

@honarpdf
@honardvd

تنها کانال پی دی اف و فیلم های
آموزشی کنکور هنر بصورت
رایگان در تلگرام



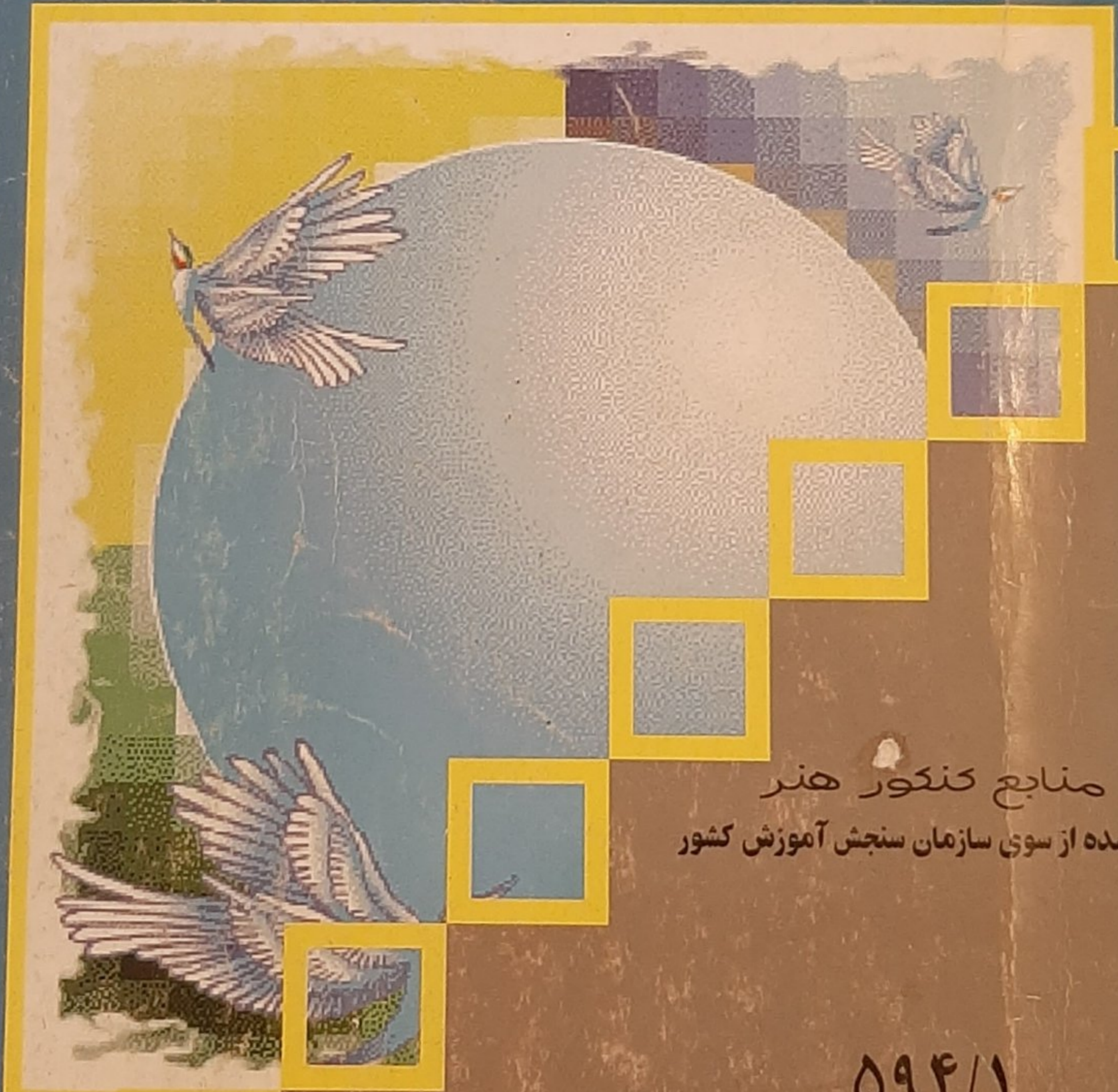


جمهوری اسلامی ایران
وزارت آموزش پرورش
تیم و نگار است

کارگاه هنر

۲

دوره پیش دانشگاهی
رشته هنر



منابع کنکور هنر
تصرفی شده از سوی سازمان سنجش آموزش کشور

۵۹۴/۱

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

کتابخانه تخصصی

فرهنگ و هنر

x صفری ای

کتابخانه آرمین

مکتب

فرهنگ و هنر

منابع کنکور هنر

معرفی شده از سوی سازمان سنجش آموزش کشور

کارگاه هنر (۲)

دوره پیش دانشگاهی

رشته هنر

شماره درس ۱۴۲۸

سرشناسه	: حسینی، مهدی، ۱۳۲۲-
عنوان و پدیدآور	: کارگاه هنر (۲)؛ دوره پیش دانشگاهی - رشته هنر شماره درس ۱۴۲۸ / مؤلف مهدی حسینی؛ برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف دفتر برنامه‌ریزی درسی آموزش‌های فنی و حرفه‌ای.
شخصیات نشر	: تهران؛ مدرسه، ۱۳۸۱.
شخصیات ظاهری	: ۱۴۰ ص. مصور (بخشی رنگی)
فروست	: (سری منابع کنکور هنر؛ معرفی شده از سوی سازمان سنجش آموزش کشور؛ ۱/۵۹۴)
شابک	: 978-964-385-849-0
پادداشت	: چاپ هفتم؛ ۱۳۸۸ (فبا)
پادداشت	: کتابنامه؛ ص. ۱۴۰-۱۳۹؛ همچنین به صورت زیرنویس
موضوع	: هنر -- کتابهای درسی -- راهنمای آموزشی (متوسطه)
موضوع	: هنر -- آزمونها و تمرینها (متوسطه)
شأنه افزوده	: سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، مدرسه
رده‌بندی کنگره	: ۲ ک ۵ ح / ۲۵۰ N
رده‌بندی دیویی	: ۶/۷۰۷
شماره کتابخانه ملی	: ۲۵۰۷۸ - ۸۲ م

طراحی

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

۱. طراحی را توضیح دهد.
۲. عواملی را که بر اساس هماهنگی آنان طراحی صورت می‌پذیرد نام ببرد.
۳. چگونگی تأثیر عوامل فوق را در طراحی نمایش دهد.

تعریف طراحی - بازتاب ذهن خلاق انسان برای بیان معانی / مفاهیم و ایجاد ارتباط، به شیوه‌های مختلفی صورت می‌پذیرد. از آن جمله است، از طریق واژه‌ها مثل شعر؛ از راه صدا مثل موسیقی و از طریق تصویر مثل طراحی و نقاشی. ساده‌ترین نوع بیان به روش تصویر، به وسیله **خط** بر روی سطح صورت می‌پذیرد، که آن نیز به نوبه خود با طراحی عینیت یافته، برای بیننده ملموس می‌گردد. بنابراین ساده‌ترین عنصر در بیان تصویری و به ویژه در طراحی «خط» می‌باشد. از طریق همین خطوط بسیار ساده است که انسان خلاق نخستین بازتابهای ذهن خود را روی کاغذ می‌آورد و با در نظر گرفتن جهان بینی، سلیقه، ابتکار عمل و خلاقیت به آن جلوه‌ای جهانشمول می‌بخشد.

بنابراین: «طراحی، ابزاری است برای انتقال اندیشه و ایجاد ارتباط از طریق خط»
به دیگر سخن، «طراحی یعنی بیان ذهنیات هنرمند از طریق خط» ولی ایجاد همین خط بسیار ساده بر سطح کاغذ، با هماهنگی چند عامل فیزیکی و ذهنی صورت می‌پذیرد که عبارت‌اند از:

- دیدن
- یافتن
- تفکر، تحلیل
- انتقال (یا اجرا)

برای طراحی کردن باید چشمانی حسّاس، دقیق و ظریف بین داشت. انسان خلاق با چشمان خود «نگاه» نمی‌کند بلکه «می‌بیند». هر خط، رنگ و یا رخدادی را با دقت دریافت می‌کند؛ در آن تأمل نموده، به سادگی از کنار آن نمی‌گذرد. دنیای محسوس را از طریق دیده به ذهن خلاق و پرتحرکش می‌سپارد و به نیاز از آن بهره می‌جوید. چشم انسان خلاق و تربیت شده با عوامل طبیعی و یا مصنوعی به شکل صوری برخورد نمی‌کند، بلکه در آن تعمق 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 خور حوزه فعالیت خلاقه او است در خود نگه می‌دارد. پس از بررسی و تحلیل نهایی که طی فرآیند بسیار پیچیده‌ای صورت می‌گیرد، ذهن، از طریق سلسله اعصاب، به دست فرمان می‌دهد که چگونه خطی را ترسیم کند، چه عواملی را باقی بگذارد؛ چه عناصری را حذف نماید و نهایتاً چه فضایی را ایجاد کند.

اینجاست که نحوه دیدن، ساختار ذهن، شرایط اجتماعی، محیط خانوادگی و حتی عامل توارث در شکل‌گیری عینی خط و نهایتاً فضای تصویری نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند. تنها در مرحله نخستین آفرینش طراحی نیست که نقش سازنده خود را ایفا می‌کند، بلکه در تمام طول طراحی، به حرکت فعال و آفریننده خود ادامه می‌دهد و با هر اتفاق و فضای جدیدی که بر سطح رخ می‌دهد تدبیر نوینی می‌اندیشد و همگام با سایر نمودهای عینی، هماهنگی لازم را فراهم می‌آورد تا پدیده تصویری به شیواترین شکل خود بر سطح کاغذ، مقوا یا بوم عینیت 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 بویایی و ایستایی جوامع را شرح دهد.

هرگونه بحثی در مورد طراحی، بدون مطالعه در جوامعی که دور از حوزه‌های فرهنگی-تاریخی شناخته شده و تثبیت شده، قرار دارند، کامل نخواهد بود. این جوامع که تا به امروز، به خطا «بدوی»^۱ نام گرفته‌اند، قبایلی هستند که مرحله «انقلاب نوسنگی»^۲ را پشت سر گذاشته‌اند، ولی همگام با دیگر فرهنگها (شاید به لحاظ پراکندگی و دور بودن)، دوره‌های تکاملی^۳ 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. به همین لحاظ این جوامع به شدت ایستا هستند و بویایی جوامع مدنی (شهری) را که پیوسته در حال تغییر و تحول‌اند، ندارند.

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

این دستافریده‌ها، گرچه چندان به مذاق انسان کنجکاو و افزون طلب معاصر خوش نمی‌آمد، ولی همانند دیگر گنجینه‌های کشورهای تحت سلطه و استثمار، آنها را با خود به سرزمینهای اصلی

۱- Primitive

۲ - «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 - در اینجا بیشتر منظور تکامل تکنولوژیکی است، وگرنه از دیگر جنبه‌ها، در زمره فرهنگهای بسیار شریف‌اند.

برد و همین نقشها، حجمها و ابزار، انقلابی در هنر سده نوزدهم جوامع پیشرفته ایجاد نمود که سبکهای کویسم، اکسپرسیونیسم، سوررالیسم و حتی کولاژ^۱ و اسمبلاژ^۲ حاصل و نشانی از آن دارند.^۳

از نظر جغرافیایی، هنر انسانهای بدوی شامل اقوام ساکن اقیانوسیه، سرخ‌پوستان امریکای شمالی، بومیان امریکای جنوبی، اسکیموها، قاره آفریقا و گینه نو می‌باشد. آفرینش هنری این اقوام در زمینه‌های وسیعی از نقاشی، و به‌ویژه حجم پردازش (که در شکل‌گیری 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 واقعیت ملموس پی برد 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 پی برد. 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 نقش‌آفرینی مشغول بوده‌اند.

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

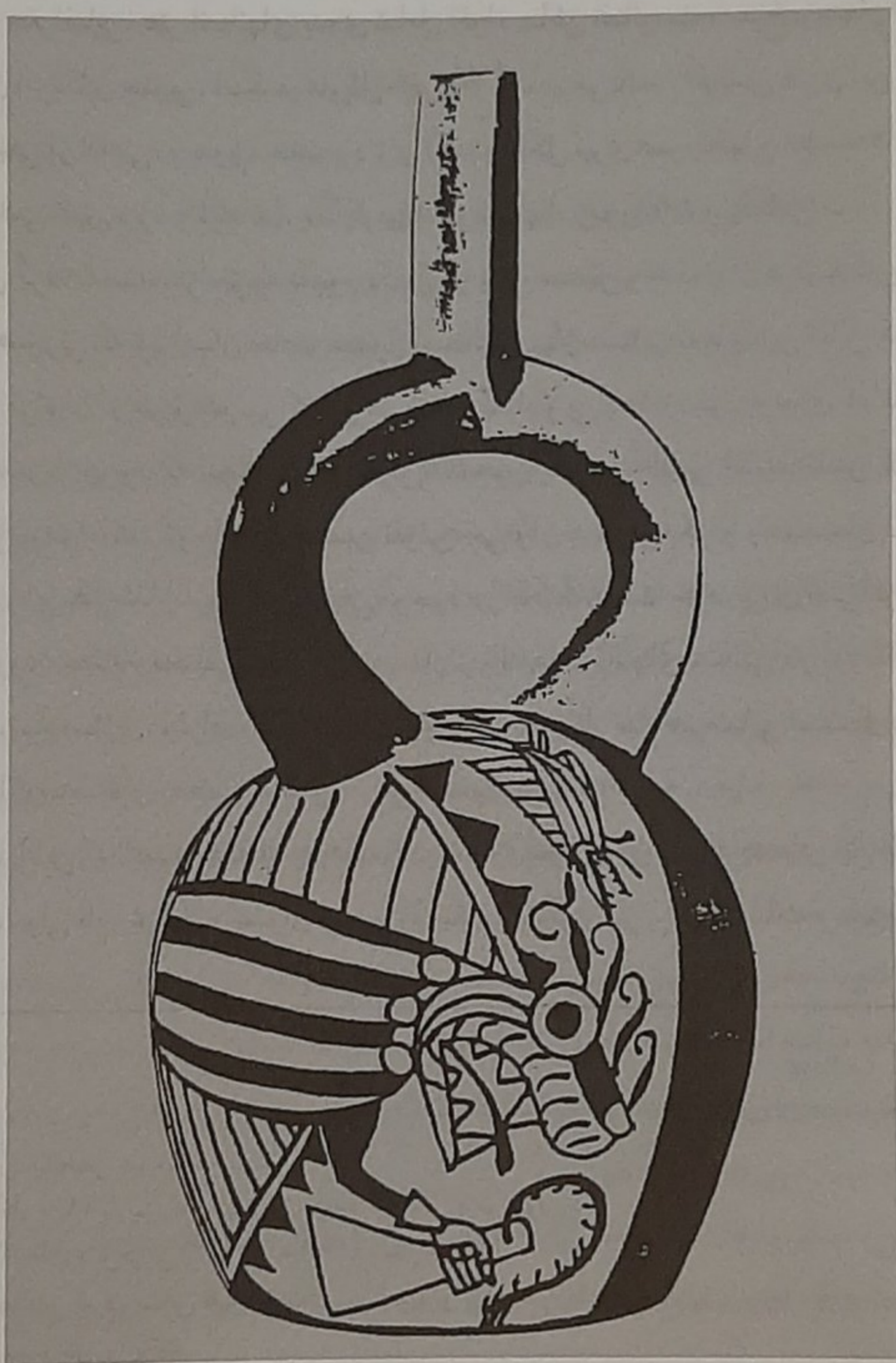
۱- Collage

۲- Assamblage

۳- موارد مشخص عبارت‌اند از:

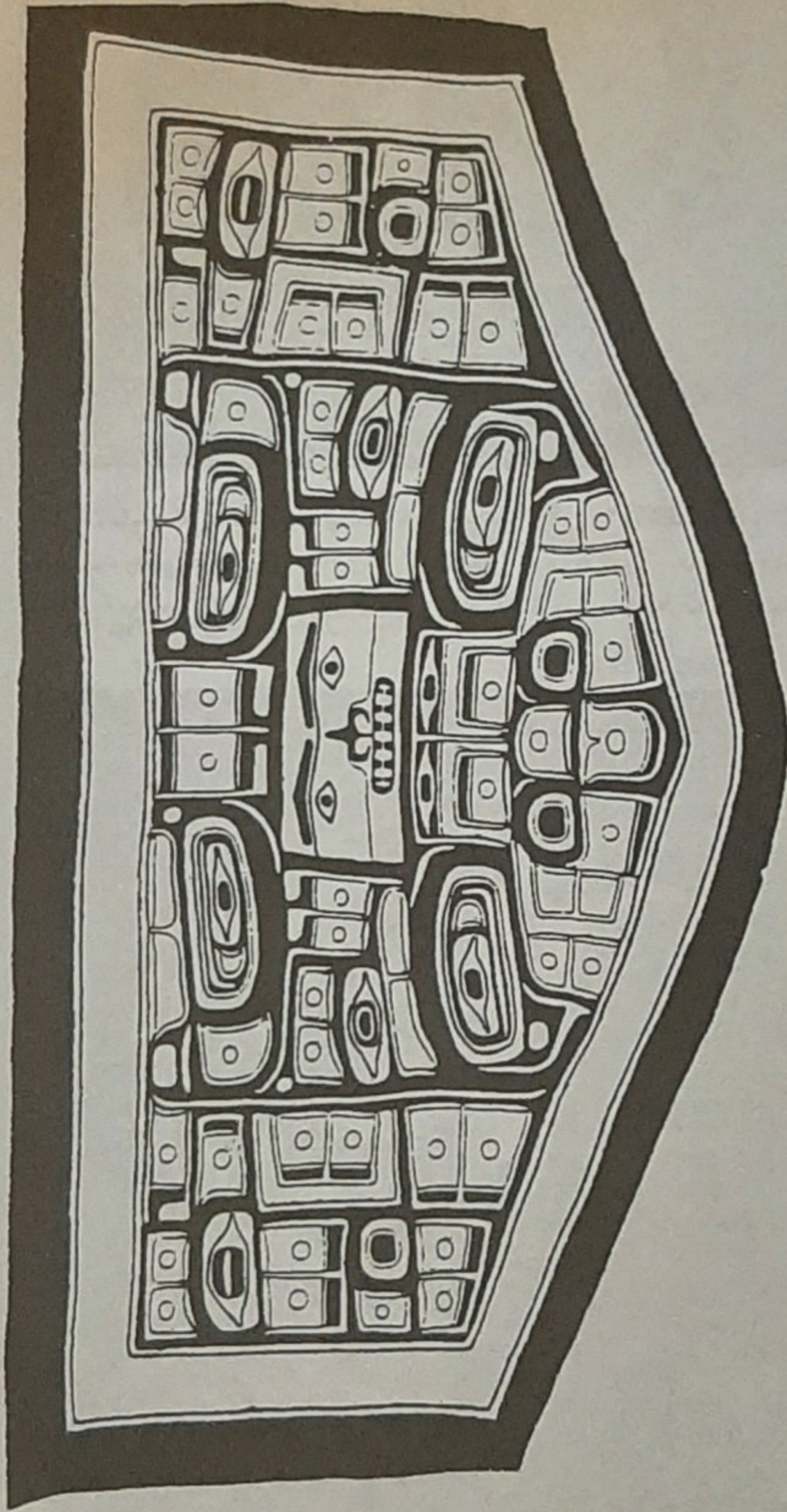
- نمایشگاه ۱۹۰۰ پاریس که برای تزیین غرفه‌ها از نقوش بومی سود برد.
- نمایشگاه یادبود پل گوگن (۱۹۰۳-۱۸۴۸) در سال ۱۹۰۵.
- مجموعه‌هایی که هنرمندانی نظیر ولامینک، بیکاسو و براك از صورتکهای آفریقایی برای خود فراهم آوردند و تحت تأثیر آن طریقت و شیوه خود را یافتند.
- نفوذ این آثار برای هنرمندان اکسپرسیونیست «سوارکار آبی»: واسیلی کاندینسکی، آگوست ماک و فرانز مارک به میزانی بود که آگوست ماک در «سالنامه سوارکار آبی»، ۱۹۱۲، مقاله‌ای با نمونه‌های تصویری تحت عنوان: «صورتکها» (Masks) انتشار داد.
- نیز مجسمه‌هایی که کنستانتین برانکوزی (۱۸۷۶-۱۹۵۷) هنرمند رومانی الاصل و هنری مور، مجسمه‌ساز انگلیسی، تحت تأثیر این آثار، از خود به جا گذاشته‌اند.

نموده‌اند. در عین حال واژه «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 ۱-۲ - بطری، قبایل موجیکا، ۴۰۰ تا ۶۰۰ م. سفال، ارتفاع ۳۰ سانتیمتر.
«غول ماهیخوار با تیر».

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



شکل ۲-۲- از چهره نهنگ و زاغ سیاه برای طرح این پوشش خلاصه‌سازی شده است.
نمونه‌ای از هنر اسکیموها. موزه هنری شیکاگو، عرض ۱۷۵ سانتیمتر.

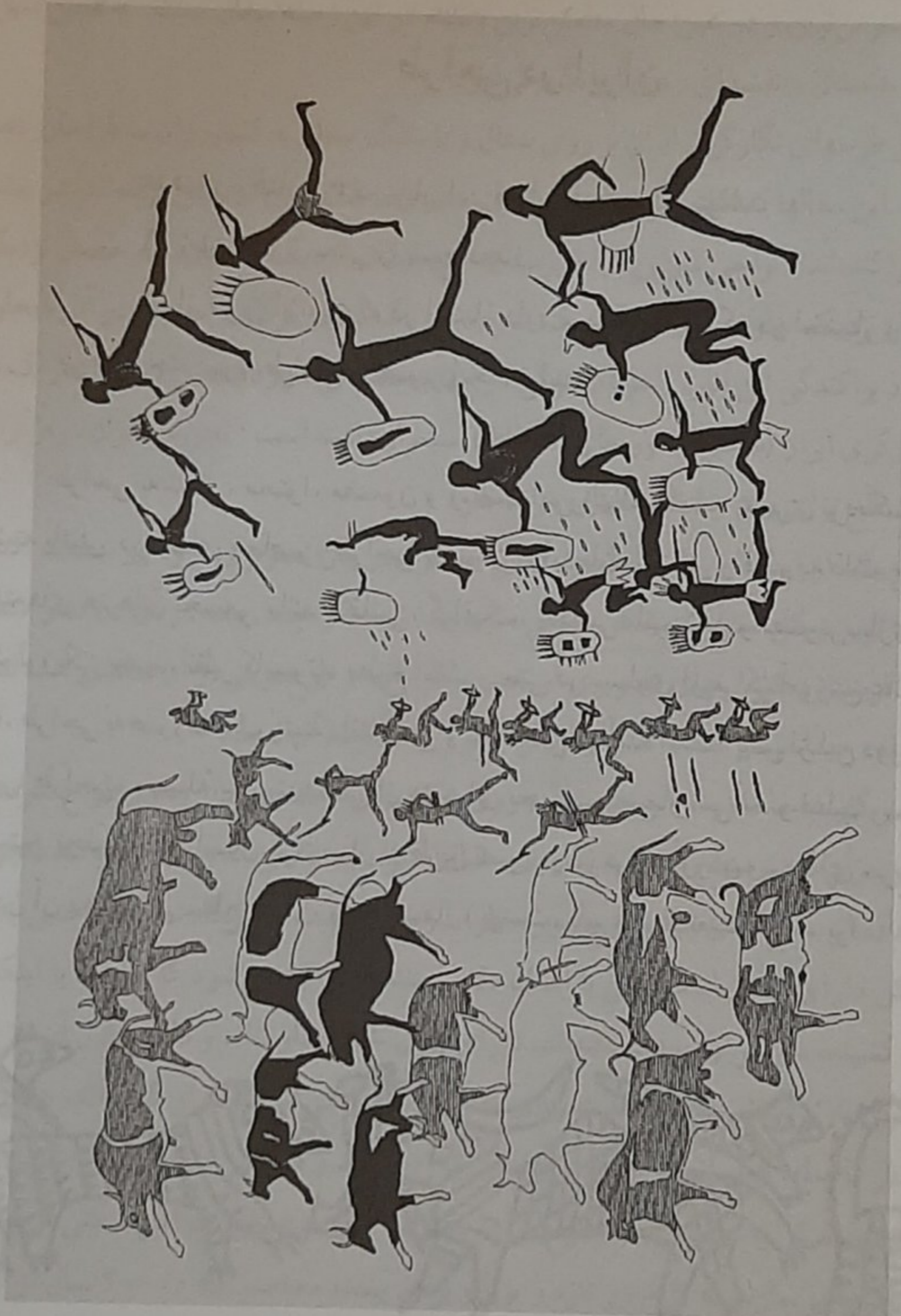
شالها و پوششها اغلب توسط زنان، و از روی نقوشی که مردان قبیله طراحی و با کنده‌کاری نموده‌اند، تدارک دیده شده است. این بافته‌ها عموماً از قسمتهای مختلفی تشکیل شده و سپس به یکدیگر دوخته شده‌اند.



شکل ۳-۲- ماهی. تمدن نازکا، ساحل جنوبی پرو. ۵۰۰-۳۰۰ م. سفال ارتفاع ۲۱ سانتیمتر. خطوط تیره رنگ افقی در پایین و بالای این ظرف سفالی معرف کف دریا و خط افق اقیانوس است. خطوط منحنی در طراحی اندام ماهی مبین حرکت نرم، سریع و سیال حیوان در آب است که گرداگرد ظرف تکرار شده است.



شکل ۴-۲- ماسک. قبیله لوبا، کنگو - کین شازا. چوب. ارتفاع ۲۷ سانتیمتر. به ضرباهنگ خطوط دوار در این ماسک خیال انگیز توجه شود. مفهوم و کاربرد طراحی در این اثر در قالبی سه بعدی و به هنگام انجام مراسم آیینی تبیین شده است.



شکل ۵-۲- هنر بدوی. پوششها در حال دفاع از گله خود در مقابل حمله زولوها. نقاشی صخره‌ای.

طراحی در ایران

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

۱. زبان تصویر سنتی 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، طراحی 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 رشته دانشگاهی و تخصصی در آمده است. پیش از این دوره (۶۰۰ ساله) اخیر، طراحی، وسیله بیانی مستقلی از هنرهای تجسمی به‌شمار نمی‌آمد و اغلب وسیله‌ای برای نخستین تجلیات ذهن انسان، برای بیان از طریق تصویر و نیز فراهم آوردن وسیله‌ای سریع برای منتقل نمودن آن ذهنیات بر سطح دیوار، زمین، سفال، پوست، پاپروس و بعدها کاغذ، بود.



شکل ۱-۳ - 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.

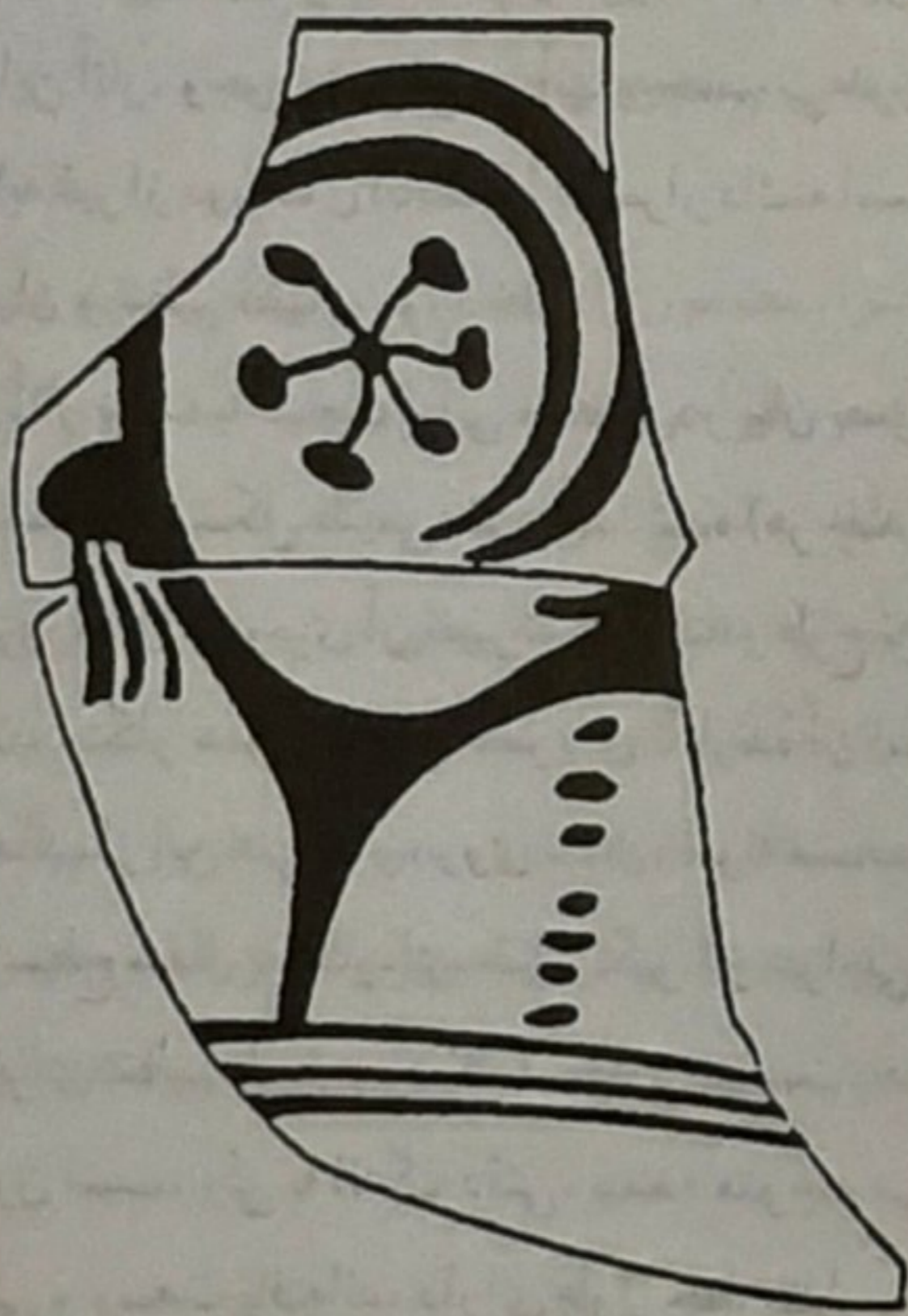
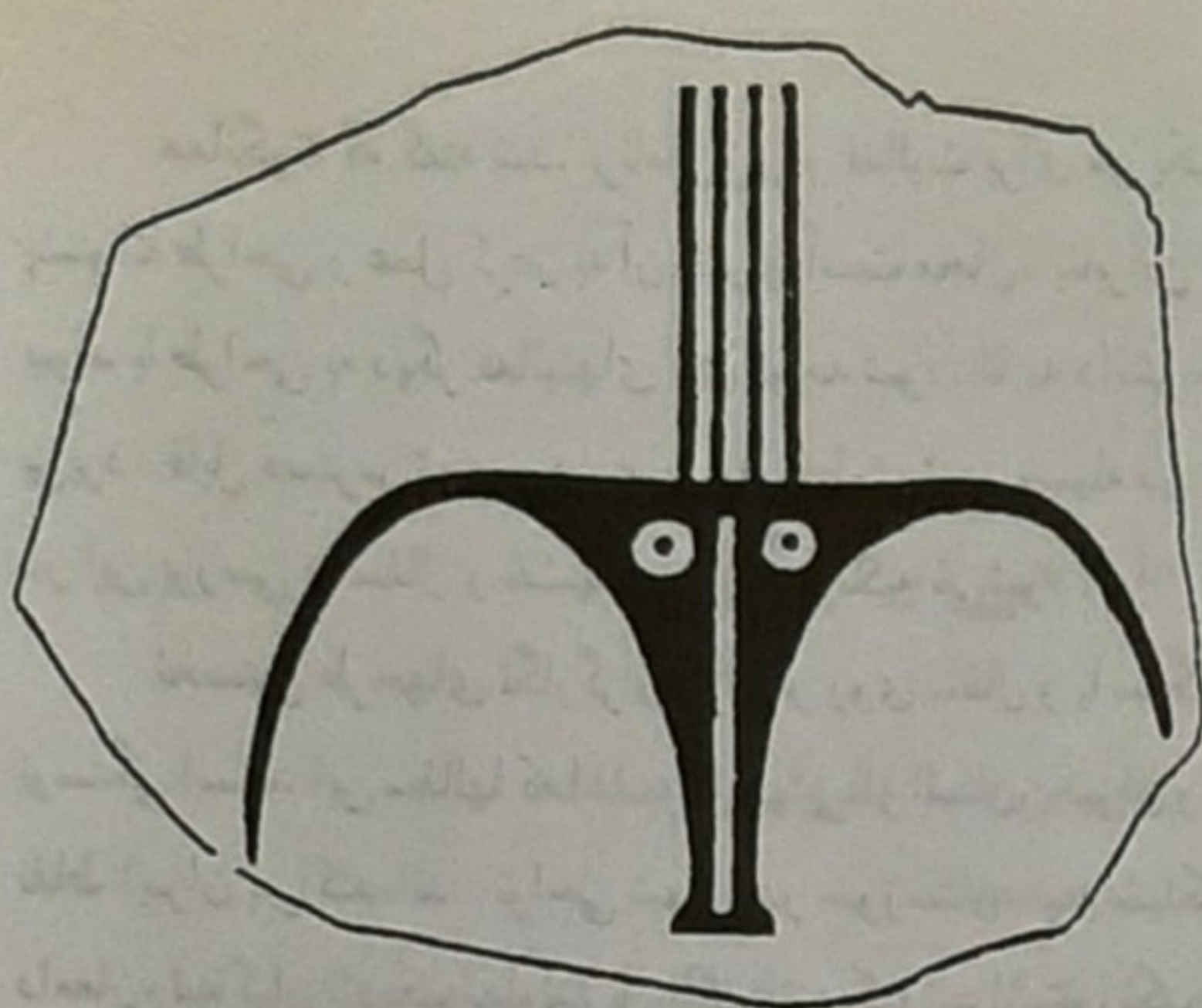
همانگونه که گفته شد، برنامه‌ریزی و فعالیت برای هر یک از زمینه‌های هنرهای تجسمی بدون پشتوانه طراحی و عمل کردن به آن، امری است محال. بنابراین لازم است برای یافتن تجربه انسان در پیوند با طراحی به دیگر فعالیتهای وی توجه شود، تا به دانش، حساسیت، توان، ذهنیت و زمانش بی‌برد. قابل دسترس‌ترین و در عین حال مطمئن‌ترین 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 - 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 به چشم 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 زاییده سلیقه، حساسیت، ابتکار عمل و دانش تصویری نگارنده آن است.

طرح سر گاو، به جا مانده از این هنرمندان، روی سفال، نمونه مشخصی از شعور طراح هنرمندی است که ضمن مزین 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 دامنه 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. مجموعه این عوامل شکلی از سرگاو برای بیننده مطرح می‌سازند که تا امروز تازه و بویا و برای بیننده معاصر که ۲۰۰۰۰ سال از تاریخ تصویر را پیش رو دارد، زنده و پرتوان است.

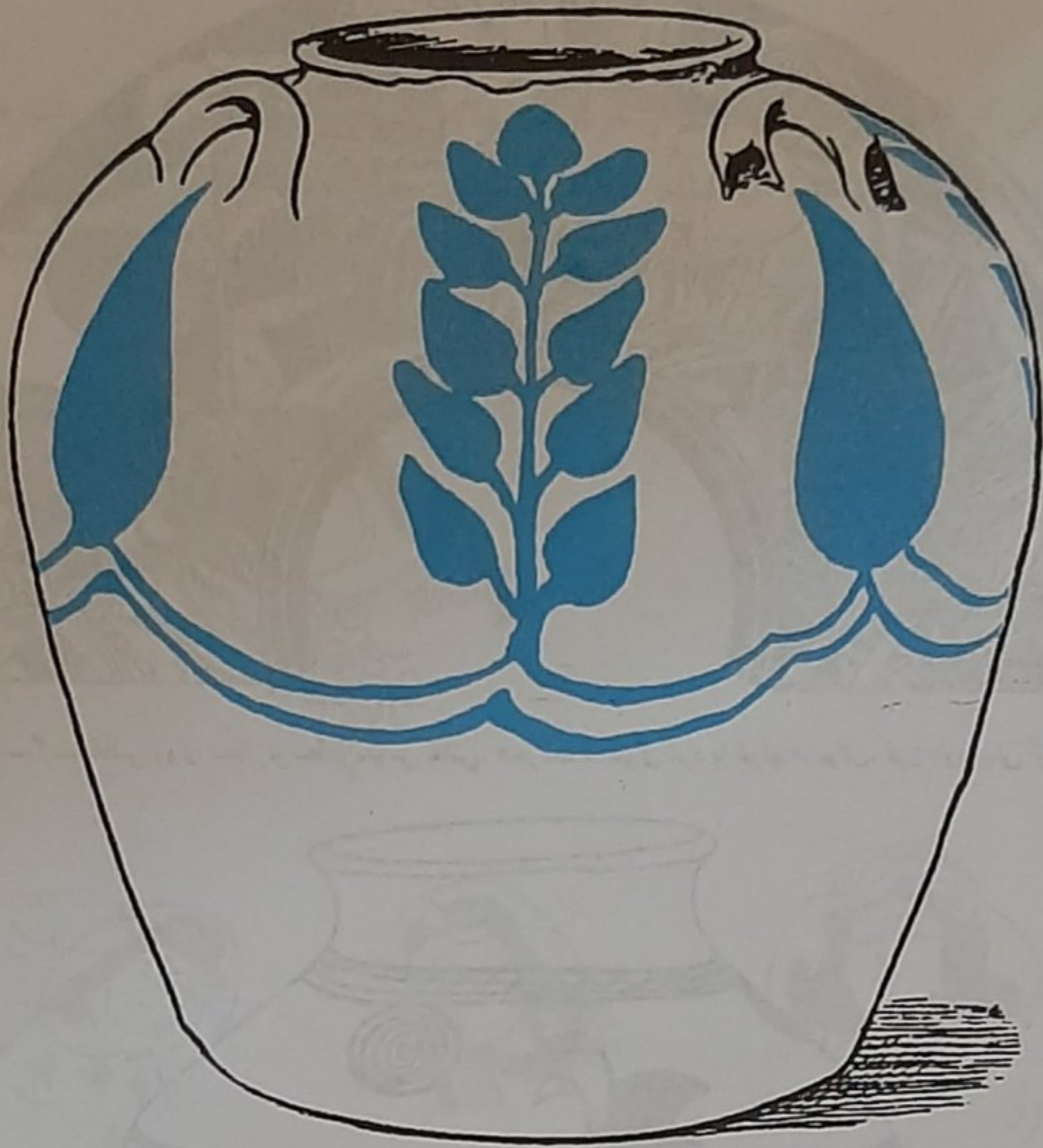
همین طرز برخورد در دوره‌های تاریخی نیز مد نظر طراحان و نگارگران ایرانی بوده است. آنان ضمن اینکه وسایل روزمره زندگی را فرح‌بخش و متنوع نموده‌اند، پیوستگی تاریخی این نقوش را با



شکل ۲-۳- 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.

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

پرفسور آرتور ایهام پوپ (۱۹۶۹ - ۱۸۸۱)، ایرانشناس فقید، در بررسی جامع خود از هنر ایران، در زمینه هنر سفالگران ایرانی می‌گوید: «گل رس در دست هنرمند ایرانی مانند برخورد و



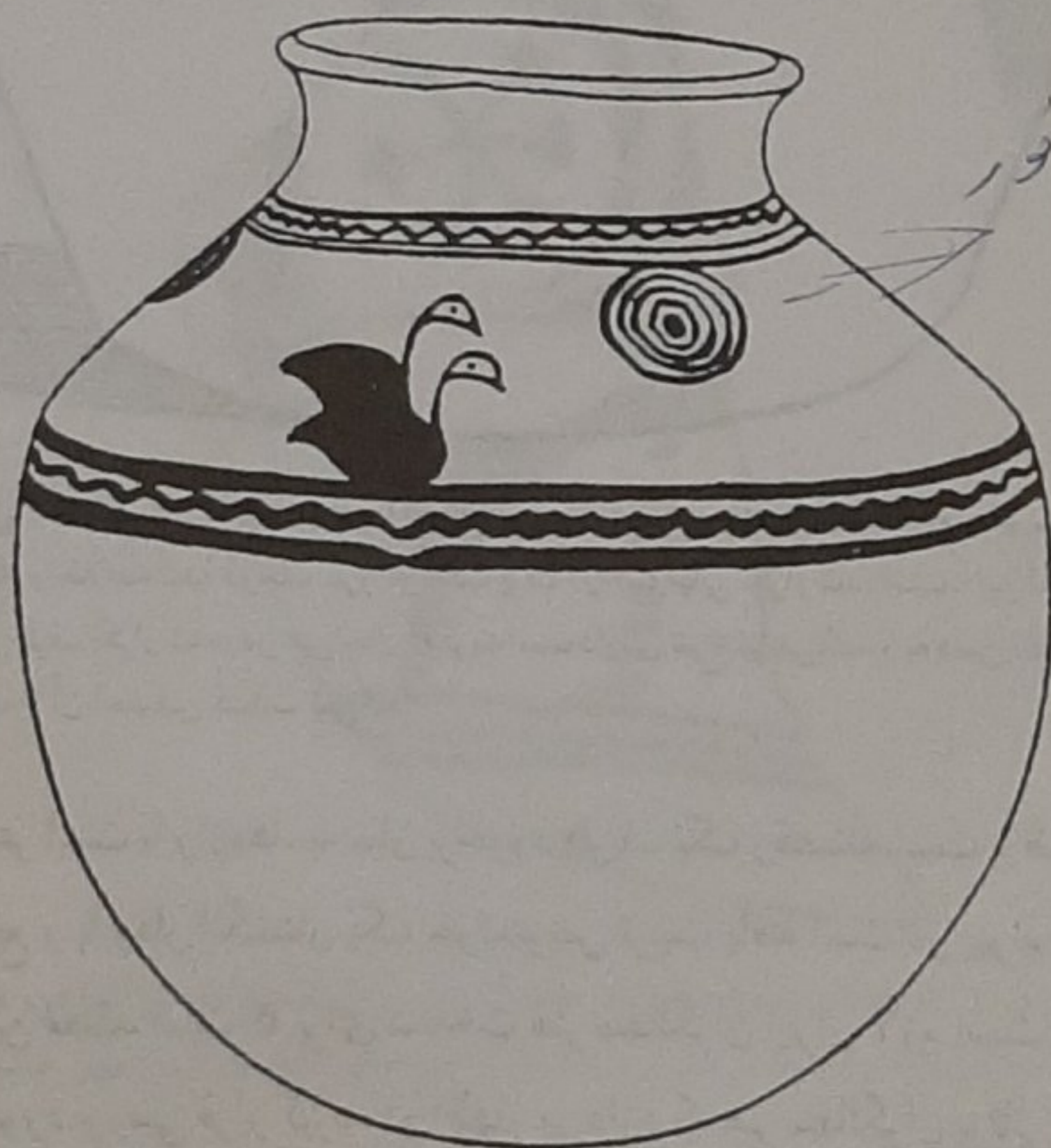
شکل ۳-۳ - کوزه لعابدار سفید با طراحی آبی روی آن. قرن چهارم یا پنجم ه. ق. شوش. شکل تحلیل یافته و خلاصه شده درخت سرو در قالب برگ درخت میانی تکرار شده است. این آهنگ که دور تا دور ظرف تکرار شده، در عین حال که قرینه است دارای تنوع نیز می باشد و به همین دلیل بیننده در مواجهه با آن احساس کسالت نمی کند.

حساسیت یک شاعر است با واژه‌ها، به سان برخورد ظریف یک رقصنده است با ضرباهنگ (ریتم) و به مثل حرکات سریع و با وقار انگستان 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 می دارد که هنر سفالگران یونانی، عقلایی، پرتوان و دارای وقار است، ولی از چشم انداز سفالگری برخورد صحیحی با خاک و گل رس نشده است. امکانات بی شمار بهره برداری از بافتها و لعابهای گوناگون مورد بررسی قرار نگرفته است و از رنگهای بی شماری که در سفالهای لعابدار ایرانی به کار رفته، یونانیها تنها به استفاده از دو یا سه رنگ (سیاه، آجری و اخراپی) اکتفا کرده اند.

۱ - آرتور ابهام بوب، بررسی هنر ایران، جلد چهارم، ص ۱۴۵.



شکل ۴-۳ - نقاشی روی سفال توسط بریگوس نقاش. «حرکت به سوی نبرد با گولها»، یونان، قرن دوم پیش از میلاد.

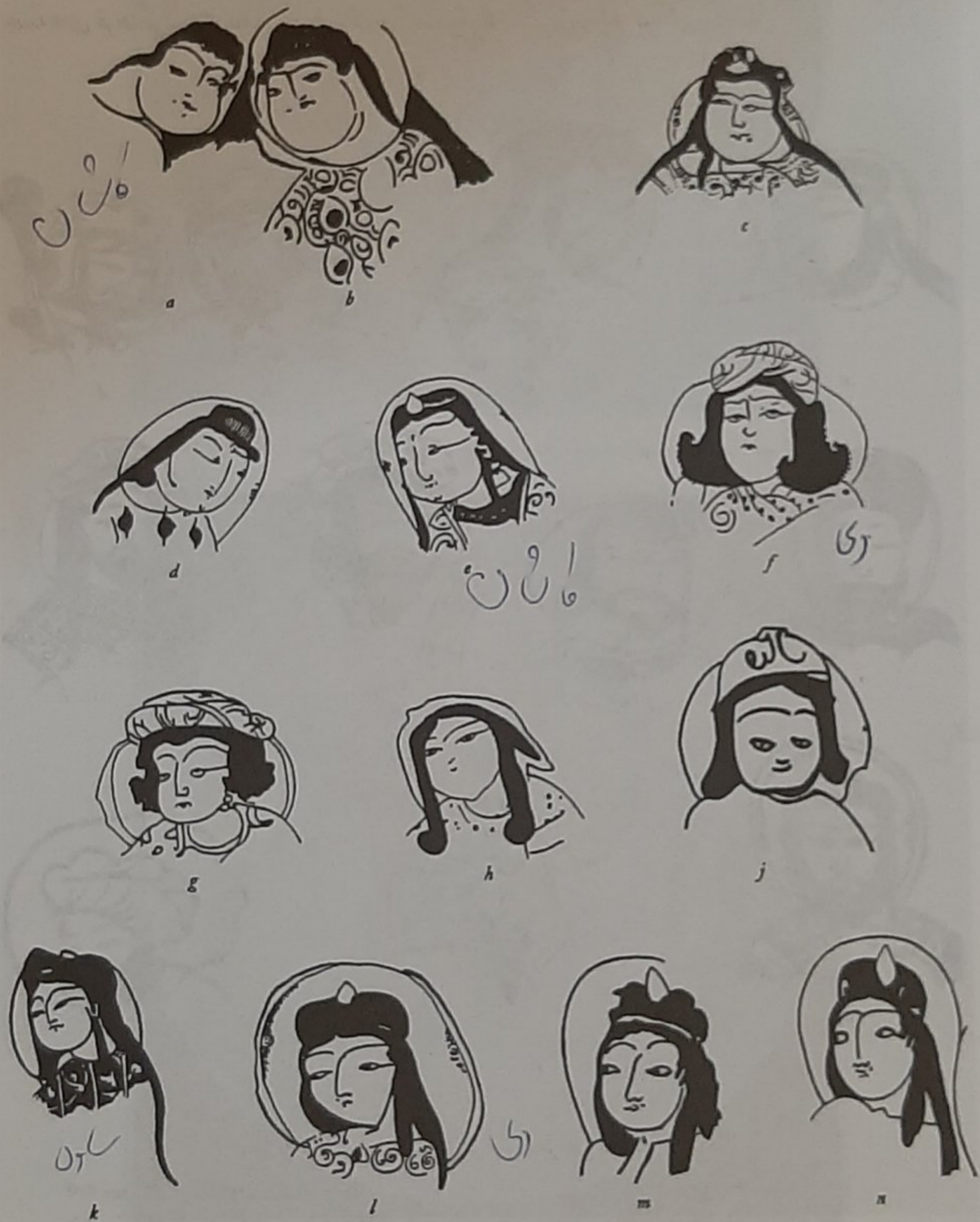


خوردن نور
جره ن آب

شکل ۵-۳ - کوزه سفالی، شوش، قرن چهارم یا پنجم ه.ق. خطوط موج معرّف جریان آبی است که مرغایها روی آن شناورند و خطوط دایره وار درون هم نشانگر خورشید و نور افشانی آن است.

افزون بر این، نگارگران ایرانی متناسب با وسیله مورد نظر (سفال و عملکرد آن) برای تزئین 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 نداده اند. هر چند سفالگران چینی مانند هنرمندان عمل نموده اند، 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 طبقه خاصی از آن بهره مند گردند.



شکل ۶-۲ - نمونه هایی از طراحی چهره زنان روی سفال

a-e شیوه طراحی هنرمندان کاشان بر روی سفال

f-z شیوه طراحی هنرمندان ری بر روی سفال

k شیوه طراحی هنرمندان ساوه بر روی سفال

l,m,n شیوه 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، قلم مو را به لعاب رنگ مورد نظر آغشته و طرح مورد نیاز را بر روی ظرف اجرا نماید. با وجود این ویژگی‌های طراحی، نگارگران ایران در زمینه‌های ساده‌سازی، اغراق، ظرافت و نیز بداعت در خط، با توجه به جنبه‌های فرهنگی - تاریخی در هر یک از نقوش، به نغزترین وجه آشکار شده‌اند.



شکل ۷-۳ - نمونه‌هایی از سر مردان طراحی شده بر روی سفال.
 a-e شیوه طراحی کاشان بر روی سفال.
 g و f شیوه طراحی ری.
 h شیوه طراحی یا ساوه بر روی سفال.
 j-ا شیوه طراحی سلطان آباد.



سکه ۶
سجده

سکه ۶

شکل ۸-۳ - کاسه. متعلق به ساوه. دارای تاریخ: اول محرم ۵۸۳ هـ. ارتفاع $21\frac{1}{3}$ سانتیمتر.



ارسلانی

سکه ۷
ارسلانی

شکل ۹-۳ - کاسه لعابداری. کار محمد بن ابوالحسن مگری. کاشان. قرن هفتم هـ. ارتفاع ۲۰ سانتیمتر.



شکل ۱۰-۲- کاشی لعابدار چند رنگ، قرن یازدهم هـ.



شکل ۱۱-۳- بشقاب لعابدار چند رنگ، اوایل قرن ۱۱ هـ. ارتفاع ۳۰ سانتیمتر.



شکل ۱۲-۳- صُراحی (تنگ)، کاشان. قرن یازدهم هـ. ارتفاع $25\frac{1}{3}$ سانتیمتر.

تمرین

- ابتدا با استفاده از توان، تجربه و دانش تصویری خود، چندین طرح را برای ساختن یک تنگ، گلدان، صُراحی یا کوزه، از جنس گلِ رس، آماده سازید.
- پس از مشورت با مربیان 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).
- در مرحله نهایی با توجه به شکل و ساختار حجم ساخته شده، طرحهایی را اتود نموده، با مشاوره مربیان، مطلوبترین آن را انتخاب کنید. سپس آن را، با رنگ لعابی بر روی کوزه، تنگ یا گلدانی که ساخته‌اید، طراحی نمایید.

نگارگری سنتی

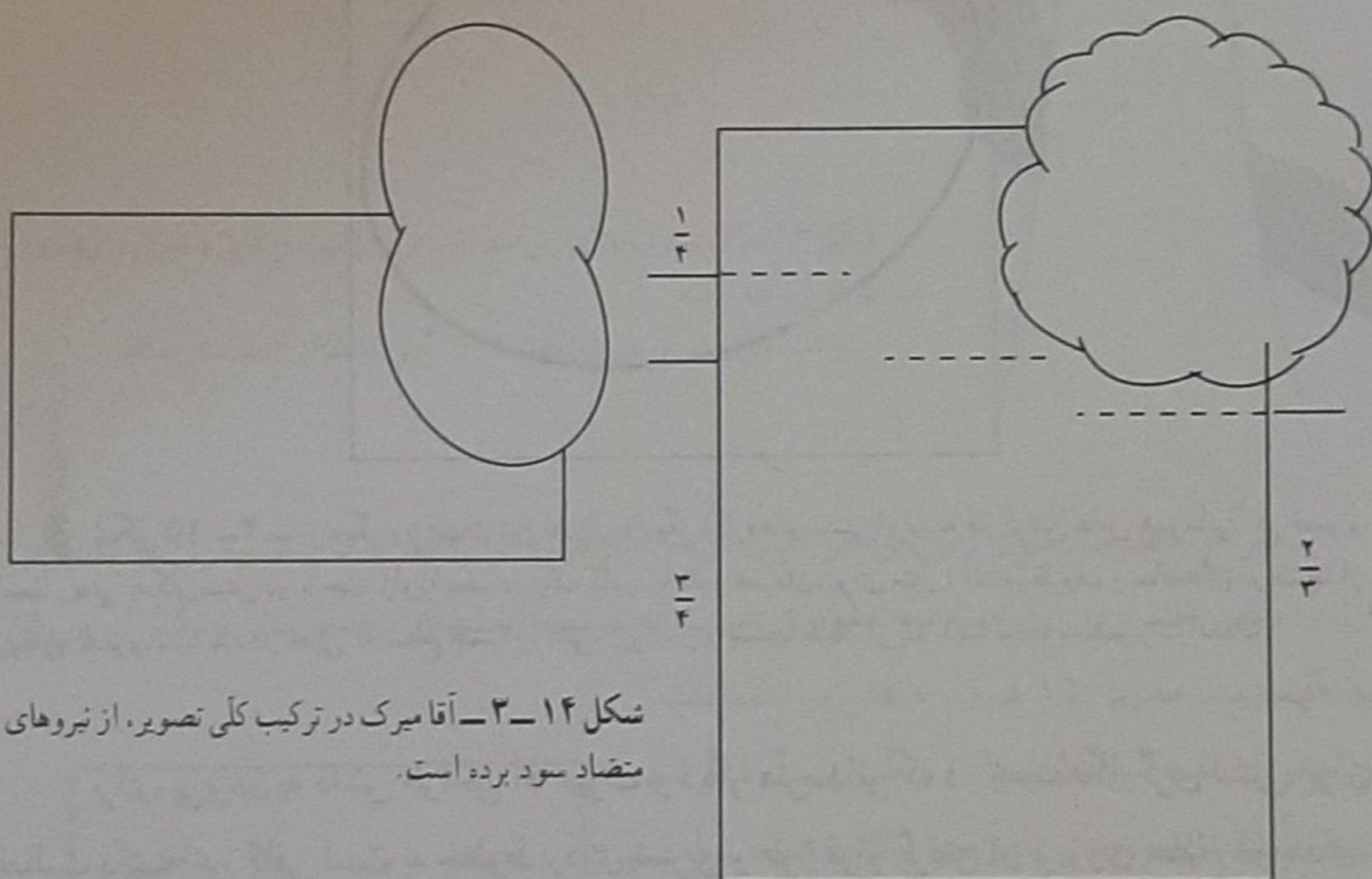
در ادامه بحث درباره طراحان، یکی از آثار منسوب به آقا میرک، نقاش مکتب هرات (متوفی به سال ۹۱۲ ه.ق) از نظر ساختار و سازمانبندی طراحان مورد بررسی قرار می‌گیرد. تصویر، متعلق به مکتب هرات است و آقا میرک آن را در سال ۹۰۰ ه.ق. یعنی ۱۲ سال قبل از مرگ خود، زمان رشد و بلوغ هنرش، برای منظومه «خسرو و شیرین» نظامی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



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

۲۴ × ۱۶ ۱/۲ سانتیمتر. بریتش میوزیوم، لندن.

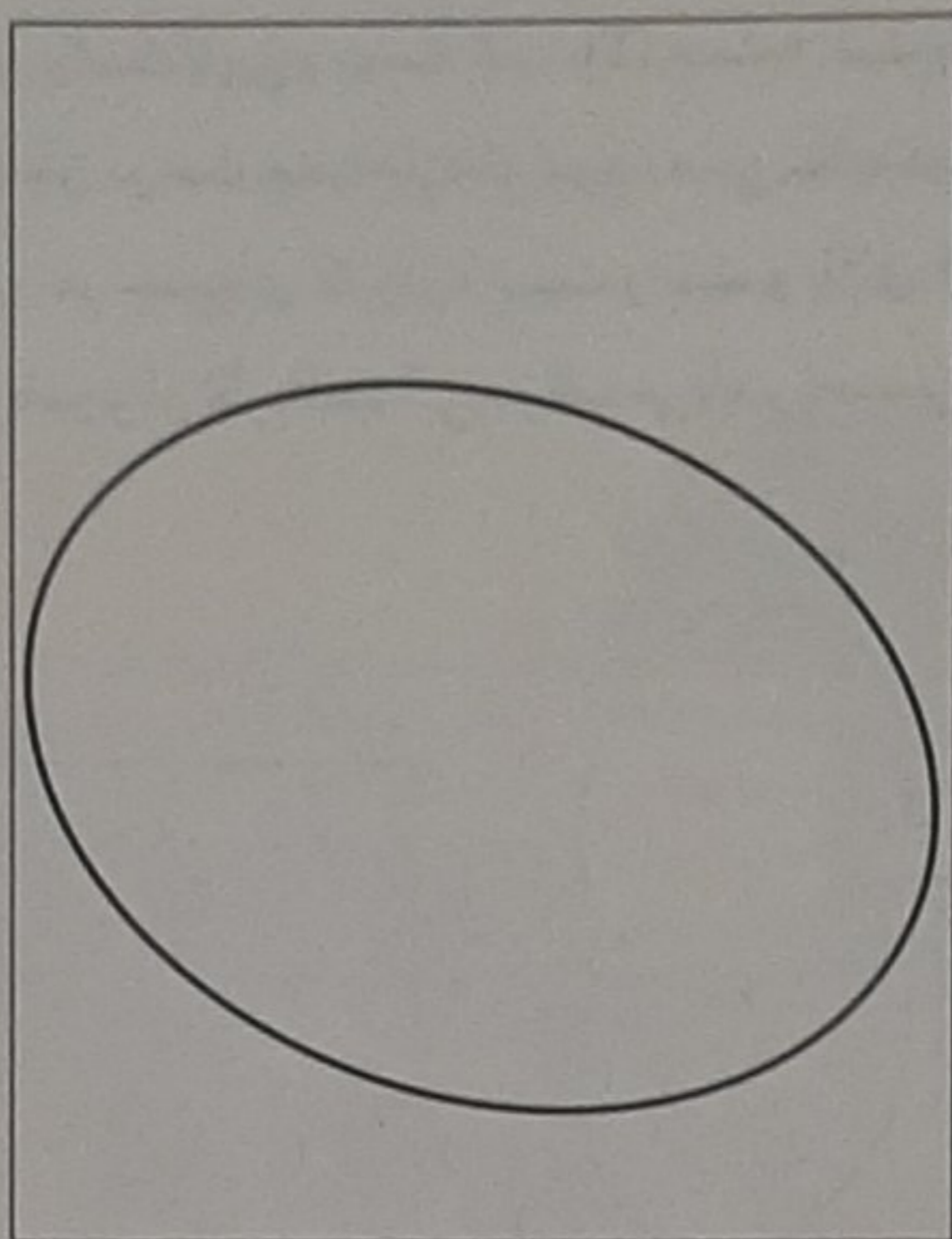
ساختار کلی تصویر کادر در کادر است. به این معنی که در تصویر یک بار با کادر مستطیل شکل که به صورت عمودی قرار گرفته است رو به رو هستیم و بار دیگر، همین کادر مستطیل شکل در قالب فرشی که شیرین بر روی آن لمبده (و به صورت افقی با آن مواجه هستیم)، دیده می‌شود. کادر عمودی از سه جهت (چپ و راست پایین و سمت چپ بالا) «بسته» است و فقط 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 زاویه 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 ۱۴-۳- آقا میرک در ترکیب کلی تصویر، از نیروهای متضاد سود برده است.

سطح چمنزار با رنگهای سرد (در مایه 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 شده آن فضای طبیعی به شکل مصنوع زیرانداز تجسم یافته است). عوامل ارتباط دهنده منسجم تصویر نه تنها در شکل کلی 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 صراحیها، با گروه نوازندگان سمت چپ، برقرار می‌گردد.

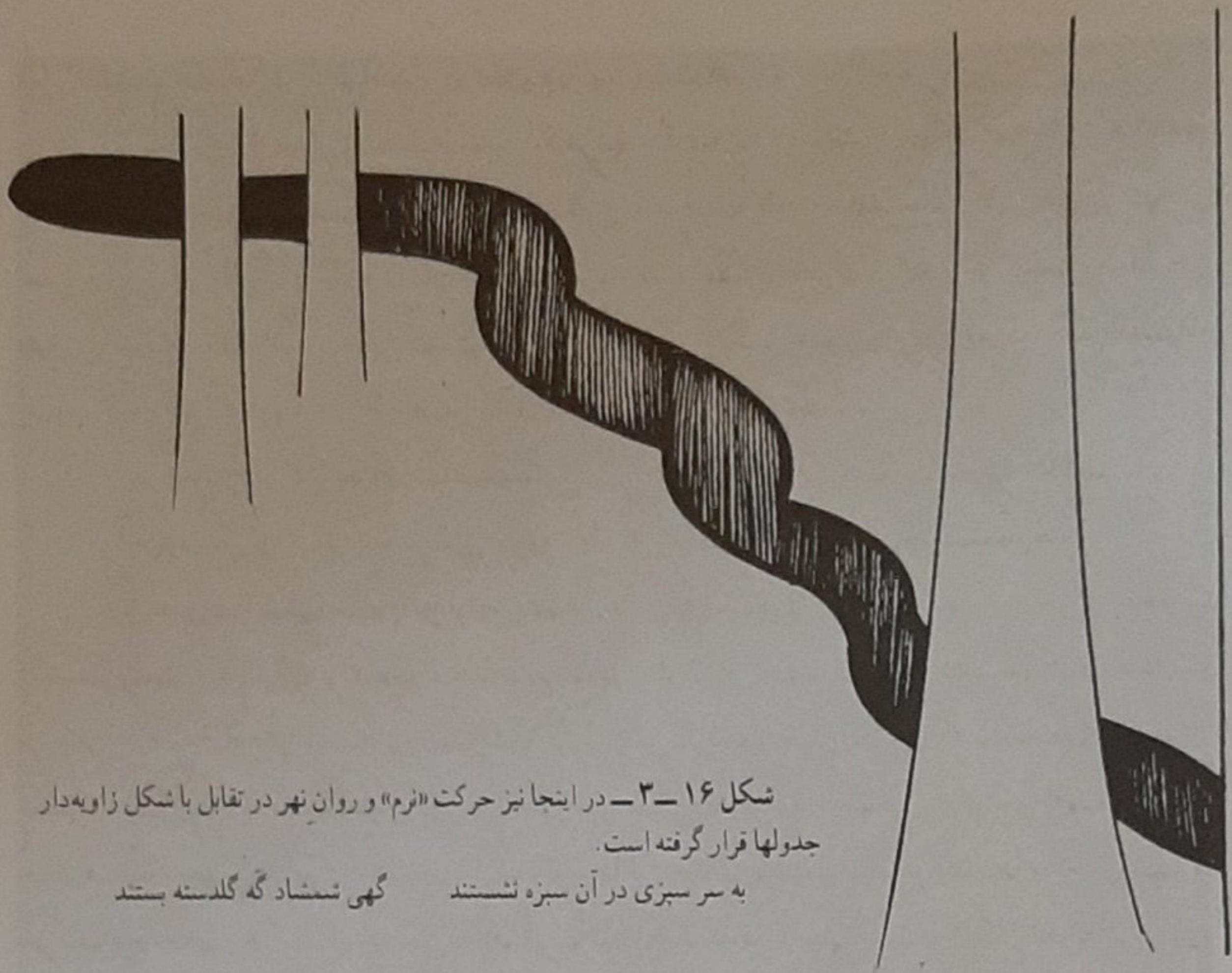
استقرار اندامها در چارچوب تصویر، حرکتی دوار دارند و با اینکه در نگاه نخست از یکدیگر منفرد به نظر می‌آیند، ولی در هر نقطه، از طریق واسطه یا بهانه‌ای به هم مرتبط‌اند و مجموعه‌ای هماهنگ و یکدست به وجود آورده‌اند.



شکل ۱۵-۳- از دیگر ویژگی‌های این تصویر و دیگر نگاره‌های سنتی ایران به کارگرفتن عامل همزمانی^۱ در تصویر است. یعنی به کار بستن دو یا چند زاویه 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 پی بردن به دانش طراحی آقا میرک و دیگر هنرمندانی که در زمینه 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 پی ببریم. یا به طور مثال به حرکت، آهنگ، قطعه قطعه شدن، شکل و اندازه نهر، در هر قسمت، توجه شود تا به ظرافتهای حساس و تقسیمات اندیشمند هر بخش از تصویر آشنا گردیم.

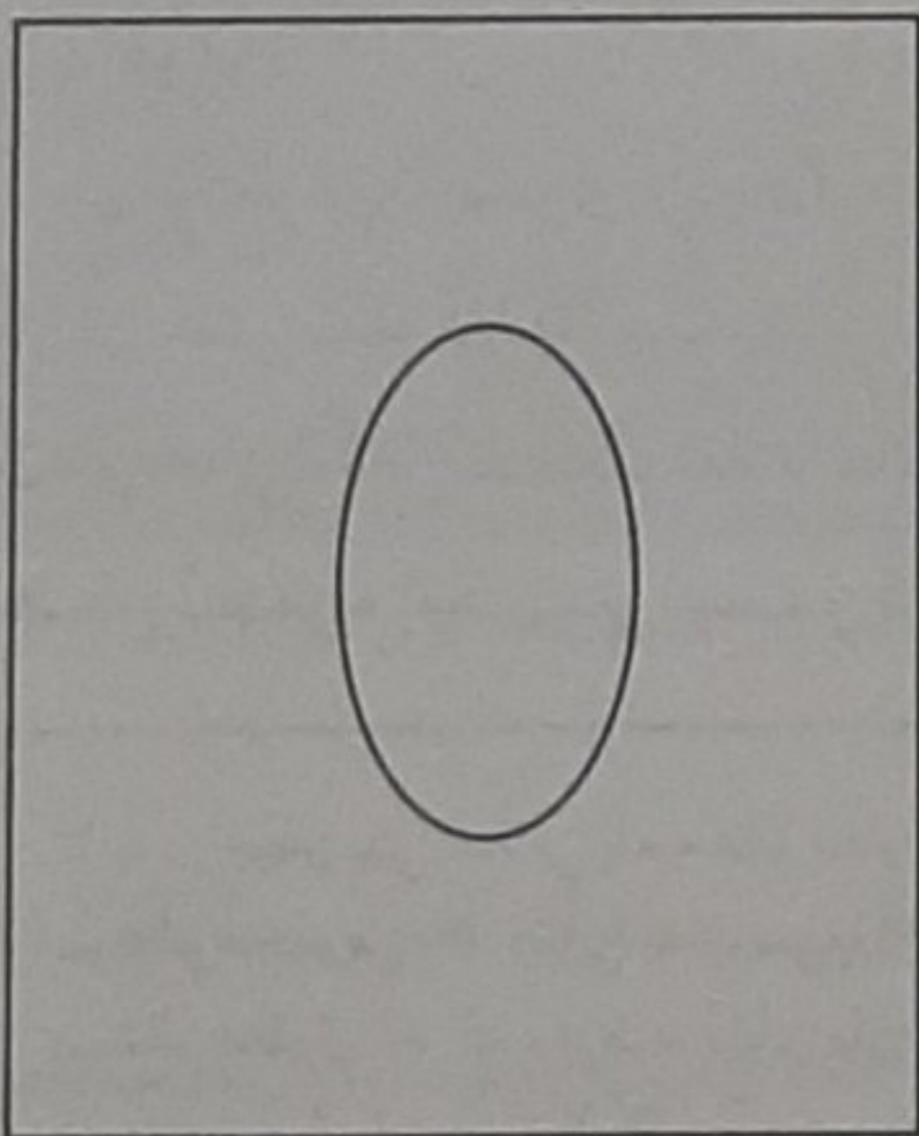
حرکت نرم و سیال نهر (نقره‌ای) نقطه مقابل و یا در حقیقت متضاد تقسیمات جدولهای بالای آن است که اشعار روی آن دارای متن نخودی رنگ (گرم) و ساختار منظم و هندسی‌اند.



شکل ۱۶-۳- در اینجا نیز حرکت «نرم» و روان نهر در تقابل با شکل زاویه دار جدولها قرار گرفته است.

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

معراج حضرت رسول (ص) را در طول تاریخ نگارگری ایران هنرمندان بسیاری به تصویر درآورده‌اند. معتبرترین این تصاویر، تصویری است که توسط سلطان محمد نقاش، نگارگر دربار شاه طهماسب، حدود ۹۵۰ ه.ق. به نقش در آمده است.^۱



در تصویر اغلب این معراجها از رنگ بهره گرفته شده است. شاید از نمونه‌های نادر معراج که به شیوه سیاه قلم (طراحی) کار شده باشد، معراجی است متعلق به مکتب قزوین، احتمالاً ۹۶۵ ه.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 ۱۷-۳

۱- این تصویر در موزه بریتانیا محفوظ است.

مثل^۱ است و قلم گیرها و ظرافتها، پیوسته، در این جهت هدایت شده است. در تصویر ۱۸ - 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 چهره «براق» (مرکبی که حضرت رسول اکرم (ص) با آن به معراج رفتند) کاملاً آشکار طراحی شده است:

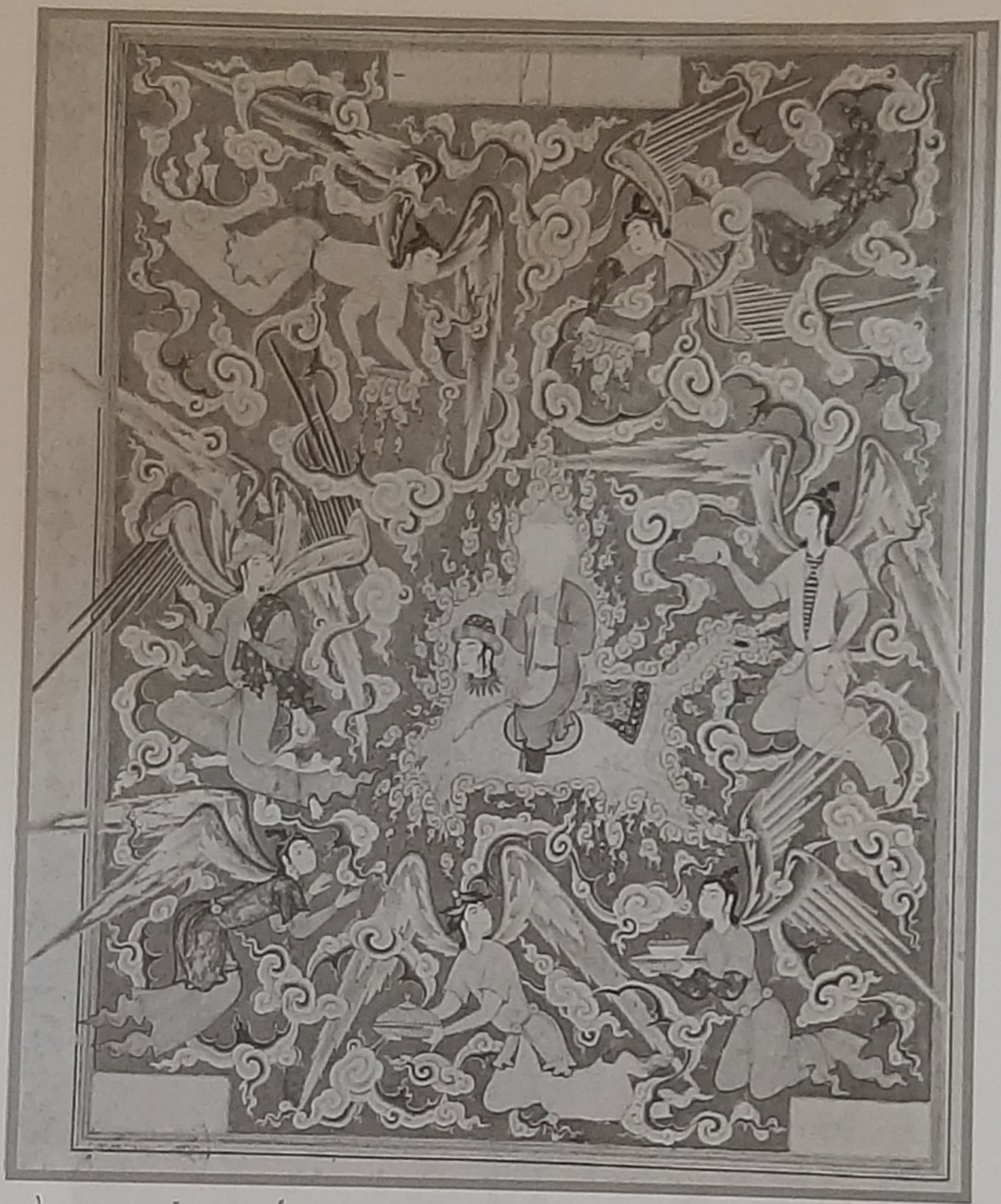
برق کردار بر براق نشست
تازیش زیر و تازیانه به دست
چون در آورد بر عقیلی پای
کبک علوی خرام جست ز جای^۲

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 گلاب پاش ظریف و خیال‌انگیزی گلاب محمدی به سوی حضرت رسول (ص) می‌باشد. سایر فرشتگان در حالی که هر کدام 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 دوره 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 شدن فضای «مثبت» و «منفی» قابل تفکیک، مانند نقاشی غربی. تفکیک این دو فضا در نگارگری سنتی ایران تا اواسط دوره صفویه امکان‌پذیر نیست و کل تصویر دارای وحدتی ملکوتی است. ولی از اواخر دوره

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

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



شکل ۱۸-۳- طراح ناشناس. مکتب قزوین، «معراج حضرت رسول (ص)». احتمالاً ۹۶۵ هـ.ق. آب مرکب، $۱۸\frac{1}{۴} \times ۲۴$

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 می باشد.
 طراحی معین مصور از یک شتر، نمونه مشخصی از طراحی در اواخر دوره صفویه است. او
 که از خوش قریحه ترین شاگردان رضا عباسی به شمار می آمد، بنا به نوشته کنار طراحی «در شب



شکل ۱۹-۲- معین مصور، مکتب اصفهان، «طراحی از یک شتر»، ۱۰۸۹ ه.ق.، ۱۳×۱۸ سانتیمتر. آب مرکب و رنگ
 بر روی کاغذ. مجموعه خصوصی، ماساچوست.



شکل ۲۰-۳- طراح ناشناس. مکتب اصفهان. «دوشیزه‌ای در حال بافتن موهایش». حدود ۱۰۲۰-۱۰۱۰ ه.ق. موزه
ویکتوریا و آلبرت، لندن.

چهارشنبه بیست و هشتم سنه ۱۰۸۹ ه.ق. «این طرح را به یاد کمال الدین بهزاد رقم زده است. معمولاً در نگارگری سنتی 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، غیر معمول‌ترین



شکل ۲۱-۳ - طراح ناشناس. «شکارگاه». مکتب صفوی، ۲۰×۳۰ سانتیمتر. طراحی رنگی

زاویه دید را برای طرح شتر انتخاب نموده است. این طرز برخورد و انتخاب زاویه دید، نوعی عمق نمایی را در طراحی معرفی می کند که تا این دوره کمتر سابقه داشته است. نگارگر ایرانی همیشه به سطح دو بعدی کاغذ وفادار است و با عمق نمایی کاذب، سطح آن را خدشه دار نمی سازد. 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 بعدی تصویر توجه شده است. افزون بر این، در این طراحی، فضای «مثبت» و فضای «منفی» از یکدیگر قابل تفکیک اند 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 تفکیک پذیرند. فضای کلی تصویر، ضمن اینکه بسیار ظریف طراحی و به اجرا در آمده است، چهره «لاهورتی» خود را از دست داده و میزان زیادی «ناسوتی» شده است. از اینجا تغییر مسیری در حرکت نگارگری ایران آغاز شد که در دوره قاجار به اوج خود رسید و تاکنون نیز استمرار دارد.

ابوالحسن خان صنیع الملک غفاری

مروری هر چند گذرا بر تاریخچه طراحی در ایران، بدون بررسی آثار ابوالحسن خان 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 پشتوانه سنتی - 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 - ۱۲۶۱ تا ۱۲۶۶ ه.ق. در ایتالیا گذراند و در موزه‌های رم، فلورانس و اتریش به مطالعه آثار هنرمندان دوره‌های گذشته مشغول بود، ولی هرگز هویت ملی خود را فراموش نکرد و ماهیت فردی، اعتماد به نفس و گذشته 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 ه.ق. لقب «صنیع الملک» به وی اعطا شد، ولی هرگز هنر خود را به سلیقه‌ها و ذهنیات مرتجع حاکم بر فضای فرهنگی موجود نفروخت و تلاش نمود تا با توجه به عامل «زمان» پیوند خود را با سنت تصویری ایران حفظ نماید. از آثار مشهور صنیع الملک می‌توان به تصاویر بسیاری که از طریق چاپ سنگی (لیتوگرافی) برای «روزنامه دولت علیه 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 تزئینی تهران و نیز آبرنگهایی که از چهره معاصرینش کار کرده است، اشاره کرد. هم اوست که بنا به گزارش «روزنامه دولت علیه ایران» شماره ۵۱۸، مورخ ۱۲۷۸ ه.ق. نخستین هنرستان نقاشی ایران به شیوه امروزی را مهیا ساخته، به آموزش نوجوانان همت گماشته است.

روزنامه دولت علیه ایران



شکل ۲۲-۳ - چهره میرزا ابوالحسن خان غفاری (صنیع الملک) که در «روزنامه دولت علیه ایران»، شماره ۴۷۲، پنجشنبه نوزدهم صفر ۱۲۷۷، به قلم خود ابوالحسن خان طراحی شده است. دستگاه چاپ روزنامه نیز در پایین تصویر صنیع الملک طراحی شده است.

در مورد این تصویر و صنیع الملک در «روزنامه دولت علیه ایران» چنین آمده است: «... لهذا خدمت طبع روزنامه دارالخلافه را به عهده او محول و مرجوع فرمودند که به اقتضای موقع در هر روزنامه چند مجلس تصویر چاپ شود چنان که در روزنامه هفته گذشته و این هفته معلوم می شود...»

اگر در همین چند فعالیت هنری - فرهنگی صنایع الملک، نظیر:

- آفرینش تصاویری برای شش جلد از کتاب «هزار و یکشب» (۱۲۶۹ ه.ق.) بنیانگذاری «روزنامه دولت علیه ایران» و مطرح نمودن تصویرسازی به سیاق امروزی برای نشریات (۱۲۷۶ ه.ق.) و بالاخره تأسیس نخستین هنرستان نقاشی به شیوه نوین (۱۲۷۸ ه.ق.) توجه شود، به میزان تعهد وی در قبال فرهنگ تصویری معاصرش بی برده خواهد شد. آقای یحیی ذکا، در سال ۱۳۴۲، به مناسبت یکصد و پنجاهمین سال تولد صنایع الملک در مجله «هنر و مردم» مقاله‌ای انتشار داد که در پایان آن چنین نوشت: «... صنایع الملک در درجه 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 (کمپوزسیون) را به اقتضای محل و موضوع، گاه به اسلوب غربی و گاه به اسلوب شرقی، با جنبه کاملاً ابتکاری و اختصاصی حل کرده است و در برخی آثارش یک نوع هزل و طنز - که نظایر آن متأسفانه در هنر ایران بس اندک است - دیده می‌شود...» در پایان سخن باید

اعلان نقاشان دولتی

چون در روزنامه سپاس بن قلمی شده بود که بعد از اتمام عمل نقاشان زینجه اطلاع مردم اعلان جدید خواهد شد که هر کس
خاسته باشد طفل خود را بفرستد تا به تحصیل این صنعت لطیف نماید و اینست باید که چون این اوقات عمل تربیت
نقاشان از هر حیثیت پرداخته شده است اعلان و اعلام میشود که از این تاریخ بعد هر کس خواست باشد طفل خود را بکتاب
نقاشی زینجه نقاشان دولتی باز است و صنایع الملک روزهای شنبه را خود تعلیمشان کردن خواهد پرداخت سایر
ایامشان کردن در همان نقاشان از زودی پردای کار اسپتاد و سرورها و باسهای و کمپسان و غیره بشت نقاشی و
تحصیل این صنعت بریح میسر دارند در در جمعه را که از ایام تعطیل ملت و دولتت بجهت آمدن نقاشان در
شده است که از نوکران در باری و سایر اصناف اعم هر کس طالب نقاشی نقاشان زینجه باشد باید
و نامش نماید بجهت اطلاع ناظرین اعلان

گفت، روی هم رفته صنیع الملک در طراحی و رنگ آمیزی و ترکیب بندی و انتخاب موضوع، اصالت و ایرانی بودن خود را فراموش نکرده است و با آنکه از شیوه های هنر غربی بسی چیزها آموخته بود، هیچگاه خود را در برابر آن نباخته، شخصیت هنری خود را زیون 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.^۱



شکل ۲۳-۳- نمونه ای از بیش طرحهای صنیع الملک، برای تصاویر کتاب «هزار و یکشب»، ۱۲۶۹ ه.ق.

دوره فعالیت صنیع الملک کوتاه بود. او در سال ۱۲۲۹ ه.ق. متولد شد و در سال ۱۲۸۳ ه.ق. احتمالاً به علت سکت قلبی، از دنیا رفت.^۲ صنیع الملک در مجموع ۵۴ سال عمر کرد و در این مدت کوتاه، خدمات برجسته ای به فرهنگ تصویری این کشور نمود. از دیگر طراحان سده سیزدهم هجری در ایران، می توان از ابوتراب غفاری، میرزا موسی و مصورالملک، که همه از طراحان و صفحه پردازان روزنامه های «شرف» و «شرافت» بودند، نام برد.

۱- یحیی ذکا، «میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفاری»، هنر و مردم، شماره ۱۱ (شهریورماه ۱۳۴۲)، ص ۳۳.
 ۲- آقای احمد سهیلی خوانساری در کتاب کمال هنر، انتشارات علمی، ۱۳۶۸، ص ۴، تاریخ احتمالی تولد و وفات صنیع الملک را ۱۲۲۲ و ۱۲۸۲ قید کرده است.



میرزا ابوتراب خان سرشک شامی

شکل ۲۴-۲- میرزا ابوتراب غفاری
کاشانی، برادرزاده صنیع الملک غفاری طراح
و صفحه بردار روزنامه شرف، ۱۳۰۷ ه.ق.



سیرک مبارک دولتی راج که همیشه از روی بنا ساخته شده است

شکل ۲۵-۲- طراحی، اثر ابوتراب
غفاری، ۱۳۰۲ ه.ق. برای روزنامه شرف،
تساره پنجاه و سوم، تکیه تکیه مبارک دولتی
از خارج که بعبتها از روی بنا ساخته شده
است. خط پایین طراحی از محمد رضا کلهر.



شکل ۲۶-۳ - «باغ و عمارت کامرانیه»
طراحی، ابوتراب غفاری، ۱۳۰۵ ه.ق.



شکل ۲۷-۳ - تصویر محمودخان ملکشعرا،
نقاش برده مشهور «استنساخ» محفوظ در موزه کاخ
گلستان.
طراحی از ابوتراب غفاری. چاپ شده در روزنامه
شرف، شماره ۱۳۰۶، ۷۰ ه.ق.

جناب ملک اشعرا



شکل ۲۸-۳ - «مدرسه مبارکه نظامی»
اثر میرزا موسی، ۱۳۰۸ ه.ق.

تمرین

- یک نمونه از نگارگری سنتی ایران را انتخاب کنید.
- بدون توجه به الحاقات و تزیینات، سطوح آن را بر روی کاغذ ساده تنظیم نموده، طراحی کنید.
- سپس با توجه به تجربه 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

طراحی در پیش از رنسانس

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

- از طریق ابزار نظیر مداد B₂، 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 شیوه مستقل بیان تصویری در اروپا با نهضت رنسانس و با حضور هنرمندان برجسته‌ای چون پیزانلو^۱ (حدوداً ۱۴۵۵ - ۱۳۹۵ م)، وروکیو^۲ (۱۴۸۸-۱۴۳۵ م)، لئوناردو داوینچی^۳ (۱۵۱۹ - ۱۴۵۲ م)، رافائل^۴ (۱۵۲۰ - ۱۴۸۳ م) و... آغاز می‌شود. ولی قبل از آنکه به این بحث پردازیم، به نمونه‌هایی از طراحی در کتابهای مذهبی، پیش از رنسانس، در کشور آلمان اشاره‌ای خواهیم داشت.

نخستین نمونه‌های طراحی، به مفهوم مستقل آن‌را، در اروپا، باید در حکاکیها و کنده‌کاریهایی که اغلب با موضوعهای مذهبی 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 گلایی) می‌پرداختند و سپس آن‌را 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 طراحان، 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

۱- Antonio Pisanello (c. 1395 - 1455).

۲- Andrea del Verrocchio (1435 - 1488).

۳- Leonardo Davinci (1452 - 1519).

۴- Raphael Sanzio (1483 - 1520).



شکل ۱-۴- «چهره یک قدیس». اطریش. از صومعه سن لامبرت، (۱۲۱۰-۱۲۰۰ 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 به گونه‌ای که در نگارگری سنتی 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

۱- "Nuremberg Master"

۲- "The House book Master"

۳- "Master of the Drapery Studies"

۴- "Master of the Year 1446"

۵- Martin Schongauer (1430 - 1491).



شکل ۲-۴ - استاد موضوعهای خانگی، ۱۵۰۰-۱۴۷۵ م. قلم آهنی با مرکب قهوه‌ای. «شاهزاده‌ای پشت میز

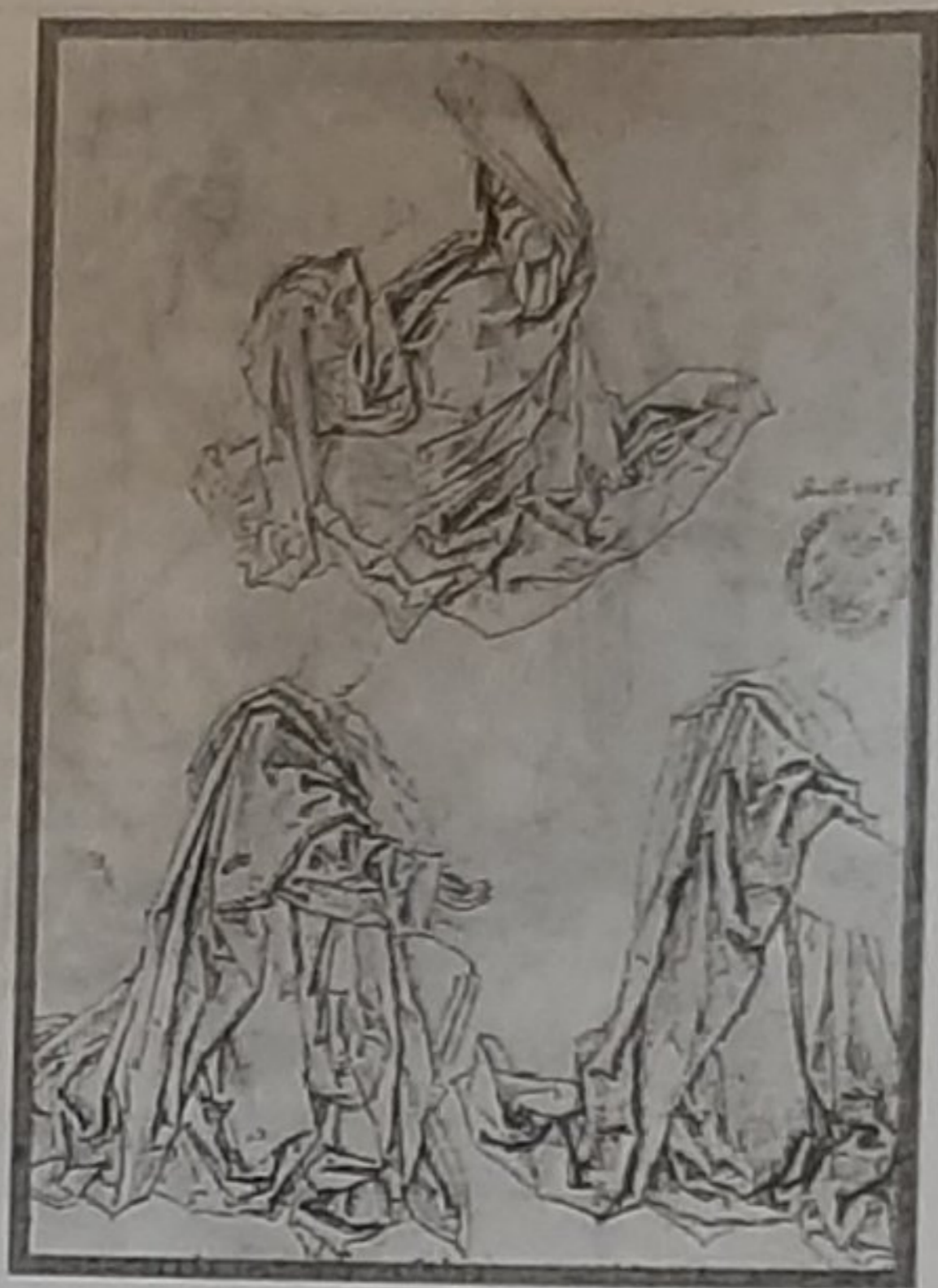
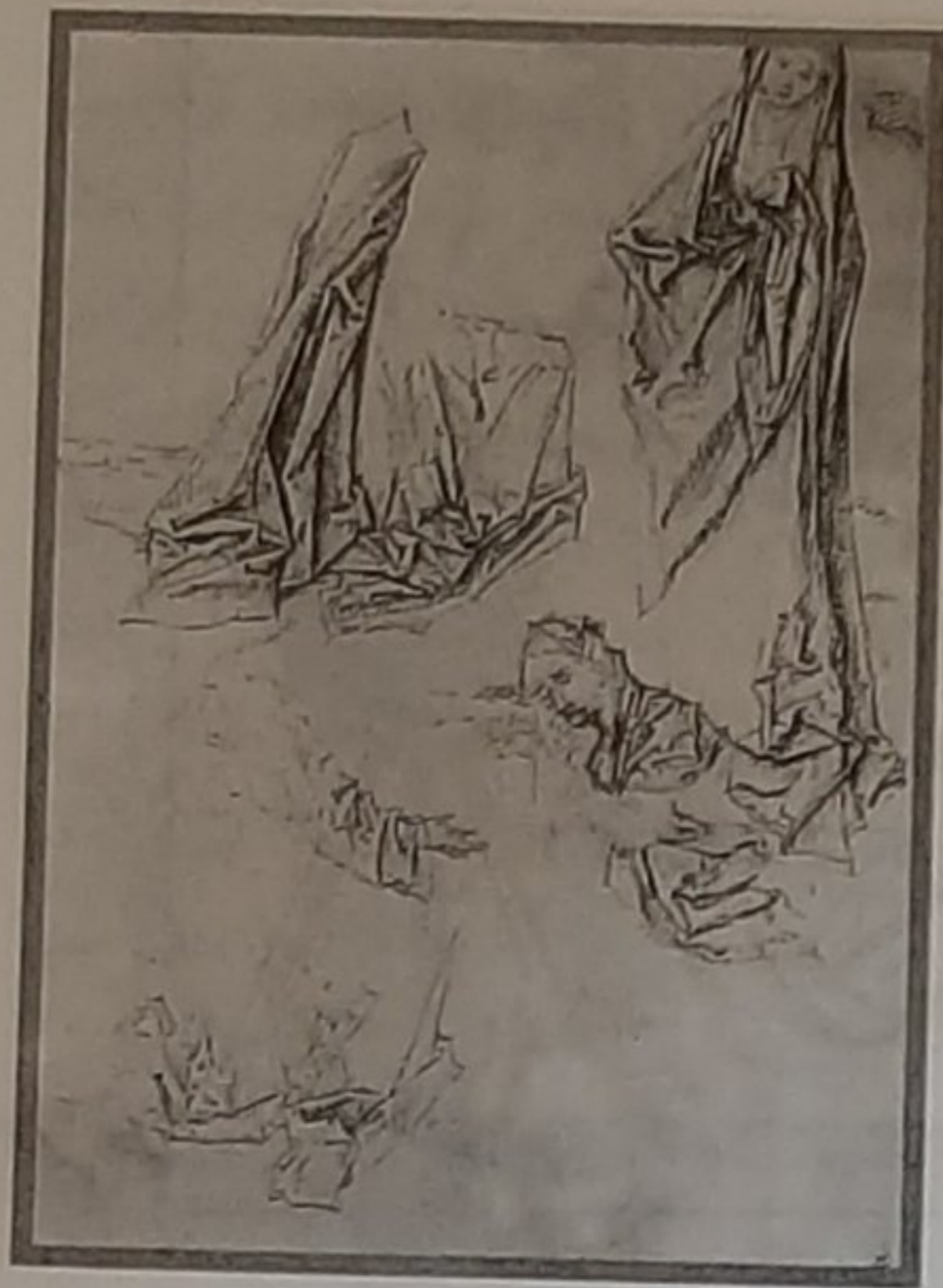
نهارخوری»، ۱۹ × ۲۷ ۱/۴ سانتیمتر.

در مورد زمان تولد مارتین شونگاور اکثر اهل تحقیق بر یک عقیده نیستند، ولی بسیاری از آنها تولد او را حدود سال ۱۴۳۰ م، در گلمار^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 هنرمند 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، شیفته آن بود که نزد وی تعلیم گیرد، ولی سرانجام زمانی به گلمار، موطن شونگاور، رسید که او زندگی را بدرود گفته بود.

۱- Colmar

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

۳- در صفحات آتی به آن پرداخته خواهد شد.



شکل ۲-۴ - استاد چین و جروک، (۱۵۰۰-۱۴۷۰ م). قلم آهنی با مرکب مشکی. تمرین چین و جروک لباس برای زاری کردن حضرت مریم. $19\frac{1}{4} \times 27\frac{1}{4}$ سانتیمتر.

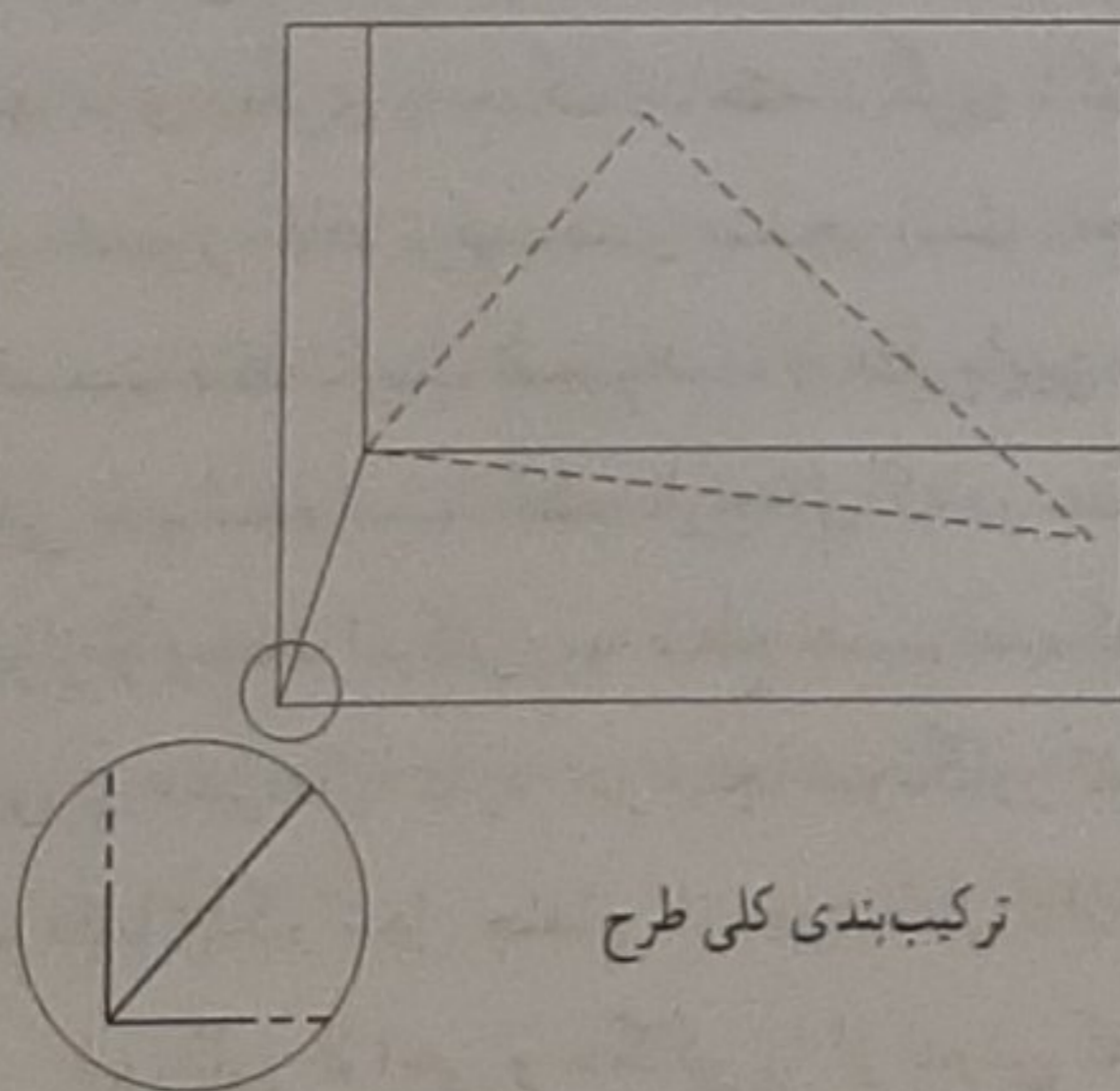
اغلب طراحیها و حکاکیهای شونگاور با حروف اختصاری $M_e + S$ مشخص شده است. وی از نخستین طراحان پیش از رنسانس در اروپاست که علاوه بر موضوعهای مذهبی، وقایع روزمره را نیز به تصویر کشیده است. نزاع دو پادوی دکان جواهرسازی نمونه‌ای از طرحهای مارتین شونگاور در پیوند با اتفاقاتی است که شخصاً شاهد آن بوده و سپس در زمان مناسب آن را به تصویر درآورده است. در این جا 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 قسمت فاقد تناسب تقسیم شده و خط پایین دیوار سمت چپ که در گوشه 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 تزئین نفر می‌نمود،



شکل ۴-۴ - مارتین شونگاور، (حدود ۱۴۹۱ - ۱۴۳۰ م). «تراغ بادوهای جواهرسازی».

فراگرفت. جواهرسازان آلمانی افزون بر حرفه اصلی خود (جواهرسازی) با حکاکی و نقر خطوط تزیینی بر روی فلزات سخت که به منظور آذین نمودن آنها صورت می گرفت، آشنایی داشتند و همین امر موجب انتقال سنت 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.



ترکیب بندی کلی طرح

شکل ۴-۵ - تنظیم این گونه خط در داخل کادر

طراحی، موجب پیدایش شکل ناخواسته‌ای مانند «فلش» می‌شود و از این طریق چشم به خارج از کادر تصویر هدایت می‌گردد.

در طراحی دیگری که شونگاور چهره حضرت مریم و کودکی مسیح (ع) را تصویر کرده است با روابط ظریفی از نظر ساختار و ترکیب بندی روبه رو هستیم. با اینکه حجم اندام حضرت مریم بخش وسیعی از سطح طراحی را اشغال نموده است، ولی مانع حرکت چشم ما به دیگر سطوح طراحی نمی شود. این فرآیند از طریق کاربرد و عملکرد خط به مثابه 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 تصنعی دارند، با توجه به تابش نور، از سوی چپ طراحی، تنوع رنگی به خود گرفته و هر اندام خط ارزش ویژه خود را دارا هستند. هاشورهای نیز به این امر کمک نموده، به مقیاس زیادی از خشکی طرح کاسته است. دست حضرت مریم که در طراحی گلی را در خود دارد، رابط مناسبی است برای ارتباط میان اندام انسان و گلدان سمت چپ تصویر.



شکل ۶-۴ - مارتین شونگاور، (حدود ۱۴۹۱ - ۱۴۳۰ م). حضرت مریم و کودکی حضرت مسیح (ع) موزه ملی برلین.

تفصیلات و روابط بین حجمهای مختلف اندام، گلدان و پله 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

- با مطالعه کتاب قصص قرآن تألیف ابوبکر عتیق نیشابوری، مشهور به «سورآبادی»، به اهتمام بحی مهدوی، ۱۳۴۷، انتشارات خوارزمی.

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

- با مطالعه کتاب شاهنامه فردوسی، اثر جاویدان حکیم ابوالقاسم فردوسی، یکی از داستانهای حماسی آن را انتخاب و متناسب با موضوع آن، حداقل پنج طراحی با شیوه‌های مختلف انجام دهید.

مفهوم بازرایی

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

۱. از طریق ایزاری که در اختیار دارد اندام انسان را طراحی و سایه روشن سازی

کند.

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

نماید.

مفهوم بازرایی (رنسانس)

رنسانس، بخشی از تاریخ 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 شیوه زندگی قرون وسطایشان به انتها رسیده است.

رنسانس از واژه ایتالیایی rinascita به معنی «تجدید حیات»، «تولدی دیگر» یا «تولد دوباره» مشتق شده است. این واژه، در زبان فرانسه به صورت 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 عصر «باززایی» به عصر «اومانیزم» یا «انسانگرایی» و یا به لحاظ توجه 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 به ویژه ایتالیا به عنوان 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 شکل‌گیری این نهضت نقش سازنده‌ای داشتند می‌توان از

پترارک^۱ و جیوانی بوکاجیو^۲ نام برد.

پترارک پیشه شاعری داشت، به آثار کلاسیک عشق می ورزید، و کوشش می نمود تا با نظریه های اصلاح طلب خود، توجه معاصرینش را به سوی متون اصیل نویسندگان باستانی و نیز هنر پیش از عصر مسیحیت هدایت کند (در سده 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 دوره گوتیک منتهی گردید). توجه مجدد به ارزشهای کلاسیک باستان و جذب آنها، روح زنده ای به افکار برجستگان عصر باززایی بخشید. اهمیت پترارک و معاصرینش در نهضت باززایی نه فقط به دلیل یافتن ارزشهای نهفته در فرهنگهای باستانی بلکه به لحاظ به کار بستن اصول سه گانه زیر است:

— انسانگرایی: عقیده به اصالت آنچه مباحث انسانی خوانده می شود و کشف مجدد انسان و جهان.

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

— خردگرایی: یعنی همه چیز، در جریان زمان، مبتنی بر معیارهای عقلایی بوده و از نظر ریاضی تعریف پذیر است.

البته نباید چنین تصور شود که این نظریه پردازان و هنرمندان تلاش داشتند که دوره کلاسیک باستان را، بدون توجه به عامل زمان و گذار از یک دوره هزار ساله «تاریک»، بازسازی نمایند. بلکه اینان به تجربه و تحقیق در هنر و دانش متقدمان خود همت گماشتند و هر جا که لازم دیدند کشفیات

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

ادیب، شاعر و اومانیست ایتالیایی که بعد از داتته بزرگترین شاعر ایتالیا به حساب می آید. پترارک از نخستین و بزرگترین شعرای انسانگرایی عصر باززایی بود و اشعار تغزلی اش 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 می پنداشت و تداوم و احیای فرهنگ کلاسیک را نویدبخش حرکتهای نوین می دانست. پترارک با این ذهنیت و عمل به آن، راه را برای جنبش رنسانس هموار نمود. از کتابهای او می توان از «لورا»، «حماسه لاتینی»، درباره جنگهای کاتناز و نیز کتاب «پیروزی» نام برد.

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

شاعر و داستان نویس ایتالیایی و معاصر پترارک. بزرگترین اثر بوکاجیو «دکامرون» نام دارد. او به همراه پترارک از بنیانگذاران نهضت رنسانس در سده چهاردهم میلادی به شمار می آید. او که به همراه پترارک از فهم ترین و بانفوذترین اومانیستهای دوره رنسانس است، کیفیت ادبیات ایتالیا را به سطحی همپراز ادبیات کلاسیک باستان بالا برد و مقام ادبی ایتالیا را در اروپا به مرتبه عالی رسانید. دیگر آثار وی عبارتند از: «فیلوکولو» (۱۳۴۰)، «لافیامتا» (۱۳۴۴) و «فیلوستراتو».

نویسن خود را به آن ملزم ساختند و زمینه‌ای در کلیه رشته‌های علمی و هنرها پدید آوردند که نه تنها به ذهنیت قرون وسطایی حاکم بر اروپا مهر ابطال زد، بلکه زمینه را برای تولد و جنبش نوینی مهیا ساخت که اروپا هرگز شاهد آن نبود.

لئوناردو داوینچی (۱۴۵۲-۱۵۱۹) نقاش، طراح، مجسمه‌ساز، معمار، دانشمند و مخترع فلورانس 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 پرده^۶ «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 ادامه نقاشی در خود احساس نمی‌کنم.

در بررسی آثار لئوناردو و دیگر طراحان دوره رنسانس چند مورد، حایز اهمیت است:

- تأکید بر عنصر انسانی تصویر.
- وجهه مادی بخشیدن به عناصر تصویر.
- سه بعد نمایی علمی، با بهره‌گیری از روش سایه - روشن کاری^۶.
- اهمیت بخشیدن به نظم هندسی، استفاده از هندسه مناظر (پرسپکتیو) برای عینیت بخشیدن به عمق تصویری.

- آگاهی بر تناسب اندام و به‌کارگیری آن در ساختار تصویر برای مضمونهای مورد نظر.

- تأکید بر هماهنگی و یکپارچه بودن اثر.

در طرحی که لئوناردو برای اتود پرده^۶ «مریم عذرا و حضرت مسیح (ع)» برای محجر مذبح کلیسا انجام داده است، ابتدا سطح کاغذ را با لایه‌ای از لعاب آبی - خاکستری پوشانده، سپس با آسترهای ملایمی از قهوه‌ای، قسمت‌های مختلف پوشیده اندام را طراحی نموده است. پس از آن، با

۱- Vinci

۲- Piero

۳- Verrocchio (1435 - 1488).

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

۵- Pietro Perugino (c. 1445 - 1523).

۶- Chiaroscuro

واژه ایتالیایی به معنی روشنی و تاریکی



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

ملايمت، به شدت تاریکی قسمتهای تیره 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 کیفیت جسمانی، مورد نظر طراحان و نقاشان این دوره، و به ویژه لئوناردو، بوده است، پس از انجام مراحل فوق، لئوناردو با استفاده از گچ سفید بر روی قسمتهای روشن تاکید نموده، از این طریق حجم فیزیکی طرح را بیشتر آشکار نموده است.



شکل ۲-۵ - بررسی چین و چروک لباس برای برده «بانوی صخره‌ها»، حدود ۱۴۹۶، ۱۵۹×۲۱۲ م.
 حرکت کلی طرح در این اثر، حرکتی زیگزاگ مانند است که خط بالای آن کم نیرو، خط میانی بر قوت و خط نهایی آن حدفاصل میان دو کشش است. به این صورت: \angle

با این که بیان اندام و حجم بردازی در قسمتهای مختلف طراحی مورد نظر لئوناردو بوده است، در دو بخش طراحی (چه قسمتی که به منتهی الیه سمت چپ ختم می شود و چه بخشی که کف پا را شامل می گردد)، نیروی تاریکی و میزان صراحت طرح تدریجاً خلاصه و تضعیف می شود تا چشم با حرکت زیگزاگی اندام > در سمت چپ (بالا) و راست (پایین) به یکباره از کادر تصویر خارج نگردد. نیز خطوط نرم و سبکتری در جلو و پشت کاسه زانو به عنوان رابط قرار گرفته است تا پیوند پرتحرک، پیرانزی و تیره 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، تناسب اندام، عملکرد و روابط حاکم بر آن) و با استفاده از سایه روشن، لئوناردو چنان حجمی را آفریده است که مبین 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 می گیرد. در



شکل ۳-۵ - بررسی چین و چروک پارچه. حدود ۱۴۷۳. رنگ و روغن روی پارچه، ۱۸۰×۲۳۴ م.م. موزه لوور. حرکت زیگزاگی طرح در جهت مخالف تمرین قبلی است. به این صورت که حرکت طرح قبلی از سمت چپ آغاز شده، در سمت راست خاتمه یافته بود. در این طراحی، حرکت از سمت راست آغاز می شود و در سمت چپ خاتمه می یابد.

اینجا نیز چین و چروک اندام انسانی در حال زانو زدن به تصویر درآمده است. دقیقاً محل لگن خاصره، زانو، پاشنه و کف پا مشخص است و تقریباً شکل و طرح، متقارن طرح قبلی است. شکل کلی سایه‌های طرح ضرباهنگی (ریتمی) مثلث 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 متوجه ریتم هندسی آن گردیده، خود را با آرکسترازیونی از خط، والور، نور، تاریکی، تأکید، صراحت و ابهام روبه‌رو می‌بیند. در اینجا نیز شکل و فضای «مثبت» طراحی به یکباره قطع نمی‌شود و از طریق خطوط و لایه‌های ملایم تاریکی، با فضای اشغال نشده (منفی) رابطه برقرار می‌سازد.

برای بی بردن به تحولی که لئوناردو، به لحاظ جستجوهایش در ساختار، تناسبات، نظم، هماهنگی و انسجام، در طراحی به وجود آورده، این طرح را با طراحی شونگاور (۴۸) که از چین و شکن لباس حضرت مریم (ع) انجام داده است، مقایسه کنید. در طراحی شونگاور، با وجود ملاحظت خاص خود، سطوح «منقسم» است. در حالی که طراحی لئوناردو دارای فضایی «منسجم» می‌باشد. جورجیو واساری^۱، نقاش، معمار و تاریخ‌نگار دوره 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 گل می‌ساخت و سپس پارچه نازکی را در دوغ آب گچ فرو می‌برد و روی آن می‌چسباند. پس از اینکه شکل چین و چروک مورد نظر را به آن می‌بخشید، با قلم موی کوچکی، و در مایه‌های خاکستری، از روی آن به طراحی می‌پرداخت.»^۲

در مجموعه آثار متنوع لئوناردو دوازده عدد از این طرحها موجود است: پنج عدد در مجموعه گومتزدهاک، سه عدد در لوور، سه عدد در یوفتینری و یک عدد در موزه بریتانیا.

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

۱- Giorgio Vasari (1511 - 1574).

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



شکل ۴-۵ - لئوناردو داوینچی، «تمرین برای دستها»، قلم آهنی و مرکب قهوه‌ای بر روی کاغذ، ۱۵۰×۲۱۴ م.م، حدود

۱۴۷۴ م.

لئوناردو داوینچی

شکل ۶-۵ - لئوناردو تنها با دست چپ کار می‌کرد، بلکه کلیه یادداشتها و حتی امضای خود را به صورت معکوس می‌نگاشت. دست خط فوق امضای لئوناردو است که به صورت معکوس در بسیاری از نوشتارهای وی به جا مانده است. واساری در این زمینه نوشته است: «او چپ دست بود و از راست به چپ نیز می‌نوشت... دست خط او را فقط در آینه می‌شد خواند...» واساری، همان مأخذ، ص ۲۶۵ - ۲۶۴.

رافائل سانزیو^۱، (۱۵۲۰-۱۴۸۳ 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 به کار مشغول شد. سپس به فلورانس رفت تا از نزدیک با کار لئوناردو و میکل آنژ آشنا شود. پس از آن در سال ۱۵۰۸ بنا به دعوت جولوس دوم، زمانی که تنها ۲۵ سال داشت، به رم عزیمت کرد و نخستین سفارشات خود را برای کلیسا به انجام رساند. او تا پایان عمر کوتاهش (۱۵۲۰) در رم باقی ماند و به انجام سفارشات کلیسا و دربار مشغول بود. رافائل، تیزهوش، مبتکر و سریع‌الانتقال بود و مسائل پیچیده تصویری را بدون هرگونه آموزش مستقیمی در اثرش به کار می‌بست، و یا با اندک اشاره‌ای از سوی دیگر هنرمندان، که در آن زمان در اطرافش بودند (سه هنرمند کم نظیر دوره رنسانس: لئوناردو، میکل آنژ و رافائل بین سالهای ۱۵۱۲ - ۱۵۰۸ به طور همزمان در رم بودند)، اثرش را مستحکم می‌ساخت:

از نظر روحیه میکل آنژ 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. در حالی که در طراحی و نقاشی رافائل از اضطراب و تشویش خبری نیست. عناصر تصویری او ایستا، آرام و موقرند. عضلات چهره‌ها و اندام از رنجی غیر قابل تحمل و بی‌انتهای درد نیامده و درهم فرو نرفته‌اند. چهره‌ها صاف، تابناک و مصفا‌یابند و اگر زمانی ساختار چهره‌ها مورد بررسی قرار گیرند، حالت آرامبخش انسان شریفی را القا می‌کنند که به

۱ - Raffaello Sanzio (1483 - 1520).

۲ - Giovanni Santi (? - 1494).

۳ - Pietro Perugino (c. 1445 - 1523).

رؤیای شاعرانه‌ای فرو رفته است. در آثار رافائل از کشمکش و ناشکیبایی خبری نیست و بیچسب و گرفتگی عضلات آثار میکلا آنژ، جای خود را به اندامی آرام و رؤیایی داده‌اند.

از ویژگیهای نقاشی و طراحی در دوره رنسانس، مطالعه طبیعت - و نه تقلید آن - بود. به همین منظور رافائل و دیگر هم مسلکانش برای اجرای هر پرده مطالعات بی شماری از روی طبیعت به انجام می‌رساندند. این هنرمندان تنها به همین مورد اکتفا نکرده، بلکه به منظور مطالعه دقیق‌تر، پوشش اندام را در مراحل نخستین اجرا، به کناری نهاده، حتی در بسیاری از موارد، برای آشنایی بیشتر به تناسب اندام و حرکات عضلات و پیوندشان با یکدیگر، پوست و لایه 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 سنت جان را در شرایط و حالات مختلف طراحی نموده تا مناسب‌ترین آنها را برای پرده نهایی انتخاب نماید. خط در این طراحی، و با توجه به تعلیمات استادان فلورانس، 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 ۷-۵ - رافائل سانزیو. «کودک مسیح (ع) و سنت جان» طراحی با قلم آهنی و مرکب.



شکل ۸-۵ - رافائل سانزیو. بخشی از اثر. قلم نقره بر روی زمینه آماده شده با جسو (Gesso). موزه انمولین، اکسفورد.

یکی از شیوه‌های طراحی در دوره 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 به وسیله قلم مو بر روی سطح کاغذ، مقوا یا تخته می کشند و پس از خشک شدن، با قلم نوک تیزی از جنس نقره، روی آن طراحی می کنند. خطوطی که قلم نقره‌ای روی سطح جسو ایجاد می کند، ابتدا کم رنگ است، ولی به تدریج خطوط در مجاورت اکسیژن هوا اکسیده می شوند و تیره می گردد.

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

تسریین

- یک قطعه پارچه یا ملافه مندرس (به ابعاد حداقل 200×100 سانتیمتر) را انتخاب کنید. آن را روی دیوار آویزان نموده، به سلیقه خود چین و چروکهای متنوعی روی آن ایجاد نمایید. سپس با گِل رُسی که از قبل آماده و ورز داده شده است، روی یک تخته از جنس پنج لا یا نوبان، به قطر $1\frac{1}{4}$ سانتیمتر و به ابعاد 50×70 سانتیمتر، عیناً همان چین و چروک پارچه را، (مانند یک نقش برجسته)، با گِل رُس یازسازی نمایید.

- پس از آن که گِل رُس، در مجاورت دمای ملایم هوا خشک شد، آن را با رنگ سفید مات، رنگ آمیزی 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 50×70 سانتیمتر و زغال طراحی، کنته فشرده و با مداد B₄ از روی آن، طراحی کنید (حداقل پنج مورد با جهت تابش نورهای متنوع).

طراحی در شمال اروپا

آلبرت دورر (۱۵۲۸ - ۱۴۷۱ م)

ماتیاس گرونوالد (حدوداً ۱۵۲۸ - ۱۴۷۵ م)

رنسانس در شمال اروپا

نهضت رنسانس در شمال اروپا، شاید به دلیل 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 به سر می‌بردند و از سنت و مضامین قرون وسطی پاسداری می‌کردند. باززایی در سرزمینهای شمالی همزمان با دیزیدرو اراسموس^۱، مارتین لوتر^۲ (جنبش اصلاح دینی) آلبرت دورر^۳ و ماتیاس گرونوالد^۴ آغاز شد.

آلبرت دورر در سال ۱۴۷۱ م در نورمبرگ متولد شد. پدرش جواهر ساز و تفرکار (قلمزن) روی فلزات بود. ابتدا او نزد پدر و در سالهای ۹۰ - ۱۴۸۶ نزد میخایل ولگمات^۵ آموزش دید. سپس در سال ۱۴۹۰ آغاز به سفر نمود و به شهرهای گلمار، 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 اومانیه‌های ایتالیایی و به ویژه ماتینا^۶ و لئوناردو به آفرینش طراحی و حکاکی پرداخت. دورر پس از بازگشت از نخستین سفر خود به ایتالیا در نورمبرگ اقامت گزید و به طراحی 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- اومانیه‌ست، اصلاح طلب مذهبی و نویسنده آلمانی Desiderus Erasmus (1466 ? - 1536)

۲- Martin Luter (1483 - 1546).

۳- اومانیه‌ست، اصلاح طلب مذهبی و نویسنده 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.

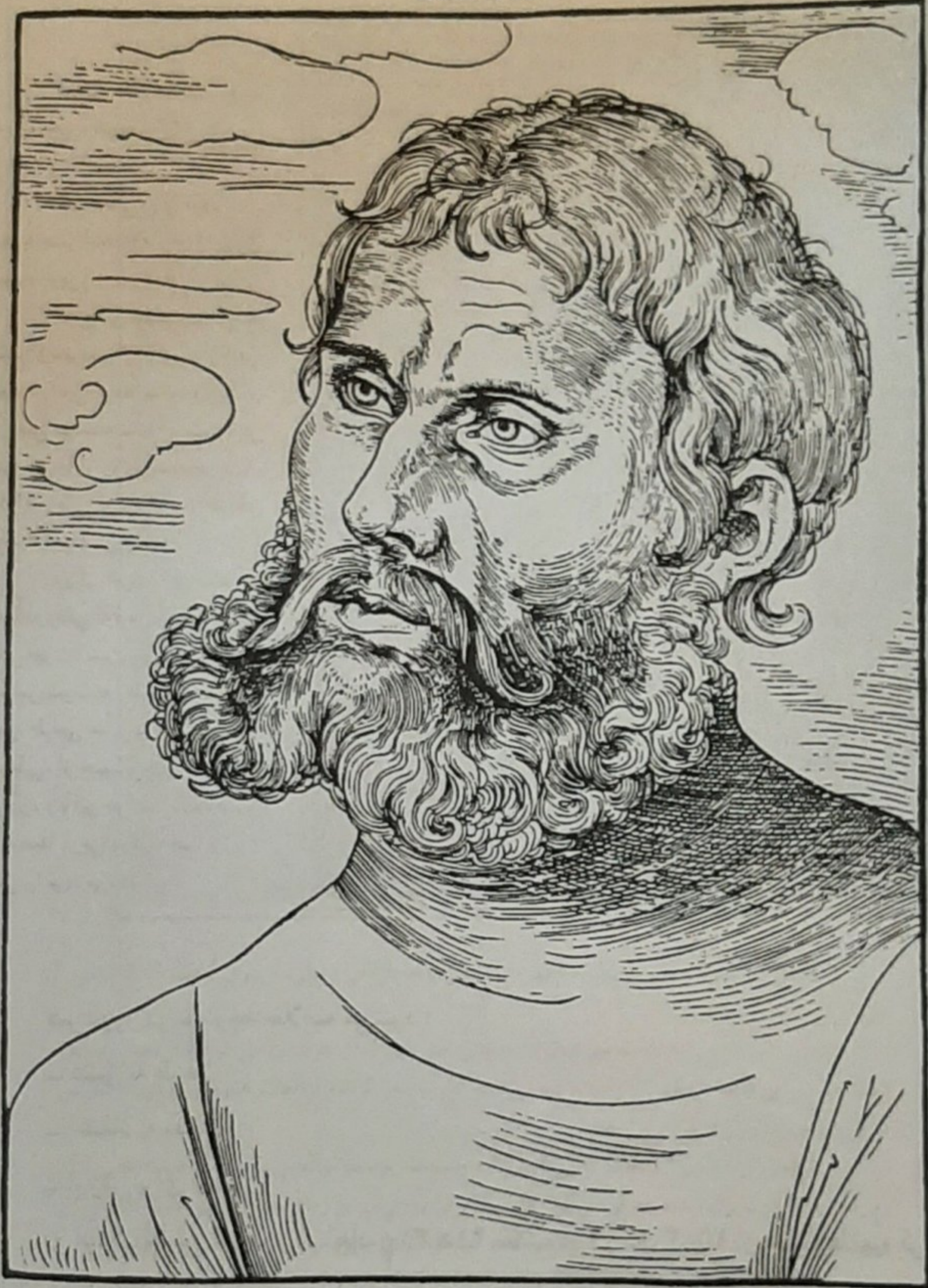
۴- Albrecht Dürer (1471 - 1528).

۵- Mathias Grünewald (c. 1475 - 1528).

۶- Michael Wolgemut (1434 - 1519).

۷- Andrea Mantegna (c. 1431 - 1506).

Zuthcrus



Quædas tones, tones tibi Rhoma penitus
En ego per Christum viuo Lutherus adhuc
Vna mihi spes est, quo non fraudabor, Iesus
Hunc mihi dum teneam perfida Rhoma vale.

شكل ٩-٥- لوکاس کراناخ، «مارتین لوتر»، ١٥٢٢، $28 \times 20 \frac{1}{4}$ سانتیمتر، موزة البرتینا، وین.



شکل ۱۰ - ۵ - آلبرت دورر

دورر، «چهره هنرمند در ۱۳ سالگی»

$27\frac{1}{4} \times 19\frac{1}{4}$ سانتیمتر

قلم نقره بر روی کاغذ آماده

شده با جسو (Gesso)، ۱۴۸۴، موزه

آلبرتینا، وین

دورر این چهره را زمانی که
بیشتر از سیزده سال نداشت، از چهره
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 مقابله با موازین قرون
وسطی، از چهره خود به وجود
می‌آورد و با این حرکت زنگ ناقوسی
را به صدا درمی‌آورد که فضا و زمان
نویسی را نوید می‌دهد.

هنر دورر در سه وجه خلاصه می‌شود:

- عشق به طبیعت

- اعتقاد به مذهب

- ارزش برای انسان

در آبرنگ لطیفی که دورر در ابعاد $41 \times 31\frac{1}{4}$ سانتیمتر، در سال ۱۵۰۳ از علفزارها تهیه کرده،

و در موزه آلبرتینا محفوظ است، دقت نظر 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 فعال می‌شود. سپس این بخش پرتحرک به فضای اشغال نشده

بالای تصویر منتهی می‌شود و به آرامی در آن حل می‌گردد. این آبرنگ در عین حال که توجه و عشق



شکل ۱۱ - ۵ - آلبرت دورر، «چهره 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 دوره رنسانس مرفی، و به ویژه لئوناردو بهره برده است. طراحی آزاد و روان و خطوط پرزدار 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 تکیده چهره مادر، ساختار شکسته استخوانبندی چهره فرتون او را معرفی می‌دارد.

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



آبرنگ

شکل ۱۲-۵- آلبرت دورر، «علفزار»، آبرنگ، $21 \times 31 \frac{1}{4}$ سانتیمتر، ۱۵۰۲، موزه آلبرتینا، وین.
بونه‌های 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 ظریف 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 مایه گرم (قهوه‌ای، نخودی، کرم) و سایه آن در قالب رنگ مکمل آن، سرد (خاکستری)، انجام یافته است.

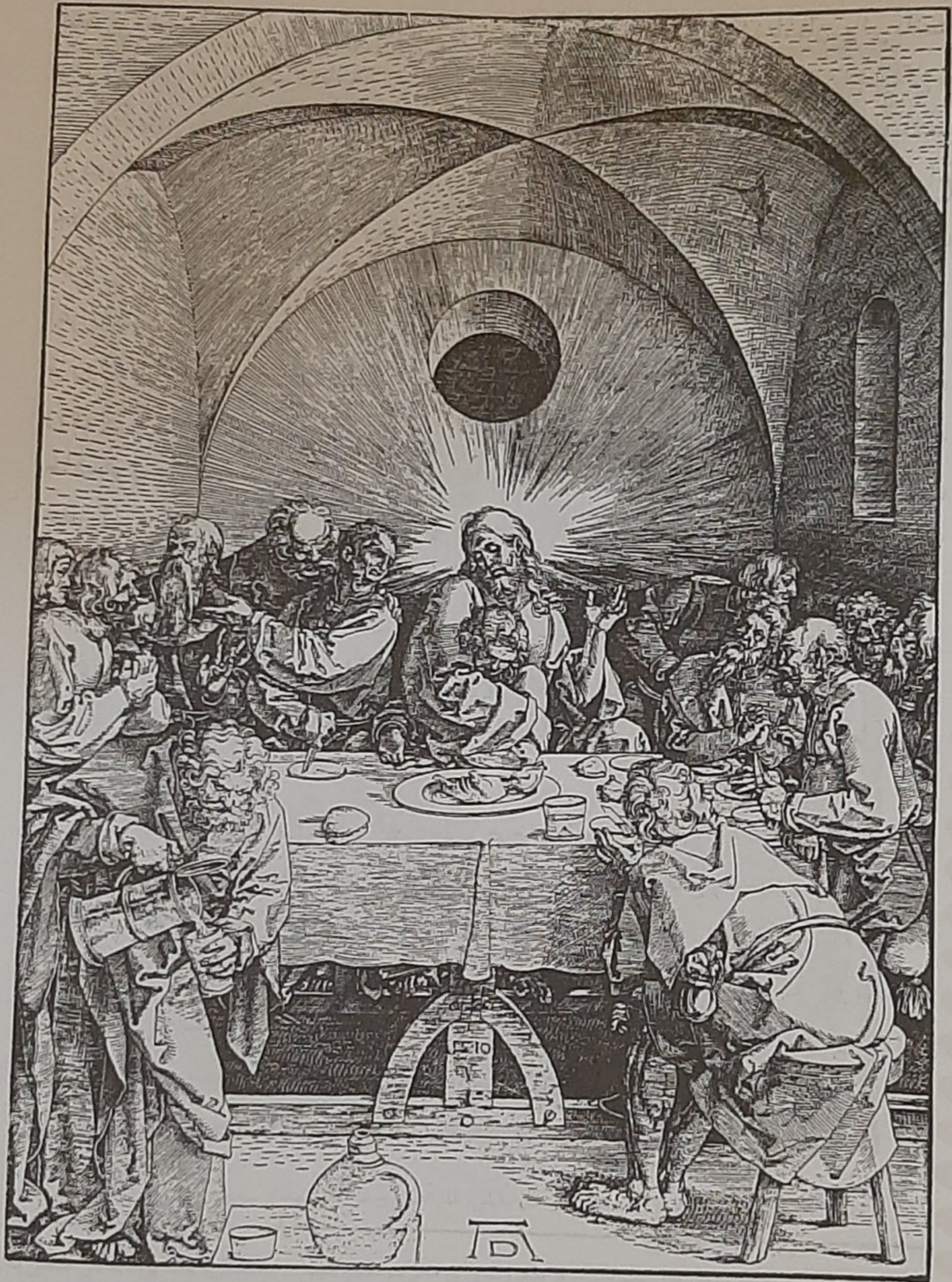
دورر در طول فعالیت پربارش، افزون بر آثار نقاشی، حدود هزار طراحی، حکاکی، کنده کاری و آبرنگ از خود به جای گذاشته است که موضوعات مذهبی بخش وسیعی از آن را شامل می‌شود.



شکل ۱۳ - ۵ - آبرت دورر، آبرنگ، $25 \times 22 \frac{1}{4}$ سانتیمتر، ۱۵۰۲، موزه آلبرتینا، وین.



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



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

شاید بی‌مناسبت نبوده است که ارساموس^۱ او را با آپلز^۲ نقاش عهد کلاسیک باستان، برابر دانسته و او را «آپلز خط مشکی»^۳ نامیده است. برخی از آثار دورر در مرحله طراحی و یا حکاکی به اجرای نهایی رسیده‌اند و تعداد دیگری از آنها پیش طرحهایی برای پرده‌های نقاشی هستند. اتودی که دورر از دستهای در حال نیایش انجام داده در اصل تمرینی برای پرده نقاشی معراج حضرت مریم (ع) بوده است. اصل این اثر در آتش‌سوزی شهر مونیخ از میان رفت. ولی همین طرح $29 \times 19 \frac{1}{2}$ سانتیمتری، نمایانگر اعتقادات عمیق مذهبی اوست. اندام دست به طرز 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. رابطه بین فضای تاریک و بخشهای روشن دست با لایه‌های آبی - خاکستری پوشانده شده است، و از آنجا که هنر 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 لبه آستین به یکباره قطع نمی‌گردند، بلکه با لایه‌های ملایم خاکستری در فضای آزاد طرح رها می‌شوند. اگرچه این طرح برای دستهای قدیس سمت راست پرده اصلی نقاشی، اتود شده است، ولی به لحاظ دانش تصویری و ایمان مذهبی دورر به اثری کامل تبدیل شده است.

در طرح دیگری متعلق به سال ۱۵۲۱، دورر پیرمرد ۹۳ ساله‌ای را در مایه‌های آبی - خاکستری طراحی کرده است که با وجود کهولت سن، همچنان دارای اعتماد به نفس و متعهد به زندگی است. دست پیرمرد معرف دستانی کار کرده و زحمت کشیده است و چین و چروک به هم بافته شده عضلات چهره و پیشانی، این ویژگی دست را، که بخش عمده 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.

۱- Desiderius Erasmus (1466 ? - 1536)

۲- Apelles

۳- "the Apelles of black lines"

اومانست، اصلاح‌طلب مذهبی و نویسنده آلمانی

نقاش یونانی قرن چهارم پیش از میلاد مسیح



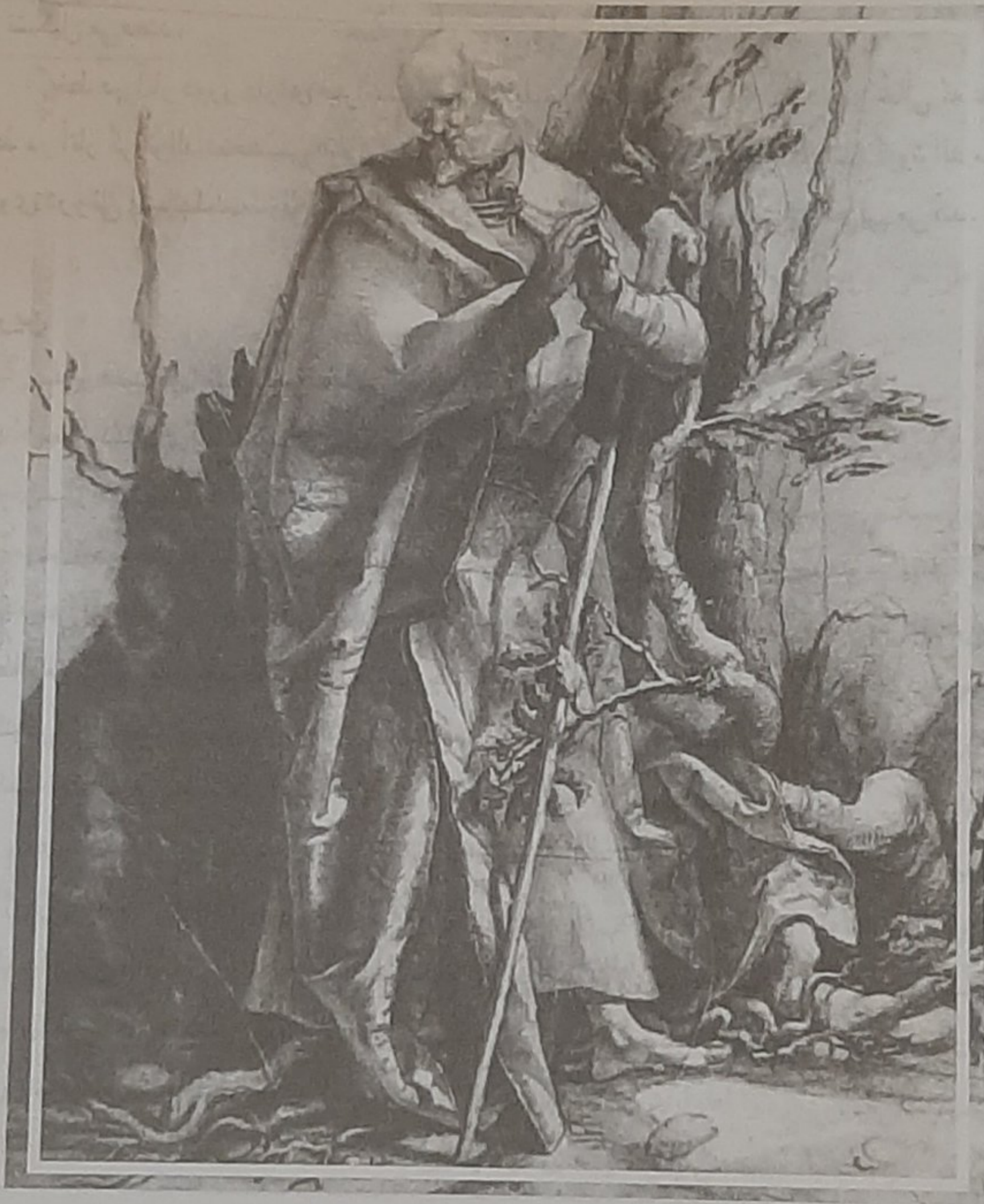
شکل ۱۶-۵- آلبرت دورر، دستان در حال نیایش، قلم آهنی و مرکب سیاه و سفید، بر روی کاغذ آماده شده، $29 \times 19 \frac{1}{4}$ سانتیمتر، موزه آلبرتینا، وین.

بین سالهای ۱۵۰۸ و ۱۵۰۹، شهروندان فرانکفورت برای محراب مذبح کلیسای دومینیکن، یک پرده 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 آتش سوزی محل اقامت این فرد از میان رفت. از این اثر تنها طرح دستهای قدیس سمت راست پرده موجود است، که در خور طراحی کامل و در خور مطالعه است.



شکل ۱۷ - ۵ - آلبرت دورر، چهره پیرمرد ۹۳ ساله، $28 \times 41 \frac{1}{4}$ سانتیمتر. قلم آهنی و مرکب بر روی کاغذ، ۱۵۲۱، موزه آلبرتینا، وین.
دورر این طرح را در سالهای آخر عمر خود انجام داده است و تلویحاً معرف ذهنیت خود وی در پیوند با نیرومند بودن، پایداری و صبر در مقابل حوادث زمان می باشد. در بالای طرح، دورر به خط خود نوشته است: «پیرمرد با وجود ۹۳ سال عمر هنوز سالم و خوش بنیه است و در آنتورپ زندگی می کند.»

ماتیاس گرونوالد (حدود ۱۵۲۸-۱۴۷۵ 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 است.



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

۱ - Mathis Gothart Nithart

هر چند گرونوالد با دورر معاصر بود ولی روحیه‌ای متفاوت با وی داشت. دورر دارای روحیه‌ای آرام بود، در حالی که گرونوالد شخصیتی مضطرب داشت. دورر در تعادل با محیط اجتماعی اش فعالیت می‌کرد، گرونوالد در تعارض با زمانش به سر می‌برد. گرونوالد هرگز دست به آفرینش طراحی و حکاکی بر روی فلزات نبرد، در صورتی که بخش وسیعی از آثار دورر، آثار چایی 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 مشوش دارد. نحوه استفاده از خط در آثار گرونوالد مبین نیروی درونی انسانهاست. ولی خط در آثار دورر شخصیت بیرونی انسانها را معرفی می‌کند.

تمرین

- از دستهای خود پنج طراحی با مداد B₇ انجام دهید.
 - از دستهای یک کودک ۷-۹ 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 چهره 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.

کیوان در تعارض با زمانش به سر می‌برد

اطوارگرایی و باروک

هدف رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند:
- از طریق خطوط پرتوان و سریع اندام انسان را با حفظ تناسب روی کاغذ طراحی نماید.

رنسانس مرفی تا سال ۱۵۲۵ پایان می‌گیرد و دوره فعالیت اغلب هنرمندان این عصر با مرگ طبیعی یا زودرسشان^۱ به انتها می‌رسد. ولی در فاصله بین سالهای ۱۵۲۵ تا ۱۶۰۰ م شیوه‌ای جایگزین سبک رنسانس مرفی 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 دوره 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 فاصله زمانی، تأثیر مشخص و مستقیمی بر آثار هنرمندان به‌جای می‌گذارد. هنر متین، آرام و با وقار دوره رنسانس مرفی جای خود را به هنری پُر التهاب، خرد ستیز و بی‌حایل می‌سپارد. ترکیب بندیهای منسجم، محکم و حساب شده شیوه رنسانس مرفی 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 میکلاژ 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 شیوه رنسانس مرفی، بلکه در تقابل با آن بود. اغلب مورخین، این دوره را اطوارگرایی یا شیوه‌گری^۲ می‌نامند و هنرمندانی نظیر پونتورمو^۳، تینتورتو^۴ و ال‌گرکو^۵ در اسپانیا، مشخص‌ترین نموده‌های آن در اروپا هستند.

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

۲ - در این میان میکلاژ یک استثناست. وی تا سال ۱۵۶۲ زنده بوده است.

۳ - Mannerism

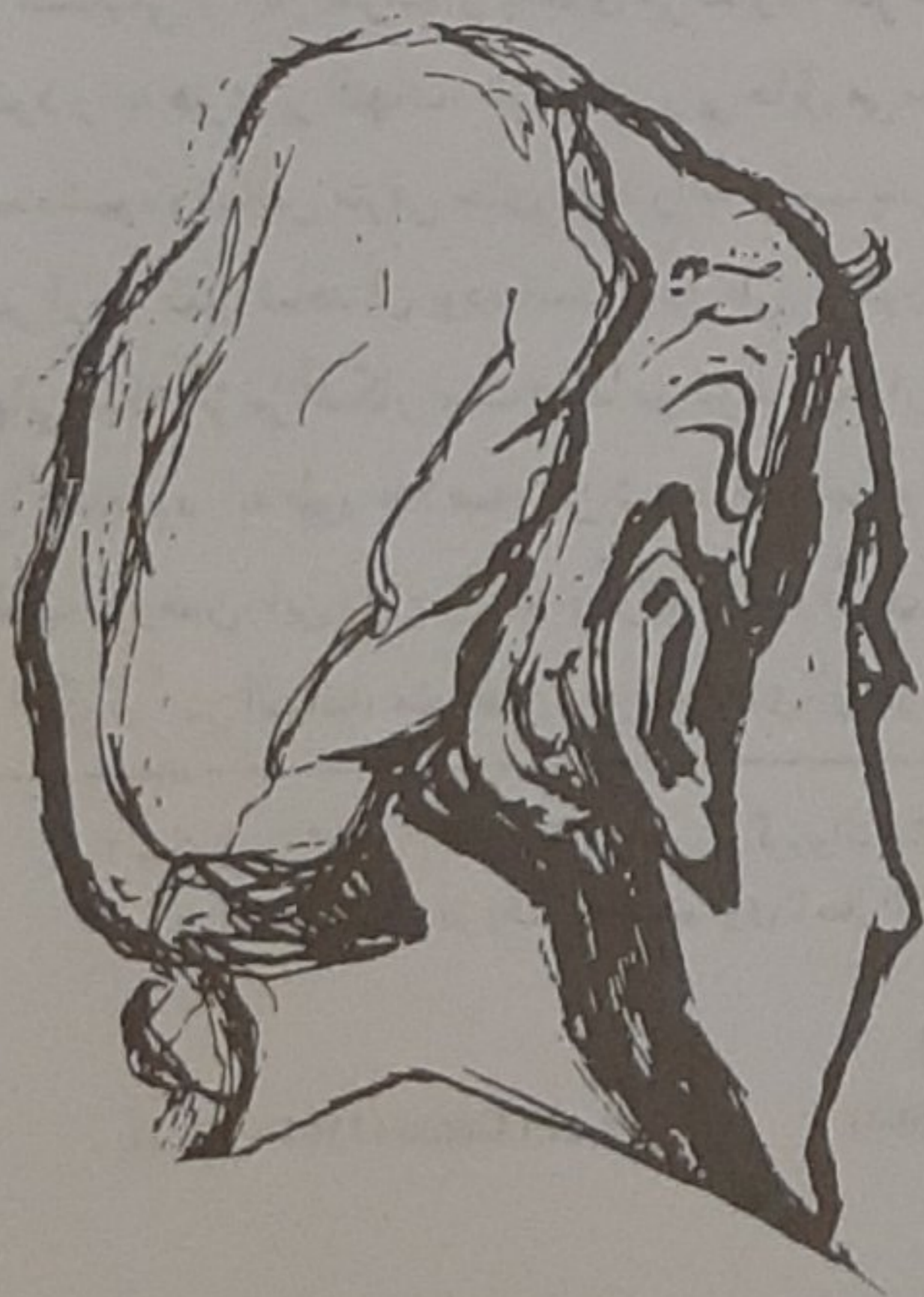
۴ - Jacopo da Pontormo (1494 - 1556/7).

۵ - Jacopo Robusti Tintoretto (1518 - 1594).

۶ - El Greco (1541 - 1614).



شکل ۱-۶- تینتورتو، «کمان کش»، یوفیزی، فلورانس.
نمونه‌ای از طراحی در دوره اطوارگرایی (مانریسم) ایتالیا.



شکل ۲-۶- ال گرگو (۱۶۱۴ - ۱۵۴۱)،
«چهره یک زن با سر بند». قلم آهنی و مرکب، یکی از
نمونه‌های نادر طراحی ال گرگو. از ال گرگو تنها دو یا سه
طراحی به جا مانده است.

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

در این شیوه، اندام و اشیا، به صورتی در ترکیب کل اثر در کنار یکدیگر قرار می گیرند که احساس فضای تصنعی صحنه های نمایش را به بیننده القا می کنند. انسان از کانون فضای تصویر به کناری رانده می شود و اشیا به ترتیبی که به زحمت کنار هم فراهم آمده اند، فضا را اشغال می کنند. در اینجا بر خلاف آثار دوره کلاسیک رنسانس که عوامل تصویر، مجموعه ای «بسته» را آشکار می کنند، فضا «باز» می شود. شکل «ساده» اندام، چین و چروک لباس و سایر ارکان ترکیب بندی، جای خود را به شکلی «رها» می بخشد و هنرمند از «سخت گیری» دوران کلاسیک رنسانس مرفقی به «آزادی» می رسد. سطح دو بعدی تصویر در آثار هنرمندان این دوره شکافته می شود و تلاش هنرمند در ایجاد نوعی بیکرانگی در فضای تصویر است.

سبک باروک دارای سه مرحله است:

– مرحله اول که پیوندی است میان شیوه اطوارگرایی و باروک ۱۶۲۵ – ۱۵۸۵. کاراواجیو^۲ و برادران کاراچی^۳.

– مرحله دوم که اوج سبک باروک به شمار می آمد و سالهای ۱۶۷۵ – ۱۶۲۵ را در بر می گیرد. پیتربل روینس^۴، آنتونی وان دایک^۵، رمبراند وان راین^۶.

– مرحله نهایی یا تجزیه سبک باروک که سالهای ۱۶۷۵ تا ۱۷۵۰ را شامل می شود. یان وان هویزم^۷.

۱- Baroque

۲- Caravaggio (1573 - 1610).

۳- Lodvico Carracci (1557-1619).

Annibale Carracci (1516 - 1609).

Agostino Carracci (1557 - 1602).

۴- Peter Paul Rubens (1577-1640).

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

۶- Rembrandt Van Rijn (1606-1669).

۷- Jan Van Huysum (1682-1749).



شکل ۳-۶ - یان ورمیر. «درس موسیقی»، ۶۵ - ۱۶۶۲ م. ۷۳×۶۲ سانتیمتر. رنگ و روغن روی بوم.
عوامل ترکیب‌بندی بیننده را به یاد صحنه تئاتر می‌اندازد.

باروک در شمال: رمبراند، وان اُستاد، وان هویزِم

تا قبل از حضور رمبراند در صحنه هنرهای تجسمی اروپا، طراحی به سه منظور انجام می شد و در میان آثار نقاشی هنرمندان به جای می ماند. نخست: آن دسته از آثار که صرفاً جنبه آموزشی داشتند و نمونه هایی از تجربیات این هنرمندان با آموختن زبان تصویری مرتبط بود. دسته دوم: آثاری که هنرمند برای دانش خود و آماده ساختن کار نهایی انجام می داد تا تعریف و ترمشهای لازم انجام گیرد و هنرمند تصویری دقیق نسبت به اثری که می خواهد بیافریند، پیش رو داشته باشد، و سوم: آن دسته از بیش طرحهایی که هنرمند برای سفارش دهندگان و حامیان آثار خود (اعم از شخصی و یا رسمی) به انجام می رساند تا این قبیل افراد و نهادها شناختی نسبی و کلی نسبت به آنچه که سفارش داده اند، و هنرمند قصد انجامش را دارد، در ذهن داشته باشند.

افزون به این سه مورد، رمبراند، برخوردار جدیدی با طراحی نمود و طراحی را به مثابه یک وسیله بیانی مستقل و قائم به ذات و نه به عنوان پیش طرح و اتود و زمینه ساز برای آثار نهایی، مطرح نمود.

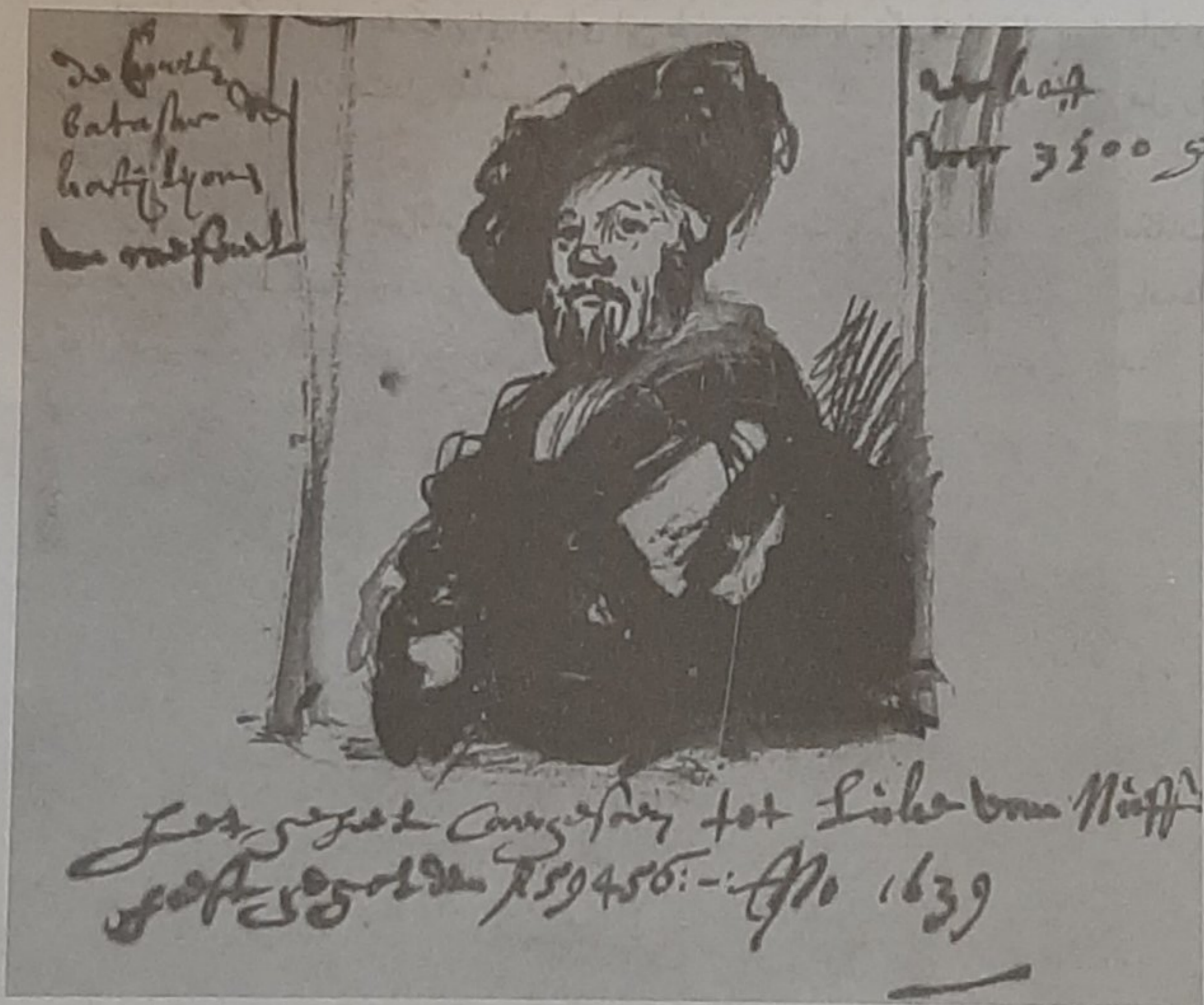


شکل ۴-۶- رمبراند، «طرح اولیه خانواده مقدس با فرشته»، قلم آهنی روی کاغذ.



شکل ۵-۶- پمبراند. شکل نهایی برده «خانواده مقدس با فرشته»، رنگ و روغن روی بوم.

رمبراند در سال ۱۶۰۶ در لیدن متولد شد. نخست در دانشگاه لیدن در رشته زبان لاتین تجربه‌اندوزی کرد، ولی دیری نگذشت که دانشگاه را ترک گفت و ابتدا نزد نقاش نه چندان معتبری به نام یعقوب اسحاق وان سواننبرگ^۱ و سپس حدود سال ۱۶۲۴ نزد پیترلاستمان^۲، 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 دهه آخر عمر رمبراند با محنت همراه بود، تا آنجا که برای استمرار حیات، مجبور به حراج مایملک خود گردید.



شکل ۶-۶ - رمبراند، قلم آهنی و آب مرکب، ۱۶۳۹، $\frac{1}{4} \times 20 \times 16$ 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 (میناتور) نیز وجود داشت که رمبراند از روی آنها و سیاق خود، طراحی کرده است.

۱ - Jacob Isaacs Van Swanenburgh (1571-1638).

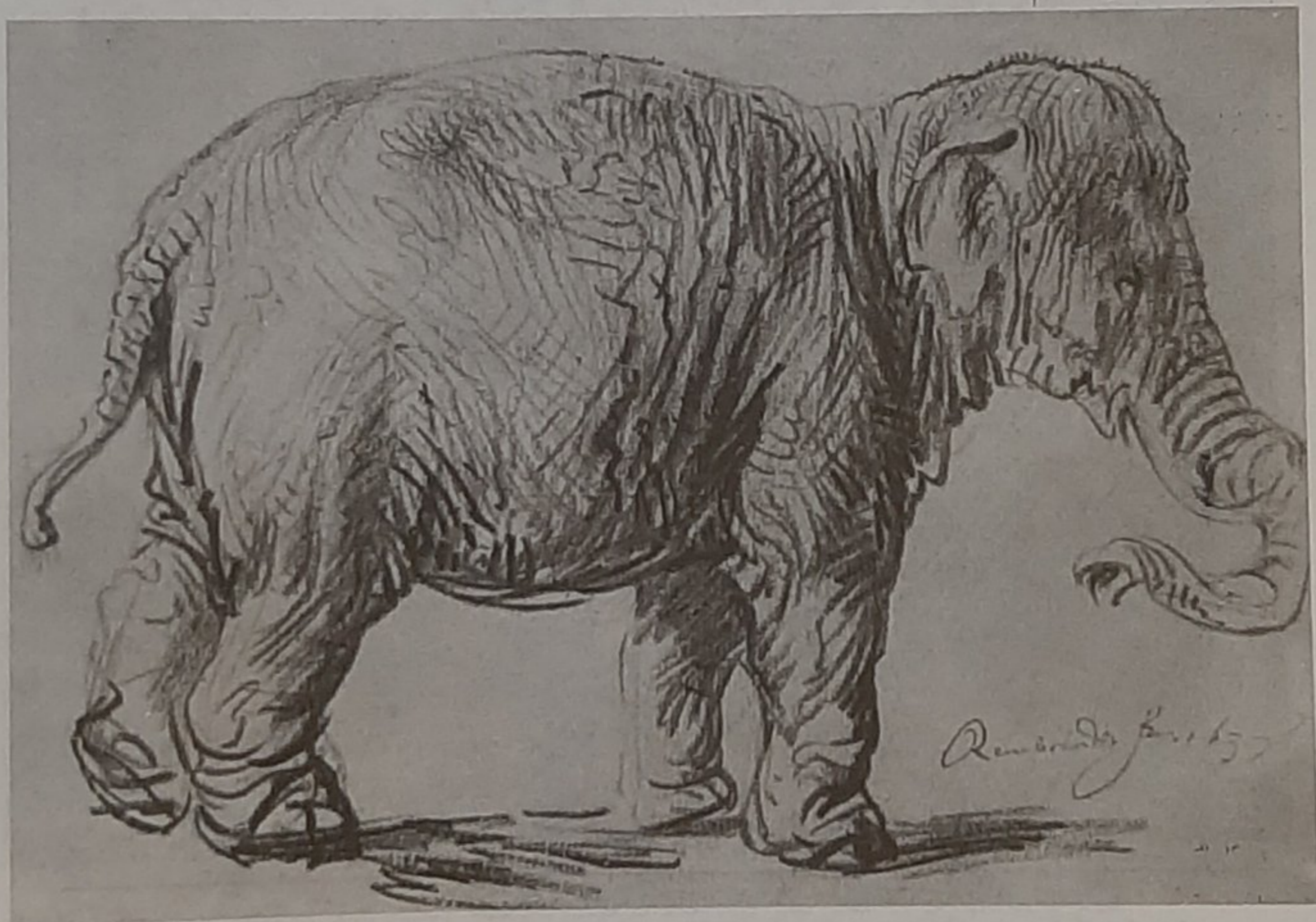
۲ - Pieter Lastman (1583 - 1633).

طراحی رمبراند دارای طراوت، انرژی و تحرک است. هم از نظر موضوع: چهره، منظره، اندام، موضوعهای مذهبی، اساطیری و نیز طراحی حیوانات تنوع دارد. رمبراند مبتکرانه عمل می کند از نظر شیوه ها و روشهای به کار رفته: مداد، کنته فشرده، آب مرکب، قلم آهنی و زغال.

در طراحی 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 برمی دارد، بر روی کاغذ زبر طراحی آورده است. قسمت های تاریک با تأکید خط های تیره تقویت شده و با نیش تیز لبه پاستل انسجامش حفظ شده است.

انتخاب رنگ پاستل مشکی برای اجرای این طراحی دقیقاً با رنگ اندام فیل پیوند دارد و ضربات آن، روی صفحه بافت دار کاغذ، بسادگی جسمیت سخت، کلفت و چین دار پوست فیل را معرفی می دارد.

از ویژگی های 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 لحظه ای متوقف نیست و یافته ها را که از طریق چشم به ذهن منتقل شده و در آنجا تحلیل یافته اند بر روی صفحه کاغذ منتقل می کند.



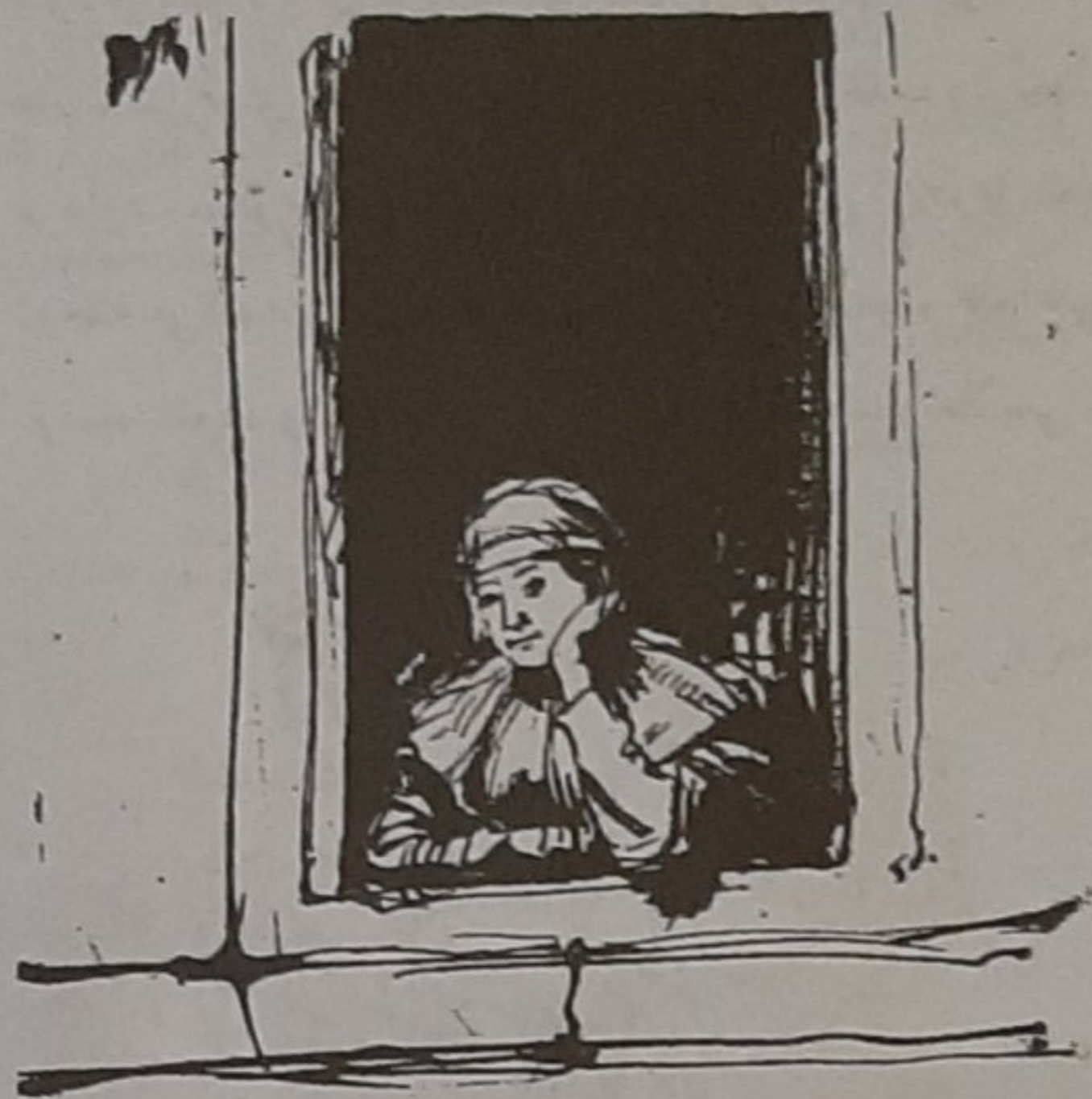
شکل ۷-۶- رمبراند، پاستل مشکی، $23 \times 25 \frac{1}{4}$ سانتیمتر، ۱۶۳۷، موزه آلبرتینا، وین.

به هنگام مطالعه طراحیهای رمبراند، نمی توان تصور نمود، که حتی برای دقیق ترین و ظریف ترین اندام، دست او لحظه ای متوقف شده باشد. قلم رمبراند حرکت می کند، اثر می گذارد، فضا می آفریند و صفحه بی رمق کاغذ را فعال و زنده می سازد و همراه با آن به بیننده نیز شادابی و طراوت می بخشد. طراحی رمبراند، از مادری که در حال بافتن موی سر دخترش می باشد، 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 می شود و سپس خطوط پرتحرک قلم مو و قلم آهنی، اندام مادر (ایستاده) و دختر (نشسته) را ترسیم نموده و بخشهای تاریک آن را در مایه ملایمی از



شکل ۸-۶ - رمبراند، «مادری در حال بافتن موی دخترش». آب مرکب و قلم آهنی، بر روی کاغذ. احتمالاً ۱۶۳۴.
۲۳×۱۸ سانتیمتر. موزه آلبرتینا، وین.

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



شکل ۹-۶- رمبراند، «ساسکیا»،
۱۶۳۳-۳۶، قلم آهنی، قلم مو و مرکب بر روی
کاغذ، $23 \times 17 \frac{1}{4}$ سانتیمتر، روتردام.

DE Curateur ober den Insolventen Soedel van Rembrandt van Rijn / koningh Schilder / sal als by de E. E. Heeren Commissarissen der Defolate Soedien hier ter Stede daer toe g'auchoyert / by Een' uure verkopen de boesheit Pa'nter Kunst onder den seluen Soedel als noch d'ruilende / befaende ende Konst van bericheden der hoornarunde so Italiaensche / Franche / Duytsche ende A'derlandische Werders / ende by den seluen Rembrandt van Rijn met een grooten curaschert te Lanen verfaert.

Gelijck dan mede een goede partye van Teekeningen ende Schreuen vanden seluen Rembrandt van Rijn seluen

De verkopinge sal wesen ten daeghe / ure ende Jaere als boven / ten huyle van Barent Jansz Schuurman / Waert in de Keyfers Kroon / inde Kalber straet / daer de verkopinge vooz desen is gewest.

Segget voozt.

شکل ۱۰-۶- رمبراند در دهه آخر عمر با مشکلات بسیار مالی و بی‌اقبالیتی از سوی جامعه، روبه‌رو بود. اعلان دیواری فوق که در سال ۱۶۵۸ تشریف یافته است، خبر از حراج عمومی وسایل، آثار طراحی و چاپهای دستی رمبراند می‌دهد.

ادریں وان اُستاد^۱ که اندکی از رمبراند جوانتر بود، در سال ۱۶۱۰ در هارلم، هلند، متولد شد. هر چند ادریں وان اُستاد آموزش نخستین خود را مدیون فرانس هالس می‌باشد، ولی به دو لحاظ از رمبراند تأثیر بسیار پذیرفت: نخست آنکه برای بیان موضوعهای مورد نظر خود، در طراحی، از شیوه به کارگیری خط و لعابهای آب مرکب رمبراند تأثیر گرفت و دیگر آنکه برای ایجاد فضا، بیان و ارتباط، از موضوعهای عادی و روزمره سود جست. افزون بر این آثار طراحی و حکاکی ادریں وان اُستاد به نوعی طنزآمیز است و همواره فضایی نیشدار و تمسخرآمیز را به بیننده القا می‌کند.

در طراحی 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 چپ‌کشیدن می‌باشند، آشکار شده است. ابله و یا دل‌لقک 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 و کتری انباشته شده



شکل ۱۱-۶- ادریں وان اُستاد، «قهوه‌خانه روستایی». مداد، قلم‌مو و لایه‌هایی از آب مرکب، ۱۷×۲۲ سانتیمتر. موزه آلبرتینا، وین.

۱- Adriaen Van Ostade (1610-1755).

و هر کدام 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 گل و بوته‌ساز هلندی است. او در سال ۱۶۸۲ در آمستردام به دنیا آمد و نقاشی



شکل ۱۲-۶- یان وان هویزم. «گلدان» آبرنگ و باستل، $\frac{1}{4} \times 24 \times 33$ سانتیمتر، موزه آلبرتینا، وین.

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 تحرک، انرژی و از نظر اجرا، جلوه‌ای «باز» دارند. این هنرمند و آثار طراحی اش نمودار آخرین تلاشها در قالب سبک باروک در شمال اروپاست.

شیوه باروک در فلاندر: روبنس، وان دایک

پیتر پل 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، دامنه 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، مبدل 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 زمینه طراحی و نقاشی، سود برد و هم تأثیر لازم را به دیگر هنرمندان این نواحی بخشید. روبنس می‌نویسد: «همه دنیا به منزله 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 ذهنیت و سلیقه معاصر، طراحی را نسبت به اتود پرده‌ها و اتودها را نسبت به آثار نهایی، بیشتر می‌پسندد و ارجح می‌گذارد. علت این امر شاید آن باشد که روبنس، به لحاظ مشغله 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.^۱

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

۱ - سرآتونی وان دایک از زمره دستیاران روبنس بود.

آسان تر با شکل عینی اثر تماس برقرار می کنیم و مجذوبشان می شویم. طرحها و اتودها چون مستقیماً از نخستین بارقه الهام هنرمند نشأت می گیرند، مستقیماً به احساس بیننده نیز اثر می بخشند و موجب التذاذ و ارتباط عمیق ترش با شکل نهایی طراحی و یا اتود می گردند.

آثار نقاشی روبنس، با این که بسیار پُر تحرک، رها، باز و بی کران هستند، ولی روحیه ای متصنع، متظاهر و دراماتیک دارند. روبنس در آفرینش آثارش سرعت عمل داشت و چه بسیار اتفاق می افتاد که اثری را در دو روز و یا پروژه عظیم تصویری را (با همراهی دستیاران) در خلال چند هفته به پایان می رساند.

آثار روبنس از نظر نورپردازی «درخشان» است و در رنگ آمیزی از رنگهای پرتالو اصلی و نیز رنگهای مکملشان سود می برد. در طرحی که روبنس از چهره 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 ۱۳-۶- پینرل
روبنس، «چهره پسر روبنس»
نیکولاس، پاستل، ۲۰×۲۵
ساتیمتر، احتمالاً ۱۶۲۱، موزه
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 لبه 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 نمونه 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 - 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. نتیجه 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، دهه آخر عمرش را در دربار چارلز اول نقاشی کرد و از او لقب «سر» دریافت نمود. وان دایک 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 دوره باروک به اثبات رسانید.

وان دایک قبل از سفر به ایتالیا، برده «دستگیری حضرت مسیح (ع)» را که اکنون در موزه برادو (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) به سمت چپ وی تغییر پیدا نمود.

در طراحی «دستگیری حضرت مسیح (ع)»، لحظه‌ای حساس از زندگی حضرت مسیح به تصویر در آمده است. لحظه‌ای که پس از خیانت یهودا، مزدوران و اشخاص ناصالح مبادرت به اهانت و دستگیری آن حضرت می‌نمایند. چهره تیره 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 ۱۴-۶ - سرآنتونی وان دایک، «دستگیری حضرت مسیح (ع)»، آب مرکب و قلم مو روی کاغذ. $23 \times 21 \frac{1}{4}$ سانتیمتر، ۱۶۲۲.

مجهای 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 پرده نقاشی «عید گلریزان» انجام داد، طراحی، کیفیتی مثبت، در فضایی روحانی، به خود می‌گیرد. صاعقه‌ها و تندرهای، 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 باشکوه‌تر از

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



شکل ۱۵-۶- سر آنتونی وان دایک. «عید گلریزان». آب مرکب و قلم مو بر روی کاغذ، ۲۶×۳۴ سانتیمتر، ۱۶۲۰.

کار نهایی اند 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 ترکیب بندی، دقیقاً منطبق با پیش طرحها نیست، فضای کلی نقاشی، کیفیتی غیر فعال و ایستا دارد.

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 سنتی را انتخاب و با انتخاب زمینه مناسب طراحی نماید.

شیوهٔ روکوکو با نام کشوری همراه است که تا اینجا کمتر به عنوان یک مرکز عمدهٔ فرهنگی از آن یاد شده است: فرانسه و به ویژه پاریس به عنوان یک مرکز سیاسی، فرهنگی و تجاری. لویی چهاردهم در سال ۱۶۶۱ در کسوت پادشاهی جوان عهده دار سلطنت شد و در قالب زمامداری مقتدر و مستبد تمام امور کشور را زیر نظارت دربار گرفت. او حتی از کولبر^۱ مشاور بزرگ دربار و شارل لوبرن^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. این گونه 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 می برد. این شیوه به مدت پنجاه سال به صورتی 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 در سال ۱۷۱۵ تحولی در کلیهٔ زمینه‌ها رخ داد. اغلب نجیب‌زادگان و درباریان که تا آن زمان، و برخلاف میل خود، در قصر «ورسای» زندگی می کردند 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 پرتحرک آن برپا دارند. شیوه متصنع، خشک و آکادمیک نیکلاس پوسن که مبتنی بر اصول کلاسیک بود، جای خود را به شیوه آزاد، رها، «باز» و بی‌کران پتریل روینس داد. برای سلیقه و ذهنیت معاصر، دیگر دنیای بسته و ایستای پوسن به شکل یک «آرمان» مطرح نبود، بلکه دنیای پویا، پرتلاشو و رنگین روینس یک ایده‌آل به حساب می‌آمد و پاسخگوی نیازهای زمان بود. بدین ترتیب دستگاه اداری، مستبد و متمرکز کولیر و لویرن از کار افتاد و جای آنها را، نقاشانی که از زیر سلطه مطلق دربار به درآمده بودند، احراز کردند.

این رخداد که با زمامداری لویی پانزدهم در فرانسه همزمان بود، در دنیای هنر با نام روکوکو شهرت یافت. واژه روکوکو از لغت ایتالیایی *rocaille* مشتق شده است که به معنی زینتکاری تفنن‌آمیز و بر اعوجاج غارهای مصنوعی است که با انواع صدفها و سنگهای زینتی ترین می‌شد. این سبک به‌ویژه در فضاهای باز و نیز تزینات پرتجمل و تصنعی معماری این دوره آشکار است. در طراحی و نقاشی، هنر



شکل ۱-۷ - نیکلاس پوسن ۱۶۶۵ - ۱۶۵۹، «گردشی در پارک»، آب مرکب بر روی کاغذ، $۲۵\frac{۱}{۴} \times ۱۸\frac{۱}{۴}$ سانتیمتر،

موزه آلبرتینا، وین.



شکل ۲-۷ - نیکلاس پوسن، «بون مول نزدیک رم»، آب مرکب بر روی کاغذ، $25\frac{1}{4} \times 18\frac{1}{4}$ سانتیمتر، موزه آلبرتینا، وین.

آنتوان واتو^۱، ژان هونره فراگونارد^۲ و فرانسوا بوشه^۳ مبین شیوه نقاشی روکوکو در فرانسه است. اغلب آثار طراحی این هنرمندان فضای شاد، سرخوش و آزاد طرحهای روپس را در ذهن زنده می کنند. در ایتالیا معتبرترین هنرمندی که در زمینه شیوه روکوکو آثاری آفرید، که فضای آکادمیک و به نفس تنگی افتاده کلاسیک و باروک را در آن دیار روحی تازه دمید، جیووانی باتیستا تیه پولو^۴ بود. تیه پولو در سال ۱۶۹۶ در ونیز متولد شد و به همراه دو فرزندش، دومنیکو و لورنزو بزرگترین نقاشیهای دیواری را در قالب سبک روکوکو در سرتاسر اروپا به وجود آورد. تیه پولو، افزون بر آثار نقاشی، در زمینه های طراحی و چاپهای دستی فعالیت داشت و از میان آثار طراحی اش حدود ۱۳۰۰ اثر طراحی از وی به جا مانده است. تیه پولو 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 ۳-۷- ژان هونره فراگونار «آغل»، آب مرکب، $\frac{1}{4} \times 23 \times 32$ سانتیمتر، موزه آبرتینا، وین.

عوامل در آثار طراحی و جابه‌جایی 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 احاطه فنی و دانش تصویراش با توانی کم نظیر عینیت بخشیده، سطح بی تفاوت کاغذ را تحرک داده، از طریق خطوط قلم آهنی آن را متحول 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، در حال پارس، به آن اضافه شده و اشاره چوبدستی سوارکار به فضای کم تحرک سمت چپ، موجب استمرار حرکت چشم بیننده به آن بخش می‌شود.

در طرح پرتحرک 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 می‌کند. این حرکت زیگزاگی چین و شکن پارچه در کنار چهره، در اندازه ظریف‌تری، مکرر می‌شود.



شکل ۴-۷ - تیه پولو ۱۷۷۰-۱۶۹۰، «سوارکار»، قلم آهنی و مرکب، ۲۰×۲۰ سانتیمتر، اتود اولیه برای گراور تیز آبی.

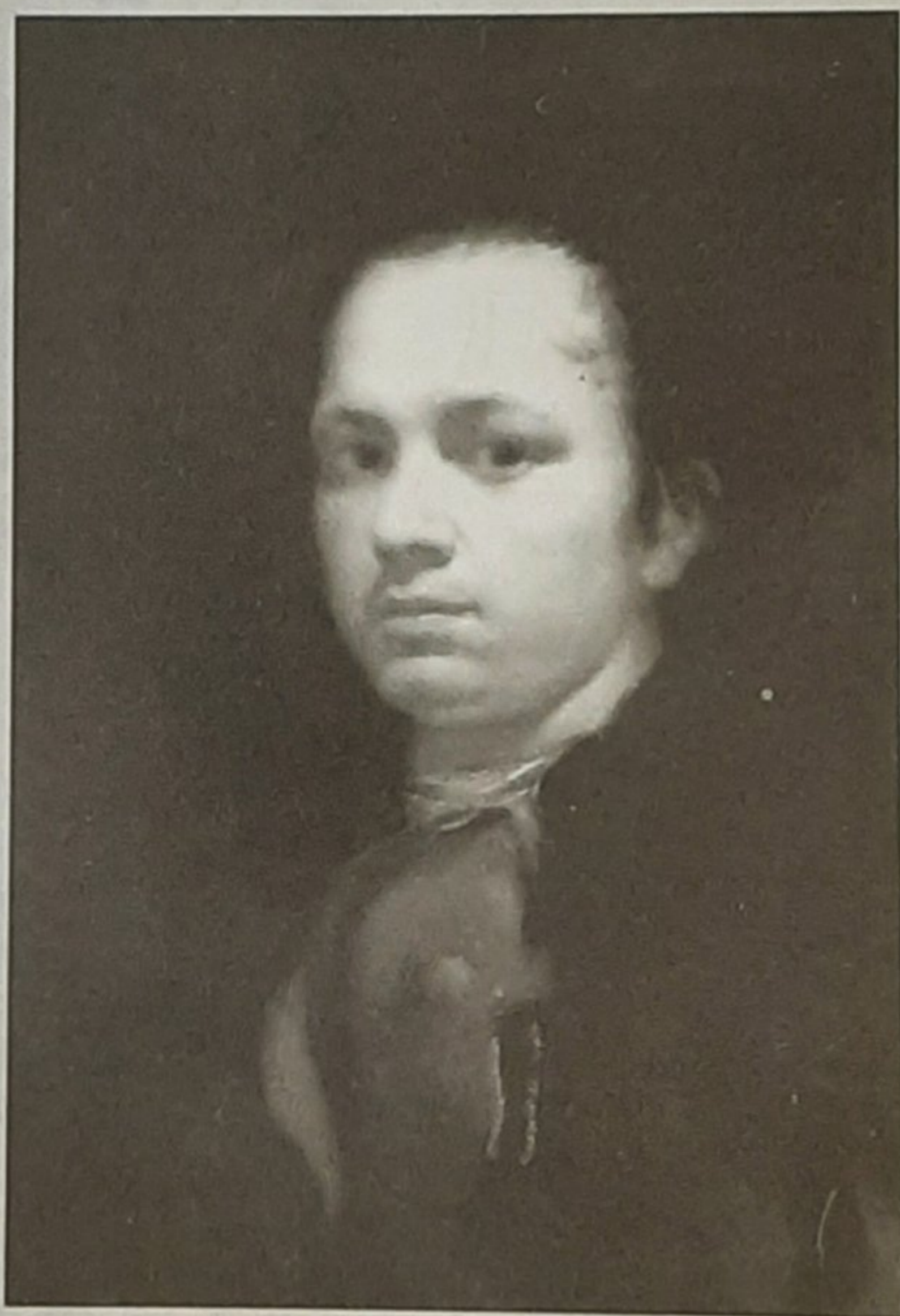


شکل ۵-۷ - تیه پولو، «سوارکار» گراور تیز آبی، ۱۸×۱۲ سانتیمتر، (کار نهایی)

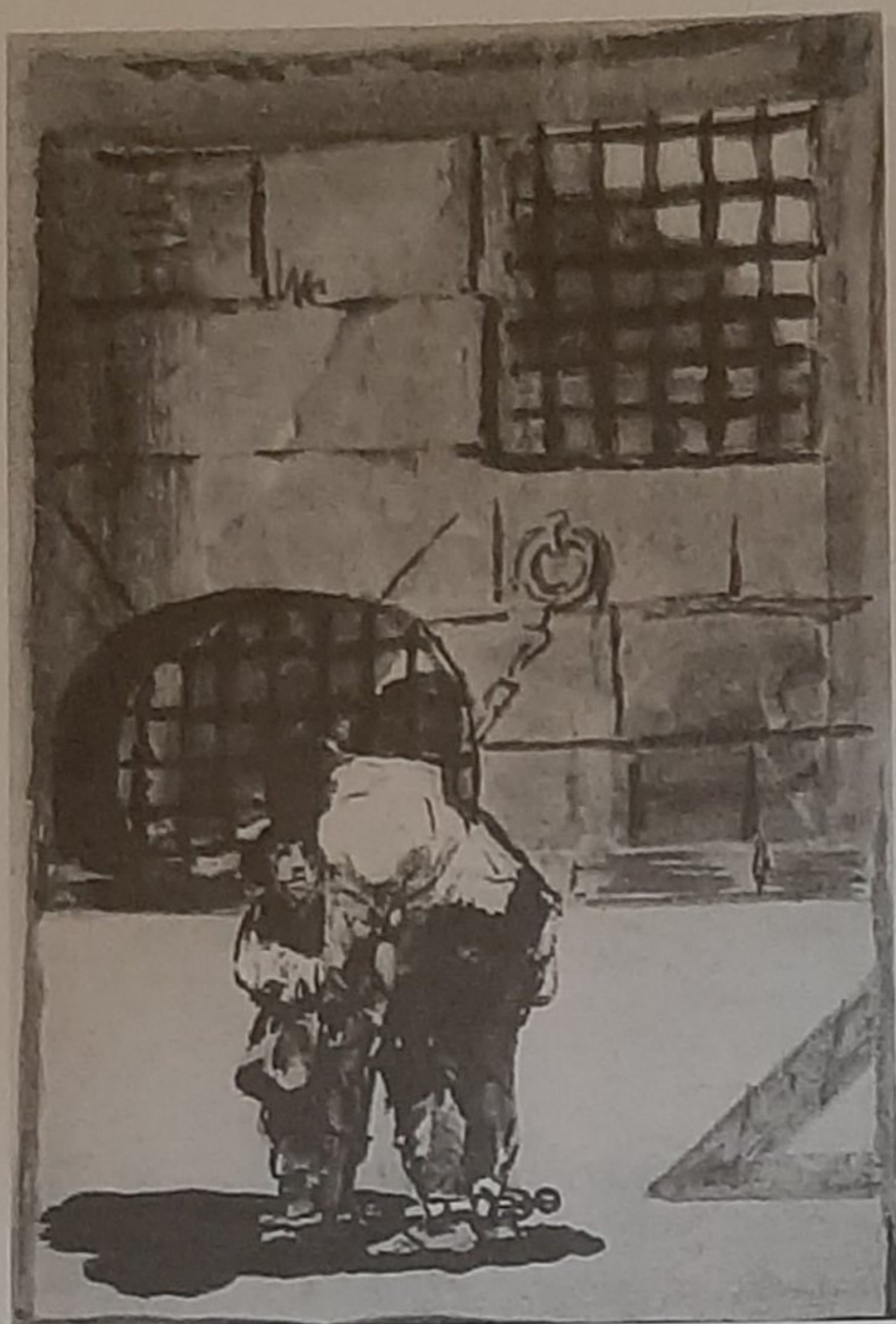


شکل ۶-۷ - تیه پولو، «پیر مردی با بوشش»، قلم آهنی و آب مرکب، ۲۳×۱۸ سانتیمتر.

سبک روکوکو در اسپانیا با ظهور فرانسیسکو «گویا» آغاز شد. ولی هنر «گویا» نه در خدمت اشراف ساکن ویلاهای شهری بود و نه در خدمت مضامین اساطیری مورد علاقه 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 محدوده معینی از زمان و یا سبک منحصری نمی‌گنجد و متعلق به تمام انسانهای دردمند و فراموش‌شده همه زمانهاست. او انسان با وجدانی است که حماقتها، بی‌شرمیها، زورگوییها، ددمنشیها، دوروییها، حقارتها، پستیها، بی‌رحمیها، رذالتها و... را می‌بیند، از مشاهده 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 تجربه عمیق انسانی سهیم می‌سازد.



شکل ۷-۷- چهره
فرانسیسکو گویا توسط خود او. حدود
۱۷۷۰-۷۵ رنگ و روغن بر روی
بوم، ۵۸×۴۲ سانتیمتر.
مجموعه خصوصی، مادرید.



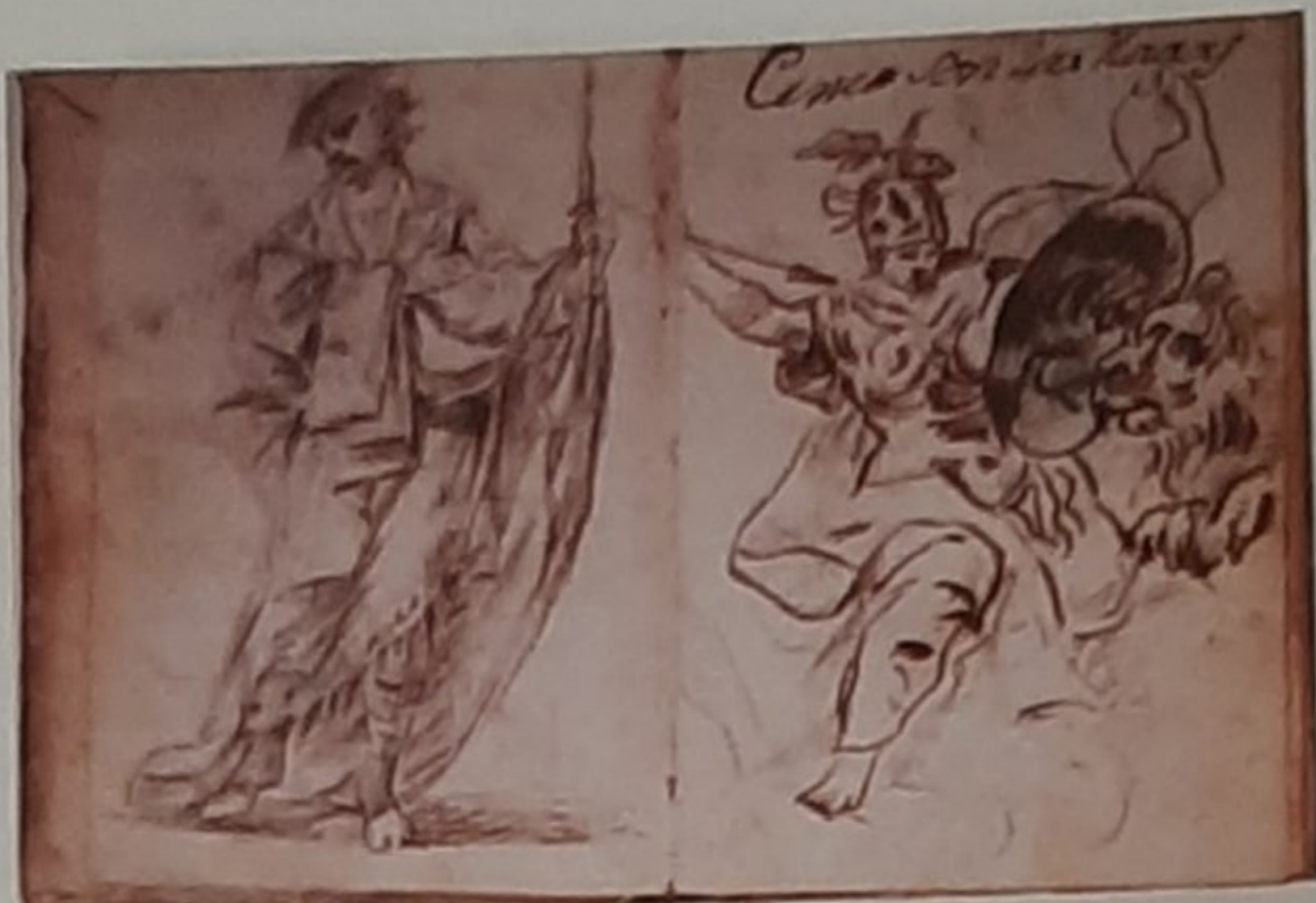
شکل ۷-۸ - فرانسیکو گویا، «دو زندانی در غل و زنجیر»، موزه متروبولیتن، نیویورک.

از «گویا» حدود هزار طراحی در دست است. بیش از نیمی از این طراحیها (حدود ۵۵۰ عدد) در هشت دفترچه طراحی موجود است^۱ که به نام دفترچه طراحی ایتالیا، (حدود ۸۵ - ۱۷۷۰)، در موزه‌های پرادو، مادرید، اسپانیا نگهداری می‌شود. این آثار، برخی یا مستقلاً به عنوان طراحی شناخته می‌شوند و برخی دیگر، پیش طرحهایی برای آثار نقاشی و یا حکاکی روی فلزاتند. «گویا» علاوه بر طراحی و نقاشی، گراوورساز منحصر به فردی بود. تجربه «گویا» در زمینه چاپهای دستی، در قالب چهار مجموعه زیر در دست است:

- «کاپریس»، مجموعه ۸۲ گراوور تیزآبی، ۱۷۹۳ - ۹۹.

- «فجایع جنگ»، مجموعه ۶۵ گراوور تیزآبی، ۱۸۱۴ - ۱۸۱۰.

- «ضرب المثلها»، مجموعه ۲۲ گراوور تیزآبی، ۱۸۱۴.



شکل ۹ - ۷ - صفحاتی
از دفترچه طراحی ایتالیایی
فرانسیسکو «گویا»، (۸۵ - ۱۷۷۰)
محفوظ در موزه برادو، مادرید،
اسپانیا.

- «مجموعه 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 در سال ۱۸۲۸ اتفاق افتاد. «گویا» می گوید: «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 رخدادهای را به روشنی می دید و تفسیر می کرد،
همراه با طراحی به داوری زمانه اش می نشست و در مقابل آن موضع می گرفت.

۱- Rembrandt Van Rijn (1606 - 1669).

۲- Diego Rodriguez Velasquez (1599 - 1660).

۳- Oxford Companion to Art, Page 498.



شکل ۱۰-۷- فرانسسکو
گویا، طراحی بادوده و آبرنگ روی عاج،
۸۴۹ سانتیمتر، (بخشی از اثر)
۲۵-۱۸۲۴، موزه ملی استکهلم.



شکل ۱۱-۷- فرانسسکو «گویا» کابوس،
آب مرکب، کتابخانه پیرونت مورگان، نیویورک.



شکل ۱۲ - ۷ - فرانسیسکو
«گویا»، مرد فقیر با چوبدستی، آب مرکب،
موزه متروپولیتن، نیویورک



شکل ۱۳ - ۷ - فرانسیسکو
«گویا»، مرد فقیر با چوبدستی، آب مرکب،
موزه متروپولیتن.



شکل ۱۴-۷- فرانسیسکو «گویا»
چهره گویا، از مجموعه «کاپریس»، گراوور تیزآبی
۱۷۹۹.

تمرین

- یک گلدان شمعدانی و یا گل دیگری را انتخاب و سپس با استفاده از پاستل رنگی، بر روی یک کاغذ به اندازه حداقل 35×50 سانتیمتر، طراحی کنید.
- چند گلدان از گلهای تزئینی را کنار هم قرار داده، با مداد رنگی و روی کاغذی به ابعاد 35×50 سانتیمتر، طراحی کنید.
- به محیط طبیعی اطراف محل اقامت خود، مراجعه و با استفاده از قلم آهنی و مرکب، از روی آن دسته از گیاهان و بوته‌هایی که دارای برگهای بهن می‌باشند، طراحی کنید.
- با توجه به محیط طبیعی که در آن زندگی می‌کنید، تعدادی بوته خار انتخاب کنید و از روی آن طراحی کنید.

طراحی در سده نوزدهم

هدف رفتاری : در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند :
- موضوعات روزمره ملموس را انتخاب و طراحی نماید.

اگرچه کشور انگلستان به عنوان یک کشور صنعتی و دارای نیروهای بالقوه سیاسی و نیز نیروی اشغالگر و امپریالیستی در سده هیجدهم و نوزدهم از بسیاری لحاظ مهم و مطرح بود، ولی تا قبل از سده هیجدهم و نوزدهم، این جزیره نه چندان دور از قاره اصلی اروپا، در زمینه هنرهای تجسمی و به ویژه طراحی و نقاشی فعالیت عمده‌ای نداشت و در بسیاری موارد، نیازهای تجسمی دربار و جوامع اشرافی را هنرمندان تربیت یافته قاره اصلی اروپا مرتفع می نمودند. برای مثال در قرن شانزدهم هانس هولباین^۱، در سال ۱۵۲۶م برای نخستین بار به انگلستان رفت و مورد توجه سرتوماس مور و اطرافیانش قرار گرفت و در سال ۱۵۳۲م برای همیشه به انگلستان مهاجرت نمود و تا پایان عمر در خدمت هنری هشتم بود. و یا سرآنتوان وان دایک که دست پرورده مکتب آنتورپ و دستیار روبنس بود، از سال ۱۶۳۱ به انگلستان مهاجرت نمود و در دربار چارلز اول فعالیت داشت.

با آغاز نهضت رومانیسم (از اواخر سده هیجدهم) در اروپا، کشور انگلستان به مثابه یک مرکز سیاسی، فرهنگی و تجاری، نقش فعال تری در زمینه هنرهای تجسمی ایفا کرد و با ظهور هنرمندانی نظیر ویلیام بلیک^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.

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

۲- John Constable (1776 - 1837).

۳- Richard Parks Bonington (1802 - 1828).

۴- William Blake (1757 - 1827).

۵- William Turner (1775 - 1851).

۶- John Cotman (1782 - 1842).

نهضت رومانتیسم در هنرهای تصویری، درحقیقت جلوه‌ای است در مقابل حقیقت‌گرایی و برخورد منطقی و عقلایی شیوه کلاسیک. سبک کلاسیک واژه «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 شیوه رومانتیسم احساس بر منطق غالب می‌گردد و نظم هندسی جای خود را به از هم پاشیدگی انسجام، فرم و رنگ می‌دهد. عینیت 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 شیوه رومانتیسم نیست و به عوض، 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. اوجین دلاکروا^۱ شمال افریقا را انتخاب می‌کند و تئودور ژریکو^۲ موضوع «تخته پاره مدوزا» را برای آفرینش مهم‌ترین اثرش برمی‌گزیند. 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 «روحیه رومانتیک» گفت. به همین دلیل است که برخی از هنرشناسان آثار ال‌گرکو، هنرمند اطوارگرای سده شانزدهم را، نیز «رومانتیک» می‌نامند و نیز آثار جکسون پالاک^۳ و دیگر هنرمندانی که همزمان با او و در همان قالب نقش می‌آفریدند، «رومانتیک» می‌گویند.

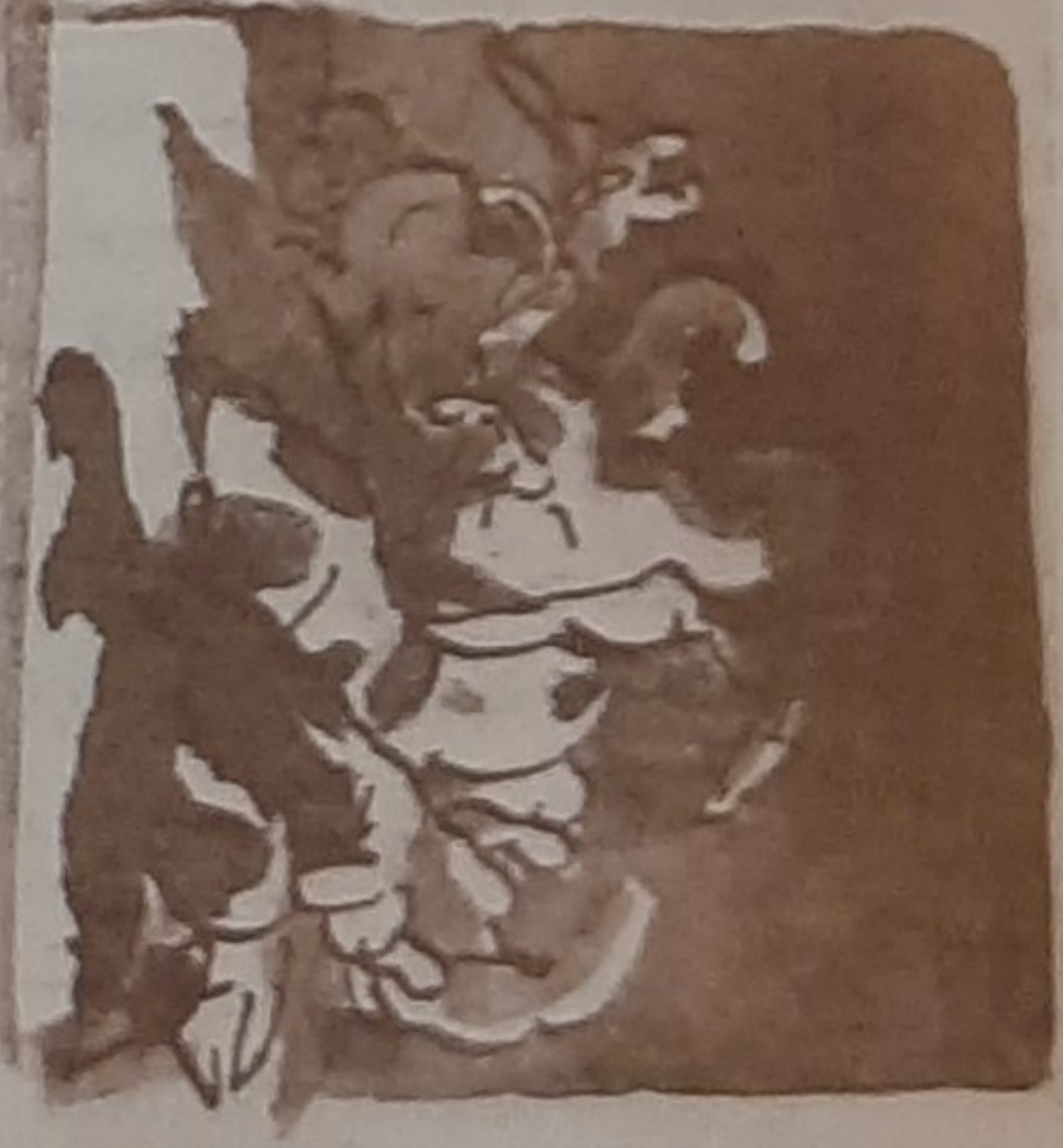
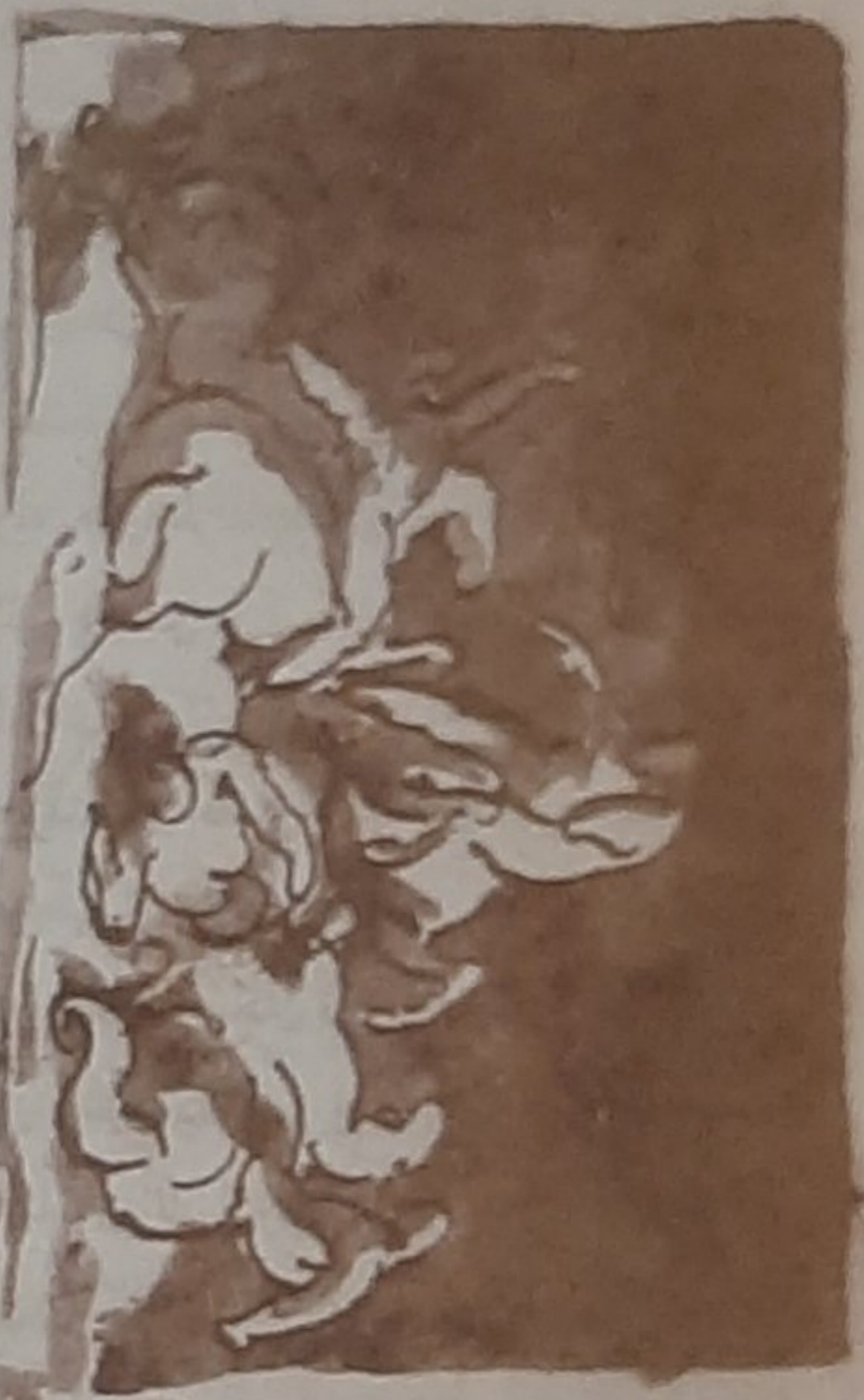
هرچند هنرمندان بسیاری در قالب سبک رومانتیک در نیمه اول قرن نوزدهم، در فرانسه، به‌عنوان مرکز ثقل فرهنگی اروپا، فعالیت داشتند، ولی در این مقطع تنها به معرفی دوتن از هنرمندان رومانتیک فرانسوی اکتفا می‌شود و آثارشان مورد بررسی قرار می‌گیرد: تئودور ژریکو و اوجین دلاکروا.

تئودور ژریکو عمر کوتاهی داشت و تنها ۳۳ سال زندگی کرد، ولی در همین زمان کوتاه آثاری آفرید که مقام او را به‌عنوان یکی از نامی‌ترین هنرمندان فرانسوی در قالب سبک «رومانتیک» آشکار ساخت و حتی شخصیتی مانند دلاکروا تأثیر بسیاری از او پذیرفت. ژریکو روحیه‌ای ناشکیبا داشت.

۱ - Eugène Delacroix (1798 - 1863).

۲ - Théodore Géricault (1791 - 1824).

۳ - Jackson Pollock (1912 - 1956).



شکل ۱-۸- تئ دور زریکی، التصریح برای یک صحفہ نیرداد، قلم آهنی، قلم مہر مرکب، ۱۶-۱-۲۲-۱

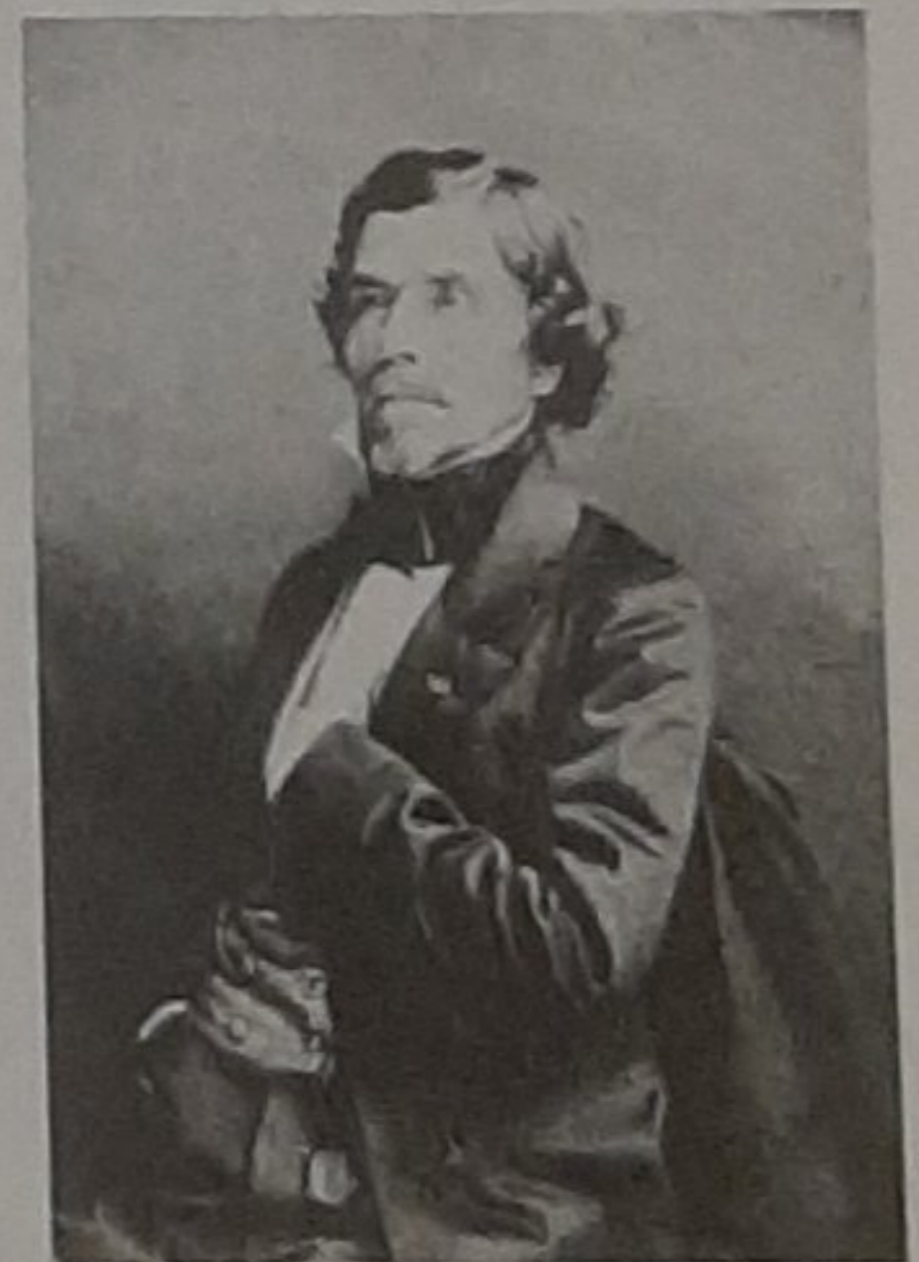


شکل ۲-۸ - تودور زریکو، «گاری حمل مهمات»، مداد و لعاب آب مرکب، $22\frac{1}{2} \times 28\frac{1}{2}$ سانتیمتر، موزه هنری شیکاگو.

به همین سبب جنبش و تحرک، 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 معرف ذهنیت و روحیه ناآرام آفریننده آن است.

اوجین دلاکروا در سال ۱۷۹۸ متولد شد. او فرزند یگانه عصری بود که در چهارراه زمان، از برجسته‌ترین امکانات و شرایط بهره برد و ذهن خلاق و پرتحرکش را ارضا نمود. دلاکروا در طراحی، میکل آنژ را مدنظر داشت و از او تأثیر می‌پذیرفت. در شعر و شاعری گوته و لردبایرون را مدنظر داشت، در رنگ‌آمیزی از رونس و کانستابل بهره می‌جست، به موسیقی شوپن و پاگانینی عشق می‌ورزید و آثار شکسپیر و ویکتور هوگو مضمون بسیاری از آثار طراحی، لیتوگرافی و نقاشی وی را از میان مضامین آنها تأمین می‌نمود.

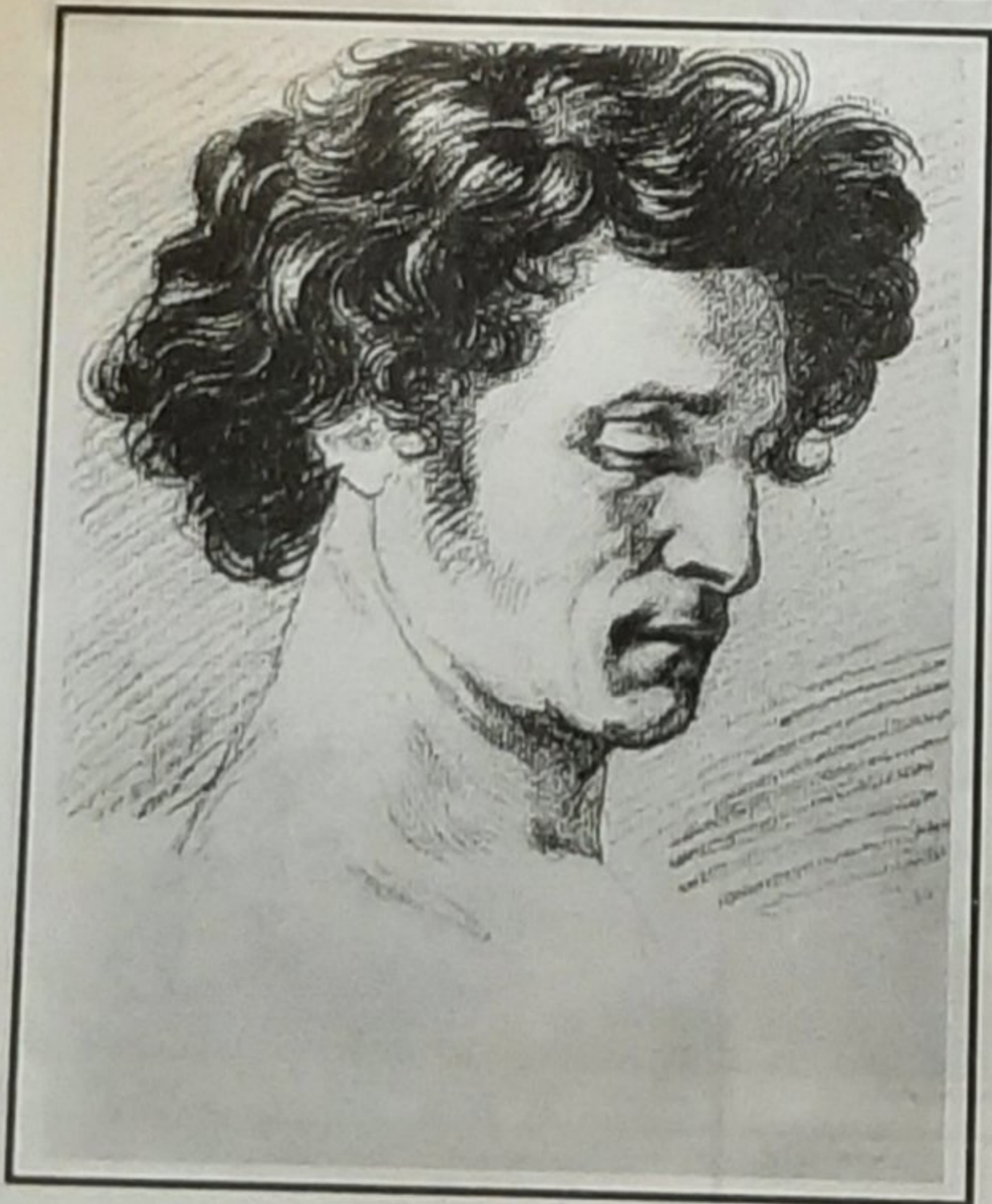
سلیقه و دید او مغایر با ذهنیت طراح و نقاش نئو - کلاسیست فرانسوی ژان دومینیگ انگر بود. انگر از شاگردان ژاک لویی داوید نقاش نئو - کلاسیست عصر انقلاب کبیر فرانسه، بود. آرمان انگر بر اصول عقلایی و نظم و هماهنگی دوران باستان مبتنی بود. در آثار انگر خط نقش اساسی را بازی می‌کرد، در حالی که در آثار دلاکروا نقش غالب را رنگ برعهده داشت. دلاکروا هنرمند پرتحرک و پویایی بود که فضای محدود، محافظه کارانه و ایستای سبک نئو - کلاسیک، پاسخگوی ذهن بلندپروازش نبود. در مجموع واژه‌های ایستا، سرد، آرام و برون‌نما را می‌توان در مورد آثار انگر به کار برد، و در مقابل واژه‌های پویا، گرم، ملتهب و درون‌نما را درباره آثار دلاکروا به کار بست.



شکل ۳-۸ - 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 چهره هنرمندان، عکسهای مستند آنان، از طریق مواد حساس به نور، بدور نقره، برای آیندگان ثبت شده است. تصویر فوق، نمونه درخشانی از چهره دلاکرواست، که نادار عکاس دو سال قبل از مرگ دلاکروا، در سال ۱۸۶۱، آن را تهیه کرده است.



شکل ۴-۸ - اوجین دلاکروا،
«جهره نقاش»، بخشی از اثر، ۱۸۲۵-۲۷.
رنگ و روغن روی بوم.



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



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



شکل ۷-۸ - ژان دومینینگ انگر، طراحی،
«نیکولوی پاگانی نی»، ۱۸۱۹، ۳۰×۲۱ سانتیمتر، موزه لوور،
پاریس.
کیفیت خط در آثار طراحی انگر متوجه ظاهر و ساختار
برون است.

در این جا طرحی از انگر و یک نقاشی از دلاکروا، از موضوعی مشترک، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در طراحی انگر از نیکولو پاگانینی^۱، آهنگساز و نوازنده ایتالیایی، بیننده با صورت ظاهر پاگانینی رویه‌روست، در حالی که در نقاشی دلاکروا درون و سیرت پاگانینی به تصویر درآمده است. در طراحی انگر، پاگانینی از حضور بیننده آگاه است، رُست 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 زده خویش دارد. در طراحی انگر خط و حرکت موزون آن نقش تعیین‌کننده در شکل‌گیری فضای تصویر دارد. در اثر دلاکروا رنگ و حرکات آزاد قلم مو فضا می‌آفریند و ایجاد ارتباط می‌کنند. طراحی انگر برون‌نماست. نقاشی دلاکروا درون‌نما. خطوط موزون و آرام انگر ریشه در کلاسیسم نیکلاس بوسن و ژاک لویی داوید دارد. رنگ دلاکروا با رنگ‌گذاری روینس و کنستابل ارتباط دارد.

در آبرنگی که دلاکروا از حمله ببری به اسب انجام داده است، دنیای پُرتهاپ و ذهن پرغلیان

هنرمند از طریق بیج 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 نقطه ثابتی از کادر تصویر متمرکز نموده و از طریق حرکت پر اضطراب سر و یال اسب به

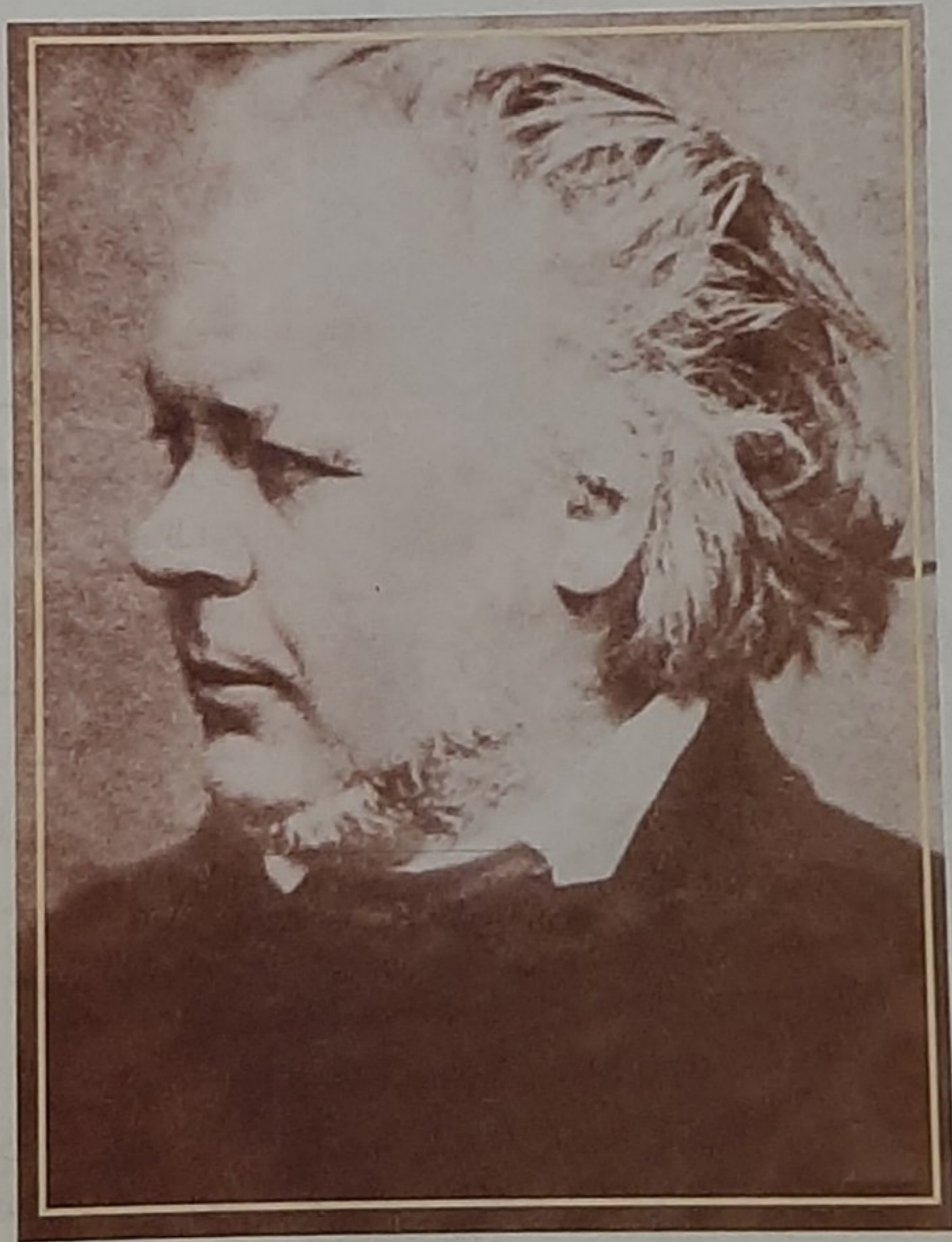


شکل ۸ - ۸ - اوجین دلاکروا، «حمله»، آبرنگ روی کاغذ. جزیی از اثر.

۱ - Nicolo Paganini (1784 - 1840).

اندام مهاجم و گرم رنگ بیر هدایت می نماید.

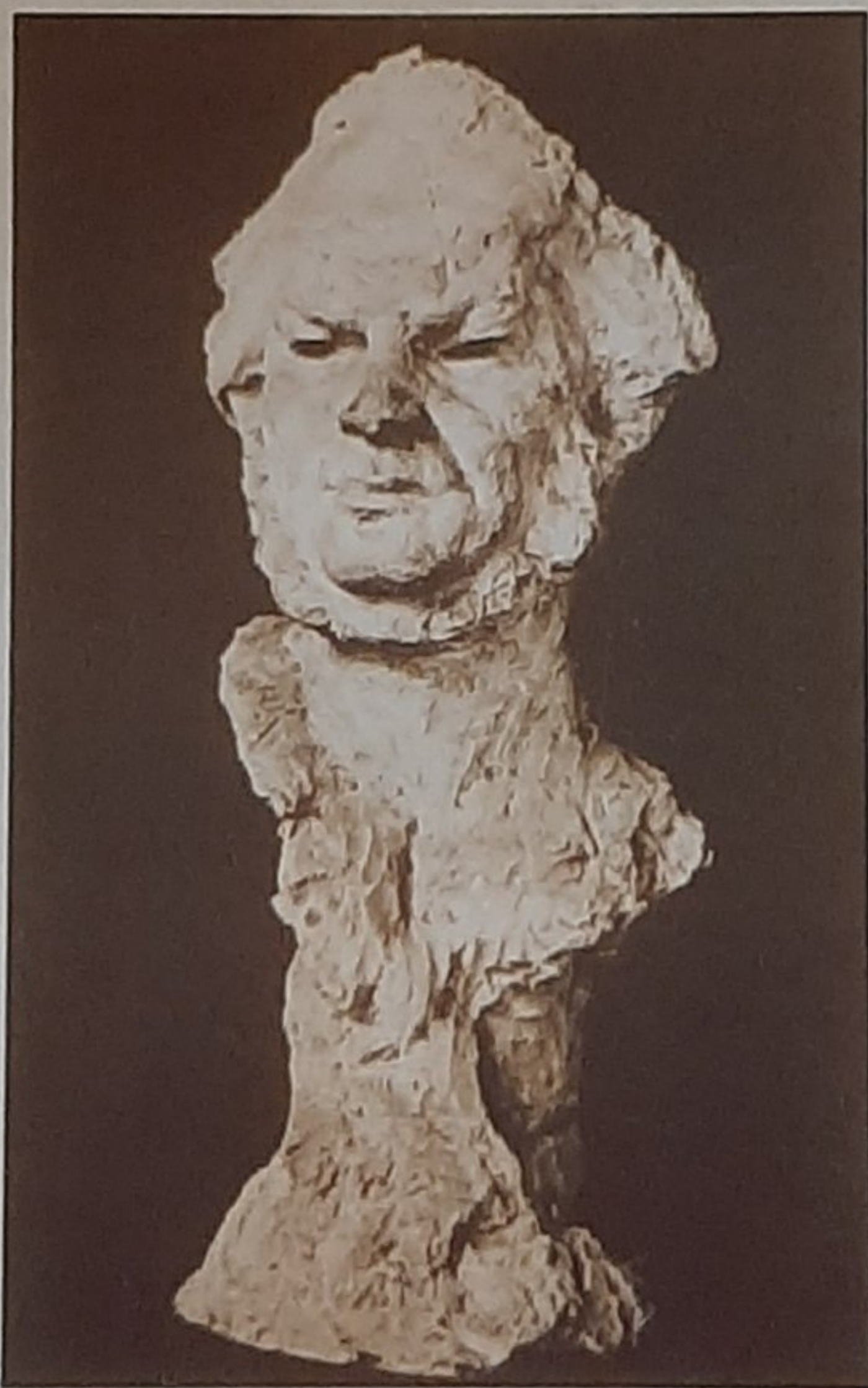
سده نوزدهم اصولاً قرنی پرتحرک و سراسر جنبش است. از نظر سیاسی، هنوز رژیم با نگرفته است که رژیم دیگر جایگزین آن می گردد و مجریان قبلی را مجبور به کنارگیری و یا تبعید می نماید. در هنر نیز سبکها یکی پس از دیگری شکل می گیرند مراحل سه گانه: «تکوین»، «اوج» و «تجزیه» را پشت سر می گذارند و پس از آن آرمانهای نوینی شکل می گیرند، بیانیه ها به نگارش درمی آیند و هنرمندانی به گرد آن جمع می شوند، آثاری هماهنگ با آرمانها و نظریه ها می آفرینند و به زودی جای خود را به نهضت های جدید دیگری می دهند. در فاصله صدساله قرن نوزدهم، اروپا و به ویژه فرانسه و قلب آن پاریس، شاهد نهضت هایی چون: رمانتیک، نئو- کلاسیک، مکتب باربیزون،



شکل ۹-۸ - هونوره دومیه، عکس از نادار، ۱۸۶۱. دومیه از برجسته ترین طراحان، در قالب سبک رالیسم، در سده نوزدهم به شمار می آید.

ناتورالیسم، رئالیسم، امپرسیونیسم، امپرسیونیسم متأخر و نهضت «بنی» است. شاید در این مقطع نیاز نباشد که به تمام سبکها و نهضت‌های خرد و کلانی که اروپا، در سده نوزدهم تجربه کرد پرداخته شود. ولی معرفی آثار طراحی و برخی از لیتوگرافهای هونوره دومیه در قالب سبک رئالیسم و بررسی اجمالی آثار طراحی و طراحیهای رنگین ادگار دگا در پیوند با نهضت امپرسیونیسم اجتناب‌ناپذیر است.

رئالیسم در نقاشی و در ادبیات به آن دسته از آثاری گفته می‌شود که واقعیت عینی را در پیوند با مسایل روزمره زندگی معاصر مورد توجه قرار می‌دهند و آن را به تصویر می‌کشند. اگر در دوره



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

۱- Honore Daumier (1810 - 1879).

۲- Edgar Degas (1834 - 1917).



شکل ۱۱ - ۸ - هونوره دومیه، «مهر مادری»، ۱۸۶۰ - ۱۸۵۵. کتبه.

رسانس، معیار هنرمندان آثار خردگرا و موزون کلاسیک باستان، مضامین مذهبی و یا اساطیری بود و در دوره رمانتیک، هنرمندان، بلندپروازیهای ذهن حساس و زودرنج و کم طاقت خود را تصویر می کردند، ولی برای هنرمند رالیست نه آرمانهای متعالی دوره کلاسیک باستان مطرح بود و نه بی تایی خارج از عرف نقاشان دوره رمانتیک و نه پناه آوردن به طبیعت بکر و بی کران مورد نظر نقاشان مکتب باریزون. بلکه معمولی ترین انسان از تحقیر شده ترین قشرهای اجتماع مورد توجه هنرمندان رالیست قرار گرفت و همین انسان بود که در آثار طراحی، بر روی صفحه 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 مرفه جامعه، که پس از برتن نمودن شیک ترین



شکل ۱۲ - ۸ - هونوره دومیه - «بازار روز»، ۱۸۵۰-۱۸۴۸. آب مرکب و کتّه.

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

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



شکل ۱۳ - ۸ - هونوره دومیه، «آش خورها»، ۱۸۶۰ - ۱۸۵۵، گواش و کتہ.

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

در طرح دیگری، دومیه دادگاه بی‌محتوا و فرمایشی دستگاه عدالت اجتماعی را، با قراردادن کودک بی‌هویت، رنجور و نحیفی که در مقابل اعضای داورى 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 چهره خشتی/سرد، نیرنگ باز و پُف کرده اعضای داورى گِرمی از معضلات به هم تافته وی باز نخواهد کرد. روانه شدن به سوی دارالتأدیب و یا تحلیل رفتن در اردوگاه کار اجباری، سرانجام تلخ این صحنه سازیهاست.

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

دومیه، طراح و تصویرساز هفته‌نامه «کاریکاتور»^۱ و روزنامه «کاریواری»^۲ بود. از او متجاوز از

۱ - "Caricature"

۲ - "Charivari"



نکسل ۱۴ - ۸ - هونوره دومیه، «دادگاه»، ۱۸۵۶، گواش.

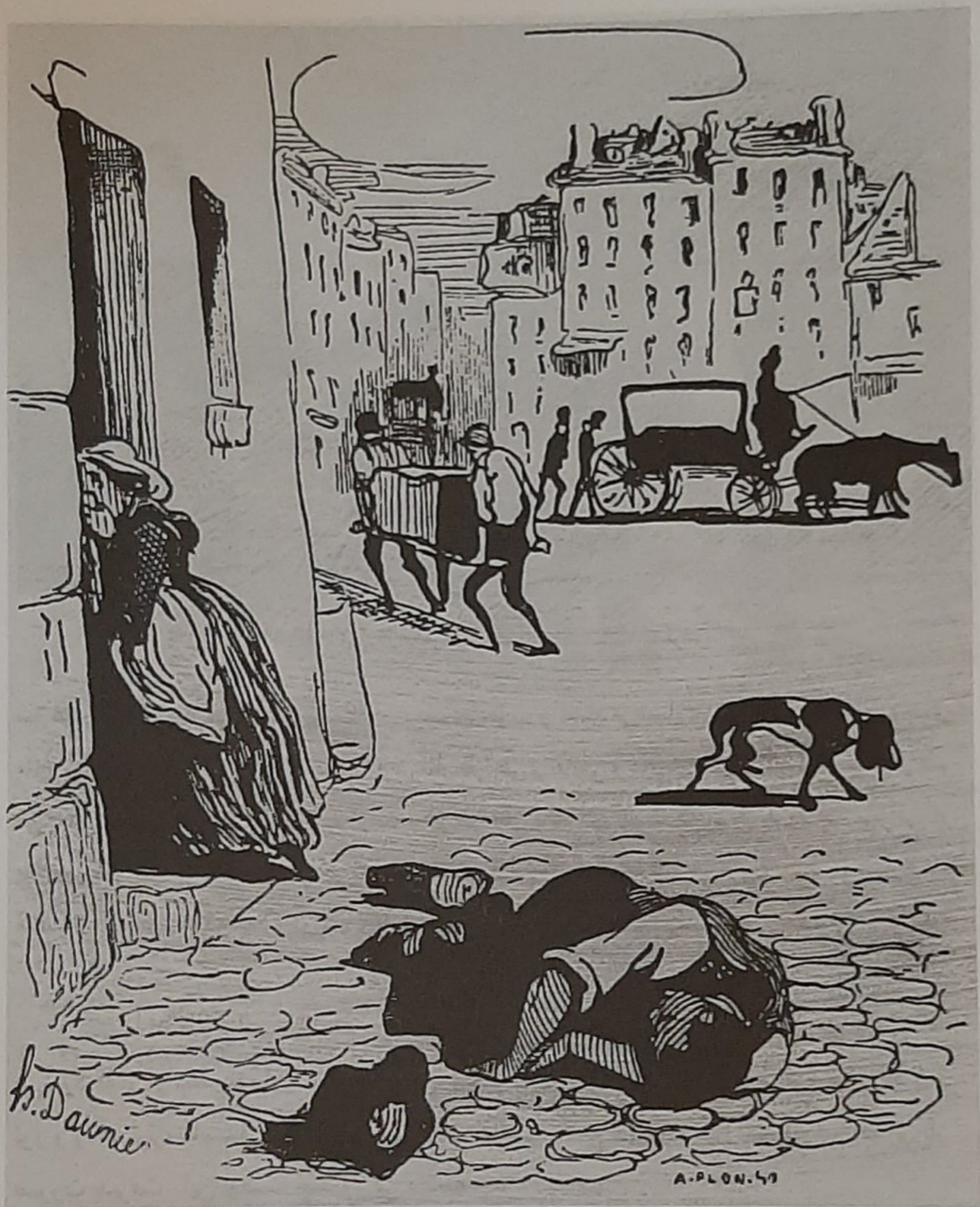
سه هزار لیتوگراف، هزار عدد کنده کاری بر روی چوب و تعداد بی شماری طراحی و نقاشی به جای مانده است. او انسان دردمندی است که در آثار طراحی و نقاشی و مجسمه اش از لبه تیز و نیشدار طنز سود می برد و پیامش را مطرح می سازد. او از طراحان یگانه ای است که می داند به چه میزانی از چاشنی طنز بهره ببرد تا آثار طراحی اش به سطح نازلی از کیفیت طراحی نزول نکند. بسیاری از منتقدان، شخصیت دومیه را در دنیای تجسمی هم شأن چارلز دیکنز^۱ رمان نویس انگلیسی می دانند.

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

- نهضتی شهری بود و مستقیماً با تحولات سیاسی، اجتماعی و علمی ارتباط داشت.
- در تقابل با نیروهای واپس گرای آکادمیسم رو به زوال سده نوزدهم بود.
- در پی ثبت لحظات زودگذر زمان و حفظ لحظه و «آن» بود (و از این لحاظ با عکاسی قرابت

داشت).

۱- Charles Dickens (1812 - 1870)

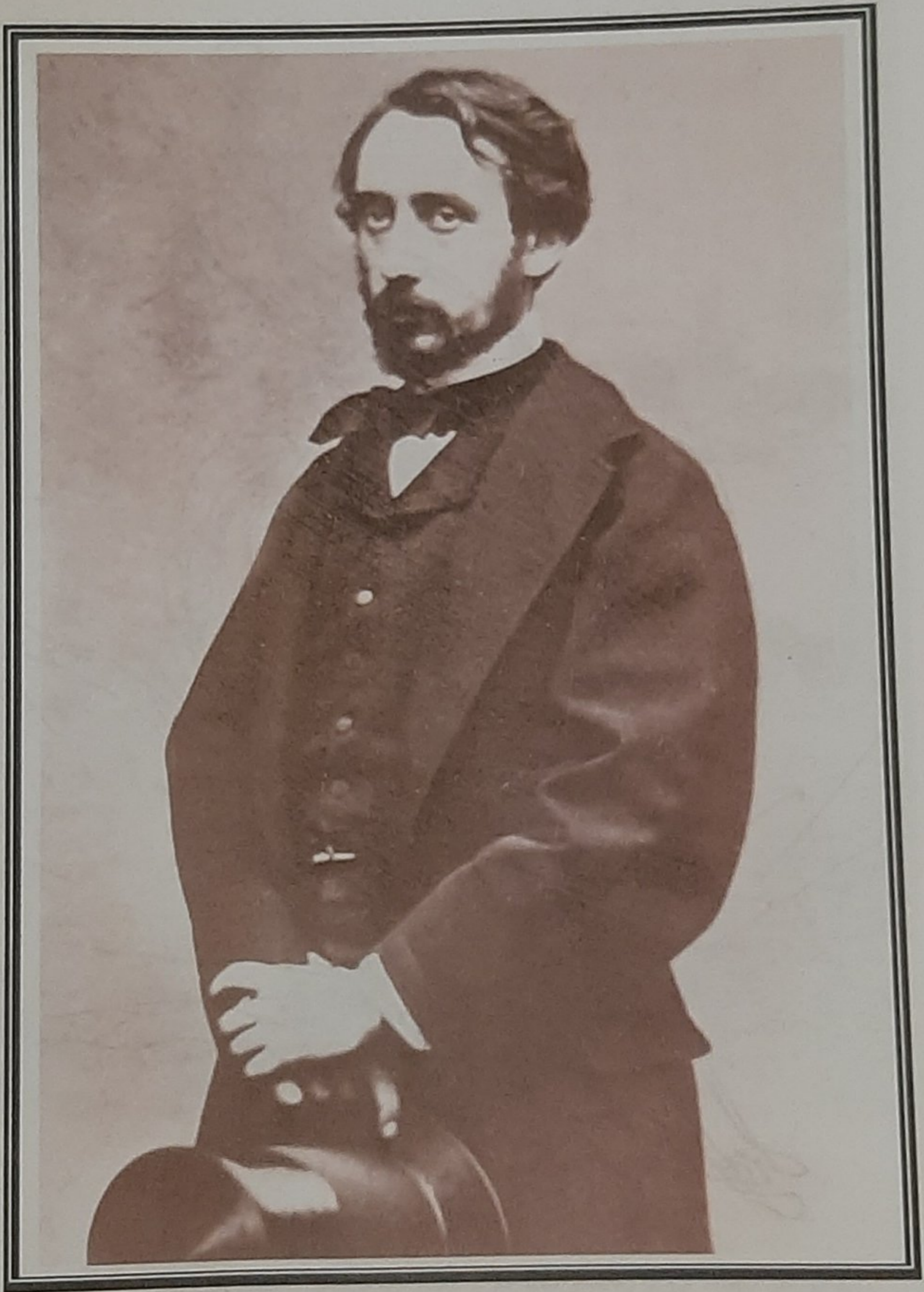


شکل ۱۵ - ۸ - هونوره دومیه. «طاعون». لیتوگرافی.

- در این شیوه، نور و رنگ و ثبت جو و فضا، هدف غایی به‌شمار می‌آمد.
 - زندگی پرتحرک و پرهیاهوی معاصر، موضوع کار این هنرمندان، چهره‌ها، رفتار، حرکات و حالات زندگی روزمره، موضوع اغلب آثار آنان بود.



شکل ۱۶ - ۸ - هونوره دومیه - «طرح برای دُن کیشوت» - قلم آهنی.



شکل ۱۲ - ۸ - ادگار دگا در جوانی، حدود ۶۰ - ۱۸۵۵.



شکل ۱۸ - ۸ - دگا، «چهره نقاش در جوانی»، مداد رنگی بر روی کاغذ، حدود ۵۶ - ۱۸۵۴.

هنرمندان بسیاری در قالب سبک امپرسیونیست فعالیت داشته‌اند از جمله: مانه، رنوار، دگا، پیسارو، سیسلی، مونه و... ولی بیشترین فعالیت را در قالب طراح (موضوع این کارگاه و کتاب) ادگار دگا انجام داده است. ادگار دگا در سال ۱۸۳۴ متولد شد. او در تمام زمینه‌های هنرهای تجسمی (طراحی، نقاشی، چاپهای دستی، مجسمه‌سازی و عکاسی) فعالیت داشت و از میان هنرمندان سبک امپرسیونیسم، از



شکل ۱۹ - ۸ - دگا، «جوانا 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 دومیننگ انگر، تمرین می نمود، تسلط دارد. این طرح را، زمانی که دگا، در سال ۱۸۵۸، به نزد عمه اش، به
 فلورانس سفر کرده بود، از چهره دختر عمه اش طراحی نموده است. طرح فوق یکی از بیش طرحهایی است که دگا برای پرده
 بزرگ «خانواده بلیلی» (خانواده عمه اش) 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، تنگ نظر و به دور از زمان 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 مجسمه سازی آثاری آفرید که قابل اعتمادترین بیانیه های تصویری در قالب و اهداف
 امپرسیونیسم بودند.



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



شکل ۲۱-۸ - 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 حافظه تصویری خود می‌سپرد و به هنگام نیاز و با توجه به تجربیات نقاشان شرق دور مانند هیروشی جی^۱ و نیز تلاش معاصرینش که در حرفه عکاسی انجام یافته بود، فضای تصویرش را سازمانبندی می‌کرد و بیانیه نهایی خود در قالبی استوار عرضه می‌نمود.

در طراحی سریعی که دگا، در دو حالت مختلف (روبه رو و پشت سر) از یک سوارکار، بارنگ 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، پرتحرک و یا کم‌توان گردیده و به شکل نهایی مورد نظر (سوارکار) نزدیک گشته است. حرکات قلم موی پهن دگا با توجه به بخش اشغال شده 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. هر جا 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 ضربه 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 در حال 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 کوتاه‌بینیها 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 شالوده هنر آینده را پی‌ریزی کرد، ولی در آثار دگا پایه‌های استواری موجود است که حتی امروز نیز می‌توان از آن طراحی فراگرفت، شیوه ترکیب‌بندی را به امروزی‌ترین وجه خود آموخت و به دانش تصویری لازم دست یافت.

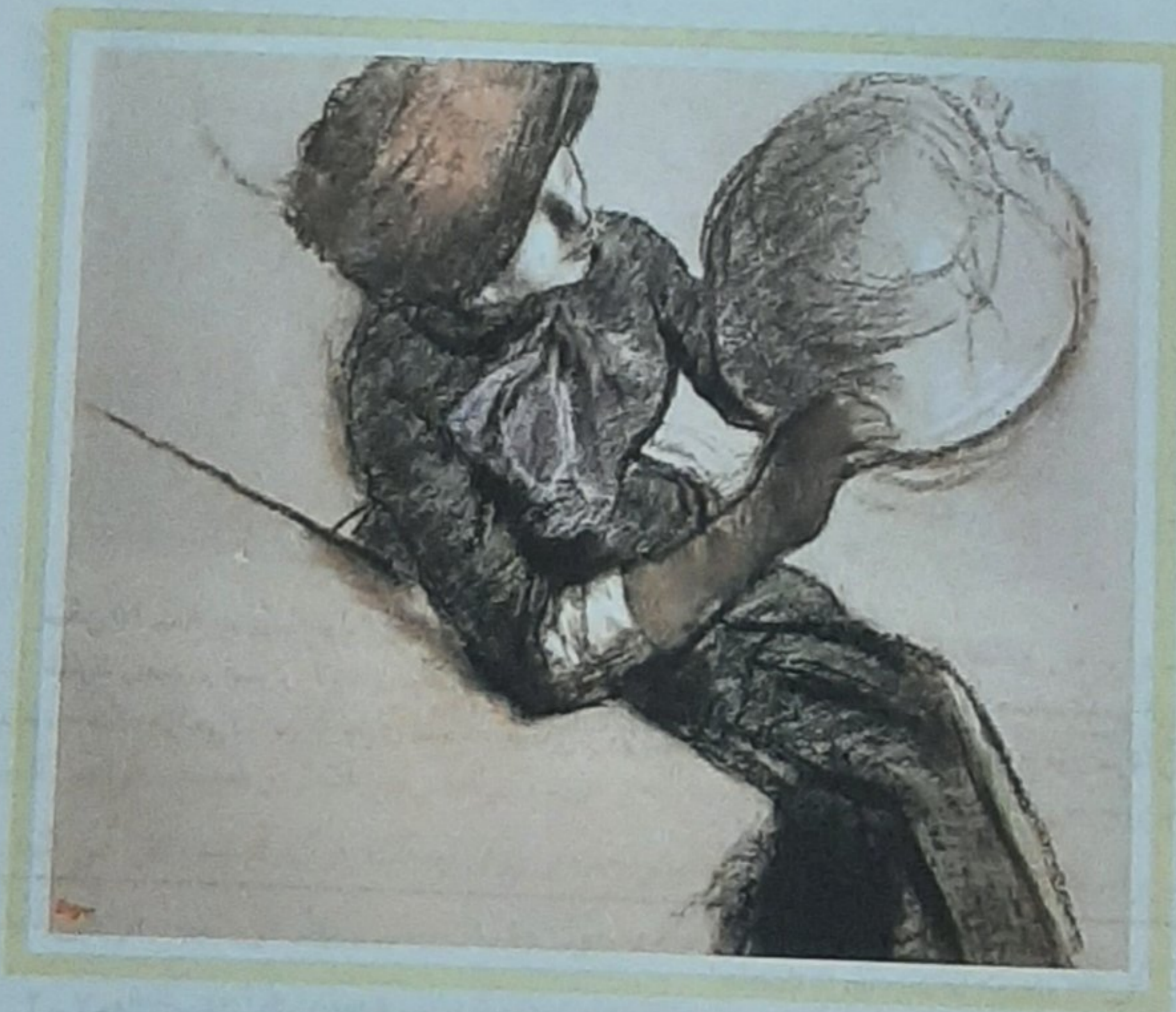
۱- Ando Hiroshige (1797 - 1858).



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



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



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

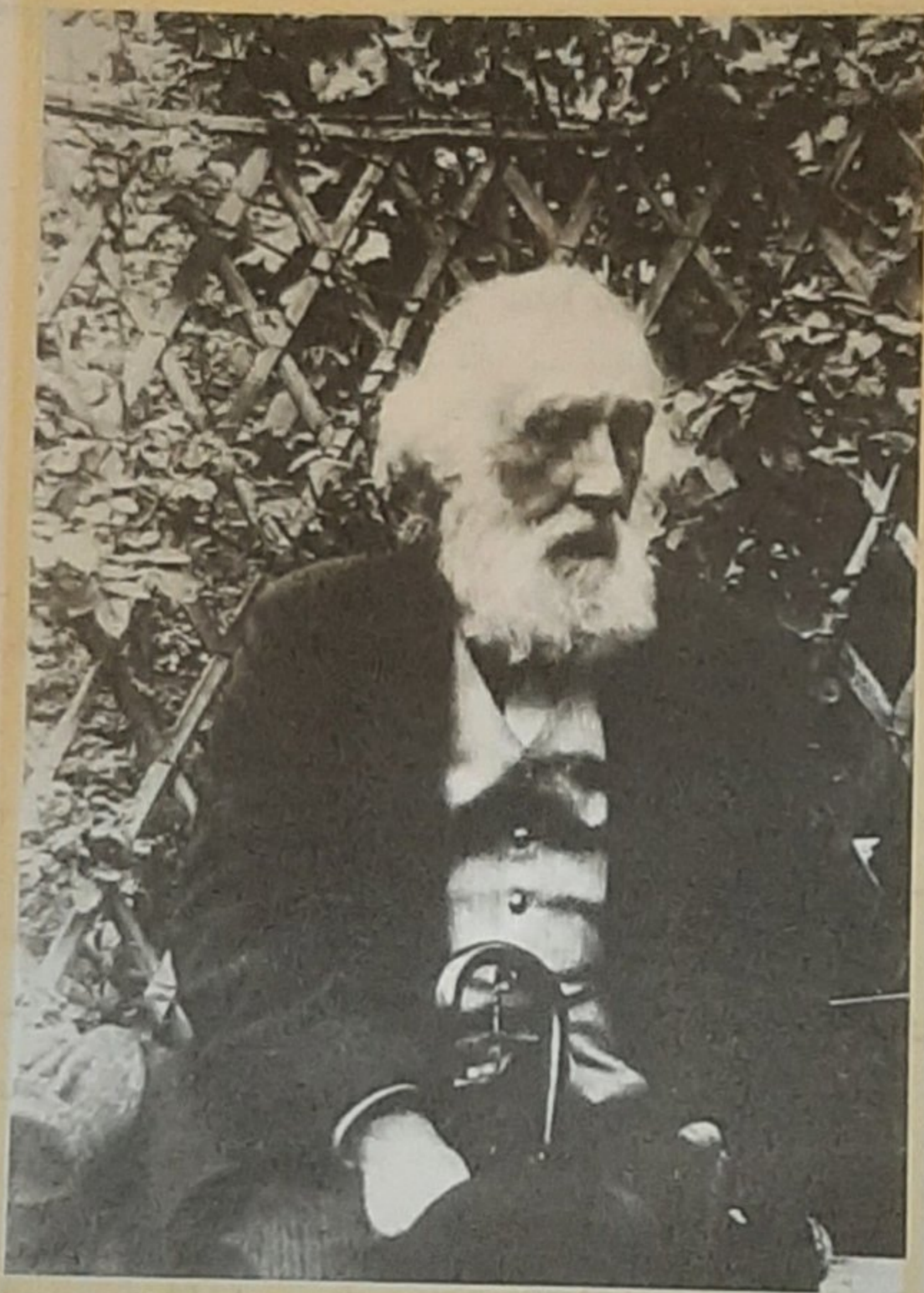
دگا عمیقاً به طراحی عشق می‌ورزید و لحظه‌ای از اندیشه و انجام طراحی غفلت نمی‌نمود. حجم بالایی از آثار به‌جا مانده از وی را، طراحی و آثار پاستلی تشکیل می‌دهد. دگا از سال ۱۹۰۰ تدریجاً بینایی خود را از دست داد و از سال ۱۹۰۷ تا پایان عمر، از نعمت بینایی بی‌بهره بود. عمر وی در ۲۷ سپتامبر ۱۹۱۷ به پایان رسید. در وصیت‌نامه‌اش قید کرده است که به هنگام دفن وی بگویند: «او طراحی را بسیار دوست می‌داشت»^۱.



شکل ۲۵ - ۸ - دگا، «سوارکاران»، رنگ و روغن بر روی مقوا، ۱۸۶۶-۶۸. خطوط رقصان و استوار، لایه‌های شفاف و مات، تاریکیها و پاساژهای '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.

۱ - "Il aimait beaucoup le dessin"

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



شکل ۲۶ - ۸ - دگا در سالهای آخر عمر، ۱۹۱۵. عکس از بارتولمی.

تمرین

- براساس حالت چند نفر که در حال شستن لباس می باشند، طراحی کنید.
- براساس حالت چند نفر که در حال خرید میوه هستند، طراحی کنید.
- براساس حالت چند نفر که در حال مطالعه و خرید روزنامه و نشریات روز هستند، طراحی کنید.
- براساس حالت چند نفر که در حال استراحت بر روی نیمکت پارک هستند، طراحی کنید.
- براساس حالت چند نفر که در قهوه خانه مشغول نوشیدن چای و نهار می باشند، طراحی کنید.
- براساس حالت چند نفر که در حال خاکبرداری از گودالی هستند، طراحی کنید.

طراحی در سده بیستم

هدف رفتاری: در پایان این فصل، فراگیر باید بتواند:
- 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 سده بیستم شبکه 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 سده بیستم که در شکل‌گیری حرکات و نهضتهایی که یکی پس از دیگری از پی هم آمدند، مؤثر بودند، معرفی می‌شوند:

- هنری ماتیس^۱

- پابلو پیکاسو^۲

* * *

هنری ماتیس متولد ۱۸۶۹ بود. نخست، فعالیتش را با تحصیل در رشته حقوق آغاز کرد، ولی پس از چندی آن را رها ساخت و در سال ۱۸۹۲، به نیت تحصیل در رشته هنر، به پاریس آمد. ابتدا در کارگاه نقاش آکادمیک و واپس‌گرای پاریسی ویلیام بوگرو^۳، و سپس در کارگاه گوستاو مورو^۴، نقاش فانتزی سده نوزدهم، در مدرسه بوزار و پس از آن در کارگاه کاریر^۵ (۱۹۰۰ - ۱۸۹۹) مشغول به کار شد. در کارگاه گوستاو مورو بود که ماتیس با نقاشانی مانند: آلبرمارکه، جورج روئو و چارلز مانگن آشنا شد. حلقه 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

۱- Henri Matisse (1869 - 1954).

۲- Pablo Picasso (1881 - 1973).

۳- William Bouguereau (1825 - 1905).

۴- Gustave Moreau (1826 - 1898).

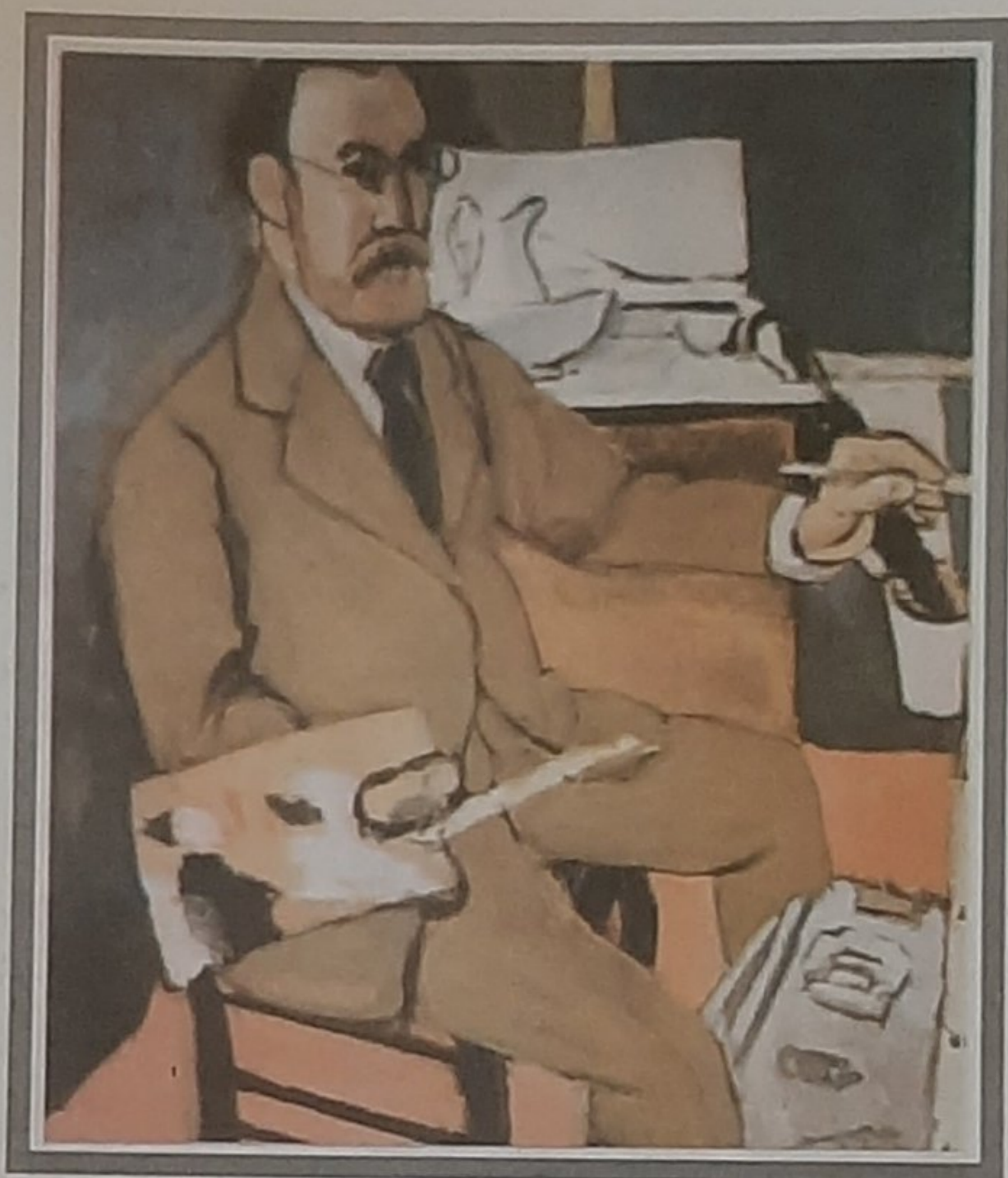
۵- Académie Carrière



شکل ۱-۹ - هنری مایس، عکس از مان ری، حدود ۱۹۲۰.

رنگ» نقاشان امپرسیونیست متأخر را کشف نمود و تحت نفوذ آنان ادامه مسیر داد. ولی نقش اساسی در شکل‌گیری هنر و فعالیت مایس را، نمایشگاه هنر اسلامی، در سال ۱۹۱۰، در مونیخ ایفا نمود. مایس 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 گرتور اشتاین نوشت: «شرق ما را نجات داد.» پس از این دیدار و سفر است که مایس راه خود را شناخت و تا پایان عمر و با تأییری که از هنر اسلامی، و به ویژه نگارگری سنتی ایران، پذیرفت، آثارش را شکل بخشید.

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



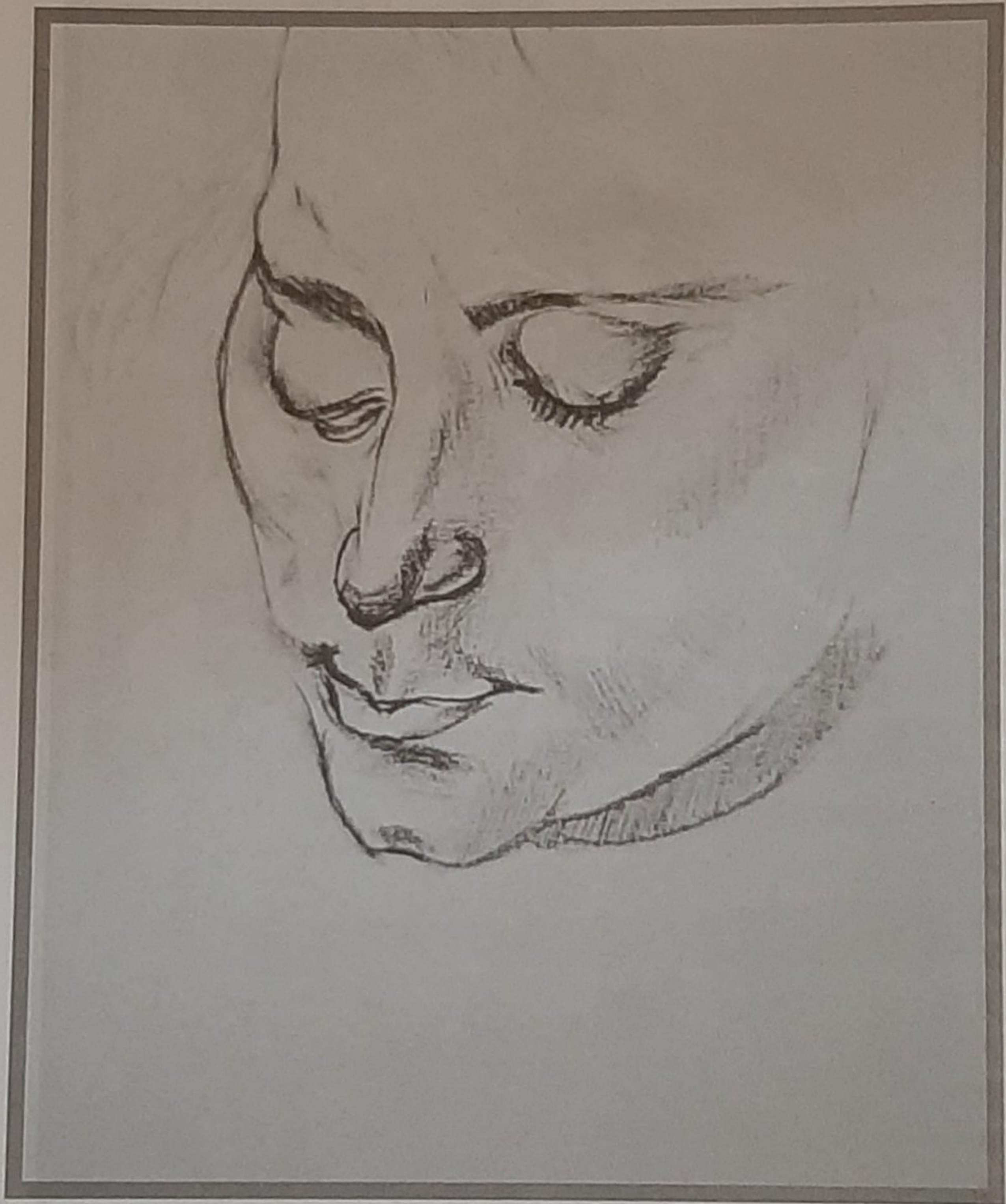
شکل ۲-۹- «ماتیس در حال کار» از خود او، ۱۹۱۸، ۶۵×۵۴ سانتیمتر. رنگ و روغن روی بوم.

استراحت می کند.»^۱

او به هنر مشرق زمین و به ویژه نگارگری سنتی ایران (مینیاتور) عشق می ورزید و حتی آنها را جمع آوری می نمود. از ترکیب بندی، روابط سطوح و خطها، نور و رنگ و فضای کلی آن بهره می جست و در آثار طراحی و نقاشی خود به کار می بست.

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 می کند، به تفکر وامی دارد و در خلسه فرو می برد. 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، تالو و خلوص می باشند.

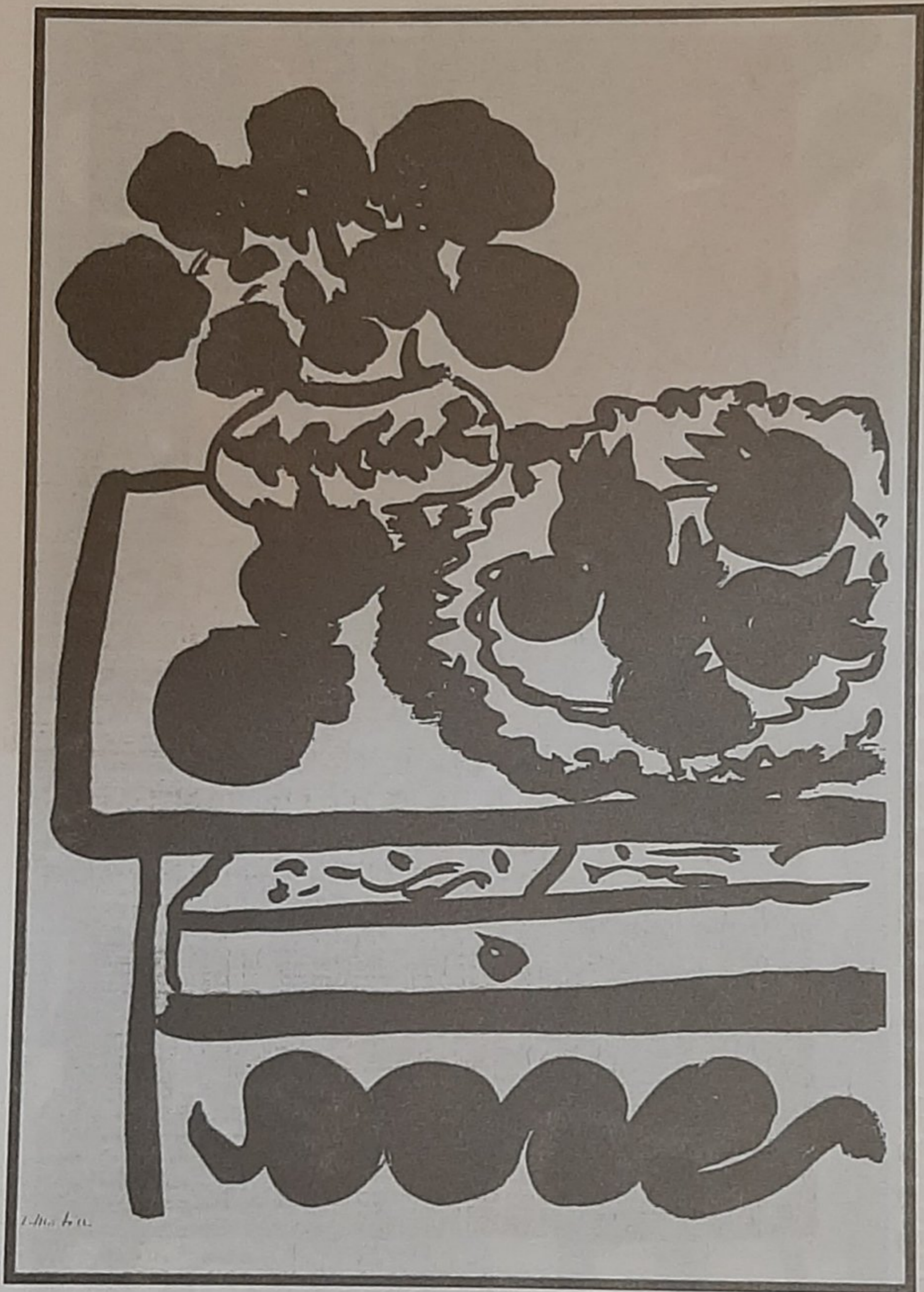
۱- Alfred Barr, J. What is Modern Painting, Museum of Modern Art, N. Y. P. 32.



شکل ۲-۹ - هنری مانیس، «مارگریت»، طرح مدادی، ۱۷×۲۲ سانتیمتر، ۱۹۱۵.



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



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



شکل ۶-۹ - هنری ماتیس، گواش و کاغذ بریده شده، ۲۰۵×۱۲۰ سانتیمتر، ۱۹۵۰.



شکل ۷-۹ - هنری ماتیس، گواش و کاغذ بریده شده، ۸۰×۵۰ سانتیمتر، ۱۹۵۱.

پابلو پیکاسو در سال ۱۸۸۱ متولد شد. پدرش نقاش و استاد آکادمی هنر در شهر مالاگا و اسپانیا بود. پیکاسو بین سالهای ۱۸۹۱ تا ۱۸۹۵ در کورونا نقاشی می کرد 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.

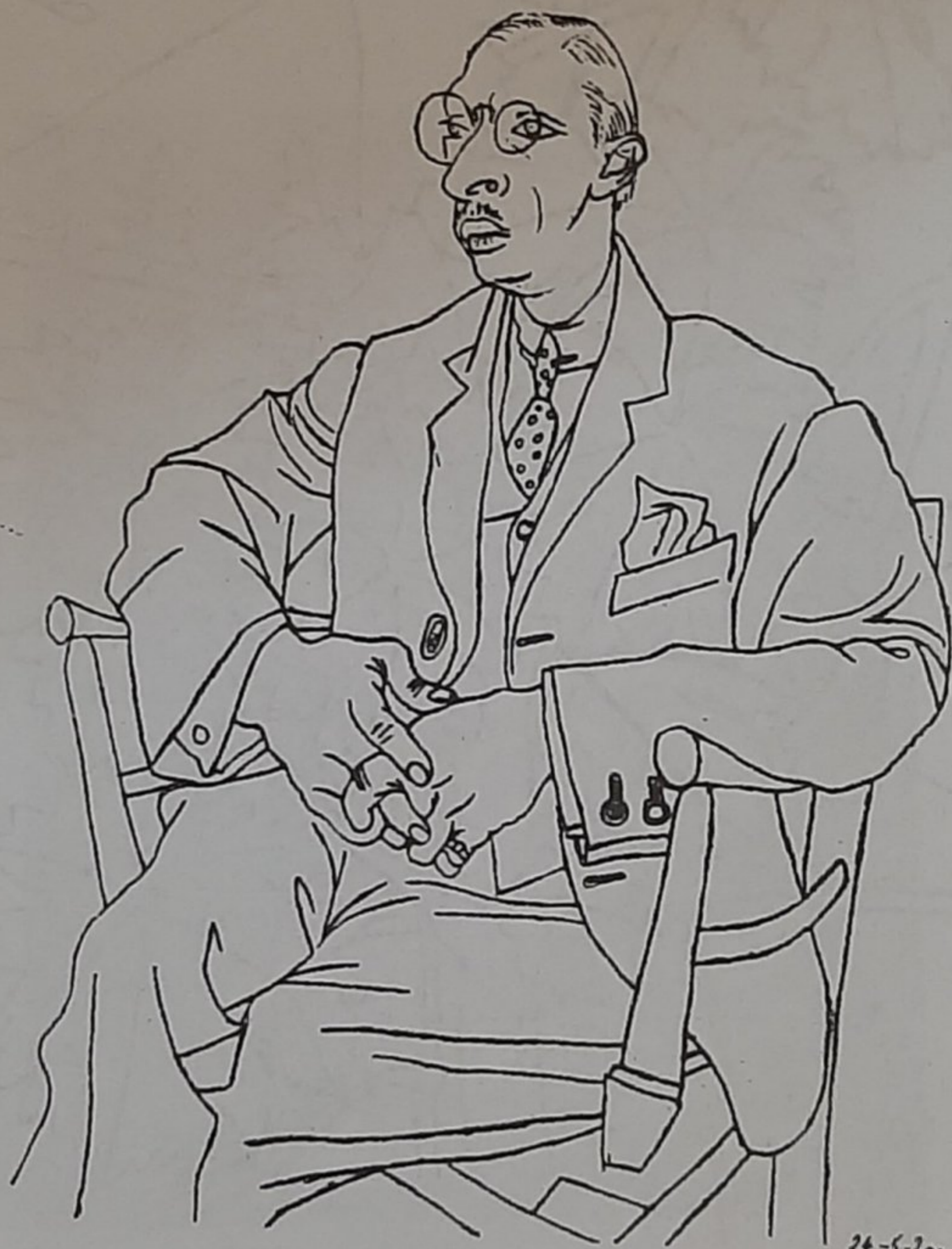
پیکاسو عمیقاً به دانش آکادمیک و طراحی کلاسیک تسلط داشت. خود او می گوید: زمانی که بیش از دوازده سال نداشتم مانند رافائل طراحی می کردم. مادرش درباره او گفته است که او دارای هوشمندی و ذهنی بود که اگر به هرکاری دست می زد، در آن به اوج می رسید: چنانچه رشته های



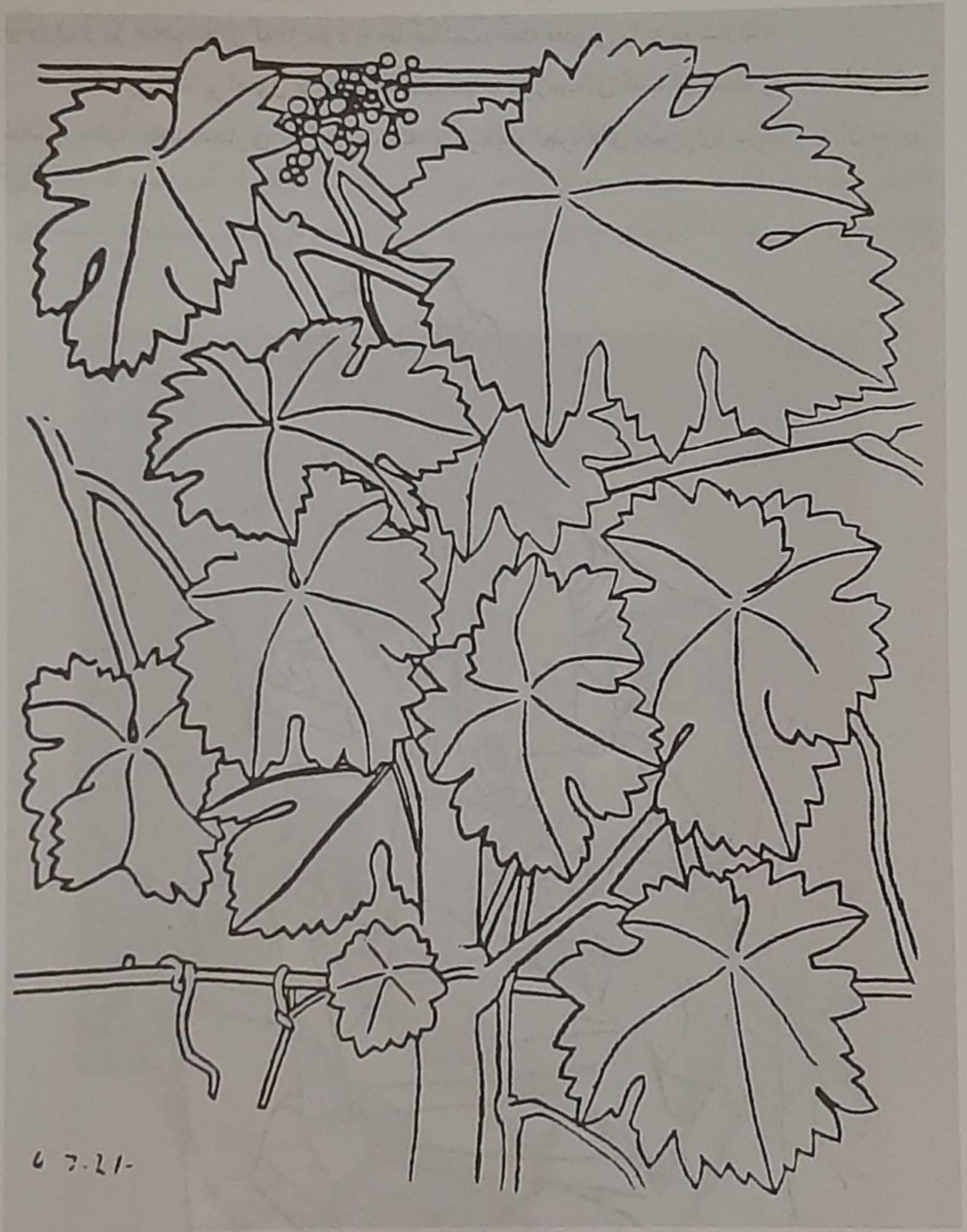
شکل ۸-۹ - پابلو پیکاسو، «چهره خود نقاش»، رنگ و روغن، ۲۶×۵۰ سانتیمتر، ۱۹۰۷.

مذهبی را انتخاب می نمود مسلماً پاپ می شد و اگر به رشته های نظامی تمایل نشان می داد، امیر و سرداری توانمند می بود. ولی پیکاسو تنها به هنر عشق می ورزید و با انتخاب آن، از لحاظ خلاقیت، نوآوری و نیز حجم آثاری که از خود به جا گذاشت، گفته مادرش را به ثبوت رساند.

تسلط پیکاسو بر اصول طراحی، موجب شد به هر زمینه ای که به آن دست زد مانند (طراحی، نقاشی، چاپ، مجسمه سازی، طراحی صحنه، و نیز دیگر تجربه های تصویری) سرفراز از آن بیرون آید.



نکسل ۹-۹ - پابلو پیکاسو، «ایکور استراونسکی»، طرح مدادی، $\frac{1}{4} \times 45 \times 62$ سانتیمتر، ۱۹۲۰.



شکل ۱۰-۹- پابلو پیکاسو، «برگهای مو»، طرح مدادی، ۵۱×۶۴ سانتیمتر، ۱۹۲۱.

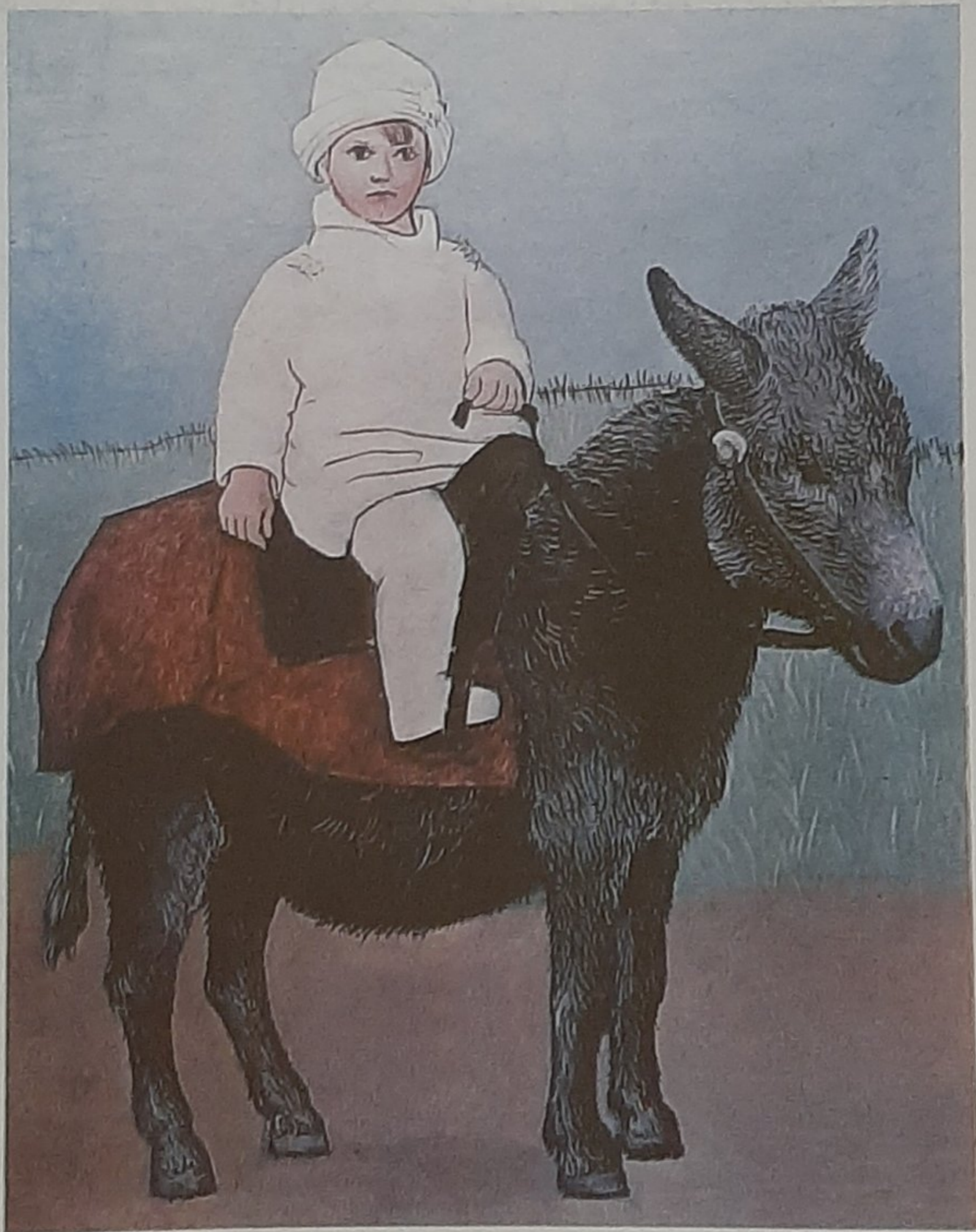
پیکاسو در سبکها و شیوه‌های مختلفی کار کرد و در همه جا خط و طراحی به مثابه نخستین گنجینه‌های تصویری به کمکش می‌آمد و او نیز با ذهن خلاق و مبتکرش به بهترین صورت از آن سود می‌برد. در طرح رنگینی که پیکاسو از مادر و کودکی با رنگ و روغن بر روی بوم اجرا نموده است، خط به طریقی نرم و آرام در سرتاسر فضای تصویر 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 زمینه سمت راست با خطوطی کم رنگ و لطیف اشغال شده و جنبش لازم را به آن بخشیده است.



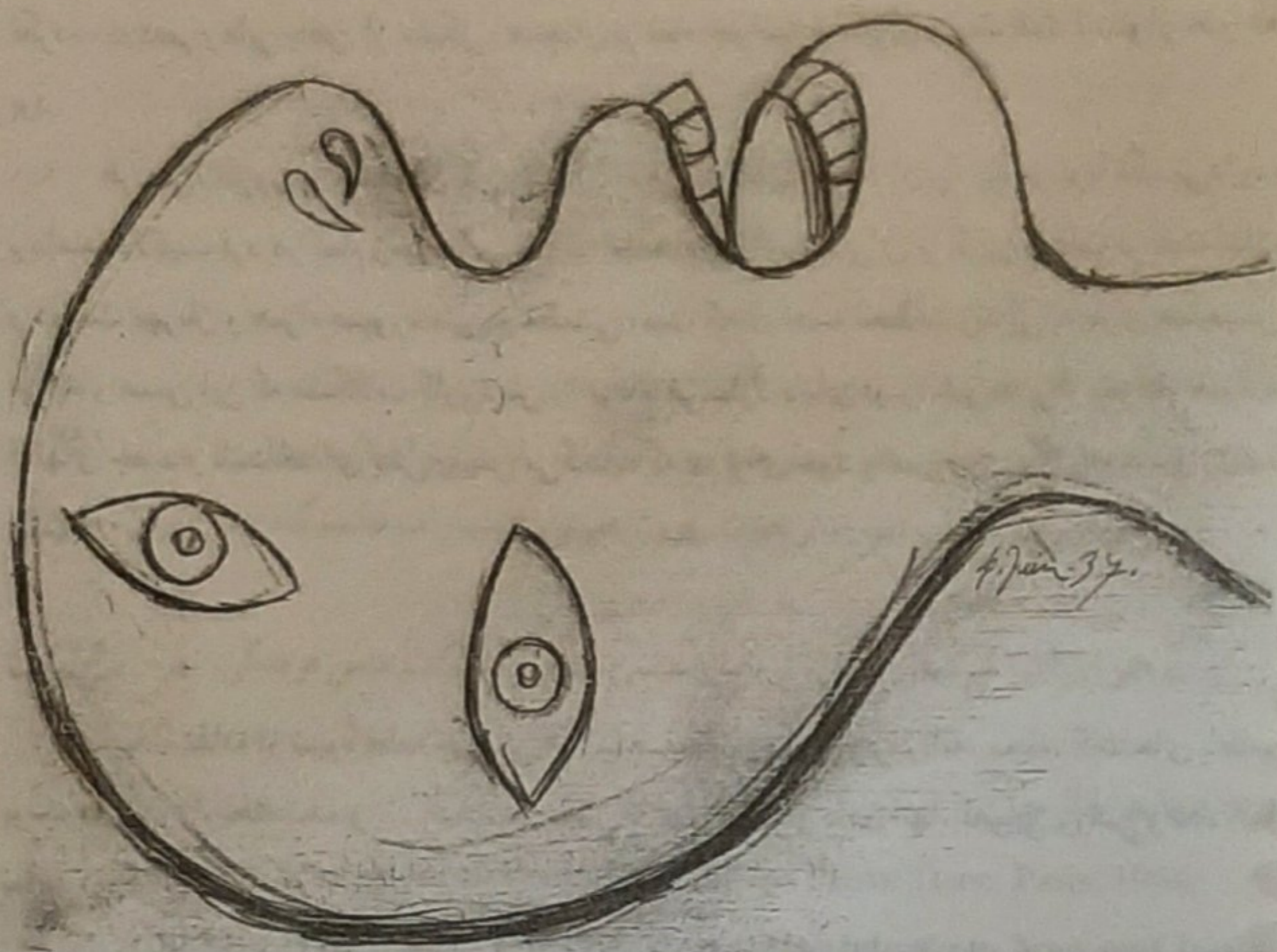
شکل ۱۱-۹- پابلو پیکاسو، «مادر و کودک»، طراحی رنگی، ۸۰×۱۰۰ سانتیمتر، ۱۹۲۲.

در اثر دیگری که پیکاسو، از روی عکس پسرش، سوار بر الاغ، نقاشی کرده است، دانش و توان پیکاسو به عنوان یک طراح، بخش عمده 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 شیوه طراحی و نحوه استفاده از بافت و سطوح رنگین است که این اثر 100×80 سانتیمتری را طراوتی تازه می بخشد.

* * *



شکل ۱۲-۹- پابلو پیکاسو، «پائولو سوار بر الاغ»، رنگ و روغن، 100×80 سانتیمتر، ۱۹۲۳.



شکل ۱۳-۹ - پابلو پیکاسو، اتود برای چهره در حال فریاد زدن (برده کربنیکا)، ۱۹۳۷.

بحث مختصر و محدود ما درباره 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 زمینه 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 - تجسمی - خلاق) روبه‌رو می‌گردند، ریشه 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، در دسر 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 مطمئن 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

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

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

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

فهرست منابع

الف: منابع فارسی

- تاریخ هنر، جنسن، ه. و. ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۵۹.
- هنر ایران، گدار، آندره، ترجمه: بهروز حبیبی، انتشارات دانشگاه ملی ایران، تهران، ۱۳۵۸.
- 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, Washington 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

- ذكاء، يحيى، «ابوالحسن خان صنيع الملك»، هنر و مردم شماره ۱۱ (شهریور ماه ۱۳۴۲).
- روزنامه‌های: دولت علیه ایران، شرف و شرافت.

د: دایرة المعارفها

- **The Oxford Companion to Art** Harold Osborne, ed. Oxford University Press, 1970.
- Vasari, **Lives of the Artists**, London, 1971.

