بسم الله الرحمن الرحیم

کارگاه هنر (۱)

دوره پیش دانشگاهی

رشته هنر

شماره درس ۱۴۲۳

عنوان و نام پدیدآور : کارگاه هنر (۱) [کتابهای درسی ۱/۵۹۴] دوره پیش‌دانشگاهی رشته هنر/[برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کار دانش]؛ مؤلفین مژگان اصلانی، معصومه مرادپور، زهره نهاردانی؛ [برای وزارت آموزش و پرورش، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی].
مشخصات نشر :تهران:گویش‌نو، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری: ۲۹۱ص.؛ ۲۲×۲۹ س‌م.
شابک : ۸-۸۱-۵۰۸۴-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
موضوع: طراحی
موضوع: نقاشی
موضوع: هنر
شناسه افزوده: اصلانی، مژگان، ۱۳۴۸-
شناسه افزوده: مرادپور، معصومه، ۱۳۴۷-
شناسه افزوده: نهاردانی، زهره، ۱۳۴۷-
شناسه افزوده: سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
شناسه افزوده:سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی. دفتر برنامه‌ریزی درسی آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کار دانش
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۰ ۲۱۴ک/۷۳۰ NC
رده بندی دیویی: ۳۷۳
شماره کتابشناسی ملی: ۲۳۵۶۶۹۱

۱۳۹۱

جمهوری اسلامی ایران
وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

همکاران محترم و دانش‌آموزان عزیز:

پیشنهادها و نظرهای خود را درباره‌ی محتوای این کتاب به نشانی تهران ـ صندوق پستی شماره‌ی ۴۸۷۴/۱۵ دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کاردانش، ارسال فرمایند.

پیام‌نگار (ایمیل) tvoccd@roshd.ir

وب‌گاه (وب‌سایت) www.tvoccd.medu.ir

برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف: **دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کاردانش**

عنوان و کدکتاب: **کارگاه هنر (۱)، ۵۹۴**

مجری: **انتشارات گویش نو**

مؤلفان: **مژگان اصلانی، معصومه مرادپور، زهره نهاردانی**

ویراستار علمی: **محسن حسن‌پور، نصرالله تسلیمی**

مدیر هنری: **مژگان اصلانی**

صفحه‌آرا و طراح جلد: **سمیه نصری**

نوبت و سال چاپ: **دوم ۱۳۹۱**

چاپ: **شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران**

(تهران ـ کیلومتر ۱۷ جاده‌ی مخصوص کرج ـ خیابان ۶۱ "داروپخش") تلفن: ۵ ـ ۴۴۹۸۵۱۶۱ ، دورنگار: ۴۴۹۸۱۶۰ ، صندوق پستی: ۱۳۴۴۵/۶۸۴

نظارت بر چاپ و توزیع: **اداره‌ی کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی**

تهران ـ ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شماره‌ی ۴ آموزش و پرورش (شهید موسوی) تلفن: ۹ ـ ۸۸۸۳۱۱۶۱ ، دورنگار: ۸۸۳۰۹۲۶۶ ، صندوق پستی: ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹

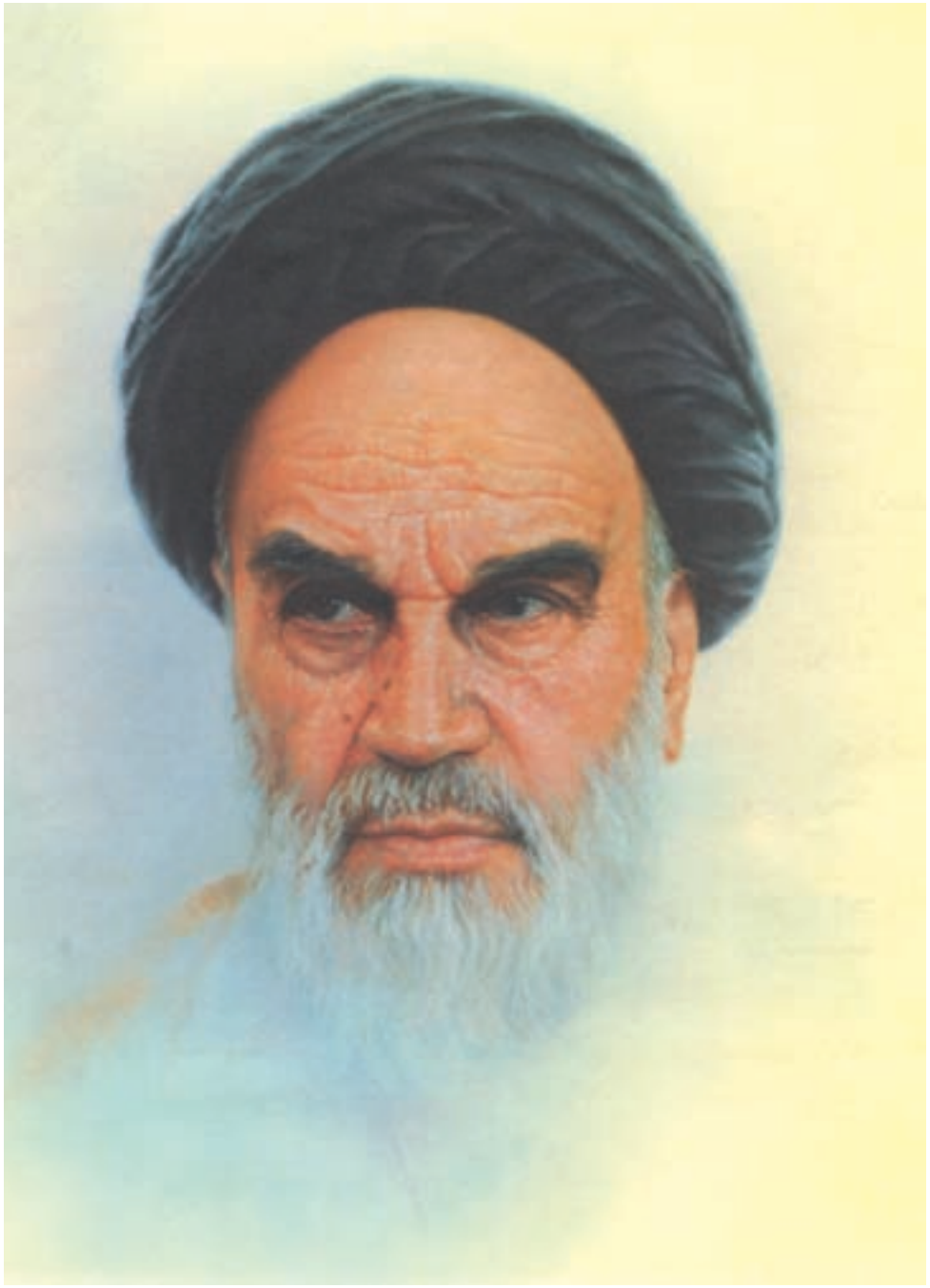
وب‌سایت www.chap.roshd.ir

ناشر: **انتشارات گویش نو** (تهران: خیابان انقلاب - خیابان فخر رازی - خیابان نظری شرقی - پلاک ۶۱ تلفن: ۵۰ - ۶۶۹۵۶۰۴۹، ۶۶۴۸۴۵۳۴)

وب‌سایت www.bookgno.ir

حق چاپ محفوظ است.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۰۸۴-۸۱-۸ ISBN: 978-600-5084-81-8



هنر عبارتست از دمیدن روح معتدّ در انسانها

امام خمینی

فهرست

پیشگفتار

مقدمه

سخنی با هنر آموزان

فصل ۱ خط

درس در یک نگاه ۲۰
انواع خط ۲۶
خطوط واقعی ۲۶
خطوط ذهنی ۳۲
جهت خط ۳۳
بیان خط ۳۷
کیفیت خط ۴۶
ارزش خط ۴۸
خط در نقاشی ۵۴
باهم تجربه کنیم ۶۰
کار گروهی ۶۱

باهم گفتگو کنیم ۶۱
احجام مفتولی و سیمی ۶۲
با هم بسازیم ۶۷
نقد هنری ۶۸

فصل ۲ شکل

درس در یک نگاه ۸۰
اهمیت شکل ۸۱
شکل به صورت سطح یا حجم ۸۴
اغراق در شکل ۸۶
طبیعت گرایی و آرمان گرایی ۸۸
ماهیت شکل ۸۹
انواع شکل ۹۲
کاربرد خط در ایجاد شکل ۹۷
شکل های مثبت و منفی ۹۹
باهم تجربه کنیم ۱۰۴
کار گروهی ۱۰۵
باهم گفتگو کنیم ۱۰۵

فصل ۳ بافت

درس در یک نگاه ۱۰۸
بافت ۱۰۹
کاربرد بافت ۱۱۸
بافت و موضوع ۱۲۶

باهم تجربه کنیم ۱۲۹
با هم گفتگو کنیم ۱۲۹
حجم های بافت دار و موزاییک ۱۳۰

فصل ۴ ارزش بصری

درس در یک نگاه ۱۳۸
ارزش بصری ۱۳۸
درجات نور و تاریکی ۱۴۴
برجسته نمایی ۱۴۷
فضای مثبت و منفی ۱۵۳
تضاد ارزش بصری ۱۵۷
ارزش بصری و رنگ ۱۵۹
ارزش بصری و جو ۱۶۴
درجات خاکستری ۱۶۵
نور در معماری ۱۶۶
باهم تجربه کنیم ۱۷۲
با هم گفتگو کنیم ۱۷۳

فصل ۵ رنگ

درس در یک نگاه ۱۷۶
مختصری از کاربرد رنگ از گذشته تا کنون ۱۷۸
رنگ در هنر ایران باستان ۲۰۰
رنگ در ایران اسلامی ۲۰۷
نور و رنگ ۲۲۰
رنگ به عنوان نماد ۲۲۲

تاثیر رنگ بر جسم و روان ۲۲۶
هویت رنگ ۲۳۰
باهم تجربه کنیم ۲۳۲
با هم گفتگو کنیم ۲۳۵

فصل ۶ ژرف نمایی

درس در یک نگاه ۲۴۰
ژرف نمایی ۲۴۰
نقطه گریز و ایجاد عمق مجازی ۲۴۲
ژرف نمایی در جو ۲۴۵
ژرف نمایی یک نقطه ای ۲۴۷
ژرف نمایی دو نقطه ای ۲۴۸
ژرف نمایی سه نقطه ای ۲۴۸
اصول ژرف نمایی ۲۵۰
نور و سایه ۲۵۱
رنگ ها و ژرف نمایی ۲۵۵
ژرف نمایی مفهومی ۲۵۸
باهم تجربه کنیم ۲۶۲
با هم گفتگو کنیم ۲۶۳

ضمائم

ابزار شناسی ۲۶۴
منابع و ماخذ ۲۸۶

پیشگفتار

از مجاز، تشبیه، کنایه، استعاره و ... در تعاریف علمی پرهیز می‌کنند امّا در هنر از شیوه‌های گوناگون و همه وسایل استفاده می‌شود تا معنی و مفهوم منتقل شود. یکی از مهمترین نیازهای بشر یعنی " نیاز به بیان " از طریق هنر به راحتی انجام پذیر است. هنر کتیبه‌ای نیست که فقط واژه‌گان بر آن نقش بسته باشد بلکه رسانه‌ای است که هر کس معنایی را به گونه‌ای از آن درک می‌نماید. الفبای تصویر و روابط و نیروهای بین آن‌ها اساس " بیان " را به عهده دارند. بنابراین این روابط غیر مادی هستند و هنر، ارتقا مواد به نیرویی غیر مادی و مفاهیم است.
در دوران‌های مختلف، بشر برای" اظهار و بیان"، با توجه به شرایط به روش‌های مختلف متوسل شده است.

برای بررسی بیشتر، بر اساس مفاهیم، آثار هنری دوران مختلف تا امروز به سه دوره تقسیم شده‌اند:
دوره هنر نمادین[1]، در این دوره انتقال معنی به کمک نشانه‌های تصویری بوده است، دوره‌هایی چون هنر عصر سنگ، هنرتمدن‌های باستان و هنر تمدن‌های دینی دوره هنر نمادین محسوب می‌شوند. در آثار دوره نمادین نوعی واقع گرایی و ذهن گرایی وجود دارد اما در این نمونه‌ها بیان نمادین بیشترین اهمیت را دارا بوده است.
دوره هنر واقع نما[2]، یا عینیت گرایی، تقلید از نمای طبیعت بوده است. هنر یونان و روم باستان از نظر تاریخی با هنر دوران رنسانس فاصله زیادی دارد، ولی از نظر شیوه واقع نمایی در یک دسته قرار می‌گیرند. در تاریخ هنر، دوران رنسانس به معنای تولّد هنر و ادبیات، بر اساس الگوهای هنر یونان باستان است و از نظر تاریخی به سه دوره تقسیم می‌شود: مرحله آغازین، مرحله پیشین، مرحله پسین که از لحاظ زمانی، اوایل قرن چهاردهم تا اوایل قرن شانزدهم میلادی اوج رواج آن بوده است. هنرمندان یونانی برای اولین بار در تاریخ، آثاری به تقلید از طبیعت بوجود آوردند. نمایش بدن انسان و حالات و حرکات او از زوایای مختلف، مورد توجه خاص هنرمندان یونانی بود. آن‌ها برای نمایش واقع نمایانه طبیعت، به کالبدشناسی، برجسته نمایی و فضای سه بعدی توجه کردند. از دوره رنسانس، هنرمندان نمایش تصاویر سه بعدی را به صورت علمی پایه ریزی کردند.

---

۱. Symbolism

۲. Objectivism

دوره هنر ذهنی[1]، یا ذهنیت گرایی، گرایش به نمایش تصاویر ذهنی در مقابل نمایش عینی طبیعت است و این روش برای ابداع زبان تصویری شخصی هنرمند است. انسان هنرمند از عصر پارینه سنگی تا عصر معاصر ، برای به تصویر کشیدن موضوع‌های خود، روش‌هایی را اتخاذ نموده است. در طی این مسیر هنر تعریف شد و بنا به شرایط متحول شد. مبانی هنرهای تجسمی را می توان به قواعد درک زبان و ابداع در هنرهای بصری تعبیر کرد. همان طور که دانستن واژگان بیشتر و دستور زبان موجب درک بهتری از زبان نوشتاری و تفهیم بهتر مطالب می‌شود، دانستن اصول زبان ارتباط بصری با قدرت ابداع و خلاقیت و ادراک در هنر تجسمی ارتباط مستقیم دارد. اغلب آثار هنرهای تجسمی از عناصر معینی پیروی می‌کنند. که این عناصر در درون اثر، ارتباط فعالی با یکدیگر دارند و هیچ گاه این عناصر جدا از هم تلقی نمی‌شوند.

در انتقال پیام اثر، علاوه بر استفاده از این عناصر، تجربه و دانش هنرمند نقش مهمی را دارا است. به بیان دیگر اثر هنری خلق شده ، بیشتر حاصل تجارب هنرمند و شناخت او از مواد و ابزار کار هنری است. هنرمند به طور ناخودآگاه درک زیبایی شناختی، موقعیت اجتماعی، کیفیات روانشناختی و در نهایت ارتباط خود را با دنیای اطرافش در اثرش منعکس می‌سازد. در هنگام بررسی یک اثر هنری نباید تنها به تجربه و تحلیل عناصری که به چشم می خورند و ظاهر کار اکتفا کرد. بلکه از نظر زیبایی شناختی درک یک اثر و ارتباط برقرار کردن با آن به شناخت کلیت اثر بستگی دارد.

در یک اثر روابط باید از لحاظ تناسب، هماهنگی و ریتم ... به شرایط قابل درکی رسیده باشد، زیرا که به واسطه آنهاست که یک اثر هنری می تواند از وحدت و یکپارچگی که مهمترین اصل دیزاین می‌باشد، برخوردار شود. همان‌طور که ذکر شد مبانی هنرهای تجسمی، پایه و اساس دیزاین است، که دارای دو وجه اصلی می‌باشد. نخست الفبای تصویر و بعد نیروهای تصویر می‌باشد.

البته برای رسیدن به یک دیزاین موفق باید روش ترکیب تصاویر و طراحی به سه روش زیر صورت گیرد. اصول دیزاین و بیان آن با تصرّف و ترکیب و تغییر عناصر بوجود می‌آید. با خلاصه کردن، تنظیم و اغراق، برش دادن و انتزاع کردن تصرّف شکل می‌گیرد و با ارتباط دادن، تعمیم، اتصال، تلفیق، تطبیق و تبدیل می‌توان اصول ترکیب را ایجاد نمود. و با تغییر دادن خط، بافت، منبع نور و رنگ به ترکیب بندی متفاوتی رسید .

---

۱. Subjectivism

سخن ناشر

به نام آنکه هستی نام از او یافت

کاروان فرهنگ و تمدن بشری، چنان در حال پیشرفت و رشد و تعالی است که لحظه‌ای درنگ، رسیدن به این قافله را ناممکن می‌سازد و از آنجایی که آینده هر جامعه بستگی به تعلیم و تربیت کودکان و جوانان آن جامعه دارد. دفتر برنامه ریزی و تألیف آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کاردانش سعی دارد با بهره‌گیری از دست‌آوردهای دانش جهانی و آموزه‌های اصیل اسلامی و ملی، تغییر و تحولی مبتنی بر روش‌های نوین علمی و تکنولوژی در کتاب‌های درسی به‌وجود آورد.

در این راستا انتشارات گویش نو افتخار تألیف و آماده‌سازی تعدادی از این کتاب‌ها را بر عهده داشته و با همراهی استادان کوشا و نظارت دقیق و ارشادی کمیسیون‌های تخصصی و ورزیدهٔ دفتر تألیف و برنامه‌ریزی این وظیفه‌ی خطیر را به انجام رسانده است.

در پایان ضمن قدردانی از زحمات مولفان عزیز، خوشحال می‌شویم که مدرسان محترم ودانش پژوهان کوشا با ارائه پیشنهادها و انتقادات سازنده خود، ما را در غنا بخشیدن این متون و بالا بردن کیفیت چاپ‌های بعدی یاری نمایند.

Email: gooyesheno@yahoo.com

www.bookgno.ir

انتشارات گویش نو

مقدمه

کتاب کارگاه هنر ۱ ، برای تکمیل مراحل شناخت و کسب دانش در زمینه الفبای هنرهای تجسمی تهیه شده است. هنرجویان آنچه را که در مبانی هنرهای تجسمی آموخته با دانش افزوده این کتاب همراه نماید و با خلاقیت خود شروع به کسب تجربه و خلق آثار هنری نماید.

هنرجویان باید با مفاهیمی چون ، الهاماتی که هنرمندان گذشته و معاصر از طبیعت و هستی داشته‌اند و آنها را به آثار هنری تبدیل کرده‌اند و روش‌های هنری را در نقد و توصیف آنها به کار بگیرند تا در آثارشان بیان هنری شکل بگیرد و بتوانند با زبان تصویر پیامی را به دیگران برسانند. آنچه هنرجویان باید خیلی توجه نمایند مطالعه طبیعت و در نتیجه تفکر در هستی است و درک حاصل را با تجارب خود ادغام کرده و حاصل را در آثار تجسمی خود به نمایش بگذارند.

در این کارگاه هنرجویان نه تنها با اصول و قواعد دیزاین آشنا می‌شوند بلکه باید بتوانند آثار همدیگر را نقد نمایند یعنی اثر هنری را به عناصر سازنده تجزیه و تحلیل نمایند و با ترکیب اصول و قواعد به آثار جدیدی برسند. در این مسیر دوطرفه طراحی ذهنی و عینی را توسعه دهند.

سخنی با هنرآموزان محترم:

کتاب حاضر سعی دارد تا در فرایند آموزش، هنرجویان را برای رسیدن به پاسخ سؤالات مطرح شده زیر هدایت نماید.

- آیا اشیاء و پدیده‌های طبیعی پیرامون ما آثار هنری محسوب می‌شوند؟
- هر چیزی که ما می‌خواهیم می‌تواند هنر باشد یا هنر اصطلاحی برای اشیاء با هویتی ویژه است؟
- قبل از طبقه‌بندی چیزهایی به عنوان هنر، چه شرایطی برای ایجاد و ظهور هنر نیاز است؟
- آیا کارهایی که از دوران پیش از تاریخ یافت شده‌اند ارزش زیبایی‌شناسی دارند؟ آثار سنتی چطور؟ آیا زیبایی‌شناسی در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف یکسان است؟
- بیان هنری آثار چه تاثیری بر روی خیال و ذهن هنرمندان دارد؟ آیا فقط آثار هنری تاریخی و قدمت‌دار تأثیرگذار مؤثر هستند؟
- هنر چه خدمتی به فرد یا جامعه می‌کند؟
- چه تفاوتی بین هنر و علوم دیگر وجود دارد؟ دیدگاه هنرمندان و دانشمندان چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟
- چگونه با هنر ارتباط برقرار کنیم؟ مهارت‌ها و دانش هنری را چگونه گسترش دهیم؟

کتاب کارگاه هنر (۱) و (۲) با در نظر گرفتن رویکردهای فعال آموزشی تجدید نظر و تألیف مجدد گردیده است. با توجه به درخواست‌های هنر آموزان و بازخورد آموزشی آن در دوره چند ساله و نشست تخصصی با متخصصین امر و هنر آموزان خبره، مشکلات و کاستی‌های کتاب کارگاه هنر (۱) و (۲) بررسی شد و از آنجا که نیاز آن‌ها ساختار جدیدی را می‌طلبید، این کتاب ، با ساختار حاضر تألیف و در چرخه آموزش قرار گرفت. درکتاب جدید ساختار هر درس با توجه به موارد زیر برنامه‌ریزی شده است:

۱- مفاهیم نظری

- هدف‌های رفتاری
- درس در یک نگاه
- تعاریف و مصادیق در
  - طبیعت
  - تاریخ هنر و فرهنگ
    - هنر جهان
    - هنر ایران
    - هنر اسلامی

۲-کار عملی

- کارگاه تفکر _____ با هم گفتگو کنیم (نقد و توصیف)
- کارگاه اجرایی ____ با هم تجربه کنیم (تمرینات و کار عملی)
- کارگروهی _____ طراحی و اجرای سه بعدی

تأکید بر طراحی با اصول مبانی هنرهای تجسمی از اهداف مهمّ این کتاب در مسیر آموزش است. از آنجا که هنرجویان این مقطع دو دسته هستند، یا کسانی‌که در هنرستان درس‌های طراحی (۱) و (۲) و مبانی هنرهای تجسمی را گذرانده‌اند یا دانش‌آموزانی که تغییر رشته داده‌اند و برای ورود به پیش‌دانشگاهی هنر می‌بایستی درس‌های پیش نیازکه شامل طراحی (۱)و (۲) و مبانی هنرهای تجسمی است را گذرانده باشند محتوای کتاب‌های کارگاه هنر (۱) و (۲) در تالیف جدید با هدف تکمیل مباحث پیش نیاز انجام شده است.

توصیه می‌شود مراحل عملیاتی و کارگاهی درس در هنرستان انجام شود. و یک کار برای اجرای نهایی در نظر گرفته شده که باید به صورت کار گروهی اجرا شود تا روند تعامل و همکاری گروهی[۱] در خلق و اجرای یک اثر را درک و تجربه نمایند.

از هنرآموزان گرامی انتظار می‌رود در تدریس این کتاب از روش‌های فعال استفاده نمایند. بعد از مطالعه و مشخص کردن کلید واژه‌های هر درس، و اجرای بودجه‌بندی زمانی، مفهومی و جهت ارائه گام‌به‌گام آن‌ها الگوی تدریس تهیه و طبق آن عمل کنند، و آن‌چه که هنرجو باید انجام دهد را از چهار منظر ۱- مباحث نظری ۲- بخش اجرایی و عملی

---

۱. Teamwork

۳- توصیف یا نقد ۴- نحوه‌ی ارتباط د رکار گروهی در جدولی به طور مستمر یادداشت شود. درنتیجه برای هر دانش‌آموز یک فرم به عنوان سند پیشرفت کار و ارزشیابی در پایان سال تحصیلی به‌وجود خواهد آمد که باید ضمیمه کار پوشه شود. هنرجویان یک کار گروهی به صورت سه بعدی و پنج کار انفرادی به صورت دو بعدی برای نمایشگاه یا کار پوشه در پایان هر نیم‌سال تحصیلی تحویل دهند. در هر درس، مبانی نظری به روش پرسش به صورت پاسخ کوتاه و چهار گزینه‌ای، برای بازخورد آموزش به کار گرفته شود. آموزش مفاهیم هدف اصلی کتاب می‌باشد. لازم به ذکر است که زیر نویس تصاویر و پانوشت صفحات و بخش‌های ضمیمه فقط برای وضوح بیشتر مطالب آمده است و هنگام ارزشیابی نباید لحاظ گردند.

از آن‌جا که در کارگاه تفکر، از هنرجویان توصیف و نقد خواسته شده است مطالبی درباره نظریه نقد، انواع و ابزار و مراحل نقد در خور فراگیران در بخش ضمیمه آورده شده است و هنرآموزان عزیز این مباحث را با نمونه‌های موجود در جراید و نمونه آثار چاپ شده از آثار هنری به روز، توضیح دهند تا هنرجویان با واژه‌های کاربردی در نقد و نحوه نگاه به آثار هنری آشنا شوند. هنرآموز باید ناقدی فعال در حین اجرای اثر باشد. بنابراین کار هنری نمایان‌گر نوعی همکاری حساس و تعادل بخش میان هنرجو و هنرآموز است. در صورتی‌که نباید هم به صورت تبعیت محض هنری شاگرد از معلم باشد.در حقیقت هنرآموز هنر می‌تواند استعداد هنری هنرجو را بپروراند یا خموده و سرخورده کند و یا شالوده‌ی یک عمر یاغی‌گری هنری را در ذهن شاگرد به‌وجود بیاورد.

در کارگاه اجرایی ، تمرین‌ها از ساده به مشکل طراحی شده اند به‌طوری که تمام مفاهیم درس را پوشش دهند. در طراحی کارهای عملی، مباحث گذشته یادآوری می‌شوند. از آنجا که اجرای تمرین‌ها رابطه مستقیم با سطح مخاطبین و زمان و شرایط اجرا دارد، **بنابراین بنا به مقتضیات کلاس، الزامی برای اجرای تمامی تمرین‌های پیشنهادی نیست. در ضمن نحوه ارائه کار نیز می‌تواند با توجه به شرایط تدریس تغییر نماید.**

یکی از عناصر مشترک در اکثر رشته‌های هنری عنصر حجم است. حجم سازی هنری یا اثر سه بعدی نیاز به قوه تخیّل خوب و شناخت کافی از کلیه عناصر بصری و مواد را می‌طلبد. بنابراین یکی از روش‌های آن تقویت حافظه بصری است . ارزش تخیّل در حجم‌های هنری و توانایی تبدیل تخیل به هنر دو بعدی، همچنین تبدیل هنر دوبعدی به سه بعدی از مهارت‌های ویژه‌ای است که هنرمند باید در مسیر تجسّم و تخیّل تا اجرای نهایی از

تمامی عناصر و اصول هنرهای تجسمی بهره ببرد. چرا که در مراحل اوّلیه اجرای تجسّم به محصول هنری ، هنرمند نیاز به یک مدل دارد که با توجه به طرح اولیه اصول حاکم بر ژرف نمایی، مقیاس و تناسب را با اطمینان در اثرش لحاظ کند. بخصوص در تصویرسازی، شخصیت پردازی برای پویانمایی و ... که از زوایای اغراق آمیز زیاد استفاده می‌شود.

حجم‌های هنری را از لحاظ جنس مواد تشکیل دهنده ، روش ساخت ، اندازه ، متحرک یا ثابت بودن و یا محل قرارگیری طبقه‌بندی می‌کنند. در فصل‌های گذشته به مباحث عناصر هنر و اصول حاکم بر آن پرداخته شده است و برای رشد و گسترش تجسم ،آشنایی با مواد و کسب مهارت روش‌های موزائیک، پاپیه ماشه، مفتول‌های سیمی ، تکه چسبانی و بازیافت معرفی می‌گردد. در درک تصویری مطلب ترتیب و توالی آثار از ساده به مشکل رعایت شده است. هنرآموزان گرامی برای ایجاد حساسیت روی خلاقیت طرح، تمیزی اجرا و نحوه ارائه توجه داشته باشند. البته در هر نیم سال تحصیلی هنرجویان به عنوان کار گروهی می‌توانند یک روش را انتخاب و به صورت حجم هنری که کاملا عناصر خط و بافت ... در آن‌ها واضح و مشهود باشد، اثری را ارائه نمایند.

هنرجویان عزیز توجه نمایید :

- از ابزارهای مختلف جهت اجرای تمرینات استفاده نمایید و تنها به مداد و راپید اکتفا نکنید.
- جعبه‌ای برای نگهداری ابزارها و اشیاء دور ریز داشته باشید. بعضی اوقات مجموعه‌شدن قطعاتی نظیر برچسب‌ها، پوشش شکلات یا بسته‌بندی جالب، ته‌مانده مداد رنگی، سنگ‌ریزه‌های خوش‌رنگ و فرم، صدف‌ها، حشرات خشک شده، قسمت‌هایی از گیاهان جنگلی ، دور ریز بعضی وسایل ،صنایع دستی آسیب دیده یا تزئینی منزل، سیم‌پیچ و . . . در تکه چسبانی یک حجم کمک بسزایی می‌کنند.
- موادی چون تربانتین همیشه برای هنرجویان کارایی خوبی دارند علاوه بر رقیق کردن بعضی رنگ‌ها در انتقال تصاویر از فتوکپی تصاویر قابل استفاده هستند. وجود تینر فوری یا استن در مجموعه مواد و ابزار به هنرجو امکان انتقال تصویر از مجلات را می‌دهد.
- دفتر طراحی که در این‌جا به آن دفتر ایده می‌گوییم را از مجموعه کاغذهایی با رنگ‌ها و بافت‌های مختلف تهیه کنید. برای جلد آن می‌توانید از پارچه‌های طرح‌دار استفاده نمایید. این دفتر را همیشه به همراه داشته باشید موضوع‌ها در پیرامون شما هستند سعی کنید آن‌ها را مشاهده و ثبت کنید.
- تمرینات کتاب را در دفتر طراحی و پروژه‌ها را به صورت گروهی بر روی سطح بزرگ و به صورت مجزا انجام دهید. آن‌چه به کار جان می‌بخشد، حضور هویت طراح است، امضاء یا نام هنرجو قسمتی از

اثر است، اما هویت کار چیز دیگریست، **بکوشید آثار بدون نام هنرجو هم اصالت ایرانی، اسلامی و شرقی خود را داشته باشد.**

- عکس‌هایی از روزنامه‌ها یا مجلات که فضاهای سه وجهی ،دو وجهی، تخیلی، مبهم، تخت و ترکیبی در آن‌ها وجود داشته باشد را جمع‌آوری یا نسخه‌برداری کنید و در پوشه‌ای نگهداری کنید. در کنار هر برگه، صفحه‌ای برای شرح و توصیف تصاویر ضمیمه نمایید. به کلمات مورد استفاده در نقد و گزارش نمایشگاه‌ها در روزنامه یا مجلات تخصصی توجه کنید، در نوشته‌ها و توصیفات از این کلمات بهره‌برداری نمایید. این پوشه در ایجاد و خلق پیش طرح‌های شما مورد استفاده قرار خواهند گرفت.
- بهتر است هنگام طراحی بایستید. از کاغذهای کوچک در تمرین طراحی استفاده نکنید. طراحی‌های ابتدایی را می‌توان با ابزار خشک روی روزنامه‌ها انجام داد. از حرکات بزرگ بازو در حرکت دادن نوک ابزار بر روی سطح کاغذ طراحی استفاده کنید تا خطوط بلند و یک‌دستی داشته باشید.
- قبل از شروع کار حتما مطالعه و بررسی موشکافانه‌ای نسبت به موضوع داشته باشید و اطلاعات کافی درمورد اندازه، نسبت‌ها، جنسیت، رنگ، نور و . . . را کسب کنید آگاه باشیدکه دستان شما جستجو و حرکات چشم‌تان را نسبت به موضوع بر روی کاغذ یا سطح اثرپذیر ایجاد می‌کنند. در مراحل طراحی نوک ابزار طراحی را از سطح اثرپذیر جدا نکنید .مداوم چشم‌تان خطوط پیرامونی، داخلی و . . . موضوع را پی‌گیری کند و فقط گاه‌گاهی به طراحی نگاه کنید. البته در شروع طراحی از خطوط پیرامونی پرهیز نمایید، موضوع را از ترکیب شکل‌های ساده ایجاد نمایید، به طریقی که فرم‌ها را شفاف ببینید که از هم‌پوشانی، شکل کلی موضوع پدیدار شود.
- از کل سطح کاغذ استفاده کنید. طرح شما فقط در شرایطی خاص و هدفمند می‌تواند در یک محل از سطح کاغذ متراکم شود. در شروع طراحی از خطوط غیر منقطع استفاده کنید ابزارهای روان،در خطوط یک‌پارچه مؤثرند. خطوط را با ضخامت مختلف به صورت افقی و عمودی و مورب در یک صفحه روی هم کار کنید.
- بین طول و عرض شکل‌ها و زمینه کار ارتباط برقرار کنید. در فرایند طراحی اجازه دهید خطوط از بین موضوع و اشیاء بگذرند و با نفوذشان در فضای منفی موجب انتشار ارتباط بین اشیاء شوند. با تغییر ضخامت و وزن خطوط و شکل‌های تیره یا نقاط مورد تاکید را به‌وجود بیاورد.

هدف کلی

درک اصول و قواعد هنرهای تجسمی و ایجاد اندیشه برای به کارگیری آنها در اجرای آثار هنری

فهرست محتوایی

عناصر و نیروهای بصری

الفبا و عناصر

خط

شکل

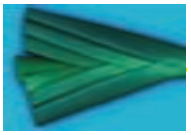
بافت

سایه‌روشن

رنگ

فضا

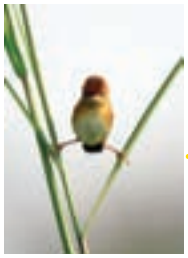
نیروها و انرژی

ضرب آهنگ 

حرکت

مقیاس و تناسب

تاکید بصری

تعادل و توازن 

وحدت بصری

خط

۱ خط

اهداف رفتاری: از فراگیر انتظار می‌رود پس از پایان فصل بتواند:

۱- در مورد بیان خطوط مختلف توضیح دهد.

۲- انواع خط (واقعی، ذهنی) را بشناسد.

۳- به کمک خطوط مختلف (واقعی، ذهنی) آثاری به وجود آورد.

۴- انواع خط بر اساس جهت آن را نام ببرد.

۵- انواع خطوط با جهات مختلف را در آثارش به درستی به کار ببرد.

۶- بیان‌های مختلف خط را در آثارش به کار ببرد.

۷- کاربرد خط در آثار نگارگری ایرانی را شرح دهد.

۸- به کمک خطوط، محیطی طراحی کند.

۹- به کمک خط در طراحی سایه روشن‌های مختلف ایجاد کند.

۱۰- کاربرد خط در نقاشی را شرح دهد.

درس در یک نگاه

- عناصر اصلی و پایه در دیزاین، خط، شکل، بافت، ارزش و رنگ هستند.
- یک نقطه در حوزه تصویر، علاوه بر اندازه، نشان دهنده یک منبع انرژی است.
- نقطه در صورت سامان داشتن، در چشم بیننده به خطوط قابل تشخیصی تبدیل می‌شود و ساختارهای ارزش را به وجود می‌آورد.

- خط پر کاربردترین و مملوس‌ترین عنصر تجسمی است.
- در هنر تجسمی خط دارای تعریف و محتوا خاص خود است.
- خط شامل انواع واقعی و ذهنی است.
- خط از نظر جهت به انواع افقی، عمودی و اریب تقسیم می‌شود.
- خط بر اساس بیان حالات مختلف می‌تواند صورت‌های راست، منحنی و شکسته داشته باشد.
- خط در نگارگری ایرانی از ظرافت های خاصی برخوردار است و تجانس با رز با خوشنویسی نستعلیق دارد .
- خطوط در هنرهای تجسمی می‌توانند محیطی و یا بیانی باشند.
- کیفیت خط بیان‌های مختلفی را ایجاد کرده و تنوع و تاکید به وجود می‌آورد.
- به کمک خط می‌توان ایجاد تاریک و روشنی کرد.
- خط می‌تواند به‌وجود آورنده‌ی بافت‌های متنوع باشد.
- خط در نقاشی می‌تواند به صورت ملموس، واقعی و عینی و یا به صورت ذهنی به کار برده شود.

نقطه به تعبیری جزء جدا نشدنی از هنر تجسمی می باشد و عناصر دیگر هر کدام به گونه‌ای از تکرار آن به وجود آمده‌اند و به عبارت دیگر به نسبت عناصر درونی کادر قابلیت انعطاف تبدیل به عناصر دیگر هنر تجسمی را داراست، و می‌توان در تجربیات هنری و آثار هنرمندان به وفور آن را مشاهده کرد که به‌طور فزاینده‌ای حاوی نیروی درونی است (تصاویر ۲ و ۱-۱).

در تصویر مقابل، هنرمند به کمک نقطه و تغییر اندازه و تکرار آن کل اثر را به‌وجود آورده است و تمام شکل‌ها و رنگ‌ها و سایه‌ها از نقاط به‌وجود آمده‌اند.

تصویر ۱-۱ کاندنیسکی در این اثر با استفاده از نقطه‌های رنگارنگ، خطوط و اشکال را به‌وجود آورده است.

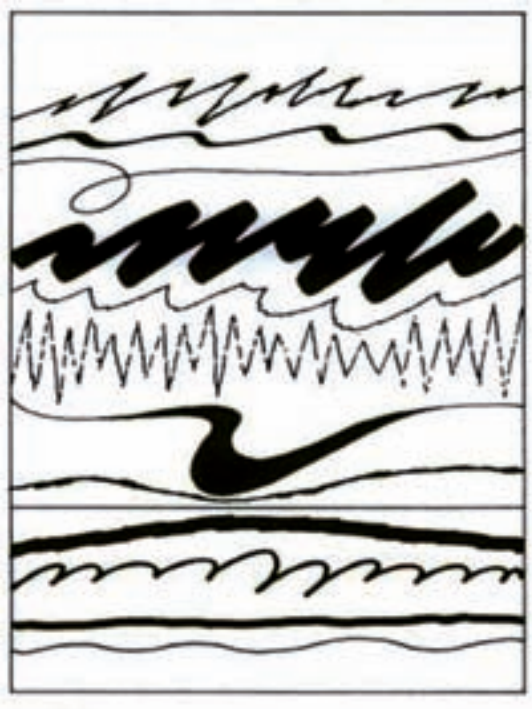
تصویر ۲-۱

از به هم چسبیدن نقاط یا در کنار هم قرار گیری نقطه‌ها و امتداد آنها خط دیده می‌شود. ولی خط نقطه نیست و دارای وجودی مستقل و قوانین خاص خود بوده و از اصلی‌ترین عناصر تجسمی می‌باشد. وقتی نقطه از یک جهت تکثیر و متحرک شود بعد پیدا کرده و تبدیل به عنصر جدیدی به نام خط می‌گردد. در هنرهای بصری خط به علت ماهیت خاصش دارای توان و انرژی بسیار است، خط در طراحی و طرح های اولیه اغلب ساکن و ایستا نیست عنصری مهم و آغاز کننده است. به همین دلیل عنصر پر اهمیتی برای تجسم بخشیدن آثار بصری است (تصویر ۳-۱).

شاید خط از دیگر عناصر تجسمی آشناتر و ملموس‌تر باشد. زیرا اغلب افراد از دوران کودکی به کمک آن کشیدن نقاشی را تجربه کرده‌اند. با استفاده از خصوصیات بیانی و روانی خط می‌توان تصاویر و احساس هنرمند را بیشتر درک کرد.

بیان خطوط با یکدیگر متفاوت است، بعضی از خطوط آزاد و رها و برخی خشک و شکننده هستند. کیفیت‌های بصری و حالات مختلف خط به ایجاد شکل‌ها و طرح‌ها می‌انجامد. گاه به صورت محیطی دور شکل حرکت می‌کند و گاه با تنیده شدن در هم به ایجاد حجم و شکل منجر می‌گردد (تصاویر۶-۱ تا ۴ -۱).

هنرمندان مختلف در طول تاریخ در مکاتب هنری از کیفیات و حالات متفاوت طراحی با خط استفاده کرده‌اند (تصاویر ۹-۱ تا ۷-۱).

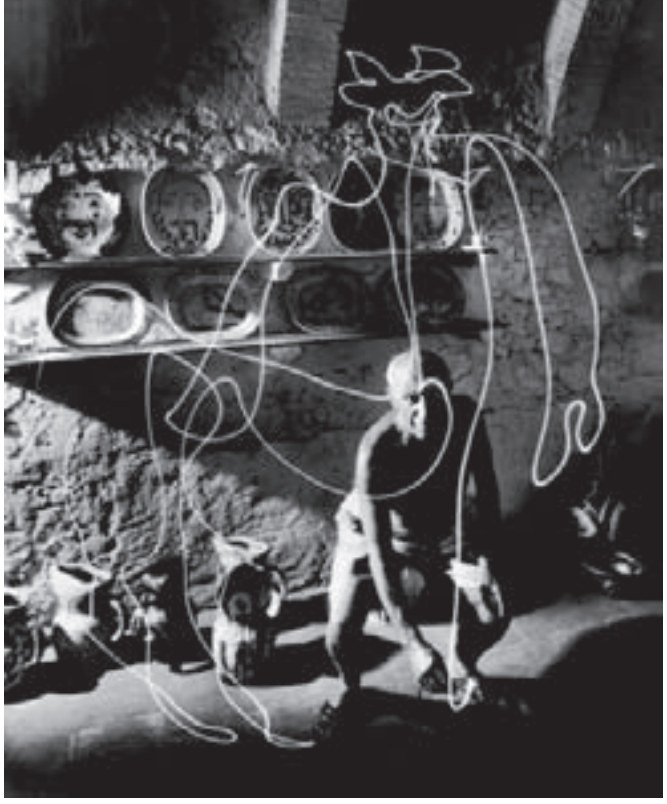


تصویر ۳ -۱ خط می‌تواند دارای حالات متفاوتی باشد که در این‌جا چند نمونه‌ی آن دیده می‌شود.

تصویر ۴-۱ آلبرشت دورر - طراحی با قلم آهنی - در این طراحی هنرمند با استفاده از خطوط آزاد و روان مهارت خود را به نمایش گذاشته است.

تصویر۵ - ۱ در آثار حجمی خط می‌تواند صورتی سه بعدی به خود بگیرد.

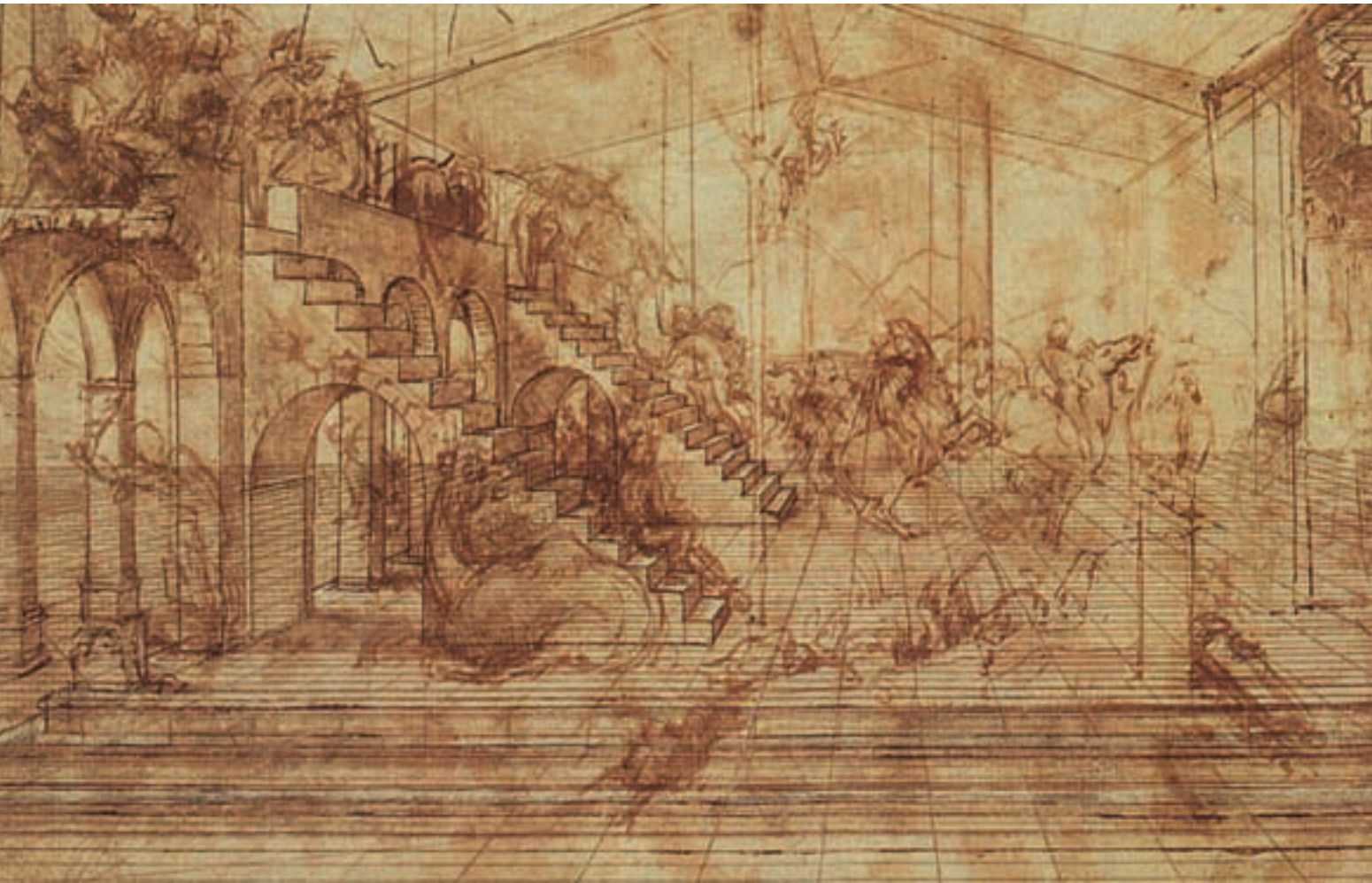
تصویر۶ -۱



تصویر ۷-۱ پابلو پیکاسو در این تصویر به کمک نور به طراحی پرداخته است و از طریق عکاسی آن را به ثبت رسانده است. (ارزش نور به مثابه خط)

تصویر ۹-۱ لئوناردو داوینچی ◀

تصویر ۸-۱ لئوناردو داوینچی – قلم آهنی و مرکب



Z.10.

انواع خط

همان‌طور که گفته شد خط می‌تواند از تکرار و یا حرکت نقطه به‌وجود می‌آید. اما نکته‌ای که در این‌جا لازم است به آن اشاره شود، تغییر فاصله‌ی نقاط تشکیل دهنده‌ی خط است که باعث به‌وجود آمدن انواع خطوط واقعی و غیر واقعی می‌شود.

خطوط واقعی: ما روزانه در محیط پیرامون خود با انواع خطوط مواجه هستیم. بعضی مانند درختان پایدار و بعضی مانند خطوط رعد و برق ناپایدارند. آیا می‌توانید خطوط پایدار و ناپایدار دیگری در طبیعت به یاد بیاورید؟ طبیعت همیشه به عنوان بهترین منبع الهام، مورد توجه هنرمندان در عرصه‌های مختلف بوده است (تصاویر۱۲-۱ تا ۱۰-۱).

زمانی‌که اندیشه در ذهن یک طراح برای بیان و یا اجرای پیام یا حسی شکل می‌گیرد، هنرمند با ابتدایی‌ترین وسیله‌ای که در دست دارد، نخستین بازتاب‌های ذهن خود را بر روی سطح ثبت می‌کند. این فرایند از زمان‌های دور تا امروز در آثار طراحی استمرار داشته است. انسان‌های غار نشین نیز برای نمایش و بیان ذهن خود از ابزاری که محیط در اختیارشان قرار می‌داد (سنگ، زغال، ....) استفاده می‌کردند، به کمک خطوط سیال و شفاف به طراحی می‌پرداختند (تصویر ۱۳-۱).

تفاوت خطوط واقعی با خطوط مجازی در وزن، هویت و دیگر ارزش‌های بصری آن می‌باشد. (تصاویر۱۶-۱ تا ۱۴-۱).

تصویر ۱۰-۱ دیده شدن خط در کشیدن طبیعت بسیار گوناگون و زیبا است و در فصول مختلف جلوه‌های متفاوتی دارند.

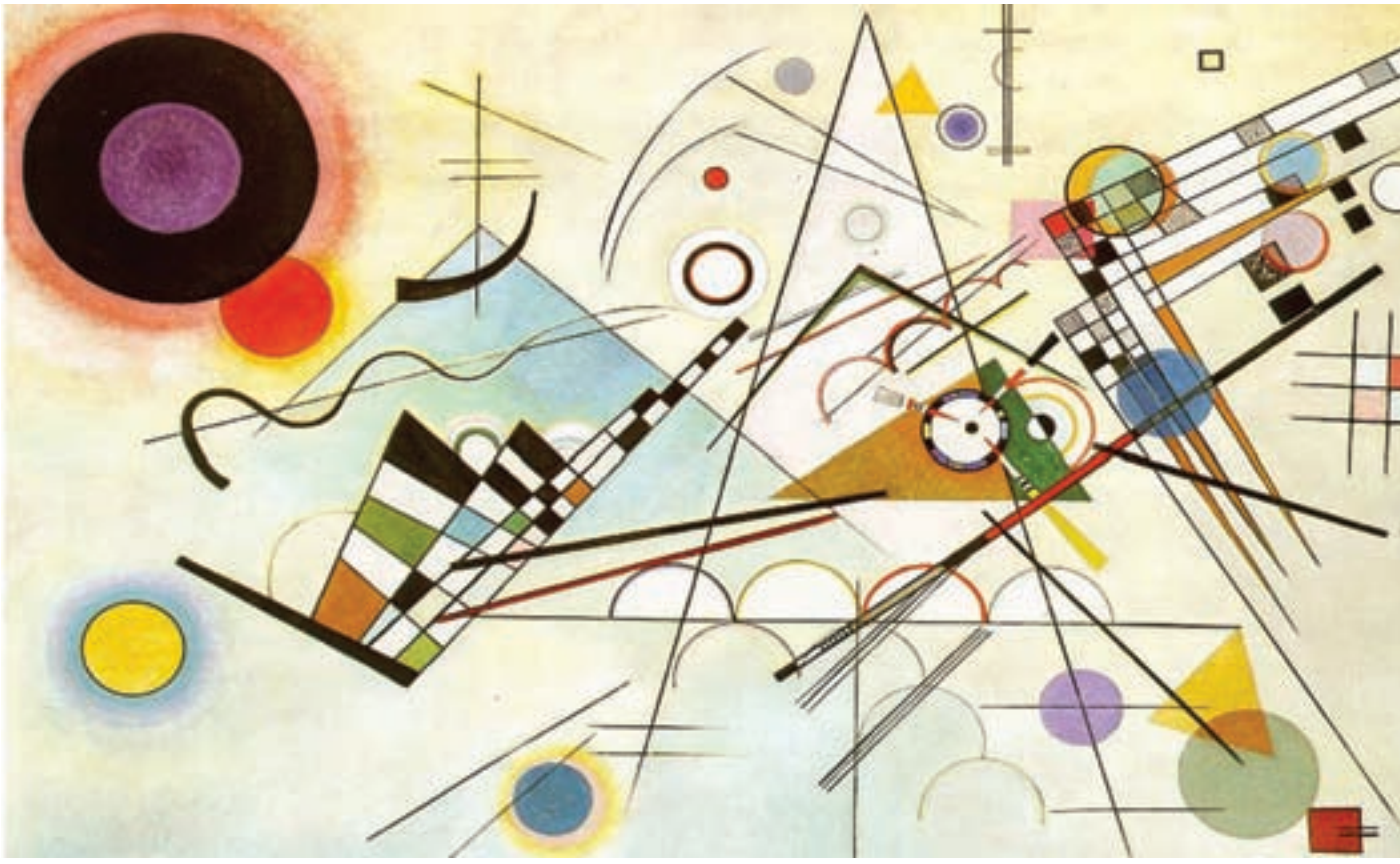
تصویر ۱۱-۱ ملموس‌ترین نوع خطوط در طبیعت درختان دیده می‌شود که بر اساس نوع خود خطوط متفاوتی دارند.

تصویر۱۲-۱ رعد و برق نمونه‌ای از خطوط ناپایداری در طبیعت هستند.

تصویر ۱۳-۱ خطوط واضح حکاکی شده بر روی دیوار غارها ، هندوستان

تصویر ۱۴-۱ سر آنتونی وان‌دایک – آب مرکب و قلم‌مو – در این اثر تغییرات ضخامت خط و تیرگی و روشنایی‌های متفاوت در قسمت‌های مختلف به کار رفته است.

تصویر۱۵-۱ ارزش خطی در این اثر نگارگری معاصر به آن، زیبایی خاصی بخشیده است و در نمایش حجم نیز مؤثر بوده است.



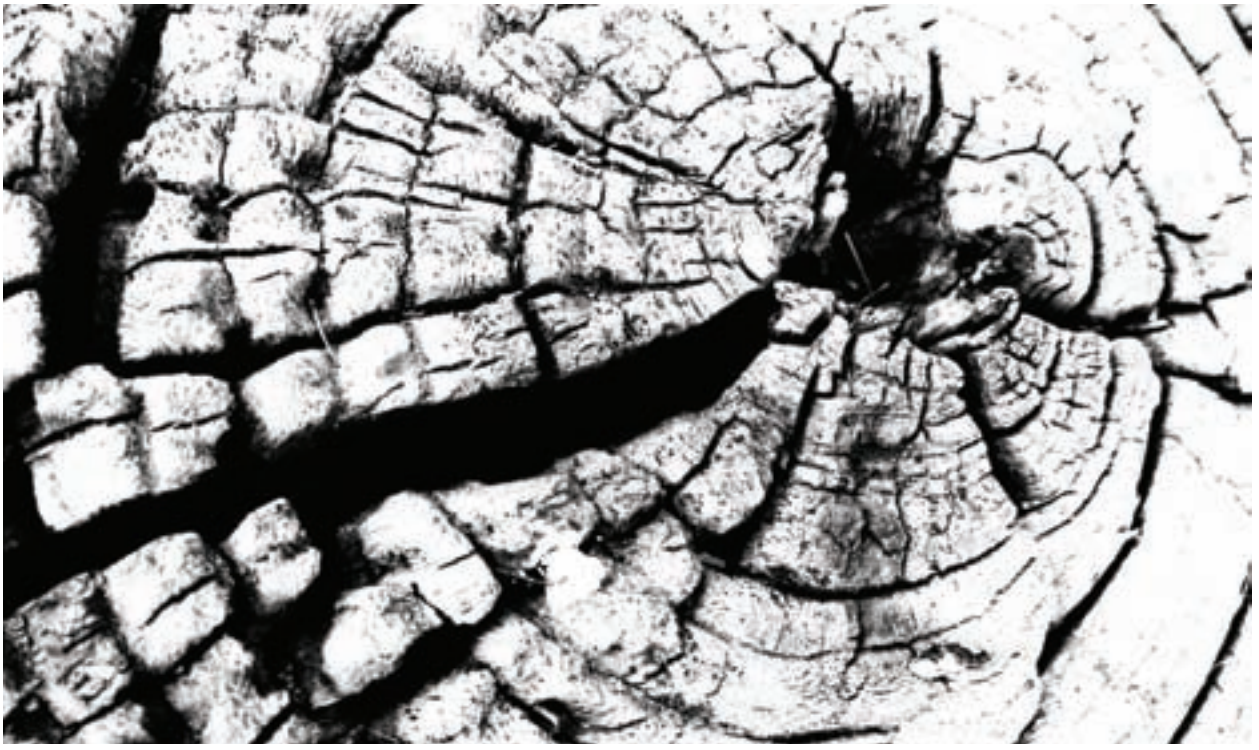
تصویر ۱۶-۱ گاهی هنرمندان خط را به صورت منظم و هندسی در آثار خود به کار می‌گیرند.

۱- خطوط غیر واقعی: این نوع از خط به دو گونه می‌توانند وجود داشته باشند. خطوط منقطع و خطوط ذهنی این خطوط به وسیله‌ی قرار گرفتن یک سری از نقاط در کنار یکدیگر به‌وجود می‌آید و ذهن آن‌ها را به یکدیگر وصل می‌کند. به عنوان مثال، ایستادن افراد متعدد در خط ایستگاه اتوبوس و یا پرواز خطی دسته‌ای از پرندگان در آسمان نمونه‌ای از خطوط منقطع محسوب می‌باشند. گاهی در طبیعت باجلوه‌های زیبایی از خط روبرو می‌شویم. مانند تار عنکبوتی که قطرات شبنم بر روی آن خطوط منقطع زیبایی را به وجود آورده است (تصاویر ۱۸ و۱۷-۱) .

تصویر ۱۷-۱ قطرات شبنم نمونه‌ای از خطوط منقطع می‌باشند.

هنرمندان نیز در این رابطه در طبیعت خطوط را جستجو کرده و به آن‌ها جان دوباره بخشیده‌اند و هویت جدید این بخش‌ها در دل طبیعت، آن‌ها را به اثر هنری تبدیل می‌کند (تصویر ۱۹-۱).

این نوع خط در آثار هنرمند نقاش ونسان‌ونگوگ بسیار به چشم می‌خورد و خطوط اصلی و پر تحرک اثر نقاشی در اثر کنار هم قرار گرفتن خطوط منقطع به‌وجود آمده‌اند (تصویر ۲۰-۱) .



تصویر ۱۸- ۱ خطوط منقطع در طبیعت بسیار دیده می‌شود. در این تصویر خطوط منقطع با ضخامت‌های مختلف بافت زیبایی را به‌وجود آورده است.

تصویر ۱۹-۱ یکی از پیامدهای اساسی عصر ما رابطه مختل شده‌ی بشر با طبیعت و تهدید جهانی تعادل اکولوژیکی است و هنرمندان در این زمینه تحت عنوان «لند آرت» به خلق آثاری در طبیعت با هدف گسترش بحث در مورد مفهوم تغییر یافته طبیعت و کمک به ارتقاء ژرف اندیشی پرداخته‌اند. در تصویر از چیدمان قطعات در کنار هم خطوطی ایجاد شده است.

تصویر ۲۰-۱خطوط پیچان منقطع و رنگارنگ وجه مشخصه‌ی آثار ونگوگ می‌باشد که در بسیاری از آثار او با موضوعات مختلف به چشم می‌خورد.

در هنـــر گرافیک نیز به کارگیری ایـــن نوع از خطوط باعث به‌وجودآمـــدن جلوه‌های خاص بصری می‌شود (تصویر ۲۱-۱).

تصویر ۲۱-۱

۲- خطوط ذهنی: در این نوع خطوط، خط واقعی وجود ندارد ولی می‌توان وجود آن را احساس کرد. این خطوط از طریق اتصال و ارتباط ذهنی بین دو عنصر که در یک جهت باشند از طریق چشمان بیننده در ذهن به صورت ثابت شکل می‌گیرد و نتیجه‌ی آن خطوط نامرئی و ذهنی می باشد، و در حقیقت مسیر ارتباطی بین دو نقطه می باشد که به صورت بهتر در ذهن بیننده ایجاد می‌شود (تصویر۲۲-۱).

به تصویر ۲۲-۱ الف توجه کنید، همان‌طور که می‌بینید حرکت دست‌ها و چشم‌ها مسیری را نشان می‌دهند که در تصویر (ب) این خطوط مشخص شده‌اند.

هنرمندان از این‌گونه خطوط برای ایجاد ارتباط و حرکت در تصویر استفاده می‌کنند. به طریقی این روش شبیه به حرکات غیر کلامی در بیان آدمی است. معمولاً هنرمندان برای بیان افکار و احساسات به صورت غیرمستقیم و همراه با ایهام، از این نوع خطوط کمک می‌گیرند.

تصویر۲۲-۱ الف ، ب استنساخ ، محمود خان ملک الشعرا ، ۱۳۰۸ هجری ، در این تصویر بر خلاف نقاشی های آن دوران از نشان دادن جزئیات صرف نظر شد . با بکارگیری خطوط ذهنی حرکت زیبایی را ایجاد کرده است .آیا می توانید خطوط ذهنی دیگر این تصویر را پیدا کنید ؟

جهت خط

یکی از مهم‌ترین مشخصه های خط که باید مورد توجه قرار گیرد، جهت آن می‌باشد. خطوط براساس جهتی که دارند به سه نوع افقی، عمودی و اریب تقسیم می‌شوند.

- **خط افقی:** منعکس کننده حس آرامش و بیان کننده‌ی آسودگی می‌باشد. زیرا ما آن را در محیط با شخصی که در حال استراحت و خواب است همانند می‌بینیم. در طبیعت نیز خط افق همین حس را القا می‌کند (تصویر۲۳-۱).

هنرمندان نیز برای القای فضای آرام و ساکت از کثرت و تنوع و هماهنگی خطوط افقی سود برده‌اند (تصویر۲۴- ۱).

تصویر۲۳ -۱ هنرمندان عکاس با دیدن خطوط در محیط پیرامون خود و انتخاب کادر مناسب آثار زیبایی را به ثبت رسانده‌اند.

تصویر۲۴-۱ به کارگیری ترکیب و خط افقی در نقاشی

تصویر ۲۵ -۱ در این تصویر حرکت باد بر روی شن‌ها به کمک خطوط اریب کاملاً قابل حس است.

– **خط اریب:** خط اریب به لحاظ طرز قرارگیری آن درکادر بیش‌ترین قدرت بیان حرکت را داراست بیش‌ترین نوع حرکاتی که ما در محیط اطراف و طبیعت می‌بینیم مانند حرکت گندم‌زار در اثر باد و یا دویدن و یا اسکی کردن و ... معرف خط اریب هستند (تصویر ۲۵-۱).

ذهن ما ناآگاهانه خطوط اریب را متحرک می بیند و هنرمندان با استفاده از کیفیت پویای خطوط اریب حرکت را در اجسام القا می نمایند و ترکیبات متنوع و زیبایی به‌وجود می‌آورند (تصاویر ۲۹ و ۲۸ و ۲۷ و ۲۶-۱).

تصویر۲۶-۱ هنرمندان در زمینه تبلیغات نیز ترکیب و خط اریب را برای بیان مفاهیم پرتحرک به کار می‌گیرند.

تصویر۲۷ -۱ سهراب سپهری

تصویر ۲۸-۱ امروزه هنرمندان خوشنویس نیز با استفاده از ترکیب‌های پرتحرک و زیبای خطوط به صورت اریب آثار زیبایی به‌وجود آورده‌اند.

تصویر ۲۹-۱ پویایی و حرکت خطوط اریب باعث شده است که در هنر گرافیک به‌ویژه پوستر بسیار مورد توجه قرار گیرد.

- **خطوط عمودی:** خط عمودی معرف ایستایی و استحکام است و در تضاد کامل با خط افقی می‌باشد.

در طبیعت و محیط اطراف درختان بلند، ستون‌های متعدد در بناهای بزرگ و ... معرف همین خطوط می‌باشند (تصویر ۳۰ -۱) .

خط عمودی در آثار بسیاری از هنرمندان معرف ایستایی است .

در تصویر ۳۱-۱ نگارگر با تکرار و تاکید بر روی درختان نخل فضای خاصی به وجود آورده است. که کم‌تر در نگارگری ایرانی دیده می‌شود.

تصاویر ۳۳ و ۳۲-۱ نیز نمونه های دیگری از کاربرد خط عمودی در هنرهای تجسمی می باشد.

تصویر ۳۰ - ۱ درختان در طبیعت ساده ترین نمونه‌ی خطوط عمودی می‌باشند که استواری و پایداری خط عمود را به خوبی به نمایش می‌گذارند.

تصویر ۳۱-۱ نگارگری ایرانی

تصویر ۳۲- ۱ هنرمندان بسیاری به گونه‌های مختلف خطوط عمودی را در کار خود استفاده کرده‌اند.

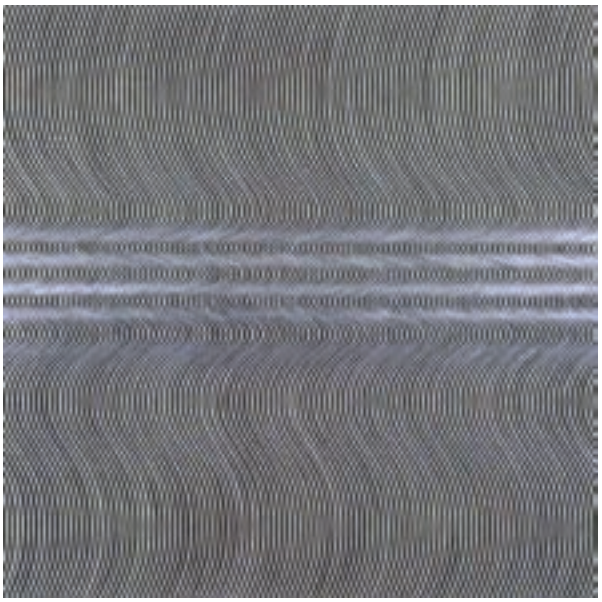
تصویر ۳۳-۱ هنرمند اینجا با استفاده از سبک فتوریسم ریتم خطوط عمودی به بیان حرکت و سرعت در زندگی ماشینی و مدرن پرداخته است.

بیان خط

خط به وسیله‌ی حرکت به‌وجود می‌آید و از تنوع بی‌شماری برخوردار است. در تصویر ۳-۱ فقط تعدادی از گونه های ممکن در مقوله‌ی نامحدود خط نشان داده شده است.

قدرت بیان یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های خط می‌باشد، که به همین دلیل ابزار خوبی برای بیان افکار و تخیلات هنرمند است.

خطوط می‌توانند با کم‌ترین تلاش و به سرعت ساخته شوند و بدون این‌که موضوعی ملموس را نمایش دهند، دارای کیفیت بیانی و حرکتی باشند. در هنر مدرن هنرمندان آثار بسیاری را با استفاده از عناصر خط به بیان احساسات و افکار درونی خود پرداخته‌اند و سعی نکرده‌اند موضوعی را به‌طور مشخص به تصویر بکشند. در این رابطه می‌توان به آثار هنرمندان مطرحی مانند کاندینسکی، جکسون پولاک و بریژیت رایلی اشاره کرد که هر کدام به شیوه‌ی خاص خود از خط استفاده کرده اند (تصاویر ۳۵ و ۳۴-۱) .

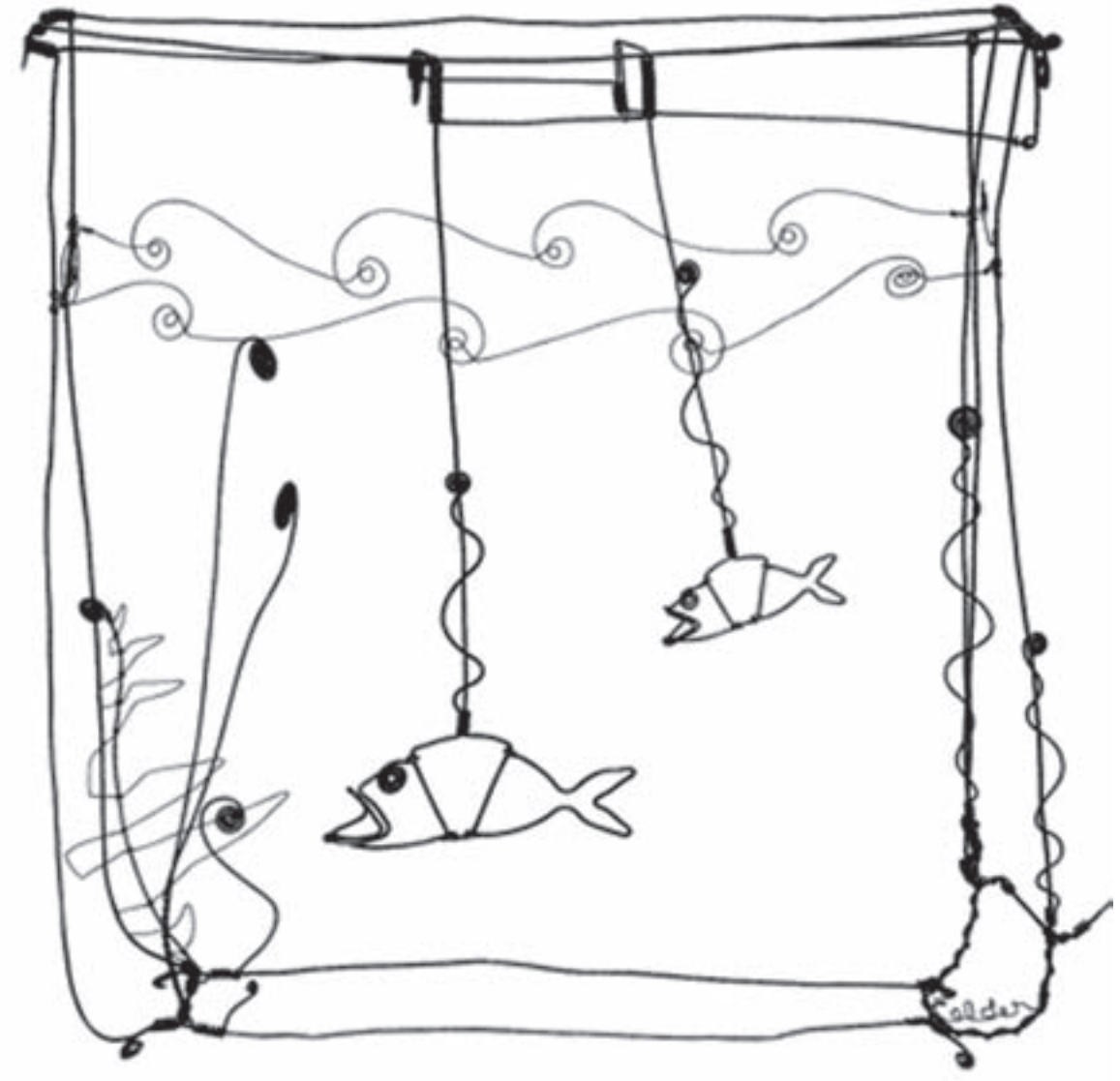


تصویر ۳۴ -۱ خط در آثار بریژیت رایلی به صورت منظم و دقیق به کار رفته و فضایی با حرکت آرام به‌وجود آورده است.

تصویر ۳۵-۱ خط در هنر مدرن به تنهایی در آثار بسیاری از هنرمندان دیده می‌شود. جکسن پولاک از هنرمندانی است که به خلق آثاری با استفاده از خط و بدون عناصر تصویری مشخص پرداخته است.

ما می‌توانیم بسیاری از تصورات و خیالات ذهنی‌مان را به کمک خط نشان دهیم، زیرا خط می‌تواند برای بیان حالات مختلف صورتی گوناگون به خود بگیرد. ما بارها از حالات مختلف خطوط عصبی، برآشفته، شاد، آزاد، ساکت، بر انگیخته، آرام، دل‌پذیر و ... برای توصیف و بیان ذهنیت‌مان استفاده کرده‌ایم.

قدرت بیان و تنوع حالات این عنصر بنیادی خیلی زیاد است مانند تصویر ۳۶-۱ که استفاده از خط به صورت ساده و روان صورت گرفته است.



تصویر ۳۶-۱ الکساندر کالدر ،گاهی خط می‌تواند بسیار ساده و راحت به کار رود.

در نگارگری ایرانی در سده های دهم به بعد تغییراتی در طراحی‌ها به‌وجود می‌آید. از هنرمندان این دوران می‌توان از «رضا عباسی» نام برد. او هرگز نکوشید از اسلوب های سایه پردازی و پرسپکتیو استفاده کند، سبک او بر اساس ارزش‌های بصری خط استوار بود. او طراح چیره دستی بود که با تغییر وزن خطوط به وسیله‌ی قلم نی می‌توانست حجم ها و شکن ها را در نهایت ظرافت نشان دهد. طراحی پر پیچ و تاب او تجانسی بارز با خوشنویسی نستعلیق دارد (تصاویر۳۸ و۳۷-۱) .

بعد از رضا عباسی، وفادارترین شاگرد او، معین مصور در اواسط عمرش به برداشتی شخصی از سبک استاد دست یافت. او خطوط آزاد و شلاقی به کار می‌برد و اسلوب کارش بیش‌تر به طراحی با قلم‌مو و آب مرکب شبیه بود.

تصویر۳۷-۱ خط در آثار رضا عباسی از لطافت خاصی برخوردار است و استفاده از تغییر ضخامت خط در بیان فرم‌ها بسیار مؤثر بوده و زیبایی خاصی به اثر بخشیده است.

تصویر ۳۸-۱ رضا عباسی

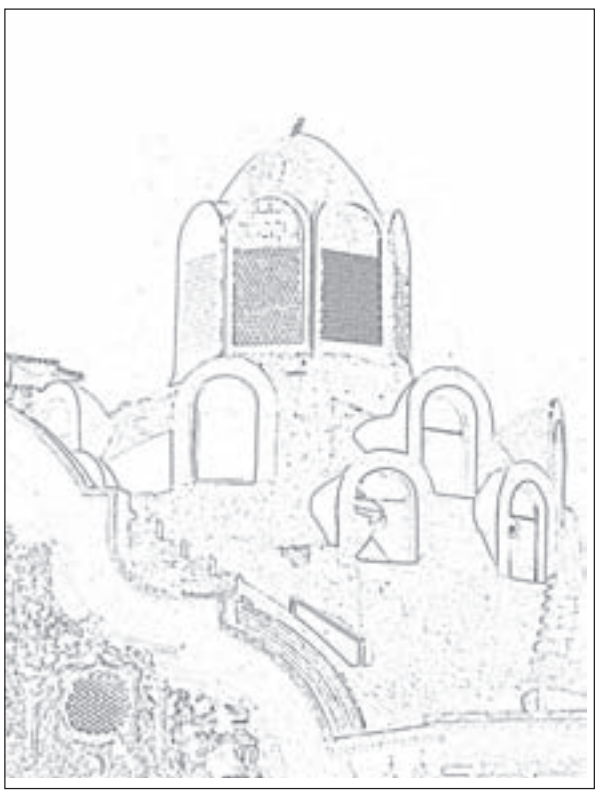
خط و شکل: خط برای هنرمند بسیار مهم است زیرا با آن می‌تواند اشکال را توصیف کند. ما نیز به کمک شکل می‌توانیم موضوع‌های مختلف را بازشناسی کنیم.

به‌طور مثال در تصویر ۳۹-۱ شکل یک گل بی‌درنگ قابل شناسایی است. در این طراحی با استفاده از کم‌ترین خطوط و بدون به‌کارگیری رنگ و یا بافت شکل اصلی یک گل به نمایش در آمده است.

در این نوع طراحی هنرمندانه، استفاده درست و تطبیقی خطوط بسیار مهم است.

تصویر ۴۰-۱ بر اساس عکس شماره ۴۱-۱ آنالیز شده است، به گونه‌ای که تمامی خطوط شکل‌های موجود در تصویر به خوبی قابل شناسایی هستند.

تصویر ۳۹ -۱ در این تصویر با حداقل استفاده از خط هویت گل نمایان شده است.

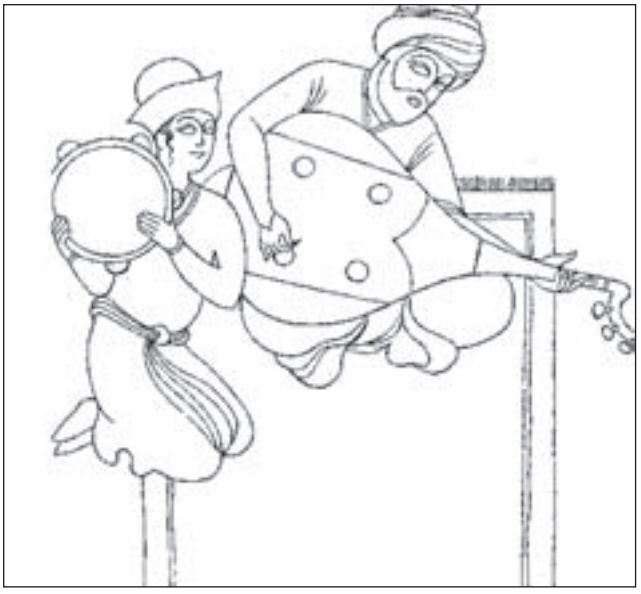


تصویر ۴۰ -۱ گاهی خط برای نمایش شکل به کار می‌رود مثلاً در این تصویر که براساس عکس ۴۱ کشیده شده است خطوطی دیده می‌شود که در عکس وجود ندارند و در این‌جا برای نمایش اشکال از خط استفاده شده است.

تصویر ۴۱ -۱

خطوط بیانی و محیطی در طراحی

به‌طور کلی وقتی خط عنصر اصلی یک تصویر باشد به آن طراحی گفته می‌شود و بر اساس نوع خط به کار رفته در اثر، دو نوع کلی طراحی وجود دارد: طراحی با خطوط محیطی و طراحی با خطوط بیانی (تصاویر ۴۴-۱ الی ۴۲-۱) .



تصویر ۴۲-۱ در این تصویر سعی شده است با حداقل استفاده از خط پیکره‌ها و ترکیب طراحی گردد.

تصویر ۴۳-۱ در این تصویر با نام «گیاه کنگر» نوع خطوط در نگارگری کاملاً مشهود است.

تصویر ۴۴ -۱ در طراحی اسب سوار اثر دومیه خطوط پرتحرک و دارای انرژی بسیارند.

خطوط محیطی : به خطوطی که توصیف کننده‌ی لبه‌های اشکال باشد و محیط بیرونی، لبه‌ها را به تصویر در آورد خطوط محیطی گفته می‌شود. که معمول‌ترین نوع استفاده از خط است.

تصویر ۴۵-۱ طراحی با استفاده از خطوط محیطی است، که با مشاهده‌ی دقیق هنرمند، یک کار تحسین بر انگیز به تصویر در آمده است.

تصویر ۴۵ - ۱ گاهی خطوط محیطی به صورت خیلی دقیق و ظریف تشکیل دهنده‌ی تصویر می‌شود. در تصویر فوق اثر دومینیک انگر خطوط محیطی به دقت و مهارت خاصی استفاده شده است.

خطوط بیانی: گونه‌ای دیگر از طراحی استفاده از خطوط بیانی است. در این شیوه فرقی نمی‌کند که طرح حرکت یا وضعیت پر تحرک را نشان دهد، در هر صورت خطوط دور لبه شکل ایستا نیستند و بسیار پویا و در حال حرکتند (تصاویر ۴۷ و ۴۶-۱) .

تصویر ۴۶-۱ خطوط هیجانی بر خلاف خطوط محیطی دور اشکال حرکت نمی‌کنند بلکه با ایجاد حرکت و در هم تنیدن شکل را به‌وجود می‌آورند. انوره دومیه

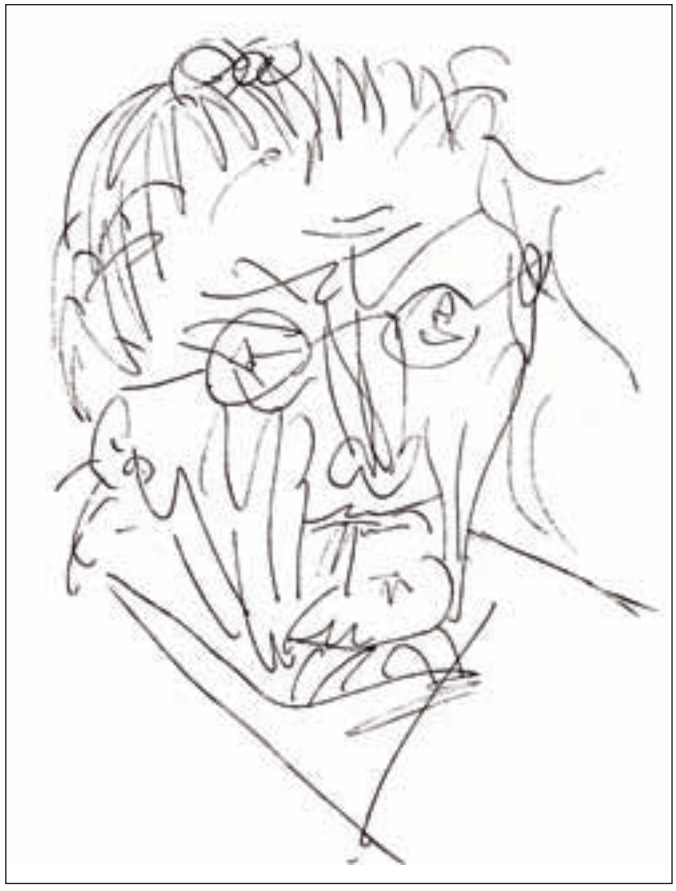
تصویر ۴۷-۱ لئوناردو داوینچی نیز در این طراحی به کمک خطوط هیجانی به طراحی پرداخته است.

در این شیوه، سوژه طراحی نمی‌شود، بلکه حرکت، وزن و طرز قرار گرفتن و یا حالت سوژه است که طراحی می‌شود. این نوع از طراحی‌ها همیشه بیش‌ترین حرکت را به وجود می‌آورند.

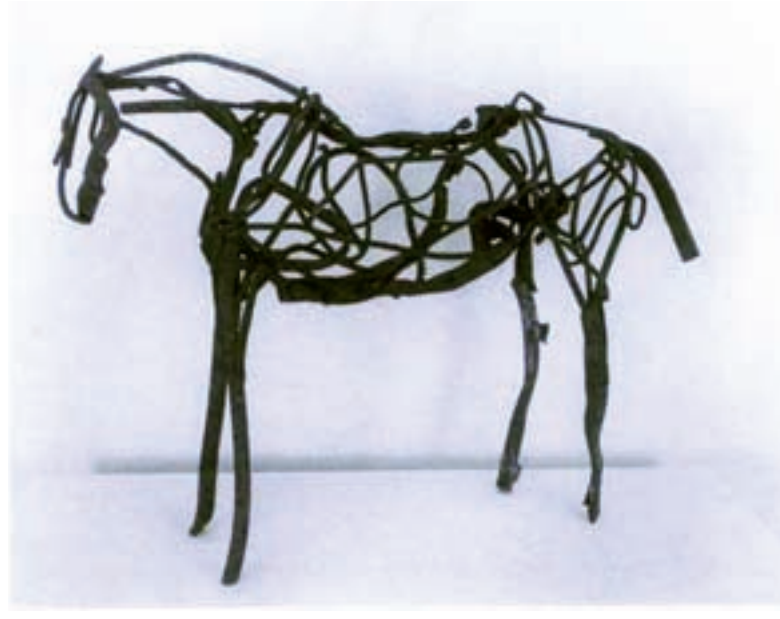
تصویر ۴۸-۱ طراحی به کمک خطوط بیانی اثر رامبراند می باشد. در این اثر بیش‌تر خطوط حرکت دارند و وضعیت پر تحرک را القا می‌کنند. به‌طور کلی طراحی‌های رامبراند کیفیتی پویا دارند و سرشار از طراوت و انرژی هستند و نشان دهنده این است که دست او دائم در حرکت بوده و حتی برای دقیق‌ترین و ظریف‌ترین قسمت‌های طرح لحظه‌ای متوقف نشده است و به سرعت یافته ها را که از طریق چشم به ذهن منتقل شده و در آنجا تحلیل یافته‌اند بر روی صفحه کاغذ منتقل کرده است.

استفاده از خطوط بیانی محدود به طراحی نمی‌باشد بلکه حتی در آثار حجمی نیز می‌تواند به کار رفته و حرکت و پویایی را به نمایش در آورد (تصاویر ۵۰ و ۴۹-۱) .

تصویر ۴۸-۱ الف- رامبراند در این طراحی با استفاده از قلم مو و آب مرکب به کمک خط و سطوح خاکستری با سرعتی که در تمام طراحی‌هایش به چشم می‌خورد به خلق اثر خود پرداخته است.



تصویر ۴۸-۱ ب - اثری از پیکاسو



تصویر ۴۹ - ۱ هنرمندان مجسمه‌ساز از گونه‌های مختلف خط در آثارشان استفاده کرده‌اند. در تصویر فوق خطوط فولادی اثر دارای حس خطوط طراحی می‌باشند.

تصویر ۵۰ -۱ خطوط محیطی و بیانی در آثار سه بعدی

کیفیت خط[1]

همان‌طور که قبلا اشاره شد خط متنوع‌ترین عنصر بصری است، بنابراین همیشه خطوط بکار رفته در آثار نشان دهنده حالات و روحیات هنرمند نیست .هنرمند برای بیان ذهنیت مورد نظر خود از خطی با کیفیت مناسب آن بهره می‌گیرد. خطوط: نازک، ضخیم، خشن، نرم و ... دارای بیانی متفاوت می‌باشند.

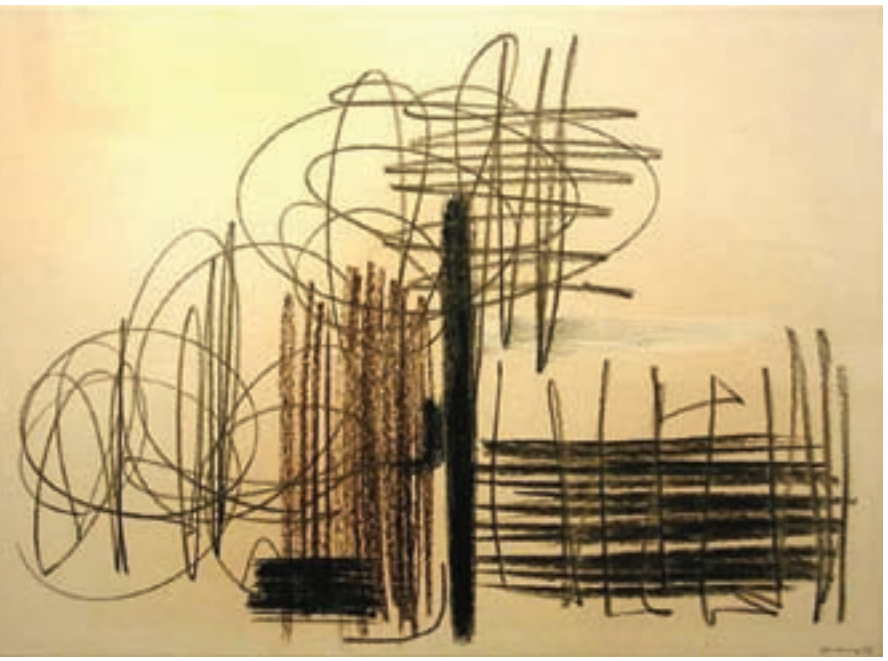
خطوط مختلف می‌توانند حالات متفاوتی را به‌وجود آورند، حرکت ایجاد کنند و یا دارای ارزش بیانی و احساسی باشند، آرام و روان، ظریف و مطبوع، دندانه‌دار و عصبی باشند و یا تاثیرات بی‌شمار دیگری در یک اثر هنری داشته باشند. این تنوع در نمونه‌هایی که در این فصل آورده شده است دیده می‌شود در ادامه نیز مثال‌هایی در مورد امکاناتی که خط به هنرمند می‌دهد آورده شده است (تصاویر ۵۴ و ۵۳ و ۵۲ و ۵۱-۱) .

تصویر ۵۱ - ۱ به حالات خطوط بکار رفته در نقش صورت توجه کنید.

---

quality.۱

تصویر ۵۲ - ۱ بکار گرفتن خطوط در عکاسی

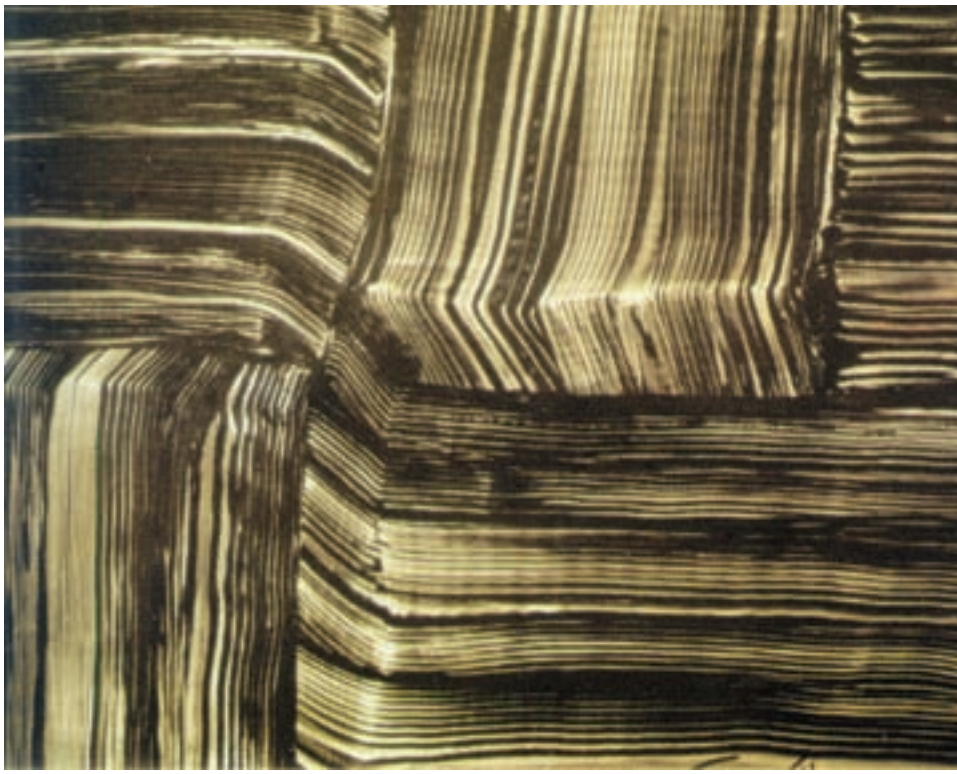


تصویر ۵۳ -۱ اثر، هارتونگ

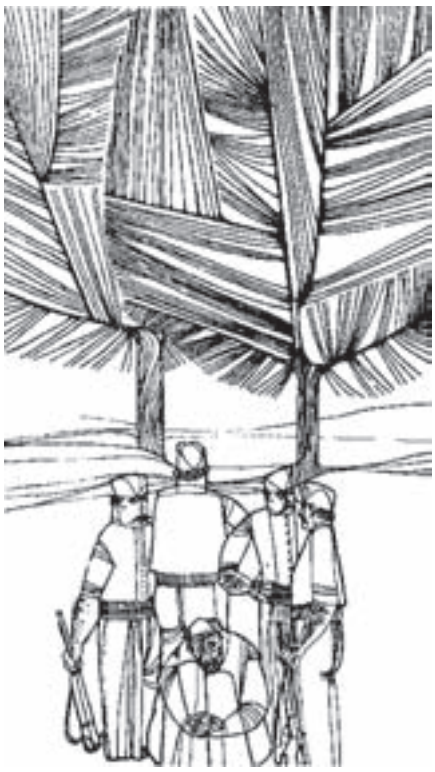
تصویر ۵۴ - ۱ استفاده از خط در وسایل کاربردی

ارزش خط[1]

با استفاده از یک خط ساده محیطی می‌توان تا حدی هویت یک شکل را نشان داد. اما این خطوط محیطی نمی‌توانند جزئیات شکل مورد نظر را نیز نمایان کنند.
هنرمند می‌تواند با استفاده از تکرار خط در یک فضای بصری، خاکستری‌های مختلف به وجود آورد این کار از طریق تغییر قطر خط و فاصله‌ی آن‌ها از یکدیگر صورت می‌گیرد.
تکنیک‌های ویژه‌ی ایجاد خط و چگونگی آن، می‌تواند تغییرات زیادی را در میان آثار هنرمندان مختلف به‌وجود آورد (تصاویر ۵۷ الی ۵۵-۱).



تصویر ۵۵ -۱ اثر صدر



تصویر۵۶ -۱ اثر مرتضی ممیز

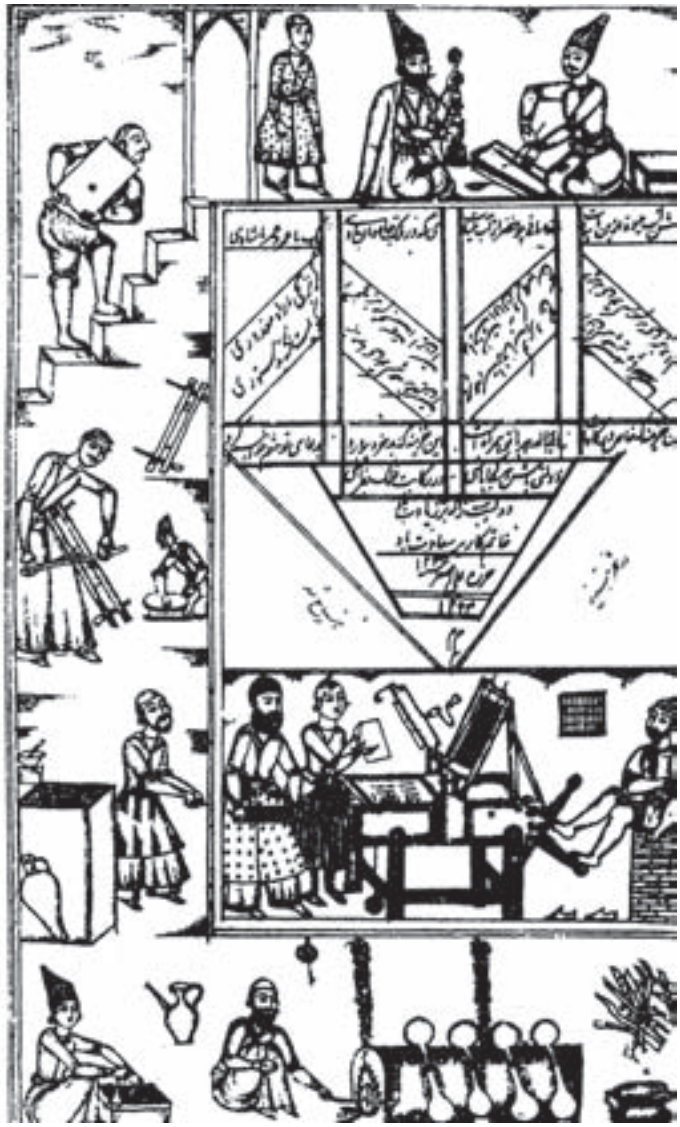
۱. value

تصویر ۵۷ - ۱ اثر کته کل ویتس

هاشور زدن: وجود محدودیت در چاپ نشریات روزانه در سال‌های دور باعث شد تصویرسازی مجلات به صورت تک رنگ و با جوهر سیاه صورت گیرد و برای ایجاد سایه روشن از هاشور ساده و متقاطع استفاده شود. استفاده از این شیوه امروزه نیز متداول است. تصاویر ۵۹ و ۵۸-۱ در طراحی اسکیس (طراحی سریع) و همین‌طور در طراحی‌های اولیه پویا نمایی (انیمیشن) از این روش زیاد استفاده می‌شود (تصویر ۶۰-۱) .

تصویر ۶۱-۱ اثر هنرمند طراح، آلبرت دورر می‌باشد. بسیاری از آثار وی را حکاکی روی چوب و فلزات و چاپ‌های دستی برای کتاب‌های مختلف با موضوعات مذهبی تشکیل می‌دهند. در این اثر به کار گیری انواع هاشورها به خوبی قابل مشاهده است.

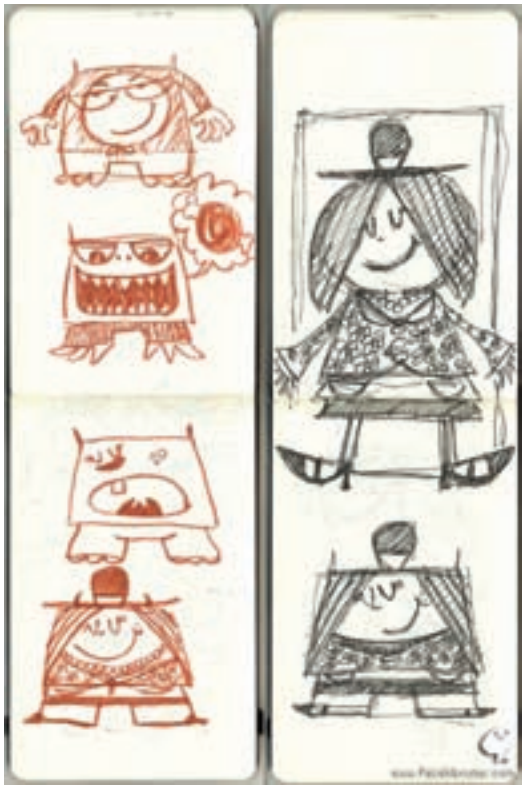
تصویر ۶۱ - ۱ حکاکی روی فلز اثر آلبرت دورر ◀



(تصویر ۱-۵۸)

چاپ سنگی یکی از اولین شیوه‌های چاپ کتاب در ایران بود. چاپ سنگی (لیتوگرافی) یک جور شیوهٔ چاپ است که در آن، سطح ورقه‌های سنگ با اسید خورده و بعد روی آن با مرکب چاپ پوشیده می‌شد. سپس کاغذ را روی آن می‌گذاشتند و عکس آن روی کاغذ چاپ می‌شد؛ این کار را آن قدر تکرار می‌کردند تا سطح سنگ صاف و غیرقابل استفاده می‌شد. اولین کتاب‌ها در زمان قاجار، با این شیوه چاپ شدند. کتاب‌های اولیه فقط نوشته بودند و در آنها از تصویر خبری نبود. کم کم نقاشی‌های بسیار سادهٔ سیاه‌وسفید به کتاب‌ها اضافه شدند. نقاش با خطوط سیاه، دور شکل‌ها را می‌کشید و با همان خطوط، سایه‌روشن ایجاد می‌کرد. به این کار «هاشور زدن» می‌گویند و کمی شبیه «پرداز» در نگارگری قدیم ایران است.

تصویر ۱-۵۹ ایجاد سایه روشن به کمک هاشور اثر فرانسیسکو گویا

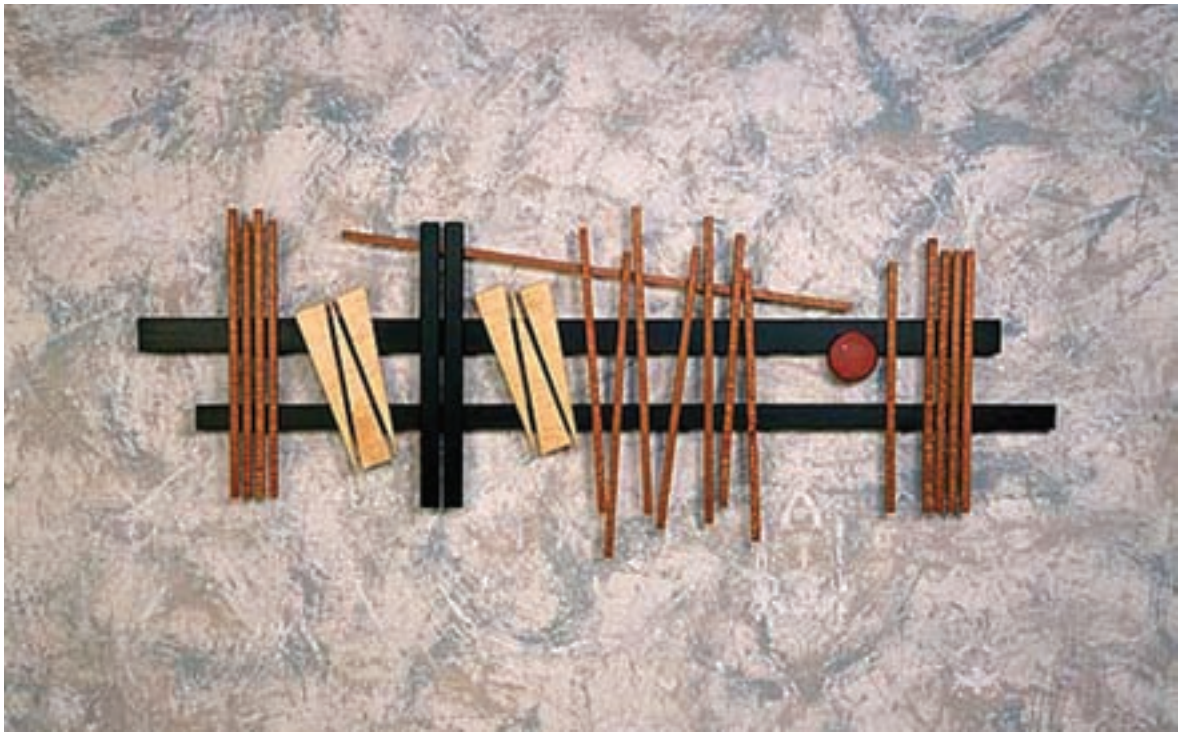


تصویر ۶۰ - ۱ طراحان پویا نمایی (انیمیشن) در مراحل اولیه‌ی کار به کمک خط به طراحی شخصیت‌ها می‌پردازند.

خط به عنوان بافت: روش‌های استفاده از خط محدود به چاپ و طراحی نیستند بلکه خطوط می‌توانند از جنس نخ و یا چوب و ... باشند. مثلا در بافت یک پارچه می‌توان با ایجاد اختلاف تراکم و تیرگی و روشنی خط، ارزش‌های مختلف بصری به‌وجود آورد (تصاویر ۶۵ الی ۶۲-۱) .

تصویر ۶۲ - ۱ پارچه یزدی

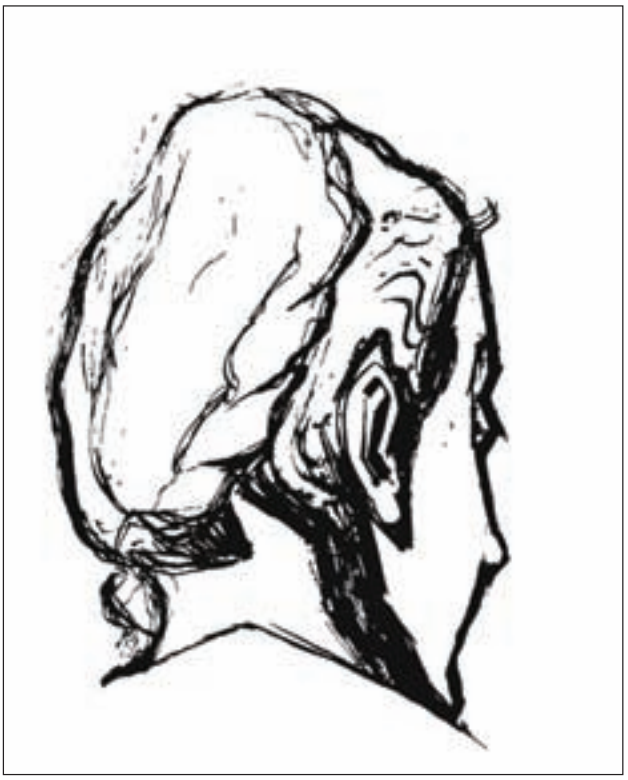
تصویر۶۳ - ۱ کاربرد خط در هنر فرش بافی



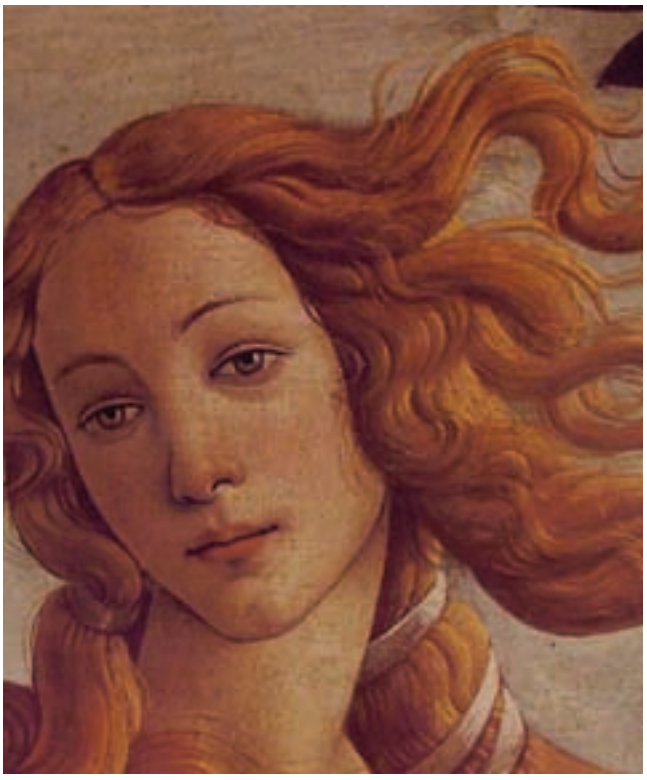
تصویر ۶۴ -۱ استفاده از عناصر چوبی به حالت خط در خلق اثر هنری

تصویر ۶۵ -۱ کاربرد خط در طراحی اشیاء کاربردی

خط در نقاشی می‌تواند عنصر مهمی باشد، زیرا یک نقاشی با فضای رنگی نسبت به طراحی از محدودیت کم‌تری برخوردار است، رنگ و خط می‌توانند مکمل یکدیگر باشند.
وقتی هنرمند عمدا خط را به عنوان خطوط محیطی در نقاشی در نظر می‌گیرد، خط از ارزش زیادی برخوردار می‌شود زیرا به وسیله تیره و ضخیم شدن آن شکل مورد نظر مشخص می‌گردد (تصویر۶۶ -۱) .
به کمک تکرار و تغییر در کیفیت خط در نقاشی می‌توان بافت‌های متنوع و بدیعی به وجود آورد. (تصویر ۶۷-۱) .



تصویر ۶۶-۱ در طراحی فوق اثر ال گرکو خطوط با ارزش‌های متفاوت دیده می‌شود.



تصویر ۶۷ -۱ بخشی از اثر ونوس- بوتیچلی

خط صریح و روشن: گاهی خط در آثار نقاشی به طور واضح و صریح به کار می رود مانند تصویر ۶۸-۱، در این تصویر از تنه درخت گرفته تا شاخه‌های نازک به عنوان خط شناخته می‌شوند.

خط‌های واضح و روشن در طراحی‌های انیمیشن نیز دیده می‌شوند (تصویر ۶۹ -۱) .

در بعضی از نقاشی‌های طبیعت بی‌جان نیز خطوط لبه‌های گوناگون اشیاء را معین می‌کنند و با وجود نبودن خطوط واقعی این نقاشی‌ها نیز در رده بندی نقاشی‌های خطی جا می گیرد (تصاویر ۷۱ و ۷۰-۱) .

تصویر ۶۸ -۱ گاهی خط در نقاشی به صورت صریح به نمایش درآمده است.

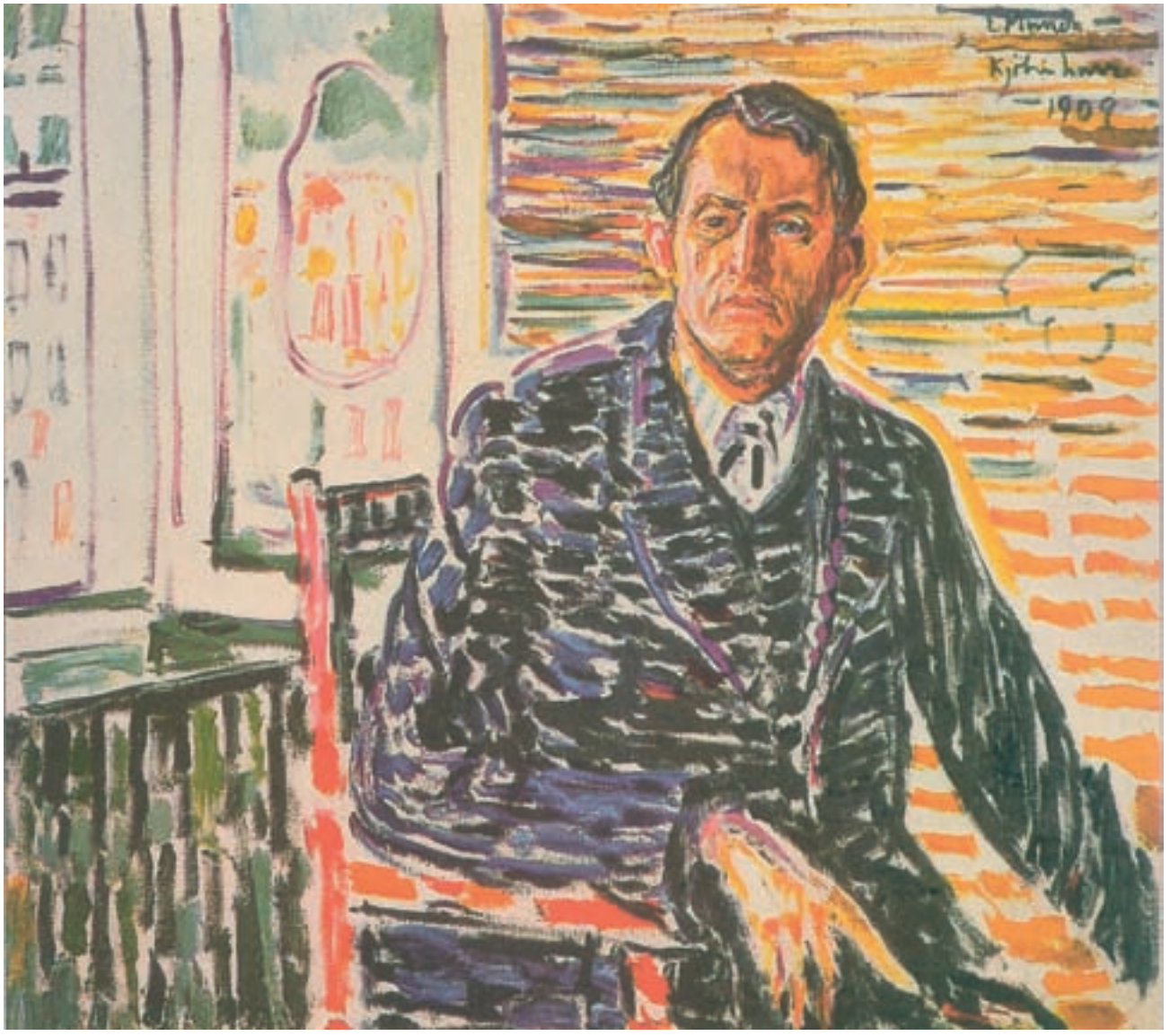
تصویر ۶۹ -۱ ارزش‌های خطی متفاوت در طراحی‌های اولیه

برای تولید شخصیت کارتونی یا تصویری‌سازی

تصویر ۷۰ -۱ نقاشی رنگ و روغن با تاکید بر روی خط

تصویر۷۱ - ۱ اثری از ونگوگ

کاربرد رنگ: خطوط در نقاشی به روش‌های دیگری نیز می‌توانند شکل و فرم را نمایش دهند. بعضی از هنرمندان خط را با رنگ‌های فام‌دار به‌وجود می‌آورند مانند آثار هنرمندان امپرسیونیست تصاویر ۷۳ و ۷۲-۱ و یا مانند تصویر ۷۴-۱ با استفاده از خطوط پهن و مارپیچی و رنگ و قلم‌مو اثری به‌وجود آمده است که یادآور مفهوم خط به عنوان نقطه متکثر در حال حرکت می‌باشد .

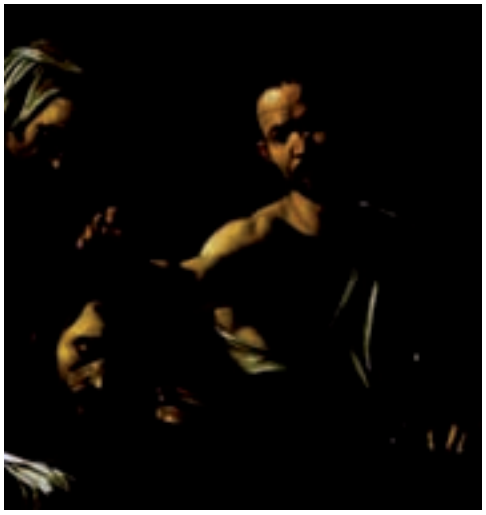


تصویر ۱-۷۲ اثری از ادوارد مونک

◀ تصویر ۷۳-۱ ادوارد مونک

تصویر ۷۴-۱ خطوط در این اثر تداعی کننده‌ی حرکت نقطه است.

آشکار شدن و محو شدن خطوط محیطی: در آثار بعضی از نقاشان، تاکید بیشتر بر روی رنگ و ارزش تاریک روشنی است. در تصویر ۷۵-۱ اثر کاراواجو قسمت‌هایی از هر شکل یه طور واضح دیده می‌شود و بعد در تاریکی گم می‌گردد، هنرمند گوشه‌هایی از طرح را به عنوان راهنما قرار داده و ذهن، قسمت‌هایی که در تاریکی قرار دارند را احساس می‌کند، ولی در واقعیت آن‌ها را نمی‌بینید و در واقع هنرمند به کمک خطوط ذهنی و آشکار شدن و محو شدن خطوط محیطی، وضوح نسبی را فراهم کرده است.



تصویر ۷۵-۱ - کاراواجو

با هم تجربه کنیم

تمرین ۱- با انواع مداد، قلم‌مو، ماژیک(مارکر) خط‌های متنوعی را طراحی کنید.

- توجه کنید، چطور یک خط می‌تواند پویاتر باشد.
- به چند روش عمل نمایید، یک مرحله ابزار ثابت، خطوط متفاوت باشند و مرحله بعد ابزار متفاوت و نوع، جنس و آهنگ خط ثابت باشد.
- با تنوع خطوط چه فضاهایی ایجاد می‌شود؟ آیا تغییر شکل خط کافی است؟ تغییر ابزار چه شرایطی را به‌وجود می‌آورد؟ آن‌ها را توصیف نمایید.
- می‌توانید خط‌ها را جداگانه روی کادرهای برابر اجرا کنید و به صورت موزاییک کنار هم بچینید. بین کادرها فاصله برابر ایجاد کنید. فضای مابین کادرها، هم‌چنین بافت کاغذ(صیقلی، نرم، زبر، . . .) در اثر تاثیرگذار هستند.

تمرین ۲- از موضوعات زیر انتخاب و در دفتر طراحی کنید.

هدف کسب تعادل در انتخاب اثرگذار و انواع خطوط ایجاد شده می‌باشد.

- حیوانات (اهلی - وحشی)
- رخدادهای ورزشی
- کودکان در پارک
- مردم در بازار
- مردم منتظر در ایستگاه‌ها حمل و نقل (اتوبوس، قطار و . . .)

تمرین ۳- به موضوع‌هایی که علاقه‌مند هستید توجه کنید(مانند پرندگان، اشیاء، بلورجات و . . .) و به کمک یک منظره‌یاب مستقیما از روی موضوع یا عکس، بخشی از آن را انتخاب نمایید و طرح خطی را از تصویر اجرا و نهایتا در جایگاه آن روی تصویر بچسبانید.

تمرین ۴- طرح ایجاد شده در تمرین ۳ را چندین بار تکرار کنید ولی هر بار نوع و آهنگ خط را تغییر دهید. آثار به‌وجود آمده را کنار هم بگذارید و بنا به تعاریف درس در مورد فضای خطوط، تصاویرتان را توصیف کنید.

تمرین ۵- یکی از موضوعات ارائه شده را انتخاب کرده و با انواع هاشور سطوح تیره و روشن آن را طراحی کنید.

تمرین ۶- یکی از جهات خط (افقی، عمودی، اریب) را در نظر گرفته و موضوعی متناسب با آن را انتخاب کرده و با حاکمیت آن خط به طراحی بپردازید.

کارگروهی

با آکریلیک سفید و سیاه و قلم‌مو یا رنگ‌های خاکی (اُکر، اُخرایی تیره و روشن) یکی از تمرین‌های انجام شده را مجددا اجرا کنید. (قبل از شروع کار روی مقوا را با لایه نازک و شفاف چسب چوب بپوشانید و بعد از خشک شدن کامل، کار را انجام دهید) سعی کنید در این کار یکی از انواع خطوط نمایان‌تر باشد.

گفتگو کنیم

طراحی های انجام شده در گارگاه را از نظر قدرت بیانی خط با یکدیگر مقایسه کنید .

احجام مفتولی و سیمی

هنگامی که خط‌ها در کنار هم قرار می گیرند توده ای ایجاد می شود که خصوصیت حجم و سطح را دارد اما مانند آن ها موجب مسدود شدن فضا نمی شوند . بنابراین در ایجاد احجامی که این حالت اساس طرح در آن‌هاست، ساخت حجم های سیمی و مفتولی بهترین شیوه است.

در این نوع احجام انواع خطوط موجود است، خطوط اصلی به صورت های مختلف، منحنی، مایل یا افقی بروز یابند. باید توجه داشت در این روش فضایی اشغال نمی شود و بیشتر فضایی محاط می شود و این از خصوصیات برجسته این روش است.

حجم های خطی با مفتول سیمی (در آثار دو بعدی)

ابزار و مواد لازم :

- مفتول فلزی با ضخامتی که به راحتی بتوان آن را خمیده کرد.
- انبردست، دم باریک
- تیز بر یا سیم چین
- گونیا ، خط کش
- پیش طرح

روش اجراء :

پیش طرح کار را به روش طراحی خطی اجرا نمائید. با خم کردن مفتول و پیچ و خم های لازم طرح را بوجود آورید . تا حد امکان از گره ها یعنی برش و اتصال پرهیز نمائید. به تصاویر با دقت توجه کنید. در اجراء به خطوط و تقسیم بندی‌ها در شکل توجه کنید. حالات انواع خطوط را به لحاظ هویت آن‌ها را با استفاده از سیم (ضخیم، نازک،.....) بکار بگیرید. تصاویر

تصویر۷۶-۱ لوازم اولیه

تصویر۷۷-۱ طرز کاربرد سیم چین، دم باریک

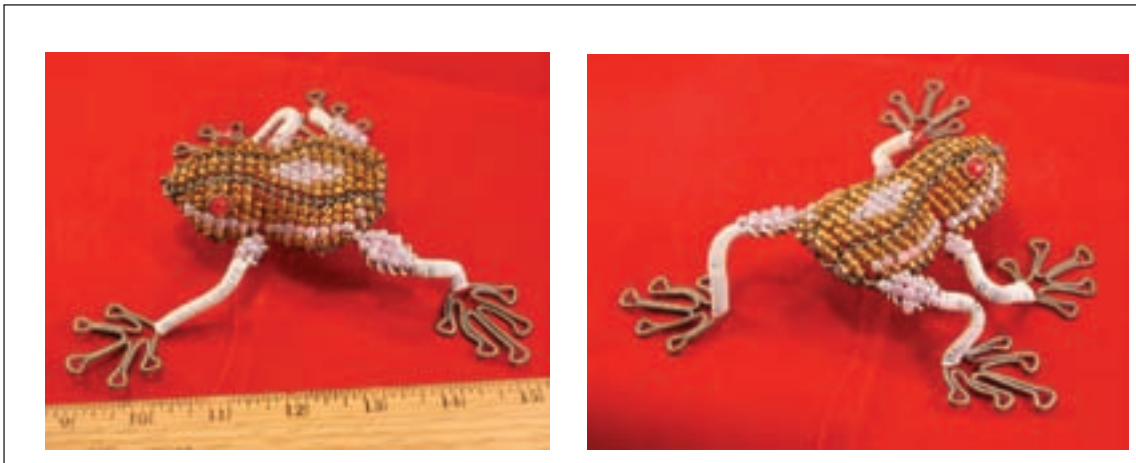
تصویر۷۸-۱ نحوه ی ایجاد حلقه ها جهت تولید فرم یا گره، سیم

تصویر۷۹-۱

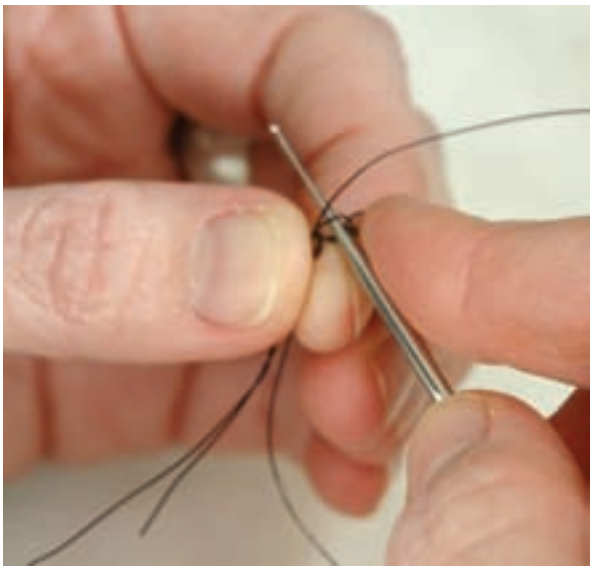
تصویر ۸۰ -۱

تصویر ۸۱ -۱ ترکیب حالت دو بعدی و سه بعدی در اجرای طرح پرنده ها روی دیوار

تصویر ۸۲-۱ مراحل ساده تبدیل حجم و سه بعدی کار



تصویر ۸۳-۱ استفاده از منجوق برای تولید بافت در احجام ساده



تصویر۸۴ -۱ با مفتول های نازک قرقره ای می توان احجامی را به روش های مختلف تولید کرد در این این تصویر ایجاد حجم بوسیله قلاب بافی اانجام شده است

تصویر ۸۵-۱

با هم بسازیم

به صفحه ی (۶۰) تکنیک مفتول سیمی رجوع کنید و از طریق یکی از روش های مطرح شده یک حجم سیمی زیر نظر هنرآموز اجرا نمایید.

- سعی شود پیش طرح دقیق انجام شود و تمام گره ها و اتصالات در طرح مشخص شود.
- از سیم های رنگی هم می توانید استفاده کنید.
- در اجرای طرح از اندازه های کوچک پرهیز شود و تا آنجا که امکان دارد و به زیبایی طرح آسیب نمی رساند ، در اندازه های بزرگ اجرا شود.

نقد هنری

دستیابی به مفاهیم و شایستگی‌های آثارهنری نیازمند نگرش هدفمند بر آثار هنری است. توجه به داده‌های باستان‌شناسان، تاریخ‌نویسان و زندگی هنرمندان کمک به فهم مسائل می‌کند، اما لازمه‌ی درک درست و یافتن آگاهی، همراه شدن نگرش با ارزیابی در آثار است. بنابراین درک کامل یا شناخت چند بعدی توسط نقد اثر صورت می‌پذیرد. لذتی که از هنر نصیب شخص می‌شود تابع دو امر است: یکی کیفیت خود اثر و دیگری توانمندی شخص در بهره‌گیری از آگاهی‌ها و تجارب هنگام تماشای اثر. حال می‌خواهیم بدانیم چرا و به چه میزان؟

یکی از هدف‌های قابل قبول نقد، اظهار نظر تخصصی در باره‌ی ارزش یا درجه‌ی اثر هنری است. این‌جا مقایسه کردن چیزی با چیز دیگر پیش می‌آید و اظهار نظر و رای دادن به "خوب بودن". پس کدام اثر خوب یا بهتر است؟ چرا؟ این سؤال اساسی در نقد هنری است.
در مرحله اول نقد ، نیاز درک هنری است. اما در مراحل نهایی نیاز ، ضابطه‌مندی اندیشه‌ها و آراء انسانی است. بنابراین باید کار نقادی در حد ممکن با درست اندیشی و صدق گفتار به انجام برسد.

ابزارهای نقد

- آشنایی گسترده به مقولات هنری به‌خصوص تاریخ هنر از ابزارهای مهم نقادی است.
- دیدار عمیق موزه‌ها، همچنین تولیدات نشر کمک شایانی به کسب دانش مورد نیاز می‌کند.

- حضور عوامل فنی و کار مواد که اسلوب هنرمندان است نیز مفید می‌باشد.
- دیدن نمایشگاه‌های هنری روز، شاهکارهای جهانی، نگارخانه‌ها، کارگاه‌های خصوصی دید لازم را به نقاد می‌دهد.
- فراگیری مبانی هنر تنها به دیدار آثار ماندگار منتهی نمی‌شود، بلکه شناخت کافی از زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی خالق اثر هنری یا دوره‌ای که می‌زیسته نیز می‌باشد.

انواع نقد

نقدگزارشگرانه : برای مطبوعات توسط روزنامه‌نگار جهت گزارش و اظهار نظر کلی و ساده در مورد اخبار هنری و نمایشگاه‌های روز.

نقد آموزشی : در مدارس عالی و دانشگاه‌ها توسط اساتید فن جهت اثربخشی روی آموزش گیرندگان.

نقد دانشورانه : در مجلات تخصصی توسط نقادان هنرمند که اصولی‌ترین نقدها است.

نقد مردمی : نقدی که اجراگر آن، عامه مردم هستند و فاقد مبانی نقد است ولی در عین بی‌اعتبار بودن، به علت داشتن رای اکثریت حائز اهمیت است.

خود هنرمند هم با هر تصمیمی که در کارش بگیرد دارای بعدی از نقادی است.

از آن‌جا که آموزش وظیفه این کتاب است، نقادی آموزشی قابل بحث است.هدف از نقادی آموزشی پروراندن استعدادهای هنری و ادراک زیبایی شناختی در هنرجویان است. نقادی آموزشی نیاز به طیف احساسی بسیار گسترده‌ای دارد.

یکی از وظایف مهم هنرآموز، عبارت است از تجزیه و تحلیل کار هنرجو برای خود هنرجو که باید هنرآموز بسیار حساس و وابسته به اصول بنیادین در نقد باشد.

در حال حاضر، فلسفه نقادی آموزشی تاکید و اصرار خود را بر کاهش نفوذ هنری هنرآموز در ذهن هنرجو دارد و به جای آن روش آموزش بر پایه پرورش دادن معیارهای نقادی نهفته در ذهنیت خودرا دارد، معیارهایی که با رویش استعداد و شخصیت شاگرد هماهنگی دارد.

اجرای نقد هنر

فرایند اجرای نقد هنر که بر صلاحیت فرد نقاد و دانش او که همانند قاضی دادگاه است استوار است، چهار مرحله دارد.

۱- شرح و توصیف Describe
۲- تجزیه و تحلیل Analyze
۳- تعبیر و تاویل Interpretation
۴- قضاوت و داوری Judgment

صورت برداری یا ضبط تمامی عناصر مشهود در اثر هنری که نباید با هرگونه استنباط، داوری یا بیان احساس شخصی همراه باشد را توصیف در نقد می‌گوییم. در این مرحله بیان نقد باید موجز و بی‌بار عاطفی و عاری از دلالت‌های ارزشی باشد. صرفا فقط صورت برداری و جستار دقیق آن‌چه در اثر است ضبط و ثبت شود. از واژه‌هایی نظیر زیبا، زشت، بی‌قواره یا متناسب باید پرهیز کرد. باید ویژگی‌های اجرایی اثر همان‌طور که مشهود است، نقد شود.

مثلا آیا رنگ یک‌ضرب گذارده شده، یا روی بوم غلتیده و ترکیب شده و . . .

و بعد دریابد آن مصالح چگونه شکل گرفته‌اند. و با چه شگردهایی جذب شده‌اند. و به بارزترین ویژگی‌های اسلوب بپردازد و شرح جزئیات باید به اختصار مطرح شود. بنابراین شالوده کار در توصیف کاملا فنی است. در تجزیه و تحلیل بصری، ناقد باید به کشف روابط میان عناصر و اشیاء در اثر بپردازد و از مشهودات پا فراتر نگذارد. در تجزیه صوری انتظارات یا کنجکاوی نگرنده اهمیت به سزایی دارد. بر اساس آن‌چه به رؤیت درمی‌آوریم چه چیزی انتظار می‌رود؟ یا بهتر است بگوییم عادات فرهنگی ما چه انتظاری را دارد.

تجزیه‌گری از توصیف عینی شکل‌ها شروع می‌شود و به بیان ادراک می‌پردازد . بعد از این مرحله وارد تعبیر می‌شویم، بنابراین باید ناقد با توجه به توصیف و تجزیه اثر به مفهوم کلی پی ببرد، تا ناقد نمایه‌های اثر هنری را نداند، از مفهوم کلی نمی‌تواند درک درستی داشته باشد. تعبیر، کشف مبانی و نیات پنهان در اثر و همین‌طور ارتباط آن‌ها با زندگی امروز بشر را در بر می‌گیرد.

اصل مهم این‌که هنرمند هرچند صاحب رای در محتوای کار خویش است و ناقد هم به نظر هنرآفرین توجه دارد، اما درستی و اعتبار هر جزء از اثر را با روش‌های تجزیه و توجیه خود محک می‌زند.

اما چگونه می‌شود در مورد ابهاماتی که در استفاده کلام و واژگان در اصطلاحات شکل، سطح، رنگ و بافت و مانند آن‌ها وجود دارد بحث کرد؟ در دو مرحله توصیف و تجزیه کلماتی را به کار بردیم تا توجه بینندگان را بر رنگ‌ها، شکل‌ها و دیگر عناصر واقعی اثر هنری متمرکز کنیم. اما اکنون برای ارائه گفتارمان ضوابطی نیازمندیم که دلالت بر تغییرهای ادراکی نگرنده از آثار هنری یا تاکیدهای متفاوت در آن‌چه می‌بینید، دارد. بنابراین ابتدا فرضیه‌ای مطرح می‌شود و توجیهی ارادی با توجه به مدارک و مشهودات گردآوری شده انطباق می‌دهیم. در قدم اول ارائه شباهت خانوادگی اثر است.

پرده‌ی بعدازظهر یک‌شنبه، برای چند مخاطب معرفی می‌گردد:

کودکان: شرح جرئیات موضوع نقاشی که مردم در تعطیلات به تفرج می‌پردازند و به هر سو قدم می‌زنند، بعضی زیر سایه‌ها آرمیده‌اند، دوستانی همدیگر را ملاقات می‌کنند و . . .

هنرجویان: کسانی که به زبان هنر آشنا هستند. همان نقاشی با اعتبار ویژگی‌های عناصر هنرهای تجسمی و کیفیات آن شرح داده می‌شود: بازنمایی نور، شکل‌ها، پارس سگ‌ها، فریاد کودکان و . . . هنرآموز: آیا نقاشی سورا نمایان‌گر تحرکی سکون یافته و سر و صدایی که به صورت ناگهانی متوقف شده و پیوسته نیست و یا به خیال‌پردازی بینندگان بستگی دارد؟ نهایت داوری و نتیجه است. در داوری و قضاوت ذهن آدمی به دنبال سلسله مراتب می‌گردد که ارزش‌های آثار هنری را درجه بندی کند. و واژگانی نظیر نسبتا، "خوب و بهتر" پدیدار می‌گردند. در مورد آثار هنری معاصر "اصل بودن" مطرح نمی‌گردد. بلکه تاثیر پذیرفتن و تقلید در مسیر مقایسه سرمشق‌های تاریخی انجام می‌شود.

اسلوب[1] جایگاه خاصی دارد این‌که هنرمند چقدر تسلط بر کاربرد مواد و روش‌ها دارد، به شعار قدیمی "هنر همان ساختن است" بر می‌گردد. یادآور می‌شویم ، یونانیان این معنا را از کلمه‌ی تخنه[2] برابر با فن و صناعت در ذهنیت دارند. در حقیقت برای هنر و فن[3] همان یک کلمه

---

۱. عرضه داشتن ابتکار در عین برقرار داشتن رابطه با محتوا و هدف اثر هنری

۲. techne

۳. art

به کار می‌رفت. هنر عبارت است از اندیشه به اضافه کار مواد که لحظه‌ای با وساطت فن یا اسلوب هنری به هم پیوسته و وحدتی به‌وجود می‌آورد. شناسایی فن در خدمت اندیشه تابعی است که از آغاز تمدن یونان با خطایی فلسفی روبرو بوده است. به هر حال نقاد باید اسلوب و روش را اول در نظر بگیرد. یعنی: چگونه اثری از لحاظ اصول فنی خوب بوده است؟ باید با هوشیاری به سودمندی و منطق و صرفه‌جویی کاربرد مواد و پیوستگی میان شکل و هدف داوری شود. و به سؤالاتی نظیرموارد‌زیر پاسخ گفته شود.

- نقاش در چه سطحی و میزانی از عهده اجرا برآمده است؟
- آیا اسلوب هنری وی نشانگر ابتکار و خلاقیت و رسایی بیان در مصرف کار موادش هست؟
- آیا اسلوب پیوستگی فرد را با طرح کلی اثر برقرار کرده است؟
- آیا اسلوب موجب افزایش هم زمان آگاهی ما از کار مواد، شکل و محتوا می‌شود؟

در نتیجه باید از تصنع‌گری[زیاده‌روی در بهره‌جویی از چیره‌دستی، ریزه‌کاری و شگردنمایی] و پرگویی ملال‌آور دوری کرد چرا که همیشه خوشی‌ها بر سرخوردگی‌ها افزون است و هیچ هنرمندی دست از کار بر نمی‌دارد و فرآیند آفرینش متناوبا افسردگی زا یا نشاط‌انگیز است.

سوالات مطرح در چهار مرحله‌ی نقد هنر

بنابر آنچه گذشت ، با به‌کارگیری اصطلاحات مهم هنری، عناصر هنرهای تجسمی و اصول دیزاین، قادر به نقد آثار هنری می‌شوید. سوالات ارزشمندی وجود دارند که در هر شاخه هنری می‌توانند قابل استفاده باشند. اگر چهار مرحله که معرفی خواهد شد مطالعه شود توانایی پاسخ‌گویی این مراحل در هر نقد هنری بوجود می‌آید. برای این‌که به راحتی این مراحل را به‌کار گرفته شود، مدتی زمان خواهد برد. البته اگر یک اثر هنری را طبق این تعاریف توسط هنرآموز نقد شود، هنرجویان قادر به درک بهتری از این تعاریف خواهند بود.

شرح و توصیف اثر: آن‌چه که می‌بینید بگویید.

۱- نام هنرمندی که اثر را خلق کرده چیست؟

۲- چه نوع اثر هنری است؟

۳- نام اثر هنری چیست؟

۴- اثر در چه زمانی و دوره‌ای خلق شده است؟*

۵- وقایع بزرگ و اصلی که هم‌زمان خلق اثر بوده چه هستند؟

۶- موضوع و اشیاء موجود در نقاشی را فهرست کنید (درختان- مردم- . . .)

۷- اولین چیزی که موجب جلب توجه شما شد چه بود؟ چرا؟

۸- چه رنگ‌هایی را می‌بینید؟ آن‌ها را نام ببرید؟

۹- چه شکل‌هایی را می‌بینید؟ دورگیری یا کناره‌های شکل‌ها به چه صورتی هستند؟

۱۰- آیا خط در کار دیده می‌شود؟ اگر وجود دارد، چه نوع خطی هستند؟

۱۱- چه قسمی از بافت را در اثر می‌بینید؟ آن‌ها را چه طور توصیف می‌کنید؟

۱۲- چه زمانی از روز یا شب است؟ در مورد آن چه می‌توانید بگویید؟

۱۳- چه جلوه‌های بصری و حالتی در اثر وجود دارد؟

تجزیه و تحلیل موشکافانه

۱- چطور هنرمند از رنگ در اثرش استفاده کرده است؟

۲- رنگ‌ها به چه معنا و مفهومی در اثر به کار گرفته شده‌اند؟

۳- چطور هنرمند شکل‌ها را استفاده کرده است؟

۴- خطوط به چه طریقی در اثر وجود دارند؟ یا نقش دیگری دارند؟ آیا هنرمند آن‌ها را به عنوان قسمت مهم و برجسته به کار گرفته است؟

۵- بافت چه نقشی در اثر دارد؟ هنرمند بافت را به روش خیالی و اشتباه بینایی به‌وجود آورده یا بافت قابل لمس و واقعی به‌وجود آورده است؟

۶- نور چگونه به کار رفته است؟ در تصور منظره، نور و سایه واقعی هستند یا آبستره؟

۷- در کل تاثیر بصری و حالت کار چگونه است؟

۸- هنرمند برای ویژه بودن کار با ایجاد تمرکز روی اثرش چگونه عناصر هنر را دیزاین کرده است؟

تعبیر و تاویل

در تعبیر، معنی و مفهوم اثر جستجو می‌شود و آن‌چه که در اثر دیده می‌شود، شاید دور از آموزش‌های هنری باشد. در حقیقت کوششی است برای وضوح آن‌چه که هنرمند سعی در بیان آن داشته است.

---

* موارد ۱ تا ۴ متاسفانه در بعضی تصاویر این کتاب رعایت نشده و در راهنمای معلمین خواهد آمد. و علت آن پرهیز از حجم زیاد اطلاعات شناسنامه‌ای جهت آزمون کنکور می‌باشد.

۱- هنرمند چه چیزی را اظهار نموده است؟
۲- شما چه معنی از آن درک می‌کنید؟
۳- اثر چه معنایی دارد؟
۴- چه ارتباطی با شما و زندگیتان دارد؟
۵- وقتی اثر را تماشا می‌کنید، چه احساسی دارید؟
۶- آیا چیزهایی در اثر وجود دارد که نشان و سمبل چیز دیگری باشد؟
۷- شما چه فکر می‌کنید چرا هنرمند این روش یا مفهوم را انتخاب کرده و به چه علت یک اثر هنری مطلوب و مشهوری تبدیل شده است؟
۸- چرا هنرمند این اثر هنری را خلق کرده است؟

قضاوت و داوری

شما بعد از مشاهده دقیق، تجزیه و تحلیل و تعبیر اثر هنری، آمادگی برای داوری دارید. بنابراین با توجه به فهم و سطح درکتان از اصول و الفبای هنر می‌توانید ارزشیابی از اثر بیان نمایید.

۱- چرا شما فکر می‌کنید که ارزش‌های اثر حقیقی و یا مطلوب هستند؟ چه ارزش‌هایی را در کار، پیدا کرده‌اید؟ (برای مثال، آیا اثر هنری زیبا است، پیام اجتماعی مهمی را انتقال می‌دهد؟ آیا در عادات و روش‌هایی که در دنیا وجود دارد تاثیرگذار است؟ در جهت تاکید آگاهانه از باورهای یک مذهب است؟)
۲- آیا اثر فایده و سودی برای گروه یا اجتماع ایجاد می‌کند؟
۳- فکر می‌کنید چه تاثیری روی دیگران خواهد داشت؟
۴- اگر معتقدید اثر نامطلوب است، علل آن چیست؟ آیا دلیل فقدان کیفیت مطلوب، درست به کار نگرفتن عناصر هنری است؟ یا دلایل دیگری دارد؟
۵- آیا یک اثر بهتر است که بسیار تاثیرگذار یا کاملا بی‌ارزش باشد؟ یا این‌که بین دو حالت باشد و فقط قابل قبول باشد؟ بدون احساس شخصی باشد؟ بدون نقطه تمرکز باشد؟ در نقد نظارت مثبت و منفی خود را واضح و روشن مشخص کنید.

نمونه‌ای از نقد هنری

اتاق قرمز اثر هنری ماتیس

به این اثر خوب توجه کنید و مشاهدات خود را در چهار مرحله ثبت نمائید.

• **شرح و توصیف اثر:** چه چیزهایی در اثر دیده می‌شوند؟

اتاق قرمز، صندلی چوبی با نشیمن‌گاه بافت کنفی، میز و رومیزی، زن، میوه و نوشیدنی، شاخه‌های گل در گلدان، پنجره، منظره پشت پنجره، درختان، بوته ها، و ساختمان، رنگهای : قرمز آبی ، سبز، زرد، سفید و سیاه

• **تجزیه و تحلیل اثر:** دوباره با دقت بیشتری اثر را مورد توجه قراردهید . چطوراجزاء اثر سازماندهی شده‌اند؟

عناصر هنری بکار رفته :

۱. رنگ: قرمز، آبی ، زرد، سبز، سیاه و سفید
۲. خط: خطوط صاف در محیط میز و صندلی – خطوط منحنی در گلها و نگاره‌ها(پترن)
۳. شکل: هندسی و غیرهندسی و اندام‌وار
۴. فضا: فضای شلوغ و ژرف‌نمایی اندک و تخت
۵. بافت: نگاره‌های رومیزی و کاغذ دیواری

اصول و قواعد دیزاین به‌کار رفته:

۱. وحدت: رنگ ، شکل و خط
۲. تعادل: زن- صندلی، اتاق – پنجره
۳. تباین: قرمز- سبز، سیاه- سفید، نگاره‌های پیچدار- نقوش تخت، منحنی ها - خطوط صاف
۴. تاکید: زن و میوه‌های چیده شده
۵. حرکت: مورب از سمت راست پائین ، بالای سمت چپ خطوط منحنی و قوس‌دار نگاره ها و درختان
۶. ضرب‌آهنگ بصری: تکرار در نگاره‌های قوس‌دار نقش کاغذ دیواری و رومیزی و درختان- رنگ در لیموها و گلها
۷. تناسب در مربع بزرگ و کوچک

• **تفسیر و تعبیر اثر:** چه تلاش‌هایی هنرمند برای ایجاد ارتباط کرده است؟
از آنچه که در دو مرحله گذشته جمع‌آوری کرده‌اید چه ایده و احساسی دارید؟ در ذهن شما چه اثری گذاشته است؟
هنری ماتیس با استفاده آگاهانه از رنگ گرم قرمز به‌عنوان عنصر غالب و مسلط استفاده کرده است و از آنجا که رنگ قرمز تداعی کننده ی،گرمی آتش و خورشید و همچنین رنگ خون است و موجب بالا رفتن تپش قلب و نبض می‌شود در بیننده اثر خوشایندی حاصل

می‌شود. بیشترین تحریک و انتقال انرژی درون به بیرون در انسان توسط رنگ‌های گرم صورت می‌گیرد و انتخاب رنگ‌های نارنجی زرد و قرمز در اثر این احساس را گسترش می‌دهند. در سراسر تاریخ هنر، هنرمندان از تاثیرات رنگ برای تشدید و یا اغراق در انتقال مفهوم و انرژی بهره برده اند. چنانچه در اوایل قرن بیستم در فرانسه گروهی که تاکید زیادی روی انتخاب و کاربرد رنگ‌ها داشتند " فوو " نامیده شده و در تاریخ هنر سبک آنها فوویسم ثبت شد. " هنری ماتیس و آندره درین" از هنرمندان پیشرو فوویسم بودند.

• **قضاوت در مورد اثر:** آیا این اثر هنری موفقی بوده است؟ احساس شما از ترکیب قرمز و آبی چیست؟

سه موفقیت جالب در اثر به چشم می‌خورد ، مهمترین موفقیت این اثر انتخاب رنگ قرمز است برای اینکه قرار بوده روی دیوارهای آبی – سبز رستورانی آویخته شود. بنابراین تهیج و تحریک رنگ های گرم موجب گرسنگی بیشتر یا درخواست کسب انرژی بیشتری می‌شود و در روند کار رستوران بسیار موثر بوده است. شوک دوم که باعث ماندگاری اثر در ذهن می‌شود استفاده ژرف نمایی خاصی در اثر است. ماتیس خطوط محیطی میز و صندلی و پنجره را شکسته و پرسپکتیو آنها را تغییر داده است و این حرکت موجب فراخی و وسعت اتاق نشیمن شده است و از طرف دیگر همنشینی سبز در پنجره به صورت مربع کوچک تر در کنار اتاق مربع بزرگتر قرمز موجب پختگی اثر شده است.

آیا اثر موفق است؟ بله.

دلایل شما چیست ؟

نظرات و آراء موافق و مساعد و مخالف را واضح و شفاف اعلام فرمایید ؟

شکل

۲ شکل

اهداف رفتاری: از فراگیر انتظار می‌رود، پس از پایان این فصل بتواند:

۱- شکل را تعریف کند.

۲- اهمیت عنصر شکل در هنرهای تجسمی را شرح دهد.

۳- تفاوت شکل به صورت سطح و حجم را بیان کند.

۴- طبیعت گرایی و اغراق را در هنرهای تجسمی شرح دهد.

۵- شکل‌های طبیعت گرایانه و اغراق آمیز را در آثارش به کار برد.

۶- به شیوه‌ی آبستره، یک اثر هنری به‌وجود آورد.

۷- ویژگی شکل‌های بنیادی را شرح دهد.

۸- از شکل‌های بنیادی در آثارش به درستی استفاده کند.

۹- از شکل‌های مثبت و منفی در آثارش به خوبی استفاده نماید.

۱۰- در آثار هنرمندان و مشاهیر شکل‌های اغراق آمیز را توصیف نماید.

۱۱- نقلی از آثار خود با توجه به شرایط و کاربرد شکل‌های بنیادی ارائه نماید.

۱۲- حالات شکل‌ها مثبت و منفی را با ذکر خصوصیات آن، شرح دهد.

درس در یک نگاه

- شکل از طریق محصور شدن محیطی و یا لکه ی رنگ به وجود می‌آید.
- شکل می‌تواند به صورت دو بعدی (سطح) و یا سه بعدی (حجم) باشد.

- وقتی شکل مثبت وضوح پیدا می‌کند که اطراف آن را شکل منفی یا بافت احاطه کند.
- هرگاه شکل مثبت و منفی به یک اندازه انرژی داشته باشند وارونگی شکل و زمینه اتفاق می‌افتد.
- در یک اثر هنری فضاهای منفی نیز به اندازه‌ی فضاهای مثبت ارزشمند می‌باشند.
- وقتی درجه بندی سایه و روشن صورت گیرد حجم به‌وجود می‌آید.
- اما امروزه پیشرفت هنر عکاسی باعث شده است که نقاشان و طراحان به اغراق در آثارشان بیش‌تر روی آوردند و از عین‌گرایی پرهیز می‌کنند.
- آبستره نوعی ساده سازی تصاویر طبیعی به کمک اشکال هندسی و غیر هندسی است.
- گاهی،هنرمندان از ویژگی بصری اشکال پایه (مثلث، مربع، دایره) برای القاء مفاهیم استفاده می‌کنند.
- «آرت نوو» سبکی مربوط به قرن نوزدهم است که تاکید بر روی خطوط منحنی با شکل‌های طبیعی دارد.

اهمیت شکل

ما در محیط پیرامونمان به صورت های مختلفی با شکل مواجه می‌شویم و بسیاری از ادراکاتمان از طریق اشکال صورت می‌گیرد.

به طور کلی در طبیعت اشکال به صورت هندسی و یا غیر هندسی دیده می‌شوند. و می‌توانند دو بعدی یا سه بعدی باشند. به عبارت دیگر اشکال از نظر بعد به دو صورت سطح و حجم مطرح می‌شوند (تصویر ۲ و ۱-۲) .

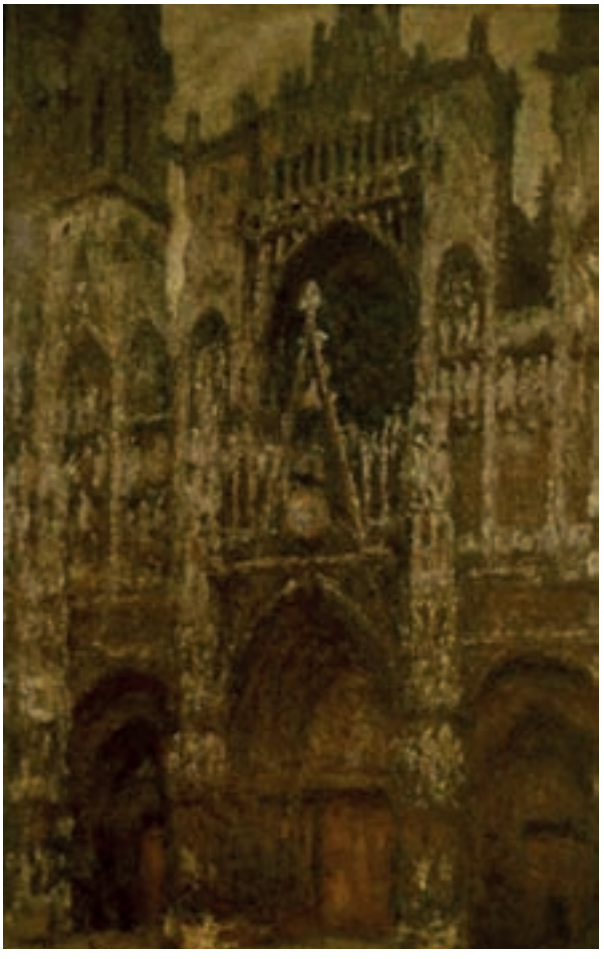
تصویر ۱-۲ سطح در طبیعت

تصویر ۲-۲ تنوع سطح و حجم در طبیعت

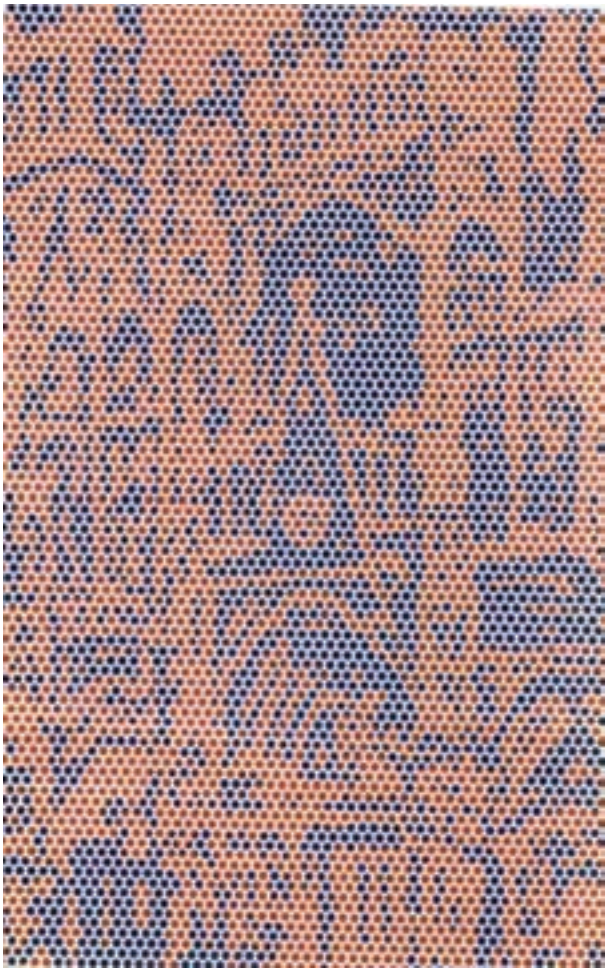
در هنرهای بصری هر محدوده‌ای که از طریق بسته شدن یک خط و یا رنگ به‌وجود آید، شکل نامیده می‌شود.

در به وجود آوردن یک اثر بصری نحوه چیدمان اشکال در کادر از ارزش بالایی برخوردار است، زیرا یک تصویر می‌تواند رنگ و یا بافت نداشته باشد، اما برای تشکیل آن وجود شکل ضروری است.

در بازنمایی تصاویر بیش‌ترین بیان معانی و نور به وسیله‌ی شکل صورت می‌گیرد. درتصویر۳-۲ الف که یک اثر امپرسیونیستی می‌باشد نورها و سایه‌ها، اشکال را به‌وجود آورده‌اند. و اگر این تصویر را از نزدیک و دقیق بررسی کنیم نقاط بسیاری را می‌بینیم که اشکال و تصاویر را ساخته‌اند و در نهایت با تشکیل شکل، تصویر قابل شناخت و ادراک شده است (تصویر ۳-۲ ب).



تصویر ۳-۲ الف - کلودمونه



تصویر ۳-۲ ب

شکل به صورت سطح یا حجم

با شنیدن واژه‌ی شکل معمولا به یاد عنصر دو بعدی می‌افتیم، هر چند که در مواردی نیز شکل‌های مسطح به صورت سه بعدی (مجازی) ظاهر می‌شوند[1] (تصویر ۴-۲). و وقتی صحبت از حجم می‌شود توده‌ای سه بعدی در نظرمان مجسم می‌شود.

تصویر ۴-۲ ایجاد حجم مجازی بر روی سطح

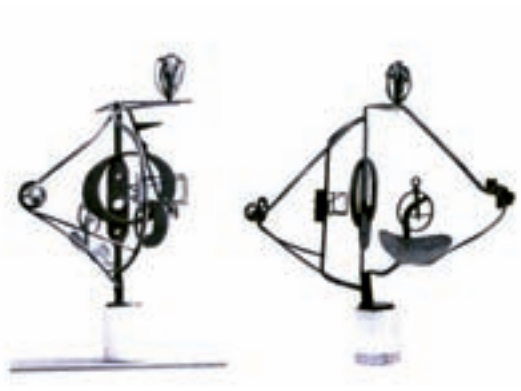
به بیان دیگر شکل در آثار دو بعدی به صورت سطح و در آثار سه بعدی به صورت حجم مطرح می‌شود. و در این رابطه نور عامل مهمی می‌باشد، زیرا نور نقش تعیین کننده‌ای در بیان حجم دارد.

اشکال در آثار دو بعدی مانند نقاشی معمولا ثابت هستند زیرا زاویه‌ی دید ناظر در آن تاثیر زیادی ندارد. اما در آثار حجمی زاویه‌ی دید از اهمیت بالایی برخوردار است و با حرکت در اطراف یک اثر حجمی و بررسی اشکال می‌توان تغییرات آن را بررسی کرد.

---

۱. همان‌طور که در سال‌های قبل آموخته اید در هنرهای بصری دو بعدی، ایجاد حجم و بعد سوم، در اثر نوعی خطای چشمی به‌وجود می‌آید، به این معنی که در کلیه‌ی تصاویر دو بعدی مانند نقاشی، طراحی، عکاسی و ...، عمق و بعد سوم با استفاده از فن پرسپکتیو به دست می‌آید که نوعی خطای بصری به شمار می‌رود. ولی حجم در هنرهای سه بعدی، مانند مجسمه‌سازی .معماری و ...،واقعیتی قابل لمس است

همین امر سبب شده است که طراحان مجسمه‌ساز از زوایای مختلف به بررسی اثر خود بپردازند و گاهی به علت محل قرارگیری حجم آن را از زوایای پایین و بالا نیز کاملا مورد بررسی و توجه قرار دهند (تصویر ۶ و ۵-۲) .



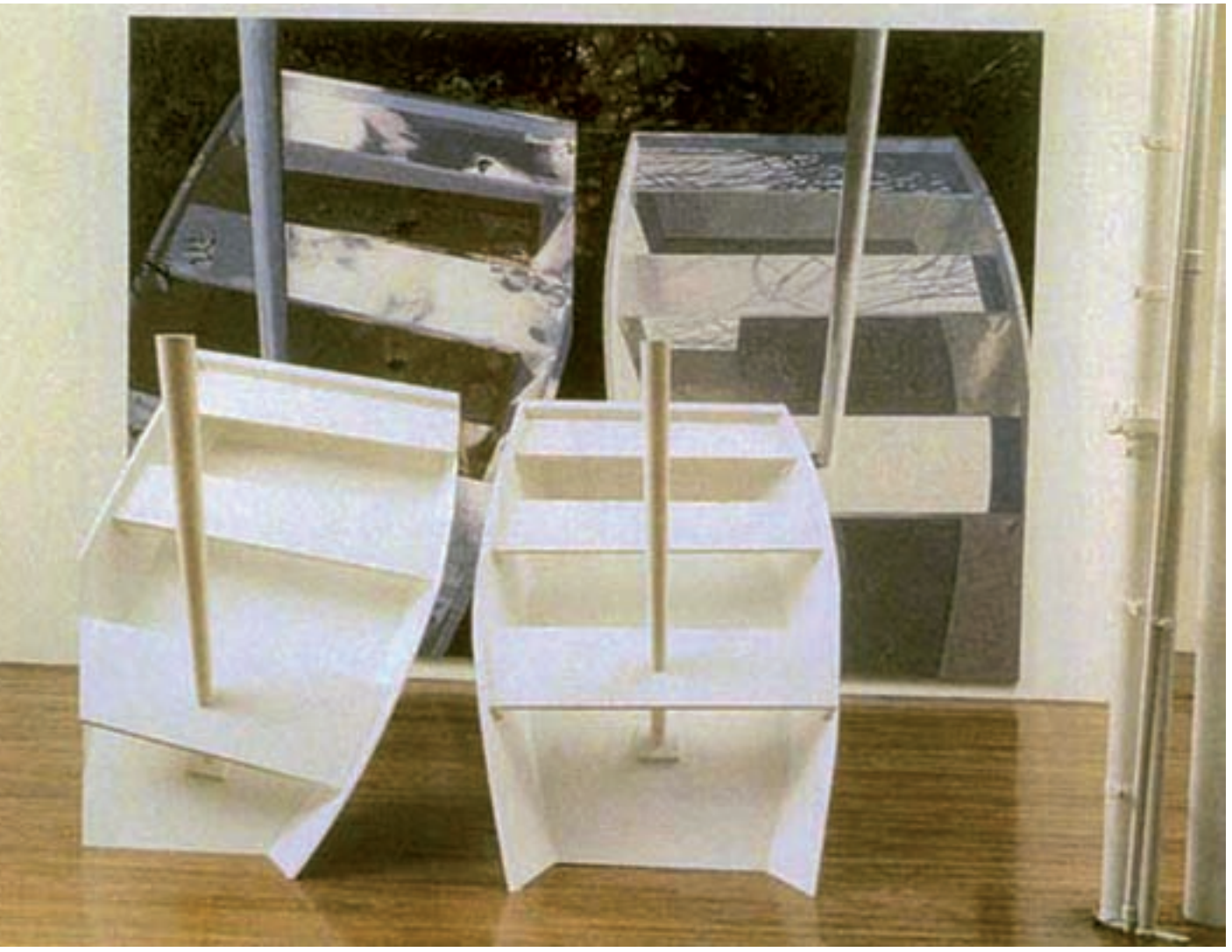
تصویر ۵ -۲

تصویر ۶ -۲ گاهی احجام در فضایی قرار می‌گیرند که زاویه‌ی دید بالا نیز دارای اهمیت می‌شود.

در بعضی از آثار بصری به طور قاطع نمی‌توان مشخص کرد که کار دو بعدی یا سه بعدی است. به طور مثال در آثار حکاکی، نقش‌ها عمق و یا برجستگی کمی دارند، هم دارای خصوصیات کارهای حجمی هستند و هم از بعضی جهات دو بعدی محسوب می‌شوند (تصویر ۷-۲) .

تصویر ۷ -۲ نقش برجسته

امروزه بسیاری از هنرمندان کوشش می‌کنند مرز بین نقاشی، طراحی، مجسمه‌سازی و معماری را شکسته و با روش‌های مختلفی عناصر دو بعدی و سه بعدی را با یکدیگر ترکیب کنند. به طور مثال در تصویر ۸-۲ طراحی و حجم ارائه شده مکمل یکدیگرند. در این تصویر یک نقاشی رنگ و روغن از قایق‌ها در کنار یک کار سه بعدی گذاشته شده است. و به نظر می‌رسد اثر حجمی گونه‌ی دیگری از همان نقاشی است. عناصر حجمی در این نقاشی بیش‌تر اشاره به سطح دارد و توسط کادر بریده شده است. در اثر حجمی نیز هنرمند شکل را به همان صورت بریده و به نمایش در آورده است، و از این طریق هنرمند تمایل همیشگی به‌وجود آوردن «سه بعد» در آثار نقاشی را مورد توجه قرار داده است.



تصویر ۸ - ۲ به کارگیری حجم واقعی در کنار حجم مجازی

اغراق درشکل

بسیاری از مردم فکر می‌کنند تصاویر اغراق آمیز و انتزاعی مربوط به هنرمندان می‌باشد. اما همانطور که تصاویر و طراحی‌های باقی‌مانده در غارها گواهی می‌دهند، استفاده از اغراق از ابتدای تاریخ وجود داشته است (تصویر ۹-۲) .

تصویر ۹ - ۲

البته تا قبل از اختراع عکاسی هنرمندان تمایل بیش‌تری به کشیدن تصاویر طبیعت گرایانه داشتند.

در طرح ها و نقاشی‌های پیکاسو این شیوه به خوبی مشهود است (تصویر ۱۰-۲) .

هنرمندان مجسمه‌ساز نیز معمولا در آثارشان از طریق اغراق به بیان افکار و احساساتشان می‌پردازند که در این مورد آثار آلبرت جاکومتی گویای این مطلب می‌باشند (تصویر ۱۱-۲).

اغراق در هنر گرافیک نیز برای بیان بهتر مفاهیم به کار گرفته می‌شود. در تصویر ۱۲-۲ فرم انسانی به صورت اغراق آمیزی کشیده شده است و دلیل آن ویژگی‌های بازی بسکتبال است، که بازیکنان در آن دائم در حال حرکت و پرش هستند و این تصویر نیز به صورت اغراق آمیزی بر این امر تاکید دارد.

تصویر ۱۰- ۲ اثر پیکاسو

تصویر ۱۱- ۲ - جاکومتی

تصویر ۱۲- ۲ - اغراق در تصاویر گرافیکی

طبیعت‌گرایی[1] و آرمان‌گرایی[2]

در طبیعت‌گرایی با ظاهر اشیاء به همان صورت که در جهان پیرامون با آن‌ها روبرو هستیم، مواجه می‌شویم. در تضاد با این نوع برخورد با تصویر، شیوه‌ی دیگری در هنر وجود دارد به نام آرمان‌گرایی، در این شیوه هنرمند جهان را دوباره می‌سازد نه آن‌گونه که هست، بلکه آن‌گونه که باید باشد و به اصلاح کاستی‌ها و ناسازگاری‌های جهان بصری می‌پردازد. هنرمندان رنسانسی در نقاشی‌هایشان در پی نمایش آرمان‌ها بودند، نه از آن جهت که از نگریستن به دنیا پرهیز داشتند، بلکه از آن رو که می‌خواستند حقیقت مطلق و پنهان در این جهان را بیابند.

در آرمان‌گرایی (ایده‌آلیسم)، روح، ذهن یا روان فراتر از بدن ـ که مادی و تاریخ‌مند است ـ می‌باشد و جهان فیزیکی نسبت به ذهن اهمیت کم‌تری دارد. ایده‌آلیسم در آثار داوینچی، رافائل، میکل‌آنژ با تفاوت‌هایی دیده می‌شود. در آثار میکل‌آنژ بدن‌ها با استفاده از عظمت در تناسبات به صورت آرمانی در می‌آیند، در آثار او پیکرها اغلب به شکل حیرت‌انگیزی عضلانی هستند. آرمان‌گرایی لئوناردو داوینچی نیز تفاوت داشت، ویژگی هنر او تاکید بر یافتن عنصر الهی و ملکوتی در وجود انسان‌های کامل و بی‌نقص بود. نمایش حالات ظریف و دقیق در چهره‌ها، هماهنگی پیکر با محیط اطرافش و حذف جزئیات غیر ضروری برای القای حرکت، همگی جنبه‌ای از آرمان‌گرایی لئوناردو داوینچی هستند (تصویر ۱۳-۲) .

در آثار رافائل نیز پیکرها به همان میزان آرمانی هستند، اما بیش از عظمت و شکوه جسمانی، با شیرینی بیان، آرامش و وقار، لطافت و زیبایی، وضوح در خط و زیبایی در رنگ ترسیم شده‌اند. در اثر رافائل تصویر ۱۴-۲ پیکرها به صورت آرمانی تصور شده‌اند و از لحاظ شکل و رنگ بسیار زیبا هستند. ترکیب‌بندی حس سادگی و وضوح را در مخاطب تقویت می‌کند. سادگی و وضوح دو آرمان عمده‌ای هستند که رافائل پیوسته در آثارش دنبال می‌کند.

---

۱. Naturalism

۲. Idealism

همه‌ی ما به گونه‌ای آرمان‌گرا هستیم و برای رسیدن به کمال می‌کوشیم. مدارک به‌جا مانده در آثار تاریخی گواه این مسئله است که انسان باور دارد که می‌تواند جهانی بسازد بدون جنگ، فقر، بیماری، بی‌عدالتی و هنر و به صورت دوره‌ای و آشکار این مدینه‌ی فاضله را بازنمایی می‌کند.

تصویر۱۳- ۲ اثر لئوناردو داوینچی

تصویر ۱۴- ۲ اثر رافائل

ماهیت شکل

در آثار هنری ماهیت شکل با تغییراتی که در آن به‌وجود می‌آید می‌تواند بسیار متفاوت شود. نوع به‌خصوصی از تغییر در هنر که با ساده‌سازی تصاویر طبیعی همراه است «آبستره» نامیده می‌شود.

در این شیوه جزئیات نادیده گرفته شده و معمولاً تا جایی که امکان دارد ساده می‌شود (تصویر ۱۵-۲).

در یک اثر آبستره آن‌چه که مهم و آشکار است سادگی آن است. البته درجه ساده‌سازی می‌تواند متفاوت باشد مثلا در تصویر ۱۵-۲ جزئیات تصویر حذف شده و فرم‌ها به اشکال هندسی نزدیک شده‌اند اما هنوز موضوع اصلی به راحتی قابل شناسایی است.

تصویر ۱۵-۲

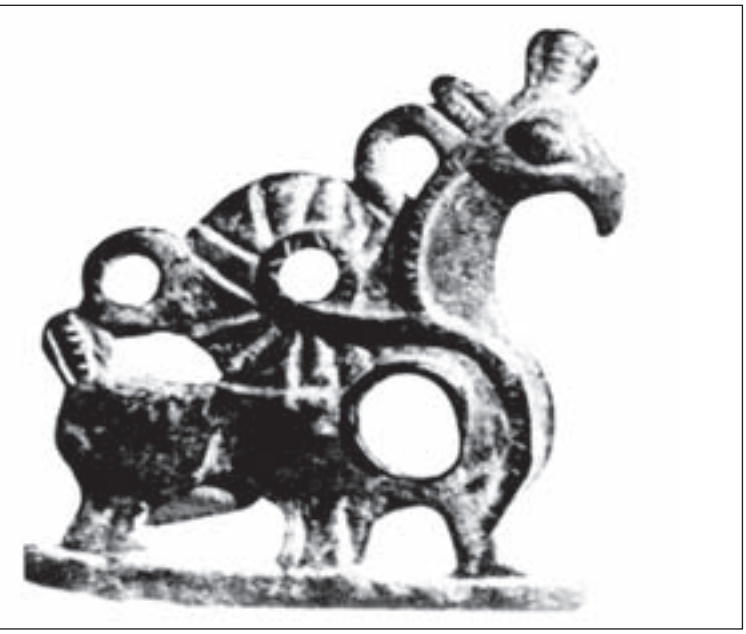
تصویر ۱۶- ۲ ماسک چوبی

هنر آبستره تکنیک جدیدی نیست و در قرن‌ها پیش نیز به‌کار می رفته است در تصویر ماسک چوبی (۱۶-۲). فرم ها ساده شده و هندسی هستند و یک اثر آبستره محسوب می‌شود هر چند که با تصویر ۱۵-۲ خیلی متفاوت است. از این مقایسه می‌توان به این نتیجه رسید که، یکی از قاعده‌های هنر آبستره تقریباً هندسی کردن اشکال در ساده‌سازی است. البته همانطور که گفته شد میزان این ساده‌سازی می‌تواند متفاوت باشد و همیشه موضوع اصلی یک کار آبستره به‌راحتی قابل شناسایی نیست. در مواردی نیز شکل‌ها یادآور تصویر خاصی نیستند. در تصاویر ۲۰ الی ۱۷-۲ درجات متفاوتی از آبستره قابل مشاهده است.

تصویر ۲-۱۷ اثر حجمی ، آبستره

تصویر۲-۱۸ اثر نائوم گابو

تصویر ۲-۱۹ به وجود آمدن تصاویر آبستره توسط خطوط غیر هندسی



تصویر ۲-۲۰ مفرغ لرستان

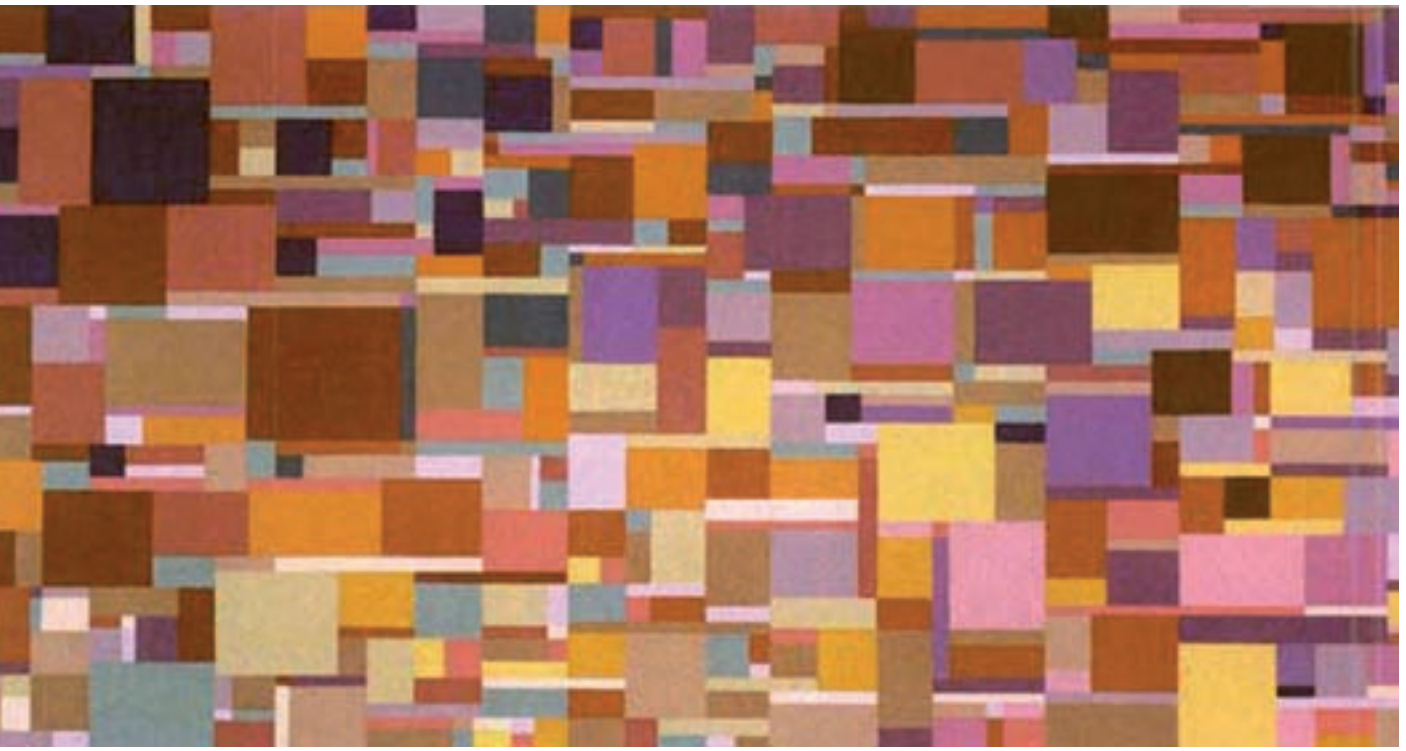
انواع شکل

در مبحث خط گفته شد که از تکرار نقطه خط به‌وجود می‌آید. در مورد سطح نیز می‌توان گفت که از تکرار و حرکت خط در فضا در جهتی مخالف حرکت اصلی خود به‌وجود می‌آید. و یا همان‌طور که دو نقطه در فاصله‌ی مرتبط با هم مطرح شوند خط ذهنی را القا می‌کنند. به همین نحو در صورتی‌که حداقل سه نقطه در فاصله‌ای مرتبط با هم مطرح گردند، فضایی را مشخص می‌کنند که به صورت سطح ذهنی قابل درک می‌باشد. همان‌طور که در ابتدای مبحث گفته شد، از بسته شدن یک خط نیز سطح به‌وجود می‌آید که می‌تواند به‌صورت غیر هندسی و یا هندسی باشد (تصویر ۲۱-۲) .

تصویر ۲۱ - ۲ نمونه هایی از اشکال در طبیعت

سطح هندسی در سه شکل بنیادی مربع، مثلث و دایره خلاصه می‌شود که هر کدام از نظر بصری دارای ویژگی‌های خاص خود می‌باشند و جهت بصری خاص و معنا داری را بیان می‌کنند، مربع جهت افقی و عمودی، مثلث جهت اریب و دایره جهت دورانی و هنرمندان نیز از این ویژگی‌ها برای القاء مفاهیم مورد نظر خود بهره می‌گیرند.

مثلا شکل مربع به علت داشتن زوایای ۹۰ درجه و خطوط عمود، محکم و استوار دیده می‌شود و نمودار سکون، منطق و مردانگی است (تصویر ۲۲-۲) . مربع که چهار ضلع دارد از نظر فلسفی وابسته به نظم گیتی و جهان مادی است و به طور نمادین آن‌چه را که برای ساختن جهان ضروری است، نمایش می‌دهد. شواهد تاریخی نشان می‌دهد الگوی چهار ایوانی از دوره ساسانی اشاره به چهار جهت اصلی[۱]، چهار عنصر[۲] و چهار فصل و چهار دوره‌ی عمر آدمی دارد. الگوی چهار پس از اسلام در مساجد چهار ایوانی و چهار باغ و... ادامه می‌یابد. (۲۳-۲)



تصویر ۲۲ - ۲

۱. شمال، جنوب، مشرق، مغرب
۲ . آب، باد، خاک، آتش

دایره از بعضی جهات معنایی متضاد با شکل مربع دارد. مثلا دایره بیانگر حرکت و احساس است و می‌تواند نمادی از زنانگی باشد.

دایره مانند کره نمادی است برای کیهان و آسمان‌ها، دایره چون دارای آغاز و پایانی نیست دلالت، بر ابدیت دارد. شکل دایره به صورت نماد در فرهنگ‌های مختلف دیده می‌شود.

تصویر ۲۳- ۲

شکل مثلث به علت دارا بودن زوایای متفاوت و نحوه‌ی قرار گیری، دارای حالات متغیری است و می‌تواند القا کننده‌ی ایستایی و استحکام و یا تزلزل باشد.

مثلا مثلثی که قاعده‌اش پایین باشد، شکلی پایدار بوده و می‌تواند نماد استحکام با شد و بر عکس هرگاه بر یکی از رئوس خود قرار گیرد حالت ناپایدار و متزلزل به خود می‌گیرد (تصویر ۲۴- ۲).

هنرمندان از حرکت اریب و پر انرژی مثلث در آثار خود بسیار بهره برده‌اند (تصویر ۲۵-۲).

تصویر ۲۴- ۲ نمایش حرکت با استفاده از شکل مثلث

کاربرد خط در ایجاد شکل

به تصاویر ۲۸ و ۲۷ و ۲۶-۲ نگاه کنید. چه خطوطی در این تصاویر دیده می‌شوند؟ همان‌طور که مشاهده می‌شود روحیه‌ی خطوط منحنی و شکسته در این آثار کاملا تاثیر گذار است.

تصویر ۲۶- ۲

تصویر ۲۷-۲

تصویر ۲۸-۲

◀تصویر ۲۵-۲ شاهنامه بایسنقری ،کشتن اسفندیار ارجاسب را

شکل صندلی با استفاده از خطوط منحنی منتقل کننده ی حس راحتی و نرمی می‌باشد. در تصویر ۲۹-۲ تاکید بر روی خطوط و سطوح منحنی تیره و روشن است. این پوستر که مربوط به قرن نوزدهم میلادی می‌باشد معرف سبک «آرت نوو» است. این سبک تزئینی در مقابل هنر آکادمیک مرسوم در سده نوزدهم، از بطن آزمایش‌گری‌های نقاشان، معماران، صنعت‌گران و طراحان سر برآورده بود.

تصویر۲۹-۲ پوستر ، آرنوو

تصویر ۳۰-۲ به کارگیری پویایی خطوط مثبت و منفی در آثار گرافیک

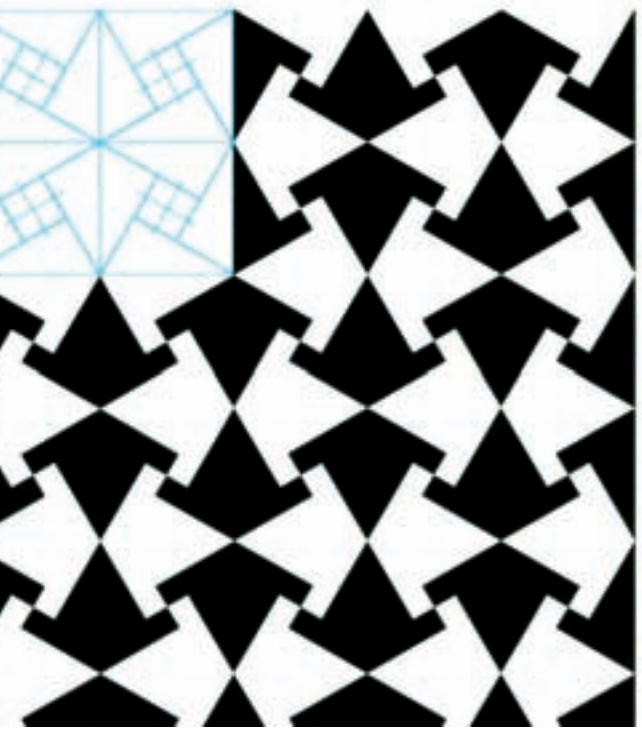
هنرمندان این جنبش علاوه بر آمیختن رشته های مختلف هنری با یکدیگر می‌کوشیدند هنری نو را پدید آوردند و به همین منظور به بهره‌گیری از سبک‌هایی رو آوردند که کمتر شناخته شده بود. بدین ترتیب شکل‌ها یا شیوه‌هایی را که با جست‌وجوی انتزاع مبتنی بر حرکت‌های خطی، سازگار بود، از هنر شرقی، قرون وسطایی و یا ازگوتیک الهام گرفته و در آثار خود به کار بردند.
در این سبک تاکید تصویر بر روی خطوط منحنی با شکل‌های طبیعی است. اصولا نرمی و لطافت خط منحنی یادآور طبیعت‌اند در حالی‌که شکل‌های زاویه‌دار بیش‌تر تداعی کننده‌ی اشکال هندسی و منظم و همین‌طور اشیاء مصنوع و صنعتی است.
هنرمندان با استفاه از روحیه‌ی خط‌های مختلف به نمایش اشکال می‌پردازند و از این طریق افکار و احساسات خود را به نمایش می‌گذارند به‌طور مثال در تصویر ۳۰-۲ به کارگیری ریتم خطوط مثبت و منفی حرکت و پویایی منظم و هندسی به وجود آورده است.

شکل‌های مثبت و منفی

در یک کادر تصویری فضای اشغال شده به وسیله‌ی شکل را فضای مثبت و به اطراف آن فضای منفی گفته می‌شود. شکل و فضای اطراف آن هر دو دارای اهمیت هستند.
در نقاشی با موضوع معین فضای مثبت و منفی معمولا واضح و روشن بوده و نقطه‌ی تاکید بر روی تصویر است. در حالی‌که فضای منفی نیز به همان اندازه دارای اهمیت می‌باشد. این موضوع در نگارگری‌های ایرانی مورد توجه بوده است به گونه‌ای که در آن‌ها فضای مثبت و منفی دارای یک ارزش‌اند و نمی‌توان سوژه‌ی اصلی و زمینه را به راحتی از هم تفکیک کرد. تمام اجزاء، تشکیل یک کل واحد را می‌دهند و به یکدیگر مرتبط و وابسته‌اند (تصویر ۳۱-۲).

اما نکته‌ای که اینجا قابل بیان می‌باشد این است که، گاهی در آثار هنری فضای منفی و مثبت هر دو دارای شکل معین و خاص هستند به عنوان مثال در تصویر ۳۲-۲ اثر فضای مثبت و منفی هر دو دارای شکل هستند و هم‌زمان قابل مشاهده و ادراک هستند و در بیان اثر هنری به یک میزان مؤثر می‌باشند. این شیوه‌ی شکل مثبت، منفی در بین هنرهای ایرانی در گره چینی‌ها و مشبک‌کاری‌ها یافت می‌شود (تصویر ۳۳-۲). در این هنرها نیز شکل‌های مثبت و منفی در کنار هم قرار گرفته و هر دو به یک میزان توجه بیننده را به خود جلب می‌کنند و به صورت متناوب دیده می‌شوند.

تصویر ۳۲-۲ اثر موریس اشر



تصویر ۳۳-۲ شکل‌های مثبت و منفی درکره چینی ایرانی

شکل‌های مثبت و منفی در طراحی حروف نیز بسیار نمود پیدا می‌کنند ، حروف فضای مثبت، و بیرون آن فضای منفی محسوب می‌شود و طراحانی که در این زمینه به فعالیت می‌پردازند به زیبایی و فرم شکل‌های منفی بین حروف بسیار توجه دارند (تصویر ۳۴-۲) .

◀ تصویر ۳۱-۲ کمال‌الدین بهزاد ، مجلس یوسف و زلیخا

مولوی
Molavi
typography exhibition
800th birthday
navaran cultural center

تصویر ۳۴-۲

اشکال منفی در احجام سه بعدی نیز مطرح است و در ترکیب‌بندی کلی آن بسیار مؤثر است و در بعضی از آثار هنری حجمی از شکل منفی برای القاء مفهوم اصلی استفاده شده است (تصاویر ۳۶ و ۳۵-۲) .

شکل‌های مثبت و منفی می‌توانند دارای ترکیبی باشند که چشم ما به طور مداوم بینشان حرکت کند. به طور مثال در تصویر ۳۷-۲ چشم لحظه‌ای فضای سفید را می‌بیند و لحظه‌ای فضای سیاه را درک می‌کند و این حرکت هم‌چنان ادامه دارد، زیرا فضای مثبت و منفی هم‌ارزش بوده و هر کدام شکل آشنایی را به نمایش درآورده‌اند.

تصویر۳۵-۲ استفاده از فضای خالی به عنوان یکی از عناصر اصلی اثر

تصویر۳۶-۲ گونه‌ی جالبی از فضای منفی در مجسمه‌سازی

تصویر ۳۷-۲ هم‌ارزش بودن فضای مثبت و منفی در این اثر کاملا مشهود است

با هم تجربه کنیم

تمرین ۱- از طراحی سایه‌وار[۱] و کاملا سیاه دو شکل، یک شکل مرکب خلق کنید. در یک الی دو نقطه از محیط، اشکال به همدیگر وصل شوند و خط بسته آن‌ها فضای مثبت و فضای بیرون منفی خواهد بود.

برای مثال تصویر یک گلدان را طوری طراحی کنید که محل هم پوشانی برگ‌ها و گلدان به هم وصل شوند.

با مرکب یا آکریلیک این کار را انجام دهید. در آخر شاهد یک طرح مات و مبهم با لبه های کاملا واضح خواهید بود.

تمرین ۲- چند شکل را در کنار هم با تاکید بر فضای منفی به گونه‌ای طراحی کنید تا اهمیت فضای مثبت و منفی یکسان باشد، در طراحی دوم تاکید بر فضای منفی به گونه‌ای باشد که هرگاه به یک فضا نگاه کنید چشم به فضای دیگر حرکت کند و تشخیص فضای منفی و مثبت راحت نباشد.

تمرین ۳- یک کادر از طبیعت بی‌جان (مستقیما یا از روی تصویر) انتخاب کنید و اشیاء را یک‌بار با فرم‌های هندسی مثلث و مربع و سپس همان کادر را با اشکال هندسی بیضی و دایره طراحی کنید.

حالا دقت کنید؛ کدام یک از اشیاء دقیقا در طرح وجود دارند؟ برای کدام اشیاء محدودیت ایجاد شده است؟ در هر دو طرح کدام شیء برجسته‌تر از بقیه است؟

تمرین ۴- صورت خودتان را به عنوان موضوع در نظر بگیرید، یک تصویر کاملا مسطح با مداد نوک تیز به صورت خطی از آن ایجاد کنید، به تناسب توجه کنید. دوباره طراحی را تکرار کنید اما این بار قسمت‌های بزرگ‌تر مثل پیشانی، گونه و چانه را از تناسب خارج کنید و بزرگ‌تر بکشید و قسمت‌های کوچک‌تر مثل چشم، بینی و گوش‌ها را کوچک‌تر از اندازه واقعی طراحی کنید. طرح ایجاد شده را می‌توانید به ماسک تبدیل کنید دو ماسک ایجاد شده را با هم مقایسه کنید. تصویر یک حیوان را انتخاب کرده، با توجه به روحیه‌ی بارز آن با اغراق در اجزاء به طراحی بپردازید.

۱. silhouette

کار گروهی

یکی از اشکال هندسی (دایره ، مربع ، مثلث) را انتخاب کرده با اندازه یکسان برش بزنید حال قسمت هایی از این شکل را به وسیله ی برش خالی کنید . طرح شما می تواند با الهام از نقوش سنتی ایران باشد . قطعات آماده شده ی گروه را در کنار هم بچینید هنگام چیدمان به فضاهای منفی ما بین اشکال توجه کنید و بهترین حالت را انتخاب کرده و شکل ها را بر روی یک زمینه بچسبانید . تغییر رنگ و جنس زمینه و قطعات می تواند حالات متفاوتی را به وجود آورند .

باهم گفتگو کنیم

کدامیک از اشکال هندسی در طبیعت بیشتر یافت می شود ؟ در مورد دلیل آن گفتگو کنید .

بافت

۳ بافت

اهداف رفتاری: از فراگیر انتظار می‌رود پس از پایان فصل بتواند:

۱- انواع بافت را نام ببرد.

۲- نگاره را توضیح دهد.

۳- با استفاده از بافت یک اثر هنری بیافریند.

۴- کاربرد بافت در انواع هنرهای تجسمی را بشناسد.

۵- با استفاده از بافت طراحی کند.

۶- ارتباط بافت و موضوع را شرح دهد.

۷- با استفاده از بافت مناسب به ساخت اثر تجسمی بپردازد.

۸- ارتباط بافت و فرهنگ را توضیح دهد.

درس در یک نگاه

- بافت به عنوان یکی از عناصر هنرهای تجسمی قابلیت به وجود آوردن جلوه‌های بصری بسیاری دارد.
- بافت به دو صورت بصری و بصری لامسه‌ای وجود دارد.
- به بافتی که از تکرار یک نقش مایه به‌وجود آید نگاره (پترن) گفته می‌شود.
- بافت در هنرهای مختلف به گونه‌های متفاوتی ظاهر می‌شود.

- برای نقاشان امپرسیونیست بافت رنگی ارزش خاصی دارد.
- نقاشان مدرن (پیکاسو و براک) مهم‌ترین تحول در کاربرد بافت را با ترکیب مواد و کلاژ به وجود آوردند.
- در نگارگری ایرانی بافت‌های زیبا و ظریفی به کار رفته است که از طریق ضربات قلم‌مو، افشان‌گری تکرار یک نقش‌مایه و ... به دست آمده‌اند.
- در هنر طراحی به علت محدودیت ابزار، بافت می‌تواند در بیان افکار و احساسات بسیار مؤثر باشد.
- بافت در انتقال مفهوم و یا حس خاص بسیار تاثیرگذار است.
- بافت نشان دهنده‌ی ویژگی‌های فرهنگی و عقیدتی هنرمند و جامعه‌اش می‌باشد.

بافت

انسان از دوران کودکی تجربیاتی را از طریق لمس کردن به دست می‌آورد و انواع آن را از طریق مشاهده ادراک می‌کند و با توجه به این تجربیات در هنگام برخورد با نمونه های تصویری اظهار نظر می‌نماید.

بافت به عنوان یکی از عناصر هنرهای تجسمی قابلیت به‌وجود آوردن جلوه‌های بصری بسیاری دارد و به همین دلیل مورد توجه هنرمندان زیادی است (تصویر ۱-۳) .

تصویر ۱-۳جکسون پولاک ، هنر کنشی

طریقه‌ی ایجاد بافت بسیار متنوع و وسیع است، بعضی از انواع بافت فقط جلوه‌ی بصری داشته اما برخی علاوه بر جلوه‌ی بصری از طریق حس لامسه نیز قابل درک می‌باشند (تصویر ۲-۳) .

تصویر ۲-۳ نمونه هایی از بافت های بصری و بصری لامسه ای

بافت از دیرباز مورد توجه فرهنگ‌های مختلف بشری بوده است (تصویر ۳-۳) . در تاریخ ایران نیز گونه‌های مختلف بافت (بصری و بصری لامسه‌ای) در آثار مختلف دیده می‌شود (تصاویر۵ و۴-۳) .

تصویر ۳-۳ کاربرد خط در فرهنگ افریقایی

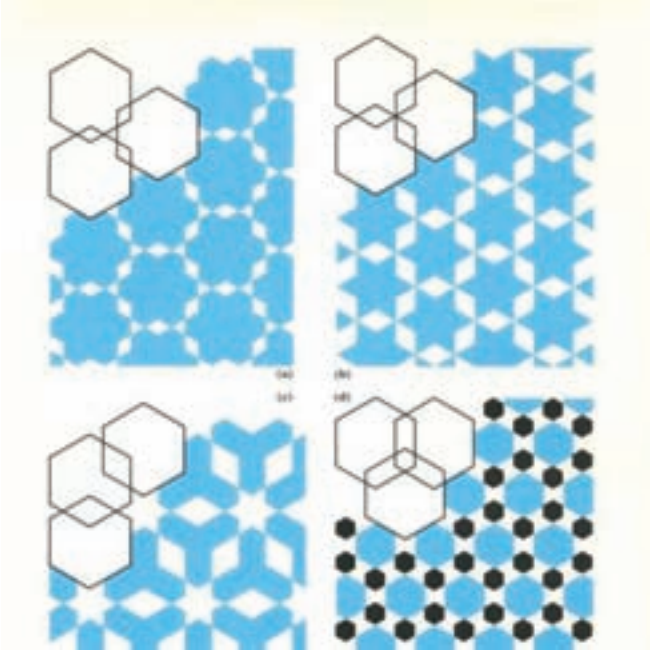
تصویر ۴-۳

تصویر ۵ -۳ نقش برجسته دوره ساسانی ، اردشیر اول ، فیروز آباد فارس ◀

امروزه برخی از هنرمندان نوگرا آثار هنری خود را در سطح یا در حجم به نحوی ارائه می‌دهند که علاوه بر جنبه‌های بصری، از طریق لامسه نیز ارتباط را به گونه‌ای دیگر برقرار می‌سازد و ممکن است یک اثر مجسمه سازی یا نقش برجسته به نحوی به وجود آید که کاملا یا بخشی از آن از طریق حس لامسه قابل درک و فهم باشد. البته اگر میدان عمل هنرهای تجسمی را گسترده‌تر تصور کنیم و زمینه‌های جدیدی را که برخی از مواد امروزی خصوصا برای طراحی صنعتی و هنرهای کاربردی فراهم ساخته است در نظر بگیریم، اهمیت موضوع را بهتر درک می کنیم (تصویر۶-۳).

گاهی بافت از تکرار یک نقش‌مایه [۱] به وجود می‌آید که به این نوع از بافت نگاره [۲] گفته می‌شود (تصویر ۷-۳). این‌گونه از بافت در تزئینات معماری ایرانی بسیار زیبا استفاده شده است، گاهی به صورت نقش و گاهی کاشی معرق و یا به صورت گچ بری و آینه‌کاری در واقع این‌گونه بافت قابلیت اجرا با انواع مواد را دارد و این هنرمند است که براساس فضا و موضوع کار خود نوع اجرا آن را انتخاب می‌کند (تصویر ۸-۳) .

تصویر ۶- ۳ خط در طراحی صنعتی



تصویر ۷- ۳ - نقش مایه ایرانی

۱ . Motif

۲ . Pattern

تصویر ۸ - ۳ - در معماری به کارگیری بافت هماهنگ با فرهنگ و محیط می تواند جاذبه‌ی خاصی به وجود آورد

کاربرد بافت

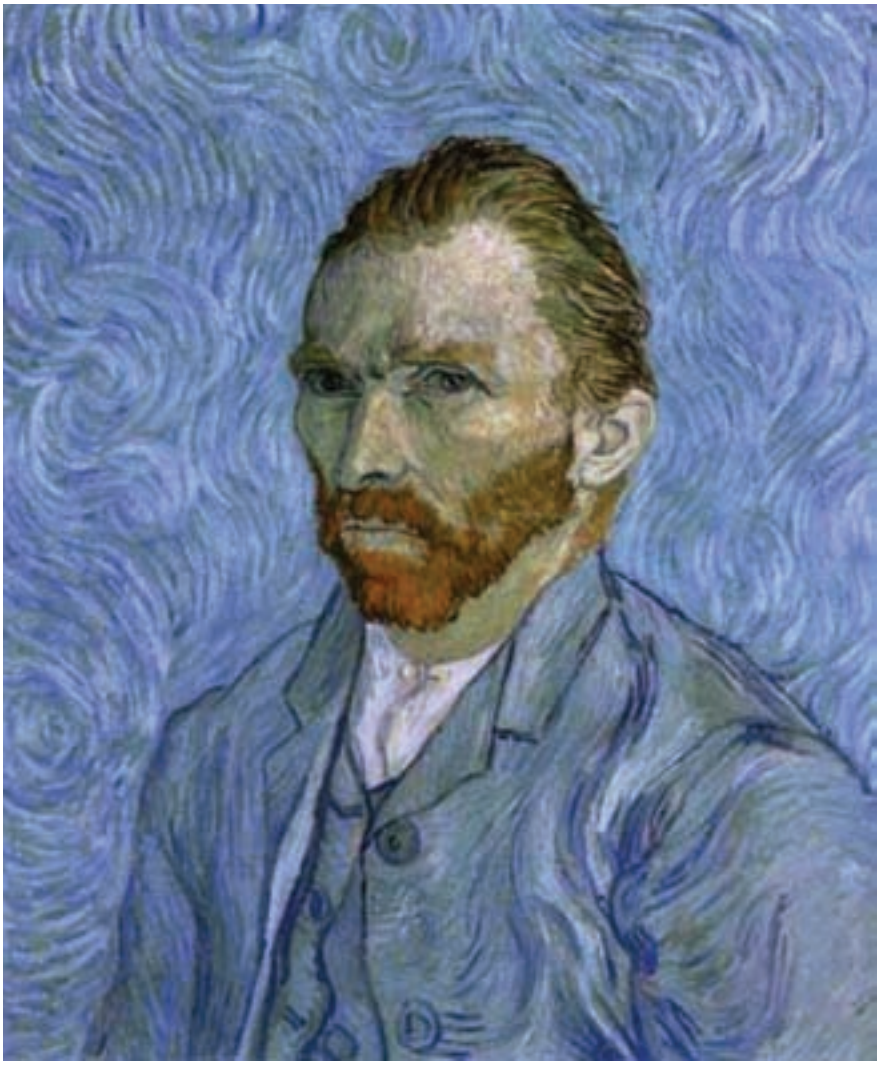
کیفیت های جذابی که مواد مختلف می‌توانند به وجود آورند باعث شده است که هنرمندان برای خلق آثارشان از ابزار و مواد متفاوتی استفاده کنند که این ابزار و مواد در هنرهای مختلف تفاوت‌های کاربردی دارند. مثلا بافت در معماری ممکن است از ترکیب آجر، کاشی و شیشه و ... به‌وجود آید (تصویر ۹-۳). و یا در مجسمه سازی به وسیله‌ی کنده‌کاری بر روی چوب، سنگ، گل و ... نمایان شود (تصویر ۱۰-۳) .

تصویر ۹ - ۳ استفاده از بافت در تزیین فضای معماری

تصویر ۱۰ - ۳ تنوع بافت در آثار حجمی

در نقاشی نیز استفاده از هر کدام از ابزار و مواد از قبیل رنگ و روغن، آبرنگ، پاستل، بوم، مقوا و ... بافت خاصی را به وجود می‌آورد که دارای کیفیت و بیان مخصوص به خود می‌باشند. با این تفاوت که در آثار حجمی کیفیات بصری از قبیل زبری، نرمی و ... بافت قابل لمس می‌باشد در صورتی‌که در آثار دو بعدی به صورت ترسیمی نمایش داده می‌شوند. توجه بیشتر به بافت در نقاشی تا حدودی با اولین کوشش‌هایی که در رابطه با هنر مدرن انجام گرفت هم‌زمان می‌باشد.

برای نقاشان امپرسیونیست کیفیت تصویری بافت رنگی که از ضربات قلم‌مو بر روی بوم به وجود می‌آمد ارزش خاصی داشت. از میان نقاشان این سبک پل سزان، وینسنت ون گوگ را می‌توان نام برد (تصویر ۱۲ و ۱۱-۳).



تصویر ۱۱-۳ ونسان ون گوگ

اما مهم‌ترین تحول در رابطه با کاربرد بافت در نقاشی، مربوط به زمانی است که برای اولین بار نقاشان مدرن از جمله پابلو پیکاسو و ژرژ براک علاوه بر استفاده از مواد رنگی مرسوم، اشیاء جدیدی را مانند سطوح کاغذ، روزنامه، تخته، دانه های شن و غیره در ترکیبات نقاشی خود به کار گرفتند تا کیفیت تصویری جدیدی را ارائه دهند و برای نمایان شدن بافت‌های بسیار متنوع در آثار نقاشان این شروع جدیدی بود (تصویر ۱۴ و ۱۳-۳) .

تصویر ۱۳-۳ پابلو پیکاسو ، ترکیب نقاشی و کلاژ

تصویر ۱۴-۳ ژرژ براک

در نگارگری ایرانی نیز بافت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و در دوران مختلف متفاوت بوده است. با مقایسه در تصاویر ۱۶ و ۱۵-۳ می‌توان تغییر نوع بافت در نگارگری ایرانی را مشاهده کرد. بافت به صورت‌های مختلفی از قبیل: ضربات نوک قلم‌مو، افشان‌گری، تکرار یک نقش‌مایه‌ی هندسی و یا به وسیله‌ی ریتم خطوط به‌وجود می‌آید. و این شیوه‌ها در طول تاریخ باعث به وجود آمدن آثار بدیع و قابل توجهی بوده است. در تصویر ۱۷-۳ که توسط هنرمند معاصر صورت گرفته است به کمک همین شیوه ها کار شده اما جلوه‌ای کاملا متفاوت به وجود آورده است.

◀ تصویر ۱۲-۳ پل سزان

تصویر ۱۵-۳ گونه‌ای بافت
در نگارگری

تصویر ۱۶-۳ گونه‌ای بافت
در نگارگری

تصویر ۱۷-۳ به کارگیری بافت در نگارگری معاصر

هنرمندان نقاش ایرانی امروزه نیز در آثارشان از بافت به شیوه‌های مدرن یعنی از طریق ترکیب مواد، بسیار بهره می‌گیرند و جلوه‌های بصری ویژه و گاهی خاص خود به‌وجود می‌آورند. تصاویر زیر نمونه‌هایی از این آثار می‌باشند (تصاویر ۲۱و۲۰و۱۹و۱۸-۳) .

تصویر ۱۸ -۳ هنر محیطی، احمد نادعلیان

تصویر ۱۹ -۳ بافت در نقاشی

تصویر ۲۰-۳ بافت در تصویر سازی

تصویر ۲۱-۳ بافت در تصویرسازی

در هنر طراحی به علت محدودیت ابزار، بافت‌های بصری می‌تواند بسیار مؤثر باشد. هنرمندان از طریق به کارگیری بافت‌های مختلف به بیان افکار و عواطف خود می‌پردازند و جلوه‌های بصری متفاوتی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهند (تصویر۲۲-۳) .

هنرمندان خوشنویس نیز به گونه‌های مختلف بافت را به کار برده‌اند، گاهی به شکل نقش و نگارهای کاغذهای ابر و بادو گاهی افشان‌گری ذرات رنگ در صفحه و ... (تصویر۲۳-۳) در شیوه‌ی خوشنویسی به صورت سیاه مشق خود حروف با تکرار و تغییر ضخامت‌های متنوع به‌وجود آورنده‌ی بافت می‌شوند (تصاویر۲۶ و ۲۵ و ۲۴-۳) .

تصویر ۲۲ -۳ تغییر بیان طراحی از طریق بافت

تصویر ۲۳-۳ خوشنویسی به عنوان بافت

تصویر ۲۴-۳ بافت به عنوان تزیین اثر خوشنویسی

تصویر ۲۵-۳ ایجاد ارزش بصری با استفاده از خوشنویسی

تصویر ۲۶-۳ بافت سیاه مشق

در هنرهای کاربردی نیز نقش بافت بسیار مهم است و می‌توان گفت در بسیاری از این هنرها تنوع بافت الیاف مختلف باعث دگرگونی شده است (تصاویر ۲۸ و ۲۷-۳) . به طور مثال با دقت در دست بافته‌های مناطق مختلف کشورمان می‌توانیم به این نتیجه برسیم که حتی با استفاده از مواد یکسان نیز می‌توان بافت‌های متفاوت ایجاد کرد. که این تنوع در اثر تفاوت‌های محیطی، جغرافیایی و فرهنگی است (تصویر۲۹-۳) .

تصویر ۲۷-۳ ایجاد بافت متنوع با استفاده از نخ

تصویر ۲۸-۳

تصویر ۲۹-۳ ◀

بافت به عنوان یک عنصر تصویری قوی به تنهایی و بدون داشتن تصویری خاص می‌تواند به عنوان یک اثر هنری مطرح شود. البته لازم به ذکر است که خود بافت نیز ترکیبی از عناصر دیگر (نقطه، خط، رنگ و ...) می‌باشد (تصاویر ۳۱ و ۳۰-۳) .

تصویر ۳۰-۳ به کارگیری بافت در پوستر

تصویر ۳۱-۳

بافت و موضوع

بافت به عنوان یک عنصر ویژه در انتقال مفهوم و یا حس خاص، می‌تواند بسیار موثر باشد. ابزار و مواد با توجه به خاصیت وجودی و نوع به کارگیری‌شان اثرات متفاوتی در بیننده به‌وجود می‌آورند. و هنر استفاده از بافت مناسب برای هر موضوع به ارزش اثر می‌افزاید و می‌توان گفت علت موفقیت بسیاری از هنرمندان شناخت صحیح بافت و به‌کارگیری آن می‌باشد (تصاویر ۳۳ و۳۲-۳) .

تصویر ۳۲-۳ هماهنگی موضوع و بافت در پوستر

تصویر۳۳-۳

نوع بافت به کار رفته در آثار هنری علاوه بر بیان موضوع می‌تواند معرف فرهنگ و باورهای مورد نظر هنرمند نیز باشد.

تنوع بافت در فرهنگ‌های مختلف دارای اهمیت بسیاری است زیرا فرم‌ها و رنگ‌ها و نقش‌های به کار رفته در آن‌ها منتقل کننده‌ی افکار و سلایق هر جامعه بوده و در مواردی می‌تواند نمایان‌گر روند تاریخی یک تمدن باشد (تصاویر۳۷و ۳۶ و ۳۵و۳۴-۳) . و هنرمند می‌تواند از طریق هنر خود در بقا و رشد فرهنگ جامعه و انتقال آن به جوامع دیگر مؤثر باشد.

تصویر ۳۴-۳

تصویر۳۵-۳

تصویر۳۶-۳

تصویر ۳۷-۳

با هم تجربه کنیم

تمرین ۱- موضوعی را انتخاب کرده و با قلم فلزی طراحی کنید. هنگام طراحی سایه روشن‌ها را به کمک بافت خاصی به وجود آورید. سعی کنید بافتی منحصر به فرد به وجود آورید.

تمرین ۲- ترکیبی از اشیاء و طبیعت بی‌جان را در کارگاه بچینید و از آن طرح‌های مختلفی بزنید. به کمک هنرآموز بهترین طرح را انتخاب کرده و با استفاده از بافت‌های مختلف تکمیل کنید. برای ایجاد بافت‌ها می‌توانید از انواع چاپ کمک بگیرید.

تمرین ۳- نمونه‌هایی از کاربرد بافت در هنرهای مختلف از قبیل: مجسمه‌سازی، طراحی صنعتی، معماری و . . . را انتخاب کرده و از آن‌ها عکاسی کنید. عکس‌ها را به کلاس آورده و به نمایش در آورید و در مورد آن‌ها به گفتگو بپردازید.

- عکس‌هایی که نشان‌دهنده‌ی فرهنگ شهر یا استان شماست را جمع‌آوری کنید. بخش‌هایی از این تصاویر را انتخاب کنید و در کنار هم بچسبانید به گونه‌ای که دیدن کل اثر القا کننده‌ی بافت فرهنگی مورد نظر باشد. این کار می‌تواند در قطع A۳ ارائه شود.

با هم گفتگو کنیم

در مورد علت بکارگیری تنوع بافت در هنرهای مختلف گفتگو کنید.

▶در تصاویر فوق نقش بافت هماهنگ با موضوع دیده می‌شود.

حجم های بافت دار و موزائیک

هنر نقاشی موزائیک عبارت است از قرار دادن قطعات سنگ ، سنگهای قیمتی ، سرامیک ، شیشه ، چوب ، فلز، کاشی شکسته و غیره در کنار یکدیگر و ایجاد شکل‌هایی منظم یا نامنظم (طبق طرح اولیه) که یک طرح یگانه ای را به وجود بیاورند . (رجوع شود به فصل رنگ _ کاربرد رنگ از گذشته تا کنون)

ابزار و مواد لازم :

کا شی

تخته سه لایی ، در صورت ارائه کار به صورت تابلو

انبر مخصوص خرد کردن

چسب کاشی یا چسب چوب

سیمان سفید و پودر سنگ نرم

رنگ های پودری مخصوص

تصویر ۳۸-۳

روش اجراء :

ابتدا بستر کار ، این هنر را می توان روی هر بستری از جمله چوب ، دیوار، کف ،کوزه یا مجسمه ها انجام داد .

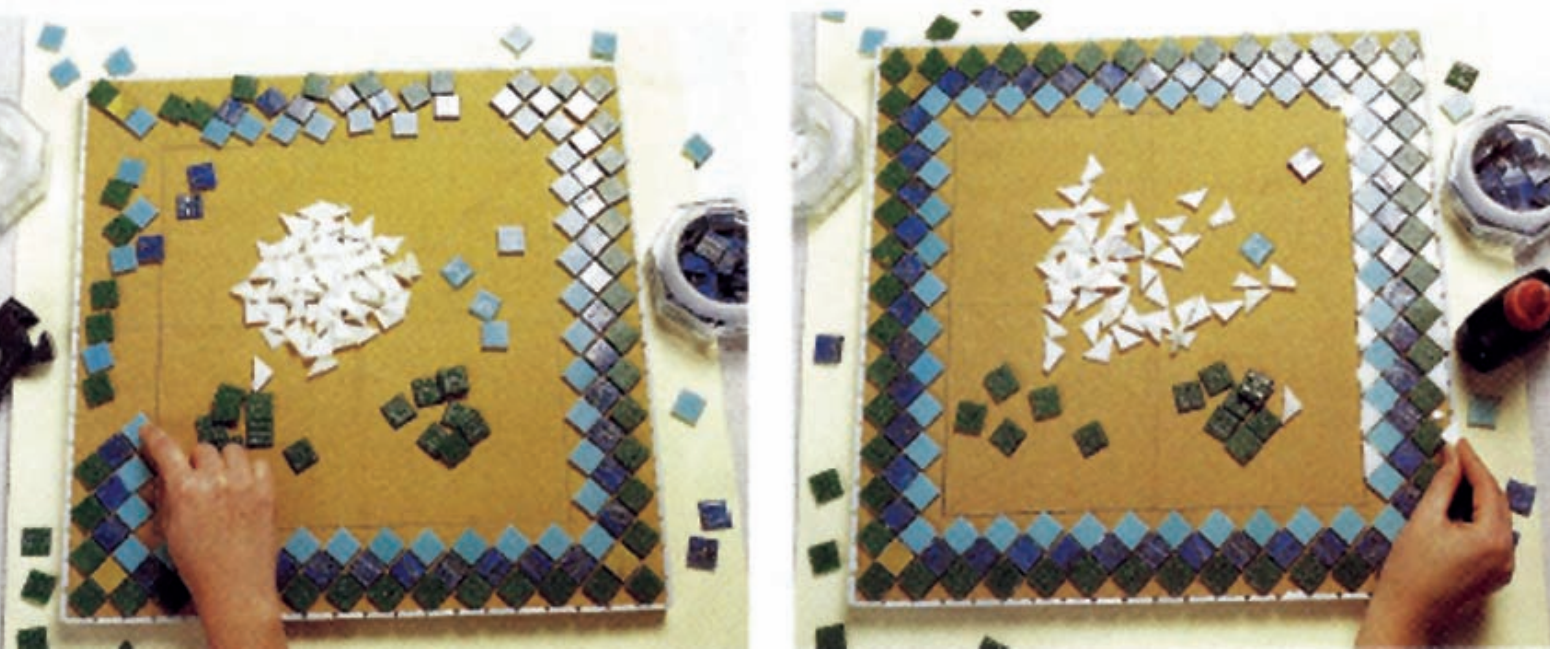
آغشته کردن سطح پاک شده با چسب چوب و برای تزئین روی یا کف دیوار از چسب کاشی استفاده نمائید .

کاشی های مورد نظر را با انبر به اشکال مورد نظر خرد و کوچک می کنیم و در جای خود می چسبانیم .

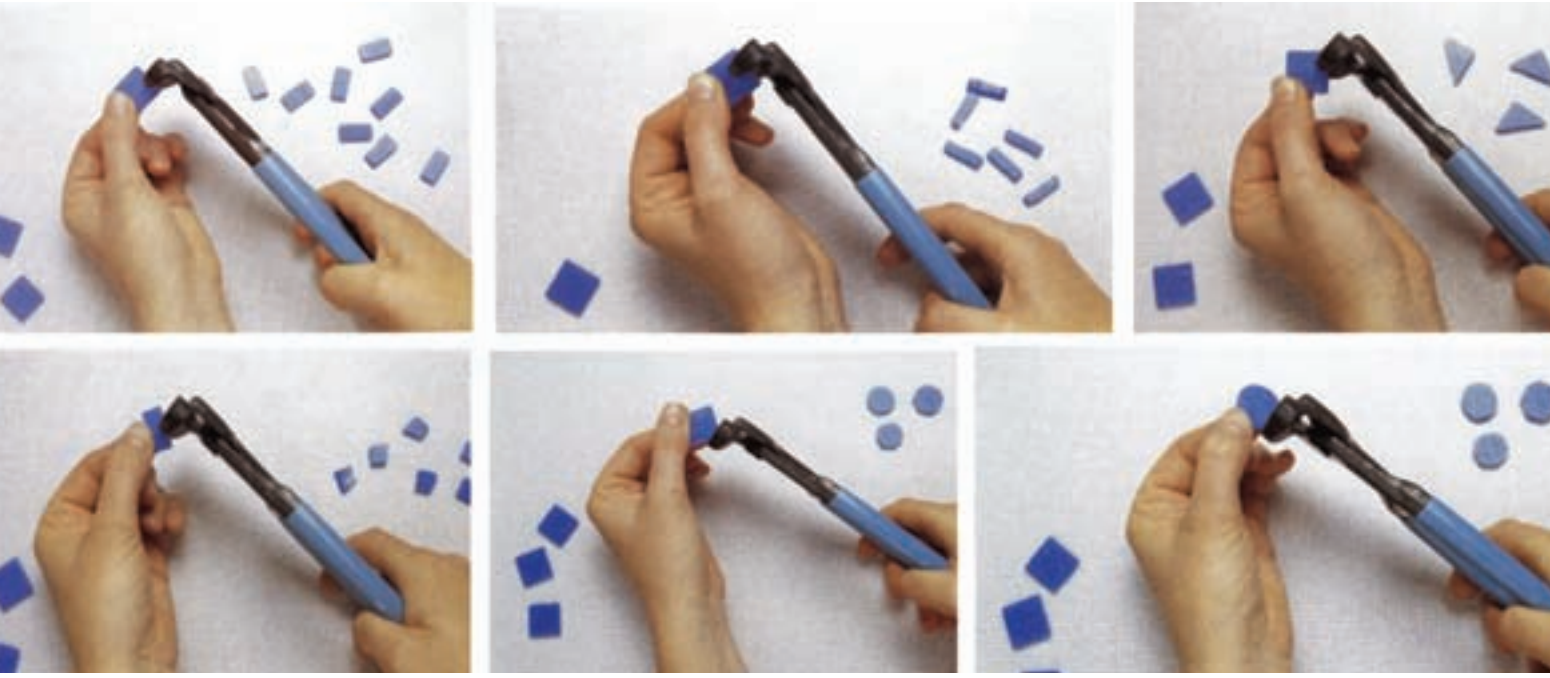
بعد از اتمام کارچسباندن قطعه‌های موزائیک ، بین آن‌ها را باترکیب آب و پودرهای آماده (ملاط) می گیریم به صورتی که تمام منافذ و خلل و فرج بین قطعه های چسبانده شده پوشانده شود. ودر آخر با یک پارچه زبر سطح کار را به آرامی و به صورت دوار پاک می کنیم .

تصویر ۳۹-۳

(شیشه های به نام اسمالتی که یک طرف این شیشه ها زبر و درون این شیشه های ضخیم حباب هایی وجود داشت و گاهاً ورقه هایی از نقره و طلا برای بازتاب و شکست نور در آن‌ها به کار می رفت. (Smalti). که به این هنر زیلیج Zilij گفته می شود و در اشکال پیش ساخته انجام و در محیط نصب می گردد.)



تصویر ۴۰-۳



تصویر ۴۱-۳

تصویر۴۲-۳

تصویر ۴۳-۳

تصویر ۳-۴۴

تصویر ۳-۴۵

تصویر ۳-۴۶

تصویر ۳-۴۷

تصویر ۴۸-۳

ارزش بصری

۴ ارزش بصری

اهداف رفتاری : از فراگیر انتظار می‌رود، پس از پایان درس بتواند:

۱- ارزش بصری را تعریف کند.

۲- تاثیر جنسیت اشیا را در سایه روشن توضیح دهد.

۳- درجات نور را بشناسد.

۴- ارزش بصری نور را در فرهنگ‌های مختلف بیان کند.

۵- ارزش نور را در آثار هنرمندان تحلیل کند.

۶- تاثیر فضای مثبت و منفی را در آثار مختلف بررسی کند.

۷- ارزش بصری رنگ را شرح دهد.

۸- ارزش بصری نور و رنگ در نگارگری ایرانی را بیان کند.

۹- تاثیر ارزش بصری بر جو را شرح دهد.

۱۰- ارزش نور در معماری مذهبی را شرح دهد.

۱۱- از ارزش های بصری در آثارش بهره مند شود.

درس در یک نگاه

- ارزش بصری یا رنگ مایه ، میزان شدت تاریکی و روشنایی است.
- توانایی دیدن به علت وجود نسبی نور است.
- جنس و بافت اشیا در میزان بازتاب نور دخالت دارند.
- در طبیعت بین نور و تاریکی مطلق درجات مختلفی وجود دارد، این درجات را رنگ مایه یا تونالیته می‌نامند.

- یکی از مؤثرترین روش‌ها برای نشان دادن بعد سوم است.
- با سایه روشن بدون توجه به رنگ، تصاویر سیاه و سفید یا طراحی‌های سایه روشن دار از طبیعت را مطابق واقعیت می‌بینیم.
- در تمدن‌های باستانی نور مظهر مردانگی بود وزمین و ماه که روشنی خود را از
- خورشید می‌گرفتند، از جنس ماده به شمار می رفتند.

درفلسفه کهن چین، یین مظهر تاریکی و یانگ مظهر نور است.

- برای ایجاد حجم پردازی و برجسته نمایی در طراحی و نقاشی از سایه روشن کاری
- بهره می‌گیرند.

خاصیت نمادین نور از ذهن خیال‌پرداز انسان سرچشمه می‌گیرد.

- نور مظهر دفع ظلمت است.
- هنگامی که تاریکی و روشنایی به حداکثر شدت خود برسند و نیم سایه‌ها حذف یا بی اهمیت شوند، فضای مثبت و منفی ایجاد می‌شود.
- رنگ ها در درجه روشنی و تاریکی با هم تفاوت دارند.
- هرگاه رنگ‌ها در درجه یکسان از تاریکی و روشنایی کنار هم قرار گیرند، تنها براساس خاصیت رنگی آن‌ها را از یکدیگر تشخیص می‌دهند.
- در نقاشی نوین سعی می‌کنند کاربرد نور را به رنگ بسپارند.
- در ایران باستان و ایران اسلامی همواره نور از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و آن را نمادی از ذات باریتعالی می‌دانند.
- در نگارگری ایرانی نور منتشر است و در جهانی به دور از سایه‌ها، طبیعت پردازی و سایه پردازی نمی‌شوند. برای خلق پرسپکتیو جوی می‌توان از ارزش‌های بصری استفاده کرد.
- نقاط زیاد کنار هم می‌توانند تصوری از رنگ مایه (خاکستری‌های بصری) و رنگ‌های مختلف را در ذهن پدید آورند. خورشید یک منبع غنی نور برای روشن نمودن فرم‌ها و فضاها در معماری است.
- به کمک نور، فضاها دگرگون می‌شود. فضاهای کوچک، بزرگ جلوه می‌کند یا فضاهای بزرگ، کوچک‌تر دیده می‌شود. با آن می‌توان فضایی را شاد یا دلگیر کرد.
- نور در معماری مذهبی نقش مهمی را ایفا می‌کند و نقش هدایت کننده به سوی کمال را به عهده می‌گیرد.

ارزش بصری

ارزش بصری یا رنگ مایه[۱]، میزان شدت تاریکی و روشنایی است. توانایی دیدن به علت وجود نسبی نور است. نه در تاریکی مطلق و نه در نور محض چیزی نخواهیم دید. در یک اتاق تیره در شب ما چیزی نمی‌بینیم و به اشیاء و دیوارها برخورد می‌کنیم. صفحه‌ای که شما در حال خواندنش هستید، خواناست چرا که تیرگی‌های خطوط تایپ شده با روشنایی زمینه در تضاد است. از طریق نور و تاریکی است که موفق به دیدن اشیا می‌شویم. وقتی نور طبیعی یا مصنوعی محیط را فرا می‌گیرد، اشیا آشکار می‌گردند. ولی همه‌ی محیط به صورت یکنواخت روشن نمی‌شود. جنس و بافت اشیا در میزان بازتاب نور دخالت دارند (تصاویر ۳ و۲ و ۱-۴) . بازتاب نور از اشیای صیقلی و درخشان با شدت بیش‌تری به چشم ما می‌رسد. اشیای زبر و خشن بازتاب نور کم‌تری دارند. حال تاثیر بافت را در دو اثر از میکل آنژ با هم مقایسه می‌کنیم.

تصویر ۱-۴ تاثیر تاریک و روشن برجنسیت و بافت

تصویر ۲-۴ تاثیر تاریک و روشن بر جنسیت و بافت

۱. value

تصویر ۳-۴

در تصویر ۴-۴ چهره حضرت مریم به لحاظ صیقلی بودن سنگ مرمر نور لطیف و ملایم دیده می‌شود و انعکاس‌های ظریفی در آن دیده می‌شود اما در اثری دیگر از همان هنرمند بافت درشت سنگ به کمک نور دیده می‌شود (تصویر ۵-۴).

تصویر ۶-۴ حجمی صیقلی و درخشان است و بازتاب اطرافش را نشان می‌دهد. این اثر به لحاظ شکل اعوجاج یافته‌اش، موجب انعکاسات جالبی شده است و نظر مردم را به خود جلب نموده است. حال اگر آن را با حجمی دیگر از لحاظ بافت و جنسیت مقایسه کنیم،خواهیم دید که تاثیر نور بر آن‌ها یکسان نخواهد بود. زیرا صرف نظر از شکل آن‌ها با در نظر گرفتن جنسیت و بازتاب نور متفاوت عمل می‌کنند (تصاویر ۶ و ۵-۴) .

تصویر ۴-۴ حضرت مریم بخشی از مجسمه، میکل آنژ

◀ تصویر ۵ -۴ برده اسیر ، میکل آنژ ، بافت درشت

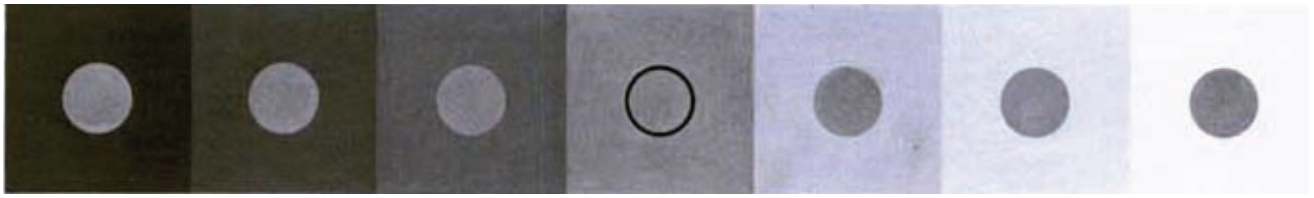
تصویر ۶ -۴ حجم صیقلی از جنس استیل، شیکاگو

تصویر ۶ -۴ بخشی از همان اثر

درجات نور و تاریکی

در طبیعت بین نور و تاریکی مطلق درجات مختلفی وجود دارد، این درجات را تونالیته یا رنگ‌مایه می‌نامند. مطالعات نشان داده است که چشم انسان به‌طور متوسط می‌تواند تا ۴۰ درجه از آن را تشخیص دهد. اغلب هنرمندان در هنرهای بصری تعداد محدودی از این درجات متفاوت رنگ‌مایه را استفاده می‌کنند.

در تصویر ۷-۴ درجات رنگ مایه‌ها به ترتیب مجاور یکدیگر قرار گرفته‌اند و یک رنگ‌مایه معین با ارزش متوسط در میان آن‌ها نشان داده شده است. جالب این است که میزان تاریک و روشنایی این رنگ مایه ثابت در زمینه‌های مختلف کاهش یا افزایش می‌یابد و متغیر به نظر می‌رسد.

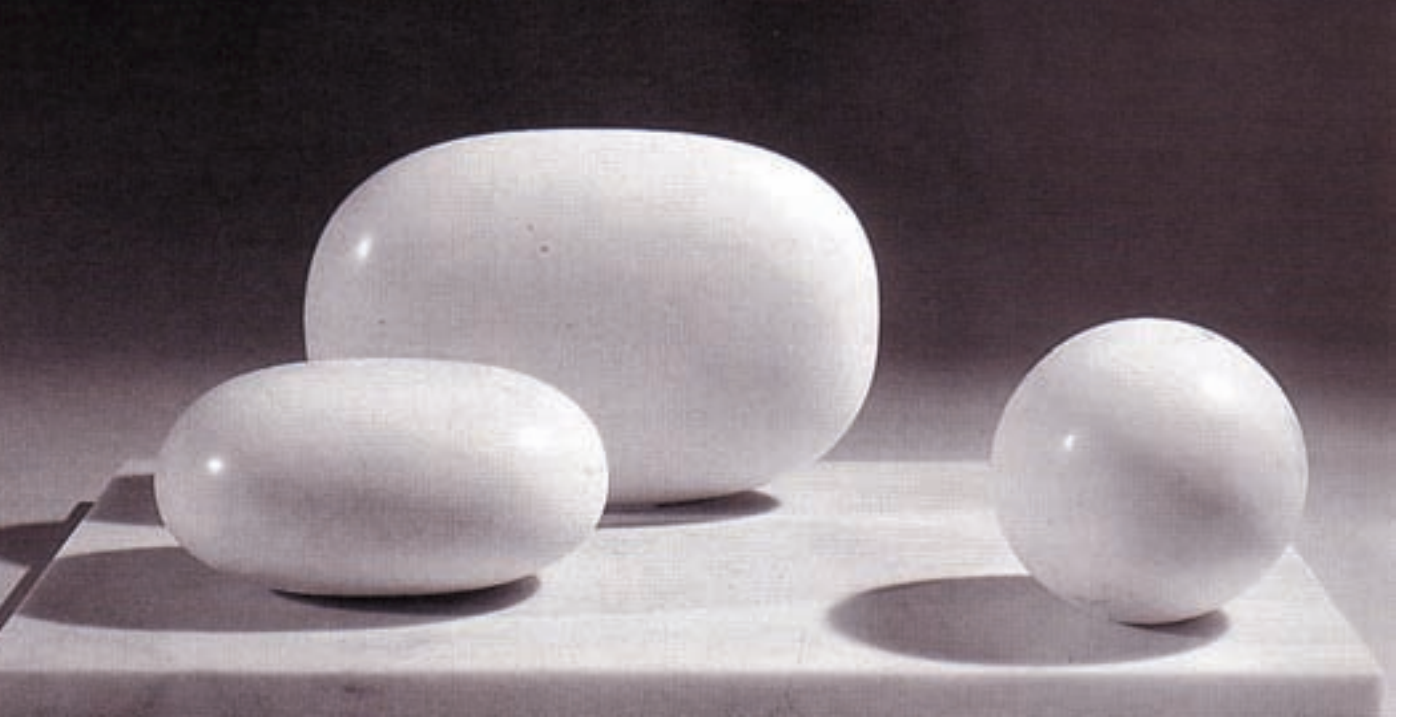


تصویر ۷-۴ درجات نور و تاریکی

جهانی که در آن زندگی می‌کنیم سه بعدی است. سایه روشن یکی از مؤثرترین روش‌ها برای نشان دادن بعد سوم است. البته در ژرف نمایی (پرسپکتیو) روش‌های زیادی برای نمایش بعد سوم وجود دارد، ولی بدون سایه روشن مشکل می‌توان تصویری نزدیک به واقعیت ارائه داد. افزودن رنگ‌مایه به تصویر به مراتب آن را واقعی‌تر جلوه می‌دهد، زیرا احساسی شبیه به انعکاسات متنوع نور در طبیعت به‌وجود می‌آورد. تاثیر سایه روشن در شکل‌های ساده مثل دایره، بهتر قابل تشخیص است. زیرا به کمک سایه روشن حجم کره را از دایره می‌سازد (تصویر ۸-۴) .

اهمیت درجات تاریکی روشنی برای ما چنان است که بدون توجه به رنگ، تصاویر سیاه و سفید یا طراحی‌های سایه روشن دار از طبیعت را مطابق واقعیت می‌بینیم (تصویر ۱۰و ۹-۴) .

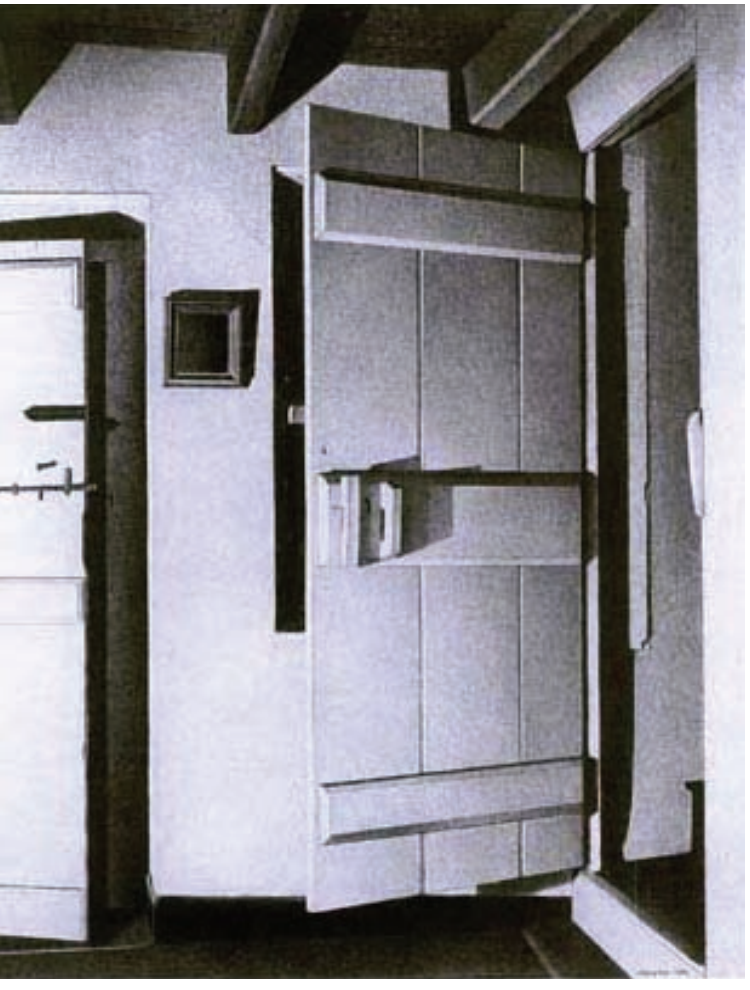
در تصویر۱۱-۴ هنرمند با مهارت درجات متنوعی از تاریک و روشنایی را به کمک مداد کنته نشان داده است. ظرافت دید هنرمند در استفاده از مداد کنته قابل تحسین است.



تصویر ۸ -۴ هپورت، سه فرم، مرمر، گالری لندن

تصویر ۹-۴ درجات نور و تاریکی در طبیعت

تصویر ۱۰-۴ تضاد تاریک و روشنایی درطبیعت



تصویر ۱۱-۴ درباز، مداد کنته روی کاغذ

درطول تاریخ درباره روشنایی ،نظرات زیادی ارائه شده است. چنان که شاعر آلمانی گوته، در لحظه فرا رسیدن مرگ خود کلمات "روشنی بیش‌تر" را به زبان می‌آورد (تصویر ۱۲-۴) و در سده هجدهم فیلسوفان مکتب روشنگری عموماً از نور خرد سخن گفته‌اند. از نظر آن‌ها نور مظهر دفع ظلمت است و به این معنی نمادین اشاره می‌کند که عقل و اندیشه می‌تواند تاریکی‌ها را روشن کند. در تمدن‌های باستانی نور مظهر مردانگی بود و خدای خورشید ، از جنس نر انتخاب می‌شد، مانند: میترا در ایران باستان، شمش در بین النهرین و هوروس در مصر باستان، آپولون در یونان باستان و بر خلاف آن زمین و ماه که روشنی خود را از خورشید می‌گرفتند ، از جنس ماده به شمار می‌رفت و به اعتقاد آنان خورشید بدون زمین و ماه امکان مرئی شدن نمی‌یافت. بنابراین نیاز به تاریکی و نیاز به روشنایی یکسان می‌باشد. این نیاز تاریکی و روشنایی به یکدیگر، در فلسفه کهن چین بارزتر است،در فصل دوم اشاره شد یین مظهر تاریکی و یانگ مظهر نور است. ترکیب متقارن یین و یانگ حرکتی چرخشی، پیوسته و نیرومند است. به اعتقاد آن‌ها یانگ چرخ‌زنان به مبدا خود باز می‌گردد و وقتی یین به اوج خود رسید جایش را به یانگ می‌سپارد.

تصویر ۱۲-۴

برجسته نمایی

برای ایجاد حجم‌پردازی و برجسته‌نمایی[۱] در طراحی و نقاشی از سایه روشن‌کاری[۲] بهره می‌گیرند. طراحی های مقابل با استفاده از هاشور حجم پردازی شده است (تصویر ۱۳-۴).

تصویر ۱۳- ۴ الف

ب

ج

۱. Modelling

۲. Chiaroscuro

لازم به ذکر است که نقاشان چیره دست رنسانس این شیوه را به اوج کمال رساندند. در اثر معروف مونالیزا (لبخند ژکوند) داوینچی این چهره را درون یک هرم قرار داده است. سه لکه بزرگ روشنایی دیده می‌شود که درجات روشنایی آن‌ها به تدریج تغییر کرده است. نوری که از سمت چپ بالا تابیده، پیشانی، گونه‌ها و چانه را برجسته نموده و در عوض زیر ابروان، بینی و گردن را تاریک کرده است. داوینچی روشنایی چهره را با موهای تیره چنان متمرکز ساخته که چشم بیننده را در اولین نگاه جذب می‌کند. نور روی سینه با یقه و موها و تیرگی گردن محدود شده است. اگر رنگ لباس روشن بود، یا موها در بالای سرش جمع می‌شد، تمرکز نور آن قدرت کم‌تری می‌یافت. نور ملایم‌تری هم بر روی دست‌ها تابیده و بدین ترتیب نظم و تعادل بین روشنایی‌ها و تاریکی‌ها ایجاد شده است. تابش نور در پشت سر آن نیز با دقت تنظیم شده است. لایه‌های مختلف تاریکی و روشنایی که از موضوع اصلی خاموش‌ترند، یکی پس از دیگری عمق لازم را به فضای منظره داده و گردش نور در سراسر اثر را تامین کرده است. البته زاویه دید داوینچی هم بسیار مهم است. زیرا چهره مونالیزا را کمی از پایین نگاه کرده تا عظمت چهره را چند برابر کند، اما منظره را کمی از بالا دیده است. گویی نقاش از بلندی به منظره نگاه کرده است تا اهمیت و عظمت خارق العاده‌ای به آن ببخشد (تصویر۱۴-۴).

تصویر۱۴- ۴ مونالیزا (لبخند ژکوند) – لئوناردو داوینچی

تاریک و روشن متضاد، تمرکز نور و ایجاد عمق در نقاشی را "داوینچی" آغاز کرد ولی در آثار "کاراوجو" و "رامبراند" تجلی یافت.

این هنرمندان به مبالغه و اغراق در نورپردازی رسیدند و به جنبه‌های عاطفی شدت بخشیدند. در تابلو فراخوانده شدن قدیس‌متی نوری که از دست راست بر صحنه تابیده، جنبه‌ای کاملاً نمایشی دارد. بخش بزرگی از پیکره‌ها در تاریکی قرار دارند. نقاش از نور به عنوان نیرویی رهایی‌بخش استفاده کرده است (تصویر ۱۵-۴) . آثار رامبراند در نورپردازی به اوج خود رسید. وی برای نفوذ در ژرفای روان آدمی از نور و تاریکی بهره گرفت. گم شدن نور در سایه‌ها دلالتی بر خصوصیات انسانی و آسیب‌پذیری و حالت روان متغیر آدمی است (تصویر ۱۶-۴) . این خصوصیات روانی در آثار حکاکی رامبراند نیز قابل تشخیص است. در تصویر ۱۷-۴ هنرمند به کمک مجموعه خطوط متفاوت در روی گراوور مسی درجات گوناگون و بسیار ظریف سایه روشن را به‌وجود آورده است و سه گروه اصلی نور و تاریکی و نیم‌سایه در آن دیده می‌شود. شخصیت دوگانه دکتر فاوست[1] با درجات مختلف سایه‌ها در مقابل نور پنجره نشان داده شده است او در جستجوی عمق زندگی است که با نور و سایه به صورت نمایشی بیان شده است.

تصویر ۱۵- ۴ فراخوانده شدن قدیس متی - کاراواجیو

تصویر ۱۶-۴ فیلسوف - رامبراند

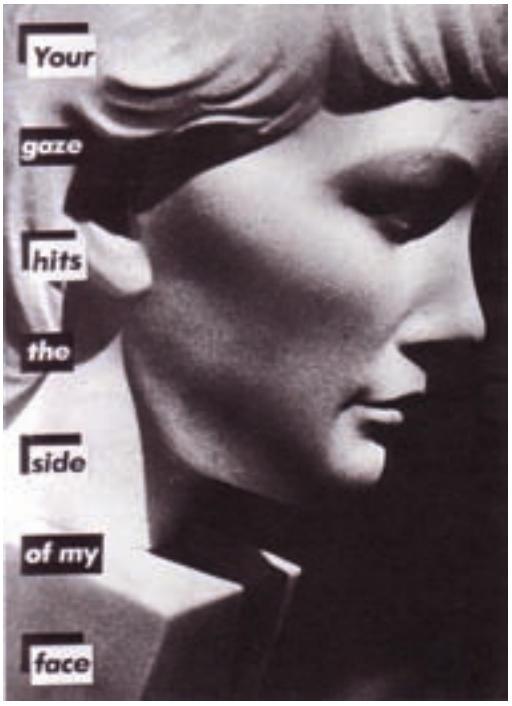
۱.شخصیت دو گانه دکتر فاوست در تردید و دودلی میان خیر و شر بود .

تصویر ۱۷-۴ الف بخشی از یک اثر حکاکی - رامبراند

تصویر۱۷- ۴ ب دکتر فاوست – رامبراند - حکاکی

منبع نور از بالا یا پایین و ... در احساسات و عواطف بیننده تاثیر عمده‌ای دارد. مقدار نور و جهت تابش آن دگرگونی‌های متنوعی را در اثر به‌وجود می‌آورد. خصوصاً با تغییر زاویه نور در چهره تفاوت‌های چشمگیری در حالت افراد به‌وجود می‌آید (تصاویر ۲۰ الی ۱۸ -۴) .

تصویر ۱۸-۴ والترهاک،چهره خودش، مداد روی کاغذ



تصویر ۱۹-۴ تاثیر زاویه‌ی نور در حالت چهره

تصویر ۲۰-۴ تاثیر زاویه‌ی نور در حالت چهره

هنگامی‌که ارزش بصری تاریک و روشنایی به حداقل برسد و تغییر درجات تاریکی و روشنایی به هم نزدیک باشد تاثیر لطیف و ظریفی می‌آفریند(تصویر۲۱-۴). و در مقابل اگر تضاد ارزش بصری شدت یابد تا به همان نسبت حس شورانگیزی را به بیننده منتقل می‌کند. بخش عمده خاصیت نمادین نور از ذهن خیال‌پرداز انسان سرچشمه می‌گیرد. انتقال نور به تاریکی با ملایمت یا خشونت واکنش‌های عاطفی متفاوتی را بر می‌انگیزد. در تصویر۲۲-۴ توازن نور در میان تاریکی حسی از یک آهنگ ملایم را از سوی نوازنده ایجاد می‌کند.

درتصویر ۲۳-۴ بازتاب نور از کتاب به چهره دختری که مطالعه می‌کند، باعث شده تا از شدت نوری که از سمت چپ تابیده، کاسته شود و لطافت بیش‌تری را در چهره به نمایش گذاشته است. هنرمند با حداقل رساندن تضاد تاریکی و روشنایی به فضایی آرام و متوازن دست یافته است .

اما در تصویر ۲۴-۴ هنرمند با کمک نوری که از پنجره به چهره دختر تابیده، شدت بیش‌تری در سایه روشن آن پدید آورده است.

تصویر ۲۱-۴ کلودمونه ، کلیسای روئن

تصویر ۲۲-۴ آندره وایت- نوازنده پیانو

اتصویر ۲۳ - ۴ آگوست رنوار- دختری در حال مطالعه

تصویر ۲۴- ۴ سروف- الگا کنار پنجره

فضای مثبت و منفی

هنگامی که تاریکی و روشنایی به حداکثر شدت خود برسند و نیم سایه‌ها حذف یا بی اهمیت شوند، فضای مثبت و منفی ایجاد می‌شود. برخی هنرمندان در هنر نوین، عناصر توصیفی و انتزاعی را در هم می‌آمیزند. امیل نولده در اثری به نام پیام‌آور رنج کشیده با حذف نیم‌سایه‌ها شدیداً بر تاثیر عاطفی اثر افزوده است. طراحی روی لوح چوبی برای این منظور مناسب به نظر می‌رسد. بینی یک سره سیاه است، در حالی‌که با نوری که بر صورت تابیده شده بر خلاف منطق عمل کرده است. بینی به کمک ابروها و سبیل حالتی مصمم ، پرخاشگر و اندوهگین به چهره بخشیده است (تصویر ۲۵ -۴) .

تصویر ۲۵-۴ امیل نولده- پیام آور رنج کشیده

در برخی از آثار چاپی کته‌کل‌ویتس شدت تاریکی و روشنایی به قدری است که گاهی نیم‌سایه‌ها از میان رفته‌اند و فضایی کاملاً مثبت و منفی به‌وجود آمده است و حس خشونت و هیجان در آن تشدید شده است. خطوط ضخیم نیز نقش مهمی را در ایجاد هیجان ایفا می‌کند (تصویر ۲۶- ۴) .

تصویر ۲۶- ۴ کته کل‌ویتس- حکاکی از چهره خودش

در اثری دیگر از وی مادر و کودک با این‌که از شدت تاریکی و روشنایی برخوردار شده‌اند ولی نیم‌سایه‌ها به لطافت حسی اثر کمک قابل توجهی کرده‌اند (تصویر ۲۷-۴) .

در هنرهای بصری هرگاه تفاوت تیرگی و روشنایی شدت یابد می‌تواند بر فضای منفی اطراف طرح تاثیر بگذارد. در تصویر ۲۸-۴ چنین تاثیری وجود دارد. پیش از آن‌که به جزئیات طرح دقیق شویم، فضای اطراف پیکره‌ها را می‌بینیم که نیروی فضای منفی به اندوه پیکره ها می افزاید. در تصویر۲۹-۴ هنرمند بدون دوربین با استفاده از سایه ها و نیم سایه ها به چنین تاثیری دست یافته است .

تصویر ۲۷-۴ کته کل ویتس- حکاکی روی فلز- مادر و فرزند

تصویر۲۸- ۴ کته کل‌ویتس- اندوه و سوگواری

در طراحی گاو، از این شدت تضاد در ارزش بصری بهره گرفته شده است ولی به دلیل نیم‌سایه‌های جزئی روی عضلات گاو از خشونت و هیجان آن کاسته شده است. با این‌که فضای اطراف گاو زود به چشم می‌خورد اما کارکردی خاص پیدا نکرده است(تصویر ۳۰-۴).

در تصویر۳۱-۴ ماسک با نورپردازی خاص روشن شده است و در نتیجه سایه یک چهره دیگر بر پس‌زمینه، نقش بسته است. به کمک سایه‌ها، فضای منفی طرح مفهوم جدیدی یافته‌اند. سایه‌ها و پس‌زمینه آن با هم موضوع جدیدی را به وجود آورده‌اند.[1]

تصویر ۲۹-۴ موهولی ناگی ، فتوگرام

۱. در فصل " شکل " تصویر (۳۶)، نیز چنین مفهوم جدیدی به کمک فضای منفی به وجود آمده است .

تصویر ۳۰ - ۴ اثر محمد سیاه‌قلم - گاو

تصویر ۳۱ - ۴ ماسک، به سایه تشکیل شده زیر آن دقت کنید.

تصویر۳۲ - ۴ ژرژ سورا- مادر هنرمند درحال خیاطی- مداد کنته- موزه متروپولتین

سورا در بیش‌تر آثارش به ارزش‌های تاریک و روشن توجه فراوان نموده و از آن برای برانگیختن احساسات رقیق و آرام بهره استفاده نموده است (تصویر ۳۲-۴) .

در تصویر ۳۳-۴ الف پیکره با توجه به تضاد سیاه و سفید طراحی شده و برای نشان دادن حجم، از تغییر ملایم سیاه تا سفید بهره گرفته است. ادامه روشنایی روی شانه راست به سمت پایین، به آرامی رو به تاریکی رفته و در پایین تصویر با زمینه سیاه پیوند خورده است. در پارچه گره خورده روی کمر سطح سیاه با سفیدی زمینه در حالت تضاد قرار دارد. این اثر را با کار دیگری از وی مقایسه کنید. پیکره به صورت سایه‌ای در زمینه‌ای روشن قرار گرفته است و به اندازه تصویر فوق جذابیت بصری ندارد(تصویر ۳۳-۴ ب) .

تصویر ۳۳-۴ الف . ژرژ سورا- روبه تاریکی

تصویر ۳۳ -۴ ب . ژرژ سورا- سایه یک زن مداد

تضاد ارزش بصری

یکی از موارد استفاده تضاد تیره و روشن خلق نقطه تاکید یا جلب توجه است. می‌دانیم که تضاد ارزش بصری به سرعت چشم را به سوی خود می‌کشاند.

در تصویر ۳۴-۴ هنرمند جهش یک ماهی قزل‌آلا را نشان می‌دهد و از طریق تضاد ارزش، روی ماهی تاکید می‌نماید. روشنایی ماهی در مقابل پس‌زمینه تیره قرار گرفته است و دم تیره در مقابل نور منعکس شده از آب جای می‌گیرد.

تصویر ۳۴ - ۴

بسیاری از هنرمندان قبل از آن‌که به رنگ بپردازند به تضاد ارزش‌های بصری فکر می‌کنند. چنان که درتصویر ۳۵- ۴ رنگ قدرت زیادی را به نمایش نمی‌گذارد و بیش‌تر تضاد تیره و روشن موجب جاذبه بصری آن شده است.

در تابلوی نامه، هنرمند ازگردش روشنایی بر چهره، روسری و بالاتنه برای تاکید روی نامه در دست زن اشرافی بهره گرفته است. در حالی‌که خدمتکار وی در تاریکی زیر چتر اهمیت کم‌تری یافته است و زنان رخت‌شوی در پس‌زمینه قرار گرفته‌اند. روشنایی سگ، وفاداری فرستنده نامه را مورد تاکید قرار می‌دهد (تصویر ۳۶- ۴) .

تصویر ۳۵-۴ ویلیام ترنر

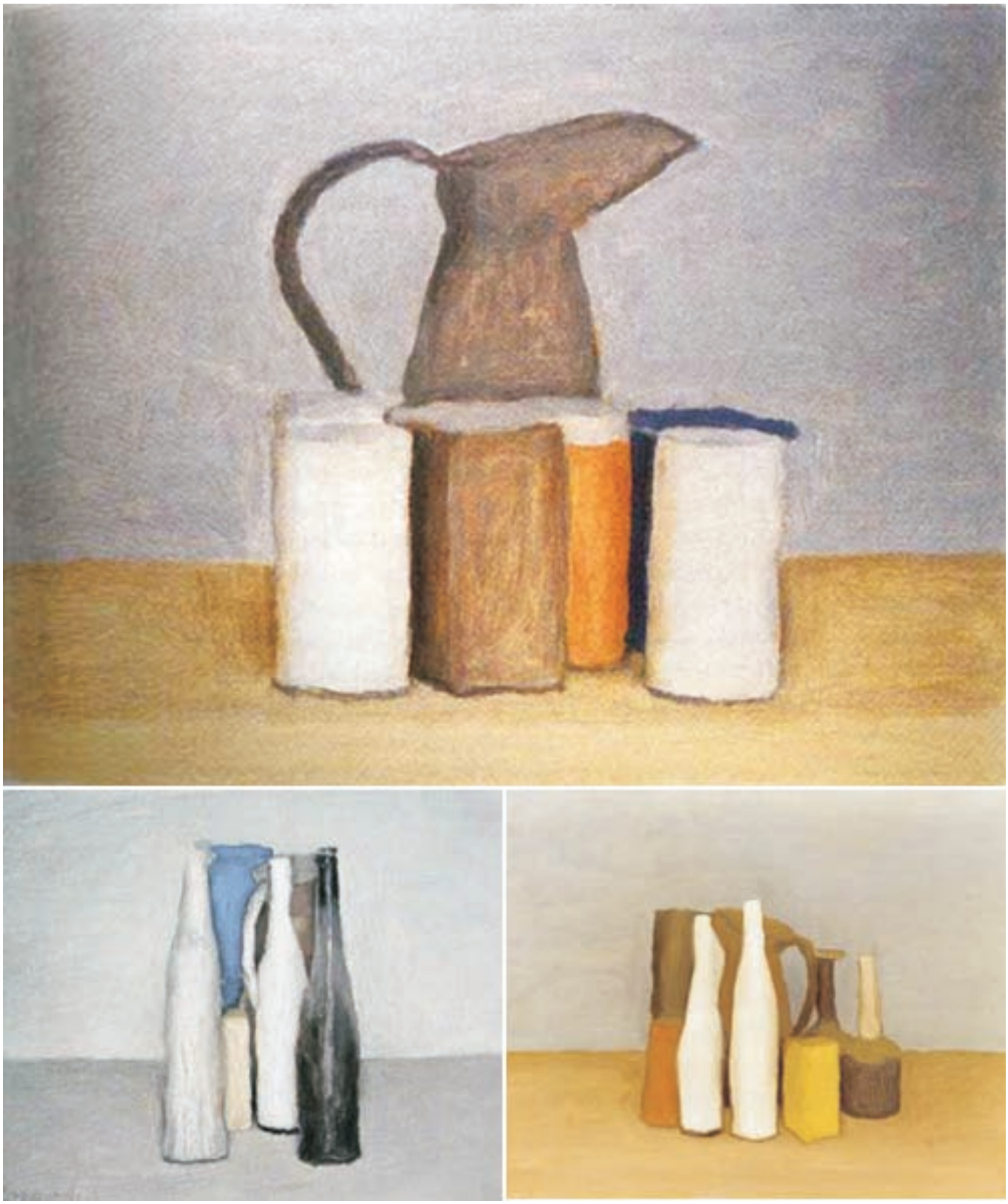
تصویر ۳۶- ۴ فرانسیس گویا- نامه

ارزش بصری و رنگ

رنگ و ارزش بصری با هم ارتباط مستقیم دارند چرا که رنگ‌ها در درجه روشنی و تاریکی با هم تفاوت دارند. زرد خالص روشن‌تر از قرمز است. آبی ناب تاریک‌تر از زرد است و کنار هم تضاد به‌وجود می‌آورند. اما گاهی رنگ‌ها در درجه یکسان از تاریکی و روشنایی کنار هم قرار می‌گیرند، که در آن صورت تنها براساس خاصیت رنگی آن‌ها را از یکدیگر تشخیص می‌دهیم. بنفش با یک خاکستری تیره مطابقت دارد و قرمز خالص با یک خاکستری متوسط هم‌تراز است (تصویر ۳۷ -۴) .

در طراحی اثر پیکاسو تصویر ۳۸ - ۴ از رنگ‌ها به جای تضاد تاریک و روشنایی استفاده شده است. این اثر را با تابلو دختر جوان تصویر ۳۹ - ۴ مقایسه کنید. هنرمند از رنگ و تضاد تیرگی و روشنی هم‌زمان برای به‌وجود آوردن چهره دختر جوان بهره گرفته است.

امروزه در نقاشی نوین سعی می‌کنند کاربرد نور را به رنگ بسپارند(تصاویر ۴۱و ۴۰-۴). ولی هنوز سایه روشن جایگاه خود را از دست نداده است .



تصویر ۳۷- ۴ جورجیو موراندی - طبیعت بی جان بطری‌ها

تصویر۳۸- ۴ پیکاسو

تصویر۳۹-۴ بولدینی- طراحی از دختر جوان

تصویر ۴۰-۴ جوزف آلبرز، مربع های کوچک شونده

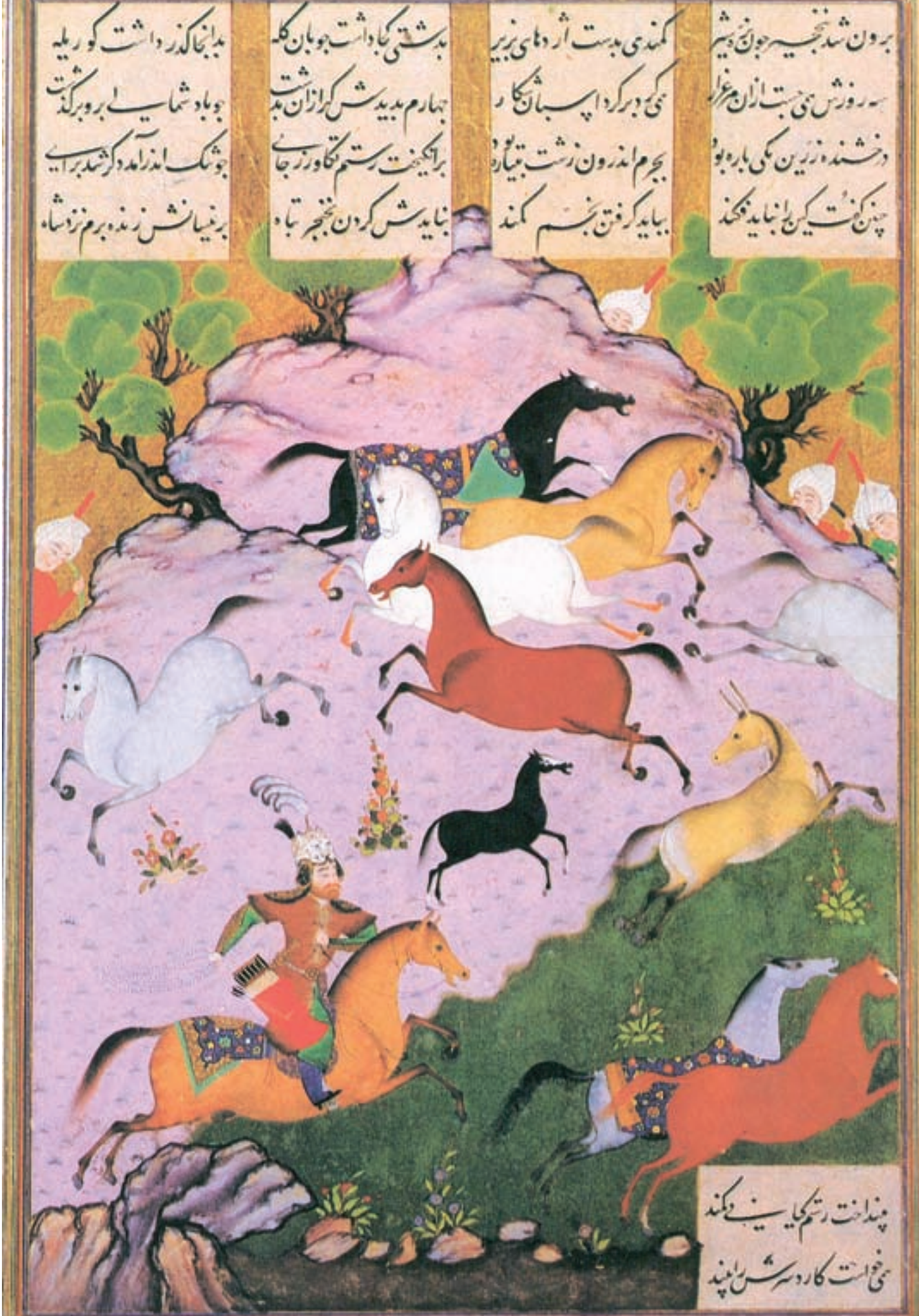
تصویر ۴۱ - ۴ کلی - قرمز ، آبی ، سبز

در ایران باستان و ایران اسلامی همواره نور از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و آن را نمادی از ذات باریتعالی می‌دانند. هم‌چنین به لحاظ دستورات اسلامی و دوری از تصویر طبیعی انسان، در نگارگری از طراحی واقع‌گرایی و سایه‌پردازی خودداری می‌کنند و جهانی تمثیلی را می‌آفرینند (تصاویر ۴۳و۴۲-۴) .

بنابراین نگارگری ایرانی نور منتشر دارد و در جهانی به دور از سایه‌ها است و طبیعت پردازی و سایه‌پردازی نمی‌شوند. اما از حیث ارزش بصری به دلیل استفاده از تضاد رنگ‌ها و کاربرد مناسب رنگ‌های مکمل به تاریک و روشنایی لازم دست می‌یابد و از این نظر نقصی به‌وجود نمی‌آید، زیرا هنگامی‌که سنگ‌های معدنی و فلزات گرانبها چون طلا و نقره به کار می‌برند، انوار الهی را در رنگ‌های نقاشی می‌آورند و گویی به سوی نور مطلق گام برمی‌دارند.

تصویر ۴۲- ۴ کلیله و دمنه

تصویر۴۳- ۴ شاهنامه فردوسی


برون شد بنخجیر جون ز دیر
بدانجا گذر داشت کو ریله
سه روزش همی جست ازان مرغزار
جو باد شمالی بروبر گذشت
درخشنده زرین یکی باره بود
جو تنگ اندر آمد دگر شد برآیی
چنین گفت کین را بباید فکند
برنجیانش زنده برم نزد شاه
کمندی بدست اژدهای بزیر
بدشتی گیا داشت جوبان گله
همی کرد بر گرد اسپان نگاه
جهارم بدیدش گرازان بدشت
بجرم اندرون زشت بیباره بود
براگیخت رستم نگاور زجای
بباید گرفتن بخم کمند
بنایدش کردن بنخجیر تباه
پنداخت رستم کمایی بکند
همی خواست کاورد سرش را بپند

ارزش بصری در جو

برای خلق پرسپکتیو جوی می‌توان از ارزش‌های بصری استفاده کرد. دومیه در این اثر از سایه پیکره برای دور و نزدیک کردن سطوح و ایجاد حالت عاطفی خاص استفاده کرده است. وی با تاریک کردن مادر و کودک در پیش‌زمینه، آن‌ها را از زمینه‌ای روشن جدا ساخته و با این ترفند ، هم فاصله را نشان داده و هم خستگی مادر و کودک را از کار روزانه به نمایش گذاشته است (تصویر ۴۴-۴) .

در تصویر۴۵-۴ هنرمند به کمک تضاد شدید، پیش زمینه و پس زمینه را از هم جدا کرده است و فاصله به وجود آمده است . پیکره و صخره به شدت تیره هستند . امواج آب روشن تر است و از نظر ارزش بصری به آسمان نزدیک است . نمایش عمق به وسیله این تضاد به سادگی انجام پذیرفته است .

تصویر ۴۴-۴ انوره دومیه- مادر و کودک

تصویر۴۵- ۴

درجات خاکستری

اگر نقاط زیادی کنار هم قرار گیرند، در ذهن بیننده با یکدیگر ترکیب و همراه می‌شوند و می‌توانند تصوری از رنگ‌مایه (خاکستری‌های بصری) و رنگ‌های مختلف را در ذهن پدید آورند. تعداد نقاط زیاد و نزدیک به هم قابلیت هدایت چشم را افزایش می‌دهد. سورا برای تولید خاکستری‌های بصری در تصویر زیر نقاط را به وسیله مداد کنته روی بافت ضخیم کاغذ به‌وجود آورده است. بدین طریق یک حس بصری را از خاکستری‌ها ارائه می‌دهد. وی در این اثر تاریکی را به سمت روشنایی می‌کشاند و با نور لرزنده‌ای در نقاط برجسته‌ی کاغذ، شکل‌ها را ایجاد می‌کند. او روشنایی را در پشت مدل قرار داده است تا جلوه بیش‌تری به پیکره بدهد(تصویر ۴۶ -۴) . گاه سورا نقاشی هایش را به شیوه ی ، نقطه‌پردازی (پوینتیلیسم[۱]) انجام داده و فقط از چهار رنگ خالص بهره گرفته است. زرد، قرمز، آبی و سیاه را به صورت نقاط ریزی روی تابلو به کار برده است که در چشم و ذهن بیننده نقاط رنگی با هم مخلوط می‌شوند و به نظر می‌رسد انواع رنگ‌ها با سایه روشن روی تابلو به کار رفته‌اند. بعدها در جریان فرآیند چاپ عکس‌های چهار رنگ، از این روش بهره گرفته شد (تصاویر ۴۸ و ۴۷ -۴) .

تصویر ۶۴ - ۴ ژورژ سورا ، طراحی با مداد کنته روی کاغذ

۱. Pointilism

تصویر ۴۷-۴ ژورژ سورا، بعدازظهر یک‌شنبه در جزیره گراندژات

تصویر۴۸- ۴

نور در معماری

خورشید یک منبع غنی نور برای روشن نمودن فرم‌ها و فضاها در معماری است. کیفیت نور خورشید در اوقات مختلف روز و از فصل به فصل تغییر می‌کند، و تغییر رنگ و حالت آسمان و هوا را به معماری منتقل می‌کند.

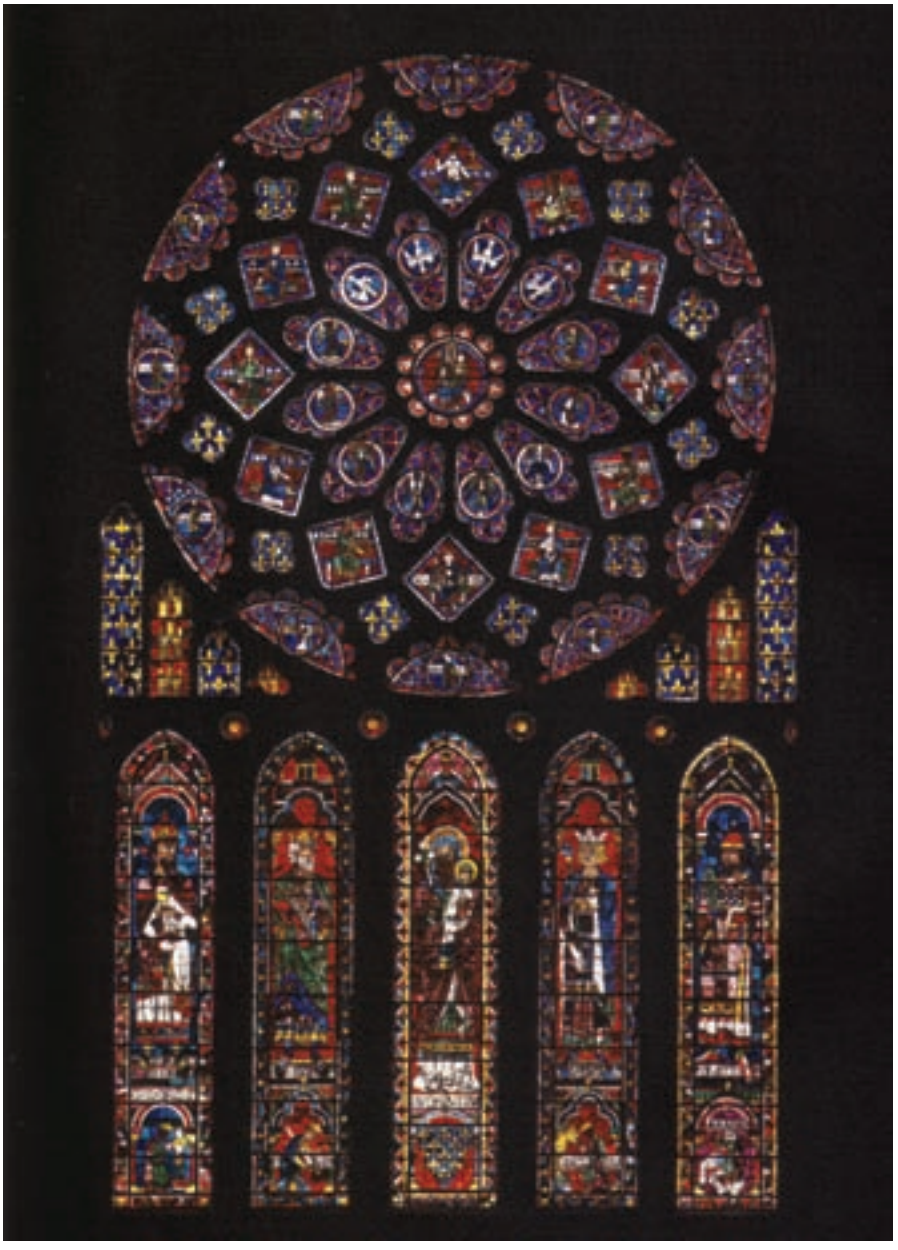
به کمک نور، فضاها دگرگون می‌شود، فضاهای کوچک، بزرگ جلوه می‌کند یا فضاهای بزرگ، کوچک‌تر دیده می‌شود. با آن می‌توان فضایی را شاد یا دلگیر کرد. اندازه و میزان نورگیر یا پنجره مقدار نور را کنترل می‌کند و با توجه به جغرافیا طراحی می‌شود.

لوکوربوزیه معمار معاصر می‌گوید: معماری بازی استادانه، صحیح و باشکوهی از احجام ترکیب شده زیر نور می‌باشد. چشمان ما تربیت شده‌اند که فرم‌ها را زیر نور ببینند، سایه روشن، این فرم‌ها را آشکار می‌کند (تصویر ۴۹-۴) .

تصویر ۴۹-۴ الف

تصویر۴۹-۴ ب

همچنین نور در معماری مذهبی نقش مهمی را ایفا می‌کند و نقش هدایت کننده به سوی کمال را به عهده می‌گیرد. نور از لابه‌لای پنجره‌های مشبک چوبی، جداره‌های گچی و مرمری و شیشه‌های منقوش عبور می‌کند و نقوش را روی سطح زمینه پدیدار می‌نماید و پوششی متغیر از رنگ و سایه در زمان ایجاد می‌نماید. نور موجب پویایی بنا می‌شود و شکل و طرح‌ها را به درون زمان می‌کشد. نور و سایه به سطوح بافت می‌بخشد. در معماری گوتیک اروپا نور از پنجره‌های شیشه‌ای منقوش وارد می‌شود (تصویر ۵۰-۴).



تصویر ۵۰-۴ معماری دوره گوتیک

بعضی از محققان به نظارت دقیق منابع نوری و بازی با نور در معماری اسلامی تاکید ورزیده‌اند. نور در نظر این افراد نماد وحدت الهی است و به تدریج وارد بنا می‌شود و کارکردی فوق‌العاده می‌یابد. در همان حال عناصر و تزئینات معماری نور را منعکس و منکسر و منتقل می‌نماید. به عنوان مثال از سطح براق و درخشنده کف و دیوارها برای انتقال نور استفاده می‌شود. گاه نور طوری از سقف‌های مقرنس‌کاری بازتاب دارد که انعکاس نور داشته باشد. مقرنس‌ها نور را گرفته و می‌شکنند. نور نقوش را متحرک جلوه می‌دهد. یا دیوارهای مشبک با سنگ یا آجر لعاب‌دار نور را با یک طرح روی طرح‌های تزئینی دیوار و کف و گنبد می اندازد و جلوه‌های منحصر به فردی ایجاد می‌کند.

نورپردازی که در معماری اسلامی به کار گرفته شده خارق‌العاده به نظر می‌رسد، چرا که همه جلوه‌های آن راهی برای رسیدن به خلوتی آرام و متفکرانه و کمال معرفت ایجاد می‌کند.

آیینه کاری‌ها، کاشی‌های زرین‌فام، درهای طلاکوب، مرمرهای صیقل خورده، مشبک‌ها، مقرنس‌ها و ... همه به انتقال نور می‌پردازند. طراحی نور در تقسیمات فضاهای معماری متنوع است. عبور از دالان‌ها، رواق‌ها و فضاهایی که قبل از رسیدن به فضای زیر گنبد به نسبت تاریک‌تر است، باعث می‌شود تا نور زیر گنبد اشتیاق به دعا و مناجات را بیش از پیش افزایش دهد.

بازارهای سنتی و خانه‌های سنتی کویری نیز از زیباترین طراحی نور به کمک نورگیر سقفی برخوردار است (تصویر۵۱-۴) .

در مسجد شیخ لطف‌اله پس از در ورودی، راهروی مسجد با کاشی‌کاری‌های زیبا و پنجره‌های سنگی مشبکی در تاریکی نسبی قرار گرفته است. وقتی وارد شبستان مسجد می‌شویم، با طراحی فوق‌العاده‌ای از نور مواجه می‌شویم. از روزنه‌های اطراف گنبد نور در فواصل منظم به داخل می‌تابدو زیبایی و جلوه‌ای بی‌نظیر به شبستان می‌بخشد (تصویر ۵۲-۴) .

آرتور اپهام پوپ گفته است: «مسجد شیخ لطف‌اله توافقی است بین یک دنیا شور و هیجان در سکوت و آرامشی با شکوه که نماینده‌ی ذوق سرشار و زیبایی شناسی ایرانیان است و منبعی جز ایمان مذهبی و الهام آسمانی نمی‌تواند داشته باشد».

تصویر ۴- ۵۱ الف - شیشه رنگی

ب - بنایی در کاشان

ج - مسجد امام در اصفهان

تصویر ۵۲- ۴ مسجد شیخ لطف اله ◀

با هم تجربه کنیم

تمرین ۱- یک موضوع از طبیعت بی‌جان انتخاب کنید و دو طراحی، به شیوه زیر انجام دهید:

الف) با چهار رنگ سفید، سیاه و دو خاکستری به صورت اختیاری آن‌ها را رنگ‌آمیزی کنید. ارزش‌های سایه روشن را به صورت لکه‌ای تخت کنار هم بگذارید و سایه‌گذاری نامنظمی شبیه نقطه لکه‌ای اجرا کنید. در این حالت موضوع زیاد واضح نخواهد شد.

ب) در طراحی دوم از همان موضوع، سایه روشن‌ها را به کار بگیرید تا موضوع به صورت حجمی پدیدار شود. حال دو طراحی را توصیف نماید چه چیزی موجب مبهم شدن طرح اول شده است؟

تمرین ۲- همان‌طور که در شرح درس آمده است، وزن، نور و فضا از طریق سایه روشن پدیدار می‌شوند.

الف) ازیک پیکر با دو ارزش رنگی سفید و سیاه در دو موقعیت روبرو و نیم‌رخ طراحی کنید. ضخامت و وزن خطوط طرح ، به عمق، دوری و نزدیکی آن‌ها کمک می‌کند. از سفیدی کاغذ به عنوان ارزش‌های سفید و عناصر به کار برده را به عنوان ارزش‌های تیره به کار بگیرید.

تمرین ۳- یک شیء را با خطوط ضخیم، تیره و زبر طراحی کنید.

لبه‌های اشکال نامعین و کرکی باشد و مرکز شکل تیره شود. طراحی را با ترکیب مداد ، قلم و جوهر و مداد شمعی انجام دهید، به طریقی که وزن و حجم شکل را نشان دهد، با تکنیک چاپ انگشتی سومین طراحی را از همان موضوع اجرا کنید. انگشت را با مرکب آغشته و فقط با چند حرکت شکل را مشخص کنید.

تمرین ۴- چند شیء متفاوت تهیه کنید. یک شیء نیمه براق و بافت‌دار سطوح آن‌ها را زیر یک نور موضوعی بررسی کنید. یک کادر یا بخشی از یک هر کدام اجزاء و ارزش‌های خاکستری را اجرا کنید. در کدام شکل‌ها تعداد گام های ارزش‌های خاکستری بیش‌تر است؟ (ارزش‌ها از ۱ تا ۵ روشن و از ۵ تا ۱۰ تیره تا سیاه هستند).

تمرین ۵- از یک ترکیب‌بندی با تابش نور مصنوعی با مداد به صورت خطی طراحی کنید. بخش‌های کاملا تیره را با آکریلیک سیاه بپوشانید و خطوط مدادی را پاک کنید، یک طرح آبستره ایجاد خواهد شد. البته نیازی به اجرای دقیق طرح نیست و می‌توانید در سایه‌ها دخل و تصرف کنید.

تمرین ۶- موضوعی را انتخاب کرده و با استفاده از خطوط موازی سایه روشن هاشور ایجاد کنید.

ابتدا یک موضوع را با مداد طراحی کنید و با قلم نی(خوشنویسی) سایه‌ها را به صورت خطوط موازی با ضخامت فاصله‌های مختلف به وجود بیاورید یا از تکنیک خراش استفاده کنید.(سطح یک مقوا را با مرکب چاپ بپوشانید و بعد از خشک شدن سطح مرکب آن را با ابزارهای حکاکی(هر جسم نوک تیز مثل سوزن، میخ، مُغار، تیغ و . . .) با خطوط موازی ضخیم و یا نازک خراش ایجاد کنید و طرح مخفی پدیدار شده سفید خواهد بود.

تمرین ۷- ترکیبی از اشیاء را بچینید(پیکره‌ی یک یا دو نفر نیز می‌تواند در ترکیب موجود باشد) و به کمک قلم‌مو و مرکب و یا قلم و جوهر شروع به طراحی کنید در هنگام طراحی به آهنگ بی‌کلام گوش کنید. با تغییر آهنگ خطوط شما هم می‌تواند تغییر کنند!

با هم گفتگو کنید

دو نمونه اثر هنری را انتخاب نموده که از حیث ارزش بصری توان بالایی داشته باشند درباره هدف استفاده از ارزش بصری در آن گفتگو کنید .

رنگ

۵ کاربرد و مفهوم رنگ

اهداف رفتاری : از فراگیر انتظار می رود پس از پایان فصل بتواند:

۱- نخستین کاربرد رنگ ها را در دوران پیش ازتاریخ توضیح دهد.

۲- کاربرد رنگ را در بین النهرین، آشور و بابل شرح دهد.

۳- در هنرکرت جایگاه و نمونه های رنگی را نام ببرد و شرح دهد.

۴- کاربرد رنگ و انواع آن‌ها را در هنر یونان و روم باستان توضیح دهد.

۵- کاربرد رنگ در دوران کلاسیک را توضیح دهد .

۶- رنگ در هنر رنسانس را توصیف کند .

۷- کاربرد رنگ در قرن ۱۷ و ۱۸ را توصیف نماید.

۸- تحول در کاربرد رنگ در دوران امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم را به اختصار شرح دهد.

۹- کاربرد رنگ در ایران باستان را با ذکر نمونه ها توضیح دهد.

۱۰- تحول کاربرد رنگ را در ایران اسلامی شرح دهد.

۱۱- رنگ به عنوان نماد را تعریف نماید.

۱۲- معنای نمادین رنگ ها را در هنر اسلامی شرح دهد.

۱۳- خصوصیات بعضی رنگ ها را در هنر درمانی نام ببرد.

۱۴- مفاهیم و هویت رنگ ها را در آثار مشاهیر به اختصار شرح دهد.

درس در یک نگاه

- بنا به کشفیات باستان شناسان ، شناخت محدود ما از کاربرد رنگ در تاریخ به حدود ۱۵ هزار سال قبل از میلاد می رسد. (نقاشی‌های غارهای آلتامیرا در اسپانیا و لاسکو در جنوب فرانسه و میر ملاس لرستان)
- با شروع عصر کشاورزی، با اختراع سفال و سفالگری حدود ۷-۶ هزار سال قبل از میلاد کاربرد رنگ شکل جدی تری پیدا کرد. (سفال های ایرانی برنگ خاکستری و نخودی خود رنگ)
- سفال رنگی در تمام تمدن‌ها حدود ۳ هزار سال قبل از میلاد شناخته شده است.
- ۳۰۰۰-۱۵۰۰ سال قبل از میلاد کشف فلز و سنگ‌های تزئینی (لاجورد، فیروزه، یشم) و ساخت جواهرات به عنوان عنصر زیبا ساز شکل گرفت.
- با شناخت تدریجی و امکان استفاده از رنگیزه ها و بست مایه ها ، بشر از بسترهای متفاوتی برای ثبت نقش‌ها بهره برد. تا قرن ۱۵ میلادی تقریبا همه آثار خلق شده در خدمت اهداف ادیان و اعتقادات بویژه کلیسا بوده است. با تحولات اجتماعی و رشد علمی و تولید مواد اولیه مناسب، شرایط برای روش‌ها و شیوه های مختلف بوجود آمد.
- دانشمندان با دستیابی به خصوصیات فیزیکی نور و مواد ، زمینه‌ی تجربیات جدیدی برای هنرمندان به وجود آوردند.
- انتخاب رنگ به شناخت از تئوری رنگ، خواص رنگدانه ها، زیبایی‌شناسی و کاربرد آن بستگی دارد.
- خلاقیت فردی، اقتباس از طبیعت، درک آثار فرهنگی و هنری عوامل موثر در زیبایی شناسی رنگ هستند.
- واکنش های فردی و اجتماعی، فرهنگی و اقلیمی ، و نمادهای اعتقادی همه برمیزان تاثیر رنگ موثر هستند .
- پرتوهای رنگی قابل رویت ، نه تنها بر جنبه های فیزیکی بلکه بر جنبه های ذهنی و روانی و روح انسان نیز موثر هستند .
- رنگ وسیله ی اصلی شناخت هویت و شخصیت انسان هم می تواند باشد .
- بازتاب درمانی توسط رنگ می تواند در درمان بیماری ها موثر باشد .

مختصری از کاربرد رنگ از گذشته تا کنون

آبی آسمان، سبزی گیاهان، آبی - سبز اقیانوس ها، قرمز و نارنجی آتش، پرهای رنگارنگ پرندگان، گل های رنگارنگ و هر آنچه در اطراف ماست رنگ دارند. از دوران نخستین، بشر در تلاش برای دستیابی به رنگینه های ماندگار و دائمی برای استتار وایمن بودن ، تغییر وضع ظاهری و شبیه شدن با حیوانات یا ایجاد ترس در بیننده بوده است (تصویر ۱- ۵) .

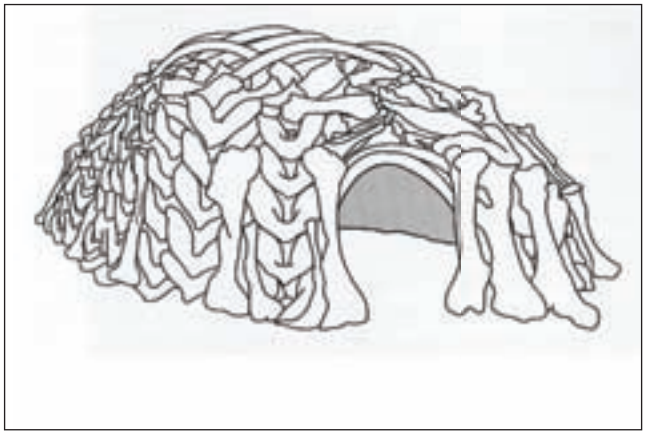
کاربرد رنگ های گیاهی از دوره غارنشینی آغاز و تا امروز گسترش پیدا کرد، امروزه با پیشرفت علم ، گرد یا دانه های ریز رنگ های شیمیایی گسترش بیشتری نسبت به رنگدانه های گیاهی پیدا کرده اند، به صورتی که نسبت رنگ شیمیایی به گیاهی مانند نسبت رنگ در کامپیوتر به رنگ های شیمیایی است.

۱ - ۵ سال ها بشر برای پنهان شدن یا یکی شدن با محیط اطرافش ، بدن و موی خود را به وسیله رنگدانه‌ها رنگ آمیزی می کرد.

بخش اعظم تاریخ هنر جهان، با جمع آوری آثار و تولیدات انسانی از این سو و آن سوی دنیا مربوط به دوران تاریخی تا امروز پدید آمده است. کشفیات جدید نشان می‌دهندکه نخستین کاربرد رنگ در طی تاریخ حیات بشر از نقاشی‌ها دیواری غارها شروع شده است (تصویر ۲ - ۵) .

آثار به جا مانده از دوره پیش تاریخی نشان دهنده این امر است که در این دوران نقاشی، مجسمه، حجم ، سفال و بناها شروع به شکل گیری کرده اند (تصاویر ۴و ۳-۵) .

تصویر ۲ - ۵



۳ - ۵ ماموت خانه - اکراین- حدود ۱۶-۱۰ هزار سال ق.

۴ -۵ پیکره زن و مرد - گل پخته شده - سرناودا (رومانی امروزی) چهار هزار سال ق.م

۵-۵ هنر پیش تاریخی ایران- سفالینه با نقش‌ها هندسی انتزاعی و پرنده‌ها

آثار این دوران رنگ آمیزی نشده‌اند اما مواد اولیه آن‌ها دارای رنگ‌های طبیعی بوده است و بیشتر به رنگ گل پخته هستند و با تغییر خاک ، طیفی از رنگ‌های خاکی تا قهوه‌ای را دارا می باشند. طرح‌ها هم ابتدایی ترین رنگ‌های یک تخته رنگ را دارند. مواد به کار گرفته شده در آثار پیش تاریخی از ترکیب چربی حیوانات و رنگینه‌های طبیعی خاک‌های رنگی[1] می‌باشد. نوع خطوطی که ایجاد کرده‌اند نشان دهنده این است که شکل ابزار اثرگذار به شکل میله‌ای بوده است (تصویر ۶ و ۵ - ۵) .

انسان آغاز متفاوتی با دیگر پستانداران داشته‌است، وقتی که او با عجایب، قدرت، وحشت و پدیده‌های اطرافش روبرو شد و هنگامی که با اولین تلاش‌ها ، سعی در کنترل این پدیده ها داشت، متوجه شد که باید از هر چیز اطرافش قدرتمندتر باشد و با

۶ -۵ رنگدانه روی سنگ دیواره- غار آلتامیرا

۱. قهوه ای ، قرمز قهوه‌ای، بنفش خاکستری و سیاه دودی

دست هایش چیزهایی که تصور می کند را بسازد، سپس او با گل رس چیزهایی را ساخت و با تراش استخوان و سنگ، جانوران عظیم الجثه را شکار کرد و آنچه که باید می شد یا انتظار داشت را روی دیوار غارها به تصویر کشید. در این طرح های واقع گرایانه خودش را با قدرت بیشتری می یافت. او به زودی دریافت که می تواند از رنگ طبیعی که در اطرافش است، استفاده کند. او از برجستگی های روی دیواره و کاربرد آن‌ها به عنوان برجستگی های عضلانی حیوان مورد شکار بهره برد. خطوط محیطی را با سیاه دودی و درون آن‌ها را لکه های رنگی، رنگ گذاری کرد. هنگامی که روغن و چربی گوشت کباب شده بر روی چوب های سوخته می چکید و زغال چرب شده را انسان در طراحی تجربه کرد، در حقیقت او اولین بست مایه برای رنگ را پیدا کرد. به مرورکاربرد سفیده تخم مرغ ، موم طبیعی و روغن بزرک و صمغ عربی و چسب را نیز آشنا شد. انسان در مسیر تجربه دریافت که ماندگاری رنگ ها با هم متفاوت است و درجستجوی بست مایه ای جدید کوشش کرد، به طوری که هنوز هم بشر به دنبال بست مایه ای جدید با ماندگاری بالاتر می باشد (تصویر۷- ۵) .

۷ - ۵ نقاشی های غار آلتامیرا - اسپانیا در اکثر نقاشی غارهای دنیا، خطوط محیطی و لکه های رنگی محو شده، به کار گرفتن برجستگی سطح مورد نظر به عنوان نشان دادن حجم آناتومی حیوانات به کار گرفته شده اند.

۸ -۵ هنر مصر، شکار اسب آبی، نقاشی دیواری روی سنگ آهک حکاکی شده، پادشاهی قدیم

در مصر باستان رنگ ها مثل دیگر ویژگی های هنر، ارتباط محکمی با مذهب و عقاید آن دوران داشت. در این دوران تولیدات هنری فراتر رفته و نقاشی، طراحی، ساخت زینت آلات و جواهر، نساجی و طراحی لباس و معماری را شامل می شده است. آن‌ها رنگ های سفارشی را بدون هیچ دخل و تصرفی به کار می بردند و ناخودآگاه و غیر مطمئن از نور و سایه استفاده کرده‌اند. اولین نقاشی‌های دیواری با رنگ های طبیعی بر بستر دوغاب آهک متعلق به این دوران در مصر است که در قرن۱۴میلادی توسط جیوتو دوباره به کارگرفته شد. هنرمندان مصری رنگ های روشن و تخت را در نقاشی‌های مذهبی و آئینی، تزئین بناها و اسباب زندگی و مرگ، پیکره ها و موضوعات فراوان بر روی دیوارهای معابد شان به کار می بردند (تصویر ۹ و ۸- ۵) .

در آثار بجا مانده، ترکیب رنگ هایی مثل مرمر سبز یا کربنات مس با رنگ های رقیق شده در آب و سفیده تخم مرغ و ژلاتین به عنوان چسب که روی دیواره از آهک کار شده بعد روی آن تخم مرغ مالیده شده است.[۱]

همانطور که در نقاشی ها و مجسمه ها دیده می شود ، چشم و موهای سیاه، با خطوط محیطی سیاه کار شده اند ، سبک و آرایش زندگیشان در این طرح ها مبین وجود آرایش و پیرایش افراد می باشد ، تغییر رنگ پوست فقط در زنان که به رنگ زرد[۲] روشن انجام شده ، در حالیکه پوست بدن مردان قرمز دودی[۳] کار شده است ، همچنین خطوط بلند و ضخیم سیاه یا سبز تیره برای خط چشم سند این ادعا هستند. جواهر ات نیز بخش مهمی از زندگی

۱. رنگ های به کار گرفته شامل ده رنگ سفید، خاکستری، زرد، نارنجی تیره، قهوه ای، قرمز، سبز، آبی، بنفش و سیاه دودی می باشد.

۲. اکر

۳. اخرایی

مصریان بوده است. کاربرد فراوان طلا، تاکید بر علاقه آن‌ها به احساس زندگی با قدرت و ثروت بوده است. به کارگیری رنگ های قرمز و آبی برای سنگ ها و زرد برای نور شمع یا چراغ های دستی (فانوس) در معابد یا خانه برای رساندن مفاهیمی کاربرد داشته اند، این روش در شرق دور هنوز هم ادامه دارد. رنگ ها معمولا غنی، ماهرانه، ظریف و محدود به کار می رفتند (تصویر ۱۱و۱۰-۵).

آثار متعلق به دو هزار سال پیش روی بسترهای متفاوتی کارشده اند، همچنین دارای نقاشی هایی با رنگ های رقیق[۱] است که دلیل تاثیر پذیری از تمدن[۲] مینوسی است (تصاویر ۱۵ الی۱۲-۵)

۹ - ۵ هنرمصر، چشم انداز شکار ، معبد نبامون[۳]

۱۰- ۵ هنر مصر، گردنبند با شیشه و سنگ به رنگ های طبیعی و نقاشی، پادشاهی جدید

۱. رنگ های لعابی چسبناک

۲. به کتاب تاریخ هنرجهان مراجعه شود.

۳. Nebamun

۱۱ - ۵ مجسمه زن و مرد مصری در حالی که آرایش شده اند.

۱۲ -۵ مجسمه نیم تنه ملکه اخناتون (نفرتی تی)- نقاشی روی سنگ آهک

۱۳ - ۵ ماسک صورت جسد توت عنخ آمون، طلا و لعاب و سنگ

۱۴ - ۵ صندوقچه توت عنخ آمون، نقاشی روی چوب

۱۵- ۵ آخرین قضاوت ازیریس، نقاشی روی پاپیروس

سرزمین بین دو رود دجله و فرات در مجاورت مرز ایران امروزی ، بین النهرین نامیده می شود که خاستگاه تمدن بزرگی بوده است. کتاب ارژنگ یا ارتنگ که دارای طراحی تک رنگ است و ندرتا رنگ آمیزی در آن دیده می شود اثر از مانی پیشوای ایرانی تبار از منطقه بین النهرین می باشد، که تقریباً چیزی از آن باقی نمانده است (تصویر۱۶ - ۵).

پیکره های بابلی مربوط به دو هزار سال قبل از میلاد، رنگی بوده اند و از کنده کاری سنگ و ملازمت نقاشی به وجود آمده اند. نقش‌ها با مضامین مذهبی و زندگی روزمره هم بر روی گچ تزئینی با رنگ های زنده در کاخ ماری بابل وجود داشته است (تصویر ب۱۷و الف ۱۷-۵) .

البته نقش برجسته های آشوریان هم نظیر نقاشی های دیواری رنگ آمیزی می شده اند. بیشتر نقاشی های دیواری مضامین مذهبی و غیر مذهبی شامل صحنه های جنگ در شکار، طرح های هندسی و گیاهی و جانوران بوده است. همچنین در مناطق بین النهرین، آشور و بابل و سومر از لعاب برای تزئین نمای معابد استفاده شده است. همین طور

۱۶-۵ آثار مانوی، سده سوم هجری در تورفان یکی از برگ نوشته ها به خط سغدی

۱۸ - ۵ آجر لعابدار، دروازه ایشتار ، بابل ، عراق

۱۹- ۵ مجسمه با چشمان مرصع ، تل اسمر[۱]

کاربرد رنگ ها را در طراحی لباس تشریفات و آداب و رسوم و گیاهان خیالی مقدس به وفور می توان دید (تصاویر ۱۹و ۱۸- ۵) .

در شرق دور برای نشان دادن شکوه و عظمت و یا ترس، رنگ های متنوعی در لباس اشراف و مردان مذهبی و جنگ آوران به کار رفته است. لوازم منزل را هم رنگارنگ می ساختند و نقاشی آن‌ها اغلب بر روی طومارهای از جنس الیاف گیاهی یا ابریشم با خطوط پیرامونی سیاه، تنها با مختصر لکه های رنگی به وجود آمده اند. این نقاشی های طوماری در قطع بلند و ندرتا کوچک هم کار شده اند .

نقاشی به مانند یک پنجره روی دیوار یک خانه قرار می گرفت. البته خصوصیت بارز دیگر نقاشی این دوران نداشتن ارتباط مستقیم با مفاهیم مذهبی بود و به طور قابل ملاحظه ای واقع گرا بودند. خطوط پیچیده و حلزونی شکل نگارینه ها ویرایش تزئینات بر دیوارها و ستون ها و سقف ها به وفور دیده می شوند (تصاویر ۲۲ الی ۲۰- ۵) .

---

۱. from Eshnunna (modern Tell Asmara

هنر یونان با اینکه ریشه در آثار امپراتوری ایران داشته ولی اولین مکتب هنری دنیا را به یونان نسبت می دهند.[1] بیشتر آثارهنری آنان در آن زمان نقاشی مجسمه و جواهرات بوده است. امروزه ریشه کلاسیک را در نقاشی یونان پیگیری می کنند اما نقاشی آنان

۲۰ - ۵ نقاشی گاو بازی، از مجموعه کاخ کنوسیوس،کرت

۲۱- ۵ فرسک دلفین ها، رنگدانه گیاهی روی بستر آهک اندود شده با روکش تخم مرغ، – کاخ کنوسیوس،کرت

۱. نمونه آن را می توان عبور ارتش خشایارشاه در ایونی نام برد، که فقط توصیف کامل آن در کتاب ها و متون تاریخی ایونی به جا مانده است ولی به دلیل ثبت و تاریخ نگاری پلیجنوس * (Polygnous) به نام یونانیان انجام شده است.

۲۲ - ۵ گلدان اختاپوس، کرت

هرگز مانند مجسمه سازی و معماری آن منطقه نبوده است. کوشش آن‌ها بیشتر برای نشان دادن مهارت در بافت و چین و شکن پارچه ها و لباس ها بوده و هیچ گونه رنگ یا رنگ آمیزی در آن‌ها وجود ندارد ، به جز چند نقاشی دیواری و توصیفاتی از آنان که در ادبیات یونان موجود است، چیزی باقی نمانده است .

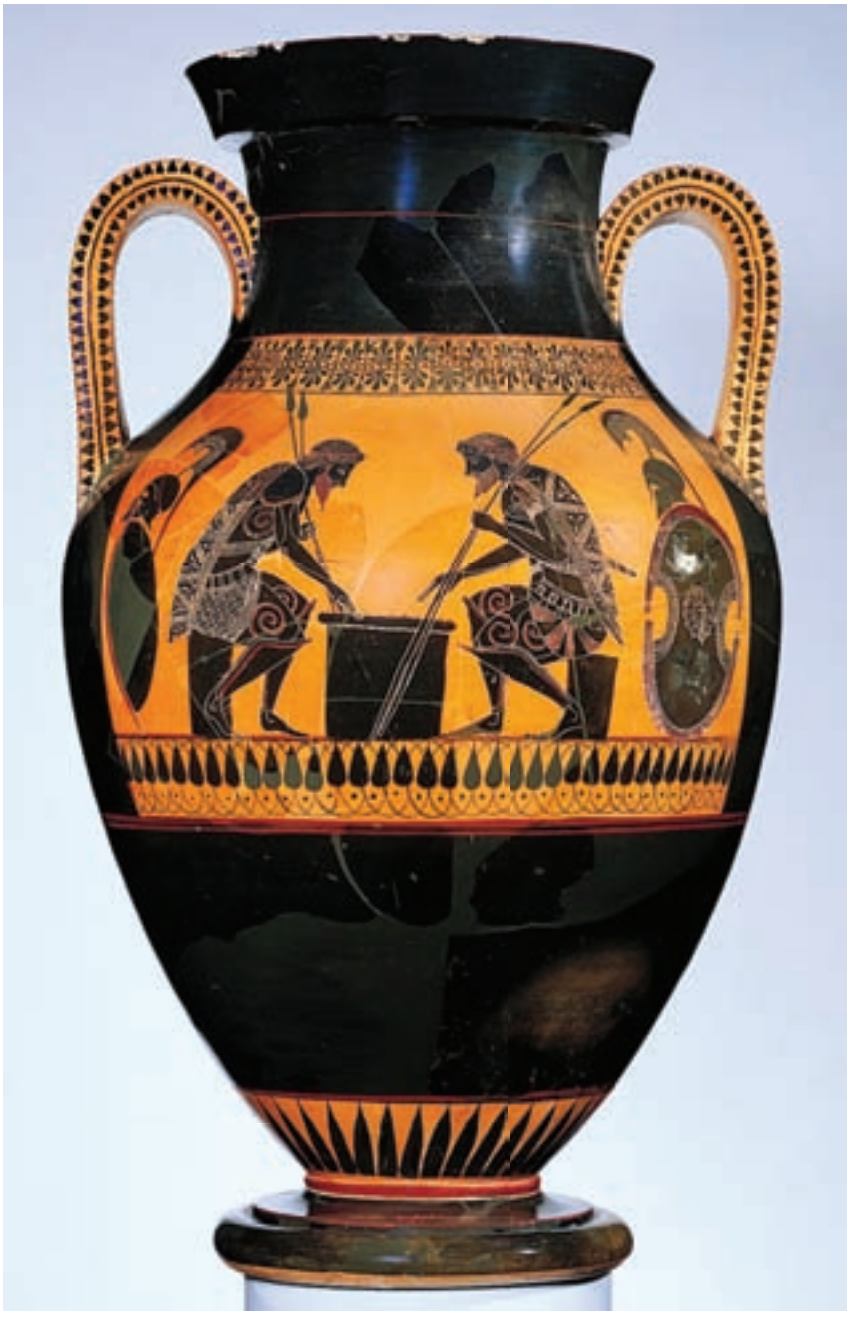
در شهر پستوم[1]، نقاشی دیواری که طرح آن با رنگ قرمز و خیلی ساده اجرا شده و با رنگ های زرد، سفید و سیاه زینت شده است وجود دارد. آنچه به وفور باقی مانده هزاران گلدان با تزئینات و پیکره های رومی هستند. اغلب این گلدان‌ها دو رنگ و ندرتا سه رنگ هستند. اساس طراحی آن‌ها استفاده از زمینه ی قرمز آجری خود رنگ سفال است که تکنیک سایه نما و قرمز اجرا شده اند. کاربرد آن‌ها برای دفن خاکستر مردگان و نوشیدنی بوده است (تصویر ۲۵ الی ۲۳- ۵) .

۱. جنوب ایتالیا محل استقرار کوچ نشینان یونانی

یونانیان رنگ را در نقاشی روی بستری از سنگ، برنز و ستون های مرمر خیلی واقع گرایانه کار می کردند آن‌ها دیوار معابد که پشت مجسمه های مرمر سفید یا زرد فام بود را به عنوان زمینه با قرمز یا آبی بسیار غلیظ و تیره می پوشاندند تا وضوح مجسمه ها بیشتر شود (تصاویر ۲۸ الی ۲۶ - ۵) .

۲۳ - ۵ کوزه ی هندسی با دسته
در شکم، هندسی ، دیپیلون

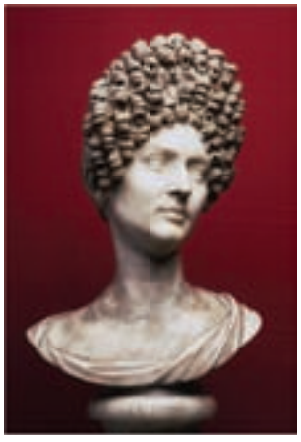
۲۴ - ۵ آمفوره (amphora) ، سفال با
نقش سیاه (سیاهگون)



۲۵ - ۵ سفال سیاهگون ، آشیل و آژاکس در حال بازی

۲۶ - ۵ آگوستین ، امپراتور روم ، سنگ مرمر زمینه لاجوری

تصویر۲۷ - ۵



۲۸ - ۵ چهره فلاوین ، امپراتور روم ، سنگ مرمر زمینه ارغوانی

همچنین بین مجسمه های خود رنگ و دیوارهای بیرونی معابد که رنگ نشده بودند از نور استفاده می کردند. تا حالت های متفاوتی را داشته باشند. هر چند فلاسفه بزرگ که در یونان می زیستند ، از ژرف نمایی آگاه بودند ، اما یونانیان در آثارشان پیرو اصول رومیان باستان بودند و مبانی نظری آن‌ها را به کار می گرفتند[1]. در رنگ گذاری از تمدن مصر پیروی می کردند و فقط تغییرات کمی درنوع آن رنگ‌ها به وجود می‌آوردند . ارغوانی و شنگرف که نشان دهنده‌ی پیدا کردن جیوه است، به رنگ های آن‌ها اضافه شده بود. در روم باستان، علاقه آن‌ها به شکوه در قصرها، ویلاهای مجلل موجب شد که رومیان

۱. البته قابل ذکر است تا فروپاشی امپراطوری یونان رومیان پیرو آثار یونانی بوده‌اند و ظهور روم جدید وهنر رومی دوباره مورد توجه قرار گرفت.

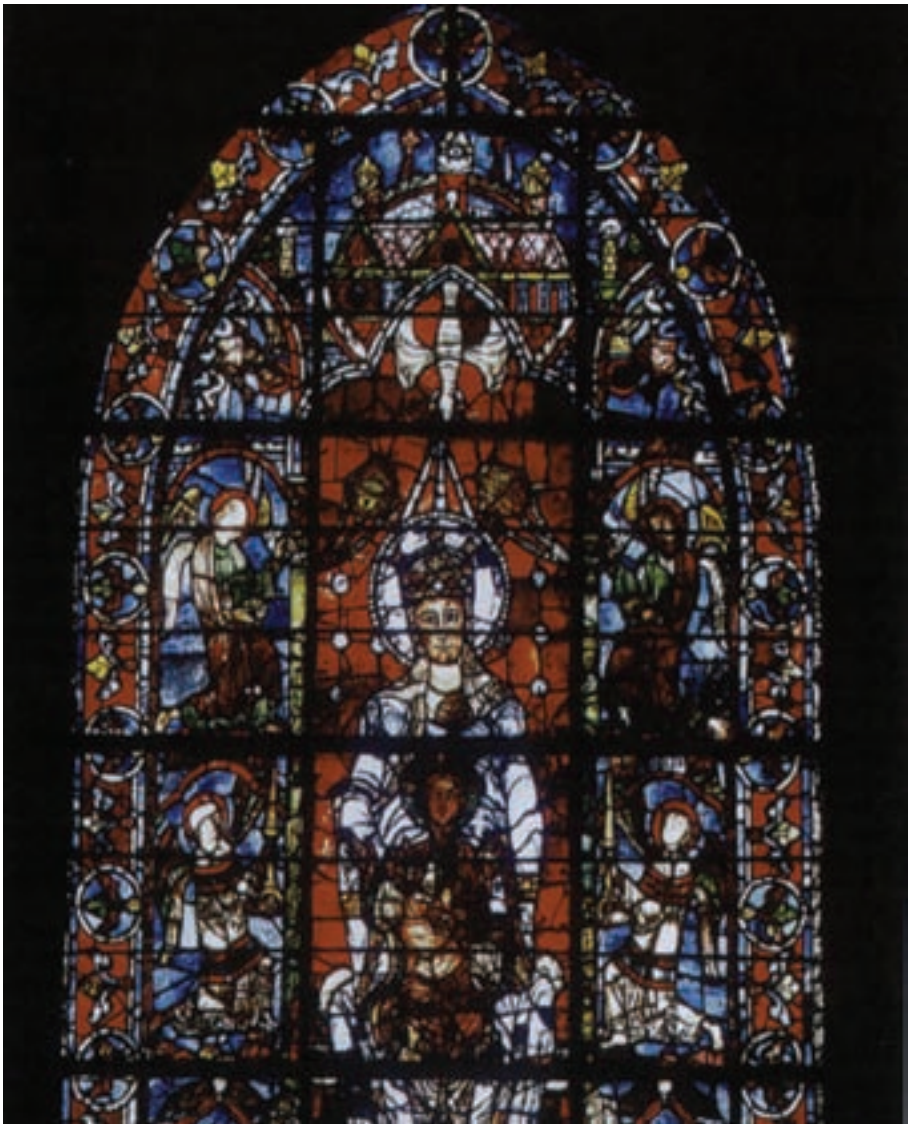
متقاضی نقاشی دیواری و هنر موزائیک بر روی دیوار باشند. اغلب نقاشی ها با پودرهای رنگی و موم داغ اجرا شده اند. در هنر موزائیک با طیف رنگ های خود رنگ قطعات مرمر و سنگ های رنگی دیگر که دارای سایه های رنگی هستند، اثری شبیه یک نقاشی را به وجود می آوردند. البته این آثار در پمپئی، هرکولانیوم موجود هستند. در بعضی از اینها قطعات موزائیک به قدری ظریف و کوچک در کنار هم نشسته اند که مانند ضربه‌های قلم مو می‌مانند و به کاربرد ماهرانه سایه و جزئیات کاملا توجه شده اند. هنوز نقاشی آویزان کردنی یا تابلو وجود نداشته، اما نقاشی دیواری این دوران بیشتر موضوعات مناسک بت پرستی، داستان‌های اسطوره‌ای و تصاویر عیش و بزم بوده است. هدف از کاربرد و انتخاب رنگ ها در این آثار نخست ، ایجاد حالت یک روز گرم و درخشان کردن اتاق های کوچک کم پنجره بوده و دوم جلوه بخشیدن ،ایجاد نوآوری و زیبایی بوده است(تصاویر ۳۱ الی ۲۹ - ۵) .

۲۹-۵ هنر موزائیک ، حمله یونانیان به ایران، اسکندر و داریوش سوم، پمپئی Pompeii ، ۳۱۰ ق.م

۳۰- ۵ فرسک طبیعت بی جان ، هلوها و پارچ، هرکولانیوم

۳۱- ۵ نقاشی دیواری در ویلا ، باغ ، پمپئی

رنگ در اوایل مسیحیت در بیزانس - استانبول امروزی- به صورت موزائیک شیشه نه انواع سنگ مرمر جلوه می نمود، در گوتیک نقاشی روی سطح چوب به عنوان بسترکار شروع شد . رنگ در مسیحیت قرون وسطی[1] با ظهور وکاربرد ژرف نمایی و رنگ به عنوان نماد در بناهای مذهبی و شیشه رنگی جلوه می نماید . در آن دوره رنگ ها بسیار طبیعی بودند و ژرف‌نمایی نسبتاً ساده و ابتدایی و گاه کودکانه داشتند. رنگ های زرد، طلایی، قرمز آبی و سبز در شیشه های رنگی نماد کلیسا بوده است . در حالیکه بنایی که در پنجره‌اش از صورتی، قهوه ای و بنفش، سبز با خطوط سیاه کار رفته باشد حتما کاربردی مسکونی داشته و مربوط به شهروندان مطرح شهر بوده است(تصویر ۳۲- ۵) .



۳۲- ۵ پنجره شیشه رنگی کلیسای نتردام ، شارتر، سده ۱۳ میلادی

۱. عصر تاریکی

رنگ لاجوردی اولین بار در تذهیب انجیل در قرن هشتم همراه با رنگ طلا و بنفش استفاده شد. این رنگ ها از ایران به اروپا منتقل می‌شدند . هدف از نقاشی های انجیل، به تصویر کشیدن مضامین آن به صورت بسیار قابل فهم و طبیعی برای تاثیرگذاری بر غیرمسیحی یا مسیحی بیسواد بود (تصویر ۳۳- ۵) .

۳۳- ۵ رقعه‌ای از انجیل ،بخشی‌از تصویر تمپرا، اوایل قرن ۶ م- رنگ لعابی طلا و نقره با درجه‌های آبی و بنفش روی پوست

رنگ در رنسانس، اواخر گوتیگ در بافته های ملیله دوزی دیوارکوب های رنگارنگ رایج شد. البته کاربرد رنگ در قلاب دوزی ها طلاکاری و فرش، رخت و جامه همچنین تزئین لوازم منزل مهمتر از کاربرد اسرار آمیز و مرموزانه رنگ در نقاشی بوده است. رنگ ها بسیار طبیعی هستند و ژرف نمایی نسبتاً ساده و ابتدایی دارند و به گونه‌ای ساده و بچه گانه به نظر می رسند. می‌توان بهترین این آثار را «به دنبال اسب تک شاخ » دانست (تصویر ۳۴- ۵).

۳۴- ۵ دوخت روی پارچه ، انگلستان

۱. یونیکورن

۲. در آن رنگ‌های نیلی، قرمز روناسی، سرخابی، زرد، آبی تیره، سرمه ای، آبی خاکستری – سفید – سبز جنگل به کار رفته شده است

جستجو در دیدگاه های جدید را هنرمندان در قرن پانزدهم آغاز کردند. این دوره دوران شکوفایی شیوه های هنری جدید بوده است. ظهور ژرف نمایی علمی، نور و سایه واقع گرایانه، پیدایش رنگ روغن از خصوصیات بارز این دوران است. آثار هنری این دوران نشان دهنده ی اضافه شدن رنگ زرد، بنفش مصری[1] انواع قرمزهای خاکی می باشد. همچنین استفاده به وفور از لعاب های شفاف رنگین که بعد از خشک شدن تغییر رنگ نمی دادند و تمپراهایی که سریع خشک می شدند و امکان ایجاد تصاویر را با سرعت بیشتر نسبت به گذشته به وجود آوردند، دیده می شود. هر چند رنگینه ها پیشرفته شده بودند اما همچنان ترکیب رنگ ها و داشتن هماهنگی رنگی هنوز هم مشکل بود و هنرمند به سختی این عملیات را انجام می داد به همین دلیل بیشترشیوه‌ی سایشی در آثار باقیمانده دیده می شود. در این دوران لئوناردو داوینچی شرح تهیه رنگ را تفسیر نموده و ساخت رنگ را از چهار رنگ اصلی قرمز، سبز، زرد، آبی نوشته است . چرخه رنگ را برای آن رسم و ژرف‌نمایی و اصول تهیه هماهنگی رنگ‌ها را مکتوب کرده است. در همان زمان «یان وان آیک» از ترکیب ماهرانه رنگیزه با روغن های ابتدایی، احساسات را درآثارش به نمایش درآورد (تصویر ۳۵- ۵) .

۳۵ - ۵ چهره‌ی آرنولفینی ، رنگ روغن ، یان وان آیک، قرن ۱۵ میلادی

۱. قرمز- آبی غلیظ

۳۶- ۵ نقاشی دیواری روز آفرینش، فضای داخلی نمازخانه سیستین، میکل آنژ

میکل آنژ در نقاشی دیواری کلیسای واتیکان[۱]، اوج کاربرد رنگ در آن دوران را نشان می دهد. او فضا را با تضاد و پرداخت دقیق رنگ ها بوجود آورده ولی اهمیت این اثر هنری داشتن «پیام» است. به طور کلی در اینجا ترکیب بندی ممتاز، اجرای دقیق و کاربرد ماهرانه رنگ مهمتر از پیام اثر نبوده است و این شروع تحول اساسی در هنر می‌باشد(تصویر۳۶- ۵).
رنگ در قرون ۱۷ و ۱۸ را می توان در آثارنقاشان هلند بهتر بررسی کرد که به تذهیب و تزئین انجیل محدود می شود ، همچنین نقاشی اسطوره ها، نقاشی مکان‌های تاریخی و نقاشی سه پایه در حد تزئین اتاق های کوچک، نقاشی از چهره افراد با رنگ های درخشان و روشن و سلیقه و سفارش شخصی دیده می‌شود. موضوعات مورد توجه این دوران پیش پا افتاده، مبتذل، جسمانی ، قحطی و مرگ بوده است. مثل آثار رامبراند که به موضوعات گرسنگی و مرگ می پرداخت. موضوعات مهیج در قرن ۱۷ اروپا با شیوه‌ی باروک و اوایل قرن ۱۸ با شیوه روکوکو گسترش می‌یابند، از خصوصیات مهم این دوران دوباره به کارگیری واداشتن چشم به حرکت[۲]، شیوه‌ای که ۸۰۰ سال پیش در پمپئی و هرکولانئوم به کار می رفته ، می باشد (تصویر ۳۷- ۵) .

۱. نمازخانه سیستین
۲. (Eye cheating) یا (Trampe-l oeil)

رنگ در کلاسیک نو [1] را می توان بعد از انقلاب فرانسه بررسی کرد. انقلاب فرانسه مبتنی بر عقاید آزاد منشا نهی یونان و روم باستان بود ، مردم خواهان آزادی در رای و گفتار و اعتقاداتشان شده بودند و درخواست حکومت جمهوری مردمی را داشتند. نقاشان هم مثل نویسندگان در تصویر کشیدن این صحنه ها تلاش می‌کردند. آنان در رنگ آمیزی دنباله رو سبک کلاسیک بودند و روش «رئالیسم» هدف آنان در طراحیشان بود. در نیمه اول قرن ۱۹سبک کلاسیسم حکمفرما بود اما با نگاه کاملا طبیعت گرایانه بطوری که فرم پیکره های سبک باستانی، در آن دیده نمی شود. هنرمندان قبل از امپرسیو نیست‌ها ، نقاشی بیرون کارگاه را با این روش کار می کردند، به این ترتیب که در محیط باز با قلم یا مداد مومی روی بستر کار طراحی کرده و بعدا در محیط آتلیه با رنگ قرمز قهوه ای مجددا طرح را بازسازی می نمودند و نقاشی را با تصویر باقیمانده در ذهن کامل می کردند، چرا که در محیط باز نیاز به دقت بیشتری در ارائه سایه و روشن نور بودند (تصویر ۳۸-۵) . مستقیما حالت و حرکت را که با رنگ های غلیظ روی بوم به کار می گرفتند، به تصویر می کشید، ترنر و کنستابل (تصویر ۳۹- ۵) . هنرمندان امپرسیونیسم در زیر برف و باران و آفتاب به کارشان ادامه می‌دادند و تخته رنگ را حذف کردند و مستقیما رنگ را روی بستر کار ترکیب می کردند بدین ترتیب ایده های جدیدی را ارائه دادند. پل سزان با ترکیب بندی دقیق و سنجیده و کاربرد جدید رنگ و دقت در همنشینی رنگ‌ها موجب پیدایش سبک پست امپرسیونیسم شد. او متوجه شد که برای درخشش بیشتر یک «لیمو» بهتر است از خطوط پیرامونی آبی استفاده کند (تصویر ۴۰- ۵) .

۱. Classic – Revival

۳۷- ۵ بازگشت پسر نافرمان ، رامبراند، رنگ روغن روی بوم

۳۸- ۵ توفان در راه است- در کشتی بردگان مریض و مردنی‌ها را بیرون می‌اندازند، ویلیام ترنر ، رنگ روغن روی بوم

۳۹-۵ منظره ظهر، جان کنستابل ، رنگ روغن روی بوم ، مکتب رمانتیسم، قرن ۱۸ میلادی

۴۰- ۵ منظره کوه سن ویکتور، پل سزان ، رنگ روغن روی بوم، وجود خط‌های عمود به کار عمق می‌بخشد. هنگامی که رنگ‌های زرد و قرمز برای ایجاد حس لطافت بکار برده شده کمی رنگ آبی هم برای خلق حس هوا استفاده شده است.

۴۱-۵ ژورژ سورا

۴۲-۵ تولوز لوترک

ژورژ سورا[1] روش نقاشی با نقطه های رنگ[2] را به وجود آورد سبک او اوج به کارگیری رنگ است. او معتقد بود که اثر رنگ‌ها زمانی که به لحاظ بصری در چشم می‌آمیزند، شدیدترند تا هنگامی که روی بستر کار هستند. در نتیجه او برای ساختن سطح نقاشی ، ابتدا یک لایه نازک از ترکیب رنگ‌های موضعی قرار می‌داد و لایه بعدی را از ته‌رنگ‌های مربوطه انتخاب می‌کرد. برای مثال دیگر سبز را برای نمایش علف ها، چمن ها و سبزه ها به کار نمی‌گرفت . او با صد ها نقطه زرد و آبی علف ها را بوجود می‌آورد، و تصویر آن‌ها از فاصله کوتاهی، سبز دیده می شد (تصویر۴۱- ۵) .

در آثار تولوز لوترک هم ترکیب‌های ساده ولی جالبی از رنگ را می‌توان دید(تصویر ۴۲-۵). البته هنرمندان با تعاریف جدید دانشمندان از رنگ ، دست به تجارب و تمرین‌های زیادی زدند. در روشهای گوناگون هنرمندان قوانین رنگ را با تعادل و نسبت‌های مختلف تجربه کردند و حاصل آن آثار امپرسیونیست‌ها، پست‌امپرسیونیسم‌ها، آبستره(انتزاعی) ، کوبیسم، فوتوریسم، دادا و ... می‌باشد. معمولا مکاتب با مکتب قبلی و بعدی خود همپوشانی دارند. درحالیکه مردم و هنرمندان هنوز گیج نقد و تحلیل آن‌ها هستند، به سرعت مکتب جدیدی متولد می شود، و جایگزین می گردد. در مکتب جدید چه اتفاقی خواهد افتاد و در ترکیب بندی و تناسبات و بازشناخت مفاهیم چه انتظاری می رود؟ حال ما آثار آنان را می بینیم و به راحتی قیاس و قضاوت می کنیم.

پیرامون ما مملو از رنگ‌های گوناگون است اما رنگ‌هایی که در آثار هنری وجود دارند آگاهانه و هدف‌مند بکارگرفته شده اند بطوری که فریاد می زنند ، آواز می خوانند ، و گاهی هم فقط حرف می زنند...شما باید صرفاً گوش کنید تا بشنوید ولی باید ابتدا زبان رنگ ها را بدانید. درس اول، در حالیکه چشمهایتان را در اختیار دارید اجازه دهید در اثر بگردد و قضاوت کند. درس دوم، نقاشان و هنرمندان به جز ظاهر آثاری که خلق می کنند معنا و مفهومی در پنهان دارند که پیرو این موضوع، این جمله ی گالیله معروف است: « منظور از راه شیری ، شیر نیست ».

---

۱. Gearges Sovra

۲. Pointilism

رنگ در هنر ایران باستان

بعضی منابع نشانه های سکونت در ایران را مربوط به ۲۰۰ تا ۴۰۰ هزار سال پیش تخمین زده‌اند. قدیمی ترین اثر رنگی متعلق به خرم آباد لرستان می‌باشد . غار لرستان دارای تصاویر نقش‌هایی با رنگ زرد، سیاه و قرمز با نقش‌ها جانوری و انسانی خیلی ساده و نامنظم می‌باشد. این نقاشی ها مانند تمام غارهای همزمان در قاره های دیگر به دلیل مقابله با ترس از حیات وحش و بیم ها و امیدهای انسانی ایجاد شده‌اند (تصویر۴۴و ۴۳-۵) .

۴۳ - ۵ سوار کار ، نقاشی دیوار هومیان ، لرستان ، حدود هزاره ی ۸-۶ ق.م ،ارتفاع ۲۰ سانتی متر - تک رنگ به رنگ قرمز اخرایی ، سیاه و زرد

در منابع مختلف، زمان‌های متفاوت در مورد اعصار زیستی و فعالیت های بشر نگاشته شده است اما همه حدوداً نزدیک هم هستند. برای مثال هزاره ی هفتم ق. م. سنگ های صیقل خورده و هزاره ششم ق. م. کشاورزی و اهلی کردن و در هزاره پنجم ق. م. مس و سنگ و اوایل هزاره چهارم ق. م. سفالگری اشاره دارند . سفالینه های سده چهارم پیش از میلاد دارای رنگ های خود رنگ و طرح های بسیار ساده و هندسی نامنظم بوده است. در سده های نخستین هزاره چهارم ق. م تزئینات واقع گرایانه جایگزین اشکال ساده و نامنظم روی سفالینه شدند. به دلیل اختراع چرخ سفالگری و پخت سفالینه رنگ های متنوع و شکل های گوناگون و پیچیده‌ای تولید ،گسترش پیداکرد. به تدریخ انسان توانست ظروف سفالینه ی بهتری به رنگ سرخ و تصاویر حیوانات با رنگ خطوط سیاه ایجاد کند (تصویر ۴۵-۵) . سفالینه ی ظریف و زیبای شوش به رنگ نخودی و با نقش‌های که از طبیعت الهام گرفته شده کاملاً گرافیکی و بسیار مشهور هستند. هم‌زمان با آن حجاری با نقش‌های برجسته، فلزکاری و آجرهای لعابدار طرح‌دار در دوره ایلامیان رایج بوده است (تصویر ۴۶ - ۵).

۴۴ -۵ گلدان نقاشی شده از شوش ، ۵ - ۴ هزار سال ق.م، ۳/ ۲۸ سانتی متر ، لوور پاریس

۴۵-۵ پارچ با دهانه ناودانی (ظروف منقاری) نقش‌ها هندسی و حیوانی قرمز رنگ بر زمینه کرم ، عصر آهن دو،(۸۰۰-۱۰۰۰ ق.م) تپه سیلک ، بلندی ۱۹/۴ سانتی متر

۴۶- ۵ کاشی گلی، بابا جان لرستان - شامل ۱۷۶ عدد در کف تالار ۴۷* ۴۱/۵

هفت پیکر از قدیمی ترین آثار به جا مانده ایلامیان است. آثار نقاشی روی دیوارهای مکشوفه، قسمت بالا را تزئین کرده اند و نقاشی ها روی بستر گلی انجام شده اند و متاسفانه قطعات بزرگ که نشان دهنده مضامین آن ها باشد به جای نمانده است. علاوه بر نقش های هندسی دایره، مربع، مثلث و چهار گوش تصاویری هم از طبیعت بر دیوارها نقش شده است. رنگ ها شامل زرد، قرمز، خاکستری، آبی، سیاه و سفید بوده که دارای شکوه و جلال بوده اند.

در دوران مادها شهر هگمتانه دارای شگفتی هایی بوده است. هفت باروی آن هر کدام رنگ خاص داشته است. بنا به گفته هرودت: اولی سفید، دومی سیاه، سومی ارغوانی، چهارمی آبی و پنجمین آن ها نارنجی و دوتای آخر یکی با نقره و دیگری با طلا پوشانده شده بودند و شیوهای نمادین و مرموز از آسمان و هفت اختر گردان بوده است.

کاخ آپادانای شهر شوش در دوران هخامنشی هم آوازه جهانی دارد. از کاخ زمستانی امپراتوری با تصاویر سربازهای جاوید و لباس های پرکار و رنگ های متنوع بر آجرهای رنگین و لعابدار باقی مانده اند (تصویر ۴۷-۵) .

۴۷- ۵ کاخ آپادانای شوش ، هخامنشی، آجرهای رنگین و لعابدار

ستون ها به رنگ زرد روشن رنگ آمیزی شده بودند. در تخت جمشید هم فقط به آثار باقی‌مانده‌ی قالب های گچی با رنگ قرمز که در کاخ تچر باقی مانده، می توان اشاره کرد. البته تصویری هم از فروهر رنگارنگ کار شده باقی مانده که همگی نشان از رنگ های متنوع و کاربرد آن‌ها است.

محققی[1] آثار مربوط به قرن اول میلادی و اشکانیان را در کاخ شاهی کوه خواجه، چنین توصیف می کند: در این گالری با وجود تخریب فراوان رنگ های به جامانده بر سطح طاق و دیوارها به چشم می خورد و حاکی از نقش‌ها مجلل و گسترده است. که از رنگ های زرد، سرخ، قهوه ای، سبز و آبی استفاده شده است. در این نقش ها که بخش و قسمتی از پیکر فرشته ها پشت پیکر دیگری قرار گرفته است. همه به صورت تمام رخ ایستاده اند. که علت کاربرد آن ایجاد عمق می باشد. در یک دیوار شاه و ملکه و در دیوار دیگر الهه اروس دیده می شود که سوار بر اسب سرخ رنگ است و چهره ها به صورت نیمرخ و تمام رخ هستند (تصویر ۴۸-۵) .

۴۸-۵ شاهزادگان، نقاشی دیواری کوه خواجه، دوره اشکانیان، سده اول میلادی- ترکیب بندی ساده و در اندازه بزرگ، پیکره‌های بزرگ با رنگ‌های تخت و ساده بر بستر گچ اندود شده دیوار شده است.

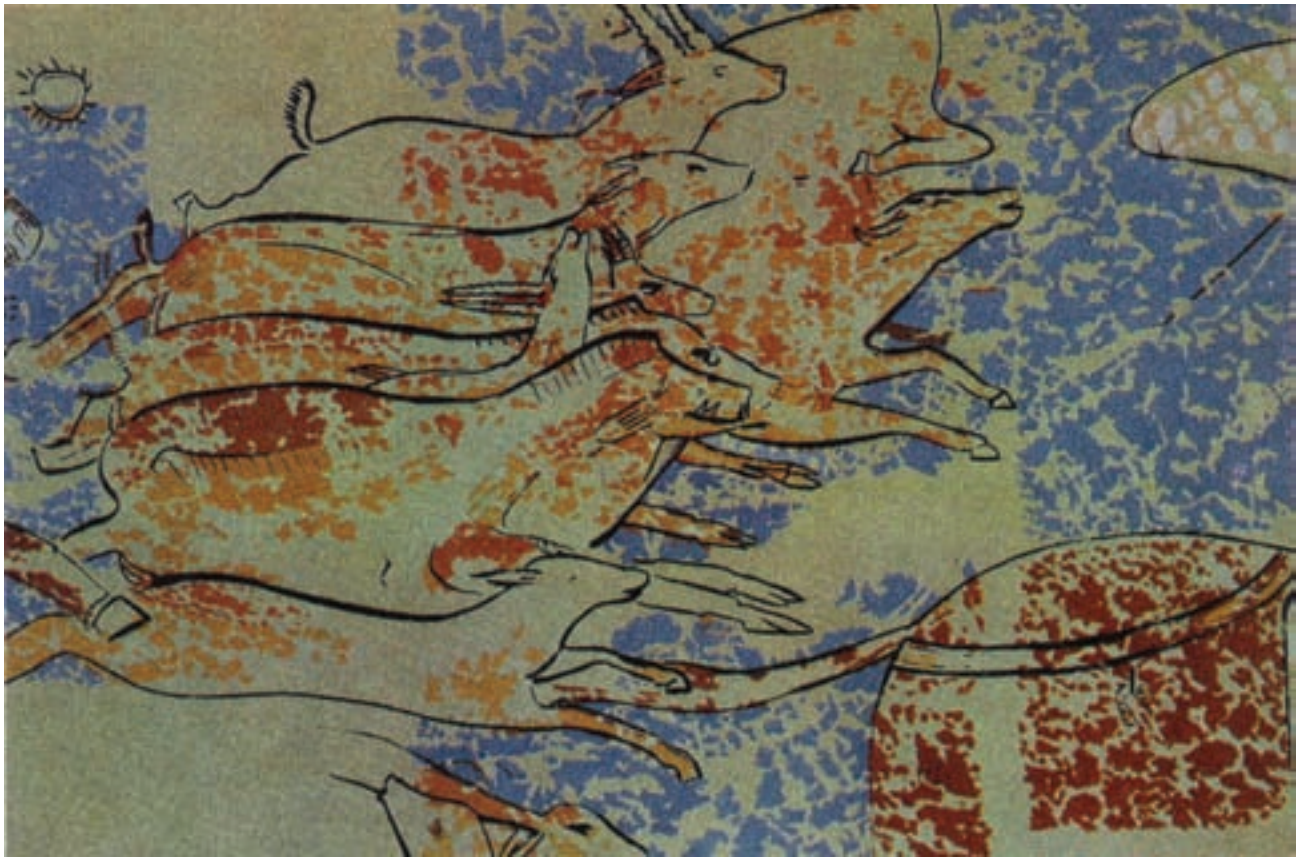
۱. هرتسفلد

ساسانیان با پیروی از هنر هخامنشی علاقه‌مند به نقش برجسته بوده‌اند و این دوران اوج هنر گچبری است. اما همچنان از رنگ برای تزئین ابنیه استفاده می‌شد. روی بستر گچی در داخل ابنیه دارای تزئینات نقاشی و هنر موزائیک موجود بوده است. این نقش‌ها شامل، انسان، حیوان، شکارگاه، گل و گیاه و نقش‌های هندسی رنگارنگ بودند (تصویر ۴۹-۵) . به نقل از پروفسور پوپ که درنقد طاق بستان کرمانشاه نگاشته است، آثار رنگ‌های قرمز، زرد، فیروزهای، آبی پررنگ، سبز کمرنگ، ارغوانی، بنفش، نارنجی، صورتی و سپید در این بنا قابل مشاهده است. موضوعات نقاشی دیواری موجود در سطوح دیوارها صحنه‌هایی از جنگ، شکار وگردش، است. در کل ایرانیان پیش از اسلام از رنگ و رنگرزی اطلاعات خوبی داشته اند. از کتاب‌آرایی قبل اسلام می‌توان نقاشی‌های کتاب ارژنگ را نام برد. در تاریخ ویل‌دورانت و همینطور کاوش‌های رمان گیریشمن گفته های زیادی از نقش‌ها دیواری و رنگ‌های آن‌ها آمده است (تصاویر۵۳الی۵۰-۵) .

۴۹ - ۵ هنر موزائیک ، کاخ بیشاپور ، دوره ساسانی

۵۰- ۵ طاق کسری (ایوان مدائن)، تصویر سازی رایانه ای

۵۱ - ۵ برگه هایی از کتاب مصور ارژنگ ، ناحیه‌ی تورفان در غرب ترکستان چین



۵۲ -۵ بخشی از شکارگاه ، نقاشی دیواری، شوش

تیراندازان با جامه های درخشان و چند رنگ، فرش پازیریک ، و رنگ آمیزی گیاهی نخ‌ها و نقش‌های موجود در گنجینه استرآباد و گنجینه ماد و فرش تاریخی بهارستان متعلق به دوره ساسانی بود. فرش کف ایوان کسری را می پوشاند دارای نقش باغ بهشت بوده و این فرش با نخ های طلا و نقره بافته شده ، و با جواهراتی نظیر زمرد و مروارید به کار رفته است. در کاخ تیسفون که به یک افسانه شبیه است. این ها نمونه هایی از نقش‌ها و رنگرزی دوران باشکوه قبل از اسلام در ایران هستند (تصویر ۵۴-۵) .

رنگ در ایران اسلامی

۵۴ - ۵ فرش پازیریک قدیمی ترین فرش دست بافت جهان است که سرگی رودنکو آن را سال ۱۹۴۹ در گور یخ زده فرمانروایان سکایی یافت. این فرش مربع شکل در اندازه‌ی ۱/۹۸ * ۱/۸۹ متر می باشد. تصویر آن سوارکاران، آهوهای در حال چرا، جانوران افسانه ای با سرعقاب ، حاشیه گلدار و نگاره‌هایی شبیه به نقش های تخت جمشید دارد.

با توجه به حرمت نقش‌های انسانی، در اوایل قرون اسلامی هنرمندان به تحول و گسترش نقش‌های گیاهی پرداختند و از تصویرکردن نقش‌های انسانی پرهیز می کردند و روش کارشان بر اساس هنر پارتیان و ساسانیان بوده است. مصادف با عصر سلجوقیان، هنر و علوم ایرانی با تفکر اسلامی شکوفا و خصوصیات جدیدی پیدا کردند. هرچند

◀ ۵۳ - ۵ سربازان جاویدان، نقاشی دیواری به شیوه برجسته لعابدار شده، شوش ، سده ۵ ق.م

هنرهای خوشنویسی ، گچبری و کتاب‌آرایی به تدریج جایگزین دیوارنگاری شدند اما سنت نقاشی ساسانی و سنت کتاب آرایی مانویان به دوره‌ها و حکومت های اسلامی منتقل شد. تصاویر با حجاری های دوره‌ی ساسانی مشابهت داشت و رنگ‌ها محدود و به صورت تخت همراه با خطوط کناره‌نما مورد استفاده قرارگرفت. بدلیل تحریم ظروف طلا و نقره در اسلام ساخت سفال و لعاب پیشرفت نمود، سفالگران سلجوقی نامشان را بر سفال‌ها می‌نگاشتند. در حالیکه کاتبان و نگارگران نامشان را به روی اثر از سده نهم ثبت می کردند (تصاویر ۵۹ الی ۵۵-۵) .

۵۵ - ۵ برگی از نسخه ورقه و گلشاه ، اواخر سده ششم هجری قمری –مکتب شیراز: بزرگ نمایی ، زمینه ساده با رنگ تخت ، فضای کم عمق و رنگ های محدود

۵۶- ۵ کاشی‌های ستاره و چلیپای(صلیبی) فیروزه‌ای با کتیبه قرآنی، نیمه سده هفتم هجری قمری، دوره‌ی ایلخانی، سفال لعابدار- از مجموعه موزه‌ی ملی ایران دوره‌ی اسلامی

۵۷ - ۵ کاشی، کتیبه تزئینی با نقش سیمرغ، نقاشی شده با لعاب درخشان، تخت سلیمان

۵۸ - ۵ کاسه مینایی با نقش دو دلدار و درخت سرو، اواخر سده‌ی ششم هجری قمری، دوره‌ی سلجوقی، نقاشی روی لعاب، ری ، از مجموعه موزه‌ی ملی ایران دوره‌ی اسلامی

۵۹ - ۵ برگی از کتاب خطی مشهور به «الاغانی» ابوالفرج اصفهانی که از بیست جلد آن فقط شش جلد باقی مانده است.

در سده‌ی هفتم نیز از تلفیق ترکیب‌بندی‌های ساسانی و واقع‌گرایی نسبی بیزانسی و پوشاک و موضوعات عربی ، مکتب بین‌المللی عباسی ایجاد شد. تهیه و کاربرد رنگ در سده‌های هفتم و هشتم عبارت بود از : رنگ آبی کمرنگ ، شنگرف متمایل به آبی، ارغوانی ، زرد کم رنگ ، بنفش ، طلایی سوخته و کدر متمایل به خاکستری که با ترکیبی از پودر طلا ساخته می شد و در نقاشی چینی هم بکار می رفت. خاکستری هم بستگی به فام و سفیدی کاغذ داشت. آبی را از حرارت دادن لاجورد و خردکردن و ساییدن در آب بدست می‌آوردند. البته آبی فیروزه‌ای نیز بعد از فتوحات مغولان وارد نقاشی ایرانی شد. رنگ شنگرف را هم از اشباع گوگرد بدست می‌آوردند و سفید را از سفیداب سرب و سیاه را از دوده چراغ تولید می ساختند. در این دوره کاربرد رنگ را در گچبری نیز به وفور می توان دید که خصوصیات روش معماری ایلخانی بوده است. شاهنامه بزرگ ایلخانی نمونه‌ای از اوج پیشرفت نقاشی و کاربرد رنگ در دوره ایلخانی به شمار می آید(تصویر ۶۰ - ۵).

۶۰ -۵ نگاره‌ای از نسخه شاهنامه بزرگ ایلخانی: زاری بر تابوت اسکندر، مکتب بغداد، نیمه نخست سده هشتم هجری قمری یا قرن ۱۴ میلادی

در اواخر قرن هشتم، عناصر چینی و بیزانس از نگارگری ایرانی حذف گردیدند .غنی شدن رنگ‌ها، ایجاد حالات روانی در پیکره‌ها از ویژگی های برجسته آثار این دوران است و مکتب هرات به غنای ناب ایرانی نزدیک گردید. شاهنامه‌ی بایسنغری شاهکار مکتب اولیه‌ی هرات است. نوآوری در مضامین و موضوعات همچنین نوآوری در تکنیک و اسلوب از تحولات ایجاد شده توسط بهزاد می‌باشد. بهزاد را پیشرو واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی می‌دانند (تصویر ۶۱ - ۵) .

تصویر ۶۱ - ۵

اواخر حکومت ایلخانی[1] در دیوان خواجوی کرمانی که از مهمترین آثار این دوران است، وسعت ، تنوع رنگی و نوع رنگ پردازی آن نشانه استفاده از مواد رنگی نوین است. درحقیقت سده هشتم تا چهاردهم ، سرنج و نوعی سبز کدر و سوخته به تخته رنگ ایرانیان اضافه شد. سرنج از پخت سفیدآب سرب و سبز کدر را از ترکیبات مس بوجود می‌آوردند. از ورقه های طلا برای پوشش سطوح وسیع استفاده می‌شد. کاربرد قرمز و طلایی هم عمومیت داشت. برای تیره‌تر کردن لاجورد از نیل استفاده می‌کردند. هم‌زمان با این تحولات در مکتب شیراز، هنرمندان سعی در حفظ سنت‌های هنر تصویرسازی ایرانی داشتند. الگو برداری از مکتب سلجوقی ، عدم الگو برداری از عناصر بیگانه[2] و همچنین تیره‌تر بودن عناصر از پس زمینه ، ساده‌گرایی، عدم القای بعد حجم و فضا ، استفاده از کتیبه در فضای تصویر با بررسی شاهنامه ی قوام الدین حسن از مکتب شیراز مشهود است .

ایرانیان ساخت و تولید کاغذ را از چینی‌ها یادگرفتند . چون بافت کاغذ تارهای بلند داشت، مناسب چسباندن طلا و بستر مناسبی برای نگارگری بود. بدین ترتیب با سنگ عقیق با بشم سطح موم اندود شده آن را صیقل و با تکه ابریشم نرمی سطح موم اندود شده کاغذ را جلا می‌دادند. در این زمان عناصر چینی، بیزانسی و ایرانی در مکتب اولیه تبریز موج می زند . وتنوع و وسعت رنگی ، ساماندهی عناصر در کادر افقی ، نمایش فضای همزمانی برجسته ترین خصوصیات آثاراین دوران می‌باشد. البته در نگارگری از رنگ های معدنی که کدر هستند استفاده می‌شد چرا که رنگ‌های گیاهی شفاف هستند و سایه های فرعی را در رنگ ایجاد می کنند. هنرمندان نگارگر پودر مواد معدنی را بعد از خرد کردن و ساییدن با ماده چسبناک می‌آمیختند. میزان زیبایی رنگ به میزان سایش آن و در درجه دوم به نوع ماده بست آن داشت. سفیده تخم مرغ یا سریشم یا صمغ عربی نقش ماده بست چسبناک را بازی می‌کرد. البته گاهی با ترکیب زاج سفید ، حالت میناگون را در ترکیب رنگی بوجود می‌آوردند.

---

۱. هنرمندان با تلفیق دستاوردهای مکاتب بغداد، تبریز یا مغولی و شیراز مکتبی را ایجاد نمودند که بعدها به مکتب جلایری یا مکتب بغداد – تبریز معروف گشت

۲.چین و بیزانس

کاربرد رنگ های روحی و شفاف ، رعایت ترکیب بندی به صورت انباشته و روی هم ، قلم گیری مشکی در مرز پیکره ها استفاده از نقاشی به صورت رقعه ، استفاده از خطوط منحنی ، استفاده از حداقل رنگ و استفاده از حالت توصیفی و بیانی خطوط در آثار رضا عباسی سرآمد هنرمندان دوران مکتب اصفهان می‌باشد (تصاویر ۶۳ و ۶۲- ۵) .

۶۲ - ۵ جلوس حضرت سلیمان ، کتاب منطق الطیر ، تبریز

استفاده از کاغذ ابری و زرافشان هم برای بستر نگارگری رواج داشت. در انتخاب رنگ نه تنها نوع رنگیزه ، ساخت و در دسترس بودن ، بلکه احساس و نمادین بودن آن رنگ هم موثر بود. از نظر اندیشمندان اسلامی رنگ سفید نماد وجود مطلق خداوند و رنگ سیاه که پوشش کعبه است نماد اصلی تعالی و فرا وجودی است که خانه کعبه با آن ارتباط دارد. سفید رنگ محبوب پیامبر بود. همراهی سفید با بی رنگی و بی نقشی سطح با نوعی خلوت، تفکر و سکوت همراه است و الهام گر نوعی بزرگی، پاکی اندیشه و بالندگی است.

یکی از اصیل ترین رنگ های اسلامی رنگ فیروزه ای و آبی لاجوردی است که نشان مراقبه و مشاهده و بیانگر بی کرانگی آسمان آرام و تفکر برانگیز سحرگاهان صاف وصمیمی هستند. در کل رنگ های آبی فیروزه ای و طلایی در نگاره های اسلامی و ایرانی ، جلوه هایی از معانی باطنی هستند. بیشترین سطوح استفاده شده در هنر اسلامی رنگ های مربوط به رنگ های سردی چون آبی زنگاری ، فیروزه ای و لاجوردی است که عمق دارند و انسان را به بی نهایت و جهانی خیالی و دست نیافتنی می برند. همچنین نشانه صلح و رنگ بی گناهی می‌باشد . نور آبی موجب آرامش است. آبی همواره متوجه درون است و جنبه های گوناگون روح آدمی را نشان می دهد. آبی معنای ایمان است و آبی سمبل جاودانگی است. همچنین رنگ زرد را برای انبساط خاطر ناظر بکار می گیرند و سبز نشانه سیادت فرزندان حضرت علی (ع) و حضرت فاطمه (س) محسوب می شود. به طور کلی کاربرد رنگ در هنر اسلامی سعی دارد تا احدیت را لابه لای رنگ ها ، فرم ها ، نورها و اصوات متجلی نمایند.

در دوران صفویه نقش‌های اسلیمی و ختایی گل و گیاه جانوران به بلوغ خود می رسد و رنگرزی پس از رکود در دوران مغول ، در دوران صفویه به اوج خود می رسد. گِل ، خاک رس ، زاج ، روناس ، نیل و صمغ حاصل از درختان و پوست و میوه درختان مانند پوست گردو ، انار ، کاه ، حنا ، برگ مو و عصاره لیمو ، مواد اولیه برای تهیه بوده اند. به طوری که در قرن های دهم و یازدهم ، رنگ‌های گیاهی به کار رفته در فرش های ایرانی شاهکارهای جهانی به شمار می آمدند (تصاویر ۶۷ الی ۶۴- ۵) .

▶ ۶۳ - ۵ جشن عید فطر ، به امضای سلطان محمد، تبریز،آبرنگ و طلا اندازی ، ۱۵* ۲۰ سانتی متر

۶۴ - ۵ پارچه با نقش گل و گلدان، سده یازدهم هجری قمری، دوره صفویه

قرن های ۱۲ و ۱۳ دوران درخشان ادوار در هنر قلمکار ایران است نقش زدن روی پارچه در این دوران آغاز گردید. پشم گوسفندان را بارنگ های زرد شفاف، قرمز و بنفش رنگرزی می کردند و کاغذ را هم با به کار بردن مواد طبیعی همچون دوده و صمغ عربی، مازو، حنا، سریشم، سرکه انگور، آب ماست، دوغ، صمغ رنگ‌آمیزی می کردند تا بستری برای خوشنویسی و نقاشی آماده سازند. بنابراین هنرمندان ایرانی تعدادی رنگ مشخص در زمینه کاشیکاری و منسوجات، تذهیب و تشعیر مورد استفاده قرار می دادند.

«در مساجد اسلامی، به کار گرفتن فیروزه ای، لاجوردی و سورمه ای کاشی ها عمق تپش حیات را توجیه می کنند و رنگ های یاقوتی وشنگرف جوشش حیات فکری را عرضه می کنند. در مجموع آن‌ها را شکوهمندتر کرده اند و یکپارچگی وحدت و شکوه همگانی به مانند همنوازی عظیم فراگیر، اندیشه را به اوج عروج می رسانند»

۶۵ - ۵ فرش دوره‌ی صفویه ،رنگرزی گیاهی

۶۶ - ۵ فرش با نقش درخت هستی (در همه ادیان به درخت مقدس اشاره شده است، درخت طوبی در قرآن، درخت دانش در انجیل ، درخت کیهانی در اوستا)

۶۷ - ۵ اقتباس طرح نقشه فرش از خمسه نظامی ، مکتب تبریز، ۹۳۱ هجری قمری

ایتن می گوید: «یکی از ویژگیهای رنگ آمیزی ایرانیان دوره اسلامی، به کارگیری رنگ ها در کاشی بناها، به ویژه مساجد است که با رنگ آمیزی مناسب، خشونت مواد را زدوده اند. و چنان ترکیبی را به وجود آورده اند که توزیع رنگ های آبی فیروزه ای و لاجوردی، در مجاورت سفید، زرد، قهوه ای و سبز زیتونی هماهنگی چشم نوازی پیدا کند و که نمادی با اثر روانی جذاب به خود بگیرد» (تصویر ۶۸ - ۵).

تصویر ۶۸ - ۵

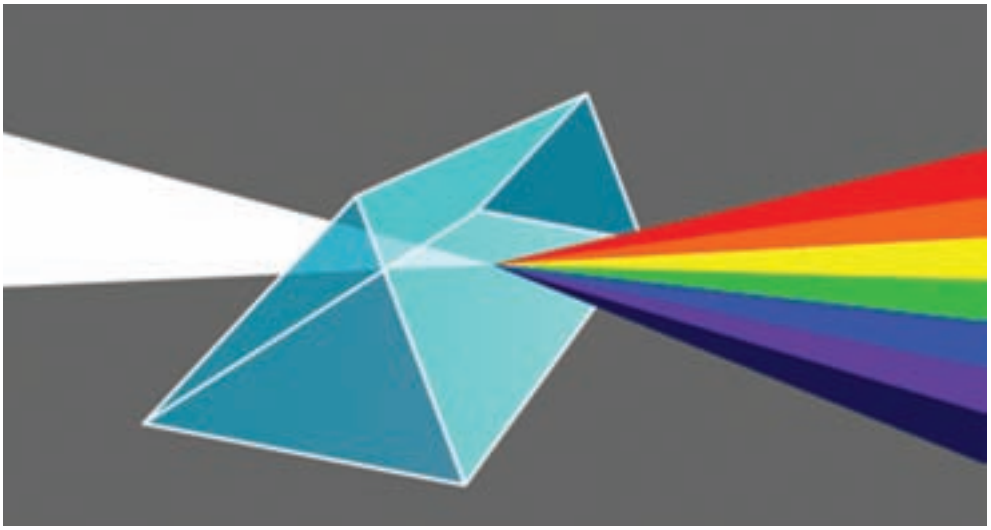
ترکیبات نسبی مواد در ایجاد رنگ‌ها در نقاشی ایرانی و هنرهای سنتی:

مرکب خوشنویسی	دوده چراغ و صمغ عربی
مشکی سیر	نیل سورمه ای با جوهر مازو و زاج زرد
رنگ شتری	پوست بلوط و پوست انار
توتیا (مرکب ضد آب)	سولفات آهن و روغن مازو
رنگ‌های قرمز	شنگرف ، سولفید جیوه ، روناس
رنگ سبز	مرمر سبز، ترکیبات مس
رنگ زرد	گل رنگ ، شیره پوست انار، برگ مو
رنگ آبی	لاجورد و آزوریت ، نیل (گیاه وسمه)
رنگ‌های قهوه‌ای و سرخ	انواع اخرا ، پوست گردو
رنگ سفید	گچ یا کربنات سرب
طلایی	زرورق طلا یا براده آهن با چسب حیوانی
صمغ عربی ماده اصلی تمام رنگ‌ها بوده است	

*انواع کاغذ مورد استفاده عبارت بودند از : کاغذ ابری همدان و کشمیر در دوره تیموری ، کاغذ خان بالیغ ، کاغذ زرافشان ، کاغذ زرنشان، کاغذ سمرقندی و کاغذ شامی ، که هرکدام کاربرد متفاوتی داشتند.

نظریه رنگ

دراواخر قرن شانزده اسحاق نیوتن تئوری رنگ ها را بررسی و نظریه خود را ارائه داد. او با آزمایش ساده نشان داد «رنگ ازتجزیه نور» بوجود می آید. با عبور باریکه‌ای از نور زاویه دار توسط یک منشور موجب تقسیم آن به طیف رنگ های مختلف رنگین کمان شد. در واقع او موفق به کشف این واقعیت شد که رنگ نور است (تصویر ۶۹- ۵) .



تصویر ۶۹ - ۵

هنرمندان هم با کشف های جدید و به موازات آزمایشات علمی دانشمندان فیزیک ، جلوه های بصری آن‌ها را تجربه می کردند. برخی علاقه مند به معنای نمادین از رنگ و برخی هم مجذوب اثرات نور شدند و عواطف و احساسات را با رنگ نشان دادند. به طور خلاصه، تئوری رنگ ها در هنر تحت سرفصل « نور، نماد، احساسات » خلاصه می شود.

• رنگ های اصلی: زرد، قرمز ، آبی

• رنگ های درجه دوم: ترکیب مقادیر مساوی دو رنگ اصلی (نارنجی، سبز ، بنفش)

• رنگ های درجه سوم : دو رنگ اصلی را به نسبت ۱ و ۲ مخلوط کنیم.(زرد نارنجی)

• رنگ‌های تکمیلی: ترکیب دو رنگی که به نسبت معین یک خاکستری رنگی ایجاد نماید.

• با ترکیب سه نورهای اصلی رنگی، رنگ سفید ایجاد می شود که به آن ترکیب‌های افزایشی گفته می‌شود. ولی با ترکیب سه رنگ اصلی ، رنگ سیاه بوجود می‌آید .

در پایان قرن نوزدهم، نقاشان فرانسوی سبک جدید امپرسیونیسم را پدید آوردند. آن‌ها علاقه‌مند به اثرات نور در حال تغییر بودند و با استفاده از تجزیه و تحلیل دقیق تر در تصرف چشم اندازهای طبیعی با تغییرات نور تلاش می‌کردند و ایده هایشان را با تئوری های دانشمندان هم عصر خود تغییر می دادند و این چنین اطلاعات سنتی و قدیمی رنگ ها را متحول کردند. دیگر برای نشان‌دادن سایه اجسام از ترکیب رنگ شیء با برخی از قهوه ای ها یا سیاه و سفید استفاده نمی کردند، آن‌ها بوم خودشان را با روش‌های نو و جدید علمی (ترکیب رنگ خالص با رنگ مخالف) برای سایه ها، به‌روزکردند. به عنوان مثال طبق تئوری های جدید برای نمایش سایه ی جسم زرد رنگ، رنگ بنفش بکار بردند. که در اثر طبیعی تر جلوه می کرد و در عین حال موجب افزایش نشاط در اثر می شد. امپرسیونیست ها با سرعت از آگاهی های جدید از اثرات زودگذر نور آشنا شدند و برخی خصوصیات سنتی کاربرد رنگ ها را حذف کردند و همین امر موجب طراوت در شیوه‌ی آن‌ها شد. هنرمند توانمند این سبک، کلودمونه، مطرح ترین نقاشی های متاثر از کشف اثر نور را به وجود آورد تصویر ۷۰-۵ یکی از بیست مجموعه ی کلیسای جامع روان را نشان می دهد که ساختمان کلیسا در زمان‌های مختلف روز از فصل‌های مختلف سال و تحت شرایط آب و هوایی متفاوت نقاشی شده است.

تصویر ۷۰-۵

رنگ به عنوان نماد

درک نسبتاً درستی از مفهوم رنگ ها از زمان‌های قدیم وجود داشته است. در بسیاری از فرهنگ‌ها و بنا به طبیعت جغرافیایی و مفاهیم فرهنگی اعتقادی، همچنین روابط اجتماعی، رنگ‌ها نماد معنایی پیدا کرده اند، لازم به یادآوری است که فهرست فوق نه به عنوان اصل ثابت ولی به عنوان مفاهیم نمادین رنگ قابل توجه می باشد. تفاسیر مختلف تئوری رنگ ها در طیف وسیعی از کشورها و فرهنگ ها وجود دارد که بعضا مشترک نمی باشد و به اختصار آنچه در مبانی هنرهای تجسمی گفته شده مرور می شود:

رنگ قرمز به علت تداعی آتش و خون، برای نشان دادن خطر، خشم، خشونت، عشق و شور معنا شده است. به همین دلیل این رنگ را با امور قلبی ارتباط داده‌اند (تصویر ۷۱- ۵) .

حمایت از زندگی در سیاره زمین به عهده خورشید است. رنگ زرد، رنگ خورشید است. بنابراین برای نمایش زندگی، انرژی، شادابی، امید و حکمت و تفکر از نماد زرد استفاده می کنیم (تصویر ۷۲-۵) .

تصویر ۷۱ - ۵

تصویر ۷۲- ۵

نارنجی به عنوان یک رنگ ثانویه از ترکیب قرمز و زرد به وجود می آید، اتحاد شور خلاق با وضوح و حکمت زرد از خصوصیات هر دو رنگ می باشد. بنابراین نارنجی نماد خلاقیت و استقامت می باشد (تصویر۷۳-۵) .

تصویر ۷۳-۵

سبز به عنوان رنگ گیاهان ، رنگ طبیعت است که نشان سلامت و رشد می باشد. البته سبز با ته رنگ زرد که نسبتاً روشن و درخشان است نماد حسادت و بی تجربگی است و سبز تیره حالت قداست دارد و نماد اسلام محسوب می شود (تصویر ۷۴-۵) .

تصویر ۷۴-۵

آبی رنگ آسمان، در نزد ملت های مختلف به عنوان آرام ترین رنگ ها و محبوب ترین آن‌ها شناخته شده است و به عنوان نماد بهشت استفاده می شود. در اساطیر کلاسیک رنگ آبی نشان ونوس و مشتری و در مسیحیت نماد حضرت مریم است. از آنجا که همرنگ اقیانوس است، می تواند نشان طراوت و پاکی و بهداشت باشد (تصویر۷۵ - ۵) .

چون تهیه رنگ بنفش در گذشته بسیار سخت بود، بنابراین رنگ های خانواده بنفش نادر و گران بودند و فقط ثروتمندان و قدرتمندان قادر به پوشیدن لباس بنفش مجلل بودند.بنابراین بنفش رنگ خانواده سلطنتی، ثروت و قدرت شناخته شده است (تصویر ۷۶- ۵) .

تصویر ۷۵- ۵

تصویر ۷۶- ۵

قهوه ای رنگ زمین، سنگ و چوب است. به این ترتیب، آنرا تداعی کننده ساخت و ساز می دانند. به علت زمینی بودن برای نشان دادن صفت فروتنی هم به کار می رود (تصویر ۷۷ - ۵) .

رنگ های سیاه و سفید و تضاد آن‌ها را نماد مرگ می دانند. خاکستری رنگ طبیعی برخی فلزات و سنگ ها است اما به عنوان نماد تابع، انجمن های منفی، آب و هوای متغیر و خستگی و پیری و بعضی اوقات خنثی به کار رفته می شود. ارتباط سفید با نور، به نمایندگی صلح، پاکی، خوبی به کار برده می شود (تصویر ۷۸- ۵) .

تصویر ۷۷- ۵

تصویر ۷۸- ۵

بیان همیشه در هنر به صورت نماد گرا بوده است. چنانکه سبز و سفید و آبی و بی رنگی مظهر تازگی، پاکی است . رنگ ها در فرهنگ ها و مذاهب معنای دیگری دارند، در هنر دینی حد مظهریت رنگ ها فراتر می رود. برای مثال در فرهنگ اسلامی، رنگ سبز نماد جاودانگی و نیکویی است و رنگ سبز متضمن عالی ترین معانی عرفانی است و به این صورت بالاخص در اطراف نام حضرت خضر (ع) تجلی می کند، خضر، سبز پوش جاوید است.

رنگ سرخ، نماد خون و تجدید حیات و همچنین حال خشم ، غضب و جنگ است و شیاطین و دیو سیرتان در لباسی قرمز در نظر آمده اند. و زرد رنگ تقدس است.

در هنر اسلامی استاد شاگردی مرسوم بوده و استاد در هر مرحله به اقتضای روحیه شاگرد راز و رمز ساخت رنگ را مرحله به مرحله به شاگرد می آموخت. هر مرحله از این مراحل از سنگ سایی تا طلاکاری و آماده کردن قلم و کاغذ با نشانه و رمزی ترتیب پیدا می کرد. شاگرد اینجا سالک و استاد مراد بود و کار چون سیر و سلوکی معنوی، و بسان مراحل ریاضت، سالک مراتب معنوی و منازل و مقامات روحانی عالم هنری را طی می نمود. نور و رنگ نیز در حکم رمزی برای سیر و سلوک به کار می آمد.

تاثیر رنگ بر جسم و روان

بشر اولیه شش هزار سال پیش رنگ سرخ را کشف کرد، علاوه بر پوشش بدن خود با رنگ، برای مراسم ارواح و زینت کردن دیوارهای خانه استفاده می کرد. هندو ها هم در مراسم تشییع جنازه گاو سیاه را به نشانه ی مرگ این جهانی به همراه می برند. اغلب مردم دنیا رنگ آبی را حاصل خوشبختی و سفید را قدسی و آسمانی می دانند و علاقه ای به سیاه ندارند. همچنین مردم چین سفید را در مراسم عزاداری استفاده می کنند. آن‌ها برای بدرقه روح متوفی به قلمرو خلوص ، سفید را انتخاب کرده اند.

مردم خاورمیانه برای تامین سلامت و روح و جسم به یک دسته نوسانات نورهای رنگی، صوتی و غذایی که موجب تحریکات لازم برای سلامتی می شوند، توجه یافته اند. ناهنجاری بعضی رنگ ها ، نورها یا صوت ها نظام هدایت ساز درون بدن را نامتعادل می سازند و حتی بعضی از آن‌ها ایجاد آلرژی می کنند و یا آرامش می بخشند.

رنگ آبی تیره را به صورت نمادین، به آرامش سنگین دریایی متلاطم تعبیر کرده‌اند و کسی را که علاقه‌مند این رنگ است را دارای خلق و خوی آرام و عاطفی معرفی می‌کند.
رنگ سبز ناهماهنگی موجود در بدن را تنظیم و فشار خون را کاهش می‌دهد.
در طب سنتی ایران برای پایین آوردن تب بیمار او را در میان برگ‌های سبز درخت بید می‌خوابانیدند. بعضی از اقوام مثل هندوها رنگ نارنجی را شفابخش سوخت و ساز بدن می‌دانند و با آفتاب درمانی ،نور زرد نارنجی آفتاب، بعضی امراض را مداوا می‌کردند .
امروزه علم ثابت کرده است که هر فردی دارای هاله‌ی رنگین در وجودش می‌باشد، ترکیب هاله‌ی هر فرد به اعمال، خلقیات، فرهنگ عمومی و تغذیه وابسته است. این رنگ‌ها که از هاله‌ی فرد به صورت رنگی ظاهر می‌شود، قابل تفسیر، معنی و تعبیر اثرپذیری، اثر دهی الهام گیری و القاء هستند. بنابراین رنگ وسیله‌ی اصلی شناخت هویت و شخصیت انسان هم می‌تواند باشد.
سال‌هاست که رنگ در معالجه بشر با نتایج قابل ملاحظه‌ای همراه بوده است. احساس ما با رنگ‌های متفاوت تغییر می‌کند ، ممکن است آرامش را با سبز ، خشم را سرخ و افسردگی یا سرخوردگی را با خاکستری نمایش دهند. ذهن آدمی، نشانه‌های بسیاری در خاطره دارد و از طریق آن‌ها توانسته خود را مطرح کند.
تحقیقات نشان می‌دهد که پرتوهای رنگی قابل رؤیت ، نه تنها بر جنبه های فیزیکی بلکه بر جنبه های ذهنی و روانی و روح انسان نیز مؤثر هستند. مجققان نشان داده‌اند که رنگ آبی باعث کاهش فشار خون، کاهش حملات آسم ، کمک به رفع بی‌خوابی و ایجاد آرامش و ثبات در فرد می‌شود. رنگ قرمز دارای اثرات مخالف است، یعنی افزایش فشار خون و پرحرکتی بدن که برای کم خونی مفید است.

- نمونه‌ای از جدول رنگ درمانی وابسته به تحقیقات از ۱۹۰۲ تا کنون

بازتاب درمانی با استفاده از رنگ ها				
رنگ	نشانه بین المللی	عضو موثر	بیماری	رنگ مکمل
قرمز	آتش	ریه ها ، روده بزرگ ، رحم	عدم تعادل ، کم خونی ، یبوست ، ذات الریه	فیروزه ای
نارنجی	انرژی	سر، کلیه ها ، روده کوچک ، تیرویید	سر ما خو ر د گی ، سنگ ها ، د ر ما ن عمومی	آبی
زرد	عقل و خرد	ستون‌مهره‌ها، کبد، غدد پاراتیروئیـــد، معده،مفصل خاجی	فلج ، یرقان ، پوکی استخوان‌ها ، سوءهاضمه، آرتریت	بنفش
سبز	همدلی و توازن	هیپوفیز ، ریه ها ، معده ، پستان‌ها ، ستون مهره ها	تو مو ر ، سر طا ن ، اختلالات پشتی	قرمز تیره
آبی	صلح و ایثار	سر ، سینوسها ، چشمها ، قلب ، معده ، روده بزرگ ، پروستات	صرع،دردسینوسها، آب‌سیاه و خستگی چشمها،طپش‌قلب، زخمها ، اسهال، بزرگی‌پروستات و سرطان	نارنجی

«روسو[1]» می‌گوید: در لندن پل سیاه رنگی به نام « فریازر» وسیله‌ی خودکشی افراد زیادی بود اما با تغییر رنگ آن به سبز، آمار خودکشی روی آن به یک سوم رسید. آزمایشات[2] نشان می‌دهد که نورهای رنگی در زمینه‌ی رنگ گرم باعث حرکت بازو و زانو به طرف نور می‌شوند. در حالیکه نورهای آبی و سبز در زمینه رنگ سرد موجب حرکت مخالف اعضای بدن هستند.

در آزمایشات بالینی از تحلیل‌های یونگ بهره می‌برند. یونگ در تحلیل رویایی، قرمز را در مشکل عاطفی و سمبل احساس تعبیر کرده، رنگ آبی را نشان دنیای روشنفکرانه و جامه‌ی سفید را سمبل احساس تفسیر و رنگ سیاه را به دور از روشنگری می‌داند. دانشمندان دیگر [3] هم به نتایج مثبتی رسیده‌اند. برای مثال: رنگ قرمز با ترکیب اندکی از نارنجی موجب شادمانی و شوک‌سازی خون هستند. آنان فقدان رنگ زرد را به معنای قطع امید می‌دانند.

دانشمندی که آزمایشات رنگ درمانی را در زمینه‌ی رنگ آبی سیر- نیلی انجام داده، به این نتیجه رسیده که این رنگ اکسیژن لازم را برای خنثی کردن هیدروژن و کربن اضافی تولید می‌کند. همچین رنگ خاکستری عاری از هر تحرک روانی است[4]، نه عینی، نه ذهنی و نه درونی و نه بیرونی است. نه اضطراب‌بخش و نه آرام‌بخش، خاکستری فاقد حیطه رنگی است. ثابت‌شده است که رنگ سبز که رگ‌های آبی داشته باشد موجب خودآگاهی و اراده است.

عزم و مقاومت در حین انعطاف‌پذیری، غرور و بردباری از صفات رنگ سبز تیره است. اما در دراز مدت استفاده رنگ سبز تغییراتی در متابولیسم بدن ایجاد می‌کند. رنگ قرمز در آزمایشات آنان، تسریع کننده نبض خون، بالا برنده فشار خون و نیروی حیات است و شوق رقابت، خلاقیت و رقابت ایجاد می‌کند. رنگ زرد شادمانی زود گذر و تلقینی دارد.

---

۱. روانشناس

۲. آیرانوالد و کلداشتاین

۳. کادمن، راتمن، کادیویی و شلینگ

۴. در آزمایش لوشر

هویت رنگ

وینسنت ون گوک در اثر معروفش گل های آفتابگردان ، با استفاده رنگ گرم زرد برای ایجاد یک تصویر پر انرژی با مفهوم و قصد اینکه هنوز هم در زندگی احساس امید و شادی جریان دارد، استفاده کرده است. از سوی دیگر استفاده آگاهانه از تئوری رنگ ها را در نقاشی های «دوره آبی» پابلو پیکاسو شاهد هستیم. در اثر «تراژدی» با انتخاب رنگ های سرد و نحوه کاربرد آن‌ها موفق به بیرون کشیدن حالت لرزیدن با غم و اندوه و ناامیدی در این کار شده است (تصویر ۷۹ - ۵) .

تصویر ۷۹ - ۵

آندره درین با استفاده از تضادها میان رنگ های گرم و سرد، سر و صدا را در این کارخانه کشتی سازی به نمایش درآورده است. ایجاد توهم عمق استفاده از رنگ های گرمتر در پیش زمینه که به تدریج تبدیل به رنگ های سردتر نسبت به زمینه هستند، به وجود آمده است . آندره درین در گروه هنرمندانی که با نام مستعار جانوران وحشی (فوویسم)، عضو بود. این عنوان توسط منتقدی خشمگین که تحت تاثیر رنگ‌های خشن و بی احتیاط، جسورانه ، گستاخانه که در این اثر هنری بود ابداع شد (تصویر ۸۰ - ۵) . در حقیقت هنرمند با ابراز احساسات خود از رنگ تبعیت می‌کرد و نه توصیف موضوع. هنرمندان استفاده آزاد از رنگ در آثار جدید خود و کشف رنگ به عنوان یک موضوع را حق خود می دانستند. اینجا هنرمند با استفاده از ترکیبی از رنگ های شفاف و خصوصیت انرژی تابشی رنگ ها ، به عنوان موضوع انتخاب کرده گرفته و در سراسر اثرش از این طیف برای ایجاد یک تصویر انتزاعی بهره برده است.

تصویر ۸۰ - ۵

با هم تجربه کنیم

۱- چرخه رنگ را با شیوه خودتان بوجود آورید (تصویر ۸۱ - ۵) .

یکبار رنگ‌ها را روی تخته رنگ (پالت) و بار دیگر مستقیما در هنگام کار روی مقوا (یا هر بستر انتخابی مثل پارچه ، چوب،...) ترکیب کنید حتی می‌توانید در روش دوم آثار ابزار ترکیب کننده که به صورت خط خطی های به جا می ماند را محو نکنید یا اصراری به یکدست شدن سطح و ترکیب رنگ نداشته باشید.

چگونگی و حالات بوجود آمده را توصیف نمایید. (به مبحث نقد مراجعه کنید)

تصویر ۸۱ - ۵

۲- چند رنگ را روی کاغذ بچکانید و به نحوه‌ی ترکیب آن‌ها دقت داشته باشید. همین حرکت را روی کاغذهایی با جنس‌های متفاوت داشته و حالات آن‌ها را توصیف نمایید.

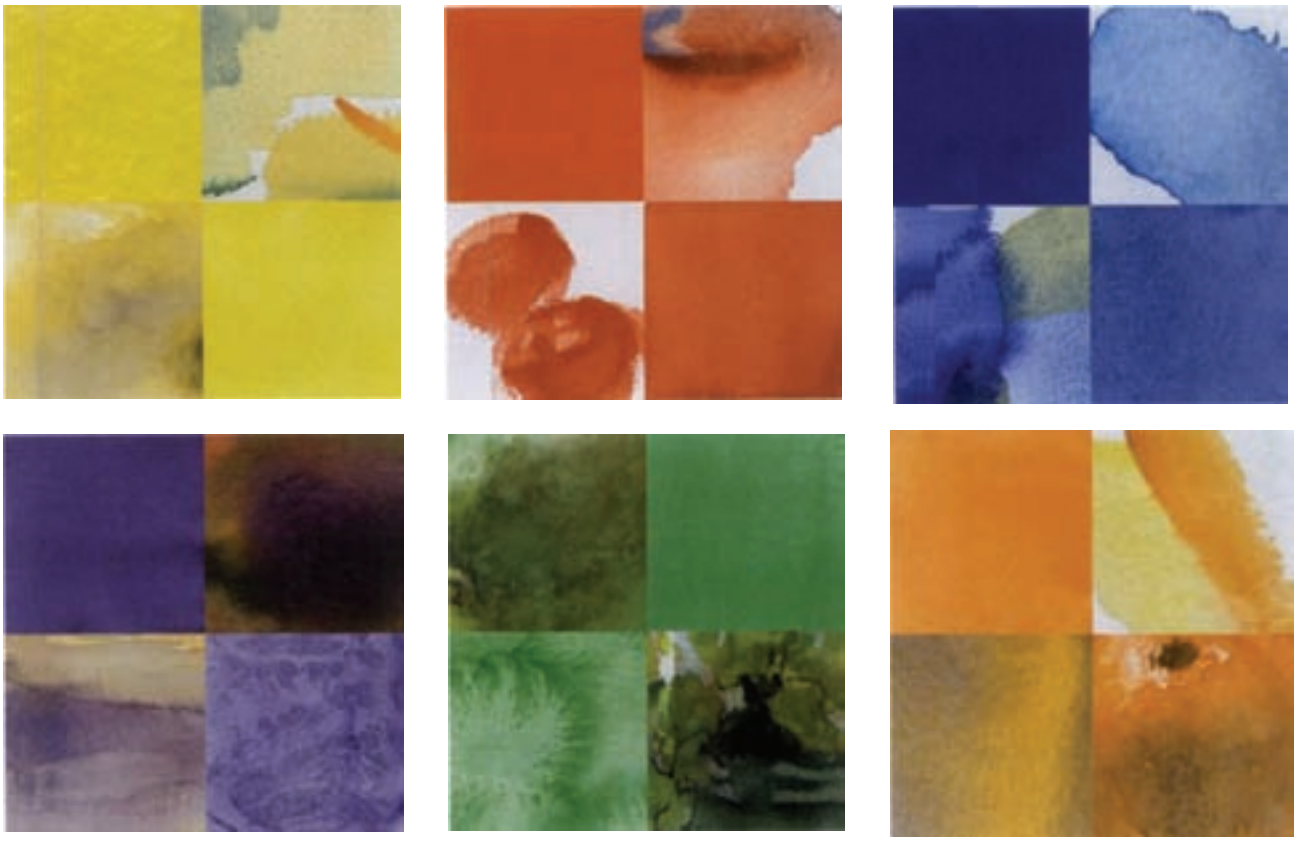
۳ -رنگ‌ها را با مواد گوناگون در کنار هم تجربه کنید.

روی مقوای رنگی با یک اثرگذار مثل خودکار به صورت تک رنگ ، هاشور کارکنید.

همین تمرین را روی بسترهای مختلف (انواع‌کاغذ ، نایلون ، طلق ، پارچه های درشت بافت یا ریز) ولی با ابزار ثابت (مثل ماژیک)انجام دهید.

برای بار سوم همین تمرین را با ابزارهای مختلف اما در یک طیف رنگی روی مقوا یا کاغذ اجرا کنید.

قطعات مربع شکل ۵x۵ سانتی متر از آثار بوجود آمده بریده و در کنار هم ترکیب متعادلی ایجاد نمایید(تصویر ۸۲-۵) .



تصویر ۸۲ - ۵

۴- طرحی را یکبار با رنگ‌های گرم و یکبار ا رنگ‌های سرد اجرا کنید. از آن‌ها کپی تهیه کنید و به قطعات نابرابر برش بزنید . سپس دو اثر را با هم ترکیب کنید و انعکاس حسی آن را توصیف نمایید (تصاویر ۸۴ و ۸۳-۴) .

تصویر۸۳ - ۵

تصویر ۸۴ - ۵

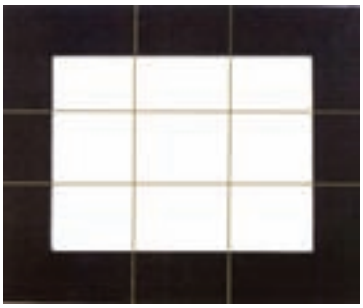
۵- از آثار تمام رنگی یکی از هنرمندان مثل اندی وارهول - ماتیس یا ون گوگ یکی را انتخاب و بعد از مثنی برداری رنگ آمیزی کنید (تصویر ۸۵ -۵) .

تصویر ۸۵ - ۵

کار عملی

حال، زاویه‌ای از شهرمان را که کسی به آن دقت نداشته را ترسیم خواهیم کرد.

- قبل از شروع، حتماً چشمانتان را به مطالعه آنچه که پیرامون دارد عادت دهید و در ذهن، عناصر هنر را در کادر مورد نظر تحلیل کنید.
- برای کسب مهارت انتخاب زوایا، چشمانتان را ورزیده کنید. با یک منظره یاب به اطراف بنگرید تا به تدریج ذهن و چشمتان این مهارت را کسب کند و بدون منظره یاب هم بتواند کادری از چشم‌انداز را انتخاب کنید.تصویر(منظره یاب) به این ترتیب یک زاویه از اطرافتان که کم کسی به آن توجه کرده است، شاید بتوان گفت «زشت ترین زاویه» را انتخاب کنید (تصویر ۸۶-۵) .



تصویر ۸۶ - ۵

- در یک کادر ۳۵×۵۰ cm از کاغذ سفید با مداد، طراحی خطی ایجاد نمایید.
- در تناسب اشیاء دقت داشته باشید. در ایجاد فضای منفی به مواردی که موجب اغراق در معنا می شود - مثل کابل ها و سیم ها، آگهی های شهری تاریخ گذشته، علائم خیابانی کج و معوج، زباله های شهری نابجا و ... به جزئیات توجه کامل داشته باشید. این کلید موفقیت شما است یعنی باید پیام کارتان به وضوح مشخص باشد. مهمترین عنصر در کارتان هماهنگی و وحدت است.
- شما اکنون یک مرحله از کار را انجام داده اید و پیش طرح و اصلی ترین مرحله شما آماده است. روی یک کاغذ یا مقوای رنگی با همان اندازه، با ابزاری که می توانید یک اجرای رنگی تمیز ارائه دهید، طرح خطی را دوباره اجرا کنید.

روش اول : طرح را با تمام اثرگذاره ای رنگی مختلفی مثل مداد، خودکار، گچ یا هر ابزاری که در اختیار دارید که فقط در یک رنگ از چرخه رنگ از تیره تا روشن اجرا کنید، البته می توانید در مراحل مختلف از مواد نام برده به صورت ترکیبی در یک اثر استفاده ببرید (تصویر ۸۷-۴) .

تصویر ۸۷ - ۵

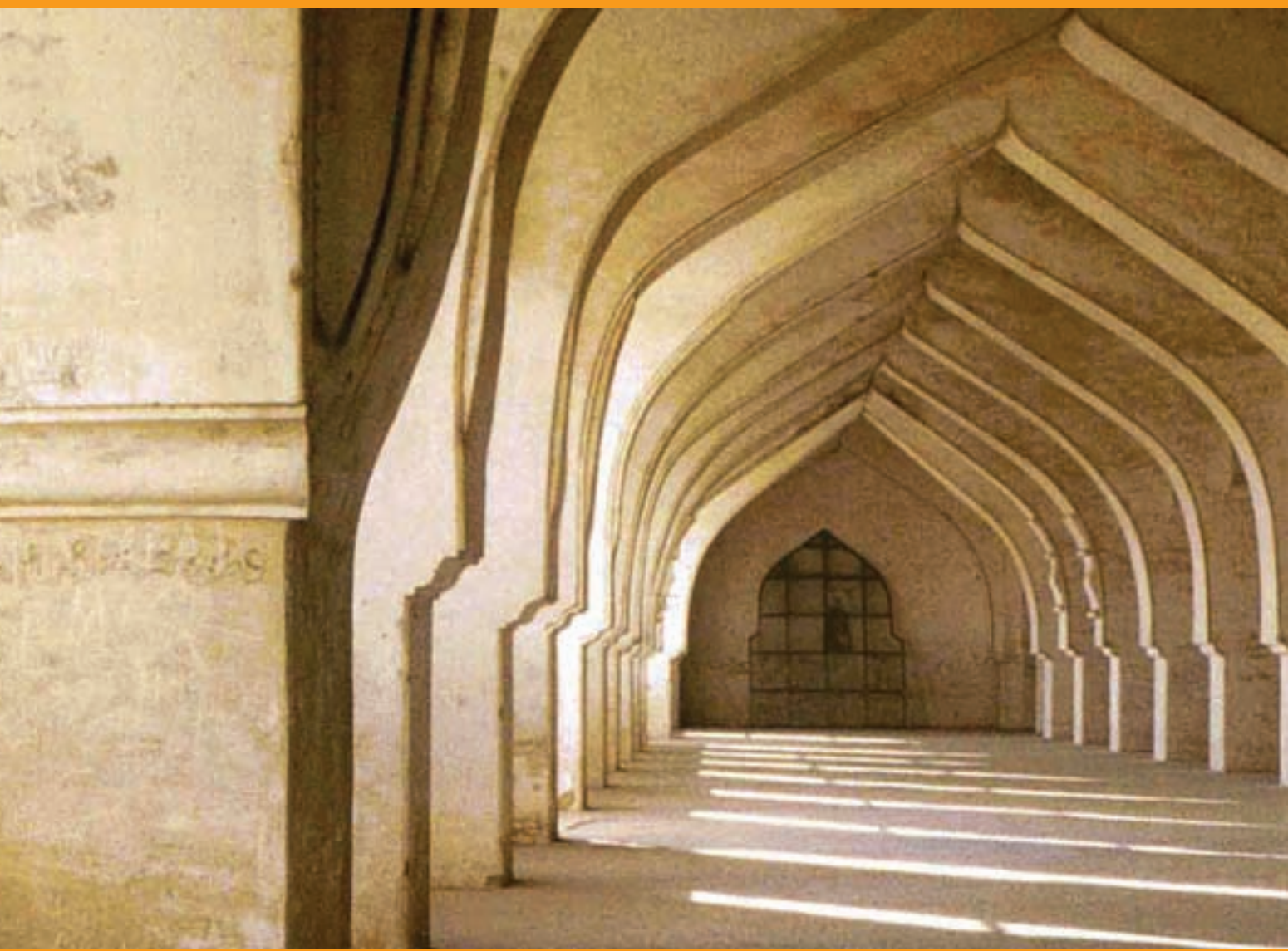
روش دوم: یک طیف رنگی مثل رنگ های بین قرمز تا زرد یا آبی تا سبز را در چرخه رنگ انتخاب کنید و کارتان را هر بار فقط با بکارگیری یک طیف رنگی با یک مواد یا تلفیق چند مواد اجرا نمایید.

- ابزار پاستل را انتخاب کنید برای شروع کار مجموعه ۱۲ رنگ آن کافی است.
- بعد از چند روز کار خطی را با پاستل اجرا کنید. تجربه بسیار لذت بخشی خواهد بود (رجوع شود به بخش ابزار شناسی) .

در شروع نقاشی برای روبرو نشدن با سختی های کاری، نظیر دشواری ترکیب رنگ یا تعامل بین کشش بوم و رنگ یا استفاده از حلال هایی چون تربانتین و مهار آن‌ها در ابزارهای مثل رنگ روغن، پاستل از راحتی بیشتری برخوردار است و به راحتی می توان روی بستر کار رنگ ها را روی هم کار کرد و با انگشت ، پنبه یا تکه پارچه ای رنگ ها را به خوبی محوکرد. به همین دلیل پاستل ابزار بسیار مناسبی برای انتقال از مرحله‌ی طراحی به نقاشی و کاربرد رنگ است.

- یک قسمتی از یک پارچه ی نخی یا کتانی که طرح های سنتی و درشت دارد را با لایه ای نازک از جسو بپوشانید . و با پاستل طرح ها را بصورت آنالیز شده اجرا نمایید از دویدن رنگ ها در هم جلوگیری نکنید . می توانید قسمتی را برای تاکید پر رنگ تر یا کمرنگ تر نمایید .
- برای انجام تمرین، سه پاستل گچی از یک رنگ - به صورت تیره، متوسط، کمرنگ- را انتخاب کنید. ابتدا با کمرنگ ترین آن‌ها طراحی را دوباره سازی نماید و به ترتیب با تیره ترین کار را کامل کنید. البته در آبرنگ و پاستل از رنگ های کمرنگ شروع و به پررنگ ترین رنگ ها می رسیم. ممکن است شما فقط با یک درجه از رنگ کار کنید. بنابراین همیشه گچ تیره و پررنگ را برای تاکید بر جاهای مورد نظر در آخر نگه دارید.

ژرف نمایی



۶ ژرف نمایی

اهداف رفتاری : از فراگیر انتظار می رود، پس از پایان فصل بتواند:

۱- ژرف نمایی، (علم مناظر و مرایا یا پرسپکتیو)[۱] را تعریف کند.

۲- ایجاد توهَم عمق را توضیح دهد.

۳- نقطه گریز و خط افق را توضیح دهد.

۴- خطای بینایی را توضیح دهد.

۵- ژرف نمایی یک نقطه ای، دونقطه ای و سه نقطه ای را توضیح دهد.

۶- انواع ژرف‌نمایی یک نقطه ای و دو نقطه ای و سه نقطه ای را رسم کند.

۷- عوامل مؤثر در ایجاد عمق را نام ببرد.

۸- اصول ژرف‌نمایی را در نقاشی ها بررسی کند.

۹- اثرات درجه های رنگی را در ژرف نمایی توضیح دهد.

۱۰- اثرات نور و سایه را در ژرف نمایی توضیح دهد.

۱۱- اثرات ترکیب نوری و دید بالا یا پایین را درهنرهای تجسمی تحلیل نماید.

۱۲- ژرف نمایی مفهومی را شرح دهد.

۱۳- ژرف نمایی در نگارگری ایرانی را شرح دهد.

۱۴- یک مجلس نگارگری ایرانی را از نظر ژرف نمایی بررسی نماید.

---

۱. perspective

درس در یک نگاه

- پرسپکتیو در ادبیات فارسی معادل معنایی" ژرف نمایی یا علم مناظر و مرایا " است. از ریشه لاتین به معنای" نگاه کردن از" می باشد.
- در ژرف‌نمایی، شکل ظاهری و نحوه دیده شدن اشیاء سه بعدی (حجم یا عمق دار) و نشان دادن آن ها روی صفحه دو بعدی مورد بررسی قرار می گیرد.
- خطوطی که در واقعیت با هم موازیند در نقطه ای دور از چشم ناظر به هم می رسند. که این نقطه معمولا روی خط افق است و " نقطه گریز " نام دارد.
- جزئیات از نزدیک قابل رؤیت هستند و با ایجاد فاصله بین تصویر و بیننده موجب محو شدن تصویر می شود.
- خطوط و کناره های اشیاء در واقعیت با هم موازیند، ولی در فواصل دورتر بهم نزدیک تر می شوند .
- خط یا سطحی که بدون زاویه با چشم ناظر باشد بزرگترین اندازه خود را داراست و هرچه نسبت به صفحه تصویر کج شود، کوتاه تر به نظر می آید.
- اشیاء جلوتر و نزدیک تر، نه تنها بزرگ ترند بلکه با اشیاء پشتی هم پوشانی دارند که احساس عمق را بوجود آورند.
- نور آسمان منبع اصلی برای درجات رنگی است.
- دو عنصر مهم در انتقال احساس، درجه‌ها و هماهنگی رنگ‌ها است که فضا و روحیه اثر را تغییر می دهد. به‌طور کلی رنگ های گرم از رنگ های سرد جلوتر به نظر می‌رسند .
- در نقاشی ایرانی خطوط از اشیاء به نقطه گریز نمی روند و تعریف خط افق در ژرف‌نمایی غربی را ندارد .

ژرف نمایی

پرسپکتیو در ادبیات فارسی معادل معنایی" ژرف نمایی یا علم مناظر و مرایا " است. از ریشه لاتین به معنای نگاه کردن از می باشد و اولین بار با ترجمه "کتاب علم نور و بصر" ارسطو استفاده شده است.

در ژرف‌نمایی، شکل ظاهری و نحوه دیده شدن اشیاء سه بعدی[1] و بهترین راه نشان دادن آن ها روی صفحه دو بعدی کاغذ یا بوم مورد بررسی قرار می گیرد. اصول و کاربرد آن تأثیر بسزایی در ترسیم و تصویر کشیدن مناظر و مرایا[2] دارد.

واژگانی نظیر ایزومتریک، دیمتریک، کاوالیر، ... مربوط به استاندارد ژرف‌نمایی صنعتی است. اما ژرف‌نمایی که هنرمندان در هنرهای تجسمی از آن استفاده می کنند با اصول نقطه گریز و یا ژرف‌نمایی با جو و رنگ است. معمولا اجرای ژرف‌نمایی‌ها چه در محیط داخلی و چه بیرونی القا حس عمق و ارتفاع را امکان پذیر می کنند.

اگر در محیطی مثل پارک یا خیابان و در فواصل مختلف افرادی باشند، متوجه خواهیم شد هر چه آن ها به ما نزدیکتر باشند بزرگتر و هرچه دورتر باشند کوچکتر به نظر می رسند. البته از این محو شدگی برای نقطه تمرکز هم استفاده می شود نقاشان با استفاده از محو شده گی پس زمینه چشم ناظر را به قسمت واضح اثر، حرکت می دهند.

در نقاشی برای ایجاد فضایی سه بعدی در حالت دوبعدی نظیر آنچه در واقعیت وجود دارد، باید از روش سایه و روشن استفاده کنیم،یا از اصول و قوانین ژرف‌نمایی که منجر به عمق شود.

بیشتر مطالعه کنیم :

شاهکار ابن هیثم :

تا قرن ۱۷ میلادی یگانه منبع علم مناظر و مرایا اثر ابن هیثم تحت عنوان المناظر و تنقیح المناظر بوده است که در سال (۴۱۱ .ه / ۱۰۱۲ م) نگاشته شده است .

دقت و خلوص ، به عقل و اندیشه ابن هیثم چنان قدرتی بخشید که او توانست دقیق ترین استدلال ها و علمی ترین استنتاجات را مورد مسائل علمی هنری در آن دوره ارائه دهد ، از دیدگاه ابن هیثم عوامل زیبایی بیست و دو مورد بوده که مواردی در زیر آمده :

نور ، رنگ ، بعد و فاصله ، وضع و مکان ، تجسم ، شکل ویژه و خاص ، بزرگی و کوچکی ، تفرق ، اتصال ، تعدد ، حرکت و سکون ، نرمی و صیقلی ، شفافیت و کدری ، سایه و تاریکی ، اختلاف .

۱. حجم یا عمق دار

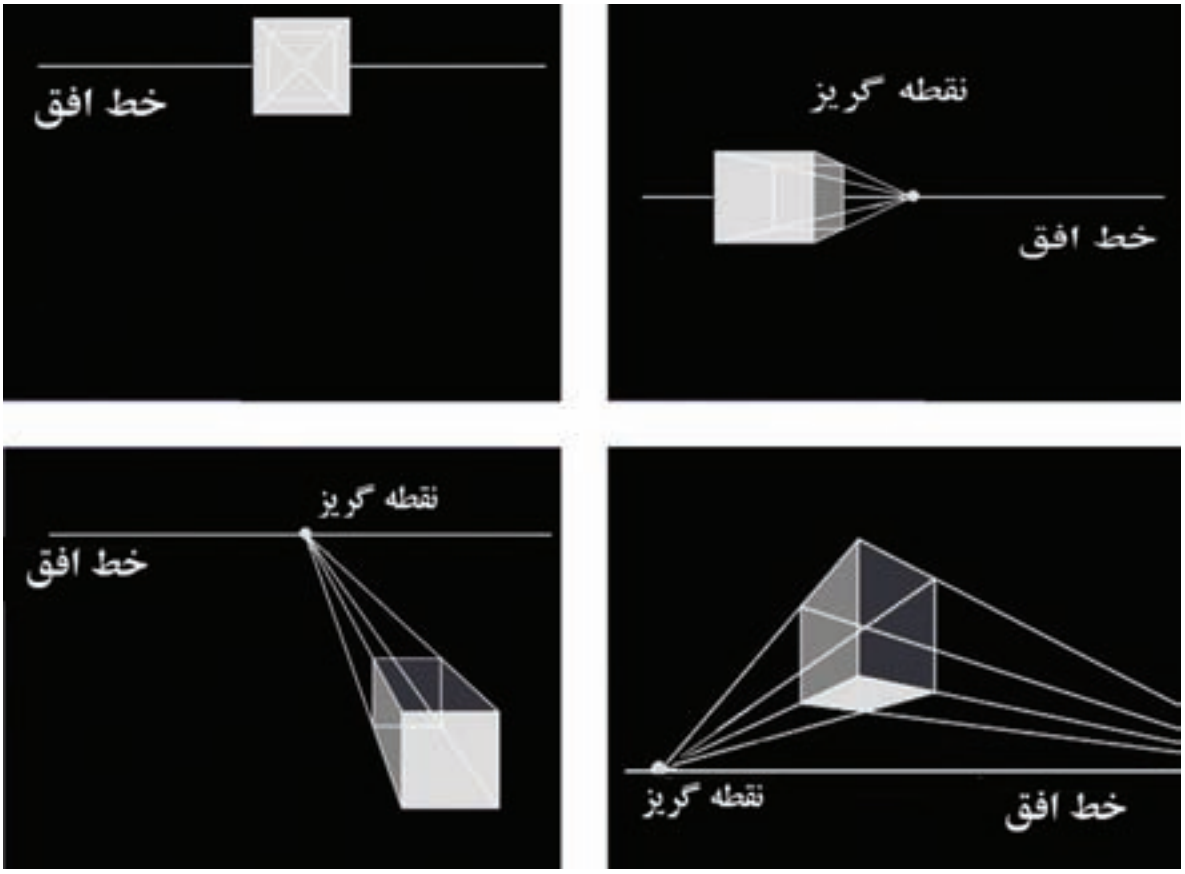
۲. چه به روش واقع گرایانه و چه به روش انتزاعی

نقطه گریز و ایجاد عمق مجازی

خطوطی که در واقعیت با هم موازیند در نقطه ای دور از چشم ناظر به هم می رسند. که این نقطه معمولا روی خط افق است و " نقطه گریز " نام دارد (تصویر۱-۶).

هرگاه چند گروه خطوط موازی با جهت های مختلف در تصویر وجود داشته باشد، هر گروه، نقطه گریز مختص به خود را دارد وتمام خطوط موازی در نقاطی بر روی خط افق همدیگر را قطع می نماید. تعیین کننده خط افق، محل تلاقی صفحه ای عمود بر سطح زمین با صفحه ای افقی موازی با سطح زمین به ارتفاع چشم ناظر است. هنگامی که بالا، پایین یا افقی نگاه می کنیم خط افق هم تغییر می نماید (تصویر ۲-۶) .

تصویر ۱-۶ چشم با پی روی روی طنابهای پل به نقطه ای می رسد که نقطه گریز است .



تصویر ۲-۶ حالات مختلف اشیا به خط افق

ژرف‌نمایی در جو

جزئیات و بافت علف ها ، پوست درختان برگ های درختان، اجزاء بدن از نزدیک قابل رؤیت می باشد و با ایجاد فاصله بین تصویر و بیننده موجب محو شدن تصویر می شود. و این قانون از مهم ترین شگردها در طراحی و نقاشی در ایجاد فضا است (تصویر ۳-۶).

تصویر ۳-۶

عوامل محیطی بر میزان و شرایط ، نحوه عبور پرتو نور مؤثر هستند و ویژگی سیستم بینائی انسان دلیل بروز خطای چشم می شود و خطای بینائی موجب تشخیص فواصل و اندازه و رنگ ها ست.

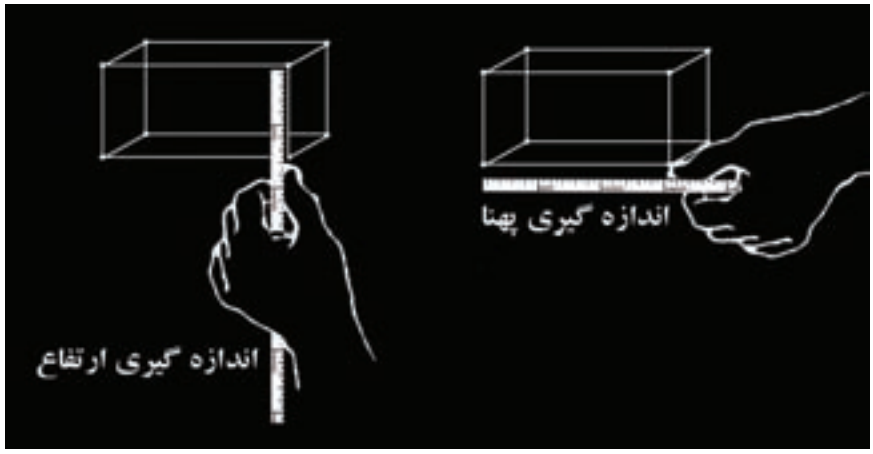
دانش ژرف‌نمایی، چگونگی ترسیم اشیاء سه بعدی را به دو بعدی امکان پذیر می کند. هر چند در قرن ها قبل از میلاد تا حدودی یونانیان از ژرف نمایی در آثارشان استفاده کرده اند. اما در قرون وسطی کاربردکمتری از ژرف‌نمایی را در آثار آنان شاهد هستیم و در عصر نوزایی[۱] دوباره هنرمندان در خلق آثارشان از ژرف‌نمایی خطی با ظرافت استفاده نمودند.

معمار ایتالیایی[۲] طبق قوانین ریاضی ، ژرف‌نمایی یک نقطه ای و نقطه گریز را کشف کرد. و مازاچو قوانین او را در نقاشی هایش بکار بست و موجب گسترش آن شد بطوری که در قرن ۱۹ کاربرد اصول ژرف‌نمایی همه‌گیر شد و هنوز هم برای رسم تصاویر سه بعدی و ایجاد فضاهای داخلی و خارجی در، معماری ، طراحی ، طراحی صنعتی و نقاشی از این قوانین استفاده می کنند.

۱. رنسانس
۲. فلیپوبرونلسکی

با دور شدن هر شیء از ناظر، تصویر آن هم روی پرده[1] رفته رفته کوچک می شود. عامل خیلی مهم زاویه بین شیء و پرده تصویر است و دو حالت دارد یا یکی از اضلاع یا قطر شیء با پرده تصویر موازی است و یا هیچ یک از آن ها موازی پرده تصویر نیست و شیء نسبت به آن زاویه دار است. برای یافتن نسبت و تناسب اضلاع و جایگاه آن ها از علائم اختصاری[2] مختلفی استفاده می‌شود.

برای ترسیم و درک صحیح از تناسب اشیاء از یک خط کش که با انگشت شست روی آن نشانه گذاری می شود استفاده می‌شود. به این ترتیب نسبت طول و عرض و ارتفاع (ابعاد شیء) را در محل پرده تصویر به دست می آورند و هنگام مقایسه و به دست آوردن تناسب حتما باید دست کاملا کشیده باشد تا برای شرایط بعدی فاصله چشم با نشانه گذاری کردن تغییر نکند(تصویر ۴-۶) .



تصویر۴-۶ حالات مختلف گرفتن نشانه گذار و تعیین تناسب اضلاع و ابعاد

برای درک این نظریه، دست تان را کشیده و صاف جلوی صورت‌تان نگه دارید و از بین انگشتانتان به پیرامون توجه کنید هرچه افراد نزدیک تر باشند اندازه دستتان و اگر دورتر باشند اندازه انگشتانتان و دورترین آن ها، اندازه ناخن تان خواهند شد. همین طور اگر ریل راه آهن، واگن های قطار یا اتومبیل های متوقف شده توجه کنیم در حالیکه یک اندازه بودن آن ها برای ما مسلّم و محرز است، طبق خطای چشم آن ها در عمق، کوچک تر دیده می‌شوند، رنگ ها و درجات سیاه و سفید هنگامی‌که از نزدیک دیده می شوند وضوح بیشتری دارند. ولی هر چه فاصله شان از بیننده دورتر می شود کدر و خفه تر و ضعیف تر دیده می شوند .

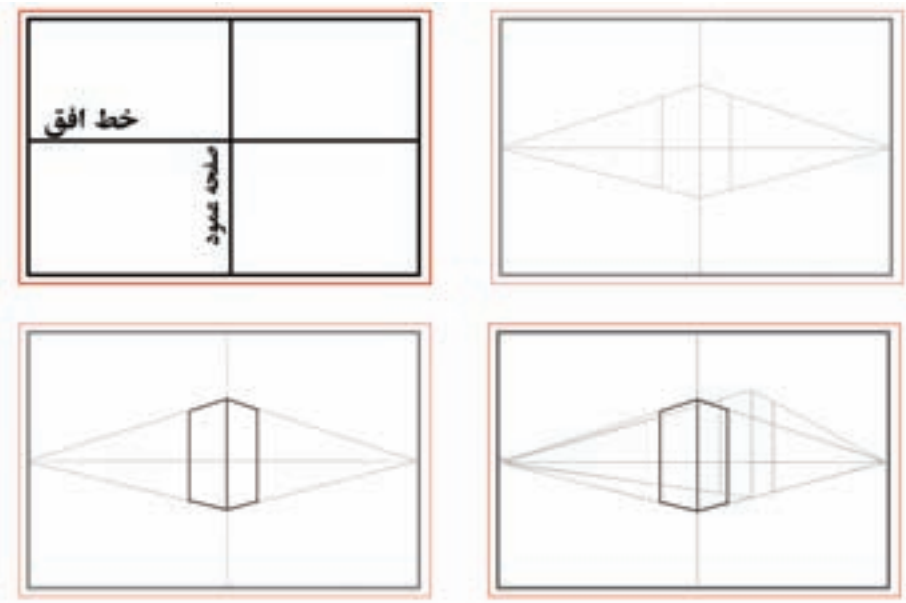
۱.پرده تصویر: به پرده فرضی بین چشم ناظر و شیء مورد نظر گفته می شود، در حقیقت می توانیم پرده تصویر را همان کاغذ یا سطح طراحی در نظر بگیریم.

۲. چشم ناظر sp ، خط افق GL، خط افق HL ، پرده تصوی p.p ، نقطه گریز VP

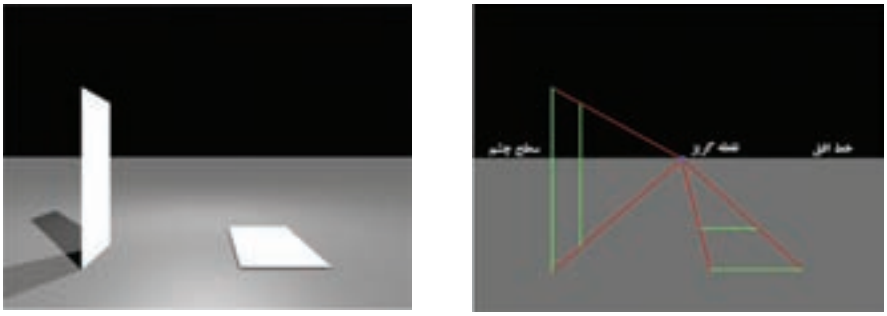
ژرف‌نمایی یک نقطه ای

در این نوع ژرف‌نمایی، شیء باید در حالتی قراربگیرد که اضلاع یا قطر آن، موازی با پرده تصویر باشد. در ژرف نمایی یک نقطه ای در کل سه نوع خط موجود است:(تصاویر۷ الی۵ -۶)

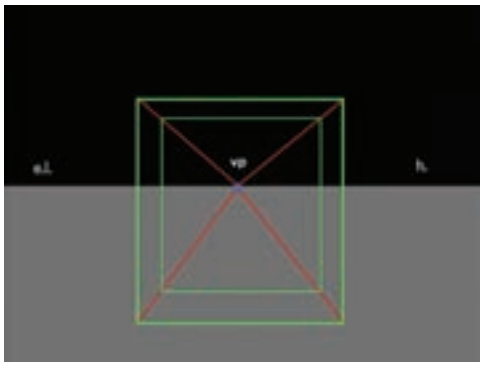
- خطوطی که موازی پرده تصویرند و عمود برسطح زمین می باشند .
- خطوطی که موازی سطح زمین و موازی پرده تصویر هستند .
- خطوطی که با یکدیگر موازیند و از ناظر دور می شوند و عمود بر پرده تصویر هستند وبه نقطه گریز می رسند .

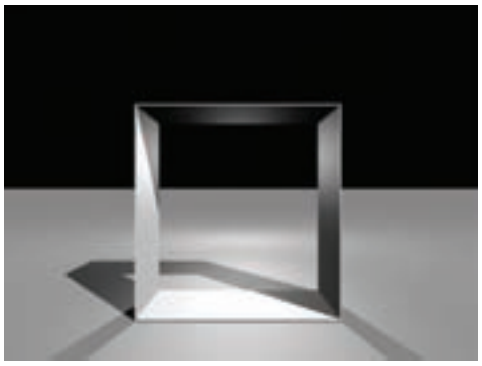


تصویر۵-۶ خط افق و خطوط عمودی و افقی نقطه گریز



تصاویر۶-۶ نقطه گریز روی خط افق و خطوط دیواره عرضی جعبه موازی خط افق است.



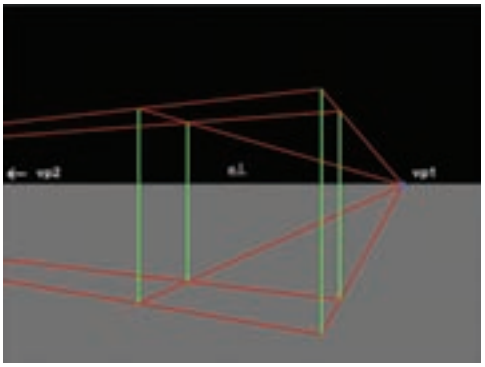


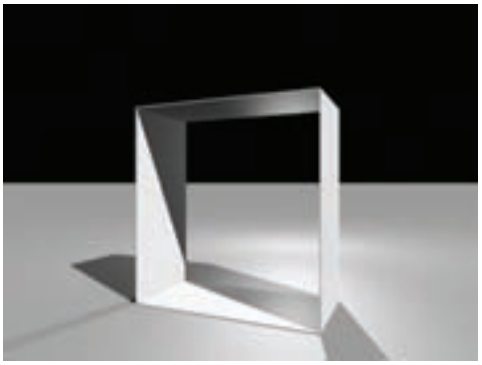
تصویر ۶-۷

ژرف‌نمایی دونقطه ای

وقتی که اضلاع شیء یا قطر آن موازی پرده تصویر (pp) نباشد. ژرف‌نمایی دو نقطه ای پیش می آید در این حالت دوگروه خط موجود می باشد.

- به جز خطوط عمودی، هیچ یک از اضلاع و قطرجعبه موازی پرده تصویر نیست.
- تمام اشیاء موازی صفحه زمین هستند و خطوطی که از ناظر دور می شوند دو سطح سمت چپ و راست شی زوایای متفاوتی با صفحه تصویر به وجود خواهند آورد(تصویر ۶-۸).



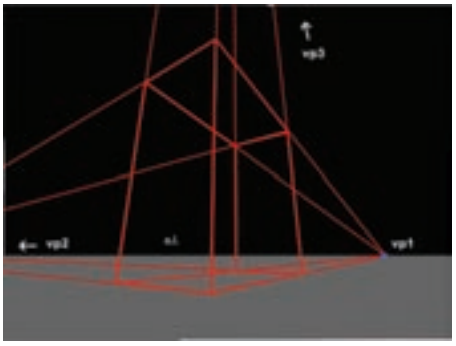


تصویر ۶-۸

ژرف‌نمایی سه نقطه‌ای

طرز قرارگیری شیء بگونه‌ای است که موجب تشکیل زاویه با پرده تصویر می‌شود ، برای دیدن نمای جائی یا چیزی حتما سر بیننده به عقب یا پائین باید حرکت کند، تا

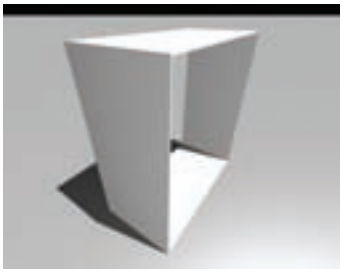
تصویر در ذهن ایجاد شود . در این حالت پرده تصویر نسبت به صفحه زمین مایل می باشد همچنین، فاصله خطوط عمودی از مرکز دید زیاد می شود بطوری که (Vp۳) خطوط به سمت یک نقطه گریز عمودی سوق پیدا می‌کند. در ضمن هیچ یک از سطوح، موازی پرده تصویر نیستند. از این حالت در عکاسی ، تصویرسازی ، ... برای ایجاد اغراق در تصویر استفاده می‌شود(تصاویر ۱۰ و ۹-۶) .



تصویر ۹- ۶ اغراق

تصویر ۱۰ - ۶ تصویر سازی

اصولی که در ژرف نمایی حاکم است:



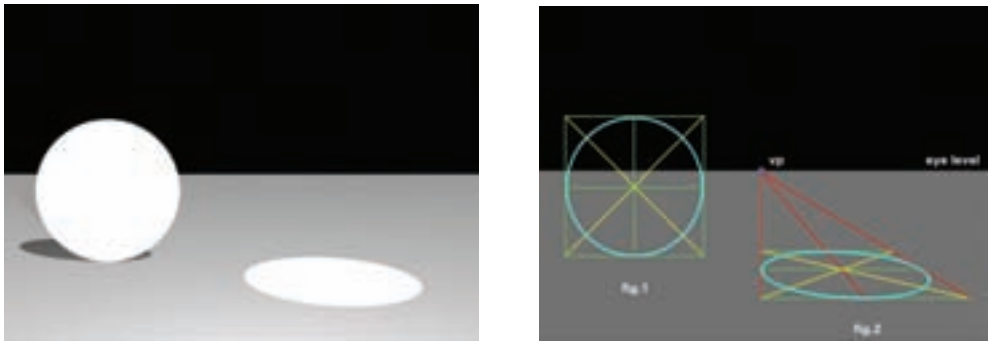
تصویر۱۱-۶

بهم نزدیک شدن : خطوط و کناره های اشیاء در واقعیت با هم موازیند، ولی در فواصل دورتر بهم نزدیکتر می شوند (خطای دید) تصویر ریل راه آهن (تصویر ۱-۶) .

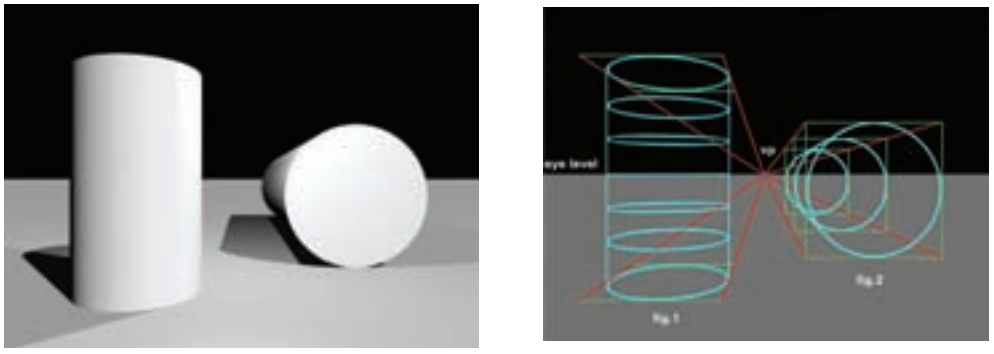
کوتاه شدن : خط یا سطحی که بدون زاویه با چشم ناظر باشد (اصطلاحا تخت باشد) بزرگترین اندازه خود را داراست و هرچه نسبت به صفحه تصویر کج شود، کوتاه تر به نظر می آید(تصویر ۱۱-۶) .

با تغییر زاویه یک استوانه طول آن کوتاه تر می شود. مقطع بیضی آن نهایتا به خط یا سطحی تخت تبدیل می‌شود(۱۳و ۱۲-۶).

جلو هم قرار گرفتن یا هم پوشانی: اشیاء جلوتر و نزدیک تر، نه تنها بزرگترند بلکه با اشیاء پشتی هم پوشانی دارند که احساس عمق را بوجود آورند مانند مجتمع آپارتمان ها.



تصویر ۱۲- ۶ شکل دایره هم در حالت تخت و هم در حالت عمق‌نمایی



تصویر۱۳-۶ شکل استوانه هم در حالت تخت و هم در حالت عمق‌نمایی

نور و سایه

در اثر تابش نور خورشید، ما می توانیم اشیاء را ببینیم بنابرین در ایجاد عمق بسیار مؤثر هستند. در تصویر ۱۴- ۶ اثر وینست ون گوگ ، خط چشم ناظر در مرکز دیده می شود. این ترکیب بسیار ساده ای است که تصویر به تقسیمات مورب حاوی ستاره های روشن و چراغ های روشن تقسیم می‌شود و بهترین نمونه برای منظره یک نقطه ای است .

تصویر۱۴- ۶ اثر وینسنت ون گوگ

در تصویر۱۶-۶ اثر ورمیر ، از حالت پنجره متوجه می شویم که سطح چشم در این نقاشی درست بالای دست خدمتکار آشپزخانه است و ژرف‌نمایی مرکزی کاملا به وضوح دیده می شود و دلیل نشسته بودن بیننده (چشم ناظر) می باشد و بیننده در صحنه حضور دارد و جایگاهی راحت و آرام دارد و این آرامش در سطح اثر منتشر شده است و موجب افزایش فضای آرام در اثر شده است.

تصویر۱۵- ۶ دوشیزه در آشپزخانه (۱۶۵۸) ژان ورمیر – موزه آمستردام

در اثر خیابان پاریس تصویر ۱۶-۶ ، توهم ایستادن یا راه رفتن بخاطر عبور خط افق از چشم بیننده ایجاد شده است. خط افق دقیقا از بین تمام چهره های افراد موجود در صحنه عبور کرده است.

فضای مثلث شکل روی بافت سنگ فرش خیابان و تکرارهای نسبت فضای مثلثی در بالای خط افق، تعادل و ایستایی در صحنه بوجود آورده است. چشم از یک نقطه به نقطه دیگر در حال حرکت و جستجو می باشد و این موجب ارتباط بین بیننده و تصویر شده و اثر را مورد توجه قرار داده است.

خط افق در وسط تصویر با خط عمودی تیر چراغ برق موجب تقسیم اثر به چهار مستطیل شده است و هر کدام عناصر رنگی متفاوتی دارند.

مستطیل پائین سمت راست، شامل قوی ترین خطوط و اشکال می باشد و مستطیل پائین سمت چپ، با حضورسه نقطه (سه شخص) با ارزش رنگی تقریبا برابر موجب حرکت چشم بصورت مثلثی شده و این یعنی ارتباط پیش زمینه و پس زمینه که چشم بیننده را از سطح به عمق هدایت می نماید. در مستطیل سمت چپ بالا چشم به سمت بلوک ساختمان ها و نهایتاً چشم ها می‌شود.

تصویر۱۶- ۶ خیابان پاریس، روز بارانی (۱۸۷۷) – گوستاو کای بوت – موزه هنر شیکاگو

از آنجا که موضوعات روزمره از مشترکات آثار امپرسیونیست‌ها می باشد،در تصویر ۱۶ زندگی متوسط شهری قرن نوزده به تصویر کشیده شده است. شهر از کوچه های تنگ و باریک به شرایط مدرن سوق پیدا کرده را به نمایش می گذارد. با روش عمق نمایی مرکزی چیدمان شبکه مانند در فضا و فریم های شعاعی به حرکت چشم بیننده کمک می کند.
در تصویر ۱۷-۶ دید از بالا ، از داخل هواپیما به منظره و تپه ها دیده می‌شود، چشم بطور طبیعی به سمت افق کشیده می شود. بافت قسمت جلوی کار و پیش زمینه و خطوط مواج و موازی میان اثر و حجم انبوه و درهم درختان چشم را به عمق و محل اتصال آسمان و زمین می رساند.
تصاویر پرده عریض[1] بهترین انتخاب برای ژرف‌نمایی[2] از بالا است . نقاشان غربی اغلب از دید

۱. پاناروما

۲. دید از بالا

بالا بهره جسته اند و اینجا هنرمند فضایی حاصل از تخیّل کودکانه، آرام و ساکت خاطرات گذشته و قبل از انقلاب صنعتی و دلتنگی برای آن دوران را نشان می دهد .

تصویر۱۷- ۶ ذرت های جوان (۱۹۳۱) – گرانت وود موزه هنرملی

از دیگر تصاویر مطرح با دید از بالا اثر بازی کودکان، کاری از "پیتر بروگل " را می توان نام برد(تصویر ۱۹-۶) که در نگاه اول ، کاروانی از کودکان در حال جنب و جوش و روابط اجتماع آنان احساس می شود. با این حال هرچه نگاه کنید سؤالات بیشتر پاسخ می یابند. چرا بروگل بزرگسالان را در بازی کودکان کشیده است و چرا سالن عمومی شهر را به عنوان ساختمان صحنه انتخاب نموده است؟ آیا این تصویر که فضا و زمینه آن کلاسیک کار شده واقع گرا است؟ آیا دید بالا معنای ویژه به آن داده است؟ شما چه فکر می کنید؟

تصویر۱۸-۶ پیتر بروگل[۱]- بازی کودکان (۱۵۶۰) -موزه وین

وقتی دراثری ژرف‌نمایی از نوع دید از پایین باشد ، قسمت اعظم سطح صحنه کار، مربوط به آسمان می شود. بنابراین بر مقیاس و تناسب[۲]، درجه‌های رنگی و خلق اثر تأثیر زیادی می گذارد.

رنگ ها و ژرف نمایی

نور آسمان منبع اصلی برای درجات رنگی است. با تضاد های متفاوت و یا هماهنگ از درجه های رنگی با تأثیرات احساسی رنگ ها، قابلیت یک فضای آرام یا نمایشی بوجود می‌آید. به عنوان مثال رنگ های روشن موجب فضای تازه و شاد می شود در حالیکه رنگ های تیره موجب حس عذاب و تاریکی در فضای اثر می شود. دو عنصر مهم در انتقال احساس، درجه ها و هماهنگی (تن و هارمونی) رنگ ها است که فضا و روحیه اثر را تغییر می دهد. به‌طور کلی رنگ های گرم از رنگ‌های سرد جلوتر به‌نظر می‌رسند . چنانچه این حس در کاربرد فام‌های اصلی نیز مشهود است، رنگ قرمز از رنگ‌های آبی و زرد جلوتر احساس می‌شود . علت علمی این جریان به طول موج فیزیکی رنگ مربوط می‌شود. (برای مطالعه بیشتر به کتاب مبانی هنرهای تجسمی مراجعه کرد) .

---

۱. Burgle

۲. **مقیاس:** با پایین آمدن نقطه چشم ناظر موجب محو تأکید بر قد اشیای پیش زمینه می شود.

در تصویر ۱۹-۶ موج بزرگ، دید پائین است و تأکید بر عظمت موج که در پیش زمینه قرار گرفته می باشد. طیف رنگی خالص و شفاف اثر ،حساسیت بیشتری در عمق ایجاد نموده و به طریقی نقطه تمرکز روی کوه پشت موج، ایجاد شده است. با هر میزان اضافه کردن سفید و یا خاکستری به رنگ از خلوص رنگ کاسته شود، تأثیر و ماندگاری آن نیز از ذهن کمتر می شود و جلوه عمق بیشتری حاصل می شود.

تصویر۱۹-۶ موج بزرگ کاناگاوا ، هوکوسای – نمایشی از کوه فوجی در پس زمینه اثر

یکی از رویایی ترین شب ها در آثار نقاشی، شب پرستاره ون گوگ است. ارتباط محسوسی بین ریتم چشم نواز با چرخش نور ستارگان در آسمان بوجود آمده است و انتقال انرژی آشفته از جهان به آرامش شب را نشان می دهد. در یونان باستان، پیروان فیثاغورث در حوزه موسیقی معتقد بودند که هر سیاره در منظومه شمسی صدایی[1] ساطع می شود و همه با هم هماهنگ یک نوای آسمانی را بوجود می آورند. ون گوگ با این تفسیر می خواهد اوج

---

۱. orbited

موسیقی و قدرت عظیم طبیعت را که حاکم بر این تپه ها، درختان و روستا است به تصویر بکشد. امروزه در زندگی شهری وجود نورهای تجاری و آلودگی های نور، درک قدرت و زیبایی نور ستارگان در شب را تحت الشعاع قرار داده اند و حتی در شب های صاف، تعداد کمی ستاره قابل رؤیت می‌باشد. اما در شب های روستا صور فلکی به راحتی تشخیص داده می‌شوند. در حقیقت ون گوگ با ایجاد احساس عمق، عظمت و در عین حال جدال قدرت و حیرت از دامنه بی نهایت را در ریتم های فوق العاده ای از رنگ، در یک شب درخشان غیر واقع گرا را توصیف کرده است. هیچ توصیفی با این قدرت از آسمان شب، در تاریخ نقاشی وجود ندارد. به دلیل کاربرد ژرف نمایی سه نقطه‌ای، سطح وسیعی از کادر، متعلق به آسمان بیکران و قدرت تکان دهنده نور ستارگان است و قسمت پایین کادر به شهر تعلق دارد. شهر در منطقه کوچک زیر آسمانِ وسیع با فشردگی نشان داده شده است (تصویر ۲۰-۶) .

ون گوگ، انسان را با نظم طبیعت مواجه کرده است. او در ادامه این مقایسه، تنها عنصر عمود در تصویر را با نماد کلیسا[۱] به نمایش درآورده او خواسته تلاش و پیگیری انسان برای

تصویر ۶- ۲۱ شب پرستاره ونسنت ون گوگ - موزه هنر مدرن نیویورک

۱. در نقاشی غرب درخت مخروطی سرو نماد کلیسا است .

رسیدن به ستارگان را با قدردانی انسان از آفرینش آسمان و تلاش برای رسیدن به نقطه اوج و نور لایتناهی ، مقایسه کند. او با کوتاه نشان دادن درختان و تفاوت آن ها با حجم مخروطی سرو ، توهم فضای مورد نظر را ایجاد نموده و بافت و نگارینه ها را فدای آن کرده است.

ژرف نمایی مفهومی

در تاریخ هنر با نقاشی های اولیه تا قبل از پیدایش اصول ژرف‌نمایی آشنا شده اید. بشر برای نشان دادن اهمیّت و ارزش موضوع به عنصر مکان در اثر پرداخته است و از ژرف‌نمایی مقامی استفاده نموده البته تا آثار گوتیک هم این روش دیده می شود.
در نقاشی قهوه خانه ای و نگارگری ایرانی هم این شیوه و سبک را می توان دید اما تفاوت آن ها بسیار است (تصویر ۲۱-۶).

تصویر ۲۱ -۶ نقاشی قهوه خانه ای

ریشه و شالوده اولیه نگاه به زمان و مکان در هنر ایران باستان و هنر ایران دوره اسلامی تقریبا یکسان بوده است . سه عالم مادی، برزخ و عالم غیب[1] در آثار نمود داشته است. عالم مثال دارای هر دو خصوصیت مادی و مجرد است. در ترسیم و تجسم فضای عالم مثال، محدود نبودن به زمان و مکان سبب می شود که نگارگر در یک زمان، اشیاء را از چند زاویه مختلف رؤیت کند[2]. این امر موجب در اختیار گذاشتن امکانات مختلفی برای نگارگر می شود و همچنین بین واقع گرایی فیزیکی و واقع گرایی نگارگر فاصله و تفاوت وجود دارد. بدین گونه که " روایی " براساس واقع گرایی فیزیکی صورت می گیرد ولی طبیعت پردازی ،شباهت سازی اشخاص براساس آنچه باید باشند، مورد نظر است و اجرا می گردد[3].

تصویر ۲۳-۶ یکی از نگارگری‌های زیبای شاهنامه شاه طهماسب است. تعادل در ترکیب بندی مینیاتور، بیشتر با وجود کادرهای خوشنویسی که حامل اشعار متن آن هستند انجام شده است، به طوریکه این کادرها یا جدول ها با فواصل یکسان و سنجیده در حاشیه بیرونی چیده شده‌اند و از درون کادر بلند و کوتاهی آن ها روی مسیر منحنی ایجاد شده توسط سربازان بهرام چوبین به هنگام بالا رفتن از کوه، موازی شده و این‌گونه در حفظ تعادل ترکیب بندی بسیار مؤثر بوده است .از آنجا که فرشتگان مقربین درگاه خداوند هستند و جایگاه خاصی به لحاظ احترام و شأن دارند، قراردادن فرشته در کانون ترکیب بندی بعنوان با شکوه ترین و زیباترین عنصر تصویری در این رقعه محسوب می‌شود که این نوع تاکید در نگاره‌های قبلی مشاهده نشده است. یکی از ویژگی های این اثر در حرکت بودن چشم در سطح کار است که معمولا این خصوصیت در بیشتر آثار برجسته وجود دارد.

بنابه سخنان ارسطو حرکت با مکان و زمان در ارتباط است. از عوامل نشان دادن زمان،

---

۱. (معقول، مثال، محسوس)

۲. مطلق بودن زمان در عالم مثال، سبب داشتن نوری یک دست در تمامی صحنه ها حتی در صحنه تاریک شب است

۳. (عرفا قائل به عالم سه گانه معقول، محسوس و مثال هستند. آنان عالم محسوس را جایگاه مادی و عالم معقول را جایگاه روح می دانند و عالم مثال بین این دو عالم اسست (پاکباز، روئین، ۱۳۷۸) که به به آن عالم معلقه هم گفته می شود. حکمای اسلامی عوالم را بر؛ عالم ملک (جهان)، ملکوت (برزخ)، جبروت (مقام فرشتگان مقرب) عالم لاهوت (اسماء و صفات الهی) و عالم ذات (غیب الغیوب ذات الهی) تقسیم می کنند.) گیرشمن – ۱۳۵۰ – ۴ و جنسن - ۱۳۵۹

تصویر۲۲- ۶ سربازان بهرام چوبین درحال جستجو

شرایط متغیر آب و هوایی و ژرف‌نمایی جو است، مبنای آن فیزیکی است و انسان بطور غیر ارادی مراحلی را رعایت می کند، آفتاب طلوع می کند، غروب می کند، و اجزایی مثل دقیقه و ثانیه دارد و هرچیزی هم مکان خاص برای فرد دارد و جابجائی مکانی موجب حرکت در زمان می شود. اما در نگارگری ایرانی مکان ثابتی وجود ندارد و خطوط گریزنده از اشیاء به نقطه گریز نمی روند و تعریف خط افق در ژرف‌نمایی غربی را ندارد و در ترکیب بندی افق رفیع[1] صورت گرفته است و عمده سطح اثر به زمین خاکی تعلق

۱. افق رفیع

دارد و در فضای کمتر از یک سوم بالای آسمان به نمایش در آمده است. البته اگر نگارگر بطور کل عنصر مکان را در اثر خود از بین ببرد، باید عناصر در حالت تعلیق به نمایش در آیند بنابراین نگارگر روش بینابین را بکار می برد و قوانین تازه ای برای نمایش سنگینی، سبکی، رنگ، نور و سایه ایجاد نموده است (تصویر ۲۳-۶).

تصویر ۲۳-۶ حمله به اردوگاه ایرانیان – شاهنامه شاه طهماسب- مکتب تبریز.

با هم تجربه کنیم

تمرین ۱- ژرف نمایی در طراحی را از منظره‌ای با ابزارهای مختلف به صورت خطی و بزرگ‌نمایی شده ایجاد کنید.

- منظره ای از تنه درختان را انتخاب کنید که بخشی ازشاخه ها به صورت بزرگنمایی شده در کادر دیده شود .
- پیش طرح را با مداد کمرنگ بصورت خطی بوجود آورید.
- با کاربرد ابزارهای مختلف بصورت خطوط نازک و پهن عمق نمایی با درجات متفاوتی ایجاد نمایید .

تمرین ۲- ژرف نمایی را به وسیله سطوح با ارزش‌های رنگی بوجود آورید.

- منظره ای از یک دشت را که با تعدادی تپه مواج شده است را انتخاب کنید.
- با استفاده از کاغذ پوستی یا کالک سطوح آن را آنالیز نمایید .
- و با کمک سطوح تاریکی و روشنی ژرف نمایی را در تصویر ایجاد نمایند.

تمرین ۳- عکس سیاه و سفید[1] از مجله یا روزنامه انتخاب کنید که حداقل ۵ ارزش خاکستری داشته باشد و اندازه ی آن کمتر از ۲ سانتی متر نباشد .

- از تصویر یک طرح خطی پیاده نمایید .
- بدون اینکه به شکل ها و جزئیات آن ها بپردازید توسط ارزش های رنگی عمق ایجاد نمایید.
- از اثر خودتان کپی سیاه وسفید بگیرید و موفقیت در ایجاد عمق را توصیف نمایید .

تمرین ۴- یکی از نقاشی های کتاب سیر هنر در تاریخ (۱) یا (۲) که با اصول ژرف نمایی انجام شده را نقد و توصیف نمایند.

- ابتدا کپی سیاه و سفید و با اندازه‌ی بزرگتر از اثر انتخابی تهیه نمایید.
- در اثر خط افق را پیدا نموده، نوع ژرف‌نمایی را مشخص نمایند.
- و اصول حاکم از نوع کوتاه شدن، دور شدن، نور و تاریکی در رنگ را در ژرف‌نمایی را طبق اصول نقد شرح دهید.

۱. منظور عکسی که دارای طیف رنگی سیاه تا سفید است.

تمرین ۵- از نگارگری های پیوست انتخاب و طرح مورد نظر را از لحاظ ژرف نمایی شرح دهید (تصاویر ۲۴ و ۲۳) .

تصویر۲۳-۶

تصویر۲۴-۶

باهم گفتگو کنیم

چند اثر هنری با انواع پرسپکتیو را انتخاب کنید و در کلاس نصب کنید با بحث گروهی خط افق، نقطه گریز را در آن ها تعیین و مورد بحث قرار دهید. در آثاری که هدف اغراق بوده پرسپکتیو در آن ها چگونه است ،دید بالا یا پایین چه تاثیر احساسی در پیش دارد، بحث کنید .

ابزارشناسی

ابزارها انرژی های نهفته ای هستند که انتظار می کشند هنرمندان با انتخاب آن‌ها شانس تبدیل شدن به یک اثر هنری را به آن‌ها بدهند . هر ابزاری بیان خاص خود رادارد، یک هنرمند در حین ریختن عسل روی صد هزار سکه‌ی پول خرد ، فیلم پر سرعتی از غوطه ورشدن آن‌ها وحبابهای ایجاد شده تهیه کرد. و هنرمندی دیگر از ترکیب گل، روغن، رزین و عطر کارش راخلق کرد.

در طراحی از مواد گوناگون و سطوح مختلف بعنوان بستر کار استفاده می‌شوند اینکه با چه ابزاری روی چه بستری طرح اجرا شود با انتخاب وهدف هنرمند صورت می‌گیرد. خصوصیاتی همچون رطوبت یا خشکی ، ارتجاع یا سفتی، سختی با نرمی، مقاومت یا شکنندگی، آگاهانه انتخاب می شوند.

اساس و پایه هنر در ارتباط بین شکل ، محتوا و موضوع ، ابزار و تکنییک است. هنرجویان قبل از شروع تمرینات باید توانایی‌ها ومحدودیتهای ابزارها ومواد را بشناسند واطلاعاتشان را باتجربیات شخصی توسعه دهند . آن‌ها باید در روش ها وابزارهای سنتی ومدرن تجربه کسب کنند.

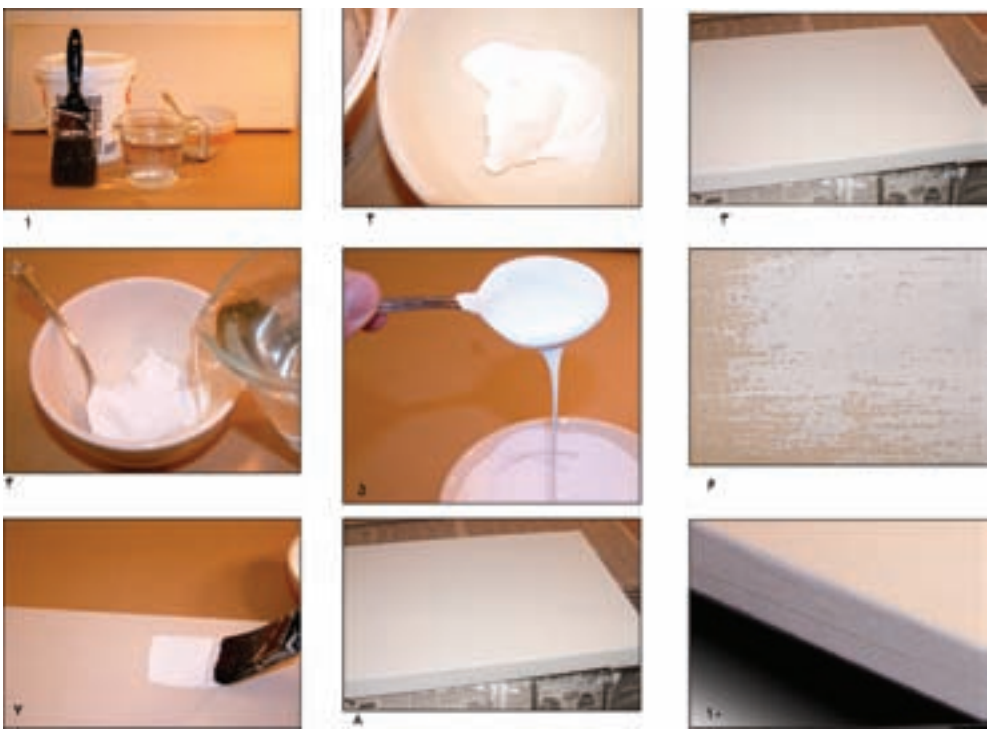
با گذشت زمان ابزارها و مواد هنری پیشرفت کردند ودیگر امروزه هنرمند محدود به چند مادۀ رنگی بصورت دست ساز وطبیعی نیست . آنچه درهنر تجسمی بکار می رود به شکل زیر طبقه بندی می شود:

بستر ها :

- **چوب :** که معمولا سطح آن را اندود می کردند.
- **پارچه :** مصریان ، چینیان وژاپنی ها از این بستر بیشتر استفاده کرده‌اند.
- **کاغذ :** هرچند چینیان کاغذ را اختراع کردند ولی بعداً در سمرقند رواج پیدا کرد اما کیفیت کاغذ سمرقند بهترین کاغذ بوده است .

زمینه ها :

معمولا پوششی است بر بستر کار یعنی سطحی که روی آن طراحی اجرا می شود. انواع آن‌ها عموما از یک ماده پر کننده (گل سفید) و یک ماده چسبنده (سریشم) تشکیل شده، امروزه از جسو آکریلیک استفاده می شود.



رنگیزه ها :

رنگیزه‌ها ماده اصلی تشکیل دهنده رنگ ماده هستند. رنگیزه‌های نخستین : دوده، گچ سفید، خاک‌های سرخ و زرد بودند. مصریان شنگرف و مرمر سبز را افزودند و درپی آن یونانیان سفید سرب و زنگار مس را یافتند. عصر نوزایی اروپا رنگ های آبی اولترامارین ، ورمیلیون ، آمبرخام و سوخته استفاده می‌شد که رنگیزه آبی اولترامارین یا سنگ لاجورد ، ورمیلیون یا شنگرف، یا زرنیخ زرد و زرنیخ قرمز از ایران به اروپا می‌رسید .

بست‌ها :

ماده‌ای که موجب همبستگی رنگیزه و زمینه می شود. بهترین آن‌ها موم، صمغ ، روغن و زرده تخم مرغ است. همانطور که در فصل رنگ آمده است در دوران باستان از رنگیزه و موم مذاب برای نقاشی روی چوب استفاده می کردند.

ماده رنگ :

عبارت است از ترکیب رنگیزه به اضافه ی واسطه چسبان مانند روغن بزرک که با حلالی مانند تربانتین آن را رقیق ودر نقاشی بکار می برند.

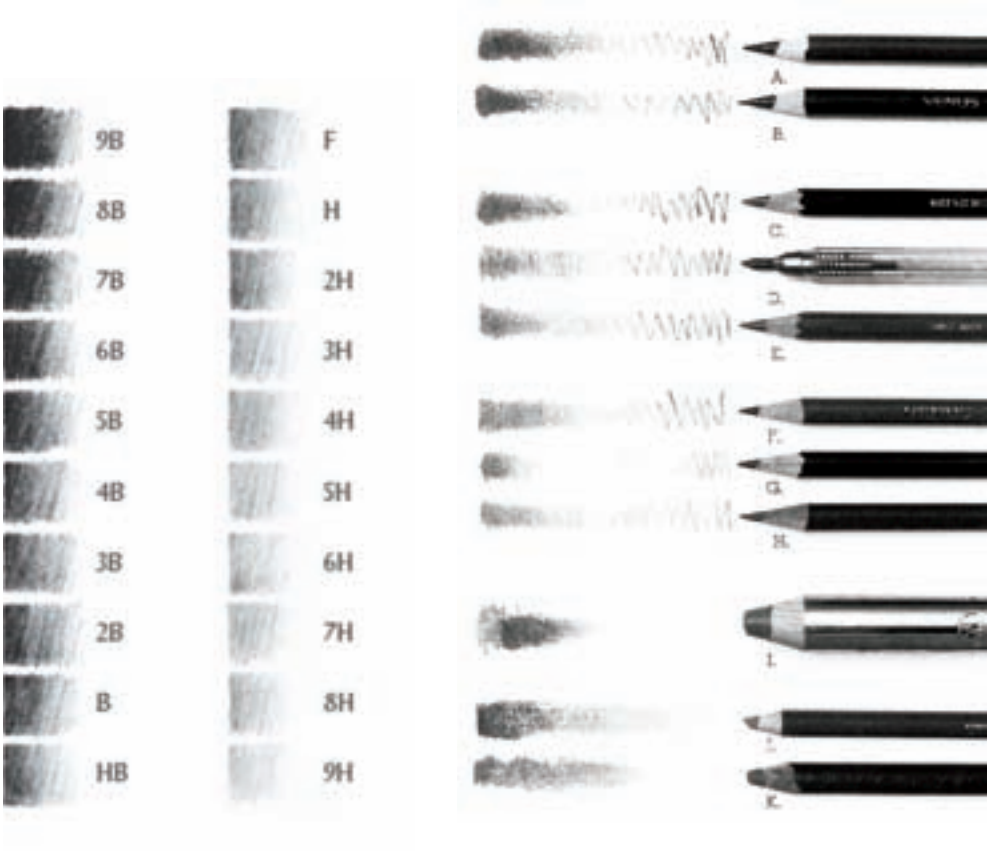
نگارگران ایرانی از ترکیب جوهر با واسطه چسبانی که حاصل آن شبیه گواش می شود بهره می بردند و در آخر سطح کار را صیقل می دادند تا ظاهری لعاب‌گونه پیدا کند. همانطور که در فصل رنگ آمده در مصریان باستان رنگیزه با موم مذاب روی چوب یا دیوار با گچ زمینه سازی شده رواج داشته است و در اروپای قرون وسطی بیشتر تمپرا روی بستر چوبین اجرا می شد . بعدها نقاشان اروپای شمالی از روغن در رنگ استفاده کردند. در سال های اخیر رنگ آکریلیک که کاربرد آن مانند رنگ وروغن می باشد و از ترکیب رنگیزه و رزین مصنوعی به وجود آمد که تنوع رنگی بالایی دارد و همچنین حلال آن آب است جای خود را در بازار مواد هنری باز کرده است.

افشانگری ، چاپ اسپری ، چاپ ترافارد ، چاپ سایه رنگ ، روش‌های مؤثر برای استفاده ازحالت نقطه ، ترسیم نقطه ای هستند. در طراحی های بزرگ از وسایلی که با مرکب کار می کنند مثل انواع راپید، قلم فلزی یا قلم‌رسم ، قلمو با مرکب به تنهایی یا به همراهی روش‌های ذکر شده استفاده می‌شود.

خطوط همواره شخصیت خاص خود را دارند (ارجاع به فصل خط). این موضوع ارتبا ط مستقیم با نوع ابزار اثرگذار و نظر طراح برای ارائه شدن مطلب دارد . برای دور گیری با حالت بیروح وخشک خطوط مکانیکی ، که معمولاً به وسیلهٔ راپید ، قلم فلزی که حالت یکنواخت ایجاد می کنند استفاده می‌شود. ضخامتهای گوناگون با وزن و اهنگهای متفاوت با تغییر فشار وشدت کاربرد نوک ابزار ایجادکننده خطوط دارد و کیفیت احساسی همراه با این شرایط با ابزاری مثل مداد یا قلموهای نرم وگرد ایجاد می شود. هنگامی که خطوط با سرعت شروع می شوند و پایان می‌یابند ویا مسیر عوض می‌شود یا درحین پایان یافتن سرعت دست ,تغییر می‌کند احساس فشار متفاوتی را القاء می‌کند ومی‌تواند کشش وانبساط گوناگونی در اثر بوجود آورد. انواع قلم فرانسوی، قلم نی، برای طراحی اشیاء جالب هستند. این نوع کارها را در طراحی ون گوگ می‌توان دید. بنابراین لازم است یک هنرآموز بطور دقیق ابزار و تاثیرات آن‌ها را مطالعه و تجربه نماید .

مداد

رایج ترین ابزار طراحی مداد (جداره چوبی با مغز گرافیتی) می باشد . یک شیمیدان با ترکیب گرافیت با رُس نرم در دمای بالا موفق به ساخت مداد شد. چرا که قبلاً بشر فقط از گرافیت در ساخت قالب گلوله‌های توپ استفاده می‌برد، هم به لحاظ فیزیکی هم نوع کاربرد، مدادها انواع متفاوتی دارند. فیزیک ظاهری مداد در طراحی مؤثر است مدادهای چند وجهی قابلیت چرخاندن را به راحتی ندارند وتا ۶۰ درجه می چرخند در حالیکه مدادهای گرد به راحتی در میان انگشتان امکان چرخش دارند وهمینطور همه قسمت های مغز آن قابل استفاده است. برای سایه زنی یکدست از مدادهایی که مغز بزرگتری دارند استفاده می‌شود تا از پهنای مغز در سایه زنی وسیع استفاده شود باید همواره پهنای مغز با چرخاندن در میان انگشتان با سطح کاغذ در تماس باشد . درجه بندی مغز مداد براساس نرمی وسختی آن‌ها که مستقیماً مؤثر بر نوع اثر گذاری آن‌هاست دسته بندی شده‌اند و از ۹H تا ۹B در جه بندی می شوند ومدادهای F , HB میان این طیف قرار می گیرند .



مدادها را با تراشیدن تیز می‌کنند ، البته در طراحی از کاتر بجای مداد تراش استفاده می شود و همچنین سنباده برای تیز کردن نوک مداد کاربرد دارد .

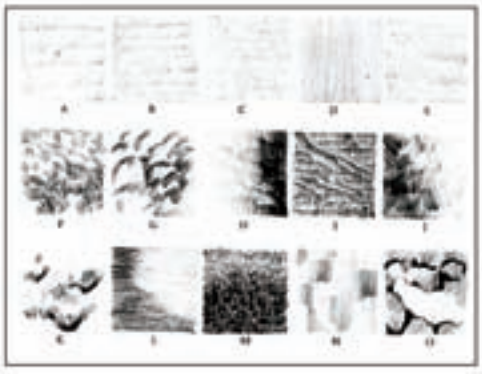
برای تغییر، اصلاح و پاک کردن از انواع پاکن‌های خمیری (در طراحی زغال کاربرد بیشتری دارد)، لاستیکی ، آرت گام ، پلاستیکی استفاده می شود.

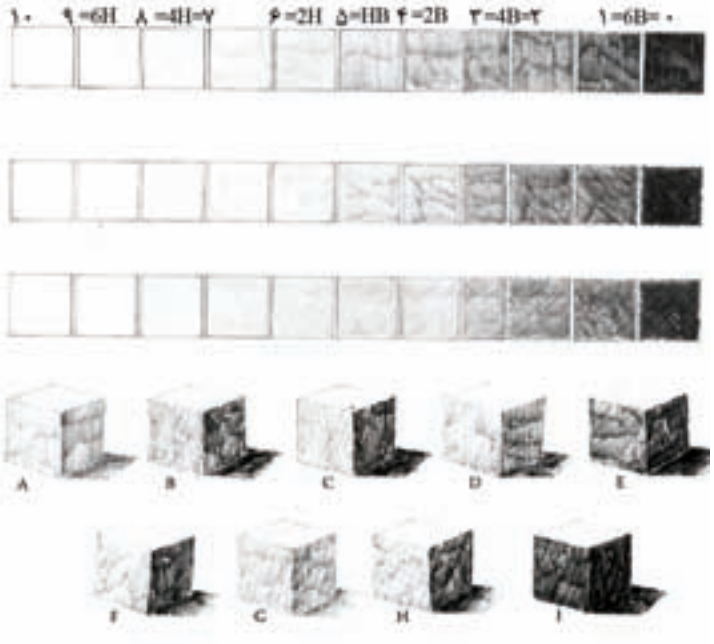
کیفیت خطوط مدادها در همراهی نوع کاغذ بیشتر مشخص می شود . طراحی بر کاغذ صاف با فشار دست ثابت ، به یکنواختی رنگ خط کمک می کند و لبه‌ها و خطوط آن واضح و شفاف باقی می‌ماند . در صورتی که طراحی با مداد روی کاغذ زبر با فشار دست ثابت رنگ سایه ای تیره تر حاصل می شود واگر فشار دست ثابت نباشد ضخامت های متفاوتی ایجاد می نماید و تیرگی و روشنی خط را شدت می بخشد.

نام مداد	کاربرد	حالت وکیفیت خط
B,H,HB	طراحی سریع ومستقیم از مدل زنده	خطوط ممتد و نازک
B۷,B۳	سایه‌زدن،تیرگی و روشنی‌ایجادکردن	نرم ، ضخیم ، مخملی
B۲	پر کاربرد ترین مدادها	
۲H,H	در صورت گرفتن انتهای مداد واجرای طراحی سریع وضربه‌های پراکنده ، زیر ساخت اثر ایجاد می گردد. برای کاغذ پوستی وکالک و میکروفیلم عالی هستند.	
کنته	طراحی های سریع وفی البداهه	

اسلوب های ایجاد رنگ سایه

سایه زنی چند سویه	روی بستر زبر= خطوط نامنظم تر
	روی بستر نرم = رده ی خطوط واضح ومشخص
سایه زدن یکسویه	حرکت مچ دست با تکیه دادن آرنج روی تخته طراحی وایجاد خطوط موازی پی درپی فشرده ایجاد می شود.
سایه زدن ومحو کردن	در حین یا بعد از سایه زنی می‌توان توسط انگشت یا پاک کن خطوط را ملایم تر کرد و سایه یکپارچه‌ای ایجاد می شود . البته بجا گذاشتن سفیدها در هاشورزنی ، تنوع مطلوبی در ایجاد وضعیت بافتهای خشن و انعکاس نور دارد.



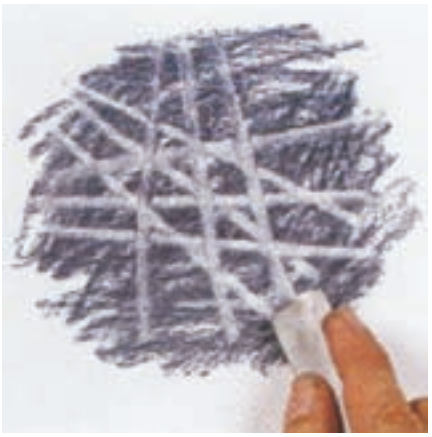


تکنیک رنگاب

بعدا ز اتمام طرح مدادی بعنوان زیر ساخت که باید فقط در حد سایه ای روشن کار اجرا شود ، مراحل بعدی با ایجادی سایه‌های تیره‌تر توسط آب مرکب یا ابزارهای رنگی مثل آبرنگ وآکریلیک انجام می شود. این روش برای رنگی کردن عکس های سیاه وسفید هم بکار برده می‌شود.

تکنیک طراحی پاکنی

ابتدا روی بستر طراحی را رنگ سایه‌ای خاکستری ایجاد و بعد با برش‌هایی از پاکن بعنوان نوک ابزار ، حرکاتی مثل ایجاد خط با نوک مداد ایجاد می‌کنند . و از برداشتن سطح خاکستری کاغذی زمینه منفی از بستر کار پدیدار می گردد.



زغال

زغال‌های طراحی را (از حرارت دادن جعبه های فلزی حاوی ترکه های بید در شن) در کوره تهیه می کنند . اما زغال فشرده را از دودهٔ چراغ بدست می آورند. که از زغال بید سنگین تر است وبافت مخملی ایجاد می‌نماید.

انواع زغال

برای تثبیت اثر ایجاد شده‌ی از زغال از اسپری کردن محلول صمغ کاج در الکل استفاده می شود . می‌توان اسپری PVA و یا آکریلی را از بازار تهیه کرد که مخصوص آثار قطع بزرگ هستند . زغال را روی هر بستری بجز بسترهای صاف و روکش دار می شود استفاده کرد اما کاغذهای لفافه، کاهی‌وگراف برای تمرین بهتر هستند و بسترهای پارچه‌ای هم مناسب هستند.

از خسیاندن زغال در روغن بزرک می توان زغال روغنی بدست آورد . البته بهتر است ۲۴ ساعت قبل از استفاده روغنی شوند چون بزودی خشک می شوند . برخی از هنرمندان علاقه زیادی به ایجاد طراحی‌های پیش طرح با زغال وزغال روغنی داشته است .

ماژیک و خودکار

ماژیک‌ها بنا به نوع و جنس نوک آن‌ها متفاوت هستند . نوک ماژیک‌ها با نمد ، نایلون و فیبر ساخته می‌شوند و در اندازه‌ی نوک مختلف هستند؛ خیلی باریک ، باریک ، متوسط ، پهن و خیلی پهن با قطع گرد یا تخت موجود هستند.

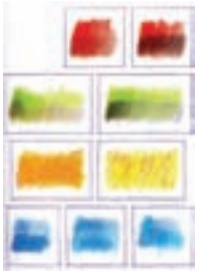
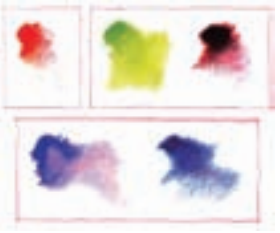
ماژیک‌های قلمویی هم در بازار موجود می‌باشند . نوک آن‌ها هم می‌توانند روغنی یا خشک باشند که بستگی به نوع بستر و هدف کار ، قابل انتخاب هستند. ماژیک‌هایی که مرکب آن‌ها محلول در آب هستند، به وفور مورد استفاده‌ی هنرمندان به خصوص تصویرسازان می‌باشند. البته مرکب ماژیک را بنا به ثابت و یا غیرثابت بودن هم می‌توان در انتخاب کاربرد مورد توجه قرار داد. ماژیک با مرکب ثابت برای طراحی روی فیلم پلاستیکی و طلق‌های شفاف مناسب می‌باشند و در اسلاید و تصاویر پروژکتور و اورهد مورد استفاده

دارند. ماژیک‌هایی که شفاف و تابناک هستند برای مشخص کردن بخش‌هایی از خطوط یا متون چاپی به کار می‌برند. خودکارها هم با نوک غلطان ساچمه‌ای دارای مرکب ثابت و پاک‌نشدنی هستند و آن‌ها دارای ساچمه‌های نایلون یا کاربید تنگستن هستند مرکب‌های محلول در آب دارند که در طراحی لباس و اسکیس‌های معماری کاربرد فراوان دارند . برای ایده‌های تازه و سرعت انتقال طرح انتخاب مناسبی هستند.

مدادهای رنگی

مدادهای رنگی دو نوع هستند ، مدادهای رنگی معمولی و مدادهای رنگی حل شدنی که جلوه‌های متفاوتی دارند هرچند مثل مدادهای گرافیتی اثرات آن‌ها را می‌توان با توجه به نوع و شرایط بستر کار شدت ببخشید یا برعکس .

به هرحال در مداد رنگی خصوصیت آمیزش بصری رنگ بسیار مهم است. به این منظور که با کنار هم آمدن رنگ‌های مختلف بصورت هاشور اثر آن‌ها در ذهن بیننده ترکیب می شود و رنگ سایه ای متفاوتی ایجاد می‌کند. در مداد رنگی بیشتر سایه زنی یکسویه انجام می‌شود، به خصوص اگر تکنیک خشک اجرا گردد. در تکنیک‌های مرطوب ، نقاط سفید کاغذ پوشانده می‌شود و مرزها درهم می‌دوند. کار وضوح خود را از دست می دهد وهنرمند برای اجرای اهداف خاصی از روش‌های مرطوب استفاده می‌کنند.

روش‌های مرطوب  	بعد از اجرای رنگسایه از طرح، قلمو مرطوبی یکباره روی طرح کشیده می شود .
	در حالی‌که اثرمداد رنگی باقی است رنگ‌ها هم تا حدی درهم می‌روند.
	در روش خشک و سایشی، در حین انجام کار و گاهی نوع مداد را خیس می‌کنند.

تکنیک مداد رنگی

طرح با رنگسایه‌ای مختلف از یک رنگ ساخته می‌شود وسپس روی آن رنگی متفاوت بکار می‌رود . عمق وحالت خاصی در اثر آمیزش دو مرحله ایجاد می شود. ترکیب مداد رنگی روی تمپرا یا مختلط با گچ های رنگی هم طرح‌های جذابی ایجاد می نماید.

رعایت کنید:

۱. برای پیش‌گیری از کثیف شدن اثر:

• قبل از شروع کار دست‌ها کاملاً تمیز شوند.

• از بالای صفحه شروع و پایان زمان کار مربوط به قسمت‌های پایین اثر باشد.

• قسمت‌های زمینه و اطراف اثر با کاغذ سفید یا پوستی پوشانده شود.

• برای برداشتن یا اصلاح خطوط نفوذ کرده در کاغذ از پاکن های برش زده یا شیب دار پلاستیکی سفت استفاده شود.

• برای جلوگیری از کثیفی و سایش اثر ، از پوشش سلفون‌های چسب دار یا اسپری مایع چسبنده اینست (مثل چسب مایع اُهو با الکل صنعتی) به وسیله فوتک انجام شود. تثبیت‌کننده‌هایی آماده جهت اسپری در بازار موجود هستند (مزیت این فیکساتیوهای آماده ، چند بار کارکردن بعد از خشک شدن لایه اسپری شده می باشد .

۲. به نکات زیر در هنگام کاربرد مدادهای قابل حل در آب توجه شود:

• برای روشن شدن رنگ‌ها ، از رنگ‌های روشن استفاده ودر مرحله آخر از رنگ سفید روی آن‌ها استفاده شود.

• برای تیره‌کردن رنگ‌ها، نخست کمی از رنگ سیاه بعنوان زمینه بکار می‌رود سپس روی این لایه تیره رنگ‌های روشن بکاربرده می‌شود.

پاستل روغنی

مدادهای مومی یا شمعی از ترکیب رنگ‌دانه‌های غلیظ با موم تهیه می‌شوند و با فشار دست غلظت اثرگذاری آن‌ها تغییر می‌یابد.

با ترکیب مدادهای مومی با آبرنگ یا مرکب ، طرح‌های مختلط خوبی بوجود می‌آید. بدلیل اینکه آب را به خود جذب نمی‌کنند برای رنگ‌های ثابت و ماسکه کردن عالی هستند.

تکنیک خراشیدن

ابتدا بستر اثر با رنگ‌های روشن بطور ضخیم کار می‌شود. در مرحله بعدی لایه یکدست تیره که ترجیحاً سیاه است ایجاد می‌شود. با نوک ابزار تیزی مثل چاقو طرح روی آن خراش داده می‌شود.

تکنیک بدل رنگ روغن را با رقیق کردن مدادهای مومی با الکل سفید می‌توان مانند رنگ روغن ، نقاشی کرد. البته تلفیق پاستل روغنی یا مومی با آکریلیک حالت‌های زیبایی را بوجود می‌آورد.

روش کار با پاستل گچی

• نخست کاغذ طراحی را روی صفحه ی نسبتاً مقاومی (زیر دستی) با چسب نواری یا گیره‌ی طراحی ثابت نمایید. البته می توانید روی سه پایه بگذارید و کار را انجام دهید.

• به دلیل کیفیت همپوشانی، از رنگ های روشن پاستل شروع و روی آن‌ها رنگ های تیره بکار ببرید. البته می شود روی رنگ های تیره هم رنگ های روشن آورد ولی ممکن است قدری سایه بیاندازد و رنگ های روشن را کمی تغییر دهد.

• برای رنگ آمیزی سطوح بزرگ یا خطوط پهن از پهنای پاستیل گچی استفاده کنید. و به کمک انگشت شصت و سبابه و انگشت وسط، پهنای آنرا روی بستر کار هدایت و کنترل نمایید. برای خطوط نازک دقیقاً مثل مداد میشود نوک پاستل گچی را ا تیغ یا سنباده نرم تیز کنید.

• به عنوان پاک کن از پارچه یا پنبه تمیز استفاده نمایید. در شیوه‌ی محوسازی، خط و نقش گذاری با پاستل بکار می روند.

• محوسازی های سطحی را با انگشت انجام دهید.

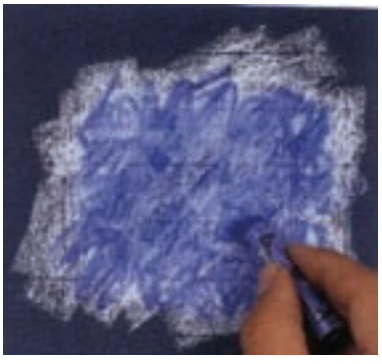
• برای ترکیب ، دو یا چند رنگ را به صورت خطی کنار هم گذاشته و محوسازی نمایید.

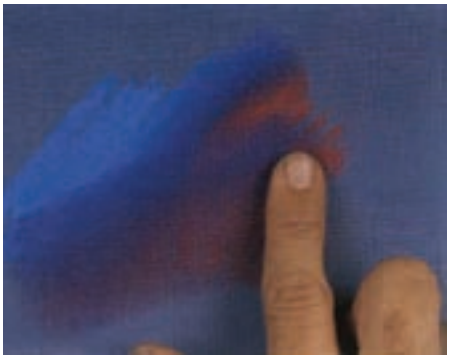
• برای ساختن رنگ های ترکیبی ، از ترکیب رنگهای پاستل تا آنجا که ممکن است پرهیز نمایید و از پاستل‌ها با درجه های مختلف بهره ببرید.

• در کارهای حرفه‌ای حداقل ۱۸ رنگ نیاز است ، اما اینجا در این نوع کار چندگچ تک رنگ یا یک طیف رنگی کافی است.

• در هنگام کار غبار رنگی حین کار را با فوت کردن و بدون دست کشیدن از روی کار دارید.

• بعد از اتمام کار از ثابت کننده استفاده نموده و در نگهداری اثر از قاب یا لفافه استفاده کنید.





قلموها

قلموهای ویژه‌ی رنگ‌های محلول در آب (آبرنگ ، مرکب ، تمپرا ، پوستر ، گواش و آکریلیک) انواع نرم و زبر و در سایزهای متفاوت موجودند(۱۴ـ ..... ـ۴/ ۳ و ۲ و ۱ / ۰ ـ ۰۰ -۰۰۰-۰۰۰۰).

قلموهای بیضی آب نگهداری خوبی دارند.

قلموهای تخت برای ایجاد خطوط و لبه‌های مشخص و صاف ، همین‌طور برای ضربت‌ایجاد کردن عالی هستند. قلموهای زبر با موهای سفت برای رنگ‌هایی که در آب رقیق نمی‌شوند به کار می‌روند. قلموهای پاروئی و ژاپنی در موارد خاص برای تکنیک‌های خاص قابل استفاده‌اند.

مرکب‌ها و رنگ‌ها:

- رنگ‌هایی که با الکل سفید رقیق می‌شوند :

• **رنگ روغن:** بیشتر تیوپی هستند

• **رنگ الکیدی :** ترکیب رنگ‌دانه با رزین‌های الکید ، شبیه رنگ روغن است ولی به سرعت خشک می‌شوند و در برابر شرایط جوی مقاوم هستند.

اثر انواع قلم فلزی برای کار با جوهر و مرکب

- رنگ‌هایی که در آب رقیق می‌شوند:

• **آبرنگ:** شفاف هستند ، قوطی یا تیوپی شکل هستند . کاغذ آبرنگ که جاذب آب هستند :

- حرفه‌ای (شفاف تر و درخشانتر هستند)

- آماتور (کمتر تصفیه شده‌اند)

• **رنگ‌های پوششی :**

- تمپرا (ترکیب رنگ دانه با تخم مرغ)

- گواش (مایع پرملات شکل)

رنگ‌های پوششی به صورت متالیک هم وجود دارند.

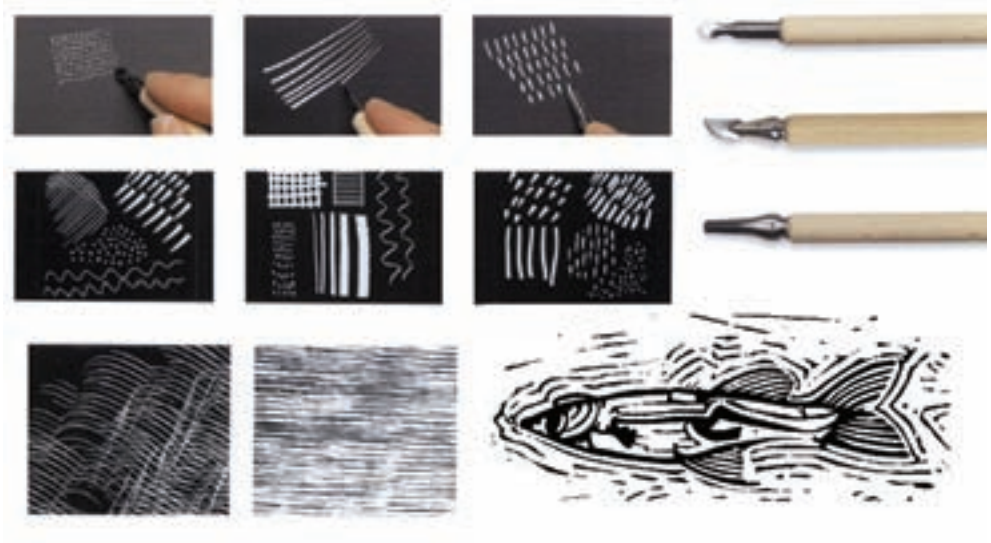
• **رنگ‌های معدنی :** به صورت تیوپ یا قوطی‌های شیشه‌ای کوچک به فروش می‌رسند برای بستر کاغذ مناسبند .

مراحل تکنیک تمپرا

کاربرد اسکوئجیی و کلیشه

• رنگ آکریلیک : رنگ شیمیایی که هنرمندان برای شیوه‌های خاصی استفاده می‌کنند. طرز کار آن‌ها هم مانند رنگ روغن و هم آبرنگ است ، اما با آب حل می‌شوند . لایه گذاری ضخیم امکان پذیر است و به مرور زمان مقاوم هستند و زرد نمی‌شوند.

کاردک ها ، تیغه هایی محکم و قابل اطمینان هستند که علاوه بر ابزار جهت برداشتن و مخلوط کردن رنگ به عنوان ابزار طراحی هم استفاده هستند .



مغار ها انواع مختلفی دارند و برای ایجاد خراش شیار و یا برداشتن قسمت هایی از لوحه استفاده می شوند .

منابع و ماخذ

- آیت الهی، حبیب الله – هنر چیست؟، مرکز نشر فرهنگی رجاء
- کیانی، محمد یوسف- تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها
- گری، بازل – نقاشی ایران – مترجم، عربعلی شروه- انتشارات عصر جدید، چاپ اول ۱۳۶۹
- پوپ، آرتوراپهام- معماری ایران پیروزی شکل و رنگ- ترجمه کرامت اله افسر، انتشارات یساولی ۱۳۶۵
- پاکباز روئین- نقاشی ایران از دیروز تا امروز- چاپ اول ۱۳۷۹
- بوکهارت، تیتوس- هنر اسلامی زبان و بیان_ ترجمه مسعود رجب نیا، سروش چاپ اول ۱۳۶۵
- د.ک.چینگ، فرانسیس- معماری فرم فضا و نظم- ترجمه زهره قراگزلو- انتشارات دانشگاه تهران ، چاپ سوم ۱۳۷۳
- کالیر، گراهام- دید فرم فضا- ترجمه مریم مدنی، انتشارات مارلیک ، چاپ اول ۱۳۸۶
- ولکانوک، لوئیس- کمپوزیسیون- ترجمه مریم مدنی، انتشارات مارلیک ، چاپ سوم ۱۳۸۷
- هافمن،ف آرمین- طراحی گرافیک (تئوری و عملی) – ترجمه محمد خزایی، سید محمد آوینی، انتشارات برگ ۱۳۶۹

- مک گیلاوی، کارولین- دنیای علمی و جادوئی موریس اشر- ترجمه محمدرضا کشاورزی، انتشارات بهار
- لیتل، استفان- گرایش‌های هنری ، ترجمه مریم خسرو شاهی، انتشارات کتاب آبان ۱۳۸۷
- پیرنیا، محمدکریم و دکتر غلامحسین معماریان- سبک شناسی معماری ایران- نشر سروش دانش ۱۳۸۶
- کرایگ، جیمز و بروس برتون- سی قرن طراحی گرافیک – ترجمه ملک محسن قادری، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ۱۳۸۲
- کن، بای شیلا- نقاشی ایرانی- ترجمه مهدی حسینی، دانشگاه هنر ۱۳۷۸
- اِ. داندیس، دونیس- مبادی سواد بصری- ترجمه مسعود سپهر، سروش ۱۳۶۸
- میشل ، جرج- معماری جهان اسلام تاریخ و مفهوم اجتماعی آن- ترجمه یعقوب آژند ۱۳۸۰
- برند، باربارا- هنر اسلامی- ترجمه دکتر مهناز شایسته فر، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی ۱۳۸۳
- تجویدی، اکبر- نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری- وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ۱۳۸۶
- اکبری ، تیمور و پوریا کاشانی- تاریخ هنر و نقاشی و مینیاتور ایران- نشر سبحان نور ۱۳۸۸
- نامی ، غلامحسین- مبانی هنرهای تجسمی- انتشارات توس ، چاپ ششم ۱۳۸۷
- رید، هربرت – معنی هنر- ترجمه نجف دریابندری ، ۱۳۵۱
- هگل، فردریش- مقدمه‌ای بر زیبایی شناسی- ترجمه محمود عبادیان، ۱۳۶۳
- فیشر، ارنست- ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی- ترجمه فیروز شیروانلو ۱۳۴۸
- کاسیرر، ارنست- فلسفه و فرهنگ – ترجمه بزرگ نادرزاده ۱۳۶۰
- وزیری مقدم، محسن- شیوه طراحی –سروش ۱۳۶۶
- ونگ، وسیوس- اصول فرم و طرح- ترجمه آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی ، نشرنی
- حلیمی، محمد حسین- اصول و مبانی هنرهای تجسمی، چاپ افست ۱۳۷۲

- اتین، یوهانس- کتاب رنگ- ترجمه محمدحسین حلیمی- نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ۱۳۶۷
- گودرزی ، مرتضی- روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی – نشر عطایی ۱۳۷۸
- آلیاتوف، م- تاریخچه‌ی کمپوزیسیون نقاشی- ترجمه نازلی اصغرزاده، نشردنیای نو ۱۳۷۲
- سمیع آذر، علیرضا- اوج و افول مدرنیسم- موسسه فرهنگی پژوهشی نشر نظر ۱۳۸۸
- بورک فلدمن، ادموند- تنوع تجارب تجسمی- ترجمه پرویز مرزبان، سروش ۱۳۸۸
- د.ک.چینگ، فرانسیس- اصول و مبانی طراحی- ترجمه فرهاد گشایش و محمد حسن اثباتی، انتشارات مارلیک ۱۳۸۶
- کربن، هانری- انسان نوری در تصوف ایرانی- ترجمه
- آدامز، لوری- روش شناسی هنر- ترجمه علی معصومی، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر ، چاپ اول ۱۳۸۸
- وتیز، گرهارد- طراحی بیان خویشتن- نشر برگ ۱۳۶۸
- پاکباز ، رویین- راهنمای مواد و اسلوب‌ها (طراحی و نقاشی) – فرهنگ معاصر، چاپ اول ۱۳۸۵
- حسینی ، سید مهدی- کارگاه هنر۱ (پیش دانشگاهی هنر) ، کد ۱۴۲۳-چاپ سال ۱۳۷۸
- حسینی ، سید مهدی- کارگاه هنر۲ (پیش دانشگاهی هنر) ، کد ۱۴۲۳-چاپ سال ۱۳۷۸
- حسینی راد، عبدالمجید- مبانی هنرهای تجسمی (هنر فنی وحرفه‌ای) ، کد-چاپ سال ۱۳۸۸
- راش، مایکل- رسانه‌های نوین در قرن بیستم- ترجمه بیتا روشنی، موسسه چاپ و نشر نظر نوبت اول ۱۳۸۹
- گودرزی، مرتضی- تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر- سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت) ، چاپ اول ۱۳۸۴
- میرزایی محمد، علی اصغر- آشنایی با مکاتب نقاشی- فنی و حرفه‌ای هنر- کد ۴۵۰/۱- چاپ سال ۱۳۸۹
- هیداکی شی جی وا- همنشینی رنگ‌ها – ترجمه فریال دهدشتی شاهرخ – نشر کارنگ ، چاپ اول شهریور ۷۷
- امیدی ، فریدون – کارگاه نقاشی – فنی و حرفه‌ای (گروه هنر) رشته نقاشی، چاپ و نشر کتابهای درسی، کد ۳۷۲۱ ، چاپ سال ۱۳۸۵
- حسن پور، محسن- تصویرسازی – موسسه فرهنگی فاطمی ، چاپ اول ۱۳۸۸
- ویلز، پوپلین – رنگ درمانی – ترجمه مرجان فرجی ، نشر درسا، چاپ هفتم، ۱۳۸۹

- ملکی، توکا- هنر نوگرای ایران – چاپ و نشر نظر ، چاپ اول ۱۳۸۹
- لاور، دیوید و استفان پنتاک، اصول و قوائد دیزاین -کیفیات بصری - ترجمه آناهیدحجازی اصل
- بختیاری فرد ، حمید رضا- رنگ و ارتباطات ، نشر فخرایکا، چاپ اول ۱۳۸۸
- نعمت الهی ، مینا- استاندارد آموزشی نقاشی- انتشارات جهاد دانشگاهی اصفهان ، چاپ اول ۱۳۸۱

- Beveridge, W.I.B. The Art of Scientific Investigation, (New York; Vintage Books) n.d
- Arnason ,H.H.History of Modern Art, ۳rd rev. New York: Harry N. Abrams,1986
- Janson, H.W.History of Art,٤th rev. and enl.ed.New York, Harry N. Abrams, 1991
- Tufte, Edward R. visual Explanation: Images and Quantities, Evi dence and Narrative
- Birren,Faber.Creative color:A Dynamic Approach for Artists and Designers. New York: Van Nostrad Reinhold, 1961
- De Grandis, Luigina. Theory and use of color.New Yourk: Harry N.Abrams,1987
- Pentak, Stephen, and Richard Roth. color Basics. Belmont, CA: Wads worth /Thomson, 2003
-David A.Laver, Stephen Pentak , Design Baisics, serenth Ed.American text book, 2010
- Affects on Students," Campus Ecologist, Ohio State University.
- College of Syntonic Optometry (2002). "Common Symptoms Treated by Syntonic Phototherapy,"
- Journal of the College of Syntonic Optometry.
- Department of General Services (2005), "The Color of Learning," Excellence in Public Education

- Fisher, Kenn (1998). "The Impact of School Infrastructure on Student Outcomes and Behavior," School
- Issues Digest, Australian Government.
- Garris, Leah (2005). "The Color Factor," Buildings Magazine.
- Gertel, Steven (2006). "Color Standards," Orange County Public Schools Design Criteria.
- Khouw, Natalia (2007). "The Meaning of Color for Gender," Color Matters.
- Martinson, Barbara (2002). "Seeing Color," Implications, University of Minnesota.
- online: http://iit.bloomu.edu/vthc/Design/psychology.htm
- International Center for Leadership in Education 9
- Steiner, Rudolph (1980), The Anthroposophical System, Das Wesen der Farb.
- Torrice, Antonio F. (2000). "Color Evokes Emotional, Physical Responses,"
- Gimbel ,Theo.,Healing Through Colour, C.W.Daniel, 1980
- Liberman, Jacob,Light: Medicine of the Future , Bear& Co., 1991.
- Hallock, Joe (2006). Colour Assignment, online:
http://joehallock.com/edu/COM498/index.html#top
-http://www.afcee.brooks.af.mil/dc/dcd/interior/indespubs/colorPART١.pdf
- Online: http://www.geocities.com/huntgoddis/our_school_environment.html