رشد آموزش

۴۴

فصل‌نامهٔ آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی
۸۰ صفحه/ دورهٔ سیزدهم/ شمارهٔ ۲/ زمستان ۱۳۹۴

بسم الله الرحمن الرحیم

یادداشت سردبیر/ اقتصاد هنر و گوشه چشم بودجه‌ریزان	۲
گفت‌وگو/ از تاروپود باطن تا صافی و صفای اثر هنری (پای صحبت استاد نصرالله افجه‌ای)/ کاوه تیموری	۴
مقاله/ از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای/ لیلا تقوی	۱۴
مقاله هنرهای تجسمی/ چالشی نو برای مخاطب (تحلیل و بررسی اشعار، نقاشی و تصویرگری سهراب سپهری) / مریم یگانه	۲۲
مبانی نظری هنر/ اسلام: زیبایی‌شناسی یک مذهب عرفانی / نیتین کومار، زهرا عبداله	۲۶
تجربهٔ هنری/ تجلی منبت، مشبک و تذهیب بر قطعات چوب / اصغر مرتضایی	۳۲
عکاسی/ عکاسی تئاتر، عکاسی هنری، عکاسی خبری / ابراهیم سیسان	۳۸
مقاله/ پژوهش در قلمرو هنر و راهکارهای پویایی آن / شبنم گلزار	۴۴
معرفی کتاب/ چلیپای قلم / کاوه تیموری	۴۶
گزارش/ نقاشی در آیینهٔ جوانان پیشرو	۵۰
هنر در آیینهٔ پژوهش/ نقش تصویرسازی در آموزش فرهنگ شهروندی به کودکان / فاطمه موسوی بهابادی	۵۳
مقاله/ نقوش هندسی اسلامی / زهرا محبی	۶۲
مقالهٔ صنایع دستی/ ارتباط نقش‌مایه‌های نمادین فرش با توتم‌باوری ... / دکتر اسماعیل مزروعی نصرآبادی، نرگس احمدی	۶۶
مقاله/ نقش برجستهٔ تیمورمیرزا (پل آبگینه) / مهدی علی‌آبادی	۷۴

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: افسانه طباطبایی
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
roshdmag:
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: امیر منفرد، مرتضی ممیز، ۱۲۰×۱۵۰، اکریلیک روی بوم
تصویر صفحه دو جلد: اثر مسعود مولایی، ۱۳۹۳ رنگ روغن روی بوم
تصویر پشت جلد: عنایت‌الله نظری نوری، کعبه و حرم امن الهی، اکریلیک روی بوم، ۲۰۰×۲۰۰، جشنوارهٔ تجسمی فجر، ۱۳۹۳

قابل توجه 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.

اقتصادهنر و گوشهٔ چشم بودجه‌ریزان

راه رسیدن جامعه به تعادل و توازن عبور از گذرگاه فرهنگ و هنر است. امروز وقتی به گذشته می‌نگریم، تأثیر اجتماعی هنر را به‌راحتی می‌توانیم دریابیم؛ زیرا افرادی که در گذشته به راه هنر رفته‌اند، به دلیل وارستگی و کارآمد بودن در شمار الگوها و گروه‌های مرجع قرار گرفته‌اند. هنر آنان امروزه به رغم همهٔ مشکلات، افزون بر غفلت‌زدایی به معرفت‌افزایی می‌پردازد و مانند چراغ راه عمل می‌کند. این نکته را از آن جهت ذکر کردم که توجه هنربانان و کارگزاران فرهنگی را به سخن متفکران در اهمیت زیبایی جلب کنم.

صاحب‌نظران بر این باورند که:

- زیبایی تجمل و تفنن نیست؛ یک اصل است، یک نیاز است. به این ترتیب، کاهش میزان زیبایی در هر جامعه حاکی از افزایش مشکلات آن جامعه خواهد بود.
- انسان برای اثبات وجود انسانی خود به آفرینش هنر نیاز دارد.
- هنر دنیای بی‌عیب خواستن و دنیای برتری خواستن است.
- زیبایی نوید امان و گشایش می‌دهد. همه در وعده‌گاه زیبایی به هم می‌رسند.
- خاصیت زیبایی این است که پیش از آنکه به وصف درآید اعجاب تولید می‌کند.
- زیبایی فاصلهٔ زمانی و مکانی را از میان بر می‌دارد.

استاد اسلامی ندوشن در مورد شاهنامه نوشته است:

«شاهنامه شاهکار هنری و اثری منحصربه‌فرد است و تا به حال هیچ کتابی تا این اندازه در سرنوشت هیچ کشوری مؤثر نبوده است. اگر شاهنامه نبود، نامی از ایران نبود. در یک کلام، بعد هنری هیچ کتابی به پای شاهنامه نمی‌رسد.»

در اهمیت هنر نیز شادروان غلامحسین یوسفی در کتاب «چشمه روشن» نگاشته است:

«من همیشه یکی از مظاهر صنع خداوند را در هنر و آفرینش هنرمندان دیده‌ام. شگفتا در قلم جان‌بخش آن نقاش و پیکره‌تراش و خوش‌نویس یا در پنجهٔ گرم‌پوی نوازنده و لحن‌آفرین و در آوای دل‌انگیز حنجرهٔ خواننده چه سحری به کار رفته است که هر چند از حیث پیکر و اندام‌ها نظیر هزاران فرد دیگرند، هزاران تن به مدد هم نیز نمی‌توانند ذرّه‌ای از هنر آنان را به‌وجود آورند؟!»[1]

حال اگر آن روی سکهٔ زیبایی‌های هنر را تماشا کنیم به صحنه‌های درد و رنج و کوشش بی‌امان هنرمند برای خلق اثر هنری می‌رسیم. زحمات طاقت‌فرسا و پیگیری که خواب و آرامش را از روح و جسم هنرمند می‌ستاند. در طول تاریخ به هنرمندان عاشقی برمی‌خوریم که هیچ‌گاه شهد آسایش و رفاه را نچشیده‌اند.

آنه ماری شیمل شرق‌شناس آلمانی به شماری از خوش‌نویسان و کاتبان اشاره می‌کند که برای کاستن از رنج و کم‌اجری کتابت هم که شده است، در مواردی کلمهٔ «خط» را با تغییری اندک و جابه‌جایی به «حظ» تبدیل می‌کردند تا حداقل حظ لذت نبرده را در روی کاغذ با نوشتن تجربه کنند. خوش‌نویسان ظریف نگار ما در لابه‌لای مشّاقی‌ها و مشق‌ورزی‌های خود همواره سختی راه کتابت و نگارش را یادآوری به شاگردانشان کرده و نوشته‌اند:

ز احتیاج بتر در جهان بلایی نیست
به هیچ وجه تهی‌دست را نوایی نیست

اما باز گفته‌اند:

«جای گِله نیست شکر باید کردن»

هنرمندان برای به‌دست آوردن امکانات اولیهٔ زندگی در مواردی دنیای آرمانی خود را نیز بروز

داده‌انـد؛ به‌طوری‌که دل‌نوشـته‌ها یـا واگویه‌های درونی گاهی به کُنج سیاه‌مشق‌های شبانهٔ آن‌ها راه پیدا کرده اسـت. همین جمله‌ها در عین سادگی، آیینهٔ روح خوش‌نویس است و عوالم فکری و آرزوها و آرمان‌هـای او را منعکس می‌کنـد. زنده‌یاد *علی منظوری*، شاگرد برجستهٔ *عمادالکتاب* در پایان یکی از سیاه‌مشق‌هایش نوشته است:

«در کنـار سـبزه‌های دولاب جلـوی منزل میرزا ابوالقاسم نوشته شد خداوند وسیله می‌کرد که یک منزل در اینجا فراهم می‌شد باعث خوشحالی بود.»[۲]

این نمونه‌ها در حالی بیان می‌شـود که می‌دانیم اصولاً هنرمندان افـرادی قانع و کم‌توقع‌اند و فقط به دنبال گذران زندگی در سایه‌سـار عشق‌ورزی به هنرشان هسـتند. آن‌ها احساس بی‌کرانگی دنیای هنر را بیش از هر کسـی دریافته و تجربه کرده‌اند و حاضر نیستند آن را با علایق دنیوی عوض کنند. با ایـن حال، همـگان و به‌ویژه کارگـزاران عرصهٔ فرهنـگ و هنر می‌دانند که عامل ایجاد توازن بین وضع هنرمنـد و دنیایی که در آن زندگی می‌کند، برخـورداری از حداقل‌هایی اسـت کـه چرخش و گردش لازم را برای حفظ دلبسـتگی به هنر ایجاد می‌کند. اگر مانند آن گوینده بگوییم:

«آفت جان هنرمند هنرمندی اوست»

فقط صورت‌مسئله را پاک کرده و نسخه‌ای بی‌ثمر پیچیده‌ایم که حاصل آن بی‌علاقه کردن هنرمند به هنرش می‌باشد. در مقابل، جلب توجه اذهان مهربان و وسـیع مسـئولان و حتی کسـانی که بودجه‌ها را اختصاص می‌دهند لازم است. باید به آن‌ها گفت که خرید آثار هنری و رونق بازار هنر را بیش از این فراموش نکنند؛ زیرا آن‌چنان که صدها بار گفته شده است، هنر با معرفت‌افزایی ایجاد فرزانگی می‌کند و به پالایش و پیرایش جامعه در راه رسـیدن به تعالی اخلاقی مدد می‌رسـاند. سرمایه‌گذاری در هنر هزینه نیست بلکه اقدامی پیش‌اندیشـانه اسـت که از بسیاری ضایعات اجتماعی جلوگیری می‌کند. هنر بعـد از آموزه‌های دینی در ارضای روح معنوی جایگاه مهمی دارد.

امـا به خودمان برمی‌گردیـم. این روزها معلمان و دانش‌آمـوزان برای خرید آثار هنری و کتاب‌های نفیـس و اثرگذار و انگیزه‌بخش در مضیقه‌اند و این نکته روند بالندگی و شکوفایی آن‌ها را می‌تواند کُند کند. بی‌تردید نمی‌خواهیم برای حل این مشـکل فقط نسـخهٔ دولتی بپیچیم اما گوشـهٔ چشمی به موضـوع رونق اقتصـاد هنر امیدبخش و راه‌گشـا خواهد بود. سرگذشت‌نامهٔ هنرمندان نشان می‌دهد که داشتن یک کتاب هنری مهم و یا فروش یکی از آثارشان در شروع پویندگی و بالندگی آن‌ها چقدر تأثیرگذار بوده است!

برای ایجاد و تداوم فرصت‌های رویش هنری راهی جز توجه جدی به موضوع اقتصاد هنر وجود ندارد. بـه صدا در آوردن زنگ اقتصاد هنر و سـامان‌دهی بـرای خریداری آثار هنـری هنرمندان معلم راهی اسـت که زمینه‌های فراوان آن در آموزش‌وپرورش وجـود دارد. هـر مدرسـه در نظـام تعلیم‌وتربیت می‌توانـد به موزه و نمایشـگاهی از آثـار معلمان هنرمند تبدیل شود. اینکه مدیران آموزشگاه‌ها پس از رفـع و رجوع نیازهای اولیه به خرید آثار هنری هنرمندان فرهنگی روی بیاورند اتفاق بزرگی است اما بدون تردید، حمایت برنامه‌ریزان و مدیران ارشد پشـتگرمی ارزنده‌ای برای این موضوع خواهد بود. تا بعد!

سردبیر

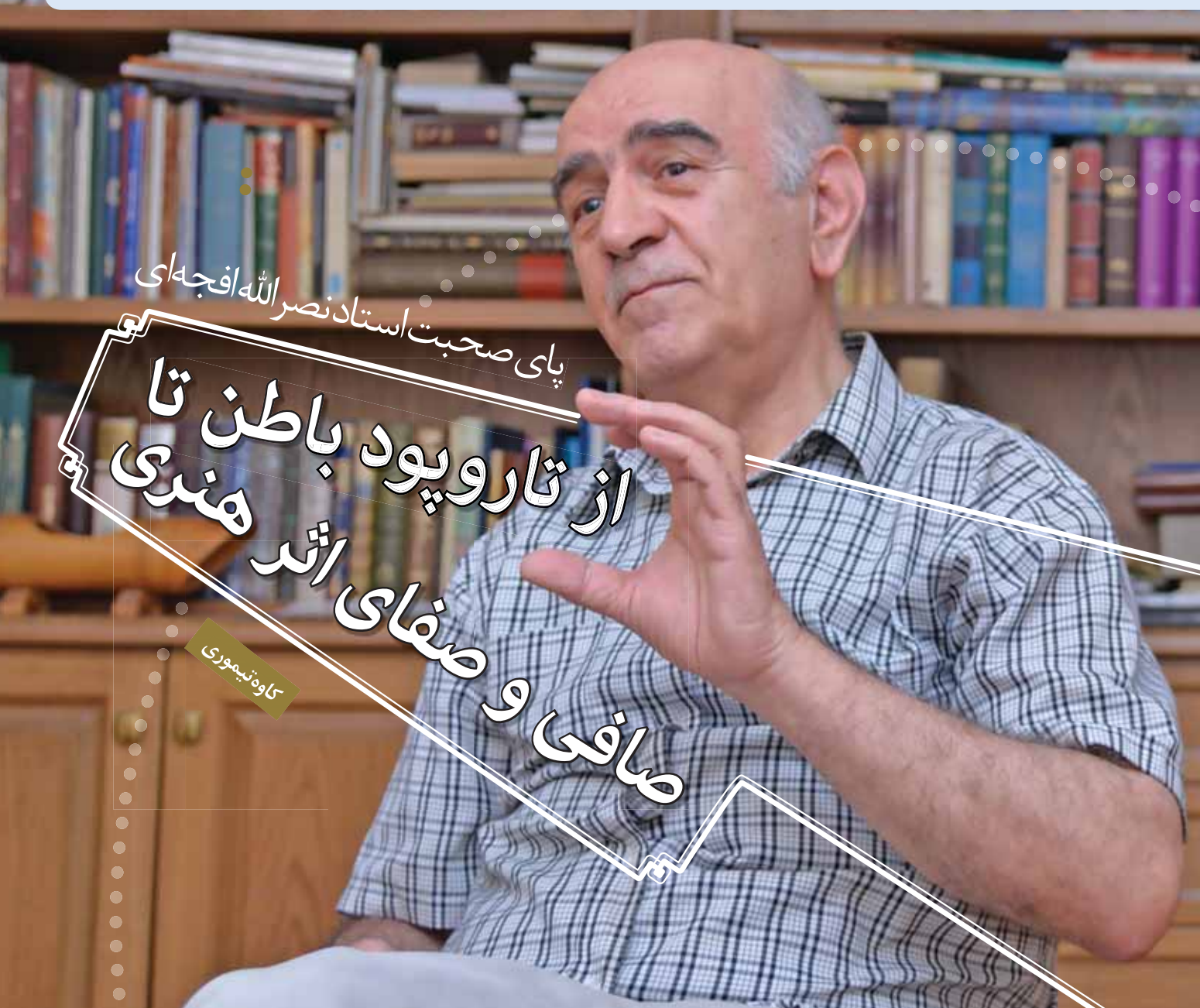
پی‌نوشت

۱. ص ۷۱۵، نشر علم، ۱۳۶۹

۲. مرقع زرین، نشر روزنامهٔ اطلاعات سال ۱۳۶۵

اشاره

تجربه و تداوم نقاشی‌خط در دورهٔ معاصر از فرازهای مهم این گرایش نوین به‌شمار می‌آید. مطالعه و سلوک رهروان موفق نقاشی‌خط نشان می‌دهد که به بار نشستن آثار هنری از این دست امری تصادفی و اتفاقی نبوده است. به همین سان، به ثمر رسیدن نقاشی‌خط در بستری طبیعی و آرام و به دور از تب و تاب‌های مقطعی و شتاب‌آلود میسر شده است. تجربه نشان می‌دهد که هیچ‌گاه با برآمدن موجی و بالاگرفتن تبی هنرمند نقاشی‌خط درجه اولی به عرصهٔ جامعهٔ هنری قدم نگذاشته است. استاد نصرالله افجه‌ای از معدود هنرمندانی است که تجربه‌آموزی‌های متنوع و پرشمار او در نهایت در منزلگاه نقاشی‌خط متجلی شده است. طراحی، نقاشی، خطاطی، مؤانست با معماران، هنرمندان و مجسمه‌سازان، گوش‌سپاری به سخن افراد با تجربه و ناقدان دلسوز و آموختن مداوم از هرکس و هرچیز مجموعه‌ای را در شخصیت هنری استاد افجه‌ای شکل داده است که امروز نمودهای آن را می‌توانیم در آثار نقاشی‌خط او تماشا کنیم. افجه‌ای هیچ‌گاه از آموختن دریغ نکرده و همین احساس نیاز مداوم در کنار وارستگی و روح معنوی موجب شده است که آثار امروزین او به مقام شایسته‌ای دست یابند. آثاری که در آن‌ها می‌توان آرامش درونی و صافی و صفای هنرمندانه را با رنگ‌های ساده و صمیمی به خوبی درک کرد. بازخوانی سلوک و تجربه افجه‌ای هشتاد و دو ساله می‌تواند درس‌آموزی‌های زیادی برای رهروان هنرهای تجسمی داشته باشد. لحظات کار بی‌امان، یادگیری تکنیک‌های هنری در ضمن کار، مؤانست با هنرمندان متفاوت و پیمودن طول و عرض هنرهای تجسمی و سایر مؤلفه‌های دیگر هرکدام برای جوانان هنرمند و هنرمندان جوان نشانهٔ راه و ستارهٔ راهنماست. با این امید که واکاوی تجربهٔ هنرمندانی چون افجه‌ای راه‌گشا باشد، توجه خوانندگان گرامی را به متن گفت‌وگو با استاد افجه‌ای جلب می‌کنیم. هر چند که این گفت‌وگو فقط در بردارندهٔ بخش‌هایی از موارد مهم زندگی افجه‌ای و زمینهٔ اجتماعی و هنری وی است؛ اما باز دارای نکات اثرگذاری است که معلمان و مدرسان و علاقه‌مندان حوزهٔ هنر از آن بی‌نیاز نیستند.



پای صحبت استاد نصرالله افجه‌ای

از تاروپود باطن تا صافی و صفای اثر هنری

کاوه تیموری

استاد، لطفاً در مورد خودتان صحبت کنید.

من در ۲۵ بهمن سال ۱۳۱۲ در قلهک تهران متولد شـدم. البته اینجا که هستیم نامش گلندوئک است که قبلاً روستا بوده است. اینجا شامل یک ده مادر و چند ده دیگر مثل احمدآباد، شورپا و... است که این آبادی‌ها هنوز هستند. دو کیلومتر بالاتر از گلندوئک، افجه است. افجه ده اجدادی ماست. پدرم اهل افجه و در کار چوب بوده است.

پدرم قبل از تولد من به شـمیران تهران کوچ کرد؛ چون پسـردایی‌اش در شـمیران باغ بزرگی داشت و ایشان هم در آن باغ شروع به کار کرد. پدرم قبل از من چهار فرزند داشـت اما اولین فرزندی که در شمیران متولد شد، من بودم. بعد از من هم پسر دیگری متولد شد که در حال حاضر فوت شده است. الان فقط من و یکی از خواهرهایم مانده‌ایم.

زمینهٔ فعالیت پدر شما چه بود؟

پـدرم چوب‌فـروش بود و چوب‌های سـاختمانی می‌فروخت. او از چوب‌های تبریزی استفاده می‌کرد. دقیق بـه خاطر دارم که از اصطلاح‌های این شـغل شـلاقی، توفالی و برق‌کش بود. برق‌کش چوب‌های کلان و قطـوری بود که برای تکایا از آن‌ها اسـتفاده می‌کردند. این چوب‌ها چوب‌های سـنگینی بودند. ایشان بنگاهی داشت و از مناطق دوردست تهران، از مناطق کوهسـتانی و دره‌ای، این چوب‌ها را به آنجا می‌آورد. به این چوب‌ها قلمسـتان می‌گفتند. ایشان این چوب‌ها را می‌خرید و بعد روی آن‌ها کار می‌کرد. بنگاه پدرم در خیابان دولت، خیابان حکیم‌زاده بود که الان به گاراژ اتومبیل تبدیل شده است.

سال‌های دبستان را در کجا بودید؟

دبسـتان را در همان جا شروع کردم. در ۷ سالگی وارد دبسـتان جم قلهک شـدم. این دبستان، بعد از دبستان شاپور تجریش اولین دبستان معتبر قلهک بـود که به دسـت وزیر فرهنگ وقت، *غلامحسـین رهنما*، ساخته شد. در سال ۱۳۱۹ که سال افتتاح این دبستان بوده، من وارد آنجا شدم. این دبستان بعدها به دبیرستان تبدیل شد و من در همان دبیرستان ادامه تحصیل دادم.

گرایـش اول شـما بـه هنر چه بود؟ نقاشـی، خطاطی و یا طراحی؟

من برای نقاشی، خطاطی و دیگر کارها تفکیک قائل نبودم. یک ذوق همگانی نسـبت به همهٔ وجوه هنر داشتم.

این مسئله از کجا نشئت می‌گرفت؟ آیا شما از طرف خانواده تشویق می‌شدید.

خیر، پدر من شـاعر مسـلک بود. او سواد مکتبی نداشـت اما از پدرش اشعار و داستان‌های مذهبی را آموخته بود و سینه به سینه نقل می‌کرد. شاید ایشان به‌صورت غیرمستقیم بر من تأثیر می‌گذاشت ولی به صورت مستقیم بر گرایش من به هنر تأثیری نداشت.

چه عاملی باعث گرایش شما به هنر بود؟

ذهن و دستم علاقه‌مند بود. دورترین خاطره‌ای که دارم و گرایشـم به هنر را به یاد مـی‌آورد، مربوط به زمانی است که مادرم دیگی مسی را که شسته بود، به صورت وارونه در حیاط خانه گذاشته بود و من با میخ و چکش روی قسـمت سیاه آن خط نوشتم. خاطرهٔ قوی‌تری که دارم مربوط به سال چهارم دبستان است که معلمی داشتیم به نام آقای *نوبخت* که منجم بود و تقویم می‌نوشت و به ما هم درس خطاطی می‌داد. همیشه به من نمره ۲۰ می‌داد و با لهجهٔ یزدی خود به بقیه می‌گفت که «حقش است»!

اولین سرمشقی که به شما داد چه بود؟

ادب مرد به ز دولت اوست.

آقای نوبخت خط خوبی داشت؟

بسـیار خط خوبی داشت و کاملاً یک خوش‌نویس بود. الان می‌فهمم که ایشان تعلیم دیده بودند. من آن موقع اصلاً نمی‌دانستم که معلم خط وجود دارد؛ در حالی که همهٔ بزرگان بوده‌اند: کاوه شاگرد عمادالکتاب، آقای زرین‌خط، استاد میرخانی و... .

بعـد از نوبخـت چه کسـانی روی شـما تأثیر گذاشتند که خطاطی شما حالت جدی‌تری به خود گرفت؟

در دبسـتان ما فقط آقـای نوبخت معلم خط بود و دیگـر معلم خط نداشـتیم، اما معلم نقاشـی‌مان آقای *طالقانی* رئال‌کار خیلی خوب و زبردسـتی بود. در آن مدرسـه مـن بودم و *علی‌رضا* کـه الان نقاش خوبی اسـت و همسن من است و در شهریار زندگی می‌کند. علی‌رضا نقاش بسیار خوبی است. او با راپید تنهٔ درخت می‌کشـید. یک رئال‌کار که در سال‌های اخیر یک گرایش سورئال پیدا کرد و کارهایش خیلی دکوراتیو شده بود. تنه‌های درخت را با اشکال مختلف تخیلی می‌کشید.

متفاوت با کارهای سهراب؟

بله کارهای سـهراب را نمی‌توانیم آن‌گونه ببینیم. شـاید شبیه کارهای مهندس *سیحون*. طبیعتی که سیحون با یک راپید و با قلم نازک سیاه می‌کشید.

آقای طالقانی چه می‌کرد؟

با مدادرنگی نقاشـی می‌کشـید. یکی از کارهایی کـه علی‌رضا کار می‌کند و بـه او افتخار می‌کنم که مدادرنگـی‌اش هنوز در وسـایل من وجـود دارد و نقاشی رئالش با مدادرنگی است. آقای طالقانی نقاش مدادرنگی بود و ما بـه دنبال همان ردپا رفته بودیم سراغ مدادرنگی و مدادرنگی کار می‌کردیم. من با آقای رضا رفاقت تنگاتنگی داشـتم. بیشتر او مرا با نقاشی آشـنا کرد و در سال‌های بعد، *علی‌اکبر صادقی* که از من دو سه سال کوچک‌تر بود و خانه‌شان در نزدیکی منزل ما بود. او سعی می‌کرد خط بنویسد و من سعی می‌کردم نقاشی کنم و با همدیگر کار می‌کردیم.

پس هیچ‌کدام از این هنرها به شما غلبه پیدا

نقاشی‌خط روی بوم ▲
نقاشی‌خط روی بوم ◀

دامن طبیعت می‌رفتیم و از طبیعت الهام می‌گرفتیم.

پس به این ترتیب، مایه‌های خطاطی از زنده‌یاد نوبخت و نقاشی از استاد طالقانی بود. شما در چه سالی دیپلم گرفتید؟

سال ۱۳۳۱.

اولین اثر هنری که امضا کردید چه زمانی بود؟ نقاشی بود یا خط؟

زمانی‌که در دبیرستان بودم یک تابلو خوش‌نویسی را امضا کردم که نوشته بودم «هنر برتر از گوهر آمد پدید.» ما در دبیرستان اهل تئاتر و موسیقی بودیم و در دبیرستان معلم موسیقی داشتیم به نام آقای معین *افشار* که نقاش، خطاط و موزیسین بسیار خوبی بود. آن موقع برنامهٔ کودک در رادیو تازه به راه افتاده بود و ایشان مربی و سرپرست گروه موسیقی آنجا بود. می‌خواهم بگویم که اکیپ ما داشت از لحاظ مربی کامل می‌شد و کم‌کم انگیزه‌هایی برای ما پیدا شد که کار کنیم. ما در دبیرستان گروه تئاتر درست کرده بودیم. من و علی‌اکبر صادقی و خیلی از بچه‌هایی که می‌توانستند به ما کمک کنند. صحنهٔ تئاتر درست کرده بودیم و بالای آن تابلویی نصب کرده بودیم که رویش نوشته شده بود: «هنر برتر از گوهر آمد پدید» و این همان تابلویی بود که من برای اولین بار امضا کرده بودم. علاوه بر این، کار بازار هم انجام می‌دادم. در همین رابطه معلم‌ها با ما کار می‌کردند و بعدها عواملی خوش‌بختانه راه ما را هموار کرد.

نقاشی یا خوش‌نویسی شما کدام یک زودتر به مقام رسید؟ کدام به تولید رسید؟

خطاطی.

خطاطی در دبیرستان برای شما منزلتی به وجود آورده بود؟

بسیار زیاد. کاملاً سرشناس شده بودم. یک روزنامهٔ دیواری داشتیم به اسم «دانش» که آقای معین افشار سرپرستی آن را به عهده داشت. کل روزنامه را من می‌نوشتم.

معلم انگلیسی ما آقای پرویز گرجی رژیستور تئاتر تهران بود. ایشان به ما پیشنهاد داد که برای کار به تئاتر تهران برویم. آقای گرجی به علی‌اکبر صادقی یک تصویر بتهوون سفارش داد و من هم اعلانات تئاتر را خوش‌نویسی می‌کردم.

این کارها برای ما هم درآمد مالی داشت و هم تجربه کسب می‌کردیم. من در اوایل دبیرستان به لاله‌زار رفتم و وقت‌های آزادم را سفارش خوش‌نویسی انجام می‌دادم. همهٔ معلم‌ها با ما همکاری می‌کردند و ما خیلی کم سر کلاس‌ها حاضر می‌شدیم. کار به‌همین ترتیب ادامه پیدا کرد تا اینکه دیپلم گرفتم.

دورهٔ سربازی کجا بودید؟

بعد از دیپلم گرفتن و رفتن به سربازی یک وقفهٔ یک سال و نیمه در کار اتفاق افتاد. در این مدت

نکرد که بگوییم نقاش، خطاط و یا خطاط نقاش.

نه ببینید، من راه خود را می‌رفتم و از هر کسی که سر راهم قرار می‌گرفت، سعی می‌کردم بهره بگیرم. هر چیزی که برایم جالب بود برداشت می‌کردم و برایم مهم نبود که از چه کسی است، بزرگ‌تر از من است یا کوچک‌تر. تا آنجا که با علی‌رضا و علی‌اکبر صادقی به

من مرتباً پیش آقای گرجی می‌رفتم. یک روز هم سرزده به مؤسسهٔ مینیاتور آقای *عرب‌زاده* رفتم. بعد از آن همیشه به آنجا می‌رفتم و گاهی هم خود آقای عرب‌زاده را می‌دیدم. روزی ایشان از من پرسید: شما خیلی به اینجا می‌آیید. آیا کاری دارید؟ گفتم من اینجا با آقای گرجی در رابطه با خطاطی اعلانات همکاری دارم و نقاشی هم می‌کنم. از ایشان خواستم که اگر بشود در آنجا کار کنم. ایشان هم قبول کرد. بدین ترتیب، همکاری من با آقای عرب‌زاده شروع شد. با ایشان کارهای تبلیغاتی انجام می‌دادم. کارهایمان هم کارهای توانمندی بود. خوب کار بازار، مرا پخته کرده بود. آقای عرب‌زاده وقتی دید که من هفته‌ای یک بار این کارها را درست می‌کنم، در مدتی که با ایشان کار می‌کردم فوق‌العاده از من استفاده کرد و من خوشحال بودم؛ چون برای من آنجا به منزلهٔ آکادمی بود. ایشان در نقاشی بینش زیادی داشت و در نقاشی همه فن‌حریف بود. قلم‌گیری در مینیاتور، طراحی فرش، نقاشی روی پارچه و مخمل تکنیک‌هایی بودند که من از عرب‌زاده یاد گرفتم. البته ایشان نمی‌دانست که من در حال یادگیری هستم، به من به‌عنوان یک آدم عادی و عامی نگاه می‌کرد ولی من با نگاه تیزم همهٔ این‌ها را از وی یاد گرفتم. در لابه‌لای کارهایی که از صبح ساعت ۹ تا ساعت ۷ بعدازظهر انجام می‌دادم، از تابستان تا عید که نزدیک یک سال شد، تمام ساعت‌های بیکاری رفیق کیمیا *قلم* بودم. ایشان یکی از استادان بزرگ خط بود و خط ناخنی را هم در دورهٔ بعد از قاجار کار می‌کرد.

کیمیا قلم شاگرد مستقیم چه کسی بود؟

شاگرد کسی در زنجان که از دست ایشان دیپلم گرفته بود. من به دلیل مسائل کاری از عرب‌زاده جدا شدم؛ چون در شرایطی بودم که مورد استثمار قرار گرفته بودم.

این کارهای سنگینی که شما انجام می‌دهید و صدها سیاه‌قلمی که در دل یک چارچوب بوم جا می‌دهید، شاید «اجر صبری است کزان شاخه نباتت دادند»! این‌گونه است؟

همین‌طور است. من یاد گرفتم چطور سختی بکشم. من و کیمیا قلم پنهانی و با هم به واسطهٔ فردی که تبلیغات‌چی بود، از آنجا رفتیم. او در سرای لاله‌زار دو اتاق در طبقه دوم و در کنار هم گرفت. یکی را به کیمیا قلم و یکی را هم به من داد. من پولی برای پرداخت اجاره بها نداشتم. کار می‌کردم و بهره‌ام از درآمدم نصف بود. چون بچه بودم و پول نداشتم و سرمایه‌ام هنرم بود. نزدیک یک سال آنجا کار کردم و تمام حقوق حقهٔ من به نفع کسی شد که آنجا را برای من گرفت؛ چون نه امضا از کسی گرفته بودم و نه اجارهٔ مغازه‌ای را می‌دادم و نه سرمایه‌ای داشتم. فقط کار می‌کردم و او آن‌ها را می‌فروخت و فقط در حدی که پول توجیبی‌ام باشد، به من می‌داد.

استاد، این‌ها زمینه‌هایی شد تا پایه‌های اولیهٔ کار هنری در شما شکل بگیرد. پس این قسمت دوره‌ای از زندگی هنری شماست. حال می‌خواهم در مورد اکتساب دانسته‌های هنری مثل راه یافتن به محضر *حسین آقا میرخانی (ره)* یا استاد *علی‌اکبر کاوه* که چند جا اشاره نموده‌اید و وقایع مهم این دوره برای ما توضیح دهید تا برسیم به دههٔ پنجاه که کار شما در نقاشی‌خط جدی‌تر می‌شود.

بله، زمستان که نزدیک به تمام شدن بود، هشداری بود برای من که زمان سربازی‌ام قطعی و حتمی شده است و اگر از آن تاریخ به بعد نمی‌رفتم، غایب و سرباز فراری حساب می‌شدم. در نتیجه، می‌بایست خودم را معرفی کنم. برای همین، از کسب‌وکار کنار کشیدم و در فروردین ۱۳۳۵ خودم را به دانشگاه نظامی سلطنت‌آباد معرفی کردم و مدت ٦ ماه دانشجوی احتیاط شدم و بعد به مشهد منتقل شدم. یک سال بعد در آبان ۱۳۳٦ با عنوان ستوان سوم پیاده احتیاط در مشهد خدمتم تمام شد.

در دورهٔ سربازی کار هنری چگونه بود؟

برای من یک مرحلهٔ نشاط‌آور بود. ۲۰ نفر بودیم. زمانی که بچه‌ها را تقسیم می‌کردند من شدم فرمانده

◀ نقش برجسته با فلز ۴۰*۲۵

▼ اکریلیک روی بوم ۱۵۰*۱۵۰

دستهٔ گردان سوم مرزی غلامان که یکی از نقاط مرزی سرخس و آن حوالی است. در آن زمان، شاه می‌خواست برای افتتاح راه‌آهن به مشهد بیاید. همه به دنبال تدارک مراسم استقبال بودند. افسر انتظامات ما در آن گروه آمد و از ما پرسید: آیا کسی در بین شما نقاشی و خطاطی می‌داند؟ من با شادمانی جلو رفتم و احترام گذاشتم. گفت: خودت را فوراً به فرماندهٔ هنگ معرفی کن. من خودم را معرفی کردم، و در این زمینه، فقط من بودم. از من خواستند که از روی اسلحه نقاشی کنم. من‌هم رفتم و وسایل مورد نیاز را تهیه کردم. بچه‌ها هم رفته بودند. به فرمانده گفتم که من باید بروم و خودم را معرفی کنم. او گفت: نگران نباش تو دیگر ماندگار شدی. بعد یک کلاس به من دادند و وسایل مورد نیازم را آماده کردند. از صبح که می‌رفتم تا عصر از روی اسلحه‌هایی که از انبار مهمات می‌آمد، نقاشی می‌کردم. به همین بهانه، یک سال خدمت من تمام شد. بعد از آبان ۱۳۳۶ به تهران برگشتم و بعد، با علی‌اکبر صادقی در خیابان بهارستان آتلیه‌ای به نام «آتلیه هفت» راه‌اندازی کردیم. این آتلیه شده بود پاتوق علاقه‌مندان به هنر؛ آقای رضا، آقای صادقی و سایر علاقه‌مندان. ما یک اتاق بزرگ گرفته بودیم و کار می‌کردیم. من کارهای خطاطی، نقاشی و... انجام می‌دادم و صادقی هم کارهای چاپی و کلیشه و رگلاژ و... انجام می‌داد. آنجا مرکز تجاری کار گرافیک بود. تمام ساختمان‌های اطراف هم به این کار مشغول بودند و در خیابان بهارستان یک بازار هنری شده بود.

آیا تجربهٔ علی‌اکبر صادقی برای شما سودمند بود؟

من از صادقی و دیدگاهش در نقاشی چیزهای بسیاری یاد گرفتم. می‌توانم بگویم در ایران کمتر کسی با قدرت طراحی صادقی هست. در نقاشی *خروش* را داریم که شاگرد حیدریان و شاید بتوان گفت شاگرد *کمال‌الملک* است ولی هیچ‌کدام از لحاظ اعتبار کاری و قدرت اجرا مانند صادقی نیستند. من خیلی چیزها از صادقی یاد گرفتم.

در اینجا می‌رسیم به زمینه‌های نقاشی‌خط شما. در واقع این‌ها دست مایه‌هایی بود که مدام پازل هنری شما را در زمینهٔ نقاشی‌خط تکمیل می‌کرد.

آنچه من دنبالش بودم تکنیک بود که بسیار برایم مهم بود. صادقی تکنیک داشت. کارهای آبستره که می‌کرد تماماً تکنیک‌های نوبه‌نو بود و همه واژه‌های خاص خودش را داشت. این خیلی برای من مهم بود که می‌دیدم سازنده است. به دلیل اینکه صادقی نه تنها نقاش و طراح بود بلکه مکانیزیسین خوبی بود. ترکیب‌بندی‌اش خوب بود و به کارهای صنعتی علاقه داشت. با مصالح و تکنیک و هنر صنعت بسیار آشنا بود. یعنی با ابزار تکنولوژی هنر خلق می‌کرد. ما

حرکت حروف و ترکیب‌بندی

می‌گوییم هنر نباید صنعتی باشد ولی صنعت می‌تواند هنری باشد. ما اگر صنعتمان هنری باشد، هنرمندانه صنعت‌کاریم ولی اگر نقاش هستیم، نمی‌توانیم هم نقاش باشیم و هم صنعت‌کار. باید سعی کنیم کارمان صنعتی نشود.

استاد، در آن سال‌ها بود که محضر استاد حسین یا استاد کاوه را درک کردید؟

در آن زمان من هرچه مایهٔ خطی داشتم، مربوط به کیمیاقلم می‌شد و آن هم از دست می‌رفت؛ چون در کار بازار لوث و حل می‌شد و من را در پایگاه خصوصی و کلاسیک نگه نمی‌داشت. در سال ۱۳۴۳ من آقای کاوه را در دفتر کیمیاقلم ملاقات می‌کردم. آقای کاوه هفته‌ای دو بار به دفتر کیمیاقلم سر می‌زد. رسم کاوه این بود که به رسم دوستی به دیگران سر می‌زد. حتی یک بار من و آقای کاوه پیش آقای *ابریشم‌کار* که زیردست و شاگرد کاوه بود رفتیم. ایشان بسیار مردمی بود. کاوه حتی پیش دانشجویان خودش هم می‌رفت. یک روز با هم پیش یکی از شاگردان خودش در دبیرستان البرز، رفتیم. این خاطره برای من بسیار عجیب است. کاوه روح بسیار بزرگی داشت. من حدود دو سال جسته‌گریخته پیش ایشان می‌رفتم. ایشان بسیار جامع درس می‌داد. هیچ‌کدام از خوش‌نویس‌های هم‌طراز کاوه نقطه‌گذاری را مثل ایشان نمی‌دانستند. من بعد از دو سال که در محضر کاوه بودم، فهمیدم که چگونه باید قلم را بتراشم و جدی‌تر کار کنم.

حسین‌آقا (ره) را در چه زمانی درک کردید؟

از سال ۱۳۵۳ به بعد به دلیل اینکه در سازمان برنامه استخدام شده بودم. آنجا به مدرک خوش‌نویسی امتیاز می‌دادند و این مدرک باعث تغییر گروه می‌شد. من کارمند رسمی سازمان برنامه بودم و بعدازظهرها به دانشکدهٔ علوم اجتماعی نزد آقای *صفی‌نژاد* می‌رفتم.

چگونه جذب سازمان برنامه شدید؟

بعد از سربازی در سال ۱۳۳۷ در وزارت کشاورزی به عنوان نقشه‌کش استخدام شدم. در آن زمان کارمند دولت بودن یک امنیت شغلی ایجاد می‌کرد اما بعد از یک سال و نیم به دلیل اینکه این کار مرا راضی نمی‌کرد، از آن انصراف دادم. بعد از طریق یکی از دوستان دوران سربازی‌ام، آقای همتی، متوجه شدم که سازمان برنامه استخدام می‌کند. به سازمان برنامه رفتم. در سازمان برنامه وارد آتلیه‌ای شدم که همه در آنجا مهندس و نقاش و هنرمند بودند. آتلیه‌ای بود برای زیربنای کارهای دولتی و در آن زمان آقای *پرویز کلانتری* رئیس گروه آنجا بود. زمانی که من به آنجا رفتم آن‌ها مدت‌ها بود که خطاط نداشتند. قبلاً آقای *پیل‌آرام* آنجا بود که بی‌خبر رفته بود. به‌همین جهت مرا قاپیدند. پرویز کلانتری از من پرسید: می‌توانی خطاطی کنی؟ من هم گفتم: چیزهایی بلدم. به من گفت: نمی‌خواهم روی کاغذ باشد بلکه می‌خواهم روی پاستل خط بنویسی. من هم برای اینکه خودم را ثابت کنم، رنگ گواش را حل کردم با آب رنگ و شروع کردم روی سمبادهٔ شماره ۲ که آنجا بود بنویسم. کلمهٔ اول را که نوشتم، سمباده را از من گرفت و گفت: برو کارگزینی و بگو حکمت را بنویسند. در آن زمان من در بدو ورود با ۲۰۰ تومان حقوق بیشتر نسبت به هم‌رده‌های خودم استخدام شدم. البته استخدام در سازمان برنامه و کار اداری مرا از بعضی از جهات عقب انداخت ولی از بعضی جهات کار کردن با آن گروه برایم حکم یک مدرسه را داشت. ما دو سه تا معمار خوب داشتیم. به‌همین دلیل، من در رده‌های معماری به مقدار کمی وارد شدم و این خط‌ها و پرسپکتیوی که در کارهایم می‌آید، از آن‌ها الهام گرفته شده است. من پرسپکتیو را به صورت علمی نمی‌دانستم ولی رسماً این کار را انجام می‌دادم. در نهایت هم از همین سازمان برنامه در سال ۱۳۵۸ بازنشسته شدم. بازنشستگی برای من آغاز یک فصل جدید و تولدی دوباره بود.

در ارتباط با مؤسسهٔ مطالعات و جواد صفی‌نژاد چه کارهایی انجام می‌دادید؟ نقشه‌ها را کار می‌کردید؟

کارهای نمودارسازی آنجا را من انجام می‌دادم. ارقام را از آن‌ها می‌گرفتم و تبدیل می‌کردم. من بعدازظهرها از سازمان برنامه به مؤسسه مطالعات، گروه تحقیقات و ارزشیابی پیش دکتر *فرهاد افشار نادری* و آقایان صدر و صفی‌نژاد که رئیس گروه بود می‌رفتم و آنجا کار می‌کردم. با آقای صفی‌نژاد از قبل آشنا بودم. او مثل آقای رضا در دانشکدهٔ ادبیات، جغرافیا خوانده بود و این دو با هم رفیق بودند. رضا آقای صفی‌نژاد را به من معرفی کرد و ما با هم دوست شدیم. ایشان یک انسان واقعی و کامل و صمیمی بود.

استاد، اولین نمایشگاه انفرادی‌تان را در چه سالی برگزار کردید؟

سال ۱۳۵۱، در گالری سیحون.

چطور این احساس در شما ایجاد شد که می‌توانید این کار را انجام بدهید؟

آن زمان که با پرویز کلانتری کار می‌کردم، سعی می‌کردم برای خودم کار کنم و نقاشی‌خط کار

می‌کردم. پرویز وقتی اشـــتیاق مرا دید، یک روز یک نشانی به من داد و گفت: برو کارهای *صادق تبریزی* را ببین و خیلی از این ماجرا برای ما صحبت می‌کرد. *آذرگیـــن* از نقاش‌هایـــی بود که آنجـــا کار می‌کرد و در آلمان تحصیل کرده بـــود. *اولین کاراکتیان* هم از نقاش‌های آنجا بود. ما با هم به نگارخانه‌ها می‌رفتیم

نقاشی‌خط روی بوم ◀

نقاشی‌خط روی بوم (اکریلیک) ▼

و نقاشـــی‌ها را نگاه می‌کردیم. مـــن خیلی به گالری ســـیحون می‌رفتم. یک روز با یکـــی از بچه‌ها رفتیم به گالری مس. از آن‌ها خواســـتم به خانهٔ من بیایند و کارهایم را ببینند. آن موقع نقاشـــی‌خط کار کرده بودم. چهار نوع کار داشـــتم که یک مجموعه از آن‌ها را روی مـــس کار کرده بـــودم. حروف را بریده بودم با آلومینیم و بعد ورق مس لاتون گذاشته بودم. رویش یک ورق دیگر هم گذاشته بودم و با ماشین از روی آن رد شده بودم که پرس شود. سنگینی ماشین شب تا صبـــح روی آن بود. وقتی باز کردم دیدم تمام حروف آلومینیم رفته داخل مس لاتون. از من پرسیدند: این چیســـت؟ گفتم: قدیم خط ناخنی می‌نوشتند. این یادآور همان خط است.

استاد نصرالله افجه‌ای را در کنار سایر عزیزان به عنـــوان پیش‌گامان نقاشـــی‌خط می‌دانند؛ فکر نقاشی‌خط از کجا شروع شد؟ آیا محیط و گالری‌ها شما را به این سمت سوق دادند؟

زمانی من به هوس نقاشـــی‌خط افتادم که هیجان نقاشـــی‌خط در اجتمـــاع بـــود. آن زمـــان اوج ورود نقاشی‌های خارجی و سبک‌های مختلف بود. کسی که ادعا می‌کند در این دوره کار را شروع کرده است محمد *احصایی* است ولی در کنارش صادق تبریزی هم یک مدعی جدی اســـت که البته برای من صادق تبریزی جدی‌تر است. من ۵-٤ سال پیش حدود شش ماه با صادق در پروژهٔ توسعهٔ حرم حضرت معصومه ـعلیها السـلامـ همکاری نزدیک داشـــتم. در این همکاری نمونه‌هایی از ایشـــان دیدم؛ به همین دلیل، به نظرم صادق در نقاشی‌خط مدعی جدی‌تری است.

کار شما در این پروژه چه بود؟

مـــن بدون اینکه قراردادی ببنـــدم، به آنجا رفتم و کتیبه‌های درونی حرم را کار می‌کردم ما کپی آیات را روی کاغذهای رولی با پرگار دو خطی می‌نوشتیم و می‌فرستادیم قم. من حدود ٦۰۰ متر کتیبه کار کردم، در طبقات مختلف اما متأسفانه به این کارم نمی‌نازم؛ به دلیل اینکـــه وقتی ما کتیبه‌ها را می‌فرســـتادیم، یک گروه اصفهانی آنجـــا کار می‌کرده و کار را خوب درنیاورده‌اند.

اســـتاد، اولین نمایشگاهتان را به تشویق چه کسی برگزار کردید؟

استاد *دریابیگی* از گالری مس وقتی کارهای مرا دید، به لحاظ تعداد و محتوا و پراکندگی آن‌ها را نپسندید. در آن زمان، من می‌خواستم با *مافی* نمایشگاه بگذارم. دریابیگی مانع شد و گفت: کارهایت را یک‌دست کن و خودت به صورت تکی نمایشگاه بگذار. می‌گفت اگر به‌صورت مشترک نمایشگاه بگذاری، دیده نمی‌شوی. زمانی معرفی می‌شـــوی که به‌صورت تکی نمایشگاه بگذاری. پس من شروع به کار کردم و یک سال بعد رفتم گالری سیحون تا از آنجا وقت بگیرم، اول قبول

نکردند. یکی از دوستانم به نام عباس که نفوذ زیادی داشـت، واسطه شـد و برایم نوبت گرفت. در نهایت، در آبان سال ۱۳۵۱ نمایشگاه نقاشی‌خط من برگزار شد. حدود ۴۰ تا کار در آن نمایشگاه گذاشتم و همهٔ کارهایم فروش رفت.

پس شـما به‌صـورت جـدی نقاشـی‌خط کار می‌کردید؟

بلـه، جـدی کار می‌کـردم و دیگـر به‌دنبال خط نمی‌رفتم. فقط قبل از بازنشستگی‌ام به دلیل ارتقای سطح استخدامی‌ام به کلاس‌های خط استاد حسین میرخانی می‌رفتم.

هرکس وقتی به نقاشی‌خط روی می‌آورد برای خودش یـک نوع بینش هنـری و تکنیـک دارد. جناب‌عالی در آن موقع به این نکته رسیده بودید و یا تجربه می‌کردید؟

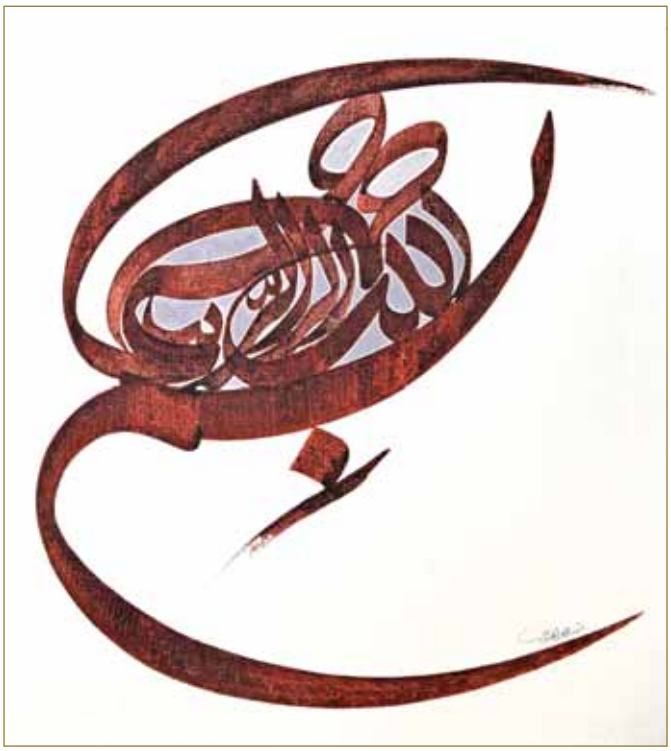
نه، من چون با مصالح مختلـف کار کرده بودم، با آن‌ها آشنا بودم. در آن موقع، آقای *بهروز صوراسرافیل* در روزنامه آیندگان در مورد کارهای من نقد نوشت. منظور کل نقدش این بود که من تکنیک‌های مختلف را اجرا کرده‌ام و کارهایم یک‌دست نیست. روی چرم بود، روی مس بود، روی تکنیک برجسته‌سـازی کار کرده بودم، فرزکاری بود. در ضمن نمی‌دانستند کارها چگونه اجرا شـده اسـت. در تکنیک‌هـا ابهام وجود داشت. همین خط کوفی معلقی که نظیر آن در حراج تهران کار مربوط به آقای *ساربان* بود، یک غزل *حافظ* را روی حجم و پرسپکتیو نوشته بودم اما در اجرا فکر می‌کردند چاپ سیلک است یعنی مرا متهم می‌کردند که چاپ سیلک اسـت و کار دست نیست. ولی من اجرای مستقیم کرده بودم. فویل‌بری کردم، کاتر زدم، شابلن‌سازی شـد. بعد رنگ ویترای می‌ریختم، بعد رنگ نقاشی می‌ریختم و اصلاً تبدیل می‌کردم.

نمایشگاه سال ۵۱ که با موفقیت انجام شد در شما انگیزه‌های مضاعف ایجاد کرد که این کارها را ادامه بدهید.

بله، در آن سـال پشـت سـر هم چهار نمایشگاه گذاشـتم و همهٔ آن‌ها در گالری سیحون برگزار شد و همه هم موفق بودند ولی موضوعاتشان با هم فرق می‌کرد. طـی آن چهار دوره من جای خـودم را باز کردم. البته در آن زمان، بعضی از افراد نقدهای تند و گزنده‌ای نسبت به کارهای من داشتند.

آیا این نقدها بر کار شما تأثیر هم گذاشت؟

خیر. چون من می‌دانستم چه اتفاقی دارد می‌افتد. خودم را نگه داشتم. از طرفی، آن زمان، پرویز کلانتری و آقای *حجت‌پناه* با تمام جوانی‌اش حامی من بودند. پرویـز به من گفت: اصلاً نباید به این چیزها اهمیت بدهی؛ چون اگر توجه کنی وارد ماجرایی می‌شـوی که بازنده‌اش تو هستی. تو باید با کارهایت خودت را ثابت کنی.



▲ نقاشی‌خط روی بوم

▶ نقاشی‌خط روی بوم

استاد، در مورد تکنیک‌هایی که در کارهایتان اسـتفاده می‌کنید برای ما توضیح بدهید. آنچه ما استنباط می‌کنیم این است که شما متنی را که بار ادبی دارد، و بعضی مواقع آیات قرآن و بعضی مواقع اشعار را مورد استفاده قرار می‌دهید. شما با نواختی از قلم شروع می‌کنید و بعد این را حرکت می‌دهید و کلیتی را شکل می‌دهید. یکی از تکنیک‌های شما این است که هم با مرکب سیاه و هم مرکب قهوه‌ای

کار می‌کنید. مواقعی هم می‌بینیم که حروف و کلماتی را در هم می‌آمیزید؛ مثل کلمهٔ عشق که از آن یک کمپوزیسیونی درست می‌شود. گاهی این را از روی حجم عبور می‌دهید و این فرمی که این‌ها می‌گیرند، می‌شود شاخص کار شما. در مورد رنگ‌بندی هم فکر نمی‌کنم به تنوع رنگ اعتقاد چندانی داشته باشید. در واقع، به هارمونی رنگ بیشتر توجه دارید و بیشتر هم رنگ کرم و قهوه‌ای و از این دست را در کارهایتان می‌بینیم. این‌ها برداشت بیرونی ماست. حال خودتان در مورد تکنیک‌هایتان برای ما بفرمایید.

در معماری اسلامی ما، فضاهایی مثل نورگیر سقف گنبد و یا حوض مساجد مورد علاقهٔ من است. رنگ طلایی هم مورد علاقهٔ من است. باید بگویم که ما طلایی را تزیین نمی‌کنیم. فلسفهٔ طلایی در یک کلمه این است که ما اگر گنبد امام رضا (ع) را طلایی می‌کنیم، تزیین نمی‌کنیم بلکه از آن تجلیل می‌کنیم. هدف ما از طلا اندازی تجلیل کردن است؛ اما در بخش نوشتار. از من می‌پرسند اینجا چه نوشته‌ای و من می‌گویم چیزی ننوشته‌ام بلکه یک اندیشه است و اینجا فقط برای خودم بار ادبی دارد؛ یعنی برای بیننده بار ادبی ندارد. وقتی اصرار می‌کنند مجبور می‌شوم توضیح دهم. برای مثال، زمانی‌که ما نذر می‌کنیم هزار صلوات بفرستیم و شروع می‌کنیم به ادای نذرمان، کلمات خورده می‌شوند و کسی نمی‌فهمد چه می‌گوییم ولی این ذکر می‌آید. همهٔ کسانی که استغاثه می‌کنند و نذر ادا می‌کنند و تمام کسانی که نماز سرعتی می‌خوانند، هیچ‌کدام کلماتشان از روی تعلیم نیست که بتوانیم از نظر ادبی باری برای آن‌ها قائل شویم. بنابراین، این‌ها همه جویده می‌شوند و فقط اثرشان در ذهن ما می‌ماند.

ما در هنر به این مسئله تجرید می‌گوییم. آیا این برای شما نیایش است؟

بله، تا نباشد نمی‌توانم از این خط عبور کنم. من اگر اعتقاد نداشته باشم، نمی‌توانم عبور کنم. چه چیزی می‌تواند حکم کند که یک نفر پنج روز در مسجد بنشیند و خواب و خوراک را از خودش بگیرد؟ چه چیز می‌تواند به من فرمان دهد که با شکم گرسنه روزه بگیرم؟ من به دلیل کهولت سن نمی‌توانم روزه بگیرم ولی اعتقادش در من وجود دارد. این اعتقاد است که روی بوم می‌آید.

در جایی اشاره کرده‌اید آن کارهایتان را دوست دارید که چشمان شما را تر کرده است.

چیزهای خاصی را در مواقع خاصی کار کرده‌ام. مطمئنم دیگران هم که به لحاظ ذهنی مانند من هستند، همین کار را کرده‌اند. اگر *جلیل رسولی* که انسان بسیار معتقدی است کاری انجام دهد که من خیلی خوشم بیاید، می‌گویم مطمئناً این کار را در شرایط خاص روحی خلق کرده‌ای. چه چیزی به غیر از عشق به مبدأ می‌تواند مرا وادار کند که سی روز به مدت طولانی از صبح تا شب روی کار تمرکز کنم؟ اوایل انقلاب من سورهٔ شمس را نوشتم و چهرهٔ حضرت امام (ره) را کار کردم. یک شب آقای *طالقانی* سورهٔ شمس را تفسیر کرد. آن‌قدر برایم جالب بود و تحت تأثیر روحی قرار گرفتم که صبح آن روز شروع کردم به طراحی این کار و این سوره را کار کردم. این سوره ٦٤ الف دارد که من این ٦٤ الف را متصاعد کردم و در پس‌زمینهٔ آن تصویر آقای طالقانی را طراحی کردم. بعد از اینکه اجرا کردم، تلنگری به من گفت که چرا این کار را کردی. کسی که این انقلاب را به وجود آورد امام خمینی بوده است و بعد آن را تغییر دادم.

در مورد تکنیک‌های مورد استفاده‌تان برای ما صحبت کنید و بگویید اصولاً نقطه عزیمت یک کار هنری برای شما چیست. آیا ابتدا ایده‌اش شکل می‌گیرد و بعد شما آن را روی کاغذ پوستی اجرا می‌کنید؟

اجرا کردن تکنیک‌های خاص خودش را دارد که

فرم‌شناسی دست استاد افجه‌ای ۱۳۹۴

بایـد آن‌ها را پیدا کرد ولی تفکرش می‌طلبد که چه باشد. مثلاً اشاره به خط ناخنی کردم. با خط مس کار کردم و مس را فرورفته کردم و کاری دارم که روی چرم انجام داده‌ام. بعضی از کارها مستقیماً کار می‌شود؛ مثل این کار چرمی و بعضی از کارها ابتدا روی کاغذ پوستی و سپس روی بوم کار می‌شـود. در کارهای ترکیب‌بندی چیدمان اصلاح می‌شود. پایهٔ اصلی است که به هنرمند راست می‌گوید. شعر را با مداد کروکی می‌کنیم و بعد همان را معیار قرار می‌دهیم و سعی می‌کنیم اصلی‌اش را انجام دهیم ولی ترکیب‌بندی همان اسـت. آنچـه در ترکیب‌بندی به من راسـت می‌گوید، همان پایهٔ اول است. به نظر من، آنچه شما کروکی می‌کنید همان به شما راست می‌گوید؛ چون ایدهٔ اولیه آن اسـت و اجرا براساس آن است و عادت است. هرچه باشد همان است؛ چون ترکیب‌بندی در واقع یکی از مهم‌ترین مسائل کار طراحی و نقاشی‌خط و نقاشی است. به‌طور کلی، ما زمانی می‌توانیم بگوییم ترکیب‌بندی یک جسم یا یک حجم سالم است که مثل یک بنای معماری از هر طرف ایسـتا باشد و به هیچ طرفی گرایش نداشته باشد؛ یعنی بعد فیزیکی آن کار اگر یک تصویر غیرهندسـی جسمی داشته باشـد و ما بخواهیم آن را ایسـتا نشان دهیم، زمانی می‌توانیم که محور اصلی از عمود عبور کرده باشـد. یعنی ما فرض کنیم که این جسم را به نخی بستیم و آویزان کردیم. این جسم باید در راستای همان محور عمود باشد. اگر نخ را حذف کردیم و تعادلش پابرجا ماند،چشم را آزار نمی‌دهد.

پس به این ترتیب، شما ایده را که خلق کردید، با مداد طراحی می‌کنید و کم‌کم پرورش می‌دهید و می‌رسید به کار نهایی.

بیشـتر کارها همین‌طور است ولی بعضی از کارها چنین‌نیست.

خوب شما یک دورهٔ شکوفایی داشتید و چهار نمایشـگاه برگزار کردید. سال ۵۶ و ۵۷ نمایشگاه نداشتید؟

دیگر تابع پیش‌آمد کار بودم که کجا دعوت می‌شوم و کجا قرار است بروم. به تناوب پیش می‌آمد که ما را در نمایشگاه‌های برون‌مرزی شرکت می‌دادند و همهٔ این کارها از طریق سیحون انجام می‌شد. مثلاً در سال ۵۵ـ۵۴ در نمایشـگاه سنتی نقاشان جهان در ایتالیا شرکت کردیم. ایران بود و کشورهای سنتی دیگر مثل آمریکای جنوبی.

بعد از انقلاب به یک‌باره شاهد شکوفایی بیشتر شـما بودیم. این از چه ناشی می‌شد؟ از تکنیک یا بینش؟ فضای انقلاب اسـلامی چه تأثیری در شما گذاشت؟

تفکر من همیشه مذهبی بود. به همین دلیل، جزو کسـانی بودم که در اوایل انقلاب مـورد انتقاد بودم. من یک تفکر بومی انقلابی داشـتم و عملکردم هم در طول آن سال‌ها همین‌طور بود. جلیل رسولی هم پابه‌پای من بود و می‌بینید ماندگارتر از من است. تابلو عاشورای من بسیار معروف شد و البته در این زمینه کار بسـیار بود. این موجب دلگرمی من و بیشتر کار کردنم می‌شد. در دوره‌ای جدا افتادم؛ چون در اجتماع قبول نمی‌شدم. کمی میانه‌روی کردم. نه اینکه عمداً بخواهم از این بخش فرار کنم ولی دیدم که اصولاً از یک سوراخ کلید نگاه کردن صحیح نیست. این بود که تغییر کردم و بعد در دوره‌های مختلف به شکل‌های گوناگون کار کردم اما همیشـه زیربنای کار من آن بینش و نگاه مذهبی بوده است. کما اینکه اسم کتابم را گذاشتم «نور و نگار».

اسـتاد، الان تب نقاشی‌خط بسیار بالا گرفته است. رگه‌های نقاشـی‌خط در شما باز می‌گردد به سـال‌های هم‌نشـینی با آقای طالقانی و علی‌اکبر صادقی، اما الان تا کسی گواهی ممتازش را می‌گیرد و خوش‌نویس می‌شـود الگوبرداری و کپی‌برداری می‌کند و نقاشی‌خط هم انجام می‌دهد. به نظر شما چطور باید جلو این آسیب را بگیریم؟

به نظر من کاری نمی‌توان کرد. اکنون می‌بینیم که خط‌نویسی و خوش‌نویسی از بازار رخت بربسته است. از زمانی که نرم‌افزار حروف نسـتعلیق وارد بازار شد، حجره‌های خوش‌نویسی بسته شد. این شرایط ناشی از ضعف اقتصادی اسـت. امورات خوش‌نویسان ما از کتابت می‌گذشـت اما حالا کتابت که یکی از ارکان مهم خطاطی اسـت، جمع شده اسـت. خوب همهٔ این‌ها دست‌به‌دست هم داده‌اند.

نقش همسـر شما در شـکوفایی هنر شما چه بوده است؟

نقش بسـیار مهمی داشته‌اند و برای من به منزلهٔ کشتی نجات بوده‌اند.

از اینکه در این گفت‌وگو شرکت کردید، از شما سپاسگزاریم.

رزم رستم و اسفندیار (مأخذ: مدبر، مجموعهٔ فرهنگی سعدآباد)

از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

رزم رستم و اسفندیار به رقم محمد مدبر

لیلا تقوی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، آموزش و پرورش شیراز ناحیهٔ ۳

چکیده

متن «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» متضمن معانی متعدد براساس دیدگاهی خاص است که به‌صورت مجموعه‌ای منظم جمیع مقاصد را با تصویری معین نمایش می‌دهد و نشانه‌های تصویری روایت‌شده توسط نقاش نیز با اشاراتی ذهن خواننده را به‌سوی رمزگشایی هدایت می‌کند.

به بیان دیگر، زبان و بیان نمادین در برابر امور عقلی و بیان‌های منطقی از قدرت بالاتری برخوردار است. چراکه با ظرفیتی که نمادها در بیان مفاهیم دارند، می‌توان گسترهٔ وسیع‌تری از مفاهیم، به‌خصوص امور ورای ماده، را بیان نمود که دانش خوانش چنین متن‌هایی را در آنچه نظریه‌پردازان ادبیات «علم نشانه‌شناسی» می‌نامند، برای ما فراهم می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، دلالت‌های ضمنی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، صورت، معنا

مقدمه

نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد. این دانش در تلاش است که با توجه به این نظام‌ها و شناسایی آن‌ها، به کشف رمزگان اثر نائل شود و جهان متن را خوانش کند. هدف مقالهٔ حاضر این است که اشارات معنایی متن تصویرشده توسط نقاش را به مدد نشانه‌شناسی تعریف کند. در این راستا نقاشی قهوه‌خانه‌ای «رزم رستم و اسفندیار» به قلم محمد مدبر از متن حماسی شاهنامه مورد بررسی قرار می‌گیرد تا با تجزیه‌وتحلیل معانی صریح و ضمنی متن، نشانه‌های ذکرشده در ساختار روایت آن‌ها رمزگردانی گردد. به‌بیان‌دیگر، هدف مقاله عبارت است از:

- تلاش برای شناخت عوامل مهم و اصلی ورود نشانه‌ها و نمادها از بیرون متن به ساختار نقاشی قهوه‌خانه‌ای.
- تلاش برای شناخت جایگاه نمادها و نشانه‌ها در ساختار نقاشی قهوه‌خانه‌ای.
- شناخت دلالت‌های ضمنی و رمزگان متن «رزم رستم و اسفندیار».
- شناخت قراردادهای ویژه نقاشی قهوه‌خانه‌ای.

در این میان، چگونگی تولید معنا در ذهن مخاطب در مواجهه با نقاشی قهوه‌خانه‌ای مهم جلوه می‌کند. با باز شدن این روند و مسیری که طی می‌شود تا بر معنا دلالت گردد، مسلماً شناخت نظام‌های نشانه‌ای و انواع دلالت‌ها و محورها ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینهٔ تحقیق

سعید نفیسی در مقدمه‌ای بر کتاب «شاهکارهای ادبی معاصر»، در بحثی دربارهٔ مکتب‌های ادبی، *فرهاد ناظرزاده کرمانی* در جلد اول کتاب «نمادگرایی در ادبیات نمایشی»، محمدجعفر *یاحقی* در «فرهنگ اساطیر»، *حسین رزمجو* در کتاب «انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی» و به‌ویژه *تقی پورنامداریان* با بحث‌های پردامنه و راه‌گشا در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی» بیش از دیگران در تبیین ادبیات نمادین عهد کهن توفیق یافته‌اند. همچنین پژوهش‌ها و مقالات و دیگر مواردی که در منابع ذکر شده‌اند، هرکدام به‌نوعی تنها بخشی از موضوع کلی ما را مدنظر قرار داده یا تنها به نقاشی قهوه‌خانه‌ای، چگونگی شکل‌گیری و هنرمندان سرشناس آن یا ویژگی‌های یک نقاش و حتی برخی از آثار آن نقاش پرداخته‌اند و از توجه به معناهای صریح و ضمنی اثر غفلت ورزیده‌اند. همین امر نگارندهٔ مقاله را به مطالعهٔ بیشتر در موضوع از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای رزم رستم و اسفندیار به رقم محمد مدبر، برانگیخت.

روش تحقیق

تحقیق از نوع توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و از منابع مکتوب، شفاهی تصویری، الکترونیکی، گفت‌وگو، گزارش و مصاحبه استفاده شده است. در این تحقیق از نشانه‌شناسی به‌عنوان ابزاری برای تحلیل متن نگاره «رزم رستم و اسفندیار» بهره‌برداری می‌گردد. ابزارهای تجزیه‌وتحلیل موضوع عبارت‌اند از: نشانه‌شناسی، دلالت‌های ضمنی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و رزم رستم و اسفندیار.

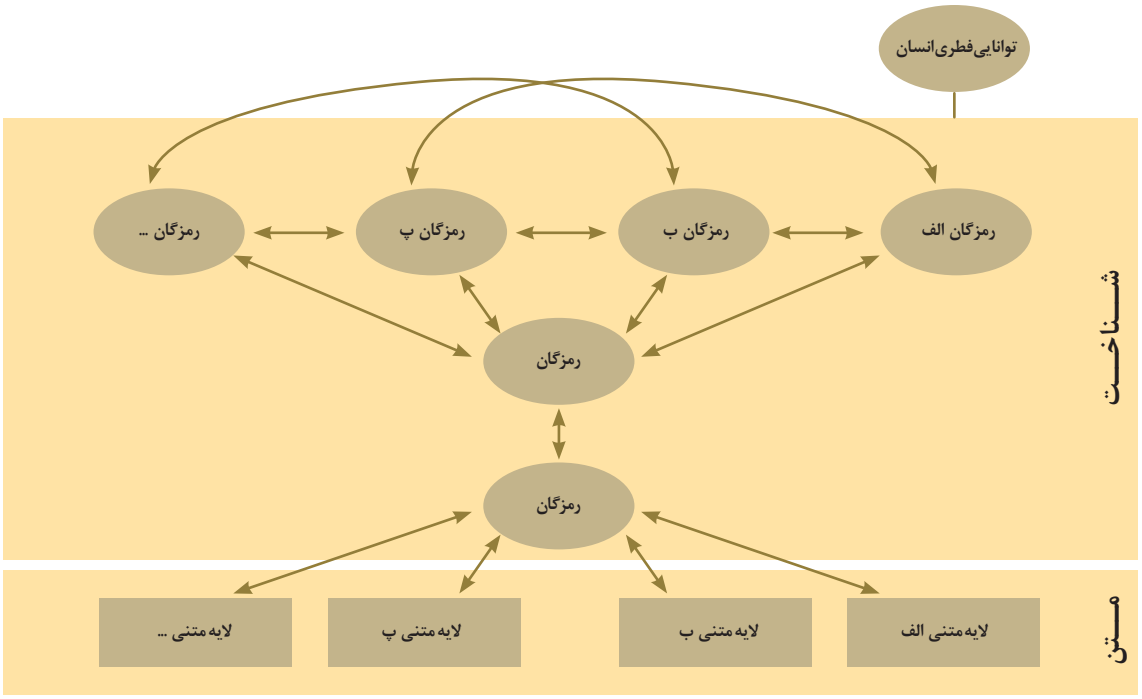
خاستگاه نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی به‌مثابهٔ روش بررسی پدیده‌ها، عمری طولانی دارد و پیشینهٔ آن به رشد اندیشه‌های فلسفی و منطقی در یونان و هند باستان می‌رسد (فخری، ۱۳۸۵: ۹) اما نشانه‌شناسی با کاربرد، نگرش و دقت عملی که امروز پیدا کرده مرهون نظرات *فردینان دوسوسور*، استاد زبان‌شناسی دانشگاه ژنو، و *چارلز سندرس پیرس*، منطقدان و فیلسوف آمریکایی است. در سال‌های بعد از آن یعنی در طول قرن بیستم اندیشمندان متعددی چون *یلمسلف*[۱]، *یاکوبسن*[۲]، *بارت*[۳]، *لوتمن*[۴]، *موریس*[۵]، *دریدا*[۶]، *اکو*[۷] و *گریماس*[۸] در تبیین و پیشبرد زمینه‌های مختلف این علم کوشیدند و تحولات عمده‌ای در آن ایجاد نمودند و گرایش‌های متفاوتی در زمینهٔ نشانه‌شناسی نظیر نشانه‌شناسی ساختگرا و پساساختگرا پدید آمد. قلمروهای متفاوتی از علوم اجتماعی و روان‌شناسی تا متون ادبی و هنری نظیر سینما، تئاتر، موسیقی، هنرهای تجسمی، متون چندرسانه‌ای و تبلیغات در دایرهٔ بررسی نشانه‌شناسی قرار گرفت. در ایران نیز با تشکیل گروهی به‌نام «زبان هنر و نشانه‌شناسی» در فرهنگستان هنر در سال ۱۳۸۰، این روند در جریان است.

متن

در نظام نشانه‌شناسی، نشانه‌ها و رمزگان‌ها، همه و همه در دل یک جهان متنی قرار می‌گیرند و در همان جهان متنی خوانش می‌گردند. در متن، می‌توان نشانه‌ها را به نسبت محوریت جانشینی و هم‌نشینی و همین‌طور ترکیب‌بندی در کنار یکدیگر خوانش کرد. متن در این حالت،

نشانه‌شناسی به‌مثابهٔ روش بررسی پدیده‌ها، عمری طولانی دارد و پیشینهٔ آن به رشد اندیشه‌های فلسفی و منطقی در یونان و هند باستان می‌رسد



شکل ۱. طرح فرضیهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای، (ماخذ: سجودی، ۱۳۸۲: ۲۰۱)

کلیتی است که از متون متعدد کوچک‌تر داخلی با رمزگان‌های متعدد تشکیل شده، که مطابق با نظریهٔ «نشانه‌شناسی لایه‌ای» آن را «لایهٔ متنی» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۵۷) می‌خوانیم. این لایه‌ها بر هم تأثیر می‌گذارند و از تقابل و تعامل آن‌هاست که متن شکل می‌گیرد.

نمودار بالا ارتباط بین این لایه‌ها را که در اصطلاح «بافت» (پیشین: ۱۷۵ - ۱۷٤) نام دارد، نشان می‌دهد.

انسان با تکیه بر ویژگی خاص خود یعنی «معناساز بودن» در رویارویی با هر متن به دنبال ارتباط لایه‌های درون‌متنی یا همان «بافت» است تا از آن طریق، ارتباط بین نشانه و به دنبال آن معنای متن را درک کند اما اگر آن را نیابد، به سراغ رمزگان‌های دیگری می‌رود تا خود بافتی را بسازد و متن را هدفمند کند.

رسانه

نشانه و متن از موجودیتی مادی برخوردارند که ما آن‌ها را از طریق حواس پنج‌گانهٔ خود دریافت کنیم. وجود رسانه برای تحقق متن الزامی است. سجودی می‌گوید: «عینیت یافتن متن به حضور در رسانه و دریافت آن از طریق رسانه صورت می‌گیرد؛ چنان‌که خود رسانه و انتخاب آن نیز ایجاد رمزگان می‌کند که چگونگی بهره‌گیری از امکانات آن منجر به تولید نشانه‌هایی می‌شود که دلالتگرند.» (پیشین: ۱۷٦) با این تعریف، نقاشی قهوه‌خانه‌ای بهترین رسانه برای انتقال پیام متن حماسی *فردوسی* است که قراردادهای ویژهٔ خود را در اجرا و خوانش متن دارد.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

ریشه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای را باید در نمایش‌های آیینی «سوگ سیاوش» و «کین ایرج» که در دوران قبل از اسلام هر سال در زمانی خاص اجرا می‌شد، جست‌وجو کرد. بعد از اسلام، این نمایش‌ها با معنی و صورتی مذهبی به تعزیه امام حسین(ع) و یاران ایشان برای برقراری مذهب تشیع تغییر شکل دادند.

نقاشی قهوه‌خانه پدیده‌ای نوظهور در تاریخ نقاشی این دیار بود، که همراه حفظ تمامی ارزش‌های منطقی هنر مذهبی و سنتی ایران، بنابر نیاز و خواست مردم، و به پاس احترام به باورهای آنان متولد شد.

اما تحول نقاشی ایرانی به مفهوم و معیار امروزی‌اش، جدا از عرفان، هنر تذهیب و اعجاز نقش‌های پررنگ و زیبای کاشی‌کاری و سایر تجلیات هنرهای بومی و سنتی، بدان هنگام شکل می‌پذیرد که با افسانه‌های ملی و بومی پیوند می‌خورد. در این پیوند مبارک، بی‌تردید اندیشهٔ عالمانهٔ حکیم توس، فردوسی بزرگوار، نقشی اساسی و کارساز دارد. چه، نقاشان با ذوق به مدد حکایات شاهنامه و با به تصویر در آوردن آن‌ها به سهم و توان خویش برحفظ و نگهداشت

میـراث پربار فرهنگ ایرانـی ادای دین می‌کنند. ایـن مهم به چیزی جز مقاومت و ایسـتادگی در برابـر تهاجم بی‌امان سیاسـی و فرهنگـی اقوام بیگانه بـه این خاک تعبیر نمی‌شـود؛ چندان‌که نقاشـان بیدار ایرانی در هنگامهٔ یورش و سـلطهٔ مغول‌ها، در غوغای فروپاشـی مبانـی مذهبی و سـنتی با همت و غیرتی سزاوار احترام و تحسین بـه بهانهٔ رواج و رونق مینیاتور مغولی- که ره‌آورد هنری قوم مهاجم بود- شاهنامه و سایر کتب نظم و نثر فارسی را با معیارهای این شیوهٔ نگارگری به تصویر می‌کشند.

به صراحت و جرئـت می‌توان گفت که با وجود غبـار تاریک و سـنگین فراموشـی و از یاد رفتن ارزش‌های این هنر در دیگر زمان و با همهٔ تلاشی کـه در تحقیر اسـتعداد و ذوق این هنرمندان در روزگار و ایام دگر- از سوی مدعیان هنر رسمی- صورت می‌گیـرد، جرقه‌های این بدعت و حرکت نوپـای هنری در اعصار بعد نه تنها به خاموشـی نمی‌گراید، که سرانجام- چنان‌که خواهد آمد- با ظهور و تولد نقاشان بلندهمت و والای قهوه‌خانه، شعله‌های آتشی می‌گردد همیشه فروزان.

خوانش تصویر

بررسـی هرگونـه تصویـر، مسـئله‌ای را پیش می‌کشـد که گریزناپذیر است و آن مقایسهٔ میان موردی اسـت که بیان می‌شود و چیزی که بیان می‌کند؛ یعنی مسئلهٔ شباهت میان آن دو، اما آیا همواره ناگزیر از این قیاس هستیم تا از طریق آن تصویر را شناسایی و بررسی کنیم؟

در زمان خوانـدن هر تصویر، مـدام عناصر آن را با مفاهیمـی دیگر جایگزین می‌کنیم. «به نظر *ژان پل سـیمون* دو نوع رمزگان وجود دارد: یکی رمزگانی که فنی خوانده می‌شـود؛ یعنی کدهایی که در بـاز تولید موضوع بـه کار می‌روند و دوم، کدهایی که انسان شناسـیک خوانده می‌شوند و بـه فرهنگ و دانش مخاطب مرتبط می‌شـوند.» (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۲۶)

مخاطب یا تماشاگر به سهم خود رمزگانی از اثر را درک می‌کنـد و این به معنای درک جنبه‌های مختلـف یک تصویـر و معناهای متفـاوت آن از منظـر فلسـفی- ایدئولوژی و جامعه‌شـناختی و هنری است.

کشـف سـویه‌های متفاوت هر بیـان تصویری نکتـهٔ مهمی را پیش می‌کشـد و آن، این اسـت که هر اثری در یـک موقعیت تاریخی- اجتماعی خاص خلق شـده و در چنین موقعیتی در چشم مخاطبانش دارای کارکردی خاص اسـت، اما در موقعیتی دیگر این کارکرد ممکن است تغییر کند و یا از بین برود.

به همین دلیل، شـناخت نمادها و نشانه‌ها باید بـا توجه به دوران خلق آن‌ها مورد بررسـی واقع شـود. در این حالت است که هر تصویر، پیامی و سخنی برای بیان دارد و این همانا ارزشمندی هر تصویر است. چیزی است که واقعیتی تازه نامیده می‌شود و نه تقلیدی صرف از واقعیت.

قراردادهای زیبایی‌شناسانه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

قـرارداد در لغـت به معنای «اتفـاق دو یا چند نفر در امری» اسـت. (معین، ۱۳۷۱: ۲۶۵۲) اگر موضـوع این تعریف، هنر و ارتباط هنری باشـد، با سـه جزء مشـخص روبه‌رو خواهیم شـد؛ اول: هنر به‌عنوان موضوع مورد اتفاق و اشـتراک، دوم: هنرمند به‌عنوان خالق اثر هنری که قالب و معنای ویژه‌ای از هنر را ارائه می‌دهد، و سوم: مخاطب که از طریق حواس پنج‌گانه، احسـاس یا اندیشـه‌ای را ادراک می‌کنـد. بدون در نظـر گرفتن توانش، ادراک و شـناخت هنرمنـد از ابزارهای هنری و کشف راه‌های ابراز و خلق اثر هنری و نیز توانایی و آمادگـی مخاطب در توجه بـه آن آثار و درک آن‌ها، هنر پیکره‌ای اسـت پیچیده و انباشـته از ابزارها و عناصر، که در بطن خود محدودیت‌هایی را نیز به‌دنبال می‌آورد.

واژه‌نامـه‌ای که هنرمند یا نسـلی از هنرمندان به‌کار می‌برنـد، جملگی از تعدادی وسـیلهٔ بیان بهره می‌گیرند که خود بـه خود نمی‌توانند برای کسـی قابل فهم باشـند؛ مگر در چارچوب نظام ادراکـی مخاطب و قراردادهایی آشـنا یا در خور توجه و اعتنای او کـه قابلیت انطباق با این نظام ادراکی را داشته باشند.

شـیوهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای هنری بود که بر پایهٔ نمادهای دینی و نوعی «پریمیتیویسـم»[۹] حاکم بر جامعه و سـنت‌های مردمـی ایجاد می‌گردید. در ادامه اصول، موازین و قراردادهای ویژهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌آوریم که بدین شرح‌اند:

- توجه به اصالت فرهنگی و قومی و مذهبی
- توجه به مردم و بیداری آن‌ها
- پرهیز از فرهنگ بیگانه
- انجـام دادن کارها به‌صـورت گروهی و پرهیز از فردگرایی
- تخیل‌پردازی و دوری از واقعیت‌های عینی
- تواضـع و فروتنی و عدم تلاش برای رسـیدن به شهرت
- زیبانمایی در آثار و پرهیز از نمایش زشتی‌ها

هر اثری در یک موقعیت تاریخی-اجتماعی خاص خلق شده و در چنین موقعیتی در چشم مخاطبانش دارای کارکردی خاص است

مدبر کار نقاشی روی بوم و پرده را در قهوه‌خانه و به تشویق و سفارش حسین قوللر، دوست دوران کودکی و یار همراه قلم نقاشی‌اش آغازکرد

• استفاده از رنگ‌های محدود روغنی با معانی نمادین
• استفاده از نقوش اسلیمی
• بزرگنمایی تصاویر و اشکالی که موضوع اصلی متن بوده و مورد توجه قرار داشته است
• مطابقت صورت و معنا، و ارتباط موضوع و محتوا
• استفاده از تمام فضای تابلو
• تمرکز عناصر ترکیب‌گر اثر به گرد یک هستهٔ مرکزی یا مرکزیت اثر
• بیزاری از فضای خالی و بنابراین، پر کردن فضای اثر از عناصر متراکم ترکیب
• ذره‌گرایی، بدین معنی که ترکیب هر عنصر از عناصر بسیار ریز و هماهنگ تشکیل شده و با عناصر پرکنندهٔ فضاهای خالی همگن و هماهنگ است.
• القای فضا و ژرفای فضا با نشان دادن عناصر ترکیب از روبه‌رو، بالا و کناره‌ها در آن واحد.

و در آخر، همان‌گونه که در تعریف قرارداد گفته شد، قراردادها از طریق علامت[10] و نشانه‌هایی[11] از سوی هنرمند ارائه می‌شود و در صورت وجود اشتراک و اتفاق معنی[12]، مخاطب درک یا احساس موافقی در قبال قرارداد از خود بروز خواهد داد.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای رزم رستم و اسفندیار به رقم محمد مدبر

مدبر در هفت‌سالگی یتیم شد. در خردسالی در تعزیه‌خوانی‌های تکیه دولت به نقش یکی از طفلان مسلم درمی‌آمد. ده- دوازده ساله بود که به شاگردی نزد استاد *علی رضا قوللر* رفت. درکارگاه کاشی‌سازی استاد علی‌رضا با پسر او، حسین، آشنا شد. هر دو در این کارگاه به آموختن راز و رمز نقاشی و رنگ‌آمیزی روی کاشی پرداختند و با یکدیگر در هنر نقش‌پردازی رقابت می‌کردند.

مدبر کار نقاشی روی بوم و پرده را در قهوه‌خانه و به تشویق و سفارش حسین *قوللر*، دوست دوران کودکی و یار همراه قلم نقاشی‌اش آغازکرد. در قهوه‌خانه‌های سرپل دربند، قهوه‌خانه مش صفر در میدان سیداسماعیل و قهوه‌خانه عباس تکیه، به سفارش قهوه‌چیان تابلو و پرده می‌کشید و از این راه زندگی‌اش را می‌گذراند.

او دومین بنیان‌گذار مکتب نقاشی به شیوهٔ قهوه‌خانه‌ای بود. قلمی پرتوان و شکوهمند در هنر تصویرسازی در زمینهٔ وقایع کربلا و حماسه‌های مذهبی بر پردهٔ درویشی و بوم نقاشی داشت.

استاد محمد مدبر وقتی در هنر نقاشی خیالی به قله رسید، از سنت معمول در هنر نقاشی قهوه‌خانه‌ای- که خود از بنیانگذاران آن بود- کمی دوری جست و با نوآوری در هنر سنتی به طبیعت‌سازی پرداخت.

این استاد بزرگ مکتب نقاشی قهوه‌خانه و نقاش دل سوختهٔ عاشورا، در یک شب سرد و برف‌ریزان زمستان سال ۱۳۴۶، یک سال پس از مرگ یار غار هم قلمش، استاد حسین قوللر، در دکه‌اش جان سپرد. این دکه، بنا به گفتهٔ آقا *سیدداود جعفرپور* شاهنامه‌خوان، کارگاه کوچکی بود متعلق به *حاج علی آقا*، معروف به حاج علی سیاه. کارگاه نقاشی ساختمان بود و در خیابان شاهپور قدیم، روبه‌روی بیمارستان رازی قرار داشت. پیکر نحیف این هنرمند را حاج علی آقا با چند تن دیگر به مسگرآباد بردند و به خاک سپردند.

• عناصر طبیعت مانند کوه و صخره و بیابان، که نشانه‌های بارز طبیعت ثابت و بی‌حرکت‌اند، رزم این دو قهرمان را در دل خود قاب گرفته‌اند.
• شخصیت‌های اصلی نقاشی یعنی رستم و اسفندیار در مرکز تصویر جای دارند.
• ویژگی این دو شخصیت قرار گرفتن رستم در سمت چپ کادر به‌دلیل اهمیت شخصیتی او، و اسفندیار در سمت راست تصویر است.
• رستم زه کمان را کشیده و تیر را به سمت چشم اسفندیار نشانه گرفته است.
• رستم به‌دلیل اهمیت شخصیتی‌اش بزرگ‌تر و جلوتر یا در پلان ابتدایی تصویر قرار داده شده است.
• هر دو شخصیت لباس رزم بر تن و دو کلاه پردار بر سر و اسبی ممتاز به زیر دارند که نشان‌دهندهٔ جایگاه و موقعیت ویژه و ممتازشان است.
• برخلاف سکون و سکوت طبیعت و مناظر اطراف، پرسوناژهای اصلی نقش در تحرک و جنبش‌اند و این را نقاش در حالت پویای شخصیت‌ها و مرکبشان به‌خوبی ترسیم کرده است.
• رنگ‌ها زنده، بانشاط و گاه نزدیک به واقعیت و پخته به چشم می‌آیند و این به دلیل نزدیکی مدبر به حقیقت و طبیعت‌گرایی بوده است.

معنای صریح، معنای ضمنی و اسطوره

هر واژه دارای معنایی تحت‌الفظی است که اصولاً آن را در فرهنگ لغات می‌یابیم و به آن «معنای صریح» می‌گوییم. همان واژه معانی دیگری نیز دارد که به تداعی‌های فردی، فرهنگی، دینی،

تاریخی و... مرتبط است و معانی ضمنی نشانه را ایجاد می‌کند. این دو، با رابطهٔ دال و مدلول سرو کار دارند و در این ارتباط هر دال می‌تواند مدلولی صریح و مدلولی ضمنی داشته باشد که معنای هر دو بخش را دربرمی‌گیرد. تعامل این دو معنا و گسترش دامنهٔ معانی ضمنی، لایه‌های عمیق و ناپیدایی از متن را هویدا می‌سازد که به مفاهیم بنیادی و ایدئولوژیک اشاره دارند که به آن «اسطوره» می‌گوییم.

«اسطوره، ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند. *بارت* معتقد است که اسطوره نوعی نظام ارتباطی است، یعنی یک پیام است. بلکه اسطوره یک «منش دلالت» است... اسطوره نه به موجب ابژهٔ پیدایش، بلکه براساس روش بیان این پیام تعریف می‌شود... از دید او نظام اسطورهای امروز قبل از آنکه با چیزهای مادی سروکار داشته باشد، به یک نظام دلالت مربوط می‌شود. اسطوره‌ها تولیدکنندهٔ نشانه‌ها و رمزها هستند و نشانه‌ها و رمزها به نوبهٔ خود در خدمت حفظ اسطوره‌هایند... (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۱۵- ۱۱۱)

داستان رزم رستم و اسفندیار

گشتاسب و زریر پسران *لهراسب* بودند. گشتاسب زیبا و پهلوان بود؛ چنان‌که جز رستم همانندی نداشت. دو تن از شاهزادگان کیکاووسی نزد لهراسب بودند و توجه شاه را به خود کشیده بودند. گشتاسب به آنان حسد می‌برد و در دوران پادشاهی پدرش خواهان سلطنت بود. چون لهراسب به خواهش او تن در نداد، رنجیده‌خاطر از ایران بیرون رفت و بالاخره به روم (یونان) رسید و پس از هنرنمایی‌ها و رنج‌ها، *کتایون*، دختر قیصر، شیفتهٔ گشتاسب گشت و زن وی شد.

پادشاه روم، گشتاسب را بر آن داشت که به ایران لشکرکشی کند. زریر نیز به فرمان لهراسب به مقابله با سپاه روم شتافت و از روی نشانه‌هایی گشتاسب را شناخت و به ایران بازگرداند. لهراسب پادشاهی را به او واگذار کرد و خود در گوشه‌ای به عبادت پرداخت.

کی گشتاسب پس از گوشه‌گیری کی لهراسب به‌جای پدر به تخت نشست. به عهد سلطنت گشتاسب، زردشت آیین خداپرستی آورد و گشتاسب دین او را پذیرفت اما *ارجاسب تورانی* بر سر این کار با او از در خلاف درآمد و میان ایشان جنگ‌ها رفت تا سرانجام ارجاسب به دست *اسفندیار*، پسر گشتاسب، کشته شد.

اسفندیار نیز مانند پدر آرزوی تخت شاهی داشت و چون گشتاسب به هیچ بهانه از رنج خواهش او آسوده نمی‌ماند وی را به جنگ رستم به سیستان فرستاد و این شاهزاده به‌دست پهلوان سیستان کشته شد. رستم، *بهمن*، فرزند اسفندیار، را به خواهش پدر بپرورد و پس از چندی به خواهش نیا نزد او فرستاد. گشتاسب سلطنت را به بهمن داد و درگذشت.

پیشینهٔ داستان رستم و اسفندیار

در قطعات مختلف اوستا و متون پهلوی، از گشتاسب بیش از سایر شاهان کیانی یاد شده است. همچنین در بسیاری از مآخذ فارسی و عربی شرح پادشاهی گشتاسب، با آنچه در شاهنامه آمده است مطابقت دارد و از ظهور زرتشت در عهد وی، سلطنت یافتن او در حیات

در وجود انسان دو نیروی متضاد در جدال‌اند: یکی روح یا نفس ناطقه یا دل، که جوهر الهی انسان است، و یکی نفس، که جوهر ذاتی و جنبهٔ حیوانی انسان است

پدر، جنگ‌هایش با ارجاسب تورانی وکشته شدن اسفندیار به دست رستم سخن به میان آمده است.

طبری دربارهٔ کشته شدن اسفندیار به دست رستم و علت آن می‌نویسد که: بشتاسب که به کارهای اسفندیار حسد می‌برد، او را به سیستان، به جنگ رستم فرستاد... (طبری، ۱۳۸٤: ٤٨٠)

در «تاریخ الرسل و الملوک» از پیمان‌شکنی‌های مکرر گشتاسب دربارهٔ واگذاری پادشاهی به اسفندیار، که سرانجام به کشته شدن اسفندیار می‌انجامد، سخن رفته است: «از *هشام بن محمدکلبی* شنیدم که گفت: گشتاسب سلطنت را پس از خود، به پسرش، اسفندیار، اختصاص داد و او را به جنگ ترکان روانه کرد و او بر آنان ظفر یافت و سوی پدر بازگشت. پدر به او گفت: این رستم است که در قلب ممالک ما متمکن شده و سر به فرمان نمی‌نهد و می‌گوید که کاووس فرمان امارت سیستان را به او بخشیده است برو او را نزد ما بیاور. اسفندیار به جانب رستم رفت و کشته شد.» (همان: ۸)

در «تاریخ گردیزی» به ظهور زردشت، ماجرای بند کردن اسفندیار به‌وسیلهٔ گشتاسب، حملهٔ ارجاسب تورانی به ایران، به اسارت گرفتن خواهران اسفندیار (همای و به آفرید) و محبوس شدن آنان در رویین دژ و... اشاره شده است. (همان: ۵۱)

صورت و معنا در داستان رزم رستم و اسفندیار

تقی پورنامداریان می‌گوید: «در وجود انسان دو نیروی متضاد در جدال‌اند: یکی روح یا نفس ناطقه یا دل، که جوهر الهی انسان است، و یکی نفس، که جوهر ذاتی و جنبهٔ حیوانی انسان است. اولی مظهر نور است و دومی مظهر ظلمت و ماده؛ یکی انسان را به‌سوی عالم نور می‌کشد، و یکی به‌سوی ماده و ظلمت. فرشتگی و دیوی انسان در گرو پیروزی یکی از این دو است. مبارزه رستم و اسفندیار مبارزه این دو نیروست. جهاد اکبر مبارزه با همین نفس و دشمن درون است که چون اسفندیار رویین تن است و هیچ سلاحی بر او کارگر نمی‌افتد مگر آنکه تنها اندام آسیب‌پذیر وی، یعنی چشمش از کار بیفتد و بر تعلقات دنیوی بسته شود. روح با راهنمایی پیری واصل یا از طریق پیوستن به عقل فعال است که بر این خصم پیروز می‌شود؛ همچنان‌که رستم نیز با دستگیری *زال* و به کار بستن راهنمایی و هدایت او، که با سیمرغ در ارتباط است، موفق می‌شود با تحقق جوهر الهی خویش و کسب قابلیت پذیرش نور سیمرغ، بر اسفندیار غلبه کند.» (پورنامداریان، ۱۷۱: ۱۳٦۷-۱٦۹)

سهروردی دربارهٔ رزم رستم و اسفندیار آورده است:

«پیر را گفتم: شنیدم که زال را سیمرغ پرورد و رستم، اسفندیار را به یاری سیمرغ کشت، پیر گفت: بلی درست است. گفتم: چگونه بود؟ گفت: چنان بود که رستم از اسفندیار عاجز ماند و از خستگی سوی خانه رفت. پدرش زال پیش سیمرغ تضرع‌ها کرد، و در سیمرغ آن خاصیت است که اگر آیینه یا مثل آن در برابر سیمرغ بدارند، هر دیده که در آن آیینه نگرد خیره شود. زال جوشنی از آهن ساخت؛ چنان که جمله مصقول بود و در رستم پوشانید و خود مصقول بر سرش نهاد و آیینه‌ها مصقول بر اسبش بست. آنگه رستم را از برابر سیمرغ در میدان فرستاد. اسفندیار را لازم بود در پیش رستم آمدن. چون به نزدیک رسید پرتو سیمرغ بر جوشن آیینه افتاد، از جوشن و آیینه، عکس بر دیده اسفندیار آمده، چشمش خیره شد؛ هیچ نمی‌دید. توهم کرد و پنداشت که زخمی به هر دو چشم رسید؛ زیرا که دگران بدیده بود، از اسب در افتاد و به دست رستم هلاک شد.

پنداری آن دو پاره گز که حکایت کنند از پر سیمرغ بود.» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۱-۹)

نقل ماجرای زال و رستم و اسفندیار از متن کتاب «عقل سرخ» بدان دلیل بود که سهروردی با تأویلات خود اضافات و تغییراتی را در اصل ماجراها معمول داشته است. حال توضیح مؤلف کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی» را دربارهٔ این تأویلات سهروردی با هم می‌خوانیم:

«دو پاره گزی را که در روایت فردوسی در شاهنامه به‌صورت تیری دو شاخه از چوب گز آمده است و سبب مرگ اسفندیار می‌شود، به دو پر سیمرغ تأویل کرده است. از روایت فرشته، همچنین می‌توان دریافت که سبب مرگ اسفندیار انعکاس نور خورشید در آیینه‌های است که رستم بر اسبش بسته و نیز خود و جوشن مصقولی است که خود پوشیده و بر سر نهاده است. پس دو پر سیمرغ در حقیقت، رمز فرشته خورشید و نیز رمز عقل اولی و عقل کلی یا هر یک از عقول است.... هر یک از عقول در حقیقت همان فیض واجب الوجود یا نورالانوار است... بنابراین، سیمرغ را، که رمز فرشته خورشید یا عقل فلک خورشید تلقی کردیم، درعین حال می‌توان هم رمز عقل

اول و هم رمز عقل دهم نیز محسوب داشت.» (پورنامداریان، ۱۳٦۷: ۱۷۱-۱٦۹)

نتیجه

مجموعهٔ ادراک و اعتقادات مذاهب باستانی ایران را می‌توانیم در شاهنامه بعینه باز جوییم. این پندارهای اساطیری در شاهنامه شکل و آرایشی حماسی یافته و آن‌گاه که پا به نقاشی قهوه‌خانه‌ای گذاشته‌اند، صورت تصویری به خود گرفته‌اند؛ به‌گونه‌ای که اهداف و ویژگی‌های زیر را در نگاره‌های ایرانی دنبال کرده‌اند:

شالودهٔ جهان‌بینی باستانی بر دو اصل استوار است: اعتقاد به دو بن آغازین قدیم و متضاد خیر و شر، که همواره در حال ستیزند و کل گیتی پهنهٔ این کارزار است و اعتقاد به زمانمند بودن این جداول و کرانمندی عمر جهان. این دو اصل مهم در جهان‌بینی باستانی ایران را به‌صورت اعتقاد به ثنویت در اشکال مختلف می‌بینیم.

اسفندیار قبل از آنکه برای انجام وظیفهٔ محوله از سوی پادشاه به سیستان برود، از ستاره‌شناسان شنیده بود که زندگی او در آن سامان به پایان می‌رسد ولی با آگاهی کامل از این پیش‌بینی، فرجام شوم این سفر و انگیزهٔ اهریمنی گشتاسب، آخرین بهانهٔ گشتاسب را نیز می‌پذیرد و برای به دست آوردن تاج و تخت شاهی گام در راهی می‌گذارد که امکان برگشت وجود ندارد. وی با آنکه می‌داند گشتاسب در حق رستم بی‌انصافی و حق‌ناشناسی می‌کند و به بهانه‌ای پوچ و واهی جهان پهلوان را مورد اتهام قرار می‌دهد و همچنین با آگاهی همه‌جانبه از خدمت رستم و خاندانش در تحکیم پایه‌های پادشاهی کیانیان، حقیقت را فدای مصلحت می‌کند و تنها با این استدلال که اطاعت از فرمان شاه واجب است، بدون در نظر گرفتن غرور پهلوانی همچون رستم، به نیرنگ گشتاسب گردن می‌نهد.

گشتاسب با دسیسه‌ای حساب‌شده، این دو پهلوان را به جان هم می‌اندازد و آن‌چنان فتنه و بیدادی بپا می‌کند که فردوسی او را تبهکاری می‌خواند که از فرط خودپرستی، فرزند برازنده‌ای چون اسفندیار را به کام نابودی روانه می‌سازد.

آنچه گفته شد، معیاری می‌شود برای هنرمند نقاش و به‌گونه‌ای که می‌توان دریافت، این دو شکل بیان- ادبیات و نقاشی قهوه‌خانه‌ای- نه تنها از لحاظ بینشی و فلسفهٔ خلق اثر، بلکه از نظر زیبایی‌شناسی و عناصر به‌وجودآورنده نیز ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند؛ به‌صورتی که نمادپردازی و صور خیال در آن دو، در بسیاری موارد مشترک و بر هم منطبق است.

استاد محمد مدبر ضمن وفاداری به متن به شیواترین شکل مفهوم را به تصویر درآورده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Hjelmslev
2. Jocobson
3. Barthes
4. Lotman
5. Moris
6. Derida
7. Eco
8. Greimas
9. Primitivism
10. Code
11. Sign
12. Meaning

منابع

کتاب

۱. احمدی، بابک؛ **از نشانه‌های تصویری تا متن**: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری، نشر مرکز، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۱.

۲. ؛ **ساختار تأویل متن**، جلد اول، نشر مرکز اسفند، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۸.

۳. اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ **داستان داستان‌ها رستم و اسفندیار در شاهنامه**. نشر آثار، چاپ ششم، تهران، ۱۳۷٦.

۳. پورنامداریان، تقی؛ **رمز و داستان‌های رمزی**. انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، تهران، ۱۳٦۷.

٤. ـــــ ؛ **عقل سرخ: شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی**. سخن، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۸.

۵. طبری، محمدبن جریر؛ **تاریخ الرسل والملوک**: (بخش ایران از آغاز تا سال ۳۱ هجری)، مترجم: صادق نشأت، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸٤.

٦. سجودی، فرزان؛ **نشانه‌شناسی کاربردی**، نشر قصه، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲.

۷. فردوسی، ابوالقاسم؛ **شاهنامه به تصحیح ژول مول**. مترجم دیباچه: جهانگیر افکاری. انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷٤.

۸. معین، محمد؛ **فرهنگ فارسی**، جلد ٦، نشر امیرکبیر، چاپ ۸، تهران، ۱۳۷۱.

مقاله

۹. فخری، لیدا؛ «زبان‌شناسی مدرن ریشه در نشانه‌شناسی دارد». **ایران**، ۱۳۸۵/۸/۱۱.

پایان‌نامه

۱۰. احمدی، لاله؛ «شمایل‌نگاری و پوستر در ایران». **پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد**. تربیت مدرس، تهران، ۱۳۷٤.

۱۱. اصلی، راضیه. «بررسی مردم شناختی قهوه‌خانه‌ای از سال‌های (۱۳٦۰-۱۳۰۰)». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**. دانشگاه آزاد تهران مرکزی، تهران، ۱۳۸٤.

۱۲. اعظم‌زاده، محمد، «پیوند نقاشی ایران با فرهنگ عامه». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تربیت مدرس**، تهران، ۱۳۷۷.

۱۳. افراشی، آزیتا؛ «معنی‌شناس بازتابی (فرضی‌های در شناخت و تبیین معنی)»، **رسالهٔ دکتری**. علامه طباطبایی، تهران، ۱۳۸۱.

۱٤. امینی، نگین؛ «شاهنامه بر پرده قهوه‌خانه». **پایان نامه کارشناسی ارشد**. دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸٤.

۱۵. خیری، مریم؛ «*ساز و کار تولید معنا در نقاشی براساس روابط متنی و بینا متنی*». **پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد**. تربیت مدرس، تهران، ۱۳۸۳.

۱٦. طالعی قره قشلاقی، محبوبه؛ «نکوهش شاهان در شاهنامه فردوسی»، **رسالهٔ دکتری**. تربیت مدرس، تهران، ٦۵-۱۳٦٤.

۱۷. قبادی، حسینعلی؛ «تحقیق در نمادهای مشترک حماسی و عرفانی در ادبیات فارسی با تأکید بر شاهنامه و آثار مولوی». **رسالهٔ دکتری**. تربیت مدرس، تهران، ۱۳۷۵.

چالشی نو برای مخاطب

مریم یگانه
کارشناس ارشد هنر (انیمیشن)

تحلیل و بررسی اشعار، نقاشی و تصویرگری سهراب سپهری

چکیده

تصاویر سهراب سپهری مرز بین نقاشی و تصویرگری را برداشته و نمادها و استعاره‌هایی که در سرتاسر اشعارش می‌بینیم را به کمک رنگ، فرم، ریتم و... به تصویر می‌کشد و نزدیک‌ترین اتفاقی که در پیرامونش رخ داده را روایت می‌کند. او با هنرش مخاطب را به چالش می‌کشد تا بیشتر بیندیشد.

این متن حاصل بررسی بر روی حداقل پنجاه اثر سیاه‌وسفید و رنگی سپهری در حوزهٔ شناختی و تصویرگری و از طرفی مطابقت این تصاویر با تعدادی از اشعار هشت کتاب سپهری در حیطهٔ ریتم، سبک، موضوع، فرم، رنگ و ترکیب‌بندی و... است.

نتیجهٔ نهایی از بررسی آثار سپهری را می‌توان در مرحلهٔ اول برگرفته از طبیعت پیرامون وی دانست؛ جایی که با تلنگری موضوع و روایتی را یادآوری می‌کند و به تصویر می‌کشد. از طرفی، آن را می‌توان به جهان‌بینی سهراب (ذن بودایی) و جهان‌دوستی و زندگی‌پرستی او مربوط دانست.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، جهان‌بینی، رنگ، شعر، انتزاع، روایت، تصویرگری

مقدمه

آثار *سهراب سپهری* امروزی است؛ آنچه در تصاویر او دیده می‌شود مرز بین نقاشی و تصویرگری را برداشته و مفاهیم و نشانه‌های کلمات را با حالاتی نمادین و گاه استعاری، مصور و روایت می‌کند و مخاطب را به چالش وا می‌دارد تا بیندیشد و تفکر و تخیل خود را نیز به‌کار ببرد.

نقاشی‌ها و تصویرگری‌های سپهری، طرح‌هایی فکرشده هستند که در تمامی آثار هنرمندان این مرزوبوم در نهایت خلوص و سرزندگی نیز دیده می‌شوند. تصاویر او خالص ایرانی است. آن‌ها ترکیب‌هایی نجیب و ساده هستند که طبیعت ایران را نشان می‌دهند، کارهای او فروتنانه عمقِ فکر و زندگی ایرانی را مجسم می‌کنند.

سپهری هرجا نشانه‌ها را بیان کرده تصاویرش به‌واقعیت نزدیک‌تر و تصویرسازی شده است. تابلوهایش آزمون‌هایی است تدریجی برای نزدیک شدن بیشتر به طبیعت و زندگی روزمره.

سپهری لحظه لحظه از فضاهای مصنوعی و شهری دوری می‌کند. بعضی اوقات حتی می‌کوشد نقش گل یا طرح نهال یا پنجره

را مورد بررسی قرار داده و در یک شکل تجریدی آزادتر و بدون واسطه‌تر با طبیعت ارتباط برقرار کند و گاهی به عمق واقعیت آن نزدیک می‌شود.

در دنیای شعر نیز خلوصی در اشعار سپهری است که آن‌ها را متمایز می‌کند. خوانندهٔ شعر سپهری، همان‌طور که سطر به سطر شعر را می‌خواند و پیش می‌رود در حقیقت یک خط طولانی شبیه یک جاده را طی می‌کند و در مسیر چندین موج تصویری قرار می‌گیرد که با یکدیگر گره نمی‌خورند و در هم فرو نمی‌روند و هیچ‌گاه نیز از حالت طولی و افقی خود خارج نمی‌شوند. پس باید اعتراف کرد که شعر سپهری، جاده‌ای در طبیعتی زیباست که رهرو آن را مجالی برای تماشا نیست جز حس و تخیل و تفکر. تصاویر سپهری، دورانی از فرمالیسم در نقاشی تا روایتگری در تصویرسازی را می‌پیماید.

دوران فرمالیسم

دوران فرمالیسم در هنرهای تجسمی خصوصاً نقاشی، بر محور جانشینی و استعاره استوار است. گویا لایه‌ای پنهان از نشانه‌ها و نمادها را در اثر مطرح می‌کند و برخلاف تصویرسازی هیچ ارتباطی با متن ادبی ندارد. دوران فرمالیسم، شیفتگی به فرم و تکنیک است نه شیفتگی به محتوا، دوران سیاه مشق که در آثار اکثر هنرمندان دیده می‌شود. گاه هنرمندان تا به آخر معتاد و اسیر آن می‌مانند و از روایت و اندیشیدن باز می‌مانند.

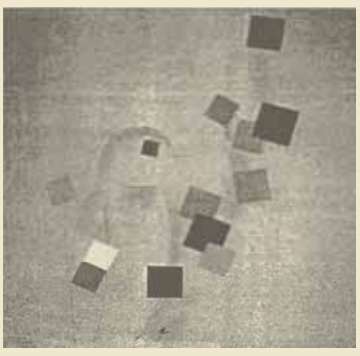
در سال‌های ۱۳۳۵ ه.ش طرح‌های سهراب با قلم‌مویی سیاه و پهن بر زمینه سفید کاغذ، فرم‌هایی برگرفته از طبیعت مانند خار یا بوته را شکل داده‌اند؛ فرم‌هایی که با حرکتی تند بر زمینهٔ سفید کاغذ نقش بسته‌اند. به مرور و آرام آرام این طرح‌ها در دست‌های او پخته شدند و غلظت رنگ‌ها کم، صاف و شفاف شد. فرم‌ها مثل بوته‌ها، ساقهٔ نهال‌ها و تنهٔ درختان از یک گوشهٔ تابلو به میان تابلو، در فضایی ساده و خلوت می‌جهند

باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس و آینه است... (صدای پای آب)

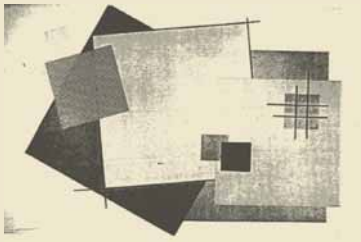
زندگی «هندسهٔ» ساده و یکسان نفس‌هاست...

انتخاب فرم مربع، نمادی از دانایی و تعادل روحی کامل در تصاویر سپهری است. رومانتیک بودن وی نیز در اشعارش، نشان از روحیهٔ لطیف او دارد که به کمک فرم دایره و با خطوط منحنی در نقاشی‌ها و تصاویر ربط دارد.

سپهری رفته‌رفته ارتباطش را با طبیعت کم می‌کند و به فرم‌های چهارگوش رو می‌آورد و از تصویرسازی وابسته به محتوا دور می‌شود.



دوره‌های انتزاعی او نشان‌دهندهٔ کوشش‌هایی متعالی است تا روابط پیرامونش را ببیند، بفهمد و ثبت کند. آثار او بیشتر یک نگاه است تا توجه و دقت؛ درست به نگاهی می‌ماند که نقاش یک لحظه به جایی انداخته و رفته است.



رنگ‌آمیزی کارهایش گذرا و به اندازه‌ای رقیق است که زیر آن‌ها پیداست. رنگ‌ها همه روحانی‌اند؛ رنگ‌هایی که از لطافت مانند پوست انسان، حرکت خون زندگی را در زیر خود به نمایش می‌گذارند. در نهایت، دوران کارهای فرمالیستی سهراب سپهری خیلی زود سپری شد و او دوباره به تصویرگری رو آورد.

تأثیر شعر بر تصویرگری و به‌عکس در آثار سهراب سپهری

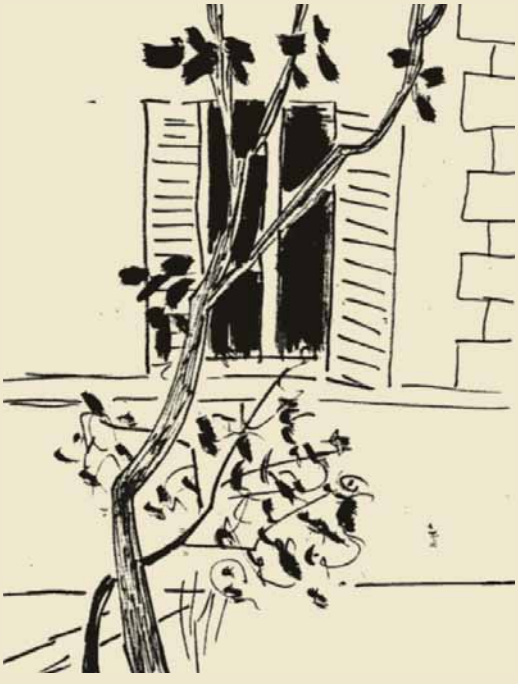
تصویرسازی هنری است دارای ویژگی‌های توضیح‌دهنده و وصف‌کننده که وام‌دار محتوا بوده و با موضوع همراه است. وابستگی‌اش به زبان، گفتار و نوشتار، وجه تمایز آن است با نقاشی، و سپهری بعد از تمرین مشق دوران فرمالیسم، گفتار و کلمات آهنگین اشعار خود را در تصاویر به نمایش گذاشت.

سپهری شاعری خردسال بود نه عارفی سالخورده. کودکی و بچگی در برخی تابلوهای او دیده می‌شود. درختی که به کمک ماژیک و دو دِسَن (خط نازک)

یکدست تیره محدود شده یادآور نقاشی‌های کودکانه است که در آن‌ها موضوعی یا لحظه‌ای به تصویر کشیده می‌شود.

سپهری در کارهایش با تلنگری موضوعی را یادآوری می‌کند و با عدم رعایت حجم یا نورپردازی صحیح، که غالب بر این طرح‌هاست، به‌نوعی ترکیب‌بندی در تصویرسازی می‌رسد. او با تردستی پلی بین تصور و واقعیت زده و واقعیت را با ایجاد وحدتی بین شعر و تصویر، شاعرانه بیان کرده است.

سپهری در اشعار خود، هیچ‌گاه از هنر تصویرگری که هنر دیگر اوست، منفک نشده است. استفاده بسیار از کلمات (نقش، طرح، رنگ) و اسماء خاص رنگ‌ها، در بسیاری از اشعار او دیده می‌شود. گویا داستانی را که در یک لحظه و در همین نزدیکی‌ها به‌وقوع پیوسته است، با برخوردی شناختی توصیف و روایت می‌کند.



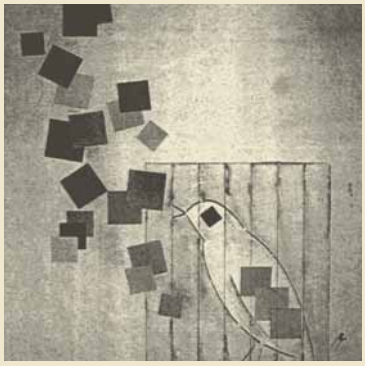
الف/ در مجموعهٔ «مرگ رنگ»
ریختن سرخ غروب
جابه‌جا بر سر سنگ
ب/ در مجموعهٔ «زندگی خواب‌ها»
تصویر را کشیدم
چگونه می‌شد در رگ‌های بی‌فضای این تصویر
همهٔ گرمی خواب دوشین را ریخت...
ج/ در مجموعهٔ «آوار آفتاب»
انگشتم خاک را زیر و رو می‌کند
و تصویرها را به هم می‌پاشد، می‌لغزد،
خوابش می‌برد
تصویری می‌کشد تصویری سبز، شاخه‌ها،
برگ‌ها...
د/ در مجموعهٔ «شرق اندوه»
و چه بود این لکه رنگ، این دود سبک
پروانه گذشت، افسانه دمید

سپهری مستقیماً در اشعار خود به هنر دیگرش اشاره‌های فراوانی دارد، اما از آن رو که در اشعار و تصاویرش برخوردی شناختی از پیرامونش داشته و گسترهٔ زمان و مکان را طی کرده است، آنجا که کمیتِ تازه‌ترین اتفاقات پیرامون را شاعرانه روایت می‌کند، به تصویرسازی نزدیک می‌شود و زمانی که تنش‌های درونی و احساسی خود را با ویژگی‌های کیفی نمایش می‌دهد، به نقاشی نزدیک‌تر می‌شود.

تأثیر این دو حالت، در دورهٔ اول شعر سپهری در سراسر اشعارش دیده می‌شود. زمانی که خود مستقیماً اشاره به نقاش بودنش دارد و زمانی که با یک قطعهٔ کامل از شعر، تصویرسازی می‌کند و داستانی روایت می‌شود.

امروزه مرز دو گونه هنر نقاشی و تصویرسازی برداشته شده و بیشتر تفکر هنرمند مطرح است؛ بدین‌معنی که فقط مخاطب امروز را مدنظر ندارد تا صرفاً برایش روایت و توصیف کند، بلکه تخیل و تفکر هنرمند که در تصویرگری اوست بیشتر مطرح می‌شود.

سپهری گاهی مستقیماً به هنر نقاشی خود اعتراف می‌کند و در عین حال با دید تصویرگری مناظر را روایت و توصیف می‌نماید:



اهل کاشانم
پیشه‌ام نقاشی است
گاه‌گاهی قفسی می‌سازم از رنگ،
می‌فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهایی‌تان تازه شود
چه خیالی، چه خیالی می‌دانم
حوض نقاشی من بی ماهی است
***
و نیمه راهِ سفر، روی ساحل «جمنا»
نشسته بودم
و عکس «تاج محل» را در آب
نگاه می‌کردم
دوام مرمری لحظه‌های اکسیری
و پیش‌رفتگی حجم زندگی در مرگ
بین، دو بال بزرگ
به سمت حاشیهٔ روح آب در سفرند...
(مسافر)

گاهی از هنر تصویرگری کمک می‌گیرد و به آن پناه می‌برد:

...یاد من باشد فردا لب سلخ
طرحی از بزها بردارم
طرحی از جاروها، سایه‌هاشان در آب...
...بهتر آن است که برخیزم
رنگ بردارم
روی تنهایی خود نقشهٔ مرغی بکشم...

و گاهی از صفاتی که به نقاشی مربوط می‌شود استفاده می‌کند:

شعر منقش...
ادراک منور...
یأس ملون!...
نکند اندوهی، سر رسد از پس کوه
(ما هیچ ما نگاه)

هنر نقاشی و تصویرگری وی به‌دلیل

محدودیت بوم و مصالح و زبان تصویر، بسیار محدودتر از هنر شعر او است. شاید به همین دلیل بسیاری از تصاویر او به‌خصوص در یک دورهٔ خاص، خلاصه و جزئی از طبیعت یا تکه‌ای از یک شیء‌اند. در تصاویرش انگار در حال نشستن از جایی عکس برمی‌دارد و در شعرش در حال رفتن از همه جا فیلم‌برداری می‌کند. شعرش حاصل حرکتی است در همهٔ طبیعت و تصویرش حاصل تماشای گوشه‌ای از طبیعت. در تصویرش بیشتر طرح است و کمتر رنگ. اصولاً سپهری در تصویرگری کم‌حرف و کم‌گو و در شعرش پرحرف و پرگوست.

اصل ترکیب‌ها در دورهٔ دوم شعر سپهری به دو صورت دیده می‌شود؛ صورتی که به کمک کلمات تفاوت نقاشی و تصویرگری را از بین می‌برد و به دیدگاه و تفکر هنرمند می‌پردازد، از این‌رو هم مانند تصویرگری روایت می‌کند و هم مانند نقاشی به انتزاع و خلاصه‌گویی می‌رسد و نشانه‌ها را در حالتی استعاری و نمادین به تصویر می‌کشد.

صورت اول همچون ترکیب‌های دلهرهٔ شیرین، لالایی سبز، شبنم نوازش، دل تنهایی، دوری شبنم.

صورت دوم همچون ترکیب‌های تعمیر سکوت، اضلاع فراقت، دهان حوصله، طعم اشارت، کاج‌های تأمل.

و ترکیب‌هایی که خاصه وقتی از دو جزء بیشتر شدند، ناهمخوانی خود را بیشتر نشان می‌دهند؛ همچون ترکیب‌های علف‌های نرم تأمل، ارث پراکندهٔ شب، میوه کال الهام، شبنم ابتکار حیات، و فرصت مشبک زنبیل.

جهان‌بینی سهراب

محیط جغرافیایی سپهری سرچشمهٔ الهام وی است.

... و خدایی که در این نزدیکی است
لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

سپهری در حقیقت، پس از شناخت این واقعیت محسوس و جهان محسوس است که همه را به نگاه مجدد و نو، در خط ویژه و بلندای جهان‌بینی خاص خویش (ذن بودایی) دعوت می‌کند و این جهان‌بینی ناشی از حقیقتی زمینی، زنده و ملموس است. لاجرم خدای «دریافته» و «یافتهٔ» او نیز در همین بلندا و ژرفا و درازا و پهناست:

باد می‌رفت به سروقت چنار
من به سروقت خدا می‌رفتم
... باید به ملتقای درخت و خدا رسید.

جهان‌بینی سپهری جهان‌دوستی و زندگی‌پرستی است نه جهان وطن یا وطن‌پرست:

هر کجا هستم باشم
آسمان مال من است
پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین، مال من است

او عاشق طبیعت است و آنچه را روی زمین و بر این خاک است، دوست دارد. از این روست که در تصاویر او کمتر به سوژهٔ آدمی بر می‌خوریم و بیشتر از طبیعت اسکیس‌برداری کرده است.

نتیجه

سهراب سپهری اهل روستایی از توابع کاشان است و اغلب موضوعاتی که در آثار او دیده می‌شوند از محیط پیرامونش نشئت گرفته‌اند و حضور انسان در کارهای وی بسیار نادر است که این خود به طبیعتِ روح سهراب و جهان‌بینی او نزدیک است.

سهراب فرزند طبیعت و متأثر از آن است. می‌توان گفت که استفادهٔ بیشتر از خطوط راست، مایل، شکسته به‌جای خطوط منحنی که در این آثار به چشم می‌خورند، برگرفته از تأثیر جسمی وی از طبیعت است و بیشترین خطوط منحنی که می‌توان در کارهای سپهری دید، خطوطی است که وی با استفاده از گواش برای ترکیب‌بندی اسم خود به‌کار برده است.

در واقع، استفاده از خطوط، رنگ‌ها، فرم‌ها، تکنیک‌ها برای سهراب جنبهٔ آزمایش و خطا و ممارست داشته است تا خلق اثر هنری. از این جهت در هر دوره‌ای از زندگی وی به آثاری برمی‌خوریم که فاقد یا دارای ویژگی‌هایی است که در آثار دوران بعدی یا قبلی وی قابل تشخیص نیست؛ پس نمی‌توان کلیتی برای آثارش در نظر گرفت.

نبود ترکیب‌بندی‌های شلوغ در کارهای سپهری نکتهٔ مثبتی است که چشم بیننده را متوجه موضوع اصلی می‌کند و از سردرگمی وی می‌کاهد. نکشیدن رنگ‌ها تا لبهٔ کار، استفاده از دو یا سه رنگ و انتخاب قسمتی جزئی از طبیعت، همگی از نکات مثبت آثار او هستند.

منابع

۱. حقوقی، محمد؛ **شعر زمان ما ۳** (سهراب سپهری)، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۳.
۲. گلستان، لیلی (به کوشش)؛ **سهراب سپهری**، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، اسفند ۱۳۵۹.
۳. سپهری، سهراب؛ **هشت کتاب**، انتشارات طهوری، چاپ پنجم، بهار ۱۳۸۱.
٤. سیار، پیروز (گردآوری و تنظیم)؛ **نقاشی‌ها و طرح‌های سهراب سپهری**، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۷۱.

اسلام: زیبایی‌شناسی یک مذهب عرفانی

نیتین کومار
دبیر نشریه و سایت «هند شگفت انگیز»
ترجمه زهرا عبداله
دانشجوی دکترای هنر اسلامی، دانشگاه شاهد

مقدمه

اسلام به عنوان روشی جامع برای زندگی، فراتر از یک دین رسمی است و بیشتر از هر مذهب دیگری بر زندگی عملی پیروان خود تأثیر می‌گذارد. مسلمان همواره خود را در محضر خدا می‌بیند و بین زندگی شخصی، مذهبی، سیاسی و عقیدتی خود مرزی قائل نیست. تأکیدی که اسلام بر برادری و وحدت مسلمانان برای اجرای اوامر الهی دارد، این دین را به قدرتمندترین دین جهان تبدیل نموده است.

نمادین بودن و بی‌زمانی دو ویژگی عمدهٔ هنر سنتی اسلامی است که سبب شده است پیام اصیل و معنوی اسلام بهتر از بسیاری از تفاسیر پیچیدهٔ کلامی انتقال یابد. پیامی که از طریق یک اثر خوش‌نویسی قدیمی منتقل می‌گردد، بسیار گویاتر از کارهای به ظاهر فعّالان مذهبی و یا روشنفکر نماهای اسلامی است. آرامش، ذکاوت، اسلوب و قداست هنر اسلامی بیش از هر عامل دیگری راهنمای درک فرهنگ اسلام است.

برخلاف ایده‌های مدرن، نه تنها اسلام هنر و زیبایی را تجمّلی نمی‌شمارد بلکه آن را امری قدسی می‌داند (یکی از نام‌های خداوند جمیل است و خداوند جمال را دوست دارد). هدف از زیبایی‌شناسی اسلامی توأم کردن زندگی مسلمان با زیبایی‌ها و آرامش است. این آرامش و شعف ممکن است از تماشای یک تابلوی خوش‌نویسی حاصل آید یا از نشستن روی یک قالی قدیمی و یا به‌واسطهٔ خواندن نماز در یک بنای اسلامی. اینک با بررسی موارد زیر به ابعاد روحانی هنر اسلامی می‌پردازیم:

۱. معماری مساجد اسلامی
۲. خوش‌نویسی
۳. مبانی زیبایی‌شناسی و بنای یک جامعه اسلامی.

کلیدواژه‌ها: اسلام، زیبایی‌شناسی، مذهب عرفانی

معماری قدسی مساجد اسلامی

اوج معماری مقدس اسلامی «مسجد» است که تجسم هارمونی، نظم و آرامش طبیعت است. یک مسلمان از طریق نمازی که در چنین بنایی به جا می‌آورد، به‌واسطهٔ ریتم و ساختار معماری مسجد گوئی به آغوش باشکوه و مطمئن طبیعت بازمی‌گردد.

مسجد محل سجود است و سجده یعنی قرار دادن برترین و بالاترین عضو نمازگزار بر زمین. این همه نمایشی است از اوج خضوع عابد در برابر معبود بدون حضور هیچ واسطه‌ای. این دیدگاه متعالی نسبت به انسان و مقام خلیفةاللهی او (نه مطرود درگاه الهی دانستن وی) از روح‌نوازترین مفاهیم این دین است. درهرحال، تمام نقش مسجد را نمی‌توان به فضای آن محدود کرد، بلکه ساختار بنای مسجد نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. برای بررسی این امر ابتدا به اختصار به جایگاه انسان در این دین توجه می‌کنیم. انسان، این اشرف مخلوقات، پیشانی بر خاک می‌نهد و به‌واسطهٔ همین خضوع است که خاک و زمین مسجد تقدس خاک اولیهٔ خلقت را با همان پاکی و دست‌نخوردگی تداعی می‌کند. اولین مسجد در اسلام خانهٔ نبی اکرم بوده و این اولین مسجد رسمی در مدینه است که از نظر معماری مشابه و به تعبیری منشعب از خانهٔ رسول خداست. گفته شده است که رسول خدا قبل از نماز بر فرش، ابتدا بر عرش نماز گزارده است و در سایهٔ این حقیقت است که زمین و فرش آینه و انعکاس بهشت به‌شمار می‌آید و معنایی قدسی می‌یابد. فرش چه به رنگی ساده باشد و چه مملو از طرح‌ها و الگوهای اسلامی و هندسی، انعکاسی از بهشت است و زمانی که شخص روی آن می‌نشیند، گویی خلوص و پاکی معنوی خاک را تجربه می‌کند.

فضای باز مسجد با هیبتی آرامش‌بخش محضر کلمهٔ قدسی است که در آن طنین می‌اندازد. تقسیمات ریتم‌دار فضا که به‌واسطهٔ قوس‌ها و ستون‌ها تداعی می‌گردد، تمثیلی از فراز و نشیب‌ها و ادوار مختلف زندگی انسان است. فضای

مدرسهٔ شِردور در ازبکستان

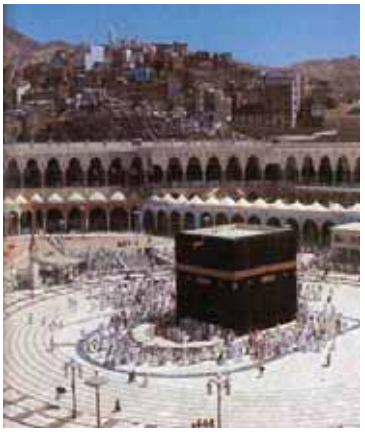
ساختارهای مقدس اسلامی به زیبایی بر استحکام و ایستایی، که ویژگی ذاتی اشیاست، تکیه دارد.

به‌طور حتم، معماری اوج هنر نمایش فضای منظم است و معماری مقدس از طریق آرایش این فضا انسان را در محضر خدا قرار می‌دهد. الگوی این آرایش و جداسازی فضا در معماری اسلامی کعبه، قبله‌گاه مسلمین است که به عقیدهٔ ایشان مرکز زمین نیز هست. مسلمانان مانند چرخی عظیم با مرکزیت کعبه در اقصی نقاط کرهٔ خاکی پراکنده شده‌اند و محورهای این چرخ به مساجد ختم می‌گردند. این خطوط همگی به یک شهر (مکه) و در این شهر به یک نقطه (کعبه) منتهی می‌گردند. کعبه، این مکعب سنگی، به‌صورت قطری تنظیم شده است و گوشه‌های آن روی نقاط اصلی قطب‌نما قرار دارند.

از دیدگاه متافیزیکی نیز کعبه مرکز کائنات و نماد خلقت اولیه است که در نقطهٔ تقاطع محور عمودی روح و محور افقی موجود محسوس قرار دارد. در زمان حج، مسلمانان هفت دور گرداگرد آن می‌چرخند و اگر از دور و با پرسپکتیو مناسب به این طواف نگریسته شود، گویی گردابی عظیم در جریان است که گردش سیارات حول خورشید و یا چرخش زائران به دور مقبرهٔ قدیسان را به ذهن متبادر می‌کند.

معماری مقدس اسلامی تبلوری از روحانیت اسلام و همچنین کلیدی برای درک آن است. فضاهای ایجاد شده در این معماری مأمنی فراهم می‌نمایند که روح را تسکین می‌دهد. آرامش و هماهنگی آن نه تنها خدشه‌ای بر طبیعت وارد نمی‌آورد بلکه انعکاسی از آرامش و هماهنگی طبیعت است. این باغ دلارایی که در باطن حس می‌گردد، تظاهر و پژواک بهشت موعود است.

حیاط مسجد جامع دهلی



کعبه، مرکز جغرافیای اسلام

هنر خوش‌نویسی اسلامی

خوش‌نویسی جواهری است که به دست خوش‌نویس با طلای ناب هنر ترصیع شده است.

ابوحیان التوحیدی

خوش‌نویسی بیان بصری کلام قدسی است. حضرت علی(ع) اولین خوش‌نویس اسلام است و البته از آنجا که کتاب قرآن به پیامبر عرضه شده، خداوند خود اولین نگارندهٔ آن می‌باشد. مطابق نظر *احمد قادی*، خوش‌نویس و نقاش قرن ۱۶، «خلقت خود خوش‌نویسی الهی است که بر صفحات گذر زمان و با خطوط سیاه شب بر صفحه سفید روز رقم خورده است.» سورهٔ قلم در قرآن با حرف «ن» آغاز می‌شود و «ن» در عربی نماد جوهردان است. عقیده بر این است که خداوند ابتدا قلم و سپس جوهردان یا «ن» را خلق کرد و بدین‌سان، اولین سوره «قلم» و اولین آیه «ن» است. مطابق متون اسلامی دیگر، قلم نماد زبان و «ن» نماد دهان است. خوش‌نویسی اسلامی به‌واسطهٔ حرکت‌ها و فراز و نشیب‌های پیوسته‌اش تمثیلی از خلقت است. حرکت افقی خطوط- که مانند پیچش نخ در بافندگی است- تغییر را تداعی می‌کند؛ در حالی‌که حرکت عمودی، ثبات عالم قدسی را به ذهن می‌آورد. از نگاهی دیگر، حرکت عمودی نماد وحدت وجود و حرکت افقی نماد کثرت وجود است.

گلدان سرامیکی با خوش‌نویسی اسلامی

عنصر مهم دیگر در خوش‌نویسی «درخت» است. درخت ظهور دانه‌ای است که از خاک و آب تغذیه می‌کند تا یکی از زیباترین جلوه‌های عالم گردد؛ به‌ویژه زمانی که به زیور گل و برگ و شاخه و میوه آراسته باشد. انسان بسیار شبیه درخت است و مانند دانه در زمین قرار گرفته است؛ با این تفاوت که باید با سعی و همت خود به کمال برسد. البته تقدیر منابع بی‌شماری را برای بهره‌برداری در دسترس او قرار داده است. بر همین اساس، هنر اسلامی خوش‌نویسی را به نحوی چشم‌نواز با فرم‌های متنوع درخت و طرح‌های اسلیمی ترکیب نموده است و نمونه‌های بدیعی از این هم‌نشینی را در آثار اسلامی می‌توان یافت.

علاوه بر طرح‌های اسلیمی، الگوهای هندسی نیز در آثار خوش‌نویسی اسلامی به وفور یافت می‌شود. درحالی‌که خوش‌نویسی مستقیماً برگرفته از قرآن و نماد عالم بالاست، عناصر هندسی ساختاری زمینی دارند. در همین راستا طرح‌های اسلیمی با مضمون رشد و زندگی، تجلی جنبهٔ مادی خلقت‌اند. به عبارت دیگر، خوش‌نویسی ریشه و تنهٔ اصلی درخت است و عناصر هندسی و اسلیمی (عناصر مردانه و زنانه) مظهر همهٔ دوگانگی‌های دیگرند که در نهایت مجدداً به وسیله تنه به گونه‌ای استوار به هم متصل می‌گردند. در تفسیر متافیزیکی، هر حرف شخصیت مستقل و خاصی دارد که در نهایت متصل به خدای تعالی است. برای مثال، «الف» اولین حرف کلمه الله و نماد عظمت الهی است. دومین حرف «ب»، با ظاهر افقی خود نماد انفعال و پذیرندگی مواد بوده و در تکمیل بُعد هیبت و جلال «آ»، تشبیهی از زیبایی الهی است. محل تقاطع الف و ب در «با» نقطهٔ یکتا، مبدأ و مرجع همه چیز است. مجموعهٔ آموزه‌ها و عقاید نهفته در سرشت خوش‌نویسی به همراه زیبایی ظاهری آن، کلید درک موقعیت یکتای آن در سلسله مراتب هنر اسلامی و روحانیت در اسلام است. قرن‌هاست که مسلمانان از خوش‌نویسی برای جلای روح بهره می‌برند. در عربی، جهت نگارش بر خلاف دیگر زبان‌ها از راست به چپ است و در این مسیر، گویی خوش‌نویس از اطراف و اکناف به سمت قلب (که در قسمت چپ بدن است) حرکت می‌کند. به عبارت دیگر، با تمرکز بر نگارش فرم‌های زیبا، شخص اجزاء پراکندهٔ روح خود را وحدت می‌بخشد. روح و قلب مسلمان به‌طور پیوسته و از طریق آیات خوش‌نویسی شده بر صفحات قرآن یا دیوار مساجد یا دیگر بناها، فرش‌ها و پرده‌ها و یا حتی اشیاء روزمره، از لباس گرفته تا ظروف غذاخوری، متذکر عظمت، هماهنگی و ریتم زندگی معنوی می‌شود.

گنبد مدرسه امام در اصفهان، ایران

مبانی زیبایی‌شناسی و بنای یک جامعه اسلامی

اسلام قبل از هر چیز دین وحدت در تمامی سطوح اجتماعی، سیاسی و غیره است. از نظر اجتماعی، «جامعهٔ اسلامی» و از نظر سیاسی «امت محمّد» برای اولین بار در تاریخ، تحولی بنیادی

در ارتباطات به دنبال آورد که طبق آن ملاک برتری تقواست و نه نژاد. هنر اسلامی فراتر از نمایش گنبد و مناره، دست‌نوشته‌های نگارگری‌شده و فرش‌های کم‌نظیر است. این هنر بیانی گران‌سنگ و پرارزش است که طی چند صد سال کشورهای پراکنده‌ای را در جهان، از اسپانیا گرفته تا آسیای مرکزی، جاوه و صحرای آفریقا به یکدیگر پیوند داده است. هنر اسلامی گویای عقاید مذهبی، ساختار اقتصادی و اجتماعی، موضوعات سیاسی و حساسیت‌های بصری جامعهٔ سنتی و یکپارچهٔ اسلام است. به‌رغم تنوعی که از قرنی تا قرن دیگر و از منطقه‌ای به منطقه دیگر در هنر اسلامی پدید آمده، قدرت و عظمت اسلام در پرتو زیبایی‌شناسی واحد به خوبی متجلی است.

چه در حیاط وسیع یک مسجد در دهلی‌نو و چه در مسجدی کوچک در قراوین شهر قِزْ[1]، به‌رغم وجود تفاوت در تکنیک‌ها و مواد ساختمانی محلی، شخص خود را در فضایی روحانی حس می‌کند. خلق هنری با این ویژگی‌ها، ابتکارات بی‌بدیل و یکپارچگی بدیع، که تمامی عوامل فرهنگی، جغرافیایی و یا شرایط زمانی را تحت‌الشعاع قرار داده است، متضمن وجود علّتی ماورائی است و این هماهنگی وسیع را نمی‌توان حاصل شانس و یا عامل تصادف تاریخی دانست.

«اتحاد» پیوندی ظریف ولی ماندگار است که زمانی برقرار می‌شود که نقاط مشترکی بین افراد ظهور نماید. برای مثال، والدینی که فرزندان خود را به یک مدرسه می‌فرستند و یا معلمانی که در یک مؤسسه تدریس می‌کنند، مسائل مشترکی دارند و در همین راستا بین خود نوعی هم‌بستگی می‌یابند. تجربهٔ واحد، پیشینهٔ نژادی، اهداف اجتماعی، مجاورت مکانی، و ایمان مذهبی مشترک از علل مشهود این پیوندها هستند. در اسلام چنین وحدتی بر مبنای دورنماهای روحی و آمال معنوی مشترک، هدف نهایی زیبایی‌شناسی اسلامی است. هنر اسلامی با یادآوری هویت مذهبی، روح و معنای اسلام

افغانستان، سال ۱۹۸۱میلادی

را به تمامی زوایا و دقایق زندگی فرد تزریق می‌کند، به نحوی که ارزش‌های فکری فرد مسلمان تحت لوای افتخارات یک فرهنگ و تمدن عظیم و درخشان دستخوش تحولی شایسته می‌شود و اسلامی زیستن را برای وی به ارمغان می‌آورد. در ادامه، برخی رویکردهای زیبایی‌شناختی اسلامی که قوام بخش وحدت اجتماعی است مطرح می‌شود.

۱. معماری پنهان اسلامی و اصل کلی‌نگری

یکی از قواعد معماری بناهای اسلامی، توجه و تمرکز روی فضاهای بسته داخل بنا در مقایسه با روبنا و ساختار ورودی ساختمان است. این عدم توجه به ظاهر خارجی بنا، گاه به آنجا می‌رسد که حتی یک مجموعه (مسجد، کاروان‌سرا، مدرسه) کاملاً با ساختمان‌های جانبی (مثلاً بازار) پوشیده می‌شود. این مخفی‌نمایی به عدم پردازش رونمای بنا از نظر شکل، اندازه، عملکرد یا معنای سازه منجر می‌گردد؛ به‌طوری که حتی اگر ساختمانی ورودی یا نمای خارجی نیز داشته باشد، اطلاعات بسیار کمی در مورد ساختمانی که پشت آن قرار گرفته است به بیننده منتقل می‌کند. به عبارت دیگر، ورودی‌ها در بناهای اسلامی به‌ندرت ما را به ساختار داخلی یا هدف از برپایی بنا رهنمون می‌گردند و درک بنا از ظاهر خارجی آن امکان‌پذیر نیست. برای مثال، گنبدی را بر فراز بام یک مجموعه بنا در نظر بگیرید. اگر چه اغلب این گنبد از دور قابل‌مشاهده است ولی هر چه نزدیک‌تر می‌شویم، در پس پشت بام‌های اطراف بیشتر و بیشتر از نظرها غایب می‌گردد. یک گنبد ممکن است از آن یک مسجد، یک قصر، یک مدرسه و یا یک مقبره باشد. از سویی ممکن است قسمت اصلی ساختمان اطرافش باشد و از سوی دیگر می‌تواند جزء کوچکی از ساختار پهناوری که آن را احاطه کرده است، باشد. حتی امکان دارد یکی از چندین گنبدهای پنهانی یا نیمه‌پنهانی باشد که بناهای کناری یا دیوارها آن را از نظرها مخفی کرده‌اند. در حقیقت، گنبد معرف منظوری واحد از برپاکردن آن بنا نیست بلکه به‌طور نمادین نشانهٔ قدرت و نقطهٔ تمرکز یک مجتمع است.

در تمامی ادوار و مناطق دنیای اسلام چنین ساختارهای پوشیده‌ای یافت می‌شوند که عبارت‌اند از سازه‌ای که واقعیت آن تا زمانی که شخص وارد آن نشده و فضای داخل آن را تجربه نکرده است، بر بیننده پدیدار نمی‌گردد. این همان‌سازی (بناهای مشابه با کاربردهای متفاوت) می‌تواند نقش بسزایی در پیشبرد اهداف یک جامعه داشته باشد. برپایی ساختمان‌های مذهبی، حکومتی، آموزشی، تدفینی و آرامگاهی و غیره با نماهای مشابه، و به‌طور کلی ساخت غیرقابل‌تمیز بناهای

مذهبی از غیرمذهبی، ترفندی است که زیبایی‌شناسی به‌منظور ایجاد یگانگی بین این دو مقوله به‌کار گرفته است. بدین ترتیب، هدف غایی زیبایی‌شناسی اسلامی ایجاد وحدت در کثرت و خلق کلیتی متحد است. در شهرهای سنتی اسلامی مسجد نه‌تنها مرکز انجام فرایض دینی، بلکه محل انجام کلیه فعالیت‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، آموزشی و تاحدودی اقتصادی نیز بوده و بدین ترتیب، با بازار (مرکز زندگی اقتصادی)، دربار (جایگاه قدرت سیاسی)، مدرسه (محل آموزش‌وپرورش) ارتباطی ارگانیک داشته است. خانه‌های شخصی در نزدیکی مسجد بوده‌اند و همان‌طور که کارهای روزمره، تفریح، نماز و مراقبت از خانواده به‌طور تنگاتنگ و متداخل در جریان بوده، ساختمان‌ها و عمارات مرتبط با این فعالیت‌ها نیز درهم ادغام می‌شده‌اند. حتی در داخل خانه‌ها اغلب اتاقی برای مقاصد متعددی چون صرف غذا، نماز، خواب و پذیرایی در نظر گرفته می‌شد. از سوی دیگر، معاملات در مساجد، نماز در مغازه‌ها و تدریس علوم، هم در مسجد و هم در خانه صورت می‌پذیرفته است. در شهرهای سنتی، این تداخل امور و وحدت ضمنی به‌طور مستقیم در معماری منعکس گشته است. در مرکز شهر، مسجد یا مقبرهٔ یک قدیس قرار دارد و جامعهٔ اسلامی در اطراف آن به‌صورت ارگانیک پراکنده شده است. همین‌طور به نظر می‌رسد که شهر به‌وسیلهٔ یک سقف واحد، که از مرکز مقدس شهر گسترش یافته، پوشیده شده است. در نگاهی عمیق‌تر، معماری مقدس اسلامی بر شهر پرتو افکنده و شکل‌گیری ساختار شهر را به ارمغان آورده است. به تعبیری دیگر، همان‌طور که سقف مسجد به سقف منازل و بناهای اطراف بسط داده شده است، قلب شهر در مرکز مقدس آن می‌تپد. کل فضای شهر با آواز روحانی که از مناره‌های مسجد برای دعوت به نماز برمی‌خیزد، به شدت تحت تأثیر قرار گرفته است و نبض ساختار یک جامعهٔ ریشه‌دار اسلامی در مسجدش می‌تپد.

مسجد امام اصفهان، ایران

۲. مفهوم وحدت و هنرهای تزیینی

تزیینات از مبانی کلیدی در تشریح هنر اسلامی است و طی ۱۳ قرن به‌عنوان یکی از عوامل پیوند ساختمان‌ها و اشیاء در پهنهٔ جغرافیایی دنیای اسلام به‌کار هنرمندان آمده است. هرگز یک نوع تزیین خاص فقط برای یک نوع ساختمان یا شیء وجود نداشته است و در عوض، مبانی تزیینی وجود داشته‌اند که برای همهٔ انواع اشیاء یا ابنیه در همهٔ زمان‌ها به‌کار گرفته شده‌اند (بدین ترتیب ارتباط تنگاتنگی بین هنرهای کاربردی و معماری به‌وجود آمده است). هنر اسلامی را باید از دیدگاهی وسیع و همه‌جانبه نگریست؛ زیرا همهٔ ساختمان‌ها و اشیاء از نظر اصول تزیینی مبانی مشابهی دارند.

بناها و اشیاء در کیفیت اجرا و مدل متفاوت امّا در ایده، فرم و طرح مشترک و تکراری‌اند. این الگوها به خوبی توانایی هنرمندان اسلامی را در اجرای مفاهیم بصری تکراری، متقارن و پیوسته نشان می‌دهند. بنابراین، به نظر می‌رسد اشیاء و تزییناتشان تأثیری لحظه‌ای دارند؛ زیرا جزئی از یک طرح قابل تعمیم، فراتر از فرمی که آن را تزیین می‌کنند، هستند و بیانی جامع‌تر از دنیای واقعیت‌اند. اگر این تزیینات روی یک محیط، مانند دیوار یک ساختمان، قرار گرفته باشد از نوع الگوهای تکرارشونده است که از لحاظ بصری بیننده را به آن‌سوی محدودهٔ دیوار هدایت می‌کند و به‌طور نمادین، تجسم پایان‌ناپذیری و واقعیت بیکران ماورائی در پس پردهٔ محدوده محسوسات است. این نکته حائز اهمیت است که این الگوهای قابل‌تعمیم به بی‌نهایت، خود حاوی اجزائی تکرار شونده‌اند. در تفسیر اسلامی، این الگوها نمود بصری وحدانیت خداوندند که در همه جا حضور دارد و تجسم عینی «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت»اند.

عناصر تزیینی اسلامی اغلب شامل خوش‌نویسی، هندسه، طرح‌های اسلیمی و یا مجموعه‌ای از این عناصر است که منجر به خلق آثار عظیم گشته

مقبره حافظ، شیراز، ایران

است. نمونهٔ جالب این هم‌نشینی، مسجد جمعه در هرات افغانستان است که سرشار از الگوهای تکرارشونده است و دیوارها وکف‌ها با آویزها و فرش‌های زیبا تزیین گردیده‌اند. در این مسجد، هر سطح منطق خاص خود را دارد ولی منطقی کلی همهٔ اجزاء را به یکدیگر مرتبط می‌کند.

در مقیاس وسیع، مبانی و منطق مذکور در زمینه‌های مختلف سرامیک‌کاری، کاشی‌کاری، چوب‌تراشی، فلزکاری و کتاب‌آرایی به کار گرفته شده است. در تصاویر بدون حضور شکل انسانی، اینکه موضوع نقاشی کوچک یا بزرگ بوده است، مشخص نیست و این امکان تغییر در اندازه و قابلیت جایگزینی طرح‌ها بستر مناسبی برای قبض و بسط الگو به منظور پوشاندن سطوح با اندازه‌های مختلف را فراهم می‌آورد. این همه در هنر، بیانگر حضور فراگیر و محسوس واحد متعال است.

تزیینات کف‌پوش‌ها گاه یادآور نقش و نگار فرش‌ها هستند. برای مثال، در مقبرهٔ اعتمادالدوله در اقرا[2]، کف مرمرین الگوی فرش‌های مغولی را به ذهن متبادر می‌سازد. از سوی دیگر، فرش نماد دو بعدی مسجد در مقیاس کوچک است که گردش دورتادوری نقوش آن، نمود مکه است. فرش و مسجد هر دو محل سجده‌اند و این نگرش ترکیبی به تمامی شیون هنر اسلامی قابل‌تعمیم است.

در حیطهٔ عملی از طریق نگریستن به تصاویر کوچک، موازی و قابل تفکیک، تمایل به هم‌بستگی اجتماعی همچون حسی مطمئن- که آرام‌آرام قلب بیننده را تسخیر می‌کند- در وجود وی ریشه می‌دواند و البته این مقدمه‌ای برای طی طریقی روحانی و مقدس‌تر است. موتیف‌های تزیینی اسلامی همگی دارای هماهنگی‌ای صفابخش‌اند. تماس مستمر با این تصاویر، آرامش را برای یک مسلمان به ارمغان می‌آورد.

از نظریه‌پردازانی که مخالف هر گونه تفسیر نمادین از هنر اسلامی هستند گرفته تا نظریه‌پردازانی که در هر چرخش و تغییر رنگی معنایی نمادین

مسجد جمعه، هرات، افغانستان

می‌یابند، همگی متفق‌القول‌اند که در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی «توحید» از مبانی بنیادین است. توحید در عبارت «لا اله الا الله» به زیبایی متبلور می‌شود. همچنین قرآن ما را متوجه طبیعت و قوانین آن، تجمع ابرها، باران، رشد گیاهان، حیوانات، و زندگی بشری، حرکت ستارگان، ظهور و افول اقوام، تغییر فصول، زندگی، مرگ، وقایع تاریخی و عجایب اسطوره‌ای کرده است. در تمامی این ساحات، یک اصل کلی حاکم است و با وجود تمام تفاوت‌ها یک هدف دنبال می‌شود که همان سرچشمه و مبدأ کائنات است و تحت لوای حاکمیت آن، موجودات متکثر وحدت می‌یابند. در سایه وحدت در کثرت، گل‌ها، درختان و پرندگان متحدالمبدأ و متحدالمقصدند و همهٔ دوایر در هر اندازه‌ای که باشند مرکزی واحد دارند.

در بحث از وحدت و یکپارچگی در هنر اسلامی، نه تنها سخن از وحدت اجزا و مهم‌تر از آن وحدت خالق در میان است، بلکه وحدت زندگی افراد و اجتماع نیز مدنظر است. بی‌اعتقادی به وجود تمایز بین مقدس و غیرمقدس، تعمیم مذهب به تمامی ارکان زندگی و پیوند خود زندگی به ریتم‌های سنتی و الگوهای دینی، حاکی از این واقعیت است که اسلام جهان را آیینه‌ای در برابر روی واحد متعال می‌داند و این مفهوم بیش از هر حیطهٔ دیگری ساحت هنر و ایده‌آل‌های زیبایی شناسی را تحت تأثیر قرار داده است.

نتیجه

هنر اسلامی ابزاری برای تزریق روح اسلام به تمامی زوایا و لحظات زندگی بشری است. هنر با ارزش‌ترین محل جلوه و بروز ایده‌آل‌های زندگی اسلامی است. اسلام در طول تاریخ خود و در عمق جلوه‌گری‌هایش، از معماری گرفته تا طراحی لباس، بر زیبایی و فاصله نگرفتن تأکید ورزیده است. آیا کسانی که امروزه از طرف اسلام سخن می‌گویند اثری زیبا خلق نموده‌اند؟ آیا از ایستایی، آرامش، هماهنگی و توازن که از مشخصه‌های دین اسلام و همچنین از بارزترین جلوه‌های فرهنگی، هنری این مذهب است، در آثار این مدعیان ردپایی دیده می‌شود؟ هنر مطمئن‌ترین معیار برای سنجش حقیقت ادعای این افراد است. هیچ امر حقیقتاً اسلامی را نمی‌توان یافت که خالی از معنایی درونی باشد. این معانی، که در این مقاله بدان‌ها پرداختیم، از معنویاتی سرچشمه گرفته‌اند که در گذر زمان بارها و بارها در قلهٔ هنر اسلامی فرصت درخشش یافته‌اند و در عرصه‌های متعدد، از سفالگری و معماری گرفته تا نگارگری و خوش‌نویسی، به منصهٔ ظهور رسیده‌اند.

پی‌نوشت

1. Qarawiyyin in Fez
2. Agra

منابع

1. Bakhtiar, Laleh. Sufi (Expressions of the Mystic Quest): London, 1997
2. Blair, Sheila, and Jonathan Bloom. Islamic Arts: London, 1997
3. Hanifi, Manzoor Ahmed. A Survey of Muslim Institutions and Culture: Delhi, 1988
4. Hughes, Thomas Patrick. Dictionary of Islam: New Delhi, 1999
5. Khan, Maulana Wahiduddin. The Garden of Paradise: New Delhi, 1998
6. Masud Khaidar, and Andrei Sakharov. Afghanistan Today, Kabul, 1981
7. Michell, George. Architecture of the Islamic World: London 1995
8. Nasr, Seyyed Hossein. Islamic Art and Spirituality: Oxford, 1990
9. Renard, John. Seven Doors to Islam: New Delhi, 1998
10. Williams, John Alden (ed.) Islam: London, 1961

تجلّی منبت، مشبک و تذهیب بر قطعات چوب

اصغر مرتضایی
مدرس هنر همدان

اشاره

سپاس بی‌کران یگانهٔ معبودی را که توفیق بندگی خـود را در خلـق آثاری چند از آیـات الهی به این حقیر عطا فرمـود. یکی از مظاهـر زیبایی که گاه بسیار مسـحورکننده و دلرباست، نقش و نگارهای چوب است. این واقعیت که لطافت گل‌ها و برگ‌ها و افت و خیز ملایم ساقه‌ها و پیچک‌ها در خط زیبای نستعلیق متجلی شده و پایه و اساس صعود و نزول حقیقی و مجازی کلمات اسـت، انگیزه‌ای شد تا با بهره‌گیری از این شیوه و دیگر شیوه‌های نگارش، از قبیل نستعلیق شکسته، ثلث، کوفی و کوفی تزیینی، و با ترکیب چهار هنر اصیل منبت، مشبک، تذهیب و خط به هم‌نشـینی آیات الهی با نقوش اسـلیمی بپردازم.

مقدمه

نخست لازم است که هنر و هنر اسلامی را تعریف کنیم:

الف. هنر فعالیتی است که زیبایی را نمودار می‌کند.

ب. هنر وسیله‌ای است برای انتقال احساسات که از طریق بیان و قلم قابل‌عرضه نباشد.

ج. هنر تحقق زیبایی در قلمرو روح آزاد انسـانی است.

اما تعریف اسلام از هنر از این قرار است: تجربه‌ای اسـت زیبایی‌شناختی و غیر شـخصی از وحدت و کثرت‌های جهان که در این تجربه، همهٔ کثرت‌ها در حـوزهٔ نظمـی بدیع به وحـدت تبدیل می‌شـوند. در این تعریف، هنر اسلامی به‌گونه‌ای است که می‌تواند جهان را روشنی و صفا بخشد و انسان را یاری دهد تـا از خودگرایی‌ها، اضطراب‌ها، تشویش‌ها و عیب‌های متفاوت بگریزد و به آرامش روشن و مصفای وحدت بی‌کران بازگـردد. بنابرایـن، هنر اسـلامی هم مانند سـایر هنرها در جست‌وجوی زیبایی است اما زیبایی‌ای که اهداف خدایی داشته و در مسیر «الی‌الله» باشد.

اسلام خود سراسر هنر است. قرآن و روایاتش، احادیثـش، بیانش، دعوتـش، روش تبلیغش، جنگش، صلحش، هدایتش، خدمتش، همه و همه هنر است. قرآن بسیار زیبا تصویر می‌کند، آهنگ و ترسیم موزون دارد، زیبا سخن و قصه می‌گوید، تاریکی‌ها را می‌زداید، به زیبایی هشدار می‌دهد و بیدار می‌کند و راه‌های سعادت را ارائه می‌دهد. بنابراین، در اسلام هنر وسیله‌ای است برای تصفیهٔ درون انسان تا زمینهٔ ایجاد وحدت

را فراهم آورد. یعنی انسان در سایهٔ آن از خودگرایی، خودخواهی، نگرانی، اضطراب و ده‌ها عیب دیگر که زاییدهٔ جهل‌اند، رهایی می‌یابد.

با این مقدمه به چند هنر اسلامی می‌پردازیم.

خوش‌نویسی

سابقهٔ خوش‌نویسی به دوران ظهور اسلام باز می‌گردد. پیامبر اکرم (ص) می‌فرماید: «خط نیکو وضوح حق را افزون می‌کند.» منشأ خطوط کوفی، نسخ و ثلث به زمان ولایت حضرت علی(ع) برمی‌گردد که ۱۴ قرن از آن می‌گذرد. شاید بتوان گفت که اولین خوش‌نویس پس از ظهور اسلام حضرت علی(ع) است. در قرون اولیهٔ اسلام قرآن به خط کوفی نوشته می‌شد اما به دلیل دشواری خواندن و نوشتن آن، خط نسخ رواج پیدا کرد. خط کوفی تا قرن سوم کاربرد داشت، ولی از خط نسخ نُه تا ده قرن پس از آن استفاده می‌شد. خط نسخ نیز از نظر زیبایی‌شناختی دارای بار تزیینی و هنری نبود، بنابراین از خط دیگری از خانوادهٔ خط نسخ به نام خط ثلث برای نوشتن قرآن، صحیفه، اخبار و احادیث استفاده شد. با گذشت زمان خط نستعلیق، که عمر آن شش قرن است، از دوران صفویه به بعد به وجود آمد که در مقایسه با خط کوفی نوپاست. نستعلیق زیبا، جذاب، آرامش‌دهنده و روح‌نواز است و به راحتی قرائت می‌شود.

تذهیب

تذهیب پیش از آنکه یک هنر باشد، یک جهان‌بینی است. در تفکر عرفانی، درون و بیرون هر دو جلوهٔ یک حقیقت‌اند. آنچه به درون باز می‌گردد، نشانی از مقام خلوت خاص انسان است که در آن مقام جز سالک و معبود کسی را راه نیست. این مقام دارای ذکری است که به آن «ذکر خفی» می‌گویند. هنگامی که سالک از مرتبهٔ ذکر خفی بیرون می‌آید، جلوهٔ عبودیتش در عالم خارج ظهور می‌کند که این مقام هم با ذکری آغاز و پایان می‌یابد که به آن «ذکر جلی» می‌گویند. در تذهیب این اذکار به صورت نمادین در حرکت و گردش نقوش اسلیمی و ختایی، که برگرفته از حرکت و گردش گیاه عشقه است، به نمایش گذاشته می‌شوند. گردش عشقه هرچه به سوی بیرون (که نمایانگر ذکر جلی است) گسترش یابد، نوعی تعالی و حرکت درونی را می‌طلبد تا با رجوع مجدد به نقطهٔ اول، آغاز دیگری برای سلوکی دوباره پیدا کند و این حرکت را همواره تا دستیابی به کمال مطلق عشق ادامه می‌دهد. آغاز هنر تذهیب به قرون اولیهٔ اسلام برمی‌گردد. این هنر در هر دوره ویژگی‌های آن دوره را به خود گرفته است. در قرون پنجم و ششم به سرعت به کاشی‌سازی راه یافت و هر محراب، مسجد، گنبد و کتیبه‌ای را آراست. شاید بتوان گفت که نسخه‌های خطی و کتب دست‌نویس بستری مناسب برای رویش و شکوفایی هنر تذهیب شدند. سپس این هنر پشتوانهٔ هنرهای دیگر مانند کاشی‌کاری، قلم‌زنی، قالی، خاتم، پارچه‌های زری و منبت شد.

منبت

منبت یا کنده‌کاری روی چوب نیز یکی از هنرهای کهن بشر است. این هنر نیز از ۱۴۰۰ سال قبل از

میـلاد تاکنـون در دوره‌های متفـاوت ویژگی‌های همان دوره‌ها را به خود گرفته اسـت. برای مثال، در لوحه‌هایـی که از خزانهٔ *داریوش* به دسـت آمده‌اند، سخن از پرداخت دستمزد به هنرمندانی آمده است که درب‌های چوبی را کنده‌کاری کرده‌اند. در دوران ساسانی آثار تزیینی در این زمینه شامل مربع‌هایی چوبی بود که در کنار هم قرار می‌گرفتند.

در اوایل دورهٔ اسلامی آثار منبت دارای عمق کم و روسازی سـاده، نقوش حیوانی و گل و برگ، نقوش محرابی، لچک و سر ترنج متداول بود. در قرون پنجم تا دهم هجری نقوش منبت عبارت بودند از شیارهای موازی و تزیینی، کتیبه به خط کوفی و دیگر خطوط اسلامی، نقوش محرابی، لچک، گل و بوته، اسلیمی و ختایی. از آثار دوره‌های گوناگون می‌توان یک مقبره را که در «موزهٔ ویکتوریا»ست و یک مجسمهٔ چوبی را که در «موزهٔ ارمیتاژ» نگهداری می‌شـود و هر دو متعلق به دورهٔ ساسانی هستند، نام برد.

منبر مسجد جامع اصفهان (٥٤٦ هجری) و رحل قرآن (٦٧٨ هجـری)- که هم اکنون در موزهٔ قونیه نگهداری می‌شـود- نیز از آثار قرون پنجم و ششم، و صندوق مقبرهٔ شـیخ *صفی‌الدیـن اردبیلی* و بقعهٔ *حبیب‌بن موسـی* در کاشـان مربوط بـه قرن دهم هجری هستند.

مشبک

به هنر شبکه‌کاری با ایجاد روزنه‌هایی در اثر اطلاق می‌شـود که به این وسـیله، نور از شبکه‌های ایجاد شده عبور می‌کند. هنر مشبک‌سازی پیوندی عمیق و ریشـه‌ای با هنر خطاطی و طراحـی دارد. این هنر گسترده و فراگیر نیسـت و تنها شهری که این هنر در آنجـا رواج دارد، اصفهان اسـت. همان‌طور که نور از سـوراخ‌ها و مشبک‌های چراغ می‌گذرد و به چشم آدمی می‌رسـد، نور وجود مطلق نیز بر انسان- که به منزلهٔ روزنه‌ها و مشـبکات اسـت- می‌تابد. «الله نور السـموات و الارض مثل نوره کمشـکوة فیها مصباح المصباح فی زجاجة الزجاجة کانها کوکب درّی یوقد من شجرة مبارکة زیتونة لاشرقیه و لا غربیه» (نور/٣٥). یعنی خداوند نور آسمان و زمین، و ارواح و اجساد است و مثل نور او همچون مشکات- چراغدانی- است. این چـراغدان، همانا بدن آدمی اسـت و در آن مصباح- چراغ- گذاشته شده که همانا روح است و این چراغ در زجاجه و آبگینه است که همانا دل آدمی است.

روش خلق یک اثر

١. تهیهٔ چوب

انتخاب و تهیهٔ چوب یکی از مهم‌ترین مراحل کار محسوب می‌شود. بدیهی است که اگر در این باره دقت

لازم صورت نگیرد، ممکن است در آینده با مشکلاتی مانند ترک خوردن و پیچش اثر مواجه شویم که قابل جبران هم نیستند. بنابراین، ابتدا الوارهایی بدون ترک و کاملاً خشک از چوب‌های مقاوم جنگلی نظیر گردو، راش، ممرز و غیره را انتخاب می‌کنیم و به‌وسیلهٔ ارهٔ فلکه به آن‌ها برش‌های طولی به قطر چهار سانتی‌متر می‌دهیم. سپس توسط دستگاه گندگی ناهمواری‌های الوارها را کاملاً هموار و آن‌ها را به تخته‌هایی به ضخامت سه سانتی‌متر تبدیل می‌کنیم. از چوب‌های به‌دست آمده، به تناسب طول اثری که می‌خواهیم خلق کنیم، با ارهٔ فلکه قطعه‌ای را جدا می‌کنیم. اگر این قطعه عرض کافی نداشته باشد، به میزان لازم دو یا سه قطعه را با ایجاد فاق و زبانه و به‌کار بردن چسب چوب، توسط گیره (پیچ دستی) خوب به هم می‌چسبانیم. چند ساعت صبر می‌کنیم تا چسب کاملاً خشک شود. سپس آن را به طول و عرضی که در نظر داریم، گونیا می‌کنیم.

۲. ضدعفونی کردن

از آنجا که ممکن است در الیاف چوب باکتری‌ها و تخم آفاتی همچون مگس چوب‌خوار موجود باشد و به‌تدریج با گذشت زمان موجب فرسودگی آن شوند، حتماً باید چوب را ضدعفونی کرد. به این منظور باید آن را همراه چند عدد قرص برنج و نفتالین در کیسه‌ای پلاستیکی گذاشت و در آن را تا ۱۵ روز بست تا ضدعفونی شود.

۳. کپی خط بر کاغذ کالک و طراحی نقوش اسلیمی

یک ورق کاغذ کالک را به ابعاد قطعهٔ چوبمان برش می‌دهیم. برای ایجاد قاب، حدود پنج سانتی‌متر از حواشی آن را با خط‌کش اندازه می‌گیریم و با کشیدن خطی از محیط داخلی جدا می‌کنیم. چون کار با چوب در مورد آثار خوش‌نویسی تا حدی دشوار است، خصوصاً آنکه نهایت دقت را در امانت‌داری خط مورد نظر باید مبذول داشت، لازم است وقت و حوصلهٔ زیادی صرف شود. به‌خصوص اگر این وقت و حوصله را در مورد آثار بزرگان خط به کار بگیریم خیلی بهتر خواهد بود. با این کار هم اثری عالی خلق خواهیم کرد و هم به استادان برجستهٔ خط کشورمان و آثارشان ارج نهاده‌ایم. البته باید قبلاً برای چنین کاری از آن‌ها اجازه بگیریم.

کاغذ کالک را روی خط مورد نظر می‌گذاریم و با خودکار لبه‌های کناری آن را دنبال می‌کنیم تا آن خط کاملاً روی کاغذ کالک کپی شود. حالا با خودکاری به رنگ دیگر، در حواشی و زمینهٔ خط، نقوش اسلیمی و ختایی را طراحی می‌کنیم. باید

دقت کرد که طراحی نقوش اسلیمی و ختایی طوری باشد که حتماً هر حرفی از حروف و کلمات روی آن‌ها قرار بگیرد تا هنگامی که اقدام به شبکه‌کاری کردیم، این حروف از بین نروند.

۴. انتقال خطوط و کلمات روی چوب

ابتدا تمام سطح قطعه چوبمان را با کاربن می‌پوشانیم. سپس کاغذ کالک را روی آن قرار می‌دهیم و با ماشین دوخت ثابت می‌کنیم. در این مرحله، با خودکار مسیر خطوط و کلمات را روی چوب کپی می‌کنیم. سپس میخ‌های ماشین دوخت را از چوب بیرون می‌کشیم و کاغذ کالک و کاربن را برمی‌داریم. حالا با دقت به بررسی کلمات کپی‌شده می‌پردازیم تا اگر احیاناً حرف یا کلمه‌ای جا مانده باشد، آن را نیز کپی کنیم. به این ترتیب که با دقت کاغذ کالک را در جای مناسب قرار می‌دهیم و بدون آنکه آن را جابه‌جا کنیم، کاربنی را زیر آن می‌گذاریم و حرف یا کلمهٔ جا افتاده را کپی می‌کنیم.

۵. منبت‌کاری خطوط و کلمات

برای این مرحله باید از قبل با ابزار و اصول اولیهٔ منبت‌کاری آشنا شده باشیم تا بتوانیم با استفاده از انواع مغار و چکش لاستیکی کلمات درشت را منبت کنیم. از آنجا که برای منبت کلمات خیلی ریز مغارهایی که گفته شد کاربرد ندارند، باید از قلم‌های منبت‌کاری ریز بهره گرفت و بدون استفاده از چکش و فقط با فشار دست اقدام به کنده‌کاری کرد.

۶. انتقال نقوش اسلیمی و ختایی روی چوب

ابتدا نقوش اطراف کلمات را کپی می‌کنیم. به این منظور کاربن را روی این نواحی می‌گذاریم. سپس کاغذ کالک را روی آن قرار می‌دهیم و با کمی فشار و با عبور دادن خودکار از روی این نقوش، آن‌ها را کپی می‌کنیم اما برای انتقال نقوش زمینهٔ کلمات، دیگر از این روش نمی‌توانیم استفاده کنیم. چون منبت آن‌ها باعث می‌شود سطح هموار برای گذاشتن کاربن و کاغذ کالک نداشته باشیم. به‌ناچار به‌تدریج و با در نظر گرفتن این نقوش آن‌ها را با خودکار لابه‌لای حروف و کلمات می‌کشیم. چون کلمات مانع از آن می‌شوند که خودکار به راحتی به گردش درآید، این مرحله کمی دشوارتر و وقت‌گیرتر است.

۷. شبکه‌کاری

این مرحله بهترین زمان برای شبکه‌کاری است؛ زیرا موجب سهولت در کار و صرفه‌جویی در وقت می‌شود. به این منظور ابتدا به وسیلهٔ دریل و مته شمارهٔ ۱۰، در فضاهای بین گل‌ها و برگ‌ها

سوراخ‌هایی برای قرار گرفتن تیغهٔ ارهٔ عمودبُر ایجاد می‌کنیم. سپس با ارهٔ عمودبُر تمام فضاهای ذکر شده را بُرش می‌دهیم.

۸. منبت‌کاری نقوش اسلیمی و ختایی

در ایـن مرحله بهتر آن اسـت کـه از یک جهت به کنـده‌کاری نقوش بپردازیـم. منبت اطراف خط خوش‌نویسی بسیار سهل‌تر از نقوش زمینه یا زیرین حروف و کلمات است؛ زیرا کلمات مانع از آن می‌شوند که هنگام منبت‌کاری به مغارها زاویهٔ مناسبی بدهیم. در نتیجه، می‌توان گفت که این سخت‌ترین مرحلهٔ خلق اثر محسوب می‌شود.

۹. سوهان‌کاری و سمباده‌زنی

پس از اتمام منبت‌کاری با سوهان مخصوص که یک طـرف آن دارای آج‌های نرم و طـرف دیگر آن دارای آج‌های زبر اسـت و از هر دو طـرف به تدریج باریک می‌شـود، به صاف کردن و زدودن قسـمت‌های زائد می‌پردازیم. سپس با سـمبادهٔ ۱۰۰ یا ۱۲۰ تمام اثر را سـمباده می‌زنیم؛ به‌طوری کـه در صورت لمس کردن آن با انگشتان، حالت زبری احساس نشود. برای قسمت‌های میانی شبکه‌ها هم که سمباده‌زنی مشکل اسـت، می‌توان نوار باریکی از سمباده را بر سر قطعه چوب نازکی شبیه مداد پیچید و این کار را انجام داد.

۱۰. رنگ‌کاری

برای مصون ماندن اثر از عوامل جوی، مانند رطوبت، آفات و غیره آن را در اختیار اسـتادکار رنگ‌کار قرار می‌دهیم. در این مرحله مهم‌ترین کار پاشیدن سیلر، کیلر، و پلی‌استر است که باعث می‌شود، اثر در مقابل عوامل مذکور مقاوم شـود. در ضمن، برای زیبایی و همچنین وضوح بیشتر با پاشیدن سایهٔ خود رنگ، نقوش اسـلیمی و ختایی را از خوش‌نویسی متمایز می‌کنیم.

در خاتمه شـایان ذکر اسـت که به فضل الهی با خلق هجده اثر بـه روش فوق، مجموعهٔ منحصر به فردی را به‌وجود آورده‌ام. در این مجموعه، زیباترین و متنوع‌ترین آثار استادان گرانقدری چون *غلامحسین امیرخانی*، *یدالله کابلی خوانسـاری*، *جلیل رسولی*، مرحوم *عطار هروی*، *هاشم بغدادی* و *مرتضی شعبانی* را به کار برده‌ام. بارزترین ویژگی درخور توجه آثار بنده این اسـت که از قاب‌ها تا نقوش اسلیمی و از نقوش اسـلیمی تا کلمات، همه و همه از یک قطعه چوب واحد خلق شده‌اند. پس از شرکت در نمایشگاه‌های متعدد داخلی و خارجی به جرئت می‌توانم بگویم که این روش کاملاً ابتکاری بوده و تاکنون هیچ اثری به این روش به‌وجود نیامده است.

عکاس: ابراهیم سیسان

عکاسی تئاتر، عکاسی هنری، عکاسی خبری

ابراهیم سیسان

اشاره

آیا عکاسی تئاتر گونه‌ای عکاسی مستند و خبری است، یا براساس دید و اختیار هنرمند عکاس می‌تواند گونه‌ای از عکاسی هنری نیز باشد؟ برای پاسخگویی به این سؤال، شاید در ابتدا باید تعریفمان را از عکاسی تئاتر مشخص کنیم و توضیح دهیم که هدف از عکاسی تئاتر چیست. صرف نظر از این موضوع و در دیدگاهی کلی‌تر، هر عکس، حتی یک عکس فوری که تصادفاً گرفته شده باشد، بازتابی از نوعی سازمان‌دهی تجربی و ثبت صورتی ذهنی است. به این ترتیب، موضوع و سبک هر عکس از دنیاهای درونی و بیرونی شخص عکاس خبر می‌دهد. هر عکس می‌تواند عملاً تفسیر دوبارهٔ جهان پیرامون ما باشد و ما را بر آن می‌دارد که موضوع را به شکلی جدید و از زاویه‌ای خاص مشاهده کنیم. متن حاضر در پی تعریف و ارائهٔ دو شکل یا دیدگاه کلی از موضوعی واحد است. هدف از این کار بیان ویژگی‌های این دو نوع نگاه است تا به این ترتیب از سوءتفاهم‌های موجود جلوگیری شود و مشکلات حاصل از آن برطرف گردد. برای نیل به این مقصود ابتدا باید محدودهٔ کار، ادعا، مخاطب و در یک کلام، جهان منحصر به فرد هر یک از این دو دیدگاه را مشخص کرد تا بتوان بر همان اساس با آن‌ها تعامل داشت.

به‌رغم تفاوت‌های موجود بین عکاسی خبری و مستند به‌دلیل شباهت‌های فراوان این دو شیوه، نگارنده به عمد هر دو را در یک گروه قرار داده و براساس این فرض، نوشتار خود را پایه‌ریزی کرده است.

کلیدواژه‌ها: عکاسی تئاتر، عکاسی هنری، عکاسی خبری، عکاسی

همان‌طور که می‌دانیم، عمر هنر نمایش در ایران بسیار بیشتر از هنر عکاسی است اما می‌توان گفت تاریخ عکاسی تئاتر در کشورمان هم‌زمان است با تاریخ ورود عکاسی به ایران. با بررسی مختصر عکس‌های دورهٔ قاجار به عکس‌هایی از مراسم تعزیه یا نمایش‌واره‌های خاص آن دوره برمی‌خوریم که در واقع در حکم نمونه‌های نخستین عکس‌های تئاتر در ایران هستند. با بررسی مجموعه عکس‌های این دوره می‌توان دریافت که همگی آن‌ها را عکاسان ایرانی و خارجی با دیدگاه مستند و مردم‌شناسانه تهیه کرده‌اند. به گواهی سایر آثار متأخر به‌جا مانده در این زمینه، پی می‌بریم که تقریباً از همان آغاز اجرای نمایش‌های اروپایی در ایران، عکاسی مستند و خبری از آن‌ها رواج داشته و این روند تا به امروز ادامه پیدا کرده است.

پیش از پرداختن به مقولهٔ عکاسی هنری از تئاتر ضروری است به‌طور کلی اشارهٔ کوتاهی به تاریخچهٔ عکاسی هنری در جهان داشته باشیم. این نوع نگاه خاص به عکاسی در واقع در دههٔ ۱۸۶۰ میلادی آغاز شد و شامل کار عکاسان فرانسوی و انگلیسی می‌شد که ادعا داشتند عکس‌هایشان واجد ارزش هنری است. همان‌طور که می‌دانید، عکاسان در اثبات این ادعا نبرد سختی پیش رو داشته‌اند. چرا که باور رایج این بوده که عکس محصول کار خود به خودی ماشینی بی‌روح است و دوربین سند تولید می‌کند نه تصویر. درهم‌تنیدگی این دو مضمون از گذشته تا به حال همواره با مناقشه‌ها و بحث‌های فراوان همراه بوده است.

اما تاریخچهٔ عکاسی هنری از تئاتر در ایران بسیار نوپاست و صرف‌نظر از یکی دو مورد، در کل به دورهٔ پس از انقلاب و مخصوصاً در دو دههٔ اخیر مربوط می‌شود. این نوع نگاه به عکاسی تئاتر امروزه طرف‌داران خاص خود را پیدا کرده است و در حال حاضر عکاسانی که به این شیوه از تئاتر عکاسی می‌کنند، کم‌نیستند.

عکاسی مستند خبری مستلزم ثبت عینی و بی‌واسطهٔ امور است. این شیوهٔ عکاسی امکان دسترسی مستقیم به واقعیت موجود را برای انبوه بینندگان فراهم می‌آورد. عکس خبری گویای این مطلب کلی است که اتفاقی در این زمان و در این مکان خاص توسط این افراد شکل گرفته است. به این ترتیب، در واقع در عکاسی خبری

عکاس: ابراهیم سیسان

ما بیشتر با عینیت روبه‌رو هستیم؛ در حالی که در عکاسی هنری بیشتر با ذهنیت سروکار داریم. ما از دیدگاه عکاسی هنری در مواجهه با جهان خارج به سراغ مفاهیم ذهنی می‌رویم تا با دگرگونی دنیای واقعی به درک بهتری از آنچه واقعیت می‌نامیم، برسیم اما در عکاسی خبری یا مستند، تمام تلاش عکاس صرف ثبت واقعیت‌های موجود می‌شود.

شاید به‌طور خلاصه بتوان گفت که وظیفهٔ عکاس خبری تئاتر ثبت زیباترین و مهم‌ترین لحظات و اتفاقات یک اجراست. در عکاسی خبری از یک نمایش، شما هم به‌نوعی بخشی از عوامل اجرایی همان نمایش هستید اما در شیوهٔ هنری به‌رغم حضور در موقعیت نمایشی، فاصلهٔ خود را با موضوع حفظ می‌کنید و به دنبال نگاه شخصی خود هستید. این نگاه شاید در بعضی موارد با هدف اصلی گروه نمایش همسو نباشد و یا حتی در تعارض با آن قرار گیرد. این مطلب یادآور اهمیت مسئلهٔ ایده‌پردازی در عکاسی هنری از تئاتر است. در این شکل کار، شما با داشتن یک ایدهٔ خاص به تماشا و مصور کردن یک نمایش می‌پردازید اما در عکاسی خبری شما واسطهٔ امینی هستید که کمترین میزان دخل و تصرف را در آنچه واقعاً هست، انجام می‌دهید. به این ترتیب، باید گفت که مسئله در واقع تفاوت عکاسی از تئاتر و عکاسی در تئاتر است.

روایت صادقانه، بی‌طرفانه و کامل یک نمایش در عکاسی خبری تئاتر یک وظیفه است؛ در حالی که در عکاسی هنری تئاتر، هنرمند معمولاً گزیده کار می‌کند و تنها بخشی از یک کل را مدنظر قرار می‌دهد که این البته یک قاعدهٔ کلی نیست. در واقع، در عکاسی خبری و مستند شما به‌عنوان عکاس ناخودآگاه جایی می‌نشینید که کارگردان برای شما تعریف کرده اما در عکاسی هنری تئاتر، عکاس در جایگاهی حضور دارد که خودش انتخاب کرده است. (البته این صرف‌نظر از محدودیت‌های فیزیکی سالن یا مسائلی از این قبیل است. در اینجا منظور از جا، دیدگاه ذهنی است نه محل یا زاویهٔ فیزیکی که البته همان‌طور که می‌دانیم این دو به نوبهٔ خود در بیان دیدگاه ذهنی مؤثرند.)

در عکس مستند آنچه اهمیت دارد، اطلاعات، محتوا، جزئیات و کاربرد است اما در عکاسی هنری ادعای نیّتمندی، بیان ذهنی، تعالی معنوی و تأثیرگذاری زیبایی‌شناسانه مطرح است. البته به‌رغم تمام این وجوه تمایز، عکاسی مستند و

عکاس: فرزانه شکری

هنری دو ساحت در هم تنیده‌اند، هر یک متقابلاً در تعیین و تعریف مقولهٔ دیگر نقش دارد و بخش عمدهٔ معناهای خود را از دل مناسبات متقابل و متضاد دیگری استخراج می‌کند.

جهان اثر

آیا خبری یا مستند بودن عکس تئاتر به معنی غیرهنری بودن آن است و یا هر عکس هنری نمی‌تواند جنبهٔ خبررسانی و استنادی داشته باشد؟

البته پاسخ این سؤال‌ها روشن است. منظور ما از بیان ویژگی‌های کلی، ارزش‌گذاری یا محدودیت‌سازی در برخورد با آثار عکاسی نیست. همان‌طور که در ابتدای این نوشتار آمد، هر عکس بر پایهٔ هدفی ایجاد شده است. به‌نظر می‌آید با مشخص شدن این هدف راه بروز سوءتفاهم‌های موجود برطرف شده و محدودهٔ ادعا و معیار برخورد با هر اثری، به درستی مشخص خواهد شد. در واقع، در مواجهه یا نقد اثر هنری نخست باید روشن شود که هنرمند قصد انجام دادن چه کاری را داشته و آن‌گاه بررسی شود که او در انجام آن کار موفق بوده است یا نه. قبل از اینکه بتوانیم مشخص کنیم اثری هنری موفق شده یا شکست خورده است، باید بدانیم که چه چیزی در ارتباط با آن اثر خاص، موفقیت یا شکست به شمار می‌آید. به گفتهٔ *آدورنو*، هدف کلی هر عکس آشکار کردن (منطق تولید شدن) آن است. در بحث موردنظر ما وقتی نوع نگاه، ادعا یا جهان منحصر به فرد عکس مشخص شد، تکلیف مخاطبان با آن اثر نیز تا حدود زیادی مشخص خواهد شد. بر همین اساس، ما دیگر با متر و معیار عکاسی خبری و مستند به تجزیه‌وتحلیل عکس هنری تئاتر نخواهیم نشست و از آن انتظار اطلاع‌رسانی یا واقعی بودن نخواهیم داشت. از سوی دیگر، عکس خبری و مستند از تئاتر را نیز با نگاه عکس هنری تحلیل نمی‌کنیم و آن را احتمالاً بی‌ارزش نخواهیم دانست.

البته یکی از ویژگی‌های عکاسی از تئاتر این است که موضوع یا بستر کار، خود شاخهٔ دیگری از هنر است. بنابراین، در مواجهه با عکس تئاتر برای تأویل، تفسیر و راه‌یابی به جهان اثر باید همواره در دو قطب آهن‌ربا در جست‌وجو و حرکت بود. آهن‌ربایی که از یک‌سو به هنر تئاتر و از سوی دیگر به هنر عکاسی ختم می‌شود. استفاده از روش‌های بیانی و آشنایی با ساختارهای اصلی این دو هنر، در جهت دستیابی به شناخت بهتر از عکس تئاتر ضروری است اما این خود روشی کارآمد و گاه گمراه‌کننده است. برای جلوگیری از این سردرگمی، لازم است باز به جهان منحصر به فرد و یگانهٔ هر عکس مراجعه کنیم. چنان که *جان سارکوفسکی*، منتقد و مدیر بخش عکاسی موزهٔ هنر مدرن نیویورک، گفته است: «امروزه شمار عکس‌ها، از شمار آجرها بیشتر است و هر یک از این عکس‌ها یگانه و منحصر به فرد است.» بنابراین، توضیح و تبیین ویژگی‌ها و کارکردهای همهٔ این تصاویر کار ساده‌ای نیست. به هر حال، عکاسی و مخصوصاً عکاسی تئاتر، هنری تلفیقی است و باید توجه داشته باشیم که در برخی نظام‌های ارتباطی دیگر نظیر متن نمایش، مخاطبان در نحوهٔ برخورد ما با تصاویر عکاسی و شیوهٔ بهره‌گیری‌مان از آن دخیل و سهیم‌اند.

تنوع و تکثر

آوردیم که در این گفتار سعی ما بر این است که عکاسی تئاتر را از دو دیدگاه کلی عکاسی مستند و خبری از تئاتر و نیز عکاسی هنری از تئاتر دسته‌بندی و بررسی کنیم. با قبول این دو شکل یا دیدگاه کلی اکنون باید به این مسئله اشاره داشت که هر یک از این دیدگاه‌های کلی به نوبهٔ خود به زیرشاخه‌های مختلفی تقسیم می‌شوند و به شکل‌های متفاوتی تعمیم‌پذیرند. گاه این تقسیمات جزئی‌تر حتی از تعریف کلی بیرون می‌زنند و با بخشی از دیدگاه متفاوت دیگر نیز همپوشانی پیدا می‌کنند. برای مثال، در عکاسی مستند به انواع و اقسام گرایش‌های گوناگون برمی‌خوریم؛ از مستند شاعرانه گرفته تا مستند مردم‌شناسانه، خبری، قوم‌نگارانه و سایر موارد. یادآوری این نکته ضروری به‌نظر می‌آید که گاهی کاری که ما در عکاسی انجام می‌دهیم، با تصوری که از انجام دادن آن کار داریم ممکن است کاملاً متفاوت باشد. برای مثال، بسیاری از پیش‌گامان عکاسی مستند در جهان، از جمله *واکر اونز*، *کارتیه برسون*، *براسای* و *آندر کرتس*، کار خود را نوع تازه‌ای از شعر می‌پنداشتند و از زاویه‌ای مبارزه‌جویانه و زیبایی‌شناسانه وقایع روزمره را به تصویر می‌کشیدند؛ در حالی که ما امروزه آن‌ها را سرآمدان عکاسی مستند جهان می‌دانیم. به هر حال، عکاسی مستند در تمامی اشکال آن مستلزم ثبت عینی و بی‌واسطهٔ امور واقع است و قرار است این شیوهٔ عکاسی امکان دسترسی مستقیم به واقعیت عینی را برای بیننده فراهم آورد. از سوی دیگر، در دیدگاه مقابل ـ که همان عکاسی هنری از تئاتر است ـ وقتی رسمیت هنری بودن این دیدگاه را در کل پذیرفتیم، همچنین باید بپذیریم که در عکاسی هنری انواع و اقسام تجربه‌ها، تکنیک‌ها و فضاهای شخصی می‌تواند وجود داشته باشد و فقط نمی‌توان به یک یا دو تعریف یا سلیقهٔ شخصی و منحصر به فرد بسنده کرد و سایر تجربه‌ها را نادیده انگاشت. این مسئله‌ای است که متأسفانه در بعضی عکاسان هنری تئاتر وجود دارد و به‌رغم قرار داشتن همگی آن‌ها در یک گروه‌بندی کلی (عکاسی هنری تئاتر) دستاوردها و تجربیات دیگر هنرمندان این رشته را قبول ندارند و فقط سلیقهٔ شخصی خود را ملاک تشخیص عکاسی هنری می‌پندارند. عکاسی که به بازیگر نگاهی فیگوراتیو دارد و آن را بخشی از دکور و نمادهای بصری موجود در صحنه می‌داند، نتیجهٔ کارش به همان نسبت هنری است که یک هنرمند با توسل به تکنیک کولاژ در عکاسی تئاتر، به بیان مقصود و ایده‌پردازی شخصی می‌پردازد.

عکاس: فرزانه شکری

زبان یا نحوهٔ روایت

یکی از راه‌های درک تفاوت عکاسی هنری و عکاسی مستند یا خبری، درک زبان یا روایت در اثر است. اجازه بدهید از این بحث عبور کنیم که آیا عکاسی دارای زبان هست یا خیر؛ چرا که این خود محل مناقشهٔ بسیاری است. منظور ما در این مورد بیشتر

به شیوهٔ روایت مربوطِ می‌شود. برای مثال، تصاویر خبری معمولاً به گونه‌ای با یک نوع متن همراه‌اند. این متن ممکن اســت یک تیتر، مقاله یا نقدی باشد که منتقدی بر آن نمایش خاص نوشــته است و یا در شکلی دیگر شــرح آن نمایش و یا خیلی مختصر فقط شامل نام نمایش و عوامل اجرایی آن باشد. در بهره‌گیری شکل‌های گوناگون از متن در عکاســی خبری همهٔ این موارد به شــکل‌های مختلف به درک بهتر، بیشتر و ســاده‌تر موضوع توســط مخاطب کمکِ می‌کنند اما در عکاسی هنری تئاتر، عموماً کلام کنار می‌رود یا در صورت لزومِ از متن گنگی استفاده می‌شــود که ظاهراً ارتباط مســتقیمی با عکس ندارد. بــه این دلیل کــه هنرمند به‌عمــد می‌خواهد عکس در معرض انواع تفاسیر و تداعی‌ها قرار بگیرد. عکس هنری به جهــت یافتن بار معنایی از نوعــی ابهام یا عدم قطعیت بهره می‌برد؛ در حالی که عکس خبری و مستند از این مسئله گریزان است و هدف سرراست‌تر و واضح‌تری را برای خود در نظر می‌گیرد.

مسئلهٔ قابل اشارهٔ دیگر تفاوت کادربندی در این دو نوع نگاه کلی اســت. کادربندی در عکاسی مستند و خبری تئاتر به‌گونه‌ای زیبایی، جامعیت موضوع و نیز آگاهی‌بخشی را مدّنظــر دارد؛ در حالی که در عکاســی هنری از تئاتر دستیابی به زوایای نامتعارف، پیچیدگی در فــرم (که به پیچیدگی معنا منتهی می‌شود) و ویژه بودن نگاه یا آبستره بودن فضای عکس را به بیننده القا می‌کند.

اطلاع‌رسانی و پیام

اطلاع‌رســانی یا پیام‌های پنهان و آشکار مســتتر در عکس در واقــع بخش هویت، منظــور یا معنــای هر عکس را تشــکیل می‌دهند. همان‌طور که در ابتدای این نوشتار آمد، هر عکسی هرقدر ساده و بی‌منظور هم که باشــد، حاوی بار معنایی یا پیام خاصی است. این پیام یا معنا در عکس خبری اغلب پیچیده و دور از دسترس نیست اما باید دید در عکس هنری تئاتر چطور. بی‌مناســبت نیســت در این مورد اشاره‌ای داشته باشیم بــه گفته‌ای از برشــت، نمایشــنامه‌نویس نام‌آشنای آلمانی، یا همان‌طور که خودش مایل بود نامیده شود: برشت، فیلسوفی در تئاتر.

برشت معتقد بود که ما از یک اثر مصنوعی و ابداعی چیز بیشتری می‌آموزیم. منظور او این بود که وفاداری صرف به نمودها الزاماً به درک واقعیت پیچیدهٔ مدرن کمک نمی‌کند. در واقع، تصویر برساختهٔ مونتاژ ممکن است خیلی وقت‌ها نسبت به یک عکس مستند اطلاعات بیشتری را به نمایش بگذارد، اما اطلاعات ارائه شده در این شکل الزاماً برآمده از خود موضوع به تصویر کشیده شده نیست بلکه بیشتر به پس‌زمینهٔ معنایی یا نشانگانی نمایه‌های موجود در عکس مربوط می‌شود. به این ترتیب، می‌توان دریافت که مخاطب در مواجهــه با عکس هنــری تئاتر همواره به چالشی فراخوانده می‌شــود که برای او دردسرآفرین و شــاید طاقت‌فرساست. در واقع، اطلاعات در عکس خبری و مستند از قبل جویده شده و به شکل آماده برای هضم به مخاطب ارائه می‌شــودِ؛ در حالی که در عکس هنری این روند کاملاً برعکس است و به همین دلیل، مشارکت بیشتری را از سوی مخاطب می‌طلبد. عکس هنری از تئاتر، در واقع به نوعی کار تأویل متن (نمایشــی که از آن عکاسی شده) را به انجام می‌رساند و در ادامه، از مخاطب خود نیز انتظار دارد به تأویل متن حاضر (عکس تئاتر) بپردازد.

ساختگی بودن و اغراق

به‌دلیل تأثیرپذیــری و اجتناب‌ناپذیری عکاســی تئاتر از ماهیت ذاتــی هنر تئاتر، شایسته اســت به این مسئله توجه خاص داشته باشیم و همواره در فضاهای مختلف کاری آن را در نظــر بگیریــم. همان‌طــور کــه می‌دانیــم، درون‌مایه‌هــای برآمده از زندگی روزمره نقش بســیار مهمی در نگاه مستندگرایانهٔ عکاسی ایفا می‌کنند اما در عکاسی مســتند از تئاتر، جدا از زمان‌های تمرین یا اتفاقات پشــت صحنــه، آنچه در صحنهٔ تئاتر اتفاق می‌افتد اغلب از نظر شکلی (و نه محتوایی) با زندگی روزمره تفاوت‌های بسیاری دارد. اغراق در نورپردازی، حرکت و نحوهٔ بیان بازیگــران، لباس، گریم، دکور و حتــی قصه و فضای روایــت، (صرف‌نظر از سبک‌ها و تکنیک‌های مختلف نمایشی در جهت نیل به مشابهت یا فاصله گرفتن از واقعیت زندگــی موجود در تئاتر)، اغلب عامل مهمی است در جهت نمود ساختگی بودن و اغراق در واقعیت موجود. به همین دلیل و از این منظر خاص شــاید بتوان در مقام مقایســه، عکاسی هنری از تئاتر را در مقابل عکاسی مســتند از آن، واجد قرابت و همخوانی بیشــتری با ذات هنر نمایش دانست. حال با این ویژگی‌ها که برشمردیم، چگونه عکس تئاتر به‌رغم تمام این تعارضاتِ و اختلافات شــکلی می‌تواند عکسی کاملاً مســتند تلقی شــود؟ در صورتــی هم که مستند بودن آن را بپذیریم، لااقل باید قبول کنیم کــه فاصلهٔ در خــور تأملی با فضای زندگی واقعی آدم‌ها در آن به چشم می‌آید. از سوی دیگر، حضور عامل اتفاق یا حادثه در نمایــش جزو ویژگی‌هــای جالب توجه برای هر عکاس خبری محســوب می‌شود و از این نظر به تشابه زمینهٔ کاری عکاسی خبری و نیز عکاسی تئاتر اشاره دارد. مسئلهٔ قابل تأمل دیگر حضور چهره‌های سرشناس

عکاس: رضا موسوی

عکاس: سیامک محب‌علیان

در تئاتـر، جابه‌جایی و جایگزینی آن‌ها با یکدیگر و نیز حاشـیه‌هایی است که اغلب حضور این افراد با خود دارد. پوشش خبری حضور این چهره‌ها به‌عنوان عوامل نمایش و نیز حاشیه‌های این حضور، جزو وظایف مهم هر عکاس خبری محسوب می‌شود.

شیوه‌های اجرا و کاربرد

آنچه تا به حال بدان پرداختیم، بیشـتر شـامل بن‌مایه‌های فکـری در این دو نوع نگاه کلی مفروض بود. اینک به اختصار به این مسـئله می‌پردازیم که شیوه‌های اجرا و کاربردهای خـاص آثار تولیدی در حوزهٔ این دو دیدگاه کلی چگونه است یا چگونه می‌تواند باشد.

تک عکس و مجموعه عکس

استفاده از دو شکل تک عکس یا مجموعه عکس در هر دو نوع نگاه عکاسـی هنری و مستند از تئاتر مرسوم است. به‌نظر می‌آید در ایـن مورد، هدف در هـر دو گونه یکی باشد؛ یعنی وقتی عکاس تشخیص می‌دهد که با یک تک عکس نمی‌تواند یا نمی‌شود به بیان مقصود پرداخت، از مجموعه استفاده می‌کند. منظور غایی از ارائهٔ مجموعه عکس در دیدگاه عکاسی مستند یا خبری تئاتر، پوشش ابعاد مختلف موضوع است و اغلب عامل پیوند عکس‌ها، عاملی بیرونی است. بـرای مثال، همهٔ عکس‌های یک مجموعه عکس خبری تئاتر، مربوط به یک نمایش‌اند و وقایع صحنه و پشـت صحنهٔ آن نمایش را شـامل می‌شـوند اما این عامل پیوند و شکل‌دهنده به مجموعه عکس در عکاسی هنری تئاتر می‌تواند عاملی درونی و پنهان باشـد. آوردیم که ایده‌پردازی در عکاسـی هنری تئاتر نقشـی مهم و اساسـی دارد؛ بر همین اسـاس، هنرمنـد اینجا می‌تواند براساس ایده‌ای مشترک، درون‌مایه‌ای واحد یا مضمونی خاص عکس‌هایی از نمایش‌های مختلـف را کـه در زمان‌هـای گوناگون یا احتمالاً با تکنیک‌ها و سـبک‌های مختلف تئاتری اجرا شده‌اند، در کنار هم قرار دهد و براساس منطقی خاص، از آن‌ها مجموعه‌ای از عکس‌های منسجم تئاتر به وجود آورد. در واقع، آنچه در اینجا عامل پیوند عکس‌های گوناگون و متفاوت خواهد بود، نظم فکری مشترکی است که در ذهن هنرمند وجود داشته و به‌وسیلهٔ آن به این مجموعه انسجام بخشیده‌است.

دیجیتالیزم و ویرایش

همان‌طـور که انتظار می‌رود، ویرایش در عکاسی خبری محدود است؛ چون عکس جنبهٔ سندگونه دارد اما ویرایش در عکاسی هنری از تئاتر حد و مرز خاصی ندارد. اینجا بستر اولیهٔ خمیرمایه‌ای است که هنرمند آن را به هر شـکلی که بخواهد، درمی‌آورد و امکانات گستردهٔ ویرایش، وسیله‌ای است در جهت دسـتیابی به هدفی که او در نظر دارد. فناوری دیجیتال که امکان دست‌کاری در تصاویر را بدون به جای گذاشـتن اثری از ایـن دخل و تصرف میسـر می‌سـازد، چالش‌های بنیادینـی را پیش روی تلقی سنتی از عکاسی به مثابه سند یا مواد اولیه رسانه‌ای می‌گذارد و همان‌طور که می‌دانیم، امروزه عکاسی مستند از این نظر با بحرانی فزاینده مواجه اسـت. از همیـن روی، هر چند وقت یک‌بار یکی از آژانس‌های معتبر خبری، عکس یا آثار یکی از عکاسان خود را به دلیل کشـف دسـت‌کاری شـدن و غیرمسـتندبودن آن‌ها کنار می‌گذارد. به این ترتیب، ملاحظه می‌شـود که امکانات دنیـای دیجیتـال همان‌قـدر که دسـت عـکاس را در ایجاد تغییرات باز گذاشـته، به همان نسبت اعتبار و سندیت عکس را نیز ناخواسـته کاهش داده است. پرواضح اسـت کـه هر عـکاس خبری و مسـتند تئاتـر، از امکانات ویرایش گسـترده‌ای که عکاسی دیجیتال در اختیارش قرار می‌دهد نمی‌تواند و نباید اسـتفاده کند و چنانچه این اتفاق افتـاد، ارزش کارش در محدودهٔ دیگری قابل بررسی اسـت نه در محدودهٔ عکس خبری و مسـتند. از سوی دیگر، با توجه به جهان منحصر به فرد هر اثر هنری ـ که در این مقاله به شرح و بسط کلیات آن پرداختیم ـ عکاس هنری تئاتر نیز محدودهٔ کارش مشخص است و نمی‌تواند اثر تولیدی خود را کاملاً مسـتند و دسـت‌نخورده جا بزند. مسئله‌ای که ـ متأسفانه ـ به دلیل به رسمیت نشناختن این شیوهٔ کاری از سوی بعضی، عدم اعتماد به نفس و شـناخت، یا مشخص نبودن شیوه و روش کاری عکاسان وجود دارد و بارها شاهد بوده‌ایم که بعضی عکاس‌های تئاتر به‌رغم استفاده از امکانات گستردهٔ ویرایش در کارهایشان، اصرار دارند که نتیجهٔ نهایی را عکسـی مستند وانمود کنند؛ در حالی که این کار بیش و پیش از هر چیز نوعی خودفریبی است که عکاس بر خویش روامی‌دارد.

سرعت یا زمان

چالش دیگر، تفاوت سرعت ارائه در این دو گونه دیدگاه کلی است. در عکاسی خبری، عکسی که امروز بسـیار مهم است فردا به اصطـلاح بیات شـده و تاریخ مصرفش به پایان رسیده است. به همین دلیل، عکس شب اول اجرا و نیز عکس از نمایش در حال اجرا مهم است. سرعت در خبر عامل مهمی است و گریز از آن اجتناب‌ناپذیر؛ اما عکاس خبری همیشه باید احتیاط کند که سرعت را فدای کیفیت و دقت نکند.

در مقابل در عکاسی هنری تئاتر، عکاس معمـولاً وقت بیشـتری بـرای گزینش، پیرایش و بازنگری عکس‌ها دارد. او ممکن است حتی سـال‌ها پس از عکاسی کردن

از یک نمایش، عکس‌های آن را براساس یک مضمون یا الگوی فکری خاص ارائه نماید. به این ترتیب، زمان ارائه و مصرف در عکاسی هنری از تئاتر طولانی‌تر است. این گفته البته به معنای بی‌ارزش بودن عکاسی خبری نیست. صحبت ما از ویژگی‌های این دو نوع نگاه است نه ارزش‌گذاری آن‌ها. چه بسا گذر زمان ارزش‌های بیشتر یک عکس خبری را برای ما آشکار کند. همان‌طور که ما امروزه به عکس‌های خبری تئاترهای گذشته نگاه متفاوت‌تری داریم تا مخاطب همان دوره‌ها که آن آثار برای اطلاع‌رسانی به او تهیه شده بوده است. همین مطلب ما را به مطلب مهم دیگری می‌رساند که در واقع همان شناخت مخاطبان این دو گونه نگاه به عکاسی تئاتر است.

مخاطبان

به لحاظ جامعهٔ آماری، تعداد مخاطبان عکاسی خبری تئاتر معمولاً خیلی بیشتر از مخاطبان عکاسی هنری از تئاتر است. انبوه مخاطبان سایت‌های خبری یا روزنامه‌ها با تعداد افرادی که از نمایشگاه‌های عکس تئاتر بازدید می‌کنند یا به مطالعهٔ کتاب‌های عکاسی تئاتر علاقه‌مندند، به هیچ وجه قابل مقایسه نیست. در عکس خبری تئاتر، مخاطب عامهٔ مردم‌اند که با رسانه‌های مختلف در ارتباط قرار می‌گیرند؛ به همین دلیل ـ همان‌طور که پیش‌تر آمد ـ عکاس خبری مفاهیم یا منظور خود از عکس را پیچیده نمی‌کند و پیام را سرراست‌تر و مستقیم‌تر ارائه می‌دهد؛ در حالی که در عکاسی هنری از تئاتر محدودیتی از نظر پیچیده‌تر بودن معنا وجود ندارد و حتی هنرمند می‌کوشد مخاطب را برای دستیابی به درک منظور خود یا اثر هنری‌اش مجبور به تلاش بیشتری کند. مخاطبان در این شکل کار، هنرمندان یا علاقه‌مندان به مسائل فرهنگی و هنری هستند که در واقع طیف محدودتری را نسبت به مخاطبان عام تشکیل می‌دهند؛ البته این به هیچ‌وجه به معنای آن نیست که عکس هنری را عامهٔ مردم نمی‌فهمند یا عکسی که قابل درک برای همگان نیست حتماً عکس هنری است. شاید یکی دیگر از دلایل این امر این باشد که در نگاهی کلی، هنر نمایش در کشور ما اغلب توسط قشر فرهیختهٔ جامعه و برای همین قشر تولید و ارائه می‌شود.

از اشتراکات کاربردی در شیوهٔ نمایش این دو گونه نگاه می‌توان به سایت‌های شخصی اشاره داشت؛ یعنی ممکن است عکاس خبری یا هنری تئاتر به‌رغم ارائهٔ کارش در رسانه‌ای عمومی یا گالری عکس، آثارش را در سایت شخصی خود نیز به نمایش بگذارد. اغلب به تجربه دیده‌ایم که آثار عکاسان مستند خبری در این سایت‌ها دربردارندهٔ نگاه شخصی‌تری به موضوع است و از فضای کلی و سیاست‌های حاکم بر رسانه‌های بزرگ فاصله دارد.

سفارش، اقتصاد و خلاقیت فردی

همان‌طور که در مطلب پیشین گفتیم، نگاه شخصی و خلاقیت فردی در رسانه‌ها تابع شرایط خاصی است. هر رسانه به‌عنوان بنگاهی فرهنگی و اقتصادی، ویژگی‌ها، محدودیت‌ها و ملاحظات مخصوص به خود را دارد و پرواضح است که در روند گزینش و انتخاب عکس تصمیم‌گیرندهٔ نهایی فقط شخص عکاس نیست و افراد و ملاحظات خاص دیگری نیز بر این مسئله تأثیرگذارند. بنابراین، طبیعی است که استقلال عمل عکاس هنری تئاتر خیلی بیشتر از عکاس مستند خبری باشد. در واقع، سفارش‌دهنده و خریدار محصول نهایی در دو دیدگاه کلی مفروض با یکدیگر متفاوت‌اند و هر یک، مناسبات و شرایط خاصی را به هنرمند عکاس تحمیل می‌کند.

مؤلفه‌های تشخیص و طبقه‌بندی

تقسیم‌بندی هنر و هنرمندان هیچ‌وقت کار ساده‌ای نبوده است و چه بسا خود هنرمند نیز از عهدهٔ این کار برنمی‌آید. این کار نیاز به نگاهی از بیرون به موضوع دارد. از سوی دیگر، به‌نظر می‌آید برای انجام دادن این کار به گذر زمان بیشتری نیازمندیم. چه بسا تا از مرحله‌ای عبور نکنیم، نتوانیم تصور یا قضاوت درستی دربارهٔ اتفاقات شکل‌گرفته و حرکت‌های صورت‌پذیرفته در آن مرحله داشته باشیم. به هر روی، قرار گرفتن عکاس یا نتیجهٔ کار او به‌عنوان عکس در یکی از دو دیدگاه کلی مفروض و مورد بحث از دو روش قابل دستیابی است: دسته‌بندی هنرمندان عکاس یا دسته‌بندی خود عکس‌ها.

سابقهٔ کار، سبک، شیوه و سلیقهٔ کاری هر هنرمند تا حدودی مشخص است و به همین دلیل، یک اثر بدون اینکه حتی نام هنرمند خالق آن در زیرش نوشته شده باشد، در خیلی موارد قابل تشخیص است. در واقع، امضای شخصی هنرمند ما را با شیوه و محدودهٔ کاری او آشنا می‌کند. صرف‌نظر از این مورد، خود عکس‌ها با ما سخن می‌گویند و از نحوهٔ ترکیب، کادربندی، زاویهٔ نگاه، استفاده از امکانات ویرایش، شیوهٔ ارائه و عناصری از این قبیل تا حدودی می‌توان به‌منظور عکاس پی برد و دریافت که عکس خبری و مستند است یا ما با عکسی هنری مواجه‌هستیم.البته‌مثل‌همیشه،هنرمندانی نیز هستند که کارشان شامل هر دو گرایش کلی می‌شود و به سادگی نمی‌توان آن‌ها را فقط در یک گروه خاص قرار داد.

نتیجه‌گیری

عکاسی می‌تواند فی‌نفسه وسیله‌ای باشد که در آفریدن کار هنری از آن بهره گرفته می‌شود. عکاسی در عرصهٔ خلاقیت با هنر وجه اشتراک دارد؛ زیرا هرگونه کار عکاسی ماهیتاً با دخالت نیروی تخیل انجام می‌شود اما همان‌طور که اشاره شد، هدف نهایی، شیوهٔ اجرا و نحوهٔ بهره‌گیری از این تخیل در دو نوع نگاه کلی مفروض، یعنی عکاسی مستند خبری و یا هنری از تئاتر، به‌طور کلی متفاوت است. در واقع، تأکید بر بازشناساندن این دو دیدگاه کلی تأکید بر ضرورت وجود دیدگاه‌های متفاوت در برخورد با زمینه‌ای مشترک است که هر یک به نوبهٔ خود اهمیت و ضرورت فراوان دارد و از جایگاه خاصی برخوردار است. از سوی دیگر، شاید بتوان گفت به تعداد عکاس‌ها تفاوت دیدگاه‌ها و شیوه‌های کاری مختلف وجود دارد که همگی در خور توجه و قابل تأمل‌اند. در این نوشتار هدف تنها برشمردن ویژگی‌هایی کلی بوده است تا شاید از این رهگذر دید مشخص‌تری به گستره‌ای وسیع داشته باشیم و بتوانیم به معیار و زبانی مشترک برای گفت‌وگو و درک متقابل و احترام به تجربیات یکدیگر دست یابیم.

منابع

۱. ادواردز، استیو؛ **عکاسی**، مترجم: مهران مهاجر، نشر ماهی، ۱۳۹۰.
۲. لسینگ، آلفرد، داتون، دنیس؛ **مجموعه مقالات مسائل زیبایی‌شناسی معاصر**، آثار جعلی و تقلبی، مترجم: نیما ملک‌محمدی، انتشارات مؤسسهٔ متن، چاپ اول، ۱۳۸۹.
۳. فلوسر، ویلم؛ **در باب فلسفهٔ عکاسی**، مترجم: پوپک بایرامی، انتشارات حرفهٔ نویسنده، چاپ اول، ۱۳۸۹.
٤. برجر، جان؛ **شیوه‌های نگریستن**، مترجم: غلامحسین فتح‌الله نوری، انتشارات ویژه‌نگار، ۱۳۸۸.
۵. بیضایی، بهرام؛ **نمایش در ایران**، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳٤٤.

پژوهش در قلمرو هنر و راهکارهای پویایی آن

شبنم گلزار مُشکی
کارشناس ارشد صنایع دستی

چکیده

هنرهای پویا در ایران، پس از ورود اسلام به این سرزمین، شکلی دیگر به خود گرفت. در بسیاری از موارد به تکامل رسید و در برخی جهات، به شکل قبل باقی ماند و رشدی نیافت و حتی از یاد رفت.

امروزه ما با تماشا و دقت در عظمت و زیبایی دست‌ساخته‌های قدما، هم مبهوت هنرشان می‌شویم و هم خواستار بازآفرینی و زنده نگه‌داشتن آن هستیم. پژوهش‌های فراوان و گوناگونی در مورد هنرهای مختلف در ایران صورت گرفته است که نشان از پژوهشگران علاقه‌مند به این مقوله به‌رغم مشکلات سر راه این کار دارد، اما نکتهٔ مهم، چگونگی به‌کارگیری نتایج این پژوهش‌هاست، همان نکته‌ای که هدف نگارش این مقاله قرار گرفته است و به روش توصیفی- کاربردی، مشکلات انجام پژوهش‌های هنری و سرانجام آن‌ها را بیان می‌کند. ثمرهٔ این نوشتار دستیابی به این نکته است که، توجه و ارزش‌گذاردن نهادهای متولی هنر به پژوهش‌های انجام‌شده، گفت‌وگو در مورد مقاله‌های نوشته‌شده در مجلات و همایش‌ها و بررسی آن‌ها، فراخواندن پژوهشگران از سوی نهادهای هنری، دانشگاه‌ها و دیگر مؤسسه‌های مربوطه، برای موضوعی هدفمند که با پشتوانه‌ای مناسب در رفع مشکل یا جلوگیری از فراموش شدن هنری خاص کوشش کند، از جمله راهکارهایی هستند که مانع ناقص و بیهوده ماندن پژوهش‌های انجام‌شده در این عرصه می‌شود.

کلیدواژه‌ها: هنر ایرانی، مراحل پژوهش، راهکارها

مقدمه

پژوهش در قلمرو هنر همواره از دغدغه‌های اهل هنر و هنرپژوهان که در پی یافتن چرایی و چگونگی شکل گرفتن آثار هنری هستند، بوده است. شور و شوق پژوهشگران و نیاز به فهم و زنده نگه‌داشتن تجربیات هنری گذشته و به‌کارگیری آن‌ها در فعالیت‌های هنری امروز، در بیشتر مواقع، بی نتیجه می‌ماند که دلیل آن به اجرا درنیامدن حاصل پژوهش انجام شده است که در برخی موارد نیز باعث سرخوردگی پژوهشگر و بی‌علاقگی او به پیگیری پژوهش مستمر، می‌شود.

برای جلوگیری از این اتفاق ناخوشایند، بایستی تدابیری اندیشید که هم به پویایی هنر ایران زمین کمک کند و هم پژوهشگر را به ادامهٔ راه، دلگرم سازد.

پژوهش در مقولهٔ هنر و چالش‌های آن

برای ارائهٔ راهکارهایی به‌منظور کاربردی کردن پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه‌های مختلف هنری، ابتدا به چگونگی انجام پژوهش در این عرصه و مشکلاتی که در تهیهٔ مطالب و مستندات و تدوین پژوهش، پیش‌رو قرار دارد، می‌پردازیم.

پس از انتخاب موضوع، پژوهشگر برای تهیهٔ مطالب ابتدایی و تاریخچه به کتابخانه مراجعه می‌کند که در برخی موارد، نخستین مشکل در همین مرحله بروز می‌کند و آن، کمبود یا نبود منابع تألیفی یا ترجمه‌ای معتبر و قدیمی بودن کتاب‌های موجود در کتابخانه‌هاست. بدیهی است که هر روز پژوهش‌های گوناگون و کشفیات جدیدی صورت می‌گیرد اما نتیجه و نسخه‌ای از آن‌ها به همهٔ کتابخانه‌ها راه نمی‌یابد.

مرحلهٔ دوم، مراجعه به مراکز متولی هنر و درخواست مدارک و اسنادی راجع به موضوع مورد نظر است؛ مرحله‌ای که همکاری و هماهنگی کامل و همیشگی را در پی ندارد. نکتهٔ جالب توجه در این مورد، گاه نبود اسناد و گزارش‌هایی کامل از فعالیت‌های انجام‌شده یا وضعیت گذشتهٔ آثار هنری به‌خصوص معماری و تزیینات وابسته به آن است و اغلب پاسخی برای چرایی این مطلب وجود ندارد.

مرحلهٔ سوم، بخشی از پژوهش است که به‌صورت میدانی انجام می‌شود. انجام پژوهش به‌صورت میدانی، ارزش بیشتری به کار می‌بخشد؛ زیرا با مشاهدهٔ عینی آثار هنری از جمله اشیاء مختلف و بناهای تاریخی، امکان تجزیه‌وتحلیل بهتر برای پژوهشگر به‌وجود می‌آید. در این صورت، وی می‌تواند بین اطلاعاتی که از مطالعهٔ کتاب‌های مرجع به‌دست آورده و آنچه خود به چشم می‌بیند، توازن برقرار کند و تحلیلی مناسب ارائه دهد. چه بسا، آنچه پژوهشگر از مشاهدهٔ خود به‌دست می‌آورد با آنچه در کتاب‌ها گفته شده مغایر باشد و نقطهٔ عطفی در قدرت دانش و تحلیل پژوهشگر ایجاد کند که توانایی شناسایی درست از نادرست و راست را از دروغ بیابد.

مسئلهٔ دیگری که در این گام پیش روی پژوهشگر قرار می‌گیرد، اجازه نیافتن برای این مشاهدهٔ عینی به‌صورت کامل است که این مورد دربارهٔ اشیاء درون موزه‌ها با مجاز نبودن عکس‌برداری از آن‌ها و در مورد بناها، راه نیافتن به تمام قسمت‌های آن‌هاست. البته دلیل آن تا حدودی روشن است؛ زیرا به سبب باارزش بودن اشیاء درون

موزه‌ها و آسیب‌پذیر بودنشان، تنها در صورت بااهمیت بودن موضوع، اجازهٔ عکس‌برداری حرفه‌ای و تهیهٔ طرح‌های آن‌ها به پژوهشگر داده می‌شود. در نتیجه، جمع‌آوری اطلاعات برای تحقیق میدانی در بیشتر مواقع به صورت ناقص انجام می‌گیرد و پژوهشگر را متکی به مدارک کتابخانه‌ای می‌نماید. درمورد پژوهش‌های مرتبط با هنر اسلامی، گاه کار سخت‌تر می‌شود؛ چراکه گاه مکان مورد نظر در انحصار مؤسسه یا نهادی خاص است که اجازهٔ بررسی را به پژوهشگر نمی‌دهد.

پس از طی مراحل پیشین، زمان تحلیل اطلاعات به‌دست آمده فرا می‌رسد و تدوین مقاله و نتایج آن انجام می‌گیرد.

هنگامی که مقاله یا طرح پژوهشی به سرانجام رسید، به منظور ارائه آن چندین راه وجود دارد؛ نخست، فرستادن متن به مجله‌ای مرتبط با موضوع پژوهش است که این مجلات به انواع: علمی- پژوهشی، علمی- ترویجی و تخصصی طبقه‌بندی می‌شوند. راه دوم، شرکت دادن مقاله در همایش‌هایی است که به‌صورت دانشگاهی، استانی، ملی و بین‌المللی برگزار می‌شوند. گزینهٔ دیگری که برای انتشار مقاله یا طرح پژوهشی وجود دارد، ارائهٔ آن به مراکز و نهادهای متولی هنر مانند سازمان میراث فرهنگی و گردشگری و سازمان‌های زیرمجموعهٔ آن است.

اقدام برای پذیرش مقاله یا طرح پژوهشی از سوی هر یک از موارد ذکر شده، روندی دیگر است که همواره موفقیت به‌دنبال ندارد. در این میان، مجلات برای پذیرش مقالات سختگیری بیشتری اعمال می‌کنند ولی همایش‌ها با دیدی بازتر و همگانی‌تر به این مسئله می‌نگرند.

نتیجهٔ ارائهٔ مقاله یا طرح پژوهشی

اکنون فرض را بر این قرار می‌گذاریم که مقالهٔ تدوین شده مربوط به بخشی از هنر ایران زمین، در یکی از مجلات معتبر به چاپ رسیده است. پرسش این است که مجلهٔ مذکور چگونه در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد؟ مجلات تخصصی هنر بیشتر در کتابخانه‌های دانشگاه‌های هنر توزیع می‌شوند و دانشجویان در محیط کتابخانه می‌توانند از مطالب آن‌ها استفاده کنند. این مجلات به‌طور محدودتر با عنوان‌های کمتر البته به غیر از شهر تهران، در چند کتاب‌فروشی محدود به فروش می‌رسند؛ از این‌رو، تعداد بسیار محدودی آن‌ها را مطالعه می‌کنند و اغلب در قفسه‌های کتابخانه‌ها خاک می‌خورند تا شاید فردی بنا به موضوعی خاص، آن‌ها را ورق بزند.

این قضیه در مورد چاپ مجموعهٔ چکیده‌ها یا مجموعهٔ مقالات همایش‌ها نیز، تکرار می‌شود و آشنایی چندانی با مقاله‌ها و نویسندگان آن‌ها صورت نمی‌گیرد. از سویی، اخبار همایش‌ها به‌صورت عمومی منعکس نمی‌شود و فقط خبر مربوط به تعداد محدودی از آن‌ها که تعداد زیادی مقاله و شرکت‌کننده و حامی دارند، به رسانه‌ها راه پیدا می‌کند. در برخی همایش‌ها هم، گزینش مقالات برتر صورت نمی‌گیرد و مقالات تنها به‌صورت سخنرانی و پوستر ارائه می‌شوند. در اینجا همایش پایان یافته و اثری از رشد یا تغییری محسوس در هنر و پژوهش در مورد آن دیده نمی‌شود.

واگذار کردن مقاله یا طرح پژوهشی به سازمانی فرهنگی- هنری، سرنوشتی مشابه خواهد داشت مگر در موارد خاص که پیگیری پژوهشگر و اهمیت موضوع مورد بحث در آن و یافتن حامی برای طرح‌های اجرایی، آن را به سرانجامی قابل ذکر برساند.

برای کمک به کاربردی کردن نتایج پژوهش‌ها در زمینهٔ هنر در ایران و افزودن بر میزان تأثیرگذاری آن‌ها، روش‌هایی را می‌توان پیشنهاد کرد:

- مقالات چاپ شده در مجلات، در طیف وسیع‌تری از کتابخانه و کتاب‌فروشی‌ها توزیع شده و در کلاس‌های درس در دانشگاه‌ها و محافل علمی راجع به آن‌ها و ارزش واقعی‌شان بحث و تبادل‌نظر شود. این روش هم باعث آشنایی دانشجویان با تعداد بیشتری از پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ هنر ایرانی- اسلامی می‌شود و ایده‌ای نو برای پژوهشی متفاوت را در ذهن آن‌ها ایجاد می‌کند و هم باعث بیان نظرات و پیشنهادهای آنان در رد یا قبول نتیجهٔ پژوهش‌ها و اندیشیدن دربارهٔ اجرای فرضیه‌های مندرج در آن‌ها می‌شود.

- روند فوق دربارهٔ مقالات ارائه‌شده در همایش‌ها نیز می‌تواند صورت پذیرد، علاوه بر این، در پوشش خبری همایش‌هایی که دربارهٔ هنرهای گوناگون برگزار می‌شود، عنوان مقاله‌های سخنرانی و برگزیده و نویسندگان آن‌ها و همچنین دلیل گزینش مقالات برتر به صورت مفصل بیان شود تا بیننده، اهمیت موضوع مورد بحث را به مرور زمان دریابد و نسبت به هنر و فرهنگ سرزمین خود آگاهی یابد و در جهت حفظ و رشد آن بکوشد.

- گزارش و نتایج طرح‌های پژوهشی که در دانشگاه‌ها یا نهادهای هنری انجام می‌شوند، اغلب بدون بازدهی، در کتابخانه‌ها می‌مانند و کمتر کسی از آن‌ها بهره‌مند می‌شود یا حتی با آن‌ها آشنایی پیدا می‌کند. اگر روند پژوهش در ابتدا با اندیشهٔ کافی و حمایت مناسب، آغاز شود و نتیجهٔ آن اجرا شود و اطلاعات مربوطه به آن در اختیار همگان قرار گیرد، هم نیاز به احترام گذاشتن و به آثار هنری و فرهنگی نگهداری صحیح از آن‌ها در بین مردم احساس می‌شود و هم پژوهشگران، اشتیاق بیشتری برای مداومت در امر پژوهش در خود می‌یابند و برای زنده نگه‌داشتن هنر این مرز و بوم بیشتر تلاش می‌کنند.

جمع‌بندی

پژوهش در هنر ایران و به‌خصوص هنر پس از اسلام به‌دلیل وجود مصداق‌های بیشتر و نزدیک‌تر بودن از لحاظ دورهٔ زمانی اهمیت فراوانی در شناسایی آنچه سال‌ها بر این سرزمین و فرهنگ آن گذشته است دارد و عرصه‌ای مناسب برای عرض‌اندام در مقابل کشورهایی است که برای خود فرهنگ‌تراشی می‌کنند. البته این مهم به آسانی به‌دست نمی‌آید و به مطالعه، پژوهش و حمایت مستمر نیاز دارد. هرچه بیشتر در زمینهٔ فرهنگ و هنر بررسی و پژوهش شود و نتیجهٔ فعالیت‌های پژوهشی در اختیار عامهٔ مردم قرار گیرد، ارزش و حرمت آثار بر آن‌ها بیشتر نمایان می‌شود. آموزش روش صحیح پژوهش و بردباری در سیر آن و داشتن خیالی آسوده از بازخورد و حمایت مناسب از سوی متولیان هنر، باعث پدید آمدن فرهنگ و هنری زنده و پویا و تشویق پژوهشگرانی قابل و کارآمد خواهد شد.

چلیپای قلم

کاوه تیموری

نام کتاب: چلیپای قلم
نویسنده: مهدی الماسی
ناشر: سورهٔ مهر (تلفن: ۶۱۹۴۲- ۰۲۱)
قیمت: ۹۹۰۰ تومان

کتاب چلیپای قلم داستان زندگی پرماجرای یکی از نوادر هنر خوش‌نویسی است. میرعماد*الحسنی* (۱۰۲۱- ۹۶۱ هـ.ق) از استادان مبرز شیوهٔ خوش‌نویسی نستعلیق که مرتبهٔ هنری وی در این شیوه تا سرحد کمال پیش رفته است. هر یک از کسانی که در عرصهٔ هنر خوش‌نویسی به مطالعه و نقد آثار میرعماد پرداخته‌اند، قدرت چشمگیر او را در خط نستعلیق ستوده‌اند.

سیر و سلوک و ریاضت سخت‌کوشانه‌ای که میرعماد در تحصیل خط نستعلیق به کاربست، موجب گردید تا تمام ره‌توشهٔ معاصران و متقدمان خوش‌نویسی زمانهٔ خویش را در نهایت استادی به تصرف درآورد. آثار میرعماد از منظر شیوهٔ فنی و کارشناسی، بسیار در خور تأمل است. تحلیل یکی از آثار منحصربه‌فرد وی در عرصهٔ هنر نستعلیق می‌تواند پایه و مایهٔ او را به اهل فن بشناساند.

برای مثال، قطعه معروف سورهٔ حمد موجود در کتابخانهٔ ملی، واجد ارزش‌های زیباشناختی شایان توجهی است. در این قطعه، ارتباط و پیوستگی سطور به‌طور بارزی در نظر گرفته شده است و قرینه‌سازی‌ها و هماهنگی در کشیده‌ها و مؤلفه‌ها نیز در نهایت زیبایی دیده می‌شود.

تبحر و سرآمدی میرعماد در خوش‌نویسی تا مرحله‌ای است که صاحب‌نظران از او به‌عنوان تکامل‌دهنده و ویراستار نهایی خط نستعلیق در دوران صفوی یاد کرده (امیرخانی، ۱۳۶۴) و برخی نیز دربارهٔ او اظهار داشته‌اند که «خط میرعماد معجونی» است از زیبایی‌های تمام نستعلیق‌نویسان قبل از وی (زعیمی، ۱۳۵۶)، برخی نیز میرعماد را «فرهنگ‌ساز عرصهٔ خوش‌نویسی» معرفی کرده‌اند (احصایی، ۱۳۶۵) و بالاخره سرآمدان هنر نستعلیق در مورد «میر» ابراز داشته‌اند که او «برای هر خوش‌نویسی، در هر مقامی که باشد، همیشه سرمشق است.» (امیرخانی، ۱۳۶۴)

میرعماد از نظر شخصیتی، هنرمندی بوده است که به تعبیر مرحوم *بیانی* از ملازمت سلاطین محترز بوده و این نکته از خلال اشعار، و نامه‌های وی پیداست. در بیتی اشاره می‌کند:

مسکینی و فقر ناامیدی صدبار
از سلطنت و تخت و تجمل بهتر

داستان زندگی میرعماد که نویسندهٔ جوان، مهدی *الماسی* به بازسازی آن با زبان ادبی همت گماشته

است، ماجرای غم‌انگیز بی‌وفایی ایام و جور سلاطین را بـه هنرمنـدان زمانه بیان مـی‌دارد. میرعماد در حقیقت اولین هنرمنـدی نبود که به خاطر خوش نیامـدن حاکمان در خون غلتیـد؛ زیرا چند قرنی پیش‌تر نیای خوش‌نویس او یعنی *ابن‌مقله* (۲۷۲-۳۲۸ هــ.ق) مورد غضب واقـع و نامش به‌عنوان اولین شهید کاروان خوش‌نویسان ثبت شده بود.

تـلاش ارزندۀ نویسـندۀ کتاب از دو نظر بسـیار قابـل ارج‌گذاری اسـت: اول آنکه در مـورد بزرگان هنر خوش‌نویسـی و یا دست‌کم خوش‌نویسانی که زندگی آن‌ها یکنواخت و عادی نبوده و شـرح حال آن‌ها تصویری از کژی‌ها و ستم‌های زمانه را عرضه می‌نماید هنوز کار داستانی و نوشته‌ای در خور اعتنا خلق نشده اسـت. به‌ویژه آنکه زندگی خوش‌نویس بزرگی مانند ابن‌مقله که در فرازهایی از حیات هنری خویش به قطع دست و ناملایمات و شوربختی‌هایی مبتلا شـده و هنوز که هنوز اسـت دل اهل هنر از یادآوری آن‌ها بـه درد می‌آید و یا گرفتاری مرحوم *محمدحسین‌خان عماد‌السیفی*، خوش‌نویس بزرگ اواخـر عهد قاجار (۱۲۴۵- ۱۳۱۵ هـ.ق)، در زندان از نمونه‌هایی اسـت که می‌توانـد خمیرمایۀ اصلی برای شکل گرفتن داسـتان‌هایی را فراهم آورد. در عین حال، کوشش ارزندۀ نویسنده در خلق داستان زندگی میرعماد گامی اسـت شایسته؛ خاصه آنکه نویسـندۀ کتاب تا حد قابل‌توجهـی، اثری هنری و زیبا برای جوانان این دیار فراهم آورده است. چه با وزیدن نسیم تجدد و باز شدن عرصه برای هنرها و بازی‌های متنوع که در خلعت دیبای الکترونیک‌شان وجود یافته‌اند، دیگر مجالی برای راهیابی به دنیای هنرمنـدان بزرگ هنرهـای اصیل وجـود ندارد و ایـن اثرآفرینی‌ها در واقع گام‌های مغتنمی اسـت که می‌تواند به روشـن نگاه داشـتن چراغ این‌گونه فعالیت‌ها کمک شایانی کند.

دومین مـوردی کـه ارزش‌های نویسـنده اثر را مضاعف می‌نماید، این اسـت که فردی به این مهم اقدام نموده که خود از هنرجویان خوش‌نویسی است و مراحل سیر و سـلوک در هنر خوش‌نویسی را به شیوۀ عملی و عینی از سرگذرانده و به قولی، به‌عنوان یک «تجربۀ به جان زیسـته» توشـه و سرمایه‌ای مناسب برای ورود در این راه مهم اندوخته است.

حضـور نامرئـی نویسـنده در سراسـر کتـاب مشهود اسـت؛ زیرا گاه در مقام یک شاگرد کلاس خوش‌نویسی، گفت‌وگوهای کتاب را سامان می‌دهد، و گاه در مقام یک اسـتاد به بیـان ظرایف و دقایق خـط می‌پـردازد. همین ویژگی‌هاسـت کـه به او فرصت فرود و فراز در زمانه هنرمند را در مقام یک علاقه‌مند خوش‌نویسی داده و باعث شده است که با شـیوه همدلی و یگانه شدن با اجزا و عناصر زندگی میرعمادالحسـنی نقشـی از خویش را نیز جاودانه نماید.

این نکته زمانی خود را بهتر و بیشتر نشان می‌دهد که راه تدوین این زندگی‌نامۀ داسـتانی را به فردی نویسـنده و داستان‌نویس اما بدون تجربۀ حسی در خوش‌نویسی واگذار کنیم و دریابیم که اثر از روح و جوهرۀ هنر خط و خوش‌نویسی خالی است.

کتاب «چلیپای قلم» از جهد و تلاش میرعماد در راه کسـب این هنر ظریف آغاز می‌شـود و در پنج قسمت با عناوین اول عشق، یادگار عشق، در محضر عشق، شور عشق و خون عشق ادامه می‌یابد. زندگی میرعماد از پانزده شانزده سالگی مورد نظر نویسنده می‌باشد.

متن کتاب چلیپای قلم روان و سـاده اسـت. در عین حال، نگاه تاریخی نویسنده به حوادث زندگی میرعماد و بررسی اتفاقات آن زمان، کمی نیز حالت وقایع‌نگاری به اثر بخشـیده است اما در جای جای کتـاب به‌ویژه در مقدمه‌ها، تشـبیهات زیبا و ادبی به‌کار گرفته شده که زورآزمایی نویسنده را در اولین اثر داسـتانی و بلند خود نشـان می‌دهد. تسلط بر نکته‌های نظری در هنر خوش‌نویسی و بیگانه نبودن نویسـنده با آن‌ها موجب شـده که تصویرهای زیبا و دلنشـینی از مکالمات میرعماد با استادان خود، *ملامحمدحسین تبریزی* و *باباشاه اصفهانی* (متوفی ۹۶۶ هــ. ق) فراهـم آید که بـرای علاقه‌مندان و کسـانی که کم و بیش توشه‌ای از ذوق و شوق هنر خوش‌نویسـی دارند بسـیار فرح‌انگیز است. به‌ویژه سـخنان ملامحمدحسـین تبریزی گفت‌وگوهایی تعلیمی اسـت که به زبان شیرین به شاگرد عرضه می‌گردد.

از صفحـۀ ۴۰ به بعد کتاب شـرح حـال و هوای فضای سیاسـی تبریز مطرح می‌شود که نزدیک به ۱۸ صفحه را به خود اختصاص داده است.

نویسـندۀ کتاب بنا به اقتضای هنر خوش‌نویسی و ارتباط مسـتقیم آن با هنرهای همسایه در طول کتاب به آن‌ها سـری می‌زند و از هنرهای صحافی، مرقع‌سازی و تذهیب سخن به میان می‌آورد و باب گفت‌وگوی میرعماد را با استادان صاحب فن در این رشته‌ها می‌گشاید.

همچنین از شـیوه‌ها و شـگردهای هنر خط نیز صحبت زیادی به میان می‌آید و تخصص‌های جنبی این هنر نیز مورد بحث قرار می‌گیرند. از جملۀ این موارد می‌توان آهارزنی به کاغذ، کشیدن مهره و رنگ زدن کاغذ را نام برد.

نویسـنده در صفحـۀ ۶۵ کتـاب گفت‌وگویی از میرعماد و ملامحمدحسـین را گنجانده است. این

کتاب «چلیپای قلم» از جهد و تلاش میرعماد در راه کسب این هنر ظریف آغاز می‌شود و در پنج قسمت با عناوین اول عشق، یادگار عشق، در محضر عشق، شور عشق و خون عشق ادامه می‌یابد

واقعه یکی از فرازهای برجستهٔ زندگی میرعماد است؛ زیرا در آن شرایط، بعد از تلاش و تمرین فراوان، میرعماد مرتبهٔ اعلای هنر خود را در عرصه خط نستعلیق از زبان ملامحمدحسین استاد مبرز زمانه می‌شناسد که خطاب به وی بیان می‌دارد که «امروز همهٔ دست‌ها به زیر دست توست».

در کتاب، این داستان مهم اوج و مرتبه بالایی نیافته و تنها به‌عنوان اتفاقی از آن یاد شده است. البته در بازسازی نیز مواردی به آن اضافه شده است؛ مانند اشتباه گرفتن خط میرعماد با خط محمدحسین توسط خود محمدحسین، که تا اندازهٔ زیادی نمی‌تواند صحت داشته باشد. زیرا تشابه و انطباق دو خط آشنا در هر مرحله‌ای که باشد قابل تمیز و تفکیک است و حتی در منابع تاریخی مربوط به این اتفاق مهم ذکری از این اشتباه به میان نیامده است. آنچه هست تحسین ملامحمدحسین از خط میرعماد است و ارائهٔ جواز استادی به او . مشکل دیگری که به لحاظ تاریخی در کتاب رخ نموده، شاگردی میرعماد نزد باباشاه اصفهانی است. میرعماد پس از آنکه از ملامحمدحسین تبریزی در هنر خط بی‌نیاز می‌شود، به درک محضر باباشاه در اصفهان علاقه‌مند می‌گردد و به همین دلیل از موطن خود به سوی اصفهان روانه می‌شود. بنا به روایت کتاب، او نکات زیادی را در محضر باباشاه می‌آموزد. نویسنده از صفحهٔ ۱۱۸ به بعد گفت‌وگوهای هنری و عرفانی باباشاه و میرعماد را در قالب زبانی ادبی و دلنشین سامان می‌دهد.

بنا به گفته و نوشتهٔ مرحوم مهدی بیانی (متولد ۱۳۲۶ هـ .ق) «دو استاد میرعماد، *مالک دیلمی* و محمدحسین تبریزی هستند و اینکه بعضی عیسی *رنگ کر* و باباشاه اصفهانی را نیز دو استاد میر دانسته‌اند، سهو است.» در مورد شاگردی میرعماد نزد باباشاه مرحوم بیانی ادامه می‌دهد که «باباشاه به سال ۹۹۶ هـق در اصفهان در گذشته و میرعماد دوازده سال بعد از مرگ وی، به اصفهان رسیده است.»

بالاخره درخصوص تأثیر و تأثر میرعماد از خط باباشاه بیان می‌دارد که «آنچه متفق‌القول تذکره‌نویسان است، اینکه میرعماد از روی خط باباشاه و *میرعلی هروی*، مشق کرده است و با تتبع در سبک خوش‌نویسی و شیوهٔ میر، می‌توان به این نکته پی برد و آن را تصدیق کرد.»

با این وصف در کتاب به شاگردی میرعماد نزد مالک دیلمی اشاره‌ای نشده و برعکس به شاگردی میرعماد نزد باباشاه اصفهانی به شکل برجسته‌ای پرداخته شده است.

در بعضی موارد، نویسندهٔ جوان کتاب تا حد زیادی به توصیف گوشه‌ها و اجزاء صحنهٔ داستان می‌پردازد و شاید همین بها دادن به توصیف در مواردی موجب شده است که کلمات و واژه‌ها تکراری شوند که البته نفس تکرار مذموم نیست اما خوانندهٔ اهل تأمل به خوبی از تکرار واژه‌ها آگاهی می‌یابد. برای مثال، عبارت «دانه‌های عرق» در صفحات ۷۸ و ۲۶ تکرار شده و یا «بغضی در آستانه ترکیدن» یا «بغضی در آستانه شکستن» و همچنین عبارت «چله چنارها» تکراری است.

در مورد زندگی شغلی میرعماد سه بار در کتاب در صفحات ۷۵ و ۸۹ و ۱۸۸ ذکر شده که میرعماد صبح‌ها را کتابت می‌کرد و بعدازظهرها به تعلیم شاگردان می‌پرداخت. بعضی از عبارات کتاب نیز به رغمِ تکلف نویسنده و بار معنایی بالایی نیافته‌اند؛ مثلاً «مشق و سرمشق بود و سرمشق و مشق» و یا در عبارت «آیا ممکن بود سطری، شطری شعری خارج از قاعدهٔ زمان نوشت»و یا ترکیب «رقعات و قطعات» آهنگ دلنشینی حاصل نیامده است؛ به‌ویژه آنکه قرار دادن رقعات- که کلمه‌ای جمع در جمع می‌باشد (رقع+ات)- در کنار قطعات، بار معنایی لازم را به متن نداده است.

به نظر راقم این سطور بهترین بخشی که نویسنده در آن توفیق یافته، بیان حالات یک خوش‌نویس است؛ چه در مرحله سلوک و چه در مرحلهٔ تکامل و این یعنی راه یافتن به زوایای مختلف روح میرعماد و استادان وی در موضوع تعلیم و تعلم که تا اندازهٔ قابل‌توجهی توسط الماسی عملی شده است.

صحبت‌هایی که در ضمن گفت‌وگو رد و بدل می‌شود، در حقیقت رهنمودهای مهم نظری برای خوش‌نویسان جوان می‌باشد که از جای جای متن داستانی کتاب قابل‌استخراج است.

بعضی از عبارات و ترکیبات نیز در اوج دلربایی است و روح خوانندهٔ با ذوق را تلطیف می‌نماید؛ مثلا در جایی می‌گوید: «خوش‌نویسی استخراج زیبایی از خط است» و یا تشبیه زیبای «میرخطهٔ خط را چون نگینی در حلقه می‌گیرند» و یا «خطش را در میان هاله‌ای از رنگ‌های طلایی و شنگرف، رقصان دید» و یا «انگار کتابی از جنس رویا ورق می‌زند» و مواردی از این دست در متن کتاب موجب رفع خستگی خواننده می‌شود و او را به تداوم مطالعه ترغیب می‌کند. همان‌طور که گفتیم، نویسنده در بخش دوم اثر خود تا اندازهٔ زیادی در بند حوادث و اتفاقات گرفتار آمده اما در بخش‌های بعدی این امر جای خود را به اشارات وتلمیحات بجا و شایسته می‌دهد و به اعتدال متن کمک می‌رساند.

اما شاید مهم‌ترین محور داستان طراحی شخصیت

به نظر راقم این سطور بهترین بخشی که نویسنده در آن توفیق یافته، بیان حالات یک خوش‌نویس است

میرعماد، یعنی قهرمان داستان، باشد؛ محوری که بی‌تردید توفیق در بازسازی این شخصیت یا عدم توفیق در آن می‌تواند معیار و ملاکی مهم برای ارزیابی اثر نویسندهٔ کتاب به دست دهد. نویسنده سعی می‌کند در مراحل مختلف زندگی میرعماد با سر راه قرار دادن هنرمندان آزاده او را به‌گونه‌ای پرورش دهد که علت وجودی و تبیین اعمال و رفتارهای بعدی‌اش دشوار نباشد.

سر تعظیم بر آستان شاهان فرود نیاوردن و اعتماد به نفس ناشی از صفای درون و صافی و قوت خط، ارمغانی است که میرعماد از مصاحبت با هنرمندانی چون *صادق بیگ* یا باباشاه اصفهانی به‌دست می‌آورد. ذهن هنرمند (میرعماد) همچنان که در پی کسب ریزه‌کاری‌های بدیع خوش‌نویسی است، از جور و ظلم زمانه نیز غافل نمی‌باشد. به همین دلیل گفت‌وگوهای بی‌پروای او، انتقادات بی‌محابای او از دستگاه رسمی وقت، در سایهٔ مناعت طبع و قدرت قناعت او شکل می‌گیرد؛ تا جایی که در عین نیاز، دست بر انبازمان نگشاید و سر در پیش شاهان خم نکند.

درس‌ها و نکته‌ها در صحنه‌های مختلف داستان تکرار می‌شوند و حاصل همهٔ این‌ها روح آزاده‌ای است که فارغ از قید و بند می‌نویسد و سر ارادت در گرو تربیت شاگردان مبرزی می‌گذارد که بزرگ‌ترین مکتب خوش‌نویسی زمانه را با مرکزیت میرعماد پایه‌گذاری می‌کنند. نقطهٔ اوج داستان نیز در زمانی است که میرعماد به هنگام دیدار شاه عباس صفوی (۱۰۳۸- ۹۷۸ هـ.ق) از کتابخانه غایب می‌شود و ذره‌های خشم شاه در آنجا به آرامی اوج می‌گیرد. در اینجا نویسنده به‌رغم آنکه از سوی *علیرضا عباسی* برای حضور در روز آمدن شاه به کتابخانه دعوت می‌شود، بیان نمی‌کند که چرا میرعماد در این جلسه شرکت نمی‌کند و بالاخره کار به اوج داستان می‌رسد؛ آنجا که قتل میرعماد به دستور پنهانی شاه عباس صورت می‌گیرد.

نویسندهٔ کتاب جریان قتل میرعماد را به آرامی ختم می‌کند و تنها به مرثیه‌ای از *ابوتراب* (از شاگردان مبرز میر) برای او قناعت می‌نماید. حال آنکه جا داشت ناله‌های قلم در فصل خون عشق برای او بیشتر از این به صدا درمی‌آمد.

یکی از کارهایی که الماسی در متن انجام داده، معرفی آثار مهم میرعماد است و نگاهی به قطعات او که در کتاب مرقعات (نشر فرهنگسرا) به چاپ رسیده است.

کوشش نویسندهٔ جوان کتاب با توجه به اینکه نخستین گام‌های مهم داستان‌نویسی را برمی‌دارد، درخور توجه و شایسته قدردانی است.

کتاب با آنکه حروف‌چینی پاکیزه‌ای دارد، از ایرادهای تایپی بی‌بهره نمانده است؛ برای مثال، در صفحهٔ ۱۰۹ مصرع «چه بازی رخ نماید، بیدقی خواهیم راند» باید «تا» به اول آن افزوده گردد. در صفحهٔ ۲۷ در جملهٔ «دولت را در دست چپش تکان داد و به نزدیک کرد.» مابین کلمه «به» و «نزدیک» کلمه‌ای از قلم افتاده است.

در صفحهٔ ٤٩ «در گشود شد» باید به «در گشوده شد» تبدیل شود. در صفحهٔ ١٦ «سرمش» باید به «سرمشق» تبدیل شود. در صفحهٔ ٧٦ «عمر ما که مثل سایه زیر پای این امرا گذاشت» کلمهٔ «گذاشت» باید به «گذشت» تبدیل شود و کلمهٔ «بعقوب» در صفحهٔ ۲۳۰ به «یعقوب». در صفحهٔ ٢٢٤ در عبارت «اجزا و قواعد و خط» نیز «واو» دوم اضافی است.

بعضی از تشبیهات کتاب هم مبهم‌اند؛ مثلاً در صفحهٔ ۸ آمده است: «برآمدگی تنهٔ درختی دایرهٔ یک «ن» را به یادش می‌انداخت.» این تشبیه را حتی افراد خوش‌نویس به راحتی نمی‌توانند در نظر آورند؛ زیرا چگونه برآمدگی تنهٔ درخت یک دایره «ن» را تداعی می‌کند.

البته آنچه از کاستی‌ها گفته شد، به هیچ‌وجه نافی ارزش‌های کار نویسندهٔ کتاب نیست؛ چراکه او در این مرحله به خاطر آغاز کردن راه پیشتاز است و مسلماً در آغاز هر کاری کاستی‌ها و نقصان‌هایی بروز می‌کند.

امیدواریم با توجه به ناگفته‌هایی که در حوزهٔ داستان‌نویسی در مورد شخصیت‌های بزرگ هنر خوش‌نویسی مانند ابن‌مقله و عمادالکتاب وجود دارد، نویسندهٔ این کتاب قلم را از دست نگذارد و زندگی پرماجرای آنان را در لباس داستانی جلوهٔ بیشتری ببخشد. مطالعهٔ کتاب چلیپای قلم می‌تواند سرمایه‌ای ارزنده برای نوجوانان و جوانان باشد. در خاتمه، به الماسی، نویسندهٔ کتاب چلیپای قلم و ناشر این کتاب توصیه می‌شود که هرچند کتاب بنابر ماهیت داستانی خود تصویرهای ذهنی فراوانی برای بیننده و خوانندهٔ خود فراهم می‌آورد، قطعات و آثار میرعماد و هنرهای وابستهٔ خوش‌نویسی را که به وفور در لابه‌لای متن از آن‌ها سخن به میان آمده است، در کتاب بگنجانند تا بدین ترتیب، حظ و بهرهٔ خواننده اثر از آن دوچندان شود.

همچنین با توجه به عنوان ادبی کتاب یعنی «چلیپای قلم» لازم است عنوان فرعی و روشنگرانهٔ «زندگی‌نامهٔ داستانی میرعماد» نیز در روی جلد در چاپ‌های بعدی درج شود.

سر تعظیم بر آستان شاهان فرود نیاوردن و اعتماد به نفسی ناشی از صفای درون و صافی و قوت خط، ارمغانی است که میرعماد از مصاحبت با هنرمندانی چون صادق بیگ یا باباشاه اصفهانی به‌دست می‌آورد

منابع

۱. احصایی، محمد؛ «مصاحبه»، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۱۰، ۱۳٦٥.
۲. امیرخانی، غلامحسین؛ «مصاحبه»، گلچرخ (ضمیمه اطلاعات)، ۱۳٦٤.
۳. بیانی، مهدی؛ **مرقع گلشن** (سه رساله و چهار شرح احوال)، بساولی، ۱۳٦۸.
٤. زعیمی، خسرو؛ «از نستعلیق تا نستعلیق»، مجلهٔ هنر و مردم، شمارهٔ ۱۸۱، ۱۳٦٥.

سارا سهیلی‌فر، ایران، ۳۰۰×۱۵۰، رنگ روغن روی بوم

نقاشی در آیینهٔ جوانان پیشرو

اشاره

مطالعهٔ آثار نقاشی جوانان نوید آیندهٔ روشن نقاشی در دوره‌های بعدی است. به همین سان بررسی آثار نقاشان جوان روند روبه‌رشد و یا تحوّل درون‌مایه‌های فکری آن‌ها را نمایان می‌سازد. در دورهٔ تجربه‌اندازی به‌طور معمول مهم‌ترین رگه‌های تکنیک و محتوا و تبلور آن در آثار تجسمی شکل می‌گیرد. این دوره دارای اهمیت بسزایی است زیرا در چند دهه فعالیت هنرمندان می‌توان خطوط اصلی کار را در آثار آنان واکاوی کرد. نمایشگاه‌های جمعی از آثار نقاشان جوان هر از چند گاه مشتی از خروار را ارائه می‌کند و بازبینی و مطالعهٔ این آثار مانند نوسان‌سنجی اوضاع و احوال نقاشی را در ابعاد کمّی و کیفی تعیین می‌کند. برای دبیران هنر نیز در سرتاسر کشور شاید این نکته از این جهت معنادار باشد که گاه‌گاهی آثار شاگردان خود را در میان آثار نقاشان جوان می‌یابند. همچنین این آثار برای آنان تا حدّی سمت‌وسوی نقاشی معاصر را نشان می‌دهد.

رشد آموزش هنر با هدف تحقق‌بخشی و یافتن نکته‌های سنجیده و نیکو در آثار نقاشان جوان به چاپ نمایی از این آثار اقدام می‌کند. یادآور می‌شود آثار درج‌شده مربوط به نقاشان جوان است که در آبان ماه ۱۳۹٤ در گالری پردیس ملّت به نمایش درآمد که لازم است از همکاری مسئولان این نمایشگاه به‌ویژه (سرکار خانم برادران) تشکر به عمل آید. ذکر این نکته ضروری است که اگر دبیران هنر و همکاران گرامی گزارش‌های مشابهی از آثار نقاشان جوان و یا حتی دانش‌آموزان خود ارائه کنند، رشد آموزش هنر آماده چاپ آن‌ها در مجله خواهد بود. در این صفحات تعدادی از آثار نمایشگاه را مرور می‌کنیم.

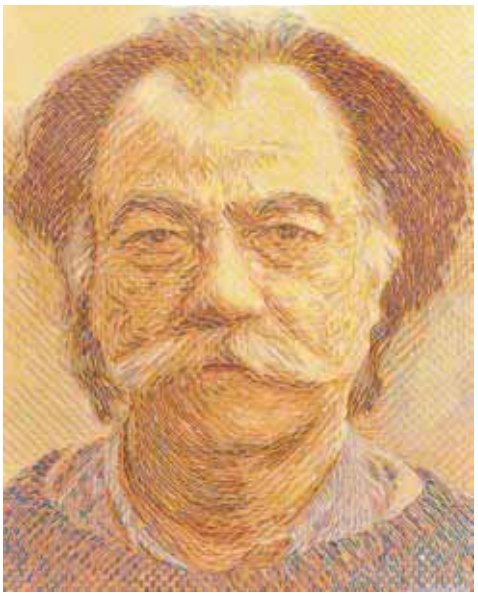
شیما خشخاشی، خواب کهن، ۱۴۰×۲۰۰، اکریلیک روی بوم

مژده اتراک، گیجی، ۲۰۰×۲۰۰، رنگ روغن روی بوم

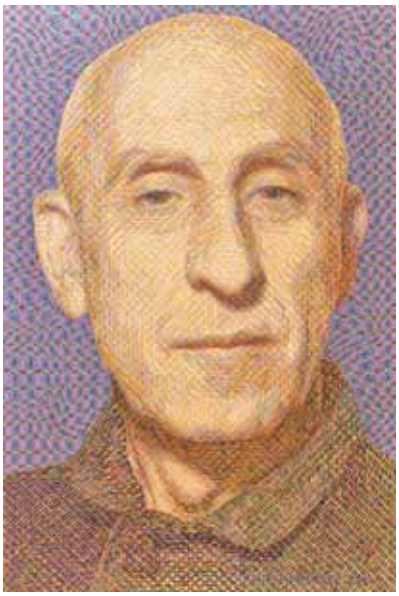
ندا غیوری، بدون عنوان، ۱۵۰×۱۵۰، ترکیب مواد و دوخت و دوز روی بوم

ابوحمید اسدی، زندگی من، ۱۴۰×۱۸۰، اکریلیک روی بوم

فرشته محسنی، بدون عنوان، ۱۵۰×۱۵۰، ترکیب مواد و دوخت و دوز روی بوم



امیر منفرد، مرتضی ممیز، ۱۲۰×۱۵۰، اکریلیک روی بوم



امیر منفرد، محمد مصدق، ۱۲۰×۱۸۰، اکریلیک روی بوم

حمزه فرهادی، از مجموعه نفت، ۱۸۰×۱۴۰، رنگ روغن روی بوم

حکیمه بحرانی‌پور، نخل، ۱۱۰×۱۴۰، اکریلیک روی بوم

ابوسعید اسدی، خواب اشیا، ۲۰۵×۱۳۵، اکریلیک روی بوم

بهناز جلالی، مهتاب، ۱۵۰×۷۰، ترکیب مواد روی بوم

نقش تصویرسازی در آموزش فرهنگ شهروندی به کودکان

فاطمه موسوی بهابادی
کارشناس ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه پیام نور

چکیده

در این پژوهش اهمیت تصویرسازی و نقش پررنگ آن در آموزش به کودکان، به‌ویژه در حیطهٔ آموزش‌های اخلاق شهروندی، مورد بررسی قرار گرفته است. به این منظور، تمامی اسناد و مدارک نوشتاری مرتبط با تصویرسازی و تربیت شهروندی گردآوری و بررسی شده‌اند. پژوهش به‌صورت مطالعه و فیش‌برداری از منابع صورت پذیرفته و نتایج حاصل گویای آن هستند که تصویرسازی همراه با متن و حتی خود به تنهایی می‌تواند در آموزش به کودکان و به‌خصوص، در آموزش رفتارهای شهروندی بسیار مفید واقع شود. همچنین پیشنهاد شده است، به‌منظور بالا بردن خلاقیت‌های فردی کودکان و تأثیرات طولانی‌مدت آموزش، آنان نیز در تصویرسازی مفاهیم آموزشی مشارکت کنند.

کلیدواژه‌ها: آموزش فرهنگ شهروندی، تصویرسازی، پرورش خلاقیت، آموزش کودکان

مقدمه

آموزش رفتارهای شهروندی سال‌هاست که در کشورهای پیشرفته جاافتاده و ریشه دوانده است. این کشورها با تکیه بر پشتوانه‌های سنتی و تاریخی و شناخت ویژگی‌های بومی هر منطقه از کشورشان، سعی در بهبود رفتارهای شهروندی و روابط متقابل دولت و مردم داشته‌اند و واگوهای اغلب موفقی از خود در این زمینه‌ها بر جای گذاشته‌اند. اغلب اندیشمندان حوزهٔ جامعه‌شناسی بر این باورند که با الگوبرداری از طرح‌های موفق کشورهای دیگر و بومی‌سازی این تجارب می‌توان از تکرار آزمون‌وخطا دور مانده و در وقت و هزینه، صرفه‌جویی فراوانی کرد. با اینکه کشور ما اندک زمانی است که در زمینهٔ آموزش شهروندی فعالیت می‌کند، اما شروع این حرکت جای خوشبختی

دارد و جامعه‌ای شهروندگرا را برای آیندهٔ جامعهٔ ما ترسیم می‌کند. آموزش از هر نوعی که باشد، از جمله آموزش مفاهیم شهروندی و رفتارهای درست زندگی در اجتماع، اگر از کودکی آغاز شود، نتیجه‌ای رضایت‌بخش و بس حیرت‌انگیز خواهد داشت. به همین دلیل، کشورهایی که در زمینهٔ آموزش شهروندی فعال هستند، بر آموزش در دوران کودکی تأکید ویژه‌ای دارند. در کشور ما نیز فعالیت‌هایی در این زمینه و به‌گونه‌های متفاوت و با استفاده از انواع هنرها، از جمله گرافیک، نمایش، موسیقی و... برای کودکان صورت می‌گیرد.

استفاده از تصویرسازی برای جذاب کردن کتاب‌های آموزشی و همچنین انتقال بهتر مفاهیم، سال‌های زیادی است که مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. با توجه به اهمیت نقش هنر تصویرسازی در این زمینه، تأثیرات و نقش آن را در آموزش شهروندی دقیق‌تر بررسی خواهیم کرد. در پژوهش حاضر به این سؤال‌ها پاسخ داده می‌شود:

۱. شهروند خوب چه کسی است؟

۲. چرا برای کتاب‌های کودکانه باید تصویرسازی انجام شود؟

۳. تصویرسازی خوب کودکانه چگونه باید باشد؟

٤. آیا تصویرسازی خوب در آموزش کودکان (مخصوصاً در مبحث شهروندی) مؤثر است؟

روش پژوهش

در پژوهش حاضر تمام اسناد و مدارک مربوط به تصویرسازی کودک و تربیت شهروندی گردآوری و در راستای تحقق اهداف تحقیق بررسی شده است. ازاین‌رو، روش انجام تحقیق تحلیل اسنادی بوده است.

جامعه و نمونهٔ پژوهش

در این تحقیق، به جست‌وجو و گردآوری همهٔ منابع نوشتاری (اعم از کتاب، پایان‌نامه، مقاله، نشریه و...) و منابع غیر نوشتاری (اینترنت و...) پرداخته شده و نمونه‌گیری انجام نشده است.

ابزار گردآوری اطلاعات

اطلاعات توسط مطالعه و فیش‌برداری از منابع گردآوری شده است.

خصوصیات شهروند خوب

«شهروند عبارت از کسی است که در مجتمعی زیستی (شهر) زندگی می‌کند و مجموعه‌ای از قوانین، تنظیم‌کنندهٔ فعالیت‌های وی و رابطهٔ او با سایر شهروندان، مدیران و کالبد شهر است. او به‌عنوان مالک شهر (شریک با سایر شهروندان) و تصمیم‌گیرنده و مؤثر در ادارهٔ حیات آن ایفای نقش می‌کند. شهروند از حقوق خویش و دیگران آگاه است و راه‌های احقاق حق را می‌داند. حقوق و وظایف وی به شیوه‌های مطلوب و به‌طور مداوم به او آموزش داده می‌شود. در نحوهٔ مدیریت و ادارهٔ شهر خویش، و کسب درآمد و تأمین هزینه‌های آن، مشارکت جدی دارد. او نظر و نقش خویش را در ادارهٔ شهر مؤثر می‌بیند و یا لااقل تأثیر آن را امکان‌پذیر می‌داند.

در حقیقت موضوع شهروندی، رابطهٔ اهل شهر یا شهروند را با سازمان مدیریت شهر یا با دولت و حکومت تبیین می‌کند. به این ترتیب که اگر دولت و حکومت حقوق شهروند را رعایت کنند، اگر مشارکت مردم در ادارهٔ محل زندگی‌شان جدی گرفته شود، اگر مردم با حقوق خویش آشنا باشند و از همه مهم‌تر، راه‌های احقاق آن حقوق بدون ترس و واهمه، و تبعیض و ظلم باز باشد، اگر علاوه بر وحدت ظاهری، وحدتی معنوی به همراه پیوستگی اخلاقی و فرهنگی در میان مردم وجود داشته باشد، می‌توان گفت که پدیدهٔ شهروندی در جامعه به منصهٔ ظهور رسیده است.» (کاظمی، ۱۳۸۹: ۳٦)

برای تحقق چنین جامعه‌ای آموزش باید از اولویت‌های دولت حاکم باشد که این آموزش از کودکان به‌عنوان شهروندان فرهیختهٔ آینده شروع شود و تا بزرگسالی و حتی کهن‌سالی نیز ادامه پیدا کند. به عقیدهٔ روان‌شناسان و دانشمندان، تعلیم‌وتربیت دوران کودکی از لحاظ یادگیری مفاهیم گوناگون از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است؛ چرا که کودکان علاوه بر توانایی نقش‌پذیری سریع از رفتارهای اطرافیان، از لحاظ ذهنی نیز از آمادگی بهتری برخوردار هستند. «امروزه تربیت و پرورش کودکان برای زندگی سالم در یک جامعهٔ انسانی، با همهٔ پیچیدگی‌ها و تغییر و تحولات پرشتاب آن، اساسی‌ترین دغدغهٔ برنامه‌ریزان آموزشی است؛ چرا که این امر باعث می‌شود کودکان بتوانند رفتارهای خود را مطابق با هنجارهای ملی و همچنین هنجارهای جهانی شکل دهند و در نتیجه از بروز بسیاری از معضلات و ناهنجاری‌هایی مانند پرخاشگری، تخریب اموال عمومی (وندالیسم)، بی‌اعتنایی به حقوق دیگران و... در جوامع شهری جلوگیری به عمل آید.» (همان: ۳۹۷)

یکی از اهداف آموزش‌های شهروندی آموزش تقویت تفکر انتقادی، تفکر خلاقانه، تفکر مراقبتی، تفکر مسئولانه و تفکر جمعی از ابتدای دوران کودکی است.

همچنین «داوری خوب، ابداعات خلاقانه، توجه مسئولانه به محیط و اطرافیان و نیز توانایی انجام فعالیت و تفکر جمعی، ویژگی‌هایی هستند که آموزش، در پی تقویت آن‌ها در افراد است. ازآنجا که معتقدیم، دوران پس از کودکی برای آموزش دادن این مهارت‌ها دیر است، اجرای این آموزش‌ها در کودکی توصیه می‌شود. آموزش مهارت‌های فکری، اعم از استدلال‌آوری و در نهایت، داوری، و تربیت شهروندانی معقول، خودآگاه، دقیق، مسئولیت‌پذیر اخلاقی- اجتماعی، منتقد، خودانتقادکننده و محقق از جمله اهدافی است که این برنامهٔ آموزش خواهان تحقق آن است.» (ربانی و همکاران، ۱۳۸٦: ۱۲٤)

اکثر جامعه‌شناسان از «مشارکت» به‌عنوان کلیدمحوری پرورش مفهوم «شهروندی» یاد می‌کنند. آموزش مشارکت در کودکی موجب حساس بودن نسبت به دیگران و مسئولیت‌پذیری در دوران بزرگ‌سالی خواهد شد.

«تربیت امری تدریجی است و جز با استمرار و رعایت توانایی و قدرت افراد تحقق نمی‌یابد. نمی‌توان انتظار داشت در زمانی کوتاه و بدون برنامه‌ریزی مستمر، در فرد دانش، مهارت و نگرش مدنی ایجاد شود. در ضمن اینکه در این زمینه باید به توانایی‌های افراد نیز توجه کرد: «خداوند هیچ‌کس را جز به‌قدر توانایی‌اش تکلیف نمی‌کند» (بقره/۲۸٦).

در تمام مراحل تربیت تمکن افراد باید مدنظر قرار گیرد و آنان را به‌تدریج به‌سوی کمال سوق داد. زیرا توقع بیش‌ازاندازه و خارج از استعداد افراد، آنان را وامانده می‌سازد و مطلوب تربیت حاصل نمی‌شود. پیامبر اکرم (ص) در سخن گفتن با مردمان و هدایت آنان، ظرف عقل و گنجایش وجودی‌شان را رعایت می‌کرد و خود می‌فرمود: «ما گروه پیامبران مأموریم که با مردمان در حدود خردهایشان سخن گوییم.» (الکافی، ج ۸ : ۲٦۸)

در تربیت شهروندی از سنین پایین و با آموزش‌های سبک‌تر و بازی‌گونه، زمینه برای آموزش‌های وسیع در سنین بالا فراهم می‌شود و نیز میل به یادگیری در کودکان افزایش می‌یابد. هر کودکی در مواجه با آموزش‌های سنگین از توانایی‌های خود دلسرد و ناامیدی خواهد شد، ولی تربیت تدریجی از این‌گونه مشکلات خواهد کاست. (فرمهینی فراهانی، ۱۳۸۹: ۱۰۱)

با توجه به نکاتی که در بالا ذکر شد، تکرار دو نکته ضروری است:

- اول اینکه آموزش فرهنگ شهروندی اگر از دوران کودکی آغاز شود، تأثیر بیشتری بر رشد جوامع شهری به‌سوی مدینهٔ فاضله خواهد داشت.
- دوم اینکه تأکید بر آموزش مؤلفه‌های تفکر، خلاقیت، داوری درست و مشارکت در امور جامعه برای کودکان از اهمیت بسیاری برخوردار است.

لزوم تصویرسازی در کتاب‌های کودکان

«هنر برای آموزش کودک حیاتی است. آموزش هنر موجب رشد و پرورش مغز به‌ویژه خلاقیت و شهود سمت راست مغز می‌شود. مهارت‌های توسعه‌یافته از طریق هنر به یادگیری بهتر در بخش‌های دیگر منجر خواهد شد. دانش‌آموزان در برنامه‌های هنری با کیفیت، از طیف گسترده‌ای از اثرات مثبت، از جمله توسعهٔ خلاقیت و مهارت‌های تفکر، بیان بهتر خود، درک بهتر از هنر و موسیقی، آشنایی با فرهنگ‌های دیگر، و احساس رضایتمندی عمیق از دستاوردهای خود بهره‌مند می‌شوند. هنر ارائهٔ‌تجربه‌ای است که به طریق دیگر تکرار نمی‌شود. هنر به تجربهٔ روزمرهٔ ما لذت و معنا می‌دهد. هنر توسعهٔ مهارت‌های اجتماعی و کار گروهی است. در کلاس هنر، دانش آموزان تشویق می‌شوند که برای به اشتراک گذاشتن ایده‌ها به یکدیگر کمک کنند.

هنر بخشی اساسی از هر آموزش‌وپرورش خوب است. هنر به کودکان کمک می‌کند تا خلاقیت خود را کشف کنند. از طریق هنر است که کودکان یاد می‌گیرند که مشکلات می‌توانند بیش از یک راه‌حل و پاسخ داشته باشند. هنر به کودکان در مورد پیچیدگی‌های خاص خود می‌آموزد. به‌علاوه به ما یادآوری می‌کند که محدودیت زبان ما، محدودیت‌های تفکر ما را تعریف نمی‌کند. هنر جشن دیدگاه‌های مختلف و راه‌های مختلف برای دیدن و تفسیر جهان است. هنر به دانش‌آموزان می‌آموزد که از پاسخ‌های موجود به کشف تازه برسند. هنر ما را به کشف تنوع و گستردگی آنچه ما قادر به انجام آنیم، راهنمایی می‌کند.» (والش[1]، ۱۹۹۵)

هنر بخشی اساسی از آموزش‌وپرورش خوب در هر کشور است. این هنر است که به کودکان کمک می‌کند خلاقیت خود را کشف کنند. هنر بهترین راه رسیدن به ایده‌های تازه و بکر است. هنر زبانی جهانی است که پا را از محدودیت‌های جغرافیایی بیرون می‌نهد و برای درک بیشتر هم‌نوع، به انسان‌ها کمک می‌کند. هنر اولین راه ارتباطی بین انسان‌های اولیه با یکدیگر بود و جالب

اینجاست که هنوز هم تنها راه ارتباطی قابل درک بین اقوام و زبان‌های بیگانه است.

«در واقع استفاده از هنر «قدرت درک احساسات» و همچنین «حس دلسوزی» را بالا می‌برد؛ کیفیت مهمی که برای شهروندی فعال موردنیاز است. پس هنر می‌تواند به بچه‌ها کمک کند در همهٔ موضوعات شهروند خوبی باشند.» (فرمهینی فراهانی، ۱۳۸۹: ۲۷۷- ۲۷۶)

«مطالعهٔ هنرها همچنین می‌تواند به بچه‌ها بیاموزد که جنبه‌هایی از فرهنگ بشری وجود دارد که غیرقابل‌توصیف است و گاهی به‌عنوان محدودهٔ وظایف آن‌ها در نظر گرفته می‌شود. هنر چیزی بیش از موادی است که با آن ایجاد می‌شود و تصویر حاصل از آن فقط حاصل تابلو و رنگ نیست.» (لانگر، ۱۹۵۷: ۲۹، به نقل از: فرمهینی فراهانی، ۱۳۸۹)

بنابراین، تصویرسازی به‌عنوان یکی از راهکارهای آموزشی در سطح کلان، باید در کنار دیگر هنرها مورد استفاده قرار گیرد. تصویرسازی یکی از زیرشاخه‌های هنرهای تجسمی است که غالباً برای القای بهتر متن در کنار آن قرار می‌گیرد، و یا به‌صورت مستقل از متن در طراحی‌های تجاری، روزنامه، چاپ روی لباس و... کاربرد دارد.

تفاوت اصلی تصویرگری با نقاشی، هدفمند بودن آن برای کاربرد مشخص و در نظر گرفتن مخاطب و سفارش‌دهنده است و از این نظر شباهت زیادی با طراحی گرافیک دارد. از انواع تصویرگری می‌توان تصویرگری کتاب‌های کودک و روی جلد کتاب‌های بزرگ‌سال و گاه صفحات داخلی کتاب، تصویرسازی‌های روی پوسترهای تبلیغاتی و اقلام تجاری، داستان‌های مصور (کمیک استریپ)، و طراحی‌ها و نقاشی‌های داخل مجلات و روزنامه‌ها را نام برد. اخیراً استفاده از تصویرسازی برای کتاب‌های شعر نو و کاریکلماتور برای بزرگ‌سالان نیز مرسوم شده است.

ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که ساختار آن ما را به استفادهٔ بسیار زیاد از تصویر ترغیب می‌کند. لزوم استفاده از تصویر در کتاب‌های کودکان مطلبی نیست که محققان تازه به کشف آن نائل آمده باشند بلکه با استناد به تاریخ تصویرسازی، از روزگاران قدیم این موضوع موردتوجه بوده است.

«هوش بصری یا تجسم فضایی شامل قابلیت درک دقیق دنیای دیداری و نیز قابلیت خلق دوبارهٔ دیداری در چشمِ باطن است. قبل از اینکه چیزی را کاملاً درک کنیم، باید آن را ببینیم. در این حالت دیدن بر کلمات مقدم است. کودک از طریق دیدن به‌تدریج نسبت به موقعیت خود در این دنیا آگاهی پیدا می‌کند و آن را می‌پذیرد. *رودلف آرنهایم*[۲] معتقد است که مهم‌ترین عملکردهای فکری از ادراک ما از این جهان ناشی می‌شود. به نظر او تجسم فضایی اولین منبع فکر است. او ادعا می‌کند اگر ما قادر نباشیم تصویر ذهنی فرایند یا مفهومی را در ذهن خود مجسم کنیم، نمی‌توانیم به‌وضوح دربارهٔ آن فکر کنیم. این تفکر تجسمی یا بصری همچنین ابزاری اساسی برای حل مسئله محسوب می‌شود. فهم فضایی کودکان خیلی سریع‌تر از رمزهای نمادین هوش زبانی یا هوش ریاضی-منطقی آنان رشد می‌کند و ابزار مؤثری برای یادگیری‌های اولیه در دسترس قرار می‌دهد. کودکان می‌توانند خیلی زودتر از اینکه قادر به خواندن کلمه‌ها شوند، عکس‌های کتاب را بخوانند.» (فیشر، ۱۳۹۱: ۵۰-۴۹)

دنیای انسان‌ها از بدو تولد با دیدن شکل می‌گیرد و شناخت کودک از دنیا نیز به همین طریق حاصل می‌شود. با جلب توجه کودک نسبت به موضوعات خاص است که ما هنر نگاه کردن را به کودکانمان می‌آموزیم و آنان در طول زمان با سواد دیداری آشنا می‌شوند.

«برای داشتن درک بهتر از اطلاعات، می‌توان با بهره‌گیری از سواد دیداری و زبان تصویر به دریافت بهتری از مفاهیم اطلاعاتی دست یافت. برداشت اطلاعاتی ما از تصاویر و راهبردهای دیداری، با توجه به غنی بودن بالقوهٔ این عناصر از لحاظ ظرفیت فراگیری معنا و نیز برقراری ارتباط مناسب اطلاعاتی با مخاطب، از رتبهٔ بالاتری برخوردار است. سواد دیداری به ما کمک می‌کند، در ارتباطی که با انواع اجزا و سازه‌های دیداری برقرار می‌سازیم، بتوانیم اطلاعات بیشتری از آن‌ها کسب کنیم. یکی از موارد مثبت در بهره‌گیری از سواد دیداری برای دریافت اطلاعات، بالابودن سطح کیفیت اطلاعات به‌دست‌آمده از عناصر تصویری است. از یک‌سو می‌توان مفاهیم بسیاری را در قالب تصاویر محدود مطرح ساخت و از سوی دیگر به ارتقای توانمندی‌های شناختی و ادراکی کاربران در بهره‌گیری از آن‌ها یاری رساند. قدرت تحلیل اطلاعات از طریق راهبردهای دیداری به‌مراتب بالاتر است و توان شناخت و تفسیر معنای مستتر در تصویر خود توانایی مستقلی است که در عرصهٔ آموزش‌های سواد دیداری، مطرح می‌شود. برای دست یافتن به درک مؤثر از نگاره‌ها، شکل‌ها، نمادها و نشانه‌های دیداری می‌توان به تقویت مهارت‌های سواد دیداری توسل جست. ارائهٔ اطلاعات در قالب دیداری و مصور، یکی از فرایندهای آموزشی نوین است که بر مبنای میراثی کهن به بار می‌نشیند.» (درودی، ۱۳۸۸: ۲۸۵)

آموزش کودکان و بزرگ‌سالان با استفاده از تصویر، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین الگوی آموزشی مطرح می‌شود. زیرا دریافت و ثبت تصویر در ذهن انسان بسیار سریع‌تر از متن و نوشته انجام می‌پذیرد. ماندگاری تصویرهای ذهنی و عمل به تصویرسازی ذهنی هم از مهم‌ترین مقولات بررسی شده در دهه‌های اخیر هستند. در اهمیت تصویر همین بس که «کودک به تصویر حساسیت نشان می‌دهد، حتی قبل از آنکه بتواند صحبت کند! این موضوع ما را شگفت‌زده نمی‌کند، اگر در نظر بگیریم که نوزاد به سهولت می‌تواند بین صورت مادر خود و چهرهٔ دیگر آشنایان از یک‌سو و غریبه‌ها از سوی دیگر تمایز قائل شود. کودک یک اسباب‌بازی موردعلاقه و یا حیوان خانگی‌اش را از هم تشخیص می‌دهد. شناسایی این «واکنش به محرک‌های بصری» در بخشی از کودکان، به انتشار کتاب‌هایی از جنس پلاستیک (به‌منظور ماندگاری بهتر) برای نوزادان انجامید. هر صفحه این کتاب معمولاً دارای یک تصویر و اغلب تصویری آشناست.

این شناخت به انتشار کتاب‌های تصویری بدون متن برای کودکان نوپا و بچه‌های قبل از سنین مدرسه منجر

شـد. این کتاب‌ها یک سلسـله تصویر از داستان‌های به‌هم پیوسته هستند. «برای کودکان در این سنین، کد تصویری بسیار مستقیم‌تر از کد کلامی دریافت می‌شود.» (ایبادان[۳]، ۱۹۸۸). درک بعضی مفاهیم از طریق متن برای سنین دبستان نیز دشوار می‌نماید. استفاده از تصویر کمک شایانی به یادگیری و انتقال بهتر مطالب ذکرشده بـه کـودکان می‌کند. هنر تصویرسـازی به‌طور اخص برای کودکان زیر ۱۲ سـال بهتریـن گزینه در درک مطلب از سـوی آن‌هاسـت. نوجوانان چون می‌توانند متن را در ذهنشان تصویرسازی کنند، چندان نیازی به تصویرسازی ندارند و تصویرهای قابل‌اجرا برای آنان می‌تواند سیاه‌وسفید و دارای پیچیدگی‌های فراوان باشد.

بینایـی مهم‌ترین عضو ادراکی اسـت که نسبت به سـایر حواس اولویت دارد و تأثیر آن بر ذهن و حافظهٔ فرد انکارناپذیر است. بنابراین تأثیرات هنرهای دیداری بر ناخودآگاه ذهنی و فردی شـخص مسلم اسـت. «اگر قرار بود یکی از حواس انسان را از او می‌گرفتند، هیچ کس مسلماً چشم را انتخاب نمی‌کرد. سایر حواس فقط یک خاصیـت از چیزی به مـا می‌دهند؛ مثلاً گوش صـدا را و زبان مزه را. ولی چشـم صفات متفاوتی را برای ما مشخص می‌کند. مثلاً رنگ، محل، جنس، حرکت، شکل و غیره را برای ما مشخص می‌کند.» (فیضی، ۱۳۸۵: ۳۶) بـا تکیـه بر ایـن موضوعات لزوم تصویرسـازی با مفاهیم شهروندی از ضروریات جامعهٔ رو به رشد کنونی ماست و توجه به مخاطب کـودک باید در زمرهٔ اولین تصمیم‌گیری‌هـای مراجع ذی‌ربط باشد.

در مجموع، استفاده از تصویر:

۱. موجب خشـنودی، لذت و سرگرمی می‌شود.

۲. موجب دیدن کـودک به‌مثابه فردی می‌شود که فعال و در حال رشد است.

۳. واژه‌ساز و مفهوم‌ساز است.

٤. موجب گسترش اندوخته‌های کودک می‌شود.

۵. سـبب فراهـم‌آوری میـراث ادبی و فرهنگی می‌شود

٦. وسیلهٔ شـناخت و درک بهتر هنر را فراهم می‌آورد.

۷. در خلاقیت کودک مؤثر است.

خصوصیات تصویرسازی خوب برای کودکان

تصویرسـازی خـوب بـرای کـودکان بایـد دارای خصوصیـات ویژه‌ای باشـد؛ خصوصیاتی کـه امکان برقـراری ارتباط صحیح با خوانندهٔ کودک را فراهم آورد و بر اثرگذاری متن کتاب بیفزاید. موضوعاتی که در این مقوله باید موردتوجه بیشتری قرار گیرند، عبارت‌اند از: طراحی، تکنیک، رنگ، فـرم، خلاقـیت، حیـات تصویر، جان‌پذیری و... البته منکر عوامل دیگری چـون متـن داسـتان، انـدازهٔ کتاب و هماهنگی داستان با سن مخاطب، کیفیت چاپ، نقش ناشر و... نباید شد، اما مهم‌ترین عامل در جذب کودکان همان چیزی است که ابتدا به چشم می‌آید؛ یعنی فرم و رنگ. رنگ‌هایی که در تصویرسازی کودک مورد استفاده قرار می‌گیرد، نه‌تنها در جذب وی مؤثر واقع می‌شوند، بلکه سلیقه و خلاقیت کودک را شکل می‌بخشند. برای هماهنگی در ارائهٔ یک اثر خوب باید موضوعات زیر را مدنظر قرار داد:

رنگ‌آمیزی: رنگ در زندگی عاطفی کودک نقش مهمی دارد. در دوران کودکی (فاصلهٔ سنی سه تا شش سالگی)، کودک علاقهٔ بسیاری به رنگ دارد و آن را بر شکل ظاهری یا فرم مقدم می‌داند، ولی به‌تدریج هـر قدر که از وابسـتگی او بـه رنگ کم می‌شود، علاقهٔ او به شکل بیشتر می‌شود.

هرچه از سـنیـن پیش از دبسـتان به سـمت سـنیـن بالاتر حرکت کنیم، از شفـافیت- و نه شـادی- رنگ‌ها کاسته می‌شـود و می‌توان از رنگ‌های سـیرتر و تیره‌تر نیز اسـتفاده کرد. رنگ‌های مورد علاقهٔ کـودکان زیر شـش سـال عموماً رنگ‌های با اشباع کامل و ترکیب رنگ‌های اولیه و ثانویه هستند. پس برای سنین یک تا شـش سـال ترجیحاً باید از رنگ‌های شفاف، شـاد و ترکیب‌بندی رنگی سبک استفاده شود و برای سنین شش تا دوازده سـال، به فراخور بالارفتن سـن، می‌توان از چرخـه‌ای از رنگ‌هـای نیمه‌شـفاف،

تیرگی‌های رنگی و... استفاده کرد.

تکنیک: تهیهٔ وسایل و ابزارهای اجرا باید متناسب با موضوع کتاب باشد. مثلاً در موضوعات تربیت شهروندی استفاده از تکنیک کلاژ برای تصویرسازی نظم و قانون پیشنهاد نمی‌شود، بلکه استفاده از تکنیک‌های ساده‌تر و یا حتی تصویرسازی دیجیتال به این منظور مناسب‌تر می‌نماید. تکنیک‌های ساده برای گروه سنی پایین و تکنیک‌های پیچیده‌تر برای گروه سنی بالا انتخاب شوند. منظور از تکنیک‌های پیچیده، ترکیب‌های اکرلیک و کلاژ، رنگ‌های درهم رونده مانند آبرنگ و اکولین، و ایجاد سایه‌روشن‌های عمیق است.

فرم: در ترسیم فرم و ایجاد هماهنگی بصری نباید کوتاهی شود. استفادهٔ به هنگام از فرم‌های منحنی و توجه به رسا بودن فرم تصویری به‌کار برده شده نظیر درخت، انسان و... و قابل‌شناسایی بودن این حجم‌ها برای کودک ضروری است.

با به‌کارگیری فرم‌های غیرمترقبه بر حرکت تصویر بیفزایید. همچنین حرکت موجود زنده شرط اساسی وجود و زندگی اوست و بدون حرکت و توازن، بیننده لذتی نخواهد برد. از لحاظ توجه به فرم در تصویرسازی تذکر این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که فرم‌های ساده‌تر و هماهنگ و منحنی‌های بیشتر برای سنین پایین و فرم‌های مخلوط، شامل منحنی و خطوط زاویه‌دار برای سنین بالاتر نتیجهٔ بهتری خواهند داشت. فرم‌های منحنی و ساده در لطافت روح کودک در سنین شکل‌گیری شخصیت وی بسیار مؤثرند و با توجه به روحیهٔ کنجکاو کودک در سنین بالای هشت سال، استفاده از تنوع شکلی در خلاقیت وی مؤثر خواهد بود.

هارمونی فرم در ترکیب‌بندی نیز از مواردی است که نظم را به کودک می‌آموزد. برای سنین یک تا سه سال ترجیحاً از فرم‌های ساده و بزرگ استفاده و از ریزه‌کاری پرهیز می‌شود. تصویر واضح و دور از اغراق‌های غیرواقعی باشد، تا کودک را نترساند. از افزودن نورهای غیرواقعی خودداری شود. همین موضوع در مورد کودکان چهار تا هشت سال همراه با تخیلات شیرین و رنگ‌مایه‌های بیشتر و متنوع‌تر و استفاده از تصویر در تمامی صفحات توصیه می‌شود. برای کودکان هشت سال به بالا تصویر اهمیت زیادی دارد و باید بر ریزه‌کاری‌ها افزود و تنوع زوایای دید را نیز در نظر گرفت.

پرسپکتیو: استفاده از پرسپکتیو برای گروه سنی پایین لزومی ندارد. همان‌گونه که اشاره شد، توجه کودکان زیر شش سال عموماً به رنگ است، ولی در گروه‌های سنی بالاتر می‌توان از آن در حد معقول استفاده کرد.

بافت: استفاده از بافت مناسب به القای بهتر مفاهیم کمک می‌کند. برای مثال، به‌منظور تأکید بر مفاهیم عاطفی و انسانی باید از بافت‌های نرم استفاده کرد و برای نشان دادن مفاهیم خشونت و بی‌قانونی از بافت‌های زبر.

ترکیب‌بندی: ترکیب‌بندی مناسب به رساتر شدن پیام و بیان بهتر موضوع کمک می‌کند. در تصویرسازی برای کودک در هر سنی باید فضای آزاد برای تنفس کادر را در نظر گرفت.

حیات تصویر: بهتر است تصویر سرشار از زندگی باشد. قضاوت و خوش آمدن یا بد آمدن بیننده محصول حیات و زندگی تصویر است.

شخصیت‌پردازی: «خلق شخصیت‌های باورپذیر برای موفقیت قصه‌ای مصور امری کلیدی است. هر قدر هم که سایر جنبه‌ها و بخش‌های کتاب خوب شکل گرفته باشند، اگر خواننده نتواند شخصیت‌های قصه را باور کند، هیچ‌گونه ارزشی ندارد. البته زمانی می‌توان به این واقع‌نمایی دست یافت و آن را اجرا کرد که خود تصویرگر آن شخصیت‌ها را کاملاً باور داشته باشد. لازمهٔ شکل‌گیری موفق شخصیت دو چیز است: اول علاقه‌ای شدید و به نسبت بی‌طرف به تنوع و ویژگی‌های غیرعادی و خاص فطرت بشری، و دوم، توانایی نشان دادن همین وجوه عجیب‌وغریب از طریق خطوط طراحی. شاید اولی ذاتی باشد، اما

دومی را می‌توان آموخت.» (سالزبری، ۱۳۸۷: ٦٤)

خلاقیت: مهم‌ترین رکنی است که در وجود یک کودک تربیت‌شده با فرهنگ شهروندی ضروری می‌نماید. چه اگر فردی با خلاقیت بزرگ شود، مایهٔ پیشرفت خود و جامعه‌اش خواهد بود. با پیشرفت سریع فناوری، با عنصر خلاقیت است که می‌توان هم‌گام با جامعه پیشرفت کرد.

«خلاقیت پدیده‌ای است که افراد خلاق از آن استفاده می‌کنند تا آثار خلاقانه به‌وجود بیاورند. اثر یا ایدهٔ خلاق به‌طور معمول به‌عنوان اثر یا ایدهٔ اصیل و مناسب تعریف می‌شود. آثار خلاق شامل کارهای هنری و تئوری‌های علمی و همین‌طور آثار نه‌چندان ملموس، مانند گفت‌وگوهای ابتکاری یا ایده‌های تخیلی می‌شوند. خلاقیت مجموعه‌ای از گرایش‌ها و توانایی‌هاست که فرد را به‌سوی ایجاد افکار، ایده‌ها یا تصورات خلاق هدایت می‌کند. بخشی از این فرایند خلاق استفاده از شهود، یعنی موارد محتملی است که تحقق می‌یابند. شهود یا بصیرت، توانایی به‌دست آوردن نتایج معقول از کم‌ترین شواهد است. علت اینکه شهود و سایر جنبه‌های خلاقیت بسیار اسرارآمیز به‌نظر می‌رسند، متکی بودن آن‌ها به ضمیر نیمه‌هشیار است.» (فیشر، ۱۳۹۱: ٦۹)

برای مثال، از نقاشی‌های ضمیر نیمه‌هشیار می‌توان به نقاشی‌های جکسون *پالاک*، هنرمند آمریکایی اشاره کرد. نقاشی‌های خط‌خطی وی، به عقیدهٔ روان‌شناسان از ضمیر ناخودآگاه سرچشمه می‌گرفتند.

«در تعریف خلاقیت و روش‌هایی که به افزایش و بهبود آن منجر می‌شوند، تحقیقات فراوانی صورت گرفته است. طبق نتایج این تحقیقات، توان دیگرگونه دیدن مسئله از نمودهای خلاقیت به شمار می‌رود. همچنین، ارزیابی خلاقیت با توان تولید ایده سنجیده می‌شود. هر قدر کودکان در برخورد با یک موضوع یکسان، توان تولید ایده‌های متفاوت داشته باشند، از خلاقیت بیشتری برخوردارند. برخلاف نظریات سنتی آموزش، در اندیشهٔ آموزشی معاصر چگونگی تولید و فراوری این اطلاعات مستقیماً با مسئلهٔ خلاقیت در ارتباط است. چرا که تعاریف متعددی از خلاقیت وجود دارند که فصل مشترک همهٔ آن‌ها این است که در آموزش خلاقانهٔ کودکان، فرایند از فراورده اهمیت بیشتری دارد. این موضوع به‌خصوص در رابطه با کودکانی که برای نخستین بار در معرض آموزش قرار می‌گیرند، بسیار حائز اهمیت است. چرا که تا پیش از ورود به مدرسه، کودک جهان را از ورای تصاویر، اصوات و... درمی‌یابد.» (بیرانوند، ۱۳۸۸: ۸۰)

متأسفانه در نظام آموزشی ایران به‌دلیل آموزش‌های تکراری در مرزبندی‌های محدود، خلاقیت کودکان در معرض تهدید قرار می‌گیرد و ترس از اشتباه در آنان تقویت می‌شود. درصورتی‌که کودک در اثر پیمودن برخی راه‌های اشتباه و نرفته می‌تواند به مسیر جدیدی دست پیدا کند. در روش‌های آموزشی سنتی از همان نخستین گام، تصویر و متن را از هم جدا می‌کنند. کلاس ادبیات از کلاس نقاشی جداست و نوشتار همیشه در سطح بالاتری از تصویر قرار می‌گیرد. به همان نسبت که کلاس هنر در درجهٔ اهمیت پایین‌تری نسبت به دیکته و ریاضی قرار دارد. تأثیر این شیوهٔ نادرست نه‌تنها در خلاقیت تصویری، بلکه در تمامی جنبه‌های زندگی کودکان نمود پیدا می‌کند. در این زمینه استفاده از تصویرگران خلاق با طراحی‌های خلاقانه، چه در بحث‌های شهروندی و چه در تصویرسازی‌های عمومی، از واجبات جامعهٔ آموزشی ماست.

طراحی خلاقانه به آن‌گونه طراحی گفته می‌شود که ذهن مخاطب را درگیر کند و گونه‌ای نو از اجسام یا اتفاقات اطراف ما را با دید نو به تصویر بکشد. تصویرسازی خلاقانه می‌تواند شامل گونه‌های مختلفی بشود و به‌هیچ‌عنوان الگوی خاصی را برنمی‌تابد. به‌طور کلی در بحث آموزش هر چه حواس بیشتری به‌کار گرفته شود، بازدهی بیشتر خواهد بود. *والتر بنجامین*، فیلسوف و متفکر مکتب فرانکفورت نیمهٔ قرن بیستم، در مورد کتاب‌های مصور می‌گوید: «بزرگ‌ترین مشکل و اشتباه این است که تصویرگران کتاب کودک، موجوداتی عجیب و غریب خلق می‌کنند. موجوداتی که هیچ سابقهٔ ذهنی برای کودک ندارند. جالب اینکه تصور می‌کنند کودک را می‌شناسند و درک کرده‌اند. کودک به دریافت تصویری واضح و روشن، با ظاهری قابل فهم نیاز دارد، نه تصویرهای مضحک. بهتر اینکه به کودک باید به‌عنوان کودک نگریست نه چیز دیگر.»

تأثیرات تصویرسازی خوب بر تربیت شهروندی کودکان

با استناد به بحث‌های بالا کاملاً مشخص می‌شود که تصویرسازی در بحث آموزش، چه دولتی و چه غیردولتی، در سنین زیر ۱۲ سال، یکی از مهم‌ترین ابزارهایی است که در اختیار نهادهای مربوطه قرار دارد. به کمک تصویر می‌توان در درجهٔ اول کودکان را به یادگیری جلب کرد. همچنین این تصویر است که نه فقط در نقش مکمل، بلکه خود به‌تنهایی، قادر به آموزش بسیاری مفاهیم شهروندی، بسیار آسان‌تر از متن‌های نوشتاری است. به‌دلیل گستردگی امکانات و روش‌های تصویرگری و کلا امکانات ارائهٔ یک تصویرسازی، این رشته یکی از بهترین گزینه‌ها برای آموزش‌های شهروندی و به‌ویژه آموزش خلاقیت به کودکان است. نمونه‌هایی از این تأثیرات عبارت‌اند از: زیبایی و جذابیت کتاب؛ انتقال بهتر و سریع‌تر مفاهیم به مغز، یادگیری آسان‌تر، پرورش خلاقیت کودک، ماندگاری بیشتر مفاهیم آموزش‌دیده شده، ارتقای هوش بصری، یادگیری هماهنگی و هارمونی، آموزش تفکر و تحلیل اطلاعات، آموزش مشارکت جدی در همهٔ امور زندگی شخصی و اجتماعی، بیان بهتر خود، افزایش اعتمادبه‌نفس، تأثیر در جنبه‌های دیگر یادگیری، توانایی جایگزینی مفاهیم مشابه، پرورش‌دهندهٔ قوهٔ تشخیص کودک، کمک به بیان تجارب کودک، نهادینه کردن تصویر یک شهر ایده‌آل در ذهن کودک.

پیشنهادها و نتیجه‌گیری

از آنجا که اهمیت حس باصره و تأثیر آن بر حافظهٔ فردی و ناخودآگاه ذهنی بر همگان معلوم و مکشوف است، توجه به آموزش‌های تصویری در دوران کودکی و نوجوانی اهمیت خاصی دارد. کودک

هر چـه را می‌بیند در ذهـن خود ثبت می‌کند و نگه می‌دارد، خـواه رفتارهای درسـت و نادرست بزرگ‌سالان و والدین خود باشـد، خواه تصویرهای کتاب‌هایی کـه در کودکی برای او خوانده‌اند و ملکهٔ ذهنش شـده اسـت. مفهوم و تصویری که کودک از کتاب‌هایـش در ذهن نگه می‌دارد، سـال‌های سـال با وی خواهد مانـد. بـرای مثـال، همهٔ جوانـان دههٔ ۱۳۶۰، کتـاب «تـوی ده شـلمرود» را به یـاد دارند و قسـمت‌هایی از آن را از حفظانـد. مثـلاً جملهٔ معـروف «موی بلند، روی سـیاه، ناخن دراز، واه و واه و واه» هم در ذهـن والدین و هم در ذهن کودکانشان از دوران خردسالی جا خوش کرده و به ضرب‌المثلی برای نشان دادن زشتی، کثیفی و اهمیت پاکیزگی تبدیل شـده اسـت. از اینجا می‌توان بر اهمیت یادگیری مفاهیم تربیتی شـهروندی در سنین قبل از دبسـتان و دبستان تأکید کـرد. با توجه به ایـن مؤلفه‌ها و حرکت جامعـهٔ ایـران به سـمت ارائـهٔ الگوی شـهروند برتر، آموزش کودکان با توجه به ذهـن تأثیرپذیرشـان، در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد و برنامه‌ریزی برای این مهم بدون در نظـر گرفتن نقش تصویر در جذب آنان امری غیرممکن می‌نماید.

«تفکـر» و «مشـارکت» دو اصل مهم در آموزش‌هـای شـهروندی اسـت و تصویرسـازی‌ها می‌توانند در جهت رشد این فضایل طراحی شـوند. تفکر انتقادی در آموزش‌های شـهروندی مهم است اما تأکید زیـاد بر پرورش تفکـر انتقادی و غفلت از پرورش تفکر زایشی و خلاق در کتاب‌های درسـی و غیردرسـی، یکی از مشکلات کتاب‌های کودک ما هستند. در این زمینه *عبـاس حاجی آقالو*، مدیرکل دفتـر آموزش ابتدایی (در سـال ۱۳۸۳) می‌گوید: «به همین دلیل بچه‌هایی که ما تربیت می‌کنیم، دائم به دنبال آن هستند که خـرده‌ای بگیرند. خـوب و دقیق هم حمله می‌کنند و نقاط ضعف را می‌گویند ولی وقتی می‌خواهند پیشنهادی بدهند یا سـازندگی داشته باشـند، دچار لکنت زبان می‌شـوند. علتش این است که قوهٔ داوری ما بیش از قوهٔ تدبیر ما رشد کرده اسـت و در همهٔ کتاب‌ها هـم این اتفاق می‌افتد. من قصه‌های زیادی می‌خوانم و می‌بینم که شـتاب‌زدگی در داوری را به بچه‌ها یاد می‌دهند. خیلی کم کتاب پیدا می‌شود که شکیبایی در کشف حقیقت را به دانش‌آموزان یاد دهد. کتاب‌ها دشنام دادن به تاریکی را ترویج می‌کنند؛ به‌جای آنکه به بچه‌ها یاد بدهند با روشن کردن یک شـمع، می‌توان زخمی بـه تاریکی زد. درحالی‌کـه هر چه دشـنام دهیم به تاریکی، اتفاقی برای تاریکی نمی‌افتد.»

به‌منظـور تشـویق تفکـر زایشـی-مشـارکتی، به‌غیر از تصویرسـازی‌های انجام‌شـده به‌صورت کتاب‌های داستان، می‌تـوان کتاب‌هایـی طراحـی کرد که کـودک هـم به‌عنـوان خواننـده و هم به‌عنوان مشارکت‌کننده، به تکمیل کتاب بپردازد. یک نمونهٔ بسیار ابتدایی در این زمینه، کتاب‌هـای رنگ‌آمیزی کودکان قبل از دبسـتان هستند. کتاب‌های نسل جدیـد نباید «داده‌محور» باشـند، بلکه باید «فرایندمحور» باشـند. کودک باید در سـاخت معنـی دخالت کنـد، روابط علت و معلولی را کشـف کند و برداشت خصوصی خود را از کتاب داشـته باشد. متن کتـاب نباید براسـاس یک قصه از پیش تعیین‌شده باشد و حکم بدهد.

به‌منظور آموزش فرهنگ شهروندی به کودکان موارد زیر را پیشنهاد می‌کنیم:

کتاب‌های رنگ‌آمیزی: کتاب‌های مصوری با موضوعات فضایل شـهروندی به‌صورت بسـیار ساده و خطی در اختیار کودکان زیر هفت سـال قرار داده شـود تا آن‌ها به سـلیقهٔ خود تصویرها را رنگ کنند.

کتاب‌های رنگ‌آمیزی دنباله‌دار: برای کودکان شـش تا هشـت سال داسـتان‌های دنباله‌دار بدون رنگ‌آمیزی طراحی شـود تا بـا دنبال کردن مسـیر داستان، هم پیام کتاب را دریابند و هم با نوع رنگ‌آمیزی انسجام قصه را حفظ کنند. مثلا از کودک خواسـته شود، رنگ لباس شخصیت‌ها در طول کتاب ثابت بماند. این امـر به تمرکز و شـناخت آن‌ها روی یک موضوع خاص کمک خواهد کرد.

در نوعی دیگر از مشـارکت کودکان در تصویرسـازی کتاب‌هایشـان، رفتارهای صحیح و ناصحیح را در کنار هم طراحی کنیـم و از کـودک بخواهیـم دور رفتار صحیح خط بکشد یا آن را رنگ کند.

کتاب‌های بـدون متن: در همین راسـتا بـرای کـودکان بالای ۱۰ سـال کتاب‌هـای بـدون متن و بـا تصویرها و داسـتان گویا کار شود تا آنان با استفاده از بانک واژگان ذهنی خود، داستان واقعه را در کنار تصاویر بنویسند.

کتاب‌هـای بـدون تصویـر: کتاب‌های بدون تصویر برای کودکان ۱۰ تا ۱۲ سال بدین گونه که محل مخصوص تصویرها خالی گذاشـته شود و با کمک و راهنمایـی مربـی، کـودک برداشـت موردنظر را خود در کتاب نقاشی کند. در این نوع از کتاب‌ها می‌توان در آخر کتاب یک قسـمت راهنمایی بـرای بزرگ‌ترها قرار داد که در صورت نبود مربی، والدین کـودک به وی کمـک کننـد. توجه به این نکته ضروری اسـت کـه مربی نباید برداشـت خود را از موضـوع به کودکان تحمیل یا آنان را به نقاشی‌های شبیه هم مجبور کند؛ زیـرا در این صورت از بروز خلاقیت آنان جلوگیری می‌شود.

طراحـی شـخصیت: طراحـی شـخصیت‌های متفـاوت از شـهـروند منظم و شهروند بی‌انضباط که به‌صورت جداگانـه از کتـاب و بـه تعـداد کافی در اختیـار کـودک قرار گیـرد و از وی خواسـته شـود، با توجه به رفتار درست و نادرست تصویرهای این شخصیت‌ها را در قسمت‌های مشخص‌شده بچسباند و تصاویر را کامل کند.

کتاب‌های بـاز: کتاب‌هایی به این صورت طراحی شـود که داستان تا نیمه پیش رود و پس از آن این کودک اسـت که باید انتخاب کند که شـخصیت‌های داستان چه رفتاری را در پیش می‌گیرند. مثـلا با انتخاب رفتار درسـت به صفحهٔ فلان و رفتار نادرسـت بـه صفحهٔ فلان ارجاع داده می‌شود تا نتیجهٔ هر دو عمل خوب و بـد و همچنین نتیجـهٔ انتخاب خود را ببینند.

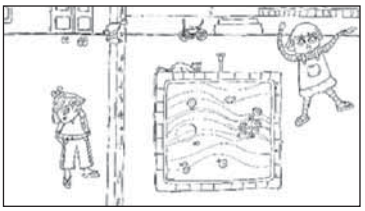
کتاب‌های متضاد: توسط این نوع کتاب‌ها تصویرهایی از یک شـهر ایده‌آل و یک شهر پر هرج‌ومرج در ذهن کودک نقـش می‌بندد کـه تا آخر عمـر وی را همراهـی خواهد کرد. در شـهر ایده‌آل

از تصویرسازی شاد، رنگ‌های درخشان و مردم مهربان، خوش‌خو و قانون‌مدار استفاده شود و در شهر بی‌قانون تمام موارد برعکس اجرا شوند.

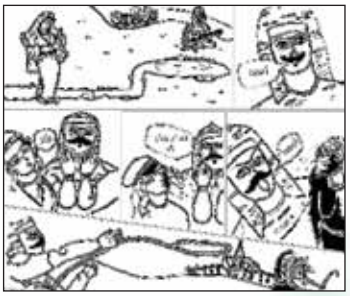
کمیک استریپ: از داستان‌های کمیک استریپ (دنباله‌دار) با کمک گرفتن از متن‌های کوتاه استفاده شود. «در کمیک استریپ قسمت عمدهٔ داستان توسط تصویر روایت می‌شود. این موضوع به کودک حق انتخاب می‌دهد که متن را چگونه ببیند و از کجا شروع به خواندن کند. بازی چشم بین عناصر دیداری و نوشتاری به کودک آزادی عمل دوچندان می‌دهد. کمیک استریپ به‌مثابه یک متن، به خاطر ویژگی‌های ساختاری منحصربه‌فردش، ورای مرزبندی‌ها و تقابل‌های دوقطبی نوشتار/گفتار، نوشتار/تصویر (مفهوم دریدایی) قرار می‌گیرد. به‌واسطهٔ حضور هم‌زمان متن و تصویر در یک پلان، روایتگری داستان با هر دوی آنان صورت می‌گیرد (در مواردی حتی تصویر، داستان را روایت می‌کند).

این ویژگی کمیک استریپ را از انواع دیگر کتاب‌های مصور، از جمله کتاب‌های تصویرسازی شده متفاوت می‌کند. کودک در یک کتاب تصویرسازی شده داستان را به‌واسطهٔ نوشتار (در درجهٔ اول) دریافت می‌کند و تصویرها نقش درجهٔ دوم و کمکی دارند. درعین‌حال، تصویرهای کتاب تصویرسازی‌شده از نوشته‌ها جدا شده‌اند و کودک به‌واسطهٔ داشتن یکی، از دیگری محروم می‌شود. درحالی‌که تصویرهای کمیک استریپ کارکرد زبان‌شناسانه در درون متن دارند و قسمت عمده‌ای از روایت داستان بر عهدهٔ آن‌هاست. این حق انتخاب با مخاطب است که متن را با استفاده از تصویرها بخواند یا از طریق متن نوشتاری. کودک در مقابل کمیک استریپ همانند مخاطب یک اثر هنری است. اوست که تصمیم می‌گیرد داستان را چگونه بخواند و از کجا شروع به خواندن داستان کند. حتی می‌تواند کل داستان را در یک نمای کلی ببیند و پیش‌بینی کند که چه اتفاقاتی قرار است در روند داستان روی دهد. چشم مدام بین تصویرها و نوشته‌ها در حال نوسان است.»

مشارکت دادن کودکان در تکمیل کتاب‌هایشان، علاوه بر رشد ذهنی و بصری کودک، تأثیر دوچندانی در یادگیری مفاهیم ذکرشده خواهد داشت. کودکان نیز همانند بزرگسالان با رفتارهای عملی که نقشی هرچند کوچک در اجرای آن برعهده داشته باشند، هم قوهٔ یادگیری‌شان فعال‌تر می‌شود و هم ماندگاری بهتر و طولانی‌تری در ذهن آنان خواهد داشت. با تکرارهای این رفتارهای مناسب و بالطبع انتقال آن‌ها به اطرافیان و بزرگ‌ترها، به‌مرور آن‌ها ملکهٔ ذهن و جزو عادات رفتاری کودکان خواهد شد.



تمامی این راهکارها اگر با همکاری نظام آموزشی و در مدرسه انجام شوند، بازدهی دو برابر خواهد داشت.



پی‌نوشت

1. Hawar
2. Rudolf Arnheim

منابع

۱. افضل طوسی، عفت‌السادات. «تأثیر و تأثر تصویرسازی کتاب کودک و جامعه». کتاب ماه کودک و نوجوان. شمارهٔ ۱۱ . ۱۳۷۷.

۲. باستید، روژه. **هنر و جامعه**. ترجمهٔ غفار حسینی. توس. چاپ اول. تهران. ۱۳۷٤.

۳. برخورداری، مهین و عبدالرسول، جمشیدیان، **تربیت شهروندی** (با تأکید بر مؤلفه‌ها). انتشارات جهاد دانشگاهی واحد اصفهان. چاپ اول. ۱۳۸۷.

٤. بیرانوند، شیوا. «نقش کمیک استریپ در رشد و خلاقیت کودکان». کتاب ماه کودک و نوجوان. شمارهٔ ۱٥٤. ۱۳۸۹.

٥. پژوهش، نوشین. «ملاک‌ها و معیارهای نقد و نقادی در آثار تصویرگری کتاب کودک». پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان. شمارهٔ ۲۲. ۱۳۷۹.

٦. جی موریس و دیگران. **یادگیری و آموزش مهارت‌های اجتماعی و عاطفی**. ترجمهٔ محمد فرهمندیان. بینش پویش، چاپ اول. تهران. ۱۳۷۹.

۷. حاجی آقالو، عباس و علیرضا کرمانی. «نقش کتاب در سفر یادگیری (گزارش بیست و هشتمین نشست نقد آثار غیرتخیلی کودک و نوجوان)». کتاب ماه کودک و نوجوان. شمارهٔ ۸۳. ۱۳۸۳.

۸. دبلیو، آیزنک، مایکل و مارک، تی، کین. **روان‌شناسی شناختی حافظه**. ترجمهٔ حسین زارع. آییژ. چاپ دوم. تهران. ۱۳۸۸.

۹. درودی، فریبرز. «نگارش تصویری با تصویرسازی مفاهیم: بهره‌گیری از سواد دیداری و زبان تصویر برای درک مؤثر اطلاعات». مطالعات ملی کتابداری و سازمان‌دهی اطلاعات. شمارهٔ ۷۷. ۱۳۸۸.

۱۰. ربانی خوراسگانی، علی؛ وحید، قاسمی و مسعود کیانپور. **اصول و مبانی آموزش شهروندی**. سازمان فرهنگی- تفریحی شهرداری اصفهان. چاپ اول. ۱۳۸٦.

۱۱. کاظمی، احسان. شهروندی از اصول تا عمل (مجموعه مقالات). سازمان فرهنگی- تفریحی شهرداری اصفهان. چاپ اول. ۱۳۸۹.

۱۲. فالکس، کیث. **شهروندی**. ترجمهٔ محمدتقی دل‌فروز. کویر. تهران. چاپ دوم. ۱۳۹۰.

۱۳. فرمهینی فراهانی، محسن. **تربیت شهروندی**. آییژ. چاپ اول. تهران. ۱۳۸۹.

۱٤. فیشر، رابرت. **آموزش تفکر به کودکان**. ترجمهٔ مسعود صفایی مقدم و افسانه نجاریان. گوزن. چاپ سوم. تهران. ۱۳۹۱.

۱٥. فیضی، زهرا. **مبانی روان‌شناسی احساس و ادراک**. پشوتن. چاپ دوم. تهران. ۱۳۸٥.

۱٦. قلتاش، عباس. **تربیت شهروندی** (رویکردها، دیدگاه‌ها و برنامه درسی). یادوارهٔ کتاب. چاپ اول. تهران. ۱۳۹۱.

۱۷. کدیور، پروین. ضرورت آموزش شهروندی در جامعهٔ جهانی، مجموعه مقالات اولین همایش ملی جهانی‌شدن. انتشارات جهاد دانشگاهی (دانشگاه تهران). ۱۳۸۳.

۱۸. کوثر احمدی، علی. «بررسی تصویرسازی در کتاب‌های کودکان».پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان. شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ . ۱۳۷۷ .

۱۹. گزارش. بحران تصویرگری در ایران (دومین نشست تصویرگران کتاب کودک و نوجوان). کتاب ماه کودک و نوجوان. شمارهٔ ٤۷. ۱۳۸۰.

۲۰. سالزبری، مارتین. **تصویرگری کتاب کودک** (خلق تصویر برای کتاب). ترجمهٔ شقایق قندهاری. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. تهران. ۱۳۸۷.

۲۱. نائینی، بیژن. «نقش و تأثیر تصویرسازی در میزان یادگیری بزرگسالان بی‌سواد و کم‌سواد». رشد آموزش هنر. شمارهٔ ٤، ۱۳۸٤.

۲۲. واحد چوکده، سکینه. «آسیب‌شناسی تربیت شهروندی در برنامهٔ درسی پنهان نظام آموزش متوسطه نظری از منظر معلمان زن شهر تهران». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد برنامه‌ریزی درسی. دانشکدهٔ علوم تربیتی، دانشگاه شهید بهشتی. ۱۳۸٤.

23. Deasy, Richard and James Catterall (2000). Increasing Student Achievement Through The Arts. American Youth Policy Forum. . Available:www. aep-arts. org/files/research/criticallink. pdf

24. Ibadan, Mabel Segun(1988). The Importance of Illustrations in Children's Books" in Illustrating for Children. CLAN,. pp 25-27

25. Welch, Nancy and Andrea Greene(1995). Schools, Communities and the Arts: A Research Compendium. Morrison Institute for Public Policy. June. Available:www. asu. edu/copp/morrison/public/schools. pdf

26. fa. wikipedia. org

نقوش هندسی اسلامی

زهرا مجبی
دبیر هنر، آموزش‌وپرورش ناحیهٔ (۲)
استان اردبیل

چکیده

هنر اسلامی پرداختهٔ ایرانیان و هندیان، ترک‌ها، اعراب، یونانیان، اسپانیایی‌ها و مصریان است که هر یک صدها سال پیش از ظهور اسلام در هنر گذشته‌ای تابناک و درخشان داشته‌اند. از میان هنرهای اسلامی، نقوش هندسی که در ابتدا در مصر به دلیل دسترسی نداشتن به معیارهای اندازه‌گیری دقیق برای انتقال نقشهٔ ساختمان‌ها به‌کار می‌رفت و با استفاده از ریسمانی و چند پاره چوب بهره‌گیری از آن میسر بود، اهمیتی یافت و پایه‌ای شد برای پیدایش نقش‌های دلکش و دلاویز اسلیمی. پایهٔ شکل‌های هندسی بر فرم دایره است که تصویری است از کمان، و چون به‌طور مساوی تقسیم شود، چندضلعی‌های منظمی را ایجاد می‌کند که رفته‌رفته به شکل ستاره‌های منظم و خوش نماد در می‌آیند. از دیدگاه فلسفهٔ اسلامی، این شیوهٔ تطابق، جابه‌جایی و انتقال تناسب عمدهٔ یک ساختمان در یک دایرهٔ محیطی با توحید نیز می‌خواند، که وحدت سرچشمه و نقطهٔ پایانی به‌هم رسیدن همهٔ پراکندگی‌ها و کثرت‌هاست. بنابراین، جای تعجب نیست که هنرمند اسلامی همهٔ شکل‌های وابسته به تقسیمات منظم دایره را بررسی می‌کند و در نظر می‌آورد. تاریخ هنر اسلامی مورد بررسی‌های گسترده قرار گرفته ولی بررسی شیوه‌های هنری آن هم مستلزم پژوهشی علمی است و هم نیازمند استادی فن.

کلیدواژه‌ها: هندسه، هنر اسلامی، معماری اسلامی، نقش‌مایه، رنگ

مقدمه

انسان از دیرباز در پی کشف رمز و راز شکل‌های هندسی و روابط حاکم بر آن بوده است تا آن‌ها را در ابعـاد مختلف زندگی روزمره خود به‌کار گیرد. تقسـیمات زمین، طراحی بنا و وسایل مورد نیاز و محاسـبات مربوط آن‌ها، همـه و همه به نوعی وابسـته به علم هندسه است. استفاده از تزیینات اشـکال هندسی بخشی است مسـتقل. انسان در طول تاریخ با خلاصه کردن تصویر و تبدیل آن‌ها به اشـکال هندسـی برای به‌کارگیری این اشکال در تزیینات تلاش فراوانی کرده است. (شادروان، ۱۳۸۱: ٤) نوع نگاه اسـلام به هنـر و ترویج هنر ساده نیز از دلایل اهمیت نقوش هندسهٔ اسلامی بوده است.

انبوه بی‌شـمار گره‌هـا، یعنی نقوش هندسـی متنوعـی کـه در آثار ارزشـمند معمـاری ایران خودنمایی می‌کنند و نیز در بسیاری از کشورهای اسـلامی الهام‌بخش تزیین بناهای مهم و متبرک قرار گرفته‌انـد، عموماً از ترکیب تعدادی شـکل بنیادی یا «نقش‌مایه» تشـکیل می‌شوند. هر یک از این‌ها طی قرون متمادی، و با خلاقیت استادان این فن تناسـبات معینی پیدا کرده‌اند که فقط با رعایت قواعدی ثابـت قابل تکرارند. (ماهرالنقش، ۱۳۸۱: ٥)

ریشه‌یابی نقوش هندسی در هنر اسلامی

هنرهای اسلامی از قسمت‌های متعددی تشکیل شده است و در آثاری چون مینیاتور، کاشی‌کاری، قلمـکار، منبـت‌کاری، خطاطـی، خاتـم‌کاری، نماسـازی و روی‌کاری، معـرق و مقرنس‌کاری به چشم می‌خورد.

طرح‌هـای هندسـی کـه گونـه‌ای از هنرهای اسـلامی محسـوب می‌شـوند، از مهم‌تریـن و برجسته‌ترین این هنرها هستند و از بدو پیدایش تحقیقات بسـیاری دربارهٔ آن‌هـا صورت پذیرفته اسـت. طرح‌های هندسی از هنرهای بس قدیمی و سـنتی به‌شـمار می‌آیند. لیکـن بازتاب آن در هنرهـای معاصر همواره مورد بحـث و گفت‌وگو بوده است.

۱. آیـا ازدیـاد نقوش هندسـی بیانگـر علاقهٔ یکپارچـهٔ هنرمندان اسـلامی به خلق و شـکوفا نمودن آثاری این‌چنین بوده است؟

۲. آیا مذهب و اعتقادات مذهبی نیز دخالتی در پیدایش و خلق چنین آثاری داشته است؟

۳. ارتباط طرح‌های هندسـی بـا دیگر هنرهای غربی چگونه است؟

٤. آیا خطوط هندسـی قواعد و اسـکلت‌بندی خاصی داشته‌اند؟

«الگوهای هندسی با ترکیب شکل‌های هندسی کـه در آن خلاقیـت منظمی به‌کار گرفته شـده است پدیدار می‌شوند. چون دستگاه‌های تناسبی برگزیده شـود، امکان آفرینش الگوهایی توسـط درهم آمیختن بی‌شمار شکل‌های هندسی فراهم می‌شود.

بدین‌گونه طـراح آزادی گزینش دسـتگاه‌های سـازندگی خـود و نیـز آزادی بهره‌گیـری از گوناگونی‌هایی که این دستگاه‌ها در دسترس قرار می‌دهند به‌دسـت می‌آورد. پس شـیوهٔ هندسی روشی را در هنر به‌دست می‌دهد که در آن اجزاء ترکیبات و زیبایی با تناسبی خاص میسر است اما نمی‌تـوان آن را جریانی کاملاً مکانیکی و خود به خودی تلقی کرد؛ زیرا در آن عامل ارادهٔ آدمی نیز دخالت دارد.» (السعید و پارمان، ۱۳۷۷: ۱۲۸)

نقش رنگ در تزیینات هندسی معماری اسلامی

رنگ‌آمیزی یکی از مهم‌تریـن مراحل تزیینات است. انتخاب رنگ در موارد مختلف جنبهٔ علمی دارد ولـی احسـاس افراد را نسـبت به رنگ‌های مختلف نبایـد از نظر دور داشـت. گاهی یکی از رنگ‌ها جلوه دارد و چشـم آن را بهتر تشـخیص می‌دهـد، یا به نظر بیشـتر خودنمایـی می‌کند؛ به‌طـوری که بیننده احسـاس می‌کنـد که مثلاً رنگ زرد یا رنگ آبی در صفحه بیشتر شده است.

ترکیب نقوش سنتی و خوش‌نویسی، ایران

بنابراین، دید چشم و احساس بیننده است که ترکیب رنگ را مشخص می‌سازد.

در تزیینات که روی معماری اماکن اسلامی کار می‌شود، باید رنگ‌ها به طریقی انتخاب گردند که در نورهای مختلف روز در آن‌ها تغییری حاصل نشود، در مقابل نور زیاد انعکاس شدید پیدا نکنند یا در مقابل نور کم، جلوهٔ خود را از دست ندهند. رنگ‌های اصلی که از آن‌ها استفاده می‌شود، در حقیقت سه رنگ هستند (زرد، قرمز، آبی) که از مخلوط آن‌ها رنگ‌های دیگر حاصل می‌شود. (ماهرالنقش، ۱۳۸۱: ۵)

برخی از خصوصیات این سه رنگ این گونه بیان شده است:

زرد، درخشان‌ترین رنگ میان رنگ‌هاست و بیش از همه به نور و گرما نزدیک است. سروکار این رنگ بیشتر با روح و روان است و شکل هندسی آن با مثلث مطابقت دارد. مثلث هم حاصل تقاطع سه خط مورب است و زوایای حاد و تند آن تأثیر ستیزه‌جویی، پرخاش و تهاجم را ایجاد می‌کند. مثلث سمبل تفکر است و حالت و خصوصیات آن با زرد و روشن هماهنگی دارد.

قرمز یکی دیگر از رنگ‌های اصلی که سمبل آتش است و از نظر عاطفی، نشان‌دهندهٔ خشونت، شور، اشتیاق، پرخاشگری و به‌شدت برون‌گراست. این رنگ مطابق با شکل هندسی مربع می‌باشد.

آبی، سومین رنگ گروه اصلی، معرف آب و آسمان است. رنگی آرام و درون‌گراست، بیننده را به سوی خود می‌کشد و رنگی لطیف و ملایم است. اگر آبی شکل دایره داشته باشد، اثر آن تشدید می‌شود و با گردآوری نیروها نیز در مرکز خود (مانند گنبدهای لاجوردی مساجد) انسان را در فضایی آسمانی روحانی متمرکز می‌کند. شکل هندسی متناسب با آبی دایره است. دایره احساسی ملایم و معتدل دارد و حس آرامش و حرکت آرام و آهسته را القا می‌کند. دایره سمبل روح است. (حسینی‌راد، ۱۳۸۳: ٦٧)

تکنیک استفاده از رنگ برای مشخص‌کردن عناصر ساختمانی یا تزییناتی به‌منظور تأکید بر برخی قسمت‌های ساختمان یا تزیین آن‌ها به‌صورت یک ویژگی همیشگی معماری اسلامی باقی مانده است و احتمالاً باید منشأ آن را در سنت جهانی استفاده از نقاشی به‌منظور تأکید بر برخی جزئیات معماری یا تزیینی جست‌وجو کرد.

نقوش سنتی اسلامی، مسجد، اصفهان، ایران

جلوه‌های نقوش هندسی در هنر اسلامی

از ۳۰۰۰ سال پیش تاکنون پاره‌ای از عناصر طرح معماری ایران همچنان پا برجا مانده است. بارزترین این عناصر احساس مشخص است نسبت به مقیاس و به‌کار گرفتن آگاهانهٔ شکل‌های ساده و رسوخ شگفت‌آور ترجیح تزیینات بر سایر عوامل و درگاه‌های طاق‌دار رفیع که درون پیش‌خان‌ها قرار گرفته‌اند و ستون‌ها و سرستون‌های تزیینی و بالاخره تکرار انواع گره‌های افقی و عمودی.

وظیفهٔ دائمی فن معماری از نظر مادی و هم از دید نمادین ایجاد ارتباط میان جهان مادی و عالم معنی بود تا با افراشتن بناهای بلند سربه فلک‌کشیده، بر روی این ورطهٔ هولناک میان دو جهان پلی برپا سازد. (لازئو، ۱۳۷۷: ٤٦)

نقش و نگارهای هندسی از لحاظ شکل با هم متفاوت‌اند ولی از نظر فن و کاربرد تقریباً یکسان‌اند و در عمل برای استادان فن یکنواخت می‌باشند؛ مثلاً به همان طریق که نقش و نگار هندسی را در آجرکاری مورد استفاده قرار می‌دهند، می‌توان نوع مصالح را تغییر داد و در

کاشی‌کاری از همان طریق استفاده کرد. در اینجا مصالح بـه‌کار رفته دو نوع ولی اجـرای آن‌ها در اصل یکسان است.

اسـاس کار در هر نوع یکسـان ولی مصالح کار متفاوت است.

برای بررسـی نقش و نگارها از نظر محاسـبات می‌توان از سه مأخذ استفاده کرد:

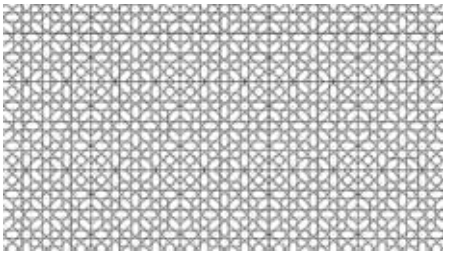
۱. نقش و نگارهای موجود در طرح‌های معماری.

۲. دفاتـر گـره یا طومارهـا، که از پیشـینیان مانده‌اند. (اگر در دسترس باشند)

۳. تجربهٔ استادان فن.

کوتاه سخن آنکه علم سنتی تناسبات بر این نکته تأکید می‌کند که زیبایی به ذوق و سلیقه بستگی نـدارد و در برابر دید علم تناسـبات، شـیوه‌های بی‌شماری با قواعد بسیار گسترده است.

تصویر شمارهٔ یک: نقوش هندسی



تصویر شمارهٔ دو: آنالیز نقوش سنتی، هنر ایران مسجد شیخ لطف‌الله، اصفهان، دوران صفویه

نتیجه‌گیری

در معماری خاورمیانه، مخصوصاً در ایران بیش از هزار سال این نقش و نگارها به کار گرفته شده و مورد توجه کامل ارباب‌رجوع و هنرمندان بوده‌اند. البته هنر کاشـی‌کاری را از هنر معماری ایران در زمان‌های مختلف نباید جدا دانسـت و گفت‌وگو دربارهٔ شاهکارهای کاشی‌کاری و هنرهای دیگر را نمی‌توان بدون ذکـری از معماری ایران به پایان بـرد. در حقیقت، پیشـرفت هنر در ایـران تماماً به هنر معماری بسـتگی داشـته و بـا آن همگام

نقوش سنتی اسلامی، مسجد، اصفهان، ایران

بوده است. الگوهای هندسی با ترکیب شکل‌های هندسـی که در آن خلاقیت منظمی به‌کار گرفته شـده است، پدیدار می‌شـوند. چون دستگاه‌های تناسبی برگزیده شـود، امکان آفرینش الگوهایی با در هم آمیختن بی‌شـمار شـکل‌های هندسی فراهم می‌شـود. نقوش هندسـی فرم‌های در هم تنیده‌ای هسـتند با ساختاری منسجم، که فضای مثبت و منفی‌شـان چنان در اوج خلاقیت نقش شـده‌اند که حتی امروزه هنر گسـترده‌ای چون گرافیک گوشهٔ چشمی به آن‌ها دارد و در بسیاری از نشـانه‌های جدید ردپای نقوش سنتی اسلامی را می‌توان بازیافت.

منابع

۱. حسـینی‌راد، عبدالمجید؛ (۱۳۸۳)، **مبانی هنرهای تجسـمی** قسمت اول، تهران: چاپ و نشر کتاب‌های درسی.

۲. درک هیـل، واولـگ؛ (۱۳۷۵)، **معماری و تزیینات اسـلامی**، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران، دانشمند، چاپ اول.

۳. شـادروان، حسـن؛ (۱۳۸۱)، **زیر نقوش طلایـی**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول.

٤. السعید، عصام و پارمان، عایشه؛ (۱۳۷۷)، **نقش‌های هندسی در هنر اسلامی**، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: چاپ اول.

۵. کونل، ارنسـت؛ (۱۳۵۵)، **هنر اسلامی**، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، تهران: انتشارات توس.

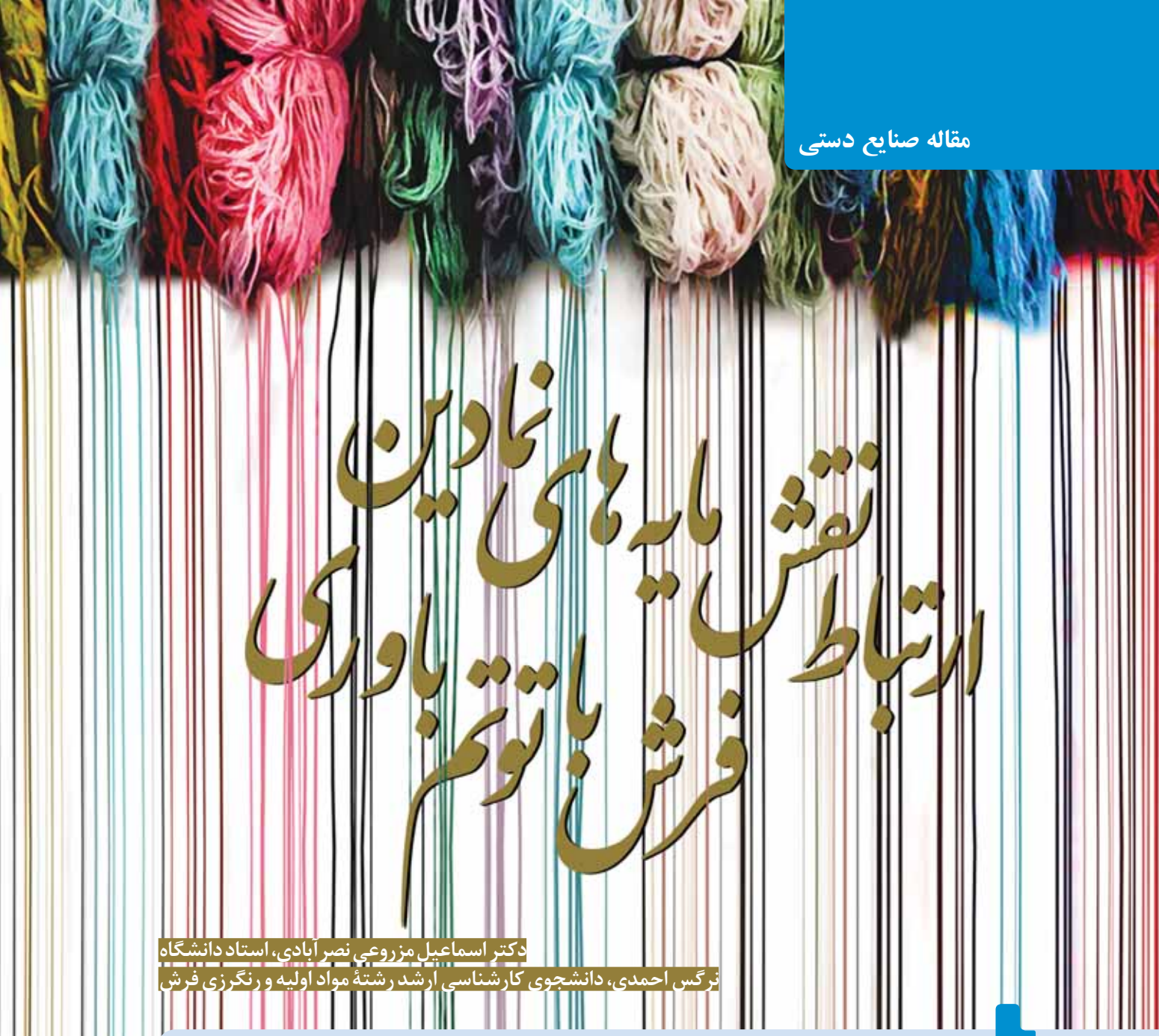
٦. ماهرالنقـش، محمـود؛ ۱۳۸۱)، **کاشـی و کاربـرد آن**، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول.

۷. وزیـری، علی تقـی؛ (۱۳۷۷)، **تاریخ عمومـی هنرهای مصور**، تهران: انتشارات هیرمند، چاپ چهارم.

۸. لازئو، پائـول؛ ۱۳۷۷، **بیان گرافیکـی در طراحی و معماری**، مترجمین نشر خاک، نشر خاک، چاپ اول.

9. http:// forum. majidonline. com

10. www. tebyan. net



ارتباط نقش مایه‌های نمادین فرش با توتم باوری

دکتر اسماعیل مزروعی نصرآبادی، استاد دانشگاه
نرگس احمدی، دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ مواد اولیه و رنگرزی فرش

چکیده

بشر همواره در پی ایجاد ارتباط بین اعتقادات و باورهای روحی مشترک است که آن‌ها را از طریق نمادها بیان می‌کند. بافندهٔ امروز با به‌کارگیری نمادها در دست‌بافته‌هایش، ناخودآگاه و بدون شناخت مفهوم اصلی این نمادها،حافظ نمادها و مفاهیم از یاد رفتهٔ آن‌هاست. نقوش جانوری و گیاهی موجود در دست‌بافته‌های ایلیاتی و روستایی، براساس مفهومی خاص ترسیم می‌شده‌اند که امروزه ممکن است مفهوم اصلی خویش را از دست داده و صرفاً جنبهٔ تزیینی پیدا کرده باشند. انسان ابتدایی به یک نیای گیاهی و یا حیوانی برای خویش اعتقاد داشته و براساس این اعتقاد، برخی گیاهان و جانوران را مقدس می‌پنداشته است. با مشاهدهٔ بسیاری از نقوش حیوانی تکرارشده چون بز، شیر، پرنده و غیره در آثار بشر، از گذشته‌های بسیار دور تا به امروز می‌توان چنین نتیجه گرفت که استفادهٔ مکرر از این نقوش بی‌ارتباط با اعتقادات توتمی نیاکان ابتدایی ما نبوده است.

نویسندهٔ این پژوهش معتقد است با آگاهی از معنای صحیح و دقیق نمادهایی که برخی از آن‌ها به تدریج به فراموشی سپرده می‌شوند، و ریشه‌یابی صحیح مفاهیم آن‌ها می‌توان در هنر قالی بافی و سایر هنرهای سنتی و حتی تجسمی در جهان حرفی تازه داشت. هدف از این مقاله دستیابی به معنای دقیق نمادهای حیوانی و یافتن ارتباطی میان آن‌ها با توتم باوری است.

کلیدواژه‌ها: توتم، نماد، فرش، نقوش جانوری و گیاهی

مقدمه

حقایق و وقایع بی‌شماری که در ماوراء درک بشر قرار دارند، او را واداشته‌اند که برای ابراز اندیشه‌ها مفاهیمی که بیان، فهم و توصیف کلامی آن‌ها دشوار بوده است، نظام‌هایی از علائم گوناگون ابداع کند. این علائم همان نمادها هستند. در میان این علائم، نقوشی به چشم می‌خورد که ریشهٔ حیوانی و گیاهی دارند. بشر از دیرباز در هنرهای کاربردی مختلفی چون سفال و مفرغ از نقش‌مایه‌های حیوان‌دار استفاده کرده است. انواع دست‌بافته‌ها از جمله فرش نیز از این نقوش بی‌نصیب نمانده‌اند.

توتم واژه‌ای‌ست که به اصل یا نیای یک گروه اجتماعی ابتدایی اشاره دارد. از این‌رو، توتم محور زندگی گروه به‌شمار می‌رفته است. در کنار توتم‌های گیاهی و جانوری، توتم‌های دیگری همچون باد، تگرگ، باران، آب، آتش، دود و حتی فصول سال دیده می‌شود. هر قبیله توتمی مشخص دارد؛ ضمن اینکه توتم‌های فردی نیز برای هر فرد مشخص شده‌اند.

باورهای اسطوره‌ای همواره در هنرهای شرقی، که فرش از جملهٔ آن‌هاست، تأثیرگذار بوده‌اند. ذهن بافندهٔ خلاق همواره در جست‌وجوی علائمی برای ابراز تمایلات خویش بوده است. در میان این علائم، نقوشی به تصویر کشیده شده‌اند که بعید به نظر نمی‌رسد با متافیزیک و مفاهیم اسطوره‌ای و حتی باورهای توتم‌گرایانه ارتباطی نزدیک داشته باشند.

در این مقاله، سعی بر این است که با یافتن ارتباط میان نقوش حیوانی یا گیاهی و نسبت دادن معنای توتم‌گرایانه به آن‌ها، بتوان به مفاهیمی دست یافت که در پس ذهن بافندهٔ دیروز بوده است. در واقع، با بررسی تفکر نیاکان خویش می‌توان از نمادها در جهت کیفی‌تری بهره برد. عصر حاضر عصری کم‌توجه به نماد است و تمدنی که فاقد نماد باشد، خواهد مرد و چیزی جزء تاریخ نخواهد بود. نماد زبانی جهانی دارد و برای تمام افراد بشر قابل فهم است و از آنجا که از روان آدمی برخاسته است، دست‌مایهٔ مشترکی در ناخودآگاه اقوام مختلف ایجاد می‌کند.

مطلع شدن از توتم‌گرایی در هنر موسیقی برخی مناطق شرق ایران، این کنجکاوی را در ذهن نگارنده ایجاد کرد که شاید نقوش حیوانی و گیاهی مورد استفاده در فرش، بی‌ارتباط با توتم‌باوری نباشند. در این تحقیق، نویسنده می‌کوشد با معرفی نقوش نمادین موجود در قالی و گلیم، تعریفی ساده از آن‌ها به‌دست دهد و منظور بافندهٔ قدیمی از نقش زدن چنین نگاره‌هایی در فرش را بیان کند. نمادها معانی کاربردی دارند و شناخت صحیح این مفاهیم و معناها در استفادهٔ هرچه بیشتر و کیفی‌تر آن‌ها مؤثر است. امید است با در نظر داشتن مفاهیم اسطوره‌ای و نمادین نقوش و کاربرد هرچه کیفی‌تر آن‌ها در هنرهای سنتی و تجسمی، بتوان پیشرفت و گسترش مفاهیم هنرهای ایرانی را تحقق بخشید.

ادبیات تحقیق

نماد چیست؟

نماد یا سمبل چگونه به‌وجود می‌آید یا چگونه افراد بشر بر سر معنایی مشترک برای یک نماد توافق می‌کنند؟ شاید نماد زمانی مطرح می‌شود که انسان برای درک فراسو با مشکل روبه‌رو می‌گردد. نماد بودن یک چیز بر چیزهای دیگر همواره بدین معناست که مرز بین تفسیرگر و تفسیرشونده درنخواهدشکست. درواقع، نماد در یک زمان و مکان، به معنایی می‌پردازد که ممکن است در جایِ دیگر به آن اشاره‌ای نداشته باشد؛ مثلا پرندهٔ سفید در تمام دنیای امروز به معنای صلح است اما این سؤال پیش می‌آید که آیا انسان ابتدایی نیز از پرندهٔ سفید با این معنا یاد می‌کرده است.

نماد در میان ایلیاتی‌ها و در اقوام ابتدایی جهان به کرّات به کار رفته است. ترکمن‌ها به نماد، «تمغا» و فارس‌ها به آن «نشان» می‌گویند. نماد در عمل یک ارتباط است. از طریق علائم نمادین بود که بشر توانست به نحوی با همنوعان خود ارتباط برقرار کند و درنتیجه، میان آن زمان و زمان حاضر پلی ارتباطی برقرار نماید. (هوهنه گر، ۱۳۷۰: ۲۲)

از متداول‌ترین نمادها در فرش ایران می‌توان به درخت، بته‌جقه، سواستیکا، نقش اس و نقوش حیوانی‌ای چون خروس و طاووس اشاره کرد.

توتم چیست؟

توتم واژه‌ای است از زبان سرخ‌پوستان آمریکا دال بر قرابت محارم. توتمیسم یا توتم‌گرایی همان اعتقاد داشتن به توتم است. توتم جانور یا گیاه یا شیئی است که اصل یا نیای یک گروه اجتماعی تصور می‌شود. هر کلان یک توتم دارد که اعضای کلان به آن معتقدند و هر فرد نیز می‌تواند علاوه بر توتم‌کلانش، توتمی فردی داشته باشد.

در سال ۱۷۹۱ میلادی نخستین بار مترجمی بومی به نام لونگ، کلمهٔ توتم را به مفهومی که محققان بعدی آن را نادرست یافتند، به کار برد. *اسکولکرافت*، مردم‌شناس آمریکایی، به میان مردم قبیله‌ای سرخ‌پوست رفت و معنای واژهٔ توتم را چنین دریافت: «در حقیقت، تلفظ این واژه «دودایم» است که به معنی «نشان خانوادگی» یا «شعار» و علامت خانواده است.» باید این نکته را در نظر داشت که توتم همهٔ فرهنگ ابتدایی را دربرنمی‌گیرد. راه یافتن رگه‌های توتمیسم به تمام امور بشر امری غیرممکن به نظر می‌رسد. مثلا دین، جادو، امور مربوط به اموات و امثالهم از مسائلی است که توتمیسم لزوماً در آن‌ها ورود نکرده است. (آزادگان، ۱۳۷۲: ۳۸-۳۱)

پیشینه

é *ام. نوردنتاشکیران* در مقاله‌ای با عنوان «**مطالعهٔ مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌ها بر روی گلیم**»، برخی نمادها و نشانه‌های موجود در گلیم آناتولی (که با برخی نقوش ایران مشترک است) را معرفی کرده است. ضمن اینکه اشاره دارد که نقش‌مایه‌ها علاوه بر جنبه‌های تصویری و زیباشناختی، مفاهیمی کاربردی دارند که هنوز کاربرد خود را از دست نداده‌اند و به‌طور ملموس در زندگی روزمرهٔ انسان‌ها حاضرند.

ترنج مرکزی معروف به شاخ قوچی، متعلق به قرجه ی آذربایجان

é محمدرضا *امینی*، در مقاله‌ای با عنوان **قالی و نماد**، درصدد آن بر آمده است که با آگاهی از معنای برخی نمادها همچون سرو، بته، سواستیکا و... خاستگاه آن‌ها را بشناساند. او سعی داشته است با شناخت مفهوم یک نماد، به مفاهیم کاربردی آن دست یابد، اما در نهایت بدین نتیجه رسیده که پدیدآورندهٔ این نقش‌مایه‌ها به دنبال ایجاد همدلی با بینندهٔ اثرش بوده است؛ یعنی اثر خود را واسطه‌ای می‌دانسته است که مخاطب را در دنیایی که هنرمند آفریده است شریک می‌کند.

é *جیوتین کیستی*، در مقاله‌ای با عنوان: **نشانه‌شناسی و اسطوره در فرش شرقی**، به بررسی ارتباط میان مفاهیم اسطوره‌ای و نمادهای موجود در الگوهای فرش پرداخته است. او در پی نشان دادن مفهوم اسطوره‌ای مانند تکریم نسبت به روح حیوان است که چگونه به سمبل‌هایی چون سر حیوان انتقال یافته است. به اعتقاد نویسندهٔ این مقاله، بشر همواره در پی ایجاد ارتباط بین اعتقادات و باورهای روحی مشترک است که آن را از طریق نمادها بیان می‌کند.

é در مقاله‌ای با عنوان **بررسی نقش درخت در قالی‌های ایران و هند** که نوشتهٔ *رضوان احمدی پیام* و *علی‌اصغر شیرازی* است، نقش‌مایه اولین ابزار ایجاد ارتباط میان انسان‌ها معرفی شده است. درخت مفهومی نمادین دارد و ممکن است به دلیل تقدس مذهبی این نقش‌مایه، معنایی مشترک میان اقوام مختلف داشته باشد.

é *رضا حیدری* شکیب و دیگران در مقاله‌ای با عنوان: **جایگاه نگارهٔ تزیینی نقش ماهی در فرهنگ و هنر ایران**، به بررسی و شناخت جایگاه نقش ماهی پرداخته‌اند. آن‌ها بر این عقیده‌اند که نگاره‌های نمادین از دوران کهن، براساس مفهومی خاص ترسیم می‌شده‌اند اما ممکن است امروزه مفهوم اصلی خویش را از دست داده و صرفاً جنبه تزیینی پیدا کرده باشند.

é آزاده یعقوب‌زاده، در مقاله‌ای با عنوان **عناصر جادویی در دستبافته‌های بختیاری**، با ارائهٔ منتخبی از آثار قوم بختیاری ـ به‌ویژه نقوش دستبافته‌ها ـ به بررسی خصیصهٔ شیء باوری در باور و فرهنگ قوم بختیاری پرداخته است. او در این پژوهش روشن می‌کند که اعتقاد به عناصر و اشیاء جادویی در باور و زندگی این قوم، اهمیت ویژه‌ای داشته است.

é *امیرحسین چیتسازیان*، در مقاله‌ای با عنوان **نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران**، به حاکمیت رمزپردازی و نمادگرایی عارفانه بر طراحی فرش ایران اشاره کرده است. او معتقد است که طراحی فرش ایران متأثر از نمادگرایی است. از بررسی مطالب این مقاله برمی‌آید که اندیشه‌ای بر تمام نمادهای موجود در فرهنگ و هنر ایران حاکم است که علاوه بر جنبهٔ زیبایی، مفاهیمی دینی و آیینی پشت آن نهفته است.

é **گلیم، حافظ نگارهٔ بز کوهی از دوران باستان**، عنوان مقاله‌ای نوشتهٔ *عفت‌السادات افضل توسی* است. در این مقاله نویسنده، نتیجه‌گیری کرده است که نقش بز از دوران باستان کارکردی بیش از یک نقش تزیینی داشته و نماد طلب باران و برکت بوده است. همچنین نقش نماد خدایان، سلطنت و یا عناصری از کائنات به شمار می‌آید. نویسنده همچنین عنوان می‌کند که بافندگان امروز، بدون آگاهی از مفهوم کاربردی نقوش در گذشته با بافتن آن‌ها در دستبافته‌هایشان، حافظ مفهوم آن نقش هستند.

در مقالات ذکرشده به بررسی مفهوم نمادها، کاربرد آن‌ها در زندگی گذشتهٔ بشر، چگونگی ورود آن‌ها به هنر قالی‌بافی و مسائلی این‌چنین پرداخته شده است. مقالهٔ پیش رو سعی بر این دارد که با شناخت مفهوم دقیق برخی نمادها میان آن‌ها و توتم‌باوری ارتباطی پیدا کند. توتم‌گرایی در زندگی اقوام ابتدایی ریشه داشته و ممکن است رگه‌هایی از آن هنوز در ناخودآگاه بشر باقی مانده و به طرح و نقش قالی‌ها راه یافته باشد. نویسندهٔ این مقاله بر آن است که با دستیابی به ارتباط میان توتمیسم و نقش‌مایه‌های موجود در فرش، به پیشینهٔ بسیار طولانی این نقوش اشاره کند. چنانچه هر تمدنی از نمادهای موجود در فرهنگ گذشتگان خود، با آگاهی بیشتری استفاده کند، در دنیای هنر امروز پیش‌گام خواهد بود.

روش تحقیق

نحوهٔ جمع‌آوری اطلاعات: کتابخانه‌ای

روش کلی تحقیق: توصیفی- تحلیلی

پرسش‌ها و اهداف

آیا نگاره‌های حیوانی و برخی نگاره‌های گیاهی بافته‌شده در فرش‌های روستایی و عشایری، به مفاهیم توتم‌گرایانه اشاره دارند؟

آیا ناخودآگاه بافندهٔ امروز، به ترسیم مفاهیمی می‌پردازد که زندگی نیاکانش وابسته به آن‌ها بوده است؟

آیا این مفاهیم توتم‌گرایانه نسل به نسل منتقل شده‌اند و امروزه تنها سایه‌ای محو از آن مفاهیم در پس ناخودآگاه ذهن بافندهٔ ایلیاتی باقی مانده است؟

آیا بافندهٔ روستایی و عشایری با شناخت معنای دقیق نمادها، به ترسیم آن‌ها می‌پرداخته و دلیلی در پس هر نقش بوده است؟

هدف از این مقاله دستیابی به معنای دقیق نمادهای حیوانی و یافتن ارتباطی میان آن‌ها با توتم‌باوری است. انسان‌های ابتدایی مفاهیمی را که درک آن‌ها به‌وسیلهٔ گفتار و نوشتار مشکل بود از طریق نماد بیان می‌کردند. هر تمدنی سرشار از نمادهایی است که ریشه در قدمت آن تمدن دارند. بسیاری از این نمادها در دنیای امروز باقی مانده و حتی به دنیای هنر معاصر راه یافته‌اند. با شناخت دقیق مفاهیم نمادها و ارتباط معنایی آن‌ها با اندیشه‌های مختلف بشر ابتدایی، می‌توان در دنیای مدرن هنر امروز پیش‌گام بود. برای نمونه؛ می‌توان به طرح ورساچه، که از نقش‌مایهٔ ساسانی گرفته شده است، اشاره کرد. این طرح در صنعت مد امروز، بسیار مطرح است؛ بدون اینکه به ریشهٔ باستانی و ایرانی آن اشاره‌ای شده باشد.

نویسندهٔ این پژوهش معتقد است با آگاهی از معنای صحیح نمادهایی که برخی از آن‌ها به تدریج به فراموشی سپرده می‌شوند، و ریشه‌یابی صحیح معنای آن‌ها می‌توان در هنر قالی‌بافی و سایر هنرهای سنتی و حتی تجسمی در جهان حرفی تازه داشت. دنیای امروز، دنیای نمادهاست. در هنرهای تصویری همچون عکاسی، گرافیک، نقاشی، مد و سینما نماد نقشی اساسی دارد و از طریق نمادها، بنا بر هدف‌هایی مشخص، می‌توان بر ذهن مخاطب تأثیر گذارد. امید است با در نظر داشتن مفاهیم اسطوره‌ای و نمادین نقوش و کاربرد هرچه کیفی‌تر آن‌ها در هنرهای سنتی و تجسمی، بتوان به پیشرفت و گسترش مفاهیم هنرهای ایرانی تحقق بخشید.

یافته‌ها
نماد، از گذشته تا امروز

در همهٔ تمدن‌های پیش از تاریخ قلمرو سحر و جادو بس پهناور بوده و همه چیز را دربرمی‌گرفته است. از آنجا که مراسم باران‌خواهی و طلسم‌نگاری و نگاره‌های ساحرانه‌ای که بدان مربوط بوده‌اند نقشی عظیم و حیاتی در سرزمین‌های خشک و بی‌حاصل ایران و بین‌النهرین داشته، می‌توان چنین استنباط کرد که تکرار مداوم الگوهای نمادین همواره نیروی محرکهٔ جادو بوده است. به مدد تکرار بی‌وقفه است که نیروهای خارق‌العاده و سحرآمیز قوت و فزونی می‌گیرند و کارگر می‌افتند. (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۷)

امروز به نماد توجه خاصی می‌شود و از آن به‌عنوان خواهر و همزاد عقل، و به عنوان الهام‌بخش کشفیات و پیشرفت‌ها، اعادهٔ حیثیت شده است. نمادها در مرکز هستند، آن‌ها قلب این زندگی پرتخیل‌اند، رازهای ناخودآگاه را آشکار می‌سازند، به‌سوی پنهان‌ترین خاستگاه کنش می‌رانند و در را بر روح ناشناخته و بی‌نهایت می‌گشایند. تمامی علوم بشری، مانند هنرها و تمامی فنونی که از هنرها نشئت می‌گیرند، در مسیر خود با نمادها آشنا می‌شوند. علوم برآن‌اند تا معمایی را که نمادها مطرح می‌کنند، برگشایند. ما در جهانی از نمادها زندگی می‌کنیم و جهانی از نمادها در ما زندگی می‌کنند. (هوهنه گر، ۱۳۷۰: ۲۵-۲٤)

ظاهراً به دلیل فاش شدن برخی نشانه‌های رمزی و در نتیجه کاهش یافتن کارآیی رمزگونهٔ آن‌ها، جادوگر صنعت‌پیشه ناگزیر می‌شود به جست‌وجوی واژه‌نگاره‌ها و شگردهای تازه‌ای برآید. دستیابی به این مقصود، از راه تلخیص و تجرید بیشتر و اندام‌زدایی یا بی‌اندام‌سازی آگاهانه امکان می‌یابد. این شگرد هنرمند را قادر می‌سازد که یکی از اندام‌های جانداران را به بهای کوچک شدن یا از میان رفتن دیگر اندام‌ها بزرگ‌تر کند. چنین است که بز کوهی درشت‌اندام پیشین تن و سر خود را از دست می‌دهد و از او تنها دو شاخ برجای می‌ماند (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۸) بعدها همین نقش نیز انتزاعی‌تر می‌شود و حتی به طرحی شبیه به قلاب و یا «اس» انگلیسی تبدیل می‌گردد.

توتم و توتمیسم محور تفکر انسان ابتدایی

توتم واژه‌ای است از زبان سرخ‌پوستان آمریکا، به معنای قرابت محارم. توتم‌گرایی یا توتمیسم، اعتقاد داشتن به توتم است. توتم جانور یا گیاه است و بعضاً شیء هم می‌تواند باشد که اصل یا نیای یک گروه اجتماعی ابتدایی به شمار می‌رود. از این‌رو توتم، محور زندگی گروه به شمار می‌رود. در کنار توتم‌های گیاهی و جانوری، توتم‌های دیگری همچون باد، تگرگ، باران، آب، آتش، دود و حتی فصول سال دیده می‌شود. (آزادگان، ۱۳۷۲ : ۳۱) در برخی از جوامع توتمی، غیر از توتمیسم گروهی صور متعدد توتم‌باوری یافت می‌شود؛ مانند توتمیسم فردی، جنسی، اصلی، فرعی، مادرتباری و پدرتباری. بنابراین ممکن است یک نفر هم توتم گروهی و هم توتم‌های فردی داشته باشد (همان: ۲۳)

توتمیسم نظامی از اندیشهٔ انسان ابتدایی ساکن در قبیله است که مبتنی بر باورهای جادویی در مورد برخی از جانوران، گیاهان، یا اشیا می‌باشد که توتم نامیده می‌شوند. (همان: ۱۱۸)

افراد قبایل خود را از توتم جدا نمی‌دانند، خود را خویشاوند توتم، یا توتم را جد اعلای خود می‌دانند و اصولاً به نام توتم خود نامیده و شناخته می‌شوند. توتم را نمی‌آزارند، نمی‌کشند، به‌عنوان غذا نمی‌خورند و حتی اگر بنا بر شرایطی توتم را بخورند، قبلاً از آن طلب آمرزش می‌کنند. هر عملی را که خوشایند توتم

نقش درخت زندگی همراه با پرندگان، فارس

نباشـد تابو به حسـاب می‌آورند و آن را انجام نمی‌دهند و در صورت ارتکاب آن عمل، مجازات می‌شوند. (فروید، ۱۳۵۱: ۱۴۲-۱۴۰) بنابـر نظریهٔ *رادکلیف براون* دربـارهٔ توتم‌گرایـی، هرچـه در زندگی انسـان ابتدایی تأثیر عمیق دارد، محور اندیشهٔ او می‌شود و به تظاهرات عاطفی می‌انجامد. مراسـم جمعی توتم‌گرایان، نتیجـهٔ این‌گونه تظاهرات اسـت و توتم تجسـم آن عواطـف اسـت. (آزادگان، ۱۳۷۲: ۱۰۴)

بازماندهٔ توتمیسم بومیان پیش از تاریخ ایران

توتمیسـم یا حداقل آثـار آن در ایران کهن وجود داشـته اسـت. در اسـاطیر ماقبل ایران باستان، به اقتضای توتمیسم، کسـان بسیار به نام‌های جانوران موسوم شـدند؛ ماننـد گرگین و گـراز. احتمالاً نام‌های مرکب مانند گشتاسب، جاماسب، زردشت ـ به معنای زرداشتر- و اسم‌های مرکبـی از قبیـل شـیرعلی، کلب‌علی، گرگ‌علی و قوچ علی در دورهٔ اسـلامی بازمانده‌هـای نام‌های توتمی هسـتند (آزادگان، ۱۳۷۲: ۷۰). فروید بر آن است که «توتمیسـم مرحلهٔ عادی گذار تمام فرهنگ‌هاست.» (فروید، ۱۳۵۱: ۱۸۸)

در داسـتان‌های کهن ایـران، از جمله داستان‌های شـاهنامه فردوسی مکرراً از تصاویر توتمی سخن به میان آمده است.

درفشش ببین اژدها پیکر است
بر آن نیزه بر شیر زرین سر است
سرا پردهٔ دیبه رنـگ رنـگ
بـدو انـدرون خیمه هـا ی پلنـگ

و درجایی دیگر ادامه می‌دهد:

بدو گفـت کان شاه ایران بـود
که بر درگهش پیل و شیران بود
زده پیـش او پیل پیکر درفش
به نزدش سواران زریـنه کفـش

چنان‌که جورج *تامسـون* گفته اسـت، توتم‌گرایی حیوانی و افسـانه‌های مربوط بـه کرامات جانوران از اینجا سرچشـمه می‌گیرد. طبق روایات ایرانی،کیخسـرو را ماده‌سـگی، و اردشـیر را بزی شـیر می‌دهـد و هخامنش را عقابی می‌پرورد. در شـاهنامه نیز آمده است که زال، پدر رسـتم، به هنگام زادن موهای سپید بر تن دارد. پدرش، سام، از این عیب چنان ناخشنود می‌شود که او را به‌دست هلاکت می‌سپارد ولی سیمرغ به کودک عطوفت ورزیده و او را می‌پرورد. (آزادگان،۱۳۷۲: ۷۱)

ارتباط نگاره‌های نمادین با توتمیسم

کشیدن نقش‌های حیوانی، به‌خصوص اعضـای بـدن آن‌ها، یکـی از روش‌های نشـان دادن قدرت و سـعادت بوده که به منظور تسـخیر روح حیـوان صورت می‌گرفته است. انسان‌های گذشته، بدین صورت میل به جاودانگی و کمال‌خواهی خویـش را به آینـدگان نشـان داده‌اند. (ژولـه، ۱۳۸۱: ۲۶۳) برخـی از نقـوش گیاهی و حیوانی نمادین مورد اسـتفاده در دست‌بافته‌های روستایی و عشایری به شرح زیرند که در اینجا به بررسی معنای نمادین آن‌ها و ارتباط احتمالی‌شـان با توتم‌گرایی خواهیم پرداخت.

شاخ قوچی

در باورهای قومـی، قوچ نماد افکار نـو و طلـوع دورهٔ جدید اسـت و در اسـاطیر، ایزدان قوچ بـا خدایان گاو نـر برابـر بوده‌اند.شـاخ قوچ نمـاد آفرینـش، شـعاع نور، مردانگـی، جنگ و خشـونت بوده است. (جابز، ۱۳۷۰: ۹۶-۹۵) نیـر و ی جاودانگی شاخ‌های قوچ مظهر مردانگی است. زن هنگام بافتن این نگاره امیدوار است که نیروی شوهرش زوال‌ناپذیر شود و قدرت او بر زمان فائق آید. (آلسترهال، ۱۳۷۷: ۷۵) این نگاره جزو نگاره‌های تولد محسوب می‌شود. نقش قوچ می‌تواند به شـکل مکرر در بخشـی از حاشیه تکرار شود. (یاوری، ۱۳۸۹: ۱۴۶) تکرار و تکثر ایـن نگاره در گلیم و قالی‌های سرتاسـر کشـور از آذربایجان و لرستان تا فارس و بلوچ می‌تواند گویای باور مشـترک اقوام مختلـف ایران، به معنـای نمادین طرح قوچ باشـد. اعتقاد به قدرت نمادگرایانهٔ قوچ ممکن اسـت از گذشـته‌های بسیار دور در فرهنگ آریایی وجود داشته باشد و به مفاهیم توتم‌گرایانه اشـاره داشـته باشد.

پابند حیوان

بـه معنـای پیونـد خانوادگی بـه کار می‌رود. ایـن نقش‌مایه می‌تواند نشـانهٔ امتـداد علایـق خانوادگـی هم باشـد. (آلسترهال، ۱۳۷۷: ۷۶).

قلاب

نـگاره‌ای از نگاره‌هـای محافظـت از زندگی می‌باشـد. ایـن نـگاره به‌عنوان چشم‌زخم برای ایمنی در برابر چشم بد به کار می‌رود. (آلسترهال، ۱۳۷۷: ۸) به نظر می‌رسد که این نگاره، شکلی انتزاعی از بز کوهی اسـت که به مرور زمان ساده شـده و به فرمی شـبیه به قلاب درآمده است.

بز

نقش بز از نگاره‌هایی است که در میان دست‌بافته‌های بسـیاری از ایلات ایران همچون لرهـای بختیاری، قشـقایی‌ها، شاهسـون، بلوچ و کردها دیده می‌شود. این نقش گاه سـاده و تجریدی می‌شود و به شـکل کاملاً انتزاعی (شـبیه حرف اس انگلیسی) درمی‌آید. گاه نیز گرداگرد یک ترنج به شـکل سـر بز تکرار شـده اسـت. احتمـالاً بازماندهٔ نـگارهٔ مرغی ـ قوچکی اسـت که نمادی از باران‌خواهی و طلسـمی برای باران به‌شـمار می‌آمده است. (میرنیا، ۱۳۶۸: ۲۵)

مار

مـار، خزندۀ معروف، از جمله جانورانی است که در اساطیر بسیاری از اقوام و ملل به صور گوناگون مطرح است. در روایات دورۀ اسـلامی ـ که گاه از فرهنگ یهود تأثیر می‌پذیرد ـ مار حیوانی زیباسـت و از خزانۀ بهشت به شمار می‌رود اما چون با ابلیس در اغوای آدم همراهی می‌کند، خداوند او را به عقوبت کارش از بهشـت می‌رانـد و عقوبتش را بـه خاک خوردن و به شکم خزیدن مقرر می‌کند. (دادور، ۱۳۸۵: ۸٦) این جانـور، جزء نگاره‌های زندگی و تجسمی از ابرهای باران‌زا و دریا و رودخانه اسـت. (جابـز، ۱۳۷۰: ۱۲۸-۱۲۷) در اساطیر، به دلیل پوست‌اندازی مار این حیوان نمـادی از تجدید حیات اسـت. از این رو ادعا شـده که جاوید و نامیراسـت و چون در زیر خاک به‌سـر می‌برد، نگهبان مردگان دانسته می‌شد؛ بنابراین، مظهر روان درگذشتگان است. (دادور، ۱۳۸۵: ۸۹-۸۷)

جمس جورج فریزر آثار متعددی دربارۀ اقوام ابتدایی نوشـته است که در برخی از آن‌ها به‌طور مسـتقیم به توتمیسـم پرداخته و نظریه‌هایی در این‌باره مطرح کرده است. او می‌گوید:

«در نظر انسـان ابتدایی جانور پناهگاه روح اسـت. روح در جسـم جانـور مأوا می‌گزیند تـا از خطرات احتمالی مصون بمانـد. چـون مصونیـت روح در جانور موجـب آسـیب‌پذیری صاحبـان روح می‌شـود. هر عضو کلان، خود را موظف می‌دانـد کـه صدمه‌ای به جانـور حامل روح کسـان خـود وارد نیـاورد، و چون نمی‌داند کدام‌یک از افراد یک نوع جانور حامل روح آن‌هاست، الزاماً همۀ آن‌ها را احترام گذاشته و مورد حمایت خود قرار می‌دهد.» (آزادگان،۱۳۷۲: ۹۲-۹۱)

اژدها

اساساً اژدها نگهبانی سختگیر نماد شر و گرایش‌های شـیطانی است. او نگهبان گنج‌های پنهان است و برای دست یافتن به این گنج‌ها باید بر او پیروز شـد. اژدها را نمـاد باروری زمیـن و حاصلخیزی و باران نیز می‌دانند. رنگ سفید این جانور به منزلۀ از بین رفتن مرگ و رنگ سرخ، رنگ خشـونت و خشم اسـت. (شوالیه، ۱۳۷۸: ۱۳۲-۱۲۳). در باورهـای قدیم، اژدها نماد آب، ابر، اسـتبداد، دشـمن، حقیقت، قتل و نادانی و در اساطیر قدیم و قرون وسـطی تجسمی از اصل پلیدی و خوفناک‌ترین جانوری اسـت که آب‌ها را احتکار می‌کنـد. (جابز، ۱۳۷۰: ۱٤۹) آلسـترهال نیـز آن را نیـروی محافظ و رب‌النـوع آب و هوا و نگه‌دارندۀ درخت زندگی می‌داند. (آلسترهال، ۱۳۷۷: ۷۸)

عقرب

در اساطیر، عقرب جانوری عجیب‌الخلقه بابلـی به نام گیرتابلی اسـت که نگهبان دروازۀ خورشـید و نمـاد آتـش، اهانت، بدجنسی، تحقیر، شـرارت و البته پیوند زناشـویی اسـت. (جابـز، ۱۳۷۰: ۸٤) بافنده با بافتن ایـن نقش‌مایه خود را از این موجود زهرآگین محافظت می‌کند. (آلسـترهال، ۱۳۷۷: ۷۸) می‌توان گفت بافنـده به شـکل ناخودآگاه برداشـتی توتم‌گرایانه از این نقـش دارد. چنان‌که در اعتقاد به توتمیسم، انسان‌ها به نیروی سحرآمیز توتم خویش اعتقاد داشته‌اند و حتی در برخی موارد، برای جلوگیری از مورد خشم قرار گرفتن توسط آن توتم، نـام آن را بر فرزنـدان خویش نهاده و یا با ترسـیم آن‌ها بر ترس خویش از آن‌ها غلبه کرده‌اند.

جای پای گرگ

از آنجـا کـه عشـایر دامـدار بوده‌اند، حیوانات وحشـی همیشـه بـرای آنان خطری مهلک محسـوب می‌شده است. این نگاره برای حفاظت در برابر جانوران وحشی ترسیم شده اسـت. (آلسترهال، ۱۳۷۷: ۷۹) جـای پای گـرگ نماد راه بین آسـمان و زمین نیز می‌باشد. (جابز، ۱۳۷۰: ۱۱۸) *آندرولنگ* نیز از اعتقادات جادویی انسـان ابتدایی که باعث نهادن نام‌هـای جانـوران و گیاهـان و سـایر پدیده‌های طبیعی بر واحدهای انسـانی شده است، یاد می‌کند. (آزادگان، ۱۳۷۲: ۱۱۰) اسـتفاده از اسـامی‌ای همچـون بـاران، خورشـید، گرگ‌علـی و گرگین می‌تواند گویای اعتقاد به توتم باشـد که از گذشته برجای مانده است.

نقش پرنده در متن فرش، فارس

انسـان ابتدایی می‌پنداشـت که توتم او را از گزند دشـمن محافظت می‌کند. توتم‌ها از آینده خبـر می‌دهند، بیماران را شـفا می‌دهند و بـه بیانی حامل روح هر فرد هستند و از او محافظت می‌کنند. (آزاگان، ۱۳۷۲: ۳۱) می‌تـوان چنیـن پنداشت که بافندۀ امروز، به دنبال افکار دیروز نیاکانش به شـکل ناخـودآگاه به تصویـر کردن نگاره‌هایـی می‌پردازد که هرکدام به معنای توتمی خاصی اشـاره دارد.

پرنده

نمادهایی که از پرواز پرندگان به‌دست می‌آینـد، در ارتباط با آسـمان و زمین هسـتند و مفهـوم سـبکی، رهایـی و معنویت دارند. به‌طور جامع‌تر، پرندگان نمـاد مراحل معنوی، نماد فرشـتگان و مرحلۀ برتر وجود می‌باشـند. (شـوالیه، ۱۳۷۸: ۱۹٦) در باورهای اسـاطیری آن را افشـاکنندۀ اسـرار خدایان و محافظ درخت زندگی می‌پندارند. پرنده می‌تواند معنایی همچون حاصلخیزی، پیشگویی، آزادی، آرزو، روح زندگی و رشـد داشته

باشد. (جابز، ۱۳۰: ۲۸) چهار رنگ سیاه، سفید، سبز و آبی که به ترتیب در کلاغ، قو و طاووس‌های بافته‌شده در گلیم دیده می‌شود، به معنای هوش، آمال عاشقانه و زندگی می‌باشد. (شوالیه، ۱۳۸۷: ۲۰۷-۱۹۷) این نگاره می‌تواند سمبلی از عشق، بشارت، لذت و نیز مظهری از نیرو و قدرت باشد. (دادور، ۱۳۷۹: ۸۱)

در فرهنگ عامهٔ اقوام متعدد،کرامات بزرگی به پرندگان نسبت داده‌اند. در اساطیر زردشتی مثلاً از پرندگان توانا و سعادت‌بخش ـ سائنا یعنی سیمرغ، و یا مرگ سین، و وارنگانا نام برده شده است. در شاهنامه و اشعار عطار و مولانا و سایر شعرای صوفی، سیمرغ مظهر قدرت است. هما در افسانه‌های ایرانی صاحب کرامت است. (آزادگان، ۱۳۷۲: ۷۱) این توجه ویژه به شماری از پرندگان در اساطیر، تا امروز ادامه یافته است و بازمانده‌های باورهای آیینی و اسطوره‌ای را می‌توان در نقوش دست‌بافته‌های قدیمی دید.

نقش مرکزی فرش معروف به قلاب، فارس

نقش‌مایهٔ بنگش، به معنای گنجشک، بط دو سر، گامی سی سی و گاپیت از جمله نقوش پرندگان مورد استفاده در گلیم‌های لری و بختیاری می‌باشد. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱٤٤ و ۱٤٦) نقش‌مایهٔ گنجشک در معنای نمادین خود به شهوت‌پرستی، فقر، افسردگی و دل‌شکستگی اشاره دارد اما در باورهای اسطوره‌ای و قومی جیک‌جیک با نشاط گنجشک‌ها سبب باران‌زایی و حاصلخیزی است.گنجشک‌ها با رقص خویش زیر درختان سپاسگزاری و قدردانی خویش را از خالق جهان نشان می‌دهند. (یاوری، ۱۳۸۹: ۱٦۰)

این نگاره‌ها ممکن است به دلیل وفور در منطقه، مورد توجه بافنده قرار گرفته و روی دست‌بافته‌هایشان نقش بسته باشد اما ترسیم انتزاعی نقشی همچون گامی سی سی و گاپیت، تنها به دلیل وفور پرنده در این نواحی نیست. این نقوش می‌توانند معنایی فراتر داشته و به مفاهیم اساطیری اشاره داشته باشند.

درخت زندگی

مفهوم نمادین درخت از هر نظر، حتی امروز که در عصری غیرآیینی به سر می‌بریم، با بسیاری از شئون فرهنگ و زندگی مردم آمیخته است. درخت در کهن‌ترین تصویرش، کیهانی غول‌پیکر است که رمز آفرینش کیهان می‌باشد. نوک درخت سقف آسمان را پوشانیده، ریشه‌هایش در خاک و شاخه‌های ستبرش در پهنهٔ جان گسترده است و قلبش جایگاه آتش آذرخش است. در دورهٔ هخامنشی، ساسانیان و اشکانیان درخت سرو، درخت زندگی به شمار می‌رفته و درخت نخل، انجیر، سدر، زیتون و چنار نیز مفاهیمی مقدس و نمادین داشته‌اند. (دادور، ۱۳۸۵: ۱۰۱) درخت زندگی به‌طور معمول تک‌درختی است تناور که در سرتاسر فرش شاخه گسترده، برخی پربار از خیال درخت افسانه‌ای هزار گل و برخی نزدیک به درختان این جهانی. در میان آن‌ها درختانی بسیار تجریدی و ساده شده نیز دیده می‌شود. (پرهام، ۱۳۷۵: ۲۱) درواقع، هنرمند هرچه بیشتر به ترسیم کردن مفاهیم اسطوره‌ای و نمادین تمایل داشته باشد، تصویر درخت زندگی تجریدی‌تر شده است.

درخت می‌تواند نمادی از فناناپذیری باشد و بافنده با ترسیم آن، به مفهوم امید به زندگی پس از مرگ اشاره می‌کند. (آلسترهال، ۱۳۷۷: ۸۱)

انسان ابتدایی خود را وابسته و پروردهٔ طبیعت می‌بیند. پس به ناچار با طبیعت دوست می‌شود. طبیعت یا زمین، مادری است که خوراک و پوشاک و پناهگاه انسان را فراهم می‌کند. این مام ـ خدا ـ در فرهنگ عامهٔ اقوام مختلف تأثیر عظیمی گذاشته است. در دورهٔ کشاورزی، زمین و آب و گیاه و گردش فصول در زندگی بشر اهمیت پیدا می‌کند. پس توتم‌گرایی گیاهی، و افسانه‌های مربوط به تبدیل انسان و گیاه به یکدیگر و مراسم جشن‌های بهاری به وجود می‌آیند. در اکثر کشورها درخت‌پرستی سابقهٔ کهنی دارد. هنوز هم در جاهای بسیاری همچون هند شمالی، برخی درختان مقدس به شمار می‌روند. به نظر ایرانیان قدیم نیز، زردشت درخت سرو را از بهشت به زمین می‌آورد. (آزادگان، ۱۳۷۲: ۷۲-۷۱)

درخت از نگاره‌هایی است که مکرر در هنر کاربردی و تزیینی بشر نقش بسته است. به ویژه در دست‌بافته‌های فارس می‌توان قالی و گلیم‌های بسیاری یافت که به این نقش‌مایه مزین شده‌اند. لذا احتمالاً بافندگان صرفاً به منزلهٔ زیبایی و تزیین از درخت و گیاهان استفاده نکرده‌اند. معنایی اسطوره‌ای و باوری قدیمی در به تصویر کشیدن چنین نقوشی، بر روی وسایل کاربردی روزمرهٔ بافندگان، نهفته است.

شیر

شیر، این حیوان پرقدرت و نجیب، از دیرباز هماورد شاهان بوده است و در نقوش تخت جمشید، ظروف دورهٔ ساسانی و قالی‌های باقی‌مانده از سدهٔ شانزدهم میلادی به چشم می‌خورد. قدمت شیر سلطنتی دست کم به سه هزار سال پیش برمی‌گردد. مجسمه‌های این حیوان که در آذربایجان یافت

شـده‌اند، مربوط به هزار سـال پیش از میلاد می‌باشد. (تناولی، ۲۵۳٦ : ٤)

به‌نظر می‌رسد زنان عشایر برای خرسند ساختن خوانین اغلب این نقوش را روی گبه‌هـا بافته‌اند و این خـود می‌تواند از نهاد نمادگرای بشـر نشئت گرفته باشد. از شکل شیر در زمان‌های بسیار قدیم در ایران، به‌خصوص اسـتان فارس، استفاده می‌شـده اسـت. در دوران هخامنشـی، ساسانی و اشکانی از این نقش برای بیان شوکت و جلال سلطنت بهره می‌برده‌اند.

اگر توتم جانوری درنده باشد، به گمان مـردم ابتدایی بـه پیروان خود آسـیب نمی‌رسـاند. بنابرایـن، در صورتی‌کـه کسـی از توتـم خویش آسـیب ببیند، نشـان از تقصیر خودش می‌باشـد. چه بسـا که مـورد قهـر و طرد سـایر افراد گـروه نیز قرار گیـرد. (آزادگان، ۱۳۷۲: ۳۲) توتم‌گرایـان معتقدنـد هرکـس از ویژگی‌های توتم خویش برخوردار است. این در حالی اسـت که ممکن است یک فرد از قدرت و جرئت توتم شیر برخوردار باشد؛ حال آنکه مورد غضب آن نیز قرار گیرد. توجیهـی که برای این امر صورت می‌گیرد، می‌تواند همان مجازاتی باشـد کـه گفته شـد توتم‌گرایـان در صورت ارتکاب تابوها بدان دچار می‌شوند.

امروزه نقش شیر در آثار برنزی لرستان ـ کـه مربوط به نیاکان سـه هزار سـال پیش آنان می‌باشـد ـ در دسترس است. طرح شـیر و خورشـید بافته شـده در بسـیاری از قالیچه‌های فـارس می‌تواند ریشـه در آیین میترائیسم داشته باشد. در مذهـب میترایی شـیر نگهبان میترا تلقـی می‌شـود و مقام والایـی در آیین میترائیسـم دارد. (تناولی، ۲۵۳٦ : ۱۵) گریفین یا همان شیر دال، که جانوری با بدن شـیرو سر و بال عقاب است، نمادی از هوشیاری، استقامت، جرئت، شجاعت و عقل می‌باشـد. در معنای اساطیری و قومی این نگاره می‌توان چنین پنداشت که گریفیـن، بـه دلیل هوشـیاری‌اش موظف بـه نگهبانی از گنج بوده اسـت. این نگاره را سمبلی از حفاظت و مراقبت می‌دانسته‌اند. (یاوری، ۱۳۸۹: ۱۷۱)

توتم‌گرایـان چنین می‌پنداشـتند که هر فرد با انتخـاب نیای توتمی خویش، عـلاوه بر محافظت شـدن توسـط وی از ویژگی‌هـای آن توتـم نیـز برخوردار می‌شـود. می‌توان چنیـن نتیجه گرفت که نگارهٔ شـیر، که از زمان‌های بسـیار گذشـته در تمامی هنرهـای ایرانی و از جملـهٔ در هنـر فرش‌بافی ایـران نقش بسـته اسـت، به مفهومی توتمی اشاره دارد. احتمـالاً ترسـیم‌کنندگان آن‌هـا معتقد بودند با نقش زدن چنین نگاره‌ای در دست‌بافته‌هایشـان از ویژگی‌هـای شـیر همچون قدرت، جرئت و شجاعت برخوردار می‌شوند.

نتیجه‌گیری

انسان ابتدایی خود را وابسته و پروردهٔ طبیعت می‌بیند؛ پس به ناچار با طبیعت دوست می‌شود. طبیعت یا زمین، مادری اسـت که خوراک و پوشـاک و پناهگاه انسـان را فراهـم می‌کنـد. نگاره‌هـای نمادین از دوران کهن، براساس مفهومی خاص ترسیم می‌شـده‌اند. ممکن است امروزه این مفهوم اصلی از دسـت رفته باشـد و آن‌ها صرفاً جنبـه تزیینی پیدا کرده باشـند اما نبایسـتی مفهوم اصلی آن‌هـا را نادیده گرفـت و در پی یافتن اصل و ریشـهٔ آن‌ها نبود. امروزه نقوشی در دسـت‌بافته‌ها به کار مـی‌رود که در گذشته راوی مفاهیمی نمادین بوده‌اند. بافندهٔ امروز ناخودآگاه و بدون شـناخت مفهـوم اصلـی آن نقوش، حافـظ این نقـوش و مفاهیم از یادرفتهٔ آن‌هاسـت. انسـان ابتدایـی به یک نیـای گیاهی و یـا حیوانی برای خویـش معتقد بوده و براسـاس این اعتقاد، برخـی گیاهان و جانوران را مقدس می‌پنداشـته اسـت. بـا مشـاهدهٔ تکـرار بسـیاری از نقوش حیوانی چون بز، شـیر، پرنده و غیره در آثار بشـر، از گذشته‌های بسیار دور تا به امروز، می‌تـوان چنین نتیجه گرفت که استفادهٔ مکرر از این نقوش بی‌ارتباط به اعتقادات توتمی نیاکان ابتدایی ما نبوده اسـت. این اعتقادات به مرور رنگ باخته و طبق نیازهای زمان، به روز شـده‌اند و بخش‌های خرافی و اسـطوره‌ای آن‌ها از بین رفته اسـت. چنین است که امروزه، مـا تنها نمـادی از این اعتقـادات را در دست‌بافته‌هایمان می‌بینیم.

نقش شیر،قالیچه قشقایی

منابع:

۱. آزادگان، جمشـید. **ادیـان ابتدایـی _ توتمیسـم**، موسسـه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل، تهران، ۱۳۷۲.

۲. پرهـام، سـیروس. **شـاهکارهای فرش‌بافی فارس**، سروش، تهران، ۱۳۷۵.

۳. تناولی، پرویز. **قالیچه‌های شـیری فارس**، دانشـگاه تهران، تهران، ۲۵۳٦.

٤. جابـز، گرترود. **سـمبل‌ها**، ترجمهٔ بقاپـور، محمدرضا، [بی م.]: مترجم، تهران، ۱۳۷۰.

۵. دادور، ابوالقاسـم و منصـوری، الهـام. **درآمـدی بـر اسـطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان**، دانشگاه الزهرا، تهران، ۱۳۸۵.

٦. ژوله، تورج.**پژوهشی در فرش ایران**، یساولی، تهران، ۱۳۸۱.

۷. شـوالیه، ژان و گربران، آلـن. **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضائلی، جیحون، تهران، ۱۳۷۸.

۸. فرویـد، زیگمونـد. **توتـم و تابو**، ترجمـهٔ محمدعلی خنجی، کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۵۱.

۹. کرباسی، کلود. **بختیاری‌ها، بافته‌ها و نقوش**، ترجمهٔ خلاصهٔ فرحناز قاضیانی. سازمان پژوهش میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه)، تهران، ۱۳۷٦.

۱۰. میرنیا، سیدعلی. **ایل‌ها و طایفه‌های عشایری کرد ایران**، نسل دانش، تهران، ۱۳٦۸.

۱۱. هوهنـه گر، آلفرد. **نمادها و نشـانه‌ها**، ترجمهٔ علی صلح‌جو. وزارت و فرهنگ ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳٦٦.

۱۲. یـاوری، حسـین؛ مکیان، سـارا السـادات و دیگران. **شـناخت گلیم و گلیم مانندهای ایـران**، آذر، تهران، ۱۳۸۹.

نقش برجستهٔ تیمورمیرزا (پل آبگینه)

مهدی علی آبادی
کارشناس ارشد پژوهش هنر و دبیر آموزش‌وپرورش ناحیهٔ ۱ شیراز

چکیده

مطالعهٔ نقش‌های برجسته‌ای صخره‌ای در شناسایی تاریخ ایران اهمیت بسزایی دارد. چرا که از طریق این مطالعات به بسیاری از سنت‌ها، دیدگاه‌ها، و نوع بیان زیبایی‌شناسانهٔ ایرانیان دوره‌های گذشته می‌توان پی برد. در این مقاله به بررسی نقش برجستهٔ «پل آبگینه» پرداخته شده است که در دورهٔ تیمورمیرزا، نوهٔ فتحعلی‌شاه و حاکم کازرون ایجاد شده است. این نقش برجسته در کنار جادهٔ کازرون به شیراز در محلی به‌نام پل آبگینه قرار دارد. ابتدا نکاتی دربارهٔ تیمورمیرزا، حاکم کازرون آورده شده و سپس ویژگی‌های هنری و مضامین موجود در نقش برجسته بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: تیمورمیرزا، نقش برجستهٔ صخره‌ای، قاجار، پل آبگینه، کازرون

مقدمه

سنت ساخت نقش برجستهٔ صخره‌ای که از «دورهٔ لولوبی» (اواخر هزارهٔ سوم قبل از میلاد تا هزارهٔ اول قبل از میلاد) در «سرپل‌ذهاب» آغاز شده بود، در دوران ایلام (اوایل هزارهٔ سوم قبل از میلاد تا سدهٔ هفتم قبل از میلاد)، هخامنشی (۳۳۰- ۵۵۰ ق. م) و اشکانی (۲۲٤- ۲۳۸ ق. م) ادامه یافت و با توجه به سنت طولانی‌اش، در دورهٔ ساسانی (٦٥١- ۲۲٤ م) به اوج شکوفایی رسید. در دوران اسلامی، با توجه به ملاحظات شرعی هیچ‌یک از حاکمان اسلامی ایران از احیای این هنر استقبال نکردند تا اینکه در دورهٔ قاجار (۱۳٤٤- ۱۲۱۰هـ ق) و به‌ویژه زمان *فتحعلی‌شاه* برای اولین‌بار پس از اسلام و بعد از فترتی طولانی، شاهد ظهور مجدد نقش برجسته‌ها روی دیواره‌های صخره‌ای هستیم.

یکی از نقش‌هایی که در دوران قاجاری ایجاد شده، نقش برجستهٔ «پل آبگینه» است که در زمان *تیمورمیرزا*، نوهٔ فتحعلی‌شاه و حاکم کازرون بر دیوارهٔ صخره‌ای ایجاد شد.

نشسته رضاقلی‌میرزا و ایستاده دو تن از برادران او نجف‌قلی‌میرزا و تیمورمیرزا (مشار، ۱۳٤۰: ۲۷٤)

تیمورمیرزا

شاهزاده تیمورمیرزا ملقب به *حسام‌الدوله*، فرزند *حسینعلی‌میرزا*، فرمانفرمای فارس و بحرین بود. حسینعلی‌میرزا نوزده پسر و هفت دختر داشت. از مادر تیمورمیرزا، که دختر *محمدعلی خان افشار* بود، دو پسر دیگر به‌نام *رضاقلی‌میرزا* و *اسکندرمیرزا* داشت. رضاقلی‌میرزا معروف به «نایب‌الایاله» همیشه در غیاب پدر بر مسند فرمانروایی فارس تکیه می‌زد و مشاور وی به‌شمار می‌رفت. او سفرنامه‌ای بسیار جامع و کامل (سفرنامهٔ رضاقلی‌میرزا نایب‌الایاله نوهٔ فتحعلی‌شاه) تألیف کرده است که *اصغر فرمانفرمایی قاجار* آن را بازنویسی و در سال ۱۳٤۷ هجری شمسی منتشر کرد.

شاهزاده تیمورمیرزا (بهزادی، بی‌تا: ٦)

شاهزاده تیمورمیرزا حسام‌الدوله در مراجعت به ایران (بهزادی، بی‌تا: ۳)

پس از مرگ فتحعلی‌شاه، *محمدشاه غازی* به تخت نشست. بسیاری از شاهزادگان که داعیهٔ سلطنت داشتند، تبعید شدند و چند تن به‌عنوان اعتراض جلای وطن کردند و به عتبات رفتند؛ از جمله تیمورمیرزا که به بغداد رفت و سال‌ها در آنجا ماند. در این سفر دراز فرزندش *عالمشاه‌میرزا* همراه او بود. از آنجا که پدر و پسر هر دو شکارچی و بیشتر مایل به صید با پرندگان شکاری بودند، در بغداد برای خود دستگاه و لوازم شکار فراهم آوردند و با قوش به صید درنا، آهو و غیره می‌پرداختند و به انتظار زمان مساعد و بازگشت به زادگاه خویش روزگار می‌گذراندند. (بهزادی، بی‌تا: ٦)

تیمورمیرزا پس از اینکه نزدیک به سی‌سال از جوانی را در تبعید سپری کرد، پس از فوت محمدشاه و تکیه زدن *ناصرالدین‌شاه* بر اریکهٔ سلطنت، به همراه رضاقلی‌میرزا نایب‌الایاله به ایران بازگشت. رضاقلی‌میرزا در «قلعهٔ حاجی‌کریم» در نزدیکی کرمانشاه درگذشت و تیمورمیرزا جسد وی را به نجف اشرف فرستاد و خود عازم مشهد شد. زمانی‌که تیمورمیرزا وارد شهرری شد، ناصرالدین‌شاه، *مستوفی‌الممالک* را نزد وی فرستاد. وی به دیدار ناصرالدین‌شاه رفت و مورد تفقد شاه قرار گرفت و ریاست قوشخانهٔ سلطنتی را عهده‌دار شد (مرکز پژوهشی میراث مکتوب).

تیمورمیرزا که پس از سال‌ها دوری بار دیگر به وطن بازگشته بود، با دلگرمی به توسعهٔ دستگاه شکار و تربیت پرندگان شکاری پرداخت. او در فن قوش‌بازی و دقایق آن تألیفی دارد به‌نام «بازنامهٔ ناصری» که شامل تمامی نکات و چگونگی حالات و خصایص پرندگان شکاری و روش‌های تربیت آن‌هاست (معیرالممالک، ١٣٣٦: ٣٢٦-٣٢٠). این کتاب پس از سال ١٢٧٢ هـ ق به‌نام ناصرالدین‌شاه قاجار (١٣١٣- ١٢٦٤ هـ ق) تألیف شد (اذکایی، ١٣٥٦: ٤٥) و سپس ابتدا در سال ١٢٨٥ (مشار، ١٣٤٠: ٢٧٤) و بعد در ربیع‌الاول سال ١٢٨٩ به‌صورت چاپ سنگی به طبع رسید (اعتمادالسلطنه، ١٣٦٧: ١٦٨٩).

تیمورمیرزا در ثلث اول دوران ناصری در سن کهولت درگذشت و بنا به وصیتش در نجف به خاک سپرده شد (معیرالممالک، ١٣٣٦: ٣٢٢).

شاهزاده تیمورمیرزا حسام‌الدوله و ناصرالدین‌شاه در قرق شکارگاه (پیشین)

نقش برجستهٔ تیمورمیرزا

نقش برجستهٔ پل آبگینه مربوط به دورهٔ قاجار است و در شهرستان کازرون، بخش مرکزی، دهستان بلیان، روستای پل آبگینه، کنار جادهٔ آسفالته، انتهای دماغهٔ کوه واقع شده است. این اثر در تاریخ ١ مرداد ١٣٨٦ با شمارهٔ ثبت ١٩٣١٦ به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است. (دانش‌نامهٔ تاریخ معماری ایران‌شهر)

نقش برجستهٔ تیمورمیرزا در ۱۲ کیلومتری جنوب‌شرق کازرون و در مجاورت روستای آبگینه قرار دارد. این نقش از «دریاچهٔ پریشان»- که متأسفانه در حال حاضر خشک شده است- و جادهٔ قدیم کازرون به شیراز فاصلهٔ کمی دارد و در زبان مردم محلی به پل آبگینه معروف شده است و نقش برجستهٔ تیمورمیرزا، پسر حسینعلی‌میرزای فرمانفرما روی آن به چشم می‌خورد.

تیمورمیرزا از نوادگان فتحعلی‌شاه قاجار بود و در دوره‌ای حکومت کازرون را در دست داشت. در همین دوره هم بود که نقش برجسته‌ای از او در ابعاد ٤/٢٢ متر طول و ٢/٥ متر عرض ترسیم شد. این نقش برجسته یک متر عمق دارد و در ارتفاع ٢ متری از سطح زمین قرار گرفته است.

نقش برجستهٔ تیمورمیرزا، که در سال ١٢٤٥ هـ ق ایجاد شده است، وی را در حالی که بر یک صندلی تکیه داده و شیری را رام کرده است، نشان می‌دهد. دست چپ شاهزاده بر پشت گردن شیر است. در قسمت‌های متفاوت این نقش برجسته اشعاری از *وصال شیرازی* دیده می‌شود که در وصف تیمورمیرزا سروده شده و با خط نستعلیق *عباس‌بن یحیی* و سنگ‌تراشی *احمد حجار* حکاکی شده است. در جایی از این اشعار از تیمورمیرزا با عنوان تیمورشاه یاد می‌شود. ذکر عنوان شاه برای فرزندان فتحعلی‌شاه قاجار در نیمهٔ دوم سلطنت شهریار مزبور، امری رایج بود. عناوین «عباس‌شاه» برای *عباس‌میرزا* در آذربایجان و «بهمن‌شاه» برای *بهمن‌میرزا* در سمنان در کتیبه‌های تاریخی معمول بود و فرزندان ارشد دیگرش نیز بدین عنوان خوانده می‌شدند. (مصطفوی، ١٣٧٥: ١٠٩)

در سمت راست شاهزاده چهرهٔ *محمدخان* و در سمت چپ او نقش *منوچهرخان* دیده می‌شود که قلیانی را به شاهزاده تقدیم می‌کند. نقش *خسروخان تفنگ‌دار* هم بر دیوارهٔ سمت راست و تصویر شخص ناشناسی بر دیوارهٔ سمت چپ دیده می‌شود. در سمت چپ شاهزاده نقش یک

باز شکاری که روی پایه‌ای ایستاده، حکاکی شده است.

تیمورمیرزا خنجر و شمشیری به کمر آویخته و دست راستش را روی شمشیر و دست چپش را روی گردن شیری گذاشته است. در کنار تیمورمیرزا علاوه بر شیر، بازی شکاری روی پایه‌ای قرار گرفته است. تزییناتی که در نقش برجسته ملاحظه می‌شوند، منحصر به لباس و تاج تیمورمیرزا و خنجر وی و نیز صندلی اوست که بر آن تکیه زده است. این نقش در گذشته دارای رنگ‌آمیزی بوده است که متأسفانه در حال حاضر نشانی از آن نیست. این نقش برجسته دارای پنج نقش انسانی شامل تیمورمیرزا، محمدخان، منوچهرخان، خسروخان و تصویر یک فرد ناشناس و نیز دو نقش حیوانی از شیر و باز است.

از نکات جالب در این نقش این است که بر کمر همهٔ افراد، به‌جز محمدخان، خنجری قرار دارد و خنجر شاهزاده بسیار مرصع و زیباتر از بقیه است. همچنین ترسیم کفش پاشنه‌دار، لباس و کلاه مخصوص آن دوران در این نقش بسیار قابل‌توجه است.

علاوه بر این نقش، نقش نیمه‌تمام دیگری نیز که احتمالاً حجاری آن‌ها هم‌زمان بوده اما بنا بر دلایلی نامعلوم نیمه‌کاره مانده است نیز در فاصلهٔ حدود ۵۰ متری نقش تیمور وجود دارد. جهانگردی روسی به‌نام *کلمنت اوگاستس دوبُدبا* نام مختصر بارون دو بُد، که در محدودهٔ زمانی قتل *گریبایدوف*، در سمت نایب اولی سفارت روسیه در تهران انجام وظیفه می‌کرده، پس از دیداری که در ژانویهٔ ۱۸۴۱ (دی‌ماه ۱۲۱۹) از این نقش برجسته داشته است، می‌نویسد: «در منتهی الیه دماغهٔ کوه نزدیک جاده نقش نازیبایی از تیمورمیرزا، یکی از پسران فرمانفرمای متوفای فارس، با شیر مورد علاقه‌اش حجاری شده است. شاهزادهٔ جوان این شیر را از بچگی طوری تعلیم داده بود که چون سگی به دنبال او می‌افتاد. آنچه این نقش را بدنما می‌کند، رنگ‌آمیزی آن است که مانند مجموعهٔ اشکال جدید واقع در غار طاق‌بستان نزدیک کرمانشاه رنگ‌آمیزی شده است و در آن نقش محمدعلی میرزای متوفی بر بالای نقش‌های سلطنتی به‌نحوی حجاری شده که او را در حلقهٔ درباریان نشان می‌دهد.» (دوبد، ۱۳۷۱: ۱۲۹)

کتیبهٔ پل آبگینه

در کتیبه‌ای که بر بالای این نقش برجسته قرار گرفته، این اشعار از وصال شیرازی در مدح تیمورمیرزا حکاکی شده‌اند:

به عهد دولت فتحعلی‌شاه
که بر اقطاع گیتی حکم‌ران است

خدیو دادگر کز دست جودش
یم اندر ناله، کان اندر فغان است
مهین پورش، حسین آن حکمرانی
کز او عالم به امن است و امان است
ز روی و رای، رشک مهر و ماه است
ز دست و دل، بلای بحر و کان است
جهان چون پور رادش شاه تیمور
که دستش چون سلیمان دُرفشان است
به ملک کازرونش هست فرمان
ولی بر عالمش فرمان، روان است
به مردی همچو رستم، بی‌همال است
به دستان، همچو دستان داستان است
جهانبان داوری، کز رأی و تدبیر

جهانبانیش با تیغ زبان است
حسامی کز حسامش، دولت شاه
چو دین از ذوالفقار، اندر امان است
به همت، خاتم آفاق‌بخش است
به قدرت، رستم گیتی‌ستان است
ببین بر پشت رخشش، تا ببینی
که ماهی ثابت و کوهی روان است
همین کوه گران، کز سنگلاخش
تو می‌گفتی بلای کاروان است
چنان پرداختش از سنگ خاره
که چون راه شریعت بی‌زیان است
وزان پس نقش خود بنگاشت بر کوه
چو خورشیدی که زیب کهکشان است
وصال از بهر تاریخ چنین کار
که مزد او بهشت جاودان است
طلب می‌کرد مصراعی، خرد گفت
به گرد آسمانی کهکشان است
همی تا کهکشان گرد سپهر است
همی تا فرق دین بر فرقدان است
از انصافش سخن ورد زبان باد
که از انصاف دولت جاودان است
(وصال شیرازی، ۱۳۷۸: ٦٤٩)

از ماده تاریخ این شعر که مصراع «بگرد آسمانی کهکشان است» تاریخ ۱۲٤٥ حاصل می‌شود که پنج سال پیش از پایان سلطنت فتحعلی‌شاه است. (مصطفوی، ۱۳۷۵: ۱۰۹)
روی نقش تیمورمیرزا در داخل نقش برجسته نیز اشعاری بدین‌صورت نقش بسته است که مشخص نیست سرودهٔ وصال باشند:
تیمور شه آنکه در جهان نامش باد
آرامش این جهان (به آرا)مش باد
شیر رمی از معدلتش رامین گشت

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 سال تحصیلی منتشر می‌شود:

- رشد کودک — برای دانش‌آموزان پیش‌دبستانی 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

به‌صورت ماه‌نامه و هشت شماره در سال تحصیلی منتشر می‌شود:

- رشد نوجوان — برای دانش‌آموزان دورهٔ آموزش متوسطه اول
- رشد برهان — برای دانش‌آموزان دورهٔ آموزش متوسطه اول
- رشد جوان — برای دانش‌آموزان دورهٔ آموزش متوسطه دوم
- رشد برهان ریاضی — برای دانش‌آموزان دورهٔ آموزش متوسطه دوم

مجله‌های بزرگسال عمومی

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

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

مجله‌های بزرگسال تخصصی:

به صورت فصل‌نامه و سه شماره در سال تحصیلی منتشر می‌شود:

◆ رشد آموزش قرآن و 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 زبان‌های خارجی ◆ رشد آموزش ریاضی ◆ رشد آموزش فیزیک
◆ رشد آموزش شیمی ◆ رشد آموزش زیست‌شناسی ◆ رشد مدیریت مدرسه
◆ 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 دانشگاه فرهنگیان و کارشناسان گروه‌های آموزشی و...، تهیه و منتشر می‌شود.

◆ **نشانی:** تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شمارهٔ ۴ آموزش‌وپرورش، پلاک ۲۶۶.
◆ **تلفن و نمابر:** ۸۸۳۰۱۴۷۸ ـ ۰۲۱
◆ **وبگاه:** www.roshdmag.ir

چون شیر زیَد، شیر فلک رامش باد

***

بر کوه مثال شاه تیمور است این
یا بر فلک آفتاب پرنور است این
یا جلوهٔ حق فتاده بر طور است این
نشکافد اگر تجلی‌اش دور است این

نتیجه‌گیری

تیمورمیرزا شاهزادهٔ قاجاری علاقه و مهارت زیادی در رام و دست‌آموز کردن حیوانات و مخصوصاً پرندگان داشت و همان‌طور که اشاره شد، تألیفی در این‌باره به‌نام «بازنامهٔ ناصری» دارد. از سوی دیگر، در محیط زندگی این شاهزاده، یعنی استان فارس، آثار فراوانی از نقش‌های برجستهٔ هخامنشی و ساسانی از جمله تخت‌جمشید، نقش رستم، تنگ چوگان و... وجود دارد که احتمالاً تأثیر فراوانی بر تیمورمیرزا در ایجاد نقش برجستهٔ پل آبگینه داشته است.

این نقش برجسته صحنه‌ای از زندگی روزمرهٔ تیمورمیرزا را نشان می‌دهد که در آن حیوانات رام شده توسط وی به تصویر کشیده شده‌اند. در این نقش، تصویر شیری دیده می‌شود که تیمورمیرزا آن را از بچگی دست‌آموز کرده بود و همیشه همراه وی بوده است. و نیز تصویر بازی شکاری دیده می‌شود که نشانگر مهارت وی در دست‌آموز کردن پرندگان و علاقهٔ وافر او به این کار است. امکان دارد که تصویر کردن این نقش برای بیان توانایی و مهارت تیمورمیرزا در رام کردن حیوانات و پرندگان بوده باشد.

منابع

۱. اذکایی (سپیتمان)، پرویز. «باز و بازنامه‌های فارسی». هنر و مردم. شمارهٔ ۱۷۷و ۱۸۸. تیر و مرداد. ۱۳۶۷.
۲. اعتمادالسلطنه، محمدحسن بن‌علی. **مرآة‌البلدان**. (ج ۳). دانشگاه تهران. ۱۳۶۷.
۳. بهزادی، محمدرضا. «نقش رجال قاجار در پیشرفت علوم در ایران». ماهنامهٔ الکترونیکی بهارستان. شمارهٔ ۸۶. مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران.
٤. دوبد، کلمنت اوگاستس. **سفرنامهٔ لرستان و خوزستان**. ترجمهٔ محمدحسین آریا. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. تهران. ۱۳۷۱.
۵. وصال شیرازی. **دیوان کامل وصال شیرازی**. (ج ۱). تصحیح محمود طاووسی. انتشارات نوید شیراز. ۱۳۷۸.
٦. مشار، خان‌بابا. **مؤلفین کتب چاپی فارسی و عربی از آغاز چاپ تاکنون**. (ج ۲). تهران. ۱۳٤۰.
۷. مصطفوی، سیدمحمدتقی. **اقلیم پارس**. نشر اشاره، چاپ دوم، تهران. ۱۳۷۵.
۸. معیرالممالک، دوست‌علی. «رجال عهد ناصری». یغما. شمارهٔ ۱۱۱. تهران. ۱۳۳٦.
۹. دانش‌نامهٔ تاریخ معماری ایران‌شهر (www.iranshahrpedia.ir).
۱۰. مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران (www.iichs.org).
۱۱. مرکز پژوهشی میراث مکتوب (www.mirasmaktoob.ir).

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

دولت و ملت، همدلی و هم‌زبانی

رشد برای رشد

نحوهٔ اشتراک:

پس از واریز مبلغ اشتراک به شماره حساب ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت، شعبهٔ سه‌راه آزمایش کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست، به 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 یا از طریق دورنگار به شمارهٔ ۷۷۳۳۳۱۹۲. لطفاً کپی فیش را نزد خود نگه دارید.

◆ **عنوان مجلات درخواستی:**

.....

◆ **نام و نام خانوادگی:** .....

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

◆ **تلفن:** .....

◆ **نشانی کامل پستی:** .....

استان: ..... **شهرستان:** .....

خیابان: .....

پلاک: ..... **شمارهٔ پستی:** .....

شمارهٔ فیش بانکی: .....

مبلغ پرداختی: .....

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

.....

امضا:

● **نشانی: تهران، صندوق پستی امور مشترکین: ۱۶۵۹۵/۱۱۱**
● **تلفن امور مشترکین: ۱۴ـ۷۷۳۳۹۷۱۳ و ۷۷۳۳۵۱۱۰ و ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۰۲۱**

◆ هزینهٔ اشتراک سالانه مجلات عمومی رشد (هشت شماره): ۳۵۰/۰۰۰ ریال
◆ هزینهٔ اشتراک سالانه مجلات تخصصی رشد (سه شماره): ۲۰۰/۰۰۰ ریال