

## بافت در نقاشی سه پایه‌ای، از منظر دانش حفظ و مرمت آثار هنری

علی نعمتی بابای لو\*<sup>۱</sup>، حمید فرهمند بروجنی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

<sup>۲</sup> عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۹/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۵/۲)

### چکیده:

بافت، از عناصر مهم بصری در هنرهای تجسمی است که به صورت مختلف به وجود می‌آید. نقاشی، جسمی چند لایه است که هر لایه آن بافت ویژه‌ی خود را داراست. بافت می‌تواند ذاتی مصالح آماده‌ی انتخابی به وسیله‌ی هنرمند، همچون پارچه تکیه‌گاه، باشد، یا در لایه بستر یا لایه رنگ و یا با موادی غیر از رنگ در سطح اثر به وجود آید. ترک‌های ناشی از میانگش نقاشی و محیط نیز، بافتی یکدست ایجاد می‌کند که ارزش تاریخی دارد. لذا، با توجه به اهمیت و نحوه شکل‌گیری بافت، محافظت از آن را بایستی در زمره‌ی اصول بنیادین دانش حفظ، نگهداری و مرمت آثار هنری قرار داد. بافت به ویژه مورد توجه هنرمندان سده بیستم بوده است. از دهه دوم این سده با ورود موادی با بافت آماده به نقاشی و شکسته شدن محدوده‌های مواد در نقاشی این عنصر تجسمی اهمیتی بسزا پیدا کرد. در این مقاله ضمن طبقه‌بندی انواع بافت، به فن شناسی آن در نقاشی‌های سه پایه‌ای با توجه به لایه‌های نقاشی و اثر زمان بر آنها پرداخته‌ایم. توجه ویژه به مواد مورد استفاده و فن هنری برخی هنرمندان معاصر و بررسی تحولات تکنیکی ایجاد شده در آثار آنان در طی زمان‌های مختلف از نکات مهم مقاله است.

### واژه‌های کلیدی:

بافت، نقاشی سه پایه‌ای، لایه تکیه‌گاه، لایه بستر، لایه رنگ، محافظت.

## مقدمه

صورت وجود) - که در لایه لایه لخته رنگ‌ها گیر افتاده است - تیره شده و نیاز به تعویض پیدا می‌کند. محافظت از بافت مواد حاضر و آماده در حین مرمت نیز که از دهه دوم قرن بیستم توسط براک و پیکاسو وارد نقاشی شده است، مسأله جدی مرمتگران آثار مدرن است.

پوشش ورنی بر روی موادی با بافت آماده، همچون کاغذ، موجب تغییر بافت آنها می‌شود و در صورت عدم پوشش نیز این مواد در اثر میانکنش نقاشی و محیط به شدت آسیب می‌بینند. با بررسی آثار نقاشی مدرن، نیاز به ثبت تکنیک‌های هنرمند بطور روز افزون احساس می‌شود. هنر و به ویژه نقاشی از مکتبی بودن به سمت فردی بودن حرکت می‌کند و هر هنرمندی به دلخواه، از هر ماده‌ای برای کار خود استفاده می‌کند، بنابراین حفظ و مرمت هر اثر شرایط ویژه و منحصر بفردی را می‌طلبد.

بافت یکی از عناصر مهم بصری است که با آهنگ خاص نور و سایه قابل رویت می‌شود. "بافت نمود و ظاهر یک سطح است از جنبه کیفیت قابل لمس آن. به سخن دیگر بافت تنها عنصر بصری است که از طریق دیدن، احساس لمس کردن را در بیننده برمی‌انگیزد" (پاکباز، ۱۳۸۱، ۷۱).

پیش از امپرسیونیست‌ها، نقاشان صدر مسیحیت، از تکنیک‌های مختلفی برای برجسته کردن و ایجاد بافت‌های خاص در نقاشی استفاده کرده‌اند. از سده شانزدهم به بعد استفاده از ضربه قلم و انجام نقاشی در یک مرحله مرسوم شد و در سده نوزدهم به دست امپرسیونیست‌ها و تابعان آن‌ها به اوج خود رسید. بررسی فنون و شکل‌گیری بافت برای مرمتگر و نقاش امری است ضروری، چرا که تجربه نشان می‌دهد، خشک شدن لخته رنگ‌ها سال‌ها طول می‌کشد و نرمی لایه رنگ ممکن است خطرات زیادی برای نقاشی‌ها به وجود آورد. پس از خشک شدن نیز زمانی فرا می‌رسد که ورنی نقاشی (در

## ۱- انواع بافت

کتابان بصورت کرباس از اواخر قرن ۱۵ میلادی به جای تکیه‌گاه نقاشی بکار می‌رود. از قرن ۱۶ به بعد با اینکه هنوز از تخته‌های چوبی استفاده می‌شد کرباس مورد توجه و استفاده روزافزون قرار گرفت. طی قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی به دلیل از مد افتادن تکیه‌گاه‌های چوبی یا به دلیل مناسب نبودن چوب برای نقاشی‌های خیلی بزرگ، استفاده از کرباس گسترش یافت. هنرمندان به ویژگی‌ها و خواص بصری کرباس توجه خاص داشتند. به عنوان مثال می‌توان به نقاشی‌های موسوم به تاچلین<sup>۲</sup> اشاره کرد.

برخلاف نقاشی‌های روی تخته (که سطحشان پس از بسترسازی صاف می‌شد)، از قرن هفدهم به بعد بافت کرباس به لحاظ تأثیر بعدی خاص - بدون بسترسازی - مورد استفاده قرار گرفت. لذا کرباس نه تنها بواسطه نقش ساختاریش بلکه به لحاظ جنبه‌های زیبایی‌شناسی، واجد اهمیت خاص گردید.

کرباس مورد استفاده برای تکیه‌گاه نقاشی، تنها شامل کتان با بافت ساده نیست و منسوجات حاصل از کنف، ابریشم، پنبه یا الیاف سنتزی با بافت ساده، کچراه و ساتن نیز کرباس نامیده می‌شود. تا قرن نوزدهم کرباس فقط از الیاف کتان و کنف، تولید می‌شد ولی پس از این قرن استفاده از پنبه نیز رایج گردید. ابریشم به نسبت کتان و کنف در نقاشی غرب کاربرد محدودتری داشته است. البته برای نقاشی‌های کوچک، پارچه‌های کتان یا ابریشمی با بافت ریز و متراکم ارجح بود. برای تهیه کرباس‌های زمخت، اغلب از کنف استفاده

به لحاظ فنی یک اثر نقاشی ساختاری چند لایه دارد و نقاش بنا به دلخواه خود، یا بنا بر خواست زمان می‌تواند بافت‌هایی را در لایه‌های مختلف یک نقاشی انتخاب یا ایجاد کند. در این صورت بافت یا بصورت ذاتی در ساختار یک لایه از نقاشی وجود دارد و یا اگر مورد دلخواه نقاش نباشد او دست به خلق بافت جدید خواهد زد. بافت در لایه‌های مختلف یک نقاشی می‌تواند به اشکال ذیل بروز یابد:

الف) بافت در لایه تکیه‌گاه

ب) بافت در لایه بستر

ج) بافت در لایه رنگ و لایه‌های تفننی غیر از رنگ

د) بافت حاصل از میانکنش نقاشی و محیط

### الف) بافت لایه تکیه‌گاه

از نیمه دوم قرن سیزدهم در کلیساهای ایتالیا از صلیب‌های نقاشی شده بزرگ و محجرهای محراب نقاشی شده از جنس چوب‌های ضخیم سپیدار استفاده کرده‌اند. در آن زمان چون نقاشی بصورت تمپرا بر روی این آثار کار می‌شد و سایه روشن در چند تنالیت رنگی اجرا می‌شد و نیز بدلیل نیاز به استفاده از لایه رنگ نازک سطح چوب را صاف می‌ساختند. طبق منابع مکتوب این نوع نقاشی از دوران باستان کاربرد داشته، ولی نمونه‌ای از آن باقی نمانده است. جعبه‌های مومی بدست آمده از فایوم<sup>۱</sup> مصر را که متعلق به سده‌های اولیه میلادی است نمی‌توان نقاشی روی تخته واقعی محسوب کرد (Kuhn, 1986, 3 و پاکباز، ۱۳۸۵، ۲۳۶).

می‌شود، گاهی هم پارچه‌های دست دوم از قبیل پارچه‌های رومیزی را برای نقاشی انتخاب می‌کردند.

جنس و ضخامت الیاف، نوع بافت و تراکم آن روی ساختار سطحی کرباس تأثیر می‌گذارد. امکان دارد که بافت نشانه‌ای از مکان یا دوره اصلی نقاشی باشد ولی به رغم امکان تاریخ گذاری موثق الیاف با روش های علمی، باز هم نمی‌توان برای تعیین مبدأ یا تاریخ نقاشی‌ها به بافت استناد کرد. در آغاز سده شانزدهم میلادی اغلب تکیه‌گاه‌های پارچه‌ای بافت ساده و متراکمی داشتند ولی در طول این سده پارچه‌های زمخت‌تر با بافت کج‌راه ویژه در نقاشی‌های مکتب ونیز رایج گردید.

در ایتالیای قرن هفدهم، به کرباس های درشت بافتی که بین الیافشان فضای خالی بود، تمایل خاصی وجود داشت. در قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم هنوز از این گونه کرباس ها استفاده می‌شد. حدود نیمه قرن هیجدهم کرباس های یکدست‌تر، ریز بافت‌تر و متراکم‌تر رایج گردید. اینگونه از کرباس به دلیل بافت یکدستش از سایر انواع متمایز است (همان، ۱۰).

برخی هنرمندان قرن نوزدهم برای القای حس فرسک از بسترها و تکیه‌گاه‌های مات با بافت برجسته کرباس بهره‌جسته‌اند که احتمالاً تقلیدی از نقاشی‌های چسب - آهار تمپرا یا تاجلین است. چنین تکنیکی مورد استفاده دگا، موریزو<sup>۳</sup>، وان‌گوگ، گوگن و برنارد<sup>۴</sup> بود. تعدادی از هنرمندان قرن بیستم برای سود بردن از قابلیت نفوذپذیری تکیه‌گاه برای خلق اثرات زیبا شناسانه، روی کرباس بدون بستر با رنگ زدن کار کرده‌اند (Kirsh & Ivenson, 2000, 86).

چهره‌پردازان اوایل قرن نوزدهم آمریکا از پانل‌های بافت‌دار استفاده می‌کردند. گیلبرت استوارت<sup>۵</sup> برای دست‌یابی به بسترهای مورد علاقه‌اش از چوب‌های بافت‌دار استفاده می‌کرد. طرح سطح پانل بخصوص در چهره‌ها، درنور معمولی نمایان است. در نگاه کلی به نظر می‌رسد که استوارت روی پارچه کج‌راه نقاشی کرده است نه پانل. انتخاب استوارت جالب توجه است، زیرا او برخلاف رسوم اروپایی در استفاده از پانل‌های چوبی صاف سخت، از پانل‌های بافت‌دار استفاده می‌نمود.

البته ظاهراً پیش از او، معاصرانش نیز از پانل‌های بافت‌دار بهره‌جسته‌اند (همان، ۲۷-۲۵).

نقاشان معاصر از تکیه‌گاه‌های سنتزی نیز استفاده‌های بسیاری برده‌اند. استفاده از فیبر (تخته‌های فشرده) و تخته سه‌لا و فایبرگلاس از آن موارد است. حسین کاظمی و محمدابراهیم جعفری از خاصیت حل شدن و سوختن پلاستوفوم بهره‌جسته و از بافت آن استفاده کرده‌اند.

هنرمندان بافت و رنگ بستر را برای تأثیرات بصری آن تغییر می‌دادند. بسترهای سفید تا اواخر قرن شانزدهم مرسوم بود و دوباره در اواسط قرن ۱۹ شیوع یافت.

از زمانیکه نقاشان به استفاده از رنگ‌های مات متمایل شدند، تأثیر یک بستر رنگ‌شده بیشتر نمایان شد.

از نیمه قرن شانزدهم، در بسترهای رنگی رایج از رنگدانه همراه با مواد پرکننده‌ای چون گل سفید یا گچ استفاده می‌کردند. این رنگدانه‌ها عبارت بودند از: اخراهای زرد، قرمز و قهوه‌ای، دودی چوب و استخوان و در قرن ۱۷ لاجورد فرنگی.

بسترهای رنگی اغلب حاوی روغن‌های خشکانه<sup>۶</sup> به همراه سریشم است و نشان می‌دهد که در آنها از مخلوط بسترهای روغنی و آبی استفاده شده است. غیر از اینها از شلاک نیز استفاده می‌شد.

در ایتالیای قرن هفدهم، به کرباس های درشت بافتی که بین الیافشان فضای خالی بود، تمایل خاصی وجود داشت. در قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم هنوز از این گونه کرباس ها استفاده می‌شد. حدود نیمه قرن هیجدهم کرباس های یکدست‌تر، ریز بافت‌تر و متراکم‌تر رایج گردید. اینگونه از کرباس به دلیل بافت یکدستش از سایر انواع متمایز است (همان، ۱۰).

برخی هنرمندان قرن نوزدهم برای القای حس فرسک از بسترها و تکیه‌گاه‌های مات با بافت برجسته کرباس بهره‌جسته‌اند که احتمالاً تقلیدی از نقاشی‌های چسب - آهار تمپرا یا تاجلین است. چنین تکنیکی مورد استفاده دگا، موریزو<sup>۳</sup>، وان‌گوگ، گوگن و برنارد<sup>۴</sup> بود. تعدادی از هنرمندان قرن بیستم برای سود بردن از قابلیت نفوذپذیری تکیه‌گاه برای خلق اثرات زیبا شناسانه، روی کرباس بدون بستر با رنگ زدن کار کرده‌اند (Kirsh & Ivenson, 2000, 86).

چهره‌پردازان اوایل قرن نوزدهم آمریکا از پانل‌های بافت‌دار استفاده می‌کردند. گیلبرت استوارت<sup>۵</sup> برای دست‌یابی به بسترهای مورد علاقه‌اش از چوب‌های بافت‌دار استفاده می‌کرد. طرح سطح پانل بخصوص در چهره‌ها، درنور معمولی نمایان است. در نگاه کلی به نظر می‌رسد که استوارت روی پارچه کج‌راه نقاشی کرده است نه پانل. انتخاب استوارت جالب توجه است، زیرا او برخلاف رسوم اروپایی در استفاده از پانل‌های چوبی صاف سخت، از پانل‌های بافت‌دار استفاده می‌نمود.

البته ظاهراً پیش از او، معاصرانش نیز از پانل‌های بافت‌دار بهره‌جسته‌اند (همان، ۲۷-۲۵).

نقاشان معاصر از تکیه‌گاه‌های سنتزی نیز استفاده‌های بسیاری برده‌اند. استفاده از فیبر (تخته‌های فشرده) و تخته سه‌لا و فایبرگلاس از آن موارد است. حسین کاظمی و محمدابراهیم جعفری از خاصیت حل شدن و سوختن پلاستوفوم بهره‌جسته و از بافت آن استفاده کرده‌اند.

## ب) بافت لایه بستر

بستر عامل ارتباط تکیه‌گاه و لایه رنگ است، به تکیه‌گاه می‌چسبد و با پیوند ایجاد شده به دلیل نفوذ بستر رنگ، لایه‌های رنگ را نگه می‌دارد و عامل یکدست‌کننده‌ی بافت است که در واقع یک زمینه‌ی همگون و جاذب با بافت و رنگ یکنواخت به وجود می‌آورد. بستر می‌تواند بافت تکیه‌گاه را بپوشاند یا آن را تشدید کند، همچنین

داشت. بسترهای جاذب در دهه ۱۸۸۰ در پاسخ به خواست هنری، مرسوم بود. مریمه<sup>۹</sup> نوشته که در ۱۸۳۰ ری<sup>۱۰</sup> رنگساز مسؤل معرفی آنچه بوده که به نادرست کرباس های جاذب نامیده می شد. او توضیح می دهد که بسترهای تمپرا یا جاذب هر دو بوسیله تیسین<sup>۱۱</sup> و ورنز<sup>۱۲</sup> مورد استفاده قرار می گرفت.

کارول کریستنسن<sup>۱۳</sup> تقدم گوگن را در استفاده از بسترهای مات، با عقیده ای راسخ و با اشاره به انگیزش های گوناگون مطرح می کند: بسترهای جاذب برتری های بسیاری دارند: خشک شدن، فقدان رنگ پریدگی، چسبندگی بهتر و جذب روغن زیادی در لایه رنگ برای بالا بردن خلوص و ثبات رنگ و فام های رنگی گوناگون در آنها.

همچنین بسترهای مات می توانست برای وانمود کردن سطح آهکی فرسک مورد استفاده قرار گرفته باشد. مطابق نظر موریس دنیس<sup>۱۴</sup>، گوگن تأثیرات مات فرسک ها را دوست داشت و کرباس هایش را با پوشش ضخیمی از جسو سفید تهیه می کرد. او در علاقه به دست یابی به کیفیت مات فرسک با معاصرانش همچون مری کاست سهیم بود.

ادوارد مونک به خاطر طرز تفکر خود، برای بدست آوردن یک سطح خشک و پریشان، که شباهت به فرسک داشته باشد، از ابزارهای مختلفی استفاده می کرد. او از کازنین بعنوان بست بستر استفاده کرده و روی کرباس ها و پانلهای بوم نشده و خراش یافته با سطوح رنگ خشک یا نیمه خشک کار می کرد و کارش را در معرض آب و هوا و فضولات پرندگان قرار می داد.

براک با استفاده از یک بستر مات بافت دار شده با ماسه، برای ایجاد بافت بیشتر، جسو را شانه می کرد. تشخیص اثر مات یک بستر جاذب از مات شدگی حاصل از رنگ های سطح یا سطح ورنی نخورده مشکل است (Kirsh & levenson, 2000, 84-85).

## ۲- بستر برای مطالکاری<sup>۱۵</sup> و لایه چینی<sup>۱۶</sup>

در نقاشی های قدیمی با پس زمینه های مطلا - که برخی اوقات نقاشی با بستر طلایی نامیده می شدند - قسمت هایی که قرار بود مطلا شود، نیاز به آماده سازی خاصی داشتند. بستر زیر ورقه های طلا، نقره یا قلع برای ایجاد درجه ای استثنایی از زیبایی (صافی) ناشی از جلای فلزی، به تراشیدن و ساییدن نیاز داشتند. سابقاً این بسترها شامل استفاده از گل اخرا روی جسو بودند که بدلیل مهره زنی نه تنها یک سطح کاملاً صاف را شکل می داد، بلکه رنگ گرمی را از زیر لایه بسیار نازک طلا ارائه می کرد (همان، ۸۸). دیگر روش مهم مطالکاری روش دندانان ای یا چسبی<sup>۱۷</sup> است که برای اجرای آن سطح هر جسمی را که بخواهند با چسب می پوشانند. پس از اینکه به اندازه ای که به قدر کافی چسبناک باشد، خشک شد، ورق را بر روی آن می چسبانند. در این مورد امکان مهره زنی وجود ندارد. کاربرد مطالکاری دندانان ای در درجه اول نه برای ایجاد زمینه، بلکه بیشتر برای نقاشی صرف بوده است یعنی برای اجرای تزیینات خطی فلزی برای سطح رنگ آمیزی شده ی تابلو (معمولاً برای تقلید از بافته های زربفت و ملیله کاری) (کار و لئونارد، ۱۳۸۴، ۳-۴۲). همچنین در یک تکنیک معروف بنام خراش<sup>۱۸</sup>، سطح را با طلا می پوشانند و

سفید آب شیخ از قرن ۱۷ و شاید قبل از آن، در بسترهای سفید و رنگی به کار می رفت. برای بسترسازی تکیه گاه های مسی و تخته های چوبی از رنگ روغنی سفید آب شیخ استفاده می کردند. بستر تابلوهای نقاشی هلندی قرن ۱۷، گاهی حاوی دو یا سه رنگ متفاوت است... طی قرون ۱۹ و ۲۰ میلادی از پرکننده هایی استفاده شد که پیش از آن رایج یا شناخته شده نبود، نظیر سفید آب روی، باریت و سفید تیتان.

در گذشته استفاده از بسترهای بافت دار بخشی از سلیقه هنری محسوب می شد، برخی هنرمندان بسترها را خودشان بافت دار می کردند، در حالیکه برخی دیگر به تهیه کنندگان خود اعتماد می کردند. کرباس از پیش بوم شده می تواند مدرکی دال بر تاریخ اثر باشد که با سر بر آوردن کارخانجات هنری در اوایل قرن هیجدهم، این تجربه حاصل شد. مدارکی وجود دارد که نقاشان آلمانی به تهیه کنندگان هنری خود - کسانی که از اوایل قرن ۱۷ کرباس بوم شده عرضه می کردند - اعتماد داشتند. حداقل یک شرکت انگلیسی در طول قرن نوزدهم هفت گونه مختلف از بسترهای بافت دار شده روی کرباس را عرضه می کرد. هنرمندان قرن بیستم از بافت بستر به دلایل مختلف استفاده می کردند. "مجموعه های کوچ"<sup>۱۹</sup> اثر یاکوب لورنس<sup>۲۰</sup> یکی از نمونه هایی است که سوء تعبیر ممکن از اهداف هنرمند را در استفاده از یک بستر بافت دار، نشان می دهد. بسترهای آبله گون مرئی در چندین مجموعه داستانی یاکوب لورنس جای سؤال بسیاری برای دانشمندان مرمت و مرمتگران ایجاد می کرد. آیا لورنس بافت اثر را عمدتاً به تقلید از فرسک خلق کرده بود؟ این سؤال براساس دو سابقه تاریخی مشابه بوجود آمده بود:

اول اینکه برخی هنرمندان همانند گوگن به پیروی از فرسک روی بسترهای جاذب با رنگ روغن کار می کردند و دوم اینکه لورنس از نقاشان دیواری مکزیکی که تکنیک فرسک حقیقی را احیا کرده بودند، بهره هایی برده بود. او شصت پانل فشرده چوبی برای شروع مجموعه داستانی خود روی مهاجرت آفریقایی - آمریکایی به شهرهای صنعتی شمالی و میانه غربی آمریکا آماده کرده بود که حباب هایی در آنها دیده می شود. این حباب ها ممکن است نتیجه کار در یک کارگاه سرد باشد. لورنس اظهار کرده بود که او قصد ایجاد این اثرات را نداشت و اگر اتفاقی می افتاد که او دوست داشت، اجازه میداد تا این اتفاق بیافتد (Kirsh & levenson, 2000, 79-83).

## ۱- بسترهای جاذب

یک سطح مات با اثرات زیباشناسانه جدید، تجربه جدیدی برای هنرمندان قرن نوزدهم بود. آنها به تجربه های مختلفی دست یافته بودند: استفاده از بست آبدار، خیساندن رنگ هایشان در روغن، عدم پذیرش استفاده از پوشش سطح ورنی و استفاده از بسترهای جاذب. تمایل به افزودن ماتی و ناشفافی سطح رنگ در میان هنرمندان پیشگام در طول دهه ۱۸۸۰ نه تنها با علاقه اشان به پاستل، گواش و تمپرا بلکه با پذیرش مواد جاذب بوم کننده کرباس برای کار رنگ روغن اظهار شده است. کامیل پیسارو، احتمالاً اولین نقاش در استفاده از بسترهای جاذب بوده اما سابقه قدیمی تری نیز وجود

مناسبی به نظر می‌رسد، خاکاره نیز جسمی چسبناک تولید می‌کند که برای ارائه سطحی نامعمول و متراکم براحتی در دسترس است (Stephenson, 1989, 104).

طبق نوشته‌های چینیو - چینی<sup>۱۹</sup> در کتاب *il libro dell'Arte* (حدود ۱۴۰۰ میلادی) نقاشی با بست زرده تخم مرغ به صورت لایه‌های مجزا انجام می‌شده است.

این تکنیک نقاشی لایه به لایه از ایتالیا به سایر کشورها سرایت کرد و قرن‌ها مورد استفاده قرار گرفت. اما هاشورزنی آخر در نقاشی تمپرا منحصر به اولین مکاتب نقاشی ایتالیایی باقی ماند. با پیشرفت تکنیک‌های نقاشی دلبستگی شدید به این سنن نقاشی لایه به لایه از بین رفت و به تدریج تمایل به سبک‌های هر چه آزادتر و برداشت‌های شخصی، جای آن را گرفت.

خلق نقاشی‌های بزرگ و عظیم در اواخر قرن ۱۶ به تکنیک آزادتر و گشاده‌تری نیاز داشت، بنابراین دیگر از شیوه نقاشی با روی هم گذاشتن چندین لایه رنگ، استفاده نشد. برای مثال، تیسین با ضربه‌های آزاد قلم رنگ‌های روشن را در محل مورد نظر قرار می‌داد و برای سایه‌ها (در حالی که معمولاً بستر تیره رنگ بود) از رنگ‌های لعابی استفاده می‌کرد. پس از وی، پل روبنس نیز از این روش استفاده کرد و رنگ سفید متراکم را برای نواحی روشن و لعاب‌های نازک یا برای سایه‌ها به کار گرفت. البته در این دوره استفاده از رنگ روغن رایج شده و جای تمپرا را گرفته بود و امکان خلق نقاشی با لخته رنگ وجود داشت.

نقاش ممکن است بافت اشیاء را نقاشی کند. بافت‌های بدلی که جنسیت اشیاء را نشان می‌دهد، در آثار دوره رنسانس (دوران کلاسیک) و باروک و رئالیسم و در کارهای هنرمندانی چون میکلائو رامبراند و گوستاو کوربه<sup>۲۰</sup> دیده می‌شود.

تفاوت بین "بافت رنگ" در نواحی روشن و سایه‌های تابلو را در کارهای رامبراند بهتر می‌توان دید. در نواحی روشن، تابلوهای وی، رنگ‌های ضخیم و ناهموار به صورت "جسمی" به کار رفته است و به نظر می‌رسد که رنگ‌های روشن، برخلاف رنگ لعابی سایه‌ها، به صورت یک تکه گذاشته شده است.

این شیوه رنگ‌گذاری رامبراند که حالتی از بافت به کل اثر می‌دهد متأثر از احساس درونی هنرمند است.

پیشرفت شیوه‌ها در نهایت منجر به ابداع شیوه رنگ‌گذاری یکضرب<sup>۲۱</sup> گردید.

در این شیوه به جای اینکه رنگ را به صورت لایه به لایه اضافه کنند، نقاشی‌ها را با رنگ‌های مخلوط شده و خیس در یک مرحله به انجام می‌رسانند. شیوه نقاشی یکضرب حتی در اوج رواجش طی سده نوزدهم، همیشه برای کشیدن پیش‌طرح و نقاشی‌های کم‌ارزش به کار می‌رفت.

از ویژگی‌های کلاسیسم نو در قرن ۱۸ میلادی، تمایل به نظم و انضباط، هماهنگی رنگ و نور و ایجاد بافت‌های مختلف لباس‌ها، در دیوار و اشیاء موجود در تابلوهای نقاشی است که بر اثر سایه‌پردازی‌های دقیق با ظرافتی خاص خودنمایی می‌کنند. در دوره رومانتیسم با کنار زدن قیود کلاسیسم، دست‌نقاش در

سپس روی طلا رنگ می‌زدند، آنگاه هر قسمتی را که می‌خواستند خراش می‌دادند تا طلای زیر آن آشکار شود.

نقاشی‌های با بستر مطلا کاری شده ممکن است تزئیناتی با برجستگی کم، بنام ابزارزنی (دندان کاری) و منگنه کاری داشته باشند. برای این کار روش‌هایی اتخاذ می‌کردند تا فرم‌ها و بافت‌های ویژه و دیدفریبی ارائه دهند" (Kirsh & levenson, 2000, 88). خطوط را به وسیله قلم نوک سوزنی یا پرگار نقر می‌کردند تا هاله‌ی نور پیرامون سر و پرتوهای ساطع از قدیسان را ایجاد کنند. برای نقش اندازی روی حاشیه و پس‌زمینه‌ها به وسیله چکش و قلم نوک سوزنی سوراخ‌هایی ایجاد می‌شد. ایجاد طرح‌های پیچیده در سطوح گسترده نیازمند سوراخ‌های فراوان بود. خطوط نقر شده و نقاط قلم‌زنی شده تنوع ستودنی در سطح ایجاد می‌کرد و با قاپیدن نور موجب می‌شد که طلا سوسو بزند (متموج و لرزان بنظر برسد). در ضمن گاهی از این فن در قسمت‌های رنگ‌آمیزی شده هم استفاده می‌شد. گاهی برای شبیه‌سازی فلزات قیمتی فن ابزار زنی را با فن لایه چینی یا فن شکل‌دهی به بتونه‌ی گچی برای نقوش سطح تخته نگاره‌ها همراه می‌کردند" (کار و لئونارد، ۱۳۸۴، ۸۲).

### ج) بافت لایه رنگ و لایه‌های تفنی غیر از رنگ

لایه رنگ اصلی‌ترین لایه یک نقاشی است و همه لایه‌های پیشین مقدمه‌ای برای کار روی این لایه محسوب می‌شود. تفاوت تکنیک‌های نقاشی بیشتر در این لایه رخ می‌دهد.

ممکن است خود رنگ دارای بافت باشد یا هنرمند برای ایجاد بافت بیشتر عناصری در داخل رنگ افزوده باشد. این کار روشی عمومی برای نقاشان کنجکاو مدرن جهت گسترش محدوده‌های قراردادی نقاشی شد. ماسه خشک خوب شسته شده ماده بسیار



تصویر ۱- تاج‌گذاری حضرت مریم (۱۴۲۰ م)، تمپرا روی تخته با بستر مطلاکاری شده و جزئیات دندان کاری و ابزار زنی در آن، اثر جننته دفابریانو (۱۴۲۷-۱۳۷۰ م).  
مأخذ: (Kirsh & levenson, 2000, 89 & 117)

شوند. بخشی از ابتکار امپرسیونیست‌ها تعریف فرم‌ها در تکه‌های رنگی متمایز بود. البته اختراع تاش قلم، کار امپرسیونیست‌ها نبود و پیش از آنها از قرن ۱۷ میلادی رایج بود.

تغییر مهم در نقاشی امپرسیونیست‌ها استفاده از قلم‌موی گرد بود که ضربات قلم متفاوتی ایجاد می‌کرد. نوع تاش قلم و ضخامت رنگ در طول تاش در قلم‌موی گرد با قلم‌موی تخت متفاوت است.

نقاشان، قلم‌موهای دسته بلند و نرم را دوست داشتند. پس از مرگ مونه، معلوم شد که او قلم‌موهای بلند نرم بخصوصی را برای ساخت اثرات بافت غیر عادی روی برخی نقاش‌هایش استفاده می‌کرد.

بافت سطح رنگ، یک دلیستگی همیشگی برای مونه بود (Bomford & et al, 1991, 91-98). او لایه‌های رنگ ضخیم را با بافتی بی‌سابقه بکار می‌برد. ابتدا بافتی با رنگ ایجاد می‌کرد و پس از خشک شدن، لایه دوم رنگ را کار می‌کرد.

استفاده از بافت بوسیله نقاشان امپرسیونیست، یک کلید اصلی در تکنیکشان بود، تاش قلم احساسی از سنگینی، ضخامت و بافت را به بیننده القا می‌کند. بازی نور در میان سطح نقاشی‌های امپرسیونیست گاهی نرم و سیال و گاهی خشک، دانه دانه و تقریباً گچی است. دستکاری رنگ با قلم‌موهایی در اندازه و شکل‌های مختلف و گهگاه بوسیله کاردک، گوناگونی زیادی را می‌تواند در بافت ایجاد کند.

پس از امپرسیونیست‌ها، پست امپرسیونیست‌ها بر پایه نظریات آنان راهی متفاوت در پیش گرفتند. اینان از رنگ‌ها به صورت تجزیه شده استفاده کرده و ترکیب آنها را به چشم بیننده وا می‌گذاشتند و هنرمندان این مکتب از طریق نقطه چین کاری (پوانتیلیسم)<sup>۲۶</sup> یا تجزیه کاری (دیویزیونسم)<sup>۲۷</sup>، به حاکم کردن بافتی رنگی بر تابلو می‌پرداختند. پل‌سزان و ژرژسورا<sup>۲۸</sup> از جمله این نقاشان هستند. آثاری که ژرژسورا آفریده از بافتی ویژه که حاصل مجاورت نقطه‌های رنگی ایجاد شده با ضربات کوتاه قلم‌مو می‌باشد، برخوردار است. بافت حاصل از این شیوه تا حد زیادی شبیه بافت بوجود آمده در هنر موزاییک کاری است.

وان‌گوگ از بافت به گونه‌ای حسی بهره می‌برد. او از بافت‌های رنگی که تا اندازه‌ای از نقاشان پوانتیلیست‌ها گرفته بود، الهام گرفت و نوعی بافت ویژه‌ی خود را در تابلو حاکم کرد. او از خطوط منحنی رنگی، خطوط تکه تکه و نقطه‌های کوچک و بزرگ استفاده کرده و بافتی موج و پیش‌رونده را ایجاد می‌کرد که در اکثر آثارش این خطوط رنگی ضخیم از موضوع تابلو تبعیت می‌کنند.

رقیق یا غلیظ بودن، زود خشک شدن، ناصافی، تراکم و سایر خواص رنگ‌ها در نقاشی تابع نوع و میزان بست<sup>۲۹</sup> است به علاوه بست روی خواص بصری رنگ از قبیل تیرگی، شفافیت و درخشندگی یا ماتی نیز اثر می‌گذارد. تغییر شیوه‌های نقاشی سنتی به شیوه‌های آزاد و شخصی با تاریخچه بسترهای نقاشی رابطه‌ای نزدیک دارد.

نوع و مقدار بست مصرفی همان قدر که بر روی خواص ساختاری رنگ تأثیر می‌گذارد بر شفافیت آن نیز اثرگذار است. رنگ‌هایی که دارای بست آبی، از قبیل صمغ‌های گیاهی یا سفیده تخم مرغ هستند، سطحشان ناصاف و متخلخل است، به همین دلیل نور را متفرق می‌کنند و مات دیده می‌شوند. بست روغنی سطحی صاف و پیوسته

بیان صریح حس خود بازگذاشته شد و بافت‌های مطابق با روحیه و شخصیت نقاش ظهور پیدا کرد. برخی با کنار هم قرار دادن رنگ‌ها با حرکات محکم قلم‌مو، ساختاری ناآرام به موضوع می‌دادند؛ و عده‌ای با حرکات ملایم و نرم قلم‌مو به ساخت و ساز اجزاء تابلو و انعکاس روحیه‌ی شخصی خود در آن پرداخته و بافت دلخواهشان را می‌آفریدند. آثار جان کنستابل<sup>۳۰</sup> و اوژن دلاکروا<sup>۳۱</sup> در رابطه با شناخت و بکارگیری صحیح بافت‌های مختلف قابل توجه است.

نقاشان واقع‌گرا با تکیه به ویژگی‌های فیزیکی و ظاهری اشیاء، بافت و جنسیت اشیاء را همانگونه که هست منعکس می‌نمودند. تابلوی خوشه چینان اثر فرانسوا میله<sup>۳۲</sup> بیانگر این واقعیت است.

اُتوره دومیه<sup>۳۳</sup> با حرکات دورانی و موج قلم‌مو به نمایش بافت‌های مختلف مبادرت می‌کرد و علاوه بر نمایاندن بافت اشیاء تابلو-مخصوصاً لباس‌ها- با حرکات قلم‌مو و رنگ‌های ضخیم بر روی تابلو، بافتی ویژه را ایجاد می‌کرد.

با پیشرفت شیوه‌های نقاشی سنتی و ابتدایی و رسیدن به شیوه‌های هر چه آزادتر، بافت سطحی نقاشی، نقش یک عامل بیان‌کننده‌ی احساس را پیدا کرد. خواص رنگ نیز همچون بافت، بیانگر احساس مورد نظر نقاشی و مشخصه‌ی شیوه‌ی فردی است.

امپرسیونیست‌ها بر "رنگ و نور" تأکید می‌کردند و نقاشان این دوره با قرار دادن تکه‌های رنگ درخشان و ناب علاوه بر ایجاد سطوح رنگین شفاف و درخشان، نوعی بافت رنگی را بر تمام سطح پرده‌ی نقاشی حاکم می‌کردند.

امپرسیونیست‌ها بدنال تأثیر نور بر اشیاء بودند بنابراین با سرعت زیاد از مدل خود نقاشی می‌کردند و بافت خشنی از آن در تابلوهایشان حاصل می‌شد.

علی‌رغم تصویری که از نقاشی‌های امپرسیونیسم می‌شود، آنها در بیش از یک جلسه کار شده‌اند و نقاش پس از اتمام اثر در محل، بعدها در آن تغییرات و اصلاحاتی داده است.

مونه نقاشی روی ۱۶ کرباس را یکی پس از دیگری در چند دقیقه در یک زمان از روی قایق کوچک خود تجربه کرد، او اغلب می‌گفت که نقاش نمی‌تواند بیش از نیم ساعت در فضای بیرونی رنگ بگذارد و تصویر درستی از طبیعت ارائه دهد. مشاهدات مختلف از ضربات خشک شده قلم در لایه‌های زیرین سطح، ساخته شدن نقاشی‌ها را در چندین مرحله تأیید می‌کند. برای مثال طبق تصویری که با اشعه X از تابلوی Fax hill, upper Nerwood پیسارو برداشته شده، خطوط محیطی درختان و منظره، با خطوط تصویری نهایی کاملاً منطبق نیستند. نمونه‌های متعدد دیگر نشان می‌دهد که پس از خشک شدن لایه‌های پائینی، روی آنها رنگ شده تا اینکه ضربات قلم خشک آنها برای قلم‌پردازی‌های بعدی تیرگی ایجاد نکند. غیر از اینها نقاش به حالت خیس در خیس نیز تغییراتی در آثار خود بوجود آورده است. حالت خیس در خیس مخلوط واقعی از رنگ‌ها را در سطح تصویر توصیف می‌کند، نمونه‌های آن ممکن است در تابلوی آبتنی کنندگان گرینویلر مونه، و تابلوی تئاتر رنوار دیده شود. مشخصه ممتاز قلم‌پردازی امپرسیونیست‌ها استفاده از تاش قلم-ضربه یا تکه رنگی- است. در نقاشی آکادمیک شکل‌ها می‌تواند به نرمی مشق شده یا اسکس زده

[پرده پرتقالی‌های براک] احتمالاً نخستین پرده‌ای بود که در آن حروف استتسلیل ظاهر شد.

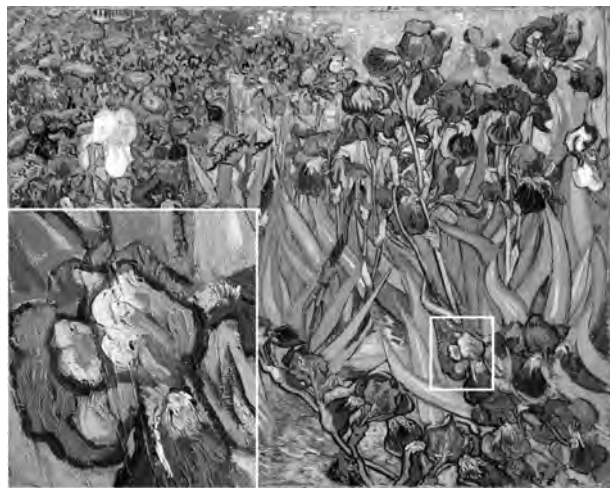
از تابستان ۱۹۱۱ به بعد براک و تقریباً بلافاصله پیکاسو، کلمات، حروف و علامت را به عنوان یک عنصر فعال تصویری به آثار خود داخل کردند" (کوپر، ۱۳۸۲، ۵۷) پس از ۱۹۱۲ کوبیسم متأخر با تقلید بافت‌های مختلف که براک پیش از پیکاسو آن را آغازید پا گرفت و هر دو هنرمند صنعتگرانه روش‌هایی را برای ارائه مرمر رگه‌دار، بافت چوب و حتی تارهای موی انسان تقلید کردند.

"براک حتی از این هم فراتر رفته و به رنگ‌های خود، ماسه و مواد دیگر اضافه می‌کرد. این ابتکار ظاهراً بسیار موثر از آب در آمد، زیرا براک بعد از پشت سر گذاشتن تجربه "کاغذ چسبها" اظهار کرد که این عمل "میزان بستگی رنگ را به جسم [برای من آشکار کرد]... و طبیعتاً این بستگی نزدیک میان رنگ و جسم وقتی در نقاشی باشد به ناچار لطیف‌تر می‌شود. لذا بزرگترین شادی من این بود که بتوانم با وارد کردن این عناصر خارجی به نقاشی‌های خود ماهیتی "مادی" بدهم". پس از این مرحله پیکاسو دست به ابتکار مهم‌تری زد. به این معنی که در تابلوی کوچکی مربوط به ماه مه ۱۹۱۲، تکه‌ای پارچه را که روی آن طرح حصیربافی یک صندلی چاپ شده بود، برای نمایش نشیمنگاه صندلی، روی سطح تابلو چسباند و در اطراف و روی این ترکیب یک طبیعت بی‌جان کشید. این اولین کلاژ بود و به نوبه خود تناقضات متعددی را تجسم می‌بخشید" (همان، ۶۲-۵۹).

کلاژ راهی در نقاشی باز کرد که در مکاتب بعد از آن هر نقاش، براساس نیاز و شیوه‌ی کارش به گونه‌ای از بافت‌های دلخواه برای نیل به هدفش کمک می‌گرفت.

پس از جنگ جهانی دوم، آمریکا به یکی از مراکز هنری جهان مبدل شد و جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی از آنجا آغازید. "جنبش واقعی با آثار نقاشانه جکسن پالاک شروع شد. او روش "نقاشی چکه‌ای"<sup>۲۰</sup> را در پیش گرفت که قبلاً ماکس ارنست<sup>۲۱</sup> و هانس هفمان<sup>۲۲</sup> نیز آزموده بودند. او بوم بزرگی را روی زمین می‌گسترانید، در اطراف و وسط و میان آن حرکت می‌کرد، و بدون اینکه تصویری در ذهن داشته باشد رنگ ماده داخل قوطی‌های سوراخ شده را بر آن می‌چکانید و می‌پاشید" (پاکباز، ۱۳۸۲). چنانچه پالاک در جمله‌ای قریب به این مضمون می‌گوید:

"من بیشتر ابزارهای معمول نقاشی همانند سه پایه، پالت، قلم‌موها



تصویر ۲- گل‌های زنبق اثر ونسان ونگوگ و جزئیات رنگ‌گذاری در آن.  
مأخذ: (Kirsh & levenson, 2000, 125-6)

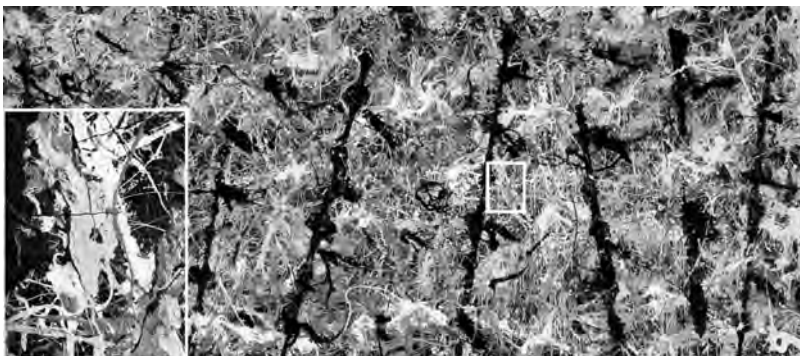
به وجود می‌آورد که نور را به لایه‌های زیرین انتقال می‌دهد. برای محو کردن یک رنگ زیرین لایه رنگ نیاز به قدرت پوشانندگی بالایی دارد. همچنین به ضخامت نسبی نیاز دارد، بسیاری از لایه‌های رنگی برای پوشاندن رنگ زمینه بکار می‌روند و بر کیفیت انعکاسی آنها در خلق تنالیت‌های شفاف و سراسری تأکید می‌شود. البته روغن می‌تواند با افزایش موادی از قبیل پرکننده‌ها، رزین‌ها یا موم‌ها تغییر یافته باشد چنین افزایش‌هایی در رنگ‌های فرموله شده تجاری بناچار قدرت پوشانندگی‌شان را تقلیل می‌دهند و با ضخامت افزوده لایه ضخیم رنگ در نقاشی‌ها شریکند. پرکننده‌ها و افزودنی‌ها در رنگدانه رنگ ممکن است برای خلق سطح مات یا نیمه شفاف افزوده شود. اغلب آنها بر احتی یک لایه رنگ ضخیم ایجاد می‌کنند. افزودنی‌ها در بست رنگ از قبیل رزین‌ها، روغن‌ها یا موم‌ها معمولاً برای تغییر دادن خواص کار رنگ خیس برای اجرای آسان است. اما ممکن است آنها برای افزایش شفافیت یا نیمه شفافیت نیز استفاده شده باشند. انتخاب غیرعقلانه افزودنی‌ها، ترک برداشتن، تارک شدن یا کم‌رنگ شدن زودتر از موعد را سبب می‌شود. برای مثال نقاشی‌های رنگ روغن ویلیام ترنر از انتخاب بی‌احتیاط مواد و استفاده ناهمگون از افزودنی‌ها (موم زنبور عسل یا موم نهنگ) آسیب دیده است" (Kirsh & levenson, 2000, 147-149).

تحول بسیار مهم که در نقاشی سه پایه‌ای بدست براک و پیکاسو افتاد، ورود مواد و مصالح غیر از رنگ به نقاشی، در دوره کوبیسم متأخر بود.

"بکار گرفتن موادی از قبل شن و ماسه و بریده‌های جراید

و شبکه‌های سیمی و تخته و یا تکه‌های پارچه، نمای ظاهری تابلوها را تغییر داد و بافت را در فضای تصویر برای بینندگان عرضه داشت" (حلیمی، ۱۳۸۳، ۱۱۲-۱۱۱).

در این دوره "موضوعات نقاشی شکل طبیعی خود را از دست داده و سطوح مختلف هندسی جای آنها را گرفتند. هنرمندان گاه بافت‌هایی را شبیه آنچه در طبیعت وجود داشت با رنگ بر روی سطوح هندسی جای می‌دادند و گاهی نیز بافتی دلخواه را ایجاد می‌کردند. برخی اوقات نیز بافت مورد نظر را مستقیماً از محیط انتخاب نموده و با تلفیق آن در نقاشی فضای دلخواه را به وجود می‌آوردند.



تصویر ۳- تیرهای آبی اثر جکسن پالاک و جزئیات رنگ‌ها و ترک‌ها در آن.  
مأخذ: (Kirsh & levenson, 2000, 142-3)

بود که رنگ را سرانجام با آنها مخلوط می‌کرد تا اثری، مخطط و لکه‌لکه را چنانچه وجود واقعیتهای ملموس و نیرومند را به تماشاگر القاء کند، بوجود آید.

آلبرتو بوری<sup>۴۲</sup> هر چیزی را که به دستش می‌آمد، از نظر امکانات زیباشناختی‌اش مورد بررسی قرار داده و در جای خود به کار می‌برد، به همین دلیل در تابلوها از بافت‌های اشیاء مختلف مثل گونی، پارچه، نخ، پلاستیک‌های سفید و رنگی، گچ، ورقه‌های فلزی و چوبی در جای مناسب و به‌طور هماهنگ استفاده کرده و ترکیباتی دلخراش که خاطرات باندهای آغشته به خون را که کراراً در صحنه‌های جنگ دیده بود بوجود می‌آورد (لوسی اسمیت، ۱۳۸۱، ۸۹).

### د) بافت حاصل از میانکنش نقاشی و محیط

گذشت زمان و تنش‌های وارده به یک اثر نقاشی از طرف محیط و واکنش نقاشی به این تنش‌ها، ممکن است بافت لایه‌های نقاشی را تغییر دهد. چنین بافت‌هایی حاصل گذشت زمان و نشان از قدمت اثر است. در برخی نقاشی‌ها همانند تاجلین ممکن است به مرور زمان بافت لایه تکیه‌گاه بیشتر نمود پیدا کند این شاید بدلیل تغییرات حاصل در رنگ همانند تیرگی و کدر شدن رنگ باشد.

بست روغنی سطحی صاف و پیوسته بوجود می‌آورد. رنگ‌های روغنی با گذشت زمان براق‌تر می‌شوند که این نیز تغییراتی در سطح اثر بوجود آورده بافت بصری اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

ترک<sup>۴۳</sup> و ریزترک<sup>۴۴</sup> از جمله پدیده‌هایی است که سطح اثر را تغییر داده و بافتی جدید به اثر می‌بخشد. ریزترک و ترک‌های پیرشدگی<sup>۴۵</sup> در اثر میانکنش کرباس و محیط اتفاق می‌افتد و در لایه‌های بستر و رنگ امتداد دارند، ترک و ریزترک، شبکه‌ای توری مانند در اثر ایجاد می‌کنند، در تابلوی "دختری با گوشواره‌های مروارید" ورمیر بافت حاصل از ریزترک‌ها قابل توجه است (تصاویر ۴ و ۵). الگوی ترک و ریزترک وابسته به جنس تکیه‌گاه نوع بست رنگ و نحوه تنش‌های وارده به آن است. ترک‌های بوجود آمده در تکیه‌گاه‌های چوبی با تکیه‌گاه‌های پارچه‌ای متفاوت است.

ترک‌های انقباضی یا ترک‌های خشک شدن<sup>۴۶</sup> نیز نوعی از ترک است که بر اثر انقباض روغن در حین خشک شدن رنگ بوجود می‌آید.



تصاویر ۴ و ۵- بخشی از تابلوی "دختری با گوشه‌های مروارید" اثر ورمیر و بافت حاصل از ریزترک‌ها در سطح آن.

مأخذ: (Kirsh & levenson, 2000, 156)

و مانند اینها را کنار نهادم و چوب‌ها، ماله، کاردک‌ها و رنگ‌های مایع چکه‌ای یا لخته رنگ سنگین با ماسه، خرده شیشه و سایر مواد خارجی افزوده را ترجیح دادم."

در بررسی اثری از وی بنام تیرهای آبی نتایج جالب توجهی بدست آمده است. مرمترگان اثر دریافتند که پالاک مکرراً کرباس را از کف زمین به دیوار منتقل کرده است. او کارش را کف زمین شروع کرده و در مرحله بعد او کرباس بزرگ را به دیوار منتقل کرده و اجازه داده رنگ‌های سفید بر روی لایه سیاه رنگ اول حرکت کنند. گام سوم دوباره شامل رنگ مایع بود و رنگ‌های روشن در حالیکه کرباس در حالت افقی قرار داشت بکار رفتند. تیرهای آبی بعداً افزوده شده‌اند در حالیکه رنگ‌های زیرین خشک بودند. زیرا هیچ اختلاطی بین این رنگ‌ها وجود ندارد. لایه پایانی نشان می‌دهد که پالاک رنگ را با پارچه و چوب به شدت عمل پاشیدن، بکار برده است.

جکسن پالاک از ماسه در قسمت بالای تابلوی پرنده استفاده کرده است. همانند تعدادی از معاصران خود، او به سورئالیسم اروپایی به اندازه هنر بومی آمریکا علاقمند بود او با سیکروس<sup>۴۳</sup> کار کرده بود و استفاده استادانه مکزیکی‌ها از لعاب‌های رنگ افشانه را پذیرفته بود. هر سه منبع فوق دلیلی برای استفاده از ماسه در کارهای پالاک می‌توانست باشد. علاوه بر ماسه، او در نقاشی‌های خود از شاخه سیگار، کبریت مصرف شده، گرد و خاک کف زمین، خرده شیشه، سکه و دکمه و هر آشغال موجود در کف کارگاه برای برجسته کردن بیشتر اثر سود جسته است (Kirsh & levenson, 141-151).

"پاریس پس از جنگ نظیر آنچه را که در نیویورک اتفاق افتاد، تجربه کرد. ژرژ ماتیو<sup>۴۴</sup> (متولد ۱۹۲۱)، با الهام از خوشنویسی خاور دور، نقاشی کنشی<sup>۴۵</sup> خاص خود را پدید آورد که ظاهراً به آثار پالاک شبیه بود، اما ولس<sup>۴۶</sup> همتای راستین پالاک شناخته می‌شد، با این تفاوت که روی بوم‌های نسبتاً کوچک نقاشی می‌کرد (او حرکت‌های دست و انگشتان را برای بیان حالت درونی خویش کافی می‌دانست). پی‌یرسولاز<sup>۴۷</sup> همچون کلاین<sup>۴۸</sup> نقاشی‌هایش را با ضربات پویای قلم‌مو شکل می‌داد...

بسیاری از نقاشان مکتب پاریس نظیر همکاران نیویورکی خود با استفاده از مواد و اسلوب‌های نامتعارف به هنر "بی‌فرم" پرداختند. اگر پالاک با رنگ‌آماده ساختمان، شن و خرده شیشه کار می‌کرد، ژان فتریه<sup>۴۹</sup> رنگ روغنی آمیخته با گرد رنگ را با کاردک بر سطح کاغذ یا گچ می‌کشید و یا آنتونیو تاپیس<sup>۴۰</sup> بافت "دیوار گونه" نقاشی‌هایش را با گچ پاریس، سریشم و شن می‌ساخت (پاکباز، ۱۳۸۲). "مارشال ژان دوبوفه<sup>۴۱</sup>، از برجسته‌ترین نقاشان فرانسه در سال‌های ۱۹۵۰-۱۹۴۰ سطح را مثل خمیری می‌سرسشت و سپس می‌خراشید تا بافتی مشابه خشت‌های گلی و آجرها بدست آید. بافت دیوارهای پاریس با چندین لایه‌ی گچ مربوط به نسل‌های متوالی، نظر او را در کارش جلب می‌کرد. اسلوب اختصاصی دوبوفه بر زمینه‌ای ضخیم از ماسه، خاک، مواد تثبیت‌کننده و برخی عناصر دیگر





تصویر ۶- "دید سیاه" اثر جیم داین و جزئیات ترک در آن که نشان‌دهنده بستر یا تکیه گاه قرمز رنگ آن است. (مآخذ: نگارنده)

(کار و لئونارد، ۱۳۸۴، ۳۱) و سطحی زبر و فلس مانند ایجاد می‌کند. شکل دیگری از تغییرات بافت بمرور زمان، چین خوردگی و جابجایی رنگ است. چین خوردگی در اثر ازدیاد روغن حاصل می‌شود و روغن اضافی در سطوح خارجی تر رنگ منتشر می‌شود و یک پوسته کشیده به وجود می‌آورد. این پوسته بعدها در اثر خشک شدن روغن و انقباض لایه رنگ چین می‌خورد. برخی نقاشی‌های قرن نوزدهم دچار جابجایی رنگ شده‌اند. علتش این است که روغن آنها هنوز خشک نشده است.

### ه) بافت تحمیل شده به اثر

ممکن است تابلویی در اثر شیوه مرمت غلط یا هر اتفاق دیگری دچار تغییر بافت شده و بافت جدیدی بخود گیرد. مثلاً برخی از تابلوهای نقاشی، در حین مرمت، در اثر قرارگیری در میز مکش گرم با شدت مکش و دمای بالا ممکن است بافت زبر خود را از دست داده و صاف شوند یا اینکه بافت تکیه‌گاه به لایه‌های بعدی تحمیل شود، نقاشان امپرسیونیست و بسیاری از نقاشان مکاتب قرن بیستم از لایه‌های ضخیم رنگ در آثار خود بهره‌جسته‌اند که ممکن است این لایه در حین مرمت دچار تغییر گردد. شایع‌ترین آنها صاف شدن لخته رنگ هاست. خشک شدن لایه‌های رنگ روغن ضخیم سال‌های متمادی طول می‌کشد و هنوز پس از گذشت صد سال از آثار نقاشان امپرسیونیست، برخی از رنگ‌های آنها در زیر لایه‌های ضخیم رنگ کاملاً خشک نشده و نرم هستند.

مات شدن سطح براق و بالعکس نیز بافتی غیر از اصل اثر به آن تحمیل می‌کند. بافت تحمیلی به اثر حتی‌الامکان بایستی از آن حذف شده و بافت اصلی اثر بدان برگردانده شود.



تصویر ۷- "تاریخ طبیعی" اثر ماکس ارنست و جزئیات ترک در آن. (مآخذ: نگارنده)

این پدیده ممکن است باعث نمایان شدن لایه‌های زیرین رنگ (همانند بستر یا تکیه‌گاه) شود. در تابلوی "دید سیاه" جیم داین<sup>۴۷</sup> نقاش آمریکایی، خشک شدن لایه رنگ و انقباض رنگ سیاه باعث پیدا شدن لایه‌ای قرمز رنگ در زیر لایه رنگ شده است که وضع ظاهری اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

ترک بافتی یکنواخت از خود بوجود می‌آورد. در آثاری که بصورت تخت کار شده‌اند وجود ترک، سطحی تجزیه شده از آنها ارائه می‌دهد. تابلوی "تاریخ طبیعی" ماکس ارنست که در موزه هنرهای معاصر تهران نگهداری می‌شود و سطحی تخت و صاف دارد شروع به ترک خوردن کرده است و در صورت ادامه آن کیفیت سطح اثر تغییر خواهد یافت. این اتفاق در آثار موندریان<sup>۴۸</sup> نیز قابل توجه است. چرا که آثار انتزاعی موندریان با تخت بودن سطح رنگ معنی می‌یابد و ترک بافتی غیر از بافت صاف و یکدست مورد نظر نقاش بوجود می‌آورد. فشار موضعی بر یک نقاشی نوع خاصی از ترک را بوجود می‌آورد که به شکل حلقه‌هایی دور یک مرکز دیده می‌شود.

برخلاف ترک‌های کهنگی، ترک‌های انقباضی که معمولاً بازترند، فقط از بین لایه رنگ عبور می‌کنند، به علاوه این ترک‌ها فقط در قسمت‌های خاصی از نقاشی دیده می‌شود. معمولاً رنگدانه‌های ریزدانه با جذب روغن بالا و همچنین رنگدانه‌هایی که نسبتاً در بستر محلول‌اند، ترک‌های انقباضی تقریباً باز به وجود می‌آورند. شبکه توری شکل ترک‌های کهنگی در رنگ‌های ضخیم به نسبت رنگ‌های نازک وسیع‌تر است. معمولاً از روی الگوی ترک‌های انقباضی می‌توان تشخیص داد که خود هنرمند با لایه‌گذاری مجدد روی لایه‌های رنگ قبلی چه تغییراتی در شکل و ترکیب نقاشی ایجاد کرده است. وجود ترک‌های انقباضی را به خصوص در نقاشی‌های قرن نوزدهم به وضوح می‌توان دید. نقاشی‌های مربوط به قبل از قرن نوزدهم نیز چنین ترک‌هایی دارند ولی ترک‌هایشان نسبتاً ظریف‌تر است و کمتر جلب توجه می‌کند.

"در صورتیکه مقدار زیادی از رزین یا مواد ترکیبی دیگر با رنگ آمیخته شود ممکن است که ترک‌های انقباضی بد شکل و بزرگ ایجاد شود و بافت جدیدی به سطح نقاشی تحمیل کند. این بافت که شبیه پوست خزندگان است به ترک‌های پوست تمساحی<sup>۴۹</sup> معروف است"

## نتیجه

نگهداری از اثر است. بنابر این اگرچه تاریخ فن بافت با تاریخ فن نقاشی پیوند یافته است اما دلیل قاطعی برای تاریخ گذاری آثار نمی تواند باشد، اما به این مسأله کمک شایانی می تواند بکند. بافت لایه رنگ در آثار معاصر (ابتدای قرن بیستم به بعد) از تنوع بیشتری برخوردار است؛ برعکس آن بافت تکیه گاه اغلب انتخابی است نه ساختگی و هنرمند یا صنعتگر با کار روی آن جهت بسترسازی به خلق بافت هایی در این لایه می زده است. در حقیقت هر قسمت از بافت نقاشی بخشی از هویت اثر محسوب می شود که بایستی حفظ گردد.

تاریخ فن بافت با تاریخ فن نقاشی پیوند مستقیم دارد. شکل و نوع بافت در سطوح مختلف نقاشی، تابع مواد در دسترس هنرمند و نحوه استفاده از آن و نیز اهداف هنرمند از خلق بافت است. اگرچه این مسأله فقط در برخی بافت های خلق شده توسط هنرمند مطرح است. برخی بافت ها، بویژه در سطح لایه رنگ بدون اینکه هنرمند عمدی در خلق آن نوع بافت داشته باشد، به طور اتفاقی با کار هنرمند بوجود آمده است. برخی بافت ها نیز در مصالح مورد استفاده هنرمند وجود دارند و هنرمند فقط دست به انتخاب آنها می زند. بافت هایی چون ترک در نقاشی نیز تابع زمان و نحوه

## پی نوشت ها:

۱. Fayyum
۲. Tuchlein نوعی نقاشی روی پارچه و مشتمل بر تصاویری است که توسط نقاشان چون مانتینیا، هیوگو و اندرگوئز و دورر مستقیماً بر روی ابریشم یا کتان بوم نشده، نقاشی شده است. به دلیل عدم بسترسازی و استفاده از بست آبی و رنگ رقیق، نقاشی از دو طرف تکیه گاه قابل رؤیت است. البته برای ساخت چنین نقاشی هایی از یک لایه آهار بدون لایه بستر، استفاده می شد.
۳. Berthe Morisot
۴. Emile Bernard
۵. Stuart Gilbert
۶. روغن بزرک، گردو و خشخاش، که زمانیکه در معرض هوا قرار گیرند تشکیل فیلم می دهند.
۷. Migrants Left
۸. Jacob Lawrence
۹. Prosper Merimee (۱۸۷۰-۱۸۰۳)، داستان نویس، مورخ و باستانشناس فرانسوی، بهترین اثر داستانی وی "کارمن" می باشد.
۱۰. Rey
۱۱. Titian
۱۲. Veronese
۱۳. Carol Christensen
۱۴. Maurice Denis
۱۵. Gilding
۱۶. (Pastiglia فن لایه چینی) که در آن گل اخرا را لایه لایه روی سطح نقاشی به شکل تزیینات مورد نظر می چینند تا کمی برجسته شود و سپس ورق طلا را روی آن می چسبانند.
۱۷. Mordant Gilding
۱۸. Sgraffito
۱۹. Cennino Cennini (۱۴۴۰-۱۳۷۰) نقاش ایتالیایی که تحت تأثیر جوتو بوده و کتابش در مورد شیوه های نقاشی رنسانس مقدماتی و استفاده از مواد و ابزارها معروف است.
۲۰. Gustave Courbet
۲۱. Alla prima واژه ایتالیایی به معنی رنگ گذاری یکضرب.
۲۲. John Constable
۲۳. Eugene Delacroix
۲۴. Francois Millet
۲۵. Honore Daumier
۲۶. Pointillism
۲۷. Divisionism
۲۸. Georges Seurat
۲۹. Medium ماده واسطه، ماده ای همچون صمغ یا روغن بزرک که رنگدانه یا رنگینه را با آن مخلوط می کنند تا رنگماده (Paint) بدست آید

- .Drip Painting ۳۰
- .Max Ernest ۳۱
- .Hans Hofmann ۳۲
- .David Siqueiros ۳۳
- .Georges Mathieu ۳۴
- .Action Painting ۳۵
- .Wolfgang Wols ۳۶
- .Pierre Soulages ۳۷
- .Franz Kline ۳۸
- .Jean Fautrier ۳۹
- .Antonio Tapes. ۴۰
- .Jean Dubuffet ۴۱
- .Alberto Buri ۴۲
- .Crack ۴۳
- Craquelure ۴۴ ترک‌هایی که در سطح لایه رنگ بصورت ظریف و شبکه‌ای از خطوط بوجود می‌آیند.
- Aging Cracks ۴۵ ترک‌هایی که بر اثر گذشت زمان و بدلیل شکننده شدن بستر و لایه رنگ بوجود می‌آیند
- Drying Cracks ۴۶ ترک‌هایی که در حین خشک شدن لایه رنگ بدلیل انقباض بستر روغنی بوجود می‌آیند.
- .Jim Dine ۴۷
- .Piet Mondrian ۴۸
- .Aligator Cracks ۴۹

### فهرست منابع:

- پاکباز، رویین (۱۳۸۲)، جنبش‌های هنری قرن بیستم: اکسپرسیونیسم انتزاعی، کاتالوگ نمایشگاه، موزه هنرهای معاصر، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، دایره‌المعارف هنر، فرهنگ معاصر، چاپ سوم، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، راهنمای مواد و اسلوب‌ها، طراحی و نقاشی، فرهنگ معاصر، چاپ اول، تهران.
- حلیمی، محمدحسین (۱۳۸۳)، نگرشی بر شیوه‌های نقاشی (رنسانس تا هنر معاصر)، شرکت انتشارات احیاء کتاب، چاپ اول، تهران.
- کار، داوسن، و لئونارد، مارک (۱۳۸۴)، شیوه نگرش به تابلوهای نقاشی، ترجمه، حمید فرهمند بروجنی، گلدسته، اصفهان.
- کوپر، داگلاس (۱۳۸۲)، تاریخ کوبیسم، ترجمه محسن کرامتی، موسسه انتشارات نگاه، تهران.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۱)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه دکتر علیرضا سمیع‌آذر، موسسه چاپ و نشر نظر، چاپ دوم، تهران.
- Bomford David et al (1991), Art in the Making: Impressionism, Yale, London.
- Kirsh, Ardrea & Levenson, Rustin S. (2000), Seeing Through Paintings, Yale University Press, London.
- Kuhn, Herman (1986), Conservation and Restoration of Works of Arts and Antiquities: Vol1. Butterworths, London.
- Stephenson, Jonathan (1989), The Materials and Techniques of Painting, Thames and Hudsom, London.