از نقاشی به تصویرگری

بررسی جایگاه داستان‌پردازی و عناصر دیداری در هنر نقاشی

جمال‌الدین اکرمی

قصه چهار درویش، تصویرگر: مرتضی ممیز، ۱۳۴۵

تصویرگری، بدون شک همواره وامدار هنر نقاشی و تاریخ سپری شده بر آن بوده است. هرچند تصویرگری را باید پیوند میان نقاشی (و گرافیک) از یک سو و ادبیات کودک از سوی دیگر دانست اما عناصر اصلی به کارگرفته شده در تصویرگری و بازنمایی تصویری آن، نخست جلوه‌های نقاشی و رویکردهای عناصر دیداری، هم‌چون: خط، شکل (فرم)، رنگ و بافت‌وترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) و عناصر دیگر تصویری (هم‌چون: زاویه دید، ، ژرفانگاری (پرسپکتیو)، پی‌آیند تصویرهای پی‌درپی، بیان داستانی و مانند آن را به یاد می‌آورد. ویژگی‌های تصویرگری در بیان داستانی و پی‌آیند تصویرها به دنبال یکدیگر، از رگه‌هایی پیدا و ناپیدا در هنر نقاشی برخوردار است وجست‌وجوی سازوکار جدایی تصویرگری از نقاشی، هرچند در هنر نگارگری ایرانی روشن و آشکار است، اما در هنر جهانی نقاشی از چندوچونی کاوشگرانه برخوردار می‌شود. ساده‌سازی، خلاصه‌نگاری و نشانه‌شناسی‌های تصویری نیز فرایندی است که حضور گرافیک را در تصویرگری در پی دارد و جُستن رگه‌های تاریخی و نمودهای هنری آن، رویکردی است که بدون شک برای هر تصویرگر خلاق، جست‌وجوگر و پیش‌نگر یک نیاز نخستین به شمار می‌رود. بررسی رویکرد هنری – تاریخی به تصویرگری از گذار بررسی ویژگی‌های داستانی به تصویر و کندوکاو زیبایی‌شناسانه‌ی آن در تاریخ هنر می‌گذرد. پیامد چنین‌گذاری بدون شک به پیدایش، نگاه نوگرا، علمی، اندیشه‌ورز و پرجست‌وجوی تصویرگر خواهد انجامید و او را در رسیدن به نمادهای تصویری زیبا، تازه و دلنشین یاری می‌کند.

در پی‌رفت، رابطه میان نقاشی و تصویرگری و تفاوت‌های آن را چنین می‌توان دسته‌بندی کرد:

۱. تصویرگری برآمده از هنر نقاشی است و تصویرگر بدون رویکرد به نقاشی و ویژگی‌های آن، فرآیندی نیمه تمام و ناکافی را دنبال کرده است.

۲. تصویرگری وابسته به متنی است که فراهم‌سازی تصویرها بر پایه پیرنگ داستانی و یا غیرداستانی آن صورت گرفته، در حالی که نقاشی می‌تواند براساس خیال و تصوری آنی که در ذهن هنرمند شکل گرفته، انجام شود. بنابراین هم کناری متن و تصویر در کتاب‌های تصویری

پل کله. باغ نزدیک لوسرن. ۱۹۳۸.

(حتی به شکل متن‌های شفاهی در کتاب‌های تصویری بدون متن) پیامدی ناگزیر و روشمند است.

۳. پیروی تصویرگر از متن، به همراهی هنرمند با آن می‌انجامد و استقلال نسبی تصویرگر را در برابر استقلال کامل نقاش قرار می‌دهد.

۴. در تصویرگری پی‌آیند تصویرهای چندگانه، که بر پایه‌ی پیرنگ ماجرایی متن انجام می‌شود، فرآیند ناگزیری است که در نقاشی به چشم نمی‌خورد.

۵. مخاطب تصویرگری امروز، کودکان و نوجوانان هستند و فراهم‌سازی کتاب تصویری برای بزرگسالان، آن چنان که در هنر نگارگری گذشته به چشم می‌خورد، دیرگاهی است که جایگاه پیشین خود را از دست داده است.

۶. اصل سادگی، رسانایی، و خلاصه‌پردازی (ایجاز) در تصویرگری هماهنگ با ویژگی‌های سنی مخاطب صورت می‌گیرد و میزان درک عناصر یاد شده، به توانایی‌های کودک بازمی‌گردد، در حالی که هنرمند نقاش بازتاب اندیشه‌های خود را بدون در نظر گرفتن توانایی‌های مخاطب انجام می‌دهد و مفهومی کلی از مخاطب در ذهن دارد.

۷. در تصویرگری به کارگیری عناصر تصویری هم چون خط، شکل (فرم)، رنگ و بافت، به همراه تکنیک، همگی در خدمت پیرنگ داستانی و درونمایه متن قرارمی‌گیرد و از روشمندی ویژه‌ای بهره‌مند است؛ هرچند اصل زیبایی‌شناسی دیداری در تصویرگری و نقاشی از پایه‌هایی همسان و همراه برخوردار است.

آشنایی با چگونگی حضور عناصر دیداری خط، شکل (فرم)، رنگ، بافت و نیز بیان تصویری داستان در تاریخ هنر، سبب آگاهی تصویرگر از چند و چون روند تاریخی سپری شده بر حضور روایت و عناصر دیداری و نیز کارکرد آن‌ها خواهد شد

نگاهی کوتاه و گذرا به جایگاه داستان و عناصر دیداری تصویر در تاریخ هنر می‌تواند به ارتباط میان نقاشی و تصویرگری، مفهومی ژرف‌تر و ماندگارتر ببخشد.

آشنایی با چگونگی حضور عناصر دیداری خط، شکل (فرم)، رنگ، بافت و نیز بیان تصویری داستان در تاریخ هنر، سبب آگاهی تصویرگر از چند و چون روند تاریخی سپری شده بر حضور روایت و عناصر دیداری و نیز کارکرد آن‌ها خواهد شد، چرا که نگاه به گذشته و طرح امروزین این عناصر، مورد توجه بسیاری از تصویرگران کتاب کودک قرار دارد و به ویژه در شکل‌گیری عناصر تاریخی و بومی در تصویر، از نقش پایداری برخوردار است. گرایش فرشید مثقالی به طرح ویژگی‌های نقاشی در دوران چاپ

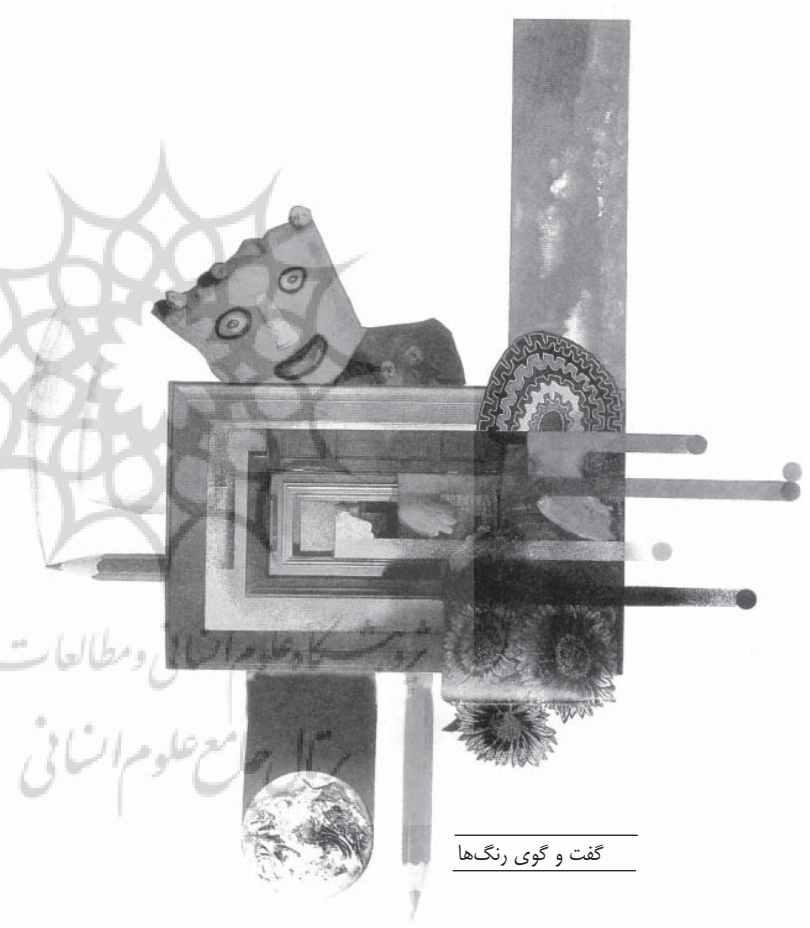
سنگی در کتاب‌های تو را من در چشم راهم و افسانه آفرینش در ایران، توجه‌ی بهرام خائف به ویژگی‌های طراحی فیگوراتیو در مجموعه آثار دینی – تاریخی‌اش، هم‌چون: اصحاب کهف، والعادیات، تشنه دیدار، علاقه‌مندی‌های نورالدین زرین‌کلک، علی اکبر صادقی و فیروزه گل‌محمدی به طرح ویژگی‌های دوران نگارگری در کتاب‌هایی چون: زال و رودابه (زرین کلک)، پهلوان پهلوانان (صادقی)، و شغالی که در خم رنگ افتاد (گل محمدی) به کارگیری ویژگی‌های نقاشی اروپایی در دوران کلاسی‌سیسم در تصویرگری کتابی چون هفاایستوس (بهمن دادخواه)، و نیز گرایش روزافزون تصویرگران امروز به بازتاب ویژگی‌های سبک کوبیسم، اکسپرسیونیسم، فوتوریسم و آبسترکتیویسم (انتزاع‌گرایی)

جلوه‌های نخستین

نخستین جلوه‌ی تلاش‌های هنری انسان نخستین بر دیواره‌ها و سطوح سنگی، ایجاد خط‌ها و شکل‌هایی است که ابتدا با دیدن حیوانات و پدیده‌های اطراف کشیده می‌شد و سپس به نشانه‌هایی تبدیل گردید که بر باورهای جادویی و فرازمینی او استوار بود. تصویرهایی که دیدار آن‌ها، سرشار از بازگویی داستان‌های تصویری از روند شکار و آیین‌های دینی است.

همان‌گونه که کودک با نخستین روزهای دسترسی‌اش به مواد و مدادرنگی، به خط خطی کردن و پدید آوردن شکل‌های ساده‌ی هندسی می‌پردازد و فرآیند بازی و تفکر خود را با کشیدن ساده‌ترین شکل‌ها بیان می‌کند، انسان نخستین نیز پس از سپری کردن

نبود توجه کافی به ویژگی‌های ساخت و ساز، آناتومی، روایت تصویری، عناصر بومی‌و تکنیک‌های پیچیده، نشانگر عبور زودگذر تصویرگران امروز از ویژگی‌های غنی تاریخ هنر و دوره‌های تاریخی آن است



گفت و گوی رنگ‌ها

دوره‌های خط خطی خود با زغال چوب سوخته و گل‌های رنگی به کشیدن تصویرهای منظم و روایی از انسان‌ها، گاوهای وحشی، گوزن‌ها، اسب‌های گریزان و جانوران شکار شده پرداخته است. یافته‌های تصویری از دیواره‌های غارلاسکو در فرانسه و آلتامیرا در اسپانیا نشانگر تسلط ژرف و دیرین انسان‌های گذشته در بازنمایی واقعیت‌هایی است که از قدمت ۱۰-۱۵ هزار ساله برخوردار است. «اکنون شکلی باقی نمانده که ایجاد این نقش‌ها بخشی از آیین جادویی بوده که به منظور تأمین شکاری موفقیت‌آمیز اجرا می‌شده است.»[1]

در مجموعه‌ی آثارشان، همگی نشانگر نیاز به توجه بیشتر به تاریخ هنر و ویژگی‌های غنی آن در هنرهای نقاشی، پیکره‌سازی، و حتی معماری است. نبود توجه کافی به ویژگی‌های ساخت و ساز، آناتومی، روایت تصویری، عناصر بومی‌و تکنیک‌های پیچیده، نشانگر عبور زودگذر تصویرگران امروز از ویژگی‌های غنی تاریخ هنر و دوره‌های تاریخی آن است.

کارکرد خط و شکل (فرم) به عنوان عناصر اصلی روایت تصویری از رویدادهای روزانه و نیز نمادهای آیینی و تزیینی انسان پیشین، از دیواره‌ی غارها به سطح سنگ‌ها، سفالینه‌ها، فلزینه‌ها و تکه‌چوب‌ها راه یافت و بدین‌گونه امکان گذار آن به تمدن‌های پسین فراهم آمد. به این ترتیب خط و فرم نخستین جلوه‌های تصویری با درونمایه‌های روایی، آیینی و تزیینی است که رعایت اصول زیبایی‌شناسی و ماندگاری آن‌ها چندان موردتوجه انسان نخستین نبوده است.

آغاز دوران شهرنشینی، با تشکیل حکومت‌های توانمند در تمدن‌های مصر، بین‌النهرین و خاور دور و سپس ایران و یونان همراه است. در هنر این تمدن‌ها طرح ویژگی‌های زندگی فرمانروایان و اندیشه‌های دینی بر دیگر درونمایه‌ها پیشی می‌گیرد و به ویژه در هنر مصر و بین‌النهرین

نخستین جلوه‌ی تلاش‌های هنری انسان نخستین بر دیواره‌ها و سطوح سنگی، ایجاد خط‌ها و شکل‌هایی است که ابتدا با دیدن حیوانات و پدیده‌های اطراف کشیده می‌شد و سپس به نشانه‌هایی تبدیل گردید که بر باورهای جادویی و فرازمینی او استوار بود

(تمدن‌های سومر، آشور و اکد) و سپس هنر ایرانی جلوه می‌کند.

به کارگیری رنگ، که نخست با استفاده از گِل‌های رنگی در دوران غارنشینی صورت می‌گرفت، در دوران تمدن مصر از امکانات و جلوه‌های زیبایی برخوردار شد. استفاده از رنگ در نقاشی دیواری شهر هیراکونپولیس، بیش از ۵۰۰۰ سال پیشینه دارد و به دوره‌ی پادشاهی فرعون‌های مصر بازمی‌گردد. رنگ‌آمیزی نقاشی تغذیه‌ی غزالان افریقایی، و پیکره‌های شاهزاده رع حوتپ و همسرش نوفرت نیز از پیشینگی ۴۰۰۰ تا ۴۵۰۰ ساله برخوردار است. نقاشی رنگ شده‌ی توت عنخ آمون در حال شکار که بر روی صندوقی کشف شده در مقبره‌ی فرعون (در حدود ۱۳۶۰ پیش از میلاد) دیده می‌شود، جلوه‌ای زیبا و بی‌مانند از نقاشی تمدن مصر است.

استفاده از رنگ برای تزیین پیکره‌ها در تمدن سومر نیز از همین پیشینه (و شاید بیش از آن) برخوردار است. پیکره‌ی رنگ‌آمیزی شده‌ی بزنر و درخت نزدیک به ۴۵۰۰ سال پیشینه دارد و نشانگر آن است که به‌کارگیری رنگ در تمدن‌های سومر و مصر به زمانی بیش از پنج یا شش هزار سال پیش بازمی‌گردد.

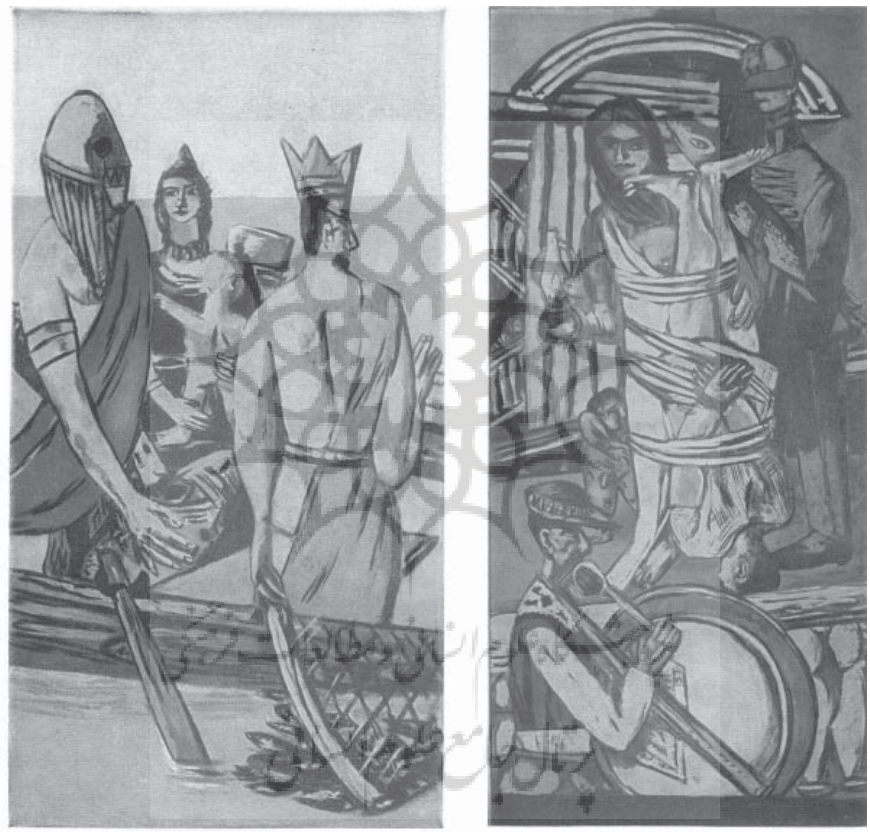
هنر کرتی (مربوط به جزیره‌ی کرت در جنوب شرقی اروپا) نیز در استفاده از رنگ در نقاشی دیواری از گاوبازی پیشینه‌ای ۳۵۰۰ ساله دارد.

در تمدن کرتی، هنر پیکره‌سازی و نقش برجسته تقریباً بیش از هنرهای دیگر جلوه می‌کند و نقاشی نیز جلوه‌های زینت‌بخشی است که عمدتاً بر زمینه‌ی سفالینه‌ها و فلزینه‌ها می‌کشیدند. در هنر ایرانی، استفاده از خط و شکل در نقش‌های زیبای جانوری بر «ابزار دوره‌گردی» به جایگاه ویژه‌ای دست می‌یابد و در هنر اژه‌ای (در تمدن‌های سیکلادی، مینوسی و میسنی) نیز در نقش‌های نیم برجسته بر روی ظرف‌ها و پیکره‌های افسانه‌ای می‌انجامد. هنر در تمدن یونانی، سربرآورده از ویرانه‌های هنر و تمدن اژه‌ای، ابتدا به شکل نقاشی در رنگ‌های سیاه‌گون و سرخ‌گون بر روی ظرف‌های سفالی و سنگی پدیدار می‌شود و سپس

به پیکره‌سازی از شخصیت انسان‌ها و اسطوره‌ها راه می‌یابد و بعدها، هم‌چون تمدن باستانی ایران، به نمونه‌هایی درخشان از هنر معماری تبدیل می‌شود. هرچند پیکره‌های برجسته و نیم‌برجسته در تمدن یونانی به شخصیت‌های انسانی و اسطوره‌ای تعلق دارد، در هنر ایرانی و مصری به جلوه نمایی پیروزی‌های سرداران و فرمانروایان تبدیل می‌شود. استفاده از رنگ در تمدن باستانی ایران در نقوش چیده شده با موزاییک‌های رنگی (از جمله در آثار به دست آمده از دوران ساسانیان در بیشاپور) جلوه می‌کند در این دوران نگاه هنرمندان در استفاده از شکل (فرم) با روندی کم و بیش واقع‌گرایانه همراه است و این نگاه در تمدن هلنی یونان و در هنر پیکره‌سازی آن به اوج شکوفایی و هنرمندی خود دست می‌یابد. پس

به صورت نقش و نگارهای نمادین بر سنگ نگاره‌هاست و یا به صورت نمادهای واقع‌گرایانه در پیکره‌سازی و نقش‌های برجسته.

با آغاز دوران مسیحیت و گسترش روزافزون آن، اندک اندک هنر مصری و یونانی به دوره‌های پایانی خود نزدیک می‌شود (هرچند هنر تأثیرگذار یونانی همواره در هنر اروپایی وجود دارد) و هنر رومی (رومانسک) و بابهره‌وری از هنر یونانی در جنوب شرقی اروپا گسترش می‌یابد. از سوی دیگر با پیدایش دین اسلام، هنر نگارگری با ویژگی‌های تزیینی در ایران راهی جدا از گذشته را دنبال می‌کند، به‌گونه‌ای که دیگر کمتر نشانه‌ای از پیکره‌سازی، نقش‌های نیم برجسته و در نتیجه نگاه واقع‌گرایانه به فرم (شکل) در هنر به چشم می‌خورد. در عوض به دورانی شکوفا در معماری



ماکس بکمان. عزیمت. ۱۹۳۲-۱۹۳۵.

از آن پیدایش تمدن اتروریایی (اتروسکی) و هنر رومی (رومانسک) در شبه جزیره‌ی ایتالیا شکوفایی هنر یونانی را دنبال می‌کند و با بهره‌گیری از غنای تجربه‌های یونانی در هنر، به جلوه‌های ویژه‌ای در نقاشی، معماری و پیکره‌سازی دست می‌یابند. استفاده از رنگ در نقاشی دیواری دو رقاص و مقبره‌ی شکار و صید ماهی نمونه‌ای از جلوه‌های نقاشی در هنر اتروریایی است.

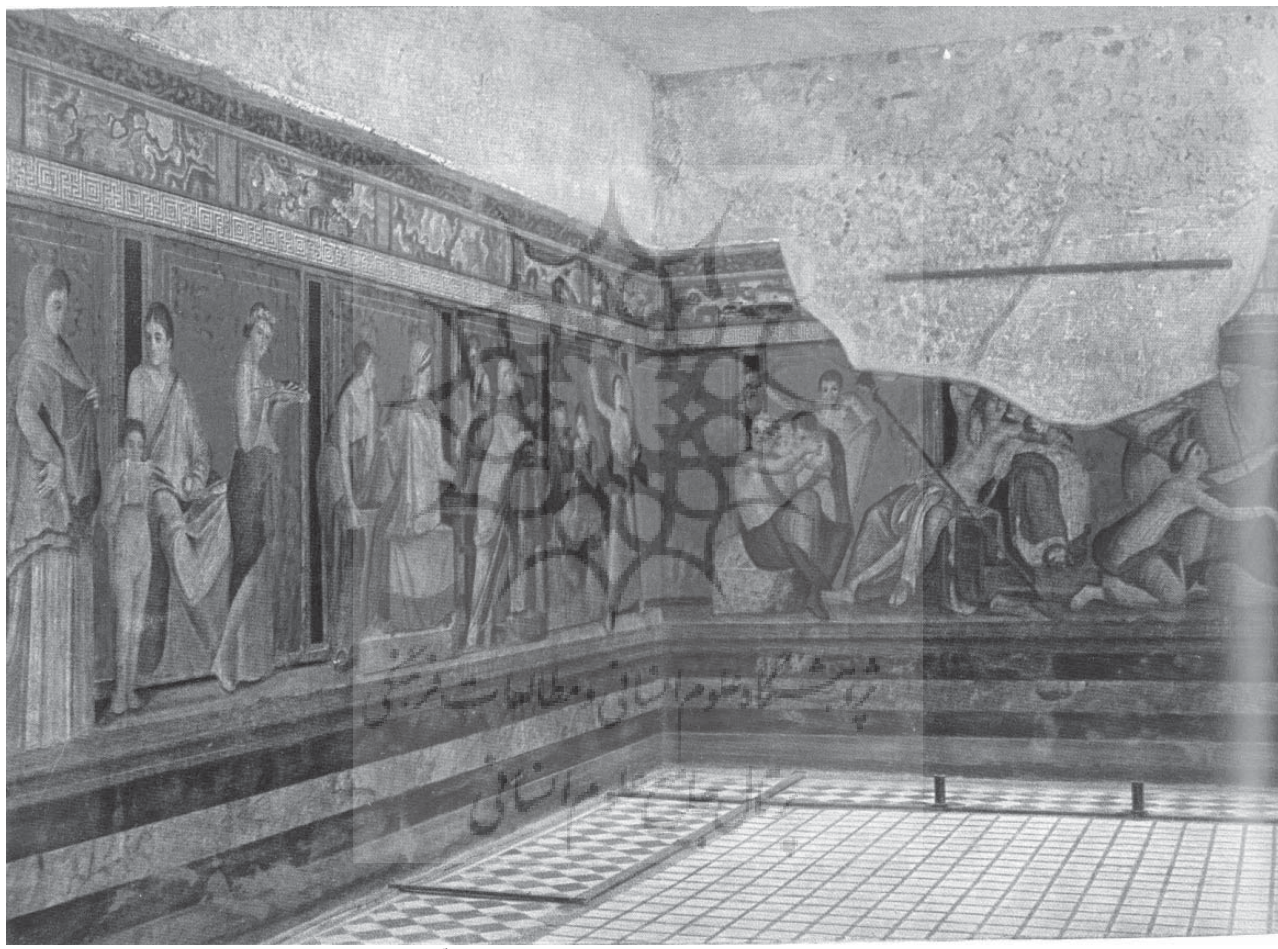
به این ترتیب جلوه‌های خط، شکل و رنگ در تمدن‌های نام برده یا

اسلامی و نگارگری در نقاشی دست می‌یابد.

هنر رومی‌که جان مایه‌اش را از هنر یونانی وام گرفته، راه خود را نخست درگونه‌های معماری و پیکره‌سازی و سپس نقاشی با شکوفایی و گستردگی ادامه می‌دهد. هنر نقاشی در تمدن رومی، که با جلوه‌های درخشانی در فرم و رنگ، از جمله در نقاشی دیواری آیین سری نیایش دیونوسوس دردوره‌های پیش از مسیحیت آغاز شده بود، نخست در هنر بیزانسی و در استفاده از موزاییک‌های رنگی جلوه می‌کند و سپس در هنر

دوران گوتیک به اوج شکوفایی در معماری های شکوهمند دست می یابد. در این دوران، هر چند استفاده از فرم و رنگ با جلوه هایی از هنر تزیینی همراه است، ولی نگاه واقع‌گرایانه در پیکره‌سازی اندک اندک به نقاشی نیز راه می‌یابد و سرانجام نقاشان بزرگی چون: مارتینی، جوتو، برادران لمبروک، و برادران وان ایک با کاربرد فرم‌های نیمه تزیینی – نیمه واقعی و رنگ‌آمیزی‌های درخشان، نقاشی‌های دوران سده‌های میانه (قرون وسطا) را به کمال می‌رسانند. درونمایه‌ی نقاشی‌های این دوره تقریباً به تمامی در موضوع زندگی مسیح (ع) و داستان‌های مربوط به او خلاصه می‌شود.

بوتیچلی، مازاتچو، رافائل، میکلانژ، روبنس، پوسن، داوینچی، تی‌سین، بروگل، دورر، رامبراند، و ولاسکوئز جلوه می‌کند. این جلوه‌گری که با گرایش روزافزون در به کارگیری خط، شکل و رنگ در نمادهای واقع‌گرایانه‌ی آن همراه است، اندک اندک نقاشی را به جایگاهی هم‌تراز پیکره‌سازی و معماری می‌رساند. تا پیش از این دوران و در گذشته‌های دورتر، استفاده از فرم نخستین جلوه و نماد هنر نقاشی به شمار می‌رفت اما از این پس، رنگ هم پایه‌ی فرم،در شکل‌گیری روایت است و گاه عنصر اصلی زیبایی‌شناسی دیداری به شمار می‌رود.



هنر رومی. صحنه‌هایی از آیین سری نیایش دیونوسوس. نقاشی دیواری. حدود ۵۰ ق.م

تداوم تصویرهای روایی در قاب‌های چندگانه و مربوط به هم، نخستین جلوه‌های تصویرگری را در پرده‌های نقاشی رقم می‌زند. تابلوی قاب تزیینی محجر مذبح‌گان، اثر برادران وان ایک نمونه‌ای از فراهم‌سازی تصویر از یک موضوع روایی در چند پرده‌ی پی‌درپی است.

دوران رنسانس در اروپا، که با آغاز دوران کلاسیک و نوگرایی نسبت به گذشته همراه است، در نقاشی‌های هیرونیموس بوش، دوناتلو،

جایگاه هنر تزیینی، واقع‌گرا، و خیال‌گرا در دوران کلاسیک

هنرمندان کلاسیک اروپا، با دل‌بستگی فراوان به نمایش پدیده‌های پیرامون خود پرداختند و نمادهای تصویری را بسیار شبیه آن چه می‌دیدند، تصویر می‌کردند، هرچند در ساخت و ساز تصویرها از ویژگی‌های هنر تزیینی نیز به فراوانی بهره گرفته می‌شد. اما رویکرد تزیینی همواره در کنار هنر واقع‌گرا روبه پس روی داشته و گاهی جدای از آن و در حاشیه

تصویرها حضور یافته است. در آثار نقاشان کلاسیک، هرچند ممکن بود شخصیت‌ها و روایت‌های موجود غیرواقعی و افسانه‌آمیز باشند، شبیه آن چه میکلانژ بر سقف کلیسای سیستین نقاشی کرد، اما عناصر تصویری و نمادهای دیداری آن کاملاً واقعی بود و از نمادهای طبیعی بهره جست. دلبستگی به فرم و آثار کلاسیک نخست به‌گونه‌ای است که رنگ، فقط کامل‌کننده‌ی سطوح تصویری به شمار می‌رود و روزنه‌ی تابش نور نیز بیشتر به جنبه‌ی تقدس آن می‌افزاید. دلبستگی به فرم نیز در آثار نقاشان این دوره عمدتاً به‌گونه‌ای است که بدون تغییر چندان در ساختار ظاهری عناصر تصویری، خیالی‌ترین روایت‌ها را دربرمی‌گیرد و انتزاع حاضر در تصویر، بیشتر بر روی شخصیت‌ها و روایت‌های آن؛ مانند حضور فرشته‌ها، دیوها و اسطوره‌ها روی می‌دهد، نه در ساختار شکل‌های تصویری. در این میان نگاه نیمه انتزاعی نقاشان پیشرو و نواندیشی چون گیرتگن و هیرونیموس بوش، نقاشان هلندی در نخستین سال‌های دهه‌ی ۱۶، نشانگر حضور نگاه شگفت‌انگیز تخیل سرشار و انتزاع پیشتازی است که نمونه‌های اندکی از آن را می‌توان در آثار آن دوره به چشم دید و قرن‌ها بعد در آثار سوررئالیست‌ها نمودار می‌شود. در تابلوی سه قسمتی باغ خوشی‌ها اثر بوش، نه تنها استمرار روایت در تابلوهای چندگانه نشان از نخستین‌گونه‌های تصویرگری در هنر نقاشی دارد، بلکه عناصر استفاده شده در تصویر، بسیار پای‌بند نگاه تازه و شگفت‌انگیز هنرمند در آفرینش روایت‌ها و پدیده‌هایی است که تنها در عالم رؤیا رخ می‌دهد و از خیال‌انگیزی شگرفی برخوردار است.

فرم‌های به کارگرفته شده در هنر نقاشی و پیکره‌سازی دوران کلاسیک اروپایی عناصر انسانی و اسطوره‌ای را دربرمی‌گیرد و پرداختن به طبیعت و معماری اغلب در پس زمینه‌ی تصویرها به عنوان شکل‌های فرعی و کامل‌کننده به کارگرفته می‌شوند و چینش شکل‌های اصلی و فرعی در یک صفحه، برامکانات زیبایی‌شناختی آن می‌افزاید. فرم‌های به کارگرفته شده در نقاشی دوران کلاسیک در مقایسه با دوره‌های پسین، اغلب از خطوط اضافی در چین و شکن لباس‌ها، طرح ساختمان‌ها و حرکت فیگورها برخوردار است. اما پیچیدگی فرم با توجه به شکوه وعظمت کلیسایی شکل گرفته و به ویژگی‌های فنی ارزشمندی دست

گاو نر سیاه (جزئی از نقاشی درون غار) حدود ۱۵۰۰۰–۱۰۰۰۰ ق.م.

گراوور روی فلز

یافته که پایه‌های استوار هنر امروز به شمار می‌رود.

برتری فرم بر رنگ، سده‌های پیاپی ادامه یافت تا آن که در دوره‌ای از تاریخ هنر به چالشی جدی میان هنرمندان خط اندیش و هنرمندان رنگ اندیش انجامید و از نقطه عطفی تاریخی برخوردار شد. چگونگی این چالش را از زبان هلن گاردنر، نویسنده کتاب هنر در گذر زمان چنین می‌خوانیم:

فرهنگستان فرانسه در اواخر سده‌ی هفدهم و اوایل سده‌ی هیجدهم، تقریباً به ناگهان، به دو گروه تقسیم شد: یک گروه، همان چیزی را می‌گفت که لوترن از هنر و نوشته‌های پوسن استنباط کرده بود ـ یعنی شکل، مهم‌ترین عنصر در نقاشی است، و همچنان که پوسن ادعا کرده بود «رنگ در تابلوها، نوازشگرهایی برای فریفتن چشمان ما» و چیزهایی

هستند که صرفاً برای تأثیرگذاری بر ما بدانها افزوده می‌شوند ولی قطعاً ضرورت ندارند؛ گروه دوم، برتری رنگ را پدیده‌ای طبیعی و سبک رنگی را راهنمای معتبری برای هنرمند می‌دانست. اعضای فرهنگستان با توجه به اینکه از کدام گروه و نظر جانبداری می‌کردند «پوسنیست‌ها» یا «روبنیستها» نامیده می‌شدند. با پیوستن واتو (آنتون واتو ـ نقاش فرانسوی) به فرهنگستان، گروه دوم پیروز شد و سبک روکوکو در نقاشی بر سیاق رنگ‌گزینی روبنس و نقاشان ونیز تثبیت شد.»

تضاد فرم اندیشان و رنگ اندیشان البته به همین جا ختم نشد و بار دیگر در تاریخ نقاشی سده‌ی نوزدهم به پیکاری میان دلاکروای رنگ‌پرداز و انگر طراح و پیروان آن‌ها تبدیل شد. چنین چالشی نشانگر اهمیت نوع نگاه هنرمند در برتری دادن به خط یا رنگ به عنوان عنصر اصلی روایت یا زیبایی‌شناسی در هنر است. از سوی دیگر هنر رومانتی‌سیسم در دوره‌های پس ازکلاسی‌سیسم ، و بیشتر در آثار انگر، دلاکروا، ولاسکوئز، کنستابل و ترنر به حضور نگاه عکاسانه به واقعیت‌های تصویری انجامید و وفاداری به واقعیت‌های موجود، ضمن پاس داشتن نگاه‌های شاعرانه و احساسی نسبت به پدیده‌ها که از ویژگی هنر رمانتی‌سیسم به شمار می‌رود، به تصویرکردن جهان پیرامون با رعایت ظرافت‌ها و فرم‌های واقعی انجامید. این ویژگی بعدها در دوران نقاشی رئالیسم به اوج جایگاه هنری و روایی فرم، آن هم در اندازه‌ها، حس‌ها و حالت‌های واقعی خود نزدیک شد.

هرچند در دوران نقاشی رئالیسم، و در آثار نقاشانی چون کوربه و میله، ارزش خط در آفرینش احساس و حالت‌های انسانی برتری خود را بر رنگ نشان داد، اما حضور امپرسیونیست‌ها، والاترین جایگاه را برای حضور رنگ در تصویر دست و پا کرد.

فرم‌های پیچیده و پر ابهت دوران کلاسیک با رویکرد آرام هنرمندان به واقعیت‌گرایی محض، به پیدایش فرم‌هایی ساده‌تر، روایی‌تر و واقعی‌تر انجامید. آثار نقاشان رئالیستی چون کوربه، میله و دیگران زمینه را برای به کارگیری خط‌های واقعی و ساده شده آماده کرد و قانونمندی‌های پیچیده‌ای که در نقاشی کلاسیک به کار برده می‌شد، از جمله قراردادن عناصر اصلی هم‌چون تصویر عیسی (ع) در یک مثلث و چینش شخصیت‌ها و عناصر فرعی در اطراف یک دایره‌ی محیط بر مثلث، به ویژه در نمایش به صلیب کشیدن عیسی (ع) نشانه‌ی قانونمندی‌های دشوار و روشمندی است که شکستن آن‌ها به پیمودن راه‌های گذار نیاز داشت.

با حضور رنسانس و آغاز دوران رمانتی‌سیسم فرم‌ها ساده‌تر و واقعی‌تر شد و دوران رئالیسم (واقع‌گرایی) به آن خشونت بیشتری بخشید، اما امپرسیونیست‌ها توانستند با کنارگذاشتن خطوط طراحی و گرایش به فرم‌های رنگی، تصور فرم‌های محیطی مقرر شده را بشکنند و به آن ماهیتی تازه ببخشند. فرم در آثار امپرسیونیست‌ها بر اثر هم‌کناری نقطه‌های متفاوت رنگی پدید می‌آمد و بیش از آن که از راه بازنمایی خط جلوه‌گر شود، خطای چشم در دیدن ترکیب‌های رنگی سبب جداشدن سطوح گوناگون از یکدیگر می‌شد. پرداختن به کار نور و رنگ و شعبده‌های بازی آنها خاطر بعضی از نقاشان امپرسیونیست را چنان به خود مشغول کرد که از بسیاری مسائل دیگر نقاشی، چون روشنی اشکال و تناسب خطوط غافل شدند و مدعیان را به این ایراد متوجه کردند که در شیوه‌ی امپرسیونیسم، «فرم» فدای ترسیم نور و بازی‌های آن می‌شود...»[۲]

رنوار از نخستین نقاشانی بود که رنگ‌های تیره را از تخته رنگ‌های

خود جدا کرد و نقاشان پسین، هم‌چون: پیسارو، مونه وسیسیلی نیز کار او را دنبال کردند. «امپرسیونیست‌ها ضبط و ثبت جلوه‌ها و نمودهای آنی مناظر طبیعی را می‌خواستند و در دست آنها «رنگ» بود که به جلوه و درخشش عالی خود می‌رسید.» [۳]

ارزش‌گذاری به رنگ، هر چند درآثار نقاشان فوویست، هم‌چون ون‌گوگ، گوگن، دوفی، روسو و ماتیس (از پیشوایان این گروه)، به اوج خود رسید، اما در دوره‌های پس از آن و در میان نقاشان پست امپرسیونیسم، توجه به آن کاهش یافت و ویژگی‌های خط در جلوه‌های رنگی آن اهمیتی دوباره یافت. شیوه‌ی فوویسم اوج رنگ‌اندیشی در هنر نقاشی به شمار

موزاییک‌های بیزانس دارد.» [۴]

هرچند وفاداری به فرم‌های واقعی در دوران امپرسیونیسم نیز رعایت می‌شد، اما امپرسیونیست‌ها هنرمندانی بودند که زمینه را برای شکستن فرم‌های معمول و واقعگرایانه آماده کردند و جسارت لازم در تغییر شکل و تغییر نگاه را در آثارشان نشان دادند. پل سزان بیش از دیگران در تغییر شکل فرم‌های واقعی به فرم‌های هندسی علاقه نشان داد و زمینه را برای ساختارشکنی در فرم آماده ساخت و هرچند سزان قواعد تازه‌ای در نوع چینش عناصر تصویری پدید آورد و حتی به نگاه فرمالیستی در نوع چینش رنگ‌های سرد و گرم، و تیره و روشن روی آورد، اما تبدیل

هم‌چنان که فرم دغدغه‌ی اصلی هنرمندان کلاسیک و دوره‌های پس از آن (تا دوران امپرسیونیست‌ها) بود و رنگ دغدغه‌ی اصلی هنرمندان امپرسیونیست؛ ساختارشکنی، شکستگی، و جابه‌جایی قطعات یک فرم نیز دغدغه‌ی هنرمندان کوبیست و دوره‌های پس از آن قرار گرفت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌رود و خصوصیات آن در ارزش‌گذاری به رنگ و کوشش در آزادساختن آن‌ها از توصیف طبیعت نهفته است. این ویژگی که به‌گونه‌ای دیگر در هنر نگارگری ایرانی مورد توجه قرار گرفته، به‌گونه‌ای است که ماتیس را به کندوکاو در رویکرد به رنگ در آثار نگارگران ایرانی فرا می‌خواند:

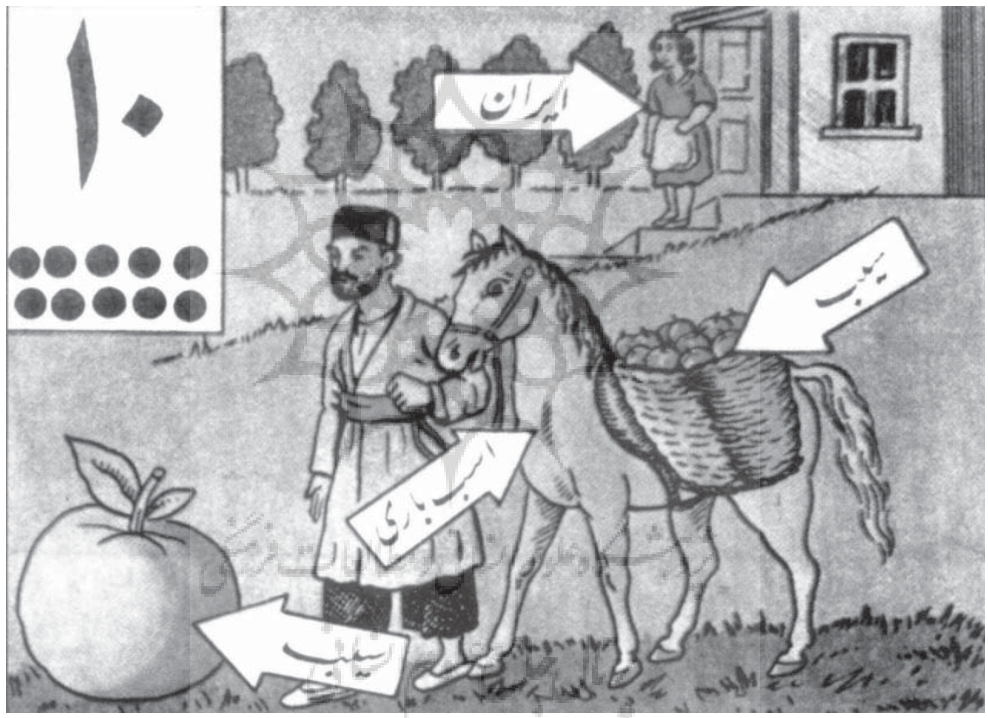
«رنگ‌آمیزی ماتیس بیننده را به یاد نقاشی‌های ایرانی می‌اندازد و خطوط روان و مواج او یادآور هنر خطاطی چینی و ژاپنی و ایرانی است. طرح‌ها و نقش‌ها و سادگی آنها نیز شباهت به قالی‌های ایرانی و

شکل پرتقال و لیوان به کره و استوانه، نه تنها سبب ساده‌تر و کودکانه‌تر شدن فرم‌های تصویری شد، بلکه زمینه را بر حضور بعد سوم و حجم، در آثار هنرمندان پسین، از جمله کوبیست‌ها آماده ساخت. چنین دگرگونی مشخصی هرچه پیش‌تر می‌رفت، از واقعی‌بودن، با شکوه بودن، پرساخت و سازبودن، و گوناگون بودن فرم‌ها فاصله می‌گرفت و به سوی انتزاعی شدن، ساده بودن و خلاصه شدن گام برمی‌داشت؛ تا آن جا که کوبیست‌ها زمینه را کاملاً برای نشان دادن برداشت شخصی و انتزاعی

هنرمند از تصویرکردن آن چه که همه به یک شکل می‌بینند، اما به هزاران شکل بازنمایی می‌کنند، فراهم آوردند و با پدیدارشدن سوررئالیست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها، فوتوریست‌ها، آبسترکتیویست‌ها (انتزاع گرایان) و پیروان آپ آرت (هنر دیداری بر پایه خطای چشم) زمینه برای نمایش حالت‌گرایی، جنب‌وجوش، جریان سیال ذهن، و خطای چشم در دیدن نمادهای هنری بر پرده‌های نقاشی فراهم شد تا آن جا که در آثار اندی وارهول، به نمایش رنگ سفید بر بوم سفید انجامید و بدون دیده شدن ردپایی از خط، فرم، و رنگ در تصویر، تنها نگاه فلسفی هنرمند بر آن سایه افکند.

تلاش سزان و کوبیست‌ها سبب شد که فرم‌های واقعی در جهان پدیده‌های طبیعی به صورت فرم‌های ساده شده‌ی هندسی و به شکل مربع، دایره و مثلث (حتی در نمایش حجم‌گونه آن‌ها) در تابلوهای هنری نمودار شود. این گرایش بدون شک به نوع نگاه بسیار خیال‌انگیز و ذهن‌گرای هنرمند باز می‌گردد و امکان تغییر شکل غیرقابل تصور را از شکل واقعی آن در طبیعت فراهم می‌سازد. در سال ۱۹۰۷ نظریه‌ی سزان چنین انتشار یافت: «شکل همه چیز در طبیعت براساس شکل کره، مخروط و استوانه است».[۵]

هم‌چنان که فرم دغدغه‌ی اصلی هنرمندان کلاسیک و دوره‌های پس از آن (تا دوران امپرسیونیست‌ها) بود و رنگ دغدغه‌ی اصلی هنرمندان امپرسیونیست؛ ساختارشکنی، شکستگی، و جابه‌جایی قطعات یک فرم نیز دغدغه‌ی هنرمندان کوبیست و دوره‌های پس از آن قرار گرفت تا جایی که نمایش آن در آثار برخی از هنرمندان پیشرو هم چون کاندینسکی و اندی وارهول گاه مورد انکار قرار گرفت و تا اندازه‌ای کنار گذاشته شد. شکستگی فرم در آثار کوبیست‌ها چنان بود که مثلاً فرم کلی یک ماندولین‌نواز وسازی که در دست دارد (در آثار پیکاسو) براثر نگاه درونی و شکافنده‌ی هنرمند به صورت قطعات کوچک و کریستالی شکسته شد و هر کدام در گوشه و کنار تابلو پراکنده شدند. یورش هنرمند به سوی فرم و خردکردن آن، نه تنها به کلی قانونمندی‌های گذشته را کنار زد، بلکه گاه بی‌قانونی‌های خود را به عنوان مقرراتی برای هنرمندان آینده به ثبت رساند و وفاداری به آن‌ها را شرط حضور در مجموعه‌ی خود



قلمداد کرد. نوع نگاه فوتوریست‌ها در نقاشی و دادائیست‌ها در ادبیات (هم‌چون مارسل دوشان و آندره برتون) بی‌ثباتی فرم و گاه‌اندیشه را به دنبال داشت. براک و پیکاسو، هر دو فقط به شکل و نمود ظاهری اشیاء و تناسب میان فرم آنها فکر می‌کردند و می‌کوشیدند تا در آثارشان نوعی نظم هندسی و هماهنگی خطوط به وجود آورند. تجزیه‌ی حجم‌ها به شکل‌های ساده‌ی هندسی، نقاشی را به کوبیسم تحلیلی کشاند. به نظر می‌آید موضوع اصلی پرده نقاشی در این دوره تنها بهانه‌ای برای یک نوع تمرین ذهنی در ترکیب خطوط، سطح‌ها و زاویه‌های گوناگون است

تا سرانجام هنر انتزاعی (تجریدی آبستره) را پدید آورد. براک و پیکاسو با آن که خود طراحان و نقاشان برجسته‌ای بودند، درختان، خانه‌ها، ظرف‌ها، میوه‌ها، میزها و ابزار موسیقی را به فرم‌های هندسی تبدیل کردند. شکسته شدن فرم سه دوره‌ی جداگانه را در هنر نقاشی سپری کرد: ۱. دوران سزان، ۲. دوران کوبیسم تحلیلی (تبدیل فرم به شکل‌های هندسی)، ۳. دوران کوبیسم ترکیبی (دوران دورشدن فراوان فرم از شکل واقعی خود و پیدایش انتزاع).

فرم در دوران «شکستگی» خود در هنر کوبیسم، به ویژگی «حرکت» در هنر فوتوریسم، و «دگرگونی بافت» در آثار کلاژ (با استفاده از قطعات روزنامه، کاغذ، پارچه، چوب، شیشه، شن و مانند آن، از جمله در آثار پیکاسو دست یافت. تلاش فوتوریست‌ها (هم‌چون مارسل دوشان – نقاش فرانسوی) برای نشان دادن حرکت، سرعت، هیجان و جنب‌وجوش، به نوعی ویژگی جان بخشی (انیمیشن) در نقاشی با استفاده از نماهای چندگانه از یک تصویر همراه است و در تاریخ هنر و تصویرگری از جایگاه خاصی برخوردار است. تلاش‌های انتزاع گرایانه (آبسترکتیویستی) در آثار ژان‌گری، ژرژبراک، کاندینسکی، میرو، و پل کله سرانجام به شکستگی کامل فرم و دور شدن آن در شکل، اندازه و نمادهای واقعی آن انجامید. تلاشی که امروزه در هنر نقاشی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و در آثار تصویرگران معاصر برای کتاب‌های کودکان و نوجوانان، هرچند در حد حضور انتزاع در نقاشی، به نمودها و گرایش‌های هنرمندانه و تفکربرانگیز تبدیل شده است.

پانوشت‌ها:

۱. تاریخ هنر، هـ. و جنسن، ترجمه رضا مرزبان، با همکاری سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (فرانکلین سابق)، ۱۳۵۹، ص ۱۲.
۲. نقاشی نوین (جلد اول)، نوشته: ا. ی. رهسپر، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۴، ص ۱۶۹.
۳. کتاب رنگ، نوشته: ایتن، ترجمه: محمدحسین حلیمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۰ (چاپ چهارم)، ص ۱۴.
۴. همان جا، ص ۱۳.
۵. نقاشی نوین (جلد اول)، (منبع ۲)، ص ۲۹۷.
ایران، ۱۳۷۶، ص ۴.

تصویرگران بزرگ جهان

گردآورنده: لیلا باغبان زاده
مترجم: بابک صالحیان

تصویرگران بزرگ جهان
گردآورنده: لیلا باغبان زاده
مترجم: بابک صالحیان
گلباران مهر

که وتاپاکوفسکا، متولد پراگ در سال ۱۹۲۸ می‌باشد. او سال‌ها در رشته‌های نقاشی، گرافیک، هنر کاربردی و تصویرسازی کتاب فعالیت داشته و بیش از ۵۰ جلد کتاب برای کودکان تصویرسازی کرده و ۳۸ نمایشگاه انفرادی نیز برگزار نموده است. وی را ساحره‌ی هنر مدرن نامیده‌اند. با اینکه کارهایش بیشتر به گروه کودکان مربوط می‌شود، اما اصالت فضای شاعرانه و تخیل، آنها را به کارهای هنری نادری مبدل می‌کند.

پاکوفسکا، دانشجویانش را با میراث جنبش آوانگارد اروپا آشنا کرد و از تلاش‌های استقلال‌طلبانه‌ی آنها، در بیان هنرمندانه‌شان حمایت کرد. انگیزه‌ی اصلی او در تلاش برای کشف ارتباط بصری جدید، براساس تجربه‌ی هنری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی