مجموعه سؤالات آزمون سراسری
دکتری پژوهش هنر ۹۰ تا ۱۴۰۴

مجموعه دروس تخصصی
دکتری پژوهش هنـــر

با پـاسخ‌های کامـلاً تشـریحـی

به همراه نکات طـلایی

«کد ۲۵۰۴»

(پژوهش هنر، تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی، هنرهای تجسمی)

انتشارات اندیشه ارشد
تالیف کتاب‌های دانشگاهی ارشد، دکتری و استخدامی

مؤلف: امیراقبال حیدرپور

پیشگفتار مؤلف

داوطلبان رشته‌های مختلف هنری همواره با مشکل پراکندگی منابع مواجه هستند، به‌طوری که با وجود معرفی منابع از سوی دانشگاه‌ها باز هم دسترسی به تمامی منابع امری محال است. داوطلبان فارغ التحصیل کارشناسی ارشد در هر رشته و گرایشی برای ورود به مقطع دکتری هنر نیازمند مطالعه معتبرترین و بهترین منابع قبل از شرکت در آزمون دکتری هستند. دوره دکتری مجموعه هنر شامل پژوهش هنر، تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، هنرهای تجسمی و طراحی صنعتی است. هدف از دوره دکتری پژوهش هنر ترغیب دانشجویان به تفکر در هنر، رشد نوآوری‌های هنری و ارتقاء سطح هنر در فرهنگ اسلامی است؛ هدف دوره دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی نیز پرورش گروه‌های متخصص در حوزه تاریخ هنر ایرانی و اسلامی است؛ دوره دکتری هنرهای تجسمی بالاترین دوره آموزشی در سطح تحصیلات تکمیلی برای رشته‌های هنرهای تجسمی در نظام آموزش عالی است؛ و هدف از راه‌اندازی دوره دکتری طراحی صنعتی، ارتقای سطح علمی طراحی صنعتی در کشور است. یکی از بهترین راه‌های تشخیص منابع آزمون سراسری دکتری هنر مرور پرسش‌های سال‌های گذشته است. انتشارات اندیشه ارشد در حرکتی نوین اقدام به چاپ کتاب مجموعه پرسش‌های آزمون ورودی دکتری هنر با ذکر منابع معتبر سؤالات کرده است که وظیفه انجام این مهم به اینجانب محول گردید. در پاسخ پرسش‌های این کتاب سعی شده تا از تجربیات خود در زمینه تدریس دروس دانشگاهی و نظرات دانشجویان رشته‌های هنر استفاده نمایم و به شرح نکات مهم مربوط به پرسش و ذکر منبع معتبر آن برای آشنایی داوطلبان بپردازم. امید است که نتیجه این تلاش موجب رضایت داوطلبان واقع شود. وظیفه خود می‌دانم از دوست و همکار گرامی جناب آقای سیدمحمود میرعزیزی برای پاسخ به پرسش‌های مبحث مرمت این مجموعه و همچنین از مدیریت انتشارات اندیشه ارشد جناب آقای حاجیعلی برای حمایت و چاپ این اثر کمال تشکر خود را ابراز دارم. از نکته سنجان اندیشمند و هنرپژوه چشم امید دارم تا نویسنده را در رفع کاستی‌ها این مجموعه از طریق پست الکترونیکی ae.heidarpour@ut.ac.ir یاری دهند.

امیراقبال حیدرپور
عضو هیئت علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس

فهرست مطالب

پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۰ ..... ۶
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۰ ..... ۱۳
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۱ ..... ۴۲
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۱ ..... ۵۱
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۲ ..... ۶۸
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۲ ..... ۷۶
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۳ ..... ۹۸
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۳ ..... ۱۰۸
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۴ ..... ۱۳۰
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۴ ..... ۱۳۷
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۵ ..... ۱۵۶
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۵ ..... ۱۶۳
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۶ ..... ۱۷۸
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۶ ..... ۱۸۵
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۷ ..... ۲۰۱
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۷ ..... ۲۰۸
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۸ ..... ۲۲۳
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۸ ..... ۲۳۰
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۹ ..... ۲۴۸
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۳۹۹ ..... ۲۵۵
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۰ ..... ۲۶۹
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۰ ..... ۲۷۵
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۱ ..... ۲۹۵
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۱ ..... ۳۰۱
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۲ ..... ۳۲۱
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۲ ..... ۳۲۷
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۳ ..... ۳۴۲
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۳ ..... ۳۴۸
پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۴ ..... ۳۶۲
پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ـ سال ۱۴۰۴ ..... ۳۶۷

مجـموعـه

سـؤالات و پـاسخنـامهٔ تشریحـی

آزمون‌های سراسری

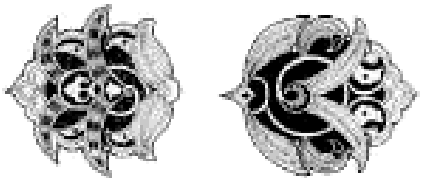
دکتری تخصصی هنر

کد ۲۵۰۴

(پژوهش هنر، تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، هنرهای تجسمی)

پرسش‌های آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ــ سال ۱۳۹۰

۱- تصویر مقابل که سر سورهٔ حاشیهٔ قرآن را نشان می‌دهد، مشخصهٔ سنن هنر کدام دوره را بیان می‌کند؟



۱) ایلخانی
۲) ساسانی
۳) هخامنشی
۴) سلجوقی

۲- کدام‌یک از تصاویر حیوانی زیر، به مصر مربوط می‌شود؟

۱)

۲)

۳)

۴)

۳- تصویر مقابل بیانگر سبک هنری کدام منطقه است؟

۱) ایران
۲) یونان
۳) شرق دور
۴) آمریکای لاتین

۴- از نظر شوپنهاور، موسیقی چگونه درک می‌شود؟

۱) در زمان و به‌وسیلهٔ زمان، بدون آنکه مکان و علیّت، بالنتیجه قوهٔ فهم در آن سهمی داشته باشد.
۲) در مکان و بر اساس توالی زمانی اصوات که منجر به فعلیّت قوهٔ فهم با کیفیتی شهودی می‌شود.
۳) بر اساس شهود زیبایی، ملودی‌ها در توالی هارمونیک زمان، مستقل از هر گونه خواست و ارادهٔ فاهمه.
۴) در زمان و مکان، اصوات منجر به فعلیّت قوای حسی می‌شود. فاهمه با درک احساسات منشعب از عواطف، شهود عقلی را به شهود زیباشناختی مبدل می‌کند.

۵- کدام گروه علیه هنر آکادمیک عصر ملکه ویکتوریا برخاستند و در آرزوی بازگشت به خلوص هنر و آرمان‌های پیش از رنسانس نظرات خود را شکل دادند؟

۱) نبی‌ها ۲) اُرلی ۳) نائیف‌ها ۴) پیشارافائلی

۶- کدام عبارت در سیر تاریخ هنر نقّاشی تقابل مکاتب را بیشتر نشان می‌دهد؟

۱) امپرسیونیسم در تقابل با رئالیسم و سمبولیسم در تقابل با نئوکلاسی‌سیسم
۲) امپرسیونیسم در تقابل با سمبولیسم و رئالیسم در تقابل با امپرسیونیسم
۳) سمبولیسم در تقابل با رئالیسم و امپرسیونیسم در تقابل با نئوکلاسی‌سیسم
۴) سمبولیسم در تقابل با رومانتی‌سیسم و رئالیسم در تقابل با رومانتی‌سیسم

۷- از نظر «توماشفسکی» علّت از هم فروپاشیدن اثر هنری چیست؟

۱) اگر تمام بخش‌های اثر از جمله اجزاء تألیفی و ترکیبی با یکدیگر هماهنگ نشده باشد، اثر از هم می‌پاشد. .
۲) اگر تمام بخش‌های اثر از جمله مجموعهٔ بن‌مایه‌ها با یکدیگر و با کل اثر هماهنگ نشده باشد، اثر از هم می‌پاشد.
۳) اگر بن‌مایه‌ها و اجزای اثر آن با ساخت محتوایی اثر رابطه‌ای متقابل و پیشرو نداشته باشند، اثر از هم می‌پاشد.
۴) اگر ساختار اثر با محتوای اثر بر اساس روابط تماتیک تدوین نشده باشد، اثر از هم می‌پاشد.

۸- خصوصیت بارز آثار سلطان محمد، کدام است؟

۱) میل به پنهان‌کردن شماری شخصیت و جانور در دلِ صخره‌ها، ابرها و کندهٔ درختان

۲) تأکید بر وحدت نقش و رنگ برای توصیف روایت بر اساس ترکیب‌بندی‌های دایره‌ای و حلزونی

۴) وضوح، روشنی، شفافیت رنگ و پرداخت دقیق همهٔ جزئیات داستان در بیانِ اساطیری تصویر

۴) غلبهٔ طبیعت و زیبایی نقوش تجریدی در کلیّت تصویر و توفق زیبایی طرح و نقش و رنگ بر روایت‌پردازی

۹- از نظر «کن‌بای» نگاره‌های ترکمنان و مکتب تیموری اغلب به‌ترتیب چه خصوصیاتی دارند؟

۱) صرفاً عقلانی و منطقی است، نگاره‌های مکتب تیموری اغلب عاطفی و احساسی است.

۲) اغلب عاطفی و احساسی است، نقش‌بندی‌های مکتب تیموری صرفاً عقلانی و منطقی است.

۳) بر اساسِ تضاد رنگ‌های گرم و سرد شکل‌گرفته‌اند، نگاره‌های مکتب تیموری بر اساس تنوع تونالیته‌های رنگین رنگ‌بندی شده‌اند.

۴) با پردازهای خطی و ترکیب‌بندی‌های ریاضی‌گونه است، نگاره‌های مکتب تیموری بر ترکیب‌بندی‌های آزاد و نقطه‌پردازی در شیوه، تأکید دارد.

۱۰- گزارش ساختارگرایانهٔ لِوی اِستروس دربارهٔ اساطیر، با جنبه‌های تفکر رُمانتیک چه مشابهتی دارد؟

۱) موسیقی را به اساطیر، اساطیر را به زبان پیوند می‌دهد.

۲) ذهن اندیشیده را به طبیعت و اساطیر را به بازتاب طبیعت در ذهنیّتی خیالی پیوند می‌دهد.

۳) اساطیر، محصول فرایندی تخیلی است که آگاهانه بر اساس نظامِ علیّت، دلایل آفرینش را در قالبِ زبان گفتاری و نوشتاری، توضیح می‌دهد.

۴) اساطیر، محصول تفکری ماورایی و مینوی، بر پایهٔ شخصیت‌های دیونوسوسی و آپولونی است که در تلفیق شعر و موسیقی به اوج می‌رسد.

۱۱- کدام عبارت، ویژگی‌های دقیق مینیمالیسم را معرفی می‌کند؟

۱) تأکید بر فرهنگ توده‌ای و زیبایی‌شناسی فرمالِ شیئی با کمینه‌گرایی در فرم، ایجاد فضایی چندوجهی و ساخت‌گرا، تصاعد جبری در اجزا نسبت به یکدیگر و با کلیّت اثر

۲) زیباشناسی انتقادی در فرمِ بیان، سوژه‌گرایی تجریدی، تأکید بر شکل‌پذیری ماده به مثابهٔ اصلی‌ترین عامل خلاقیّت هنری رها از طبیعت و شکل های شناخته شده

۳) خلق آثار سه‌بُعدی و اغلب با ابعاد بزرگ، تأکید بر شیئیت بدون پیغام، نمادگرایی، خودنمایی شخصی

۴) استفاده از مصالح تکنولوژیکی در آفرینش‌های تجسمی، زیباشناسی انتقادی در تجسم هنرمندانه مصالح و محصولات صنعتی، استفاده از قوانین ریاضی در ترکیب‌بندی فرم

۱۲- از نظر «استوارت کری ولش» نگارهٔ بارگاه کیومرث، منسوب به سلطان محمد چه خصوصیتی دارد؟

۱) آمیزش سنت‌های مکتب شیراز، بخارا و مکتب ترکمانان

۲) تلفیقی از مکاتب نقّاشی شیراز، هرات و نقّاشی‌های مکتب سونگ

۳) آمیزش سنت‌های غرب (تبریز) و شرق (هرات)

۴) تلفیقی از مکاتب نقّاشی هرات، بخارا و نقّاشی‌های دوران تانگ

۱۳- رسالهٔ منسوب به جعفر بایسنقری دربارهٔ شکل‌گیری خط نستعلیق به چه نکاتی توجه داده است؟

۱) اصلِ آن نسخ است که کافِ مسطح و ارسال اذیالِ سین و لام و نون از آن بیرون بردند.

۲) اصل آن تعلیق است که کافِ مسطح و سین مجوف و کثرت دوایر حروف را از آن زدودند.

۳) اصل آن نسخ است که کافِ مجوف و سین مدور را از آن بیرون بردند و غثّ و سمین را از آن زدودند.

۴) اصل آن تعلیق است که غثّ و سمین بر آن افزودند و کافِ مدور و ارسالِ اذیال سین و نون را از آن بیرون بردند.

۱۴- سبک‌های معماری Doric و Corinthian به‌ترتیب چه خصوصیاتی دارند؟

۱) مصالح گران / اندازه‌های غول‌آسا

۲) به‌حد اعلی ظریف / به‌حد اعلی ستبر و خشن

۳) پرشکوه و جلال و سرافراز / خشن و بی‌روح

۴) به‌حد اعلی ستبر و خشن / به‌حد اعلی ظریف

۱۵- کدام عبارت در مورد «حافظ» و «جامی» صحیح است؟

۱) حافظ شاعر سبک خراسانی و جامی شاعر سبک عراقی است.

۲) حافظ به مضامین عرفانی و جامی به مضامین سیاسی ـ اجتماعی می‌پردازد.

۳) هر دو شاعر به مضامین عرفانی می‌پردازند و شاعر سبک عراقی شناخته می‌شوند.

۴) هر دو شاعر به مضامین عرفانی می‌پردازند؛ اما حافظ پیرو سبک عراقی و جامی پیرو سبک هندی است.

۱۶- باتوجه‌به بیت «از تیر آه مظلوم ظالم امان نیابد/پیش از نشانه خیزد از دل فغان کمان را» کدام عبارت صحیح است؟

۱) تیر و کمان هر دو ظالم‌اند.
۲) تیر ظالم و نشانه مظلوم است.
۳) تیر ظالم و کمان مظلوم است.
۴) کمان ظالم و نشانه مظلوم است.

۱۷- در آثار کدام بزرگان ادب فارسی تمثیل و رمز بیشتر دیده می‌شود؟

۱) سعدی و سهروردی
۲) مولوی و سعدی
۳) عطار و سهروردی
۴) حافظ و سعدی

۱۸- نقد ساختارشکن بر چه اساسی کار می‌کند؟

۱) بر معنای مشخص و تغییرناپذیر پیوند دال و مدلول
۲) بر اساس هویت و شخصیت تماشاگر و یا مخاطب اثر
۳) بر هویت‌های پیش‌بینی شده و پیش‌بینی‌پذیر نشانه‌های موجود در اثر
۴) بر تعبیر و ابطال تضادهای دوگانی و سلسله مراتب‌های ارزشی موجود در اثر هنری

۱۹- اکسپرسیونیسم انتزاعی چیست؟

۱) نوعی نقّاشی است که با ترکیب سطوح انتزاعی در اثر هنری کار می‌کند.
۲) نوعی انتزاعی‌گری تحت سلطهٔ نگاهِ شکل‌نگار و مصوّر است.
۳) یک مکتب هنری با گرایشی پرشور در بیان تجریدی حالت‌های احساسی است.
۴) نوعی نقّاشی تجریدی است که در آن فرم‌ها و سطوح رنگی با آرایشی مناسب کنار هم می‌آیند.

۲۰- «مناظره‌های اجتماعی» وجه غالب شعر کدام شاعر معاصر است؟

۱) نیما یوشیج
۲) پروین اعتصامی
۳) عارف قزوینی
۴) ملک‌الشعرای بهار

۲۱- تأویل یک نوشته یا تصویر به‌طور نشانه‌شناسانه چگونه است؟

۱) خوانش تصویر در نشانه‌شناسی رسیدن به معانی فرا تاریخی نشانه‌های تصویری است.
۲) خوانش تصویر در نشانه‌شناسی، طی فرایندی تأویل سیستماتیک ارتباط بین نشانه‌ها و رمزگان مربوطه است.
۳) تأویل نشانه‌شناسانه اثر هنری، شناسایی معانی تصاویر در گسترهٔ وسیع‌تر هنری و فرهنگی اثر است.
۴) خوانش تصویر در نشانه‌شناسی، تحلیلی تاریخی است که اثر هنری را در ارتباط با هنرمند آفرینندهٔ آن مورد مطالعه قرار می‌دهد.

۲۲- اگر ساخت‌وساز دقیق را یکی از شیوه‌های نقّاشی واقع‌گرا قرن بیستم بدانیم که عمیقاً متأثر از عکاسی و دقت لنز دوربین است، کدام اصطلاح با ساخت‌وساز دقیق و دقت‌گرایی مطابقت دارد؟

۱) نئورئالیسم
۲) سوپر رئالیسم
۳) پریسیزیونیسم
۴) فتومیکروگراف

۲۳- آثار کلیمت بیشتر با کدام بیان، مطابقت دارد؟

۱) پل رابط میان سمبولیسم و نقّاشی اکسپرسیونیسم اوایل قرن ۲۰ اروپاست.
۲) پل رابط Pre-Raphaelites و اکسپرسیونیست‌های بعد از جنگِ جهانی اول است.
۳) ترکیبی از تجارب کلاسیک و رئالیسم و تمثیل نگاری‌های فلسفی با گرایش‌های روان‌شناختی است.
۴) ترکیبی درونی شده از رئالیسم، سوررئالیسم و امپرسیونیسم که بیانگر ستیز اروس (Eros) و اخلاقیات است.

۲۴- «روستمچف»، تمام‌رخ، روحانیّت، نظم متوالی، خطی‌بودن و رئالیسم تطبیقی را از ویژگی‌های هنر چه دوره‌ای برشمرده است؟

۱) ماد
۲) پارتی
۳) ساسانی
۴) هخامنشی

۲۵- در مورد شمایل‌شناسی کدام عبارت صحیح‌تر است؟

۱) تلاش دارد تا هنر و زیبایی‌شناسی را محصول فعالیّت‌های اجتماعی خاصی معرفی کند.
۲) علمی است که برای فهم ارتباطات چندجانبه بین تصویر و جامعه، و تصویر و بیننده به کار گرفته می‌شود.
۳) تحلیلی است که اثر هنری را در رابطه با این‌که چطور هنرمند، بیننده و فرهنگ در فرایند معناسازی آن فعال‌اند، مورد مطالعه قرار می‌دهد.
۴) مرحله‌ای از تأویل است که به‌دنبال تشخیص شمایل‌نگارانه می‌آید و در آن معنی موتیف‌ها، سمبل‌ها و تمثیل‌ها در زمینهٔ فرهنگی‌شان بررسی می‌شود.

۲۶- اصطلاح آوانگارد چه زمانی به خالقان آثار هنری اطلاق می‌شود؟

۱) وقتی که آنها هیچ برتری ویژه‌ای برای فرهنگِ والا نسبت به فرهنگِ عامه قائل نیستند.

۲) آن زمان که آنها سعی می‌کنند فرهنگ مسلط را با فرهنگ‌های اقلیت نزدیک و هم‌سطح کنند.

۳) زمانی که آنها سعی در عرضهٔ زیبایی‌شناسی خاصی چه در میان اهالی هنر و چه در میان مردم عامی دارند.

۴) وقتی آنها سعی در باز تعریفِ زمینهٔ اجتماعی تولید هنر، یا زمینهٔ سازمانی نمایش و توزیع آن و یا نقش اجتماعی هنرمند را داشته باشند.

۲۷- رویکردهای ساختارگرایانه و پساساختارگرایانه به هنر دربارهٔ نقش مؤلف در خلق اثر هنری چه موضعی دارند؟

۱) ساختارگرایان و پساساختارگرایان هر دو از تأکید بر نقش مؤلف در فرایند معنادارسازی اثر هنری می‌کاهند.

۲) ساختارگرایان در جستجوی مفاهیم جهانی، نقش فرد مؤلف را در باز کردن معنا بر متن و یا تصویر فرو می‌کاهند؛ ولی پساساختارگرایان بر این نقش تأکید دارند.

۳) ساختارگرایان نقش خالق اثر هنری را در مقابل بازشناسی ساختارهای جهانی از راه مشاهده، کم‌رنگ کرده؛ ولی پساساختارگرایان بر اهمیت نقش مؤلف تأکید دارند.

۴) ساختارگرایان بر نقش مؤلف تأکید کرده؛ ولی پساساختارگرایان مؤلف بودن را یک افسانهٔ رمانتیک سدهٔ نوزدهمی دانسته که با پدرسالاری و نخبه گرایی درهم‌آمیخته است.

۲۸- تعاریف بیان‌گرایانه از هنر، با آن چگونه برخورد می‌نمایند؟

۱) تعاریف بیان‌گرایانه از هنر، آن را آفرینش شکل‌های نمادین قلمداد می‌کنند.

۲) تعاریف بیان‌گرایانه از هنر، اثر هنری را با دیگر محصولات تولید و فناوری انسانی یکی می‌دانند.

۳) در تعاریف بیان‌گرایانه از هنر، ملاک ارزیابی اثر هنری، پیش از هر چیز میزان کارایی و بهره‌رسانی آن است.

۴) تعاریف بیان‌گرانه از هنر، تجربهٔ زیبایی‌شناسانه را به احساسات (هیجان‌ها، عواطف، شور و اشتیاق‌های) انسانی تقلیل می‌دهند.

۲۹- تحلیل فرمالیستی اثر هنری چگونه تحلیلی است؟

۱) بر اهمیت شکل و محتوا به‌منزلهٔ سرچشمه‌های جاذبهٔ ذهنی اثر هنری تأکید می‌شود.

۲) همهٔ موضوعاتِ مرتبط با معنا، به نفع درگیری مستقیم و خالص با آثار هنری کنار گذاشته می‌شوند.

۳) اثر هنری در ارتباط با هنرمند آفرینندهٔ آن و یا از فرهنگی که به آن تعلّق دارد، ارزیابی می‌شود.

۴) ترکیب‌بندی، مواد، شکل، خط و رنگ کیفیاتی از اثر هنری هستند که در ارتباط با بازنمایی یک داستان و یا ایده، مورد بحث قرار می‌گیرند.

۳۰- شیلا کنبای، کدام نقش‌ها را نشانی از هویت ملی آریائیان و مشخصهٔ ذاتی فرش‌های ایرانی قلمداد می‌کند؟

۱) حیوانی ۲) گیاهی ۳) هندسی ۴) شکارگاه

۳۱- به اعتقاد ....., هنر ایرانی نیروهای آسمانی را می‌جوید.

۱) فرای ۲) پوپ ۳) گیرشمن ۴) سید حسین نصر

۳۲- ایزدی است که با باران ارتباط دارد و اصل همهٔ آب‌ها، سرچشمهٔ باران و باروری است که در متون، صورت متجلّی او را «ستارهٔ تابان شکوهمند» نام‌برده‌اند؟

۱) رشن ۲) ناهید ۳) میترا ۴) تیشتر

۳۳- سبک هندی در شعر فارسی با کدام عبارت مطابقت بیشتری دارد؟

۱) دارای لطافت و کثرت تشبیهات، نوجویی بر اساس ساختار و اصولِ فنّ معانی و بیان و نازک‌خیالی

۲) تمایل به اظهار قدرت در بیان مفاهیم و نکات دقیق و حس نوجویی و تفنن دوستی، ترکیبات و معانی پیچیده و دشوار

۳) کثرت استعاره، رمز پردازی و کنایات ادبی و تخیل ابداعی و شگردهای متنوع و نو در بیان، بر اساس مضامینی غیرمرسوم

۴) به سبب تأثیر زبان و فرهنگ و دیگر عوامل اجتماعی و محیط، کثرت و تشبیهاتِ مغلق و کنایات زیبا و تازه و در عین حال دقیق و باریک، سبک هندی شکل گرفت.

۳۴- تقابل نظریات انگر و دلاکروا به‌ترتیب، بر چه اساسی است؟

۱) پایهٔ کلی نقّاشی‌های خوب، طراحی و خط است. / رنگ بایستی فرم را خلق کند.

۲) ترکیب‌بندی کلاسیک پایهٔ کلیهٔ نقّاشی‌های اصیل است. / ترکیب‌بندی پویا (دینامیک) ضرورت نقّاشی‌های انقلابی است.

۳) موضوع باید حس میهن‌پرستی و قهرمانی را در جامعه زنده کند. / موضوع بایستی الهام‌بخشِ زندگی باشد.

۴) فرم در نقّاشی بایستی آرمانی باشد و رنگ از این آرمان تبعیت کند. / رنگ در نقّاشی، باید همچون پرده‌های ترنر بدرخشد.

۳۵- از نظر افلاطون و ارسطو، علّت مادی ادبیات، چیست؟

۱) Poiesis ۲) Catharsis ۳) Mimesis ۴) Phronesis

۳۶- اگر بر اساس نظریهٔ «یاکوبسن» نقّاشی را به‌منزلهٔ یک نظام نشانه‌شناسی در نظر بگیریم، آرایش شکلی عناصر تابلو و قراردادهای شمایل‌نگاشتی و مایه‌ها و گونه‌شناسی‌ها چه موقعیتی پیدا می‌کنند؟

۱) مجاز مرسل (محور هم‌نشینی) به آرایشِ شکلی عناصر آن باز می‌گردد و استعاره (محور جانشینی) به قراردادهای شمایل‌نگاشتی اشاره دارد.

۲) شمایل و گونه‌شناسی آنها بر اساس قراردادهای زبان نقّاشی، مطابق محور همنشینی زبان بوده و آرایش شکلی عناصر تصویری، به مثابهٔ دستگاه زبان، تصویر را معنی‌دار می‌کند.

۳) مجاز مرسل (محور جانشینی) به قراردادهای شمایل‌نگاشتی اشاره دارد. استعاره که با جانشینی‌های تداعی‌گر در پیوند است، به آرایش شکلی عناصر تابلو باز می‌گردد.

۴) آرایش شکلی عناصر، همچون واک‌های زبانی فاقد کارکردهای معنایی‌اند اما در ترکیب‌بندی کلی شمایل‌ها، همانند یک جملهٔ کامل، امکانات دریافت معنی را فراهم می‌کنند.

۳۷- جنبه‌هایی که در نقش مقابل دیده می‌شود آن را به مشخصه‌های هنری کدام منطقه مربوط می‌کند؟

۱) هند
۲) ایران
۳) ترکیه
۴) ژاپن

۳۸- کدام مورد به‌عنوان منابع اساطیر ایران مطرح نیست؟

۱) یونانی ۲) هندی ۳) پهلوی ۴) اوستایی

۳۹- این جمله از کیست؟ «همهٔ صور هستی در این عالمِ جسمانی تصاویر انوار پاک و مجردی هستند که در عالمِ روحانی وجود دارند.»؟

۱) شوان ۲) ملاصدرا ۳) ابن‌سینا ۴) سهروردی

۴۰- باتوجه‌به آرای سنت‌گرایان در باب هنر، کدام عبارت صحیح است؟

۱) هر هنر قدسی، هنر دینی است، لیکن هر هنر سنتی، هنر قدسی نیست. هنر دینی در قلب هنر سنتی نهفته است.

۲) هر هنر قدسی، هنر سنتی است، لیکن هر هنر سنتی، هنر قدسی نیست. هنر قدسی در قلب هنر سنتی نهفته است.

۳) هر هنر مذهبی، هنر سنتی و آیینی است، لیکن هر هنر آیینی، هنر دینی نیست. هنر مذهبی در قلب هنر سنتی نهفته است.

۴) هر هنر عرفی، هنر آیینی است، لیکن هر هنر آیینی، هنر عرفی نیست. هنر عرفی در قلب هنر آیینی نهفته است.

۴۱- تصویر ظروف مقابل به کدام منطقه نسبت داده می‌شود؟

۱) چین
۲) عراق
۳) ایران
۴) سوریه

۴۲- اگر شعر را ایجاد ارتباط در خط زمان تلقی کنیم، شعر رنسانس و شاعر باروکی به‌ترتیب چه خصوصیاتی دارند؟

۱) کاربرد زبان در شعر رنسانس، کاربردی عقلی و اخلاقی در خط زمانی است. اما شاعر باروکی با ایجاد تضاد در خط سیر زمانمند، واقعیتی نو می آفریند.

۲) کاربرد زمان در شعر، بر ماهیّت و گذشت زمان مشعر است؛ اما شاعر باروکی گذشت زمان را به‌صورتی ملموس و واقعی، منطبق بر درون‌مایه شعرش، نشان می‌دهد.

۳) شعر رنسانس، توالی زمان و مکان را با ارتباطی خطی بیان می‌کند. شاعر باروکی با در هم ریختن توالی زمان و مکان ارتباطی غیرخطی و غیرمستقیم را ارائه می‌کند.

۴) کاربرد زمان در شعر رنسانس معمولاً به‌سادگی گرایش دارد. درحالی‌که شاعر باروکی نه‌تنها بر ماهیّت و گذشت زمان مشعر است، بلکه از تضادهای موجود آن نیز استفاده می‌کند.

۴۳- از نظر «تیتوس بورکهارت» نقطهٔ مقابل هنر قُدسی و هنر سنتی به‌ترتیب کدام‌اند؟

۱) هنر دنیوی/ هنر عرفی (غیر سنتی) ۲) هنر برای هنر/ فردیت‌گرایی در هنر
۳) هنر عرفی/ هنر دنیوی (غیر سنتی) ۴) فردیت‌گرایی در هنر/ هنر برای هنر

۴۴- از نظر «بارت» ساختارگرایی در شکل تخصصی خود، چیست؟

۱) تحلیل محتوا از طریق تمهیدات فرم‌های بیان که ساخت‌های مشترکی دارند.

۲) گونه‌ای تحلیل فرهنگی از آثار هنری و فکری است و ریشه در زبان‌شناسی جدید دارد.

۳) تحلیل اثر هنری بر اساس عوامل تشکیل‌دهندهٔ آن برای کشف دلالت‌های معنایی اثر از طریق شکل‌های زبان‌شناختی

۴) تحلیل اثر مستقل از هر زمینه و متن به‌روش synchronique و تطبیق محتوا بر اساس روش diachronique

۴۵- از نظر سنت‌گرایان، خصلت انتزاعی هنر اسلامی از چه چیزی نشئت‌گرفته است؟

۱) احدیّت ۲) فیض الهی و عوالمِ مثالی

۳) خیال منفصله و شهود عقلی ۴) خیال متصل و معرفت شهودی عوالم قدسی

۴۶- پایهٔ مشترک سه جنبش سوپره‌ماتیسم، پیوریسم و دِاستیل چه بود؟

۱) هندسه ۲) انتزاع ناب

۳) حداقل‌گرایی برای بیان ناب احساس ۴) ایجاد تناسبات ریاضی در فرم و رنگ و ساخت‌گرایی

۴۷- با وجودی که کانسترکتیویسم با پیکره‌سازی بسیار هم‌بسته بود، منشأ کانسترکتیویسم را در کدام جریان هنری می‌توان یافت؟

۱) فوتوریسم و تجریدگرایی ۲) نقّاشی کوبیسم و کلاژهای سه‌بُعدی پیکاسو

۳) تجربیات سزان در پست امپرسیونیسم و تجارب ساخت‌گرایی ۴) در حاضر آماده‌های مارسل دوشان و دیکونستراکتیویسم ترکیبی

۴۸- Aesthetic distance از نظر منتقدان و نظریه‌پردازانِ هنر، بیانگر چه مفهومی است؟

۱) نشان‌دهندهٔ فاصلهٔ روحی و عاطفی شخصیت‌ها از غایت داستان با شکلی زیباشناخت است.

۲) تجسم بلاواسطهٔ عاطفه با استفاده از تمایزات احساسات و نشان‌دادن فاصلهٔ حقیقت و واقعیت از طریق اثر هنری است.

۳) تمایز تجربهٔ شخصی و بلاواسطه شاعر از آنچه که در اثر هنری تحقق‌یافته است. هنر و واقعیت دو امر مجزا هستند.

۴) تفاوت و تمایز بین درون‌مایه و روایت که در بافت کاراکترهای قصه درهم‌تنیده می‌شود، به‌شکلی زیبا شناخت نشان داده می‌شود.

۴۹- از نظر «میرچا الیاده» زمانِ اساطیری و فضای قدسی به چه مناسبتی، بی‌نهایت تکرار می‌شود؟

۱) تجلّی امر قدسی در لایتناهی ۲) تجلّی امر معنوی در لامکان

۳) صنع الهی و قدسی در لازمانی ۴) هر صنعِ نو آدمی

۵۰- استعاره چیست؟

۱) نوعی بیان رمزی است که در آن تنها یک رکن از سه رکنِ مجاز مرسل ذکر شده باشد.

۲) از صنایع ادبی است که دو معنی قریب و بعید دارد. با این قید که آن را به‌گونه‌ای به کار می‌برند که مخاطب از معنی قریب به معنی بعید دلالت شود.

۳) نوعی تشبیه است که در آن فقط یک رکن از دو رکن مهم تشبیه ذکر شده باشد.

۴) به معنی پوشیده سخن‌گفتن با دو معنی قریب و بعید است و آن را به‌گونه‌ای به کار می‌برند که مخاطب از معنی بعید به معنی قریب دلالت شود.

۵۱- کدام بیان، منطبق بر تقسیم‌بندی هگل در بیانِ سمبولیک است؟

۱) خیالی، وهمی، ناخودآگاه

۲) وهمی، تخیّلی، رمزی

۳) ناآگاهانه، تخیّلی، خاص

۴) سیطرهٔ محتوا بر صورت، موضوع بر بیان، تجلّی خیال از ورای صور محسوس

۵۲- از نظر شوپنهاور، هنر چگونه تعریف شده است؟

۱) هنر، تحقق مثل ادبی بر اساس «علّت کافی» در صور کلی و نوعیه است.

۲) هنر عبارت از تحقق نمود زیبایی در عالم محسوس، فارغ از صور کلی و نوعیه است.

۳) هنر، عبارت از شهود حقیقت صور مثالی به‌کمک مفاهیم است.

۴) هنر، عبارت از نظارهٔ اشیا است به‌صورت مستقل از اصلِ «علّت کافی».

۵۳- «وینکلمن» و «لسینگ» در مورد هنر، چه نظری داشتند؟

۱) با بازگشتِ مستقیم به اصالتِ هنریِ یونانِ کلاسیک اصلاحِ ذوق کنند.

۲) در مخالفت با کلاسیسیسم، بازگشت بی‌شائبه به طبیعت، سرمشق آفرینش‌های هنری قرار گیرد.

۳) هنر کلاسیک منسوخ شده است، هنرمند با کشف قوانین طبیعی بایستی زبان هنری خود را بر اساس ایده‌هایی نو، متحول کند.

۴) هنر بایستی استقلال خود را از مسائل اجتماعی حفظ کند و هنرمندان، سرمشق‌های هنری خود را از اوج هنر کلاسیک باستان اخذ و آن را با زیبایی های طبیعی تلفیق کنند.

۵۴- «دیدرو» و «روسو» چه دیدگاهی نسبت به هنر داشتند؟

۱) در مخالفت با رومانتی‌سیسم تأکید بر رویکردهای اجتماعی هنر داشتند.

۲) هنر را صرفاً فعالیّتی اجتماعی می‌دانستند که زیباشناسی هدفِ ثانوی آن است.

۳) هنر را صرفاً فعالیّتی زیباشناسانه می‌دانستند که تعهد اجتماعی، هدفِ ثانوی آن است.

۴) در مخالفت با کلاسیسیسم هنجار آور کوشیدند بازگشتی بی‌شائبه به طبیعت داشته باشند.

۵۵- هنر مدرن بر کدام‌یک بیشتر تأکید دارد؟

۱) بر برتری اخلاق نسبت به هنر

۲) بر خودمختاری هنر و دنبال‌کردن آرمان هنر برای هنر

۳) بر تاریخ‌باوری و بازنمایی آنچه به‌طور واقعی وجود دارد.

۴) بر زبان به مثابهٔ واسطه‌ای برای ادراک یا تشریح جهان

۵۶- از نظر هگل: مطلق در آغاز، در جامهٔ عدم وساطت، یعنی به‌صورت اعیان محسوس خارجی، جلوه‌گر می‌شود. تابش مطلق یا مثال از پسِ حجاب جهانِ محسوسات، چه نام دارد؟

۱) طبیعت ۲) زیبایی

۳) خردِ عینیّت یافته ۴) انگاره‌های دیالکتیکی و تکوینی اعیان

۵۷- «فریتهوف شووان» اصول و معیارهای هنر را بر اساس زیبایی و هنر قدسی چگونه توصیف می‌کند؟

۱) هنر مقدس از امر قدسی نشئت می‌گیرد که تجلّی زیبایی الهی و تحقق الوهیت در جهان محسوس و جهان‌های معنوی و نامحسوس است.

۲) هدفِ هنر قدسی تجلّی زیبایی است، هنر، بر اساس اصول زیبایی که در ماده ظاهر می‌شود و امر قدسی را محقق می‌کند، هنر مقدس شناخته می‌شود.

۳) هنر قدسی تا حد زیادی غایت زیبایی‌شناسی را نادیده می‌گیرد. شهود زیبایی‌شناختی فقط به‌صورت ثانوی در تکوین یک اثر هنری قدسی وارد می شود.

۴) هر هنری که تحقق زیبایی و مجال ظهور صور قدسی و صورة الاصور باشد، هنر قدسی است که زیبایی در آن نه به‌صورت ثانوی بلکه به‌عنوان اصل، در تکوین آن وارد می‌شود.

۵۸- از نظر «تیتوس بورکهارت» ذاتِ زیبایی از منظر اسلام با کدام عبارت مطابقت بیشتری دارد؟

۱) تجلّی حقیقت و کلّی جهانی

۲) مبتنی بر مراقبه و شهود سالک مسلمانان است که در هنر اسلامی متجلّی می‌شود.

۳) اسم اعظم جمیل و امر الهی است که مبدأ تحقق صورت‌های کلّی و جهانی شده است.

۴) حقیقتی متعالی است که توسط هنرمند مسلمان، مادهٔ تاریک و ظلمانی را به شراف درخشیدن واصل می‌کند.

۵۹- نظریهٔ ارتباطی هنر، آن را چگونه تجربه‌ای می‌داند؟

۱) هنر تجربه‌ای با منش خاص تقلیدی است.

۲) هنر تجربه‌ای حسی و مکاشفه‌ای درونی است.

۳) هنر تجربه‌ای منبعث از درگیری با کیفیات بصری همچون شکل، رنگ، خط و غیر است.

۴) هنر تجربه‌ای است که فراتر از ذهنیّت یک فرد و در بنیاد خود، بینا ذهنی و بینا انسانی است.

۶۰- چه‌کسی دربارهٔ گسترهٔ هنر ایرانی اسلامی گفته است: «در هنگامی‌که اروپا در قرون تاریک خفته بود، علم و هنر اسلامی نیمی از جهان را روشن کرد و با اینکه سایر سرزمین‌های جهان اسلامی هم در این موفقیت سهیم بوده‌اند، منبع اصلی این روشنایی در ایران بوده است.»؟

۱) رنه گنون ۲) سید حسین نصر ۳) پوپ ۴) دکتر علی شریعتی

پاسخ‌نامهٔ تشریحی آزمون سراسری دکتری تخصصی هنر (کد ۲۵۰۴) ــ سال ۱۳۹۰

۱- گزینه ۲

قرآن کریم در دوره‌های آغازینِ نزول، هیچ‌گونه «تذهیب» (یعنی آراستن با طلا و نقوش رنگین) نداشت. اما به‌تدریج و برای مشخص کردنِ شروعِ سوره‌ها و پایانِ آیات، استفاده از قاب‌بندی‌های متناسب در ابتدای قرآن، نقش‌های «برگِ نخلی» (پالْمِت) در حاشیهٔ صفحات، و گل‌نقش‌های کوچک مانند شَمسه

(طرحی دایره‌وار و خورشیدمانند) بین آیه‌ها رایج شد. تصاویری که در پرسش ارائه شده، نمونه‌ای از تذهیبِ یک قرآنِ نوشته‌شده (کتابت‌شده) در بغداد است (۳۹۱ هـ.ق). نقش‌ونگارهای به‌کاررفته در قرآن‌های آن دوره، نشان‌دهندهٔ سنت‌ها و سبک‌های هنریِ رایج در آن زمان در بغداد، به‌عنوان مرکزِ مهمِ جهان اسلام، بود. برای مثال، طرح‌های گل «نیلوفر آبی» (لوتوس)، که ریشه در هنرِ باستانیِ منطقهٔ مدیترانه داشت، از طریق چین و مصر به هنر اسلامی راه پیدا کرد. همچنین، نقش‌های «برگِ نخلِ پیچ‌خورده» (پالْمِت) و گل‌نقش‌های کوچکِ بین آیات (شمسه‌ها) که پیش‌تر ذکر شد، نیز از همین سنت‌های هنری تأثیر گرفته بودند. از طرف دیگر، طرح‌هایی که در آن‌ها از نقشِ «بال»، «نگین» یا «مُهره» (مُهره‌نشان) و پَر استفاده شده، از هنر دورهٔ ساسانی و مناطق آسیای مرکزی و ایرانِ پیش از اسلام الهام گرفته شده‌اند. هنر تذهیب در قرآن‌ها با گذشت زمان، پیچیده‌تر و پُرزرق‌وبرق‌تر شد. صفحه‌های آغازینِ قرآن‌ها با طرح‌های هندسیِ درهم‌تنیده و پیچیده پوشانده شد و فضاهای خالی میان نوشته‌ها نیز با نقش‌ونگارهای گیاهیِ پیچ‌درپیچ (مانند طرح‌های اسلیمی، که شاخ‌وبرگ‌های درهم‌پیچیده و انتزاعی هستند) پُر می‌شد. حاشیهٔ صفحه‌ها نیز اغلب با نقش‌های هندسیِ گره‌مانند و با رنگ‌های درخشان مانند طلایی، آبی و قرمز تزئین می‌شد.

۲- گزینه ۱

در سنت‌های هنریِ کهن و صنایع دستیِ سنتی، بازنماییِ نقوشِ حیوانی غالباً با رویکردی طبیعت‌گرایانه، هرچند همواره تابعِ قراردادهای سبکیِ مشخص، صورت می‌گرفت. این شیوه در آثار هنریِ متنوع، به‌ویژه در سفالینه‌ها و آثار فلزیِ به‌جامانده از فرهنگ‌های گوناگون، به‌خوبی مشهود است. بررسی گزینه‌ها: گزینهٔ «۱»: این گزینه نقشِ خرگوشی را روی یک قطعه سفالین مصری، متعلق به سدهٔ پنجم هـ.ق، نمایش می‌دهد. این نقش، نمونه‌ای از شیوهٔ بازنمایی حیوانات در هنرِ مصرِ دورهٔ اسلامی است. در این اثر، هنرمند کوشیده است ضمن رعایتِ تناسبات، جزئیات و ظرایفِ طبیعیِ نقش را نیز، البته در چارچوبِ قراردادهای هنریِ متداولِ آن دوره، بازتاب دهد؛ گزینهٔ «۲»: این گزینه نقشِ خرگوشی را بر روی یک قطعه سفالین ایرانی، متعلق به سدهٔ ششم هـ.ق، نشان می‌دهد. این نقش، نمایانگرِ شیوهٔ رایجِ تصویرسازیِ حیوانات در هنرِ ایرانیِ آن عصر است که مشخصهٔ آن استفاده از خطوطِ روان و ظریف و پالتِ رنگیِ محدود (اغلب تک‌رنگ یا دو رنگ) برای ایجادِ تصویری موجز و گویاست. گزینهٔ «۳»: این گزینه نقشِ خرگوشی را بر روی سفالینه‌ای سوری، متعلق به سدهٔ ششم هـ.ق، ارائه می‌کند. گزینهٔ «۴»: این گزینه نقشِ خرگوشی را نمایش می‌دهد که به شیوهٔ قلم‌زنی بر لبهٔ یک ظرفِ فلزیِ ایرانی، متعلق به سدهٔ ششم یا اوایلِ سدهٔ هفتم هـ.ق، اجرا شده است. این تکنیک (قلم‌زنی) و نحوهٔ اجرای نقش، نمونه‌ای از هنر فلزکاریِ رایج در ایرانِ آن دوره است.

۳- گزینه ۴

تصویر، سبویی سفالین را نشان می‌دهد که ساختهٔ دستِ مردمان «پوئِبْلو» (Pueblo) است. پوئِبْلوها گروهی از اقوام بومی آمریکا (Native American) هستند که از دوران‌های بسیار قدیم (ریشه‌هایشان به پیش از تاریخ می‌رسد) در مناطق جنوب غربی ایالات متحده امروزی (به‌ویژه ایالت‌های نیومکزیکو و آریزونا) سکونت داشته و دارند. نام «پوئِبْلو» در زبان اسپانیایی به معنی «روستا» است و این نام را استعمارگران اسپانیایی به دلیل سبک معماری خاص این مردمان به آن‌ها دادند؛ آن‌ها در خانه‌های چندطبقه و به‌هم‌پیوسته از جنس خِشت و سنگ زندگی می‌کردند که شبیه به روستا بودند. مردمان پوئِبْلو امروزه نیز همچنان در سرزمین‌های سنتی خود زندگی می‌کنند و فرهنگ، زبان و سنت‌های غنی خود را حفظ کرده‌اند. آن‌ها به‌خاطر مهارت‌های برجسته‌شان در کشاورزی (به‌ویژه کشت ذرت، لوبیا و کدو)، معماری خشتی (ساختمان‌های خشتی)، و به‌خصوص سفالگریِ بسیار زیبا و هنرمندانه شهرت جهانی دارند. سفال‌های پوئِبْلو، مانند سبوی نشان‌داده‌شده در تصویر، اغلب با نقوش هندسیِ دقیق یا طرح‌های نمادینِ برگرفته از طبیعت و باورهایشان تزئین می‌شوند و هر گروه یا روستای پوئِبلو سبک و نقش‌ونگارِ خاص خود را دارد. این سفالینه‌ها نه‌تنها کاربردی بودند، بلکه بخش مهمی از هویت فرهنگی و آیین‌های این مردمان به شمار می‌روند.

۴- گزینه ۱

«آرتور شوپنهاوئِر» (Arthur Schopenhauer)، فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم، با شاهکار خود، کتاب «جهان همچون اراده و تصور»، تحولی بنیادین در اندیشهٔ فلسفی غرب ایجاد کرد. منظور شوپنهاور از «اراده» (Wille)، نیرویی کور، واحد، بی‌هدف و بی‌وقفه است که اساس و جوهرِ درونیِ تمام پدیده‌های جهان را تشکیل می‌دهد؛ و منظور از «تصور» (Vorstellung)، جهانی است که ما از طریق حواس و ذهن خود یعنی جهان پدیدارها درک می‌کنیم. اندیشه‌های او بر «فریدریش ویلهلم نیچه» (Friedrich Wilhelm Nietzsche) و «لودویگ ویتگنشتاین» (Ludwig Josef Johann Wittgenstein) تأثیری ژرف بر جای گذاشت. کتاب «جهان همچون اراده و تصور» در چهار بخش اصلی سامان یافته است: ۱) بخش اول: جهان به‌مثابهٔ

تصور (نگاهی به جهانِ پدیدارها که تابعِ اصلِ دلیلِ کافی است). ۲) بخش دوم: جهان به‌مثابهٔ اراده (بررسی درجات و صورت‌های مختلفِ تجلی یا پدیدار شدنِ اراده در طبیعت، از نیروهای فیزیکی تا حیات گیاهی، حیوانی و انسانی). ۳) بخش سوم: جهان به‌مثابهٔ تصور (بخش دوم این نگاه)؛ شامل نظریهٔ هنر و زیبایی‌شناسی (بررسی هنر به‌مثابه راهی برای شناختِ ایده‌ها یا مُثُل). ۴) بخش چهارم: جهان به‌مثابهٔ اراده (بخش دوم این نگاه)؛ شامل مباحث اخلاق و نفیِ اراده (بررسی راه رهایی از رنجِ ناشی از اراده). شوپنهاور در بخش سوم کتاب، که به «زیبایی‌شناسی» اختصاص دارد، جایگاهی بی‌همتا و برتر برای «موسیقی» در میان هنرها قائل است. او موسیقی را عالی‌ترین جلوهٔ هنری می‌داند که صرفاً در «بُعد زمان» و از طریق آن درک می‌شود و برخلاف هنرهای دیگر (مانند نقاشی یا مجسمه‌سازی)، به «مکان» و اصل «علیت» (رابطهٔ علت و معلولی) وابسته نیست. به بیان دیگر، شوپنهاور معتقد بود موسیقی نه‌تنها یکی از قدرتمندترین هنرهاست، بلکه مستقیم‌ترین راه برای دست یافتن به «ایده‌ها» (Ideen) یا «مُثُل افلاطونی» نیست، بلکه حتی فراتر از آن، نسخه یا تصویرِ مستقیمی از خودِ «اراده» (آن نیروی بنیادینِ هستی) است. او با الهام از افلاطون، بر این باور بود که هنرهای دیگر (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، شعر) همگی رونوشت یا تجسمی از «ایده‌ها» هستند [منظور شوپنهاور از ایده‌ها، الگوهای ازلی و ابدیِ انواعِ موجودات و پدیده‌هاست که مراتبِ گوناگونِ تجلیِ اراده هستند]. اما موسیقی را از این قاعده مستثنی می‌دانست. به عقیدهٔ او، موسیقی به‌طور مستقیم خودِ «اراده» را، با تمام پویایی‌ها، تنش‌ها، شادی‌ها و رنج‌هایش، بازتاب می‌دهد؛ یعنی همان جنبه‌هایی از واقعیت درونیِ هستی را آشکار می‌سازد که در قالب کلمات (زبان) یا تصاویر قابل بیان یا نمایش نیستند. از این منظر، شوپنهاور موسیقی را به‌مثابه یک زبانِ جهانیِ احساسات معرفی می‌کند که نیازی به ترجمهٔ مفهومی ندارد و به‌طور مستقیم با عمیق‌ترین لایه‌های وجودیِ ما و با اصلِ بنیادینِ هستی (اراده) ارتباط برقرار می‌کند. در نهایت، شوپنهاور باور داشت که موسیقی می‌تواند تجربه‌ای رهایی‌بخش برای انسان فراهم آورد. از آنجا که غرق شدن در موسیقی، فرد را به‌طور موقت از چنگالِ خواسته‌های بی‌پایانِ «اراده» و رنجِ ناشی از آن می‌رهاند و به حالتی از تأملِ زیباشناختیِ محض و فارغ از خواستن می‌برد، می‌تواند به انسان در مواجهه با دشواری‌ها و تحملِ رنجِ زندگی یاری رساند و لحظاتی از آرامش و تعالی معنوی را به ارمغان آورد.

۵- گزینه ۴

«انجمن اُخُوَت پیشارافائلی» (Pre-Raphaelite Brotherhood / PRB) گروهی تأثیرگذار از نقاشان، شاعران و منتقدان هنری انگلیسی بود که در اواسط قرن نوزدهم میلادی (حدود ۱۸۴۸) شکل گرفت. تأسیس این انجمن، واکنشی مستقیم به رویکرد هنریِ غالب در «آکادمی سلطنتی هنر» انگلستان بود. اعضای آن معتقد بودند هنرِ مورد تأییدِ آکادمی، سطحی، تصنعی و فاقد محتوای عمیق و بیش از حد بر تقلیدِ صِرف از استادانِ دورهٔ اوج رنسانس، به‌ویژه «رافائل سانتسیو دو اوربینو» (Raffaello Sanzio da Urbino) معروف به «رافائل»، و پیروان متأخر او متمرکز است. «ویلیام هولمن هانت» (William Holman Hunt)، «جان اِورت میلِی» (John Everett Millais) و «دانته گابریل روسِتی» (Dante Gabriel Rossetti) بنیان‌گذاران اصلی این انجمن بودند. هدف هنرمندان پیشارافائلی، خلقِ هنری سرشار از جزئیات دقیق، صداقتِ بی‌پیرایه، جدیت اخلاقی و غنای معنوی بود. آن‌ها برای دستیابی به این هدف، به هنرِ اروپاییِ پیش از دورانِ رافائل، به‌خصوص هنرِ ایتالیاییِ اوایلِ رنسانس (کواتروچنتو - قرن پانزدهم)، توجه کردند و از آن الهام گرفتند، زیرا بر این باور بودند که هنرِ آن دوره از خلوص و صداقتِ بیشتری برخوردار است. از همین رو، نام «پیشارافائلی» (به‌معنای پیش از رافائل) را برای خود برگزیدند. آن‌ها همچنین تا حدی از آثار نقاشانِ آلمانیِ «گروه نازارِن» (Nazarener/Nazarenes) [نَصْرانی‌ها] نیز تأثیر پذیرفتند؛ گروهی که در اوایل قرن نوزدهم در رم فعال بودند و در پی احیای هنر دینی با الهام از هنرمندان قرون وسطی و اوایل رنسانس بودند. [به پاسخ پرسش ۷۰ آزمون سراسری هنر ۱۳۹۲ رجوع کنید]. پیشارافائلی‌ها منتقدِ جدیِ نفوذِ فکریِ «سِر جاشوآ رینولدز» (Sir Joshua Reynolds)، بنیان‌گذار و رئیس پیشینِ آکادمی سلطنتی، و قواعدِ خشک و کلیشه‌ایِ آموزش آکادمیک بودند. آن‌ها رویکردِ آکادمیک به «نقاشی صحنه‌های روزمره» یا «ژانرنگاری» (Genre painting) را که غالباً سطحی و تصنعی بود، به چالش کشیدند، هرچند خودشان نیز گاه صحنه‌هایی از زندگی معاصر را با نگاهی نمادین و اخلاقی به تصویر می‌کشیدند. از نظر فنی، پیروان هنر پیشارافائلی از رنگ‌های تیره و سایه‌پردازی‌های غلیظِ رایج در نقاشیِ دوران ویکتوریا فاصله گرفتند و از رنگ‌های روشن، شفاف و درخشان و خطوطِ واضح و دقیق بهره بردند. روش کار آن‌ها روی زمینهٔ سفیدِ مرطوب (wet-white ground) به شفافیت و درخشش رنگ‌ها کمک می‌کرد. رویکرد کلی آن‌ها ترکیبی بود از گرایشِ رمانتیک به موضوعاتِ قرون وسطایی و ادبی، و اشتیاق برای «بازنماییِ صادقانه و دقیقِ طبیعت با تمام جزئیاتش»، فارغ از قواعدِ دست‌وپاگیرِ آکادمیک. پیشارافائلی‌ها با انتخابِ موضوعاتی از کتاب مقدس، آثار «ویلیام شِکْسْپیر» (William Shakespeare)، شاعران رمانتیک مانند «جان کیتْس» (John Keats)، و شاعرِ معاصرشان «آلفرد لُرد تِنْیسون» (Alfred Lord Tennyson)، کوشیدند نقاشی را به رسانه‌ای برای بیانِ مضامینِ عمیقِ اخلاقی و معنوی بدل کنند. آن‌ها به‌شدت تحت تأثیرِ آموزه‌های «جان راسکین» (John Ruskin)، منتقدِ بزرگِ هنریِ قرن نوزدهم، قرار داشتند که بر لزومِ «وفاداری به طبیعت» و بازگشت به صداقت و خلوصِ هنرِ پیش از رافائل تأکید می‌ورزید. راسکین از مدافعانِ سرسختِ پیشارافائلی‌ها در سال‌های آغازینِ فعالیتشان بود و از آن‌ها در برابر انتقاداتِ تندِ محافلِ هنری دفاع کرد. فعالیت اعضا و پیروان این انجمن تنها به نقاشی محدود نشد و به حوزه‌های دیگر مانند طراحیِ مبلمان، پارچه، شیشه‌های منقوش (ویترای)، کاغذ دیواری و تصویرسازیِ کتاب نیز گسترش یافت. این فعالیت‌ها نقشی اساسی در شکل‌گیریِ «جنبش هنر و صنایع‌دستی» (Arts and Crafts movement) یا «جنبش هنر و پیشه» در اواخر قرن نوزدهم ایفا کرد، که هدفش احیای کیفیتِ هنری و ارزشِ کارِ دستی در برابر تولیدِ انبوهِ صنعتی بود. بررسی سایر

گزینه‌ها: «نَبی‌ها» (Les Nabis) گروهی از نقاشانِ پُست‌اِمپرسیونیست (پسادریافتگر) در اواخر قرن نوزدهم (حدود ۱۸۸۸-۱۹۰۰) در پاریس بودند. آنها متأثر از پل گوگَن (Paul Gauguin) و گرایش‌های نمادگرایانه (Symbolism)، به استفاده از رنگ‌های تخت، فرم‌های ساده‌شده و بیانِ ذهنی و معنوی در هنر، در مخالفت با سنت‌های آکادمیک و طبیعت‌گراییِ امپرسیونیستی، روی آوردند. (از نظر زمانی و سبکی با PRB متفاوتند). «برنارد ون اُرلی» (Bernard van Orley)، هنرمندِ فلاندری (منطقهٔ بلژیک و هلند کنونی) در اوایل قرن شانزدهم بوده است. او از اولین هنرمندانی بود که سبکِ «رنسانسِ ایتالیایی» را با سنتِ هنریِ شمال اروپا ترکیب کرد. (به دورهٔ رنسانس تعلق دارد و بسیار پیش از PRB است). «هنر نایف» (Les Naïfs/Naïve Art)، اصطلاحی برای آثار «هنرمندان خودآموخته» یا مکتب‌ندیده که آموزشِ رسمیِ آکادمیک ندیده‌اند. این سبک که در اوایل قرن بیستم برجسته شد، با سادگی، رنگ‌های زنده، پرسپکتیوِ غیرعلمی و حسی کودکانه شناخته می‌شود. «آنری روسو» (Henri Rousseau) مشهورترین نمایندهٔ آن است. (سبکی متفاوت و مرتبط با هنرمندان بدون آموزش رسمی است). سایر گروه‌های شکل‌گرفته در انگلستان عبارت‌اند از:

۱) جنبش هنر و صنایع‌دستی: جریانی هنری و اجتماعی محوری بود که در اواخر قرن نوزدهم (حدود ۱۸۸۰ میلادی) در بریتانیا پدیدار شد و به‌سرعت در سراسر اروپا و آمریکای شمالی نفوذ یافت. این جنبش، واکنشی مستقیم و آگاهانه به صنعتی‌شدن شتابان و پیامدهای منفیِ اجتماعی، فرهنگی و زیباشناختیِ آن، به‌ویژه افت کیفیت تولیدات انبوه و زوال مهارت‌های دستی بود. اساس فکری این جنبش بر پایهٔ بازگشت به ارزش‌های کیفیت، اصالت و زیبایی در تولید محصولات روزمره و احیای پیوند میان هنر و زندگی استوار بود. هنرمندان و صنعتگرانِ این جنبش عمیقاً نگران از بین رفتن مهارت‌های سنتی و حاکمیتِ کالاهای بی‌کیفیت، بی‌روح و فاقد ارزش هنری بودند که محصول انقلاب صنعتی تلقی می‌شد. چهره‌های شاخص این جنبش عبارت‌اند از: ویلیام موریس (William Morris): اغلب به‌عنوان بنیان‌گذار اصلی و نیروی محرک جنبش شناخته می‌شود. او نقاش، طراح (پارچه، کاغذ دیواری، مبلمان، چاپ)، شاعر، نویسنده و فعال سوسیالیست بود که بر تولید محصولات باکیفیت با استفاده از روش‌های سنتی و دستی و بهبود شرایط کار صنعتگران تأکید داشت. دیدگاه‌های سوسیالیستی او بر ایدهٔ دموکراتیزه کردن هنر و بهبود زندگی کارگران تأثیر گذاشت. جان راسکین (John Ruskin): منتقد هنری برجسته و نظریه‌پرداز اصلی که الهام‌بخش بسیاری از ایده‌های جنبش بود. او بر اصالتِ هنرهای دستی، صداقت در استفاده از مواد، پیوند میان هنر، طبیعت و اخلاق و ارزش‌های انسانی در کار تأکید می‌کرد. والتر کِرین (Walter Crane): تصویرگر، نقاش و طراح پرکار انگلیسی که در طیف گسترده‌ای از هنرهای تزئینی، از جمله تصویرسازی کتاب‌های کودکان، طراحی کاشی‌های سرامیکی و کاغذ دیواری، فعال بود. اصول و ایده‌های اساسی این جنبش عبارت‌اند از: الف. تأکید بر کیفیت و اصالت: استفاده از مواد طبیعی و مرغوب و به‌کارگیری روش‌های دستی و سنتی در تولید؛ ب. وحدت شکل و عملکرد: ایجاد هماهنگی میان زیبایی‌شناسی (فرم) و کاربرد (عملکرد)؛ اعتقاد به اینکه اشیاء کاربردی نیز باید زیبا باشند؛ ج. احیای سنت‌های هنری: الهام‌گیری از زیبایی‌شناسی و فنونِ هنرهای قرون وسطی (به‌ویژه گوتیک) و اوایل رنسانس، به‌عنوان دورانی که پیوند میان هنر و صنعتگری قوی بود؛ د. دموکراتیزه کردن هنر (آرمان): اعتقاد به اینکه هنر باید در زندگی روزمره مردم جریان داشته باشد و به بهبود کیفیت زندگی همهٔ اقشار جامعه کمک کند (هرچند در عمل، محصولات دست‌ساز اغلب گران‌قیمت بودند)؛ هـ. صداقت در استفاده از مواد: نمایش دادنِ طبیعتِ واقعیِ مواد به‌جای پنهان کردن یا تقلید کردنِ آن‌ها؛ اجتناب از تزئیناتِ سطحی و بیهوده که ساختارِ اثر را پنهان کند. این جنبش تأثیر گسترده‌ای بر حوزه‌های مختلف گذاشت که عبارت‌اند از: الف) معماری و طراحی داخلی: احیای سبک‌های سنتی‌تر، تأکید بر صنایع‌دستی، مواد طبیعی و نمایشِ ساختارِ بنا؛ ب) هنرهای تزئینی و کاربردی: تحول در طراحی مبلمان، پارچه، کاغذ دیواری، ظروف، جواهرات، چاپ و کتاب‌آرایی؛ ج) احیای صنایع‌دستی: کمک به حفظ و زنده‌کردنِ فنون سنتی مانند چاپ دستی، شیشه‌گری، نساجی، صحافی، چوب‌کاری و فلزکاری. این جنبش الهام‌بخش جنبش‌های هنری مهم بعدی مانند «هنر نو» (Art Nouveau)، «هنر دکو» (Art Deco) و حتی اصول اولیهٔ جنبش «مدرنیسم» (Modernism) و «باهاوس» (Bauhaus) در آلمان (که به دنبال پیوند جدیدی میان هنر، صنعت و طراحی بود) شد. میراث آن در تأکید بر کیفیت، کارِ دستی و طراحیِ یکپارچه، هنوز هم در جنبش‌های معاصر طراحی و صنایع‌دستی زنده است.

۲) باشگاه هنر نوین انگلستان (The New English Art Club): این باشگاه معروف به (NEAC) در سال ۱۸۸۶ توسط جمعی از نقاشان جوان انگلیسی که در پاریس تحصیل کرده بودند، تأسیس شد. هدف اصلی آن‌ها رقابت با رویکرد محافظه‌کارانه آکادمی سلطنتی هنر لندن و ارائه فضایی برای نمایش آثار نوآورانه‌تر بود. این باشگاه ابتدا «انجمن نقاشان انگلیسی فرانسوی» نام داشت که نشان‌دهنده تأثیر قوی امپرسیونیسم فرانسه بر بنیان‌گذاران آن بود. آن‌ها در پاریس تحت تأثیر هنرمندانی چون کلود مونه و ادگار دگا قرار گرفته بودند. اعضای NEAC با وجود وفاداری به برخی سنت‌های کلاسیک، به دنبال نوآوری مبتنی بر تجربه شخصی بودند. آن‌ها به شدت به نقاشی در فضای باز (Plein air)، ثبت لحظات و تأثیرات گذرا، و استفاده از نور و رنگ طبیعی علاقه‌مند بودند. این رویکرد منجر به شکل‌گیری سبک نوین هنری در انگلستان شد. از اعضای این باشگاه می‌توان به ویلیام لیدلی (William Laidlay)، فرانک براملی (Frank Bramley)، سر جورج کلاوزن (Sir George Clausen)، جان سینگر سارجنت (John Singer Sargent)، توماس کوپر گوچ (Thomas Cooper Gotch) و فیلیپ ویلسون استیر (Philip Wilson Steer) اشاره کرد. NEAC به عنوان یکی از قطب‌های مهم هنری لندن شناخته می‌شود که نقشی کلیدی در معرفی و گسترش رویکردهای مدرن‌تر نقاشی در انگلستان، به‌ویژه تأثیرات امپرسیونیسم، ایفا کرد.

۳) انجمن نقاشان متحد (The Allied Artists Association): نهاد هنری مستقل معروف به (AAA) که در سال ۱۹۰۸ توسط منتقد هنری برجسته، «فرانک راتر» (Frank Rutter) در لندن تأسیس شد و تا حدود سال ۱۹۶۵ فعالیت داشت. این انجمن در واکنش به رویکرد محافظه‌کارانه و سیاست‌های گزینشی نهادهای معتبری مانند آکادمی سلطنتی هنر و حتی باشگاه هنر نوین انگلستان (NEAC) شکل گرفت. هدف اصلی آن ایجاد بستری آزاد و فراگیر برای نمایش و ترویج جریان‌های مختلف هنر مدرن در بریتانیا بود. AAA از «سالن مستقلان (آزادسران)» (Salon des Indépendants) در پاریس الگوبرداری می‌کرد و ویژگی آن برگزاری نمایشگاه بدون نیاز به تأیید هیئت داوران بود. این سیاست «درهای باز» فرصتی برای هنرمندانی فراهم می‌کرد که ممکن بود آثارشان توسط نهادهای سنتی‌تر پذیرفته نشود. اعضای انجمن نقاشان متحد به شدت تحت تأثیر نوآوری‌های هنرمندان پساامپرسیونیست مانند پل سزان (Paul Cézanne)، پل گوگن و وینسنت ون گوگ (Vincent van Gogh) بودند. پیوستن «والتر سیکرت» (Walter Sickert)، «گروه کَمدِن تاون» (The Camden Town Group)، در سال ۱۹۱۱ نقطه عطفی برای انجمن بود. سیکرت به چهره‌ای محوری تبدیل شد و نقش مهمی در هدایت هنر بریتانیا به سوی مدرنیسم و فراتر رفتن از امپرسیونیسم ایفا کرد. انجمن با برگزاری نمایشگاه‌های منظم و سالانه، نقش مهمی در معرفی طیف وسیعی از گرایش‌های هنر مدرن (از جمله امپرسیونیسم، پساامپرسیونیسم، کوبیسم و اکسپرسیونیسم) به مخاطبان بریتانیایی داشت و فضایی پویا برای گفتگوی هنری ایجاد کرد.

۴) گروه بِلومْزبِری (Bloomsbury Group): حلقه‌ای تأثیرگذار از نویسندگان، هنرمندان و روشنفکران بریتانیایی که عمدتاً بین سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۳۰ در محله بلومزبری لندن فعال بودند و گردهمایی‌های فکری و دوستانه داشتند. اعضای گروه دیدگاهی شک‌گرایانه و انتقادی به فلسفه، زیبایی‌شناسی و ادبیات داشتند و به دنبال به چالش کشیدن پیش‌فرض‌های رایج و ارائه ایده‌های نو بودند. تفکر آن‌ها عمیقاً تحت تأثیر فیلسوفانی چون «جی. ای. مور» (G.E. Moore) در اخلاق، برتراند راسل (Bertrand Russell) و آلفرد نورث وایتهد (Alfred North Whitehead) در منطق و ریاضیات بود که به نگاه انتقادی و تلاش برای تعریف دقیق مفاهیم کمک کرد. گروه به‌شدت با ریاکاری، محافظه‌کاری و قراردادهای اجتماعی دوران ویکتوریایی و ادواردی مخالف بود و بر صداقت فردی و بیان آزاد تأکید می‌کرد. آن‌ها در پی خلق آثاری بودند که بازتاب صادقانهٔ واقعیت درونی و تجارب انسانی باشد و از کلیشه‌ها فاصله بگیرد. تأکید بر اهمیت زیبایی‌شناسی و فرم (به‌ویژه در نظریات کلایو بل (Clive Bell) و راجر فرای (Roger Fry)) از ویژگی‌های مهم آن‌ها بود. اعضای برجسته این گروه عبارت‌اند از: ۱. نویسندگان: ویرجینیا وولف (Virginia Woolf)، رمان‌نویس برجسته و از پیشگامان سبک سیال ذهن، لیتون استریچی (Lytton Strachey)، زندگی‌نامه‌نویس؛ ای. ام. فورستر (E. M. Forster)، رمان‌نویس؛ ۲. منتقدان و نظریه‌پردازان هنر: کلایو بل، نظریه‌پرداز فرمالیسم (نظریه فرم معنادار) و راجر فرای، معرف پست‌امپرسیونیسم؛ ۳. نقاشان: ونسا بل (Vanessa Bell) و دانکن گرانت (Duncan Grant)؛ ۴. دیگر زمینه‌ها: جان مینارد کینز (John Maynard Keynes)، اقتصاددان برجسته. با وجود ماهیت غیررسمی، گروه بلومزبری تأثیر عمیق و ماندگاری بر فرهنگ، هنر و اندیشه مدرن در بریتانیا و جهان غرب گذاشت.

۵) گروه کَمْدِن تاون: گروهی متشکل از نقاشان انگلیسی که بین سال‌های ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳ فعال بودند و هدف اصلی‌شان ترویج و گسترش پست‌امپرسیونیسم در انگلستان بود. اعضای گروه معمولاً در کارگاه «والتر سیکرت» در محله کمدن تاون لندن گرد هم می‌آمدند. نام گروه نیز به پیشنهاد سیکرت از همین محله گرفته شد. هنرمندان این گروه تحت تأثیر پست‌امپرسیونیسم، از فرم‌های ساده و سطوح رنگی تخت استفاده می‌کردند. موضوعات آثارشان شامل صحنه‌های خیابانی، منظره، پرتره، بدن‌های برهنه و طبیعت بی‌جان بود. آن‌ها به ویژه به زندگی روزمره، تجربیات مردم عادی و واقعیت‌های اجتماعی، خصوصاً در کمدن تاون و مناطق کارگری لندن، توجه داشتند و سعی در به تصویر کشیدن صادقانه آن داشتند. برخی اعضای گروه کمدن تاون به «انجمن نقاشان متحد» (AAA) پیوستند و در توسعه زیرساخت‌های هنری و نقد هنری نقش داشتند. گروه در سال ۱۹۱۳ منحل شد، اما بسیاری از اعضای آن به همراه هنرمندان دیگر، «گروه لندن» (The London Group) را تشکیل دادند که به تأثیرگذاری بر هنر مدرن بریتانیا و گسترش پست‌امپرسیونیسم ادامه داد. هارولد گیلمَن (Harold Gilman)، لوسین پیسارو (Lucien Pissarro) و پرسی ویندهم لوئیس (Percy Wyndham Lewis) از اعضای مهم گروه بودند. گروه کمدن تاون تأثیر قابل توجهی بر هنر پست‌امپرسیونیستی در انگلستان گذاشت، به شکل‌گیری خودآگاهی هنری و اجتماعی کمک کرد و حلقه‌ای مهم در تاریخ هنر مدرن بریتانیا محسوب می‌شود.

۶) گروه لندن: انجمن مستقل از نقاشان و پیکرتراشان انگلیسی که در سال ۱۹۱۳، در آستانه جنگ جهانی اول، تأسیس شد. این گروه به عنوان پاسخی به رویکرد محافظه‌کارانه آکادمی سلطنتی هنر و به منظور ایجاد جایگزینی برای «باشگاه هنر نوین انگلیسی» (NEAC) شکل گرفت. هدف آن نادیده گرفتن قواعد سنتی و پیشبرد نوآوری در هنر بود. «والتر سیکرت»، «اتل ساندز» (Ethel Sands)، «آنا هوپ هادسن» (Anna Hope Hudson) و «رابرت بِوِن» (Robert Bevan) مؤسسان اصلی این گروه بودند. اعضای مرتبط با گروه کمدن تاون (مانند «هارولد گیلمَن» و «والتر سیکرت») بر تصویر کشیدن زندگی طبقات کارگر و فضاهای شهری با استفاده از رنگ‌های زنده امپرسیونیستی و پست‌امپرسیونیستی تأکید داشتند. مضامین اجتماعی و واقع‌گرایانه برجسته بود. برخی دیگر از اعضا مانند «پرسی ویندهم لوئیس» و «جاکوب اپشتاین» (Sir Jacob Epstein) تحت تأثیر کوبیسم و فوتوریسم قرار گرفتند و سبک‌های نوآورانه‌تری را دنبال کردند. تنوع سبک‌ها یکی از ویژگی‌های مهم این گروه بود. با آغاز جنگ، بسیاری از هنرمندان آوانگارد گروه به خدمت سربازی رفتند، اما در همین دوران، هنرمندانی از گروه بلومزبری مانند «راجر فرای» (منتقد فرمالیست) به گروه پیوستند. گروه لندن نقش مهمی

در فراهم کردن فضایی برای هنرمندان نوآور در انگلستان ایفا کرد و به ترویج ایده‌های جدید هنری در دوران پرتلاطم جنگ جهانی اول کمک نمود. به دلیل تنوع سبکی و رویکردهای هنری، به یکی از نقاط عطف تاریخ هنر مدرن در بریتانیا تبدیل شد.

۷) انجمن هفت و پنج (Seven and Five Society): انجمن هفت و پنج یک اتحادیه هنری بود که در سال ۱۹۱۹ در لندن تأسیس شد و نام آن برگرفته از تعداد اعضای اولیه‌اش، یعنی هفت نقاش و پنج مجسمه‌ساز، بود. متن بیان می‌کند که هدف اصلی انجمن، گسترش و حفظ ارزش‌های هنری سنتی و محافظه‌کارانه در برابر جنبش‌های نوین و انقلابی، و تأکید بر ارزش‌های کلاسیک و زیبایی‌شناسی در آثار بود. اعضای برجسته این انجمن عبارت‌اند از: بن نیکلسون (Ben Nicholson)، نقاش برجسته آثار انتزاعی و هندسی که عناصر سنتی و مدرن را تلفیق می‌کرد؛ هنری مور (Henry Moore)، مجسمه‌ساز مشهور آثار انتزاعی و نیمه‌انتزاعی با تمرکز بر فرم‌های انسانی و طبیعی؛ و باربارا هِپْوُرْث (Barbara Hepworth)، مجسمه‌ساز مهم آثار انتزاعی و ارگانیک با استفاده از مواد طبیعی. انجمن در ابتدا رویکردی محافظه‌کارانه داشت اما فضایی برای تجربیات جدید نیز فراهم می‌کرد. به مرور زمان، اعضای آن (به‌ویژه با رهبری افرادی چون نیکلسون در دوره‌های بعد) به سمت مدرنیسم و انتزاع گرایش پیدا کردند و تغییرات زیبایی‌شناختی قابل توجهی در آثارشان دیده شد. با وجود رویکرد اولیه که محافظه‌کارانه توصیف شده، انجمن هفت و پنج به دلیل حضور اعضای بسیار تأثیرگذار و مدرنیست، نقش مهمی در تحولات هنری ایفا کرد. این گروه به ایجاد پلی بین هنر سنتی و مدرن کمک نمود و به عنوان یکی از نقاط عطف در تاریخ هنر مدرن بریتانیا شناخته می‌شود.

۸) گروه ایکس (Group X): انجمنی از نقاشان انگلیسی که در اوایل دهه ۱۹۲۰، پس از پایان جنگ جهانی اول، تأسیس شد. متشکل از هنرمندانی بود که پیش از جنگ فعال بودند. برخی اعضا، مانند «ویندهم لوئیس»، قبلاً در جنبش «وُرْتی‌سیسم» (Vorticism) مشارکت داشتند. هدف گروه احیای جنبش وُرْتی‌سیسم بود، اما نه به شکل تکرار، بلکه با تلفیق ایده‌ها و نوآوری‌های خود اعضا و ارائه تفسیری نو از آن در دوران پس از جنگ. وُرتی‌سیسم به عنوان یک جنبش مدرنیستی پیش از جنگ، بر شکستن قواعد سنتی و استفاده از اشکال جدید و هندسی تأکید داشت. گروه ایکس از این اصول الهام گرفت. گروه ایکس به دنبال بازتعریف و گسترش بیانیه‌های هنری وُرتی‌سیسم، ایجاد فضایی برای تبادل افکار و تجارب نوآورانه، و تأکید بر ارزش‌های مدرنیستی بود. آثار آن‌ها همچنین بازتابی از تغییرات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی پس از جنگ جهانی اول بود. گروه ایکس با تعهد به نوآوری و ارائه تفسیر جدیدی از وُرتی‌سیسم، تأثیر عمیقی بر هنر انگلیسی اوایل قرن بیستم گذاشت. این گروه به عنوان یکی از کانون‌های مهم در تاریخ هنر مدرن شناخته می‌شود و به ایجاد پلی بین جنبش‌های هنری گذشته و نوآوری‌های آینده کمک کرد.

۹) «واحد یک» (Unit One): گروهی از هنرمندان برجستهٔ مدرنیست در انگلستان (شامل معماران، نقاشان و مجسمه‌سازان) بود که در سال ۱۹۳۳ توسط نقاش، «پل نش» (Paul Nash)، تأسیس شد. هدف اصلی گروه تولید آثار نوآورانه با فرم و محتوای جدید بود. اعضا با تأکید بر فرم، هندسه و به‌ویژه انتزاع، از شیوه‌های هنری سنتی فاصله گرفتند و به دنبال بیان مفاهیم جدید و ایده‌های برانگیزنده از طریق هنر مدرن بودند. آثار گروه «واحد یک» به دلیل رویکردهای نوآورانه در ترکیب عناصر بصری و انتخاب موضوعات انتزاعی شناخته می‌شد. اعضای گروه «واحد یک» عبارت‌اند از: «جان آرمسترانگ» (John Armstrong)، «بن نیکلسون»، «ادوارد وادزورث» (Edward Wadsworth)، «باربارا هِپْوُرْث» و «هنری مور» اشاره کرد. (نیکلسون، هپورث و مور پیش از این عضو انجمن هفت و پنج نیز بوده‌اند). فعالیت‌های گروه واحد یک در سال ۱۹۳۵ در بلفاست (ایرلند شمالی) به پایان رسید. واحد یک به عنوان یکی از کانون‌های تأثیرگذار هنر مدرن در انگلستان، نقش مؤثری در ترویج ایده‌های نوین و رادیکال هنری ایفا کرد. با تمرکز بر ویژگی‌های بصری و انتزاعی، این گروه به بیان ایده‌های هنری جدید پرداخت و طبق متن، به نوعی پل ارتباطی میان سنت و مدرنیسم محسوب می‌شود. آثار اعضای آن تأثیر ماندگاری در تاریخ هنر مدرن داشته‌اند.

۱۰) گروه مستقل (Independent Group). گروه مستقل (IG) انجمنی متشکل از نقاشان، مجسمه‌سازان و منتقدان هنری بود که در اوایل دهه ۱۹۵۰ میلادی در مؤسسه هنر معاصر (ICA) لندن تأسیس شد. هدف اصلی گروه ایجاد فضایی برای گردهمایی، بحث و تبادل نظر درباره شیوه‌ها و رویکردهای هنری جدید و نوین بود. «ریچارد همیلتون» (Richard Hamilton)، (نقاش و طراح) و «ادواردو پائولوزی» (Eduardo Paolozzi)، (مجسمه‌ساز و هنرمند) از اعضای شاخص این گروه بودند. اعضای گروه با دیدگاه‌ها و علایق مشترک، اصطلاح «پاپ آرت (هنر مردمی)» (Pop Art) را ابداع کردند. این مفهوم بر فرهنگ معاصر، رسانه‌های جمعی، تبلیغات، زندگی روزمره و تأثیر آن‌ها بر هنر تمرکز داشت. گروه مستقل به عنوان یکی از پیشگامان اصلی در شکل‌گیری و توسعه هنر پاپ در بریتانیا شناخته می‌شود. آن‌ها نشانه‌های بصری دنیای معاصر و فرهنگ عامه را در آثار خود به کار گرفتند. اعضا از رسانه‌های گوناگونی مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، طراحی گرافیک، عکاسی و سینما برای بیان ایده‌های خود و پرداختن به موضوعات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی استفاده می‌کردند. گروه به نوآوری، آزمایش و شکستن مرزهای سنتی هنر اعتقاد داشت و به دنبال به چالش کشیدن مخاطبان بود. گروه مستقل نقطه عطفی در تاریخ هنر مدرن بریتانیا محسوب می‌شود و تأثیرات آن بر جنبش هنر پاپ بسیار آشکار است. این گروه با رویکرد مدرن و تجربی خود، به نزدیک‌تر شدن هنر به دنیای معاصر و فرهنگ عامه کمک شایانی کرد.

۱۱) «نقاشان موقعیت‌پرداز» (Situation Group): گروهی از هنرمندان انگلیسی بودند که با برگزاری نمایشگاهی به نام «موقعیت» (Situation) در سال ۱۹۶۰ در انجمن سلطنتی نقاشان بریتانیا، خود را معرفی کردند. هدف اصلی گروه، ترویج ایده‌های جدید در نقاشی و ادراک هنری بود. ایده محوری

آن‌ها این بود که تماشای نقاشی‌های انتزاعی بزرگ از فاصله نزدیک، تجربه‌ای منحصر به فرد و یک «موقعیت» جدید برای مخاطب ایجاد می‌کند. این رویکرد بر تعامل مستقیم بین تماشاگر و اثر هنری تأکید داشت. اعضای گروه عمدتاً روی نقاشی‌های بزرگ و انتزاعی کار می‌کردند. این آثار معمولاً غیربازنمودی (به‌دور از اشکال واقعی) بودند، فلسفه مدرنیستی را ترویج می‌کردند و هدفشان درگیر کردن تماشاگر از طریق مقیاس و طرح‌های پیچیده و همچنین بیان حالت‌های احساسی و تجربیات فردی بود. گروه بر اهمیت حسِ درک، تجربه بصری و برقراری رابطه جدیدی میان بیننده و اثر هنری تأکید داشتند. ایده‌های گروه نقاشان موقعیت‌پرداز، به‌ویژه تمرکز بر تعامل تماشاگر و اثر، بر تحولات هنری دهه‌های بعد و جریان‌های هنر معاصر (مانند هنر مفهومی) تأثیر گذاشت. آن‌ها به دلیل ارائه نگاهی نو به تماشای اثر هنری و برجسته کردن نقش تجربه بصری و تعامل مخاطب، جایگاه مهمی در تاریخ هنر مدرن و معاصر دارند.

۶- گزینه ۳

نمادگرایی، جنبش ادبی اواخر قرن نوزدهم، نخست با انتشار گل‌های بدی (Les Fleurs du mal) اثر شارل پی‌یر بودلر (Charles Pierre Baudelaire) در ادبیات فرانسه رواج یافت. نمادگرایان با بهره‌گیری از زبان و تصاویر نمادین، به بازنمایی مفاهیم عمیق هستی پرداختند. نمادگرایی واکنشی به «طبیعت‌گرایی» (Naturalism) و «واقع‌گرایی» (Realism/Réalisme) بود. نمادگرایان از تضادها و دوگانگی‌هایی چون تاریکی و روشنی، خیر و شر، و روح و جسم، برای بیان مفاهیم خود بهره می‌بردند. آن‌ها با استفاده از قدرت تخیل، فراتر از دنیای مادی و واقعیت ملموس نگریستند و به درک عمیق‌تری از مفاهیم انتزاعی، احساسات و تجربیات انسانی دست یافتند. نمادگرایان بر قدرت احساسات انسانی تأکید داشتند و از نمادها برای برانگیختن احساسات قوی در مخاطب خود استفاده می‌کردند. آن‌ها به ابهام نمادها اعتقاد داشتند و این ابهام را عاملی برای غنای اثر هنری و برداشت‌های شخصی مخاطب می‌دانستند. هدف نمادگرایان، از میان برداشتن تعارض میان جهان مادی و جهان معنوی بود. از این رو، از اسطوره‌ها و افسانه‌ها به عنوان منبع نماد، از رنگ‌ها برای انتقال معانی و احساسات مختلف، و از خط و فرم برای ایجاد حس و حال یا انتقال ایده‌ها بهره می‌جستند. نمادگرایی در نقاشی بر «هنر نو» (Art Nouveau) و «نبی‌ها» تأثیر فراوانی گذاشت. از هنرمندان برجسته این مکتب می‌توان به «پل گوگن»، «گوستاو مورو» (Gustave Moreau) و «اودیلون رُودُن» (Odilon Redon) اشاره کرد. «واقع‌گرایی» به‌عنوان مکتب ادبی، نخستین‌بار در اواخر سدهٔ هجدهم در فرانسه توسط اونوره دو بالزاک (Honoré de Balzac)، ملقب به «پیشوای مسلم رئالیسم در ادبیات» ظهور کرد و در اوایل سدهٔ نوزدهم به سرعت گسترش یافت. واقع‌گرایی در تقابل با «خیال‌پردازی» و «فردگرایی» رایج در «رمانتیسم» (Romanticism/Romantisme) قرار داشت و بر مشاهده دقیق زندگی و بیان بی‌پرده آن تأکید می‌کرد. واقع‌گرایی به عنوان مکتب برونی و عینی (Objective)، به توصیف توده مردم و زندگی اجتماعی آن‌ها می‌پرداخت و همواره سعی داشت زندگی را آن‌گونه که هست، به نمایش بگذارد، نه آن‌گونه که باید باشد. «گوستاو کوربه» (Gustave Courbet) با اثر «سنگ‌شکنان»، به عنوان رهبر رئالیسم در نقاشی شناخته می‌شود. «نئوکلاسیسیسم» (Neoclassicism)، جنبشی فراگیر، با الهام از هنر یونان و روم باستان، هنرهای تزئینی و تجسمی، ادبیات، تئاتر، موسیقی و معماری را تحت تأثیر قرار داد. نئوکلاسیسیسم، مرهون نوشته‌های «یوهان یواخیم وینکلمان» (Johann Joachim Winckelmann)، باستان‌شناس آلمانی بود که در جریان کشف شهرهای پمپئی و هرکولانیوم، ظهور کرد. این مکتب، در تقابل با سبک روکوکو (Rococo)، در نیمهٔ دوم قرن هجدهم در رم شکل گرفت. نئوکلاسیسیسم، همزمان با «عصر خِرَد» (The Age of Reason) یا «عصر روشنگری» (The Age of Enlightenment)، تا اوایل قرن نوزدهم به حیات خود ادامه داد. «آنتون رافائل منگس» (Anton Raphael Mengs) به عنوان پیشگام نئوکلاسیسیسم در نقاشی شناخته می‌شود؛ اما بیانیهٔ نئوکلاسیسیسم در نقاشی، با تابلوی «سوگند هوراتیوس‌ها» اثر «ژاک لوئی داوید» (Jacques-Louis David) صادر شد و به عنوان واکنشی جدی در برابر روکوکو، موجب تدارک معنوی برای انقلاب فرانسه شد. «ژان آگوست دومینیک آنگر» (Jean-Auguste-Dominique Ingres) از دیگر نمایندگان مهم این مکتب است. «امپرسیونیسم» (Impressionism)، به‌عنوان نخستین جنبش مدرن در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، در فرانسه رواج یافت. اصطلاح امپرسیونیسم، نخستین‌بار توسط منتقد فرانسوی، «لویی لروی» (Louis Leroy) به تمسخر، در توصیف تابلوی «امپرسیون، طلوع آفتاب» اثر «کلود مونه» به کار رفت. امپرسیونیست‌ها با مردود شمردن هنر آکادمیک و اصل رمانتیسم مبنی بر انتقال هیجان عاطفی هنرمند، به مخالفت پرداختند. امپرسیونیسم، ادامهٔ منطقی رئالیسم بود و به نمایش دریافت و برداشت مستقیم از دیده‌های زودگذر، با کاربست رنگ‌های تجزیه شده و تابناک برای نمایش نور خورشید، می‌پرداخت. از نقاشان امپرسیونیسم می‌توان به «آلفرد سیسلی» (Alfred Sisley)، «پیر آگوست رنوار» (Pierre-Auguste Renoir)، «کامیل پیسارو» (Camille Pissarro) و «مری کسَت» (Mary Cassatt) اشاره کرد. به‌طور کلی ویژگی‌های اصلی مکاتب هنری مورد بحث عبارت‌اند از: نمادگرایی، به دنبال بیان مفاهیم عمیق و انتزاعی از طریق نمادها، استعاره‌ها و انتزاع بود. از واقع‌گرایی صرف دوری می‌کرد و به خلق آثاری رمزآلود و رؤیایی می‌پرداخت. واقع‌گرایی متعهد به بازنمایی دقیق و بی‌طرفانه واقعیت بود. از جزئیات دقیق، پرسپکتیو صحیح و آناتومی دقیق برای خلق تصاویری واقع‌گرایانه استفاده می‌کرد. تمرکز بر موضوعات اجتماعی و زندگی روزمره و بیان مفاهیم عینی و ملموس از اهداف اصلی آنها بود. امپرسیونیسم به ثبت برداشت‌های آنی و گذرا از نور، رنگ و فضا می‌پرداخت. استفاده از رنگ‌های خالص، قلم‌موهای کوتاه و ضربه‌ای و تکنیک‌های لکه‌گذاری برای خلق آثار پر جنب و جوش و لرزان، تأکید بر تجارب حسی و گذرا و طبیعت‌گرایی بدون ایده‌پردازی از شاخصه‌های آن به‌شمار می‌رفت. نئوکلاسیسیسم بر نظم، عقلانیت و وضوح در هنر تأکید می‌کرد. از قواعد و اصول

کلاسیک هنر یونان و روم باستان پیروی می‌کرد و به‌دنبال خلق آثار متعادل، متقارن و عاری از هرگونه اغراق بود. تمرکز بر موضوعات اساطیری، تاریخی و قهرمانانه و بیان مفاهیم اخلاقی، سیاسی و فلسفی از اهداف اصلی نئوکلاسی‌سیسم بود.

۷- گزینه ۲

«بوریس ویکتوروویچ توماشفسکی» (Boris Viktorovich Tomashevsky)، نظریه‌پرداز برجسته روس، بر این باور بود که انسجام، عنصری بنیادی در ساختار اثر هنری محسوب می‌شود و نقشی کلیدی در خلق تجربه‌ای رضایت‌بخش برای مخاطب ایفا می‌کند. توماشفسکی معتقد بود: «مجموعه بن‌مایه‌ها» (Motifs) در یک اثر هنری، باید در انسجام تام و تمام با یکدیگر و با کل اثر قرار گیرند.» بن‌مایه‌ها به ایده‌ها، مفاهیم و موضوعات اصلی اثر اشاره دارند که انسجام آن‌ها، مبنای درک عمیق اثر توسط مخاطب خواهد بود. به عبارت دیگر، بن‌مایه‌ها باید به گونه‌ای در اثر هنری به کار روند که یک کل منسجم و هدفمند را تشکیل دهند. هرگونه تناقض آشکار یا عدم تناسب بین بن‌مایه‌ها، انسجام اثر را خدشه‌دار می‌کند و تجربه‌ای آشفته و ناخوشایند برای مخاطب رقم می‌زند. «ساختار» به نحوهٔ سازماندهی و چینش عناصر مختلف اثر هنری، مانند طرح، شخصیت‌ها، صحنه، فضا و زمان اشاره دارد. توماشفسکی معتقد بود: «تمام بخش‌های اثر، از جمله بن‌مایه‌ها و ساختار، باید در خدمت تجربه کلی مخاطب باشند.» به این معنا که همهٔ اجزای اثر باید به گونه‌ای طراحی و تنظیم شوند که در نهایت، تجربه‌ای یکپارچه و معنادار را برای مخاطب رقم بزنند. توماشفسکی همچنین تأکید می‌کرد: «ساختار اثر باید با منطق داخلی و هدف کلی آن هماهنگ باشد.» به عنوان مثال، عدم تناسب بین اندازه و رنگ اشیای مختلف در نقاشی، یا عدم توازن در ترکیب‌بندی عناصر نقاشی، می‌تواند انسجام اثر را از بین ببرد و درک مخاطب از اثر را دچار چالش کند. در واقع، ساختار اثر باید به گونه‌ای طراحی شود که پیام اصلی اثر را تقویت کند و به مخاطب در درک بهتر آن یاری رساند. به عبارت دیگر، ساختار و بن‌مایه‌ها باید در یک رابطه هم‌افزایی با یکدیگر قرار داشته باشند تا اثر هنری، به یک کل منسجم و تأثیرگذار تبدیل شود.

۸- گزینه ۱

«نظام‌الدین سلطان محمد عراقی تبریزی»، مشهور به «سلطان محمد»، از نگارگران برجسته «مکتب تبریز دوم» در «دوره صفوی» به شمار می‌آید. او ابتدا در خدمت دربار ترکمانان بود. سپس به کتابخانه ـ کارگاه شاه اسماعیل اول در تبریز پیوست و سرانجام، به عنوان مدیر پروژه شاهنامهٔ طهماسبی، در دربار شاه طهماسب اول مشغول به کار شد. سلطان محمد با بهره‌گیری از دستاوردهای کارگاه‌های درباری ترکمانان شیراز و تبریز، و همچنین کارگاه‌های درباری تیموریان در هرات، سبک هنری منحصر به فرد خود را پدید آورد. یکی از ویژگی‌های بارز آثار او، میل به پنهان‌سازی ماهرانه شخصیت‌ها و جانوران در دل صخره‌ها، ابرها و کنده‌های درختان است. برخی از نگاره‌های برجسته خلق شده توسط سلطان محمد عبارتند از: شاهنامهٔ طهماسبی شامل نگاره‌های دربار کیومرث، جشن سده، شکست دیوان به دست تهمورث، و کشته شدن دیو سیاه به دست هوشنگ. خمسهٔ طهماسبی شامل نگاره‌های پیرزن و سلطان سنجر، خسرو و آب‌تنی شیرین، و نگاره معراج پیامبر. دیوان حافظ سام میرزا شامل نگاره‌های مستی لاهوتی و ناسوتی و ضیافت عید فطر. دیوان امیر علیشیر نوایی شامل نگاره شکار بهرام گور در برابر آزاده.

۹- گزینه ۲

با مقایسهٔ نگاره‌های مکتب ترکمانان با مکتب هرات می‌توان دریافت که نگاره‌های ترکمانان، اغلب عاطفی و احساسی، و نقاشی مکتب تیموری بیشتر منطقی و عقلانی است. به طور کلی، مکاتب نگارگری دوره تیموری عبارتند از: ۱) مکتب شیراز: این مکتب نگارگری دوره تیموری، پلی بین «مکتب تبریز ـ بغداد» (مکتب آل جلایر)، «مکتب تبریز اول» (مکتب ایلخانی یا مکتب مغول) و «مکتب هرات» به شمار می‌آید. در این مکتب، «افق بلند» توسعه یافت. پیکره‌ها در سطوح مختلف، بدون تداخل در هم، فضابندی شدند که موجب افزایش وحدت و کاهش اندازه پیکره‌های انسانی گردید. رنگ‌بندی‌ها غنی‌تر و درخشان‌تر شد و طراحی، پرداختگی بیشتری یافت؛ ۲) مکتب هرات: این مکتب به دو «سبک پیشین (متقدم)» و «سبک پسین (متأخر)» تقسیم می‌شود: الف) سبک پیشین هرات: این سبک و مکتب در دوره شاهرخ تیموری و فرزندش بایسنقر میرزا شکل گرفت و در دوران محمد جوکی، فرزند دیگر شاهرخ، ادامه یافت. مفاهیم جدیدی از فضا، رنگ‌های درخشان، دقت بسیار زیاد در جزئیات، وحدت کامل ترکیب‌بندی، شخصیت‌پردازی چشمگیر پیکره‌های انسانی و نهایت حساسیت در انتقال فضا، از ویژگی‌های «سبک پیشین هرات» به شمار می‌آید. ب) سبک پسین هرات: این مکتب در دوره سلطان حسین بایقرا، نواده تیمور و پسر عمر شیخ، فرزند دیگر تیمور، شکل گرفت. رنگ‌های درخشان، ظرافت مخطط طراحی، هماهنگی کامل ترکیب‌بندی هنری و غنای خلاقانه جزئیات، از مشخصه‌های کیفی «سبک پسین هرات» به شمار می‌آید. در مجموع، نوآوری‌های نگارگری دوره تیموری، سه رویکرد ناتورالیسم، رئالیسم و سمبولیسم، به خصوص رموز عرفانی، را در بر می‌گیرد. مکتب ترکمانان نگارگری در سلسله قراقویونلو، با حمایت جهانشاه و فرزندش پیربداق، از نقاشان و خطاطان پدید آمد. تداوم این حمایت در سلسله آق‌قویونلو توسط اوزون حسن و فرزندانش سلطان میرزا خلیل و سلطان میرزا یعقوب‌بیک[۱] (بیگ)، سبب شد تا مکتب ترکمانان نقشی سازنده در تداوم هنرهای کتاب‌آرایی ایران ایفا کند. مکتب ترکمانان، از ترکیب ویژگی‌های «مکتب تبریز – بغداد» (آل جلایر) و «مکتب شیراز» رایج در

۱. «بیگ» و «بیک» هر دو عنوانی هستند که برای بزرگان و فرمانروایان تُرک استفاده می‌شد و به معنای «آقا» یا «سرور» است. تفاوت اصلی بین این دو عنوان در کاربرد آن‌ها در دوره‌های زمانی و مناطق مختلف است.

دوره تیموری و برآیند آن‌ها در «سبک پیشین هرات» پدید آمد و از نظر زمانی مقارن با «سبک پسین هرات» در دوره سلطان حسین بایقرا بود. مکتب ترکمانان در دو گروه قابل بررسی است: ۱) مکتب پیشین ترکمانان: پیربداق، با تصرف شیراز، صاحب نسخه‌های مصور کتابخانه سلطنتی شیراز شد. پس از استقرار در بغداد، با تأسیس کتابخانه-کارگاهی در آن، به حمایت از هنرمندان، نقاشان و خطاطان پرداخت و «مکتب پیشین ترکمانان» را بنیان‌گذاری کرد. طراحی و ترکیب‌بندی بی‌پیرایه، منظرهٔ طبیعی و معماری نسبتاً ساده، از ویژگی‌های نگارگری «مکتب پیشین ترکمانان» در شیراز به شمار می‌آید. از جمله آثار این سبک می‌توان به شاهنامه فردوسی (۸۵۰ هـ.ق) محفوظ در کتابخانه بریتانیا، خمسهٔ نظامی (۸۶۱ هـ.ق) محفوظ در موزه توپقاپی‌سرای استانبول، گلستان سعدی (۸۶۴ هـ.ق) محفوظ در کتابخانه بریتانیا، خمسهٔ امیرخسرو دهلوی (۸۶۷ هـ.ق) محفوظ در موزه توپقاپی‌سرای استانبول، خمسهٔ جمالی (۸۶۹ هـ.ق) محفوظ در ایندیاآفیس لندن و گلچین شماخا (شاماخا) یا گلچین شروان (۸۷۳ هـ.ق) محفوظ در کتابخانه بریتانیا اشاره کرد. نگاره‌های گلچین شماخا (شاماخا)، پیوند مستقیمی با «سبک پیشین ترکمانان» دارد و از نظر جزئیات نگاره‌ها و کیفیت تذهیب و کاغذ رنگی و کاغذ طلایی آن که محصول چین است، در تراز والایی قرار دارد. کتابت گلچین شماخا توسط شرف‌الدین حسین سلطانی انجام شده است. ۲) مکتب پسین ترکمانان: این مکتب مربوط به دوره اوزون حسن آق‌قویونلو و پسرانش، یعنی سلطان میرزا خلیل و سلطان میرزا یعقوب بیک (بیگ) در تبریز است. در دوره سلطان یعقوب بیک، نگارگران معروفی چون سلطان محمد تبریزی، شیخی یعقوبی و درویش محمد به فعالیت مشغول بودند. چندین مرقع در دوره او نیز تولید شد که به «مرقعات یعقوبی» معروف‌اند. رنگ‌های غنی و مهیج، طراحی سنجیده، پیکره‌های با ابهت همراه با بدن‌های نحیف، سرهای بزرگ و حالات و چهره‌های پر هیجان، و پس‌زمینه‌ای از گیاهان و نباتات انبوه و پر پشت با سایه‌های متنوعی از زرد و سبز، از ویژگی‌های «مکتب پسین ترکمانان» به شمار می‌آید. آثار معروف این مکتب عبارتند از: خاوران‌نامه ابن حسام (۸۸۱ هـ.ق) محفوظ در موزه هنرهای تزئینی تهران؛ شاهنامه فردوسی (۸۹۰ هـ.ق) محفوظ در کتابخانه بریتانیا؛ شاهنامه کارکیا (۸۹۹ هـ.ق) معروف به شاهنامه سر بزرگ در دو جلد محفوظ در موزه آثار ترکی و اسلامی استانبول و کتابخانه دانشگاه استانبول. مکتب ترکمانان، سرانجام پس از تأثیر بر هند در اواسط سده دهم هجری، به طور کلی محو شد.

۱۰- گزینه ۱

نام «کلود لوی استروس» (Claude Lévi-Strauss)، انسان‌شناس فرانسوی، مشهور به «پدر مردم‌شناسی مدرن» با «استراکچوالیسم (ساختارگرایی)» (Structuralism) پیوند خورده است. او در بررسی‌های ساختارگرایانه خود درباره اساطیر، موسیقی را به اساطیر و اساطیر را به زبان مرتبط می‌سازد؛ که این رویکرد، شباهت‌هایی با جنبه‌های تفکر رمانتیک دارد. از دیدگاه استروس، اسطوره‌ها ساختارهایی عمیق هستند که معانی بنیادی مربوط به جهان و جایگاه انسان در آن را بازگو می‌کنند. او بین ساختار اسطوره و ساختار زبان شباهت‌هایی قائل بود و موسیقی را نیز به عنوان فرمی از زبان در نظر می‌گرفت که قادر به بیان معانی عمیق و احساسات پیچیده است. از سوی دیگر، رمانتیسم، موسیقی را هنری والا می‌داند که به احساسات عمیق و تجربیات معنوی انسان دسترسی دارد. از دیدگاه رمانتیک، موسیقی به عنوان زبانی غیرلفظی تلقی می‌شود که می‌تواند مفاهیمی را بیان کند که در قالب کلمات نمی‌گنجند. دیدگاه‌های استروس و تفکر رمانتیک، هر دو با تأکید بر ارتباط عمیق بین اسطوره، موسیقی و زبان، بر اهمیت ساختار در این سه حوزه تأکید می‌کنند. هر دو رویکرد بر این باورند که این سه حوزه قادر به بیان معانی عمیق و احساسات پیچیده هستند.

۱۱- گزینه ۳

«مینیمالیسم (کمینه‌گرایی)» (Minimalism) به عنوان یکی از جنبش‌های هنری اواخر قرن بیستم، در واکنش به جنبش «اکسپرسیونیسم انتزاعی» در شهر نیویورک آغاز شد و به عرصهٔ جهانی هنر راه یافت (دهه‌های ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ میلادی). مینیمالیسم با نام‌های دیگری چون «Minimal Art» و « ABC Art» نیز شناخته می‌شود. مینیمالیسم بر پایه سادگی بیان، روش‌های ساده و عاری از پیچیدگی‌های فلسفی و با تمرکز بر ذات اشیا بنا شده است. هنرمندان مینیمالیست با حذف زرق و برق‌های ترکیب‌بندی و استفاده از مواد ساده و اغلب صنعتی در اشکال هندسی و ابتدایی، به دنبال تجلی کیفیت ناب رنگ، فرم، فضا و ماده در آثار خود بودند. مینیمالیسم بر اثر هنری به عنوان یک شیء مستقل تأکید دارد و تلاش می‌کند تا هرگونه تفسیر یا معنای اضافی را از بین ببرد. با این حال، در برخی آثار مینیمالیستی، با وجود پرهیز از نمادگرایی صریح، می‌توان استفاده ظریف از نمادها برای القای مفاهیمی مانند تعادل، نظم یا سادگی را مشاهده کرد. مینیمالیسم، ضمن تمرکز بر اثر هنری به عنوان یک کل، به تجربه فردی بیننده نیز اهمیت شایانی می‌دهد. فضاهای خالی و سادگی ذاتی در آثار مینیمالیستی به مخاطب اجازه می‌دهد تا تفاسیر و معانی خود را از اثر خلق کند و با آن ارتباطی شخصی برقرار سازد. به طور کلی، مینیمالیسم با تغییر رویکرد سنتی در خلق اثر هنری و تمرکز بر ماهیت بنیادی اشیا و فضا، تجربه‌ای نو و منحصربه‌فرد را به مخاطب ارائه می‌دهد. این سبک هنری، با دعوت به تأمل و تفکر عمیق، مخاطب را تشویق می‌کند تا درک و برداشت خود را از دنیای پیرامون بسازد و با آن ارتباطی عمیق‌تر برقرار کند. از جمله نمایندگان برجسته مینیمالیسم می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: دانِلد جاد (Donald Judd)، دَن فِلاوین (Dan Flavin)، کارل آندره (Carl Andre)، رابرت موریس (Robert Morris) و دیوید اسمیت (David Smith).

۱۲- گزینه ۳

به پاسخ ۸ مراجعه کنید.

۱۳- گزینه ۱

در رساله‌ای که به جعفر بایسنقری منسوب است، دربارهٔ خط نستعلیق چنین آمده است: «اصل آن [خط نستعلیق]، خط نسخ است که کافِ مسطح و ارسال اذیالِ سین و لام و نون از آن بیرون بردند و سین قوسی و کثرت مَدات از خطوط دیگر در آوردند و غَث و سَمین را در آن رعایت کردند و آن را نسخ تعلیق نامیدند.» به عبارت دیگر، در خط نستعلیق، برخلاف خط نسخ که حرف «ک» به صورت مسطح نوشته می‌شود، این حرف خمیده نگاشته می‌شود. در خط نستعلیق، کشش و اتصال حروف «س»، «ل» و «ن» به سایر حروف، به نسبت خط نسخ، بیشتر و روان‌تر است. در این خط، بالای حرف «س»، یک قوس ظریف افزوده می‌شود و در مقایسه با خط نسخ، از کشش حروف (مد) به وفور استفاده می‌شود. در این خط، قسمت‌های نازک و کم‌رنگ (غَث) و قسمت‌های ضخیم و پررنگ (سمین) با ظرافت و تناسب خاصی ترسیم می‌شود. لازم به ذکر است در اواخر سده هشتم هجری دو خوشنویس با نام «میرعلی تبریزی» می‌زیسته‌اند: ۱) میرعلی بن الیاس تبریزی باوَرچی (باوَرچی) که در خدمت سلطان احمد بن اویس جلایر (۷۳۹ تا ۷۷۶ هـ.ق) بود. ۲) میرعلی ابن حسن تبریزی سلطانی، معروف به «میرعلی تبریزی»، که در سده هشتم هجری، خط نستعلیق را از ترکیب خط نسخ و خط تعلیق ابداع کرد و آن را به کمال رساند.

۱۴- گزینه ۴

نظام‌های معماری کلاسیک غرب عبارتند از: ۱) نظام‌های رسمی شامل «دوریسی (دوریک)» (Doric order)، «ایونی (یونیک)» (Ionic order) و «قُرَنْتی (کُرَنْتی)» (Corinthian order). ۲) نظام‌های غیر رسمی شامل «توسکانی» (Tuscan order) و «ترکیبی (کامپوزیت)» (Composite order). نظام توسکانی در اصل، گونه ساده شده نظام دوریک در ستون‌سازی است. مشخصه نظام توسکانی، وجود ستون‌های صاف، بدون برجستگی و فاقد شیار و سرستون‌های ساده با تزئینات بسیار جزئی است. نظام ترکیبی (کامپوزیت) مشابه نظام کُرَنْتی در ستون‌سازی است، با این تفاوت که بسیار پُر تزئین‌تر کار شده است. سرستون‌های نظام ترکیبی (کامپوزیت) «حلزونی شکل» هستند و از سرستون‌های نظام ایونی (یونیک) و نظام کُرَنْتی (قُرَنتی) اقتباس شده است. این پرسش از کتاب فلسفه هگل طرح شده است. هگل، فیلسوف آلمانی سده نوزدهم، معماری را به سه مرحله تقسیم‌بندی می‌کند: سمبولیک (کنایی) یا شرقی، کلاسیک (یونانی) و رُمانتیک (مسیحی). هگل، ستون‌های دوریک را به حد اعلی «ستبر» و «خشن» و ستون‌های کُرَنْتی را به حد اعلی «ظریف» می‌داند.

۱۵- گزینه ۳

«سبک عراقی» در دوره‌های مغولان و تیموریان (قرون هفتم تا نهم هجری) در منطقه عراق عجم (اصفهان، فارس، کرمان و یزد) رواج یافت و به دلیل انتساب به این منطقه، به «سبک عراقی» مشهور شد. بسیاری از شاعران این سبک، به دنبال ناامیدی‌های ناشی از حملات مغول، به عرفان و تصوف پناه بردند و مضامین عاشقانه و معنوی نیز در شعر آنان نقشی محوری یافت. غزل‌های این دوره، سرشار از مضامین عاشقانه، عارفانه و اجتماعی بود. تشبیهات، استعارات، کنایات و سایر صنایع ادبی نیز به طور گسترده در شعر سبک عراقی به کار می‌رفتند. به طور کلی، ستایش عشق، غلو و مبالغه، رواج عرفان، تفکر غنایی، غم‌گرایی، فراق، آرمان‌گرایی، قضا و قدر و بازتاب علوم، از ویژگی‌های سبک عراقی به شمار می‌آید. از مشاهیر سبک عراقی می‌توان به فریدالدین عطار نیشابوری، مولانا جلال‌الدین بلخی، حافظ شیرازی، سعدی شیرازی، امیرخسرو دهلوی، خواجوی کرمانی و نورالدین عبدالرحمن جامی اشاره کرد.

۱۶- گزینه ۳

«میرزا محمدعلی صائب تبریزی»، بزرگ‌ترین غزل‌سرا، نامدارترین ملک‌الشعرای دوره صفویه و شاهِ شاعر «سبک هندی» به شمار می‌آید. صائب تبریزی، در بیت «از تیر آه مظلوم ظالم امان نیابد / پیش از نشانه خیزد از دل فغان کمان را» به مضمون «ظلم‌ستیزی» و «قدرت ناله مظلوم» می‌پردازد. صائب تبریزی، «ناله مظلوم» را به «تیر» و «قلب مظلوم» را به «کمان» تشبیه کرده است. «ظالم» کسی است که ظلم و ستم می‌کند و «مظلوم» کسی است که مورد ظلم قرار می‌گیرد. بر اساس این تشبیه، «تیر»، که نماد «ناله مظلوم» است، از «قلب مظلوم» که حکم «کمان» را دارد، به سوی «ظالم» پرتاب می‌شود. در این بیت، «تیر» نماد قدرت و تأثیر ناله مظلوم، و «کمان» نماد قلب رنج‌دیده و دردمند مظلوم است.

۱۷- گزینه ۳

«الیگوری (تمثیل)» (Allegory) و «سیمبول (نماد و رمز)» (Symbol) دو مفهوم مهم در بیان هنری و ادبی هستند که در آثار شاعران و فیلسوفان بزرگ اسلامی نقش ویژه‌ای داشته‌اند. تمثیل به معنای مثل آوردن و تشبیه کردن چیزی به چیز دیگر است و به بیانی اشاره دارد که معنای عمیق‌تری را در چارچوبی معین ارائه می‌دهد. رمز به معنای نماینده و ظاهرکننده، به عنوان واسطه‌ای عمل می‌کند که از بیرون به درون و از کثرت به وحدت می‌رود تا شبکه‌ای از معانی را منتقل کند. این مفاهیم در آثار «فریدالدین عطار نیشابوری» و «شهاب‌الدین یحیی سهروردی» بیشتر قابل مشاهده‌اند. فریدالدین عطار نیشابوری، عارف و شاعر ایرانی سده هفتم هجری، در منظومه تمثیلی «منطق‌الطیر» به بیان رازهای هستی از طریق هفت منزل یا هفت وادی عشق می‌پردازد: طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فقر که سرانجام به فنا می‌انجامد. در این داستان، گروهی از مرغان برای یافتن پادشاه خود، سیمرغ، سفری را آغاز می‌کنند. طی این سفر، بسیاری از مرغان از راه بازمی‌مانند و تنها سی مرغ باقی می‌مانند که در نهایت درمی‌یابند سیمرغ واقعی در وجود خودشان است. این داستان نمادی از خودشناسی و شناخت حقیقت درون است. دیگر آثار عطار شامل: اسرارنامه، اشتُرنامه، الهی‌نامه، بلبل‌نامه، بی‌سرنامه، پندنامه، جواهرنامه، جوهرلذات، حیدرنامه، خسرونامه، مصیبت‌نامه، مختارنامه، هیلاج‌نامه، وصلت‌نامه و ولدنامه هستند. شهاب‌الدین یحیی سهروردی، مشهور به «شیخ اشراق» و «شیخ مقتول»، با تأسیس «مکتب اشراق» نقشی اساسی در فلسفه اسلامی ایفا کرد. او در آثارش از تمثیل و رمز برای بیان مفاهیم فلسفی و عرفانی بهره برد. اثر مهم او، «حکمت الاشراق»، دربردارنده نظامی فلسفی است که استوار بر نور و اشراق است و از تمثیل برای توضیح ایده‌های پیچیده بهره می‌برد.

۱۸- گزینه ۴

«دیکانستراکشن (ساختارشکنی)» (Deconstruction) یا «واسازی»، «شالوده‌شکنی»، «ساخت‌شکنی» و «بُن‌فِکنی» نوعی رویکرد نقدی است که به جای جستجوی معانی یگانه و مطلق در متون، به کشف پیش‌فرض‌های نهفته در آن‌ها می‌پردازد. این رویکرد که به عنوان «نقد ساختارشکن» شناخته می‌شود، برخلاف نقد سنتی، به دنبال آشکارسازی تناقضات، ابهامات و تضادهای موجود در متن است. در نقد ساختارشکن، متون پذیرای تفاسیر متعدد و متنوع هستند و معنای آن‌ها به خواننده و شرایط خواندن بستگی دارد. این رویکرد برای نویسنده، شخصیت‌ها و نشانه‌ها، هویتی ثابت قائل نیست و هویت هر عنصر در متن را سیال و متغیر می‌داند که با تفسیر خواننده شکل می‌گیرد. نقد ساختارشکن بر نقد قدرت و ایدئولوژی‌های حاکم در جامعه از طریق بررسی متون و آثار هنری تمرکز دارد. این نقد به جای توجه به انسجام و هم‌بستگی متن، مخاطب را به چالش کشیده و او را به تفکر و تأمل بیشتر وادار می‌کند. روش‌های نقد ساختارشکن برای بررسی متون و آثار هنری عبارتند از: الف) تجزیه و تحلیل نشانه‌ها: در این روش، نشانه‌های موجود در متن و روابط آن‌ها با یکدیگر بررسی می‌شود. این نشانه‌ها ممکن است شامل کلمات، تصاویر، اشیا و هر چیز دیگری باشند که در متن معنای خاصی را به القا می‌کنند؛ ب) تفسیر متن: در این روش، تفاسیر متعددی از متن ارائه می‌شود، اما هیچ تفسیری به عنوان تفسیر یگانه و مطلق پذیرفته نمی‌شود؛ ج) نقد گفتمان: در این روش، گفتمان‌های حاکم در متن و روابط آن‌ها بررسی می‌شود؛ د) مطالعات بینامتنی: در این روش، متن در ارتباط با متون دیگر و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی آن بررسی می‌شود. به طور کلی، نقد ساختارشکن بر پایه تعبیر و ابطال تضادهای دوگانه و سلسله‌مراتبی ارزش‌ها در متن شکل می‌گیرد و هدف آن ارائه چشم‌اندازهای جدید از متون و آثار هنری است.

۱۹- گزینه ۳

«هیجان‌نمایی انتزاعی» (Abstract Expressionism)، جنبشی آوانگارد در نقاشی است که در اواخر دهه ۱۹۴۰ و اوایل دهه ۱۹۵۰ در شهر نیویورک، در واکنش به «رئالیسم اجتماعی» (Social realism) شکل گرفت. اکسپرسیونیسم انتزاعی دو شاخه دارد: ۱) نقاشی کُنشی (Action painting) یا نقاشی اطواری که ذاتاً پُرتحرک و رفتارگرا است. نمایندگان معروف آن جکسون پولاک (Jackson Pollock)، فرانز کلاین (Franz Kline) و ویلم دِ کونینگ (Willem de Kooning) هستند. ۲) نقاشی میدان رنگ (Color field painting) که به طور خالص‌تری انتزاعی، ساده و عاری از تحرک است و هنرمند شاخص آن مارک روتکو (Mark Rothko) به شمار می‌آید. اصطلاح «تاشیسم (رنگ افشانی)» (Tachisme)، برای هیجان‌نمایی انتزاعی رایج در فرانسه در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ به کار برده می‌شود. از دیگر اصطلاحات رایج برای توصیف «تاشیسم» می‌توان به اصطلاحاتی چون: «هنر بدون فرم» (Art Informal/Informalism) و «انتزاعگری تغزلی» (Lyrical abstraction) اشاره کرد. نمایندگان تاشیسم در نقاشی عبارت‌اند از: «ژرژ ماتیو» (Georges Mathieu) و «هانس هارتونگ» (Hans Hartung). ایده‌های رایج در آثار «اکسپرسیونیسم انتزاعی» اساساً متأثر از «اکسپرسیونیسم» و «سوررئالیسم» هستند و اکثر پیشروان آن هنرمندانی بودند که طی سال‌های جنگ جهانی دوم به آمریکا مهاجرت کرده بودند. ویژگی‌های اصلی «اکسپرسیونیسم انتزاعی» عبارتند از: ۱) تمرکز بر بیان عواطف و تجارب درونی: هنرمندان این مکتب از فرم‌ها، رنگ‌ها و حرکات قلم‌مو به منظور انعکاس احساسات و تجارب درونی خود بهره می‌بردند؛ ۲) استفاده از فرم‌ها و رنگ‌های انتزاعی: برخلاف بازنمایی اشیا یا صحنه‌های واقعی، هنرمندان این سبک برای ایجاد احساسات و معانی خاص از فرم‌ها و رنگ‌های انتزاعی استفاده می‌کردند. ۳) تأکید بر فرآیند خلق اثر: هنرمندان اکسپرسیونیست انتزاعی اغلب به صورت خودجوش و بدون برنامه قبلی، با تمرکز بر خودِ عملِ نقاشی، آثار خود را خلق می‌کردند.

۲۰- گزینه ۲

«رخشنده اعتصامی» معروف به «پروین اعتصامی» (۱۲۸۵ تا ۱۳۲۰ شمسی)، مشهورترین شاعر زن ایران در اواخر دوران مشروطه است. شهرت او عمدتاً به واسطه استفاده از «سبک مناظره» در اشعارش است. برتری شعر پروین اعتصامی مدیون توجه او به زندگی محرومان و طبقه کارگر، و آمیختن پند و اندرز با نوعی دلسوزی و واکنش در برابر مسائل روز جامعه است. این ویژگی‌ها باعث می‌شود اشعار او، ضمن یادآوری آثار سخنوران قدیم، حال و هوایی رمانتیک نیز داشته باشد. لازم به ذکر است که «مناظره» یکی از انواع ادبی است که معمولاً در قالب «قصیده» یا «قطعه» و گاهی «نثر» نوشته می‌شود. در «مناظره»، همانند «حماسه»، میان دو شخص یا دو چیز بر سر برتری و فضیلت، نزاع و اختلاف لفظی درمی‌گیرد و در نهایت، یکی از طرفین مجاب می‌شود. «اسدی طوسی» را نخستین شاعری می‌دانند که در آثار خود به مناظره پرداخته است.

۲۱- گزینه ۲

«سمیولوژی (نشانه‌شناسی)» (Semiology)، علم مطالعه نشانه‌ها و نمادها است که به بررسی انواع نشانه‌ها و قواعد حاکم بر آن‌ها می‌پردازد. این علم به مطالعه ساخت، شکل‌گیری، و عملکرد نشانه‌ها، اشارات، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، قیاس‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها و رمزگان‌های ارتباطی می‌پردازد. نشانه‌ها می‌توانند اشکال مختلفی از جمله آواهای خاص، علامت‌های الفبایی، نمادهای تصویری، حرکات بدن و پوشیدن لباس ویژه داشته باشند. نشانه‌شناسی را می‌توان مطالعه نظام‌مند (سیستماتیک) همه عواملی دانست که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت (signification) نقش دارند. موضوع بررسی نشانه‌شناسی، هر چیزی است که بتوان آن را به عنوان یک نظام نشانه‌ای مطالعه کرد؛ نظامی که بر اساس قراردادها و رمزگان‌های فرهنگی و از طریق فرایندهای دلالتی در حوزه‌هایی مانند معماری، مُد، متن ادبی، اسطوره، نقاشی و فیلم سازمان یافته است. هدف اصلی در نشانه‌شناسی، تأویل یا تفسیر تصویر (یا متن) از طریق شناسایی و تحلیل ارتباط بین نشانه‌ها (مانند تصاویر، کلمات، اشیاء و غیره) و رمزگان‌ها (معانی یا مفاهیم مرتبط با آن نشانه‌ها) است. در نشانه‌شناسی، تمرکز نه تنها بر خودِ تصویر یا متن، بلکه بر چگونگی تولید معنا و تفسیر آن نیز قرار دارد.

۲۲- گزینه ۳

«پریسیزیونیسم (دقت‌گرایی)» (Precisionism)، جنبشی هنری و مدرن بود که پس از جنگ جهانی اول در ایالات متحده آمریکا ظهور کرد. این مکتب عمیقاً تحت‌تأثیر «عکاسی» و «صنعت» بود و از ماشین‌آلات، پل‌ها، ساختمان‌ها و منظره‌های شهری به‌عنوان موضوع استفاده می‌کرد. هنرمندان این سبک تحت‌تأثیر «کوبیسم (حجمگری)» (Cubisme/Cubism)، «پیوریسم (نابگری)» (Purism) و «فوتوریسم (آینده‌گری)» (Futurism)، موضوع آثار خود را به اشکال هندسی بنیادین تقلیل می‌دادند و با حذف جزئیات بر دقت هندسی، اشکال ساده و خطوط و سطوح صاف تأکید می‌داشتند. «پریسیزیونیسم» در اوج محبوبیّت خود در دهۀ ۱۹۲۰ و اوایل دهۀ ۱۹۳۰، چشم‌انداز جدید آمریکا را با آسمان‌خراش‌ها، پل‌ها و کارخانه‌ها به‌شکلی تجلّیل کرد که به آن «رئالیسم کوبیستی» (Cubist-Realism) نیز گفته می‌شود. «پریسیزیونیسم (دقت‌گرایی)» توانست تأثیر غیرمستقیمی بر «مجیک رئالیسم (واقع‌نمایی جادویی)» (Magic realism)، «هنر پاپ» (هنر مردمی)، «فتورئالیسم (واقع‌نمایی عکس‌گونه)» (Photorealism) بگذارد. «چارلز دموث» (Charles Demuth) و «چارلز شیلر» (Charles Sheeler) نمایندگان مشهور این سبک به شمار می‌آیند.

۲۳- گزینه ۱

«گوستاو کلیمت» (Gustav Klimt)، نقاش سمبولیست اتریشی و بنیانگذار «انشعاب وین» (Wiener Secession/Vienna Secession) در اواخر قرن نوزدهم شناخته می‌شود. منشأ «انشعاب وین» ریشه در هنر محافظه‌کار اتریش داشت که تحت سلطه «سنت‌گرایی» و «آکادمیسم» بود. اعضای این انشعاب هنر را بازتاب دنیای مدرن می‌دانستند که باید از قید و بندهای گذشته رها شود. آن‌ها قصد داشتند هنری متمایز از هنر سایر نقاط اروپا خلق کنند تا فرهنگ و هویت ملی اتریش را به تصویر بکشند. در میان هنرمندان جدایی‌طلب وین، «گوستاو کلیمت» به مثابه پلی رابط میان سمبولیسم و نقاشی اکسپرسیونیسم در اوایل قرن بیستم اروپا تلقی می‌شود. او در آثارش مفاهیم کلی و انتزاعی مانند زندگی، مرگ، فلسفه، موسیقی، شهوت و حسادت را با خطوط و اشکال ظریف و نمادین مجسم می‌کرد و بیش از سایرین تحت تأثیر هنر و شیوه‌های هنری ژاپنی قرار گرفت. «اگون شیله» (Egon Schiele)، «کولمان موزر» (Koloman Moser) و «یوزف هافمان» (Josef Hoffmann) از دیگر اعضای برجسته انشعاب وین به شمار می‌آیند.

۲۴- گزینه ۲

بر اساس مطالعات ام. روستفچف (M. Rostovtzeff)، ویژگی‌های هنر پارتی (اشکانی)، که در فاصله تقریبی ۲۵۰ قبل از میلاد تا قرن سوم میلادی بر مناطق سابق امپراتوری سلوکی سیطره داشت، عبارت‌اند از: الف) نمایش چهره‌ها و پیکرها رو به بیننده (تمام‌رخ نمایی)؛ ۲) تأکید بر جنبه‌های معنوی و غیرمادی در آثار هنری (روحانیت)؛ ۳) چیدمان و روایت صحنه‌ها به صورت دنباله‌دار یا در یک ردیف مشخص (نظم متوالی)؛ ۴) تأکید بر خطوط پیرامونی و استفاده از خط در ترسیم اشکال (خطی‌بودن)؛ و ۵) نوعی واقع‌گرایی خاص که ممکن است با عناصر نمادین یا قراردادی ترکیب شده باشد (رئالیسم تطبیقی).

۲۵- گزینه ۴

«اروین پانوفسکی» (Erwin Panofsky)، مورخ و نظریه‌پرداز برجستۀ هنر، به‌منظور تحلیل نظام‌مند و فهم عمیق لایه‌های معنایی در آثار هنری، چارچوبی تحلیلی مبتنی بر سه سطح متمایز را صورتبندی کرده است: الف) «پری ـ آیکونوگرافی (پیشا ـ شمایل‌نگاری)» (Pre-iconography) یا توصیف فرمی: کانون توجه در این مرحله شناسایی موضوع اولیه یا طبیعی یعنی، درک ابتدایی اُبژه‌ها و رویدادهای بازنمایی‌شده بر اساس تجربۀ عملی و روزمره است. فرایند این مرحله تجزیه و تحلیل عناصر بصری و فرمی مشهود در اثر (خطوط، رنگ‌ها، اشکال، حجم‌ها، و نحوۀ ترکیب‌بندی آن‌ها) بدون استناد به دانش فرهنگی یا متنی خاص است. برای مثال در مواجهه با تابلویی با مضمون «مصلوب شدن»، صرفاً باید به توصیف جنبه‌های صوری مانند «تصویر مردی با بازوان گشوده، آویخته بر یک سازۀ چوبی صلیب‌شکل، همراه با تحلیل حالت بدن (مثلاً، سر فروافتاده)، حالات چهره (در صورت وضوح)، و توزیع رنگ‌ها و نور» پرداخته شود؛ ب) «آیکونوگرافی (شمایل‌نگاری)» (Iconography) یا تحلیل مضمونی: کانون توجه در این مرحله شناسایی موضوع ثانویه یا قراردادی شامل مضامین، داستان‌ها، شخصیت‌های مشخص، نمادها و تمثیل‌ها است و فرایند آن مستلزم دانش فرهنگی و آشنایی با منابع متنی (ادبی، دینی، اساطیری و غیره) و سنت‌های بصری و شمایل‌نگارانۀ رایج در دوره و فرهنگِ خلق اثر است. در این مرحله باید از تمرکز بر فرمِ صِرف فراتر رفت و به محتوای مفهومی و روایِی بازنمایی‌شده معطوف شد. برای مثال در همان تابلوی «مصلوب شدن»، با بهره‌گیری از دانش شمایل‌نگاری مسیحی و آشنایی با روایات انجیل، بیننده تصویر را به‌عنوان بازنمایی واقعۀ «مصلوب شدن عیسی مسیح (ع)» شناسایی کرده و قادر به تشخیص هویت دیگر فیگورهای احتمالی (مانند مریم مقدس یا یوحنا) و معنای نمادین عناصر (مانند زخم‌ها، هالۀ نور، جمجمۀ پای صلیب) می‌شود؛ ۳) «آیکونولوژی (شمایل‌شناسی)»(Iconology) یا تفسیر محتوایی و فرهنگی: کانون توجه در این مرحله معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوای اصلی یعنی، درک اثر هنری به‌مثابۀ سندی فرهنگی که منعکس‌کنندۀ جهان‌بینی، ارزش‌ها، و نگرش‌های بنیادینِ یک ملت، دوره، طبقه، یا گرایش دینی/فلسفی/شخصی است. فرایند این مرحله، تأویل عمیق اثر با قرار دادن یافته‌های دو مرحلۀ پیشین در بافت گستردۀ تاریخی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فکری آن است. شمایل‌شناسی می‌کوشد اصول ناخودآگاه و زیربنایی را که به اثر شکل داده‌اند، آشکار سازد. تحلیل سبک، شرایط اجتماعی ـ اقتصادی، حامیان و سفارش‌دهندگان اثر، و جایگاه آن در تاریخ اندیشه، در این سطح اهمیت می‌یابند. شمایل‌شناسی در پی پاسخ این پرسش است که چرا یک مضمون خاص

(مثلاً مصلوب شدن)، توسط هنرمند معین، در زمان و مکان مشخص، و به شیوه‌ای ویژه بازنمایی شده است و این بازنمایی چه چیزی را دربارهٔ «ذهنیت» یا روح آن دوران یا جهان‌بینی خالق اثر آشکار می‌سازد.

۲۶- گزینه ۳

اصطلاح «آوانگارد» (Avant-garde)، که در لغت به معنای «پیشگام» یا «طلایه‌دار» است، در قلمرو هنر (شامل ادبیات، موسیقی، هنرهای تجسمی و اجرایی) و دیگر عرصه‌های فرهنگی و فکری به کار می‌رود. این عنوان به آن دسته از جنبش‌ها، هنرمندان، یا آثار اطلاق می‌شود که با رویکردی رادیکال (تندرو) و نوآورانه، هنجارها، سنت‌ها و ارزش‌های زیبایی‌شناختی و فرهنگیِ مسلط و تثبیت‌شده را عامدانه به چالش می‌کشند. هنرمندان و متفکران آوانگارد، غالباً با هدف بازتعریف بنیادین مفاهیم سنتیِ هنر، زیبایی، معنا و کارکرد آن، در پی شکستن مرزهای متعارف هستند. ایشان می‌کوشند تا تمایز و فاصلهٔ متصوّر میان ساحت هنر و زندگی روزمره را محو کرده و از این طریق، نقش و جایگاه اجتماعی هنر را دگرگون سازند و آن را به‌مثابهٔ نیرویی برای تحول در ادراک یا اجتماع به کار گیرند.

۲۷- گزینه ۱

رویکرد «ساختارگرایی»، که مبانی نظری آن ابتدا توسط انسان‌شناس برجسته، «کلود لِوی ـ استروس»، در حوزهٔ مردم‌شناسی (Anthropology) پی‌ریزی شد، به‌سرعت در دیگر قلمروهای علوم انسانی و اجتماعی بسط و نفوذ یافت. این رویکرد توسط چهره‌هایی چون «رولان بارت» (Roland Barthes) و «ژرار ژُنت» (Gérard Genette) در نقد ادبی و مطالعات فرهنگی، «ژاک لاکان» (Jacques Lacan) در روانکاوی (با قرائتی ساختارگرا از فروید)، و «لویی آلتوسر» (Louis Althusser) در فلسفه و جامعه‌شناسی مارکسیستی، مورد اقتباس، توسعه و کاربست قرار گرفت. جوهرهٔ اصلی تفکر ساختارگرا، تحلیل پدیده‌ها به‌منظور کشف ساختارهای زیربنایی، پایدار و غالباً ناخودآگاهی است که در پسِ پدیدارهای سطحی، متغیر و آشکار، روابط و معناها را سازمان‌دهی و تولید می‌کنند. یکی از دستاوردهای مهم و تأثیرگذار ساختارگرایی، به‌ویژه در نقد ادبی، به چالش کشیدن جایگاه سنتی «مؤلف» (Author) به‌عنوان منبع اصلی و مرجع نهایی معنای متن یا اثر هنری بود. این رویکرد، تمرکز تحلیل را از نیّت مؤلف (که اغلب دست‌نیافتنی یا نامربوط تلقی می‌شد) به خودِ ساختار متن، نظام نشانه‌ها، و قواعد حاکم بر آن منتقل کرد. این نقد با ظهور «پساساختارگرایی» (Post-structuralism) و اندیشمندانی چون «ژاک دریدا» (Jacques Derrida)، به مفهوم مؤلفیت رادیکال‌تر شد. پساساختارگرایی، ایدهٔ مؤلفِ واحد و دارای اقتدار بر معنا را همچون بازمانده‌ای از ایدئولوژی رمانتیک و اومانیستی سدهٔ نوزدهم نگریسته و آن را اساساً واسازی کرد. در حالی که ساختارگرایان در پی شناسایی ساختارها، تقابل‌های دوتایی، و نظام‌های قاعده‌مندِ تولید معنا بودند، تأکید پساساختارگرایان بر بی‌ثباتی ذاتیِ زبان، بازی بی‌پایان دلالت‌ها، تکثر معانی (polysemy)، و عدم امکان دستیابی به یک معنای واحد، نهایی و مطلق قرار گرفت. با وجود این تفاوت‌های بنیادین، هر دو جریان فکریِ ساختارگرا و پساساختارگرا، هر یک به شیوهٔ خود، در کاهش اقتدار سنتی مؤلف و انتقال کانون توجه به سازوکارهای متنی، زبانی، و گفتمانی در فرایند تولید و تفسیر معنای آثار (اعم از ادبی، هنری، یا فرهنگی)، نقشی تعیین‌کننده ایفا نمودند.

۲۸- گزینه ۴

بر اساس نظریهٔ «بیان‌گرایی در هنر» (Expression Theory of Art)، که گاه «هنر به‌مثابهٔ بیان» نیز خوانده می‌شود، معیار اصلی ارزش‌گذاری اثر هنری، اصالت و قدرت آن در بیان احساسات، عواطف یا حالات درونی هنرمند است. در این دیدگاه، هنر کارکردی ارتباطی و عاطفی می‌یابد و غایت آن غالباً برانگیختن، انتقال یا حتی پالایش (تعالی) احساسات و افکار در مخاطب تلقی می‌شود. از برجسته‌ترین مدافعان این رویکرد می‌توان به «لِو نیکلایِویچ تولستوی» (Lev Nikolayevich Tolstoy) و «رابین جورج کالینگوود» (R. G. Collingwood)، فیلسوف بریتانیایی اشاره کرد، هرچند تفاوت‌های ظریفی در دیدگاه‌های آنان وجود دارد. با این حال، یکی از انتقادات اساسی وارد بر تعاریف بیان‌گرایانه از هنر، خطر تقلیل‌گرایی (Reductionism) است؛ بدین معنا که این رویکردها ممکن است «تجربهٔ زیبایی‌شناختی» (Aesthetic Experience) را صرفاً به ساحت احساسات و هیجانات انسانی فرو بکاهند و سایر ابعاد شناختی، فرمی، فرهنگی یا ادراکی آن را نادیده بگیرند یا کم‌اهمیت جلوه دهند.

۲۹- گزینه ۴

رویکرد فرمالیستی (Formalist Approach) در تحلیل آثار هنری، با معطوف ساختن توجه به عناصر بصری و ساختاریِ خودِ اثر، شیوه‌ای متمایز برای فهم و تفسیر آن ارائه می‌دهد. در این دیدگاه، کانون اصلی تحلیل بر ترکیب‌بندی، انتخاب و کاربرد مواد و تکنیک‌ها، ویژگی‌های فرمی (Morphology)، نحوهٔ به‌کارگیری خطوط، رنگ‌ها، نور و سایه، و روابط متقابل این عناصر قرار می‌گیرد. فرمالیست‌ها بر این اصل استوارند که معنا و ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر هنری، نه در عوامل بیرونی (مانند نیت هنرمند، زمینهٔ تاریخی ـ اجتماعی، یا بازنمایی واقعیت)، بلکه در خودِ سازمان‌بندی فرمی و کیفیات بصریِ مشهود در اثر نهفته است. از این منظر، دستیابی به فهمی عمیق از اثر، مستلزم واکاوی دقیق ساختار درونی آن و چگونگی تعامل اجزای سازنده‌اش می‌باشد. به بیان دقیق‌تر، در چارچوب تحلیل فرمالیستی، این انتخاب‌ها و تمهیدات فرمی هستند که نهایتاً چگونگی ارائه، انتقال و دریافت محتوا، پیام یا تجربهٔ زیبایی‌شناختی توسط مخاطب را شکل بخشیده و تعیین می‌کنند. فرم صرفاً ظرفی برای محتوا نیست، بلکه خودْ مولد معنا و تأثیرِ اثر هنری قلمداد می‌شود.

۳۰- گزینه ۲

در مقاله‌ای با عنوان «فرش‌های صفوی و عقاید قرن نوزدهمی اروپا» به قلم «پاتریشیا بیکر» (Patricia Baker)، که در مجموعه مقالات هنر و معماری صفویه به ویراستاری «شیلا کن‌بای» (Sheila R. Canby) منتشر شده است، نویسنده به تحلیلِ دریافتِ اروپاییانِ قرن نوزدهم از فرش‌های صفوی می‌پردازد. بیکر اشاره می‌کند که در آن دوره، نقوش گیاهیِ به کار رفته در این فرش‌ها، غالباً به‌مثابهٔ نشانه‌هایی از هویت ملی «آریایی» و شاخصه‌ای ذاتی یا جوهری (intrinsic characteristic) برای فرش ایرانی تلقی می‌شدند. با این حال، بیکر خود استدلال می‌کند که اهمیت این نقشمایه‌های گیاهی در فرش ایرانی بسیار فراتر از این تعابیر و نیز ورای کارکردی صرفاً تزئینی است. به باور وی، این نقوش «حامل دلالت‌های عمیق فرهنگی و نمادین هستند» و «ریشه‌ای دیرینه در تاریخ و فرهنگ ایران باستان دارند». بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که نقشمایه‌های گیاهی، نه تنها به‌عنوان عناصر کلیدی در زیبایی‌شناسی فرش ایرانی شناخته می‌شوند، بلکه جزء لاینفک و بنیادینی از هویت فرهنگی آن نیز به شمار می‌روند.

۳۱- گزینه ۲

«آرتور آپهام پوپ» (Arthur Upham Pope)، مورخ و منتقد برجستهٔ هنر آمریکایی، نقشی محوری در معرفی، ترویج و شناساندن هنر ایران، به‌ویژه دوران باستان، در عرصهٔ بین‌المللی ایفا نمود. کانون اصلی تفسیر پوپ از هنر ایران باستان بر سرشت عمیقاً معنوی و متافیزیکی آن استوار بود. وی معتقد بود: «هنر ایران باستان در ذات خود، معطوف به آسمان و نیروهای الهی بوده است.» از منظر پوپ، هنرمندان ایران باستان از طریق آفرینش‌های هنری خود، به تأمل در طبیعت و نظام کیهانی پرداخته و هنر را به‌مثابهٔ ابزاری برای بازتاب این فهم و مکاشفهٔ نمادینِ حقایق هستی به کار می‌گرفتند. آثار هنری در این دیدگاه، نقشی میانجی‌گرانه (mediating) میان جهان محسوس و قلمرو متعالی (مینوی) ایفا می‌کردند. هنرمندان با خلق این آثار، در پی برقراری ارتباط و هم‌نوایی با نیروهای الوهی بودند. خلق آثار فاخر و شکوهمند، هم راهی برای جلب رضایت و دفع خشمِ این نیروها (کارکرد آیینی و تبرّکی) و هم ابزاری برای ستایش، نیایش و تجلیل از عظمت آنان به شمار می‌رفت. پوپ در تبیین این دیدگاه، به‌طور مشخص بر شواهدی همچون نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید تمرکز می‌کرد. وی معتقد بود: «تصاویر شاهان هخامنشی در حال نیایش و ستایش اهورامزدا، گواه بارزی بر پیوند عمیق این هنر با آسمان و نیروهای الهی است.» این نقوش، از نظر او، شاهدی مستقیم بر ماهیت عمیقاً دینی و معنوی هنر هخامنشی و ادوار پیشین بودند. افزون بر این، پوپ کتیبه‌های یافت‌شده در محوطه‌ها و بناهای باستانی ایران را نیز مؤید گرایش به ستایش و تکریم خدایان و نیروهای آسمانی توسط ایرانیان باستان می‌دانست. همچنین، وی استدلال می‌کرد که معماری بناهای مذهبی ایران باستان، نظیر معابد و آتشکده‌ها، به‌گونه‌ای طراحی شده است که عظمت و تعالی الوهیت را متجلی سازد و به تسهیلِ تجربهٔ ارتباط میان انسان و امر مقدس (numinous) یاری رساند.

۳۲- گزینه ۴

در باور اساطیری ایران، «تیشتَر» (Tištar) یا «تِشتَر» (Teštar)، که در متون متأخر «تیشتر» نیز خوانده می‌شود، جایگاهی محوری به‌مثابهٔ ایزدِ ستاره‌ایِ باران‌آور دارد. او نه تنها به‌عنوان «سرور همهٔ آب‌ها»، «سرچشمهٔ باران و رودهای خروشان» شناخته می‌شود، بلکه «نخستین ستاره» (اشاره به ستارهٔ شباهنگ/Sirius) و نماد بنیادین «باروری» نیز قلمداد می‌گردد. نقش برجستهٔ تیشتر در نبرد کیهانی علیه «اَپوش» (Apaoša)، دیوِ خشکسالی و سترونی (که «نابودکنندهٔ زندگی» توصیف شده)، تجلی می‌یابد؛ نبردی که نماد تقابل دائمی میان نیروهای حیات‌بخشِ باران و نیروهای ویرانگرِ خشک‌سالی است. بر اساس متون اوستایی، به‌ویژه تیشتر یشت (یشت هشتم)، فرایند باران‌آوری تیشتر در ماه تیر طی سه مرحله یا دهه صورت می‌گیرد: او در ده روز نخست به‌شکل «جوان زیبای پانزده‌ساله»، در ده روز دوم به‌هیئت «گاوِ نَرِ زرین‌شاخ»، و در ده روز سوم به‌کالبد «اسبِ سفیدِ تیزتک» با گوش‌های زرین، تجسم می‌یابد تا نهایتاً بر اپوشه چیره شده و آب‌ها را به زمین جاری سازد. در باورهای کیهان‌شناختی ایران باستان، تیشتر نقشی بنیادین در نظم‌بخشی به آب‌های جهان دارد؛ آفرینش یا سامان‌یابی رودها، دریاها، و شکل‌گیری هفت کشورِ (اقلیمِ) زمین شامل «خوَنیرَث» (Xvaniraθa) در مرکز، و شش کشور پیرامونی: «اَرِزَه» (Arzahī) و «سَوَه» (Savahī) در شرق و غرب (یا نیم‌کره‌های شرقی و غربی)، «فْرَدَدَفْش» (Fradadafšu) و «ویدَدَفْش» (Vīdadafšu) در جنوب‌شرقی و جنوب‌غربی، و «وُروبَرِشْت» (Vourubarštī) و «وُروجَرِشْت» (Vourujarštī) در شمال‌شرقی و شمال‌غربی به کنش آفریننده یا سامان‌بخشِ او نسبت داده می‌شود.

۳۳- گزینه ۲

«سبک هندی»، که در ایران با عنوان «سبک اصفهانی» نیز شناخته می‌شود، یکی از دوره‌های سبکی شاخص در تاریخ ادبیات فارسی است که عمدتاً مقارن با دوران صفویه در ایران و گورکانیان در هند (قرون دهم تا دوازدهم هجری) به اوج رسید. این سبک واجد مجموعه‌ای از ویژگی‌های متمایز در حوزه‌های اندیشه، زبان و صور خیال است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. نوآوری و غرابت در تصویرسازی (خیال‌پردازی): الف) ایجاد روابط بدیع با برقراری پیوندهای نامأنوس، دور از ذهن و گاه متناقض‌نما میان عناصر خیال، که به خلق تصاویر پیچیده و غیرعادی می‌انجامد؛ ب) تصاویر انتزاعی و ذهنی با تصویرسازی مفاهیم مجرد و ذهنی به‌جای تمرکز صرف بر محسوسات؛ ج) تشخیص (استعاره مَکْنِیَّة) و حس‌آمیزی با کاربرد بسیار گستردهٔ تشخیص (جان‌بخشی به اشیاء و مفاهیم) و حس‌آمیزی (آمیختن حواس مختلف)؛ ۲. مضمون‌پردازی و نازک‌خیالی: الف) مضمون‌آفرینی افراطی با تلاش وسواس‌گونه برای یافتن، ابداع و پروراندن مضامینِ دقیق، باریک، و پیشتر بیان‌نشده (مضمونِ نازک یا خیالِ نازک)؛ ب) تقدم معنا بر لفظ با تمرکز بر ارائهٔ معنای بکر و پیچیده، هرچند این معنا غالباً با ساختارهای لفظی و بیانیِ پیچیده منتقل می‌شود؛ ج) بیان حکمت و تأملات فردی با درآمیختن