کارگاه هنر (۲)

(نسخه قدیم)

مرجع تخصصی کنکور هنر (حضوری / آنلاین)

با حضور اساتید مطرح و مولفان با تجربه کشور

تلفن: ۰۹۳۰۶۷۰۸۸۵۵ / ۰۹۳۳۷۰۷۲۱۷۳

واتساپ ۰۹۳۹۴۷۸۷۶۲۹

konkorkarnameh

konkorkarnameh.ir

کنکور هنر کارنامه

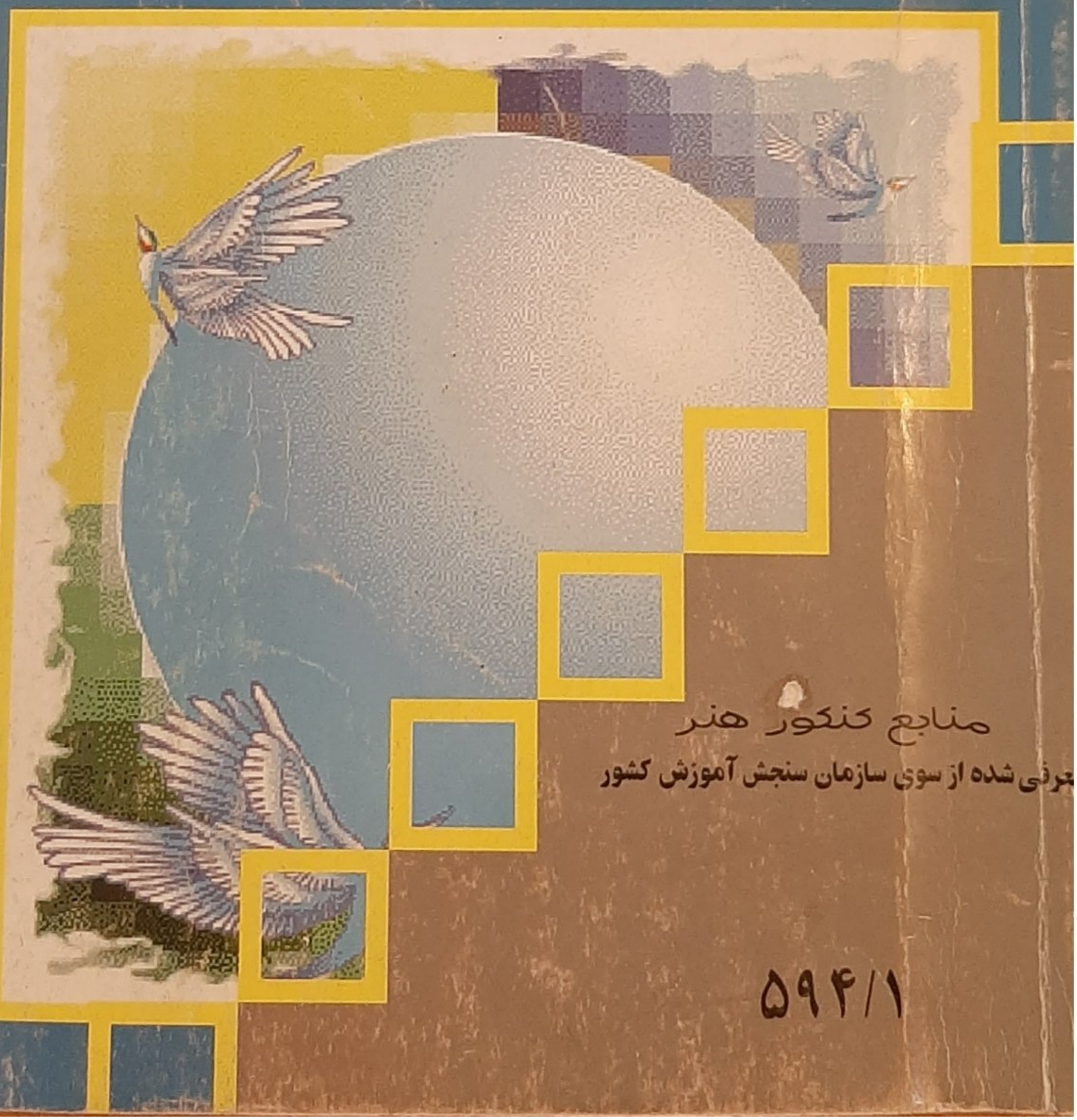
جمهوری اسلامی ایران
وزارت آموزش و پرورش
تعلیم و تعلم عبادت است

کارگاه هنر

۲

دورهٔ پیش دانشگاهی

رشتهٔ هنر



منابع کنکور هنر

معرفی شده از سوی سازمان سنجش آموزش کشور

۵۹۴/۱

بسم الله الرحمن الرحیم

منابع کنکور هنر

معرفی شده از سوی سازمان سنجش آموزش کشور

کارگاه هنر (۲)

دورهٔ پیش دانشگاهی

رشتهٔ هنر

شمارهٔ درس ۱۴۲۸

سرشناسه	: حسینی، مهدی، ۱۳۲۲-
عنوان و پدیدآور	: کارگاه هنر (۲) : دوره پیش‌دانشگاهی - رشته هنر شماره درس ۱۴۲۸/ مؤلف مهدی حسینی ؛ برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف دفتر برنامه‌ریزی درسی آموزش‌های فنی و حرفه‌ای.
مشخصات نشر	: تهران : مدرسه، ۱۳۸۱.
مشخصات ظاهری	: ۱۴۰ ص. مصور (بخشی رنگی)
فروست	: (سری منابع کنکور هنر ؛ معرفی شده از سوی سازمان سنجش آموزش کشور ؛ ۵۹۴/۱)
شابک	:978-964-385-849-0
یادداشت	: چاپ هفتم : ۱۳۸۸ (فیپا)
یادداشت	: کتابنامه : ص. ۱۴۰-۱۳۹ ؛ همچنین به صورت زیرنویس
موضوع	: هنر -- کتابهای درسی -- راهنمای آموزشی (متوسطه)
موضوع	: هنر -- آزمونها و تمرینها (متوسطه)
شناسه افزوده	: سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، مدرسه
رده‌بندی کنگره	: ۲ ک ۵ ح / N ۳۵۰
رده‌بندی دیویی	: ۶/۷۰۷
شماره کتابخانه ملی	: ۲۵۰۷۸ - ۸۲ م

۱۳۸۸

فصل اول

طراحی

هدفهای رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :

۱. طرّاحی را توضیح دهد.

۲. عواملی را که براساس هماهنگی آنان طرّاحی صورت می‌پذیرد نام ببرد.

۳. چگونگی تأثیر عوامل فوق را در طرّاحی نمایش دهد.

تعریف طراحی ــ بازتاب ذهن خلّاق انسان برای بیان معانی / مفاهیم و ایجاد ارتباط ، به‌شیوه‌های مختلفی صورت می‌پذیرد. از آن‌جمله است، از طریق واژه‌ها مثل شعر ؛ از راه صدا مثل موسیقی و از طریق تصویر مثل طرّاحی و نقاشی. ساده‌ترین نوع بیان به روش تصویر، به وسیلهٔ **خط** بر روی سطح صورت می‌پذیرد، که آن نیز به نوبهٔ خود با طراحی عینیّت یافته، برای بیننده ملموس می‌گردد. بنابراین ساده‌ترین عنصر در بیانِ تصویری و به ویژه در طرّاحی «**خط**» می‌باشد. از طریق همین خطوط بسیار ساده است که انسان خلّاق نخستین بازتابهای ذهن خود را روی کاغذ می‌آورد و با درنظر گرفتن جهان‌بینی، سلیقه، ابتکارِ عمل و خلّاقیت به آن جلوه‌ای جهانشمول می‌بخشد.

بنابراین : « **طرّاحی، ابزاری است برای انتقالِ اندیشه و ایجاد ارتباط ازطریق خط** »

به دیگر سخن، « **طرّاحی یعنی بیان ذهنیّات هنرمند ازطریق خط** » ولی ایجاد همین **خطِّ** بسیار ساده بر سطح کاغذ، با هماهنگیِ چند عامل فیزیکی و ذهنی صورت می‌پذیرد که عبارت‌اند از :

ــ دیدن

ــ یافتن

ــ تفکّر، تحلیل

ــ انتقال (یا اجرا)

برای طرّاحی کردن باید چشمانی حسّاس، دقیق و ظریف‌بین داشت. انسان خلّاق با چشمان خود «نگاه» نمی‌کند بلکه «می‌بیند». هر خط ، رنگ و یا رخدادی را با دقّت دریافت می‌کند ؛ در آن تأمل نموده، به سادگی از کنار آن نمی‌گذرد. دنیای محسوس را ازطریق دیده به ذهن خلّاق و پُرتحرّکش می‌سپارد و به نیاز از آن بهره می‌جوید. چشم انسان خلّاق و تربیت شده با عوامل طبیعی و یا مصنوعی به شکل صوری برخورد نمی‌کند، بلکه در آن تعمّق نموده، تلاش دارد که در آن پدیده یا رخداد چیزی فراتر از آنچه که دیگران می‌گیرند یا می‌بینند، دریافت کند.

در این میان، ذهن، عوامل دیده و یافته شده را در خود حفظ نموده، آنها را مورد بررسی و کنکاش قرار می‌دهد. همچنین، عوامل حسّاس و کاربر را در خود محفوظ داشته و عناصر بی‌ارتباط و عاری از انرژی را به کناری می‌راند و آنچه را که در خورِ حوزهٔ فعالیت خلّاقهٔ او است در خود نگه می‌دارد. پس از بررسی و تحلیل نهایی که طی فرآیند بسیار پیچیده‌ای صورت می‌گیرد، ذهن، از طریقِ سلسله اعصاب، به دست فرمان می‌دهد که چگونه خطّی را ترسیم کند، چه عواملی را باقی بگذارد ؛ چه عناصری را حذف نماید و نهایتاً چه فضایی را ایجاد کند.

اینجاست که نحوهٔ دیدن، ساختار ذهن، شرایط اجتماعی، محیط خانوادگی و حتّی عامل توارث در شکل‌گیری عینی خط و نهایتاً فضای تصویری نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند. ذهن، تنها در مرحلهٔ نخستین آفرینش طرّاحی نیست که نقش سازندهٔ خود را ایفا می‌کند، بلکه درتمام طول طرّاحی، به حرکت فعّال و آفریننده خود ادامه می‌دهد و با هر اتفاق و فضای جدیدی که بر سطح رُخ می‌دهد تدبیر نوینی می‌اندیشد و همگام با سایر نمودهای عینی، هماهنگی لازم را فراهم می‌آورد تا پدیدهٔ تصویری به شیواترین شکلِ خود بر سطح کاغذ، مقوا یا بوم عینیّت یابد.

فصل دوم

هنر بدوی

هدفهای رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند:

۱. عوامل استمرار حیات در قبایل و روستا را توضیح دهد.

۲. علل پویایی و ایستایی جوامع را شرح دهد.

هرگونه بحثی در مورد طراحی، بدون مطالعه در جوامعی که دور از حوزه‌های فرهنگی ـ تاریخی شناخته شده و تثبیت شده، قرار دارند، کامل نخواهد بود. این جوامع که تا به امروز، به خطا «بدوی»[1] نام گرفته‌اند، قبایلی هستند که مرحلهٔ «انقلاب نوسنگی»[2] را پشت سر گذاشته‌اند، ولی همگام با دیگر فرهنگها (شاید به لحاظ پراکندگی و دور بودن)، دوره‌های تکاملی[3] بعدی را طی ننموده، در شرایط قبیله‌ای روزگار سپری می‌نمایند. افراد این طایفه‌ها و یا قبیله‌ها که در روستا زندگی می‌کنند، استمرار حیاتشان بر حفظ رسوم و قراردادهایی مبتنی است که نسل پس از نسل به آنها منتقل شده است. به‌همین لحاظ این جوامع به شدت ایستا هستند و پویایی جوامع مدنی (شهری) را که پیوسته در حال تغییر و تحول‌اند، ندارند.

یافتن، تحقیق و تحلیل دربارهٔ فرهنگ و هنر این جوامع از اواخر قرن هیجدهم آغاز و تا به امروز ادامه داشته است. انسان امروزی، زمانی که برای نخستین‌بار با طرز معیشت، رفتار و هنر این طوایف آشنا شد و آن را از بسیاری جهات متضادّ با فرهنگ شهری ـ صنعتی خود یافت، آن را بومی، خام، ساده و یا حتی «وحشی» خواند.

این دستافریده‌ها، گرچه چندان به مذاقِ انسانِ کنجکاو و افزون طلبِ معاصر خوش نمی‌آمد، ولی همانند دیگر گنجینه های کشورهای تحت سلطه و استثمار، آنها را با خود به سرزمینهای اصلی

۱ـ Primitive

۲ ـ «انقلاب نوسنگی» (Neolithic) مرحله‌ای از تکامل اجتماعی بشری است که انسان زندگی کوچرو را به کناری نهاده و ساکن شده است و از شکارگری دست کشیده، کشاورز شده است.

۳ ـ در اینجا بیشتر منظور تکامل تکنولوژیکی است، وگرنه از دیگر جنبه‌ها، در زمرهٔ فرهنگهای بسیار شریف‌اند.

بُرد و همین نقشها، حجمها و ابزار، انقلابی در هنر سدهٔ نوزدهم جوامع پیشرفته ایجاد نمود که سبکهای کوبیسم، اکسپرسیونیسم، سوررآلیسم و حتی کولاژ[1] و اسمبلاژ[2] حاصل و نشانی از آن دارند.[3]

از نظر جغرافیایی، هنر انسانهای بدوی شامل اقوام ساکن اقیانوسیه، سرخ‌پوستانِ امریکای شمالی، بومیانِ امریکای جنوبی، اسکیموها، قاره افریقا و گینهٔ نو می‌باشد. آفرینش هنری این اقوام در زمینه‌های وسیعی از نقاشی، و به‌ویژه حجم پردازی (که در شکل گیری صورتکها و مجسمه‌ها به هنگام انجام آیین مذهبی نقش ویژه داشته‌اند)، خالکوبیها، پوششها، زیورآلات و وسایل مورد استفاده روزمره، شکل گرفته است. طراحی به مفهوم یک ابزار بیانی مستقل و به دور از هرگونه کاربرد عملی مستقیم، و به صورتی که نزد انسان معاصر معمول است، در میان دستافریده‌های این قبایل کمتر یافت می‌شود. ولی می‌توان از طریق نقوشی که این هنرمندان گمنام و بی‌ادعا از خود به جای گذاشته‌اند، به این واقعیّت ملموس پی‌برد که ایجاد طرح و نقوش، همچون یک نیاز طبیعی (مانند نفس کشیدن)، برایشان حیاتی بوده است. نیز، از طریق همین نقوش، می‌توان به دانش بکر و وسیعشان در زمینه طراحی پی‌برد. این هنرمندان از عناصر طبیعی موجود در محیط زیست خود، برای نقش‌آفرینی سود برده، آنها را روی مصالح مختلفی نظیر چوب، سفال و بافته‌ها به قالبهای هندسی در آورده‌اند.

تجرید، ساده‌سازی، اغراق و دو بُعد نمایی وجه مشخص آثار تمام هنرمندانی است که در مناطق ذکر شده، و تا اواسط قرن حاضر، به نقش آفرینی مشغول بوده‌اند.

امروزه با این که اغلب محققان، هم‌عقیده‌اند که واژهٔ بدوی برای دستافریده‌های این اقوام واژهٔ مناسبی نیست، ولی نام، عبارت، عنوان و یا واژهٔ مناسب دیگری نیز برای آن نیافته و جایگزین آن

۱ـ Collage

۲ ـ Assamblage

۳ ـ موارد مشخص عبارت‌اند از :

ـ نمایشگاه ۱۹۰۰ پاریس که برای تزیین غرفه‌ها از نقوش بومی سود برد.

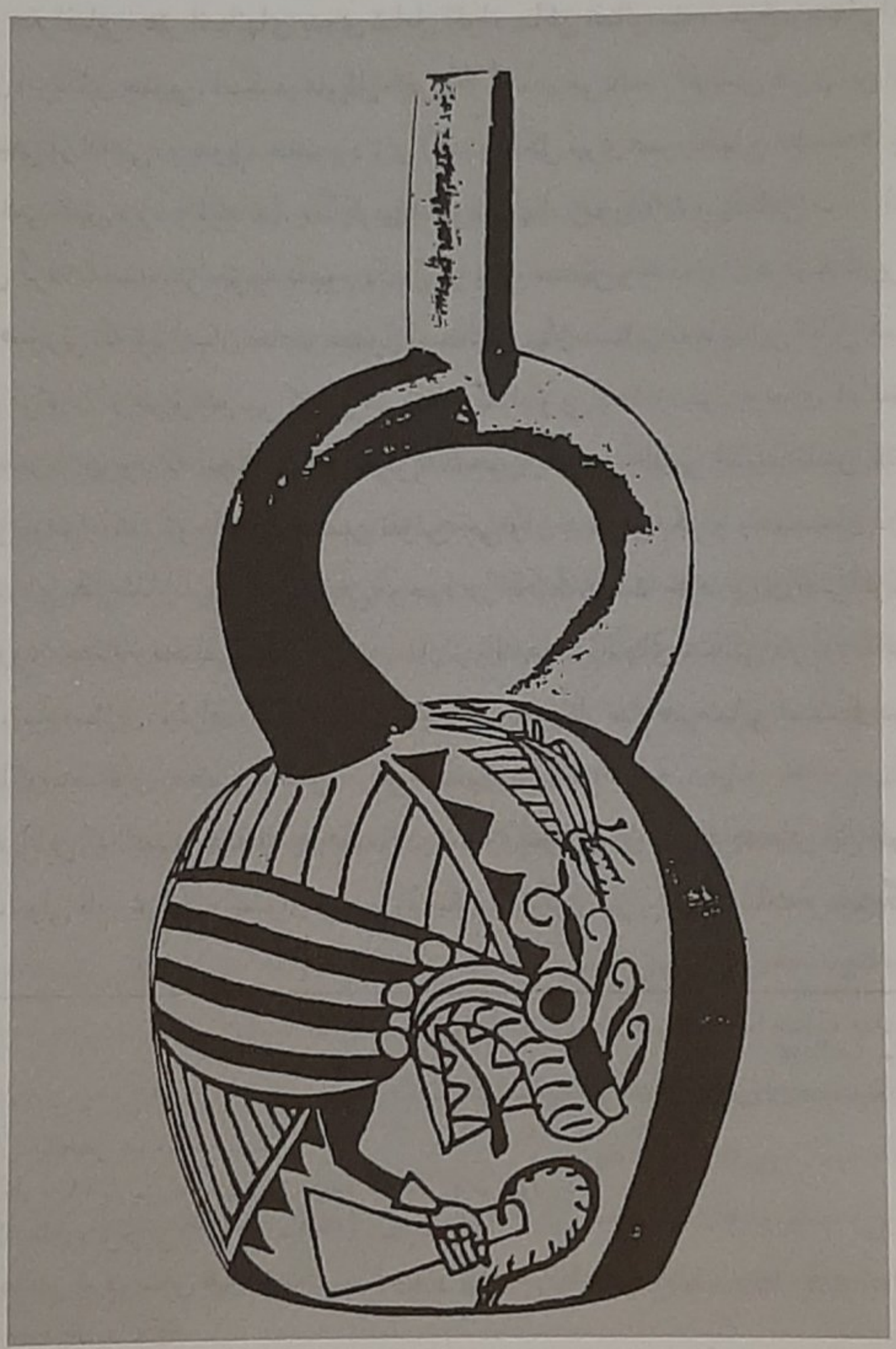
ـ نمایشگاه یادبود پل گوگن (۱۹۰۳ ـ ۱۸۴۸) در سال ۱۹۰۵.

ـ مجموعه‌هایی که هنرمندانی نظیر ولامینک، پیکاسو و براک از صورتکهای افریقایی برای خود فراهم آوردند و تحت تأثیر آن طریقت و شیوهٔ خود را یافتند.

ـ نفوذ این آثار برای هنرمندان اکسپرسیونیست «سوارکار آبی» : واسیلی کاندینسکی، آگوست ماک و فرانزمارک به میزانی بود که آگوست ماک در «سالنامهٔ سوارکار آبی»، ۱۹۱۲، مقاله‌ای با نمونه‌های تصویری تحت عنوان : «صورتکها» (Masks) انتشار داد.

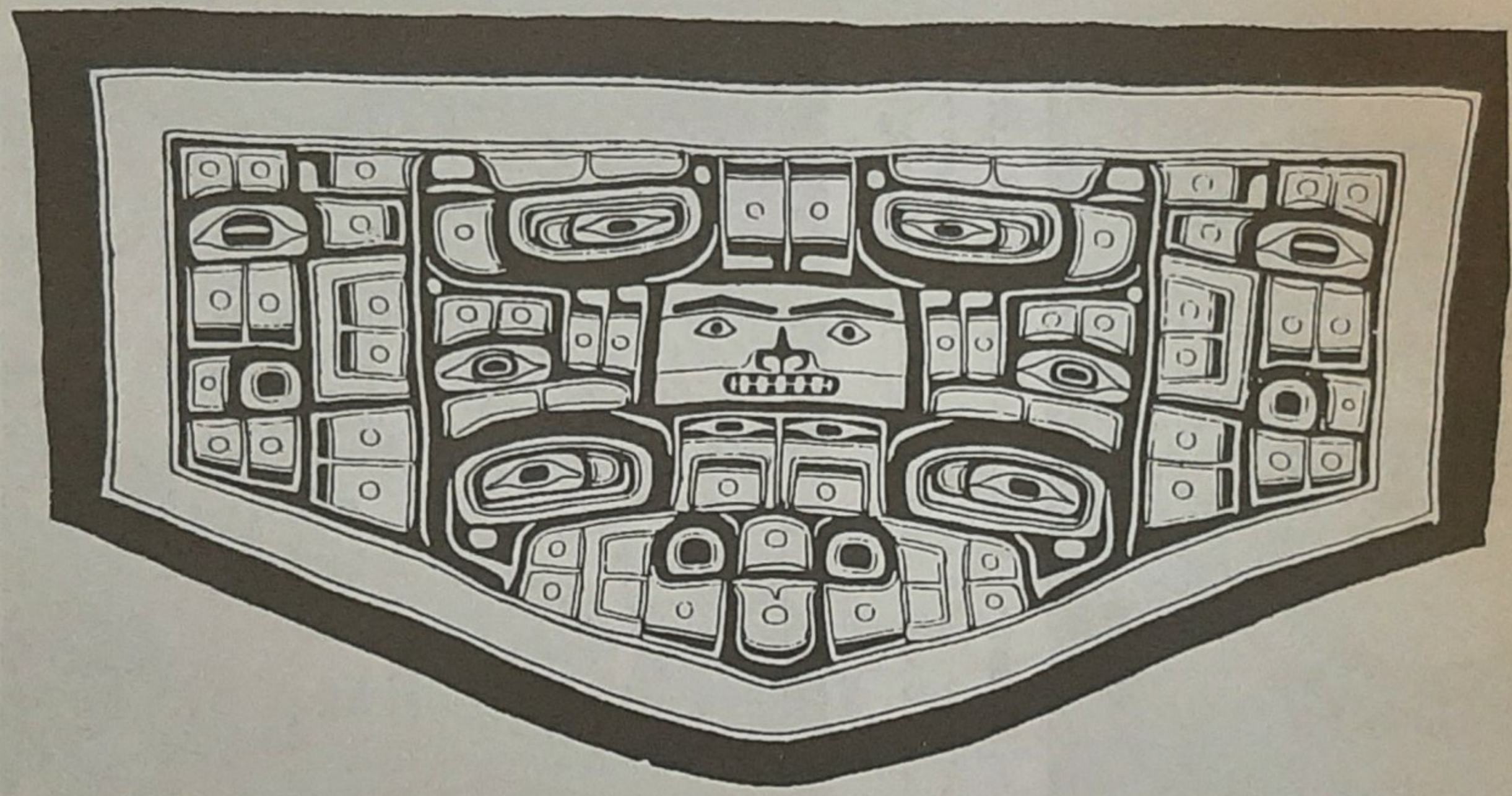
ـ نیز مجسمه‌هایی که کنستانتین برانکوزی (۱۹۵۷ ـ۱۸۷۶) هنرمند رومانی الاصل و هنری مور، مجسمه‌ساز انگلیسی، تحت تأثیر این آثار، از خود به جا گذاشته‌اند.

ننموده‌اند. در عین حال واژهٔ «بدوی» پس از تحلیلهایی که روی آن انجام گرفته است و نیز تأثیرات مشخص و مثبتی که بر هنر نوین داشته، محتوای نخستین خود را که تلویحاً نرسیده، فرجام نیافته، اولیه، خام، بدوی و ... را به ذهن متبادر می‌کرده، از دست داده است.

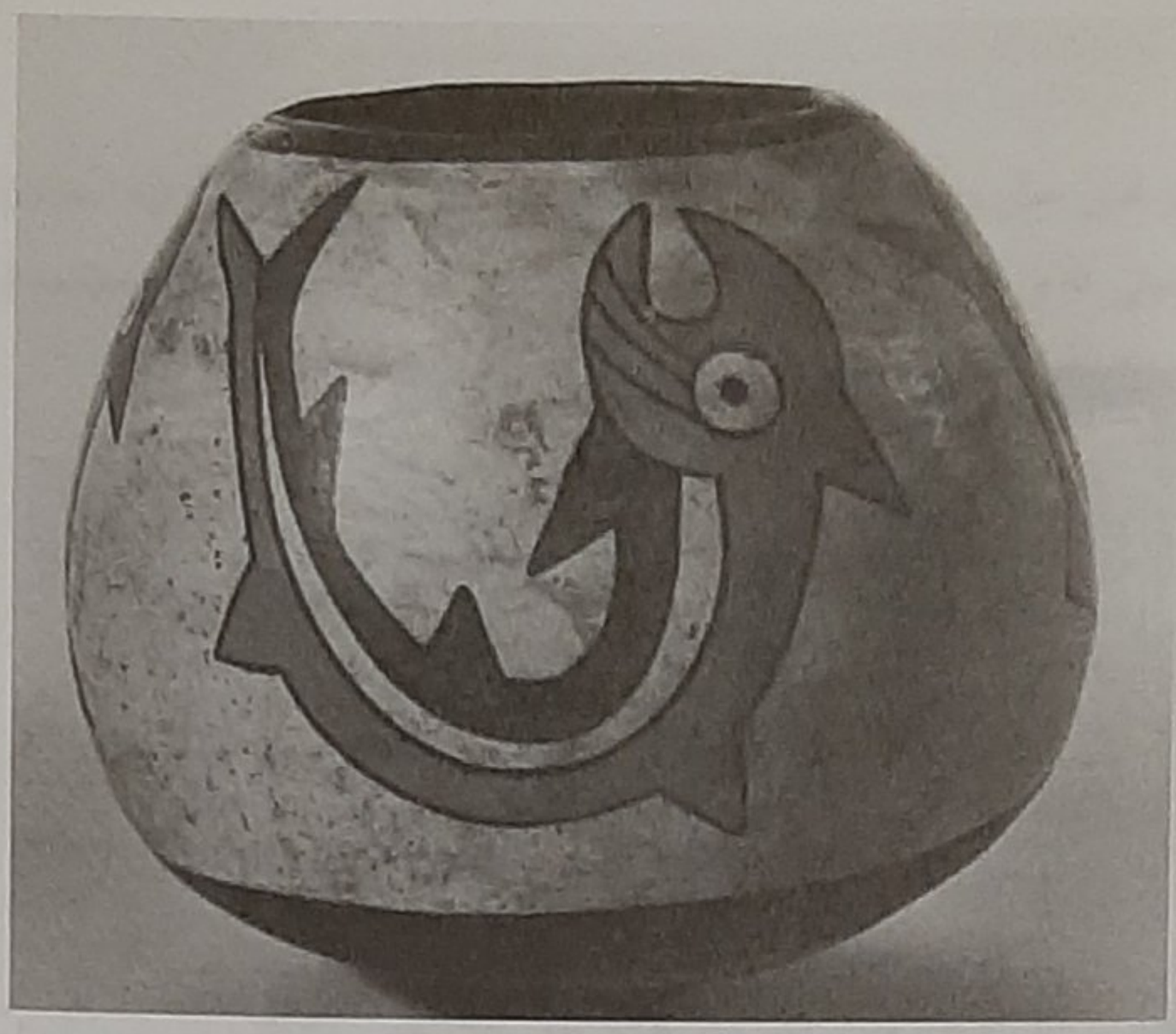


شکل ۱ ــ۲ ــ بطری، قبایل موچیکا، ۴۰۰ تا ۶۰۰ م. سفال، ارتفاع ۳۰ سانتیمتر. «غول ماهیخوار با تبر».

نوارهای عمودی،افقی و اریب همراه با بخشهای پُر و خالی، زیگزاگهای مثبت و منفی، چهره، دهان و نگاه اغراق‌آمیز، جملگی موجودی وهم‌انگیز به‌وجودآورده و بیننده را با طرحی متفاوت از فرهنگی دوردست روبه‌رو ساخته است.

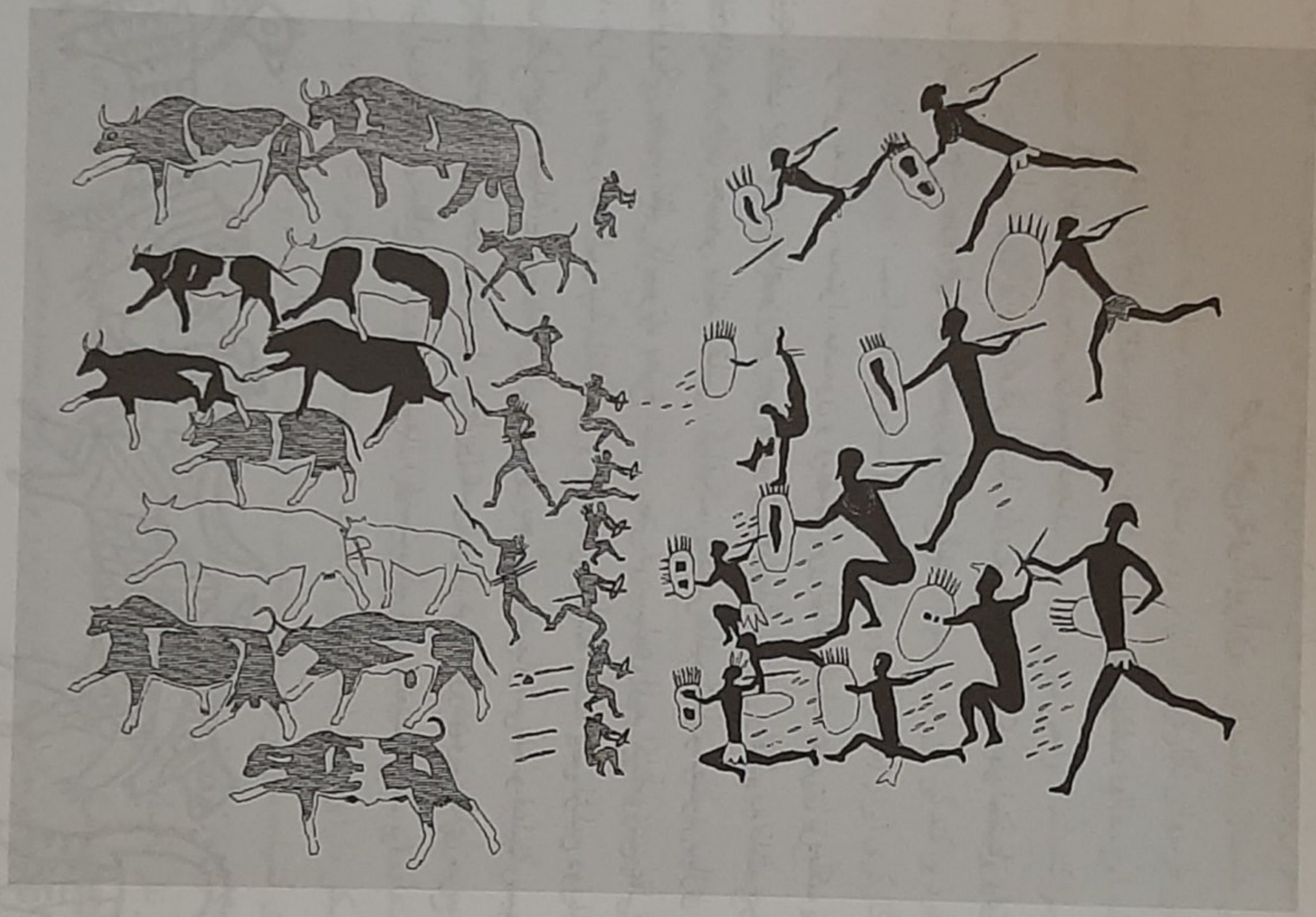


شکل ۲ ــ۲ــ از چهرهٔ نهنگ و زاغ سیاه برای طرح این پوشش خلاصه‌سازی شده است.
نمونه‌ای از هنر اسکیموها. موزهٔ هنری شیکاگو. عرض ۱۷۵ سانتیمتر.
شالها و پوششها اغلب توسط زنان، و از روی نقوشی که مردان قبیله طراحی و یا کنده‌کاری نموده‌اند، تدارک دیده شده است. این بافته‌ها عموماً از قسمتهای مختلفی تشکیل شده و سپس به یکدیگر دوخته شده‌اند.



شکل ۳ ــ۲ــ ماهی. تمدن نازکا، ساحل جنوبی پرو. ۵۰۰ ـ ۳۰۰ م. سفال ارتفاع ۲۱ سانتیمتر. خطوط تیره رنگ افقی در پایین و بالای این ظرف سفالی مُعرّف کف دریا و خطّ افق اقیانوس است. خطوط منحنی در طراحی اندام ماهی مُبیّن حرکت نرم، سریع و سیال حیوان در آب است که گرداگرد ظرف تکرار شده است.

شکل ۴ ــ۲ــ ماسک. قبیله لوبا، کنگو ـ کین شازا. چوب. ارتفاع ۳۷ سانتیمتر. به ضرباهنگ خطوط دوّار در این ماسک خیال‌انگیز توجّه شود. مفهوم و کاربرد طراحی در این اثر در قالبی سه‌بُعدی و به‌هنگام انجام مراسم آیینی تبیین شده است.



شکل ۵ ــ۲ــ هنر بدوی. بوشمنها در حال دفاع از گلهٔ خود در مقابل حمله زولوها. نقاشی صخره‌ای.

فصل سوم

طراحی در ایران

هدفهای رفتاری : در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :

۱. زبان تصویر سنّتی را شرح دهد.

۲. از طریق ابزاری که در اختیار دارد و برنامه‌هایی که در اختیار وی قرار می‌گیرد چند نمونه طراحی و تصویر ایجاد نماید.

طراحی به شکل، محتوا، مضمون و وسعت امروزی‌اش شاید عمری نزدیک به ۶۰۰ سال داشته باشد. در دنیای معاصر، طرّاحی به‌عنوان ابزار بیان مستقل و قائم به ذات، در کنار سایر رشته‌های هنرهای تجسمی مانند : نقاشی، گرافیک، عکاسی، انیمیشن و تصویرسازی با امکانات تکنولوژیکی جدید، نظیر کامپیوتر، مطرح است و حتی در بسیاری از مراکز آموزش عالی، در سراسر دنیا، طراحی به صورت یک رشتهٔ دانشگاهی و تخصصی در آمده است. پیش از این دوره (۶۰۰ ساله) اخیر، طرّاحی، وسیلهٔ بیانی مستقلی از هنرهای تجسّمی به‌شمار نمی‌آمد و اغلب وسیله‌ای برای نخستین تجلیّات ذهن انسان، برای بیان از طریق تصویر و نیز فراهم آوردن وسیله‌ای سریع برای منتقل نمودن آن ذهنیّات بر سطح دیوار، زمین، سفال، پوست، پاپیروس و بعدها کاغذ، بود.

شکل ۱ ــ۳ ــ نقش کنده‌کاری شده روی سنگ صابون، یافته شده از گورستانی در شهداد (کرمان).*

* طرح به نقل از **باستانشناسی و تاریخ**، سال اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۳۶۵.

همانگونه که گفته شد، برنامه‌ریزی و فعالیت برای هر یک از زمینه‌های هنرهای تجسمی بدون پشتوانهٔ طراحی و عمل کردن به آن، امری است محال. بنابراین لازم است برای یافتن تجربهٔ انسان در پیوند با طراحی به دیگر فعالیتهای وی توجه شود، تا به دانش، حساسیّت، توان، ذهنیت و زمانش بی‌بُرد. قابل دسترس‌ترین و در عین حال مطمئن‌ترین وسیله در این زمینه سفال است. به همین دلیل، در این بررسی به سفال و نقشهای روی آن تکیه می‌شود.

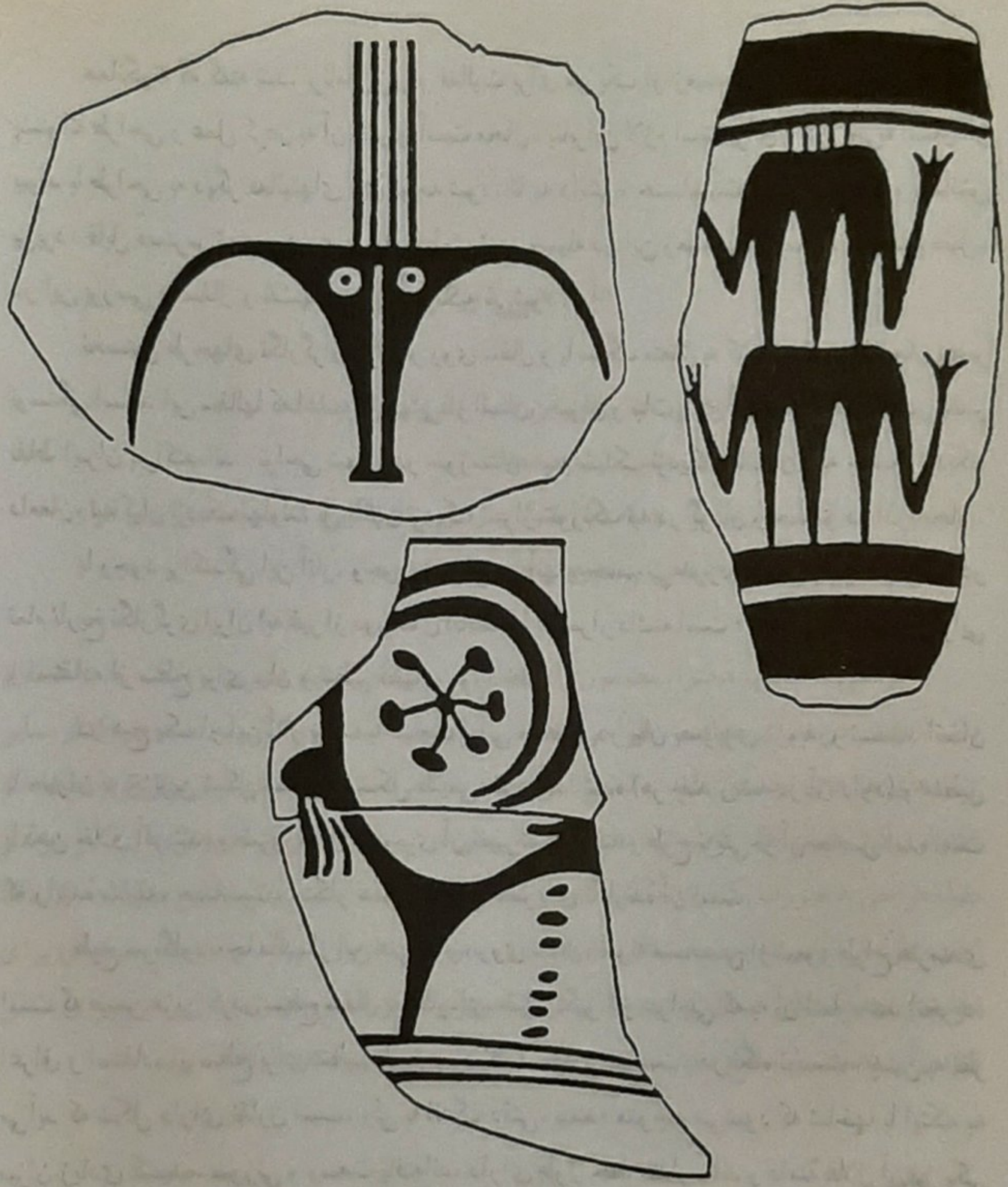
نخستین طرحهای نگارگران ایران بر روی سفال و یا سنگ متعلق به کشاورزان ـ طراحان عصر نوسنگی است. این سفالها که اغلب طرحهایی از انسان، حیوان و نبات روی آن نقش گرفته‌اند، در بیشتر نقاط ایران پراکنده‌اند : نواحی شوش در خوزستان، تپه سیلک نزدیک کاشان، تپه حصار نزدیک دامغان، تپه کیان نزدیک نهاوند، تل باکون نزدیک شیراز، تورنگ تپه در گرگان و حسنلو در آذربایجان.

با وجود پراکندگی این آثار، وجوه مشترکی در آنها به‌چشم می‌خورد. همین وجوه اشتراک در تمام تاریخ نگارگری ایران (به غیر از دوره‌های انحطاط) استمرار داشته است : تجرید، اغراق، رمزگرایی و استفاده از سطح برای بیان و تنظیم فضای مورد نظر.

در هیچ یک از این آثار بیننده با طبیعت‌گرایی محض، در بیان تصویری، روبه‌رو نیست. انسان یا حیوان به نغزترین شکل ممکن از شکل طبیعی خود جدا شده (هر چند ریشه در آن دارد) و منطبق با ذهن خلاق آفریننده و ضرورتهای تصویری آن تغییر شکل یافته و طرح نوینی از آن حاصل آمده است که زاییدهٔ سلیقه، حسّاسیت، ابتکار عمل و دانش تصویری نگارندهٔ آن است.

طرح سرِ گاو، به‌جا مانده از این هنرمندان، روی سفال، نمونهٔ مشخصی از شعور طراح هنرمندی است که ضمن مزیّن کردن سطح سفال به نگاره‌ای خیال‌انگیز، از عواملی که به آن اشاره شد (تجرید، اغراق و استفاده از سطح برای تنظیم طرح مورد نظر) سود برده است. در نگاه نخست، چنین به نظر می‌آید که شکل دارای تقارن است، ولی با اندک دقتی، بیننده متوجه می‌شود که شاخها با اینکه به میزان زیادی کشیده، سوزنی و وسعت یافته‌اند، دارای طول خط متفاوت‌اند و دامنهٔ هلال آن نیز یکی جمع‌تر و دیگری بازتر است. چهار خط عمودی که روی خط افقی سرگاو قرار گرفته‌اند، هم از نظر **قطر**، هم از نظر **فاصله**، و هم از نظر استقرار به یک اندازه نیستند و همچنین با خط عمود بینی دارای محور متفاوت، و اندکی به سمت راست طرح گرایش دارند. مجموعهٔ این عوامل شکلی از سرگاو برای بیننده مطرح می‌سازند که تا امروز تازه و پویا و برای بیننده معاصر که ۲۰۰۰۰ سال از تاریخ تصویر را پیش رو دارد، زنده و پُرتوان است.

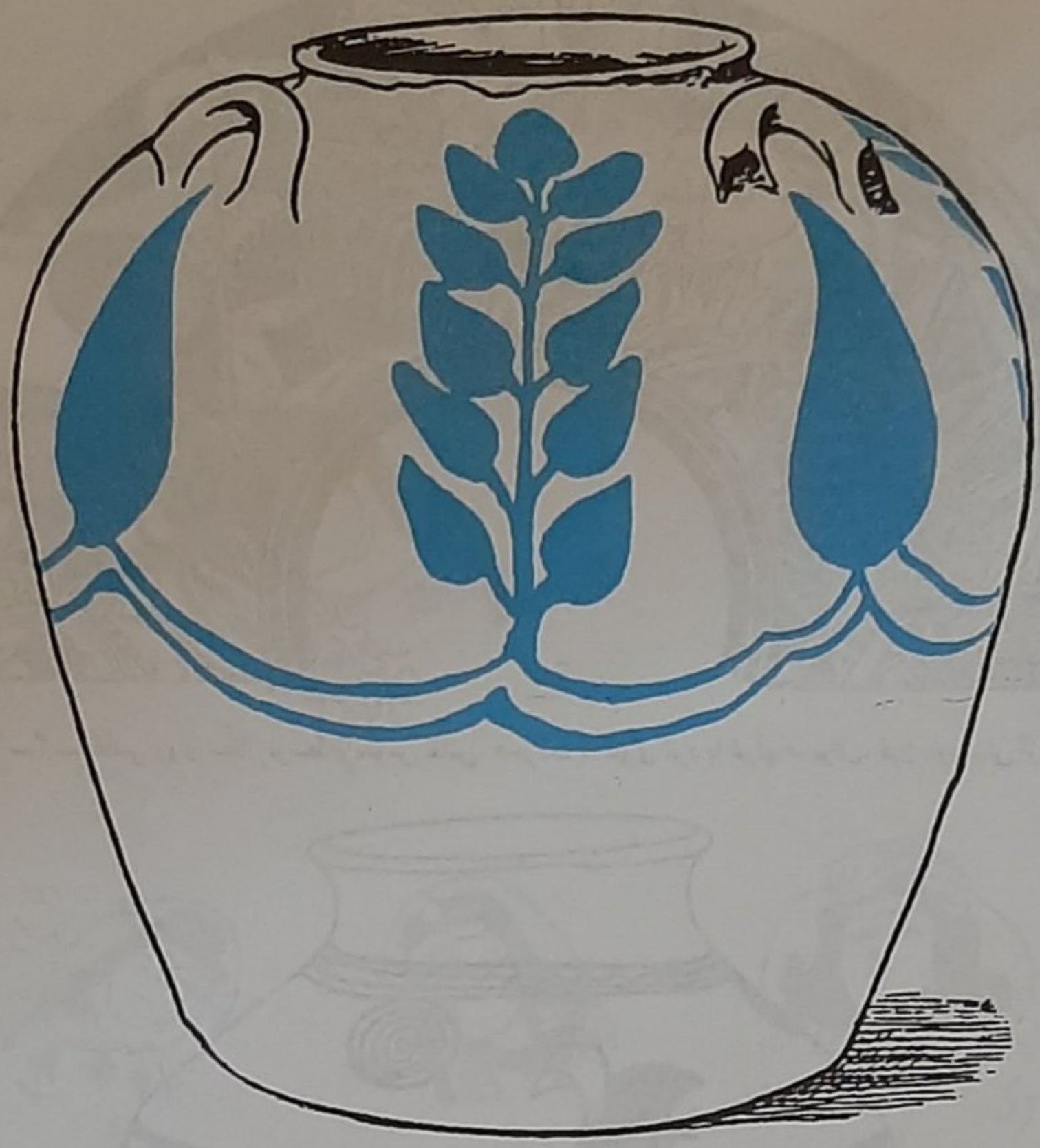
همین طرز برخورد در دوره‌های تاریخی نیز مدّ نظر طراحان و نگارگران ایرانی بوده است. آنان ضمن اینکه وسایل روزمرهٔ زندگی را فرح‌بخش و متنوع نموده‌اند، پیوستگی تاریخی این نقوش را با



شکل ۲ ــ۳ــ نمونه‌ای از آثار طراحی کشاورزان عصر نوسنگی ایران روی سفال. عوامل انتزاعی، هندسی و نمادین از همان آغاز در شکل و بیان مد نظر بوده و همیشه در هنر ایران (به غیر از دوره‌های انحطاط) نقش تعیین کننده داشته است.

گذشتهٔ بسیار دور حفظ کرده‌اند. در ظرفی که از حفریات شوش به‌دست آمده و متعلق به قرن چهارم یا پنجم هجری است، شکل درختان ساده شده و از نظر فُرم، هندسی و مسطح گردیده و ضمن حفظ آهنگ / هماهنگی متقارن دارای تناسب و تنوع است.

پرفسور آرتور اپهام پوپ (۱۹۶۹ ـ ۱۸۸۱)، ایرانشناس فقید، در بررسی جامع خود از هنر ایران، در زمینهٔ هنر سفالگران ایرانی می‌گوید: «گلِ رس در دست هنرمند ایرانی مانند برخورد و



شکل ۳ــ۳ ــ کوزهٔ لعابدار سفید با طراحی آبی روی آن. قرن چهارم یا پنجم هـ.ق. شوش. شکل تحلیل یافته و خلاصه شدهٔ درخت سرو در قالب برگ درخت میانی تکرار شده است. این آهنگ که دور تا دور ظرف تکرار شده، در عین حال که قرینه است دارای تنوع نیز می‌باشد و به همین دلیل بیننده در مواجهه با آن احساس کسالت نمی‌کند.

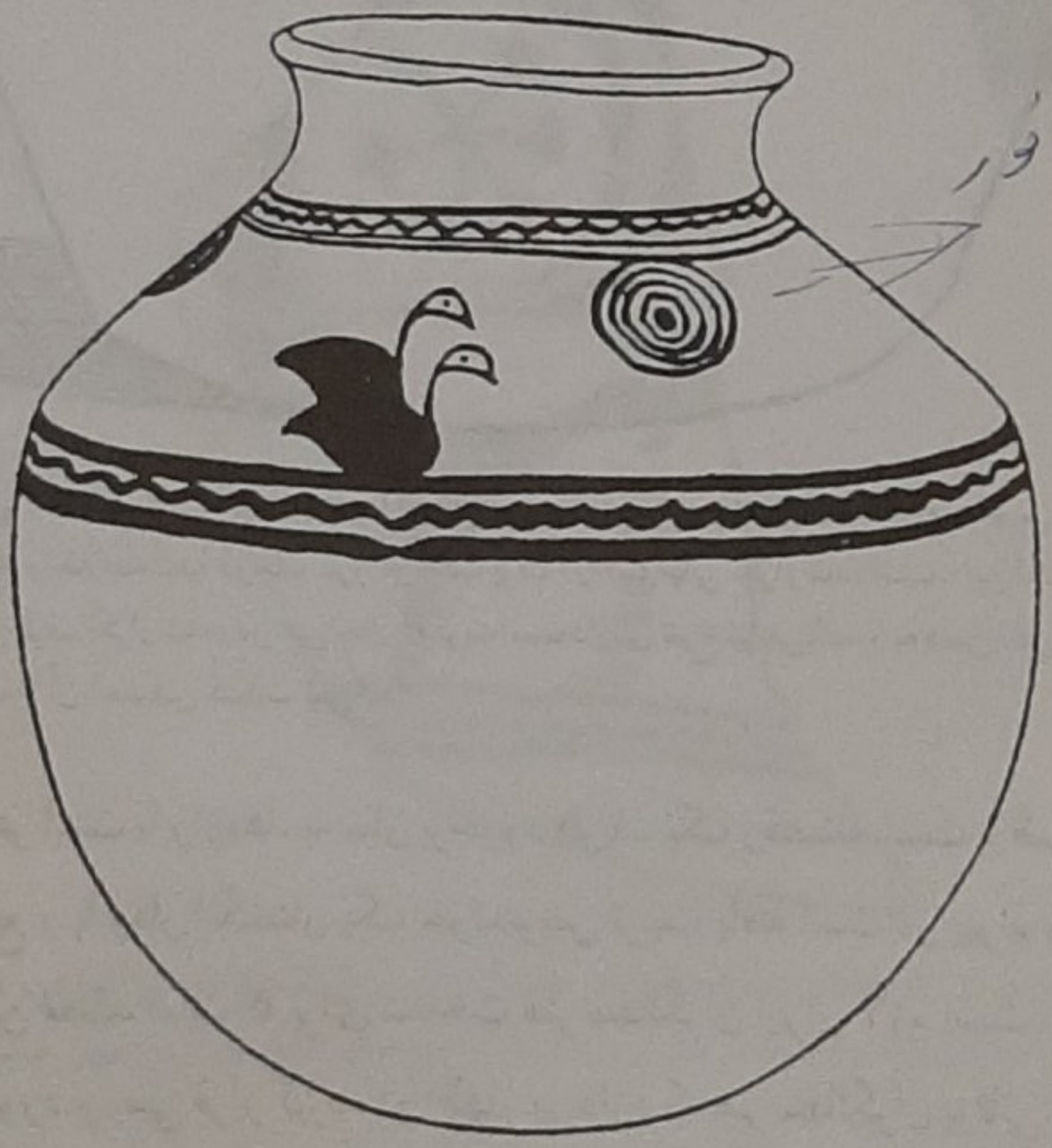
حسّاسیّت یک شاعر است با واژه‌ها، به سان برخورد ظریف یک رقصنده است با ضرباهنگ (ریتم) و به مثل حرکات سریع و با وقار انگشتان یک خوشنویس تربیت یافته است در پیوند با کالیگرافی».[۱]

وی، همچنین معتقد است که برای شناخت هنر سفالگران ایران لازم است، هنر سفالگران یونانی و چینی نیز مورد بررسی قرار گیرد. او اظهار می‌دارد که هنر سفالگران یونانی، عقلایی، پر توان و دارای وقار است، ولی از چشم‌انداز سفالگری برخورد صحیحی با خاک و گِل رُس نشده است. امکانات بی‌شمار بهره‌برداری از بافتها و لعابهای گوناگون مورد بررسی قرار نگرفته است و از رنگهای بی‌شماری که در سفالهای لعابدار ایرانی به‌کار رفته، یونانیها تنها به استفاده از دو یا سه رنگ (سیاه، آجری و اخرایی) اکتفا کرده‌اند.

---

۱ ــ آرتور اپهام پوپ، **بررسی هنر ایران**، جلد چهارم، ص ۱۴۵.

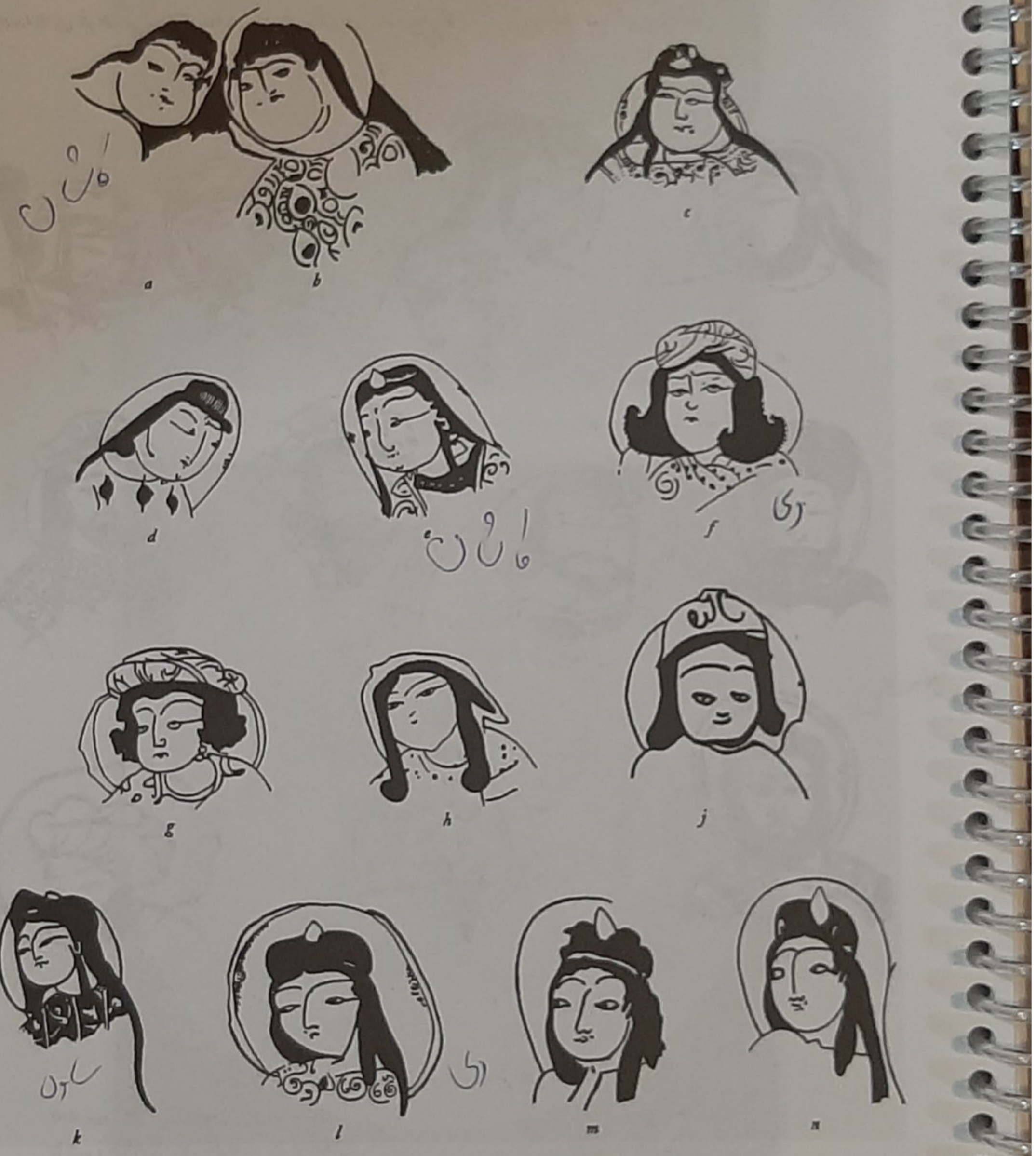
شکل ۴ ــ۳ ــ نقاشی روی سفال توسط بریگوس نقاش. «حرکت به سوی نبرد با غولها»، یونان، قرن دوم پیش از میلاد.



شکل ۵ ــ۳ ــ کوزهٔ سفالی، شوش. قرن چهارم یا پنجم هـ.ق. خطوط مواج مُعرّف جریان آبی است که مرغابیها روی آن شناورند و خطوط دایره‌وار درون هم نشانگر خورشید و نور افشانی آن است.

افزون بر این، نگارگران ایرانی متناسب با وسیلهٔ مورد نظر (سفال و عملکرد آن) برای تزیین آن تدبیر و طراحی کرده‌اند، در صورتی که طراحان یونانی مضامینی را که مناسب نقاشی دیواری بوده است، بر روی سفالها طراحی نموده‌اند و حساسیت لازم را در پیوند با سفال و تفاوتها و عملکردهای

آن و نقوشی که باید روی آن قرار گیرند از خود نشان نداده‌اند. هر چند سفالگران چینی مانند هنرمندان عمل نموده‌اند، ولی حساسیت آنها بیشتر معطوف به شکلی است که باید تمام جوانب (شکل، عملکرد، طرح، لعاب، رنگ، استحکام، ایستایی، عامل (سفال) و تولید انبوه) به کیفیتی باشد که همه امکان دسترسی به آن را داشته باشند و نه فقط طبقهٔ خاصی از آن بهره‌مند گردند.



شکل ۶ ــ ۳ ــ نمونه‌هایی از طراحی چهره زنان روی سفال

a-e شیوهٔ طراحی هنرمندان کاشان بر روی سفال
f-j شیوهٔ طراحی هنرمندان ری بر روی سفال
k شیوهٔ طراحی هنرمندان ساوه بر روی سفال
l,m,n شیوهٔ طراحی هنرمندان سلطان آباد بر روی سفال

در طراحی بر روی سفال، امکان اصلاح، تغییر و یا حذف طرح و فرم کمتر وجود دارد. طراح لازم است با اعتماد به نفس و با اتکا به دانش طراحی، بداهه‌سازی و نیز شکل و ساختار سفال، قلم‌مو را به لعاب رنگ مورد نظر آغشته و طرح مورد نیاز را بر روی ظرف اجرا نماید. با وجود این ویژگیهای طرّاحی، نگارگران ایران در زمینه‌های ساده‌سازی، اغراق، ظرافت و نیز بداعت در خط، با توجه به جنبه‌های فرهنگی ـ تاریخی در هر یک از نقوش، به نغزترین وجه آشکار شده‌اند.

شکل ۷ ــ ۳ ــ نمونه‌هایی از سر مردان طراحی شده بر روی سفال.

a-e شیوهٔ طراحان کاشان بر روی سفال. f و g شیوهٔ طراحان ری.

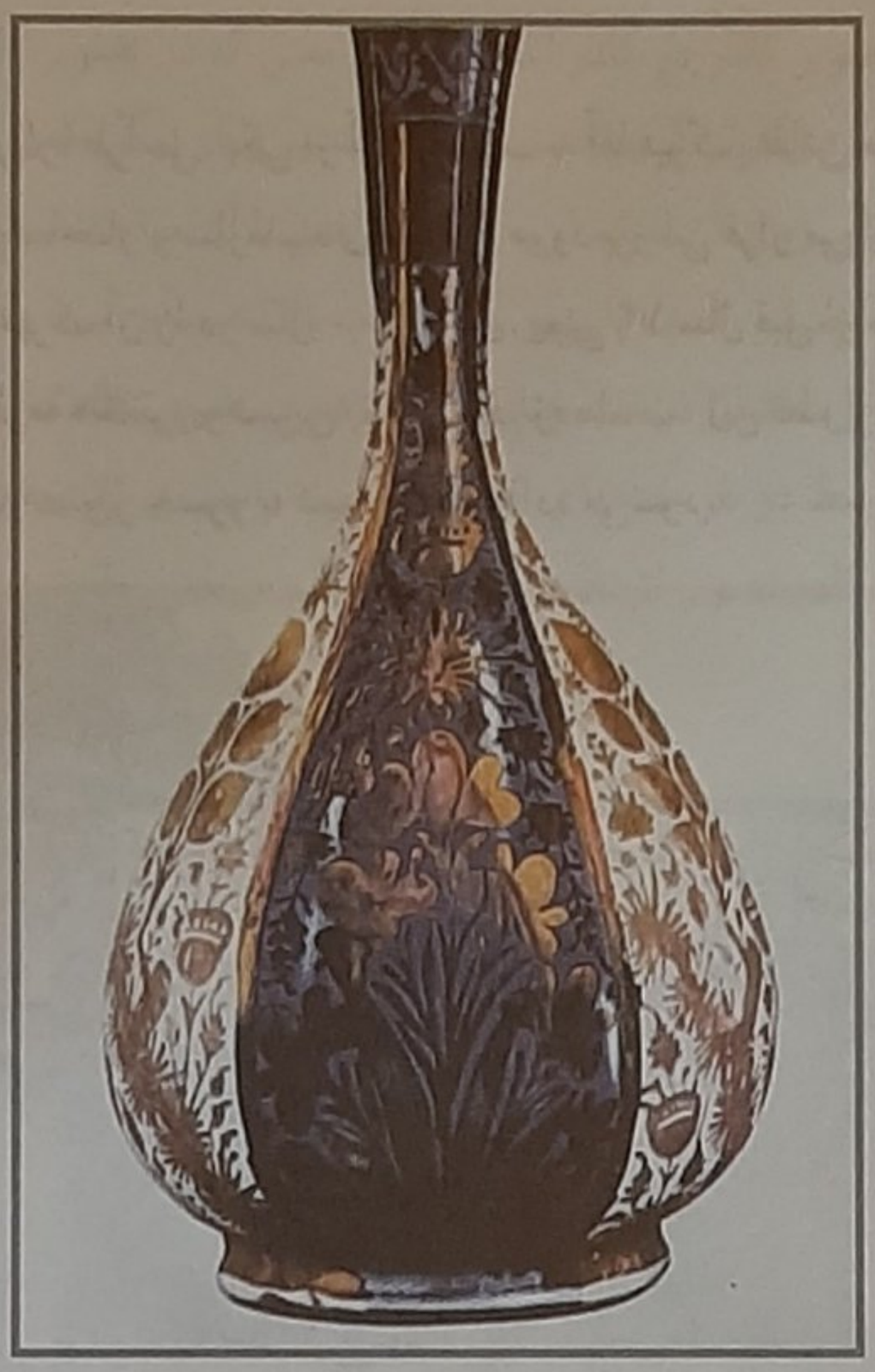
h شیوهٔ طراحان ری یا ساوه بر روی سفال. j-l شیوهٔ طراحان سلطان آباد.

شکل ۸ ــ۳ ــ کاسه. متعلق به ساوه. دارای تاریخ : اول محرم ۵۸۳ هـ. ارتفاع $21\frac{1}{2}$ سانتیمتر.

شکل ۹ ــ۳ ــ کاسهٔ لعابدار، کار محمّدبن ابوالحسن مُکری. کاشان. قرن هفتم هـ. ارتفاع ۲۰ سانتیمتر.

شکل ۱۰ ــ۳ــ کاشی لعابدار چند رنگ، قرن یازدهم هـ.

شکل ۱۱ ــ۳ــ بشقاب لعابدار چند رنگ، اوایل قرن ۱۱ هـ. ارتفاع ۳۰ سانتیمتر.



شکل ۱۲ ــ۳ ــ صُراحی (تُنگ)، کاشان. قرن یازدهم هـ. ارتفاع $25\frac{1}{2}$ سانتیمتر.

تمرین

ــ ابتدا با استفاده از توان، تجربه و دانش تصویری خود، چندین طرح را برای ساختن یک تُنگ، گلدان، صُراحی یا کوزه، از جنس گلِ رس، آماده سازید.

ــ پس از مشورت با مربیّان و انجام اصلاحات لازم، از نظر تناسب و تنظیم فواصل، یکی از طرحها را انتخاب نموده، آن را با گلِ رس به صورت سه بُعدی بسازید (در صورت امکان، پس از آنکه حجم ساخته شده از گلِ رس، تدریجاً در شرایط جوی مناسب خشک شد، در کوره پخته شود).

ــ در مرحله نهایی با توجّه به شکل و ساختار حجم ساخته شده، طرحهایی را اتود نموده، با مشاورهٔ مربیّان، مطلوب‌ترین آن را انتخاب کنید. سپس آن را، با رنگِ لعابی بر روی کوزه، تنگ یا گلدانی که ساخته‌اید، طراحی نمایید.

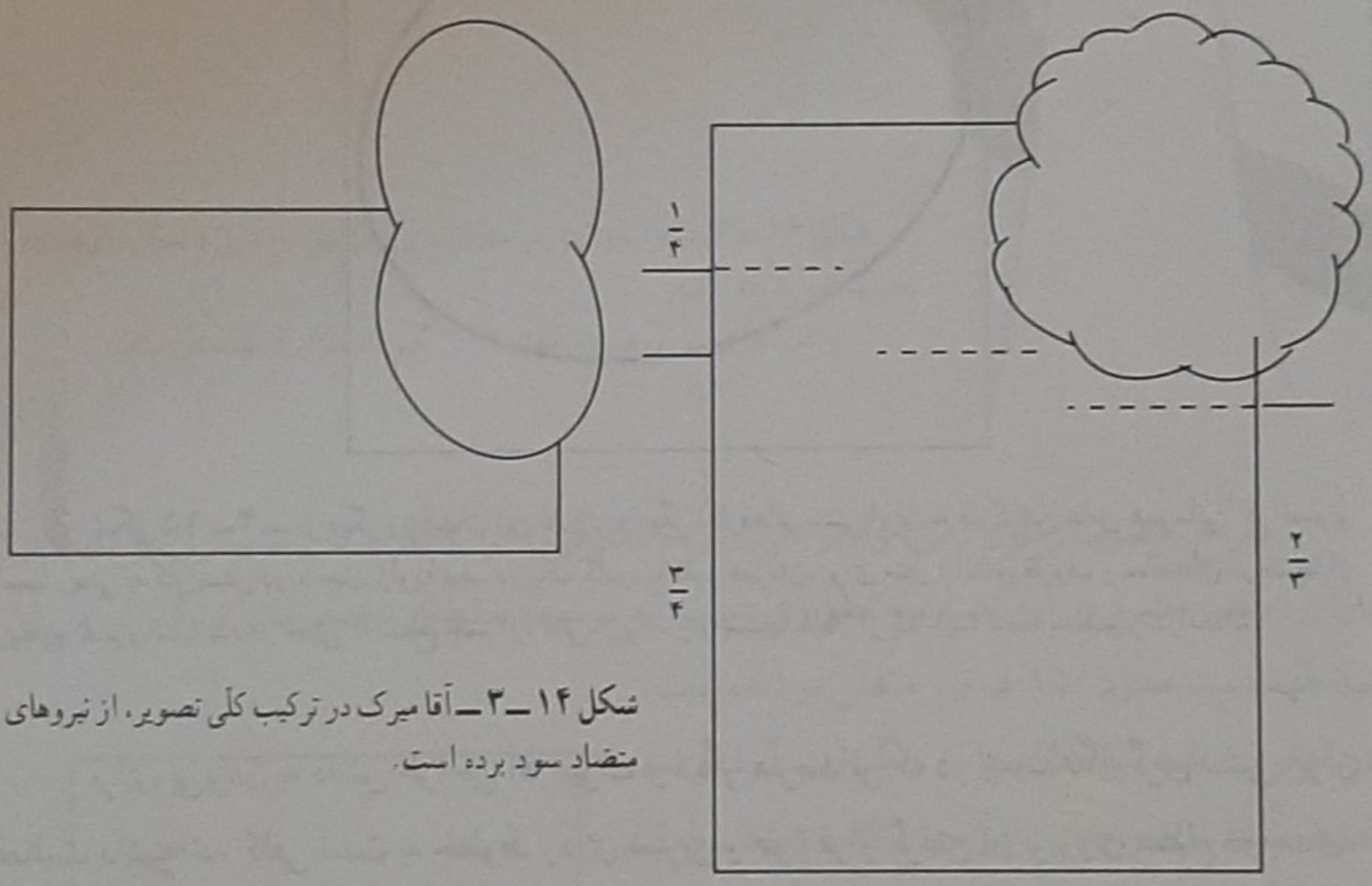
نگارگری سنتی

در ادامهٔ بحث دربارهٔ طرّاحی، یکی از آثار منسوب به آقا میرک، نقّاش مکتب هرات (متوفی به سال ۹۱۲ هـ.ق) از نظر ساختار و سازمانبندی طرّاحی مورد بررسی قرار می‌گیرد. تصویر، متعلق به مکتب هرات است و آقا میرک آن را در سال ۹۰۰ هـ. ق. یعنی ۱۲ سال قبل از مرگ خود، زمان رشد و بلوغ هنرش، برای منظومهٔ «خسرو و شیرین» نظامی رقم زده است. این تصویر، صحنه‌ای از داستان را به نمایش می‌گذارد که تصویر خسرو به شیرین نشان داده می‌شود.

شکل ۱۳ ــ ۳ ــ منسوب به آقا میرک. مکتب هرات. «تصویر خسرو به شیرین نشان داده می‌شود» ۹۰۰ هـ.ق.

۲۴×۱۶$\frac{۱}{۲}$ سانتیمتر. بریتیش میوزیوم، لندن.

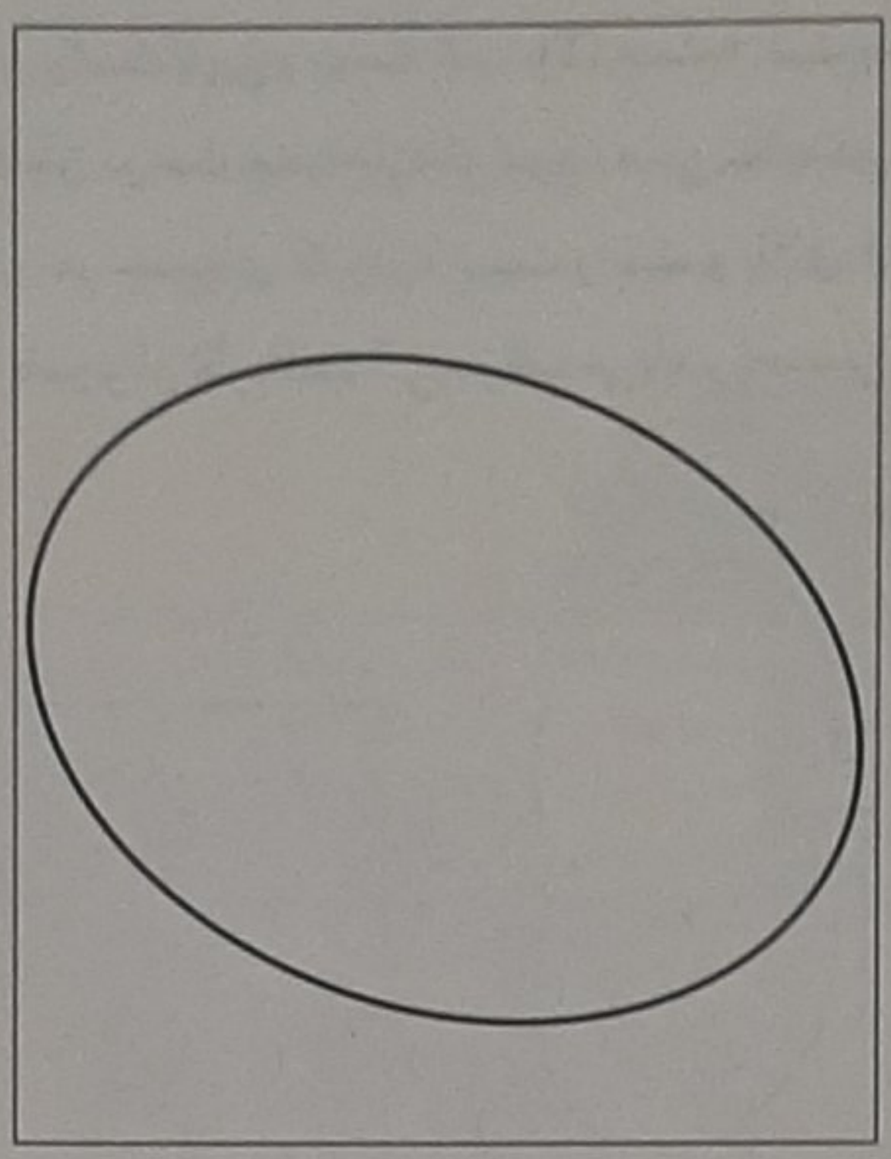
ساختار کلی تصویر کادر در کادر است. به این معنی که در تصویر یک بار با کادر مستطیل شکل که به صورت عمودی قرار گرفته است رو به‌رو هستیم و بار دیگر، همین کادر مستطیل شکل در قالبِ فرشی که شیرین بر روی آن لمیده (و به صورت افقی با آن مواجه هستیم)، دیده می‌شود. کادر عمودی از سه جهت (چپ و راست پایین و سمت چپ بالا) «بسته» است وفقط در قسمت راست و بالا، کادر از طریق شکل افشان درخت چنار «باز» می‌شود. همین تنظیم در فرشی که شیرین بر روی آن تکیه زده است، توسط دو نفر خدمه‌ای که زاویهٔ سمت راست و بالای فرش را می‌پوشانند مکرر می‌شود و بدین ترتیب کادر تصویر از نظر قالب کلی بازتاب می‌یابد. نخستین بار به صورت عمودی و بار دوم به شکل افقی.



شکل ۱۴ــ۳ــ آقا میرک در ترکیب کلّی تصویر، از نیروهای متضاد سود برده است.

سطح چمنزار با رنگهای سرد (در مایهٔ سبز) پوشیده شده و بوته‌های روی آن دارای شکلهای آزاد، نرم و «باز» هستند، در حالی که زیرانداز شیرین رنگهای گرم دارد و نقوش روی آن منتظم و هندسی‌اند (گویی صورت هندسی شدهٔ آن فضای طبیعی به شکل مصنوع زیرانداز تجسم یافته است). عوامل ارتباط دهندهٔ منسجم تصویر نه تنها در شکل کلّی اثر بلکه در جزء جزء آن آشکار است. به طور مثال حرکت عمودی و منفرد درخت چنار (در سمت راست نگاره) با فاصله حساب شده، با بانویی که در پایین آن قرار دارد، استمرار می‌یابد و یا پیوند میان نوازندگان سمت راست، از طریق گلدان و صُراحیها، با گروه نوازندگان سمت چپ، برقرار می‌گردد.

استقرار اندامها در چارچوب تصویر، حرکتی دوار دارند و با اینکه در نگاه نخست از یکدیگر منفرد به نظر می‌آیند، ولی در هر نقطه، از طریق واسطه یا بهانه‌ای به هم مرتبط‌اند و مجموعه‌ای هماهنگ و یکدست به وجود آورده‌اند.

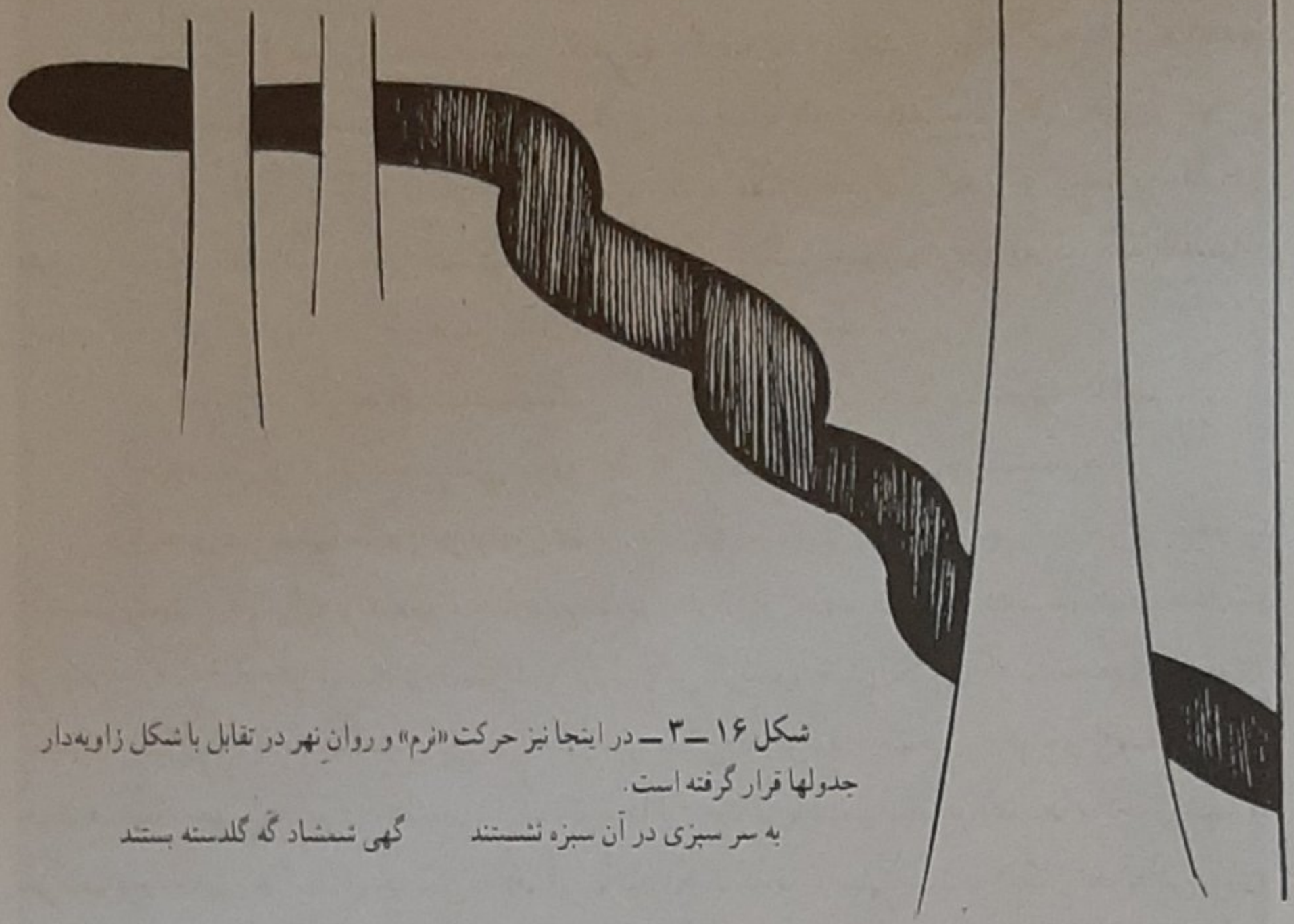


شکل ۱۵ ــ۳ ــ از دیگر ویژگیهای این تصویر و دیگر نگاره‌های سنتی ایران به کارگرفتن عامل همزمانی[1] در تصویر است. یعنی به کار بستن دو یا چند زاویهٔ دید، در یک کادر، به طور همزمان. برای مثال: اندام، ظروف و ساقه‌های درختها از روبه‌رو تصویر شده‌اند، در حالی که سطح چمنزار، قالی، زیرانداز و پشتیها کاملاً از بالا دیده شده، به تصویر درآمده‌اند.

برای پی‌بردن به دانش طراحی آقا میرک و دیگر هنرمندانی که در زمینهٔ نگارگری سنتی ایران فعالیت داشته‌اند، کافی است به خطوط ردای شیرین و طرز قرار گرفتن آن بر روی سطح دو بُعدی، عمودی و هندسی زیرانداز توجه کنیم، تا به لطف و ظرافت طراحی این هنرآفرینان پی‌ببریم. یا به طور مثال به حرکت، آهنگ، قطعه قطعه شدن، شکل و اندازهٔ نهر، در هر قسمت، توجه شود تا به ظرافتهای حسّاس و تقسیمات اندیشمند هر بخش از تصویر آشنا گردیم.

حرکت نرم و سیّال نهر (نقره‌ای) نقطهٔ مقابل و یا در حقیقت متضاد تقسیمات جدولهای بالای آن است که اشعار روی آن دارای متن نخودی رنگ (گرم) و ساختار منتظم و هندسی‌اند.

۱ــ Simultaniety



شکل ۱۶ ــ ۳ ــ در اینجا نیز حرکت «نرم» و روانِ نهر در تقابل با شکل زاویه‌دار جدولها قرار گرفته است.

به سر سبزی در آن سبزه نشستند گهی شمشاد گه گلدسته بستند

معراج حضرت رسول (ص) را در طول تاریخ نگارگری ایران هنرمندان بسیاری به تصویر درآورده‌اند. معتبرترین این تصاویر، تصویری است که توسط سلطان محمّد نقاش، نگارگر دربار شاه‌طهماسب، حدود ۹۵۰ هـ.ق. به نقش در آمده است.[1]

در تصویر اغلب این معراجها از رنگ بهره‌گرفته شده است. شاید از نمونه‌های نادر معراج که به شیوهٔ سیاه قلم (طراحی) کار شده باشد، معراجی است متعلق به مکتب قزوین، احتمالاً ۹۶۵ هـ.ق. که طراحی ناشناس آن را رقم زده است. اندام و چهره نورانی حضرت رسول (ص) در این طراحی، در کانون طرح قرار گرفته، نورانی است و بدون اندام آشکار. کوشش طراح برای ایجاد عالم

شکل ۱۷ ــ ۳

۱ ــ این تصویر در موزهٔ بریتانیا محفوظ است.

مُثل[1] است و قلم گیریها و ظرافتها، پیوسته، در این جهت هدایت شده است.

در تصویر ۱۸ ـ ۳، از خط مستقیم، کمتر بهره گرفته شده است، و تنها بال سه تن از فرشته‌ها (شاید به لحاظ حفظ کیفیت هندسی طرح) ساختاری منسجم به خود گرفته است. کادر تصویر تنها در شش جای و هر بار با زیر و رو شدنهای متنوع بریده شده است. جدولهایی که برای نوشتن اشعار در تصویر انتخاب شده‌اند، با سایر قسمتها تفاوت دارد. بر عکس چهرهٔ «بُراق» (مرکبی که حضرت رسول‌اکرم (ص) با آن به معراج رفتند) کاملاً آشکار طراحی شده است:

برق کردار بر بُراق نشست　　تازیش زیر و تازیانه به دست
چون در آورد بر عقیلی پای　　کبک علوی خرام جست‌زجای[2]

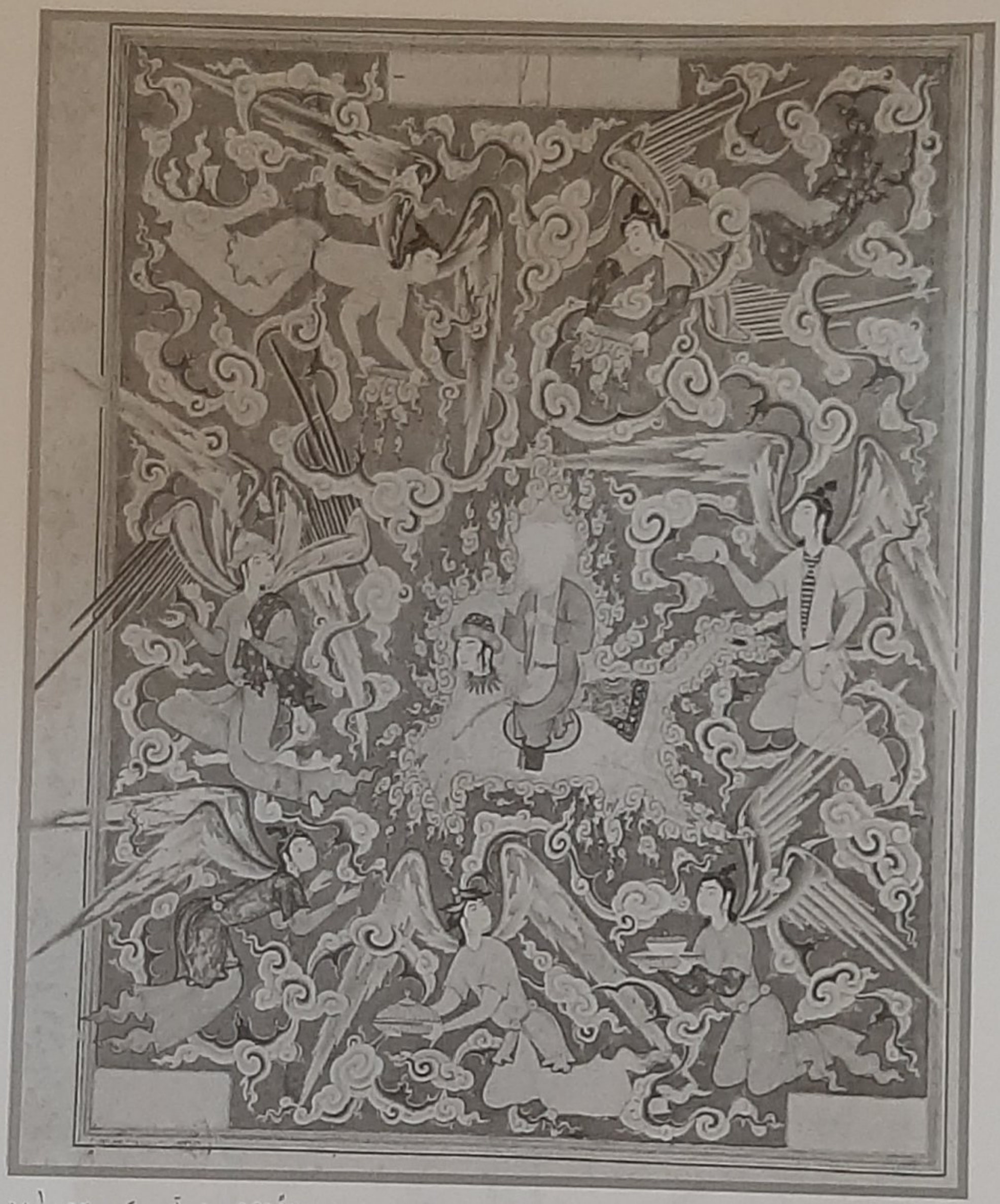
فرشته‌ای در سمت چپ تصویر به پیشواز حضرت آمده و در حالی که چهره به سوی حضرت و دست راستش به حالت راهنمایی، اشاره به مقابل دارد، آن حضرت را به عالم ملکوت هدایت می‌کند. طرف مقابل آن فرشته‌ای است که با گُلاب پاش ظریف و خیال‌انگیزی گلاب محمدی به سوی حضرت رسول (ص) می‌پاشد. سایر فرشتگان در حالی که هرکدام مشغول انجام وظایف آسمانی خود هستند، چهره به سوی حضرت دارند. نوارها و پیچ‌تاب پوششها، ابرها، عودها و بخوردانها و حرکات نرم و سیال فرشتگان جملگی به فضایی تأکید دارند که فرا زمینی است و امکان تجربه‌اش برای انسان معمولی فراهم نیست. این بخشها، وضعیتی متقارن دارند. این نوع تقسیمات به درستی نشان می‌دهد که این طراح است که شکل کتاب، تصویر، آرایش صفحه و محل استقرار حروف و اشعار را، از همان آغاز، مشخص می‌داشته است و نه خوشنویس. موضوعی که همیشه برخلاف واقع تبیین می‌شد و کار طراح و نگارگر ایران را در خدمت کار خوشنویس می‌دانست و نه وسیله‌ای مستقل و متکی به خود.

در اواخر دورهٔ صفوی و در قالب مکتب اصفهان، عواملی در نگارگری سنتی پدیدار شد که تا قبل از آن کمتر سابقه داشته است، نظیر: تک‌چهره‌نگاری، عمق‌نمایی و نیز پدیدار شدنِ فضای «مثبت» و «منفیِ» قابل تفکیک، مانند نقاشی غربی. تفکیک این دو فضا در نگارگری سنتی ایران تا اواسط دورهٔ صفویه امکان‌پذیر نیست و کُلّ تصویر دارای وحدتی ملکوتی است. ولی از اواخر دورهٔ

---

۱ ـ در جهان بینی اسلامی با سه عالم متفاوت روبه‌رو هستیم:
ـ **عالم محسوس** ← دنیایی که پیوسته با آن در تماس هستیم، عوامل زمینی.
ـ **عالم معقول** ← که مربوط به دنیای ماوراء و عالم ملکوت است.
حد فاصل میان این دو عالم (محسوس و معقول) **عالم مُثل** یا دنیای برزخی است، که فضای آن موضوع کار اغلب نگارگران سنتی ایران است.

۲ ـ نگاره معراج حضرت رسول اکرم (ص) توسط سلطان محمد نقاش، محفوظ در موزهٔ بریتانیا.



شکل ۱۸ ــ ۳ ــ طراح ناشناس. مکتب قزوین، «معراج حضرت رسول (ص)». احتمالاً ۹۶۵ هـ.ق. آب مرکب، ۲۴×۱۸ $\frac{۱}{۴}$ سانتیمتر. بنیاد اسمیت سونیان.

صفوی، و به لحاظ نفوذ شیوه‌های غربی، فضای پاک، لاهوتی و هماهنگ تصویر، دگرگون شده و عواملی از سه بُعد نمایی، عمق بخشیدن به سطح دو بُعدی کاغذ و نیز به وجود آوردن قسمتهایی در تصویر که به راحتی می‌تواند در دیگر قسمتها تفکیک شود، پدیدار می‌گردد. نمونه‌های بسیاری از آثار رضا عباسی، آقا رضا، شفیع عباسی، افضل الحسینی، معین مصور، محمد علی، محمد یوسف،

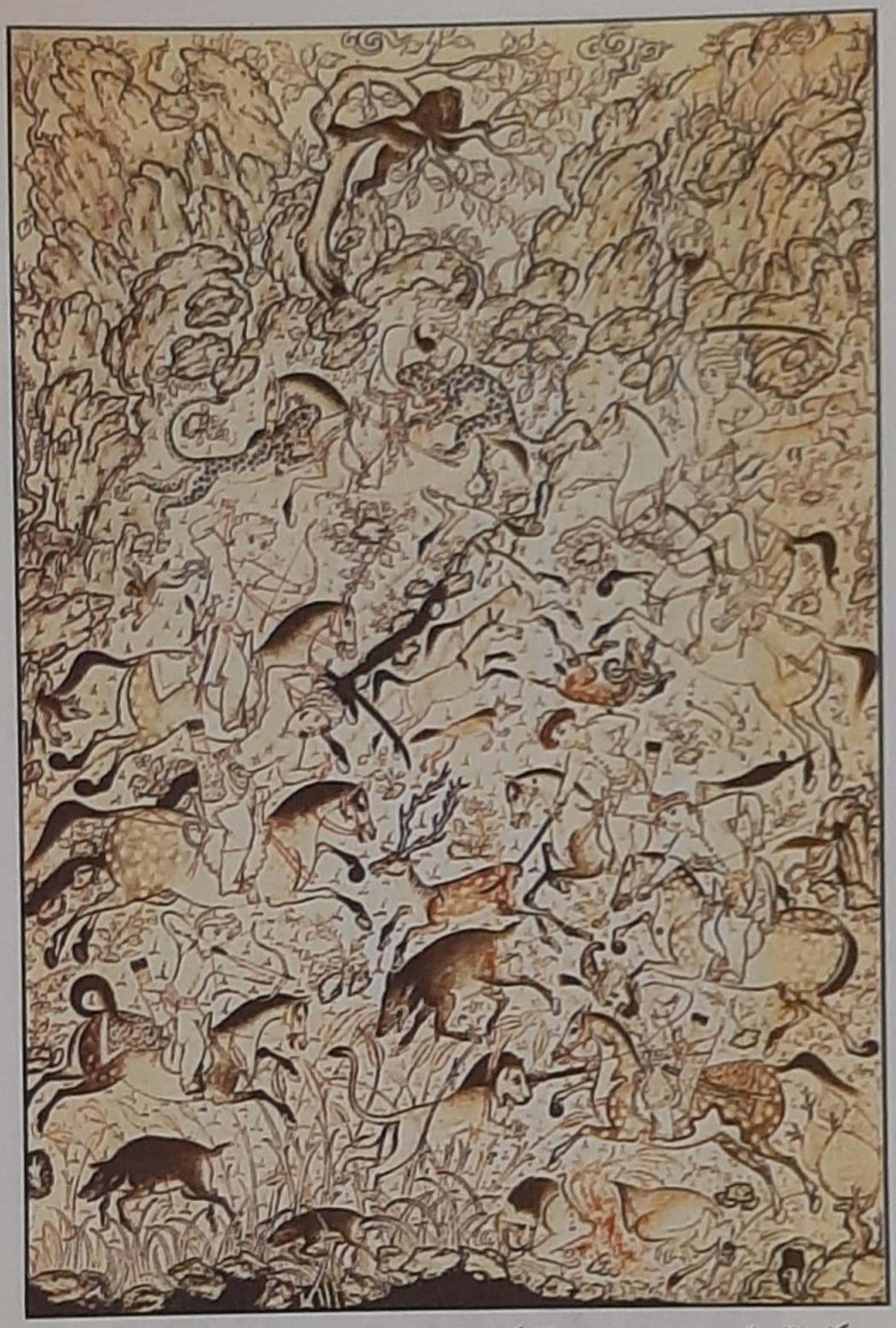
محمد قاسم و ... در دست است که به سادگی، موارد ذکر شده، در آنها قابل تشخیص می‌باشد.

طراحی معین مصور از یک شتر، نمونهٔ مشخصی از طرّاحی در اواخر دورهٔ صفویه است. او که از خوش قریحه‌ترین شاگردان رضا عباسی به شمار می‌آمد، بنا به نوشتهٔ کنار طرّاحی «در شب

شکل ۱۹ ــ۳ ــ معین مصور، مکتب اصفهان، «طرحی از یک شتر»، ۱۰۸۹ هـ.ق، ۱۸×۱۳ سانتیمتر. آب مرکب و رنگ بر روی کاغذ. مجموعهٔ خصوصی، ماساچوست.

شکل ۲۰ ــ۳ــ طراح ناشناس. مکتب اصفهان. «دوشیزه‌ای در حال بافتن موهایش». حدود ۱۰۲۰ ــ۱۰۱۰ هـ.ق. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن.

چهارشنبه بیست و هشتم سنهٔ ۱۰۸۹ هـ.ق.» این طرح را به یاد کمال‌الدین بهزاد رقم زده است. معمولاً در نگارگری سنّتی ایران مناسب‌ترین بخش اندام انسان یا حیوان برای طراحی انتخاب می‌شود. یعنی در طرح و نقاشی چهره و اندام انسان کمتر با نیمرخ، و به عوض **بیشتر** با حالتهای سه رخ روبه‌رو هستیم. به طور مثال، نود و نه درصد حیواناتی که به تصویر در آمده‌اند از نیمرخ (جهتی که بیشترین اطلاعات را از نظر طراحی اندام حیوان معرفی می‌کند) طراحی شده‌اند. ولی معین مصور، غیرمعمول‌ترین



شکل ۲۱ ــ۳ــ طراح ناشناس. «شکارگاه». مکتب صفوی، ۲۰×۳۰ سانتیمتر. طراحی رنگی

زاویهٔ دید را برای طرح شتر انتخاب نموده است. این طرز برخورد و انتخاب زاویهٔ دید، نوعی عمق‌نمایی را در طراحی معرفی می کندکه تا این دوره کمتر سابقه داشته است. نگارگر ایرانی همیشه به سطح دو بعدی کاغذ وفادار است و با عمق‌نمایی کاذب، سطح آن را خدشه‌دار نمی‌سازد. دیگر اینکه موضوع (شتر)، شکلی غالب بر فضای تصویری دارد. در حالی که فضای «غالب» و فضای «تابع» در نگارگری اصیل ایران تفکیک ناپذیر است و اجزای تصویر از وحدتی منسجم برخوردارند و به تمام سطح دو بُعدی تصویر توجه شده است. افزون بر این، در این طراحی، فضای «مثبت» و فضای «منفی» از یکدیگر قابل تفکیک‌اند و به فضای بیرون از اندام شتر کمتر پرداخته شده است. نیز معین مصور با

اندک لعابی از آب مرکب در لبه‌های طرح و نیز با نوع قلم‌گیری خاص خود سایه‌روشن دلپذیری در طراحی مطرح می‌کند که کمتر در نگارگری سنتی ایران و با این صراحت دیده شده است. در اینجا برخورد جدیدی با فعل طراحی می‌شود که در سنت نگارگری و طراحی سنتی کمتر نظیر داشته است.

همین رویه در نگاره‌ای از دوشیزه‌ای جوان قابل بررسی است. در این اثر نیز تک‌چهره‌سازی شده است. فضای «غالب» : اندام دوشیزه و فضای «تابع» : بوته‌ها، صخره‌ها و ابرها، از هم تفکیک‌پذیرند. فضای کلّی تصویر، ضمن اینکه بسیار ظریف طراحی و به اجرا در آمده است، چهره «لاهوتی» خود را از دست داده و میزان زیادی «ناسوتی» شده است. از اینجا تغییر مسیری در حرکت نگارگری ایران آغاز شد که در دورهٔ قاجار به اوج خود رسید و تاکنون نیز استمرار دارد.

ابوالحسن خان صنیع‌الملک غفاری

مروری هر چند گذرا بر تاریخچه طراحی در ایران، بدون بررسی آثار ابوالحسن‌خان غفاری (صنیع الملک)، لطف چندانی ندارد. صنیع الملک در دوره‌ای فعالیت داشت که اغلب نگارگران معاصر وی، یا کمتر به حرکتی پویا و آینده‌نگر برای نسلهای آینده توجه داشته‌اند و یا بدون حساسیت نسبت به پشتوانهٔ سنّتی ـ تاریخی خود، تحت تأثیر آثاری که از جانب نیروهای مرتجع به فضای فرهنگی ایران تحمیل می‌شد به نگارگری مشغول بوده‌اند. صنیع الملک با اینکه چند سالی از عمر کوتاه خود را بین سالهای ۶۲ ـ۱۲۶۱ تا ۱۲۶۶ هـ.ق. در ایتالیا گذراند و در موزه‌های رُم، فلورانس و واتیکان به مطالعهٔ آثار هنرمندان دوره‌های گذشته مشغول بود، ولی هرگز هویت ملّی خود را فراموش نکرد و ماهیّت فردی، اعتماد به نفس و گذشتهٔ تاریخی خود را به عنوان یک طراح و نقاش مسئول، از دست نداد. او، هر چند از سوی دربار ناصری حمایت می‌شد و حتی در سال ۱۲۷۷ هـ.ق. لقب «صنیع‌الملک» به وی اعطا شد، ولی هرگز هنرخود را به سلیقه‌ها و ذهنیّات مرتجع حاکم بر فضای فرهنگی موجود نفروخت و تلاش نمود تا با توجه به عامل «زمان» پیوند خود را با سنّت تصویری ایران حفظ نماید.

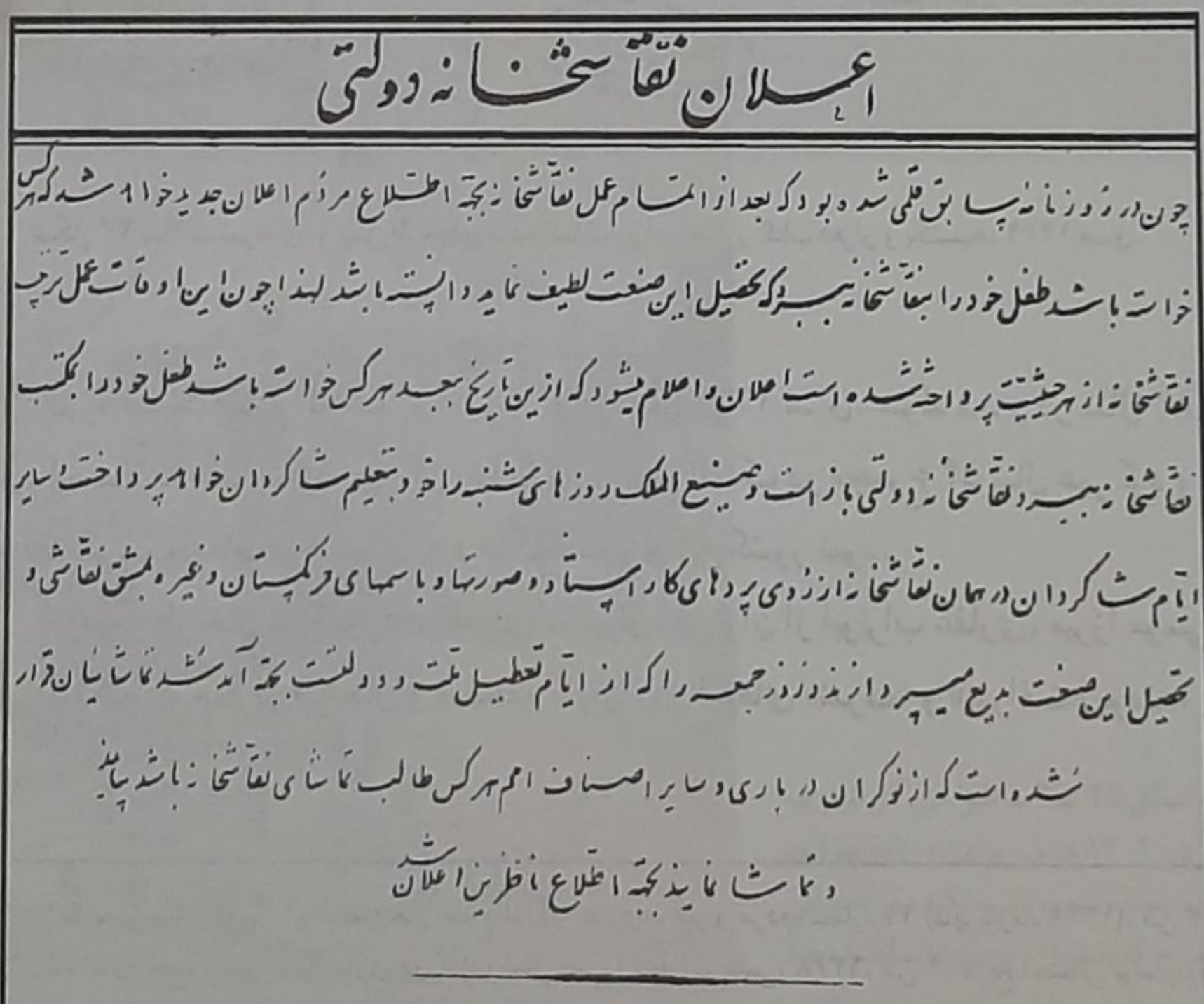
از آثار مشهور صنیع الملک می‌توان به تصاویر بسیاری که از طریق چاپ سنگی (لیتوگرافی) برای «روزنامهٔ دولت علیّه ایران» طراحی نموده است، و تصاویر بسیاری که برای داستانهای «هزار و یکشب»، در شش جلد، محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان، انجام داده است و شمایل رنگ روغنی حضرت علی علیه السلام، مضبوط در موزه هنرهای تزیینی تهران و نیز آبرنگهایی که از چهره معاصرینش کار کرده است، اشاره کرد. هم اوست که بنا به گزارش «روزنامهٔ دولت علیّه ایران» شماره ۵۱۸، مورخ ۱۲۷۸ هـ.ق. نخستین هنرستان نقاشی ایران به شیوهٔ امروزی را مهیّا ساخته، به آموزش نوجوانان همّت گماشته است.

شکل ۲۲ ــ۳ ــ چهره میرزا ابوالحسن خان غفاری (صنیع‌الملک) که در «روزنامه دولت علیّه ایران»، شماره ۴۷۲، پنجشنبه نوزدهم صفر ۱۲۷۷، به قلم خود ابوالحسن‌خان طراحی شده است. دستگاه چاپ روزنامه نیز در پایین تصویر صنیع‌الملک طراحی شده است.

در مورد این تصویر و صنیع‌الملک در «روزنامه دولت علیّه ایران» چنین آمده است :« ... لهذا خدمت طبع روزنامهٔ دارالخلافه را به عهدهٔ او محول و مرجوع فرمودند که به‌اقتضای موقع در هر روزنامه چند مجلس تصویر چاپ شود چنان‌که در روزنامه هفتهٔ گذشته و این هفته معلوم می‌شود...»

اگر در همین چند فعالیت هنری ـ فرهنگی صنیع الملک، نظیر :

ـ آفرینش تصاویری برای شش جلد از کتاب «هزار و یکشب» (۱۲۶۹ هـ.ق.) بنیانگذاری «روزنامهٔ دولت علیه ایران» و مطرح نمودن تصویرسازی به سیاق امروزی برای نشریات (۱۲۷۶ هـ.ق.) و بالاخره تأسیس نخستین هنرستان نقاشی به شیوهٔ نوین (۱۲۷۸ هـ.ق.) توجه شود، به میزان تعهد وی در قبال فرهنگ تصویری معاصرش پی‌برده خواهد شد. آقای یحیی‌ذکاء، در سال ۱۳۴۲، به‌مناسبت یکصد و پنجاهمین سال تولّد صنیع الملک در مجله «هنر ومردم» مقاله‌ای انتشار داد که در پایان آن چنین نوشت :« ... *صنیع الملک در درجهٔ اول یک طراح است، لطف طرحها و خطوط او، آثارش را با نقاشی دیرین ایرانی، یعنی مینیاتور (بخوانید نگارگری)، پیوند می‌دهد، وی تا آنجا که می‌توانسته تناسبات را با اصل طبیعت مطابقت داده، صحت طرح را به همان نسبت رعایت کرده است، و مسأله ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) را به اقتضای محل و موضوع، گاه به اسلوب غربی و گاه به‌اسلوب شرقی، با جنبهٔ کاملاً ابتکاری و اختصاصی حل کرده است و در برخی آثارش یک نوع هزل و طنز ـ که نظایر آن متأسفانه در هنر ایران بس اندک است ـ دیده می‌شود ...* . «... در پایان سخن باید



اعلان نقاشخانه دولتی

چون در روزنامه سابق قلمی شده بود که بعد از اتمام عمل نقاشخانه بجهة اطلاع مردم اعلان جدید خواهد شد که هر کس خواسته باشد طفل خود را بنقاشخانه ببرد که تحصیل این صنعت لطیف نماید دانسته باشد لهذا چون این اوقات عمل ترمیم نقاشخانه از هر حیثیت پرداخته شده است اعلان و اعلام میشود که از این تاریخ ببعد هر کس خواسته باشد طفل خود را بمکتب نقاشخانه ببرد نقاشخانه دولتی باز است و صنیع الملک روزهای شنبه را خود بتعلیم شاگردان خواهد پرداخت و سایر ایام شاگردان در همان نقاشخانه از روی پرده‌های کار استاد و صورتها و باسمهای فرنگستان و غیره بمشق نقاشی و تحصیل این صنعت بدیع میپردازند روز جمعه را که از ایام تعطیل ملت و دولت بجة آمده شد تماشاییان قرار شده است که از نوکران دربار و سایر اصناف امم هر کس طالب تماشای نقاشخانه باشد بیاید و تماشا نماید بجهة اطلاع ناظرین اعلان شد

گفت، روی هم رفته صنیع الملک در طراحی و رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی و انتخاب موضوع، اصالت و ایرانی بودن خود را فراموش نکرده است و با آنکه از شیوه‌های هنر غربی بسی چیزها آموخته بود، هیچگاه خود را در برابر آن نباخته. شخصیت هنری خود را زبون آن نساخت و همین اصل است که محل و موقع او را، در میان هنرمندان دو قرن اخیر ایران مشخص ساخته، مقام هنرش را در نظر دوستاران نقاشی اصیل ایرانی بالا برده است.»[1]

شکل ۲۳ ــ ۳ ــ نمونه‌ای از پیش طرحهای صنیع‌الملک، برای تصاویر کتاب «هزار و یکشب»، ۱۲۶۹ هـ.ق.

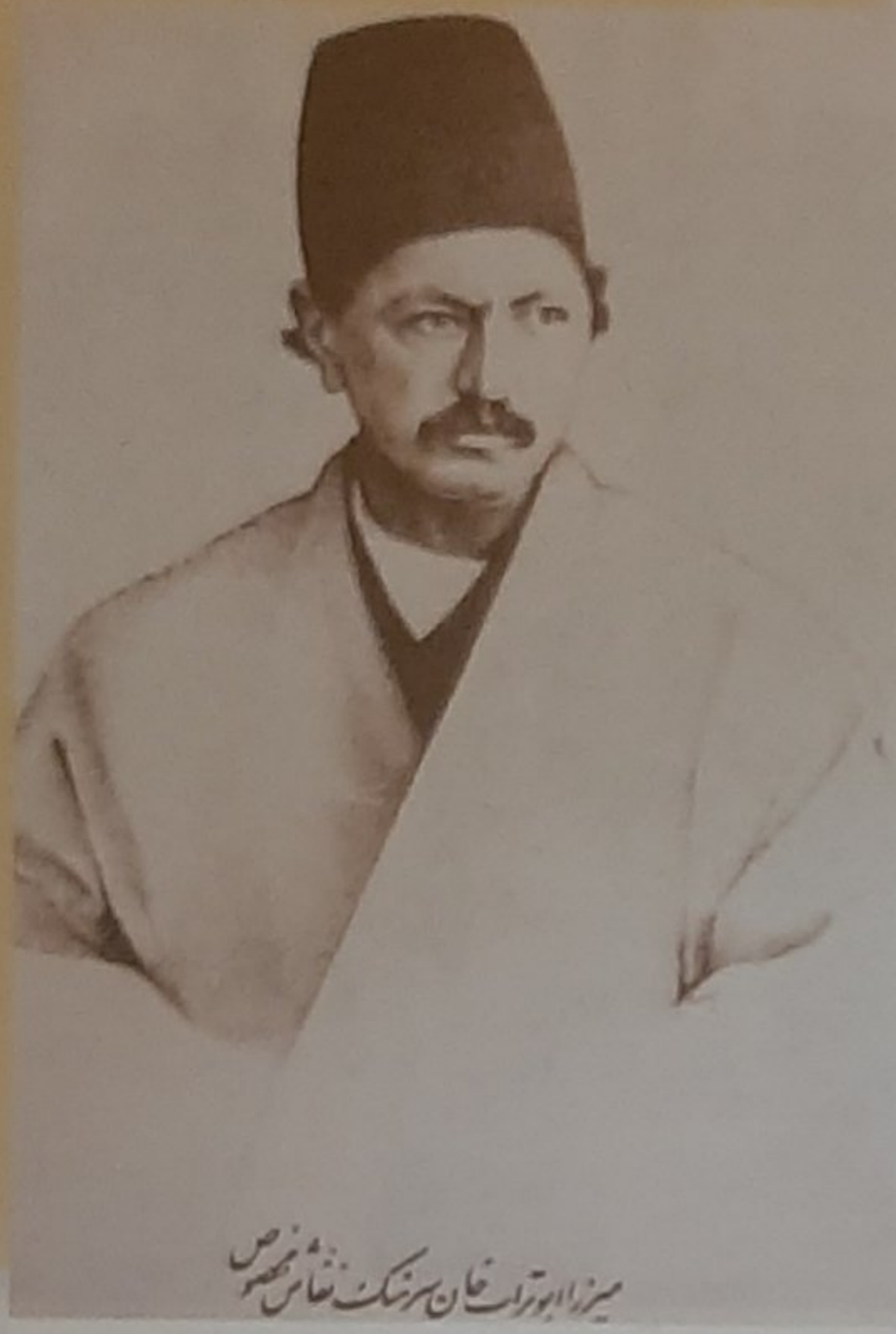
دورهٔ فعالیت صنیع الملک کوتاه بود. او در سال ۱۲۲۹ هـ.ق. متولد شد و در سال ۱۲۸۳ هـ.ق. احتمالاً به علت سکتهٔ قلبی، از دنیا رفت.[2] صنیع الملک در مجموع ۵۴ سال عمر کرد و در این مدت کوتاه، خدمات برجسته‌ای به فرهنگ تصویری این کشور نمود.

از دیگر طراحان سدهٔ سیزدهم هجری در ایران، می‌توان از ابوتراب غفاری، میرزا موسی و مصورالملک، که همه از طراحان و صفحه‌پردازان روزنامه‌های «شرف» و «شرافت» بودند، نام برد.

---

۱ ــ یحیی ذکاء، «میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری»، **هنر و مردم**، شماره ۱۱ (شهریورماه ۱۳۴۲)، ص ۳۳.

۲ــ آقای احمد سهیلی خوانساری در کتاب **کمال هنر**، انتشارات علمی، ۱۳۶۸، ص ۴، تاریخ احتمالی تولد و وفات صنیع الملک را ۱۲۳۲ و ۱۲۸۲ قید کرده است.



میرزا ابوتراب خان سرتنک نقاش مخصوص

شکل ۲۴ ـ ۳ ـ میرزا ابوتراب غفاری کاشانی، برادرزاده صنیع الملک غفاری طراح و صفحه‌پرداز روزنامهٔ شرف، ۱۳۰۷ هـ.ق.

شبیه تکیه مبارکه دولتی خارج که جدیداً از روی بنا ساخته شده است

شکل ۲۵ ـ ۳ ـ طراحی، اثر ابوتراب غفاری، ۱۳۰۴ هـ.ق. برای روزنامهٔ شرف، شمارهٔ پنجاه و سوم، «شبیه تکیه مبارکه دولتی از خارج که جدیداً از روی بنا ساخته شده است.» خط پایین طراحی از محمدرضا کلهر.

شکل ۲۶ ــ۳ ــ «باغ و عمارت کامرانیه»،
طراحی، ابوتراب غفاری، ۱۳۰۵ هـ.ق.

شکل ۲۷ ــ۳ ــ تصویر محمودخان ملک‌الشعرا،
نقاش پردهٔ مشهور «استنساخ» محفوظ در موزه کاخ
گلستان.
طراحی از ابوتراب غفاری. چاپ شده در روزنامهٔ
شرف، شماره ۱۳۰۶،۷۰ هـ.ق.

شکل ۲۸ ــ ۳ ــ «مدرسهٔ مبارکه نظامی»،
اثر میرزا موسی، ۱۳۰۸ هـ.ق.

تمرین

ــ یک نمونه از نگارگری سنتی ایران را انتخاب کنید.

ــ بدون توجه به الحاقات و تزیینات، **سطوح** آن را بر روی کاغذ ساده تنظیم نموده، طراحی کنید.

ــ سپس با توجه به تجربهٔ فوق و نیز تنظیم سطوحی که انجام یافته است، یکی از موضوعات زیر را انتخاب و طراحی کنید :

داخل اطاق

فروشگاه

باغچه یا گلدانهای دور حوض

حیاط منزل

کشتزار

فصل چهارم

طراحی در پیش از رنسانس

هدف رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :

ـ از طریق ابزاری نظیر مداد B_2 ، کنته و یا زغال طراحی چین و چروک موضوعی که به آنان داده شده است را روی سطح دوبعدی کاغذ طراحی نماید.

اصل بر این است که بحث طراحی به مفهوم یک شیوهٔ مستقل بیان تصویری در اروپا با نهضت رنسانس و با حضور هنرمندان برجسته‌ای چون پیزانلو[1] (حدوداً ۱۴۵۵ ـ ۱۳۹۵ م)، وروکیو[2] (۱۴۸۸ـ۱۴۳۵ م)، لئوناردو داوینچی[3] (۱۵۱۹ـ ۱۴۵۲م)، رافائل[4] (۱۵۲۰ـ ۱۴۸۳ م) و... آغاز می‌شود. ولی قبل از آنکه به این بحث بپردازیم، به نمونه‌هایی از طراحی در کتابهای مذهبی، پیش از رنسانس، در کشور آلمان اشاره‌ای خواهیم داشت.

نخستین نمودهای طراحی، به مفهوم مستقل آن را، در اروپا، باید در حکاکیها و کنده‌کاریهایی که اغلب با موضوعهای مذهبیِ برگرفته از کتاب مقدس، سنخیت دارد، جستجو نمود. گرچه این حکاکان دانش عمیق آکادمی نداشتند تنها به لحاظ نیاز جامعه و نیز استعداد ذاتی‌شان به کنده‌کاری و نقر بر روی سطوح صاف و صیقل یافته فلزاتی چون مس، روی و حتی چوب (چوب نسبتاً صاف و سخت درخت گلابی) می‌پرداختند و سپس آن را به تعداد مورد نیاز (حداکثر ۴۰ یا ۵۰ مورد) تکثیر نموده، همراه با متن در کتب مقدس، منتشر می‌نمودند (نخستین کتابهای چاپی از این دست متعلق به سال ۱۴۵۰ م است).

نام برخی از این طرّاحان، امروزه برای ما مشخص است. ولی نام اغلب این هنرمندان با حروف اختصاری ابتدای نام و نام خانوادگی آنها مشخص شده است. مانند : استاد MFP، استاد HF یا استاد MS. برخی دیگر از این هنرمندان که حتی حروف اختصاری در پایین طراحیهای خود قرار

۱ـ Antonio Pisanello (c. 1395 - 1455).
۲ـ Andrea del Verrocchio (1435 - 1488).
۳ـ Leonardo Davinci (1452 - 1519).
۴ـ Rapheal Sanzio (1483 - 1520).

شکل ۱ ــ۴ ــ «چهرهٔ یک قدیس». اطریش. از صومعه سن‌لامبرت، (۱۲۱۰ــ ۱۲۰۰ م) نمونه‌ای از بیان طراحی توسط خطوط خشک و مقید در قرون وسطی. در اینجا فضای دوبعدی تصویر فاقد تناسب طبیعی و یا تناسب تصویری است به‌گونه‌ای که در نگارگری سنّتی ایران یافت می‌شود.

نداده‌اند، با نام محل فعالیت، مثل استاد نورمبرگ[۱]، یا با توجه به نوع موضوعی که طراحی کرده‌اند مانند : استاد موضوعهای خانگی[۲]، و یا استاد چین و چروک[۳]، و یا حتی استاد سال ۱۴۴۶[۴]، در تاریخ طراحی ثبت شده‌اند.

از مشهورترین و مشخص‌ترین هنرمندان این دوره می‌توان از مارتین شونگاور[۵] نام برد. اگرچه

۱ــ "Nuremberg Master"

۲ــ "The House book Master"

۳ــ "Master of the Drapery Studies"

۴ــ "Master of the Year 1446"

۵ــ Martin Schongauer (1430 - 1491).

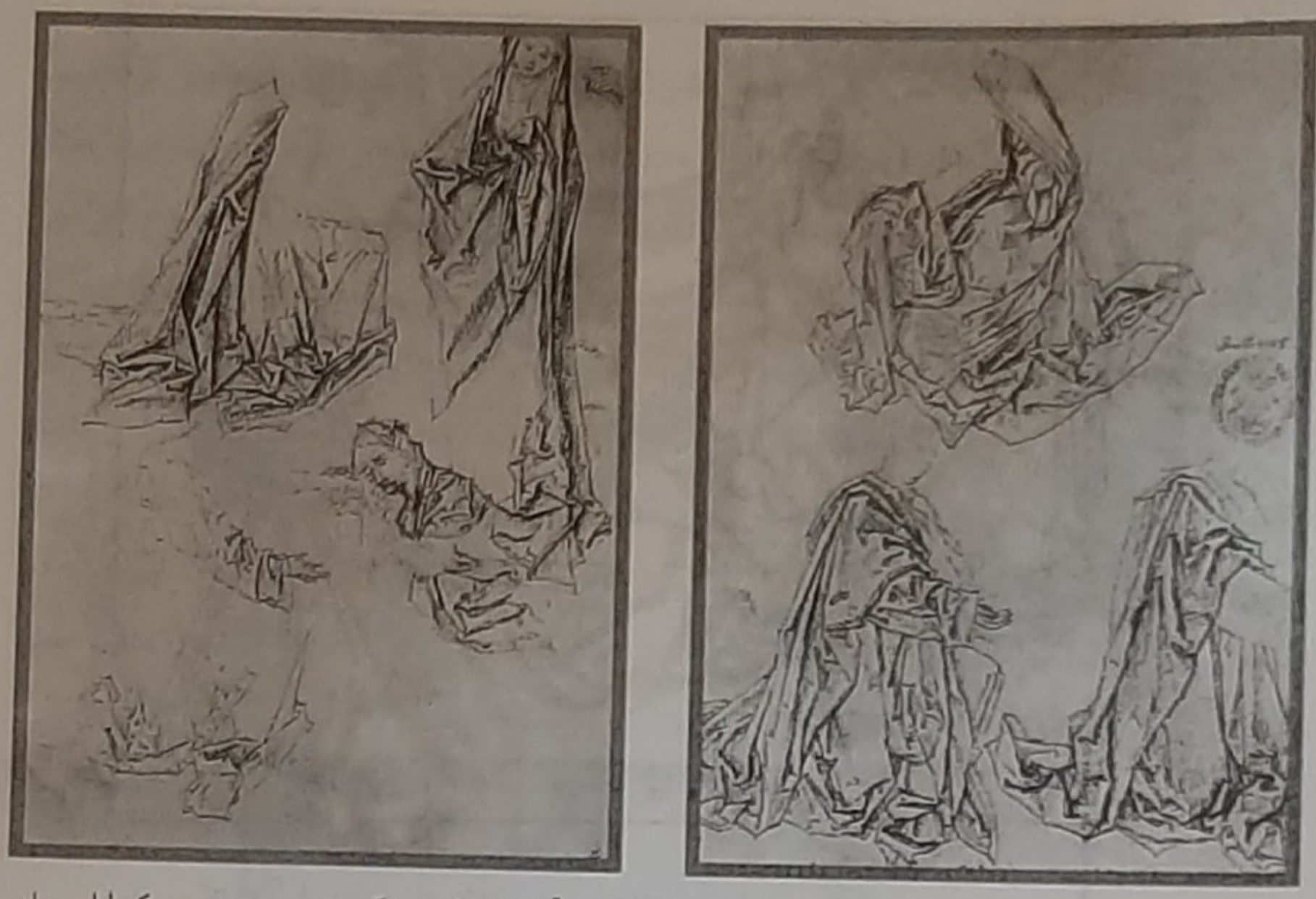
شکل۲ ــ۴ ــ استاد موضوعهای خانگی، ۱۵۰۰ـ ۱۴۷۵ م، قلم آهنی با مرکب قهوه‌ای. «شاهزاده‌ای پشت میز نهارخوری»، ۱۹×$\frac{۱}{۲}$۲۷ سانتیمتر.

در مورد زمان تولد مارتین شونگاور اکثرِ اهل تحقیق بر یک عقیده نیستند، ولی بسیاری از آنها تولد او را حدود سال ۱۴۳۰ م، در گُلمار[۱] آلمان می‌دانند. او که فرزند کاسپار شونگاور جواهرساز و قلمزن اهل اوگزبرگ بود، مهارتهای ابتدایی قلمزنی بر روی فلزات را از پدر آموخت و سپس تحت تأثیر هنرمندِ فلمانی، راجر وان در وایدن[۲] به فعالیت پرداخت و مشهورترین حکاک، طراح و نقاش آلمان پیش از عصر باززایی شد. آلبرت دورر[۳]، طراح، حکاک و نقاش عصر باززایی (رنسانس) آلمان، شیفتهٔ آن بود که نزد وی تعلیم گیرد، ولی سرانجام زمانی به گُلمار، موطن شونگاور، رسید که او زندگی را بدرود گفته بود.

۱ــ Colmar

۲ــ Rogier Van der Weyden (c. 1400 - 1464).

۳ ــ در صفحات آتی به آن پرداخته خواهد شد.



شکل ۳ــ۴ ــ استاد چین و چروک، (۱۵۰۰ــ ۱۴۷۰ م). قلم آهنی با مرکب مشکی. تمرین چین و چروک لباس برای زاری کردن حضرت مریم. $19\frac{1}{2} \times 27\frac{1}{2}$ سانتیمتر.

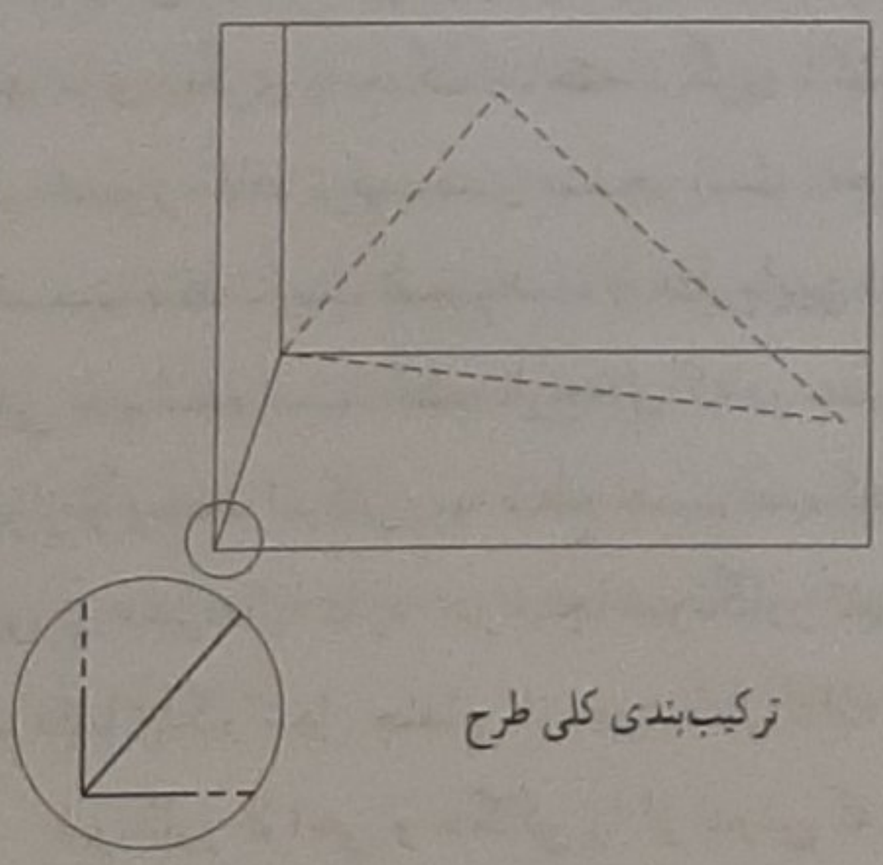
اغلب طراحیها و حکاکیهای شونگاور با حروف اختصاری $M_e + S$ مشخص شده است. وی از نخستین طرّاحان پیش از رنسانس در اروپاست که علاوه بر موضوعهای مذهبی، وقایع روزمره را نیز به تصویر کشیده است. نزاع دو پادوی دکان جواهرسازی نمونه‌ای از طرحهای مارتین شونگاور در پیوند با اتفاقاتی است که شخصاً شاهد آن بوده و سپس در زمان مناسب آن را به تصویر درآورده است.

در این‌جا دو شاگرد جواهرساز، به دور از چشم استادکار، به جان هم افتاده و در حالی که یکی از آنها موی دیگری را چنگ انداخته، دیگری با کشیدن گوش و حمله با انبر به دفاع از خود برخاسته است. تصویر، فاقد ترکیب‌بندی منسجم است. اجزای آن از یکدیگر منفردند. سطح اصلی کادر به سه قسمتِ فاقد تناسب تقسیم شده و **خط پایین دیوار سمت چپ که در گوشهٔ زاویه‌دار کادر اصلی** ختم شده است. قطعه پارچه‌ای که در سمت چپ روی زمین قرار دارد، به لحاظ محل استقرار و وسعت اندکش، سه سطح تقسیم شده کادر را به یکدیگر پیوند نمی‌دهد و از نظر تصویری حضوری «غیرفعال» دارد. در اینجا شونگاور **تنها** رخدادی را ثبت نموده، از نظر ترکیب‌بندی و تنظیم فضا ابتکار عمل چندانی از خود نشان نداده است.

شونگاور طراحی و حکاکی را از پدرش که بر روی جواهرات طراحی و تزیین نقر می‌نمود،

شکل ۴ ــ۴ ــ مارتین شونگاور، (حدود ۱۴۹۱ــ ۱۴۳۰ م). «نزاع پادوهای جواهرسازی».

فراگرفت. جواهرسازان آلمانی افزون بر حرفهٔ اصلی خود (جواهرسازی) با حکاکی و نقر خطوط تزیینی بر روی فلزات سخت که به‌منظور آذین نمودن آنها صورت می‌گرفت، آشنایی داشتند و همین امر موجب انتقال سنّت طراحی و حکاکی به شاگردها و نسلهای جوانتر شد. این جوانها با استفاده از میراثی که از پدرانشان به آنها به ارث رسیده بود به طراحی و حکاکی بر روی چوب و فلزات پرداختند و با این حرکت خود بسیاری از نیازهای تصویری کتب زمان خود را مرتفع ساخته، سنت طراحی را برای نسلهای بعد حفظ نمودند.



شکل ۵ ــ۴ ــ تنظیم این‌گونه خط در داخل کادر طراحی، موجب پیدا شدن شکل ناخواسته‌ای مانند «فلش» می‌شود و از این طریق چشم به خارج از کادر تصویر هدایت می‌گردد.

در طراحی دیگری که شونگاور چهرهٔ حضرت مریم و کودکی مسیح (ع) را تصویر کرده است با روابط ظریفی از نظر ساختار و ترکیب‌بندی روبه‌رو هستیم. با اینکه حجمِ اندام حضرت مریم بخش وسیعی از سطح طراحی را اشغال نموده است، ولی مانع حرکت چشمِ ما به دیگر سطوح طراحی نمی‌شود. این فرآیند از طریق کاربست و عملکرد خط به مثابهٔ رابط بین حجمها و سطوح صورت پذیرفته و هماهنگی لازم را میان اجزای گوناگون تصویر فراهم آورده است.

گرچه چین و چروک لباس ساختاری هندسی و تصنّعی دارند، با توجّه به تابش نور، از سوی چپ طراحی، تنوع رنگی به خود گرفته و هر اندام خط ارزش ویژهٔ خود را دارا هستند. هاشورها نیز به این امر کمک نموده، به مقیاس زیادی از خشکی طرح کاسته است. دست حضرت مریم که در طراحی گُلی را در خود دارد، رابط مناسبی است برای ارتباط میان اندام انسان و گلدان سمت چپ تصویر.

شکل ۶ــ۴ ــ مارتین شونگاور، (حدود ۱۴۹۱ ــ ۱۴۳۰م) . حضرت مریم و کودکی حضرت مسیح (ع) موزهٔ ملی برلن.

تقسیمات و روابط بین حجمهای مختلف اندام، گلدان و پلهٔ محل استقرار حضرت مریم (ع) از نظم پیچیده‌ای برخوردارند و چین و چروک خشک و هندسی لباس لطمه‌ای به ساختار کلی طرح وارد نمی‌سازد.

تمرین

ـ با مطالعهٔ کتاب **قصص قرآن** تألیف ابوبکر عتیق نیشابوری، مشهور به «سورآبادی»، به اهتمام یحیی مهدوی، ۱۳۴۷، انتشارات خوارزمی.

یکی از موضوعهای آن را انتخاب نموده، برای آن موضوع یا داستان، حداقل پنج طراحی با ترکیبهای مختلف طراحی کنید.

ـ با مطالعه کتاب **شاهنامهٔ فردوسی**، اثر جاویدان حکیم ابوالقاسم فردوسی، یکی از داستانهای حماسی آن را انتخاب و متناسب با موضوع آن، حداقل پنج طرّاحی با شیوه‌های مختلف انجام دهید.

فصل پنجم

مفهوم باززایی

هدفهای رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :

۱. از طریق ابزاری که در اختیار دارد اندام انسان را طراحی و سایه روشن‌سازی کند.

۲. از طبیعت به طریق بسیار دقیق و ظریف عواملی را انتخاب نموده و طراحی نماید.

مفهوم باززایی (رنسانس)

رنسانس، بخشی از تاریخِ اروپا را شامل می‌شود که حدود یکصد سال به طول انجامیده است. اغلب محققان، **آغاز** آن را بین سالهای ۱۳۳۰ م تا ۱۳۴۰ م می‌دانند. این تاریخ منطبق با زمانی بود که انسانها دریافتند که شیوهٔ زندگی قرون وسطاییشان به انتها رسیده است.

رنسانس از واژه ایتالیاییrinascita به معنی «تجدید حیات»، «تولدی دیگر» یا «تولد دوباره» مشتق شده است. این واژه، در زبان فرانسه به‌صورت renaissance درآمده است و انگلیسی زبانها نیز آن را به همین شکل پذیرفته‌اند و اکنون در اغلب زبانهای زنده دنیا به همین نام رایج شده و صورتی بین‌المللی یافته است.

گاه، از عصرِ «باززایی» به عصر «اومانیسم» یا «انسانگرایی» و یا به لحاظ توجّه به معیارهای کلاسیک و باز یافتن ارزشهای آن، به عصر «کلاسیک» نیز تعبیر شده است. در مجموع، این واژه به مجموعه‌ای از کوششها گفته می‌شود که اروپا، و به‌ویژه ایتالیا به‌عنوان آغازگر این نهضت، مجدداً بر وجود خویش آگاهی یافت و خرد را محور اصلی تمام تلاشهای خود (از هنر و علم گرفته تا سیاست و نظامیگری و نظام پولی و اداری) قرار داد و هرگونه ابهام و خردستیزی را که ممکن بود بر فعالیتهای روزمره‌اش سایه افکند، به کناری نهاد.

از افرادی که در روند شکل گیری این نهضت نقش سازنده‌ای داشتند می توان از

پترارک[1] و جیوانی بوکاچیو[2] نام برد.

پترارک پیشهٔ شاعری داشت، به آثار کلاسیک عشق می ورزید، و کوشش می‌نمود تا با نظریه‌های اصلاح‌طلب خود، توجّه معاصرینش را به سوی متون اصیل نویسندگان باستانی و نیز هنر پیش از عصر مسیحیّت هدایت کند (در سدهٔ نخستین میلادی با کنار نهادن ارزشهای فرهنگ باستان، فرهنگ کلاسیک یونان و روم، مقدمات دوره هنر مسیحی فراهم شد، تا آن‌جا که پس از طی ده قرن به هنر دورهٔ گوتیک منتهی گردید). توجه مجدّد به ارزشهای کلاسیک باستان و جذب آنها، روح زنده‌ای به افکار برجستگان عصر باززایی بخشید. اهمیت پترارک و معاصرینش در نهضت باززایی نه فقط به‌دلیل یافتن ارزشهای نهفته در فرهنگهای باستانی بلکه به لحاظ به‌کار بستن اصول سه‌گانهٔ زیر است:

ــ **انسانگرایی**: عقیده به اصالتِ آنچه مباحث انسانی خوانده می‌شود و کشف مجدّد انسان و جهان.

ــ **فردگرایی**: هشیاری تازه از وجود شخصی، اعتماد به نفس و مسئولیت فردی در قبال کلیهٔ آزادیها، ذهنیتها و رفتارها.

ــ **خردگرایی**: یعنی همه‌چیز، در جریانِ زمان، مبتنی بر معیارهای عقلایی بوده و از نظر ریاضی تعریف‌پذیر است.

البته نباید چنین تصوّر شود که این نظریه‌پردازان و هنرمندان تلاش داشتند که دوره کلاسیک باستان را، بدون توجه به عامل زمان و گذار از یک دورهٔ هزار ساله «تاریک»، بازسازی نمایند. بلکه ایشان به تجربه و تحقیق در هنر و دانش متقدّمان خود همت گماشتند و هرجا که لازم دیدند کشفیّات

۱ــ Francesco Petrarch (July 20, 1304 - July 18/19, 1375).

ادیب، شاعر و اومانیست ایتالیایی که بعد از دانته بزرگترین شاعر ایتالیا به حساب می‌آید. پترارک از نخستین و بزرگترین شعرای انسانگرای عصر باززایی بود و اشعار تغزلی‌اش موجب گسترش نهضت رنسانس در سرتاسر اروپا شد. ذهن جستجوگر و عشق پترارک به ادبیات کلاسیک او را مجبور به تحقیق و سفر در بسیاری از نقاط ایتالیا و اروپا نمود. او گذشته را چراغ راه آینده می‌پنداشت و تداوم و احیای فرهنگ کلاسیک را نویدبخش حرکتهای نوین می‌دانست. پترارک با این ذهنیّت و عمل به آن، راه را برای جنبش رنسانس هموار نمود. از کتابهای او می‌توان از «لورا»، «حماسه لاتینی»، درباره جنگهای کارتاژ و نیز کتاب «پیروزی» نام برد.

۲ــ Giovanni Boccaccio (1313/Paris - Dec. 21/1375 Tuscany).

شاعر و داستان نویس ایتالیایی و معاصر پترارک. بزرگترین اثر بوکاچیو «دکامرون» نام دارد. او به همراه پترارک از بنیانگذاران نهضت رنسانس در سدهٔ چهاردهم میلادی به‌شمار می‌آید. او که به همراه پترارک از فهیم‌ترین و بانفوذترین اومانیستهای دوره رنسانس است، کیفیت ادبیات ایتالیا را به سطحی همطراز ادبیات کلاسیک باستان بالا برد و مقام ادبی ایتالیا را در اروپا به مرتبهٔ عالی رسانید. دیگر آثار وی عبارتند از: «فیلوکولو» (۱۳۴۰)، «لافیامتا» (۱۳۴۴) و «فیلوستراتو».

نوین خود را به آن ملزم ساختند و زمینه‌ای در کلیهٔ رشته‌های علمی و هنرها پدید آوردند که نه‌تنها به ذهنیّت قرون وسطایی حاکم بر اروپا مُهر ابطال زد، بلکه زمینه را برای تولّد و جنبش نوینی مهیا ساخت که اروپا هرگز شاهد آن نبود.

لئوناردو داوینچی (۱۵۱۹ـ ۱۴۵۲) نقّاش، طرّاح، مجسمه‌ساز، معمار، دانشمند و مخترع فلورانسی است. او در شهر کوچک وینچی[۱]، در ایالت توسکانی متولد شد. مادرش روستایی بود و کاترینا نام داشت و پدرش دفترخانه‌دار مرفهی از اهالی فلورانس با نام پیرو[۲] بود. لئوناردو طراحی و نقاشی را در کارگاه وروکیو[۳] آموخت. در همین کارگاه بود که وی با هنرمندانی از دوره رنسانس بوتیچلی[۴] و پروجینو[۵] که زیر نظر وروکیو آموزش می‌دیدند، آشنا شد. داستان مشهوری از این دوره به جا مانده و به عناوین گوناگون بیان شده است. داستان از این قرار است که وروکیو به هنگام کار بر روی پردهٔ «غسل تعمید حضرت مسیح (ع)» از لئوناردو می‌خواهد که فرشتگان سمت چپ تصویر را به اتمام رساند. لئوناردو می‌پذیرد و کار را با چنان مهارتی به انجام می‌رساند که وروکیو شگفت‌زده شده و اظهار می‌دارد: حال که چنین هنرمندی در این کارگاه به ثمر رسیده است، نیازی به ادامهٔ نقاشی در خود احساس نمی‌کنم.

در بررسی آثار لئوناردو و دیگر طراحان دورهٔ رنسانس چند مورد، حایز اهمیّت است:

ـ تأکید بر عنصر انسانی تصویر.

ـ وجههٔ مادّی بخشیدن به عناصرِ تصویر.

ـ سه بعد نمایی علمی، با بهره‌گیری از روش سایه ـ روشن کاری[۶].

ـ اهمیت بخشیدن به نظم هندسی، استفاده از هندسه مناظر (پرسپکتیو) برای عینیت بخشیدن به عمق تصویری.

ـ آگاهی بر تناسبات اندام و به‌کارگیری آن در ساختار تصویر برای مضمونهای مورد نظر.

ـ تأکید بر هماهنگی و یکپارچه بودن اثر.

در طرحی که لئوناردو برای اتود پردهٔ «مریم عذرا و حضرت مسیح (ع)» برای محجر مذبح کلیسا انجام داده است، ابتدا سطح کاغذ را با لایه‌ای از لعاب آبی ـ خاکستری پوشانده، سپس با آسترهای ملایمی از قهوه‌ای، قسمتهای مختلف پوشیدهٔ اندام را طراحی نموده است. پس از آن، با

۱ـ Vinci

۲ـ Piero

۳ـ Verrocchio (1435 - 1488).

۴ـ Sandro Botticelli (c. 1445 - 1510).

۵ـ Pietro Perugino (c. 1445 - 1523).

۶ـ Chiaroscuro

واژهٔ ایتالیایی به معنی روشنی و تاریکی

شکل ۱ ــ ۵ ــ لئوناردو داوینچی، «چهرهٔ خود طراح»، حدود ۱۵۱۵ ــ ۱۵۱۲ م. پاستل گچی بر روی کاغذ، ۲۲×۳۱ سانتیمتر. کتابخانه سلطنتی، تورین.

ملایمت، به شدّتِ تاریکی قسمتهای تیرهٔ پارچه افزوده و در نهایت، خطهای تاریک طراحی را برای حفظ انسجام آن، به طرح اضافه نموده است. از آنجا که سه بعد نمایی و پرداختن به کیفیّت جسمانی، مورد نظرِ طرّاحان و نقاشان این دوره، و به‌ویژه لئوناردو، بوده است، پس از انجام مراحل فوق، لئوناردو با استفاده از گچ سفید بر روی قسمتهای روشن تأکید نموده، از این طریق حجم فیزیکی طرح را بیشتر آشکار نموده است.

شکل ۲ ــ ۵ ــ بررسی چین و چروک لباس برای پردهٔ «بانوی صخره‌ها»، حدود ۱۴۹۶، ۱۵۹×۲۱۲ م.
حرکت کلّی طرح در این اثر، حرکتی زیگزاگ مانند است که خط بالای آن کم نیرو، خط میانی پرقوت و خط نهایی آن حدفاصل میان دو کشش است. به‌این صورت :

با این که بیانِ اندام و حجم‌پردازی در قسمتهای مختلف طراحی مورد نظر لئوناردو بوده است، در دو بخش طرّاحی (چه قسمتی که به منتهی الیه سمت چپ ختم می‌شود و چه بخشی که کفِ پا را شامل می‌گردد)، نیروی تاریکی و میزان صراحت طرح تدریجاً خلاصه و تضعیف می‌شود تا چشم با حرکت زیگزاگی اندام $\geq$ در سمت چپ (بالا) و راست (پایین) به یکباره از کادر تصویر خارج نگردد. نیز خطوط نرم و سبکتری در جلو و پشت کاسهٔ زانو به‌عنوان رابط قرار گرفته است تا پیوند پرتحرک، پرانرژی و تیرهٔ فضای «مثبت» طرح با فضای «منفی» قسمت جلو و عقب طراحی قطع نگردد.

هر چند تمام اندام در این طراحی آشکار نیست، ولی به لحاظ دانش آناتومی (ساختار، تناسبات اندام، عملکرد و روابط حاکم بر آن) و با استفاده از سایه روشن، لئوناردو چنان حجمی را آفریده است که مبیّن حجم، حرکت و عملکرد آن از ورای چین و چروک لباس است.

برای آشنایی بیشتر با عملکرد این هنرمندان، پیش طرح دیگری مورد بررسی قرار می‌گیرد. در

شکل ۲ــ۵ــ بررسی چین و چروک پارچه. حدود ۱۴۷۳. رنگ و روغن روی پارچه، ۲۳۴×۱۸۰ م م. موزه لوور.
حرکت زیگزاگی طرح در جهت مخالف تمرین قبلی است. به‌این صورت که حرکت طرح قبلی از سمت چپ آغاز شده، در سمت راست خاتمه یافته بود. در این طرّاحی، حرکت از سمت راست آغاز می‌شود و در سمت چپ خاتمه می‌یابد.

اینجا نیز چین و چروکِ اندام انسانی درحال زانو زدن به تصویر درآمده است. دقیقاً محل لگن خاصره، زانو، پاشنه و کف پا مشخص است و تقریباً شکل و طرح، متقارنِ طرح قبلی است. شکل کلی سایه‌های طرح ضرباهنگی (ریتمی) مثلّث شکل دارند. ولی این ریتم مثلثهای تاریک با چنان لطف و ظرافتی، کوچک و بزرگ، سبک و سنگین، پنهان و آشکار، تاریک و روشن و دور یا نزدیک می‌گردند که بیننده به سختی متوجّه ریتم هندسی آن گردیده، خود را با اُرکسترازیسیونی از خط، والور، نور، تاریکی، تأکید، صراحت و ابهام روبه‌رو می‌بیند. در اینجا نیز شکل و فضای «مثبت» طرّاحی به یکباره قطع نمی‌شود و از طریق خطوط و لایه‌های ملایم تاریکی، با فضای اشغال نشده (منفی) رابطه برقرار می‌سازد.

برای پی بردن به تحولی که لئوناردو، به لحاظ جستجوهایش در ساختار، تناسبات، نظم، هماهنگی و انسجام، در طراحی به‌وجود آورده، این طرح را با طرّاحی شونگاور (۴۸) که از چین و شکن لباس حضرت مریم (ع) انجام داده است، مقایسه کنید. در طراحی شونگاور، با وجود ملاحت خاص خود، سطوح «منقسم» است. درحالی که طراحی لئوناردو دارای فضایی «منسجم» می‌باشد.

جورجیو واساری[1]، نقاش، معمار و تاریخ‌نگار دورهٔ رنسانس در مورد یکی از روشهای کار لئوناردو چنین می‌نویسد :

«در بسیاری موارد لئوناردو، ابتدا، حجم اندامی را که می‌خواست در پرده‌هایش به کار گیرد، با گِل می‌ساخت و سپس پارچه نازکی را در دوغ‌آبِ گچ فرو می‌برد و روی آن می‌چسباند. پس از اینکه شکل چین و چروک مورد نظر را به آن می‌بخشید، با قلم‌موی کوچکی، و در مایه‌های خاکستری، از روی آن به طرّاحی می‌پرداخت.»[2]

در مجموعهٔ آثار متنوع لئوناردو دوازده عدد از این طرحها موجود است : پنج عدد در مجموعهٔ گومتزدُبهاک، سه عدد در لوور، سه عدد در یوفتینزی و یک عدد در موزهٔ بریتانیا.

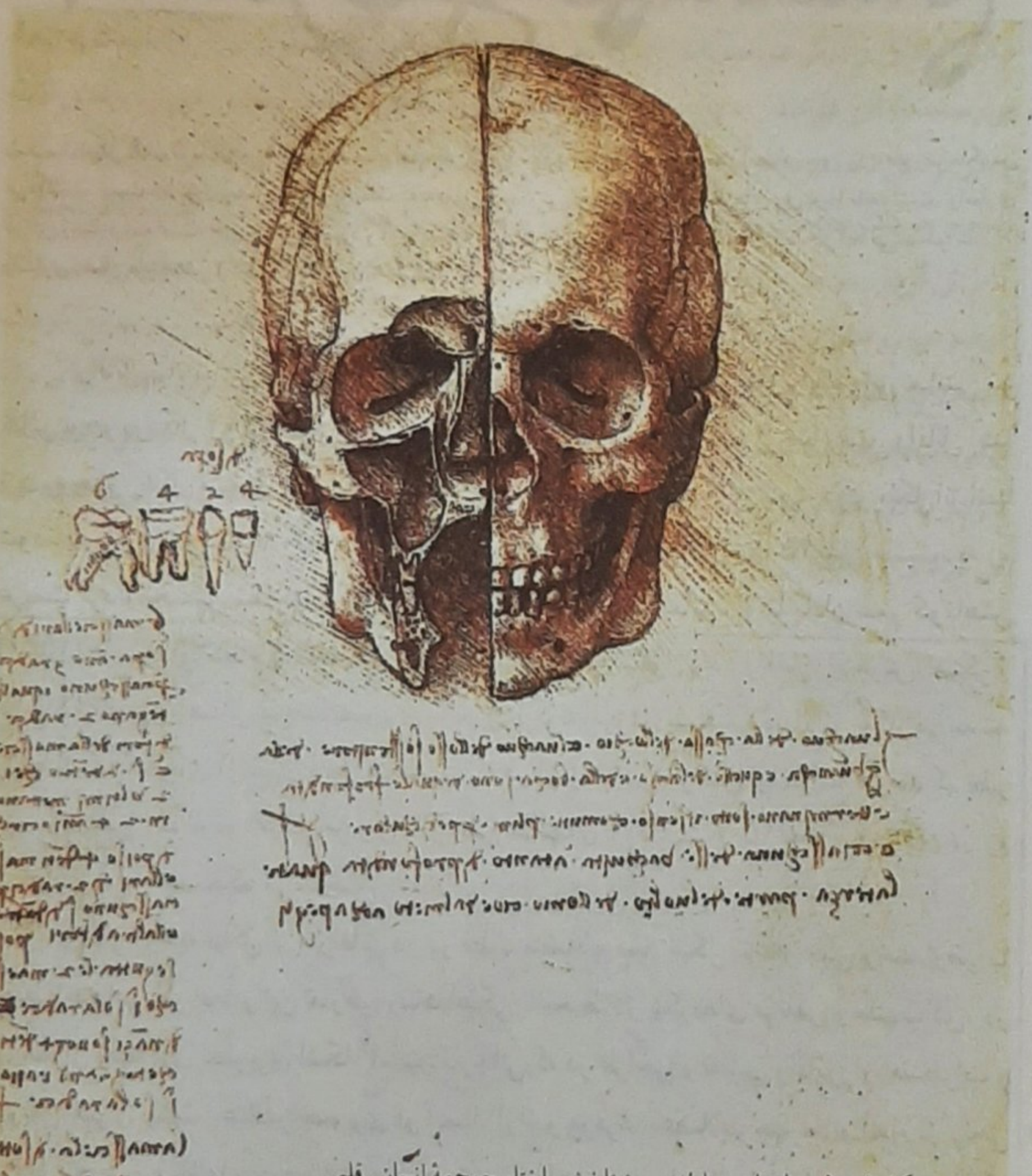
نمونه‌ای از تلاش لئوناردو برای تمرینِ حرکت، حالت و جهتِ دستها و انگشتان برای چهره و دست پرده‌ای که هم‌اکنون در نشنال گالری، واشنگتن دی. سی. موجود است. لئوناردو برای اجرای این طرح ابتدا زمینهٔ کاغذ را با لایه‌های نخودی رنگ آماده ساخته و سپس با قلم آهنی دستها را طراحی نموده است. لئوناردو برای تأکید بر کیفیّت جسمی طرح، در مرحلهٔ نهایی، با مدادِ سفید (گچی) نورهای شدید را بر روی انگشتان دست معرفی نموده، دستانی شکیل آفریده است.

۱ـ Georgio Vasari (1511 - 1574).

۲ـ جورجیو واساری، «شرح احوال هنرمندان»، ۱۵۵۰ م، ص ۲۵۶.

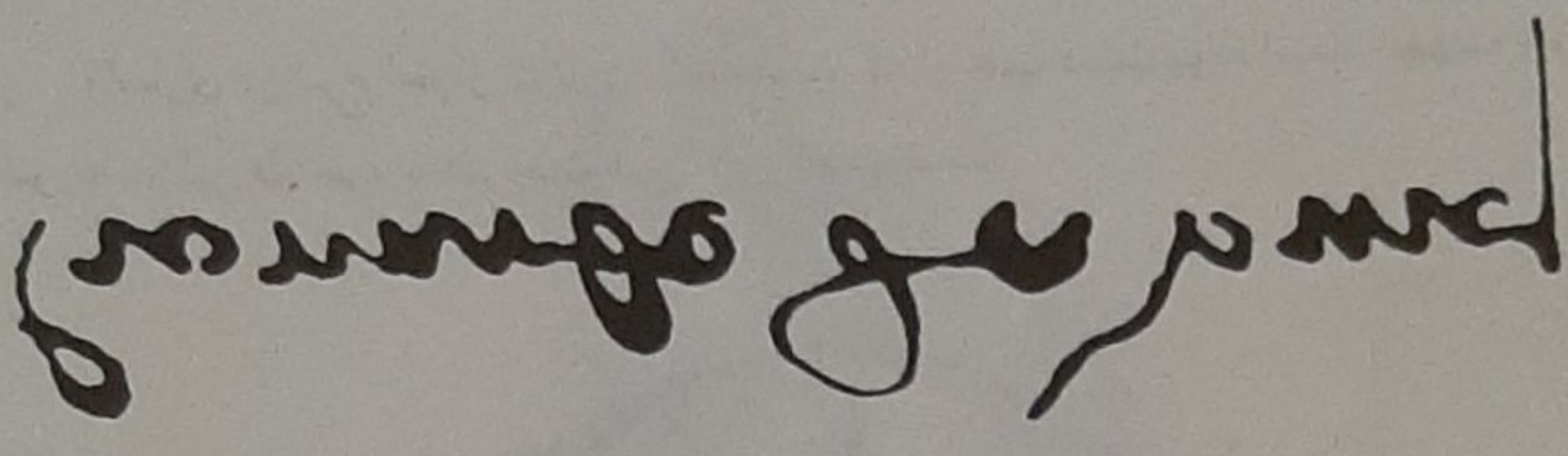
شکل ۴ ــ ۵ ــ لئوناردو داوینچی، «تمرین برای دستها»، قلم آهنی و مرکب قهوه‌ای بر روی کاغذ، ۱۵۰× ۲۱۲ م م، حدود ۱۴۷۴ م.

واساری در شرح احوال لئوناردو گفته است که او چپ دست بوده است. جهت حرکت هاشورها در این طراحی، به صراحت مبیّن این واقعیت هستند.



شکل ۵ــ۵ ــ لئوناردو داوینچی. شناخت ساختار جمجمهٔ انسان. قلم آهنی و مرکب، ۱۳۹×۱۸۹ م م. ۱۴۸۹.

نخستین تجربیات لئوناردو در پیوند با آناتومی اندام انسان با بررسی و تحلیل اندام جمجمه آغاز شد. او مطالعات خود را با مرکز فرماندهی اندام انسان آغاز نمود و سپس، تدریجاً، به مطالعهٔ سایر قسمتهای اندام انسان پرداخت. طراحی دقیق، تقسیم‌بندیها و توضیحات لئوناردو با گذشت بیش از پانصد سال، با امروزی‌ترین تصویرسازی معاصر، در ارتباط با موضوع، برابری می‌کند.



شکل ۶ ــ ۵ ــ لئوناردو نه‌تنها با دست چپ کار می‌کرد، بلکه کلیّهٔ یادداشتها و حتی امضای خود را به‌صورت معکوس می‌نگاشت. دست‌خط فوق امضای لئوناردو است که به‌صورت معکوس در بسیاری از نوشتارهای وی به‌جا مانده است. واساری در این زمینه نوشته است : «او چپ دست بود و از راست به چپ نیز می‌نوشت... دست‌خط او را فقط در آینه می‌شدخواند...». واساری، همان مآخذ، ص ۲۶۵ ــ ۲۶۴.

رافائل سانزیو[۱]، (۱۵۲۰ــ ۱۴۸۳ م) در اوربینو متولد شد. پدر رافائل، جیووانی سانتی[۲]نیز نقاش بود و در سال ۱۴۹۴، در شرایطی که رافائل یازده سال بیشتر نداشت، از دنیا رفت. رافائل ابتدا نزد پروجینو[۳] به‌کار مشغول شد. سپس به فلورانس رفت تا از نزدیک با کار لئوناردو و میکل‌آنژ آشنا شود. پس از آن در سال ۱۵۰۸ بنا به دعوت جولیوس دوم، زمانی که تنها ۲۵ سال داشت، به رُم عزیمت کرد و نخستین سفارشات خود را برای کلیسا به انجام رساند. او تا پایان عمر کوتاهش (۱۵۲۰) در رُم باقی ماند و به انجام سفارشات کلیسا و دربار مشغول بود. رافائل، تیزهوش، مبتکر و سریع‌الانتقال بود و مسائل پیچیدهٔ تصویری را بدون هرگونه آموزش مستقیمی در اثرش به‌کار می‌بست، و یا با اندک اشاره‌ای از سوی دیگر هنرمندان، که در آن زمان در اطرافش بودند (سه هنرمند کم نظیر دوره رنسانس : لئوناردو، میکل‌آنژ و رافائل بین سالهای ۱۵۱۲ ــ ۱۵۰۸ به‌طور همزمان در رُم بودند)، اثرش را مستحکم می‌ساخت:

از نظر روحیه میکل‌آنژ و رافائل در دو قطب متضاد بودند. میکل آنژ ناراضی و متعارض با محیط اجتماعی اش بود و این تعارض و ناهماهنگی با محیط در پیکره‌های مرتعش و ملتهب‌اش، در هر یک از زمینه‌های تصویری آشکار است. درحالی که در طراحی و نقاشی رافائل از اضطراب و تشویش خبری نیست. عناصر تصویری او ایستا، آرام و موقّرند. عضلات چهره‌ها و اندام از رنجی غیرقابل تحمل و بی‌انتها به درد نیامده و درهم فرو نرفته‌اند. چهره‌ها صاف، تابناک و مصفایند و اگر زمانی ساختار چهره‌ها مورد بررسی قرار گیرند، حالت آرامبخش انسان شریفی را القا می کنند که به

---

۱ ــ Raffaello Sanzio (1483 - 1520).

۲ــ Giovanni Santi (? - 1494).

۳ــ Pietro Perugino (c. 1445 - 1523).

رؤیای شاعرانه‌ای فرو رفته است. در آثار رافائل از کشمکش و ناشکیبایی خبری نیست و پیچش و گرفتگی عضلاتِ آثارِ میکل‌آنژ، جای خود را به اندامی آرام و رؤیایی داده‌اند.

از ویژگیهای نقاشی و طراحی در دورهٔ رنسانس، مطالعه طبیعت ــ و نه تقلید آن ــ بود. به همین منظور رافائل و دیگر هم‌مسلکانش برای اجرای هر پرده مطالعات بی‌شماری از روی طبیعت به انجام می‌رساندند. این هنرمندان تنها به همین مورد اکتفا نکرده، بلکه به منظور مطالعهٔ دقیق‌تر، پوشش اندام را در مراحل نخستینِ اجرا، به‌کناری نهاده، حتی در بسیاری از موارد، برای آشنایی بیشتر به تناسبات اندام و حرکات عضلات و پیوندشان با یکدیگر، پوست و لایهٔ صوری را نیز کنار کشیده تا شناختشان کامل‌تر گردد. در طراحی «کودک مسیح (ع) و سنت جان» که از روی مدل زنده و زمینی برای موضوعی روحانی، انجام گرفته است، رافائل با قلم آهنی و مرکب، حرکات نرم و سریع کودک مسیح(ع) و سنت‌جان را در شرایط و حالات مختلف طراحی نموده تا مناسب ترین آنها را برای پردهٔ نهایی انتخاب نماید. خط در این طراحی، و با توجه به تعلیمات استادان فلورانسی، کیفیتی نرم و سیال دارد و با کم‌رنگ و پررنگ شدن، سبک و سنگین گردیدن، متحرک و ایستا شدن، حالتی زنده به خود می‌گیرد و هر لحظه از طراحی را برای بیننده تازگی می‌بخشد.

شکل ۷ ــ ۵ ــ رافائل سانزیو. «کودک مسیح (ع) و سنت‌جان» طراحی با قلم‌آهنی و مرکب.

شکل ۸ ــ۵ ــ رافائل سانزیو. بخشی از اثر. قلم نقره بر روی زمینهٔ آماده شده با جسو (Gesso). موزهٔ اشمولین، اکسفورد.

یکی از شیوه‌های طرّاحی در دورهٔ رنسانس استفاده از قلم نقره‌ای بر روی سطوحی بود که با جسو اندود شده بودند. جسو مخلوطی است از گچ تصفیه شده، با مقدار کمی از چسب مایع پوست خرگوش (سریشم فرنگی) و آب. این ماده را پس از این که آماده شد به‌وسیلهٔ قلم‌مو بر روی سطح کاغذ، مقوا یا تخته می‌کشند و پس از خشک شدن، با قلم نوک تیزی از جنس نقره، روی آن طراحی می‌کنند. خطوطی که قلم نقره‌ای روی سطح جسو ایجاد می‌کند، ابتدا کم‌رنگ است، ولی به‌تدریج خطوط در مجاورت اکسیژنِ هوا اُکسیده می‌شوند و تیره می‌گردد.

این طرح با استفاده از روش فوق به اجرا درآمده و برای ما به یادگار مانده است.

تمرین

– یک قطعه پارچه یا ملافهٔ مندرس (به ابعاد حداقل ۲۰۰×۱۰۰ سانتیمتر) را انتخاب کنید. آن‌را روی دیوار آویزان نموده، به سلیقهٔ خود چین و چروکهای متنوعی روی آن ایجاد نمایید. سپس با گِل رُسی که از قبل آماده و وَرزداده شده است، روی یک تخته از جنس پنج لا یا نوپان، به قطر $1\frac{1}{2}$ سانتیمتر و به ابعاد ۷۰×۵۰ سانتیمتر، عیناً، همان چین و چروک پارچه را، (مانند یک نقش برجسته)، با گِل رُس بازسازی نمایید.

– پس از آن که گِل‌رس، در مجاورت دمای ملایم هوا خشک شد، آن را با رنگ سفید مات، رنگ‌آمیزی کنید.

– بعد از آن که رنگ سفید نقش برجسته خشک شد، آن را در شرایطی قرار دهید که نور تنها از یک سمت به آن بتابد.

– سپس با استفاده از کاغذ طراحی به ابعاد ۷۰×۵۰ سانتیمتر و زغال طراحی، کتته فشرده و یا مداد B_4 از روی آن، طراحی کنید (حداقل پنج مورد با جهت تابش نورهای متنوع).

طراحی در شمال اروپا

آلبرت دورر (۱۵۲۸ ــ ۱۴۷۱م)

ماتیاس گرونوالد (حدوداً ۱۵۲۸ ــ ۱۴۷۵م)

رنسانس در شمال اروپا

نهضت رنسانس در شمال اروپا، شاید به‌دلیل وجود رشته کوههای آلپ، که خط منقسمی بین سرزمینهای شمالی و جلگه‌های جنوبی ترسیم می‌کند، تا سال ۱۵۰۰ م آغاز نشد. سرزمینهای فلاندر تا این سال در انزوای نسبی دوران کوتیگ به‌سر می‌بردند و از سنت و مضامین قرون وسطی[1] پاسداری می‌کردند. باززایی در سرزمینهای شمالی همزمان با دیزیدرو اراسموس[1]، مارتین لوتر[2] (جنبش اصلاح دینی) آلبرت دورر[3] و ماتیاس گرونوالد[4] آغاز شد.

آلبرت دورر درسال ۱۴۷۱ م در نورمبرگ متولد شد. پدرش جواهر ساز و نقرکارِ (قلمزن) روی فلزات بود. ابتدا او نزد پدر و در سالهای ۹۰ــ ۱۴۸۶ نزد میخاییل ولگمات[5] آموزش دید. سپس درسال ۱۴۹۰ آغاز به سفر نمود و به شهرهای کُلمار، بازل و اشتراسبورک مسافرت کرد. در سال ۱۴۹۴ ازدواج کرد و در همین سال بنا به تشویق همسرش، برای آشنایی با نهضت باززایی در جنوب، عازم ایتالیا (ونیز) شد. پس از بازگشت از این سفر، تحت تأثیر اومانیستهای ایتالیایی و به‌ویژه مانتینا[6] و لئوناردو به آفرینش طراحی و حکاکی پرداخت. دورر پس از بازگشت از نخستین سفر خود به ایتالیا در نورمبرگ اقامت گزید و به طرّاحی و حکاکی روی چوب و فلزات و چاپهای دستی برای کتابها پرداخت. او در سال ۱۵۰۵ م مجدداً به ایتالیا سفر کرد و این بار مدت دو سال در ونیز بود.

۱_ Desiderus Erasmus (1466 ? - 1536) اومانیست، اصلاح‌طلب مذهبی و نویسنده آلمانی

۲_ Martin Luter (1483 - 1546).

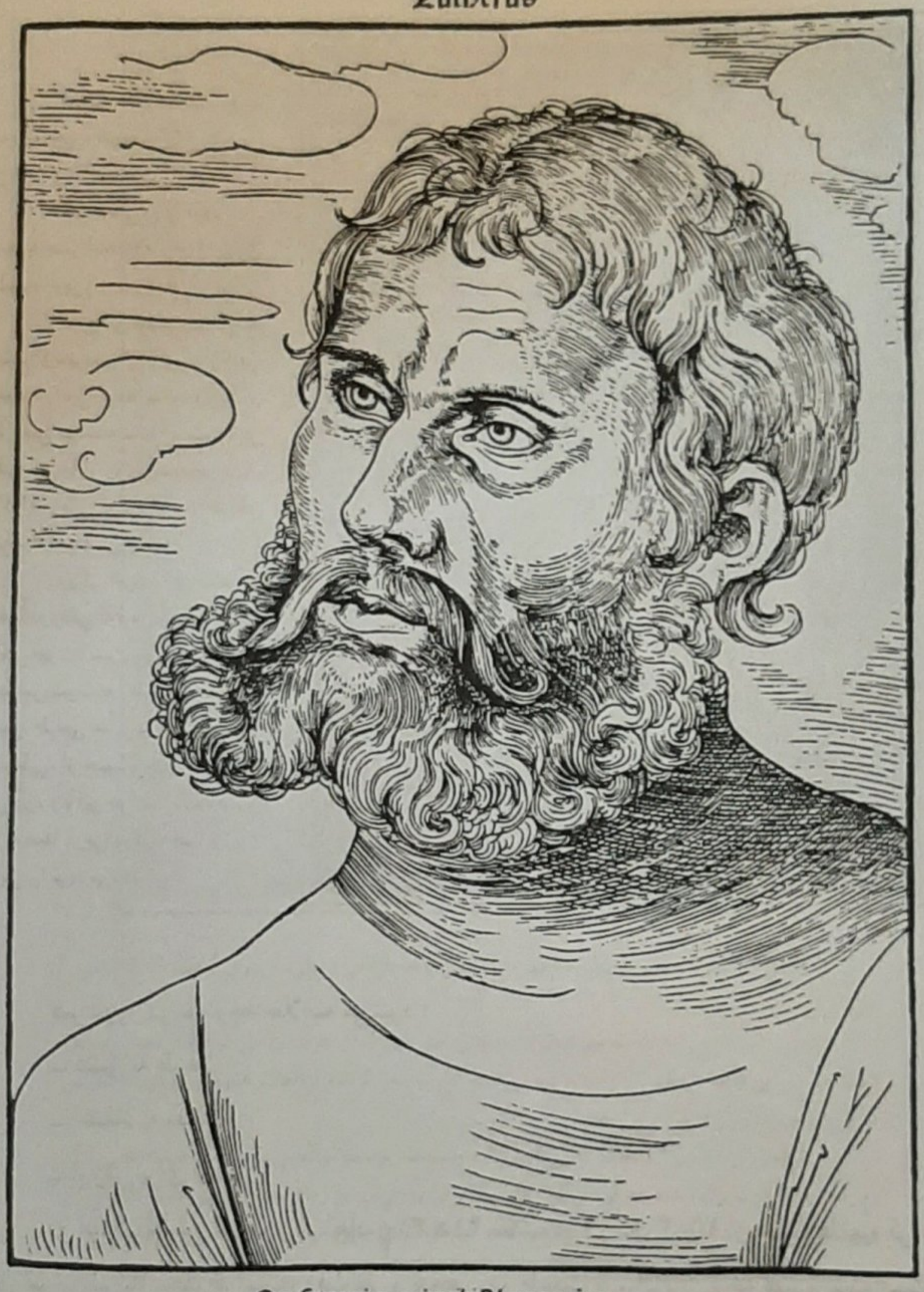
اومانیست، اصلاح‌طلب مذهبی و نویسندهٔ آلمانی. او نخستین فردی است که برخلاف دستور پاپ، کتاب مقدس را به آلمانی ترجمه کرد و «نهضت اصلاح دینی» را در آلمان رهبری نمود.

۳_ Albrecht Dürer (1471 - 1528).

۴_ Mathias Grünewald (c. 1475 - 1528).

۵_ Michael Wolgemut (1434 - 1519).

۶_ Andrea Mantegna (c. 1431 - 1506).



Quęſitus toties, toties ubi Rhoma perirus
En ego per Chriſtum viuo Lutherus adhuc
Vna mihi ſpes eſt, quo non fraudabor, Ieſus
Hunc mihi dum teneam perfida Rhoma vale.

شكل ٩ ــ ٥ ــ لوكاس كرانَخ، «مارتين لوتر»، ١٥٢٢، $\frac{1}{2}$ ٢٠×٢٨ سانتيمتر، موزة آلبرتينا، وين.

شکل ۱۰ ــ ۵ ــ آلبرت
دورر، «چهرهٔ هنرمند در ۱۳ سالگی»،
$19\frac{1}{2} \times 27\frac{1}{2}$ سانتیمتر.
قلم نقره بر روی کاغذ آماده شده با جسو (Gesso)، ۱۴۸۴، موزهٔ آلبرتینا، وین.

دورر این چهره را زمانی که بیشتر از سیزده سال نداشت، از چهرهٔ خود طراحی کرده است. در بالای طراحی نوشته شده است: «این طراحی را از روی آینه، در سال ۱۴۸۴، زمانی که کودک بودم طراحی کردم.» آلبرت دورر

ویژگی اثر در این است که دقیقاً در زمانی که قرون وسطی لحظات پایانی خود را سپری می‌کرد، نوجوانی حساس نسبت به زمان، با اعتماد به نفس، طرحی مقابر با موازین قرون وسطی، از چهرهٔ خود به‌وجود می‌آورد و با این حرکت زنگ ناقوسی را به صدا درمی‌آورد که فضا و زمان نوینی را نوید می‌دهد.

هنر دورر در سه وجه خلاصه می‌شود:

ـ عشق به طبیعت

ـ اعتقاد به مذهب

ـ ارزش برای انسان

در آبرنگ لطیفی که دورر در ابعاد $31\frac{1}{2} \times 41$ سانتیمتر، درسال ۱۵۰۳ از علفزارها تهیّه کرده، و در موزهٔ آلبرتینا محفوظ است، دقّت‌نظر و تفحص در طبیعت به سالم‌ترین وجه تصویر شده است. در این آبرنگ حساس دورر کوشش دارد تا کل عالم اکبر را در گوشه‌ای از این عالم صغیر تجربه کرده، بیننده را نیز در این کشف و شهود خود سهیم سازد. خاک مرطوب و آرام پایین آبرنگ تدریجاً، از طریق ساقه‌ها و برگهای پهن و سوزنی فعّال می‌شود. سپس این بخش پرتحرک به فضای اشغال نشدهٔ بالای تصویر منتهی می‌شود و به آرامی در آن حل می‌گردد. این آبرنگ در عین حال که توجه و عشق

شکل ۱۱ ــ ۵ ــ آلبرت دورر، «چهرهٔ مادر هنرمند»، طراحی زغالی، بر روی کاغذ، ۱۵۱۴، موزه ملی، برلن.

دورر این طرح را به فاصله سی سال از نخستین چهره‌ای که از خود طراحی کرد، به انجام رسانده است. او در این فاصله زمانی، ازدواج نمود و دوبار به جنوب سفر کرده و از تعالیم هنرمندان دورهٔ رنسانس مترقی، و به‌ویژه لئوناردو بهره برده است.

طراحی آزاد و روان و خطوط پُرزدار زغال، جسمیت پوست سالخورده و زمان دیده مادر را که روزگاری با طراوت بوده است، معرفی می‌کند. دانش آناتومی دورر در این زمان آنچنان عمیق است که از ورای پوست و عضلات تکیدهٔ چهرهٔ مادر، ساختار شکننده استخوانبندی چهره فرتوت او را معرفی می‌دارد.

دورر را به طبیعت، برای بیننده آشکار می‌سازد، از نظر علمی نیز قابل بررسی است. بوته‌های بومادران، بارهنگ و گل‌زرد که از نظر پزشکی دارای خواص طبی هستند به روشنی و آسانی در تصویر قابل تشخیص‌اند و چه‌بسا برای شناسایی این دسته از گیاهان، در آموزش پزشکی، با این دقت و صراحت تصویر شده‌اند.

شکل ۱۲ ــ ۵ ــ آلبرت دورر، «علفزار»، آبرنگ، $\frac{1}{2}$۳۱×۴۱ سانتیمتر. ۱۵۰۲، موزهٔ آلبرتینا، وین.
بوته‌های بومادران، بارهنگ و گل‌زرد که از نظر پزشکی دارای خاصیت‌اند با دقت و وسواس بسیار زیاد عینیت یافته‌اند و در تصویر قابل تشخیص‌اند.

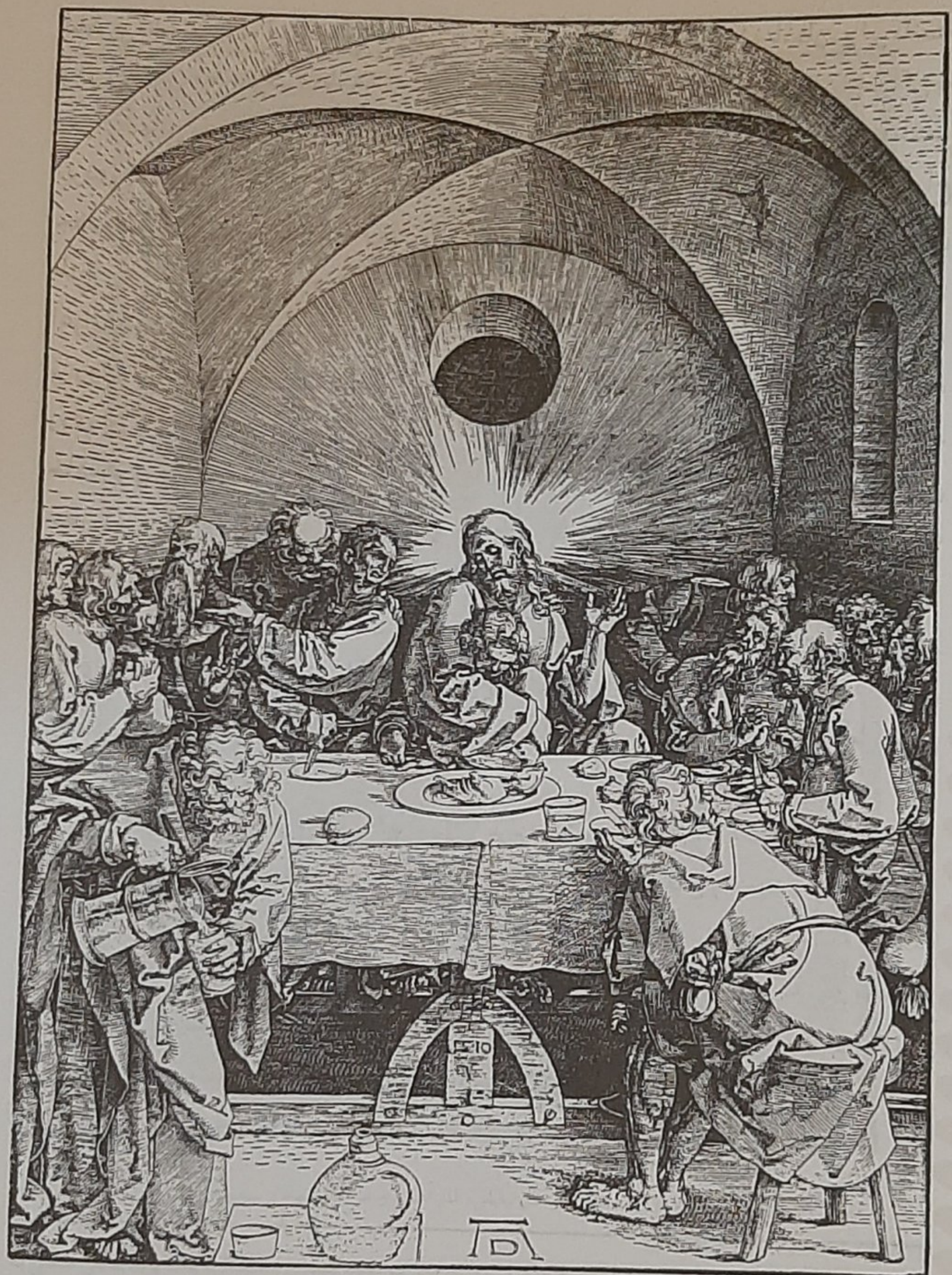
مورد مشهور دیگری از آثار دورر در پیوند با مطالعه دقیق و ظریفِ طبیعت، آبرنگی است که او از خرگوشی طراحی کرده است. این آبرنگ که متعلق به سال ۱۵۰۲ است به احتمال زیاد از روی

طبیعت و در داخل کارگاه انجام یافته است (به بازتاب قاب پنجره در مردمک چشم خرگوش توجه شود). اندام خرگوش با موهای نرم و ظریفش در مایهٔ گرم (قهوه‌ای، نخودی، کِرِم) و سایهٔ آن در قالب رنگ مکمل آن، سرد (خاکستری)، انجام یافته است.

دورر در طول فعالیت پربارش، افزون بر آثار نقاشی، حدود هزار طرّاحی، حکاکی، کنده‌کاری و آبرنگ از خود به‌جای گذاشته است که موضوعات مذهبی بخش وسیعی از آن را شامل می‌شود.

شکل ۱۳ ــ ۵ ــ آلبرت دورر، آبرنگ، $\frac{1}{2}$۲۲×۲۵ سانتیمتر، ۱۵۰۲، موزهٔ آلبرتینا، وین.

شکل ۱۴ ــ ۵ ــ آلبرت دورر، حضرت مریم و کودکی مسیح (ع)، حکاکی بر روی فلز، ۱۵۱۸.
نمونه‌ای از چاپهای دستی دورر در ارتباط با موضوعهای مذهبی.



شکل ۱۵ ــ ۵ ــ آلبرت دورر، آخرین شام حضرت مسیح (ع)، حکاکی بر روی فلز، ۱۵۱۰.
نمونه‌ای از چاپهای دستی دورر در سدهٔ پانزدهم در ارتباط با موضوعهای مذهبی.

شاید بی‌مناسبت نبوده است که ارسموس[1] او را با آپلز[2] نقاش عهد کلاسیک باستان، برابر دانسته و او را «آپلز خط مشکی»[3] نامیده است. برخی از آثار دورر در مرحلهٔ طراحی و یا حکاکی به اجرای نهایی رسیده‌اند و تعداد دیگری از آنها پیش طرحهایی برای پرده‌های نقاشی هستند. اتودی که دورر از دستهای درحال نیایش انجام داده در اصل تمرینی برای پردهٔ نقاشی معراج حضرت مریم (ع) بوده است. اصل این اثر در آتش‌سوزی شهر مونیخ از میان رفت. ولی همین طرح $19\frac{1}{2} \times 29$ سانتیمتری، نمایانگر اعتقادات عمیق مذهبی اوست. اندام دست به‌طرز اغراق‌آمیزی بلند و کشیده طراحی شده تا کیفیت ملکوتی آن را تشدید کند. اصل این طراحی، بر روی کاغذ آبی متمایل به خاکستری اجرا شده است و سپس با رنگهایی از همین خانواده روی آن کار شده است. رابطهٔ بین فضای تاریک و بخشهای روشنِ دست با لایه‌های آبی ـ خاکستری پوشانده شده است، و از آنجا که هنرِ دورر صراحت دارد، برای رسیدن به این منظور(با مرکب سفید) بخش روشن دستها، از طریق هاشورهای بسیار حساس و منظم، تقویت شده است.

مچ دست و لبهٔ آستین به یکباره قطع نمی‌گردند، بلکه با لایه‌های ملایم خاکستری در فضای آزاد طرح رها می‌شوند. اگرچه این طرح برای دستهای قدیس سمت راست پردهٔ اصلی نقاشی، اتود شده است، ولی به لحاظ دانش تصویری و ایمان مذهبی دورر به اثری کامل تبدیل شده است.

در طرح دیگری متعلّق به سال ۱۵۲۱، دورر پیرمرد ۹۳ ساله‌ای را در مایه‌های آبی ـ خاکستری طرّاحی کرده است که با وجود کهولتِ سن، همچنان دارای اعتماد به نفس و متعهد به زندگی است. دست پیرمرد مُعرّف دستانی کار کرده و زحمت کشیده است و چین و چروک به هم بافته شدهٔ عضلات چهره و پیشانی، این ویژگی دست را، که بخش عمدهٔ آن پوشیده شده است، کامل می‌کند. در مجموع، در این طراحی، بیننده با انسان معتقد، متعارف، مقاوم و آبدیده‌ای روبه‌روست که گذر زمان شادی و غم، نیکی و بدی، رشادتها و شکستها را تجربه کرده و تمام آنها را نیز با استقامت و صبر از پیش‌رو برداشته است.

۱ـ Desiderius Erasmus (1466 ? - 1536) اومانیست، اصلاح‌طلب مذهبی و نویسنده آلمانی

۲ـ Apelles نقاش یونانی قرن چهارم پیش از میلاد مسیح

۳ـ "the Apelles of black lines"

شکل ۱۶ ــ ۵ ــ آلبرت دورر، دستان درحال نیایش، قلم آهنی و مرکب سیاه و سفید، بر روی کاغذ آماده شده، $19\frac{1}{2} \times 29$ سانتیمتر، موزهٔ آلبرتینا، وین.

بین سالهای ۱۵۰۸ و ۱۵۰۹، شهروندان فرانکفورت برای محراب مذبح کلیسای دومینیگن، یک پردهٔ نقاشی مذهبی به دورر سفارش دادند. دورر برای انجام این پرده اتودهای بسیاری انجام داد و پس از آن نقاشی را به اجرا درآورد. سالها بعد این پرده در اختیار یکی از اعضای منتخب کلیسا قرار گرفت ولی پرده نقاشی در میان آتش‌سوزی محل اقامت این فرد از میان رفت. از این اثر تنها طرح دستهای قدیس سمت راست پرده موجود است، که در خورِ طراحی کامل و در خور مطالعه است.

شکل ۱۷ ــ ۵ ــ آلبرت دورر، چهره پیرمرد ۹۳ ساله، ۲۸×۲۱$\frac{۱}{۲}$ سانتیمتر. قلم آهنی و مرکب بر روی کاغذ، ۱۵۲۱، موزهٔ آلبرتینا، وین.

دورر این طرح را در سالهای آخر عمر خود انجام داده است و تلویحاً مُعرّف ذهنیت خود وی در پیوند با نیرومند بودن، پایداری و صبر در مقابل حوادث زمان می‌باشد. در بالای طرح، دورر به خط خود نوشته است: «پیرمرد با وجود ۹۳ سال عمر هنوز سالم و خوش‌بنیه است و در آنتورپ زندگی می‌کند.»

ماتیاس گرونوالد (حدود ۱۵۲۸ـ ۱۴۷۵ م) تنها چهار سال از دورر جوانتر بود و مرگ هر دوی آنها در سال ۱۵۲۸ م اتفاق افتاد. او در شهر ورسبرگ، باوریا متولد شد و نام اصلی او ماتیاس گوت‌آرت‌نیت‌آرت[1] است.

شکل ۱۸ ــ ۵ ــ ماتیاس گرونوالد، قدیس با چوبدستی، ۲۹×۳۶ سانتیمتر. تاریخ احتمالی طراحی ۱۵۱۵.

۱ــ Mathis Gothart Nithart

هر چند گرونوالد با دورر معاصر بود ولی روحیه‌ای متفاوت با وی داشت. دورر دارای روحیه‌ای آرام بود، درحالی که گرونوالد شخصیتی **مضطرب** داشت. دورر در **تعادل** با محیط اجتماعی‌اش فعالیت می‌کرد، گرونوالد در **تعارض** با زمانش به سر می‌برد. گرونوالد هرگز دست به آفرینش طراحی و حکاکی بر روی فلزات نبرد، درصورتی که بخش وسیعی از آثار دورر، آثار چاپی او را تشکیل می‌دهند.

خط در آثار دورر دارای صراحت است و کیفیتی «مشخص» و آرام دارد، در حالی که عامل خط در آثار گرونوالد شخصیتی «باز» و مشوّش دارد. نحوهٔ استفاده از خط در آثار گرونوالد مبیّن نیروی **درونی** انسانهاست. ولی خط در آثار دورر شخصیت **بیرونی** انسانها را معرفی می‌کند.

تمرین

- از دستهای خود پنج طراحی با مداد B_2 انجام دهید.
- از دستهای یک کودک ۹ـ۷ ساله پنج طراحی انجام دهید.
- از دستهای یک فرد میانسال پنج طراحی انجام دهید.
- از دستهای یک فرد کهنسال پنج طراحی انجام دهید.

پس از انجام تمرینهای فوق چهرهٔ یکی از گروههای سنی فوق را انتخاب کنید و پس از طراحی و مطالعات لازم روی چهره، سه طراحی از چهره و دستهای وی، با وسیله‌ای که خود انتخاب می‌کنید، انجام دهید.

گرونوالد در تعارض با زمانش به سر می‌برد

فصل ششم

اطوارگرایی و باروک

هدف رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :

ـ از طریق خطوط پُرتوان و سریع اندام انسان را با حفظ تناسبات روی کاغذ طراحی نماید.

رنسانس مترقی تا سال ۱۵۲۵ پایان می‌گیرد و دورهٔ فعالیت اغلب هنرمندان این عصر با مرگ طبیعی یا زودرسشان[۱] به انتها می‌رسد[۲]. ولی در فاصلهٔ بین سالهای ۱۵۲۵ تا ۱۶۰۰ م شیوه‌ای جایگزین سبک رنسانس مترقی می‌گردد که تا صد سال پیش با آن به صورت تحقیر آمیز برخورد می‌شد و آن را تقلیدی متصنع از آثار هنری رنسانس به‌شمار می‌آوردند. این دوران منطبق است با دورهٔ بحران سیاسی در تمام اروپا. این بحران با هجوم نیروهای اشغالگر فرانسوی و اسپانیایی (نخستین قدرتهای بزرگ امپریالیستی تاریخ معاصر) به ایتالیا آغاز می‌شود و در این فاصلهٔ زمانی، تأثیر مشخص و مستقیمی بر آثار هنرمندان به‌جای می‌گذارد. هنر متین، آرام و با وقار دورهٔ رنسانس مترقی جای خود را به هنری پُر التهاب، خرد ستیز و بی‌حایل می‌سپارد. ترکیب بندیهای منسجم، محکم و حساب شده شیوهٔ رنسانس مترقی جای خود را به ترکیب بندیهای متزلزل، غیر طبیعی و هوسناک می‌دهد که هنر اروپا کمتر شاهد آن بوده است. این طرز برخورد با عناصر تصویری که حتی در برخی از آثار نهایی میکل‌آنژ نیز آشکار است دقیقاً در پیوند با بحران سیاسی‌ای بود که در این زمان سرتاسر اروپا را فراگرفته بود. به طور خلاصه، این شیوه نه در تداوم شیوهٔ رنسانس مترقی، بلکه در تقابل با آن بود. اغلب مورخین، این دوره را اطوارگرایی یا شیوه‌گری[۳] می‌نامند و هنرمندانی نظیر پونتورمو[۴]، تینتورتو[۵] و ال‌گرکو[۶] در اسپانیا، مشخص‌ترین نمودهای آن در اروپا هستند.

---

۱ ـ لئوناردو ۱۵۱۹، رافائل ۱۵۲۰، دورر و گرونوالد ۱۵۲۸ م.

۲ ـ در این میان میکل آنژ یک استثناست. وی تا سال ۱۵۶۲ زنده بوده است.

۳ـ Mannerism

۴ ـ Jacopo da Pontormo (1494 - 1556/7).

۵ـ Jacopo Robusti Tintoretto (1518 - 1594).

۶ـ El Greco (1541 - 1614).

شکل ۱ ــ۶ ــ تینتورتو، «کمان کش»، یوفیزی، فلورانس.
نمونه‌ای از طراحی در دورهٔ اطوارگرایی (مانریسم) ایتالیا.

شکل ۲ ــ۶ ــ ال گرگو (۱۶۱۴ ــ ۱۵۴۱)،
«چهره یک زن با سر بند». قلم آهنی و مرکب. یکی از نمونه‌های نادر طراحی ال‌گرکو، از ال‌گرکو تنها دو یا سه طراحی به جا مانده است.

با گذر از این مرحلهٔ بحران، بین سالهای ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰ میلادی دورهٔ دیگری در هنر اروپا شکل گرفت که در تاریخ هنر، به نام «باروک»[۱] ثبت شده است. شاید اصطلاح باروک از واژهٔ پرتغالی «barroco»، به‌معنای مروارید ناصاف، مشتق شده باشد. عناصر تصویر در این دوره نه انسجام کلاسیک آثار طراحان و نقاشان رنسانس مترقی را در خود داشت و نه فضای متزلزل و مشوش آثار هنرمندان اطوارگرای سالهای ۱۵۲۵ تا ۱۶۰۰ م را معرفی می‌کرد.

در این شیوه، اندام و اشیا، به صورتی در ترکیب کلّ اثر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که احساس فضای تصنّعی صحنه‌های نمایش را به بیننده القا می‌کنند. انسان از کانون فضای تصویر به کناری رانده می‌شود و اشیا به ترتیبی که به زحمت کنار هم فراهم آمده‌اند، فضا را اشغال می‌کنند. در اینجا بر خلاف آثار دورهٔ کلاسیک رنسانس که عوامل تصویر، مجموعه‌ای «بسته» را آشکار می‌کنند، فضا «باز» می‌شود. شکل «سادهٔ» اندام، چین و چروک لباس و سایر ارکان ترکیب‌بندی، جای خود را به شکلی «رها» می‌بخشد و هنرمند از «سخت‌گیری» دوران کلاسیک رنسانس مترقی به «آزادی» می‌رسد. سطح دو بُعدی تصویر در آثار هنرمندان این دوره شکافته می‌شود و تلاش هنرمند در ایجاد نوعی بیکرانگی در فضای تصویر است.

سبک باروک دارای سه مرحله است:

ـ مرحله اول که پیوندی است میان شیوهٔ اطوارگرایی و باروک ۱۶۲۵ ـ ۱۵۸۵. کاراواجیو[۲] و برادران کاراچی[۳].

ـ مرحلهٔ دوم که اوج سبک باروک به‌شمار می‌آمد و سالهای ۱۶۷۵ ـ ۱۶۲۵ را در بر می‌گیرد. پیتربُل روبنس[۴]، آنتونی وان دایک[۵]، رمبراند وان راین[۶].

ـ مرحله نهایی یا تجزیه سبک باروک که سالهای ۱۶۷۵ تا ۱۷۵۰ را شامل می‌شود. یان‌وان‌هویزم[۷].

۱ـ Baroque

۲ـ Caravagio (1573 - 1610).

۳ـ Lodvico Carracci (1557-1619).
Annibale Carracci (1516 - 1609).
Agostino Carracci (1557 - 1602).

۴ـ Peter Paul Rubens (1577-1640).

۵ـ Sir Anthony Van Dyck (1599 - 1641).

۶ـ Rembrandt Van Rijn (1606-1669).

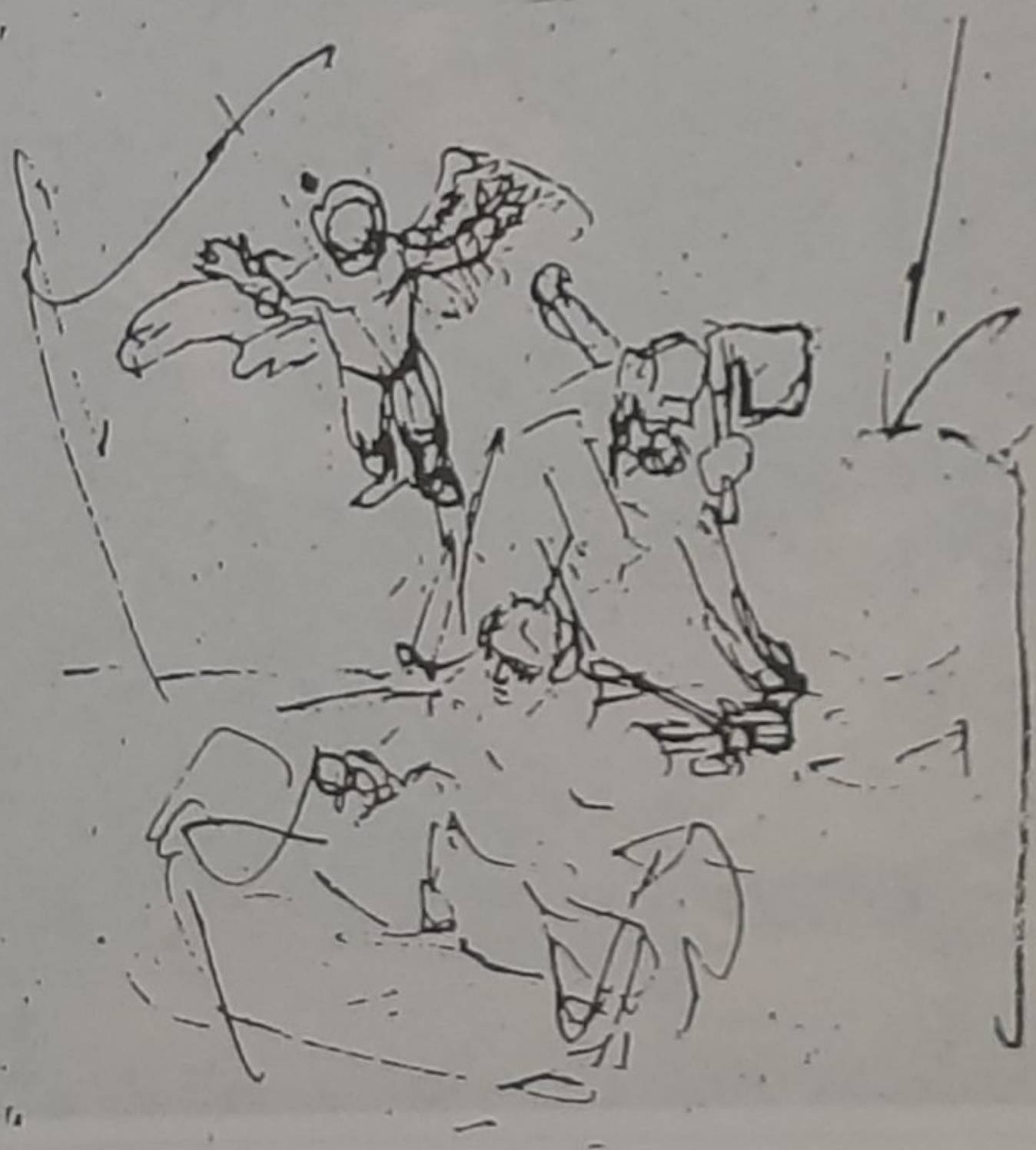
۷ـ Jan Van Huysum (1682-1749).

شکل ۳ ــ۶ ــ یان ورمیر. «درس موسیقی»، ۶۵ ــ ۱۶۶۲م ، ۶۴×۷۳ سانتیمتر. رنگ و روغن روی بوم.
عوامل ترکیب‌بندی بیننده را به یاد صحنه تئاتر می‌اندازد.

باروک در شمال: رمبراند، وان اُستاد، وان هویزم

تا قبل از حضور رمبراند در صحنه هنرهای تجسمی اروپا، طراحی به سه منظور انجام می‌شد و در میان آثار نقاشی هنرمندان به جای می‌ماند. نخست : آن دسته از آثار که صرفاً جنبهٔ آموزشی داشتند و نمونه‌هایی از تجربیات این هنرمندان با آموختن زبان تصویری مرتبط بود. دستهٔ دوم : آثاری که هنرمند برای دانش خود و آماده ساختن کار نهایی انجام می‌داد تا تمرین و نرمشهای لازم انجام گیرد و هنرمند تصوری دقیق نسبت به اثری که می‌خواهد بیافریند، پیش‌رو داشته باشد، و سوم : آن دسته از پیش طرحهایی که هنرمند برای سفارش دهندگان و حامیان آثار خود (اعم از شخصی و یا رسمی) به انجام می‌رساند تا این قبیل افراد و نهادها شناختی نسبی و کلّی نسبت به آنچه که سفارش داده‌اند، و هنرمند قصد انجامش را دارد، در ذهن داشته باشند.

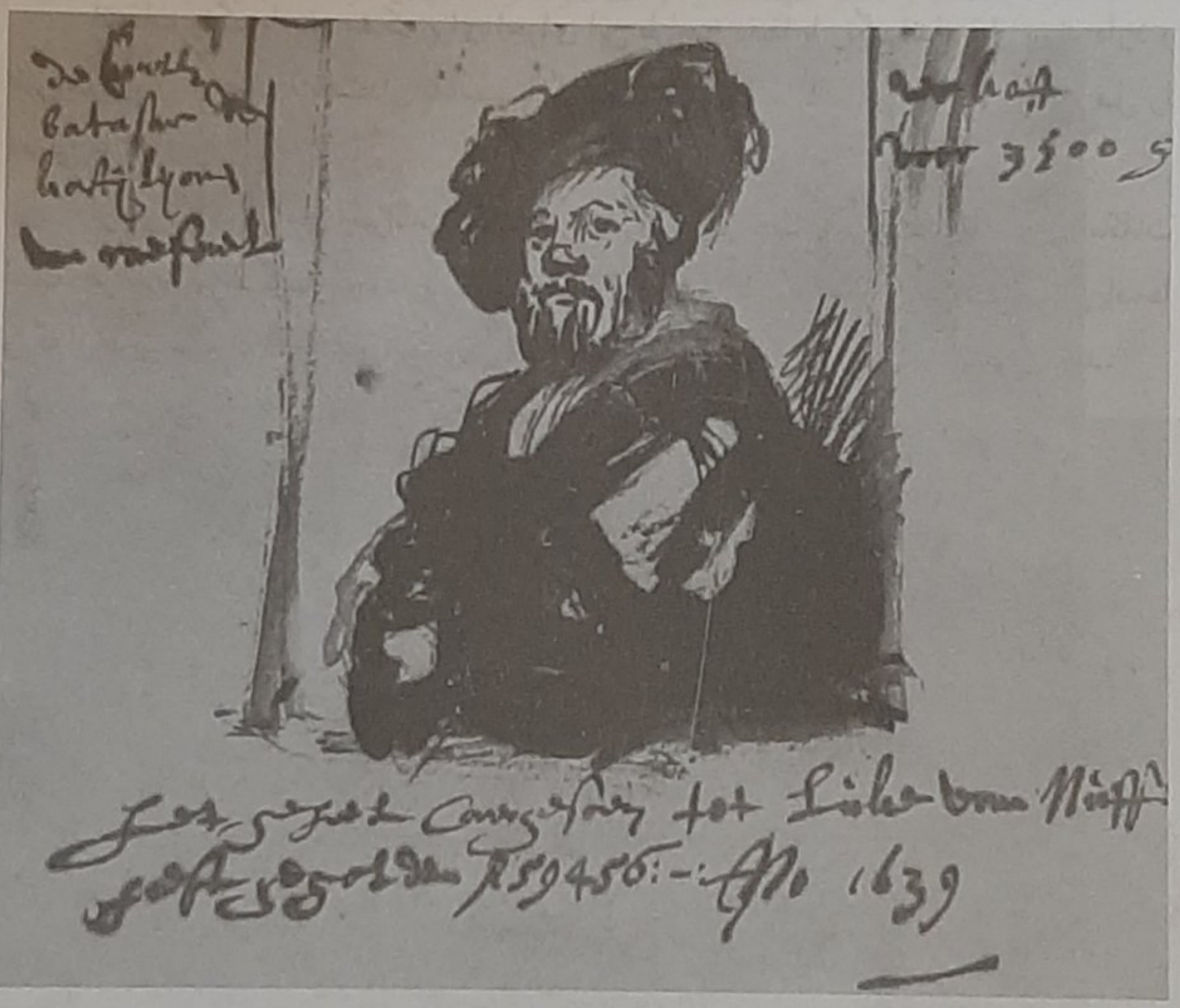
افزون به این سه مورد، رمبراند، برخورد جدیدی با طراحی نمود و طراحی را به مثابهٔ یک وسیلهٔ بیانی مستقل و قائم به ذات و نه به عنوان پیش طرح و اتود و زمینه‌ساز برای آثار نهایی، مطرح نمود.



شکل ۴ ــ۶ــ رمبراند. «طرح اولیهٔ خانواده مقدس با فرشته»، قلم آهنی روی کاغذ.

شکل ۵ــ۶ ــ رمبراند. شکل نهایی پرده «خانواده مقدس با فرشته»، رنگ و روغن روی بوم.

رمبراند در سال ۱۶۰۶ در لیدن متولد شد. نخست در دانشگاه لیدن در رشتهٔ زبان لاتین تجربه‌اندوزی کرد، ولی دیری نگذشت که دانشگاه را ترک گفت و ابتدا نزد نقاش نه چندان معتبری به‌نام یعقوب اسحاق وان سوانبرگ[1] و سپس حدود سال ۱۶۲۴ نزد پیترلاستمان[2]، در آمستردام، آموزش دید. ولی آنچه رمبراند در پیوند با طراحی و نقاشی انجام داد، بسیار فراتر از آموزشی بود که از این استادان فراگرفته بود و به سرعت به عنوان نقاش طراز اولی مطرح شد که از جانب انجمنهای شهری و صنفی و هم از جانب افراد متمکن سفارش دریافت می‌نمود. ولی دههٔ آخر عمر رمبراند با محنت همراه بود، تا آنجا که برای استمرار حیات، مجبور به حراج مایملک خود گردید.



شکل ۶ــ۶ــ رمبراند، قلم آهنی و آب مرکب، ۱۶۳۹، $20\frac{1}{2} \times 16$ سانتیمتر.

رمبراند این طراحی را با الهام از اثر رافائل که برای حراج به آمستردام آورده بودند رقم زده است. رمبراند افزون بر اینکه طراح، حکاک و نقاش برجسته‌ای بود، مجموعه دار نیز بوده و طراحی، نقاشی و اشیای نفیس جمع‌آوری می‌نموده است. در کلکسیون رمبراند تعداد بسیاری از نگاره‌های سنتی ایران (مینیاتور) نیز وجود داشت که رمبراند از روی آنها و سیاق خود، طراحی کرده است.

۱ــ Jacob Isaacsz Van Swanenburgh (1571-1638).

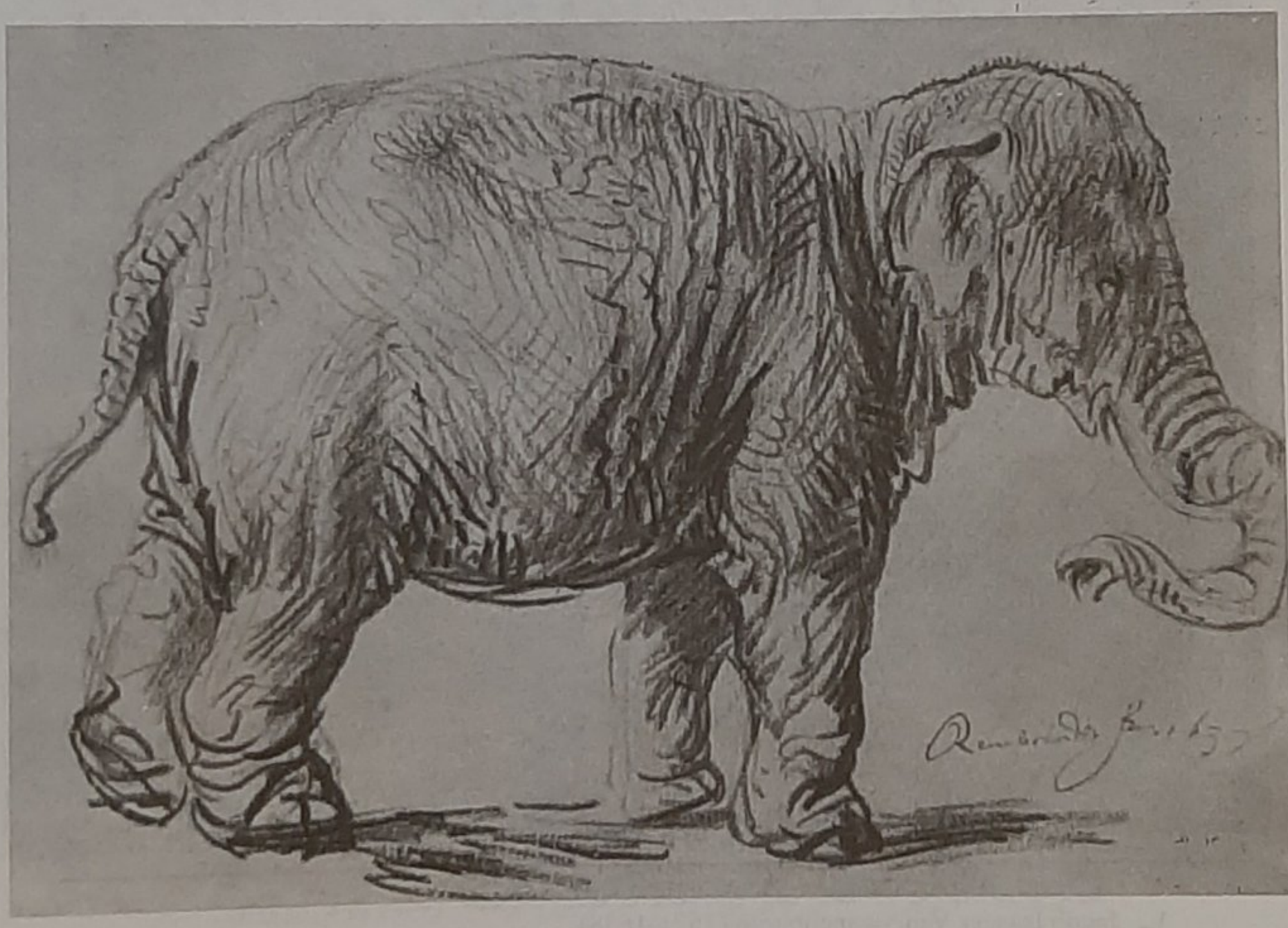
۲ ــ Pieter Lastman (1583 - 1633).

طراحی رمبراند دارای طراوت، انرژی و تحرک است. هم از نظر موضوع : چهره، منظره، اندام، موضوعهای مذهبی، اساطیری و نیز طراحی حیوانات تنوّع دارد. رمبراند مبتکرانه عمل می‌کند از نظر شیوه‌ها و روشهای به‌کار رفته : مداد، کنته فشرده، آب مرکب، قلم‌آهنی و زغال.

در طرحی که رمبراند با استفاده از پاستل از اندام یک فیل انجام داده است، با حرکات تند و روان قسمت پهن پاستل، حجم سنگین و توپر فیل را که به آرامی گام برمی‌دارد، بر روی کاغذ زبر طراحی آورده است. قسمتهای تاریک با تأکید خطهای تیره تقویت شده و با نیش تیز لبهٔ پاستل انسجامش حفظ شده است.

انتخاب رنگ پاستل مشکی برای اجرای این طراحی دقیقاً با رنگ اندام فیل پیوند دارد و ضربات آن، روی صفحهٔ بافت‌دار کاغذ، بسادگی جسمیّت سخت، کلفت و چین‌دار پوست فیل را معرفی می‌دارد.

از ویژگیهای طراحی رمبراند، سرعت عمل، تمرکز و بیان فضای مورد نظر، با حداقل امکانات است. طراحی رمبراند کیفیتی پویا دارد. دست او دائم در حرکت است و لحظه‌ای متوقف نیست و یافته‌ها را که از طریق چشم به ذهن منتقل شده و در آنجا تحلیل یافته‌اند بر روی صفحهٔ کاغذ منتقل می‌کند.



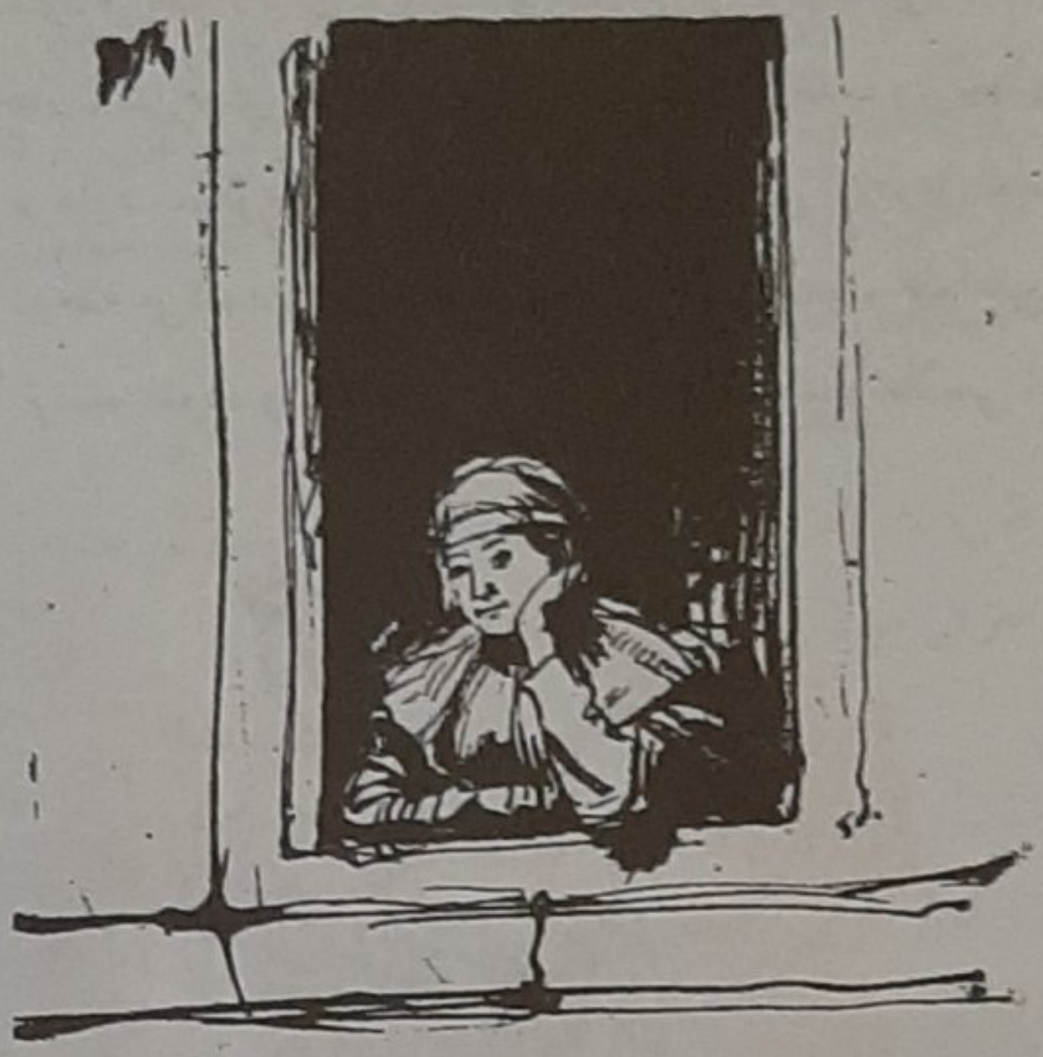
شکل ۷ــ۶ ــ رمبراند، پاستل مشکی، $35\frac{1}{2} \times 23$ سانتیمتر، ۱۶۳۷، موزهٔ آلبرتینا، وین.

به هنگام مطالعهٔ طراحیهای رمبراند، نمی‌توان تصور نمود، که حتی برای دقیق‌ترین و ظریف‌ترین اندام، دست او لحظه‌ای متوقف شده باشد. قلم رمبراند حرکت می‌کند، اثر می‌گذارد، فضا می‌آفریند و صفحهٔ بی‌رمق کاغذ را فعال و زنده می‌سازد و همراه با آن به بیننده نیز شادابی و طراوت می‌بخشد.

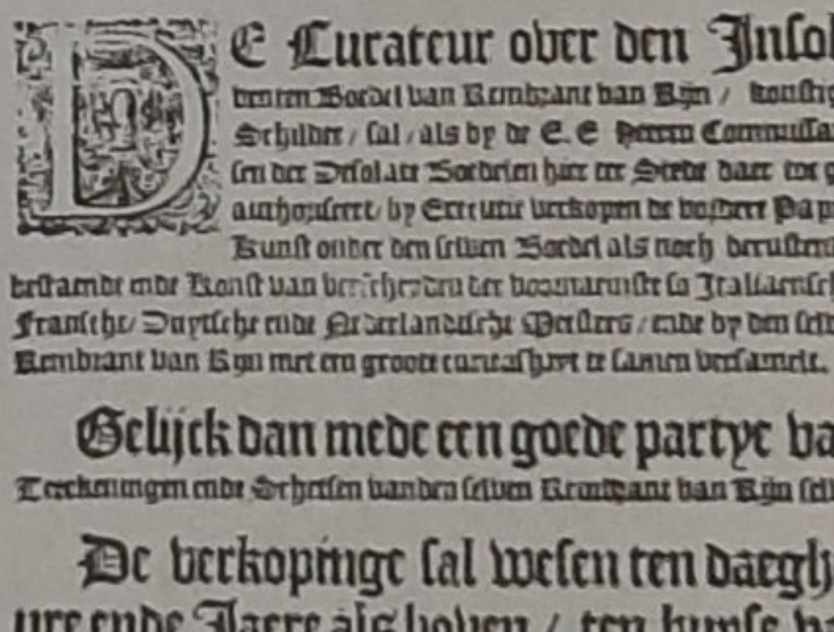
طراحی رمبراند، از مادری که در حال بافتن موی سر دخترش می‌باشد، دقیقاً اغلب ویژگیهای لازم را در پیوند با یک طراحی سریع، در بر دارد. سطوح تاریک سمت راست طراحی از طریق لعاب کمرنگ خاکستریها به اندام مادر و دختر دوخته می‌شود و سپس خطوط پرتحرک قلم‌مو و قلم‌آهنی، اندام مادر (ایستاده) و دختر (نشسته) را ترسیم نموده و بخشهای تاریک آن را در مایهٔ ملایمی از

شکل ۸ــ۶ــ رمبراند، «مادری در حال بافتن موی دخترش». آب مرکب و قلم آهنی، بر روی کاغذ. احتمالاً ۱۶۳۴، ۱۸×۲۳ سانتیمتر. موزهٔ آلبرتینا، وین.

سایه‌های زمینه استمرار می‌بخشد. در این طراحی بیننده با مجموعهٔ آزاد، رها و بی‌ادعای فضایی قرار می‌گیرد که از موضوعی بسیار معمولی و روزمره سرچشمه گرفته است.



شکل ۹ــ۶ــ رمبراند، «ساسکیا»، ۱۶۳۳ـ۳۶، قلم آهنی، قلم‌مو و مرکب بر روی کاغذ، $17\frac{1}{2} \times 23$ سانتیمتر، روتردام.



De Curateur ofter den Insol-
venten Boedel van Rembrant van Rijn / koninghs
Schilder / sal / als by de E. E Heeren Commissaris-
sen der Desolate Boedelen hare ter Stede daer toe ge-
authoriseert / by Extenue verkopen de voorsz. Papier
Konst ender den selven Boedel als noch berustende /
bestaende ende Konst van verscheyden der voornaemste Italiaensche /
Fransche / Duytsche ende Nederlandtsche Meesters / ende by den selven
Rembrant van Rijn met een groote curieuscheyt te samen vergadert.

Gelijck dan mede een goede partye van
Teeckeningen ende Schetsen vanden selven Rembrant van Rijn selven

De verkopinge sal wesen ten daeghe /
ure ende Jaere als boven / ten huyse van
Barent Jansz Schuurman / Waert in
de Keysers Kroon / inde Kalver straet /
daer de verkopinge voor deses is geweest.

Segget voort.

شکل ۱۰ ــ۶ــ رمبراند در دههٔ آخر عمر با مشکلات بسیار مالی و بی‌اقبالی از سوی جامعه، روبه‌رو بود. اعلان دیواری فوق که در سال ۱۶۵۸ نشر یافته است، خبر از حراج عمومی وسایل، آثار طراحی و چاپهای دستی رمبراند می‌دهد.

ادرین وان اُستاد[1] که اندکی از رمبراند جوانتر بود، در سال ۱۶۱۰ در هارلم، هلند، متولد شد. هر چند ادرین وان اُستاد آموزش نخستین خود رامدیون فرانس هالس می‌باشد، ولی به دو لحاظ از رمبراند تأثیر بسیار پذیرفت : نخست آنکه برای بیان موضوعهای مورد نظر خود، در طراحی، از شیوهٔ به کارگیری خط و لعابهای آب مرکب رمبراند تأثیر گرفت و دیگر آنکه برای ایجادِ فضا، بیان و ارتباط، از موضوعهای عادی و روزمره سود جست .افزون بر این آثار طراحی و حکاکیِ ادرین وان اُستاد به نوعی طنزآمیز است و همواره فضایی نیشدار و تمسخرآمیز را به بیننده القا می‌کنند.

در طرحی که اُستاد از یک قهوه‌خانه روستایی انجام داده است، این حالت طنز و استهزا با ضربات سریع قلم وی، در قالب روستاییانی که یا به صحبت مشغول‌اند و یا مشغول آشامیدن و غذا خوردن و چپق کشیدن می‌باشند، آشکار شده است. ابله و یا دلقک دهکده، در این طرح، ارزشی همسنگ سگ چمباتمه زده دارد. با این تفاوت که سگ رو به بیننده و ابله، که به همان سیاق لمیده است، پشت به بیننده دارد. سایر قسمتهای طراحی با پنجره‌ها ، طاقچه‌ها و بادیه وکتری انباشته شده

شکل ۱۱ــ۶ــ ادرین وان اُستاد، «قهوه‌خانهٔ روستایی». مداد، قلم‌مو و لایه‌هایی از آب مرکب، ۲۲×۱۷ سانتیمتر. موزهٔ آلبرتینا، وین.

۱ــ Adriaen Van Ostade (1610-1755).

و هرکدام به نحوی در ایجاد فضای شلوغ و پر ازدحام قهوه‌خانه سهمی دارند.

یان وان هویزم از آخرین نسل هنرمندان سبک باروک در شمال اروپا به شمار می‌آید. او فرزند جاستیوس وان هویزم[1] گل و بوته‌ساز هلندی است. او در سال ۱۶۸۲ در آمستردام به دنیا آمد و نقاشی

شکل ۱۲ ــ ۶ ــ یان وان هویزم. «گلدان» آبرنگ و پاستل، $24\frac{1}{2} \times 33$ سانتیمتر، موزهٔ آلبرتینا، وین.

---

۱ ــ Justus Van Huysum (1659 - 1716).

گلها را از پدر آموخت. اگر چه اغلب آثاری که از پدرش به جا مانده (حدود ۶۰۰ اثر) اجرایی خشک، متصنع و مقید دارند، ولی بر عکس، آثار طراحی او دارای تحرّک، انرژی و از نظر اجرا، جلوه‌ای «باز» دارند. این هنرمند و آثار طراحی‌اش نمودار آخرین تلاشها در قالب سبک باروک در شمال اروپاست.

شیوه باروک در فلاندر: روبنس، وان دایک

پیتر پُل روبنس در سال ۱۵۷۷ در آنتورپ (بلژیک) به دنیا آمد و نخستین آموزشهای طراحی و نقاشی را نزد نقاشان نه چندان معتبر محلی فراگرفت. پدرش نیز حقوقدان متنفذی از اهالی آنتورپ بود. دانش روبنس در مورد آثار عتیق و کلاسیک و نیز آشنایی او به زبان لاتین و دیگر زبانهای اروپایی عمیق بود. آثار تحقیقی و نوشتاری روبنس که مشتمل بر چندین مجلد است، دامنهٔ فعالیت او را به عنوان یک محقق، باستانشناس، تاجر و مهم‌تر از همه یک سیاستمدار، آشکار می‌سازد. روبنس برای نخستین بار در سال ۱۶۰۰ به عنوان دیپلمات به ایتالیا سفر کرد و مطالعاتی که از این رهگذر، در آثار میکل‌آنژ، تیسین، تینتورتو و کورجیو، انجام داد، به رشد و بلوغ هنری خود رسید. مراجعت او به آنتورپ، هشت سال بعد، صورت پذیرفت، در این زمان آنتورپ موقعیت خود را به عنوان یک مرکز تجاری بین‌المللی از دست داده بود و به عوض به مرکز فرهنگی «جنبش اصلاح دینی»، در فلاندر، مبدّل شده بود. روبنس در عین حال که یک طراح و یک نقاش طراز اول به شمار می‌آمد به عنوان دیپلمات و نیز سفیر فرهنگی به اغلب مراکز سیاسی و فرهنگی اروپا سفر کرد. در این مسافرتها، وی هم از تجارب هنری پیش کسوتان سایر نواحی، در زمینهٔ طراحی و نقاشی، سود بُرد و هم تأثیر لازم را به دیگر هنرمندان این نواحی بخشید. روبنس می‌نویسد :« همهٔ دنیا به منزلهٔ موطن من است، و به هر جا قدم می‌گذارم به گرمی پذیرایم هستند.»

آثار روبنس در سه زمینه طراحی، اتود برای پرده‌ها و نیز نقاشیهای عظیم، بسیار است. ولی ذهنیّت و سلیقهٔ معاصر، طراحی را نسبت به اتود پرده‌ها و اتودها را نسبت به آثار نهایی، بیشتر می‌پسندد و ارج می‌گذارد. علت این امر شاید آن باشد که روبنس، به لحاظ مشغلهٔ بسیار پس از انجام طرحها و اجرای مراحل نخستین اتودها روی پرده‌های نقاشی (و نیز پرداختن به قسمتهای حساس پرده، در مراحل نهایی)، اجرای سایر قسمتهای نقاشی را به دست دستیاران می‌سپرد و در صورتی که فرصت می‌یافت به عملکردشان نظارت می‌کرد.[1]

در طراحیها و اتودها که با عملکرد مستقیم دید، ذهن و احساس روبنس روبه‌رو هستیم،

---

۱ ـ سرآنتونی وان دایک از زمرهٔ دستیاران روبنس بود.

آسان‌تر با شکل عینی اثر تماس برقرار می‌کنیم و مجذوبشان می‌شویم. طرحها و اتودها چون مستقیماً از نخستین بارقهٔ الهام هنرمند نشأت می‌گیرند، مستقیماً به احساس بیننده نیز اثر می‌بخشند و موجب التذاذ و ارتباط عمیق‌ترش با شکل نهایی طراحی و یا اتود می‌گردند.

آثار نقاشی روبنس، با این که بسیار پُر تحرک، رها، باز و بی‌کران هستند، ولی روحیه‌ای متصنع، متظاهر و دراماتیک دارند. روبنس در آفرینش آثارش سرعت عمل داشت و چه بسیار اتفاق می‌افتاد که اثری را در دو روز و یا پروژهٔ عظیم تصویری را (با همراهی دستیاران) در خلال چند هفته به پایان می‌رساند.

آثار روبنس از نظر نورپردازی «درخشان» است و در رنگ‌آمیزی از رنگهای پرتلألو اصلی و نیز رنگهای مکملشان سود می‌برد. در طرحی که روبنس از چهرهٔ خواهر زنش، سوزان فورمن، در سال ۱۶۲۱، از طریق پاستل گچی انجام داده است، با ظرافت و دقت تمام رنگهای گرم آجری، نارنجی و کرم را در کنار رنگهای مکملشان، آبی نفتی، آبی و آبی خاکستری، به کار برده و طرحی لطیف و حساس به وجود آورده است. تمرکز رنگهای گرم با خطوط زینتی گرم، بر روی لباس و نیز

شکل ۱۲ـ۶ـ پنزیل
روبنس، «چهرهٔ پسر روبنس نیکولاس»، پاستل، ۲۵×۲۰ سانتیمتر، احتمالاً ۱۶۲۱، موزهٔ آلبرتینا، وین.

نواری که از همان رنگ، روی نوار سر قرار داده است، خنثی می‌شود و بافت رنگهای خاکستری سرد، با خطوطی که روی موهای سر و ابرو به جا گذاشته شده‌اند، در اندام چهره، پراکنده می‌شوند. خطوط هر قدر به عمق تصویر و یا به لبهٔ کادر نزدیک می‌گردند، سبک، نرم و کم بافت می‌گردند و با این تمهید نگاه ناظر مرتباً به اندام چهره باز می‌گردند. در اینجا بیننده با نمونهٔ دست اول و مشخصی از اثر خط، نور و رنگ روبنس روبه‌رو می‌شود که کمتر در آثار نقاشی او تکرار می‌گردد.

سر آنتونی وان دایک در سال ۱۵۹۹ در آنتورپ، زادگاه روبنس متولد شد. وان دایک از یازده سالگی کارش را آغاز نمود و در سن نوزده سالگی عنوان استادی داشت. در همین زمان (حدود سالهای ۲۰ ـ ۱۶۱۹) بود که به عنوان دستیار با روبنس آغاز به همکاری نمود. بسیاری از هنرشناسان معتقدند که او شاگرد روبنس بوده است. ولی وان دایک به هنگام همکاری با روبنس لقب استادی را دارا بود و می‌توان به صراحت ابراز داشت که در مدت دو سالی که او نزد روبنس بود، بیشتر تجربه اندوزی کرده است. او نیز مانند روبنس به اغلب مراکز فرهنگی اروپا سفر کرد. در سال ۱۶۲۰ چند ماهی به لندن سفر کرد و در دربار جیمز اول نقاشی نمود. سپس در سال ۱۶۲۱ به ایتالیا رفت و بسیاری از شهرها و مراکز فرهنگی این کشور را بازدید نمود و طراحی‌ها و اتودهای بسیاری با خود به ارمغان آورد. نتیجهٔ این سفرها و تجربیات آن بود که عوامل متصنع و خشک آثارش از میان رفت و فضایی باز و آزاد جایگزین آن گردید. او بین سالهای ۱۶۲۸ تا ۱۶۳۲ در آنتورپ فعالیت داشت و پس از آن، دههٔ آخر عمرش را در دربار چارلز اول نقاشی کرد و از او لقب «سر» دریافت نمود. وان‌دایک عمر کوتاهی داشت و تنها ۴۲ سال زندگی کرد و ۳۰ سال از این زمان را نقاشی کرد و نفوذ خود را در سرتاسر اروپا به عنوان یکی از طراحان و نقاشان معتبر دورهٔ باروک به اثبات رسانید.

وان دایک قبل از سفر به ایتالیا، پردهٔ «دستگیری حضرت مسیح (ع)» را که اکنون در موزهٔ پرادو (اسپانیا) محفوظ است نقاشی کرد. او برای اجرای این پرده، طرحها و اتودهای بسیار انجام داد. جهت کادر نخستین طرحها افقی بود، ولی تدریجاً، در حین پیشرفت کار، طراحیها از حالت افقی به سمت عمودی تغییر جهت داد و حرکت اندام و عناصر تصویر از سمت راست به سمت چپ تفاوت مسیر داد. بدین معنی که در مراحل نهایی، محل استقرار یهودا از سمت راست حضرت مسیح (ع) به‌سمت چپ وی تغییر پیدا نمود.

در طراحی «دستگیری حضرت مسیح (ع)»، لحظه‌ای حساس از زندگی حضرت مسیح به‌تصویر در آمده است. لحظه‌ای که پس از خیانت یهودا، مزدوران و اشخاص ناصالح مبادرت به اهانت و دستگیری آن حضرت می‌نمایند. چهره تیرهٔ مزدور سمت راست حضرت مسیح و طرز نگاه آن حضرت به یهودا به صراحت از عمق حوادثی که در پیش خواهد بود، حکایت دارد. ساعدهای کشیده شده و

شکل ۱۴ ــ ۶ ــ سرآنتونی وان دایک، «دستگیری حضرت مسیح (ع)»، آب مرکب و قلم‌مو روی کاغذ، ۲۳×۲۱ $\frac{1}{2}$ سانتیمتر، ۱۶۲۲.

مچهای گره شده و نیز تبرزین و چماق مرد سمت چپ طراحی، جملگی بر فضای تهاجمی طراحی تأکید دارند.

در طرح دیگری که وان دایک برای پردهٔ نقاشی «عید گلریزان»[1] انجام داد، طرّاحی، کیفیتی مثبت، در فضایی روحانی، به خود می‌گیرد. صاعقه‌ها و تندرها، در این رخداد روحانی، جذبه و شکوه خاصی به جلوه‌ها و کیفیتهای خطها، بافتها و نورهای طراحی می‌بخشد و بیننده را در این تجربه سهیم می‌سازد. در اینجا نیز، مثل دیگر موارد، پیش طرحها به مراتب جذاب‌تر و با شکوه‌تر از

---

۱ ــ عید گلریزان یا عید پنجاهه. عیدی که پنجاه روز پس از عید پاک برگزار می‌شود. در این روز روح القدس در حواریون عیسی (ع) حلول نمود.

شکل ۱۵ــ۶ــ سر آنتونی وان دایک. «عید گلریزان». آب مرکب و قلم‌مو بر روی کاغذ، ۲۶×۳۴ سانتیمتر، ؟ ۱۶۲۰.

کار نهایی‌اند و از جنبش، طراوت و تحرک بیشتری برخوردارند. در اثر نهایی که از طریق رنگ و روغن بر روی بوم به اجرا در آمده است، هر چند عناصر ترکیب‌بندی، دقیقاً منطبق با پیش طرحها نیست، فضای کلی نقاشی، کیفیتی غیر فعال و ایستا دارد.

فصل هفتم

طراحی در شیوهٔ روکوکو

هدف رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :

– از طریق ابزاری که در اختیار دارد فضای مصنوع و یا بخشهایی از معماری سنّتی را انتخاب و با انتخاب زمینه مناسب طراحی نماید.

شیوهٔ روکوکو با نام کشوری همراه است که تا اینجا کمتر به‌عنوان یک مرکز عمدهٔ فرهنگی از آن یاد شده است : فرانسه و به‌ویژه پاریس به‌عنوان یک مرکز سیاسی، فرهنگی و تجاری.

لویی چهاردهم درسال ۱۶۶۱ در کسوت پادشاهی جوان عهده‌دار سلطنت شد و در قالب زمامداری مقتدر و مستبد تمام امور کشور را زیر نظارتِ دربار گرفت. او حتی از کولبر[۱] مشاور بزرگ دربار و شارل لوبرنِ[۲] نقاش خواست که مدارسی به شیوهٔ آکادمیهای باستانی در پاریس برپا دارند و افراد مستعد در آن آموزشهای مبتنی بر اصول عقلایی و کلاسیک را فراگیرند و از این طریق هنرمندان را، هرچه بیشتر، در دامان شیوهٔ رسمی و مورد تأیید دربار، هدایت کنند. این‌گونه مراکز آموزش بصری که نخست، از اواخر قرن شانزدهم، در ایتالیا دایر شده بود، در سال ۱۶۴۸ در پاریس گشایش یافت و در سال ۱۶۶۳ لوبرن به ریاست آن منصوب شد. روش آموزش در این مراکز مبتنی بر شیوهٔ «کلاسیک»[۳] نیکلاس پوسن[۴] بود. پوسن به شیوه‌های خشک و مقید کلاسیک پایبند بود و در درجهٔ نخست، برای اجرای آثارش از موضوعهای اساطیری و سپس از مضامین مذهبی سود می‌برد. این شیوه به مدت پنجاه سال به‌صورتی مقتدرانه در تمام زمینه‌های هنرهای بصری استیلا داشت و اغلب کسانی که در این زمینه فعالیت داشتند ناگزیر از پیروی از آن بودند.

با مرگ لویی چهاردهم درسال ۱۷۱۵ تحولی در کلیهٔ زمینه‌ها رخ داد. اغلب نجیب‌زادگان و درباریان که تا آن زمان، و برخلاف میل خود، در قصر «ورسای» زندگی می‌کردند ترجیح دادند که

۱_ Jean - Babtiste Colbert (1619 - 1683).
۲_ Charles Lebrun (1619 - 1690).
۳_ Classic
۴_ Nicolas Poussin (1594 - 1665).

دیگر به آن باز نگردند و به عوض ویلاهای شخصی و خانه‌های خصوصی خود را در پاریس و در خیابانهای پُرتحرک آن برپا دارند. شیوهٔ متصنع، خشک و آکادمیک نیکلاس پوسن که مبتنی بر اصول کلاسیک بود، جای خود را به شیوهٔ آزاد، رها، «باز» و بی‌کران پیتربل روبنس ،داد. برای سلیقه و ذهنیّت معاصر، دیگر دنیای بسته و ایستای پوسن به شکل یک «آرمان» مطرح نبود، بلکه دنیای پویا، پرتلألو و رنگین روبنس یک ایده‌آل به حساب می‌آمد و پاسخگوی نیازهای زمان بود. بدین‌ترتیب دستگاه اداری، مستبد و متمرکز کولبر و لویرن از کار افتاد و جای آنها را، نقاشانی که از زیر سلطهٔ مطلق دربار به درآمده بودند، احراز کردند.

این رخداد که با زمامداری لویی پانزدهم در فرانسه همزمان بود، در دنیای هنر با نام روکوکو[1] شهرت یافت. واژهٔ روکوکو از لغت ایتالیایی rocaille مشتق شده است که به معنی زینتکاری تفنن‌آمیز و پر اعوجاج غارهای مصنوعی است که با انواع صدفها و سنگهای زینتی تزیین می‌شد. این سبک به‌ویژه در فضاهای باز و نیز تزیینات پرتجمّل و تصنعی معماری این دوره آشکار است. در طراحی و نقاشی، هنر

شکل ۱ ــ ۷ ــ نیکلاس پوسن ۱۶۶۵ ــ ۱۶۵۹، «گردشی در پارک»، آب مرکب بر روی کاغذ، $25\frac{1}{2} \times 18\frac{1}{2}$ سانتیمتر، موزهٔ آلبرتینا، وین.

۱ــ Rococo

شکل ۲ ــ ۷ ــ نیکلاس پوسن، «پون مول نزدیک رُم»، آب مرکب بر روی کاغذ، $25\frac{1}{2} \times 18\frac{1}{2}$ سانتیمتر، موزهٔ آلبرتینا، وین.

آنتوان واتو[۱]، ژان هونره فراگونار[۲] و فرانسوا بوشه[۳] مبین شیوهٔ نقاشی روکوکو در فرانسه است. اغلب آثار طراحی این هنرمندان فضای شاد، سرخوش و آزاد طرحهای روبنس را در ذهن زنده می‌کنند.

در ایتالیا معتبرترین هنرمندی که در زمینهٔ شیوهٔ روکوکو آثاری آفرید، که فضای آکادمیک و به نفس تنگی افتادهٔ کلاسیک و باروک را در آن دیار روحی تازه دمید، جیووانی باتیستا تیه‌پولو[۴] بود. تیه‌پولو درسال ۱۶۹۶ در ونیز متولد شد و به همراه دو فرزندش، دومنیکو و لورنزو بزرگترین نقاشیهای دیواری را در قالب سبک روکوکو در سرتاسر اروپا به‌وجود آورد. تیه‌پولو، افزون بر آثار نقاشی، در زمینه‌های طراحی و چاپهای دستی فعالیت داشت و از میان آثار طراحی‌اش حدود ۱۳۰۰ اثر طراحی از وی به جا مانده است. تیه‌پولو به ابتکار عمل، اعتماد به نفس و سرعت عمل شهرت داشت. این

۱_ Jean - Antoine Watteau (1684 - 1721).

۲_ Jean - Honoré Fragonard (1732 - 1806).

۳_ Francois Boucher (1703 - 1770).

۴_ Giovanni Battista Tiepolo (1696 - 1770).

شکل ۳ ــ ۷ ــ ژان هونره فراگونار «آغل» ، آب مرکب، $\frac{1}{2}$۲۳ × ۳۲ سانتیمتر، موزهٔ آلبرتینا، وین.

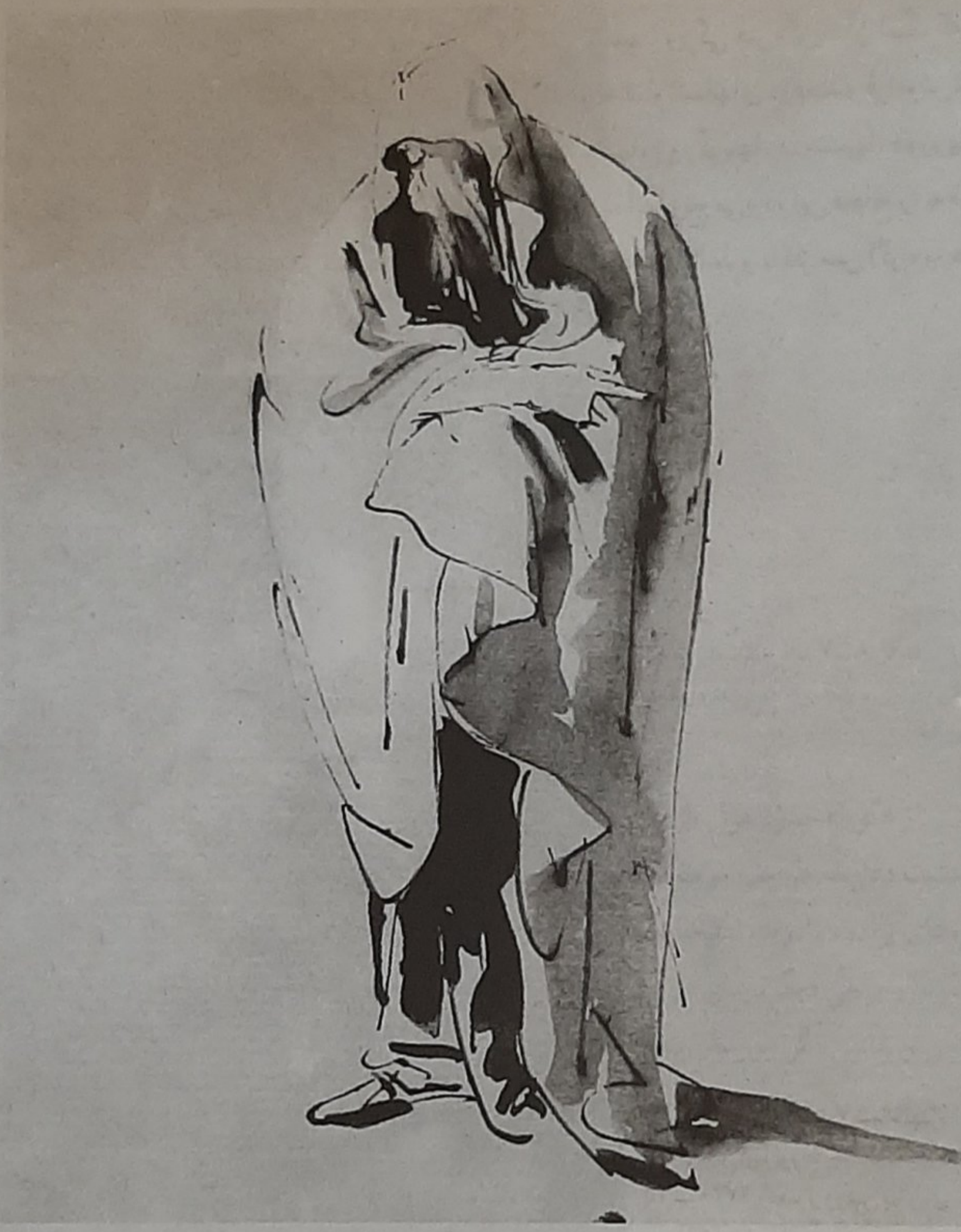
عوامل در آثار طراحی و چابهای دستی وی به صراحت آشکار است. در اثری که تیه‌پولو از سوارکار و اسبش با قلم آهنی و مرکب طراحی کرده است، حرکات تند دست مطمئن‌اش اندام حجیم و پرتحرک اسب و سوارکار را با تکیه بر احاطهٔ فنی و دانش تصویراش با توانی کم‌نظیر عینیّت بخشیده، سطح بی‌تفاوت کاغذ را تحرّک داده، از طریق خطوط قلم آهنی آن را متحوّل ساخته است.

در اثر نهایی که از طریق حکاکی روی فلز انجام شده است، با شکل کاملتری از اندام اسب، سوارکار و همراه رو به رو هستیم. برای خنثی نمودن فضای سنگین سمت راست اثر، سگی، درحال پارس، به آن اضافه شده و اشارهٔ چوبدستی سوارکار به فضای کم‌تحرک سمت چپ، موجب استمرار حرکت چشم بیننده به آن بخش می‌شود.

در طرح پُرتحرّک دیگری از این هنرمند با اندام پوشیده مرد سالخورده‌ای مواجه هستیم که اشاره به نقطه نامشخصی دارد. حرکت روشن ساعد و دست پیرمرد از طریق سایه ظریفی که بر روی زمین افتاده است بازتاب می‌یابد و حرکت زیگزاگی چین و شکن پارچه، چشم بیننده را مستمراً از اندام بالاتنه به سمت پاها، که با ضرباتی از لکه‌های تاریک مرکب، معرفی شده‌اند، هدایت می کند. این حرکت زیگزاگی چین و شکن پارچه در کنار چهره، در اندازه ظریف‌تری، مکرر می‌شود.

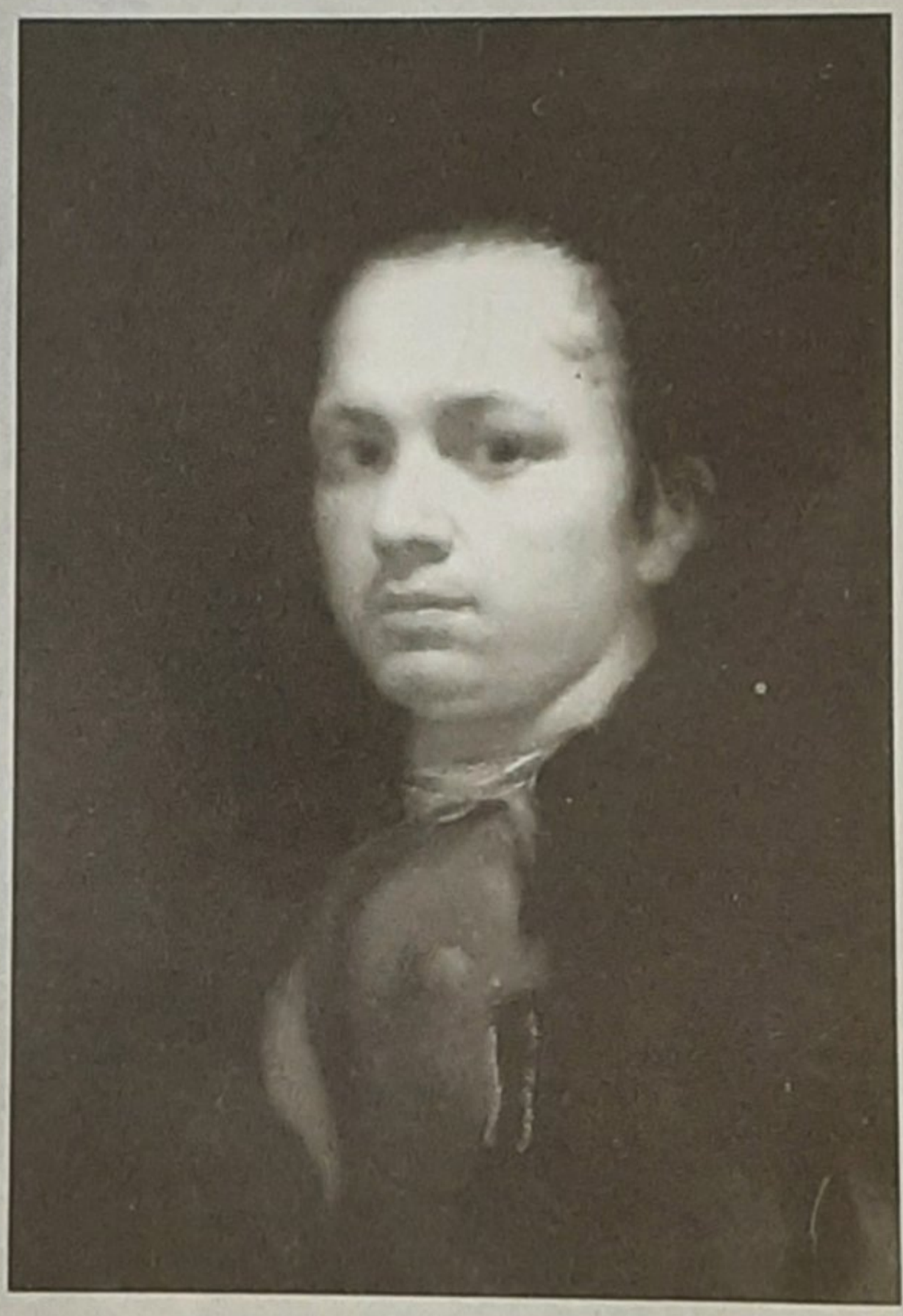
شکل ۴ــ۷ ــ تیه‌پولو ۱۷۷۰ ــ ۱۶۹۰، «سوارکار»، قلم آهنی و مرکب، ۲۰×۲۰ سانتیمتر، اتود اولیه برای گراوور تیزآبی.

شکل ۵ــ۷ ــ تیه‌پولو، «سوارکار» گراوور تیزآبی، ۱۸×۱۴ سانتیمتر. (کار نهایی)



شکل ۶ــ ۷ــ تیه‌پولو، «پیرمردی با بوشش»، قلم آهنی و آب مرکب، ۱۸×۲۳ سانتیمتر.

سبک روکوکو در اسپانیا با ظهور فرانسیسکو «گویا»[1] آغاز شد. ولی هنر «گویا» نه در خدمت اشراف ساکن ویلاهای شهری بود و نه در خدمت مضامین اساطیری مورد علاقهٔ آنان. «گویا» هنرمند منفردی است که نه در قالب سبکهای رایج زمان (روکوکو، یا به زعم برخی، رمانتیک) قرار می‌گیرد و نه هیچ یک از واژه‌های آکادمیک و یا واپس‌گرا به وی می‌چسبد. ویژگی هنر «گویا» آن است که در محدودهٔ معیّنی از زمان و یا سبک منحصری نمی‌گنجد و متعلق به تمام انسانهای دردمند و فراموش‌شدهٔ همه زمانهاست. او انسان با وجدانی است که حماقتها، بی‌شرمیها، زورگوییها، ددمنشیها، دورویها، حقارتها، پستیها، بی‌رحمیها، رذالتها و... را می‌بیند، از مشاهدهٔ آنها رنج می‌برد، این فجایع را به ذهن حساس و خلاقش می‌سپارد و در شرایطی معین آنها را بر روی صفحه کاغذ و یا فلز مس (گراوورهای تیزآبی) می‌آورد و بیننده را نیز در این تجربهٔ عمیق انسانی سهیم می‌سازد.



شکل ۷ــ۷ــ چهرهٔ فرانسیسکو گویا توسط خود او. حدود ۷۵ــ۱۷۷۰ رنگ و روغن بر روی بوم، ۴۲×۵۸ سانتیمتر.
مجموعهٔ خصوصی، مادرید.

۱ــ José Francisco de Goya (1746 - 1828).

شکل ۸ــ۷ــ فرانسیسکو گویا، «دو زندانی در غُل و زنجیر»، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک.

از «گویا» حدود هزار طراحی در دست است. بیش از نیمی از این طراحیها (حدود ۵۵۰ عدد) در هشت دفترچه طراحی موجود است[1] که به‌نام **دفترچه طراحی ایتالیا**، (حدود ۸۵ ـ ۱۷۷۰)، در موزه‌های پرادو، مادرید، اسپانیا نگهداری می‌شود. این آثار، برخی یا مستقلاً به‌عنوان طرّاحی شناخته می‌شوند و برخی دیگر، پیش طرحهایی برای آثار نقاشی و یا حکاکی روی فلزاتند. «گویا» علاوه بر طراحی و نقاشی، گراوورسازِ منحصر به فردی بود. تجربهٔ «گویا» در زمینهٔ چاپهای دستی، در قالب چهار مجموعهٔ زیر در دست است:

ـ «کاپریس»، مجموعهٔ ۸۲ گراوور تیزآبی، ۹۹ـ ۱۷۹۳.

ـ «فجایع جنگ»، مجموعهٔ ۶۵ گراوور تیزآبی، ۱۸۱۴ـ ۱۸۱۰.

ـ «ضرب‌المثلها»، مجموعهٔ ۲۲ گراوور تیزآبی، ۱۸۱۴.

۱ـ The Italian Notebooks.

شکل ۹ ــ ۷ ــ صفحاتی از دفترچه طراحی ایتالیایی فرانسیسکو «گویا»، (۸۵ ــ ۱۷۷۰) محفوظ در موزهٔ پرادو، مادرید، اسپانیا.

ــ «مجموعهٔ گاوبازیها»، ۱۸۱۵، که در اصل برای یک رساله در مورد گاوبازی تهیه شده بود.

«گویا» در اواخر عمر به بردو (فرانسه) مهاجرت نمود و در آنجا به فعالیت خود ادامه داد و تا آخر عمر نیز در بردو ماند. مرگ او درسال ۱۸۲۸ اتفاق افتاد. «گویا» می‌گوید: «من سه استاد داشتم: طبیعت، رمبراند[۱] و ولاسکز[۲]» هدف[۳] «گویا» از طراحی، تنها ثبت وقایع و یا تمرین برای خلق آثار نقاشی و یا حکاکی نبود. او افزون بر آن که تمام رُخدادها را به روشنی می‌دید و تفسیر می‌کرد، همراه با طراحی به داوری زمانه‌اش می‌نشست و در مقابل آن موضع می‌گرفت.

۱_ Rembrandt Van Rijn (1606 - 1669).

۲_ Diego Rodriguez Velasquez (1599 - 1660).

۳_ Oxford Campanion to Art, Page 498.

شکل ۱۰ــ ۷ــ فرانسیسکو
گویا، طراحی پادوده و آبرنگ روی عاج،
۸×۹ سانتیمتر، (بخشی از اثر)
۲۵ــ ۱۸۲۴، موزه ملی استکهلم.

شکل ۱۱ ــ ۷ ــ فرانسیسکو «گویا» کاپوس،
آب مرکب، کتابخانه پیرپونت مورگان، نیویورک.

شکل ۱۲ ــ ۷ ــ فرانسیسکو
«گویا»، **مرد فقیر با چوبدستی**، آب مرکب،
موزهٔ متروپولیتن، نیویورک

شکل ۱۳ ــ ۷ ــ فرانسیسکو
«گویا»، **مرد فقیر با چوبدستی**، آب مرکب،
موزهٔ متروپولیتن.

شکل ۱۴ ــ ۷ ــ فرانسیسکو «گویا»
جهرهٔ گویا، از مجموعهٔ «کاپریس»، گراوور تیزآبی
۱۷۹۹.

تمرین

ــ یک گلدان شمعدانی و یا گل دیگری را انتخاب و سپس با استفاده از پاستل رنگی، بر روی یک کاغذ به اندازهٔ حداقل ۵۰×۳۵ سانتیمتر، طرّاحی کنید.

ــ چند گلدان از گلهای تزیینی را کنار هم قرار داده، با مداد رنگی و روی کاغذی به ابعاد ۵۰×۳۵ سانتیمتر، طرّاحی کنید.

ــ به محیط طبیعی اطراف محل اقامت خود، مراجعه و با استفاده از قلم آهنی و مرکّب، از روی آن دسته از گیاهان و بوته‌هایی که دارای برگهای پهن می‌باشند، طرّاحی کنید.

ــ با توجه به محیط طبیعی که در آن زندگی می‌کنید، تعدادی بوتهٔ خار انتخاب کنید و از روی آن طراحی کنید.

فصل هشتم

طرّاحی در سدهٔ نوزدهم

هدف رفتاری : در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :

ـ موضوعات روزمرّه ملموس را انتخاب و طراحی نماید.

اگرچه کشور انگلستان به عنوان یک کشور صنعتی و دارای نیروهای بالقوهٔ سیاسی و نیز نیروی اشغالگر و امپریالیستی در سدهٔ هیجدهم و نوزدهم از بسیاری لحاظ مهم و مطرح بود، ولی تا قبل از سدهٔ هیجدهم و نوزدهم، این جزیرهٔ نه چندان دور از قارهٔ اصلی اروپا، در زمینهٔ هنرهای تجسمی و به ویژه طرّاحی و نقاشی فعالیت عمده‌ای نداشت و دربسیاری موارد، نیازهای تجسمّی دربار و جوامع اشرافی را هنرمندان تربیت یافته قارهٔ اصلی اروپا مرتفع می‌نمودند. برای مثال در قرن شانزدهم هانس هولباین[۱]، درسال ۱۵۲۶م برای نخستین بار به انگلستان رفت و مورد توجه سرتوماس‌مور و اطرافیانش قرار گرفت و درسال ۱۵۳۲م برای همیشه به انگلستان مهاجرت نمود و تا پایان عمر در خدمت هنری هشتم بود . و یا سرآنتوان وان دایک که دست پروردهٔ مکتب آنتورپ و دستیار روبنس بود، از سال ۱۶۳۱ به انگلستان مهاجرت نمود و در دربار چارلز اوّل فعالیت داشت.

با آغاز نهضت رومانتیسم (از اواخر سدهٔ هیجدهم) در اروپا، کشور انگلستان به مثابهٔ یک مرکز سیاسی، فرهنگی و تجاری، نقش فعال‌تری در زمینه هنرهای تجسمی ایفا کرد و با ظهور هنرمندانی نظیر ویلیام‌بلیک[۲]،جان کنستابل[۳] ، ویلیام ترنر[۴]، ریچارد پارکز بانینگتن[۵] و جان کاتمن[۶]، جایگاه خود را به عنوان یک مرکز معتبر تصویری احراز نمود.

۱ـ Hans Holbein, the Younger (1497/8 - 1543).

۲ـ William Blake (1757 - 1827).

۳ـ John Constable (1776 - 1837).

۴ـ William Turner (1775 - 1851).

۵ ـ Richard Parks Bonington (1802 - 1828).

۶ ـ John Cotman (1782 - 1842).

نهضت رومانتیسم در هنرهای تصویری، درحقیقت جلوه‌ای است در مقابل حقیقت‌گرایی و برخورد منطقی و عقلایی شیوهٔ کلاسیک. سبک کلاسیک واژهٔ «زیبا» را درمقابل نمودهایی قرار می‌دهد که دارای تعادل، وقار، توازن و نظم بوده، ساختاری خردگرا داشته و از نظر هندسی تعریف‌پذیر باشد. ولی در شیوهٔ رومانتیسم احساس بر منطق غالب می‌گردد و نظم هندسی جای خود را به از هم پاشیدگی انسجام، فرم و رنگ می‌دهد. عینیّت برونگرا و ساختار صوری اشیا و فضا به کنار می‌رود و به عوض خط و رنگ درون‌نما جایگزین آن می‌گردد. سکون و آرامش متین فضای تصویری کلاسیک پاسخگوی ذهن جستجوگر، بلندپرواز و ناشکیبای هنرمند شیوهٔ رومانتیسم نیست و به‌عوض، هنرمند که اغلب در تعارض با محیط اجتماعی خویش است، برای فراهم آوردن نوعی تعادل با محیط معاصرش، به فضای دوردست، تغزلی و خیال‌انگیز ماوراء بحار نظر دارد. لردبایرون شاعر رومانتیک انگلیسی به یونان می‌رود، ویلیام ترنر به ایتالیا سفر می‌کند. اوجین‌دلاکروا [1] شمال افریقا را انتخاب می‌کند و تئودور ژریکو [2] موضوع «تخته پارهٔ مدوزا» را برای آفرینش مهم‌ترین اثرش برمی‌گزینند.

روحیه و ذهنیت رومانتیک، متعلق به گروهی از هنرمندان یا متعلق به عصر خاصی نیست. بلکه در هر شرایطی از زمان و مکان که احساس بر منطق فائق آید، انسان در تعارض با محیط اجتماعی خود قرار گیرد و هنرمند، آرمان و دنیای خود را فراسوی زمان و مکان موجود جستجو کند و بیان التهاب و دمای درون را به سکوت، سردی و منطق برون ترجیح دهد، می‌توان به آن روحیه، «روحیهٔ رومانتیک» گفت. به همین دلیل است که برخی از هنرشناسان آثار ال‌گرکو، هنرمند اطوارگرای سدهٔ شانزدهم را، نیز «رومانتیک» می‌نامند و نیز آثار جکسون پالاک [3] و دیگر هنرمندانی که همزمان با او و درهمان قالب نقش می‌آفریدند، «رومانتیک» می‌گویند.

هرچند هنرمندان بسیاری درقالب سبک رومانتیک در نیمهٔ اول قرنِ نوزدهم، در فرانسه، به‌عنوان مرکز ثقل فرهنگی اروپا، فعالیت داشتند، ولی در این مقطع تنها به معرفی دوتن از هنرمندان رومانتیک فرانسوی اکتفا می‌شود و آثارشان مورد بررسی قرار می‌گیرد : تئودور ژریکو و اوجین دلاکروا.

تئودور ژریکو عمر کوتاهی داشت و تنها ۳۳ سال زندگی کرد، ولی درهمین زمانِ کوتاه آثاری آفرید که مقام او را به عنوان یکی از نامی‌ترین هنرمندان فرانسوی درقالب سبک «رومانتیسم» آشکار ساخت و حتی شخصیّتی مانند دلاکروا تأثیر بسیاری از او پذیرفت. ژریکو روحیّه‌ای ناشکیبا داشت.

۱ـ Eugène Delacroix (1798 - 1863).

۲ـ Thèodore Géricault (1791 - 1824).

۳ـ Jackson Pollock (1912 - 1956).

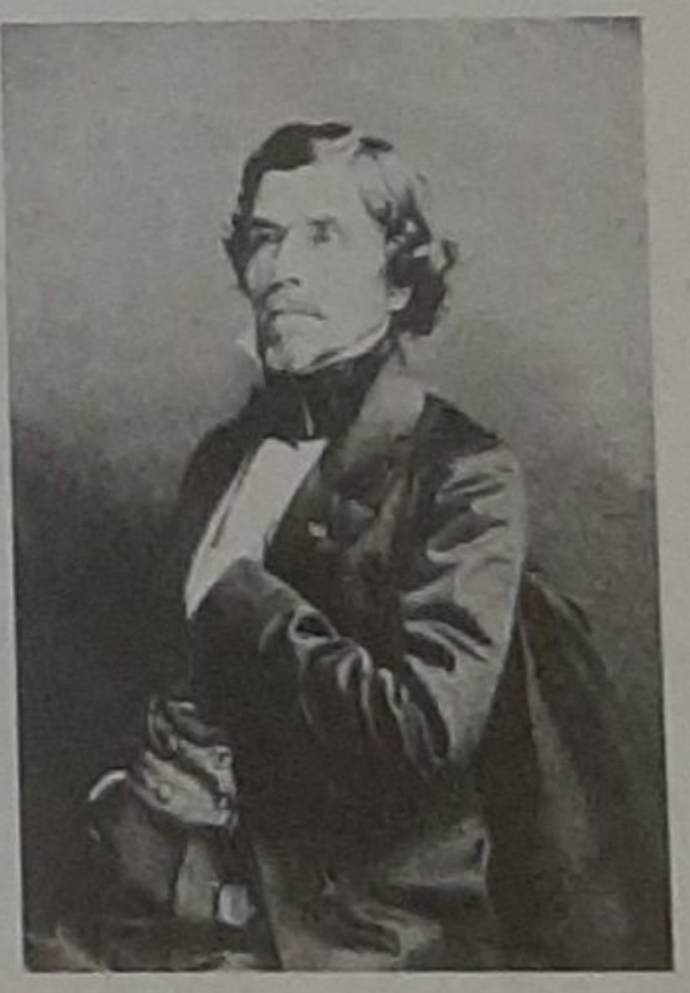
شکل ۱ــ۸ــ تئودور ژریکو، «تمرین برای یک صحنهٔ نبرد»، قلم آهنی، قلم مو و مرکب، $\frac{1}{2}$۲۲ × $\frac{1}{2}$۱۶ سانتیمتر.

شکل ۲ ــ ۸ ــ تئودور ژریکو، «گاری حمل مهمات»، مداد و لعاب آب مرکب، $28\frac{1}{2} \times 22\frac{1}{2}$ سانتیمتر. موزه هنری شیکاگو.

به‌همین سبب جنبش و تحرّک، فضای اغلب آثار او را اشغال نموده است. فرم اسب و حرکات نرم و تند آن، به بهانه‌های مختلف در آثار طراحی ژریکو تکرار می‌شوند و از این طریق فضایی به بیننده القا می‌شود که معرّف ذهنیت و روحیهٔ ناآرام آفرینندهٔ آن است.

اوجین دلاکروا درسال ۱۷۹۸ متولد شد. او فرزند یگانهٔ عصری بود که در چهارراه زمان، از برجسته‌ترین امکانات و شرایط بهره بُرد و ذهن خلّاق و پرتحرکش را ارضا نمود. دلاکروا در طراحی، میکل آنژ را مدنظر داشت و از او تأثیر می‌پذیرفت. در شعر و شاعری گوته و لُردبایرون را مدنظر داشت، در رنگ‌آمیزی از روبنس و کانستابل بهره می‌جست، به موسیقی شوپن و پاگانی‌نی عشق می‌ورزید و آثار شکسپیر و ویکتورهوگو مضمون بسیاری از آثار طراحی، لیتوگرافی و نقاشی وی را از میان مضامین آنها تأمین می‌نمود.

سلیقه و دید او مغایر با ذهنیّت طراح و نقاش نئو ـ کلاسیست فرانسوی ژان‌دومینیک‌انگر[1] بود. انگر از شاگردان ژاک‌لویی‌داوید نقاش نئوـ کلاسیست عصر انقلاب کبیر فرانسه، بود. آرمان انگر بر اصول عقلایی و نظم و هماهنگی دوران باستان مبتنی بود. در آثار انگر **خط** نقش اساسی را بازی می‌کرد، درحالی که در آثار دلاکروا نقش غالب را **رنگ** برعهده داشت. دلاکروا هنرمند پُرتحرّک و پویایی بود که فضای محدود، محافظه کارانه و ایستای سبک نئوـ کلاسیک، پاسخگوی ذهن بلندپروازش نبود. درمجموع واژه‌های ایستا، سرد، آرام و برون‌نما را می‌توان در مورد آثار انگر به کار برد، و درمقابل واژه‌های پویا، گرم، ملتهب و درون‌نما را دربارهٔ آثار دلاکروا به کار بست.



شکل ۳ ـ ۸ ـ چهره دلاکروا، عکس از نادار، ۱۸۶۱.
بسیاری از محققان، اختراع عکاسی را با سال ۱۸۳۵ میلادی مقارن می‌دانند. از این زمان و یا شاید اندکی پس از آن است که همراه با آثار طراحی و نقاشی از چهرهٔ هنرمندان، عکسهای مستند آنان، از طریق مواد حساس به نور، بدور نقره، برای آیندگان ثبت شده است. تصویر فوق، نمونهٔ درخشانی از چهرهٔ دلاکرواست، که نادار عکاس دوسال قبل از مرگ دلاکروا، درسال ۱۸۶۱، آن را تهیه کرده است.

۱ـ Jean - Auguste - Dominique Ingres (1780 - 1867).

شکل ۴ ــ ۸ ــ اوجین دلاکروا، «چهره نقاش»، بخشی از اثر، ۳۷ـ ۱۸۳۵. رنگ و روغن روی بوم.

شکل ۵ ــ ۸ ــ اوجین دلاکروا، این طراحی ساختار و استحکام خط و فرم آثار طراحی میکل‌آنژ را به ذهن متبادر می‌سازد.

شکل ۶ ــ ۸ ــ اوجین دلاکروا، «فردریک شوپن»، رنگ و روغن روی بوم. حرکت قلم و رنگ نه متوجه صورت ظاهر، بلکه متوجه ساختار درون است.

شکل ۷ ــ ۸ ــ ژان دومینیک انگر، طراحی، «نیکولوی پاگانی‌نی»، ۱۸۱۹. ۲۱×۳۰ سانتیمتر. موزه لوور، پاریس.

کیفیت خط در آثار طراحی انگر متوجه ظاهر و ساختار برون است.

دراین‌جا طرحی از انگر و یک نقاشی از دلاکروا، از موضوعی مشترک، درکنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در طراحی انگر از نیکولوپاگانی‌نی[1]، آهنگساز و نوازندهٔ ایتالیایی، بیننده با صورت ظاهر پاگانی‌نی روبه‌روست، در حالی که در نقاشی دلاکروا درون و سیرت پاگانی‌نی به تصویر درآمده است. در طراحی انگر، پاگانی‌نی از حضور بیننده آگاه است، ژست حساب شده به خود گرفته و مستقیماً به او خیره شده است. در نقاشی دلاکروا پاگانی‌نی نسبت به حضور دیگران بی‌توجه است و دیده و حواس به دل سودا زدهٔ خویش دارد. در طراحی انگر **خط** و حرکتِ موزون آن نقش تعیین‌کننده در شکل‌گیری فضای تصویر دارد. دراثر دلاکروا **رنگ** و حرکات آزاد قلم‌مو فضا می‌آفرینند و ایجاد ارتباط می‌کنند. طراحی انگر برون‌نماست. نقاشی دلاکروا درون‌نما. خطوط موزون و آرام انگر ریشه در کلاسیسم نیکلاس پوسن و ژاک‌لویی داوید دارد. رنگ دلاکروا با رنگ‌گذاری روبنس و کنستابل ارتباط دارد.

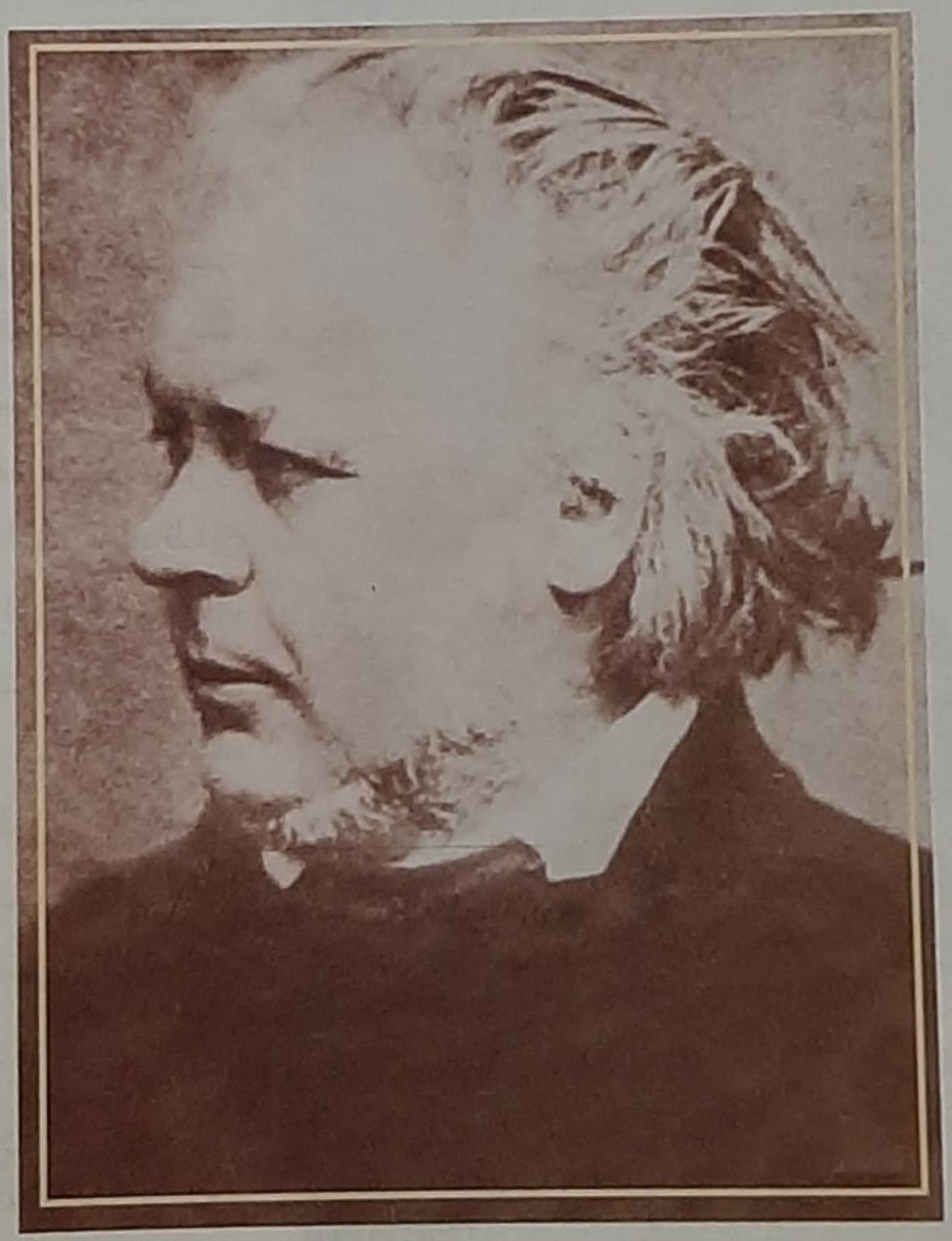
در آبرنگی که دلاکروا از حملهٔ ببری به اسب انجام داده است، دنیای پُرالتهاب و ذهن پرغلیان هنرمند ازطریق پیچ و تاب حرکت اسب و نیروی تهاجمی ببر منعکس شده است. حرکت چرخشی اسب، با این که بخش وسیعی از فضای تصویر را اشغال نموده است، به لحاظ این که برای اجرای آن از رنگهای «سرد» آبی نفتی و آبی خاکستری استفاده شده است، نگاه بیننده را در نقطهٔ ثابتی از کادر تصویر متمرکز ننموده و ازطریق حرکت پر اضطراب سر و یال اسب به

شکل ۸ ــ ۸ ــ اوجین دلاکروا، «حمله»، آبرنگ روی کاغذ. جزیی از اثر.

۱ــ Nicolo Paganini (1784 - 1840).

اندام مهاجم و گرم رنگ بیر هدایت می‌نماید.

سدهٔ نوزدهم اصولاً قرنی پرتحرک و سراسر جنبش است. ازنظر سیاسی، هنوز رژیمی پا نگرفته است که رژیمی دیگر جایگزین آن می‌گردد و مجریان قبلی را مجبور به کنارگیری و یا تبعید می‌نماید. در هنر نیز سبکها یکی پس از دیگری شکل می‌گیرند مراحل سه‌گانهٔ : «تکوین»،«اوج» و «تجزیه» را پشت سر می‌گذارند و پس از آن آرمانهای نوینی شکل می‌گیرند، بیانیه‌ها به نگارش درمی‌آیند و هنرمندانی به گرد آن جمع می‌شوند، آثاری هماهنگ با آرمانها و نظریه‌ها می‌آفرینند و به‌زودی جای خود را به نهضتهای جدید دیگری می‌دهند. در فاصلهٔ صدساله قرن نوزدهم، اروپا و به‌ویژه فرانسه و قلب آن پاریس، شاهد نهضتهایی چون : رمانتیک، نئو- کلاسیک، مکتب باربیزون،



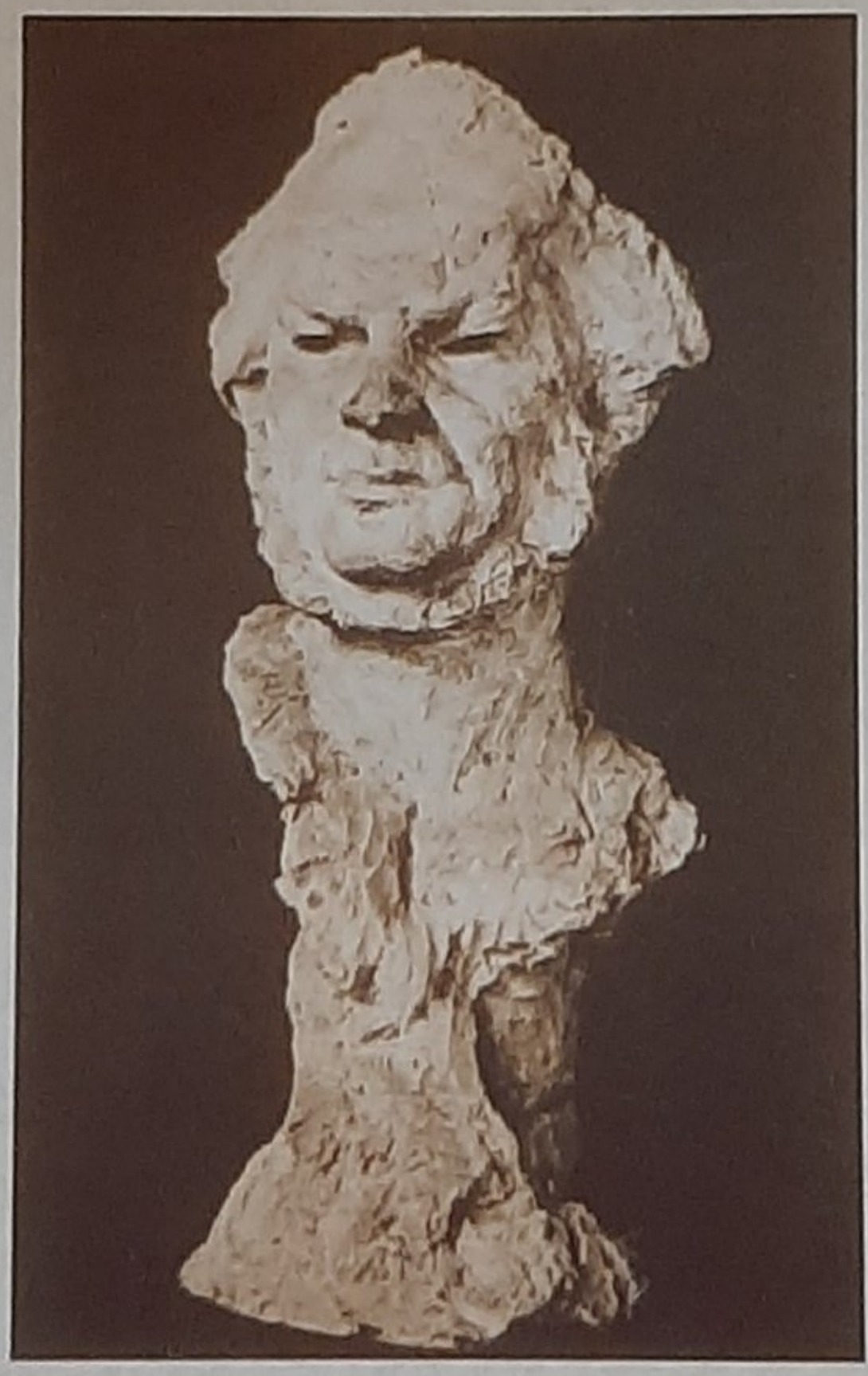
شکل ۹ ــ ۸ ــ هونوره دومیه، عکس از نادار، ۱۸۶۱. دومیه از برجسته‌ترین طراحان، در قالب سبک رآلیسم، در سدهٔ نوزدهم به‌شمار می‌آید.

ناتورآلیسم، رآلیسم، امپرسیونیسم، امپرسیونیسم متأخر و نهضت «بنی» است.

شاید در این مقطع نیاز نباشد که به تمام سبکها و نهضتهای خُرد و کلانی که اروپا، در سدهٔ نوزدهم تجربه کرد پرداخته شود. ولی معرفی آثار طرّاحی و برخی از لیتوگرافهای هونوره دومیه[1] در قالب سبک رآلیسم و بررسی اجمالی آثار طراحی و طراحیهای رنگین ادگار دگا[2] در پیوند با نهضت امپرسیونیسم اجتناب‌ناپذیر است.

***

رآلیسم در نقاشی و در ادبیات به آن دسته از آثاری گفته می‌شود که واقعیّت عینی را در پیوند با مسایل روزمرهٔ زندگی معاصر مورد توجه قرار می‌دهند و آن را به تصویر می‌کشند. اگر در دورهٔ



شکل ۱۰ ــ ۸ ــ مجسمه دومیه توسط خود او، ۱۸۶۰ ــ ۱۸۵۵، گچ.

۱ــ Honore Daumier (1810 - 1879).

۲ــ Edgar Degas (1834 - 1917).

شکل ۱۱ ــ ۸ ــ هونوره دومیه، «مهر مادری»، ۱۸۶۰ ــ ۱۸۵۵. کُنته.

رنسانس، معیار هنرمندان آثارِ خردگرا و موزون کلاسیک باستان، مضامین مذهبی و یا اساطیری بود و در دورهٔ رمانتیک، هنرمندان، بلندپروازیهای ذهن حساس و زودرنج و کم طاقت خود را تصویر می‌کردند، ولی برای هنرمند رآلیست نه آرمانهای متعالی دورهٔ کلاسیک باستان مطرح بود و نه بی‌تابی خارج از عرف نقاشان دورهٔ رمانتیک و نه پناه آوردن به طبیعت بکر و بی‌کران موردنظر نقاشان مکتب باربیزون. بلکه معمولی‌ترین انسان از تحقیر شده‌ترین قشرهای اجتماع مورد توجه هنرمندان رآلیست قرار گرفت و همین انسان بود که در آثارِ طراحی، بر روی صفحهٔ کاغذ و یا سطح بوم تصویر شد.

هدف دومیه از انتخاب «بازار روز» به عنوان موضوعی برای طراحی چیست؟

بازار روز دومیه «بازار روز» متعلق به اقشار مرفّه جامعه، که پس از برتن نمودن شیک‌ترین

شکل ۱۲ ــ ۸ ــ هونوره دومیه. «بازار روز»، ۱۸۵۰ــ۱۸۴۸. آب مرکب و کنته.

لباسشان عازم خرید تفننّی و کاذب روز می گردند تا از این طریق بخشی از ساعات روز پُر فراغتشان را پُر نمایند، نبود ؛ بلکه « بازار روز» زنان بی‌مدعا و زحمتکشی بود که شوهرانشان سخت‌ترین و سخیف‌ترین فشارها را در خلال روز تحمل می کنند، تا بتوانند با اندک دستمزدی که دریافت می‌دارند، هزینهٔ کلم، پیاز و سیب‌زمینی شام شب را فراهم آورند و از این طریق زندگی پرمشقّت خود را استمرار بخشند.

در طراحی « آش خورها»، دومیه، با اتکا به ذهن خلاقش، طبقه‌ای از اقشار جامعه را به تصویر می کشد، که از شدت فشار کار و خستگی، در قاشقهایی که هرکدام به حجم یک ملاقه گنجایش دارند

شکل ۱۳ ــ ۸ ــ هونوره دومیه، «آش‌خورها»، ۱۸۶۰ـ ۱۸۵۵، گواش و کنته.

سوپ شبانه را هورت می‌کشند، تا هرچه سریعتر به تشک نه چندان راحت خود پناه برده، خستگی شدید روز طولانی و پررنجِ خود را از تن به درکنند.

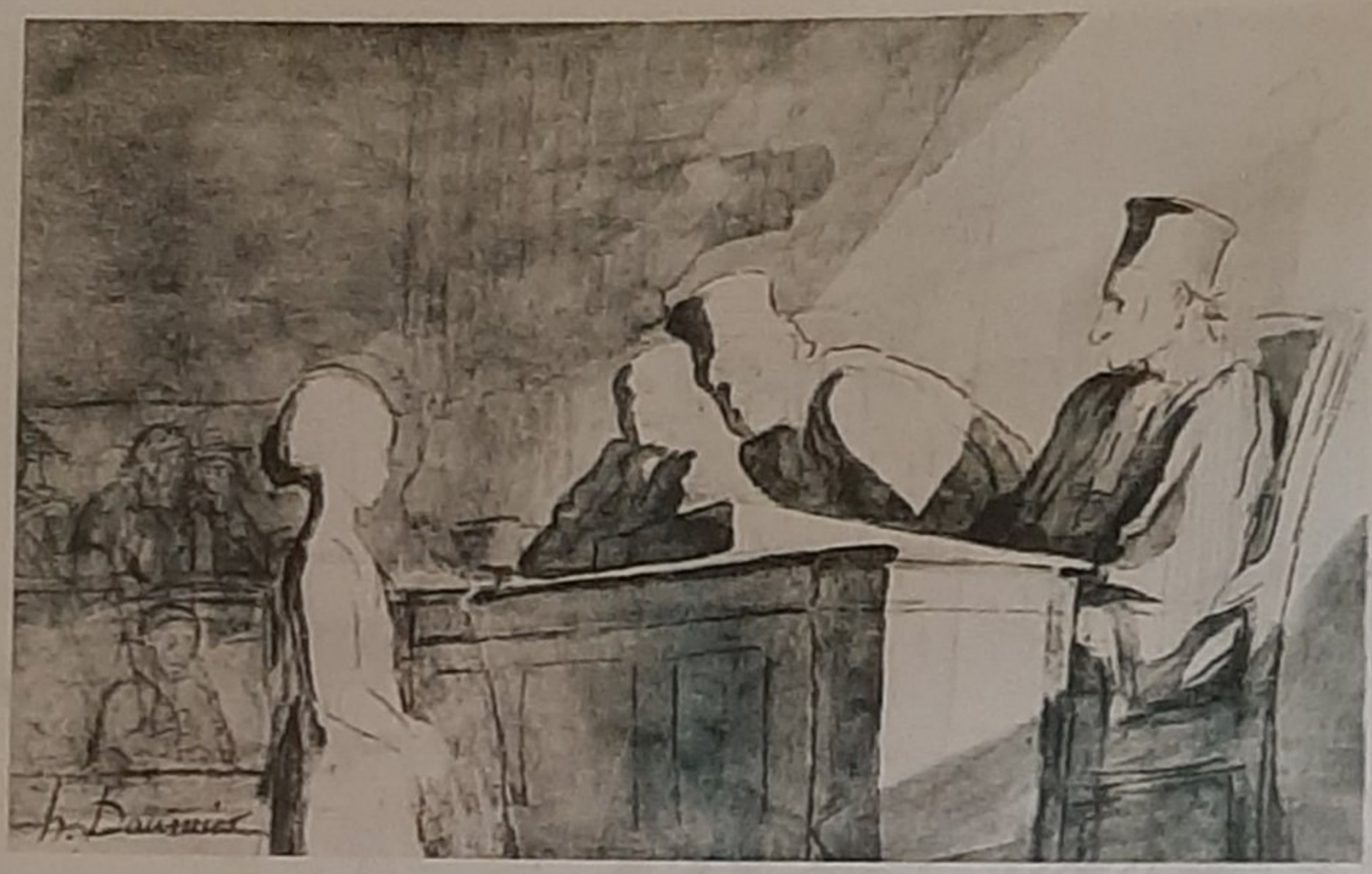
در طرح دیگری، دومیه دادگاه بی‌محتوا و فرمایشیِ دستگاه عدالت اجتماعی را، با قراردادن کودک بی‌هویت، رنجور و نحیفی که درمقابل اعضای داوری ایستاده است، زیر سؤال می‌برد. او که خود همیشه تحقیر شده، حقش پایمال شده، ضایع گشته، حقوق اجتماعی و انسانی‌اش نادیده گرفته شده است، آشکارا می‌داند که چهرهٔ خنثیٰ/سرد، نیرنگ باز و پُف کردهٔ اعضای داوری گرِهی از معضلات به هم تافتهٔ وی بازنخواهد کرد. روانه شدن به سوی دارالتأدیب و یا تحلیل رفتن در اردوگاه کارِ اجباری، سرانجامِ تلخ این صحنه سازیهاست.

دومیه، شاهد بی‌ادعای حق‌کشیها و بی‌عدالتیهاست. او، آنچه می‌بیند و تجربه می‌کند به حافظهٔ تصویری خود می‌سپارد و به هنگام طراحی و آفرینش هنری با ساده‌ترین ابزارها (مداد، کُنته، قلم آهنی، آب مرکب و یا لیتوگرافی) بر روی کاغذ می‌آورد.

دومیه، طرّاح و تصویرسازِ هفته‌نامهٔ «کاریکاتور»[1] و روزنامه «کاریواری»[2] بود. از او متجاوز از

۱ـ "Caricature"

۲ ـ "Charivari"



شکل ۱۴ ــ ۸ ــ هونوره دومیه، «دادگاه»، ۱۸۵۶، گواش.

سه هزار لیتوگراف، هزار عدد کنده‌کاری بر روی چوب و تعداد بی‌شماری طراحی و نقاشی به‌جای مانده است. او انسان دردمندی است که در آثار طراحی و نقاشی و مجسمه‌اش از لبهٔ تیز و نیشدارِ طنز سود می‌برد و پیامش را مطرح می‌سازد. او از طراحان یگانه‌ای است که می‌داند به چه میزانی از چاشنی طنز بهره ببرد تا آثار طراحی‌اش به سطح نازلی از کیفیّت طراحی نزول نکند. بسیاری از منتقدان، شخصیت دومیه را در دنیای تجسمی هم‌شأن چارلز دیکنز[1] رُمان‌نویس انگلیسی می‌دانند.

***

عموماً اصطلاح امپرسیونیسم و یا نقاشان «نور و رنگ» به فعالیت آن دسته از هنرمندانی گفته می‌شود که از اواسط سدهٔ نوزدهم، در پاریس، و با توجّه به تجزیه علمی نور توسط گوته و نیز تجربیات نور و رنگ ترنر، کانستبل، دلاکروا و نیز فعالیت نقاشان مکتب باربیزون در زمینهٔ کار در فضای باز، صورت پذیرفت. این نهضت چند ویژگی داشت:

ــ نهضتی شهری بود و مستقیماً با تحوّلات سیاسی، اجتماعی و علمی ارتباط داشت.

ــ در تقابل با نیروهای واپس‌گرای آکادمیسیم رو به زوالِ سدهٔ نوزدهم بود.

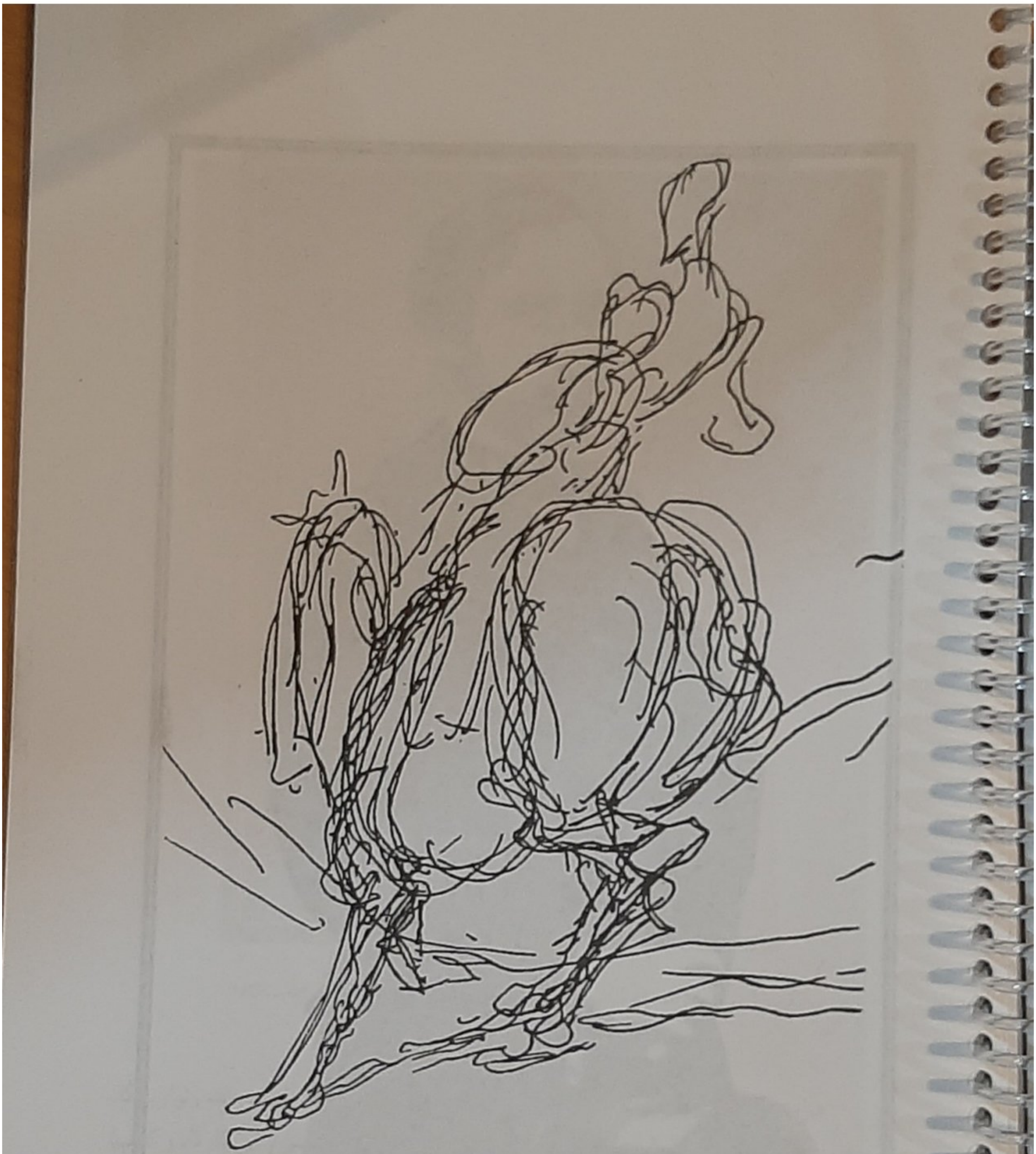
ــ در پی ثبت لحظات زودگذر زمان و حفظ لحظه و «آن» بود (و از این لحاظ با عکاسی قرابت داشت).

۱ــ Charles Dickens (1812 - 1870)

شکل ۱۵ ــ ۸ ــ هونوره دومیه. «طاعون». لیتوگرافی.

ــ در این شیوه، نور و رنگ و ثبت جوّ و فضا، هدف غایی به‌شمار می‌آمد.

ــ زندگی پرتحرک و پرهیاهوی معاصر، موضوع کار این هنرمندان، چهره‌ها، رفتار، حرکات و حالات زندگی روزمره، موضوع اغلب آثار آنان بود.



شکل ۱۶ ــ ۸ ــ هونوره دومیه. «طرح برای دُن‌کیشوت». قلم آهنی.

شکل ۱۷ ــ ۸ ــ ادگار دگا در جوانی، حدود ۶۰ ــ ۱۸۵۵.

شکل ۱۸ ــ ۸ ــ دگا، «چهرهٔ نقاش در جوانی»، مداد رنگی بر روی کاغذ، حدود ۵۶ ـ ۱۸۵۴.

هنرمندان بسیاری در قالب سبک امپرسیونیست فعالیت داشته‌اند از جمله : مانه، رنوار، دگا، پیسارو، سیسلی، مونه و... ولی بیشترین فعالیت را در قالب طرّاحی (موضوع این کارگاه و کتاب) ادگار دگا انجام داده است.

ادگار دگا درسال ۱۸۳۴ متولد شد. او در تمام زمینه‌های هنرهای تجسّمی (طرّاحی، نقاشی، چاپهای دستی، مجسمه‌سازی و عکاسی) فعالیت داشت و از میان هنرمندان سبک امپرسیونیسم، از

شکل ۱۹ ــ ۸ ــ دگا، «جیوانا بلیلی»، مداد روی کاغذ، حدود ۱۸۵۸ م.

دگا طراحی است که دانش آکادمی را پشت سر داشته و عمیقاً به ظرافتها و شگردهای طراحی، که از نوجوانی نزد ژان آگوست دومینینگ انگر، تمرین می‌نمود، تسلط دارد. این طرح را، زمانی که دگا، درسال ۱۸۵۸، به نزد عمه‌اش، به فلورانس سفر کرده بود، از چهره دختر عمه‌اش طراحی نموده است. طرح فوق یکی از پیش‌طرحهایی است که دگا برای پرده بزرگ «خانواده بلیلی» (خانواده عمه‌اش) آماده ساخته است.

معدود افرادی است که به آکادمی راه یافت و آن را با موفقیت به اتمام رساند. ولی دگا هرگز در قالب محدود، تنگ‌نظر و به دور از زمانِ آکادمی محدود نشد و آثاری ارائه کرد که به شیواترین وجه، آرمانهای امپرسیونیسم را با خود به همراه داشت. افزون بر این، دگا، از طریق طراحی، چاپهای دستی، نقاشی و مجسمه‌سازی آثاری آفرید که قابل اعتمادترین بیانیه‌های تصویری در قالب و اهداف امپرسیونیسم بودند.

شکل ۲۰ ــ ۸ ــ ادگار دگا، «ماریا موریلی»، ۶۷ ــ ۱۸۶۵ . آبرنگ، مداد رنگی، قلم آهنی.

شکل ۲۱ ــ ۸ ــ ادگار دگا، «ویولونیست»، ۱۸۸۰، پاستل.

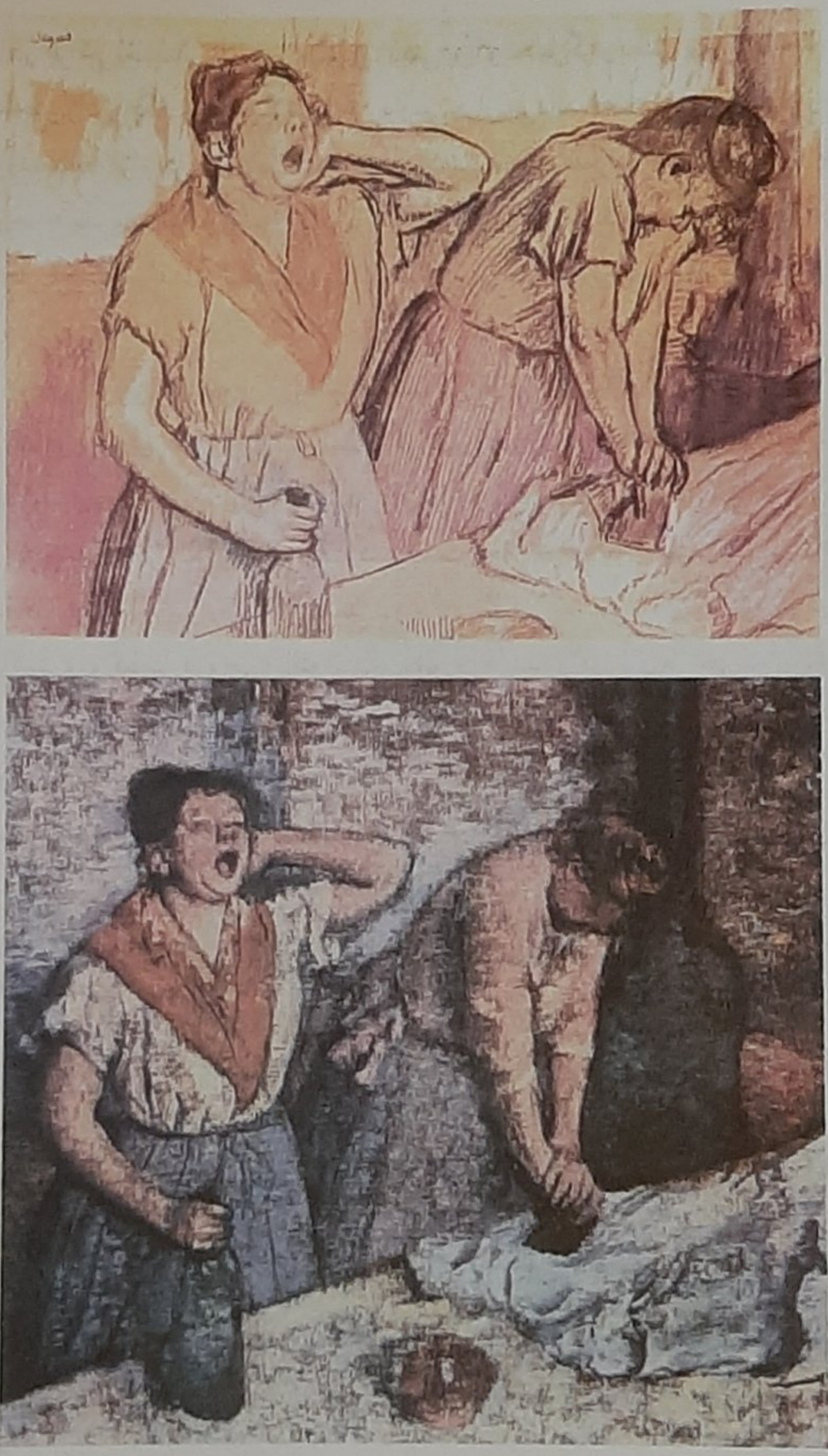
دگا در طراحی چشمانی تیزبین و حساس، ذهنی پویا و تحلیل‌گر و دستی پرتوان داشت. او همه کس و همه چیز را زیر نگاه جستجوگرش مورد بررسی قرار می‌داد. فضای مورد نظر را از زوایای مختلف مورد مطالعه قرار می‌داد، یادداشت برمی‌داشت، به حافظهٔ تصویری خود می‌سپرد و به هنگام نیاز و با توجه به تجربیات نقاشان شرقِ دور مانند هیروشی‌جی[1] و نیز تلاش معاصرینش که در حرفهٔ عکاسی انجام یافته بود، فضای تصویرش را سازمانبندی می‌کرد و بیانیهٔ نهایی خود در قالبی استوار عرضه می‌نمود.

در طراحی سریعی که دگا، در دو حالتِ مختلف (رویه رو و پشت سر) از یک سوارکار، با رنگ و روغن و قلم‌مو بر روی مقوا انجام داده است، حرکت رقصان خط به تناسب و برحسب نیاز: تاریک، خاکستری و یا روشن، پهن و یا نیشدار، مسطح و یا بافت‌دار، پُرتحرک و یا کم‌توان گردیده و به شکل نهایی مورد نظر (سوارکار) نزدیک گشته است. حرکات قلم موی پهن دگا با توجه به بخش اشغال شدهٔ طراحی (اندام سوارکار) در قسمتی روشن و ماهیتی «جسمی» به خود گرفته و در بخش دیگری خاکستری و کیفیتی «روحی» یافته است. سطوح رها شده و کم‌اتفاق طراحی در پیوند کامل با بخشهای اشغال شده‌اند و در کل مجموعه‌ای از هماهنگی، خطوط، سطوح و حرکات است که این اثر را شکل ویژه بخشیده است.

دست دگا، با توجه به ذهن فعال و پربارش، سریع عمل می‌کند. بخشی را محدود می‌سازد و قسمتی را آزاد می‌کند. هرجا لازم است با اتکا به دانش آکادمی‌اش دقیق و ظریف می‌شود، و هر زمان که لازم دید بخشی از فضای تصویر را، بدون هرگونه حضوری، و صرفاً با حفظ چند ضربهٔ خط و یا بافت، رها می‌سازد.

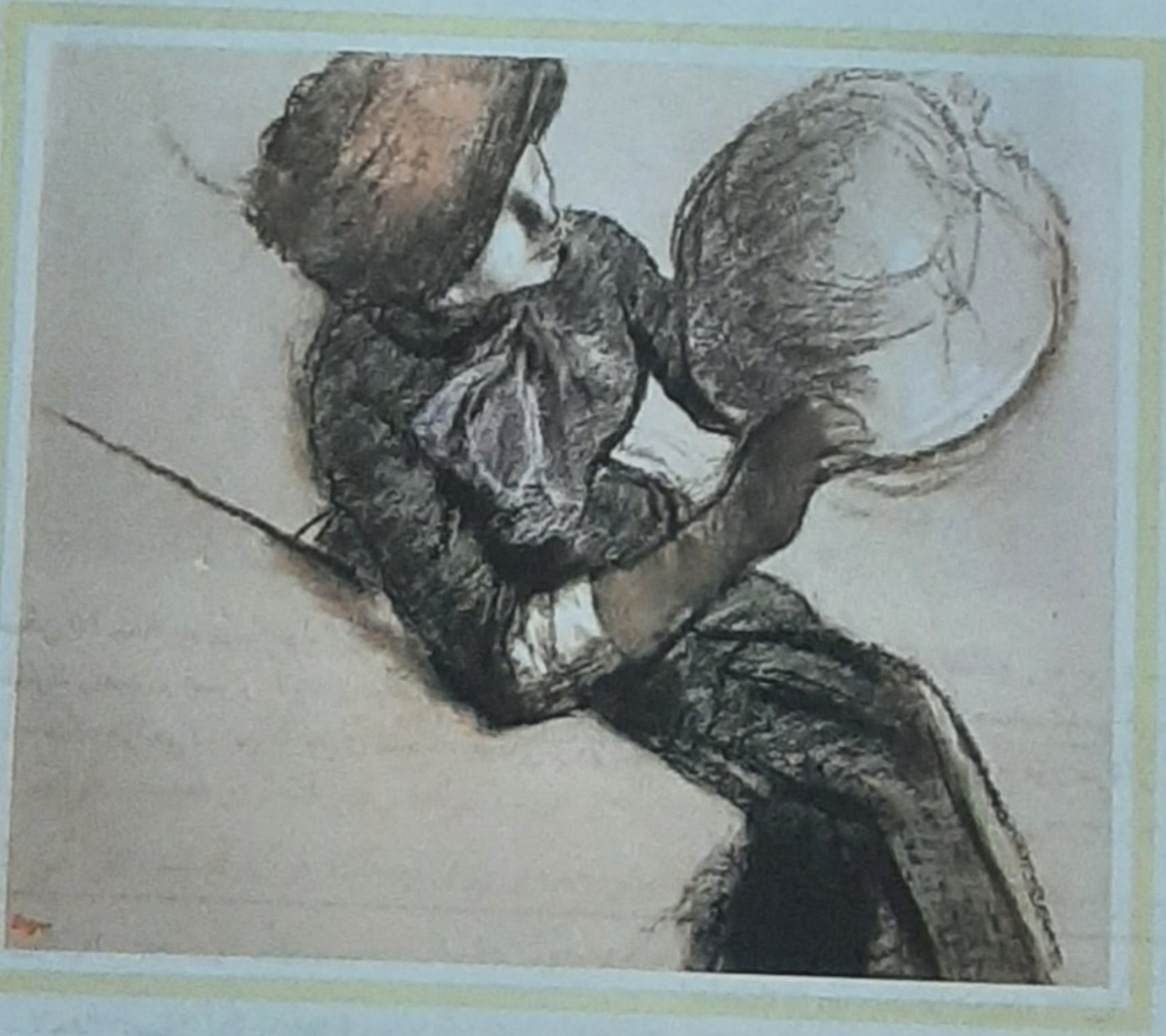
دگا هنرمندی است که وسیله‌اش را می‌شناسد. دنیا را می‌شناسد. به حساسیتهای زمانش آگاهی دارد و آشکارا می‌داند که درحال آفرینش هنری است که رو به سوی آینده دارد. به همین لحاظ تمام پس‌زدنها، توهینها، ردشدنها و اهانتها را آگاهانه می‌پذیرد و بی‌توجه به این‌گونه مانع‌تراشیها و کوته‌بینیها راه خود را می‌پیماید و هنری می‌آفریند که راهگشای حرکتهای بعدی نسل آینده است. اگر به قول سزان، امپرسیونیسم هنر استواری نبود که بتوان براساس آن شالودهٔ هنر آینده را پی‌ریزی کرد، ولی در آثار دگا پایه‌های استواری موجود است که حتی امروز نیز می‌توان از آن طراحی فراگرفت، شیوهٔ ترکیب‌بندی را به امروزی ترین وجه خود آموخت و به دانش تصویری لازم دست یافت.

1_ Ando Hiroshige (1797 - 1858).



شکل ۲۲ ــ ۸ ــ ادگار دگا. «اتوکشها»، رنگ و روغن روی بوم، حدود ۷۶ ــ ۱۸۷۴، ۷۶×۸۱ سانتیمتر. در بالا طرح اولیه و در قسمت پایین، اثر نهایی از همان مضمون به چشم می‌خورد.

شکل ۲۳ ــ ۸ ــ دگا، «دو سوارکار»، حدود ۶۸ ــ ۱۸۶۶، رنگ و روغن روی مقوا.



شکل ۲۴ ــ ۸ ــ ادگار دگا، «در کلاه فروشی» حدود ۱۸۸۵، پاستل.

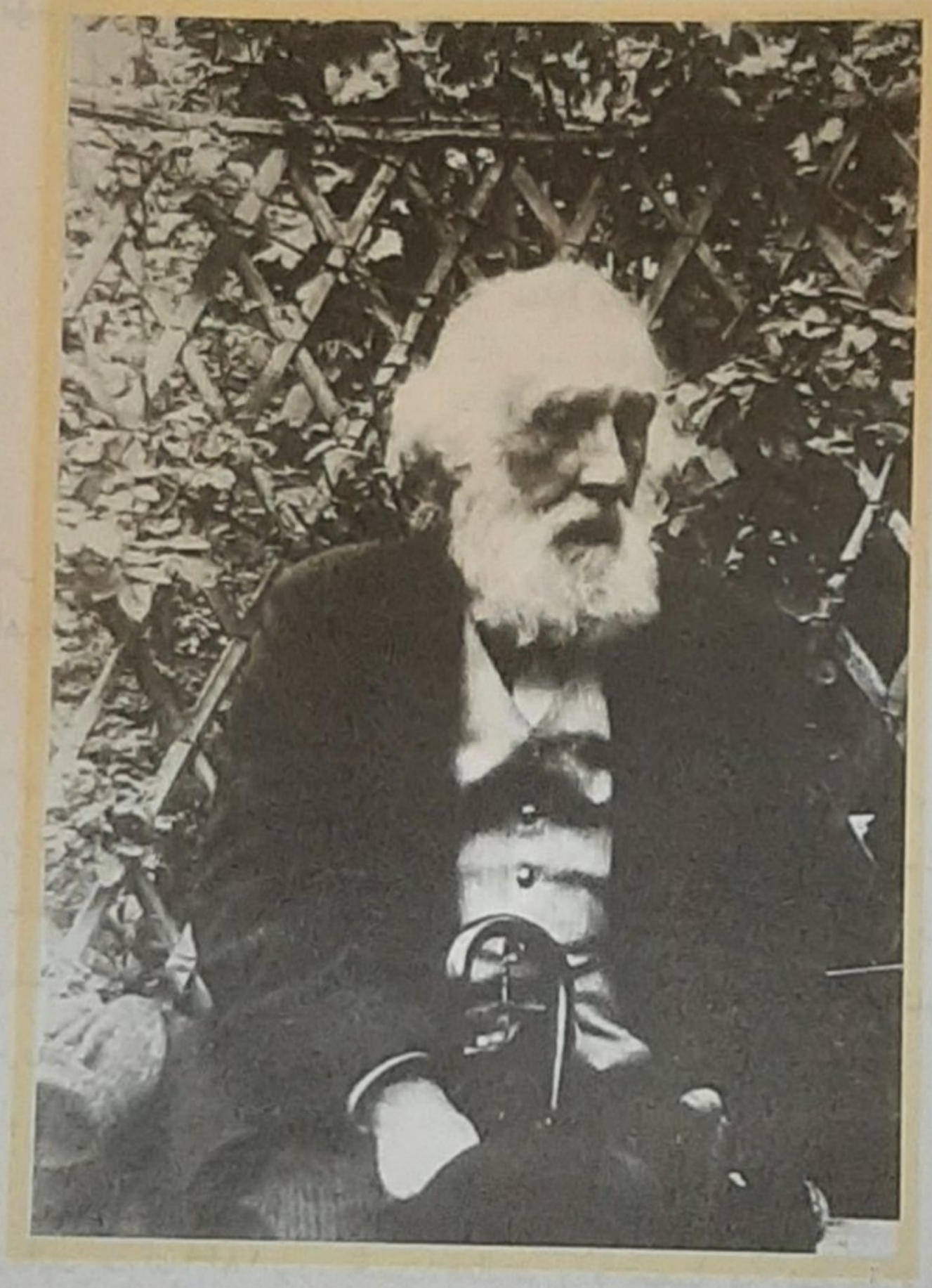
دگا عمیقاً به طراحی عشق می‌ورزید و لحظه‌ای از اندیشه و انجام طرّاحی غفلت نمی‌نمود. حجم بالایی از آثار به‌جا مانده از وی را، طراحی و آثار پاستلی تشکیل می‌دهد. دگا از سال ۱۹۰۰ تدریجاً بینایی خود را از دست داد واز سال ۱۹۰۷ تا پایان عمر، از نعمت بینایی بی‌بهره بود. عمر وی در ۲۷ سپتامبر ۱۹۱۷ به پایان رسید. در وصیت‌نامه‌اش قید کرده است که به هنگام دفن وی بگویند : «او طراحی را بسیار دوست می‌داشت».[1]

شکل ۲۵ ــ ۸ ــ دگا، «سوارکاران»، رنگ و روغن بر روی مقوا، ۶۸ـ ۱۸۶۶.

خطوط رقصان و استوار، لایه‌های شفاف و مات، تاریکیها و پاساژهای[2] بجا و فواصل بسیار حساب شده و ظریف که فی‌البداهه، به هنگام طراحی در این اثر جاری شده‌اند، جملگی از ویژگیهای اغلب آثار دگا می‌باشند، که طرح فوق نمونه‌ای از آن است.

۱ـ "Il aimait beaucoup le dessin"

۲ ـ لایه‌های حساس رنگ، رابط میان نور و تاریکی.



شکل ۲۶ ــ ۸ ــ دگا در سالهای آخر عمر، ۱۹۱۵. عکس از بارتولُمی.

تمرین

ـ براساس حالتِ چند نفر که درحال شستن لباس می‌باشند، طرّاحی کنید.

ـ براساس حالتِ چند نفر که درحال خرید میوه هستند، طراحی کنید.

ـ براساس حالتِ چند نفر که درحال مطالعه و خرید روزنامه و نشریات روز هستند، طراحی کنید.

ـ براساس حالتِ چند نفر که درحال استراحت بر روی نیمکت پارک هستند، طراحی کنید.

ـ براساس حالتِ چند نفر که در قهوه‌خانه مشغول نوشیدن چای و نهار می‌باشند، طراحی کنید.

ـ براساس حالتِ چند نفر که درحال خاکبرداری از گودالی هستند، طراحی کنید.

فصل نهم

طراحی در سدهٔ بیستم

هدف رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :

ـ عواملی را از محیط طبیعی و یا مصنوعی انتخاب و پس از طراحی به صورت واقعی (طبیعت‌گرا) آن را به شکل عوامل هندسی تحلیل نموده و سپس طرحی موزون و هماهنگ ایجاد نماید.

بررسی طراحی در سدهٔ بیستم شبکهٔ وسیعی را شامل می‌شود که خود به تنهایی نیاز به بررسی جداگانه دارد و در حقیقت تنوع، حجم کار و وسعت فعالیت هنرمندان به میزانی است که منجر به تألیف چند جلد کتاب می‌گردد. در این جا تنها دو تن از هنرمندان سدهٔ بیستم که در شکل‌گیری حرکتها و نهضتهایی که یکی پس از دیگری از پی هم آمدند، مؤثر بودند، معرفی می‌شوند :

ـ هنری ماتیس[1]

ـ پابلو پیکاسو[2]

* * *

هنری ماتیس متولد ۱۸۶۹ بود. نخست، فعالیتش را با تحصیل در رشتهٔ حقوق آغاز کرد، ولی پس از چندی آن را رها ساخت و در سال ۱۸۹۲، به نیّت تحصیل در رشتهٔ هنر، به پاریس آمد. ابتدا در کارگاه نقاش آکادمیک و واپسگرای پاریسی ویلیام بوگرو[3]، و سپس در کارگاه گوستاو مورو[4]، نقاش فانتزی سدهٔ نوزدهم، در مدرسه بوزار و پس از آن در کارگاه کاریر[5] (۱۹۰۰ ـ ۱۸۹۹) مشغول به کار شد. در کارگاه گوستاومورو بود که ماتیس با نقاشانی مانند : آلبرمارکه، جورج روئو و چارلز مانگن آشنا شد. حلقهٔ آشنایی این سه تن و عقاید مشترکشان نهضت فوویسم را تکوین بخشید. ماتیس ابتدا تحت تأثیر طبیعت بی‌جانهای شاردن و آثار کورو به نقاشی پرداخت، ولی اندکی بعد، «نور و

۱ـ Henri Matisse (1869 - 1954).

۲ـ Pablo Picasso (1881 - 1973).

۳ـ William Bouguereau (1825 - 1905).

۴ـ Gustave Moreau (1826 - 1898).

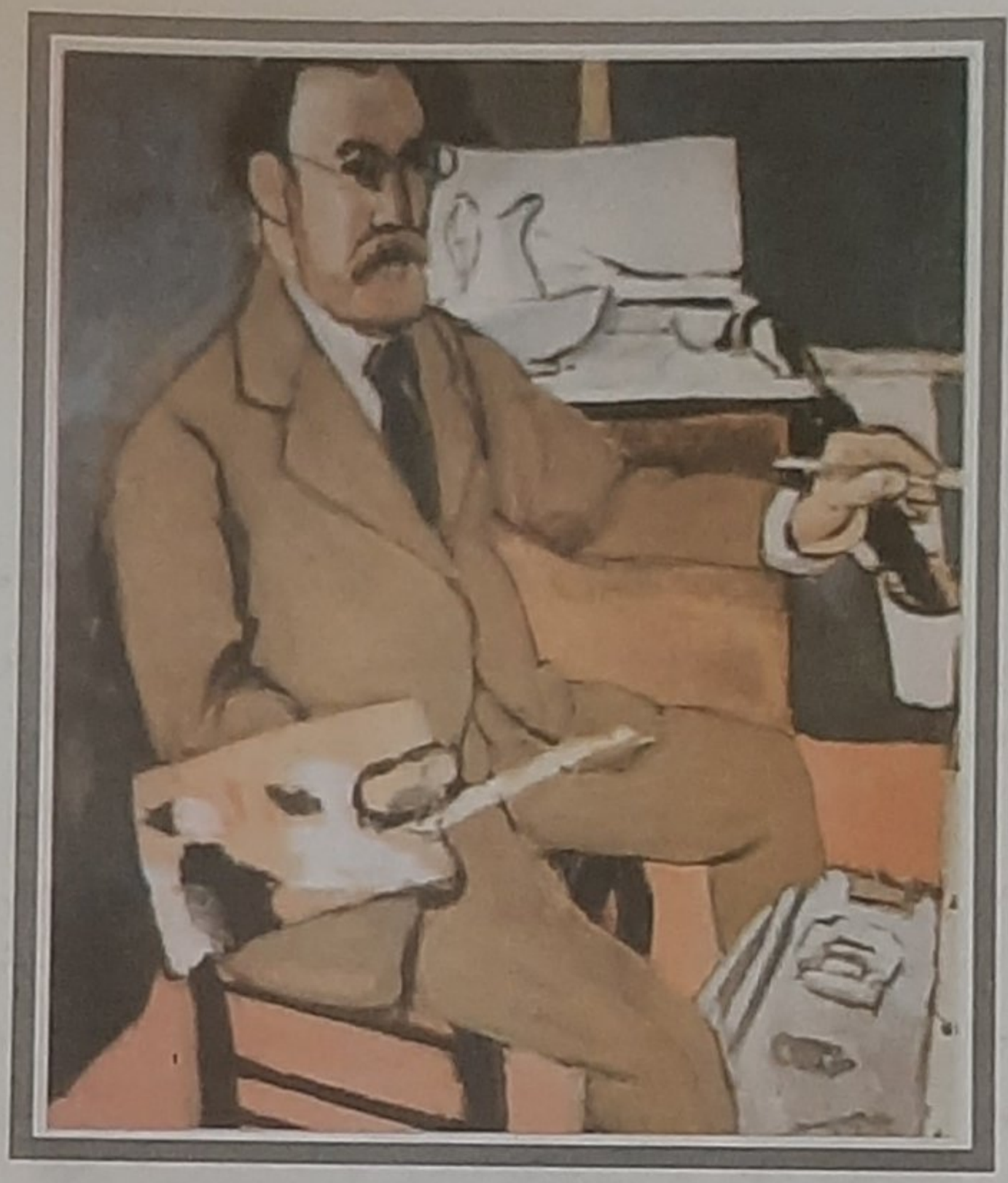
۵ ـ Académie Carrière

شکل ۱ ــ۹ ــ هنری ماتیس، عکس از مان ری، حدود ۱۹۳۰.

رنگ» نقاشان امپرسیونیست متأخر را کشف نمود و تحت نفوذ آنان ادامهٔ مسیر داد.

ولی نقش اساسی در شکل‌گیری هنر و فعالیت ماتیس را، نمایشگاه هنر اسلامی، در سال ۱۹۱۰، در مونیخ ایفا نمود. ماتیس با اطلاع از برگزاری نمایشگاه بزرگی از هنر اسلامی، به مونیخ سفر کرد و پس از دیدن این نمایشگاه و تأثیر شگرفی که این نمایشگاه بر وی به جا گذاشت، در نامه‌ای خطاب به دوست و حامی خود گرترور اشتاین نوشت :« شرق ما را نجات داد.» پس از این دیدار و سفر است که ماتیس راه خود را شناخت و تا پایان عمر و با تأثیری که از هنر اسلامی، و به ویژه نگارگری سنتی ایران، پذیرفت، آثارش را شکل بخشید.

هنر ماتیس، آزاد، سبک، راحت، شفاف، آرام و پرتلألو است. او می‌گوید :«من مشتاق هنری هستم که دارای توازن، خلوص، شفافیت و به دور از هرگونه موضوع ناراحت کننده و عصبیت باشد. هنری که آرام بخش باشد. مانند صندلی راحتی که انسان پس از خستگی از کار روزانه در آن



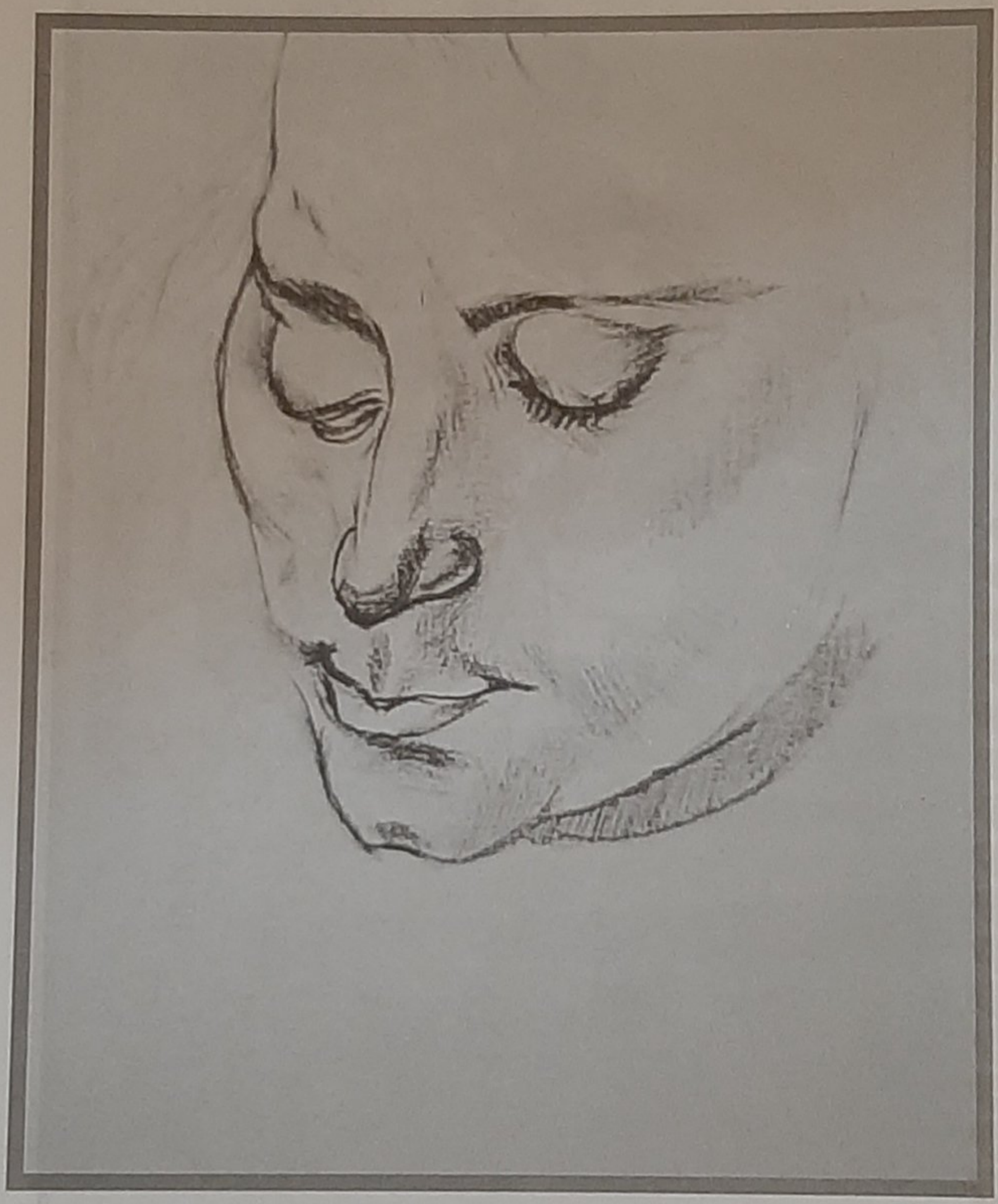
شکل ۲ ــ۹ ــ «ماتیس درحال کار» از خود او، ۱۹۱۸، ۵۴×۶۵ سانتیمتر. رنگ و روغن روی بوم.

استراحت می‌کند.»[۱]

او به هنر مشرق زمین و به ویژه نگارگری سنتی ایران (مینیاتور) عشق می‌ورزید و حتی آنها را جمع‌آوری می‌نمود. از ترکیب‌بندی، روابط سطوح و خطها، نور و رنگ و فضای کلی آن بهره می‌جست و در آثار طراحی و نقاشی خود به کار می‌بست.

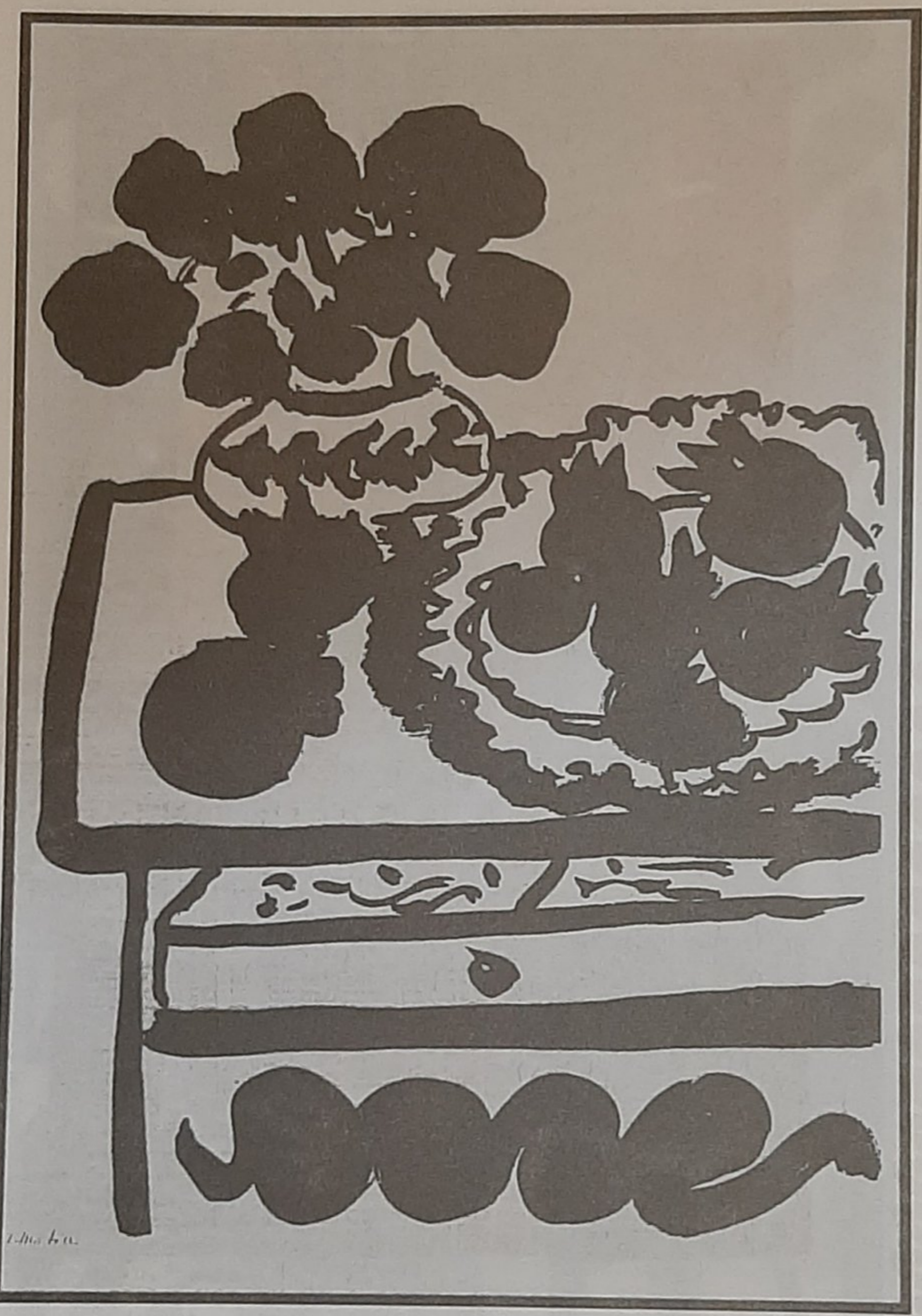
خط در آثار طراحی ماتیس، آرام، حساس و دارای لطف شاعرانه است. از نگرانی و تشویش در آثار ماتیس اثری نیست. هر چه هست نور، رنگ و فضایی شاعرانه است که بیننده را آرام می‌کند، به تفکر وامی‌دارد و در خلسه فرو می‌برد. ماتیس در اواخر عمر فلج شد و قادر نبود مانند همیشه از ابزار سنتی طراحی و نقاشی سود برد، به همین سبب با استفاده از کاغذهای رنگین، قیچی و چسب آثاری آفرید که در نهایت سادگی دارای همان لطف، رنگ، تلألو و خلوص می‌باشند.

۱ــ Alfred Barr, J. **What is Modern Painting**, Museum of Modern Art, N. Y. P. 32.



شکل ۳ ــ۹ ــ هنری ماتیس، «مارگریت»، طرح مدادی، ۱۷×۲۲ سانتیمتر، ۱۹۱۵.

شکل ۴ ــ ۹ ــ هنری ماتیس، «آنتوانت»، طرح مدادی، ۳۷ × ۴۹ سانتیمتر، ۱۹۱۹.



شکل ۵ ــ ۹ ــ هنری ماتیس، «طبیعت بی جان»، آب مرکب، ۱۹۴۷.

شکل ۶ــ۹ــ هنری ماتیس، گواش و کاغذ بریده شده، ۱۲۰×۲۰۵ سانتیمتر، ۱۹۵۰.

شکل ۷ ــ۹ ــ هنری ماتیس، گواش و کاغذ بریده شده، ۵۰×۸۰ سانتیمتر، ۱۹۵۱.

پابلو پیکاسو در سال ۱۸۸۱ متولد شد. پدرش نقاش و استاد آکادمی هنر در شهر مالاکا و اسپانیا بود. پیکاسو بین سالهای ۱۸۹۱ تا ۱۸۹۵ در کورونا نقاشی می‌کرد و از سال ۱۸۹۵ تا سال ۱۹۰۴ دربارسلون فعالیت داشت، سپس در سال ۱۹۰۴ (مقارن با نخستین نمایش بزرگ از آثار سزان در سالن پاییز) به پاریس مهاجرت نمود و تا پایان عمر در فرانسه ماند.

پیکاسو عمیقاً به دانش آکادمیک و طراحی کلاسیک تسلط داشت. خود او می‌گوید : زمانی که بیش ازدوازده سال نداشتم مانند رافائل طراحی می کردم. مادرش دربارهٔ او گفته است که او دارای هوشمندی و ذهنی بود که اگر به‌هرکاری دست می‌زد، در آن به اوج می‌رسید : چنانچه رشته‌های

شکل ۸ ــ۹ ــ پابلو پیکاسو، «چهرهٔ خود نقاش»، رنگ و روغن، ۴۶×۵۰ سانتیمتر، ۱۹۰۷.

مذهبی را انتخاب می‌نمود مسلماً پاپ می‌شد و اگر به رشته‌های نظامی تمایل نشان می‌داد، امیر و سرداری توانمند می‌بود. ولی پیکاسو تنها به هنر عشق می‌ورزید و با انتخاب آن، از لحاظ خلاقیت، نوآوری و نیز حجم آثاری که از خود به جا گذاشت، گفتهٔ مادرش را به ثبوت رساند.

تسلط پیکاسو بر اصول طرّاحی، موجب شد به هر زمینه‌ای که به آن دست زد مانند (طراحی، نقاشی، چاپ، مجسمه‌سازی، طراحی صحنه، و نیز دیگر تجربه‌های تصویری) سرفراز از آن بیرون آید.

شکل ۹ ــ ۹ ــ پابلو پیکاسو، «ایکور استراوینسکی»، طرح مدادی، $45\frac{1}{2} \times 62$ سانتیمتر، ۱۹۲۰.

شکل ۱۰ ــ۹ ــ پابلو پیکاسو، «برگهای مو»، طرح مدادی، ۵۱×۶۴ سانتیمتر ، ۱۹۲۱.

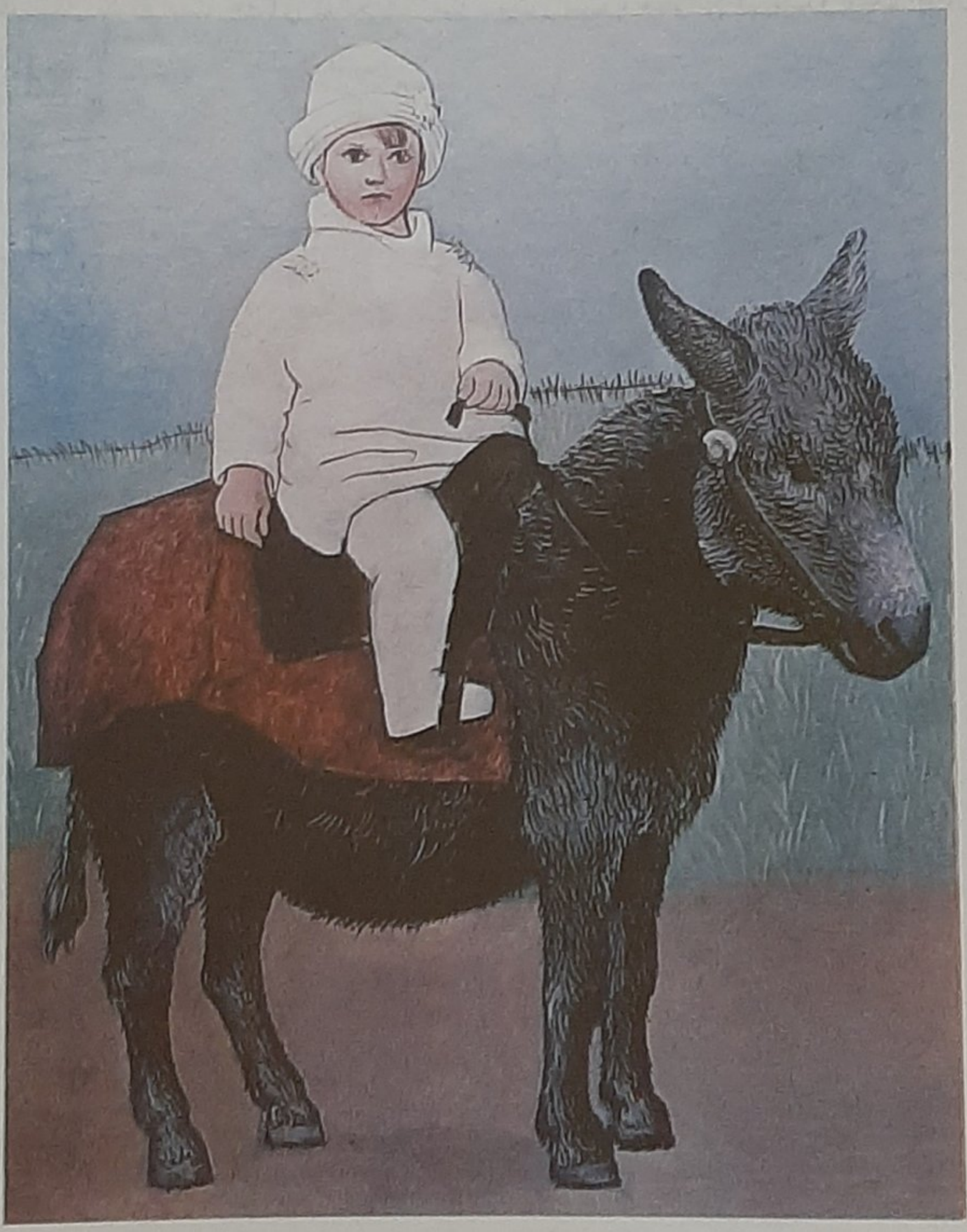
پیکاسو در سبکها و شیوه‌های مختلفی کار کرد و در همه جا خط و طراحی به مثابهٔ نخستین گنجینه‌های تصویری به کمکش می‌آمد و او نیز با ذهن خلاق و مبتکرش به بهترین صورت از آن سود می‌برد.

در طرح رنگینی که پیکاسو از مادر و کودکی با رنگ و روغن بر روی بوم اجرا نموده است، خط به طریقی نرم و آرام در سرتاسر فضای تصویر حرکت می‌کند. گاه سبک و ملایم شده و زمانی تاریک و سنگین گشته است و بخشهای مختلف تصویر را که لایه‌های کم رنگی از لعابهای رنگین دارند، اشغال نموده است. فضای کم تحرک زمینهٔ سمت راست با خطوطی کم‌رنگ و لطیف اشغال شده و جنبش لازم را به آن بخشیده است.

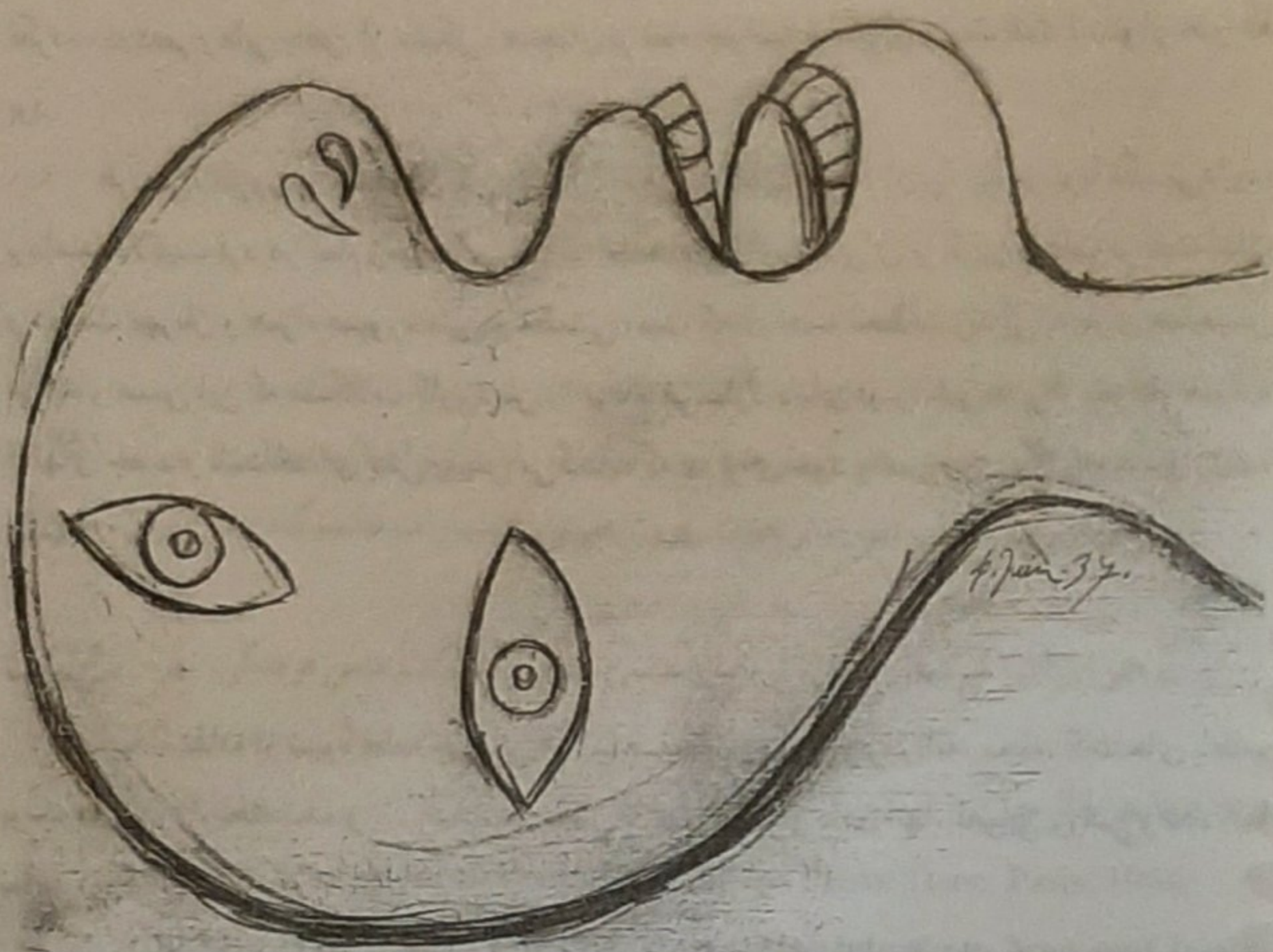
شکل ۱۱ ــ۹ ــ پابلو پیکاسو، «مادر و کودک»، طراحی رنگی، ۸۰×۱۰۰سانتیمتر، ۱۹۲۲.

در اثر دیگری که پیکاسو، از روی عکس پسرش، سوار بر الاغ، نقاشی کرده است، دانش و توان پیکاسو به عنوان یک طراح، بخش عمدهٔ فضای تصویر را به وجود آورده است. هر چند این اثر با رنگ روغن بر روی بوم انجام یافته است، ولی قبل از هر چیز شیوهٔ طراحی و نحوهٔ استفاده از بافت و سطوح رنگین است که این اثر ۸۰×۱۰۰ سانتیمتری را طراوتی تازه می‌بخشد.

* * *



شکل ۱۲ ــ۹ ــ پابلو پیکاسو، «پائولو سوار بر الاغ»، رنگ و روغن، ۸۰×۱۰۰ سانتیمتر، ۱۹۲۳.



شکل ۱۳ ــ۹ ــ پابلو پیکاسو، اتود برای چهره در حال فریاد زدن (پرده گرنیکا)، ۱۹۳۷.

بحث مختصر و محدود ما دربارهٔ طراحی، در این جا به پایان می‌رسد. ناگفته پیداست که این مجموعه بسیار محدود و مختصر است و از زمانها، فرهنگها و مکتبهای بسیاری که در زمینهٔ طراحی فعالیت داشته و آثار و نمونه‌های درخشانی از خود به جای گذاشته‌اند، نامی و یا اثری به میان نیامده است. این فقدان نه به لحاظ کم ارزش بودن آن آثار، و یا بی توجهی نگارنده، بلکه به دلیل محدودیت زمان و برنامه است. ولی تا اینجا روشن شد که زیر بنای تمام فعالیت‌های مرتبط با هنرهای تجسمی اعم از طراحی، نقاشی، چاپهای دستی، گرافیک، عکاسی، طراحی صنعتی، مجسمه‌سازی، معماری و ... را **طراحی** در بر می‌گیرد و دانش و تسلط بر آن امری حتمی و اجتناب‌ناپذیر است.

در مقاطع بالاتر، در اغلب موارد، هر جا که نوجوانان و دانشجویان با مشکلی، از نظر یافتن زبان و بیان (تصویری ـ تجسمی ـ خلّاقی) روبه‌رو می‌گردند، ریشهٔ این مشکل، در تسلط نداشتن به

طراحی و بیان تصویری جای دارد و تا زمانی که این امر (تسلط بر طراحی و دانش تصویری) مرتفع نگردد، دردسر رهایی یافتن از مشکل، همچنان بر تمام جوانب فراگیری و پیشرفت استوار خواهد بود.

طراحی، افزون بر جنبه‌های کاربردی آن، ذهن را فعال نموده، آن را زنده و پویا نگه می‌دارد، بردامنهٔ خلاقیت فرد در تمام زمینه‌ها می‌افزاید، مناسب‌ترین وسیله برای پر کردن اوقات فراغت است و دوست مهربان و همراه صبور، متین و مطمئنی است که در همهٔ لحظات زندگی به یاری صاحبش می‌آید و ضمن این که مشکلات کاربردیش را مرتفع می‌سازد دنیای او را غنی و پربار نموده، همیشه افقهای جدید و ناشناخته‌ای پیش رویش می‌گشاید که هم برای خود و هم برای دیگران جدید و زاینده است.

تمرین

ـ با استفاده از شیوهٔ قطعه چسبانی (کلاژ) صفحات رنگین از روزنامه، مجله، کاغذهای باطله، پوسترهای دور ریخته شده و ... انتخاب و سپس با کنار هم قرار دادن آنها، فضایی روشن و شاد القا نمایید.

ـ با کنار هم قرار دادن قطعاتی که از یک مجله و کاغذهای باطله انتخاب کرده‌اید، فضایی پویا و پر تحرک القا کنید.

ـ با انتخاب و کنار هم قرار دادن قطعاتی از کاغذ سفید و سیاه فضایی ایستا و آرام بیافرینید.

فهرست منابع

الف: منابع فارسی

ـ تاریخ هنر، جنسن، هـ. و. ترجمهٔ پرویز مرزبان، انتشارات انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۵۹.

ـ هنر ایران، گدار، آندره، ترجمه : بهروز حبیبی، انتشارات دانشگاه ملی ایران، تهران، ۱۳۵۸.

ـ هنر ایران، گیرشمن، رمان، ترجمه : عیسی بهنام، انتشارات علمی فرهنگی، تهران، ۱۳۴۶.

ب: منابع خارجی

- Adhemar, Jean. **Honorè Daumier**, Editions Pierre Tisne, Paris. 1954.

- Atil, Esin. **The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India**. The Freer Gallery of art, Washing ton D.C. 1978.

- Benesch, otto. **Master Drawings in the Albertina**. Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1967.

- Burban, Micheal. **Lessons From Michelangelo**. Watson - Guptill Pub. N.Y. 1986.

- Elderfield, John. **The Drawings of Henri Matisse** Thames and Hudson, London, 1984.

- Haak, Bob. **Rembrand Drawings** Thames and Hudson, London, (Rep.) 1985.

- Hind, Arthur M. **A History of Engraving & Etching** Dover Pub. Inc. New York, 1963.

- Hobbs, Jack A. **Art in Context**. Harcourt Brace Jovanovich Inc. Chicago, 1975.

- Kemp, Martin & Roberts, Jane. **Leonardo davinci**. Yale U. Press, New Haven, 1989.

- Mayor Hyatt A. Goya: 67 Drawings Met. M. of Art. N. Y. 1974.

- Pope, Arthur Upham. **Asurvey of Persian Art**. The Soroush Press, Tehran, 1977.

- Prideax, Tom. **The World of Delacroix** Time - Life Library of Art, 1966.

- Rawson, Philip. **The Art of Drawing** Prentice - Hall, Englewood Cliffs, N. J. 1989.

- Rubin, William. **Pablo Picasso** The Museum of Modern Art, N.Y. 1980.

- Simpson, Jan. **Drawing: Seeing and Observation** Van Notrand Reinhold CO. N. Y. 1973.

- Schefold, Karl. **The Art of Classical Greece**. Greystone Press, N.Y. 1967.

- Titley, Norah M. **Persian Miniature Paintings**. The British Library Board, London, 1983.

- Welch, Anthony. **Shah Àbbas & the Arts of Isfahan**. Asia House Gallery, N. Y. 1973.

ج: نشریات

ـ ذکاء، یحیی، «ابوالحسن خان صنیع الملک»، **هنر و مردم** شماره ۱۱ (شهریور ماه ۱۳۴۲).

ـ روزنامه‌های: **دولت علیه ایران، شرف و شرافت**.

د: دایرة‌المعارفها

- **The Oxford Companion to Art** Harold Osborne, ed. Oxford University Press, 1970.

- Vasari, **Lives of the Artists**, London, 1971.

مشاوره / کلاس / آزمون

آنلاین برای همه دانش آموزان ایران
با حضور اساتید و مولفان مطرح کشور

بزرگترین مرکز پخش کتاب های درسی (وزارتی) و کمک درسی (تخصصی و عمومی) کنکور هنر در ایران

(همراه با تخفیف ویژه / ارسال به سراسر کشور)

کنکور هنر
کارنامه

سفارش از طریق دایرکت اینستاگرام konkorkarnameh

سفارش از طریق واتساپ ۰۹۳۹۴۷۸۷۶۲۹

ارسال سریع به تمام نقاط ایران