کشف چاه نفت از نقش و رنگ

چاه نفت تازه یی کشف شده است که برخلاف نفت، سیاه و بدبو نیست و واحد شمارشش به جای بشکه، تابلو است، پر از نقش و رنگ است و بی واسطه بر سر سفره خالقان آن است. این چاه نفت ماحصل شناخت، تبحر و صدالبته احساس جوشانی است که از عمق دل هنرمندان این خاک پرگهر فوران کرده و خریداران آثار هنری دنیا را به حیرت واداشته است. شاید باورش سخت بود حتی تا همین چهارم اسفند ۸۵ که «ایران درودی» در افتتاحیه نمایشگاه هفت نگاه پیشنهاد داد؛ «بانک مرکزی به جای طلا، آثار نقاشی هنرمندان ایرانی را پشتوانه ریالی پول ایران قرار دهد.» شاید خوشبینانه تلقی می شد حتی تا همین ۱۵ مرداد ۸۶ که «آیدین آغداشلو» در پاسخ به نقاشان جوان برگزیده جشنواره هنرهای تجسمی دامون فر گفت؛ «می توان از راه نقاشی زندگی کرد گیرم ساده تر، گیرم آسوده تر.» اما امروز که پنجشنبه ۸ آذر ۸۶ است چشم بچرخانی باور می کنی نقاشی ایران چه جولانی آغاز کرده است؛ «همواره رقصی چنین میانه میدانم آرزوست». استقبال از آثار نقاشان ایرانی در حراج کریستی دوبی و ساتبی لندن و رشد شوق آور قیمت آنها، وقتی در فروش بزرگ سال «هفت نگاه» اسفند ۸۵ در فرهنگسرای نیاوران تکرار شد و همین روزها در فروش آثار هنری در کاخ سعدآباد (که تا ۲۵ آذر ادامه خواهد داشت) بر آن تاکید موکد شده است دیگر همه را به این باور ملموس رسانده که بزرگان تجسمی ایران موی در آسیاب سپید نکرده اند و پیش بینی هایشان درست بوده است. نقاشی ایران درحالی اوج می گیرد که سینما (دولتی ترین هنر ایران) چونان همه سال های پیش از این، چشم انتظار تماشاچی و تماشاچی چشم به راه سینمای دلخواه، یکدیگر را به اغما می برند؛ تئاتر به پاییز سرد پیوسته و خزان را مرور می کند و موسیقی نیز چونان همیشه چله نشین بودن و نبودن در دو راهی حرام و حلال، آشفته حال است. هر سه اینها به سبب وابستگی تاریخی شان به دولت و نیازمندی مبرم به زیرساخت هایی نظیر سالن، امکانات اجرا و اعتبارات به برکه یی شبیه شده اند که دچار سکون اند. در چنین رکودی شاید پرواز بلند نقاشی، سنگی در دیگر برکه ها بیندازد و چشم ها را بشوید و راه را بنمایاند که دولت هیچ گاه نمی تواند هنر بیافریند.

● از ۱۸ میلیون تا ۱۰۰ میلیون

چهارم اسفند ۸۵ بود، ایران درودی بانوی ۷۱ ساله ارزشمند نقاشی ایران درحالی که دست به بازوی منشی اش به سختی پله های فرهنگسرای نیاوران را بالا می آمد، با من زمزمه می کرد؛ «به خبرنگاران بگو اگر اثرم را ۱۸ میلیون تومان قیمت گذاشته ام برای این است که سطح قیمت آثار هنری ایران را بالا ببرم تا بلکه با شکسته شدن برخی تابوها و ترس ها، هنرمندان ایران به جایگاهی که شایستگی آن را دارند برسند و با نقاشی بتوانند زندگی کنند. آن اثر ۱۸ میلیونی در اواسط هفت نگاه مثل قند به فروش رفت اما همین یکشنبه یی که گذشت روزنامه ها نوشتند درحالی که گران ترین اثر فروخته شده در هفت نگاه ۱۸ میلیون تومان بود گران ترین اثر فروش آثار در کاخ سعدآباد ۴۰ میلیون تومان است.و شمار تابلوهای فروش رفته هم نرم نرمک به ۴۰۰ می رسد که (امیدوارم) از این نیز گذشته باشد. اما بشنوید که عصر همین دوشنبه یی که گذشت «ایران درودی» از دوبی خبر داد که اثری که از او «هفت نگاه» امروز به اصفهان خواهد برد را ۱۰۰ میلیون تومان قیمت گذاشته است. ظاهراً بانوی بوم های بزرگ نقاشی، باز هم به افق های بلندتری چشم دوخته است.

● ثبات این بازار، مساله این است

دل نگرانی و بلکه هراس این است که بازار جهانی و اقبالی که به آثار هنری ایرانی پدید آمده زودگذر باشد و برخی از هنرمندان جوگیر شوند و حکایت آن طماعی شوند که از اینجا رانده و از آنجا مانده است. به عبارت واضح تر ترس از این است که نرخ های دلاری آثار در بیرون، روی بازار

داخلی تاثیر گذارد و خریدار ایرانی را از هر چه خرید نقاشی است پشیمان و دل زده کند و با فروکش کردن تب تند آن سوی مرزی ها، آنی شود که نیاید. راستش از شما چه پنهان چند روز پیش «لیلی گلستان» می گفت؛ «تابلوی ۸۰۰ هزار تومانی در نگارخانه داشتم که نقاشش آمده گفته ۷ میلیون تومان.» شاید با من موافق باشید که یه جورایی شبیه قیمت زمین و مسکن شده است؛ باغت آباد نقاش، اما فکر جیک جیک مستون هم باش.

- اتحادیه، اتحادیه، اتحادیه

از سال ۷۸ تا امروز نگارخانه داران تهران در پی تشکیل یک اتحادیه بوده اند اما به انواع دلایل نشده است اما از امروز به بعد وجود اتحادیه یی، انجمنی، تشکلی از نگارخانه داران از نان شب برای جامعه تجسمی ایران واجب تر است.در فقدان چنین نهاد تصمیم سازی، هر کس می تواند ساز خود را بنوازد و به حتم رونق امروزین اقتصاد هنر را به ورطه کسادی بکشاند.اقتصاد، دایره واژگانی خاص خود را می طلبد و هنرمند به چنین زبانی تسلط ندارد. اگر خواهان تداوم خیزش دلپذیر امروزیم باید اتحادیه یی از نگارخانه داران عنان این مهم را در دست گیرد تا با پشتوانه سازی، بهره مندی از رسانه های کشور میزبان فروش آثار، تبلیغات محیطی گسترده و... سنگ بنای پایداری را بنیان نهد. علاوه بر این در سایه چنین نهادی، قیمت گذاری روی آثار هنری نظم و نسقی می یابد تا مثل همه بلاد پیشرفته، هنرمند مجاز نباشد روی اثرش قیمت بگذارد.

- امروز نوبت اصفهانی ها

«هفت نگاه»، نمونه یی از توانمندی های یک تشکل است. شش بانوی کهنه کار عرصه هنرهای تجسمی با هفت نگارخانه شان اسفند سال گذشته نمایشگاه فروش بزرگ سال را در فرهنگسرای نیاوران برپا کردند که بیش از ۲۰۰ میلیون تومان فروش داشت.«هفت نگاه» در حالی آن رویداد را برپا کرد که نگارخانه داران و حتی هنرمندان از ترس تکرار تجربه اکسپوی سال ۱۳۸۳ در تالار وحدت و برگشت خوردن تابلوها و جا خالی دادن خریداران دولتی از ریسمان سیاه و سفید اکسپو می ترسیدند. با حذف نیم درصدی خرید آثار هنری از بودجه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی حرکت این شش بانو عجیب تر می نمود اما آنها عزم خود را جزم کردند و آنی شد که همه دیدید. آنچه این روزها با قدرتی قابل ستایش در کاخ سعدآباد توسط انجمن هنرمندان نقاش ایران درحال برگزاری است در تداوم آن ریسک است.هفت نگاه، از امروز تا ۲۲ آذر با ۵۶ هنرمند طراز اول در اصفهان خواهد بود تا با برپایی یک نمایشگاه بزرگ فروش در موزه هنرهای معاصر، مقوله اقتصاد هنر را به شهرستان ها هم گسترش دهد. از آنجا که اصفهانی ها، مردمان حسابگری هستند و عقل معاش شان کارآمد است اگر گوششان تیز شده باشد و اخبار این چند وقت اخیر را شنیده باشند کام هنرمندان تجسمی همزمان با تهران در اصفهان هم باید از عسل شیرین تر شود. چنین باد.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=286015

VISTA.IR
Online Classified Service

کلود مونه

در خانواده‌ای ساده و کم جمعیت در پاریس متولد شد.پنج ساله بود که به شهری بندری و زیبا رفتند و زندگی «کلود مونه» پدر سبك «امپرسیونیسم»

در نقطه‌ای زیبا و طبیعتی بکر آغاز شد.

آرامش و زیبایی‌های زندگی چندان دوامی نداشتند و او به زودی در شهر جدید مادر را از دست داد. پدر که بقالی ساده و بی‌سواد بود اصرار داشت پسرش در کنار او و در مغازه کار و شغل او را ادامه دهد. مادر نیز پیش از مرگ خواننده بود و از این راه درآمد کسب می‌کرد.»

دوران تحصیل آغاز شد و پسرك وارد مدرسه شد، اما از درس و تحصیل فراری بود و به عبارتی نه تنها بی‌علاقگی بلکه تنفر نسبت به تحصیل در رفتار او مشهود بود. هیچگاه به درس‌های معلمان گوش نمی‌داد و همواره در حالی که آنها تلاش می‌کردند به او نکته‌ای بیاموزند «کلود» را مشغول کشیدن نقاشی‌ها و کاریکاتورهای چهره‌های خود و دانش‌آموزان می‌یافتند.

بعدها خود او اعتراف کرد که در مدرسه هیچ چیز یاد نگرفت مگر اندکی از املا و هجی کردن کلمات. او می‌گفت: «مادامیکه در مدرسه بودم، حس می‌کردم زندانی هستم و همواره به دنبال راه فرار بودم.»

سرانجام زمانی که به دوران نوجوانی رسید، توانست بیشترین استفاده را از دوران حضور در کلاس و دبستان ببرد! تصمیم گرفت نقاشی‌های آن ایام (کاریکاتور معلمان و دانش‌آموزان) را بفروشد و برای هر کدام ۲۰ – ۱۰ فرانك می‌گرفت و معتقد بود ارزش کار او بیشتر از کار سایر همکلاسی‌هایش بوده است!

در ۱۵ سالگی نقاشی‌هایی می‌کشید و آنها را به امانت به فروشگاهی محلی می‌داد تا برایش بفروشد و خوشبختانه از آثار هنری او استقبال خوبی هم شد و در آن زمان در حالی که به هر ترتیبی بود دوران ابتدایی را پشت سر گذاشته بود، در مدرسه هنر نزد معلمان توانمند و بسیار خوبی آموزش می‌دید و با تمرین و فروش کارهایش به سرعت پیشرفت می‌کرد.

- کلود و دوران جوانی

پس از پایان تحصیل با دختر جوانی ازدواج کرد، اما به زودی مشکلات مالی آرامش و امنیت زندگی را از آنها گرفت و در فقر شدید ایام را می‌گذراندند. سرانجام تصمیم گرفتند به خانه یکی از دوستان صمیمی خود بروند و مدتی را با آنها زندگی کنند. در همین ایام بود که صاحب دو پسر شدند، اما یك سال پس از تولد پسر دوم، «کلود» همسر فداکار و مهربان خود را از دست داد و مسوولیت وی بیشتر شد و مجبور شد برای تربیت کودکان از خواهر بیوه و بدون فرزندش کمك بگیرد و همچنان در خانه زوجی که از دوستان خوبشان به حساب می‌آمدند، زندگی می‌کرد.

چندی بعد دوستش ورشکسته شد و به علت مشکلات مالی از شهر گریخت و هرگز معلوم نشد چه اتفاقی برای او افتاده است و کجا می‌توان آن را پیدا کرد.

سرانجام «کلود» با همسر دوستش ازدواج کرد و به تربیت بچه‌های هر دو خانواده پرداختند. آنها به زودی محل قبلی زندگی را ترك کردند و به «گیورنی» (Giverny) رفتند و باغ بسیار بزرگی که در گوشه‌ای از آن خانه کوچکی بود خریدند. او که از فروش تابلوهای نقاشی درآمد خوبی کسب می‌کرد توانست ۶ باغبان و ۲ آشپز استخدام کند. در میان باغ برکه‌ای بود که نیلوفرهای آبی آن را پوشانده بود و پلی کوچك روی آن نصب بود. این زیبایی خارق‌العاده و سایر مناظر زیبای باغ، موضوع بسیاری از تابلوهای مشهور او شد.

«کلود مونه» یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان سبك امپرسیونیسم است. او توانست حرکتی نو در نقاشی را آغاز کند و تاثیر آن را به زودی در سایر هنرهایی همچون موسیقی و مجسمه‌سازی و ... نیز بگذارد.

«کلود» زندگی را از محیط اطراف خود و باغ بزرگ و زیبایی که در آن زندگی می‌کرد، می‌گرفت و آن را به بوم نقاشی منتقل می‌کرد و در دوران

زندگی‌اش توانست بیش از ۲۰۰۰ تابلوی نقاشی بکشد که برخی از آنها در حال حاضر میلیون‌ها دلار ارزش دارند.

۶۸ ساله بود که بینایی او کم شد و دو بار تحت عمل جراحی قرار گرفت تا بتواند حداقل کمی ببیند اما یك چشم خود را از دست داد.

۷۱ ساله بود که همسر دومش را نیز از دست داد و قسم خورد که بعد از او هرگز نقاشی نکند.

اما چندی بعد تنها راه فرار از درد و افسردگی را پرداختن به هنر دید و کار خود را مجددا آغاز کرد. به طوری که «سزان» در توصیف او می‌گوید: «تنها یك چشم دارد، اما خدایا چه چشمی!!.»

سرانجام در ۸۶ سالگی بر اثر سرطان ریه از دنیا رفت اما تا پایان زندگی روحیه‌ای سرزنده و جوان داشت و پس از مرگ اودرخت دوست و همسر دومش اداره باغ را بر عهده گرفت، اما خود او نیز مدت زیادی عمر نکرد و سپس پسر کلود این مسوولیت را قبول کرد، اما او هم اندکی بعد در حادثه رانندگی جان باخت و از آن پس خانه و باغ به دست آکادمی هنر فرانسه افتاد و در حال حاضر خانه‌اش موزه‌ای است که مردم می‌توانند از آن دیدن کنند.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=253625

VISTA.IR
Online Classified Service

کلود مونه و دریافتی از طلوع آفتاب

دریافتی از طلوع آفتاب یا اثری از طلوع آفتاب (در فرانسوی: Impression, soleil levant) نام یک تابلوی نقاشی اثر کلود مونه است که جنبش هنری دریافتگری (امپرسیونیسم) نام خود را از آن گرفته است.

این تابلو مورخه ۱۸۷۳ میلادی است ولی تاریخ تکمیل نگارگری آن احتمالاً باید ۱۸۷۳ باشد. مکان ترسیم شده بر روی این تابلو لنگرگاه لاآور فرانسه است. این تابلو در سال ۱۸۷۴ در طی یک نمایشگاه هنری به نام تالار رانده‌شدگان (Salon des Refusés) که از سوی نخستین امپرسیونیست‌ها برگزار شده بود به نمایش در آمد. یکی از نقادان مخالف این تابلو به نام لویی لِروی (Louis Leroy) نوشتاری تمسخرآمیز درباره آن نوشت زیر عنوان "نمایشگاه دریافتگرایان" و همین نوشتار بود که نام این جنبش هنری را به آن داد.

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=10444

VISTA.IR
Online Classified Service

کلیمت خالق زیبایی‌های شگفت‌انگیز

کلیمت را می‌توان فرزند زرین جهان هنر خواند. تعجب‌آور نیست که نقاشی‌های او را همه جا می‌توان یافت.

در چهل سال گذشته اتاق‌های کوچک اقامت بسیاری از دانشجویان هنر تنها با نمونه‌ای از یکی از آثار کلیمت کامل شده است. اما درباره کلیمت چه می‌دانیم؟ اگر چه او بدون شک نقاش درجه یک و نامداری به‌شمار می‌رود، اما خودش گفته: «کاملا مطمئنم که آدم بخصوص و جالبی نیستم. چیز خاصی راجع به من وجود ندارد. من یک نقاش هستم که هر روز از صبح تا شب نقاشی می‌کند. هر کسی که می‌خواهد راجع به من چیزی بداند، بایستی بادقت به نقاشی‌هایم نگاه کند.»

و حالا این فرصت فراهم شده که نقاشی‌های این هنرمند در گالری تیت شهر لیورپول برای اولین بار به‌طور جامع در بریتانیا به نمایش گذاشته و دیده شوند. آثار درخشان نمایشگاه «گوستاو کلیمت؛ نقاشی، طراحی و زندگی مدرن در وین ۱۹۰۰» حتماً می‌توانند اطلاعات هر هنردوستی را در مورد کلیمت، از آنچه هست، بیشتر کنند. این نمایشگاه با این هدف برگزار شده که تأثیر و نقش کلیمت در نقاشی را بررسی کند و ارتباط بین هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی را نشان دهد.

گوستاو کلیمت سال ۱۸۶۲ در حومه شهر وین به‌دنیا آمد. گذشته از سفرهای کوتاه گاه و بی‌گاه خارجی و تابستان‌هایی که در ییلاق کوهستانی می‌گذراند، او تقریباً همه عمرش را وطنش گذراند. گوستاو دومین فرزند خانواده ۹ نفری یک قلمزن طلای فقیر بود که از شهر بوهمیا در چک مهاجرت کرده بود. گرچه آنها گاهی حتی برای سال نو در خانه نان نداشتند ـ چه برسد به هدیه ـ اما آشنایی مادر خانواده با موسیقی، به گوستاو کوچک برای رؤیاهای هنرمندانه‌اش دلگرمی می‌داد.

خاطره فقر کودکی در تمام زندگی با گوستاو کلیمت همراه ماند. اگرچه او از نقاشی‌هایش پول در می‌آورد، اما آن فقر را به‌گونه‌ای مسحورکننده تغییر شکل داد و البته معتقد بود انباشتن پول، سرچشمه تهیدستی است.

گوستاو در ۱۴ سالگی به مدرسه هنرهای کاربردی وین رفت و سال بعد برادرش به او پیوست. این دو با دوست دیگری گروه هنری تشکیل دادند که کلیمت از طریق آن به‌عنوان یک نقاش دیواری و سپس یک دکوراتور درجه‌یک به رسمیت شناخته می‌شد. او دیوار و سقف بسیاری از عمومی‌ترین ساختمان‌های وین را نقاشی کرد.

آثاری که در گالری تیت لیورپول به نمایش درمی‌آید شامل‌آثار کلیمت در دورانی می‌شود که به‌عنوان اولین رئیس شاخه نوآور وین (نهضتی که از لحاظ سبک به آرت‌نووا مربوط بود) خلق کرد. این حرکت در «دوره طلایی» معروف این هنرمند، با الهام از سفرهایش به ونیز همراه شد. او شروع به خلق آثاری چون قطعات موزائیک‌مانند فوق‌العاده‌ای کرد که سرمایه وینی را در قالب زیبایی‌های فریبنده‌ای ریخت. فرقه وین نه تنها در نقاشی، بلکه در معماری هم پا گذاشت و با اثاثیه ساده و اشیای دکوری خیره‌کننده، برداشت از هنر را تغییر داد.

کریستوفر گروننبرگ، مدیر گالری تیت در لیورپول می‌گوید: کلیمت مجدداً شهرت تازه‌ای را تجربه می‌کند. او به‌عنوان یکی از هنرمندان شاخص قرن بیستم با رنگ‌های گرم خود و نقاشی‌های طلایی‌اش باز هم در کانون توجه قرار گرفته است.

بعضی معتقدند هنر کلیمت را تنها با درک پیش‌زمینه‌های محیط سیاسی و رویدادهای فرهنگی وین معاصرش در دوران حکومت امپراتوری اتریش- مجارستان می‌توان شناخت. در اولین نگاه می‌توان کلیمت را با عادات و سنت‌های قابل احترام هنرمندانه سازگار دانست. وقتی در وین بود هر روز صبح قدمزنان به یک کافه می‌رفت، صبحانه می‌خورد، روزنامه می‌خواند و پیش از آنکه با تاکسی به‌آتلیه‌اش برود، چند کارت‌پستال برای دوستان و آشنایان می‌نوشت.

کلیمت را می‌توان نوعی نئوکلاسیست به حساب آورد؛ هم به نقاشی‌های مذهبی گرایش داشت و هم به هنر یونان و اسطوره‌شناسی، اما او به جای ستایش عقل‌گرایی یونانی، سمت تاریک موضوع را فراخواند. کتاب «تولد تراژدی» نیچه، تأثیر ژرفی بر هنر این نقاش داشت. نویسنده در این کتاب عنوان می‌کند که تراژدی یونانی به واسطه موسیقی ـ که ناب‌ترین هنرهاست ـ رشد کرده و این موسیقی است که با عمیق‌ترین اجزای روان ارتباط برقرار می‌کند. کلیمت این تئوری هنری را اواخر دهه ۱۸۹۰ در دو نقاشی به تصویر کشید.

زمانی که گوستاو کلیمت مسئولیت نقاشی تالار تشریفات دانشگاه وین را برعهده گرفت، فرصتی به‌دست آورد تا ایده‌های متحولانه‌اش درباره هنر را بسط و پرورش دهد. او با سه نقاشی عظیم برای سقف تالار، این هدف بلندپروازانه را از ۱۹۰۰ تا ۱۹۰۷ به نتیجه رساند. آثاری که او برای دانشگاه وین خلق کرد، از اولین آثار هنری متحول‌کننده هنر قرن بیستم بودند. کلیمت همواره تحسین شده و او را در سطح شخصیت مرکزی فرهنگ وین ارزیابی کرده‌اند. نقاشی‌ها و دیگر آثار کلیمت حدود سال ۱۹۰۵ به‌بعد، بیش از پیش بینش رو به جلو و همراه با پیشرفت او را در هنر بروز دادند.

گوستاو، هنرمندی سودایی بود. بسیاری از آثار او به‌وسیله نازی‌ها از بین رفت؛ آثاری که آغاز تحول در هنر قرن بیستم بودند. البته در سال ۱۹۴۳ رایش سوم ،بانی برگزاری نمایشگاهی از آثار کلیمت در وین شد. اگرچه نازی‌ها از هنر مدرن تنفر داشتند، اما این نمایشگاه تغییر بسیار ظریف موضع آنها، حداقل در اتریش، را آشکار کرد؛ آنها کلیمت را یک نماد ملی به‌حساب آوردند.

با این حال بسیاری از آثار این نقاش از کلکسیون مجموعه‌دار او به جایی دیگری منتقل شده و سرانجام سوزانده و خاکستر شدند.آنچه که از او برجای مانده، قابل‌توجه و البته گران‌قیمت است. دو سال پیش مالک نیوگالری در نیویورک ـ که دربرگیرنده مجموعه‌ای از آثار هنری آلمانی و اتریش است ـ یکی از پرتره‌های اثر کلیمت را به بهای بیش از ۶۸ میلیون پوند خرید که در زمان خودش رکورد فروش آثار هنری را شکست. فراتر از کلیمتی که هر کسی می‌شناسد، کلیمت دیگری قرار دارد؛ هنرمندی که سال‌ها جلوتر از پیکاسو و ماتیس بود، ویران‌کننده سنت‌ها و عادات و خالق زیبایی‌های شگفت‌انگیز.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=337627

VISTA.IR
Online Classified Service

کمال الملک

ظهور کمال الملک در عرصه نگارگری ، حلول اندیشه های نوینی را در فنون نقاشی سبب گردید و فصل تازه ای را در بخش هنرهای تجسمی ایران گشود.از ویژگیهای کمال الملک می توان سنت شکنی ، ابداع و نوآوری در سبک و روش ، بکارگیری عناصر تشکیل دهنده ی نقاشی ، قدرت تصویر لحظات با تمام کیفیت و ابعاد در زمانی که هنوز"پرسپکتیو" شناخته نشده بود و فزون بر همه ی اینها اتخاذ شیوه های نوین نگارگری در ثبت واقعیت ها و به دور داشتن قلم و رنگ از پوچی و وهم پردازی در زمانی که کمتر کسی جسارت و شهامت ثبت آن را داشته است ، ذکر کرد. کمال الملک متهورانه سرگذشت حساس اجتماعی و سیاسی خود را در گرو این واقعیت گرایی نهاد و گزینش این سبک ، منشاء تحولات و اندیشه هایی در جریان هنر و سیاست آن روزگار گردید.محمد غفاری فرزند میرزا بزرگ به سال ۱۲۲۴ شمسی در یکی از قراء کاشان متولد شد. خانواده ی او مخصوصاً عمویش «صنیع الملک» از نقاشان زبردست بود که با او به تهران آمد و در مدرسه ی دارالفنون به تحصیل پرداخت که در ضمن آن نقاشی هم می کرد تا جایی که تابلوهای او توجه ناصرالدین شاه را جلب کرده و او را به دربار برد و لقب (کمال الملک) را به او داد.

نخستین تابلوی او بعد از گرفتن لقب کمال الملک « تابلوی تالار آیینه» است که از شاهکارهای او به شمار می رود. وقتی کمال الملک مشغول کشیدن این تابلو بود مطلع شد که مقداری از طلاهای تخت طاووس سرقت شده که حسودان آن را به کمال الملک نسبت دادند ؛ ولی بعداً سرایدار اقرار به دزدی کرد و کمال الملک از شر تحریکات حسودان نجات یافت.وی در دربار ناصرالدین شاه بسیار تقرب یافت و برای هر تابلو ، شاه مقدار زیادی اشرفی ، هم چنین نشان و مدال و کمربند و شمشیربند مرصع و انگشتر الماس به او اعطا می کرد. او به علت اینکه مدتی معلم نقاشی شاه بود ، لقب «نقاش باشی» را گرفت.از خلق تابلوی تالار آیینه دیری نگذشته بود که ناصر الدین شاه قاجار با مشاهده ی وضع اسفناک داخلی و فزونی گرفتن هرج و مرج و فساد دربار و توطئه دشمنان داخلی و خارجی ایران فرصت را مغتنم شمرده و به عنوان مطالعه و تکمیل هنر خود و باطناً به منظور رهایی از چنگال حکومت و درباریان عازم اروپا شد.این سفر که پنج سال به طول انجامید کمال الملک را با دنیای نوینی از هنر آشنا نموده و چشم اندازهای وسیعی در برابرش گشود. در این مسافرت کمال الملک با دقت و امانت بسیار از روی آثار بزرگان نقاشی اروپا نسخه برداری کرد. وی در موزه های (لوور) و (ورسای) از روی تابلوهای رامبراند و دیگران تابلوهای پر ارزشی تهیه کرد که همه در موزه های سلطنتی و کتابخانه ی مجلس نگاهداری می شود. کمال الملک همچنان در اروپا روزگار می گذرانید تا زمانی که بین او و مظفرالدین شاه که برای دومین بار به اروپا سفر کرده بود ، ملاقاتی دست داد. مظفرالدین شاه در این دیدار از او درخواست مراجعت به ایران را نمود و کمال الملک به امید دگرگونی و تغییرات اساسی ، در میهن و به سودای بهره گیری از اندیشه و افکار و هنر پرورش یافته اش در راه اصلاحات اساسی به کشور بازگشت اما پس از بازگشت هم چنان از دربار ناراضی بود. در همان موقع و در زمان رئیس الوزرایی سردار سپه ، مدرسه صنایع مستظرفه به نام کمال الملک

تأسیس و تابلوهای او در آنجا جمع آوری و حفظ شد.مجددا سعایت و توطئه درباریان ، تنگ نظری و حقد و حسد رقیبان و وضع آشفته و ناگوار مردم ، موجبات دلگیری و تألمات روحی او را فراهم نمود و این وضعیت او را ناگزیر کرد که یکی دو سال روزگار را به سختی بگذراند و پس از آن به عنوان زیارت و بیشتر به قصد استخلاص خود از چنگال حکومت و نجات از نحوست دربار ، عازم عتبات عالیات شد و نزدیک به دو سال در کشور عراق اقامت گزید. تابلوهای «عرب خوابیده» و «میدان کربلای معلی» که در آنجا کشیده شده ، تبلور عینی و مصداق بارز تعهد هنری و قلم مردمی آن هنرمند است. کمال الملک با خواهر مفتاح الملک ازدواج کرد و دارای یک دختر و سه پسر شد. از طرفی برادرش ابوتراب خان - که او نیز نقاش بود - خود را مسموم کرد و دو دخترش را به کمال الملک سپرد.کمال الملک در سال ۱۳۰۶ تقاضای بازنشستگی کرد و به حسین آباد در نیشابور رفت و در ملک شخصی خود زندگی می کرد که بعضی از مستشرقین از او در آن ده دیدن کردند. در اواخر عمرش بر اثر پرتاپ سنگی یک چشم او نابینا شد. وی در ۲۷ مرداد ماه ۱۳۱۹ در سن ۹۵ سالگی در نیشابور بدرود حیات گفت و جنازه اش در مقبره ی شیخ عطار نیشابوری به خاک سپرده شد. قرائن نشان می دهد که می توان کمال الملک را در زمره ی کسانی به حساب آورد که در جهت وصول به مقاصد واهداف مترقی و اصلاحی ، به زمینه های موجود در جامعه بی توجه نبوده و برای احیاء ارزش های از دست رفته و ایجاد تسهیلات و امکاناتی برای رشد فضیلت و هنر و آگاهی ، زمان را مغتنم شمرده و با درایت و محاسبه ی زمان ، اوضاع را تحت توجه قرار داده اند. اگر چه در تحقق این مفاهیم و معانی آن چنان که باید و شاید موفق نمی نماید (که این بی شک نه از خبث طینت او، که از تفکر حاکم براندیشه ی انسان آن روزگار و ضعف ایدئولوژیکی فرزانگان و اندیشمندان آن روز مایه می گیرد) ؛ ولی با تمام اینها شاید بتوان از کمال الملک به عنوان انسانی پویا و علاقه مند به اعتلای فرهنگ و هنر آن مقطع از تاریخ هنر ایران نام برد، نه به عنوان کسی که تعمداً به صاحبان قدرت روی آورده است. تابلوی تالار آیینه یکی از نقاشی های شگفت انگیز کمال الملک به شمار می آید.او در این اثر"انگیزه" ی هنرمند در ضبط حقایق تلخ و اندوهبار تاریخ و بازگو نمودن مصائب مردم از ستم شاهان ، که بهترین مظاهر ایام ستمشاهی آنان همین باقیمانده ی قصرها و عمارتهای به جای مانده است، را ترسیم می کند. اثر او زنده ترین سند تاریخی در افشای سلطنت ها و اسراف و حیف و میل حکومتهای جابرانه ی دوران است. او طی پنج سال مداومت در امر به پایان بردن تابلوی تالار آیینه ، گوشه ای از جبروت و خود کامگی رژیم قاجار را بر ویرانه های این آب و خاک ثبت نموده و بیانگر آن قسمت از تاریخ ایران است که به جرأت می توان گفت بیش از صد صفحه کتاب برای هر بیننده شرح و تفصیل داده است. برای مردم مسکین و مستضعف که از مفاسد و مصائبی که ستمشاهی قاجار بر آنان تحمیل نموده بود بی خبر بودند و تنها از دور با آوای اسلام پناهی شاه و تظاهرهای ریاکارانه اش روزگار را به غفلت و بی تفاوتی می گذراندند ، تماشای ابهت و زیبایی قصر در این تابلو ، می توانست جرقه ای در بارور نمودن شعله ی آگاهی در مردم باشد ؛ خصوصاً که کمال الملک خود یکی از رنجدیدگان و سختی کشیدگان همین دربار و درباریان بی لیاقت و چاپلوس بوده است. البته آنچه که بیشترین توفیقات کمال الملک را سبب گردید ، برخورداری فوق العاده از نبوغ و قریحه سرشار و قدرت آفرینشگری شگفت وی بود. در کنار این نعمت خدا داده ، محیط خانوادگی مساعد و هنر دوستی و هنرمندی خویشان وی نیز نقش موثری در پرورش و بالندگی استعداد کمال الملک داشت ؛ چرا که خاندان غفاری کاشانی در دو سده ی اخیر هنرمندان بسیاری به عالم هنر ایران عرضه داشته که هر یک نامدارانی در تاریخ هنر محسوب می شوند. از آن جمله میرزا ابوالحسن خان غفاری "صنیع الملک"، عموی کمال الملک را می توان نام برد که این هنرمند بزرگ ، پیش از برادرزاده اش کمال الملک ، در مقام خود بی نظیر بوده و آثار ارزشمندی از او به یاد گار مانده است.از دیگر شخصیتهای این خاندان می توان " میرزا ابوتراب غفاری " برادر کمال الملک را نام برد که جوانی هنرمند و کارآمد بود و مدت ۷ سال در منصب « نگارگر روزنامه » فعالیت هنری می نمود و آثار ارزشمندی از او باقی مانده است.پدر کمال الملک « آقا میرزا بزرگ غفاری کاشانی » - که طبق شواهدی در ایام تحصیل کمال الملک در تهران ، خود از کارگزاران دربار قاجار بوده و یکی از علل قابل توجه در ارتباط یافتن کمال الملک با دربار شاید همین باشد - نیز از خاندان علم و هنر محسوب می شد و در سفر نامه ی "حکیم الملک" که وقایع نگار اولین سفر ناصرالدین شاه به مشهد است تصاویری به امضای او به چشم می خورد.لکن نامدارترین هنرمندان این خاندان ، کمال الملک است که در اثر نبوغ ذاتی و خلاقیت و قدرت اعجازآور قلمش ، در سنین جوانی شهرت و مقبولیتی بیش از آنان بدست آورد و آثارش توجه بیشتری را به خود معطوف داشت.در بررسی اجمالی علل و اسباب کشیده شدن کمال الملک به دربار، علاوه بر عامل "انگیزه"،

مقاصد شخصی و نیز صاحب سمت بودن پدر کمال الملک در دربار نیز موثر بود؛ البته این را نیز باید در نظر گرفت که آن زمانی که کمال الملک برای تحصیل و فراگیری علوم و معارف وپرورش استعداد هنری خود به تهران آمد بجز حوزه علمیه (که نخستین مرکز علمی و پژوهشی آن دوران بود) و دارالفنون تهران (که تازه تاسیس گردیده و رونق به سزائی یافته بود و شاگردان مستعدی چون او می توانستند در آن به تحصیل در رشته های نقاشی ، زبان فرانسه ، طب و تاریخ و ادب و غیره بپردازند) ، مرکز و موسسه آموزشی و تحصیلی دیگری در سطوح عالیه وجود نداشت. کمال الملک نخست در دارالفنون در رشته ی زبان فرانسه و هنر نقاشی که معلم آن "مزین الدوله نظری" از دوران کودکی برای ادامه ی تحصیل به خارج از کشور سفر کرده بود، به تحصیل پرداخت.مزین الدوله نظری با مشاهده استعداد فوق العاده کمال الملک او را به فراگیری و تمرین فنون نقاشی ترغیب نمود. ناصرالدین شاه در رفت و آمدهایی که به دارالفنون داشت کمال الملک را شناخت و با مشاهده استعداد و نبوغ فراوان او، وی را به دربار فراخواند و با در اختیار گذاشتن تسهیلات و امکانات، او را فی الواقع به زیر سلطه خود کشید. هنرمند جوان در نقاشخانه که جهت محل کار در کاخ گلستان به او داده شده بود به کسب مهارت و هنرآوری بیشتر در زمینه نقاشی پرداخت.کمال الملک علاوه بر تحصیل و نگارگری ، روزی چند ساعت شاه مغرور قاجار را زیر دست خودنشانده و به او تعلیم می داد.ناصرالدین شاه به منظور کسب آبروی بیشتر برای دربار و هر چه وابسته تر نمودن این هنرمند به حوزه ی رنگ و نیرنگ دستگاه حکومتی و برای بهتر در اختیار داشتن این گونه عناصر و نیروها لقب « نقاشباشی » و « کمال الملک » و سپس لقب سرتیپی و ریاست سواره نظام ایالت قزوین را نیز به او اهدا کرد.

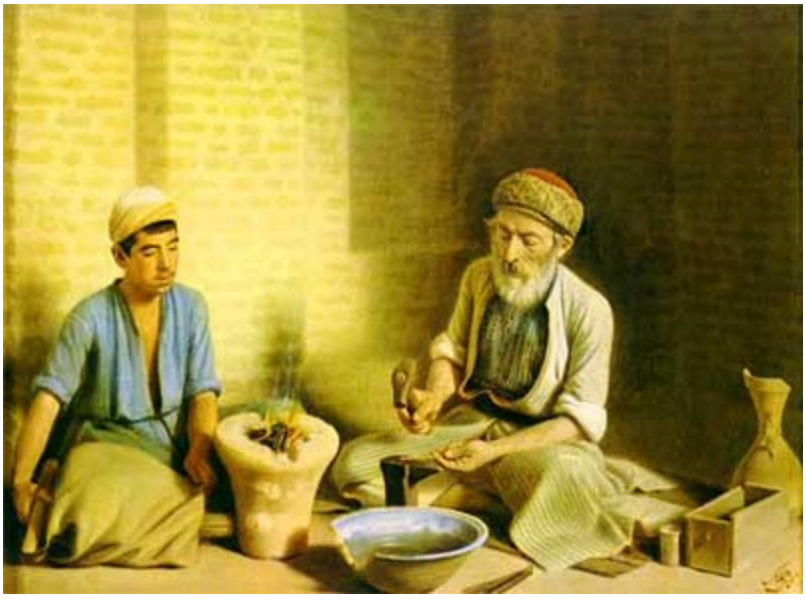
این دوره پربارترین دوران زندگی هنری کمال الملک به شمار آمده و در این دوره قریب به یکصد و هفتاد تابلو خلق کرده است.

منبع : تبیان

http://vista.ir/?view=article&id=209459

VISTA.IR
Online Classified Service

کمال الملک



محمد غفاری (میرزا محمد خان غفاری) معروف به کمال الملك از بزرگترین و نام آورترین نقاشان ایران فرزند میرزا رضاخان غفاری در حدود سال ۱۲۶۴ق/۱۲۲۶ش در شهر کاشان متولد شد. میرزا ابوالحسن غفاری (صنیع الملك) عموی کمال الملك و برادرش میرزا رضاخان از برجسته ترین نقاشان عصر قاجار محسوب می شدند. محمد غفاری پس از پایان دوران مقدماتی تحصیلی در شهر کاشان، جهت ادامه تحصیل (عمدتاً در رشته نقاشی) در مدرسه دارالفنون به تهران رفت. در آن هنگام او فقط ۱۳ سال

سن داشت. معلم نقاشی دارالفنون مزین الدوله نقاش دربار ناصرالدین شاه بود و لقب « نقاشباشی » دربار را داشت.

محمد غفاری به خاطر ذوق و استعداد کم نظیرش به سرعت در عرصه نقاشی پیشرفت قابل توجهی کرد و خیلی زود آوازه او در نقاشی در شهر پیچیده و رجالی از دربار قاجار برای نقش تصاویر خود به او مراجعه می کردند. در این میان ناصرالدین شاه در سال ۱۲۹۸ق که تحت تأثیر هنر نقاشی محمد غفاری قرار گرفته بود او را به عنوان پیشخدمت مخصوص و نقاشباشی به دربار برد و این واقعه فرصت و امکان مناسب و مطلوبی برای این هنرمند جوان به وجود آورد تا دهها تابلو نقاشی نفیس و زیبا از خود به یادگار گذارد.

محمد غفاری نقاش باشی دربار در سال ۱۳۱۰ق از سوی ناصرالدین شاه به لقب مهم « کمال الملك » مفتخر شد. در همین زمان بود که تابلو مشهور و معروف به « تالار آیینه » را که حدود هفت سال طول کشیده بود و از شاهکارهای نقاشی او به شمار می رود، با امضای کمال الملك به اتمام رسانید. حدود یك سال پس از مرگ ناصرالدین شاه و در سال ۱۳۱۴ق برای تکمیل دانش خود در عرصه نقاشی و آشنایی با هنر نقاشی اروپایی به آن قاره عزیمت کرده و حدود سه سال در موزه های فلورانس، لوور و ورسای به مطالعه و بررسی نقاشی هنرمندان اروپایی پرداخته و چندین تابلو نقاشی از آثار نقاشان بزرگ اروپایی را بازسازی کرد. کمال الملك که طی این مدت سه ساله به تجارب و دانش قابل توجه و ثمربخشی از هنر نقاشی دست پیدا کرده بود، به درخواست مظفر الدین شاه که در سفر نخست اروپایی اش در سال ۱۳۱۶ق با او ملاقات کرده بود، به ایران بازگشت.

کمال الملك که به تقاضای مظفرالدین شاه بار دیگر کار نقاشی را در دربار شروع کرده بود، به ویژه به سبب جوّ مسموم و حسادت آمیز حاکم بر دربار و مشکلاتی که رجال دربار برای او ایجاد می کردند پس از حدود ۵ سال برای زیارت مشاهد ائمه اطهار در عتبات عالیات راهی عراق شد و در سال ۱۳۲۱ق وارد کربلا شد.

کمال الملك طی چندین سال اقامت در عتبات عالیات تابلوهای نقاشی متعددی را ترسیم کرد که در زمره مهمترین آثار هنر نقاشی ایشان به شمار می رود. از جمله این آثار پرارزش و ماندگار باید به تابلوهای « فالگیر بغدادی »، « زرگر بغدادی و شاگردش »، « میدان کربلای معلا » و « عرب خفته » اشاره کرد.

کمال الملك در سال ۱۳۱۹ق به ایران بازگشت و مدرسه صنایع مستظرفه را با هدف تدریس و توسعه هنر نقاشی در ایران برپا داشت و همگام با آن به رشته های منبت کاری، موزائیك سازی و قالیبافی هم عنایت ویژه ای نشان داد و این روند را تا هنگام کودتای ۱۲۹۹ ادامه داد. در این میان وزارت معارف برای تداوم کار مدرسه نقاشی کمال الملك مساعدت مالی لازم را به او می نمود.

به دنبال وقوع کودتای ۱۲۹۹ کمال الملك حاضر نشد به رضاخان روی خوش نشان دهد و در این راستا حتی تقاضای رضاشاه جهت ترسیم تصویر محمدرضا ولیعهد وقت را رد کرد.

این موضعگیری همگام با سعایت ها و حسادت ها و فرصت طلبی هایی که اطرافیان و برخی رجال نشان می دادند، موجبات سرخوردگی رضاخان را از او فراهم کرده و منجر به برخورد و بی عنایتی حکومت و دولت رضاخان با او شد، سپس وزارت معارف چنانکه دلخواه رضاشاه بود بودجه مدرسه صنایع مستظرفه را که تحت مدیریت کمال الملك اداره می شد، قطع نمود و مشکلات متعدد دیگری را پیش روی او قرار داد، تا جایی که دیگر امکان اداره مدرسه از او سلب شد و به ناچار از خدمت در مدرسه نقاشی که سالیان طولانی برای توسعه و اعتلای آن زحمات طاقت فرسایی را متحمل شده بود، کناره گرفت و به فاصله کوتاهی شهر تهران را به مقصد مزرعه ای در روستای حسین آباد از توابع شهر نیشابور ترك کرد و گوشه انزوا برگزید.

کمال الملك طی برخی نامه هایی که از روستای دورافتاده حسین آباد برای تعدادی از دوستان قدیم و شفیقش در تهران می نویسد، با اشاره و گلایه و شکایت از مشکل سازی ها، حسادت ها، کوته نظری ها و خردستیزی های بی پایان درباریان، رجال و بسیاری از کسانی که در تهران با او

در ارتباط بوده اند، پناه آوردن به بیابان های خشك و عزلت گزیدن در مناطق دورافتاده و بدون امکانات و حتی دچار دزدان و قطاع الطریق شدن را مطلوب تر و خوشایند تر از مراوده و ارتباط با آن گروه پرشمار و خطرناك ساکن شهر و دربار ارزیابی می کند و از این که با عزلت گزیدن در حسین آباد نیشابور دیگر سعادت برخورد و رو در رویی با آن جماعت را از خود سلب کرده است، احساس آرامش و شادمانی می کند.

آنچه بود کمال الملك نقاش چیره دست و کم نظیر ایران زمین که در عشق ورزی به وطن، آزادیخواهی، اخلاق و شرف و انسانیت سرآمد اقران بود، تا پایان عمر، زندگی در مزرعه شخصی اش در حسین آباد نیشابور را بر بازگشت به شهر ترجیح داد. از رخدادهای واپسین سالهای عمر او نابینایی یکی از چشم هایش در اثر یك حادثه بود. کمال الملك نهایتاً در ۲۷ مرداد ۱۳۱۹ در سن ۹۳ سالگی بدرود حیات گفت. مقبره او در نیشابور زیارتگاه هزاران تن از دوستداران کمال الملك است.

(برای کسب اطلاعات بیشتر در این باره بنگرید به : نامه های کمال الملك، به کوشش علی دهباشی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۶. و کمال الملك هنرمند همیشه زنده، به کوشش حمید باقرزاده، چاپ اول، تهران، اشکان، ۱۳۷۶.)

منبع : خبرگزاری فارس

http://vista.ir/?view=article&id=228311

VISTA.IR
Online Classified Service

کمال‌الدین بهزاد

کمال‌الدین بهزاد. بزرگترین و مشهورترین نقاش مینیاتورساز ایرانی در قرن دهم هجری. تاریخ تولد و وفاتش معلوم نیست، بقولی در۹۴۲ ه . ق. درگذشت. استاد او بقولی امیر روح‌الله معروف به میرک نقاش هراتی کتابدار سلطان حسین بایقرا، و بقول دیگر پیر سید احمد تبریزی بود؛ و کسان دیگری را نیز نام برده‌اند. چیزی نگذشت که نزد علیشیر نوایی‌امیر علیشیر نوایی و سپس در دربار سلطان حسین بایقرا در هرات تقرب یافت. و پس از برافتادن تیموریان‌سلسلهٔ تیموریان خراسان بدست محمد شیبانی‌شیبک‌خان ازبک همچنان در هرات ماند و بعد از استیلای شاه اسماعیل اول صفوی بر ازبکان، همراه وی به تبریز رفت. و در ۹۲۸ ه . ق. به ریاست کتابخانهٔ سلطنتی منصوب گردید. در دورهٔ شاه طهماسب صفوی نیز در کمال عزت و احترام میزیست، و سرانجام در تبریز درگذشت. و در همانجا در جوار کمال‌الدین خجندی شاعر مدفون شد. و نیز گفته‌اند که در هرات درگذشت و در همانجا به خاک سپرده شد.

- آثار بهزاد

نظر به شهرت بهزاد طی قرنها کسان بسیاری کارهای او را تقلید کرده‌اند و نامش را بر تصویرهای بیشمار گذاشته‌اند از اینرو تمیز دادن تصویرهای اصلی او کار دشواری است. این تحقیقات مخصوصاً پس از برپا شدن نمایشگاه هنر ایرانی در لندن (۱۹۳۱ م.) تا حدی به نتیجه رسیده است. اساس اطلاعاتی که از کار او در دست است تصویرهایی است که با امضای اصیل او در نسخه‌ای از بوستان سعدی نقش شده. و اینک در کتابخانهٔ ملی قاهره مخزون است. شیوهٔ بکار بردن رنگهای گوناگون و درخشان تصویرها از حساسیت عمیق بهزاد نسبت به رنگها حکایت میکند. از این تصویرها چنین برمی‌آید که بهزاد بیشتر برنگهای به اصطلاح «سرد» (مایه‌های گوناگون سبز و آبی) تمایل داشته، اما در همه جا با قرار دادن رنگهای «گرم» (بخصوص نارنجی تند) در کنار آنها، به آنها تعادل بخشیده است. تناسب یک یک اجزای هر تصویر با مجموعهء آن تصویر شگفت‌انگیز است. شاخه‌های پرشکوفه و نقش کاشیها و فرشهای پرزیور زمینهء تصویرها نمودار ذوق تزیینی و ظرافت بی‌حساب بهزاد است. اما بیش از هر چیز واقع‌بینی اوست که کارهایش را از آثار نقاشان پیش از او متمایز ساخته است. این واقع‌بینی بخصوص در تصویرهایی بچشم میخورد که صرفاً جنبهء درباری ندارد و نشان‌دهندهٔ زندگی عادی و مردم معمولی است (شیر دادن مادیانها به کره‌ها در مزرعه، تنبیه کسی که به حریم دیگری تجاوز کرده، خدمتکارانی که خوراک می‌آورند، روستائیان در کشتزار و غیره). دیگر اینکه صورت آدمها به صورت عروسک‌وار و یکنواخت نقاشیهای پیش از بهزاد شبیه نیست. بلکه هر صورتی نمودار شخصیتی است و حرکت و زندگی در آن دیده میشود. آدمها در حال استراحت نیز شکل و حالاتی طبیعی دارند. بر کارهای دیگری که به بهزاد منسوب است امضای مطمئنی دیده میشود. به این جهت، تنها سبک تصویرها (ترکیب بیمانند نقشهای تزئینی با صحنه‌های واقعی) میتواند راهنمائی برای تمیز دادن کارهای اصیل او بشمار آید. در میان تصویرهای بیشماری که در کتابها یا جداگانه بنام بهزاد موجود است اختلاف عقیده میان خبرگان بسیار است. اما بهرحال بسیاری از این کارها اگر ازآن خود استاد نباشند وابسته به مکتب او هستند. برخی از کتابهایی که با تصویرهای منسوب به بهزاد مزین‌اند ازین قرارند:

×خمسهء امیر علیشیر نوائی (مورخ ۸۹۰ ه . ق.، در کتابخانهٔ بودلیان). ×گلستان (مورخ ۸۹۱ ه . ق. جزء مجموعهٔ روچیلد پاریس). ×خمسهء نظامی (مورخ ۸۴۶ ه . ق. موزهٔ بریتانیائی).

نفوذ بهزاد بیش از هر چیزی در کار شاگردان او دیده میشود. برخی از شاگردانش، مانند قاسم‌علی و آقا میرک، در کار خود بیش و کم به پای استاد رسیدند. با آنکه در زمان صفویه سبک مینیاتورسازی بار دیگر دچار تحول شد، نزدیک نیم قرن پس از بهزاد نفوذ او در کار نقاشان بچشم میخورد. نقاشان هراتی سبک بهزاد را به بخارا بردند و آنرا در دربار خاندان شیبانی پرورش دادند. کتابی بنام مهر و مشتری که در ۹۲۶ ه . ق. در بخارا استنساخ شده نمودار آن است که سبک بهزاد در بخارا بهتر از تبریز حفظ شده است. مهاجرت برخی از نقاشان سبب اشاعهء سبک بهزاد در هندوستان نیز گردید.

منبع : ویکی پدیا

http://vista.ir/?view=article&id=238886

VISTA.IR
Online Classified Service

کمال‌المُلک

محمد غفاری معروف به کمال‌المُلک نقاش ایرانی (حدود ۱۲۲۷ تا ۱۳۱۹ ش) یکی از مشهورترین و پرنفوذترین شخصیت‌های تاریخ هنر معاصر ایران به شمار می‌آید.

با کار او جریان دویست‌سالهٔ تلفیق سنت‌های ایرانی و اروپایی به پایان می‌رسد و سنت طبیعت‌گرایی اروپایی در قالب نوعی هنر آکادمیک تثبیت می‌شود.

- زندگی و کار

کمال الملک یا محمد غفاری در تهران زاده شد ولی سال‌های کودکی خود را در کاشان گذراند. در نوجوانی به تهران رفت و در مدرسه دارالفنون زیر نظر علی اکبر خان مزین الدوله آغاز به هنرآموزی کرد. ناصر الدین شاه به هنگام بازدید از این مدرسه کار او را پسندید و وی را به دربار فراخواند. دیری نگذشت که شاه به او لقب «نقاش باشی و پیشخدمت حضور همایونی» داد. (۱۲۶۱ ش) فعالیت مستمر او در مقام نقاش دربار و معلم شاه بسیار مقبول افتاد و از این رو لقب «کمال الملک» گرفت. پرده معروف به تالار آینه از جمله مهمترین آثاری بود که در این سال‌ها به وجود آورد. پس از کشته شدن ناصر الدین شاه کمال الملک برای مطالعه به اروپا رفت. (۱۲۷۶ ش) مدتی بیش از سه سال را در فلورانس، رم و پاریس گذرانید؛ و در موزه‌ها به رونگاری از آثار استادانی چون رامبراند و تیسین پرداخت. در پاریس با فانتن لاتور آشنا شد. سفر اروپا تأثیری مثبت در اسلوب کار و حتی طرز دید او گذاشت. او به دستور مظفر الدین شاه به ایران بازگشت (۱۲۷۹ ش) و کار در دربار را ادامه داد، ولی عملاً نتوانست با خواست‌های شاه جدید کنار بیاید. به عراق رفت و چند سالی را در آنجا گذرانید. (۱۲۸۰ تا ۱۲۸۳ش) پرده‌های زرگر بغدادی (۱۲۸۰ ش) و میدان کربلا (۱۲۸۱ ش) را به هنگام اقامتش در عراق نقاشی کرد. او اگرچه به مشروطه خواهان متمایل بود (پرده علیقلی خان بختیاری (سردار اسعد) گواه آن است) در جنبش مشروطه مشارکت مستقیم نداشت. در سال‌های بعد مدیریت مدرسه صنایع مستظرفه را بر عهده گرفت. در این مدرسه با کوشش فراوان به پرورش شاگردان همت گماشت که زبده‌ترین شان خود استادانی در مکتب او شدند. سرانجام به دلیل اختلافاتی که با وزیران معارف بر سر استقلال مدرسه پیدا کرد، از کار تدریس و شغل دولتی دست کشید (۱۳۰۶ ش) و به ملک شخصی خود در حسین آباد نیشابور کوچید. (۱۳۰۷ ش) در آنجا بر اثر حادثه‌ای از یک چشم نابینا شد؛ اما تا سال‌های آخر زندگانی به نقاشی ادامه داد. کمال الملک از همان آغاز فعالیت هنری اش تمایلی قوی و آشکار به روش و اسلوب طبیعت گرایی اروپایی داشت. با ظهور کمال الملک وظیفه‌ای جدید برای نقاش دربار معین شد. او می‌بایست رویداد ها، اشخاص، ساختمان ها، باغ‌ها و غیره را همچون عکاسی دقیق ثبت کند تا به عادی‌ترین مظاهر زندگی و محیط درباری سندیت تاریخی بخشد. بی سبب نیست که کمال الملک در این دوره اغلب پرده هایش را با افزودن شرحی درباره موضوع رقم می‌زد. (مثلاً: طبیعت بیجان با گلدان و پرنده شکار شده، ۱۲۷۳خ) با این زمینه فکری و هنری کمال الملک به اروپا رفت. هدف او شاید فقط ارتقای سطح دانش فنی اش بود. ولی در موزه‌ها آثار استادان رنسانس و باروک را دید و شیفته آنها شد. منطقاً او به

لحاظ فرهنگی، ذهنی و سابقه هنری آمادگی رویارویی و احتمالاً بهره گیری از جنبش‌های دریافتگری (امپرسیونیسم) و پسا-دریافتگری را نداشت. اما زیبایی‌شناسی کلاسیسیسم رنسانس و سبک و اسلوب بغرنج هنرمندانی چون رامبراند را نیز به درستی درک نکرد (چنان که مثلاً در هیچ یک از نقاشی‌های کمال الملک و شاگردانش نشانی از آشنایی با اسلوب لعاب رنگ کاری به چشم نمی‌خورد.) با این حال آکادمی گرایی در او قوت گرفت؛ و هنگامی که به ایران بازگشت بیش از پیش به هنر دانشگاهی سده نوزدهم وابسته شده بود. حتی بعداً در بازنمایی موفقیت آمیز برخی موضوع‌های اجتماعی نیز از این وابستگی رهایی نیافت. او اساساً چهره نگار و منظره نگار بود؛ و در تک چهره‌هایی چون «سید نصرالله تقوی» قابلیت و مهارت خود را به حد کمال نمایان ساخت. کمال الملک با کوشش‌های خود در مقام نقاش و معلم پاسخی متناسب با شرایط اجتماعی و فرهنگی زمانه اش به ضرورت تحول هنری جامعه داد. بازتاب این کوشش‌ها در ذهن مردم خصوصیات اخلاقی، نحوه زندگی و واقعه کور شدنش از او یک مرد افسانه‌ای ساخت. از جمله دیگر آثارش: دورنمای صفی آباد (۱۲۵۳ ش)؛ عمله طرب؛ حوضخانه صاحبقرانیه (۱۲۶۱ ش)؛ منظره آبشار دوقلو (۱۲۶۳ ش)؛ مرد مصری (۱۲۷۵ ش)؛ فالگیر یهودی؛ دهکده مغانک (۱۲۹۳ ش)؛ تک چهره خود هنرمند (۱۲۹۶ ش)؛ تک‌چهره صنیع الدوله؛ نیمرخ هنرمند (۱۳۰۰ ش)؛ منظره کوه شمیران (۱۳۰۱ ش). سرانجام محمد غفاری (کمال الملک) در ۲۷ مرداد سال ۱۳۱۹ درگذشت. نسخه اصل تعدادی از تابلوهای مشهور کمال الملک در کاخ گلستان در معرض نمایش قرار دارد

- فهرست آثار

آثار کمال‌الملک از سال ۱۲۹۰خ تا زمانی که چشمش آسیب دید:

۱- مرد برهنه ۲- دورنمای دماوند ۳- دورنمای دیگری از دماوند ۴- آخوند رمال ۵- تصویر نیم‌تنه ناصرالدین‌شاه ۶- تصویر مشهدی ناصر ۷- زن پای چراغ ۸- خانه سنگی ۹- خانه دهاتی ۱۰- دورنمای دیگری از باغ مهران ۱۱- کپیه از تابلوی مزین‌الدوله (تابلو میوه) ۱۲- سن ماتیو ۱۳- کپیه تیسین ۱۴- رمال بغدادی ۱۵- تصویر عضدالملک ۱۶- دورنمای مغانک ۱۷- پیرمرد (ناتمام) ۱۸- مصری ۱۹- تصویر دیگر مصری ۲۰- فانتن لاتور ۲۱- کبک بی‌جان ۲۲- تصویر نیم‌تنه اتابک ۲۳- صورت جوانی کمال الملک ۲۴- رمال ۲۵- تصویر کمال‌الملک در حال تبسم ۲۶- زرگر ۲۷- صورت کمال‌الملک با کلاه ۲۸- بن‌زور ۲۹- پرتیه ۳۰- صورت دیگری از کمال‌الملک با شنل ۳۱- تصویر زن(مداد) ۳۲- زری یراقی‌های جهود ۳۳- صورت دیگری از جوانی کمال‌الملک ۳۴- زنجیری ۳۵- تصویر زن (که با همکاری گوردیجانی کشیده شده) ۳۶- تصویر مرحوم ذکاء الملک ۳۷- تصویر رامبراند ۳۸- تصویر دیگری از کمال‌الملک ۳۹- دورنمای چراغ‌برها ۴۰- بازار مرغ فروش‌ها ۴۱- صورت سردار اسعد ۴۲- قالیچه صورت رامبراند ۴۳- قالیچه صورت کمال الملک ۴۴- قالیچه دورنمای منظره‌ای از شمیران ۴۵- تصویر مرحوم حاج نصرالله تقوی ۴۶- قالیچه دورنمای یاخچی‌آباد ۴۷- کپیه رافائل ۴۸- کپیه تابلوی دیگری از تیسین ۴۹- کپیه ونوس ۵۰- تصویر مظفرالدین شاه ۵۱- تصویر احمد شاه ۵۲- تصویر کمال‌الملک (آبرنگ) ۵۳- تصویر مولانا (آبرنگ) ۵۴- عرب خوابیده (آبرنگ) ۵۵- حوض صاحبقرانیه ۵۶- تکیه دولت ۵۷- دورنمای پس قلعه ۵۸- دورنمای زانوس ۵۹- تالار آیینه ۶۰- دورنمای لار ۶۱- صورت ناصرالملک ۶۲- تصویر پسر ناصرالملک ۶۳- تصویر مشیرالدوله ۶۴- تصویر وثوق‌الدوله ۶۵- تصویر ضیغ‌الدوله ۶۶- پرنده الوان (آبرنگ) ۶۷- دورنمای شهر از پشت‌بام صاحبقرانیه ۶۸- دورنمای کوه شمیران از پشت‌بام مدرسه (ناتمام) ۶۹- قالیچه منظره خیابان شمیران ۷۰- زن ۷۱- کپیه باسمه فرنگی (به دستور احمدشاه) ۷۲- کپیه باسمه‌ای دیگر (به دستور احمدشاه) ۷۳- نوازنده‌ها ۷۴- تصویر ایستاده یکی از پیشخدمت‌های دربار ۷۵- نیم‌تنه یکی از درباریان (آبرنگ) ۷۶- بازار کربلا ۷۷- منظره آبشار دوقلو ۷۸- منظره حوض و فواره قصر گلستان ۷۹- تصویر میرزاعلی‌اصغر خان اتابک (نیم تنه) ۸۰- تصویر میرزا علی‌اصغرخان (تمام قد) ۸۱- تصویر آقاعلی‌معین‌الحضور (آبرنگ)

- گاهشمار زندگی کمال‌الملک

۱۲۲۶: تولد کمال الملک در تهران

۱۲۲۶: سفر به کاشان در شش ماهگی

۱۲۳۴: سفر به تهران برای تحصیل

۱۲۳۵: ورود به مدرسه دارالفنون

۱۲۴۲: ورود به دربار به دستور ناصرالدین شاه

۱۲۵۵: گرفتن لقب نقاش‌باشی

۱۲۵۸: گرفتن لقب نقاش‌باشی خاصه

۱۲۶۲: ازدواج با زهرا خانم

۱۲۶۳: به دنیا آمدن دخترش نصرت

۱۲۶۷: متهم شدن به دزدی، هنگام کشیدن تابلوی تالار آیینه

۱۲۶۹: گرفتن لقب کمال‌الملک از ناصرالدین شاه

۱۲۷۲: آغاز به آموختن زبان فرانسه

۱۲۷۳: سفر به اروپا و اقامت در ایتالیا

۱۲۷۴: ورود به پاریس ۱۲۷۶: دیدار با مظفرالدین شاه در فرانسه

۱۲۷۷: چاپ زندگی‌نامه کمال‌الملک در روزنامه شرافت، شماره شصت

۱۲۷۷: بازگشت به ایران و گرفتن نشان درجه اول و حمایل سبز مخصوص دربار

۱۲۷۸: سفر به عراق، همزمان با سفر مظفرالدین شاه به خارج

۱۲۸۰: بازگشت به ایران و تمارض مصلحتی به سکته

۱۲۸۵: مرگ مظفرالدین شاه و خوب شدن سکته استاد!

۱۲۸۷: پیشنهاد تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه به دولت

۱۲۹۶: درگذشت پسرش حسینعلی خان

۱۲۹۷: درگذشت همسرش

۱۲۹۸: درگذشت مادرش حدود

۱۳۰۰: نابینا شدن یک چشمش

۱۳۰۲ تا ۱۳۰۶: درگیری کمال‌الملک با وزرای معارف دولت وقت

۱۳۰۶: استعفا و آغاز بازنشستگی و اقامت در حسین‌آباد نیشابور

۱۳۱۹: درگذشت کمال‌الملک

منبع : ویکی پدیا

http://vista.ir/?view=article&id=238895

VISTA.IR
Online Classified Service

کوبیسم

کوبیسم یا حجم گری، انقلابی ترین و نافذترین جنبش در هنر دنیای مدرن،بویژه در نقاشی است که توسط دو هنرمند،یکی اسپانیایی،(پابلو پیکاسو Pablo Picasso) و دیگری فرانسوی(جرج براکGeorges Braque) در سال های ۱۹۰۷ و ۱۹۰۸ پایه گذاری شد.اگرچه ظاهر کوبیسم و ایده های درونی آن در طول سال ها تکامل یافته و مبانی زیبایی شناختی کوبیسم طی هفت سال شکل گرفت،اما این مکتب، ویژگی های عمومی و خاص خود را در گذر زمان به تمامی حفظ کرده است. نقاشی های کوبیست با به کارگیری اشکال هندسی که طرحها را مسطح و هموار می کنند و با استفاده از سطوح فضایی خرد شده و یا اشکالی که روی شکل های مجاورشان می غلتند و یا از آنها عبور می کنند،حس مبهمی از فضا را می آفرینند.مورخان هنر، غالباً از کوبیسم به عنوان تأثیرگذارترین جنبش هنری نیمه اول قرن بیستم یاد می کنند.

تاریخ دقیق اولین ردپای کوبیسم در هنر همیشه موضوع بحث و مناقشه میان مورخان هنر بوده است.برخی آغاز پیدایش آن را در تابلوی معروف«دوشیزگان آوینیون» Demoiselles d&#۰۳۹;Les Avignon متعلق به پیکاسو می دانند. این تابلو تصویر زنی است که با ترکیب اشکال دندانه دار،نقش های هموار و فرم هایی برگرفته از نقاب های آفریقایی نقاشی شده است.برخی دیگر، تأثیر آثار هنرمند فرانسوی، پائول سزان(Paul CézanneژPaul C)را بر روی پیکاسو و براک مهمترین عامل شکل گیری این جنبش می دانند. سزان،پیش از مرگش در سال ۱۹۰۶ در تابلو هایش به طور فزاینده ای به تسهیل و هموار ساختن اشکال می پرداخت. به علاوه، او برای اولین بار شیوه ای را در نقاشی خلق کرد که مورخان هنر آن را passage (گذرگاه) نامیدند.در این شیوه گاهی قسمت هایی از تابلو بدون رنگ رها می شد، به عنوان مثال حد فاصل میان دو کوه خالی می ماند، به طوری که صخره و هوا در هم ادغام شوند و از هم عبور کنند.// چنین نوآوری هایی از دو جهت برای کوبیست ها حائز اهمیت بودند. اولاً چنین شیوه ای قانون های تجارب فیزیکی را به چالش می طلبید و ثانیاً هنرمندان را تشویق می کرد تا دید خود را نسبت به نقاشی تغییر دهند و آن را به عنوان تمامیتی غیر وابسته (و حتی مخالف) با تجارب فیزیکی دنیای بیرون ببینند که دارای هویت و منطق درونی مستقلی است.

به این ترتیب پیکاسو و براک تحت تأثیر شیوه سزان در نقاشی،آثاری را از مناظر طبیعی به شیوه وی آفریدند و در سال ۱۹۰۸ در نمایشگاهی در پاریس آنها را در معرض دید عموم گذاردند.این نمایشگاه نیز مانند اولین نمایشگاه آثار امپرسیونیستی با اعتراضات گسترده منتقدین روبه رو شد و در بازدید از همین آثار بود که منتقد معروف لوئیس واکسل(Louis Vauxelles) در تمسخر این سبک نو، واژه کوبیسم را که از cubeبه معنای «مکعب» گرفته شده، به آن نسبت داد.

پیکاسو و براک،در این نقاشی های اولیه، ابزارهایی را به غیر از «تحلیل بردن توهم فضا» بکار گرفته بودند. در اولین قدم آنها از شر قراردادهای مرسوم رهایی یافتند! ساختمان ها به جای قرار گرفتن در یک خط عرضی یا پشت سر هم، یکی بر روی دیگری بنا می شدند. به علاوه پیکاسو در برخی آثارش،نه تنها ساختمان ها بلکه تمام تصویر پیش زمینه را به شکل مکعب های ریزی نقاشی می کرد. او با پرداخت های مشترک به زمین و آسمان،فضای بوم را به نوعی وحدت می رساند،اما در این میان با ترکیب حجم های تو پر و میان تهی، از ایجاد «ابهام» نیز غافل نمی شد!

موضوع دیگری که آثار کوبیست را در معرض انتقادات شدید می گذاشت، این بود که برخلاف شیوه معمول پرداختن به نور برای ایجاد فضای سه بعدی در نقاشی های متداول آن دوران،در این نقاشی ها منبع و زاویه مشخصی برای تابش نور وجود نداشت.در برخی سایه های موجود منبع نور

را در چپ و در بعضی دیگر در راست یا بالا و یا پائین و حتی روبه رو نشان می داد.علاوه بر آن نقش ها به نحوی تقارن یافته بودند که محدب یا مقعر بودن آنها برای بیننده ممکن نبود. در واقع ایجاد ابهام در ذهن بیننده را می توان به عنوان برجسته ترین ویژگی کوبیسم برشمرد.

مورخان هنر عموماً کوبیسم اولیه پیکاسو و براک را به دو مرحله تقسیم می کنند: کوبیسم تحلیلی،دوران اولیه کوبیسم که تا سال ۱۹۱۲ ادامه یافت و به دنبال آن،کوبیسم ترکیبی که تا ۱۹۱۵ پیش رفت.کوبیسم تحلیلی دنیای فیزیکی را به نقوش هندسی ریز و حجم هایی نفوذپذیر تقسیم می کرد.اما برخلاف آن کوبیسم ترکیبی، اشکال انتزاعی را برای نمایش اشیا به شیوه ای نوین با یکدیگر ترکیب می نمود.

درسال ۱۹۱۰ زمانی که پیکاسو تابلوی معروف Ambroise of Vollard Portrait را نقاشی کرد، زبان کوبیسم اندکی تغییر یافت و هموارتر و معین تر گشت،اما این سبک همچنان ابهام خود را حفظ نمود.در این اثر، پیکاسو چهره انسانی را به اشکال هندسی متعددی با تقارن های مختلف تقسیم کرده بود.اما هیچکدام از این اشکال، سه بعدی بودن را که از ملزومات هر «مکعب» است،نشان نمی داد.در این مرحله از کوبیسم تحلیلی این امر به وضوح روشن شد که در کوبیسم،اصلاً مکعبی وجود ندارد! چنین به نظر می رسد که پیکاسو در این اثر با بهره گیری از تقسیم بندی و همچنین تکنیک «گذرگاه» سزان، نظریه سه بعدی بودن اشکال در نقاشی را به کلی نقض کرد.این اثر که ترکیبی بود از انسان و طبیعت،پر و تهی و زمینه و پیش نما،با وجود دارا بودن انسجام بصری به نظر می رسید که قوانین فیزیکی طبیعت را به درستی رعایت نکرده است.

بر اساس ویژگی تقسیم بندی و تقارن اشکال در کوبیسم تحلیلی، بسیاری از مردم تصور می کردند که هدف هنرمندان کوبیست نمایش اشیا و چهره های انسانی از ابعاد مختلف است.در صورتی که این تنها یک بعد از کوبیسم بود. تعبیر گسترده تر دیگر این بود که هدف کوبیسم ایجاد زبان بصری نوینی با انسجام و منطق درونی خاص خود است.زبانی که قصد آن تقلید بلاواسطه از طبیعت نیست. از یک یا چند نقطه نظر می توان نتیجه گرفت که کوبیست ها هرگز قصد نمایش دقیق طبیعت را نداشته اند. اینکه پیکاسو و براک به طور آگاهانه دامنه رنگ های خود را به خاکستری ها و قهوه ای های تیره محدود می کردند به تنهایی می تواند نتیجه انقطاع آنها از طبیعت باشد.

در سال ۱۹۱۲ پیکاسو با ابداع شیوه نوینی به نام «کلاژ» (collage)،دومین مرحله از کوبیسم را آغاز کرد.در این مرحله اصول زیبایی شناسی کوبیسم کامل تر شد. «کلاژ» که واژه ای فرانسوی به معنای «تکه چسبانی» بود،به الحاق تکه ای کاغذ و یا پارچه بر روی نقاشی اطلاق می شد. تأکید در این اسلوب بیشتر بر مادیت اشیا و رد شگردهای وهم آفرین در روش های نقاشی های پیشین بود.پیکاسو در تابلویStill Life with Chair Caning برای نشان دادن حصیر، یک تکه پارچه روغنی را به نقاشی اش چسباند و سه حرف JOU را با حروف چاپی بر روی آن نقش کرد.این عمل بسیار جنجال برانگیز بود، چرا که تا آن زمان تنها اسباب نقاشی بر روی بوم،رنگ بود و این ایده،استفاده از چسب و قیچی و پارچه را علاوه بر رنگ و قلم در نقاشی القا می کرد که چندان هم خوشایند به نظر نمی رسید! در واقع تکنیک «کلاژ» درهای بسته نقاشی را بر روی اشیا و یا اجناس به ظاهر بی اهمیت گشود و به نوعی به آنها ارزش هنری بخشید.

بر خلاف کوبیسم تحلیلی که در جهت خلق آثار منسجم بر سطوح یکپارچه تلاش می کرد،کوبیسم ترکیبی از طریق ترکیب زبان های بصری و سبک ها و سطوح مختلف، به «چندگانگی» می پرداخت. آثار بعدی پیکاسو و براک دارای تغییرات سبکی فراوانی بودند،اما تأثیر کوبیسم را همچنان در خود حفظ می کردند. پس از آنها هنرمندان بسیار دیگری نیز به شیوه ها و راه های متفاوتی از این سبک بهره بردند.اما هیچکدام ویژگی های ادغام و شفافیت آثار آن دو را نداشتند و در نتیجه آغازگر جنبش های جدیدی شدند. از میان جنبش هایی که تحت تأثیر کوبیسم خلق شدند می توان فوتوریسم ایتالیایی، وورتیسیسم انگلیسی و رایونیسم روسی را نام برد.علاوه بر آن جنبش مشهور ساختارگرایی روسی نیز به وضوح از ویژگی تقسیم بندی هندسی کوبیسم بهره برده بود. کوبیسم تأثیر قابل ملاحظه ای بر اعضای جنبش آلمانی اکسپرسیونیسم گذاشته بود که از اشکال آن برای بیان شخصی تر و عاطفی تر معانی استفاده می کردند.جنبش دادا، با رویکرد تحریک آمیز ترکیب لغات با تصاویر و هنر با غیر هنر قطعاً بدون تأثیر «کلاژ» نمی توانست ظهور یابد و همین طور جنبش های سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم که تأثیرات قابل ملاحظه ای از این سبک هنری اتخاذ کردند.حتی امروزه هم کوبیسم در عرصه هنر معاصر مطرح است و بسیاری از هنرمندان در کشورهای مختلف و در رشته های گوناگونی همچون عکاسی، معماری، طراحی و.// از مفاهیم و اسلوب های آن بهره می گیرند.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=336033

VISTA.IR
Online Classified Service

کوبیسم در استرالیا هنوز زنده است

● D.M. Ross و اندیشه ی کوبیسمی

به راستی کوبیسم هنوز می تواند مناسب باشد و می تواند موقعیت های جدید و یافت نشده ای برای کشف نشان دهد . آیا یک مکتب هنری که تقریبا ۱۰۰ سال پیش فعالیت خود را آغاز کرده، هنوز می تواند پرقدرت باشد؟

D.M.(David Martin Ross) به طور محکم عقیده دارد که این امر ممکن است. برای او کوبیسم تنها یک مکتب زنده و پابرجا نیست، بلکه شانس ها و موقعیت های جدید و ناشناخته ای را برای کشف پیشنهاد می دهد.

در دوره ی کوتاه و درخشانی بین سالهای ۱۹۸۰ تا ۱۹۴۰Georges Braque وPablo Picasso در یک مشارکت منحصر به فرد پس گردن را بالا گرفته، به آن ارتعاش خوبی دادند و آنچه را که بایست گفتند و بدین وسیله دنیای نقاشی را تسخیر کردند. آنها کاری رو که Cezanne شروع کرده بود ادامه دادند و آنچه ابداع کردند - کوبیسم- ، نشان داد که دنیای هنر هرگز یکنواخت نمی شود.

صفحه ی مسطح بوم پیش از این نمی تواند شامل محتوای یکشان باشند. ماندولین ها، روزنامه ها، نی ها، گلدانهای شیشه ای و اشیاء عتیقه ی ایرانی که به شکل شکننده و غم بار عرضه می شدند تا اینکه بوسیله ی Freud تحلیل شدند یا به تئوری های انیشتین مربوط شدند. آن دنیای عصبی و زننده ی قبل از جنگ اروپا که قابل لمس ساخته شد.

کوبیسم مدرن بود. این با ذوق و حس Robert Delauney، Fernand Leger و دیگران جذب شد و ادامه یافت. اما زمانی که آنها کارPicasso وBraque مانند "کوهنوردی با یک طناب" را در معرض نمایش قرار دادند عقیده داشتند که پیش از این همواره حفر عمیقتر برای خلق ترکیب کوبیسمی ادامه داشت که هدفش کسب ماهیت این موضوع بوده است نه سربه سر گذاشتن ساده با ظاهر آن.Braque همراه باJuan Gris بقیه مسیرشان را کاوش کردند، پیکاسو می خواست به این سبک بازگردد تا بیش از ۶۰ سال رتبه ها را تغییر دهد. اما کوبیسم، گرچه به عنوان نوع بزرگی از هنر شناخته شده، همچون بقیه سبکها به رده ی میانی نزول کرده و در دوران آشفته ای در لبه ی برنده ای متوقف شد تا مدرن بماند.

● فرستاده ی جدیدی از کوبیسم

کوبیسم ترکیبی قلمرو ای است که D. M. Ross has برای خودش بنا کرده.

سوال این است: آیا کوبیسم به امروز مرتبط است و می تواند دوباره تازه شود؟Ross به طور محکمی به قدرت کوبیسم به عنوان وسیله ای برای ارتباط با دنیای اطرافش عقیده دارد.

Ross می گوید: من به این روش تحلیلی و به زیبایی کوبیسم ایمان قوی دارم و آن باعث شده که من بدون درنظر گرفتن دیگران فقط شانس و امکان آن را دنبال و پیگیری کنم. او با این بینش مجزا نقاشی کرده و سبکش را در مدت نزدیک به ۳۰ سال کامل کرده است.

این هنرمند استرالیایی در این احساس حقیقی، مانند همکاران پیشینش یک کوبیسم گرا است او بلافاصله با اطرافش ارتباط برقرار می کند. موضوعاتش آن چیزهایی است که او به خوبی می دانست و به آن نزدیک بود، مادیات روزمره، صندلی ها، گیتارها، خانه ها و درختان در کارش تکرار می شدند. یک بار در بینشش، او به زمان و دوباره به این موضوع باز خواهد گشت تا معنا و مفهوم عمیقتر و جدیدتری از آن استخراج کند. چیز بیشتری که او در این موضوع می دید ظاهر سطح پایینی بود که پیدا کرده بود، و می توانست به یک سری خطهای متعادل شود یا تکه تکه شود به ریتمی درهم و برهم از سطح های جدا که در اثر ضربه ها و تکه های برآمده و غلیظ با کاردک نقاشی باشد.

Ross می گوید: کار بیشتری برای انجام دادن با رنگ و شکل نسبت به موضوع می توان یافت. من فهمیدم که "موضوع" ای را که در گذشته به دست می آوردم کمتر می خواستم بکشم و خودم را بیشتر در یک هدف خلاصه شده می یافتم.

- بیشتر از آنچه به نظر می رسد

اما مثل پیشینیان او، نقطه ی شروع همیشه واقعیت است: نما از میان پنجره ی او به سقفهای قرمز داخل شهر ملبورن (خانه ها و درختان: سال ۲۰۰۰)، یک گیتار نشسته در گوشه ای از استودیو او (گیتار سه بعدی: سال ۲۰۰۱)، شکل ها و صداها از کوچه و خیابان قاهره یادآوری شده از یک تعطیلات (مصر: سال ۲۰۰۰).

Ross می گوید: من شدیدا معتقدم یک نقاشی باید بیشتر از آنچه در ابتدا به چشم می آید باشد. یک آرامش درونی و متعادل باید در آنسوی موضوع آشکار و نمایان باشد.

این تصاویر واقعا الگوهای دلنشینی بر پایه ی این موضوعات (شبیه به مدرن) نیستند، آنها اکتشافاتی در ذات موضوع هستند. آن سقفهای خانه ها بعد از باران (سال ۱۹۹۹)، مثل پوشش محافظی به تصویر در آمده، درختان همچون مهاجمان ناخواسته تجاوز می کنند و تقارن حومه ی شهر را بهم می زنند. درRichmond (سال ۲۰۰۱) سقف ها موانع متراکمی شدند که اجازه ی ورود گیاهان سرزده را نمی دادند.

به همچنین، تصاویر دوباره سازی شده از گیتارها (گیتار ۳ بعدی، گیتار ۱۰۲، و غیره) طرز کار ابزار را نشان می دادند. این نقاشی ها به اندازه ی کارهای هنری شنیداری و دیداری Ross هستند.

این گیتارها آهنگی خوش دارند که تقریبا قابل شنیدن است.

- رنگ کوبیسم جدید

نقاشی هایRoss نه فقط تجلیل می کند از کارهای قهوه ای–خاکستری، Gaulois- reeking پیکاسو، Braque یا Gris. بلکه نقاشی های او همانقدر خودنما است که شاهکارهای پیشین هراس از بسته ماندن داشتند، آنقدر پر طراوت که کارهای آنها تک رنگ هستند.

کوبیسم جدید D. M. Ross تغییرات ناگهانی در چرخه ی رنگی داشت. انفجار رنگ آبی سیری که ممکن است راه خودش را بین زمینه ها و تن های خاکی بیابد، یا قرمز کادمیومی که ممکن است ناگهانی بپرد مقابل زمینه ی زرد کهربایی. در مواردی که او مکررا به درون رنگهای تیره می رفت مثل Caf? (سال ۱۹۹۹) همیشه حس درخشندگی نور استرالیایی دقیقا پشت در آماده ی عبور از مانع و حاضر برای سفید کردن بوم بود.

رنگ های او اکثرا با استفاده از کاردک به صورت لایه های کلفتی به کار برده می شود. او منحصرا با رنگ روغن به خاطر عمق رنگی که به خوبی برای کارایی شان دارند کار می کند.

او می گوید: به نظر من ضخیم کاری در نقاشی و داشتن لبه ی زمخت خطها جذاب است. نتیجه کار سطح هایی بسیار روغنی، براق و لمس کردنی است. برای لذت مطلق از نقاشی کردن با دیده کلی نه بیشتر از نقاشی های بی عنوان او که موضوع از مهم بودن خیلی وقت پیش دست

برداشته.

• یک فرایند طولانی

تصاویر نهایی بعد از مدت زمان طولانی به شکل خود در می آیند و تعداد کمی از این نقاشی ها که ما می بینیم اولین لایه هستند. اغلب آنها برای بارها و بارها روی هم در مدت طولانی کار می شوند.

• Ross چنین توضیح می دهد: گاهی بعضی از تابلوهایم می توانند برای سالها ناتمام به تاخیر بیافتند تا من برای آوردن تصویری کنار هم در ذهنم منتظر باشم. این برایشان غیرمعمول نیست که برای ماهها بعد از اینکه من اعتقاد دارم به پایان رسیدند "اصلاح شده" باقی بمانند.

بعضی از این اصلاحات نمایشی هستند: من در دوباره رسم کردن بیش از ۹۰ درصد از یک تابلو مشهور بوده ام چون فقط یک بخش کوچک از آن ارزشش را حفظ می کند.

او ادامه می دهد: من چند تابلو دارم که هیچ وقت کامل نشدند. هر بار که آنها را برای ثابت شدن ترک می کنم، می بینم که نمی توانم قبول کنم چه اشکالی در آنها است، اما هنوز چیزی سر جایش نیست. و آنها دوباره برمیگردند مقابل دیوار و منتظر می مانند تا من راه حلی پیدا کنم، اگر بتوانم.

این مراحل دشوار دوباره بازبینی یک کار نشان می دهد که بازده ای او زیاد نیست و این با این امر که او سختگیر ترین منتقدش است و تصویرش را تا زمانیکه کاملا از آن راضی نشده باشد رها نمی کند همراه است. کیفیت،و نه البته کمیت نشان کارش است.

اکثر کارهایش از طریق شهرتش و اخیرا با نمایش آثارش روی اینترنت فروخته می شود، او آثار را به صورت بین المللی به مجموعه دارانی در ژاپن، آمریکا و در داخل استرالیا فروخته است. این یعنی سابقه ی نمایشگاهی او محدود شده به اولین موفقیتش و فقط نمایشهای انفرادی اش که تاکنون در ملبورن سال ۲۰۰۲ برگزار شده.

• سفر ادامه دارد

وقتی ما با تقلیدهای بی اندازه از Van Gogh وMonet در نمایشهای هنری محلی روبرو شدیم، این آسان است که هنرمندانی که سبک های پیشین خارج از موضوع را بازبینی می کنند، یا همان کپی کنندگان انحصاری را کنار بگذاریم. D. M. Ross هنرمندی است که بدون شرمندگی تصمیم دارد سفری را که با Braque و Picasso و Gris و دیگران در ابتدای قرن گذشته شروع شده، در امتداد مسیر ادامه دهد، او حس مدرن و تازه به این سبک آورده است.

با Ross به عنوان راهنمای سفر ما به سوی مرحله ی بعدی این سفر، دلایل زیادی است برای اینکه باور کنیم او می خواهد بینش جدید و شگفت انگیزی را به ما نشان بدهد. شما بعضی از کارت پستال هایی را که او پیش از این از سفرش در وب سایتش فرستاده می توانید ببینید.

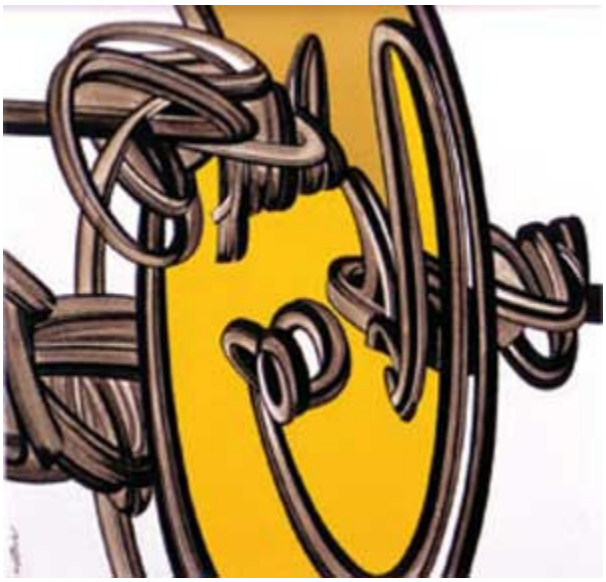
D.M. Ross به ما نشان داد به راستی کوبیسم هنوز می تواند مناسب باشد، و می تواند موقعیت های جدید و یافت نشده ای برای کشف نشان دهد.

منبع : دو هفته نامه فریاد

http://vista.ir/?view=article&id=259639

VISTA.IR
Online Classified Service

کوروش شیشه‌گران



- متولد ۱۳۲۴ قزوین
- دیپلم نقاشی:

هنرستان هنرهای تجسمی تهران ۱۳۴۶

- لیسانس معماری داخلی:

دانشکده هنرهای تزیینی ۱۳۵۲

- ۱۱ نمایش انفرادی آثار در ایران
- تعداد کثیری نمایش گروهی آثار در ایران، سوییس، آمریکا، دبی، ترکمنستان، انگلستان، بنگلادش، آرون، ایتالیا، سوریه، عمان
- شرکت در بی‌ینال‌های مختلف از جمله بی‌ینال جهانی چین
- دریافت تقدیرنامه از سازمان ملل متحد به‌خاطر طراحی پوستر «صلح در لبنان»
- برنده اول مسابقه هزاره جهانی نقاشی در ایران
- تقدیر شده هیئت داوران در اولین بی‌ینال بین‌المللی نقاشی جهان اسلام

«پدربزرگم اسلحه‌ساز بود و بر روی قنداق تفنگ‌هایی که می‌ساخت با معرق‌کاری گل و بته می‌انداخت. من این را دیده بودم. هر کس که می‌خواست تفنگ زیبایی داشته باشد، پیش او می‌آورد. بعداً هم فهمیدم که جد اندر جد خانواده پدری من اسلحه‌ساز بودند، نه شیشه‌گر. پدرم نیز صنعت‌گر خلاقی بود و به راحتی هر وسیله‌ای را که خراب می‌شد، تعمیر می‌کرد. علاوه بر این، گچ‌بر ماهری هم بود. مستقیماً روی دیوار گچ می‌کشید و از توی آن‌ها گل و بته در می‌آورد.»

زمانی تهران اینقدر بزرگ نبود و خانه‌ها هنوز حیاط داشتند و لابه‌لای آن‌ها می‌شد زمین‌های ساخته‌نشده زیادی دید. «مقابل خانه ما محوطه بازی بود که در آن، اتاق کامیونی انداخته بودند و محل بازی‌های کودکانه‌ام شده بود. صبح زود تا از خواب بیدار می‌شدم، دست و صورت را شسته یا نشسته به آنجا می‌رفتم. سنگ، چوب، لاستیک‌های کهنه، قوطی و خلاصه هر چه را که می‌توانست در دنیای کودکانه من نقش شیئی مهم را ایفا کند، آنجا جمع‌آوری می‌کردم. یك روز صبح که غرق جابه‌جایی و مرتب کردن این اشیا بودم و در رویای خود اتاقم را شکوه می‌دادم، یکی از بچه‌های همسایه که می‌خواست به مدرسه برود، با عجله پیش من آمد تا نقاشی‌اش را نشانم دهد. او گوزنی را در حال جهیدن کشیده بود. من که دیدم، خیلی زود دفترش را بست و رفت. دست از کار کشیده بودم، در حالی‌که هنوز کارهای زیادی مانده بود تا اتاقم مرتب شود. ولی دلم به‌کار نمی‌رفت. پیش خود فکر می‌کردم چرا آن گوزن در حال دویدن بود؟ از چه چیزی می‌ترسید که این همه با عجله فرار می‌کرد؟ آیا شیر یا ببری او را دنبال می‌کرد؟ به خود آمدم. دوستم را دیدم که مسافت زیادی از من دور شده بود.

به سرعت خودم را به او رساندم و از او خواستم تا یك بار دیگر نقاشی‌اش را نشانم دهد. احساس عجیبی داشتم. به خانه برگشتم، بدون این‌که برای پایان دادن به کارهایم در اتاق کامیون درنگی کنم. اصلاً انگار این خانه‌ی رویایی، یك‌باره همه واقعیتش را از دست داده و نقاشی، رویای تازه من شده بود.»

با نقاشی به شکل «واقعی‌تری» می‌شد رویاها را ترسیم کرد. خانواده هم مشوق او شدند. مدیر مدرسه وقتی که دید او با چه علاقه‌ای نقاشی می‌کند، به او توصیه کرد که «اگر می‌خواهی نقاش شوی، سعی کن نقاش باسوادی شوی.» «این حرف روی من خیلی تاثیر گذاشت. عبارت «باسواد» طنین دیگری ورای مطالعه کردن برایم داشت. باور کردم که کار مهمی انجام می‌دهم که مدیر این حرف را به من زده است. و واقعاً بعد از

آن، مطالعه جزیی از زندگی من شد.»

شرکت در اردوهای تابستانی در دوره دبستان، و موفقیت‌هایی که کسب می‌شد؛: بردن چند کاپ و اول شدن در چند مسابقه، شوقش را برای ادامه راه بیشتر کرده و رشته نقاشی را برای سه سال آخر تحصیل در مدرسه انتخاب می‌کند. (۱۳۴۱-۱۳۴۴) «دیدم عاشق این کارم. عشقی که معمولی نبود، و الا با این همه سختی که کشیدم تا حالا ول کرده بودم.»

ویشکایی، وزیری مقدم، کاظمی، قهاری، داودی و گلزاری معلم‌های او هستند. فضای مطلوبی که او را به شکلی جدی با هنر مدرن آشنا می‌کند. دو سالی شاگر وزیری است. «آقای وزیری همیشه با خودش کتاب می‌آورد و کارهای نقاشان بزرگ را به ما نشان می‌داد و درباره آن‌ها برای ما حرف می‌زد. آقای کاظمی هم نفوذ عجیبی روی بچه‌ها داشتند. کاراکتر و رفتارش به‌گونه‌ای بود که حس احترام بچه‌ها را به خودش جلب می‌کرد. وقتی زغال در دست می‌گرفت و طراحی می‌کرد، آن‌قدر محکم و با اطمینان و زیبا خط می‌کشید که من شیفته کار کردنش بودم.»

سه سال دوره هنرستان با تلاش و پُرکاری سپری می‌شود. در این فرصت او روش‌های مختلفی را در نقاشی از جمله طبیعت پردازی، امپرسیونیسم و برخی شیوه‌های پست امپرسیونیسم را آزمود. همچنین او آموخت که چگونه با خطوطی آزاد و روان از پیکره‌های مختلف، طراحی های متناسب و مقبولی انجام دهد.

بعد از گرفتن دیپلم وارد دانشکده هنرهای تزیینی می‌شود. (۱۳۴۶ - ۱۳۵۲) دو سال اول، عمومی است. حسین کاظمی و وزیری‌مقدم و تعدادی فرانسوی از جمله اساتید او هستند. در این مقطع او سعی دارد تا روش نقاشان کوبیست را بیازماید. بعد از گذراندن دوره عمومی، رشته معماری داخلی را انتخاب می‌کند. ولی قبل از پایان یافتن دانشکده، دو سال درس را رها می‌کند. تحصیل را کنار می‌گذارد تا خود تجربه و مطالعه کند. اولین دوره کاری او در این زمان شکل می‌گیرد و به استفاده از چاپ سیلك رو می‌آورد و شروع به تکثیر تعدادی از آثار خود می‌کند. با این اعتقاد که اثر هنری برای مردم خلق می‌شود و باید در معرض دید عمومی گذاشته شود. و به این طریق می‌توان آن‌ها را به شکل ارزانی در اختیار مردم قرار داد. «کارهای اصلی شیشه‌گران در سال ۵۱ و ۵۲ سطوح (فیبر) بسیار تمیز رنگ‌شده‌ای بود - خاکستری یا آبی تیره - که بر آن شکل‌های ساده بسیار کوچکی - یك صندلی، یك ماشین و ...

با تکنیك سیلك اسکرین چاپ شده بود. روی هر تابلو شاید مثلاً ده تصویر به کوچکی یك تمبر پست آمده بود. بر تابلوهای مختلف، همین شکل‌ها، با تغییر جا، تکرار شده بود. کارهایی مینیمال، با اجرایی بسیار تمیز و دقیق ولی آنسان که به‌یاد دارم نه چندان زیبا.»(۱) اولین نمایش انفرادی آثار او در گالری مس حاصل همین آثار بود. وی در پایان نمایش کارها، مجموعه آثار خود را رایگان به مردم و تعدادی از موسسات عمومی بخشید. (۱۳۵۲) کوروش شیشه‌گران در دومین گام خود به آثار نقاشانی که به نوعی خود را علاقه‌مند آن‌ها می‌دانست، روی آورد. او با الهام از نقاشی‌های چند نقاش (مودیلیانی، پل کله، پیکاسو، موندریان و رضا عباسی) آثارش را با شیوه و تکنیك شخصی خود اجرا و تکثیر می‌کند. این دوره کاری را او چنین توضیح می‌دهد: «هدف و جستجوی کلی، اجرای رسمی و جدی کار چند نقاش به وسیله تکنیك و شیوه کار و بینش یك نقاش دیگر است. به این شکل که بتوان کار چند نقاش مختلف، با تکنیك‌ها، سبك‌ها، فلسفه‌ها و ملیت‌های مختلف را زیر یك طرز کار و یك بینش درآورد.»(۲) نمایش همزمان آثار در تالار ایران و مس (۱۳۵۵) کاخ جوانان جنوب و شمال شهر و سپس به صورت گروهی در نمایشگاه بال سوییس (۱۳۵۶)

استفاده از روش تکثیری برای پدید آوردن آثار، مقدمه‌ای برای دوره‌ای مفصل از مجموعه کارهایی می‌شوند که نقطه عطفی در فعالیت حرفه‌ای شیشه‌گران محسوب می‌شود (۱۳۶۰-۱۳۵۵) اولین‌بار به پوستر و کارکردی که در جامعه می‌تواند داشته باشد، رجوع می‌کند. «نظرم این بود که اگر گرافیست، یك زمانی سفارش دهنده را در تولید آثار خود حذف کند، و اثرش را در خدمت بیان مسایل اجتماعی و سیاسی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند قرار دهد، در این صورت پوستر می‌تواند تاثیری به مراتب وسیع‌تر از نقاشی به‌عنوان پدیده‌ای خصوصی، تفریحی و شاید تشریفاتی داشته باشد.»

اولین موضوعی که او در آن از پوستر استفاده می‌کند، عنوان جالبی دارد؛ «خیابان شاهرضا هنر است.» او این پوستر را که «در وسط، منحنی‌های

اسلیمی‌وار و در هم شده‌ای داشت،]و[در دو میدانش عبارت خیابان شاهرضا را به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شده بود.»(۳) در سرتاسر خیابان شاهرضا]سابق[نصب می‌کند. (۱۳۵۵) «در این سری از کارها نقاش معتقد است آنچه که در طبیعت و زندگی موجود است، خود نیز هنر است - هنری زنده و پویا و مدام در حال تغییر. هنری مرکب از جمیع هنرها - مثل: نقاشی، مجسمه، شعر، تئاتر، سینما و غیره. به‌دنبال همین فکر یکی از خیابان‌های تهران را به وسیله پوستر یك اثر هنری مرکب و عظیم معرفی می‌کند و از مردم دعوت به‌عمل می‌آورد که از این دیدگاه خاص سراسر خیابان را ببینند. در این زمینه یك‌سری کار نیز در نمایشگاه جهانی آمریکا (۱۹۷۷) ارایه شد.»(۴)سال‌های دهه پنجاه آبستن حوادث مهمی در ایران و در بسیاری از کشورهای دنیا است. حوادثی که از جهاتی نه تنها به‌نوعی به هم مربوط‌اند، بلکه تاثیرات اجتماعی آن‌ها از منطقه‌ای که در آن رخ داده بود، بسیار فراتر می‌رفت. جنگ ویتنام، اوج‌گیری جنگ سرد میان دو قدرت آمریکا و شوروی]سابق[، جنبش‌های دانشجویی در کشورهای اروپایی، جنگ‌های داخلی لبنان، جنبش‌های اجتماعی در ایران و ... از جمله این موارد بودند. چنین مسایلی فضای اجتماعی و بحرانی اواسط دهه‌ی پنجاه در ایران را سخت متاثر از خود می‌کند، و کوروش شیشه‌گران در چنین شرایطی انگشت روی یکی از همین مسایل می‌گذارد. «به‌خاطر صلح در لبنان» عنوان پوستری است که در سطح تهران و بر در و دیوارهای آن نصب شد و از طریق پُست نیز برای افراد، سازمان‌ها و بسیاری از کشورها فرستاده می‌شود. موضوع این پوستر تفنگ سرخی است که گُل سیاهی ثمر داده و خطوط منحنی و پیچانی آن‌را فرا گرفته است. (۱۳۵۵) توجه مردم و استقبال فرهیختگان و تقدیرنامه‌ای که شیشه‌گران از سوی سازمان ملل متحد به‌خاطر این پوستر دریافت می‌کند، او را برمی‌انگیزد که این کار را ادامه دهد.

در سال‌های اوج‌گیری انقلاب مردمی در ایران، کوروش شیشه‌گران با همراهی برادرانش چهار پوستر معروف از جمله پوستر «آزادی قلم» را طراحی می‌کند. «زمانی این پوستر طراحی شد که سانسور قلم در مطبوعات توسط رژیم پهلوی به‌نهایت رسیده بود. در نتیجه هیچ چاپخانه‌ای هم حاضر نشد آن را چاپ کند. برای این منظور شب و روز کار می‌کردیم و تعداد زیادی پوستر را از طریق چاپ سیلك تکثیر کردیم. به‌زودی دیوارهای تهران از این پوستر پُر شد و مردم در راهپیمایی‌ها با خود حمل می‌کردند.»

انقلاب که پیروز شد، طراحی و تکثیر پوسترهای اجتماعی وسعت بیشتری می‌یابد، و برای هر اتفاق مهم انقلابی، چه داخلی و یا خارجی، پوستری آماده می‌شد. شرایط جدید هم این اجازه را به او می‌داد که آن‌ها را به‌طریقه چاپ افست تکثیر کند. تعدادی از این پوسترها، برخی دیوارهای شهر را می‌پوشاند و تعدادی نیز در مکان‌های عمومی از جمله مقابل دانشگاه تهران به‌فروش می‌رفت. طراحی چنین پوسترهایی تا سال ۱۳۶۰ ادامه می‌یابد و در این مدت مجموعاً حدود چهل پوستر توسط او و دو برادرش بهزاد و اسماعیل منتشر شد. دستگیری آن‌ها و یك سال و نیم زندانی شدن کوروش به‌خاطر انتشار این پوسترها، پایان این فعالیت گسترده بود. «در طی دو سه سال آخر، تاثیر اجتماعی این پوسترها فراتر از تهران و در شهرها و روستاهای مختلف و حتی خارج از ایران بود که در آن سال‌ها این برای ما موفقیت بزرگی بود.»

کوروش شیشه‌گران در سال ۱۳۵۶، نمایش دیگری از آثارش داشت که آن نیز نتیجه دیدگاه اجتماعی او و نقشی کاربردی که برای هنر قایل بود می‌باشد. «وی پنجاه و دو قطعه حجم - تندیس‌هایی را به نمایش گذاشت - چون چراغ و کمد و لوستر و میز و غیره که کاربردی روزانه دارند و وی کوشیده بود که با طراحی و ساخت هنرمندانه، به‌آن‌ها اعتبار ویژه‌ای ببخشد. کارها از پروفیل و با پوشش پولیستر تهیه شده بود و هدف از عرضه آن‌ها، توجه دادن تماشاچیان به کیفیت هنری اشیا روزمره، هماهنگی خلاقانه اشیا با یکدیگر در فضای معماری داخلی و مهمتر از همه توجه به طراحی صنعتی برای تولید انبوه کالاهای کاربردی بود.»(۵)

حضور اجتماعی شیشه‌گران در سال‌های دهه شصت، و از آن به بعد، نه تنها کمرنگ‌تر نمی‌شود، بلکه شاهد تغییر و تحول مهمی نیز در دیدگاه‌های او نسبت به هنر هستیم. اگر چه کماکان آثار وی بازتاب همان نگرش‌هاش اجتماعی و انسان‌گرایانه او هستند. به‌عبارتی او در رویکرد تازه خود به استفاده از زبان ناب تجسمی - به‌جای رویکردهای کاربردی و گاهاً شعاری گذشته - می‌پردازد. طراحی‌های وی در سال‌های جنگ از این سنخ هستند. خط و مختصر رنگ‌های محدودی که به‌کار می‌گیرد، عمده عناصر مورد استفاده او هستند. «طراح در آغاز دست و قلم را رها می‌کند تا در پهنه سطحی کوچك به اندازه یك برگ یادداشت به گشت و گذار بپردازند و از خود، خط و ردی برجای بگذارند. خط در این سیر و سفر

گاه تند و شتاب‌زده و گاه نرم و رام در مسیری که در توازی با ذهنیات طراح است بر سطح کاغذ می‌گردد و در فرایند جابه‌جایی و گذر ذهنیت به یك شکل مادی، ایماژی را کشف می‌کند که با آنچه طراح در ذهن داشته همخوان و هم آوا درمی‌آید.

حاصل طرحی پا در گریز است که شعور و آگاهی طراح آن را در لحظه پدیدار شدن و نطفه بستن ثبت می‌کند. از آن پس به دست و خط اجازه فراتر رفتن نمی‌دهد و این نشانه اشراف او بر طرحی است که می‌کشد، اما آشکارا پیداست که این ایماژهای کوچك در ذهن طراح از درد و اندوهی ژرف‌تر در عذاب بوده‌اند و هنگامی که از طریق ابزار بیان او به کاغذ منتقل شده‌اند، بخش بزرگی از درد و اندوه‌های خود را در ذهن طراح جاگذاشته‌اند. همین ته‌مانده اندوه است که طراح را وادار به کشیدن طرح‌های دیگر و دیگری کرده است. طراحی‌هایی که هر یك همسان دیگری در عین ناواقعی بودن، نماد واقعیتی تلخ‌اند.»(۶) (گالری گلستان ۱۳۶۹)

شیشه‌گران در سال ۱۳۶۸ مجموعه‌ای از نقاشی‌های جدید خود را در گالری کلاسیك به‌نمایش می‌گذارد. در این آثار، خطهای درهم تنیده را می‌بینیم که بخشی یا بخش‌هایی از سطح تابلو را پوشانده‌اند. خطها که قطرشان تغییر نمی‌کند، در تابلوهای مختلف و در هر تابلو، رنگ‌های مختلف دارند. سیاه شاید رنگ غالب باشد. زمینه نقاشی‌ها بیشتر سفید است و گاه سطح‌هایی میان یك لبه تابلو و خطهای درهم پیچیده - رنگ‌های مسطح دارند.»(۷)

ریشه این خطوط و این شکل از نقاشی را که وی هنوز مصرانه به آن می‌پردازد از کجا مایه می‌گیرد؟: «ریشه برمی‌گردد به طراحی‌های موزه و معماری در سال‌های دوره هنرستان، و هلال‌ها و اسلیمی‌هایی که می‌دیدم و آن‌ها را طراحی می‌کردم. انگار که در من ته‌شین شده باشند. اتفاقی هم رخ داد که به من خیلی کمك کرد: وقتی که مشغول طراحی پوستر برای ارایه‌ای از مجموعه «اجراهای کار نقاشان بزرگ» بودم، با توجه به حال و هوای آثارم که در آن‌ها خطوط روان و قوس‌دار حاکم بودند، از خطوط درهم‌پیچیده‌ای استفاده کردم که بی‌شباهت به خطوط نقاشی‌های امروز من نبود.(۱۳۵۵) بعد از این پوستر - که مورد توجه بسیاری هم قرار گرفت - مصمم شدم که آن را ادامه دهم. و این اولین کار جدی من در این زمینه شد. قبلاً هم از این خطوط استفاده می‌کردم، ولی هنوز شکل نگرفته بودند.»

بعد از این در پوسترهای دیگری که طراحی کرد، در پوسترهای «خیابان شاهرضا هنر است»، «به‌خاطر صلح در لبنان»، «آزادی قلم»، و سایر پوسترهای سال‌های اوج‌گیری انقلاب و بعد از آن و سال‌های آغازین جنگ، بارها این خطوط در آن‌ها نقش یافتند. در سال‌های دهه شصت و در فرصت ایام انزوای خود خواسته یا ناخواسته‌ای که برای او فراهم شد، این خطوط ابتدا در طراحی‌ها نقش غالب‌تری یافتند و به تدریج خود موضوع و محور اصلی آثارش شدند. در طراحی‌ها و نقاشی‌های او خطوط پهن، رنگین - غالباً سیاه - پُر تب و تاب و در هم گره‌خورده، در مرز میان انتزاع و فیگور قرار می‌گیرند. در نگاه اول آنچه به‌چشم می‌آید خطوط سرکشی هستند که شلاق‌وار در فضای آرام تابلو رها شده‌اند، ولی به‌تدریج آن‌ها برای بیننده شکل و شمایلی واقعی گرفته و به صورت انسان، گُل، طبیعت بی‌جان و ... درمی‌آیند. «پرده‌های نقاشی کوروش شیشه‌گران در فاصله‌ی موسیقی و معماری ایستاده است، بی‌آن‌که وامدار یا هم‌ذات این دو رسانه باشد.

این کلاف در هم خطوط - که می‌تواند نشانگر یك زندگی، آمیختگی اندیشه و حس و یا انگیزش بی‌اختیار دست کاوشگر باشد - در کار باز شدن است یا بسته شدن؟ این یك پرده انتزاعی است که کاربرد آفرینش‌گرانه خطوط منحنی را عهده‌دار است یا چهره تندیسی از انسان که بر اثر تراش‌های مکرر به سیم‌پیچ داخلی خود، به حقیقت نهایی‌اش تقلیل یافته نشان می‌دهد؟

اسلیمی‌های کاشی و قالی و ابرهای آسمان ایران است که سر در پی هم نهاده‌اند یا پیچش‌های خوشایند خوشنویسی است که با کشایندی‌اش از چنبره مانوس ترکیب‌های خط فارسی فراتر رفته است؟»

«... در عرصه مفاهیم پنهان شده در هزار توی خطوط، کار شیشه‌گران شباهت به نوعی موسیقی دارد که کمپوزسیون‌های پژواك‌های خوشایند را در مرزهای حس و ادراك شهودی گسترش می‌دهد، هنرمند نمی‌کوشد چیزی را معنا کند، چیزی می‌آفریند که هر نامگذاری و تعبیر شخصی ولو از سوی نقاش، آن را محدود می‌کند.»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=248291

کوششی کهنه، قالبی نو

آنچه در ابتدا می توان در نمایشگاه مروری بر آثار مهندس میرحسین موسوی دید، بیانگر هنرمندی وسواسی است که با ظرافتی دقیق دست به خلق ترکیب بندی هایی نظیف می زند؛ نظافتی که منجر به دقت در به کارگیری لکه های رنگی بر زمینه ساده شیری رنگ مقواهای معمولاً ۶۰در۹۰ سانتیمتری می شود. رنگ بندی ها محدود به دو، سه رنگ اصلی و طیف های مختلف اش می شود و اشکال به غیر از مواردی که لکه رنگی بر مقواست شامل مستطیل ها و دوایر می شود. به غیر از این نظافت و تمیزکاری وسواسانه که می تواند تعبیری از منش معمارانه هنرمند باشد که با دقت و اگرچه با محدودیت همراه است، چه اکثر ترکیب بندی ها نهایتاً تبدیل به مثلث هایی می شود، بی کوشش جهت تبدیل آنها به ترکیب هایی پیچیده تر. اما از سویی دیگر آنچه آشکارا خود را در آثار مهندس موسوی نشان می دهد نوعی بازیگوشی کودکانه است که او را در قامت یک ایلوستراتور می نمایاند.

از چند اثر مشخصاً فیگوراتیو که بگذریم- و مجموعه جذاب سفینه ها که الهامی است مستقیم از تصویرسازی های کتب کودکان با رنگ بندی باز ساده ولی عمدتاً چشم نواز و البته دو فیگور کامل از دو حیوان و دو، سه کلاژ منظره که اگر نظافت و ظرافت نداشتند، می توانستند کلاژهایی کودکانه باشند که اگرچه هستند با همان شور و شوق ساده ولی گیرا- سایر و عمده آثار مبتنی بر مستطیل هایی هستند با رنگ های طیف آبی فیروزه یی که با دایره یی معمولاً در بالا که به رنگ اخرایی است در ترکیب بندی ها موازنه می شود که تعبیری معمولاً معنوی دارند- چه مستطیل ها را می توان تعبیری از انسان دید و دایره سرخ را تعبیری از خدا و به این ترتیب می توان ترکیب بندی ها را جست وجوی وجود انسانی برای دستیابی به ذات الهی اش تعبیر کرد که می توان آن را هدف غایی هنرمند دانست، بیان این جست وجو را که تعبیری انتزاعی یافته است و البته چشم نواز و از سوی دیگر خط گونه هایی معمولاً ناخوانا که تاکید دیگری است بر این مفهوم. اما آنچه آثار این نمایشگاه را جذاب می کند، منابع الهام متعددی است که هنرمند از آنها ملهم است.

از مستطیل های کنگره دار اگر آغاز کنیم می رسیم به مرحوم حسین کاظمی و مجموعه سترگ گل و سنگ اش. تفاوت در نوع کارکرد کنگره هاست که در آثار مرحوم حسین کاظمی حاصل ضرب قلم هاست با رنگ های خفه در خلق جنس سنگ و خشونت و در آثار مهندس موسوی ولی حاصل بیرون زدگی حساب شده رنگ های ترکیبی از چارچوبه مستطیل ها و دوایر است. ولی نکته کلیدی باز بازگشت به موتیف های بصری است که دو نسل قبل تر به مثابه منبعی بی پایان به سراغش رفتند تا پاپ آرتی ایرانی خلق کنند. استفاده نقاشانی که بعدتر به سقاخانه یی ها معروف شدند به سوی موتیف های بصری سنتی کوششی برای رسیدن به ترکیبی ایرانی بود که این بار موسوی با رویکردی مجدد ولی نه با کارکردی مشابه به سراغش می رود.

از سه اثر که حتی در نامشان به منبع الهام شان اشاره شده - رباعی، نامه، کتیبه- می توان صریح تر این گرایش را خواند، چه استفاده از شکل فرمان های قاجاری یا ترکیب بندی صفحات در هنر کتاب آرایی مستقیماً به تمایل هنرمند اشاره دارند و از سوی دیگر استفاده مهندس موسوی از موتیف های تصویری که پیش تر مرحوم منصور قندریز و بعدتر استاد مسعود عربشاهی به کارشان گرفت، این بار ظریف تر و در ابعادی کوچک تر قابل دیدن است و همچنین است کارکرد خطوط کالیگراف گونه که باز یادآور کارکرد دیگرگونه یی از کالیگرافی در آثار حسین زنده رودی و فرامرز پیل آرام است؛ کوششی دوباره در یافتن فضای ایرانی.

ولی آنچه این بار این کوشش دوباره را جذاب می کند نه این کوشش که کوششی جدید نیست و بارها به شکل های مختلف تکرار شده است که تلفیق با آن را رنگ هایی زنده و ترکیب بندی هایی نظیف و چشم نواز است.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=292705

VISTA.IR
Online Classified Service

گر به نظر نصر نیابد

همیشه منتقدها مرا به یاد پیشگوها می اندازند. آنها با چه فرآیندی می توانند هنرمند را از میان جمعی انسان بیابند و رویش شرط ببندند؟ آیا واقعاً می شود براساس مستندات آینده را دید یا نه؟ آیا هیچ عنصر بیرونی ای نمی تواند تمام پیش فرض های منطقی را برهم بزند و فرضیات منتقد را بی اعتبار کند!؟ بنابراین کار صحیح منتقد چیزی است از جنس استدلال و البته تمرکز بر حواسی نگفتنی که تنها با ممارست در مواجهه با آثار هنری شکل می گیرد.

چند صباحی پیش وقتی در نقد نمایشگاهی گروهی از خصلت های منحصر به فرد و توانایی های خردگرایانه کریم نصر در نقاشی نوشتم مورد بازخواست عده ای قرار گرفتم و مواخذه شدم که امروز فکر می کنم در نمایشگاه فردی پاسخ روشنی به آنها داده شده است. آیا کریم نصر همانقدر زنده نیست که نوشتم؟ و آیا فاصله اش را با مدرنیسم سنتی به رخ نمی کشد؟

فکر نمی کنم برای توضیح آن مسائل باید به خود موضوع نمایشگاه بپردازم. تنها جایی که این نمایشگاه در ذهن من باز می کند این است که با پیگیری نسل نصر می توان به سئوالات مهمی پاسخ داد.

برای من مهمترین سئوال این است، آیا باید به آینده نقاشی معاصر ایرانی امیدوار بود؟ این سئوالی است که باید خیلی بردبار و صبورانه به آن فکر کرد و پاسخ داد. اصولاً اگر ده سال قبل از هر کس می پرسیدی که آیا می شود به آینده نقاشی (در سطح جهانی اش) امید داشت کمتر کسی می توانست چشم انداز دقیق و روشنی را ترسیم کند! اما امروز کم کمك و آهسته نقاشی به سال های پرشور و متهورانه اش نزدیك می شود. شاید دلیل اصلی اش این باشد که در سال های اخیر رکود هنر (۷۰ تا ۹۰ میلادی) عملاً دوران «مدرنیسم رمانتیك» به پایان رسید و همین فرصت

دوباره ای را برای احیای سنت جدیدی از مدرنیسم به وجود آورد.

در سال هایی که اتمسفر فرهنگی سرگرم اسباب بازی های دیجیتال و چیدمان، کانسپچوال و... بود هنرمندان مستمر فرصت یافتند تا آسیب های چنددهه ای گذشته را شناسایی و صدالبته ترمیم کنند و هم اکنون موج هنرمندانی که من آنها را مدرنیست های کالبدگرا (modern corporalist) می نامم از گوشه کنار جهان سرك می کشند، این هنرمندان پس از فترت هنرهای منتزع مورد توجه عمومی قرار گرفته اند و هر روز فاصله خود را با مخاطب کمتر می کنند. پیش از هر چیز توجه به این نکته از اهمیت برخوردار است که واژه «کالبد» را بدین سبب انتخاب کرده ام که عموماً به معنی فصل مشترك میان جسمانیت و روح است. هرگاه این دو رابطه ای متقابل بیابند موجود را جاندار محسوب می کنیم؛ هنری که از آن نام می برم نیز به سبب همین تقابل معنویت و جسمانیت دارای کالبدوارگی است.

آنچه این گروه از هنرمندان را از دیگر مدرنیست ها متمایز می کند پرهیز از هیجان و عاطفه گری های مالوفی است که آثار مدرنیستی را به ادراکی تك محور محدود می کند. هرچند هنوز زمانه تشریح گرایشات مختلف مدرنیسم کالبدگرا فرانرسیده است اما هنرمندان این جریان نفی هرگونه جهل مدرنیستی را اساس و بنیان آفرینش خود قرار داده اند. برای آنها منطق ستیزی مدرنیسم و به تبع آن اپیدمی جهل علمی (Scientific Nescience) مسبب انحطاط و بن بست نیم قرن اخیر هنرهای تجسمی است. آنان بر این باورند که با احیای منطق نمادین در نقاشی می شود میان دانش هنرمند و منطق عمومی ارتباط برقرار کرد. نتایج کوتاه مدت این معرفت محوری بصری به شکل آشکاری در علاقه مندی عمومی به هنرهای تجسمی مشهود است؛ اولاً مخاطب از اینکه به سادگی فرصت ادراك اثر هنری را پیدا می کند خرسند است و عموماً میان خود و طبقه اجتماعی دیگر تمایزی نمی بیند (نفی نخبه گرایی مدرنیسم). ثانیاً فرصت های دوباره ای برای نمایش سوژه های دور از دسترس در اختیار هنرمند قرار می گیرد که عملاً در گسترش این ژانر موثر خواهد بود. (می دانیم که مدرنیسم کلاسیك با تمام فراغ بال و آزادگی خود از نزدیك شدن به خیلی از موضوعات پرهیز می کرد چون عملاً ساختار خیالی مدرنیسم هنرمند را در گزینش محتوا دچار تعذیب می کند.)

هر چند امکان تصادف و فی البداهگی سوژه در این نوع نگاه کمتر محقق می شود اما به عوض آن انطباق پذیری میان مخاطب و هنرمند دستاوردی است که مدرنیسم کمتر امکان حصول آن را فراهم آورد. بسیاری علاقه مندند تا این جریان را رفرمیسمی مجزا از جریان هنر مدرن تحلیل کنند اما به نظر می رسد تسلط بی چون و چرای تاریخ هنر مدرنیستی و صدالبته فقدان ایدئولوژی متمایز (با مدرنیسم) فرصت هرگونه خروج یا انقلاب ضدمدرنیستی را محال ساخته است. بحث بر سر این است که عده ای ممکن است تلقی مکتب یا استیل هنری مشخصی از مدرنیسم داشته باشند در حالی که اگر مدرنیسم (Modernism) را معادل کلمه نوگرایی و تجدد (Modernity) را ما به ازای کلمه نوبودگی تعبیر کنیم اصولاً هیچ جریان فکری مستقل از این جنبش طی صد سال اخیر خودنمایی نکرده است. حتی جریاناتی که در شعار داعیه ضدمدرنیستی داشته اند در عمل و در ابزار از همان اسلوب و شیوه گری متداول هنر مدرن بهره گیری کرده اند، حتی جنبش های مرتجعی مثل نورئالیست های سی سال اخیر هم به غیر از صناعت پیش مدرنیستی از تمامی مولفه های هنر و هنرمند مدرن پیروی کرده اند. نحوه ارائه، فضای اندیشه و از همه مهمتر اتمسفر پذیرش اثر هنری موجب می شود تا هنر نتواند از چنگال نگاه انقلابی مدرن فراتر رود. بنابراین نظریه های افول مدرنیسم چیزی فراتر از یك جاه طلبی سیاسی و اجتماعی نبوده. این سیطره تا آنجا پیش رفته که امروزه مدرنیسم را یك سنت کلاسیك می پندارند.

شاید همین خصیصه موجب می شود تا برای توضیح هر چیز پس از مدرنیسم نیازمند کاربرد کلمه مدرن به عنوان پسوند یا پیشوند باشیم. مدرنیسم امروز نه معادل کلمه نوجویی و نوگرایی که مابه ازای کلمه «نفس شناسی» انسان پس از ۱۹۰۰ میلادی است.

در ایران هم عصر مدرن های رمانتیك به پایان رسیده. می بینیم که این مدرنیست ها که لقب نسل سوم نوگرا را یدك می کشیدند به پایان شان نزدیك می شوند. مردم حوصله سوژه های تکراری و غیرملموس آنها را ندارند، آنها هم هرچه با رنگ و لعاب دلبری می کنند جواب نمی گیرند، حالا می شود به فردا امیدوار بود!

آنچه از آن به عنوان مدرنیسم کالبدگرا نام می برم برای مصور شدن لزوماً نیاز به منطق استدلالی دارد در حالی که مدرنیسم تا به امروز بر منطق استقرایی استوار بوده است. کریم نصر به دلیل احاطه تئوریك و اشرافش بر تاریخ هنر و برخورد خشك و دانشمندمآبانه با علم تصویر یکی از

آغازگران مکتب مدرنیسم کالبدگرا است.

اگر تصاویر نصر را دنبال کنیم همیشه ور پژوهشی اش را در آثارش می بینیم. او رنگ و خط و فرم را عنصری قابل تبدیل و ترجمان می شناسد و البته با آن کلنجار می رود. حالا یك روز نصر جوان می رود دنبال عشوه گری های رنگ های رقیق آسیای جنوب شرقی بعد کلاژ. فردایش عاشق روئو بود و سال ها بعد با نقطه ها ور می رفت سپس شیفته شلختگی چاپ های هنری اروپا شد و حالا همه آن دلبستگی هایش را با هم تبدیل به ملغمه ای هضم شده کرده است، از جنس خودش. برای همین کریم نصر زود به آرامش رسیده و دیگر دغدغه اینکه چگونه یك درخت یا اسب را بکشد ندارد و اینك رفته است دنبال پروراندن سوژه هایش. به اعتقاد من کریم نصر جزء معدود آدم هایی است که وقتی در مقیاس بزرگ کار می کند آدم موفق تری است. کارهای کوچك او اتودهای محکمی برای کارهای بزرگتر او هستند.

و عجیب است وقتی در مقیاس کوچك شیطنت می کند خیلی با جدیت کارهای بزرگش فاصله دارد. کارهای بزرگ کریم نصر به یك انسجام و فینیشینگ موزه ای رسیده اند در حالی که این مهارت مندی در کارهای کوچك او جایشان را به شیطنت و بازیگوشی می دهند و صدالبته مخاطبان خاص خودشان را هم دارند! با این حال به اعتقاد من نصر نقاش مقیاس های بزرگی است؛ نمایشگاه اخیر نصر فاصله مهمی را با هم نسلانش نشان می دهد همچنان که اصولاً نوید خوبی برای نقاشی معاصر ایرانی است. وقتی در نقاشی نعمتی شریف پختگی پاپ آرتی، در تابلوهای رضا درخشانی جسارت های رنگین بی محابا و در پاپیه ماشه های بنی اسدی خودی شدگی می بینم و یا با فاصله ای کمتر از این نسل، شاگردان مستعد پس از آنها را ارزیابی می کنم نمی توانم به نقاشی معاصر ایران امید نداشته باشم به شرط آنکه (برای هزاران بار می گویم) نقاش جز خودی شدن به چیز دیگری فکر نکند. باید نقاشی ایرانی به مدل و مولفه های خودی شده و شناسنامه دار خودش برسد و احساس هماوردی با هیچ جا و هیچ کس و هیچ کجا نداشته باشد. اینکه در نمایشگاه های اخیر اینقدر تلاش برای خودی شدن (نه بومی شدن) حضور دارد مقدمه و آغاز خوبی است برای مدرنیسم متاخری که ما را از تاریخ هنر غرب بی نیاز می کند.

نصر پس از نمایشگاه گالری برگ (اواخر دهه ۷۰ خورشیدی) توانست به انسجام در ذهن برسد. آنجا با توده هایی تك فام از آبی و سیاه و خط های درهم پیچیده شهرهایی انسانی اندود را به ما نمایش می داد؛ بعدها همین کالبدگرایی در هنر موجبات یك اتفاق غریب در نقاشی هایش شد. اینکه او امروز می تواند لات و پات ها و عمله ها و باربرها را در نقاشی هایش نمایش بدهد و برخلاف جریان مالوف نقاشی ما از معنویت حرف نزند، ریشه در همین پژوهشگری کریم نصر دارد. برای او میان تصویر شوماخر و میمون هایی در حال شلوغ کاری خیلی فاصله نیست، اصلاً اینکه می رود دنبال نمایش های غیرعاطفی مرا یاد کتاب دنیای متهور نو می اندازد. یك اجبار بزرگ جهان هنر را به خردگرایی خواهد کشید. به اعتقاد من مدرنیسم رمانتیك به دلیل فقدان سوژه پایان گرفته است. تنها امید به فردای مدرنیسم کالبدگرا در دستان باز هنرمند در انتخاب سوژه و تکنیك و نگاه است. وقتی در مقابل تابلویی از نصر قرار می گیریم که نیمی شبیه به خود اوست و نیم دیگرش شبیه نقاشی های نیویورکی آن وقت به قابلیت های آزادانه این مکتب پی می بریم. نصر با این کارش دارد به خیلی از آدم های نقاشی معاصر پیام می دهد و به نظرم جز این مکتب هیچ جای دیگری نمی شد اینقدر خوب به دیگران چیزی گفت، پرتره دوشخصیتی از احمد وکیلی هم نمونه دیگری از همین خصلت های نقاشی معاصر ماست.

عنصر طنز و رندی که مدرنیسم کالبدگرا از آن بهره می برد یکی دیگر از جذابیت های مستتر در جهت جلب اذهان عمومی به نقاشی است.

اینکه می شود با نقاشی حرفی عامیانه تر زد و عناصر ملموس تری کشید و در بند روشنفکربازی های نقاش خفه کن نبود و با هنر شوخی کرد و مخاطب را هالو فرض نکرد. آن جایی است که هنر ما را نجات خواهد داد.

اگر بر خودی شدنمان پافشاری کنیم دیگر نیازی به تایید پاریس و شیکاگو و نیویورك نخواهیم داشت.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=221916

VISTA.IR
Online Classified Service

گاس آلاوزوس و نقش برجسته‌های کاغذی

گاس آلاوزوس / Gus Alavezos، اعتقا دارد که می‌تواند به‌وسیله نقش برجسته‌های کاغذی به ترکیب رنگ‌های مؤثری دست پیدا کند تصاویر طنزگونه او نشانگر لیاقت ویژه‌اش برای بیان هنر به شیوه‌ای خاص و زنده می‌باشد.

گاس آلاوزوس یک هنرمند خود ساخته در فن نقش برجسته‌های کاغذی است که حدود ۱۴ سال سابقه کار دارد. او کاغذ با بافت‌های مخصوص و رنگ‌های متنوع را به‌کار می‌برد. او که فارغ‌التحصیل از دانشکده سانفرانسیسکو می‌باشد، همیشه در منطقه مانیومت (monument) کلرادو زندگی می‌کرد. قدرت مبارزه‌جویانه او در فن نقش برجسته‌سازی کاغذ به او فرصت آزمایش را می‌دهد تا، با بهره‌گیری از تنوع وسیع در کاغذهای موجود، به‌عنوان یک هنرمند (نقش برجسته‌ساز کاغذی) با روش منحصربه‌فرد و بی‌نظیر خود شناخته شود. با استفاده از رنگ‌های گواش، طراحی، آبرنگ‌ها و اکریلیک‌ها، همواره به‌وسیله رنگ‌پاش "airbrush" ترکیبی منسجم و پیوسته از رنگ‌های مواج را به نمایش می‌گذارد که، از خصوصیات کار وی به شمار می‌روند. او رنگ‌های ترکیبی و کاغذهای "charcaal" (کاغذ مناسب طراحی با ذغال) استفاده می‌کند. ولی به خاطر نرمی و یکنواخت بودن سطح کاغذهای "starth more" ترجیح می‌دهد که بیشتر از آنها استفاده کند.

گاس برخلاف هنرمندان نقش برجسته‌ساز کاغذی سنتی از خطکش به‌همراه تیغ جراحی برای برش کار استفاده می‌کند و از قالب‌های منحنی و خم‌کننده برای برش‌های مکانیکی بهره می‌جوید. طرح‌های به تصویر کشیده شده سه‌بعدی "گاس" با ابزاری مانند: رنگ و کاغذ به شکلی استادانه همچون ویترینی برای نمایش چیده شده‌اند و هر تکه خلق شده با انگیزه‌ای خاص، مانند برلیان می‌درخشد. او قبل از این‌که بر روی سطح دو بعدی، طرح‌ها و رنگ‌هایش را بیامیزد، اعتقاد دارد که می‌تواند به‌وسیله (نقش برجسته‌های کاغذی) به ترکیب رنگ‌های مؤثرتری دست یابد، تصاویر طنزگونه او نشانگر لیاقت ویژه‌اش برای بیان هنر به شیوه‌ای خاص و زنده می‌باشد.

۱. پس از آنکه طرح ابتدائی (گربه کارتونی) اتود زده شد، تصویری کامل و درست از آن پرداخته می‌شود که نشانگر مدل دقیقی از طراحی می‌باشد که قرار است ساخته شود. این طرح اولیه به‌عنوان نقشه و الگو "carbon" برای تکه‌های نقش برجسته به‌کار می‌رود.

۲. کپی‌های بی‌شماری از روی طرح گرفته می‌شود، سپس هر تصویر به‌وسیله اسپری مخصوص چسب‌دار در جای مناسب خود برروی کاغذ

(starthmore) سوار می‌شود. هر تکه به‌صورت مجزا از روی طرح اولیه بریده می‌شود.

۳. برای بریدن اشکال از دو لایه کاغذ، از یک تیغ جراحی ۱۱# استفاده می‌شود، تمام اجزاء پیش از شکل دادن، تاکردن، رنگ کردن، بریده می‌شوند.

۴. از یک استوانه چوبی برای فرمدادن و خم‌کردن بخش‌های بغرنج و پیچیده صورت (bobcat) استفاده می‌شود. با فشار دادن آرام انگشت شصت پیرامون استوانه، هر تکه به‌خوبی شکل می‌گیرد. این روش مؤثری برای فرم دادن کاغذ می‌باشد.

۵. پس از آن‌که هر تکه بریده شد، الگوی اولیه به شکل ورقه از پشت طرح جدا می‌شود، اکنون قالب و شکل اصلی مدل حاضر است، پس به‌وسیله گوش پاک‌کن ظریفی که آغشته به تینر است چسب اسپری پخش شده، از پشت کاغذ زدوده می‌شود.

۶. هر بخش از مجموعه طرح‌های صخره را با تیغ مخصوص، خط تا می‌اندازیم. خطوط تاخورده را از قسمت پهن آن تا نیمه کاغذ می‌بریم. با استفاده از انگشتان اشاره و شصت، هر تکه کاغذ با دقت بسیار در طول خط، تا می‌خورند.

۷. چهار بخش مربوط به صخره‌ها رنگ می‌شوند و سپس جمع‌آوری می‌گردند. ابتدا رنگ آبی به‌وسیله رنگ‌پاش (ایربراش) روی کل سطح تکه‌های کاغذ پخش می‌شود، سپس برای خلق و تأثیر بافتی مناسب، از مسواک و رنگ سفید گواش بهره می‌بریم.

۸. رنگ‌های نارنجی و قهوه‌ای، با ارزش مشابه برای رنگ‌آمیزی "bobcat" با یکدیگر مخلوط می‌شوند. همان‌طور که رنگ‌ها با درجات مختلف ترکیب می‌شوند. از آنها تست‌های مجزا بر روی کاغذ گرفته می‌شود تا رنگ نهائی و مناسب به‌دست آید. ماده رنگی ترکیبی پس از رقیق شدن با آب برای استفاده با رنگ‌پاش "airbrush" آماده شده است.

۹. هنگام استفاده از رنگ‌پاش "airbrush" رنگ آماده را، در ظرف فلزی تعبیه شده در کنار رنگ‌اش می‌ریزیم. سپس بعد از انجام تست‌های متعدد، به‌تدریج بعضی از تست‌های طرح را با گواش نارنجی و قهوه‌ای به روش سایه روشن اسپری می‌کنیم. سایر جزئیات اعم از موی سبیل و گوش و دم را با افزودن رنگ قهوه‌ای به آن ناحیه کامل می‌کنیم.

۱۰. پس از خشک شدن رنگ طرح‌ها، تمام قطعه‌ها در جای مناسب خود قرار می‌گیرند. سپس با چسب silicone، صیقل داده می‌شوند. مزیت این چسب شفاف براساس خشک شدن تدریجی است. این فرصت برای جابجائی نهائی قطعات مدل، مزیتی است که به شمار می‌آید.

۱۱. قسمت‌های خم‌شده و رنگ‌شده بدن bobcat با دقت به یکدیگر چسب می‌خورند، اسفنج‌های کوچکی را بین قطعات قرار می‌دهیم و می‌چسبانیم تا طرح‌ها عمق و بعد بیشتری پیدا کنند.

۱۲. قطعات کوچک رنگ شده سر و صورت برروی هم متصل و منطبق می‌گردند. تطبیق نهائی با پیچاندن و تاب دادن اضافی به وسیلهٔ انگشتان در پیرامون Perimeter مدل صورت می‌گیرد.

کاتلین زگلر / نیک گرکو / Kathleen Zigler / Nick Greco

مترجم: شهرام سبائلی‌تبریزی

منبع : مجله گرافیک

http://vista.ir/?view=article&id=10243

VISTA.IR
Online Classified Service

گاهی چون باد گاهی چون شمع

اگر فرض را بر این اساس بنیان نهیم که ما دائماً در حال ارزش‌گذاری جهان اطرافمان هستیم، آن‌وقت درمی‌یابیم که هرکدام از انسان‌های گرداگردمان، ترازویی در دست دارند و مشغول سنجیدن هر چیزی با وزنه‌های خودشان هستند.

اما اگر بیشتر دقت کنیم خواهیم فهمید که بعضی از این انسان‌ها شاهین ترازویشان دقیق‌تر از مابقی است و با حساسیت بیشتری به سنجش و سپس ارزش‌گذاری دنیای پیرامون‌شان می‌پردازند.

حال که صحبت درباره نقاشی است این سوال پیش می‌آید که معیارمان برای سنجش- و در بیشتر موارد ارزش‌گذاری- یك اثر چیست؟

به نظر می‌رسد برای یك کلیت عمومی، میزان واقع‌نمایی و واقع‌گرایی نقاشی، سنگ سنجیدن است. یعنی اقبال عمومی نسبت به آثاری بیشتر خواهد بود که مقدار واقع‌نمایی آن‌ها از آن‌چه از طریق دریچه چشم بر پرده ذهن ثبت می‌شود همگرایی بیشتری داشته باشند. این‌گونه آثار که از چنین خصلتی پیروی می‌کنند همیشه خودشان را بر دیوارخانه‌ها تحمیل کرده‌اند و جای ثابتی را در تاریخ هنر اشغال نموده‌اند. اما همین دست از آثار همیشه در مظان اتهام نیز بوده‌اند و به فریب کاری و تهی بودن از خلاقیت متهم شده‌اند.

تا آن‌جا که رئالیسم سوسیالیستی به یك ناسزا در عالم نقاشی مبدل گشت. این اصطلاح در دهه ۱۹۳۰ در اتحاد جماهیر شوروی پدید آمد و بعد از جنگ بین‌الملل دوم در دیگر کشورهای کمونیستی رخنه کرد، سعی در تکریم کارگردان، حزب کمونیست و رهبری ملی داشت و هنر را به وسیله‌ای برای تبلیغ سیاسی مبدل ساخت.

«آندری ژدانوف» در سال ۱۹۳۴ در کنگره سراسری اتحادیه‌های نویسندگان شوروری طی نطقی اعلام کرد که رئالیسم سوسیالیستی تنها نوع هنر مورد تأیید حزب کمونیست است. پس از این نطق، هنرمندان «موظف» بودند که تصاویر عینی واقعیت را در تکامل انقلابی آن به گونه‌ای عرضه کنند که در آموزش روح کمونیسم به کارگران موثر واقع شوند.

البته استالین هنرمند را «مهندس روح انسان» می‌نامید. رئالیسم سوسیالیستی بعد از مرگ استالین به سال ۱۹۵۳ جدیّت‌اش را از دست داد. هرچند که همچنان به عنوان بخشی از تاریخ هنر نفس می کشید. فتورئالیسم یا واقع نمایی عکس‌گونه گرایشی بود که بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۰ در ایالات متحد پدیدار شد و در ۱۹۷۲ در «داکومنتا» واقع در کاسل به اوج خود رسید. هدف این گرایش، تحقق بخشیدن به بازنمایی خنثی یك واقعیت بصری بود که از هرگونه برداشت و تعبیر و تفسیر شخصی فارغ باشد. روایت زندگی عادی هرروزه، همواره یکی از سنت‌های پایدار نقاشی امریکایی بوده است. فتورئالیست‌ها تلاش می‌کردند که «واقعیت» را در حد اعلای پیش پاافتادگی و ابتذال آن منعکس کنند.

«ریچارد استیز»، «دان ادی»، «مالکم مارلی» با این شیوه کار می‌کردند. این گرایش به زیرشاخه‌هایی هم تقسیم شد که واقع‌نمایه گزاف «hyperrealism» و واقع نمایی فوق‌العاده «Superrealism» نام گرفتند.

حال با این تعاریف کدام یك از نقاشان ایرانی می‌پسندند که در ذیل این تعاریف طبقه‌بندی می‌شوند. به دو واژه «واقعیت» و «ابتذال» بیشتر توجه

کنید.

حالا به واژه دیگری می‌رسیم؛ verism یا همان واقع‌نمایی که نوع افراطی رئالیسم «واقع‌گرایی» است که هنرمند می‌کوشد در نهایت وفاداری، ظاهر دقیق سوژه خود را بازآفرینی کند و از هرگونه آرمان‌سازی و تعبیر تخیلی بپرهیزد. این اصطلاح برای مثال در مورد رئالیستی‌ترین مجسمه‌های رومی قابل اطلاق است.

تا بدین جا مفهوم دقیق واقع‌گرایی و واقع‌نمایی را توضیح دادم. حال کدام یك از آثار فرشید شیوا زیر مجموعه این تعاریف قرار می‌گیرند؟ به گمانم هیچ کدام. اما همچنان واقع‌گرایی آثارش برای ما یك ارزش محسوب می‌شود.

به عقیده من مخاطب نقاشی دیگر نمی‌خواهد با این سوال مواجه شود که تصاویر روی بوم «چه چیزی» هستند، بلکه می‌خواهد با «چرایی» بودن‌اش روبه‌رو شود. آثار فرشید شیوا از نوع دوم است یعنی با چرایی میز، کاناپه و حتی دیوار مواجه می‌شویم. اما اگر بخواهیم دقیق‌تر به روند شیوا از اولین نمایشگاه‌اش در نگارخانه الهه، سپس گلستان و اکنون اثر نگاهی بیاندازم، این مواجهه کم‌رنگ‌تر شده است.

در نمایشگاه اولش، خرسك‌های قرمز سس با حساسیت معنایی بیشتری کشیده شده بودند، هرچند که شیوا در این چندسال اخیر در تکنیك مهارت کسب کرده است. گویی سرانجامی گریز ناپذیر است برای نقاش که از تجربه‌گری به سمت مهارت پیشگی پیش می‌رود.

به گمانم این اتفاق همان دام واقع‌گرایی است. از یك طرف همان‌طور که گفتم، ارزش است. ارزشی که به‌راحتی به ضد ارزش تبدیل می‌شود. یعنی نقاشی به کالبدی بی‌روح تبدیل می‌گردد. شاید برای کسانی که روند تغییر شیوا را دنبال کرده‌اند این گفته بی‌انصافی تلقی شود. اما کافی است مقایسه‌ای کنند میان میزی با پارچه‌ای زرد و تیوپ‌های رنگ. امضای پای کار فاصله‌ای یك‌ساله را نشان می‌دهد و به همان میزان تجربه‌گرایی کمرنگ‌تر و ارزش‌گرایی پررنگ‌تر می‌شود.

شاید بهتر باشد به مفاهیم لغاتی همچون «مهارت» و «چیره‌دستی» بیشتر دقت کنیم. مهارت، صنایع دستی را پدید می‌آورد و چیره‌دستی اثر هنری را.

صنایع‌دستی «استاد» می‌خواهد و نقاشی «هنرمند» می‌جوید. نمی‌خواهم با لغات بازی کنم یا شاعرانه سخن بگویم. اما بهتر است کمی دقیق‌تر به لغات نظری بیافکنیم تا گفت‌وگو برایمان سهل‌تر شود. نمی‌دانم عالم هنر چقدر جا دارد برای عرض اندام کردن و به رخ کشیدن؟ وقتی به کاناپه سبزرنگ نگاه می‌کنم یاد ظهر جمعه‌ای می‌افتم که در هر خانه‌ای چقدر زندگی جاریست. جوراب‌ها و البسه پیام آوران جاری بودن زندگی هستند.

این‌جاست که می‌گویم قرار نیست شیوا فقط به همان «واقعیت مبتذل شده» پناه ببرد. او می‌خواهد به اشیا معنا دهد وتعریف‌شان کند. شخصیت‌شان را از میان رنگ و فرم عبور دهد و معرفی‌شان نماید. درست برخلاف تیوپ‌های رنگ. که «واقعیت پیش‌پا افتاده» است. اما در این نکته که شیوا با جدیت کار می‌کند شك و شبه‌ای ندارم. دنیای نقاشی برایش مهم است. در نمایشگاه دوم‌اش در نگارخانه گلستان به دنیای پیرامون‌اش بیشتر توجه کرده بود تا موازین سنتی نقاشی. و شاید همین نکته کارهایش را عجیب‌تر و بی‌گمان دلپذیرتر کرده بود. به عقیده من واقع‌گرایی که از کمال‌الملك شروع می‌شود و در کلاس‌های برخی حضرات ادامه می‌یابد و توسط برخی دیگر دیکته می‌شود همگی در یك نکته مشترکند و همان «واقعیت پیش‌پا افتاده» است. نکته‌ای که اشاره کردم، شیوا هم در مواقعی‌ای دچارش می‌شود.

تعریف کاندینسکی از این «واقعیت» قابل توجه است. او در مقاله‌ای با عنوان «درباره فرم» که در جُنگ سوار آبی انتشار یافت، طیف سبك‌های موجود برای هنرمند مدرن را تعریف می‌کند. می‌گوید «دو قطب آن‌ها عبارتند از:

۱- انتزاع تمام عیار

۲- رئالیسم تمام عیار. این دو قطب، دو راه را عرضه می‌دارند که در نهایت به هدف واحد می‌رسند.» از دید کاندینسکی نمونه یك رئالیست کمال یافته، شخصیت «هانری روسو» بود. کارمند بازنشسته گمرك و فارغ از آموزش‌های آکادمیك، که نقاشی‌های بلندپروازانه‌اش چندسالی پیشتازان پاریسی را مشغول کرده و برانگیخته بود. توجه به اشیا در سال‌های ابتدایی قرن بیستم دوباره شروع می‌شود. از «آندره دوژن»، «جورجو

دکریکو»، «کارلوکارا»، «جورجو موراندی» «پابلوپیکاسو» تا «مرت اوپنهایم» که فنجان و نعلبکی و قاشق پوشیده در خز را پدید می‌آورد. همگی این هنرمندان سعی کردند تا به تعریفی نو دست یابند و کشفی جدید به ارمغان آورند.

چه چیزی در درون این آثار نهفته است که ما را چنین مبهوت خویش می‌سازد؟ واقع‌نمایی؟ تکنیك؟ یا هنرمند؟ به عقیده من وجود ردپای عالم واقع در اکثر این آثار ما را سردرگم نمی‌کند و برایمان «ارزش» محسوب می‌شود. اما چه فرقی میان فنجان موراندی و اوپنهایم وجود دارد؟ ساده است؛ نوع روایت. این مساله‌ای است که در بعضی از کارهای شیوا یك سروگردن از مابقی کارهای‌اش بلندتر است. مقایسه‌ای میان نقاشی «حیاط خلوت» و «سه‌پایه در آینه» این ادعا را ثابت می‌کند. در «حیاط خلوت» تمامی موارد درسی نقاشی کنار یکدیگر جمع شده‌اند تا در خدمت روایت نقاش از تنهایی و خلوتی بخشی از مکان زندگی‌اش باشند و در «سه پایه در آینه» عناصر هستند که می‌خواهند عرضه‌اندام کنند، کنار یکدیگر چیده شده‌اند درست مانند آن‌که، طبق بروشور راهنما رفتار کرده باشی.

شاید بهتر باشد برای روشن شدن قضیه جمله‌ای از ارنست گامبریچ نقل کنم که در تاریخ هنر آورده است. او می‌گوید: «چیزی به عنوان هنر مطلق وجود ندارد، فقط هنرمندانند که وجود دارند».

بنابراین فکر می‌کنم، توجه بیش از حد به قوانین خشك هنری در نهایت محصول‌اش نقاشان فلاندری معاصر می‌شود. که بیشتر تکنسین است و کسالت بار. هیچ جسارت و نواندیشی در آثار چنین نقاشانی وجود ندارد. جسارتی که در آثار فرشید شیوا گاهی چون باد می‌وزد و گاهی چون شمع خاموش می‌شود. این جسارت ربطی به تکنیك ندارد، بلکه می‌تواند در انتخاب سوژه باشد. می‌تواند همانند کاناپه سبز باشد همین‌قدر شخصی و به‌دور از انتظار. یا می‌تواند مثل گلدان شیشه‌ای دم دستی باشد.

فرشید شیوا هرکجا که جسور بوده، دل‌نشین‌تر است و هرکجا که در دام واقعیت‌گرایی افتاده، استادانه رفتار کرده است. و استاد هم... اما بدون شك سهمی در نقاشی ایران خواهد داشت.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239488

VISTA.IR
Online Classified Service

گئورگ باسلیتز نقاش اکسپرسیونیست آلمانی

- گئورگ باسلیتز
- نقاش
- ملیت : آلمان

« هانس جورج کرن» در ۲۳ ژانویه ۱۹۳۸ در « دوچ باسلیتس/ساکسونی» یا همان آلمان شرقی به دنیا آمد. پدر « جورج» معلم دبستان بود و خانواده اش در ساختمان مدرسه محل زندگی می کردند. « بازلیتس» در کتابخانه مدرسه به مجموعه هایی از طراحی های مدادی قرن بیستم برخورد و این

نخستین مواجه هنرمند با هنر بود. « جورج» دستیار « هلموت درشر»، عکاس طبیعت شده و به هنگام عکاسی او را همراهی می کرد.

از ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۵ خانواده « جورج» به شهر « کامنز» نقل مکان کردند و او به یک باشگاه ورزشی که در سالن همایشش نسخه بدل « ورمزدورفر والد» (از « لوئس فردیناند وان رایسکی»، ۱۸۵۹) آویزان بود ،رفت. در این زمان او آثار « جاکوب بومه» را می خواند .

در ۱۵،۱۴ سالگی « جورج» نقاشی پرتره ، موضوعات مذهبی ، اشیاء بیجان و منظره را ،که برخی از آنها فوتوریستی بودند، آغاز کرد.

از مشخصه های اصلی آثار « بازلیتس» به شیوه اکسپرسیونیسم ، برعکس کشیدن موضوعات نقاشی هایش است .وی می کوشد تا از این طریق موضوع [نقاشی] را از قید محتوی برهاند. از میان هنرمندان در قید حیات ،« بازلیتس» نقاشی است که آثارش از جمله پر خریدار ترین آثار بوده است. او در دانشگاه معروف « هاخشول کونست» در برلین تدریس می کند.

دگرگونی کار حرفه ای بازلیتس به اواخر دهه ۱۹۸۰ باز می گردد زمانی که پلیس نسبت به یکی از نقاشی های وی ، با نام " پرتره خود نقاش " که پسرکی را در حال استمنا نشان می داد , واکنش شدیدی نشان داد.

در سال ۱۹۵۵ او برای تحصیل در « کانستا آکادمی» در « درسدن» اقدام کرد که البته ناکام ماند.

در سال ۱۹۵۶ «بازلیتس» تحصیلات خود را در « هاخشول بیلدند آند آنگوانت کونست» در شرق برلین آغار کرد اما در سال ۱۹۵۷ به دلیل عدم بلوغ اجتماعی – سیاسی از دانشگاه اخراج شد. با این حال ، در همان سال «بازلیتس» به مطالعات هنری خود در « استتلیش هوخشول بیلدند کونست» ، در غرب برلین، ادامه داد.

با ترک آلمان شرقی ،جایی که واقع گرایی سوسیالیستی در خدمت پیشبرد ایده ئولوژی دولت بود ، « بازلیتس» به این مساله پی برد که در غرب ، زبان ثابت(یکدست) اکسپرسیونیسم انتزاعی تا مرتبه طراحی محض تنزل یافته است. با این حال وجهه و جایگاه « بازلیتس» به عنوان "کسی دیگر"تغییر نکرد.

عناصر و اجزائ شرح حال گونه از ابتدا در آثار «بازلیتس» به ویژه در بازنمایی اشخاص و مناظر به چشم می خورند. مجموعه "عکس های خانوادگی" « بازلیتس»(۱۹۹۶) ، بن مایه غالب آثار وی شدند. نقاشی ها ی رنگ روغن و آبرنگ این مجموعه, تعدادی از پرتره های برگرفته از عکس های خانوادگی قدیمی را می نمایاند .

به گفته خود « بازلیتس» ، خواندن گزارش های « استاسی » در عنفوان جوانی در « جی دی آر» ، اغراق در بیان احساسات را در وی برانگیخته بود.

خاطره های هنرمند از این دوره نیز با فرهنگ « سرب»ها، کسانی که « دوچ بازلیتس» در قلمرو شخصی یشان واقع است ، پیوند خورده و مرتبط است. از اواسط سال ۱۹۹۷ «بازلیتس» درونمایه آثارش را از هنر بومی اسلاو ها عاریت گرفت که این آشکارا به نخستین برخوردها و همچنین محیط پیرامونش که در آن زمان در نظر او" بیگانه "می نمود، باز می گشت.

پرتره رقاصان با چهره های نا آشنا و ناشناخته با دیگر عناصر برگرفته از تمایل ذاتی هنرمند به فرهنگ بومی مردمان ترک که یک سری از وقایع را در هنرمند زنده می کرد ، در آمیخته است.

جدید ترین آثار نمایشگاه که به سال ۱۹۹۸ بر می گشت از رمانتیسم آلمان تاثیر گرفته بود . «بازلیتسز» در این سری از کارهایش از درونمایه چهار باسمه چوبی معروف که به دست « کاسپر دیوید فردریک» ، نقاش رمانتیست، طراحی و به دست برادرش « کریستین فردریک» بریده شده است، استفاده کرده است: " حزن و انده"،" زنان در مغاک"،" پسر آرمیده"و " پرتره شخصی.

« بازلیتسز» به طور چشمگیری فیگور های مرکزی این آثار کوچک گرافیکی را بزرگ نمایی کرده و آنها را از چشم انداز پیرامونشان جداکرده و آنها را به نور تبدیل می کرد: نقاشی به گونه شفاف و نمایان و عاری از هرگونه پرسپکتیو.

تحول و تکامل هنر«بازلیتسز» در ورای ساختارهای سنتی ترکیب و ژرف نمایی(پرسپکتیو) که در دهه ۱۹۶۰ با انزوا ، فروپاشی و وارونگی موضوع اثر آغاز شد، در نمایشگاه اخیر به گونه ای دیگر نمود پیدا کرد. در این آثار که مبتنی بر احوالات شخصی هنرمند بود، شیوه ها (ابزارها) ی هنرمندانه با برداشت شخصی و دگرگونی درونمایه های تاریخی در هم آمیخته و بدین طریق یک تجربه بصری جدید، با اعتباری جدید به وجود آمده بود.

در سال ۱۹۹۳ « جورج بازلیتسز» در « در نبرگ» و « ایمپریا» اقامت و کار کرد. و در سال ۱۹۹۴ « بازلیتسز» تمبری را برای سرویس پستی فرانسه طراحی کرد.

منبع : سایت کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=353752

VISTA.IR
Online Classified Service

گرافیتی چیست ؟

گرافیتی یا نقاشی دیواری به آن دسته از دیوارنوشته ها یا نقاشی هایی گفته می شود که با انگیزه ای شخصی روی در و دیوار شهر ها و اماکن عمومی کشیده می شود.این کار تقریبا در همه جای دنیا با منع قانونی مواجه است.

گرافیتی با نوشته های سر دستی و یادگاری های روی دیوار متفاوت بوده و نیز مختص سن یا طبقه فزهنگی و اقتصادی خاصی نیست .

امروزه گرافیتی بیش از هر هنر دیگری مورد بد فهمی و استفاده نا به جا واقع شده است و در بسیاری از کشور ها جنبه تاثیر گذار و بیان گرای خود را از دست داده و صورت دیوار نوشته هایی رنگارنگ و پرپیچ و تاب (که آن هم خالی از ارزش نیست) مبدل شده است.

استفاده های نابجا و یک جانبه از گزاقیتی های نوشتاری در کلیپ های ویدتویی و تبلیغ بیش از حد این رسانه ها در منسوب کردن آن به فرهنگ معترض سیاهان نیز از دلایل اصلی این عدم توجه و دست کم گرفتن است بنا بر "آمرکن هریتیج دیکشنری " لغت گرافیتی از واژه گرافیو در زبان ایتالیایی مشتق شده است که به معنی اثر گذاری سریع یا خط خطی است و ممکن است اصل این واژه به " گرافایر"(نوشتن با قلم فلزی) در لاتین عامیانه باز گردد.[گرافیون : نوشتن (۱) بر اساس ریشه شناسی لغوی این واژه از مدت ها پیش به معنی نوشتن یا حک خطوط روی سطوح مورد استفاده یوده است.] گرافیتی بر اساس تفاوت دلایل وجودی و نیز امکانات ارتباطی که ایجاد می کند به دو نوع عمده تقسیم می شود :"

گرافیتی های نوشتاری – دست خط" و" گرافیتی های نمایشی – نقاشی دیواری" نوشتاری هنر مندان این شیوه گرافیتی خود را هنر مند نمی دانند بلکه میل دارند تا " گرافیتی نویس " معرفی شوند.

گرافیتی های نوشتاری به سبک های گوناگونی تقسیم شده اند که برخی از آنها به اختصار در زیر آمده است. اما با توجه به تاریخچه و دلایل بسط و توسعه آن در جوامع مختلف , در این بحث چندان به آن نمی پردازیم..

▪ Tag: تگ : امضایی به سبک خاص , که معمولا در اماکن عمومی و روی انواع سطوح به شکلی سریع نقاشی می شود.

▪ Throw-Up ترو آپ : طرحی از یک نام یا چند حرف که خط محیطی آن با یک رنگ و داخل آن به شدت و شتاب با رنگی دیگر پر می شود. این نوع گرافیتی معمولا بیشتر از ۲- ۳ دقیقه طول نمی کشد

▪ Piece: اثر : کاری تمام رنگی که طی دفعات متعدد و با بر نامه ریزی دقیق انجام گرفته باشد.

▪ Panel : پنل : اثری که روی دیواره های بیرونی قطار نقاشی شده باشد.

یا کنار اتوبان ها کشیده می شود. مواد کار این هنر مندان (که خود از این نام بیزارند) معمولا عبارتند از قلمو های جمع وجور رنگ روغن . ماژیک ها وقلم های اثر گذاری که جوهر آن ها معمولا توسط خود آنان تهیه می شود. قوطی ها ی اسپری رنگ و تعدادی کلاهک برای کنترل قطراثر گذاری خطی اسپری.

• گرافیتی های نمایشی یا نقاشی دیواری

این هنر در کشور ها و ملل گوناگون انواع , دلایل وجودی و استفاده های مختلفی یافته و راه های بسیاری پیموده است.

یکی از مهمترین و به یاد ماندنی ترین ریشه های ارزشی این هنر در نقاشی های دیواری , انقلاب مکزیک و آثار سه یزرگ - « دیگو ریورا»، « خوزه کلمنته اروسکو» و « دیوید آلفرو سیکوئروس (سی کیپروس)» به چشم می خورد. کسانی که اثر گرافیتی (نوشتاری یا نمایشی) از خود به جا می گذارند برای کار خود دلایل متفاوتی دارند و یکی از مهمترین این اهداف بیان تاثیری است که زندگی شهری در آنان به وجود اورده است .

هنرمند گرافیتی از شهر چیز هایی می گیرد و به آن چیزی باز پس می دهد. نقاش گرافیتی , مثل بسیاری از پیشروان هنر, از زمینه واقعی شهری برای بیان و ایجاد تاثیر استفاده می کند در حالی که تبلیغات شرکت ها و بانک های بزرگ و محصولات مصرفی به صورت وسیع به شکل بیل بورد و تابلوهای دیواری و روی بدنه وسایل نقلیه عمومی شهری همه جا را پر کرده است , گرافیتی ارتباطی است پیشرو از سوی هنر مند با قشر وسیعی از افراد اجتماع به عنوان مردم عادی و مستولان اجرایی شهری . ناگفته نماند که در همه جا عده بسیاری از مردم کشیدن گرافیتی را عملی زشت و نا هنجار می دانند و آن را از مظاهر آنارشیسم و آوباشگری (وندالیسم) بر می شمارند.

به نظر نویسنده این مطالب علت دشمنی افراد با گرافیتی نداشتن سواد و دست کم حوصله لازم برای مواجهه با وضعیتی جدید در محیط پیرامون است .

این افراد و شاید اکثریت مردم نقاشی روی دیوار را سر زده از کار یک ولگر د یا(اگر خیلی ارزش بگذارند!!) بخشی از یک فعالیت سیاسی می نویسندگان و محققینی که به موضوع گرافیتی پرداخته اند به این گفته" شری کاوان" که :« میل به اثر گذاری (ثبت نشان) در محیط های اجتماعی به دوران کهن زندگی انسان باز می گردد.» تاکید بسیار دارند.

در هر حال میل آدمی به باقی گذاشتن نشانی از خود به گونه ای شخصی و بر اساس نیاز واقعی به بیان صورت می گیرد. اما در سوی دیگر, که صاحب اثر به عنوان یک نفر از افراد جامعه حضور دارد و با توجه به ممنوعیت قانونی عملش آن را سرانجام بخشیده است , چه می گذرد.

او به تنهایی تصمیم می گیرد تا چیزی که می خواهد در مکان عمومی مورد نظرش نقاشی کند و بعد از تمام شدن کار به خانه بازمی گررد و تمامی فکرش این است که آیا کسی اصلا به نقاشی ام نگاه می کند؟ کسی به آن فکر می کند؟ بی شک این نوع برخورد را جز به عنوان یک انتظار و تلاش در برقراری ارتباط مستقیم با جامعه نمی توان دانست .

منبع : سایت کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=353772

گل بر گستره‌ی تیره‌ی ماه

• يك تصوير يك تحليل

نقاشی حرف نیست، حرکت است به ناکجا، حرکت از فرش به عرش، ریاضت است، سوختن است و کوفتن مدام بر سندان تجربه. نگارگر ریاضت کش از پیچ و خم آزمون‌های سهمگین می‌گذرد، چون نوآیینی در گذرگاه تشرف. اگر شاعر پُرتوان قرن، کاخی از واژه‌ها بنا می‌کند، نقاش عرصه‌ی هنر راستین، کوشکی از نور و رنگ و خط بر می‌آورد با ساکنان اسطوره‌وش که فقط در لایه‌های زیرین خیال، رویا و کهن الگوی او و اقلیمش نهان است و هنرمند آن را بر می‌کشد و عیان می‌سازد.

نصرالهی از آزمون‌های دشخوار گذشته است. اگر او فراز و نشیب‌های دشوار را - که لازمه‌ی گذر هر هنرمندی از عقبه‌هاست - پشت سر نهاده، پس اکنون تازه زبان باز کرده و با زبان شگفت اسطوره و راز می‌تواند حرکت کند (نه این‌که حرف بزند).

گل‌های صورتی وارونه زیر گستره‌ی تیره و ظلمانی ماه، ریشه در آسمان اما نه این ماه نورانی است، نه آسمان آبی. از زمین رمیده است گل. زمین ظلمانی چه سپید است و در محدوده‌ی خط و مربع چرخان گیر کرده است. همه چیز وارونه است. اگر نقش به اسطوره بدل شود، کار خیلی ساده می‌شود. ساده‌تر از زلالی آب. همه‌ی عظمت کیهان در تو جمع می‌شود تا از ناخودآگاهت سرریز شود. تازه این هم زیاد است. نصرالهی دیگر به نقش‌پردازی نیازی ندارد. اگر این کار را بکند - که گاه می‌کند- ضعف اوست. چون سال‌هاست که تا حدی نقش بازی و مهمتر از همه نمایش بازی را - که کار بیشتر هنرسازان این مرز و بوم است - کنار گذاشته است.

نصرالهی دیگر کافی است فقط خط بکشد و چند تکه رنگ خام کنارش بگذارد. چون لحظه لحظه‌ی زندگی را با همه‌ی تلخی‌ها و شیرینی‌هایش چو نوشابی گوارا و تلخ سر کشیده و دیگر رمق تصویرسازی و تصویربازی را ندارد. تصویر در ناخودآگاه او به اسطوره‌ی ناب بدل شده و می‌تواند در لحظه‌ای آب را به آسمان و گل را به ماه و مربع را به يك دهکده‌ی جهانی بدل کند.

تابلوی برگزیده را می‌توان "عروج و هبوط" نامید. هرچند از انسان در آن خبری نیست. انسان در زمین، گل و سبزه حل شده و زیر ماه سیاه (شاید سیاهچاله‌ی ناخود آگاه آدمی) محو گردیده است. آری چند خط ساده، مشتی نور سفید و چند تکه رنگ روح نواز - یا خراشنده‌ی روح - کافی است

که از نصرالهی هنرمند اسطوره پرداز و اسطوره ساز بسازد. رسیدن به این سادگی چند دهه سخت کوشی و ذهن فعال و قلبی زلال و ناب می‌طلبد که در کمتر نگارگری می‌توان سراغ گرفت.

نگارگران اسطوره‌های باستانی نیز در طلب نام و نمایش نبودند. چه کسی نگاره‌های جاودانه‌ی غارهای آلتامیرا و لاسکو را آفریده؟ اما آشکار است که در پس آن نگاره‌های اسطوره‌وش، جان‌های عزیزی خفته است که تمام همت‌شان، درك و لمس آفتاب و آتش و سرما و یخبندان و لمس یك زندگی ساده و ناب بوده است. زیستن و لحظات بی‌بدیل را لمس کردن.

نصرالهی هر شیئ را می‌تواند به اسطوره بدل کند یا هر اسطوره‌ای را می‌تواند به راحتی به شیئ تبدیل کند. چنان که در تابلوی "عروج و هبوط" گل صورتی را به اسطوره بدل کرده است. گل صورتی باژگونه ، ریشه در آسمان تیره، بر گستره‌ی ظلمانی. نه دیگر از نور خبری نیست در آسمان. ماه خود اسطوره‌ی دیگری است.

نورش را زمین بلعیده چون زمین نورانی است برعکس ماه. ماه خود اسطوره‌ای است که به شیئ تبدیل شده و زمین، این شیئ بی‌جان ، خاکی، سفلی و پست، خود شیئی بزرگ است که به اسطوره بدل گردیده و سبزینه‌اش به آسمان پرواز کرده است.

از انسجام "عروج و هبوط" همین کافی است که تا حدی به تکنیك اثر اشاره کنیم. مربعی استوار که با اندك توسع می‌توان آن را مستطیلی کوچك تصور کرد. چه استوار در آسمان تیره میخکوب شده است. مربع تمامیت است و کمال. انسان کامل است، نقشمایه‌ی عروج است و چه ساده است و ممتنع نقش مربع یا مستطیل گونه‌ای بر فراز آسمان، غرقه در نور سفید. زیر مربع، خطوط با تاش شتابناك قلم مو بر نور سپید، ساده و بی‌پیرایه. گویی خوشنویسان اصیل کهن‌اند که مشق عشق می‌ورزند، صمیمی، ناب و در عین حال محکم و استوار، دراز کشیده بر پهنه‌ی سفید نور.

این خط کشیدن‌ها به همین سادگی دست نمی‌دهد، اشراقی است و زر ناب می‌طلبد. خودت را بکشی، این خط کشیدن‌ها در پهنه‌ی سفید، فقط کار تکنیك نیست، فراسوی تکنیك، چیز دیگری است که فقط کیمیاگر می‌تواند دریابد تا خاك را به زر تبدیل کند، چیز دیگری می‌طلبد که در جان خط کشنده و در هزار توی روح او نهفته است.

نصرالهی این خطوط رازگونه را بر مربع یا لوزی چرخانی نقش زده که با رنگ‌های زرد و آبی و صورتی در مربع‌های کوچك همنشین‌اند. این مربع‌های کوچك رنگارنگ همان آدم‌ها هستند که یکی دو دهه‌ی پیش در تابلوهای او پُررنك بوده‌اند و دیگر رنگ باخته‌اند. نصرالهی هر سال و هر روز انتزاعی تر می‌شود (فرآیند سپهری را به شکلی دیگر در واژه و رنگ طی می‌کند).

از تصویرگری طبیعت به انسان می‌رسد و از انسان فراتر می‌رود و به تمثال‌های اساطیری رو می‌آورد و همه‌ی تمثال‌ها در ناخودآگاه او به مربع، مستطیل، دایره، لوزی یا بیضی بدل شده و دیری نمی‌گذرد که همه‌ی خطوط او به نقطه بدل می‌گردد و همه‌ی رنگ‌ها به صورت یکی دو رنگ اصلی - شاید نور و ظلمت، سپید وسیاه - در می‌آیند. این عروج است یا هبوط؟ عروج در گل‌های صورتی است و هبوط ماه ظلمانی است. زمین عروج کرده و آسمان هبوط!

این ذهن اساطیری هنرمند است که سال‌ها در اسطوره زیسته و خود اسطوره می‌شود. چه زبان و عملش یکی است، یکی در دیگری نفوذ کرده و هر چه می‌گذرد، زلال‌تر می‌شود. نصرالهی دیگر شاخ گاوهای باغ اساطیری و سیاهکاری‌های تلخش را رها کرده و به نقطه و خط و پاره‌های نور چسبیده است. از این رو تلخی‌ها و زمختی‌هایش به شیرینی و نرمش تبدیل می‌شود. رنگ و نور وقتی زلال می‌شود که عمق روح و جان رنگ‌پرداز و نورپرداز صافی شود و از آزمون‌های صعب بگذرد و غرقه در زلالی ناب، حلاوت و طربناکی نور و رنگ را - به دور از هیاهو و روشنفکربازی رایج - در فضا پخش کند، چنان‌که تابلوی "عروج و هبوط" بی‌سرخاب و سفیداب، طنازی می‌کند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240256

VISTA.IR
Online Classified Service

گم کردن آسانتر از پیدا کردن است

همیشه این خطر هنر را تهدید می‌کند که هنرمند برای ارضای شهوت فرهنگی عده‌ایی قلیل، ناگزیر شود تا از «سلیقه‌ی مد شده» تبعیت کند، من حتی با مدزدگی هنرمند مشکلی ندارم، مشکل از آن‌جاست که این جور مدها از استعداد درونی هنرمند بیرون نمی‌تراوند، بنابراین قوام و دوام چندانی هم نخواهند داشت این حقیقت دارد که این هنرها تابع اصل عرضه و تقاضاست! و هرگاه تقاضا تغییر کند، بالطبع عرضه نیز محتوم به تغییر خواهد شد، در چنین شرایطی است که هنرمند شان و منزلت راهبردی خود را از دست می‌دهد و به لعبتك نظام‌ها و طبقات اجتماعی مبدل می‌گردد.

البته حسن این‌جور مدها این است که در مقابل هر جریان «مدزده» جریانی دیگر الم نجات هنر و «تعهد به خویشتن» بر می‌دارد و داعیه رهنمون جامعه را جار می‌زند و حال آن‌که هردوی این جریانات به صورت توأمان موجبات ترقی فرهنگ و هنر را فراهم می‌آورند، همچنان‌که جریانات پیشرو و آوانگارد پس از اندك زمانی به ارتجاعی تاریخی مبدل می‌شوند، مثال بارزش اکسپرسیونیست‌ها یا فوویست‌های متجددی بودند که امروز صرفاً بخشی از تاریخ گذشته‌ی مدرنیسم به حساب می‌آیند؟

با همه این اوصاف هنر با هر تمایلی تا مادامی که بسط و گسترش معرفت را پی‌جویی کند و تعالی غائی را به شکل تکثر تعالیم اجتماعی ببیند، موجودی است روشنگر و تمایلی پیش‌رو؛ این به معنای تایید تمایلات سیاسی در حوزه هنر و فرهنگ نیست، زیبایی‌شناسی اجتماعی ربطی به درك سیاسی از اجتماع ندارد!

بسیاری از صاحبان رای و نظر بر این باور بوده‌اند که: «بزرگی هنرمند بسته به میزان قابلیت اثر در خلق آثاری است که آدمیان معمولی را به معنای متعالی حیات رهنمون سازد.»

این‌که رهنمون را آموزه بپنداریم و یا هرچیز دیگری، بسته به تلقی ما از مفهوم «تعالی» دارد، حال آن‌که هر دوره‌ی تاریخی ژانر فرهنگی متناسب با افق‌ها و مخاطبینش را می‌سازد و موجبات تغییر سلایق را فراهم می‌آورد. حتی ارتجاعی‌ترین ایدئولوژی‌ها هم در بستر خود پدیدار شدن گونه‌هایی خاص فرهنگی را موجب شده‌اند! دوام و پایداری این تمایل‌ها نیز بسته به همرسانی با غرایز بشری کوتاه یا بلند می‌شود، اما حضورشان را تضمین و تائید نمی‌کنند.

هنرمند می‌تواند به شکل آشکار به موضوعات اجتماعی و سیاسی پیرامونش نپردازد اما در جهان شخصی و فردی‌اش راه‌های مهمی را به دیگران پیشنهاد کند. نمایشگاه مهدی سیفی از جمله همین پیشنهادات است، پیشنهادی برای نقاش بودن و زدودن تلقی‌های فیلسوفانه از هنر، در زمانه‌ایی که مسابقه روشنفکری خرخره هنر را رها نمی‌کند نشسته است و مثل خیلی‌های تاریخ هنر، شبیه ابوالقاسم سعیدی گل و میوه و

گلدان و طبیعت بی‌جان کشیده است، تصاویرش یادآور خطوط محیطی نقاشی‌های اوایل قرن بیستم اروپاست و همین قرابت است که آدمیزاد را پای کارهایش نگه می‌دارد، در برخورد اول با آثارش احساسی شبیه طبیعت بی‌جان‌های روئو و حتی بعضی گلدان‌های قاجاری به آدم‌ها دست می‌دهد اما وقتی چشمانت به کارهایش عادت می‌کند کم‌کم ویژگی‌های شخصیتی و فردی سیفی به چشم می‌آید.

رشد چشم‌گیر سیفی در همین فاصله بین دو نمایشگاه (چند ماهه) ستودنی است. آثار قبلی او هرچند در ترکیب‌بندی‌ها دانش او در ساختمان‌بندی تابلو را به رخ می‌کشید اما در نهایت تصاویری آزموده و تکرار مکرومات بودند. حال آن‌که این‌بار تبحر او در تکنیك و فن نیز به آن توانمندی‌های گذشته افزوده شده است، در کنار این موضوع رجعت او به سنت نقاشانه و به طور اخص طبیعت بی‌جان‌ها با فضاهایی تعمداً ساده و بی‌تزئین، همگی نشان دهنده شناخت و سواد موراندی و مآب این نقاش جوان هستند.

واکنش منفی سیفی نسبت به زمانه‌اش را چگونه می‌شود تعبیر کرد؟ چرا نمی‌شود این رجعت را کانسپت او تلقی کرد؟ و چرا جامعه هنری ما رفتار خودی و خالصانه‌ی این‌چنینی را جزئی از «هنر مفهومی» زمانه‌اش نمی‌شناسد؟؟

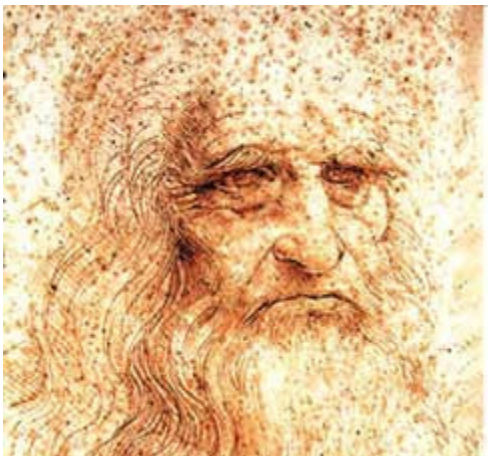
بگذریم، درهرحال حضور نقاشانی پیگیر و این چنین متعهد به گذشته بصری، جای بسی امیدواری است، نقاشانی که از هول حلیم تجدد به دیگ جعل معاصران فرنگی نمی‌افتند. و در آخر این‌که باید هنرمندی که از سلیقه‌اش و از امیال تاریخی هنری‌اش روی دیوار گالری‌ها دفاع می‌کن را گرامی داشت.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240295

VISTA.IR
Online Classified Service

لئوناردو داوینچی و مونالیزای اسرارآمیز



چند سال پیش یک کاغذ دو برگی از داوینچی در یکی از حراجی های معروف آمریکا به قیمت گزافی فروخته شد. تقریبا هیچ جای سفیدی در این دو برگ باقی نمانده بود و در لابه لای کلمات و جملات، اشکال و طرح های مختلفی دیده می شد.نکته جالب توجه در این کاغذ این بود که تمام کلمات و جملات به صورت برعکس نوشته شده بود. اصولا داوینچی همیشه برعکس می نوشت و یا به عبارت دیگر از نوشتار آینه ای استفاده می کرد و نوشته های او تنها زمانی که در برابر آینه قرار می گرفت قابل خواندن می شد.

از داوینچی دفترچه های یادداشت با ارزشی به دست آمده است که در آنها نیز او همیشه از همین روش برای نوشتن استفاده می کرد.شاید

داوینچی برای تمرکز بیشتر و آماده نگاه داشتن دایمی ذهن خود به این صورت می نوشته است و شاید هم تنها به قصد تفنن.

- نبوغ زودرس

در زبان انگلیسی اصطلاحی با عنوان «Child prodigy» وجود دارد و به افرادی اطلاق می شود که در سنین پایین به دستاوردهای شگرفی دست می یابند. این گونه نوابغ را در هر رشته علمی، هنری و یا حتی ورزشی می توان سراغ گرفت. موتزارت در چهار سالگی با تسلط، پیانو نواخت؛ در پنج سالگی اولین قطعه موسیقی خود را ساخت و در شش سالگی نواختن ویولن را آغاز کرد. پله در ۱۷ سالگی عامل مهمی بود تا تیم ملی برزیل فاتح جام جهانی فوتبال شود و یا مارتینا هینگیس تنیسور سویسی چکی تبار در ۱۶ سالگی چندین تورنمنت مهم تنیس از جمله تنیس آزاد استرالیا را فتح کرد. ولی لئوناردو داوینچی چطور؟

او در سال ۱۴۵۲ در وینچی که شهر بسیار کوچکی ما بین پیزا و فلورانس بود، متولد شد. لئوناردو فرزند نامشروع یک محضردار و زمیندار فلورانسی به نام سر پیرو داوینچی و دختری روستایی به نام کاترینا بود. تحصیلات ابتدایی را در وینچی گذراند و از همین موقع بود که نبوغ خارق العاده ای مخصوصا در نقاشی از خود بروز داد. او هنوز ۱۶ سال بیش نداشت که توسط پدر به منظور فراگیری هنر نقاشی و مجسمه سازی نزد هنرمند مشهور آن زمان آندریا دل و وروکیو فرستاده شد و ۱۰ سال پیش او باقی ماند.

از همکلاسی های مشهور لئوناردو می توان از بوتیچلی نام برد. دل و وروکیو نه تنها استاد مسلم نقاشی و مجسمه سازی بود بلکه با علوم مختلف زمان خود نیز آشنا بود و از جمله اینکه مهندس قابلی محسوب می شد و شاید هم او بود که در این دوران نبوغ خداداد داوینچی را کشف کرد و باعث شد او بعدها در بسیاری از علوم و فنون خبره شده و به اختراعات و نوآوری های شگفت آوری دست بزند. در همین دوره بود که استاد و شاگرد به همراه یکدیگر نقاشی معروف «غسل تعمید مسیح» را خلق کردند که منتقدین معتقدند این اثر را باید در واقع سرآغاز دوره انتقالی از هنر اوایل رنسانس به اواخر آن دانست.

- پدر علوم

اگرچه بیشتر مردم جهان لئوناردو داوینچی را به عنوان یک نقاش بزرگ می شناسند ولی کارشناسان تاریخ علم و هنر او را پایه گذار بسیاری از علوم و فنون می دانند و از او به عنوان پدر علم آناتومی و پزشکی، پدر معماری و مهندسی و پدر هوانوردی نام می برند. او تصاویر بسیار دقیقی از بدن انسان، اسب و پرندگان و مختلف کشید که بعدها در علوم پزشکی و تشریح استفاده بسیاری از آنها شد.

او بارها سعی کرد تا با استفاده از مکانیزم پرواز پرندگان، هواپیمایی برای پرواز انسان ها بسازد که چگونگی این تلاش ها در تاریخ ثبت شده است. پس از آنکه نخستین هواپیمای ساخت او به دلیل سنگین بودن از زمین جدا نشد، او تصمیم گرفت برای بار دوم از هواپیمایی به مراتب کوچک تر و سبک تر با بال های بسیار بزرگ استفاده کند.زولا شاگرد شجاع لئوناردو به بالای بلندترین ساختمان فلورانس رفت تا هواپیمای جدید را امتحان کنند ولی پس از چند لحظه پرواز به سختی سقوط کرد ولی خوشبختانه آسیب جدی ندید ولی همین حادثه کافی بود تا لئوناردو و ماشین پرنده جدیدی نسازد و به سراغ علوم دیگر برود.

لئوناردو داوینچی در سال ۱۴۸۲ فلورانس را ترک کرد و به میلان رفت و ۱۷سال در خدمت دوک میلان به نام لودویکو سفورزا بود. در همین دوران بود که او اثر مشهورش «شام آخر» را به وجود آورد. او که با علم مکانیک نیز به خوبی آشنا بود، یک سیستم آبیاری هیدرولیکی برای استفاده در دشت های لومباردی در نزدیکی شهر میلان اختراع کرد.

همچنین ریاضیدان هم عصر او «لوکاس پاسیولی» در کتابش شصت تصویر هندسی از لئوناردو را جای داده است. امروزه در بسیاری از کشورهای پیشرفته جهان ربانی در عمل های جراحی مهم استفاده می شود که به پاسداشت تلاش های چشمگیر داوینچی در علم پزشکی به نام ربات های داوینچی مشهور است.

- مونالیزای اسرارآمیز

بی شک این اثر بی بدیل داوینچی مشهورترین اثر هنری تاریخ بشریت است که کپی های آن در هر جا و مکانی از خانه و مغازه گرفته تا رستوران

ها و تالارهای مجلل یافت می شود.

درمورد اینکه مدل لئوناردو برای کشیدن این اثر چه کسی بوده است، اظهارنظرهای مختلفی هست. بعضی او را معشوقه لئوناردو می دانند و برخی عقیده دارند که مدل اصلی اثر، خود او بوده است ولی آنچه مسلم است این است که مدل داوینچی در این اثر جینوراد بنچی همسر زانوکی دل جیرکندا از متنفذین شعر میلان بوده است که از این رو این اثر گاهی اوقات «لاجیو کندا» نیز نامیده می شود. همانطور که می دانید این تابلوی نقاشی در موزه لوور پاریس نگهداری می شود.

سال ها پیش زمانی که از موزه لوور دیدن می کردم با دیدن این اثر بر جای خود میخکوب شدم. شاید برای اینکه برای نخستین بار نسخه اصلی لبخند ژوکوند - نام دیگر مونالیزا - را می دیدم و شاید هم به خاطر لبخن جادویی مونالیزا. ولی هرچه بود دقایقی چند را به وارسی اثر گذراندم و سعی کردم آن را از زوایای مختلف ببینم.

آنچه از آن زمان به یاد دارم این است که لبخند ژوکوند از زوایای مختلف تغییر می کرد و حتی به نظرم می رسید که گاهی وقت ها محو می شد. ماه ها پیش درحالی که مشغول مطالعه مجله علمی Mind بودم به مقاله ای برخوردم که در کمال تعجب نظر من را تایید می کرد. در این مقاله آمده است؛ «فیلسوفان و کارشناسان تاریخ هنر که در علم زیبایی شناسی تخصص دارند، اغلب با القابی نظیر «اسرارآمیز» و یا «مرموز» به لبخند مونالیزا اشاره می کنند، اساسا به این خاطر که آن را نمی فهمند.

درواقع باید مشکوک بود که شاید آنها ترجیح می دهند که آن را نفهمند، زیرا به نظر می رسد که از هر تلاشی که بخواهد این موضوع را به گونه ای علمی توضیح دهد، رنجیده خاطر می شوند. آنها آشکارا از این بیم دارند که چنین تحلیل هایی احتمالا از زیبایی اثر بکاهد.ولی اخیرا یک نورو بیولوژیست از دانشکده پزشکی دانشگاه هاروارد به نام مارگارت لیوینگستون مشاهدات قابل توجهی در این مورد انجام داده است.درحقیقت می توان گفت که او «راز داوینچی» را کشف کرده است.

او متوجه شد زمانی که مستقیما به لب های مونالیزا نگاه می کرد، لبخند او واضح نبود که این مسئله عملا ناامیدکننده بود. با این وجود هرگاه نگاهش را از لب ها منحرف می کرد، لبخند آشکار می شد و وقتی دوباره از روبه رو به لب ها نگاه می کرد لبخند نیز دوباره ناپدید می شد.درواقع او دریافت که این لبخند اسرارآمیز تنها زمانی قابل رویت است که شما از کنارها به دهان مونالیزا نگاه کنید یا به عبارت دیگر شما باید از گوشه چشم نگاه کنید تا اینکه به طور مستقیم به تماشای آن بنشینید. به خاطر سایه روشن های بی نظیر این اثر در گوشه های دهان، لبخند تنها زمانی قابل مشاهده است که شما به طور غیرمستقیم به این شاهکار ننگرید.»

- آثار دیگر

همانطور که گفته شد، لئوناردو اوایل جوانی خود را در شهر فلورانس گذراند و علاوه بر کار مشترک او و استادش با نام «غسل تعمید مسیح»، نقاشی دیگری به نام «ستایش شاهان» را کشید. پس از آنکه به میلان نقل مکان کرد به روی دیوار سالن غذاخوری یک صومعه نقاشی به نام «راهبان سانتاماریا دل گراتزی» را کشید که متاسفانه به دلیل رطوبت و جنس مواد استفاده شده در آن زمان، خیلی زود رو به خرابی گذاشت ولی با این وجود هنوز جزو یکی از شاهکارهای عالم هنر محسوب می شود.پس از سرنگونی لویکو در میلان، لئوناردو به فلورانس بازگشت و با تحسین و تمجید زیاد مردم مواجه شد.

در سال ۱۵۰۲، به عنوان مهندس و معمار نظامی درخدمت سزار بزرگیا، دوک رومانیا درآمد و سال بعد کار نقاشی «باکره - مریم مقدس - و بچه همراه با سنت آن» را شروع کرد ولی آن را نیمه کاره رها کرد که طرح آن هم اکنون در آکادمی سلطنتی لندن موجود است. اثر ناتمام دیگر او «نبرد آنگیاری» نام دارد که لئوناردو سه سال تمام روی آن کار کرد و طرح آن نیز کامل شد ولی شیوه رنگ آمیزی که او برای این کار به روی گچ ابداع کرده بود به شکست انجامید.

در سال ۱۵۰۶، لئوناردو استخدام لوئی دوازدهم پادشاه فرانسه درآمد تا یکسری تحقیقات علمی در رشته های زمین شناسی، گیاه شناسی، هیدرولیک و علوم دیگر انجام دهد و او در این دوران از کار نقاشی فاصله گرفت.در سال ۱۵۱۳ به دلایل سیاسی و به رغم میل باطنی اش مجبور

شد به رم برود ولی در آنجا او احساس تنهایی و بیهودگی می کرد، بنابراین تصمیم گرفت همراه با یکی از شاگردانش «فرانچسکو ملزی» دوباره به فرانسه باز گردد.

او در این زمان ۶۵ ساله بود. فرانسیس اول مقرری سالیانه ای برای او در نظر گرفت و او را به جایی به نام «شاتو کلو» نزدیک شهر «آمبواز» به منظور اهداف تحقیقاتی فرستاد.

جایی که دو سال بعد یعنی در سال ۱۵۱۹ در سن شصت و هفت سالگی درگذشت.لئوناردو داوینچی در مجسمه سازی نیز خبره بود و از این رو ساخت بسیاری از مجسمه های معروف را به او نسبت می دهند ولی در حال حاضر فقط سه اثر وجود دارد که با قاطعیت می توان گفت ساخته دست اوست. سه شکل به روی در شمالی یک تعمیرگاه در فلورانس، مجسمه کوچک برنزی از یک اسب و سوارش در موزه بوداپست و یک نیم تنه از جنس موم که در برلین نگهداری می شود.

- دانشمند ژرف بین

لئوناردو مانند بسیاری از دانشمندان و هنرمندان دیگر به اشیا و پدیده های اطراف خود به دقت می نگریست و خیلی از چیزهایی که برای مردم معمولی بسیار عادی و طبیعی به نظر می رسید برای او سوال برانگیز بود.

شاید همه داستان افتادن سیب از درخت که منجر به کشف نیروی جاذبه از طرف نیوتن شد را به خاطر داشته باشند. لئوناردو عاشق مطالعه طبیعت اطراف و بخصوص سایه روشن های به وجود آمده در ساعات مختلف شبانه روز بود که این موضوع به خوبی در آثار او پیداست. شاید ذکر دو نقل قول از خود لئوناردو که نشان دهنده مطالب فوق است خالی از لطف نباشد:

- اندازه دست های کشیده شده یک فرد از دو طرف برابر با قد اوست.

- پرسپکتیو، افسار و سکان نقاشی است.

- کلام آخر

از لئوناردو داوینچی آثار نسبتا زیادی به جا مانده است که بسیاری از آنها در میلان، فلورانس، پاریس و وین موجود است و قسمتی دیگر در موزه های بریتانیا نگهداری می شود اما به نظر من مهمترین چیزی که از او باقی مانده است چند دفترچه کوچک حاوی دست نوشته های اوست که احاطه باورنکردنی او را در بسیاری از علوم نشان می دهد و همین نوشته ها تاکنون راهگشای بسیاری از دانشمندان در رشته های مختلف علمی شده است.

لئوناردو داوینچی را نمی توان تنها به عنوان یک نقاش، آرشیتکت، موسیقی دان، مهندس و یا مجسمه ساز طبقه بندی کرد. او دانش و یافته های بسیار زیاد دیگری نیز از علوم مختلف شامل بیولوژی، آناتومی، فیزیولوژی، هیدرودینامیک، مکانیک و هوانوردی داشت که در اکثر آنها از زمان خود بسیار پیش بود. مشاهدات، طرح ها و نوشته های باقی مانده از او مبین عمق خلاقیت و نبوغ اوست و به ما نشان می دهد که او قرن ها فراتر از زمان خویش می زیسته است.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=248787

VISTA.IR
Online Classified Service

لوسین فروید یک استثنا در هنر فیگوراتیو

برای خیلی از آدم های معمولی، زندگی کردن در زمانه حضور یک هنرمند تاثیرگذار می تواند اتفاق نادری باشد، همان طور که برای یک هنرمند، رسیدن به شهرت و آوازه قبل از مرگ، یک حادثه تلقی می شود. اما وقتی به نقاش و هنرمندی چون لوسین فروید می رسیم می بینیم تمام این معادله ها شکل دیگری به خود می گیرد.

ما اینجا، با نقاشی روبه رو هستیم که می شود او را در زمره بزرگ ترین نقاشان این چند دهه قلمداد کرد، نقاشی که هنوز زنده است و دارد زندگی می کند. اما این نقاش، موجودیت دوگانه ای دارد. موجودیت اول او به گذشته اش مربوط می شود.

در آثار هنری ای که به این گذشته ربط پیدا می کند، ما پیوسته شاهد مفهوم هنر برای هنر هستیم و حس کناره گیری از زندگی به خوبی به چشم می خورد. اما موجودیت دوم او، شور و شتاب و هیجان بیشتری دارد و هنرمند اینجا نگاهی کاوش گرانه پیدا می کند.

به بیان دیگر، زندگی او هم مظهری از ایستایی و سکون است، هم تجلی ای از حرکت و جنبش. لوسین فروید در هشتم دسامبر در برلین به دنیا آمد. او نوه زیگموند فروید معروف است. پدرش ارنست، معمار بود و کوچک ترین پسر زیگموند فروید به حساب می آمد.

کودکی لوسین در خانواده ای یهودی سپری شد که اعتقاد چندانی به انجام فرایض دینی نداشتند. در این زمان، فروید کوچک در رفاه خانواده های بورژوا به سر می برد و زندگی راحت و بی دغدغه ای داشت که در آن فرصت کافی برای خیال پردازی های کودکانه بود. اما وقتی آدولف هیتلر در سال ۱۹۳۳ صدراعظم آلمان شد، ورق برگشت و ارنست و همسرش لوسی فهمیدند که دیگر آلمان جای ماندن نیست و بنابراین به انگلستان مهاجرت کردند و تابعیت این کشور را پذیرفتند.فروید، در ابتدا پسر بچه بد قلق و پرمدعایی بود؛ اما رفته رفته زندگی دشوار در انگلستان او را نرم کرد و به او آموخت که به توانایی های شخصی خودش اتکا کند.

او تحصیلات اولیه خود را در مدرسه هنرهای لندن سپری کرد و بعد از آن در مدرسه نقاشی و طراحی آنجلیای شرقی واقع در ددهام تحصیل کرد. در حدود سال ۱۹۳۹ چند عدد از طرح های فروید هفده ساله در مجله هورایزون به چاپ رسید که موفقیت خوبی برای او به حساب می آمد. اولین نمایشگاه انفرادی او در سال ۱۹۴۲ در گالری لفور برپا شد.با پایان یافتن جنگ، فروید که دوران نوجوانی اش را پشت سر گذاشته بود، به طور بی وقفه کار نقاشی پرتره را آغاز کرد.

از این زمان به بعد بود که او به یکی از نقاشان فیگوراتیو تبدیل شد و توانست در این شیوه نقاشی چهره شاخصی شود. نقاشی های او اغلب پرتره ها ی آدم هایی هستند که فروید آنها را از بین دوستان، خانواده، نقاشان دیگر، طرفدارانش و کودکان انتخاب کرده است. او همان زمان در مورد نقاشی های خودش گفته بود: "من آدم ها را نقاشی می کنم، نه از آن رو که نشان دهم چه شکلی هستند؛ بلکه از این بابت که نشان دهم بودنشان چگونه رخ می دهد."عده ای از منتقدان، او را نقاشی "رئالیست("و حتی عده ای پا فراتر گذاشته و او را نقاشی سوپر رئالیست) معرفی کرده اند، اما به نظر می رسد که او از یک نقاش رئالیست صرف فراتر است. او نقاشی است که بیشتر بر سیاق و سبک شخصی خودش

عمل می کند و نگاهش در هنر، معطوف به نقاشی کردن، آن هم به مفهوم سنتی و دیرینه آن است. با این حال، سوژه های بکر و عمیق و متفاوت او آنقدر در هنر فیگوراتیو سنتی انگلستان بی سابقه هستند که صریحاً اذعان کنیم با نقاشی متفاوتی روبه رو هستیم که در عرصه هنر فیگوراتیو یک استثنا محسوب می شود. این نقاش متفاوت در توصیفی که خودش می گوید : "کار من کاملاً مرتبط با زندگی شخصی ام است... درباره خودم است و پیرامونم.

من روی آدم هایی کار می کنم که به من علاقه دارند و در فضاهایی دقیق می شوم که می شناسم... وقتی به یک آدم نگاه می کنم، این نگاه برایم انتخاب چیزی را ممکن می سازد که در یک نقاشی قرار می گیرد. تمایزی هست بین واقعیت و حقیقت. حقیقت، عنصری از رازگشایی در خود دارد. اگر چیزی حقیقی باشد، جذابیت‌اش برای انسان از خود آن چیز بیشتر است."اولین سوژه نقاشی های فروید، همسر اولش کیتی بود (فروید در سال ۱۹۴۸با این زن ازدواج کرد.) او بارها و بارها فیگور همسر خود را کشید. بعد از آن که از کیتی جدا شد، این نقاشی ها را ادامه داد و بعد از ازدواج با همسر دومش کارولین (در سال ۱۹۵۲) بارها پرتره او را بر روی بوم آورد.

فروید بعد از آن، از گروه زیادی از نقاشان و دوستان خود نقاشی کشید .در سال۱۹۵۱ ، برای نقاشی معروفش "درون پادینگتون" جایزه بهترین نقاشی را از فستیوال نقاشی بریتانیا از آن خود کرد.فروید در سال ۱۹۵۶بعد از آن که فهمید پرتره های تنهای او نیازمند آن هستند تا به شیوه آزادتری کشیده شوند، شروع به کاوش در تکنیک های اکسپرسیونیستی سایه روشن کرد که این کاوش به نقاشی های او شکل جدیدی بخشید.

البته تلاش او در فیگورهای آزاد چندان مورد توجه قرار نگرفت تا زمانی که در سال ۱۹۶۶ مطالعه ای جدی روی پرتره نگاری انجام داد. فروید در سال ۱۹۷۷عمده توجه خود را روی فیگور مردان متمرکز کرد. در حالی که فیگور ملبس (اغلب با چشمان غمگین و معمولاً نشسته یا خوابیده) هنوز بخش اعظم کارهای او را تشکیل می‌داد، فروید به شکل ویژه ای به فرم رئالیستی پیکر مرد توجه نشان داد. نقاشی "مرد با موش("۱۹۷۷) آغازی است بر جست و جوی وقفه ناپذیر فروید در ترسیم چنین فیگورهایی. فروید البته در این سال ها به سوژه های دیگری هم توجه نشان داد. بهترین دوست انسان یعنی سگ، یکی از این سوژه ها بود که در بسیاری از تابلوهای این نقاش به چشم می خورد. با تمام اینها، فروید گاهی اوقات از فیگورهای انسانی یا حیوانی دست می کشید و به چشم انداز های شهری می پرداخت

منبع : روزنامه آفتاب یزد

http://vista.ir/?view=article&id=309433

VISTA.IR
Online Classified Service

لوسین فروید، هنرمند گریزان از کارهای انقلابی

لوسین فروید در دسامبر سال ۱۹۲۲ در برلین متولد شد. پدرش ارنست، معمار و جوان‌ترین پسر زیگموند روانشناس بود. خانواده فروید در ۱۹۳۳ به انگلستان مهاجرت کردند و در ۱۹۳۹ تابعیت آنجا را پذیرفتند. او مدتی کوتاه در مدرسه هنرهای لندن و سپس برای موفقیت بیشتر در مدرسه نقاشی و

طراحی آنجلیای شرقی واقع در ددهام تحصیل کرد.

اولین نمایشگاه انفرادی‌اش در سال ۱۹۴۴ در گالری لفور برپا شد. تابستان ۱۹۴۶ پیش از سفر به یونان و ایتالیا، برای چندماهی به پاریس رفت و از آن موقع تا به حال در لندن کار و زندگی کرده است. نخستین علاقه او به نقاشی بود و او به‌عنوان یک هنرمند همه وقتش را کار می‌کرد. تخصص نقاشی فیگوراتیو و کار بر روی سوژه‌هایی است که اغلب در نمایی نزدیک مشاهده می‌شوند. آثار او نقاشی‌های دقیقی از آناتومی انسان و توجه به جسمانیت را نشان می‌دهند؛ عناصری که کارشناسان را به «رئالیست»خواندن وی کشانده است. زمانی که موج آوانگاردیسم و انتزاع‌گرایی تمامی اروپا و آمریکا را فرا گرفته بود، لوسین فروید در آتلیه‌اش مشغول بازنمایی دقیق مدل‌هایش بود. او یکی از معدود هنرمندان معاصر بود که از کارهای انقلابی گریزان بود. هنرمندانی که با جدیت تمام به مسایل اصلی هنر خویش پرداختند و هر گونه پیوندی را با جنبش‌های مد روز گسیختند. آثار اولیه او با به‌کار بردن رنگ‌های رقیق، افراد و گیاهان را در همنشینی غیرمعمولی نشان می‌دهند و بسیار دقیق و باوسواس نقاشی شده‌اند. بنابراین حتا گاهی او را «سوپر رئالیست» وصف کرده‌اند. اما فردیت و عمق آثارش همیشه او را از رسوم متعادل هنر فیگوراتیو بریتانیایی پس از جنگ جهانی دوم، جدا کرده است. فروید در سال‌های پس از دهه‌های ۱۹۵۰، کشیدن فیگورهای خود را آغاز کرد. شیوه رنگ‌زنی غلیظی که او در این سال‌ها بسط داد، نشان می‌دهد که بیش از آن‌که نقاشی را ابزاری برای سیاحت در روانشناسی سوژه موردنظر بداند، به ظرفیت‌های اکسپرسیونیستی رنگ و نقاشی علاقه‌مند است. در کارهای اخیر، لمس و درک او وسیع‌تر شده و رنگ‌ها نوعاً گنگ و خفه شده‌اند. از ۱۹۵۱ که برای نقاشی معروفش «درون پادینگتون» جایزه بهترین نقاشی را از فستیوال نقاشی بریتانیا دریافت کرد، تا به حال شهرت و اعتبار عجیبی به‌عنوان یکی از قدرتمندترین نقاشان فیگوراتیو معاصر به دست آورده است.

لوسین فروید در مدرسه هنرهای عالی دانشگاه لندن نیز به‌عنوان استاد ناظر خدمت کرده است. سوژه‌های او غالباً افراد حاضر در زندگی او هستند: دوستان، خانواده، مریدان، علاقه‌مندان و کودکان، همان‌طور که خودش گفته: «موضوع اصلی ریشه در زندگی شخصی دارد که در واقع با امید، خاطره، نفسانیت و وابستگی پیوند می‌خورد». اکثر نقاشی‌های فروید، تنها پیکر مدل‌هایی را نشان می‌دهند که گاهی اوقات روی کف اتاق یا روی یک تختخواب دراز کشیده‌اند. اما بعضی اوقات نیز مدل با چیز دیگری همنشین شده است، مانند «دختر با سگ سفید» و «مرد عریان با موش». انسان‌هایی که فروید به تداوم در تبیین لایه‌های وجودشان احاطه دارد، معمولاً در بند جسمانیت نشان داده می‌شوند. کسانی که علی‌رغم کمبودها و نارسایی‌های درونی یا بیرونی، به فراتر از کرباس بوم خوانده می‌شوند. فروید شاید در این سبک ملموس‌ترین واقعیت‌های حیات خود را، نه در قالب دریافت‌های زودگذر درونی یا نظراندازی‌های عجیب دیداری، بلکه با روایتی بنیادی افشا می‌کند. بالتوس را نیز در به تصویر کشیدن اعماق درونی انسان، می‌توان با فروید مقایسه کرد، هرچند فروید به خاطر زاویه دید شخصی‌اش هیچ‌گاه با او و بیکن کاملاً هم‌خون نمی‌شود. نقاشی‌های او در گالری تیت لندن از «دختری با گل‌های رز(۱۹۴۸)» آغاز شده‌اند و شامل مجموعه پرتره‌های خارق‌العاده‌ای از مادرش و پرتره‌هایی از جان مینتون و میشل اندرو هستند. نقاشی‌های جوانی او با نقاشی‌های دوران بلوغ و کمال هنری‌اش فرق دارند و البته هر یک به سبک خود، قابل تجلیل‌اند.

گالری ملی استرالیا برای تابلوی «بعد از سزان» او که به خاطر شکل غیرعادی‌اش جالب توجه است، بیش از هفت میلیون دلار پرداخته است. فروید یکی از مشهورترین هنرمندان انگلیسی است که در سبک سنتی بازنمودی کار می‌کند. سال ۱۹۸۹ او در فهرست نهایی جایزه ترنر قرار

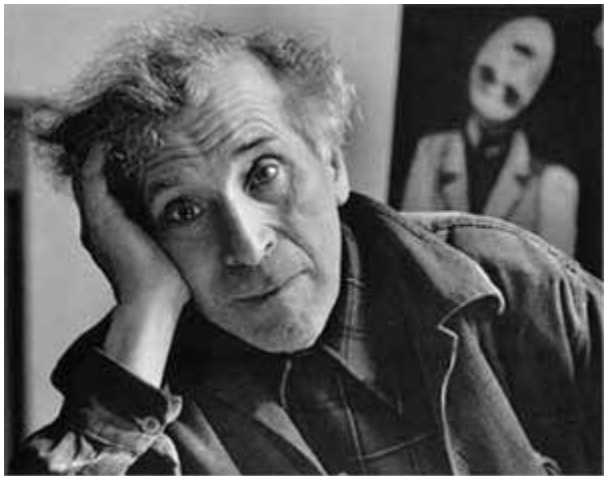
گرفته بود. پرتره‌های فروید معمولاً فرد نشسته‌ای را نشان می‌دهد که گاه لمیده و برهنه بر روی زمین یا تختخواب و گاهی در تقابل با موضوعات دیگر هستند. مثل "دختر با سگ سفید" و "مرد برهنه با موش". سوژه‌های فروید اکثراً آدم‌های زندگی خود او هستند، مثل دوستان، خانواده، رفقای نقاش او، معشوقه‌ها و بچه‌هایش. به گفته خود وی، "موضوع و سوژه، یک بیوگرافی از خویشتن است که تماماً با امید و خاطره و عطش خویشتن و درگیری شخصی سر و کار دارد". او ادامه می‌دهد: "من مردم را نقاشی می‌کنم، نه به خاطر این‌که چطور به نظر می‌رسند، نه دقیقاً همان‌طور که هستند، بلکه به نحوی که حضور دارند". در سال ۱۹۵۱ اثر فروید به نام "Interior at Paddington" در فستیوال بریتانیا برنده جایزه شد. در پی آن به‌عنوان یکی از قدرتمندترین نقاشان فیگوراتیو دنیا شناخته شد. فروید می‌گوید: "اگر کسانی را که نقاشی می‌کنید، نشناسید، نقاشی شما مثل یک کتاب سفری دم دستی می‌شود". منتقدان تمایل دارند کار او را زیر ذره‌بین روانکاوی بررسی کنند. بعضی نیز ادعا می‌کنند که نقاشی‌های او فرجام سوژه روانکاوانه را بیان می‌کنند. با این حال فروید نقادی را به اندازه «صدایی که بازیکنان تنیس هنگام ضربه زدن از خود در می‌آورند» بی‌طرفانه می‌داند.

منبع : روزنامه تحلیل روز

http://vista.ir/?view=article&id=368548

VISTA.IR
Online Classified Service

مارک شاگال



«اسم من مارک است، شخصیتی احساساتی دارم و کیف پولی خالی؛ اما دیگران می‌گویند با استعداد هستم.»

«مارک هفتم جولای (۱۷ تیر) سالگرد تولد این مرد با استعداد احساساتی بود. اگر دوشنبه هفته پیش، سری به سایت گوگل می‌زدید، لوگوی همیشگی آن را در شکلی متفاوت می‌دیدید که معمولا به مناسبت‌های مختلف تغییر می‌کند. صدوبیست‌ویکمین سالگرد تولد مارک شاگال موجب شد لوگوی گوگل به شکل نقاشی‌های این مرد نقاش دربیاید؛ نقاشی که ۲۳ سال از مرگ او می‌گذرد.

شاید مارک شاگال برای افرادی که چندان با نقاشی آشنا نیستند، هنرمند شناخته شده‌ای همچون پیکاسو یا ونگوگ نباشد اما به احتمال زیاد این افراد با دیدن آثار شاگال، ارتباط بسیار راحت‌تری با نقاشی‌های او برقرار می‌کنند. ارتباطی که برقراری آن با آثار هنرمندانی مانند پیکاسو در بیشتر مواقع بسیار سخت و دشوار است.

دلیل آن هم ساده است؛ شاگال با وجود آن‌که در دوران جنبش‌های هنری پساامپرسیونیستی فعالیت می‌کرد اما به‌طور کامل جذب هیچ‌یک از آنها نشد و سبک کودکانه منحصربه فردی را پیدا کرد که به مشخصه آثارش تبدیل شد. شاگال در نقاشی‌هایش از نمادهای مختلفی استفاده می‌کرد

که شاید هر مخاطبی، ارجاعات آنها را متوجه نشود اما به راحتی می‌تواند زبان تصویری ساده شاگال را درک کند و در پیچ‌وخم‌های فرمالیستی آثار او سردرگم نشود. شاید به همین دلیل باشد که او را نقاش خیال‌ها و خاطره‌ها می‌دانند.

او تا پایان عمر در آثارش تصاویری را ثبت می‌کرد که ریشه در دوران کودکی او، زادگاهش و فرهنگ فولکلور داشتند. زاخاروویچ شاگال هفتم جولای سال ۱۸۸۷ در ویتبسک که بخشی از بلاروس فعلی است متولد شد. او در خانواده‌ای با ۹ فرزند بزرگ شد که پدرش ماهی‌فروش بود. همین نکته بعدها در بسیاری از آثار این نقاش ظاهر شد؛ کارشناسان هنری عقیده دارند ماهی‌هایی که از گوشه و کنار تابلوهای شاگال سردرمی‌آورند و حتی بعضی از اوقات در حال پرواز هستند، خاطرات آن دوران را بازتاب می‌دهند و برای خود نقاش، یادآور پدرش هستند. آن طور که از تحلیل نقاشی‌های این هنرمند برمی‌آید، او دوران کودکی خوشی داشت.

او یادگیری نقاشی را از سال ۱۹۰۶ زیر نظر یکی از استادان محلی به نام «یهودا پن» آغاز کرد. یک سال بعد به سمت سن‌پترزبورگ رفت و در آنجا به مدرسه‌ای هنری وارد شد تا به شکل آکادمیک هنر نقاشی را یادبگیرد. از ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۰ در این شهر زندگی کرد و زیر نظر سه استاد نقاشی مختلف به فراگیری تکنیک‌های گوناگون پرداخت. در آن سال‌ها، افراد یهودی فقط با داشتن مجوز می‌توانستند مدت معینی را دراین شهر سر کنند. هر چند شاگال به‌دلیل این سخت‌گیری‌ها حتی یک‌بار به زندان افتاد اما سن‌پترزبورگ را تا زمانی که به یک نقاش شناخته شده تبدیل شد، ترک نکرد.

مقصد بعدی این هنرمند، پاریس بود؛ شهری که قلب تپنده هنر در سال‌های اولیه قرن بیستم محسوب می‌شد و تمام جنبش‌های هنری در آنجا شکل می‌گرفت. او در آن شهر با هنرمندانی مانند «آپولینر» و «لگر» همراه بود. شاگال در طول چهار سال اقامت خود در پاریس با سبک‌های مختلف هنری آشنا شد و از هر کدام از آنها بهره‌ای گرفت. در آن سال‌ها جنبش کوبیسم در حال رشد و همه‌گیر شدن بود.

هر چند شاگال در بعضی آثار خود تا حدودی به این سبک گرایش پیدا کرد اما هیچ‌وقت به سمت و سویی پیش نرفت که بتوان او را نقاشی کوبیست دانست. در دوره‌های بعدی کارهای خود نیز از نوآوری‌های اکسپرسیونیست‌ها و سوررئالیست‌ها استفاده کرد اما همیشه آثاری خلق کرد که آنها را نمی‌توان در هیچ کدام از این جریان‌های هنری طبقه‌بندی کرد. شاگال در پاریس هم همچنان از رویاهای کودکی و افسانه‌پردازی‌های ذهنی خود که همگی ریشه در زادگاهش داشتند برای خلق آثارش استفاده می‌کرد.

او بعد از چهار سال به زادگاه خود بازگشت و ازدواج کرد. با آغاز جنگ جهانی دوم و شروع انقلاب اکتبر سال ۱۹۱۷، این مرد نقاش نیز به جمع انقلابیون پیوست و نقش فعالی در جریان پیروزی انقلاب سرخ‌ها در روسیه داشت. به همین دلیل بعد از آن به‌عنوان کمیسر امورهنری زادگاه خود، ویتبسک، انتخاب شد و مدیریت مدرسه هنر این شهر را نیز بر عهده گرفت. یکی از فعالیت‌های او در آن دوران پایه‌گذاری موزه هنر مدرن در این شهر بلاروس بود. با این حال در سال ۱۹۲۰ از سمت‌های دولتی خود کناره گرفت و به مسکو رفت.

هر چند او به گروه‌های انقلابی نزدیک بود اما دولت حاکم که به‌دنبال «رئالیسم سوسیالیستی» بود، آثار او را چندان نمی‌پسندید و آنها را بیش از اندازه مدرن می‌دانست. شاگال بالاخره در سال ۱۹۲۳ کشور خود را ترک کرد و این بار همراه با خانواده خود به پاریس رفت. او در این دوران شروع به نوشتن خاطراتش کرد که اکثرا در روزنامه‌ها چاپ می‌شدند. در دوران اقامت در پاریس علاوه بر نقاشی، خلق اولین آثار گرافیکی خود را نیز آغاز کرد. به عرصه لیتوگرافی نیز وارد شد و در سال‌های بعد با گسترده‌تر شدن فعالیت‌هایش بیش از هزار اثر لیتوگرافی خلق کرد. آثاری که همان جذابیت‌های نقاشی‌های پر از رنگ و نقش او را می‌توان در آنها نیز دید.

با آغاز جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه به دست نیروهای نازی، شاگال یک‌بار دیگر مجبور به مهاجرت شد و این‌بار بعد از پشت سر گذاشتن مرز کشورهای مختلف از داخل خاک آمریکا سردرآورد. در سال ۱۹۴۴ همسر شاگال بیمار شد و دو سال بعد درگذشت. این اتفاق تاثیر شدیدی بر روحیه او داشت. شاگال و همسرش به شدت به هم وابسته بودند و در بسیاری از تابلوهای این نقاش می‌توان تصویر همسرش را دید که همراه با او یا به تنهایی در گوشه‌ای از تابلو ایستاده است.

شاگال پس از مرگ همسرش به اروپا بازگشت و از سال ۱۹۴۹ به منطقه‌ای در جنوب فرانسه رفت. او در طول سال‌های بعدی، فعالیت‌های خود را

فقط به نقاشی محدود نکرد. این هنرمند همیشه معتقد بود باید با ماده و ابزاری کار کرد که هنرمند را به سمت خودش بکشد. به همین دلیل او محدودیتی در کارش قائل نبود و از مجسمه و نقاشی گرفته تا دیوارنگاره و پنجره‌های شیشه‌ای، دست به آفریدن هر نوع اثری می‌زد که میل به خلق آن داشت. کلیسایی در انگلستان وجود دارد که مجموعه کاملی از پنجره‌های ساخته شده توسط این هنرمند در آن نصب شده است. در مقر سازمان ملل نیز یکی از این آثار شیشه‌ای او قرار دارد.

در نقاشی‌ها و آثار چاپی این هنرمند عناصری دیده می‌شوند که تکرار آنها را می‌توان در بیشتر این آثار دید. هر یک از این عناصر نمادی از یکی از تفکرات این هنرمند نقاش است. برای مثال گاو در نقاشی‌های او به‌عنوان نمادی از «بهترین شکل زندگی» شناخته می‌شود؛ درخت نماد دیگری از زندگی است؛ نوازنده ویلن، یکی دیگر از نمادهایی است که در تعداد زیادی از آثار این هنرمند به چشم می‌خورد. نوازنده ویلن در زادگاه او نقشی محوری داشت و در لحظات حساس زندگی هر فرد(تولد، ازدواج و مرگ) حضور پیدا می‌کرد تا هم پیام‌آور شادی باشد و هم اندوه.

ساعت شماطه‌دار یکی دیگر از این نمادهاست که آن را در آثار شاگال هم نماد زمان می‌دانند و هم زندگی متواضعانه. پنجره، نمادی از میل به آزادی و رهایی است که گاهی اوقات شاگال از تصویر کردن یک اسب برای نشان دادن این میل استفاده می‌کرد. یکی از نکات جالب توجه در آثار این هنرمند، نشان دادن به صلیب کشیدن حضرت عیسی(ع) است که معمولا در آثارهنرمندان یهودی به چشم نمی‌خورد. گروهی معتقدند شاگال در آثار خود از این تصویر استفاده می‌کرد تا پاسخی به جریان‌های فاشیستی در سال‌های پایانی دهه ۱۹۳۰ در اروپا داده باشد. او به غیر از استفاده از این تصاویر کار تصویرگری برای کتاب مقدس را نیز انجام داده است.

شاگال پس از روبه‌رو شدن با دو جنگ جهانی، حضور در دوران شکل‌گیری تاثیرگذارترین جنبش‌های هنری قرن بیستم، سفر به آمریکا و زندگی در پایتخت هنری امروز جهان و خلق هزاران اثر ماندگار در روز ۲۸ مارس سال ۱۹۸۵ و در سن ۹۷ سالگی درگذشت

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=329705

VISTA.IR
Online Classified Service

مارکو گریگوریان تصویرگر خاک کهن

خالق بوم‌های کویری و تصویرگر زمین کهن پارسیان، هنرمند زنده‌یاد، مارکو گریگوریان، روز دوشنبه ۵ شهریور دارفانی را وداع گفت و اینک جامعه هنرمندان ایران بار دیگر در سوگ یکی از اساتید برجسته و چهره‌های نامدار خود می‌نشیند. او با وجود سال‌ها اقامت در آمریکا و ارمنستان، آنقدر در ایران بود که جایگاه و تاثیر خود را در هنر نوگرای ایران محرز نماید.

مارکو گریگوریان بی شک ردپایی بزرگ در تاریخ هنر ایران بر جای گذاشت؛ نه‌تنها به خاطر خلق آثار ارزشمندی که در شمار شاخص‌ترین آفرینش‌های سده اخیر ایرانیان می‌باشند، بلکه به خاطر دستیابی به کیفیتی خالص و

ناب در نیل به الگویی ایرانی از هنر مدرن که الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان نسل‌های بعد از او واقع گردید.

مجموعه کارهای خاکی یا زمینی او در پی رویکردی مدرنیستی، سطح بوم نقاشی را تا حد ماده محض خاک، گل و کاه و بنیادی‌ترین فرم‌های هندسی همچون مربع و دایره مختصر کرده‌اند اما در همین سادگی بیان و ماده‌گرایی، ذهنیت‌هایی آکنده از استعاره و معنا در این آثار به‌وضوح جاری است.

دامنه مطلق خاک، که مارکو با تکنیک مثال‌زدنی‌اش در اشکال فوق‌العاده متنوعی پدیدار ساخته، اشاره مستقیمی است به عرصه پهناور کویر در قلب سرزمین ایران و در عین حال حاوی استعاره‌هایی چون خلوص، وقار و فروتنی.

ماده گل و کاه که از ابتدای دهه ۱۳۴۰ در نقاشی‌های مارکو ظاهر شد، هم خاطره ماندگار روستاها، کوچه باغها وشهرهای حاشیه کویر ایران است و هم نمادی از وجود همیشگی انسان و تلاش‌زیستی او. به خاطر همین ویژگی دوگانه، این آثار به نحو بدیعی واجد کیفیات متباین بازنمایی و انتزاع می‌باشند؛ هم تصویری شکل‌گرا از فراوانی جداره‌های کاهگلی و هم‌سطحی آبستره در بافت ماده‌گرای مینی‌مالیستی.

دقیقا در همین نقطه آثار برجسته مارکوگریگوریان را باید خیلی فراتر از یک نوستالژی سرزمینی تفسیر کرد. اتحاد ماده و روح، همچون پیوند زمین و آسمان، نخستین گام در خلقت‌است؛ جایی‌که انسان از خاک برخاسته و آخرالامر نیز به خاک می‌پیوندد.

آثار مارکو، سرشار از اشارات؛ هندسه مقدس و تعالیم اسرارآمیز در کاربست اشکال بنیادین چون مربع و دایره است؛ مربع، نماد زمین و شاکله چهار عنصر مقدس آب، باد، آتش و خاک و دایره سرشار از انرژی و حرکت. مارکو خود به اتحاد سه عنصر انسانی اراده، عشق و خرد در تکامل بشری نیز کرارا اشاره دارد. بدین ترتیب کارهای خاکی مارکو را باید به عنوان تجسم نمادهای اسرارآمیز اتحاد ذاتی جهان قرائت نمود. این آثار اکنون در تعدادی از مهم‌ترین مجموعه‌های هنری جهان از جمله موزه هنرهای مدرن نیویورک و موزه هنرهای معاصر تهران نگهداری می‌شوند.

مارکو گریگوریان بسیار مسحور فرهنگ و تمدن ایران بود و آن را در همه اشکالش عمیقا ستایش می‌کرد. توجه او به قالی و گلیم و طرح‌های بی‌بدیل آنها، در کنار شیفتگی‌اش به نقاشی قهوه‌خانه به‌عنوان دو جلوه متفاوت از هنر مردمی ایرانیان، بر سراسر عمر هنری‌اش سایه افکنده بود.

وی این توجه را با جمع‌آوری این آثار، نمایش آنها در فرصت‌های مختلف و فراتر از آن، به‌کارگیری عناصر هنری آنها در آفرینش خود، دنبال می‌کرد.

اشارات صادقانه او به اصالت‌های ایرانی و پافشاری‌اش بر ارزش‌های نمایان در هنرهای سنتی، تا حد زیادی باعث ترغیب هنرمندان مدرنیست و حتی مقامات فرهنگی به حفظ و احیای آنها گردید.

مارکو از اوایل دهه ۱۳۵۰ به تدریس در دانشکده هنرهای زیبا و تربیت شاگردانی پرداخت که اکنون در شمار برترین هنرمندان معاصر کشور محسوب می‌شوند. او سپس به همراه شش چهره صاحب‌نام دیگر؛ مرتضی ممیز، فرامرز پیلارام، غلامحسین نامی، مسعود عربشاهی، سیراک ملکونیان و عبدالرضا دریابیگی، گروه هنری <آزاد> را پایه‌گذاری و نمایشگاه‌های متعددی با آنها برگزار کرد. مارکو پس از ترک ایران و اقامت در آمریکا، یک گالری با نام هنرمند پرآوازه ارمنی‌الاصل آرشیل گورکی، در نیویورک دایر نمود سپس به ارمنستان رفت و به نقاشی، تدریس و تاسیس موزه در آنجا پرداخت اما در تمامی این سال‌ها، سودای بازگشت به ایران را در سر می‌پروراند و آن را کرارا به دوستان و یاران قدیمی‌اش می‌گفت لیکن هر بار به دلایلی از جمله بیماری از این کار باز می‌ماند. یاد او همیشه ارجمند و دستاورد گرانسنگ هنری‌اش ماندگار خواهد ماند.

منبع : روزنامه اعتماد ملی

http://vista.ir/?view=article&id=273487

VISTA.IR
Online Classified Service

ماشین‌های فیگوراتیو

بزرگداشت و نمایشگاه آثار استاد فقید ژازه تباتبایی از اواخر بهمن‌ماه تا نیمه اول اسفندماه در گالری برگ برگزار شد. گالری برگ متعلق به شهرداری تهران، پس از تغییرات مدیریتی شهرداری چندین‌بار دچار تغییرات شد، تا در نهایت بعد از حذف یکی از گالری‌ها در محل اولیه این گالری در خیابان دامن افشار، درنهایت تعطیل و مجددا در دوران مدیریت جدید شهرداری در محل جدید- عمارت عین‌الدوله- در حوالی میدان هروی دوباره بازگشایی شد. در ابتدای مواجهه با ساختمان جدید- عمارتی قدیمی و احتمالا تابستانی با معماری اواخر دوره قاجار شبیه به عمارت موزه فعلی سینما- تصور بازگشایی یک گالری بزرگ در ساختمانی بازمانده از دوره قاجار هیجان‌انگیز است، بماند که تغییرات در نمای عمارت کم و بیش شکل اولیه بنا را تغییر داده است. با این وجود خود گالری در طبقه اول ساختمان تصورات اولیه را بر هم می‌زند، فضای نمایشگاهی تبدیل به دو سالن نه چندان بزرگ- به نسبت هیبت کل عمارت- شده است. تا اینجا می‌توان از بنای فعلی گالری برگ که عنوان آن بر سردر ساختمان حک شده است- یکی از نمونه‌های تغییر در بنای اولیه عمارت- به عنوان گالری یاد کرد که امکان برگزاری یک نمایشگاه معمولی- همچون تمام گالری‌های دیگر در طول سال- را داشته باشد، ولی نه برای یک بزرگداشت با این میزان مانور خبری و جنجال رسانه‌ای. باز به غیر از مراسم بزرگداشت که در سالگرد درگذشت خود استاد برگزار شد و چنان چه اشاره شد با پوشش فراوان خبری و رسانه‌ای همراه بود خود نمایشگاه چیز دندانگیری نشان نمی‌دهد. در سالن اول نمایشگا عکس‌هایی از دوران مختلف زندگی استاد- عمدتا دوران اوج و پیری او- نصب شده است؛ بخشی شامل تندیسی گچی از چهره استاد و بخشی دیگر در بزرگداشت و یادمان دستیار استاد. اما کل آثار به نمایش گذاشته‌شده از خود استاد فقید شامل ۴ مجسمه مربوط به دوره «سربازان من» است که در جوار چهارستون سالن اصلی گذاشته شده‌اند. در سالن دوم که کوچک‌تر از سالن اصلی و اولیه گالری است، تنها شاهد ۴ تندیس دیگر هستیم، در حالی که عمده شهرت استاد به خاطر مجسمه‌هایش است. در سالن دوم به غیر از ۴ تندیس – ۲ تندیس شبیه به مفرغ‌های لرستان و ۲ تندیس مشابه از یک چهره- چند تابلو بر دیوارها نصب شده است، که باز همگی از یک دوره و دوره نقاشی‌های فیگوراتیو استاد انتخاب شده‌اند که البته خود این تابلوها نیز مربوط به دو دوره‌اند. تنها توضیح نصب‌شده در کنار یکی از تابلوهاست که روی آن نوشته شده «قیمت ۱۳۰ میلیون ریال». این کل توضیح درباره آثار استاد است،. پس اگر چیزی از آثار ژازه تباتبایی ندانیم همان بهتر که وارد این نمایشگاه نشویم. حتی اگر چیزی هم می‌دانیم بهتر است که وارد نشویم چون تماشای همین ۵-۴ قطعه به دوری راه نمی‌ارزد- از پشت پنجره خانه استاد در مرکز شهر می‌توان تعدادی بیشتر از آثار استاد را دید- مگر اینکه منزل یا محل کارتان نزدیک محل برگزاری بوده باشد، یا از علاقه‌مندان جدی آثار استاد باشید.

بی‌توجه به نمایشگاه در نگاه جدی بر آثار استاد قطعا نمی‌توان انکار کرد که او یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین هنرمندان ایران است. در بحبوحه دو دهه ۱۹۵۰ و۱۹۶۰ میلادی به خصوص سزار (هنرمند ایتالیایی) و در آثار آرمان (هنرمند اسپانیایی) میل به کار کردن با قطعات اوراقی اتومبیل به

عنوان ماده کار (ماتریال) تبدیل به گونه‌ای قالب هنر شد چرا که استفاده از این گونه قطعات اشاره‌ای بود به فضای دهه ۶۰ به خصوص در اعتراض به تکنولوژی که نمونه‌هایش را می‌شود در آثار این هنرمندان و سایرین دید. استاد تباتبایی در دهه‌های ۴۰ و۵۰ بر خلاف اکثر هنرمندان دیگر ایران – معروف به هنرمندان مکتب سقاخانه- که میل به گونه‌های پاپ آرت و جریانات قالب هنری آمریکایی- انتزاع پسانقاشانه، میدان رنگی یا بومهای تغییر شکل داده داشتند- او اتفاقا منبع الهامش را در جایی دیگر قرار داد. این اولین و مهمترین نکته اساسی در آثار این هنرمند بود. وجه طراحی هندسی البته از بسیاری پیشتر در آثار او دیده شده بود. چنانچه تعداد نقاشی او از گاوها که در نمایشگاه ذکر شده بود، تماما تمایل به گونه‌ای کوبیسم – صرفا به معنی طراحی اجسام به صورت اجسام هندسی- قابل مشاهده است. این نحوه طراحی در دیگر آثار طراحی و نقاشی استاد نیز قابل مشاهده است. در مجموعه «مرغ نه؛ آدم نه» دیگر مجموعه آثار فیگوراتیو اوست که ذاتا فیگور را تبدیل به اجسامی هندسی می‌کند، تمایلی به مکانیکی کردن – در طراحی ابتدا- در اکثر تصاویر او از فیگور قابل مشاهده و پیگری است. شکل تکامل‌یافته این طراحی را می‌توان بعدتر در مجسمه‌ها دید. آثاری که مشخصا فیگور را تبدیل به ماشینی مکانیکی می‌کنند. با این وجود نباید این نگاه را به غلط تعبیر کرد، چون باید قطعا ذکر کرد فیگور در آثار استاد، نه به شیوه‌های مرسوم فیگور از انسان که اتفاقا شباهت عمیقی به نحوه برخورد هنرمند کهن‌تر ایرانی با فیگور دارد، همچنان در آثار کهن‌تر نقاشی ایران فیگور انسانی نه فیگوری کشیده شده از انسان به قصد بازنمایی است. در آثار استاد ژازه تباتبایی نیز با برخوردی مشابه با فیگور مواجهیم. به بیان دیگر فیگور در آثار استاد نه تصویری از انسان به قصد بازنمایی، که کوششی برای خلق انسانی مثالی است. قلم‌مو و رنگ جایشان را به قطعات اوراقی ماشین‌های اسقاطی داده‌اند. مسیر همان است، مواد مصرفی تغییر کرده‌اند.

پس در وجه مهم کار استاد، باید گفت بیهوده نیست که در این‌گونه نگاه به فیگور و جهان تصور نحوه برخورد با ماده کار را نیز تغییر می‌دهد. پس باز بیهوده نیست که در آثار استاد صورت‌ها گرد است؛ چون در نگارگری ایرانی نیز صورت گرد است- تعبیری از قرص ماه- به این ترتیب چرخ دنده به عنوان خط مشخص کننده تک‌چهره تبدیل به «شمسه» می‌شود که باز موتیفی است برآمده از هنر ایرانی. آثار استاد تباتبایی موتیفی دارد که کارکردی ایرانی پیدا می‌کند. با این توصیف‌ها می‌توان وجه ایرانی بودن، و یگانه بودن آثار استاد را درک کرد.

تمایل به استیلیزه کردن فیگورها و رسیدن به نوعی انتزاع در تصویرگری‌شان نیز برآمده همین تمایل به هنر کهن‌تر ایران است. در مجسمه کوچک از بزها که چنانچه ذکر شد برآمده از هنر مفرغ‌کاری لرستان در هزاره اول پیش از میلادند، شاخ‌های بلند و کشیده که نشانگر تمایل و بیانگر اشاره استاد به خلاصه‌سازی فیگورها و انتزاع آنها به شیوه هنر کهن‌تر اقوام ایران است. نگاه کنید به بزهای هنر کهن ایران که به چهار شکل هندسی، خلاصه می‌شوند و شاخ‌ها که در جام مشهور «چغازنبیل» (محفوظ در موزه‌های ایران باستان) و در طراحی‌های تصویر شده از بزها که در نمایشگاه اخیر قابل مشاهده است.

هر چند استاد دوره‌ای با هنر انتزاعی نیز درگیر شد، که البته باز چنانچه ذکر شد نمونه‌ای از آن در نمایشگاه اخیر نبود. ولی این دوره از آثار استاد تحت‌تاثیر جریانات هنر انتزاعی آمریکایی و اروپایی بعد از جنگ چند سالی در آثار استاد دیده می‌شود که شباهت‌هایی به آثار استاد دیگر هنر مجسمه‌سازی ایران وزیری مقدم دارد. بررسی این بخش از آثار استاد را به فرصتی دیگر می‌گذارم.

در پایان باید باز امیدوار بود که خانه استاد هرچه زودتر به موزه تبدیل شود. آرزویی که در جلسه بزرگداشت استاد نیز به آن اشاره شد. فرصتی برای حفظ گنجینه هنر ایران که باید حفظ و ارج نهاده شود.

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=364090

VISTA.IR
Online Classified Service

ماکس بکمان

●ماکس بکمان

ماکس بکمان، اکسپرسیونیست بزرگ آلمانی، قصد توضیح هنر خویش و اصولاً هنر را ندارد. " درباره نقاشی ام " توصیف و بیانی زیبا از دنیای نقاشی های وی است، یکی از معدود مقالاتی که در آن هنرمند توانسته نه تنها حس نقاشی هایش رابه زبان آورد بلکه خاستگاه آنها را نیز در غالب کلمات بیان سازد.احتمالاً بهتر است آنرا اشعار نثر گونه بنامیم تا مقاله.

" درباره نقاشی ام " سخنرانی بکمان به سال ۱۹۳۸ در گالری نیوبرلینگتن لندن است. این مقاله به سال ۱۹۴۱ توسط کرت والنتین در نیویورک، به چاپ ر سید.

قبل ازهر توضیحی باید بگویم که من هیچگاه در هیچ زمینه سیاسی فعال نبوده ام. درعوض فقط کوشیده ام دیدگاه خویش از دنیا را، تاحد ممکن گسترش دهم. نقاشی کاری بسیار مشکل است که تمامیت آدمی و جسم و روح وی را در بر می گیرد. بنابراین من کورکورانه از کنار آنچه به دنیای سیاست و واقعیت تعلق دارد گذشته ام.

من براین باورم که دو دنیا وجود دارد، دنیای معنویات و دنیای واقعیات سیاسی. هردو تجلی زندگی اند که ممکن است گاه همخوانی داشته باشند ولی درنهایت در اصول بسیار متفاوتند و این را به عهده شما می گذارم که تصمیم بگیرید کدام یک مهم ترند.

آنچه من سعی در آشکار کردن آن دارم تفکری است که پشت واقعیت پنهان شده است. من به دنبال پلی هستم که نادیدنی ها را مرئی کند، همانند آن " کابالیست" که گفته بود:

" اگر می خواهید به نادیدنی ها برسید باید به عمق دیدنی ها نفوذ کنید." هدف من همیشه دست یافتن به اعجاز واقعیت است و تبدیل این حقیقت به تصویر (در نقاشی) ، اینکه نامرئی ها را، توسط حقیقت، مرئی سازم. چنین تفکری ممکن است پر از تضاد و تناقض به نظر برسد، اما درواقع همین حقیقت است که رمز حیات را آشکار می کند.در این کار آنچه بیش از همه به من کمک می کند حضور فضاست. ارتفاع، عرض و عمق سه پدیده ای هستند که باید در سطح وارد شوند تا فرم عینی تصویر را شکل دهند.

تصاویر می آیند و می روند و من می کوشم آنها را بدون درنظر گرفتن کیفیت ظاهریشان، مرتب کنم. یکی از مشکلات من یافتن "روح" است که تنها یک شکل دارد و فنا ناپذیر است، یافتن آن در حیوان و انسان، در بهشت و دوزخ که همه باهم دنیای ما را تشکیل میدهند.فضا ماهیتی لرزان است که ما را دربر می گیرد و ماجزئی از آن هستیم.این آن چیزی است که من می کوشم بیان کنم، با آرایشی متفاوت از موسیقی و شعر، آنچه برای من همچون ضرورتی مقدر شده است. هنگامیکه وقایع معنوی، متافیزیکی، مادی و غیر مادی به دنیای من وارد می شود تنها می توانم با نقاشی آنها را سامان بخشم. در اینجا موضوع اهمیتی ندارد، آنچه مهم است برگرداندن آن به عینیت سطح است که بوسیله نقاشی صورت می گیرد. بنابراین من دلیلی برای ملموس کردن آن ها نمی بینم. چراکه اشیاء خود ، آنقدر غیر واقعی اند که تنها به کمک نقاشی می توان به آنها

عینیت بخشید.

من اغلب اوقات تنها هستم. استودیوی من در آمستردام، که در گذشته انبار تنباکو بوده است همواره با تصورات من پر می شود. با تصاویری از گذشته های دور و نزدیک مانند اقیانوسی که به همراه باد بالا می رود و خورشید، و اینها همیشه در فکرمن حضور دارند.این تصاویر، همگی جان گرفته و در فضای پهناور معلق می گردند، کیفیتی که من آن را خدا می نامم.

گاهی اوقات، هنگامی که افکارم بر روی " انس رگن " تا آخرین روز حیات قاره به پرواز در می آید، ریتم کابالا به یاری ام می آید. و به همین ترتیب، خیابانها با مردان، زنان و کودکان، بانوان محترم ، زنان فاحشه، دختران خدمتکار و دوشس ها. همه را می بینم مثل یک رویای مضاعف ارزشمند، در سموتریس، در پیکادیلی و وال استریت. آنها همانند اروس هستند، در جستجوی فراموشی، تمام اینها بنظرم سیاه و سپید می آیند مانند شرافت و جنایت. آری سیاه و سپید مورد توجه من هستند. شاید جای خوشوقتی، یا بدبختی، است که همه آنها را کاملاً سیاه یا کاملاً سپید نمی بینم.

یک تصویر تنها ساده تر و سهل تر است ولی در آن صورت اصلاً وجود ندارد. هیچ است.خیلی ها مایلند تنها سپیدی را ببینند و زیبایی محض اش را ودیگران سیاهی را می جویند. سیاهی و زشتی و ویرانگری اش را. ولی من نمی توانم، چراکه تنها در هر دو، در سیاهی ودر سپیدی است که خدا را درک می کنم خدایی یگانه که دوباره و دوباره درامای خاکی و محکوم به فنا را می آفریند. از این رو من بطور ناخواسته از اصول به شکل رسیدم، به ایده های متعالی، حیطه ای که گرچه از آن من نیست، از آن شرمنده نیستم. به نظر من هنر زائیده سعی در کشف راز آفرینش است. و این هدفی است که من با هنرم آن را دنبال می کنم.

درک خویشتن، ضرورت روح همه چیزاست. و این " خویشتن " است که من در هنرم و زندگیم به جستجوی آنم. هنر خلاق است برای درک نه برای سرگرمی، برای تغییر سیاست نه برای بازی. و این جستجو و کاوش خویشتن است که ما را ،همه ما را به سوی سفری بی پایان و جاودانه سوق می دهد سفری که همه ما مسافرش هستیم.

شیوه بیان من کشیدن است، نقاشی است، اگرچه شکل های دیگری نیز وجود دارد ادبیات، فلسفه و یا موسیقی. اما بعنوان یک نقاش که گرفتار رحمت یا لعنت است باید شعور را با چشم خویش جستجو کنم. تکرار می کنم، با چشمانم. چراکه خنده داراست و بی ربط است اگر " دیدگاهی فلسفی " بتواند بدون حس زیبایی و زشتی قابل دیدن، تصویری زیبا وخردمندانه ترسیم کند.

اگر آنچه را که من قابل دیدن می دانم نتیجه ای مانند پرتره، منظره یا آرایشی قابل درک دارد، آن چیزی است که حس کرده ام.

خردمندی و تعالی درنقاشی با تلاش غیر قابل خدشه چشم، بهم می پیوندند. هر هاله ای از یک گل، یک صورت، درخت یک میوه، دریا، کوه، توسط عمق احساسات درک می شوند و عملکرد ذهن، که چگونگی آن مورد توجه من نیست، به آن افزوده می شود و در نهایت نیز ضعف یا قدرت روح ذهن و حس را قادر به بیان خواسته های شخصی می کند. این قدرت روح است که مرتب ذهن را مجبور به گسترش درکش از فضا می سازد.احتمالاً چنین شمه ای در نقاشی های من دیده می شود. زندگی دشوار است و این چیزی است که حداقل اکنون همه می دانند. برای فرار از این دشواریهاست که نقاشی را برگزیده ام. می دانم که راه های موثر دیگری نیز برای فرار از این مشکلات وجوددارد اما من شکوه نقاشی کردن را ترجیح داده ام.

البته خلق اثر هنری باشکوه است بخصوص اگر هنرمند بربیان عقیده هنری خویش اصرار داشته باشد. هیچ چیز تجملاتی تر از این نیست. برای من این یک بازی است و حداقل برای من، بازی خوبی است. یکی از معدود بازیهایی که زندگی دشوار وخسته کننده را اندکی مهیج می سازد.

عشق حیوانی، بیماری است و اما نیازی است که شخص باید برآن غلبه کند. سیاست، بازی غریبی است، گذشته از خطراتی که دارد، قطعاً گاهی اوقات سرگرم کننده است. خوردن و خوابیدن عادتهایی است که گرچه تنفر آورنیست اما عواقب چندان جالبی هم ندارد. سفر به دور دنیا در نود و یک ساعت توان فرساست مانند مسابقه اتومبیل رانی یا شکافت هسته ای، اما هیچکدام بدتر از " یکنواختی " نیست. پس به من اجازه بدهید در یکنواختی شما شریک شوم همانطور که شمادر یکنواختی من.برای شروع بگذارید بگویم که همیشه به اندازه کافی بحث درباره هنر مطرح بوده است. گذشته از آن بیان عملکرد خویش، در غالب کلمات همیشه نامطبوع است. ولی با تمام این تفاسیر ما همچنان محکومیم به

حرف زدن، کشیدن، آهنگ ساختن خسته کردن خویش، به هیجان آوردن خویش، جنگیدن و صلح کردن و تا جائیکه آخرین نیروی تخیل در ما باقی است ادامه می دهیم. تخیل احتمالاً اصلی ترین ویژگی بشر است. رویای من تصور فضا است، تعویض دریافتهای بنیادی اشیاء با منطق متعالی پیشرو. این یک قانون است. در طول، تغییر شیء تنها درصورتی مجاز است که در نهان نیروی خلاق عظیمی دارا باشد. تصمیم گیری درباره اینکه چنین تغییری، در بیننده هیجان ایجاد می کند یا کسالت، به عهده شماست.

یک مسئله کاملاً روشن است و آن این که ما اشیاء سه بعدی جهان را به اشیاء دوبعدی بوم نقاشی تبدیل می کنیم.بوم نقاشی تنها با دوبعد فضایی تکمیل می شود ولی این هنرمند است که باید هنر به خرج دهد و آرایش و زیور بخشد. قطعاً چنین عملکردی رضایت بخش است اگرچه این امر درباره من چندان صادق نیست به این دلیل که اینگونه به قدر کافی حس دیدن به من دست نمی دهد. تبدیل ارتفاع ، عرض و عمق به دو بعد، بنظر من، سرشار از معجزه است اما معجزه ای که من آن را برای خلق بعد چهارم می خواهم. اصولاً با هنرمندی که درباره خود یا اثرش صحبت می کند چندان موافق نیستم. امروز، غرور و جاه طلبی نبود که مرا واداشت درباره مسائلی صحبت کنم که انسان حتی به خود نیز نمی گوید. دنیا امروز در چنان وضعیت دشواری است که مرا، که سی سال گذشته را همانند یک معتکف زیسته ام وامی دارد تا از لاک خویش بیرون بیایم و عقایدی را مطرح سازم که به سختی در طی سالها به آن رسیده ام.

بیشترین خطری که بشر را تهدید می کند، مالکیت اشتراکی است. همه جا تلاش بر این بوده است که لذت بردن و شیوه زندگی انسان تا حد موریانه پائین آورده شود. من با تمام وجود با این شیوه ها مخالفم. حذف روابط انسانی در اثر هنرمند تنها خلاءای ایجاد می کند که همه ما را به اشکال گوناگون رنج میدهد. تعابیر فردی از آنچه ارائه شده، برای نشان دادن تمامیت حقیقت آنچه بربوم کشیده شده، ضروری است.

درک و حس بشر باید به حالت اولیه خویش بازگردد. روشها و ابزار گوناگونی برای رسیدن به این مهم وجود دارد. نور از یک طرف مرا به حدی می رساند که بوم نقاشی ام را تقسیم کنم و از طرف دیگر مرا به عمق شیء می برد. ازآنجائی که هنوز این هویت را نمی شناسیم، هویتی که هرکدام به گونه ای آن را بیان می کنیم باید بیشتر و بیشتر در کشف آن بکوشیم. چراکه هویت، خود، معمای مستور مهم این دنیاست. هیوم و هربرت اسپنسر ،همه دیدگاههای آن را بررسی کردند ولی در نهایت به حقیقت دست نیافتند. من به این هویت، به فناناپذیری و تغییر ناپذیری آن ایمان دارم. خط سیر آن، به گونه ای عجیب و خاص، مسیر ماست.و به همین دلیل من در این فردیت، در این فردیت به اصطلاح کامل، غوطه ورم و به هر طریقی برای شرح و بیان آن متوسل می شوم. تو کیستی؟ من کیستم؟ این سوالات همیشه برایم عجیب اند و همیشه مایه عذاب من هستند و شاید نقشی هم در هنرم ایفا می کنند. رنگ، بعنوان طیف زیبا، اسرار آمیز و عجیب. ابدیت، برای من نقاش زیبا وارزشمند است. و من از آن در زیبا کردن بوم نقاشی ام و کندوکاوی عمیق تر در اشیاء بهره می جویم. رنگ تا حدی شمای روحی مراتصویر می کند اما رنگ متأثر از نور و مهمتر از همه چگونگی شکل شیء است. تاکید بیشتر از حد بر رنگ، تجلی مضاعف شیء بر بوم نقاشی را باعث می شود که زیبایی خود اثر را در حاشیه قرار می دهد. رنگهای خالص و رنگهای ترکیبی باید در کنار هم قرارگیرند چراکه این دو مکمل یکدیگرند.به هرحال تمام اینها نظریه است و کلمات از بیان دشواریهای هنر قاصر است.

آشکال یکی از آثارم بنام " وسوسه " یک شب این شعر عجیب را برایم خواندند:

دوباره کدو تنبلها را با شراب پرکن و بزرگترینشان را به من ببخش... و من باوقار شمعها را برای تو روشن می کنم. همین حالا، امشب، در این شب تیره. ما قایم باشک بازی می کنیم، قایم باشک بازی بر روی هزار دریا ،ما خدایان، ما خدایانیم به هنگام سرخی آسمان در غروب در میانه روز ودر تاریکترین شبها. شما ما را نمی بینید، نمی توانید ببینید و شما خود مائید و به همین دلیل است که می خندیم باخوشحالی، وقتی آسمان سرخ است و در میانه روز و در سیاهترین شبها ستارگان چشمان ما و سحابی ها گیسوان ما هستند. ما روح انسانها را در قلبمان داریم. خود را پنهان می کنیم و شما مارا نمی بیند، نمی توانید ببینید، و این دقیقاً همان است که ما می خواهیم، وقتی که آسمانها سوختند و در میانه روز و در سیاهترین شبها نورها گسترش می یابند تا بی نهایت... نقره ای قرمز ، بنفش، اطلسی و سیاه. ما آنها را در رقص به روی کوهها و دریاها و در گذر یکنواختی زندگی به دنبال خود می کشیم.

به خواب می رویم ولی ستارگان همچنان در رویای روشن می چرخند، ما بیدار می شویم و خورشید خود را برای رقص به روی دانایان و کودنها، فاحشه ها و دوشس ها آماده می سازد.

و این گونه، تصاویر نقاشی من که " وسوسه " نام داشت تا مدتها برایم آواز خواندند.سپس بیدار شدم ولی همچنان در رویا بودم. نقاشی به سرعت به نظرم آمد و تنها وسیله دستیابی شد. به دوست عزیزم " هنری روسو " اندیشیدم، کسی که رویاهای ماقبل تاریخی اش مرا به خدا می برد. در رویایم احترام نثار او کردم. و در کنار او ویلیام بلیک را دیدم. او همانند شیخ پیر دنیا برایم دست تکان داد. او گفت " به شیء اطمینان کن، ازدنیا نترس. هستی را نظمی است و راهی درست و همه آنچه در آن است مقهور سرنوشتی که باید بپیماید تا به کمال زیبای آفرینش برسد.

تو از همه آنچه، اکنون به نظرت زشت و دهشتناک می رسد رها می شوی.از خواب بیدار شدم باز هم در هلند. در میانه این دنیای مغشوش بودم. اما ایمان من، باور من، راه رهایی نهایی و تمامیت هستی، همه آنچه هست چه زیبا و چه زشت محکم تر شده بود. به آرامی سر بربالش نهادم... که به خواب روم... تا دوباره به رویا روم.

ترجمه محمد تیرانی

منبع : ماهنامه ماندگار

http://vista.ir/?view=article&id=217447

VISTA.IR
Online Classified Service

مانی اولین هنرمند نقاش شناخته شده ایرانی

مانی نقاش: بنیانگذار آیین مانوی که نسبش از طرف مادر به اشکانیان برمی گشت، وی پسر «فاتک» بود و در ایام جوانی به آموختن علوم و حکمت و غور و مطالعه در ادیان رزتشتی و عیسوی و سایر دینهای زمان خویش پرداخت.

مانی در سال ۲۱۵یا ۲۱۶میلادی (سال چهارم سلطنت اردوان آخرین پادشاه اشکانی) در قریه ی ماردینر در ولایت مسن ناحیه نهر کوتاه در بابل باستانی متولد شد.

مانی آیین زرتشت را مطالعه کرد و خود را مصلح آن شناخت و به قول خودش در سیزده سالگی (سال ۲۲۸ میلادی) چند بار مکاشفاتی یافت و فرشته ای اسرار جهان را بدو عرضه داشت. سرانجام پس از آغاز دعوت آیین خود در سال ۲۴۲ میلادی خویش را «فارقلیط» که مسیح ظهور او را خبر داده بود معرفی کرد. وی را در سال ۲۷۵یا ۲۷۶ میلادی چندان عذاب دادند

تا زندگی را بدرود گفت. بنابر یک روایت مانی مصلوب شد و برخی گویند زنده زنده پوست او را کندند، بعد سرش را بریدند و پوست او را پر از کاه کرده به یکی از دروازه های شهر گندیشاپور خوزستان بیاویختند و از آن پس آن دروازه به باب مانی موسوم گشت.

مانی کتاب بسیار نوشته است از آن جمله «شاپورگان» به زبان پهلوی بوده است.اما چیزی که از مانی قابل اهمیت زیاد است نقاشی اوست که نقاشان آن عصر را متحیر ساخت. وی به حدی در این هنر و صنعت مهارت داشت که به عقیده برخی آن را معجزه خویش قرار داده و برای اثبات این دعوی کتاب نقاشی ای به نام ارتنگ (ارژنگ) ساخته بود و با وجود او نقاشی در ایران رونق تازه ای گرفت؛ چنانکه تصرفات او در ایرانیان دیگر و نقاشی های ملل دیگر از قبیل چینی ها نیز مؤثر بوده است البته در فرهنگ فارسی دکتر معین آمده است :«وی برای اینکه اصول آیین خود را به بی سوادان بیاموزد، آنها را با تصاویر زیبا در کتابهای خود جلوه گر می ساخته است و به همین سبب وی را مانی نقاش می گفتند.»

منابع: اولین دائرهٔالمعارف موضوعی درباره ی اولین ها در ایران، تألیف و تدوین: خلیل محمد زاده

فرهنگ فارسی دکتر محمد معین- جلد۶ -اعلام

منبع : تبیان

http://vista.ir/?view=article&id=12380

VISTA.IR
Online Classified Service

مانی و مینیاتور

شیوه نقاشی مکتب مانی در پیدایش مکاتب بدون تأثیر نبوده است .

گروههای زیادی از پیروان مانی به سوی سرزمین های شرقی و شمال خاوری ایران روی آوردند و بزودی در آن نقاط آیین خود را گسترش دادند و این آمدن و تأثیر گذاردن از نظر مطالعه تاریخچه مینیاتور اهمیت بسزایی دارد .

بهرحال مینیاتور ایرانی در هنگام پیدایش اسلام رنگ و بوئی از هنر مانوی داشته و استادان فن با بهره جوئی از خصوصیت های مکتب نقاشی مانی آثار ارزنده ای را به وجود آورده اند .

در بین کارشناسان و محققان هنری این اتفاق نظر وجود دارد که در تمام ادوار تاریخ آثار علمی و هنری و معنوی ملل بر روی یکدیگر تأثیر داشته است و این تأثیرپذیری همواره مورد توجه بوده است .

بعضی ها مینیاتور را اصلاً هنری چینی می دانند و این گونه حرف خود را توجیه می کنند که مینیاتور زاده تصویرهای چینی است و ا ز همین روی خطوط سیمای نژاد زرد ، لباس و سلاح مغولی و حتی آداب و رسوم آنها در این مینیاتورها دیده می شود ، مثل این که استادان گذشته نمی توانستند خود را از قید و بند تقلید رها سازند و ابتکار خود را به کار گیرند .

البته تحقیقات عده ای از دانشمندان نیز نشان می دهد نقش های دو بعدی چینی وارث شیوه نقاشی دو بعدی سلجوقی است . پروفسور گدار می نویسد : چین در ایران همیشه از امتیازاتی برخوردار بوده ، ظرف های چینی و نقاشی های آن مورد تحسین و علاقه ایرانی ها بود . در واقع مینیاتورهای ایرانی (صورتکشی ریز و کوچك یا ظریف کاری) بعد از سقوط بغداد ۶۵۶ هجری مابین ایرانیان ریشه دوانیده است . بایسنقر در سال ۷۲۳ با یك هیأت علمی به چین سفر کرده و غیاث الدین ، نقاشی که همراه او بود در راه سفر آنچه دیده کشیده است .

در قرن هفتم چین به نام نگارخانه شهرت داشت و هنرمندان ایرانی برای آشنائی با این نگارخانه سفرهای زیادی ، به چین کرده اند ؛ و این دیدارها در مینیاتور ایرانی تأثیر گذاشته است . کریستین پرایس می گوید : مغولان پس از تسلط بر ایران پاره ای از هنرهای چینی از جمله مینیاتور را به ایران آوردند .

نفوذ هنر چین را می توان در تصویرهای یك نسخه نفیس شاهنامه نیز پیدا کرد . این شاهنامه در سال ۷۳۰ هجری قمری در تبریز رونویس شده است و تصویری است از مجلس سوگواری یك پهلوان در گذشته ... پیکر او در تخت روانی است که سوگواران گرد آن شیون و فریاد می کشند . در قرن سیزدهم هنر مینیاتور سیر تکامل تازه ای در ایران آغاز کرده و باید قبول کرد که هنر چینی عامل بزرگی در تکامل هنر مینیاتور ایرانی بوده است .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82218

VISTA.IR
Online Classified Service

مجید عقیلی

مجید عقیلی

متولد ۱۳۴۱ اصفهان

فارغ التحصیل رشته نقاشی از هنرستان هنرهای زیبای اصفهان در سال ۱۳۶۱

از سال ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۸:مشارکت و برپایی بیش از ده نمایشگاه جمعی و انفرادی در ایران

از سال ۱۳۶۹ تا کنون :عضو خانه هنرمندان پاریس،برپایی شش نمایشگاه انفرادی و شرکت در پنج نمایشگاه جمعی در فرانسه.

اصالت هنر در پاسخی است که هنرمند به درونیات خود می دهد و مخاطب را به مشارکت در آن فرا می خواند. اعتبار آن نیز به مهارتی است که در بیان

درونیات به کار رفته است . این اصالت و اعتبار آسان است که هنرمند را از دیگران متمایز می کند.

هیچ مهارتی اگر دریافت ذهنی عمیقی پشتوانه ی آن نباشد ، نمی تواند به خلق یک اثر هنری ماندگار بینجامد . دریافت های ذهنی هم فقط می تواند به صورت اثر هنری تعین یابد که زبان گویا و شیوه بیان خاص خود را بیابد . بنابراین ، اثر هنری در تلاقیگاه ذهن و زبان است که متولد می شود .

« رنگمایه های پاریس » آثار آبرنگ و لیتو گرافی مجید عقیلی ،آثاری است که در چنین تلاقیگاهی متولد شده است :یک کوچه خالی ،یک پیاده رو /یک پلکان ،یک خیابان بی عابر /یک واگن برقی ، یک دیوار/یک اتاق خالی ، یک پنجره /یک میز چرخدار ،یک صندلی /یک لکه آفتاب ،یک سایه مه آلود/...هر کدام با فرمهای هندسی ساده شده ،سایه روشن های ملایم ،ترکیب محدود رنگها با غلبه خاکستری ،فضا های عموما بسته با روزنهایی به بیرون،فرمها و فیگورهایی که تا مرز انتزاع ساده شده اند بی اینکه حس وحال خود را از دست بدهند ، فضاهای خالی که سکوتی خاکستری و خلوتی مه آلود را نشان می دهد ،...همه و همه بستری مناسب را برای طغیان تخیل مخاطب -و از این راه مشارکت مخاطب در معنا بخشی به اثر هنری - فراهم می آورد که نقاشی مدرن را از نگارگری قدیم متمایز می کند .

در «رنگمایه ها »ی مجید عقیلی نه از آشنایی زداییهای معمول و ساختار شکنی های مد روز و بازی های به اصطلاح پست مدرنیستی خبری هست ،نه از صنعتگری ها و آذین بندی های سنتی .این نقاشی ها درست در جایی قرار دارد که به آن میگوییم «نقاشی مدرن».از این رو گاهی آثار نقاشی مدرن دهه های نخست فرن بیستم میلادی را به یاد می آورد.آثاری که با پرهیز ار جزءنگاری نا ضرور ،به سمت نقاشی انتزاعی میل میکند.اما در آستانه آن متوقف می شود .آثاری که هنرمندانی چون موندریان و ادوارد هوپر امریکایی را به یاد می آوردو آن نگرش تجسمی مدرنی را که گرچه از هرگونه زیور و زینتی پیراسته است ،اما آن قدر انتزاعی نیست که از حال و فضا و احساسات درونی هنرمند بی بهره باشد.

سادکی و بی پیرایگیاین نقاشی ها از آن نوع سادگی خام دستانه یی نیست که به بهانه نو آوری ،ناتوانی فنی و کمبود مهارت های نگارگر را بپوشاند .این نوع سادگی است که از کوران پیچیدگی ها و دست ورزهای بسیار گذشته و به آن شیوه ی کم یابی رسیده است که با اصطلاح قدیمی «سهل و ممتنع»نامیده می شود.شیوه یی که در آن فقط با چند لکه رنگ و یک ترکیب هندسی ساده شده تا مرز اانتزاع ،فضایی خلوت و پرازاحساس تصویر می شود که مخاطب را به مکث و تامل وا می دارد.

به این ترتیب،مخاطب واقعی این آثار نمیتواند به سرعت از برابر تابلوها بگذرد و احتمالا حظ بصری ببرد.او باید در برار تابلوها بایستید و در معنا بخشی به آنچه می بیند شرکت کند.با چنین مشارکتی است که اصالت و اعتبار اثر هنر دریافت ،و نقاشی به اثری ماندگار تبدیل می شود.

منبع : مجله آینه

http://vista.ir/?view=article&id=11044

VISTA.IR
Online Classified Service

محزون چون سنگ

سال‌ها قبل آن وقت‌ها که هنوز دیوار شهر از شعارهای انقلاب پر بود و می‌شد هنوز «مرگ بر شاه» را روی دیوارهای شهر خواند، روی یکی از دیوارهای خیابان انقلاب يك عقاب سهمگین و خشمگین نقاشی شده بود که به دست مردم و تعدادی رزمنده به زیر کشیده می‌شد تا هلاك شود، تصویر این نقاشی به دلیل این‌که در مسیر حرکت مینی‌بوس مدرسه‌ام بود هیچ‌وقت از خاطرم محو نشد، هر روز رسیدن به آن عقاب، یعنی این‌که مسیر هر روزه به نیمه رسیده است و این خبر خوبی برای يك بچه بود!

سال‌ها گذشت و هر روز این نقاشی کم‌رنگ‌تر و رنگ‌پریده‌تر و افسرده شد و افسوس که امروز هیچ اثری از آن نقاشی باقی نمانده است، مثل تصوری که از پاك شدن تدریجی نقاشی‌های دیوار سفارت آمریکا و یا نقاشی‌های خیابان فرودگاه مهرآباد داشتم و امروز جز خاطره چیز دیگری نیستند.

نمی‌دانم آن سال‌ها چرا فکر می‌کردم که این نقاشی‌ها باید کار بسیجی‌های با ذوق مساجد محل باشد، شاید این باور نتیجه پاسخ سرسری یکی از بزرگ‌ترهایم درباره آن نقاشی‌ها باشد، الله اعلم، اما بعدها که به دانشکده آمدم تازه فهمیدم که بر خلاف تصورم نقاشان جدی و حرفه‌ایی بسیاری در شکل گرفتن نقاشی‌ها و مجسمه‌های شهری آن‌سال‌ها سهیم بوده‌اند و افسوس که این روزها حرفی از آن‌ها سال‌ها نمی‌زنند!

نقاشانی که سال‌ها بعد هر کدام مسیر خودشان را رفتند و خیلی‌هاشان سعی می‌کنند تا شوق و ذوق‌های جوانی‌شان را به حساب شور انقلاب بگذراند و... شاید هنرمندان امروزین فراموش کرده‌اند که هر انقلابی نشان دهنده‌ی بیداری حس مسئولیت جامعه یا حداقل يك طبقه نسبت به شرایط سیاسی غیرانسانی و یا ستم و بی‌عدالتی حاکمیت است؛ هنرمندان انقلابی هم به تاسی از چنین رفتارهای متعهدانه‌ایی خود و هنر را در خدمت نجات تحقیرشدگان، ضعفا و محرومان قرار می‌دهند.

در واقع در تمامی ادوار تاریخ هنر، آن‌هایی که عمیق‌ترین مسئولیت‌ها را نسبت به بشریت احساس می‌کنند هنر را وسیله‌ایی برای روشنگری توده‌ها شناخته‌اند. نیما در جایی می‌نویسد «فقط ضعفا را باید رعایت کرد، رعایت متجاوز، حد بی‌عرضگی است، این رکن مباحث اخلاقی اجتماعی من است.

سایر کارها، عمل به مقتضای وقت است»(۱) با چنین تعبیری آیا نیما هنرمندی نیست که با احیای ارزش‌های نو تغییر اجتماعی عمیقی را دنبال می‌کند؟

هر هنرمندی که مسئولیت اجتماعی خویش را انکار نکند و در پی احقاق حقوق اجتماعی باشد در ضمره هنرمندان انقلابی قرار می‌گیرد، چه هم زمانه‌ی حادث شدن يك انقلاب اجتماعی سیاسی باشد، چه نباشد. وقتی این چنین، تقسیم‌بندی می‌کنیم به طور حتم هانیبال الخاص یکی از انقلاب‌ترین هنرمندان معاصر ماست؛ چگونه می‌شود هنرمندی نظیر هانیبال که در تمام زندگانی هنری‌اش جز به احیای رفتارهای جمعی فکر نکرده است را هنرمندی انقلابی ننامیم؟!

روزا لوکزامبورگ در مقاله «درباره ادبیات روسیه» می‌نویسد: «داستایفسکی به ویژه در نوشته‌های اواخر عمر، موضعی ارتجاعی دارد و مدافع عرفان مذهبی و متنفر از سوسیالیست‌هاست؛ آموزه‌های عرفانی تولستوی هم چیزی جز گرایش‌های ارتجاعی را بازتاب نمی‌دهد. با این وجود

نوشته‌های این دو نویسنده به ما الهام می‌دهند و تاثیر آزادی‌خواهانه و برانگیزاننده‌ای بر ما دارند.»(۲)

لوکز امبورگ به ماجرایی درست اشاره می‌کند، هنرمند می‌تواند شعار انقلابی ندهد یا راوی ایدئولوگی نباشد اما در برانگیختن احساسات اجتماعی سهیم باشد.

از شما می‌پرسم آیا طراحی‌های پر هاشور جمال بخش‌پور در دهه ۵۰، فیگورهای هجو بهمن محصص از خانواده سلطنتی یا هراس خنجرهای آویزان مرتضی ممیز در آن سال‌ها همگی هشدارها و اعتراضاتی فرهنگی نسبت به شرایط سیاسی اجتماعی حاکم نبودند؟

بنابراین می‌بینیم که هنر انقلابی ایران سال‌ها پیش از تحرکات سیاسی در میان طبقات فرهیخته به شکلی غیر محسوس شروع به خودنمایی کرده بود، با چنین مستنداتی باید تاریخچه هنر انقلابی را سال‌ها قبل از انقلاب اسلامی جستجو نمود.

با از هم پاشیدن رژیم پهلوی، هنر مورد حمایت آن‌ها نیز به مدت یك دهه فرصت ظهور را از دست داد بنابراین پس از انقلاب نسل هنرمندان جوان با تاثیر از روح بنیادی انقلاب اسلامی و صد البته متمرکز بر شناخت شناسی اسلامی حوزه هنری را سامان‌دهی کردند، آنان با نفی هنر رسمی دوران پهلوی و با انکار اساتیدشان هنر دهه ۴۰ و ۵۰ را به طبقه سالاری محکوم کردند و داعیه هنر برای توده‌ها را وعده می‌دادند.

درباره‌ی سرنوشت نسل هنر انقلاب و اصولاً زیبایی‌شناسی انقلاب در جایی دیگر گفتگو می‌کنیم، امروز این فرصت تاریخی در اختیار ماست تا کارنامه این نسل را ارزیابی کنیم و البته به انصاف درباره‌شان قضاوت کنیم. این نسل بیش از آن‌که چیزی به ارزش‌های بصری معاصرش افزوده باشد، توانست بسترهای آموزش نسل‌های بعدی را فراهم آورد و از این منظر کارنامه موفق‌تری نسبت به آثار هنری‌اش دارد. برای اثبات حرفم کافی است تا ارزیابی واقعی جامعه فرهنگی و فضای تجسمی را از این دوران بشنویم و بدانیم تا به ماحصل تجسمی این نسل پی ببریم، حقیقت این است که منصفانه قبول کنیم هنرمند انقلاب آن‌چنان درگیر روانی مفاهیمی چون حوادث سیاسی و اجتماعی شد.

و یا از دیگر سو خود را تصویرگر اسطوره‌های عقیدتی و مذهبی کرد که کمتر فرصت قال و مقال‌های فردی و خودی را به دست آورد. از آن‌جایی که فردیت در هر انقلابی فدای منفعت جمع می‌شود، هنرمند انقلاب هم در بحبوحه حوادث کمتر فرصت فردشناسی (ونه خودشناسی) را به دست آورد.

و از آن‌جایی که غالب این هنرمندان در محافل مدرنیستی دانشکده‌ها تربیت شده بودند میان این انکار فردیت در انقلاب و روح فردگرایی هنرمند مدرنیست تناقض و شکافی عمیق به وجود آمد، این سرگشتگی میان اشتیاق درون و امیال بیرون در نهایت تشکل و تمرکز کار گروهی آنان را برهم زد و یك دهه پس از انقلاب به تدریج هر کدام مسیر فردخواهانه و انفرادی خود را پیش گرفتند، همان‌طور که گفتم درباره‌ی ارزیابی این هنرمندان و نیز سرنوشت کار گروهی آنان باید در جایی دیگر و مفصل گفتگو کرد اما پس از پایان جنگ هشت ساله و فروکش کردن حوادث اجتماعی به ناگاه شاهد تغییر بزرگی در هنرمندان انقلاب هستیم، هر چند هنرمندانی چون حسین خسروجردی، ایرج اسکندری و مصطفی گودرزی پیش از آن سال‌ها هم با نمایشی دگرگون شده‌ایی از خویشتن هنرمند، سعی در حصول کراکتر و پرسناژی اصل‌تر و فردگرایانه‌تری کرده بودند و البته به توفیقات استتیکی فراتر از هم قطاران خود دست پیدا کردند.

در مصاحبه‌هایی که در این سال‌ها با این هنرمندان صورت گرفته یا در گپ و گفت‌های شخصی با آنان، به این نتیجه رسیده‌ام که هر یك از ایشان سعی در بیان انفرادی‌شان دارند و حتی این استقلال را به شکل شفاهی نیز ابراز می‌کنند ولی در کمتر موردی شاهد بوده‌ام که این عقاید و نظرات در آثارشان متبلور شده باشد، شاید بزرگ‌ترین آسیب این نسل عادت به هنر سفارشی باشد، هنرمندانی که دو دهه از سوی مراکز دولتی مورد توجه و عنایت بودند امروز کمتر فرصت خودانگیختگی و رفتار «خود سفارشی» را پیدا می‌کنند، بنابراین معدودی از آنان هنر را ابزاری عاطفی برای بیان محتوا و عواطف‌شان می‌شناسند. شاید بهتر باشد هنر انقلابی را به نوعی گرافیك تشبیه کنیم نقاشانی که گرافیست شدند و به همین دلیل نقاشی‌هایی ساختند که بیشتر به پوسترهای ایدئولوگ شبیه بودند، البته و این پوسترها نمونه‌های تاریخی قابل استنادی از دو دهه تاریخ معاصر هستند. ایرج اسکندری از معدود هنرمندان است که توانست خود را از سیطره گرافیك مآب هنر انقلاب برهاند و به بیان غیر سفارشی در آثارش دست پیدا کند و به همین سبب به شخصیتی مهم در نسل خود مبدل شد.

ایرج اسکندری را به این خاطر که صریح‌تر و بی‌پرده‌تر از دیگر نقاشان انقلاب است باید ستود، نقاشی که نه تنها در حرف که در عمل هم، کروکی‌های مهمی از تاریخ هنر انقلاب را شرح می‌دهد و از کردار و منش‌اش از جوانی تا به امروز دفاع و البته خیلی از معایب نسلش را بی‌ملاحظه جمع بیان می‌کند، این‌ها جملگی دفاع جانانه‌ی نقاشی است که دیوارهای بسیاری را نقاشی کرد و امروز مصلحت می‌بیند که به کارگاه و بوم نقاشی و کلاس دانشکده پناه ببرد و همان‌جا هم همان‌قدر مفید باشد که در آن سال‌های مثمر ثمر بود.

صخره‌های فرو ریخته و پتك‌های رها شده همگی نشانه‌های آدمیزادی هستند که با مردمش و با خودش و با جهانش و با همه چیز محیط زندگانی‌اش بی‌تعارف و با آشتی سخن می‌گوید، هنرمندی که شعار زدگی را از خودش و مفاهیمش زدوده است و در مسیر این خودشناسی به خصلت‌های منحصر به فردی در آثارش رسیده است، مناظری با افق‌های بلند اما پرسپکتیوهای منجمد، همراه با ترك‌ها و فرسودگی‌های مشهود، این‌ها وصف‌الحالی از زندگانی ایرج اسکندری هستند، اگر از محتوای آثار اسکندری بگذریم که البته نباید نادیده‌شان گرفت (چون عموماً معنا محور هستند) باید به تکنیك دقیق ساده اما موثر او ونیز همسانی آن با مضامینش اشاره کرد، شاید تنها ردپای سال‌های قدیم در آثار امروزین او جاری بودن روح نوستالژیك عناصر و اجزا در نقاشی است، برای مثال سنگ‌هایی که بیش از سنگیت به انسانیت می‌مانند. یادگار روزگار سپری شده این نسل هستند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=242592

VISTA.IR
Online Classified Service

محسن وزیری مقدم مرد سال هنر اروپا

جدیدترین نقاشی های محسن وزیری مقدم از سه شنبه نوزدهم اردیبهشت ماه در گالری دی به نمایش درآمد. محسن وزیری مقدم از بنیانگذاران نقاشی مدرن در ایران و بنیانگذار نقاشی شنی در دنیا است. سال ها است که مقیم ایتالیا است و به تازگی به ایران آمده تا نمایشگاهی از کارهایش را در تهران و بعد در یزد برپا کند. در گفت وگویی که با او داشتیم به سال های دور باز می گردد. زمانی که اصلاً نمی خواسته نقاش شود اما می شود. پدر مخالف نقاش شدن او بود، اما محسن وزیری مقدم راه خودش را پیدا می کند. در سال ۱۳۲۷ راهی رم می شود و آنجا شروع به آموختن هنر می کند. در مصاحبه ای که به

زودی در شرق چاپ می شود، وزیری مقدم شروع نقاشی شنی را توضیح می دهد. یادش می آید که بازدیدکنندگان نمایشگاهش گفته بودند که این کارها نه اروپایی و نه آمریکایی می نماید. سال گذشته او به عنوان چهره سال هنر اروپا شناخته شد و حالا در ایران است و می توانید تا ۲۳ اردیبهشت ماه آثارش را در گالری دی به آدرس خیابان ولیعصر، روبه روی پارك ساعی، پلاك ۱۰۶۰ تماشا کنید. طرح های دهه ۵۰ وزیری مقدم نیز در این نمایشگاه ارائه می شود.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=12494

VISTA.IR
Online Classified Service

محسن وزیری مقدم برای آنها که نمی دانند

• درباره محسن وزیری مقدم

تابلوهایش را زده زیر بغل و دوباره برگشته به سرزمین مادری اش. همچنان که عاشیق، ساز دیوانه اش را. انگار از ماجرای گم و گور شدن تابلوهایش در یکی از فرهنگسراها عبرت نگرفته یا حداقل سعی نکرده لحن گفت وگویش را با مسئولان موزه هنرهای معاصر عوض کند. هنوز مثل من و ما، سخن گفتن در لفافه و رك نبودن را فرانگرفته.

نمی داند که برای جا باز کردن بین این همه رنگ و لعاب های باسمه ای، مثل من و ما خودش را دست پایین بگیرد. نه خواهش کردن و التماس کردن بلد است و نه اینکه حقارت های تاریخی هنرمندان را به رسمیت می شناسد و ناگزیر دیر یا زود و دست از پا درازتر به خانه دومش، در ایتالیا، باز خواهد گشت، بی آنکه مسئولان موزه تلاش کنند که آثارش را به رسم امانت نگه دارند و یا حتی چند تا از آنها را به جبران تلاش های همیشگی اش و آن همه حقی که به گردن هنر این سرزمین دارد، برای موزه خریداری کنند که البته اگر هنرمندی غیرایرانی بود و مثلاً امضای جکسون پولاك زیر تابلوهایش بود، قضیه طور دیگری می شد. البته موزه برای خودش چندان هم دست خالی برگزار نمی شود. برپایی نمایشگاهی از آثار و چاپ مجموعه آنها به صورت یك کاتالوگ، پیش از آنکه برای او امتیازی باشد، کارنامه ای افتخاری است برای موزه و بهره های دیگری که بدون شك برای درودیوارها و حوض روغن کاری شده موزه به جا خواهد ماند. اگر که نه، بازگشت وزیری مقدم به عنوان «مرد سال هنر اروپا» می توانست دستاویز صادقانه ای

برای موزه هنرهای معاصر در برپایی مراسم بزرگداشتی از این هنرمند وطنی باشد.

سرزمین غریبی است. سرشار از نوازش بی خبران و از یاد بردن صاحبان هنر و اندیشه. پرده های زمان را که پس می زنم، از آدم های دهه ۲۰ و ۳۰ و پس از آن، تقریباً فقط او را می بینم و محمود جوادی پور را، که چند روز پیش صدای لرزانش را در بازگشت از بیمارستان و از پشت خط های تلفن شنیده ام. دوستان بزرگ و تاریخی من و ما که به امید لبخندی گرم، به افق های دور گذشته چشم دوخته اند و اگر زمانه یاری کند و دستی به سوی تو دراز شود، می تواند با منت گذاری، آثارت را بر درودیوار موزه اش بیاویزد. آن هم ردپای کسانی را که غرور خودشان و هنرشان جهانی را به تحسین و تقدیر واداشته است. آن هم رنگ و بوی ماندگاری کسی را که هنر اروپا به عنوان مرد سال خودش انتخابش کرده است.

وقتی ماجرای بیماری جوادی پور را به او می گویم، لبخندی تلخ بر گونه هایش نقش می بندد. چند روز بعد می شنوم که به گالری صبا رفته و با آنها از میوه های درخت پربرکتی سخن گفته که حالا نیاز به مراقبت دارد و آنها هم متاثر از گفته هایش به دیدار جوادی پور می روند و با پرداختن بخشی از هزینه های بیمارستان، اندکی از دردهایش را آرام می کنند.

نمی دانم برای چه همیشه در جست وجوی افتخارات گذشته لای کتاب ها و قفسه های کهنه به کنکاش برمی خیزیم و انسان عصر حاضر را که دست هایش سرشار از هنر و شادی است و در کنار ما راه می رود، به سادگی از خاطر می بریم: نکند محسن وزیری دیگر برایمان مقدم نیست و دغدغه های خرید تابلوهای خارجی و عوض شدن وزیرها و مسئولان آینده همچنان ما را در قفس محافظه کاری ها محصور کرده است؟ حداقل می توانستیم در جست وجوی انباری کوچك در بحبوحه رشد برج ها و قارچ های آسمان خراش جایی برای نگهداری تابلوهایش پیدا کنیم. کاری که موزه هنرهای غیرمعاصر نکرده است. چقدر اسباب کشی، چقدر خانه تکانی و چقدر دلتنگ شدن از کرد و گفت هنرمند واژه هایی که در و دیوار موزه هایمان را از آن خودشان می دانند.

پرویز کلانتری برایش دفاعیه ای می نویسد، چیزی شبیه همان که آلبرتو موراویا نویسنده نامدار ایتالیایی درباره اش نوشت و یا پی یر رستانی منتقد فرانسوی که گرد و خاك خاطره هایش را با نفس های وزیری مقدم پاك کرده بود. او گفته بود: «محسن وزیری (مقدم) حساس است. حساسیتی برآمده از دل، از اعماق عاطفه، رنج وجودی او به سختی در برخی لحظات کوتاه آرام می گیرد آن هم به یمن عشق به سرزمین زادگاه، عشق به سادگی انسان در برخورد با حقیقت طبیعت. مانند لحظاتی که در آن چهارشنبه سوری با هم سپری کردیم.» (تهران- ۱۹۷۷)

آیا همین برای من ایرانی کافی نیست تا وزیری مقدم را یادگاری زنده و غرورآمیز تلقی کنم و برای دمی گفت وگو و هم نفس شدن با او از شوق و دلهره لبریز باشم؛ کافی نیست که به خاطر بیاورم او نشانه های مدرن هنر امروز را با ریشه های نقاشی کهن پیوند داده و بومی باقی مانده است؟ کافی نیست بدانیم که او بازمانده دوستی دیرین با حسین کاظمی ها و میرفندرسکی ها است. کافی نیست که به خاطر بیاوریم او استاد هنرمندانی چون قباد شیوا، آراپیك باغداساریان، فرشید مثقالی، محمدعلی بنی اسدی، مرتضی ممیز و دیگران بوده است؟ کافی نیست که کتاب «شیوه طراحی» او سال ها مرجع دانشجویان مشتاقی است که قفسه های کتاب را به امید کتابی ایرانی درباره هنر زیرورو می کنند؟ هیچ آئینی بدین گونه، پدرانش را در دخمه های فراموشی از پله ها به شراب نمی برد.

سایه های غرورآمیز تاریخ هنر معاصر ایران دست در دست وزیری مقدم در کوچه های رم و تهران زیر درختان رنگ، خیال و نقش مایه های دلنشین قدم می زند و ما با ذره بین حقارت و تنگ چشمی به دنبال نقاشان سفارش شده از این گالری به آن موزه خارجی و داخلی سرك می کشیم، چرا که دیری است دوست داشتن خودی هایمان را که دستانشان سرشار از فروتنی و تبرك است از خاطر برده ایم و تاریخ لحظات بی بازگشت دوری از هنر اندیشه را به سنگینی تمام مرور می کند. انگار آن همه جایزه های خوش نقش، برپایی نمایشگاه های درخشان در ایران، ایتالیا، آلمان، آمریکا و فرانسه اش را ندیده ایم و هم جوری تابلو هایش را با آثار هانس آرپ، پی یر سولاژ و ادواردو چیلیدا نشنیده ایم؛ و انگار این که هنر او هر دو بعد عناصر کهن الگویی و مدرن را با خودش به این سو و آن سو حمل کرده و واقعیت و انتزاع و مدرنیسم پا به پای هم در تابلوهای او به آرامشی غریب دست یافته اند، برایمان تازگی ندارد!

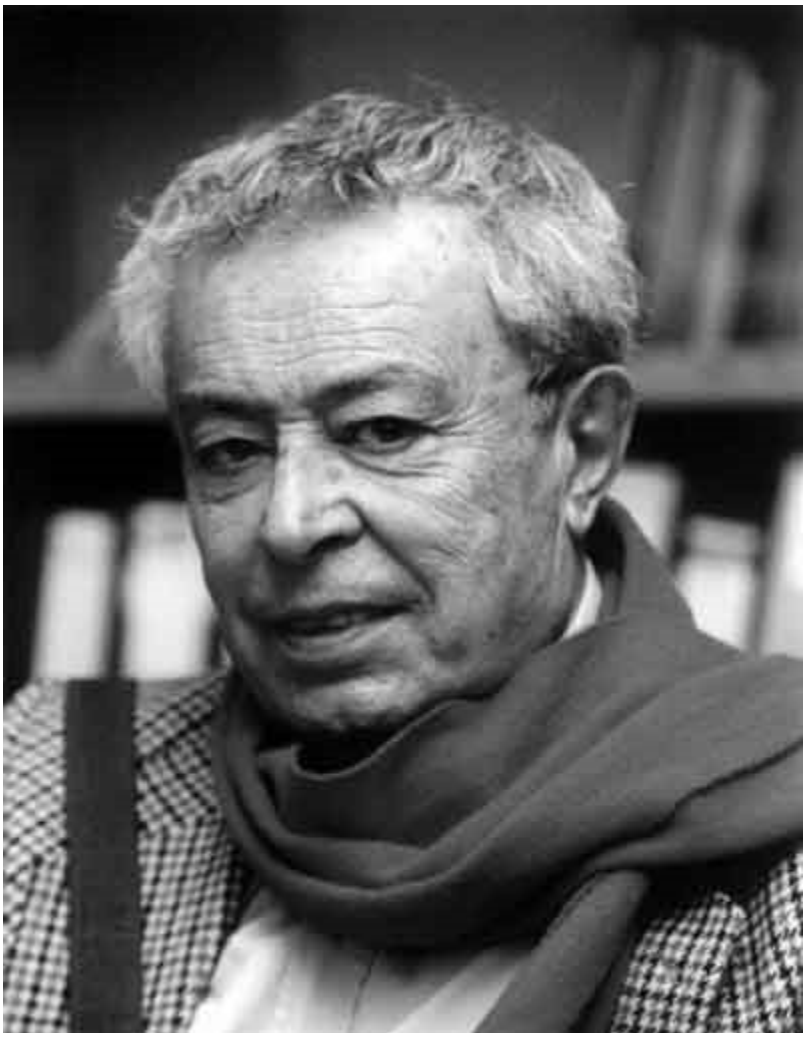
وزیر ی مقدم بار دیگر با غبار فراموشی، از کنارمان سفر خواهد کرد و ما... هم چنان طی می کنیم/ شب را/ و روز را/ هنوز را.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=223937

VISTA.IR
Online Classified Service

محسن وزیری مقدم، نمی خواستم نقاش شوم



• گفت وگو با محسن وزیری مقدم، چهره سال هنر اروپا

حالا «چهره سال هنر اروپا» در گوشه ای از خانه اش به تنهایی نشسته است و دور و برش کارهایی که هنوز جایی برای آنها در این مملکت بزرگ پیدا نیست. «محسن وزیری مقدم» با ۸۲ سال زندگی و با چشمانی که دیگر خط راست را قادر نیستند ببینند زندگی را سر می کند.اما نه سن بالای ۸۰ و نه چشمان آسیب دیده اش نتوانسته اند که او را از پای درآورند. او همچنان نقاشی می کشد و حتی بیشتر. همچنان که تنها در سال گذشته ۱۰۰ اثر را از خود به یادگار گذاشته است. آثاری که قرار است از تاریخ ۹ اردیبهشت ماه در یزد و از تاریخ ۲۶ اردیبهشت در تهران در گالری دی به نمایش گذاشته شوند. نام او حتی در کتاب های هنر کمتر جایی را به خود اختصاص داده است در حالی که وزیری مقدم به اتفاق جلیل ضیاءپور، حسین کاظمی و دیگران از پیشروان هنر مدرن ایران به شمار می رود. نقاشی های او در زمینه تصویرگری کتاب کودکان به همراه تلاش های هنرمندانی چون لیلی تقی پور، محمد جوادی پور و دیگران در دهه های ۲۰ و ۳۰ نیز به یاد ماندنی است.

محسن وزیری مقدم تنها بنیانگذار نقاشی مدرن در ایران نیست که او پایه گذار نقاشی شنی در دنیاست. هنر نقاشی در دهه ۲۰ تا ۴۰ با سه روش کمال الملکی، مدرن و انتزاعی و روش سوم شناخته می شد. روش سوم از نظر مضمون به گذشته ها توجه دارد و از نظر شکل و اجرا به

روش های مدرن هم چون مکتب سقاخانه که وزیری مقدم به جریان سوم در هنر تعلق دارد.وقتی از جفاهایی که بر او رفته سخن می گوید چشمانش پر می شود و آهی از سر درد در فضای خالی اتاق طنین افکن می شود. با تمام اینها زندگی برای وزیری جریان دارد و او با چشم پوشی از جفاهای روزگار به کارش ادامه می دهد. در آینده ای نزدیك زندگی نامه اش را به چاپ می رساند تا او هم گفته باشد آن چه را که سال ها در دل به امانت نگه داشته بود.چهره سال هنر اروپا در این فضای خلوت، بی پیرایه به سئوالات ما جواب می گوید.

می خواهم به سال های دور برویم. سالی که شما وارد دانشکده هنر شدید چرا که شنیده ام همه چیز اتفاقی بود.

من اصلاً نمی خواستم نقاش شوم. دیپلم کشاورزی گرفته بودم و این دیپلم ارزش این را نداشت که بتوانم وارد دانشکده شوم. دوست داشتم تحصیلات عالیه داشته باشم. با دیپلمی که گرفته بودم به تمام مراکز آموزشی شهر مراجعه کردم اما آن زمان این دیپلم برای ورود به دانشگاه ارزشی نداشت. پدرم تمام خانواده ما را از هم پاشانده بود و من مجبور بودم از کوچکی روی پای خودم بایستم و نمی خواستم در این حد باقی بمانم. به طور اتفاقی یکی از دوستان به من پیشنهاد کرد که به دانشکده هنرهای زیبا بروم. خودم بیشتر به موسیقی علاقه داشتم اما پدر مخالفت کرد. سرنوشت مرا به آنجا کشاند و تصمیم واقعی من نبود و اولین حرفی که به دوستم زدم این بود که «آخه نقاشی هم شد کار». از آنجا راه من به کلی عوض شد و با کوشش فراوان سعی کردم کمبود خودم را جبران کنم.

چرا تا این حد به داشتن مدرك دانشگاهی اهمیت می دادید، این را از این جهت می پرسم که جامعه امروز ما به شدت مدرك گرا شده است؟

برای این که فکر می کردم یك دیپلمه ارزش بسیار کمتری در جامعه دارد تا یك دانشمند و دکتر. دلم می خواست به دانشکده طب بروم و مقام علمی خودم را بالا ببرم به فکر مقام هنری و فرهنگی نبودم. من با دیپلم مجبور بودم پشت یکی از این میزهای دولتی بنشینم در حالی که این فضا را دوست نداشتم. دوست داشتم خودم را از آن فضای تاریك بیرون کشیده و به یك فضای معنوی بالاتری برسم. بعدها اصلاً مدرك برای من مطرح نبود و آن تکه کاغذی را که گرفته بودم در گوشه ای رها کردم و چیزی که یاد گرفته بودم برایم اهمیت داشت.

و این گونه شد که راه رم را در پیش گرفتید؟

سال ۱۳۳۷ که فارغ التحصیل شدم، نه حقوق داشتم و نه درآمد و نه کار و نه خانه ای که بروم در آن زندگی کنم. چون مشکل جا داشتم شب ها در خیابان ها راه می رفتم تا بتوانم جایی را پیدا کنم. سال ها کار کردم، زمانی نزد آقای صبحی می رفتم و داستان های کودکان را می گرفتم برای آنها تصویرگری می کردم که از جمله این کتاب ها می توانم به «افسانه ها» و «دژ هوش ربا» اشاره کنم. مدتی برای آقای ناتل خانلری کار کردم؛ تصویر پشت جلد کتاب «ادبیات شاهکارهای فارسی» را من نقاشی کردم. این نقاشی همان سیمرغی است که الان در آرم جشنواره فیلم فجر به چشم می خورد. زمانی هم در بنگاه های تبلیغاتی کارهای تصویرسازی را انجام می دادم. یك سالی در هنرستان هنرهای زیبا که تازه تاسیس می شد کار کردم و هفت سال طول کشید که توانستم پولی جمع کنم و به ایتالیا بروم. همزمان با کار ویولن هم آموزش می دیدم تا کمبود خودم را جبران کنم اما نتوانستم ادامه دهم. با پس اندازی که جمع کردم توانستم به ایتالیا بروم.

پس آموخته های خود را به آنجا بردید؟

آنجا هنر را از نو آموختم. آن چیزی که توشه من از هنر است چیزی است که آنجا آموختم. آنجا فضا و جو برای یادگیری آماده بود؛ مسافرت می رفتم، موزه های فراوان و گالری های زیادی را می دیدم، کارهایی را که از ماقبل تاریخ بود تا دوره رنسانس با چشمان ولع زده می دیدم و بعد کارهایی کردم که نزدیکی کمی به نقاشی ایرانی داشت. تصور می کردم باید نقاشی ایرانی را در کار خودم دخالت دهم تا بتوانم یك پیوندی بین هنر شرق و غرب ایجاد کنم. استادی داشتم که برای این کارها خیلی ارزش قائل شد و اینها را به عنوان نوآوری در سبك های مینیاتور عراق و نیشابور معرفی کرد ولی من هیچ قانع نبودم و فقط دو سالی به این سبك کار کردم. مرتب کار می کردم تا بدانم تکلیف من با زندگی هنری ام چیست. بالاخره با استاد دیگری آشنا شدم و این باعث شد، بفهمم نقاشی بیان آن چیزی که همه می بینیم نیست بلکه آن چیزی است که در درون ما شکل می گیرد و در هستی ما وجود دارد و ثمره برداشت هایی است که ما از زندگی و از جهان و از اطراف می کنیم و حتماً لازم نیست این ثمره به صورت شکل شناخته شده جلوه کند. باز به گفته استادی مثل پل کلی برخوردم که می گوید هنر دیدنی ها را بازگو نمی کند بلکه

آنچه را که دیده شدنی نیست قابل دیدن می کند. بر اساس این فرمول که من از استاد گرفتم شروع به تجربیات تازه کردم البته او به من گفت که اگر می خواهی به راه هنرمندی قدم بگذاری و نقاش معمولی ای نباشی باید آنچه را که تاکنون داشته ای پشت سر بگذاری و رویش قلم قرمز بکشی و از صفر شروع کنی. من واقعاً از یك نقطه شروع کردم و این نقطه را در فضا گسترش دادم به مربع ها، مستطیل ها، خط ها، ریتم ها و تکنیك های مختلف. دوباره شروع کردم به نقاشی کردن تا بالاخره رسیدم به آن رنگ پاشی هایی که به سال ۱۹۵۹ برمی گردد و آن هم قانعم نکرد.

و این قانع نشدن ها شما را به نقاشی شنی رساند تا در دنیا اولین کسی باشید که به این روش نقاشی می کند؟

بله. دنبال چیز دیگری می گشتم. در این دنبال گشتن ها و پژوهش کردن ها و آماده شدن برای پذیرفتن الهامات در یك رابطه خیلی دوستانه با طبیعت، اتفاقاً با شن برخورد کردم. با دوستانم برای شنا رفته بودم که شن های ساحل دریاچه، سیاه بود. من برای خنداندن دوستانم شن های ساحلی را روی بدنم می مالیدم و جای انگشتانم را روی شن می دیدم. در یك لحظه این فضای سیاه و سفیدی که بین پوست بدن من و شن ایجاد شده بود توجه مرا جلب کرد. تاریکی و روشنایی را در اینجا دیدم که نور از زیر تاریکی به روشنایی می رود. بعد اثر انگشت خودم را روی زمین دیدم و گفتم این امضای من است و برای من تداعی شد که این موضوع چیزی است که در ماورای اندیشه ما و بزرگان ما بوده است. بزرگان ما با طبیعت سروکار داشتند و خاك را با انگشتانشان تراش می دادند تا دانه ای بکارند. این تداعی به عنوان یك اندیشه موروثی در ذهن همه ما القا می شود. در آن لحظه چنین انتقال فکری ای پیدا کردم و یك انتقال فکری من هم این بود که من در کودکی خاك بازی می کردم و بدون این که توجه بکنم جای خودش را در ذهنم گذاشته بود. این دو تداعی و این عمل طبیعی که من انجام دادم این فکر را در من ایجاد کرد که می توانم با تمام دستورات و توصیه های استادانم و یادگیری هایی که داشتم یك حرکت تازه در کار هنری به وجود بیاورم. رفقایم مرا از این که ساکت شدم سرزنش کردند که چه شده و جواب دادم: مثل این که چیزی را پیدا کردم. پیکاسو حرف جالبی می زند: «من هیچ وقت جست وجو نمی کنم، پیدا می کنم.» من هم جست وجو نمی کردم، پیدا کردم. مقداری شن به منزل بردم و همین حرکت بازی با شن را با جای انگشتان خودم که خط ها و حرکت ها و شکل هایی را به وجود می آورد دنبال کردم تا این که بالاخره توانستم این را روی بوم پیاده کنم. وقتی کار را به استادم نشان دادم، گفت: حالا تو قدم در راه هنرمند شدن گذاشته ای و از آن سطح نقاش بودن که همه می توانند باشند یك قدم جلوتر رفته ای. کارهای مرا یکی از منتقدان ایتالیایی معرفی کرد و معلمم دید و نمایشگاه هایی گذاشتم و این بود که من با این سیستم ۹سالی در ایتالیا تحصیل کردم و به این مقام فرهنگی و هنری رسیدم. من هیچ وقت روحیه اروپایی یا آمریکایی را در کارهایم تاثیر ندادم و در اولین نمایشگاه شنی هم که داشتم بازدیدکننده ها می گفتند که این کارها نه می تواند اروپایی باشد و نه آمریکایی.

دوباره به ایران برگشتید اما بعد از مدتی باز راهی رم شدید؟

بعد از ۹ سال با همسر ایتالیایی ام به ایران برگشتم و تصمیم گرفتم که دیگر اصلاً به اروپا برنگردم. در آن سال ها بود که مادرم مرد و در روحیه من تاثیر بدی گذاشت و همسرم هم از من جدا شد، خب وقتی دیدم همسفرم مرا رها کرده لزومی ندیدم که به ایتالیا برگردم. اینجا در هنرستان پسران و دانشکده تزئینی دانشگاه تهران به تدریس پرداختم. همان موقع گفتم کسانی که از نقاشی طبیعت بی جان، گل، درخت و بدن لخت خسته شده اند، به کلاس های من بیایند. جوانان زیادی به کلاس هایم آمدند چرا که جوان درست و غلط را از هم تشخیص می دهد. تعطیلات تابستانی بود که برای برگزاری نمایشگاهی به ایتالیا رفتم، به محض این که به ایران رسیدم متوجه شدم که مرا به جرم پنج روز دیر آمدن به دانشکده اخراج کرده اند. به رئیس دانشکده وقت گفتم: من برای رقاصی نرفته بودم بلکه نمایشگاه بزرگی از کارهای اخیرم در رم داشتم و کسی که نمایشگاه مرا افتتاح کرد استاد بزرگ آرگان بود که شهردار رم است و کمتر زمانی پیش می آید که شهردار برای افتتاح نمایشگاهی برود، آن وقت تو مرا از کار بیکار می کنی. شروع به معذرت خواهی کرد و همان موقع هم مقام دانشیاری من آمده بود.

تا آنجا که می دانم شما جزء معترضان اصلی سیستم آموزشی ایران هستید؟

ببینید هر فردی ثمره محیط زیستش است؛ من نقاشی را در آن حد بلد نبودم چرا که در دبستان یا دبیرستان گفت وگویی از هنر وجود نداشت.

زمانی که معلم نقاشی، شرعیات و ورزش یك نفر باشد شاگردی که می خواهد نقاشی را یاد بگیرد به آن بسیار دید پیش پاافتاده ای دارد. در کتاب آموزش هنر مربوط به کتاب های درسی به همه این مباحث پرداخته ام و در نهایت رسیده ام به آموزش هنر در شهرستان ها که هر کسی فکر می کند برای این که به جایی برسد باید بتواند از این تابلوهای احمقانه دیواری بکشد. اینها غلط های آموزشی ما است. من در کلاس نقاشی فقط نقاشی یاد نمی دادم بلکه آشنایی با تمام امکانات مملکتم را یاد می دادم. کلاس ما گاهی به آهنگری تبدیل می شد، گاهی تخته می بریدند و اشیای پیش پاافتاده از آنها درست می کردند و با هم ترکیب می کردند. برای این، این گونه کار می کردم که وقتی خودم درس می خواندم عدم آموزش صحیح مرا رنج می داد. حالا که در آنجا یاد گرفته بودم به ایران آمدم و خواستم نهضتی در آموزش ایجاد کنم. اولین کاری که کردم سال ۴۲ نمایشگاه خیابانی در پارك دانشجو ترتیب دادیم و از تمام نقاشان تهران و از هر سبکی کاری گذاشتیم و شاگردانم جعفری، نامی، قباد شیوا و اصغر محمدی همان جا رایزن فرهنگی شده بودند.ببینید اینجا است که فرق ما با اروپایی ها دیده می شود. ما از همان موقع می خواستیم مردم را با هنر آشنا کنیم ولی همان یکی دو روز بود و دیگر هیچ کس هم دنبالش را نگرفت. در این مملکت حساسیت برای هنر، موسیقی و تئاتر نیست. اگر ادبیات ما جنب و جوش دارد خواسته فردی کسانی است که یك نوع عقیده و سلیقه برای نوشتن دارند و در تنهایی خودشان می نویسند. ولی آنجا که کار جنبه اجتماعی پیدا می کند، کسی نیست که اینها را اداره کند ولی در اروپا پر است از اینها.

آقای وزیری تفاوت دید هنری ما با اروپا را در کجا می بینید؟ما اصلاً دید هنری نداریم. ما به قدری گرفتاری داریم که دیگر به فکر دید هنری نیستیم. ما پایه فرهنگی و هنری کلاسیك نداریم. آنچه که باید به مردم آموخته شود پایه اش در دبستان است. هنر زبان بین المللی است و این زبان الفبای خاص خودش را دارد. این الفبا را باید پا به پای الفبای فارسی به بچه یاد دهیم. بچه های ایتالیا از همان دوم ابتدایی کتاب هنری دارند که از هنر ماقبل تاریخ تا هنر امروز را آموزش می بینند. پا به پای فیزیك و شیمی هنر هم تدریس می شود، آن هم توسط معلمانی که تخصصشان هنر است. برای مردم ما هیچ گونه امکانات آموزشی در این زمینه فراهم نبوده است. مردم ما به زحمت تمام فکرشان آب و نانشان بوده است و فرصتی برایشان نمانده که به فکر هنر باشند. اروپایی از این مرحله بالاتر رفته و در عین حالی که برای نان شبش تلاش می کند، اطلاعات فرهنگی و هنری را هم در ذاتش جا نهاده اند. من در مملکتی هستم که از نظر شناخت هنر با ایتالیا از زمین تا کهکشان فاصله دارد. تمام شخصیت های مملکتی ما را به اینجا بیاورید اگر هنر را شناختند؟! معاون وزیر آموزش و پرورش به نمایشگاه من آمدند و معاون دانشکده در مورد گرفتن بودجه با ایشان صحبت می کردند و می گفتند اگر تابلویی از هنرمندان بخرید در آینده قیمتش از طلا هم گران تر می شود. نمونه اش این که ما از ون گوگ تابلویی خریدیم ۵۰هزار دلار الان ۵۰ میلیون دلار هم بیشتر می ارزد. آقای معاون وزیر گفتند ون گوگ کیست؟ کارهای ون گوگ را به آقایان نشان دادیم، می گفتند چرا گوش این را بسته اند مگر این دیوانه بوده اصلاً نمی فهمد تکنیك و فرم چیست و نمی داند برای احساسی که در این کار بیان شده دنیا احترام قائل است.

درست می گویید. در تفاوت بین ما و اروپا همین بس که در آنجا شهرداری و شورای شهر شما را به عنوان «چهره سال هنر اروپا» معرفی می کنند و در اینجا کارهای اهدایی شما به شهرداری سرنوشتی نامعلوم پیدا می کند.

بله. ده سال پیش کارهایی را به عنوان هدیه به شهرداری تهران دادم و پس از سال ها که دیدم هیچ استفاده ای از آنها نمی کنند سراغ شان را گرفتم. کارهای مرا از زیرزمین های فرهنگسراهای مختلف بیرون کشیدند و در حالی که بیشتر آنها صدمه دیده بود و بعضی از کارها اصلاً وجود نداشت یا فقط مقوایش باقی مانده بود به من پس دادند. اما در ایتالیا به خاطر کارهایی که در یك سال گذشته با این چشمان آسیب دیده ام کردم مرا به عنوان چهره سال هنر اروپا معرفی کردند و مراسم را با حضور همه هنرمندان کشور در سالن اجتماعات شهرداری رم برپا کردند.

مجسمه بزرگ پردیس که تلویزیون از شما خریده بود چه شد؟

خانم فریده گوهری چندین کار از من برای تلویزیون قبل از انقلاب خرید. همه را به قیمت ۱۰۰ هزار تومان اما همه اینها گم شده است. من هم سئوالم همین جا است که چه بلایی سر این کارها نازل شده است؟ آیا به عنوان هنر طاغوت در زیرزمین های صداوسیما له شده یا از این مملکت بیرون رفته؟ واقعاً اینها را چه کرده اند. من دلم برای این کارها می سوزد.

کارهایی از شما در موزه ها دیده می شود آیا این کارها را از شما خریده اند؟

حتی یك تابلو هم از من نخریده اند. کارهایی که از من در موزه ها هست یا از خانه ها آمده یا کارهایی است که از من دزدیده شده است. خانه ای داشتم که در نبود من همسایه ها تابلوها و وسایلم را غارت کردند نه تنها شکایت من به جایی نرسید بلکه محکوم به افترا و تهمت هم شدم و همین سه سال پیش از دادگاه حکم شلاق گرفتم که به دلیل کهولت سن به ۲۰۰ هزار تومان جریمه تبدیل شد. وقتی به موزه ها هم می روم و از آنها می پرسم چرا این کارها را از دیگران خریده اید جواب می گیرم که این کارها را می آورند و می گویند وزیری به ما هدیه داده است. این در حالی است که در تمام دنیا کار هنری شناسنامه دارد. خب وقتی امضای من به عنوان هدیه در کار نیست این دزدی است چرا جلوی این کارها را نمی گیرند.

خب به نظر شما چرا این کارها پیش می آید؟

گذشته از این که عده ای کار پژوهش در این زمینه می کنند اما واقعیت این است که ما تاکنون پژوهشگر هنر به مفهوم واقعی کم داشته ایم و نویسنده تاریخ هنر و مستند کننده هم کم داشته ایم. چیزهای پرت وپلا بوده که بیشتر جنبه شخصی و خصوصی و حالت نان قرض دادن به هنرمند داشته است؛ هنرمندانی که دوستان همدیگر بودند. منتقد باید با تیغ برنده تمام وقایع را از همدیگر تفکیك کند و به تمام چیزها پی ببرد بدون این که فکر کند این دوست من است یا دشمن من یا از چیزی که می نویسم خوشش می آید یا بدش می آید برای این که این وظیفه را در قبال جامعه دارد. کسانی هستند که چیزهایی نوشته اند ولی کافی و کامل نیست. یکی از کمبودهای ما همین نداشتن مدرکی مستند است که دانشجوی ما باید بداند که قبلاً چه ها کرده اند که به اینجا رسیده است. کارهای خود بنده و امثال من که برای دانشکده هنرهای زیبا کرده ایم یا پروژه دیپلم هایی که هر کدام از ما ساخته ایم، می تواند به عنوان مدرکی از تاریخ هنر ایران از ۶۰ سال پیش باشد. اما همه در انبار دانشکده هنرهای زیبا مدفون است و نه اینها را بازسازی و ترمیم کرده اند و نه به صاحبان خودشان پس داده اند. یادم می آید که تابلوی دیپلم من نسبت به دانشی که آن موقع داشتم تابلویی ارزشمند بود. موضوعش هم شیخ صنعان است که تحت تاثیر وسوسه شیطان قرار می گیرد و به آن دختری که برای معالجه نزدش آورده اند، تجاوز می کند. من او را نشان داده ام که نشسته و به دخترك نگاه می کند و شیطان از بالا او را وسوسه می کند. این تابلو رنگ آمیزی جالبی هم داشت که من آن موقع می توانستم انجام دهم. خب این کاری است که زمانی از هنر این مملکت را نشان می دهد اما معلوم نیست چه بلایی بر سر این کارها آمده است.

آقای وزیری تاثیر اوضاع سیاسی و اجتماعی را در هنر اروپا چگونه می بینید؟

هنر بسیار کمتر در اروپا تحت تاثیر سیاست قرار گرفته است. ولی هر نقاشی هویت و شخصیت خودش را در کارش نشان می دهد. در سبك اکسپرسیونیسم آلمان می توان دید که طرح های بسیار خشن، برنده، تیره و... وجود دارد، بنابراین معلوم می شود این رنج ها و سختی ها وجود دارد. در حالی که در کشوری مثل فرانسه، رنوار، پیسارو و سزان آدم هایی هستند که بوی عطر از نقاشی شان می آید. اینها آدم هایی هستند که در فضای آرام تری کار می کنند و خلاقیتشان بیشتر به هنر نزدیك است در صورتی که کارهای اکسپرسیونیست هایی مثل مونش با این که فوق العاده عالی است ولی از فضای دیگری بهره می گیرد و در فرانسه آن گونه که گفتم. در ایتالیا فضای مدیترانه ای و آرامش از نوع دیگر دیده می شود. در این وسط جنگی به وجود می آید و موجب می شود که نقاشی دادا به وجود بیاید. دادا مثل بچه ای است که می گوید دادا. در اینجا از هیچ و پوچ و بیهوده گری شروع می کنند برای یك واقعیت دیگری که بعد از آن می بینیم نهضت دیگری به وجود می آید به نام سوررئالیسم. خواب ها و تخیلات درونی و دنباله کتاب فروید به صورت نقاشی بروز می کند و بعد از آن می بینیم که نقاشی خیلی جنبه فنی و علمی پیدا می کند. سزان از بین امپرسیونیست ها بیرون می آید و می گوید طبیعت تنها رنگ، قلم مو، هوا و فضا نیست، فرم وجود دارد و فرم را پیدا می کند. فرم ها بر اساس سه فرم استوانه و کره و مخروط شناخته شده و این را در طبیعت زنده در کارهایش پیدا می کند. از طرف دیگر ون گوگ تحول دیگری را پیدا می کند و اکسپرسیونیسم را و درون گرایی را به وجود می آورد، با آن قلم های ناراحت و با آن رنگ های زنده دو سبك مختلف را در این زمان به وجود می آورد؛ یکی سبك اکسپرسیونیسم است و یکی سبك کوبیسم. کارهای سزان است که امثال راك و پیکاسو را به وجود می

آورد؛ رشد و تکامل اندیشه. پس می بینیم که اینجا اندیشه ها هستند که یك به یك رو به بالا می روند و تحولات خودشان را به جامعه نشان می دهند نه این که تنها مسائل اجتماعی. در کار کوبیسم مسئله اجتماعی آنچنان مطرح نیست بلکه پیدایش یك واقعیت تازه ای است که براساس دنیای امروز و سرعت امروز به پیش رفته است. هنرمند به عنوان یك فیلسوف به مسائل جامعه نگاه می کند و بهره برداری که از آن می کند به صورت اثر هنری در وجودش تاثیر می گذارد که مربوط به زمان و مکان هم می شود. هنرمند بینش خودش را از تحولات زمان و مکان نشان می دهد. حتی اگر برگردیم به پیکاسو توجه کنیم که در زمانی مسئله اجتماعی به جایی می رسد که ژنرال فرانکو از هیتلر می خواهد گرانادا را بمباران کند و این امر در پیکاسو تاثیر می گذارد و می خواهد این داغ و این درد اجتماعی را نشان دهد. اینجا می بینیم که واقعاً این تاثیر را داشته اما نتیجه یك مادر گریان نیست یا کسی که زخمی شده و خون از پایش می ریزد نیست. نتیجه یك فرماسیون قشنگی از فرم های برنده و پرهیجان نشان می دهد. مثل مادری که دستش به حالت خشن به آسمان رفته یا بچه ای که با خطوط برنده نقاشی شده است یا گاوی که دارد عربده می زند. کارهای پیکاسو مثل اره می ماند با رنگ های تیره و کبود حالا اگر این مادر گریانی بود هرگز نمی توانست تا این حد تاثیر بگذارد. اینها هنرمندان خلاقی هستند و از آنچه که از طبیعت و اجتماع و رویدادها بهره می گیرند چیزی را می آفرینند که محصول یك اثر هنری است. یعنی ارزش هنری اثر بالاتر از تاثیری است که از آن بهره گرفته اند. ما در ایران و در کارهایمان این حالت را نداریم برای این که آن درك و فهم واقعی هنری هنوز بین هنرجویان و هنرمندان تازه برخاسته وجود ندارد که چگونه بتوانند از طبیعت بهره برداری بکنند. چون اطلاعات ندارند. کتاب اندیشه و کار پل کلی را بخوانید، می گوید هنرمند به طبیعت نگاه می کند ولی هرگز از طبیعت تقلید نمی کند هنرمند طبیعت را باید به قدری بشناسد که با طبیعت یگانه شود و جزیی از طبیعت شود در چنین زمانی طبیعت در درون اوست اینجا است که خلاقیت آغاز می شود.

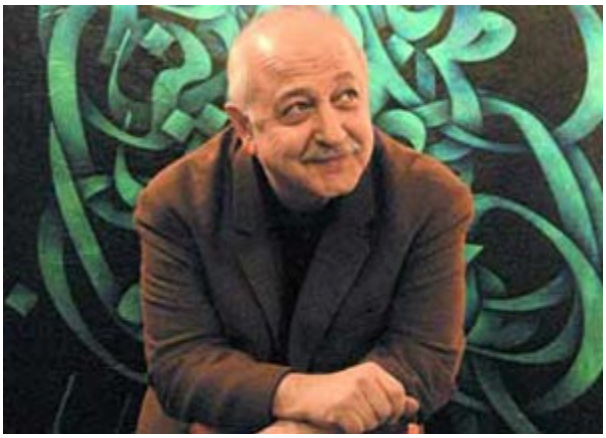
من می خواستم اینها را به جوان ها بفهمانم ولی نخواستند این کار انجام شود. بهترین روش را در این دیدند که مرا حذف کنند، چرا که جوان ها خیلی زیر کند و خوب می فهمند که چه کسی درست تدریس می کند.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=223932

VISTA.IR
Online Classified Service

محمد احصایی، هنرمندی که حرفه‌ای به دنیا آمد



محمد احصایی، یک حرفه‌ای به تمام معناست. حرفه‌ای‌ها کم سخن می‌گویند و بیشتر کار می‌کنند. اصلا انگار ماهیچه های بخش فک و دهان آدم‌هایی مثل او این طور تغییر یافته‌اند که بیشتر سکوت کنند تا این‌که درباره کارهایشان حرف بزنند و صد البته تبلیغ کنند.

در یک کلام، احصایی نقاش خوشنویسی است که خواسته تا ایسم‌های نامفهوم چسبیده به پسوند و پیشوند نقاش معاصر ایرانی را یکجا پاک‌کن هنری بکشد و کوتاه‌ترین جمله بشود: آقای نقاش ایرانی.

آنهایی که احصایی را از نزدیک می‌شناسند، می‌دانند از چه سخن می‌گویم... نه اهل کافه‌نشینی و مدرن بازی‌های اهالی هنر امروز ایران است و نه خلسه‌های بی‌هنری هنرمندانه ایشان. یک هنرمند است و قبل از آن‌که هنرمند باشد خود را ایرانی می‌داند و شاید همین ویژگی شده است، دلیل رجحان او در میان نقاشان دیگر.

خوشنویسی - خط را آن طور درک کرده است که یک منتقد بزرگ جایی درباره آثارش گفته است او طلایه‌دار هنر جدید در جهان معاصر به شمار می‌رود.

او روز گذشته بار دیگر رکوردار حراج کریستی دبی شد تا در این ستون، به عنوان چهره روز ما معرفی شود و شاید این مجال، بشود تولد دوباره او به عنوان حرفه‌ای‌ترین نقاش ایرانی در مجامع بین‌المللی.

یک اثر از او روز گذشته در میان هنرمندانی از سراسر دنیا به مبلغ ۴۸۲ هزار و ۵۰۰ دلار، به فروش رسید تا او شود گران‌ترین نقاش این حراج. در این حراج آثار نزدیک به ۳۰ هنرمند دیگر ایرانی نیز عرضه شده بود که هر یک به قیمتی فروخته شدند، یکی بالاتر یکی پایین‌تر اما شاید پرسش اساسی در این میان آن باشد که راستی چرا آثار ایرانی باید در کشوری دیگر چوب حراج بخورند و در کشور خود، مهجور نگاه داخلی‌ها.

آقای احصایی از تو متشکریم که باعث سربلندی ما در کشور امارات شدی! کشوری که با سابقه اندک تاسیس و هنرمندان اندک‌ترش، کم‌کم با برنامه‌ریزی درست مسوولان فرهنگی و هنری‌اش تبدیل به قطب هنر خاورمیانه می‌شود و ما کماکان باید در کشورمان منتظر این باشیم که راستی بودجه نیم درصدی خرید آثار هنری از نقاشان چه زمانی از سوی دولت پیگیری می‌شود.

خدا نیاورد روزی را که هنرمندان کشورمان نیز مثل فوتبالیست‌هایمان اماراتی شوند و در کسوتی دیگر به خاطر پول بیشتر گل و مرغ بکشند برای هتل‌های چند ستاره و بی‌ستاره شیوخ عرب. راستی این موضوع هیچ چیز از هنرمندی احصایی و هنرمندان دیگر شرکت‌کننده در این حراجی کم نمی‌کند..... آقای احصایی کماکان از تو متشکریم... فقط خواستیم در این خوشحالی کمی درد دل کرده باشیم.

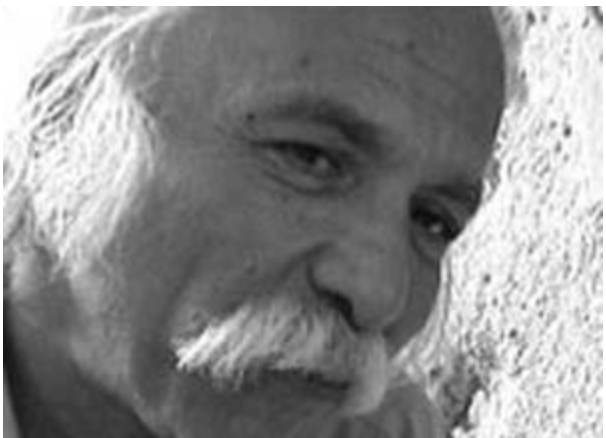
مهدی نورعلیشاهی

منبع : روزنامه جام جم

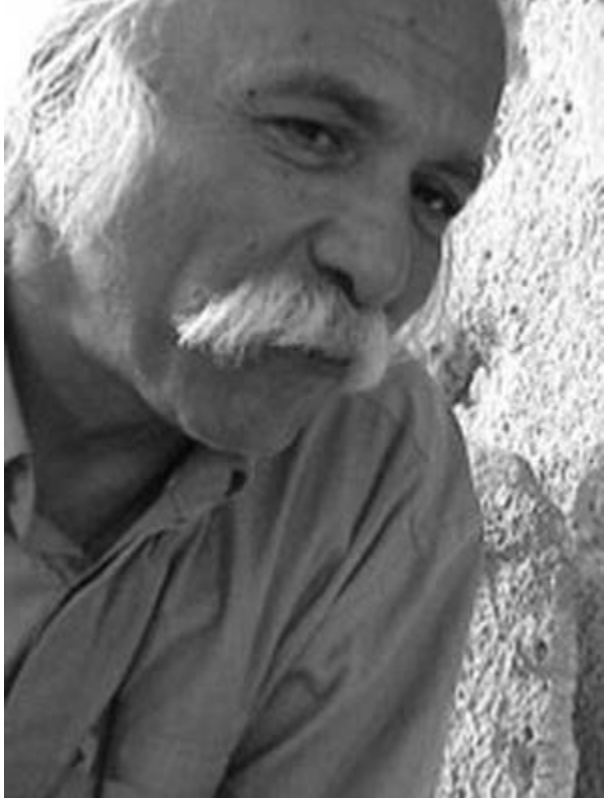
http://vista.ir/?view=article&id=121783

VISTA.IR
Online Classified Service

محمدابراهیم جعفری



- متولد ۱۳۱۹ بروجرد
- لیسانس نقاشی از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران ۱۳۳۸- ۱۳۴۲
- شش نمایشگاه انفرادی در گالری گلستان
- تعداد کثیری نمایشگاه‌های گروهی در ایران، فرانسه، آلمان، روسیه،



ایتالیا، مراکش، آمریکا

- عضو هیئت انتخاب و داوری نمایشگاه‌ها و بی‌ینال‌های بعد از انقلاب
- شرکت در ششمین بی‌ینال پاریس ۱۳۴۸
- برنده جایزه ملی کار ومطالعه در کوی بین‌المللی هنرهای پاریس در فستیوال هنر در کانی سومر ۱۳۵۳
- عضو هیئت علمی دانشگاه هنر

«چهار یا پنج‌ساله هستم و در شبستان خانه که کمی پایین‌تر از حیاط است، نشسته‌ام. در حیاط دو باغچه است و چند مرغ در آن در حال پرسه‌زدن هستند. همه حواسم متوجه مرغ‌ها است که با پنجه‌هایشان خاك باغچه را به هم می‌ریختند و به آن نُك می‌زدند. یك دفعه متوجه حضور مادرم در بالای سرم می‌شوم. آرام کنارم نشست. دفتر مشق برادرم را که کنار دستم بود، مقابلم گذاشت، سپس نُك مداد جوهری را با زبان خیس کرد و یك مرغ روی کاغذ کشید، چند خط کوتاه روی سرش گذاشت که یعنی کاکل دارد و با نُك مداد چند ضربه روی مرغ و مقابلش زد که یعنی گل باقالی است و دارد دانه می‌خورد. هنوز هیچ اثر نقاشی نتوانسته تا این اندازه در ذهن من ماندگار بماند.»

«در نزدیکی خانه آن ما، قناتی قرار داشت که اگر آن را به طرف بالا ادامه می‌دادیم، بعد از طی قدری راه، به دبستان فردوسی می‌رسیدیم.» محمد ابراهیم دوران شش یا هفت‌ساله دبستان را در این مدرسه گذراند.

یك‌سال اضافی تحصیل، نه به خاطر مشکل در یادگیری او، که برعکس به قولی مطلب را در هوا می‌قاپید و نه به خاطر علاقه بی‌حد معلم و مدیری که دوست داشتند، بیشتر در مدرسه بماند، بلکه به خاطر انرژی بی‌حد او، که باید هر طوری بود تخلیه می‌شد. بنابراین اصلا آرام و قرار نداشت و نمی توانست برای یك لحظه پشت میز و روی نیمکت بند شود.

بازیگوشی و شیطنت های کودکی، او را از درس و آموزش‌های معلم دور می‌کرد و فرصت خواندن درس را از او گرفته بود. «کلاس دوم دبستان و زنگ نقاشی است، معلم طرح یك آب پاش را روی تخته کشیده و از ما می‌خواهد آن را بکشیم و رنگ کنیم. هر کاری کردم نتوانستم آن را بکشم و مدام کج‌وکوله می‌شد. در کلاس ششم یادم هست که وقتی معلم از ما خواست مرغابی روی تخته را بکشیم، بعد از قدری تلاش، عاقبت مرغابی دوستم را کپی کردم.»

اوایل سالهای سی، یعنی پنجاه و اندی سال پیش از این در بروجرد، فقط یك نقاش بود به‌نام فانی که حضور آشکاری داشت. اغلب هم به سبك نقاشان قهوه‌خانه و بیشتر هم موضوعات مذهبی می‌کشید. ابراهیم هربار که از کنار مغازه او در خیابان جعفری (که به امامزاده جعفر منتهی می‌شد) می‌گذشت، مدتی می‌ایستاد و با دقت نقاشی‌هایی را که به دیوار آویزان بودند، تماشا می‌کرد. دیگر تمام کارها را می‌شناخت و اگر تابلویی کم یا زیاد می‌شد، زود می‌فهمید. نقاشی حس عجیبی برایش داشت. لذت بخش و خیال‌انگیز بود و چیز غریبی در آن او را به سمت خود می‌کشاند.

دیدنش او را رام و آرام می‌کرد و از تب‌وتاب می‌انداخت. او درویشی را به خاطر می‌آورد که پس از موعظه و نقالی پیرامون صاحب شمایلی که می‌خواست از آن پرده‌بردای کند، وقتی دلزده از برخورد مردم پرده را به چهره نرسیده، انداخت و رفت، آنقدر دنبال کرد تا راضی شود در ازای دریافت چند گردویی که در جیب داشت، چهره شمایل را به او نشان دهد.

حالا هم در آن مغازه و دیدن نقاشی‌ها او را آرام می کرد. و الا زمین هم از دست او عاجز بود. نقاشی را خیلی دوست داشت. در ته مغازه، کنج

دیوار یك سه‌پایه و بومی برپا بود و در کنار سه پایه روی میز کوتاهی تعدادی قوطی پودر رنگ، یکی دوتا شیشه که به نظر داخلشان روغن بود و چند قلم مو و یکی‌دوتا کاردك و... بود.

گاهی هم نقاش خودش پشت سه پایه نشسته بود و کار می‌کرد، او هم ابراهیم را می‌شناخت و به سرك کشیدنهایش عادت کرده بود. «وقتی به کنار دستش می‌رفتم تا ببینم چه جور نقاشی می‌کند، قلم موها را آهسته روی پالت می‌گذاشت. کمی هم اخم می‌کرد تا خیلی کنارش نمانم.» با کمی پرس‌وجو از این و آن، فهمید که رنگ نقاشی را با مخلوط کردن پودررنگ، بزرك و اسکاتیو می‌سازند.

مواد لازم را به علاوه یك بوم تهیه کرد، یك منظره هم یافت و کشیدن را شروع کرد. سال اول دبیرستان بود، رنگ را آنقدر شل درست کرد که روی بوم نماند و شره کرد.

پاییز بود و سرمای هوا هم مانع زود خشك شدن رنگ‌ها می‌شد. با این وجود ناامید نشد، چندتایی کار کشید که همه شره کردند. ولی از انجام این کار آنقدر ذوق زده شده بود که یکی دو تا از کارها را پس از این‌که کمی خشك شدند، به مدرسه برد تا به دوستانش نشان دهد. «رنگ‌ها به قدری شره کرده بودند که تقریباً چیزی از منظره‌هایی که کشیده بودم، معلوم نبود. با این وجود معلم ریاضی کارم را که دید، کلی به‌به گفت و آن را وارونه به دیوار زد. صدای خنده بچه‌ها او را متوجه اشتباهش کرد ولی از تك‌وتا نیفتاد و گفت: چه اشکالی داره. اینجور هم می‌شود آن را دید. آن‌سال اولین بار و تنها مرتبه‌ای بود که در درس ریاضی نمره بیست گرفتم.»

مدتی بعد هم فهمید که برای این‌که رنگ شره نکند باید قدری سفت درست شود. پدرش هم با خریدن یك بسته رنگ روغن، خود را شریك شوق پسرش کرد.

سال دوم دبیرستان معلم جدیدی به مدرسه آن‌ها آمد. نقاشی به نام «دعوتی» از همدان به بروجرد منتقل شده و قرار بود، هنر درس بدهد. «پیش از این، توی همدان معلم جواد حمیدی هم بود و همیشه هم می‌گفت من به جواد گفتم برود نقاشی بخواند. خیلی چیزها از او به یاد دارم و یاد گرفتم. بسیار خلاق بود، اگرچه نقاشی را خیلی جدی نمی‌گرفت و اغلب هم کپی کار می‌کرد. با این وجود هر چیزی که می‌کشید، مایه حیرت بچه‌ها می‌شد. ابزار کار او برای طراحی محدود به گچ و مداد نمی‌شد و با هر وسیله‌ای کار می‌کرد. مثلاً برای این‌که منظره بیرون کلاس درس، حواس بچه‌ها را پرت نکند، روی شیشه پنجره کلاس‌ها یك لایه نازك گچ کشیده بودند.

او یك برگ کاغذ را لوله می‌کرد و در آب می‌زد، خیس که می‌شد خیلی سریع روی گچ پنجره طرحی می‌کشید. دعوتی بود که به من فهماند، می‌شود در دانشگاه و در رشته نقاشی تحصیل کرد و از این طریق هم زندگی کرد.»

نقاشی واسطه دلبستگی و رفاقت او با معلمش شد. معلم هم شوقش را که می‌دید توجه بیشتری به او می‌کرد. «یك بار که باران مختصری زمین را خیس کرده بود، دستم را گرفت و با خود به حیاط آورد، و گفت: نگاه کن هرجا که زمین خیس شده، رنگش هم تیره‌تر شده. به من یاد داد که به اطرافم با دقت نگاه کنم و گاه از آن‌ها طراحی یا نقاشی کنم.» معلم اصرار داشت که صبورانه به اطرافش نگاه کند و با دقت آن‌ها را بکشد، ولی او شیفته سرعت عمل معلمش بود. می‌خواست خیلی سریع و یك‌باره کاری را به پایان برساند.

طبعاً وقتی نقاشی را به سرعت تمام می‌کرد، به خیلی چیزها توجه نمی‌کرد و یا اصلاً نمی‌دید. اما در عوض نقاشی او پر از اتفاق می‌شد. رنگ‌ها درهم می‌رفتند و اتفاقی بافت و رنگ عجیبی شکل می‌گرفت. اندازه‌ها رعایت نمی شد و تناسبات به هم می‌ریخت، ولی اتفاقی شکل‌هایی پدید می‌آمد که برای او دلپذیر بود و او دلبسته این اتفاقات می‌شد. بسیار شوریده بود و این شوریدگی ظرف صبرش را بسیار کوچك می‌کرد.

می‌خواست انجام هر کاری به کوتاهی یك شعر باشد. شاعر بود و شعر می‌گفت و شعر هم می‌خواند.

البته کوتاه می‌گفت و کوتاه می‌خواند.پدرش هم شیفته شعر بود و اشعار بسیاری از حفظ می‌دانست. «اوقات استراحت و اغلب شب‌ها کتاب، بخصوص دیوان‌های شعر می‌خواند. صدای خوبی داشت و گاه که سرخوش بود، شعری را با آواز می‌خواند. این شعر را از او به یاد دارم:

«هزارسال می‌گذرد و از حکایت مجنون

هنوز مردم‌نشینی صحرا سیه پوشند»

شغل پدر تجارت و باغداری بود و باغ و صحرا جایی بود که به راستی هر چه انرژی داشت، در آن صرف می‌شد، اوایل به اتفاق خانواده و یا با پدر به باغ می‌رفت. کمی که بزرگتر و سرکش‌تر شد، گشت‌وگذار در کوه و صحرا سرگرمی اصلیش شد. «کلاس چهارم دبیرستان که بودم، آخرهای شب، وقتی همه اهل خانه خواب بودند، آهسته از خانه خارج می‌شدم و به اتفاق دوستی به طرف برج‌های آسیاب که نزدیك شهر بود، راه می‌افتادیم. از شهر که خارج می‌شدیم، سیگارهایمان را آتش می‌زدیم. هوا کاملاً تاریك بود و در آن تاریکی، درخشندگی سرخگون نُك سیگار بیشتر می‌شد. پك که می‌زدیم به صورت هم نگاه می‌کردیم تا گداختگی سر سیگار و نور سرخی که سیمای ما را روشن می‌کرد، ببینیم... با بیابان اخت شده بودم و گاه تا چند روز به خانه نمی‌رفتم. یك بار از بروجرد پیاده راه افتادیم و به خرم‌آباد و بعد ملا تخت و... رفتیم و برگشتیم. شعرهای زیادی در این دوره سرودم که اسم آن‌ها را چوپانی گذاشتم.» و هنوز می‌سرایم و می‌خوانم.

در دبیرستان رشته ادبیات را انتخاب کرد. سال پنجم به تهران آمد و در دبیرستان دارالفنون ثبت نام‌کرد. در تهران یك سال بیشتر نماند. عاشق شد و به بروجرد برگشت. اما همین یك سال حضور در تهران، علاوه بر عاشقی، تجربه‌های متفاوت و تازه‌ای هم برای او داشت. آدم‌هایی را شناخت که وسعت نظر داشتند: «معلم خوبی داشتم به اسم «یوسف‌زاده» که ادبیات درس می‌داد و در کلاس حرف‌هایی می‌زد که عجیب بر دل من می‌نشست. معلم دیگری هم بود که زبان درس می‌داد. خطخطی‌هایی می‌کرد و پایه‌ای برای آن می گذاشت و می‌شد یك درخت و بعدها فهمیدم که نقاشی یعنی خطخطی کردن. پرتره‌هایی که در سال ۱۳۵۶ به سفارش شیروانلو از هنرمندان معاصر کشیدم، با استفاده از همین خطخطی‌ها بود.»

خیابان لاله‌زار و منوچهری و نقاشان آن‌جا را کشف کرد و تابلوهای بزرگ و ماهرانه‌ای که می‌کشیدند، می‌ایستاد و مدتی طولانی به دقت نقاشی‌ها را تماشا می‌کرد. گاه نقاشی را در حال کار می‌دید. کنار دستش می‌ایستاد و با لذت، کارکردن او را نگاه می‌کرد. نقاش قلمش را کنار نمی‌گذاشت، اخمی هم نمی‌کرد. گاه سر صحبتی هم باز می‌شد، لبخندی و دوستی هم شکل می‌گرفت.

«قلم‌موها و نوع رنگ‌هایی که استفاده می‌کردند را شناختم. می‌دیدم که چگونه و چه رنگ‌هایی را با هم ترکیب کرده و به چه طریقی زیررنگ می‌گذارند و فهمیدم که کپی را باید از سمت چپ شروع کرد تا دست روی کار نرود و نقاشی‌خراب نشود...»به بروجرد که برگشت، عاشقی، جان بی‌قرار او را بی‌قرارتر کرده بود. گشت‌وگذار شبانه‌اش فزونی یافت: قصه می‌گفت، داستان می خواند، تئاتر می‌نوشت، سروده‌هایش بیشتر شد و شعرهایش رنگ وبویی دیگر پیدا کرد:

تا تو با منی/ رنگ برف‌ها سپید/ رنگ ابرها کبود/ تا تو با منی/ ابر، رنگ ابر دارد و/ دود رنگ دود/ بی‌تو زندگی چه سود؟/ تو برای من/ مثل جیوه‌ای برای آینه/ بی‌تو شیشه‌ام/ بی‌تو عمق من پر از تهی است/ بی‌تو در کویر بهت من سراب نیست/ بی‌تو زندگی برای من سراب/ بی‌تو نقش من برآب...

یك‌سال به همین منوال گذشت. دیپلم که گرفت به تهران آمد. تصمیم خود را گرفته بود، می‌خواست نقاش شود.در رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران پذیرفته شد. (۱۳۳۸) و دوران تازه‌ای از تجربه‌های جدید را آغاز کرد. در حقیقت برای او که از محیط کوچکی به تهران آمده بود، چیزهای تازه زیادی وجود داشت. ولی بهترین مکان و دلنشین‌تر از همه، دانشکده بود و آدم‌هایی که آن‌جا با آن‌ها آشنا شده بود. او خیلی زود با محیط تازه وفق یافت و عادت کرد.قبل از حضور در دانشکده بیشترین تجربه‌ای که در نقاشی کسب کرد، کپی از روی آثار گاه هنری و اغلب غیرهنری بود، که با توجه به روحیه ناآرام و عجولی که داشت، نمی‌توانست کپی‌های دقیقی باشد. در نقاشی بیشتر شیفته بازی‌ها و اتفاقات بود.

دوست داشت که نقاشی هم مثل شعر در یك لحظه حادث شود. آزادی را می‌ستود، همچنانکه شیفته پرندگان و پرواز آن‌ها بود ولی دانشگاه جایی نبود که انتظارات او را برآورده کند، اگرچه ماند.قبلاً نیز در مورد دانشکده هنرهای زیبا گفته شده که در ابتدای تاسیس توسط علی محمد حیدریان و تعدادی استاد فرانسوی اداره می‌شد.

به تدریج برخی از فارغ‌التحصیلانی که برای ادامه تحصیل به خارج اعزام شده بودند، در برگشت به جرگه اساتید پیوستند. اما حضور مستمر

حیدریان در طی سالیان زیاد و موقعیتی که به عنوان سرپرست گروه داشت؛ به او که دانش آموخته مکتب کمال‌الملك و از شاگردان برجسته او بود، نفوذ زیاد می‌بخشید. به‌زودی شاهد خواهیم بود که آموزش‌های جزمی و سِفت‌وسخت دانشگاه، به ناچار در برابر موج نوگرایی، مُجبور به پذیرش آن شد.

سال‌های تحصیل محمد ابراهیم جعفری در دانشگاه، از یك سو سال‌های مقاومت در برابر موج نوگرایی و از سوی دیگر دوران گذار و نهایتاً پذیرش این نوگرایی است.پیش از آن‌که در زمان ریاست میرفندرسکی، برای هماهنگی با موج نوگرایی در نقاشی، تغییرات اساسی در شیوه آموزشی دانشکده هنرهای زیبا ایجاد و درس‌های دانشگاه به صورت «واحد» ارایه شوند، دانشجویان موظف بودند که در طی سال‌های تحصیل، تنها پیش یك استاد و در کارگاه مربوط به او نقاشی را دنبال کنند. کارگاه نقاشی هم از صبح شنبه تا ظهر پنج‌شنبه ادامه می‌یافت. هر غروب شنبه زمانِ قضاوت (ژوژمان) آثار دانشجویان و پذیرش یا عدم پذیرش آن‌ها بود. در صورت عدم پذیرش، دانشجو موظف به تکرار آن بود. گاه انجام وتکرار این برنامه‌ها، سال‌های تحصیل دانشجویان را بیشتر می‌کرد.

بنابراین ورودی‌های تازه در کنار آن‌هایی که سال‌های قبل وارد دانشگاه شده بودند و در یك کارگاه قرار گرفته و کار می‌کردند. سایر درس‌های عملی و تئوری نیز بین ساعات حضور در کارگاه ارایه می‌شد.

از میان دو کارگاهی که یکی توسط جواد حمیدی و دیگری توسط حیدریان و جوادی‌پور اداره می‌شد، جعفری سر از کارگاه حیدریان و جوادی پور در آورد. طبعاً در این کارگاه بیشترین کاری که از دانشجویان انتظار می‌رفت، بیان واقع‌نمایانه از موضوعاتی بود که هر شنبه ارایه می‌شد. به همین جهت، لازم بود تا در ابتدا دانشجویان روش بازسازی واقعیت را بیاموزند. «حیدریان از ما می‌خواست تا خیلی دقیق طراحی کنیم. برای این منظور و برای این‌که تناسب و روابط اجزا کلاسیك مجسمه را به ما نشان دهد، از میله کاموا بافی و گاه شاقول استفاده می‌کرد تا خیلی دقیق مطلبی را به ما تفهیم کند و یا نشان دهد، از ما می‌خواست تا با ذغال تمام جزئیات نور و سایه مجسمه را نشان داده و کاملاً جنسیت گچی آن را آشکار کنیم.»

روحیه سرکش و قاعده گریز جعفری، طبیعتاً نمی‌توانست با چنین آموزش سخت‌گیرانه و جزمی کنار بیاید، ولی او این استعداد را داشت و دارد، که جدیت هر فضای رسمی را گاه با طنز، جمله‌ای، شعر و یا حتی آوازی بشکند. این کار را او آنقدر با ظرافت انجام می‌دهد که به کسی برنخورد. شاید او از معدود آدم‌هایی هم باشد که همیشه نه نیمه‌خالی، که نیمه‌پر را می‌بیند. شاید هم بهتر است گفته شود که او در تلخی‌ها هم، اغلب جنبه‌ها و نکات طنز آن را بیشتر می‌بیند.

در هر صورت شوخ طبعی، بداهه گویی، حاضر جوابی و حضور ذهن عالی او دامنه دوستانش را خیلی وسیع کرد. «محمد ابراهیم جعفری دانشجوی دانشکده هنرهای زیبای تهران، یك جوان سیه‌چرده بود با موهای صاف و سیاه و چشمانی که در عین سادگی برقی از درایت و زیرکی در آن‌ها بود.

زیاد حرف نمی‌زد، اما وقتی معرکه می‌گرفت همه دورش جمع می‌شدند و گوش می‌دادند. آتلیه که ساکت می‌شد، گویی حوصله‌اش سر می‌رفت، دوروبر را نگاهی می‌کرد و چون استادی را در اطراف نمی‌دید، می‌زد زیر آواز. ترانه‌های محلی بروجردی می‌خواند و گاهی این ترانه‌ها را خودش ساخته بود؛

دو تا کفتر سفید و زعفرونی/ نشستن دِسار سایه بونی/ سفیده نالس و سیر شفق کرد/ سر کوه آفتو میره مثل جوونی.

گاهی با مهارت حیرت‌انگیز یك هنرپیشه تاتر در جلد استادان می‌رفت و درست با صدا و تکیه کلام‌ها و اصطلاحات آن‌ها کار دانشجویی را به سؤال می کشید و گاهی اشعار عاشقانه‌اش را می‌خواند که برای مریم، دختر دایی جوانش سروده بود.»(۱)

جعفری هم مقام‌ومرتبه علی محمد حیدریان و قابلیت‌ها و توانائی‌های او را می‌شناخت و هم انگیزه‌های زیادی برای یادگیری داشت بنابراین او آموزش‌ها و انتظارات استاد خود را نادیده نمی‌گرفت و در حد توان سعی در برآورده کردن آن‌ها داشت.

حضور بهجت صدر و محسن وزیری مقدم در دانشکده هنرهای زیبا، به نوعی پذیرفتن نوگرایی (البته با تاخیری چندساله) از سوی دانشکده بود.

وزیری، در طی نه‌سال اقامت خود در ایتالیا، نه تنها با تازه‌ترین اتفاقات هنری از نزدیك آشنا شده و جوایز ارزنده‌ای برده بود، بلکه رفته‌رفته به عنوان نقاش حرفه‌ای شهرت و موقعیت نسبتاً تثبیت شده‌ای نیز می‌یافت. او در سال ۱۳۴۲ به ایران برگشت و در همان سال به عنوان دستیار جوادی پور در دانشکده هنرهای زیبا مشغول به تدریس می‌شود.

اگرچه این همکاری در ابتدا یك ترم بیشتر دوام نیاورد، ولی در طی این مدت کوتاه، تاثیر قابل ملاحظه‌ای روی برخی از شاگردان خود داشت. مقدم درباره روش خود در این سال‌ها می‌گوید: «با دانشجویان شروع به حرف زدن کردم. به آن‌ها نمی‌گفتم چگونه باید نقاشی کنید، بلکه می گفتم چگونه باید دید، اندیشید، تحلیل کرد و چطور در مقابل طبیعت و از دل آن راه‌های خلاقیت را کشف کرد، «شروع کردم به ارایه یك سری از تمرین‌هایی که آن‌ها را رفته‌رفته از ظواهر طبیعت جدا می‌کرد و به تجرید خاص خود از آن می‌رسانید.

در دانشکده هنرهای تزیینی که شاگردان دیگری داشتم همان برنامه‌ها را ارایه دادم. از بچه‌ها می‌خواستم بافت‌های مختلف را با ابزارهای گوناگون تجربه کنند و با تکنیك‌های مختلف آشنا شوند. من آن چه را خود در ایتالیا دیده، شنیده و تجربه کرده بودم، برای آن‌ها مطرح می‌کردم. آن‌ها را با خود در تهران به دیدن موزه‌های مختلف می‌بردم و از روی کتاب‌ها، آن‌ها را قادر به کشف راز و رمز نقاشی‌های موندریان، پل کله، کاندینسکی و... می‌کردم و این که آن‌ها چگونه از طبیعت شروع کرده تا به انتزاع رسیده‌اند. برای آن‌ها توضیح دادم که نقاشی ساختن شکلی برای رضایت خاطر خود و دیگران و یا دریچه‌ای که رو به باغی باز شود، نیست. بلکه آفرینش چیزی است که وجود ندارد.

من عبارت پل کله را عملا به آن‌ها نشان دادم که می‌گفت هنر دیدنی‌ها را بازگو نمی‌کند، بلکه آن‌چه را که قادر به دیده شدن نیست، دیدنی می‌کند. یعنی خلاقیت و آفرینش. آفرینشی شانه به شانه‌ی آفریدگار»(۲)آشنایی با آرا و عقاید وزیری در آخرین ترم‌های حضور محمدابراهیم جعفری در دانشکده هنرهای زیبا، افق‌های تازه‌ای مقابل او گشود. آزادی در جستجو، کشف و شناخت مواد و اسلوبها و استقبال از اتفاقات تجسمی و تلاش در آفرینش به مثابه امری اتفاقی یا پدیده‌ای منحصر، در واقع نکاتی بودند که با طبیعت ناآرام و جستجوگر وی هماهنگی داشت.

پس دل به آن سپرد و به دنبال آن رفت. «فردای اولین روزی که با وزیری کلاس داشتیم، بجای یك اتود هفتگی، تمام دیوارهای کارگاه پر شد از اتودهای ما. به راحتی با او وارد بحث می‌شدیم، با هم چای می‌خوردیم، سیگار به ما تعارف می‌کرد و اغلب تعدادی کتاب با خود داشت که به ما نشان دهد. حرف او این بود؛ می‌گفت: در ایتالیا وقتی کارم را به استادم نشان دادم، به من توصیه کرد؛ این کارها برای نقاش شدن خوب است، ولی برای هنرمند شدن نه. اگر می‌خواهی هنرمند شوی باید یك خط قرمز روی همه آن‌چه تاکنون یادگرفته‌ای بکشی و از صفر شروع کنی و همین انتظار را هم از ما داشت.»

روابط وزیری با شاگردان خود به دانشکده محدود نمی‌شد و خارج از آن هم ادامه می‌یافت. سفرهای کوتاه و یا طولانی زیادی با هم داشتند. «این سفرها از زمانی که در دانشکده استاد ما بود اغلب با ماشین او و به اتفاق نامی، شیوا، اصغر محمدی شروع شد و تا اواسط سال‌های چهل ادامه داشت. با هم به خیلی از نقاط ایران سفر کردیم، در هر سفر او توجه ما را به ساختمان‌های قدیمی، سنگ‌قبرها، امامزاده‌ها، شمایل‌ها، خطوط و... جلب می‌کرد. به‌زودی نتیجه این دیدارها و دریافت‌ها در کارهایمان نمود یافت. یك‌بار هم سفر دوماه‌ونیمه‌ای به اروپا داشتیم...«تابستان ۱۳۴۹». ابتدا به رم رفتیم، بعد ناپل و چند شهر دیگر و سپس به آلمان که آنجا یك ماشین خریدیم و با آن به اتریش، هلند، بعد پاریس و بعد به لندن سفر کردیم. مجدداً به پاریس برگشتیم و در جنوب فرانسه پس از دیدن زادگاه سزان، راهی ایتالیا شدیم. در این سفر به هر کشوری که وارد می‌شدیم، حدود یك هفته می ماندیم و او ما را به جای زیادی می‌برد و نشان داد که به راستی او اروپا را بهتر از بسیاری از ساکنان آن می‌شناسد.»

جعفری اولین نمایش گروهی نقاشی را در نمایشگاهی تجربه کرد که به همت وزیری و در پارك دانشجو کنار خیابان برپا شد و در ایران برای بار اول رخ می‌داد (۱۳۴۲). سال ۱۳۴۳ تحصیلات او به پایان رسید. پروژه پایانی او با قلم‌هایی آزاد و با رنگ‌هایی نسبتاً فوویست‌وار اجرا شده بود. سال بعد با معرفی وزیری، به عنوان هنرآموز در هنرستان تجسمی پسران مشغول به کار شد. این همکاری در طی یك دوره سه‌ساله تداوم داشت.

ذابحی، ایرج محمدی و حسن واحدی از جمله شاگردان او هستند. «در آن موقع هنرجویان سه روز در هفته، از صبح تا ظهر را نقاشی داشتند و

سه روز دیگر، مینیاتور، و طراحی مستند ملی و آناتومی و تعدادی درس تئوری داشتند. هردو هفته یك‌بار به جای طراحی و نقاشی در کارگاه مجسمه‌سازی کار می‌کردند. پنج‌شنبه‌ها، روز ژوژمان بود. در ژوژمان همه معلم‌ها حضور داشتند و نمره می‌دادند، وزیری، نامی، کاظمی ومن. سال بعد هم اصغر محمدی آمد. هنرجویان در یك دوره سه‌ساله، فقط با یك معلم کلاس نقاشی و طراحی را می‌گذراندند.»

در بهار سال ۱۳۴۴ «کانون آموزش هنرهای تجسمی» را به راه انداخت که بعدها با نام «آتلیه کنکور» شهرت یافت. از سال دوم تاسیس مهندس عبدالحسینی پازوکی طراح و معمار و عضو هیئت علمی دانشکده معماری شهید بهشتی که آن‌روزها دانشجوی دانشکده تزیینی بود و برای فراگیری طراحی به کانون آمده بود با او شریك و همکار شد. سال ۱۳۴۷ آغاز همکاری او با هنرکده تزیینی (دانشگاه هنر فعلی) است. او ابتدا به عنوان دستیار وزیری تدریس می‌کرد. این همکاری به تدریج بیشتر شد. در اوائل سال ۱۳۵۴ یك بورس مطالعه و کار در فرانسه گرفت. او پس از بازگشت به ایران، یك‌سال بعد، به عضویت هیئت علمی هنرکده تزیینی درآمد. (۱۳۵۶)

مدتی که در فرانسه گذشت (تابستان۱۳۵۴ تا پائیز ۱۳۵۵) ابتدا به قصد تحصیل بود که خیلی زود از آن منصرف شد و حضور در موزه‌ها، گالری‌ها، خیابان‌ها و شهرهای فرانسه و گشت‌وگذار و دیدار دیدنی‌ها و رابطه با مردم و هنرمندان فرانسه را بر آن ترجیح داد. روزهای پرباری که برای او وسعت نظر و تجربه‌های بکری به همراه داشت. سال بعد نیز، نمایشگاه «واش آرت» در آمریکا، بهانه‌ای برای حضور یك ماهه، به اتفاق ممیز، مارکوگریگوریان، سیراك ملکنیان، نامی، عربشاهی، کلانتری و... و گشت‌وگذار و جستجو در موزه‌ها و گالری‌ها و اطلاع از تازه‌ترین اتفاق‌های هنری شد.

جعفری از بعد از تحصیلات تاکنون، همیشه به طور فعالی در بطن جریانات و اتفاقات تجسمی ایران بوده او به همین جهت هم چهره‌ای شناخته شده است. آشنایی با او علاوه بر حضور همیشگی‌اش، به واسطه صمیمیت، اظهار نظرها، شعرها و جملات نغزی است که هر جمعی را به طرف خود می‌کشد.حضورش را به عنوان نقاش بیشتر در نمایشگاه‌های گروهی شاهد بوده و کمتر نمایش انفرادی آثار داشته است. (اولین ارائه آثار او در سال ۱۳۶۸ اتفاق افتاد.) فعالیت نقاشانه او، بعد از تحصیل، با آب رنگ‌هایی ادامه یافت که در سفرها و از چشم‌اندازها می‌کشید.خواهیم دید که این شیوه به مهم‌ترین روش و به آبرنگ‌هایی که خیلی ساده روی کاغذ به دست آمده، برای بیان دنیای شاعرانه او تبدیل می‌شود.

شروع این آبرنگ‌ها، به استفاده او از آب مرکب در سال‌های قبل از تحصیل در دانشگاه برمی‌گردد. در دانشکده نیز به کلاس‌های جوادی‌پور مربوط می‌شود که از دانشجویان می‌خواست تا با مخلوطی از گچ، سریشم حیوانی و سینکا، بوم‌هایی را آماده کرده و با استفاده از رنگ رقیق شده روی آن‌ها نقاشی کنند. در این صورت و با استفاده از رنگ‌های رقیق و شفاف (ترانسپرانت) فضای محو و جذابی ساخته می‌شد.

در کنار کار با آبرنگ و آب مرکب، به دنبال مواد و اسلوب‌های تازه نیز هست. او در ادامه تجربه‌گری‌های خود به ماده «پلاستوفوم» به عنوان بستر و زمینه‌ای روی آورد که روی آن، با کمك موادی از قبیل گِل‌سفید، خاك، چسب و مختصری گواش، به خلق فضاهایی نسبتاً آبستره پرداخت. اوج کارهای این دوره او، کارهایی به رنگ خاك است که تداعی کننده صحراها و بناهای کاه گلی ایران می‌باشد. (۱۳۴۷)او بیشتر دسته اخیر از تجربه‌های خود را در نمایشگاه‌های گروهی سال‌های قبل از انقلاب به نمایش در آورد.

از جمله: بی‌ینال‌های تهران (۱۳۴۳ و ۱۳۴۵) به مناسبت روز مادر و مدتی بعد به مناسبت حقوق بشر در گالری نگار، نمایش گروهی در آلمان، جشن هنر شیراز، نمایش گروهی در اصفهان، فستیوال هنر در کانی سورمر (جنوب فرانسه) که برنده جایزه ملی فرانسه شد. (۱۳۵۳)، نمایش گروهی نقاشان معاصر ایران در تهران ۱۳۵۵ و «واش آرت» در آمریکا (۱۳۵۶)، که این آخری بازتاب زیادی در رسانه‌های داخلی و در آمریکا داشت.همچنین در سال ۱۳۵۶ به همت فیروز شیروانلو، کتابی با عنوان «پیشروان هنر معاصر» به چاپ رسید، شامل طراحی پرتره‌هایی است که توسط تعدادی از نقاشان فعال در آن زمان اجرا شد، در این مجموعه از جعفری چهارده اثر به چاپ رسید. «چهره گشایان»عنوانی است که شیروانلو به عوض «طراحان» در این کتاب به کاربرده است.«سال بعد انقلاب شد (۱۳۵۷).

در این سال‌ها من بسیار شعر گفتم و نقاشی کردم.» یك سال بعد از آن، از تدریس در دانشگاه کنار گذاشته شد که این محرومیت بیش از دوسال ادامه یافت. «به حسین کاظمی تهمت «مامور سیا» بودن را زدند. از من خواستند که کمتر رابطه‌ای با او داشته باشم. ولی بین آن‌دو آنقدر رابطه و

دوستی نزدیك وجود داشت و به قدری به پاکی او و هنرش ایمان داشت که از آن سرباز زند. با این تهمت و بعد از مدتی، برای همیشه کاظمی از ایران رفت و تنگدستانه در پاریس زندگی کرد و همان‌جا نیز مرد. (۱۳۰۳-۱۳۵۷)

بعد از انقلاب فرهنگی و بازگشایی دانشگاه‌ها، تدریس در دانشگاه ادامه پیدا کرد. اوج سال‌های جنگ بود و شعرها و نقاشی‌های او بی‌تاثیر از این فضا نبود:

دهه شصت را / در مهتاب شمردم،/ دوازده بهار کوتاه بود/

در یك زمستان بلند/ در آفتاب شمردم،/ سیزده زمستان کوتاه بود/ در یك بهار بلند

اگر ریشه در خاك داری/ می‌رویی/ چه باور کنی، چه انکار/ شاخه‌ها را

سرما و گرما می‌سوزاند/ ریشه‌ها را نه./ می‌پرسی/ دهه شصت چگونه گذشت؟/

این ضرب‌المثل را هیچ کجا نشنیده‌ام: / تفنگت را که گرفتند،/ تیروکمان کودکیت/ خطا نمی‌کند.!

در آبرنگ‌های این زمان او، رنگ‌ها تیره‌تر و سیاهی حاکم می‌شود و خرابه‌ها موضوع کار او می‌شوند. «من فکر می‌کنم وقتی حافظ سرود «شب تاریك و بیم موج و گردابی چنین حایل»، یا نیما پرسید که «به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده خود را» دقیقاً خیال شکوه و شکایت از یك تنگنای اجتماعی یا سیاسی را شاید نداشتند، اگر امروز هر یك از ما در هر تنگنایی اعم از اقتصادی یا سیاسی یا اجتماعی یا فردی، سخن آن‌ها را شرح روزگار خود پیدا کنیم، این به دلیل همان گستردگی ذهن و حس هنرمند است که پیامش چنین پابرجا باقی مانده است و چنین به زیبایی زبان گویای مردم خود شده است.» (۳)

نخستین نمایش انفرادی آثار او در سال ۱۳۶۸ و در گالری گلستان اتفاق افتاد و شامل چهل ودو آبرنگ از آخرین کارهای او بود. منتقدی کارهای این نمایشگاه را این‌گونه توصیف کرده است: «جعفری هنرمندی ذهن گرا است و هرآنچه امکان رسوخ به ذهن می‌یابد به شیوه‌ای استادانه در آثار او منعکس می‌شود. خاطرات دوران کودکی و خواب باستانی انسان ایرانی به علاوه مناظر و رنگ‌های شدید ایرانی و...

همه به نوعی به نقاشی تجریدی جعفری یاری می‌رسانند. او می‌کوشد تا با الهام و تاثیرگیری از هنرسنتی و بومی (گلیم، ترانه‌ها، سفال و کنده کاری‌ها و...) کار کند.»

نمایشگاه دوم با عنوان «عبور» شامل مجموعه آبرنگ‌هایی تك‌فام با کادرهایی کشیده و یا بلند است و نقاش سعی در تجسم حرکت و دیدن سریع منظره‌ای را داشت. مثل حرکت تند و پرشتاب اتومبیل یا قطار و مناظر نزدیکی که از مقابل ما می‌گذرند. (۱۳۶۹). نمایشگاه بعدی او شامل مونو پرینت‌هایی با عنوان «شکوه ویرانی» با مضمون خرابه‌ها است که در گالری گلستان اتفاق افتاد (۱۳۷۱).

حسین علی‌ذابحی درباره این نمایشگاه نوشته: «مردی که ایام کودکی و نوجوانی خود را در کنار دیوارهای کاهگلی گذرانده است، خاطره آن‌ها چنان در اعماق وجودش ریشه دوانده که در ایجاد جوهره هنری آثارش نقشی اساسی را ایفا می‌کند ... خطوط و لکه‌های اضافه شده بر عناصر ایستا، که گاهی آن‌ها را قربانی کرده، از روحیه جستجوگر نقاش نشات گرفته است... عناصری که به یکدیگر پیوند دارند، بیانگر (Pantheisme) وحدت وجودی است، به‌این معنی که انسان‌ها نیز همانند سایر عناصر تابلو ارزش دارند و نه بیشتر.

همه‌چیز را در ارتباط با هم و نهایتاً یك چیز می‌بیند. دیوار هم مثل انسان با انسانی دیگر درحال گفتگو است و فعل و انفعالاتی مرموز و ناشناخته بین تمام این عناصر در جریان است که گویی ممکن است لحظه‌ای دیگر محو شوند.

او در حالی‌که واقعیت را درك کرده یك نئورمانتیك است. برگشت او برگشتی تاریخی نیست بلکه برگشت خاطرات کودکی است که ظاهراً تحت تاثیر دیوارها، گلیم‌ها و نقش و نگارها است. اگر آن‌ها را عریان کنیم خواهیم دید چیزی جز خاکستری به جا نمی‌ماند.»

چهارمین نمایش آثار او شامل نقاشی‌ها و مونوپرینت‌هایی با کادرهای بلند و ریتم‌های عمودی است (۱۳۷۳). قره‌باغی درباره نمایشگاه چنین نوشته است: «آنچه در بدو ورود به نمایشگاه‌اش به چشم می‌خورد ابعاد غیرمتعارف تابلوها و رنگ کم‌وبیش یکسان آن‌ها بود. رنگ‌ها بیشتر خاکستری، آبی- خاکستری روشن، قهوه‌ای روشن، آبی- فیروزه‌ای کمرنگ بود وگه‌گاه تاشی اخرایی یکنواختی آن‌ها را برهم می‌زد.

در آثار او مضامین متنوع‌اند و اشیا متفاوت اما ضرب‌آهنگ رنگ یکسان می‌ماند. نه در پیش‌زمینه تابلوهایش رنگی است که واقعیتی ملموس را تداعی کنند و نه در آسمان و افق دوردست رنگی که بیان کننده ژرفا باشد. کیفیت ذهنی و تصویری که در این رنگ‌ها نهفته است تماماً برای رهایی از واقعیت قراردادی و گام نهادن به قلمرو شاعرانه و رویاگونه به کار رفته است.»(۴)

نمایشگاه دیگر او شامل پرتره‌هایی الهام گرفته از «یك گبه مردبافت لُر که شاید آن را چوپانی میان سال بافته بود، با حاشیه‌ای از خطاهای آزاد و نواری از چارگوش‌های سیاه‌وسفید که به احتمال قریب به یقین اشاره‌ای به مرگ و زندگی بود و زمینه‌ای سرخ، غنی شده با تضاد اشیا و طرح آزاد چهره‌ای با دوچشم وحشت‌زده و دندان‌هایی که خشم و درد را صراحت سیاه و سفید پنهان داشت. پرتره‌ای که اگر آن را در کتاب «پل کله» نقاش، فیلسوف معاصر و معلمی بزرگ می‌دیدی، می‌توانست در شمار کارهای خوبش باشد، در حالی که سال‌ها قبل از تولد «پل‌کله» در بین عشایر لر بختیاری بافته شده بود...»(۵)

آخرین نمایش آثار او در گالری گلستان اتفاق افتاد (۱۳۷۷). عنوان این نمایشگاه «کتیبه‌های خوانده نشده» بود که با الهام از شعری از نادر نادرپور کشیده شدند. این شعر این‌گونه آغاز می‌شود:

در شهر ناشناخته‌ای گام می‌زدم

دیوارهای شهر مرا می‌شناختند...

به بهانه این نمایشگاه و در گفت‌وگویی با «توکا ملکی» می‌گوید: «به نظر من هنرمند آهنگساز یا آهنگساز هنرمند، ململ خیال خلاق خود را به روی صداهای نو می‌اندازد و مانند کسی که پروانه‌ها را با تور مخصوص خود شکار می‌کند، ملودی‌های تازه‌ای را که در باغ خاطرش می‌پرند به تور می‌اندازد. «پل کله» می‌گوید: «هنرمند دیدنی‌ها را تکرار نمی‌کند، بلکه به نادیده‌ها خاصیت دیده شدن می‌بخشد.» و این گفته درباره تمام هنرها صدق می‌کند.»(۶)

جعفری در چند، سالانه و دوسالانه به داوری آثار پرداخت. در نخستین (وآخرین) دوسالانه‌ی بین‌المللی طراحی (۱۳۷۸) که در موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شد، در حالی‌که میدانگاه ورودی موزه را به آثار داوران اختصاص داده بودند، او دیوار سفید موزه را به عنوان اثر خود معرفی کرد و این شعر را مقابل آن گذاشت: «پرنده‌ای پشت دیوار کاهگلی می‌خواند/ دیوار را نقاشی کردم/ باران بارید/ دیوار پاك شد/ بوی کاهگل و آواز پرنده ماند.» و اضافه کرده بود: «این دیوار را به احترام همه طرح‌هایی و کسانی که برای انتخابشان دست بالا برده‌ام، سفید نگه‌می‌دارم به امید روزی که من و دیگرانی که آرزوی خلق کردن دارند، به آرزویشان برسند.»(۷)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=243836

VISTA.IR
Online Classified Service

محمود جوادی‌پور

● گفت وگو با محمود جوادی‌پور، نقاش

دانشکده هنرهای زیبا که در سال ۱۳۱۹ تأسیس شد، تنها به سه رشته

معماری، نقاشی و مجسمه‌سازی محدود بود که از این سه رشته، مجسمه‌سازی‌اش هم به دلیل کمبود جا متوقف ماند. کلاس‌های معماری و نقاشی نیز ـ باز به دلیل کمبود جا ـ نه در فضای دانشگاه، بلکه در مسجد مروی در خیابان ناصرخسرو تشکیل می‌شد. فضایی عجیب و غریب شکل گرفت، یك طرف بوم و رنگ و سه پایه بود و جوان‌ها در حال نقاشی کردن و یك طرف مردمی که وضو می‌گرفتند و نماز می‌خواندند. بعد از مدتی به دلیل انعکاس بد این تضاد، دانشکده به صورت شبانه به دانشکده فنی دانشگاه تهران منتقل شد.

این ها بخش‌هایی از خاطرات شفاهی محمود جوادی‌پور است از تأسیس دانشکده هنرهای زیبا. دانشکده‌ای که خود در آنجا زیرنظر علی‌محمدحیدریان ـ شاگرد کمال‌الملك ـ و یك استاد فرانسوی به نام خانم امین‌فر که فارغ‌التحصیل بوزار پاریس بود تحصیل کرد. دانشکده‌ای که صادق هدایت، کتابخانه‌اش را اداره می‌کرد و دانشجویان نقاشی و معماری در فضایی گرم و تازه، تجربیاتشان را با هم رد و بدل می‌کردند.

محمود جوادی‌پور، امروز در سن هشتاد و هفت سالگی در آتلیه کوچك خود در کنار تابلوهای نقاشی‌اش بر دیوار ـ تابلوی کوزه‌ها، نقاشی خط، پرتره‌ها و طبیعت‌ها ـ فقط نقاشی می‌کند و سال‌هاست که دیگر تدریس را کنار گذاشته است. می‌گوید در زندگی دو چیز را همیشه خیلی دوست داشتم؛ نقاشی و موسیقی. نقاشی را به صورت حرفه اصلی پی می‌گیرد و از موسیقی تنها به شنیدن صفحات مختلفی که در طول زندگی‌اش جمع کرده است، قناعت می‌کند.

با جوادی‌پور ـ از نقاشان نسل اول معاصر ایران ـ درباره تفاوت فضاهای آموزشی دوران تحصیل‌اش با دانشکده‌های امروز، ورود گرافیك به دانشگاه و... در زمینه یك قطعه موسیقی آرام گفت وگو کردیم.

در مورد تأسیس دانشکده گرافیك، حرف و حدیث‌های زیادی وجود دارد که شما این رشته را در دانشکده راه انداختید یا مرحوم مرتضی ممیز. در مورد تأسیس این دانشکده و نقش خودتان و مرحوم ممیز در این رشته توضیح بفرمایید.

من سال ۱۳۱۹ ـ ۲۰ وارد دانشکده هنرهای زیبا شدم و سال دوم دانشکده به دلیل اینکه مخارج زیاد تحصیل، تحمیلی به پدر و مادرم نباشد، در چاپخانه بانك ملی ایران به عنوان نقاش استخدام شدم که بعد از ظهرها در آن جا کار می‌کردم. از زمانی که وارد چاپخانه شدم، سعی کردم با طرز کار تمام ماشین‌آلات و دستگاه‌ها آشنا شوم. کاری که در آنجا می‌کردم کارهای گرافیکی بود و انواع و اقسام سفارش هایی که به چاپخانه می‌آمد از طرح اسکناس تا اوراق بهادار، کتاب و کارهایی برای مؤسسات مختلف به عهده من بود.

من در واقع گرافیك، را در سال ۱۳۲۲ در همان چاپخانه بانك ملی شروع کردم و همین طور ادامه دادم تا اینکه به وسایل چاپ رنگی در آن جا برخوردم که استفاده نمی‌شد و کسی آنها را نمی‌شناخت. در آن زمان چاپ رنگی در ایران وجود نداشت. من به خاطر زبان آلمانی که بلد بودم تصمیم گرفتم چاپ رنگی را در آن جا دنبال کنم. از رئیس چاپخانه اجازه گرفتم و با آن وسایل کار کردم تا این که در سال ۱۳۲۳ برای اولین بار در ایران چاپ رنگی راه انداختم. بعد از آن چاپخانه‌های دیگر کم‌کم به چاپ رنگی دست زدند.

دانشکده را سال ۱۳۲۶ تمام کردم مدتی سفر کردم به شهرهای مختلف و نقاشی می‌کردم. در آن زمان گالری در ایران وجود نداشت و مجبور بودیم برای ارائه آثارمان دست به دامن انجمن‌های فرهنگی خارجی شویم. و این مسأله برای من ناگوار بود. به همین دلیل با یکی ـ دو تا از دوست‌هایم، پنج دهنه مغازه را در خیابان شاهرضای سابق (انقلاب فعلی) نبش خیابان بهار اجاره کردیم و دیوارهای مابین را برداشتیم و آنجا

تبدیل شد به گالری آپادانا، اولین محل تجمع هنرمندان.

مسأله دیگر، خط ـ نقاشی بود که مطرح شد. من در سال ۳۰ با بورس دولت آلمان به مونیخ رفتم ودر آکادمی مونیخ در رشته نقاشی و گرافیك مشغول تحصیل شدم. در آن جا من از خط فارسی به عنوان عنصر اصلی کار استفاده کردم که خیلی طرفدار پیدا کرد. از آن کارها تعدادی را به ایران آوردم و به نمایش در آوردم که خیلی مورد توجه شاگردان دانشکده هنرهای تزئینی و هنرستان‌های هنری قرار گرفت و آرام آرام خیلی‌ها به این سمت کشیده شدند.

▪ تأسیس دانشکده گرافیك هم توسط شما انجام شد؟

نه، تأسیس‌اش با من نبود، اما از اصرار و نق زدن‌های من این کار انجام شد، من در سال ۱۳۳۰ به اروپا رفتم، سال ۳۲ برگشتم و در دانشکده هنرهای زیبا استخدام شدم. از همان روز ورودم نق زدن‌هایم را شروع کردم که گرافیك رشته مهمی است و برای ما لازم است. دوستان من می‌خندیدند و می‌گفتند چرا اینقدر راجع به گرافیك صحبت می‌کنی؟

▪ غیر از شما کسان دیگری هم بودند که کار گرافیك بکنند؟

نه، اصلاً کسی نمی‌دانست گرافیك چیست. یعنی گرافیك از خیلی قدیم در ایران وجود داشت. فرمان‌های رسمی و لوحها همه در حیطه گرافیك و چاپ سنگی بود که معمولاً در هندوستان چاپ می‌شد، اما گرافیك به صورت امروزی که با امور روزمره مردم سر و کار داشته باشد وجود نداشت. گرافیك به این صورت از تاریخ ۱۳۲۳ آغاز شد.

▪ تأسیس دانشکده گرافیك چه سالی بود؟

دانشکده گرافیك سال ۴۷ تأسیس شد. آقای ممیز که شما می‌فرمایید سال ۳۵ وارد دانشکده شد و در آن زمان من چند سالی بود که تدریس می‌کردم. یك روز چند تا کار مدادی آورد به من نشان داد و من به او گفتم تو خیلی برای گرافیك استعداد داری. برو دنبال این رشته و او هم رفت و موفق شد. سال ۴۷ دانشکده گرافیك را هم تأسیس کرد.

▪ اساس آموزش در دانشکده گرافیك به چه صورت بود؟

درس‌ها مقداری با نقاشی مخلوط بود، یعنی آموزش طراحی و نقاشی در رشته گرافیك هم بود. بعدها کم‌کم تکنیك‌های مربوط به چاپ اضافه شد مثل چاپ سیلك اسکرین که با وسایل ابتدایی انجام می‌شد. اما امروز دانشکده گرافیك نسبت به رشته‌های دیگر در دانشکده‌های خارج از ایران، خیلی عقب نیست.

▪ وضعیت رشته نقاشی در دانشکده‌ها چه طور است؟ در مورد گرافیك نظرتان این است که خیلی عقب‌تر نیستیم، آیا در مورد نقاشی هم همین طور است؟

وضعیت دانشکده نقاشی خوب بود. یعنی تا اوایل انقلاب خوب بود. این رشته خیلی پیشرفت و ترقی کرده بود، اما وضع دانشگاه‌ها که به هم خورد، دانشجوهای جدید در یك فضای خالی شروع به درس خواندن کردند. چون اغلب استادهای باتجربه‌تر از ایران رفتند و این دانشکده از لحاظ استاد خالی ماند. به همین دلیل رشته نقاشی مقداری افت کرد و با وجود شاگردان زیادی که برای رشته نقاشی آمدند، به اندازه کافی استاد وجود نداشت.

شاگردانی که امروز نقاشی کار می‌کنند خیلی توجهشان به آن طرف مرز است و سعی می‌کنند کارهای آنان را تقلید کنند و فکر نمی‌کنند که ما ایرانی‌ها پشتوانه ۷-۸ هزار ساله تمدن و فرهنگ داریم و کشورهای آن طرف، همه از ما جوانترند.

جوان‌ها باید به پیش پا و پشت سر خودشان نگاه کنند و از این پشتوانه در کارشان به صورتی جدید و نو استفاده کنند.

از استادان و نقاشان قدیمی بارها شنیده شده که در آن زمان منابع دست اول بسیار کم بود یا اصلاً وجود نداشت، با این حال جریانات هنری در آن سالها به وجود آمد که نظیرش را امروز با وفور منابع و حضور اینترنت و دسترسی آسان به جریانات هنری روز غرب نمی‌بینیم.

جریانات هنری آن سالها نسبت به جامعه آن زمان، بسیار پیشرو بود. در صورتی که امروز کمتر این اتفاق می‌افتد.

خوب، اینترنت امروز کارها را خیلی آسان و سریع کرده است و فرد را از به کار انداختن ذوق و تفکر واداشته است. در حالی که در قدیم، فرد خودش مسیری را دنبال می‌کرد و به جایی می‌رسید. این مسائل، خلاقیت را کم کرده است. حلاقیت باید براثر تجربه و تلاش بوجود بیاید. بعد از تشکیل دانشکده‌های هنرهای زیبا، به خلاقیت خیلی اهمیت داده شد. در زمان کمال الملك، مرسوم بود که هنرمندان یا از روی دست هنرمندان مشهور کپی کنند، یا از روی طبیعت. اما بعد از تأسیس دانشکده، کپی، تصویربرداری از آثار قدیمی و تقلید از طبیعت دیگر مطرح نبود و به راه تازه‌ای توجه شد. از سال ۱۳۱۹ که دانشکده تأسیس شد، عده‌ای که پیشگامان آن دوره هستند آموزه‌های قدیم را کنار گذاشتند و به راه جدیدی قدم گذاشتند و از این تعداد عده زیادی از دنیا رفتند و ما سه ـ چهار نفر هستیم که هنوز وجود داریم.

ـ آیا روش‌های تدریس امروز در دانشگاه‌ها همان شیوه‌های قدیم است یا فرق کرده است؟

ـ در آن زمان، ما استادهایی داشتیم که ما را با طراحی دقیق آشنا می‌کرد و از آن طرف هم کلاس‌هایی داشتیم که خلاقیت را در ما تقویت می‌کرد. یعنی صبح یك سوژه ذهنی به ما می‌دادند ـ مثلاً بازار آهنگرها ـ و ساعت دوازده ظهر از ما تحویل می‌گرفتند.

الان هم باید همین شیوه‌ها باشد ولی چیزی که مهم است راهنماست که امروز خیلی کم شده است. استادهای امروز اغلب جوانند، خودشان تجربه زیادی ندارند. در کل فضا خیلی عوض شده است.

▪ آقای جوادی‌پور، در کارهای شما تنوع موضوعی و تکنیکی بسیار دیده می‌شود. از پرتره گرفته تا طبیعت، طبیعت بی‌جان، نقاشی خط و ... چرا به طور تخصصی و مستمر روی یك موضوع و یك شیوه کار نکردید؟

من معتقدم که هنر در آزادی مطلق به وجود می‌آید و اگر آدم مثل پیله ابریشم دور خودش تار درست کند، تا آخر عرش درون این تار اسیر می‌شود. هنر، جنبه‌های مختلف دارد. شما وقتی یك ایده را می‌خواهید نشان دهید ممکن است با یك تکنیك، قوی‌تر و بهتر آن را ارائه دهید و با تکنیك دیگری نشود. این کار تمرین زیادی می‌خواهد که آدم در مسیرهای مختلفی خودش را آزمایش بدهد تا بتواند از عهده انواع تکنیك‌ها برآید. در نتیجه در کار من یکنواختی وجود نداشته.

▪ آیا سمت‌های اجرایی زیادی که داشته‌اید، شما را از کار کردن روی یك خط و مسیر مشخص باز نداشت؟

خوب، هر کسی در کنه وجودش یك نوع تفکری دارد. مثلاً کسی که مذهبی است سعی می‌کند تمام سوژه‌های کاری‌اش را با آن تفکر همراه کند، یا کسی که دوست دارد تفریح و تفنن به کارش بدهد، سعی می‌کند کاریکاتور کار کند، یا کسی که از منظره خوشش می‌آید دنبال منظره می‌رود. این ها به سلیقه و طرز تفکر هنرمند برمی‌گردد. هنرمند دنبال هر کدام از این ها که می‌رود باید با تکنیك خاص آن کار کند. بعضی از هنرمندها فقط یك زاویه تکنیکی پیدا می‌کنند و همه کارهایشان را در همان زمینه نشان می‌دهند و بعضی‌ها این حالت را دوست ندارند و دوست دارند آزاد باشند و تنوع را ترجیح می‌دهند. این به توان هنرمند بستگی دارد که بتواند کارش را در تکنیك‌های مختلف ارائه دهد.

منبع : ماهنامه ماندگار

http://vista.ir/?view=article&id=251220

VISTA.IR
Online Classified Service

محمود فرشچیان

این زمینه مساعد برای پرورش ذوق و شوق او در راه آشنایی با هنر موثر افتاد . از سالهای پیش از مدرسه از روی نقشه های قالی طرح میزد ، تا به تدریج دستش در کار نقش پردازی روان گردید .

فرشچیان در طی تحصیلات مقدماتی در محضر استاد میرزاآقا امامی اصفهانی هنرمند چیره دست و پرآوازه دیار اصفهان ، به آموختن نقاشی دلبستگی تمام پیدا کرد و دل در گرو نقشهای زیبا بست . او از کار هنر احساس رضایت و شادمانی داشت .

از کلاس هفتم دبیرستان فرشچیان قدم به هنرستان هنرهای زیبای اصفهان گذاشت و چهار سال در آن جایگاه عاشقی ، زیر نظر استاد عیسی بهادری ، استاد نابغه و توانمند نقاشی قالی ، مینیاتور ، نقاشی رنگ و روغن ، به فراگیری اصول و مبانی طراحی نقوش سنتی (نقشه قالی ، تذهیب ، مینیاتور) پرداخت .

بدون شک نقش استاد عیسی بهادری در پرورش و خلاقیتهای محمود فرشچیان نقشی فوق العاده ارزشمند بود .

استاد در بیان احساس و تجسم شعرگونه عواطف ، به شیوه ای کاملا جدید موفق به هماهنگی و همگامی میان مضمون و محتوا و شکل و فرم نقاشی هایش گردید و این مشخصه اصلی کار او در نقاشی شد .

فرشچیان در جوانی بسیار پرتلاش و خستگی ناپذیر به کار و طراحی نقوش مختلف میپرداخت . او در مطالعه آثار تاریخی شهر اصفهان (چهل ستون ، عالی قاپو ، مسجد شیخ لطف الله و ... طرحهای اسلیمی و ختایی کاشیکاری های بی نظیر آن آثار سر از پا نمیشناخت و چون محققی موشکافانه این نقش ها را مطالعه میکرد . فرشچیان حتی در دوره سربازی نیز دست از قلم و رنگ برنداشات و آثاری دیدنی آفرید که مورد تشویق مقامات قرار گرفت .

سال ۱۳۲۹ بعد از ۶ سال فعالیت و کسب هنر در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان ، فرشچیان به کسب دیپلم عالی نائل آمد . آثار سالهای شاگردی ایشان هنوز در مرکز هنرستان ، موجود است . او در طراحی و شناخت و بکارگیری رنگها فوق العاده قدرتمند و قوی است .

این قدرت قلم و صلابت و استواری خطوط قلم گیری است که از او هنرمندی پرآوازه و مشهور ساخته است . از نظر محتوا و مضمون ، آثار استاد عمدتا با الهام از ادبیات عرفانی و باورهای مذهبی ساخته و پرداخته شده اند .

سخن آخر اینکه امروز استاد فرشچیان از پس نزدیک به پنجاه سال کسب هنر و مهارت در کار نقاشی و خلق نقشهای دلنشین و چشم نواز ، هنرمندی است که به جرآت میتوان او را صاحب سبک جدید در نقاشی ایرانی (مینیاتور) دانست .

منبع : سایت سیمرغ

http://vista.ir/?view=article&id=282329

VISTA.IR
Online Classified Service

محمود فرشچیان نگار گری از نوع اسطوره

لازمه هنر نگارگری معاصر ایران این است که آفریننده آن علاوه بر این که از ذوق و استعداد مضاعفی برخوردار است؛ در عین حال که نقش آفرین چیره دستی است، به خوبی و با ظرافتی تمام از ریزه کاری های یکی از غنی ترین سنت های نقاشی عالم نیز آگاه و بر اسرار فنی و رموز زیباشناسی آن دست یافته باشد.

هر که برای نخستین بار طرح یا نقاشی ای از محمود فرشچیان را ملاحظه کند، هیجان شدیدی در خود احساس می کند و از همان اولین لحظه در می یابد که فرشچیان هنرمندی است که اگر چه همه اصول و منابعی را که استادان پیش از او می دانسته اند چگونه از آن بهره برداری کنند، عمیقا و به خوبی می شناسد، با این همه اثری خلق می کند که تشخص ویژه خود را داراست. همین کیمیاگری است که فرشچیان را به عنوان یکی از استادانی مطرح کرده است که هرگز کسی از لذت بردن از آثار او و مجذوب شدن به غنا و تنوع آنها خسته نمی شود.

کیست که تحت تاثیر جاذبه آن آزمونه (پالت) غنی و سرشاری که از رنگ های گونه گون نقاشی های فرشچیان آفریده می شود قرار نگیرد؟ او با شجاعتی بی سابقه و شگفت انگیز در بکار بردن رنگ های بسیار تند که گاه ملایم و رنگ باخته به نظر می آید از حس غریزی و خدادادی بهره می برد که همان رنگ ها را با سایه روشن هایش به صورت یکی از زیباترین و دلرباترین ویژگی های نگارگری معاصر ایران به جلوه در آورده است. از این رو است که بینندگان خود را در برابر برترین سنت موروثی رنگ آمیزی و تذهیب کاری ایرانی می یابند. همان سنت بازمانده از نقاشان دوران تیموری و صفوی که به گونه ای باورنکردنی، احساس شگرف و درك پیشرفته ای از «رنگ» داشتند. آن حس با مشاهده هر روزه مناظر و چشم اندازهای ایران با کوهستان های پوشیده در رنگ های اعجاب انگیز و آسمان های رنگارنگش که از زیباترین آسمان های عالم است، در بینندگان نیرومندتر و شفاف تر می شد. این که آسمان ایرانی نوبه به نوبه از رنگی سرخ و آتشین که گویا زرین است به رنگی آبی و گسترده که ستارگان درخشان آن را آراسته و در آن جای گرفته اند در می آید همان تناوب سنتی مینیاتور ایرانی است و همین احساس به حد کمال نیز در هنرمند ما وجود دارد. او آن را با مهارت و ظرافت خاصی بر روی آزمونه خود در هم می آمیزد و با تنوع رنگ ها و سایه روشن های مواج آن هنرآفرینی می کند.

در رویکرد به هنر فرشچیان، شناخت پر دامنه و اطلاع وسیع او از مجموعه آثار تصویرسازی سنتی ایران را باید به خاطر سپرد. او با روشن بینی ماهرانه و ظریفی پرده های نقاشی را که متقدمان بر او با الهام از متون پر آوازه ادب فارسی ساخته و پرداخته اند به خوبی می شناسد و همین متون که شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی است همواره روح ایرانیان را تقویت می بخشد، و عرصه های رزم و صحنه های بزم و منظره های شکار و لحظه های دیدارهای عاشقانه در آنهاست که یکی پس از دیگری در آن پرده های نقاشی ظاهر می شود و بدین وسیله دنیای تصورات و تخیلات ایرانیان فرهیخته، آباد و سرسبز می شود؛ منظور همان دنیایی است که شعر، فرمانروای بلامنازع آن، همواره در خدمت بیان مفاخر و مایه مباهات گذشته ای فارغ از قید زمان است. فرشچیان که مایه گرفته و انباشته از همان مجموعه است مقام مشخصی را در سلسله نقاشان سنتی ایرانی داراست. به این پرندگان خیال انگیز، به سیمرغ هایی که بعضی آسمان ها را زیر بال و پر خود گرفته اند یا بدین قهرمانان اساطیری ایران باستان که نبردهای دلیرانه آنان را هنر این نگارگر به زمان حاضر آورده بیندیشیم. همه اینان که نموداری از انسان هایی هستند که در شرایطی سخت پایداری می کرده اند، سراینده نغمات و آفریننده لحظاتی هستند که آدمی می کوشد تا از نحوست قضا و قدر، یا گردش همان چرخ گردونی که طالع بینان سعی در رازگشایی آن دارند، بگریزد. فرشچیان در آثار خود موفق می شود لحظاتی از آن خوشبختی فراگیر را به چنگ آورد و به منظور آرامش بخشیدن به ما، با قلم موی تحسین برانگیز و فریبای خود را بر روی کاغذ پای بر جای نگهدارد. ولی بی هیچ تردید، سخن

گفتن درباره هنر این هنرمند بزرگ بدون یادآوری و بیان تخیل فوق العاده و باورنکردنی و خلاقیت توانمند او مشکل می نماید؛ هنری که می توان گفت به صورت رویا جلوه گری می کند؛ رویایی که دوستان ایرانی ما آن چنان اهمیتی در تعبیرش قائلند که آن را در حد پیشگویی می شمارند.

پیچ و خم و فراز و نشیب هایی که آرایه ترکیبات نگارگری فرشچیان دارد نیز در خدمت همین رویاست. آنها حالتی از همان ابرهایی هستند که مظهر جاودانگی هستند؛ نمادی که ایرانیان از آغاز قرون وسطی برای پوشش و آرایش آسمان ها در مینیاتورهاشان پذیرفته و به کار گرفته بودند. این پیچ و خم ها و منحنی های بی شمار ما را با خود به گرداب های بی پایانی از رویاها می برد و درباره خودمان به پرسش وا می دارد که ما کیستیم؟ از کدامین جهانیم؟ آیا ما از ساکنان همین جهانی هستیم که قلم موی فرشچیان آن را بدین صورت در آورده است؟ این هنرمند ما را به همراه خود در برابر سوالات و پی جویی های بزرگی از زندگی انسان قرار می دهد. آن مردان جوان، زنان یا فرشتگان که شاید نیز همان «پریان» باشند، به بهترین وجه احساسات والا و لطیفی را متجلی می سازند.

کیست که چهره های فریبا و دلربای زنانی را که شاهکارهای این هنرمند گویی به آن جان بخشیده است با دیده تحسین ننگریسته باشد؟ آنان با دلربایی ای که آمیزه ای از صفا و پاکی و هیجان انگیزی شدیدی است، تماشا کننده را محسور خود می سازند و او را به دنیای خیال می کشانند. چه تضادی میان جامه های کمرنگ و رخساره های سبزه با آن نگاه های آتشین و غیر قابل نفوذ آنهاست. این پری پیکران، دامن کشان از لا به لای جامه های گره زده و پر چین و شکن شان همانند شعله هایی آتشین سر بر می آورند و با حمایل های بلند رنگارنگ که بر گرد بر و دوششان می پیچد گویا برای رقصیدن آهنگ می نوازند، این پیچ و خم دادن و اوج و حضیض بخشیدن بدان چهره ها همان نگارگری است که آن نیز دقیقا در راستای سنت نقاشان بزرگ هرات در پایان قرن پانزدهم (میلادی) قرار دارد؛ و مگر توجه عمیق بدان و بیان دل انگیز آن نیست که کمال الدین بهزاد نقاش را بزرگ ترین استاد در میان همه مینیاتوریست های ایران ساخته است؟ بهزاد نیز قاعدتا آن را از زندگی صوفیانه خود الهام گرفته که او را در تحقق چنین نوآوری اعجازآمیز و کریمانه مجاز ساخته است. هنر فرشچیان در این جهت بسیار توانمند است زیرا با زبردستی خیره کننده ای که بر خلاف منش و روش ظریف اوست، با قدرتی کوبنده با انسان امروزی سخن می گوید و براساس سنت نگارگری ایرانی، در دنیایی فارغ از زمان، در ناکجا آباد از راه و رسم و موضوعات بنیادی زندگی انسان، نیروی حیات بخش و شورش و عشق، نبرد با عناصر ناسازگار؛ دلدادگی و شیفتگی، اندوه و مرگ، سرود می سراید. هنر ایرانی آن چنان سرشار از دنیای لبریز از مظاهر و تصاویر است که به خودی خود جهانی دیگر است و فرشچیان کلید این جهان را داراست. او ما را به دنبال خویش به گشت و گذار اسرارآمیزی می برد که تخیلمان مسحور و مجذوب و نیازمان به زیبایی سیراب می شود و با خشنودی و رضایت کامل به این جادوگر که همان نگارگر است تن می دهیم و سر می سپاریم تا او ما را به رازگشایی و کشف دنیایی از نعمت و توانگری که هیچ گمان بدی را در آن راه نیست می برد. با این همه، برای متوجه شدن و درك کامل غنای کامل این دستاورد صورتگری که خطوط و ظرافت کاریش همانند چین و شکن زلفان محبوبان آن قدر ظریف است که نامریی به نظر می رسد، راهی جز آفرین گفتن و تحسین کردن نمی ماند. باید عنان خیالمان را رها کنیم تا به دنبال تخیل این هنرمند رود و بگذاریم او ما را با خود به همان خلسه یا «حال» تقریبا صوفیانه ببرد. آیا زیباتر از این می توان به ذوق و قریحه این هنرمند ادای احترام کرد؟

فرانسیس ریشار

موزه دار ارشد بخش نسخه های خطی، کتابخانه ملی فرانسه (پاریس)

منبع : تبیان

http://vista.ir/?view=article&id=209375

VISTA.IR
Online Classified Service

مدرسه آتن

«مدرسه آتن» اثر رافائل يك عكس يادگاری است. در اين نقاشی فلاسفه يونان باستان زيرمجسمه آپولون ايزد خرد و دانايی گرد آمده اند، افلاطون به آسمان و ارسطو به زمين اشاره می كند، فيثاغورث احتمالاً سرگرم محاسبات است و اقليدس با پرگاری روی زمين دايره می كشد.

سقراط گرم گپ با شاگردان خود است و هراكليتوس به تخته سنگی مرمر تكيه زده و سير آفاق می كند. سمت راست اقليدس، رافائل ايستاده و با حالتی كه هيچ شباهتی به نگاه عاقل اندر سفيه ندارد، فرزانگان باستان را نظاره می كند.

اين عكس يادگاری برای قرن شانزدهم است. البته عكسی كه عكاس آن

پيش از عكس گرفتن از سوژه ها نپرسيد حاضر؟

علی قلی پور

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=14288

VISTA.IR
Online Classified Service

مراقبه ی ترسیم

هنر شرقی از هر جهت با هنر غربی متفاوت است و این آشکارترین علتی است که موجب شناخت دیرهنگام هنر شرقی توسط غربی‌ها شده‌است. بر خلاف غربی‌ها که بر روی بوم نقاشی می‌کردند، چینی‌ها در دوره‌ی نفوذ آیین بودایی دیوارنگاری کرده و در برخی دوره‌ها بر روی کاغذ نقاشی می‌کردند و به دلیل کمدوام بودن کاغذ، امروزه بسیاری از آثار کهن در

دسترس ما نیست. همچنین بر خلاف غربی‌ها، از رنگ‌های روغنی استفاده نمی‌کردند و لطافت آبرنگ را در بیان حالات و روحیات خود مناسب یافتند. (دورانت،۸۱۳) نقاش چینی هرگز جهان را به صورت کامل نمایش نمی‌دهد، بنابراین نگاه او با نگاه سنت‌گرای غربی که جهان را به شیوه‌ای «وابسته به معماری» می‌بیند متفاوت است. (بورکهارت،۱۸۱)

نقاشی‌های چینی بر روی طومارهای ابریشمی کشیده می‌شد و در محفظه‌های گرانبها نگهداری می‌شد و تنها در لحظات آرام گشوده می‌شد تا مومنان بر آن‌ها نگاه کنند و تامل کنند.

دیدن یک نقاشی مانند خواندن قطعه شعر زیبایی بود که با تامل صورت می‌گرفت. (گامبریج،۱۳۸) چینیان تنها تصاویر کوچک را بدون قاب به دیوار آویزان می‌کردند و گاه یک سلسله تصویر را روی تجیر می‌کشیدند. آنان هیچگاه تصاویر بزرگ را به دیوار نمی‌آویختند، بلکه آن‌ها را لوله می‌کردند و به دقت در جایی نگه می‌داشتند. سپس گاه، برای تماشا آن‌ها را می‌گشودند و در واقع به مطالعه‌ی آن‌ها می‌پرداختند. این موضوع، باعث دورماندن شاهکارها از چشم مسافران غربی و در نتیجه آشنایی دیرهنگام آنان با هنر شرقی شد. (دورانت،۱۸۴)

از سرآغاز هنر چینیان اطلاع زیادی در دست نیست، تنها می‌دانیم که چینیان در هنر مفرغ‌ریزی در زمان‌های بسیار دور به مهارت رسیده بودند و در هزاره‌ی نخست قبل از میلاد این ظروف مفرغی در معابد باستانی استفاده می‌شد. در قرون بلاواسطه‌ی قبل و بعد از میلاد، چینیان مراسم تدفینی مشابه مراسم تدفین مصریان داشتند و در آرامگاه‌هایشان آثاری از بازنمایی‌های بسیار زنده‌ای از زندگی و عادات روزگارشان بر جای مانده است. در این بازنمایی‌ها بر خلاف خطوط صاف و مکسر مصریان، چینیان خطوط منحنی را به کار می‌بردند. (گامبریج،۱۳۵) نقاشی چین حتی چند قرن قبل از میلاد، یکی از هنرهای مهم به شمار می‌آمد. در آغاز دوره‌ی میلادی نقاشی چینی به اوج خود رسید. در قرن‌های سوم و چهارم میلادی، هنگامی که آیین عیسی فرهنگ و هنر کناره‌های مدیترانه را متاثر کرد، آیین بودا در هنر چین انقلابی پدید آورد، سپس با آیین دائو آمیخت و هنر چین را از هنر هندو متاثر گرداند. (دورانت،۸۱۴ و۸۱۵) تاثیر آیین بودا بر هنر چین تنها موجب شکل‌گیری آثار جدید برای هنرمندان نشد، بلکه موجب گردید که به تندیس‌ها و تصویرها از نو نگریسته شود و دستاورد هنرمندان از احترام بیشتری برخوردار شود. چین نخستین سرزمینی بود که تصویرسازی را امری حقیر نمی‌پنداشت و نقاش از مقامی همانند یک شاعر برخوردار بود.(گامبریج،۱۳۸) نقاشی چینی از قیود دینی و نیز از محدودیت‌های نظری آسیب دید.

(دورانت،۸۲۱) هنر بودایی به بازنمایی بودا می‌پرداخت. از طرفی نقاشان چینی برای آموزش نقاشی تنها به تقلید از استادان قدیم می‌پرداختند و نمی‌توانستند به شیوه‌ای جز شیوه‌ی تقلید از اساتید بپردازند.

برخی از آموزگاران بزرگ چین هنر را وسیله‌ای می‌پنداشتند که می‌توانست نمونه‌های بزرگ فضیلت و تقوا در دوران‌های زرین گذشته را در خاطر مردم زنده کند. یکی از کتاب‌های کهن طوماری مصور چینی مجموعه‌ای از نمونه‌های زنان متقی است که مطابق با نگرش کنفوسیوس نوشته شده است. (گامبریج،۱۳۶)

در نظر چینیان انسان با طبیعت هماهنگ است و معنای شادمانه زیستن همگام بودن با طبیعت است . انسان هیچگاه بر طبیعت مسلط نیست، بلکه بخشی از آن است. (گاردنر،۷۰۴) هنرمندان چینی نقاشی «آب و کوه » را نه برای آموزش و نه برای تزئینات آغاز کردند. هدف آن‌ها فراهم آوردن موضوعی برای تفکر و تامل بود. (گامبریج،۱۳۸)

نقاشان چینی به فضای آزاد نمی‌رفتند تا در مقابل چشم‌انداز، طرح اولیه آن را تهیه کنند. شیوه‌ی آموزش آنان نیز همراه با شیوه‌ی عجیبی از مراقبه و تمرکز بود. آنان ابتدا در نقاشی کردن درخت‌های صنوبر، صخره‌ها و ابرها نه با مطالعه‌ی طبیعت بلکه با بررسی آثار استادان مشهور گذشته به مهارت می‌رسیدند. هنگامی که این مهارت‌ها را کامل فرامی‌گرفتند به سفر در طبیعت می‌پرداختند و درباره‌ی زیبایی طبیعت تامل

می‌کردند. سپس وقتی به خانه باز می‌گشتند سعی می‌کردند با در کنار هم قرار دادن تصاویر ذهنی خود آن حالات را دوباره زنده کنند. لازم بود که آنان در استفاده از قلم و جوهر چنان ماهر باشند که بتوانند قبل از اینکه الهام آن‌ها تازگی خود را از دست بدهد، تصاویر ذهنی را روی کاغذ آورند. (گامبریچ،۱۴۱) هنرمند پیش از شروع کار ابزار و وسایلش را آماده می‌کند، گویی مقدمات آیین یا مراسمی را برگزار می‌کند.

« راهبان خاور دور معتقد بودند که هیچ‌چیز مهمتر از شیوه‌ی درست مراقبه نیست. مراقبه به معنای ساعت‌ها تفکر و تعمق درباره‌ی حقیقت مقدس واحدی است که پایانی ندارد. شخص اندیشه‌ای را در ذهن خود تثبیت می‌کند و از همه‌ی جهات به آن می‌نگرد بی‌آنکه آن را رها سازد. ...برخی راهبان بر سر کلماتی به مراقبه می‌پرداختند و آن‌ها را محور ذهن خود قرار می‌دادند، یعنی روزهای متمادی آرام می‌نشستند و به سکوتی گوش می‌دادند که قبل و بعد از آن هجای مقدس واقع می‌شد. برخی دیگر درباره‌ی چیزهای طبیعی، مثلا آب، مراقبه می‌کردند. ...یا درباره‌ی کوه‌ها. ... شاید این‌گونه بود که هنر مذهبی در چین کمتر برای روایت افسانه‌های بودا و کمتر برای آموزش آیینی خاص- چنانکه در مورد هنر مسیحی در قرون وسطی اتفاق افتاد- و بیشتر همچون کمکی به مراقبه کردن به‌کار گرفته شد.» (گامبریچ،۱۳۸)

«چینیان نقاشی را شاخه‌ای از خوشنویسی می‌دانستند و با همان قلم‌مویی که خط می‌نوشتند، صورتگری نیز می‌کردند. بسیاری از شاهکارهای کهنسال آن‌ها فقط با قلم‌مو و مرکب به‌وجود آمده‌است. چون خط چینی در آغاز نوعی رسم یا نقاشی بود، چینیان نقاشی را در شمار خط می‌آوردند و خوشنویسی را یکی از هنرهای اصلی می‌شمردند.

در چین و ژاپن نوشته‌های زیبا را بر دیوارهای خانه‌ها می‌آویزند و همچنانکه هنردوستان اروپایی در پی ظرف‌ها و تصویرهای هنری تلاش می‌کنند. آنان نیز در گردآوری شاهکارهای خط می‌کوشیدند.» (دورانت،۸۱۴) هنرمندان چینی، شعر را با خطی زیبا بر روی تصاویر می‌نوشتند، به‌طوری‌که سه هنر نقاشی، خوشنویسی و شعر را در یک اثر گردهم می‌آوردند.

حال به بررسی برخی ویژگی‌ها می‌پردازیم که نقاشی چینی را از نقاشی سایر اقوام دیگر متمایز می‌کند:

▪ طبیعت‌دوستی : آیین دائو به چینیان آموخته بود که به عواطف خود نسبت به طبیعت احترام بگذارند و آیین بودا به آن‌ها گوشزد می‌کرد که انسان از طبیعت جدا نیست. شاعران، فیلسوفان و نقاشان هریک به نوعی به طبیعت پناه می‌بردند و آن را مظهر آرامش در مقابل زندگی پر شور شهری می‌دانستند. چینیان با وجود سرما و سیل و قهر طبیعت همواره انسان‌های طبیعت‌دوستی بودند و هزار سال پیش از اروپاییان به طبیعت روی آوردند. (دورانت،۸۲۲)

▪ طرد بعدنمایی (پرسپکتیو): از آنجا که طبیعت با معیارهای زمان و مکان اندازه‌گیری نمی‌شود، نقاشی چینی هم آن را به قاب‌های پرسپکتیو با رنگ‌های سیر و روشن محدود نمی‌کند. او نمی‌کوشد تا با استفاده از یک چنین وسیله‌ای شکل‌های طبیعی را تکثیر و تثبیت کند. (گاردنر،۷۰۴) در آثار نقاشی چینی بر خلاف نقاشی اروپایی پرسپکتیو یا علم مناظر و مرایا وجود ندارد. در واقع منطق این علم از نظر چینیان پذیرفته نشده است. چینیان معتقدند که نشان دادن عمق در صفحه‌ی نقاشی که هیچگونه عمقی ندارد، کاری ساختگی است و واقعیت ندارد.» بر خلاف بسیاری از نقاشی‌های غربی، هیچ نقطه‌ی تلاقی واحدی کل پرسپکتیو را سازمان نمی‌دهد، و نتیجتا چشم تماشاگر آزادانه به حرکت در می‌آید. ولی برای درک کامل این نقاشی‌ها باید توجه‌مان را بر جزئیات بسیار ریز و خصوصیت و نقش هر خط متمرکز سازیم. (گاردنر،۷۱۵) بنابر این بیننده به کمک «رویت تدریجی» به مشاهده اثر می‌پردازد. (بورکهارت،۱۸۰) به این ترتیب که در نقاشی‌های عمودی که در مقابل بیننده‌ی نشسته آویخته می‌شود، تصویر به تدریج با صعود از پایین به بالا دیده‌می‌شود. در نقاشی‌های افقی که به صورت طوماری کشیده می‌شوند، همگام با بازشدن طومار از سمت چپ و جمع شدن آن در سمت راست، نوعی همپوشانی موجب پیگیری نقوش و رویت تدریجی آن می‌شود.

▪ پرهیز از واقع‌گرایی: نقاشان چینی از واقع‌گرایی و توصیف اشیا دور بودند. هدف آن‌ها تنها ایجاد حالتی در تماشاگر بود. آنان تنها به زیبایی می‌اندیشیدند و کشف حقیقت را به عالمان سپرده بودند. (دورانت،۸۲۱

▪ رد سایه و روشن : از آنجایی که هدف نقاشان چینی واقع‌گرایی نبود ، از سایه و روشن نیز پرهیز می‌کردند. رعایت سایه و روشن کاری غریب بود زیرا نقاشی چینی تنها وسیله‌ای بود تا آنان به بیان حالات و روحیات خود بپردازند.

▪ اهمیت خط: صورت یا شکل مهم‌ترین عنصر نقاشی چینی است و این صورت به کمک خط شکل می‌گرفت و نه به کمک رنگ. (دورانت،۸۲۱) بزرگترین شاهکارهای چینیان با مرکب سیاه و بدون استفاده از رنگ‌های گوناگون شکل گرفته‌اند. خط مهمترین عنصر نقاشی چینی بوده‌است و هنرمندان چینی با دقت و تمرکز فراوان و با حرکاتی سنجیده به رسم خطوط محکم و پایداری دست می‌زنند که پس از کشیدن پاک نمی‌شود و احتیاج به قدرت ذهنی بالایی دارد. نقاشی با خطوط برای هنرمند چینی مانند رقصی بود که بر زمینه‌ی صفحه شکل می‌گرفت. به همین دلیل بود که خطنگاری در چین به اوج خود رسید. خوشنویس چینی بدون تکیه دادن دست، قلم را حرکت می‌دهد و این حرکت از شانه صورت می‌گیرد.

▪ منبع نور: در نقاشی چینی منبع تور مشخص نیست، گویی تصویر در اقیانوسی از نور قرار دارد و این روشنایی، به دلیل فقدان تاریکی است. (بورکهارت،۱۸۱)

▪ موضوع: نقاشان چینی در انتخاب موضوع محدودیتی نداشتند، زیرا تنها هدفشان ایجاد شکلی با معنی بود. انسان، کمتر موضوع نقاشی قرار می‌گرفت و آدم‌هایی که در تصاویر چینی دیده‌می‌شدند همه سالخورده و شبیه یکدیگر بودند. صورت‌هایشان از یکدیگر مشخص نمی‌شدند و ویژگی‌های فردی اهمیتی نداشتند. گل‌ها و جانوران بیشتر از انسان مورد توجه بودند. گاه گل یا جانور نماد یک مفهوم بود. بسیاری از هنرمندان تمام طول زندگی خود را به کشیدن یک حیوان می‌پرداختند. (دورانت،۸۲۱)

شاید بتوان مهترین آثار نقاشی چینی را در دو دسته‌ی عمده قرار داد . این دو گروه متاثر از دو گرایش عمده‌ی فکری هستند. گرایش نخست بر پایه‌ی تعالیم کنفوسیوس است که طبایع خودسر را تابع قراردادهای خود می‌کند و دیگری بر پایه‌ی تعالیم لائوتزه است که بر تمرکز و مراقبه تاکید دارد. کنفوسیوس و لائوتزه، هر دو در قرن ششم پیش از میلاد مسیح می‌زیسته‌اند.(حسینی، ۳۶)

« کنفوسیوس وابسته به مناسبات اجتماعی و موثر افتادن در شهریاری روشن است و آموزه‌اش در سه هدف بزرگ خدمت به حکومت، آموزش جوانان و گزارش فرهنگ چین به آیندگان خلاصه می‌شود.» (حسینی،۱۳) « او معتقد بود که چون خورشید، ماه و ستارگان طبق قانون در آسمان‌ها حرکت می‌کنند، انسان نیز لازم است روی زمین مطابق قانون عمل نماید.» (حسینی،۱۳)

دائو فارغ از دلمشغولی‌های دنیوی است. «مفهوم دائو در سه اصل خلاصه می‌شود :

ـ انسان با زمین هماهنگ است.

ـ زمین با آسمان هماهنگ است.

ـ آسمان با دائو هماهنگ است.

ـ دائو با راه طبیعت هماهنگ است.» (حسینی،۱۳)

« واژه‌ی دائو به معنای «راه» یا «طریقت» است.»(حسینی،۱۳) «فضیلت دائویی بر خلاف حکمت کنفوسیوس، نه یک روش استدلالی و منطقی، بلکه بر یک وجهه شهودی بنیان نهاده شده‌است. ...در حقیقت دائو را نمی‌توان به صراحت تعریف کرد بلکه می‌توان گفت که دائو منشا نظمی میان انسان و طبیعت است که در نهایت تلاش دارد تا حقیقت را متجلی سازد.» (حسینی،۱۳)

جهان‌بینی کنفوسیوس و لائوتزه را شاید بتوان به ترتیب زیر خلاصه کرد:

«کنفوسیوس: استدلالی، عمل‌گرا، واقع‌پندار، انسان‌گرا، وابسته به مناسبات اجتماعی، موثر افتادن در شهریاری روشن.

▪ لائوتزه : شهودی، کنش بی کنش (بی عملی)، خیال پردازانه، آرمان‌گرا، فارغ از دلمشغولی‌های دنیوی، روگردان از هر گونه اندیشه به حکومت. « (حسینی،۱۳)

همزمان با رواج دو جریان دینی یعنی آیین کنفوسیوس و آیین دائو دو مکتب فکری مشابه فلسفه‌ی کلاسیک و فلسفه‌ی رومانتیک شکل گرفتند. در نقاشی نیز دو شیوه‌ی مخالف یکی در شمال و دیگری در جنوب شکل گرفتند. مکتب شمالی شامل سنت‌ها و قواعد دشوار کلاسیک بود که بازنمایی عینی، اصول این روش بود و خطوط آن کاملا مشخص بود. برعکس، مکتب جنوبی به مخالفت با مکتب شمالی پرداخت و هدف آن بیان حالات درونی و عواطف به دور از چارچوب‌های محدودیت‌آور کلاسیک بود. مکتب شمال خطهای کناره‌ساز دقیق و ظریف و رنگ‌های زنده و مات و طلا

به کار می‌برد و این‌چنین به مینیاتور هندی- ایرانی، شبیه بود. (بورکهارت،۱۷۹) صرفه‌جویی دلپذیر در استفاده از وسایل، شیوه‌ی اجرا و پرداخت و نیز کاربرد مرکب و فن آبرنگ رقیق از ویژگی‌های مکتب جنوب است.

نقاشی‌های مکتب جنوب نمایانگر نقاشی‌های دائوئیستی است که در چارچوب بودیسم دیانای چینی و ژاپنی برقرار مانده‌است. (بورکهارت،۱۷۹) تفکر قانونمند کنفوسیوسی بازتاب خاص خود را در نقاشی دارد. تمامی اشیا توسط خط دورگیری می‌شوند و عوامل هندسی و عقلایی نقش مهمی دارند. این نوع نقاشی ایستاست و فضا را پر و بسته می‌کند. چشم نمی‌تواند در سطح اثر حرکت کند و دچار سکون می‌شود. تزئینی است و اندیشه‌ی استدلالی کنفوسیوسی بر آن حکمفرماست.

عملکردبینش دائوئیستی در آثار نقاشی انسان را به سکوت و تعمق وامی‌دارد و انسان به دنیایی نزدیک می‌شود که هنوز به مشاهده نیامده محو می‌شود. این نوع نقاشی دارای حرکت است و برخلاف نقاشی کنفوسیوسی ایستا نیست و چشم در نقطه‌ی معینی ثابت نمی‌ماند. در این نوع نقاشی، منظره به عنوان یک موضوع مطرح نیست ، بلکه وسیله‌ای است برای هماهنگی انسان با طبیعت. این نوع نقاشی، بیننده را به مکاشفه در جهان سوق می‌دهد. هنرمند چینی هنگام مشاهده‌ی طبیعت به مشاهده‌ی باطنی آن می‌پردازد و کمتر به موضوعی که باید به نمایش درآید توجه می‌کند. (حسینی،۱۵۷و۱۵۸) نقاشی‌های متاثر از تفکر دائوئیستی را می‌توان به کمک مشاهده‌ی تدریجی دنبال نمود. این دسته از آثار دارای فضاهای خالی و باز هستند و از نوعی شهود بهره می‌برند.

در چین باستان، هنر دائوئیستی به شکل قرصی سوراخ‌دار در مرکز نشان داده می‌شود. این قرص نمودار آسمان است و فضای خالی مرکزش، نمودار ذات یگانه و متعال می‌باشد. به این ترتیب در نقاشی‌های دائوئیستی همه‌ی عناصر از جمله کوه‌ها، درختان و ابرها برای مشخص ساختن فضای خالی، به کمک تضاد نقش گرفته‌اند و گویی همه‌ی آن اجزا در همان زمان از فضای خالی بیرون آمده‌اند.

منبع : مجتمع فرهنگی آموزشی علامه طباطبایی

http://vista.ir/?view=article&id=346787

VISTA.IR
Online Classified Service

مرتضی اسدی هنرمند متعهد

مرتضی اسدی هنرمند متعهد و متدین کشورمان در عرصه جنگ و دفاع مقدس است.وی بیش از ۵ نمایشگاه انفرادی بر پا کرد و در بیش از ۳۵ نمایشگاه جمعی داخلی و خارجی شرکت کرده است. او برگزیده دومین دوسالانه نقاشان ایران، برگزیده جایزه دومین دوسالانه جهان اسلام، برنده جایزه ویژه چهارمین بینال نقاشان ایران و ... است.

گفتگویی با وی انجام داده‌ایم که باهم می‌خوانیم.

▪ به عنوان اولین سوال از خودتان بگویید.

ـ من در ۲۳ مرداد ماه سال ۱۳۳۶ در تهران در محله سه راه بعثت به دنیا

آمدم. از کودکی نقاشی را دوست داشتم اولین بار که به این هنر علاقه‌مند شدم عید بود که به روستای پدری‌ام رفته بودیم آن سال مشق عید داشتیم با کاربن تصاویر درس مربوطه را کپی می‌کردم و عین کتاب را در مشق‌هایم نقاشی کردم. هفت یا ده درسی را به صورت تصویری تحویل معلمم دادم که تشویق‌های زیاد سیدمحمد طباطبایی (معلم سال اول) را به همراه داشت.از همان سال اول تا پنجم ابتدایی پی در پی در این درس نمره ۲۰ می‌گرفتم که این مسئله علاقه‌ام را بیشتر کرد کم‌کم با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که دیوار به دیوار مدرسه بود آشنا و عضو کتابخانه شماره۷ شدم. به سیکل اول متوسطه که نزدیک شدم استاد یدالله درخشانی هنرستان را به من معرفی کرد و پیشنهاد داد که به هنرستان هنرهای زیبا بروم.

آن زمان کلاس‌های آموزشی زیادی نبود تنها چند کارگاه بود که تابلو کپی می‌کردند و آموزش هم می‌دادند که مبلغ بالایی را برای تعلیم می‌گرفتند. در ۱۵ سالگی به یک نقاش شمایل‌کش معرفی شدم که با وجود اصرار فراوان من گفت که شاگرد نمی‌خواهد. برخلاف میلم مجبور شدم رشته ریاضی را انتخاب کنم تا سال پنجم هم خواندم اما باز به هنرستان بازگشتم.در سال چهارم در دبیرستان بامداد استاد محمدعلی جزایری معروف به شجاع جزایری معلم ما بود که توجه زیادی به هنر نقاشی می‌کردند و از بچه‌ها می‌خواست روی نیمکت به عنوان مدل بایستند و ماهم نقاشی می‌کردیم.سال ۱۳۵۴ به هنرستان وارد شدم و عنوان شاگرد اولی را از آن خود کردم. در دوره ابتدایی هنر نقاشی منوچهر معتبر و سیروس اسدالله‌زاده معلم‌های من بودند.

همزمان با آن در نزد استاد فرشچیان، مهرگان و اردشیر تاکستانی مینیاتور آموختم و به طور جدی به نقاشی ایرانی توجه داشتم. با پیروزی انقلاب در مهرماه سال ۵۷ وارد دانشکده هنرهای زیبا شدم. دو ترم درس خواندم با اعتصابات دانشجویی و تظاهرات مردمی علیه رژیم واحدها حذف و جا به جا می‌شد تا سال ۱۳۵۹ که انقلاب فرهنگی شد.

به علت تعطیلی سه ساله دانشگاه به جای ۴ سال، در طول ۱۰ سال مدرک لیسانسم را دریافت کردم. در مقطع پروژه لیسانس ازدواج کردم بنابراین در بخش گرافیک دارو پخش مشغول شدم ۴ یا ۵ سال در آنجا کار می‌کردم که احساس کردم برای طراحی جعبه ساخته نشده‌ام. کارشناسی ارشد را در رشته تصویرسازی دانشگاه تهران خواندم. در دانشکده هنر شاهد تدریس می‌کردم و در دانشکده هنر و معماری آزاد درس می‌خواندم. بسیار ایرادگیر بودم و هر معلمی به راحتی از فیلترم رد نمی‌شد به همین دلیل قسم خوردم که معلم شوم و به خاطر این هدف از خیلی چیزها گذشتم.

▪ آن روزها چگونه از هنرتان جهت ترویج فرهنگ انقلاب استفاده کردید؟

ـ در شروع انقلاب سعی کردم با حرکت مردم هم آهنگ شوم و اتفاقات را یادداشت کنم، اما اتفاقات آن قدر سریع رخ داد که فرصتی برای کشیدن آنها نبود و تنها می‌توانستم در کنارش حرکت کنم. به لحاظ تبلیغی و در برپایی نمایشگاه‌ها شرکت می‌کردم.

▪ از روزهای اول جنگ چه تصور یا خاطره‌ای دارید؟

ـ در ۳۱ شهریور ۵۹ شاهد پرواز جنگنده‌های عراقی بودم. تعجب کردم کشوری که تازه در آن انقلاب شده و به پیروزی رسیده چگونه به این راحتی جنگنده‌های عراقی در آسمانش پرواز می‌کنند. چند لحظه بعد فرودگاه مهرآباد تهران بمباران شد. چون ما انقلاب‌های گذشته را تجربه نکرده بودیم این حس را داشتیم. پس از آن ۸ سال وارد جنگ ناخواسته و تحمیلی شدیم. هرکسی اسطوره‌ای دارد. بخش وسیعی از جنگ ما توسل به ائمه بود. رزمنده‌ای که تمام حرکاتش امام حسین(ع) و جریان عاشورا را به نمایش می‌گذارد.

▪ در مورد اینکه می‌گویند نقاش‌های جنگ شعاری هستند توضیح دهید.

ـ میانگین سنی این نسل ۲۵ سال بود. در آن دوران تمام هنرمندان مطرح قلم‌موها را غلاف کرده بودند و هرچند ما متهم به شعاری بودن می‌شویم اما این طور نیست. تمام نقاش‌های دنیا هم پای انقلاب‌ها کار کرده‌اند و این چیز تازه و شعاری تازه نیست. ما به عنوان نقاش نمی‌خواستیم در قبال رسالت تاریخی‌مان تنها تماشاچی باشیم.تهاجمات و توطئه‌ها از جهت مختلف آغاز شد و جریانات سیاسی از طرف دیگر. نتیجه آن هم خیلی پر بار نبود و نیروهای کیفی زیادی را به خاطر تضاد و اختلافات مسئولان سیاسی و هجوم بیگانگان از دست دادیم.

▪ نقاشی چه جایگاهی در زندگی شخصی شما دارد؟

ـ نقاشی وجه اصلی زندگی من است همان قدر که خانواده‌ام را دوست دارم به آن هم عشق می‌ورزم و همان قدر برایش ارزش قایلم. درست که تابلو احساساتش را بروز نمی‌دهد و علاقه‌اش را ثابت نمی‌کند اما به نوعی جزو اصلی زندگی من است. بخصوص که خانواده مشوق من بودند اما به طورحرفه‌ای آن را قبول نمی‌کردند و مخالف بودند و می‌گفتند که عاقبت ندارد. به لحاظ مادی هم همین طور است اما از لحاظ معنوی نه تنها عاقبت دارد بلکه انسان را عاقبت به خیر هم می‌کند. به هر حال من از راهی که آمده‌ام راضی هستم. بنابراین پس از من دو تا از برادرهایم به این هنر روی آوردند. شهید امیرحسین اسدی از هنرمندهای توانمندی بود که من در مقابل ایشان حرفی برای گفتن نداشتم و نقاشی نمی‌کردم. روزی که در دانشگاه درگیری شد به دنبال من آمده بود و نگرانم بود. همان شب درگیری‌های جلوی دانشگاه را طراحی کرد و ماهم در حکومت نظامی، آنها را تکثیر می‌کردیم و به دیوارها می‌چسباندیم. تعدادی از آنها بر دیوارهای تئاتر شهر بود و من آنها را پس گرفت و در آرشیو خانوادگی‌مان بایگانی کردم.

▪ در مورد شهادت ایشان توضیح دهید.

ـ سال ۱۳۶۰ در عملیات آزادسازی کرخه دست راست خود را از دست داد و در عملیات فتح‌المبین هم به شهادت رسید. من هم این قلم را به همراه قلم روی زمین افتاده برادرم را برداشتم و رسالتش را به عهده گرفتم اولین تابلویی که کشیدم مربوط به برادرم بود. احساس می‌کردم مردم حرف زیادی برای گفتن دارند و زوایای پنهان جنگ آن قدر زیاد بود که نمی‌شد در آن زمان گفت.

▪ نظرتان به طور کلی درباره جنگ چیست و حضور زنان را در جنگ ایران و عراق چگونه ارزیابی می‌کنید؟

ـ من به شدت جنگ را محکوم می‌کنم اما زمان هجوم بیگانه باید دفاع کرد. دفاع وظیفه هر ایرانی است چه نظامی، چه پشتیبانی و چه حمایت‌کنندگان همان طور که مادرها، زن‌های ما و خواهران ما حمایت می‌کردند. اگر قرار باشد در جهان فمینیسم ایجاد شود، زنان ما قبلا آن را به اثبات رسانده‌اند. باید بگویم که حق زنان ما ادا نشده در مقابله با توطئه‌ها حق آنها کم نبود اما هرگز ادا نشد. تمام این حوادث باعث شده که من در نقاشی به همه چیز توجه کنم روزهای اول جنگ، زن‌ها دوشادوش مردها اسلحه به دست جنگیدند. در بهداری و پزشکی تعدادی اسیر شدند و پس از ۸ سال با تحمل سختی‌های زیاد برگشتند.

▪ چه خصوصیتی در دفاع مقدس هست که هنرمند را به ترسیم آن وادار می‌کند؟

ـ جنگی اتفاق افتاده، جنگی تمام عیار بین ما و نه تنها عراق بلکه چندین دولت. نسل ما در مقابل آنها ایستادگی کرد. نگاه معنوی بچه‌ها به جنگ تقدس می‌دهد و نباید از آن سوءاستفاده کرد که درسال‌های اخیر از این نام سوءاستفاده‌های زیادی شده است. کسی که می‌خواهد به پولی برسد، آن را دستاویز قرار می‌دهد و به عنوان سپر از آن استفاده می‌کند. من سعی می‌کنم این تقدس را در قلب خود نگه دارم چرا که معتقدم اگر به زبان بیاید نابود می‌شود. احساس کردم چیزی که در تمامی جنگ‌ها اتفاق می‌افتد ایثار است. شاید هنرمندان نمی‌توانستند در جنگ شرکت کنند اما چیزهایی که می‌دیدند را می‌توانستند ترسیم کنند.من افتخار می‌کنم به اینکه برای آن دوره قلم زده‌ام تا زمانی که یاد بسیجی‌ها در ذهنم زنده است تابلو خواهم ساخت و به آن افتخار خواهم کرد، ما کاری در قبال آنها انجام نداده‌ایم. در جنگ ثابت کردیم که مسائل داخلی کشورمان به خودمان مربوط می‌شود و اجازه ندادیم پای بیگانه وارد کشورمان شود. مفتخرم که چند صباحی را با آنها گذرانده‌ام و اگر روزی خواستم از دنیا بروم، شرمنده آنها نباشم.

در مورد سفرتان به پاریس توضیح دهید.

برای یک سفر پژوهشی - تفریحی به پاریس رفتم. تصمیم گرفتم وارد دانشگاه شوم که در دانشگاه سوربن پاریس ۴ در رشته تاریخ هنر اسلامی پذیرفته شدم. یک سال و نیم درس خواندم. خانواده‌ام یک سال تمام در تهران برای گرفتن بورس تحصیلی پیگیری می‌کردند که مسئولان وقت وزارت علوم هم کاری نمی‌کردند و می‌گفتند که ما شما را نفرستاده‌ایم و خودتان برای تحصیل به فرانسه رفته‌اید به هرحال من یک ایرانی بودم و نباید با من این گونه برخورد می‌شد.هرگز نگفتم که چه هستم و از عناوینم کوچکترین استفاده‌ای نکردم مثلا نگفتم خانواده شهید هستم.برادر دو شهید، جانباز و آزاده. در تمامی دوران در چند دانشگاه قبول می‌شدم که حق انتخاب داشتم در فرانسه هم از دانشگاه‌های سنت اتین و سوربن قبول شدم پس من نیازی به استفاده از عناوین نداشتم. پس از مدتی برای گرفتن بورسیه به تهران بازگشتم. قول‌هایی داده شد. با مخارج زیاد به پاریس بازگشتم که تماس گرفتند و مخالفتشان را با بورسیه اعلام کردند.چون مرخصی بدون حقوق داشتم و مستاجر بودم، درسم را نیمه‌کاره رها کردم و به ایران بازگشتم.

▪ چه چیزی در سفر به فرانسه برایتان جذابیت بیشتری داشت؟

ـ دیدن موزه‌های پیکاسو، لوور، مردم‌شناسی و ... اصلا پاریس موزه است. در همه جا گالری هست. ساختمان‌های قدیمی ۳۰۰ ساله هیچ‌کس حق ندارد ظاهرش را تغییر بدهد. روی ساختمان شناسنامه‌ای است که نشان می‌دهد چند سال قبل کدام هنرمند در این خانه زندگی می‌کرده است. ای کاش ذره‌ای از همت حفظ میراث فرهنگی فرانسه یا اروپا در اینجا دیده می‌شد.در لوور وقتی آجرهای پخته رنگی ایرانی را دیدم آه کشیدم.

▪ وقتی برگشتید چه حسی داشتید؟

ـ احساس کردم که این دنیا چقدر با آن دنیا متفاوت است. در ایران اگر من در خانه‌ای را بزنم و آب بخواهم، می‌دهند اما در فرانسه چنین خبری نیست. هرچند که بعضی از آن فرهنگ‌ها در ایران هم دارد ایجاد می‌شود. منبع آب یخی که در خیابان‌ها پر بود و رویشان نوشته بود قربان لب تشنه‌ات یا حسین(ع) و انسان را به یاد معنویات می‌انداخت جایشان را به شیشه‌های نیم‌لیتری آب معدنی داده‌اند. یعنی اگر بخواهی آب بخوری باید پول بدهی. در فرهنگ ما آب، معنی خاصی دارد، حرمت دارد. انسان را یاد تمام تشنه‌های عالم می‌اندازد. در رستوران اگر آب بخواهی باید فیش بدهی.▪ مسائل مادی تا چه حد روی زندگی یک نقاش تاثیر می‌گذارد؟

ـ کشوری که نقاش آن روی خط فقر یا زیر خط فقر است، نمی‌تواند خلاق باشد، هر قدر هم اهل دین باشد. فشارهای زندگی، او را له می‌کند. هنرمندها نباید دغدغه نان و مسکن داشته باشند. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی افتخار می‌کند که بودجه نمایشگاه قرآن ۱۰ برابر شده است. قرآن، متولیان زیادی دارد، حوزه علمیه و ... ارگانهای بسیاری حامی آن هستند بودجه هنر و فرهنگ نباید صرف هزینه‌های قرآنی شود. قرار نیست چون حکومت اسلامی است، بعضی‌ها خوششان بیاید که بودجه قرآن ۱۰ برابر شده است. این انصاف نیست. من مخالفتی با نمایشگاه قرآنی ندارم اما آنها متولی دارند و نباید بودجه ما صرف آن شود. بی‌احترامی به قرآن نمی‌کنم ما با قرآن به دنیا آمده‌ایم با آن زندگی کرده‌ایم و از دنیا هم می‌رویم اما بی‌انصافی است که مخارج مربوط به هنر را صرف مسائل جانبی کنیم.

▪ موضوعات نقاشی‌های شما بیشتر حول چه محوری است؟

ـ یک جور حماسی است. در نقاشی‌های من نوع ساخت‌ها، رنگ‌ها، فرم‌ها و خطها ایجاد حماسه می‌کنند که متعلق به مردم است.این حماسه متعلق به مردم است و آرامش نسلی که خلاقانه شکوفا نمی‌شود در همه عرصه‌ها، تولیدات صنعتی، دفاعی و ... در این مسیر رهنمودهای رهبر کارساز بوده است. شوراهای راهبردی در عرصه‌های نظامی، فرهنگی و ... راه را برای کسانی که نمی‌خواهند خدمت کند، می‌بندد. در خواست می‌کنم که در این راه آن قدر جدی باشند که سره از ناسره مشخص شود.

▪ چه رابطه‌ای بین هنر نقاشی و هنرهای دیگر وجود دارد و اگر این رابطه نابود شود چه اتفاقی برای هنر می‌افتد؟

ـ تمام هنرها به هم مرتبطند. نقاشی نمی‌تواند بدون سینما کار کند. تئاتر بدون ادبیات، سینما بدون تئاتر و ...هنرها بدون ارتباط باهم نمی‌توانند به حیاتشان ادامه دهند. در جلسه‌ای که هنرمندان با رهبری داشتند ایشان رهنمودهایی ارائه کردند که اگر عملی شود سینما می‌تواند از بحران

خارج شود. ما در عرصه‌های مختلف نیازمند ساخت کشوریم. اگر به برنامه‌های دراز مدت و کوتاه مدت توجه کنیم.

▪ چگونه می‌توان با تهاجمات فرهنگی مقابله کرد؟

ـ دولت می‌تواند با تدبیر با تهاجم فرهنگی مقابله کند اگر این بودجه‌ها بخصوص در عرصه ورزش و فرهنگ درست تقسیم شود کسی که در عرصه فرهنگی جایزه جهانی می‌آورد، کمتر از ورزشکار نیست. اما بدن ورزشکاری را که مدال جهانی می‌آورد، طلا می‌گیرند. مگر خون ورزشکاران رنگی‌تر است. قهرمان ملی فقط در عرصه ورزش خلاصه نمی‌شود. بازوی هنرمند در قلم مو، دوربین، شاهکار ادبی، داستان‌ها و ... است. موفقیت‌های یک هنرمند در کشور ما کمرنگ دیده می‌شود ما ایرانی هستیم.

بعضی از هنرمندان از پناهندگی به کشورهای اروپایی می‌گفتند، شما چه نظری دارید؟

هرجای دنیا که به انسان نیاز باشد می‌توان به بشریت خدمت کرد اما در کشور غریب چگونه می‌توان در مورد فرهنگی که هیچ شناختی از آن نداری کارکنی؟ ما همه ایرانی هستیم و با هیچ جماعتی در خارج ارتباط نداریم که بخواهیم مشکل‌ساز باشیم.

▪ هنر نقاشی چه کمکی به بزرگداشت دفاع مقدس می‌کند؟

ـ هر هنری وظیفه‌ای دارد. هنر نقاشی بی‌واسطه است. نه زیر نویس می‌خواهد و نه نقال. گاهی می‌تواند روایت‌گر باشد و این قدری بی‌پرده است که خودش حرف‌هایش را می‌زند و گاهی هم چندوجهی و مبهم است که مخاطب را به فکر وادار می‌کند و هرکسی با دیدگاه خاص خودش وارد اثر می‌شود. هرکسی از ظن خود شد یار من. نقاشی در دوره اول انقلاب از سینما هم پیشروتر بود. آن زمان سینماها تعطیل بودند. این هنر بار سنگین انقلاب را به دوش کشید. خیلی‌ها نمی‌توانند این را ببینند و نمی‌خواهند چیزی از ما باقی بماند. انگار ما بار سنگینی هستیم. ما عقل معاش نداشتیم اگر داشتیم هنرمند نمی‌شدیم چه برسد به هنرمند انقلاب. اما دل چیزهای دیگری را ترسیم می‌کند. شهید بهشتی می‌فرمود: اگر رجوع کنیم به عقل حسابگر می‌گوید نرو کشته می‌شوی اما دل عاشق، حساب وکتاب نمی‌کند. می‌رود تا به هدف انسانی و اسلامی خود نزدیک شود. اگر مذهبی هم نخواهیم به این مطلب نگاه کنیم می‌بینیم بازهم حرف درست و علمی‌ای است. ایشان خیلی درست به زندگی وعالم نگاه می‌کردند و من بعضی از جمله‌هایشان را سرمشق زندگی‌ام کرده‌ام.

▪ در مورد برادرهایتان توضیح دهید.

ـ شهید امیرحسین اسدی که در عملیات فتح‌المبین شهید شد. شهید منصور اسدی ۱۸ ساله که در عملیات والفجر ۸ شهید شد. ۷۰ کیلومتر پایین‌تر از فاو پیکرش پس از ۱۸ سال بازگشت. سرهنگ مصطفی اسدی که در والفجر مقدماتی در جاده آسفالته العماره و به علت لو رفتن عملیات در کمین افتاد و پس از مجروحیت در میدان مین ۷ سال و نیم در اسارت ماند که دوسال و نیمش را در انفرادی گذرانده بود. بهمن ماه سال ۶۸ به همراه اسرای بیمار به ایران بازگشت. برادر دیگرم مجتبی اسدی است که جانباز شیمیایی است. درست است که من برادر اینها هستم اما یک سر سوزن نه از اسم آنها استفاده کردم و نه دوست دارم که استفاده کنم. افتخار می‌کنم که برادر آنها هستم اما نمی‌خواهم تداعی بشود که دوست دارم از قبل اینها به جایی برسم.

▪ یک فرد چه خصوصیتی باید داشته باشد که هنرمند شود؟

ـ ما همه رو به تکامل هستیم و می‌خواهیم والا شویم. اگر نفس بگذارد و شرایط اخلاقی، منش، رفتار انسانی، تواضع و ... را به دست آوریم، آرام آرام به سمت هنرمند شدن می‌رویم. ما بیشترمان اهل فن هستیم و صفت هنرمند حداقل برازنده من نیست. ولی تا به هنرمندی برسیم زمان لازم داریم. امسال پنجاهمین سال زندگی‌ام را می‌گذرانم و هیچ اشتباه عمدی‌ای از من در پیشگاه خداوند، وجدان و جامعه قابل قبول نیست. هنرمند شدن شرایط می‌خواهد و تلاش می‌کنم به آن نزدیک شوم.

▪ در حال حاضر چه می‌کنید؟

ـ مدرس دانشگاه و عضو هیئت علمی در گروه نقاشی و گرافیک و تصویرسازی هستم. اولین کسی بودم که به طور جدی با رایانه نقاشی کرده‌ام. آن زمان خیلی‌ها مرا تمسخر می‌کردند. من مستقیما روی تصویر سفید کار می‌کنم. طبق اسناد و شواهد هم اولین نفری هستم که کار نقاشی

را با رایانه انجام داده است. کار مستقیم روی بوم و نقاشی دیجیتالی به معنی اصلی کلمه نه با استفاده از اسکن تصاویر و این را مدیون سعید و حمید عجمی هستم که راهنمایی‌های اولیه را کرد و شوری که برای کار با رایانه ایجاد کردند. راهنمایی‌های فنی ابتدای کار که هنوز هم در مواقعی که مشکلی برایم پیش می‌آید از آنها کمک می‌گیرم. علی وزیریان هم کمک زیادی در این راه به من کرد. البته ادعایی در این قضیه ندارم. اینکه چه کسی اول ابداع کرده مهم نیست هرچند که این طرح در فرانسه با استقبال روبرو شد.

در مورد مقام سومی مسابقات طراحی تمبر که در ژاپن کسب کردید، توضیح دهید.

فکر می‌کنم سال ۱۹۹۳ بود. چهل و پنجمین سالگرد اعلان جهانی حقوق بشر، از طریق وزارت پست آگهی مسابقه رسید و من هم شرکت کردم. نژادهای مختلف بشری را با سمبل پرنده کشیدم. در لیستی که دادند در کنار گروه سوم، نفر سوم بودم. اسمم بالاتر از هنرمندانی از اسرائیل، عراق، آمریکا و ... بود. کارم کنار طراح اسرائیلی چاپ شده بود که به حقوق بشر، انسانی نگاه کرده بود. دیدم که انسان‌های فرهیخته‌ای هم در این کشورها هستند که با اهداف رژیم صهیونیستی مخالفند. متاسفانه دیپلم افتخاری که به من رسیده بود از جعبه پستی بیرون آورده شده بود و به من تعلق نگرفت. پس از مکاتبه فهمیدم که ارسال شده است و در ایران از جعبه خارج شده است من هم دیگر پیگیری نکردم.

▪ به عنوان حرف آخر، اگر صحبتی باقی‌مانده بفرمایید.

ـ تمام چیزهایی که گفتم درد است. ای کاش جنگ نمی‌شد و ما عزیزانمان را از دست نمی‌دادیم، نه تنها برادرانم که تمامی شهدا دلاورانی بودند که با آنها احساس برادری می‌کنم و هرچه در این کشور داریم به خاطر آنهاست و من هرچه در نقاشی پیشرفت کرده‌ام به خاطر موضوعیت آنها بوده. این بچه‌ها به ما انگیزه دادند که ببینیم که هستیم. آنها دلاور بودند. هدف آنها بیرون کردن دشمن بود. کسانی که فکر می‌کنند اگر در خرمشهر جنگ را تمام می‌کردیم، ۸ سال طول نمی‌کشید در اشتباهند. ما اسرای قبل از جنگ و بعد از قطعنامه داشتیم و اینها درخاطرات اسرا هست. بعد از قبول قطعنامه آنها باز حمله کردند و عملیات مرصاد رقم خورد. جنگ بد است اما انگار قرار نبود تمام شود.پایندگی جوانان ما باعث عقب‌نشینی آنها شد. ما همه چیز را تحمل کردیم. بمباران شیمیایی، حتی تهدید به بمباران اتمی شدیم. هرچه داریم از این نسل سوخته است. نسل ما سوخت تا این نسل بتواند نفس بکشد.خدا کمک کند به عنوان یک ایرانی در دفاع از ارزش‌های انسانی و دینی که مکمل آن است قدمی برداریم.

منبع : روزنامه رسالت

http://vista.ir/?view=article&id=265532

VISTA.IR
Online Classified Service

مردن از سخت ترین کارهاست

۱) برای نقاش ایرانی که از یک طرف به تاسی تاخیری ۵۰ ساله از نقاشی غرب متهم می شود و از طرفی هم به عدم پیوند با ریشه ها و گویا همیشه در مسیر حرکت به سوی هنر غرب گام برمی دارد، در این ایام مردن از سخت ترین کارهاست. انگار چیزی که تاکنون نبوده یا به تعبیری

بهتر فرض نشده است، هست می شود و از پشت خاطره هایی بیشتر شفاهی، زنده زنده در مقابل چشمان مان به تلافی همه سال هایی که دور بوده و دلایلی از این دست کالبدشکافی می شود؛ اما نه این بار با برش هایی از خودش که آثارش. خودش که دیگر نیست و صد حرف از این عنوان. حالا هر چه این هنرمند دورتر و دوری گزین تر باشد و تجربه هایش نزدیک تر به تجربه های اول قرن (البته که شمسی) دردهای گفتن از او بیشتر و زخمه ها محکم تر و شاید ملایم تر (این یکی را دیگر خودتان تشخیص دهید). در وصف نامی پتگر این روزها زیاد نوشته شد که «این هنرمند نقاش از طبیعت گرایی تغزلی به سوی گرایش به تجرد رفته بود. فیگورهایش به نوعی بیان تمثیلی با حال و هوایی تغزلی و شرقی داشتند.

همین ویژگی ها آثار رنگ و روغنی او را از آثار فیگوراتی و غربی متمایز می کرد.»این را بگذارید کنار ایراداتی که به نقاش و نقاشی های ایرانی در دهه های اول قرن (باز هم شمسی) گرفته می شود و ادامه آن به دوران متاخر و نقاشی بازی می رسد. این هم از آن عنوان های دیگری است که این روزها زیاد به کار می رود و خوب یا بد آن ربطی به این نوشته ندارد. اگر زمانی در بی ینال های تهران از تجربه گرایی و نوگرایی استقبال می شد، زمانی دیگر هم این بی ینال ها تنها نمایش دهنده آثار نقاشان شیوه کمال الملک بودند و الان هم مرزهای سنی یکی از شروط برگزاری این بی ینال شده است. اینجا نه دیگر بحث دو سال یا چهار سال که بحث تاریخ است که تکه تکه ساخته می شود. در اینکه فضای نقاشی ایران مملو از تضادهایی این گونه است شکی نیست، اما یکی نیست بگوید دردمان چیست؟ اینجا اگر بحث بر سر تاریخ نقاشی ایران است و نتیجه آن مقایسه خوب ها و بدها، ناگزیر مرزهایی هم هست بین آنها و چه حیف که این مرزها منقطع اند. با این حساب مشکل اساسی تر پر کردن این فضاهای تاریخی است و دیگر اینکه کدام هنرمند کدام قسمت را پر می کند مهم نیست. اگر قرار است تاریخ بسازیم این را هم لازم خواهیم داشت و قضاوت و مرز بندی هایی از این دست نه از آنَ ما که از آنَ کسانی است که این تاریخ را خواهند خواند.

۲) در آذرماه سال ۱۳۸۴ نمایشگاه نقاشی «رئالیسم و هایپررئالیسم» در فرهنگسرای نیاوران برپا شد. این نمایشگاه جدا از اینکه با ایده هایی از نمایشگاه هنرمندان نقاش هلندی که سال پیش از آن در همین مکان و با همین عنوان برگزار شده بود، برگزار شد، مجموعه یی حدود ۸۰ سال نقاشی ایران با هنرمندان متوفی و زنده اش با همین فواصل و مرزهای تاریخی ذکر شده در بالا را در خود داشت و از صنیع الملک تا نقاشان امروز را در کنار هم جای داده بود. فارغ از اشکالات موضوعی و عنوانی درباره این نمایشگاه آنچه بیش از همه در آن سال به چشم می آمد، حضور همه آثار خلق شده نزدیک به عنوان رئالیسم و هایپررئالیسم (این یک مورد را با تردید به عنوان مورد ذکر اضافه کنید) در یکجا بود.

اگر قرار بود کسی تاریخ بنویسد، شاید حضور این کارها کافی بود، اما چرا نشد و نقدها رسید به اینکه باز مرزها را تشکیل دهیم. آنجا و در آن زمان نوشته شد؛ «آثار عرضه شده در این نمایشگاه بزرگ، حضور چندین نوع تلقی از مفهوم «رئالیسم» را نشان می دهند. ۸۰ سال رئالیسم ایرانی به تعبیری نشان دهنده دو قرن رئالیسم تجربه شده اروپایی است. سالم ترین و معتبرترین جریانی که پس از کمال الملک به جذب و فهم هنر اروپایی پرداخت در واقع همین جریان رئالیستی است. کافی است نگاهی دیگر به آثار کمال الملک، صنیع السلطان، حیدریان، رسام ارژنگی، جعفر پتگر و... بیندازیم. هنوز هم دست نایافتنی به نظر می رسند و اگر چنین است به معنای عدم توانایی نسل های بعدی نیست.

این سرزمین با قرن ها سابقه درخشان نگارگری، از دوره صفویه به این سو آرام آرام با هنر مغرب زمین آشنا شده که اوج این آشنایی و مکالمه در هنر کمال الملک متجلی است. ورود مدرنیسم در نقاشی معاصر ایران نه از «در؛ لطفاً وارد شوید»، بلکه از «در؛ به داخل فشار دهید» صورت گرفته است.» (نقد احمدرضا دالوند بر نمایشگاه فوق در تاریخ ۲۷/۹/۸۴) اما حضور پتگرها در این نمایشگاه شاید یکی از فعال ترین حضورهای خانواده پتگر در فضای نقاشی ایران بود. نامی پتگر درباره کمال الملک در همین نمایشگاه گفته بود؛ «کمال الملک در زمان خود از نظر بینش جهانی واپسگرا بود اما در کشور خود، هنرمندی پیشرو محسوب می شد. شاگردان او، همان راه را ادامه دادند تا اینکه نسل بعدی آنها با جریان هنری زمانه خود آشنا شد. این روند را نمی توانیم تقصیر کمال الملک بدانیم. چون این شیوه نقاشی در ایران وجود نداشت و شاگردان او هم در حال پر

کردن این خلاء بودند. اگر کمال الملک و شاگردان او نبودند، این خلاء در فضای نقاشی ما هیچ وقت پر نمی شد.» اینکه دید هر دو طرف این ماجرا نه در راستای هم که در مقابل هم است، مورد عجیبی نیست. اینجا دیگر بحث بر سر تفاوت نگاه های هنرمند و منتقد آن هنرمند است و دست هر دو از همه جا کوتاه. با این حساب اگر هر کدامشان هم راهی ارائه دهد و حرفی بزند گوش شنوایی نخواهد بود. شاید باید بپذیریم این هم از آن تضادهای فضای هنری ایران است و چاره یی جز پذیرفتنش نیست.

۳) حکایت عزیز شدن پس از مرگ در هنر ایران حکایت غریبی نیست. همین روزهاست که بشنوید نمایشگاهی جامع از آثار جمع آوری شده نامی پتگر برگزار می شود یا اینکه خانه او تبدیل به خانه موزه خواهد شد. پیشتر در مورد مارکو گریگوریان، ژازه طباطبایی، ایرج کریم خان زند و... هم مواردی مشابه این شنیده اید. اگر در دیگر هنرها واسطه هایی هست تا شما را به یاد هنرمند درگذشته تان بیندازد و انگار کنید که برای هنرمند میرایی وجود ندارد، لااقل در مورد نقاشی این تعبیر زیاد صادق نیست. اینجا تنها واسطه آثاری است که از او باقی مانده است و به دلیل محدودیت های این واسطه تکثیری به تعداد مخاطبان آن وجود ندارد. تقدیر نقاش امروز ما این است که هر چه بیشتر از او گفته شود و آثارش بیشتر در معرض دید باشند، زنده تر است. این را بگذارید به حساب مشکلات شما و منِ مخاطب در سال های پیش رویمان و البته که راه حل این مشکل در گفته هایی که خواهید شنید، نیست.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=331836

VISTA.IR
Online Classified Service

مرگ کاریکاتوریست

عجیب نیست که گاهی با دیدن یک کاریکاتور می توانیم آفریننده آن را بشناسیم مثلاً بگوییم این اثر متعلق به «مور دیلو» و یا «برادهلند» است. حتی می توان آن دو را با ویژگی های خود جدا کرد. برادهلند از خط های مورب و کوتاه استفاده می کند و با آن سایه روشن هایی به وجود می آورد. منابع نور و بدن هایی با اسکلت های قوی در مقایسه مور دیلو از خط های غیرضروری اجتناب می ورزد. بیشتر به تغییر فرم چهره و اندام انسان ها علاقه دارد و از فرم های خلاصه استفاده می کند. بینی های بزرگ و پاهای نحیف کاریکاتورهای او ما را می خنداند و با چند خط ساده سرعت اتومبیل یا جهت دویدن را روشن می کند. چگونه کاریکاتوریست شاید از خلال نوع طراحی به شخصیت هنرمند می تواند پی برد. گاه کاریکاتوریست ها به خاطر علایق مضمونی شناخته می شوند. اما این راه مطمئنی نیست. باید دید چه چیزهایی جز شخصیت مؤلف دست در کار خلق طنز تصویری است.

در یک نگاه واقع بینانه تاریخ کاریکاتور و انباشت طرح هایی که در طول سال ها کشیده شده مؤثرند.

تلاقی سلایق از سویی و محدودیت های طبیعی در دنیای طراحی از دیگر سو هنرمند را محدود می کنند. آنها به گالری ها می روند، جنگ های مصور را ورق می زنند و مصاحبه ها و بیوگرافی ها را جمع می کنند. پس در طول سال ها از این سبک به آن سبک کوچ می کنند تا در نهایت خصوصیات خود را بیابند، اما در مسیر حرکت به سمت سبک شخصی از میان همه آنچه گفته شد گذشته اند. به این طریق خالق کاریکاتور از مقام علت تامه و مستقل فرو می آید تا یکی از عوامل برساخته شدن اثر شود. ولی همین اندازه اثرگذری کافی است تا ما بتوانیم کاریکاتورهای خاصی را به کاریکاتوریست مخصوصی نسبت دهیم. ویژگی های شخصیتی مؤلف به طور مشخص در نوع قلم زدن اثر نمی گذارد. نمی توان به آسودگی فهمید که او مثلاً عصبی، فقیر یا لاابالی است. نمی توان ـ در صورت در نظر نگرفتن محتوای کاریکاتور ـ درک کرد به چه حزب یا گروه مذهبی پایبند است. مشکل اینجاست که ما از ابتدا گمان می کنیم اثر هنری از جمله مأموریت دارد تمام پست و بلند و خاطرات و خواست های مؤلف را بنمایاند. از این رو هر بار سعی می کنیم تا با شناخت مؤلف، اثر را و یا با شناخت اثر، مؤلف را بشناسیم. هر چند بارها چنین پروژه هایی در نقد هنری شکست خورده اند. اما هنوز وقتی به اثر می نگریم نام مؤلف همراه احساس خاصی شبیه صمیمیت و یادآوری به ما دست می دهد. از همه بدتر این که وقتی در نام هنرمند باریک می شویم متوجه درستی حدس خویش می شویم.

به نظر می رسد انسان پیشاپیش مسلح به نوعی دستگاه نشانه شناسی است. ما مؤلف را نه به عنوان یک انسان فردی بلکه به مثابه نشانه ای می شناسیم که رابطه ای دوسویه با کلان نشانه ای به نام فلان سبک خاص دارد. جریان فهم نشانه هر چه باشد (چه حرکت میان دال و مدلول و چه حرکت و گشت و گذار میان دال ها) ما را به واسطه دیدن شیوه های خاصی از ترکیب رنگ و خط و سایه روشن به سوی نشانه دیگری راه می برد که تنها جنبه ای از جنبه های انسانی کاریکاتوریست است. آن هنگام که تمام آنچه در او می توانست باشد پنهان می کنیم، کنار می گذاریم و حتی می کشیم تا تنها وی را به صورت یک ابژه خالق خنده شناسایی کنیم.

[علیرضا سمیعی]

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=119973

VISTA.IR
Online Classified Service

مروری بر آثار استاینبرگ

سائل استاینبرگ،یکی از محبوب ترین هنرمندان آمریکایی است که حدود شش دهه آثارش را روی جلد و داخل مجله « نیویورکر» دیده ایم.او بیشتر به دلیل نقاشی ها،طراحی ها، مجسمه ها، آثار چاپی و کلاژهایی که در سراسر جهان در گالری ها و موزه ها به نمایش گذاشته است شهرت دارد.آثار هنری استاینبرگ را

نمی توان به یک شاخه یا جنبش هنری خاص محدود کرد.او مدرنیستی منحصر به فرد است که دائماً به سمت مرزهای ناشناخته و کشف نشده محدوده بصری تغییر مسیر داده است.استاینبرگ در کارتونِ «منظره جهان از خیابان نهم» یکی از آثار مشهورش که در سال ۱۹۷۶ بر روی جلد مجله نیویورکر چاپ شده است، جغرافیای ذهنی شهر منهتن را به تصویر کشیده است،هر چند این نقشه حقیقتاً به مکان خاصی تعلق ندارد. استاینبرگ در طرحی دیگر موسوم به «سرزمین اثر انگشت ها» عکس های مجرم ها را در مکانی که آسمان آن با اثر انگشت پر شده به ما نشان می دهد.تمام اجزای آثار او کلمات، شماره ها، اعداد و علائم پیام آوران شک، ترس و یا سرزندگی در زندگی هستند.خط های موجود در «صفحه موسیقی» یکی دیگر از آثار او با استفاده از سوژه سیم های ویولن و ردیف آوازها، لبخند گربه را می سازند.

خط های استاینبرگ با وجود تغییر معنی از یک اثر به اثر دیگر همچنان روی طبیعت انتقال دهنده خود پافشاری می کنند. «نقاشی هنرمند از خودش»که به صورت غلط اندازی ساده به نظر می رسد یک مارپیچ بزرگ است که ابتدا از پای چپ او شروع شده، سپس پای راستش، پس از آن بالاتنه و در آخر به دست نقاش می رسد که خودکاری را نگه داشته است.این اثر هنرمند مظهر اصول ذاتی آثار استاینبرگ است. کارهای او راجع به راه هایی است که هنرمندان به خلق هنر می پردازند.استاینبرگ به خلق مجدد آنچه که دقیقاً می بیند نمی پردازد بلکه به جای آن او با قرض گرفتن فرم از هنرهای دیگر، مردم، مکان ها و حتی کلمات، گذشته و حال را تصویر می کند. در آثار مصور او، با روشی بسیار زیرکانه تصویرهایی که در گذشته در هنر پردازش شده اند،به عنوان وسایلی برای بررسی مشکلات و نقاط ضعف اجتماعی،سیاسی، جغرافیایی، معماری، زبان ها و مسلماً خود هنر، مورد استفاده قرار می گیرد.

سائل استاینبرگ در سال ۱۹۱۴ در رومانی به دنیا آمد. پس از یک سال مطالعه فلسفه در دانشگاه بخارست در سال ۱۹۳۳ در «پلی تکنیک میلان» در رشته معماری ثبت نام کرد و در سال ۱۹۴۰ فارغ التحصیل شد. دقت طرح های معماری، به او پتانسیل یک خط آزاد دوبعدی را برای بیان یک فرم مرکب سه بعدی آموخت.در طول دهه ۱۹۳۰ استاینبرگ ترسیم کاریکاتور را شروع کرد. او در میلان برای هفته نامه انتقادی طنزآمیز «برتولدو» شروع به کار کرد. در سال ۱۹۴۵ نقاشی های استاینبرگ در مجله لایف و هارپرز بازار چاپ شد. در همان سال کانون رادیکال های فاشیست ضدجهود ایتالیا او را مجبور به فرار به آمریکا کرد. در سال ۱۹۴۱ زمانی که در سانتودومینگو منتظر دریافت ویزای ورود بود، همکاری اش با نیویورکر را نیز آغاز کرد.همکاری استاینبرگ با نیویورکر حدود ۶۰ سال ادامه یافت و حاصل آن ۹۰ طرح روی جلد و بیش از ۱۲۰۰نقاشی بود؛ که در بالا بردن سطح سلیقه مردم از گرافیک مردم پسند تا قلمروی اصیل هنرهای زیبا بسیار موثر بود. (بسیاری از این آثار اکنون در سایت www.cartoonbank.net موجود است).استاینبرگ اهدافش در دنیای هنر را با کار در نیویورکر و دیگر مجلات به نمایش گذارد.اولین نمایشگاه او در سال ۱۹۴۳ در گالری ویک فیلد در نیویورک برگزار شد که آثارش در میان چهارده آمریکایی دیگر قرار داشت،در این میان آثاری هم از آرشیل گورکی، اسیامو نوگوچی و روبرت مادرول دیده می شد.آثار استاینبرگ را سه گالری دار عمده نیویورک به نمایش گذاشتند که عبارت بودند از:بتی پارسونز، سیدنی جیمز و ویلدستاین۲.از سال ۱۹۸۲ تا به امروزه بیش از ۸۰ نمایشگاه انفرادی از آثار او در اروپا و آمریکا برپا شده است که از مهم ترین آنها می توان به نمایشگاه مروری به آثار استاینبرگ در سال ۱۹۸۷ در موزه آمریکایی هنر ویتنی و موسسه هنر مدرن اسپانیا در والنسیا ۳ در سال ۲۰۰۲ اشاره کرد.

استاینبرگ در سفری پس از جنگ جهانی دوم قسمتی از نقاشی دیواری «مارپیچ کودکان» در سال ۱۹۵۴ در میلان را تکمیل و «پاویون آمریکایی ها برای ایالات متحده آمریکا» را در بروکسل خلق کرد.در سال ۱۹۶۶ دیوار گالری Maeght در پاریس با کلاژ le Masque از آثار معروف او پوشیده شد.le Masque تکامل یافته «ماسک های» معروف استاینبرگ هستند:کاغذهای قهوه ای بریده شده یا پاکت های کاغذی.این ماسک ها را تنها برای تغییر شکل دادن خود و دوستانش طراحی و ساخته بود و شخصیت های متنوعی داشتند که »اینگ مورات» ۴ از آنها عکس گرفته بود.در هنر استاینبرگ ایده تغییر شکل دادن از عمده ترین مسائل بود. او معتقد بود که در جهان همه انسان ها چه به صورت حقیقی و چه مجازی ماسک هایی زده اند. مردم با نحوه لباس پوشیدن،مدل مو، اثاث منزل و ژست هایشان نقاب هایی خلق می کنند، و شهرها و ملت های خود را با سبک

معماری و نمادها و سمبل هایشان که بی شباهت به ماسک نیست معرفی می کنند.

استاینبرگ کار خود،یعنی به صورت مبدل درآوردن چهره ها را، به اخلاق سبک شناسانه هنر تشبیه کرده است:او با روی آوردن و عمل کردن به هنر،فرهنگ، سادگی زندگی و حقیقت را به سمت خلاقیت های تصویری هدایت می کرد. استاینبرگ از سبک ها برای بیان مسائل عیان فرهنگی استفاده می کرد.در نقاشی «شهر ویومینگ» کوه های مجستیک آرت دکو با هیبت در طبیعت جلگه ای نمودار شده اند که شهر کوچک ویومینگ را نشان می دهد. این نقاشی تصویر پرطمطراق آمریکایی ها از خود در غرب را نشان می دهد. سبک کار او در «جورج تاون کازینو» پیغام پیچیده ای راجع به کم اهمیت کردن نقش زنان می دهد.در این اثر که روی جلد یک مجله چاپ شد پنج زن را می بینیم که مشغول باز کردن جعبه هایی هستند.(این احتمالاً تبلیغی برای لوازم آشپزخانه بوده است.)

استاینبرگ در آثارش صورت ها را به گونه کاریکاتوری می کشید و اشیای مورد توجهش را به شکل مجسمه های ابتدایی درمی آورد.اثر «بدون عنوان» او در سال ۱۹۷۱ بیلبوردها را تصاحب کرد. در این اثر او از رنگ ها و کلمات «آبی» و «قرمز»، «زرد» و «سبز» استفاده کرد، اما کلمات و رنگ ها را برعکس انتخاب کرد.منظور او از انجام این کار نشان دادن فریبندگی آگهی های تبلیغاتی بود.در نقاشی «پاریس»این شهر را به یک شهر پرگل با ایستگاه های مترو و ساختمان هایی با نقشه مثلثی شکل و دورنمایی خالی و خسته کننده تنزل داد. در این شهر هیچ ماشینی وجود نداشت و عابران نیز تنها در پیاده روها حرکت می کردند.استاینبرگ از این شهر به عنوان شهر ایده آل او با معماری شهری یاد می کند.در «لاس وگاس» فرم و محتوا کاملاً برهم انطباق دارند.رنگ های تند مواد سمی در پرده بی رنگ پرزرق و برق کازینو کاملاً با سیل خروشان فرم ها هماهنگ است.

یک زن، جلوتر از همه برای دریافت جایزه بزرگ از دستگاه جک پات تلاش می کند، که البته جایزه آن پول یا چیزی شبیه به آن نیست، بلکه قطعاتی از شکل های هندسی است.دراین اثر خط های داخل دستگاه در حد رسیدن به یک ثروت ناگهانی احمقانه و بچگانه هستند. تنوع فرم های گرافیکی در آثار استاینبرگ نیز خود حاوی معنی هستند. مثلاً در «خیابان کانال» او تراکم یکی از شلوغ ترین خیابان های اصلی نیویورک را با مدل های خطی از ماشین ها که بی دقت و خط خطی کشیده شده اند، جمعیت درهم، کوبیسم ساختگی و دو آسمانخراش وحشتناک و بسیار بزرگ نزدیک خیابان نشان داده است.

استاینبرگ در سال ۱۹۶۴در نقاشی خود از یک اتاق پذیرایی ایده اش را با موتیف دیگری بیان کرد.خود او راجع به علاقه زیاد بین کشف سبک ها صحبت می کند و می گوید:«در نقاشی مکالمه بین افراد تصویر شده است، افرادی با ظاهری خیلی سخت و درونی نرم که روی صندلی های پشت صاف به صورت مارپیچی و فرفری قرار دارند. روی کاناپه نیز گفت وگویی خسته کننده بین مارپیچ ها با خط های جنون آمیز و صدای قهقهه دیده می شود و پس از آن گفت وگویی بین دایره های متحدالمرکز و مارپیچ را می بینیم.دایره های متحدالمرکز نماد انسان های محتاط و یخ زده اند. مارپیچ ها هم می توانند یک سری دایره متحدالمرکز باشند... اما حقیقتاً ماهیت مارپیچ ها با ماهیت دایره متحدالمرکز متفاوت است.»

استاینبرگ در آثارش از طیف وسیعی از مواد طراحی استفاده می کرد و معمولاً همه آنها را در تصویری می گنجاند. او جوهر، مداد، زغال، مداد شمعی، آبرنگ، رنگ روغن و گواش را مانند وسایل نوظهوری در آثارش به کار می برد. او مهره هایی از انسان ها، پرندگان، سوارکارها و کروکودیل ها طراحی کرد که می توانستند با آن ترکیب بندی ها شکلی اداری را نشان دهند اما او عمداً این مهره ها را ناخوانا کرد.استاینبرگ از کلمات نیز به عنوان شخصیت های نقاشی هایش استفاده می کرد.او یک نوع خوش نویسی باشکوه اما مجدداً ناخوانا را خلق کرد. او آثاری با عنوان «مدارک» شامل:گواهینامه ها، دیپلم ها، گذرنامه ها و جوازهای جعلی را به صورت ناخوانا طراحی کرد تا جنبه اداری پیدا نکنند.

استاینبرگ با نقاشی هایی هر چند ساده عکس ها را نیز به سطوح نقاشی تبدیل می کرد. برای مثال او با جوهر روی تصویر یک آشپزخانه نقاشی کرد و یخچال و جا ظرفی را به صورت ساختمان هایی در منظره شهر در آورد . در اوایل دهه ۱۹۵۰ او همچنین آثاری را بر روی اشیا و یا کل فضاهای عکس نقاشی کرد، مانند تصویر خالی حمامی که او با نقاشی زنی لمیده در آن آن را با مهارت آفریده است.عجیب نیست که بدانیم اولین شبیخون استاینبرگ به مجسمه سازی نظریات سه بعدی او روی آثار نقاشی شده خودش بوده است. انتزاع ناب جوهر و مداد در سال ۱۹۷۶ که طراح نیز در وسط میز نشسته است یک اثر راجع به کوبیسم نیست بلکه در رقابت با آن است.استاینبرگ می گوید که کوبیسم تنها یکی از چندین

سبک است که می توان با آن نقاشی کرد و یا از طریق آن فکر کرد.

استاینبرگ نقاشی را «راهی برای استدلال روی کاغذ» می خواند و از دوره ای که نقاشی به تولید انبوه اختصاص یافته بود با انتقاد یاد می کند.او به خاطر اهداف بلندش از نقاشی برای فکر کردن راجع به زیبایی شناسی هنر استفاده کرد و معتقد است باید دوباره نشانه های سبک شناختی را به زبان جدید که مناسب زندگی مدرن و کارخانه ای امروز باشد،طراحی کرد.او مانند نام یکی از کتاب هایش «بیننده» بود که به تمام اشتباهات و ادعاها نگاه می کند، بعضی مواقع با طرح هایش و بعضی مواقع با نقدها اما همیشه با مهارتی استادگونه.سائول استاینبرگ شخصیتی است که با هنرمندی تمام ماسک های ساخته شده از تمدن قرن بیستم را برداشت.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=217767

VISTA.IR
Online Classified Service

مروری بر آثار لوبا لوکوا

«این روزها، گفتگوها پیرامون طراحی، به گفتگو درباره‌ی گیگابایت و فتوشاپ تبدیل شده است. وقتی به کنفرانس‌ها و سمینارهای طراحی می‌روم یا مجلات گرافیکی را مطالعه می‌کنم از این‌که صرفاً به بحث‌های تکنیکی و تجاری پرداخته می‌شود، بسیار ناراحت می‌شوم. من فکر می‌کنم در درجه‌ی اول باید چیزی برای گفتن داشته باشیم. چیزی که بتواند مردم را به حرکت درآورد. ما قهرمانان جاودانه نیستیم، ما متولد می‌شویم، ما از این دنیا می‌رویم، ما فانی هستیم، مثل انسان‌های قرون گذشته. مهم نیست که چقدر پیشرفته هستیم، مهم این است که چیزی برای گفتن داشته باشیم.»

لوبا لوکوا هنرمند بلغاری تبار، مقیم نیویورك است. لوکوا در سال ۱۹۸۱ از آکادمی هنرهای زیبای صوفیه فارغ‌التحصیل شد و در ۱۹۹۱ به آمریکا مهاجرت کرد. او یکی از نمونه‌های مهاجران موفقی است که توانسته‌اند با حفظ ارزش‌های فرهنگ تصویری خودشان، روابط کاری آمریکایی را درك کنند و به جایگاهی مناسب در تاریخ گرافیك معاصر جهان نیز دست یابند.

طراحی‌های قدرتمند و گاهی خشن، دفرماسیون‌های خاص تصویرسازی بلوك شرق، روحیه‌ی معترض به سیاست و سیاتمداران از ویژگی‌های آثار لوکوا هستند که ریشه در فرهنگ و شرایط سیاسی و اجتماهی موطن او را

دارند.

سادگی از لحاظ فرم در آثار او در خدمت انتقال ایده است. «سادگی، هسته‌ی اصلی دستیابی به یك اثر هنری موفق است و دستیابی به این سادگی بسیار مشکل می‌باشد.»

لوکوا رنگ‌ها را به شکل تخت مورد استفاده قرار می‌دهد. پالت رنگی او نیز مشخص و شناخته شده است. آثار در نهایت با دو رنگ به چاپ می‌رسند که یکی از رنگ‌ها همیشه سیاه است. رنگ دوم معمولاً از درخشندگی خاصی برخوردار است و به‌ندرت خاکستری‌های رنگی در آثار حضور دارد.

کنتراست‌های قدرتمند رنگی، سادگی آثار، حضور فکر و ایده در کنار دستیابی به شیوه‌ای شخصی موجب شده تا پوسترهای لوکوا جایگاه والایی را به‌خود اختصاص دهند.

شیوه‌ی طراحی عناوین پوسترها، استفاده از حروف دست‌نویس بسیار نوآورانه و شخصی است. اطلاعات و نوشته‌ها معمولاً در یکی از چهار گوشه‌ی پوسترها جمع می‌شوند و پراکندگی در این مورد وجود ندارد. این ساختار در طراحی کمك می‌کند تا ایده‌ی پوستر بدون مزاحمت سایر عناصر راحت‌تر به بیننده منتقل شود. تقریباً تمامی مراحل کار توسط دست انجام می‌گیرد و صرفاً مرحله‌ی انجام کار به‌وسیله‌ی کامپیوتر صورت می‌پذیرد.

لوکوا، سفارش دهندگان خاص خود را داراست. گروه‌های معترض سیاسی، گروه‌های صلح‌طلب، انجمن‌های حفظ محیط زیست و البته کارگردان‌های تئاتر. لوکوا یکی از طراحان پوستر معروف و مورد توجه در «برادوی» می‌باشد.

«تئاتر همیشه درباره‌ی روابط انسانی و احساسات انسان است. در تئاتر همیشه یك قصه وجود دارد، مثل پوسترهای من. ولی همین قصه، بارها و بارها از دیدگاه‌های مختلفی نقل می‌شود. برای من هم بدن انسان موضوعی است که بارها و بارها از جهات مختلف به آن نگاه می‌کنم.»

لوکوا تأثیر بعضی از هنرمندان را در کارهایش انکار نمی‌کند، او از جنبه‌ی سادگی و صداقت، خود را تحت تاثیر هنرهای بومی سرزمین بلغارستان می‌داند. لحن خط در طراحی‌های پیکاسو نیز او را به‌سوی خود جلب می‌کند. تلفیق فضاهای مثبت و منفی در آثار «موریس اشر» و قدرت بیان رنگی در آثار اکسپرسیونیست‌های آلمانی نیز او را تحت تاثیر خود قرار می‌دهند.

او از همه‌ی این‌ها تأثیر پذیرفته است. اما موفق شد تا این‌ها را در خود حل کند و به نگاهی شخصی دست‌یابد. از این رو می‌توان لوکوا را در زمره‌ی طراحان مؤلف این عصر به‌شمار آورد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249166

VISTA.IR
Online Classified Service

مروری بر زندگی هنری مارک شاگال، نقاش فرانسوی

«در زندگی همه انسان ها تنها یك رنگ وجود دارد؛ مثل یك لکه رنگ بر تخته نقاشی نقاش؛ و این همان رنگی است که معنای زندگی و هنر را تعیین

می کند؛ و این رنگ، عشق است. تنها عشق من را مجذوب خود می سازد و به همین دلیل است که من تنها با چیزهایی در ارتباطم که عشق را در وجودم بیدار کند.

اراده خداوند بر آن بوده تا من بتوانم اندیشه و روحم را بر بوم نقاشی تصویر کنم. نوعی ستایش خالق و جستجوی رستگاری. همه می دانیم که یك انسان خوب می تواند هنرمند چندان موفقی نباشد ولی هیچ کدام از ما هنرمندی را نمی شناسیم که در هنرش در اوج زیبایی روح قرار داشته باشد و انسان خوبی نباشد. نام من «مارك» است. جیبم خالی است ولی درونم سرشار از احساسات انسان دوستانه است؛ مردم می گویند که من نبوغی ذاتی درنقاشی دارم ولی معتقدم که تمام آنچه شما می بینید قدرت اراده بشری است.»

● مارك شاگال

مارك شاگال، نقاش و هنرمند فرانسوی در هفتم جولای سال ۱۸۷۷ در بلاروس متولد شد. او را نقاش خیال ها و خاطره ها می دانند. شاگال گرچه در طول دوران زندگی اش دو جنگ را تجربه کرد ولی هرگز امیدش را در دستیابی به آرامش روح بشری از دست نداد.این هنرمند، نقاشی را از سن نوزده سالگی زیر نظر یك استاد محلی آغاز کرد.

علاقه وی به یادگیری رموز رنگ و نور او را واداشت تا ظرف مدت چهار سال زیر نظر چهار استاد مختلف در سنت پترزبورگ تعلیم ببیند. بعد از آنکه نقاشی را بعنوان حرفه دائمی اش برگزید سنت پترزبورگ را به مقصد پاریس ترك کرد تا به جمع اعضای گروه هنر مونت پارننس بپیوندد. پاریس در آن زمان کانون گردهمایی هنرمندان، نویسندگان و شاعران بود. در همین زمان بود که با گیوم آپولینر، شاعر و ادیب، آشنا شد و این دوستی سال ها ادامه یافت.

او در سال ۱۹۲۰ بر آن شد تا خاطراتش را به رشته تحریر درآورد. این دست نوشته ها کم کم شیوه ای منسجم تر یافت و به صورت نقد هنری، قطعه ادبی و یا شعر در روزنامه های پاریس به چاپ رسید. با شروع جنگ جهانی دوم، شاگال و خانواده اش، راهی آمریکا شده و در آنجا سکنی گزیدند. مرگ همسرش که همواره همراه و مشوق وی در خلق آثار هنری اش بود او را سخت درمانده کرد و راهی جز بازگشت به فرانسه برای خود ندید. تئاتر درمانی شیوه ای بود که او برای درمان رنج های روحی و ناشی از جنگ و مرگ همسرش انتخاب کرد و در مورد او این روش بسیار کارآمد بود.آثاری که بعد از این دوره خلق کرد شالوده ای از امید به زندگی، عشق به نور، زیبایی و طراوت حیات بود.

وی با تاکید بر این عقیده که ماده ای که مرا جذب کند برای خلق اثر هنری به کار می بندم، به سراغ مجسمه سازی، دیوارنگاری با سرامیك و هنر نقاشی پشت شیشه رفت.امروزه آثار جذاب و رنگارنگی از این هنرمند برجسته فرانسوی در اماکن هنری ایالات متحده به جای مانده است که از آن جمله می توان به دیوار نگاره بزرگی در ساختمان اپرای متروپولیتن نیویورك اشاره کرد.آثار شاگال، را در حیطه هنر مدرن می توان مورد بررسی قرار داد. موضوعاتی که او به سراغ آن رفته، برگرفته از داستان های فولکلور و افسانه ها و اسطوره هاست.

اشکال و اجسام و حیوانات در نقاشی های شاگال معنای ثابتی دارند. اسب به معنای آزادی، پنجره نمادی از احساس رهایی، گاو سمبل قدرت و درخت به نشانه زندگی در آثار شاگال به وفور دیده می شود. در سال ۱۹۶۷ سازمان ملل متحد برخی از آثار شاگال را بر روی تمبر منتشر ساخت. موزه دائمی آثار این هنرمند در سال ۱۹۷۳ در نیئس فرانسه تاسیس شد.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=269868

VISTA.IR
Online Classified Service

مریم حامد اسماعیلی : با وانت آمدم، با وانت هم بر می گردم...!

ارزش یک گزارش یا خبر همواره به آن نیست که به سراغ چهره های مشهور بروی؛ گاهی مصاحبه با چهره ای نه چندان مشهور برای معرفی هنرش به علاقه مندان هنر، واجد ارزش های آشکار و پنهان زیادی است؛ بخصوص وقتی این هنرمند شهرستانی و محروم از بسیاری از امکانات باشد و مثلا برای آوردن تابلوهای نقاشی اش به تهران و آویختنش به در و دیوار نمایشگاه، در حد رنجنامه یک سفر طولانی، حرف برای گفتن داشته باشد. «مریم حامد اسماعیلی» هنرمند نقاش تبریزی است که به تازگی ۴۰ تابلوی نقاشی اش در خانه هنرمندان و نگارخانه شفق فرهنگسرای دانشجوی تهران به نمایش درآمدند. نشستن پای صحبت های او دستگرمی خوبی برای آشنا شدن با بخشی از دغدغه ها و مشکلات هنرمندان شهرستانی است که می خواهند در تهران نمایشگاه برپا کنند و سری در سرها در بیاورند.

▪ برای شروع، مختصری از خودتان بگویید؟

ـ مریم حامد اسماعیلی هستم، متولد سال ۱۳۵۷ در تبریز و لیسانس نقاشی. از سال ۷۲ نقاشی را به دلیل علاقه ای که به این هنر داشتم در زادگاهم تبریز شروع کردم و سال ۷۸ اولین نمایشگاه انفرادی ام را پس از شرکت در چند نمایشگاه گروهی برگزار کردم. در سالهای پس از آن هم در نمایشگاه های مختلفی از جمله نمایشگاه نقاشی جهان اسلام در سال ۸۵ و دوسالانه های مختلف نقاشی که آخرین آنها دوسالانه هفتم بود، شرکت کردم.

▪ چه عناوینی تاکنون کسب کرده اید؟

ـ در سال ۷۵ در نمایشگاه میرزا کوچک خان جنگلی سوم شدم. سال ۷۶ هم در مسابقات مدارس متوسطه در سطح کشور اول شدم و سال ۸۶ هم در مسابقات استانی هنرهای تجسمی تبریز سوم شدم.

▪ معمولا هنرمندان شهرستانی برای برپایی نمایشگاه در تهران مشکلات زیادی دارند که مطمئنم برای شما هم نمونه هایی از این مشکلات پیش آمده، در این خصوص صحبت بفرمایید. چطور آمدید تهران؟

ـ مشکلات که چه عرض کنم! واژه «مشکل» دیگر جوابگوی گفتنی های دل هنرمندانی مثل من نیست. درست دو روز مانده به شروع وقت

نمایشگاهم، تلفنی خبر دادند که پس فردا تهران باش !دیگر نفهمیدم چه کار کنم. بلافاصله به فرودگاه و راه آهن و ترمینال رفتم، شاید بتوانم این همه تابلو را بدون آسیب رساندن به آنها به تهران بیاورم؛ اما متاسفانه بسته بندی این همه تابلو امکان پذیر نبود. آخرش مجبور شدم یک وانت کرایه کنم و تابلوها را بیاورم. در راه هم دو تا از تابلوهایم را باد برد. خلاصه با دردسر بسیار، به موقع خودم را به تهران و نمایشگاه رساندم.

▪ پس به قول تبریزی ها واقعا یورول میاسن! (خسته نباشید) لابد همین طور هم باید برگردید...

ـ بله دیگر، کاش می توانستم برای شما و خوانندگان روزنامه تان آذری صحبت کنم تا راحت تر دنبال واژه بگردم و درست تر مقصودم را بگویم!باور کنید یک هنرمند نقاش برای برپایی نمایشگاه در تهران با مشکلات عدیده ای روبه روست. تازه باید بگویم ماجرای این سفرم به خیر گذشت. برای شرکت در دوسالانه هفتم که بهمن ماه آمدم، در خرمدره به چنان بورانی برخوردم که کم مانده بود باد و بوران من و ماشین را هم ببرد، چه برسد به تابلوهایم. برای همین، در این سفر هم همواره استرس داشتم که مبادا باران بیاید و تابلوهای بی حفاظ در عقب وانت را از بین ببرد، که خدا کمک کرد و به خیر گذشت.

▪ حال که این صحبتها پیش آمد، در مورد مشکلات عمده نقاشان امروز هم صحبت کنیم. این مشکلات از نظر شما چیست؟

ـ مشکلات که زیاد است، ولی عمده ترین آنها گرانی وسایل، نداشتن امکانات لازم از جمله نداشتن مکان مناسب برای ارائه کار، بیمه نبودن نقاشان و در کل حمایت نکردن از هنرمندان نقاش است.

▪ وضعیت امروز نقاشی را می پسندید؟

ـ منظورتان دقیقا از وضعیت امروز چیست؟

▪ مثلا تجریدی و انتزاعی شدن بیش از حد نقاشی ها؟

ـ ببینید، هنر در هر دوره ای باید حرف خودش را بزند. ما الان دوره مدرن را پشت سر گذاشته ایم و درعصر پست مدرن هستیم. دیگر سبک خاص داشتن مهم نیست و معنا و مفهوم سابق خود را ندارد. به نظر من، به تعداد هر هنرمند و هر ایده ای ، یک سبک وجود دارد. البته، برای پی بردن به مقدمات هر هنری در دانشگاه، دوره ها و سبک هایی را مطالعه می کنیم ولی بعد از دانش آموختگی، یک هنرمند با احساسات و فکر خودش بر مبنای میزان شناختش از زیبایی شناسی هنر، به ارائه هنرش می پردازد. در کارهای من هم آبستره زیاد دیده می شود، ولی با فرم لازم همراه است. بیشتر دنبال این بوده ام که مخاطب از هر اثرم خودش ایده بگیرد و هر کس برداشت خودش را داشته باشد. ضمن اینکه به نقش رنگ هم در آثارم خیلی اهمیت می دهم.

▪ اتفاقا سؤال بعدی من هم در خصوص همین رنگها بود که خیلی در تابلوهای شما نمود داشته و بیشتر هم طیف رنگهای سرد مثل آبی و بنفش هستند...

ـ خب، طبیعی است چون من فرزند آذربایجان هستم و آب و هوای آذربایجان همیشه سرد است. البته همیشه در استفاده از رنگ، به رنگهایی که درکودکی بیشتر برایم جالب بوده اند (مثل همین رنگهایی که نام بردید) نگاه ویژه ای داشته ام. می دانید که در کودکی انسان صداقت و قداستی وجود دارد که در دوره های بعدی زندگی انسان،نمونه اش را کمتر می توان یافت. من هم سعی می کنم با رجوع به آن دوران، کارم را ارائه کنم.

▪ نظر یک بازدید کننده در دفتر نظرات برایم جالب توجه بود، شاید برای شما هم جالب باشد. ایشان نوشته بود: رنگ را در بوم پرتاب نکنید. رنگ، خون نقاشی است آن را باید به هیجان آورد، ولی از بیهودگی باید پرهیز کرد. در اینکه آن را به خدمت نقش در آورید وسواس بیشتری به خرج دهید... نظر شما چیست؟

ـ درست است. البته باید بگویم رنگهای برخی تابلوی من پرتابی هست، ولی بیهوده نیست. البته هر کسی برداشت خود را دارد. همان طور که گفتم، کارهای من آبستره است ولی فرم و ساختارمندی اش را حفظ کرده است.

▪ دو سالانه هفتم را چگونه دیدید؟

ـ داوری ها خوب نبود. ضمن اینکه نباید کارهای ما را کنار کار استادان می گذاشتند که به کیفیت کار ما لطمه زده و در نگاه مخاطب کار ما ضعیف

جلوه کند.

▪ و صحبت آخر؟

ـ با تشکر از شما. حرف آخرم در مورد محروم ماندن شهر تبریز است. تبریز خیلی شهر بزرگی است و خیلی قدمت هنری و معماری دارد، ولی هیچ امکاناتی برای هنرمندان ندارد. مثلا موزه هنر معاصر ندارد و... به طور کلی به هنرمندان اصلا نمی رسند. مثلا خانمی مثل من اگر در تهران فامیلی نداشته باشد، چگونه می تواند برای ارائه کارهایش یک هفته در تهران بماند؟! فکر می کنم این وظیفه مسؤولان استان است که با هماهنگی مرکز، چاره ای برای این معضل بیندیشند.

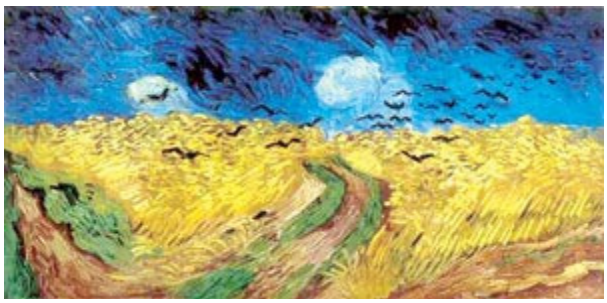
واقعاً این همه دغدغه، وقت و توانی برای هنرمند نمی گذارد که بتواند بدون داشتن مشکل راحت به ارائه هنرش بپردازد. امیدوارم مسؤولان کشور و بخصوص تبریز برای رفع این مشکلات چاره ای بیندیشند.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=312931

VISTA.IR
Online Classified Service

مزرعه گندم با کلاغ ها



راز جهان در آن چیزی است که آشکارا است نه آنچه به چشم نمی آید.

اسکار وایلد

آیا کلاغ ها در حال نزدیک شدن به نقاش هستند، یا دور شدن از او؟ ممکن است نتوان میان نزدیک شدن کلاغ ها به نقاش یا دور شدن شان تفاوتی دید.

ون گوگ در آخرین کارش، تابلوی «مزرعه گندم با کلاغ ها» که آن را یک ماه قبل از خودکشی اش(۱۸۹۰) کشیده بود، روندی را در پیش می گیرد که طی آن خروج از ژرفا و گرایش به سطح را در تابلوهای خود ترسیم می کند. در این تابلو (مزرعه گندم با کلاغ ها) نمی توان میان جزء و کل یا بین دور و نزدیک تفاوتی اساسی مشاهده کرد. شاید مهم ترین نقش این اثر کلاغ ها باشند و البته به دنبال آن این سوال مهم که آیا کلاغ ها در حال نزدیک شدن به نقاش هستند یا دور شدن از او؟

مهم این است هنگامی که نتوان میان نزدیک شدن کلاغ ها به نقاش یا دور شدن شان تفاوتی دید یا به تعبیر دیگر نشود میان دور و نزدیک تفاوتی قائل شد، این به آن معنا نیز خواهد بود که «مرکز واحدی» وجود ندارد، در واقع تنها با بودن «تک مرکز» است که می شود اجزا را در مقایسه با آن مرکز و فقط در مقایسه با آن مرکز، دور یا نزدیک دید. به عبارت دیگر «تک مرکز بودن» است که می تواند بقیه اجزای یک مجموعه یی را تحت الشعاع خود قرار دهد. این قاعده کلاسیک یعنی «پرسپکتیو تک نقطه یی» به خصوص در تابلوی «مزرعه گندم با کلاغ ها» به وسیله ون گوگ رعایت نمی شود. «در این کار (مزرعه گندم با کلاغ ها) در جلوترین قسمت تابلو و در دورترین قسمت مزرعه گندم، یعنی مناطقی که با هیجان و با

حس غنی زیبا یی شناسی و احتمالاً در حالتی خلسه مانند کار شده است، به یک اندازه و با درخشندگی یکسان نمایان شده اند. در کنتراست با این عدم تفاوت بین جلو و عقب مزرعه، کلاغ های در حال پرواز، مطابق با قواعد ژرف نمایی ترسیم شده اند.» (گلستانه، شماره ۳۴ بهمن بازرگانی)

اما پل سزان، نقاش همان سبک، همچنین بر ناپیوستگی تاکید می کند، در صورتی که پیوستگی از قواعد اصلی نقاشی کلاسیک تلقی می شود، اما علاوه بر آن سزان قاعده «پرسپکتیو تک نقطه یی» یا «پرسپکتیو خطی» را نیز رعایت نمی کند. «سزان سیستم فلورانسی پرسپکتیو خطی را که همه خطوط را به یک دیدگاه نقطه یی فرضی منتهی می کرد و فضای تصویری را به مثابه یک قیف می گرفت، دوست نداشت. سزان سیستم رنگ آمیزی ونیزی را که سطح تابلو را چون قوطی کم عمق دارای سطوح مختلف پس زمینه می انگاشت دوست تر می داشت. اولین کار سزان از چشم انداز به نام «راه آهن» نمونه کامل این نوع تکنیک و فاقد تنالیته های رنگی از هم جدا شده اند، اشکال از نظر اندازه، رو به کاهش نمی روند، بلکه در سراسر سطح تابلو تکرار می شوند. در این تابلو پرسپکتیو فضایی نیز وجود ندارد، کوهی که در تابلو دیده می شود، به علت دور بودن کم رنگ یا محو نمی شود، بلکه خطوط پیرامونی آن واضح و روشن است و در کنتراست با عدم وضوح پیش زمینه تجزیه شده یی از آن قرار دارد، اصلاً مشخص نیست کدام سطح بعد از چمن قرار دارد یا کدام سطح بالاتر از دیوار است یا در پشت آن قرار دارد.» (گلستانه، شماره ۳۴ بهمن بازرگانی)

بنابراین در این نقاشی ها پرسپکتیو تک نقطه یی(ویژگی مهم نقاشی کلاسیک) آن هم در نیمه دوم قرن نوزدهم به چالشی جدی کشیده می شود. مساله تماماً بر سر اتوریته یک مرکز یا چند مرکز در مجموعه یی مثلاً در اینجا یک تابلو است که مطرح می شود. تنها با بودن مرکزی واحد(تک مرکز بودن) است که می توان تحت الشعاع آن، دوری یا نزدیکی و مهم تر از آن ژرفا یا سطح را در نظر داشت و میان شان تمایزی قائل شد. این مساله به آن معنا خواهد بود که هنگامی که چندین مرکز یا بی نهایت مرکز وجود داشته باشد، همه چیز در سطوح است که شکل می گیرد و آنگاه دیگر ژرفایی وجود ندارد. همچنان که تفاوتی میان سطح و عمق (جلو و عقب) تابلوی مزرعه گندم با کلاغ ها وجود ندارد یا مثلاً در اولین کار سزان از چشم انداز به نام را ه آهن، اشکال از نظر اندازه رو به کاهش نمی روند، بلکه در سطح تکرار می شوند زیرا دیگر ژرفایی وجود ندارد.

این مساله همچنین به آن معنا نیز خواهد بود که هنگامی که از همه چیز ژرفازدایی شود یعنی همه چیز در سطح تکرار می شود زیرا ژرفایی وجود ندارد که بشود از صورت یا سطح چیزی راهی به ژرفای آن پیدا کرد. به عبارت دیگر همه چیز از «نومن»، به «فنومن» یا از «بود» به «نمود» و مهم تر از آن از «هست» به «شوند» تبدیل می شود.اکنون می توان میان سطح و نمایش ارتباطی پیدا کرد زیرا ظاهر و سطح هر چیزی در عین حال نمایش آن چیز نیز است، یعنی اینکه هر کس که نمایشی را از خود اجرا می کند، آن اجرا در ظاهر و به صورت تصویر است که انجام می پذیرد. بدین سان بازی در صحنه به عنوان رکن اصلی نمایش در تمام سطوح زندگی تکرار می شود. در این صورت زندگی صحنه تئاتری است که هر فرد در رلی ایفای نقش می کند و البته هیچ کس ماهیت واقعی اش را به نمایش نمی گذارد زیرا ماهیتی وجود ندارد و نقش هر کسی (سطح اش) در عین حال بیانگر ماهیتش نیز است.این مساله همان چیزی است که بازی ساز شهیر فرانسوی، روبر برسون، بر آن تاکید می کند. اکنون می شود اصرار و تاکید برسون، بر کنار گذاشتن روانشناس را دریافت کرد زیرا از نظرش روانشناس به دنبال کشف ژرفای ضمیر ناخودآگاه آدمی است در صورتی که از نظر برسون ژرفای آدمی اهمیتی ندارد زیرا آنچه از نظرش اهمیت دارد ایفای نقش و بازی است زیرا بنا نیست که آدمی بیانگر ماهیت خودش باشد. از این رو است که بازیگر به گفته برسون به «مدل همانند می شود، از خود فاصله می گیرد تا جایی که درون با برونش یکی می شود.»۱

بسط این روند یعنی نفی تک مرکز بودن و تکثر مراکز در نهایت ما را با بی مرکزی و بی معنایی امر کلی و جهانشمول رو به رو خواهد کرد بدین معنا که ما مواجه خواهیم شد با تکثر ارزش هایی که هرکدام برای خودشان مرکزی می شوند. بنابراین ارزش های فردی تکثیر می شود.

این روند تا به آنجا می رود که بسیاری از مفاهیم دنیای کلاسیک بی معنی و غیرقابل درک و فهم تلقی می شوند، در اینجا هر هنرمندی صرفاً به باورهای شخصی خود (مرکز خود) پایبند می شود و اصلاً درصدد توجیه مردم و جلب نظر آنها نخواهد بود، مساله یی که هنر کلاسیک خود را به آن

وفادار می یافت. مثلاً پیکاسو با صراحت توضیح می دهد که جز به تصاویر ذهن خویش، به چیز دیگری متعهد نیست. او (پیکاسو) در بیانیه اش خطاب به ماریوس دزاپاس (۱۹۳۳) بسیاری از مفاهیم هنر کلاسیک و نیز بسیاری از سنت های مدرن را زیر سوال می برد و می نویسد که «من واژه تکامل (مفهوم کلیدی هنر کلاسیک) را زیاد می شنوم و به کرات از من می خواهند توضیح دهم که چگونه نقاشی من تکامل یافت، به گمان من در هنر، گذشته و آینده وجود ندارد (نفی پیوستگی)، ایده های مردم تغییر می کند و همراه با آن شیوه بیان شان نیز... متفاوت بودن به معنی تکامل نیست... هر وقت چیزی یا ایده یی یافتم آن را انجام داده ام بدون آنکه درباره آن به مثابه چیزی در سلسله گذشته و آینده بیندیشم این به معنای تکامل یا پیشرفت آنها نیست.» (بیانیه پیکاسو خطاب به ماریوس زاپاس، ص ۱۶۶ تا ۱۶۸).

جالب آنکه درست ۵۰ سال بعد از بیانیه و بعد از آن جمله مشهور پیکاسو که «من جز به تصاویر ذهنی خویش به چیز دیگری متعهد نمی باشم» روبر برسون در مصاحبه یی به سال ۱۹۸۲ یعنی بعد از پایان فعالیت حرفه یی اش مطالبی را طرح می کند که در عین حال بازتابی از روح دوران ماست. او در مصاحبه با میشل سیمان (۱۹۸۲) می گوید؛ «من به دنبال توضیح نیستم. بلکه در جست وجوی دیدن هستم. حس حرکت از ساختن مجموعه یی از دیدن ها و کنار هم قرار دادن های آنها، حاصل می شود که کاملاً قابل بیان با کلمات نیست، مهم ترین و واقعی ترین چیز احساس من است. این تاثیر یک چیز و نه خود آن چیز است که اهمیت دارد. (سپس حرف نهایی را می زند) امر واقع آن چیزی است که ما برای خودمان می سازیم. هرکس واقعیت خودش را دارد، واقعیتی موجود است ولی هر یک از ما نسخه یی از آن دارد.» (مصاحبه با میشل سیمان شرق دوم تیرماه ۸۶)

اکنون ناگزیریم که به نیچه بازگردیم. نفی پرسپکتیو تک نقطه یی و ورود نقاشانی که گرایش به سطح و ژرفازدایی را در تابلوهای خود به نمایش می گذاشتند البته که صرفاً به نقاش مربوط نبوده و در سایر بخش ها این تغییر نگاه نسبت به جهان به وجود آمده و پیشاپیش نیچه این روند را پیش بینی کرده است و آن را ادامه ناگزیر تفسیر عقلانی- اخلاقی (سقراطی - مسیحی) از جهان تلقی می کرده است.

نیچه این روند را یعنی ارزش زدایی و به دنبال آن گرایش به سطح یا امر محسوس (یعنی زیبایی شناسی) نهیلیسم نامگذاری می کند و حتی از آن استقبال می کند. در واقع او رابطه یی مستقیم میان نفی ماهیت و گرایش به زیبایی شناسی (سطوح) قائل بوده و از آنجایی که خود میل داشته که همواره در قلمرو زیبایی شناسی باقی بماند طبیعتاً از این روند استقبال می کرده. او در همین رابطه می نویسد؛ «من دیگر ورود نهیلیسم (ژرفازدایی و گرایش به سطح) را نکوهش نمی کنم، بلکه آن را می ستایم. باور دارم که این پدیده را باید یکی از خطیرترین بحران ها، یعنی لحظه تامل عمیق بشری دانست. اینکه ما از چنگ آن رهایی می یابیم یا نه و آیا می توانیم بر آن چیره شویم، خود به توانمندی ما بستگی دارد. ممکن است ما پیروز شویم.» کنش زیبایی شناسی که پیامد ناگزیر ژرفا زدایی و گرایش به سطح است، همواره فردی باقی خواهد ماند. این ویژگی دنیای زیبایی شناسی است به همین دلیل است که امکان متنوعی از «فردها» یا «مرکزها» یا به تعبیر فلسفی تر «حقیقت ها» را به همراه می آورد. (چون در این دنیا هر فرد مرکز است). بدین سان دنیایی شکل می گیرد تهی از هرگونه معنای عام و توجیه کننده یی بدون آنکه هیچ «مرکزی» بر «مرکز» دیگر رجحانی داشته باشد. جهان دیگر هیچ مرکز انسجام دهنده یی ندارد یعنی فاقد پرسپکتیو تک نقطه یی است. پس بی نهایت مرکز یا نقطه در این دنیا وجود دارد (درست مثال تابلوی مزرعه گندم با کلاغ ها) به همین دلیل هم ممکن است که هیچ مرکزی وجود نداشته باشد.

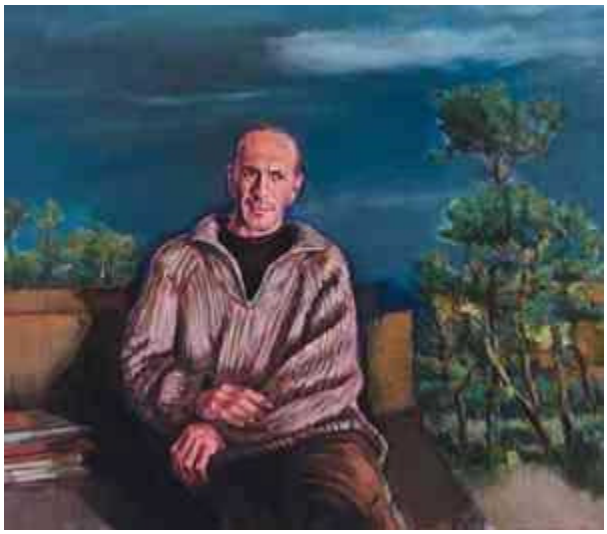
به این ترتیب جهان از معنا تهی می شود و همه چیز در سطح بارز می شود؛«اینکه ما از چنگ آن رهایی می یابیم یا نه و آیا می توانیم بر آن چیره شویم، خود به توانمندی ما بستگی دارد. ممکن است ما پیروز شویم»

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=301957

VISTA.IR
Online Classified Service

مسعود سعدالدین



● نقدی بر آثار مسعود سعدالدین

مسعود سعدالدین تعدادی از آخرین آثارش را در نگارخانه آریا به نمایش گذاشت. یان مك كی ور (Ian mac Keever) هنرمند انگلیسی می گوید: «عکاسی «بسته» است و طراحی «باز» و می افزاید: عکاسی در کمال یافتگی اش گول زننده است و طراحی همان قدر ناتمام است که خود طبیعت.»

زبان شناسان انسان را موجودی معناساز می دانند و می گویند که انسان همیشه دوست دارد معناساز باشد. در آثار سعدالدین، گاهی حتی تصویر یك «آدم» در حکم یك «نشانه» ظاهر می شود.

در تعریف نشانه می گویند: هر چیزی که نماینده چیز دیگری جز خودش باشد، یا بر چیز دیگری جز خودش دلالت کند، نشانه نامیده می شود.

مسعود سعدالدین در کار پی ریزی یك «زبان» است؛ زبانی که یك نظام نشانه ای را در ذات خود حمل می کند. او در حال تدوین این نظام نشانه ای برای بیان اندیشه ها و دیدگاه هایش است.

برای شناخت آثار او باید به مطالعه «زندگی نشانه ها» در دل «زندگی اجتماعی» پرداخت.

و از آنجا که او ساکن آلمان است، بالطبع نشانه هایش آشکارا از دل زندگی اجتماعی اروپای امروزی به درون آثارش راه یافته اند... اما ظرف زبانی آثار سعدالدین این قابلیت شگفت را دارد که بتواند با هر فرهنگی از فرهنگ های دنیا وارد مکالمه شود.

زبان شناسان، زبان را پدیده ای اجتماعی می دانند که واژگان آن همراه با تحولات اجتماعی دچار تغییر و تحول می شوند. بی شك عناصر فرهنگی جامعه همیشه با «واژگان زبان» ارتباط تنگاتنگی داشته است. به همین خاطر، مردم به «واژگان زبان» همچون آینه فرهنگی زبان خود می نگرند.

به عبارتی، واژگان یك زبان، فهرستی از نام هایی است که عناصر فرهنگی جامعه را با آنها نام گذاری می کنند.

هر جامعه ای بالاخره به مقتضای دینامیسم داخلی خود در حال تغییر است و با تماس یا برخورد با جوامع دیگر نیز دستخوش دگرگونی می شود. بویژه امروزه با گسترش روزافزون شبکه های جهانی، مرزهای جغرافیایی دیگر معنای واقعی خود را از دست داده اند.

ورود واژه های بیگانه در زبان مادری، در شرایط کنونی امری بدیهی و اجتناب ناپذیر است.

برخی جوامع، در برابر هجوم واژه های بیگانه حساس ترند، ولی واقعیت آن است که با وجود همه مقاومت ها، تلاش ها و ناخرسندی ها، تقریباً همه زبان ها «وام» می گیرند و «وام» می دهند. این پدیده را نفوذ یا نشت فرهنگی Cultural Diffusion می گویند.

مسعود سعدالدین در چارچوب یك فرهنگ خاص حرکت نمی کند که بخواهد آن فرهنگ را در سطح بالاتر یا پائین تر قرار دهد. هر چند که سوغات از فرنگ آورده اش با لایه ای از مظاهر و نمادهای اروپایی پوشانده شده است، اما نمادها و نشانه های ظاهری آثار او به خودی خود نه آلمانی اند، نه ایرانی اند و نه به جای دیگری تعلق دارند. نمادها و نشانه های او با وجود شباهت های بسیار به فرهنگ امروز اروپا، اما بسیار انسانی اند! در واقع، آنچه مهم است معنای اثر است. معنایی که در ذهن بیننده ایجاد می شود، از شباهت های ظاهری فراتر رفته و به ادراکی عام و انسان

شمول نزدیك می شود.

«ویتگنشتاین» می گوید: در پی «معنا» نباید بود، بلکه باید در پی «کاربرد» بود. از چنین منظری، مسعود سعدالدین هنوز برای عموم مخاطبان، کمی غریبه می نماید چرا که زبان تصویری او در جامعه هنری امروز ایران هنوز به یك فرآورده هنری که داد و ستد شود و مورد استفاده فرهیختگان یا سایر علاقه مندان قرار گیرد تبدیل نشده است.

به عبارتی، واژگان این نقاش هنوز به واژگان هنرهای تجسمی امروزی ما افزوده نشده است. درك معنای نهفته در این آثار تا حدودی به میزان کاربرد آنها در میان اهل هنر وابسته است. اما، تا اطلاع ثانوی با دیدن این نقاشی های «آسوده»، «نو» و «راحت» طوری عمل نکنیم که گویی می خواهیم دستورالعمل پخت آش را از کتاب خیاطی پیدا کنیم.

حقیقت، گویا پازلی است که منفجر شده وهر تکه اش یك جایی افتاده است. این «حقیقت»، زمانی که در رمان نو منعکس می شود، به گونه ای است که خواننده باید آن را از اینجا و آنجا جمع کند، به طوری که درباره رمان نو می گویند این خواننده است که داستان را در ذهن خود می نویسد. یعنی درواقع هر کس برداشت های خود را دارد و با برداشت های خود ممکن است به آن متمایل یا از آن رویگردان شود.

در آثار سعدالدین به نظر می رسد که «استعاره»، «ابهام» و «تصویر» همه جنبه هایی از یك واقعیت اند که مه آلود به نظر می آیند.فرمالیست های روس می گفتند: این «محتوا» نیست که در طول تاریخ عوض می شود، بلکه «صورت»ها هستند که دستخوش تغییر می شوند.

برتر و بالاتر از آن، صائب تبریزی سروده بود:

یك عمر می شود سخن از زلف یار گفت

در بند آن نباش که مضمون نمانده است

مضمون همان مضمون است منتها از یك مرحله تاریخی به مرحله ای دیگر «صورت»اش عوض می شود.بعضی از مسائل بشری، ازلی و ابدی است، تاریخی است، حیاتی است، انسانی است... بعضی از نگاه ها ودیدگاه ها در طول تاریخ توانسته اند به جنبه های عمیق تری از «مضمون» برسند. یعنی در نگاه به مضمون مرگ، همچون حافظ بگویند:

تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

تصاویری که از نگاهی عمیق جان می گیرند، دو ویژگی عمداه دارند: الف) مانند خود جهان پر از ابهام اند، چندگانه یا وهم انگیزند. ب) نوعی شوق و شادی در عمق همه این آثار هست و با همه غم واندوهی که در تار و پود این تصاویر هست، اما نوعی رندی، رضایت خاطر ازلی و ابدی نیز در لایه های درونی آنها موج می زند. در آثار مسعود سعدالدین، زمان و مکان گم و بی نشان جلوه می کند. سعدالدین همچون شاعر که در رود روزمرگی، واژه های معمولی را به ترکیباتی متعالی بدل می کند، به صید تصاویری از همه جا مشغول است. او تصاویری را که در مصارف معمولی، رسانه ای و روزمره بدون حیرت و تازگی توسط دیگران به کار می رود، با نگاهی دیگر می بیند و از ترکیب بدیع آنها به جوهر شعر می رسد.

او از همه انبار تصویری بشر سود می گیرد تا اثری را خلق کند. کار سعدالدین در عین حال بی شباهت به فعالیت یك کارگردان سینما نیست. با این تفاوت که یك کارگردان از همه «حواس» انسان در بیان مقصودش استفاده می کند، اما سعدالدین فقط از «حس بینایی» انسان مدد می گیرد. کار او فقط به علت استفاده از یکی از «حواس» در مقایسه با سینما دشوارتر و به همان میزان خلاق تر است و از شاعرانگی بیشتری برخوردار است.

ایماژ در آثار سعدالدین در دو حالت آشکار شده است: یکی «ایماژهای توصیفی» است، مانند توصیفی که او از چهره آدم ها به دست می دهد. در این آثار، سعدالدین چهره آدمی را فراتر از یك پرتره صرف عرضه می کند و به نوعی رئالیسم روان شناسانه نزدیك می شود.

یکی دیگر از ایماژهای او «ایماژهای خلاقه» هستند که با عبور از صافی ذهن، حافظه، سواد و حساسیت های سعدالدین خلق شده اند. این دسته از ایماژهای او صرفاً «تصویری» از جهان نیستند، بلکه «تجسمی» از جهان اند.

سعدالدین در ایماژهای توصیفی اش کمی به سانتی مانتالیزم نزدیك می شود. اما تجربه و ادراك ذهنی این هنرمند از سانتی مانتالیزم به عنوان

يك تمهيد بهره می گيرد؛ تمهيدی كه در بيان سوژه ضرورت دارد. اين دسته از نقاشی های سعدالدين، گويی از بخش های خلاق ذهن او نگذشته و صرفاً تصاويری «بيرونی» يا «سطحی اند».

اما، آنجا كه ايماژهای مسعودسعدالدين به «تجسم» جهان می پردازند ارزش هنری به اعلی درجه، چشم گرسنه مخاطب را ارضا می كند. در اين آثار، می توان پی برد كه اين هنرمند است كه به جهان می نگرد، نه اين كه جهان خودش را به او تحميل كرده است.

در نهايت می توان گفت كه آثار سعدالدين به طور كلی دونوع اند: «شعر نقاشانه» و «نقاشی شاعرانه».

شعرهای نقاشانه اش به سرعت مخاطب عام را مجذوب می كند، لذا نقاشی های شاعرانه سعدالدين حتی برای اهل فن نيز در مكثی طولانی پرده از رمز و راز خود برمی دارند.

نقاشی معاصر ما تا رسيدن به منزلگاهی كه سعدالدين دراختيار دارد، راه چندانی در پيش ندارد. اما، گفتن چنين مسأله ای نبايد موجب سوء برداشت و خلط مبحث شود. چرا كه اگر چيزی در اين نقاشی ها هست كه آنها را صاحب تشخيص می كند، نه صرفاً در تمهيدات فنی و مهارت نقاشانه آنها، كه در نظام فكری و فلسفه روشن، بدون لفاظی و قوام يافته ای است كه سعدالدين با كار، مطالعه، جست وجو و آزمون و خطای بسيار به دست آورده است.

نگاه از پنجره ای كه سعدالدين از آن به انسان و جهان می نگرد، چيزی به غنای هنرهای تجسمی معاصر ما می افزايد.

«ايماژ» نزد اين هنرمند، صرفاً به معنای «تصوير» نيست، بلكه صورتی از «خيال» است و از آنجا كه «خيال» به معنای ديدن تصوير در آينه است، و آينه هم عكس ما را كج نشان می دهد يعنی راست به جای چپ و چپ به جای راست قرار می گيرد، پس تصوير ما در آينه خود ما نيست. «خيال» هم همين خاصيت را دارد، «خيال» هم جهان واقع را وارونه می كند. مسعود سعدالدين در فهمی ژرف از «خيال»، «استعاره»، «نماد» و «ايماژ» توانسته است مديوم تصويری هوشمندانه ای را نيز در انتقال مفاهيم مورد نظرش به كار گيرد. او در برخی از تابلوهايش به گونه ای عمل می كند كه گويی ايماژ ها از خروجی يك ماشين افست ۴ رنگ به سرعت مسلسل وار خارج شده و اپراتور ماشين چاپ در حال تنظيم رنگ ماشين است.

انتخاب عالمانه اين تمهيد فنی، به طور كنايی به ما می گويد كه جهان، مجموعه ای از فرايندهاست و طراحی نيز يك سلسله از فرايندهاست. سعدالدين در نقاشی هايی كه از زيبايی شناسی چاپ افست بهره می گيرند، رويكردی از طراحی را عرضه می كند كه از نظر بصری و ظاهری بسيار بديع و بكر جلوه می كنند. او با تكرار نقش انسان، چاپ مكرر تصوير انسانی را القا می كند، نكته مهم در اين دسته از تابلوها، اجرای مجدد و دستی همه نقوش تكرار پذير در صحنه است، به طوری كه بيننده يقين می كند كه او با يك روش چاپی توانسته است «نقش» را تكثير و تكرار كند، اما واقعيت آن است كه اين تكثير و تكرار با دست صورت گرفته و او با تكيه بر توانايی و مهارت كار با دست، جلوه ای از تكثير مكانيكی تصوير توسط ماشين چاپ را عرضه می كند.

رويكرد طراحانه سعدالدين، رويكردی بسيار نو و كم سابقه است.در اين رويكرد به نظر می رسد كه «اشتباه» هم بخشی از كار است، همانگونه كه ممكن است بخشی از زندگی نيز باشد.خطوطی كه بر روی صفحه باقی مانده اند، به نظر می آيد كه بقايای مكالمه ای ميان هنر مند و صفحه سفيد هستند. به نظر می رسد همه قسمت های اثر و همه تأثيرات بصری كه توسط خط و رنگ برصفحه نقش شده از اهميت يكسانی برخوردار است.

همه عناصر صفحه، در شبكه ای گاه شفاف و گاه منظم و هندسی مستقر شده اند. اين شبكه هندسی، گاه با منطق موزائيك و گاه مانند يك پوشش توری مانند، همه تصوير را در بر می گيرد، و فضا را آنچنان دگرگون می سازد كه تأثير آن در ذهن تماشاگر تأثير بيشتری دارد.

طراح امروزی خود را مجاز می داند كه هر ماده يا روش غير متعارفی را تجربه كند، زيرا طراحی برای او به معنای «فرآيند نشان دادن و اثر گذاری بر يك سطح» است. در نگاه مسعود سعدالدين، بسياری چيزها به نگرش هنرمند وارد می شوند، اما چيزهای بيشتری نيز از نگرش او بيرون می آيند. اين طرز نگاه به جای آن كه نگران رقيبانی مانند عكس، گرافيك، انواع تصوير سازی ها، رايانه يا هر پديده توليد كننده تصوير باشد؛ به همه آنها

نزدیك می شود و از همه آنها تغذیه می کند و حتی در کنار آنها نیز نمی ایستد، بلکه می خواهد فراتر از همه آنچه آجرهای دیوارش را ساخته اند، بایستد.

مسعود سعدالدین توانسته است نوعی حس «توقف در زمان» را در نقاشی هایش انتقال دهد و این حس را با استناد به «عکس» به عنوان یك «سند» document به دست آورده است.

باید دانست که در این «ژانر» از نقاشی و طراحی، آثار سطحی، متفنن، گول زننده و مبتذل بسیار است.

درواقع، دراین رویکرد جدید تجسمی که مخصوص سال های آغازین هزاره سوم است، نوعی نگرش دموکراتیك حاکم است؛ نگرشی که به سهولت امکان ابراز وجود را برای هرکس فراهم می کند تا به تکیه بر ذهنیت فردی خود اقدام به ساختن اثری تجسمی کند. در چنین شرایطی، البته همیشه تعدادی استثنا نیز وجود دارد. استثناها را می توان با توجه به پشتوانه نقاشانه و طراحانه افراد از دیگران تشخیص داد. با چنین قدرت تشخیصی می توان حساب «هنرمندان » را از «نقاشان» جدا کرد. نکته ظریف آن است که هم اکنون بسیاری افراد هستند که به عنوان «هنرمند» ، همان کاری را می کنند که مسعود سعدالدین به عنوان «نقاش» کرده است. به عبارت دیگر، سعدالدین به پردازش آثاری پرداخته است که بر اثر درك تازه ای از بیان هنری به آن نائل شده است.

این درك تازه از بیان هنری چندان هم به سابقه نقاشانه وابسته نیست. می خواهم بگویم که سعدالدین به جمع هنرمندانی پیوسته است که هنرمندبودن خود را با نقاش بودن شان اثبات نمی کنند. کما این که نفس «نقاش»بودن به علت این که هنر نقاشی کهن ترین و باستانی ترین هنر آدمیزاد است، چه بسا ممکن است مانع از «هنرمند»شدن خیلی ها بشود. حالا اگر سعدالدین توان طراحانه و نقاشانه اش را در خدمت نگرش جدید هنری اش قرار داده است، تنها تا این حد ارزشمند است که بگوییم او یك هنرمند استثنایی است که دست زدن به نقاشی او را به سنت چندهزارساله نقاشی زنجیر نمی کند. به زبان رساتر باید گفت که مسعود سعدالدین خود را از کمند زبانی که به درازنای تاریخ است، رهانیده و در فضایی آزاد، آزاد از تکنیك، سبك، تاریخ و سنت به تنفس در آفاق خیال خود پرداخته است.

موضوع این است که در دوران ما ، حساب «نقاشان» از هنرمندان جداست. هنرمندانی که توان اجرایی (مانند مسعود سعدالدین) ندارند، نیز می توانند با استفاده از مواد خام موردنظرشان به نتایج مشابهی دست پیدا کنند. اما سعدالدین فی نفسه نقاش است؛ نقاشی که می خواهد سابقه نقاشانه اش به قول حافظ که می گفت: تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز، حجابی بر جست وجوهای تازه به چنگ آمده اش نباشد. او می خواهدحافظه اش را از تاریخ، از مهارت، از خوش قریحگی و از عادت رها کند. او برای این «رهایی» خطر بزرگی را مرتکب شده است، این که دیگران بگویند، او دیگر «نقاش» نیست. سعدالدین این خطر را به جان خریده، اما به نظر می رسد که در پردازش فنی آثارش، هرجا که خواسته قدرت طراحانه اش را به رخ کشیده است.

در حالی که برای اجرای هرکدام از این آثار می توان از عکس ، فتوکپی، چاپ (Print) و حتی افست offset نیز به جای نقاشی استفاده کرد. اما، مسعود سعدالدین حتی در تکرار یك نقش یا حتی یك فیگور به اجرای دوباره و چندباره همان فیگور یا نقش پرداخته است تا توهم «چاپ» را با تکیه بر مهارت کار با دست القا کند.

پس می توان با اطمینان گفت که سعدالدین آنقدر پشتوانه فنی و آکادمیك دارد که به سویه تفننی و دست یافتنی چنین رویکردی از نقاشی گرفتار نشود. سعدالدین با رندی، توهم چاپ ۴ رنگ افست را در مقابل چشم همه ایجاد کرده است. اما همه اهمیت کار او در تکنیك بدیع و درخشان و گاه شیرین و شاداب او نیست. سعدالدین در هیچ کدام از آثارش سعی نکرده است تا به ضرب و زور «سوژه» چیزی را برای ما خواستنی تر یا قابل فهم تر کند. شیوه کار او، مانند پیشنهادی تازه برای نمایش مضامینی همیشگی است. آنچه کار او را ممتاز می کند ارائه «نگاه» تازه ای است که می تواند به توسعه آفاق نوینی در نقاشی معاصر ما بینجامد. او نه تنها چیزی را روایت نمی کند، بلکه سعی می کند تا به ما نشان دهد که حتی «نقاشی» هم نمی کند. او دلش می خواهد که ما باور کنیم که اینها «ایده»اند نه نقاشی!

او به عنوان یك نقاش سابقه دار و تحصیلکرده، از «وسوسه»های بدیهی و طبیعی خود گذشته تا غبار از «نقاشی» به معنای یك مدیوم قدیمی،

بزداید. او با حذف نقاش درون اش و با عبور از سنگینی باری به نام «زیبایی شناسی»، «تاریخ هنر»، «سبك» و «باورها و تلقی های عمومی از هنر و هنرمند»، می خواهد به ما بگوید که برای او عمل «دیدن» و «چگونه دیدن» مهم است.

او با رهایی از قید تاریخ و معیارهای استه تیك و قواعد آکادمیك، سنگینی بار مردگانی که میراث خود را چون باوری غیرقابل تردید بر دوش نسل های بعدی منتقل می کنند؛ به کناری نهاده و به فضایی بدون سقف، بدون مرز و بدون تاریخ دست پیدا کرده است.

حتی اگر چیزی از جهان های دور در آثارش منعکس شود، نه به دلیل کهنه «فیه مافیه» بلکه به این دلیل است که او اراده کرده و اثر می طلبد.مسعود سعدالدین با رویکرد تازه اش به ما می گوید، حالا دیگر «نقاشی» صرفاً مسأله او نیست، بلکه دسترسی به زبانی ارتباطی و مؤثر برایش مهم تر است. او نه می خواهد با این زبان تفاخر کند و نه شعار دهد و نه بیانیه صادر کند. او می خواهد شعرش را از انسان و زندگی ترسیم کند.

- شعرهایی دیدنی یا دیدنی هایی شاعرانه؟

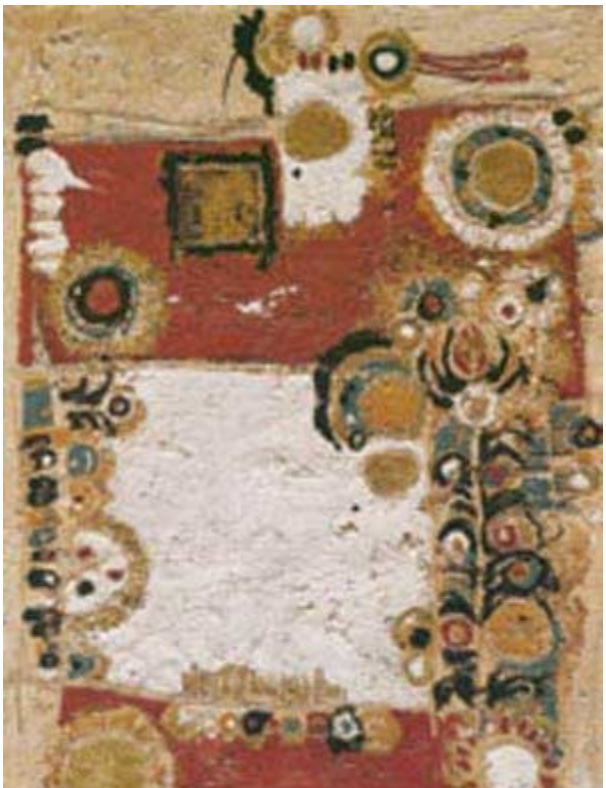
مسعود سعدالدین، فرصت دیدن مدرنیسم را در نقاشی هایش برای ما فراهم کرده است، بی آن که چیزی از خودش کم کند و یا چیزی از جایی به عاریت بگیرد. او در حالی که به نظر می رسد به حافظه نقاشانه اش پشت کرده است، اما در واقع در کار ثبت زبان بدیع و پرظرفیتی برای نقاشی است. او، بار بر زمین نهاده تا دست هایش برای انتقال ارمغانی تازه آزاد باشند.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=248254

VISTA.IR
Online Classified Service

مسعود عربشاهی: نقاش و مجسمه‌ساز



- متولد: ۱۳۱۴ تهران
- فوق لیسانس معماری داخلی: هنرکده هنرهای تزیینی (دانشگاه هنر) ۱۳۴۷
- ۱۹ نمایشگاه انفرادی در ایران، آمریکا، فرانسه
- ۴۰ نمایشگاه گروهی در ایران، آمریکا، فرانسه، سوییس، تونس، ایتالیا، مغرب، انگلستان
- تصویرگری کتاب «اوستا از دیدگاه هنر نو» ۱۳۵۷
- چاپ کتاب RELIEF IN ARCHITECTURE (نقش‌برجسته در معماری) به زبان انگلیسی ۱۳۵۹
- چهارمین بی‌ینال تهران (جایزه‌ی اول هنرهای زیبای کشور) فروردین ماه ۱۳۴۳

- جایزه‌ی اول در نمایشگاه بین‌المللی مناکو ـ فرانسه ۱۳۵۲
- جایزه‌ی اول در نمایشگاه به مناسبت روز مادر ۱۳۵۲
- جایزه‌ی اول در مسابقه‌ی مجسمه‌سازی برای یکی از پارک‌های جنوب تهران. ۱۳۵۳
- «علاقه من به نقاشی و پرداختن به آن شاید نخستین اتفاقی بود که دریافته‌ام و ریشه‌ی آن در تمام تار و پودم تنیده شده. در زندگی به سکوت، تنهایی و انزوای درونی خو گرفته‌ام، و این از گذشته‌های دور و از کودکی با من بوده، و بعدها ریشه گسترده‌ای یافته است.»

پدر، مادر و فرزند جمع سه نفره‌ی خانواده‌ای را تشکیل می‌دادند که بیشترین اوقات کودکی مسعود در میان آن‌ها سپری شد. روزها، ماه‌ها و سال‌های تنهایی. تنهایی و سکوت. و صدای پرندگان، نغمه‌هایی بودند که این سکوت را می‌شکست. هر صبح با همین نغمه‌ها بیدار می‌شد. قبل از این‌که گوش او قادر به تفکیك صداها باشد، چشم‌هایش خیره، دقایقی طولانی جست و خیز پرنده‌های کوچك را دنبال می‌کرد. پرنده‌هایی که با آواز و صدای‌شان، فضایی سرشار برای بروز عواطف او می‌ساختند.

مادر که زنی تحصیل کرده و دانا بود، تنها هم‌بازی و بزرگ‌ترین مأمن ایام کودکی‌اش شد و از خلال بازی‌های خود با او، سعی کرد تا علاقه و توانایی های او را کشف کند. به تدریج طبع لطیف و عشق او را به دنیای رنگ‌ها وشکل‌ها شناخت و نقاشی و شکل‌سازی به مجموعه بازی های آن‌ها اضافه شد. شکل‌سازی را از طریق چیدن کنار هم و سوار کردن مکعب‌های رنگین، بعد با خرده سنگ‌ها و چوب، کاغذ، گِل و... . هر کدام چه زیبا تخیلاتش را تجسم می‌بخشیدند.

اگرچه ترغیب، تشویق و همراهی‌های مادر بود که روزبه روز او را بیشتر به سمت هنر می‌کشاند.

ولی مادر بازهم حضور مهمتری در زندگی‌اش داشت. «هنر و لطافت آن برای من همیشه به بی‌نیازی و درك و دریافت هستی منتهی شده و مادیات هرگز نتوانسته در آن نقش و حجمی داشته باشد. این درك و دریافت را قبل از هر چیز مدیون مادری هستم که در وهله‌ی اول شکل درست زندگی کردن را به صورت بنیادی به من آموخت.»

مسعود عربشاهی در تهران و در سال ۱۳۱۴ متولد شد، ولی خواستگاه اجدادی او زادگاه پدرش «کَنك»، روستایی کوهستانی میان قم و کاشان و همجوار با کویری که تا چشم کار می‌کند زمینی است که در آفتاب پر تلألو و سوزان، در تاریکی شب‌های سردش، در انبوهی از هزاران هزار ستاره، چشمك‌زنان تیرگی و سیاهی شب را نور باران می‌کنند، به قدری نزدیك زمین احساس می‌شوند، که به نظر با کمی تلاش می‌شد آن‌ها را با دست گرفت و بارش ناگهانی شهاب‌سنگ‌هایش که سرشار از زیبایی است، حسی عمیق و خوفی غریب، وجود آدمی را سرشار می‌کند.

در تابستان وقتی از قم به سمت کاشان تغییر مسیر داده و از جاده‌ی بسیار گرم و سوزان حاشیه‌ی کویر به طرف سلسله کوه «تخته پلنگ» پیش می‌رویم، و در مسیری طولانی با عبور از روستاهای سلم، خورآباد، سیرو و رجان، حضور سبز باغ‌های کهك در دامنه‌ی کوه، نوید استراحت دلچسبی برای مسافران خسته، گرمازده و تشنه است.

روستایی با قدمت بسیار، تبعیدگاه ملاصدرا و خلوتگاه درویشان و مردان معتکفی، که در زمان صفویه، شلوغی، تجارت و سیاست را در اصفهان تاب نیاورده و به آن‌جا کوچ کرده بودند و مردمی سخت‌کوش، که با مشقت بسیار آب را از دل کوه و زمین به دست می‌آوردند و آن را که حضورش، سبزی و رویش بود، با دل و جان پاس می‌داشتند. آب اندك بود و زمین بسیار، و کفاف تشنگی آن را نمی‌داد. پس در کنار کارهای کشاورزی، باغداری و دامداری، کتان و کرباس هم می‌بافتند. صبورانه هر روز صدها تار و پود رنگین را در هم می‌تنیدند تا پارچه‌ای پر نقش بافته شود. ده پر بود از کارگاه های کوچك و بزرگی که زنان پیر و جوان، در آن‌ها مشغول بودند.

مسعود اوقات زیادی از زندگی را در کودکی و نوجوانی به آن‌جا می‌رفت. پدربزرگش در کَهك زندگی می‌کرد. طبیب بود و نزد مردم ده احترام بسیار

داشت.

افق بی‌انتها، شب‌های پر ستاره، سبزی باغ ها، درختان پر میوه، صدای حضور آب، شر و شور پرندگان، مزارع، دام‌ها، حیوانات خانگی، خانه‌های گلی، رنگ خاك، کرباس‌ها و رنگ‌های دلپذیر نخ‌ها و...

همه چیزهایی بودند که او تشنه‌ی دیدن‌شان بود و تأثیر عمیق و ماندگاری بر «وجودش» داشتند. «وقتی به روستای پدرم می‌رفتم، در کارگاه‌های کرباس بافی، وقتی از حرکت دوك‌ها و در هم تنیده شدن نخ‌ها، پارچه‌هایی با آن لطافت و زیبایی بافته می‌شد، آن هم توسط مردمی که اطلاع چندانی نداشتند و با سادگی و محبت روزگار را می‌گذراندند به راستی می‌شد عظمت کلی فرهنگی بسیار غنی را فهمید که مردم کهك تنها جزیی از آن بودند.»

سال‌های دبستان، دوران تجسم «خیال» از طریق «رنگ» و «شکل» بود. به نوجوانی که نزدیك شد، حرکت خطوط نیز برای او عامل مهمی شد، و اشیا حضور واقعی‌تری یافتند. دوست داشت اشیا را آن‌گونه که می‌دید بکشد. تلاش او برای این منظور، با شرکت در کلاس‌های آزاد نقاشی همراه شد. (۱۳۲۸ ـ۱۳۳۵) به توصیه‌ی دوستان نزد «محمود اولیا» می‌رود. «چند سال پیش او کار کردم. هنرمند بسیار گوشه‌گیر، نازنین و طراح فوق‌العاده‌ای بود، و علاقه‌ی زیادی به کارهای «رمبرانت» داشت. نه این‌که کارهای او را کپی کند، بلکه واله و شیدای رنگ‌ها و سایه روشن کارهایش بود. من هم زمانی تحت تأثیر رمبرانت بودم.»

کلاس که رفت، کار به صورت جدی نیز آغاز شد. طراحی پشت طراحی. بیشترین اوقات او به کار می‌گذشت. ساخت مجسمه‌های کوچك را نیز از همین زمان آغاز کرد. آشنایی با نقاشان کلاسیك؛ میکل آنژ، داوینچی، رافایل، رمبرانت، تیسین عظمت تلاش آن‌ها، الگوهای وی شدند، پس باید بسیار کار می‌کرد. و او تلاش بسیار کرد. هر چه بیشتر می‌گذشت، دنیای نقاشی و همراه با آن، دنیای هنر، وسعت بیشتر یافت و کتاب وسیله‌ای بهتر برای شناخت آن شد. آناتومی، پرسپکتیو، تاریخ. اشتیاق به مطالعه‌ی کتاب‌های تاریخ را از وقتی پیدا کرد که پایش به موزه‌ها باز شد. اشیا باستانی (کوزه‌ها، مفرغ‌ها، مجسمه‌ها، نقش برجسته‌ها و...) اشاره‌ای به گذشته‌ای دور داشتند. گذشته‌ای به‌راستی پر بار. قبل از ما چه کسانی در این خاك زندگی می‌کردند؟ چگونه زندگی می‌کردند؟ به چه می‌اندیشیدند که این نقش‌ها را آفریده‌اند؟ موزه‌ها و کتاب‌ها او را به گذشته‌های دور بردند. می‌خواست منشأ چیزها را بداند.

نقاشی آن‌قدر برایش مهم شد، که سه سال اول دبیرستان قدری بیشتر به درازا کشید. در عرض چند سال کار مداوم، برای او دست‌مایه‌ای غنی در طراحی، نقاشی و درك درست تناسبات طبیعی فراهم کرد، و وقتی به «هنرستان تجسمی پسران تهران» راه یافت، به خوبی با مسایل آکادمیك آشنا شد. (۱۳۳۵ ـ ۱۳۳۷). «زمانی که به هنرستان رفتم، وابستگی‌ام به نقاشی و در نتیجه سرعت کارم بیشتر شد و همبستگی بهتری در کارهایم شکل گرفت. یعنی جمع و جور شدند و از پراکندگی گذشته درآمدند.

خانم «شکوه ریاضی» معلم طراحی و نقاشی بود. او که تحصیل کرده‌ی «بوزار» فرانسه، نقاشی نوگرا و صاحب شخصیتی بانفوذ بود، با درك درست و تربیت یافته‌ای که از هر هنر کسب کرده بود، نقشی روشنگر و تعیین‌کننده برای ادامه‌ی راه بسیاری از هنرجویان خود داشت. مسعود عربشاهی و هم‌کلاسی‌های او صادق تبریزی، منصور قندریز، فرامرز پیل‌آرام و شاگردان دیگری از جمله شیردل، محمدعلی شیوایی (کاکو)، مهدی حسینی و... .

«در این سال‌ها، در موزه‌ها و از روی اشیا و نقوش آن‌ها نسخه‌برداری می‌کردم. از همان‌هایی که بیشتر به آن‌ها علاقه‌مند شده بودم. مفرغ‌های لرستان، هنر ایلام و بین‌النهرین. به تدریج این علاقه‌مندی افزایش می‌یافت و تاثیر این نقوش در نقاشی‌هایم بیشتر شکل می‌گرفت.» صادق تبریزی این بخش از زندگی وی را چنین توضیح می‌دهد: «دوران نوجوانی را در محضر محمود اولیا به شناخت نقاشی واقعگرا و رنگ‌های طبیعت و دست‌یابی به طراحی دقیق اشیا و انسان سپری کرد. کسانی که شاهد این دوره از کوشش‌های او بوده‌اند، تعهد وی را برای پایه‌ریزی یك نقاشی حساب شده می‌ستایند.»(۱)

دیپلم که گرفت، دو سالی را در اداره‌ی فرهنگ و هنر، و به عنوان گرافیست، مشغول به کار شد. از همین زمان بود که در کارگاه‌های سفال و

سرامیك وزارت فرهنگ و هنر به نحوه‌ی کار با این مواد و رنگ‌های لعابی آشنا شد. ماهیت خاك ولعاب برای او حسی از گذشته‌های دور را زنده می‌کردند.

تأسیس «هنرکده هنرهای تزیینی» در «سال ۱۳۴۰ پاسخ به ضروریت‌هایی بود که از سال‌ها قبل حس می‌شد.» این هنرکده نه فقط امکانی برای ادامه تحصیل فارغ‌التحصیلان هنرستان‌ها به وجود آورد، بلکه با ایجاد رشته های جدید، بخشی از نیازهای آموزشی نسل جدید را پاسخ داد. ده‌ها نقاش و مجسمه‌ساز و طراح نوپرداز زیر نظر معلمان ایرانی و خارجی این هنرکده پرورش یافتند، که با فعالیت‌شان بر تحولات بعدی هنر معاصر تأثیر گذاشتند. تعدادی از اینان به منظور هویت بخشیدن به کار خویش،از هنرهای سنتی مایه گرفتند (و همان زمان با عنوان «سقاخانه» مشخص شدند.) شماری دیگر، شتابان به جدیدترین پدیده‌های غربی روی آوردند تا با تحولات هنر جهانی همگام شوند».(۲)

عربشاهی در سال ۱۳۴۰ وارد هنرکده‌ی هنرهای تزیینی شد. در همین سال نیز ازدواج کرد.(۳) حسین کاظمی، کریم امامی، و تعدادی اساتید فرانسوی، از جمله اساتید این سال‌ها هستند. اکنون آغاز کار جدی نقاشی است. علاقه به نقش‌مایه‌های کهن او را به مطالعه اساطیر ایرانی/ بین‌النهرینی می‌کشاند.

دوستی با صادق تبریزی، فرامرز پیل‌آرام و منصور قندریز که از زمان تحصیل در هنرستان آغاز شده بود، در هنرکده‌ی تزیینی نیز ادامه می‌یابد. توجه اینان به سنت های تصویری و تزیینی ایران جلب شده است و هر یك از آن‌ها می‌کوشد به طریقی عناصر هنر گذشته را در کار خود وارد کنند. عربشاهی در این رویکرد، بیشتر تحت تأثیر هنر دوران باستان است.(۴)

«در این زمان کار بر روی سفال و گچ را همزمان ادامه می‌دهد، و در همین دوران است که خطوط و نقش‌ها بر روی پرده‌های نقاشی او راه می‌یابند. سال‌هایی که به وحدت فرم‌های خاص می‌پردازد و به زیر بنای غالب آثاری می‌انجامد که به ساختار و طرز تفکرش باز می گردد. بنایی در زمینه‌هایی از معنویت که به ریشه‌یابی ها و تحولاتی می‌انجامد.»(۵)

سال‌های دانشکده، اساتید و فضای پربار این دوره، در کنار کتابخانه‌ی غنی آن فرصت مساعدی را برای ادامه‌ی مطالعات و پژوهش پیرامون دوران کهن تمدن‌های ایران، بین‌النهرین، مصر و نیز ریشه‌یابی و فراگیری اصول و تکنیك‌های نقاشی غربی است تا از این طریق، ضمن همراهی با دگرگونی‌ها و نیازهای دنیای معاصر، قالبی برای بیان، عرضه و تداوم اندیشه‌های «سنت‌جوی» خود بیابد. «این‌گونه است که عربشاهی، بی‌آن‌که نقش‌مایه‌ها، کنده‌کاری‌ها و خطوط کتیبه ها را بازسازی و بازآفرینی کند، حس جاری در آن‌ها را به تماشاگر القا می کند. این القا و نگاه تجریدی او از شناخت و تسلط او بر واژگان حسی و ارتباطی انتزاعی هنر نوین سرچشمه می‌گیرد.»(۶)

با همین تجربیات اولین نمایشگاه انفرادی خود را برپا می کند. (انجمن فرهنگی ایران، ۱۳۴۱) در همین سال با دو اثر در چهارمین بی‌ینال تهران شرکت می کند و برنده‌ی جایزه می‌شود.

«نخستین بار توسط کریم امامی ـ نویسنده و منتقد، اصطلاح «سقاخانه» برای گروهی از هنرمندان، که عمدتاً در هنرکده‌ی هنرهای تزیینی آموزش می دیدند و می کوشیدند پلی میان سنت و نو بنا کنند به کار برده شد. عربشاهی یکی از هنرمندان منسوب به این جریان است.»(۷)

سال‌ها بعد مسعود عربشاهی ارتباط خود با این گروه از نقاشان را این‌گونه شرح می دهد. «به طور کلی، کارهای من هیچ نوع ارتباطی به این گروه نداشت و چندان علاقه‌ای به اجرای کارهای تزیینی در این زمینه نداشتم. آنچه کار مرا از این جریان متمایز می‌کرد، دستمایه قرار دادن و گزینش آذینه‌ها و نمادهای باستانی ایران است.» (۸)

در سال ۱۳۴۳ با تشکیل تالار ایران (بعدها تالار قندریز)، در اولین نمایشگاه گروهی آن شرکت می‌کند، ولی همکاری او با تالار یك سالی بیشتر ادامه نداشت.

تجربه‌ی ایجاد نقش‌برجسته روی گچ و فلز را که از سال ۱۳۴۲ آغاز کرده بود که دو سال بعد در دانشگاه تهران به نمایش گذاشت. استفاده از فرم‌های دایره و چهارگوش و نیز جانوران اساطیری، از همین زمان در کارهای او حضور می‌یابند. «اما دو فرمی که بیشتر در آفریده‌های مسعود عربشاهی به چشم می‌خورد، رمزهای چهارگوش و دایره‌اند. دایره محاط در چهارگوش، یا برعکس، تصویر ماندالاست که کارل گوستاو یونگ آن را

رمز تمامیت و جامعیت هستی، سامان و نظام یافته‌اند و در این باب داد سخن داده است.ماندالا و چهارگان، تصویر رمزی عالم کائنات است،... ماندالانگاری در گذشته، هنر متحجری نبوده است، بلکه استادان و پیروان روحانی، مدام آن را با عناصری نو که حاصل تجاربشان در تأمل و مراقبه بود، سرشار می‌کردند، همچنان که نقش دایره‌ها و چهارگوش‌ها به اندازه‌های مختلف در بعضی پرده‌های مسعود عربشاهی و یا دایره‌های محاط در مربع و مربع مستطیل و یا خورشیدهایی که بر فراز سر بعضی موجودات اساطیری می‌درخشند، در پاره‌ای دیگر، یادآور ابنیه چهار ایوانی یا بنای چهارگوش است که بر فرازش گنبدی زده‌اند: زمین نگاهدار طاق آسمان. مسعود عربشاهی با این نقوش رمزی‌گویی جهان هاویه گون و تشویش و اضطراب عناصر پیش ازآفرینش را به کیهانی ساختارمند تبدیل می‌کند و حاصل چنین کار شگرفی، جمع اضداد و یا اجتماع نقیضین به گونه‌ای هماهنگ است. تراژدی حدیث انسانی است که از پیش می‌داند در ستیز و آویز با نیرویی دشمن‌خو، شکست می خورد و از پای درمی‌آید، و با این همه از پیکار دست نمی‌کشد، بی‌گمان نه به این جهت که ناشناخته را که شاید شناختنی هم نیست بشناسد، بلکه فقط به پاس شأن و حیثیت پیکار با تقدیر.»(۹)

شرکت در بی‌ینال پاریس و پایان تحصیل در دوره‌ی لیسانس در سال ۱۳۴۴ اتفاق می‌افتد و بلافاصله برای ادامه تحصیل، در رشته‌ی معماری داخلی، در هنرکده هنرهای تزیینی، پذیرفته می‌شود (۱۳۴۷ ـ ۱۳۴۴).

طی سال‌های ۱۳۴۷ ـ ۱۳۴۶ در چند نمایشگاه فردی و گروهی شرکت می کند (نمایشگاه انفرادی در Gallary Solsitice پاریس، نمایشگاه گروهی باعنوان «هنر مقدس» در موزه‌ی هنرهای مدرن پاریس، نمایشگاه گروهی «نقاشان معاصر ایران» در آمریکا و نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون.) سال‌های پر بار دانشگاه که تمام شد، باز به محیط تنهایی و سکوت خود، که سال‌ها از آن دور بود برمی گردد. مطالعه و نقاشی را با جدیت ادامه می‌دهد، در همین زمان در «سازمان شهرسازی وزارت کشور» استخدام می‌شود و مدت دو سال همکاری می‌کند. به همدان می‌رود و در طی این مدت به طراحی و نقشه‌کشی از پلان بناهای تاریخی می‌پردازد. تجربه‌ای که مدتی بعد وارد نقاشی‌ها و نقش‌برجسته‌هایش می‌شود.

در سال ۱۳۴۸ سفارش قابل توجهی برای ایجاد نقش‌برجسته‌ی عظیمی در فضای داخلی سالن کنفرانس شیر و خورشید (سابق) در میدان ارگ تهران دریافت می‌کند. اولین نقش‌برجسته سفالی که (حدود ۶۰۰ متر مربع وسعت داشت)، حدود دو سال به طول انجامید. او این سفال‌ها را در ابعاد۱۰×۲۵ سانتی‌متر، پس از قالب‌گیری اولیه از گل رُس در سطحی کنار هم می‌چید و به اجرای طراحی و کنده‌کاری ترکیبی می‌پرداخت که از قبل روی کاغذهای بزرگ پیاده کرده بود.

تجربه‌ی سترگی را با همه‌ی فراز و فرودها و سختی هایی که کشید، با موفقیت به پایان برد. متأسفانه درهای سالن کنفرانس شیر و خورشید، سال‌هاست که بسته مانده و چندان استفاده‌ای از آن به عمل نیامده ولی موفقیت این تجربه، مقدمه‌ای برای ترغیب معماران در استفاده از نقش‌برجسته برای تزیین بناها، و دریافت سفارش های دیگر شد.

نقش‌برجسته سر در ساختمان «اتاق صنایع و معادن» در خیابان طالقانی به ابعاد ۱۷۴ متر مربع و با استفاده از مس و سرامیك (۱۳۴۹)، دیوارهای ساختمان مرکز مدیریت صنعتی (۱۳۵۱)، تالار همایش و دیوارهای ورودی ساختمان گروه صنعتی بهشهر با استفاده از سفال و گچ مخصوص (۱۳۵۳)، تالار ورودی ساختمان وزارت کشاورزی(۱۳۵۴).

در طی دو یا سه سال که سخت درگیر اجرای نقش‌برجسته‌های سفارش شده بود، مدتی از نقاشی بازماند، اگرچه مطالعات او ادامه پیدا کرد. دامنه‌ی مطالعات خود را به مفرغ های لرستان و سایر اشیا تزیینی این دوره می کشاند، و با کوشش و علاقه‌ی بیشتری به نقاشی می‌پردازد. «در این زمان می اندیشیدم که آیا مسایل مربوط به زمان خود را در نقاشی‌هایم مطرح کنم و یا باید از ذهنیت گذشته و نقش آن دوری جویم؟ این پرسشی است که مدت ها به آن اندیشیده‌ام، و سرانجام تنها ارتباط سنت و ذهنیت را پایه‌ی روشنی برای کارهای تداوم یافته‌ی خود پیدا کرده‌ام.»(۱۰)

در مسابقه‌ی ساخت يك مجسمه‌ی برنزی برای پارك خزانه در جنوب تهران، موفق به دریافت سفارش و نهایتاً اجرای آن شد.(۱۳۵۱). (متأسفانه از این مجسمه اکنون اثری وجود ندارد!) برگزاری نمایشگاه انفرادی و گروهی خود را در داخل و خارج از کشور ادامه می دهد، در نمایشگاه بین‌المللی

«موناکو» موفق به دریافت جایزه‌ی اول می‌شود.(۱۳۵۲))از دست دادن مادر، عاقبت برای او نیز رخ داد(۱۳۵۲) او که مادرش را می‌پرستید و ورود به دنیای هنر را مدیون او می‌دانست، با مرگش تنهایی‌اش بیشتر می‌شود.

تجربه ی تازه ای را در نقاشی‌های خود دنبال می‌کند و به استفاده از نقش مایه‌هایی فیگوراتیو از قبیل حیوانات افسانه‌ای، پرندگان و انسان، با الهام از نقوش مفرغینه‌ها و اشیای برنزی لرستان و نقوش نمادین تمدن‌های بین النهرین رو می‌آورد. استفاده از این نقوش، که در نقاشی‌های او مایه‌هایی اکسپرسیونیستی یافته بودند، چهار سالی ادامه می‌یابد.

به اتفاق و همراهی مارکو گریگوریان، مسعود عربشاهی، غلامحسین نامی، مرتضی ممیز، فرامرز پیلارام، سیراك ملکوتیان و عبدالرضا دریابیگی، گروهی با نام «گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان» شکل می گیرد.(۱۳۵۳ ـ ۱۳۵۶) این گروه در طی سه سال فعالیت خود نمایشگاه‌های متعددی را همراه با هنرمندان مدعو و با عناوین «آبی» و «گنج و گستره» در ایران و خارج از کشور برپا می‌کند. از جمله: نمایشگاه بین‌المللی «بال سوییس»(۱۳۵۵) و Wash Art آمریکا (۱۳۵۶).

در سال ۱۳۵۶ موزه‌ی هنرهای معاصر تهران نمایشگاهی از آثار نقاشان «مکتب سقاخانه» برپا کرد، و به رغم این‌که عربشاهی خود را منسوب به این گروه نمی دانست، تعدادی از آثار وی نیز در این نمایشگاه عرضه شد. کریم امامی در کاتالوگ این نمایشگاه می‌نویسد: «در جمع سقاخانه‌ای‌ها (عربشاهی) تنها کسی است که از خطوط و نقش‌های مذهبی استفاده نکرده است. خویشاوندی او با این گروه از راه روحیه است.»(۱۱)

استفاده از موادی چون طناب، حلقه‌ی فلزی، همراه با رنگ‌های نقره‌ای و طلایی، مربوط به همین زمان است. سال بعد در نمایشگاه بال سوییس مجدداً شرکت می کند. دریافت سفارش تصویرگری کتاب «اوستا از دیدگاه هنر نو» را نیز در همین ایام رخ می‌دهد. این کتاب به سفارش «انتشارات فرهنگ‌سرای نیاوران» و با همفکری و کوشش «فیروز شیروانلو» در ۲۲۰ صفحه و به سه زبان فارسی، انگلیسی و فرانسه و حاوی ۸۲ تصویر رنگی از نقاشی‌های مسعود عربشاهی منتشر می‌شود.

سال‌های انقلاب، با همه‌ی تحولات عمیقی که به دنبال داشت، بسیاری از نقاشان نوگرا را که پیش از این فعال بودند، حداقل چند سالی متقاعد به مهاجرت کرد و فصلی کم‌رنگ را در حیات هنری بسیاری از آنان رقم زد. عربشاهی نیز در سال ۱۳۶۱ برای مدتی به فرانسه مهاجرت کرد. ولی تا مدتی که در ایران بود و نیز زمانی که رفت، در همان خلوت خود، کارش را ادامه داد. تعداد زیادی نقاشی و طراحی در زمینه‌ی اشعار مولانا از جمله کارهای قبل از سفر وی است.(۱۲)

به فرانسه که رفت (۱۳۶۱ ـ ۱۳۶۳) در طی یك سال و نیم اقامت در آن‌جا، از موزه ها و نمایشگاه های متعدد آثار نوین دیدن می کند و تجربه در شیوه‌های تازه‌ای را آغاز می کند. ورود عناصر فضایی و نجومی در نقاشی‌های او مربوط به همین سال‌ها است. «سفر به اروپا و زندگی در پاریس و گذران بیشترین وقت زندگی در موزه‌ها و تجربه‌ی جامعه‌ی مدرن و نوین اروپایی در تضاد آن با نگرش و شیوه‌ی زیست‌شرقی، راه‌گشای نوینی برای تجربه‌های خطوط و اشکال هندسی و فضایی و نجومی و گردش سیاره‌ها و مدارهای ستاره‌شناسی و جذبه های حرکت قانونمند آن‌ها، شیفتگی و شوری ناشناخته داشت، در این رویارویی فرهنگی، شیفته‌ی بینشی شد که در ذات خود، خورشید و کهکشان‌ها و آسمان و قانونمندی و تأثیر آنان بر زندگی را ارج می‌نهد.»(۱۳)

به آمریکا سفر می کند (۱۳۷۱ ـ ۱۳۶۳) و در طی هشت سال اقامت در آمریکا، فعالیت خود را کماکان ادامه می دهد. در نمایشگاه‌های متعدد انفرادی و گروهی شرکت کرد. و سفارش‌های متعددی برای اجرای نقش برجسته و مجسمه دریافت می‌کند. از جمله: ساخت مجسمه با آلومینیم در محوطه و نقش‌برجسته در داخل ساختمان بیمه‌ی کالیفرنیا، نقش‌برجسته در ساختمان وست هالیوود در لس‌آنجلس با فلز و تعدادی نقش‌برجسته برای خانه‌های شخصی.

«سفر به آمریکا و اقامت در این سرزمین، دگرگونی های بارزی در آثارش به وجود می‌آورد. نقش‌های هندسی و فضایی، قالب تازه‌ای در آثار او می‌یابند، هر چند که خطوط و نقش‌ها در سال‌های گذشته نیز به نوعی در آثار او وجود داشته‌اند، ولی شناخت، ترکیب و به کارگیری تجربه‌های

نوین، به ویژه زندگی در غرب که همواره در زندگی بسیاری از نویسندگان و هنرمندان شرقی، به پیدایش و گرایش به عناصر فرهنگی و تمدن ویژه‌ی سرزمین نیاکانی در آثار آنان منجر شده است. در آثار عربشاهی نیز این شگفتی و جذبه و شور و شناخت و بازآفرینی نقش‌مایه‌های تمدن دیرین، به ویژه، یافته‌های آثار مفرغی لرستان، نمود و ظهور شفاف‌تری می‌یابد و شاید به گونه‌ای مسیر بازگشت به گذشته را روشن‌تر از همیشه به عنوان يك ضرورت و نیاز درمی‌یابد. تضاد میان فرهنگ شرق و غرب و تضاد میان جامعه‌ی صنعتی و شتابان و خشن غرب، با جامعه‌ی سنتی شرق، او را از سکوت و تنهایی به آفرینش معنایی ارزش‌های شرق در آثارش می‌کشاند.(۱۴)

حضور مجدد در تهران با استقبال گالری‌داران مواجه می‌شود. گالری سیحون تعدادی از کارهای جدید او را به نمایش گذاشت. (۱۳۷۲) سال بعد نیز ابتدا گالری گلستان آخرین تجربه‌های وی را، و در مهر همان سال گالری برگ، مروری برآثار او را ارایه می‌دهد.

سیما کوبان «هنرشناس ایرانی» درباره‌ی این نمایشگاه می نویسد: «آنچه در کارهای عربشاهی بیش از همه اهمیت دارد بازشناختن هنرمند در سراسر آثار عرضه شده است. عربشاهی انواع تجربیات را با مواد و مصالح مختلف انجام داده، رنگ‌ها، شکل‌ها و ترکیب‌بندی‌های او، متنوع اما پیوسته است.

آثار اورا نمی توان با آثار هیچ هنرمند دیگری اشتباه گرفت. کارهای این هنرمنداراز دیدگاه تخصصی تکراری نیست، اما به هیچ وجه از شاخه‌ای به شاخه‌ی دیگر نمی‌پرد. دیدی قوی و دستی باز هم قوی‌تر دارد. علاوه بر منابع الهامی که خود برشمرده، تأثیر تفکر و هنر رنسانس به وضوح در آثارش مشاهده می‌شود.»(۱۵)

عربشاهی در طی سال‌های اخیر، و در طی رفت و آمدهای خود به آمریکا و ایران، موفق به اجرای چند نقش برجسته‌ی دیگر شده است. از جمله: نقش‌برجسته‌ی بتنی (۳۰۰ متر مربع) در بزرگراه مدرس (۱۳۷۴)، تالار همایش ساختمان آزمایشگاه خاك (۴۰۰ متر مربع) ۱۳۷۵، طراحی نقش‌برجسته بر روی درهای ورودی تالار اجلاس سران کشورهای اسلامی (۱۳۷۷)، نقش‌برجسته نمای بیرونی ساختمان «کانون وکلای مرکز» در تهران (۷۰۰ متر مربع) ۱۳۸۰.

وی همچنین ضمن شرکت در تعدادی نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی در ایران و خارج از کشور، در سال ۱۳۸۰ نیز بزرگداشتی از سوی موزه‌ی هنرهای معاصر تهران همراه با مروری بر آثار دوره‌های مختلف کار ایشان برگزارشد و کاتالوگی نیز به همین مناسبت از سوی موزه‌ی معاصر انتشار یافت.

«مسعود عربشاهی به روزگار ما، سراینده‌ی سرود پیوندها است. پیوند با گذشته و با نیاکان و با میراث و دستاوردهای بشر، اما پذیرای واقعیت جهان نیز هست، در عین حال که جهان را به اصلش باز می‌گرداند یعنی به هندسه و ارقام و خط که همه رمزی و تأویل‌پذیرند. چون باور دارد که باید از طریق واقعیت و فراتر رفتن از آن، به معنویت رسید. نقاشی مسعود عربشاهی بیانگر خیزش و جهش شرق است برای کشف و تسخیر جهانی نو با فروریختن سدها و موانع بر سر راه و تکان دادن اقوام کهن دستخوش رخوت و خودشیفتگی. در پرده‌هایش از انسان چندان نشانی نیست، اما اشتیاق طیران در جهان بیکران و ذوق پرواز تا بی‌نهایت، پیمودن راه تا پایان که به خط افق ناپیدا می رسد، هست و نیز دل آگاهی از این‌که هنوز راه درازی در پیش است و به آنچه شده نمی‌تواند بسنده کند و کار را پایان یافته پندارد و با خرسندی خاطر به تکرار مکرر و همان‌گویی بپردازد، موج می زند. ... مسعود عربشاهی به این گونه نه سنت و میراث را از یاد می‌برد و نه جهان امروز و ذهنیت انسان معاصر را و هنرش اساساً برقراری پیوند میان آن دو است و از این رو می‌توان گفت که مرد گفتگو با فرهنگ غنی شرق و تمدن درخشان انسان روزگار ما است.»(۱۶)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=245888

VISTA.IR
Online Classified Service

مطالعه طبیعت

روزگاران زیادی از رنسانس و هنرنوزایی می گذرد، اومانیسم و یا انسان محوری جایگاه خود را به دست آورده است و مفهومی به نام انسان برتر بر سرزبانهاست. حال انسان برتر انسانی سفیدپوست و روشن و نژادی خاص است که در تصاویر به چشم می آید. اومانیسم از دل فلسفه بیرون می آید اما آغشته به تفکر سیاسی می گردد و از این رو نشانه هایی را می توان در عقب تر و یونان باستان دانست. در یونان باستان و در شهر آتن انسان شهروند و ایده آل به اذهان می رسد و فلاسفه برای به دست آوردن دولت شهر تلاش می کنند. انسانی که به فعالیت سیاسی خود و بلوغش آگاه است و شرط لازم جامعه سیاسی وجود شهروندی است.

در نتیجه رنسانس بازگشتی است به خرد روشنگرانه یونان و هنرمندانی که در تلاش برای بیانی نوین درباره مذهب، سیاست، جنسیت، اجتماع و... بودند. در رنسانس که به چند دوره پیشین، پسین و منریسم شیوه گری تقسیم می شود. توجه مجدد به ارزشهای کلاسیک باستان و جذب آنها، روح زنده ای به افکار برجستگان عصر باززایی بخشید. انسانگرایی، فردگرایی و خردگرایی از

ا صول اولیه آنها بوده است.

سه هنرمند بر جسته رنسانس داوینچی، رافائل و میکلانژ بودند. هدف آنها نه تقلید از طبیعت که مطالعه آن بود.

سخن اینک به لئوناردو داوینچی بزرگ می رسد. وی در اواسط قرن پانزدهم در آتلیه معتبر فلورانسی شاگردی کرد. لئوناردو دراین آتلیه بسیار آموخت و درآنجا با رموز فنی کارهای ریخته گری و کارهای فلزی آشنا شده و آموخته است که چگونه با مطالعه و مشاهده دقیق مدلهای برهنه و پوشیده، تابلوها و تندیسهایی را پدید آورد. وی همچنین به پژوهش درباره گیاهان و جانوران مختلف پرداخت تا بتواند از آنها در تابلوهایش استفاده کند. افزوده بر آن دانش گسترده ای درباره نورشناسی، ژرفانمایی و استفاده از رنگها کسب کرد. چنین آموزشی کافی بود که از هر نوجوان با استعداد دیگری هنرمندی برجسته بسازد، و در واقع شمار زیادی از نقاشان و پیکرتراشان خوب از هنرآموزان آتلیه موفق و روکیو بودند. لئوناردو اما ذهن نبوغ آمیزش و توانایی اش تا زمان باقی است آدمیان فانی را به اعجاب و ستایش واخواهد داشت.

لئوناردو در حوزه های بسیاری توانایی اش را ثابت کرده است. پزشکی، نقاشی، طراحی صنعتی و...

وی در همه اینها با پژوهشگری، به کمال رسید و در همه آنها خدمات ارزنده و مهمی انجام داد.

هیچ چیز در طبیعت نبود که کنجکاوی وی را برنیانگیزد و نبوغ وی را به چالش نطلبد. لئوناردو برای آنکه به اسرار بدن آدمی پی ببرد، بیش از سی

جسد انسان را تشریح کرد. او یکی از نخستین کسانی بود که کوشید اسرار رشد جنین در رحم مادر را کشف کند.

سالها در مشاهده و تجزیه و تحلیل پرواز حشرات و پرندگان وقت صرف کرد زیرا می خواست ماشین پرنده طراحی کند و مطمئن بود روزی به واقعیت می رسد. وی با دستگاه های حکومتی زمانش هیچ گاه کارنکرد و درخواست آنها را درباره مهندسی نظامی رد می کرد و ترجیح می داد در زمان صلح وسایل مکانیکی ابداع کند. وی را در مقام نقاش، پیکرتراش و معماری کبیر ستایش می کردند اما لئوناردو هیچ گاه نوشته هایش را منتشر نمی ساخت، و حتی اندک شماری از افراد از وجود آن نوشته ها آگاه بودند. او چپ دست بود و از راست به چپ می نوشت، و بنابراین نوشته هایش فقط به کمک آینه قابل خواندن بود و بسیاری دلیل آن رااز ترس وی می دانستند که عقاید و افکارش را ملحدانه تشخیص دهند و از فاش شدن اکتشافاتش نگران بود. در نوشته هایش برمی خوریم که خورشید ثابت است که از پیش نگری اش در مورد نظریه های کپرنیک حکایت می کند، نظریه هایی که بعدها گالیله را به مخاطره افکند.

اما وی دوست نداشت که او را دانشمند بدانند بلکه می خواست وی را یک هنرمند تجسمی بدانند. دغدغه فردی او این بود که نقاشی یک هنر فکری و نظری یا غیریدی است. و کاردستی که در آن وجود دارد، همتای کار نوشتن کلمات هنگام سرودن شعر است. وی اکثراً سفارشهای خود را نیمه کاره می گذاشت و اغلب سفارشهای دریافتی خود را انجام نمی داد. و به این موضوع بود که تأکید داشت که تنها خود نقاش است که در مورد تمام بودن یا نبودن یک کار تصمیم بگیرد و تا زمانی که از کار راضی نبود اجازه نمی داد که از زیر دستش خارج شود.

مانند بسیاری ازآثار، نقاشیهای لئوناردو هم از آسیب مصون نمانده است. بنابراین به نقاشی دیواری شام آخر یا شام واپسین اشاره می کنیم. این نقاشی سراسر یک دیوار تالار مستطیل شکلی را می پوشاند که سالن غذاخوری صومعه سانتا ماریا دله گداستید در میلان بوده است. برای نخستین بار بوده که یک داستان مقدس این چنین زنده و طبیعی به تصویر درآمده است. چنین به نظر می رسد که تالار دیگری به تالار غذاخوری راهبان افزوده شده که در آن شام واپسین به حالتی سه بعدی و حجم دار ظاهر می شود. بدون شک همه ریز نقش ها و جزئیات، مانند ظروف غذا بر روی میز و چین و چروکهای جامگان حواریون، به کار رفته، راهبان را در نگاه نخست مسحور کرده است.

نقاشی جدید داوینچی از این داستان مقدس، با نقاشیهای قبلی از این داستان تفاوتهای زیادی دارد.

در این نقاشی، شور و هیجان و نمایشی واقعی وجود دارد. در انجیل می آید: حقیقتی را بر شما فاش می کنم، که یکی از شما مرا تسلیم خواهید کرد و حواریون از شنیدن این سخن به غایت اندوهگین می شوند و هریک از ایشان به مسیح می گوید «خداوندا، آیا من آنم؟» متی باب بیست و ششم آیات ۲۱ و ۲۲.

دوازده حواری مسیح گویی به چهار دسته سه نفری تقسیم شده اند که با اطوار و حرکاتشان با هم مربوط می شوند. آن قدر نظم در این تنوع و تنوع در این نظم وجود دارد که هرگز نمی توانیم تمامی ژرفای فعل و انفعال هماهنگ حرکتهای متقابل را بکاویم.

ترکیب بندی این اثر گویی از آن توازن و هماهنگی که در نقاشیهای گوتیک دیده می شوند برخوردار است، یعنی همان چیزی که نقاشانی مانند وایدن و بوتیچلی هر یک به شیوه خاص خود سعی کرده بودند در هنر نقاشی احیا کنند.

نقل می کنند که در هنگام نقاشی شام واپسین وی ساعتها به روی داربست می ایستاده است بی آنکه هیچ حرکت قلمی داشته باشد بلکه موشکافانه و نقادانه به دیوار می نگریسته است.اثر فوق العاده نامی وی مونالیزا است. زنی که در تابلو است گویی به واقع به ما می نگرد و روحی در کالبد دارد.

آنچه موجب شده است که لئوناردو چنین شاهکاری بیافریند، این بوده که دقیقاً می دانسته است که تا کجا می تواند پیش برود و چگونه با بازنهایی تقریباً معجزه آسای یک انسان زنده حقیقی، انحراف جسورانه خویش از طبیعت را جبران کند. افراد در گذشته های دور، پرتره ها را باترس آمیخته به احترام می نگریستند، زیرا فکر می کردند که نقاش یا پیکرتراش برای حفظ شباهت، روح شخص باز نموده را در کار خود حفظ کرده است و وی افسونگرانه می دانست که چگونه جان به کالبد رنگها بدمد و آنها را بر دل تابلو بنشاند.

بی گمان کلیساها در گذر تاریخ مصون و امن بوده اند برای آثار بزرگ و به غیر از آن هنردوستانی که بی شک یکی از شیفتگی های آنها داوینچی

است. داوینچی روح نقاشی است در قرن پانزدهم. او طبیعت را کندو کاو می کند و براساس تجارب شهودی دانستنی هایش را می پروراند. بازگشت او به آرمانهای کلاسیک بیش از فردگرایی به خردگرایی منتج می شود. خود محض و پیشرفت علم. امری که شاید در سالهای بعد به تکاپوی بشریت برای رسیدن به تکنولوژی بود و نکته جالب رفتار و برخورد هوشمندانه لئوناردو است با هم چنین مقوله ای، وی به روشنی میان این دو تضاد قائل می شود. هر چند که در جلوتر و در سالهای بعد نگاه علمی به هنر رایج و باب گردید.

هنر و صنعت در این روزهاست که با توجه به بودجه ها و منافع اقتصادی عجین شده اند. امری که در رنسانس این گونه نمی بود. هنرمند رنسانسی در پی تعالی فرد است. در وصف یگانگی او می کوشد. تنها عقل او است که می فهمد و بارور می شود. به آسانی می توان گفت: که چکیده تفکر رنسانس در داوینچی ظهور می کند.

داوینچی نقاشی است برای سالیان گذشته و آینده وی اوج هماهنگی است. تمام اجزای بصری و المان ها در آثار به هنرمندی در کنار یکدیگر نشسته اند. فرم و محتوا در خدمت یکدیگر هستند. ظرف و مظروفی که از عهده داوینچی برمی آید، نگاه او نگاهی ویژه است و بی گمان مونالیزا تا به ابد بر روی تابلو هم چون زنی زنده با خنده محو بر لبش و نگاهی معصوم در عمق چشمانش به ما می نگرد. قلمی که سالها از آن می گذرد و نگاهی که داوینچی آن را برای تمام زمانها در تاریخ زنده نگاه داشته است. نگاه جاویدانی که تنها از پس او برمی آید.

منبع : روزنامه کیهان

http://vista.ir/?view=article&id=314039

VISTA.IR
Online Classified Service

معراج حضرت رسول

در جست و جوی "ابعاد معنوی" یک اثر هنری، نزدیکترین پاسخ را شاید بتوانیم در اثری یگانه و درخشان، یعنی در نقاشی "معراجحضرت رسول" اثر سلطان محمد نقاش بیابیم. این اثر، همراه با سه اثر دیگر منسوب به او، در نسخهی خطی مصور خمسهی نظامی،سفارش شاه طهماسب صفوی قرار گرفته است که در فاصلهی میان سالهای ۹۴۲ تا ۹۴۷ هجری قمری نقاشی و خوشنویسی شده استو خوشنویس آن شاه محمود نیشابوری، خطاط بسیار معتبر و مشهور قرن دهم هجری قمری است. در انجامهی این کتاب آمده است که"فی سلخ شهر ربیع الاول سنه سبع و اربعین و تسعمایه" خوشنویسی آن تمام شده است و قطعاً نقاشیها نیز در فاصلهی پنج سالهیآغاز و اختتام کتاب ساخته و پرداخته شدهاند.

این خمسه، ظاهراً تا انتهای زمان فتحعلیشاه قاجار در کتابخانهی سلطنتی حفظ میشده تا این که در سال ۱۸۸۰ برای موزهی بریتانیا،از طریقی

نامعلوم، خریداری شده و تا به امروز در همان جا محفوظ مانده است.

خمسهی نظامی شاه طهماسب صفوی ۳۹۶ ورق و چهارده مجلس نگارگری دارد که به سلطان محمد و میرک و میرزاعلی ومیرسیدعلی و مظفرعلی منسوباند، که از بزرگترین هنرمندان دوران خود به شمار میروند.

این اثر بینظیر، هر چند از حیث تعداد آثار به پای شاهنامهی شاه طهماسبی نمیرسد، اما هر کدام از مجالس نگارگری آن، با بهترینمونههای شاهنامهی شاه طهماسبی پهلو میزنند و در جاهایی بر آنها پیشی میگیرند.

سلطان محمد نقاش، که در ترقیمههایی خود را "سلطان محمد"، "استاد سلطان محمد" و "سلطان محمد عراقی" مینامد، به روایتقاضی میراحمد منشی قمی در کتاب گلستان هنر. که در حدود سال هزار هجری قمری نوشته شده است. "استاد سلطان محمد ازدارالسلطنهی تبریز است در وقتی که استاد بهزاد از هرات به عراق آمد استاد سلطان محمد، روش قزلباش را بهتر از دیگران ساخته بود.وفاتش در دارالسلطنهی تبریز بود. مولانا میرزاعلی ولد مولانای مشارالیه است. در فن نقاشی و تصویر و چهرهگشایی نظیر و عدیلنداشت و تصویر را به جایی رسانده بود که کم کسی مثل او شد و در ایام پدر، در کتابخانهی شاه جمجاه، شاه طهماسب نشو و نما یافت."

دوست محمد هروی نیز در دیباچهی مرقع بهرام میرزای صفوی از او نام برده است "استاد نظامالدین سلطان محمد که تصویر را بهجایی رسانیده که با وجود هزار دیده فلک مثلش را ندیده؛ از جمله صنایعش که در شاهنامه (۱)... مصور است، موضع پلنگپوشان استکه شیرمردان بیشهی تصویر و پلنگان و نهنگان کارخانهی تحریر از نیش قلمش دل ریش و از حیرت صورتش سر در پیشاند...". سلطانمحمد، ظاهراً از شاگردان مکتب کمالالدین بهزاد. متوفی به سال ۹۴۲ هجری قمری بوده است و احتمالاً به همراه او از هرات، به تبریزرفته و در کتابخانهی سلطنتی مشغول به کار شده است. سلطان محمد طی سالیان، به مدارج ترقی رسیده و در دورانی که شاه طهماسببه نقاشی و خوشنویسی توجه بسیار داشته، به سمت معلمی او برگزیده شده است و این، مهمترین امتیاز بوده که یک نقاش آن عصرمیتوانسته آرزوی دستیابی به آن را داشته باشد.

سلطان محمد، چونان دیگر هنرمندان مهم دورانش به کار در کتابخانهی سلطنتی ادامه داد وهنرمندان معتبری مانند محمدی، برج علی اردبیلی، استاد حسین قزوینی، مولانا محمد،محمدمعینالدین، میرحسین دهلوی و فرزندش میرزا علی از محضرش سود بردند.

آثار دوست محمد، جز در خسمهی نظامی شاه طهماسب، در شاهنامهی شاه طهماسبی ودر یک دیوان مصور حافظ دیده میشود و جز اینها، تصاویری از شاهزادگان و مردان جوان درحال مطالعه و تعدادی نگارگری دیگر به او منسوباند.

نگارگری "معراج حضرت رسول" از درخشانترین نمونههای تاریخ نگارگری ایران است وبیشک، در میان بهترین نگارگریهای قرن دهم هجری قمری ایران - که خود دورهای منحصر بهفرد در این هنر بیهمانند است - قرار دارد.

در این اثر، تصویر پیامبر. که صورت مبارکش با نقاب سپیدی پوشیده شده است. سوار بربُراق و در میان خیل کروبیان - پانزده فرشته - نمایانده شده است و جبرئیل در حال راهنمایی،پیشاپیش براق در پرواز است.

ترکیببندی این اثر به صورت مارپیچی گسترده است که از پایین سمت راست کار شروعمیشود و تا به فرشته قرار گرفته در پشت بُراق ختم میشود. در نقطه مرکزی و مرکز ثقل اینمارپیچ، حضرت رسول سوار بر بُراق تصویر شده است. که با انوار طلایی شعلهور گرداگردحضرت و براق، تشخّصی جداگانه یافته است. چنین شعلههایی گرداگرد سر جبرئیل نیز قرارگرفته است و در سینی و قندیلی که در دست دو فرشته دیگر است نیز دیده میشود، و فرشتگان،به استثنای جبرئیل، همگی از این هاله تقدس عاریاند. ماه در پایین سمت راست آسمان نقاشیشده است و ابرهای سپید پیچان و انبوه، گرداگرد ماه را تا نیمه آسمان پوشانیدهاند و در آسمانبالای سر حضرت رسول، ستارههای متعدد طلایی رنگ دیده میشوند. فرشتگان با عبودیت ومهر، مجمر و البسه و میوهها و ظرفهای غذا و کتاب (قرآن؟) و تاج را حمل میکنند و درنمونههای استثنایی، فرشتهای که حامل ظرف غذا در بالاست، تمام رخ تصویر شده است. برایدرک این ترکیببندی فاخر و مجلل و خاص، میشود این نگارگری را با نگارگریهای

مشابه،مثلاً در کتاب معراجنامه ۸۴۰ هجری قمریِ محفوظ در کتابخانه ملی پاریس، مقایسه کرد و بهخلاقیت شگفتانگیز و منحصر به فرد آن پی برد. در این معراجنامه که به خط اویغوری نگاشتهشده است، تصاویر عموماً در قابهای مستطیلی افقی قرار گرفتهاند و تناسب موضوع و فضاپیس زمینه، به سود موضوع (حضرت رسولِ سوار بر براق و فرشتگان و بناها و مخلوقاتغریب) است و فضا اندک است و بیشتر به قصد تزیین کار شده است. تنوع حرکات و حالات درآن بسیار محدود است و در نمونهای مشابه به نگارگری سلطان محمد، که جبرئیل به صورتعلمدار حضرت نموده شده است، فضای اندکی دیده میشود. بدیهی است یکصد سال فاصلهمیان این دو نقاشی، تجربهها و خلاقیتهای تازهای را حاصل داده است و چنین قیاسی چندانمنصفانه نیست، اما به هر حال حالت بسیار زنده و سراسر لطف نگارگری سلطان محمد، نه تنهادر قیاس با معراجنامه تیموری، که با هر اثر دیگر قرن دهم هجری قمری، تفاوت آشکار دارد. ازمیان نمونههای مشابه دیگر میتوان به نگارگری معراج حضرت رسول در نسخه دیگری ازخمسه نظامی متعلق به سال نهصد و یازده هجری قمری، اشاره کرد.

در این نگاره، با همین موضوع، با مجموعه بسیار مفصل و پیچیدهای روبرو میشویم که درآن آسمان و خانه کعبه و درختان و کوهها، با جزئیات فراوان نمایش داده شدهاند و در آسمان. کهبه صورت مربع کاملی در میان منظره قرار گرفته است. ابرهای پیچاپیچ طلایی، حضرت رسول وفرشتگان را در بر گرفتهاند و فرشتگان چنان ظریف و ریز ترسیم شدهاند که در نظر اول، چندانمشخص نمیشوند و جبرئیل راهنما نیز در آن غایب است.

فرشتگان در نگارگری سلطان محمد، هر کدام در شکلی متفاوت ترسیم شدهاند و حالتچهرههایشان نیز مختلف است. حالتهای خاص فرشتههای که دستها را به دعا متصل کردهاست و فرشتهای که حامل کتاب است، دیدنی است. چهرههای تمام رخ و نیم رخ نیز در میانآنها دیده میشود و کلاهها و سربندها و جامههای فرشتگان نیز، هر یک به گونهای متفاوتطراحی شده است.

رنگآمیزی درخشان و استادانه این نگارگری به صورت سه رنگ اصلی لاجوردی و سپید وطلایی، و رنگهای متعدد زرد و آبی و نارنجی و سبز و قرمز، مجموعهای دلپذیر و شگفتانگیزبه وجود آورده است. طراحی و قلمگیری بینهایت ظریف و دقت در تمامی جزئیات نشانهیاخلاص و دلبستگی تام و تمام هنرمند است به موضوع مقدس کار او. بعضی از چهرهها. مثلاًچهرهای که در سمت چپ بالای صفحه ترسیم شده است. با چهرههای سنتی دیگر فرشتگانتفاوت آشکار دارند و نگاه فرشتهای که تاج در دست دارد، در جهتی کاملاً ابداعی و استثنایی، بهسوی ما، یعنی بیننده نقاشی، متوجه است. سلطان محمد، در این اثر، تذهیب چندانی به کارنبرده است و با اختصار در تزئین مجال لازم را برای نمایش حالات و حرکات فراهم آورده است،و از سویی، ابرهای سپید پیچاپیچ و شعلههای طلایی فراوان و سرکش، عنصر تزئینی پرقدرتیرا به نحوی شگفتانگیز به نمایش میگذارند. "معراج حضرت رسول" اثر سلطان محمد نقاش،نمونهی کامل و شایستهای است از یک اثر مذهبی و معنوی که، در عین حال، به تمام سنتنگارگری ایرانی وفادار و وابسته است. در این شاهکار منحصر به فرد، از تمامی عناصر زمینی وخاکی استفاده شده است تا اثری کاملاً فرا زمینی به وجود آید و سعی هنرمند در تصویرگریِ. هرچند ناقص و محدود او و یا هر هنرمند دیگری. طرحی از عامل قدس، به حد کمالی که مقدورانسان است منجر شده است.

تصور و آرزوی هنرمند در رسیدن به چنین تصویری، در هنر غرب نیز نمونههایی دارد، ازآثار هنرمندان بزرگ دوره رنسانس ایتالیا تا تصویرگریهای ویلیام بلیک (۱۷۵۷ - ۱۸۲۷)میلادی و نقاشیهای استادان بزرگ مکتب فلاماندر، چنین نیتی را میتوان مشاهده و تعقیبکرد، اما در بسیاری از نمونههای نقاشی مذهبی غربی نیز، نتیجه دیگری حاصل شده است: یعنیبه جای "آسمانی شدن عناصر خاکی"، "خاکی شدن عناصر آسمانی" صورت پذیرفته است.نگاهی به نقاشی "تصلیب" در محراب آیزنهایم، اثر ماتیاس گرونه والد آلمانی (۱۴۷۰ - ۱۵۲۸)میلادی که رنجی کاملاً بشری را در چهره و اندام در هم پیچده مسیح نمایش میدهد، و نیز دربسیاری از صحنههای "تصلیبِ" نقاشی شده به وسیله پیتر پاول روبنس (۱۵۷۷ - ۱۶۴۰)میلادی که مسیحی تنومند و فربه را تصویر میکند، گواه این نوع دیدگاه و عملکرد است. نقاشیکه موضوعی دینی و معنوی را انتخاب میکند میداند که تمامی سعی و تخیل و خلاقیت خودرا در راه نمایش جهانی فراخاکی و قدسی و ملکوتی باید به کار برد و چنین تصویرگری خطیری،چالش سهلی نیست.

نگارگری "معراج حضرت رسول" اثر سلطان محمد نقاش، نشانه توفیق عظیم و سربلندی اودر این چالش است که حاصلش چونان گوهری بر تارک

نگارگری ششصد ساله ایرانیمیدرخشد، و تا جستجوی انسان در ایصال به ملکوت ادامه دارد، ادامه خواهد داشت.

آیدین آغداشلو

منبع : ماهنامه بخارا

http://vista.ir/?view=article&id=216124

VISTA.IR
Online Classified Service

معصومه سیحون

▪ متولد ۱۳۱۲ رشت

▪ لیسانس نقاشی، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران ۱۳۴۰

▪ « برپایی چندین نمایشگاه انفرادی و جمعی در سال‌های قبل و بعد از انقلاب اسلامی در رشت به‌دنیا آمدم و پدرم، رئیس پلیس راه‌آهن بود و به واسطه شغلش به‌طور مرتب در مسیر راه‌آهن جابه‌جا می‌شدیم.

یك سالی از تولدم گذشته بود که به ساری و بعد از مدتی نیز به شاهی نقل مکان کردیم. یادم هست وقتی را که رضا شاه به ساری آمده بود و قرار بود که من به او گل بدهم. همه از او مثل موش می‌ترسیدند. من کوچولو بودم و نمی‌دانستم که رضا شاه یعنی؛ ترس و احساس هم نمی‌کردم. پدرم مرا راهنمایی می‌کرد که چه باید بگویم و چگونه رفتار کنم. از پدرم پرسیدم او کیست؟ گفت: شاهِ. فقط یادمه که کلمه شاه توی کله‌ام خیلی اثر گذاشت. وقتی گل را به او دادم، رضا شاه با آن اسب و قیافه‌اش مرا بغل کرد، بوسید و نوازش کرد. آن‌قدر احساس غرور کردم که فکر می‌کردم من هم شاهم.»

دوره کودکی معصومه (سیحون) در شهرهای رشت و شاهی می‌گذرد. این سال‌ها مصادف می‌شود با سال‌های جنگ دوم جهانی و نفوذ روس‌ها در شمال ایران. «سربازان روسی مردم خشنی بودند و چنین رفتاری، هم با خودشان و هم با مردم ما داشتند. یادم هست یك باری را که سربازی روسی، که نمی‌دانم چه جرمی کرده بود، به دو کامیون بستند و از دو جهت مخالف آن‌قدر کشیدند تا سرباز دو نیم شد. این اتفاق برای من به‌قدری هولناك بود که تا مدت‌ها کابوس شبانه من شده بود.» «از آن روزها خاطره]دیگری[به یادم مانده است، در ساری بود که پدرم وقتی داشت با یك افسر روسی حرف می‌زد، آمدند و گرفتندش.

پدرم تلاش بسیاری کرد که آن‌ها را قانع کند به این‌که وقتی در رشت زندگی می‌کردیم این زبان را به‌خاطر تماس‌هایی که با آن‌ها داشته یاد گرفته است. بالاخره آن‌ها به‌خاطر مادرم و من، پدرم را رها کردند»(۱) «پدرم از ترس این‌که ما را نکشند و یا ندزدند،مدتی ما را در واگن‌های قطار مخفی می‌کرد و هر بار در یك واگن از نقطه‌ای به نقطه دیگر در حرکت بودیم.» عاقبت پدر موفق می‌شود که آن‌ها را به تهران بفرستد. تهران هم چندان وضع مناسبی نداشت. قحطی بود و ناامنی. به هر صورت مدتی در تهران زندگی می‌کنند تا پدر معصومه، انتقالی به اهواز می‌گیرد و راهی آنجا می شوند. در جنوب، انگلیسی‌ها حضور داشتن و اوضاع نسبتاً بهتر بود.

«با هر اوضاع نابه‌سامانی که بود، (و البته بعد از مدتی هم رفته رفته وضعیت بهتر می‌شد) احساس می‌کنم که زندگی برای من بهتر از حالا بود. فکر می‌کردم زندگی دارای مفهومی است. دیدن یك فیلم یا شنیدن یك موزیك خوب چقدر لذت‌بخش بود و پدرم هر جور که بود هرچه را که می‌خواستم برای من تهیه می‌کرد. چون قبل از من چهار تا بچه‌اش مرده بودند و من تنها فرزند و عزیز کرده‌ی آن ها بودم.»

«نمی دانم چرا و چگونه با نقاشی آشنا شدم، ولی هر چه یاد دارم از بچگی نقاشی را خیلی دوست داشتم به‌خصوص دوران دبستان را در اهواز به خاطر می‌آورم که چقدر مورد توجه و تشویق معلم‌هایم بودم چندان درس‌خوان نبودم ولی خوب نقاشی می‌کردم. به همین خاطر هم گاهی جایزه‌ای می‌گرفتم و یا سفارشی از یك معلم که برایش نقاشی بکشم، و این هم در آن سن و سال، کم تشویقی نبود.» به تدریج نقاشی کار دایم او می‌شود. «عصرها که از مدرسه به خانه برمی‌گشتم، نقاشی می‌کردم و یا شیطنت، از دیوار بالا می‌رفتم.» در دوره دبیرستان خودم را یك نقاش تمام عیار می‌دانستم و خیلی احساس هنرمند بودن می‌کردم.»

آیا برای ما مقدور است تا لحظه‌ای چشم‌مان را روی هم بگذاریم و با هر سن و سالی که هستیم، شصت سالی به عقب برگردیم و خود را نوجوانی چهارده، پانزده ساله تصور کنیم که رها از هر قید و بند، بسیار پُر انرژی و بی آن که دلشوره‌ها و نگرانی‌های پدر و مادر برای‌مان مهم باشد، کله سحر که خبری از آفتاب سوزان جنوب نیست، جست و خیزکنان اطراف شط، یا پرنده‌ای را دنبال می‌کنیم و یا در جستجو و به بهانه صید ماهی (که حتی یك بار هم موفق نبوده‌ام)، بازی‌کنان خود را به آب بزنیم و شناکنان به عمق شط فرو برویم و بالا بیاییم و باز شناکنان به قایقی بزنیم توی قایق، با هر آنچه از ته‌مانده زوری که در بازوی‌مان مانده است و تا آخرین رمق پارو بزنیم، وسط شط برسیم شصت سال به عقب برگشتیم.

نه صدای ماشینی هست و نه صدای تلمبه‌ای. وسط شط هستیم و سکوت مطلق است. حتی نسیمی هم نمی‌وزد. تنها حضور خودمان را احساس می‌کنیم، که گاه آن را هم حتی فراموش می‌کنیم. پاروها را بالا کشیده‌ایم و دستهایمان را رها روی پاهایمان گذاشته‌ایم و دوست داریم به نقطه‌أی نگاه کنیم که تا بی‌نهایت جز آب چیزی نبینیم. به چه فکر می‌کنیم و خود هم نمی‌دانیم. آنقدر در این وضع می‌مانیم تا بانگ بلند و نگران پدر و یا مادرمان ما را به خود می‌آورد. «معصومه تو مدرسه نمی‌خواهی بروی، گرسنه‌ات نیست» پدرم می‌گفت تو ماجراجو به‌دنیا آمده‌ای. ولی حالا فکر می‌کنم که من ماجراجونیستم. حتی از ماجرا متنفرم ولی ماجرا به دنبالم می‌آید.»

خانواده معصومه سیحون بعد از ده سالی زندگی در اهواز، آنجا را با همه خاطرات خوش و همه گرمای محبت مردمش که مثل گرمای جنوب بی‌دریغ است، به‌قصد تهران ترك می‌کنند و او مدرسه را از کلاس یازده به بعد در آنجا سپری می‌کند. «در تهران در دبیرستان نوربخش درس می‌خواندم همه لات‌بازی می‌کردند، محیط خیلی فرق می‌کرد.

اوایل وقتی سوال‌های درسی معلم‌ها را جواب می‌دادم، همه با من بد شده بودند و من هم کم‌کم یاد گرفتم مثل اون‌ها رفتار کنم. مادرم گاهی نصیحتم می‌کرد که تو نباید سعی کنی مثل دیگران شوی و من گاهی می‌پذیرفتم و گاهی هم لج می‌کردم.»

اواخر سال‌های دهه بیست هست و دوران نخست وزیری مصدق و جریان نهضت ملی شدن نفت، تظاهرات خیابانی بود که هر روز برپا می‌شد و دامنه این تظاهرات و فعالیت احزاب به مدارس کشیده شد. «من شدم یك کمونیست دو آتشه، و مدام در راهپیمایی‌ها شرکت می‌کردم. خسته به‌خانه که برمی‌گشتم پدرم می‌پرسید کجا بودی، می‌گفتم راهپیمایی و او از این مسئله بسیار نگران می‌شد و با همین نگرانی‌هایش توانست ذهنیت مرا تغییر دهد.» «بعد از مدتی باز به اهواز برگشتیم و از شر و شور سیاست دور شدم کمی هم عاقل‌تر شده بودم. با پدر و مادرم خیلی

خوشبخت بودم، چون بی‌نهایت به من توجه می‌کردند، مواظبم بودند. بد و خوب را لخت به من می‌گفتند. گاهی لجم می‌گرفت ولی کمی که گنده‌تر شدم دیدم چقدر ممنون آن‌ها هستم.»

بعد از پایان مدرسه و بعد از مدتی که در اهواز به‌سر می‌برد، مجددا به تهران برمی‌گردند. ما در معصومه خیلی مایل بود و بسیار اصرار داشت که او پزشك شود و برای این منظور قرار بود که برای تحصیل آن به آلمان برود. ولی تقدیر او را راهی دانشکده هنرهای زیبا کرد. «اصلاً از وجود چنین دانشکده‌ای خبر نداشتم. بعد از پایان مدرسه و یکی دو سالی در خانه ماندن پاك افسرده شده بودم. به اصرار یکی دو تن از دوستان، با هم به کلاس‌های آزاد دانشکده هنرهای زیبا رفتیم و بعدها فهمیدم که این کلاس‌های آمادگی کنکور است.

به توصیه دوستان در کنکور شرکت کردم و قبول هم شدم (۱۳۳۵). در دانشکده هنرهای زیبا که قبول شدم، آن‌قدر درگیر نقاشی بودم که قید سفر آلمان و تحصیل رشته پزشکی را پاك زدم. خیلی با علاقه و بسیار کار می‌کردم، ولی خیلی زود با یکی از استادانم، مهندس «هوشنگ سیحون» ازدواج کردم و متاسفانه درگیر زندگی شدم. ولی بعد از ازدواج، باز این شوهرم بود که مرا تشویق می‌کرد که نقاشی کنم. خیلی سخت‌گیر بود. ولی حالا هر چه دارم و به هرچه که رسیدم، همه از او دارم. برای آن‌که کار کردن را به من یاد داد.

من عاشق آدم‌های قوی هستم.او با اعتماد به‌نفس زیاد و قدرت کامل از من خواستگاری کرد من به او گفتم تو جای پدر منی و نمی‌خواهم با تو ازدواج کنم، فکر می‌کردم اختلاف سنی‌مان زیاد باشد. او گفت: تو چه بخواهی و چه نخواهی زن منی. از این به بعد هم نباید موهایت را فلان کنی و فلان لباس را بپوشی و ...

همون سال‌های اول دانشکده بچه‌دار شدیم و پای پروژه دیپلم که بودم، بچه دوم توی شکمم بود.» بعد از ۲۳ سال زندگی مشترکی که با هوشنگ سیحون داشت، عاقبت از هم جدا شدند. هوشنگ سیحون ابتدا به امریکا و سپس مقیم ونکور در کانادا شد. «او طراح، نقاش، مجسمه‌ساز و معماری برجسته و از خانواده‌ای درست و حسابی بود. پدربزرگش میرزا عبدالله از موسیقی‌دانان بزرگ ایران بود. استاد عبادی دایی او بود که سه‌تار می‌زد، مادرش معلم استاد عبادی بود و تار و سه‌تار می‌زد. پدرش نیز ضیاالله سیحون تار می‌زد و شاگردان زیادی داشت.»

علی محمد حیدریان، خانم امین فر (مادام آشوب) و محمد جواد حمیدی از جمله اساتید خانم سیحون هستند «خانم امین‌فر، زن بسیار توانا، خوش ذوق و با سلیقه‌ای بود.گاهی که روی نقاشی‌ها کار می‌کرد، پارچه‌ای رنگی می‌کرد، روی گوشه‌ای از بوم می‌مالید و بعد چند لکه به آن اضافه می‌کرد و کارها از این رو به آن رو می‌شد.» او هم از میان همه اساتید خود، بیش از همه از آموزه‌های خانم امین‌فر استفاده می‌کرد. بنابراین از همان سال‌های اول دوران دانشکده، خیلی زود برخورد طبیعت‌گرایانه‌ای را که پیش از این فرا گرفته بود کنار می‌گذارد و مجذوب شیوه‌های امپرسیونیستی و پست‌امپرسیونیستی در نقاشی می‌شود. همین روش را هم در سال‌های اول بعد از دانشکده ادامه می‌دهد.

بعد از پایان تحصیل، مدتی برای دانشگاه کار می‌کند، ولی زود آن را کنار می‌گذارد تا برای خودش نقاشی کند. در چندین بی‌ینال و نمایشگاه گروهی هم شرکت می‌کند. از جمله نمایشگاهی به مناسبت روز مادر در گالری صبا که مدیریت آن به عهده خانمی فرانسوی که نام ایرانی «افسانه» را برای خود انتخاب کرده بود.»، «افسانه هویدا» طی چند سالی که در ایران بود و گالری داری می‌کرد، بعداز جدایی از همسرش متاسفانه از ایران رفت. او زن بسیار مشخص و دانایی بود اما در نمایشگاهی که به مناسبت روز مادر برپا کرده بود کاری از «پرویز تناولی» را در داخل گالری ابتدا به طبقه‌ای دیگر، و بعداً به بیرون از گالری انتقال داد.

وقتی به او اعتراض کردم و گفتم که او از همه ما استادتر است و چرا این کار را کردی، گفت: کار خیلی بزرگ است و نمی‌تواند توی این فضا باشد. همه از این کار او ناراحت بودند بیش از همه تناولی. به بچه‌ها گفتم من به‌خاطر این هم که شده قول می‌دهم تا هفته دیگر یك گالری برپا کنم از همان فردا شروع کردم و با کمك‌هایی هم که همسرم به من کرد، واقعاً خیلی زود گالری‌ها راه افتاد (زمستان ۱۳۴۵)، اولین نمایشگاه هم نمایشگاهی گروهی با کارهای سهراب سپهری، ابوالقاسم سعیدی، اردشیر محصص، پرویز تناولی و ..... بود. نمایشگاه بسیار خوبی که متاسفانه روز افتتاح همراه شد با بارش برف شدید و نگران از این‌که بازدیدکننده‌ای نیاید.

فروغ فرخزاد که متوجه دلشوره من شده بود گفت نگران نباش پیش سهراب رفت و سویچ ماشینش را گرفت و رفت سراغ آدم حسابی‌هایی که

می‌شناخت و با ماشین آن‌ها را به گالری آورد. گالری پُر شد و تا آخر شب بچه‌ها گفتند و خندیدند و قرار گذاشتند که به نوبت، هر کدام نمایشگاهی آن‌جا داشته باشند و دقیقاً تا یك سال برنامه گالری کاملاً پُر شد. من هم خیلی زحمت کشیدم تا از همان ابتدا گالری فعالی باشد. شب و روز نداشتم و با عشق تمام، یکسره همه وقتم را صرف آن کردم.»

گالری‌داری، دوره و تجربه‌ی تازه‌ای در زندگی معصومه سیحون بود. تجربه‌ای که قریب به چهل سال و تقریباً به‌طور مستمر تداوم داشته و بر تداوم آن نیز پایمردی داشته است. اگر چه این کارهای او را تا حد زیادی از نقاشی کردن بازداشت و فرصت کمتری برای این کار پیدا می‌کرد، ولی حضور مستمرش به‌عنوان یك گالری دار از گذشته تا کنون، حمایت و دفاع از هنر و هنرمندان معاصر ایران بوده است.

«برای اولین‌بار نمایشگاه خوشنویسی را من باب کردم.»(۲) «یکی از افتخارت من این است که کارهای علی‌اکبر یاسمی را برای اولین بار به نمایش گذاشتم. بعداً دیگران این کار را کردند. کار رسام ارژنگی را هم اول‌بار من به نمایش گذاشتم.(۳) «در طول چهل سال فعالیتی که تا کنون داشته‌ام صدها هنرمند در گالری من نمایشگاه گذاشته‌اند. نقاشانی نظیر سپهری، زنده‌رودی و بسیاری دیگر از نقاشان استخوان‌دار معاصر در این‌جا بالیده و معرفی شده‌اند و بی‌انصافی است اگر در معرفی آن‌ها به مردم و شهرشان سهم گالری سیحون را نادیده گرفته شود.»

معصومه سیحون ابتدا گالری خود را در یکی از طبقات خانه خود به راه انداخت و سپس سال ۱۳۵۱ به‌جای کنونی خود نقل‌مکان کرد.

سیحون در تجارب هنری خود بین سال‌های ۱۳۴۶ - ۱۳۴۷ یك تکنیك شخصی دست پیدا می‌کند تا تا سال‌ها همراه اوست و آن استفاده از رنگ‌های صنعتی می‌باشد

«رنگ‌هایی که برای اتومبیل استفاده می‌شود از قدرت و استحکام بی‌نظیری برخوردارند، ضمن آن که بسیار شفاف و براق هستند. این تکنیك اولین بار به توسط من مورد استفاده قرار گرفت، اما چند سال بعد بعضی‌ها به آن گرایش پیدا کردند، کارهایی از آن دوره دارم که در برخی از نشریات هنری اروپا و آمریکا رسیده است».

در این مدت سیحون در کنار کار گالری‌داری به‌عنوان مجموعه‌دار نیز تعداد زیادی اثر گردآوری کرده است. اما بخشی از این مجموعه در سال ۱۳۶۰ و با دستگیری و زندانی شدنش، مصادره شد. «بین سال‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۶۱ یك سال در زندان اوین ماندم. به اتهام همکاری با فرح. گفتم با او نه نهاری خوردم و نه شامی که با او دوست باشم. فقط موظف بودم که کارهای نقاشی و نقاشان را به او معرفی کنم، ولی با همین اتهام، خانه‌ام و هر آنچه که در آن بود را مصادره کردند.»

«زندان خیلی جای عجیبی بود. خیلی سخت می‌گذشت ولی بسیار هم آموزنده بود.) مدت کمی بعد از آزادی، دوباره گالری را به راه انداختم. یعنی در سال‌های شصت و در اوج جنگ ایران با عراق و زمانی‌که کمتر گالری‌ها فعالیت می‌کرد.»

فعالیت‌های گالری سیحون از سال ۱۳۶۳ مجدداً از سر گرفته شد و با همه اوج و فرودهای خود، هنوز فعالانه پابرجاست و حتی بیماری قلبی او و عمل سختی که در فرانسه انجام داد و منجر به تعویض قلبش شد، در فعالیت آن وقفه‌ای به‌وجود نیاورد (۱۳۷۷) «قلبم بسیار ناراحت بود، وقتی به پزشك مراجعه کردم گفت باید عوضش کنی. گفتم هرگز این کار را نمی‌کنم.

با همین قلب عاشق شدم، فارغ شدم. گفت ببین ۲۵ روز دیگر بیشتر زنده نیستی.

قلب نه عاشق می‌شود و نه فارغ. همه این کارها را مغز می‌کند. »(۴) «هیچ امیدی به ادامه زندگی من نبود. ولی حالا دارم زندگی می‌کنم، و این تجربه عجیبی بود. خیلی عجیب. همه باورهایم به کل عوض شد. خدا را با همه وجودم درك کردم.» تعویض کامل قلب پایان مصایب معصومه سیحون نبود. او هنوز باید امتحان دیگری را نیز پس می‌داد. «دزدان توی خانه‌ام ریختند، مرا کتك زدند و استخوانم را شکستند و اموالم را بردند.» چنانچه هنوز نیز این مصایب ادامه دارد. ما مصاحبه خود را در حالی با او انجام دادیم که ایشان در بستر بیماری بودند. «کار من تا امروز ادامه یافته و الان می‌بینم که چقدر زحمت کشیده‌ام، البته برای دلم بود. ولی انتظاری هم که در مقابلش داشتم این بود که بچه‌ها قدر بدانند که آدم کار کرده، و تنها تشکری و دستت درد نکنه. همین. درست مثل پدر و مادری که از فرزندانشان می‌خواهند که بدانند چقدر برایشان زحمت کشیده‌اند.»

خانم سیحون تقریباً از بعد از بیماری قلبی خود، گالری را به اتفاق «نادر» پسرش که در امریکا زندگی می‌کرد و برای این منظور به ایران برگشته،

اداره می‌کند. دخترش «مریم» نیز اخیرا در امریکا کار مادر را ادامه می‌هد. «من و پدر مریم تصمیم داریم تا همه آثار خوبی که جمع کرده‌ایم به دخترمان بسپاریم تا در آمریکا بنیادی را به‌نام «بنیاد سیحون» تشکیل دهد و در کنار آن نیز یك گالری به همین نام و به سرپرستی خودش راه بیاندازد. خودم هم تصمیم گرفته‌ام برای همیشه از ایران بروم. لطمه‌هایی که بر اثر مسایل عاطفی خوردم خیلی به من آسیب می زند. من که وقتی انقلاب شد و خیلی‌ها رفتند، به‌خاطر عشقی که به این خاك داشتم ماندم، من که وقتی بچه‌هایم از ایران رفتند گفتم هر جا می‌خواهید زندگی کنید ولی تابعیت هیچ جا را نگیرید. چون باید یادتان باشد که ایرانی هستید.

من که وقتی برای تعویض قلبم به فرانسه رفته بودم، با خودم به‌جای کفن، پرچم سه رنگ ایران را برده بودم، اما حالا تصمیم گرفته‌ام از ایران بروم.»

«بعد از تعویض قلبم روحیه‌ام خیلی عوض شد. خیلی به خدا احساس نزدیکی می‌کنم. مذهبی شده‌ام. بعد از تمام شدن درس دانشکده تا مدتی فیگوراتیو کار می‌کردم، ولی رفته رفته کارهایم آبستره شد و به همین شکل هم ادامه یافت. هنوز هم آبستره کار می‌کنم و حالا ریتمی مذهبی یافته‌اند. بعد از تعویض قلب، موضوعات کارم همه مذهبی شدند. ائمه را می‌کشم. حضرت علی و یا حضرت زهرا را کشیده‌ام که خیلی عاشقشان هستم. یك بار هم عیسی مسیح را کشیدم. فیگوراتیو نیستند، اما خیلی خوب این احساسات معنوی من را انتقال می‌دهند.»

سیحون آخرین نمایشگاه انفرادی نقاشی خود را در سال ۱۳۸۱ برگزار می‌کند که با استقبال فراوان مواجه می شود و از پس آن نیز گهگاه انگیزه‌ایی که بیش از همه دل آوازش را می‌دهد، دست به کار می‌شود. شاید خستگی یك عمر تلاش وضعیت جهانی سبب شده است تا این دغدغه در او کاستی بگیرد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249205

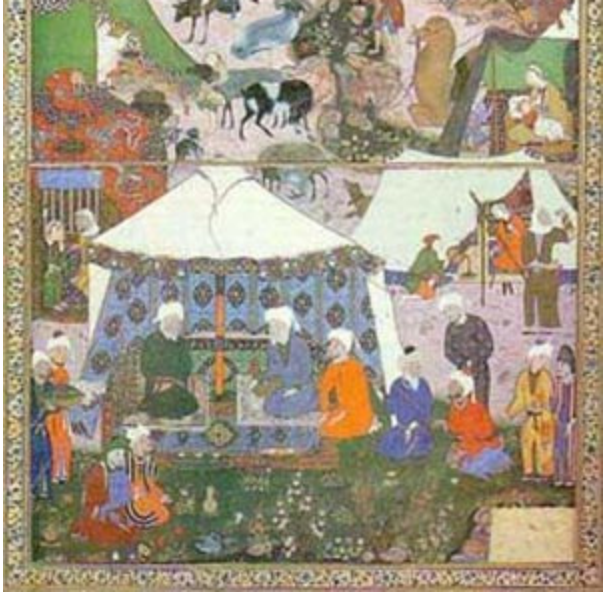
VISTA.IR
Online Classified Service

مکتب صفوی

هنگامی که سلسلهٔ صفویه روی کار آمد ، مرکز هنری ایران از هرات به تبریز انتقال یافت و در شیوهٔ نقاشی ایرانی ، تحول تازه ای به وجود آمد . نگارگری به سوی طبیعت سازی گرایش یافت و استادان نامداری چون رضا عباسی مبدع مکتب صفوی شدند .

در این عهد هنرمندان از میدان تنگ کتاب خارج شدند و نقاشی دیواری رونق گرفت . مینیاتورهای دوران صفویه ، با دو مکتب مغولی و تیموری تفاوتی آشکار دارد و خاصه شیوهٔ مینیاتورهای صفوی از شیوه های تیموری و به ویژه مغولی به مراتب نرمتر است .

رضا عباسی ، خواجه نصیر پسر عبدالجبار استر آبادی ، فرخ بیك میرزا محمد



شاگرد خواجه عبدالعزیز ، محمد قاسم مشهور به ((سراجای نقاش)) ، شفیع عباسی ، محمد یوسف مصور ، مولانا محمد علی ، معین مصور ، شیخ رمزی و محمد طاهر کاشی از نام آوران نقاشی عصر صفویه اند .

یکی از ویژگیهای هنر نقاشی در عهد صفویه این است که چون ارتباط با کشورهای اروپایی و نیز آسیایی در این عهد گسترش یافت ، در اثر شناساندن هنر ایران به کشورهای بیگانه ، گامهای ارزنده ای برداشته شد که آثار آن در موزه های جهان و داخل کشور موجود است . عصر صفویه ، بدون تردید ، آغاز فصل تازه ای در تاریخ مینیاتور ایران محسوب می شود .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82283

VISTA.IR
Online Classified Service

مکتب عباسی در بغداد

" بازیل گری " در کتاب "نگارگری ایران" می نویسد : "در واقع بررسی هنر نگارگری ایران را باید با نسخه های خطی دورهٔ عباسیان آغاز کرد . "مکتب عباسی" نامی جا افتاده برای کلیهٔ نسخ خطی مذهب و مصور است که به هنگام حکومت خلفای عباسی در پایتخت آنان یعنی بغداد (۶۵۶ ـ ۱۳۳ هـ . ق.) آفریده شده اند ."

این هنر در اسپانیا صدها سال متبلور ماند و شکل نازلی از آن در افریقای شمالی ابقا شد . به دنبال انقراض دولت ساسانی ، با روی کار آمدن خاندان برامکه ، هنرمندان زیادی به شهر بغداد روی آوردند و مکتبی را بنا نهادند که به مکتب بغداد شهرت یافت . البته این موضوع به بررسی تاریخی بیشتری نیاز دارد . بسیاری از آثار گرانبهای این دوره ، در جریان تاراج کتابخانه های بخارا و سمرقند نابود شد . در قرون اولیهٔ بعد از ظهور اسلام ، هنرمندان با ذوق ایرانی مبتکر تزیین و تذهیب کتب مقدس بودند و طلا کاران ، حواشی و سر لوحه های کتب را با نقوش اسلیمی و ختایی و ترکیب بندهای آنها را به شیوهٔ مخصوصی ابداع کردند و به کار گرفتند .

بعدها این ابتکار توسعه یافت و طرح اسلیمی و ختایی در قالب اصول و قواعد معینی ، توسعه یافت . این شیوه در دوره های سلجوقیان ، مغولان و

تیموریان ، علاوه بر تذهیب کتابها ، در کاشیکاری و نقشه های فرش نیز مورد استفاده قرار گرفت .

به دنبال ابتکار طرح و نقوش سنتی ، نقاشی از تصاویر و قصه ها نیز آغاز شد که مینیاتورهای مکتب عباسی سرآغاز آنهاست . به نوشتهٔ آرتور اپهام پوپ ، کلیله و دمنه ، کتابی در علم دامپزشکی و داروسازی به نام "دماتریامدیکا" و مقامات حریری ، تصاویری به سبك مینیاتورهای مکتب بغداد را در بر دارند . "بازیل گری" ضمن تحلیل کلی مکتب جهانی عباسی "بغداد" می گوید : "به سخن کوتاه ، بین مینیاتورهایی که طی دورهٔ عباسیان در ایران آفریده شده و آثاری که در نقاط دیگر آسیا پدید آمده ، نمی توان تمایزی قایل شد و تنها تفاوتی که ایرانیان بدان افزودند ، یکپارچگی به خاطر حملات مغول است . ظاهراً تکان شدیدی لازم بود تا نبوغ ایرانیان را قادر سازد که هنر جدیدی را به شیوهٔ خود و با برداشت از نفوذ سریعی که در اثر ایجاد رابطه با شرق دور پدید آمد ، تکامل بخشند ."

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82278

VISTA.IR
Online Classified Service

مکتب مغول در دوره ایلخانی

در این دوره ، هنر نقاشی و طرحهای سنتی به پیشرفت قابل ملاحظه ای نایل آمد . یکی از خصوصیات سبك و شیوهٔ مینیاتور دورهٔ سلجوقی ، اصالت و خلوص نقاشیهای این عهد است که کاملاً ایرانی و جدا از نفوذ نقاشیهای چینی است . بعد از انقراض سلجوقیان ، ایرانیان به طور معجزه آسایی سنن فرهنگی خود را حفظ کردند و مغولان که به ایران آمده بودند تحت تأثیر فرهنگ ایرانی قرار گرفتند . تسلط مغولان در ایران ، سیر هنری را که در عهد سلجوقیان می رفت تا به تکامل و درجات عالی برسد ، منقلب و دگرگون کرد .

در شهرهای تبریز ، شیراز و مرو نیز مراکز هنری و آثار تازه ای به وجود آمد . مرحوم استاد ((رسام ارژنگی)) هنرمند معروف ، می گوید :

((پس از هجوم مغول ، مکتبی روی کار آمد که کاملاً تحت تأثیر شیوهٔ چینی و مغولی بود و از آن دوره آثار نسبتاً زیادی به جای مانده ...)) استاد اکبر تجویدی نیز ضمن بحث دربارهٔ کتاب ((جوامع التواریخ)) و ((مکتب تبریز)) می نویسد :

((این قسمت از کتاب مربوط به تاریخ مغول است و نمایشگر تأثیری بیشتر از مکاتب چینی و مغولی در نقاشی این ادوار است .))

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82280

VISTA.IR
Online Classified Service

مکتب نقاشی در عصر تیموریان

تیمور که جانشین ایلخانان مغول گردید شهر تبریز را در سال ۷۸۸ هجری و شهر بغداد را در سال ۸۰۴ هجری فتح نمود. مانند فتح مغول فتح تیمور با خرابی و ویرانی بسیار همراه بود. لیکن از منابع ادبی چنین مستفاد می گردد که در زمان تیمور هنرمندان و صنعتگران شهرهای تسخیر شده به سمرقند برده شدند و معماری و هنر در آن جا تشویق و ترغیب شد، در این شهر و مخصوصا در زمان جانشینان تیمور مینیاتورسازی در هرات به منتهی درجه ترقی خود رسید، ولی هیچ گونه کتاب خطی وجود ندارد که بتوان به مکتب سمرقند این دوره نسبت داد.

از زمان تیمور چندین نسخه کتاب با تصاویر خیلی عالی باقی مانده که در سایر مراکز از قبیل شیراز و بغداد نوشته شده است، از جمله سه نسخه شاهنامه متعلق به مکتب شیراز که در موزه بریتانیا، کتابخانه و سلطنتی مصر در قاهره و کتابخانه موزه توپکایی در استانبول نگهداری می شود، از آن جایی که مینیاتورهای این نسخه واجد بسیاری از خصایص اسلوب تیموری است که بعدا در هرات نمو کرد، بعضی معتقدند که مرکز و مهد مکتب نقاشی تیموری شیراز بوده است.

خصایص این قسمت مینیاتور عبارتست از کوه هایی که در فواصل معین با سبزه پوشیده، افق بلند در رنگ های جدید به الوان گوناگون می باشد.

این اسلوب جدید در یك نسخه خطی دیگر یعنی دیوان شعر خواجوی کرمانی آشکار است، این دیوان که در دوره تیموری در بغداد نوشته شده فعلا در موزه، بریتانیا محفوظ است، و در آن شرح داستان عشق های، شاهزاده ایرانی و همایون دختر امپراطور چین است که در سال ۷۹۹ هجری نوشته شده، این کتاب به خط میرعلی تبریزی است که مخترع خط نستعلیق به شمار می رود. یکی از مینیاتورهای این کتاب دارای امضای نقاش ایرانی به نام جنید السلطانی است.

شاهرخ پیر و جانشین تیمور، هرات را مقر حکومت خود قرار داد. خود او شاعر و هنرمند بود و عده زیادی از هنرمندان را برای استنساخ و مصور ساختن کتب جهت کتابخانه مشهور خود استخدام کرد که در بین آنها خلیل نقاش را می توان نام برد. پس از او پسرش بایسنقر میرزا بیش از پدر مشوق و حامی علم هنر و ادب گردید. او کتابخانه بزرگی در هرات تاسیس نمود که در آن چهل نفر از بزرگ ترین نقاشان و خوشنویسان و صحافان کار می کردند که در راس آنها جعفر بایسنقری خطاط مشهور بود و به دست آنان عصر طلایی مینیاتورسازی ایران ظاهر گردید.

از جمله نقاشان امیرشاهی سبزواری و غیاث الدین را می توان نام برد. اگر چه نقاشان دربار به مصور ساختن شاهنامه ادامه می دادند.

در نقاشی ها، قالی، کف اتاق، حوض و غیره به طوری نمایش داده شده که تمام سطح همه آنها دیده می شود. علاقه هنرمندان ایرانی به زیبایی اسرار آمیز طبیعت، باغچه های مجلل پر از گل و گیاه و شکوفه نظر فریب سحر آمیز، با اشتیاق کامل در این تصاویر منعکس گشته است.

این کتاب به کتابخانه الغ بیك پسر شاهرخ و حاکم ماوراء النهر نسبت داده می شود و این همان شخص است که رصدخانه مشهور سمرقند را تاسیس کرد.

در موزه متروپولیتن نیویورك نسخه دیگری درباره علم نجوم وجود دارد که دارای پنجاه تصویر از ستاره ها و صور فلکی است و چون سبك نقاشی و جزییات البسه حاکی از دوره تیموری است احتمال دارد که این نسخه در زمان الغ بیك در سمرقند نوشته شده باشد.

شاهرخ در زمان ۸۵۰ هجری وفات یافت و پسرش بایسنقر میرزا که حامی و مشوق هنر و ادب بود قبل از پدر زندگانی را بدرود گفته بود. پس از مرگ شاهرخ مملکت دچار اغتشاش بزرگی شده بود و مدعیان تاج و تخت سلطنت زیاد گشتند. سرانجام در زمان سلطان حسین بایقرا نقاش نامی ایران کمال الدین بهزاد هراتی درخشید.

بهترین نمونه آثار بهزاد تصاویر موجود در دو نسخه خطی است، یکی خمسه نظامی در موزه بریتانیاست، کتاب دیگر نسخه ای از بوستان است که در کتابخانه قاهره نگهداری می شود و شامل چهار مینیاتور با امضای بهزاد است. این نقاشی ها آشکار می سازد که هنرمند در مشاهده طبیعت دقیق بوده است، در رنگ آمیزی مهارت و استادی خاصی از خود نشان داده و با ترکیب رنگ ها و بکار بردن اسلوب جدید رنگ های مخصوص و تازه ابتکار کرده است.

تصاویر کتاب خمسه، نظامی رنگ آمیزی سرد دارد و آبی و خاکستری و سبز بیشتر به کار رفته است.

مینیاتورهای بوستان، هنر بهزاد را در اوج کمال نشان می دهد، این تصاویر از لحاظ ترکیب و حقیقت بینی از شاهکارهای هنر نقاشی محسوب می شود و تصاویر اشخاص حرکت و شخصیت خاص افراد را ظاهر می سازد.

از خصایص دیگر کار بهزاد ظرافت کار و حرکات زنده و تمایز صورت اشخاص و صرف نظر کردن از جزییات است که در نقاشی های اواخر عمر او دیده می شود و تنوع در رنگ چهره و ترکیب و رنگ آمیزی عجیب از قبیل صورتی و انواع مختلف قرمز و زرد و سبز و آبی که روی زمینه، سبز علفی کشیده شده است.

در نقاشی بهزاد در شمار رنگ های گوناگون و توافق آنها با یکدیگر، طلا و نقره نیز به کار رفته است. در آثار بهزاد ظرافت و کشیدن درخت ها و گل ها و دور نماها و نیز در نمایش اشعه و خورشید و ابر مهارت و استادی مشاهده می شود. در صحنه های جنگ و شکار، سواران با دقت حیرت انگیزی طرح شده اند و پراکندگی آنها در ترکیب دورنما بسیار جالب و زیباست.

بعد از هزیمت تیموریان به وسیله شیبانیان در سال ۹۱۳ هجری بهزاد در هرات ماند و برای سلطان ازبك، کار می کرد وقتی شاه اسماعیل صفوی در حدود سال ۹۱۶ هجری شهر هرات را تسخیر کرد و بهزاد را به تبریز برد و سرور هنرمندان خویش ساخت، بهزاد در این شهر به تاسیس مکتب نقاشی جدیدی اقدام کرد که بعد در نقاشی ایرانی موثر واقع شد.

- مکتب بهزاد در بخارا

شهر هرات که بزرگ ترین مرکز فرهنگی و هنری بود در سال ۹۱۳ هجری به دست شیبك خان افتاد و در بخارا مرکز حکومت او مکتبی به وجود آمد و رونق گرفت که می توان آن را دنباله مکتب فنی بهزاد شمرد.

این مکتب را محمود مذهب که تذهیب کننده و بزرگ ترین نقاش این مکتب است، پروراند. او در دربار سلطان حسین بایقرا مشغول بود و از آثار بهزاد پیروی می کرد.

مشهورترین آثار وی نسخه خطی تحفه الاحرار جامی شاعر نامی ایران است که در کتابخانه ملی پاریس موجود است. در این مکان دو صفحه از نسخه خطی نظامی وجود دارد که بهترین نمونه آثار وی به شمار می آید و برای شیبانیان (عبدالعزیز) نوشته شده است.

این تصویر، پیر زنی را نشان می دهد که در حضور سلطان سنجر به دادخواهی آمده و دارای امضای محمود مذهب است. زمینه طلایی است و رنگ ها درخشان تر از کارهای هرات اند.

مینیاتوری که انوشیروان را با وزیر خود در همین کتاب خطی نشان می دهد در سبك و در تیپ و اسب ها با مینیاتورهای دو صفحه دارای رابطه نزدیکی می باشد. امضای آن «عمل محمود مذهب» است.

کار بعدی این استاد که بسیار جالب است در آلبوم سلطان مراد سوم در کتابخانه ملی وین مشاهده می شود. این تصویر چادر بزرگ هرمی

شکلی را نشان می دهد و در جای مخفی امضا محمود مذهب وجود دارد. دو نگهبان که یکی سیاهپوست است جلب نظر می کنند. در کنار چادر بزرگ درختان پر شکوفه قرار دارند. عبدالله خراسانی که هم به عنوان مذهب و هم مصور (نقاش) شناخته شده متعلق به همان مکتب است و حداقل بایستی شاگرد غیر مستقیم بهزاد باشد که از هرات به بخارا رفته است. فقط چند نقاشی به وسیله او امضا و شناخته شده است. او تصاویری برای کتاب و همین طور تصاویر مستقل دیگری کشیده که شامل موارد زیر است:

- جوانی که در زیر درخت پر شکوفه، عود مینوازد و در موزه لایپزیك آلمان می باشد.
- ملاقات یك زوج در دامنه یك کوهستان

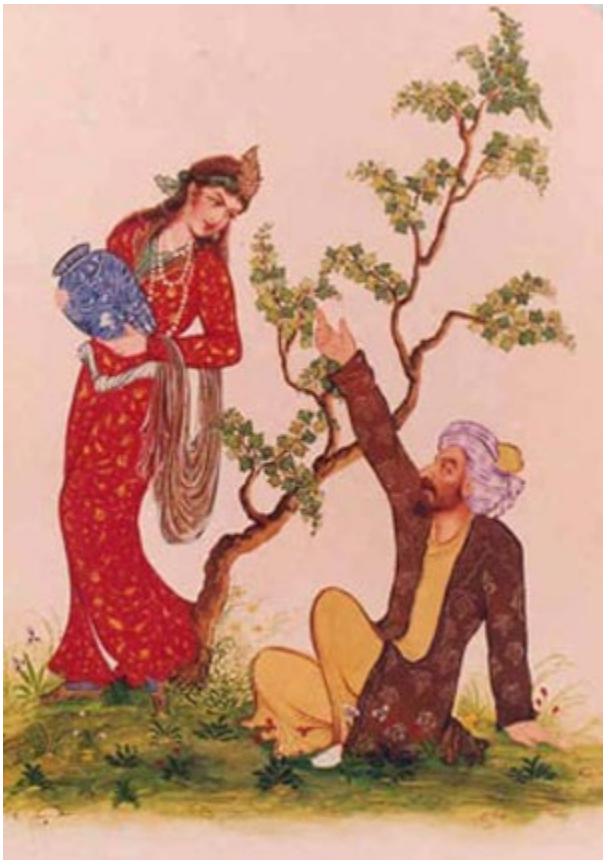
از ویژگی های مکتب بخارا آن است که پوشاك سر اشخاص عبارت است از کلاه ترك دار بلندی که قسمت پایین آن را عمامه پوشانده است. خصوصیات دیگر این مکتب نقاشی و زینت دادن حواشی نسخه های خطی به انواع نقش و نگاره های دو رنگ طلایی و نقره ای بر روی یك زمینه رنگ آمیزی شده است.

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=253986

VISTA.IR
Online Classified Service

مکتب نگارگری اصفهان

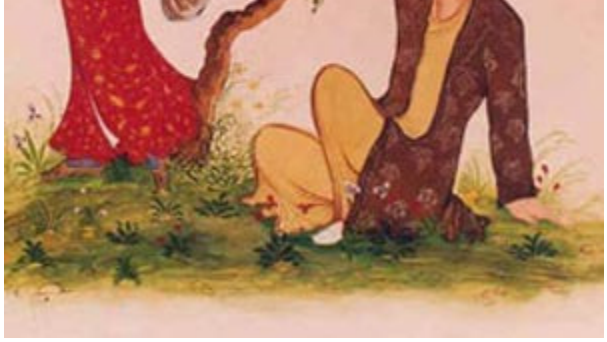


از مرگ شاه اسماعیل دوم در سال ۹۸۵ هـ . ق تا پادشاهی شاه عباس اول حدود ۱۰ سال اوضاع سیاسی کشور دچار آشفتگی و نابسامانی بود . در این سالها حاکم اسمی حکومت محمد خدابنده بود . پس از وی شاه عباس ۱۶ ساله وارث تاج و تخت گردید .

از اولین اقدامات وی برای سامان دادن به این اوضاع جابجایی پایتخت از قزوین به اصفهان در سال ۹۹۵ هـ . ق بود . کم کم اصفهان نماد قوت و ثبات سیاسی ایـران گشت . او به رغم طغیان ها و مـزاحمتهای ازبکان و عثمانی ها همواره به تحکیم سلطه خود می پرداخت و از حمایت هنرمندان و معماران دست بر نمی داشت و با کمک هنرمندان و معمـاران خیابان ها عمارات و مساجد بزرگ و زیبایی بر پا داشت و شهر نه تنها مرکز حکومتی بلکه مرکز تجاری و نمادی از نظام جدید اجتماعی ایران شد .

« آغاز مکتب اصفهان در نقاشی منتسب به اواخر سال ۹۹۷ هـ . ق است ولی این نوع نگرش حداقل از ۱۰ سال قبل آغاز شده بود » ۱

« بطور کلی در اکثر دوره حکومت شاه عباس هنر بسیار مورد حمایت بوده ،



معماری منسوجات فرشها و سفالگری این دوره ستایشگران پرو پا قرصی داشت با این وجود با توسل به نقدی منصفانه تقریباً در تمام هنرهای این دوره میتوان انحطاطی در سرزندگی و خلاقیت یافت که به طرق گوناگون نمودار میشود .... در هنر نقاشی و نتایج کما بیش متفاوت بود . البتـــه این تا حدی بدین علت که در این زمان نقاشی تا اندازه ای مستقل از حمایت دربار بود ... روحیه تازه ای از اصالت دیده میشود .» ۲

« در نقاشی ایران تغییر و تحولات کلی بوجود آمد و هنرمندان به آزادی بیشتری نسبت به گذشته دست یافتند واز چهار چوب موضوعاتی که قبلاً هنرمندان روی آن کار کرده بودند فراتر رفت . نقاشی از درون صفحات کتابهای خطی بیرون آمد و نقاشی و طراحی به صورت تک ورقی رواج پیدا کرد ، بیشتر موضوع کار این نقاشان به تصویر کشیدن زندگی سنتی مردم و درباریان و تصویر کردن اشخاصی بود که لباسهای فاخر و الوان پوشیده اند و همچنین در همین زمان است که سبک طراحی به شیوه قلم گیـــری از اهمیت خاصی برخوردار میگردد .

در مکتب اصفهان به علت کوشش وتوجه بیش از حد هنرمندان به نقاشی های ‹ تک چهره › نقاشی به شیوه قدیـــم که در آن تعـــداد زیادی پیکرهای انسانـــی کار شده از رونق می افتد . » ۳

« در کتابسازی رفته رفته همکاری نزدیک هنرها کم میشود . تصاویر آشکار تر از پیش خود را به حاشیه تحمیل میکنند . تذهیب کتابها نیز اغلب سرسری و سطحی است ، رنگها گاه کیفیت متوسطی دارند و تصاویر پیکره دار کاملاً عادی و فاقد هر گونه شکوه هستند . » ۴

از اواخر قرن ۱۶ تاثیرات هنر اروپایی بر نقـاشی ایرانی بیشتر نمود پیدا میکند ، نقاشی پیکره های منفرد ، انجـام سایه پردازی ، رعایت پرسپکتیو و نقاشی های رنگ و روغن از جمله موارد تاثیر هنر اروپایی میباشد .

« اگرچه طراحـی های این دوره تـاریخ و امضاء دارند ولی انتساب آنها به نقاشان مشخصی بی نهایت دشوار است . » ۵

« ۲ یا ۳ نفر از هنرمندان کار آزموده سابق که در خـدمت شاه طهماسب ، ابراهیم میرزا و اسماعیل دوم بودند ، بار دیگر در کتابخانه شاه عباس بکار گماشته شدند که برجسته ترین آنها صادقی بیک بود و در مقام رئیس کتابخانـه ابقا شد ولی شخصیت و طبع سرکش و مبتکر از وی فضای ناسالمی آفرید و از کار بـرکنار شد . اما نگارگـری را همچنان پی گرفت ، افول او در نتیجه درخشش شهرت رضا پسر علی اصغر بود . » ۶

« رضا پسر علی اصغر که از نگار گران دربار شاه اسماعیل دوم بود و حدود سال ۹۹۵ هـ . ق به جمع نگارگران شاه عباس پیوست . »۷

« این نقاش چیره دست جوان بتدریج سبکی را ابداع کرد که در عرض دو دهة آینده چهره نگار گری ایران را به کلی تغییر داد . کار و اثر او شامل طراحی بی عیب و نقش و در درجه اول رنگ آمیزی درخشان سبک عالی صفوی بود . اما با گذشت زمـــان چهره پیکره های جوان او مملو از چشمان درشت ، بی لطافت ، طره های تکلف و گاهی هم چانه های پهن گردیـــد و همه آنها در زیر درخت بیـد تصویر شد که تاثیر کمتری در پی داشت . جدول رنگ آمیـزی او کم کم تغییر یافت و رنگهای زرد ، قهـــوه ای و ارغوانی جـای قرمز روشن و لاجـوردی آثـار اولیـه را گرفت . او آثـار متاخـر خود

(که شاید منسوب بـه اوست) به نام ‹‹ رضا ›› و یا ‹‹ آقا رضا ›› امضاء کرده ولی در اواخر قرن لقب افتخاری لقب ‹‹ عباسی ›› را نیز بـدان افـزود که احتمالاً از طرف شاه به او تفویض شده بود . سابقاً آقا رضا و رضا عباسی دو هنرمنـد مجزا و متفاوت فرض میشد ولی مرحوم دکتر بچوکین بالاخره توانست مردم را قانع سازد که هرسه اسم از یک نفر است. » ۸

« میتوان نتیجه گرفت که همه آثاری که به امضاء آقا رضا و رضا عباسی موجود است همگی از آثار یک هنرمند میباشد . در ابتدای جوانی بنام آقارضا آثارش را رقم می زده و سپس در اصفهان در دربار شاه عباسی عنوان عباسی را کسب کرده و به نام رضای عباسی آثارش را امضاء کرده . در اینجا باید به نام دو هنرمند دیگر بنام های آقا رضا جهانگیری و علیرضا عباسی که در بعضی از منابع به اشتباه آنان را با رضای عباسی یکی دانسته اند اشاره شود . در مکتب اصفهان علاوه بر هنرمندانی که قبلاً نام آنها ذکر شده نقاشان دیگری کار میکردند که مهمترین آنها حبیب ا.. مشهدی ، محمد رضا تبریزی ، محمد طاهر ، لطف ا.. ، محمد حسن ، ملک حسین اصفهـانی و محمد رضا عراقی هستنـــد . » ۹

« در مـورد خود رضا عباسی نکته گفتنی این که شباهت قابـل ملاحظه ای به شخصیت صادقی داشته است . یعنـی مشکل پسند و سـر سخت و دارای استقلال عمـل شدیـد دو مـاخذ موجودی یعنی کتاب قاضی احمد و اسکند منشـی ، هردو آنند که وی بـرای مـدت کوتاهی که فراتر از آغاز قرن یازدهم هـ .ق نرفته از هنر خود دست کشید و اختلاط با مردان و لوندان اوقات او را ضایع ساخت و میل تمام به تماشای کشتی گیران و وقوف در تعلیمات آن می یافت .

چنین مینماید که او علیرغم دلجویی و احترام و ملاحظه دربار از حمایت آن مضطرب و دلگیر بود . از سال ۱۰۲۹ به بعد آثار باقیمانده او بسیار زیاد است و اما از نظر شیوه ودلچسبی چندان به پای سبک طراحی ها و نقاشی ها ی اوایل زندگیش نمی رسد . تقریباً همه آثار او تصاویری آلبومی است که حاوی یک پیکره منفرد و یا گاهی دو پیکره است بغیر از شاهنامه سترگی که با کمک صادقی بیک تهیه شد ، فقط سه نسخه مذهب از او در دست است . .... رضا عبـاسی حتی پس از مرگ شاه عباس در سال ۱۰۳۸ / ۱۶۲۹ بـرای دربار کار میکرد .» ۱۰

« شاه عباس همچون نیکان خود در سفارش اجرای نسخه با شکوهی از شاهنامه هیچ درنگ نکرد .... در نگاره های زیبای این نسخه میتوان شاهکارهایی از استاد کهنه کار صادقی بیک نظیر زال و سیمـرغ فریدون با فرزندان و زنانش و ترکیب بندی های با شکـوه رضا جوان (همچون طهمورث و دیو ها و رستم و فیل) را مشاهده کرد . » ۱۱

« شاهنامه شاه عباس در مجموعه اسپنسر از کتابخانه عمومی نیویورک موجود است. شاه عباس آنرا در سال ۱۰۱۹ هـ . ق شخصاً سفارش داد و حاوی چهل و چهار نگاره برگ است .

ایـن نگاره ها بطـور کلی تلفیقـی دقیق و درست از سبک شاهنامه بایسنقری سال ۸۳۳ هـ . ق موجـود در تهران است . چنین مینمایـد که دارای ترکیب بندی های اصیل است و موضوعـات که مطابق با نگاره های نسخه تهران – شاهنامه بایسنقری – تهران است مستقیماً از آن اقتباس نشده است . البته مگر در جایی که نسخه ثانوی از شاهنامه بایسنقری اجازه یک چنین اقتباس غیر محسوس را داده است. چند تا از نگاره های این نسخه گو اینکه از حیث کیفیت پایین است ولی گاه به گاه رنگ عوض کرده است . » ۱۲

در میان پیروان رضا عباسـی معروف از همه محمد قاسم محمد یوسف و محمد علی هستند به غیر از نگاره های جدا و متعدد و طراحی های گوناگون که به نام آنهاست زیباترین آثار آنها را باید شاهنامه سال ۱۰۵۸ دانست که متعلق به قصـر وینزور است . افضل حسینی نیز از نقاشان به نام دیگر این ایام است که نگاره های مستقل او در زمینه مسائل عاشقانه و گرایش های منحط زمانه از بیان قوی برخوردار است او در مقایسه با نقاشان دیگر ، تعداد بیشماری از نگاره های تـوامند چشمگیر شاهنامه سترگ سال ۶۱- ۱۰۵۱ هـ .ق را اجرا کرده است.» ۱۳

« رضا عباسی عده ای پیرو نیز داشت که از آن میان حیدر نقاش از بهترین آنان بود . دیگر پیروان او عبـارتند از افضل ، محمد یوسف ، محمد قاسم تبریزی ، محمد علی تبریزی و معین . » ۱۴

« یکی از معروفترین هنرمندان بعد از حکومت شاه عباس اول محمد معین مصور است که در زمان چهار پادشاه صفوی (صفی ، عباس دوم ، سلیمان و سلطان حسین) زنـدگی میکرد و از جملـه او از با استعداد ترین شاگران رضا عباسی به شمار میرود و جزو آخرین هنرمندان سنتی مکتب اصفهان میباشد و تا پایان عمر طولانی هنر خویش حدود ۷۵ سال که همزمان با نفوذ نقاشی اروپا در این بود ، علیرغم اینکه اکثر هنرمندان معاصرش همچون محمد زمان و علیقلی جبه دار که شدیداً تحت تاثیر هنر اروپا بودند او به خاطر احترام خاصی که به سنت استاد خویش داشت آثار خود را از نفوذ هنر اروپایی حفظ کرد . معین مصور در اوایـل قـرن ۱۱ هجری به دنیا آمد اولین اثر تاریخ دار او متعلق به سال ۱۰۴۳ هـ .ق میباشد و آخرین آثار او در تاریخ ۱۱۱۹ هـ . ق کار شده است . معین مصور علاوه بر تعداد زیادی طرحی و نقاشی تک ورقی تعـداد کتب خطی مصور شده نیز از او بر جا مانده است .

در برخی از این کتابها بیش از ده مینیاتور کارکرده است . بعضی از کارهای معین دارای ابعاد تاریخی است و گاهی موضوع کارش به یک اتفاق ساده روزمـره اختصاص پیدا کرده است . مثلاً تصویـر یک مـرد و خروس در بغل را مـی کشد و بر روی آن برای یکی از سـه فرزندش با علاقـه می نوشت (با عجله برای فرزندم آقا زمان کشیدم پنجشنبه (۱۰۶۹ هـ . ق) ، به امید خوشبختی) . معین مصور تصویر از استادش رضا عباسی

در سال ۱۴۰۴ هـ. ق کار کرده است .

از دیگــر هنرمندان اواخر مکتب اصفهان محمد شفیع عباسی وافضل الحسینی است . محمد شفیع پسر رضا عباسی است . او تحت نظر پدرش آموزش یافت و در طراحی به درجه والایی دست یافت ، او علاوه بر اینکه در مینیاتور مهارت داشت ،طراح مهم پارچه هم بود .

او همچنین در نقاشی گل ها که نوع جدیدی از نقاشی بــود که در اواخر دوران صفویــه از تاثیر نقاشی اروپا بوجود آمده بود مهارت کافی داشت (این شیوه که مبتنی بر مطالعه گلها و پرندگان بود بعدها به وسیله نقاشان قاجار کاملاً گسترش یافت) . افضل الحسینی نیز از شاگردان رضا عباسی است کارهای افضل شباهت زیادی به آثار رضا عباسی دارد .

تعدادی از نقاشی های شاهنامه عباس دوم که در موزه لینگراد نگهداری میشود به امضاء این هنر مند است . محمد علی ، محمد یوسف و محمد قاسم سه تن از هنرمندان اواخر مکتب اصفهان هستند که ظاهراً در دربار شاه عباس دوم و شاه سلیمان به موازات هم پیش رفته اند ، هر سه از پیروان و شاگردان رضا عباسی هستند و شیوه استـاد خود را توسعــه داده اند . در طراحی های آنها خطوط به نرمی تمام طراحی شده است و زمینـه های منظره و صخره ها را با لطافت تمام تصویـر کرده اند ، موضوع کار آنها زن و مردهای ایستاده و یا نشسته دراویش ، حیوانات و پرندگان است . در طراحی های محمد قاسم و محمد یوسف علاوه بر رنگ مشکی از رنگ قرمز نیز استفاده شده است .

طراحی های محمد علی نیز از نظم و زیبایی خاصی برخوردار است و از مشخصات فنی طرحهای این استاد استفاده از رنگ صورتی در آثارش میباشد و بیشتر طراح های او در ابعاد کوچک کار شده است .

محمد یوسف حدوداً ۱۰۴۳ هـ .ش از دنیا رفته و محمد قاسم نیز تا سال ۱۰۷۸ هـ . ش در قید حیات بوده است . این سه هنرمند جزء آخرین هنرمندان مکتب اصفهان به شمار میروند .

با هجوم فرهنگ بیگانگان ، تاخت و تاز یغماگران ، فقر و سوء حکومت ، تشویق و ترویج نقاشی اروپایی بوسیلــه شاه عباس دوم و مرگ شاگـردان با وفای رضا عباسی موجبات فنا و اضمحلال سبک مینیاتور پر شکوه صفویه فراهم شد . مهمترین عامل این سقوط نفوذ هنر اروپا بود .... » ۱۵

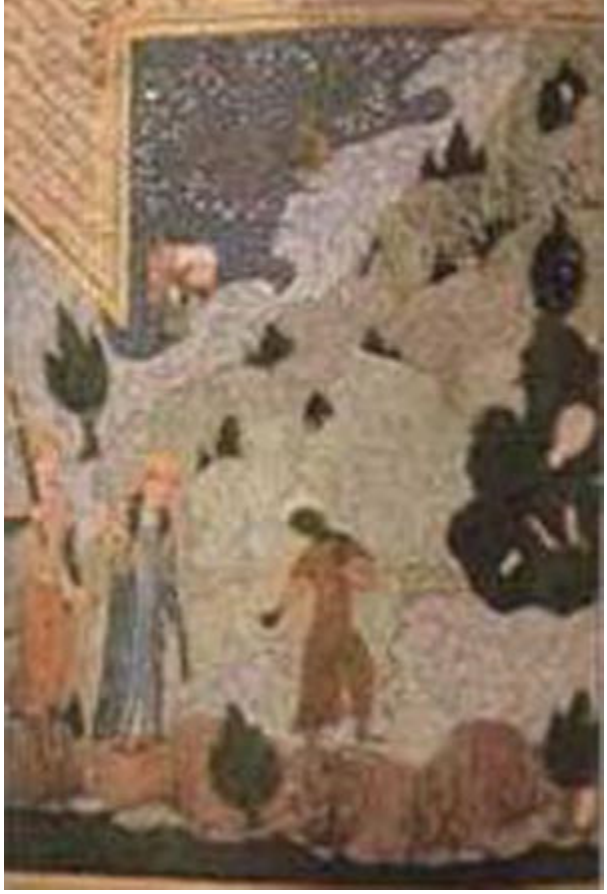
منبع : مرکز علمی و پژوهشی فرش ایران

http://vista.ir/?view=article&id=302166

VISTA.IR
Online Classified Service

مکتب هرات در دورهٔ تیموری

بنیانگذار نقاشی مکتب هرات ، چند تن از اسلاف تیمور بودند که به آن مکتب تیموری و یا مکتب سمرقند نیز می گویند . پس از دورهٔ مغول ، دورهٔ جدیدی در هنر و صنعت ایران پدید آمد که آن را دورهٔ تیموری یا عصر سمرقند و بخارا نام نهادند . زیرا در این زمان سمرقند و بخارا مراکز هنر بودند در صنعت نیز تحولاتی روی داد . نوشته اند : سه نفر از دودمان تیمور در هرات مرکزی تشکیل دادند و به خلاف جدشان ، هنر و فرهنگ را بیش از خونریزی



مورد توجه قرار دادند .

این سه نفر بایسنغر ، شاهرخ و سلطان حسین بایقرا بودند که مؤسسین و مروجین اصلی مکتب هرات به شمار می روند . بزرگترین استاد مبتکر این عصر ((کمال الدین بهزاد)) است که پاره ای از خاورشناسان او را هراتی خوانده اند . به قول یکی از استادان مینیاتور معاصر : مکتب هرات یکی از مشخص ترین دوره های تجلی نقاشی در ایران است . در این مکتب مینیاتور و تذهیب به حد اعلای خود رسید و هرات مرکز اجتماع برگزیده ترین هنرمندان آن زمان شد .

((خمسهٔ نظامی)) به امضای کمال الدین بهزاد ، شاگرد پیرسید احمد تبریزی ، ((گلچین)) اسکندر سلطان ، ((شاهنامهٔ)) محمد جرکی ، ((بوستان سعدی)) منسوب به بهزاد ، ((خمسهٔ)) امیر خسرو دهلوی ، ((سید سکندری)) امیر علیشیر نوایی ، ((ظفر نامهٔ)) شرف الدین علی یزدی منسوب به بهزاد ، ((مراد)) آق قویونلو از آثار برجستهٔ دوران بلوغ هنری ایران ، یعنی مکتب هرات به شمار می آیند .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82281

VISTA.IR
Online Classified Service

مکرمه قنبری و نقاشان خودآموخته

پاییز فصل رونق گالری‌ها است. با آغاز این فصل گالری‌ها جان تازه‌ای می‌گیرند و به محل آمد و شد دوباره هنرمندان تبدیل می‌شوند. گالری دی در این زمینه با برپایی یک نمایشگاه از آثار مکرمه قنبری و چند نقاش خودآموخته دیگر، پیشقدم شده است. این نمایشگاه از روز گذشته شروع شد و به مدت یک هفته ادامه دارد. درباره مکرمه قنبری زیاد نوشته شده است؛ اینکه او یک زن خانه‌دار از اهالی روستای دریکنده در شمال ایران بود که به شیوه‌ای خودآموخته آرزوها، آمال و ذهنیات خودش را ابتدا بر در و دیوار و بعدا روی بوم نقاشی می‌کرد یا اینکه هنر مکرمه، نوعی هنر <نائیف> است که ما نمونه‌اش را در آثار مارک شاگال نقاش مطرح روس دیده‌ایم. اما

نکته جدید درباره مکرمه آن است که دوستداران او با برپایی انجمن تحت عنوان <انجمن دوستداران مکرمه> قصد دارند پر و بال بیشتری به نقاشان خودآموخته بدهند؛ نقاشانی که شاید مثل مکرمه مدت‌ها در گمنامی به‌سر ببرند و کسی نباشد آنها را کشف کند یا برایشان نمایشگاه بگذارد.

این انجمن ۲۷ اردیبهشت‌ماه اولین جشنواره نقاشان خودآموخته را در دریکنده برپا کرد و در نظر دارد هرسال جمعه آخر اردیبهشت این جشنواره را در این روستا برگزار کند. فریال سلحشور (مدیر گالری دی) به همراه جهانگیر کازرونی، ع پاشایی، حمید سوری و علی بلبلی (فرزند مکرمه) از جمله موسسان این انجمن هستند.

نمایشگاه گالری دی هم درحقیقت به نمایش ۲۸ اثر از نقاشانی اختصاص دارد که امسال در این جشنواره شرکت کردند. به گفته سلحشور، در این نمایشگاه از کودک ۶، ۷ ساله تا آدم‌های نسبتا مسن اثر هست. این آثار را اعضای انجمن دوستداران مکرمه انتخاب کرده‌اند. در میان ۲۶ اثری هم که از مکرمه در این نمایشگاه روی دیوار رفته، ۱۰، ۱۲ اثر تا به حال در جایی به نمایش گذاشته نشده‌اند. بنابراین این نمایشگاه برای علاقه‌مندان مکرمه می‌تواند جالب باشد. آدرس این نمایشگاه انتهای پاسداران، تنگستان چهارم، کوچه ناز یک، بن‌بست ترانه، شماره ۳ است.

اولین نمایشگاه مکرمه قنبری در زمان حیات او از سوی گالری سیحون برگزار شد و بعد از آن هم گالری دی ۴ نمایشگاه از آثار این نقاش برپا کرد که در یکی از آنها که سال ۱۳۸۴ برپا شد، خود مکرمه حضور داشت.

پرویز براتی

منبع : روزنامه اعتمادملی

http://vista.ir/?view=article&id=118071

VISTA.IR
Online Classified Service

مکرمه قنبری و هذیان لذت

گالری دی، تعدادی از آثار نقاشی مکرمه قنبری را به معرض تماشا گذاشته است. مکرمه قنبری در سال ۱۳۰۷ در روستای «دریکنده» آمل در استان مازندران به دنیا آمد و در سال ۱۳۸۴ درگذشت.

مکرمه نقاشی را در ۶۷ سالگی آغاز کرد و تنها در ده سال پایانی عمر ۷۷ ساله اش به عنوان يك نقاش شناخته شد. او که از سن ۱۰ سالگی شروع به کار کرده و روزگاری پرفراز و نشیب را سپری می کرد ۹ فرزند به دنیا آورد،

مکرمه تا ۶۷ سالگی به عنوان خیاط، آرایشگر، ماما و طبیب محل در روستای زادگاهش به فعالیت می پرداخت. تا زمانی که بر اثر یك حادثه، شور و جوشش درونی او جلوه بیرونی یافت: مکرمه گاو محبوبی داشت که برای چرانیدن آن مجبور بود روزانه مسافت زیادی را طی کند. روزی مکرمه بیمار شد و فرزندانش که نگران سلامتی مادر بودند بدون اطلاع او، گاوش را فروختند. مکرمه از این کار خیلی ناراحت و غمگین شد و برای غلبه بر اندوه به نقاشی پناه برد.

با این که هیچ آموزش رسمی در این زمینه ندیده بود و حتی قادر به خواندن و نوشتن نیز نبود، دست به خلق تصاویری فوق العاده زد. نخستین کارش تصویر سر یك اردك بود بر روی یك قطعه سنگ ... اما به تدریج همه دیوارهای خانه و آشپزخانه و در و اجاق گاز و کدو حلوایی و هرچه در مقابلش بود را انباشته از نقاشی کرد. تا وقتی که یکی از پسرانش (علی بلبلی، آهنگساز) که ماهانه برای دیدار مادر از تهران به روستای دریکنده می رفت برای او کاغذ و رنگ خرید.

از آن روز تا وقت مرگ، مکرمه قنبری به شکلی خستگی ناپذیر دست ازنقاشی نکشید.

اکنون نیز تمام خانه روستایی اش مملو از نقوشی است که هرکدام داستانی تلخ یا ماجرایی شیرین را نشان می دهند.

داستان هایی از ماجراهای زندگی خودش، در کنار تصاویری ملهم از قرآن مجید و قصه های محلی، افسانه های قدیمی ، زندگی حضرت مسیح (ع) و... که با سهولت و سادگی خیره کننده ای به تصویر می کشد.

نخستین نمایشگاه مکرمه قنبری با تشویق و حمایت احمد نصراللهی نقاش نامدار بابلی، در گالری سیحون برپا شد و پس از آن هرساله نمایشگاهی را در همان گالری برگزار کرد. مکرمه قنبری در سال ۱۳۸۴ جایزه مخصوص هیأت داوران فستیوال فیلم رشد ، به همراه جایزه ویژه فستیوال ادبی ـ هنری روستا را دریافت کرد. همچنین در سال ۲۰۰۱ به عنوان «بانوی هنرمند سال» در کشور سوئد شناخته شد.

همه لذتی که از دیدن آثار مکرمه قنبری نصیب ما می شود در فتح سرخوشانه زندگی توسط قلم عاشق، بی قید و آزادی است که در دستان او به رقص در می آید.

او زندگی را سرخوشانه فتح می کند و ما را در این رؤیای شیرین سهیم می سازد، بی هیچ شائبه و ریا و بدون حس مالکیت.مکرمه قنبری با پردازش نقوش ارگانیك (انداموار) زبان تصویری خاص خود را تأسیس کرد. این زبان تصویری از هرگونه چارچوب از پیش تعیین شده رهاست و در هذیانی مکرر به خلق لذتی مدام، برآمده از ژرفای «ذهن» و «زندگی» به طور توأمان می پردازد.

تجزیه و تحلیل آثار مکرمه قنبری آنقدر دشوار است که مثلاً بخواهیم شیر را در بطن سینه مادر از خون جدا سازیم. همان طور که شیر همچون رویدادی زندگی بخش از بطن خود می جوشد؛ خیال نیز در کارگاه ضمیر مکرمه قنبری چنین است. در بررسی نقاشی های مکرمه، تشخیص دادن مرز میان آنچه دیده می شود و آنچه فهمیده می شود، اصلاً مقدور نیست. این فی البداهگی و حضور بکر و خالص با کسب فن و شناخت قواعد بیان تصویری برای او حاصل نشده است. او با همه تمنا و همه شور و خلوص اش و با ایمانی خلل ناپذیر دست به عمل زده است.

مکرمه ناگزیر از نقاشی کردن بود، همانگونه که پرنده ناگزیر از پرواز است.هنرمندانی مثل مکرمه قنبری این تصور را به وجود می آورند که قوه تصور و خلاقیت نه آموختنی که ذاتی است.

با این که در بسیاری از نقاشی های او، می توان نوعی بیان روایی را تشخیص داد، اما تقریباً همه آثار مکرمه قنبری از نیروی «ابهام» سرشار هستند.

نیروی ابهام نهفته در نقاشی های مکرمه، از آنجا که برخاسته از ذهنیتی بکر و دست نخورده بود، فرصت های بدیعی در اختیارش می گذاشت تا خلاقیت اش را هرچه تازه تر و پویاتر جلوه گر سازد.

بلافاصله باید بیفزایم که ابهام یاد شده در نقاشی های مکرمه قنبری جزئی از بیان تجسمی است که از محدودیت ها یا ویژگی های بیان تجسمی بر می خیزد و از آنجا که او فاقد سابقه ذهنی و پشتوانه آکادمیك بود، نیروی ابهام با کیفیت تأثیرگذار و دلچسبی در آثارش نفوذ می کرد

و او را وا می داشت تا در هذیانی میان نوعی وجد و اندوه، لذتی را تجربه کند که اغلب توسط آگاهی ها و کنترل های ذهنی در دیگران از دست می رود.

کار غریزی و خودجوش مکرمه قنبری، محدودیت های اجرایی در انتقال تصورات و تخیلات او را به حداقل رسانده و همه متغیرهایی که ممکن است در ضمن عمل نقاشی به محدود شدن پرواز بالهای خیال اش منجر شوند را به کناری می زد. ابهام موجود در برخی از آثار مکرمه قنبری از نوع «ابهام ازلی» است. ابهام ازلی از تجربه آغازین ما به عنوان موجود زنده بر روی زمین به جا مانده و در اعماق ضمیر هرکس به طور پنهانی و نهفته وجود دارد. توصیف این پدیده به سختی امکان پذیر است.

انسان های امروزی که محدود به شرایط ماشینی و چشم اندازهای مصنوعی شده اند، از توصیف چنین پس زمینه ای در اعماق ضمیر خود ناتوانند، هرچند که نیمی از ناخودآگاه ما را می توان در «ابهام ازلی» مشترك بشری جست وجو کرد. مثلاً اسطوره،خرافه، مناسك مختلف، توجه و اعتقاد به برخی مظاهر طبیعت، بعضی ترس ها و اوهام ناشناخته و خصائل ناشناخته دیگر... ریشه در ابهام ازلی دارد. درك جهان در ابتدای حیات بشری و انتقال این درك آغازین به ما امری نیست که به وضوح برای هرکس قابل یادآوری مجدد باشد.

ذهن مکرمه قنبری به دلیل نیالودگی و پاکی و سادگی مثال زدنی و با بهره مندی از ابزار قدرتمند طراحی و نقاشی و با پشتوانه شور و سرخوشی غریزی ، توانسته است مظاهر بسیاری از ابهام ازلی را از اعماق ضمیر بشری استخراج کرده و بر صفحه نقش کند.

استقبال جدی و بی سابقه کارشناسان هنری از ممالك مختلف جهان به دلیل سادگی دلپذیر یا فضای روستایی آثار او نیست. آنها با لایه های عمیق تری از ایماژهای ذهنی و مفاهیم ژرف انسانی روبرو شده اند.

مکرمه قنبری ، گاه به روایت قصه ای می پردازد که ممکن است در کودکی شنیده و درخاموشی لحظه هایی که غرق در نقاشی بوده، به طور ناخودآگاه به درون نقاشی هایش راه پیدا کند.

حقیقت آن است که نشانه های بسیاری از دستمایه های اساطیری یاعلائمی از آئین ها و مناسك کهن و گاه نشانه هایی درخشان از عناصر مذهبی در لابه لای آثار مکرمه قنبری به چشم می خورد.

مهمترین نکته در باره مکرمه قنبری به باور صادقانه او از دانسته هایش بر می گردد. او صمیمانه به حقیقت یك قصه، یك نقل قول و حتی یك خرافه باور داشت.

ذهن مکرمه قنبری در موقعیتی «ماقبل منطق» prelogique عمل می کرد، ذهن هنگامی که در چنین موقعیتی واقع شود، قلمرو نشانه شناسی را به طور قابل ملاحظه ای گسترش می دهد، و پیام هایی از عالم ماورا را در جهان مرئی منعکس می سازد. مکرمه قنبری انرژی خلاقه اش را از اعماق ضمیری رها که توانسته بود راهی به جهان ناشناخته پیدا کند به دست می آورد. او حتی هنگامی که به تصویرکردن مناظر آشنا و موضوعات دم دست می پرداخت، آنها را در ساختاری به شدت دیدنی، دلپذیر و فارغ البال به نمایش می گذاشت.

مکرمه قنبری در موقعیتی ماقبل منطق و در مجاورت شرایطی شبه اسطوره ای عمل می کرد، از این روست که او می توانست امور توصیف ناپذیر را توصیف کند. بدیهی است که چنین قابلیتی تنها در یك بیان اسطوره ای امکان پذیر است.

بیان اسطوره ای هرچند که از نظر عملی ناممکن به نظر می رسد، اما به دلیل آن که نخستین راه حل بشری برای تأویل جهان خلقت بوده، همیشه مثل یك واقعیت جلوه می کند. به همین دلیل است که ما با استعاره ها، ابهام ها و مناسبت های خلق شده توسط مکرمه قنبری به راحتی کنار می آییم، آنها را می پذیریم و از بودن شان نوعی حس خویشی و نزدیکی به ما دست می دهد. این حس خویشی و نزدیکی یك حس کاملاً انسانی است که هم برای یك ایرانی و هم برای یك سوئدی، ژاپنی یا آمریکایی کاملاً آشناست.

مکرمه قنبری با همه سختی ها و رنجی که تا ۶۷ سالگی متحمل شده بود، اما سال های پایانی عمرش را با فارغ البالی به سر برد. او مجبور نبود روزانه ۸ ساعت کار کند، چرا که در تمام اوقات کار می کرد: زندگی اش بازی بود و بازی اش کار... کارش آفرینش هایش بود و آفرینش هایش زندگی اش. این رویه در فرایندی بی پایان جریان داشت.

او، با رسیدن به مرحله «فارغ البالی» در زندگی ، خلاق تر شده بود، و این حالتی است که با گذشت سالیان و حصول تجارب فراوان مقارن است. فارغ البالی با رویکرد به «بازی» و «اندکی شوخی» به مکرمه اجازه کشف زوایایی را داد که هرکسی جرأت برخورد با آنها را ندارد.

افلاطون معتقد بود که موسیقی ، تئاتر ، نقاشی و مجسمه سازی به اصل «بازی» بسیار وابسته اند.

در طول تاریخ ، هرگاه که اصل «بازی » نادیده گرفته شده، ویژگی هایی چون سخت گیری، سترونی و ستمگری غالب شده است. در چنین دوران هایی آثار هنری را بیشتر به دلیل بزرگی و اندازه شان می سنجند، نه به دلیل کیفیت و جنبه های معنوی شان.(۱)*

مکرمه قنبری ، نماینده فارغ البالی و رهایی ایماژهای هنرمندانه در زمانه ماست. او از پس تحمل رنج های بسیار به چنان خلوصی رسیده بود که می خواست درهذیان لذت بخش خلاقیت بی وقفه اش، ما را نیز سهیم سازد. روحش شاد.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=254883

VISTA.IR
Online Classified Service

من هرگز فرشته نمی‌کِشم، چون فرشته‌ای ندیده‌ام

● رئالیسم (Realism) چیست؟

«هربرت رید» در کتاب «معنی هنر» خود، درباره‌ی تعریف رئالیسم می‌گوید که رئالیسم یکی از مبهم‌ترین کلماتی است که در نقد هنر به کار می‌رود، لیکن این ابهام از کثرت استعمال آن جلوگیری نمی‌کند. توجه به این نکته جالب است که این عنوان هرگز مورد قبول هیچ مکتب نقاشی نبوده است. دقیق‌ترین معنی کلمه رئالیسم شاید در استعمال فلسفی آن باشد. به صورت کلی‌تر نام نظریه خاصی در باب معرفت است و حاکی است از اعتقاد به واقعیت عینی جهان خارجی. مبحث نقد ادبی در ابتدا بی‌شک اصطلاح رئالیسم را از فلسفه به عاریت گرفته است. نویسنده‌ی رئالیست کسی است که ظاهرا در انتخاب امور زندگی جانبداری خاصی نشان نمی‌دهد. بلکه صحنه‌ها و آدم‌ها را چنان‌که چشم می‌بیند توصیف می‌کند. اما در واقع، از آن‌جا که هنر همیشه مستلزم انتخاب است، در زمینه نقد هنر هم هنری رئالیستی است که می‌کوشد به هر وسیله‌ای که شده معنی هیئت ظاهری اشیاء را نمایش دهد، و چنین هنری مانند فلسفه‌ی رئالیسم مبتنی بر اعتقاد ساده به واقعیت عینی اشیا خواهد بود.

در سال ۱۸۴۸ انقلاب فرانسه تمام ارکان این کشور را متأثر ساخته، هنرمندان هم از این اوضاع بسیار متأثر شدند و این رویداد سبب شد که آن‌ها بیش از گذشته علاقه‌مند به شرایط اجتماعی جامعه به‌ویژه قشر کارگران و روستاییان گردند. حتی نقاشانی که کمتر تمایل به نشان دادن نظریات سیاسی خود در آثارشان داشتند هم متأثر از اوضاع اجتماعی به نمایش این رویدادها پرداخته و دست از موضوعات خاص اساطیری و داستان‌های

کتاب مقدس کشیدند که عمده موضوعات نقاشی آن زمان بود.

رئالیسم در کلیت خود، اصلاحی در تاریخ هنر است که به بازنمایی واقعیت مورد تجربه‌ی انسان‌ها در زمان و مکان معین اشاره دارد. در این تعریف عام، رئالیسم مفهومی متضاد با آرمان‌گرایی، انتزاع‌گرایی، چکیده‌نگاری و رمانتیسم است و از این رو با معنای ناتورالیسم (naturalism)، مترادف انگاشته می‌شود. از جنبه‌ی صوری، رئالیسم به این دلیل با ناتورالیسم متمایز است که بر «عام در خاص» تأکید می‌کند (ناتورالیسم صرفا «خاص» را چون اساس واقعیت ارائه می‌کند)، از نظر محتوا نیز رئالیسم با ناتورالیسم متفاوت است، زیرا لزوما به اثبات‌گرایی و فلسفه‌ی طبیعت‌گرانه درباره‌ی زندگی نمی‌پردازد. گاه واقع‌گرایی را در معنای «واقع‌نمایی» به کار می‌برند؛ که در این صورت مفهومی متضاد با کژنمایی است. برخی نیز شبیه‌سازی واقعیت را «واقع‌گرایی بصری» می‌نامند. و آن را از واقع‌گرایی مفهومی جدا می‌کنند.

رئالیسم به مثابه یک روش هنری، قابل تعمیم به بسیاری از آثار هنری - صرف نظر از سبک یا اسلوب معین - است.

رئالیسم را در آثاری می‌توان شناخت که هنرمند از سطح ظواهر عینی فراتر رفته، حقایقی از روابط گوناگون و پویای انسان‌ها با یکدیگر و با محیطشان را بیان می‌کند و به طور کلی با مسئله‌ی «انسان چیست و چه می‌تواند بشود» درگیر می‌شود. نقاشانی چون «رامبراند»، «فرانسیسکو گویا»، «وانگوگ»، «پیکاسو»، «فرنان لژه» و بسیاری از هنرمندان دیگر، آثاری واقع‌گرایانه آفریده‌اند. در برخی از این آثار روش‌های کژنمایی، انتزاع و چکیده‌نگاری به کار رفته است.

رئالیسم چون یک آموزه یا نظریه‌ی هدفمند، در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم، واکنشی در برابر خصلت آرمانی کلاسیسیسم و خصلت ذهنی و تلقینی رمانتیسم بود. واقع‌گرایی سده‌ی نوزدهم بر تفسیر همه جانبه‌ی زندگی اجتماعی و تجسم دقیق سیمای زمانه تاکید می‌کرد. (از نظریه‌پردازان اصلی آن، «شانفلُری» و «دورانتی» بودند). ادامه‌ی جنبش رئالیسم سده‌ی نوزدهم به دو جریان امپرسیونیسم و ناتورالیسم - به خصوص در ادبیات - انجامید (واقع‌گرایی اجتماعی، رئالیسم سوسیالیست، واقع‌گرایی نو)

- سبک رئالیسم در هنر

رئالیسم یا واقع‌گرایی، شیوه‌ای است که در آن هنرمند باید در نمایش طبیعت (طبیعت بدون انسان و با انسان) از هر گونه «احساساتی‌گری» خودداری کند. اما منظور ما از رئالیسم در این‌جا، شیوه‌ی هنری‌ای است که از حوالی سال ۱۸۴۰ به بعد در اروپا و دیگر نقاط جهان متداول شد. مدت زیادی از میانه‌ی قرن نوزدهم نگذشته بود که «شارل بودلر» «Charles Baudelaire»، شاعر و هنرشناس فرانسوی، در سال ۱۸۴۶ نقاشی‌هایی را می‌ستود که بتواند «خاصیت قهرمانی زندگی معاصر» را به وصف درآورد. در آن زمان تنها یک نقاش وجود داشت که برآوردن این «نیازمندی» را اساس ایمان هنری خود قرار دهد. و او کسی نبود جز «گوستاوکوربه» «Gustave Courbet».

کوربه که به پرورش روستایی خود می‌بالید و در سیاست از سوسیالیست‌ها طرفداری می‌کرد، هنر خود را در سال‌های میان ۵۰-۱۸۴۰ به شیوه‌ی رمانتیک آغاز کرد، لیکن در سال ۱۸۴۸ در زیر فشار طغیان‌های انقلابی که سراسر اروپا را فرا گرفته بود، کوربه به این عقیده در آمد: «تأکیدی که مکتب رمانتیسم بر اهمیت احساس و تخیل می‌گذاشت صرفا دستاویزی بود برای فرار از واقعیت‌های زمان» و او اعتقاد به این امر پیدا کرد که هنرمند نباید تنها به تجربه‌ی شخصی و بی‌واسطه‌ی خود تکیه کند و می‌گفت: «من نمی‌توانم فرشته‌ای را تصویر کنم، زیرا هرگز آن را به چشم ندیده‌ام!»

هنگامی که کوربه پرده‌ی «سنگ‌شکنان» را به معرض نمایش گذاشت، نخستین اثری بود که واقع‌گرایی برنامه‌ریزی‌شده‌ی او را به طور کامل در بر داشت. وی دو مرد را که بر جاده‌ای کار می‌کردند دیده بود و آن‌ها را سرمشق نقاشی‌اش قرار داده بود.

کوربه آن‌ها را به اندازه‌ی طبیعی، با هیکلی جسیم و حالتی کاملا عادی، بدون هیچ‌گونه نشانی از بارقه‌ی رنج یا حساسیت بارز نقاشی کرد. در سال‌های ۱۸۵۵ که نمایشگاه‌های نقاشی پاریس در انحصار آثار «انگر» و «دلاکروا» بود، کوربه با تشکیل دادن نمایشگاه خصوصی، آثار خود را به همراه «بیانیه‌ی واقع‌گرایی» خود عرضه کرد. موضوعات او بیشتر شکارچیان، دهقانان، کارگران و... بودند. به بیان او «دنیای نقاشی دارای «قوانینی طبیعی» است و نخستین وظیفه‌ی هر نقاش این است که به پرده نقاشی‌اش وفادار بماند نه نسبت به دنیای خارج.» و همین‌جاست

که طرز فکر «هنر برای هنر» که بعدها در اروپا رواج یافت بنیان می‌یابد.

کوربه در نقاشی‌های خود از هرگونه پیرایه‌بندی و اغراق احساساتی خودداری می‌کرد، تا آن‌جا که معمولا کارهای او را زشت و ناهنجار و غیر هنری به شمار می‌آوردند. کوربه در ابتدا به کشیدن مناظر و پرتره از اشخاص می‌پرداخت که بعدها به نوعی از موضوع دلبسته شد که نشان از زندگی واقعی روزمره بود که در نقاشی‌های آن دوره کمتر ترسیم می‌شد. او در سال ۱۸۶۱ در نامه‌ای برای دانش‌آموزان خود، آن‌ها را سفارش می‌کرد که چیزی را که واقعا وجود دارد نقاشی کنند. این به معنای رد صریح تخیل و بازی با قواعد هنرمندانه رایج آن زمان مثل پرداختن به شخصیت‌های اساطیری یونان و روم و نیز داستان‌های انجیل است؛ که نیاز به تخیل و شهود هنرمند دارد که به خودی خود باعث می‌شود که ارتباط هنرمند با قواعد زندگی پیرامون خود قطع شود.

- تابلوی سنگ‌شکنان اثر گوستاو کوربه

یکی از مهم‌ترین نقاشی‌های تاریخ هنر همین تابلوی سنگ‌شکنان گوستاو کوربه است که باعث ایجاد جریانی در هنر شد؛ و آن استیلای سبک رئالیسم به واسطه این تابلو است. هنر تا قبل از این تابلو بیشتر ماهیت احساسی هنرمند را در برخورد با سوژه ایفا می‌کرد. هنرمند، علاقمند به القائات خود از سوژه بود و موضوع را به شکلی که می‌پسندید تغییر می‌داد و دگرگون می‌کرد، جهانی کاملا دست‌ساخته‌ی خود هنرمند. اما کوربه در این تابلو کاملاً به زندگی عادی مردم اطراف خود بدون اغراق و برداشت شخصی پرداخته است. نوشته‌ی کوربه مبنی بر این‌که او هرگز به موضوعات خیالی نخواهد پرداخت، همانند جمله‌ی معروف او که «من هرگز فرشته نمی‌کشم چون فرشته‌ای ندیده‌ام»، رویکرد جدیدی را در عالم نقاشی باعث شد و آن رسالت یک نقاش بیش از توجه به مناظر و پرتره‌های سفارشی و پرداختن به موضوعات اساطیری و مذهبی رنسانس است.

قهرمانان این تابلو، ابر انسان‌های اساطیری یونان و روم نیستند و همچنین شخصیت‌های مسیح و قدیسان؛ بلکه مردم عوامی هستند که مشغول کار عادی روزانه خود هستند. این شخصیت‌ها در مرکز تابلو هستند؛ که می‌توانند رابطه پدر و فرزندی هم داشته باشند. وضعیت آن‌ها همانند سبک کلاسیک کاملاً واقعی طبق اصول مناظر و مرایا و مسائل سه‌بعدی حاکم بر نقاشی غالب غربی است اما چیزی که در این‌جا جلب توجه می‌کند حالت نشان دادن شخصیت‌ها از پشت سر است. به راستی این امر به چه معناست؟ آیا کوربه می‌خواسته نشان دهد مردمان عادی به حدی در عالم هنر نادیده گرفته شده‌اند که حتی فاقد هویت و صورت باید نشان داده شوند؟ به راستی که تمهید کوربه در جلب کردن هنرمندان به توجه در وضعیت و حالات مردمان عادی جامعه خود باعث شد که جامعه و هنرمند متعهد نسبت به آن تبدیل به یک رکن اساسی در تاریخ هنر گردد.

سبک‌های بعد از رئالیسم به طور فزاینده‌ای به جامعه و مسائل مربوط به آن پرداختند. از نظر ترکیب‌بندی تابلو به دو قسمت متقارن تقسیم شده که دو شخصیت اشاره شده در تابلو آن را نصف کرده‌اند. بافت خشن سنگ‌ها باعث ایجاد نوعی ریتم و حرکت از نظر بصری شده و نیز سبب ایجاد نوعی سنگینی از نظر وزن در پایین تابلو شده است. این خشونت ظاهری با خشونت موجود در کار سنگ‌شکنی این افراد کاملا هماهنگ شده است. پس‌زمینه‌ی تابلو به رنگ‌های قهوه‌ای تیره و کل فضا به رنگ‌های هم خانواده با قهوه‌ای و خردلی است که به نوعی بر نور روشنایی روز هم دلالت می‌کند. تبر در دست مرد سمت راست که به شکل مایل قرار گرفته سبب ایجاد حرکت و نشان‌دهنده کاری است که در حال انجام است. با این حرکت مایل تبر، تابلو از حالت سکون به حرکت، متمایل می‌شود. حرکت هم در مضمون این تابلو اهمیت دارد چون بر عمل کار تأکید دارد.

- تابلوی مراسم تدفین در ارنان، اثر گوستاو کوربه

این تابلو که بیست فوت طول دارد مراسم تدفین در روستای ارنان را به نمایش می‌گذارد. کوربه با این تابلو مراسم تدفین در روستای خود را که یک واقعه‌ی روزمره و عادی بود وارد تاریخ هنر کرد و آن را ویژه و خاص نشان داد. این تابلو هم با قواعد رایج آن روز کاملاً به روش کلاسیک است. نوعی اغراق در انجام مراسم که ویژه تابلوهای کلاسیکی آن دوره، با این تفاوت که مضمون آن به مراسمی در یک روستای کوچک و واقعی اشاره دارد و نه همانند موضوعات کلاسیک مضامین خیالی و اساطیری.

این تابلوی گوستاو کوربه همچون اساتید قدیمی کلاسیک در نقاشی همچون رامبراند و ولاسکوئز و ورمیر به پرتره‌های زنان می‌پردازد. با این تفاوت که بر خلاف نشان دادن زنان اشراف و معروف و زنان اسطوره‌ها، به دخترکی کاملا معمولی از اجتماع اطراف هنرمند می‌پردازد ولی تمام اصول و فنون اساتید نقاشی قدیمی را هم رعایت می‌کند. رنگ پس‌زمینه تابلو سبز تیره و لباس‌های دخترک هم به همان رنگ است که در کل فضایی تیره و آرام‌بخش را به وجود می‌آورد. دخترک در حال کار کردن به خواب فرو رفته و گلدانی که روی میز قرار گرفته هم گل‌های پژمرده‌ای را نشان می‌دهد که نمادی است از خواب و سکون و نوعی مرگ در درون فضای تابلو. اما گل‌های ریز لباس دختر همراه با رنگ سبز حاکم بر تابلو نوعی امید و نوعی حس احترام را بر می‌انگیزد. کار معادل با عبادت در نظر گرفته شده که کاری است که در فرهنگ مسیحیت بسیار مقدس و قابل احترام است.

یکی از موضوعاتی که سبب شد کوربه دست به انقلابی در تاریخ هنر بزند پرداختن به مضامین مردمان معمولی بود. در این تابلو به سبک نقاشی‌های دوران مسیحیت (رنسانس) شخصیت‌های در وضعیت اغراق و نمایشی ترسیم شده‌اند. همان‌طور که در نقاشی‌های مسیحیت، افراد در حال انجام کاری مقدس و مذهبی‌اند که در رابطه با آیین مسیحیت است؛ برای نمایش این حالت از حرکات و اعمالی اغراق‌آمیز استفاده می‌شود. در این‌جا موضوعی که اهمیت دارد این است که عمل شستن پاهای یکی از شخصیت‌ها و نیز رسیدگی به امور خانه توسط زنان به یک عمل نمادین و مذهبی تبدیل شده است. با این تفاوت که این اشخاص دیگر قدیسین و مردمان شهر فلورانس و روم (مراکز کلیساهای کاتولیک) نیستند بلکه مردمان عادی هم‌دوره‌ی کوربه هستند. رنگ‌ها و سایه‌ها درجاتی از رنگ‌های قهوه‌ای، خردلی و زرد است که با رنگ سفید موجود در لباس‌ها و ملافه‌ها و رومیزی به تعادل رسیده‌اند، نور خاموش و دلگیر و یکدست است که هم به تشدید یک فضای معنوی دامن زده است و هم بر فضای داخلی یک خانه تأکید می‌کند. این زنان گویا در حال انجام مراسمی هستند که فراتر از کارهای معمولی خانه است. به راستی فردی که پاهایش در حال شسته شدن است چه کسی است؟ آیا این یک اشاره تلویحی به شستن پاهای یکی از حواریون مسیح نیست؟

این تابلو هم بر افرادی کاملا هم‌دوره با گوستاو کوربه تأکید می‌کند. فضای طبیعت همراه با محاسبات کاملا دقیق از وضعیت و جهت نور خورشید در یک روز کاملا صاف نشان‌دهنده‌ی تسلط کوربه در ترسیم طبیعت و مناظر (یکی از تخصص‌های اصلی کوربه ترسیم طبیعت است به روش رمانتیست‌ها) و نیز توجه به نور که تا آن موقع چندان توجه جدی بدان نشده، که همین حرکت بعدها توسط سبک امپرسیونیست‌ها به دغدغه‌ای جدی تبدیل می‌شود. (رمانتیست‌ها برای اولین بار نور را مورد توجه قرار دادند ولی به شکل حسی و برای تشدید حالات روحی و روانی محیط و اشخاص از آن استفاده می‌کردند نه با یک دید واقعی و همراه با محاسبات مربوط به جهت نور) در این‌جا طبیعت به عنوان درون‌مایه‌ی مورد علاقه کوربه ترسیم شده است. چشم‌اندازهای روستاهای زیبا و آرامش‌بخش؛ اما چیزی که در این‌جا کوربه از آن احتراز کرده است، دوری از روش رمانتیست‌ها در پرداختن به طبیعت است.

رمانتیست‌ها همواره افراد را مقهور و ناچیز و حقیر در برابر طبیعت رسم می‌کردند. اما کوربه در این‌جا اشخاص اصلی را در بخش جلو و نزدیک تابلو رسم کرده و از طبیعت به عنوان تنها چشم‌اندازی از تابلو ترسیم کرده که افراد در آن به گشت و گذار ساده می‌پردازند؛ بدون گم‌شدن و رها شده درون طبیعت بکر و متوحش. این رویکرد کوربه بی‌تأثیر از جریان‌های معاصر کوربه و همزمانی با انقلاب صنعتی و تصرف در طبیعت و نهضت علمی روشن‌فکری آن دوره نیست. طبیعت در دیدگاه کوربه محلی برای جولان انسان و نه باعث توهم و مغلوب شدن او است.

حالات و حرکات اغراق‌آمیز نمایشی هم در این اثر کوربه که قرار است یک گردش ساده صبحگاهی باشد، بسیار جالب است. در این‌جا هم یک عمل ساده‌ی گفتگو و شاید احوال‌پرسی تبدیل به مراسم آیینی شده است. شخصیت‌ها بسیار رسمی و جدی در حال گفت‌وگو هستند. لباس‌ها به نظر کمی مستعمل (شاید لباس‌های مخصوص گردش) و لباس‌ها و کوله‌پشتی و عصای مرد سمت راست، نشان‌دهنده‌ی این است که این مرد به گردش در تپه‌ها و کوه‌ها می‌پردازد. به هر حال این تابلو یکی از موضوعاتی را از زندگی روزمره ارائه می‌کند که بعدها در سبک‌های دیگری که بعد از رئالیسم ظهور کردند به عنوان درون‌مایه‌ی اصلی مورد توجه قرار می‌گرفت.

یکی از موضوعاتی که کوربه بدان توجه وافر داشت موضوعاتی با درون‌مایه‌ی سبک رمانتیسیسم بود: طبیعت وحشی و عصیانگر. کوربه همانند بسیاری از همتایان این سبک همچون ترنر و جان کنستابل به درون‌مایه‌ی طبیعت توجه وافری نشان می‌داد. یکی از ایراداتی که بعدها کوربه به این

سبک گرفت بی‌توجهی نسبت به جامعه و اتفاقات جاری در آن (انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی) بود. رمانتیست‌ها با فرار در دل طبیعت، به نوعی دلبسته اصالت و قدرت بلامنازع آن می‌شدند و از طرفی خود را از جریان‌های اطراف خود دور نگاه می‌داشتند. کوربه در ابتدا به ترسیم مناظر بکر و و سحر و جادوی موجود در آن می‌پرداخت. بعدها کوربه از این روند دست کشید و به شدت مجذوب مردمان اطراف خود گشت و با ترسیم تابلوی سنگ‌شکنان عملا واضع روشی جدید در هنر شد و نیز رسما با رویکرد رمانتیست‌ها خداحافظی کرد.

ناظر خیالی و آرام‌بخش از ساحل دریا و چشم‌انداز رعب‌انگیز و مسحورکننده‌ی آن که بسیار متأثر از سبک ویلیام ترنر نقاش رمانتیست انگلیسی است.

طبیعت بی‌جان که کوربه در دوره تأثیرپذیری‌اش از سبک رمانتیست‌ها آن را ترسیم کرده است. از رئالیست‌های دیگر «انوره دومیه» «Honoré Daummier» است که در طی حکومت ناپلئون سوم برای نشریات انتقادی- فکاهی کاریکاتور تهیه می‌کرد. دومیه در کارهایش از هرگونه آب‌وتاب دادن موضوع خودداری می‌کرد و واقعیات اجتماعی هر چند تلخ و وحشیانه را به تصویر می‌کشید.

انوره دومیه اغلب به زندگی ناعادلانه‌ی روستائیان مهاجر به شهرها و مردمان فقیر می‌پرداخت و به نحوه‌ی امرار معاش آن‌ها علاقه‌مند بود. یکی از تابلوهای دومیه «زن رختشو» بود که موضوع زنی را نشان می‌داد که به کارهای خانگی می‌پرداخت تا بتواند در شهر دوام بیاورد.

از دیگر موضوعاتی که دومیه بدان می‌پرداخت دادگاه‌ها و قضات و نحوه دادرسی به امور بود. دومیه خود مدتی کارمند دادگاه بود و از دیدن سرگردانی مردمان فقیر که در راهروهای دادگاه‌ها سرگردان می‌شدند به شدت متاثر می‌شد. همزمان با سیستم اختناق و فشار لویی فیلیپ پادشاه فرانسه، دادگاه‌ها خود به همراهی با دستگاه حاکمه بر اختناق و بی‌عدالتی می‌افزودند. دومیه با ترسیم کاریکاتورهای دستگاه قضایی، آن را به هجو و انتقاد می‌گرفت. او در این نقاشی که درون‌مایه کاریکاتوری دارد به رابطه‌ی بین یک مجرم و موکلش در روند یک دادرسی می‌پردازد. رنگ‌ها یکدست و تخت، خطها بر یک روند هیجانی تاکید می‌کنند که به صورت منحنی هستند و نشان از یک وضع ناپایدار دارند. مجرم و موکل در حال پچ‌پچ کردن در گوش هم هستند. دومیه از یک زاویه دید خاص طوری به ماجرا نگاه کرده که وضع را به شدت مشکوک نشان می‌دهد در این تصویر امیدی به یک دادرسی عادلانه دیده نمی‌شود و هیچ یک از طرفین نه مجرم و نه وکیل و نه دستگاه‌های قضایی شریف و قابل احترام و مستلزم همدردی نیستند؛ به همین جهت بیننده با دیدن این خطوط فقط احساس عدم اعتماد به وضع نمایش‌داده‌شده می‌کند.

دومیه برای نشان‌دادن زندگی مشقت‌بار مردمان تهی‌دست قرن ۱۹ فرانسه از یک سبک مستندگونه استفاده می‌کند و از روش‌هایی که سبک رمانتیسم در این زمینه ارائه می‌کند پرهیز می‌کند. او علاقه‌مند به نمایش واقعی و تعدیل شده‌ای از تصویر مردمان بود و برای این کار به روش رئالیستی روی آورد، به همین جهت بسیاری از وقایع و اشیا و حقایق که دومیه در کاریکاتورها و تابلوهایش ترسیم کرده، درست همانند وقایع آن دوره است. او نقاشی‌ها و کاریکاتورهایش را نوعی نقد اجتماعی می‌دانست بنابراین چه ابزاری بهتر از واقع‌نمایی ماجراها که ویژگی سبک رئالیسم بود به او کمک می‌کرد؟● رئالیسم سوسیالیست:

اصطلاحی که در حدود نیم‌قرن معرف هنر و ادبیات شوروی سابق بود. نخستین‌بار ماکسیم گورکی، بواخارین، ژدانف، طرح آن را پیش نهادند. سپس مانند دستور کار به کلیه‌ی هنرمندان در تمامی عرصه‌های هنری اعلام شد (۱۹۳۴) هدف آن تولید آثار قابل فهم برای توده‌ها و هدایت مردم به ستایش عظمت کارگر و نقش او در ساختمان کمونیسم بود. رئالیسم سوسیالیست عملا سنت واقع‌گرایی سده‌ی نوزدهم را دنبال کرد. و آگاهانه از دستاوردهای هنر مدرن - که هنرمندان پیشتاز روسی سهمی مهم در شالوده‌ریزی آن داشتند - چشم پوشید. رئالیسم سوسیالیست، پس از جنگ جهانی دوم، با کمابیش تفاوت در سبک و موضوع در بسیاری از کشورهای دیگر الگو قرار گرفت (متفاوت با واقع‌گرایی اجتماعی)

این جنبش تا سال‌های ۱۸۷۴ که امپرسیونیسم پا به عرصه‌ی وجود گذاشت، ادامه داشت.

یکی از بارزترین هنرمندان این سبک واقع‌گرایی، ژان فرانسوا میله (۱۸۷۵- ۱۸۱۴) Jean Francois Millet بود که به شدت مجذوب زندگی روستایی بود و این امر را از مرور کردن عناوین تابلوهایش که همگی بر گرفته از اصطلاحات کشاورزی است می‌توان فهمید: خوشه‌چینان، بذرافشانی، کشت سیب‌زمینی و... این عناوین نمایانگر تمرکز ویژه‌ی میله به این شکل زندگی روستایی است. خود میله در یک روستای فرانسوی بزرگ شده و کاملا

به این شکل از زندگی آشنایی داشت و بدان می‌بالید. در سال ۱۸۴۹ او زندگی در روستا را به اختیار خود انتخاب و در نزدیکی جنگل فونتن بلو در دهکده باربیزون سکونت کرد. او در دوره‌ای از هنر بر نقاشی از مناظر روستایی و مردم آن ممارست کرد که این دوره همراه بود با انقلاب و مهاجرت روستاییان از روستا به شهر و کار در کارخانجات. این کار میله دقیقا عکس کار برخی نقاشان بود که در این دوره تنها به نمایش زندگی مردم شهری و نابسامانی وضع روستاییانی که مهاجرت می‌کردند بود یکی از این نقاشان انوره دومیه است که قبلا هم درباره‌اش اشاره شد.

این نقاشی دو زوج جوان روستایی را نشان می‌دهد که با شنیدن زنگ نماز بعد از ظهر از کلیسا، دست از کار می‌کشند و در یک نمایش آیینی همانند نقاشی‌های دوره‌ی کلاسیک، در سکوت و سکون مشغول نیایش و نماز می‌شوند. افق گسترده و رنگ‌های خاموش و افسرده و فرم‌های ساده در این نقاشی حس و حالت عبادت و رها شدن از روزمرگی را به خوبی القا می‌کند.

در همه‌ی کارهای میله، نکاتی همانند توجه به فضای زندگی روستایی، روستاییان در حال کار و کارهای سنگین در مزرعه دیده می‌شود. اصول هنری آثار میله همگی حاکی از رعایت قواعد نقاشی کلاسیک، پرسپکتیو، توجه به وضعیت نور و آناتومی دقیق کارگران و روستاییان است؛ با این تفاوت که میله هم مانند کوربه به زندگی مردمان عادی توجه دارد. آنچه که ژان فرانسوا میله در آثار خود ارائه داد بعدها بر هنرمندان بعد از خود به شدت مورد توجه قرار گرفت.

- رئالیسم در ادبیات و فلسفه:

افراط ورزیدن بیش از حد در احساسات توسط هنرمندان رمانتیک باعث شد که آن‌ها به تدریج از واقعیات اطراف خود دور شوند. غرق‌شدن در تخیلات باعث شد که پیوند خود را با مردم و دنیای واقعی قطع کنند. در این شرایط کم‌کم نویسندگان دیگری پدیدار شدند که در آثارشان اجتماع را با تمام خوبی‌ها و بدی‌هایش به تصویر کشیدند و چهره‌ای از زندگی واقعی را نشان دادند. در این زمان بود که مکتب رئالیسم یا واقع‌گرایی ادبی در فرانسه شکل گرفت. در این مکتب برخلاف رمانتیک به واقعیت اهمیت داده می‌شد و مشکلات و مسائل اجتماعی مطرح می‌شد و تنها، چیزهایی که دیده می‌شد بیان می‌گردید و حتی به شعر نیز به اندازه‌ی رمان اهمیت داده نمی‌شد.

از معروف‌ترین نویسنده‌های رئالیست «انوره دو بالزاک» با اثر معروفش «کمدی انسانی» است که به عنوان پیشوای مکتب رئالیسم در ادبیات شناخته شد. این رمان در مورد جامعه‌ی پاریس در قرن ۱۹ نوشته شده بود. بالزاک معتقد بود نباید درمورد کسی یا چیزی که هرگز ندیده است بنویسد. از دیگر نویسندگان معروف این سبک «گوستاو فلوبر» با کتاب «مادام بواری» که به عنوان «کتاب مقدس رئالیسم» شناخته شده است. این کتاب به تمامی اصول این مکتب پایبند است همچنین «استاندال» با رمان معروفش «سرخ و سیاه» و «گی دومو پاسان» با داستانی چون «گردنبند» که عمده شهرتش به خاطر داستان‌های کوتاه رئالیستی است.

رئالیسم ادبی در روسیه با داستان «شنل» اثر نیکلای گوگول آغاز شد. وی واقعیت‌های روسیه‌ی معاصر خود را با استفاده از هجو و طنز بیان می‌کرد. اما معروف‌ترین رمان‌های رئالیستی روس مانند «جنگ و صلح»، «آنا کارنینا» و «رستاخیز»، مربوط به نویسنده بزرگی چون «لئون تولستوی» است. بیشتر داستان‌های فئودور داستایوفسکی به «رئالیسم روانکاوانه» معروف هستند در شاهکارش «جنایت و مکافات» مستقیماً با اثرات روانی جنایت بر روح شخصیتش سر و کار دارد. این‌جا لازم است از «ایوان گنچاروف» با اثر جاودانش «اُبلوموف» یادآوریم، در این رمان کاهلی و سستی طبقه اشراف روس بررسی می‌شود. همچنین «ماکسیم گورکی» که امضای او در زبان روسی به معنای «تلخ و بینوا» شهرت بسیار یافت. داستان‌های او بیشتر بیان زندگی انسان‌های مطرود از اجتماع و فرودست است که ذاتا خلافکار نیستند و جامعه مسئول بدبختی آن‌هاست و کورمال به دنبال نوری می‌گردند. «آنتوان چخوف» که تحصیل اصلی او در رشته پزشکی بود، بعدها به فعالیت ادبی روی آورد. وی نمایشنامه و نوول (داستان کوتاه)های بسیاری نوشته است.

واژه‌ی رئالیسم در فلسفه در واقع به معنای مکتب «اصالت واقع» است.

مکتب رئالیسم نقطه مقابل مکتب ایده‌آلیسم است؛ یعنی مکتبی که وجود جهان خارجی را نفی کرده و همه‌چیز را تصورات و خیالات ذهنی می‌داند. رئالیسم یعنی اصالت واقعیت خارجی. این مکتب به وجود جهان خارج و مستقل از ادراک انسان، قائل است. ایده‌آلیست‌ها همه‌ی

موجودات و آن‌چه را که در این جهان درک می‌کنیم، تصورات ذهنی و وابسته به ذهن شخص می‌دانند و معتقدند که «اگر من که همه‌چیز را ادراک می‌کنم نباشم، دیگر نمی‌توانم بگویم که چیزی هست». در حالی که بنابر نظر و عقیده‌ی رئالیستی، اگر ما انسان‌ها از بین برویم، باز هم جهان خارج وجود خواهد داشت. به طور کلی یک رئالیست، موجودات جهان خارج را واقعی و دارای وجود مستقل از ذهن خود می‌داند. باید گفت در واقع همه‌ی انسان‌ها رئالیست هستند، زیرا همه‌ی به وجود دنیای خارج اعتقاد دارند. حتی ایده‌آلیست‌ها نیز در زندگی و رفتار، رئالیست هستند، زیرا باید جهان خارج را موجود دانست تا بتوان کاری کرد و یا حتی سخنی گفت. کلمه‌ی «رئالیسم» در طول تاریخ به معانی مختلفی غیر از معنایی که گفته شد، استعمال شده است. مهم‌ترین این استعمال‌ها و کاربردها، معنایی است که در فلسفه مدرسی یا اسکولاستیک (Scholastic) رواج داشته است. در میان فلاسفه، مدرسی جدال عظیمی بر پا بود که آیا کلی وجود خارجی دارد و یا این‌که وجودش فقط در ذهن است؟ کسانی که برای کلی واقعیت مستقل از افراد قائل بودند، رئالیست و کسانی که کلی را تنها دارای وجودی ذهنی و در ضمن موجودات محسوس می‌دانستند و برای آن وجود جدا از جزئیات قائل نبودند، ایده‌آلیست خوانده می‌شدند. بعدها در رشته‌های مختلف هنر مانند ادبیات نیز سبک‌های رئالیستی و ایده‌آلیسمی به وجود آمد و سبک رئالیسم در مقابل سبک ایده‌آلیسم است. (سبک رئالیسم یعنی سبک گفتن و نوشتن متکی بر نمودهای واقعی و اجتماعی. اما سبک ایده‌آلیسم عبارت است از سبک متکی به تخیلات شاعرانه گوینده یا نویسنده)

- رئالیسم در سینما و عکاسی

به طور کل توضیح دادن این سبک در سینما بسیار مشکل است و تنها به قسمت‌هایی بسنده می‌کنیم؛ به این دلیل که باید تاریخ سینما را تا رسیدن به این سبک به طور مفصل و پایه‌ای بررسی کنیم. فیلم‌های رئالیستی در سینما به دو بخش عمده‌ی فیلم‌های مستند و فیلم‌های رئالیستی اجتماعی تقسیم می‌شوند، که ظهور هر کدام از این‌ها لازمه‌ی زمان مشخصی است. و به وجود آمدن این سبک در هنر سینما در هر کشور و هر سینمایی قابل بحث عمیق است.

«لویی و آگوست لومیر»، سازنده‌ی نخستین فیلم‌ها بودند. برادران لومیر مخترع «سینماتوگراف» (دستگاه نمایش‌دهنده فیلم) بودند. نخستین فیلمی که به صورت رسمی نمایش داده شد در تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در زیرزمین گراند کافه - واقع در بلوار کاپوسین پاریس – بود. این تاریخ را به طور کل به عنوان سر آغاز تاریخ سینما به رسمیت می‌شناسند.

همزمان با اختراع لومیرها در فرانسه، ادیسون نیز دستگاهی به نام «کینتوسکوپ» ((kinetoscope اختراع کرد. اما تصاویر متحرک آن از یک روزنه و تنها برای یک نفر قابل دیدن بود. نخستین فیلم‌های لومیرها تنها یک سری تصاویر از زندگی عادی و روزمره مردم بود، مثل غذا دادن به کودک (کودکی روی زانوی مادرش نشسته و مادرش غذا را به دهان او می‌گذارد) یا خروج کارگران از کارخانه (عده‌ای کارگر که کارخانه لومیرها را ترک می‌کنند) باغبان آبپاشی شده (جوانی پایش را روی شلنگ آبیاری یک باغبان می‌گذارد و وقتی باغبان شلنگ را بررسی می‌کند، ناگهان آب به شدت به صورتش می‌پاشد) و بعدها صحنه‌ی معروف «ورود قطار به ایستگاه» قطاری که لوکوموتیوش به نظر رها شده می‌آمد و به شدت باعث وحشت تماشاگران شد! لومیرها سازنده‌ی فیلم‌هایی بودند که امروزه «مستند» نامیده می‌شوند. فیلم مستند گرچه واقعیت زندگی روزمره است اما در سینما چیزی که به عنوان رئالیسم به مفهوم خاص به فیلم‌ها نسبت داده شد. چیزی جدای فیلم‌های مستند بود.

بارزترین نوع، سینمای رئالیسم نوین در آلمان پس ار سال ۱۹۲۴ بود. (سبک اکسپریسونیسم- که توضیح آن طبق روال تاریخی آورده خواهد شد - در آلمان دهه‌ی بیست اوج گرفته بود و راهنمای سبک رئالیسم شد) در سال‌های پس از جنگ آلمان بسیاری از کارگردانان، خود را از قالب‌های سینمایی پس از جنگ رها کردند و رئالیسم نوینی در پایان سال‌های بیست در هنر سینما پایه گذاردند. و ظاهرا هرگونه برخورد عاطفی از نوع رمانتیک با شخصیت‌هایی که توصیف می‌شوند از فیلم‌ها طرد شد. و تصمیم گرفته شد که فرد به هیچ‌وجه نباید مرکز ثقل توجه قرار گیرد و این توجه باید معطوف به عده‌ی کثیری از افراد شود و واقعیت‌گرایی نوین، ناب‌ترین بیان خود را ارائه داد.

جنبش دیگر رئالیسم به صورت «رئالیسم شاعرانه در فرانسه» در سال‌های اختراع صدا در سینما (۱۹۲۸) تجلی یافت. سال‌های میان ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۹ برای سینمای فرانسه به صورت سال‌های پرباری در آمد و موفق به ابداع و کسب روش ویژه‌ای شد که در خارج از فرانسه موجب کسب

اعتبار برای آن گردید.

گرایش به واقعیت‌ها و انتقاد شدید اجتماعی همراه با نوعی بدبینی نامشخص، از ویژگی‌های بیشتر فیلم‌های این دوره به شمار می‌رود. «ژان ویگو» با فیلم «درباره‌ی نیس»، که فیلمی انتقادی - طنز بود پا به عرصه سینمای رئال فرانسه گذاشت. در این فیلم که نوعی فیلم مستند اجتماعی بود، دو فیلمبردار با دوربین مخفی خود از زنان ثروتمندی که در بلوار آنگلز شهر نیس به گشت و گذار مشغول بودند فیلمبرداری کردند و بعد ویگو در حین مونتاژ، صحنه‌هایی از شهر قدیمی نیس را با تصاویری جالب از باغوحش در هم آمیخت. تصاویر تحریک‌آمیز هتل‌های اشرافی دنیای یکنواخت و پر امتیاز اشراف را به زیر سوال کشید. درباره‌ی نیس یک فیلم ساخته پرداخته‌ی مونتاژ بود که تصاویر آن در برخورد با یکدیگر معنی و مفهوم پیدا می‌کردند. فیلم دیگر ویگو «نمره‌ی اخلاق صفر» نیز نقطه‌نظری مستند به شمار می‌آمد. اصطلاح رئالیسم شاعرانه اولین بار به فیلم‌های «مارسل کارنه» داده شد.

خصوصیت فیلم‌های رئالیستی عبارت بودند از علاقه و توجه به محرومین، توجه به مسائل اجتماعی و به ویژه تعارض‌های میان فرد و جامعه و تجزیه و تحلیل افراد در محیط‌های خاص. اصولا پیدایش رئالیسم در حوزه‌ی هنر عکاسی به طور مستقیم به پیشرفت‌های تکنولوژیک بشر مرتبط است. یک دیدگاه جالب این است که پیدایش رئالیسم به طور مشخص با کشف دوربین عکاسی مرتبط است. یعنی پیدایش وسیله‌ای که به انسان امکان ثبت و ضبط کامل یک لحظه (و یا برش) از زندگی را می‌دهد. بررسی همزمانی کشف و پیشرفت تکنولوژی دوربین عکاسی با ایجاد و پیشرفت سبک رئالیسم ادبی به شکلی تایید کننده نظر فوق است. در یکی از روزهای تابستان سال ۱۸۲۷ ژوزف نیسفور نیپس موفق به ثبت اولین تصویر ثابت شد. البته مدت کمی بعد نمونه‌ی بهتری از عکس و دوربین Niépce به وسیله Louis-Jacques-Mandé Daguerre ساخته شد. این دوره زمانی را تقریبا با دوره کاری بالزاک می‌شود یکسان گرفت. جالب این‌جاست که در سال ۱۸۷۷ صفحات عکاسی (فیلم عکاسی) جدیدی به وسیله George Eastman ساخته شد که عملا انقلابی در ساختار دوربین‌های عکاسی پدید آورد. دوربین‌های ساخته‌شده بعد از تولید این صفحات عکاسی را به عنوان اولین نسل جدی دوربین‌های عکاسی امروزی به حساب می‌آورند. اما نکته جالب این‌جاست که این پیشرفت چشمگیر در صنعت عکاسی با دوره‌ی کاری «امیل زولا» (۱۸۴۰-۱۹۰۲) هماهنگی دارد. به عنوان مثال امیل زولا (نویسنده‌ی ناتورالیست) شاهکارش «ژرمینال» را در فاصله‌ی سال‌های ۵-۱۸۸۴ نوشت. این به این معنی است که پیشرفت تکنولوژیک در صنعت عکاسی با انتقال جریان ادبی رئالیسم به ناتورالیسم هماهنگی زمانی دارد. این هماهنگی زمانی کاملا معنادار است و نشانه‌ی اثرگذاری این جریان‌ها بر یکدیگر و رشد هر دوی آن‌هاست. یعنی ایجاد توانایی در ثبت و ضبط لحظات و عینیت بیرونی افراد و اشیا و گسترش توانایی در این نحوه نمایش. عکس‌های رئال نیز مانند فیلم‌های رئال در دسته عکس‌های مستند و خبری دسته‌بندی می‌شوند. عکس‌هایی از لحظات طبیعی زندگی انسان‌ها یا حیوانات و... خصوصیت عکس‌های رئالیستی- انسانی نیز در بیشتر موارد علاقه و توجه به محرومین، موضوعات جنگ و خسارات جنگی، توجه به مسائل اجتماعی و همان تعارض‌های میان فرد و جامعه و تجزیه و تحلیل افراد در محیط‌های خاص بود که بدون اغراق عکاس (برعکس سبک‌های دیگر در عکاسی که لازمه‌ی آن‌ها اغراق است) و از راه ثبت مستقیم لحظه یا ثبت فرد در لحظه‌ای غیر از ژست و به طور طبیعی است. عدم استفاده از رتوش، گریم، نورپردازی خاص و نشان دادن جزئیات صورت از خصوصیات عکس‌های پرتره‌ی رئالیستی است. عکس‌های رئالیستی در فضایی کاملا طبیعی و با نوری طبیعی و بدون اغراق ثبت می‌شدند.

عکاس معروف Dorothea Lange آثار رئالیستی جاودانی در زمینه‌ی عکاسی ارائه کرده است.

منبع : نشریه فیروزه

http://vista.ir/?view=article&id=352087

VISTA.IR
Online Classified Service

منریســم

اواخر قرن ۱۶ – یکسری تحولاتی صورت می‌گیرد . این تحولات را فلاسفه با استهزاء و مسخرگی نام منریسم را بر آن گذاشتند . اولین بار که منریسم اعاده حیثیت شد قرن ۱۸ بود و با نگاه دیگری به آن نگاه شد . در حقیقت منریسم آن جنبه‌های استهزاء را داشت و هم نداشت . در اواخر قرن ۱۶ هنرمندان جوان فضایی برای جولان خود نمی‌دیدند . برای این که این عصر - عصر نابغه پروری بود (عصر تیسین - رافائل) جنبه غالبی که وجود داشت الگوهایی بود که این هنرمندان نابغه به جاگذاشته بودند و دید عمومی گرایش به این الگوهها داشت . اما هنرمندان جوان که می‌خواستند بودن خود را ثابت کنند با این الگوها جایی برای خلاقیت خود نمی‌دیدند .سپس بعضی هنرمندان پیشروتر مثل فیورنتینو Fioretinor و پونترمو Pontermo آمدند و شیوه‌های شخصی و برداشت شخصی خود رادرموضوعات رایج (مذهبی) با نگاهی عاطفی و ذهنی مورد توجه قرار دادند . این هنرمندان تفسیری خاص خود را از جهان و طبیعت ارائه دادند و به عبارت دیگر از طبیعت اخذ کردند . اما آنچه آفریدند همانند طبیعت نبود . به این ترتیب خودشان را از قید و بند الگوهای عصر رنسانس رها کردند .

این هنرمندان در فلورانس و رم بیشتر فعالیت می کردند و شروع منولیسم با این دو هنرمند است . فیورنتینو (۱۵۴۰-۱۴۹۴) پونترمو در (۱۵۵۷-۱۴۹۴) یکی از دلایل برای اطلاق این نام برای این دوره هنر این بود که تعدادی از هنرمندان فعالیت می‌کردند که کارشان کپی آثار بزرگان بود .

در قرن ۱۸ بود که مکتب واقعی منریسم رو شد و به عنوان یك مکتب مستقل از منریسم نام برده شد، که در قبل از قرن ۱۸ از منریسم به عنوان یك انحطاط نام برده می‌شد .

به این ترتیب هنرمندان پیشرو این شیوه قوانین ، الگوها ، دقت در کالبد شناسی ، فضا سازی و احوال استادان پیشین خود را زیر سوال بردند . یکی دیگر از هنرمندان این شیوه شخصی است بنام پارمیجیانو ۱۵۴۰ -۱۵۰۳) – Parmigianino) پارمیجیانو تفاوت اساسی که دارد این است که عواطف شخصی خود را در نظر نمی‌گیرد و کمتر درون‌نگری دارد . اما همچنان با طبیعت گرایی عصر رنسانس مخالفت می‌کند . تابلوی معروف و مشهور این هنرمند (مریم گردن بلند) است .

بعد از پارمیجیانو هنرمندی بنام (تینترتو) اهل ونیز است . ۱۵۹۴-۱۵۱۸) Tintoreto)

کاری که این هنرمند می‌کند این است ؛ هنر استادان قبلی را در هم می آمیزد . کمپوزیسیونهای (تیسین) را تغییر می‌دهد و حرکت ایجاد می کند . این هنرمند عناصر هنری پشینیان یعنی میکل آنژوتیسین را به هم آمیخت و با استفاده از سایه روشن و خطوط مورب به عناصر تابلو شدت بخشید . در مقایسه با تیسین کارهایش پرحرکت است و در مقایسه با میکل آنژ کارهایش رنگ‌آمیزتر است . این هنرمند موضوعات مذهبی را با

دیدی انسان گرایانه مطرح می‌کند . به عبارتی او طبیعی و فوق طبیعی را به مرز مشترك می‌رساند و تعادلی بین برداشت فوق طبیعی مذهبی و امانیسم (انسان گرایی) برقرار کرد .

یکی دیگر از هنرمندان این دوره (ورنزه) Veronese است ، این هنرمند بین (۱۵۲۸-۱۵۸۸) فعالیت کرده است . خصوصیت این هنرمند برخلاف تینترتو موضوعات اساطیری را با برداشت زنده وشاد مورد بررسی قرار می‌دهد . انتقال شادی و شعف هدف ورنزه است . یکی از برجسته ترین هنرمندان منریسم که در خارج از ایتالیا پرورش پیدا می‌کند ال گره گو است که در یونان متولد شده است . (درکرت) جزایر یونان در سال (۱۵۴۱) در واقع آخرین و برجسته ترین هنرمند منریسم است . در محیطی که ال گره کو رشد می‌کند محیطی است که ریشه‌هایش بیزانسی است .

ال گره کو در یکی از دیرها تحت تعلیم راهبه ها نقاشی بیزانسی را یاد می‌گیرد و خصوصیات بیزانسی را در کودکی یاد می‌گیرد . در جوانی به ایتالیا می‌آید و شاگرد تینترتومی‌شود و با انسانگرایی رنسانس روبرو می‌شود . بعد از ونیز به رم می‌رود و مجذوب جنبه های عاطفی (فیورنتینو و پونترمو) می‌شود .

ال گره کو، یك روح شرقی دارد . (بیزانس ریشه در شرق و سایه بر غرب داشته است .)

بعد از سالها مطالعه به اسپانیا می‌رود و نقاش دربار اسپانیا می‌شود . هنرال گره کو آمیزه‌ای است از فضاها ، نمادها و رنگ‌آمیزیهای بیزانس و انسان‌گرایی هنر رنسانس ایتالیا ، انسان‌گرایی را با نماد آفرینی بیزانس تلفیق می‌کند . در زمانی که در اسپانیا فعالیت می‌کند کارش متفاوت با آن زمان و به عنوان هنرمند نوگرا شناخته می‌شود .

یکی از هنرمندان این دوره که با هیچ یك از هنرمندان این دوره همساز نیست و به علت عدم پیروی از اصول کلاسیك جزء منریست ها به حساب می‌آید پیتربروگل ارشد (پدر) است .

باریك بینی ، ظرافت ، پیچ و تابها و تلاطم که در منریست است در کارهایش نمی‌بینیم و چیزی که دیده می‌شود عدم پیروی از اصول کلاسیك است و در قالب و محتوا نیز کارش با کار منریستها تفاوت اساسی دارد . پیتر بروگل ارشد هنرمند فلاندری است و هنرمند خاصی است و در دوره‌ای زندگی می‌کند که دوره اصلاح دینی است - دوره تحت تعقیب قرار گرفتن به دلیل عقاید .

این شخص فرار ، قحطی ، بدبختی ، تحت تعقیب بودن را در کنار هم می‌بیند و با دید طنز آلود و غمناك موضوعات را می‌بیند و علی‌رغم تمام مسائل بدی و بدبختی و دید طنز آمیزش، به طبیعت توجه نشان می‌دهد و با دید ظریف و دقیق به طبیعت نگاه می‌کند . به روابط اشیا ء با تیز بینی توجه دارد . فاجعه و درد را در کنار طبیعت و زیبایی نشان می‌دهد(تراژدی با کمدی) در کارهایش به یك فرد خاص توجه ندارد . به آدمها از یك دید کلی توجه می‌کند . آدمهای فقیر و بدبخت ، به انسانها از دریچه مصنوعی نگاه می‌کند و بالاخره منریسم با این افراد تمام می شود.

منبع : سازمان آموزش و پرورش استان خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=247169

VISTA.IR
Online Classified Service

منصوره حسینی

- متولد ۱۳۰۵ تهران
- لیسانس نقاشی، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران ۱۳۳۸
- فارغ‌التحصیل از آکادمی هنرهای زیبا - رم ۱۳۳۸
- .... نمایشگاه انفرادی در ایران، ایتالیا، چکسلواکی، یوگسلاوی و ... شرکت در تعداد کثیری نمایشگاه‌های گروهی از جمله بی ینال‌های تهران (۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵) بی‌ینال ونیز (۱۳۳۵)، چهار سالانه رم (۱۳۳۷) و ...
- برنده چند جایزه از جمله: نمایشگاه «نقاشان آسیایی در رم» (۱۳۳۷)، مسابقه ثبت زیبایی‌های رُم (۱۳۳۸)، مسابقه نقاشی از مناظر شهرستان جووانی کامپانو (۱۳۳۸)، نمایشگاه ملی هنر معاصر «الهام از حیات نبات» (۱۳۳۸)
- نمایشگاه مروری بر آثار در فرهنگسرای نیاوران ۱۳۷۷
- پنجمین نمایشگاه «پیشگامان نوگرایی در ایران» موزه هنرهای معاصر ایران (۱۳۸۳)

«تا آن‌جا که یادم هست بابا، حافظ می‌خواند و دستگاه‌های موسیقی را بلد بود و با آوازی می‌خواند و خوش بود به گوشم. خانه ما در محله عرب‌ها و در دیوان‌خانه رکن‌الدوله بود. باغی حدود هشت هزار متری که با گذشت سال‌ها از آن، خوابش را بارها دیده‌ام. مثل همه خانه‌های قاجار با اُرسی‌ها، پنجره‌های مشبك و شیشه‌های رنگین و حوضی و ...

قطر دیوارهاش هشتاد سانتی می‌شد و سرما عرضه وارد شدن به این دیوارها را نداشت. زمستان‌ها بیشتر زیر کرسی بودیم. و کاج بود. یعنی دنبال آن کاج‌ها رفته‌ام که حالا با اطمینان می‌توانم بگویم کاج بود. کاج شد شخصیت خانه‌هایی که کرسی دارند. وقتی زیر کرسی هستی دیگر نیازی نداری پرده‌ها را بیندازی، پنجره‌ها و بیرون را می‌شد دید. حتی گاه در اتاق هم باز است. پا و تن زیر کرسی گرم هستند.

از پشت پنجره کاج‌ها را زیر برف می‌بینم. کاج‌های بلندی که زیر برف سر خم کرده‌اند. دفتر مشقم روی کرسی مقابلم باز بود. هوس کردم کاج را بکشم و کشیدم. این اولین نقاشی من بود. حول شده بودم. شوکی بود که من را لرزاند. حادثه‌ای برایم بود. پدرم تا از در وارد شد آن را به او نشان دادم و او هم برای من معلم سرخانه گرفت. نقاش پیر و سرشناسی که در هفته دو سه بار به خانه ما می‌آمد و به من آموزش می‌داد. پیرمرد پدر من را درآورد. کاج گم شد. عکس می داد و این‌که چگونه چهار خانه کن و خطکش بذار، پرداز کن، مداد بزن طوری که خط زیر دیگر پیدا نشود و ... تا سال‌های آخر دبیرستان ادامه داشت و دیگر این‌که زن بابا داری و پنج ناخواهر و برادری و شرایطی مثل همه سیندرلاهای کوچولو که زن بابا دارند و البته من سیندرلای تسلیم نبودم. می‌زدم. بچه گرگ شیطانی بودم.»

پدر منصوره چاپخانه‌دار بود و اهل مطالعه. گرایش چپی هم داشت. سیاسی بود و مخالف هیأت حاکمه. به همین خاطر هم چاپخانه‌اش مهر و موم شد و خودش هم برای مدتی به زندان افتاد. مرد راست‌کرداری که حتی در زندان هم به خانواده‌اش اصرار داشت که آخر هر ماه حقوق کارگران پرداخت شود. «یادمه شش ساله بودم و به اتفاق پدرم و یکی دو نفر دیگر، با سه اسب و یك قاطر در حال گذر از کوهی بودیم که پشت آن به آذربایجان شوروی می رسید. در میان راه ژاندارم‌ها ما را دستگیر کردند به پاسگاه بردند. هنوز به‌خاطرم هست شبی را که تا صبح در آن پاسگاه گذراندیم.»

شوق مطالعه و نوشتن از همان دوران مدرسه و سال‌های اول دبستان دراو شکل گرفت و شکوفا شد «تا کلاس پنجم دبستان همیشه نمره انشاهایم تك می‌شد. و این برایم دلتنگی بزرگی شده بود. اعتماد به‌نفس مرا گرفته بود. در کلاس ششم معلم دیگری برای ساعت ادبیات و انشای ما آمد و گویی برای من به یکباره همه چیز عوض شد. اولین نمره انشا من هفده شدو یك شبه شدم شاعر و نویسنده. داخل آدم شدم. و

دمخور با شاگردهای ریز و درشتی که در مدرسه انجمن ادبی داشتند و در آمفی تئاتر، نشست‌ها خودشان را برگزار می کردند.» در همین نشست‌ها بود که با پروین دولت‌آبادی آشنا می‌شود.

دختر حسام دولت‌آبادی وزیر فرهنگ وقت که این دوستی تا سال‌ها دوام می‌آورد. بعد از گرفتن دیپلم به اتفاق پروین تصمیم می‌گیرند که در دانشگاه رشته ادبیات را دنبال کنند. به همین خاطر مدتی را به‌طور آزاد در کلاس‌های دانشکده ادبیات حاضر می‌شدند ولی منصوره زود دلزده می‌شود. «تازه فهمیده بودم که از چی بدم می‌آید چی را دوست دارم. در کلاس‌های ادبیات دیدم آن‌چه درس می‌دهند و از دانشجویان می‌خواهند ساختمان ادبی است. فعل و فاعل و مضارع و...

من خیلی دلم می‌خواست که جای فعل و فاعل و دیگر اجزای جمله راعوض کنم و فکر می‌کردم این‌طور بهتر می‌توانم جملات را با احساساتم هماهنگ کنم.» انتخاب بعدی برای تحصیل، رشته نقاشی است. تصمیم می‌گیرد تا مدتی نیز فضای دانشکده هنرهای زیبا و کلاس‌های آن‌جا را تجربه کند. «فضای دانشکده برایم بی‌نهایت دلچسب بودو قبلاً هم خواب آن فضا و آن محیط را دیده بودم. آن‌جا همه چیز برای من دلچسب بود و تازگی داشت. بوی رنگ، سه‌پایه نقاشی و دانشجویانی که گاه با دست‌ها و لباس‌های کار که رنگی شده بود در محوطه رفت و آمد داشتند.»

مصمم می‌شود که هر طور شده وارد دانشکده هنرهای زیبا شود، ولی امتحان ورودی و کار عملی آن مانع بزرگی برای او هست. تا آن زمان آن‌چه از طراحی فرا گرفته، ساختن چهار خانه و شطرنجی کردن بوم و عکس بود و خانه به خانه عکس را انتقال دادن به روی بوم. به همین خاطر وقتی برای امتحان ورودی مقابل پیکره‌ای کار میکل‌آنژ قرار می‌گیرد، می‌ماند که از کجا و چه‌جور شروع کند.

ولی به هر تقدیر در دانشکده پذیرفته شد. «اولین تصمیمی که گرفتم این بود که هر طور شده طراحی را به‌طور جدی فراگیرم تصمیم سختی که تمام سال تحصیلی و تابستان بعد از آن را يك‌سره وقف آن کردم. چندین ساعت کار در روز و شب و به‌طور مرتب که نتیجه آن را از سال دوم گرفتم. حالا می‌توانستم من هم سری در سرها داشته باشم. استادانم تشویقم می‌کردند ومن از همان سال دوم در چندین نمایشگاه گروهی دانشجویی شرکت کردم.»

زمانی که منصوره حسینی در دانشکده هنرهای زیبا تحصیل خود را آغاز کرد، حدوداً چهار پنج سال از تأسیس آن می‌گذشت. در این مدت تحول خاصی در نحوه آموزش آن صورت نگرفته بود و کماکان استادان آن، حیدریان، وزیری، صدیقی، مقدم و معلمان خارجی چون رولان دوبرول و مارت سلستین آیو (خانم امین‌فر) بودند.

شاید مهم‌ترین اتفاق برای دانشکده در این سال‌ها استقرار آن در مکان فعلی خود و تثبیت آن به‌عنوان یکی از شعب چندگانه دانشگاه تهران و ارتقا آن از هنرکده به دانشکده هنرهای زیبا بود.

اوضاع اجتماعی این سال‌ها هم قابل توجه است. بدین جهت که با برکناری رضا شاه، اختناق سیاسی گذشته هم به یکبارهه شکسته می‌شود و مختصر آزادی‌های اجتماعی و سیاسی برقرار می‌گردد. از این سال‌ها به‌رغم همه بحران‌هایی که وجود داشت می‌توان به‌عنوان سال‌هایی پُرتکاپو یاد کرد، که فرصتی برای اظهار وجود گرایش‌های سیاسی و اجتماعی متنوعی را فراهم ساخت.

تعداد کثیر نشریه‌ها در این ایام گواه این نکته است. اگر چه در نهایت نیز در برخورد و ضدیت همین عقاید شاهد استقرار مجدد استبداد در سال‌های آغازین دهه سی هستیم. شاید میل وافر به نوگرایی در میان دانشجویان و فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا، بازتاب شرایطی که برشمرده شد، باشد. «اگر چه آن‌ها الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست‌های روسی و امپرسیونیست‌های فرانسوی یافتند، و پُرشورترین آن‌ها به سزان و وانگوگ علاقه نشان دادند.»(۱)

در سال‌های پایانی دهه بیست برخی از فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا که برای تحصیل به اروپا اعزام شده بودند، از جمله ضیاپور و حمیدی به ایران بازگشته بودند. ضیاپور انجمن و نشریه «خروس جنگی» را راه انداخت، جوادی‌پور، کاظمی و هوشنگ آجودانی نیز نگارخانه آپادانا را تشکیل دادند و فرصتی فراهم ساختند تا نقاشان نوگرایی نظیر ضیاءپور، پزشك‌نیا، کاظمی، اسفندیاری، ویشکایی، عامری و حمیدی آثار خود را در آن به نمایش بگذارند.

منصوره حسینی با تلاش بی‌وقفه و خیلی زود، از آن‌چه قبل از دانشکده به‌عنوان نقاشی فرا گرفته بود، فاصله می‌گیرد و مجذوب آزادی نسبی در نحوه قلمزنی و رفتار نقاشانه امپرسیونیست‌ها و پست امپرسیونیست‌ها شد. «مادام آشوب مرا تشویق می‌کرد، ولی حیدریان متلك می‌پراند ومی‌گفت سزانك شده‌ای در حالی‌که من اصلاً سزان را نمی‌شناختم و سال‌های آخر دانشجویی بود که کم‌کم با کارهای او آشنا شدم.»

بعد از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه (۱۳۳۸) به‌عنوان نقاشی نوگرا فعالیت خود را ادامه می‌دهد و در چند نمایشگاه گروهی نیز شرکت می‌کند و سرانجام در اسفند سال ۱۳۳۳ برای ادامه تحصیل به ایتالیا می‌رود. «در آکادمی هنرهای زیبای رُم پذیرفته می‌شود و اجازه می‌یابد تا در سال دوم نامزنویسی کند. استاد راهنمای او امریکو بارتولی است که در نقاشی فیگوراتیو شیوه‌ای آزاد دارد.»(۲)

زمانی‌که او وارد ایتالیا می‌شود، ده سالی از پایان جنگ دوم جهانی می‌گذرد و هنوز آثار و بقایای آن را در گوشه و کنار شهرها می‌شد دید. مردم هنوز کاملاً خاطرات آن سال‌های تلخ را به‌خوبی به خاطر داشتند. بنابراین نقاشی ایتالیا و اروپا در این سال‌ها نمی‌توانست عاری از زخم‌ها و ناخوشی‌هایی باشد که اروپا از سر می‌گذراند. این زمان در ایتالیا نقاشان مهمی چون مافایی، گوتوسو، موراندی، جاکومتی، بیرولی و ... در عرصه‌های اکسپرسیونیسم، کوبیسم و نقاشی انتزاعی هنوز خود، و پیروان فراوان آن‌ها فعال بودند.

نقاش کنجکاو و با احساس و شاعر متعهدی مثل منصوره حسینی نمی توانست نسبت به شرایط جدیدی که در آن قرار گرفته است بی‌تفاوت باشد. «منصوره با اتکا به توانایی‌های خویش و با کوشش پی‌گیر توانست سکویی استوار برای پرش بسازد. او از مکتب رم و یا مشخصاً از نوعی اکسپرسیونیسم معتدل آغاز کرد.

بی‌شك روش تعلیم متداول در آکادمی رم تأثیر زیادی در این انتخاب داشت (چنان‌که اغلب نقاشان ایرانی آموزش دیده در آکادمی رم نیز از این نقطه حرکت کردند)، اما توافق احساس او با زیباشناسی مکتب رم نیز در این دخیل بود.»(۳)

تلاش پی‌گیر و ذوق و قریحه او در شهر رم، وی را زود به نقاشی مورد توجه تبدیل می‌کند. بدین ترتیب در سال ۱۳۳۵ اثری از وی در بی‌ینال ونیز شرکت داده می‌شود و از نخستین هنرمندان ایرانی است که در بی‌ینال ونیز حضور پیدا می‌کند. در سال ۱۳۳۶ نمایشگاهی از ۱۹ تابلوی نقاشی او در گالری «وانتاجو» در شهر رم به نمایش گذاشته می‌شود، که در مطبوعات ایتالیایی منعکس می‌شود. «گزارشگر هنری روزنامه دومنیکا در این‌باره نوشت: به‌نظر می‌رسد که منصوره، نقاش آینده‌دار ایرانی و میهمان عاشق رم، هوشمندانه از «مکتب رم» بهره گرفته و حال و هوای نقاشی ما را با پیچیدگی تزیینی و خیالی نقاشی قدیم ایرانی درآمیخته است.»(۴) وی در مدت باقیمانده از حضورش در ایتالیا در چند نمایشگاه گروهی و مسابقه شرکت می‌کند که جمعاً یك بورس، سه مدال و یك جایزه نقدی برای او به همراه داشت.

خانم حسینی در سال آخر اقامتش در رم (۱۳۳۸) ملاقاتی با لئونللو ونتوری هنرشناس و منتقد برجسته ایتالیایی دارد که تحول مهمی در سیر هنری فعالیت نقاشانه‌اش محسوب می‌گردد. «ونتوری سزان‌شناس مشهوری بود که کتابی با همین عنوان را در سن بیست‌سالگی درباره او نوشته بود. رفتم تا از زبان او بشنوم و مطمئن شوم که کارهای من مثل نقاشی‌های سزان نیست. از طریق جواد فروغی، کنسول ایران در ایتالیا موفق به قرار ملاقاتی با این منتقد مشهور شدم. پیرمرد وقتی کارهای مرا دید گفت کارهای تو مثل کارهای سزان نیست و در کارهایت کمی الهام از عربسك مینیاتورهای ایرانی می‌توان دید.چرا وقتی به مینیاتورها نگاه کردی، به خط خودتان که آبستراکت هست دقت نکردی. من اگر پنجاه سال پیش کارهای تو را می‌دیدم می‌گفتم که یك نابغه به‌دنیا آمده است، ولی حالا می‌گویم که تو پنجاه سال عقب هستی. این حرف ونتوری مرا خُرد کرد. بی‌نهایت خُرد کرد. همان شب وقتی به‌خانه رفتم شروع کردم از روی پوستری چسبیده به دیوار اتاقم که نام پنج‌تن روی آن نوشته شده بود. بدین ترتیب مجموعه‌ای را با استفاده و الهام از خط کوفی شروع کردم که به زودی به «الله محمدی» مشهور شدند.»

منصوره حسینی در شهریور ماه سال ۱۳۳۸ به‌تهران مراجعت می‌کند. در آذر ماه همان سال به همت اداره کل هنرهای زیبای کشور نمایشگاهی از آثارش را در تالار رضا عباسی برگزار می‌کند. از جمله این‌آثار سه تابلوی انتزاعی است که با الهام از خط کوفی کشیده است. پرویز ناتل خانلری ادیب و محقق در بروشور این نمایشگاه نوشت: « کارهای خانم حسینی اگرچه بسیاری از انواع نقاشی مانند تك‌چهره، منظره و گل و گربه و نقاشی انزاعی را شامل است ولی در نظر من وحدتی دارند، چرا که شخصیت هنرمند را در همه آن‌ها می‌توان بازشناخت.» (۵) در همین سال

به‌اتفاق حسین کاظمی و چنگیز شهوق و از سوی شرکت ملی نفت، سفری به آبادان، مسجد سلیمان و آغاجاری می‌کند. مأموریت پیدا می‌کند تا از پالایشگاه‌ها و قسمت‌های جالب مناطق نفت‌خیز نقاشی بکشد. نتیجه ۲۹ تابلویی است که در بهمن سال ۱۳۳۹ در باشگاه شرکت نفت به‌نمایش درمی‌آید و شرکت نفت همه آن‌ها را خریداری می‌کند.

در همین سال به توصیه سفارت ایران در ایتالیا و برای قدردانی از جوایزی که وی در خارج از ایران به دست آورده است، یك قطعه نشان درجه سه هنری از سوی وزارت فرهنگ و هنر به وی اهدا می‌شود. سال‌های پایانی دهه‌ی سی و نیز سال‌های دهه‌ی چهل، شاهد تثبیت موقعیت نقاشی نوگرا در ایران هستیم.

سال‌ها از سویی شاهد به راه افتادن بی‌ینال‌های تهران هستیم که اگر چه بیش از پنج دوره حیات نیافت، ولی تأثیر آشکاری روی روند نقاشی در ایران داشته است. همچنین حمایت و به‌کارگیری هنرمندان نوگرا از سوی وزارت فرهنگ و هنر، تأسیس نگارخانه های متعدد، حمایت‌هایی که از سوی تعدادی از دستگاه‌های دولتی و برخی از مؤسسات بخش خصوصی به شکل‌های مختلفی از جمله خرید آثار از هنرمندان می‌شد، تأسیس بنیاد فرح (بنیادی وابسته به دربار) که مشخصاً فعالیت حمایت از هنر مدرن را دنبال می‌کرد، تأسیس دانشکده هنرهای تزیینی و ... همگی تلاش‌ها و اقداماتی است که در جهت حمایت از نقاشی نوگرا در ایران صورت می‌گیرد.

در کنار چنین حمایت‌هایی آنچه بیش از همه مورد پشتیبانی قرار گرفت، آن دسته از جریان‌هایی بود که به نوعی به هنر گذشته و سنت‌های تصویری ایرانی توجه نشان می‌داد. بی‌جهت نیست که در این سال‌ها شاهد شکل‌گیری، رشد و شکوفایی جریان‌هایی نظیر «نقاشی‌خط» و «جنبش سقاخانه» هستیم. بعد از قریب دو دهه از تأسیس دانشکده هنرهای زیبا و آغاز نوگرایی در نقاشی ایران، در این سال‌ها می‌شد شاهد حضور جمع کثیری از نقاشان فعال و مؤثر بود. از این میان می‌توان به این نام‌ها اشاره داشت: مارکو گریگوریان، جواد حمیدی، ناصر اویسی، ژازه طباطبایی، هانیبال الخاص، محسن وزیری مقدم، حسین کاظمی، سهراب سپهری، ابوالقاسم سعیدی، بهمن محصص، منوچهر شیبانی، چنگیز شهوق، منصور قندیریز، بهجت صدر، صادق بریرانی، حسین زنده‌رودی، مسعود عربشاهی، غلامحسین نامی، صادق تبریزی، مرتضی ممیز، سیراك ملکونیان، سینا بالاسانیان، پرویز تناولی، پیلارام، محمد احصایی، پرویز کلانتری، .... منصوره در این سال‌ها بیش از همه با چنگیز شهوق و سهراب سپهری در ارتباط هست.

منصوره حسینی بارها درباره ملاقات خود با ونتوری و توصیه او گفته است «خط در نقاشی ایران با سخن ونتوری آغاز شد.» (۶) و خود را نیز آغازگر این جریان در ایران می‌داند، «از همان سه‌تا کاری که در تالار رضا عباسی به‌نمایش گذاشتم، سر و صدا شروع شد. در مجلات و روزنامه‌ها فحش‌های زیادی به من داده شد.»

در سال ۱۳۴۱ با همکاری اداره کل هنرهای زیبا کشور، مجموعه‌ای از نقاشی‌ها و سفال‌های او در تالار فرهنگ به نمایش گذاشته می‌شود. وی در بخشی از نوشته بروشور که به قلم خود اوست چنین بیان می‌کند: «آنچه از خطوط کوفی گرفته‌ام، خود خطوط و یا عکس‌برگردان کامل آن‌ها نیست. راست است اگر این شیوه طفلی باشد، طفلی چند صد ساله خواهد بود ولی من کوشیده‌ام تا در دنیای رنگ‌هایی که شاید هنوز به علت جوانی، پختگی و جا افتادگی لازم را نیافته‌اند، او را تربیت کنم. خواسته‌ام تا حرکت آن‌ها، تکرار و سکوت و ترکیب‌بندی آن‌ها و رنگ‌هایی که قاب وجود آن‌هاست حالتی به‌خود بگیرند، آرامشی را نشان دهند یا از خبری وحشت‌انگیز بگریزند. به تاریکی‌ها روند و محو شوند و یا در نورهای غبارآلود شنا کنند، گویای حالتی مانند نماز و دعا باشند یا رقص غمگینی را بنمایند.»(۷)

کریم امامی، روزنامه‌نگار و منتقد هنری نیز در نقدی آثار او را چنین توصیف می‌کند، «... بخش عمده نمایشگاه شامل آثاری است که من آن‌ها را انتزاعی می‌نامم و در آن‌ها عناصر عمودی، افقی و منحنی خط کوفی به‌کار رفته‌اند [...] در ده تا از آثار ارایه شده، طرز استفاده از خط کوفی مثل آهنگسازی است که ترانه‌های محلی را به‌عنوان ماده خام در ساخته‌اش به‌کار گیرد. خانم حسینی «ترانه»های کوفی‌اش را با ارکستراکسیون رنگ‌ها و فرم‌ها می‌سازد و سرانجام به تنظیم انتزاعی می‌رسد که شباهت زیادی با کارهای گذشته‌اش دارند، با این تفاوت که او عناصر خوشنویسی و رنگ‌های درخشانتر - زردها، نارنجی‌ها و آبی‌های روشن - را به کارش اضافه کرده است [....] کارهای خانم حسینی با من ارتباط

برقرار نمی‌کنند.

من در برابرشان ایستادم، با جدیت بسیار به آن‌ها نگاه کردم، ترکیب‌بندی‌ها و هماهنگی رنگ‌ها و مهارت فنی او را ستودم، اما آن‌ها هیچ‌گاه زندگی نیافتند و همچون خامه روی شیرینی بی‌روح باقی ماندند. (۸)

منصوره حسینی در بازگشت به ایران، تن به هیچ شغلی نمی‌دهد و به‌طور حرفه‌ای نقاشی را دنبال می‌کند. در تمام پنج بی‌ینالی که بین سال‌های ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵ در تهران برگزار شد، شرکت می‌کند. در برخی از آن‌ها کار او ممتاز شناخته می‌شود. همین سال‌ها مصادف است با مرگ پدر، یعنی مهم‌ترین حامی‌اش. «از ارث پدری هیچی نصیب من نشد و همه را خواهران و برادران ناتنی‌ام بین خودشان قسمت کردند. آن‌قدر غرور داشتم و لجباز بودم که خم به ابرو نیاوردم. در عوض به شدت کار کردم تا بتوانم کاملاً روی پای خودم بایستم.»

گرایش سیاسی پدر به سمت شرق و علاقه‌ای که به کشورهای بلوك شرق داشت، به منصوره هم انتقال یافته بود. با این سابقه، هر وقت که فرصتی برای سفر به این گروه از کشورهای برای او فراهم می‌شد، از آن استقبال می‌کرد. او به کشورهای یوگسلاوی، لهستان و چکسلواکی سفر می‌کند، از کارهایش نمایشگاه می‌گذارد و مورد استقبال هم قرار می‌گیرند. «سفر به لهستان برای من خیلی تکان دهنده بود. هیتلر آن‌جا را شخم زده بود. شخم، نه این‌که خراب کند. اما وقتی‌که می‌دیدم مردم برای جبران آن با چه شدت و حدتی تلاش می‌کردند واقعاً حظ می‌کردم. تلخ‌ترین چیزی که آن‌جا دیدم آشویتس بود. بعد از آن پانزده روز نتوانستم حرکت کنم. دیدن و پذیرفتنش برایم خیلی مشکل بود»

نقاشی از گل از جمله موضوعاتی است که خانم حسینی در کنار آثار انتزاعی خود آن‌ها را دنبال می‌کند. در این دسته از اثار با استفاده از رنگ‌های جسیم، بافت ضمختی را روی سطح تابلو تشکیل می‌دهد. این آثار، جدای از تجربه‌های قبلی او از مناظر و نقاشی‌هایی که در ایتالیا کشیده بود، نمی‌باشند. اگر چه فرم اشیا درمقایسه با گذشته ساده‌تر شده‌اند. با این وجود پیوند نزدیکی بین تجربه‌های فیگوراتیو و انتزاعی او وجود دارد، و در هر دو می توان حس شاعرانه توأم با رنگ‌شناسی و ترکیب های بدیع او را بازشناخت.

منصوره حسینی تقریباً در تمام سال‌های قبل از انقلاب حضور فعالی دارد. از سال ۱۳۶۴ کار نقدنویسی را برای مجلات و روزنامه‌ها آغاز می‌کند. و از سال ۵۲ نیز گالری شخصی‌اش را با نام «نگارخانه منصوره حسینی» شروع به فعالیت می‌کند. از این به بعد بیشترین نمایشگاه‌های فردی خود را در آن برگزار می‌کند. بیشترین فعالیت نقاشانه‌اش حول آثار انتزاعی با استفاده از خط است که ابتدا با خط کوفی شروع می‌کند و به‌تدریج با گرایش به سمت نستعلیق و شکسته نستعلیق ادامه می‌دهد. «هر وقت حوصله‌ام سر می‌رفت باز سراغ گل‌ها برمی‌گشتم.» در سال ۱۳۵۰ درباره به‌کارگیری خط در آثارش چنین عنوان می‌کند: «... هیچ وقت نخواستم عکس برگردان خط باشم [...] سال‌های اولی که من این شیوه را کشف کرده بودم اسیر خط نیز بودم که به مروز تنها آن‌چه را که از خط لازم داشتم گرفتم و فرم‌های مخصوص خودم را از شکل ظاهری آن به دست آوردم و به تدریج این فرم‌ها به‌کلی از شکل ظاهری خط فاصله گرفتند. ...»(۹) همچنین در سال ۱۳۵۵ در یادداشتی دیگر دراین‌باره می‌گوید «... ظاهراً از دست این منحنی‌ها نمی توانم رهایی حاصل کنم.

گنبدها، شبستان‌ها، پشت‌بام‌های قدیمی همه و همه گرد و منحنی‌وار بوده‌اند و این هنوز در هنر ما زندگی می‌کند.»(۱۰)

با وقوع انقلاب اسلامی در ایران منصوره حسینی در ایران می‌ماند و کماکان (اما با حضور و شکل کمرنگ‌تر) فعالیت نقاشانه خود را ادامه می‌دهد. در سال‌های جنگ بیشترین موضوعی که نقاشی می‌کند گل است. «به من ایراد می‌گرفتند که چرا در این سال‌های سخت از گل نقاشی می‌کنی. اگر دست شما شکسته باشد و مدام بگویی که دستم شکسته که خوب نمی‌شود. وقتی درد داری و از درد حرف بزنی که خوب نمی‌شود. آن موقع نیرویی می‌خواهد که با مرگ مقابله کنی. هنگام جنگ و مرگ باید به فکر زندگی بود.

نقاشی از گل‌ها برای من سوپاپ اطمینانی بود. اطمینانی از بودن همه چیز، اطمینان از بودن خدا، آن‌ها برای من مثل آیه و سوره بودند. مثل جریان زندگی»

در سال ۱۳۶۷ نمایشگاهی از تابلوهای جدید خود را با عنوان «گل‌های همیشه شاداب» را در گالری شخصی‌اش برپا می‌کند. از این نمایشگاه خیلی خوب استقبال می‌شود و تقریباً همه آثار به‌فروش می‌رسند. وی درباره این مجموعه از کارهایش می‌گوید: «این گل‌ها همیشه هم گل

نیستندو بیشتر اشاره به آدم‌های اطراف و اغلب نیز اشاره‌ای به خودم دارند. معمولاً چند گل را با هم می‌کشم. که یکی از آن‌ها تنهاست. گاهی این تنهایی و جدا افتادگی اشاره‌ای به من و زندگی‌ام دارند. گاهی این گل‌ها مادر و فرزند و یا به خانواده اشاره دارند.»

«خشونت را دوست ندارم. خون را دوست ندارم. اگر چه گاهی به من می‌گویند پس این لکه‌های قرمز در تابلوهایت اشاره به چیست؟ می‌گویم پیچ رادیو را که باز کنی پُر از لکه‌های قرمزه، تلوزیون هم همین‌طور ....»

▪ خانم حسینی نظرشان را درباره هنر این‌طور مطرح می‌کنند:

«هنر در طبیعت و از جایی شروع می‌شود که طبیعت را ببینی و حس کنی، بعد بگیری، کم یا زیاد کنی، اغراق کنی، ریتم و کمپوزیسون بسازی، هنر از این‌جا آغاز می‌شود وغیر از این هنر نیست.»بدین ترتیب او طبیعت را مهم‌ترین مرجع بصری نقاشی معرفی می‌کند. وی می‌گوید: «حتی نقاشی آبستره هم بدون ارجاع به طبیعت نمی‌تواند ساخته شود.»

«در واقع برای او که به صراحت طبع و با انگیزه‌های شاعرانه نقاشی می‌کند، نشانه‌های انتزاعی همان ارزش القا کننده صور واقعی را دارند فقط «نوع موجودات» نقاشی‌هایش عوض می‌شود: منحنی‌های موزن جای ابرهای شناور در آسمان با موج‌های دریای طوفانی را می‌گیرند تا شوق زیستن و یا شور عارفانه‌ای را بیان کنند. اما بیان در نقاشی‌های منصوره بیشتر از رنگ نیرو می‌گیرد تا خط، و حتی گاهی ارزش‌های خطی در طنین رنگ‌ها مجال بروز نمی‌یابند و در واقع قدرت بیان «نقاشیخط» او در لحظات وحدت خط و رنگ به اوج خود می رسد. در دوران فعالیت هنری منصوره حسینی بارها چنین لحظاتی را شاهد بوده‌ایم.»(۱۱)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249578

VISTA.IR
Online Classified Service

موزه شعر و نقاشی تومی هیرو، ژاپن، روستای آزوما

هوشنیو تومی هیرو شاعر و نقاش ژاپنی در سال ۱۹۷۰ در یک سانحه ورزشی از گردن به پائین فلج شد و پس از آن چند سالی را در بیمارستان سپری کرد؛ جایی که او یاد گرفت چگونه با قلمی که با دهانش نگاه می‌داشت نقاشی کند یا بنویسد. اگر چه در ابتدا قلمش بسیار می‌لرزید، اما امروزه اشعار و نقاشی‌های ظریف و زیبای آبرنگ تومی هیرو بیش از میلیون‌ها مخاطب و طرفدار در ژاپن و سراسر دنیا دارد.

زادگاه او روستای ناشناخته آزوما (Azuma)، یک روستای کوچک با جمعیتی در حدود ۴۰۰۰ نفر بود. فضای شاعرانه‌ای که با جامه سبز رنگی از کوهستان‌های پوشیده از درخت، آسمان آبی، گل‌های وحشی چهار فصل و بوته‌های گل سرخ رنگ در برگرفته شده بود.

هنگامی که موزه تومی هیرو در بهار ۱۹۹۱ برای باز زنده‌سازی روستا افتتاح شد، در قلب این چشم‌انداز زیبا و شاعرانه قرار داشت. به محض اینکه پا در موزه می‌گذاشتید گنجینه آثار او به آرامی به شما خوشامد می‌گفت، آثاری بی‌تکلف و فروتنانه که از شادی و مسرت و شهامت زندگی در

قلب طبیعت بکر سخن می‌گویند. در طول ده سال نخست افتتاح این موزه بالغ بر ۷/۳ میلیون بازدیدکننده از آن دیدن کردند که این امر در واقع موزه را در مقیاسی بین‌المللی مطرح می‌کرد. برای افزایش امکانات و اینکه موزه از عهده پاسخگویی به این نیاز برآید، توسعه موزه در سال ۱۹۹۶ آغاز شد، اما همچنان مشکل اساسی ازدحام و تراکم بازدیدکنندگان در جای خود باقی بود.

تراکم بازدیدکنندگان، رطوبت و دمای هوای فضای داخلی موزه را بالا می‌برد و محیط ناخوشایندی ایجاد می‌کرد که تأثیر نامطلوبی نیز بر آثار نمایشگاه‌ها می‌گذاشت. در نتیجه بازسازی یک ضرورت فوری بود. از آن رو پروژه تحت عنوان یک مسابقه بین‌المللی و با سرمایه‌گذاری مناسبی مطرح شد.

این موزه باید با ما از بزرگی و زیبایی زندگی همچون اشعار و نقاشی‌های تومی هیرو صحبت کند؛ جایی برای خلق دنیایی که تومی هیرو دائماً به دنبال آن بوده است: زیبایی و لطافت زندگی و دوست داشتن و رساندن این پیام نه فقط به ژاپنی‌ها که به مردم همه دنیا: خواسته اصلی بشر در جهان سرشار از اطلاعات و تکنولوژی و ماده‌گرایی عصر جدید ایده اصلی برگزارکنندگان این‌گونه مطرح شد.

نهایتاً نتیجه قضاوت مابین بیش از ۱۲۰۰ طرح پیشنهادی از ۵۳ کشور دنیا اعلام شد و تویوایتو، معمار مشهور ژاپنی و سرپرست گروه قضاوت طرح پیشنهادی ماکوتو یوکومیزو از ژاپن را به عنوان طرح برگزیده اعلام کرد. یوکومیزو از آغاز تصویر مشخصی در ذهن داشت؛ ایده از حباب صابون. غشاء بسیار نازک اما در عین حال نرم چسبنده حباب‌های صابون برای او جالب بود. او همچنین جایی خوانده بود که دانشمندان و محققان در حال تولید حباب‌هایی هستند که هرگز نمی‌ترکند، چراکه پوسته خارجی آنها دائماً درحال بازسازی و ترمیم خود است. در واقع این روند را می‌توان به دستورالعمل‌هایی تعبیر کرد که موجب پاسخگویی یک نظام (سیستم) مثلاً یک حباب صابون به تغییرات و شرایط در طول زمان می‌شوند. پلان معماری صرفاً شامل دایره‌هایی بود براساس کارکردها و سطوح موردنیاز. یوکومیزو به این حقیقت اعتراف کرد که هیچ راه حل منحصر به فرد و یگانه‌ای برای شکل‌گیری فضاها وجود ندارد و طرح ارائه‌شده در واقع یکی از راه‌حل‌های بی‌شمار ممکن است. اما تلاش اصل در طرح یوکومیزو معطوف به این امر بود که کاربرد فضاها نباید فقط محدود به یک موزه هنری باشد، بلکه فضا باید بتواند در مقیاس‌ها و کاربردهای متفاوتی ظاهر شود. فضاهای داخلی مجموعه‌ای از تالارهای دایره‌ای شکل به هم پیوسته است. فضاهای نمایش آثار، بدون پنجره برای محافظت بهتر از آثار هنری و با رنگ‌های نرم و زمینی آراسته شدند. ایده فضاهای داخلی بازتابی از داستان زندگی تومی هیرو بود.

تالار اول که به آثار دوران آغاز فعالیت هنری او در بیمارستان اختصاص داشت، تاریک و کم‌نور و شامل دیوارهایی خاکستری‌رنگ بود. تالار دوم احساس مثبت بیشتری القاء می‌کرد؛ نورپردازی قوی‌تر و دیوارهایی به رنگ سبز روشن و نهایتاً تالار سوم بزرگترین تالار و به رنگ صورتی گرم بود.

یوکومیزو بر این باور بود که این موزه صرفاً یک گالری هنری نیست؛ مجموعه‌ای از نقاشی‌ها و اشعار و خاطره‌هاست و اتاق‌های خالی از رنگ و یا رنگ‌های بی‌روح پاسخگو نخواهند کرد.

خود شاعر (تومی هیرو) که در آغاز از طراحی خارج از عرف آرشتیکت مبهوت و نگران بود، با شکل‌گیری بنا، تردید او به رضایت بدل شد و با تکمیل موزه آنرا فضایی خیال انگیز و لذت بخش توصیف کرد.

References:

http://www.wallpaper.com

http://www.axisinc.co.jp

http://www.deathbyarch.com/html/new_tornihiro_museum_of_shi-ga.html

http://www.vill.seta-azuma.gunma.jp/tomihiro/en/news/judged/kekka

موزه شعر و نقاشی تومی هیرو، ژاپن، روستای آزوما*

ترجمه و تدوین: محمدمهدی معیت**

* طراح : ماکوتو یوکومی‌زو

* * کارشناس ارشد معماری و شهرسازی

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=131610

VISTA.IR
Online Classified Service

موسیو ایوان اُ. ژیرار

ایوان اُ.ژیرار از هنرمندان فعال در عرصه نقاشی و آموزش هنر در سال‌های قبل ۱۳۵۷ شمسی به شمار می‌آید. وی متولد ۱۹۳۲ میلادی در فرانسه می‌باشد که سال‌ها از عمر خود را در کشور ایران به امر تدریس در دانشکده هنرهای تزیینی (دانشگاه هنر فعلی) گذرانده است. به‌گونه‌ای که بسیاری از اساتید هنر امروز شاگردان وی به‌شمار می‌روند. حضور کوتاه وی پس از سال‌ها دوری از کشور ما، پیشاپیش مغتنم می‌نمود تا دیگر بار هوای دوران شکوفایی هنرهای تجسمی ایران را تازه کنیم.

موسیو ژیرار همچنان با همان روحیه شرقی زندگی می‌کند. از تکنولوژی گریزان است و معنویت در زندگی و آثار وی جایگاه ویژه‌ای دارد. و از همین روست که متأسفانه تصویری از آثار متأخر وی در دست نداریم. چرا که او با رسانه‌های جمعی نسبتی ندارد و حتی یك سایت شخصی برای خود تدارك ندیده است.

استاد ژیرار، فارسی را با لهجه‌ی غلیظ فرانسوی صحبت می‌کند، به همین خاطر ما برخی کلمات او را سامان دادیم و ماحصل همین شد که پیش روی شماست. در همین‌جا از آقای ایرج اسکندری که امکان این ارتباط را فراهم آوردند تشکر می‌نمایم.

اولین بار در سال ۱۹۶۲ میلادی بود که به این‌جا آمدم. در سال ۱۹۶۳ هم که وزارت فرهنگ و هنر برقرار شد با من قرارداد بستند. در آن موقع بنا بود که دانشکده هنرهای تزیینی شروع به کار بکند، آقای دکتر کیا به همراه چند استاد فرانسوی به‌طور رسمی برای آموزش و کارهای دکوراتیو به این‌جا آمده بودند. البته من از این‌جا انتخاب شده بودم. آقای تجویدی که دوست برادر من بود از من درخواست کار کرد.

من برای تعطیلات آمده بودم. برادر من در این‌جا یك کارخانه تأسیس کرده بود و از من خواست که تعطیلات به ایران سفر کنم. در این‌جا آقای تجویدی وقتی کار هنری من را دید گفت در این‌جا به شما احتیاج داریم. من هم قبول کردم. زندگی من در فرانسه بود اما آن را ول کردم. اول یك

قرارداد دوساله با من بستند و بعد برای دو سال دیگر آن را تمدید کردند. تمام خارجی‌هایی که می‌آمدند این‌جا بعد از چند سال می‌رفتند، اما من ماندم. چون به مردم این‌جا علاقه‌مند شده بودم و دوستان زیادی داشتم. در این‌جا با یك خانم ازدواج کردم و همین‌جا ماندم تا انقلاب. قبل از انقلاب یك سال تعطیلات داشتم که منتهی، به واقعه میدان ژاله.

داستان میدان ژاله را من در فرانسه شنیدم. از آن‌جا تلفنی کردم به دانشکده که آیا دانشکده باز می‌شود یا نه؟ به من گفتند بیا همه چیز درست می‌شود. من در اول انقلاب این‌جا بودم اما دانشگاه باز نشد و من گفتم دیگر برای چه این‌جا بمانم، مجبور شدم بروم. می‌توانستم با خانواده بمانم اما فکر کردم که بهتر است کار دیگری بکنم به همین خاطر رفتم. و دیگر ۲۴ سال نیامدم. این اواخر خانواده تماس گرفتند و گفتند آن‌جا در آن مملکت چه می‌کنی بیا به منزل. و حالا خیلی خوشحالم که این‌جا هستم.

ـ آیا شما از بدو افتتاح دانشکده هنرهای تزیینی در آن‌جا مشغول تدریس بودید؟

آره، سه سال اول شاگردی برای لیسانس و فوق‌لیسانس نبود. از سال چهارم این‌ها آغاز شد. من آتلیه هنر گرافیك لیسانس و فوق‌لیسانس را گرفتم. اما من بیشتر نقاش بودم. یك‌نفر فرانسوی دیگر هم بود که اسمش «میشل برونه» بود که نقاشی و نقاشی دیواری را تدریس می‌کرد. بعد از سه چهار سال که او رفت و من آتلیه نقاشی را گرفتم. در همین موقع من تا اندازه‌ایی فارسی را یاد گرفته بودم.

تدریس تاریخ هنر را شروع کردم. تاریخ هنر نیمی از کار هست. نقاشی یك جواب است از کار دیگران. ما نمی‌تونیم نقاشی کنیم بدون آن‌که بدانیم دیگران چکار کرده‌اند.

دانشجویانی که بعدها در هنر ایران مؤثر واقع شده باشند خیلی‌ها بودند، مثلاً بهمن بروجنی که بعدها شد رییس همان دانشکده و دانشجوی صمیمی ما بود. یکی دیگر را که خیلی متأسف شدم فوت کرده. محمد فولادی بود. او اول از همه مرد فوق‌العاده‌ای بود. پدر من را درآورد تا فرانسه یاد بگیرد. اما او مترجم من هم بود و در هنگام کار کلمه‌هایی را که نمی‌دانستم او ترجمه می‌کرد.

سهراب سپهری را از طرف برادرم شناختم. همان وقتی که آمدم ایران. خیلی زود با هم دوست شدیم. یك پرتره فوق‌العاده از او کشیدم و به او دادم. دو پرتره خیلی بزرگ دیگر هم از فروغ فرخزاد کشیدم که الان نمی‌دانم دست کیست.

چند روز پیش که رفته بودم موزه سعدآباد، در سالن اول کار حسین کاظمی را دیدم. او دوست فوق‌العاده‌ای بود. وقتی آمد به پاریس آمد تا آخر زندگی‌اش با هم خیلی رابطه نزدیك داشتیم. در سالن‌های دیگر کارهایی را دیدم که صاحبانشان را می‌شناختم. کار پیلارام، تناولی و خیلی‌ها بود که تعجب کردم. با خودم گفتم مثل این‌که استاد بد و شل و ولی نبوده‌ام.

همکاران من در دانشکده هوشنگ کاظمی بود، وزیری، شیددل، خانم تریان و چند نفر فرانسوی دیگر.

سال‌های آخر زندگی حسین کاظمی با او بودم. حسین کاظمی مقدس بود. ارزش‌های باطنی فوق‌العاده‌ایی داشت. کارش کشیدن یك انار بود. یك گل و یك سنگ. او رسیده بود. ریاضت زیادی کشیده بود اما حیف که یك‌سال، یك‌سال و نیم آخر، دیگر خسته شده بود و نمی‌توانستم بیش از یك ساعت پیش او باشم. با این‌همه خیلی مشتاق بود و میل داشت. چند مریضی مختلف داشت که با عمل جراحی هم خوب نشد.

با هم کوه می‌رفتم، من با شاگردانم دوست شده بودم، و دوستی‌مان ظاهری نبود، بلکه انسانی بود. اما بگذارید بگویم که برای من چه اتفاقی افتاد در آن سال‌ها. اول نقاشی درس می‌دادم و در منزل زیاد نقاشی می‌کردم تا درس تکراری ندهم. تجربه خودم را به بچه‌ها منتقل می‌کردم. این یك کار زنده بود. اما در ایران آشنا شده بودم با موزیسین‌های خوب. همه شاگردان آقای (نورعلی خان) برومند بودند. ابتدا درویشی را می‌شناختم که تنبور می‌زد. از این موسیقی متعجب بودم که بسیار روی اعصاب ما تأثیر می‌گذارند. وقتی هم که به کار موزیسین‌هایی مثل آقای کیانی گوش می‌دادم برایم مثل این بود که انگار معالجه می‌کنند. برای من که فکرم غربی بود و فکرمان مبتدی بود و فقط یك نوع خاص را می‌شناختیم، این سؤال پیش آمد که موسیقی معالجه می‌کند یعنی چه؟ کم‌کم شروع کردم به تار زدن. ستاره‌شناسی و نجوم هم کار کردم، دیدم که کار زیاد می‌کنم. نقاشی، نجوم، تار، تدریس. به همین خاطر دیگر وقت ندارم و تار را کنار گذاشتم. لطفی، ذوالفنون، فرهنگ‌فر، کیانی همه این‌ها دوست من شده بودند و می‌آمدند خانه من.

وقتی با شجریان آشنا شدم و با هم رفتیم فستیوال طوس. خیلی تعجب کردم که او می‌گفت؛ من قبل از این قرآن می‌خواندم.

کم‌کم با موسیقی ایرانی آشنا شدم. یك دفعه هم رفتم به هندوستان، آنجا در مدارس یك درسی بود به نام «کُمو تراپی» یا همان رنگ درمانی. این برای من جالب بود. اصلاً موسیقی که معالجه می‌کند یعنی چه؟ موسیقی یعنی چه؟ یعنی یك برق که موج دارد و نیست و یك رابطه است بین انسان با صداهای مختلف. حالا سؤال این بود که چرا موسیقی نمی‌تواند معالجه کند. کم‌کم این کاره شدم. وقتی رفتم به اروپا با یك نقاش خیلی معروف آشنا شدم به‌نام کُنوال که در دوره قرون وسطی کار می‌کرد. نقاشی‌های این هنرمند یك بیماری خاص را معالجه می‌کردند. یك نوع بیماری که از دانه جو آلوده به مردم منتقل می‌شد و بدن آن‌ها جوش‌ها و تاول‌های سختی می‌زد. کسی نمی‌توانست این درد را معالجه کند. تنها راهش این بود که مردم بروند درون کلیسا وساعت‌ها پای چند تا از نقاشی‌های این هنرمند بنشینند و تماشا کنند. در واقع آن انرژی که در آن تابلوها بود کم‌کم مردم را خوب می‌کرد. از خودم پرسیدم این یعنی چه؟ الان پس از دوازده سیزده سال کار مداوم می‌توانم بگویم دیگر نقاشی برای من کار زیبایی، مُد روز و ایسم نیست، نقاشی برای من انرژی است. باید بفهمیم که رنگ یعنی چه و چه نوع انرژی را پخش می‌کند و همچنین مواد دیگر نظیر ریتم و ...

... در این صورت می‌توانیم مردم را با نقاشی معالجه کنیم، نه این‌که تنها به قشنگی، آن‌ها را محدود کنیم. در گذشته نقاشی در تمامی تمدن‌ها فقط معابد بود و مقدس بود. الان چه شده که به کار ظاهر و فروش محدود شده است.

جوتو، سزان و ونگوگ که از گرسنگی می‌مردند اما کار خودشان را می‌کردند، اگر در درون خود یك قدرت و یك نیرو نمی‌دیدند و اگر نمی‌دانستند که می‌بایست به‌جایی برسند، چگونه تن به این کارهای می‌دادند؟ با همین سؤالات رفتم به‌سوی ایده هنر برای معالجه. البته در آن موقع ستاره‌شناسی هم خیلی کار کرده بودم. به همین خاطر سعی کردم آسمان و نقاشی را با یکدیگر مرتبط کنم. در یك نوع از ستاره‌شناسی عقیده بر این است که وقتی یك نفر متولد می‌شود به مرحله جدیدی وارد می‌شود، تولد به معنای این است که آدم قبلاً زنده بوده، و ۹ ماه در شکم مادر زندگی کرده و حالا از یك مرز عبور کرده، ما بند ناف را می‌بریم و آن‌موقع او به دنیا می‌آید، این مسئله رابطه‌ای دارد با آسمان و منظومه شمسی که یك رابطه انرژیك است. در علم ستاره‌شناسی می‌توانی بفهمی که چه انرژی به‌خصوصی به این شخص داده شده است. یعنی این‌که خودش آمده تا استفاده کند و ما می‌توانیم با این مسئله خیلی چیزها را در رابطه با انسان بفهمیم. به‌خاطر آن‌که آسمان می‌گردد و انسان هم بزرگ می‌شود و آسمان عوض می‌شود. حالا با این تجارب که طی سال‌ها به دست آورده‌ام فکر می‌کنم شاید بتوانم آن انرژی آسمانی را ترجمه کنم به زبان رنگ، فرم، ریتم و ... در موسیقی هم با دوستی سعی کردیم که آسمان یك نفر را ترجمه کنیم به موسیقی.

در این روش من سفارش‌های زیادی از طرف مردم داشتم برای نقاشی از آسمان. این نقاشی یعنی یك نقاشی کامل که خیلی سخت و جدی است.

مثل یك پروژه مشکل است. جای آن کُره کجاست. آن ستاره از کجا انرژی می‌گیرد، درست مثل پرتره که روابط چشم و دهان و بینی می‌بایست درست باشد، کار مشکل بود اما از ایده خودم مطمئن بودم. یك‌بار یك نفر آمد پیش من و گفت من بسیار از زندگی خسته شده بودم می‌خواستم که خودکشی کنم. هر صبح که از خواب بیدار می‌شدم نمی‌توانستم این زندگی را تحمل کنم. اما چشم من با یکی از تابلوهای تو و رنگ‌های آن باز می‌شد و فکر می‌کردم یك روز دیگر می‌توانم زندگی کنم.

وقت فکر نکرده بودم به این مسئله اما آن نقاشی با انرژی خود، امید زندگی بخشیده بود. از این مسایل خیلی داستان دارم. یکی از دوستانم پیانو می‌زد و یك تابلوی من را آویخته بود مقابل چشمانش. کم‌کم عادت کرده بود که چشم خود را به آن بدوزد و در همین زمان‌ها موسیقی را بهتر می‌نواخت. یك‌روز به او گفتم که می‌توانی آن نقاشی را برای چند روز که نمایشگاه دارم به من قرض بدهی، گفت بله، اما بعد از سه روز آمد که نقاشی را به من پس بده که کارم مشکل شده است.

به‌خاطر این تجربه‌ها که در ایران به دست آوردم توانستم که راه دیگری را انتخاب کنم. راهی که می‌گفت نقاشی انرژی هست و دلیلی بیش از زیبایی دارد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249575

VISTA.IR
Online Classified Service

مونالیزا معروف، مرموز، محبوب

مونالیزا معروف‌ترین و مرموزترین تابلوی نقاشی دنیاست. ظاهرا" لئوناردو داوینچی این تابلو را در اوایل قرن شانزدهم میلادی کشیده اما نمی‌توان تاریخ دقیقی را در این خصوص تعیین کرد. خیلی‌ها معتقدند این هنرمند ایتالیایی - که همین روزها سال‌گرد تولدش هم هست - چنان مونالیزا را مبهم و مرموز کشیده که بعد از گذشت چند قرن، هنوز هم نمی‌توان اظهار نظری قطعی در مورد این نقاشی ارائه داد.

بر اساس اطلاعات موجود، زنی که در تابلوی مونالیزا به تصویر کشیده شده لیزادل جیوکوندو نام داشته؛ در فلورانس زندگی می‌کرده و همسر یک تاجر ابریشم ثروتمند بوده است. تحقیقاتی هم که اخیرا" در سال ۲۰۰۵ میلادی توسط دانشگاه هیدلبرگ انجام شده این اطلاعات را تأیید می‌کند. اما در عین حال بعضی‌ها هم معتقدند که داوینچی تصویر خودش را در این تابلو کشیده است. حامیان این نظریه به برخی مشخصه‌های غیر زنانه در این نقاشی اشاره کرده‌اند و معتقدند که علت علاقه‌ی داوینچی به تابلوی مونالیزا نیز این بوده که از خودش را نقاشی کرده بوده است.

مونالیزا از لحاظ زیبایی‌شناختی، سوژه‌ی پژوهش‌های زیادی بوده است. مدلی که داوینچی در نشاندن مدل در نقاشی مونالیزا به کار گرفته، در آن زمان برای ترسیم پرتره‌ی حضرت مریم کاربرد زیادی داشت. اما زن در تابلوی مونالیزا با تاریک روشن‌های خاصی کشیده شده و مدل قرار گرفتن دست‌های او هم بسیار خاصی است. ظاهرا" لئوناردو داوینچی در کشیدن مونالیزا از تکنیکی برای مبهم کردن و آمیختن سایه‌ها و رنگ‌ها استفاده کرده که براساس آن، گوشه‌ی چشم‌ها و لب مونالیزا حالت خاصی دارد؛ نه غم را می‌رساند و نه شای را. مونالیزا انگار مستقیما" به تماشاگر این تابلو خیره شده و ابهام مهم‌ترین مشخصه‌اش است.

زن در تابلوی مونالیزا با تاریک روشن‌های خاصی کشیده شده و مدل قرار گرفتن دست‌های او هم بسیار خاصی است. ظاهرا" لئوناردو داوینچی در کشیدن مونالیزا از تکنیکی برای مبهم کردن و آمیختن سایه‌ها و رنگ‌ها استفاده کرده که براساس آن، گوشه‌ی چشم‌ها و لب مونالیزا حالت خاصی دارد؛ نه غم را می‌رساند و نه شای را.

شاید بتوان گفت که مونالیزا تا اواسط قرن نوزدهم میلادی چندان شناخته شده نبود اما در آن زمان، هنرمندان سمبولیست با تمرکز بر ابهام و

رمزآلودی مونالیزا، توجه جهانیان را به این تابلو جلب کردند. مونالیزا در عین حال یکی از اولین پرتره‌هایی است که زمینه‌ی پشت‌اش تخیلی است و صحنه‌ای واقعی در آن نقاشی نشده است. بعضی از کارشناسان با توجه به مشخصه‌های تابلوی مونالیزا می‌گویند نباید این کار داوینچی را پرتره به شمار آورد زیرا مشخصه‌های سنتی پرتره با این نقاشی هماهنگی ندارد. بنا بر این دیدگاه، زن در این نقاشی به شکل زنی ایده‌آل و خاص کشیده شده و نباید بر چنین نقاشی‌ای صرفا" نام پرتره گذاشت.

ظاهرا" داوینچی کشیدن مونالیزا را در سال ۱۵۰۳ میلادی آغاز کرده؛ ۳ سال روی آن کار کرده و بعد هم مونالیزا را با خودش به فرانسه برده و کار روی آن را ادامه داده است. داوینچی که به دعوت شاه فرانسوای اول به فرانسه رفته بوده نهایتا" مونالیزا را به او می‌فروشد و در حال حاضر هم این تابلو در موزه‌ی لوور فرانسه نگه‌داری می‌شود. البته مونالیزا در زمان‌های مختلف در فرانسه هم دست‌به‌دست می‌گشته و مثلا" ناپلئون بناپارت این تابلوی گران‌قیمت را در اتاق خوابش آویزان کرده بوده! در دوران جنگ‌های فرانسه و پروس در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۸۷۱ نیز مقامات فرانسوی هراس داشتند که بلایی بر سر مونالیزا بیاید و به همین خاطر این تابلو را در مکانی مخفی در فرانسه نگه‌داری می‌کردند.

اما مونالیزا در قرن بیستم هم اتفاقات زیادی را نیز از سر گذرانده است. این نقاشی در سال ۱۹۱۱ میلادی از موزه لوور دزدیده شد. لوور را به مدت یک هفته تعطیل کردند تا تحقیقات لازم در این خصوص به عمل بیاید و البته افراد زیادی نیز به دزدیدن مونالیزا متهم شدند. یکی از این افراد، گیوم آپولینر شاعر مشهور فرانسوی بود که مدتی قبل از این سرقت، گفته بود موزه‌ی لوور باید با خاک یکسان شود. آپولینر را بازداشت و زندانی کردند و پابلو پیکاسو را نیز در همین راستا تحت بازجویی قرار دارند اما نهایتا" جرمی علیه آن‌ها ثابت نشد. کار چنان بالا گرفته بود که خیلی‌ها فکر می‌کردند مونالیزا دیگر هرگز پیدا نخواهد شد اما پس از دو سال، این تابلو دوباره به لوور برگشت.

این تابلوی نقاشی در واقع بیش از پانصد سال عمر کرده و از سال ۱۹۵۲ میلادی نیز یک کمیسیون بین‌المللی برای حفظ و نگه‌داری از این تابلو تشکیل شده است.

ماجرا از این قرار بود که وینچنزو پروگیا یکی از کارکنان ایتالیایی‌الاصل موزه‌ی لوور بنا بر احساسات ناسیونالیستی خود تصمیم گرفته بود مونالیزا را به ایتالیا برگرداند و به همین خاطر آن را سرقت کرده بود. پروگیا فکر می‌کرد مونالیزا به ناحق در فرانسه نگه‌داری می‌شود و باید به ایتالیا برگردد و در موزه‌ای در این کشور به تماشای عموم گذاشته شود.

روایت دیگری هم هست از این که پروگیا دوستی داشته که نسخه‌های کپی مونالیزا را می‌فروخته و او بوده که پروگیا را به سرقت مونالیزا ترغیب کرده. به هر صورت، پروگیا به مدت ۲ سال مونالیزا را در آپارتمان خود نگه‌داری کرد اما بالاخره حوصله‌اش سر رفت و روزی مونالیزا را به یک گالری در فلورانس برد تا بفروشد و همان‌جا بود که لو رفت. بالاخره پس از کش و قوس‌های بسیار، مونالیزا را در نقاط مختلف ایتالیا به نمایش گذاشتند و نهایتا" هم در سال ۱۹۱۳ میلادی آن را به فرانسه بازگرداندند. پروگیا هم با وجوود جرم بزرگی که مرتکب شده بود فقط چند ماه آب‌خنک خورد و اصولا" ایتالی‌ها از حس میهن‌پرستانه‌ی او در سرقت مونالیزا تقدیر می‌کردند!

در دوران جنگ جهانی دوم نیز نگرانی‌های زیادی از بابت نگه‌داری مونالیزا وجود داشت و به همین خاطر این نقاشی مدتی در موزه‌ی لوور نبود و به جای دیگری منتقل شده بود. جالب این‌جاست که تابلویی که از این همه ماجرا جان سالم بدر برده بود دو بار از سوی بازدیدکنندگان عادی هدف قرار گرفت. یک بار در سال ۱۹۵۶ میلادی به قسمت پایینی تابلو اسید پاشیدند و یک بار دیگر هم در همان سال یک مرد جوان بولیویایی با پرتاب سنگ به آن آسیب زد. اما مونالیزا را در نهایت ترمیم کردند و حالا سالم است. این تابلوی نقاشی در واقع بیش از پانصد سال عمر کرده و از سال ۱۹۵۲ میلادی نیز یک کمیسیون بین‌المللی برای حفظ و نگه‌داری از این تابلو تشکیل شده است. با این وجود، ابهام خاصی که در نقاشی مونالیزا وجود دارد، هنوز سر جایش هست. گزارش‌هایی نیز که اخیرا" منتشر شده نشان می‌دهد با وجود معروفیت و التبه مرموز بودن مونالیزا، توریست‌هایی که برای دیدن موزه‌ی لوور به فرانسه می‌روند به طور متوسط فقط ۱۵ ثانیه صرف دیدن مونالیزا می‌کنند! پس نباید انتظار داشت راز مونالیزا هم این وسط کشف شود.

منبع : علوی

http://vista.ir/?view=article&id=368192

مهرداد محب علی

ترکیب و همجواری آزادانه صداها، کلمات، نقش ها و رنگ ها در پس زمینه ای از جنس روزنامه حاصل اندیشه ای پویاست که برای مرئی شدن به دنبال بهانه می گردد.

در نگاه اول با ساختاری دیالکتیکی مواجه می شوی، چیزی به شدت سهل و ممتنع که ورود به آن بر حسب سابقه فکری و معرفت هنری مخاطب، معانی مختلفی را ممکن است رقم بزند.

حتی هنگامی که قادر به ارتباط با حال و هوای آثارش نیستی، جاذبه های بصری و نقاط مغناطیسی غیرقابل اجتناب در گوشه و کنار سطح تابلو، نوعی حس سمپاتیك و مبهم را در جانت به جا می گذارند تا بعد از یکی دو قدم که از مقابل اثر عبور کردی، دوباره برگردی و دوباره باید تا در مکالمه ای خاموش و مبهم دل به دیدنی دوباره بسپاری.

ایستادن در مقابل یکی از آثار او، مانند حضور در کنار آشنایی ناآشناست که به دلایلی نامعلوم به او دل سپرده ای .... نوعی دیدار که لبریز از ابهام و ایهام، فاصله و نزدیکی، جذبه و اشتیاق است.

و مگر چنین دیداری همواره میسر است؟ و آدم ها در طول زندگی چندبار با تپش و ضربان جذبه ای نامعلوم و کششی مقاومت ناپذیر به سوی چیزی یا معنایی این چنین کشانده می شوند؟

اگر تجربه چنین جذبه ای در روابط میان آدم ها، گاه به جدایی و گاه به سردی می گراید، اما خیالتان راحت باشد که اثر دست ساخته مهرداد محب علی وفادارانه و همیشه در مقابل تان قرار دارد، و هر بار جذبه حضور ناآشنا اما سخت آشنایش را ارزانی تان می کند.

با این که می توان او را نقاشی معناگرا به حساب آورد، اما وفاداری او به فرم و رعایت جذابیت های بصری در آثارش را نیز نمی توان دست کم گرفت.

مهرداد محب علی در گرداگرد سرش یا احتمالاً بر شانه چپ اش (جایی که به قلبش نزدیکتر است) یك فرشته الهام دارد. فرشته ای که مهرداد مجال پرواز و دور شدن را به او نمی دهد، چرا که به خوبی آموخته است که فرشته الهام تنها زمانی بر شانه اش می نشیند که او فضیلت شاق و شورانگیز کار را بر جسم و روان خود هموار کرده باشد.

آثار مهرداد محب علی حاصل فضیلت های کوچکی هستند که او سختکوشانه در عبور از زمان کوارتزی و با شیوه مدرن «دات کام» به چنگ آورده است. محب علی در آثار اخیرش سطح روزنامه را به مثابه «پس زمینه» به کار گرفته است. ریشه این تفکر به ریشه های تفکر مدرن در نقاشی

برمی گردد، به دورانی که بالاخره پس از چند قرن «اتمسفر» و «فضای طبیعی» اعتبار تاریخی اش را به مثابهBack ground از دست داد.

به عبارت بهتر، تغییر کاربری «پس زمینه» از «اتمسفر طبیعی» به سطح انتزاعی، از جمله وجوه قاطعانه انشقاق میان نگرش مدرن درنقاشی با نگرش سنتی و ماقبل مدرن است. در نقاشی مدرن،«پس زمینه» بدل به سطحی انتزاعی یا Texture عمل آوری شده بنابر حساسیت و منطق دلخواه و کاملاً ذهنی هنرمند شده است. از چنین دیدگاهی، بی تردید مهرداد محب علی در صف هنرمندان نواندیش قرار می گیرد.

استفاده از روزنامه به عنوان پس زمینه، آثار اخیر او را در ساحت متفاوتی قرار می دهد که از باورهای مألوف نقاشانه عبور کرده و به نوعی سپهر رسانه ای و جهان لبریز از خبر، کلمه و data نزدیك می سازد. بودن در چنین پایگاهی موجب گردیده تا محب علی مضامین رایج در نقاشی را برای خود محدود دانسته و دایره مضامین اش را گاه تا سرحد نوعی گرافیك آرتیستیك نیز گسترده سازد. استمرار چنین دیدگاهی، می تواند در نهایت آثار او را به عنوان منابعی غنی برای تغذیه طراحان گرافیکی قرار دهد که شیوه های «گرافیك مؤلف» و پردازش های هنرمندانه را جست وجو می کنند.

جالب است که حرکت پاندولی دست و ذهن محب علی میان نوعی نقاشی شاعرانه و گرافیك هنرمندانه (و نه سفارشی)، او را در ردیف ایلوستراتورها (تصویرگران) قرار نمی دهد چرا که بی تردید محب علی یك نقاش است. نقاشی که انبار ذهنی اش بسیاری از رازها، نشانه ها و موتیف ها را در خود جا می دهد.

این مسافر مشتاق راههای نرفته، البته هنوز بر سر هر پیچی و در عبور از هر خمی دچار حیرتی نگفتنی می شود؛ حیرتی نگفتنی، رازی سر به مهر، نشانی رازآلود که هیچ مفری برای بیان نمی شناسد، جز نقاشی!

اما نقاش در آخرین آثارش به گزینش کلمات در رود جاری روزنامه ها دست می زند و همچون غریقی در رودی بی رحم هر بار که سرش را بیرون می آورد، بریده بریده واژه ای از حلقوم اش بیرون می زند و در نظمی اتفاقی تبدیل به کلمه یا جمله هایی غیر منتظره، چند پهلو و کنایی می شود.

سهم پدیده ای نوظهور همچون دنیای انفورماتیك و مبادله اطلاعات در زیبایی شناسی یك اثر نقاشی، آثار مهرداد محب علی را به شدت جهانشمول و انسان محور ساخته و فراتر از محدوده ها و مرزهای قراردادی، در جایگاهی بین المللی قرار می دهد.

بررسی آثار این هنرمند از آنجا اهمیت بیشتری می یابد که علی رغم همه نکات یاد شده، اما عنصر «اتفاق» و حرکت سیال ذهن نیز به طرز شهودی در لایه لایه آثارش موج می زند، به طوری که می توان در یك محدوده مستطیلی شکل، چیزی از جنس واقعیات نحیف روزانه، اعماق تاریك ضمیر، بکارت یك خیال خام که هنوز در حال جوانه زدن است و... و مهارت یك نقاش را دید که در عصر رواج بی رویه تصویر و تکثیر بی شناسنامه «ایماژ» در مجاری بی صاحب اینترنت، شأن تصویر و ارج تخیل و حریم فن و آداب نقاشی را وفادارانه مراعات می کند.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=241158

VISTA.IR
Online Classified Service

مینیاتور

مینیاتور، هنرظریف نقاشی است که بجزایران مشابه آن رادرژاپن وخاوردوروچین نیز می توان مشاهده کرد۰درموردتاریخچه این هنربرخی ازپژوهشگران عقیده دارندشخصی به نام غیاث الدین هنرمینیاتورراازچین به ایران آوردومینیاتورچینی درایران تکامل یافت وبا گذراندن مراحل پیشرفت به تدریج ازمینیاتورچینی متمایزشد۰ ازبررسی های تاریخی چنین استنباط می گرددکه هنرمندان مینیاتورسازایرانی طراحی،رنگ آمیزی ومجسمه سازی چینی رابا ادراک وذوق خاص خود تغییرداده ودگرگونیهائی درآن بوجودآورده اند۰به هرحال،اگرچه واژه مینیاتوردرنگاه اول بیگانه می نمایداما شک نیست مینیاتوربابعادکنونی هنری ایرانی است که مکتب های مختلف همانند مکتب عباسی (بغداد)مکتب مغول ،مکتب هرات راگذرانده وباحضورصفویه وانتقال مرکز هنری ایران ازهرات به تبریز درشیوه آن نیز تحول بوجود آمده است۰

با انتخاب اصفهان به پایتختی و حمایت همه جانبه ای که از هنرمندان ونقاشان ونگارگران به عمل آمد نقاشان چیره دستی ظهورکردند که شاهکارهای آنان امروز زینت بخش موزه های جهان است ۰دراین عصر به دلیل گسترش ارتباط ایران باکشورهای اروپائی وآسیائی هنرایران به کشورهای بیگانه معرفی شدودوران صفویه آغازفصل تازه ای درتاریخ مینیاتورایران به حساب آمد۰ درزمان صفویه هنرمندانی همچون رضاعباسی ،محمدزمان نگارگر، محمدقاسم مشهوربه سراجای نقاش ومحمدیوسف مصور که باخلق آثاربی دلیل ومنحصربه فرد این هنررابه نهایت اعتلا رساندند۰دردوران معاصرمینیاتور ایرانی جلوه درخشانی داشته ودرطی صدسال اخیر آثارممتازی بوجود آمده که بحث درباره جزئیات آن سخن رابه درازا خواهد کشاند۰ساخت وساز مینیاتور:ابزاروسائلی که موردلزوم یک هنرمندمینیاتورسازاست درمقایسه با سایرهنرهای ایرانی مانندخاتم سازی ،قلم زنی ،منبت کاری و۰۰۰بسیارمحدوداست۰

ابزاریک مینیاتوریست عبارتنداز:قلم مو:درقدیم هنرمندان برای ساخت قلم مو ازدم نرم سنجاب استفاده می کردند۰بوم مینیاتور:که عبارتست از تخته،کاغذ،مقوافیبر،عاج ،استخوان و۰۰۰روغن :که برای محافظت اثر ازآن استفاده می کنند۰رنگ:که بیشترمینیاتورسازان از رنگهای دست سازخوداستفاده می کرده اند۰شیوه هائی که درساخت مینیاتوروجوددارند عبارتنداز: مینیاتورآبرنگ روحی -مینیاتورسیاه -قلم رنگی -مینیاتورسفیدقلم-مینیاتورهای زیرروغنی۰علاوه برآنکه دربناهای تاریخی ازاین هنراستفاده می شد وهنرمندان بزرگ عصرصفویه کاخهای عالی قاپو،چهلستون وهشت بهشت و۰۰۰رابااین هنرتزئین کردند صدها اثر که شامل :جلدهای آلبوم ،تصاویرکتابها ،قاب آئینه ها وامثال آنها می باشنددرموزه های ایران وخارج ازکشوردرمعرض تماشای هنردوستان وعلاقمندان می باشند۰

منبع : تاپ ایران

http://vista.ir/?view=article&id=87645

VISTA.IR
Online Classified Service

مینیاتور

واژه ی ؛ مینیاتور ؛ که مخفف شده ی کلمه ی فرانسوی ؛ مینی موم ناتورال ؛ و به معنی طبیعت کوچك و ظریف است و در نیمه ی اول قرن اخیر و حدودا از دوره ی قاجاریان و اردزبان فارسی شده، اصولا به هر نوع پدیده ی هنری ظریف(به هر شیوه یی که ساخته شده باشد) اطلاق می شود و در ایران برای شناسایی نوعی نقاشی که دارای سابقه و قدمتی بسیار طولانی است به کار می رود.

این هنر که به اعتقاد اکثر محققان در ایران تولید یافته، بعد به چنین راه برده و از دوره ی مغول ها به صورتی تقریبا تکمیل تر به ایران برگشته و هنرمندان ایرانی تلاش بی شائبه یی را صرف تکمیل و توسعه ی آن کرده اند از جمله هنرهائی است که قابلیت به تصویر در آوردن تمامی طبیعت را در قالبی کوچك دارد.

اما نباید چنین پنداشت چون مقیاس تصاویر در مینیاتور سازی بسیار کوچك است، بنابراین تنها بخش کوچکی از طبیعت را می توان در این نوع تابلوها تصویر نمود، یا چون الهام بخش مینیاتوریست طبیعت است، وی ناچار می باشد فقط مناظری از طبیعت را ترسیم کند. بلکه کوشش در ایجاد والقای هرچه بیشتر زیبایی و تفهیم آن صفت ویژه یی است که مینیاتورسازی را از سایر انواع نگارگری ایران جدا می کند و مینیاتوریست هنرمندی است که آنچه را خود می اندیشد یا می پندارد که بیننده علاقمند به دیدن آن است تجسم می بخشد و به هیچوجه تابع مقررات و قوانین حاکم برفضای نقاشی نیست.

مینیاتورهای امروز ایران، همان نقاشی کلاسیك اروپا (سبك امپرسیونیسم و به دنبال آن شیوه های مدرن نقاشی اروپائی) است هرچند گروهی نوشته اند که به هنگام ظهور اسلام، ایرانیان در هنر نقاشی دارای سنتی کهن بوده اند. اما هیچ سند معتبری که این ادعا را ثابت کند در دست نیست و اصولا این گونه اظهار نظرکردن بیشتر منطبق برواقعیت است که مکاتب مینیاتورهای ایرانی، از قرون بعد از اسلام آغاز شده و در قرون اولیه ی بعداز ظهور اسلام، هنر ایران با ابتکاراتی در خطوط عربی تداوم یافته و بهترین نسخه های قرآن کریم را هنرمندان مبتکر ایرانی نوشته اند و به تزئین و تذهیب مصحف شریف پرداخته اند و طلاکاری حواشی و سرلوحه ی قرآن و طرح های اسلیمی و ختایی و گردش های ترکیب بندی آن ها را به شیوه ی مخصوصی که امروزه آنرا ؛ استیلیزه ؛ می نامیم ابداع کردند و در ادامه ی این ابداع و ابتکار، نقاشی براساس متن کتب و نوشته ها نیز رواج یافت که مینیاتورهای مکتب بغداد سرآغاز آن است.

مکتب بغداد، از آن جهت که نوعی نقاشی بدوی است تا حدودی نشان از فقدان مهارت و قدرت هنری سازندگانش دارد و بیشتر در بردارنده ی قصه ها و روایات مذهبی است. هنرمندان مکتب بغداد، اکثرا ایرانی بوده اند و معمولا نیز به سفارش و دستور روسای قبایل عرب کتب خطی را با ذوق خود تزئین میکردند و رئش کار آنها به اکثر نقاط دورونزدیك ایران راه یافته بود و تا دوران سلجوقیان که نقاشی ایران ترقی محسوسی کرد ادامه یافت.

بعد از حمله ی چنگیز به ایران و از رونق افتادن بغداد که مرکز تجمع هنرمندان بود و از آنجا که نخستین فرمانروایان مغول در شمال غربی ایران و در تبریز و مراغه مستقر شدند، خواه نا خواه هنرمندان در آن منطقه گردآمدند و به دلیل علاقه و تمایل مغولان به هنرچینی، جذب ذوق آزمایی در این زمینه شدند.

ناگفته نباید گذاشت که نقاشی به شیوه ی چینی ها، با هجوم مغولان به ایران نیامد، بلکه نقاشی ایران سال ها قبل از تهاجم چنگیز با اسلوب و روش های هنر چین در سراسر خاورمیانه شهرت و اعتبار داشت و در شاهنامه ی فردوسی نیز به این مطلب اشاره شده و احتمال می رود که

ترکان سلجوقی مروج این شیوه در ایران بوده باشند.

منتهی ایرانیان شیوه ی نقاشی چینی را با دیدخاص هنری خود تلفیق کردند و کاشی هایی که امروزه نمونه هایی از آن دردست است نشان می دهد که سال ها پیش از حمله ی مغول به ایران، همان شبك و شیوه و رنگ آمیزی و طراحی که بعدها به صورت نقاشی کتب مورد استفاده قرار گرفت، در ایران اعمال شده و اگر دست حوادث کتاب خانه های بزرگ ایران را معدوم نکرده بود امروز به راحتی می توانستیم نسخی را که متعلق به دوران پیش از مغول بوده و همان ویژگی مینیاتورهای مکتب هرات یا مراغه و مکاتب دیگر بعد از مغول را داشته ببینیم.

در ابتدای حمله مغولان به ایران، هنر نقاشی به واسطه ی قتل عام هنرمندان رونق خود را از دست داد. ولی بعد از چند سال سران مغول به فکر ترویج هنر افتادند و برای عملی ساختن این منظور عده یی نقاش چینی را از راه مغولستان به ایران آوردند و کوشیدند تا نقاشی چینی را در ایران رایج سازند و هنرمندان ایرانی، اگرچه تحت تاثیر این مساله قرار گرفتند، اما برخلاف نقاشان چینی هرگز طبیعت را به عنوان نهایتی از احساسات و عواطف و به گونه یی مجرد و انتزاعی مورد توجه قرار ندادند و بیشتر به انسان و تفکراتی در حالات انسانی پرداختند و به همین جهت است که کمتر مینیاتور ایرانی را بی صورت و هیات انسانی می توان یافت.

از سوی دیگر مینیاتور سازان ایرانی، هرگز پیوندهای خود را با شعر، فرهنگ و شیوه های تفکر بومی نبریده و افسانه ها، اساطیر، قهرمانان ملی، سنن و شیوه های زندگی ایرانی همواره نمودی آشکار در آثار آنان داشته و این وابستگی به زندگی و اعتقادات ملی تا جایی قوی است که به مینیاتور ایرانی، علیرغم پیوندها و نقاط مشترك فراوانش با سایر مکاتب آسیایی (از جمله شیوه های نقاشی هندی، چینی و ژاپنی) وجهه ی خاصی می دهد و باعث تمایزش از هنر سایر ملت ها و ممالك می شود و این وضعیت تا دوران ایلخانیان و تیموریان ادامه داشت و به قدری مورد توجه بود که یکی از شاهزادگان تیموری به نام ؛ بایسنغرمیرزا ؛ که خطاطی هنرمند بود، سرپرستی امور هنری را در شهر هرات به عهده گرفت.

در آن زمان، شهر هرات مرکز تجمع هنرمندان شده بود و معروف است که فقط در یك اموزشکده ی نقاشی، شصت استاد به تعلیم هنرجویان و انجام سفارشات محوله اشتغال داشتند. معروفترین استادکاران مکتب هرات ؛ کمال الدین بهزاد ؛ است که کتاب مصور و معروفی به نام ظفرنامه ی تیموری دارد و به جرات می توان آثار وی را از لحاظ حالت چهره ها، حرکت قلم، انتخاب موضوع . نمایش دادن وقایع سرآمد تمام مینیاتور هایی دانست که قبل یا بعد از او در ایران ساخته شده است.

رویهمرفته آثار مینیاتور ایران در مکتب هرات، به علت سابقه ی ممتد و آزادی عمل قابل توجهی که بعد از مکتب بغداد برای هنرمندان به وجود آمد، تا حدی پیشرفت نمود که دوره هنرنقاشی و مینیاتور سازی ایران، بعد از دوره ی هرات، با همان شرایط تکمیل یافته ی خود به عصر صفویان منتقل شد و بعد از آنکه تبریز به عنوان پایتخت انتخاب گردید، استاد کمال الدین بهزاد به آنجا دعوت و عهده دار سمت ریاست کتابخانه ی سلطنتی شد و همواره با استادکاران بزرگ این دوره نظیر، آقا میرك، سلطان محمد، حسین پاکوب و عده یی دیگر کوشید تا این هنر را تعالی و تکامل بخشد.

سبك و مکتب نقاشی دوره صفویه را در یك تقسیم بندی کلی می توان در دو بخش کاملا جدا از هم مورد بررسی قرار داد.

۱) مکتب تبریز که تا وقتی پایتخت به قزوین منتقل شد به همان شیوه یی که ذکر آن گذشت تداوم داشت. مینیاتورهای این دوره، همه در یك نوع و از لحاظ ظرافت کاری و حرکت قلم و طرح و رنگ دنباله ی مکتب هرات است و فقط مختصری با آن تفاوت دارد.

۲) مکتب اصفهان که بعد از انتقال پایتخت به اصفهان شکل گرفت و طی آن سبك و شیوه ی کار دچار دگرگونی هایی کاملا چشمگیر شد که نمونه ی بارز و مشخص آن نقوش تزئینی مساجد اصفهان، کاخ چهل ستون و عمارت عالی قاپو است.معروفترین نقاش این دوره، رضا عباسی است که در زمان شاه عباس دوم صفوی در اصفهان می زیست.

شاه عباس چون نقاش بود و هم اینك نیز نمونه هایی از آثار هنری او در موزه ی گلستان موجود است توجه خاصی به گسترش هنر نقاشی داشت و به دلیل و تشویقی که از هنرمندان به عمل می آورد مینیاتور سازی در دوره ی او از جهت توسعه و قدرت، مهارت و سرعت کار نقاشان ترقی فوق العاده یی کرد و هنرمندان توانستند در حدی وسیع تر از مکتب های هرات، تبریز و قزوین با هنر چینی و تاثیر پذیری از آن فاصله بگیرند و اصالت ایرانی به آثار شان بدهند و با ساده کردن نقوش و سرعت عمل بیشتر، نقاشی را از روی صفحه ی کاغذ به صورتی دیواری درآورند.

اما ذکر این نکته نیز ضروری است که آثار این دوره به هیچ وجه قابل مقایسه با مکتب هرات نیست و از نظر ظرافت ضعیف تر از مکتب هرات است و فقط در آن نقوش تزئینی و گردش های اسلیمی و ختایی و انواع ساقه ها و گلبرگ ها بسیار متنوع شده و اشکال آن که قبلا از چند نوع گل و برگ و اسلیمی ریز تجاوز نمی کرد، به بیش از پنجاه نوع اسلیمی و گل ابتکاری بالغ گردیده است.

موضوعی که از اواخر دوره ی صفویه و بعد از آن در سبك نقاشی ایران خودنمایی کرد نفوذ سایه روشن است که البته از روش نقاشی اروپائی اقتباس شده و در دوره ی زندیه ادامه یافته و باعث به وجود آمدن سبك شیراز شده است.

سبك و شیوه ی آثار هنری دوره ی زندیه به استثنای نقوش شاخه ها و گل و برگ که اختصاص به آن دوره دارد، در قسمت صورت سازی و سایه روشن ها و طراحی تصاویر و مناظر تفاوت چندانی با شیوه های دیگر رایج در ایران ندارد. البته از اواخر دوره ی صفویه نقاشی هایی دردست است که نشان می دهد شیوه ی نقاشی به طریقه ی سایه روشن دار، در اواخر این دوره شروع به خود نمایی کرده است.

مکتب نقاشی قاجار که از زمان فتحعلی شاه قاجار رونق و رواج یافته تا حدودی متاثر از سبك شیراز و دارای پرسپکتیو است و به طور مساوی از نقاشی های ایرانی و اروپایی مایه گرفته است و در اواخر دوره، به تدریج نفوذ سبك اروپایی در نقاشی ایران به قدری زیاد شده که هنرمندان با استفاده از گراورهای رنگی و کپیه ی آثار نقاشی اساتید دوره ی، رنسانس به کلی اصالت ایرانی خود را از دست داده وتابع سبك سیاق نقاشی کلاسیك اروپا شده اند و این نفوذ هنر غرب در هنر ایران تا جایی بود که صنیع الملك نیز نتوانست از آن بر حذر بماند. به طور مثال تصاویری که این استاد از رجال و بزرگان زمان خود با آبرنگ ترسیم کرده،با وجودی که اصالت ایرانی خود راحفظ نموده،اما بسیار نزدیك به شیوه های نقاشی کلاسیك می باشد.

آثار معروف، محمودخان ملك الشعرای صبا نیز مربوط به همین زمان است این استاد پیشرفت هنر اروپا را در نظر داشته و تابلوی معروف ؛ کاتب ؛ او نشان میدهد که بیشتر آثارش سفارشی بوده است در حالیکه تابلوی ؛ مطالعه ؛ ی او بر خلاف شرایط محیط به میل خودش ترسیم شده و احتمالا مورد استقبال مردم نیز قرار نگرفته. کمال الملك نیز هنگامی که جهت مطالعه به ایتالیا و فرانسه سفر کرده بود، به دلیل اینکه نمی توانست یا نمی خواست پذیرای سبك نقاشی امپرسیونیسم باشد به کپیه برداری از آثار استادکاران عصر رنسانس پرداخت و به همین جهت دربازگشت به ایران و تاسیس مدرسه ی صنایع مستظرفه (کمال الملك) درآخرین سال های حکومت قاجاریه، به تعلیم شیوه های نقاشی عصر رنسانس پرداخت و به این ترتیب، بعد از گذشت چند سال،شیوه های نقاشان عصر قاجاریه از بین رفت و بقایای هنرمندان آزاد به کپیه برداری، گراورو استفاده از باسمه های چاپ شده اروپا پرداختند و با تهیه ی آثاری از شاهنامه فردوسی و شمایل های مذهبی به کار خود ادامه دادند .

بعد از سقوط قاجاریه، نقاشی ایران دو شکل کاملا جدا از هم پیدا کرد و هنرمندان در دو دسته ی مستقل به ادامه کار هنری خود پرداختند:

▪ گروه اول شاگردان کمال الملك بودند نظیر:

حسنعلی وزیری، ابوالحسن صدیقی،محمد علی حیدریان،حسن شیخ و... که همگی به شیوه ی خود استاد و اقتباس از طبیعت کار می کردندو دسته دوم را افرادی نظیر محمد ابراهیم نقاش باشی،آقا امامی ،هادی تجویدی،عل درودی،حسین بهزاد،حاج مصورالملکی، محمد علی تذهیب،میرزا احمد نقاش، محمد مدبر و... تشکیل می دادند که با استفاده از تکنیك های مختلف و به وسیله ی استفاده از رنگ روغن یا آبرنگ، مینیاتورهای ریز یا تابلوهای بزرگ نقاشی میکردند و موضوعات تابلوهای آنان را نیز بیشتر مسایل و موضوعات ملی تشکیل میداد.

در همین سال ها، علاوه بر مدرسه ی صنایع مستظرفه ی سابق، هنرستان هنرهای ملی نیز تاسیس شد و عده یی از هنرمندان قدیمی به تهران آمدند و مؤسسه ی صنایع قدیمه را تاسیس کردند.

این سازمان هنری، بعد از چند سال که زیر نظر وزارت پیشه و هنر سابق اداره می شد به نام های هنرستان عالی هنرهای باستانی و هنرستان عالی هنرهای نوین به کار خود ادامه داد. تا اینکه در سال ۱۳۳۹ کلیه ی موسسات هنری که زیر نظر ادارات مختلف به کار اشتغال داشتند در سازمان واحدی متشکل شدند و به این ترتیب اداره ی کل هنرهای زیبای کشور تاسیس شد و چند سال بعد به صورت وزارت فرهنگ و هنر (سابق) درآمد.

▪ از میان استادان حاضر، افرادی نظیر:

علی کریمی- محمود فرشچیان، محمد تجویدی- علی مطیع، محمدعلی زاویه، نصرت اله یوسفی، عبدالله باقری و... که اکثرا نیز جزو آموزش دیدگان مدرسه ی صنایع قدیمه هستند و نزد کمال الملك، هادی تجویدی، احمد امامی یا علی درودی آموزش دیده اند، هنوز تلاشی صمیمانه در جهت حفظ و نگهداشت این هنر ارزنده دارند و هر یك شاگردان متعددی تربیت کرده اند که در حد خود در حکم حیثیتی والا برای مینیاتور سازی ایران هستند و در پایان لازم به تذکر است که هم اینك نبض مینیاتورسازی ایران در اصفهان می تپد و هنرمندان برجسته ی این رشته مهارت و کارآیی خود را در رابطه با ارزش های منبعث از انقلاب اسلامی صرف تجسم بخشیدن به نما دهایی روشن و صریح از اسلام، انقلاب، زندگی مردم، سنت های سالم و ادبیات انسانی این مرزوبوم می کنند و ظرافت، وسعت طرح، گوناگونی نقش و تنوع رنگی که در کارهای آنان به چشم می خورد بیشتر از آنجا ناشی می شود که هر کدامشان به سهم خود، پیوسته در فکر اعتلای هنر ارزشمندشان هستند.

زیر بنای مینیاتور طراحی است و قدرت قلم طراح در انتقال مفاهیم ذهنی بر روی کاغذ می تواند نقش موثری دربافت اثر و ارزش های آن داشته باشد.

طرح های مینیاتور ایران، با بهره گرفتن از واقعیات و به مدد اندیشه ی هنرمندان، پیوسته در جهت تکامل گسترش یافته و غنای این هنر بیشتر از هر چیز حاصل جستجو و تلاش هنرمندان در زمینه ی دستیابی به فضای تازه تر است.

سیاه قلم یکی از انواع مینیاتور است. ویژگی این نوع مینیاتور، در مقایسه با دیگر انواع نگاره ها که تنوع بیشتری دارند، سادگی و استفاده از رنگ کمتر است و این خصوصیت در مینیاتور سفید قلم نیز به چشم می خورد.

در گونه ی دیگری از مینیاتورهای ساده که به سیاه قلم رنگی موسوم است، قسمت هایی از طرح با رنگ های متنوع آراسته می شود.

رنگ های روحی که معمولا نقوش ظریف و نازك کاری های مینیاتور با آن ساخته و پرداخته می شود بازگو کننده ی احساسات رقیق و انسانی هنرمند بوده و از آن بیشتر برای تجسم بخشیدن به حالات درونی و بیان احساس هایی که ریشه در پاکی سرشت انسان دارد استفاده می شود.

گونه ی دیگر رنگ هایی که در ساخت مینیاتور مورد استفاده قرار می گیرد رنگ های جسمی است. این نوع رنگ که از غلظت و ثبات بیشتری برخوردار است برای ساخت تابلوهای پرکار مصرف می شود و بازگوکننده ی آن دسته از خصوصیات و حالاتی است که در تضاد با احساسات لطیف و انسانی می باشد.

نقوش تمثیلی پرندگان و حیوانات گوناگون به همراه طرح های شاخه و گل و برگ و خطوط اسلیمی و ختایی، بخش مهمی از مینیاتور را تشکیل می دهد که تذهیب تشعیر نام دارد و معمولا اطراف و کناره ی نگاره ها با آن تزئین می شود.

در بسیاری موارد تشعیر و تذهیب مراحل نهایی ساخت یك اثر مینیاتوری است و با انجام آن کار تهیه ی نگاره نیز به پایان میرسد.

منبع : خانه اقوام ایرانی

http://vista.ir/?view=article&id=252487

VISTA.IR
Online Classified Service

مینیاتور ، هنری سنتی

● واژه (مینیاتور) یعنی چه ؟

مینیاتور در قرون وسطی بوجود آمده است

● آیا سرزمین چین ، زادگاه مینیاتور است ؟

کلمه مینیاتور اصلاً یك واژه فرانسه است و از ریشه (مینیوم) به معنی سرب سرخ است . پاره ای از پژوهشگران هنرهای تجسمی این کلمه را از کلمه مینی موم یعنی کوچك و ظریف می دانند و معتقدند کلمه مینیاتور در مجموع از دو کلمه مینی موم ناتورال یعنی طبیعت در نهایت کوچکی و ظرافت تشکیل شده است .

در دائره المعارف امریکانا ریشه این لغت را (مینیوم) به معنی سرب سرخ دانسته و به معنای ریز و کوچك نیز است . در زبان اولیه لاتین فعل مینیاتور به معنی رنگ کردن با سرب سرخ است و آنهایی که به این هنر مشغولند مینیاتوری نامیده می شوند .

مردم مینیاتور را نوعی نقاشی می دانند و به واسطه شهرت این هنر معروف در ایران ، مردم در رویاروئی با نگاره هائی به سبك مینیاتور بلافاصله همان کلمه مینیاتور را بدون هیچ گونه موشکافی در اصالت هنر به خاطر می آورند .

در لاروس آمده که مینیاتور اسم مؤنث است و در ایتالیا مینیاتور خوانده می شود و در اصل حروف قرمز رنگی است که با سرب بر روی کتاب خطی نقش دار و خطی دستی نوشته شود .

هنر نقاشی و رنگ ، ریز و کوچك با رنگهای ظریف خیس شده با آب چسب دار که روی عاج و پوست به وجود می آید ... در فرهنگ بریتانیکا علاوه بر شرح کوتاهی دربارهٔ معنی مینیاتور ، این هنر به قرون وسطی نسبت داده شده و در آن قرون از طرف زینت دهندگان کتب خطی به کار می رفت .

در قرون وسطی مینیاتور در کتب خطی به کار گرفته می شد و هر کتاب خطی مینیاتوری قدیمی را در بر داشت .

باید دانست با وجود اینکه در ایران مینیاتور وجود داشت ولی مینیاتور خوانده نمی شد و به آن فقط نقاشی می گفتند تا این که در اوائل قرن ۱۸ میلادی این لغت از طریق زبان فرانسه به ایران آمد .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82216

VISTA.IR
Online Classified Service

مینیاتور ایران

واژهٔ مینیاتور که مخفف کلمهٔ فرانسوی «مینی موم ناتورال» (Minimum Natural) و به معنی طبیعت کوچک و ظریف است، در نیمه اول قرن بیستم و حدوداً از دورهٔ قاجاریان همراه با اولین درس‌خوانده‌های ایرانی در فرانسه، به ایران راه یافت و وارد زبان فارسی شد.

اصولاً به هر نوع پدیدهٔ هنری ظریف – به هر شیوه‌یی که ساخته شده باشد – اطلاق می‌شود تابلوهای مینیاتور اروپایی صددرصد با تابلوهای کلاسیک آنها یکی است منتهی در ابعاد بسیار کوچک و با قلم بسیار ظریف و از جهت طرح و پردازش به هیچ عنوان قابل مقایسه با مینیاتورهای آسیایی نیست.

مینیاتور در ایران برای شناسایی نوعی نقاشی که دارای سابقه و قدمتی بسیار طولانی است به کار می‌رود.

این هنر به اعتقاد بسیاری از محققان در ایران تولد یافته، بعد به چین راه برده است. این که می‌نویسند کتاب ارژنگ مانی با نقشهایی از او مشهور شده بود باید این نقشها را اگر نه صددرصد مینیاتور امروزی ولی باید نوعی مینیاتور بنامیم، چرا که در شرح معجزات نقاشی مانی گفته شده است که او با دستی کاملاً آزاد و بدون هیچ گونه اتکاء با قلم مویی نازک بر روی یک پارچه خطی می‌کشید که با کشیدن یک نخ از پارچه آن خط محو می‌شد.

این گونه قلمزنی و تسلط بر قلم نقاشی کاری است که از یک مینیاتوریست استاد برمی‌آید و مهاجرت مانویان از ایران و رفتن آنها به چین که سبب تاثیرپذیری دو فرهنگ کهن از یکدیگر شده است یکی همین نقاشی مینیاتور بوده که از ایران به چین رفت و در مقابل هنر تئاتر و بازیگری از چین به ایران آمد و در ایران داستان‌های مربوط به سیاوش وارداویراف به صورتی که به تعزیه امروزی شبیه است در ایران رواج یافت. و این کار را اولین بار مانویان با نمایش مرگ مانی به اجرا درآوردند.

به هر حال هنر مینیاتور که مجدداً از چین به ایران آمد مستقیماً توسط چینی‌ها نبوده بلکه خوانین مغول که هنرمندان چینی را در التزام داشتند به ایران آمدند و این بار مینیاتور با روش چینی در ایران جاباز کرد. چهره‌ها چینی بود، نقشها با نقوش رایج در چین بسیار شبیه بود.

مینیاتور چینی اکثراً یک تصویر در میان یک صفحه است و حواشی آن یا به همان رنگ کاغذ دیده می‌شود و یا با رنگی ملایم تصویر را در بر گرفته است. در حالی که در مینیاتورهای ایرانی، هیچ جای صفحه نیست که قلم موی نقاشی بر آن نقشی نیافریده باشد، حتی این نقش از متن در بسیاری از اوقات تجاوز کرده و به حاشیه نیز راه پیدا کرده است. در نقاشی‌های مینیاتور ایرانی نوعی پرسپکتیو مشاهده می‌شود و دوری و نزدیکی را از روی محل نقش در صفحه می‌توان حدس زد، در پائین صفحه نقاشی توجه به اشیاء نزدیک و افراد حاضر در صحنه دارد و تصویر هر چه بالاتر می‌رود نقشها دورتر است، اما این پرسپکتیو کاملاً دقیق و مطابق با قوانین آن نیست، در نقاشیهای رضا عباسی که به روش چینی‌ها نزدیک‌تر است چهره‌ها راکاملاً ایرانی می‌بینیم ولی نقاشان بعدی که در نحوه نقاشی نوآوری کردند و همان طور که گفته شد پرسپکتیو را تا اندازه‌یی رعایت نمودند چهره‌ها کاملاً مغولی و چینی است.

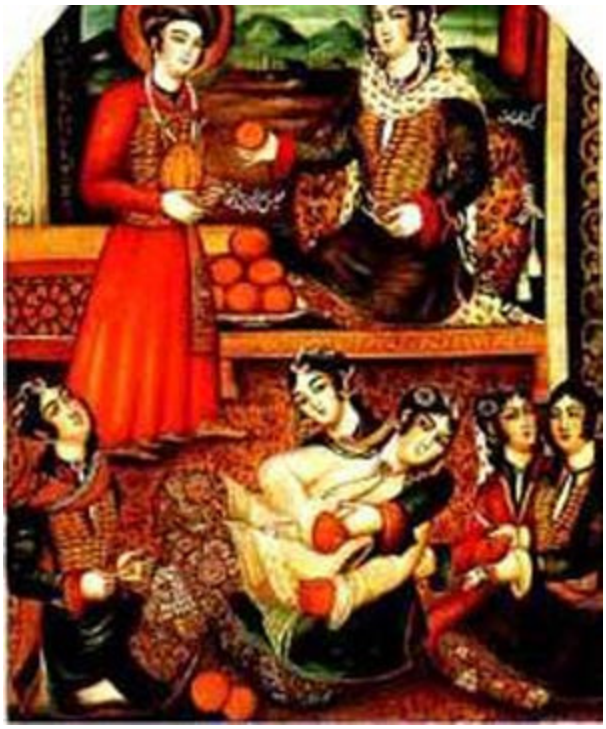
اولین بار در قرن بیستم مرحوم حسین بهزاد مجدداً به چهره‌های ایرانی توجه کرد و قوانین پرسپکتیو را کاملاً رعایت نمود و مینیاتور ایرانی را که کار با قلم ریز است بر تابلوهای بسیار بزرگ و در حقیقت هنر مینیاتور ایران با حسین بهزاد به تکامل رسید. در مورد مینیاتور و مینیاتورسازان ایرانی در ادوار مختلف تاریخی در آینده صحبت خواهیم داشت.

منبع : روزنامه اطلاعات

http://vista.ir/?view=article&id=121577

VISTA.IR
Online Classified Service

مینیاتور بعد از اسلام



همزمان با دمیدن آفتاب اسلام و جنگها و خونریزیهائی که به دنبال داشت باعث شد هنر نقاشی به یکباره به فراموشی سپرده شود و بخصوص آوازه هنر ساسانی یکمرتبه فروکش کند و نقاشان ، حجاران و مجسمه سازان هر یك به سوئی بروند . ولی به تدریج هنر اسلامی در هنر ملل نفوذ کرد و در مورد هنر مینیاتور نیز تأثیر فراوان گذاشت . مکتبهای مختلف مینیاتور که در ایران جان گرفتند و به سایر ملل همجوار رخنه کردند عبارت است از مکتب بغداد که بعد از سالهای ۶۵۱ هجری قمری به وجود آمد و چون مینیاتور این مکتب فاصله زیادی با هنر قبل از اسلام دارد ، به کلی سبك و شیوه متداول ایران قبل از اسلام را از دست داده است .

آبی کمرنگ ، رنگ جگری ، زرد کمرنگ ، لاك ارغوانی ، و رنگ طلائی از رنگهای اختصاصی این مکتب است . کتاب کلیله و دمنه ، مشهورترین کتابی است که با شیوهٔ مکتب بغداد مینیاتورسازی و تزیین شده است . مینیاتور مکتب مغول که در ایران به وجود آمد تحت تأثیر شیوه های چینی بوده و از آن دوره آثار نسبتاً زیادی به جای مانده ، مکتب مغولی را ایلخانی نیزگفته اند .

از تمام موضوعات ، صورت سازی بیشتر مورد توجه هنرمندان مکتب مغولی بوده و اگر این شیوه در خاطره ها باقی بماند ، بیشتر به خاطر صورت سازی و توجه به ابنیه زیبای ماندگار در تصاویر مزبور است . مکتب هرات در مینیاتور را چند تن از اسلاف تیمور لنگ بنیان گذاشتند و چون در هرات این مکتب متولد شد ، به نام مکتب هرات شهرت یافت . در دورهٔ تیموری هنر مینیاتور پیشرفت قابل توجهی کرد مینیاتور مکتب صفوی بعد از این دوره به وجود آمد و در واقع اوج مینیاتور در زمان صفویه بوده است . مینیاتور دوره صفویه از زیبائی و تکامل زیادی برخوردار بوده و هنرمندان بزرگی در این دوره زندگی می کردند .

امروزه مینیاتور با استفاده از تکنیکهای غربی و به خصوص در غرب و خاور دور مسیر دیگری را طی می کند که نیاز به مطالعه فراوانی دارد .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82276

مینیاتور چین

با توجه به تصاویر مینیاتوری که از زمان های بسیار دور از نقاشان چین بجای مانده این احتمال وجود دارد که چین مهد هنر مینیاتور بوده و مینیاتور از این سرزمین بر سایر نقاط جهان رفته است .

نویسندگان چینی اختراع نقاشی را مانند سایر امور فرهنگی به همان فرهنگ نسبت می دهند و چینی ها بیشتر این امتیازها را به شی هوانگ وزیر امپراتور زرذ حدود ۲۶۰۰ سال قبل از میلاد نسبت می دهند و کهنترین نقشی که بما رسیده بر روی ظروف دو قرن آخر پیش از میلاد مسیح است .

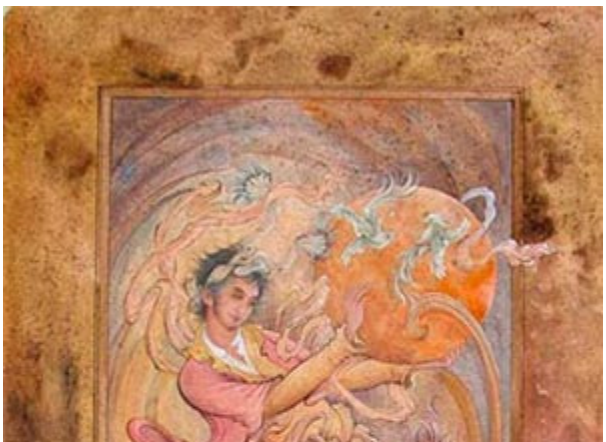
نقاشی ایرانی عصر مغول از هنر رو م شرقی متأثر نیست .

با یك نگاه به نقاشی های ایرانی این دوران و مقایسه آنها با هنرهای تصویری چینی می توان دریافت که هنر ایرانی عصر مغول ضمن در برداشتن عوامل چینی یك هنر کاملاً مستقل و متفاوت از مکتبهای چینی است .

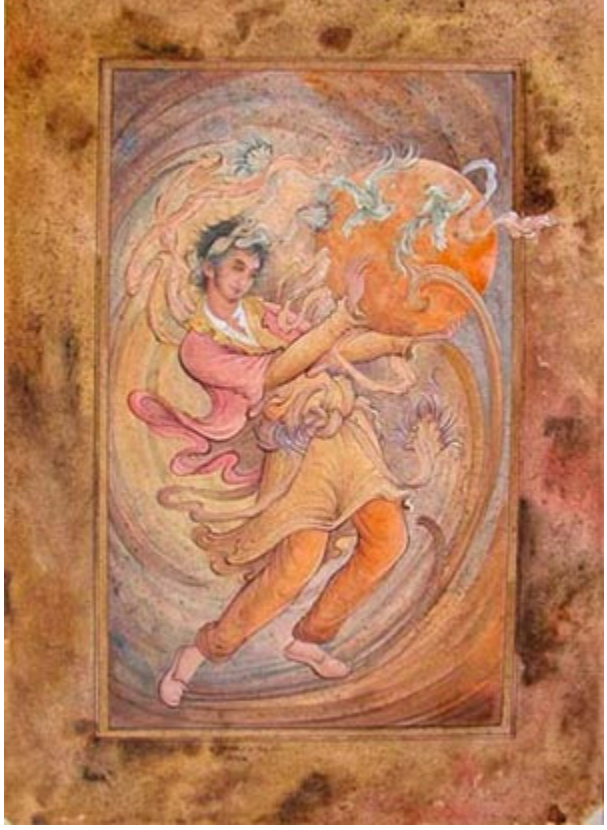
منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82219

مینیاتور و طراحی مینیاتور



مینیاتوردر لغت به معنی کوچکتر نشان دادن است. این کلمه در اصل یک لغت خارجی است و نیمه ی اول قرن حاضر در زبان فارسی امروز مصطلح گردید که در معنای واقعی، به مینیاتورهای ایرانی یا کشورهای دیگر منحصر نمی شود؛ بلکه هر شیئ هنری ظریف و ریز که به هر سبک و شیوه ای



ساخته شده باشد، مینیاتور نامیده می شود.در حال حاضر در ایران به نقاشی های ایرانی، چه قدیم وچه جدید، که از سبک و روش اروپایی پیروی نکرده و دارای خصوصیات نقاشی سنتی باشد، مینیاتور گفته می شود و این موضوع به صورت یک غلط مصطلح پذیرفته شده است.

در نقاشی های مینیاتور، تصاویر، شباهتی با عالم واقعی ندارند. حجم و سایه روشن هم به کار نمی رود و قوانین مناظر و مرایا رعایت نمی شود. مناظر نزدیک، در قسمت پایین نقاشی و مناظر دور در قسمت بالای آن به تصویر در آمده است. تمام چهره ها به صورت "سه ربع" دیده می شوند و حدود آن را از بناگوش تا حدقه ی چشم مقابل است. البته گاهی هم چهره ها به صورت نیم رخ و به ندرت از پشت سر، تصویر شده است. هنرمند به کشیدن پیکرهای انسانی تاکید چندانی ندارد، بلکه علاقه ی او بیش از هر چیز به کشیدن لباس های فاخر بر تن شخصیت های تصویری خود است و گاهی برای نشان دادن شکل خاص پوشاک، دست و پا را می پوشاند، حتی گاه قامت را بلند تر نشان می دهد تا بهره گیری از امتیاز قبای بلند، مُیسر شود.

با بررسی نقاشی های بدست آمده از ادوار مختلف، می بینیم که در ابتدا، تفاوت زیادی بین جامه ی مرد و زن دیده نمی شود. تا این که در زمان شاه عباس صفوی قباهای بلند و گشاد، جای خود را به نیم تنه های کوتاه چین دار می دهد. این قباها که بلندی آنها تا بالای زانو می رسید، غالباً با پوست، لبه دوزی می شد و روی آن کمربند می بستند. در این ایام، شالی به لباس زنها اضافه شد که روی شانه می انداختند و گوشه ی آن را مانند روسری روی سر می کشیدند.

در دوره های مختلف، مهمترین تغییرات در شکل کلاهها و دستارها پدید آمد. در عهد مغولها، از کلاههای ناقوسی شکل فلزی استفاده می شد و در زمان تیموریان شکل کلاهها اندکی تغییر یافت. با روی کار آمدن سلسله ی صفویه، قزلباش (کلاه) به صورت میله ای بلند درآمد که دستار به دور آن پیچیده می شد. در زمان شاه عباس شکل این کلاه نیز تغییر یافت و کلاه جدیدی جای آن را گرفت. این کلاه جدید از جلو و پشت، نوک تیز بود و حاشیه ی آن با پوست لبه دوزی می شد. به طور کلی می توان گفت که کلاه معمولی و دستار در همه ی دوره های نقاشی (مینیاتور) مورد استفاده قرار گرفته است. در بعضی از ادوار، جلوی دستارها را با شاخه های گل و یا پرهای رنگی تزئین می کردند و پارچه هایی که دستارها از آن ساخته می شد، خود نیز از تزئینات زیبایی برخوردار بود.

در مینیاتور چهره ی افراد بیشتر در سنین جوانی ترسیم شده است که این چهره ها به آدمکهای بدون جنسیت شباهت دارند. اما در چهره های پیر این گونه بی جنسیتی وجود ندارد. در اغلب تصاویر آفتاب بهاری می درخشد. درختان میوه، غالباً مملو شکوفه و برگ است؛ اما گاهی هم با درختانی عاری از برگ روبرو می شویم. اسبها نیز غالباً از پهلو دیده می شوند و به ندرت می توان اسبی را از روبرو و یا پشت مشاهده کرد.

هنرمندان در کنار نقاشی مینیاتور، طراحی به شیوه ی قلمگیری را نیز انجام می دادند و برای آن ارزش خاصی قائل بودند. این طرح ها را مجموعه ای از خطوط منحنی کوتاه و بلند، در نهایت ظرافت و زیبائی تشکیل می دهند که گاهی با استفاده از یک یا دو رنگ، همراه با رنگ طلائی، اثر به پایان می رسید.

با نگاهی به این طرحها می بینیم که عنصر خط و حالت های مختلف آن، بر رنگ ترجیح دارد. قدیمی ترین این طرح ها که با قوانین نقاشی های مینیاتور منطبق است، به دوران مغول و تیموریان می رسد.

در طراحی این هنرمندان، خطوط، گویی می خواهند حرکت کنند، ظاهراً در جهت معینی می روند، چیزی را نشان می دهند، خم می شوند، بر می

خیزند و یا گرد هم می آیند و در همه حال چشم در تعقیب آنهاست و نمی توانند از حرکت بازایستد. این خطوط گاهی به صورت مارپیچ در فضای بالا، ابر را القاء می کنند و گاه به صورت منحنی های کوتاه و بلند مطرح می شوند. این حرکت نه تنها در طراحی، بلکه در دیگر آثار هنری ما نیز به چشم می خورد. در اشعار عُرفای بزرگ نیز این حرکت دیده می شود . در اشعار مولوی در قصه ی طوطی و بازرگان، طوطی ، روح در قفس جسم زندانیست و در فراق هندوستان به سر می برد و یا در قصه ی نی، نی از نیستان دور شده است و از درد هجران می نالد و می خواهد به اصل خویشتن برگردد. یا در اشعار حافظ، جان را زندانی جسم می شمارد و آرزویش پرواز از قالب تن است و...

در نقوش کاشیکاریها هم شاهد این حرکت هستیم، در بیشتر آنها حرکت نقوش به سوی یک نقطه است و گاهی هم این موضوع در پیچش اسلیمی ها بیان شده است. بر این اساس ، در تمام آثار هنرمندان اهل نظر این حرکت وجود دارد که هر کدام به زبان خویش بیان کرده اند و هنرمند طراح هم برای آرامش درونی و راز و نیاز، این خطوط را بر روی کاغذ آورده است.

در زمان کمال الدین بهزاد و شاگردانش ، به این شیوه توجه بیشتری شد و این توجه تا زمان صفویان ادامه داشت. اما هنرمندان دوره ی صفوی به طراحی قلم گیری رغبت بسیار نشان دادند. در ابتدا محمدی مصور بیش از هر هنرمند دیگری به این شیوه پرداخت. هنرمندان کارگاه شاه عباس نیز بیشتر کارهایشان به طراحی های تک ورقی اختصاص پیدا کرد. تا اینکه سبک "طراحی با قلم" به وسیله ی رضا عباسی – مهمترین نقاش مکتب اصفهان- به اوج کمال خود رسید و تا اواخر قرن یازده هجری به وسیله ی شاگردان رضا عباسی اشاعه یافت.

موضوع این طرحها، معمولاً شکار و شکارچیان، حیوانات مختلف،پرندگان،اژدها،سیمرغ و اژدها،فرشتگان، دیوان ،دراویش،چوپانان همراه با گوسفندان خود،استاد و شاگرد،جوانان در حالتهای مختلف نشسته و ایستاده،زندگی روستایی و کشاورزی واتفاقات مهم تاریخی است و گاهی برای تزئینحاشیه ی اشعار و نوشته های کتب خطی نیز استفاده شده است.

- روشهای مختلف طراحی مینیاتور:

شیوه های نقاشی در ایران بسیار متنوع است. هر یک از استادان معروف ، تغییراتی در روش و شیوه هایی که قبل از خود متداول بوده، وارد نموده اند. این روشها را در طراحی می توان بطور کلی به سه دسته تقسیم کرد :

۱) طراحی رنگی :

در این طرحها ، در بعضی از قسمتها رنگ بکار رفته است. در این شیوه، از رنگ طلائی حتماً استفاده شده است. زمینه ی طرح به حال خود باقی می ماند قسمتهای مختصری که رنگی است، از رنگهای جسمی و روحی همراه با هم استفاده شده. ولی اکثر کار با خطوط قلم مو طراحی شده است. طرحهای رنگی بیشتر در دوره ی صفوی، در آثار رضا عباسی متداول گردید.

۲) طراحی بدون رنگ:

اینگونه طرحها بطوری که از نام آن مشخص است فقط با قلم مو و رنگ سیاه روی زمینه های روشن کار می شود. این روش در تمام دوران مینیاتور ایران وجود داشته است. گاهی هم به جای رنگ مشکی از رنگهای تیره مثل رنگ قهوه ای، قرمز و آبی استفاده شده است.

۳) طراحی سفید قلم:

طرحهایی که با قلم مو و رنگ سفید، روی کاغذ یا صفحه ی تیره رنگ کار شده باشد، طراحی سفید قلم نامیده می شود. در ابتدا این روش، بیشتر برای تزئین و طراحی روی جلد های روغنی که اکثراً سطح آنها مشکی بود، استفاده می شد. علاوه بر رنگ سفید، گاهی هم مختصر رنگ طلائی و یا رنگهای روشن دیگر، در اینگونه طراحی ها استفاده می شود.

منبع : سایت دوستان

http://vista.ir/?view=article&id=301419

VISTA.IR
Online Classified Service

مینیاتورهای باستانی جهان

به طور کلی هنر نقاشی در دوران غارنشینی پدید آمده و تا قبل از تحقیقات و کشفیات باستان شناسی شناخت آن مشکل بود ... با کشف ظروف سفالی لعاب دار به نقاشی های انسانهای غارنشین برخورد کردند . نقوش غارهای لاسکو در فرانسه و آلتامیرا در اسپانیا از آن جمله اند . در نقوش این غارها بیشتر به صحنه های رزم و شکار و تصویر حیوانات گوناگون به ویژه گوزن و آهو و گل توجه شده است .

پروفسور ((آندره گدار)) پس از کاوشهایی که به سال ۱۹۲۸ در دشتهای مرتفع دشت خاور ، دشت الشتر و ماهیدشت در شمال زاگرس دست زد، به لگام های معمولی دهنه اسب ، آویزها ، زنگوله ها ، ارابه ها ، فلزکوبی یراقها ، جواهرات مردان و زنان ، گردنبند ، گوشواره ، سنجاق گیسو ، گل کمر ، بازوبند ، دکمه و آینه ، ادوات آرایشی برخورد کرد که همه اینها کم وبیش دارای نقوش جالبی بودند و در تصاویر مینیاتوری دوره های بعد به آن برخورد می کنیم .

سرزمین چین زادگاه مینیاتور بوده و پس از هجوم اقوام وحشی خاور و مرکز آسیا این هنر به سرزمین ما آمده است ، ولی آثار باقیمانده از دوره های هخامنشی و اشکانی نشان می دهد که ایرانیان با هنر ظریف مینیاتور آشنا بوده اند ، بخصوص نقاشی های دیواری اشکانیان این ادعا را ثابت می کند .

بسیاری از مینیاتورهای قدیمی جهان در اثر یورش حیوانات موذی و سوزاندن کتابخانه ها از بین رفته و آنچه مسلم است پیدایش دین اسلام که نقاشی و هنر نگارگری را نفی می کرد بر روی اوج و اعتلای این هنر قدیمی تأثیر فراوان گذارده است .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82217

VISTA.IR
Online Classified Service

ناصر اویسی، آن که در طلسم رنگین خویش، جادو شده

ناصر اویسی سال ۱۳۱۳ در تهران به دنیا آمد. تحصیلات خود را در سال ۱۳۳۵ در رشته حقوق و علوم سیاسی در دانشگاه تهران به پایان رساند سپس به ایتالیا رفت و نقاشی را در این سرزمین فرا گرفت. او از فعالان مکتب سقاخانه به شمار می آید و در آثارش به سنت ها و فرهنگ ایران و هنرهای کهن زادگاهش توجه ویژه دارد. اویسی برای خلق بسیاری از آثارش نگارگری ایرانی را مدنظر قرار داده است. او از سال ۱۹۵۷ میلادی تا امروز در نمایشگاه های گروهی و انفرادی بسیاری شرکت کرده است. این نقاش تاکنون جایزه های بسیاری از دوسالانه ها و نمایشگاه های بین المللی دریافت کرده است و کارهایش در مجموعه های خصوصی و موزه های هنری ایران، ایتالیا، اسپانیا، آمریکا، یونان، فرانسه، سوئد، ترکیه، اردن و مراکش نگهداری می شود .به بهانه گشایش نگارخانه ای به نام او جواد مجابی یادداشتی درباره آثارش نوشته که می خوانیم:

اویسی این موهبت را داشته که با قریحه ای خلاق از آغاز کار هنری اش، راه و رسم ویژه ای یافته و در درازای زمان به کمال شیوه خویش همت گمارده و از عهده آنچه آرزو می کرده بر آمده است. او به تاریخ نگارگری ایران توجه کرد: به مینیاتورهای نسخه های نفیس صفوی تا نقاشی های زند و قاجار، به گچبری های سلجوقی و قاب و قدح های منقش نیشاپور و ری، به نقش برجسته ها، سفالینه ها، بافته های باستانی و دستکاری هنری فلزینه، به اشیای دست ساخت مردم که آرایشی هنری داشتند، به هر آنچه از گذشته به ما می رسید و میراثی در بردارنده ذوق و معرفت اقوام پارسی بود.

ناصر اویسی این میراث بشری را خوب دید و دریافت و گوهر نامیرای آن را - که بینش عرفان عاشقانه نشانگرای ایرانی بود - از پوسته زمان و مکانی آن بیرون کشید و در ذهن گوارید، عناصر تزئینی دلربا و آشنای آن را به ترکیبی نو در سازوکار آفرینشی شخصی به کار بست. از اولین نمایش آثار او (در نمایشگاه نقاشان تهران - ۱۳۳۵) حالا که در سال ۸۷ هستیم، ۵۲ سال می گذرد. اویسی با همان شور و نیروی آغازین به آفرینش و ارائه آثارش می پردازد.

جوایز بسیار، نمایشگاه های پرشمار در هر سوی دنیا، کتاب هایی که به آثارش پرداخته، تحسین منتقدان و کارشناسان گالری ها و موزه ها تشنگی او را به آفرینش اثری دیگر در قلمروی تازه تر فرو ننشانده است.

هنوز چون روزهای نخستین که با دوستش ژازه تباتبایی به کشف فضاهای ایرانی می کوشیدند سر زنده و شاداب به کشف زوایای ذهن خود که جهانی را در آن خلاصه کرده، اشتیاق نشان می دهد.

هنوز اقلیم نیاگاه ذهن او برای کشف بسیار زیبایی های پنهان مانده از چشم خود و دیگران جای فتح کردن دارد.او کاشفی عاشق است؛ عاشق ایران و تاریخ صلح آمیز بزم هایش منهای رزم های کین توزانه، عاشق شعر و تغزل حکمت ایرانی، عاشق سنت عامیانه که در آن هر چیز که مردم بدان عشق می ورزند موردنظر نقاش است.

او همان قدر به عناصر آیینی و مذهبی مورد علاقه فرد ایرانی توجه دارد که به قصه های عامیانه و مضامین شعری و روایی آنها.

وقتی مهرهای چوبی بر پرده خویش می زند چون یک قلمکارساز افسانه پرداز یا برجسته کاری هایی بر کاغذ پدید می آورد که خط ناخنی را به یاد

می آورد، زمانی که کلاژهای دلچسبش را سامان می دهد، نقشه های باستانی و سنگ نبشته ها را تکثیر می کند، هنگامی که حجم های فیروزه ای وزین را بازمی سازد در همه این مظاهر فرهنگی او به مثابه عاشقی ظاهر می شود که تمامی سرزمینش را البته در بهترین وضعیت آن با خطوط و رنگ های زیبایش می پرستد. زیباپرستی نهادخویانه اش و شوخ چشمی چالاکش آثار او را پر از رنگ ها و نقوش پرنور وجلای ایرانی ساخته است. این تصاویر زیر آفتاب درخشان ایران زنده می شوند و در این هوای افسانه ای درک شدنی اند. این رنگ های تابان، فضاهای شور و دلدادگی تاریخی را به عمقی می برد که در آن حالی غریب گذر دارد. او تاریخی می سازد از فرهنگ سرزمینش که دست هیچ آفریده ای به آن نمی رسد و از گزند و بدسگالی هر اهریمنی دور است. هنرمندان نادره کار در روشنای تخیل و تاملات انسانی و دنیای ویژه خودمختاری می آفرینند که متعلق به همه و دور از دسترس همه است.

در تابلوهای اویسی از آغاز، عناصری نمادین آشکار شدند که هنوز هم پس از ۵۰ سال معنای قدیم خود را در هر دوره ای به گونه ای دیگر تغییر و گسترش می دهند؛ زن های طناز، اسب ها، شعر و دعا و کتیبه های گوشه کنار تابلو، مهرهای وانگ ها و این اواخر پرچم ها و عاشقان بی تاب، حسرت های بنفش و امیدهای پوشش گرفته از طلا و لاجورد و فیروزه. اسب از تاریخ می آید؛ از تاریخ کهن ایرانی و جایی نماد مرد، عاشق، قدرت، پایداری و جنبش است. زن نماد ظرافت شعری و لطافت همدلی با طبیعت زایا و حضور همیشگی انسان در فضایی صلح آمیز و تغزلی است. کلمات در تابلوهای اویسی به مثابه رمزی و وردی جادویی کارآمد هستند. آیا با این همه تاکید بر زیبایی و آرامش و تغزل، اویسی از روزگاری که بر ما می گذرد بی خبر یا بدان بی توجه است. نه،

اسب های او که لمیده و محزون و دلگرم به تماشا بودند، اکنون سال هاست که راه افتاده اند، می تازند بر آفاق سرخ و سیاه و سفید و از متن پرچم ها و شمشیرها عبور می کنند بی آنکه نشانگر مبارزه ای خصمانه باشند از زلزله ای که حواس آنها زودتر دریافته است دیگران را باخبر می کنند. اویسی اندوهی پنهان و ژرف را با شادی آشکاری در سپهر تابلوهایش گره زده است. هر هنرمند اصیلی که با اتفاقات زودگذر از جا در نمی رود و چشم به آفاق دورتر دارد چنین می کند و راز خردمندی پرتغزل مولوی، فردوسی و بهزاد و محمودخان صبا در همین نگاه دوراندیش و جهان نگر است.

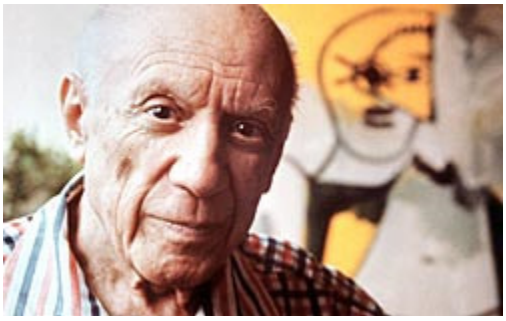
خوشحالم که آثار تازه دوست عزیزم- که همواره او را انسانی پرمهر، پیشرو، شادخو و مردم گرا یافته ام- پرده های هوشربای ناصر اویسی در وطنش در گالری مزین به نام او پیش روی ماست. او با تابلوهایش، با کارهای فرهنگی اش، چنان به تاریخ و هنر این سرزمین مهرورزیده و در زیباتر کردن این دنیای ناسازگار کوشیده است که دیرگاهی است بحق، در ژرفای جان مردم و در دل تاریخ ایران جای ارجمندی آکنده از زیبایی عاشقانه، یافته است.

منبع : روزنامه سرمایه

http://vista.ir/?view=article&id=319277

VISTA.IR
Online Classified Service

نامه پابلو پیکاسو



« پابلو پیکاسو» Pablo Picasso بزرگترین نقاش مدرنیست معاصر جهان و مبتکر و بنیان گذار مکتب کوبیسم در هنر نقاشی در ۲۵ اکتبرسال ۱۸۸۱ در « مالاگا» (شهری در اسپانیا) قدم به عرصه ی گیتی نهاد. پدرش هم « رونیز» نقاش بود و به نقاشی پرندگان بسیار علاقه داشت. پابلو تحصیلات ابتدایی خود را در مدارس « مالاگا» نزد پدرش به پایان رسانید و پس از دریافت تعلیمات گرانبهایی از پدر خویش در ۱۵ سالگی در امتحان ورودی رشته ی عالی طراحی آکادمی هنرهای زیبای بارسلن شرکت نمود و تحصلات عالی خود را در بارسلن و سپس در مادرید انجام داد. پابلو در سال ۱۹۰۱ از اسپانیا به پاریس رفت و در این شهر برای همیشه رحل اقامت افکند. هنگام ورود به پاریس، پشیزی در جیب نداشت و به ناچار در اطاق ویرانی که سقفش می رفت فرو ریزد، می زیست. این اطاق در کوی «مونت» قرار داشت و هم اطاقی او شاعر غزلسرای بی پولی بود، از خودش بی پولتر! این دو تنها یک تخت شکسته بسته داشتند که پیکاسو روزها و شاعر غزلسرا شب ها بر روی آن می خوابید، اما پیکاسو از میدان یدَر نمی رفت، مرتب نقاشی می کرد؛ گرچه در آغاز مایه ی کارش تفاوتی با کارمایه ی دیگر نقاشان نداشت، اما در سال ۱۹۰۰ به ذهنش خطور کرده بود که چیز تازه ای باید جستجو کند. در این زمان نخست از «امپرسیونیسم» - مکتب نوظهوری که در نقاشی گشوده شده بود - الهام گرفت و برای مغازه ها، کافه ها و سایر اماکن عمومی، تابلوهایی بدین سبک ساخت. اما وی به دفعات در سال ۱۹۰۱ شیوه ی کارش را دگرگون کرد و به ساختن تابلوهای زینتی پرداخت و این آغاز پیروزی اش بود. نخستین دوره ی پیروزی های او را «دوران آبی» خوانده اند. زیرا وی سال ۱۹۰۵ تابلوهایی ساخت که سایه های گوناگونی از رنگ آبی در آنها بکار رفته بود. در سال ۱۹۰۶ شیوه ی او دگرباره تغییر کرد و « دوران قرمز» آغاز گشت تابلوهای «بچه و اسب» و تصویر معروف « گرترود اشتاین» از بازمانده های این دوران است.لطف و زیبایی و دلبستگی به زندگی در کارهای دوران آبی وی نمایان بود. با این همه پیکاسو هنوز هم در جستجو بود. در ۱۹۰۷ گمشده ی خویش را در ترسیم تحریف شده ی حجاری های اسپانیا و افریقا یافت و از این زمان بود که خواست تابلوهایش نشان دهنده ی چیزهایی باشند که احساس می کند، نه چیزهایی که می نگرد.نخستین اثری که بر پایه ی این فکر تازه ساخت، پنج زن را نشان می داد که گرد توده ای میوه فراهم آمده بودند، پیکاسوآنها را با سبک خاص خویش چنان مستور ساخت که شناخته نمی شدند. چشم ها و خطوط صورت آنان را هم به شکل کاریکاتورهای وحشتناکی نمایان ساخت. از این زمان تابلوهای او صحنه ی تاخت و تاز اشکال مکعبی و مخروطی شکل و دیگر شکل های هندسی، به منظور بیان مطلق تمایلات زیبا پسندانه مخفی و نه نشان دادن طبیعت اشیاء گردید. معذلک او از طبیعت فاصله نگرفت. او قطعه ای از یک بینی را از جایی و تکه از بدن را از جایی دیگر به عاریت گرفته و مجموع این قطعه ها را در قالب خطوط زاویه دار، در تابلو مجسم می ساخت. در سالهای ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۰ او و « ژرژ پراک» با هم بکار پرداخته و زمینه ی مکتب کوبیسم را فراهم کردند. پراک شیوه ی تازه ای پیش گرفت و نخستین کسی بود که کاغذهای چاپ شده و سنجاق و میخ را با نقاشی هایش آمیخت، پیکاسو تکه های تخته و دیگر چیزها را به آن افزود. بالاخره عوامل فوق به اضافه ی تلاش خستگی ناپذیر او برای یافتن عمق واقع طبیعت منتهی به « کوبیسم» گردید و بعدها در سال ۱۹۱۳ تئوری کامل این مکتب توسط نقاش معروف « گیوم اپوالسنه» تدوین گردید.سبک کوبیسم جنجالی بپا ساخت و او را در صف نامداران هنر نقاشی قرار داد. با اینهمه در سال ۱۹۱۷ بار دیگر از این سبک دوری جست و به سبک کلاسیک تمایل یافت. آنگاه به ایتالیا سفر کرد. وی هیچ گاه از کوبیسم غافل نماند. در سال ۱۹۱۸ پیکاسو دوباره به اشکال هندسی خود بازگشت و این بار طرح های روشن تر و مشخص تر با حشو و زوائد کمتر را برگزید. در سال ۱۹۲۵ در شیوه ی کارش تحولی دیگر پدیدار گشت. این دوران دوام بیشتر یافت و تابلو «گرنیکا» که منقدان آن را شاهکار دانسته اند از ابداعات این دوران است. چندی بعد این شیوه نیز دلش را زد و به خلق تصاویر عامه فهمتر پرداخت. پیکاسو قبل از اینکه کوبیسم را به وجود آورد یک نقاش کلاسیک بود و کارهای کلاسیک پیکاسو از نظر دقت خط و رنگ بی نظیر است. تابلوهایی که در این زمینه ساخته است، تمام دارای سرهای یونانی اند از این آثار می توان تابلوهای «عشاق» و «زن در لباس سپید» را نام برد. پیکاسو مردی است با پشتکار و عصبی مزاج که ثبات رأی ندارد، گروهی او را شیطان خوانده اند که جهان را در یک بن

بست هنری گیج و سرگران ساخته است. گروهی از منتقدان گویند که وی شارلاتان بی همتائی است که زمانه و خویش را فریب داده است و کوبیسم را برای بازی دادن دنیای هنر ابداع کرده است. اما هوادارانش که تعدادشان بیشمار است، عقیده دارند که جهان سبک وی را خواهد شناخت به مانند بسیاری از سبک ها، که نخست مطرود بوده اند؛ چه در موسیقی و چه در ادبیات.

پیکاسو در سن ۸۵ سالگی مردی است چاق و کله طاس که چهره ای دارد پر از چین و چروک، اما چشم هایش تابناک و نافذ و انگشتانش بلند، حساس و چابک اند. در زندگی شخصی نخستین زنش «اولیویه» نام داشت. او به این زن چنان حسادتی می ورزید که روزها او را در خانه محبوس نگاه می داشت و کار خرید احتیاجات خانه را خود به شخصه انجام می داد. دومین زن پیکاسو هنر پیشه ی باله و سومین زنش عکاس بود! این زن موهای مشکی داشت. پیکاسو چند تابلو از او ساخت که شهرت بسیار یافت، وی از چهارمین زنش دو فرزند داشت. پیکاسو، مردی است که بزرگترین جنجال را در عالم هنر به پا ساخته و گروهی در استعداد او تردید و گروهی در نبوغش اصرار دارند؛ در هر حال وی از جمله چند نقاش چیره دست تاریخ بشر است. تاکنون هزاران تابلو ساخته است که برخی از آنها را تا ۵۰ هزار دلار به فروش رفته است. اما ارزش یک تابلوی او به طور متوسط بیست هزار دلار است. پیکاسو در تمام عمر مطالعه کرده است، در چهل سالگی: ساختن ورق های آهنی، در شصت سالگی: اصول و رموز چاپ سنگی و در هفتاد سالگی: کوزه گری را آموخت. در کارگاه خود مجسمه ای دارد از یک سیاه پوست و پرده ی بزرگی به نام « انجمن صلح» ... او قیافه ای گرفته دارد، با اینهمه در پاره ای از مواقع خود را به دست خنده و نشاط می سپرد و چندان خوشمزگی و شوخی می کند که حوصله ی دوستانش را سر می برد. دیوانگی های او مایه ی لذت و سرمستی خبرنگاران است. این دیوانگی ها مشکل است و مثل سیگاری است که او برای رفع خستگی دود می کند. هیچ ماده ای در دنیا نیست که او بکار نبرده باشد، یکی از دوستانش می گوید روزی از او در کارگاهش پرسیدم: این همه حلبی را برای چه می خواهید؟ و او جواب داد که مایل است از آنها استفاده کند اما نمی داند چطور آنها را بکار بود. در جوانی، در عین شهرت در پاریس خانه ای کهنسال داشت که از سالن های وسیع تشکیل می شد و همیشه پر از ، کبوتر، پرده های بزرگ و پر از آشفتگی و دَرهَم و برهَمی بود!در کارهش همیشه تعداد زیادی آهن پاره، گل های گوناگون، طرح ها، گلوله های شیشه ای، اعلان پاره ها، ستون های چدنی و تختخوابی که روی آن پر از نامه و روزنامه و عکس بود به چشم می خورد... همچنین در باغ خانه اش همیشه یک بزغاله ی زنگوله دار در گردش بود!

منبع : تبیان

http://vista.ir/?view=article&id=210734

VISTA.IR
Online Classified Service

نصرت‌الله مسلمیان

- نصرت‌الله مسلمیان
- متولد ۱۳۳۰ سلماس
- لیسانس نقاشی از دانشکده هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران ۱۳۵۶
- ۱۸ نمایشگاه انفرادی در ایران و آلمان

- ۳۳ نمایشگاه گروهی در ایران، فرانسه، انگلستان، آلمان، سویس، ازبکستان، هلند، کویت، آمریکا، ارمنستان
- مدرس دانشگاه
- جایزه اول نمایشگاه نخستین دوسالانه بین‌المللی نقاشی جهان اسلام ـ ۱۳۷۹
- جایزه اول نخستین بی‌ینال بین‌المللی نقاشی پکن ۲۰۰۳ در سال ۱۳۸۲ در کشور چین

لغت‌نامه دهخدا به‌طور مختصر درباره شهر سلماس این‌گونه توضیح داده است: شهری است در آذربایجان در میان تبریز و ارومیه و نزدیك به خوی، هوایش به سردی مایل است و...

نصرت‌الله در محله و خانه‌ای قدیمی از این شهر متولد شد و دوره کوتاهی از سال‌های کودکی خود را آنجا سپری کرد. ورود به خانه از دالان کوتاهی شروع می‌شد که انتهای آن حیاط بود. حیاطی چهارگوش با چند درخت که در دو سوی آن اتاق‌ها قرار می‌گرفت.

در این خانه زندگی ساده‌ای جریان داشت. پدر در یکی از اتاق‌ها، اغلب تا دیر وقت شب، کفش می‌دوخت. فروش کفش و گاهی نیز تعمیر آن وسیله برای امرار معاش و گرداندن چرخ زندگی بود. چرخی که کند، سخت و با تلاش فراوان به حرکت در می‌آمد. چرخی که حق ایستادن نداشت.حیاط خانه، بهترین مامن و محل بازی‌های کودکانه بچه‌ها است، ولی سرمای زودرس و طولانی سلماس، بچه‌ها را به کنج خانه‌ها می‌کشاند و فرصت حضور کمتری را در بیرون از اتاق یا خانه به آن‌ها می‌داد. سرگرم شدن در این روزها و شب‌های طولانی کار طاقت فرسایی است. لحظه‌ای مکث کنید.

پنجاه سال به عقب برگشته تا به اوایل سال‌های سی برسید. باز بروید به جایی دور ـ دور و سرد ـ به سلماس که رسیدید، چند خیابان و کوچه را باید طی کنید تا به خانه نصرت‌الله برسید. به داخل دالان رفته و وارد حیاط شوید. کاری به آدم‌ها و بچه‌هایی که ممکن است دیده شوند، نداشته باشید. به سمت اتاقی بروید که دو مرد و یك كودك سخت سرگرم کار هستند.

کاری به مردان که با مغار، سوزن، چرم، سندان و... به دوختن کفش مشغولند، نداشته باشید. به کودك نگاه کنید، نصرت‌الله را ببینید که چگونه و با چه علاقه‌ای غرق در ورق زدن و نگاه کردن مجلات و روزنامه‌های باطله است تا هر عکس که نظرش را جلب می‌کرد با حوصله آن‌را قیچی کند. اگر از پدرش درباره او بپرسید، حتماً به شما خواهد گفت که چگونه روزها و ساعت‌ها با حوصله مجله‌ها را ورق زده و عکس‌ها را نگاه می‌کند و حتماً انبوهی از عکس‌های قیچی شده را که اغلب تصاویر کارتونی هستند به شما نشان خواهد داد.

«یادم می‌آید که پدر من برای گذاشتن لایه‌های درون کفش، روزنامه باطله می‌خرید. آن‌ها را روی هم می‌گذاشت و با سیریشم می‌چسباند و به صورت مقوا در می‌آورد. خیلی از آن نشریات و مجلات خارجی بودند و بعضی از آن‌ها مجلات تصویری، دارای تصاویری زنده و گویا که برای من جذابیت خاصی داشتند.(۱)»

«نمی‌دانم به چه مناسبت و چه کسی برای من یك جعبه رنگ خریده بود، ولی می‌دانم که از گرفتنش خیلی خوشحال شدم. شکل آن جعبه و رنگ آجری آن هنوز در خاطرم زنده است. با رنگ‌هایش برای خودم تصاویری خلق می‌کردم. هنوز وقتی یادش می‌افتم خیلی هیجان‌انگیز است.(۲)» پدر مردی روشن‌اندیش و آینده‌نگر و با کوره سوادی در حد خواندن و نوشتن بود.

زندگی او از کودکی در کار خلاصه شده و نمی‌خواست فرزندانش که رفته رفته تعدادشان هم زیاد می‌شد (چهار برادر و سه خواهر) به سرنوشت مشابه او دچار شوند. سلماس جایی برای رشد نداشت. شهری بود کوچك و فقیر و مردمی که در هر صورت در آن شرایط پرورش پیدا کرده بودند. پس باید کاری می‌کرد و مهاجرت کرد. (۱۳۳۶) کاری سخت و جسورانه و تصمیم درستی که تابع شرایط اجتماعی آن سال‌ها بود. پدر هر چه

داشت فروخت تا سرمایه‌ای برای کار و شروع دوباره فراهم شود. تهران بهترین گزینه برای مهاجرت است.

شهر بزرگ و پر جمعیتی که به سرعت در حال رشد معیوب و گسترش است و پذیرای سیل مهاجران شده بود. به تهران که آمدند، خانه‌ای در دل بافت قدیم شهر و نزدیك بازار اجاره کردند. خانه‌ای بزرگ ، قدیمی و تا حدی مخروبه و با اتاق‌های متعدد که هم محل زندگی‌شان شد و هم انبار اجناس پدر بود. سه سال در آن خانه ماندند. اجاره نشینی بود و دردسر و اجبار جابه‌جا شدن . پدر سخت در حال تلاش بود و مادر مشغول جمع و جور کردن بچه‌ها و نصرت‌الله دریافت که باید به تنهایی خود را با شرایط تازه سازگار کند. فارسی بلد نیست.

کلاس اول دبستان را در سلماس درس خوانده بود و مدتی بعد برای ادامه تحصیل در دبستان حافظ ثبت نامش کردند.دبستان حافظ را گویا فرانسوی‌ها ساخته بودند. با معماری خاص و زیبا. مدرسه‌ای بزرگ با کلاس‌های متعدد و بافت متنوع و عجیبی از دانش‌آموزان. عجیب و متنوع هم به لحاظ طبقاتی که ترکیبی از فرزندان بازاری‌ها، کارگرها، باربرها و مهاجران بود، هم از جهت سنی . «یادم هست که برخی از هم‌کلاسی‌هایم حداقل ده سال بزرگ‌تر از من بودند. فکر می‌کنم در کلاس سوم بود که یکی دو تا از دانش‌آموزان ازدواج کرده بودند ولی توی شناسنامه‌شان هم سن من بودند.»

ندانستن زبان فارسی هم مشکل بزرگی در کلاس، که درس معلم را متوجه نمی‌شد، بود و هم وقتی نمی‌توانست با بچه‌هایی که او را اذیت می‌کردند، رابطه برقرار کند. «اما با این همه از خودم دفاع می‌کردم و عواقب درگیری را هم می‌پذیرفتم. آن‌قدر درگیر شدم و کتك خوردم و غلط حرف زدم تا بالاخره فارسی را یادگرفتم.(۳)»

شرایط جدید و کاملاً متفاوت با گذشته به تدریج از او بچه‌ای پرخاشگر ساخت. غرور جریحه‌دارش به دیگران اجازه نمی‌داد بیش از حد وارد حریمش شوند. همچنین دریافت که جز خودش کس دیگری مدافع حق و حقوق او نیست و برای به‌دست آوردن آن‌چه حق خود می‌داند، خودش باید تلاش کند. اگرچه سرش به سنگ بخورد «روز اولی که به مدرسه رفتم، دوست داشتم که روی صندلی اول بنشینم. همین کار را هم کردم.

وقتی معلم به کلاس آمد به من گفت در ردیف سوم بنشینم. چاره‌ای جز اطلاعت نداشتم، اما به محض این‌که او از کلاس بیرون رفت، بلافاصله در صندلی اول نشستم، معلم برای بار دوم با تحکم بیشتری مرا بر سرجای موردنظرش برگرداند، اما باز هم وقتی از کلاس بیرون رفت، برگشتم و همان جا نشستم. این بار کشیده بسیار محکمی به صورتم نواخته شد به طوری که ابرویم به گوشه میز خورد و ناچار شدم با یك چشم بسته وابرویی متورم و خون‌آلود به خانه برگردم که هنوز اثر زخم آن بر ابرویم به جا مانده است؟(۴)

دوران دبستان سال‌های انطباق با شرایط جدید بود. اگرچه اصلا نخواست و نمی‌توانست نسبت به توهینی که به لهجه او می‌شد، ساکت بماند. در کلاس سوم به لطف معلمی که متوجه مهارت و تخیل او در نقاشی شد، یکی از کارهای او را در مسابقه‌ای که هرساله بین دانش‌آموزان برگزار می‌شد، شرکت دادند. «در منطقه، اول و در صف مدرسه تشویق شدم، اما خیلی زود این اتفاق از یادم رفت.»

دوران دبیرستان را در دبیرستان «هدف» خیابان کارگر گذراند. جو مدرسه کاملاً متفاوت با مدرسه قبل و بچه‌ها نسبتاً یکدست‌تر است. ولی او به نوجوانی پرخاشجو تبدیل شده بود. در سال چهارم رشته طبیعی را انتخاب کرد. به درس چندان علاقه‌ای نداشت و اهل شیطنت بود. ولی خوب دریافت که باید هر طور شده سال‌های مدرسه را به خوبی و خوشی به پایان برساند. در کلاس چندان دل و گوشی به درس معلم نمی‌سپرد.

برخلاف دوران دبستان که دوست داشت ردیف اول بنشیند، حالا ردیف‌های آخر کلاس را ترجیح می‌داد. اغلب سرش پایین بود و دفتر و کتابش را سیاه می‌کرد. هر چه به ذهنش می‌رسید، می‌کشید. ولی هیچ‌گاه این کار را جدی نگرفت. فقط می‌دانست که به این کار علاقه دارد. زمانی رسید که با رنگ روغن هم آشنا شد و چندتایی هم نقاشی کپی کرد، حتی دوبار بعد از شرکت در مسابقات و کسب عنوانی که به دست آورد، به اردوی رامسر فرستاده شد، ولی کماکان نقاشی برای او اصلاً امری جدی نبود. به‌خصوص این‌که در درس ضعیف بود و خانواده نقاشی کردن را علاّفی و وسیله‌ای برای گریز از درس و خراب کردن دفتر و کتاب می‌پنداشتند.

یك اتفاق ساده، ابتدا او را با نقاشی آشنا و سپس شیفته آن کرد و ناگریز در جریانی قرار داد که چون رود او را با خود برد. همچنان‌که هنوز هم می‌برد. «کلاس یازدهم که بودم، پدر می‌خواست به سفر حج برود.به اتفاق خانواده برای مشایعت او به فرودگاه رفتیم. تا لحظه پرواز فرصتی بود

تا گشتی در سالن پرواز بزنم.

در میان غرفه‌ها به یك كتاب فروشی رسیدم. كتاب‌ها را كه نگاه می‌كردم چشمم به كتاب هنر مدرن (ترجمه و تالیف احسان یارشاطر در دو جلد) افتاد. كتاب را برداشته و ورق زدم. پر از تصاویر نقاشی بود. دیدن این همه تصاویر مرا به وجد آورد. به سرعت برگشتم و هرجور كه بود عمویم را راضی كردم تا كتاب را برایم خرید و بعد از آن با ولع عجیبی شروع به خواندن آن كردم.

هنوز بعد از سال‌ها احساس می‌كنم كه جمله به جمله و سطر به سطر این كتاب را می‌دانم.»

دیپلم كه گرفت به تشویق و اصرار خانواده رفت تا در كنكور ثبت نام كند. پدر آرزوهای زیادی برای او داشت . «برای ثبت نام كنكور كه رفتم، در میان رشته‌های تحصیلی، چشمم به رشته نقاشی خورد. باورم نمی‌شد كه می‌شود نقاشی هم خواند.» به هر صورت و علی‌رغم میل خانواده در كنكور ثبت نام كرد، و در دانشكده هنرهای زیبا دانشگاه تهران پذیرفته شد.(۱۳۵۰)

سال‌های دهه پنجاه با شكل‌گیری بحران‌های اجتماعی و آغاز جنگ‌های مسلحانه و اوج گیری‌های فعالیت‌های زیرزمینی آغاز می‌شود.

چنین تحولی محدود به ایران نبوده و این سال‌ها مصادف با شورش‌ها، درگیری‌ها، مبارزات و انقلاب‌های متعدد در نقاط مختلف دنیا است. در اروپا، آمریكای لاتین، آسیا و آفریقا. اتفاقاتی نظیر جنبش‌های دانشجویی در اروپا، نبردها و جنبش‌هایی در كوبا، شیلی، الجزایر، ویتنام و... به هر حال دامنه تاثیر این اتفاقات خیلی زود به ایران كشیده شد و با توجه به زمینه‌های فراوانی كه از قبل فراهم شده بود، تبدیل به حركت و جنبش گسترده‌ای شد و دانشگاه‌ها (به‌خصوص دانشگاه تهران) به مهم‌ترین كانون چنین جریانی تبدیل شدند. فضای دانشگاه‌ها اغلب بستری آماده برای جذب دانشجویان به یكی از دو شكل گرایش به چپ و یا مذهبی بود كه بیشترین پایگاه اجتماعی را در دانشگاه‌ها پیدا كرده بودند.دانشكده هنرهای زیبا اولین مكانی است كه مسلمیان به‌طور تخصصی و نسبتاً حرفه‌ای با مقوله آموزش نقاشی روبه‌رو می‌شد. تا پیش از این اصلاً به طور جدی با طراحی یا نقاشی درگیر نشده بود. در دانشگاه وقتی توان بیشتر برخی از همكلاسی‌ها را دید، جبران عقب افتادگی، مهم‌ترین هدفش شد.

تلاش جانانه و پیگیر. استاد طراحی او «علی آذرگین» است و به خوبی روش طراحی و بازنمایی واقعیت مشهود را به آن‌ها آموزش می‌دهد. سال اول بیشترین ذهنیت و تلاشی كه داشت، صرف فراگیری اصول اولیه شد. با دقت راهنمایی استادان را فرا گرفت. كافی بود نكته‌ای را یك بار بشنود، تا برای فهم آن همه همت خود را به‌كار بندد. سال دوم، با درك شرایط اطراف و آرامش بیشتری همراه است و فرصتی بود تا آدم‌های اطرافش را بهتر ببیند و بشناسد. به تدریج با بحث‌های آن‌ها همراه شد و آشنایی با كتاب آغاز می‌شود. «تا ابتدای سال دوم به هیچ عنوان نتوانستم از فضای متعارف، تنگ و بسته گذشته، خودم را جدا كنم. اولین كتاب ادبی غیر درسی را در همین سال خواندم. مدیر مدرسه جلال آل‌احمد.»

كم‌كم با نام شاعران و نویسندگان بیشتری آشنایی پیدا كرد: شاملو، نیما، صمد بهرنگی، غلامحسین ساعدی، داستایوفسكی، گوركی، چخوف و... به‌این ترتیب در سال دوم از یك سو تشنه كار بود و از سوی دیگر دیوانه مطالعه.

در سال سوم دانشجویی، روحیه یك عصیانگر را یافت. ویژگی خاص این سال‌ها را نباید فراموش كرد. جامعه به شدت در حال تحول بود و عامه مردم، به‌خصوص اقشار زحمت‌كش و فقیر و طبقات فرو دست جامعه، موضوع و محور این تحول بودند.

مسلمیان با همه وجود، خود را مدافع و متعلق به این قشر می‌دانست. در برابر هر چیزی كه با خلق و یا برای خلق بیگانه بود، موضع گرفت. به تدریج بینش اجتماعی و سیاسی او سمت و سوی مشخص پیدا كرد. «بیشتر بی‌عدالتی اجتماعی بودكه ذهن من را به خود مشغول می‌كرد. می‌بایست از زوایای مختلف به این مسئله نگاه می‌كردم.

برای این‌كه ریشه این بی‌عدالتی را كشف كنم به مطالعاتی نیازمند بودم، از همین زاویه بود كه بیشتر به مطالعه پرداختم و به طبقات محروم و زحمتكش جامعه جلب شدم. در آن سنین انسان گرایش زیادی به اخلاقیات، پاكی، عدالت و آزادی دارد.»

سرمایه‌داری جهانی و تمام عواملی كه به آن وابسته بود، به عنوان ریشه فقر و بی‌عدالتی شمرده شد و تمام موضع‌گیری‌ها بر علیه آن سمت و

سو پیدا کرد. این نگرش در ادامه تحلیل خود، تفکر مدرنیستی را، تفکری مردود و ثمره نظام سرمایه داری می‌شناخت و بنابراین نقاشی مدرن نیز بخشی از این تفکر و بی‌اعتبار شمرده شد.

حمایت دربار در رژیم گذشته از نوگرایی و فقدان ریشه‌ی اجتماعی و فرهنگی آن، به علاوه تضادها و تناقضاتی که در جامعه سنتی برانگیخته بود، به این تفکر دامن زد. اغلب اساتید دانشکده هنرهای زیبا نظیر؛ سودابه گنجه‌ای، ایراندخت محصص، مارکو گریگوریان، محسن وزیری و... که از نقاشان نوگرا و مدافع آن بودند، در تیر رس مخالفت‌ها قرار گرفتند.

«فضای غیر فیگوراتیو و فرمگرا در نقاشی، هم در بیرون و هم در دانشگاه را مغایر دریافت خودم از هنر می‌دانستم. فکر می‌کردم در حالی که دربیخ گوش ما چه در ایران و چه در نقاط دیگر دنیا، اتفاقات زیادی در حال رخ دادن است، هنری دارای ارزش است که دارای حرف و بیان و دغدغه‌های اجتماعی باشد و انسان را در کانون خود قرار دهد. بنابراین در برابر آموزش دانشگاه کاملاً موضع گرفتم. به رغم همه موضع‌گیری‌ها در این دوره، تمام دینی را که نسبت به کلاس‌های درس رویین پاکباز دارم را نمی‌توانم انکار کنم.»

انکار شدید آموزش در دانشگاه، موجب شد تا مسلمیان کمتر عنایتی به کلاس‌های دانشکده داشته باشد. بعد از چهار ترم، دیگر کلاس‌های طراحی برای من تکراری شده بود.

در عوض، روزهای زیادی به جنوب شهر رفتم و در بیغوله‌ها، قهوه‌خانه‌ها و از کارگران و مردم محروم اجتماع طراحی کردم.» نقاشی‌های او نیز سمت و سوی آثار نقاشان انقلابی مکزیك به خود گرفت. «بسیار پر انرژی بودم و شر و شور زیادی داشتم و این انرژی، پرخاشگری و فرافکنی را بیشتر در آثار اکسپرسیونیستی و جاه‌طلبانه نقاشان مکزیك می‌دیدم.»

همچنین نگرش‌های او در این زمان جهت گیری مطالعات او را ـ کاری که زیاد به آن می‌پرداخت ـ نشان می‌دهد. در کنار این‌ها سخت درگیر فعالیت‌های صنفی دانشجویی که وسیله و روشی برای مقابله با شرایط موجود شمرده می‌شد، نیز بود. «از جمله فعالیت‌هایی که در این زمان داشتم، تشکیل یك انجمن به اتفاق گروهی از دانشجویان، در بخش تجسمی که وظیفه آن گردآوری کلیه منابع و مقالاتی بود که در دانشگاه کمبود آن را احساس می‌کردیم. یادم هست از جمله کارهایی که در این گروه انجام دادم، جمع‌آوری و مطالعه مقالات منتشر شده مربوط به نقاشی در کتاب‌ها و مطبوعاتی بود که از اوایل سال‌های سی تا آن زمان به چاپ رسیده بود.

سال ۱۳۵۵ برای این‌که فرصت بیشتری برای برآوردن خواسته‌های خود داشته باشد، از خانواده جدا شد و زندگی مستقلی در پیش گرفت.

به زودی زمان اولیه پروژه پایانی‌اش فرا می‌رسید و می‌خواست که آخرین نقاشی‌هایش در دانشگاه، مانیفست او و بیانیه‌ای باشد، در ستایش چیزهایی که برایش تقدس داشتند، برعلیه آنچه انکار می‌کرد. پس به موضوع «مهاجرت» پرداخت. مسئله‌ای که جیراً روستاییان را درگیر ساخته، چهره اندوه‌باری به حاشیه شهری بزرگ بخشید. نکته‌ای که بی‌ارتباط به زندگی‌اش نبود.

یادداشت نسبتاً مفصلی بروشور اولین نمایشگاه انفرادی در سالن دانشکده هنرهای زیبا تلاش برای تبین دیدگاه او در این زمینه است.

«...و از این طریق بخش کشاورزی و صنایع بومی که قبل از این در این گونه ممالك، بخش عظیم نیروی انسانی را در خود جای داده بود، رو به انحطاط می‌گذارد، نیروی کار آزاد شده، گرسنه، و وامانده راهی دیار خوشبختی‌های کاذب می‌گردد. در این‌جا است که تاثیرات متقابل «توسعه اقتصادی شهرها» و «نابودی زمین‌های زراعی» گسترش هر چه بیشتر شهرها و نتیجتاً، مشکلاتی چون ترافیك، مسکن، بورس بازی زمین و حاشیه نشینی و... و از همه مهمتر توزیع ناعادلانه ثروت و ناهماهنگی فرهنگ‌ها به وجود می‌آورد.»

«مهاجرت روستاییان به شهر، تبعات اقتصادی و اجتماعی زیادی داشت و رفته رفته به بحرانی تبدیل می‌شد که اشکال سیاسی نیز می‌یافت. چگونگی کنده شدن روستاییان از روستا، مهاجرت آن‌ها به شهر و تبدیل شدنشان به کارگران ساده و روز مزد، موضوع یکی از تابلوهایی بود که در ابعاد۵۵*۳ به متر نقاشی کردم. تخریب خانه‌های مهاجرانی که شبانه در تپه معروف «زورآباد» در کرج ساخته بودند و درگیری‌های آن‌ها با ژاندارمری، موضوع دیگر پروژه‌ام شد.» این آثار به اتفاق تعدادی دیگر، در سال ۱۳۵۶ ارایه شد. به رغم بار سیاسی و ضدیتی که با رژیم گذشته داشت، در دانشکده و هنگام قضاوت، نه تنها به عنوان آثاری ممتاز شناخته شدند، بلکه این امکان و فرصت هم به او داده شد تا در سالن بزرگ

گالری دانشکده، آن‌ها را به نمایش بگذارد. «این نمایشگاه بعداً با تقاضاهای زیادی برای تکرار مواجه شد. از جمله «تالار نقش» در میدان توحید، که قرار بود آثار، پانزده روز در معرض دید باشند، ولی به علت استقبال بسیار خوبی که از آن‌ها صورت گرفت، چهل و پنج روز طول کشید.

دلیل آن نیز مطابقت این آثار با اوضاع اجتماعی و روحی و روانی مردم در آن سال‌ها بود. این نمایشگاه در شهرهای سمنان و شیراز نیز به نمایش گذاشته شد.» روزنامه کیهان در نقدی درباره این نمایشگاه نوشت: «...نقاش واقع‌گرای دیارمان در اولین نمایشگاه فردی خود، به راستی ذات پویای واقعیت را از درون خطوط محکم و پر حیات، با طنینی هر چه رساتر به بیننده القا کرده و نقش زندگی امروز توده‌های ما را با صراحت بر بوم‌های خود آورده است.(۵)» لیسانس که گرفت به سربازی رفت. همین سال نیز ازدواج کرد. بعد از گذراندن دوره آموزشی، به عنوان افسر وظیفه به مهدکودکی در قصر فیروزه تهران، به خدمت گمارده شد.

«دوران خدمت در قصر فیروزه و مسئولیت کم اهمیتی که داشتم، برایم فرصتی فراهم کرد تا روز و شب به مطالعه کتاب‌هایی بپردازم که قبلاً در حسرت خواندنشان بودم.» بعد از شانزده ماه خدمت و با پیروزی انقلاب معاف شد. (۱۳۵۷) شانزده ماه خدمت سربازی، نه تنها خلوت و زمان مفیدی برای مطالعه فراهم کرد، بلکه فرصتی شد تا دوری از تب و تاب حاکم در دانشگاه و فعالیت‌های صنفی و سیاسی، به بررسی و بازبینی کارها و اندیشه‌های خود بپردازد. در این بازبینی، پرسشی که مطرح شد، درباره چیستی و ماهیت «ذات هنر» بود و ارتباطی که در طول تاریخ حیات بشر میان ایدئولوژی از یك سو و هنر از سوی دیگر شکل گرفته است. نطفه اولین تردیدها بسته شد.

بازتاب این تردیدها، کمرنگی فعالیت‌های او در بعد از سربازی است.سال ۱۳۵۸ برای تدریس در دانشکده هنرهای زیبا، دعوت به همکاری شد. تدریس سبب مرور جدی‌تر او نسبت به دانسته‌هایش شد. تردیدهایش به اوج رسید. «متوجه شدم که این نوع نقاشی، درست است که به نوعی مخاطب زیادی دارد و این‌به گونه‌ای برای آن‌ها حسن به حساب می‌آمد، اما وجه بارز ایدئولوژیك، مانع از آن می‌شد که بتوانم از سطح واقعیت‌ها وشعارها پا را فراتر بگذارم.

در واقع، درست در زمانی که استقبال خیلی خوبی از این گونه نقاشی می‌شد، خود به شخصه شاید شدیدترین انتقادها را نسبت به این نقاشی آغاز کردم. باید راه‌حلی از نظر فکری، اندیشه، زیباشناسی و... پیدا می‌کردم که گرفتار محدودیت فکری و در سطح واقعیت‌ها ماندن نشوم. چاره‌ای نداشتم، این دیگر برایم کافی نبود. به همین دلیل، در سال ۵۷ و ۵۸، دیگر این‌گونه نقاشی نکردم، و به مرور به این نتیجه رسیدم که به جای یك نگرش بیرونی به واقعیت‌ها و مسائل اجتماعی، بهتر است نگاهی درونگراتر و- به اعتباری- فلسفی‌تر به سرنوشت انسان داشته باشم و در واقع، بکوشم که به مفهوم واقعی‌تری از جنبه‌های عاطفی، احساسی و اندیشگی و معظلات جامعه خودی و زندگی پیرامونی‌ام نزدیك شوم.»(۶)

مسلمیان در سال ۱۳۵۹، به عضویت هیئت علمی دانشکده هنرهای زیبا در آمد و در اولین موج اخراج اساتید دانشگاه بعد از انقلاب فرهنگی اخراج شد. اخراج از دانشگاه، درهای دیگری را نیز به روی او بست و بیکاری آغاز شد. بیکاری به علاوه ترس و نگرانی‌های تازه‌ای که یافته بود، همچنین تردیدهای او، روزها وروزهای سختی را برای او رقم زدند. «نقاشی که قبلاً می‌کردم، دیگر برایم جذابیتی نداشت، تصویر روشنی هم از نقاشی‌ای که باید در آینده به آن دست می‌یافتم، نداشتم و در واقع در موقعیت برزخ قرار گرفته بودم.»(۷) با این وجود تاب آورد و ماند. با حضوری بسیار کمرنگ آن‌قدر کمرنگ که دوستانش رفته‌رفته پذیرفتند که به اتفاق خانواده برای همیشه از ایران رفته است.

سال ۱۳۶۲ در تلاش برای یافتن خلوتی تازه در نقطه‌ای اطراف کرج خانه‌ای ساخت و ساکن شد. «زمانی که در مهرشهر ساکن شدم، هنوز هیچ خانه‌ای در اطراف خانه من ساخته نشده بود وبه شدت ناامن بود. حتی شش ماه اول هنوز برق نداشتیم.

اما با این وجود این خلوت و تبعید خود خواسته را ترجیح دادم.» در خانه جدید فرصت کار و تمرکز روی آن فراهم شد و توانست تا مستمرتر و منسجم‌تر به نقاشی بپردازد. «سعی کردم بر کنار از اتفاقات و جنبه‌های بسته فکری که مانع آشنایی‌ام با مفاهیم مدرنیته می‌شد و حتی ضدیت با آن را برمی‌انگیخت، از طریق مطالعه و جستجو تجدیدنظر کنم. تلاش کردم تا روزبه‌روز به افق‌های روشن‌تر و تجربیات متنوع‌تری پیدا کنم. بیشتر طراحی می‌کردم و کمتر نقاشی، ولی به هرحال موضوع جنگ در آن مقطع عمده‌ترین تمی بود که مرا به خود جلب می‌کرد.»(۸) این تم ادامه پیدا

کرد و تا مدت‌ها موضوع نقاشی‌های من شد. منتها با نگرش و نگاه زیباشناسانه‌ای که دیگر عوض شده و سیطره ایدئولوژی را بر نمی‌تابید و به مسائل اساسی انسان می‌پرداخت.»مسلمیان در شرایط جدید اولین نمایش تجربه‌های تازه خود را در خانه به نمایش گذاشت. (۱۳۶۵) که مورد استقبال قرار گرفت. نمایش بعدی آثار او به یك سال بعد در گالری سیحون اتفاق افتاد. (۱۳۶۶) از این نمایشگاه هم استقبال شد و بازتاب نسبتاً خوبی در مطبوعات یافت و گویا مایه دردسری برای گالری سیحون «نیز شد.»

موضوع نقاشی‌ها، مانند سال گذشته جنگ است، اما به لحاظ ساختاری، این نمایشگاه، تفاوتی بنیادین با نمایشگاه او در سال ۱۳۵۶ داشت. مسلیمان در آثار جدید، به جای استفاده از زبان توصیفی، روایی و قواعد سنتی سه بعد نمایی گذشته، با تکیه بر جنبه‌های بیانی و خواص ذاتی عناصر بصری، آثارش را شکل بخشید. او در پرده‌هایش از عناصر آشنایی مانند زن، تیرآهن‌های خمیده، هلال ماه، قارچ هندوانه، میز و... بهره برده و به مدد اسلوب آزاد، رنگ‌های نسبتا درخشان و برش‌های تیزی که به وجود آورد، بر جنبه‌های اکسپرسیونیستی آن‌ها تاکید کرد. محمد مختاری در نقدی راجع به این نمایشگاه نوشت:

«گزینش یا تاکید مسلمیان بر عناصری است که در عین سادگی؛ پیچیدگی و تنوع واقعیت را ارائه دهد. تیرآهن‌هایی که در تکنیك دقیق و گاه جسارت‌آمیزی با گواش و رنگ روغن مجسم شده‌اند، هم نشانگر خشونت‌اند و هم بیانگر ویرانی. هم تاسف و دریغ و خشم نسبت به نفی شدگی کارکرد اصلی‌شان ر اکه سازندگی است، ارائه می‌دهد و هم نمود تهدیدگری آن‌ها را در جوی که به ویرانگری علیه انسان دامن زده شده است، القا می‌کند.» فیروزه مهاجر نیز می‌نویسد: «در مورد نقشمایه تیرآهن‌ها نیز مسلیمان به مدد دگرگون‌سازی نقش‌ها بدون انتزاعی کردن مطلق آن‌ها، روایتی از رابطه تحریف شده، میان انسان و محیط زندگی او را باز می‌گوید.(۹)

نمایشگاه مسلمیان در موزه هنرهای معاصر تهران در سال بعد (۱۳۶۷) نیز ادامه کارهای دوران جنگ وی است.

برپایی نمایشگاه‌های اخیر فرصت مغتنمی برای نقد و ارزیابی دوباره از نقاشی‌های سال‌های جنگ است. تردیدها باز آغاز شد. «من واقعاً در سال‌های ۱۳۶۶ به سطحی از اشباع‌شدگی در فرافکنی احساسات رسیده بودم که دیگر برایم کافی بود. باز دچار تردید شده بودم. سعی کردم خود را خارج از این حیطه قرار دهم، ولی همان لحظه‌ای که شروع به کار می‌کردم، این احساسات‌گرایی بود که حاکم می‌شد. به هرحال دچار بحران شده بودم و سعی کردم خودم را یك جور از این برزخ نجات دهم.

بین سال‌های ۱۳۶۶ تا ۱۳۶۹ کمتر نقاشی کردم. همیشه میل به نقاشی داشتم ولی نمی‌توانستم، مسیر قبلی دیگر برایم جذابیت نداشت. با آنکه دوره بسیار خوبی برای من بود. خارج شدن از این مرحله خیلی دردناك سپری می‌شد، ولی تحمل و پیگیری می‌کردم. رفتارم مثل کسی بود که در تاریکی حرکت می‌کند. ذره‌ذره جلو آمدم. تلاش بسیار طولانی در نقد، بررسی و کنکاش. از یك‌سو به بررسی آثار نقاشان ایرانی در بین سال‌های سی تا قبل از انقلاب پرداختم.

سعی کردم ضعفها، قوت‌ها، کمبودها و دستاوردهای آن‌ها را شناسایی کنم و از سوی دیگر با مطالعات پیگیر خود، تلاش کردم تا درك بهتری از موقعیت هنر جهانی کسب کنم.

در کنار همه این‌ها بومی بودن و جهانی شدن برایم مسئله مهمی شد. احساس کردم که باید به اعماق گسترده فرهنگ خودی، نقب عمیقی بزنم تا آن را بهتر بشناسم. روزهای زیادی از صبح تا شب در آتلیه حضور داشتم، بی‌آنکه حتی از در بیرون بروم تا مبادا ذهنم تمرکزش را از دست بدهد.

مشکل بود، ولی تحمل کردم و عاقبت ثمرداد. سال ۱۳۶۹ اولین جرقه‌های رویکرد جدید، در کارهایم نمایان شد. در کارهای کوچکی به ابعاد cm ۱۸ *۱۸ و دریچه‌ای باز شده که در سال‌های هفتاد ادامه یافت و گسترش پیدا کرد.» کنکاش‌های این دوره در گالری سیحون به نمایش گذاشته شد. (۱۳۶۹) نویسنده‌ای نخستین تلاش‌های او در رجوع به سنت‌های تصویری ایران را این‌گونه نقد کرده است: «مسلمیان بر پشتوانه‌ای از سنت نقاشی- تکیه دارد که سخت متکی به کلام و روایت است و چنین پس زمینه‌ای، یك نقاش آگاه را همواره با تضاد بین دو قطب روبه‌رو می‌کند: نفی بیان ادبی از سویی و ایستادن آستانه بر نقش و نگار هنری شکوهمند که گویی جذبه‌اش کشش به سوی تمامیت ذاتی آن‌را بر می‌انگیزد... آثار

مسلمیان در مرزی حرکت می‌کند که در نهایت به این دوگانگی پاسخ می‌دهند. شاید این دوگانگی ویژگی خاص این دوره از نقاشی است. دوره‌ای که می‌رود تا بیانی مستقل و مشخص برای زبان تصویری جستجو کند و در این عرصه آثار مسلمیان بخشی از تاریخ تحول زبان تصویری ما را می‌سازد. مسلمیان فرزند این دوگانگی است. با این حال او تلاش کرده است تا بر حرکت سطحی نقاشی‌های دهه‌های چهل و پنجاه خط بطلان بکشد و جایگاهی برای این هنر به دست آورد که پیش از این نداشته است. از این زاویه آثار مسلمیان سخت قابل تأمل است.»(۱۰)

از این به بعد مسلمیان به طور مستمر، تقریباً هرساله یك نمایشگاه انفرادی برگزار کرده. در نمایشگاه بعدی او در گالری سیحون (۱۳۷۰) می‌توان تغییر مهمی را در کارها شاهد بود. در این دسته از آثار که فاقد فشردگی فضا و تیرگی رنگ‌های گذشته است، انبساط عناصری گسترش یابنده در فضایی غالبا روشن، شاهد هستیم. به عبارتی فضای یك پارچه گذشته را به فضایی پاره پاره و چند بخشی و ناپایدار تبدیل کرد و این شیوه‌ای برای بیان تجسمی موقعیت کنونی بشر شد. این تجربه و دست‌آورد جدید، اساس و پایه‌ای در تداوم کارهای او در طی پانزده سال اخیر شده است. وی تجربیات پانزده ساله اخیر خود را این‌گونه توضیح می‌دهد: «سرنوشت انسان و پرداختن به آن، محور اصلی آثارم است، و همیشه به نوعی در نقاشی‌هایم فیگورانسانی حضور داشته است.

در کنار این نگاه، گذشته فرهنگی نیز برایم مطرح شده بنابراین در دو جهت باید تلاش می‌کردم؛ یکی در جهت آشنایی عمیق‌تر با میراث فرهنگی و دیگر اینکه چگونه خواهم توانست ما به ازای تصویری برای آن‌ها به وجود بیاورم. به این ترتیب و با تلاش بسیار در اوایل سال‌های هفتاد چارچوب اولیه شکل گرفت. در سال‌های بعد بی‌آنکه نقاشی‌هایم ارتباطشان با آن اصل اولیه قطع شود، در هر دوره‌ای، بخش یا زاویه‌ای از آن را که نظرم جلب کرد، بیشتر به آن پرداختم. مثلاً یك زمانی رنگ به مفهوم ویژه و زمانی دیگر فضا به مفهوم خاص برایم مطرح بوده است.

زمانی دیگر فیگورها در دل رنگ و فضا به حالت انفعال حضور داشتند، بعد از مدتی نیز این فیگورها بودند که تفوق پیدا می‌کردند. ساختار کار در هر زمانی از یك زاویه باز شده است. یك زمانی وجه آبستراکسیون برایم جذاب‌تر شد و در آن زمینه شروع به کار کردم. مدتی نیز رجعت به گذشته و موزونی و ناموزونی تجربه زیستن که در دل این کارها می‌توانست حضور پیدا کند.

ناموزونی بیشتر آنجا بود که برای بار اول تصاویر مستند و خاطرات خودم از نقاشان و کارهایشان مطرح شدند و یا بخشی از این خاطرات مثل طراحی‌هایم، چاپ سنگی‌ها و یا حتی عکاسی به طور مستند را وارد کارهایم کردم.»

رویین پاکباز در نقدی پیرامون نمایشگاه‌های وی در سال ۱۳۷۴ می‌نویسد: «مسلمیان، در عین نوگرایی، یك نقاش کاوشگر در میراث گذشتگان نیز هست، و بنابراین در کار خود توجه خاصی به نگارگری قدیم ایرانی نشان می‌دهد. نتیجه این رویکرد او به سنت نگارگری را در طرز تجسم چهره‌ها و حالت‌ها، در گزینش رنگ‌های درخشان و خطوط منحنی و در نفی مقیاس‌ها و ابعاد طبیعی می‌توان تشخیص داد. اما علاوه بر این، او می‌کوشد با بهره‌گیری از دستاورد تجسمی نگارگران قدیم، به نوعی فضای خیالی چند ساحتی دست یابد تا بتواند ارتباطی درونی میان پدیده‌ها و رویدادهای مختلف برقرار کند.

مسلمیان یك نقاش تصویر آفرین است؛ بنابراین در روند آشنایی زدایی از چیزها، روابط و موقعیت‌ها به انگارهای معنادار جدید می‌رسد. چنین است که مثلا مرغی زرد، هلالی سرخ و نیمرخی آبی‌فام در ترکیب با هم به یك ایهام تصویری بدیع بدل می‌شوند. نکته آن که نشانه‌ها، نمادها و انگارها از یك پرده به پرده دیگر معانی متفاوتی به خود می‌گیرند.»

سعید شهلاپور نیز در گفت‌وگویی که قبلاً به آن اشاره شد، کارهای این دوره او را این‌گونه شرح می‌دهد: «به نظر من ویژگی اصلی کار مسلمیان دل مشغولی خاصی است که در تمام آثارش خط پیوسته‌یی دارد- حتی در کارهایی که جنبه‌ی عاطفی یا شاعرانه کار غنی‌تر است- مسائل اجتماعی دور و بر نقاش همواره ذهن‌اش را مشغول کرده است.

من شعرهای پابلونرودار را دوست دارم چون وقتی عاشقانه شعر می‌گوید، سیاسی است، وقتی سیاسی شعر می‌گوید عاشق است، این دو عنصر اصلی زندگی او از هم تفکیك ناپذیراند و همیشه درهم تنیده‌اند. کارش گاهی به این می‌گراید و گاهی به آن. یکی از جذابیت‌های کار مسلمیان این است که در آن دو عنصر اصلی زندگی- که یکی خیلی عام است و مشکلات و شرایط انسان معاصر را در هر دوره و هر شرایطی در

بر می‌گیرد، و یکی هم مسایل خاص و عاطفی انسان است- از یك‌دیگر تفکیك ناپذیراند.

در هر دوره‌یی زبان و ساختار کارهای مسلمیان متناسب با این مسایل تغییراتی کرده است و روزبه‌روز غنی‌تر و وسیع‌تر شده است. توان هنری نقاش به نقطه‌ای رسیده است که کل کار به چشم می‌آید؛ یعنی همه عناصر هم سوو هم جهت با کار در خدمت دنیای فکری و ذهنی هنرمند در آمده‌اند. من به آن نقطه‌ای می‌اندیشم که هنرمند در خلق اثر کار خودش را می‌کند، اما نگرش زیباشناختی‌اش در لکه‌های ساده و رنگ هم نمود می‌یابد.»(۱۱)

همچنین داریوش منادی، ضمن گفتگو با نصرت‌الله مسلمیان پیرامون آخرین کارهای وی، با اشاره به عناصر و اجزا پاره‌پاره و بعضاً متناقض آثارش، از او می‌پرسد: آیا می‌توان بر این از هم گسیختگی و تعلیق به عنوان یك ویژگی در آثار متاخرتان دست گذاشت و مسلمیان پاسخ می‌دهد: «بله. در مجموع، این که زندگی متناقض است و به هیچ قطعیتی نمی‌توانم نزدیك شوم، نیاز به شکلی از زیبایی‌شناسی را برایم مطرح می‌کند. نقاشی‌های من، خارج از عقایدم شکل نگرفته است. از این‌رو مداوم سعی می‌کنم از کشف و دریافت‌هایی که دارم به معادل‌های نقاشانه برسم و به یك ساختار منسجم در نقاشی نزدیك شوم تا به آن تشخص لازم که بین یك این‌چنین اندیشه و تجربه‌ای هست، دست یابم.» باز پرسیده می‌شود: این اجزا از کجا می‌آیند؟

«این‌ها در کل زندگی وجود دارند. این حضور ناموزون اجزای مختلف که ما احساسات می‌کنیم در تجربه شخصی ما و جامعه ما به چشم می‌خورد. ناموزونی یك ویژگی در جامعه است. زیست هم زمان عناصر ناموزون، در زمان و مکان کنونی که ما آن‌ها را تجربه می‌کنیم و در بسیاری از موارد، با این اجزا هنوز تصفیه حساب قطعی نکرده‌ایم، این اجزا در کنار دیگر عناصر در زندگی امروز و آینده ما حضور قطعی دارند و طبیعی است که در کار من جمع می‌شوند و در ذهن من نیز وجود دارند.»(۱۲)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=242642

VISTA.IR
Online Classified Service

نظام فراکتال در نقاشی های جکسون پالاک

بابهره گیری از آنالیز کامپیوتری برای تفسیر و تحلیل تابلوهای نقاشی جکسن پالاک، لکه ها و چکه های معروف این هنرمند فرمهای فراکتالی ای را تصویر می کنند، شبیه به فرمهایی که در طبیعت در درختان، ابرها و خطوط ساحلی به چشم می خورد. در مه یکی از شبهای ماه مارس، جکسون پالاک (۱۹۱۲-۱۹۵۶) زیر سازی یکی از شاهکارهای خود را به انجام رساند؛ "بلو پولز - شماره ۱۱ - ۱۹۵۲" او بومی بزرگ را بر زمین پهن کرد و با استفاده از یک شاخه چوبی، شروع به پاشیدن لکه های رنگ نمود.

این اولین باری بود که این هنرمند بر بوم های خود لکه می پاشید. در تناقض با خطوط شکسته ای که نقاشی با قلم مو ایجاد می کرد، جکسن

پالاک به ترویج تکنیکی پرداخت که در آن شره ها و مسیر مستمر رنگ بر بوم های افقی (افتاده) استفاده جست، اما این شیوه ساده انگاشته شده به طور مجزا تبدیل به بیا نی گردیدکه گامی دگرگونه در جهان هنر بود. آیا این شیوه ابتدایی و بدوی از یک نابغه خام و ناپخته سر زده بود، یا تنها ریشخند یک مرد الکلی بود به تمامی انگاره ها و قوانین هنر و نقاشی؟

من همیشه شیفته و مجذوب کارهای پالاک بودم، چرا که در کنار زندگی شخصی ام به عنوان یک فیزیک دان، به کشیدن نقاشی های آبستره نیز مشغول بودم. پس در ۱۹۹۴، تصمیم گرفتم که کار علمی ام را برای مدتی متوقف داشته، به طور تمام وقت به نقاشی بپردازم. بخش فیزیک دانشگاه نیو ساوث ولز را رها کرده و به مدرسه هنر منچستر در انگلیس رفتم، که در رابطه با نقاشی شهرت مطلوبی داشت. در حال و هوای سرد و دلگیر فوریه، کالج ما را به سواحل یورک شایر در شمال انگلیس فرستاد و به ما گفته شد که یک هفته فرصت داریم که هر آنچه در آنجا میبینیم تصویر کنیم. اما طوفان و برف شدید این ماموریت را غیر ممکن ساخت، بنابراین با چندی از دوستان تصمیم گرفتیم که بگذاریم که طبیعت برایمان تصویر بسازد.

برای چنین منظوری، ما با شاخه های طوفان زده درختان که بر زمین ریخته بود سازه ترکیبی عظیم ساختیم. بخشی از این سازه همانند پادبان عمل میکرد، به گونه ای که جریان بادی که با آن برخورد میکرد را در بر می گرفت. این حرکت توسط سازه مزبور به بخشی دیگر منتقل میشد به آلات نقاشی مرتبط بود و آنها روی بوم تصاویری بر جای می گذاشتند که کاملاً در پیوند با حرکات باد بود. در یکی از روزها که طوفان سنگینی در حال وزیدن بود به فکرمان رسید که دستگاه را رها کنیم تا در تمام طول شب بدون حضور ما کار خود را ادامه دهد.

روز بعد از طوفان تصویری که بر جای مانده بود شبیه به کارهای پالاک بود. اینجا بود که فراگرد راز گونه نقاشی های پالاک برایم روشن شد: او بی شک نقاشی هایش را با اقتباس از ریتم های طبیعت به تصویر میکشد. و فکر کردم که باز باید به سراغ علم رفت تا ثابت شود که آیا می توان آن نشانه های ملموس ریتمیک را در کارهای پالاک مطابق یافت یا خیر.

- هنر بر علم متقدم است.

در دوره زمانی ((پالاک)) این فرضیه پدید آمد که طبیعت (جهان) بی نظم است و کارکردی بی هدف و اتفاق مدار (تصادفی)را دنبال می کند. تا آن زمان، به هر حال، دو زمینه جذاب مطالعاتی در پیشبرد مهم و درک ما از قوانین طبیعت وجود داشت. طی دهه ۶۰، دانشمندان در پی آن بودند که دریابند که ساختارهای طبیعی، به طور مثال تغییر فصول، چگونه با زمان تغییر می کنند.

آنان دریافتند که این ساختارها تصادفی نیستند، بلکه در زیر این قضایا قوانین بسیار پیچیده ای نهفته است. آنان چنین رفتاری را ((کائوتیک)) یا((بی سامان)) نامیدند و زمینه علمی جدیدی تحت عنوان (تئوری بی سامانی)) به تفسیر و تشریح پویش طبیعت برآمد. سپس در دهه ۷۰، شکل جدیدی از هندسه پدیدار گشت که الگوهای پدیدار این فراگرد بی سامانی را توصیف می کرد. این اشکال جدید که توسط کاشف آن، "بنویت" فراکتال نامیده شد. علیرغم نرمی و آرامی خطوط وانموده (مصنوعی)، فراکتال ها متشکل از تکرارهایی متداوم و دقیق شبیه نبود. هستند که یک کل عظیم را می سازند. نقاشی های دستگاه دست ساز ما، مرا به این فکر انداخت که شاید لکه ها و چکه های به ظاهر تصادفی جکسن پالاک در بردارنده قانون پیچیده ای باشد که شاید همان فراکتال ها باشند.

- مختصری راجع به فراکتال ها

هندسه فراکتالی با گسترش مطالعات "بنویت مندل برات" در زمینه پیچیدگی وفرم های عظیم در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پا به عرصه وجود گذاشت. "مندل برات" گزاره"فراکتال" را از واژه لاتین "فراکتوس" به معنی ((شکسته)) برای مشخص کردن توضیح فرم پیچیده و پاره پاره این اشکال برگزید. فراکتال ها نمایش خود ـ همانی هستند. به طوری که با هر بزرگنمایی که به آنها نگاه کنیم، یک الگو سری ثابت را حفظ میکنند و میتوان گفت که یک بخش کوچک از یک مجموعه فراکتالی, کاملاً شبیه به کل آن است.

- آنالیز اولیه ریتم پاییز

کار بررسی ما، با اسکن کردن یکی از نقاشی های پالاک و در حقیقت انتقال آن به کامپیوتر آغاز شد. ریتم پاییز - سپس روی تصویر را با یک صفحه

مشبک (شطرنجی) که با کامپیوتر طراحی شده بود پوشاندیم. با تقسیم بندی و بررسی اینکه کدام یک از کادرها توسط الگوهای تصویر شده اشغال شده و کدام یک خالی اند تا در به محاسبه ویژگی های آماری الگوهای تصویر شده درست یابیم و با کاهش مقیاس کادرها و در حقیقت کوچکتر کردن مربع های تشکیل دهنده صفحه شطرنجی توان دستیابی به جزئیات الگوها و بزرگنمایی برایمان مقدور شد. طیف اندازه مربع های صفحه شطرنجی ما (مقیاس بزرگنمایی) از اندازه کوچکتر یک لکه نقطه گونه نقاشی تا ۱ مترمربع را در بر میگرفت و در تمامی این مقیاس ها مجموعه فراکتال هایی یافت شد. بزرگترین الگوی یافته شده بیشتر از ۱۰۰۰ برابر کوچکترین الگوی فراکتالی یافته شده بود. ۲۵ سال پیش از کشف فراکتال ها در طبیعت توسط دانشمندان، پالاک فراکتال ها را تصویر میکرد.

• جاذبه زیبایی شناسانه فراکتال ها

بعد از این یافته های شگفت آور، قدمی فراتر گذاشتیم و اندیشیدیم که امکان آن وجود دارد که شاید طبیعت فراکتالی نقاشی های پالاک در جذابیت آنها دخیل است. در دهه اخیر، به تازگی محققان شروع به تقسیم بندی انواع الگوهای فراکتالی کرده اند. با به کارگیری انواع متنوعی از فراکتال ها با ارزش دی های گوناگون که توسط کامپیوتر طراحی و اجرا شده بودند. "کلیفورد ای پیک" به همراه "توماس جی وست سونو" از مرکز تحقیقات "آی بی ام" دریافتند که مردم با فراکتال های با ارزش ۱.۸ =دی ارتباط مناسبی برقرار میکنند. سپس "دبورا جی اکس" و "جولیان سی اسپرات" از دانشگاه "ویسکانسین مدیسن" به تولید فراکتال هایی با ارزش هایی پائین تر در حدود ۱.۳ کردند که این کار با به کارگیری شیوه های کامپیوتری دیگری انجام شد.با اینکه این اختلاف نشان داد که هیچ ارزش دی بر دیگری ارجحیت ندارد زیرا کیفیت زیبایی شناسیک فراکتال ها وابسته به این نکته است که فراکتال ها چگونه تولید شده اند من این فرض را در نظر آوردم که یک ارزش کلی و به قولی استاندارد برای فراکتال های ملموس وجود دارد.

برای آنکه فرضم را به یقین بدل کنم بار دیگر از چندی از متخصصین کمک طلبیدم. این بار از روان شناسانی که در مطالعه ادراکات بصری تخصص داشتند بهره بردم. به همراه "برانکا اسپر" از دانشگاه "نیو ساوث ولز" و "کولین کلیفورد" که در حال حاضر در دانشگاه "سیدنی" است و "بن نول" از دانشگاه "لاندن کالج" توانستم ۳ دسته کلی و بسترگونه را درباره فراکتال ها در نظر بگیرم: طبیعی (مانند درختان، کوهها و ابرها)، ریاضیاتی (شبیه سازی های کامپیوتری) و بشر (تکه های نقاشی های پالاک). در آزمایشات ادراک بصری، همکاران دائماً بر ارجحیت ارزش دی های میان ۱.۳ تا ۱.۵ تاکید داشتند. بدون توجه به منبع الگوها. اندکی بعد، به همراه روانشاسی به نام "جاماز ای وایز" از دانشگاه ایالت واشنگتن بر آن شدیم تا نشان دهیم که تغییرات افزایش ارزش دی در فراکتال ها بر شرایط فیزیولوژیک بیننده موثر است. با استفاده از آزمایش های قابلیت رسانایی پوست برای اندازه گیری میزان استرس ، دریافتیم که ارزش های میانی برای دی حس آرام و تسکین دهنده ای در افراد ایجاد میکند. البته که این پژوهش ها هنوز در مرحله آغازین هستند اما این نکته جالب است که بیشتر فراکتال هایی که در طبیعت و محیط پیرامون ما هستند دارای ارزش دی های میانی هستند. برای مثال در ابرها، دی برابر ۱.۳ است.

• مقدار دی در کارهای پالاک چیست؟

جالب توجه است که این مقدار در طی ۱۰ سالی که او نقاشی لکه ای کرده از ۱.۱۲ در ۱۹۴۵ تا ۱.۷ در ۱۹۵۲ و حتی تا ۱.۹ در نقاشی که خود پالاک آن را از بین برده افزایش یافته اند. این یک واقعیت است که پالاک ۱۰ سال در اصلاح تکنیک لکه ریزی خود ممارست به خرج داده تا به تکنیک خاص خود در خلق فراکتال هایی مقدار دی بالاتر رسیده است حال آنکه مردم مقدارهای متوسط و پائین را بیشتر خوشایندتر میدانند.

حساسیت و پیچیدگی قدرت یافته فراکتال ها با مقدار دی های بالا بی شک موجب جلب توجه بیشتر بینندگان و ایجاد فعالیت ذهنی و روانی میشود تا آنکه احساس راحتی و آسودگی ایجاد کند و گویا برای خود هنرمند نیز جاذبه های خاصی داشته است. مشغولیت فعلی من در دانشگاه "اورگان"، بررسی این احتمال به کمک دستگاه ردیاب چشمی است که سنجش چگونگی فراگرد نگاه انسان ها به فراکتال ها و نقاشی های پالاک است.

آنچه مسلم است، تخصص در کامپیوتر در کشف خصوصیات بنیانی الگوهای نقاشی شده ابزار جدیدی و قدرتمندی برای مورخان و نظریه پردازان

هنر خواهد بود. این راه با کمک آزمایشات اشعه های مادون قرمز، فرابنفش و ایکس، که در حال حاضر نیز توسط متخصصین هنر و علوم دیگر به کار میرود زمینه کشف و تفسیر و تحلیل کاملتر و گسترش درک و تشخیص تصاویر پنهان شده در زیر لایه های رنگ را مهیا میسازد. شاید بتوان شعاعی نور تاباند به آن گوشه های تاریک ذهن، جایی که نقاشی هایی عظیم در آنجا قدرت نمایی میکنند.

● آنالیز آثار پالاک

آنالیز آثار پالاک به کمک کامپیوتر نشان میدهد که هنرمند لایه های رنگ را با دقت فراوان بر روی هم انباشته و تار انبوهی از فراکتال ها را پدید آورده است. عکس هایی گاه از پالاک در هنگام کار گرفته شده ما (من و همکارانم "آدام میکولیچ" و "دیوید وانز") را نسبت به تکنیک کارهای پالاک آگاه تر ساخت.

ما ابتدا کار را اسکن و به صفحه کامپیوتر منتقل نمودیم. بدینصورت توانستیم نقاشی را به صورت الگوهای رنگی مجزا لایه بندی کنیم و به بررسی ساختار فراکتالی هر لایه (الگوی رنگی) بپردازیم. از سویی دیگر ما الگوهای مرک را هم به عنوان لایه های اضافی که بر روی هم رفته کل اثر را تشکیل میدهند مورد توجه قرار دادیم. بخشی از لایه مشکی تابلوی ((ریتم پائیز)) در روبرو نشان داده شد.

ما به کمک کامپیوتر روی نقاشی های اسکن شده را با لایه ای شطرنجی پوشاندیم و به کمک سیستم کامپیوتری تخصیص یافته ای کیفیت های آمار هر مربع را که توسط الگویی اشغال شده است را برآورد کردیم (آبی)، و خانه های خالی را با نیز از آنها مجزا کردیم (سفید). با کاهش ابعاد خانه های صفحه شطرنجی (شکل پائین) توان دقت و موشکافی بیشتر در این کار را برایمان فراهم شد. آنچه ما از این کار دریافتیم این بود که در تمامی مقیاس های مورد نظر ما، ساختاریهای فراکتالی موجود بود.

مطالعه به شیوه رویداد نگارانه بر روی نقاشیها نشان داد که پیچیدگی الگوهای فراکتالی، دی در زمانی که پالاک در حال تصحیح و بهینه سازی تکنیک خود بوده افزایش داشته است. یک دی به وضوح دارای مقداری بزرگتر ۹/۱ در ۱۹۵۰ کاری که خود پالاک آن را نابود کرد (که از روی عکس آن آنالیز شده است) شاید او حس کرده که آشفتگی و پیچیدگی تابلوی مذکور بسیار زیاد است و بعدها آن را کاهش داده است. تغییر و تکامل تدریجی مقدار دی نقش کاملاً تعیین کننده ای در ظاهر اثر داشته است. برای فراکتالهایی که با مقدار دی پائین توصیف میشوند، الگوی تکرار شونده منجر به خلق تصویری نرم، پراکنده و تنک میگردد. حال آنکه اگر مقدار دی به ۲ نزدیک شود، الگوهای تکرار شونده، ساختاری پیچیده و بغرنج و بسیار بزرگ نما را خلق میکنند.

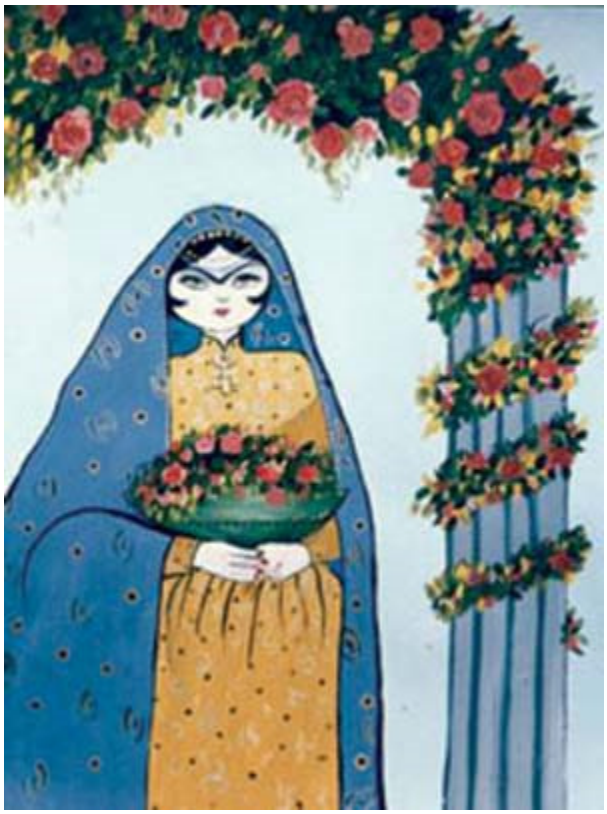
آنچه به کمک آنالیز کامپیوتری و آزمایشات به شیوه عکاسی بدست آمده نشان نظام مندی کاملاً آگاهانه ای میدهد پیوسته در فراگرد نقاشی حضور دارد. پالاک ابتدا به خلق چند جزیره کوچک از لکه ها و پاشه های و رنگی بر روی بوم میکند. این بسیار موضوع جالبی است چرا که در طبیعت نیز، بسیاری از الگوها ابتدا یا هسته سازی موضوعی که در مرحله بعد منتشر و گسترده میشوند، شروع میشوند. او سپس به ایجاد لکه های بلندتر و کشیده تر با گستردگی بیشتر که این جزیره ها را به یکدیگر متصل میکند و سپس آنها را در یک شبکه فراکتالی انبوه و پیچیده، فرو میبرد(غرق میکند).

منبع : سایت کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=353760

VISTA.IR
Online Classified Service

نقاش دنیای آمال و تصوراتش را به تصویر می‌کشد



● مروری به نقاشی معاصر

پژوهش جدی در موضوع نقاشی معاصر ایران از اوایل سده بیستم شروع شده و در دهه‌های اخیر وسعت قابل ملاحظه‌یی یافته است. کوشش‌های نخستین پژوهندگان، غالبا معطوف به گردآوری و رده‌بندی آثار متعلق به سده‌های هفتم تا یازدهم هجری و معرفی هنرمندان این دوره بوده است. کار سودمند اینان راه مطالعات و تحقیقات بعدی را هموار ساخت. پژوهشگران و هنرشناسان امروزی (که شمار ایرانیان در میانشان کم نیست) نه فقط دامنه بررسی نقاشی ایران را از یك سو تا ادوار پیش از اسلام و از سوی دیگر تا زمان معاصر گسترش می‌دهند، بلکه همچنین با نگرشی تازه و تعمقی بیشتر به تحلیل مسائل تاریخی و زیبایی شناختی این هنر می‌پردازند. اکنون می‌توان امیدوار بود که براساس مدارك و منابع ارزنده‌یی که طی سال‌ها در این زمینه فراهم آمده است، تاریخ تحلیلی و جامع نقاشی ایران تدوین شود.

بدین منظور کل تاریخ نقاشی ایران در چهار بخش متمایز (دورانهای کهن، میانه، جدید و معاصر) می‌شود. این دوره‌بندی لزوما بر مقاطع معمول در تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران منطبق نیست زیرا دگرگونی‌های دید هنری و ویژگی‌های سبك‌شناختی ملاك تفکیك دوران‌ها بوده‌اند.

در این مقاله سعی بر آن است به چند نکته اساسی نقاشی ایران اشاره شود.

۱. بحث درباره نقاشی ایرانی، غالبا، هنر «مینیاتور» را به ذهن‌ها می‌آورد. در واقع مشهورترین و ارزنده‌ترین نمونه‌های هنر تصویری ایران را می‌توان بر صفحات نسخه‌های خطی و مرقعات ملاحظه کرد (به این گونه تصویرگری در اصطلاح نگارگری نیز گفته می‌شود) اما باید در نظر داشت که ایرانیان از دیرباز در عرصه‌های مختلف هنر تصویری و تزیینی فعالیت می‌کرده‌اند. چنانکه مثلا نقاشی دیواری توام با گچ‌بری رنگی از عصر اشکانیان در ایران متداول شد و تا همین اواخر نیز معمول بود. شواهد نشان می‌دهند که سنت دیوارنگاری بسیار کهن‌تر از سنت تصویرگری کتاب بوده است. در دوران کهن دیوارنگاری بیشترین اهمیت را در میان انواع هنر تصویری داشته. حال آنکه پس از استیلای مغولان اهمیت آن در مقایسه با تصویرگری کتاب بسیار کاهش یافت. نقاشی دیواری بزرگ اندازه مجددا در عهد صفویان مورد توجه قرار گرفت، هرچند دقیقا به ویژگی‌های نگاره‌های کوچك اندازه وابسته بود. در دوران جدید، نگارگری تدریجا جایش را به قلمدان نگاری و پرده‌نگاری رنگ روغنی داد. پیوندی که میان این گونه‌های مختلف وجود داشته است استمرار سنت‌های تصویری در ایران را برای ما آشکار می‌سازد.

۲. نقاشی ایران در سراسر تاریخ با فرهنگ‌های بیگانه و سنت‌های ناهمگون شرقی و غربی برخورد کرده و غالبا به نتایج جدید دست یافته است. به راستی ادوار شکوفایی و بالندگی این هنر را باید محصول اقتباس‌های سنجیده و ابداعات تازه دانست. اما با وجود تاثیرات خارجی گوناگون و دگرگون‌کننده می‌توان نوعی پیوستگی درونی را درتحولات تاریخی نقاشی ایران تشخیص داد. در مقایسه نمونه‌های تصویری بازمانده از ادوار قبل و بعد از ظهور اسلام به شباهت‌های آشکار برمی‌خوریم. به عنوان مثال، تشابه مجالس شکار در سه دوره مختلف اشکانی، اموی و صفوی شگفت‌انگیز است. به نظر می‌رسد که این نقاشی‌ها برطبق یك الگوی معین شکل گرفته‌اند، هرچند سلیقه‌ها و خواست‌های بسیار متفاوتی را

منعکس می‌کنند. در واقع همانندی آنها به سبب استمرار طولانی سنتهای هنری در ایران است.

۳. کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه‌آفرینی آرمانی بوده است. نقاش بیشتر تمایل داشت که دنیای آمال و تصورات خویش را تصویر کند. اگر هم به جهان پیرامونش روی می‌کرد چندان به صرافت تقلید از فضای سه‌بعدی، نور و سایه، و شکل و رنگ اشیا نبود. ولی او می‌توانست هر چیزی را به مدد ساده‌ترین خطوط و خالاترین رنگ‌ها بدان گونه نمایش دهد که متقاعد کننده به نظر آید. بنابراین جز در دوره‌های اثرپذیری از سنت‌های غربی، نشانی از طبیعت‌گرایی در نقاشی ایران نمی‌توان یافت. در عوض چکیده‌نگاری (استیلیزاسیون) نمادپردازی و آذینگری از کهن‌ترین روزگار در هنر تصویری این سرزمین معمول بود. مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی براساس این ادراك انتزاعی از جهان شکل گرفت و تکامل یافت.

۴. معمولا برای تعریف اینگونه نقاشی اصطلاحات تزیین و آرایش را به کار می‌برند. این واژه‌ها بر زیبایی حاصل از کیفیت دوبعدی عناصر بصری که از ویژگی‌های بنیادی نقاشی ایرانی است دلالت می‌کنند، ولی جنبه‌های معنوی چنین هنری را به درستی نمی‌رسانند. آرثرپوپ می‌نویسد: «شاید بسیار اشتباه نکرده باشیم اگر هنر ایران را هنر نقش مطلق بخوانیم، یعنی هنری که باید مانند موسیقی و معماری تلقی شود. راستی هم غالبا مهمترین نمونه‌های هنر تزیینی به موسیقی مریی تعبیر شده است، زیرا که این هنر از زیبایی و کمال اجزا و حسن ترکیب آنها به صورتی با معنا و موثر و در هیاتی که دارای قدرت تاثیر باشد حاصل می‌شود و هرگز اشیا را با صفات اصلی که معرف جنبه خارجی یا جاندار آنهاست نمایش نمی‌دهد. نظیر این ویژگی‌های را در هنر نوپردازانی چون هانری ماتیس نیز می‌توان دید. لیکن خطاست اگر زیباشناسی نگارگر قدیم ایرانی و هنرمند نورپرداز معاصر را یکی بشماریم، زیرا در آن صورت فرق میان جهان بینی سنتی و مدرن را نادیده گرفته‌ایم.

۵. رویکرد به زیباشناسی ناب هیچ‌گاه نقاش ایرانی را از توجه به انسان و ارزش‌های بشری باز نمی‌داشته است. قهرمانان و رویدادهای گوناگون در نقاشی ایران که نظیرشان را در ادبیات فارسی نیز به وفور می‌یابیم از ماورای تاریخ، از اعماق حافظه جمعی برآمده‌اند. در واقع، ادبیات و هنرهای ایران در روند بهره‌گیری از کهن الگوها (آرکتیپ‌ها) به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را نیاکانشان به میراث برده‌اند. این جهانی است فراسوی زمان و مکان که موجودات آن طبق يك الگوی کلی و ازلی هستی یافته‌اند. چنین است که مثلا نخجیرگاه همیشه بازنمودی از «پردیس» است. بزرگ پهلوان در هر زمان هیاتی چون رستم تهمتن دارد و چهره زیبا همیشه با قرص کامل ماه همانند است. این زبان تمثیلی در جریان مصورسازی نسخه‌های شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و سایر متون ادبی کامل‌تر می‌شود. زمانی که ادبیات فارسی غنا و تنوع و عمق محتوایش را از دست می‌دهد، نقاشی نیز گام در راه دیگری می‌گذارد.

۶. در تاریخ نقاشی ایران به آثاری متعدد در مضمون‌های حماسی، تغزلی، عرفانی و اخلاقی بر می‌خوریم. این آثار عموماص به توصیف «انسان نوعی» پرداخته‌اند. چهره‌نگاری شخصیت‌ها نیز برهمین منوال ماهیتی قراردادی و عام دارد (هرچند که در ادبیات فارسی غالباً نقاش چون هنرمندی با توانایی شگرف در شبیه‌سازی معرفی شده است. مثلاً: داستان صورتگری شاپور در خمسه نظامی)، اما در نگارگری اواخر سده نهم هجری بخصوص در کار کمال‌الدین بهزاد نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند. این گرایش در نقاشان بعدی از جمله میرسیدعلی، محمدی و رضاعباسی نیز ادامه می‌یابد. «نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی که آدمهای بی‌شمار و جزییات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایانند و سرانجام آدم عادی ظاهر می‌شود و در کانون توجه قرار می‌گیرد.» نکته قابل توجه آنکه نقاش ایرانی در این رویکرد واقع‌گرایانه نیز در پی تقلید از ظواهر عالم مادی نیست.

۷. در نیمه دوم سده یازدهم هجری نقاشانی چون محمد زمان به موضوع‌ها و اسلوب نقاشی طبیعت‌گرای اروپایی روی آوردند. دیری نگذشت که از تلفیق سنت‌های ایرانی و اروپایی، يك هنر دورگه پدید آمد. آیا این نوعی راهگشایی به روال معمول در تاریخ نقاشی ایران بود یا حرکتی به سوی انحطاط؟ فارغ از هرگونه ارزیابی می‌توان گرایش تازه را پیامد منطقی واقع‌گرایی پیشین دانست. نقاش ایرانی که از قبل با جهان واقعی آشنا شده بود، اکنون می‌خواست اشیا را بدان صورت که به دیده می‌آیند، نمایش دهد. پس کوشید روش این‌گونه بازنمایی را از طریق مشاهده و رونگاری آؤار اروپایی بیاموزد. اینکه او در این امر تا چه حد توفیق یافت، بحث دیگری است.

۸. بسیاری از آثار تصویری تاکنون شناخته شده فاقد امضا هستند. به همین سبب نیز تشخیص هویت پدیدآورندگان آثار در اغلب موارد غیرممکن است. نقاشان ایرانی تا اواخر سده هشتم هجری آثارشان را امضا نمی‌کردند. واقعیاتی چون عدم تشخیص موقعیت اجتماعی هنرمند، خصلت گروهی تولید هنری و رعایت رسوم اخلاقی را می‌توان از جمله دلایل این امر دانست. از آن زمان به بعد نیز اگرچه رقم‌زنی آثار معمول بود، به عنوان یك حق مسلم برای نقاش شناخته نمی‌شد. از اواخر سده یازدهم، شکل تازه‌یی از ترقیم با استفاده از عبارات مسجع به وجود آمد. غالباً نگارگر برمبنای تشابه اسمی با اولیای دین و نیز به حرمت نام استادش جمله آهنگینی می‌ساخت و به عنوان امضا به کار می‌برد (مثلاً، علی اشرف نقاش و قلمدان نگار سده دوازدهم هجری آثارش را چنین رقم می‌زد: «زبعد محمد علی اشرف است»).

این‌گونه رقم‌زنی تا قرن گذشته نیز متداول بود. چنین به نظر می‌رسد که نقاش ایرانی در ادوار گذشته به نحوی از ابراز فردیت خویش در مقام آفرینشگر اثر هنری خودداری می‌کرده است.

۹. نظام حکومتی ایران نوعی هنرپروری متمرکز دربار را پدید آورد. دست کم تا همین اواخر، شاهان و شاهزادگان مهمترین سفارش‌دهندگان آثار هنری و نافذترین حامیان هنرمند بوده‌اند (در این مورد کافی است به تاسیس کارگاه‌های کتاب نگاری درباری در مراکز حکومتی و تجمع هنرمندان زبده در این کارگاه‌ها اشاره شود).

نتایج این نوع هنرپروری عمدتاً عبارت بوده‌اند از: مشروط شدن رشد هنر به اوضاع سیاسی، تاثیر مستقیم سلیقه سفارش دهنده در تولید آثار، پیدایش سبك‌های رسمی و قراردادی و مشکلات و محدودیت‌های هنرمند وابسته به دربار. بدین سان، در تاریخ نقاشی ایران با بی‌شماری آثار برمی‌خوریم که در آنها شاه اهمیت محوری دارد، اما این صحنه‌های درباری ندرتاً به زمان و مکانی خاص مربوط می‌شوند. در واقع، هدف نقاش نمایش شوکت شاهانه بطور عام و نه توصیف یك حامی خاص بوده است.

۱۰. تاریخ نشان می‌دهد که نقاش ایرانی بارها توانسته است با توسل به منابع خارجی از تنگنای هنر مرسوم زمان راهی برای تحول آینده بگشاید. کمال‌الملك نیز، در مقام واپسین نقاش برجسته دربار قاجار، از ادامه سنت‌های بی رمق ایرانی خودداری کرد؛ اما او به سنت دیگری روی آورد که خود در اروپا به بن‌بست رسیده بود. کمال‌الملك دست کم تا چند دهه نقاشی ایران را تحت تاثیر خود قرارداد. نتیجتاً، پویش نوینی که با جنبش مشروطیت در ادبیات آغاز شد، همانندی در نقاشی نداشت. شاید این را بتوان یکی از علت‌های ادامه کشاکش میان سنت و تجدد در عرصه نقاشی معاصر دانست.

امید آن است که با شناسایی نکات مقدماتی نقاشی ایران و مطرح کردن برخی مسائل خاص آن، گامی کوچك به عرصه تاریخ نقاشی معاصر ایران نهاد.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=225502

VISTA.IR
Online Classified Service

نقاش گل‌ها

در پاییز ۱۹۱۶، نیاز به یک شغل جدید و دلتنگی نسبت به مناظر شمالی تگزاس، اوکیف را بر آن داشت که موقعیت تدریس در کالج تگزاس غربی را از دست ندهد. او اغلب مواقع سفرهای کوتاهی به دره «پالو دارو» داشت. که نتیجه این مسافرت‌ها حدود ۵۰ تا از زیباترین آثار آبرنگ او هستند. «آنجا مکانی دورافتاده و رویایی بود، جایی ساکت و یک حس بکر و دست نخورده، که شور خلق و آفرینش را در وجود من صد چندان می‌کرد و من از شرایطم احساس رضایت کامل داشتم.» اولین نمایشگاه انفرادی جورجیا در آپریل ۱۹۱۷ در گالری ۲۹۱ افتتاح شد. بیشتر کارهای او در نمایشگاه آن سال، آبرنگ‌هایی بود که در تگزاس کشیده بود. کمی بعد اشتیگلیتز به خاطر پاره‌ای مشکلات، تصمیم به بستن ۲۹۱ گرفت، اما گفت: «این درست که کار من در این نمایشگاه تمام شد، اما یک زن را به جهانیان شناساندم!» زمستان همان سال، جورجیا به آنفولانزا که آن سال‌ها در سراسر کشور پخش شده بود، مبتلا شد. و به همین خاطر دوره‌ای طولانی، از تدریس محروم بود و غیبت داشت، و سرانجام به همین دلیل، از کار استعفا داد. در بهار سال ۱۹۱۸، اوکیف پیشنهاد مهاجرت از تگزاس به نیویورک را با حمایت مالی «اشتیگلیتز» پذیرفت. اندکی بعد از اقامت اوکیف در نیویورک، او و اشتیگلیتز به هم علاقه‌مند شدند و در کنار هم زندگی مشترک خود را در کنار دریاچه جورج آغاز کردند. آنها چند سال بعد، یعنی در سال ۱۹۲۴ رسما با هم ازدواج کردند. تا قبل از آن، اشتیگلیتز که از ازدواج اول خود رضایت کامل نداشت، به تنهایی در استودیوی خود زندگی می‌کرد. اشتیگلیتز از سال ۱۹۲۳ تا زمان مرگش(۱۹۴۶) به‌طور مستمر و موثر، پیگیر و مشوق اوکیف بود. طی سال‌های ۱۹۲۳-۱۹۲۵ اوکیف در مجموعه گالری‌های اندرسون، اینتیمیت و امریکن پلیس، به پشتوانه اشتیگلیتز نمایشگاه‌های انفرادی برگزار کرد. وی در سال ۱۹۳۰ برای ویلیام چنین نوشت: «هیچ‌گاه نمی‌توانم تصور کنم که نقاشی را بتوان با هنر دیگری جایگزین کرد» اوایل دهه ۲۰، زمانی که اوکیف، مجموعه طرح‌های در ابعاد بزرگش را با موضوع «گل‌ها «نمایش داد، به عنوان یکی از بهترین‌ها در تاریخ هنر نقاشی آمریکا معرفی شد. اوکیف در این‌باره چنین می‌گوید: هیچ‌کس یک گل را آن‌طور که هست نمی‌بیند؛ فرصتی برای دیدن گل نداریم، «دیدن «زمان می‌برد. اگر گل را همانطور که هست نقاشی کنم، دیگران چیزی را که من می‌بینم نخواهند دید. بنابراین گل را همان‌گونه که جلوه می‌کند می‌کشم، اما بزرگ!؛ تا همگان را در شگفت آورم» تصویری که اوکیف، از گل‌ها نشان می‌دهد، به همان اندازه شکننده، حساس و لطیف است که گل‌ها! با این تفاوت که هنر همیشگی است، بدون گذشت فصل‌ها و پلاسیده شدن. اوکیف دنیای نویی را به ما معرفی می‌کند، دنیایی ملموس با تمام قسمت‌های بزرگ و کوچکش. نظمی دقیق که نتیجه دید بصری و ذهن واضح و شفاف اوست.

سه سال بعد از مرگ اشتیگلیتز، اوکیف نیویورک را به مقصد شهر مورد علاقه‌اش مکزیکو ترک کرد، و آنجا به خلق آثار بسیاری پرداخت که اغلب آنها ترکیب‌بندی‌های بی‌نظیری از طبیعت و اشیا بودند که چشم همگان را خیره می‌کرد. گرچه او تا زمانی که سلامت کامل خود را در سال ۱۹۸۴ از دست بدهد، همچنان با مداد و آبرنگ طرح می‌زد، اما نقاشی با رنگ و روغن را تنها تا اواسط دهه ۷۰ (قبل از اینکه بینایی‌اش را تا حد زیادی از دست بدهد) ادامه داد. وی درسال ۱۹۸۶ و در سن ۹۸ سالگی درگذشت. در آثار اوکیف، تاثیر ماهیت طبیعی اشیا و احساسات شخصی، از انسجام غیرقابل انکاری برخوردار است. اوکیف در نقاشی‌هایش قوانین و واقعیات را به کناری می‌نهد، سپس با استفاده از رنگ‌ها و خطوطی قوی، برداشت تازه‌ای از رویدادی عینی به‌دست می‌دهد و به منظر جدیدی از ادراک می‌رسد. مورخان هنر بر این باورند که هنر و اندیشه هنری اوکیف، تا حد زیادی، تحت تاثیر آلفرد اشلیتگیز، و مدرنیست‌های اروپایی بود، که از زمانی که اشتیگلیتز، او را تحت حمایت خود گرفت با آنها مراوده و آشنایی پیدا کرد. برام دیپشترا Bram Dijkstra (استاد و محقق دانشگاه کالیفرنیا - سان دیگو، یکی از درخشان‌ترین، محققان هنر مدرن) (+) در بررسی آثار اوکیف کتابی نوشته است که حاصل تحقیقات گسترده و وسیع اوست و جایگاه اوکیف و هنر او را در فرهنگ آمریکایی تا حد زیادی

مشخص می‌کند.

«دیپشترا» نشان می‌دهد، که سبک‌های جدید، و جسورانه تصویرسازی و عکس‌هایی که در مجلات آن دوره، ارائه شده بودند؛ به‌طور حتم، بر سبک شخصی آثار اوکیف، تاثیر داشته‌اند. دیشترا در مورد آثار اوکیف می‌گوید:«هنر او به ما اجازه می‌دهد که اشیا را همانگونه که او دیده است حس و تجربه کنیم و این چیستی هنر اوست. او چیره دستانه و خود آگاه، به خاطرات و حوادث زندگی‌اش، زندگی جدیدی در قالب نقاشی داد.» اگرچه اوکیف نقش برجسته و قدرتمندی در تاریخ هنر آمریکا طی هفت دهه گذشته داشته است با این‌همه معدودی از منتقدان بی‌رحمانه و به دور از انصاف او را مورد حمله قرار می‌دادند. به عنوان مثال، کلمنت گرین برگ، در مجله Review در سال ۱۹۴۶ نوشت: «عظیم‌ترین، بخش آثار او بیشتر به عکاسی شبیه هستند، صبوری سرسختانه‌ای که او به مانند یک الماس‌شناس در پردازش و نمایاندن، این تکه‌های کوچک و کدر از طبیعت به خرج داده است، هیچ‌گونه ارزش هنری ندارند.» هم‌اکنون نیز بعضی از منتقدان کارهای آبستره‌اش را تحسین کرده و او را هنرمندی پیشرو می‌دانند بعضی دیگر، کارهای فیگوراتیوش را می‌پسندند و از او به‌خاطر پایبندی به سنت با افتخار یاد می‌کنند. اوکیف خود در نامه‌ای در سال ۱۹۳۲ می‌نویسد: «آثاری که از خاطرات و رویاهایم سرچشمه گرفته‌اند مرا به واقعیت بیشتر نزدیک می‌کنند تا آثار عینی‌ام.» در هر حال ما به واسطه کارهای او به این سو کشانده می‌شویم که به طبیعت و اجزای آن بیشتر دقت کنیم و این دست‌کم ما را متحول می‌کند.

گویی هنرمند به تمامی با اصوات طبیعت عجین شده بود. در نامه‌هایش، او باد وحشی را توصیف می‌کند، سکون عمیقی که در طبیعت وجود دارد، صدای حیوانات، صدای به هم خوردن برگ‌های درختان، همه اینها به نظر می‌رسد که احساسات هنرمند را برای آفرینش هنری تحریک می‌کند. موسیقی طبیعت و ریتم ملایم زمین، به مثابه الهامات او در نقاشی بوده‌اند. او موسیقی یا سکوت عمیق و خالص طبیعت و سروصدا و شلوغی محله‌های منهتن، هر دو را از طریق به‌کارگیری هنرمندانه رنگ وفرم بر بوم منتقل می‌کرد. کارهای اوکیف، بعد از ۱۹۱۵ همه از نوع کارهای انتزاعی بودند؛ رویاهای او و خاطرات و تصاویر ذهنی‌ای که در کنار هم قرار می‌گرفتند. دیشترا در کتابی که در بررسی کارهای اوکیف نوشته است؛ اشاره دقیقی به این موضوع می‌کند: «به نظر می‌رسد که اشکال و فرم‌ها در ذهنش بایگانی می‌شدند تا زمانی که برای به تصویر کشیدن آنها به رنگ و ترکیب رنگی مناسبی برسد.» «چیزی برای گفتن، زمانی که چیزی برای گفتن پیدا می‌کنم، حتی اگر دیوار به اندازه‌ای بزرگ نباشد تا آنچه را که در ذهن دارم به تصویر درآورم، روی زمین می‌نشینم و همه آنچه را که در ذهن دارم، روی برگه‌ای کاهی ترسیم می‌کنم» - جورجیا اوکیف (نامه‌ای به آنیتا پولیتزر در سال ۱۹۱۵)

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=342894

VISTA.IR
Online Classified Service

نقاش های ترکیه

- نقاشی:

این وسیله تفهیم که از زمان های بسیار دور مورد استفاده ی انسان ها قرار گرفته از جانب ترک ها نیز

مورد استفاده قرار گرفته است. ترک هائی که در کویر و فلات آسیای میانه زندگی می کردند یکی از موضوعاتی که در دستور کارشان بود نقاشی حیوانات بوده است. بعد از قبول اسلام توسط ترک ها بعلت ممنوعیت دینی این گونه نقاشی ها هم کمتر و محدودتر شده است و بجای آن نقاشی های تزئینی مورد استفاده قرار گرفته است و بدین صورت هنر نقاشی هم توسعه یافته است. بدین علت وقتی که از نقاشی ترک ها سخن گفته می شود بیشتر نقاشی های تصویری که تحت تأثیر غرب توسعه یافته هنر نقاشی کلاسیک به ذهن انسان متبادر می گردد. هم چنین بعضی از نقاشی هائی که از دوران های قدیم مانده است تعداد آنها را که شامل نقاشی های هنری است نیز نباید فراموش کرد. اگر چه تعدادشان کم نیز باشد از سلجوقیان آناتولی در این مورد آثاری برجای مانده است. این ها برجسته کاری و تزئینات روی چینی هستند.

در دوران عثمانی نیز کارهای بسیار فشرده مینیاتور به چشم می خورد. در دوران فاتح سلطان محمد نقاشی هائی از غرب به عثمانی آورده شده و نقاشی پادشاه و خانواده آنها و اشخاص وابسته به دربار به تصویر کشیده شده است. نقاش های عثمانی هم به ایتالیا اعزام شده اند. این گونه تحولات در دوران های بعد به همان سبک و سیاق خود باقی مانده و با توجه به اصول منحصر به خود کارهای مینیاتور ادامه داشته است. مینیاتورهای مورد استفاده در نقاشی کتاب های دست خط ابعاد تصویری هم دارد. در این هنر بیشتر تفهیم اشاره و علامات مهم می باشند.

در ترکیه تجربیات نقاشی اولیه به مفهوم غربی آن در مدارس تازه تأسیس به نام های آن روزی مانند مهندس خانه بری همایون و مکتب خانه حربیه که مدارس مهندسی و نظامی بودند تحقق یافت. در ابتدا آموزش موضوعاتی مانند نقشه نگاری و رسم فنی شروع به کار نمود و سپس در مدت کوتاهی شامل نقاشی هم گردید. برای این اهداف از غربب مربیانی آوردند و دانشجویان ترک هم برای یادگیری وآموزش همه جانبه به کشورهای غربی بخصوص به فرانسه اعزام گردیدند. پادشاهان متجدد در قرن ۱۹ هم کارهای غرب را حمایت می کردند. چنانچه بدستور سلطان محمود دوم تصویر وی توسط آنان نقاشی و در ادارات دولتی نصب گردید. سلطان عبدالعزیز هم به کارهای نقاشی مشغول گردیده است.

بطور کلی آثار اولیه نقاش های ترکیه که ریش ی نظامی دارد از همین قرن (۱۹) بجای مانده است. نقاش های این دوره نقاشی های خود را بعضی وقت ها با استفاده از عکس، از باغچه های کاخ ها و یا اینکه از مناظر زیبای استانبول ساخته اند. در بین این ها افرادی مانند حسین گیریتلی، حلمی قاسم باشالی، سلیمان سامی، احمد بدری، صالح ملاعشقی، عثمان نوری پاشا، احمد شکور، صلاح الدین بیک، شفیق بیک، نجیب بیک، منیب بیک، احمد ضیاء شام، ابراهیم بیک، مصطفی بیک شوکی دیده می شوند. مهم ترین تحولی که در اواخر قرن مزبور درمورد هنر نقاشی صورت گرفته تأسیس یک مدرسه ی هنرهای زیباست. در سال ۱۸۷۴ در استانبول از طرف نقاش Guillemet یک مدرسه ی خصوصی بنام آکادمی نقاشی تأسیس شده است. دانشجویان و یا کارآموزان این مدرسه کارهای خود را با برگزاری یک نمایشگاه در سال ۱۸۷۶ به پایان رسانده اند. اما اولین مرکز آموزش نقاشی کلاسیک در ترکیه در تاریخ یکم مارس ۱۸۸۳ بنام مکتب صنایع نفیسه ایجاد شده که بعدها نام آکادمی هنرهای زیبا را به آن نهاده اند که همین مرکز امروز به نام دانشگاه معمارس سنان شناخته می شود. این مرکز در سال ۱۸۸۲ به مدیریت نقاش حمدی بیک درآمده و دراولین اساسنامه این مرکز رشته هایی مانند نقاشی، منبت کاری، کنده کاری، معماری (فنون معماری)، حکاکی و علوم مربوط به این رشته ها و اصول تطبیق هنر هنر به صنعت و آموزش این مباحث گنجانده شده است.

از این تاریخ به بعد مرکز ثقل نقاشی از مدارس نظامی به این مدارس منتقل شده است. نقاش های ترکیه برای اولین بار در قرن بیستم در چهارچوب یک سازمان متحد شده اند. اولین انجمن نقاشی های متحرک ترکیه در سال ۱۹۰۸ بنام جمعیت نقاشان عثمانی تأسیس گردیده است. نام این انجمن در سال ۱۹۲۱ بنام اتحادیه نقاش های ترکیه، در سال ۱۹۲۶ بنام اتحادیه صنایع نفیسه ترکیه و در سال ۱۹۲۹ نیز بنام اتحادیه هنرهای زیبا تبدیل شده است.

این گونه تشکیلات و سازمان ها بین نقاشان آن دوره روح همکاری و تبادل فکری را بوجود آورده که این اتحادیه ها بعدها به عنوان مدافع جریان های مشخص پا به عرصه ی وجود گذاشته اند. بعد ازتشکیل رژیم جمهوریت در ترکیه فعالیت های عرصه نقاشی هم مورد حمایت قرار گرفت و مکتب صنایع نفیسه در سال ۱۹۲۸ به آکادمی هنرهای زیبا تبدیل شد. آوردن معلمان و مربیان نقاشی از کشورهای غربی و اعزام دانشجویان ترک به اروپا همچنان ادامه یافت. درسال های اولیه جمهوریت در بین نقاش هائی که از آکادمی هنرهای زیبا فارغ التحصیل شدند نقاش هائی مانند شرف آکدیک، رفیق اپیک مان، محمود فهمی جودا، علی عونی چلبی، ذکی کوجاممی، تورگوت زاییم دیده می شوند.

جهت برطرف کردن کمبود معلم موسسه ای بنام موسسه آموزش غازی (که امروزه این مرکز در آنکارا بنام دانشگاه غازی شناخته می شود) تأسیس شده که بخش نقاشی این موسسه تعداد زیادی معلم و مربی آموزش داده است. امروزه در دانشکده های هنرهای زیبای بعضی از دانشگاه ها آموزش نقاشی می دهند. بعد از سال های ۱۹۵۰ درهنر نقاشی گرایشات، جریان ها و تفکرهای زیادی بوجود آمده است. هنرمندان مختلف با سلیقه های متفاوت بدون رحجان و برتری به یکدیگر آثار مختلفی را ارائه داده اند. در این میان مالک آکسل با تحقیقاتی که در مورد علوم اجتماعی انجام داده شناخته شده است. تورگوت زاییم نیز آثار مخصوص بخود را ارائه می دهد. بدری رحمی ایوب اوغلو آثار متأثر از صنایع دستی آناتولی را به معرض نمایش قرار داده است.

ابراهیم بالابان بر روی علاقه مندی های شاعر ناظم حکمت آثار خود را توسعه داده است. در این میان فکرت معلا کارهای هنری خود را در پاریس ادامه داده و هنرمندی است که خود را در خارج از کشور نیز شناسانده است. نشأت گونال با نقاشی های حقیقت گرایی که مردمان کویر را به تصویر کشیده است شناخته می شود. جهاد بوراک به عنوان یک معمار، متد و اسلوب منحصر به خود را داشته است.

عدنان چوکر به ترتیب و تنسیق های مجرد گرایش پیدا کرده و صالح آجار آثاری که از حیات طبیعی تأثیر پذیر بوده اند را به تصویر کشیده است. در دوران های اخیر در کنار نقاشی های معروفی مانند: مهمت پسن، کیهان کسکین اوک، ندیم گون سور، فاخر آکسوی، شادان بزه پیش، توری آباچ، مصطفی آصلی بار، توران ارول، اورهان پکر روزین گرچین، عمر اولوچ، اوزدمیر آلتان، دینچر اریمز، مهمت گولریوز، دوریم اربیل، آلتان گرومان نقاشان جوانی هم چون نشه اردوک، اویاکات اوغلو مصطفی پیلونلی، سلیمان صائیم تکجان، بورهان اویگور، ارگین اینان، گورکان جوشکون، کلثوم کارا مصطفی، بالکان ناجی، که از هنرمندان نسل جوان می باشند خود را به جامعه معرفی نموده اند. هنرمند دیگیر بنام بدری بایکام که با آثار پیشرفته خود در خارج از کشور نیز شهرت دارد متعلق به نسل بعدی است.

- مجسمه:

مجسمه و یا تراشه هنری است که با استفاده از اسباب و لوازماتی تنظیمات سه بعدی تشکیل داده و با این روش بوسیله ارزش های زیبای ایجاد شده احساس و تفکرات را منتقل می نمایند. آثار بوجود آمده ی سه بعدی می تواند وقایع مجرد و یا مشخص را مجسم نماید. این آثار می تواند کیفیت تصویری و یا تزئینی باشد. مجسمه از زمان های بسیار قدیم برای زنده کردن یاد یک شخص و یا یک واقعه نیز مورد استفاده قرار گرفته است. ترک ها از زمان های بسیار قدیم در کارهای سنگی آثار موفقی بوجود آورده اند. مهم ترین نمونه های آن را در هنرهای آسیای میانه می توان دید.

بعد از قبول اسلام توسط ترک ها در آسیای میانه به علت اصول دینی مانند دیگر هنرها تصویر گرایی و مجسمه سازی نیز بحال خود رها گذاشته شده و بجای آن هنرهای دیگری از قبیل تزئینات، برجسته کاری منبت کاری، کنده کاری و غیره توسعه یافته است. با این همه در آن دوره آثار انسانی و حیوانی ساخت سلجوقیان آناتولی را می توان دید. سنگ های قبر و سنگ های رمز و علامات در دوران دولت عثمانی نیز بصورت بسیار ظریف و با تزئینات بسیار زیبا ساخته می شده است. هم چنین بعضی اوقات آثار ساخته شده با اهداف استفاده مانند چشمه، فواره، حوض و مشابه آن را بوضوع می توان دید. امروزه وقتی که از هنر مجسمه سازی ترکیه صحبت می شود به ذهن انسان چنین متبادر می گردد که این هنر و یا صنعت با تأثیرپذیری از غرب توسعه یافته و ترتیبات سه بعدی معاصر بوجود آمده است. مکتب صنایع نفیسه در ترکیه در رشته هنر مجسمه سازی معاصر اولین موسسه آموزشی است.

او سکان سیروانت افندی در دوران عثمانی جزو اولین مجسمه سازان و معلم این رشته در موسسه مزبور بوده است. هنرمندانی که تا تأسیس جمهوری درترکیه از این موسسه فارغ التحصیل شده و جزو هنرمندان ممتاز شمرده می شوند عبارتند از: احسان اوزسوی، عیسی بهزاد، ماهر تومروک و نژاد سیرل. غیر از عیسی بهزاد بقیه نامبردگان در دوران جمهوریت نیز آثاری از خود برجای گذاشته اند. هم چنین با توجه به آداب و اصول مدرسه ی مزبور آنها به خارج از کشور اعزام گردیده اند و از این اشخاص به عنوان معلم و مربی نیز استفاده شده است. در بین هنرمندان مجسمه ساز معاصر ترکیه اشخاصی چون علی هادی بارا، زهدی مریداوغلو، نصرت سومان، احمد کنعان و حسین اوزکان که بنام حسین عنقا شناخته می شود و هم چنین هنرمندانی مانند الهام کومان، حسین گزر، مهمت شادی چالیک، کوزگون آجار، صائیم بوگای که در خارج نیز تحصیل و فعالیت نموده اند دیده می شوند. به موازات این هنرمندان زنان هنرمندی مانند صبیها بنگوتاش، نرمین فاروقی، لرزان بنگی سو و گونسل آرو نیز آموزش دیده و تربیت یافته اند.

- موزه های نقاشی و مجسمه:

در مورد موزه های نقاشی و مجسمه می توان به موزه های زیر اشاره نمود:

- مدیریت موزه ی نقاشی و مجسمه آنکارا
- مدیریت موزه نقاشی و مجسمه ازمیر
- موزه ی نقاشی و مجسمه دولتی شانلی اورفا
- موزه ی نقاشی و مجسمه دولتی مرسین
- موزه ی نقاشی و مجسمه دولتی آیدین
- موزه های نقاشی

- مجسمه در کشور ترکیه

حدود دویست سال پیش محصولات هنر پلاستیک به نمایش در آمده است در این میان اولین موزه های نقاشی و مجسمه سازی در سال ۱۹۳۷ بدستور آتاتورک در کاخ دولمه باغچه افتتاح گردیده است. متعاقب این فعالیت موزه ی نقاشی و مجسمه ازمیر و به موازات آن نیز در سال ۱۹۸۰ موزه نقاشی و مجسمه آنکارا تأسیس گردیده است. در حال حاضر ۶ مدیریت موزه ی نقاشی ومجسمه وجود دارد که تحت اداره کل هنرهای زیبا و به عنوان زیر مجموعه وزارت فرهنگ به فعالیت مشغولند. غیر از موزه های نقاشی و مجسمه آنکارا بقیه موزه ها در حوزه فعالیت خود در استان های مختلف وابسته به دو مدیریت فرهنگی به فعالیت خود ادامه می دهند. در موزه های نقاشی و مجسمه، صنایع پلاستیک ترکیه در آداب و رسوم غرب از هنگام شروع تا به امروز نمونه های کمیابی در کشور، جای گرفته و این ها مهمترین کلکسیون های کشورمان می باشند که با ارائه سند و محافظت از آنها از راه نمایش وتشکیل نمایشگاه به هنر دوستان و محققین تقدیم و ارائه می شود و هم چنین سعی می شود که بدون تخریب به نسل آینده منتقل شود. در کنار این نمایشگاه ها، در گالری های موزه نمایشگاه هائی متشکل از هنر پلاستیک مربوط به هنرمندان داخلی و خارجی برگزار و در این زمینه یعنی در مورد هنر کنفرانس ها، جلسات و نمایش فیلم ها یک آموزش گسترده انجام می گیرد. در این موسسات هنری هر سال در بین تاریخ های ۹ خرداد الی دهم شهریور در فصل هنر در حیطه هنرهای پلاستیک در کنار تشکیل کلاس های آموزشی دردانشکده های هنرهای زیبا کلاس های آمادگی برگزار می گردد. موزه های نقاشی و مجسمه غیر از روزهای یکشنبه همه روز در ساعات اداری بروی علاقه مندان باز است.

- مدیریت موزه نقاشی و مجسمه آنکارا
- مدیریت موزه نقاشی و مجسمه ازمیر
- مدیریت نقاشی و مجسمه ارضروم مدیریت موزه ی نقاشی و مجسمه آنکارا

- نمایشگاه های هنر

نمونه ی آثار در سال ۱۹۸۰ در نتیجه ی تجدید بنای ساختمان تاریخی کانون ترک مدیریت موزه ی نقاشی و مجسمه آنکارا فعالیت های هنری خود را شروع نموده و در این رابطه ۶ عدد سالن مختص تشهیر نمایش ها، سه عدد سالن گالری مربوط به نقاشی، مجسمه، سرامیک، عکس و کارگاه های تعمیر و تجدید، کتابخانه مختص به حوزه ی آثار پلاستیکی، کافه تریا، کنسرت، تئاتر، فیلم و فعالیت های مشابه و اینک سالن ۴۲۶ نفره آکوستیک چند منظوره تشکیل شده است. دراین مکان در موسم نمایش و نمایشگاه بین خرداد الی مهر هر سال کلاس های آمادگی نقاشی و تزیینات برگزار می گردد.

● تاریخچه و ساختمان:

این ساختمان که در داخل موزه ی دولتی نقاشی و مجسمه آنکارا جای گرفته در سال (۱۹۸۲-۱۸۸۸) از طرف معمار و مهندس عالی عارف حکمت کویون اوغلو در تپه ی نمازگاه ساخته شده است. این بنا که یکی از زیباترین نمونه های «اولین دوره ی معماری ملی» می باشد به عنوان ساختمان مرکزی کانون های ترک طراحی گردیده است. کانون های ترک بعد از مشروطیت دون بنا شده است. این کانون ها موسساتی هستند که جنگ رهایی بخش را حمایت کرده اند و فضیلت های منشور آتاتورک و مجریان جمهوری را از راه فرهنگی به مردم معرفی و تشریح کرده و از جانب دولت نیز مورد حمایت قرارگرفته اند. درسال ۱۹۲۶ برای ساختمان مرکزی کانون ترک (جهت تعیین پروژه) مسابقه ای گذاشته شد. در این مسابقه پروژه ی عارف حکمت کویون اوغلو که بدستور آتاتورک ساختمان موزه ی نژاد شناسی را در تپه ی نمازگاه ساخته بود مقام نخست را بدست آورد. ساخت این بنا در تاریخ ۲۱ مارس ۱۹۲۷ شروع شده است. آتاتورک خواستار تزئینات به سبک ترکی در ساختمان شده بود و دستور داده بود تا در ساخت این بنا استادهای ماهر ترک به کار گماشته شوند. بخش مهمی از استادهای سنگ کار در جنگ رهایی بخش در جبهه کشته شده بودند. در این میان معمار کویون اوغلو استاهای سنگ قبر را جمع آوری و با هزاران زحمت از جزیره مارمارا سنگ مرمر آورده و در آوریل ۱۹۳۰ کار ساخت بنا را به اتمام می رساند. آقایان حسین آونی استای مرمر، حقی استای فلز، باقی استای سنگ تراش کسانی هستند که نام معمار ساختمان را به احترام یاد می کنند. آتاتورک در مدت ساخت بنا بطور فشرده کار کنترل و نظارت را انجام داده است.

با توجه به خاطرات معمار کویون اوغلو، آتاتورک که در یک روز برفی و سرد زمستانی برای نظارت به محل ساختمان آمده بود با کارگران و استاهای سنگ مرمر چای را که در یک دیگ جوشانده شده بود به همراه کارگران با قاشق چوبی می خورند. در جلوی ساختمان در مورد پروژه پارک گنج لیک با معمار کویون اوغلو صحبت کرده است. ساختمان مرکزی کانون ترک در اوائل سال ۱۹۳۱ بعد از تعطیلی کانون های ترک در دهم ژوئن ۱۹۳۱ به حزب جمهوری خلق واگذار شده است. در سال ۱۹۳۲ برای توسعه فرهنگ و آموزش مردم ترکیه، توسعه و نشر فضائل مدیریت و رهبری جمهوریت و با هدف توسعه و انتشار منشور آتاتورک خانه های مردمی (خلقی) ایجاد شده که این مرکز در ساختمان مزبور شروع به فعالیت نموده است. خانه ی خلق آنکارا حیات فرهنگی پایتخت را متحول و آن را به حرکت درآورده است. جلسات، جشن ها، کنسرت ها، تئاترها، اپرا و باله های مهم در سالن زیبای این ساختمان برگزار شده و در این مرکز کتابخانه وزینی تاسیس شده است. آتاتورک به طور فشرده تحولات و آثار موضوع بحث را از پایگاه ریاست جمهوری پی گیری کرده است. بعضی از حوادث مهمی که آتاتورک در کانون ترک و خانه خلق شرکت نموده به ترتیب زیرند:

- بازدید از سالن تئاتر و سالن های دیگر بعد از موزه نژادشناسی (۵ فوریه ۱۹۳۰)
- شرکت در جلسه ی ششمین کنگره کانون های ترک (۲۷ آوریل ۱۹۳۰)
- تماشای بازی های تئاتر فرانسه (۱۹ ژانویه ۱۹۳۱)
- شرکت در جشن عروسی دختر فرمانده ی کل قوا فوزی چاکماک (۱۴ می ۱۹۳۱)
- برعهده گرفتن ریاست جلسه موسسه تاریخ ترکیه (۱۹ جولای ۱۹۳۱)
- تماشای بازی های اوپرت بلغارستان (۱۱ دسامبر ۱۹۳۱)
- تماشای Akin Piyes فاروق نافذ چاملی بل (۴ ژانویه ۱۹۳۲)
- تماشای Coban Piyes نوشته ی بهجت کمال چاقلار (۳ آوریل ۱۹۳۲)