

نگاهی به شیوه‌های آموزش هنرهای تجسمی

« حسین تحویلین »

مقدمه :

آموزش می‌دیدند و با مهارت یافتن و در صورت نیاز کارهایی عالی‌تر را یاد گرفته، اجرا می‌کردند. نسخه‌برداری از آثار گذشتگان در این پانصد سال ادامه داشت. راهبان نگارگر ضمن این عمل به مطالعه‌ی هنر گذشتگان و روم می‌پرداختند. متنی قدیس که حدود سال هشتصد میلادی در دربار شارلمانی مصور شده، حکایت از چنین امری را دارد^(۳). (تصویر ۱) ابتکار و نوآوری و مهم‌تر از آن خودباوری بخشی از اصول آموزشی در دیرها و صومعه‌ها را تشکیل می‌داد. از همین رو هنرجویان همواره در محدوده‌های به‌ظاهر تنگ موضوع و اندازه‌ی نگارگری و تقلید از گذشتگان، آزادی آن را داشتند که به ابتکارات خود نیز مشغول شوند. حاصل کار آن‌ها نه تنها مورد انکار قرار نمی‌گرفت که گاه نقطه‌ی جوششی جدید در نگارگری مغرب زمین را فراهم می‌آورد. همین نقطه‌ی درخشان در آموزش هنر قرون وسطی موجب آن می‌شود که علی‌رغم همه‌ی سیه‌روزی‌ها و محدودیت‌های دیرنشینان در قرن نوزده و بیست، هنر آن‌ها دوباره مورد توجه قرار گیرد. (تصویر ۲)

در قرن دوازده حرفه‌گری از اصول مسلم گردیده بود و هنرجو راهبان، بخشی از فعالیت آموزش خود را صرف آموختن و تمرین مهارت‌های ترسیمی می‌کردند. در این آموزش‌ها بازنمایی طبیعی جزء اهداف آموزشی نبود. بیشترین توجه بر ترکیب‌بندی شکل‌ها بر سطح نگاره می‌شد. همان ترکیب‌بندی که در خود قدرت القای محتوا را داشته باشد. (تصویر ۳)

گوتیک - شیوه‌ی استاد شاگردی :

در قرن‌های ۱۲ و ۱۴ به آرامی تحولی در اهداف هنری رخ نمود که تغییراتی را در شیوه‌ی آموزشی نگارگری مغرب زمین به وجود

آموزش هنرهای تجسمی هم‌چون سایر شاخه‌های علوم انسانی از ویژگی تغییر یابندگی برخوردار است و برحسب شرایط، افراد، حالات و ... شکل‌پذیری‌های متفاوتی را می‌یابد. مطالعه‌ی شیوه‌های ارائه شده از سوی گذشتگان هرچند نباید موجب گردد که در حال یا آینده احیا و به‌کار گرفته شود و نخواهد شد، اما بستری فراهم می‌آورد تا با اطمینان بیشتر و آینده‌نگری نزدیک به‌واقع به‌سوی شیوه‌های نوین آموزشی گام برداریم.

در سرآغاز با نگاهی به شیوه‌های آموزش هنرهای تجسمی از روزگار خویش فاصله می‌گیریم و به سوی گذشته سفر می‌کنیم.

قرون وسطی اروپا

اینک در بین قرون ششم تا یازدهم میلادی از میان شهرهای جنگ زده‌ی اروپا به فضای آرام دیرها و صومعه‌ها می‌شتابیم. همان فضایی که در طی ۵ قرن مردان و زنانی به آموزش هنر همت گماشتند و با عشقی وافر آثار باقی‌مانده از تمدن‌های روم و یونان که خود ریشه در تمدن‌های مصر و بین‌النهرین داشت را حفظ کردند^(۱)، از این آثار الهام گرفتند و در آفرینش هنری خود تجلی دادند.

پاپ گریگوری کبیر در اواخر قرن ششم میلادی با ارائه‌ی نظریه‌ی مفید بودن تصاویر برای تعلیم کلام خدا به‌عنوان عوام‌الناس، گام بزرگی در احیای آموزش هنر برداشت. تا پیش از این تندروان مذهبی هر نوع فعالیت هنری را کفر آمیز می‌پنداشتند. با این حکم مذهبی جایگاه کفرآمیز هنر دگرگون شده و درجه‌ی اعتباری یافت که معادل اعمال مذهبی مقدس شمرده می‌شد^(۲). نگارش و تصویرگری متون مذهبی جزء وظایف راهبان قرار گرفت و از این رو آموزش این فنون رواج یافت. آموزش در حین اجرای کار انجام می‌شد. در این شیوه آموزش، هنر جویان تازه کار از روی میل طرح‌های ساده و تکرارپذیر را از هنرآموزان قدیمی



آورد. ارنست گامبریچ در تاریخ هنر خود می‌نویسد: «هنرمندان گوتیک علاقه داشتند که به‌رمز و راز جامه‌پردازی پیکر تراشان یونان و روم باستان از روی کارهایی که تا آن زمان باقی مانده بود پی ببرند. بعید نیست که برای آموزش و آگاهی خویش به آثار باقی مانده‌ی سنگ‌تراشی‌های مشرکان، مقابر رومیان و طاق نصرت‌های متعدد موجود در فرانسه رجوع کرده باشند.» احتمالاً هنرمندان پس از مراحل اولیه‌ی آموزشی در هدف‌یابی تازه‌ی هنر عصر خویش که همانا چگونگی بازنمایی طبیعت و اندام آدمی بود به یک مطالعه‌ی خودانگیز روی می‌آوردند. این شیوه‌ی مطالعه که امروز نیز برای دانشجویان مخصوصاً در تحصیلات عالی و سال‌های پایانی مورد توجه است، از آن سال‌ها رایج گردید. در این شیوه هدف کلی مشخص است اما دانشجویان در مسیر مطالعه و تحقیق به اهداف جزئی گوناگونی خواهند رسید.

مرحله‌ی بعدی قرار می‌گرفت. اگر هنرجویی از استعداد کافی برخوردار بود قدرت آن را می‌یافت که تصویری از صحنه‌هایی را ترسیم کند که الگوی قبلی نداشته باشد. این شیوه‌ی آموزش را تحت عنوان استاد - شاگردی مشخص می‌کنیم.

تفاوت شیوه‌ی آموزشی استاد - شاگردی با شیوه‌ی هنرجو راهب در برخورد هنرجو با شاگرد می‌باشد. در شیوه‌ی صومعه‌ها هنرجو نقاشی را امر عبادی می‌پنداشت و انجام آن را وسیله‌ای برای نیات مذهبی می‌شمرد. نتیجه آموزش در طولانی مدت ادامه داشت و گاه تا پایان عمر در مرحله‌ی هنرجویی باقی می‌ماند، اما در شیوه‌ی استاد - شاگردی کسب درآمد مالی انگیزه‌ی کاربود و هنرجو می‌کوشید در کوتاه‌ترین مدت، فنون ترسیم را یاد گرفته و در جایگاه استاد قرار گیرد.

در این سال‌ها نیز چون گذشته سندی وجود ندارد که الگو برداری از طبیعت جزء روند آموزشی قرار گرفته باشد. تصویر فیل اثر ماتیو پاریس^(۵) حدود ۱۲۵۵ هرچند بسیار نزدیک به طبیعت ترسیم شده اما به نظر نمی‌آید هنرمند به‌طور مستقیم در مقابل مدل آن‌را طراحی کرده باشد. (تصویر ۴)

ممکن است شیوه‌ی استاد شاگردی به‌نظر خشک و بی‌تحرك جلوه کند اما این شیوه تا روزگار کنونی دوام آورده و جزء شیوه‌های رایج آموزشی هنر می‌باشد. رابطه‌ی عاطفی که بین استاد و شاگرد در این شیوه حاصل می‌شود از نکات مثبت و درخور توجه می‌باشد. در این شیوه شاگردان به آرامی و در صورت نیاز آموزش می‌بینند. زمان آموزش سقف ندارد و بستگی به استعداد شاگرد و میزان مهارت استاد در آموزش و شرایط دیگری مثل میزان سفارشات دارد. در کارگاه هنرجو شاگردان در رتبه‌های مختلف در کنار هم کار و حتی زندگی می‌کنند و به‌همین علت در صورت وجود هنرجویی با استعداد، تبحر با سرعت برای او فراهم می‌آید. تعداد هنرجویان برحسب وسعت کارگاه، میزان سفارشات متغیر می‌باشد. استاد خود نیز در کنار هنرجویان مشغول به‌کار می‌شود و اکثراً مهم‌ترین بخش کار را به‌عهده می‌گیرد، به‌همین دلیل همیشه قسمتی از اندوخته‌ها، آموزش داده نمی‌شود و برای خود نگه داشته می‌شود تا سمت استادی حفظ و از ایجاد رقیب پرهیز گردد.

روند آموزش در این شیوه از ساده به پیچیده سیر می‌کند اما یک دست و منسجم نیست. شاگرد برحسب نیاز سفارشات و تشخیص

قابل ذکر است طراحی مستقیم از طبیعت یا حتی از نمونه‌هایی که بر مقابر رومیان موجود بود هنوز معنی نداشت، آموزش نقاشان و نگارگران هرچند از دیرها و صومعه‌ها خارج گشته اما هم‌چنان از همان شیوه‌ی آموزشی پیروی می‌کرد. هنرجویان ابتدا کارهای پیرامونی مثل نظافت کارگاه، ساییدن و مخلوط کردن رنگ‌ها و ... رابه‌عهده می‌گرفتند، سپس رنگ‌آمیزی قسمت‌های کم اهمیت تابلو را می‌آموختند. بازنمایی افراد کم اهمیت در مرحله‌ی بعد قرار می‌گرفت و پس از تبحر در نقاشی حواریون نوبت به ترسیم مریم مقدس می‌رسید. بازآرایی و نسخه‌برداری از کتاب‌های قدیم در

(تصویر ۱)

استاد در مدت‌های متفاوت به کارهای مختلفی می‌پردازد که گاه در روند آموزشی قرار نمی‌گیرد .

رنسانس

با همه‌ی عیب‌ها و قوت‌ها این شیوه (استاد - شاگردی) در دوران رنسانس از مهم‌ترین شیوه‌های آموزش هنر بود و هنرمندان بزرگی با همین شیوه پرورش یافتند . لئوناردو داوینچی^(۶) ، چپ دست (۱۵۱۹-۱۴۵۲) از جمله همین شاگردان بود^(۷) . پدرش وی را جهت آموزش فن نقاشی به کارگاه وروکیو^(۸) فرستاد . در همان زمان هنرجویانی چون بوتیچلی^(۹) و پروچینو^(۱۰) در همین کارگاه مشغول فراگیری بودند .

داستان معروفی از دوران آموزش لئوناردو نقل می‌شود که تا حدودی شیوه‌ی آموزشی آن دوران را مشخص می‌کند . داستان از این قرار است که وروکیو به‌هنگام کار بر روی پرده‌ی غسل تعمید حضرت مسیح (۷) از لئوناردو خواست که فرشتگان سمت چپ تصویر را به‌اتمام برساند پس از اتمام کار همگان شگفت زده شدند و استاد اظهار کرد : حال که چنین هنرمندی در این کارگاه به‌ثمر رسیده است نیازی به‌ادامه‌ی نقاشی در خود احساس نمی‌کنم . (تصویر ۵)

در سرتاسر قرون وسطی و رنسانس هنرجویان به‌مهارت یافتن به‌موضوعات مذهبی همت می‌گماشتند اما اهداف آموزش این دوره متفاوت بود . در قرون وسطی پرداختن به‌بازنمایی طبیعی هدف نبود و طبیعتاً به‌هنرجو آموزش داده نمی‌شد . او آزادی داشت تغییراتی را در بازآفرینی نسخه‌های گذشته ایجاد کند، اما حاکمیت صفحه هم‌چنان حفظ می‌شد . این اهداف در دوران رنسانس دگرگون شد و تأکید بر فرم‌های انسانی در نقاشی رایج گردید . سه بعد نمایی علمی همراه با سایه روشن ، مادیت را به‌جهان نقاش فراخواند . این هدفمندی‌های جدید موجب شد آزمایشگری جزء فرآیند آموزش قرار گیرد و در تمرین‌های هدفمند جایگاه خود را پیدا کند . هنرمند قبل از اجرای اثر خویش، با طراحی زوایای کار خود روشن می‌ساخت . لئوناردو برای تهیه‌ی تابلوی بانوی صخره‌ها ابتدا به‌طراحی مطالعاتی چین و چروک پارچه می‌پردازد.^(۱۱) هم‌چنین وی گاهی برای خلق اثر ابتدا حجم اندامی را که می‌خواست در پرده‌اش به‌کار گیرد با گل می‌ساخت و سپس

پارچه‌ی نازکی را در دوغ آب گچ فرو می‌برد و روی آن می‌چسباند و پس از این‌که شکل چین و چروک مورد نظرش را به‌آن می‌بخشید با قلم موی کوچکی در مایه‌های خاکستری از روی آن به طراحی می‌پرداخت .^(۱۲) این‌که آیا این روش معمول آن دوره بود ، یا از جمله شیوه‌های ابداعی خود لئوناردو بود ، روشن نیست اما نوع برخورد با موضوع بسیار پیشرفته می‌باشد . کافی است همین شیوه را امروزه به‌هنرجویان توصیه کنیم تا نتایج ارزشمند آن به‌خوبی روشن شود .

(تصویر ۲)

در این شیوه طرح ذهنی قبل از عینیت یافتن در سطح دو بعدی نقاشی به‌صورت سه بعدی هویت می‌یابد همین واسطه‌ی حجمی موجب می‌شود تا دنیای ذهنی هنرجو تا حدود زیادی برای خود و دیگران قابل دسترس شود و به‌صورت طبیعی فرم‌پذیری آن به‌صورت قابل توجهی افزایش می‌یابد . از سوی دیگر هنرجو می‌تواند طرح خود را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار دهد و در نهایت طرحی را بر دو بعد کاغذ انتقال دهد که از قابلیت بیشتری برخوردار باشد .

به‌جز شیوه‌ی ذکر شده لئوناردو برای فهم بهتر آناتومی با دادن رشوه به‌نگهبانان بیمارستان سنت اسپیریتو^(۱۳) در فلورانس شب‌ها را در پرتو نور شمع به‌طراحی از مردگان می‌پرداخت . گاه در کنار این طراحی‌ها نکاتی را یادداشت می‌کرد که مطالعاتش را کامل

کند (۱۴). باید در نظر داشت عمل لئوناردو و دیگر هنرمندانی که به این شیوه مطالعه آناتومی می‌پرداختند، مخالف قوانین کلیسا بود و مجازات‌هایی را در پی داشت. اما تلاش برای فهم درست پیکره‌ی آدمی رو به توسعه بود و در همین راستا آندره و سالیوه (۱۵) (۱۵۶۴-۱۵۱۴) هفت جلد کتاب به نام کارخانه‌ی بدن انسان نوشت که توسط استفان کالکر (۱۶) مصور شده بود. (۱۷)

فن‌گرایی احتمالاً در آن دوره از اهمیت بسزایی برخوردار بوده که دورر و دیگر نقاشان فنون مختلف طراحی و چاپ را آموزش می‌دیدند.

دورر را با هنرجویانش تنها می‌گذاریم و مسیر تاریخی خود را تا سال ۱۶۰۰ ادامه می‌دهیم، به‌رم قدم می‌گذاریم و در مقابل تابلوی مریم سوگوار بر پیکر مسیح اثر آنتیاله کاراتچی (۲۰) (۱۵۶۰-۱۶۰۹) به‌نظاره می‌ایستیم در کنار ما روشنفکران رمی پیرامون سبک کاراتچی و هنر معاصر او به‌بحث مشغولند. البته بحث پیرامون موضوعات هنری در این شهر رایج است. سابقه‌ی داین بحث‌ها به‌قرن شانزده می‌رسد هنرمندان و روشنفکران از مدت‌ها پیش بر سر جایگاه نقاشی و مجسمه‌سازی بحث می‌کردند (۲۱). این صحبت‌های نظری موجب روشن‌تر شدن شیوه‌ی هر هنرمند و جایگاه او می‌شد. این صحبت‌ها نشان می‌داد که کدام هنرمند به‌استادان قدیم نزدیک‌تر است و کدام هنرمند شیوه‌ی گذشتگان را پیروی نمی‌کند و به‌راه‌های تازه‌تری رسیده است. این نظریات و دستاوردهای جدید فناوری در جزواتی نگاشته می‌شد. این جزوات به‌آرامی جایگاه آموزشی خود را می‌یافتند. (تصویر ۶)

(تصویر ۳)

سفرهای آموزشی

در ادامه‌ی بررسی آموزش هنر در عصر رنسانس سری به‌کارگاه آلبرت دورر (۱۸) می‌زنیم. آلبرت دورر متولد ۱۴۷۱ در شمال اروپا زندگی می‌کرد. (۱۹) وی ابتدا نزد پدرش فن قلم‌زنی روی فلزات را فرا گرفت و سپس در حدود ۱۴۸۶-۱۴۹۰ توسط میخائیل ولگمات آموزش هنری دید.

یکی از ویژگی‌های آموزش هنر در قرون ۱۵ و ۱۶ اروپا سفرهای آموزشی هنرمندان بود. آلبرت دورر نیز برای یادگیری فنون و شیوه‌های مختلف به‌شهرهای مختلف از جمله ونیز سفر کرد و مطالعاتی در مورد شیوه‌ی لئوناردو و دیگر هنرمندان انجام داد. همین آموزش‌های خود خواسته موجب شد دورر در رشته‌های مختلفی چون طراحی با قلم نقره، طراحی با زغال، آبرنگ، حکاکی بر روی فلز و قلم فلزی مهارت خاص پیدا کرد و با بازگشت به‌موطن خویش، آموخته‌ها را در اختیار هنرجویان قرار داد. یکی از اقدامات جالب وی نوشتن کتاب‌هایی جهت آموزش هنر برای هنرآموزانش می‌باشد.

آموزشگاه‌های آموزش هنر:

آنتیاله کاراتچی، از اولین هنرمندانی بود که به‌شیوه‌ی آکادمیک یا مدرسه‌ای هنر نقاشی را فرا گرفته بود. وی در آکادمی هنر زادگاه خود یعنی شهر بولونیا که نخستین مؤسسه‌ی آموزش هنر در نوع خود محسوب می‌شد، آموزش دید. (۲۲)

هلن گاردنر در کتاب هنر در گذر زمان در صفحه‌ی ۵۰۹ می‌نویسد: «نخستین رکن فعالیت آکادمی بولونیا این بود که هنر را می‌توان یاد داد. شالوده‌ی هرگونه فلسفه‌ی آکادمیک هنر و موضوعات تدریس باید شامل سنت‌های هنر کلاسیک و دوره‌ی رنسانس به‌اضافه‌ی مطالعه‌ی اندام‌های بدن و نقاشی از روی مدل زنده باشد.»

این نوع مدارس که از قرن شانزده در ایتالیا و سپس در سایر نقاط جهان گسترش یافت و شکل امروزی آموزش هنر حاصل آن می‌باشد از آکادمی‌های علمی الگوبرداری شده است. شروع به‌کار مدارس هنر موجب نشد شیوه‌ی استاد - شاگردی



به فراموشی سپرده شود. پیتربیل روینس (۲۴) (۱۵۷۷-۱۶۴۰) بلژیکی در سال ۱۶۰۰ به عنوان دیپلمات به ایتالیا سفر کرد. هشت سال بعد، پس از مطالعات مختلف هنری، وقتی به آنتورپ بازگشت کارگاه نقاشی خود را ایجاد نمود که پاسخگوی سفارشات بی‌شمار بود. در این کارگاه هنرجویان مختلف با شیوهی استاد - شاگردی نزد وی کار و آموزش می‌دیدند. (۲۵) سر آنتونی وان‌دایک (۲۶) (۱۵۹۹-۱۶۱۴) از جمله پرورش‌یافتگان همین کارگاه است. (۲۷)

دایک و روینس در سفرهای مختلف سیاسی خود به مطالعات هنری خود ادامه می‌دادند. در یکی از همین سفرها که به اسپانیا رفت، روینس با دیگو ولاسکز (۲۸) (۱۵۹۹-۱۶۶۰) آشنا می‌شود و به او توصیه می‌کند که جهت بالا بردن کیفیت نقاشی خود سفر مطالعاتی به رم داشته باشد. روینس خود تأثیر شگفت‌انگیز این سفر مطالعاتی را تجربه کرده بود. آثار ولاسکز نیز پس از بازگشت از رم متحول می‌شود. (۲۹)

هم‌چنان که مشاهده شد سفرهای آموزشی در عصر رنسانس شکل می‌یابد و در دوران باروک و قرن‌های بعد رو به گسترش می‌گذارد و شکل یافته‌تر می‌شود. این سفرها اغلب تأثیرات مهمی را با خود داشته و به عنوان یک شیوهی آموزشی مطرح می‌باشد. در این شیوه هنرآموز به‌طور خودخواسته و یا به توصیهی آموزشگاه مبدأ به مراکز هنری سفر می‌کند. هنرجو در مراکز هنری به‌سه شیوه می‌تواند کسب مهارت کند:

۱- مطالعات آزاد

۲- شیوهی استاد - شاگردی

۳- شیوهی مدرسه‌ای و یا ترکیبی از این شیوه‌ها

شیوهی آموزشی در مراکز هنر بر پایه‌ی مشاهده از نزدیک استوار است. به‌خوبی می‌دانید که علت رشد نوع خاصی از هنر در یک منطقه عوامل اجتماعی، تاریخی می‌باشد که برای درک آن هنر هم نیاز به حضور در همان فضای اجتماعی می‌باشد. یکی از خواص مهم این شیوه گسترش سبک‌های محلی به سایر نقاط جهان است. به‌وجود آمدن سبک‌های جهانی اغلب در ارتباط با همین سفرهاست. تأثیرات محمد زمان و کمال‌الملک که با همین شیوه آموزش دیده بودند در ایران کاملاً آشکار می‌باشد.

آموزش‌های رسمی:

نیمه‌ی دوم سده‌ی هفدهم است به‌سوی پاریس حرکت می‌کنیم. اینک پاریس در مقام هنری جایگزین رم گردیده و لوئی چهارده سبک کلاسیک را به‌عنوان هنر رسمی کشور مطرح کرده (۳۰) و از شارل‌لوبرن (۳۱) (۱۶۱۹-۱۶۹۰) خواست مدارسی را به‌شیوهی آکادمی‌های رم باستان در پاریس برپا کند. در ۱۶۴۸ این مدارس هنری در پاریس راه‌اندازی شد. هدف آن بود که هنرجویان با آموزش منظم به‌سوی سبک کلاسیک هدایت شوند. تعلیم این مدارس بر نظریات نیکولا پوسین (۳۲) (۱۵۹۴-۱۶۶۵) استوار بود (۳۳). وی شیوهی خشک و مقیدی را برای رسیدن به سبک کلاسیک ارائه داده و همه چیز را درجه‌بندی کرده بود.

(تصویر ۴)

هلن گاردنر در کتاب هنر در گذر زمان صفحه‌ی ۵۳۴ قسمتی از رساله‌ی پوسین را در مورد نقاشی به‌عنوان شیوهی بزرگ چنین می‌آورد: «نخستین شرط ممکن آن است که موضوعات و روایت بزرگ باشند، مانند نبردها، کارهای قهرمانان و موضوعات مذهبی، آنان که موضوعات کوچک را بر می‌گزینند به‌علت ضعف استعداد هایشان به‌این موضوعات کوچک پناه می‌برند.» این شیوه نگرش به مدت ۵۰ سال هنرجویان را به تمرین‌ها و ممارست‌های سخت جهت فهم و رسیدن به‌اوج هنر کلاسیک وا می‌داشتند. با مرگ لوئی چهارده بار دیگر آزادی به‌آموزشگاه‌های هنری بازگشت. خوشحال از این آزادی بازآمده گامی به‌جلو می‌گذاریم و در آکادمی نوبنیاد سلطنتی انگلستان ۱۷۶۸ پای درس سرچاشوا رینولدز (۳۴)



(۱۷۲۳-۱۷۹۲) می‌نشینیم . (۳۵)

او معتقد است چنانچه هنرجویان تسهیلات لازم برای مطالعات شاهکارهای معروف نقاشی‌های ایتالیا را داشته باشند می‌توانند تا حد زیادی راه و رسم صحیح هنر نقاشی را فراگیرند . او می‌گوید : هنرجویان به دنبال موضوعات ناب و ارزنده باشید، فقط آن‌چه با شکوه و خیره‌کننده است شایسته‌ی هنر بزرگ است . هم‌چنین می‌افزاید : هنرجویان و نقاشان اصیل، به‌جای آن‌که سعی کنید که مردم را با دقت شبیه‌سازی کنید، باید بکوشید که با ایده‌های بزرگ خود موجبات تعالی و تکامل آثار خویش را فراهم آورید .

باید یادآوری کرد رینولدز هم‌چون بسیاری از مربیان نقاشی به‌گفتار خود وفادار نیست و تابلوهایش عاری از خشکی‌گفتارش می‌باشد. تابلوی دوشیزه بولز با سگش (۱۷۷۵) گواهی خوبی (۳۶) بر ادعای ماست. (تصویر ۷)

لویی داوید از شاگردانش می‌خواست تا موضوع کارش را از نوشته‌های پلوتارک مؤلف باستانی کتاب حیات مردان نامی انتخاب کنند. (۳۹)

روگردانی هنرمندان از آموزش‌های آکادمی‌ها :

واقعیت آن است آموزش‌های هنری آکادمی‌های دولتی و غیر دولتی دیگر توان ارضای نیازهای هنرمندان و جوامع اروپایی در قرن نوزده را نداشت . اکثر هنرجویان چنین آموزشگاه‌های هنری به زودی با روگردانی از تعلیم موضوعی و حتی روش‌های کار به سوی سبک‌هایی روی می‌آوردند که آزادی عملی بیشتری در انتخاب موضوع و روش ارائه تصاویر را داشته باشد و برای نمونه به‌آنتوان ژاک‌گرو (۱۷۷۱-۱۸۳۵) می‌توان اشاره کرد . وی از شاگردان داوید بود، اما در آثارش راهی بسیار متفاوت از استاد را در پیش گرفت .

هنرمندان دل‌زده از آموزش‌های خسته‌کننده‌ی آکادمیک، هر کدام به‌شیوه‌ای به‌سوی موضوعات روز رو می‌آوردند . جان سینگتن‌کاپلی (۱۷۳۷-۱۸۱۵) نقاش آمریکایی در ۱۷۸۵ تابلوی خود را ارائه می‌دهد که از نظر موضوع از آموزش‌های مدرسه‌ای فاصله‌ی زیادی داشت . موضوع نقاشی به‌زمانی اشاره می‌کرد که چارلز اول پادشاه انگلستان بازداشت پنج نماینده‌ی متهم به خیانت را از مجلس عوام طلب می‌کند، اما رئیس مجلس تقاضای وی را رد می‌کند .

فرانسیسکو گویا (۱۷۴۶-۱۸۲۸) نقاش اسپانیایی نیز به‌سوی موضوعات تازه روی می‌آورد و اشباح عجیب و غریب در آثار او حضور می‌یابند . (۴۳)

در ۱۸۴۸ در تقابل با افکار آکادمیک گروهی از نقاشان در دهکده‌ی فرانسوی باربیزون گرد هم آمدند تا طبیعت را با چشمانی تر و تازه بنگرند . ژان فرانسوا میله (۱۸۱۴-۱۸۷۵) از جمله این نقاشان بود . حضور در طبیعت و محیط بیرون، امروزه جزء شیوه‌های شناخته‌شده‌ی آموزش هنر می‌باشد .

شیوه‌های آموزش سنتی و نوین :

در قرن ۱۹ شیوه‌ی آموزشی در اکثر آموزشگاه‌های هنری اروپا

(تصویر ۵)
اصرار بر اهمیت موضوع، هم‌چنان در آموزشگاه‌های هنری تداوم می‌یابد. لویی داوید (۱۷۴۸-۱۸۲۵) که در انقلاب فرانسه رئیس کمیته‌ی آموزش و پرورش همگانی و برنامه‌ریز امور هنری جمهوری را به‌عهده می‌گیرد، (۳۸) مصرانه از دولت انقلاب می‌خواهد تا آکادمی شاهی را منحل و شورایی جهت اصلاح ذوق هنری تأسیس کند .



شماره ۱۳
بهار
۱۳۸۱
۳۵

روند خاصی داشت که از جانب هنرمندان شیوه‌ی سنتی خواننده می‌شود. به‌طور خلاصه این شیوه را می‌توان به‌این صورت توضیح داد. نور از پنجره‌ای وارد می‌شود و انتقال تدریجی روشنایی به‌تیرگی برای القای حجم را فراهم می‌آورد. مدل‌ها در میان آتلیه حالت‌های مختلفی را طبق خواسته‌ی استاد نقاشی می‌گیرند و در چنین محیطی هنرآموزان ابتدا آموزش می‌دیدند که طرح‌های خود را براساس تأثیر متقابل نور و سایه ترسیم کنند. این کار معمولاً با طراحی از روی مدل‌های گچی که از مجسمه‌های قدیمی گرفته شده بود آغاز می‌گردید. سپس روی طرح را با دقت سایه‌زنی می‌کردند تا بتواند به‌درجات مختلفی از سایه و روشنایی‌ها دست یابند. با مهارت در این فن آن را برای اشیاء مختلف به‌کار می‌بردند. (۴۵)

جادویی نور و رنگ هماهنگ می‌کرد. (تصویر ۸)

دور شدن از تعالیم آموزشگاه‌های هنری در ابتدای قرن ۲۰ به یک پدیده‌ی عام تبدیل شد. اکثر هنرمندان مطرح، کسانی بودند که به روش‌های خودانگیز کار می‌کردند و هر یک شیوه‌ی خاصی در تمرین و پیگیری موضوع تا رسیدن به‌اثر به‌وجود آوردند. این روش‌های خودانگیز آن‌چنان متنوع و مختلف بود که کمتر کسی فکر می‌کرد بتوان این روش‌ها را به‌صورت شیوه‌های آموزش طراحی و ارائه داد.

پلسز (۴۸) (۱۸۳۹-۱۹۰۶) به‌مطالعات شخصی روی می‌آورد. او خواص خط، رنگ و روابط درونی آن‌ها را با دقتی خاص می‌کاوید. (۴۹)

وینسنت وان‌گوگ (۵۰) (۱۸۵۳-۱۸۹۰) با بی‌پروایی قلم را به‌کار می‌گرفت. او اندیشه را از میان نگاه و قلم کنار گذاشت و سعی می‌کرد انرژی طبیعت را به‌طور مستقیم در بوم خود احیا کند.

ادگار دگا (۵۱) (۱۸۳۴-۱۹۱۷) از معدود افرادی بود که به‌آکادمی راه یافت و آن‌را با موفقیت سپری کرد. (۵۲) اما با سرعت از آموزش‌های آکادمی فاصله گرفت. وی برای بیان هنری خود به‌نقاشی و طراحی بسنده نکرد و از چاپ دستی، مجسمه‌سازی و عکاسی نیز یاری می‌گرفت. دگا از رنگ و روغن نیز برای طراحی استفاده می‌کند.

باهوس :

با فروپاشی پندارهای گذشته در اروپا و روآوری جامعه به دیدگاه‌های جدید علمی، اهداف هنری نیز دگرگون شد. مؤسسه‌های آموزشی نیز با تغییر شیوه‌های آموزشی سعی کردند هنرجویان را با مفهوم هنر روز آشنا سازند. در این‌جا به‌آلمان می‌رویم و آدرس مدرسه‌ی هنری باهوس را می‌گیریم. این مدرسه در ۱۹۱۹ تأسیس شد و از لحاظ اتخاذ روش‌های نوین در آموزش هنر و تأثیرگذاری بر جریان‌های هنر نقش اساسی ایفا کرد. هنرمندانی چون گروپپوس (۵۳)، موهولی‌ناکی (۵۴)، کلی (۵۵)، ایتن (۵۶) و آلبرز (۵۷) در آن تدریس می‌کرده‌اند. در این مدرسه بجز آموزش و پژوهش هنری، خدماتی چون چاپ و انتشارات، طراحی تبلیغات و خلق آثار، جزء وظایف اساتید بود. والتر گروپپوس در قسمتی از بیانیه‌ی خود، اهداف باهوس را

(تصویر ۶)

این شیوه توسط هنرمندان امپرسیونیسم تصنعی خواننده می‌شد، آن‌ها بر مبنای درک مستقیم طبیعت در لحظات طرح نوین آموزشی هنر را پی افکندند کلود مونه (۴۶) (۱۸۴۰-۱۹۲۶) کارگاه نقاشی خود را در قایقی قرار داد تا به‌طور کامل از آموزش‌های سنتی فاصله بگیرد. (۴۷) ادوارمانه تصویری از این قایق را ترسیم کرده، با نگاهی به‌این تابلو سبک امپرسیونیسم را به‌خوبی درمی‌یابیم. رنگ‌ها با سرعت و یک‌باره بر سطح بوم انتقال یافته، حضور هنرمند در فضای آزاد او را با عوامل مختلف طبیعی بویژه تأثیرات

برمی‌شمارد: « هدف نهایی تمام فعالیت‌های طراحی (دیزاین) ساختمان بندی است ... معماران، مجسمه‌سازان، نقاشان ما همه بایستی به صنایع دستی روی بیاورند ... بین صنعت‌کار و هنرمند هیچ فرق اساسی وجود ندارد. اصول و اساس صنایع برای هنرمند لازم است، زیرا منبع خلاقیت در طراحی در آن نهفته است. » (۵۸)

باید یادآوری شود که بسیاری از استادان باهاوس (۵۹) جهت‌هایی از بیانی‌های یاد شده را پیمودند. باهاوس در سال ۱۹۳۳ منحل شد اما شیوه‌های آموزشی آن به‌عنوان شیوه‌ی سوئیسی در کشورهای دیگر دنبال گردید. با مهاجرت معلمان این مدرسه به انگلستان و آمریکا شیوه‌هایی که زمانی تجربه‌های شخصی بود به‌روش‌های بین‌المللی آموزش هنر تبدیل شد. (۶۰)

جوزف آلبرز که در سال ۱۹۲۰ با باهاوس آلمان مرتبط بود و بیش از ۱۳ سال به‌عنوان دانشجو و سپس استاد در این مدرسه فعالیت داشت، پس از مهاجرت به آمریکا یکی از پیشگامان نقاشی انتزاع‌گرایی گردید. در کنار او می‌توان به ماکس بیل (۶۱) متولد سال ۱۹۰۸ و ریچارد لوس (۶۲) متولد ۱۹۰۲ نیز که فارغ‌التحصیل مدرسه باهاوس بودند نیز اشاره کرد که همین نقش را در آمریکا به‌عهده گرفتند. (۶۳)

اینک سعی می‌کنیم با توصیف کلاس یکی از استادان باهاوس چگونگی آموزش در آن آموزشکده را روشن کنیم. یوهانس ایتن متولد ۱۸۹۸ در تون سوئیس یکی از معلمان موفق باهاوس بود. وی در سال ۱۹۱۰ در یک آکادمی مشغول به تحصیل می‌شود. پیرامون این دوره می‌گوید: « شیوه‌ی تدریس در همه جا به شیوه‌ی قرون وسطی بود. معلم به شاگردان طرز کار کردن خود را نشان می‌داد و شاگردان هم از آن‌ها تقلید می‌نمودند و آن‌هایی که بهتر از عهده‌ی تقلید برمی‌آمدند، شاگردان خوبی محسوب می‌شدند. » (۶۴)

بعدها ایتن نزد اساتید دیگری نیز آموزش دید. در بین سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۶ در اشتوتگارت در کلاس آدلف هوزل کمپوزیسیون‌های تصویری و اصول رنگ را فرا گرفت. هوزل با نوآوری تابلوهای اساتید قدیم را بررسی می‌کرد و موجب شیفتگی به‌رنگ را در ایتن حاصل آورد. (۶۵)

در ۱۹۱۹ لیتن به دعوت والتر گروپیوس در باهاوس مشغول به کار شد و دوره‌ی پایه یا بی‌سیک کورس را راه‌اندازی نمود. ایتن راجع به این دوره می‌گوید: « در دوره‌ی پایه به‌من سه وظیفه محول

شده بود:

۱- قدرت خلاقه و استعداد هنری هنرجویان بایستی شکوفا می‌شد و تجارب و درکشان بایستی آن‌ها را به‌طرف ایجاد کارهای اصیل سوق می‌داد. آن‌ها بایستی خود را از شر قواعد مرده رها ساخته و نسبت به کارهای خودشان احساس اطمینان کنند.

۲- بایستی کاری کرد که هنرجویان در انتخاب رشته آزاد باشند. جهت رسیدن به این هدف، تمرین با مواد مختلف و تکسچر نتیجه‌ی بسیار با ارزش داشت.

۳- بایستی به هنرجویان اصول و اساس طراحی برای ابداع و اختراع تفهیم می‌شد. (۶۶)

(تصویر ۷)

ایتن با این اهداف تدریس خود را شروع کرد. او می‌گوید: « تدریس با ارزش هیچ‌گاه نمی‌تواند دو بار تکرار شود. » و هنرجوی خوب از نظر او کسی می‌باشد که از طریق درک مستقیم راه‌های جدید را کشف کند. ایتن می‌گوید: « تدریس من همیشه چیز تازه‌ای را مجسم نمی‌کرد، بلکه احیاء آن چیزهایی بود که هنرمندان گذشته آن‌ها را به‌عنوان اصول شناخته بودند. او هر نوع غلط‌گیری و انتقاد را نابودکننده‌ی استقلال می‌داند و دادن امید و شناخت بیشتر رشد خلاقیت را فراهم می‌کند.

او وظیفه‌ی معلم هنر را شناخت قدرت‌های طبیعی و حالات شاگردان و پرورش آن می‌داند. وی بر شناخت استعداد‌های فردی



تأکید می‌کرد. در مورد مراحل آموزش، اعتقاد داشت در مرحله‌ی نخست باید تخیل و قدرت خلاقیت آزاد و تقویت شود و در مرحله‌ی دوم نیازهای تکنیکی و علمی مورد نظر فرا گرفته شود و سرانجام باید به بازار و اقتصاد اندیشید. او می‌گوید: «تدریس من این بود که از انسان موجودی خلاق بسازم.»^(۶۷) ایتن شعار رسمی باهاوس «برگشت به طرف صنایع دستی» و یا «وحدت هنر تکنولوژی» را جالب نمی‌یافت او به فلسفه‌ی شرق و و مزدانیسم ایرانی علاقه‌مند بود و شاید به‌همین دلیل بود که از باهاوس کناره گرفت و به تأسیس آموزشگاه شخصی اقدام کرد.

کلاس‌های ایتن با سرود و دعا شروع می‌شد تا تمرکز لازم را برای هنرجویانش فراهم آورد. سپس ورزش‌های تنفسی، تمدد اعصاب و تمرکز حواس را انجام می‌داد. ایتن می‌گفت: «تربیت جسم به‌عنوان وسیله‌ای جهت روح و ایجاد خلاقیت بسیار حائز اهمیت است. حرکات ری‌لاکس همیشه جزء تمرینات ورزشی ایتن بود. او برای تنفس صحیح اهمیت قائل بوده و با تمرینات آن را به‌هنرجویانش آموزش می‌داد. آموزش هنر را به ۳ قسمت تقسیم می‌کرد:

۱- تجربه

۲- درک

۳- توانایی در اجرا

در ابتدا سعی می‌کرد از طریق تجارب بصری، احساس واضحی از موضوع به‌وجود آورد. سپس به طراحی می‌پرداخت.

پل کلی در نامه‌ای به‌همسرش می‌نویسد: ایتن پس از مقداری قدم زدن ناگهان به‌سوی کاغذ طراحی برگشت و خطوطی را ترسیم نمود. اساس موضوعات آموزشی ایتن بر فهم تضادها استوار بود، چون کوچکی و بزرگی، مات و شفاف و ...^(۶۸)

شیوه‌ی آموزشی ایتن و افراد مشابه او که در سراسر اروپا، آمریکا، استرالیا و سایر نقاط جهان گسترش می‌یافت، مبتنی بر بیان فردیت بود. در این شیوه هنرجویان را به‌سوی یک مهارت از پیش تعیین شده هدایت نمی‌کنند، بلکه سعی می‌کنند ضمیر هنرجو را بازشناسی کنند و ضمن تقویت و جلب اعتماد آن را به‌عنوان هدف به‌هنرآموز باز نمایند.

برونو موناری^(۶۹) در کتاب هنر بمتابسه پیشه پیرامون اعتقادات آموزشی باهاوس و خودش در صفحه‌ی ۲۷ می‌نویسد:

(تصویر ۸)

«ما معتقدیم که تنها چگونگی فن تحقیق هنری را می‌توان آموزش داد و نه هنر را، در گذشته به‌عملکرد هنر اهمیت تشریفاتی داده می‌شد و آن را از زندگی روزمره‌ی ما جدا می‌کرد در حالی که برعکس، هنر همیشه میان ملتی که بدون تزویر و در ارتباطی سالم به‌زندگی ادامه دهد، حضور دارد.»

برونو موناری در ۱۹۰۷ به‌دنیا آمد. وی که شخصیتی خلاق داشت سعی می‌کرد در کلاس‌هایش نیز خلاقیت هنری ایجاد کند و وظیفه‌ی آموزش مربی هنری را این چنین توضیح می‌دهد: «وظیفه‌ی ما کشف نوعی نظام جدید تربیتی است که بتواند با آموزش جدید تخصصی علم و فن را به‌سوی شناخت کامل نیازهای انسانی و درک جهان‌شمول آن سوق دهد.»

برونو موناری ادامه می‌دهد: وظیفه‌ی ما شکل دادن به‌نوع جدیدی از هنرمند خلاق است. هنرمندی که توانا به‌آفرینش هنری و قادر به‌درک تمام نیازها باشد. البته غرض آن نیست که نابغه آفرینی کنیم بلکه می‌خواهیم که هنرمند بتواند بر پایه‌ی روش‌های دقیق به‌نیازهای انسانی نزدیک شود. ما علاقه‌مندیم که هنرمند به‌نیروی خلاقه‌ی خود آگاه شود و از روبه‌رو شدن با مسائل جدید وحشتی نداشته باشد و در کار خود مستقل از کلیشه عمل کند.^(۶۹) برونو موناری در کتاب دیگر خود طراحی و ارتباطات بصری صفحه‌ی ۱۵ روش‌های آموزش هنر را به دو شیوه‌ی ایستا^(۷۰) و پویا^(۷۱) تقسیم می‌کند و توضیح می‌دهد: روش ایستا بدین‌گونه است که شاگردان به‌اجبار خودشان را با برنامه‌ای وفق می‌دهند که غالباً به‌گذشته تعلق دارد ... روش دیگر این است که برنامه به‌تدریج شکل می‌گیرد و به‌طور مداوم با خود اشخاص و



مشکلات آن‌ها در ارتباطی تنگاتنگ قرار دارد و مشکلاتی که با زمانه پیش می‌رود .

اگر به‌تمرین‌هایی که در ادامه در همین کتاب آورده شده و برونوموناری در کلاس‌های خود ارائه داده دقت کنیم، درخواستیم یافت که وی شیوه‌هایی را به‌کار می‌گیرد تا دانشجویان با نیروی خلاقه‌ی خود به‌پیش بروند .

پل کلی از دیگر معلمان باهاوس در کلاس طراحی شاگردانش را وادار می‌ساخت تا با دقت از طبیعت طراحی کنند . بویژه در مراحل اولیه‌ی یادگیری ، از آن‌ها می‌خواست تا همه‌ی ریزه‌کاری‌های مدل را نشان دهند . این‌گونه طراحی‌های چشم فریب را (طراحی به‌منظور درک ماهیت اجسام) نام داده بود و عقیده داشت که این‌جور تمرین‌ها هنرجو را با رموز شکل‌گیری‌های طبیعت آشنا می‌کند و حافظه‌ی او را بارور می‌سازد . (۷۲) زمانی کلی به‌یکی از همکارانش توصیه کرد : شاگردانت را به‌درون طبیعت راهنمایی کن، بگذار خودشان به‌تجربه دریابند که غنچه چگونه شکل گرفته، درخت چگونه می‌روید و پروانه چطور بال‌هایش را می‌گشاید . تا در آینده مثل طبیعت ، غنی ، متنوع و هوس‌باز شوند . درک کردن یعنی وحی یا درون‌نگر در کارگاه آفرینش، در آن جاست که همه‌ی اسرار نهفته‌اند . (۷۳)

کلی اعتقاد دارد اگر فضا و بستر صحیح برای هنرجویان ایجاد شود آن‌ها به‌طور خودانگیز به‌سوی جهت‌های درست هنر گام برمی‌دارند . فضای طبیعت برای کلی سرشار از مفاهیم است که باید هنرجویان را غنی کند . کلی در یادداشت سال ۱۹۱۸ می‌نویسد : سخت سر گرم نقاشی از موقعی‌اتم تقریباً همیشه در باغ نقاشی می‌کنم . انگار می‌خواهم ثابت کنم که از مسافرتم چیزهایی اندوخته‌ام . تازه دارم متوجه می‌شوم که مشکلاتی در سر راهم است . (۷۴)

بسیاری از معلمان هنر، هنرجویان خود را جهت مطالعه به‌طبیعت می‌برند . پل کلی نیز به طبیعت می‌رود و نقاشی می‌کند . از آن درس می‌گیرد، ولی مفهوم طبیعت سازی برای او تجسم عینی واقعیات نیست بلکه تجسم ساختار درونی آن است . کلی ساختار معمارانه اجسام را نشان می‌دهد نه شکل ظاهری آن . (۷۵)

شیوه‌ی آموزشی هر دوره‌ی هنر با موضوع مورد آموزش ، سن ، میزان اطلاعات و مهارت هنرآموز و درک و قدرت آموزش مربی

بستگی دارد .

مربیان فهیم قبل از شروع هر دوره ، افق‌های آموزشی آن را برای خود روشن می‌کنند . خود را مملو از آگاهی‌های مورد نیاز می‌نمایند . مهارت‌های لازم را مرور می‌کنند و گام به‌کارگاه آموزش هنر می‌گذارند . در آن‌جا تفاوت‌های فردی هنرآموزان را مطالعه کرده، آن‌گاه سیر هر هنرجو را به‌سوی افق آموزشی ترسیم و آموزش را شروع می‌نمایند . در هر گام آموزشی ، همه چیز را بازنگری می‌کنند و جزئیات را تصحیح می‌نمایند و ...

سخن را به‌پایان می‌رسانیم با سخنان آقای محسن وزیری مقدم معلم خوب ایرانی . ایشان راه رسیدن به‌دنیای هنرمندان بزرگ چون کاندینسکی ، پیکاسو ، براک ، روسو و ... را از درون کلاس‌های هنر می‌داند . ایشان می‌گویند راه رسیدن به‌این مقام از درون کلاس‌های طراحی و کارگاه نقاشی آغاز می‌شود . تعلیم هنر در کلاس‌های طراحی یا نقاشی باید به‌گونه‌ای باشد که نیروی آفرینندگی را از همان نخستین تعلیمات در هنرجو بیدار کند . (۷۶)

پی‌نوشت:

- ۱- گامبریج، ارنست هانس، تاریخ هنر، ترجمه‌ی علی رامین، تهران: نشر نی، ۱۳۷۹، ص ۱۴۵.
- ۲- همان، ص ۱۲۳
- ۳- همان، ص ۱۵۲
- ۴- همان، ص ۱۸۷
- ۵- همان، ص ۱۸۷
- ۶- Leonardo Davinci
- ۷- حسینی، مهدی، کارگاه هنر ۱-۵۹۴/۲، تهران: چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۷۸، ص ۴۵.
- ۸- Verrocchio 1935-1988
- ۹- Sandro Botticelli 1945-1515
- ۱۰- Pietro Peruyino 1445-1523
- ۱۱- مهدی حسینی، کارگاه هنر ۱- ۵۹۴/۲، تهران: چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۷۸، ص ۴۷.
- ۱۲- همان، ص ۴۹
- ۱۳- Sant Spirito
- ۱۴- وزیری مقدم، محسن، شیوه‌ی طراحی ۲ (ویژه‌ی هنرجویان رشته‌ی گرافیک)، تهران: سروش، ۱۳۷۹، ص ۹ و ۲۷ .
- ۱۵- Andre Vesalo
- ۱۶- Stephan Kalker
- ۱۷- منبع شماره ۱، ص ۳۱
- ۱۸- Albert Durer
- ۱۹- منبع شماره ۱۴، ص ۵۶
- ۲۰- Annible Carracci



هنری قرن بیستم، ترجمه‌ی علی‌رضا سمیع‌آذر، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی، پژوهش چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۰ ص ۵ - ۱۰۶.
 ۶۴- منبع شماره ۵۸، ص ۳
 ۶۵- ایتن، یوهانس، عناصر رنگ ایتن، ترجمه‌ی حسن ملجائی، تهران: دانش‌تایپ، ۱۳۵۷ ص ۷.
 ۶۶ و ۶۷ - منبع شماره ۵۸، ص ۴
 ۶۹- موناری، برونو، هنر بمثابة پیشه، ترجمه‌ی پاینده شاهنده، بی‌جا، نشر نقره، ۱۳۶۸، ص ۸ - ۲۷.
 ۷۰- Statico
 ۷۱- Dinamico

۷۲- منبع شماره ۱۴، ص ۲۲۵
 ۷۳- منبع شماره ۱۴، ص ۲۳۵
 ۷۴- منبع شماره ۱۴، ص ۲۲۱
 ۷۵- منبع شماره ۱۴، ص ۲۲۵
 ۷۶- منبع شماره ۱۴، ص ۲۲۵

۲۱- منبع شماره ۱، ص ۳۸۱
 ۲۲- منبع شماره ۱، ص ۳۸۵
 ۲۳- گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، تهران: آگاه، ۱۳۶۵، ص ۵۰۹.
 ۲۴- Peter Paul Rubens
 ۲۵- منبع شماره ۱، ص ۳۹۵
 ۲۶- Anthony Van Syck
 ۲۷- آقای مهدی حسینی در کتاب کارگاه هنر ۲ اعتقاد دارند هرچند بسیاری از هنرشناسان معتقد هستند دایک شاگرد روبنس است اما هنگام همکاری این دو دایک سمت استادی داشته است .

۲۸- Diego Velazquez
 ۲۹- منبع شماره ۱، ص ۳۹۸
 ۳۰- منبع شماره ۲۳، ص ۵۳۲
 ۳۱- Charles Lebrun
 ۳۲- Nicolas Poussin
 ۳۳- منبع شماره ۱۱، ص ۸۶
 ۳۴- Sir Joshua Reynolds
 ۳۵- منبع شماره ۲۳، ص ۵۵۵ و منبع شماره ۱، ص ۴۵۴
 ۳۶- منبع شماره ۱، ص ۴۵۷
 ۳۷- Jacques Louis David

۳۸- منبع شماره ۲۳، ص ۵۷۱
 ۳۹- منبع شماره ۲۳، ص ۵۷۵
 ۴۰- منبع شماره ۲۳، ص ۵۷۵
 ۴۱- John Sinyleton Copely
 ۴۲- Francisco Goya

۴۳- منبع شماره ۱، ص ۲۷۸
 ۴۴- Jean Francoismillet
 ۴۵- منبع شماره ۱، ص ۵۰۳
 ۴۶- Cloude Monet
 ۴۷- منبع شماره ۱، ص ۵۰۵
 ۴۸- Paw Cezanne

۴۹- منبع شماره ۲۳، ص ۵۵۹
 ۵۰- Vincent Vangough
 ۵۱- Edgar Degas

۵۲- منبع شماره ۱۱، ص ۱۱۶
 ۵۳- Waller Gropius
 ۵۴- Moholyu Nocky
 ۵۵- Paul Klee
 ۵۶- Johannes Itten
 ۵۷- Josef Albers

۵۸- ایتن، یوهانس، پایه و اصول طراحی (درک تصویر) ترجمه‌ی عربعلی شروه، تهران: بهار، ۱۳۶۸، ص ۳.
 ۵۹- Bauhuas

۶۰- شناخت هنر گرافیک، تهران: چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۶۰، ص ۵۵.
 ۶۱- Max Bill

۶۲- Richard Lohse
 ۶۳- اسمیت، ادوارد لوسی، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 پرتال جامع علوم انسانی