

- استاد آقا نجف (دوره‌ی قاجار)

- استاد ابوالقاسم امامی (دوره‌ی قاجار)

- استاد علیقلی مصور (دوره‌ی قاجار)

منابع

۱. ادیب برومند، عبدالحی، هنر قلمدان، تهران، چاپ اول، انتشارات وحید، ۱۳۶۶.
۲. یآوری، حسین، کارشناسی آثار صنایع دستی ایران، تهران، ایران‌شناسی، ۱۳۸۸.
۳. یآوری، حسین- آشنایی با هنرهای سنتی، تهران، چ پنجم، انتشارات صباي سحر، ۱۳۸۹.

روی کاغذ می‌کشند. اگر این عمل به طور صحیح انجام شود، بعد از برداشتن کاغذ، طرح کاملاً روی سطح کار باقی می‌ماند.

قلم‌گیری: پس از انتقال طرح با قلم‌مو و رنگ آکر، خطوط طرح قلم‌گیری می‌شود تا طرح ثابت شود؛ سپس نقاشی انجام می‌شود.

۵. روغن زدن

در چندین مرحله باید کار را با روغن کمان آغشته کرد. روش کار به این صورت است که ابتدا روغن کمان را به وسیله‌ی نفت رقیق می‌کنند، سپس با استفاده از انگشت یا قلم‌مو، لایه‌ی

نازکی از روغن کمان را بر سطح کار می‌کشند و در مقابل نور مستقیم خورشید درون محفظه‌ای شیشه‌ای قرار می‌دهد تا در طول خشک شدن از گرد و غبار به دور باشد. خشک شدن کامل هر لایه‌ی روغن کمان سه روز طول می‌کشد. این کار چندین بار انجام می‌شود تا روغن کمان به ضخامت مطلوب برسد و شیء روغنی جلای زیبایی بیابد.

نکات اساسی که در کارشناسی آثار روغنی‌سازی باید به آن توجه کرد:

۱. ضخامت زیرساخت به گونه‌ای باید باشد که در موقع استفاده تغییر فرم ندهد.
۲. زیرساخت (چه برای جلد کتاب یا قاب آینه و غیره) نباید لبه‌های تیز و برنده داشته باشد.

۳. زیرساخت سطح اتکای مناسبی باید داشته باشد.

۴. تمام سطوح باید بوم‌سازی شود؛ به طوری که متن کاغذی کار مشخص نشود.

۵. روی تمام سطوح روغن‌کاری به نحوی مطلوب باید انجام شود تا ضمن جلا بخشیدن به کار، مانع از نفوذ رطوبت به سطح زیرساخت شود.

۶. طرح انتخابی، اصالت ایرانی باید داشته باشد.

۷. نقاشی آن با استفاده از قلم‌مو و رنگ باید باشد و استفاده از عکس‌برگردان ممنوع است.

۸. ثبت نام هنرمند، تاریخ و محل ساخت در گوشه‌ای از شیء



تبلیغات محیطی رسانه‌ای جدید در گرافیک محیطی

مقاله

مقدمه

تبلیغات محیطی به منزله‌ی رسانه‌ای جدید در گرافیک محیطی است که در چند سال اخیر در ایران نیز مورد توجه قرار گرفته است. نقاشی روی ساختمان‌های فرسوده و کثیف که نمای شهر را تغییر می‌دهد، نمونه‌ی این تبلیغات است. شعارهای تبلیغاتی نیز که برای یک برند یا کالاهای مختلف در تبلیغات تلویزیونی استفاده می‌شوند، در همین دسته‌اند. تبلیغات محیطی یکی از جدیدترین و بااهمیت‌ترین رویکردهای روبه رشد تبلیغ یک برند است که در گرافیک محیطی شهری امروز مطرح است.

تبلیغات محیطی به منزله‌ی رسانه‌ای جدید در گرافیک محیطی است که در چند سال اخیر در ایران نیز مورد توجه قرار گرفته است. نقاشی روی ساختمان‌های فرسوده و کثیف که نمای شهر را تغییر می‌دهد، نمونه‌ی این تبلیغات است. شعارهای تبلیغاتی نیز که برای یک برند یا کالاهای مختلف در تبلیغات تلویزیونی استفاده می‌شوند، در همین دسته‌اند. تبلیغات محیطی یکی از جدیدترین و بااهمیت‌ترین رویکردهای روبه رشد تبلیغ یک برند است که در گرافیک محیطی شهری امروز مطرح است.

تعاریف و دلالت‌های تبلیغات محیطی (Ambient Advertising)
اصطلاحی است که نخستین بار به وسیله‌ی مشتریان و شرکت‌های تبلیغاتی به کار گرفته شد. این اصطلاح در اساس با «تبلیغات بیرونی» (Outdoor Advertising) متفاوت است و هر یک ماهیت و تعاریف جداگانه دارند.
تبلیغات بیرونی اصطلاحی کلی و غیرتخصصی درباره‌ی

خاستگاه تبلیغات محیطی

انقلاب فن آوری اطلاعات موجب کاهش تأثیرگذاری رسانه‌های





تبلیغات محیطی،
شامل تبلیغاتی
است که در
مکان‌های غیرعادی،
درخور توجه و
غیرمنتظره و اغلب
با روش‌هایی
غیرمرسوم و بدیع
و هم‌چنین اجراهای
تازه- اجراهایی که
برای نخستین بار
بر مخاطبان ظاهر
می‌شوند- به کار
گرفته می‌شوند

محیطی با عبارت «رسانه‌ی پرشور جدید» (Hot New Media) نام می‌برد. (کپلان: ۲۰۰۴).

جهان صحنه‌ی تبلیغات

میزان رشد تبلیغات محیطی در انگستان از ۱۷/۴ میلیون یورو در سال ۱۹۹۶ به ۱۰۰ میلیون یورو در سال ۲۰۰۱ افزایش یافته است؛ هم‌چنین این رقم در سال ۲۰۰۲ رشد ۱۰ درصدی داشته بوده است. (انجمن توسعه‌ی تجارت هونگ‌کونگ: ۲۰۰۰).

شباهت‌های تبلیغات محیطی و تبلیغات خارج از خانه

۱. مکان‌ها و موقعیت‌ها؛
۲. میزان تأثیرگذاری؛
۳. روش‌های ارتباطی سریع؛
۴. پوشش رسانه‌ای مطلوب.

معایب به کارگیری تبلیغات محیطی

۱. آلوده کردن فضای بصری (در برخی مواقع)؛
۲. دشوار بودن اندازه‌گیری میزان تأثیرگذاری؛
۳. عدم امکان انتقال پیام‌های مفصل و کافی؛
۴. هزینه‌های هنگفت ساخت و نصب.

در تبلیغات محیطی تأکید، بیشتر بر روش‌های شگفت‌انگیز، هیجان‌آور، طنزآمیز و خلاق است که نتیجه‌ی آن درگیری بیشتر مخاطبان با فرستنده‌ی پیام است. (اسچیفمن: ۱۹۹۷).
برداشت گزینشی از تبلیغات یک براند، موجب تفسیرهای گوناگون درباره‌ی تبلیغ خواهد شد؛ زمانی که یک تبلیغ در معرض چنین برخوردی قرار گیرد، به راحتی به فراموشی سپرده نخواهد شد. (ایست: ۱۹۹۷).

در بیشتر موارد پیام‌ها در تبلیغات محیطی، نسبت به پیام‌های تبلیغات خارج از خانه، ناقص و ناتمام‌اند که مخاطبان باید آن‌ها را رمزگشایی کنند. پیام‌های زبانی و تصویری غیرمرسوم و

آشکال تبلیغات در فضاهای خارج از خانه است. معادل دیگر این اصطلاح، تبلیغات خارج از خانه است؛ اما تبلیغات محیطی شاخه‌ای تخصصی، جدید و روبه‌گسترش از تبلیغات بیرونی است که نباید آن‌ها را یکسان به کار برد. این شاخه تا امروز هم از جانب سفارش‌دهندگان و کارگزاران تبلیغاتی و هم از سوی مخاطبان با استقبال کم‌نظیری روبه‌رو شده است.

تغییر جایگاه تبلیغات به اماکن نامتعارف و غیرمعمول

مکان‌هایی، همچون سطح زمین، دسته‌ی پمپ‌بنزین، پشت درب‌های توالی فرنگی و ... که تا پیش از این هرگز به آن‌ها، هم‌چون مکانی تبلیغاتی نگریسته نشده بود، امروز جایگاه تبلیغات محیطی شده‌اند.

علاوه بر اهمیت موقعیت‌های غیرمعمول در تبلیغات محیطی، روش‌های اجرایی به طور کلی آفرینش غیرمرسوم یک اثر تبلیغاتی، می‌تواند آن اثر را در زمره‌ی تبلیغات محیطی قرار دهد. (کرافت: ۱۹۹۸).

سه ویژگی اصلی تبلیغات محیطی

۱. موقعیت‌های مکانی غیرمرسوم؛
۲. روش‌های اجرایی متفاوت؛
۳. جدید بودن موضوعات.

تبلیغات محیطی، شامل تبلیغاتی است که در مکان‌های غیرعادی، درخور توجه و غیرمنتظره و اغلب با روش‌هایی غیرمرسوم و بدیع و هم‌چنین اجراهای تازه- اجراهایی که برای نخستین بار بر مخاطبان ظاهر می‌شوند- به کار گرفته می‌شوند.

تبلیغات محیطی اصطلاحی است تابع شرایط و در برخی موارد سوژکتیو که مطابق با هنجارهای تبلیغاتی هر دوره تغییر می‌کند. این ویژگی‌ها سبب می‌شود تا اغلب از تبلیغات محیطی با عنوان رسانه‌ای جدید (New Media) و متحول‌کننده یاد کنیم؛ تا آن‌جا که نشریه‌ی «وال‌استریت» در بیانیه‌ی اخیر خود از تبلیغات



تبلیغات محیطی در سطح شهرها، علاوه بر آن که به معرفی کالایی ویژه می‌پردازد، فراهم‌کننده‌ی فرصت‌هایی مناسب برای آسایش خاطر و زیبایی شهرها نیز هستند

عرضه می‌شود، می‌تواند با به کارگیری تهیدات تازه و غیرمعمول، مخاطبان را وارد ارتباطی دوسویه کند و توجه آن‌ها را به خود جلب کند. به نظر برخی این تبلیغات، به طور عمده مخاطبان ۱۶ تا ۲۴ سال را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ اما براساس نوع ایده، می‌تواند افشار سنی متفاوت را متوجه خود کند.

تبلیغات محیطی در سطح شهرها، علاوه بر آن که به معرفی کالایی ویژه می‌پردازد، فراهم‌کننده‌ی فرصت‌هایی مناسب برای آسایش خاطر و زیبایی شهرها نیز هستند.

تغییرات آب و هوایی، یکی از عوامل مؤثر در میزان رشد و گسترش تبلیغات محیطی است. این شکل از تبلیغات در فصول مناسب آب و هوایی رشد چشم‌گیری دارند؛ زیرا در این فصول، افراد زمان کمتری را در خانه و در برابر تلویزیون صرف می‌کنند و بیشتر زمان خود را به گردش در شهر اختصاص می‌دهند. (کپلان: ۲۰۰۴).

منابع

1. Outdoor & Ambient: A Bigger Hit on the Street (2006), Marking Week, London.
2. Global Trends Watch Innovative Advertising: New Ways to Sell (2006), London, Brand Strategy.
3. Alasdair Reid (2004). Outdoor's Golden Opportunity. Teddington: Campaign.
4. Ella Fitzsimmons (2008). Measuring Out- of- Home. Hong Kong: Media.
5. Jullian de Jonquieres (2007). A Problem of Measurement. Hong Kong: Media.
6. Russ Martin (2008). Out of Home, Top of Mind. Toronto: Markrting.

عجیب موجب افزایش سطح علاقه‌ی مصرف‌کنندگان و ایجاد میل برای رمزگشایی تبلیغ خواهد شد؛ این عمل در مراحل و سطوح گوناگون، شناخت ابعاد گوناگون محصول از سوی مصرف‌کنندگان را در پی خواهد داشت.

در تبلیغات محیطی، جلب توجه و هدف‌گیری مخاطبان بسیار اهمیت دارد. کارگزاران این تبلیغات، می‌کوشند تا با یک تبلیغ جذاب و دوست‌داشتنی نسبت به براند موردنظرشان در مخاطب علاقه ایجاد کنند. آنان بر این گمان‌اند که یک تبلیغ دوست‌داشتنی، براند را نیز دوست‌داشتنی و خوشایند نشان خواهد داد.

ایجاد حس شگفتی و هم‌چنین نمایش یک شکل خلاقانه، موجب برقراری رابطه‌ی مکاشفه‌گونه با گیرنده‌ی پیام می‌شود. در این رابطه، گیرنده‌ی پیام به بازی‌ای دعوت می‌شود که قرار است در آن به مفهوم یا مفاهیمی خاص دست یابد.

تمرکز و توجه ویژه‌ی تبلیغات محیطی به هدف‌گیری و تمرکز بر علایق مخاطبان، از مهم‌ترین برجستگی‌های این شکل از تبلیغات شمرده می‌شود. بیشتر پدیدآورندگان کمپین‌های تبلیغات محیطی، افرادی جوان (زیر ۳۰ سال) هستند؛ به همین دلیل هدف‌گیری و تمرکز آنان نیز بر همین رده‌ی سنی است. (آد نیوز: ۲۰۰۴).

در این دسته از تبلیغات نشانه‌ها یا نمادها، ابزارهای لازم و بنیادین انتقال معنا هستند؛ به ویژه در مورد تبلیغاتی که در مدت زمان‌های کوتاه در مقابل مخاطبان قرار می‌گیرند. (فیسک و هارتلی: ۱۹۸۹).

انتخاب مناسب تصویر، رنگ و بافت به همراه بازی‌های زبانی (شعار تبلیغاتی) می‌تواند دال بر معناهای مسلم و تأثیرگذاری باشد که به سرعت از جانب مخاطبان دریافت می‌شود. (آد نیوز: ۲۰۰۴)

تبلیغات محیطی که به طور مستقیم و بی‌واسطه به مخاطبان

رشته‌ی گرافیک و پیشنهادهایی برای گشودن گره‌ها



سحر زندی و محمد هاشمی

دبیران هنر گرمسار

به نظر می‌رسد
برای ورود
به هنرستان،
دانش‌آموزان
در آزمون
ارزشیابی باید
شرکت کنند تا
علاوه بر تعیین
سطح آموزشی،
استعداد آن‌ها
نیز شناسایی
شود

رشد آموزش

ه ۳۷

دوره هشتم : شماره ۲ : بهار ۱۳۹۰

تا در رشته‌ی گرافیک چنین مشکلاتی ایجاد نشود.

مسئله‌ی دیگر در مورد رشته‌های هنری مثل گرافیک، هزینه‌ی بالای تحصیل در این رشته‌ها برای دانش‌آموزان و اولیای آن‌هاست. گاه، دانش‌آموزان با استعداد در این رشته درس می‌خوانند که وضعیت بد اقتصادی آن‌ها مانع رشد و پیشرفتشان می‌شود. نبود مواد و امکانات مطلوب، به کاهش کیفیت کارهای دانش‌آموزان و عدم رشد خلاقیت آن‌ها منجر می‌شود. با توجه به این که رشته‌های هنری از نظر تکنیکی گستره‌ی نسبتاً وسیعی دارند که فرصت تجربه‌ی آن‌ها باید به طور نامحدود برای هنرجویان وجود داشته باشد، گران بودن هزینه‌های تحصیلی و عدم توزیع دولتی مواد و ابزار اولیه‌ی کار در این رشته، مشکلی است که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. مسئله‌ی درخور توجه دیگر که در سازمان‌دهی‌های آموزشی اصلاً به آن توجهی نمی‌شود، شاید این باشد که در کلاس‌های کارگاهی در رشته‌ی گرافیک، نظیر کارگاه عکاسی، کارگاه طراحی، کارگاه خوش‌نویسی و کارگاه چاپ دستی و ... هنرآموز با تعدّد شاگردان روبه‌رو است؛ در حالی که زمان کلاس کوتاه است. بر این اساس، معلم زمان کافی برای فعالیت‌های خود برای آموزش و سرمشق‌های فردی، بررسی تکلیف، تحلیل نقاط ضعف و قوت کارهای عملی هر دانش‌آموز و رفع ایرادهای هر فرد و ... ندارد.

با توجه به این مشکل، به نظر می‌رسد، اگر برای رشته‌هایی که کارگاه دارند، با بررسی قبلی، کلاس‌هایی با ظرفیت مشخص و محدود تعریف شوند، راهی برای هموار شدن این مشکل باشد. با امید به باز شدن گره‌های این رشته و پیشرفت آن.

تجربه‌ی عینی معلمان هنر و دست‌آوردهای آنها دست‌مایه‌های مهم ارزیابی و تحصیل در رشته‌ی هنر است. در مطلب زیر طرح یکی از این مشکلات را با هم می‌خوانیم.

رشته‌ی گرافیک و هنرآموزان آن در هنرستان‌ها، مشکلات و دغدغه‌هایی دارند که امیدواریم با مطرح کردن آن‌ها برای رفع مشکلات و بهبود شرایطشان تلاش شود.

یکی از این مشکلات، نحوه‌ی ورود متقاضیان به رشته‌ی گرافیک است. در شرایط فعلی، انتخاب رشته‌ی دانش‌آموزان براساس معدل و نمره‌های آن‌ها در پایه‌ی اول دبیرستان انجام می‌شود که بزرگ‌ترین ضعف آن، این است که برای دانش‌آموزانی که سطح نمره‌های پایین‌تری دارند، رشته‌های هنرستان، مانند گرافیک پیشنهاد می‌شود. این مسئله سبب می‌شود که متوسط ضریب هوشی دانش‌آموزان هنرستان به میزان درخور توجهی پایین باشد، بنابراین دانش‌آموزانی که به هنرستان راه می‌یابند، عموماً چندان به رشته‌های فنی و گرافیک علاقه ندارند؛ به ویژه در مورد رشته‌های هنری که وجود علاقه و استعداد و خلاقیت هنری در دانش‌آموزان مبنای اولیه‌ی تحصیل در این رشته است. با وجود این، تعداد دانش‌آموزانی که استعداد و علاقه‌ی چندان در زمینه‌های هنری ندارند، ولی در این رشته درس می‌خوانند به منزله‌ی سرعت‌گیرهایی هستند که از سرعت سیر صعودی پیشرفت کلاس می‌کاهند و موجب می‌شود کلاس به سطح مطلوب نرسد. در چنین شرایطی دبیران هنر دچار مشکلات فراوان می‌شوند و در برخورد با این گونه دانش‌آموزان در امر تدریس دلسرد و مأیوس می‌شوند و نیروی آن‌ها بیهوده هدر می‌رود. این دانش‌آموزان نیز به علت عدم یادگیری و رشد کیفی دچار سرخوردگی می‌شوند و ممکن است موجب برداشت ناعادلانه و نامناسب از تدریس و فعالیت معلمان شوند. به نظر می‌رسد برای ورود به هنرستان، دانش‌آموزان در آزمون ارزشیابی باید شرکت کنند تا علاوه بر تعیین سطح آموزشی، استعداد آن‌ها نیز شناسایی شود

پرتره‌های غیررسمی

تکنیک

نور مستقیم، معمولاً کیفیت خوبی در تصویر ایجاد نمی‌کند؛ اما در مورد پرتره اگر نور از پشت به موضوع بتابد، می‌تواند کیفیت مطلوبی به وجود آورد؛ به شرط آن‌که مراقب باشیم تا نور در لنز نیفتد و باعث خرابی تصویر نشود. در ضمن لازم است تا یک تا دو درجه نور منبعی را بیش از آن‌چه نور منبع نقطه ای دوربین می‌خواند، قرار دهیم تا صورت یا صورت‌های سوژه در تاریکی قرار نگیرند. (تصویر ۱)

این پرتره‌ی تمام قد را با استفاده از یک لنز تله-زوم گرفتم که به من امکان می‌دهد تا به اندازه‌ی کافی از موضوع فاصله بگیرم و در عین حال بتوانم قسمت کوچکی از محیط پشت سر سوژه را پس‌زمینه داشته باشم. این پس‌زمینه، پرسپکتیو جالبی در تصویر ایجاد می‌کند. (تصویر ۲)



تصویر ۱ (سامبورو، کنار مرد قبیله نشین، کنیا)

مشاهده

وقتی این چهره را در میان رقصنده‌های دهکده‌ی سامبورو در کنیا دیدم، احساس کردم که موضوع خوبی برای یک پرتره تأثیرگذار پیدا کرده‌ام. آن روز، درخشان و آفتابی بود که رنگ‌ها و بافت‌های صحنه را مسحورکننده‌تر می‌کرد.

تفکر

در یک سمت جایی که رقصندگان در آن برنامه اجرا می‌کردند، تعدادی درخت وجود داشت؛ به همین دلیل من فکر کردم که سایه‌ای که این درختان ایجاد می‌کند، می‌تواند کیفیت نوری را که بر صورت و شانه بر سوژه می‌تابد، بهتر نشان دهد.

عمل

من نقطه‌ای را انتخاب کردم که از آنجا پس‌زمینه‌ی تصویر کاملاً محو بود و قبل از آن‌که به سوژه نزدیک شوم، صبر کردم تا رقصندگان به کار خود پایان دادند. از آن مرد خواستم تا در نقطه‌ای که من در نظر داشتم، قرار بگیرد و به نيزه‌ای تکیه بدهد تا راحت‌تر به نظر برسد. با استفاده از یک لنز تله-زوم، قابی را که می‌خواستم کاملاً بسته باشد، بستم. دیافراگم باز را انتخاب کردم تا مطمئن شوم که درختان پس‌زمینه فقط به صورت سبزی محوی دیده می‌شوند.





مقداری از سایه‌ها می‌تواند بخش عمده‌ای از عکس را تیره کند و رنگ و بافت سوژه را بپوشاند. برای حل این مشکل می‌توان از یک منعکس‌کننده (reflector) نور ساده، مثل یک تکه مقوای سفید یا ورقه‌ی آلومینیومی استفاده کرد تا به قسمت‌هایی که در سایه قرار می‌گیرند، نور پاشیده شود. (تصویر ۵)



Busselle Michel.
Travel photography,
Rotovision, 1997.

عکاسی نمای نزدیک Close-up

در بیشتر عکس‌ها، دامنه‌ی وضوح (focuse) لنز دوربین از دو متر به بالا قرار دارد؛ اما وقتی که نمای نزدیک‌تری از سوژه را مدنظر داشته باشیم، دامنه‌ی وضوح بسیار کم‌تر از این باید قرار بگیرد. (یک متر به پایین). در این حالت به رعایت ملاحظات ویژه‌ای در هنگام عکاسی مجبوریم. کمترین فاصله‌ی وضوح لنزهای معمولی، چیزی در حدود یک متر است؛ اما راه‌های متعددی برای کاهش چنین فاصله‌ی وجود دارد. امروزه بیشتر لنزهای زوم معمولی تنظیم «ماکرو» دارند که به عکاس اجازه می‌دهد تا از فاصله‌ی چند سانتی‌متری سوژه، عکاسی کند. (تصویر ۳)



مشاهده

این انگورها که برای تهیه‌ی سرکه در این ظرف قرار داده شده‌اند، در مرحله‌ی ترشیدگی قرار دارند. برای نشان دادن بافت سطح انگورها، باید عکسی از نمای نزدیک تهیه می‌شد.

تفکر

به این نتیجه رسیدیم که بهترین کار، برای بهتر نشان دادن بافت و رنگ انگورها در ظرفشان، این است که دیدی مستقیم، از بالا و تا حد کافی نزدیک نسبت به سوژه داشته باشیم.

عمل

ظرف انگورها را به جایی در سایه انتقال دادیم تا نور کاملاً نرم (soft) باشد و سایه‌های غلیظ یا روشنی‌های تند در عکس نداشته باشیم. عکسی می‌خواستیم با کمترین کنتراست نوری. سه پایه‌ی دوربین را طوری تنظیم کردم که بتوانم دیدی مستقیم و از بالا به سوژه داشته باشم. برای زیاتر کردن ترکیب‌بندی تصویر، چند برگ مو را در میان انگورها قرار دادم. دیافراگم بسیار بسته‌ای انتخاب کردم تا بتوانم عمق میدان و وضوح کافی در عکس داشته باشم و البته قبل از تنظیم دوربین و نورسنجی، حلقه‌های extension tube را به لنز اضافه کردم. (تصویر ۴)

تکنیک

در عکس‌های نمای نزدیک (Close-up) کیفیت و چگونگی نوری که به موضوع می‌تابد، بسیار مهم است؛ چون اندک

دوق هنر در شیراز

مهدی الماسی



نام کتاب: مکتب نگارگری شیراز
نام نویسنده: یعقوب آژند
ناشر: فرهنگستان هنر
نوبت چاپ: اول - ۱۳۸۷

مقدمه

ضرورت آشنایی با تاریخ هنر

آشنایی با مکتب‌ها، شیوه‌ها و سبک‌های هنری ایران از ضرورت‌های کار معلمی در رشته‌ی هنر است؛ شاید در نگاه اول، چنین به نظر آید که معلمان هنر، آن هم در مقطع راهنمایی چندان به دانستن چنین اطلاعاتی نیاز ندارند و سواد و آگاهی در این زمینه بیشتر در مراکز آموزش عالی و تخصصی هنر به کار می‌آید. واقعیت این است که بیشتر دانش‌آموزان ما با تاریخ هنر ایران، چنان‌که شایسته است، آشنایی ندارند؛ ولی ذهن آنان انبانی از اطلاعات جورواجور از هنر و تاریخ هنر غیرایرانی است. این وضعیت برای ضرورت آگاهی بخشی به معلمان و دانش‌آموزان در زمینه‌ی هنر و تاریخ هنر ایران تردیدی باقی نمی‌گذارد.

به راستی اگر اعضای جامعه‌ی ما، به ویژه افراد فرهنگی آن تصور روشنی از هنر سرزمین خود در ادوار گوناگون تاریخی نداشته باشند، چگونه می‌توانند در مواضع مختلف زندگی و در برابر مظاهر گوناگون فرهنگی و هنری دیگران به هویت ملی خود ببالند و آن را در زندگی روزانه‌ی خود متجلی کنند. این کار، بدون شناخت، حفظ و حراست درست از

نظر گرفته شود. این مجموعه می‌تواند با توزیع در کتابخانه‌های مدارس کشور برای رفع نیاز معلمان و دانش‌آموزان در موضوع هنرهای ایرانی مرجع موثقی باشد. هنرهای خوش‌نویسی، نقاشی، معماری، موسیقی، غمایش، قالی‌بافی، کاشی‌کاری و... از عناوین اصلی و معرفی برخی از شاهکارهای هنر ایران از عناوین فرعی این طرح (با توجه به ضرورت‌ها و نیازها) می‌تواند باشد...

نمونه‌ای سودمند

در شرایطی که کتاب‌های ویژه و مناسب برای هنرآموزان در مدارس کشور وجود ندارد یا بسیار اندک است، مطالعه‌ی کتاب‌های خوب در باب تحولات هنرهای ایرانی راه‌گشای خوبی برای علاقه‌مندان چنین مباحثی است. سابقه‌ی چنین پژوهش‌هایی در سالیان گذشته، اغلب به نام مستشرقان و هنرشناسان غربی بود. خوشبختانه در سال‌های اخیر این طلسم به همت پژوهشگران کوشای ایرانی شکسته شده است و شاهد علاقه و توجه آنان به بررسی هنر ایران هستیم. کتاب «مکتب نگارگری شیراز»، یکی از نمونه‌های این توجه و کوشش است. اطلاعات کتاب‌شناختی یکی از این

میراث پیشینیان ممکن نخواهد بود و نیز امکان زندگی بخشی و نوآوری در آنچه پدران به پسران رسانده‌اند، وجود نخواهد داشت. امروز که جهان کوچک شده است و ارتباطات جمعی مردمان نسبت به تاریخ گذشته‌ی بشر بسیار زیاد است، چگونه می‌توان بدون شناخت جای خود و جایگاه تاریخی در این تعاملات روزافزون جهانی مشارکتی موفق داشت؟...

متأسفانه در کتاب‌های درسی هنر، بخش بسیار اندکی درباره‌ی تاریخ تحولات و نگرش‌های هنری ایران است؛ شاید تنوع هنرها و کمبود ساعات آموزش هنر در برنامه‌ی درسی از عمده‌ترین این دلایل باشد. برای رفع این کمبود، می‌توان چاره‌اندیشی کرد، یکی از آسان‌ترین کارها برای درمان این درد، تألیف کتاب‌های کمک آموزشی در حوزه‌ی هنر ایران در موضوعات گوناگون است. وزارت آموزش و پرورش در جایگاه متولی رسمی آموزش کشور، می‌تواند با دعوت از نویسندگان برجسته، کتاب‌هایی در باب هنر ایران چاپ و منتشر کند. در این کتاب‌ها اطلاعات مطلوب درباره‌ی هنرها، تاریخ تحولات، سبک‌ها و چهره‌های برجسته‌ی آن‌ها و نشان دادن نمونه‌هایی از شاهکارهای بازمانده، می‌تواند به طرح اولیه‌ی کار در

کتاب‌ها چنین است: مکتب نگارگری شیراز تألیف یعقوب آژند، انتشارات فرهنگستان هنر، پاییز ۱۳۸۷. این کتاب در ۳۱۴ صفحه و مصور، تدوین شده و در شمارگان ۲۰۰۰ نسخه چاپ و منتشر شده است.

دکتر یعقوب آژند در این کتاب به معرفی و بررسی برآمدن و شکل‌گیری یکی از مهم‌ترین مکاتب نقاشی ایرانی پرداخته است و اطلاعات سودمندی را در باب این مکتب و هم‌چنین تاریخ هنری و فرهنگی ایران در یکی از مهم‌ترین مناطق جغرافیایی ایران در دوران حکومت‌های چند خاندان بر این منطقه در دست‌رس خواننده‌ی علاقه‌مند می‌نهد.

مطالب این کتاب در چهار بخش تنظیم شده است: بخش نخست درباره‌ی شیراز و دورنمای تاریخی آن از صدر اسلام تا سده‌ی هشتم هجری نوشته شده است. در بخش‌های دوم، سوم و چهارم کتاب، به ترتیب، «مکتب نگارگری شیراز در دوران آل اینجو (از سال ۷۲۵ تا ۷۵۸ ه. ق.)»، «آل مظفر (از سال ۷۵۸ تا ۷۹۵ ه. ق.)»، تیموریان (از سال ۷۹۵ تا ۸۵۶ ه. ق.) آمده است. در این بخش‌ها چشم‌انداز سیاسی، فرهنگی و هنری و ویژگی‌های آثار بازمانده از هر مکتب بررسی، تحلیل و واکاوی شده است.

در این کتاب، نمونه‌هایی از آثار مکتب نگارگری شیراز در هر دوره در پایان مباحث آن دوره افزوده شده است. این تصاویر از جهت کمک به فهم مطالب کتاب نقش مهمی دارند.

به طور کلی، مکتب نگارگری شیراز، آن‌چنان که به درستی، نویسنده در مقدمه‌ی کتاب آورده است: «تاکنون مورد ارزیابی شایسته‌ی شأش قرار نگرفته و تبعی انجام نشده است که به طور جامع ویژگی‌ها و اجزای گوناگون آن را از جهت‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و بالاتر از همه، فرهنگی و هنری فرا بگیرد.»

نویسنده به رغم دشواری کار و پراکندگی منابع و ضرورت واکاوی آن‌ها تا حد مقدور این مهم را به سرانجام رسانده است و کوشیده است با بررسی یک دوره‌ی صدوپنجاه ساله، زمینه‌های شکل‌گیری و رشد مکتب نگارگری شیراز را باز نمایاند.

در ادامه‌ی مطلب می‌کوشیم با مروری بر مطالب کتاب، تصویری مجمل از این مکتب به خواننده‌ی علاقه‌مند بنمایانم.

زمینه‌ی شکل‌گیری این مکتب

مکتب نگارگری شیراز در عرصه‌ی

زمینه‌ساز فرهنگی بروز این مکتب در عرصه‌ی کتاب‌آرایی بودند. از آن با نام «ام‌الملک‌آب ایران» در قلمرو کتاب‌آرایی یاد می‌شود.

مکتب نگارگری شیراز در دوره‌ی آل

اینجو (۷۲۵-۷۵۸ ه. ق.)

در چشم‌انداز فرهنگی و هنری این دوره، آن‌چه بیشتر به چشم می‌آید، گرایش‌های ایرانی و ایرانی دوستی است. حاکمان، تمایل زیادی دارند تا شکوه دربار خود را به سنت‌های فرهنگی و هنری اعقاب باستانی ایران پیوند بزنند



تاج‌گذاری انوشیروان؛ شاهنامه‌ی قوام‌الدین حسن؛ شیراز؛ دوره‌ی آل اینجو (۷۴۱ ه. ق.)؛ گالری سکر. واشنگتن

تصویرگری و کتاب‌آرایی، پدیده‌ای نبود که در دوره‌ای کوتاه حاصل آمده باشد؛ بلکه حاصل تعامل سالیان دراز نیروهایی بود که در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی در شهر شیراز فعال بودند. این شهر، پس از ورود اسلام به ایران به سبب موقعیت جغرافیایی‌اش شکوفا شد و در سده‌ی سوم هجری، پایتخت صفاریان انتخاب شد. شیراز در روزگار آل‌بویه به عمران و آبادانی ویژه‌ای دست یافت و از سال ۴۵۲ به بعد به دست سلجوقیان افتاد که حکومت اتابکان و سلغریان را در آن خطه پدید آوردند. در همه‌ی این ادوار، اهل ادب و دانش و هنر هر یک به نوعی

و به عبارتی، احیاگر موارث جهان ساسانی باشند. تصویرپردازی نسخه‌های ادبی داستانی، زمینه‌ای را فراهم آورد تا خانواده‌ی ایرانی دیوان‌سالار بتوانند آرام‌آرام شاهنامه را به مغولان معرفی کنند و شاهنامه‌نگاری را هم‌چون عنصری فرهنگی در مقابل رویکرد مغولی دیوانیان ایلخانی مطرح کنند و پیشینه‌ی دیرین و باشکوه ایران را به مغولان بشناسانند.

در دوره‌ی آل اینجو، عشق و علاقه‌ی برخی از افراد صاحب قدرت به امور فرهنگی و هنری موجب شد تا شماری از اهل هنر و ادب در حمایت

مادی و معنوی این افراد به کارهای هنری بپردازند. در تصاویر و نقاشی‌های این دوره، ترکیب‌بندی‌های جدید و رنگ‌بندی‌های شاخص و استفاده از طلا

به هنرپروری و ادب‌دوستی شهرت داشتند. پس از «امیرمبارزالدین محمد»، فرزندان «شاه شجاع» و «شاه یحیی» نقش ارزنده‌ای در هنرپروری داشتند و

دوره، خاص نُسَخ قرآنی بود؛ اما در این دوره، تذهیب‌کاران قطعاتی از تذهیب را با نقش‌های هندسی و گیاهی در دیگر کتاب‌ها نیز به کار بستند. در سربلوح‌ها و عناوین آن‌ها که از میانه‌ی صفحات آغاز می‌شد، نیز تذهیب به کار برده شد.

در نگاره‌های دوره‌ی آل مظفر، منظرپردازی از ویژگی‌های مهم این آثار است، منظرپردازی خام دوره‌ی آل اینجو، جای خود را به مناظری داد که در سده‌های بعد جزو خصوصیات نگارگری ایران بود. در این منظرپردازی بر افق‌های مرتفع و گرد، بیش از اندازه تأکید می‌شد؛ به طوری که به آسمان در حد باریکه‌ای که میان دو تپه‌ی گرد و بلند گم شده است، بسنده می‌شد.

هم‌چنین پیکره‌پردازی‌ها نسبت به قبل ترمیم شد و پیکره‌هایی با چهره‌های گرد و ریش و سبیل نرم پدیدار شد. بعضی از نقش‌مایه‌های چینی، هم‌چون اژدهای آبی و طلایی متأثر از نقاشی چینی، از طریق آذربایجان به شیراز وارد شد؛ اما در نهایت ویژگی ایرانی پیدا کرد.

مکتب نگارگری شیراز در دوره‌ی

تیموریان (۸۵۶-۷۹۵ ه.ق.)

پس از آن‌که در سال ۷۸۹ ه.ق شیراز را به تصرف درآورد، با برخی از بزرگان دین و دانش و هنر شهر ملاقات کرد و شمار زیادی از هنرمندان و دانشمندان، پیشه‌وران و معماران شیراز را طبق سیاست و عادت که در فتوحات خود داشت، به شهر سمرقند گسیل کرد.

پس از مرگ تیمور و فروکش کردن نزاع‌های جانشینی و با استقرار «شاهرخ» بر تخت سلطنت با توجه به استحالی ا اقوام مغول در فرهنگ ایران، گماشتگان شاهرخ بر شیراز، رویه‌ای فرهنگ‌مدارانه را در حکومت در پیش گرفتند؛ امری که اغلب نوادگان تیمور بر این رویه بودند. «اسکندرسلطان»، «ابراهیم سلطان» و

کارگاه هنری کتاب‌خانه‌ی آل مظفر تا سال ۸۰۰ ه. ق تحت توجه این خانواده به کار خود ادامه می‌داد. نسخه‌های زیبایی از کتاب‌آرایی و تصویرپردازی در این کتاب‌خانه تولید شد. غیر از آل مظفر، شماری از کارگزاران حکومتی، اعم از وزرا و امرا و ثروتمندان نیز به حمایت از تولید آثار هنری اهمیت می‌دادند. با آن‌که نسخه‌های معدودی از آثار کتاب‌آرایی از این دوره بازمانده است؛ از همین نسخه‌ها به تحول بنیادی در کتاب‌آرایی، این دوره می‌توان پی برد. این تحول تا حدودی از کتاب‌آرایی دوره‌ی آل جلایر در تبریز متأثر است.

استفاده از تذهیب تا پیش از این

در این رنگ‌بندی‌ها تجربه شد. نگاره‌ها با پس‌زمینه‌هایی به رنگ قرمز و آبی و زرد کار شده است. تپه‌ها مخروطی شکل‌اند. گل‌های درشت و درختان در پس زمینه و رداها و جامه‌های منقوش از دیگر خصوصیات بعضی از نگاره‌هاست.

جزئیات ابرها و گیاهان، تأثیر کمی از نقاشی چینی دارند. در برخی از نقاشی‌ها جلوه‌ای بصری نقاشی دوران ساسانی و پارتی دیده می‌شود که رنگ‌بندی محدود و خط‌پردازی‌های ساده دارند.

مکتب نگارگری شیراز در دوره‌ی آل

مظفر (۷۹۵-۷۵۸ ه.ق.)

خاندان مظفر، چه مرد و چه زن



کشتن اژدها به دست بهرام گور؛ شاهنامه؛ شیراز؛ دوره آل مظفر (۷۷۱ ه.ق.) کتابخانه تویقای سرای استانبول

«سلطان عبدالله»، شاهزادگانی بودند که به سهم خویش بر رونق هنر در شیراز افزودند. کتابخانه‌ی سلطنتی شیراز در دوره‌ی ابراهیم سلطان، محصول سنت پیش از تیموریان بود؛ اما در زمان وی رونقی دوباره یافت و منشأ تولید آثار درخور توجهی شد و هنرمندان نقاش، خوش‌نویس، تذهیب‌کار زیادی در آن‌جا حمایت می‌شدند.

خوش‌نویسی قرآن کریم و تذهیب آن در این دوره رونق بسیاری یافت و به طور کلی، کتابت و نگارگری کتاب‌ها در قیاس با دوره‌ی آل‌مظفر پیشرفته‌تر و مترقی‌تر شد. به دلیل حضور برخی از هنرمندان برجسته‌ی مکتب تبریز دوره‌ی آل‌جلایر، نگارگری شیراز تأثیری از این مکتب گرفت و می‌توان گفت، نسخه‌های کتاب‌آرایی شده در دوره‌ی اسکندرسلطان از نظر سبک‌شناسی، در حقیقت آمیزه‌ای از ویژگی‌های اساسی نگارگری آل‌مظفر و آل‌جلایر یا ترکیبی از آن‌ها است.

از دیگر ویژگی‌های نگاره‌های این دوره، آن است که نگاره‌های بزرگ مناظر و صحنه‌های تغزلی (در روزگار آل‌مظفر) جای خود را به نگاره‌های کوچک در گلچین‌های ادبی و علمی داد.

در نگاره‌های دوره‌ی ابراهیم سلطان، جزئیات روایی به کمترین میزان رسید و آثاری درخشان با کیفیتی نو پدید آمد. در این نگاره‌ها، تعداد پیکره‌ها محدود شد و این پیکره‌ها با قَد بلند و باریک در دل منظره‌های بیابانی یا روستایی نقش بست و موضوعاتی، چون فتوحات شاهزادگان، شجاعت در شکار، سخاوت در جشن‌ها و ضیافت‌ها و تولد آن‌ها در نگاره‌ها به تصویر درآمد.

پایان کلام

مکتب نگارگری شیراز، نوعی نگارگری و کتاب‌آرایی در شهر شیراز است که پس از یک زمینه‌ی فرهنگی طولانی، چند قرنی

در این شهر با حمایت‌های هنرپروان صاحب قدرت و ثروت در دوره‌ی آل اینجو ظهور کرد. کار گروهی هنرمندان در کتابخانه‌هایی که اصحاب قدرت تأسیس می‌کردند، به آثار پدید آمده ویژگی‌های مشترکی بخشید. با این همه، به دلیل تأثیرپذیری‌ها یا حضور هنرمندان مناطق دیگر، گاه می‌توان بر ویژگی‌های مشترک در کلیه‌ی آثار تأکید کرد.

اکثر هنرمندان این مکتب اهل شیراز یا مناطق اطراف بودند. این مکتب رشدی مستمر داشت و از خامی به سوی پختگی حرکت کرد و همین پویایی، نشان دهنده‌ی این موضوع است که هنرمندان این مکتب اهل جست‌وجو و تجربه بودند و تنها به داشته‌های قبلی اکتفا نمی‌کردند، آنان در یک حرکت تاریخی صدوپنجاه ساله، کار خود را ارتقا بخشیدند و در این مسیر به نقاشی دیگر مناطق نظیر مکتب تبریز (دوره‌ی آل‌جلایر) و همچنین به نقش‌مایه‌های چینی نظر داشتند؛ اما بر این تأثیرپذیری‌ها مهر و امضای ویژه‌ی مکتب شیراز گذاشتند و دچار تقلید صرف نشدند.

هنرمندان مکتب شیراز در آغاز از سبک نقاشی‌های دوران ساسانی ملهم بودند. بازتاب برخی از عقاید باستانی پیش از اسلام در نحوه و سبک نقاشی برخی از آثار این مکتب ممکن است. با این همه، این هنرمندان کلیه‌ی عناصر فکر و عقیده‌ی ایرانی را در متن و زمینه‌ی کلی فکری و فرهنگی جامعه‌ی اسلامی دوران خود نمایانند و شخصیت ایرانی نگارگری این دوران، نمایانگر هنر نقاشان مسلمان ایرانی است.

توجه به صفحه‌آرایی و کتاب‌آرایی از ویژگی‌های مهم این مکتب است و کتابت و کاتبان و نحوی تقسیم‌بندی صفحه و جدول‌بندی صفحات و ایجاد

تناسب میان متن و تصاویر و بهره‌گیری از تذهیب‌های ریزنقش، اهمیت خاصی در این مکتب دارد. قدیم‌ترین سند و زمان تشکیلات

افراسیاب و زه کردن کمان؛ شاهنامه؛ شیراز دوره‌ی تیموریان (۸۴۴ ه.ق) کتابخانه‌ی ملی پاریس

کتاب‌آرایی در دل کتابخانه‌ی سلطنتی به این مکتب مربوط است که در سال ۸۳۰ ه.ق از طرف «ابراهیم سلطان» به «خواجه نصیرالدین محمد مُدَّهَب» اعطا شد. کتاب‌های «شاهنامه» و «خمسه»‌ی نظامی و کتاب‌های تاریخ و قصص ادبی از مهم‌ترین موضوعات کتاب‌آرایی در این مکتب بودند.

متأسفانه از نام بیشتر نگاران این مکتب بی‌اطلاعیم و در اسناد و آثار باقی‌مانده، هرچند از کاتبان نسخه‌ها ذکری به میان آمده است؛ اما از نقاشان و تصویرپردازان آن‌ها ردّ و امضایی در میان نیست.





در توحیر انهم ووصاف معانی است



فریبرز خسرویان

هنر خوش نویسی افول نمی کند

گفت و گو با استاد علی سجادی،
هنرمند خوش نویس و دبیر هنر

کسانی که دوره‌ی تربیت‌معلم را گذرانده‌اند، تا حد زیادی به هنرخوش‌نویسی آگاه‌اند؛ البته در گذشته این گونه نبود؛ برای مثال در اوایل، مربیان در دو دوره‌ی تابستانی با هنر خوش‌نویسی آشنا می‌شدند؛ البته بیشتر مدارس، دبیر هنر نداشت؛ اما حدود دوازده سال است که وضعیت تغییر کرده و معلمین متخصص بسیاری هستند که در ارتقای سطح کیفی هنر خوش‌نویسی مدارس مؤثرند.

● برای ارتقای سطح کیفی هنرخوش‌نویسی چه پیشنهادی دارید؟
به نظر من، ساعت‌کلاس هنر در مدارس کم است و باید افزایش داده شود.

اگر خوش‌بینانه بگوییم، بیست محصل در هر کلاس هست. در صورتی که کلاس‌های ۴۰ نفره نیز دایر می‌شود. حدود نیم‌ساعت از وقت معلم به تراشیدن ۲۰ قلم برای دانش‌آموزان و حضور و غیاب اختصاص می‌یابد و نیم‌ساعت باقی‌مانده هم برای مطالعه‌ی سر سری تکالیف دانش‌آموزان سپری می‌شود؛ بنابراین فرصتی برای دبیر هنر باقی نمی‌ماند تا چند کلمه برای دانش‌آموزان بنویسد. باید ساعات کلاس‌های هنر مدارس، به ویژه کلاس‌های دوم و سوم، از یک ساعت به دو ساعت افزایش پیدا کند.

مسئله‌ی دیگر، این‌که به کلاس‌های هنر باید اهمیت بدهند. سال‌ها است که زنگ‌هنر در مدرسی که دبیر هنر ندارند، به کلاس‌های جبرانی درس‌های دیگر، مانند ریاضی، دیکته یا سایر دروس تبدیل شده است.

در انجمن خوش‌نویسان، یک هنرجو در چهار سال به مرحله‌ی ممتازی می‌رسد؛ درحالی‌که در مدارس، در پنج‌سال دوران ابتدایی و راهنمایی، پیشرفت درخور ملاحظه‌ای در هنر خوش‌نویسی دانش‌آموزان دیده نمی‌شود. به نظر من، باید سطح تبخّر معلمین هنر در مقطع ابتدایی و در پی آن سطح مهارت دانش‌آموزان ارتقا پیدا کند؛ چون مقطع ابتدایی، پایه‌ی فعالیت‌های هنری دانش‌آموزان است. کلاس‌های آموزش ضمن خدمت نیز برای برخی از معلمین که در زمینه‌ی هنر خوش‌نویسی ضعف دارند، خیلی مؤثر است.

● آیا رشته‌های هنری، مانند خوش‌نویسی در تقویت قوه‌ی ابتکار، خلاقیت و تخیل دانش‌آموزان مؤثرند؟

بله! هنر باعث رشد و شکوفایی قوه‌ی ابتکار، خلاقیت و تخیل دانش‌آموزان می‌شود. بدون هنر، زندگی زیبا نیست. در هر جای از زندگی انسان، جلوه‌ای از هنر پدیدار است؛ می‌دانیم که انسان‌های اولیه، در غارها نقاشی می‌کشیدند

در شهر اسدآباد همدان همه استاد «علی سجادی» را می‌شناسند. به منزل استاد می‌رسم. از رفتار متواضعانه و سرشار از مهربانی‌اش شرمنده می‌شوم.

در جایی پایین‌تر از ایشان می‌نشینم، مجام می‌دهد و با آرامشی دل‌انگیز او نیز در کنار من می‌نشیند تا رسم استادی را به شیوه‌ای استادانه به من بیاموزد.

«استاد علی سجادی» متولد سال ۱۳۳۳ ه.ش در اسدآباد همدان است. او دبیر هنر بازنشسته‌ی آموزش‌وپرورش است که به مدت ۲۰ سال دبیر هنر دوره‌های ابتدایی تا دبیرستان مدارس اسدآباد بوده است. وی در سال ۱۳۸۱ بازنشسته شده است. استاد سجادی، هم‌چنین به مدت چهار سال مدرّس خوش‌نویسی در دانشکده‌ی «هنرهای معماری»، دانشگاه «بوعلی‌همدان» بوده و به مدت دو سال هم در دانشگاه آزاد اسلامی اسدآباد تدریس کرده است. او در سال ۱۳۶۳ «انجمن خوش‌نویسان اسدآباد» را تأسیس کرده و اکنون در سمت سرپرست و مدرّس شعبه، مشغول فعالیت است. از آثار هنری استاد علی سجادی، می‌توان به خوش‌نویسی «شاهنامه‌ی فردوسی»، «دیوان حافظ»، «رباعیات خیام»، «دویتی‌های باباطاهر»، «مثنوی معنوی» و «بوستان سعدی» اشاره کرد.

از زبان استاد:

سابقه‌ی فعالیت هنری من به دهه‌ی پنجاه برمی‌گردد. از دوران ابتدایی خط خوشی داشتم و در مدرسه، دیکته‌ی امور مرتبط با خوش‌نویسی، مانند روزنامه‌های دیواری و نوشتن دفترها را انجام می‌دادم. در سال ۱۳۳۵ ه.ش خدمت مرحوم «استاد، زرین‌خط» در تهران رفتم و به مدت دو سال از ایشان تعلیم گرفتم. ایشان در سال ۱۳۵۷ فوت کردند و من دیگر استادی نداشتم و از روی نوشته‌های ایشان کار می‌کردم تا بهمن‌ماه ۱۳۶۰ که در انجمن خوش‌نویسان ایران ثبت‌نام و به صورت مکاتبه‌ای از محضر استاد «امیرخانی» کسب فیض کردم. از «استاد کابلی» در خردادماه سال ۱۳۶۳، درجه‌ی ممتاز خط شکسته را اخذ کردم و از همان سال انجمن خوش‌نویسان اسدآباد را تأسیس کردم. درجه‌ی دوی هنری را نیز از وزارت ارشاد در سال ۱۳۷۸ دریافت کردم. هم‌چنین هیئت داوران شورای ارزشیابی هنری درجه‌ی یک هنری مرا در سال گذشته صادر کرده است و منتظر صدور گواهی‌نامه از سوی وزارت‌خانه هستم.

● به نظر شما آیا معلمین هنر در زمینه‌ی هنرخوش‌نویسی، به‌قدر کافی برای آموزش به دانش‌آموزان تخصص دارند؟

خوش‌نویسی، زیاد نمی‌شد. سازمان و تشکیلات منسجمی نیز به شکل کنونی وجود نداشت. به استادان توجهی نمی‌شد و افراد زیادی بودند که قدر این گوهران گران‌قدر را نمی‌دانستند؛ اما پس از انقلاب، انجمن خوش‌نویسان با ایجاد شعباتی در هنرستان‌ها، گسترش پیدا کرد؛ هم‌چنین برای بعضی از رشته‌های هنری نیز محدودیت‌هایی ایجاد شد که باعث استقبال بی‌نظیر از خوش‌نویسی و پیشرفت سریع این هنر شد. به نظر من، اگر اغراق نشود، در این سی‌سال که انجمن خوش‌نویسی منسجم شده و گسترش پیدا کرده است، به اندازه‌ی حدود ۳۰۰ سال، هنر خوش‌نویسان تقویت و ارتقا یافته است. در همین شهرستان اسدآباد که تا سال ۱۳۶۳ یک نفر خوش‌نویس نداشت، اکنون حدود پنجاه نفر خوش‌نویس ممتاز، تربیت و دانش‌آموخته شده‌اند. صدها دانش‌آموخته‌ی دیگر نیز در مراحل مختلف خوش‌نویسی در همین شعبه با

و به هنر توجه داشتند. به طور کلی، هنر باعث زیبایی و تلطیف زندگی می‌شود و در صورت فقدان هنر، زندگی انسان‌ها، بی‌روح، خشن، خشک و مرده است. هنر، شاخه‌های گوناگونی دارد که به هر سوی آن متمایل شوید، زندگی رنگ دیگری خواهد گرفت. به تعبیر «استاد روح‌اله خالقی»، شما انسانی را پیدا نمی‌کنید که هنر را نداند؛ حتی کودکی که متولد می‌شود، با لالایی مادرش آرام می‌گیرد که همان هنر موسیقی است. هنر یک نظم ویژه و ریتم هماهنگ است که در نظام یکسان نیز متجلی می‌شود و اگر این نظم نباشد، نظم جهانی و یکسان نیز به هم می‌خورد. هم‌چنین کسی که در پی هنر می‌رود، زندگی را با یک نگاه هنرمندانه جست‌وجو می‌کند و زیبایی‌های هستی را می‌یابد. هنر، انسان را منظم، منضبط و مهربان و روح او را لطیف می‌کند.

● لطفاً از دوره‌های آموزشی انجمن خوش‌نویسی و

ساعت کلاس هنر در

مدارس

کم است

و آن را

باید

افزایش داد



این هنر عجیب شده‌اند.

سطح استقبال هنرجویان بگویید.

● برای روی آوردن دانش‌آموزان به سوی رشته‌های

هنری چه توصیه‌ای دارید؟

این مسئله در وهله‌ی اول، به توجه مسئولین نیاز دارد. به هنرجویان و دانش‌آموزان علاقه‌مند به رشته‌های هنری باید بیشتر توجه شود؛ با ایجاد امکانات بهتر برای دانش‌آموزان، افزایش ساعت کلاس هنر مدارس و هم‌چنین ترغیب و تشویق دانش‌آموزان، می‌توان آن‌ها را به سوی فعالیت‌های هنری سوق داد.

درباره‌ی هنرجویان خوش‌نویسی نیز زمینه‌های ادامه‌ی فعالیت آن‌ها باید فراهم شود؛ برای مثال، هم‌اکنون در شهر اسدآباد همدان حدود بیست نفر خوش‌نویس ممتاز داریم که دو یا سه نفر آن‌ها در زمینه‌ی خوش‌نویسی فعالیت دارند. مابقی بیکارند و به فعالیت‌های دیگری مشغول‌اند؛ به همین دلیل، معیشت هنرمندان باید تأمین شود و مورد توجه قرار گیرند. کمترین کاری که مسئولین می‌توانند در این زمینه انجام

در گذشته، دوره‌های خوش‌نویسی در چهار دوره، شامل متوسطه، خوش، عالی و ممتاز برگزار می‌شد. اکنون دوره‌های خوش‌نویسی انجمن خوش‌نویسان، به شش دوره افزایش پیدا کرده است؛ یک مرحله‌ی مقدماتی قبل از دوره‌ی متوسط که آشنایی جزئی با خوش‌نویسی است و یک دوره‌ی فوق ممتاز که بخشنامه‌ی آن صادر شده است. در کنار این شش دوره، شورای عالی تشخیص مرحله‌ی استادی وجود دارد که مراحل خودش را طی می‌کند. خوش‌نویس چندین سال باید کوشش کند و آثار درخور عرضه‌ای به اجتماع دهد. پس از تشخیص اساتید فن و صاحب‌نظران مرحله‌ی تشخیص استادی، گواهی خوش‌نویس صادر می‌شود.

● وضعیت هنر خوش‌نویسی پیشین و پس از انقلاب

را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

پیش از انقلاب، به هنر خوش‌نویسی زیاد توجه نمی‌شد. استادان بزرگی در گم‌نامی به سر می‌بردند؛ زیرا در زمینه

دهند، این است که با ترغیب و تشویق هنرمندان، باعث تقویت انگیزه‌های هنری این عزیزان شوند؛ هنرمندانی که به يك تقدیرنامه‌ی خشك و خالی هم راضی‌اند، ولی گاهی این کمترین نیز از آن‌ها دریغ می‌شود. شأن و مقام هنرمندان باید برجسته شود و ارج و اعتبار بیشتری به آن‌ها ببخشیم. این احترام و اعتبار نباید فقط مختص چند چهره‌ی شناخته شده باشد؛ بلکه افراد دیگری هستند که گم‌نام مانده‌اند و قدرشان را نمی‌دانیم.

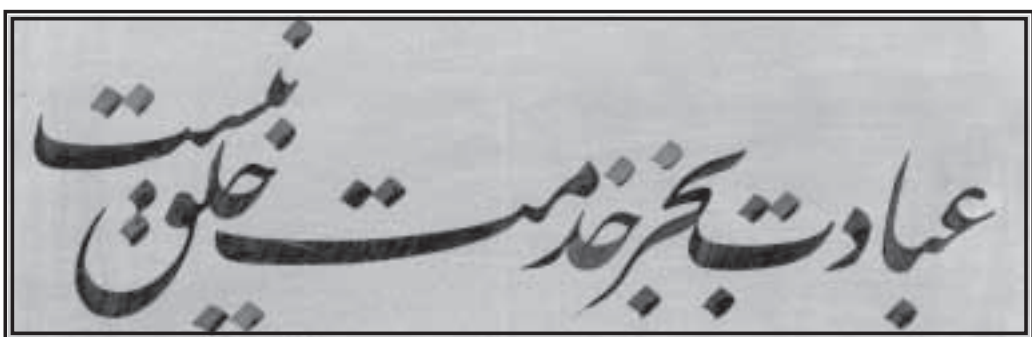
● پیشنهاد کاربردی شما برای رشد کیفیت خط دانش‌آموزان چیست؟

طی این مرحله بی‌همراهی خضر مکن
ظلمات است، بترس از خطر گمراهی
استادان بزرگ هنر خوش‌نویسی، مانند امیرخانی، کیخسرو

می‌توانند به اشاعه‌ی هنر خوش‌نویسی کمک کنند؟

مولوی می‌گوید:
«کوشش بیهوده به از خفتگی
دوست دارد دوست این آشفستگی»
فلاسفه نیز جمله‌ی معروفی دارند که می‌گویند: «وجود ناقص از عدم صرف بهتر است.»
مسلماً مجلات، روزنامه‌ها و کتاب‌ها در ارتقای فرهنگ و هنر جامعه، نقش بسیار مهمی ایفا می‌کنند.

«مجله‌ی رشد آموزش هنر» با مصاحبه با صاحب‌نظران و چاپ آثار هنرمندان و هم‌چنین چاپ آثار و تابلوهای خوش‌نویسی، می‌تواند به تقویت این هنر کمک کند؛ حتی بنده پیشنهاد می‌کنم، اکنون که خوش‌نویسی نستعلیق با رایانه ممکن شده است، مطالب بخش آموزش هنر را با خط نستعلیق چاپ کنید. این کار در جذب دانش‌آموزان به هنر



احترام و اعتبار، فقط
مختص چند چهره‌ی
شناخته شده نباید باشد؛
افراد دیگری هستند
که گم‌نام مانده‌اند و
قدرشان را نمی‌دانیم

خوش‌نویسی تأثیر زیادی دارد.

● از نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های آثار هنر خوش‌نویسی و هم‌چنین آثار هنری خودتان بگویید.

علاقه‌ی زیادی به خوش‌نویسی آثار قدیم و کتابت دارم. مرحوم استاد حسن زرّین خط نیز در زمینه‌ی کتابت فعالیت می‌کرد و از همان زمان مرا نیز به این امر سفارش کرد؛ به همین دلیل، از ابتدا به کارهای کتابت مشغول شدم. دوبار شاهنامه‌ی فردوسی را خوش‌نویسی کردم. يك بار هم در حدود بیست‌هزار بیت از شاهنامه‌ی امیر بهادری را نوشتم. هم‌چنین مثنوی مولوی را خوش‌نویسی کردم که از سوی انجمن خوش‌نویسان به چاپ رسید و اکنون، این اثر در بازار نایاب است.

خوش‌نویسی دیوان حافظ، رباعیات خیام، دوبیتی‌های باباطاهر، مجموعه‌ی غزلیات فیض روح‌القدس، شاعر اسدآبادی، «مخزن‌الاسرار» نظامی‌گنجوی، گزیده‌های غزلیات سعدی، خسرو و شیرین، غزلیات شمس‌تبریزی و بوستان

خروش، اخوین، سلحشور، کابلی و سایر بزرگوارانی که گوهران تابناک این کشورند، دریای بیکران توانمندی و هنرمندی‌اند و از این اساتید باید بهره‌مند شویم. خوش‌نویسان جوان ما در طول زندگی، خودشان را شاگرد باید بدانند و بپذیرند که محتاج تعلیم گرفتن هستند. هنرمند، همیشه تشنه‌ی آموزش باید باشد و در جست‌وجوی هنر برود تا معلوماتش را افزایش دهد.

آب‌کم جو، تشنگی آور به‌دست
تا بجوشد آبت از بالا و پست

● از مسئولین آموزش و پرورش چه انتظاراتی دارید؟

گسترش رشته‌ی هنر در تربیت معلم تقدیر کردنی است؛ ولی هنوز کم است. برای مثال دو یا سه سهمیه‌ی سالانه‌ی معلم برای شهرستان‌ها، بسیار کم است و از این نظر به خودکفایی باید برسیم. سطح آگاهی و تخصص دبیران هنر را نیز باید ارتقا داد.

● مجلات رشد، به ویژه مجله‌ی رشد هنر، چگونه



سطح تبحر معلمین هنر دوره ابتدایی و در پی آن، سطح مهارت‌های دانش‌آموزان باید ارتقا پیدا کند؛ زیرا دوره ابتدایی، پایه‌ی فعالیت‌های هنری دانش‌آموزان است

رشد آموزش



دوره‌ی هشتم : شماره‌ی ۳ : بهار ۱۳۹۰

سعدی، از دیگر کارهایی است که انجام داده‌ام. اکنون مشغول خوش‌نویسی گلستان سعدی هستم.

در جشنواره‌ها و نمایشگاه‌ها نیز شرکت می‌کنم. هم‌چنین چندین نمایشگاه خصوصی در اسدآباد و شهرستان‌های همجوار برگزار کرده‌ام. نمایشگاهی نیز در هندوستان در سال ۱۳۸۲ ه.ش از طرف «سازمان فرهنگ و ارتباطات» دایر کرده و از طرف استان همدان، در نمایشگاه جنبی گرجستان شرکت کرده‌ام.

آینده‌ی هنر خوش‌نویسی را چگونه می‌بینید؟

هنر خوش‌نویسی با فرهنگ و ادبیات ایرانی عجین شده است. خط نستعلیق با شعر فارسی درهم آمیخته و در جایگاه زیباترین خط جهان مطرح است. به نظر من، تا زمانی که ادبیات، دیوان حافظ، شاهنامه‌ی فردوسی و غزلیات حافظ وجود دارند، خط نستعلیق هم مستدام و برقرار خواهد بود؛ حتی اکنون که هنر خوش‌نویسی با رایانه ممکن شده است، باز این هنر در خدمت صنعت چاپ قرار گرفته و علی‌رغم این‌که نمی‌تواند جایگزین خوش‌نویسی دستی شود، باز هم کارآمد و مفید واقع شده است. مسلماً هنر خوش‌نویسی، نه تنها رو به افول نمی‌رود؛ بلکه آینده‌ای درخشان‌تر از گذشته خواهد داشت. ضمن آن‌که هنر و ادبیات، اجزای تفکیک‌ناپذیری هستند که با توجه به شاخه‌های فراوان هنری، مکمل یکدیگرند.

بهترین خاطره‌ی شما از کلاس‌های هنری چیست؟

در یکی از روستاهای دورافتاده‌ی اسدآباد، معلم هنر پایه‌های اول تا پنجم ابتدایی بودم و برای ۹۶ دانش‌آموز تدریس می‌کردم. در آن زمان، خط من در حد خوش بود. نامه‌ای با قلم نیش‌فلزی برای آموزش و پرورش نوشتم و تقاضای نیروی کمکی کردم. وقتی این نامه به دست رییس آموزش و پرورش وقت، مرحوم «مؤمنی» رسیده بود، ایشان که از خط زیبایی نامه بسیار خوششان آمده بود، مرا از آن روستا به اسدآباد همدان انتقال داد و در یکی از مدارس اسدآباد با عنوان معاون به کار گمارد؛ درحالی‌که دست‌کم شش تا هفت سال دیگر در آن روستا خدمت باید می‌کردم.

خاطره‌ی دیگر، این‌که وقتی در انجمن خوش‌نویسان به صورت مکاتبه‌ای ثبت‌نام کرده بودم، نامه‌ای برایم آمد تا برای امتحان به انجمن بروم. در انجمن خوش‌نویسان، عده‌ای در يك اتاق، شخصی را احاطه کرده بودند که در حال خوش‌نویسی بود. از روی خط ایشان حدس زدم که باید استاد امیرخانی باشد. اولین بار بود که ایشان را می‌دیدم. استاد امیرخانی



دست محبت‌آمیز و پدرا نه‌ای روی سرم کشیدند که هیچ‌گاه این لحظه را فراموش نخواهم کرد.

نصیحت استادانه‌ی شما به دانش‌آموزان و هنرجویان چیست؟

شعر فردوسی در نظرم آمد که گفته است:

ز دانش به اندر جهان هیچ نیست

تن مرده و جان نادان یکی است

محمد غزالی نیز جمله‌ی زیبایی دارد که می‌گوید: «هر که فرهنگ نوزد، به چه ارزد.» توصیه‌ام به دانش‌آموزان این است که برای کسب دانش و فرهنگ تلاش کنند؛ زیرا کشور ما به دانش و آگاهی آینده‌سازان این مرز و بوم نیاز دارد؛ هنر، بخشی از فرهنگ است و جامعه‌ای سرزنده است که جوانان آن به سوی دانش و فرهنگ بروند.

غیر از هنر که تاج سر آفرینش است

بنیاد هیچ منزلتی پایدار نیست

در پایان در جایگاه معلمی که به این نام شریف، مفتخر است و ۳۱ سال از عمرش را در آموزش و پرورش خدمت کرده است از دانش‌آموزان عزیز می‌خواهم، به سمت هنر بروند و هرگز از آن فاصله نگیرند.



سلیمان سعیدآبادی



میل من سوی وصال و قصد او سوی فراق...

رشد آموزش

۴۹

دوره‌ی هشتم : شماره‌ی ۳ : بهار ۱۳۹۰

اشاره

یکی از شاخصه‌های مهم هنر ایرانی، نگاه معنوی هنرمند در اثر هنری خویش است که همواره در طول تاریخ هنر ایران با صورت‌های گوناگونی نمایان شده است. بسیاری از هنرمندان ایرانی از مفاهیم عمیق و اندیشه‌های بلند عرفان اسلامی و حکمت الهی ایران باستان بهره گرفته و جلوه‌هایی از آن را در آثار هنری خویش در قالب نماد متجلی کرده‌اند. هدف از این جستار، آشنایی مختصر با معرفت علمی و اخلاق اسلامی هنرمندان مسلمان، به عنوان جزء لاینفک دست‌یابی به حقیقت هنرهای سنتی است.

کلیدواژه‌ها: هنرهای سنتی، سنت، آداب معنوی، عرفان اسلامی.

مقدمه‌ای بر

آداب معنوی در

هنرهای سنتی

ندارد و در پی صرفاً مفری برای راحت‌سازی انسان از ستم‌های ریز و درشت جامعه‌ی تکنولوژی زده نیست، بلکه می‌کوشد تا آدمی را با حقیقت درونی فراموش‌شده‌اش آشتی دهد و او را در فهم حقیقت ثابت متعالی‌اش یاری رساند.

انسان موجودی سالک

آمیژاد که بهترین مظهر آفرینش و حق است، جایی میان عالم محسوس و عالم معقول ایستاده است. از میان آفریدگان، تنها آدمی تواناست، از عقل و امکانات آن بهره‌مند شود. آدمی که بنا بر حدیث نبوی^۱ صورت خداوند آفریده شده است. قوایی دارد که تجلیات صفات هفت‌گانه‌ی حق تعالی، یعنی حیات و علم و قدرت و ارادت و سمع و بصر و کلام‌اند. (اردلان، ۱۳۸۰: ۹).

در میان آفریدگان، انسان تنها موجودی که می‌تواند از وضع موجود خود به وضع دیگر سیر کند. وقتی به موجودات مشهود در جهان با دقت می‌نگریم، به خوبی درمی‌یابیم که آن‌ها از نظر کمالات وجودی برابر نیستند و آثار وجودی بعضی بر بعضی دیگر بیشتر است.

او مرکزیت عالم است و دریافتی که از واقعیت دارد، شامل جنبه‌ای کیفی و جنبه‌ای کمی است. این دریافت موجب توازنی می‌شود که او بتواند، میان جهان مادی و جهان معنوی برقرار کند.

رابطه، کنش‌پذیری و کنش‌وری است. او در حالی که در انفعال محض بنده‌ی خداست (کنش‌پذیر) خلیفه‌ی اوست بر زمین (کنش‌ور) و نقش، فاعلی در عالم و سروری و سیطره بر آفریدگان دارد. هم‌چنان‌که قرآن مجید می‌فرماید:

«عرضه کردیم امانت بر آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها. بازنشستند از برداشت آن و ترسیدند از آن، و آدم فرا ایستاد و در گردن خویش کرد» (احزاب: ۷۲).

از دیگر برتری‌های انسان بر سایر موجودات، «عبودیت» اوست. نقش فاعلی خلیفه با صفت انفعالی در می‌آمیزد تا رابطه‌ای هماهنگ پدید آورد که فرمان‌روایی زمین را بر آدم روا می‌گرداند. خلافت، مشروط به آن که انسان در برابر خداوند در فرمان‌برداری محض باقی بماند. (اردلان، ۱۳۸۱: ۹).

مرتبه‌ی بالاتر از انسان، مقام «انسان کامل» است؛ یعنی انسانی که با طی مراتبی به کمال می‌رسد. مظهر انسان کامل، پیامبر (ص) است. انسان کامل عالی‌ترین نمونه‌ی آفرینش است و از طریق اوست که جمله‌ی چیزها می‌توانند به مبدأ بازگردند. اساس رستگاری معنوی آدمی است. کوشش‌های خلاقه‌ی انسان، شاهد است بر این نکته که قوه‌ی مکنونه را با چه ژرفایی تحقق داده است. هنر اسلامی، در حد چنین کوششی، تحقق فکری توحید را تعالی می‌بخشد (اردلان، ۱۳۸۱: ۹).

«هنر سنتی»، بر خلاف آن‌چه «هنر مدرن» نامیده می‌شود، از معرفت ناب حضوری هنرمند، برمی‌خیزد و پیوسته در پی آن است تا آن حقیقت متعالی ثابت را به گونه‌ای زیباشناسانه بیان کند؛ اما مسئله‌ی مهم در درک هنر سنتی، آن است که بدانیم درباره‌ی سنت، تعبیرها و تفسیرهای مختلفی انجام شده و می‌شود و به تبع، طیف‌های نگرشی درباره‌ی هنر سنتی هم شکل گرفته‌اند.

عده‌ای بر این گمان‌اند که هنر سنتی، هنر نیاکان ماست و در سلك پسندها و ذائقه‌های رفتگان ماست؛ میراثی است که مردگان خلّاق ما برای زندگان نهاده‌اند. هنری که زمانه‌اش سپری شده است و آن را در موزها باید مشاهده کرد. در تلقی این گروه، هنر سنتی فاقد معنای پویای امروزی است و نمی‌تواند با دغدغه‌های انسان نو ارتباط برقرار کند.

این طرز تلقی از بستر ادراکی نازل به غایت هنر برمی‌خیزد. یقیناً در هنر مدرن امروزی، هر عاملی که بتواند به نحوی با عادات حواس انسان ناهمگونی و مغایرت داشته باشد و در يك کلام، «شگفت‌آفرین»، باشد، وجهه‌ای هنرمندانه دارد؛ زیرا برای لحظه یا لحظاتی، آدمی را از فلاکت زندگی ماشینی زیاده‌طلب روزمره جدا می‌کند و مفارقتی با واقعیت‌های رعب‌انگیز چنین «زنده‌ماندنی» را به او می‌بخشد. همین جدایی لحظه‌ای را انسان مدرن مغتنم می‌شمارد و هنری با چنین غایتی را بسی ارج می‌نهد؛ درحالی‌که هنر سنتی برخلاف پندار بعضی کسان، تاریخ مصرف ندارد و هرگز رویکردی به تخیل باطن‌دردناک انسان



بررسی کلمه‌ی سنت در قرآن

«سنت» در لغت به معنای «طریقه و روش» است: «السنة: السيرة؛ الطريقة؛ الشريعة». سنت، عبارت است از: سیره، طریقه، طبیعت و راه و روش. مفسرها هم همین معنا را برای سنت ذکر کرده اند. «علامه طباطبایی» می‌فرماید: «کلمه‌ی سنت، به معنای طریقه‌ی معمول و رایج است که به طبع خود غالباً یا دایماً جاری باشد. (طباطبایی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۴۲۳). «طبرسی» گوید: «سنت و طریقه و سیره نظیر هم‌اند. سنت خداوند، طریقه‌ی خداست و سنت رسول، طریقه‌ی اوست. (طبرسی، ۱۳۸۰، ج ۵: ۳۴۲) در قرآن کریم کلمه‌ی سنت ۱۶ بار در ۱۱ آیه به کار رفته که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. پرید الله لیبین لکم و یهدیکم سنن الذین من قبلکم و یتوب علیکم و الله علیم حکیم. (نساء: ۲۶)؛
۲. قل للذین کفروا ان یتھووا یغفر لهم ما قد سلف و ان یعودوا فقد مضت سنت الاولین (انفال: ۳۸)؛
۳. لا یؤمنون به و قد خلت سنة الاولین (حجر: ۱۳)؛
- کھف: ۵۵؛ فاطر: ۴۳؛ احزاب: ۳۸؛ احزاب: ۶۲؛ فتح: ۲۳؛ غافر: ۸۵؛ اسراء: ۷۷؛ آل عمران: ۱۳۷.

از بررسی آیاتی که لفظ «سنت» در آن‌ها به کار رفته است، متوجه می‌شویم در نیمی از این ۱۶ مورد، سنت مستقیماً به خدا نسبت داده شده است: «سنة الله»، ۶ مورد مربوط به سنت گذشتگان، یک مورد، سنت پیامبران و یک مورد نیز «سنتنا» آمده است. سه بار تأکید شده که در سنت خدا تبدیل نمی‌توان یافت: (فاطر: ۴۳، فتح: ۲۳، احزاب: ۶۲) اما در مورد «تحویل»، یک بار در سوره‌ی فاطر فرموده است: «لن تجد سنة الله تحویلاً» یک بار نیز در سوره‌ی اسراء فرموده است: «لا تجد لسنتنا تحویلاً» «تبدیل آن است که چیزی را به کلی عوض کنند؛ یعنی آن را بردارند و چیز دیگری جانشین آن کنند؛ ولی تحویل، آن است که همان موجد را از نظر کیفی یا کمی دگرگون کنند. از این می‌توان نتیجه گرفت که قطعاً نتیجه‌ای که گذشتگان از رفتار خود گرفته‌اند، آیندگان نیز خواهند گرفت؛ زیرا قرآن تبدیل و تحویل سنت را نفی کرده است؛ بنابراین سنت، همان قانون مستمر الهی در امور ماورای طبیعت است که زمان و مکان در آن نقشی ندارد. (صوفیان، ۱۳۸۶: ۸)

این سنت و قانون در روح هستی نیز جاری است و هر عمل و اعتقادی، نتیجه‌ی خود را به جای می‌گذارد.

چرا خداوند ما را به سنت گذشتگان هدایت می‌کند؟ در تفسیر آیه‌ی ۲۶ سوره‌ی نسا آمده است:

۱. خداوند می‌خواهد شما را به راه گذشتگان که اهل حق بوده‌اند، هدایت کند تا به ایشان اقتدا کنید و آثار آن‌ها را پیروی کنید که صلاح شما در آن است.
۲. خداوند می‌خواهد، سنت گذشتگانی را که اهل حق و باطل بوده‌اند، برای شما روشن کند تا به روش آن‌ها بصیرت پیدا کنید و از طریقه‌ی باطل آن‌ها پرهیز کنید. (طبرسی، ۱۳۸۰، ج ۵: ۱۰۹)
۳. خداوند می‌خواهد شما را هدایت کند به راه‌ها و سنن از شرع، آنان که پیش از شما بودند. (خزاعی نیشابوری، ۱۳۷۷: ۳۲۶)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود مفسرین، سنت گذشتگان را به راه حق، راه حق و باطل، شریعت، رفتار و روش انبیا تعبیر کردند؛ اما با توجه به توضیحی که در مورد معنای سنت گذشت، اگر سنت را قانونی بدانیم، حاکم بر جهان تکوین و تشریع، در تفسیر آیاتی که ما را به بازنگری سنت گذشتگان فرا می‌خواند، دچار مشکل نخواهیم شد؛ زیرا قانونی که بر روح



هنر سنتی برخلاف
پندار بعضی کسان،
می‌کوشد تا آدمی
را با حقیقت درونی
فراموش‌شده‌اش
آشتی دهد و او را در
فهم حقیقت ثابت
متعالی‌اش یاری
رساند

هنر مدرن از

دریچه‌ی اندیشه‌ی

غربی برخلاف هنر

سنتی، دیگر به

رازواره‌ها و بیانات

عاشقانه‌ی کنایی

و موهوم انسان

پیشین‌فی‌پردازد

و متقابلاً می‌کوشد

تا عصر عقلانی

نو را در شیوه‌ها

و شگردهای نو

ارایه دهد؛ البته

آن عقلانیتی که در

غرب فکری مطمح

نظر است، در اصل

نفسانیتی است که

جامه‌ی عقلانیت به

تن کرده است

رشد آموزش

۵۲ هنر

دوره‌ی هشتم : شماری ۳ : بهار ۱۳۹۰

جهان هستی حاکم است، در زندگی گذشتگان تجربه و اثبات شده است. (صوفیان، ۱۳۸۶: ۱۸).

«سنت اولین» چه بود؟

به نظر مفسرین در آیات ۳۸ از انفال و ۱۳ حجر و ۵۵ از کهف و ۴۳ از فاطر، سخن از سنت اولین است. در تفاسیر و ترجمه‌های موجود این ترکیب، به سنت امت‌های گذشته ترجمه شده است. مجمع البیان در تفسیر آیه‌ی ۳۸ سوره انفال می‌نویسد، اگر از شرك دست بردارند، گناه پیشین آن‌ها بخشوده خواهد شد و اگر باز هم بازگشت به جنگ کنند و در راه کفر اصرار داشته باشند، سنت خداوند درباره گذشتگان این بوده است که همواره مؤمنین را یاری و دشمنان دین را دچار ذلت و بدبختی کرده است. این که می‌گوید، سنت الاولین، به این دلیل است که سنت خداوند درباره‌ی آن‌ها اجرا می‌شده است. (طبرسی، ۱۳۸۰: ج ۱۰) علامه طباطبایی می‌فرماید: «در معنای آیه هم تطمیع هست، هم تهدید و حقیقتش، دعوت به این است که جنگ و فتنه‌انگیزی را ترك کنند تا خداوند به خاطر آن، آن قتل و آزاری را که درباره‌ی مومنین روا داشته بودند، از ایشان بپامزد و اگر از آن چه نهی شده‌اند، دست برندارند، همان سنت خدا که درباره‌ی نیاکان ایشان جریان یافت و نیاکان آنان را هلاک و منقرض ساخت و کوشش‌هایشان را هدر داد، در حق ایشان نیز جریان می‌یابد.

(۱۳۶۳: ج ۹۸۵) در آیه‌ی ۵۵ از سوره‌ی کهف نیز در این باره آمده است.

تبدیل سنت خدا به این است که عذاب خدا را بردارند و به جایش عافیت و نعمت بگذارند و «تحویل سنت»، عبارت از این است که عذاب فلان قوم را که مستحق آن باشند، به سوی قومی دیگر برگردانند و سنت خدا، نه تبدیل می‌پذیرد و نه تحویل. (طباطبایی، ۱۳۶۳: ج ۱۷) به عبارت دیگر، سنت‌های الهی، نه به کلی عوض می‌شود و نه حتی کم و زیاد و ضعیف و شدید می‌شود؛ در ترکیب «سنت الاولین» سنت به مفعول اضافه شده است، سخن از کسی است که سنت الهی درباره‌ی او اجرا شده است. با دقت در معنای «اول»، که به این نتیجه می‌رسیم که لزوماً به معنای گذشتگان نیست، زیرا «اول» کلمه‌ای نسبی است که گاهی به معنی تقدم زمانی استفاده می‌شود و گاهی منظور از آن تقدم در رتبه است.

در آیات فوق به نظر می‌رسد، منظور از اولیت، اولیت زمانی است؛ نه مرتبی و زمان نیز امری نسبی است؛ بنابراین سنت اولین برای هر شخص، شامل همه سنت‌هایی می‌شود که نه تنها قبل از او، بلکه حتی در عصر خود او در مورد دیگران اجرا خواهد شد، باید با دیدی بصیرت به زندگی افراد و اقوامی نگریست که از نظر زمان با رتبه‌ی حوادثی که بر آن‌ها گذشته بر ما اولویت دارند و سنت‌های الهی در مورد آن‌ها اجرا شده از آن‌ها برای حرکت تکامی باید عبرت گرفت.

اصول ثابت و فروع متغیر در هنرهای سنتی

غریبان (به اعتبار ساحت فکری) دیرزمانی است که هنر سنتی را فاقد عقلانیت ممتاز روزگار نو می‌دانند. به زعم آنان، هنر مدرن، عقلانیتی را تبیین و تصویر می‌کند که از آن انسان امروز است. انسانی که پیامدهای فکری و فرهنگی و تکنولوژیکی دو انقلاب «کبیر فرانسه» و «صنعتی انگلستان» را تجربه کرده است. هنر مدرن از دریچه‌ی اندیشه‌ی غربی برخلاف هنر سنتی، دیگر به رازواره‌ها و بیانات عاشقانه‌ی کنایی و موهوم انسان پیشین‌فی‌پردازد و متقابلاً می‌کوشد تا عصر عقلانی نو را در شیوه‌ها و شگردهای نو ارایه دهد؛ البته آن عقلانیتی که در غرب فکری مطمح نظر است، در اصل نفسانیتی است که جامه‌ی عقلانیت به تن کرده است. از نظر این عاقلان، جهان به سان سفره‌ای گسترده است که هرچه از آن (به هر قیمتی) بیشتر برگیری و تنومندتر شوی، عاقل‌تری. (باوندیان، ۱۳۸۳) به این اعتبار باید گفت:



«آزمودم عقل دوراندیش را
بعد از این، دیوانه سازم خویش را»

عشق

عشق را می‌توان يك از اصول ثابت هنرهای سنتی دانست؛ عشق در فرهنگ اسلامی هرگز مقصد سفر نیست؛ بل مرکب راهوار سفر است. در جهان اگر پرتوی زیبایی نبود، مرکب عشق نیز نبود. همه‌ی بینایی عشق، به موهبت زیبایی است و هنر، کنشی انسانی است که زیبایی را نمودار می‌کند. چنین است که در دیوان‌های عارفان نام‌دار این قلمرو، هرگاه بخواهیم ردپای هنر را پی بگیریم، باید به ابیاتی مراجعه کنیم که در آن‌ها سخن از عشق رفته است:

«هاتمم گفت که جز غم، چه هنر دارد عشق
گفتم: «ای خواجهای عاقل هنری بهتر از این؟»

هر هنرمندی، هم‌چون سالکی، پس از جذب و کشف و الهام، شور عشق در وجودش زنده می‌شود. حال آن که پیش از آشنایی با عشق حقیقی، محاکاتش در عالم حس محدود بود. او در مرتبه‌ی نازل، گاهی به نفس‌پرستی که همان حبّ طبیعی است، سقوط می‌کند؛ اما در مرحله‌ی عالی‌تر، از مرتبه‌ی غریزی و حیوانی فراتر می‌رود و مقدمه‌ی عشق معنوی در او پدید می‌آید.

عاشق در ابتدای راه، هم به خواست خود و هم به خواست محبوب می‌اندیشد؛ اما در مرحله‌ی بعد، در سیر معنوی خویش به نقطه‌ای واصل می‌شود که خواست معشوق را بر خواست خود ترجیح می‌دهد:

«میل من سوی وصال و قصد او، سوی فراق

ترك كام خود گرفتم تا برآید كام دوست»

عاشق در مرحله‌ی ترجیح دادن فرمان معشوق تا جایی

پیش می‌رود که اراده‌اش کاملاً در اراده‌ی محبوب فانی

می‌شود. اینجاست که او در سیر کمالی خود

در خیال یار غرق می‌شود. یعنی عارف و

هنرمند به مقام «کشف خیالیه» رسیده

است. عاشق، اکنون چنان با خیال (یاد)

معشوق درآمیخته که به دوگانگی از میانه

رخت بر بسته است. آن‌چه در این مرحله برای او

اهمیت و اصالت دارد، یاد و خیال معشوق

است. اکنون اگر او بر آن شود که حالی را که

به آن رسیده است، با بیانی زیبایی‌شناسانه و

در بستری از عاطفه‌های انسانی چنان بگوید که

نظیر همین حال برای مخاطب نیز پدید آید، در وادی هنر

پای نهاده است. (باوندیان، ۱۳۸۳: ۳).

این همه تأکید بر اهمیت یاد او برای آن است که عاشق از خود دور شود و سراسر، همه «او» گردد.

هنر و سنت عادت

هنر سنتی از عشق‌های پایداری سخن می‌گوید که عمیقاً با فطرت انسان درآمیخته است. برای همین است که بی‌وساطت شارحان و مترجمان در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی مکان‌ها می‌تواند با همگان و همگنان رابطه‌سازی کند. همچنین هنر سنتی هرگز خوی پرخاشگرانه و متهم‌کننده ندارد و پیوسته در پی تفاهم ذوقی و ذهنی با همه‌ی جهان است.

هنر سنتی، اگرچه از عرف‌ها و عادات سخن می‌گوید؛ هرگز در عرف‌ها و رویه‌های متعارف محصور و محدود نمی‌شود. غایت این هنر به هر تقدیر، ارضای مخاطب است؛ اما نه به بهای تخدیر وی. در هنر سنتی نیز صورت‌های خیالی به کار گرفته می‌شود؛ اما «نوع» این خیال، خیال متصل (به واقعیت) است؛ نه چون هنر مدرن «خیال مجرد»، یعنی همان خیالی که از اصل و منشأ خود جدا افتاده و به نحوی خودبنیادانه - برای جلب و جذب لحظه‌ای مخاطب از محاکات امور «هیولایی» (صورت‌های بی‌شکل رعب‌انگیز) هم پرهیز نمی‌کند. (همان، ۳).

هنر سنتی، ماده‌ی خود را از ذوق سلیم

جامعه می‌گیرد؛ اما در عرف و عادت

به تمامیت نمی‌رسد، زیرا عرف،

آن چیزی است که در

نفوس استقرار یابد و

مورد پذیرش طبایع

واقع شود.

هر هنرمندی،
هم‌چون سالکی،
پس از جذب و
کشف و الهام،
شور عشق در
وجودش زنده
می‌شود

رسد. آموزش

۵۳

دوروی هشتم: شمارهای سوم؛ بهار ۱۳۹۰



هنرمندان هنرهای سنتی، عموماً از طبیعت الهام می‌گیرند و بر اساس اعتقادات، کار هنری و نقش‌پردازی را با آداب خاص به اجرا درمی‌آورند. کار و نقش آنان، کوشش و سیر و سلوکی است برای رسیدن به کمال و نقش ازلی زیرا خود می‌دانند، نمی‌توانند با نقاش ازلی برابری کنند؛ ولی به سوی او می‌توانند بروند

عادت عبارت است از: کیفیتی راسخ در نفس یا هیأت مکتسبه‌ای که به دارنده‌ی خود، این فرصت را می‌دهد که بعضی کارها را به آسانی انجام دهد یا اثر بعضی عوامل بیرونی را به آسانی تحمل کند. این کیفیت، اگر زودگذر باشد، «حالت» نامیده می‌شود؛ اما اگر به دشواری از وجود انسان رخت بربندد، به آن «ملکه» گفته می‌شود.

سنت (tradition) در ظاهر جز مجموعه‌ای از آداب و رسوم و عرف و عادت نیست. آن کس که از بیرون با سنت روبه‌رو می‌شود و آن را همچون مورد و متعلق شناسایی خویش می‌بیند، نمی‌تواند ارتباط این آداب ظاهری را با حقیقت ثابت و فراتاریخی آن دریابد، حال آن‌که سنت در واقع همین امر ثابتی است که هسته‌ی اولیه‌ی آداب و عادات واقع می‌شود. اگر می‌گوییم «حقیقت فراتاریخی»، برای آن است که مبدا با افتاد ن

انداخته‌اند، به نظر می‌آید که ریشه در تلقی «برگسن» (۱۸۵۹-۱۹۴۱) از دین و سنت داشته باشد.

با این نگاه اُبژکتیو (objective) و بدون رویکرد به حقیقت سنت، نمی‌توان معنای آن را به درستی دریافت. همین تلقی برگسن از دین و سنت است که در این روزگار عمومیت دارد. سنت در واقع، آداب و رسوم صورت محقق و تاریخی سرمدی هستند که فراتر از تاریخ بر نشسته است. امم مختلف در هجرت به سوی خانه‌ی عتیق مواجیت مختلفی دارند. سنت را با این میقات می‌توان قیاس کرد. مقصد، یکی است؛ اما میقات‌ها متعدد (همان، ۴).

سنت، امری چندوجهی است: در بطن اول، سنت، يك حقیقت ثابت و سرمدی یا يك عطیه‌ی ازلی است. در مرتبه‌ی بعد، این حقیقت در يك صورت تاریخی، فیاض، متحول و متعالی تنزل پیدا می‌کند. آن ریشه در این اصل ظهور می‌یابد و این اصل، شاخ و برگ می‌دواند و ثمر می‌دهد؛ بنابراین در همین جا می‌توان معنای دین را نیز از سنت تمیز داد.

این سنت است که قابلیت پذیرش دین را فراهم می‌آورد؛ برای مثال ایرانیان در طول بیش از هشت هزار سال تاریخ خود هرگز سربه پای هیچ بتی فرود نیاورند. یکتاگرایی در سنت مردم ایران از قدیم وجود داشته است. پس این واقعیت را که قوم ایرانی خود را در تشیع باز می‌یابد، نمی‌توان به حواله صدقه کرد یا این واقعیت که «ژاپن» امکان شرکت در تاریخ غرب را پیدا می‌کند. هم علت آن واقعیت نخست و هم علت این واقعیت دیگر را باید، در سنت اقوام ایرانی و ژاپنی جست‌وجو کرد (همان: ۴).

ضرورت شناخت روش صحیح در

کسب معرفت هنر سنتی

هنرمندان هنرهای سنتی، عموماً از طبیعت الهام می‌گیرند و بر اساس اعتقادات، کار هنری و نقش‌پردازی را با آداب خاص به اجرا درمی‌آورند. کار و نقش آنان، کوشش و سیر و سلوکی است

در دام

واقعیتی که وجودش جز سیروورت و تغییر نیست، از درك حقایق سرمدی بازمانیم. های و هوایی که غربیان بر سر دین «ایستا» و «پویا» به راه



هنرمند لزوماً ناچار نیست برای هنرپردازی الاهیات سنت را یکسره بشناسد. سنت سرمشق‌ها و قواعد کار را به دست می‌دهد و ضامن ارزش معنوی صورت‌هاست. به پشتگرمی صُوری که الهام می‌شوند و به پشتگرمی ساحت باطنی است که سنت زنده است. حد هر هنر اصیل، رعایت اصول معنوی است. اصالت، این‌جا به معنای جامع واژه است؛ تحقق دریافتی اصیل، نه اصالتِ گذرای ژانژیایی شخصی یک فرد، شرط اصالت، توانایی هنرمند است به این‌که پی برد، اصلی هست که هم از رهگذر آن به هویت خود باید دست یابد، تمایل اوست به پیروی از قوانینی که سنت گذارده و پرهیز از هر آن‌چه زاید و بدون کارایی است. دست‌یابی به هم‌نهادی ژرفی از دست‌مایه‌ها، صناعت‌ها و کارکردهای کیفی، اصالت چنین هنری را تشکیل می‌دهد. اصالت بر این موط، شامل هر دو جنبه‌ی ثبات و تغییر است. با پیروی از قواعد صورت‌های هنر سنتی، ثبات در پرتوی رابطه‌ای با علت اولی و از طریق اعیان‌الثابته (عالم مثل) به چنگ می‌آید و تغییر از قدرت تخیلی خلاقه در زمینه‌ی اراده به هم‌نهاد است. تازه این هم‌نهاد از دست‌مایه‌ها، صنعت‌ها و کارکردها ناشی می‌شود. اهمیت هنرهای خلاق به کاربرد آگاهانه و روشن‌دلانه‌ای از فضا، شکل، سطح، رنگ و ماده است که ارکان بنیادی هر معماری با اصلی است. هنرمندی که در عرصه‌ی سنت کار می‌کند، روح درونی خود را بر جهان بیرون می‌تاباند و ضمیر پذیرای بیننده، گاه مستعد درک آن است و گاه نیست. اصالت از طریق هم‌نهادهایی جاویدان می‌شود که این سلسله انتقال را اتساع می‌دهند و حافظ اصول معنوی‌اند؛ ضمن آن‌که در عین حال مظاهر گونه‌گون وحدت را گسترش می‌دهند (اردلان، ۱۳۸۱: ۱۰).

متون اخلاقی و فتوت‌نامه‌های عرفانی؛ راهنمایانی در

طریقت معنوی هنر سنتی

دست‌یابی هنرمندان و اساتید هنرهای سنتی به درجاتی از کمال به دلیل بهره‌گیری و نزدیک‌شدن به حقایق و فرهنگ دینی است. این هنرمندان برای رسیدن به مراتب عالی هنری و انسانی، رویه‌ی آدابی دارند که باعث تهذیب نفس و تزکیه‌ی روح می‌شود. به همین منظور نیز در طول تاریخ، رسالات و فتوت‌نامه‌هایی نوشته‌اند که درباره‌ی جوان‌مردی و پیشه‌ها و هنرها و آداب آن‌ها است؛ برای نمونه در رساله‌ی



برای رسیدن به کمال و نقش ازلی زیرا خود می‌دانند، نمی‌توانند با نقاش ازلی برابری کنند؛ ولی به سوی او می‌توانند بروند. تلاششان در نمایش پرتوی از جمال و جلال خداوندی و بیان عشق به معبود ابدی است که رسیدن به این عشق و زیستن در آن را آدابی و مراتبی است.

این هنرمندان که بر پایه‌ی اصول اعتقادی خاصی، قلم به دست می‌گیرند یا دست به کار هر هنر اصیل دیگری می‌شوند، جز به دیدار یار و نمایاندن جلوه‌هایی از او نمی‌اندیشند و خود را در بند اصول و قواعد ظاهری طبیعت اسیر نمی‌کنند و تنها آنچه را در دل دارند، بر قلم می‌آورند در عرصه‌ی کار هنری خود جلوه‌گر می‌کنند.» (عبدالهی، ۱۳۸۳: ۱۸).

آنان در گذشته و حال، خود را نه خالق اثر، بلکه واسطه‌ای می‌دانند که تنها به این مرتبه می‌رسند که بتوانند زیبایی‌های الاهی را انتقال دهند و خود، نقشی در این آثار ندارند؛ بلکه واسطه‌ای بیش نیستند. به همین دلیل است که در طول تاریخ هنر اسلام، کمتر مشاهده می‌کنیم که هنرمندی برای معرفی خود، نام خود را در زیر اثرش بنویسد؛ بلکه خود را فقیر در بارگاه الاهی و نیازمند عفو و بخشش می‌داند و می‌نامد یا با اشارت و کنایه، با توسل جستن به الهه‌ی اطهار کار خود را رقم می‌زند. نمونه‌های فراوانی از این رقم‌ها وجود دارد که بیشتر آن‌ها با چنین نیتی نام خود را در رمز و کنایه آورده‌اند؛ مانند رقم «محمدزمان» که «یا صاحب‌الزمان» می‌نوشته یا «آقا نجف اصفهانی» از هنرمندان دوره‌ی قاجار که با عبارت «یا شاه نجف» رقم می‌زده است؛ همچنین رقم «علی اشرف»، شاگرد محمدزمان است که بسیار زیبا و پرمعناست و چند کنایه در آن به چشم می‌خورد. «ز بعد محمد، علی‌اشرف است.» این‌که علی (ع) اشرف و بزرگ موجودات است و در درجه‌ی بعد، حق استادی را به جای آورده و رقم خود را به نام او مزین می‌کند و سوم این‌که خود را معرفی می‌کند و این‌که بعد از محمدزمان است او به زیبایی از صناعات ادبی بهره برده است. (همان: ۱۸).

آداب معنوی و حقایق مکنون هنرهای سنتی

نظام آموزشی به گونه‌ای است که می‌تواند از طریق مجموعه‌ی مشترکی از اصول، انسان‌های مختلفی را برای پیشه‌های مختلف پرورش دهد. برخی از زمهری علما می‌شوند و آن‌ها که می‌خواهند، استاد شوند، نزد استاد صنعتگر «اساتید فن» و نیز مرشدان صوفی تعلیم می‌بینند. اینان از راه تعلیمات سنتی که بر ریاضیات و طبیعیات و کیمیا متکی است، به زبانی نمادین دست می‌یابند؛ به همین دلیل اعداد، خطوط، اشکال و رنگ‌ها نمایانگر نحوه‌های منسجم بیانی است برای نفس بیدار و هوشیار که در جست‌وجوی تبیین صور بیرونی است.

هنرهای سنتی صبغه و سیرت کاربردی دارد. چنین نیست که تنها برای التذاذ دیداری یا شنیداری پدید آمده باشد و بس

«آداب المشقی» اثر «باباشاه اصفهانی» که در قرن دهم هجری نوشته شده، آمده است: «پس کاتب باید که از صفات ذمیمه به کلی منحرف شود و کسب صفات حمیده کند تا آثار انوار این صفات مبارک از چهره‌ی شاهد خطش سرزند و مرغوب طبع ارباب هوشمند افتد. (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳: ۲۱۳).

مشخص است که اخلاق و رفتار پسندیده باعث می‌شود که هنرمند مؤدب شود و چگونگی تربیت و آداب و اعتقاداتش در اثرش آشکار خواهد شد. در رساله‌ی «فوائد الخط» اثر «درویش محمد بخاری» نوشته شده در قرن دهم ه.ق، چنین آمده است: «و خوش نوشتن به سه چیز حاصل آید: اول تعلیم است؛ دویم بسیاری مشق؛ سیم صفای باطن.» برای رسیدن به این اصل مهم با اعتقاد و آداب لازم در مسیر درست باید حرکت کند. (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳: ۳۰۵).

نویسنده‌ی رساله ادامه می‌دهد: «باید که شاگرد به استاد به اخلاص و اعتقاد، درست متوجه شود و به درجه‌ی کمال توجه ورزد و حرمت معلم از پدر بیشتر نگه دارد تا مشفقت استاد بر وجه کمال او را به مقصود رساند.» (همان: ۳۰۵).

نگاه داشتن حرمت استاد و معلم خود، مهم‌ترین آداب در هنرهای سنتی است. یکی دیگر از توصیه‌هایی که به شاگردان شده است، دقت در کار و نگاه کردن آثار اساتید است و چنان‌چه پیشرفتی در کار پیدا کرد و آثار ارزنده‌ای را ابداع کرد، توجه داشته باشد که وقت خود را بیهوده تلف نکند و به کار خود مغرور نشود و متواضع باشد و سعی کند که حسن خلق یابد و تقوی را پیشه‌ی خود کند. از توصیه‌های دیگر، داشتن اخلاق نیکو و رفتار پسندیده است، اجتناب از دروغ و غیبت و مردم‌آزاری و اطاعت از دستورات دینی و خصوصاً وضو داشتن بوده است تا هنگام کار نیز با پاکی و صفای ظاهر و باطن، اثر خود را بیافریند؛ درست مانند زمانی که می‌خواهد نماز بخواند و با خدای خود راز و نیاز کند. پس ابداع اثر نیز خود نوعی عبادت می‌شود. اثر دوری از زشتی‌ها و ناپاکی‌هاست که هنر نیز زیبا می‌شود و به دل می‌نشیند و صفا و زیبایی خط یا هر اثر هنری دیگری به

دلیل پاکی و صفای دل هنرمند است. آن‌کس که پاک شد و دلش صاف شد، آینه‌ای می‌شود که همه‌ی خوبی‌ها و زیبایی‌ها در آن متجلی می‌شود.

آنچه از آیین جوانمردان شناخته شده است، در تاریخ کهن این سرزمین ریشه دارد که در نبرد نور و ظلمت و سگالی خیر و نیکی و بدی و بد رقم خورده است. اثر جاودانه‌ی حکیم ابوالقاسم فردوسی، «مشحون از ارزش‌ها و نظام‌های اجتماعی است که برای ارتقای جامعه به مقام خیر و شرف انسانی سامان یافته‌اند. در زبان عرب، «فتی» و «فتیان» و «فتوت» به معنای جوانی و جوانمردی است که پاسداران اخلاق و سخاوت و شجاعت را گفته‌اند و نیز گفته‌اند که فتوت از فتوی گرفته شده و فتوی پسندیدگی است.

فتوت‌نامه‌ها، نوشته‌های اهل معرفت است که برای تعلیم و دوام و بقای آیین جوانمردی نوشته شده است. فتوت‌نامه‌ها برای همه‌ی کسانی که مایل‌اند، هنرهای سنتی ایران را با جان‌مایه‌ی اصلی و آداب ویژه‌ی آن بشناسند و کار هنری بی‌جان خود را لطافت و حیات معنوی بخشند، راهنمایان خوبی هستند.

نتیجه‌گیری

۱. در بررسی آیات، روشن شد که «سنت‌الله» در قرآن بیشتر در تقابل حق و باطل به کار رفته و تأکید شده است که سنت خداوند، یاری حق و نابودی باطل بوده است. این سنت‌ها در تکوین و تشریع، مسیر رسیدن به وعده‌های الهی را نشان می‌دهند. قوانین حاکم بر نظام آفرینش و نظام زندگی انسان‌ها در طول تاریخ ثابت بوده است و همه‌ی انبیای الهی در این مسیر توحیدی قرار داشتند. قرآن نیز ما را به تفکر در سنت گذشتگان فرا می‌خواند؛ زیرا بر ما نیز همان خواهد رفت که بر گذشتگان رفته است، پس هنرهای سنتی که به آن پرداخته شد، برگرفته از «سنت الله» است.

۲. هنر سنتی هرگز در محدوده‌ی زمانی خاصی قرار نمی‌گیرد؛



زیرا به دلیل نگاه فراگیر و جامعی که نسبت به رویدادها و رخدادها دارد، هرگز پیام خود را به عصر یا نسل خاصی محدود نمی‌کند. زبان هنر سنتی، مانند زبان است؛ به عبارت بهتر، مایه‌ی انتقال مفاهیم در این هنر، مانند همه‌ی هنرها بر صورت‌های خیالی، عاطفه‌انگیزی و پالایش روحی نهاده شده است؛ اما جلوه‌های بیانی در این نوع از هنر (یا قالبی که مفاهیم در آن ریخته می‌شود) با هنرهای دیگر متفاوت است. در هنر سنتی، زمان بار آیینی دارد.

۳. برخلاف هنر مدرن که رویکردی خاص به گزینش مخاطبان خود دارد و در پی آن است تا تنها گروه‌های خاصی از جامعه به آن دل بسپارند، هنر سنتی مقبولیت عام دارد.

۴. در کالبد هنر سنتی روح جمعی جاری است و اگر افراد و اشخاص خاصی مطرح می‌شوند، بیشتر به اعتبار آن است که محل تجلی و آینه‌دار حیات حس جمعی‌اند.

۵. در هنرهای سنتی، انسان و دغدغه‌های بی‌تابانه او مستقیماً در آفرینش اثر سهم و نقش دارد.

۶. از ویژگی‌های قابل ذکر هنر سنتی، تکرار و تداوم آن است؛ چندان که به نظر می‌رسد، یک کالبد یگانه در همه‌ی دوران آن را پدید آورده و در نشو و نما آن، به جان کوشیده است. هنری که هرگز موسیقی زیبای تنفسش از پای و نای نیفتاده است.

۷. هنرهای سنتی صیغه و سیرت کاربردی دارد. چنین نیست که تنها برای التذاذ دیداری یا شنیداری پدید آمده باشد و بس. این هنر، پیوسته هنرمند و مخاطب خود را در جریان گذران شورانگیز و زیبای عملی یاری داده است.

۸. آن چه که از سیر و سفر در بوستان فتوت‌نامه‌ها نزد «هنرمندان اهل فتوت» در عرصه‌ی صناعات و هنر می‌توان به ارمغان آورد، عبارت‌اند از:

- صناعات و هنری را که نزد آنان بوده است، امانت الاهی دانسته و آن را با منشائی قدسی حواله داده‌اند.

- شرط ورود به صنعت و پیشه، آراستگی و ادب است و اهلیت یافتن پای‌بندی به اخلاق جوامع‌دردی و پاک شدن از هر گونه رجس و ناپاکی را شرط حضور دانسته‌اند.

- حجاب منیت را دریده‌اند و خویشتن را در آتش لقای حق ذوب و آماده‌ی اعطای ربانی شده‌اند و به حقیقت و اصل شده‌اند.

- ساختن را از آغاز تا پایان با ذکر حق آمیخته‌اند. هر جزء و عنصری از صنعت خویش را به حقیقتی سرمدی وامدار دانسته و ذکر ربانی و قلبی را به نحوی تمثیلی با سازندگی و ایجاد ممزوج

کرده و هدف همه را قرب به حق دانسته‌اند.

- «اعطا و اخذ» یا به عبارت دیگر، «تعلیم و تعلم» در انتقال مهارت‌ها و راز و رمزها که از استاد به شاگرد به انجام می‌رسد نیز در گروی یافتن «اهلیت» بوده است، شاگرد در اولین قدم‌ها در توقف در عادات بد، خودبینی، خودپسندی‌ها و غرور و دنیاطلبی باید پرهیز کند و وجود خویش را برای درک حقایق و رموز آماده کند.

- استادان راهنما و پیشکسوتان علم و عمل، مقامی والا و اعتباری پابرجا در تمامی مراحل کار و پیشه داشته‌اند و حضور معنوی استاد و پیر همواره در کار ملحوظ بوده است.

در آیین جوامع‌دردی، اساتید و صنعتگران سنتی همیشه اصل و ریشه‌ی هنر خود را به انبیا و اولیا نسبت می‌دهند و همیشه پیرو



آنان‌اند؛
مثلاً
«اولین

کسی که دوک و ابزار بافندگی را ساخت، شعیب پیامبر (ع) بود، نخستین خیاط، ادریس (ع)، نخستین نجار، نوح (ع) بود و ابراهیم خلیل (ع)، نخستین کسی بود که ساختمان بنا کرد.

توجه به احوال، رفتار و سلوک و نگاه هنرمندان هنرهای سنتی و اساتید مذهب آن، ما را با اصالت‌ها و مایه‌های اصلی هنر گذشتگان و ارزش کار آن‌ها و راه و رسم خودسازی آشنا می‌کند و چه خوب است که بتوانیم از حضور هنرمندان هنرهای سنتی کشورمان که آیین و میراث معنوی هنرهای سنتی را با کار و حیاتشان ادامه می‌دهند، رو در رو و سینه‌به‌سینه بهره‌مند شویم.

پی‌نوشت

۱. خداوند انسان را بر صورت خویش آفرید.

وژش



دوره‌ی هشتم : شماری ۳ : بهار ۱۳۹۰



سری و تبلیغات ویزیونی

مقاله

محمد رنگپیان | عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی

اشاره

مقاله‌ی پیش رو حاصل پژوهشی است در حوزه‌ی گرافیک متحرک، به ویژه «نشانه» که به منظور تبیین لزوم یا عدم استفاده از قابلیت‌های بصری نشانه در نمایش پویا صورت گرفته است. از این رهگذر در درجه‌ی نخست، جنبه‌ی آموزشی و راهبردی طراحی نشانه با توجه به احتمال «معرفی تلویزیونی» تقویت می‌شود و ملاحظات اجرایی طراحی نشانه برای مدرسین و طراحان مشخص می‌شود و در درجه دوم، روش‌های موفق نمایش تلویزیونی نشانه در قالب‌های معرفی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: تبلیغات تلویزیونی، سواد بصری، نشانه‌های تجاری.

مقدمه

امروزه بخش وسیعی از دنیای گرافیک و ارتباط تصویری در حوزه‌ی تبلیغات تجاری فعالیت می‌کند. با توجه به گستردگی و تنوع ابزارهای ارتباطی و تبلیغی در جهان کنونی و بهره‌گیری مبلغان از آن‌ها در این رقابت بسیار جدی، ارتباط و تعامل هنرها با این ابزارهای رسانه‌ای بسیار اهمیت دارد. تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هنرهای مختلف، به ویژه هنرهای تجسمی و نمایشی و موسیقی برای کارکرد بهتر در تبلیغات تجاری، موضوعی است که بیشتر و عمیق‌تر به آن باید پرداخته شود.

باید با توجه به ویژگی منحصر به فرد رسانه‌ی تلویزیون که هم‌زمان از صوت و تصویر و حرکت برای جذب مخاطب و القای پیام بر او می‌تواند استفاده کند، آگاهی تلویزیونی را یکی از بهترین ابزار تبلیغاتی می‌توان دانست و تعامل زیبایی هنرها را در آن بررسی کرد. در این تحقیق، تلاش شده است تا از حیطه‌ی هنر گرافیک، ارتباط نشانه با آگاهی‌های تلویزیونی بررسی شود. چگونگی و میزان بهره‌گیری از قابلیت‌های بصری نشانه‌های تجاری در آگاهی تبلیغات تلویزیونی در ایران، هدف اصلی این مقاله است.

در يك آگاهی تلویزیونی به حسب نوع ساختار آن، اعم از فیلم رئال، انیمیشن یا تلفیقی از این دو، عناصر گرافیکی به میزان و اشکال متفاوت به کار گرفته می‌شود. آن‌ها ممکن است از عناصر اصلی مبانی تصویر، نقطه، خط، سطح و رنگ گرفته تا علایم اختصاری، خطوط راهنما، فلش‌ها، نمادها و سرانجام نشانه‌ی تولیدکننده‌ی کالا یا خدمت باشند. بهره‌گیری از این عناصر و فرم‌ها، موجب غنای تصویری آگاهی و در مواردی موجب درک بهتر جزئیات پیام می‌شود.

نشانه، عنصری گرافیکی و دارای ارزش‌های بصری دارد که گرافیکست آن‌ها را خلق کرده است. به کارگیری قابلیت‌های بصری نشانه، به چند دلیل مهم برای تأثیرگذاری بر ذهن مخاطب اهمیت دارد.

برخی از این دلایل عبارت‌اند از:

تأثیر گسترده و عمیق آگهی‌های تلویزیونی از طریق تصویر متحرک و صدا؛
وجود رقبای متعدد و گاه مشابه در عرصه تبلیغات تجاری؛

نشانه‌ی تجاری، به منزله‌ی عامل اصلی وحدت بصری یک مجموعه‌ی تبلیغاتی؛

اهمیت نحوه‌ی نمایش نشانه به مخاطب و لزوم معرفی بهتر و متفاوت آن به منزله‌ی هدف اصلی آگهی‌دهنده.

جدول ۱. توزیع فراوانی از روش‌های نمایش نشانه در آگهی‌های تلویزیونی

روش	تعداد	درصد
مستقیم	۱۴۶	۷۰
غیرمستقیم	۶۱	۳۰
جمع	۲۰۷	۱۰۰

در این‌جا ابتدا رسانه‌ی تلویزیون و ویژگی‌های آن را معرفی می‌کنیم و سپس واژه‌ی تبلیغات را توضیح می‌دهیم و به مفهوم طراحی متحرک اشاره می‌کنیم، آنگاه به تعریف نشانه و نقش و اهمیت آن به عنوان پایه و اساس طراحی‌های گرافیک و طبقه‌بندی انواع نشانه‌ها از دیدگاه نشانه‌شناسی می‌پردازیم و در پایان از رهگذر نتایج آماری بررسی و

تحلیل آگهی‌های تبلیغاتی تلویزیون، مطالب را جمع‌بندی می‌کنیم

رسانه‌ی تلویزیون

از زمان پدید آمدن تلویزیون تا کنون، هیچ پدیده‌ای به اندازه‌ی آن،

زندگی انسان‌ها را دگرگون نکرده و هیچ وسیله‌ای چنین اثر دگرگون‌کننده‌ای روی آگهی تجاری نگذاشته است. تلویزیون بهترین رسانه‌ای است که با آن، آگهی‌دهنده می‌تواند پیامش را در لحظه‌ای واحد به میلیون‌ها نفر برساند است؛ بنابراین آگهی‌دهندگان با اشتیاقی فراوان به سوی آن کشیده می‌شوند. این رسانه به علت شعاع گسترده و قدرت پیام‌رسانی و انتقال پیام و به دلیل به کارگرفتن حواس بینایی و شنوایی و همچنین سهولت استفاده، تأثیر و قدرت جاذبه‌ی عمیقی دارد.

تبلیغ در این رسانه، بسیار هوشمندانه و مبتنی بر اصول باید باشد. تبلیغ، یعنی اطلاع‌دادن، افزایش دانستنی‌ها، شکوفایی اقتصاد، نفوذ، تأثیر و آموزش. در فعالیت تبلیغاتی باید وسیله‌ی تبلیغی، مخاطب و هدف خود را شناخت؛ زیرا مهم‌ترین قسمت کار، شناخت مخاطب است. در همه‌ی آکادمی‌هایی که تبلیغات را تدریس می‌کنند، قانون معروفی به نام ۴W آموزش داده می‌شود که روزنامه‌نگاران و دست‌اندرکاران ارتباطات، هم آن را می‌شناسند. طبق این قانون شما باید بدانید که چه می‌خواهید بگویید؛ برای چه کسی می‌خواهید بگویید؛ چرا می‌خواهید بگویید؛ کی می‌خواهید بگویید و کجا می‌خواهید بگویید.

در حدود سال ۱۳۷۵ میلادی، ولتر (فیلسوف، نویسنده، شاعر و متفکر فرانسوی) گفته بود که اگر می‌خواهید، کسی سخن شما را گوش نکند، نصیحت کردن آغاز کنید. تبلیغ مستقیم، مساوی با نصیحت کردن است که هر انسان متوسطی از عهده‌ی آن برمی‌آید؛ اما تأثیرگذاری غیرمستقیم، فقط از هنرمندان برمی‌آید. هنرمندان از راه دل وارد می‌شوند؛ نه از راه در.

مزایای تلویزیون

الف. تلویزیون تبلیغ محصولات را با تصویری کارآمد و تأثیرگذار، توأم با موسیقی و در زمانی واحدپخش می‌کند؛
ب. تلویزیون در خلق تصاویر به یاد ماندنی بی‌همتا است؛
ج. تلویزیون می‌تواند هنگام تبلیغ محصول یا تجربه‌ی





نمونه‌ی نشانه‌ی نوشتاری



نمونه‌ی نشانه‌ی شمایی



نمونه‌ی نشانه‌ی تلفیقی

حرکت

حرکت، نیازهای خاصی دارد؛ یعنی حرکت آغاز و پایان دارد. تنظیم زمان بین این آغاز و پایان بسیار مهم است. مطابق با حالت‌هایی که می‌خواهیم به آن برسیم. می‌توانیم تأثیراتی را از تغزلی ملایم و نرم گرفته تا تحرکات شدید و کنترل‌ناشدنی به بیننده، القا کنیم. آن‌چه در سایر شکل‌های طراحی مثلاً در یک تصویر تنها، تصورنکردنی است، در گرافیک متحرک امکان‌پذیر می‌شود. از تداوم زمانی می‌توان، هم‌چون عامل خلاق مضاعفی استفاده کرد.

موفقیت طراحی متحرک به عوامل جنبی‌ای بستگی دارد که حتی پراهمیت‌تر از خود طراحی است. تمام حرکات‌ها بر مبنای اصول علم جنبش و نیرو «کینتیک» (Kinetics) است

برخلاف طراحی ایستا که امکان تغییر شکل ندارد، طراحی متحرک، می‌تواند همواره تغییر کند.

نشانه

نشانه از کوچک‌ترین اجزای گرافیکی است که بیش از هر جزء دیگر در یادآوری و هویت‌بخشی مؤثر است و به همین دلیل، پایه و اساس همه‌ی طراحی‌های گرافیک است. هر محصول یا فعالیتی با نشانه‌اش به یاد می‌آید و اگر با زمینه‌ی گرافیکی دیگری، مانند پوستر و ... شناخته شود، این زمینه‌ی دیگر، «نشانه»ی آن محسوب می‌شود. نشانه، چه تصویری یا نمادین باشد و چه به صورت نوشتاری، لوگو تایپ (Logotype) یا مونوگرام (Monogram) یا ثابت دیده شود یا متحرک باشد، هم‌چون زبان یا رمزی جهانی است که به ارتباط تمام افراد بشر در سراسر دنیا منجر خواهد شد؛ زیرا نوع طراحی نوشتار لوگو تایپ یا مونوگرام نیز به تدریج در ذهن بیننده، هم‌چون تصویری منحصر به فرد پابرجا می‌ماند. این واقعیت که افراد می‌توانند نماد یا نشانه‌ای را درک کنند و زبان تصویری را به کار گیرند، امروزه مورد توجه طراحان فیلم‌های انیمیشن تبلیغاتی و کلیپ‌های ویدیویی قرار گرفته است؛ تا جایی که بسیاری از فیلم‌های انیمیشن تبلیغاتی تنها با تأکید بر نشانه یا لوگو تایپ به اضافه‌ی عوامل فانتزی مکمل، موفق به جلب توجه بیننده در جهت معرفی یک محصول یا خدمت شده‌اند. اهمیت نشانه، علاوه بر قدرت سرگرم‌کنندگی و ایجاد تخیل، هم‌چنین در ایجاد آزادی عملی است که در اختیار سازنده‌ی آن قرار می‌دهد و او می‌تواند با ساده‌ترین و استیلیزه‌ترین فرم‌ها، پیچیده‌ترین تأثیرات بصری را پدید آورد.

استفاده از آن یا نوع خدمات، به خریدار احساس غرور بخشد؛

د. بینندگان تلویزیونی، معمولاً در درک پیام‌های تبلیغاتی بهتر عمل می‌کنند؛ به این معنی که پیام‌های بازرگانی را بدون حواس‌پرتی دریافت می‌کنند؛ نمایش محصولات در تلویزیون، باعث می‌شود که تولید شرکت، بیشتر و پیشرفته‌تر از آن‌چه هست، شود. تولید پیام‌های بازرگانی تلویزیونی، می‌تواند یک فرایند جذاب و مهیج باشد.

نواقص تلویزیون

الف. تولید و تبلیغ تلویزیونی، بسیار هزینه‌بردار است و اشتباهات هم جبران‌ناپذیر خواهد بود؛
ب. استفاده از آن به دانش و تخصص زیادی نیاز دارد؛
ج. اغلب پیام‌های بازرگانی محلی در مخاطبان ذهنیتی نامناسب، کم‌مایه و نسبتاً سست ایجاد می‌کنند.

مفهوم‌های طراحی

برای ساخت یک آگهی تبلیغاتی تلویزیونی، آگاهی بر مفاهیم طراحی لازم است. دانستن این نکته ضروری است که ما با زبان‌های گوناگون طراحی به این شرح سر و کار داریم.

۱. طراحی ایستا که بیشتر از طریق چاپ تولید می‌شود؛

۲. طراحی متحرک که بیشتر بر روی فیلم و نوار برای سینما و تلویزیون تهیه می‌شود؛

طراحی ایستا در سازمان‌دهی اصل شکل‌ها، ترکیب‌بندی و چگونگی قرار دادن حروف، اصول خاصی دارد و تلاش بر این است که به وسیله‌ی آن، تأثیری فوری و مطلوب ایجاد شود. نتیجه‌ی کار، ایستا و بیشتر، به صورت نوشته یا کار چاپی است. بیننده می‌تواند آن را با فرصت کافی مشاهده کند. طراحی متحرک، هم‌گام با زمان در حال حرکت است. ممکن است، هر بخش از طراحی تنها برای چند ثانیه نشان داده شود. مهم، دست‌آورد و تأثیر نهایی طرح است. آن‌چه بین طرح‌ها می‌آید، مانند موسیقی ممکن است، مؤثرتر از اصل کار باشد؛ بنابراین برای بیان یک پیام، کار طراح به ارتباط نزدیک با سایر عوامل مرتبط با پیام مثل موسیقی نیاز دارد. تلویزیون با تصاویر متحرک، صدا و ساختار مستمر و مدام، چالش‌های خلاقانه منحصر به فردی را به نمایش می‌گذارد.

انواع گوناگون نشانه

تا کنون روش‌های مختلفی برای دسته‌بندی آرم‌ها و مشخص کردن گونه‌های متفاوت آن پیشنهاد شده است. از دیدگاه نشانه‌شناسی، این دسته‌بندی برحسب ترکیب عناصر زبانی و شمایی انجام می‌شود.

بر این اساس، دسته‌ای از آرم‌ها، فقط از عناصر زبانی استفاده (یک نام، یک یا چند حرف) که آن‌ها را «نشانه‌ی نوشتاری» (Logotype) می‌نامیم.

دسته‌ی دوم با تلفیق شمایی طراحی می‌شوند که آن‌ها را «نشانه‌ی شمایی» (Logo iconique) یا (icotype) می‌نامیم.

دسته‌ی سوم از تلفیق عناصر شمایی و نوشتاری ساخته شده‌اند که آن‌ها را «نشانه‌ی تلفیقی» (Logomixte) می‌نامیم.

روش تحقیق

در این تحقیق، برای رسیدن به پاسخ موضوع پژوهش، چگونگی و میزان بهره‌گیری از قابلیت‌های بصری نشانه‌های تجاری در آگهی‌های تبلیغات تلویزیونی در ایران، از روش تحلیل نمونه‌ها استفاده شده است. بیش از ۲۰۰ آگهی تلویزیونی صدای و سیمای جمهوری اسلامی ایران به صورت اتفاقی و در ساعات پربیننده‌ی تلویزیون در مدت زمان شش ماهه‌ی دوم سال ۱۳۸۶ انتخاب و بررسی شده است.

در بررسی انواع روش‌های به کار رفته برای نمایش نشانه‌ها و دسته‌بندی آن‌ها، دو روش کلی «ارائه‌ی مستقیم و ارائه‌ی خلاق» مشخص شد.

روش ارائه‌ی مستقیم، شیوه‌ای است که در آن نشانه‌ی تجاری، بدون تمهیدی خاص و جذاب و فقط به صورت ساده و سطحی در کادر تصویر ظاهر شده یا از جوانب کادر و نهایتاً با چرخشی عمودی یا افقی وارد شده و هیچ انگیزش ویژه نسبت به خود و تأثیر خاصی در بیننده، جز جلب توجه معمولی ایجاد نمی‌کند.

در روش خلاق، نحوه‌ی طراحی و معرفی نشانه، طوری است که جذابیت، دقت نظر، نکته‌سنجی و ظرافت هنری، درک و رویت‌شدنی است. این جذابیت و برخورد متفاوت، باعث ایجاد نشاط در بیننده و ماندگاری نشانه‌ی تجاری در ذهن او به همراه انتقال مفاهیمی می‌شود. طراح می‌تواند با ریتم حرکت و هماهنگی اجزای نشانه و ارتباط بصری آن با موضوع آگهی و استفاده‌ی مناسب از موسیقی بر اندیشه‌ی مخاطب تأثیر بگذارد. مجموعه‌ی

تصاویر (الف) و (ب)، نمونه‌هایی از روش نمایش خلاق‌اند. در مرحله‌ی بعد، روش‌های نمایش نشانه دسته‌بندی شد و در جریان آن، روش مستقیم به سه گروه زیر تقسیم شد.

۱. شیوه‌ی اجرا به طریقه‌ی جدا و در انتهای آگهی؛
۲. شیوه‌ی اجرا به طریقه‌ی روی محصول در انتهای آگهی؛

۳. شیوه‌ی اجرا به طریقه‌ی از ابتدا تا انتهای آگهی (قرارگیری در گوشه‌ی کادر)؛

روش نمایش خلاق نیز از حیث شیوه‌ی اجرا به چهار گروه تقسیم شد.

۱. شیوه‌ی متحرک‌سازی اجزای نشانه؛

۲. شیوه‌ی تبدیل تصاویر به نشانه؛

۳. شیوه‌ی ترسیم نشانه؛

۴. شیوه‌ی مشارکت نشانه در ساختار آگهی.

با توجه به دسته‌بندی ابتدایی، آمار زیر به دست آمد:

نتایج آماری

در طبقه‌بندی آگهی‌های تبلیغات تلویزیونی جمع‌آوری شده، از مجموع ۲۰۷ آگهی، تعداد ۱۴۶ آگهی از روش ارائه مستقیم نشانه و بدون در نظر گرفتن قابلیت‌های بصری آن برای معرفی تلویزیونی، استفاده کرده‌اند بقیه، به تعداد ۶۱ آگهی از روش‌های خلاق و متنوع با در نظر گرفتن قابلیت‌های بصری و فضای ساختاری آگهی برای معرفی نشانه‌ی تجاری بهره برده‌اند. (جدول شماره ۱)

جدول ۱. توزیع فراوانی از روش‌های نمایش نشانه در آگهی‌های تلویزیونی
جدول‌های شماره ۲ و ۳، ویژگی هر دسته از روش‌های نمایش را نشان می‌دهند.

نتایج

براساس تجزیه و تحلیل‌ها و توصیف روش مواجهه‌ی طراح آگهی با نشانه‌های تجاری (شمایل نوشتاری و تلفیقی) پاسخ سؤال اول این پژوهش، یعنی (انواع روش‌های نمایش تلویزیونی نشانه در آگهی‌های تجاری) امکان‌پذیر شد و به نتایج زیر رسیدیم:

دو روش نمایش نشانه، یکی مستقیم با ویژگی عدم بهره‌گیری از قابلیت‌های تصویری و نوشتاری نشانه و



دفتر انتشارات کمک آموزشی

با مجله‌های رشد آشنا شوید

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

مجله‌های دانش‌آموزی

(به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

- بچه‌دک** (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی دبستان)
- بچه‌نوآور** (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دوره‌ی دبستان)
- بچه‌فکر** (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دوره‌ی دبستان)
- بچه‌پژوه** (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)
- بچه‌گاز** (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه‌پیش‌دانشگاهی)

مجله‌های بزرگسال عمومی

(به صورت ماهنامه و ۸ 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 اختصاصی

(به صورت فصلنامه و ۴ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

- ♦ رشد برهان راهنمایی (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی) ♦ رشد برهان متوسطه (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی 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 فنی‌وحرفه‌ای ♦ رشد آموزش پیش‌دبستانی

مجله‌های رشد عمومی و اختصاصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران 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 شماره‌ی ۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات کمک آموزشی.

♦ تلفن و نمابر: ۰۲۱ - ۸۸۳۰۱۴۷۸

دیگری غایش خلاق با ویژگی بهره‌مندی از پتانسیل بصری و نوشتاری نشانه و ارتباط با موضوع تبلیغ، مشخص شد.

با تجزیه و تحلیل نمونه‌ها، چگونگی بازغایی نشانه‌ها و شیوه‌های ساده و پیچیده‌ی هریک از دو گروه طبقه‌بندی، روش غایش نشانه، یعنی «مستقیم و خلاق» بررسی شد. ویژگی‌های هریک مشخص و ارزیابی کمی قرار گرفت.

پاسخ به سؤال دوم پژوهش، میزان بهره‌گیری از قابلیت‌های بصری نشانه در غایش تلویزیونی نیز امکان‌پذیر شد.

بر اساس آمارهای توزیع فراوانی روش‌های غایش نشانه در آگهی‌های تلویزیونی، از تعداد کل ۲۰۷ نمونه‌ی جامعه‌ی آماری، ۱۴۶ مورد به روش غایش مستقیم تعلق دارد. در شیوه‌های اجرای سه‌گانه‌ی این روش، تعداد ۱۲۶ نشانه با اولویت کامل، با شیوه‌ی اجرای جدا و در انتهای آگهی معرفی شد و تعداد ۱۰ نشانه با شیوه‌ی غایش روی محصول و ۱۰ نشانه هم به شیوه‌ی حک‌شدن در گوشه‌ی کادر از ابتدا تا انتهای آگهی غایش داده شده است.

جدول شماره‌ی ۲: توزیع فراوانی شیوه‌ی اجرا در روش غایش مستقیم

روش	شیوه‌ی اجرا	تعداد	درصد
غایش مستقیم	جدا و در انتهای آگهی	۱۲۶	۸۶٪
	روی محصول در انتهای آگهی	۱۰	۷٪
	از ابتدا تا انتهای آگهی	۱۰	۷٪
جمع		۱۴۶	۱۰۰

از میان ۶۱ نمونه‌ی متعلق به روش غایش خلاق، ۲۴ مورد از شیوه‌ی متحرک‌سازی اجزای نشانه، ۷ مورد از شیوه‌ی تبدیل تصاویر به نشانه، ۲۲ مورد از شیوه‌ی ترسیم نشانه و ۸ مورد از شیوه‌ی مشارکت نشانه در آگهی استفاده کرده‌اند.



جدول شماره ۳:

توزیع فراوانی شیوهی اجرا در روش نمایش خلاق

روش	شیوهی اجرا	تعداد	درصد
نمایش مستقیم	متحرک سازی اجزای نشانه	۲۴	۳۹/۵٪
	تبدیل تصاویر به نشانه	۷	۱۱/۵٪
	ترسیم نشانه	۲۲	۳۶٪
	مشارکت نشانه در ساختار آگهی	۸	۱۳٪
جمع		۶۱	۱۰۰

در پایان به این نتایج می‌رسیم:

روش نمایش مستقیم نشانه یا شیوهی اجرا به طریقه‌ی جدا و در انتهای آگهی تلویزیونی با اولویت کامل، بیش از دو برابر روش خلاق به عنوان روش جاری و غالب استفاده می‌شود. روش نمایش خلاق که در آن بهره‌گیری از قابلیت‌های فرمی و بصری نشانه مورد تأکید است، به میزان بسیار کمتری استفاده می‌شود. شیوهی اجرای متحرک‌سازی اجزای نشانه و شیوهی ترسیم نشانه، به میزان تقریباً برابر هم، جمعاً سه برابر دو شیوهی تبدیل تصاویر به نشانه و شیوهی مشارکت نشانه در آگهی، مورد استفاده قرار گرفته است.

منابع

۱. بحر العلومی، سید ابراهیم، «دیدار و شنیدار القایی»، ماهنامه‌ی سینمایی «فیلم»، شماره‌ی ۱۸۰.
۲. سعیدی پور، فرشته، گرافیک در عنوان‌بندی فیلم، سروش، ۱۳۷۶.
۳. داندیس، دونیس، مبادی سواد بصری، ترجمه‌ی مسعود سپهر.
۴. دل دنیسون، راهنمای تبلیغات، ترجمه‌ی جلال کاکایی، نشر مترجم، ۱۳۸۴.
۵. بالدوین، هانتلی، مجله‌ی فیلم، کتاب سال ۱۳۷۸.
۶. احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تا متن، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۱.
۷. ممیز، مرتضی، از هزار و یک رمز طراحی نشانه.
۸. حقیقی، ابراهیم، نشانه‌ها، نشر هفت‌رنگ، ۱۳۸۳.
9. Martin Joly, Introduction to 2000. Lanalyse de l'image, Paris, Nathan.

برگ اشتراک مجله‌های رشد

شرایط:

۱. پرداخت مبلغ ۷۰/۰۰۰ ریال به ازای یک دوره یک ساله مجله‌ی درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه‌ی سه راه آزمایش (سرخه‌حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

۲. ارسال اصل فیش بانکی به همراه برگ تکمیل شده‌ی اشتراک بایست‌سفارشی. (کپی فیش را نزد خود نگه دارید).

♦ نام مجله‌های درخواستی:

.....
.....
.....

♦ نام و نام خانوادگی:

.....

♦ تاریخ تولد:

.....

♦ میزان تحصیلات:

.....

♦ تلفن:

.....

♦ نشانی کامل پستی:

.....

استان: شهرستان:

.....

خیابان:

.....

پلاک: شماره‌ی پستی:

.....

♦ در صورتی که قبلاً مشترک مجله بوده‌اید، شماره‌ی اشتراک خود را بنویسید:

کد اشتراک:

امضا:

♦ صندوق پستی مرکز بررسی آثار:

۱۵۸۷۵/۶۵۶۷

♦ صندوق پستی امور مشترکین:

۱۶۵۹۵/۱۱۱

♦ وبگاه:

www.roshdmag.ir

♦ امور مشترکین:

۰۲۱-۷۷۳۳۶۶۵۶-۷۷۳۳۵۱۱۰

♦ پیام‌گیر مجله‌های رشد:

۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۸۲

یادآوری:

♦ هزینه‌ی برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی و عدم حضور

گیرنده، برعهده‌ی مشترک است.

♦ مبنای شروع اشتراک مجله از زمان دریافت برگ اشتراک خواهد بود.