رشد آموزش

۴۲

فصل‌نامهٔ آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی
۶۴ صفحه / دورهٔ دوازدهم / شمارهٔ ۴ / تابستان ۱۳۹۴

بسم الله الرحمن الرحیم

یادداشت سردبیر / باز هم زنگ هنر و معلم هنر! / کاوه تیموری ۲

مقاله / آیین‌های نمایشی و آیین کوسه‌ناقالی شازند / مسعود عظیمی ۴

مقاله / نقاشی بانور / سعیدرضا مقصودی ۱۰

معرفی کتاب / نقطه‌نقطه عشق / مهدی الماسی ۱۳

مقاله / چرا هنرمندان با درآمدهای پایین کار می‌کنند؟ / هانس ابینگ ۱۴

مقاله / از ریاضت تا رضایت در هنر / کاوه تیموری ۱۷

مقاله / هنر سنتیِ طراحی گره در زندگی / مریم شریفی اوردکلو ۲۸

عکس / کمک‌هایی برای ترکیب‌بندی / مهسا قبایی ۳۳

معرفی هنرمند / استاد کیخسرو خروش، نقاش واقع‌گرا ۳۶

مقاله / واکاوی آثار کمال‌الدین بهزاد با دورویکرد شکل‌گرایانه و نمادشناسانه / میثم عقیقی حاتمی‌پور و محمدرضا رهیده ۳۸

مقاله / نقاشی؛ رمزها و معانی / مریم اکرمی ابرقویی ۴۸

مقاله / ساختار شکلی و فرم نقش مایه بُز سفالینه‌های پیش از تاریخ / کرم میرزایی و فهیمه داورزن ۵۴

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

مدیر مسئول: محمد ناصری
سردبیر: کاوه تیموری
مدیر داخلی: اکرم یغماییان
هیئت تحریریه:
علاءالدین کیالاشکی
مهدی الماسی
مجتبی بابائیان
حمید قاسم‌زادگان
محمود حاجی‌آقایی
مهسا قبایی
ویراستار: بهروز راستانی
طراح گرافیک و جلد: سید جعفر ذهنی
عکاس: ابراهیم سیسان
نشانی دفتر مجله:
تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
صندوق پستی ۶۵۸۵/ ۱۵۸۷۵
تلفن ۹ ۸۸۸۳۱۱۶۱ ۰۲۱ (داخلی ۴۱۱)
نمابر: ۸۸۴۹۰۱۰۹
وبگاه: www.roshdmag.ir
پیامک: ۳۰۰۰۸۹۹۵۰۹
پیام‌نگار: honar@roshdmag.ir
تلفن پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲
کد مدیر مسئول: ۱۰۲
کد دفتر مجله: ۱۱۳
کد مشترکین: ۱۱۴
تلفن امور مشترکین:
۷۷۳۳۶۶۵۵ و ۷۷۳۳۶۶۵۶ ۰۲۱
شمارگان: ۴۷۰۰ نسخه
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)
تصویر روی جلد: سرامیک، اثر فریده تطهیری‌مقدم، ۱۰۰×۵۰، بدون عنوان، جشنواره تجسمی فجر، ۱۳۹۳
تصویر صفحه دو جلد: اثر دکتر مرتضی گودرزی، ترکیب مواد- سه‌لت، ۳۰۰×۲۰۰، جشنواره تجسمی فجر، ۱۳۹۳
تصویر پشت جلد: تصویرسازی- آرامگاه مولوی، اثر امیر نساجی، ۳۰×۴۰، جشنواره تجسمی فجر، ۱۳۹۳

قابل‌توجه نویسندگان و مترجمان:

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

باز هم زنگ هنر و معلم هنر!

مطالعه سرگذشت‌نامه‌های هنری و انجام گفت‌وگوو مصاحبه با اهل هنر دربردارندهٔ نکات مهم و درس آموزی است. وقتی که دایرهٔ بررسی اهل هنر در قالب هم‌نشینی‌ها و دادوستد فکری فزونی می‌یابد، آرام آرام به‌نقش تعلیم‌وتربیت هنری اولیه در بالیدن و شکوفایی افرادی که بعدها به هنرمندان شاخصی تبدیل شده‌اند، پی می‌بریم. واقعیت این است که بسیاری از این هنرمندان اولین نقش‌مایه‌های هنری تأثیرگذار را، از تصاویر کتاب هنر خود، هنرآفرینی معلمان هنر و تشویق‌ها و راهنمایی‌های مربیان تعلیم‌وتربیت به‌دست آورده‌اند.

هنرمند برجسته‌ای وجود ندارد که تأثیر این چند نکته مهم را در قوام و انسجام شخصیت هنری خود نفی کند و اثر ماندگار آن‌ها را در سرنوشت هنری خویش نادیده بگیرد. این‌ها که نمونه‌های پرشماری می‌توان برایشان مثال زد، حاصل مدرسه، کلاس، معلم، کتاب و عشق به هنر است که تجلی آن شکل گرفتن شخصیت‌های ماندگار هنری است. هرچه که بر دایرهٔ تجربه در مصاحبت با بزرگان هنر افزوده می‌شود، می‌توان دریافت که اکسیر تعلیم‌وتربیت چگونه مس وجود آدمی را به طلا تبدیل می‌کند.

اما آیا مانند نگارندهٔ این مقاله باید منتظر ماند که تجربهٔ آدمی افزوده شود تا عاقبت روزی به جایگاه نهاد مقدس آموزش‌وپرورش پی برد؟ یا اینکه می‌توان با تقویت باور و ایمان خود به تأثیرگذاری کلاس و جز به جز اجزای آموزش هنری، اثرگذاری آن را دوچندان کرد؟

تلطیف حس هنری و عمق بخشیدن به نگاه زیباشناختی کودکان، بی‌شک می‌تواند به ایجاد شخصیتی متعادل و پرورش ذوق سلیم در آنان کمک کند. وقتی استاد برجسته‌ای از عامل طرح سیاه و سفید چاپ‌شده در کتاب هنری و یا نقش گرفتن یک سطر از **میرعماد** به‌عنوان نقطهٔ عزیمت برای ورود به دنیای زیبایی یاد می‌کند، باید به جایگاه ویژه معلمان هنر توجه کنیم. این توجه در درجهٔ اول از همان معلم هنر وارسته برآمدنی است که می‌خواهد زندگی را از صافی هنر برای بچه‌ها زیباتر، رنگین‌تر و دلنشین‌تر نمایش دهد.

پیکاسو در جایی گفته است: «ای کاش که من در ایران یا چین به دنیا می‌آمدم که هرچه را می‌کشیدم، شعر بود» این نکته از زبان یک نقاش مدرن قرن بیستمی غنای فرهنگی و هنری ایران را نشان می‌دهد که گاه به‌خاطر گرفتاری در کمند روزمرگی و از فرط نزدیکی به موضوع آن را فراموش می‌کنیم. سرزمین ایران خاستگاه هنرهای متنوع و رنگارنگی است که هر کدام نماد هویت و نشان ظرافت و صیقل خوردن روح ایرانی است.

هنرجویان ایرانی می‌توانند با استفاده از هنرهای دیار سبز گیلان و مازندران، اصفهان همیشه هنرور و یزد، این تختگاه کویر تا دوردست‌های آذربایجان و سیستان، سواحل نیلگون خلیج‌فارس، سرزمین پاک‌نژادان کرمانشاه و خوزستان، و عشایر پهن‌دشت چهارمحال و کهگیلویه و صدها گوشهٔ شناخته و ناشناختهٔ آن، «زنگ هنر» را با عشق آغاز کنند و با همان نگاه‌های ساکت و آرام، کم‌کم با ندای هنر غوغای درون خویش و احساس و عاطفهٔ خود را بعد از خط‌خطی‌های طرح و نقش، شکل‌نهایی بخشند.

هنر در دوران نوجوانی سرشار از عاطفه و احساسی است که نوجوانان می‌خواهند از خود بروز دهند. این احساسات و عواطف حتی اگر در

زمینه و بستر خانوادگی به‌خاطر گرفتاری‌ها فهمیده نشـوند، حتماً به‌وسـیلهٔ معلـم گران‌قـدر هنر درك می‌شـوند و پاسـخ گرم و صمیمانه او نیز راهیِ روان پاك دانش‌آموزان خواهد شد.

گوته گفته اسـت: «نیکی را فقط به‌خاطر نکویی انجام بده.»

معلم مهربان و محبوب هنر! هرگونه عمل شیرین و اثرگـذار تـو در قوام‌بخشـی به شـخصیت هنری دانش‌آموزان صدها برابر پاسخ مثبت خواهد گرفت. زیرا در عرصهٔ هنروری شاگردپروری و پرورش شاگرد از لذات فراموش‌نشدنی و ماندگار است.

حال که راهـوار کلام به انتهای راه می‌رسـد، آرزو می‌کنم درون‌مایهٔ اصلی هنر را که همان «عشـق و شـور» است، به‌خوبی دریابیم و این سرمایهٔ بی‌زوال را بـا کار بیشـتر و مهارت کیفی افزایـش دهیم. در فرهنگ ما شعر فشرده مفاهیم غنی و ارزش‌هاست و شاعر می‌فرماید:

روح پدرم شاد که فرمود به استاد
فرزند مرا عشق بیاموز و دگر هیچ

آیین‌های نمایشی و آیین کوسه‌ناقالی شازند

مسعود عظیمی، دبیر هنر شازند اراک

چکیده

نمایش یکی از قدیمی‌ترین مظاهر بازنمایی زندگی، باورها و عقاید و آیین‌های گوناگون بشر بوده که از دیرباز به اشکال متفاوت در جوامع گوناگون اجرا می‌شده است. «کوسه‌ناقالی» نیز نوعی نمایش آیینی است که با تکیه بر برخی اساطیر در برخی مناطق ایران به گونه‌های متنوع اجرا می‌شده است. این پژوهش بر آن بوده است تا با بررسی آیین فراموش شدهٔ کوسه‌ناقالی، ضمن معرفی یک نمایش فراموش شده، بخشی از وجوه دراماتیک فرهنگ عامه در شهرستان شازند و پیوند آن را با باورهای مذهبی و اسطوره‌ای و همچنین کارکرد اجتماعی آن نشان دهد. روش تحقیق در این پژوهش روش مطالعه میدانی، مصاحبه با افراد اجرا کننده و مشاهده بوده است. این پژوهش می‌تواند مقدمه‌ای بر تحقیقاتی از این دست به حساب آید.

کلید واژه‌ها: نمایش آیینی، کوسه‌ناقالی، فرهنگ عامه، شهرستان شازند

مقدمه

نمایش‌هـای آیینـی از جمله سـازه‌های زیربنایی فرهنگ ملل هستند که بسیاری از مقوله‌های تمدنی را نیز شـکل می‌دهنـد. آیین‌ها ریشـه در اعتقادات معنوی یك ملت دارند. در این میان بحث نمایش‌های آیینـی همواره چند اصل اساسـی را مـورد بازکاوی قرار می‌دهد. همین چند اصل اساسی که تا حدی ظریف، عمیق و مسـتند هستند، ایده‌های تاریخی هنـر اجـرا و درام را از مغرب‌زمین به‌سـوی گاهواره تمدن (مشرق‌زمین) و به‌ویژه تمدن کهن‌سال ایرانی برمی‌گردانند.

بی‌شـك هنر تئاتر همواره با تاریخچه‌ای مستند، به یونان باسـتان برمی‌گـردد. اما خود یونـان نیز با تاریخچه‌هایـی همچون ماقبل تئاتـر، دورهٔ تاریخی تئاتر و دوران تئاتری قابل بررسی است. دوران ماقبل تئاتـر یونان باسـتان را می‌تـوان با تاریخچـهٔ ظهور نمایش‌های آیینی مشرق‌زمین به‌ویژه ایران باستان مقایسـه کـرد. در این میان یکـی از بحث‌های مهم دربارهٔ ظهور ژانر تئاتر و ریشه‌یابی تاریخی و انتساب آن بـه مغرب‌زمین، به ابعاد واژه‌شـناختی و تاریخی ایـن واژه برمی‌گردد. واژهٔ تئاتر بنابر اسـناد تاریخی از «تئاتـرون»[1] می‌آید. تئاترون نزد یونانیان باسـتان به محلی اطلاق می‌شد که در آن تماشاگران حضور داشتند و از آن محل دیدن می‌کردند. بنابراین وجود چنین عاملی می‌تواند دلیلی بر رد پیشـینهٔ بیشـتر مغرب‌زمیـن بر مشـرق‌زمین در ابـداع هنر نمایش باشد. اما در این سوی جهان و مشرق‌زمین، اگرچه انگیزه‌ای برای درام‌نویسی و تئاتر وجود نداشت، اما شـرایط به ظهور آثاری منجر شـد که از قابلیت‌های نوشـتاری دراماتیك برخوردار بودنـد. چنین آثاری زمینه را برای ظهور آیین‌های نمایشی و نمایش‌های آیینـی فراهـم کردنـد. مهم‌تریـن بسـتر ظهـور نمایش‌های آیینی در مشـرق‌زمین نیز مفاهیمی از جمله معنویت، دین، اخلاق و گرایش فطری بشر به خدای یگانه بود.

«فولکلور» یا «فرهنگ عامه» دانشی است همگانی از آداب و رسوم و سنت‌ها، انواع بازی‌ها و سرگرمی‌ها، موسـیقی، هنر و هر آنچه که به زندگی روزمرهٔ مردم مربـوط می‌شـود. «فرهنگ عامـه اصطلاحی کلی است برای جنبه‌هایی از فرهنگ بشری که از طریق شـفاهی، مشـاهده، تجربه، و تقلید به زندگی مردم منتقل می‌شود.» (تمیم‌زاده، ۱۱: ۱۳۹۰). به‌دنبال آن برای فولکلور ایران سـه پیشـینهٔ تاریخی مطرح می‌شـود و مطالعات فرهنگ عامـه را در پنج بخش اعتقـادات و باورهـا، سـنت‌ها، روایـات، گفتارهای عامیانـه و هنرهـای عامـه طبقه‌بنـدی می‌کننـد. برای مثال، «سـنت‌ها را می‌توان در انواع جشـن‌ها و آیین‌هـا، بازی‌هـا، پخت‌وپز، لباس‌هـای محلی، انواع میهمانی، و مراسـم تعزیه و سوگواری مشاهده کرد. اعیاد و جشـن‌های ملی و مذهبی، بزرگداشت شخصیت‌های اجتماعی، ایام مهم مربوط به وقایع مهـم مانند روز اسـتقلال، پایـان جنـگ و برقراری صلح، ایام شـهادت پیشـوایان مذهبی و شخصیت های ملی، ارائهٔ خدمات مهم مذهبی، همه و همه را می‌توان به سنت‌ها مربوط دانست.» (همان: ۱۸)

در ایـن میـان بررسـی آیین‌های نمایشـی در هر شهرستانی می‌تواند نتایج ارزشمندی داشته باشد. چون از طریق بررسـی اجرای آن می‌تـوان به رابطهٔ اعتقاد و مذهب آن شهرسـتان با آیین‌ها پی برد و یا رابطهٔ معیشت و آیین‌های نمایشی را بررسی کرد.

از طریق بررسی اجرای آن می‌توان به رابطه اعتقاد و مذهب آن شهرستان با آیین‌ها پی برد و یا رابطهٔ معیشت و آیین‌های نمایشی را بررسی کرد

هدف‌های تحقیق

هدف این تحقیق بررسی نحوهٔ پیدایش آیین‌های نمایشـی و آیین کوسـه‌ناقالی در شهرسـتان شازند در اسـتان مرکزی بوده است. اسـتان مرکزی شاید تنها اسـتان کشور باشد که دارای لباس، موسیقی و زبان خاصی نیسـت و آنچـه دارد از طریق مهاجران به این اسـتان آمده و وارد فرهنگ عامه شـده است. پس آیین‌های نمایشـی خاص این منطقه می‌تواند موضوع مناسبی برای تحقیق و بررسی باشد.

محدودیت‌ها و مشکلات

بـا توجه به وجود رسـانه‌ها و فناوری‌هـای امروزی کـه از کوچـك و بـزرگ درگیـر آن هسـتند، دیگر از مراسم آیینی یادی نمی‌شـود و آن‌ها حتی اجرا هم نمی‌شـوند. سـالخوردگان نیز فقط یادی از گذشته برایشـان باقی مانده اسـت. پس می‌تـوان گفت که این مراسم به‌صورت یك خاطره در ذهن مردم وجود دارند و امروزه شـاید دیگر جایی بین مردم نداشـته باشند و خرافی تلقی شوند.

موقعیت جغرافیایی شهرستان شازند

شهرسـتان شـازند با ۲۷۳۲ کیلومتر مربع وسعت در ۳۳ کیلومتـری جنوب غربی اسـتان مرکزی قرار گرفته و از شـمال و مشرق با شـهر اراك، از جنوب با استان لرستان، از غرب با استان همدان، و از مشرق نیز با قسـمتی از شهرسـتان خمین هم‌جوار است. این شهرسـتان در مجموع ۹/۶ درصد از مسـاحت اسـتان را در بردارد و چهارمین شهرسـتان استان از حیث وسـعت است. شهرسـتان شـازند دارای پنج شـهر به‌نام‌های شازند، آستانه، مهاجران، هندودر و توره و سـه بخش (مرکزی، زالیان، سربند) با هشت دهستان (سربند، مالمیر، کوهسار، قره کهریز، نهر میان، پـل دو آب، زالیان) اسـت کـه مجموعاً ۲۳۹

کوسه پیشاپیش گروه حرکت می‌کرد و با باز و بسته کردن دست‌ها و تکان دادن بدن خود، صدای زنگوله‌ها را درمی‌آورد

آبادی دارای سکنه در شهرستان را شامل می‌شود. زبان و لهجه اکثر مردم شهرستان فارسی مایل به لری است و در مناطقی از بخش سربند به زبان ترکی صحبت‌می‌کنند.

معنی لغوی و وجه تسمیه شازند

«**شازند** (sa-zand) نامی است مرکب از **شا** و **زند** که واژه‌های کوتاه‌شده **شاه** و **زنده** هستند. چنان‌که اصل و ریشه واژه **شاه** در سانسکریت **شاس** به معنی حکومت کردن است. تبدیل (س) به (ه) در سانسکریت مشاهده شده است؛ مانند **راس** که به راه تبدیل شده است. این واژه در اوستا به معنی **حکم راننده** آمده است. چنان که واژه **خشتر** (xsaetra) در اوستا به معنی **شاه** و **فرمانروا** است.

بخش دوم، نام **زند** است که این نام مخفف یا کوتاه‌شده **زنده** است. زنده به زبان فُرس قدیم به معنی **جان** است که روح حیوانی است و ذی‌حیات را زنده خوانند. در دیگر فرهنگ‌ها نیز زنده به معنی زندگی و حیات آمده است. از جمله این واژه در زبان پهلوی نیز به‌صورت **زیندك** به معنی زنده و جان‌دار آمده است» (احمدی، ۱۳۸۱: ۴۸).

کوسه‌ناقالی نمونه الگوی نمایش معاصر در نواحی شهرستان شازند

قبل از هر سخنی در این خصوص باید گفت که مراسم کوسه‌ناقالی سال‌هاست که دیگر در این منطقه برگزار نمی‌شود و از بازیگران این نمایش فقط یاد و خاطره‌ای باقی مانده است. براساس تحقیقات میدانی، مراسم کوسه‌ناقالی در شهر آستانه و در روستاهای تابعه شازند اجرا می‌شده است. آنچه در ادامه خواهد آمد، براساس روایات مردم منطقه و نوشته‌های موجود گردآوری شده است.

در سال‌های پیش، چهل روز از زمستان گذشته و پنجاه روز به نوروز مانده، یعنی دهم بهمن‌ماه، هر ساله در شازند و روستاهای شازند جشن «کوسه‌ناقالدی» برگزار می‌شد. مردم معتقد بودندکه آمدن ناقالدی شگون دارد. با خود خیر و برکت به همراه می‌آورد و موجب باروری و زایش میش‌ها و بزها و گاوها می‌شود. از سوی دیگر، چوپانان و گاه افراد فقیر و بی‌چیزی که اجراکنندگان این مراسم بودند، از این راه چیزی به‌دست می‌آوردند تا زمستان را راحت‌تر بگذرانند. با فرا رسیدن ایام ناقالی، کودکان و نوجوانان و سایر مردم خوش‌حال می‌شدند؛ چون بر این باور بودند که کمر زمستان شکسته شده و بهار نزدیك است. این مراسم موجب تفریح، سرگرمی و تفنن آن‌ها نیز بوده است. جشن کوسه‌ناقالدی در روزگاران قدیم مخصوص چوپان‌ها و گله‌داران بوده است.

دسته کوسه معمولاً بین پنج تا ده نفر بوده است. کوسه جُبه نمدی را وارونه می‌پوشید و زنگوله‌هایی به آن آویزان می‌کرد.

زنگوله‌هایی هم به دستان و زانوان داشت. صورت کوسه را سفید می‌کردند و یك تکه پوست بزغاله هم به سرش می‌کشیدند که در آن سوراخ‌هایی برای دیدن و نفس کشیدن تعبیه شده بود. کوسه کمربندی از ریسمان و یا چرم پهن و یا پارچه‌ای به‌صورت شال به کمر می‌بست که از آن زنگوله‌هایی آویزان می‌شد. او پاپیچ مخصوص چوپانان به پا و چوب‌دستی به دست داشت. زن کوسه یا عروس پیراهنی زنانه بر تن و چادری بر سر داشت، او که آرایش شده بود، کفش‌های زنانه (گالش لاستیکی) به پا می‌کرد و زنگوله‌هایی به خود می‌بست. معمولاً نقش او به‌عهده پسران نوجوان بین دوازده تا شانزده ساله بود. (تگه‌ها) دو نفر بودند که هر کدام با بوته و یا جارو دو شاخ بر سر می‌بستند و چند زنگوله و توبره یا سطلی برای جمع‌آوری هدایا به همراه داشتند. گروه نوازندگان هم که ساز و دهل می‌زدند.

گروه یا دسته کوسه در حالی که عده‌ای به‌ویژه کودکان و نوجوانان آن‌ها را همراهی می‌کردند، در کوچه‌ها به گردش درمی‌آمدند. کوسه پیشاپیش گروه حرکت می‌کرد و با باز و بسته کردن دست‌ها و تکان دادن بدن خود، صدای زنگوله‌ها را درمی‌آورد. به در هر خانه که می‌رسید وارد می‌شد و بقیه هم پشت سر او وارد می‌شدند. کوسه یکراست به سراغ طویله گوسفندان می‌رفت و با چوب‌دستی ضربه‌ای به در آن می‌زد؛ با این اعتقاد که شگون دارد و موجب

آمدن خیر و برکت، و باروری و زایش گوسفندان و بزها می‌شود. سپس زنگوله‌ها را دوباره به صدا درمی‌آورد و می‌خواند:

ناقالی گُنده گُنده
چهل رفته پنجاه مانده
بزتان بره می‌زاد
میشتان بزغاله می‌زاد
گربه‌تان سگ توله می‌زاد
زنتان بچه می‌زاد
ناقالی به این بزرگی
کالا پالا نداره
(در اینجا کالا به معنی کار و لباس است.)
مَشتی رفته براش بیاره
الله نگهدارش بَداره
ناقالی گُنده گُنده
چیزی باقی نَمانده

بعد از آوازخوانی کوسه، تگه‌ها با هم چوب‌بازی می‌کنند و عروس و کوسه با هم می‌رقصند، گاهی هم کوسه با یکی از تگه‌ها کشتی می‌گیرد که نشانه رقابت برای عروس است. در این کشتی کوسه شکست می‌خورد و غش می‌کند. عروس بالای سر کوسه می‌آید و می‌خواند:

این دست گرم کوسه
این پای گرم کوسه
والا نَمرده کوسه
آخ شوهرم، خاك به سَرم

عروس ادامه می‌دهد:

بَختم، بَختم، سوزن بدین بزنم به رختم

زن صاحب‌خانه سوزنی به عروس می‌دهد؛ زیرا اعتقاد دارند که اگر ندهند، بدبختی و تیره‌بختی به آن خانه روی می‌آورد.

اوج جشن و هنر نمایی کوسه و همراهان در منزل کدخدا یا بزرگ ده است. در این خانه کوسه هنرنمایی را به حد کمال می‌رساند و سنگ تمام می‌گذارد. صاحب‌خانه مقداری پول و یا خوراکی به کوسه می‌دهد و کوسه می‌خواند:

دودمانت بر قرار باد
سالیانه‌ات بلند باد
ارباب خودم مثل گذشته
مرتضی علی کمر شو بسته

البته دستهٔ کوسه به در هر خانه‌ای که می‌روند، اهل خانه به آن‌ها هدیه‌ای می‌دهند و اما اگر صاحب‌خانه ناخن خشك باشد، کوسه می‌خواند:

ناقالی گُنده گُنده
صاحب‌خانه خواب مونده
مثل الاغ وامونده
توی خونه‌ش جا مونده

در بعضی جاها مردم روز بعد از جشن نزد کوسه می‌روند و مقداری از غذاها و خوراکی‌های جمع‌شده را از او می‌گیرند و معتقدند شگون دارد. طی تحقیقات به‌عمل آمده از سوی نگارنده، در تمامی نقاط شهرستان شازند که این مراسم برگزار می‌شده است، از یك شکل تبعیت می‌کرده‌اند؛ با اندك تفاوت‌هایی در اشعار و تعداد گروه اجراکننده مراسم که گاه تا دو نفر هم بوده‌اند؛ یعنی تنها کوسه و عروس کوسه. در روستاهای ترك‌زبان اشعار به ترکی خوانده می‌شده‌اند.

در روستاهای «حمریان» از توابع بخش «هندو» در شهرستان شازند، دستهٔ کوسه زن و شوهری بودند که به انگیزهٔ دریافت هدایا کوسه‌گردی می‌کردند. این تنها موردی است که یك زن در لباس عروس کوسه در مراسم شرکت می‌کرده است.

در روایتی دیگر آمده است: دستهٔ کوسه اگر به در خانه‌ای می‌رفت و صاحب‌خانه چیزی به آن‌ها نمی‌داد، چنین می‌خواندند:

ناقالی گُنده گُنده
چِل رفته پنجاه مونده
ناقالی گُنده گُنده

تحقیقات به‌عمل آمده از سوی نگارنده، در تمامی نقاط شهرستان شازند که این مراسم برگزار می‌شده است، از یك شکل تبعیت می‌کرده‌اند

گونه‌های مختلف هنرهای نمایشی براساس شرایط گوناگون، از جمله اجتماعی و اقتصادی، در جوامع بشری به‌وجود آمده‌اند، رشد کرده‌اند

صاحب‌خونه جا مونده
مثل الاغ وامونده
توی خونه‌ش جا مونده
هر کس با ما نَیایه
آقاش خَر سیایه یا: باباش به در بیایه

در روایتی دیگر آمده است:

وقتی کوسه با تَگه بر سر عروس می‌جنگید و کوسه شکست می‌خورد و خود را به غَش می‌زد، عروس بالای سر کوسه می‌رفت و چنین می‌خواند:

عروس: کوسه مرده؟
جماعت پاسخ می‌دادند: نمرده!
عروس: والله مرده!
جماعت: نمرده!
عروس: کوسه جونم، کوسه، دردت به جونم، کوسه. کوسه مرده؟
جماعت: نَمرده، کوسه غش کرده. نمرده. کوسه خَرج نخورده، مرده.
عروس: براش روغن بیارید، حالش جا بیارید.

در این وقت صاحب‌خانه مقداری روغن زرد برای او می‌آورد که آن را به‌عنوان هدیه قبول می‌کنند و در سطل یا ظرفی که به همراه دارند، می‌ریزند. زن کوسه یا عروس با نی قلیان در دهان کوسه می‌دمد و بعضی مواقع نی را به پشت خود می‌گذارد و در دهان کوسه می‌دمد. سرانجام کوسه برمی‌خیزد و عروس را دنبال می‌کند و از خانه بیرون می‌آیند. یعنی آن‌ها یك دعوای کاملاً نمایشی به راه می‌اندازند که در آن با مسامحهٔ کوسه، عروس می‌گریزد و جماعت در حالی که شادمان و خندان می‌خوانند، به دنبال آن‌ها به خانه‌ای دیگر می‌روند.

در این مراسم اغلب از قوطی حلبی (پیت) به‌جای ضرب و یا دایره استفاده می‌شد که این عمل بر مسخرگی مراسم می‌افزود. طی تحقیقات به‌عمل آمده، حدود ۳۰ سال است که دیگر این مراسم برگزار نمی‌شود و اکثر جوانان شهرستان فقط نامی از آن شنیده‌اند.

با توجه به نحوهٔ اجرا و تعداد بازیگران در این مراسم، می‌توان گفت که یکی از نمایشی‌ترین مراسم و آیین‌هایی بوده که از عناصری مثل لباس، گریم، ماسك، موسیقی و شعر که گاه شکل گفت‌وگو به خود می‌گرفته، بهره می‌برده است. حتی شکلی داستانی هم داشته است و عنصر تضاد هم در برخی از صحنه‌ها در ماجرای اصلی مراسم، همانند درگیری کوسه با تگه‌ها، مرگ نمایشی کوسه و تلاش عروس برای دوباره زنده شدن او، وجود داشته است. این گونه از مراسم آیینی نمایشی شناخته‌شده‌ترین مراسم آیینی نمایشی در سطح شهرستان بوده است؛ تا آن حد که از دل این مراسم ضرب‌المثل هم درآمده که در زبان و گفت‌وگوی مردم شهرستان هنوز رایج است. چناچه کسی خود را به بیماری بزند و اصطلاحاً تمارض کند، می‌گویند فلانی خود را به کوسه‌بازی زده است.

استنتاج

هنر نمایش یا تقلید، بازتاب زندگی انسان در طول قرن‌ها بوده است. انسان در زندگی اجتماعی خود از گذشته تاکنون همواره با مسائلی روبه‌رو بوده است. تلاش انسان برای یافتن راه‌حل‌هایی که بتوانند او را در طی این مسیر پرنشیب و فراز یاری کنند، در شکل‌های گوناگونی تجلی‌یافته است که یکی از آن‌ها نمایش است.

گونه‌های مختلف هنرهای نمایشی براساس شرایط گوناگون، از جمله اجتماعی و اقتصادی، در جوامع بشری به‌وجود آمده‌اند، رشد کرده‌اند، تحول یافته‌اند و باز بر حسب شرایط یا به رشد خود ادامه داده‌اند و یا از حرکت بازایستاده و به انحطاط کامل رسیده‌اند. البته در سالیان اخیر، به‌دلیل تغییر کاربردی کمابیش در برخی نقاط گاهی اجرا می‌شده‌اند. برای مثال، ناقالدی در بعضی جاها به‌دلیل پایگاه مادی که برای گروه اجرایی داشته، اجرا می‌شده است. ناقالدی توسط چوپانان اجرا می‌شد و بُعد مادی آن را ماندگاری‌اش بود. چوپانان که در فصل سرما (زمستان) در دوره بی‌کاری به‌سر می‌بردند، با اجرای این‌گونه نمایش‌ها اجناس و وجوه نقدی دریافت می‌کردند. اما به‌خاطر تغییرات شرایط اقتصادی و نظام مالی و دریافت دستمزد دیگر اجرا نمی‌شود.

باید پذیرفت تغییرات سریعی که در عصر حاضر به‌وجود می‌آیند، و حضور و ظهور ماشین‌ها و سازه‌های متعدد جدید و نوظهور، تأثیر اجتناب‌ناپذیری بر فرهنگ جوامع و به‌ویژه جوامع سنتی دارند و گاه به نابودی برخی از عناصر فرهنگی و به‌ویژه نمایش‌های عامیانه می‌انجامند. بسیاری از عناصر درام، مانند لباس، صورتك، شعر، داستان، شخصیت، عمل، حادثه، قهرمان و ضدقهرمان در آیین‌ها بالقوه وجود دارند که می‌توان آن‌ها را به شیوه‌های گوناگون مورد استفاده نمایشی قرار داد.

به‌نظر نگارنده آیین‌های نمایشی - آنچه که موجود است- دیری نمی‌پاید که از میان می‌روند و این امری است محتوم. زیرا همان‌گونه که قبلاً هم گفته شد، تکامل اقتصادی جوامع، تغییر مبانی اعتقادی، کشف قوانین علی، پیشرفت‌های صنعتی و فناوری‌های جدید موجب می‌شوند که دیگر کاربرد نداشته باشند. تنها راه ماندگاری و تداوم آن‌ها، تطبیق جنبه‌های نمایشی موجود در آن‌ها با مقتضیات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی روز جامعه در قالب‌های جدید است. به بیان روشن‌تر، باید قابلیت‌های نمایشی از جمله نمادها، شخصیت‌ها، موسیقی، داستان‌ها و دیگر عناصر موجود را از دل آیین‌ها و مراسم بیرون آورد، در ظرفی دیگر ریخت و مورد استفاده قرار داد.

بازیگران این‌گونه مراسم آیینی، بازیگران حرفه‌ای نبوده‌اند؛ زیرا اجرای آن‌ها به مهارت و تخصص نیاز نداشته است و افراد، تنها به‌خاطر ارتباط شغلی و معیشتی به اجرای آن‌ها اقدام می‌کردند. بازیگران انگیزه صرف نمایشی نداشته‌اند و بیشتر ابعاد مالی و زیست‌محیطی بر کارشان غالب بوده است و نه جنبه‌های نمایشی.

نگارنده پس از مطالعه و تحقیق پیرامون موضوع، علل پیدایش آیین‌ها و مراسم آیینی را این عوامل می‌داند: تأثیرات پدیدارهای طبیعی در زندگی انسان‌ها، عدم شناخت کافی پدیده‌ها و پدیدارها، وجود باورهای دینی و مذهبی در دوره‌های گوناگون تاریخی و کیفیت نوع معیشت و پایه‌های اقتصادی جامعه. همچنین اذعان می‌دارد که علل انحطاط آیین‌های مزبور نیز اکثراً همان علل پیدایش آن‌هاست. زیرا با کشف و شناخت پدیده‌ها و پدیدارها، تغییر مبانی اعتقادی و باورهای دینی و مذهبی، و تکامل اقتصادی بسیاری از آن‌ها کاربرد خود را از دست داده و به فراموشی سپرده شده‌اند. به‌نظر می‌رسد مراسم آیینی موجود نیز در روند تغییرات (اقتصادی، علمی و...) از میان خواهد رفت.

در این مراسم اغلب از قوطی حلبی (پیت) به‌جای ضرب و یا دایره استفاده می‌شد که این عمل بر مسخرگی مراسم می‌افزود

پی‌نوشت

1. Theatron

منابع

۱. تمیم‌زاده، احمد، **فرهنگ عامه**، انتشارات مهکامه، چ اول، تهران، ۱۳۹۰

۲. احمدی، هرمز، مجموعه شعر **مرا بشنو**، انتشارات فرتاب، چ اول، تهران، ۱۳۸۱

نقاشی با نور

سعیدرضا مقصودی، کارشناس هنر شازند

نقاشی با نور

«نقاشی با نور»[1] شیوه‌ای از عکاسی است که با سرعت‌های پایین شاتر دوربین و حرکت منبع نوری به‌عنوان سوژه صورت می‌گیرد. در این روش، دوربین در فضایی تاریک روی سه‌پایه ثابت قرار دارد. با استفاده از ریموت یا تایمر عکاسی را آغاز می‌کنیم و منبع نور را متناسب با علاقه و نیازمان جلوی لنز حرکت می‌دهیم.

وسایل

۱. دوربین‌های حرفه‌ای و یا دوربین‌های کامپکت نیمه‌حرفه‌ای خانگی، به شرط داشتن اولویت سرعت شاتر «TV» و یا تنظیمات تمام دستی «M»، برای داشتن سرعت «B»؛

۲. منبع نور که هر جسم منیر می‌تواند باشد؛ مثل تلفن همراه، چراغ‌قوه و لیزر؛

۳. سه‌پایه.

ویژگی‌ها و تنظیمات دوربین

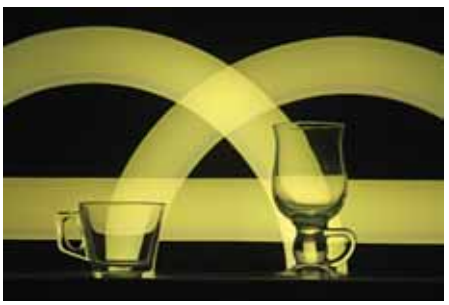
- حساسیت و «ISO» را به‌خاطر ایجاد نویز کمتر روی ۱۰۰ یا ۲۰۰ قرار می‌دهیم.
- دیافراگم «F» را در حالت باز بین ۵/۳ تا ۸ می‌گذاریم (دیافراگم مقدار نوری را که وارد دوربین می‌شود، تنظیم می‌کند؛ مثل مردمک در چشم).
- فوکوس ترجیحاً دستی باشد.
- سرعت شاتر از ۲ تا ۱۰ ثانیه.

اکنون برق را خاموش و عکاسی را شروع می‌کنیم. دکمه شاتر را فعال و در فاصله مناسب، حرکتی را با منبع نورمان اجرا می‌کنیم. حتی می‌توانیم بنویسیم و یا شکلی را رسم کنیم. در ادامه به تجربه نیاز داریم. مثلاً حرکت و سرعت دست ما در پرنور یا کم‌نور شدن عکس مؤثر است؛ میزان شدت نور منبع نیز همین‌طور. سرعت شاتر و میزان گشودگی دیافراگم، ایزو و... را متناسب با خلاقیت و نیازمان تغییر می‌دهیم.

عکس‌هایی که در ادامه می‌بینید، حاصل تجربیات این‌جانب در نقاشی با نور است.

تصویر ۱. حرکت یک چراغ به صورت انتزاعی توسط عکاس

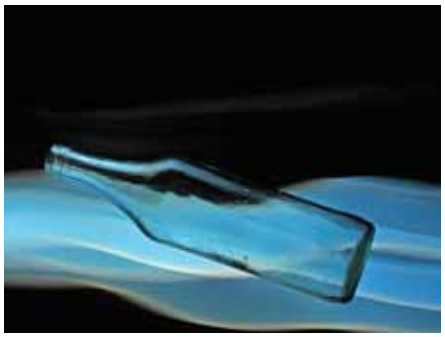
تصویر ۲. حرکت صفحه موبایل در تاریکی مطلق در مدت زمان ده ثانیه



تصویر ۳. حرکت دوار، با بستن موبایل با نخ در مدت زمان ۱۵ ثانیه

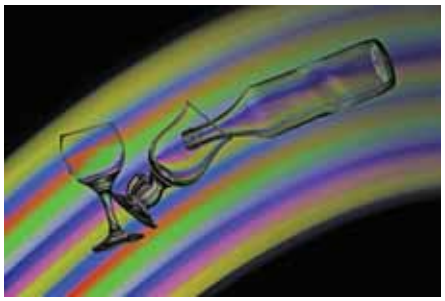
در چهار عکس بعدی، اشیا روی یك شیشه بزرگ چیده شده‌اند. دوربین در بالا و عمود بر اشیاست و حرکت منبع نور در زیر شیشه بوده است. در اینجا منبع نور صفحه تبلت و لپ‌تاپی است که یك عکس شبیه به رنگین‌کمان روی آن قرار دارد. (تصاویر ۴، ۵، ۶ و ۷)

تصویر ۴



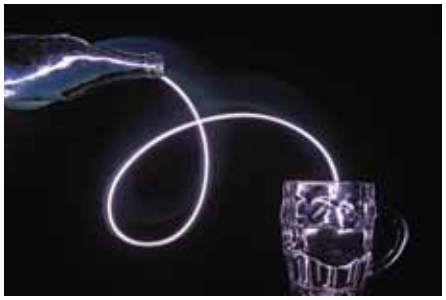
تصویر ۵

تصویر ۶



تصویر ۷

با چراغ‌قوه اجرا شده‌اند.



تصویر ۸

تصویر ۹

عکس‌های بعدی نیز با حرکات آزاد و رهای دست به شیوه تاش‌گذاری با صفحه تلفن همراه گرفته شده‌اند. (تصاویر ۱۰ و ۱۱)

تصویر ۱۰

تصویر ۱۱

پی‌نوشت

1. Light Painting Photography

نقطه‌نقطه‌عشق

مجموعه طرح‌های بهزاد پروین قدس، نشر یاران شاهد، تهران، ۱۳۹۳

مهدی الماسی

در آغاز کتاب، در مقدمهٔ ناشر که به معرفی کتاب اختصاص دارد، آمده است: «نقطه‌نگاری، یا به‌عبارت دیگر طراحی نقطه، یکی از سبک‌های رایج طراحی در دنیاست که در این سبک، از هم‌نشینی هزاران نقطه کوچک در کنار هم، آثار زیبا و بی‌نظیری خلق می‌شود.»

این روش خلق تصویر از روش‌های طاقت‌فرساست که حوصله فراوانی را از هنرمند می‌طلبد. دشواری کار و نیاز به وجود حوصله فراخ در چنین کاری موجب شده است که کمتر هنرمندی پای در این وادی بگذارد و تجربه‌های صورت گرفته در این عرصه همواره اندک‌شمار باقی مانده‌اند. **بهزاد پروین قدس** از هنرمندانی است که مجموعه "نقطه نقطه عشق" را طی ۱۲ سال تلاش صبورانه، با عشق و علاقه تصویر کرده است. وی تجربه عکاسی را نیز از سال‌های دفاع مقدس توأمان با تصویرگری زادراه سلوک هنری خود دارد. جنگ و حضور در میدان‌های دفاع و نبرد با دشمن و درک معنویت منتشر در جبهه‌های هشت سال دفاع مقدس در برابر دشمن بر نگاه آرمانی این هنرمند وسعت و عمق قابل

دیدار با خانواده شهید

تأملی بخشیده است و به او توان ورود به این عرصه و عرضه آثاری را در این نوع از طراحی دشوار اعطا کرده است.

در کتاب "نقطه نقطه عشق" ۱۲۸ اثر عرضه شده که عمده این آثار تک چهره‌هایی از **آیت‌الله خامنه‌ای**، رهبر انقلاب اسلامی، در حالات و مواضع گوناگون است. بهزاد پروین قدس که در محله "باغمیشه" تبریز به سال ۱۳۴۳ پای به دنیا گذاشته، در روایتی کوتاه که از زندگی خود در پایان کتاب آورده، درباره نحوه ورودش به دنیای هنر نوشته است: «نقاشی علاقه کودکانه‌ام بود که مادرم بذرش را در درونم کاشته و جوانه‌اش را پدرم پرورانده بود. اما وقتی در من شکوفا شد که کلیشه‌های **امام خمینی(ره)** را طراحی می‌کردم تا سهمی در انقلاب داشته باشم. این بود که پایم به انجمن اسلامی کشیده شد و مسجد و پایگاه ... . شده بودم نیروی هنری و هر کاری را برای انقلاب می‌کردم، نقاشی، سرود، نمایشگاه و ... تا که پایم به جبهه باز شد و عکاسی شد حوالت تاریخی من. بسیجی لشگر عاشورا بودم و وظیفه‌ام جنگ و تفنگ. اما دوربین فرمانده دیگر من بود که اراده ثبت لحظه‌های جنگ را کرده بود. گو که بهتر از ما می‌دانست جنگیدن تنها به تفنگ نیست و من جنگیدم هم با ماشه و هم با شاتر دوربین...»

این هنرمند که سخت دلبسته علاقه‌های درونی خود است، مدتی را نیز به ثبت خاطرات خود از جبهه‌های جنگ گذراند و به قول خود «قلم هووی دوربینش شد ...» بهزاد پروین قدس درباره طرح‌های

دیدار با خانواده شهید مصطفی احمدی روشن
از شهدای هسته‌ای ۱۳۹۰

کتاب "نقطه نقطه عشق" می‌نویسد: «سال امام علی بود، یکصدو هفتاد و هشت یا به‌عبارتی سال ولایت، شوراها و شعارها. همه جا پر همایش، نشست، ویژه‌نامه، بنر و همه کارهای گزارش پر کن ... همان سال انگیزه‌ای در من ایجاد شد که برای ولایت کاری کنم که نه در گزارش‌ها جایی برای آمدنش باشد و نه در همایش‌ها؛ بماند برای آنان که با سال مالی تمام نخواهند شد. در رقابت دوربین و قلم، قلم گوی سبقت ربود و شب‌های تنهایی‌مان را از نقطه نقطه عشق پُر کرد ... آنچه می‌بینند همان نقطه‌هایی است که در این سال‌ها بر صفحه کاغذ کوبیده‌ام تا بل نقش سیمایی بندد که نظیرش کمتر به تاریخ دیده می‌شود.»

اگرچه انگیزه احساسی هنرمند به‌روشنی در پدید آوردن آثار این کتاب هویداست، اما پیشنهاد می‌شود که پرداختن به موضوع ولایت از زوایای دیگر نیز مورد توجه هنرمند قرار گیرد تا اشارتی باشد به ریشه‌های تاریخی و معنوی معنای ولایت که برآمده از ژرفای اعتقادات دینی است.

چرا هنرمندان با درآمدهای پایین کار می‌کنند؟

هانس ابینگ، استاد اقتصاد هنر دانشگاه آراسموس هلند

مقدمه

موضوع اقتصاد هنر به‌عنوان دانشـــی بین رشته‌ای جوانه‌های اولیه خود را در ایران تجربه می‌کند. همچنان یکی از امیدواری‌های هنرمندان قرار گرفتن تولیدات هنری آن‌ها در چرخهٔ توزیع و مصرف دارندگان، علاقه‌مندان و مجموعه داران هنری است. البته مسلم است که هنوز با توجه به هزینه‌های مهم زندگی، خرید آثار هنری به سبد هزینه خانوار در ایران راه نیافته است و تا رسیدن به این مرحله که در شهروندان انگیزهٔ لازم برای خرید آثار هنری فراهم شود، تلاش زیادی باید صورت گیرد. به‌همین سان لذت بردن از تولیدات هنری هنوز در اقشار و طبقات اجتماعی به شکل نیاز درنیامده است. با این حال، هرگونه برنامه‌ریزی برای رونق اقتصاد هنر و دامن زدن به این مقولهٔ مهم، به مثبت‌اندیشی به هنر و هنرمند نیاز دارد و شایستهٔ برنامه‌ریزی برای رسیدن به دورنمای امیدوارکننده است. به‌منظور تحقق این مهم استفاده از دیدگاه‌های نظری و تجربیات کشورهایی که موضوع اقتصاد هنر در آن‌ها بیش از ۵۰ سال زمینه دارد، ضروری است.

کلیدواژه‌ها: کارآفرینی فرهنگی، فقر اقتصادی هنرمندان، عقاید قالبی هنری

اشاره

نوشتار زیر گزیده‌ای از متن سخنرانی **پروفسور هانس‌ابینگ**، استاد «دانشگاه آراسموس» هلند است. وی نهم اسفند ماه ۱۳۹۳ در «همایش ملی اقتصاد هنر» به میزبانی فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران حضور یافت و این سخنرانی را ایراد کرد.

ابینگ مؤلف کتاب «چرا هنرمندان فقیرند؟» است. او در نوشتار حاضر، به‌ویژه در بخش پایانی آن، بر حرکت‌های تازه و تحرك هنرمندان جوان در امر بازاریابی هنری صحه گذاشته است و تأکید دارد، در دورهٔ جدید هنرمندان باید به کار آفرینان فرهنگی تبدیل شوند.

«رشد آموزش هنر» با هدف آگاه ساختن مخاطبان از آخرین دیدگاه‌های نظری در حوزه اقتصاد هنر، مبادرت به چاپ این نوشتار می‌کند.

این نوشته دربارهٔ موقعیت هنر و هنرمندان در کشورهای غربی و برخی از کشورهای آسیایی است. موقعیتی که شاید در ایران به گونه‌ای دیگر باشد و در این صورت خوش‌حال خواهم شد که در این باره چیزی بیاموزم. در این کشورها، ۷۰ تا ۸۰ درصد (یعنی اکثریت) از هنرمندان نمی‌توانند از طریق کار هنری زندگی‌شان را بگذرانند و اگر کل درآمدشان (شامل شغل دوم و...) را محاسبه کنیم، در حدود نیمی از آن‌ها زیر خط فقرند. این وضعیت در مقایسه با سایر مشاغل، که کارکنانشان مانند هنرمندان تحصیلات بالایی دارند، خیلی متفاوت است.

در طول ۵۰ سال گذشته در بسیاری از کشورها تقاضا برای آثار هنری شامل هنرهای اجرایی بیشتر شده، اما هم‌زمان تعداد هنرمندان و دانشجویان هنر هم با نرخ بیشتری افزایش یافته است. در نتیجه، این درآمد اندك کمتر هم شده است. البته این وضعیت مطابق نظریهٔ عرضه و تقاضای اقتصاد نئوکلاسیك است، اما آنچه توضیحش دشوار می‌نماید، این است که چرا درآمد پایین همچنان پایدار است. اگر درآمد در باقی مشاغل پایین بیاید، تعداد شاغلان نیز پایین می‌آید و در نتیجه درآمد دوباره به وضعیت عادی باز می‌گردد.

این موضوع را اقتصاددانان غیرکلاسیکی که پاداش‌های غیرمادی و روانی را نیز در تحلیل‌هایشان لحاظ می‌کنند، به دو شیوه توضیح می‌دهند:

نخست، هنرمندان ممکن است درآمد اندکشان را با پاداش‌های غیرمالی نظیر رضایت شغلی و جایگاه اجتماعی جبران کنند. کتمان نمی‌کنم که چنین پاداش‌هایی وجود دارند اما برای هنرمندان عادی وقتی سال‌های اولیه درخشانشان طی شد، چنین پاداش‌هایی کم فروغ می‌شوند و هزینه‌ها پیشی می‌گیرند. بنابراین این پاداش‌ها به تنهایی قادر به توضیح چرایی تمایل هنرمندان به کار با درآمد کم نیست.

دوم، ممکن است این هنرمندان گرفتار آگاهی کاذب باشند و پاداش‌های غیرمالی را بسیار زیاد برآورد کرده باشند. این هم نمی‌تواند توضیح دهد که چرا وقتی متوجه می‌شوند انتظارشان اشتباه بوده است، از کار هنری انصراف نمی‌دهند. بسیاری از هنرمندان مایل‌اند در تمام طول زندگی حرفه‌ای‌شان با این درآمد اندك بسازند. اینجاست که اقتصاددانان حرفی برای گفتن ندارند. البته این به دلیل فرض اقتصاددانان دربارهٔ انتخاب‌های عقلانی افراد جامعه در بلند مدت نسبت به سود و زیانشان است؛ کاری که بیشتر مردم نمی‌کنند.

به هر ترتیب، هنرمندان انتخاب نمی‌کنند که با درآمد اندك کار کنند. آن‌ها خودشان مایل‌اند که با این درآمدها کار کنند. در طول دو سدهٔ گذشته این عقیدهٔ هنری- مجموعه‌ای از عقاید اخلاقی مشترك- توسعه یافته است که می‌گوید، فداکاری هنرمندان برای هنر امر مطلوبی است. بنابراین می‌توان گفت هنرمندان امکانی جز فداکاری ندارند و اگر لازم باشد، مایل‌اند با درآمدهای پایین کار کنند. این موضوع توضیح می‌دهد که چرا هنرمندانی که درآمد اندکی دارند، هنر را رها نمی‌کنند. به هر روی، اقتصاددان‌ها درست می‌گویند که انتظارات نابجا می‌توانند افراد بسیاری را به سمت هنرمند شدن بکشاند. من فکر می‌کنم که انتظار آزادی، استقلال و توسعهٔ شخصی از مهم‌ترینشان باشد. این انتظارات به اعتبار ایده‌آلی وابسته‌اند که در مدرنیته مهم تلقی می‌شود و نیز به‌خاطر این است که این اعتبار ایده‌آل احساس ناامیدی و فریفتگی را برای هنرمندان به ارمغان آورده است. هنرمندان نیز مانند باقی مردمان فقیر آزادی اندکی دارند. هنرمندی که ۹۰ درصد زمانش را صرف شغل دومش می‌کند، فضای مستقل اندکی دارد که بتواند خودش را نشان دهد، موضوعی که غالباً باعث عذاب می‌شود.

در حال حاضر در سراسر جهان گروه‌های هنری فعالی به سازمان‌های هنری، واسطه‌ها، گالری‌ها، موزه‌ها، مدیران فرهنگی، سالن‌های تئاتر و کنسرت (خصوصاً آن‌هایی که با مخارج عمومی

هنرمندان به کارآفرینان فرهنگی تبدیل شده‌اند که بر سر «کار خودشان» کوتاه نیایند

رنگ روغن، ۸۰×۶۰

کار می‌کنند) فشار می‌آورند تا به هنرمندان در ازای خدماتشان مبالغ مناسبی پرداخت کنند و از آن‌ها به دلیل موقعیت چانه‌زنی ضعیفشان سوء استفاده نکنند. اما براساس عقیدهٔ مشترکی که فداکاری برای هنر را مطلوب می‌داند، ابعاد موفقیت چنین فعالیت‌هایی محدود خواهد بود. عملکرد نادرست سازمان‌های هنری در پرداختِ اندك و نیز عملکرد نادرست هنرمندانی که تقریباً در ازای هیچ کار می‌کنند، به ایجاد مزیتی رقابتی برای این سازمان‌ها انجامیده است. البته آن‌ها کارشان را نادرست نمی‌دانند و با این استدلال که به هنر خدمت می‌کنند، رفتارشان را توجیه می‌کنند (هنر برای هنر). اما در طول زمانی طولانی که در باور و عقاید هنری تغییری حاصل شده باشد، این اعمال مهم‌اند.

در اینجا تمایز میان هنرمند و آماتور اهمیت پیدا می‌کند. برخلاف سایر مشاغل، هنرمند حرفه‌ای وضعیت «خودبیانی» دارد. البته نیاز به تأیید هم هست. همه هنرمندان به‌عنوان هنرمند ناشناخته کارشان را شروع می‌کنند و بسیاری از آن‌ها در تمام طول مدت کارشان ناشناخته باقی می‌مانند و همچنان باور دارند که روزی «کشف خواهند شد». اما هرگز کشف نمی‌شوند و به‌خاطر همین ناشناس ماندگی همواره در رنج‌اند. در میان گروه‌های بزرگ هنری کسانی که احتمالاً بیش از دیگران ناراحت‌اند، کسانی هستند که پس از فراغت از تحصیل هنری کمی شناخته می‌شوند اما هنرمندان موفقی نمی‌شوند و در تمام طول مدت کار حرفه‌ای‌شان ناشناس باقی می‌مانند. با گذر زمان بسیاری از آن‌ها ناامید می‌شوند، اما همچنان شغل هنری‌شان را رها نمی‌کنند.

با این همه تغییراتی در راه است؛ هنرمندان جوان تحرك بیشتری دارند و بعضی از آنان کارآفرین‌تر شده‌اند. دیگر منفعلانه منتظر نمی‌نشینند تا کسی بیاید و کشفشان کند. برای بسیاری از آن‌ها تلاش برای فروش آثارشان دیگر تابو نیست، حتی اگر دست‌نوشته، طراحی یا نمایشنامه باشد. بازاریابی دیگر کلمه‌ای کثیف نیست. هنرمندانی که وبگاه دارند، در شبکه‌های اجتماعی معرفی می‌شوند و برخی اوقات تقریباً پرخاشگرانه خود و اثرشان را ترفیع می‌دهند. این عمل را هنرمندان و هنردوستان محافظه‌کار نمی‌پسندند، اما اتفاق می‌افتد. هنرمندان به کارآفرینان فرهنگی تبدیل شده‌اند.

به هر حال، آنچه وجدانشان را آرام می‌کند و از انتقادهایشان می‌کاهد، این است که بر «کار خودشان» کوتاه نیایند. آن‌ها پیوسته میان آثار خودشان و آثار کاربردی و تجاریشان تفاوت قائل می‌شوند. در مورد آثار کاربردی و تجاری می‌توان کوتاه آمد، اما دربارهٔ «کار خودشان» نه. هنرمندانی که کارآفرین فرهنگی هستند نیز به برتری هنر مستقل چسبیده‌اند. از این منظر هیچ چیزی تغییر نکرده و هنرمند کوتاه نیامده است.

ممکن است کسی بپرسد: آیا تمایز میان کار خود و کار بازاری روشن است و اینکه آیا این مسئله مانع تولید نمی‌شود؟ احتمالاً آنچه هنرمندان آن را سازش معرفی می‌کنند، به تشویق خلاقیت، نوآوری و حتی استقلال منجر می‌شود.

به هر صورت، اینکه حداکثر استقلال، حداکثر خلاقیت را در پی دارد، باوری اشتباه است. مباحثه با مصرف‌کنندگان و گفت‌وگو با ایشان سازش به‌حساب نمی‌آید و توجه به تقاضای مصرف‌کننده هدف هنرمند کارآفرین است. سرانجام اینکه استقلال و اعتبار تنها در سایهٔ ارتباط شکل می‌گیرد. باورهای جا افتادهٔ هنر که بر استقلال هنری بسیار تأکید می‌کنند و نیز بی‌توجهی هنرمندان به خواست مصرف‌کننده، باعث کم شدن خلاقیت و ادامهٔ کار با درآمد اندك خواهد شد.

مباحثه با مصرف‌کنندگان و گفت‌وگو با ایشان سازش به‌حساب نمی‌آید و توجه به تقاضای مصرف کننده هدف هنرمند کارآفرین است

از ریاضت تا رضایت در هنر

تحلیل و بررسی آثار استاد صداقت جباری

کاوه تیموری

اشاره

صداقت جباری یکی از هنرمندانی است که تجربه‌های هنری خود را در فضای انقلاب اسلامی آغاز کرده است. رشد پله‌پله و طی مراحل آموزشی در انجمن خوش‌نویسان و دانشکده هنرهای زیبا (تا اخذ مدرك دکترا)، چهره‌ای سختکوش برای معرفی وی به جامعه هنری به‌شمار می‌آید. وی در تمام این مراحل، آموزش و تدریس را با هم تجربه کرده است. او پس از یکی دو نیم‌سال تحصیل در دانشکده، کار تعلیم دانشجویان را آغاز کرد و از همان ابتدای ورود به دانشگاه مدرس «انجمن خوش‌نویسان ایران» بود.

اکنون او هنرمندی چندبعدی است که تجربیاتش در خوش‌نویسی سنتی، لوگوتایپ و نقاشی خط آوازه ملی یافته و در مواردی نیز در عرصهٔ بین‌المللی تابلوهایش به‌عنوان آثار طراز اول مورد توجه قرار گرفته است. در این نوشتار با دیدگاه‌ها و سلوک هنری استاد جباری آشنا می‌شویم.

کلیدواژه‌ها: صداقت جباری، خط و نقاشی‌خط، لوگوتایپ، نقاشی

زمینه‌اجتماعی

صداقت جباری در ۳۰ تیرماه ۱۳۴۰ در روستای «کلخوران» واقع در پنج کیلومتری شمال اردبیل در نزدیکی مدفن **شیخ صفی‌الدین اردبیلی** به دنیا آمد. تحصیل را در شهر اردبیل آغاز کرد. پس از طی دوره‌های ابتدایی و راهنمایی به دبیرستان رفت و در رشتهٔ اقتصاد تحصیل کرد. از همان زمان، یعنی دورهٔ راهنمایی و دبیرستان، با دو مقولهٔ خوش‌نویسی و نقاشی در ارتباط قرار گرفت. برادر بزرگ‌ترش به این دو هنر علاقه داشت و در این زمینه‌ها کار می‌کرد. خانوادهٔ او نیز به خط و نقاشی اهمیت زیادی می‌دادند.

در واقع برادر بزرگ اولین راهنمای او بود. صداقت از این توفیق بهره داشت که در کنار برادری هنرمند و خواهری فرهنگی کار هنر را ادامه دهد: «وقتی برادرم کار می‌کرد، وی را تماشا می‌کردم و بعضی از مقدمات را از او یاد می‌گرفتم. از پنجم ابتدایی ویژگی‌های خط خوش را داشتم و غالباً جزو کسانی بودم که در مدرسه جایزه می‌گرفتند. خاطرم هست از دوره راهنمایی در مسابقات بین مدارس در شهرستان، جایزهٔ اول نستعلیق را می‌گرفتم و این موضوع در دبیرستان هم تکرار شد.»[1]

با این حال چه کسی می‌تواند نقش معلمان خوش‌ذوق و هنردوستی را که در دانش‌آموزان شور و شوق نوشتن یا بارور شدن ذوق هنری می‌آفرینند، کتمان کند؟: «تنها معلمی که خط خوش من برایش جذاب بود، معلم دینی و ادبیاتم، آقای **میرزا رحیمی** بود که یک‌بار به‌عنوان جایزه، یك قطعه از خط خودش را که خط نسخ قابل قبولی داشت و با قلم نی نوشته بود، به من هدیه داد که هنوز هم

آن را نگـه داشـته‌ام. جایزهٔ دیگـری هم در کلاس پنجـم ابتدایی گرفتـم که هیچ‌گاه فرامـوش نمی‌کنـم. زمانی کـه در منطقه در خوش‌نویسـی رتبهٔ اول را کسـب کردم، خواهـرم که معلم بود، یک قلـم نی به من هدیه داد کـه آن را نیز بعد از پنجاه و اندی سال نگه داشته‌ام.

نکته دیگری که باید بگویم این اسـت که کتاب‌های درسی آن زمان بسیار تأثیرگذار بودند و من بسیار متأسفم که دیگر کتاب‌ها به آن زیبایی که از زیردست استادانی مانند اسـتاد **احصایی** بیرون می‌آمد، نیسـتند. رسم‌الخط استاد احصایی به‌قدری صحیح و تأثیرگذار بود که من کتاب هنر سال پنجم را کـه خواهـرم تدریـس می‌کرد و اسـتاد احصایی آن را تحریر کرده بودند، از ایشان گرفتم و تا امروز برای خودم نگه داشته‌ام.

دوران تحصیل من تأثیر بسیاری بر زندگی هنری من داشته و برایم سرنوشت‌ساز بوده اسـت. در دورهٔ راهنمایی هم به مدرسـه و هم به جاهای دیگر خدمات خوش‌نویسی ارائـه می‌دادم. تابلو می‌نوشـتم و کارهایی از این دسـت انجام می‌دادم. در دبیرستان ایـن موضوع جدی‌تر شـد و من سـفارش خوش‌نویسی داشتم. شروع جدی این کار زمانی بود که برادرم به سـربازی رفته بود و روزی که فردی برای سفارش خوش‌نویسی آمده بود، وقتی فهمید برادرم حضور ندارد، از من خواسـت که خوش‌نویسـی را انجام دهم. اسـتاد **ممیز** هم همیـن روند را طی کرده بودند.

سـال ۱۳۵۷ یا ۱۳۵۸، هم‌زمان با اولین سال بعد از انقلاب، بعد از گرفتن دیپلم به سـربازی رفتم و به‌دلیل معدل بالا به تهران فرسـتاده شـدم. اتفاقاتـی هـم در دوران سربازی برایم رخ داد. در آبان سال ۱۳۵۹، زمانـی که سـربازی به نیمه‌هـای خودش می‌رسـید، از هر فرد خواسـتند که پرونده خـودش را بیـاورد. من هم اسـم خـودم را روی پرونده‌ام نوشتم و تحویل دادم. فردای همان روز به دنبال نویسنده آن خط آمدند و من هم با ترس و لرز گفتم که خط نوشته شـده کار من اسـت. از آن روز به‌دلیل خط خوشـم، منشـی گردان شـدم و از بعضی از وظایـف سـخت آن دوره معافـم کردند. همین اتفاق باعث شـد که دورهٔ سربازی را در ستاد گردان بگذرانم. فرمانده گردان در حین تقسیم سربازها مرا در پادگان و ستاد خودش نگه داشت تا کارهایی را که دوست داشت انجام دهم.»[۲]

آموزش

صداقـت جبـاری تا ایـن زمـان جوانی بود کـه در او به شـکل خـودرو جوانه‌های خوش‌نویسـی سـبز شـده بودنـد. مثـل بسیاری از خوش‌نویسـان کشور، راهیابی به تشـکّل سرنوشت‌سـازی مثـل انجمن خوش‌نویسـان برایش تولد تازه‌ای به‌شمار می‌آمد: «در سـال ۱۳۶۰ توسط دوستانم مطلع شـدم کـه انجمنـی به نـام **انجمن خوش‌نویسـان ایـران** وجـود دارد که در آن خوش‌نویسـی را آمـوزش می‌دهنـد. به انجمـن رفتـم و ثبت‌نام کـردم. یکی از توفیقـات زندگی مـن این بود که اسـتادم **اسـتاد عبدالله فرادی** (۱۳۷۵-۱۳۰۱) بـود. ایشـان انسـانی جامع‌الشـرایط و با اطلاعات غنی بودند. سواد و دانش ایشان از جهـات مختلف ارزشـمند بود. ایشـان در زمـره افرادی قرار داشـتند که همیشـه سرمنشـأ بودند. دوره‌ای که شـاگرد استاد بودم، بسـیار تحت تأثیر ایشان قرار گرفتم. در سال ۱۳۶۰ گواهی‌نامه عالی و در سال ۱۳۶۱ رتبه ممتاز را در خوش‌نویسی کسب کـردم. بعد از گرفتـن گواهی‌نامه ممتاز به فاصله چند روز در آزمون مدرسـی انجمن خوش‌نویسان شرکت کردم و با کسب رتبه اول قبول شـدم. به این صورت بود که قبل از اینکه وارد دانشگاه تهران شوم، در انجمن خوش‌نویسان مدرس بودم.»[۳]

انجمن تأثیر اکسیر گونه خود را بر جباری به‌جا گذاشـت. او با تعلیمات استاد فرادی رویش دوباره‌ای یافت و بر این اساس متوجه عرصه‌های دیگر نیز شد. عمق علاقه او به خـط زمانی اسـت که می‌خواهـد در مرکز کشـور بماند و ناگزیر اسـت بـرای این کار چاره‌ای بیندیشد.

دانشگاه، عرصه جدید

ماجرای ورود جباری به دانشـگاه از زبان خودش شنیدنی است. زیرا معمولاً اتفاقاتی رخ می‌دهد که چند دهـه بعد ارزش آن‌ها بـرای افـراد روشـن می‌شـود: «در اواخـر سـربازی، با توجه به امکاناتی که در تهران فراهم بود و از طرف دیگر چون می‌خواستم روی پای خودم بایسـتم. به‌همین دلیل، با وجود اینکه شاید غیرمنطقی و ساده‌لوحانه به‌نظر برسد، خواستم اجازه دهند در دوران جنگ که خطرات خودش را دارد، به‌عنوان سرباز صفر در پادگان بمانم تا به این صورت بتوانـم به خوش‌نویسـی ادامـه دهم. من در دوره سـربازی رشـد عجیبی داشـتم و دوره‌های انجمن را در دوران سـربازی طی کـردم. در آن دوران فقط برای کلاس خط و خوش‌نویسی از پادگان بیرون می‌آمدم و بقیه اوقات همان‌جا مشـغول مشق کردن بـودم. در آن موقـع تازه فهمیـده بودم که چه میـزان به خط و خوش‌نویسـی علاقه دارم. فرمانده پادگان نیز مرا زیر نظر داشت و می‌دیـد که مـن از صبح تا شـب تمرین می‌کنم و به کسی کاری ندارم. آن‌ها حتی به زور به من مرخصی می‌دادند که به دیدار خانـواده‌ام بـروم. شـاید به مـدت چندین سـال تلویزیون ندیـدم و به‌ظاهـر در قبال

خوش‌نویسی چیزهای بسیاری را از دست دادم.

بعد از پایان سربازی، آقایی به‌نام **عرب بیگی** که استوار ارتش بود و علاقه مرا به خوش‌نویسی می‌دید، مرا به ستاد نیروی زمینی ارتش برد و شرایط مرا توضیح داد و از آن‌ها خواست که مرا تا زمانی که لازم است، استخدام کنند یا به‌کار بگیرند. بدین ترتیب در آنجا به‌عنوان خوش‌نویس استخدام شدم. فردای روزی که لباس سربازی را از تنم درآوردم، به‌عنوان کارمند به ستاد نیروی زمینی ارتش رفتم، و بدین گونه در تهران ماندگار شدم.

در اواخر دوره سربازی با یکی از سربازان هم‌دوره به‌نام **محمد خزایی** (که در حال حاضر رئیس گروه گرافیک دانشکده هنر تربیت‌مدرس هستند) آشنا شدم. من به انجمن خوش‌نویسان می‌رفتم و آقای خزایی به حوزه هنری. او به من پیشنهاد کرد که در رشته هنرهای زیبا در دانشگاه ادامه تحصیل دهم. در دوران سربازی‌ام به‌دلیل انقلاب فرهنگی دانشگاه‌ها بسته بود و تازه داشت در مورد برگزاری کنکور اخباری منتشر می‌شد. به دانشکده هنرهای زیبا رفتم و در کلاس آمادگی کنکور تحت نظر آقایان **مرتضی حیدری** و **علی نوروزی طلب** ثبت‌نام کردم. جالب است بدانید که در جلسه اول از همه خواستند که شکل یك آدم را بکشند. همه کشیدند به غیر از من! برایم سخت بود.

من در زمینه طراحی کلاسیک کار کرده بودم و بیشتر کارم کپی منظره‌ها بود ولی به‌تدریج راه افتادم. منظورم این است که **نتوانستن** اشکالی ندارد بلکه **نخواستن** بَد است. من می‌دانستم که می‌توانم در این کلاس‌ها با هنرمندان برجسته‌ای مانند **احمد نادعلیان**، **احمد قلی‌زاده** و **شهید دوروزی** هم‌کلاس بودم. خلاصه بعد از طی کلاس آمادگی کنکور در رشته گرافیک دانشگاه تهران پذیرفته شدم و از محضر استادانی چون **شباهنگی**، **احصایی**، **بروجنی**، **حلیمی**، **ممیز**، **پاک‌باز**، **آیت‌اللهی**، **آرش**، و **ناصرپلنگی** استفاده کردم.»[۴]

پس از سپری شدن یکی دو سال دانشکده، ارزش‌مایه‌هایی که جباری از هنر خوش‌نویسی سنتی داشت، بر استادانش پوشیده نماند. او به زیبایی خط‌های شکسته و نستعلیق را می‌نوشت و از عهده تدریس آن‌ها برمی‌آمد. لذا با توجه به نیازی که در دانشکده برای تدریس وجود داشت، از وی برای تدریس دعوت به عمل آمد. «در نیم‌سال دوم و سوم بودم که از طرف مسئولین به من پیشنهاد تدریس در دانشکده شد که در این زمینه استاد احصایی و استاد ممیز تأثیر داشتند. به اصرار ایشان وقتی دانشجوی سال سوم بودم، برای دانشجویان سال پایین‌تر خوش‌نویسی و طراحی حروف تدریس می‌کردم. استاد احصایی در نیم‌سال اول، وقتی فهمیدند که من خط کار کرده‌ام، به من گفتند که لازم نیست سر کلاس ایشان بروم. کار به جایی رسید که وقتی من وارد کلاس می‌شدم، به هم‌کلاسی‌های خودم می‌گفتند که برای احترام بایستند. من ناراحت می‌شدم و به ایشان هم گفتم، ولی به من گفتند که این‌ها باید احترام به هنر را بیاموزند. در نهایت در سال ۶۸-۱۳۶۷ فارغ‌التحصیل شدم.»[۵]

به این ترتیب جباری جوان مسئولیت مضاعف آموختن و آموزش دادن را از آن پس با هم تجربه می‌کرد. فضای دانشکده هنرهای زیبا عرصه تازه‌ای برای یادگیری بود که او از این شرایط استفاده مطلوب را به عمل آورد.

تحول در خط

شیوه خوش‌نویسی جباری بعد از ورود به دانشگاه حال و هوای دیگری به خود گرفت. در واقع به‌نظر می‌رسد که در آن مقطع منابعی که برای ذهن جباری عامل الهام بودند، دچار تغییر شده بودند، اما ترغیب و تشویق استادان نیز تأثیر زیادی داشت: «عوامل بسیاری دخیل بود. استادان دانشگاهی، مانند استاد احصایی و استاد ممیز، تأثیر شگفتی بر من داشتند.

نظام دانشگاه روی هر فرد اثر خودش را می‌گذارد. انجمن خوش‌نویسان هم فضای خاص خودش را داشت. در آنجا کار باید براساس تقلید صورت می‌گرفت. وارد دانشگاه که شدم در وهله اول قرابتی بین خوش‌نویسی و گرافیک نمی‌دیدم. دانشگاه درس‌های خودش را داشت. تنها دو درس بود که تا حدی با خوش‌نویسی ارتباط داشت. اما ارزش و اهمیتی که استادان از جمله استاد ممیز برای خط قائل بودند، بسیار زیاد بود. ایشان همیشه ما را تشویق می‌کردند که خط‌های قدما را ببینیم. خوش‌نویسی و خط برای ایشان بسیار ارزش داشت؛ به‌گونه‌ای که می‌گفتند در دفتر کارشان چند خط قدیمی دارند که هر وقت خسته می‌شوند، برای رفع خستگی به آن‌ها می‌نگرند. می‌توان گفت ارج‌گذاری استاد ممیز را به خط و خوش‌نویسی، خوش‌نویسان طراز اول ما نداشتند. خود ایشان از خوش‌نویسی شروع کرده بودند.

زمانی که می‌خواستم روی پروژه دوره لیسانس کار کنم، به پیشنهاد استاد ممیز روی تطبیق بین مفردات چهار خوش‌نویس به‌نام نستعلیق کار کردم. قصد این بود که ببینیم چگونه از **میرعلی هروی** به **میرزای کلهر** رسیده‌ایم. من برای تحقیق این موضوع به چیزهای بسیاری نیاز داشتم و طبیعتاً از اینجا شروع شد که من مجبور بودم از تمام آثار **میرعلی هروی**، **میرزا غلامرضا**، **میرعماد** و **میرزای کلهر** عکاسی کنم؛ باید قلم‌هایشان را یک اندازه می‌کردم، بنابراین دستگاه آگراندیسمان و کاغذ عکاسی خریدم. آن زمان استاد احصایی خط‌های قدیمی زیادی داشت. ایشان با وسعت نظر هر چه را داشتند در اختیار من گذاشتند. من هم طی جست‌وجوی بسیار هر چه به دستم می‌آمد، جمع‌آوری می‌کردم. در این مطالعه من باید تمام مفردات را اصلاح می‌کردم؛ چون کیفیت لازم را نداشتند و همه را باید زیر قلم فرضی کوچک و بزرگ می‌کردم تا قلم با خط‌ها تطبیق پیدا کند. این تفحص بسیار طولانی بود و وقت زیادی از من گرفت. به‌علاوه، این خودبه‌خود بر خط من نیز تأثیر گذاشت.

البته در تمام این مدت استاد فرادی را در جریان این مطالعه قرار می‌دادم. ایشان تغییر خط مرا می‌دید و ابتدا نگران بود که مبادا خط من به هم بریزد که البته به ایشان اطمینان دادم که در عین اینکه این کار را انجام می‌دهم، خط ایشان را مرتباً مشق می‌کنم. کار من در سال ۶۷-۱۳۶۶ جزو کارهای موفق آن زمان بود. چون اولین گام برای یک پروژه تحلیلی به‌شمار می‌آمد. در نهایت نتیجه‌اش این شد که در دوره کارشناسی ارشد، در دانشگاه تربیت مدرس، برای پایان‌نامه‌ام استاد فرادی را به‌عنوان استاد افتخاری دعوت کردم.

در دوره کارشناسی ارشد روی چلیپاهای میرعماد کار کردم. میرعماد از جمله افرادی بود که روی آثار او در پروژه کارشناسی کار کرده بودم. بنابراین پایان‌نامه کارشناسی من بخشی از پایان‌نامه کارشناسی ارشدم شد. چلیپاهای میرعماد را از همه جهات شامل نقطه، زاویه، کرسی و سایر مؤلفه‌ها

به‌نظر من اولین گامی که شاید بتوان گفت از محدوده خوش‌نویسی کلاسیک به‌شکل مرسوم آن جدا می‌شویم، سیاه‌مشق است

بررسی کردم و در واقع چیزی نمانده بود که بررسی نکرده باشم. هدفم از این کار جست‌وجو و تحقیق بود و در نهایت به این نتیجه رسیدم که برای میرعماد همه این‌ها به شکل شهودی اتفاق افتاده است. بعد از پایان دوره ارشد در سال ۱۳۷۱ عضو هیئت‌علمی دانشگاه تهران شدم. برای دکترا هم از دانشگاه بیرمنگام انگلیس پذیرش گرفتم، جایی که دکتر خزایی درس می‌خواند اما به‌علت فوت همسرم مسیر زندگی‌ام تغییر کرد. این اتفاق باعث شد که دکترای خارج را به دکترای داخل تبدیل کنم و در ایران بمانم. در دوره دکترا بر روی کارستان میرعماد در پروژه‌ای با عنوان **زیبایی‌شناسی آثار میرعماد الحسنی** کار کردم.»[۶]

چنانچه اشاره شد، زندگی شخصی جباری خالی از ناملایمات نیز نبوده است. در گذشت همسر وی در سال ۱۳۷۱ تأثیرات جدی بر زندگی‌اش گذاشت. به‌رغم سنگین بودن این اتفاق جباری کار هنری‌اش را با پشتکار دنبال کرد. همت و اراده او در راه هنر موجب شد که تأثیر مشکلاتی از این دست بر وی هر روز کم‌رنگ‌تر شود.

در دوره دکترا جباری به رازگشایی از آثار خوش‌نویس برجسته‌ای رفته بود که در چهار قرن گذشته مقام هنری‌اش خدشه‌ای برنداشته و همواره تسلط خود را در نهان‌خانه خوش‌نویسی بعد از خود حفظ کرده است. میرعماد الحسنی خوش‌نویس دوران سازی است که روایت جباری از وی چنین است: «خیلی از خوش‌نویسان تصور می‌کنند آنچه می‌نویسند همان چیزی است که می‌بینند، اما دست مطابق با ذهن عمل نمی‌کند. خیلی وقت‌ها وقتی از روی الگویی کاری انجام می‌گیرد، می‌بینیم که دست می‌خواهد جای دیگری برود. در بررسی آثار میرعماد هرچه بیشتر وارد موضوع شدم، دیدم این ماجرا تمامی ندارد و میرعماد دریای بی‌کرانی است که نمی‌توان آن را شناخت. فقط می‌توانم بگویم این توفیق را داشتم که بیشتر با این استاد محشور شوم. به‌واسطه این مؤانست خیلی چیزها به‌دست آوردم. فهمیدم که این شاقول‌ها و ترازهایی که ما روی آثار گذشتگان می‌گذاریم، تنها برای تحلیل یک اتفاق هنری و تفهیم آن به دیگران مفید است، نه برای اینکه الگویی شود تا دیگران مانند آن عمل کنند. زیرا اگر چنین بود، دیگر نام این کار، کار هنری نبود.»[۷]

تحلیل آثار

مطالعه کارهای صداقت جباری و دنبال کردن روند تحول هنری او بیننده را با چهره‌ای متفاوت و تازه روبه‌رو می‌کند. ترسیم نمودار هنری او نشان می‌دهد که او طی بیش از ۳۰ سال کار هنری به زبان بصری خاصی دست یافته است. او هنرمند هوشیاری است که خود را از دعواها و درگیری‌های تن‌فرسا و روح‌فرسا در محیط خوش‌نویسی دور نگه داشته است. خوش‌نویسی نستعلیق، نقاشی خط و طراحی «آرم‌نوشته» سه زمینه اصلی کارهای هنری جباری به‌شمار می‌روند.

جباری تحت تأثیر سیاه‌مشق‌های هنری و آثار قوی متقدمان به شیوه قدما گرایش پیدا کرد؛ تجربه‌ای که پیش از این بزرگانی مانند احصایی آن را با موفقیت پشت سر گذاشته بودند. مزیت جباری داشتن دست قوی و توانمندی بود که با شناخت مطلوب از مبانی هنرهای تجسمی می‌توانست هرچه را که در ذهن دارد، در صفحه مشق اجرا کند. یادآور می‌شود در مطالعه‌ای که میان خوش‌نویسان انجام شده بود، دست جباری بزرگ‌ترین دست و درعین‌حال نرم‌ترین دست بود. از این به بعد او مرکز اصلی قلم خود را اندازه «جلی شش‌دانگ» و قالب مورد علاقه خود را «سیاه‌مشق» انتخاب کرد.

سیاه‌مشق‌های جباری دارای فضاسازی خاص خود است. گردش کلمات در جهات گوناگون صفحه و ساختن جلوت و خلوت در سیاه‌مشق به‌گونه‌ای است که کارهایش را می‌توان بدون امضا شناسایی کرد. اگر بخواهیم به گذشته هنری او بنگریم، تنها مسیر ما بررسی قطعات خوش‌نویسی او در سه دهه گذشته است. خطوط نستعلیق او در شیوه کلاسیک هنوز ته‌مایه‌ای از استاد فرادی را در خود دارد. تلفیقی از قوّت خط فرادی در دوایر و کشیده‌ها همراه با صافی کار قدما در کارهایش محسوس است. با این حال او متفاوت است. به‌یاد می‌آورم در سال ۱۳۶۶ که برگزارکننده اولین مسابقه خوش‌نویسی دانشجویان سراسر کشور بودم، او در میان شرکت‌کنندگان پرشمار رتبه اول را بااقتدار و با رأی صائب استادی چون **امیرخانی** کسب کرد.

استحکام قلم او و نگاه ویژه‌اش در ابداع سیاه‌مشق‌های نستعلیق همواره با تحسین استادان تراز اول همراه بوده است. سیاه‌مشق معروفِ «رسید مژده بهار» در اولین جشنواره خوش‌نویسی جهان اسلام رتبه نخست را کسب کرد.

نگارنده به‌خاطر می‌آورد که در مصاحبت با ثلث‌نویس و کتیبه‌نگار برجسته، استاد **محمد موحدقمی**، ایشان از قوت دست استاد جباری و استاد **کرمعلی شیرازی** به‌شکل ویژه یاد می‌کردند. بدیهی است تحسین هنرمندی مانند استاد موحد با داشتن پیشینه خیره‌کننده در انواع خطوط، نکته‌ای قابل‌تأمل درباره این عزیزان است. شیوه خوش‌نویسی جباری تا سال ۱۳۶۶ بیشترین تأثیر را از استاد فرادی داشت. صعودهای قوی، شمره‌ها و نزول‌های پرمرکب و ضخیم، دوایر رنجه‌رنجه، حرکات قلم درکشیده‌ها (با غلبه بیشتر سطح) از ویژگی‌های خط او بود. با این حال باید نظام هنری تازه‌ای شکل می‌گرفت که بتواند با سیاه‌مشق نویسی جباری در جهات مختلف و همچنین با مدل ذهنی جدید وی هم‌خوانی لازم را داشته‌باشد.

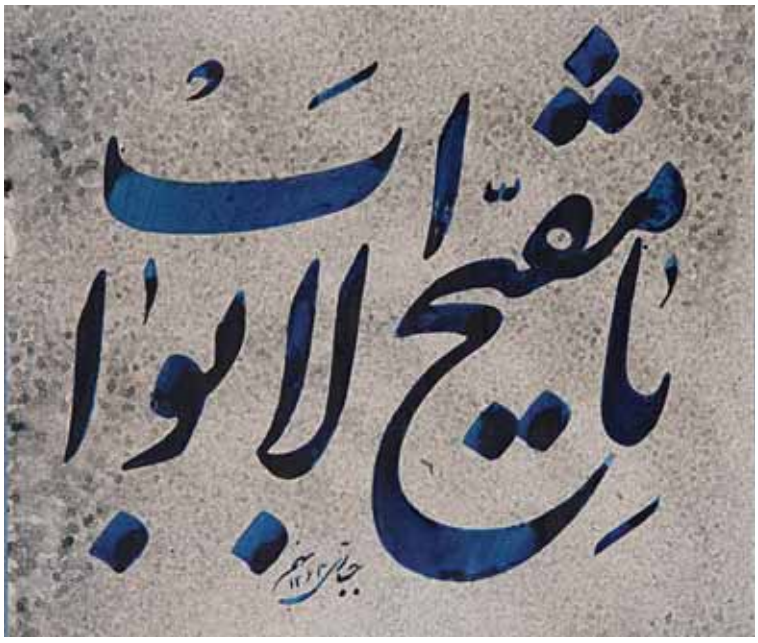
جباری با سرعت عمل بالا و دست تند و قدرت تغییر مسیر در نگارش کلمات سیاه‌مشق، نیازمند اجراهایی از حروف و کلمات بود که بتوانند این سرعت عمل را به دوش خود بکشند. لذا نمی‌توانست منتظر به ثمر رسیدن یک دایره در حرکت آرام و یا رنجه‌رنجه قلم باشد. در دهه شصت آن هم تا سال ۶۷- ۱۳۶۶ سیاه‌مشق‌های جباری متأثر از استاد عبدالله فرادی است. چه در اندام حروف کلمات و چه در تکرار کلمات مشابه این نکته دیده می‌شود. در سیاه‌مشق‌های این دوره که وجه قالب قطعات موجود جباری در آن دوره زمانی است، یک کلمه در خط افقی یا مورب تکرار می‌شود و به این روش کار در صفحه به

اتمام می‌رسد و سیاه‌مشق ساده‌ای شکل می‌گیرد. در سال‌های ۶۴-۱۳۶۵ جباری سیاه‌مشق‌هایی نوشته است که از نظر زیبایی در شمار کارهای پرعیار او به شیوه استاد فرادی است. در واقع او با همان شور و شوق جوانی توانست قدرت تقلیدپذیری از شیوه استاد فرادی را در همان سال‌ها به اوج برساند و به روایتی اشباع از آن شود. در این زمان (۶۷-۶۶) با کسب ویژگی‌های زیباشناختی استاد فرادی، جباری خوش‌نویس گرافیک‌خوانده‌ای است که بینش بصری او فقط محدوده خوش‌نویسی سنتی معاصر را برنمی‌تابد و می‌خواهد افق نگاه خود را بیشتر به متقدمان معطوف دارد. بنابراین اولین رگه‌ها در سال ۱۳۶۶ نمودار می‌شوند و این زمانی است که او در آستانه نگارش پایان‌نامه درسی دوره لیسانس خود است. از سال ۱۳۶۶ به بعد آرام‌آرام چیدمان حروف و کلمات در سیاه‌مشق‌های جباری از تکرار کردن حروف و کلمات به ترکیب کردن آن‌ها، تغییر جهت سطر و یا تغییر فضا و یا معکوس کردن سطرها شکل جدیدی به خود می‌گیرد.

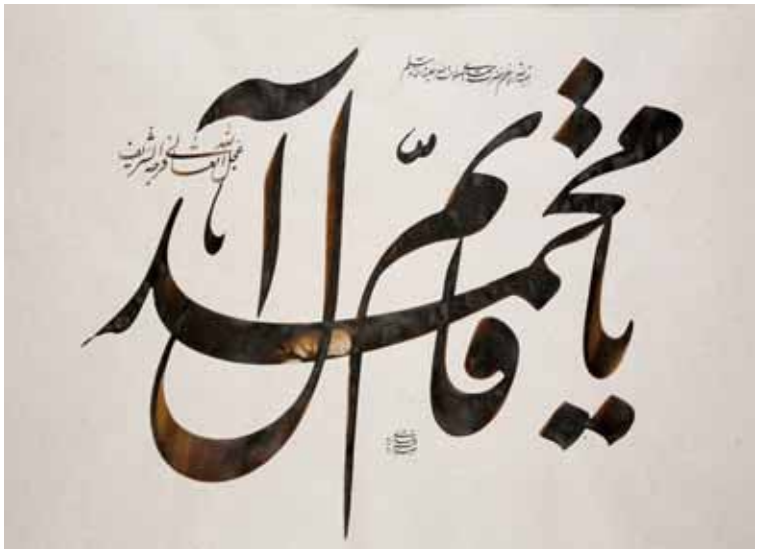
شاید علاقه‌مندی جباری به سیاه‌مشق را در این اظهارنظر او می‌توان درک کرد: «به‌نظر من اولین گامی که شاید بتوان گفت از محدوده خوش‌نویسی کلاسیک به‌شکل مرسوم آن جدا می‌شویم، سیاه‌مشق است. سیاه‌مشق مرا اقناع می‌کند. می‌توان کتابی را از ابتدا تا آخر کتابت کرد و نهایتاً صاحب چیزی شد که زیبایی‌شناسی خاص خودش را دارد. ولی شاید به‌دلیل بی‌صبری بی‌اندازه من است که دوست دارم بتوانم کاری را سریع انجام دهم. طوری که مرا راضی کند. از طرف دیگر، سیاه‌مشق پلی است که من می‌توانم با آن کارهای متفاوتی انجام دهم. از آن می‌توان در گرافیک و نقاشی- خط استفاده کرد. در سیاه‌مشق باید حجم بالایی از مطالب را در اِشل کوچکی از فضا جای داد. این کار آزادی‌های خاص خودش را دارد. به‌هر حال هر کسی به چیزی علاقه دارد.» [۸]

آن سال‌ها کار او مطالعه مستمر کار قدما بود. به‌تدریج در اثر سرعت قلم، کشیده‌های جباری حالت صافی بیشتری به خود گرفتند و از ضخامت شمره‌ها و حرکات صعودی کاسته شد. گویی جباری می‌خواست استحکام و استخوان‌بندی خط فرادی را حفظ کند و در عین حال از روکش و ظاهر رنجه‌رنجه و نسبتاً ضخیم سیمای حروف و کلمات در آن بکاهد. بدین ترتیب او خود را برای گردش‌های سریع در ابعاد مختلف صفحه آماده کرد. بینش او در مبانی هنرهای تصویری و شناخت صفحه‌آرایی و آشنایی با مؤلفه‌های بصری و تجسمی، با اهتمام در شیوه متقدمانی چون **میرزا غلامرضا** در این راه یاری‌رسان شایانی برایش بود.

آشنایی او با استاد مرتضی ممیز و استاد محمد احصایی در کلاس‌های دانشگاهی (۶۸- ۱۳۶۳) و شاگردی مستقیم این استادان تراز اول در حقیقت فصل تازه‌ای را برای رشد و بینش هنری در جباری فراهم آورد. استاد احصایی به سیاه‌مشق به‌عنوان نقطه ناب هنر خوش‌نویسی توجه داشت و به‌همین دلیل سیاه‌مشق‌های خیره‌کننده او برای جباری مهم‌ترین منبع الهام به‌شمار می‌آمد. جباری گفته است تقلید را نمی‌پسندد اما باید در نظر داشته باشیم که فضای کلی سیاه‌مشق‌های وی، ضمن آنکه اثر انگشت خود وی را دارد، در چارچوب کلی تأثیرپذیری از سیاه‌مشق‌های احصایی



قطعه نستعلیق، ۱۳۶۳، اثر استاد جباری به شیوه استاد فرادی



قطعه نستعلیق، اثر استاد جباری

قابل دسته‌بندی است.

مجموعه این عوامل شرایطی را شکل داد که جباری در فرایندی طبیعی روند تغییر را در نظام هنری نستعلیق خود دنبال کند. این فرایند به زایش شیوه تلفیقی جدیدی انجامید. از سال ۱۳۷۰ به بعد جباری قالب تخصصی خود را به سیاه‌مشق تبدیل می‌کند. در این مرحله سیمای خط وی با دهه ۱۳۶۰ تفاوت بارز یافته و از شیوه زنده‌یاد استاد فرادی در این خط به‌جز رگه‌های پنهانی که در روح خط او نهفته است، چیزی دیده نمی‌شود. هرچند جباری خود را مدیون تعلیمات استادی جامع چون زنده‌یاد عبدالله فرادی می‌داند، با این حال دست قوی در محکم‌نویسی و اُنس دمادم با آثار قدما و مشق کردن از روی آن‌ها برای وی ارمغان ارزشمندی را به‌بار آورده است؛ خطی که، در عین حال که ظریف است و ویژگی نازک‌نویسی را نیز دارد، از استحکام نیز برخوردار است. او این نظام هنری تازه خود را بر سیاه‌مشق‌ها استوار می‌سازد و مانند سوارکاری ماهر و آزموده جلوه‌های تازه‌ای از رقص کلمات و عبارات را رقم می‌زند. ذوق‌آزمایی او تا این مرحله با قلم مشقی (۴ تا ۵ میلی‌متر) و قلم جلی (۶ تا ۸ میلی‌متر) در سیاه‌مشق‌ها جریان دارد.

ترکیب‌بندی، اثر استاد جباری

دهه هفتاد

در اوایل دهه ۱۳۷۰ جباری در رنگینه نویسی‌های خود با قالب سیاه‌مشق موفق می‌شود رنگ‌بندی‌های زیبایی از طیف‌های قهوه‌ای و آلبالویی شکل دهد که تداعی‌کننده آثار بزرگان خط است. قطعه سیاه‌مشق (به عزم مکیده، ۱۳۷۲) و قطعه سیاه‌مشق (شراب ارغوانی، ۱۳۷۴) نمونه‌ای از کارهای موفق اوست که بی‌تکلف و آزاد و رها کشیده‌ها را نقش زده و نشانه‌های تسلط و مهارت خود را به بیننده اهل فن نمایانده است. سیاه‌مشق‌های جباری از دهه هفتاد سیاه‌مشق‌های فی‌البداهه‌ای هستند که در لحظه شکل می‌گیرند. از این حیث او در ویژگی همزادپنداری با سیاه‌مشق نویسان برجسته خوش‌نویسی کاری مهم را به انجام رسانده است. بزرگانی چون میرزا غلامرضا اصفهانی، میرحسین ترک و معاصرانی چون رضا مافی و محمد احصایی، بی‌شک الگوهای مهم او در این کار به‌شمار می‌آیند.

جباری می‌گوید اهل تصنع نیست و بداهه‌نویسی را به‌ویژه در سیاه‌مشق مهم می‌داند، اما در مورد پیش‌شرط بداهه‌نویسی معتقد است: «باید دائم‌المشق باشید. کار قبلی اِتود کار بعدی خواهدشد. این گونه‌نیست که دفعتاً چیزی به ذهن برسد. فرایند بداهه از رسوبات یک سلسله توانمندی‌های بسیار عمیقی که به‌مرور در وجود فرد می‌نشیند، استفاده می‌کند.»[۹]

از دهه ۱۳۷۰ به بعد بیشترین منبع تغذیه نظری جباری آثار مقتدمان است. چه در صفحه‌پردازی سیاه‌مشق و چه در سیمای حروف و کلمات این گرایش پیداست. به‌نظر می‌رسد روح خط میرعماد، بداهه‌نویسی میرزا غلامرضا و صفحه‌آرایی میرحسین که سه استاد مسلم دوره صفوی و قاجارند، بیشترین تأثیر را در جباری به‌جا گذاشته است. جباری در سال ۱۳۷۵ گرایش بیشتری به قلم جلی و پارویی از خود نشان می‌دهد. انصافاً جامعه خوش‌نویسی به‌ویژه در دو دهه گذشته (از سال ۱۳۷۰ تاکنون) به‌خاطر ارتباط مستقیم جباری با دانشگاه و تلاش آموزشی او در نظام دانشگاهی کشور نتوانست از ظرفیت هنری او در خوش‌نویسی و در کلاس‌های انجمن بهره لازم را بگیرد.

یکی از این ظرفیت‌های او توانایی در نگارش با قلم پارویی است. در این راستا تابلوهای ارزشمند «المرء مخبوء تحت لسانه» (۱۳۷۵) و «پرده‌ای بر صد...» (۱۳۷۵)، و ترکیب‌بندی‌های جسورانه «یا ابوالفضل العباس» (۱۳۷۶)، «صلوات» (۱۳۷۶)، «یا قائم آل محمد» (۱۳۷۶)، و «السلام علیک یا ابا عبدالله» (۱۳۷۷) از کارهای بسیار فاخر اوست. او در این کارها نشان می‌دهد که در نظام تازه خوش‌نویسی خود که متکی بر آنات معاصران و ویژگی‌های قدماست، می‌توان سازگاری لازم را در اندازه‌های گوناگون قلم فراهم آورد. قطعات ترکیب‌بندی جباری به قلم پارویی در نهایت صافی، لطافت، قرصی و حُسن ترکیب نگاشته شده و می‌توان از این حیث آن‌ها را با قطعات استاد علی شیرازی، جلی‌نگار برجسته معاصر مقایسه و مطالعه تطبیقی کرد. این چند اثر که با قلم پارویی نگاشته شده‌اند، شیوه تکامل یافته جباری را در نستعلیق نشان می‌دهد که جامع اقلام مشقی جلی و پارویی است. حُسن تلفیق بین قوت (حرکت شش‌دانگ قلم) با ضعف (حرکت با زبانه نازک قلم) و ایجاد تعادل و تناسب موردقبول و چشم‌نواز از مزایای این قطعات است.

واقعیت این است که نکته اشاره شده، یعنی «برقراری تناسب بین قوت و ضعف قلم» آن هم در قلم پارویی، همواره محل چالش در آثار خوشنویسان معاصر جوان بوده است. معمولاً در این آثار در مواردی ضخیم‌نویسی وسیله‌ای برای پوشش ایرادات بوده که بعد از مدتی به خستگی چشم در بیننده اهل فن منجر شده است. هنوز برخی از خوش‌نویسان جوان، برای دریافتن این تعادل و تجلی دادن آن در خط خود، بر در بسته می‌کوبند. اما در کارهای استاد جباری و استاد شیرازی این صفت به کمال رعایت شده است و بیننده نقصانی را حس نمی‌کند. بنابراین از این زاویه خوش‌نویسان جوانی که حتی در این بازار مکاره ردای مدرک کاغذی استادی را بر تن کرده‌اند، باید به این الگوهای موفق

توجه کنند.

جباری - مافی

نگارنده ضمن مطالعه آثار استاد جباری به‌ویژه در قالب‌های سیاه‌مشق با رویکرد بداهه‌نویسی و ترکیبات و جملات کوتاه با قلم جلی و همچنین از نظر تنوع کاری (موارد مورد استفاده در نگارش) دریافت که می‌توان ایشان را پیش از هر کس با زنده‌یاد **رضا مافی** (۱۳۶۱-۱۳۲۲) مقایسه کرد. حتی در مواردی مشخص است که جباری تا آنجا که دسترسی داشته، کارهای مافی را از نظر گذرانده و آگاهانه و یا غیرمستقیم آثار این هنرمند پیشرو، در تولیدات هنری او تأثیر خود را به‌جا گذاشته است. در این نوشتار فرصت مقایسه وجود ندارد، اما علاقه‌مندان برای درک بیشتر این نکته می‌توانند به کتاب «رازهای خط و نقاشی- خط، نگاهی به آثار رضا مافی» (به قلم نگارنده) مراجعه کنند.

مضامین در آثار جباری

جباری از هنرمندانی است که در فضای انقلاب اسلامی هویت هنری خود را کسب کرده است. او در سال‌های ۱۳۶۱ و ۱۳۶۲ به جمع هنرمندان حوزه هنری پیوست. از آن سال در شمار هنرمندانی قرار گرفت که خواستند با تولیدات هنری خود، روحی از تعهد و علاقه‌مندی به انقلاب را در کالبد هنر کشور جاری سازند. هرچند که دایره هنرنمایی این هنرمندان به مضامین خاص مقید نبود، اما با توجه به گرایش درونی این دسته از هنرمندان، آثار آن‌ها اکثراً رنگ و بوی انقلابی و مذهبی داشت. بر این اساس جباری نیز با توجه به داشتن گرایش فطری به ارزش‌های مذهبی و انقلابی، فضای عمده کارهایش را بر این اساس شکل داد. سخنان امام(ره)، کلام بزرگان دین و به‌ویژه **حضرت مولی(ع)**، **حضرت ابوالفضل(ع)**، **حضرت اباعبدالله(ع)**، **حضرت فاطمه الزهرا(س)** و بعد نیز اشعاری از زنده‌یادان **قیصر امین‌پور**، **حسن حسینی** و دیگران، عمده‌ترین درونمایه آثار هنری او را تشکیل می‌دهند. حتی در تابلوهای نقاشی- خط او که خوانا نیستند، او سعی می‌کند با نزدیک شدن به هنر مفهومی، مضامین دینی را به پرده تصویر درآورد تا جایی که بیننده یکی از آثار او، به‌طور حسی واقعه عاشورای حسینی را از یکی از تابلوهای نقاشی- خط وی (سال ۱۳۹۳) درک کرده بود. این دلبستگی در نگارش مضامین مذهبی کماکان ادامه دارد.

نکات فنی

روند تحول فنی در آثار استاد جباری نشان می‌دهد که او زیربنای خط خود را از استاد فرادی می‌گیرد اما به موازات مطالعات بصری و نظری در درجه اول صفت صافی را در شیوه استاد فرادی می‌پروراند و به‌تدریج دنباله کلمات و صعودها را به ویژگی ظرافت، تیزی و حتی نازکی می‌آراید. در مؤلفه‌های عمودی (نزولی و صعودی) استاد جباری نهایت وسواس را در عمودنگاری و ایستایی آن‌ها به‌شکل ظریف و حتی کمی بزرگ‌تر از حد معمول (در حد نیم‌نقطه) به نگارش درمی‌آورد که این ویژگی به «استوارنویسی» در خط وی انجامیده است.

شاید نمودار ۱ نیم‌رخی از تحول هنری وی را معرفی کند. در نگارش قطعات استاد جباری دارای شتاب خیره‌کننده‌ای است. سرعت نگارش، صافی، تیزی و پرانرژی بودن کلمات را در پی دارد. ضرب‌آهنگ سریع قلم قطعه‌ای پرجنب‌وجوش را رقم می‌زند که چشم بیننده را به‌سوی خود می‌کشد و در فرازوفرودهای خط او را همراه می‌سازد. در عین حال، این سرعت بالا باعث می‌شود که در نگارش یک قطعه که به‌عنوان نمونه چهار سطر از غزل **حافظ** را شامل می‌شود، علاوه بر جا ماندن مصرع دوم بیت اول، کلماتی مانند «چرا» و «ما» نیز از قلم بیفتند و ردیف «نکنی» به «کنی» تبدیل شود. بدیهی است که در ارزیابی از قطعه، هر بیننده می‌تواند به عیار خط نمره بالایی دهد، اما وقتی خواننده در خواندن شعر حافظ دچار مشکل شود، می‌تواند از سرعت خطاط نیز گله‌مند باشد. در کارهای جباری از این موارد باز می‌توان نمونه آورد.

البته شور جوانی خطاط گویی در سیر و تفرج زیباشناسانه خط آن‌چنان دچار بوده که به این نکته‌ها اندیشه نمی‌کرده است. بررسی سیر سیاه‌مشق‌های استاد جباری در دهه‌های هفتاد و هشتاد حاکی از آن است که از سیاه‌مشق‌های پرتراکم، آرام‌آرام به‌سوی سیاه‌مشق‌های کم‌کلمه، اما متکی بر فضاسازی در حرکت بوده است. اگر در دهه ۱۳۶۰ سیاه‌مشق‌های اولیه او مملو از کلمات و در نتیجه پر کردن تمام صفحه بود، در سیاه‌مشق دهه ۱۳۷۰ کلمات یک مصرع به‌عنوان مصالح اصلی سیاه‌مشق انتخاب و با وارونه نوشتن کلمات، گردش دادن، معکوس‌نگاری و چپ و راست کردن آن در جهات مختلف صفحه، شکل نهایی سیاه‌مشق شکل گرفته است. در شیوه خوش‌نویسی صداقت جباری کلمات و حروف دارای انرژی نهفته‌ای هستند که بالندگی و پرتحرکی آن‌ها موجب می‌شود در قالب‌های کلاسیک، مثل چلیپا با سطرنویسی، به‌راحتی استقرار پیدا نکنند؛ گویی: «می‌دود جوهر که بنشیند به خط». به‌همین دلیل بهترین قالب برای این نوع از نظام هندسی همان سیاه‌مشق است که تجربه رهانویسی و آزادنویسی در آن عملی

جباری از هنرمندانی است که در فضای انقلاب اسلامی هویت هنری خود را کسب کرده است

پنجه استاد جباری

نمودار ۱. تحول در آثار هنری صداقت جباری

۱۳۶۷- تأثیرپذیری از استاد فرادی

۱۳۷۱- دوره انتقالی و آغاز روند تدریجی تغییرات (مطالعه دورهٔ قاجار و صفوی)

۱۳۷۵- تغییر نظام هنری تسلط در سیاه‌مشق کشیده‌های بلندتر صاف‌تر

۱۳۷۶- جلی‌نویسی و ترکیب‌بندی استحکام در خط تجربیات لوگوتایپ

۱۳۹۳- خوش‌نویسی سنتی لوگوتایپ نقاشی- خط مفهومی

می‌شود.

تنوع کاری؛ گرایش به نقاشی- خط

جباری با گذر از مرزهای خوش‌نویسی سنتی و قلم‌آزمایی در اندازه‌های کتابت تا قلم‌پارویی، متوجه هنر نقاشی- خط نیز شد. نخستین تجربه‌ها و کارهای رسمی و علنی نقاشی- خط وی در سال ۱۳۶۹ صورت گرفته‌اند. او با خط ثلث و در قالب سیاه‌مشق‌های رنگی کارهای اولیه‌ای را روی بوم و مقوا شکل داده و سفیدمشق‌هایی نیز با خط شکسته‌نستعلیق در صفحات بوم به اجرا درآورده است. برخی از نمونه‌های هنری در نقاشی- خط آثار کسانی است که با پشتکار و خلاقیت بر آن بوده‌اند که از چنگ قواعدی که روزگاری آن‌ها را معرفی و پرورانده‌اند، خارج شوند. گویی برای آن‌ها نوع‌آوری و کار هنری از همین نقطه آغاز می‌شود. این دسته هرچه محدودند، اما اثرگذارند. بی‌تردید شماری از کارهای استاد حسین زنده‌رودی و استاد محمد احصایی، و از پیش‌گامان نخستین و از نسل نوخیز، آثار **عین‌الدین صادق‌زاده**، صداقت جباری و **امیرصادق تهرانی** واجد این ویژگی‌ها هستند. با این مقدمه آثار جباری را در آینه نقاشی- خط مرور می‌کنیم.

دوره‌های هنری نقاشی خط

کارنامه پژوهشی جباری که از چند پایان‌نامه تحصیلی به‌دست آمده، غنی است. در فرایند تولید هنری قبل از دانشگاه او امانت‌دار خوش‌نویسی سنتی است. در دوره دانشگاه خط وی با تأثیر از مطالعاتی که بر آثار قدما داشت، به‌گونه‌ای متحول شد که استحکام و صافی خطوط قدما به آن اضافه شد. در دهه ۱۳۷۰ جباری به نقاشی- خط نزدیک شد. او گرایش خود را به‌نقاشی- خط امری طبیعی بیان می‌کند: «من در هیچ کدام از گرایش‌های هنری‌ام قائل به اینکه کاری را به اجبار انجام دهم، نیستم. کار هنری در صورتی که درست شکل بگیرد، باید «**آن**» هنرمند را داشته باشد. تصنع به‌جای خوبی نمی‌رسد. طبیعی است که من نقاشی را قبل از خط در دوره طفولیت تجربه کرده‌ام. برادرم تابلوهایی را که من قبلاً کار کرده بودم، هنوز نگه داشته است. در همان سال‌ها کار کپی بسیار انجام داده‌ام، به‌گونه‌ای که برخی از آن‌ها را می‌فروختم. قبل از دانشگاه با رنگ نیز آشنا بودم. فکر نمی‌کردم نقاشی و خط از هم دور باشند. طبیعتاً دانشگاه هم خیلی کمک کرد که چیزهایی را که قبلاً تجربه کرده بودم، دوباره تجربه کنم و به اصالت آن‌ها بیشتر اعتقاد پیدا کنم.

کار بزرگانی مانند استاد مافی را دوست داشتم. حس می‌کردم شیطنتی در خوش‌نویسی وجود دارد، اما در آن زمان و حتی همین الان استادانی هستند که با آن موافق نیستند. من به این موضوع علاقه داشتم و می‌خواستم با خط نقاشی کنم. حتی تاکنون بالغ بر ۳۰۰ تا ۴۰۰ لوگوتایپ یا آرم‌نوشته دارم که اساس آن‌ها خوش‌نویسی کلاسیک است. شاید هیچ خوش‌نویس کلاسیکی این کار را نکند، اما من به‌دلیل نیازی که احساس می‌کردم و تجربه‌هایی که داشتم، به این موضوع پرداختم.

سال ۱۳۶۲، زمانی که در دانشکده هنرهای زیبا بودم، یك تابلوی نقاشی- خطی کار کردم و پیش استاد احصایی بردم، اما به‌شدت با مخالفت ایشان روبه‌رو شدم. گذشت تا اینکه در ۱۳۶۵ موضوعیتی پیش آمد که من در حیطه‌ای نقاشی- خط کار کنم. وقتی کارم را به دوستان صمیمی خودم نشان دادم، بسیار بهت‌زده شدند و استقبال کردند. به‌دنبال این اتفاق‌ها «موزه **امام علی** (ع)» چند کار از من به نمایش گذاشت. به این ترتیب تشویق شدم. حتی بار اول که «موزه هنرهای معاصر» کاری از من به نمایش گذاشته بود، یادم نمی‌رود که استاد ممیز خوب برخورد نکردند. ایشان فکر می‌کردند من صرفاً برای اینکه کارنامه خودم را پر کنم، این کار را انجام داده‌ام. من با ایشان صحبت کردم و متقاعدشان کردم که به این کار علاقه دارم. ایشان حتی بعداً خودشان کاری را به من سفارش دادند که این مهر تأییدی بود تا کارم را ادامه دهم.»[۱۰]

در نقاشی- خط‌های جباری با رویکرد انتزاعی هنرمند روبه‌رو هستیم. هنرمند مستقیماً از شکل و هیئت حروف و کلمات به‌عنوان ماده خام استفاده نمی‌کند، بلکه شکل‌های ساده شده، عناصری از کلیت حروف یا کلمه، یا دنباله‌ها و بخش‌هایی از عناصر نوشتاری، مبنای عزیمت او در کار نقاشی- خط هستند. فرم‌های رنگی یا مشابه عناصر ناهمگون و ناهم‌خوان، در هیئت نهایی شکلی از نقاشی- خط را می‌آفرینند که خواننده را برای توصیف و تفسیر به‌سوی خود دعوت می‌کند. این کارها پیام نمی‌دهند و بار ادبی همانند آثار پیشروان این شیوه از آنان گرفته شده است. با این‌حال کارهای جباری رازآلودی و اسرارآمیزی ویژه خود را دارند. در کارهای احصایی اگر یک «الف» یا «ن» را می‌توان تماشا کرد، در کارهای جباری باید با بررسی، بخشی از یک حرف را آن هم با واکاوی و کالبدشکافی موردتوجه قرار داد.

جباری در این راه به توفیق‌هایی نیز دست یافت و در حال حاضر این توفیق‌ها باعث تداوم کار او در این زمینه شده‌اند: «اولین جایزه‌ای که برای نقاشی- خط دریافت کردم، در **بینال نقاشی جهان اسلام** بود. در بینال دوم نقاشی جهان اسلام هم جایزه گرفتم. من با عناصر خوش‌نویسی نقاشی کردم و این تنها چیزی است که مغفول می‌ماند. خیلی از افراد تصور می‌کنند من چون خوش‌نویس بودم، به دنبال نقاشی- خط رفتم. اما من می‌خواستم در دل نقاشان نیز کار کنم و این اتفاق افتاد. من دو بار از بینال نقاشی جهان اسلام به‌خاطر دو تابلوی نقاشی- خط، نه به‌خاطر کشیدن فیگور، جایزه دریافت کردم. بعد از این آقای **حسین نژاد**، ریاست وقت موزه هنرهای معاصر با من تماس گرفت و گفت می‌خواهند برای بینال بنگلادش یکی از کارهای مرا بفرستند و با من هماهنگ کردند که کار را بفرستند و من هم موافقت کردم. بینال بنگلادش از قدیمی‌ترین بی‌ینال‌های آسیایی است و مجموع هنرهای جهان، حتی دیجیتال آرت، عکاسی، چیدمان و... در آن شرکت می‌کنند. در آنجا همان تابلوی نقاشی- خط من که در اینجا جایزه گرفته بود، شرکت داده شد و موفق شد بزرگ‌ترین جایزه را دریافت کند.»[۱۱]

او در نقاشی- خط هنوز نیازمند آن است که پله‌های توفیق را طی کند. هنر نقاشی- خط جباری هنوز برای پیوند خوردن به بدنه جامعه مردم نیازمند ارائه نمونه‌های بیشتری است. جباری در این دست از کارها از خط نستعلیق استفاده نمی‌کند و راه استاد احصایی را در بهره‌گیری از خط نسخ و ثلث بیشتر می‌پسندد. در این‌باره

معتقد است: «نستعلیق شخصیتی دارد که حیثیت و هویتش زود از دست می‌رود. باید بپذیریم که ذات و پیدایش هر خط براساس نیاز بوده است. بنابراین حیات و ممات آن هم براساس نیاز است. خط نستعلیق ادبیاتی را به‌دنبال دارد که نمی‌توان وارد حریمش شد. از طرف دیگر، قابلیت‌های خط هم شرط است. قرار نیست که فقط خط را حجم بدهیم و زیرورو کنیم. دست و پای خط ثلث و نسخ بلندتر است و هویتشان متفاوت از نستعلیق و شکسته است. فلسفه وجودی هر خط برای نوشتن فرق می‌کند.»[۱۲]

نقاشی- خط جباری در گذر ۲۰ ساله خود در دهه ۱۳۹۰ به خلق تابلوهایی انجامیده که در آن‌ها، ردّپاهایی از عناصر خوش‌نویسی ثلث، با تکنیک‌های رنگ‌آمیزی مختلف در چارچوب بوم ثبت شده است. آثاری کاملاً انتزاعی که در صدد دادن پیام روش به بیننده نیستند، بلکه در تلاقی رنگ‌های متنوع (غالباً طیف‌هایی از رنگ کرم و قهوه‌ای) و برداشتن عناصر و المان‌های خط ثلث، شکل نهایی خود را برای راه دادن به هر گونه تفسیر به مخاطب عرضه می‌دارند.

به‌این‌ترتیب در طبقه‌بندی نقاشی- خط معاصر، عده‌ای پیام خاصی را روی بوم می‌گذارند و با رنگ‌پردازی به آن رنگ و آب تازه‌ای می‌دهند. عده‌ای هم مانند جباری، از عناصر خط بر ای نقاشی بهره می‌برند. در مورد اینکه نقاشی- خط جباری در کدام دسته‌بندی محدود می‌شود، می‌توان به دیدگاه او توجه کرد: «نمی‌توان خود را محدود کرد به اینکه من همیشه شعار و پیام می‌نویسم یا اینکه از خوش‌نویسی برداشتی را می‌گیرم. زمانی به این فکر می‌کردم که اگر مخاطب من با ادبیاتم آشنا نباشد، نمی‌تواند از کار من برداشت مفهومی داشته باشد. این موضوع ذهن مرا درگیر کرده بود. اثر معاصر اثری است که بتواند با تمام دنیا ارتباط برقرار کند. تابلویی را در رابطه با عاشورا کار کرده بودم، اما به‌هیچ عنوان مشخص نبود که چه نوشته‌ام. تابلو را برای قاب‌سازی داده بودم. قاب‌ساز با من تماس گرفت و از من پرسید که آیا این تابلو مضمونش عاشورا است! زیرا چنین حسی را منتقل می‌کند. آن روز بود که فهمیدم

نقاشی‌خط، اثر استاد جباری

موفق شده‌ام.

رسیدن به جوهره‌ای از یک معنا کار دشواری است؛ اینکه شعار، شعر و کلام را از آن برداریم و بعد حرفی برای گفتن داشته باشیم. عده‌ای هم از هر دو شیوه استفاده می‌کنند، ولی من دوست دارم از طریق مفهوم ارتباط برقرار کنم. چنانچه یک موزه سوئدی یکی از کارهای مرا تحت عنوان هنر اسلامی خرید. همچنین زمانی در لندن یک خانواده انگلیسی یکی از تابلوهای مرا که این جمله را با خط قرمز خوش‌نویسی کرده بودم «چو ایران نباشد تن من مباد» خریدند. من به آن‌ها توضیح دادم که این تابلو یک شعر ایرانی است، اما آن‌ها اصرار داشتند که برای آن‌ها جذاب است. من احساس کردم چیزی ورای انتقال مطلب و پیام وجود دارد که مخاطب با آن ارتباط برقرار می‌کند و این بسیار مهم است.

هرچند اعتقاد دارم که هر اثر هنری که خلق می‌شود، مبتنی بر یک مفهوم است. به‌هیچ عنوان یک اثر هنری براساس یک فعل باطل ایجاد نمی‌شود. نمی‌توان بدون فکر و اندیشه و بینش، کار هنری انجام داد.»[۱۳]

دوره‌های هنری

تلاش هنری جباری به‌طور مشخص شامل چند دوره به هم پیوسته است:

۱. دوره آموزش خطوط کلاسیک؛

۲. دوره ورود به دانشگاه و کسب تجربه از محضر استادان و کار در لوگوتایپ؛

۳. دوره نقاشی- خط.

از نظر جباری، کارهای او دوره‌بندی نمی‌شوند، بلکه نقطه عزیمت او خوش‌نویسی سنتی است که با افزوده شدن علاقه‌های جدید، یعنی لوگوتایپ و نقاشی- خط قابل‌بررسی است: «من زمانی خوش‌نویسی می‌کردم. بعد از مدتی چیزهایی به خوش‌نویسی من اضافه شد. من هیچ‌گاه از خوش‌نویسی فاصله نگرفته‌ام. بنیان اصلی کار من خوش‌نویسی است و فقط نقاشی- خط و لوگوتایپ به آن اضافه شده است.»[۱۴]

جباری هم اکنون نیز خود را یک خوش‌نویسی حرفه‌ای می‌داند. با این نگاه می‌توان مختصات فنی در شیوه خوش‌نویسی سنتی جباری را در جدول ۱ ملاحظه کرد.

در مورد لوگوتایپ، جباری بیان روشنی دارد. او رسم معهود را در ارج‌گذاری به کار بزرگان خود به‌جای می‌آورد و می‌گوید: «در مورد لوگوتایپ باید عرض کنم، استادانی مانند ممیز و احصایی قبل از من در این باب زحمت بسیار کشیده‌اند که چنانچه در همه دنیا وجود دارد، نشانه‌ها را از حالت تصویری به‌شکل نوشتاری سوق دهند. زیباترین نشانه‌ها نوشتاری‌اند تا تصویری و تلفیقی هستند از تصویر و نوشتار. از سالی که در دانشکده هنرهای زیبا بودم، لوگوتایپ از درس‌هایی بود که با استاد ممیز گذراندیم و از همان سال به آن علاقه‌مند شدم. مبحث

جدول ۱. مشخصات فنی در شیوه خوش‌نویسی صداقت جباری

شیب قلم	متوسط مایل به محرّف
میدان قلم	متوسط
کانون قلم	مشقی تا کتیبه
قالب مورد اهتمام	سیاه‌مشق و ترکیب‌بندی
ریخت‌شناسی دست	دستان پهن و بزرگ
کار ویژه	سلوك موفق در شیوه قدما و به‌دست دادن شیوه تلفیقی

طراحی حروف هم جزو فعالیت‌هایی بود که به مدت سه سال در دانشکده هنرهای زیبا تدریس کردم. ۹۰ درصد مطالب جایزه و کتاب «سرو نقره‌ای» (حوزه لوگوتایپ) مربوط به شاگردان کلاس من، به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم هستند. لوگوتایپ یا نام‌نوشته یکی از دغدغه‌های من است که در حال حاضر تخصص من شده است. اخیراً هم سه فونتی را که طراحی کرده‌ام، می‌توانید استفاده کنید.»[۱۵]

جباری در کتابت آثار ویژه‌ای ندارد. تنها اثر او در کتابت نگارش ۵۰ غزل از مولاناست که آن را نقاش‌ها انتخاب و نقاشی کرده‌اند و او نیز غزل‌ها را بنا به مناسبتی نوشته است. این اثر در فرهنگستان هنر به چاپ رسیده است. آثار لوگوتایپ او در نوشته مستقلی قابل‌بررسی‌اند. صداقت جباری در مورد جایگاهی که در هنر معاصر دارد می‌گوید: «به‌نظرم اگر خود هنرمند در مورد خودش نظر بدهد، مانند آن است که هیچ نمی‌داند و بلد نیست. معتقدم سال‌ها باید بگذرد تا اهل‌فن بدون غرض و از موضع بالاتر در مورد این موضوع صحبت کنند.»[۱۶]

دیدگاه‌ها

او درباره اینکه چرا جویندگی و پویندگی لازم در دانشجویان گرافیک کمتر وجود دارد، معتقد است: «زمانی که بستر مناسبی نداریم که این افراد بعد از فارغ‌التحصیل شدن کار کنند، لزومی برای پذیرش تعداد زیادی دانشجوی گرافیک نیست. نظام تربیتی در حال حاضر به‌گونه‌ای شده است که آن ساختاری را که قبلاً ما تجربه کرده‌ایم، دانش‌آموزان امروزی تجربه نمی‌کنند. ما همان‌طور که تشنه غذا و آب بودیم، تشنه آموختن هم بودیم. ما برای آموختن در پی استاد می‌دویدیم. یکی از این دلایل نظام متفاوت تربیتی است. از موارد دیگری که می‌توان اشاره کرد این است که فرزندان ما بدون اینکه چیزی را بخواهند، برایشان فراهم می‌شود. یعنی برای هنر احساس نیاز نمی‌کنند. زیرا پیش از احساس نیاز برایشان فراهم شده است. تصور آن‌ها این است که اگر زودتر برایشان فراهم شود، بیشتر رشد می‌کنند. اما **نداشتن** خودش انگیزه‌ای برای یافتن است. من احساس می‌کنم بخشی از این موضوع مربوط به بی‌نیازی مطلق است که البته همه تقصیرها به گردن ما نیست. این نتایج معلول اتفاق‌های متعددی است.»[۱۷]

او برای معلمان نیز جایگاه مهمی قائل است: «ما باید در دانش‌آموزانمان انگیزه ایجاد کنیم که این خود نیازمند افراد باتجربه و پخته است. این نکته تأثیر و اهمیت معلمان هنر را نشان می‌دهد. دبیر خوب بزرگ‌ترین کاری که می‌تواند انجام دهد، این است که بیاموزد آنچه را که غلط است نباید به دانش‌آموزان آموزش دهد. معلم هنر در مدارس نسبت به دانشگاه‌ها از اهمیت بیشتری برخوردار است. در واقع هرچه به پایه‌های پایین نزدیک‌تر می‌شویم، اهمیت آموزش بیشتر است. زیرا فرزندان ما در کودکی که وقت شکل گرفتن آن‌هاست، اگر درست هدایت شوند، به نتایج خوبی خواهند رسید. البته گفتن این نکته آسان است، اما توجه دادن به آن مهم‌تر است. فردی که در سمت معلم هنر قرار می‌گیرد، نه‌تنها باید تخصص لازم را در این زمینه داشته باشد، بلکه باید کار با کودکان را با توجه به سن آن‌ها آموزش دیده باشد. به یاد دارم استاد **شعاری‌نژاد**، استاد روش تدریس، می‌گفت: اگر در حین درس دادن چیزی به‌سمت شما پرت شد، اگر برگشتید و نگاه کردید، شما نمی‌توانید معلم خوبی باشید. منظورشان این بود که معلم باید بسیار خوددار و پذیرا باشد.»[۱۸]

جباری به خوش‌نویسی به‌عنوان امری تمام‌نشدنی حتی در روزگار مدرنیته اعتقاد دارد. او برای خوش‌نویس زبده شأن والایی قائل است. به‌همین دلیل در پاسخ به این سؤال که آیا خوش‌نویسی در یک حیطه بسته می‌چرخد، می‌گویید: «به‌نظر من چنین نیست. هرکس در هر حیطه‌ای عمل کند، نمی‌توان گفت که او در حیطه بسته عمل می‌کند. خوش‌نویس درجه یک ارج و قرب خودش را خواهد داشت. اتفاقاً نقد من به کسانی است که خوش‌نویس‌های خوبی بودند، اما به تصور اینکه خوش‌نویسی تمام شده است، آن را رها کرده‌اند. متأسفانه وقتی خود ما خوش‌نویس‌ها چنین رفتاری را داشته باشیم، نباید انتظاری از دیگران داشت. وقتی در جایی مرا به‌عنوان خوش‌نویس معرفی می‌کنند، هیچ‌گاه نمی‌گویم که من گرافیست هستم؛ چون به خوش‌نویس بودنم افتخار می‌کنم. من اگر کاری هم انجام می‌دهم، ضرب اول آن متعلق به خوش‌نویسی است و به هیچ‌عنوان نمی‌توان خوش‌نویسی را از آن حذف کرد. خوش‌نویسی مانند ریشه من است.»[۱۹]

او در مورد آینده و گرایش و علاقه کودکان به هنر نیز دغدغه دارد، به‌گونه‌ای که با ذکر تجربیات خود برخی از هشدارها را نیز مطرح می‌کنند: «باید بگویم که در حال حاضر برای فرزندان ما بازی‌های رایانه‌ای جایگزین خطاطی و نقاشی شده‌اند. از طرف دیگر فرهنگ احترام به هنر در جامعه ما بسیار ضعیف است. به‌نظر شما چند درصد خانواده‌های ایرانی برای یک کار هنری هزینه می‌کنند؟

از من برای برگزاری کارگاه هنری در آلمان دعوت شده بود. یکی از جلسات در موزهٔ خانهٔ هنرمندان دانمارک و یکی دیگر هم در یکی از مجتمع‌های آموزشی برگزار شد. جالب است بدانید که برای تک‌تک دانش‌آموزان آن مجتمع از ایران، قلم، مرکب و کاغذ تهیه کرده بودند و خیلی تجربه خوبی بود که من به آن‌ها خط آموزش دادم. خیلی برایم جالب بود که مسئولان آنجا می‌گفتند دلیل برگزاری این ورک‌شاپ آن است که ما به دانش‌آموزانمان بیاموزیم که با دست هم می‌توان نوشت. چون فرزندان ما با سیستم‌های دیجیتالی

در حال خداحافظی با نوشتن هستند و ما می‌خواستیم آن‌ها را تشویق کنیم. این ابزارها، یعنی قلم و مرکب را به آن‌ها هدیه دادند. در واقع آن‌ها نگران از دست رفتن دست‌نویسی هستند، چه رسد به خوش‌نویسی. برای آن‌ها حیرت‌آور بود که ما تعداد زیادی خوش‌نویس در ایران داریم. اما متأسفانه ما داریم پا می‌گذاریم به راهی که آن‌ها رفتند. اگر این مسائل را مرتفع نسازیم، ممکن است به جایی برسیم که در آینده خوش‌نویسی ما رمق و رونق امروز را نداشته‌باشد.»[۲۰]

جمع‌بندی

در مورد جباری باید گفت او دستی قوی در خوش‌نویسی دارد. ظاهر و باطن خط وزین او در دهه ۱۳۹۰، خطی است که برایند ره‌توشه قدما، اُنس با معاصران و سیراب شدن از چشمه خوش‌نویسان تراز اولی چون استاد فرادی و استاد احصایی و مافی محسوب می‌شود. اما باید توجه داشت که خط امروز جباری تقلید و تکرار آثار آنان نیست. شاید دریافت‌های او از آثار قدما در صاف‌نویسی و تیز‌نویسی و آمیختن آن با قوت خطوط معاصران را بتوان نوعی «حُسن اقتباس» نام گذاشت. شالوده کارهای او، با هندسه‌ای از درهم‌آمیختگی حروف و کلمات و توزیع فضاهای خالی و پر، به‌شکل کلی سیاه‌مشق می‌انجامد. او رقم‌زننده قطعات باحالی است که مخاطب می‌خواهد با نگریستن به آن‌ها لذت مضاعف ببرد. آن گروه از خوش‌نویسانی که در پی تلفیق خوش‌نویسی قدیم و جدید هستند، در واقع می‌خواهند مخاطب امروز را به گذشته، حال و آینده نیز مرتبط سازد. شاید از این طریق خط کارکرد زیباشناختی خود را در صافی زمان بازتولید کند. این تجربه ارزشمند را زمانی استاد امیرخانی در دهه ۱۳۵۰ به نام خود رقم زد؛ حرکتی که توانست قدرت زیباشناختی خط را به بهترین شکل در طول ۴۵ سال گذشته مطرح کند.

نیروی شکل‌آفرینی از چیدمان کلمات، از توانایی‌های ذهن و قلم جباری است. او به مدد ذوق خلاق خود ترکیب‌بندی‌های خوش‌ساخت زیبایی در خط نستعلیق آورده است. با تمام این اوصاف، برخورد وی با خوش‌نویسی ساده و صمیمانه است. او همان‌گونه که راحت می‌اندیشد، راحت نیز سیمای حروف را بر صفحه می‌نشاند. با این حال بداهه‌نگاری و جریان سیال ذهن در نگارش‌های مکرر او تأثیر واضح دارد. در نقاشی- خط‌های وی محور اصلی عنصر خیال جاری است. همین تخیل نیز این دست از آثار او را اسرارآمیز و رازآلود کرده است تا به‌همین سان در تابلوهای سیاه‌مشق و بداهه‌نگاری‌های او شور و هیجان دیده شود. حرکت شتابان و تند و تیز او صفحه را سرشار از احساس می‌کند. حرکت آرام و روان خطوط پر از انرژی از آن خبر می‌دهد که قلم گردانی او با آگاهی، تسلط و دست قوی در حال انجام است.

این جمله معروف که: «نقاشی هرگز تمام نمی‌شود، بلکه در نقطه قابل توجهی نقاش دست از کار می‌کشد»، برای خوش‌نویسی نیز با کمی دخل و تصرف مصداق دارد. زیرا خطاط آگاه است که خوش‌نویسی تمام‌شدنی نیست، اما آن نقطه قابل توجه که از ریاضت او رضایت درونی را برای وی فراهم آورد، بسیار دیریاب است. تازه رسیدن به هر نقطه قابل توجه آغازی برای سلوک جدید خواهد بود.

به‌نظر نگارنده، او این نقطه‌های قابل توجه را در خوش‌نویسی سنتی بارها تجربه کرده است. به‌همین دلیل باید مطرح کرد که: «چه درس‌هایی از ریاضت تا رضایت جباری می‌توان آموخت؟» پاسخ این است که در دوره فعلی، مطالعه سلوک هنری جباری ضروری است. شاید یکی از دلایل رسیدن به نظام هندسی مقبول، کاوش و پژوهشی بوده که او از سرمنشأ خط نستعلیق آغاز کرده است. بررسی عمیق آثار میرعلی هروی، میرعماد، کلهر و میرزا غلامرضا به‌نوعی بازخوانی و تأثیرپذیری از کل تاریخ نستعلیق است. این نکته به‌طور معمول از دیدگاه برخی از رهروان آثار قدما مغفول می‌ماند و هر کدام از آن‌ها قطعه‌ای از این جورچین مهم را واکاوی می‌کنند. اما کار جباری کاری جامع و تأثیر گرفتن از بهترین‌ها بوده است. هر چند که در این خروجی می‌توان سهم کمتری به کلهر داد، چرا که نظام خوش‌نویسانه وی از میرعماد و میرزا غلامرضا نشانه‌های بصری بیشتری در خود دارد. همین نکته‌ها باعث می‌شوند تأکید کنیم، سلوک هنری جباری نیازمند

درسی که از تحول در شیوه خوش‌نویسی جباری از شیوه‌ای تقلیدی به شیوه‌ای تلفیقی می‌آموزیم، در گام نخست برای جوانان آموزنده است. زیرا در دوره انتقالی، شیوه وی به‌جای اینکه تصنعی باشد، کاملاً طبیعی و حاصل مطالعه و مشق توأمان بوده است

توجه بیشتری برای الگوسازی است.

درسی که از تحول در شیوه خوش‌نویسی جباری از شیوه‌ای تقلیدی به شیوه‌ای تلفیقی می‌آموزیم، در گام نخست برای جوانان آموزنده است. زیرا در دوره انتقالی، شیوه وی به‌جای اینکه تصنعی باشد، کاملاً طبیعی و حاصل مطالعه و مشق توأمان بوده است.

در دوره معاصر برخی از علاقه‌مندان شیوه قدما به تغییر دادن در پاشنه «دال» و «ر» بسنده می‌کنند و یا با نازک‌نویسی افراطی، خود را پیرو میرعماد به‌شمار می‌آورند. در حالی که از روح خط آثار بزرگان و حتی مهم‌تر از همه، شأن و شخصیت، و بینش و باطن آن‌ها کاملاً بیگانه‌اند. بدیهی است که کلید درک نظام هنری خوش‌نویسان مطرح در درجه اول فهم روحیه و نظام کلی و تربیتی آن‌هاست. به‌نظر می‌رسد جباری با تسلط بر مبانی خط قدما، از جمله استحکام، قرصی و صافی، و همچنین درک بالا از چیدمان عناصر خوش‌نویسی در سیاه‌مشق و ترکیب‌بندی، به‌خوبی با مخاطب اهل خط در روزگار معاصر هم‌قلمی و همدلی می‌کند. رسیدن به این مرحله از ایجاد احساس در مخاطب برای هنرمند جایگاه مهمی است. با این حال جباری این ظرفیت را داراست که این محدوده را وسیع‌تر کند. آثار قطعات خوش‌نویسی او را هرگاه که نگاه می‌کنیم، چهره‌ای دل‌نشین از خوش‌نویسی ایرانی است که از نگرنده دلبری می‌کند و دریغ می‌خوریم که ای کاش او آثاری گران‌قدری ازاین‌دست را بیشتر به‌وجود آورد.

پی‌نوشت

۱- موارد ۱ تا ۲۰ مصاحبه نگارنده با صداقت جباری (زمستان ۱۳۹۳)

هنر سنتیِ طراحی گره

مریم شریفی اوردکلو، دبیر هنر منطقه ۱۶ تهران

چکیده

امروزه اهمیت هنر بر عموم مردم و به‌خصوص جامعه فرهیخته فرهنگی تا اندازه‌ای بارز و نمایان شده است. اگر هنر در جایگاه اصلی خود قرار بگیرد، باعث افزایش خلاقیت و رشد همه‌جانبه فراگیرندگان خواهد شد.

«طراحی گره» درسی است که در اکثر رشته‌های هنری، نظیر میناکاری، آینه‌کاری، گچ‌بری، منبت‌کاری و... کاربرد دارد و در بازدید از مکان‌های تاریخی نیز چشم هر بیننده‌ای را بی‌آنکه علمی در مورد گره داشته باشند، نوازش می‌دهد.

هدف از یادگیری این هنر افزایش تمرکز فراگیرندگان در اجرای طراحی گره و نیز درک اهمیت و جایگاه هنر در اسلام به‌عنوان وسیله‌ای برای میل به کمال است.

این مقاله با رویکرد درس پژوهی و با استفاده از منابع مختلف اعم از انسانی و کتابخانه‌ای، به بررسی کاربرد نوآورانه هنر سنتی طراحی گره در زندگی پرداخته است. امید است نتایج عملی و عینی این پژوهش در زمره یادگارهای ماندگار در عرصه علم و فرهنگ قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: طراحی گره، هنرهای سنتی، آموزش هنر، فرهنگ اسلامی

مقدمه

ما همه به این امر مهم واقف هستیم که هنر باعث بالا بردن انگیزه و خلاقیت می‌شود و اجرای مطلوب آن، اثر بسزایی در ارتقای روحی و جسمی آدمیان دارد. فراگیری مطلوب هنر باعث ارتقای سطح دید و احترام فراگیرندگان به طرح‌های سنتی می‌شود و این امر گامی است در جهت حفظ وگسترش آثار هنرمندان پیشین ایران‌زمین.

سعدی شیرازی در باب هفتم گلستان «در تأثیر تربیت» می‌گوید: «هنر آموزید که هنر چشمهٔ زاینده است و دولت پاینده. اگر هنرمند از دولت بیفتد غم نباشد که هنر در نفس خود دولت است. هر جا رود قدر بیند و در صدر نشیند و بی‌هنر لقمه چیند و سختی بیند.»

طراحی گره نمونه عملی تلفیق دو درس ریاضی و هنر است و دقت و دست‌ورزی و مهارت استفاده از چند حس به‌طور هم‌زمان در آن شکل می‌گیرد.

اجرای تدریس

کلاس درس هنر؛ کلاس هوشمند با یک لپ تاپ روی میز دبیر است و تخته هوشمند کلاس روشن و آماده است. دانش‌آموزان گروه‌بندی شده‌اند و چهار گروه چهار تا پنج نفره به نام‌های گل رز، شقایق، آفتابگردان و... تشکیل داده‌اند.

تدریس توسط دبیر به مدت ۳۵ دقیقه انجام می‌گیرد.

در ابتدای کلاس دبیر به دانش‌آموزان سلام می‌دهد. پس از پاسخ‌گویی دانش‌آموزان، آیاتی از قرآن مجید توسط یکی از آن‌ها تلاوت می‌شود و سایرین کلمه به کلمه او را همراهی می‌کنند. پس از پایان تلاوت قرآن معنی آیات توسط همان دانش‌آموز بیان می‌شود.

دبیر با کلام «بسم ا... الرحمن الرحیم» تدریس را آغاز می‌کند. با حضور و غیاب چشمی گروه‌های دانش‌آموزان متوجه می‌شود که غایبی ندارد و به این نکته اشاره می‌کند که خدا را شکر در گروه‌ها کسی غایب نیست.

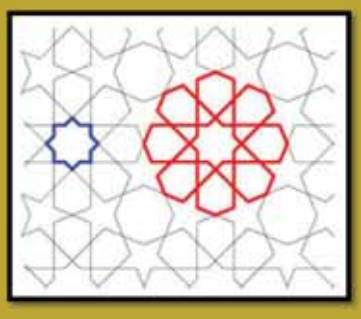
سپس بیان می‌کند که کارهای جلسه پیشین دانش‌آموزان را دیده است. آن‌گاه اسامی آن‌هایی را که شایسته دریافت کارت امتیاز هستند، می‌خواند. بعد کارت‌ها را به یکی از دانش‌آموزان می‌دهد تا پس از جدا کردن آن‌ها از روی برگه A ۴ به دانش‌آموزان مذکور بدهد.

دبیر و همه دانش‌آموزان، آن‌هایی را

مشخصات کلی	نام کتاب: فرهنگ و هنر، دوره تحصیلی: متوسطه ۱، پایه: هفتم، موضوع تدریس: طراحی گره، شهر: تهران، منطقه: ۱۶، مدرسه: سمیه، تاریخ اجرا: ۹۲/۱۲/۱۳، زمان تدریس: ۳۵ دقیقه، تعداد دانش‌آموزان: ۲۳ نفر، تهیه‌کننده: مریم شریفی	
اهداف درس	هدف کلی: آشنایی دانش‌آموزان با طراحی گره اهداف جزئی: پس از پایان تدریس انتظار می‌رود دانش‌آموز بتواند: ۱. مفهوم گره را درک کند. ۲. گره‌ها را در آثار هنری ایران تشخیص دهد. ۳. مفهوم «واگیره» را درک کند. ٤. واگیره‌ها را در آثار هنری ایران بازشناسی کند. ۵. تفاوت بین گره‌ها و واگیره‌ها را تشخیص دهد. ٦. به میراث فرهنگی ـ هنری خود علاقه داشته باشد و به آن احترام بگذارد. ۷. با استفاده مناسب از حواس مختلف، قدرت مشاهده را در خود تقویت کند. اهداف رفتاری: انتظار می‌رود دانش‌آموز در پایان تدریس: حیطه شناختی: ۱. مفهوم گره را بیان کند. (دانش) ۲. مفهوم «واگیره» را بیان کند. (دانش) ۳. کاربرد «گره» را در رشته‌های گوناگون هنری بیان کند. (کاربرد) ۴. «گره‌ها» و «واگیره‌ها» را از سایر طرح‌های هنری جدا کند. (تجزیه‌و تحلیل) ۵. با استفاده از اشکال هندسی یک «گره» طراحی کند. (ترکیب) حیطه عاطفی و نگرشی: ۱. به مطالب ارائه‌شده باعلاقه دقت می‌کند. (دریافت) ۲. به طراحی گره و سؤالات مطرح‌شده اهمیت می‌دهد. (ارزش‌گذاری) ۳. به‌طورخودجوش در فعالیت‌های گروهی و طراحی و رنگ‌آمیزی گره‌ها، همکاری می‌کند. (تبلور) حیطه مهارتی: ۱. با راهنمایی دبیر، گره رسم می‌کند. (تقلید) ۲. به تنهایی و بدون کمک دبیر، گره‌ها را در طرح‌های هنری پیدا می‌کند. (اجرای مستقل)	
فضای آموزشی و نحوه‌گروه‌بندی	فضای آموزشی کلاس و درس مجهز به رایانه و تخته هوشمند است. گروه‌ها به‌صورت ۴ یا ۵ نفره با نظردبیر و با همکاری خود دانش‌آموزان مشخص شده‌اند. در هر گروه حداقل ۱ نفر مهارت بیشتری در درس هنر دارد که سرگروه محسوب می‌شود. اسامی سرگروه‌ها: گل رز، گل آفتابگردان، گل محمدی، گل لاله	
روش تدریس	روش تدریس تلفیقی و شامل پرسش و پاسخ و سخنرانی است. الگوی تدریس: پیش سازمان دهنده (عادت به تفکر دقیق و علاقه‌مندی به کاوشگری از تأثیرات مهم این الگوست.)	
رفتار ورودی	از دانش‌آموزان انتظار می‌رود که با مفهوم طراحی سنتی آشنا باشد. مهارت استفاده از اشکال هندسی را برای طراحی نقش‌های هندسی داشته باشد.	
مراحل	فرایند تدریس	زمان
اقدامات و فعالیت‌های پیش از تدریس	برقراری ارتباط: ورود به کلاس با تبسم، سلام و احوال‌پرسی، حضور و غیاب چشمی(با نگاه کردن به دانش‌آموزان)، بررسی وضعیت کلاس از لحاظ نور، سکوت و ... بیان مناسبت، قرائت قرآن، بررسی تکالیف جلسه قبل و توزیع برگه‌های مربع شکل سفید توسط دبیر، اهدای کارت امتیاز به اعضای گروه آفتابگردان (به‌دلیل اینکه بهترین کار گروهی را در جلسه قبل داشتند.)	۵ دقیقه
اقدامات و فعالیت‌های حین تدریس	● ارائه پیش سازمان دهنده ارزشیابی تشخیصی: دبیر از دانش‌آموزان می‌پرسد هنرمندان از چه چیزهایی برای طرح‌های خودشان الهام می‌گرفتند. دانش‌آموزان پاسخ می‌دهند: گل‌ها، خورشید، درختان، پرندگان و حیوانات. دبیر در ادامه با همراهی دانش‌آموزان پاسخ‌ها را تکمیل می‌کند. ایجاد انگیزه: ۱. ارائه نمونه‌های عینی آماده شده توسط دانش‌آموزان برای استفاده در درس ۲. نمایش تصویرهای کتاب با استفاده از تخته هوشمند در ارتباط با درس ۳. تهیه و نمایش تعدادی اسلاید در زمینه تدریس مورد نظر توسط دبیر ● ارائه مطالب تکلیف کلاس: ۱. انجام تکلیف کلاسی توسط دانش‌آموزان مرحله‌به‌مرحله و هماهنگ با دبیر تا انتهای کار ۲. انتخاب و نمایش کارهای خوب در کلاس به دانش‌آموزان برای رقابت بیشتر ۳. تشویق دانش‌آموزان ساعی با ارائه کار برتر و نصب آن‌ها در تابلوی کلاس ۴. نمایش فیلم کوتاه در ارتباط با درس ● استحکام بخشیدن به ساخت شناختی تکلیف منزل: ۱. جمع‌آوری نمونه‌های متفاوت در ارتباط با درس به‌صورت عکس، اسلاید، فیلم توسط دانش‌آموزان و ارسال به ایمیل دبیر ۲. انجام یک گره و واگیره جدید برای جلسه آینده	۱۰دقیقه ۵دقیقه ۱۰دقیقه ۵دقیقه

که کارت امتیاز دریافت کرده‌اند، تشویق می‌کنند. دبیر توضیح می‌دهد انسان‌هایی موفق هستند که در کارهایشان نظم داشته باشند. درس هنر هم نمونه کاملی از نظم است. همان‌طورکه در درس طراحی گره این نظم را می‌بینیم. سپس با نمایش اسلاید، توجه دانش‌آموزان را به طراحی گره جلب می‌کند. در اولین اسلاید شکلی قرمزرنگ شبیه گره زدن معمولی نمایش داده می‌شود. دبیر از دانش‌آموزان می‌پرسد: «آیا منظور از طراحی گره، این گره است؟» (تصویر ۱)

دانش‌آموزان به‌اتفاق پاسخ می‌دهند: «خیر!» دبیر جواب آن‌ها را تأیید می‌کند و می‌گوید: «اسم این درس طراحی گره است، ولی نه گره نمایش داده شده.» بعد نمونه‌های واقعی گره را در طرح‌های هنری روی تخته هوشمند به دانش‌آموزان نشان می‌دهد و با قرار گرفتن جلوی تابلوی کلاس، انواع گره‌های کوچک و بزرگ را در طرح‌ها و آثار هنری با انگشت نشان می‌دهد (تصویر ۲).



ضمن نمایش اسلایدهای دیگر دبیر توضیح می‌دهد که گره‌ها فقط زیبایی ندارند، بلکه در معماری گذشته و نیز معماری امروزی جنبه کاربردی دارند.

دبیر ادامه می‌دهد که در میناکاری، گچ‌بری، آینه‌کاری، کاشی‌کاری و در اکثر رشته‌های هنری گره کاربرد دارد. از تکرار گره نقش‌های زیبایی پدید می‌آوریم. قبل از این هم که طراحی گره را انجام نمی‌دادیم، از تکرار نقش‌ها، طرح‌های زیبایی به‌وجود می‌آمد.

دبیر از دانش‌آموزان می‌پرسد: «هنرمندان قدیمی از چه چیزهایی الهام می‌گرفتند؟»

در این پرسش و پاسخ کل دانش‌آموزان حضور فعال دارند و پاسخ می‌دهند: از کوه‌ها، درختان، حیوانات و سنگ‌ها. دبیر پاسخ دانش‌آموزان را تکمیل می‌کند و می‌گوید: «هنرمندان به محیط اطراف دقت می‌کردند و شکل گل‌ها، حیوانات، درختان و ... را می‌دیدند. سپس این شکل‌ها را ساده می‌کردند و طرح ساده شده را روی وسایل، ظروف، گلیم و ... پیاده می‌کردند. در موزه ایران باستان نیز نمونه‌هایی از این ظروف دیده می‌شود. امروزه استقبال از طرح‌های سنتی همچنان ادامه دارد و بعضی از افراد دوست دارند حتی خانه‌هایشان را با طرح‌های سنتی تزئین کنند.»

دبیر در ادامه می‌گوید: «قرار بود نمونه‌هایی بیاورید، آیا کسی آورده است؟»

یکی از دانش‌آموزان لباسی را ارائه می‌دهد که دبیر از کل کلاس می‌خواهد که بگویند چه طرحی روی این لباس تکرار شده است؟

دانش‌آموزان در پاسخ می‌گویند: «گربه»

دبیر توضیح می‌دهد که از تکرار نقش گربه طرحی زیبا به‌وجود آمده است و از دانش‌آموزان می‌خواهد که نمونه دیگری ارائه بدهند. یکی از دانش‌آموزان یک روسری به دبیر می‌دهد که طرح گل روی آن تکرار شده است. در نمونه دانش‌آموز دیگری طرح ترنج تکرار شده است.

دبیر کتاب الکترونیک هنر را باز می‌کند و روی صفحه‌ای کلیک می‌کند. سپس یکی از دانش‌آموزان مطلب کتاب را از روی صفحه هوشمند می‌خواند. کتاب «واگیره» را توضیح می‌دهد. بعد دبیر کیف خود را که طرح سنتی دارد، به دانش‌آموزان نشان می‌دهد تا گره و واگیره را بیشتر تشخیص دهند.

دبیر برای تفهیم بیشتردرس گره و واگیره (صفحه ۸۰ کتاب درسی) از دانش‌آموزان سؤالاتی می‌کند و آن‌ها به دقت پاسخ می‌دهند. دبیر می‌گوید: «حالا می‌خواهیم ببینیم چگونه می‌توانیم یک گره طراحی کنیم.

برگه‌های مربعی شکل سفید بین شما توزیع می‌شود. برگه‌ها که به دست شما رسید، قدم‌به‌قدم کارها را با من انجام دهید. قبل از اینکه برگه‌ها را تا کنیم، نکته‌ای را باید یادآوری کنم. اندازه مربع مهم نیست، کوچک یا بزرگی آن فقط در اندازه طرح گره اثر می‌گذارد.»

در این لحظه دبیر کارت‌های امتیازی را که نام دانش‌آموزان گروه آفتابگردان به‌خاطر ارائه بهترین کارگروهی روی آن‌ها نوشته شده است، به سرگروهشان می‌دهد که بعد بین اعضای گروه خود پخش کند.

دبیر تدریس را این‌گونه ادامه می‌دهد: «حالا برگه‌ها را بالا بیاورید. این چه شکل هندسی دارد؟»

دانش‌آموزان پاسخ می‌دهند: «مربع!»

- این شکل چند محور تقارن دارد؟

- چهار محورتقارن.

- خطی در شکل هست که اگر شکل را از روی این خط تا کنیم، دو طرف شکل روی‌هم منطبق می‌شود؛ به‌طوری که نه شکل کم می‌آید و نه زیاد. مربع چهار محور تقارن دارد. ما روی این خطوط خط تا می‌اندازیم. می‌بینیم که دو قطر و دو محور برهم عمودند. با این کار مربع به چند قسمت مساوی تقسیم می‌شود؟

- هشت تا.

- حالا برگه‌های مربعی را از وسط تا کنید و بعد دوباره یک تای دیگر از وسط بزنید، به‌طوری که شکل مربع پیدا کند. در مرحله بعد آن را طوری تا کنید که به شکل مثلث در بیاید. در اینجا یک مرکز پدید می‌آید. حالا روی این برگه مثلثی شکل با مداد B ۶ از مرکز به سمت خارج آن طرحی دلخواه بزنید. هر شکل دلخواه هندسی که دوست دارید بکشید. از خطوط شکسته هم می‌توانید استفاده کنید.

حالا می‌خواهیم روی صفحه‌ای که طرح را کشیده‌اید، عمل چاپ را تکرار کنیم. برگه را باز می‌کنیم و با پشت مداد روی صفحه فشار می‌آوریم تا سایه تصویرمان به قسمت بعدی منتقل شود. سایه یکی از هشت قسمت طرح را ایجاد و سپس سایه را پررنگ کنید و بار دیگر همین روش را در قسمت‌های بعدی ادامه دهید تا طرح گره تکمیل شود (مانند تصویر ۶).

ضمن انجام فعالیت دبیر بر کار دانش‌آموزان نظارت دارد و به آن‌ها در اجرای طرحشان کمک می‌کند. دبیر توضیح می‌دهد: «تای شما خیلی مهم است. آن قسمتی که خط می‌اندازید باید طوری باشد که خط تقارن شما جابه‌جا نشود تا شکلتان دقیق دربیاید.»

دبیر خود نیز همراه دانش‌آموزان یک نمونه کار را انجام می‌دهد. سپس از کسانی که تمام مراحل کارشان انجام شده است می‌خواهد که رنگ‌آمیزی را شروع کنند.

در این مرحله، دبیر کار یکی از دانش‌آموزان را به‌صورت الگو به سایرین نشان می‌دهد و می‌گوید که تمیز، دقیق و مرتب است و در هر چهار قسمت خط تقارن به‌طور کامل تکرار شده است. حالا می‌توانید به سلیقه خود برای زیبایی بیشتر، طرحتان را رنگ‌آمیزی کنید. سپس توضیح می‌دهد از رنگ‌هایی استفاده کنند که با هم هماهنگی داشته باشند و وحدتی بین آن‌ها دیده شود.

دبیر گلدان روی میز خود را که نمونه عینی درس است، برمی‌دارد، به دانش‌آموزان نشان می‌دهد و می‌گوید: «به این گلدان توجه کنید. در تک‌تک گره‌ها و واگیره‌ها، گردش چشم شما رنگ آبی را همه‌جا می‌بینند؛ حتی در سرمه‌ای‌هایی که برای خط و مرز شکل استفاده شده‌اند. در نتیجه این کار خوب و چشم‌نواز شده است.»

دبیر می‌گوید: «شما می‌توانید در انتها دورگیری کارهایتان را نیز با مداد رنگی انجام دهید تا رنگ سیاه در آن‌ها دیده نشود.»

او کارهای خوب تعدادی از دانش‌آموزان را به دیگران نشان می‌دهد و سپس شروع به جمع‌آوری بهترین آثار می‌کند تا یکی از سرگروه‌ها آن‌ها را روی تابلوی کلاس نصب کند. بعد هم کارت امتیاز این افراد را آماده می‌کند.

دبیر توضیح می‌دهد که رنگ‌های شاد طراحی‌ها را شاداب می‌کنند و می‌افزاید: «خیلی گره‌های قشنگی طراحی کرده‌اید. رنگ‌ها شاد و قشنگ و طرح‌ها زیبا هستند. حالا همه با هم فیلمی درباره گره می‌بینیم اگر کاری هنوز تمام نشده، آن را در منزل تکمیل کنید.»

فیلم توسط صداوسیمای مرکز اصفهان در مورد گره چینی ساخته شده بود. موسیقی متن و توضیحات جالب و تکمیلی برای درس داشت. پس از پایان فیلم دبیر می‌گوید: پس متوجه شدید که گره در تمام هنرهای قدیمی به کار می‌رفته و امروزه نیز از آن استفاده می‌شود. برای جلسه آینده تمامی گروه‌ها از همین امروز از مدرسه تا خانه یا در منزلتان از تصویرها یا نقش‌های هندسی که گره دارند، عکس بگیرند و سر کلاس بیاورند.

یک گره جدید دیگر هم به‌جز این گره‌هایی که امروز انجام دادید، طراحی کنید و به کلاس بیاورید. علاوه بر این، به‌دلخواه روی کاغذ شطرنجی ستاره هشت پر بکشید و از تکرار آن طرح سنتی پدید آورید.»

کلاس با ذکر یک صلوات به‌صورت دسته‌جمعی به پایان می‌رسد.

نمونه‌هایی از آثار خلاقانه طراحی گره دانش‌آموزان در نقاشی و هنرهای دستی

پیشنهادها و توصیه‌ها به معلمان

● به فراگیرندگان برای اجرای کار، طراحی و رنگ‌آمیزی در کلاس فرصت بدهید.

● هنگام کار با فراگیرندگان مثبت‌نگر باشید. «مثبت‌نگری، فرایندی تعمدی و انتخابی است.» (وینسنت‌پیل، ۱۳۸۸: ۱۸)

● با بیانی فصیح طراحی گره را بیان کنید و با در نظر گرفتن صفحه شطرنجی بزرگ فرصت طراحی یک گره را برای فراگیرندگان فراهم آورید.

● برای درس هنر مانند تمام درس‌های دیگر اهمیت قائل شوید. چرا که فرصتی مناسب برای پرورش خلاقیت در فراگیرندگان است.

● «خلاقیت به معنای نو دیدن مظاهر جهان و نوآوری در عرصه مخلوقات عالم و توانمندی گسترده آدمیان است». (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۸)

● «یکی از هدف‌های آموزش فراگیرندگان این است که مغزی پویا و هوشیار به‌دست آورند تا زندگی را بهتر درک و مدیریت کنند.» (شاولان، ۱۳۸۸: ۱۷)

به والدین

● امکان فعالیت هنری را در خانه و مدرسه برای فرزندان خویش مهیا کنید.

● آن‌ها را به انجام فعالیت‌های هنری، خلاقانه و زیبا تشویق کنید.

● ضمن کشف استعداد هنری فرزندانتان، آن‌ها را تشویق کنید که خود نیز به پرورش استعدادشان بپردازند. هرگز استعدادهای هنری فرزندان خود را سرکوب نکنید؛ چرا که پرورش یک فرزند همه‌جانبه و توانمند هدف آموزش است. «غنا، پویایی و بقای هر فرهنگ و تمدنی به خلاقیت مردمان آن بستگی دارد و این واقعیت را تاریخ بارها به اثبات رسانده است.» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۹)

منابع

۱. رئیس زاده، مهناز و مفید، حسین. احیای هنرهای از یاد رفته. به روایت: استادحسین لرزاده. نشر: مولی. چاپ سوم. ۱۳۸۹.

۲. سادئی، علی. اصول، روش‌ها و مراحل پژوهش در عمل - همراه با چهل تجربه آموزشی و تربیتی. نشر شلاک- چاپ اول. ۱۳۹۰.

۳. روبو، کریستین و شاولان، دومینگ. از تمامی ظرفیت مغز خود استفاده کنید. ترجمه محمد راد. نسل نواندیش. چاپ دوم. ۱۳۸۸.

۴. نقیه، مجید. ظرافت‌های معلمی- ۶۰۰۰ نکته کاربردی برای معلمان و دبیران. چاپ هشتم. تهران. ۱۳۸۶.

۵. سلیمانی، افشین. کلاس خلاقیت - تمرین‌ها و روش‌های عملی پرورش خلاقیت برای معلمان و مربیان. آرین. چاپ چهارم. ۱۳۸۷.

۶. وینسنت پیل، نورمن. نتایج شگفت‌انگیز تفکر مثبت. ترجمه امیر بهنام. نسل نواندیش. چاپ دوم. ۱۳۸۸.

۷. بوزجانی، ابوالوفا محمدبن محمد. هندسه ایرانی، کاربرد هندسه در عمل. ترجمه سید علیرضا جذبی. چاپ سوم. تهران. ۱۳۸۵.

۸. هراتی، محمدمهدی و اسماعیل رضا محمدی. هنر نگارگری ۱ و ۲. شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران. چاپ سوم. ۱۳۷۹.

۹. بلانچارد، کن. هیچ‌یک از ما باهوش‌تر از همه ما نیست - پنج جادویی. ترجمه مهدی سوری و علی‌محمد گودرزی. چاپ اول. ۱۳۸۱

۱۰. سایت سازمان دانش‌آموزی شهرستان روانسر (sdargo.blogfa.com)

کمک‌هایی برای ترکیب‌بندی

مهسا قبایی

ترکیب‌بندی‌های تأثیرگذار وقتی حاصل می‌شوند که به اندازه کافی زمان، تجربه و صبر صرف آن‌ها کرده باشید. اما با آموختن چند تکنیک ساده می‌توانید کمک خوبی برای چشمتان فراهم کنید.

کلیدواژه‌ها: زاویه دید، کشش بصری، پرسپکتیو، خلاقیت

صفحه نمایش

یکی از ویژگی‌های بسیار مفید دوربین‌های دیجیتال این است که چند ثانیه بعد از گرفتن عکس، می‌توانید آن را ببینید. این کار به شما فرصت دوباره‌ای می‌دهد تا پیش از ترک محل عکاسی، تصویر خود را تصحیح کنید.(تصویر۱)

کارت‌های منظره‌یاب

اگر از یک مقوای سیاه دو کارت «L» مانند درست کنید، می‌توانید با کنار هم قرار دادن آن‌ها، کادرهای مستطیل، مربع یا پانورامیک ایجاد کنید. به این ترتیب تصویری عینی از ترکیب‌بندی بهتر را خواهید یافت. (تصویر۲)

از دستان خود استفاده کنید

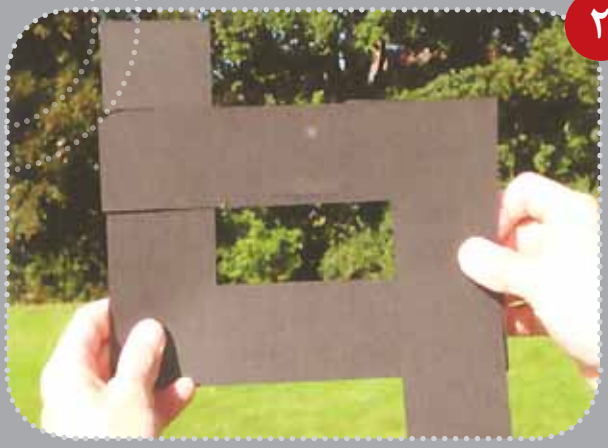
به‌جای کارت‌های «L» مانند، می‌توانید، انگشت شصت و اشاره هر دست را با زاویه ۹۰° باز کنید و روی هم قرار دهید. دستان را مقابل چشمتان قرار دهید و به جست‌وجوی ترکیب‌بندی مورد علاقه خود بپردازید.

چه‌طور از کارت‌ها برای درک بهتر زاویه دید استفاده کنیم

برای درک بهتر تفاوت هر لنز می‌توانید فاصله کارت‌ها یا دستان خود را از چشمتان کم و زیاد کنید. هرقدر آن‌ها به چشم شما نزدیک‌تر باشند، زاویه دید بازتر[1] خواهد بود و هرقدر دورتر باشد، زاویه دید بسته‌تر[2] است.

۱

۲



ابزار بزرگ‌نمایی

اگر نمی‌توانید از وضوح کامل عکستان مطمئن باشید، هنگام چک کردن آن روی صفحه پیش‌نمایش دوربین (LCD)، با استفاده از دکمه زوم[3] یـا بزرگ‌نمایی[4]، تصویر را بزرگ کنید، در سـطح تصویر بچرخید و وضوح تصویر را در هر گوشه آن کنترل کنید.

استفاده از سه‌پایه

سه‌پایه‌ها از جمله بهترین کمک‌ها برای دستیابی به ترکیب‌بندی‌های مناسـب هستند. با سه‌پایه شـما می‌توانید دوربین را ثابت نگه دارید و فقـط با کمی تغییر در زاویه دید آن، به ترکیب‌بندی مناسـب برسـید. سـه‌پایه البته سرعت شما را کند خواهد کرد و البته فرصت کافی برای تصمیم‌گیـری درباره ترکیب‌بندی تصویر را نیز در اختیار شـما خواهد گذاشت. (تصویر۳)

هرچه روشن‌تر، بهتر

منظره‌یاب‌های روشـن، دسـتیابی بـه ترکیب‌بندی‌های مناسـب را آسـان‌تر می‌کنند. برای آنکه شـما هـر چیز را بهتـر و واضح‌تر ببینید، لنزهایی با حداکثر دیافراگم مثل دیافراگم ۲/۸ (F/۲/۸) کمک بزرگی به کار شما می‌کنند.

دوربین را صاف نگه دارید

ابزارهـای کوچکی برای تـراز کردن دوربیـن وجود دارند کـه یا روی دوربین - در همان قسـمتی که فلش دوربین جای می‌گیرد- و یا روی سه‌پایه‌ها تعبیه می‌شـوند. به کمک این‌ها شما می‌توانید از تراز بودن دوربین مطمئن شوید. به این ترتیب خطوط افقی صاف خواهند بود و در خطوط عمودی اعوجاج وجود ندارد.

زاویه دید پایین

زاویه دید یک کرم از جهان پیرامونش همواره مسحورکننده است. به‌دلیل آنکه ما انسـان‌ها معمولاً عادت نداریم اشیا را از چنین زاویه دید پایینی نگاه کنیم. بنابراین، گاهی دوربین خود را زمین بگذارید و به‌سـمت بالا نشـانه بروید. با این کار می‌توانید تصویرهای خیلی جالبی از هر سوژه‌ای خلق کنید؛ از گل‌ها تا مردم.

از سه‌پایه خود حداکثر استفاده را کنید

سه‌پایه به شما امکان می‌دهد که دوربینتان را در شرایط نامعمول قرار دهید و در این حالت آن را نگه دارید. در این شرایط دیگر نگران حرکت‌های دوربین نیستید؛ حتی اگر از سرعت‌های پایین دوربین استفاده می‌کنید. از این ویژگی حداکثر استفاده را بکنید و دنیا را از زاویه‌های متفاوت ببینید. (تصویر۷)

زاویه‌های غیرمعمول

زاویه‌های غیرمعمـول را تجربه کنید تا به مناظر معمولی، ظاهر و شرایطی غیرمعمول و جالب بدهید. اگر دوربین را در جهت عمودی بالاتـر ببرید، خطوط عمودی خمیده خواهند شـد. این کار نتیجه خوبی دربر خواهد داشـت، چراکه بیننـده را وادار می‌کند تا دیدی ثانوی نسبت به سوژه‌ها پیدا کند.

زانو بزنید

لازم نیسـت که حتماً تغییرات عظیمی در موقعیت دوربین ایجاد کنید کـه تصویر فوق‌العاده‌ای بگیرید. کار سـاده‌ای مثل زانو زدن، می‌تواند تفاوت بزرگی ایجاد کند. پایین آوردن دوربین به شما اجازه می‌دهد که دنیا را کاملاً از زاویه متفاوتی عکاسی کنید.

۳

۴

۵

۶

۷

۸

یافتن زاویه دید بالا

عکاسی از بالای ساختمان‌های بلند، پل‌ها یا هر ساختار بلندمرتبه‌ای می‌تواند تصویرهـای خیره‌کننـده‌ای ایجـاد کنـد؛ به‌ویژه در شـهرهای شـلوغ، جایی‌که سـاختمان‌های به‌هم فشـرده‌ای وجود دارند و فعالیت‌های زیادی در سطح شهر انجام می‌شـوند. اگر از لنزهای زاویه باز استفاده کنید، این احساس را در بیننده ایجاد می‌کنید که از زاویه دورتری عکاسی کرده‌اید. (تصویر ۸)

زمین از هوا چگونه دیده می‌شود

برای داشـتن بهترین زاویه دید از آسـمان، هیچ چیز بهتر از بالون نیست. با این وسیله می‌توانید کل منظره‌ای را که زیر پایتان قرار دارد، عکاسی کنید.

از روی زمین عکاسی کنید

اگر برای شما مهم نیست که کمی خاکی شوید، پس روی زمین دراز بکشید و از حدود زمین عکاسی کنید. ممکن است بعضی‌ها چپ‌چپ به شما نگاه کنند، اما تصویری که به‌دست می‌آورید، ارزش چند نگاه را دارد.

عکاسی شانسی

اگر واقعاً شـجاعتش را دارید، سعی کنید بدون نگاه کردن از منظره‌یاب دوربین عکاسی کنید. گاهی دوربین را بالای سر خود ببرید و یا گاهی آن را به زمین نزدیک کنید. نتایج آن شگفت‌انگیز است.

موقعیت زمانی

موقعیت خورشـید طی روز مدام در حال تغییر اسـت. شرایط نوری نیز تغییر می‌کند و گاهی این شرایط نور است که زاویه دید را به ما دیکته می‌کند. شـرایط نور نه‌تنها بر کیفیت عکس تأثیر می‌گذارد، بلکه رنگ‌ها را نیز تغییر می‌دهد.

گوشه‌های کادر را چک کنید

قبل از فشـردن دکمه شـاتر، چنـد ثانیه‌ای را بـه چک کردن گوشـه‌های کادر اختصاص دهیـد تا از وجود عناصـر مزاحم و غیرضروری در کادر جلوگیری کنید. اگرچه همواره این فرصت را دارید که بعداً هنگام تصحیح عکس، کادر خود را برش دهید، اما عادت به داشـتن تصاویری که کل آن قابل اسـتفاده باشد، عادت حرفه‌ای‌هاست.

عکاسی از خلال شیشه‌ها

عکاسـی از ورای شیشـه‌ها، مناظر غیرمعمولـی از جهان در اختیار شـما می‌گـذارد. شیشـه‌های رنگی ویژگـی خاصی به تصویـر می‌بخشـند و شیشـه‌های قدیمی، در تصویـر اعوجاج ایجاد می‌کنند. به‌خاطر داشـته باشـید که شیشه‌های قدیمی غالباً قاب‌های زیبایی هم پدید می‌آورند.

کم، زیاد است

سـوژه شما هرچه باشـد، به‌خاطر داشته باشـید که کم، زیاد است. ترکیب‌بندی‌های پُر غالباً شلخته به‌نظر می‌آیند. به‌علاوه، چشـم‌آزار هسـتند و نمی‌توانید پیام واضحـی را منتقل کنند. بنابراین عناصر ناخواسته را دور بریزید تا به اصل مطلب برسید. به این ترتیب نتیجه نهایی تأثیرگذار خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1. wide angle
2. tele photo
3. zoom
4. Magnification

استاد کیخسرو خروش
نقاش واقع‌گرا

اشاره

در میان هنرمندان "دورشته‌ای" شاید استاد کیخسرو خروش یکی از سرآمدان باشد. وجه نقاشانه استاد خروش با کشیدن پرتره حضرت امام (ره) بُعد تازه‌ای یافت. این تصویر طی سالیان گذشته در آغاز همه کتاب‌های درسی به چاپ رسیده است. در اینجا به‌منظور معرفی بیشتر استاد به بهانه تازه‌ترین نمایشگاه نقاشی ایشان در اسفندماه ۱۳۹۳ ضمن ارائه شرح حال مختصر این هنرمند، و نوشته آیدین آغداشلو در مورد ایشان همراه با شماری از آثار نقاشی استاد تقدیم علاقه‌مندان می‌شود.

درباره استاد خروش

کیخسرو خروش در سال ۱۳۲۰ در تهران به‌دنیا آمد. ایشان تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در همین شهر به پایان رساند و در سال ۱۳۴۰ با شرکت در کنکور دانشکده هنرهای زیبا (دانشگاه تهران) و اخذ رتبه اول، به تحصیل هنر نقاشی پرداخت. پس از اتمام دانشکده و خدمت نظام وظیفه به کشور انگلستان و فرانسه عزیمت کرد و ماه‌ها در موزه‌ها و گنجینه‌ها به مطالعه مکاتب هنر و نقاشی اهتمام ورزید.

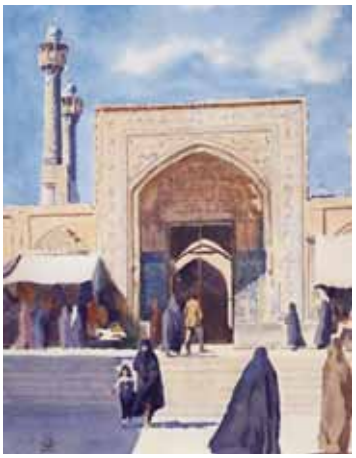
استاد کیخسرو خروش همزمان با تحصیل نقاشی، در کلاس‌های آزاد خوش‌نویسی نیز ثبت‌نام و نزد استاد بزرگوار خویش آقا سید حسین میرخانی (بنیان‌گذار "انجمن خوش‌نویسان ایران") به مشق نستعلیق مشغول شد و با همتی مثال‌زدنی مراحل سلوك خوش‌نویسی را با توفیق سپری کرد.

ایشان از سال ۱۳۵۲ با تأیید و تشویق استاد میرخانی، تدریس و تعلیم در انجمن خوش‌نویسان ایران را آغاز کرد. سایر افتخاراتی که ایشان کسب کرده‌اند به شرح زیر است:

- دریافت گواهی‌نامه استادی خط نستعلیق (۱۳۵۴)؛
- نائل شدن به مقام استادی ارشد انجمن خوش‌نویسان (۱۳۵۸)؛
- معرفی به‌عنوان چهره ماندگار هنر و فرهنگ ایران در رشته خوش‌نویسی (۱۳۸۴)؛
- عضویت در شورای‌عالی انجمن خوش‌نویسان ایران (چند دوره متوالی)؛
- عضویت شورای ارزشیابی هنری انجمن خوش‌نویسان ایران؛
- عضویت شورای ارزشیابی هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛
- عضویت در هیئت مؤسس انجمن صنفی خوش‌نویسان ایران؛
- عضویت در شورای داوری در جشنواره خوش نویسی جهان اسلام.

پرورش هنرمندان و خوش‌نویسان از سراسر کشور طی ۳۵ سال، خلق صدها تابلوی نفیس و ماندگار، شرکت در فستیوال‌ها و نمایشگاه‌های داخلی و خارجی و کتابت ۲۷ عنوان کتاب فاخر در کارنامه درخشان فعالیت ایشان مشهود است. در اینجا به‌اختصار چند عنوان از آثار کتابت ایشان را معرفی می‌کنیم:

آداب‌المشق عمادالحسنی؛ مثنوی پیر و جوان میرزانصیر جهرمی؛ از سطرنویسی تا کتابت؛ جزوه مرزداران (برای موزه شهدا)؛ سفرنامه ناصرخسرو قبادیانی؛ چهار مقاله نظامی عروضی؛ رباعیات خیام (اول و دوم)؛ دیوان حافظ (اول و دوم)؛ لیلی و مجنون نظامی؛ یوسف و



آبرنگ، ۳۷×۲۷، ۱۳۸۷

چهره هنرمند، رنگ روغن، ۵۷×۷۰، ۱۳۶۷

رنگ روغن، ۴۵×۶۰، ۱۳۹۲

آبرنگ، ۳۶×۲۷، ۱۳۹۲

رنگ روغن، ۷۵×۶۵، ۱۳۹۳

رنگ روغن، ۶۰×۸۰، ۱۳۹۳

آبرنگ، ۲۹×۳۹، ۱۳۷۱

زلیخای جامی؛ خسرو و شیرین نظامی؛ رساله خوش‌نویسی منسوب به میرعماد (دوم)؛ گلاب اشك (از محتشم تا مشفق)؛ ترکیبات و مراثی حضرت سیدالشهدا (ع)؛ نامه حضرت امیر به مالك اشتر نخعی (ترجمه فارسی)؛ مثنوی محمد (شعر از گلشن کردستانی)؛ مجموعه آثار خوش‌نویسان جهان اسلام؛ مجموعه آثار خوش‌نویسان معاصر ایران (در چند آلبوم و کتاب)؛ دیوان اشعار دکتر نوربخش (نعمت‌اللهی)؛ منظومه زهره و منوچهر با مقدمه استاد محیط طباطبائی؛ ترجمه نهج‌البلاغه حضرت امیر (ع)؛ و مشق چلیپا.

دیدگاه استاد آغداشلو در مورد استاد خروش

استاد کیخسرو خروش هنرمند والایی است که به جرئت می‌توانم ادعا کنم عنوان استادی به حق شایسته جایگاه و مقام بلند او و انگشت‌شماری دیگر است و این را در روزگاری می‌گویم که عنوان استادی چه بی‌حساب و کتاب و چه به رایگان نصیب هر میان‌مایه‌ای شده است، و صد افسوس. کیخسرو خروش شاگرد لایق و تربیت‌یافته مرحوم استاد علی‌محمد حیدریان است که او خود میراث‌بَر استاد محمد غفاری کمال‌الملك، نقاش اسطوره‌ای عصر ناصری بود و در این انتقال ارزشمند، میراث‌داری این امانت گران‌قدر بر عهده استاد کیخسرو خروش قرار گرفت که به شایستگی تام و تمام این بار امانت را -با افزوده‌های بسیار- تا به امروز رسانده است.

شرح هنرمندی و مهارت و قدرت اجرایی و شناخت استادانه او از رنگ و ترکیب‌بندی و دریافت عمیقش از روح موضوع و حس شگفت‌انگیزش از جوهر و باطن نقاشی واقع‌گرا -بی آنکه اسیر واقعیت محض باشد- خود نیاز به مجال مفصل‌تری دارد، ولی همین‌قدر کفایت می‌کند که او را مهم‌ترین نقاش واقع‌گرای ایرانی این دوران می‌دانم و شادمان و مفتخرم که سال‌هایی چند در دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران انیس و جلیس او بوده‌ام.

استاد کیخسرو خروش، گوهرشناسی بی‌بدیل و خوش‌نویسی کم‌نظیر است و به‌راستی به بیشتر هنرها آراسته است. شکر خدا که چنین جایگاه رفیعی را همیشه با فروتنی و مهربانی و ادب و آداب بسیار همراه و آراسته کرده و برای من الگویی بوده است از یك هنرمند اصیل و حقیقی -و حیف منزوی- که عمر پربارش دراز و سایه جان‌بخشش بر سر فرهنگ و هنر زمانه ما پیوسته مستدام باد.

واکاوی آثار کمال‌الدین بهزاد با دو رویکرد شکل‌گرایانه و نمادشناسانه

میثم عقیقی حاتمی‌پور، کارشناس ارشد ارتباط تصویری
محمدرضا رهیده، کارشناس ارشد رشته پژوهش هنر

چکیده

آثار استاد **کمال‌الدین بهزاد** از دیر باز تا امروز مورد توجه هنرمندان و منتقدان دوره‌های متفاوت بوده و بارها به شیوه‌های گوناگون مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. اما بنا بر نظر نگارنده، جنبه شکل‌گرایانه و نماد شناسی در این آثار کمتر مورد توجه قرار گرفته، هرچند در این باب نیز تحقیقاتی صورت پذیرفته است. بررسی آثار بهزاد و یافتن رموز این آثار به کمک دو رویکرد شکل‌گرایانه و نمادشناسانه، مهم‌ترین اهدافی هستند که تحقیق حاضر سعی در دستیابی به آن‌ها را داشته است.

این مقاله آثار استاد کمال‌الدین بهزاد را با دو رویکرد شکل‌گرایانه و نمادشناسی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده و تعداد سه نگاره از ایشان را از نظرگاه موضوعاتی چون تاریخچه، جایگاه، ساختار و خصوصیات، خط، شکل، حرکت، رنگ، فضا و ترکیب‌بندی بررسی کرده است. در این پژوهش، نگاره‌های بهزاد این قابلیت را می‌یابند تا روابط فرم‌ها و عناصر ساختاری درونی‌شان کشف شود. همچنین این کند و کاو امکان نزدیک شدن به رموز و نمادهای خاص نگارگری کمال‌الدین بهزاد را ممکن می‌سازد.

در این تحقیق، روش تحقیق توصیفی- تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد، نمادشناسی، شکل‌گرایی

مقدمه

از واژه «نقـد» تاکنون تعاریف متفاوتی ارائه شـده اسـت که در این میان تعریف دکتـر **حسـن بلخـاری قهـی** از آن جهان‌شـمول‌تر به‌نظر می‌رسـد. به نقل از وی در ایـن زمینه، «لفظ «Critique» (فرانسـوی)، «Kritik» (آلمانـی) و «Critic» انگلیسـی که امروزه در معنای نقـد به‌کار مـی‌رود، مأخـوذ از Krinein یونانی به معنای قضاوت و داوری است. اما در زبان عربی و فارسـی در دو ساحت بـه‌کار مـی‌رود: اول بـه معنـای تمیـز و تفکیـک نیـک از بـد ... و دوم به معنای مناقشـه کردن» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

نقـد و نقـادی در تمـام هنرهـا و در بسـیاری از علـوم و شـعبه‌های آن‌هـا وجود دارد. روش‌های مرسـوم در نقادی آثـار هنـری عبارت‌اند از: نقـد تاریخی، نقـد اخلاقـی، نقـد روان‌شناسـانه، نقد جامعه‌شناسـانه، نقد علمی، نقد لغوی، نقـد فنـی، نقـد روان‌کاوانه، نقد نشـانه شناسانه، نقد نو و ... .

یکـی از انواع نقد هنری، بررسـی اجزا و عناصـر تشـکیل دهنـده اثـر هنـری در جهـت درک و دریافـت کل منسـجم آن اسـت کـه بـه نقـد «فرمالیسـتی» یـا «شـکل‌گرایانه» موسـوم اسـت. **شـکل‌گرایی**[1] رویکردی اسـت بـر هنر که به جـای تأکید بر محتـوا، بر اهمیت شـکل به‌منزله سرچشـمه جاذبه ذهنی اثر هنری پا می‌فشارد.» (آدامز، ۱۳۸۸: ۲۹) و در این مسـیر به تحلیل عناصر اثر هنری و نقش شـکل‌های مختلف آن در بازتولید یک کل منسجم و یا معنا آفرینی آن نـزد مخاطـب می‌پردازد. فرمالیسـم به عقیـده‌ای گفته می‌شـود کـه معتقد اسـت ارزش اثـر هنـری بـه چگونگـی ساخت و ویژگی‌های بصری‌اش بستگی دارد. فرمالیسـم بیـان می‌کنـد که تمام چیزهـای ارزشـمند یک اثـر در خودش نهفتـه اسـت و زندگی هنرمنـد یا هدف هنرمند از سـاخت اثر در درجات بعدی اهمیت قرار دارند. «بررسی شکل‌گرایانه اثر هنری در درجه نخسـت به تأثیرهای زیبا شناسانه اجزای تشکیل‌دهنده متن می‌پردازد. این اجزا که عنصرهای شکل خوانده می‌شوند، زبان دیداری هنرمند را پایه‌ریـزی می‌کننـد.» (همـان: ۳۰) فرمالیسـم حوزه‌هایی چـون دین، هنر، ادبیات، موسیقی و تئاتر را در برمی‌گیرد و بـه اختصار هرگونه تأکیـد ویژه بر فرم، چه در اجرا و چه در نگارش متن را شامل می‌شود.

یکـی دیگـر از شـیوه‌های مرسـوم در نقـد آثار هنری که به کشـف رموز درونی اثـر می‌پـردازد، روش نشانه‌شناسـی و تجزیه‌وتحلیل نشـانه‌های موجود در اثر مورد نقد اسـت. در واقـع «انگیزه اصلی نهفتـه در پس کار این منتقدها و نشـانه شـناس‌ها، از کتاب «دوره زبان‌شناسـی عمومـی» اثـر **فردینـان دو سوسـور**[2] (۱۹۱۳-۱۸۵۷) سرچشـمه می‌گیـرد. در ایـن کتـاب سوسـور علـم جدیدی را پیش‌بینـی کـرد؛ علـم نشانه‌شناسـی: علمـی کـه زندگـی نشـانه‌ها را درون جامعه بررسـی می‌کند. این علم بخشی از روان‌شناسـی اجتماعـی و در نتیجه، بخشـی از روان‌شناسـی عمومی خواهد بـود. (سوسـور) اسـم آن را «نشـانه شناسـی» یا «Semiology» کـه از واژه یونانـی «Semeion» بـه معنـای نشـانه اخذ شده اسـت. این علم نشان خواهد داد چه چیزی نشـانه‌ها را می‌سازد، چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است و چون هنوز موجودیت نـدارد، هیچ کـس نمی‌تواند بگویـد چه خواهـد بود، امـا حقی برای وجـود و مکانـی از پیـش تعییـن شـده دارد.» (وولن، ۱۳۶۹: ۱۱۷)

بررسـی آثـار **کمال‌الدیـن بهـزاد** و یافتن رمـوز این آثار با کمـک دو رویکرد شـکل‌گرایانه و نمادشناسـانه، مهم‌ترین اهدافی هسـتند که تحقیق حاضر سعی در دسـتیابی به آن‌ها را داشته است. در این تحقیق محقق در پی آن بوده اسـت کـه چند نمونه از این آثـار را معرفی کند و سـپس به ارزیابی عناصـر آن از نظرگاه موضوعاتـی چـون تاریخچـه، جایـگاه، سـاختار و خصوصیـات، خـط، شـکل، حرکت، رنگ، فضا و ترکیب‌بندی بپردازد و سپس به سؤالات زیر پاسخ دهد:

الـف) عناصـر گوناگـون در نگاره‌های بهزاد چگونه سامان یافته‌اند؟

ب): نمادهـای به‌کار رفته در آثار بهزاد چه دلالت‌های معنایی می‌توانند داشته باشند؟

در ایـن پژوهـش از روش «توصیفـی-تحلیلی» اسـتفاده شد و روش گردآوری اطلاعـات آن به‌صـورت کتابخانـه‌ای بـود. جامعه آمـاری پژوهش نیز شـامل سـه نگاره از آثار بهزاد بـود که به‌صورت تصادفی انتخاب شدند و عبارت‌اند از:

۱. نـگاره‌ای از «خمسـه **نظامـی**»، ساخت کاخ خورنق، سال ۸۹۹ هـ. ق

۲. نگاره‌ای از «بوستان» **سعدی**، گریز حضرت **یوسف** از **زلیخا**، سال ۸۹۳هـ. ق

۳. تـک چهره **شـیبک خـان ازبک**، سال ۹۱۴هـ. ق

دربـاره موضـوع «بررسـی و تحلیـل آثار و نگاره‌هـای کمال‌الدین بهزاد»، در ایـران تحقیقات متفاوتـی صورت گرفته و آثـار بهـزاد بـا رویکـرد شـکل‌گرایانه و نمادشناسـانه به‌صورت جنبی و مختصر و بسـیار کلی تحلیل شده است. در این

خصوص، چند مقاله در نشریات هنری داخل کشور، تعدادی پایان‌نامه منتشر نشده در دوره‌های متفاوت تحصیلی، و چند کتاب به چاپ رسیده است.

در تحقیق حاضر از مطالب و تحقیقات پیشین که صحت آن‌ها بر نگارنده محرز شده، استفاده گردیده است.

تقسیم سه جزئی نشانه‌ها

یکی از نظریه‌پردازان مهم در بحث «نشانه‌شناسی»، **چارلز ساندرز پیرس**[3] (۱۹۱۴-۱۸۳۹)، منطق‌شناس آمریکایی است. طبقه‌بندی مطرح در بحث حاضر، «طبقه بندی پیرس است که خود او به آن دومین تقسیم سه جزئی نشانه‌ها اطلاق می‌کرد، تقسیم آن‌ها به شمایل‌ها، نمایه‌ها و نمادها. بر این اساس، هر نشانه‌ای یا شمایل است، یا نمایه یا نماد و یا ترکیبی از آن‌هاست.» (همان: ۱۲۳)

الف) شمایل[4]: به گفته پیرس، شمایل نشانه‌ای است که مورد ادراک خود را اساساً به‌وسیله مشابهتش با آن نمایشگر می‌سازد. نسبت میان دال و مدلول اختیاری نیست، بلکه نسبتی است مبتنی بر شباهت. از این روی برای مثال، تک چهره یک مرد به خودش شباهت دارد.

ب) نمایه[5]: نشانه‌ای است بر مبنای پیوستگی وجودی میان خود و مورد ادراک خود. پیرس نمونه‌های متعددی ارائه می‌دهد: مردی با پاهای کمانی و زانوهای خم شده به جلو و ملبس به شلوار مخمل کبریتی، ساق بند و نیم تنه که اشاره‌هایی احتمالی است به اینکه مرد یک سوارکار است یا چیزی نظیر آن. ساعت آفتابی یا ساعت دیواری وقت را نشان می‌دهد.

ج) نماد[6]: سومین نوع نشانه یعنی نماد، معادل با نشانه اختیاری **سوسور** است. همانند سوسور، پیرس از قراردادی سخن می‌گوید که به اتکای آن، نماد نوعی نشانه به شمار می‌آید. نشانه نمادین نه نیازی به شباهت با مورد ادراکش دارد و نه نیازی به هیچ‌گونه پیوند وجودی با آن. قراردادی است واجد نیروی قانون؛ مانند صلیب که نماد مسیحیت و یا ترازو که نماد عدالت است. «نماد توجیه‌پذیر است، چون شکل اولیه پیوند طبیعی میان دال و مدلول وجود دارد. پس به جای نماد عدالت یعنی ترازو، نمی‌توان هیچ نماد دیگری نظیر ارابه را جایگزین کرد.» (هم ان: ۱۴۲)

«پیرس بر این باور است که این سه صورت دلالت از لحاظ قراردادی بودن، نسبت به یکدیگر دارای مراتب نازلی هستند؛ مثلاً نشانه‌های نمادین مثل زبان از همه انواع نشانه‌ها قراردادی‌تر است. نشانه‌های نگارین (تصویری) تا حد خاصی قراردادی‌اند؛ اما نشانه‌های نمایه‌ای، خودبه‌خودی و قراردادی نیستند، بلکه به‌طور طبیعی توجه را به چیزی خاص معطوف می‌دارند. می‌توان گفت دال‌های نگارین و نمایه‌ای کمتر در معرض محدودیت‌های مدلول ارجاعی هستند. در حالی که در نشانه‌های نمادین، مدلول بیشتر در معرض محدودیت و تعیین دال قرار دارد.» (ضیمران، ۱۳۸۲: ۵۰)

تمامی اشیای طبیعی، دست ساخته‌های انسان و اشکال تجریدی می‌توانند معنایی نمادین داشته باشند. نمادگرایی یکی از شیوه‌های بیان تصویری در آثار بهزاد است. عناصر نمادین به‌عنوان نماینده‌هایی از مفاهیم والا و دور از دسترس، در آثار بهزاد جلوه‌های بارزی دارند. مقاله حاضر توضیح می‌دهد که بهزاد در فضایی نمادین دست به آفرینش می‌زند و بر این اساس نمادگرایی به‌عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای انتقال معنا مورد توجه او بوده است.

کمال‌الدین بهزاد[7]

او مشهورترین نگارگر ایرانی است که با متحول کردن باورهای گذشته، «تأثیری وسیع بر کار نقاشان بعدی در ایران، هند، ترکیه و آسیای میانه گذاشت.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۴۲۳) بهزاد واسطه‌ای در انتقال هنر نگارگری هرات به نگارگری و تصویرگری دوره صفویه شد. او هنرمندی نوآور و چیره‌دست بود که همچون نامش، نگاره‌هایی اصیل و نیکو تبار در هنر نگارگری ایرانی از خود به‌جای گذاشت.

«استاد از طفولیت از مادر و پدر مانده و استاد **میرک** که کتاب‌دار پادشاه مرحوم، سلطان **حسین میرزا** بود، او را برداشته و تربیت نمود.» (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۳۴) بهزاد در محفل **میرعلی شیر نوایی** و به تشویق او پرورش فکری و هنری یافت. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۴۲۳). سپس به خدمت سلطان حسین بایقرا درآمد. بهزاد با چیرگی ازبکان بر هرات، مدتی را در این شهر سپری کرد و در عین حال ادامه دهنده فعالیت‌های خود در دربار جدید نیز بود. «بعدها به تبریز رفت و در دربار **شاه اسماعیل صفوی** به سرپرستی کتابخانه و کارگاه هنری منصوب شد» (پیشین). احتمالاً تا اوایل سلطنت **شاه تهماسب اول** نیز عهده‌دار این مسئولیت بود.

استاد کمال‌الدین بهزاد یکی از تابناک‌ترین اختران راه هنر است که در شرق به **مانی ثانی** و در غرب به **رافائل شرق** شهرت دارد[8].

بررسی چند اثر از استاد بهزاد

قبل از شروع بحث در مورد آثار بهزاد ذکر چند نکته ضروری به‌نظر می‌رسد:

● «می‌توان با متنی مکالمه داشت، بی آنکه به شخصی (یا مؤلفی) پشت آن رجوع کرد. زبان خود حرف می‌زند. **ریکور** نیز چون **فوکو** و **بارت** نوشته است که باید نویسنده را مرده‌ای انگاشت و با متن مناسبت کامل برقرار کرد. مفهوم جهان متن در آثار ریکور از نتایج همین استقلال متن از مؤلف برخاسته است. البته که جهان متن با دنیای خواننده و دنیای مؤلف رابطه دارد.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۲۶)

é نمی‌توان تأویلی از هر متن یا کنش ارائه کرد که استوار به زمان حاضر نباشد. شرایط امروز در هر گونه

شناخت ما حضور دارد. افق اندیشه‌های تأویل‌کننده، تعیین کننده تأویل است و نه افق اندیشه‌های مؤلف» (همان: ۶۰۴)

é «جاذبه خواندن در این است که خواننده همواره براساس حدس و گمان‌هایش دنیای معنایی متن را می‌آفریند و آینده متن را پیشگویی می‌کند. متن به گونه‌ای پیگیر این حدس و گمان‌ها را آزمایش می‌کند. اگر فرضیه‌ای ثابت شود، براساس آن فرضیه‌های تازه‌ای ساخته می‌شوند و آزمایش متن ادامه می‌یابد. این فرایند فرضیه‌سازی را **انگاردن راهبردی خواننده** نامیده‌اند. جاذبه اصلی خواندن متن، همین آزادی خواننده در گزینش آینده متن است. بدین‌سان، متن به صحنه بازی تبدیل می‌شود و زیبایی‌شناسی دریافت می‌کوشد قوانین این بازی را کشف کند. در این آیین، هر متن در حکم راهنمایی است به معنا، و سلسله‌ای از علامت‌ها و یاری‌ها را در بر دارد. براساس نخستین علامت‌ها خواننده یا مخاطب فرضیه‌ای می‌سازد و سپس آن را با علامت‌های بعدی می‌سنجد. خواندن چونان سلسله پی‌درپی از طرح فرضیه‌های اصلی و فرعی پیش می‌رود.» (همان: ۶۸۴)

با توجه به بحث معنا آفرینی اثر نزد مخاطب یا ادراک متفاوت مخاطبان از اثر، و همچنین «نظریه مرگ مؤلف» که **رولان بارت** مطرح کرد و حتی قبل از او هم در قرن هشتم **حافظ** به زبان شعر، در غزل شماره ۴۷۶ و در بیتی اشاره‌ای به همین مضمون (مرگ مؤلف) داشته است: «من این حروف نوشتم چنان‌که غیر ندانست/ تو هم ز روی حقیقت چنان بخوان که تو دانی» (حافظ، ۱۳۸۴: ۴۷۶)، ممکن است از یک اثر خوانش‌های مختلفی صورت گیرد. نقد حاضر نیز خوانشی از نویسنده مقاله با رویکرد فرمالیستی و نشانه‌شناسی (نمادشناسی) و برداشت وی از اثر به‌عنوان یکی از مخاطبان آن تلقی می‌شود که البته براساس متن و وفادار به آن است.

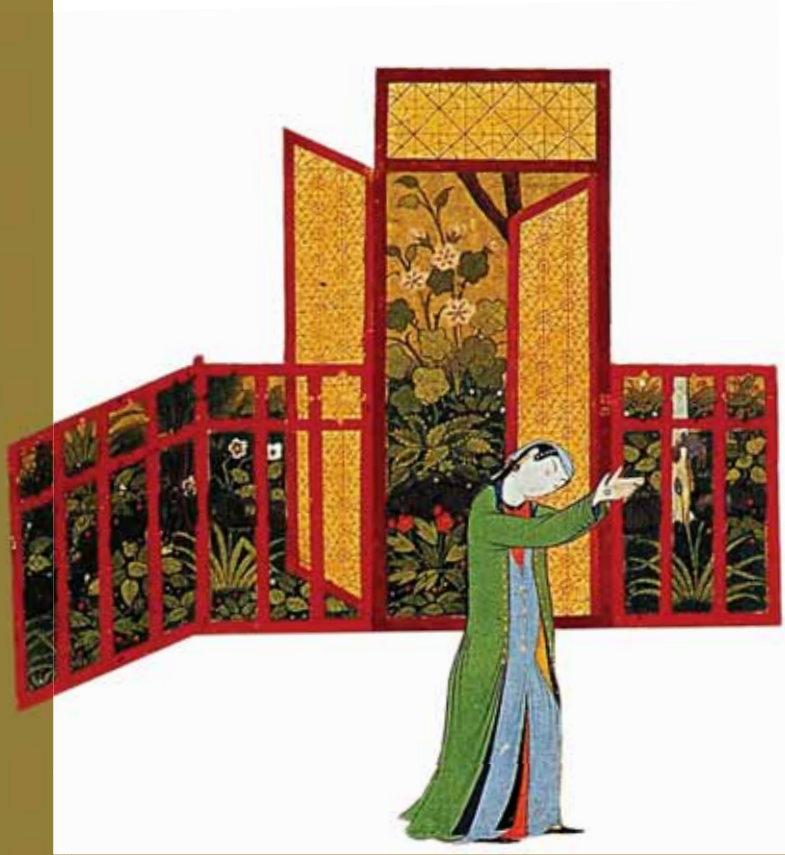
ساختن کاخ خورنق

این اثر یکی از شاهکارهای استاد بهزاد است که کارگرانی را در حال ساختن کاخ خورنق نشان می‌دهد. در سمت چپ دو کارگر در حالت نشسته مشغول شکستن سنگ‌ها و دو تن دیگر نیز در حال درست کردن ملات هستند. کارگری هم خم شده تا زَنبه‌اش را از ملات پر کند. تعدادی از کارگران در حال جابه‌جایی گل ملات‌اند و تعدادی هم مصالح دیگر را حمل می‌کنند. بنایان و استادکاران در قسمت بالای اثر در حال ساخت‌وساز بنا دیده می‌شوند.

پویایی و سرزندگی موجود در پایین کار به واسطه پلکان (که نماد صعود و در واقع بیانگر پلکانی روحانی است) سمت راست به بالای اثر نفوذ کرده و کل فضا را تحت تأثیر خود قرار داده است. به لحاظ ساختار، مبانی و نحوه ترکیب‌بندی می‌توان گفت اغلب فرم‌های تشکیل دهنده تصویر خطوط منحنی هستند که به پویایی اثر قوت بخشیده‌اند. وجود داربست چوبی با خطوط خشک و عمودی در مرکز این اثر باعث استحکام نگاره‌شده و چشم مخاطب را به قسمت بالایی که نقطه اتصال به آسمان است، هدایت می‌کند. در این اثر اصلی‌ترین خطوط، خطوط منحنی پیکره‌ها هستند که با خطوط منحنی روی دیوار هماهنگی نشان می‌دهند (البته منحنی‌های دیوار کیفیت هندسی دارند). کل مجموعه از سطوح رنگی بسیاری ساخته شده است که به لحاظ تنوع اندازه، فضا را جذاب کرده‌اند.

از حیث بررسی پیکره‌ها در تصویرها نیز می‌توان چنین اظهار داشت که بالا تنه‌ها از روبه‌رو و پاها از نیم‌رخ دیده می‌شوند که این از مهم‌ترین ویژگی‌های نگارگری ایرانی است. با کمی دقت، ذوق تزئینی استاد در نشان دادن آجرکاری در دیوار قصر چشم‌نواز است.

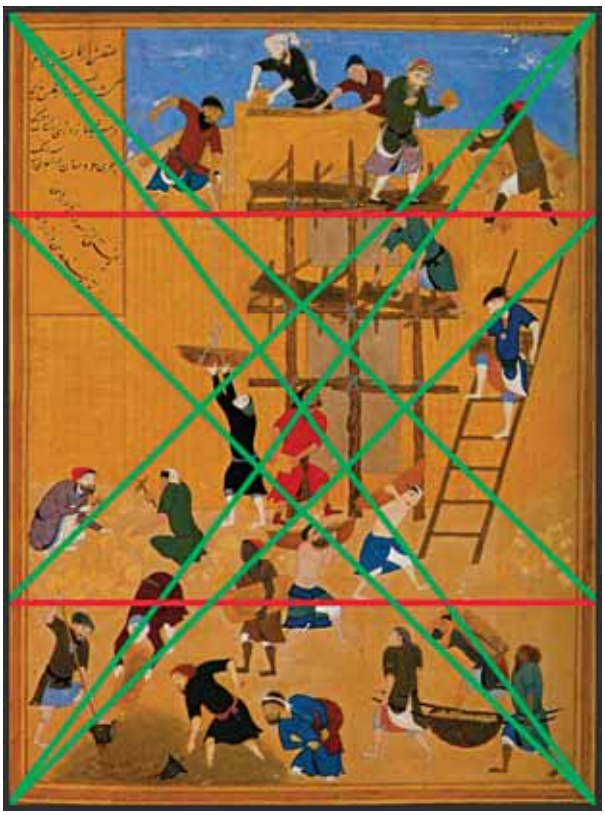
در این طرح (تصویر۲) دو خط افقی،



در نگارگری بهزاد نیز رنگ عنصری حیاتی است و روایتگر عالمی فراسوی عالم پدیدار

تصویر ۱ - نگاره ای از خمسه نظامی، ساخت کاخ خورنق، ۸۹۹ هـ ق، موزه بریتانیا. مأخذ تصویر: (اکبری و کاشانی، ۱۳۸۸: ۱۶۵)

تصویر ۲ - خطوط ساختاری - تحلیل اثر از نگارنده



تصویر ۳ - ترکیب کلی - تحلیل اثر از نگارنده

مربع‌های شاخص اولیه را تشکیل داده‌اند که خصوصاً در قسمت بالا از ناحیه حساس و مهم سر فرد که در حال گرفتن خشت است، عبور می‌کند که خود دلیلی بر تمرکز فردی است که برای گرفتن خشت در حال تلاش است. در قسمت پایین نیز این خطوط از روی دست و پای افرادی که در حال ساخت ملات و حمل آن هستند، می‌گذرند که در واقع مسیر حرکت و پویایی افراد حاضر در صحنه را نشان داده است.

اقطار رسم شده تابلو (خطوط مورب) مرکز اثر را نشان می‌دهد که مهم‌ترین فیگور موجود در نگاره در آنجا قرار گرفته است. این اقطار نیز از منطقه حساس سر این فرد عبور کرده‌اند. اگر قطرهای مربع‌های شاخص را هم رسم کنیم، آن‌ها نیز از فرد قرمز پوش در مرکز تابلو عبور می‌کنند. تمام این قضایا اهمیت فعل و انفعالات در حال انجام در مرکز تابلو را دو چندان می‌کنند.

در این طرح (تصویر ۳) ترکیب قرارگیری افراد در نقاشی بررسی شده است. این ترکیب نشان‌دهنده شکلی حلزونی است که از داخل به سمت خارج گسترش یافته است. اگر مسیر حرکت حلزون را از مرکز دنبال کنیم، چشم به سمت بالای تابلو راهنمایی می‌شود که بنایان و استادکاران را در حال چیدن آجرها نشان می‌دهد. این حرکت حلزونی در قسمت بالای اثر با طاق قوسی شکل در حال ساخت کاملاً هماهنگی دارد. تنوع ریتمیک در این اثر بسیار است، ولی آنچه اهمیت بیشتری دارد، ریتم‌های عمودی است که در قسمت اصلی نگاره قرار گرفته‌اند.

شاخصه مهم دیگری که در این نگاره‌ها مورد توجه بهزاد بوده، انتخاب‌های رنگی آگاهانه است. عنصر رنگ یکی از عناصر مهم است که در بسیاری از تمدن‌ها معنایی نمادین دارد. در نگارگری بهزاد نیز رنگ عنصری حیاتی است و روایتگر عالمی فراسوی عالم پدیدار. پس به‌طورقطع معنایی نمادین را با خود حمل می‌کند. در بررسی رنگ‌های تابلو درمی‌یابیم که استاد با قرار دادن رنگ قرمز که بالاترین فرکانس و طول موج را دارد، توجه بیننده را به مرکز تابلو جلب کرده و سپس نگاه مخاطب را به نقاط دیگر تابلو سوق داده است. می‌توان چنین اظهار داشت که زمینه اصلی رنگ تابلو را طیف‌های متفاوت رنگ زرد که روشن‌ترین رنگ در چرخه رنگی است، فرا گرفته است.

وقتی با دقت بیشتری اثر را تحلیل می‌کنیم، درمی‌یابیم که شخصیت‌های مهم‌تر از لحاظ رنگی گرمی بیشتری دارند. قرارگیری رنگ آبی در قسمت بالا می‌تواند تداعی‌کننده رنگ آسمان و به‌عنوان نمادی از نفس اماره در این نگاره باشد که با تکرار در لباس برخی از کارگران، در تمام نقاط اثر حاکم شده است. نحوه تابیده شدن نور در این نگاره به‌صورت منتشر بوده و تقریباً از رو به رو کل سطح تابلو را تحت‌تأثیر قرار داده است. سطوح رنگی بزرگ و گسترده در پس زمینه اثر و قرارگیری لکه‌های رنگ روی آن از خصوصیات این نقاشی است. نسبت فیگورها متناسب با حالت طبیعی است ولی نوع ترسیم آن‌ها متفاوت است. در ترسیم منحنی‌ها کمی اغراق شده و بدن از رو به رو و پاها از نیم‌رخ کشیده شده‌اند. در مجموع توازن فرمالیستی خوبی میان اجزا و فرم‌های درونی و بیرونی و رنگ‌های سرد و گرم به شکلی منظم وجود دارد. عناصر گوناگون در ترکیب‌بندی، از هماهنگی خوبی برخوردارند، چنان‌که این ارتباط هم در اجزا و هم در کل تصویر مشهود است.

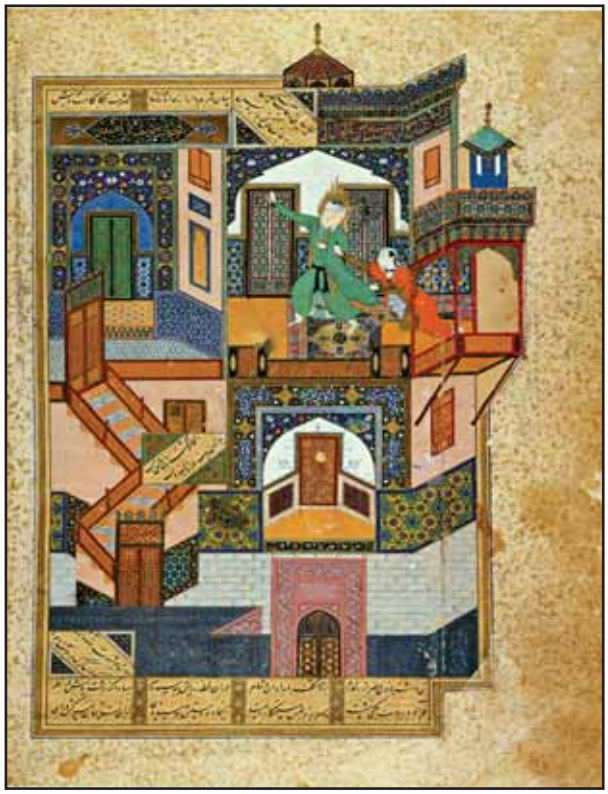
پیکره‌ها نیز در آثار استاد جایگاه و مقام والایی دارند. مثلاً در این نگاره مجموعه کارگران با یکدست شدن قوای ذهن و برپاساختن قصر، مفهوم جمع را به نمایش می‌گذارند. حالت کلی چهره افراد بسیار شاد و سرزنده است که در واقع رضایت آنان را از انجام کار شرح می‌دهد. در بررسی پیکره‌های ترسیم شده توسط استاد، پوشش رنگی و انتخاب رنگ‌های متنوع در رسم لباس‌ها خود گواه این معناست که بهزاد برای انسان به عنوان نمادی از عظمت، ارزشی والا قائل بوده است. یک پیکره انسانی در نظر بهزاد تنها یک فرم تزئینی نیست و کاربردی برای نمایش فعالیت‌های عادی و روزمره به حساب نمی‌آید، بلکه به عنوان یک نماد و نشانه‌ای از ارزش و مقام انسانیت است و تلاش معنوی بشر را تصویر می‌کند[۹].

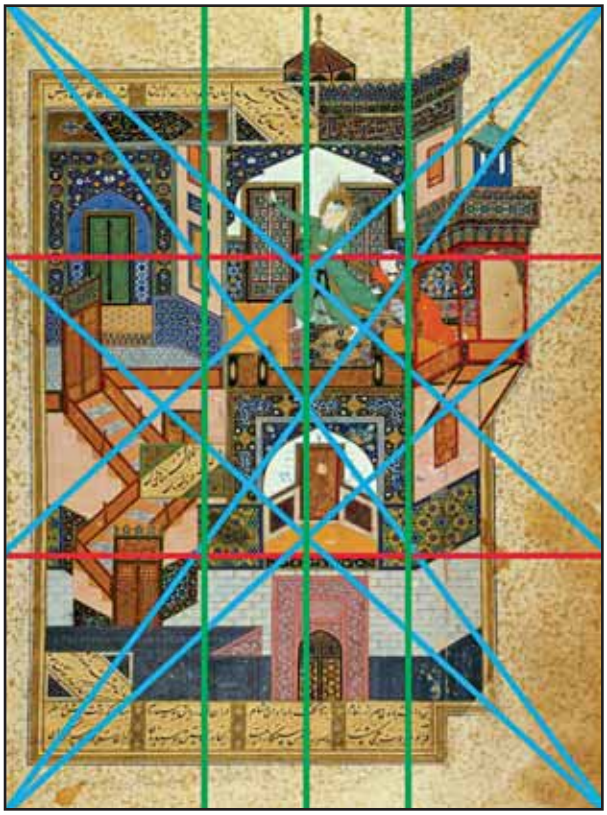
گریز حضرت یوسف (ع) از زلیخا

در سمت چپ این اثر (تصویر ۴) فرم پله و در سمت راست فرم پیکره‌های یوسف و زلیخا جلوه‌گری می‌کنند که به لحاظ نوع خطوط به‌کاررفته مکمل یکدیگرند. استاد بهزاد نیز همانند سایر نگارگران ایرانی برای بیان فضا از ساده‌ترین عنصر تصویری، یعنی «سطح»، بهره گرفته است. در این اثر، حرکت اریب سطوح نشان از درگیری و در نهایت ناپایداری و سستی ایمان و اعتقاد زلیخا دارد. سطوح عمودی که بیشتر تصویر درهای ورودی هستند، نگاه بیننده را به اوج حادثه که در ناحیه سمت راست بالای تابلو اتفاق می‌افتد، هدایت می‌کند. آنچه که با کمی تأمل خودنمایی می‌کند، انبوه فرم‌های تزئینی است که به‌صورت‌های متفاوت اعم از هندسی و گیاهی به کرات در این نگاره استفاده شده‌اند. اغلب خطوط پر انرژی موجود در این نگاره را خطوط خشک هندسی تشکیل داده‌اند و وظیفه تجسم بخشیدن به جزئیات بر عهده خطوط نرم منحنی بوده است.

از نظرگاه رنگ‌بندی در این اثر نیز همانند دو اثر قبلی نگارگر به خوبی از کنتراست رنگ‌های مکمل بهره جسته است. رنگ‌های زمردی، آبی و لاجوردی اثر از فضای ملکوتی بارگاه حکایت دارد. لباس یوسف با توجه به ایمان و اعتقاد ذاتی‌اش، به رنگ روحانی سبز روشن که متضمن عالی‌ترین معانی عرفانی است رنگ‌آمیزی شده و لباس زلیخا به رنگ قرمز (تنها رنگ گرم در کل تصویر) که

تکرار نمادین اسلیمی به انسان متذکر می‌شود که همواره رها شدن از عالم ناسوت و عروج به عالم ملکوت را به یاد آورد





تصویر ۴- نگاره ای از بوستان سعدی، گریز حضرت یوسف از زلیخا، ۸۹۳هـ.ق.
مأخذ تصویر: (پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۰۲)

تصویر ۵- خطوط ساختاری
تحلیل اثر از نگارنده

رنگی شـهوانی محسوب می‌شود، نشان داده شـده اسـت. دو درگاه با رنگ‌های خاموش به صورت عمودی قرار گرفته‌اند که مبیـن ایمان و اعتقاد باطنی یوسـف (ع) هستند.

در این نگاره (تصویر ۵) با رسم خطوط مربع‌های شـاخص اولیه متوجه خواهیم شد که خط مربع شـاخص اول (خطوط افقـی) از روی نواحـی حساسـی مثـل سـر و دسـت راسـت زلیخا و بدن یوسف عبور می‌کنـد. همچنین، با رسـم اقطار مربع‌های شـاخص و کادر اصلـی نگاره شـاهد تأکیـد مجـدد بـر ایـن نواحـی هسـتیم. این بـار با ترسـیم خطوط یک سـوم میانـی و یک دوم میانـی در عرض تابلو، نقاط مورد نظر را آزمایش می‌کنیم کـه این امر نیـز دگر بار تأکیـد و اهمیت پیکره‌هـا را نشـان می‌دهـد. از نظـرگاه محل قرارگیری، فرم پیکره‌ها در محدوده طلایی است.

وجود عناصر نمادیـن در این نگاره نیز به‌ماننـد آثار قبلی مشـهود اسـت. برای مثـال، نقش اسـلیمی که به‌کـرات مورد استفاده قرار گرفته، علاوه بر اینکه فرمی تزئینی است جنبه نمادین هم دارد. این نقـش بیانی نمادین از سـیر مداوم تطور جهـان و چگونگـی پیونـد کل آفرینـش است که به‌منظور بازنمایی حرکت مستتر جهان طراحی شده است. تکرار نمادین اسـلیمی به انسـان متذکر می‌شـود که همواره رها شدن از عالم ناسوت و عروج بـه عالم ملکوت را به یـاد آورد. در نقوش اسـلیمی آرزوهای مؤمنین در گونه‌های پیچان گیاهی متجلی می‌شود که یادآور سرسبزی بهشـت است. اسـلیمی نماد رهایی از عالم ماده است.

فرم شمسه که در کاشیکاری‌های دیوار قصـر زلیخا طراحی شـده نیز عـلاوه بر اینکه تزئینی است، دارای جنبه نمادین کثـرت در وحـدت و وحـدت در کثرت و در واقـع تجلی صفات خداوند اسـت که در ایـن نقش ظهور کـرده و مفهوم نور را تداعی می‌کند. شعله زردی که در اطراف سـر یوسـف مشـاهده می‌شـود، معنای نمادینی اسـت که نسب پاک، آسمانی و الهی او را نشـان می‌دهد. «شاید خرمن زردی را می‌نمایانـد که خواهش‌های بی دریـغ و مکرر زلیخا بر مخیله و مفکره‌اش فکنده اسـت.» (بلخاری قهی، ۱۳۸۶: ۱۶۰)

پرسـپکتیو به‌کاررفتـه در ایـن اثـر نیز عمودی اسـت و جریـان یافتـن معنایی را از عالـم عـرش به دنیای فـرش روایت می‌کند.

صورت شیبک (شیبانی) خان

در ایـن اثـر (تصویـر ۶) شـیبانی خان چهار زانو با لباسـی به رنگ خاکسـتری آبی بر فرشـی قرمز رنگ نشسـته است و عمامه بر سـر دارد. ریش‌های کم پشت و کوتاه، حالت چشم‌های بادامی و صورت پهـن از مشـخصات بارز صورت اوسـت. رنگ آبی همان‌طور که در بالا اشاره شد، نمـاد ثبات و آرامش اسـت کـه در اینجا نیز اسـتاد به خوبی این موضـوع را ارائه کرده اسـت. در دسـت چپ دستمالی را گرفته و در انگشـت شسـت دست راست انگشـتری دارد که نماد قـدرت و اقتدار اوسـت. رنگ زرد دکمه‌های لباس فیگور بـه واسـطه کمربند بـه اشـیا روی زمین انتقال پیدا می‌کند و رنگ قرمز زمین در کلاه شیبانی خان تکرار می‌شود.

از نظـرگاه مبانـی و ترکیب‌بنـدی اثـر، کیفیتـی نیمـه قرینـه در کار مشـاهده می‌شـود. چرا که فیگور در وسط صفحه قرار گرفته اسـت و دسـت‌ها تقریباً شبیه بـه هم هسـتند. تقسـیم پـس زمینه نیز متشـکل از فـرم غالب مسـتطیل اسـت کـه این نیـز حالتـی نیمـه قرینه بـه اثر داده اسـت. از جانـب دیگـر، بـه لحاظ ترکیب‌بنـدی اسـتفاده از کنتراسـت رنگ‌هـای مکمل باعث جذابیت بیشـتر اثر شـده و نگارگر به واسطه پشتی سیاه رنگ، سـطح سـبز دیوار را به سطح قرمز زمیـن متصـل کرده اسـت. ایـن ارتباط بیـن نقوش اشـیای روی زمین و لباس و کمربند نیز حاکم اسـت. هر چند که فرم لباس تداعی‌کننده حرکت است، اما این توهمی بیش نیست؛ چون شیبانی خان بسیار محکم در جای خود نشسته است.

در ایـن طـرح (تصویر ۷) بـه ترتیب از پایین به بـالا خطوط افقی عبارت‌اند از: خط مربع شاخص، یک سوم طول تابلو، یـک دوم میانـی تابلـو، یک سـوم طول تابلو و خط مربع شاخص که به ترتیب به مناطق حساس سـر، سرشانه، آرنج، مچ دسـت و پاها اشـاره دارند. خط عمودی یـک دوم میانی تابلو نیز به تنه شـیبانی خـان اشـاره کرده کـه موجـب تأکید بر اهمیت این فرد شده است.

ترکیـب کلـی تابلـو نمایانگـر ترکیـب حلزونـی (تصویر ۸) اسـت کـه مرکز این حرکـت (حلزونی) از چشـمان شـیبانی خان شـروع می‌شـود و با حرکت دورانی کمر، دسـت‌ها و کلاه به سمت چیدمان اشیای روی زمین می‌رود و در طی مسیر به سـمت سـر فرد باز می‌گـردد. با کمی تأمل و دقت بیشتر در این اثر نوع دیگری از ترکیـب جلوه‌گر می‌شـود که مثلثی رو به بالاست. رأس این مثلث نقطه حساس سـر و اضـلاع کنـاری دسـت‌ها را تحت الشـعاع قرار داده و ضلـع پایینی با عبور از روی پاهـا ایسـتایی و اسـتحکام اثر را دوچندان کرده است.

در بررسـی رنگ‌های اثـر در می‌یابیم، اسـتاد با دقت فراوان از رنگ‌های مکمل (سـبز و قرمـز) اسـتفاده کـرده اسـت. رنـگ قرمـز را به‌دلیل سـنگینی در یک دوم پاییـن تابلـو و رنگ سـرد سـبز را در یـک دوم بالا قرار داده اسـت. رنگ‌های به‌کاررفتـه در تنه شـیبانی خان مجموع رنگ‌های سرد هسـتند ولی کلاه ایشان به رنگ قرمز نشان داده شده است. این گرمی نیز در منطقه حساس سر نشان از اهمیت ایشـان دارد. تابش نور نیز مانند اثر قبلی به صورت منتشـر اسـت و تمام سـطح اثر را تحت تأثیر قرار داده اسـت. در این اثر نیـز به‌مانند اثر قبلی لکه‌های رنگـی روی سـطوح گسـترده رنگی قرار گرفته‌اند.

در ادامه و در تکمیل مباحث گفته شده ضروری اسـت در مورد تعـداد دیگری از فرم‌ها که در بسـیاری از نگاره‌های بهزاد به چشـم می‌آیند و بیانی نمادین در این آثار دارند، اشـاره‌ای هـر چند مختصر به

تصویر ۶- تک چهره شیبک خان ازبک، ۹۱۴هـ.ق.
مأخذ تصویر: (اکبری و کاشانی، ۱۳۸۸: ۱۶۶)

تصویر ۷- خطوط ساختاری - تحلیل اثر از نگارنده

تصویر ۸- ترکیب کلی - تحلیل اثر از نگارنده

میان آید:

درخت سرو: این فرم علاوه بر اینکه به همان شکل درخت در آثار بهزاد استفاده شده، دارای اشکال دیگری نیز هست که به‌صورت نمادین در نگاره‌های استاد ظهور کرده‌اند. مثلاً به شکل درفش (پرچم)، تیغه‌های روی کلاه و گنبدها و شمشیرهایی که توسط بهزاد طراحی شده‌اند. همچنین، سرو نماد حیات جاویدان و زندگی پس از مرگ است.

درخت چنار: نماد شکوه و تعلیم است و چون این درخت هر ساله پوست‌اندازی می‌کند و جوان می‌شود، نمادی از زندگی دوباره نیز محسوب می‌شود.

باغ و فضا: باغ و فضایی که در نگاره‌های بهزاد دیده می‌شود، نماد و تمثیلی از باغ بهشت است؛ تصویری از عالم مثال. حتی رنگ‌های به‌کارآمده در این فضا با درخششی که دارند، نمادی از رنگ در عالم ملکوت‌اند.

قالی: این فرم که خود سرشار از فرم‌های کوچک‌تر تزئینی است، تمثیلی محسوب می‌شود از باغ‌های بهشتی که ترکیبی دل‌نشین و آکنده از رنگ‌های متلون دارد.

گنبد: در برخی از آثار استاد این فرم دیده می‌شود که نمادی از آسمان است. مفهوم آبادی و پاکی نزد خداوند را نیز عناصری چون جویبارها، آب‌های روان، فواره‌ها و درختان بیان می‌کنند[10] که در آثار بهزاد به وفور مشاهده می‌شوند.

نتیجه‌گیری

بر پایه نظریه شکل‌گرایانه و نشانه‌شناسی، نقد این آثار در قالب خاص فرم‌ها و نمادها، صرف‌نظر از موقعیت زمانی آن‌هاست. در این دو رویکرد، چگونگی زندگی هنرمندان، نحوه شکل‌گیری اثر هنری و تأثیرات آن بر مخاطب در وهله اول اهمیت خود را از دست می‌دهد. چرا که در این شیوه‌ها، تسلط و حاکمیت بر ارزش فرم و بیان نمادین اثر قبل از هر چیز دیگری است.

اما از جانب دیگر، گاه در عین تجزیه‌وتحلیل فرم‌ها، به‌تدریج هویت محتوا و موضوع و معنای نمادین آن‌ها مطرح می‌شود. به همین خاطر به لحاظ روش انتقادی به زمینه و متن اثر چندان توجه نمی‌شود و در عین خصلت‌های روان‌کاوانه، حالات روحی و واکنش‌های عاطفی که هنرمندان تحت تأثیر آن بوده‌اند یا مخاطبان از اثر دریافت می‌کنند، به کنار می‌رود و فقط به فرم تحت عنوان فرم و نمادها همراه با معنای درونی و ذاتی خود و چگونگی قرارگیری و تأثیرپذیری آن‌ها توجه می‌شود. به کلام دیگر، شکل و کیفیت فرم مسلط در تصویر با دیگر فرم‌ها و اجزای تشکیل دهنده تصویر مقایسه می‌شود، تا اطمینان حاصل شود که روابط کل با جز و جز با کل به درستی برقرار است. نماد نیز با توجه به معنای غیر فیزیکی (عالم مثال) بیان می‌شود.

در بررسی آثار بهزاد روابط فرم‌ها با یکدیگر در رابطه با مجموعه، از درجات قوت و ضعف‌هایی برخوردار است. عناصر و فرم‌ها در این آثار بیشتر حالاتی سیال و انعطاف‌پذیر دارند اما از آنجا که کلیات تصویر به همین شیوه طراحی شده است، هماهنگی خوبی در اجزای اثر می‌بینیم. همچنین مفاهیم در قالبی نمادین ارائه شده‌اند و انسان می‌تواند به طور ملموس با آن‌ها ارتباط برقرار کند. در این آثار فضاهای منفعل کمتر دیده می‌شوند، چرا که هنرمند با قرار دادن فرم‌های خاص در زمینه یا پس‌زمینه، توانسته است یک نظام منسجم فرمی بیافریند.

پی‌نوشت‌ها

1. Formalism
2. Ferdinand de Saussure
3. Charles sanders peirce
4. Icon
5. Index
6. Symbol

۷. لقب استاد بهزاد، «کمال‌الدین» است او در اواسط نیمه دوم قرن نهم ه. ق در هرات متولد شد و به سال ۹۴۲ در تبریز وفات یافت.

۸. ر.ک: کفشچیان مقدم و یاحقی، (۲۰۱۲): ۷۴-۶۵

۹. ر.ک: شیرازی، (۱۳۸۵): ۹-۲۸.

۱۰. ر.ک: تشکری، (۱۳۹۰): ۳۹-۳۴، و همچنین: اتحاد، (۱۳۷۹): ۱۲۵-۱۱۶.

منابع

۱. احمدی، بابک، **ساختار و تأویل متن**، نشر مرکز، تهران. ۱۳۸۰.

۲. آدامز، لوری، **روش‌شناسی هنر**، ترجمه علی معصومی، نشر نظر، تهران، ۱۳۸۸.

۳. اکبری، تیمور و کاشانی، پوریا، **تاریخ هنر نقاشی و مینیاتور**، نشر سبحان نور، چاپ اول، ۱۳۸۸.

۴. بلخاری قهی، حسن، **اورنگ** (مجموعه مقالات درباره مبانی نظری هنر). شرکت انتشارات سوره مهر، تهران.۱۳۸۸.

۵.----- «حکمت هنر و زیبایی (مجموعه مقالات)»، دفتر نشر فرهنگ اسلامی. تهران. ۱۳۸۶.

۶. ----- **دایرةالمعارف هنر** (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک). فرهنگ معاصر. تهران. ۱۳۷۸.

۷. پاکباز، روئین، **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**. انتشارات زرین و سیمین، چاپ نهم. تهران. ۱۳۸۹.

۸. حافظ، شمس‌الدین محمد، **فال‌نامه کامل دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی**. توسط علیرضا افشار، به کوشش علی اکبر ربانی‌مقدم. مهر فر. قم. ۱۳۸۴.

۹. ضیمران، محمد، **درآمدی بر نشانه شناسی هنر**. قصه، تهران، ۱۳۸۲.

۱۰. منشی قمی، قاضی میر احمدبن شرف‌الدین حسین، **گلستان هنر**. به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری. کتابخانه منوچهری، چاپ سوم. تهران. ۱۳۶۶.

۱۱. وولن، پیتر، **نشانه‌ها و معنا در سینما**، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، سروش، تهران. ۱۳۶۹.

۱۲. اتحاد، سوسن، «سیمای نماد در نگاره‌های ایرانی». نشریه هنر. شماره ۴۶. ۱۳۷۹.

۱۳. تشکری، فاطمه، «نمادپردازی در هنر اسلام»، اطلاعات حکمت و معرفت.شماره۶. ۱۳۹۰.

۱۴. شیرازی، علی اصغر، «کمال‌الدین بهزاد بزرگ‌ترین نقاش دنیای اسلام»، نشریه مدرس هنر، شماره ۱، ۱۳۸۵.

۱۵. کفشچیان مقدم، اصغر و یاحقی، مریم، «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران». فصلنامه علمی - پژوهشی باغ نظر، شماره ۸. ۱۳۹۱.

نقاشی؛ رمزها و معانی

مریم اکرمی ابرقویی، دبیر هنر ابرکوه

اشاره

مطلبی که در محضر شماست، چکیده ۲۴ ساله تجربه این‌جانب در زمینهٔ آموزش و تدریس درس هنر در دوره‌های ابتدایی، راهنمایی و هنرستان است. بی‌توجهی به درس هنر و اثرات تربیتی و روانی آن، همیشه مرا می‌آزارد. این بی‌توجهی مثل آفتی نه‌تنها به درس هنر بلکه به روح پاک کودکان معصوم ما که روزی آینده‌سازان این مرزوبوم هستند، ریشه دوانده است، به‌طوری‌که به بی‌حوصلگی، پرخاشگری، ناتوانی در حل مشکلات، و احساس بی‌هویتی نسبت به خود و جامعه منجر شده است. بچه‌های ما بزرگ شده‌اند، اما هنوز احساساتشان در کودکی مانده است.

درس هنر زمینه رشد شناختی و احساسی آنان را از کودکی تا بزرگ‌سالی فراهم می‌آورد.

کلید واژه ها: نقاشی، زمزها، معانی، کودکان

کودکانتان را با نقاشی بشناسید

امروزه روان‌شناسان معتقدند که نقاشی فعالیتی شخصی است که کودک به‌وسیله آن بسیاری از خواسته‌ها، تمایلات و تفکرات خود را به‌راحتی روی کاغذ می‌آورد و با مطالعه آن‌ها می‌توان به فرضیه‌هایی سازنده در مورد شخصیت کودکان دست یافت. آن‌ها معتقدند که نقاشی در لطیف کردن عواطف کودکان، تأمین بهداشت روان و درمان ناراحتی‌ها، و برقراری آرامش آنان نقش مهمی دارد. از این‌رو می‌توان گفت که نقاشی کودکان برایند ویژگی‌های شناختی، عاطفی، روانی و اجتماعی آن‌هاست که چنگ زدن به کلاف پیچیده عواطف کودکان و به‌دست آوردن سرنخ‌هایی از این کلاف را برای شناسایی بهتر آن‌ها، امکان‌پذیر می‌سازد.

کودکان از طریق نقاشی آنچه را در ضمیر ناخودآگاه دارند و احتمالاً باعث ناراحتی و اضطرابشان می‌شود، بیان می‌کنند. روان‌شناسان معتقدند که کودکان هنگام کشیدن یا رنگ کردن تصویر، به‌طور ناخودآگاه شمه‌ای از وضع عاطفی خود را بیان می‌کنند. نقاشی دریچه‌ای به جهان اندیشه آنان است و بیانگر اندوه‌ها، شادی‌ها و آرزوهای آن‌هاست. به همین دلیل، تحلیل و بررسی نقاشی کودکان، یکی از مهم‌ترین و قابل‌اعتمادترین راه‌های شناخت روان کودکان است و به پدر و مادر و مربیان کودک در شناخت مشکلات و گره‌های شخصیتی آن‌ها کمک زیادی می‌کند.

به‌طورکلی، نقاشی کودکان ریشه در خلاقیت آن‌ها دارد. رشد این خلاقیت می‌تواند باعث شود آن‌ها در بزرگ‌سالی به هنرمندان، نویسندگان، نقاشان، مخترعان و کاشفانی بزرگ تبدیل شوند. نقطه آغاز این خلاقیت انگشتان کوچک کودک است. جویبار کوچکی که از سرانگشتان کودکان جاری می‌شود و خلاقیت فکرشان را آبیاری می‌کند. هر اندازه اعتماد و ابتکار بیشتری در دست‌های کودکان وجود داشته باشد، عنصر خلاقیت ذهنی آن‌ها زنده‌تر

است. به همین دلیل است که توصیه می‌شود پدر و مادر و مربیان در کودکان خود امنیت خاطر به‌وجود آورند و به آنان اطمینان دهند که بزرگ‌ترین یار و یاورشان هستند.

در مورد نقاشی و شکوفایی این هنر در کودکان، پدر و مادر و مربیان باید نکات زیر را در نظر داشته باشند:

۱. نقاشی کودکان صرفاً برای پر کردن اوقات فراغت آن‌ها نیست بلکه بستر مناسبی برای پی بردن به دنیای درونی آن‌ها و شکوفایی خلاقیت آن‌هاست.

۲. نقاشی کودکان هنری است که به زندگی آن‌ها زیبایی خاص می‌بخشد. این مضمون در راستای این گفته شوپنهاور است که هنر نوعی رستگاری است که ما را از درد و رنج‌ها رها می‌سازد و به تصویرهای زندگی ما دلربایی می‌بخشد.

۳. نقاشی کودکان برگرفته از تخیلات آن‌هاست. چنانچه تخیلات و رؤیاهای کودکان مورد بی‌توجهی، تمسخر یا بیهوده انگاشتن از جانب پدر و مادر و مربیان روبه‌رو شود و آن‌ها را به‌واقع‌بینی وادار کنند، سرچشمه خلاقیت آن‌ها خشکیده می‌شود.

۴. در آموزش کودک باید به تقویت انگیزه‌ها توجهی خاص داشته باشیم و انگیزه‌های کوچک فرزندان را به‌مثابه چشمه کوچکی بدانیم که می‌توانیم آن را به چشمه‌ای جوشان تبدیل کنیم. نقاشی کودک یکی از راه‌های پی بردن به این انگیزه‌هاست.

۵. در برنامه زمان‌بندی‌شده برای کودکان، وقت‌های آزاد را در نظر بگیرید و به آنان اجازه بدهید به‌طور خودجوش و خلاق به کارهای موردعلاقه‌شان بپردازند. اطرافیان باید با ملایمت و احتیاط فعالیت‌های کودکان را هدایت کنند.

۶. برای کودکان، صمیمی بودن و آشنا بودن چهره بسیار مهم است. زیرا اولین چیزی که کودک در یک ارتباط حضوری به آن توجه می‌کند، چهره مربی است. مربی باید سعی کند با چهره خود به کودک نشان بدهد که مشتاق اوست و او را دوست دارد. این‌گونه است که چهره

مربی، آرام و دوست‌داشتنی می‌شود و کودک جذب آن می‌شود.

۷. کودکان هنگامی که از طرف مربی خود نوازش می‌شوند، بسیار لذت می‌برند. لمس کردن و در آغوش گرفتن کودک از طرف پدر و مادر به تبادل انرژی یاری می‌رساند و فرصتی فراهم می‌کند تا کودک آرامش و آسایش را در آغوش آن‌ها احساس کند. به کودک فرصتی می‌دهد تا به‌راحتی احساسات و عواطف خود را ابراز کند و به زندگی روانی خود تحرک بخشد.

۸. از مقایسه کودکان با یکدیگر، ایجاد رقابت حسادت‌زا و کینه‌جویانه بین آن‌ها، و تحمیل عقاید به آن‌ها باید پرهیز کرد. باید در نظر داشت که تنها در بستر «آزادی» و بها دادن به طبیعت کودک و احترام به سبک خاص زندگی اوست که خلاقیت و نوآوری در وجودش به ثمر می‌نشیند.

۹. تردیدی نیست که مسئولان اصلی تربیت کودک پدر و مادر هستند و هدف این تربیت، شکوفا ساختن استعدادهای کودک و آرامش بخشیدن به اوست. اما زمانی پدر و مادر از عهده این امر مهم به نیکی و درستی برمی‌آیند که خود از آرامش روانی و امنیت خاطر برخوردار باشند.

۱۰. کودکان دوست دارند آثارشان را به مربی و پدر و مادر خود نشان دهند. شما نیز به کار آن‌ها توجه کنید. درباره نقاشی سؤال کنید و به توضیحات آن‌ها با حوصله گوش دهید. نظرات خود را به آن‌ها تحمیل نکنید. اجازه دهید آن‌ها قسمت‌هایی را که نتوانسته‌اند در نقاشی نشان دهند، با زبان خود کامل کنند. این کمک بزرگی به عزت‌نفس کودکانتان می‌کند.

۱۱. نقاشی‌های کودکان هرچند به‌نظر ما بد و زشت باشد، نتیجه خلاقیت و توانایی آن‌هاست و برای آن‌ها ارزشمند است. کلمات تشویقی و دلگرم‌کننده پیشرفت آن‌ها را دوچندان می‌کند.

۱۲. به بچه راه درست کشیدن را نشان ندهید. مطمئن باشید با هدایت غیرمستقیم شما، خودش به طریقه درست آن می‌رسد. چنین شناختی ماندگارتر از آموزش شماست.

۱۳. به کودک اجازه دهید در رنگ‌آمیزی از خط بیرون بزند اما کنترل کنید تا به‌مرور خودش توانایی با دقت و حوصله رنگ کردن را به دست آورد.

بعضی از معناهای رمزی نقاشی

خانه: انعکاسی از «من» شخص و انعکاسی از خانواده است.

در باز: به معنی ارتباط باز با دیگران و مشارکت خانواده و اجتماعی بودن آن است.

در بسته: ارتباط بسته با دیگران و اضطراب خانواده از برخورد و مشارکت را نمایش می‌دهد.

آب: شکل دریاچه یا اقیانوس نیاز به «حمایت مادرانه» را مطرح می‌سازد.

خورشید: هشیاری، خلاقیت و رابطه با پدر را نشان می‌دهد. خورشید واضح و درخشان به معنی رابطه خوب با پدر و خورشید خیلی کوچک و غمگین به معنی رابطه بد با پدر است.

ماه: اضطراب و رابطه با مادر را نشان می‌دهد. ماه درخشان به معنی رابطه

خوب است.

ستارگان: میل به درخشش و جلب‌توجه و برانگیختن تحسین و محبت دیگران را نمایش می‌دهد.

حیوان: به معنی پرخاشگری خود و خانواده نسبت به شخص یا اشخاص است و امکان دارد پرخاشگری فعال یا غیرفعال و نشانه بی‌اعتنایی باشد.»

جنگل و انبوهی آن: گاهی نشانه تهدید است، اما غالباً مادر حمایتگر و پناهگاه را نشان می‌دهد.

ماشین و هواپیما و از این دست: گرایش به قدرت را نشان می‌دهد.

لوله دودکش: روح خانه و جو خانواده را نشان می‌دهد. اگر دود بیرون آمده از دودکش صاف و مرتب باشد، یعنی از نظر کودک جو عاطفی خانواده روبه‌راه است. اما اگر دودکش درهم و برهم باشد یا پیچیده کشیده شود، تنش‌های بین افراد خانواده و مشکلات روحی و جو پراسترس و بحث و دعوای خانواده را نشان می‌دهد.

راه یا جاده: اگر عریض و گل‌کاری شده باشد، شادی و نشاط را نشان می‌دهد و اگر پرفراز و نشیب باشد، مشکلات کودک و خانواده را آشکار می‌کند. اگر راه یا جاده سیاه ترسیم شده باشد، اضطراب درون کودک و افراد خانواده را به نمایش می‌گذارد. راه‌های متعدد و پراکنده بیشتر در نقاشی کودکان ناآرام دیده می‌شود.

کوه‌ها: اگر کودک تصویر کوه یا کوه‌ها را خشک و نوک‌تیز بکشد، نشانگر مشکلات و موانع ذهنی اوست. اگر کوه انحنادار باشد، مثل تپه‌های سرسبز، معرف عشق مادرانه و تغذیه روحی و روانی خوب و دریافت مهربانی است.

باران: غمگینی و اندوه کودک یا فرد را می‌نمایاند. هرگاه باران یا برف تمام سطح صفحه را بپوشاند، یعنی آنکه با کودک و خانواده‌ای پراضطراب روبه‌رو هستیم.

رنگین‌کمان: نشان می‌دهد که کودک و خانواده آرامش دارند، اما کودک مادری دارد که زیاد حمایتگر نیست و وی جست‌وجوگر حمایت مادرانه است.

معنی رنگ‌ها

رنگ قرمز: در خانواده‌های اهل عمل دیده می‌شود و گاهی نیز خشم و پرخاش را نشان می‌دهد.

رنگ آبی: نشانه حساس بودن، صلح، آرامش و سکون است و استفاده افراطی از آن تسلیم و تمکین را نمایش می‌دهد.

رنگ زرد: نشانه شادی، خوش‌بینی، خانواده‌های مشارکتی و رفت‌وآمد دوست است و میل به پیشرفت را در خانواده نشان می‌دهد.

رنگ سبز: نیاز به جلب حمایت و جلب‌توجه را نشان می‌دهد.

رنگ صورتی: نشانه صلح و آرامش است.

رنگ بنفش: نشانه تمایل به چیز دیگری غیر از چیزهای فعلی است و گاه اضطراب و استرس‌های متضاد را نمایش می‌دهد.

رنگ ارغوانی: نشانه اختیار، قدرت و سلطنت.

رنگ نارنجی: نشانه گرمی، حرارت، رضایت و خوش‌حالی.

رنگ جگری: نشانه خاکی بودن، محکمی، استواری و قابلیت اعتماد.

رنگ مشکی: نشانه قدرت، اختیار و استقلال.

رنگ سفید: نشانه پاکی، خلوص، قدرت، صلح و دوستی.

معنی خطوط

خطوط پررنگ و ضخیم: نشانگر تمایل به خوشی‌های جسمانی، حتی علاقه به خوردن غذای لذیذ است. اگر خطوط پررنگ و ضخیم برانگیخته و خشن شوند، تا حدی که در بعضی موارد تا پاره کردن کاغذ نیز پیش بروند، نارضایتی و پرخاشگری را نشان می‌دهد.

خطوط کمرنگ: اگر در کشیدن افراد یا اشیا از خطوط بسیار کم‌رنگ و رنگ‌های ملایم استفاده شده باشد، نشان‌دهنده ملایمت، ظرافت و حساس بودن کودک است. البته گاه کم‌روها و کودکانی که فاقد اعتمادبه‌نفس هستند و دائم در کارها و حرف‌های خود تردید دارند، از خطوط کم‌رنگ برای کشیدن نقاشی استفاده می‌کنند.

فشار قلم و پررنگی نقش: در همان قسمت تعارض را نشان می‌دهد. مثلاً فشاری که به شکل خانه آورده شود، تنش و استرس درونی کودک را نسبت به خانه نشان می‌دهد. دیده شده است که کودک حتی گاهی دور یک قسمت یا تمام نقاشی خود یک دایره حفاظتی رسم می‌کند تا نشان دهد نسبت به آن قسمت استرس دارد و می‌خواهد از آن محافظت شود.

خطوط استوار و مستقیم: حاکی از اعتمادبه‌نفس، مصمم بودن و در عین‌حال تأثیرناپذیری کودک است.

خطوط منقطع «مثل خط

فاصله‌هایی کنار هم»: در کودکان و افرادی که تأثیرپذیری زیادی از اطراف دارند و دائم نظر خود را نسبت به دیگران عوض می‌کنند، در تصمیم‌گیری‌ها مردد هستند و کمال طلب‌اند، زیاد دیده می‌شود.

نقطه‌گذاری یا نقطه با نقطه‌چین کشیدن: این حالت بیشتر در نقاشی کودکانی با مادری عصبی و بهانه‌جو دیده می‌شود. بعضی محققان نیز به این نتیجه دست یافته‌اند که این‌طور نقاشی کشیدن نشانه مقابله با احساس گناه ناشی از مسائل جسمی یا احساس گناه درباره بی‌اختیاری ادرار است.

خطوط موازی، سایه‌ها و چهارخانه‌ها: در کودکان و افراد مضطرب دیده می‌شود. اگر سایه‌ها و رنگ‌ها خاکستری باشند، نشانه افسردگی است.

خطوط شکسته و زاویه‌دار: چابکی به‌اضافه خشم، ناآرامی و نیرو را می‌رساند.

خطوط منحنی: ملایمت و مسالمت، تبعیت‌جویی، خود دوست‌داری و آرامش را می‌رساند.

حلقه‌هایی که دور یک محور چرخیده‌اند: تا چهارسالگی بهنجار و عادی است. پس از چهارسالگی اگر به‌صورت ادامه‌دار کشیده شود، نشانه‌ای از مشکلات روحی است.

خطوط راست و قائم: آرامش و وقار به اضافه انعطاف نداشتن شخص را نشان می‌دهد.

خطوط سرازیر: بدبینی، افسردگی، خستگی و فکر کردن به مرگ را بیشتر نشان می‌دهد.

خطوط سربالا: شادی، و سرزنده و اگر زیاد باشد، انفجار احساسات حاد را می‌رساند.

خطوط عمودی و مرکزی: نشانه حفظ تعادل عاطفی در فرد است.

خطوط افقی و مرکزی: نشانه شدت نیازهای ارتباطی کودک است.

خط‌خطی کردن و پاک کردن‌های مکرر: نشانه نامصمم بودن، نارضایتی از خود و احساس خود را پایین و کم دیدن است.

لکه‌ها و سیاه کردن‌ها

احساس گناهکاری را نشان می‌دهند. غالباً در نقاشی کودکی که والدینش در اثر مشکل شخصی خود مکرر به کودک می‌گویند: «تو بدی!» دیده می‌شود یا وقتی‌که کودک بسیار امرونهی می‌شود.

سفید گذاشتن

بخش‌هایی که سفید گذاشته می‌شوند، نشان‌دهنده ممنوعیت‌ها و فاصله‌گیری‌ها هستند. برای مثال، وقتی بین مادر و پدر کودک فاصله وجود دارد و والدین نمی‌گذارند کودک زیاد به آن‌ها نزدیک شود، کودک در نقاشی بین خود و والدین فاصله خالی و سفید می‌کشد.

هنر دریچه‌ای است برای فهم بهتر زندگی

امروزه هنرهای تجسمی را یکی از بهترین و مؤثرترین وسیله‌های ارتباطی می‌شناسند؛ زیرا عالی‌ترین تجلیات زبان بصری شمرده می‌شوند، که با آن‌ها می‌توان فراتر از زمان سیر کرد.

قرن ما، زمان موفقیت‌های عظیم علمی و فنی است. رشد حافظه احساسی و حس زیبایی‌شناسی و پرورش تصورات عینی و خلاق دانش‌آموزان از جمله مسائل مبرم مدارس کنونی ماست. درس هنرهای تجسمی، اهمیت زیادی در پرورش این ویژگی‌ها دارد. آشنایی کودکان با اساس هنرهای تجسمی نه‌تنها به آنان توانایی بیان اندیشه به شیوه گرافیکی و نقاشی و درک هنرهای تجسمی می‌دهد، بلکه قدرت تجزیه‌وتحلیل رویدادهای اطراف و همچنین دقت را در آنان تقویت می‌کند. سیر تکاملی نقاشی با فعالیت پویای ذهن، رشد اندیشه‌های پربار و ذوق هنری، دقت، حافظه نظری، فعالیت دست‌ها و سنجش نظری ارتباط نزدیک دارد.

طبیعت خود هنرمندی است که می‌تواند منبع بزرگ الهام ما باشد. در عین حال، هنرمندی والاتر آن را چنین ماهرانه زیبا خلق کرده است. به‌راستی جز او چه کس مقام اول هنرمندی دارد، فتبارک‌الله احسن الخالقین. هنر با فطرت انسان آمیخته است. نظر به اینکه خداپرستی امری فطری است، نمی‌توان هر رفتار زشتی را که در جوامع غربی هنر تلقی می‌شود، کار هنری به‌حساب آورد. ما هم که مخلوق این یگانه هنرمندیم و اشرف مخلوقات، لازم است در جامعه و زندگی، ریزه‌کاری‌ها، ظرافت‌ها، زیبایی‌ها و موارد هنری را به‌کار بریم تا زندگی قشنگ‌تری داشته باشیم.

هدف از ساعت هنر در دوره ابتدایی و متوسطه نیز همین است. این درس به دانش‌آموزان حوصله، صبر، دقت، تشخیص و تفکر را می‌آموزد. نقاشی یا خطی که دانش‌آموز نیم‌ساعت وقت برای پدید آوردن آن صرف می‌کند،

حوصله‌دار شـدن و دقیق بـودن را در او می‌پرورانـد. طبیعتـاً ایـن حوصله، صبر و دقـت تأثیر بسـزایی در فهم درس‌های ریاضی، علوم، زبان و... می‌گذارد.

پیروزی و شوق، انگیزه و اعتمادبه‌نفس حاصـل از آن، آینـده بهتـری را برای او پایه‌ریـزی می‌کنـد. اجتماعـی شـدن، حس همـکاری، فعالیت گروهی و خالی شـدن ظـرف وجود بـه نحو مطلـوب، و حل مشـکلات خویش را در فعالیت‌های هنری می‌آموزد. کودک درک زیبایی‌های خدادادی، لـذت بردن از مواهب الهی و دوست داشـتن آن‌ها را از طریق آموزش هنر فرا می‌گیرد.

متأسـفانه مـا بـدون توجـه بـه اثرات روانـی کـه در ایـن ودیعـه الهـی نهفته اسـت، ارزش درس هنـر را زیـر سـؤال می‌بریـم و درس‌های دیگـر را جایگزین آن می‌کنیـم. غافلیـم از اینکـه بـرای رسیدن به آینده‌ای بهتر، به اجبار درس خواندن و نمره ۲۰ آوردن مؤثر نیست، با عشـق و روحیه شاد درس خواندن است که اهمیت دارد.

هرجـا که هنر با اقبـال و عنایت روبه‌رو شـده، بـه شـکوفایی رسـیده و رشـد صنعتـی و علمـی، ابـداع و پیشـرفت را در پـی آورده اسـت. در واقـع، درس هنر دریچه‌ای اسـت در برابـر دیده‌های موشکاف انسان. در کشورهای پیشرفته درس هنر در اولویت برنامه‌ریزی درسـی است و مردم آن کشورها اذعان می‌دارند کـه اقتصـاد و صنایـع اولیه ماشـینی و دسـتی متأثر از هنر است. لیکن با کمال تأسـف در کشـور ما کمترین سـاعت در برنامه‌ریزی به درس هنر اختصاص دارد و شاید این درس اهمیتی ندارد.

اگر بـه ابعاد گوناگون هنر بیندیشـیم، درمی‌یابیم که هنر آیات الهی و شناخت خداونـد اسـت. از دیـد خلاقیـت، هنر انسـان تجلی خلاقیت پروردگار اسـت. از نگاه مادی، موهبتی اسـت از هنرمند یگانـه نـزد انسـان کـه منشـأ خدمات و کسـب روزی اسـت. (اکنـون صنعـت و هنـر از هـم فاصلـه گرفته‌انـد، البتـه نه به‌طـور کامـل. ولی تـا قبل از ماشـینی شـدن صنایع، هنرهای دستی و تزئینی

هرجا که هنر با اقبال و عنایت روبه‌رو شده، به شکوفایی رسیده و رشد صنعتی و علمی، ابداع و پیشرفت را در پی آورده است

هم‌گام بـا صنعت پیـش می‌رفتند.) و از دید سرگرمی، سـالم‌ترین و راه‌گشاترین زمینه پـر کردن اوقـات فراغت در جهت رسـیدن به آینده‌ای روشن است. بیایید ثابت و مانـدگار کنیم «هنر نـزد ایرانیان است و بس.»

اینـک در نظـام مقـدس جمهـوری اسلامی، هنر شیواترین و رساترین زبان بـرای تبلیغ انقـلاب و شناسـاندن دین اسـلام، مذهب شـیعه، ملـت قهرمان و فرهنگ ماسـت. پدیـده‌ای بـا این همه دامنـه و کارایی می‌طلبـد که بدان توجه شود و برای شناساندن آن به انسان‌های تشـنه، طرح‌هـای نـوی ارائه گـردد که مطلوب‌تریـن و شایسـته‌ترین کارایـی را برای جامعه داشته باشند.

تصویر ۱. ساغر (لیوان) سفالین
با نقش‌مایه بُز و نقش زمین کشاورزی

ساختار شکلی و فرم نقش‌مایه بُز سفالینه‌های پیش از تاریخ

کرم میرزایی، کارشناس ارشد پژوهش هنر
فهیمه داورزن، کارشناس صنایع دستی

چکیده

بررسی‌های انجام گرفته در خصوص یافته‌های باستان‌شناسی و مطالعات روی سفالینه‌های پیش از تاریخ نشان می‌دهند که «نقش‌مایه بُز» بیشترین کاربرد را در میان نقوش در محوطه‌های تاریخی ـ فرهنگی ایران باستان داشته است.

هدف این پژوهش بررسی، شناسایی و طبقه‌بندی این نقش‌مایه در قالب سبک‌شناسی، شیوه‌های نمایش و ارتباط تصویری روی سفالینه‌های دوران پیش از تاریخ ایران بوده است. این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی انجام گرفته و مطالب آن به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) و میدانی (بازدید از موزه‌ها) گردآوری و در قالب مقاله ارائه شده‌اند. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهند که شکل بُزهای روی سفالینه‌های این دوره، واقع‌گرایانه، تجریدی و نمادین هستند. در این میان گونه‌های نقش‌مایه بُز روی سفالینه‌های پیش از تاریخ به شکل نقش‌مایه بُز تك، نقش‌مایه بُز بال‌دار و نقش‌مایه بُز به شکل گروهی دیده می‌شوند.

این نقش‌مایه بُز به شکل بُز ساکن و آرام، و یا پویا و متحرك روی ظروف سفالین به نمایش در آمده است. فضاسازی با اشکال هندسی و خلأ گریزی ترکیب‌بندی‌های شاخص در نقش‌مایه‌های بُز روی سفالینه‌های این دوره هستند. همچنین، اغراق در شاخ‌ها، اغراق در دست‌ها و پاها، و اغراق در دُم برای سفالگر پیش از تاریخ جنبه زیبایی‌شناسانه و نمادین داشته است. شاخ دو گونه به تصویر کشیده شده است: نخست شاخ‌های عمودی پیچ‌دار و دوم شاخ‌های قوسی گره‌دار.

کلیدواژه‌ها: دوران پیش از تاریخ، سفالینه، نقش‌مایه بُز، نماد بُز

مقدمه

نقش‌مایه‌های سفالینه‌های پیش از تاریخ، که بر تارك موزه‌های بزرگ جهان می‌درخشند، نشانی از فرهنگ، هنر و اندیشه بالای انسان این دوره در سرزمین ایران دارند. نقش‌مایه بُز که یکی از زیباترین و چشم‌نوازترین این نقوش است، علاوه‌بر زیبایی ظاهری، تناسبات منطقی، تقسیم‌بندی‌های دقیق، معانی عمیق، عقاید و حتی مسائل مربوط به حیات و زندگی را هم در بر دارد. پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به این پرسش است که «گونه‌های شکل‌های ترسیم‌شده از نقش‌مایه بُز روی سفالینه‌های پیش از تاریخ کدام‌اند.»

محدوده تحقیق از نظر تاریخی دوره پیش از تاریخ ایران و نقش‌مایه‌های روی سفالینه‌های این دوره بوده است. از نظر جغرافیایی نیز محدوده ایران امروزین و فلات مرکزی ایران از نظر بوده است.

نقش‌مایه بُز از انواع نقوشی است که در میان دیگر نقش‌مایه‌های دوره پیش از تاریخ فراوان دیده شده است. این نقش‌مایه، ابتدا از روی طبیعت طراحی شده ولی به‌تدریج از تقلید طبیعت احتراز شده است.

نقش این حیوان به شکل‌ها و فرم‌های گوناگون روی سفالینه‌ها در محوطه‌های متفاوت یافت شده است که این حیوان را به‌عنوان حیوان ملی ایران معرفی می‌کند. این نام در کتاب «صنایع ایران» اثر **استانلی کسون** آمده است که نشان می‌دهد این حیوان در منطقه ایران اهمیت ویژه‌ای داشته یا یکی از چندین نماد پراهمیت دنیای باستان بوده است.

تصویر ۲. طرح بخشی از ظرف سفالین قرمز با نقوش به شکل هندسی و انتزاعی

الف) سبك‌شناسی نقش‌مایه بُز

نخستین گام برای مطالعه و شناخت بهتر نقش‌مایه بُز روی سفالینه‌ها، دسته‌بندی این نگاره و سبك‌شناسی اشکال آن است. با توجه به کاوش‌های باستان‌شناسی و پژوهش‌های تاریخ هنر، سبك‌های متفاوت در نقش‌مایه‌های بُز که توسط هنرمندان پیش از تاریخ روی سفالینه‌ها اعمال می‌شده، شناسایی شده‌اند؛ هرچند که ممکن است با رفع محدودیت‌های اکتشاف‌ها و همچنین پژوهش‌های گسترده‌تر نتایج دیگری هم به‌دست آید. بررسی‌های انجام شده در مورد سبك‌شناسی شکل بزها روی سفالینه‌های پیش از تاریخ، به این نتیجه رسیده‌اند که این شکل‌ها را می‌توان در سه سبك واقع‌گرایانه یا طبیعی، تجریدی یا انتزاعی، و نمادین دسته‌بندی کرد.

تصویر ۳. طرح ظرف سفالین شاخ‌های بز

۱. سبك واقع‌گرایانه یا طبیعی

نخستین نوع نقش‌مایه‌های بز، به سبك واقع‌گرایانه یا طبیعی معروف بوده است. در این نوع، نقش‌مایه بز به سبك طبیعی کار شده و بدن آن برعکس هاشور متقاطع بزهای هندسی و مسبك با رنگ یکپارچه پر شده است. در تصویر ۱ جام سفالینی را می‌بینیم که نگاره بز روی آن نقش بسته است. «بدن این جانور از دو مثلث مربوط به هم با اضلاع منحنی تشکیل شده است. انحنای پشت جانور ادامه حرکت زیبای منحنی شاخ‌هاست.» (پرادا، ۱۳۸۳: ۲۲)

البته انتزاع‌گرایی و دوری جستن از تقلید مستقیم از طبیعت در مورد دیگر نقش‌مایه‌های این جام صادق است؛ به‌طوری که در ترسیم گردن مرغ نیز رعایت گردیده است. بر لبه جام مورد بحث طرح مرغ‌هایی را می‌بینیم که با گردن بلند خودنمایی می‌کنند. اما «نقش‌مایه بزها به سبك طبیعی کار شده و بدن آن‌ها به عکس هاشور متقاطع بزهای هندسی و مسبك، با رنگ یکپارچه پر شده است.» (مجیدزاده، ۱۳۸۹: ۲۸)

۲. شیوه تجریدی یا انتزاعی

نوع دوم نقش بُزها به‌صورت تجریدی یا انتزاعی است. در این نقش، بُزها از دو مثلث پیوسته به هم از دو رأس و مانند پروانه تشکیل شده‌اند. این نقوش شکلی کاملاً هندسی دارند؛ دو مثلث نشان‌دهنده بدن، یک خط عمودی در امتداد قاعده هر یک از دو مثلث برای پاهای جلو و عقب، دو خط افقی و موازی کوتاه و عمود بر انتهای بالایی قاعده یکی از مثلث‌ها به‌جای پوزه جانور و دو خط منحنی موازی به‌صورت شاخ‌های او.

کامبخش‌فرد ویژگی انتزاعی نقش‌مایه بُز روی سفالینه‌های پیش از تاریخ «سیلک» را

چنین توصیف می‌کند که نقش‌مایه‌های تجریدی در سیلک برای نخستین‌بار به سبک نقاشی‌های شـوش وارد هنر سفالگری سیلک می‌شود: «شاخ حیوانات بلند و بلندتر و بدنشان کوچک می‌گردد. دُم بیشتر از حد طبیعی درازتر شده، انـدام حیـوان در چند خط خلاصه می‌گردد و شـاخ‌های اغراق‌آمیز و گسـترده انـدام حیـوان را در بر می‌گیـرد. در اینجا هنرمنـد راه تجریـد را می‌پیماید، از نقش حقیقی و انعکاس آن عدول می‌کند و موضوعات خیالی فکر او را مشغول می‌دارد.» (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۳: ۶۵)

پژوهش‌هـا نشـان می‌دهنـد که از دوره شـوش I سـفالگران به نمایش شـاخ بُز پرداخته‌اند. «گاه طرح بُز به‌طور مستقل روی ظرف به چشم می‌خورد و زمانی تعداد زیادی از آن‌ها را می‌بینیم که گروهی نقش شده‌اند. شاید این نشانه‌ای است برای نشان دادن گله و رمه‌ای که در اختیار داشته‌اند.» (به‌رزین، ۱۳۵۶: ۱۰۹-۱۰۳)

«نقش بُزهای مسبک[1] از دو مثلث پیوسته به هم از دو رأس و مانند پروانه تشکیل شده است. دو مثلث نشان‌دهنده بدن، یک خط عمودی در امتداد قاعده هر یک از دو مثلث برای پاهای جلو و عقب، دو خط افقی و موازی کوتاه و عمود بر انتهای بالایی قاعده یکی از مثلث‌ها به‌جای پوزه جانور و دو خط منحنی موازی به‌صورت شاخ‌های آن.

نکته ظریف و جالب اینکه در این دوره فضای درون تمامی شـکل‌های هندسـی بدون اسـتثنا با هاشورهای عمودی، افقی، اما بیشترین تعداد آن‌ها با هاشور متقاطع پُر شده اسـت، حال آنکه بدن سـایر جانوران یکپارچه رنگ اسـت اما گویی برداشـت سفالگر از بُزهای هندسی بیشتر اشکال هندسی بوده تا نقش جانوران. زیرا مثلث‌های نشان‌دهنده بدن همانند مثلث‌های اشـکال هندسـی با هاشور متقاطع پُر شـده است. این برداشت در مورد نقش بُز در تصویر ۲ که از حالت هندسـی صرف خارج شده و شکل مسبک‌تری یافته، صادق اسـت. در این تصویر زوایای کمر و شـکم دو بُز هندسـی دیگر که از برخورد سـاق‌های مثلث‌ها به‌وجـود آمده‌بود، به دو قـوس هلالی هماهنگ و زیبـا تغییر یافته و دو خط افقی موازی، نشـان‌دهنده سـر و پوزه جانور، به مثلثی تغییر شکل داده است.» (مجیدزاده،۱۳۸۹: ۲۹)

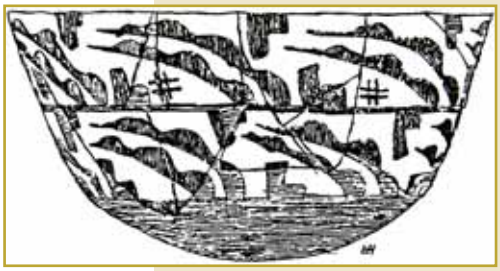
«در دیگر موارد مشابه (و این نکته در تصاویر حیوانات دیگر نیز صادق است) نمادهای تجریدی یا جانورانی خرد جثه را میان شـاخ‌ها و پشـت، و یا در وسط دست و پای حیوان جای داده‌اند. هرچند این گونه جاپُرکنی‌ها بی‌تردید برای پوشـاندن فواصل خالی به‌کار می‌رفته است و از نظر ایجاد تناسب و زیبایی لازم بوده‌اند، اما تنها وسیله زینت یا اسباب زیور نیسـتند و نمادهایی معنادار محسوب می‌شوند. دلیل این مدعا تنوع آن‌هاست. در انواع مثلث‌ها، صلیب‌ها، مربع‌های شطرنجی و...

بایـد پذیرفت که در اینجا با مهم‌ترین ابزار آذین‌بندی که مختص و ویژه سـفال مجتمع مسکونی **تل باکون** است، روبه‌رو هستیم. مثل اینکه به سرچشمه اصلی هنر نقاشی روی سفال این منطقه رسیده‌ایم که از دوام و بقای حیرت‌انگیزی برخوردار بوده است. در تصویر ۳ شـاهکارهای هنر نقاشی روی سفال تل باکون نشان داده می‌شود. «نقاش با قدرتمندی هرچه تمام‌تر روی سطح منحنی جام، دو قوچ کوهی را تصویر کرده است. اندام قوچ‌ها را در ته نوک تیز جام جای داده و تمام سـطح جام را با دو جفت شـاخ عظیم پوشـانده است.» (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۴۸)

«شـاخ‌های قوچ را همیشـه از جلو و شـاخ‌های بُز را از نیم‌رخ نشان می‌دهند. همیشه چهار دسـت و پای قوچ نشان داده می‌شود و هیچ‌گاه به رسم کردن دو پا و دست او اکتفا نمی‌کنند. ذهن هنرمند اصلاً گرفتار مسـائل و مشـکلات مربوط به ژرفانمایی نیسـت. او مصمم اسـت که تنها با صلابت و قدرت خصوصیات برجسـته موضوع را نشـان دهد. بنابرایـن، باید از اطلاق تعاریف و اصطلاحات هنری سـاخته و پرداخته دوره‌های بعدی تکامل هنری بر این هنر ابتدایی اما اصیل پرهیز کرد. لازمه هنر بدوی خشونت و زمختی در اجرا نیسـت. هنر بدوی می‌تواند بسـیار ظریف و دقیق باشد. بهترین دلیل این مدعا همین مورد خاص است.» (همان: ۴۸)

همان‌گونه که در تصویر آمده، «طرحی میانگین با چهار شاخ و دو سر ارائه شده است.

تصویر ۴. طرح انتزاعی از نقش‌مایه بز با اغراق در شاخ‌ها



تصویـر ۵. طـرح ظرف سـفالین آجری رنگ، با نقش نمادین نقش‌مایه بز

تصویر ۶. ظرف سـفالین آجری رنگ با نقش بز به شکل تک

به خطا مرسوم شده است که این‌گونه طرح‌ها را از نظر تاریخی مرتب می‌کنند. **هرتسفلد** اعتقاد دارد برای مرتب کردن آن‌ها باید یا از طبیعی‌ترین طرح‌ها شروع کرد و به تجریدی‌ترین آن‌ها رسید و یا به عکس، از تجریدی‌ترین طرح‌ها آغاز کرد و با طبیعی‌ترین آن‌ها پایان داد.

در تل باکون، انواع طرح را با درجه‌های گوناگون تجرید روی ظرف‌ها می‌یابیم که نه تنها از یک لایه بلکه از کف اتاق واحدی به‌دست آمده‌اند و مطلقاً هم‌زمان و هم دوره‌اند.» (همان: ۴۹)

اوج انتزاع‌گرایی در هنر پیش از تاریخ در تصویر ۴ مشاهده می‌شود. این طرح انتزاعی از نقش‌مایه بُز را با اغراق در شاخ‌ها نشان می‌دهد که در هزاره چهارم پیش از میلاد پدید آمده است.

۳. شیوه نمادین

با توجه به معانی آیینی و جادویی نقوش سفالینه‌ها می‌توان به رمز و راز تکرار جانوران شاخ‌دار پی برد. «در نقش پیاله‌ای با نشیمن نوک تیز که آن را در ماسه یا [روی] سه‌پایه قرار می‌داده‌اند و از تل باکون نزدیک تخت‌جمشید یافت شده و مربوط به فرهنگ سفال نخودی رنگ منقوش است، شاخ‌های هلالی بُز که در آن‌ها نیروی جادویی آب احساس می‌شده، به‌قدری بزرگ نقش شده که قسمت عمده سطوح پیاله را فرا گرفته است.» (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۴: ۶۴)

بدن جانور بسیار کوچک ترسیم شده که جنبه تمثیلی به آن بخشیده است. اگر چه مایه اصلی نقش‌ها تمنیات، نیازها و ترس از نیروهای متضاد است، اما در بسیاری نمونه‌ها موضوع زیبایی در عین صراحت و سادگی ترسیم شده است. «خط‌های موازی و هندسی در حاشیه‌ها بر قوت نقش‌ها و توازن و تضاد متن‌ها می‌افزایند. با این حال نقش گوزن به‌عنوان مرکز قدرت زندگی، نتیجه تکامل یک عقیده ابتدایی در مورد گاو نر است که طبق افسانه‌های دینی کهن، از ریختن خونش گیاهان سودمند خواهند رویید.» (همان: ۶۷)

«در تصویر ۵، روی جام عرق‌چین مانند بسیار ظریفی طرح پیچیده‌ای رسم شده که برجسته‌ترین عنصر آن یک جفت شاخ است. اگر جام را از چینی سفید و کبود درست کرده بودند، تصور می‌شد که نقش روی جام از مناظر کشور چین است. دریاچه‌ای کوهستانی، جلگه‌ای در ساحل و زورقی در آب. در حالی که تنها شاخ است و نمادهای تجریدی.» (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۴۹)

«آشکار است که با موردی از انحطاط سبک واقع‌گرایانه به سمت اسلوبی تجریدی روبه‌رو نشده‌ایم، بلکه با تمام یا بخشی از مضمونی معین، به آن صورت که در ذهن هنرمند تجسم یافته است، روبه‌رو هستیم. این هنرمند مسلم است که اگر جزئی از طرح را با قدرتمندی نشان دهد، مثل این است که کل آن را عرضه کرده است. یعنی از یک‌سو، این مطلب را می‌رساند که مراد هنرمند ایجاد نیرویی با طبیعت جادویی است؛ منظوری که هم با جزءگرایی حاصل می‌شود و هم با کل‌گرایی. از سویی دیگر، مبین ارتباط بسیار نزدیک بین این‌گونه آذین‌بندی و نوشتن است؛ زیرا معنای نهفته در نقش‌مایه‌ها را می‌توان هم با تصویر کردن ایفا کرد و هم با نوشتن.» (همان: ۵۰)

ب) شکل‌شناسی نقش‌مایه بُز

۱. شکل‌های نقش‌مایه بُز

گونه‌های اَشکال نقش‌مایه بُز روی سفالینه‌های پیش از تاریخ به سه دسته نقش‌مایه بُز به شکل تک، نقش‌مایه بُز به شکل بال‌دار و نقش‌مایه بُز به شکل گروهی تقسیم می‌شوند.

۲. نقش‌مایه بُز به شکل تک

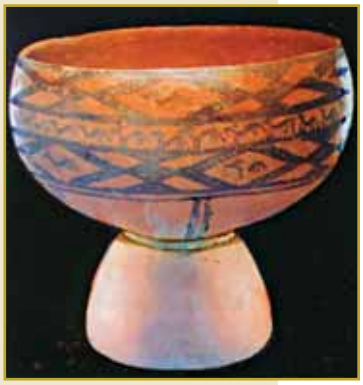
همان‌گونه که در تصویر ۶ دیده می‌شود، ظرف سفالین آجری رنگ مدوری با دهانه گشاد، دارای تزئینات هندسی است. بین تزئینات هندسی را ردیف بُزهای کوهی (جمعاً شش بُز) پُر کرده است. نقش‌مایه بُز به شکل ساده، تک و به‌تنهایی در فضایی محدود و سه‌گوش به‌کار رفته است.

۳. نقش‌مایه بُز به شکل گروهی

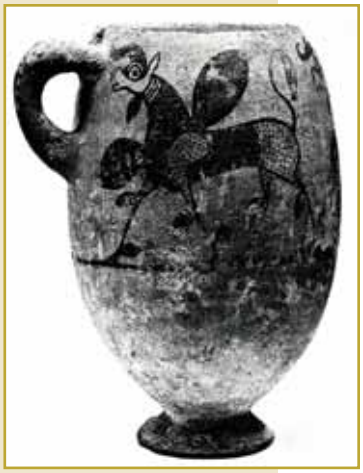
گاهی هنرمند دوره پیش از تاریخ نقش‌مایه بُز را به شکل گروهی به‌کار برده‌است. در این نوع تزئین نقش‌مایه بُز در سطوح بیرونی روی لبه یا بدنه و نیز داخل ظرف تکرار می‌شود؛ برای نمونه روی ظرف سفالین اُخرایی که از قره تپه شهریار به‌دست آمده است. (تصویر ۷)

۴. نقش‌مایه بز به شکل بُز بال‌دار

بررسی‌ها نشان می‌دهند که در برخی از سفالینه‌های منقوش پیش از تاریخ نقش‌مایه بُز به شکل بال‌دار به‌کار رفته است. یکی از نمونه‌های آن‌ها نقشی است روی ظرف (لیوان) سفالینه



تصویر ۷. ظرف سفالین اُخرایی با نقوش هندسی قلم سیاه و نقش‌مایه بز



تصویر ۸. لیوان سفالین با نقش‌مایه بز بال‌دار

تصویر ۹. نقش‌مایه بز ساکن و آرام روی جام سفالین شوش

دسـته‌دار، به‌دسـت آمده از نهاوند، در اواخر هزاره دوم پیش از میـلاد که اکنون در موزه هنرهای زیبای «بُستن آمریکا» نگه‌داری می‌شود. تصویر ۸
نمونه‌های دیگری از این نقش‌مایه را روی سفالینه‌های به‌دست آمده از «زیویه کردستان» مربوط به هزاره نخست پیش از میلاد نشان می‌دهد.

ج) شیوه‌های نمایش نقش‌مایه بُز

شـیوه‌های نمایش نقش‌مایه بُز به رفتار دوگانه این حیوان در طبیعت بسـتگی دارد. بُز در دوران جوانی بسـیار پُر تحرک ناآرام و ماجراجوست. با گذشت زمان به شخصیتی آرام و باوقار تبدیل می‌شود که مسئولیت راهبری گله و هدایت آن را برعهده دارد. به‌طور کلی سـفالگران پیـش از تاریخ نقش‌مایه بُز را با توجه به این دو خصیصـه حیوان به دو صورت نقش‌مایه بُز با وقار، ساکن و آرام، یا پویا، ماجراجو و متحرک نمایش داده‌اند.

۱. شیوه نمایش نقش‌مایه بُز ساکن و آرام

از نمونه‌های آن نقش‌مایه بُز روی جام سـفالین شـوش اسـت. تصویر ۹ طرح این جام سفالین را نشان می‌دهد.

۲. شیوه نمایش نقش‌مایه بُز پویا و متحرک

بُز در طبیعت حیوانی پُرتحرک است، به‌طوری که در افسانه‌ها، اساطیر و ادبیات کهن از آن بـه موجودی بازیگوش و ماجراجو یاد می‌کنند. انعکاس این باور در هنر سـفالگری پیش از تاریخ نیز دیده می‌شود. از نمونه‌های معروف نقش‌مایه بُز که به‌شیوه نمایش بُز پویا و متحرک به‌کار رفته، نقشـی اسـت که روی ظروف سفالین به‌دست آمده از شهر سوخته اسـت. تصویر ۱۰ جامی را نشـان می‌دهد که توسـط باستان‌شناسان در شهر سوخته به هنگام کاوش در یک گور پنج‌هزار ساله به‌دست آمده است و نقش یک بُز همراه با تصویر یک درخت روی آن دیده می‌شود. باستان‌شناسان پس از بررسی این شیء دریافتند نقش موجود بر آن برخلاف دیگر آثار به‌دست آمده از محوطه‌های تاریخی شهر سوخته، تکراری هدفمند دارد و حرکت بُز به سوی درخت را نشان می‌دهد. هنرمند نقاشی که جام سفالین را بوم نقاشی خود قرار داده، توانسته است در پنج حرکت بُزی را طراحی کند که به‌سمت درخت حرکت و از برگ آن تغذیه می‌کند.

در سفال‌های شهر سوخته که از متمدن‌ترین و پیشرفته‌ترین تمدن‌های باستانی در پنج هزار سـال پیش اسـت، نقش بُز و ماهی بیش از هر نقش دیگری دیده می‌شود. ساکنان این منطقه از بُز و ماهی بیش از هر حیوان دیگری برای ادامه حیات بهره می‌برده‌اند و به همین دلیل اسـت که این دو حیوان بخش عمده‌ای از تصویرهای به‌دسـت آمده در شهر سوخته را تشکیل می‌دهند. اما کشف جام سفالین با نقاشی متحرک ثبت شده روی آن، در میان سفال‌های این منطقه بی‌مانند است. این نقاشی حرکت تصویرها را در کوتاه‌ترین زمان ممکن روی جامی با دهانه‌ای هشت سانتی‌متری نشان می‌دهد. در دیگر سفال‌های یافت شده در شهر سوخته نقوش متفاوتی دیده می‌شوند که برخی اوقات تکرار شده‌اند، اما حرکتی در آن‌ها دیده نمی‌شـود. از نگاه باستان‌شناسـان این کشف نشان‌دهنده آن است که مردمان شهر سوخته بسیار باهوش، هنرمند و در زمان خود پیشرو بوده‌اند.

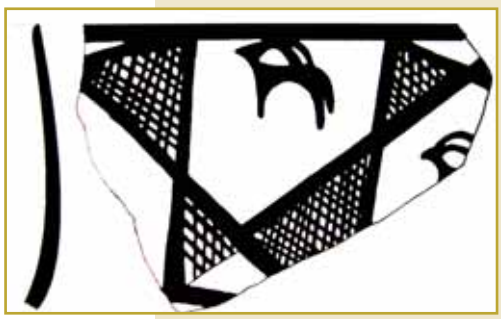
منصور سیدسجادی، سرپرست تیم کاوش در شهر سوخته، درباره این ظرف سفالین توضیح می‌دهد: حرکت بُز به‌سوی درخت و تغذیه او از برگ درختان در پنج حرکت مصور شـده است. در این تصویرها نه تنها بز به‌سمت درخت حرکت می‌کند، بلکه جهش وی و پریدن بُز روی برگ درختان کاملاً دیده می‌شود. بُز از جمله حیواناتی است که در رسیدن به ارتفاعات تبحر دارد و می‌تواند با یک حرکت جهشی به سمت بالا بپرد. هنرمند نقاش شـهر سـوخته با دقت و زبردسـتی موفق به تصویر کردن جهش این بز شده است. از این جام ۱۰ سانتی‌متری که روی پایه‌ای استوار شده است، برای نوشیدن استفاده می‌کردند.
محوطه باستانی شهر سوخته در هزاره دوم و سوم پیش از میلاد، توسط مهاجرانی که از چهار گوشه به آن مهاجرت کرده‌اند، بنا شده است.

شـهر سـوخته پنج هزار سـال پیش، کلان شـهری در اوج تمدن و پیشـرفت در هنر و صنعت بوده است، اما هنوز هیچ‌کس نام اصلی و دلیل از میان رفتن آن شهر را نمی‌داند.

▲ **تصویر ۱۰.** ظرف سـفالین نخـودی، با نقش‌مایه بز و درخت زندگی

▲ **تصویـر ۱۱.** طـرح بخشـی از ظـرف سفالین با نقش‌مایه انسان، بز و حیوان

▲ **تصویـر ۱۲.** طـرح بخشـی از ظـرف سفالین با نقش‌مایه بز



▲ **تصویر ۱۳.** ظرف سفالین با نقش‌مایه بز و گردونه خورشید

باستان‌شناسان حدس می‌زنند وقوع یک آتش‌سوزی مهیب یا تغییر مسیر رودخانه هیرمند، سبب متروک شدن این شهر شده است.

نمونه دیگر از نقش‌مایه بُز که عنصر حرکت به‌خوبی در آن به‌کار رفته، نقشی روی قطعه سفالی به‌دست آمده از محوطه «تپه ازبکی» است. **مجیدزاده** در مورد سفال با نقش بُز که در طرح تصویر ۱۱ دیده می‌شود، عقیده دارد: «نقش‌مایه روی سفال در این نمونه در واقع نه تنها در فلات مرکزی، بلکه در تمامی منطقه صحنه‌ای است در نوع خود یگانه. نخست اینکه در تاریخی آن‌چنان کهن برای نخستین بار سفالگران فلات مرکزی روایتی را به تصویر کشیده‌اند. دیگر آنکه بر خلاف تمامی نقوش ساکن و بی‌روح در هنر نقاشی روی سفال در خاورمیانه، که پدیده ویژه این منطقه به‌شمار می‌رود، در تصویر مورد بحث صحنه‌ای با روح و آکنده از حرکت به نمایش در آمده است» (مجیدزاده، ۱۳۸۹: ۲۸). این قطعه سفال منقوش متعلق به بخش بالایی (لبه) ظرف سفالین از محوطه ازبکی، «یان تپه»، یافت شده است.

«صراحت و دقت هنری کیفیتی است مربوط به نبوغ فطری هنرمند. مراد ما از هنر بدوی، هنر اولی یا آغازین است؛ هنری که از هیچ یا تقریباً از هیچ ـ بدون سابقه پیشین ـ شروع می‌شود. به عبارت دیگر، چنان هنری که برای تجلی و ابراز، وسیله و ابزار خودش را خودش باید خلق و ابداع کند» (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۴۸ و ۴۹).

«برای آذین‌بندی ظرفی با اندامی همانند تنها سه‌شاخ به‌کار برده‌اند که در نتیجه، نوعی سه زانویی چرخان به‌وجود آمده است که فواصل خالی آن را با ستاره‌های شش پُر انباشته‌اند. هنرمند توانسته است میان بزرگی شاخ‌ها و کوچکی ستاره‌ها تعادلی دل‌نشین و زیبا به‌وجود آورد.» (همان: ۴۹)

فضا سازی و ایجاد ترکیب‌بندی مناسب برای نقش‌مایه بُز روی سطوح سفالین موضوعی قابل بررسی و مهم در راستای شناخت اشکال گوناگون این نقش‌مایه است. آنچه مهم به‌نظر می‌آید، توجه ترکیب نقش بُز با طرح‌های هندسی و ایجاد فضا برای این نقش‌مایه جانوری است. «در تجسم چنین فضایی نخست سطح ظرف به کمک خطوط عمودی به چهار خانه‌هایی تقسیم شده است. سپس درون هر یک از آن‌ها با طرح‌هایی که دو نوع غالباً رایج و متداول دارد، برای ایجاد نقش‌مایه اصلی فضاسازی شده است.» (مجیدزاده، ۱۳۸۹: ۲۹)

یکی از موارد مطالعه «جام سفالین شوش» است. **فرانک کبیری** و **بهاره براتی** در مقاله‌ای با عنوان «جام شوش، جامی پُر از رمز و راز» به بررسی زوایای گوناگون این جام پرداخته‌اند. آنان در پژوهش خود به ترکیب‌بندی اشکال به‌کار رفته در این جام، به ترکیب‌بندی‌های استوار و برقراری روابط عقلانی منظم بین عناصر اشاره کرده‌اند. «آنچه به اهمیت نقوش در سفالینه‌های شوش می‌افزاید، پیروی این نقوش از شیوه و نظام صوری خاصی است. ضمن اینکه سفالینه‌های شوش بستری مناسب را به‌منظور بیان درونی‌ترین عواطف و یا آرمان‌ها و اندیشه‌هایی کاملاً منحصر به فرد برای هنرمند صنعتگر مهیا می‌سازند. اما آنچه این دست ساخته‌های بشری را به آثار هنری ارزشمندی مبدل می‌سازد، نحوه آرایش و استفاده از ترکیب‌بندی‌های استوار و برقراری روابط عقلانی منظم بین عناصر تشکیل‌دهنده این سفالینه‌هاست.» (کبیری و براتی، ۱۳۸۹: ۵۳)

د) ترکیب‌بندی شاخص در نقش‌مایه‌های بُز

به‌طور کلی دو ترکیب‌بندی شاخص در نقش‌مایه‌های بُز روی سفالینه‌های پیش از تاریخ از همه بیشتر نمایان هستند: فضاسازی با اشکال هندسی و خلأ گریزی.

۱. فضاسازی با اشکال هندسی

«در یکی از این فضاسازی‌ها، دو مثلث از دو رأس به‌هم پیوسته در تراز افقی به‌طور متناوب در نیمه شمالی و نیمه جنوبی هر یک از چهار خانه‌ها قرار داده شده‌اند و نقش‌مایه‌هایی چون بُز، چه از نوع هندسی یا طبیعی و یا ردیف عمودی چند مرغ ماهی‌خوار افقی به شیوه مسبک، نیمه دیگر را اشغال کرده‌اند.» (همان: ۲۹) تصویر ۱۲، طرح بخشی از ظرف سفالین با نقش‌مایه بُز را با ترکیب‌بندی محدود بین شکل‌ها و طرح‌های هندسی

تصویر ۱۴. ظرف سفالین با نقش‌مایه بز، با شاخ‌های موج‌دار

تصویر ۱۵. ظرف سفالین با نقش‌مایه بز با شاخ‌های موج‌دار

تصویر ۱۶. طرح ظرف سفالین با نقش‌مایه بز و اغراق در شاخ‌ها از تل باکون

هاشورزده نشان می‌دهد.

۲. خلاگریزی

بیـزاری از فضاهـای خالـی و خلأگریزی یکـی از ویژگی‌های ترکیب‌بندی‌هـا در دوره پیش از تاریخ اسـت. هنرمند به‌طور ماهرانه‌ای فضاهای خالی در بین شـاخ‌های قوسی شـکل و بدن حیوان را با نقش نمادین گردونه خورشـید پُر می‌کنـد. این ترکیب‌بندی در سفالینه‌های منقوش «تپه حصار دامغان» و «تپه قبرستان قزوین» دیده می‌شود. تصویر ۱۳، ظرف سـفالین با نقش‌مایه بُز و گردونه خورشـید، به‌دست آمده از تپه حصار دامغان متعلق به هزاره چهارم پیش از میلاد را نشان می‌دهد.

هـ) صنعت اغراق در شکل‌های نقش‌مایه بُز

اغراق را نیز می‌توان یکی از خصوصیات ذاتی بسیاری از آثار هنری ایران به حساب آورد. در نمونه‌هایی از هنر ایران تمایل بسیاری برای گنجاندن عناصر پیش‌بینی نشده، اغراق در بخش‌های معین و ابعاد غیر متعارف و تأکید بر بخش‌های دیگر ساختمان به شیوه‌های مخالـف وجود دارد. بـه این‌طریق هنرمند ارزش‌های متعالی خاصـی را فراهم می‌آورد و کشش‌هایی درونی ایجاد می‌کند که هم غیر منتظره و هم برانگیزاننده‌اند.

«بخش‌هایی از اندام جانوران ممکن است بی‌اندازه اغراق‌آمیز باشد؛ مانند کوهان گاو نر، یا شاخ‌های یک بُز کوهی. در این مورد می‌توان اولین نمونه‌های اغراق را در سفالینه‌های منقوش یافت.» (جام‌تیر و شیرازی، ۱۳۸۹: ۳۱)

«نقوش این سفالینه‌ها، ابتدا به‌صورت واقع‌گرایانه تصویر می‌شدند. این نقاشی‌ها بیانگر سـبکی طبیعت‌پردازانه‌اند که با آنچه پیش از این شناخته‌ایم، اختلاف زیادی دارد. بدن جانور را دیگر با خطی ساده نقش نمی‌کردند، بلکه حجم را نیز مورد توجه قرار می‌دادند و در تجسم موضوع، تعادل نسبت‌ها را رعایت می‌کردند. پس از آن تنوع سبک به‌وجود آمد. به این ترتیب که دُم جانور دراز و کشیده‌تر شد و شاخ‌ها نیز پهن و بزرگ شدند.» (گیرشمن، ۱۳۸۰: ۲۲)

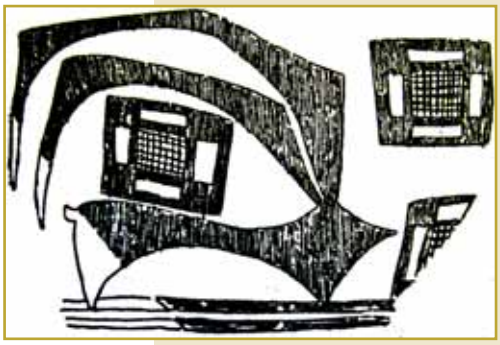
کامل‌تریـن نمونه اغـراق در نقش‌مایه‌های سـفالین پیش از تاریخ جام شـوش مربوط بـه هزاره چهارم پیش از میلاد اسـت. روی ایـن جام که اکنون در «مـوزه لوور» نگه‌داری می‌شود، (تصویر ۱)، نقش بُز کوهی تزئین شده که اغراق یا به تعبیر دیگر، دگردیسی در شـاخ‌های آن مشهود است. حتی در گردن لک‌لک‌هایی که دهانه پیاله را در برگرفته‌اند، اغراق بسـیاری صورت گرفته اسـت. «اغراق در نقش بُز کوهی بارزترین صنعتی است که می‌توان به آن پرداخت. بدن جانور با دو مثلث با اضلاعی قوسی شکل تجسم یافته‌اند و شاخ‌ها نیز به شکلی غیرطبیعی و بسیار بزرگ تصویر شده‌اند. شاخ‌ها در ادامه به قسمت قوسـی شـکل پشـت جانور می‌رسـند که با هم دایره‌ای کامل را تشـکیل می‌دهند. در دوره‌های بعد اغراق به حدی رسـید که فقط شـاخ‌های جانور را نشان می‌دادند و عبارت بود از دایره‌ای عظیم و گرد که متصل به بدنی بسـیار کوچک بود.» (جام‌تیر و شـیرازی، ۱۳۸۹: ۳۲)

«هنرمنـد بـرای ایجاد هر طـرح قاعده معینـی را در نظر می‌گرفته و بـه دلخواه و میل باطنی خود آن را نقش می‌کرده اسـت. غالباً دُم حیوان دراز و کشـیده و شاخ‌ها نیز بدون تناسـب پهن و بزرگ گردیده اسـت.» (به‌رزین، ۱۳۵۶: ۱۰۳ تا ۱۰۹) هنرمندان پیش از تاریـخ، با توجه به مفاهیـم بلند و عمیق نقوش و نیز رعایت اصول زیباشناسـی، با ایجاد ترکیب‌بندی‌های خاص و اغراق‌آمیز در پی دست‌یابی به اهداف خود بوده‌اند. در این راستا آن‌ها سـه فرم از اغراق در اندام‌های بُز به‌کار برده‌اند که عبارت‌اند از: اغراق در شـاخ‌ها؛ اغراق در دست‌ها و پاها؛ اغراق در دُم.

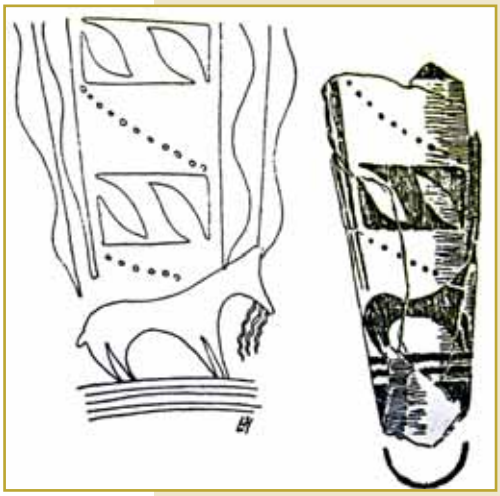
۱. اغراق در شاخ‌ها

در مورد اغراق در شاخ بُزهای پیش از تاریخ دوباره به جام سفالین که از شوش به‌دست آمـده و مربوط به هزاره چهارم پیش از میلاد اسـت (تصویـر ۱) مراجعه می‌کنیم. در این تصویر شـاهد نقش بُز با شـاخ‌های بلند هسـتیم که در بلندی آن‌ها اغراق صورت گرفته است.

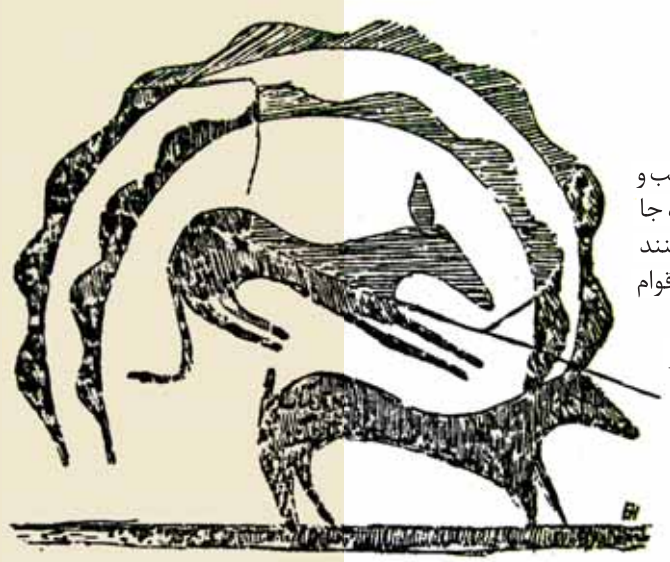
تصویر ۱۷. طرح نقش‌مایـه بز با اغراق درشاخ‌ها



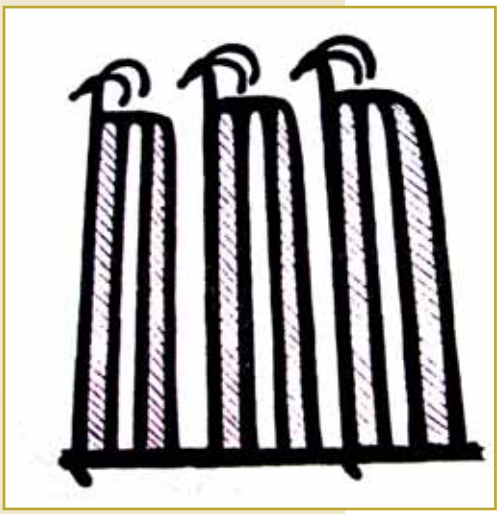
تصویر ۱۸. طرح نقش‌مایـه بز با اغراق در شاخ‌ها



تصویر ۱۹. طرح نقش‌مایـه بز با اغراق در شاخ‌ها



▲ **تصویر ۲۰.** طرح نقش‌مایه بز با اغراق درشاخ‌ها



▲ **تصویر ۲۱.** ظرف سفالین با نقش‌مایه بز با اغراق در پاها

▲ **تصویر ۲۲.** ظرف سفالین با نقش‌مایه بز با اغراق در دم، به دست‌آمده از گودین تپه

«انحنای دل‌نشین جفت شاخی که چون یک شاخ رسم شده است، تناسب و تعادل میان بدن حیوان با شاخ‌ها، شکل‌بندی فاخر و محتشم بدن آن، نحوه جا دادن حیوان در قالب کشیده، همه از ظرافت و لطافت هنری حکایت می‌کنند کـه تنها در پی سـنتی کهن و دیر پا می‌توانند پیدا شـوند، هنـری پخته و قوام یافته.» (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۵۱)

اغراق در شاخ‌ها و ترسیم آن‌ها به شکل‌های گوناگونی دیده می‌شود که در تصویرهای ۱۳ تا ۱۹مشاهده می‌شود. همچنین، مواردی از نمونه‌های معرفی شده از «سیلک کاشان» به‌دست آمده‌اند که در نوع خود منحصر به‌فرد هستند. همان‌گونه که در تصویرهای ۱۴ و ۱۵ شاخ‌های بُز به‌صورت موج‌دار ترسیم شده‌اند.

بی‌شـک نمونه‌ای که در تصویر ۱۶ دیده می‌شـود، در تاریخ هنر دوران پیش از تاریخ جایگاه ویژه‌ای دارد. در این اثر هنرمند تصویر اغراق‌آمیزی بر سفالینه‌های پیش از تاریخ (تل باکون) ترسیم کرده که به‌عنوان برجسته‌ترین مشخصه جانور، در تصویرسازی از شاخ‌های بُز در نهایت اغراق است. در اینجا او گره‌های شـاخ را به‌صورت آویزه‌های بسـیار بزرگ نقاشی کرده اسـت. با آنکه خطوط کلی هیکل حیوان اندکی متفاوت است.

در تصویر ۱۷ نیم رخ بُز کوهی رسم شده است. گردنش را کوتاه کشیده‌اند و برای نشان دادن گره شاخ‌هایش به خط زاویه داده‌اند.» (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۴۷)

«**غلامعلـی حاتم** شـاخ قـوچ را نیز مظهـر بـاروری و حاصل‌خیزی معرفـی می‌کند و می‌نویسـد: «حاصل‌خیزی یکی از اساسـی‌ترین نیازهای بشـر یعنی نیاز به آب و باران و حاصل‌خیزی زمین و رویش گیاهان تا بدان‌جاست که محتوای اصلی نقوش سفالینه‌های شوش را تشکیل می‌دهد.» (کبیری و براتی، ۱۳۸۹: ۵۰)

«در تصویر ۱۸ پهنای ظرف استوانه‌ای نقاش سفالگر را مجبور ساخته است که شاخ‌ها را به‌صورتی که می‌بینید، نشان دهد. افزون بر ریش بُز، دست و پای او را هم تصویر کرده است. تصویر نیم‌رخ کامل نیست.» (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۴۷)

«در تصویر ۱۹، از ظرافت کار اندکی کاسـته شـده اسـت. با آنکه دست‌ها و پاها نشان داده شـده‌اند، اما خطوط کلی هیکل چندان طبیعی نیسـتند و شاخ‌های عظیم تقریباً سه‌چهارم محیط دایره‌اند.» (پیشین)

۲. اغراق در دست و پاها

چنان‌که در بخش پیشـین آمد، اغراق در شـاخ‌ها بیشـتر دیده می‌شد و توجه هنرمند به تجسـم آن بوده اسـت. «ولی از این پس پای حیوان نیز طرف علاقه طراح واقع شده و روی اغلب ظروف بُزهایی دیده می‌شـود که پاهایشـان در حدود ۹ برابر تمام بدن حیوان می‌نمایـد.» (فیـروز، ۱۳۴۵: ۳۸) تصویر ۲۰ طرحی از ظرف سـفالین با نقش‌مایه بُز با اغراق در پاها را نشان می‌دهد.

۳. اغراق در دُم

تصویـر ۲۱ ظرف سـفالین با نقش‌مایه بُز با اغـراق در دُم از دوره هـزاره چهارم پیش از میلاد، به‌دست آمده از گودین تپه کنگاور را نشان می‌دهد.

و) شیوه‌های نمایش شاخ‌ها

در بررسی‌های انجام شده روی نقش‌مایه بُز متعلق به دوره پیش از تاریخ، در سفالینه‌های منقوش این دوره که نقش شـاخ به فراوانی دیده می‌شود. در این نقوش «بعضی از اعضای حیوان، به‌خصوص شـاخ آن به‌صورت مبالغه‌آمیز بزرگ، بلند و نازک می‌شـود و در سرتاسـر ظرف می‌پیچد. شـاید منظور از استیلیزه کردن اعضای بدن یا شاخ‌ها، علاوه‌بر اینکه بشر بدین‌وسیله می‌خواهد آنان را تصاحب کند، عقیده دیگری نیز دخالت داشته و آن نشان دادن قدرت‌های والا و به‌ویژه قوای معنوی به‌وسـیله بزرگ‌تر کردن شاخ‌هاست.» (حاتم، ۱۳۷۴: ۳۶۱)

همان‌گونه که اشـاره شد، ترسیم شاخ‌ها برای سـفالگر پیش از تاریخ از اهمیت زیادی

برخوردار بوده اســت؛ هم از نظر زیبایی‌شناســی و هم از نظر معنایی و نمادین. با نگاهی کلی به نقش‌مایه‌های بُز به‌کار رفته در تزئین سفالینه‌های پیش از تاریخ درمی‌یابیم که دو گونه شاخ برای آن‌ها به تصویر کشیده شده است: نخست شاخ‌های عمودی پیچ‌دار و دوم شاخ‌های قوسی گره‌دار.

۱. شاخ‌های عمودی پیچ‌دار

در تصویر ۲۲ جام سفالین با نقش‌مایه بُز دارای شاخ‌های عمودی پیچ‌دار مشاهده می‌شود که متعلق به هزاره چهارم پیش از میلاد است و از «تپه جوی شوش» به‌دست آمده است.

۲. شاخ‌های قوسی گره‌دار

تصویر ۲۳ طرحی از نقش‌مایه بُز روی ظرف سفالین به‌دست آمده از سیلک کاشان را نشان می‌دهد. شاخ‌های این بُز به‌طور غیر عادی بلند و قوسی شکل است. روی شاخ‌ها گره‌هایی دیده می‌شوند که نوع خاصی از تزئین در میان نقش‌مایه بُز در دوران پیش از تاریخ است.

۳. ارتباط شاخ‌ها با عناصر دیگر

ســفالگر دوره پیــش از تاریخ شــاخ‌های بُزها را بــا عناصر بصری و نمادیــن تزئین کرده اســت. در تصویــر ۲۴ مجموعه‌ای از تکه ســفال‌های «حصــارIC» دارای نقــش بُز دیده می‌شوند. «اگر چه نقش حیوان خود به شیوه‌ای کلیشه‌ای نمایش داده شده، گوناگونی چشمگیری در ریش و به‌ویژه نمادی که توسط شاخ آن‌ها در میان گرفته شده، می‌بینیم.» (اشمیت، ۱۳۹۱: ۹۱) ریش با خطوط منحنی موازی، با زیگزاگی‌های موازی و خطوط موجی اغراق شــده نشان داده شده اســت. نماد خورشید بین شاخ‌های خمیده با نقاط و خطوط هم مرکز یا ترکیبی از هر دو، با عنصری به شــکل چرخ شــش پَره، و با ترکیبی از هفت دایره مماس با یکدیگر نشان داده‌شده است. در موارد دیگر، از زیگزاگ‌های موازی، ردیف زاویه‌ها یا دایره‌های مماس با یکدیگر به‌عنوان عنصر تزئینی پُر کننده استفاده شده است، در حالی که در یک مورد دو ردیف روی هم از پرندگان به‌جای عنصر بسیار متداول‌تر نماد خورشید نشسته است.» (همان: ۹۱)

تصویر ۲۳. جام سفالین با نقش‌مایه بز با شاخ‌های عمودی پیچ‌دار

ز) شیوه‌های نمایش ریش

ریش، یکی دیگر از اعضای بدن بُز اســت که دست‌مایه هنرمند قرار گرفته و با اغراق در آن کوشیده است پیام نمادین و شکل آن را نشان دهد. تصویر ۲۵ «کاسه سفالین پایه‌دار، اســتوانه‌ای مقعر و چرخ‌ســاز است. ســطح به رنگ قهوه‌ای تیره روی زمینه‌ای با پوشش صاف و هموار به رنگ خاکســتری روشــن ـ قهوه‌ای منقوش شــده است. تزئین ظرف شامل سه قاب بُز و شاخ‌های جفتی است.» (اشمیت، ۱۳۹۱: ۱۲۷)

طرح مزبور به‌خوبی نشان می‌دهد که سازندگان این سفالینه‌ها چگونه از صنعت اغراق در تزئین آثارشــان استفاده می‌کردند. تصویر اخیر نقش‌مایه بُز را با اغراق در ریش به ما نشان می‌دهد. «نقش بُز به‌خوبی اجرا شده، یکی از نقش‌مایه‌های شــاخص سفال حصار IC اســت. با وجود این، برخی از نقوش بُز روی سفال‌های حصار IC کاملاً نظیر بُز روی برخی از سفال‌های حصار IB است.» (همان: ۸۶)

تصویــر ۲۴. طــرح از نقش‌مایــه بــز بــا شاخ‌های قوسی گره‌دار

نتیجه‌گیری

بــا بررســی‌های صورت گرفتــه در مورد یافته‌های ســفالین پیــش از تاریخ، نقش‌مایه بُز در بیشتر مناطق فرهنگی این دوره در سرزمین‌های ایران امروزی به‌دست آمده است.

ساغر (جام) شوش یکی از معروف‌ترین سفالینه‌های پیش از تاریخ است که این نقش‌مایه به بهترین حالت بر آن نقش بسته است. این نقش علاوه‌بر ظاهر زیبا و چشم‌نواز، دارای بار معنایی و نمادین است و ضمن هماهنگی، تناسب و ارتباط منطقی با نقوش دیگر، در پی دست‌یابی به هدفی خاص با تکیه بر باورها، اعتقادات و تمایلات انسانی است.

ظرف سفالین منقوش یافت شده از شهر سوخته نیز منحصر به‌فرد است، زیرا هنرمند در پنج تصویر مستقل اما وابسته به هم، حرکت بُز را برای به‌رسیدن به درخت به تصویر می‌کشد.

نتایج بررســی سبک‌شناسی شکل بُزها روی ســفالینه‌های این دوره نشان می‌دهد که این شکل‌ها در سه سبک واقع‌گرایانه یا طبیعی، تجریدی یا انتزاعی و نمادین دسته‌بندی می‌شوند.

▲ **تصویر ۲۵.** طرح از نقش‌مایه بز و ارتباط آن با عناصر بصری و نمادین، از حصار IC

گونه‌های شکل‌های نقش‌مایه بُز روی سفالینه‌های پیش از تاریخ به سه دسته نقش‌مایه بُز به شکل تک، نقش‌مایه بُز به شکل بال‌دار و نقش‌مایه بُز به شکل گروهی تقسیم می‌شوند.

شیوه‌های نمایش نقش‌مایه بُز به شکل بُز ساکن و آرام است که در ساغر (جام) سفالین شوش دیده می‌شود. شیوه دیگر آن، شکل پویا و متحرک است که روی ظروف سفالین شهر سوخته است.

به‌طور کلی دو ترکیب‌بندی شاخص در نقش‌مایه‌های بُز روی سفالینه‌های پیش از تاریخ از همه بیشتر نمایان است: فضاسازی با اشکال هندسی و خلأ گریزی.

هنرمندان پیش از تاریخ با توجه به مفاهیم عمیق نقوش و رعایت اصول زیباشناسی، با ایجاد ترکیب‌بندی‌های خاص و اغراق‌آمیز، در پی دستیابی به اهداف خود بوده‌اند. سه فرم از اغراق در اندام‌های بُز به‌کار برده‌اند که عبارت‌اند از: اغراق در شاخ‌ها، اغراق در دست و پاها و اغراق در دُم.

ترسیم شاخ‌ها برای سفالگر پیش از تاریخ، هم از نظر زیباشناسی و هم از حیث نمادین اهمیت دارد. شاخ در نقش‌مایه‌های بُز به دو گونه به تصویر کشیده شده است: نخست شاخ‌های عمودی پیچ‌دار و دوم شاخ‌های قوسی گره‌دار.

پی‌نوشت

1. stilization

منابع

۱. اشمیت، اریخ، **کاوش‌های تپه‌حصار** دامغان. ترجمه کوروش روستایی. اداره میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی استان سمنان. چاپ اول. ۱۳۵۶.

۲. به‌رزین، پروین، «مفاهیم نقوش بر سفال دوران پیش از تاریخ». مجله

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

با مجله‌های رشد آشنا شوید

مجله‌های دانش‌آموزی

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

رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایهٔ اول دورهٔ آموزش ابتدایی)

رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دورهٔ آموزش ابتدایی)

رشد دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم، پنجم و ششم دورهٔ آموزش ابتدایی)

مجله‌های دانش‌آموزی

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

رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دورهٔ آموزش متوسطه اول)

رشد جوانه (برای دانش‌آموزان دورهٔ آموزش متوسطه دوم)

مجله‌های بزرگسال عمومی

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

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

مجله‌های بزرگسال و دانش‌آموزی تخصصی

(به صورت فصل‌نامه و چهارشماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شود):

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

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

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

◆ **تلفن و نمابر:** ۸۸۳۰۱۴۷۸ ـ ۰۲۱

تصویر ۲۶. طرح از نقش‌مایه بز با اغراق در ریش از حصار IC

هنر و مردم. دوره ۱۶. شماره‌های ۱۸۴ و ۱۸۵. بهمن و اسفند. ۱۳۵۶
۳. پرادا، ایدت، **هنر ایران باستان**. ترجمه یوسف مجیدزاده. دانشگاه تهران. چاپ اول. ۱۳۵۷.
۴. پوپ، ارتور اپهام. **شاهکارهای هنر ایران**. ترجمه پرویز ناتل خانلری. انتشارات علمی فرهنگی. تهران. چاپ چهارم. ۱۳۸۷.
۵. حاتم، غلام‌علی، «نقش و نماد در سفالینه‌های کهن ایران». فصل‌نامه هنر. شماره ۲۸. دانشگاه هنر. تهران. ۱۳۷۴.
۶. جام‌تیر، امین و علی‌اصغر شیرازی، «ویژگی‌های سفالینه‌های پیکره‌ای در ایران پیش از تاریخ». مجله نگره. سال پنجم. شماره ۱۵. ۱۳۸۹.
۷. ـــــــ، «سفال: خط پیش از تاریخ». مجله هنر و مردم. دوره ۷. شماره ۷۳. آبان‌ماه. ۱۳۷۴.
۸. فیروز، شاهرخ، **سفال**. چاپخانه بهمن. تهران. ۱۳۵۴.
۹. کاتالوگ ایران باستان. **نگاهی به گنجینه موزه ملی ایران**. سازمان میراث فرهنگی کشور. تهران.
۱۰. کاتالوگ «شکوه ایران» موزه ملی ایران. فروردین‌ماه ۱۳۸۹.
۱۱. کاتالوگ «گزیده‌ای از ۱۰ هزار سال هنر و تمدن ایران». موزه ملی ایران. تهران. ۱۳۸۶.
۱۲. کبیری، فرانک و بهاره براتی، «جام شوش، جامی پر از رمز و راز». مجله هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی. نشریه دانشگاه هنرهای زیبا دانشگاه تهران. شماره ۴۳. پاییز. ۱۳۸۹.
۱۳. کامبخش‌فرد، سیف‌الله، **سفال و سفالگری در ایران، از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر**. انتشارات ققنوس. تهران. ۱۳۷۹.
۱۴. کیانی، محمدیوسف (بی‌تا). **سفال ایران**. مجموعه نخست‌وزیری.
۱۵. ـــــــ، **پیشینه سفال و سفالگری در ایران**. نسیم دانش. تهران. ۱۳۷۹.
۱۶. گیرشمن، رومن، **ایران از آغاز تا اسلام**. ترجمه محمد معین. انتشارات علمی فرهنگی. تهران. ۱۳۸۰.
۱۷. ـــــــ، **سیلک کاشان**، (ج ۱). ترجمه اصغر کریمی. سازمان میراث فرهنگی. تهران. ۱۳۷۹.
۱۸. ملک‌شهمیرزادی، صادق. **باستان‌شناسی ایران از آغاز تا سپیده‌دم شهرنشینی**. سازمان میراث فرهنگی کشور. چاپ دوم. تهران. ۱۳۸۱.
۱۹. مجیدزاده، یوسف، **کاوش‌های محوطه ازبکی** (ج ۲). تهران. ۱۳۸۹.
۲۰. محمدپناه، بهنام، **کهن دیار** (ج ۱). انتشارات سبزان. چاپ اول. ۱۳۸۵.
۲۱. معصومی، غلامرضا. «نقش بز کوهی روی سفال‌های پیش از تاریخ ایران (۱)». مجله بررسی‌های تاریخی. شماره ۲۷. مرداد و شهریور. ۱۳۴۹.
۲۲. ـــــــ، نقش بز کوهی روی سفال‌های پیش از تاریخ ایران (۲). مجله بررسی‌های تاریخی. شماره ۲۸. مهر و آبان.
۲۳. واندنبرگ، لویی، **باستان‌شناسی ایران باستان**. ترجمه عیسی بهنام. دانشگاه تهران. بی‌تا.
۲۴. هرتسفلد، ارنست، **ایران در شرق باستان**. ترجمه همایون صنعتی‌زاده. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. تهران. ۱۳۸۱.
25. A Guide to The Louvre,Muss du Louvre Editions, Paris, 2005, P: 35.
26. Ten Thousand Years of Iranian Civilization Two Thousand Years of Common Heritage, Topkapi Palace M museum, 2009.
27. The Royal City of Susa, Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre, the Metropolitan Museum of Art, New York.

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

برگ اشتراک مجله‌های رشد

نحوهٔ اشتراک:

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

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

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

◆ **نام مجلات درخواستی:**

.....

.....

.....

◆ **نام و نام‌خانوادگی:** .....

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

◆ **تلفن:** .....

◆ **نشانی کامل پستی:** .....

استان: ..... **شهرستان:** .....

خیابان: .....

پلاک: ..... **شمارهٔ پستی:** .....

شمارهٔ فیش بانکی: .....

مبلغ پرداختی: .....

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

.....

امضا:

● **نشانی: تهران، صندوق پستی امور مشترکین: ۱۶۵۹۵/۱۱۱**
● **وبگاه مجلات رشد: www.roshdmag.ir**
● **اشتراک مجله: ۱۴ـ۳۷۱۳ـ۷۷۳۳۹۷۱۳/۷۷۳۳۵۱۱۰/۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۰۲۱**

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