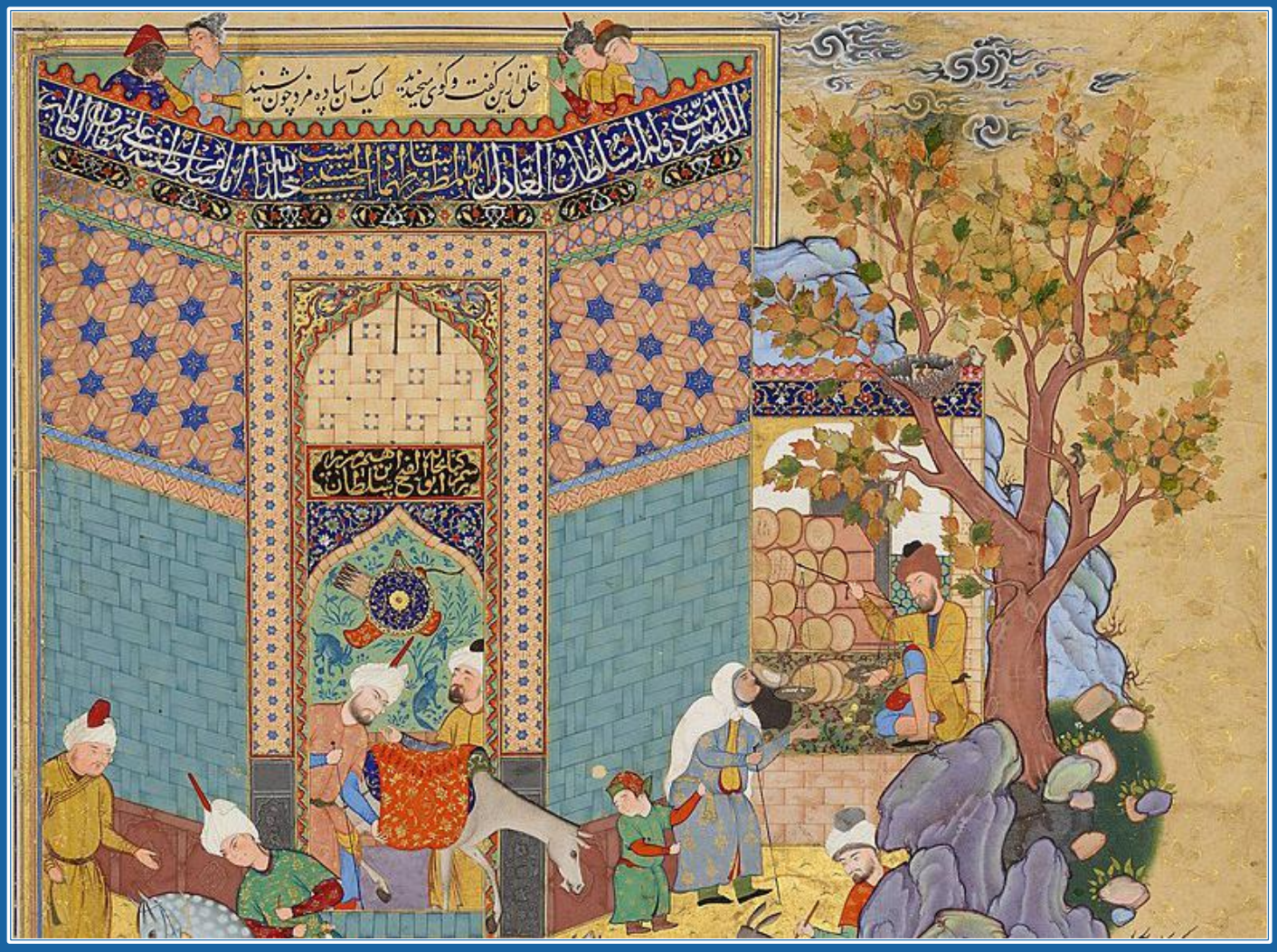
دانشگاه تربیت مدرس
معاونت فرهنگی و اجتماعی

نقاشی ایرانی

دو فصلنامه علمی و هنری
دانشگاه تربیت مدرس
سال اول، شماره یک، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
شماره مجوز: ۶۶۹۹/د۱۹۳



مطالعه ای بر ویژگیهای تصویری نگارگری مکاتب مختلف در ایران، مکتب هرات/ رویکرد تلفیقی به برنامه های درسی هنر و علوم تجربی/ بررسی زیبایی شناسی انسان در مواجهه با آثار اصلی و جعلی نقاشی/ نشست های تخصصی و تحلیلی/ جمعی از منتقدان هنری، گالری داران و هنرمندان/ مصاحبه اختصاصی با دکتر محمد کاظم حسنوند/ گزارش تصویری "نمایشگاه طرح و رنگ"

بسم الله الرحمن الرحیم

نقاشی ایرانی
دو فصلنامه علمی و هنری
شماره مجوز :**۶۶۹۹** /د**۱۹۳**
سال اول، شماره اول، پاییز **۱۳۹۹**

صاحب امتیاز: مهسا خانی اوشانی (دبیر انجمن علمی نقاشی ایرانی)

مدیر مسئول و سردبیر:
مهسا خانی اوشانی

هیئت تحریریه:
مهسا خانی اوشانی

همکاران این شماره:
صهبا حسینی نیا
حسن شرفی

طراحی جلد:
مهسا خانی اوشانی

تصویر روی جلد: هفت اورنگ جامی، میرزا علی

نشانی: ایران، تهران، تقاطع بزرگراه چمران و جلال آل احمد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری

پست الکترونیک:
Mahsakhani1987@gmail.com

دانشگاه تربیت مدرس

این نشریه دارای شماره مجوز **۶۶۹۹** /د**۱۹۳** در تاریخ **۱۳۹۹/۰۴/۱۰** از معاونت فرهنگی و اجتماعی دانشگاه تربیت مدرس است.

راهنمای ارسال مقالات و مطالب:

دو فصلنامه نقاشی ایرانی ،نشریه تخصصی هنر است که مقالات و هرگونه مطالب تحلیلی ،پژوهشی و توصیفی در زمینه‌های هنر، هنرهای تجسمی ،نگارگری، تذهیب و هنرهای وابسته به هنر اسلامی را به چاپ می‌رساند.

- مقالات، پس از ارزیابی و تأیید داوران به چاپ خواهد رسید .سایر مطالب وابسته به هنر بدون تایید داوران و پس از ارزیابس به چاپ خواهد رسید.
- مسئولیت مطالب مطرح شده در نشریه ،بر عهده نویسندگان است.
- مقاله باید دارای بخش‌های چکیده، مقدمه، بدنه تحقیق، نتیجه و فهرست منابع باشد. برای مطالب متفرقه هنری این موارد الزامی نمیباشد.
- ارجاعات مقاله به شیوه درون متنی و به صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار، صفحه) و پس از نقل مطلب ذکر گردد و در انتهای مقاله، فهرست منابع بدون شماره، به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر ارائه گردد:
کتاب: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، عنوان کتاب، نام مترجم، محل انتشار، نام ناشر.
مقاله: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار" ،عنوان مقاله ،"نام مجله، شماره و مشخصات مجله، شماره صفحات آغاز و پایان مقاله.
- مقالات باید در محیط نرم افزار **word** و حداکثر در **۲۰** صفحه (با احتساب منابع، جداول و شکل‌ها) به نشانی الکترونیکی زیر ارسال شوند:

Mahsakhani1987@gmail.com

شماره تماس: 09305302921

فهرست مطالب:

مطالعه ای بر ویژگیهای تصویری نگارگری مکاتب مختلف در ایران، مکتب هرات / مهسا خانی اوشانی 1

رویکرد تلفیقی به برنامه های درسی هنر و علوم تجربی / حسن شرفی 11

"بررسی زیبایی شناسی انسان در مواجهه با آثار اصلی و جعلی نقاشی"نادر سیحون" / صهبا حسینی نیا 40

نشست های تخصصی و تحلیلی جمعی از منتقدان هنری، گالری داران و هنرمندان "دکتر علیرضا سمیع آذر، لیلی گلستان" / صهبا حسینی نیا 56

مصاحبه اختصاصی با دکتر محمد کاظم حسنوند/ مهسا خانی اوشانی 69

گزارش تصویری "نمایشگاه طرح و رنگ" / دانشگاه تربیت مدرس 74

مطالعه ای بر ویژگیهای تصویری نگارگری مکاتب مختلف در ایران

مهسا خانی اوشانی[1]

مطالعه ای بر سیر تحولات نگارگری در ایران/ مکتب هرات

دوره تیموری:

تیمور با اینکه بسیار خونریز بود ولی به دانش و هنر علاقه نشان میداد. از اینرو هنرمندان و صنعتگران از کشتارهایش در امان بودند. فرزندان او نیز سیاست بنیانگذار دودمان تیموریان را پی گرفتند ازجمله میتوان به راه اندازی رصدخانه، مسجد و مدرسه اشاره کرد. هنر نگارگری یا نقاشی ایرانی و نیز خوشنویسی در این دوره از تاریخ ا[1]یران به شکوفایی قابل توجهی دست یافت. مهمترین شاهد بر پشتیبانی تیمور از هنرها، قطعات و ابزار و اثاثیه آرامگاه احمد یسوی در ترکستان است. هنر این دوره عموماً به دو بخش دورهٔ نخست و دوران متاخر تقسیم کرده اند (بلر،بلوم: 1381) شاهرخ پسر تیمور پیرو جدی علوم و صنایع بود و مسجد گوهرشاد و حرم علی بن موسیالرضا که زیارتگاه شیعیان است از اوست. پسر شاهرخ، الغبیگ فرمان داد زیجی (زیج یا زیگ، جدول یا کتابی است برای تعیین احوال و حرکات ستارگان) ترتیب دادند. برادران الغبیگ یعنی بایسنقر میرزا و تاحدی برادر او ابراهیم میرزا که نوه تیمور بودند خود از خوشنویسان طراز اول و از حامیان هنری مهم در تاریخ ایران بهشمار میروند. خلیل نوهٔ تیمور که هیچگونه شباهتی به وی نداشت، کوشش کامل به رفاه و خوشبختی کشور معطوف داشت و خدماتی به دانش و ادب کرد. حسین بن بایقرا نیز حامی علوم و ادبیات بود. ابوسعید پادشاه توانا، با کفایت، هنردوست این خاندان نیز خود هنرمند بود. او پیرو صوفیگری و اهل عرفان بود و مشایخ صوفیه را گرامی میداشت و بعد او بود که خاندان تیموریان به صوفیگری روی آوردند. دورهٔ تیموریان به رغم نابسامانی و منازعات داخلی و درگیری امیران این خاندان با ترکمانان قراقویونلو، دوره رونق فرهنگ، ادبیات، تاریخ، ریاضی و نجوم بود. دربارهای هرات، سمرقند، شیراز، تبریز و اصفهان به سبب هنرپروری و هنرمندی فرمانروایان تیموری، محل تجمع و آمد و شد هنرمندان و ادیبان برجسته بود.(یزدی، 1336)

---

[1] دانشجو کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

جدول1: ویژگیهای دوران، مولف

علت نامگذاری	شرایط سیاسی	شرایط اجتماعی	شرایط اقتصادی	باور و عقیده
پایتخت تیموریان هرات بود. وشاهرخ همه هنرمندان را در هرات گرداورد	هرات در مرکز خاوریانه از شرایط سیاسی خوبی برخردار بود	متحد شدن قسمت های وسیع ایران باعث همرنگی مردم میشود	به دلیل میراث عظیم کشورگشایی تیمور خیلی وضع اقتصادی خوبی داشتند	دین اسلام بود

.

شکل 1: قلمرو گورکانیان پیش از مرگ امیر تیمور، ماخذ:گوگل

بزرگترین واقعه دوران :

1.به دلیل شرایط اقتصادی عالی با کشورهای دیگر تجارت میکردتد از جمله چین.

2. هنرمندان در هرات جمع شدند و سنت کارگاهی را ادامه دادند. هنرمندان نگارگر و شاعر معروفی انزمان بودند مانند جامی و میرعلیشیر نوایی.

3. اوج جلد سازی و تذهیب بود، وارث مکتب ایلخانی جلایری و شیراز بودند.

4. رنسانس هنری ایران بشمار میرفت و همزمان با اوج گوتیک اروپا.

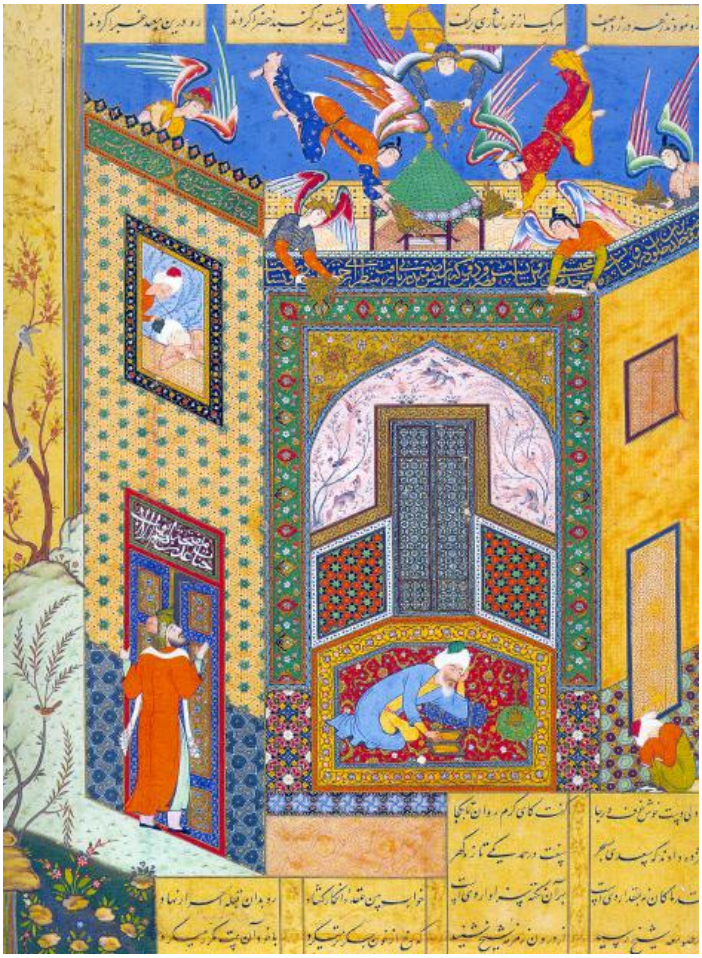
5. تبادل و ارتباط میان هنرمندان کشور های مختلف.میرک میرزا قیاس معمار و غیاث الدین نقاش و اقا رضا جهانگیری به هند رفتند. سیاه قلم به چین رفت.

6. هویت یافتن هنرمندان. نگارگران اثار خود را امضا میکرند(باب شد)

7. کانون هنری در هرات کتابخانه دار الصنایع بود. هنر رونق گرفت. خصوصیات نگارگری در این دوران رشد چشمگیری داشت و شکوفا شد.

جدول2: خصوصیات نگارگری دوره تیموری، مکتب هرات، مولف

موضوعات	پیکره انسانی	نقشینه های گیاهی	نقشینه های جانوری	نقشینه های تزئینی	معماری	فضا	رنگ آمیزی	ترکیب بندی	بافت
داستانی. حماسی. شعر	به تعداد متناسب وجود داشت و تناسب اندام حفظ میشد و بلند قامت بودند	به صورت واقع نمایانه وجود داشت.بو ته های گل و خار	وجود داشت	کمتر دیده میشود. کم میشود	بسیار دیده میشود. و گاخ کل صفحه را می پوشاند و قاب تصویر میشد	مثبت بیشتر و واقعگرا یانه	تنالیته های بسیار متنوع و خاکستر ی های زیاد.طیف رنگی زیاد	یا قرینه یا با تفکر ترکیبی خاص ایجاد میکردند.مثلا ترکیب های دایره ای	بسیار دیده میشد تا صحنه را تا میتوانند واقعی نشان دهند



شکل2: بهارستان جامی. سده نهم ه.ق. گالری آرتور ساکلر در واشینگتن

جدول3: نسخ خطی دوره تیموری، مکتب هرات، مولف

نام نسخه	سال مصور شدن	تعداد صفحات	تعداد نگاره ها	مضمون نسخه	محل نگه داری
شاهنامه بایسنقری	833 هق	700	22	داستانی.حماسی تاریخی	کاخ گلستان
خمسه بایسنقری	833 هق		38		موزه ملک تهران
.شاهنامه محمد جوکی	844 هق		31	داستانی.حماسی تاریخی	انجمن اسیایی لندن، قرض موزه بریتانیا

. کلیله و دمنه	813 هق 833 هق 834 ه.ق		22	داستانی	موزه کاخ گلستان یکی در توپقاپوی استانبول
دیوان میرعلی شیر نوایی					
گلستان سعدی	830 هق		6 8	پند و حکایت.اموزشی	کتابخانه قاهره یکی در کاخ گلستان یکی در چستربیتی
معراج نامه میر حیدر			50	معراج حضرت محمد	کتابخانه ملی پاریس
خمسه نظامی			22	داستانی	موزه بریتانیا به جز:موزه لنینگراد(خسر و شیرین)
مرقع گلشن		262	262 نگارگران هندو ایرانی انرا کار کردند	البوم تصاویر	کاخ گلستان
منطق الطیر عطار	888 هق	69	8	داستانی عرفانی	موزه متروپولیتن
هشت بهشت				از امیر خسرو هندی	
مجمع التواریخ حافظ ابرو	سده 9 هق	407	150	تاریخ جهان و اسلام	برگی در توپقاپوی استانبول
ظفرنامه تیموری				حماسی.پیروزی های تیمور	کاخ گلستان

روضه صفا از محمد بلخی				تاریخ عالم	
تاریخ طبری					کتابخانه دوبلین
تصاویر مطبوعات النجوم				ستاره شناسی	
مرقعات سیاه قلم				زندگی مردم عادی	کتابخانه استانبول و در برلین هم

شکل3: شاهنامه بایسنقری، سده نهم ه.ق، کاخ گلستان، تهران

جدول4: هنرهای مرتبط با نگارگری، مولف

خوشنویسی	کاشی	جلد	پارچه و فرش	معماری
ابداع نستعلیق میر علی تبریزی	معرق یا کاشی موزاییک	شروع جلد معرق	لچک و ترنج و حاشیه به فرش اضافه شد	مسجد کبود تبریز و سلطانیه و محراب امامی معروف است بع سبک آذری

شکل 4: مسجد کبود،845ه.ق، دوره تیموری، تبریز، ایران

جدول5: هنرمندان دوره تیموری، مولف

هنرمند	اثر	خصوصیات
جعفر بایسنقر	شاهنامه بایسنقری. خمسه نظامی	نستعلیق
امیر خلیل_مولانا خلیل	کلیله و دمنه	لقب مانی ثانی.گیاهان بسیار.تزئین زمین با بوته ها.
میر حیدر	خطاط ترکی اویغوری معراجنامه	
میر عضد	تذهیب ظفرنامه	
کمال الدین بهزاد	ظفرنامه.بوستان سعدی.منطق الطیر.خمسه نظامی	لقب ناصر العصر. سحرنگار جادو.واقع نگاری.رنگ های متنوع خاکستری. ترکیب بندی هوشمندانه.بازنمایی تاریخی.نگاره مستقل از متن
سلطانعلی مشهدی	خط تعلیق بوستان سعدی.	تعلیق
یاری مذهب	تذهیب بوستان سعدی	اوج تذهیب
سلطان محمد نور	خطاطی ظفرنامه	
قوام الدین	جلد ساز(شاهنامه بایسنقری)	معرق
قوام الدین	کاشی کار	معرق
سیاه قلم	مرقعات	اکسپرسیو و انسان های عادی جامعه به روش غریب و نامعقول.مستقل از متن و کتابت
امیر شاهی سبزواری		
پیراحمد باغشاهی		
روح الله میرک		پیکره های خشک و یکنواخت

شکل 5: یوسف و زلیخا، کمال الدین بهزاد، سده نهم ه.ق، دوره تیموری، کتابخانه قاهره، مصر

جدول6: ویژگیهای نگارگری دوره تیموری، مولف

محتوای نگاره ها	ارزش های تصویری	تاثیرات و برداشت از سایر هنرها	شیوه اجرای نقوش	رنگ آمیزی
داستانی. حماسی. شعر	تمام عناصر بصری ارزش یکسانی داشتند در صفحه: انسان.گیاهان.حیوانات. معماری و..	از مکتب شیراز تاثیر میگرفت و تاثیرات بیگانه از بین رفت و ایرانی شد. همچنین از هند و چین نیز تاثیر گرفتند.	پیکره های بلند قامت با احساس و پر تحرک .فضا های واقع نمایانه ولی چند ساحتی و عارفانه.لطافت و ظرافت و دقت بسیار.ترکیب بندی ویژه.بوته های گل و درخت	کاهش رنگ قرمز. طیف م‌تنوع.تنالیته خاکستری رنگی بسیار. رنگ سفید و طلایی بیشتر.

			بهمیزان متناسب.پرهیز از شلوغی. معماری بسیار.تزئین معماری در حد متوسط. افق رفیع.پس زمینه زمین وسیع.	

منابع:

آژند ، یعقوب .1387.مکتب نگارگری هرات.تهران. فرهنگستان هنر

بلر،شیلا و بلوم،جاناتان ،1381 ،هنرو معماری اسلامی در ایران و اسیای مرکزی دوره ایلخانان

پاکباز، رویین .1379 ،هنر ایران از دیرباز تا امروز .انتشارات زرین و سیمین ، تهران

شرف الدین علی یزدی، 1336، ظفرنامه: تاریخ عمومی مفصّل ایران در دورهٔ تیموریان، چاپ محمد عباسی، تهران

گری، بازیل .1369 ،نقاشی ایرانی .ترجمه عربعلی شروه ، نشر عصرجدید ، تهران

محمدیوسف واله اصفهانی1379 ، خلد برین: تاریخ تیموریان و ترکمانان، چاپ میرهاشم محدث، تهران

رویکرد تلفیقی به برنامه های درسی هنر و علوم تجربی

به منظورارایه رویکرد تازه آموزشی

حسن شرفی[2]

چکیده:

تولید هنری یک محصول هنری است که به دنبال آموزش هنر میآید ، به عبارت دیگر هرچیزی که هنرآموز هنرهای تجسمی و نمایشیآموزش دهد و هنرجو در مقام دانشآموز تولید کند، تولید هنری گفته میشود.. مدارس، دانشگاهها و مراکز یا آموزشگاههای هنری از زمانهای گذشته تاکنون نقش بسیار مهمی در تولید یا محصول هنری ایفا کردهاند. از کاربرد هنر در آموزش به منظور یادگیری سایر حوزههای یادگیری همچون یاد[۲]گیری علوم مطرح بوده است (کارکرد تقویتی هنر). در این نوشتارعلاوه بر این به منظور یادگیری هنر (کارکرد اولیه)، فعالیتهای یاددهی- یادگیریای به شکل پروژهها و فعالیتهای تولیدی در حوزه هنر و مرتبط با مفاهیم علوم طبیعی (کاربرد مفاهیم علومتجربی در هنر) طراحی شده است و الگویی را ارایه می کند که می تواند الهام بخش تدوین سایر الگوهای برنامه درسی و آموزش هنر باشد. **مهم ترین دستاورد نوشتار، ارایه راهبردهای عملی تلفیق برنامه های درسی هنر وعلوم تجربی براساس پایه های نظری رویکرد تلفیقی به روایت تاریخ هنرهای تجسمی بوده است.**

مقدمه:

هنر همانند علم نوعی شناخت از دو جهان طبیعی و اجتماعی است. اجزای این شناخت کشف، بیان و دریافت است.کشف هنری به معنای آگاهی پیدا کردن از زیبایی پدیدههای طبیعی و اجتماعی است. این زیبایی حاصل رابطه همه اجزای جهان (طبیعی و اجتماعی) با یکدیگر است که درک آن و کشف این پیوستگی به شیوه شهودی و منحصربهفرد، موجب احساس زیبایی (بهطور ویژه حسکردن و خوب دیدن) میشود. در آثار هنری نمادها و نشانههای زیادی هریک در خدمت آفرینش احساس زیبایی و در راستای تجربه کشف کردن (زیباییشناسی) است. پس از مرحله کشف، نوبت به بیان میرسد. ممکن است برخی از افراد به این چنین کشفی نائل آیند، اما لازم است به قالب بیان درآید؛ یعنی اثر هنری بهوجود آید. بنابراین، بیان هنری به معنای خلق اثر هنری است. تنها افرادی که به کشف زیبایی نائل آمدهاند، قادر خواهند بود آن را با خلق اثر هنری به دیگران منتقل کنند.

[2] مروج گروه پژوهشی برنامه درسی و هنر/ انجمن مطالعات برنامه درسی ایران

این افراد دو دستهاند: یا به طور ذاتی توانایی آفرینش هنریشان از سایر تواناییهایشان قویتر است (مثل نابغههای هنری)، یا این که آموزش هنری به اندازه کافی دیدهاند که شیوه بیان آنچه کشف کردهاند بدانند و به کار بندند. تا این مرحله خلق هنر تکمیل شده است پس از آن عامل دریافت، وارد تحلیل میگردد و نقش مخاطب هنر برجسته میشود. مخاطب هنر دریافتکننده آن است که با مواجهه با اثر هنری نسبت به آن واکنش نشان میدهد. کشف هنرمند را که بهصورت متفکرانه بیان شده است احساس میکند و با حالت عاطفی وی سهیم میشود.

با توجه به شکلگیری عادات تفکر در هنرمند و مخاطب آثار وی، محور ارتباط متقابل این چهار جزء در هنر علاوه بر کشف، بیان و دریافت (راودراد، 1387)؛ تفکر (قضاوتکردن) پرکینز (1974) هم میتواند به مدد این نوع شناخت بیاید (مهرمحمدی 1383) .از همینجاست که رابطه میان علم و هنر شکل میگیرد و معنادار میشود. در حالی که هر دو نوعی شناختاند، در عین متفاوت بودن، مکمل همدیگر نیز هستند. هر دو به شناخت میرسند؛ یکی شناخت عقلانی و دیگری شناختی مبتنی بر احساس و شهود. رابطه این دو مانند رابطه جسم و روح است. به طوری که روح بدون جسم محسوس نیست و جسم بدون روح زنده نیست. از اینرو، هرگونه شناختی که انسان به دست میآورد با هر دو بعد عقلی و احساسی وی در رابطه است که در صورت مرتبط شدن با یکدیگر به یک حس و معنای کلی اشاره میکند. براساس مبنای نظری وتجربی رویکردتلفیق هنر و علوم الگویی ارایه شده است، الگویی که برای یادگیری بهتر هنر وسایر حوزه های یادگیری(ریاضی ، زبان آموزی ، مطالعات اجتماعی ، تعلیمات دینی ونظایر آن) بوده است.

روش تحقیق، مبتنی برروششناسی پژوهشی معطوف به عمل فکورانه(شورت 1991،نقل شده درمهرمحمدی1387) است. زیرا با اتکا به تفکر پژوهشگر (قضاوت فردی، تصمیمهای موقعیتی پیشبینی نشده، نقد هنری و ارزیابی عملی موقعیتها؛ دیدن چیزها از منظری تازه؛ دریافت غیرمنتظره؛ کاربرد در موقعیتهای جدید با توجه به دانستههای پیشین و تجربههای پژوهشگر) که آمیخته با فهم کیفی از موضوع مورد مطالعه یعنی موقعیت و وضعیت برنامه درسی مورد نظر پژوهش است به عنوان روش پژوهش بر آن تأکید شده است. به عبارت دیگر ارتباط مفاهیم اصلی با مطالعه مفاهیم جزئیتر توصیف(مطالعه کتابخانه ای)، تحلیل(نقدهنری) وتفسیر(به روش استنتاجی) شده است و به منزله نتایج تجزیه و تحلیل (تحلیل مفهومی) کمک میکند تا کیفیتهای ویژه رویکرد تلفیقی به برنامه درسی هنر دیده شود.

پایه های نظری بحث:

شواهدی از تلفیق مواد، مفاهیم و ایدهها در خلق آثار هنری :

هنرهای معماری، مجسمهسازی و نقاشی، هنرهایی است که با فضا سروکار دارد. به همین علت، از تحلیل نگرش هنرمند به چگونگی استفاده از فضا از ابتدای قرن بیستم آغاز میکنیم. آغاز استفاده از موادی مثل بتون مسلح و فولاد در ساختمان، شالودهٔ یک سلسله تجربهها و آزمایشهای تازه را در معماری قرن بیستم فراهم آورد که حاصل آن آسمانخراش و کاربست اصول جدید ساختمانی مانند گنبدهای ژئودزی با استفاده از ماده انعطافپذیر بتون مسلح است. در هنر مجسمهسازی (پیکرتراشی) از موادی همچون مفرغ، رس، سنگ و...، پیوندزدن عناصر پیکره با محیط و همچنین از رابطه این عناصر با فضای پیرامون بهره میگرفتند. در دوران باستان، سدههای میانه، رنسانس، باروک نخست بر نمای تمام رخ یا روبرو و جسم پیکره تأکید میشد. در قرن بیستم پیکرتراشان در عرصه آزمایشگری با مصالح و مواد جدید و وجود مجسمه در فضا به نوآوریهای بنیادین تازهای دست زدند. درک عنصر فضا در نقاشی برای تماشاگر در مقایسه با معماری و مجسمهسازی شاید دشوارتر باشد. زیرا نقاشی به جز رنگگذاری ضخیم هیچ برجستگی خاصی ندارد مگر خطایی که به کمک عمقنمایی یا پرسپکتیو خطی و تأثیرات بصری رنگها به تماشاگر القا میشود.

اگرچه خود اثر هنری منبع مهم به شمار میآید ولی با بیان نگرشهای تلفیقی هنرمندان برجسته، تماشاگر را با نکاتی از ادراک بصری آشنا مینماید. هیچ اثر هنری نمیتواند در خلا وجود داشته باشد، از این رو محصول یک نظام اجتماعی و فرهنگی است و با فلسفه و علوم معاصرش مربوط میشود. همچنین اشارات تاریخی، جهتگیری هنر نوین را نشان میدهد که عبارتند از: تغییر الگوی حمایت از هنرمند ؛ نظام آموزش هنر؛ مقام اجتماعی هنرمند؛ نگرش هنرمند به ابزارها و مسایل هنری نظیر بیان، مضمون ادبی، رنگ، طرح، ماهیت و هدف اثر هنری.

اصول ریاضی- بصری که برای نشان دادن پرسپکتیو تک نقطهای در نقاشی به کار رفت توسط «فیلیپوبرونلسکی» کشف شد که نتیجه منطق ناتورالیسم رایج در هنر قرن چهاردهم است؛ به این صورت که یک نقطه دید واحد را برمیگزیدند و تمام خطوط عمود بر سطح تابلو را به یک نقطه ثابت در امتداد افق میتاباندند. نقاشان به کمک تدابیری در این خصوص توانستند بر شبیهسازی ناتورالیستی از انسان و محیط زندگیاش مسلط شوند. در نیمه نخست قرن نوزدهم بیش از پیش بر هنری با موضوع آرمانی و بازنمایی شده با خط انتزاعی تأکید میکردند. نئوکلاسیسیم و رمانتیسیم هر دو تجلیات گریز از واقعیت ملموس و پناه بردن به واقعیتی برگرفته از ادراکات و دنیای افسانهای بودند. تمایز این دو نهضت، در انعطافپذیری شکل و شیوههای کاربست رنگ به طور عمده نهفته است. به طور مثال در رمانتیسیسم بیشتر فرمول عدم تقارن، عقبنشینی اریبی در عمق و استفاده از فضای رنگی متناسب باب این تخیلات درونی، مشاهده میشود. رمانتیسیسم و رئالسیسم به سرعت

پس از انتشار نظریه ژانژاک روسو دربارهٔ انسان «وحشی شریف» پا به عرصه هستی میگذارد. گوستاوکوربه در مقام پدر رئالیسم نوین به بیان فوقالعاده صریح واقعیتهایی برخاست که بعدها بر بخش بزرگی از نقاشی سده بیستم مسلط گردید که میتوان به واقعیت ماده یا رنگ روغنی که وسیله کار او بوده است، اشاره نمود. وی نیز به آزمایشهای رمانتیکها روی آورد و مایه تقویت آنها شد، به طور مثال از سطوح شکسته رنگی برای تأکید بر عناصر ناملموس روح و بیان واقعیتهای زندگی، اندوه و مرگ استفاده میکند. «کوربه» به آزمایشگری با شکلی از بزرگنمایی افراطی تخته سنگهایی پرداخت که تقلید از ظاهر نتراشیده و تندیسوار آن را به نمایش میگذاشت. او در منظرههای دریایی در تابلوی «امواج» بعد سوم را به بافت نقش برجسته رنگ روغن، اختصاص میدهد تا طبیعت را به صورت موشکافانه نشان دهد (تجربه زیباییشناسی). رئالیستها و رمانتیکها به هنگام نقاشی از طبیعت ترجیح میدادند بین رنگهای یکنواخت و نور کم فروغ کارگاهشان هماهنگی ایجاد کنند. نقاشی کوربه از بطن شیوه منظرهپردازی رمانتیکها سربرمیآورد. برخلاف هماهنگی پیشین (1850 میلادی) «ادواردمانه» بر الگوی روشن و تاریک و تأکید شدید خطی و بعدها با نقاط طرحگونه و انتزاعی رنگی، هیجان تماشاگران مسابقات سوارکاری را نشان میدهد. این شیوه در نظر بسیاری از منتقدان آن زمان توهین به اصول نقاشی تلقی میشد. در تابلویی از «مانه» به نام چهره امیل زولا، حکایت از علاقه هنرمندان اروپا به هنر خاور زمین و بخصوص ژاپن دارد. امپرسیونیسم را از این لحاظ که نقاشان پیرو آن (مونه، رنوار، پیسارو، بازیل و سیسیلی) میکوشیدند جنبههای خاصی از دنیای مشاهده شده را دقیقتر و موشکافانهتر از همهٔ هنرمندان پیشین شبیهسازی کنند که میتوان نوعی فوق رئالیسم و نگرشی تخصصی به جهان به شکل مشاهده ژرف و کشفیات جدید در علم نور نامید. شدت برچسبزدنی در این دوره حکایت از گنجاندن هنرمندان در چارچوب فلان مقوله و عدم توجه به این واقعیت وجود دارد که هنرمندان انسانهایی خلاق هستند که اهمیتشان به همان یگانگی و بیمانندی ایشان بستگی دارد نه تحمیل فلان طبقهبندی انتزاعی برای آنها. نخستین امپرسیونیستها، علاقه چندانی به تئوریهای علمی نور و رنگ نداشتند بلکه توجهشان را به تجربه ساده و پردامنه حاصل از مشاهده غیرمستقیم طبیعت همچون زیبایی قرص خورشید و غروب آن معطوف کرده بودند. نئوامپرسیونیستها نظیر «ژرژسورا، پلسینیاک» و تا حدودی «پیسارو» شیفته برخی از کشفیات جدید در عرصه ادراک علمی رنگ شدند. دنیایی که امپرسیونیستها نشان میدادند دنیایی است که ما عملاً و در واقعیت میبینیم نه یک منظره پرسپکتیو ثابت و مطلق در چشم یک تماشاگر منجمد؛ بلکه در تابلوی آنها هزاران منظره گوناگون از یک صحنه پیوسته متغیری که توسط چشمی پیوسته متحرک، ضبط میشود. بنابراین امپرسیونیسم را میتوان سرآغازی بزرگ برای کاوشهای هنرمندان سده بیستم در عرصه رنگی، کوبیسم و انتزاع دانست. «اوگوسترنوار»

یک نقاش پیکرهنگار و یکی از رنگشناسان بزرگ زمان خویش است. پردهٔ «لومولن دولاگالت» که در سال 1876 نقاشی شد، چکیده‌ای از امپرسیونیستیترین لحظه خلاقیت اوست. این تابلو سرشار از خوشی و لذت است، به طور مثال چراغها بر بالای شکلهای رنگی پیکرهها (آبی، گلی و زرد) سوسو میزند. یکی از ویژگیهای امپرسیونیسم این است که بیشتر پیروان آن با این شیوه خود را از چنگال واقعیتهای تلخ زندگی روزانه برهانند و به بهشت یا خلوتگاهی رؤیایی پناه ببرند. تئاتر و باله، فرصتهای بیمانندی برای کاربست مهارت در طراحی خطی برای «ادگاردگا» (1834-1917) فراهم میکرد. با استفاده از پاستل، گواش و مدادرنگی در رنگآمیزی لباس باله، بازتابهای رنگین نورهای صحنه را القاء میکرد. «انوره دومیه» نقاش بزرگ و با استعدادی بود که موضوعات اجتماعی-رئالیسی را به شیوه رمانتیک- اکسپرسیونیستی نیرومندی مجسم میساخت. وی هزاران لیتوگراف (گراورسنگی) برای مجلات تولید میکرد که بعدها شالودهٔ زیباییشناسی نوین اواخر قرن نوزدهم را پدید آورد.«لوترک» (1864-1901) پس از یک دوره آموزش آکادمیک توانست مجموعه رنگهای مستقیم امپرسیونیستها را کشف کند. اسلوب خاص لوترک کشیدن طرحهایی خطی است که رنگ با استفاده از ضربات طولانی و دقیقاً قابل تفکیک قلم بر آنها افزوده میشود. لوترک در جهانی که مجسم میکرد هیچگاه به اخلاقیات روی نیاورد. هر احساسی که از تجسم او میتراوید نتیجه شناخت و ادراک دلسوزانه وی بود.

«ژرژ سورا» (1859-1891) نخستین هنرمند از نسل هنرمندانی بود که در انقلاب علمی چشم به جهان گشود. هنرمندی دانشمند بود، آزمایشگریهای امپرسیونیستها در عرصه رنگ را با ساختار کلاسیک سنت رنسانس درآمیخت. از این رو، به فضای عمق نمایانه سنتی و ادراک رنگ و نور دست یافت. سورا با دقتی وسواسآمیز روابط میان تکتک رنگها و جنبههای فضای تصویر را تجزیه و تحلیل میکرد- نقطهچینکاری (پوینتیلیسم).

«پل گوگن» (1848-1903) اشتیاق به زندگی به شیوه انسانهای اولیه به سفر به پاناما و جزیره مارتینیک انجامید. از اینرو در هنر او، با سرچشمههای بدویگرایی نوین و بازگشت به واقعیتهای طبیعی انسان مواجه میشویم. قوهٔ تخیل هنرمند از مفاهیم گوناگون بصری سرشار بود هریک از این مفاهیم میبایست به مناسبترین شکل ممکن بیان شوند.

در طرحهای «وان گوگ» (1853-1890) عمق پرسپکتیو، مفهومی بیانی و عاطفی پیدا میکرد. بخش بزرگی از تضادی که در نقاشیهای او میبینیم زاییده تضاد بین تجسم عمق فضایی و نقش و نگار سطح پرده است. وان گوگ به صورت ظاهر طبیعت نمینگریست و در حدود شبیه سازی از آن

نبود. او اسرارآمیزترین رشد و تغییر طبیعت یعنی تولد، زندگی، مرگ و تولد دوباره را میدید. او شدیداً بر تأثیر رنگهای زرد و آبی آگاه بود. سرچشمه الهام وی برخی از نقاشیهای امپرسیونیستی بوده است. «پل سزان» (1839-1906) هم کوشش میکرد اندیشههایش را به کمک رنگ بیان کند. روز به روز متقاعدتر میشد که منابع کارش باید طبیعت، انسان و اشیای متعلق به دنیایی باشد که وی در آن زندگی میکند. موضع تئوریک سزان بر کشفیاتی متکی بود که در گوشهای از طبیعت روی نقاشیاش به دست آورده بود نه بر مطالعاتش در موزهها.

از لحاظ تاریخی اشارهای هم به آزمایشگریهای پیشگامان معماری اروپا در نیمه اول قرن بیستم میشود که مهمترین ویژگیهای آن عبارت است از :

1- ساختمانسازی انبوه با مقیاس بزرگ و عامیانه شدن آن

2- کاوش در سبکهای معماری شرقی

3- ایوان باز یا محصور که در دو طرف خانه کشیده شده بود.

4- توجه به بیشتر کردن فضای بیرونی به گونهای که به درون اتاقهای نشیمن اصلی راه یابد. به عبارت دیگر فضای داخلی خانه بیآنکه به مانعی برخورد کند به فضای بیرون کشیده میشود.

5- تأثیر معماری ژاپنی در بام عریض و شیروانی کوتاه و نوارهای عمودی روی نما دیده میشد.

6- یکپارچه کردن تمام عناصر درونی و بیرونی نقشه و تبدیلشان به یک واحد مرکب از فضا، حجم و سطح

7- حرکت خط افقی پشتبام خانه به کمک تیرهای آهنی ادامه یافته است بیآنکه ستونی یا پایهای به جز دیوار، نگهدارنده مرکزی است. اجزای خانه بر یک محور غالب واقع شده است. به طور مثال دودکشها عمود بر محور اصلی ساخته شدهاند.

8- مسأله اصلی معمار در احجام چهارگوشه، متصل کردن حجم و فضا و تبدیل آن به یک واحد بسته بوده است. در اینجا از روش بتونریزی استفاده کرده است و بافت زیبایی به نمای بیرونی ساختمان میداده است.

9- هرگاه کاری به معماران سفارش داده میشد، نیروی ابتکارشان را با درخشش زیاد به کار میگرفتند.

10- معماری آمریکایی به دست آکادمیسینها و استاد بناها میچرخید. مهمترین نوآوریها در دو کشور آلمان و اتریش که از برخی رویدادهای هیجانانگیز در نقاشی و پیکرتراشی و معماری فرانسه، هلند و بلژیک سرچشمه گرفته بود، رخ داد.

11- تحت تأثیر مدرسه بوزار، یک معمار فرانسوی؛ استخوانبندی نازک و بتون مسلح ساختمان را با آجرهای کاشی لعابدار تزیین شده با نقش گلبرگ به سبک هنر نو، پوشانده بود.

12- در طراحی آسمانخراشها یک نوآوری درخصوص طرز ردیف پنجرهها به گرد یکی از نبشهای ساختمان است.

13- در هلند، آجر به عنوان مادهای ساختمانی، چهرهٔ معماری این سرزمین را نشان میدهد.

14- مدرسه باوهاوس، مؤثرترین مدرسه در تاریخ معماری و طراحی به شمار میآید.

15- نگرش اکسپرسیونیستی در ساختمان تئاتر بزرگ برلین که با استفاده از شکلهای استالاگتیت در سراسر سطح سقف و بخش بزرگی از سطح دیوارها و عبوردادن نور از میان آنها، صحنهٔ عظیمی از خیالپردازی را نشان میدهد. برج انیشتاین هم یکی از اسناد اصلی معماری اکسپرسیونیستی به شمار میرود. با توجه به خصوصیات بتون به عنوان مادهٔ ساختمانی تأکید بر کیفیاتی همچون پیوستگی و حرکت میباشد.

ادوارد مونک (1843-1944) بزرگترین نقاش اکسپرسیونیستی نوین که از محیطی ملی و فاقد سنت اصیل هنری سربرمیآورد با آنکه تحصیلات آکادمیک داشت، شیوه خاص خود را با مشاهده تجربههای امپرسیونیستی و سمبولیستی پیرامونش تکمیل کرد. هنرمندی پر کار بود و موضوعات، مجموعه رنگها و سبکهای طراحی خطی را آزمود. ترسهایی که بر روح هنرمند سایهافکنده بود، اغلب به شکل کلیتر و گنگتر بیان میشد. او به طور دائمی به موضوعات پیشین خود پشت میکرد و در آنها تجدیدنظر به عمل میآورد. شیفتگیاش به خشونت، مرگ و... در سراسر زندگیاش ادامه یافت. «انسور» در نخستین سالهای فعالیتش نشان داد که از استعداد لازم برای سازماندهی انتزاعی تابلو برخوردار است. در کارهای خیالپردازانهٔ دوران بلوغ حرفهایش اصول صوری را به منظور تأمین بیشترین تأثیرگذاری ممکن برای موضوعات خارقالعادهاش زیرپا گذاشت. صحنههای پر ازدحام او فضا، هوا و نور نقاشی را از بین میبرند، اما برخی از آثار متأخرش مانند «کارگاه هنرمند» حکایت از آن دارد که هنرمند همچنان تواناییهای ساختار و تزئینیاش را در کنار بیان شخصی خویش حفظ کرده است. مرکز اصلی جنبش اکسپرسیونیسم، آلمان بود که پیشگامان آن «وان گوگ هلندی،

مونک نروژی، انسور فلاندری و شاید کاندینسکی و باولنسکی روسی» بودند. تأثیر پل گوگن فرانسوی و وان گوگ براکسپرسیونیسم بیشتر بوده است. اکسپرسیونیسم با توجه به شکلهایی که به خود گرفت بدون سرمشق نقاشان «فووسیم» فرانسوی غیرقابل تصور است. آنها بهطورکلی بیشتر به قدرت بیانی رنگ و کمتر به استفاده از موضوع برای برانگیختن تضاد درونی یا پاسخ بیانی خاص دیگری توجه داشتند. موضوعات آثار آنها همان موضوعات سنتی نظیر منظره، پیکره در منظره، فضای داخلی، طبیعت بیجان و چهرههای انفرادی بودند و تفاوتش با موضوعات گذشتگانشان فقط در استفاده شجاعانه از رنگ غیرتوصیفی بود که از چشم هنرمند مضمونی بیانی به خود گرفت. تنها نقاش به ظاهر فوویستی که منحصراً به موضوعی اکسپرسیونیستی توجه دارد، «ژرژ روئو» است. او در کارگاه «گوستاومورو» و «ماتیس» و دیگر فووها آشنا شد و چیزی نگذشت که شاگرد مورد توجه «مورو» گردید. مورو توانایی فوقالعادهای برای تشویق شاگردانش به آزمایشگریهای گوناگون داشت. تکامل اکسپرسیونیسم در نقاشی اوایل سده بیستم آلمان میباید با توجه به نوشتههای تئوریک، انتقادی و تاریخی دربارۀ آثار هنری تولید شده، بررسی شود. به طور مثال میتوان به ادعای اصلی «کنراد فیدلر (1895) اشاره کرد. به نظر وی اثر هنری، به طور ضرورت نتیجۀ ادراک حسی انفرادی هنرمند است و شکل اثر هنری از بطن مضمون یا اندیشه سربرمیآورد و قابل تفکیک از آن نیست. او نخستین منتقدی بود که اثر هنری را حاصل یک «ضرورت درونی» دانست. تئودورلیپس (1914) هم به طور تلویحی میگفت «رنگ، خط، شکل یا فضا خصوصیات عاطفی خاصی دارند». کریستیان رولنس (1938) تا پنجاه سالگی با یک شکل سنتی منظرهسازی ناتورالیستی سروکار داشت که شامل آزمایشگریهای تدریجی در عرصه امپرسیونیسم میشد. وی آثار متأخر مونه و نقاشیهای وان گوگ را کشف کرد. این نقاشیها در حکم یک وحی آسمانی برای او بودند. پس از آن بود (1906) که یک سلسله نقاشی از کلیساهای گوتیک آلمان کشید. «نولده» در سال 1906 با رولنس دیدار کرد. اوقاتش را بیش از پیش به آفریدن نقاشیها و گراورهای مذهبی و اکسپرسیونیستی که شکلی مشخص داشتند، اختصاص داد(پردۀ پیامبر، گراورچوبی، 1912). نولد هم مانند روئو رنگشناس بود ولی نگرشهای متفاوتی در برابر رنگ داشتند. کیرشنر (1938) از 1901 تا 1904 به مطالعه معماری و سپس فراگیری نقاشی پرداخت. او به مطالعهاش در آثار «دورر» ادامه داد و به شیوه بیان صرفهجویانه طراحیهای خطی رامبراند پی برد. سبک نقاشی کیرشنر تحت تأثیر شیوه نقطهچینکاری نئوامپرسیونیستها، وان گوگ، گوگن و سزان قرار داشت. «هکل» اکسپرسیونیست دیگر بیش از پیش به نقاشی از منظرههای رنگارنگ بر پایه رمانتیک- رئالیستی روی آورد، بعدها صحنههای روستایی بدوی گرایانهای سرشار از گونهای احساس جادویی نقاشی میکرد؛ همچنین نقاشیهای «مولر» بیش از نقاشیهای دیگران از عنصر ظرافت شرقی برخوردار است.

کاندینسکی (1944)، بیشترین ساعات خود را صرف بررسی مسأله روابط بین هنر، نقاشی و موسیقی کرده بود. علیرغم علایق شدید علمی، به روحگرایی جلب توجه شده بود. نخستین نقاشیهای او حکایت از توجه هنرمند به رنگ داشت. با بهکارگرفتن تمثیلهایی از موسیقی، موضوعات اکسپرسیونیسم انتزاعی را بسط داد. نیت هنرمند در بسط این موضوعها بیان یک تضاد روحی یا حل آن به کمک خط و رنگ، فضا و حرکت بود که بدون کوچکترین اشاره خاصی به طبیعت مشاهده شده، به نمایش گذاشته شده بود ولی «کوبیسم پیکاسو، براک، خوانگری و دیگران» موضوعات پیکره، طبیعت بیجان، فضای داخل کارگاه هنرمند را ساده میکرد و به صورت هندسی درمیآورد و سازمانی تازه به آن میداد ولی هیچگاه کنار نمیگذاشت و تداعیهای بصری ناپدید نمیشد. در سال 1911 پیکاسو و براک چنان تنگاتنگ یکدیگر کار میکردند که تشخیص آثارشان از یکدیگر دشوار بود. پیکاسو به عنوان یک هنرمند، نسبتاً تکامل یافتهتر از براک بود و به طور عموم شخصیتی رنگشناس داشت. نقش برانکوزی (1910) هم در پیکرتراشی به خاطر جستجوی اصول بنیادی شکل تندیسوار از طریق زدودن تمام اضافات عمق نمایانه سنت رنسانس و در نتیجه تأیید مستقیم پیکرهای کوبیستی بینظیر بود.

نخستین پیکرتراشان کوبیست نه فقط تحت تأثیر نقاشی کوبیستی بودند بلکه مانند نقاشان کوبیست، تحت تأثیر کشف پیکرتراشی بدوی افریقایی قرار داشتند. آرکینپکو (1964) به اهمیت کوبیسم برای پیکرتراشی پیبرده بود و خلاءهایی در داخل حجم پیکره پدید آورده بود. پیکره کندکاری شده به صورت مجموعهای از نقاط یا فضاهای خالی درآمد که شکل و حدودشان تابع خطوط کناره نمای توپر است. وی با انطباق دادن اسلوب جدید نقش چسباندنی بر پیکرتراشی و ساختن ساختمانهایی از مواد گوناگونی چون چوب، شیشه و فلز کمک دیگری به هنر پیکرتراشی کرد. اسلوبی که وی بنیاد نهاد برای سنت نوظهور، تلقی پیکره به عنوان ساختمانی مرکب از فضا (نه حجم) اهمیت داشت.

ژان لیپشیتس (1973)، انواع گوناگونی از آثار کوبیستی خویش را با استفاده از موادی چون سنگ، مفرغ و ساختمانهای چوبی، پدید آورد. در کندهکاریهای سنگی و ساختمانهای چوبیش به بالاترین درجه سادهسازی انتزاعی دست یافت. بعدها، نوعی اشتیاق به رهایی از شکلهای کوبیستی و تمایل به کشف یک مضمون تازه پیدا کرد.

هانری لورنس (1954) در کارگاه یک تزیین کار، شاگردی کرد و با برخی اسلوبهای تزیینکاری آشنا شد و بعدها توانست از آنها در ساختن تندیسهایش یاری گیرد. او با توجه به سنت طولانی رنگ در

پیکرتراشی از روزگار باستان تا رنسانس، با رنگ کردن تندیسهایش هدفش این بود که میگفت تندیس باید از خودش نور داشته باشد.

کوبیسم اوسیپ زادکین (1967) چنان خصوصیات تزیینی منحنیالخطی پیدا کرد که غالباً نشان میداد او چه علاقه شدیدی به خصوصیات مواد کارش همچون چوب، مفرغ و سنگ داشت. از اینرو میکوشید ماهیت آنها را نشان دهد. علاقه خاصی به چوب داشت و در تندیسهای چوبی او جسمیت فشرده و زنده شکل درخت، حفظ شده است.

آثار خوان گری (1927)، ترکیب استادانهای از فضای رنسانس و فضای کوبیستی است که در عرصه ادراک بصری قابل توجه بود. وی در بازگرداندن نور و رنگ به کوبیسم نقش بزرگی ایفا کرد. با توجه به جلوههای بیشماری که از عمقنمایی پدید میآورد ولی تماشاگر را همواره به سطح تابلو (سطح رنگ شده) بازمیگرداند.

دیدار آلبرگلزو (1953) از ایالات متحده آمریکا در سال 1915 به واسطه تحرکی که در شهر نیویورک موج میزد، همچون عامل محرک جدیدی در او اثر گذاشت. زیبایی هندسی آثاری چون «روی پل بروکلین» الهام بخش وی در آفریدن برخی از گیراترین و کاملترین آثار انتزاعیاش گردید که اغلب از موتیوهای موسیقایی الهام میگرفت. نقاشیهای دولافرنی (1925) هم نشان میدهند که کوبیسم تا چه اندازه یک شیوه جدید برای دیدن به شمار میرفت، دیدنی که هزاران راه تازه برای بیان گشود. به همین علت است که تا امروز دوام آورده و بسیاری از جنبشهای هنری را سیراب کرده است و به پیدایش سبکهای جدید انجامید. در آلمان و ایتالیا همچون شالودهای برای گرایشهای اکسپرسیونیستی به کار آمد. در هلند و روسیه نخستین گام در جهت انتزاع مطلق گردید. در ایالات متحده آمریکا به شکلگیری نگرش تازهای در برابر رئالیسم انجامید. کمکهای گوناگونی هم به هنرهای تخیلی، دادائیسم و سوررئالیسم کرد.

لژه (1955) میکوشیده است با استفاده از استوانهها و مخروطهایی که سزان بدانها اشاره میکرد، یک اثر هنری پدید آورد. دنیای قشنگ ونوسی عصر ماشین را به شیوهای میآفریند که گویی از سنت کلاسیک پوسن و داوید فرانسوی ریشه گرفته است. وی کوشید چکیدهای از تجاربش دربارهٔ شناخت انسان و مقام وی در دنیای صنعتی معاصر را به نمایش بگذارد. او یکی از اندک هنرمندانی بود که به معنای دقیق کلمه، هیچگاه از کوبیسم دست برنداشت و در هر مرحلهای از زندگی پر بار خویش توانست امکانات بالقوه این مکتب را برای بیان پیوسته تازه و متنوع به اثبات برساند. دلونه (1941) از نخستین نقاشانی بود که مجموعه کامل رنگها را وارد کوبیسم تحلیلی کرد و به این

ترتیب راه را برای کوبیسم ترکیبی هموار ساخت. کوپکا (1957) به آزمایشگری در عرصه شکلهای انتزاعی ادامه داد ولی دلونه گاه به انتزاع میپرداخت گاه به شبیهسازی و گاه نیز به موضوع مورد علاقهاش یعنی برج ایفل بازمیگشت.

مارسل دوشان (1968) از جالبترین و بحثانگیزترین شخصیتهای متنفذ در تاریخ هنرنوین، در زمره نخستین هنرمندانی بود که کوبیسم را کنار گذاشتند و به نگرشی جدید درباره موضوع و مضمون بیانی هنر روی آورد. هنر وی همواره در نقطه مقابل هنر ظریف، حساس و هماهنگ برادرش ژاک قرار داشت. ژاک (ویون) نگرش شخصی و فوقالعاده انتزاعی و شاعرانه در برابر کوبیسم اتخاذ کرد.

هنرمندان کانستروکتیوسیم، بخصوص در پیکرتراشی، نمایش فضای تندیسوار را به جای جسم تندیسوار بیان میکردند. به طور مثال رودچنکو (1956) خیلی زود به آزمایشگری در عرصه ساختمان روی آورد. ساختمان معلق او همانند حرکت الکترونها دور یک هسته، آشیانهای مرکب از دوایر متقاطع است که به آرامی در اثر جریان هوا حرکت میکند که این اثر اشتیاق بسیاری از کانستروکتیویستهای روس به سفرهای فضایی را که شالوده اندیشههای ایشان به شمار میرود، نشان میدهد.

پیت موندریان (1944) در آکادمی آمستردام تحصیل کرد و تا سال 1904 یک نقاش ناتورالیست بود. در حدود سال 1908 او تحت تأثیر توروپ قرار گرفت و نقاشی به شیوه سمبولیسم را آغاز کرد. در منظرههایش نشانههایی از ترکیببندی عمودی- افقی، مشاهده یک منظره یا شی تنها مثل درختان، درخت تنها یا یک گل داوودی، دیده شده بود که میتوان مسیر حرکت او را از ناتورالیسم به سوی سمبولیسم، امپرسیونیسم، پست امپرسیونیسم، فووسیم و کوبیسم و انتزاع ردیابی کرد. موندریان به تدریج دریافت که واقعیت را در شکلآفرینی نوین فقط به کمک ایجاد تعادل بین حرکات پویای شکل و رنگ میتوان بیان کرد.

چوب مادۀ مورد علاقه ژان آرپ (1966) بود که از آن نقشهای برجسته میساخت. سالهای 1915 تا 1920 را به آزمایشگری با انتزاعهای هندسی گذرانده بود. بعدها بیشتر شکلها به جای آن که هندسی باشند زنده نما شده بودند. از اینرو، چندین نقش برجسته با استفاده از ریسمان و حلقههای ریسمانی که تصادفاً روی یک تکه کاغذ افتاده بوده ساخت. شاید به این خاطر باشد که آثار وی در حیطه سوررئالیسم مورد تأکید است. این کار سابقه داشت زیرا در سال 1913 مارسل دوشان به آزمایش در عرصه تصادف دست زده بود. گام بزرگ آرپ در پیکرتراشی زمانی برداشته شد که او قالبگیری بارس و گچ را برای انتقال به مفرغ و مرمر را آغاز کرد. آرپ همچون برانکوزی معتقد بود

که عنصر بنیادی پیکرتراشی حجم است نه فضا؛ از این جهت، در قطب مخالف دو کانستروکتیویست روس یعنی گابو و پیسفر قرار دارد. هنر ژان آرپ از 1930 تا 1966 یعنی سال مرگ هنرمند، شکلهای بسیار متفاوتی به خود گرفت که عبارت بود از، شکلهای انتزاعی مجسم به نشانه موجودات افسانهای نیمه انسان- نیمه پرنده، مار، ابر، برگ، جغد، بلور، صدف، ستارهدریایی، بذر، میوه و گل که حکایت از رشد، دگردیسی، رؤیا و سکوت دیده میشد.

راهبردهای عملی در تلفیق حوزههای یادگیری هنر و علومتجربی :

الف- براساس پایگاههای اطلاعاتی :

تطابق تجربیات مؤسسه آموزش علوم- با تئوری گاردنر[3]: هوارد گاردنر به طور موفقیتآمیزی، تجربیات مؤسسه آموزش علوم دانشگاه کلمبیا را متناسب با تئوری هوش چندگانهاش، مورد توجه قرار داده است. معلمانی که در این مؤسسه آموزشدیدهاند،گزارش کردهاند که پیشرفت دانشآموزان قبل از شرکت در کارگاه آموزشی و بعد از آن، متفاوت بوده و تعلیمات مؤسسه علوم، تأثیرگذار بوده است. به این وسیله دانشآموزان دانش علمیشان را با استفاده از رسانه انتخابیشان همچون هنر، انیمیشن، ورزشها (هافمن و تورنس 1993)و چند رسانهایها (لرمن 2001) نشان میدادند. گاردنر توضیح میدهد که عموماً در تدریس، افراد به سوی هوش منطقی رهنمون میشوند در صورتی که نقاشان و موسیقی دانانی نظیر پیکاسو واستراوینسکی همگی آدمهای با استعدادی بودند. اگر آموزش- مان را با هوش چندگانه افراد مطابقت دهیم قادر خواهیم بود هرچیزی را به هرکسی آموزش دهیم. مؤسسه آموزش علوم،پروژههایی را به شرح زیر اجراکرده است:

- با حرکات موزون و رقص بود میتوان رشتههای DNA را که در تقسیم سلولی نقش اساسی دارد، نشان داد.

- با هنر نمایش میتوان واکنشهای شیمیایی رویه اوزون را با استفاده از مواد سادهای مثل چتر و گلولههای اتم اکسیژن و ایفای نقش دلقک با لباسهای مندرس و چتر پارهپاره که حکایت از سوراخ شدن لایه اوزون دارد، نشان داد.

- دانشآموزان به وسیله طراحی و ساختن پوستر میتوانندیک آزمایشگاه بصری و تجسمی را تجربه کنند. آنها در پوستر، کلیه آزمایشهایی که برای پیبردن به جُرم لازم است بر روی کاغذ ترسیم میکنند مانند خون و ترکیبات آن، شعله آتش در آزمایشگاه، اثرانگشت و تبدیل رشتههای اثر به رشتههای پیچیده DNA، موادشیمیایی حدود استفاده در آزمایشگاه و غیره.

مؤسسه آموزش علوم دانشگاه کلمبیا در استفاده از تجسمی کردن در تدریس شیمی به این شعارها

3- http://ce.t.soka.ac.jp/cei/vznl/zlerman/index.html

اعتقاد دارد که عبارت است از:

"من میشنوم و فراموش میکنم؛ من میبینم و به خاطر میسپارم؛ من انجام میدهم و میفهم". به این ترتیب دانشآموزان، مفاهیم انتزاعی شیمی را به وسیله خلق پروژههای هنری بهتر میفهمند. آنها در این فرایند نقش فعالی در یادگیری دارند و جایگزین یک مشاهدهکننده منفعل میشوند. آنها میتوانند پروژههای هنریای را تولید کنند که میتواند یک شیوه ارزیابی محسوب شود. این روش در سطوح مختلف تحصیلی با موفقیت اجرا شده است، دانشآموزان از طریق پروژه و تولید هنری نظیر نقاشی؛ انیمیشن؛ مجسمهها؛ حرکات موزون و دستهجمعی؛ وسایل سمعی و بصری و تأتر به شیوه خلاقانه میتوانند دانش علمی خود را به نمایش بگذارند. هنرهای نمایشی و تجسمی ابزار فوقالعادهای برای بهتر فهمیدن است. به طور مثال اغلب مردم به مفهوم پیوند ملکولی علاقهمند نیستند ولی هنگامی که مثل شخصیتهای رمئو و ژولیت در نمایشنامه شکسپیر همچون یک داستان عاشقانه، نمایش میان سدیم و کلر اجرا میگردد. هرکسی از یادگیری پیوندهای شیمیایی لذت میبرد. (لرمن 2003). ارزیابیها نشان داده است که این روش موجب شده است که در آزمونهای استاندارد شده، دانشآموزان پیشرفت بهتری (به طور متوسط 20٪ بیشتر از گروه گواه) داشته باشند.

ذکراین نکته لازم است که بیشترمنابع اطلاعاتی سخن ازکاربردهنر درآموزش علوم می کنند،این درحالی است که ساعت درس علوم می باشد.درعین حال چنین فعالیت هایی را می توان بااهداف کاربرد علوم درساعت هنر،طراحی واجرا کرد.دراین صورت درس علوم نقش تقویتی وثانویه دریادگیری هنرخواهد داشت.

ب- براساس منابع مکتوب : (دلزل، 1992؛ واشووایک و کلمنتس، 2001)

- دانشآموزان در دفترچه طراحی علوم، شکلهای درختان و گلها را که به صورت تصویر در مجلات و شبکه کامپیوتر جستجو نمودهاند و یا به صورت واقعی مورد مشاهده قرار دادهاند و همچنین در اینباره عکاسی کردهاند، برروی برگۀ ضخیمی نقاشی کنند، ببرند و منظرهای از جنگل یا باغچهای را بسازند.

- گیاهان دانههایشان را پراکنده میکنند. در این راستا دانشآموزان با استفاده از سیم مفتولی و کاغذ زرورق، دانه درخت زبان گنجشک را میسازند و آن را به هوا پرتاب میکنند و پایینآمدن دانه را مشاهده کرده و لذت میبرند.

- دانشآموزان قادر خواهند بود دایناسورهای سفالی و ساخته شده از گلرس را متناسب به عکسهای

واقعی بسازند و درباره چگونگی تغذیه و مکانیسم دفاعیشان، صحبت کنند.

- دانشآموزان به راههای مختلف هنری، زندگی حیوانات و گیاهان اطراف یک دریاچه را بازنمایی میکنند.

- دانشآموزان اندام داخلی بدن را به صورتهای واقعی و خیالی طراحی میکنند.

- دانشآموزان ذره بین را برای طراحی از حشرات مورد استفاده قرار میدهند.

- دانشآموزان بعد از بررسی اصول پرواز، هواپیماهای کاغذی، چترهای نجات و بادبادکها را میسازند و در هوا به پرواز درمیآورند.

- دانشآموزان متأثر از ریتم موسیقی میتوانند حرکت افراد، پروانهها، پرندگان و نظایر آن را با طراحی و نقاشی نشان دهند.

- دانش آموزان با انواع کاغذها، بخشی از زندگی شهری را بازسازی و آلودگیهای زیستمحیطی را به نمایش میگذارند.

- دانشآموزان قبل از طراحی، شکل نمایش آن را اجرا میکنند.

- معلمان، دانشآموزان را به ارائه کارهای هنری بدون کلام و حرکات خلاق بدنشان مرتبط با مفاهیم علوم وادار میکنند.

- . . .

ج - براساس نظرات دانشجویان (تاتر.موسیقی و ماسک نمایشی/دانشکده هنرهای نمایشی دانشگاه تهران /محمدعلی،1390):

کتاب علوم تجربی سال پنجم ابتدایی.فصل های 1تا8.

1.فصل 1/ساختمان مواد: در این فصل همانطور که در کتاب خوانده میشود بسیاری از فعالیت ها و آزمایش کنیدها جنبه ی نمایشی دارند.برای مثال میتوان آزمایش شربت آبلیمو را بصورت 1نمایش صحنه ای اجرا کرد که دارای انسجام نمایشی باشد و حتی نقطه ی اوج و فرود در آن مشخص باشد.حتی می توان برای اجرا نمایش از دست به عنوان عروسک کمک گرفت و دست ها فقط بازی کننده های ما باشند.

با استفاده از خود ساختمان مواد.جامد/مایع و گاز نمایشی بدون کلام و تنها همراه با فرم و بدن ساخت.(پرفرمنس)

در نمایش عروسکی بحثی داریم تحت عنوان جان بخشیدن به اشیا.در واقع باید گفت که هر شی برای خود صدا و ویژگی فیزیکی مخصوصی دارد و اورا از دیگر اشیا ویا مواد متمایز می کند.برای مثال یک پارچ خالی آب میواند نقش یک آدم پولدار اما خالی مغز را بازی کند که حتی نمیتوان صدای خوشایندی از آن بیرون آورد و در کنار آن یک پارچ نیمه پر شده از آب میتواند نقش یک آدم دانا را داشته باشد که حتی صدای سخن گفتن او شیرین است. این قضیه ی جان بخشی در هر کدام از سه ساختمان مواد می تواند تجلی پیدا کند.(بیان استعاره ای گونه ازساختمان مواد و ویژگیهایشان توسط نمایش). می توان برای این فصل با استفاده از خود مفاهیم علوم موسیقی ساخت.بدین صورت که از برخورد دو جامد به هم چی صداهایی ایجاد می شود و یا وقتی کاغذی را در هوا تکان میدهیم ویا با قاشق به لیوان آب ضربه میزنیم یا وقتی یک قند خرد میشودو...چه نواهایی بیرون می آید.در ساخت خود سازهای او خواص مواد استفاده می شود برای مثال فلوت از ترکیب جامد(ساختمان خود آن)و گاز (هوایی که در آن وجود دارد)ساخته میشود.

2.فصل 2/تغییرات مواد:در زبان عامیانه ی فارسی ترانه ای داریم که در این بخش می تواند خیلی بکار آید و آن ترانه می گوید:

گندم گل گندم گل گندم گل گندم /گندم گل گتدم گل گندم گل گندم

زمینش مال من آبش مال مردم گل گندم /شخمش می زنم همچین و همچون گل گندم.....

این شعر به بیان چگونگی به عمل آوردن نان می پردازد.از شخم گرفته تا پاشیدن بذر آب دادن و درو کردن و آرد کردن گندم تا تهیه و پخت نان.همه این اعمال را میتوان به تغییرات فیزیکی یا شیمیایی نان ربط داد.و دانش آموزان میتوانند در این نمایش شرکت کنند و خود شاهد تغییرات باشند؛همچنین در این فصل میتوان ماسک نمایشی با استفاده از خورده های کاغذ بهم چسبیده ویا دیگر مواد تغییر شکل یافته ساخت.در واقه خود ماسک هم با تغییر در خواص موادی چون باند گچی/چسب چوب/کاغذ/رنگ/موی مصنوعی/پشم حیوانات/ویا... بوجود می آید.دانش آموز میبیند که چگونه میتواند با تغییر شکل مواد یک ماسک بسازد.

3.فصل 3/ماشین ها:گاهی اوقات عروسک هایی را می بینیم که توسط قدرت مکانیکی ساخته میشوند که می توانند دستها یا پاها ویا حتی سر یا چشم خود را حرکت دهند شکل ساده ی مکانیکی این عروسک ها آن چیزیست که در تخم مرغ های شانسی وجود دارد.به سادگی می توان عروسک ها راساخت و یا از آماده ی آنها استفاده کرد و یک نمایش عروسکی خلق کرد. دانش آموزان می توانند از بدن خود کمک بگیرند و تبدیل به ماشین شوند.برای مثال می توانند با استفاده از بدن و اهرم های آن ربات شوند ویا نقش یک ماشین شخم زنی ویا یک ماشین سواری ویا حتی نقش یک قرقره را بازی کنند.باید دانست که هیچ ماشینی کاملتر از مایشن بدن انسان نیست.ویا چند نفر باهم میتوانند یک ماشین پیچیده را بسازند برای مثال یک دوچرخه شوند و کسی روی آنها سوار شود.این کاری که می گویم ممکن است و تنها به یک طراحی فرم خوب نیاز است ک خدای نکرده برای کسی اتفاقی نیفتد

4.فصل 4/نور و رنگ:نورپردازی در تاتر همیشه از اصول مهم اجرایی بوده است چرا که اگر نور نباشد اصلا نمی توانیم چیزی را ببینیم و همچنین نور به ریتم و القای فضای مورد نظر کمک می کند.بنابراین در این بخش میتوان نمایشی ساخت که نه تنها شخصیت اصلی آنها رنگ ها و ویژگیهای روان شناسی آنها نقش دارند بلکه نور هم به عنوان یک عنصر اجرایی وارد فضای کار شود.برای مثال نمایش از دو شخصیت قرمز و سبز تشکیل شودکه یکی تندخو و آتشین باشد و دیگری در کمال خونسردی رفتار کند.برای نور هم می توان از یک چراغ قوه ی پرنور(چشمه ی نور) استفاده کرد که با گرفتن فیلتر رنگی جلوی آن تغییر رنگ بدهد.برای موسیقی هم می توان این کار را کرد هرجا ک هر رنگی می آید از صدای مخصوص همان رنگ استفاده شود مثلا رنگ یا نور بنفش احتیاج به یک صدای موسیقیایی کلفت و بم دارد. می توان یک کاغذ و یا چیزی که از آن نور عبور نکند را برداشت و در قسمتهای چشم دهان ها بینی آنرا برید و انرا جلوی منبع نور گرفت تا روی دیوار مقابل تصویر یک آدمک نقش ببندد و با حرکت دادن قسمت لب در کاغذ بجای این کاراکتر صحبت کرد. باید گفت که نمایش سایه که جز یکی از کهن ترین سبکهای نمایشی است توسط نور بوجود آمد است به این صورت که چرم را صیقل می دادند و آنرا رنگ میکردند.چرم در قسمتهایی بسیار نازک بود که نور از آن عبور می کرد. سپس این عروسک را در پشت پرده می گذارند و با یک لامپ یا چراغ نفتی(چشمه ی نور) به آن نور می دادند و در جلوی پرده تماشاگران یک نمایش سایه می بینند.

5.فصل 5/تاریخچه ی زمین:برای یاد گیری این فصل می توان یک بازی ساخت بدین صورت که هر کدام از دانش آموزان در نقش یکی از مراحل تکامل جانوری حاضر شوند و دیگر دانش آموزان سعی

کنند که بگویند او چه جانوریست.برای مثال یکی با پانتومیم نقش یک مار یا مثلا یک دایناسور یا مثلا یک پرنده و یا یک پستاندار را بازی کند و دیگران حدس بزنند که او چیست. باز در این بخش با حرکات بدن می توان دوره تکامل را نشان داد. یکی دیگر از نمایش هایی که می تواند بسیار در یادگیری این درس تاثیر بگذارد بازی هفت سنگ است.بدین صورت که هردانش آموزی سعی کند یک سنگ که سابقه ی تاریخی داشته باشد پیدا کند و بازی را انجام دهند. می توان به دانش آموزان یاد داد که به وسیله ی قالب گیری چطور می توانند یک عروسک یا ماسک نمایشی بسازند.این قالب گیری به دانش آموزان کمک می کند که مفهوم ساخت فسیل را یاد بگیرند.

6.فصل 6/خاک زندگی بخش:تصور کنید که شعبده بازی می آید و قصد دارد از کلاه جادویی خود چیزی بیرون بکشد.و ازکلاه او دو سنگ بیرون می آورد و آندورا بهم می سابد از سابش آنها مقداری خاک بروی زمین میریزد.با آبیاری خاک گیاهی بیرون می آید و سپس یک گیاه دیگر و همینطور گیاهان دیگری ظاهر می شوند و تمام سطح را می پوشانند و همانموقع گوسفندی را از کلاه بیرون می کشد.گوسفند به گیاه ها حمله میکند و همه را می خورد.شعبده باز عصبانی می شود و باز هم می خواهد گیاهی را از خاک بیرون آورد اما نمی تواند و نمایش تمام می شود.و حالا فکر کنید که چه رابطه ی جالبی بین شعبده باز و گوسفند پرخور و خاک ریخته شده روی زمین بوجود می آید.دایم شعبده باز خاک درست می کند و گیاه پرورش می دهد اما گوسفند همه ی زحمات او را از بین می برد.

- اهداف آموزش هنر (طراحی نقاشی ، خوشنویسی، هنرهای دستی، عکاسی، نمایش و موسیقی) :

در رویکردتولید هنری گاردنر از یک سو به کارگیری مهارتها به منظور خلق آثار هنری (نمونههای تولید شده) محور اهداف آموزش هنر و از سوی دیگر حساسیتها (تجربه زیبایی شناسی) و توضیح آثار هنری (نقد هنری) و همچنین تاریخ هنر (زمینههای هنری گذشته و حال) به منزلهٔ زمینه یا اهداف فرعی آموزش هنر، محسوب میشود که در اصطلاح روانشناسی رابطه اینها مثل رابطه شکل (تولید هنری) و زمینه (زیبایی شناسی، نقد هنری و تاریخ هنر) است. همانطور که در ابتدای این بخش اشاره گردید، گاردنر معتقد است که در دوره ابتدایی دانشآموزان میتوانند دانش هنری یا سخن درباره هنر همچون تاریخ هنر، واژگان تخصصی هنر و نقد هنری و زیبایی شناسی را که از حوزههای معرفتی در رویکرد دیسیپلین است، فراگیرند به شرطی که جدای از فعالیتهای معنیدار که ناظر بر خلق یا تولید هنر توسط دانشآموزان است، نباشد. به این ترتیب، چهار حوزه معرفتی به شرح زیر را میتوان در مقام آموزش هنر، درنظرگرفت:

1- تولید هنری : دانشآموزان عناصر هنری گوناگون را جهت خلق آثار هنری برای افراد و اهداف خاص به کار میبرند و راهحلها را مورد بررسی قرار میدهند.

2- زیبایی شناسی : دانشآموزان استعدادها و احساسهای خود را از طریق هنر کشف میکنند.

3- نقد هنری : دانشآموزان در رابطه با مشاهدات شخصی از هنرها، مطالبی را یاداشت و مورد بحث قرار میدهند و اصطلاحات را در تشریح شیوههای هنری به کار میبرند.

4- تاریخ هنر : دانشآموزان، هنر فرهنگهای مختلف را مورد بحث قرار داده و خصوصیات عمده آن را در جایگاه زمانی، مکانی و فرهنگی مورد شناسایی قرار میدهند.

اهداف آموزش علوم :

اهداف آموزش علوم شامل کسب دانشهای ضروری (علوم بهداشتی و زیستی، علوم زمین و علوم فیزیکی) و کسب نگرشهای ضروری (پشتکار، انعطافپذیری، کنجکاوی، . . .) و همچنین پرورش مهارتهایی به شرح زیر است: (رستگار 1381: 9)

1- مهارت مشاهده : فرایندی است که با کمک یک حس یا ترکیبی از حواس دانشآموزان از پدیدههای محیط اطراف آگاه میشوند.

2- مهارت برقراری ارتباط : دانش آموزان ایدههای خود را به شیوههای گوناگون که یکی از آنها راهبردهای بصری است، مطرح میکنند.

3- مهارت کاربرد ابزار: مدلسازی از مواردی است که دانشآموزان به کمک به کارگیری ابزار، این مهارت را تقویت میکنند.

4- مهارت اندازهگیری : پرورش این مهارت خاص شیمی، فیزیک یا ریاضی نیست، در هنر هم اندازهگیری نقش خاص را ایفا میکند.

5- مهارت استنباطکردن : این مهارت حاصل ارتباط دادن دانستههای قبلی و پدیدههای مورد مشاهده است.

6- مهارت پیشبینیکردن : این مهارت بر مشاهدات گذشته استوار است.

7- تشخیص متغیرها : چیزهایی است که میتواند عوض شود. درهنر مواد و فعالیتهایی که در فرآیند تولید هنر به کار میرود، بسیار متفاوت است.

8- فرضیه سازی : توصیفی برای استنباط است یا اظهار نظر ما برای توضیح دادن یک پدیده یا یک خاصیت است.

9- مهارت پژوهش : درگیرشدن در یک پروژه هنری یا علمی میتواند از مهارتهای پژوهش و طراحی تحقیق باشد. مهارتهای پیش گفته و عملکردهای مبتنی بر آن به طور لزوم بر مبنای یک دیسیپلین خاص پرورش نمییابد بلکه برای همه زمینههای برنامه درسی در تمام دورههای تحصیلی قابل انطباق است (نقل شده در بهرنگی، 1382)

همان طور که دانشمندان محتوای یک موضوع علمی را به کاربرد علمی مرتبط میسازند، هنرمندان نیز یک موضوع را به صورت عینی در میآورند. آنها مضامین و مفاهیم را تلفیق میکنند و به استفادههای جدید، ناآشنا و پیشبینی نشده از مفاهیم نایل میشوند (دیویی 1932، نقل شده در امام جمعه 1385). لئوناردوداوینچی برای خلق هر اثر هنری علوم، نوشتن و طراحی کردن را با هم تلفیق میکرد. هر عنصر موجب بهبودی عناصر دیگر و ادراک بهتر میشد. درسهای علوم و هنر دو شیوه شناختن و یادگیریاند که در برخی اصول و اهداف مشترکند: (واشووایک و کلمنتس 2001)

1- توسعه اشتیاق و کنجکاوی

2- ساختن ذهن شناور و سیال

3- ایجاد موقعیت و زمینه برای حل مسأله

4- مشاهده پدیدههای طبیعی

5- تجسمی کردن تصویرهای ذهنی

اهداف آموزشی هنر (در هر جلسه درس) :

هدفهای درسی هنر دوره ابتدایی با تأکید بر رویکرد تلفیق تولید هنری و مفاهیم درسی علوم پایههای چهارم و پنجم ابتدایی به شرح زیر است:

1- آشنایی با مهارتها، اصول پایه، مواد و ابزار رشتههای هنری (طراحی و نقاشی، کاردستی، خوشنویسی ،عکاسی، نمایش و موسیقی)

2- توسعه مهارتهای مربوط به حواس به طور عمده شامل بینایی، شنوایی و گفتاری، فزایندگی مهارتهای حیطههای یادگیری شناختی، عاطفی، حرکتی- روانی و مهارتهای اجتماعی، پرورش تفکر

(تولید هنری به عنوان حل مسأله)

3- یادگیری درس هنر در درجه اول (درک و فهم هنری از طریق تولید هنری) و امکان پیشرفت در یادگیری درس علوم یا سایر مواد درسی در درجه دوم از راه کاربرد مفاهیم درسی در ساعت آموزش هنر (آموزش فرا رشتهای)

4- فزایندگی بیان افکار و احساسات متناسب هوش چندگانه در قالبهای هنری پیش گفته (پیشرفت توانایی در یک شکل هنری خاص)

5- پرورش حس زیبایی شناسی از طریق آزمایشگری، مشاهده کردن و کشف راههای منحصر به فرد برای درک اشیا و ایجاد زمینه و موقعیتها برای خلق اثر هنری و بهرهگیری از روشهای هنری در کسب تجربیات زیبا شناسی

6- تقویت ارتباط و تعامل دست و ذهن از طریق دستکاری فعال

7- امکان بروز خلاقیت از طریق تغییر تصورات و ساخته شدن تصورات جدید و همچنین ساخت دادن به ایدهها و تبدیل آن به اثر هنری

8- تلفیق اشکال دانش (دانش واقعی مفهومی): این نوع تلفیق به منظور ارتباط دادن، تلفیق و ترکیب مواد، ابزار و دانش هنری با مفاهیم درسی و طی کردن فرآیندهایی است که منجر به چند راه حل شناخته شده و نیز از پیش تعیین نشده میگردد.

- موقعیتهای یادگیری در برنامه درسی هنر (کاربرد مفاهیم درسی علوم در هنر) :

با سازماندهی مناسب میتوان در ساعت هنر، مفاهیم درسی علوم را جزء لاینفک هنر قلمداد کرد و با آن همراهی نمود که به نمونههای زیادی به شرح زیر از این جهت اشاره میشود که ادراک روشنتری از تلفیق هنر با مفاهیم درسی، حاصل شود(دانشجویان دانشکده معماری وشهرسازی دانشگاه تهران/1387):

1- دانشآموزان خلاصه زندگی حیوانات و گیاهان را که در اطراف یک دریاچه یافت میشود را مینویسند و سپس مصورسازی میکنند (ترکیب و تلفیق ادبیات نمایشی و داستانی با هنرهای تجسمی)

2- با استفاده از تصاویر مجلات و طراحی حیوانات و گیاهان در محیطهای بومی، محیط زیست،

پوشش گیاهی و جانوری، انواع پنجرهها و منقارها و برگها را مورد مطالعه قرار میدهند (عکاسی و تصویرسازی)

3- به منظور ارتقایدرک آناتومی، از جمجمههای سفید برخی حیوانات و استخوانهای کالبدی، طراحی خطی میکنند – طراحی (واشووایک و کلمنتس، 2001، 174)

4- دانشآموزان داخل گلدانهای سفالی ساخته شده با شکلهای متفاوت، گیاهان مورد علاقهشان را رشد و پرورش میدهند؛ مجسمههای کوچک جانوری و گیاهی را میسازند (هنرهای دستی، مجسمه سازی)؛ ماکتهایی از اندامها و پدیدههای طبیعی، تهیه میکنند.

5- دانشآموزان با نقاشی روی شیشه و بهکارگیری نقاشی ویترای، نور و رنگ را در آن مورد بازبینی قرار میدهند.

6- در درس الکتریسته و آهنربا، دانشآموزان میتوانند در کارگاه به طور عملی با نحوه کارکرد رسانههای الکتریکی و الکترونیکی آشنا شوند (موسیقی)

7- در درسهای مرتبط با پستانداران با تشابه صدای برخی از حیوانات با سازها همچون صدای فیل و تشابه آن با ساز ترومپت، آشنا میشوند.

8- در درس اندام تنفسی، دانشآموزان با مشاهده تغییر حجم ششها و قفسه سینه در خوانندگان ، قاریان و نیز تجربههای عملی در این زمینه در کلاس درس، به ارتباط زمینههای یادگیری در هنر و علوم پی میبرند.

9- انواع سنگها را میتوان با انواع موسیقی از جهت مواد و نتهای تشکیل دهنده، کوچکی و بزرگی یا زیری و طنینی و نظایر آن مقایسه کرد و بر اساس مقایسه اجزا در پایان یک ملودی ساخت و آن را با مجموعه کلی از سنگها مثلاً سنگ فرشهای رنگارنگ و مختلف که چشمنوازی خاصی را ایجاد میکند، مورد مقایسه قرار داد.

10- کشاورزان در پایان جمعآوری محصول که نشان دهنده شعف آنهاست. موسیقیهای مختلفی را در نواحی و مناطق ایران مینوازند (شنیداری)

11- تندی و کندی تنفس در اندام تنفسی را میتوان با تندی و کندی انواع موسیقی مورد مقایسه قرار داد (نقد هنری و زیبایی شناختی)

12- گردش خون را میتوان با روشهای ملودیکی در موسیقی، مورد مقایسه قرار داد (وجه زیبایی شناختی)

13- اکثر سازهای زهی از ماشینهای ساده چون قرقره، اهرم و چرخ دنده ساخته شدهاند که قابل نمایشاند مثل، تار، گیتار و پیانو

14- موتیفها و تمهای موسیقی همچون سلولهای بدن در کنار هم تشکیل یک کل واحد را میدهند.

15- با فشار دادن گیاهان بر سطحی از گل و سپس ریختن گچ، نقشاندازی میکنند.

16- با چیدمان سنگها و برش میوهها میتوان چیدمان و حجمهای مختلفی تولید کرد.

17- میتوان با چیدمان اجسام روی هم به شکلی خاص، حس تزلزل (زلزله) را القا کرد.

18- میتوان با نگاهی دقیقتر به طبیعت، اشکال و احجامی را یافت مانند سنگی که شکل یک حیوان است (مجسمه سازی)

19- ساخت مجسمههای مغناطیسی و جنبان که تداعی کننده این نیروها است.

20- ترسیم یا ساخت ماکت حوادث قبل و بعد از وقوع زلزله

21- ساخت ماکت انسان و ترسیم گردش خون با استفاده از سیمهای روکشدار رنگی یا نخهای کاموای رنگی (مجسمه سازی)

22- میتوانیم شکلهای سلولی را به صورت یک بافت بر روی سطح پارچه، رودوزی سنتی انجام دهیم (هنرهای دستی)

23- با استفاده از اجزای گیاهان، سبد میبافیم (هنرهای دستی)

24- با استفاده از سنگهای رنگی میتوان جواهر سازی کرد.

25- شیوه رنگآمیزی باتیک شبیه گردش خون است.

26- ساختن کولاژ با استفاده از مواد دوریختنی (به عنوان عاملی مهم در حفظ محیط زیست)

27- نوع استخوانبندی جانوران میتواند تمثیل خوبی برای ایستایی ساختمان باشد (معماری)

28- میتوان ساختمان یک ماده را با ماکتساخت (معماری- مجسمه سازی)

29- بررسی ایستایی در گیاهان و جانوران مختلف و همچنین ساختار بدن انسان، شکل پاها در جانوران و استخوانبندی آن و نیز زندگی گیاهان در آب و هوای مختلف

30- بررسی نقش گیاهان در فضاسازی و معماری

31- بررسی بادگیرهای شهر یزد و تهویه هوا در ساختمان و مقایسه آن با اندامهای تنفسی (معماری)

32- میتوانند نور، رنگ و دستگاه گردش خون را در رقص نور و آب را مورد بررسی قرار دهند یا یک آبنما با رقص نور بسازند.

33- میتوان با ایده گرفتن از بافت سلولی در ساختمان بدن موجودات زنده، یک پروژه ساختمانی را طراحی کرد.

34- با استفاده از چند قطعه متصل به آهنربا میتوان یک برج بلند ساخت (معماری)

35- دیدن فیلمی از کارخانه آجرپزی و ساختن آجر به روش ساده از خاک و خشت

36- با ساختن حجمهای مختلف میتوان مقاومت آنها را در برابر تکانهای زمین (زلزله) مورد بررسی قرار داد.

37- پمپ فواره، نقش قلب را بازی میکند. لولههای آب همان رگها هستند و آب درون فواره به منزلهٔ خون در حال جریان درون رگها است.

38- قطعات شیشههای رنگی را جلوی نور آفتاب یا نور لامپ بگیرند و با هم ترکیب کنند.

39- با توجه به ساختار گیاهان، یک شکل هنری بسازند به طور مثال با استفاده از یک برگ پهن یک سایه بان بسازند.

40- میتوان دستگاه ایمنی بدن را با سازههای یک ساختمان که موجب ایمنی ساختمان میشود مورد مقایسه قرار داد.

41- از روشهای هندسی میتوان برای کاشت گیاهان استفاده کرد (معماری)

42- مقایسه دستگاه گردش خون با دستگاه شوفاژ و موتورخانه یا مقایسه دستگاه ایمنی بدن با تأسیسات حرارتی و برودتی در ساختمان

43- توجه به چگونگی بازی نور در فضاهای معماری و رنگبندی کاشیها

44- بررسی نقش خاک در شکلگیری معماری مناطق کویری با استفاده از تصاویر یا جستجو از طریق اینترنت

45- دانشآموزان سازههایی را میسازند و در مقابل تکانهای مختلف، آزمایش میشوند.

46- مقایسه پوشش ماشینها، ساختمانها و بدن انسان و همچنین مقایسه سازههای آنها

47- مقایسه کارکرد هر سلول با کارکرد مصالح ساختمانی

48- گیاهان با توجه به اقلیم چه شکلی دارند؟ در اینباره با جستجو در منابع مکتوب و از طریق کامپیوتر، میتوان آن را مورد بررسی قرار داد.

49- یافتن تشابه بین ساختمان سلول و عناصر اصلی تشکیل دهنده ساختمان

50- تشبیه دستگاه عصبی به شریانهای یک شهر و یا راهروهای داخل یک بنا و راههای ارتباطی آن

51- ترسیم اشکال مختلف با استفاده از آهنربا و برادههای آهن بر روی یک صفحه کاغذ

52- طراحی و نقاشی از سفر در نقاط بدن از طریق گردش خون و اتراق در نقطهای از بدن به طور مثال سلولهای کبدی در اندامهای گوارشی

53- ساختن رنگ با استفاده از آب و خاک و به کاربردن آن در نقاشی

54- طراحی و نقاشی از لایههای زمین قبل و پس از زلزله یا طراحی و نقاشی از زلزله زدگان و راههای کمک به آنها

55- طراحی و نقاشی از سلول به شیوه کاریکاتور

56- ترسیم قصهای درباره الکتریسیته یا آهنربا

57- طراحی و نقاشی از زندگی و حرکت موجودات زنده

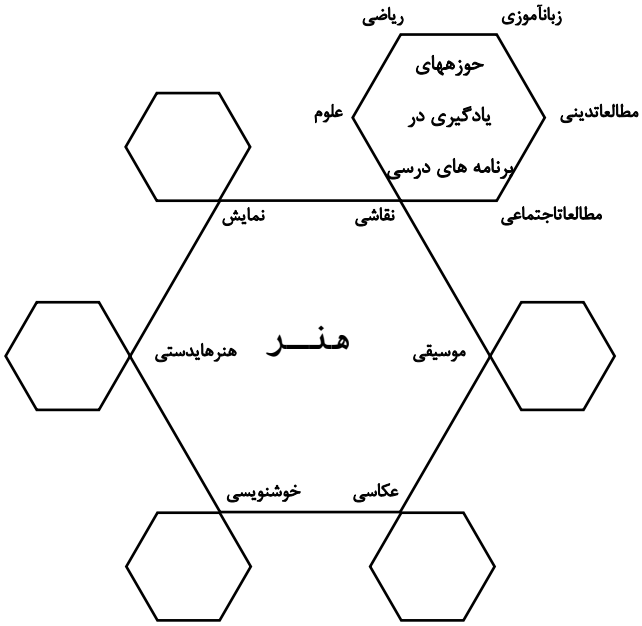
58- . . .

نتیجه گیری:

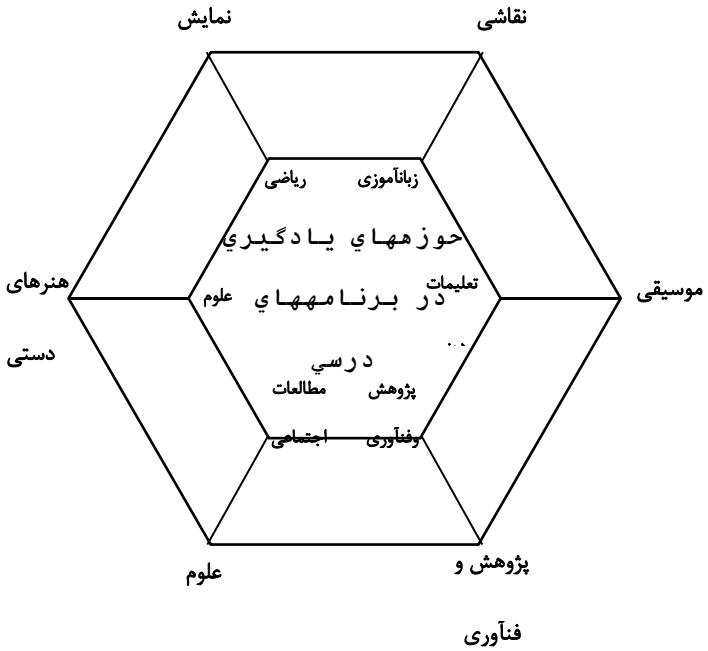
رویکرد تلفیقی به برنامه درسی هنر در این نوشتار به معنی آن است که ایدهها و مفاهیم آموزشی سایر دروس میتواند در خدمت یادگیری هنر قرار گیرد و کاربرد مفاهیم آموزشی علومتجربی در هنر را مطرح نمود. از اینرو کارکرد اولیه هنر و نقش ثانویه و تقویتی علومتجربی مورد تأکید است. بهعبارت دیگر در ساعت هنر، مفاهیم آموزشی علومتجربی در خدمت یادگیری هنر است، همانطورکه در ساعت علوم، هنر میتواند در خدمت یادگیری علوم قرار بگیرد. در این نوع رویکرد تلفیقی به برنامه درسی هنر، ایجاد پیوند مفاهیم آموزشی در مواد درسی بخصوص تلفیق مفاهیم درس علوم و شکلهای هنری همچون طراحی و نقاشی، هنرهای دستی (کاردستی)، خوشنویسی، عکاسی، نمایش و موسیقی با هدف یادگیری بهتر دانشآموزان (در درجه اول یادگیری درس هنر و در درجه دوم یادگیری درس علوم) صورت میگیرد. هنرجویان با به کارگیری مواد و ایدههای گرفته شده از مفاهیم آموزشی درس علوم، به خلق اثر هنری در شکلهایی از هنرهای تجسمی و نمایشی، میپردازند. به این ترتیب انتظار میرود خلق اثر هنری در یک حوزه به یادگیری آن حوزه بیانجامد.

این نوع رویکرد تلفیقی به برنامه درسی(فرابرنامه درسی/مدل دانه تسبیحی) با نوع دیگری از برنامه درسی تلفیقی (محاط شده)[4] همخوانی دارد (مهرمحمدی 1378). اگر بخواهیم به صورت مفهومی بیان کنیم، این نوع تلفیق (محاط شده) از طریق محاط کردن و نشاندن یک یا چند ماده درسی (درس علوم یاسایرحوزه های یادگیری-کارکرد ثانویه) در ماده درسی دیگر (درس هنر) درشکل زیر نشان داده شده است. فعالیتهای یادگیری در این نوع تلفیق در جهت تقویت و پیشرفت یادگیری در درجه اول درس هنر و در درجه دوم درس علوم است:

[4]- Embedding

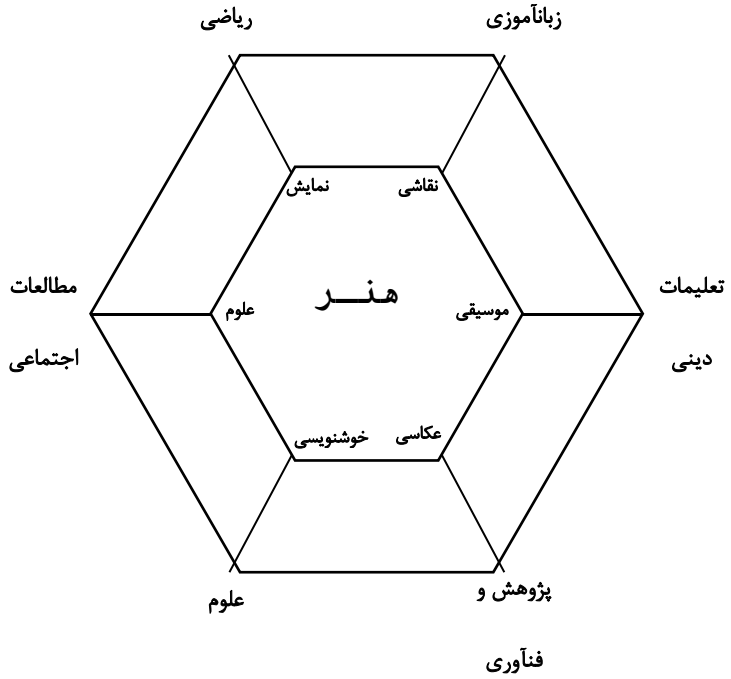


1- مدل دانه تسبیحی: لاکپشت از لاک یبرون آمده (مأخذ: نگارنده 1391)



2- کاربرد مفاهیم آموزشی در هنر / شیوه تلفیقی محاط شده

مدل لاکپشت در لاک فرورفته : کارکرد اولیه هنر و نقش تقویتی حوزههای یادگیری



3- کاربرد هنر در آموزش / شیوه تلفیقی محاط شده

مدل لاکپشت در لاک فرورفته : کارکرد اولیه حوزههای یادگیری و نقش تقویتی هنرها

(مأخذ : نگارنده 1391)

تواناییهای دانشجویان رشته هنر درباره به کار بردن مفاهیم علمی در هنر و کاربرد هنر در آموزش به جهت دانشی و مهارتی از این جهت شگفتانگیز است که به خدمت گرفتن این ظرفیت انسانی در ارگان آموزش و پرورش و در سطح عمومی (آموزش عمومی) و تخصصی (دوره متوسطه)مغفول واقع شده است. این تجربه پژوهشی حکایت از آن دارد که هنرآموختگان توانایی تلفیق دین و دانش و هنر را به منظور یادگیری بهتر هرکدام از حوزههای یادگیری تلفیق شده را دارند و میتوانند در تحقق رویکرد اسلامی به برنامه درسی و آموزش، نقش تعیین کننده داشته باشند (تعلیم و تربیت اسلامی). از اینرو با تدابیری میتوان از آنها در سمتهای آموزگاری، دبیر هنر و هنرآموزی کمک گرفت. از اینرو جا دارد دستاندرکاران تأمین نیروی انسانی آموزش و پرورش جمهوری اسلامی ایران به فارغالتحصیلان رشتههای هنری توجه نمایند.

منابع:

امام جمعه، محمدرضا (1385)، **نقد و بررسی رویکردهای تدریس فکورانه**، فصلنامه انجمن مطالعات برنامهریزی درسی ایران، شماره3، ص30

جنسن، هـو، **تاریخ هنر**، ترجمهی پرویز مرزبان (1368)، تهران، انتشارات انقلاب اسلامی ، ص2

دلزل، رزماری (1992)، **تلفیق علوم، هنر و طبیعت**، ترجمهی شهناز امینی، مشهد، انتشارات سنبله، ص3

راود راد، اعظم (1387)، **عقل و عاطفه در هنر**، سخنرانی در فرهنگستان هنر

رستگار، طاهره و همکاران (1381)، راهنمای تدریس علوم سال چهارم ابتدایی، سازمان پژوهش و برنامهریزی آموزشی، ص 9 و 3

شرفی، حسن (1387).پروژه نظری تلفیق موسیقی / نمایش و علوم تجربی **دانشجویان**. دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران با همکاری دکتر عزیزی و دکترپیرنیاکان

شرفی، حسن (1387).پروژه نظری تلفیق هنر/ معماری و علوم تجربی **دانشجویان**. دانشکده معماری وشهرسازی پردیس دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران با همکاری مهندس عیسی حجت

مهرمحمدی، محمود (1378)، **تلفیق در برنامه درسی**، فصلنامه پژوهش در مسایل تعلیم و تربیت (انجمن ایرانی تعلیم و تربیت)، ص7

مهرمحمدی، محمود (1383)، **آموزش عمومی هنر؛** تهران، انتشارات مدرسه، ص 191، 102، 106، 42، 110

منابع لاتین:

- Wachowiak, Frank; Clements, Robert (2001); **Emphasis Art : a Aqalitative Art Program for Elmentary…,** longman.

- Dalzell, Rosemary (1992); **paterns in nature;** Touchstone

- Hanna R. (2011). Symbolic gifts Inspired by Science, Retrieved from http://www. madewithmolecules.com.

- Harvard graduate school of education. (2010). Project zero (Artful thinking). Retrieved July 16, 2011, from http://home. avvanta.com/builling, strategies arts/dickinson-Iranarts.htm

- Lerman, Z. M. 2001. Alternative Methods to Teach and Assess Science, Retrieved 20 June 2011, from http://www.chemistry.org.il/ booklet/8/pdf/alternative.pdf.

"بررسی زیبایی شناسی انسان در مواجهه با آثار اصلی و جعلی نقاشی"/ نادر سیحون

صهباء حسینی نیا[5]

سؤال ها:

۱- واژه اصیل در آثار نقاشی به چه معنا است؟

۲- اثر هنری اصیل در نقاشی از نظر ویژگیهای ارزش هنری چه تفاوتی با اثر غیراصیل(جعلی) دارد؟

۳- زیباییشناسی در آثار نقاشی به چه معنا است و در مورد نگرش و احساس مخاطب به اثر جعلی چگونه معنی میشود؟

۴- دلایل گرایش به جعل در آثار نقاشی چیست؟

۵-آیا غیراصیل(جعلی) بودن یک اثر نقاشی میتواند روی احساس مخاطب به آن اثر تأثیر منفی میگذارد؟ چگونه

۶-آیا وجود آثار غیراصیل(جعلی) در بازار هنری نقاشی باعث پررنگ شدن و مشهور شدن اثر اصیل میشود؟ چگونه

۷- چرا غیراصیل(جعلی) بودن برخی آثار هنری نقاشی، بعد از فروش مشخص میشود؟

۸- با چه راهکارهایی میتوان از اقدام به جعل در آثار هنری نقاشی جلوگیری کرد؟

[5] دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته نقاشی/ دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا

- **نادر سیحون- گالری دار- گالری سیحون**

گالری سیحون، قدیمی ترین نگارخانه ی فعال ایران به شمار میرود که از بدو تاسیس در سال 1345 تا کنون در حال نمایش آثار هنرمندان تجسمی است. مدیریت این نگارخانه در ابتدا با بانو معصومه سیحون -نقاش و همسر هوشنگ سیحون معمار مشهور ایرانی- بود که پس فوت ایشان در سی و یکم اردیبهشت ماه 1389 به پسرش نادر سیحون واگذار شد. سهمی که گالری سیحون به واسطهی معصومه سیحون (متولد 1313 رشت) در شکل دادن به هنر مدرن ایران داشته غیر قابل انکار است. معصومه نوشین (پس از ازدواج: سیحون) خود یکی از نقاشان پیشکسوت ایرانی بود که سابقهی نیم قرن فعالیت بدون وقفهی هنری او لوح تقدیر ویژه سازمان میراث فرهنگی و گردشگری و همچنین انجمن نقاشان ایران را برایش به ارمغان آورد. امروزه این نگارخانه دارای دو شعبه در تهران و یک شعبهی خارجی در لوس آنجلس است که مدیریت آن را مریم سیحون بر عهده دارد.

جمع بندی صحبتهای ایشان به سؤالات مصاحبه به شرح زیر است:

- در مورد هنرهای تجسمی که اورجینال هستند؛ و مورد بحث است؛ در نقاط مختلف دنیا برای مثال کشورهای اروپایی یا امریکایی به دو سبک انجام میشود. یکی اینکه کار کپی از آثار برجسته هنری نقاشی انجام میشود همه هم با علم به اینکه اثر کپی است، اثر را خریداری

میکنند؛ و پشت کار هم این کپی بودن نوشته میشود. اما مورد دیگر، کپی کردن از آثار اصیل و ارائه آن به جای اثر اصل میباشد که جعل محسوب میشود؛ و مشکلساز است. در بسیاری از موزههای دنیا این آثار چه از نوع اول و چه از نوع دوم دیده میشوند. تشخیص آثار اصل از جعل کار بسیار مشکلی است؛ هم برای مخاطب عام و هم برای کارشناسان. در کشورهای غربی که به فعالیتهای هنری اهمیت بیشتری میدهند، کارشناسان برای هر فعالیتی هنری برای مثال نقاشی، فرش، پارچه، مجسمه و دیگر آثار، به صورت تحصصی و جداگانه وجود دارند و آثار را بررسی میکنند. در کشورهای پیشرفته آثار هنری فاخر و قیمتی در گالریها یا مجموعههای شخصی و هرجای دیگری که باشند؛ مشمول مالیات مالیات هستند و این کسر مالیات سالانه، جنبه کنترل و حفظ آثار را نیز برعهده دارد.

- یک هنرمند در فضای کاری مشخص و متفاوتی با دیگران به کار هنری میپردازد؛ و اثرش را خلق میکند. امضا، هویت و خصوصیات این اثر همه ویژگیهایی است که به اثر ارزش میدهد. وقتی یک اثر برای مثال شبیه یک کار دیگر میشود، گویا دیگر هویت و شناسه مستقل ندارد و فاقد ارزش است. خلق آثار توسط شاگردان یک هنرمند نامدار و امضای آن توسط خود هنرمند، همیشه در طول تاریخ رایج بوده است و اینچنین آثاری اصیل هستند؛ و جعلی به شمار نمیروند؛ زیرا ایده و کنترل اثر تحت نظر استاد است؛ و فقط اجرا توسط شاگردان نقاش صورت میگیرد.
- وقتی یک اثر هنری جعلی از آب درمیآید، اعتماد مخاطب صلب میشود و به نوعی اعتماد بازار هنر خدشهدار میشود. ضرر مالی مخاطب هم که به اثر جعلی چندین برابر هزینه پرداخت کرده از جنبه مادی قابل توجه است.
- یکی از مهمترین دلایل جعل در آثار هنری بهره مالی و اقتصادی آن است.
- زمانی که یک اثر هنری مورد جعل قرار میگیرد به طور حتم، بهحدی قابل توجه و مهم بوده است که جعل شده؛ پس نیازی به معروفیت و شهرت بیشتر نداشته؛ و این جعل میتواند با

سلب اعتماد مخاطب و ایجاد مشکل در فروش اثر اصیل و تا حدودی بازار را نیز مسموم نماید. درمورد آثاری که دارای شهرت و معروفیت زیادی نیستند، عمل جعل از آنها میتواند باعث دیدهشدن و شهرت آن اثر شود؛ که این اتفاق بهطور عملی بعید است.

- بهطور کلی در حراجیها و گالریها، کارشناسی تخصصی روی آثار صورت میگیرد؛ تا از احتمال جعلی بودن آثار جلوگیری شود. درواقع خود این مجموعهها کارشناسانی متخصص و قابلاعتماد را برای تشخیص آثار اصلی از جعلی دارند؛ اما در مواردی که تشخیص جعل بودن توسط کارشناس قابل شناسایی نبوده؛ و یا جعل به صورت حرفهای انجام شده است؛ خریدار اثر بعد از خرید، اثر را به کارشناسان دیگری نشان میدهد؛ که در مواردی مشخص میشود، که اثر جعلی میباشد و پیگیری قانونی انجام میشود.
- امروزه در سطح دنیا، تلاش برای جلوگیری از جعل در آثار هنری انجام میشود. برخی از کارشناسیها و شناسایی آثار اصیل از جعل شده به صورت تجربی صورت میگیرد؛ برای مثال با شناسایی ظربقلمهای نقاش و یا مجموعه رنگهایی که در آثارش بهکار برده است و مواردی دیگر؛ اما این کارشناسی تجربی با پیشرفت روشهای نقاشی که از سویی به پیشرفت جعل هم انجامیده است؛ کارساز و کافی نیست؛ زیرا همینطور که موارد جعل در آثار نقاشی درحال فاش شدن هستند، میبینیم که نیازمند روشهای بهروزتر و پیشرفتهتری هستیم تا آثار جعل را شناسایی کرده و حتی از بروز جعل در آثار بعدی جلوگیری کنیم. این امر نیازمند تربیت متخصصان حرفهای میباشد که علاوه بر دانش تجربی، به علوم شیمی و شناخت مواد و متریال هنر نیز آگاه باشند. از جمله این افراد متخصص که در این زمینه مشغول فعالیت و تربیت شاگردانی متخصص میپردازند، دکتر جاوید رمضانی است(در ادامه صحبتهای ایشان در پاسخ به پرسشهای مصاحبه شرح داده شده است). گالریدارها، حراجیها و مجموعهدارن هنری برای جلوگیری از ورود آثار جعلی به فضاهای هنری و بازار بهتر است، از متخصصان حرفهای

و کارکشته کمک بگیرند تا بعد از فروش متوجه جعل بودن برخی آثار نشوند؛ که این هم باعث بدنام و بیاعتبار شدن گالریها و هم باعث عدم اعتماد مخاطب و خریدار آثار خواهد شد.

تجزیه وتحلیل

با توجه به مصاحبههای انجام شده با پیشکسوتان، منتقدان هنری، گالریدارها و فعالان هنری و بررسی نشستهای تخصصی در مورد جعل در آثار نقاشی که با حضور جمعی از پیشکسوتان و منتقدان هنری، که باعث اعتبار بخشیدن به روند و نتیجهگیری پژوهش میشود؛ جمعبندی مباحث طرح شده در این چهار فصل با استناد به این مصاحبهها و نشستها، به شرح زیراست:

اثری که با مدیا و ساختار مشخص و حساب شدهای خلق شده؛ و در دو وجه مکانی و زمانی مشخص و وجه حقوقی دارای خواصی است، که میتواند دارای اصالت باشد. اثر هنری باید از لحاظ حقوقی تأیید شده و دارای امضا باشد؛ و به نوعی نامزد معرفی شأنیت یک فرد به نام هنرمند باشد. واژه اصیل را از دو وجه میتوان بررسی کرد؛ در مباحث اصالتسنجی و آثار تاریخی، دو کلمه وجود دارد، که با هم تفاوت دارند؛ یکی کلمه اوتنتیسیتی و دیگری اورجینالیتی است. اولی ماهیت اعتباری دارد؛ و دومی ماهیت فیزیکی و مادی یک شیء است. برای مثال در مرمت آثار، زمانی که گفته میشود: نقطه الف و ب از اثر اصل است؛ به اورجینالیتی اشاره دارد؛ و زمانی که بحث اصالت مطرح میشود، تعریف آن به اوتنتیسیتی برمیگردد. درمورد اصالت اثر هنری اگر بعد مادی مورد توجه است، به اورجینالیتی مربوط میشود؛ که به مواد و متریال بهکار رفته در اثر برمیگردد؛ و اگر وجه اعتباری اثر مورد بررسی باشد، اوتنتیسیتی مورد توجه است. بحث اعتباری اثر مبحث پیچیده و تخصصی میباشد؛ لذا به اختصار میتوان گفت، یکپارچگی اثر هنری، یونیک و تک بودن اثر هنری، شاهکار اثر هنری بودن و هنرمند شاخصی در دوره مشخصی از تاریخ هنر بودن مورد نظر است.

در مورد مسئله یونیک بودن، در هنر پستمدرن، جریان بسیار متفاوت از هنر مدرن و قبل از آن میباشد؛ برای مثال در صنعت چاپ یونیک بودن به طرز متفاوتی مطرح میشود؛ و مسئله اوتنتیسیتی در اینجا دارای اهمیت است. به دلیل تکثیر متعدد از یک اثر، مسئله اورجینالیتی ، مواد

و متریال مطرح نیست؛ بلکه وجه اعتباری اثر که هنرمند خالق اثر، به آن میبخشد، مورد توجه است؛ و زمانی که این تکثیر با نظارت و آگاهی هنرمند انجام میشود، آثار چاپ شده مجدد هم، دارای ویژگی اعتبار و اوتنتیسیتی میباشند. اصالت به معنای سندیت داشتن، معتبر بودن و درست بودن است، درواقع شیء یا چیزی که دارای این ویژگیها باشد، با اصالت خوانده میشود. حال این اشیاء میتواند آثار تاریخی، فرهنگی، هنری و غیره باشد.

واژه اصیل تفاسیر مختلفی دارد؛ از یکسو اصیل را به یک قدمت تاریخی ارجاع میدهند؛ یعنی هر آنچه قدیمی است، اصیلتر است. این یک جنبه از تعریف اصالت است. جنبه دوم تعریف اصالت، تعریفی است، که در قانون کپیرایت هم به آن استناد میشود؛ اثری اصیل است که ایدهای از مؤلف در خلق اثر باشد. به عبارتی دلالتهای تاریخیای که آن را اصیل میکند، دلالتهای جمعی هستند؛ و دلالتهای آفرینشی اثر هنری، دلالتهای فردی هستند؛ و در دو طیف تاریخی و آفرینشی تعریف میشوند.

اصیل در تعریف رسمی یعنی چیزی که در ساختن و به وجود آمدن آن، فردیت مؤلف در آن دخیل باشد. به لحاظ هنری یک نوع پیوستگی معنایی بین آثار هنری و هنرمندان وجود دارد؛ که این یکی از ویژگیهای مهم هنر است. هنر میتواند بازتاب دهنده نحوه زیستن یک انسان در برههای از زمان و مکان باشد؛ در صورتی که اثر جعلی میتواند این اطلاعات و مشخصات را مخدوش کند؛ و با رویکرد در زمان و مکان دیگری به مخاطب بازنمایی نماید. وقتی هنرمند یک اثر را خلق می‌کند، این اثر مجموعهای از رویدادها و بیانگر درون هنرمند است؛ و زمانی که یک اثر جعل میشود، فاقد این اصالت و ارزش است.

توجه به این نکته هم حائز اهمیت است، که دو نمونه جعل وجود دارد؛ یکی جعل عینبهعین، یعنی یک اثر دقیقا از روی اثری دیگر کپی میشود؛ و نوع دوم جعل، خلق یک اثرجدید؛ و جادادن آن اثر در مجموعه آثار یک هنرمند با استفاده از یک المان یا عنصر از آثاری که در آن مجموعه هستند.

تنها تفاوتی که اثر اصیل در بهترین حالت جعل شدن، با اثر جعلی دارد، "خصوصیات مکتبی" است. اثر جعلی فاقد ویژگی خصوصیات مکتبی است؛ یعنی در یک زمان خاص، در یک مکان خاص و توسط یک هنرمند شناختهشده خاص خلق نشدهاند. برای مثال اثر ورمیر که پیشتر درمورد آن بحث شد، زمانی ارزش و اعتبار دارد، که در بستر نقاشیهای سده هفدهم میلادی هلند بررسی شود؛ زمانی که ورمیر به سده بیستم منتقل شود، آثارش دیگر معنا و مفهومی نخواهند داشت؛ زیرا دنیای هنر در هر برههای از زمان و تاریخ مخاطبی متفاوت دارد؛ که خواهان اثری هنری در همان زمان است. اثر وان میگرن که جعل شده به اثر ورمیر بود، خصوصیات مکتبی را نداشت؛ زیرا در زمان خاص یعنی سده هفدهم میلادی و در مکان خاص یعنی هلند و توسط هنرمند خاص یعنی ورمیر خلق نشده بود؛ تا بتواند شاهکار هنری باشد.

بهطور طبیعی، مسئله درک مخاطب از فضا یک مقوله نسبی است و تشخیص اثر جعلی از اثر اصلی بسیار سخت رخ میدهد؛ و در بیشتر مواقع امکانپذیر نیست. بهخصوص در آثاری که بهطور حرفهای جعل میشوند، این جریان میتواند به شکل پنهان نظام فکری مخاطب را دچار انحطاط کند، برای مثال اثری که خلق شده اما اطلاعات و مشخصاتش متعلق به مکان و زمان یاد شده نیست؛ و شأنیتی به لحاظ زیباییشناسی و درک فرهنگ و اطلاعات درست مکان و زمان را به مخاطب نمیدهد.

زیباییشناسی واژهای است، که در دوره خردورزی بهکار گرفته شد؛ و در زمینه برخورد عقلانی و منطقی نسبت به جریانهای محسوس بیرونی دریافت شده توسط انسان میباشد. انسان از طریق احساسات، چیزهایی را دریافت میکند، که دسته بندی و توجیه این دریافتیها و تفسیر این احساسات در یک دورهای از تاریخ، توسط عقل انسان، زیباییشناسی نام گرفت. در ابتدا مقوله زیباییشناسی فقط در مباحث عقلانی و منطقی مطرح میشد؛ اما بعد از آن در زمینههای هنری هم وارد شد. حدود ۷۰ سال است، که هنرهایی در ایران کار میشود، که اغلب در بستر عقلی و نگاه غربی میباشند؛ و برخلاف هنرهای پیشین، زیباییشناسی در آنها مطرح میشود. توصیف محسوساتی

که با نظام ادراکی انسان دریافت میشود، با کمک بیان زیباییشناسی مطرح میشود. احساس شعف و خوشایند برخورد با یک اثر هنری، در انسان باعث پیدایش جریانی میشود، که ناشی از زیبایی است؛ و پاسخ به چرایی پیدایش و بهوجود آمدن این احساسات درون انسانی پاسخی است، که به آن زیباییشناسی میگویند.

حال این زیبایی میتواند نسبی باشد؛ زیرا دارای اندازههای دقیق، مقیاس، روابط و تناسباتی مختص خود سوژه است. گاهی میتواند این زیبایی، زشتی باشد.

وقتی مخاطب اثری را با فکر به اینکه اصیل است، دوست میدارد؛ دلیل این دوستداشتن بهطور صرف فقط چند لکه رنگ، شیوه رنگآمیزی، شکل و ظاهر اثر نیست؛ بلکه پیشینه و شناسنامه اثر و هنرمندی که آن را خلق کرده است، ارزشمند است. این توجه و علاقهمندی در یک شیء خلاصه نمیشود؛ بلکه به یک تفکر و یک زیستن منوط میشود. مخاطب به واسطه وجود یک اثر، به بستر تفکر و زندگی هنرمند سفر میکند.

درحقیقت واسطه اتصال مخاطب به تفکر و زیستن هنرمند، اثر هنری است. این شیء بودن اثر است، اما نه به معنای مادی، بلکه به معنای معنوی. اثر هنری گفتوگویی است، بین خالق اثر و مخاطب اثر هنری؛ و گویی مخاطب را به پیشه، اندیشه و بازتاب هنرمند به جهان و از جهان به او، زنجیر میکند. حال اثر جعلی این مسیر و روند و اعتماد بین هنر، هنرمند و مخاطب را مخدوش میکند. اثر جعلی با ضربه به جایگاه هنر، نظام حقیقتیاب و استعلاء دهنده انسان را بهنابودی میکشاند؛ زیرا هنر هدفش چیزی جز استعلاء و تعالی نیست؛ فارغ از دنیای مادی. اثر هنری اصیل همانند پلی است؛ که مخاطب را از زمان حالش به چندین سال گذشته تاریخ وصل میکند؛ و این احساس برای مخاطب بسیار خوشایند است؛ اما یک اثر جعلی این پل را خراب میکند؛ و احساس خوشایند مخاطب را از او میگیرد. جعل اثر هنری در حقیقت غیرممکن است؛ همچون جعل از روی یک انسان که غیرممکن است؛ هرچقدر هم یک جعل حرفهای باشد؛ روزی حقیقت فاش میشود؛ و

پرده از راز این جعل بودن برداشته میشود؛ و باز هم اثر اصیل ارزشمندی و جایگاه خود را بهدست میآورد.

بعد فلسفی دریچه نگاه و نوع نگرش انسان به سوژه، در هر فرد میتواند، متفاوت باشد. تأثیر منفی اثر جعلی را بر روی مخاطب میتوان از ابعاد مختلفی بررسی نمود. از جمله این ابعاد، بعد فلسفی و بعد روانشناسی است. مخاطب ارزشهایی را به اثر اصیل میدهد، که زیرمجموعه ویژگی اعتباری اثر میباشد. اثر جعلی فاقد این ارزشها میباشد. یک اثر جعلی در نگاه اول شاید ارزشهای زیباییشناختی کمی نداشته باشد؛ اما فاقد ویژگی تاریخی است. وقتی مخاطب به جعلی بودن اثر علم پیدا میکند؛ و پایههای ارزش اعتباری میشکند؛ این تأثیر منفی روی ارزشهای دیگر هم مؤثر میشود؛ و در نتیجه ارزشهای زیباییشناسی هم در نگاهش کمارزش میشوند. از منظر علم روانشناسی پایههای ارزشی که در ذهن مخاطب برای ارزشگذاری به اثر هنری تعریف میشوند، با علم او به جعل بودن اثر، ازبین میروند.

در بعضی آثار جعلی، عمل جعل به حدی حرفهای انجام شده است؛ که جز با وارد شدن به ساختار اثر، امکان تشخیص جعل در آن وجود نخواهد داشت. تا زمانی که مخاطب به جعل بودن اثر هنری علم ندارد، تغییری در نگاه و احساسش ایجاد نمیشود؛ اما زمانی که آگاه شود، اصالت اثر در نگاهش دچار ریزش و تخریب میشود.

انگیزه گرایش به جعل در آثار نقاشی را میتوان به دو دسته تقسیمبندی کرد؛ دسته نخست استفاده اقتصادی از عمل جعل میباشد؛ و دسته دوم خوانش و علاقهمندیای که هنرمندان به آثار یکدیگر دارند. کسانی که آثار را جعل میکنند؛ جنبه مادی آن توجه دارند؛ نه جنبه معنوی. از سوی دیگر نبود مدیریت کارآمد و درست؛ متأسفانه در کشور ایران نظارت وجود ندارد؛ تا مشخص شود اثری که به فروش میرسد، اصل است یا جعل؛ و در موزهها و گالریهای معتبر کارشناسی وجود ندارد. مسئله بعدی فرهنگ است؛ در واقع فرهنگ بصری یک کشور. زمانی که مطالعه و آگاهی

وجود نداشته باشد، فروش آثار جعلی به افراد کمدانش زیاد میشود؛ و همچنین متأسفانه در ایران هماهنگی بین دولت و هنرمندان وجود ندارد؛ و در دو سیر جدا از هم هستند.

بهطور معمول وقتی فردی میخواهد، اثری را مورد تعامل و معامله قرار دهد، آن اثر را به کارشناس متخصص نشان میدهد؛ و کارشناس در صورت مشکوک بودن اصالت اثر، خریدار را مطلع میکند؛ تا بیشتر اثر را بررسی کند. از طرفی در بازار فروش هنری لزومی ندارد، که همه آثار ارائه شده، تکبهتک مورد بررسی و کارشناسی قرار بگیرند؛ و گالریدار و موزه هم که علم غیب تشخیص اصالت ندارد؛ از اینرو تنها آثاری که مشکوک به جعلی بودن هستند، باید بررسی شوند. برخی از جعلکنندگان آثار هنری در ایران، به دلیل نفع مادی جعل نمیکنند؛ بلکه با گران و قیمتی شدن آثار مدرن برای تحقیر کردن هنر مدرن، به جعل میپردازند. آنها آثار مدرن را جعل میکنند؛ تا به هنرمندان مدرنیسم بگویند: «آثارشان از لحاظ شیوه اجرا بسیار ساده و بچگانه است؛ و هرکسی میتواند آن را بارها و بارها خلق کند؛ و قابل مقایسه با آثار کلاسیک نیست.» پیدایش هنر مدرن در ۷۰ سال اخیر و قیمتهای نجومی این آثار در مقایسه با آثار کلاسیک گذشتگان سبب شد، هنرمندان کلاسیک درکمال تعجب معترض شده؛ و دست به کپیکاری آثار مدرن با هدف تحقیر این آثار بزنند.

از سادهترین و اولین روشهایی که میتوان آثار جعلی را تشخیص داد، قراردادن آثار زیر نورهای مختلف است. در اکثر شرایط برای شناسایی آثار جعلی تا 70 درصد میتوان به روش بررسی فرسایش اثر و قدمتسنجی اثر توسط همین نورهای مخصوص، جعلی بودن اثر را تشخیص داد.

سه روش مشخص برای تشخیص اصالت یک اثر تأیین شده است. روش اول "تشخیص فرم است؛ در این روش فرم آثار هنرمند و همچنین فرم آثار نقاشان اصیل و معتبر هم عصر آن نقاش را بررسی میکنند؛ در این روش فرم قلمزنی و رد قلموی هنرمند بهصورت ریزبینانه و بادقت کارشناسی میشود. روش دوم "استناد به مدرک" است؛ برای مثال روی صفحه یک روزنامه یا در یک کتاب، عکسی قدیمی مشاهده میشود؛ که افرادی در کنار اثر ایستادهاند. این عکس سندی

است، برای تأیید قدمت و اصالت این اثر. در روش سوم، درصورتی که بعد از انجام و پیگیری روش اول و دوم، بازهم اطمینان و یقین به اصیل بودن اثر، حاصل نشد؛ میتوان، از لایههای اثر "اطلاعات علمی" بهدست آورد؛ برای مثال مقدار اکسیداسیون ورنیها، پیگمنتهایی که در اثر بهکار رفته و مقایسه با پیگمنتهایی که هنرمند اصلی در آن زمان با آنها کار کرده است، گرفتن اطلاعات تصویری متعدد مثل یو وی، آیآر و غیره، سهم بافت پارچه، سهم مقدار اکسیداسیون چوب، تشخیص قدمت چوب و بررسی پوسیدگیها و چندین بررسی علمی دیگر استفاده نمود. در این بررسیها به روش علمی به سمت کشف حقیقت رفته میشود.

این سه روش از بهروزترین روشهای اصالتسنجی در دنیاست، که بسیاری از موزهها در حال حاضر از آن استفاده مینمایند. امروزه جعل در آثار هنری و فروش این آثار مسئله است؛ نه فقط جعل در آثار هنری. روش بهروز و غیرقابل جعل در آثار هنری، کدگذاریهایی است که روی آثار هنرمندان انجام میشود؛ این کدگذاری بهصورت مادهای است، که با مختصات و مقدار مشخص در رنگ نقاشی اضافه میشود؛ و برای هر نقاش یک کد جداگانه میباشد؛ که تا همیشه در آثار باقی میماند. این کد همانند شناسه و هویتی برای اثبات اصالت اثر هنری خواهد بود. روش کدگذاری یکی از بهروزترین روشها میباشد؛ که توسط یک تیم مجرب و متخصص اصالتسنجی آثار نقاشی با مدیریت دکتر جاوید رمضانی در ایران مشغول فعالیت هستند.

همه این روشها راهکارهایی برای کشف اصالت و جلوگیری از جعل در آثار هنری هستند؛ و کارشناسان و متخصصان اصالتسنجی آثار مخاطبان آثار هنری را مشاوره و راهنمایی مینمایند؛ رسیدگی به امور حقوقی و اقتصادی موضوع جعل در آثار هنری، مربوط به علوم اقتصاد هنر است؛ و اجرای حکم توسط قاضی و دادگاه انجام میباشد.

اثر هنری جعلی هرگز به تنهایی نمیتواند تخریبکننده اعتماد مخاطب باشد؛ و مخاطب را به آثاری شاید که بعدها خواهد دید، بدبین کند؛ بلکه ارگانهای مربوط همچون موزهها، حراجها و مجموعههای هنری هستند، که باعث عدم اعتماد مخاطب میشوند. به دلیل عدم وجود کارشناسی

دقیق نسبت به آثار هنری که برای فروش در حراجیها و بازار هنری ارائه میشوند؛ جعلی بودن بسیاری از آثار بعد از فروش آنها مشخص میشود. مسئولین مربوطه باید به کارشناسی دقیق و علمی آثار در حراجیها قبل از فروش توجه نمایند. مسئله فروش آثاری که بعد از فروش در حراجیها جعلی بودن آنها مشخص میشود، بحرانی است، که متأسفانه در بازار هنر ایران ریشه دوانده. برای جلوگیری از اقدام به جعل باید در کشور قانونگذاری صورت بگیرد؛ این تعریف قانون باید به شکلی باشد، که تیمهای متخصص و مجرب برای نظارت و کنترل برای جلوگیری و مقابله با عمل جعل در آثار هنری، مشخص شوند؛ برای مثال در کانون فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان میراث فرهنگی، مجموعهدارهای خصوصی، انجمن نقاشان و همه مارکتهایی که در این زمینه درحال فعالیت هستند. زمانیکه نظارت علمی وجود داشته باشد؛ یعنی افرادی که مسئول نظارت هستند، توجیه علمی داشته باشند؛ که اثر هنری بنا به چه دلایلی اصیل یا جعلی است؛ و این نظارت وجاهت قانونی و تفسیر درستی از اصالت داشته باشد، میتوان آمار جعل در آثار هنری را کشور ایران کم نمود.

فهرست منابع

اسفندیاری، آپه نا(1391). مطالعه تطبیقی الگوی پیشرفت تاریخی هگل با ضرورت ظهور پدیده (تاریخ نوین هنر) در دوره معاصر. اساتید راهنما: دکترسید موسی دیباج و دکتر سید حبیب الله آیت اللهی. نشریه مطالعات تطبیقی هنر (دو فصلنامه علمی پژوهشی). سال دوم. شماره سوم. تهران.

احمدی، بابک(1396). حقیقت و زیبایی. چاپ بیستویکم. تهران: نشر مرکز.

استیس، والتر.ت(1347). فلسفه هگل. ترجمه حمید عنایت. تهران: شرکت سهامی کتابهای حبیبی و فرانکلین.

اکو، اومبرتو(۱۳۸۷). نشانه شناسی. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: ثالث.

ارونسون، الویت(۱۳۸۶). روانشناسی اجتماعی.ترجمه دکتر حسین شکر کن. تهران: پارس بوک.

امیرحاجبی، علیرضا(1392). آغاز بیپایان هنر مفهومی. چاپ اول. تهران: نشر نظر.

استالنکر، نن(۱۳۸۴). آثار جعلی و تقلبی.کتاب دانشنامه زیبایی شناسی نوشته ریس گات. دومینیک مک آیور

لوپس، ویراستار مشیت علایی. تهران: فرهنگستان هنر .

باغبانماهر، سجاد و غلامیان، بهاره(۱۳۸۹). اصالت آثار هنری. تهران: حکمت و معرفت.

بنهامو، فرانسوا و گینزبرگ، ویکتور(۱۳۹۲). کپی های آثار هنری. ترجمه محمدرضا مریدی و جمعی از همکاران. تهران: بدخشان.

بنیامین، والتر(1377). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی. ترجمه امید نیکفرجام. مجله فارابی.

تابلوی جعلی در موزه گوگنهایم(1392). سایت تدبیر خبر

تنظیفی، پریسا(1389). مقاله اصالت هنر چگونه حاصل میشود. مؤسسه ماه مهر ،مجله خبری هنری. تهران.

جاوید، نصرت الله(۱۳۹۲). چکیده انسان شناسی و خود شناسی. تهران: کتاب سبز.

حسینی، سارا(1397). دزد چون با چراغ آید. وبلاگ خبری گالری آنلاین.

خبرگزاری خبرآنلاین(1396). (نشست «کپی یا اقتباس، چالشی در هنر معاصر» با حضور ابراهیم حقیقی (طراح گرافیک)، بهروز دارش (مجسمه ساز)، کورش گلناری (مجسمهساز) و مجتبی آقایی (عکاس)، عصر شنبه 24 تیر در سالن سینما تک موزه هنرهای معاصر برگزار شد.)

دیباج، سید موسی(1388). فلسفه تطبیقی. کارگاه آموزشی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

رمضانی، جاوید(1394). اقتصاد هنر و اصالت آثار هنری. وبسایت و مجله خبری، تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی تندیس.

رمضانماهی، سمیه(1395). دیکی و نظریه نهادی. مؤسسه فرهنگی و اطلاعرسانی تبیان. تهران.

رابرتسون، کریستی(1394). پرونده کپی، جعل و ازآن خودسازی. ترجمه زهرا قیاسی. مجله خبری و وبسایت تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی تندیس.

زنگانه، صالح(1395). کپی، اقتباس یا اتفاق. مجلهی الکترونیکی رنگ

سهرابی، آزاده(1395). اتفاق بحث برانگیز درباره یک اثر هنری-اصل یا کپی مسأله این است. خبرگزاری مهر.

شعبان، شایان و لاشایی، فریده(1396). جعل هنری و هویت سازی کاذب برای آثار در ایران. مجله خبری و وبسایت هنرگردی.

عبادی، شیرین(۱۳۶۹). حقوق مالکیت ادبی و هنری. تهران: روشنگران.

کالینگوود، آر. جی(1385). مفهوم کلی تاریخ. ترجمه علی اکبر مهدیان. چاپ اول. تهران: اختران.1385

کیمپل، بن(1373). فلسفه تاریخ هگل. ترجمه عبدالعلی دستغیب. چاپ اول. تهران: بدیع.

کروچه، بندتو(1393). کلیات زیباییشناسی. ترجمه فواد روحانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کار، داوسن و. لئونارد، مارک(1384). شیوه نگرش به تابلوهای نقاشی. ترجمه حمید فرهمند بروجنی. چاپ اول. اصفهان: گلدسته.

گامبریج، ارنست هانس(۱۳۸۸). تاریخ هنر. ترجمه علی رامین. تهران: نی.

گری، جون(۱۳۸۸). راهنمای عملی برای موفقیت های فردی. مترجم مرتضی مدنی نژاد. تهران: کتابسبز.

گاردنر، هلن(۱۳۸۹). هنر در گذر زمان. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: نگاه و آگاه.

لسینگ، آلفرد(۱۳۸۸). آثار جعلی و تقلبی. ترجمه نیما ملک محمدی. تهران: فرهنگستان هنر.

لی، نیکلای(1389). اصول آموزش آکادمیک طراحی سر انسان. ترجمه میترا نظریان. چاپ اول. مشهد: گوتنبرک.

میرحسینی، احسان(1396). سوداگری هنر. وبسایت هنری برقع.

محمدی، پژمان(۱۳۸۸). اصالت شرط پیدایش اثر. تهران. فصلنامه حقوق خصوصی.

مظفری، عارف(1396). تشخیص آثار هنری جعلی با استفاده از هوش مصنوعی. وبسایت خبری ترنجی.

میریزی، گیان فرانکو(1393). از آنخودسازی در هنر. ترجمه امید امیدوار. وبلاگ عکاسی.

مریدی، محمدرضا(۱۳۹۵). اقتصاد هنر ایران. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

مریدی، محمدرضا(۱۳۹۵). اقتصاد هنرهای تجسمی. تهران: دانشگاه هنر.

نجیبزاده، مهرداد(1359). کپی برابر اصل. تحریریه معماری آرل. تهران.

هنفلینگ، اسوالد(۱۳۷۷). چیستی هنر. ترجمه علی رامین. تهران: هرمس.

هایدگر، مارتین(1384). پایان فلسفه و وظیفه تفکر. ترجمه محمدرضا اسدی. چاپ اول. تهران: اندیشه امروز.

منابع اینترنتی

www.article.info

www.passbook.org

www.ketabesabz.com

www.reviews.behpoor.com

www.fa.euronews.com

www.naghashpishe.com

www.dictionary.abadis.ir

www.resistart.ir

www.irip.ir

www.khabaronline.ir

www.arel.ir

www.rangmagazine.com

www.onlineartgallery.ir

www.originalwork.ir

www.naghashpishe.com

www.toranji.ir

www.tabnak.ir

www.honargardi.com

www.tandismag.com

www.avangardsite.ir

www.mehrnews.com

www.hamshahrionline.ir

www.casi.ir

www.radiographist.com

www.cheeko.net

www.tadbirkhabar.com

نشست های تخصصی و تحلیلی جمعی از منتقدان هنری، گالری داران و هنرمندان

لیلی گلستان/ علیرضا سمیع آذر

صهبا حسینی نیا[6]

لیلی گلستان- گالری دار

- او متولد ۱۳۲۳ در تهران و دختر ابراهیم گلستان است، پس از اتمام دوره راهنمایی به پاریس رفت. در مدرسه هنرهای تزئینی پاریس طراحی پارچه و طراحی لباس برای تئاتر خواند.

درکنار آن به کلاسهای آزاد سوربن رفت و دوره کامل تاریخ هنر دنیا و تاریخ ادبیات فرانسه را خواند. به کلاس سفالگری رفت و با این هنر دلپذیر آشنا شد. بعد از چهار سال به ایران بازگشت و در کارخانههای پارچهبافی "مقدم" برای دو سال به عنوان طراح پارچه کار کرد. بعد به تلویزیون ملی ایران رفت و طراح لباس نمایشنامههای تلویزیونی شد و بعد از آن مدیر برنامه کودکان، مدیر برنامههای نوجوانان و جوانان شد. او بعد از هفت سال کار در تلویزیون، از تلویزیون بیرون آمد و به کار آزاد پرداخت. در سال ۱۳۴۸ اولین کتابش منتشر شد و مورد استقبال علاقهمندان به ادبیات قرار گرفت و راه را برای او در حیطه ترجمه و ادبیات باز کرد. از کتاب های او میتوان به (زندگی ، جنگ و دیگر هیچ اثر اوریانا فالاچی درباره جنگ ویتنام) اشاره کرد. لیلی گلستان سالهاست به صورت حرفهای به گالریداری

[6] دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته نقاشی/ دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا

میپردازد و ترجمه و تألیف کتابهای بسیار داخلی و خارجی نیز به همراه فعالیت های هنری متعدد در کارنامه او جای دارد (سایت هنری گالری گلستان: ۱۳۹۷)

جمعبندی سخنان ایشان درمورد جعل در آثار نقاشی به شرح زیر است:

او درباره کپی آثار هنری میگوید: «من به عنوان گالریدار نمیتوانم بفهمم نقاشیای که به دیوارم میزنم، کپی است یا نه، برای اینکه من نقاشیهای تمام دنیا را ندیدهایم؛ اما اگر فردی در نیویورک، این کار را میکند و دو نقاشی را کنار هم میگذارد که عین هم هستند و یکی از آنها ایرانی و دیگری خارجی است، حرفش را قبول میکنم؛ برای اینکه مدرک ارائه داده است».

وی میافزاید: من با این ایده -نمیخواهم اسم ماستمالی روی آن بگذارم اما در واقعیت همین است- موافق نیستم که عین نقاشی کس دیگری را نعل به نعل بکشیم و در پایین آن امضای خودمان را بگذاریم و این نقاشی را از آن خودمان کنیم. عبارت «از آن خود کردن» این روزها خیلی مد شده است؛ چون کپی میکنند و میگویند از آن خود کردهایم. بنابراین من ادعای از آن خود کردن را قبول ندارم و به نظرم کپی و کار غیراخلاقی است.

گلستان درباره نقش گالریدارها در این روند آلوده میگوید: متهم کردن گالریدارها نیز به اینکه چرا یک کار کپی نمایش میدهید، اشتباه است؛ برای اینکه گالریدارها نمیتوانند برای مثال نقاشی را در دانمارک بشناسند و بگویند این کار از روی نقاش دانمارکی کپی شده است؛ بنابراین اینجا گالریدار گول خورده اما کار بدی نکرده است. وی درباره جعل آثار هنری نیز بر این واقعیت صحنه میگذارد و تأکید میکند و میگوید: گفته شده است که در بازار و حراجها کارهای تقلبی فروخته شده است؛ یعنی کسی کارهای زنده روی یا محصص را کشیده است. برای من که با ضرب قلمهای سهراب سپهری آشنا هستم و از بچگی در خانهام کارهای او را دیدهام، بیشتر از کمی میتوانم آثار او را تشخیص دهم اما این اتفاق افتاده است که آثاری را دیدهایم که متوجه کپی بودن آنها نشدهایم. در دنیا هم کسانی که کار تقلبی کردهاند و حتی به موزههای دنیا فروختهاند، زیاد هستند.

این گالریدار تصریح نمود: من با این حرف نمیخواهم روی کارم صحه بگذارم اما میگویم این کار در تمام دنیا روی میدهد و حالا چون هنرهای تجسمی در ایران خیلی پاگرفته، در اینجا هم روی میدهد. هستند افرادی که ما میدانیم این کار را میکنند. کسانی در ایران هستند که عین آثار هنری را کپی میکنند و خیلی هم خوب این کار را انجام میدهند، تا آنجا که کمتر کسی متوجه آن میشود. گلستان تنها راه اثبات را همان تست کربن میداند و در این باره میگوید: در صحبتی که با آقای ملانوروزی رئیس موزه هنرهای معاصر داشتم، ایشان گفت در حال تهیه این دستگاه هستیم. امیدوارم این کار انجام شود، برای اینکه به خیلی‌ها تهمت زده شده و با این دستگاه، شاید این تهمتها راست از آب در نیاید.

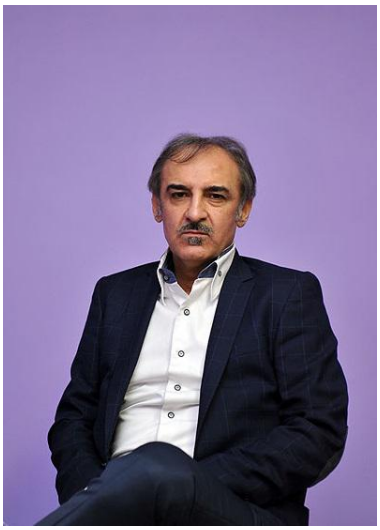
وی ضمن رد کارشناسیهای اشخاص برای تأیید آثار، درباره افزون شدن این حواشی گفت: به احتمال زیاد مربوط به همان آقایی است که در نیویورک شروع به باز کردن این مسأله کرده است. به نظرم این کار بد نیس؛ برای اینکه افشاگری است و من هم با افشاگری موافقم. باید افشاگری کرد اما افشای بدون مدرک را قبول ندارم. شما وقتی دو کار را کنار هم میگذارید که یکی خارجی و دیگری ایرانی است، مدرک ارائه دادهاید. من این موضوع را قبول دارم و خیلی هم ستایش میکنم؛ حتی میگویم باز هم این کار را انجام بده تا حساب کار دست افراد بیاید اما وقتی میگویید فلانی دزد است، باید مدرکی ارائه کنید. نمیتوان در آمریکا نشست و گفت فلانی دزد است. این کار جرم است و میتوان علیه او اعلام جرم کرد. تهمت زدن بدون مدرک، بی اخلاقی است.

گلستان درباره کتابی که در حال ترجمهاش است، نیز عنوان کرد: این کتاب درباره تقلب نیست اما یک جور نادرستی است. برای مثال یک نقاش معروفی کارگاه بزرگی با شاگردان فراوان احداث میکند، یکی از شاگردان، آدم، دیگری منظره و هرکس چیزی میکشد و خود استاد هم نظارت دارد تا آخر سر دستی در کار میبرد و زیر آن امضا میکند. این نقاشی کار استاد است یا شاگرد؟ این موضوع قابل بحث است؛ با این حال در ایران چنین اتفاقی نمیافتد و هرکسی در اتاقش کار میکند. پیکاسو میگوید من ۱۰ سال فکل و کراوات کردم و به مهمانی رفتم تا با پولدارهای فرانسه آشنا

شوم و کارهای زیادی به آنها فروختم اما بعد که معروف شدم، اگر دلم میخواست آنها را راه میدادم. در ایران هم آدمهای خیلی زیادی از این نوع داریم و حتی دلم میخواست کتابم را به چند نفر از آنها تقدیم کنم که اگر این کار را میکردم، کتابم خیلی فروش میکرد.

وی میافزاید: البته در ایران اتفاق دیگری که زیاد افتاده، کپی امضای یک هنرمند است. یک بار آقایی با تابلویی از سهراب سپهری وارد گالری شد. من اثر را میشناختم. گفتم چون اثر امضا ندارد، قیمت آن کمتر است. تابلو را به خطاطی داده بود که نامش را گفت و اینکه چقدر بابت این کار پول داده است. من وقتی این موضوع را در مجلسی مطرح کردم، چند نفر گفتند که اشکالی ندارد، چون اصل، خود تابلو است، اما به نظرم امضا هم مهم است. به نظرم بهتر است یک اثر اصل سهراب، بدون امضا باشد تا با امضای کپی.

دکتر علیرضا سمیع آذر



- دکتر علیرضا سمیع آذر، متولد ۱۳۴۰ در تهران، در سال ۱۳۶۹ در رشته معماری از دانشگاه تهران فارغ التحصیل شد و در سال ۱۳۷۵ در همین رشته دکترای خود را از دانشگاه مرکزی انگلستان دریافت کرد. او در سال ۱۳۸۲ از سوی باشگاه ملی هنرهای امریکا به خاطر کسب دستاوردهای چشمگیر در معرفی و گسترش هنر موفق به اخذ مدال طلا نائل آمد، و سپس نشان افسری هنر و ادبیات دولت فرانسه را که نشانی مافوق نشان شوالیه است از دولت فرانسه دریافت کرد. سمیع اذر از سال ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۴ ریاست موزه هنرهای معاصر تهران را برعهده داشت، در این زمان موزه هنرهای معاصر برای نخستین بار پس از انقلاب به سمت ارائه برنامههایی رفت که برگرفته از تجربیات جهانی بود و در استاندارد یک رویداد

موزهای ارزیابی میشدند. در نتیجه هم توجهات وسیع بین المللی را برانگیخت و هم بستری برای توسعه عملی و نظری هنر را فراهم ساخت. برپایی نمایشگاههای بزرگ نظیر باغ ایرانی، شاهکارهای نگارگری، مجسمه سازان انگلستان، گرهارد ریشتر، هنر مفهومی و جنبش هنر مدرن با نمایش تقریبا کامل کلکسیون آثار خارجی موزه از مهمترین رویدادهای نمایشگاهی موزه در دوره مدیریت او بشمار میرود.او پس از ترک موزه، تلاشهایش برای توسعه و تعمیق هنر را با کارهای دیگرتری دنبال کرد: در دهه اخیر به ترجمه و تالیف کتاب های مهمی درباره هنر معاصر مانند آخرین جنبشهای هنری قرن بیستم، جهانی شدن و هنر جدید، اوج و افول مدرنیسم، انقلاب مفهومی و نیز تدریس همین موضوعات در موسسه ماه مهر پرداخته و با درک مشکلات زیربنایی هنر کشور، تلاش بسیاری را برای توسعه و استقلال آن از طریق تقویت اقتصاد هنر بکار گرفت؛ توسعه مارکت داخلی هنر و حضور فزاینده مجموعه داران و خریداران جدید که با تاسیس حراج تهران در پنج سال اخیر شکل سازمان یافتهای هم به خود گرفت از جمله تلاشهای مستمر او است.

جمعبندی سخنان ایشان درمورد جعل در آثار نقاشی به شرح زیر است:

معاصریت در هنر محصول انفجاری بود برای رهایی از قید و بندهایی که در دورههای پیش تر بر آفرینش هنری سیطره داشت. فکر جدید، رسانه نوین و قلمروهای کشف نشده در ذات هنر معاصر مستتر است و از همین رهگذر هنر معاصر در یکجا متوقف نمی شود، بلکه هر لحظه در حال حرکت ودگردیسی است. از منظر آکادمیک هنر معاصر در مقابل هنر مدرن قرار می گیرد و برای همین گاه از آن با عنوان هنر پست مدرن یاد می شود که البته عنوان دقیقی نیست. از نظر تاریخی هنر مدرن جنبشی است که از دهه ۱۸۶۰م با جرقه امپرسیونیستها در پاریس آغاز و تا دهه ۱۹۶۰م یعنی در حدود یک قرن تداوم یافت و با نقاشی آبستره اکسپرسیونیستی در نیویورک به

فرجام خودش رسید. در این مدت ایده ها، سبکها و نظریههای فروانی پیشنهاد شد که هنر مدرنیستی را به یک رویکرد بسیار قدرتمند جهانی بدل کرد.

شاید مهمترین دستاورد هنر مدرن برنامه آموزشی آن بود که باعث تبشیر اندیشههای آن گردید. تا پیش از آن هیچگاه آموزش هنر یک برنامه مدون و جهانی نداشت، هر کس در هر کجا بنا به تجارب و ادراک شخصی خودش هنر را تدریس می کرد. هرگز یک برنامه واحد و منسجم که الگوی تدریس هنر در همه جا باشد، وجود نداشت. اما هنر مدرنیستی یک برنامه جهانی پیشنهاد کرد: کلاسهای پایه و اصول طراحی و به موازات آن کلاسهای زیبایی شناسی، رنگ، ترکیب، فرم، مواد و حتی نقد هنر. همه این مواد درسی در دوره هنر مدرن تبیین شد و در شکل اولیه آن ابتدا در مدرسه باهاوس آلمان تدریس گردید. به شکل معکوس می توان سه ویژگی بنیادین هنر مدرن را نام برد که در هنر معاصر به شدت به چالش کشیده شدند. اول این فرض که جوهر هنر زیبایی است. این چیزی بود که چه در مغرب زمین و چه در مشرق زمین از هنر انتظار می رفت که در هر صورت ساختار زیبایی را در اثر هنری رعایت کند. این اصل مسلم مدرنیسم بود، در حالی که بسیاری از آثار هنر معاصر فاقد کیفیت زیباشناختی هستند.

در این آثار جنبه مفهومی اثر اولویت پیدا کرده و کیفیت زیبایی شناختی اهمیتش را از دست داده است. وجه دیگر هنر مدرنیستی جلوه تصویری آن است و برای همین آن را ویژیوال آرت یا هنرهای بصری می خواندند. بسیاری از اشیاء چیدمانها اجراها و رویدادهای هنر معاصر اساساً جنبه تصویری یا تجسمی ندارند. آنها ارائه چیزی هستند که بهیچ وجه بازنمایی تصویری دوبعدی یا حتی سه بعدی محسوب نمی شوند. در مواردی هم تصویری ارائه می شود که بیهمتا و اصیل نیست و بنابراین سنت خلق تصویر بیهمتا را دنبال نمی کنند. سوم اینکه هنر مدرن یک رسانه مشخص داشت به نام نقاشی؛ یک سطح دوبعدی که جهان سه بعدی بر روی آن بازآفرینی می شود. بسیاری از کارهای هنر معاصر مبتنی بر یک سطح دوبعدی نیستند و در واقع شکلی از نقاشی قلمداد نمی شوند. معاصر بودن در هنر تا حد زیادی به معنای طرد نقاشی و جایگزینی عکس،

ویدئو، پرفورمانس و چیدمان اشیاء به جای آن است، یا دست کم ارائه تعریف جدیدی از نقاشی که با شکل متعارف آن کاملاً تمایز دارد.

این سه شاخصه یعنی محو زیبایی شناسی، رها کردن تصویر اصیل و طرد نقاشی ما را وارد دوره جدیدی از درک و تعریف هنر کرده که در آن مرزهای قراردادی هنر و غیر هنر آشکارا مخدوش شده است. این وضعیت نتیجه قهری بحران و آشوبی است که ما از آن با عنوان معاصر بودن یاد می کنیم. بیش از ۴۰ سال است به طور مستمر دنیا پیوسته شاهد تعریفهای جدیدی از هنر است. در واقع هنرمند معاصر هیچ محدویتی یا مرزی برای خودش قائل نیست.

بنابراین هر بار افقی تازه و امکانی جدید به این عرصه پیشنهاد می شود. مثلا مدتی است که امکانات دیجیتالی در خدمت هنرمند معاصر قرار گرفته و تکنولوژیهای جدید، اینترنت، شبکههای ارتباطی جهانی امکانات جدیدی را در دسترس او قرار داده است. یا این که با آثاری مواجه هستیم که خود هنرمند آن را تولید نمی کند، بلکه متخصصین کامپیوتر یا تکنیسینهای صنعتی در کارگاههای بسیار پیشرفته آن را خلق می کنند درحالی که ایده اصلی آن متعلق به هنرمند است. همه اینها در امتداد تحولات و نو اندیشی هایی است که جرقه آن در دهه شصت میلادی زده شده است، به طور کلی در هنر معاصر اعتبار اول متکی بر هنرمند است؛ یعنی اگر کسی غیر از هنرمندی با اعتبار، معروف و شناخته شده، اثری خلق کند که همان مضمون ومفهموم اثر هنرمند معتبر را داشته باشد، پذیرفته نمی شد.

در هنر معاصر هنرمند حرف اول را می زند و اعتبار هنر اول به هنرمند است و بعد به جلوه ظاهری اثر. **رویکرد اخلاقی یکی از ویژگیهای هنر معاصر نیست** و لزامی در این باره وجود ندارد. اگر شما چهره بزرگ یا مشهوری در جهان هنر شوید، هر شی را ارائه کنید مورد توجه قرار می گیرد. اتفاقاً هر قدر شی غریب تر و عجیب تر باشد ممکن است پیشروتر و آوانگاردتر هم محسوب شود. **یکی از مباحثی که این روزها محل مناقشه بسیار است مبحث الهام، کپی و گرته برداری ست که به**

واسطه هنر معاصر و خلق آثاری که مشابهتهای ظاهری با هم دارند، موجبات تحلیلهای گوناگون شده است.

الهام به معنای تأثیر پذیری در لایههای پنهان ذهن و ادراک هنرمند است که منجر به خلق اثری متفاوت می شود. ممکن است آگاهانه یا ناآگاهانه اتفاق بیوفته و در هر صورت از ارزش و اصالت اثر کم نمی کند. ولی کپی برداری برمی گردد به صورت کاملاً مشابه اثر هنری که قاعدتاً کار هنری محسوب نمیشود ولی امکان تکثیر هنر را فراهم می کند. کپی با رویکرد گرته برداری یا تصرف و از آن خودسازی در هنر معاصر شکل نوینی از هنر است که به جهت پیچیدگی مفهومی آن، برخی را به اشتباه انداخته است. الهام همیشه بوده و خواهد بود، اما کپی با معنایی نوظهور یک پدیده جدید است که در هنر معاصر به وجود آمده است. این پدیده به معنای خلق اثری مبتنی بر اثر دیگر و یا ارائه ایدهای با وام گرفتن از اثر یک هنرمند دیگر، درواقع یک رویکرد جدید است.

در این رویکرد هنرمند سعی می کند از یک اثر قدیم یک معنای جدید خلق کند و به استناد همین تغییر معنا و مفهوم اثر خود را چیز دیگری نسبت به اثر قبلی تلقی می کند، اگرچه ظاهرش درواقع همان است. **کپی یا گرته برداری از یک اثر نمیتواند دارای ویژگی هایی باشد تا هنرمند متهم به کپی نشود** زیرا هیچ ویژگیهای ظاهری ندارد، اثر جدید می تواند خیلی یا اندکی شبیه اثر قبلی باشد و به تعبیری دیگر اندکی از آن وام گرفته باشد یا بسیار. این حد را خود هنرمند تعریف می کند، اما حتما و به طور تام و تمام یک چیز باید عوض شده باشد و آن مفهوم اثر است.

نکته اساسی اینجاست، اگر شما گرته برداری از اثر دیگری کرده باشید ولی مفهوم اثر عوض شده باشد، اثر شما، اثر جدیدی است حتی اگر در شکل ظاهری همانند اصل اثر قبلی باشد؛ زیرا در تعبیر معاصر، قلب هنر، مفهوم آن است و نه ظاهرش. این یعنی اصالت دادن بر معنا و مفهوم و بیاهمیت شدن شکل ظاهری که یکی از سه مولفهای ست که در ابتدای این گفتگو اشاره کردم، لذا ممکن است کسی فقط نام یک تابلو را عوض کند و در یک اتمسفر محیطی متفاوت، همان تابلو را به عنوان اثر جدید و نو ارائه کند. **نکتهای که هنر معاصر با اشیا حاضر آماده و یا رسانههای نوظهور**

مانند پرفورمنس، ویدئو آرت... همراه خودش آورده و از آن کمتر سخن رفته، معنای تازه ارزش مادی یا اقتصاد هنر است. هنر معاصر دو مسیر را به طور موازی طی می کند که اتفاقا دو مقصد متفاوت را نشان می دهد.

یک مسیر در صدد آن است که هنر را به شیء یا کالا تبدیل کند و برای آن ارزش اقتصادی به وجود بیاورد تا هنر را به صورت تجاری جلو ببرد. این دیدگاه از دهه ۱۹۶۰م آغاز شد و مهمترین مبشر آن اندی وارهول است که می گفت هنر ارزشش را نهایتاً از دلار اخذ می کند. اما مسیر دوم ضد مارکت است و زوال پذیری اثر هنری را با همین هدف پیگیری می کند. رابرت اسمیتسون در سال ۱۹۷۰م با زحمت و هزینه زیاد اسکله مارپیچی را به روی برکهای ساخت، در حالی که همگان می دانستند آب ظرف چند ماه بالا آمده و اسکله را غرق خواهد کرد. هر دوی این دیدگاهها اکنون در هنر معاصر ظهور و بروز دارند؛ هنرمندانی که اشیائی را به قیمت کلان می فروشند، آن هم اشیائی که غالباً خودشان درست نکرده و صرفاً صاحب ایده آن بوده اند و از دیگر سو هنرمندانی که از خلق اثری ماندگار پرهیز میکنند و آگاهانه در پی مانایی آثارشان نیستند.

اینها اغلب چیزی برای فروش ندارند و حداکثر به واسطه اجرای مثلاً یک پرفورمنس دستمزدی می گیرند که در قیاس با قیمت اشیاء گروه اول ناچیز است. بدیهی است در این بخش دوم ضرورت حضور نهادهای رسمی حمایت کننده، سرمایه گذاران بزرگ و بنیادهایی که به ترویج هنر معاصر علاقمندند، بسیار حیاتی است. اما مارکت یا بازار خرید و فروش آثار بیشتر به بخش نخست علاقمند است.

فهرست منابع:

اسفندیاری، آپه نا(1391). مطالعه تطبیقی الگوی پیشرفت تاریخی هگل با ضرورت ظهور پدیده (تاریخ نوین هنر) در دوره معاصر. اساتید راهنما: دکترسید موسی دیباج و دکتر سید حبیب الله آیت اللهی. نشریه مطالعات تطبیقی هنر (دو فصلنامه علمی پژوهشی). سال دوم. شماره سوم. تهران.

احمدی، بابک(1396). حقیقت و زیبایی. چاپ بیستویکم. تهران: نشر مرکز.

استیس، والتر.ت(1347). فلسفه هگل. ترجمه حمید عنایت. تهران: شرکت سهامی کتابهای حبیبی و فرانکلین.

اکو، اومبرتو(۱۳۸۷). نشانه شناسی. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: ثالث.

ارونسون، الویت(۱۳۸۶). روانشناسی اجتماعی.ترجمه دکتر حسین شکر کن. تهران: پارس بوک.

امیرحاجبی، علیرضا(1392). آغاز بیپایان هنر مفهومی. چاپ اول. تهران: نشر نظر.

استالنکر، نن(۱۳۸۴). آثار جعلی و تقلبی.کتاب دانشنامه زیبایی شناسی نوشته ریس گات. دومینیک مک آیور

لوپس، ویراستار مشیت علایی. تهران: فرهنگستان هنر .

باغبانماهر، سجاد و غلامیان، بهاره(۱۳۸۹). اصالت آثار هنری. تهران: حکمت و معرفت.

بنهامو، فرانسوا و گینزبرگ، ویکتور(۱۳۹۲). کپی های آثار هنری. ترجمه محمدرضا مریدی و جمعی از همکاران. تهران: بدخشان.

بنیامین، والتر(1377). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی. ترجمه امید نیکفرجام. مجله فارابی.

تابلوی جعلی در موزه گوگنهایم(1392). سایت تدبیر خبر

تنظیفی، پریسا(1389). مقاله اصالت هنر چگونه حاصل میشود. مؤسسه ماه مهر ،مجله خبری هنری. تهران.

جاوید، نصرت الله(۱۳۹۲). چکیده انسان شناسی و خود شناسی. تهران: کتاب سبز.

حسینی، سارا(1397). دزد چون با چراغ آید. وبلاگ خبری گالری آنلاین.

خبرگزاری خبرآنلاین(1396). (نشست «کپی یا اقتباس، چالشی در هنر معاصر» با حضور ابراهیم حقیقی (طراح گرافیک)، بهروز دارش (مجسمه ساز)، کورش گلناری (مجسمهساز) و مجتبی آقایی (عکاس)، عصر شنبه 24 تیر در سالن سینما تک موزه هنرهای معاصر برگزار شد.)

دیباج، سید موسی(1388). فلسفه تطبیقی. کارگاه آموزشی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

رمضانی، جاوید(1394). اقتصاد هنر و اصالت آثار هنری. وبسایت و مجله خبری، تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی تندیس.

رمضانماهی، سمیه(1395). دیکی و نظریه نهادی. مؤسسه فرهنگی و اطلاعرسانی تبیان. تهران.

رابرتسون، کریستی(1394). پرونده کپی، جعل و ازآن خودسازی. ترجمه زهرا قیاسی. مجله خبری و وبسایت تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی تندیس.

زنگانه، صالح(1395). کپی، اقتباس یا اتفاق. مجلهی الکترونیکی رنگ

سهرابی، آزاده(1395). اتفاق بحث برانگیز درباره یک اثر هنری-اصل یا کپی مسأله این است. خبرگزاری مهر.

شعبان، شایان و لاشایی، فریده(1396). جعل هنری و هویت سازی کاذب برای آثار در ایران. مجله خبری و وبسایت هنرگردی.

عبادی، شیرین(۱۳۶۹). حقوق مالکیت ادبی و هنری. تهران: روشنگران.

کالینگوود، آر. جی(1385). مفهوم کلی تاریخ. ترجمه علی اکبر مهدیان. چاپ اول. تهران: اختران.1385

کیمپل، بن(1373). فلسفه تاریخ هگل. ترجمه عبدالعلی دستغیب. چاپ اول. تهران: بدیع.

کروچه، بندتو(1393). کلیات زیباییشناسی. ترجمه فواد روحانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کار، داوسن و. لئونارد، مارک(1384). شیوه نگرش به تابلوهای نقاشی. ترجمه حمید فرهمند بروجنی. چاپ اول. اصفهان: گلدسته.

گامبریج، ارنست هانس(۱۳۸۸). تاریخ هنر. ترجمه علی رامین. تهران: نی.

گری، جون(۱۳۸۸). راهنمای عملی برای موفقیت های فردی. مترجم مرتضی مدنی نژاد. تهران: کتابسبز.

گاردنر، هلن(۱۳۸۹). هنر در گذر زمان. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: نگاه و آگاه.

لسینگ، آلفرد(۱۳۸۸). آثار جعلی و تقلبی. ترجمه نیما ملک محمدی. تهران: فرهنگستان هنر.

لی، نیکلای(1389). اصول آموزش آکادمیک طراحی سر انسان. ترجمه میترا نظریان. چاپ اول. مشهد: گوتنبرک.

میرحسینی، احسان(1396). سوداگری هنر. وبسایت هنری برقع.

محمدی، پژمان(۱۳۸۸). اصالت شرط پیدایش اثر. تهران. فصلنامه حقوق خصوصی.

مظفری، عارف(1396). تشخیص آثار هنری جعلی با استفاده از هوش مصنوعی. وبسایت خبری ترنجی.

میریزی، گیان فرانکو(1393). از آنخودسازی در هنر. ترجمه امید امیدوار. وبلاگ عکاسی.

مریدی، محمدرضا(۱۳۹۵). اقتصاد هنر ایران. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

مریدی، محمدرضا(۱۳۹۵). اقتصاد هنرهای تجسمی. تهران: دانشگاه هنر.

نجیبزاده، مهرداد(1359). کپی برابر اصل. تحریریه معماری آرل. تهران.

هنفلینگ، اسوالد(۱۳۷۷). چیستی هنر. ترجمه علی رامین. تهران: هرمس.

هایدگر، مارتین(1384). پایان فلسفه و وظیفه تفکر. ترجمه محمدرضا اسدی. چاپ اول. تهران: اندیشه امروز.

منابع اینترنتی

www.article.info

www.passbook.org

www.ketabesabz.com

www.reviews.behpoor.com

www.fa.euronews.com

www.naghashpishe.com

www.dictionary.abadis.ir

www.resistart.ir

www.irip.ir

www.khabaronline.ir

www.arel.ir

www.rangmagazine.com

www.onlineartgallery.ir

www.originalwork.ir

www.naghashpishe.com

www.toranji.ir

www.tabnak.ir

www.honargardi.com

www.tandismag.com

www.avangardsite.ir

www.mehrnews.com

www.hamshahrionline.ir

www.casi.ir

www.radiographist.com

www.cheeko.net

www.tadbirkhabar.com

مصاحبه اختصاصی با دکتر محمد کاظم حسنوند[۷]

مهسا خانی اوشانی[۸]

- ممکن هست که نمایه ای از زندگی تحصیلی خود را بیان کنید؟

_بسم الله رحمن رحیم به طور حرفه ای سال 1362 در دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران رشته نقاشی پزیرفته شدم و در کنار آن کار گرافیک هم انجام میدادم.

- چطور ادامه دادید و تصمیم شما برای حرفه تان چی بود؟

_سال اخر در دانشکده هنرهای زیبا بود که اعزام به خارج پزیرفته شدم. تصمیم به ادامه تحصیل در خارج را گرفتم .سال 1368 مقطع فوق لیسانس را در استرالیا دانشگاه ادامه دادم و بلافاصله مقطع دکتری هم در همان دانشگاه در رشته "آفرینش های هنری" ادامه دادم.

---

[7] نقاش،گرافیست،کاریکاتوریست، عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

[8] دانشجو کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

- وقتی برگشتید حرفه شما در ایران چطور پیش رفت؟

_کارهای گرافیکی و نقاشی ایرانی را در ایران ادامه دادم.کاریکاتور در روزنامه و مجلات ایران.و نقاشی دیواری و پوستر بیشتر فعال بودم. همچنین اثار نقاشی ام را در نمایشگاه ها به نمایش می گذاشتم.و جنبه فرهنگی داشت. هم گروهی و هم انفرادی. که فروش اثار را در دانشگاه ها داشتم. دو اثرم را دانشگاه استرالیا خریداری کرد. و در ایران کارهایم را به موزه ها فروختم.

- کارهای نقاشی دیواری تان را چطور انجام دادید؟حامی شخصی داشتید یا کار خودتان بود؟(خودتان حامی بودید؟)

_به شکل سفارشی برای شهرداری، زیباسازی بنیاد شهید کار کردم که بیشتر در تهران است. و برخی اثار هم برای جشنواره ها به صورت سفارشی بود که در گنجینه هنری انجمن های سفارش دهنده وجود دارد.

- پیشنهاد شما برای یک هنرمند تازه کار که میخواهد وارد بازار هنر شود چیست؟

_اغلب هنرمندان دانشجو هستند و یا تحصیل کرده دانشگاه هستند .ابتدا باید از نظر تکنیکی حرفه ای شوند و توانمندی هایشان را بالا ببرند و کارهای زیادی داشته باشند در حد استاندارد بین المللی از نظر متریال و سایز و بعد بازاریابی کنند با روابط عمومی خوب با گالری دارها کارهایشان را بفروشند و یا از طریق اینترنتی خیلی راحت میشود کارتان را عرضه کنید که راحت تر از روش های دیگر است و امروزه هنرمندان از این طریق بسیار سریعتر به موفقیت دست میابند..

- شما چطور وارد حوزه تدریس شدید و هم نقاشی را ادامه میدهید؟

_من از دانشگاه تهران زمانی که دانشجو بودم فعالیت میکردم در دانشکده هنرهای زیبا کلاس های آزاد راه انداختیم که به صورت تجربه بود بعد در دانشگاه تدریس کردم.

- حوزه گرافیک را ترجیح میدهید یا نقاشی؟

_مسلما چون گرافیک کاربردی است بازار کارش بیشتر است. از نظر گالری ونمایشگاه گرافیک کمتر حالت فرهنگی دارد . تجاری تر است. گرافیک فرهنگی در ایران کمتر مطرح است .ولی نقاشی تنوع بیشتری دارد.هنرمندان نقاشی دیواری موفق تر هستند چون میتوانند بیشتر پروژه بگیرند و بازار هنر در عرضه نقاشی دیوار بیشتر است تا نقاشی.

- حامی نقاشی دیواری چه کسانی هستند؟

_حامی دولتی بیشتر است مثل بنیاد شهید و شهرداری. بخش خصوصی در دهه های اخیر بیشتر شده است و فعالتر شدند ومثل مراکز تجاری. ساختمان های بزرگ که سفارش میدهند .

- در نقاشی های خودتان یک ارتباط موفق میان دو سبک رئالیسم و انتزاعی ایجاد کردید.میشه درباره مفهوم و هدف خود صحبت کنید.

_کارهای من بیشتر فرهنگی بوده تا تجاری.منابع مالی ام از طریق تدریس و کارهای دیگر تامین میشد بنابراین بیشتر تمرکز روی کار فرهنگی بوده. هدف من این بود که تابع سفارش جشنواره و..نباشم. تفکرم آرمانی بوده. با اینحال برخی کارهایم را فروختم. یا نقاشی دیواری هایم. ولی کارهایم قابل فروش است طوری استاندارد کار کردم که قابل فروش باشد. درباره سبک ، من معمولا این قابلیت را در کارهایم از لحاظ زیبایی در تضاد میان رئال و ابستره حفظ کردم که دست هنرمند را برای بیان مفهوم باز میگزارد.سبک کار من را معمولا محتوای کارهایم تعیین میکند. با اینکه تنوع سبکی دارد ولی به طور کلی میشه زیر مجموعه یک سبک قرار بگیرد چون محتوا و نحوه بیان تقریبا یکسان است.

- استادهایتان در این روند چه تاثیری داشتند؟

_همیشه از استادهایم به صورت عملی یا تئوری استفاده داشتم. بیشتر در دانشگاه بوده.

اثار هنری شما مخاطب محور است یا مولف محور یا توجه تان فقط معطوف به خود اثربوده ؟

_هرسه اینها برایم مهم بوده ولی در کارهای مختلف متفاوت بوده. به طور مثال در کارهای نقاشی دیواری مخاطب اهمیت بیشتری داشته. چون به گونه است که باید عامه مردم ببینیند. کارهای سه پایه ای کمی شخصی تر بوده. با اینکه هدف من این بوده که هم مخاطب عام و هم مخاطب خاص را دربر بگیرد و بتوانند استفاده کنند. چون هنرمندان بزرگ ما هم مثل حافظ وسعدی به گونه ای شعر میسرودند که هم مخاطب عام و هم مخاطب خاص . هم الان و هم در گذشته لذت میبردند. هدف من هم اینگونه بوده. که اثری تولید کنم که هم مخاطب عام و خاص استفاده کنند.

- کارهای پژوهشی یک هنرمند در چه جایگاهی قرار دارد؟

_در دوره های پست مدرنیست هنرمند باید کار پژوهشی داشته باشد و سطح هنری اش را ارتقا بدهد و بتواند رقابت کند در این عرصه. پژوهش جزئ جدا نشدنی لاینفک یک هنرمند است.

- نظرتان درباره اینکه یک هنرمند کار پژوهشی انجام دهد و کار عملی را کاملا کنار بگزارد چیست؟

_نه. لازمه کار عملی پژوهش است ولی برعکسش هم درکنار هم قرار دارد. پژوهش از زمان قدیم در کنار هنرمند بوده ولی امروزه رنگ بیشتری گرفته و اهمیت بیشتری پیدا کرده ولی کار عملی هم درکنار آن قرار دارد.الان حالت متمرکز و علمی تر شده. برای کسانی که آرتیست مطرح میشوند و کاری به دانشگاه و جامعه تحصیل کرده نداردند میتواند پژوهش و مقاله را کنار بزارند و اصلا مهم نیست. ولی افرادی که ارتیست اکادمیک هستند باید مطالعه را داشته باشند. باید بالانسی بین این دو برقرار کرد. میشود هردو را در کنار هم داشت. هم میشود پژوهش و مقاله داشت و هم کار عملی ات را پیش ببرید.

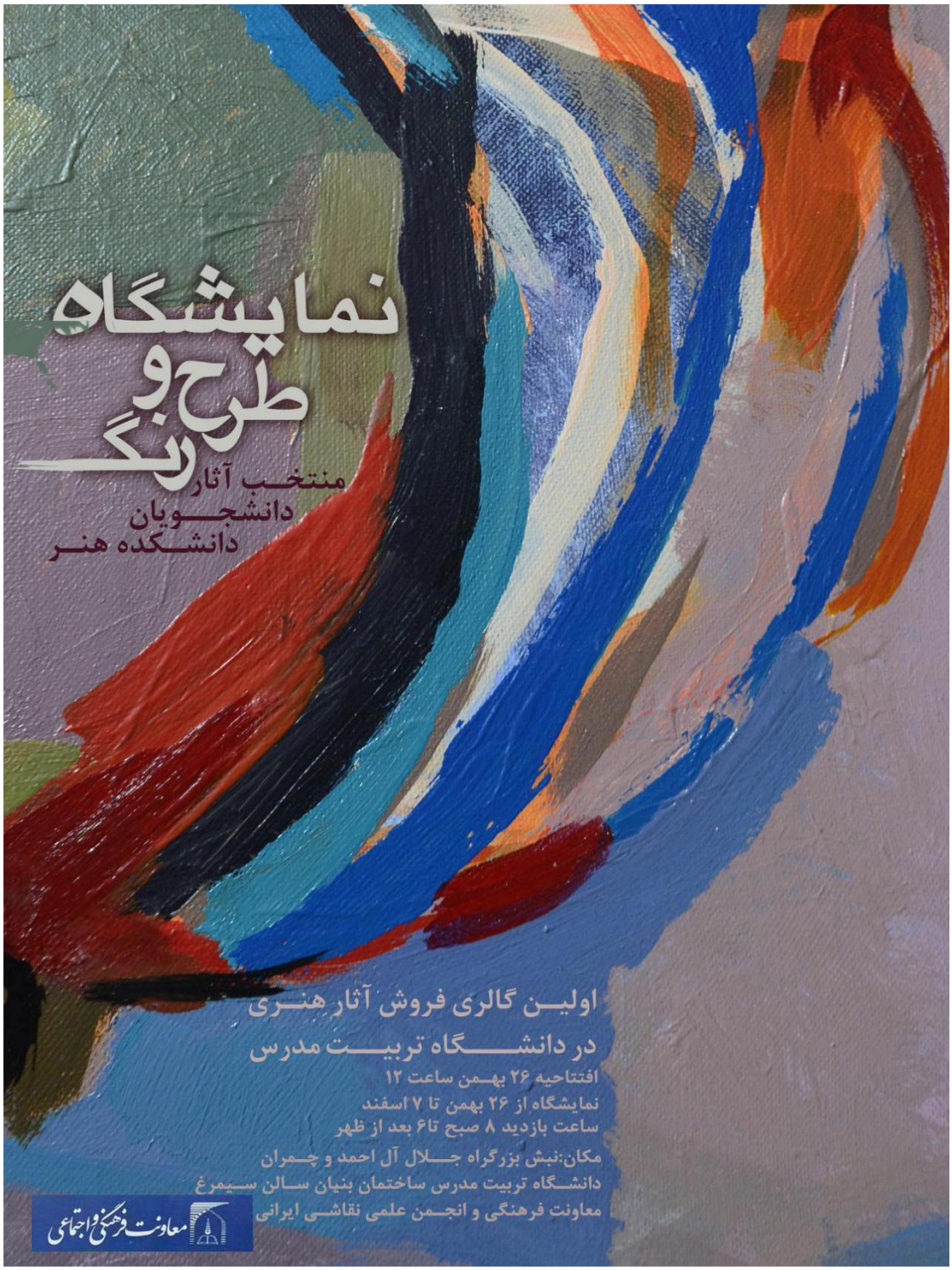
- شغلی که به عنوان مدرس انتخاب کردید راضی هستید؟. این راه و هدف شما به عنوان آرتیست بوده؟

_بله ذاتا به معلمی علاقه مند بودم ولی هیچوقت فکر نمیکرد در دولت مشغول به کار شوم. به هر حال پیش امد که بورسیه شدم و بعد از بورسیه تعهد خدمت داشتم و موندم و ناچارا ادامه دادم. شاید اگر بورسیه نمیشدم به طور دائم یکجا نمی ماندم وا ستخدام نمیشدم. چون در ذاتم اینگونه نبود ولی پیش آمد. ولی به دانشگاه علاقه مندم. درواقعه متولد دانشگاه هستم . در دانشگاه متولد شدم و کل عمرم را در دانشگاه گذراندم.

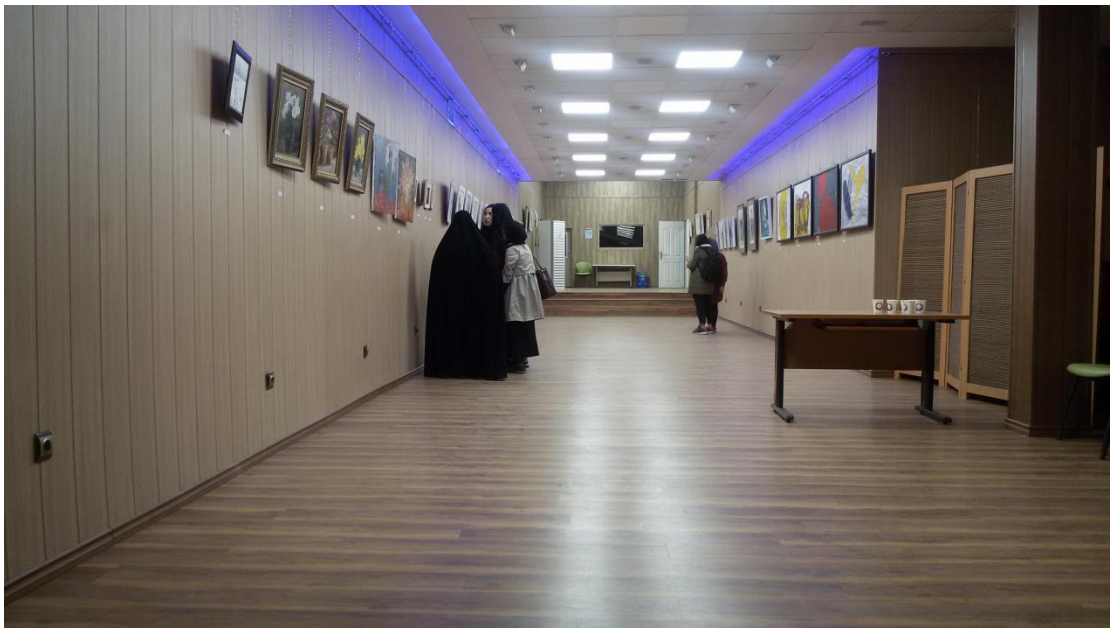
- سپاس و تشکر فراوان از زمانی که برای این مصاحبه به من دادید.

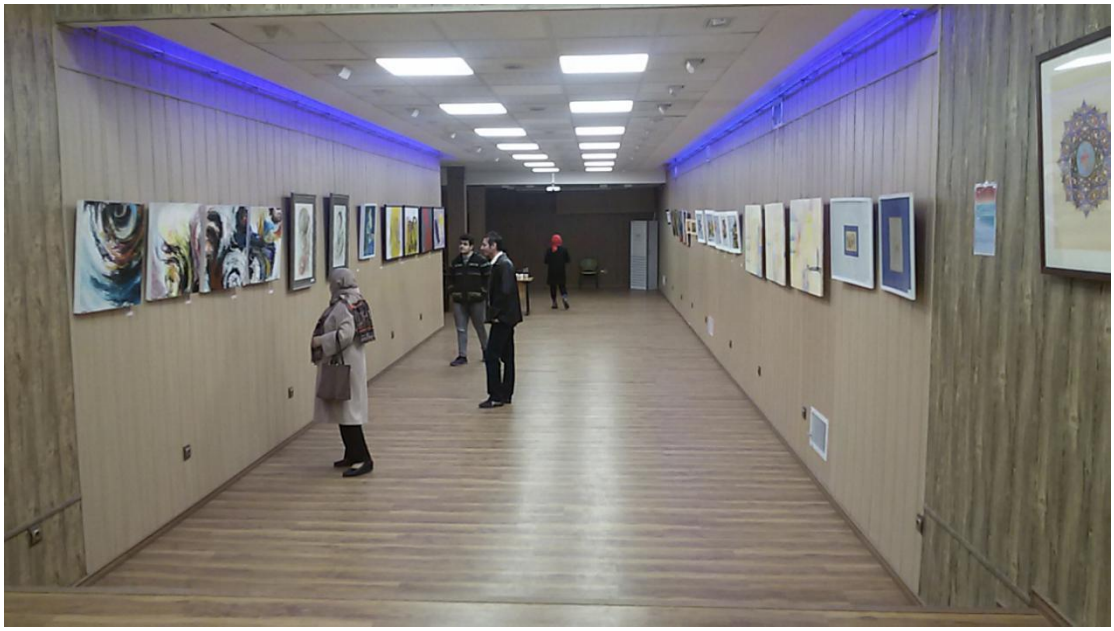
گزارش تصویری از "نمایشگاه طرح و رنگ"

بهمن 1398 _انجمن علمی نقاشی ایرانی



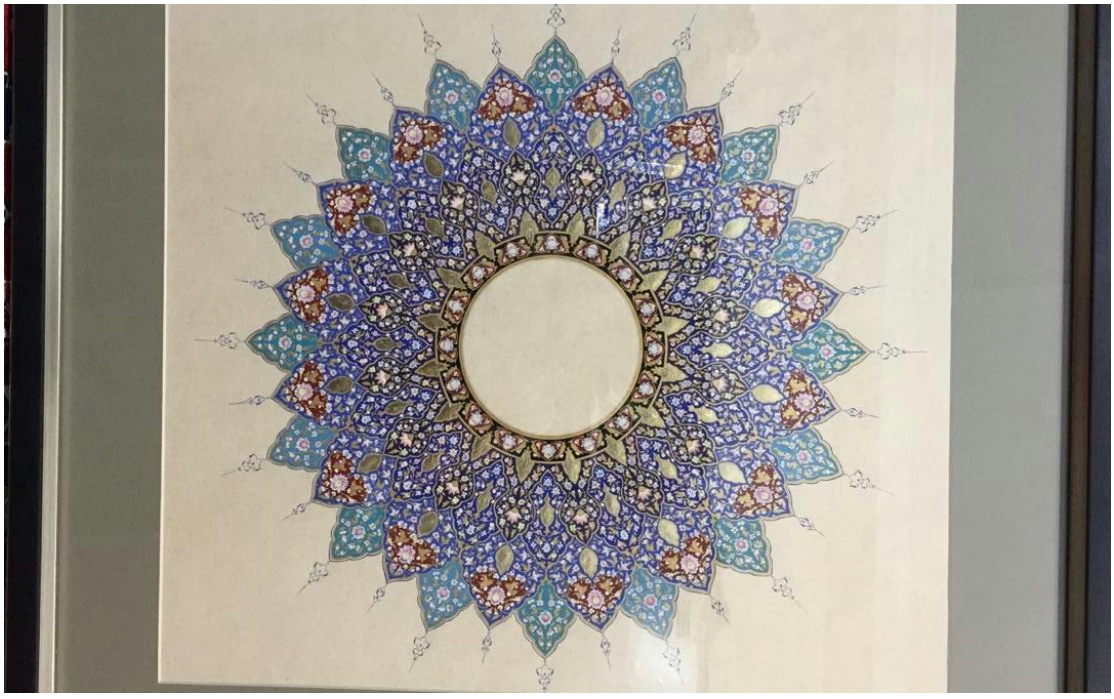
اولین نمایشگاه فروش آثار هنری در سالن سیمرغ، ساختمان بنیان، دانشگاه تربیت مدرس





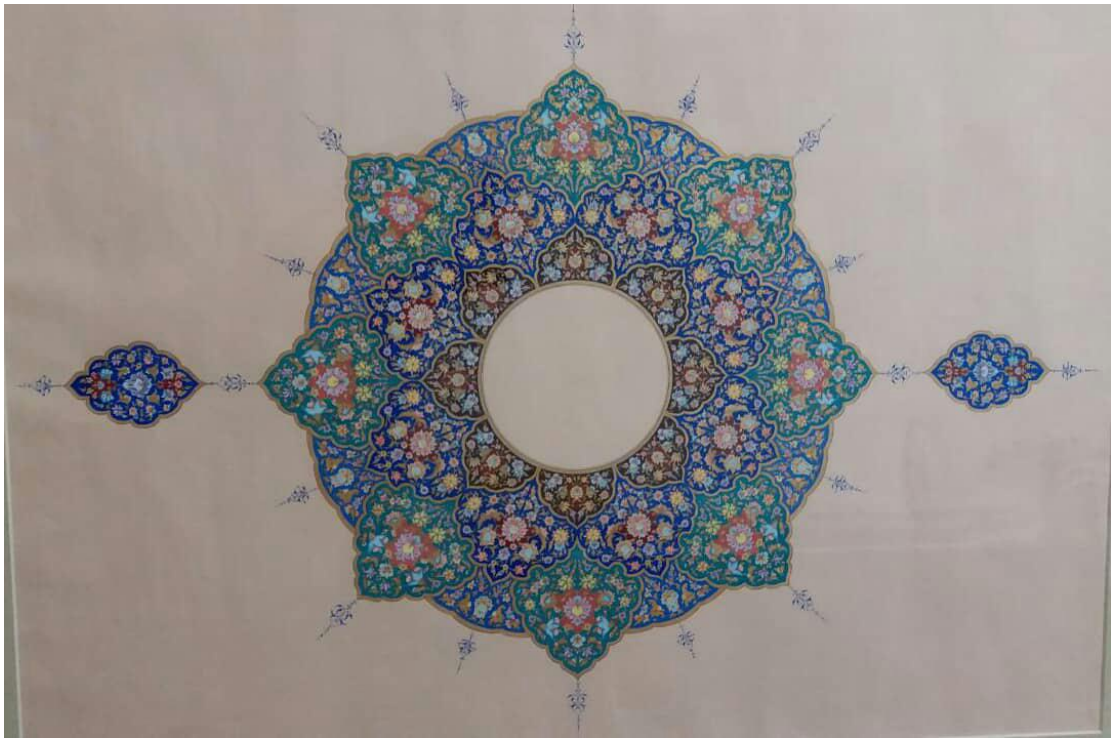
آثار شرکت کنندگان

اسرا مرادی

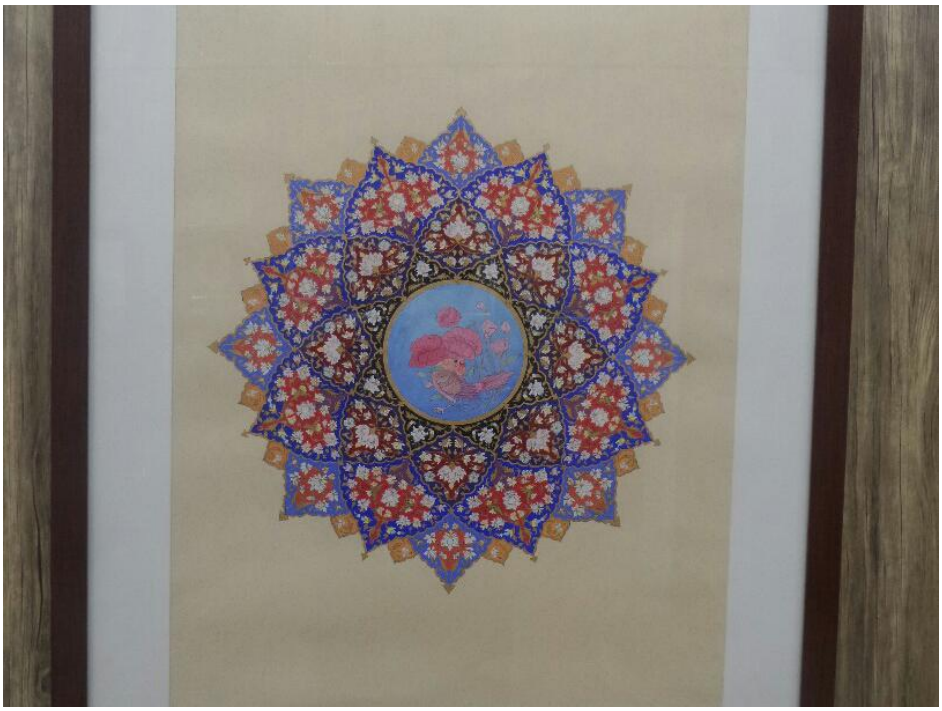


زهرا مهدوی

مهسا باقریان

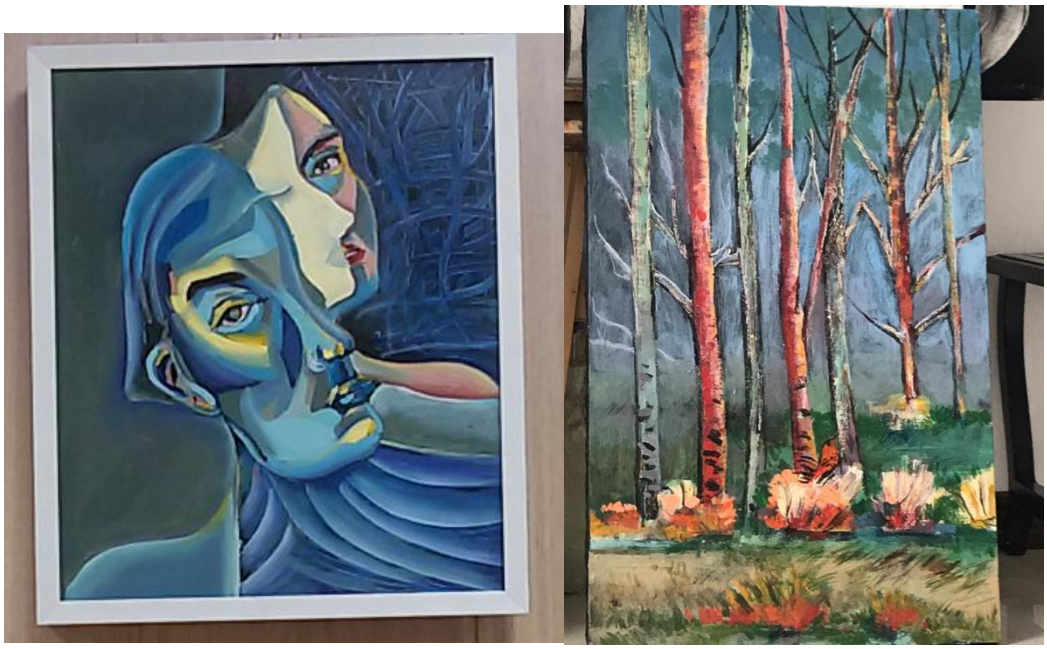


حسن تقی زاده



حسن منصوری

نیلوفر بیات



مرضیه یارعلی

مهسا خانی اوشانی

اعظم سرباز

اسدالله بهرامی

کوثر زاهدی

سارا رسول خانی

الهام اسماعیلی

Persian Painting

Semiannual Journal of scientific and artistic
Tarbiat Modares University

دانشگاه تربیت مدرس
معاونت فرهنگی و اجتماعی

Vol1, Number1, Autumn 1399