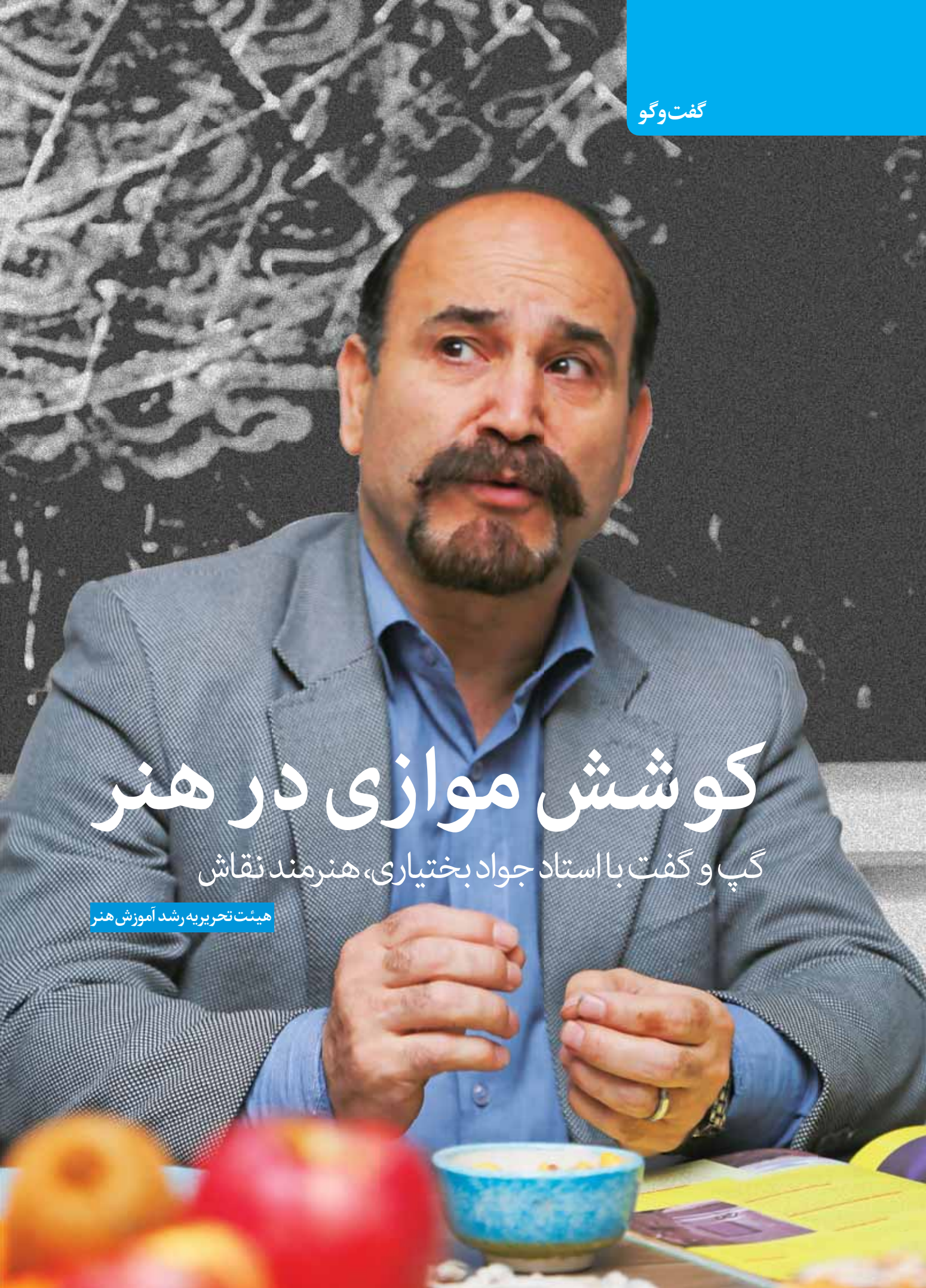


کوشش موازی در هنر

گپ و گفت با استاد جواد بختیاری، هنرمند نقاش

هیئت تحریریه رشد آموزش هنر

اشاره

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

● **بعد از آن چه کردید؟**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

اجرای نستعلیق - ۴۰ × ۶۰

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

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

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

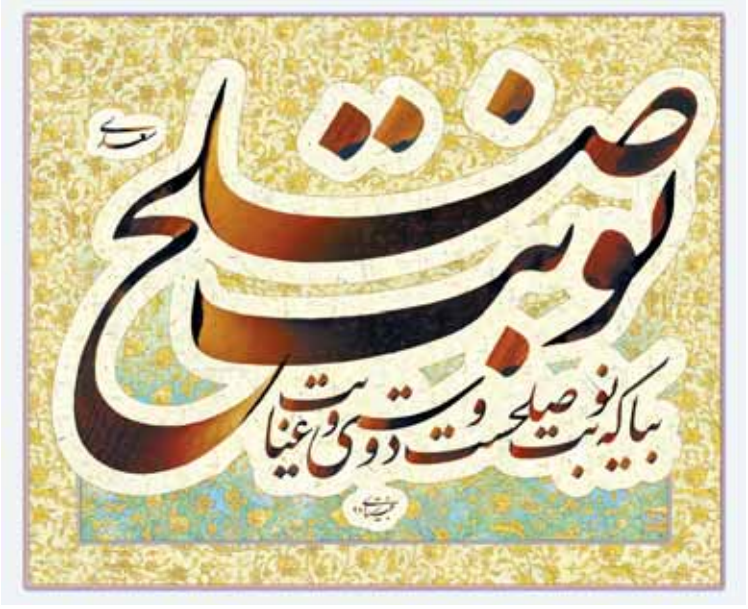
افرادی که با این نگاه پیش از شما و یا معاصر با شما این کار را انجام داده بودند، آثارشان چگونه بود؟

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

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

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

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



اجرای نستعلیق - ۴۰ × ۶۰

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

○ سؤال سختی است.

● **البته شما می‌توانید پاسخ ندهید.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

نقاشی خط، اکرولیک روی بوم - ۸۰×۱۰۰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

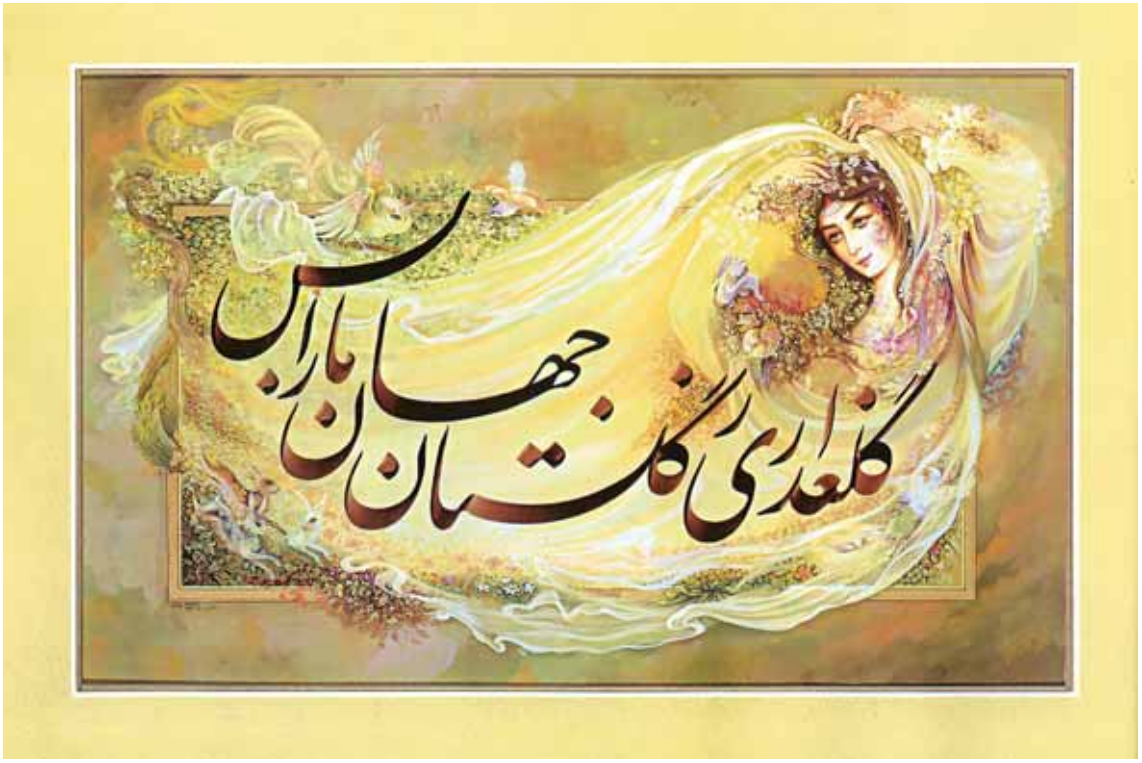
همین‌طور است. من به هنرمندان ایرادی نمی‌گیرم؛ ایراد به نظام آموزشی جامعهٔ فرهنگی ماست که خروجی آن چنین است. اگر هنرمند جوان علاقه‌مند است، باید به او تعلیم داد. باید فضایی باشد که بتوان آداب زیبایی‌شناختی خوش‌نویسی و نقاشی را آموخت. حتی شیوه‌های نمایش یا فروش آثار را باید ترویج داد و ضمناً وزن و ظرفیت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

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

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

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

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



اجرای نستعلیق

کیفی در رشد دانش‌آموزان داشته باشند.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

● معلم هنر موفق چه ویژگی‌هایی دارد؟

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

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

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