نمونه ی آثار در سال ۱۹۸۰ در نتیجه ی تجدید بنای ساختمان تاریخی کانون ترک مدیریت موزه ی نقاشی و مجسمه آنکارا فعالیت های هنری خود را شروع نموده و در این رابطه ۶ عدد سالن مختص تشهیر نمایش ها، سه عدد سالن گالری مربوط به نقاشی، مجسمه، سرامیک، عکس و کارگاه های تعمیر و تجدید، کتابخانه مختص به حوزه ی آثار پلاستیکی، کافه تریا، کنسرت، تئاتر، فیلم و فعالیت های مشابه و اینک سالن ۴۲۶ نفره آکوستیک چند منظوره تشکیل شده است. دراین مکان در موسم نمایش و نمایشگاه بین خرداد الی مهر هر سال کلاس های آمادگی نقاشی و تزیینات برگزار می گردد.

● تاریخچه و ساختمان:

این ساختمان که در داخل موزه ی دولتی نقاشی و مجسمه آنکارا جای گرفته در سال (۱۹۸۲-۱۸۸۸) از طرف معمار و مهندس عالی عارف حکمت کویون اوغلو در تپه ی نمازگاه ساخته شده است. این بنا که یکی از زیباترین نمونه های «اولین دوره ی معماری ملی» می باشد به عنوان ساختمان مرکزی کانون های ترک طراحی گردیده است. کانون های ترک بعد از مشروطیت دون بنا شده است. این کانون ها موسساتی هستند که جنگ رهایی بخش را حمایت کرده اند و فضیلت های منشور آتاتورک و مجریان جمهوری را از راه فرهنگی به مردم معرفی و تشریح کرده و از جانب دولت نیز مورد حمایت قرارگرفته اند. درسال ۱۹۲۶ برای ساختمان مرکزی کانون ترک (جهت تعیین پروژه) مسابقه ای گذاشته شد. در این مسابقه پروژه ی عارف حکمت کویون اوغلو که بدستور آتاتورک ساختمان موزه ی نژاد شناسی را در تپه ی نمازگاه ساخته بود مقام نخست را بدست آورد. ساخت این بنا در تاریخ ۲۱ مارس ۱۹۲۷ شروع شده است. آتاتورک خواستار تزئینات به سبک ترکی در ساختمان شده بود و دستور داده بود تا در ساخت این بنا استادهای ماهر ترک به کار گماشته شوند. بخش مهمی از استادهای سنگ کار در جنگ رهایی بخش در جبهه کشته شده بودند. در این میان معمار کویون اوغلو استاهای سنگ قبر را جمع آوری و با هزاران زحمت از جزیره مارمارا سنگ مرمر آورده و در آوریل ۱۹۳۰ کار ساخت بنا را به اتمام می رساند. آقایان حسین آونی استای مرمر، حقی استای فلز، باقی استای سنگ تراش کسانی هستند که نام معمار ساختمان را به احترام یاد می کنند. آتاتورک در مدت ساخت بنا بطور فشرده کار کنترل و نظارت را انجام داده است.

با توجه به خاطرات معمار کویون اوغلو، آتاتورک که در یک روز برفی و سرد زمستانی برای نظارت به محل ساختمان آمده بود با کارگران و استاهای سنگ مرمر چای را که در یک دیگ جوشانده شده بود به همراه کارگران با قاشق چوبی می خورند. در جلوی ساختمان در مورد پروژه پارک گنج لیک با معمار کویون اوغلو صحبت کرده است. ساختمان مرکزی کانون ترک در اوائل سال ۱۹۳۱ بعد از تعطیلی کانون های ترک در دهم ژوئن ۱۹۳۱ به حزب جمهوری خلق واگذار شده است. در سال ۱۹۳۲ برای توسعه فرهنگ و آموزش مردم ترکیه، توسعه و نشر فضائل مدیریت و رهبری جمهوریت و با هدف توسعه و انتشار منشور آتاتورک خانه های مردمی (خلقی) ایجاد شده که این مرکز در ساختمان مزبور شروع به فعالیت نموده است. خانه ی خلق آنکارا حیات فرهنگی پایتخت را متحول و آن را به حرکت درآورده است. جلسات، جشن ها، کنسرت ها، تئاترها، اپرا و باله های مهم در سالن زیبای این ساختمان برگزار شده و در این مرکز کتابخانه وزینی تاسیس شده است. آتاتورک به طور فشرده تحولات و آثار موضوع بحث را از پایگاه ریاست جمهوری پی گیری کرده است. بعضی از حوادث مهمی که آتاتورک در کانون ترک و خانه خلق شرکت نموده به ترتیب زیرند:

- بازدید از سالن تئاتر و سالن های دیگر بعد از موزه نژادشناسی (۵ فوریه ۱۹۳۰)
- شرکت در جلسه ی ششمین کنگره کانون های ترک (۲۷ آوریل ۱۹۳۰)
- تماشای بازی های تئاتر فرانسه (۱۹ ژانویه ۱۹۳۱)
- شرکت در جشن عروسی دختر فرمانده ی کل قوا فوزی چاکماک (۱۴ می ۱۹۳۱)
- برعهده گرفتن ریاست جلسه موسسه تاریخ ترکیه (۱۹ جولای ۱۹۳۱)
- تماشای بازی های اوپرت بلغارستان (۱۱ دسامبر ۱۹۳۱)
- تماشای Akin Piyes فاروق نافذ چاملی بل (۴ ژانویه ۱۹۳۲)
- تماشای Coban Piyes نوشته ی بهجت کمال چاقلار (۳ آوریل ۱۹۳۲)

▪ تماشای بازی رعد و برق آبی نوشته آکا گوندوز (۱۱ ژوئن ۱۹۳۲)

▪ تماشای نمایش های باله بلغار (۲۱ ژوئن ۱۹۳۲)

▪ حضور در افتتاح اولین کنگره موسسه تاریخ ترکیه (۲ جولای ۱۹۳۲)

▪ بازدید از نمایشگاه نقاشی انقلاب به مناسب دهمین سالگرد جمهوری (۲ اکتبر ۱۹۳۳)

▪ تماشای مسامره دبیرستان دخترانه آنکارا (۱۲ می ۱۹۳۴)

▪ تماشای اپرای احمد عدنان سایگون و پذیرائی از شاه ایران رضا پهلوی در خانه خلق آنکارا (۱۹ ژوئن ۱۹۳۴)

▪ تماشای مراسم جلسات عید زبان موسسه زبان ترکیه (۲۶ سپتامبر ۱۹۳۴

▪ شرکت در اپرای تاش ببک احمد عدنان سایگون (۲۷ دسامبر ۱۹۳۴)

▪ تماشای نمایش های موسیقی و باله هنرمندان تئاتر دولتی مسکو (۱۷ آوریل ۱۹۳۵)

▪ شرکت در افتتاح دانشکده ی زبان و تاریخ

▪ جغرافیا (۹ ژانویه ۱۹۳۶)

▪ تماشای مسامره ی جوانان بورسا (۲۶ مارس ۱۹۳۷)

▪ تماشای اوپرت کودکان بنام نورماه (۲۶ می ۱۹۳۷)

بعد از تعطیلی خانه های خلق در سال ۱۹۵۲، ساختمان به مستشاری خزینه واگذار گردیده و اختیارات استفاده از آن نیز به کانون های ترک که دوباره شروع به کار کرده بود داده می شود. در این مرکز بین سال های ۱۹۶۲-۱۹۵۲ میلادی انجمن کانون های ترک تأسیس گردیده و در کنار آن به تئاترهای دولتی و خدمات نکاح شهرداری آنکارا جای داده شده است. به علت اینکه هیچکدام از سه موسسه فوق الذکر مسئولیت و اختیارات مرکز را قبول ننموده اند به مرور زمان در جای جای ساختمان تخریباتی صورت گرفته است. با توجه به این مسئله در سال ۱۹۶۱ به دستور رئیس جمهور وقت آقای جمال گورسل این ساختمان به وزارت آموزش و پرورش و همان سال دوباره به انجمن کانون های ترکیه داده شده است. این ساختمان در سال ۱۹۶۵ به وزارت امور روستاها واگذار شده ولی تأثیر و اختیارات انجمن کانون های ترکیه ادامه داشته است. در سال ۱۹۷۱ این ساختمان به وزارت دفاع واگذار شده ولی طبق گزارش این وزارتخانه این مرکز بار دیگر به وزارت آموزش ملی سپرده شده است. در اثنای این همه تغییر و تحولات ساختمان بشدت تخریب شده حتی بعضی از آثار تاریخی در آن مرکز نیز آسیب دیده و سالن های آن به وضعیتی درآمده که غیرقابل استفاده شده اند. در این ساختمان که در سال ۱۹۷۲ از جانب وزارت آموزش ملی به مرکز آموزش خلق آنکارا و مدرسه هنر شبانه تبدیل شده تغییرات بزرگی صورت گرفته و به کارگاه های مختلف نجاری و غیره تبدل شده است. هم چنین در این مرکز کلاس های آموزش فنی و حرفه ای دایر گشته است و بیشترین تخریبات ساختمان هم در همین دوره صورت گرفته تزیینات داخلی و بیرونی ساختمان فرو ریخته است.

● تأسیس موزه:

نهایتاً ساختمان باشکوه معماری ترکیه در دوران جمهوری این کشور با اقدام اداره کل هنرهای زیبای وزارت فرهنگ و بدستور رئیس جمهور وقت فخری کورو ترک در تاریخ ۲۵ اکتبر ۱۹۷۵ طبق رأی شماره ۱۱۷۳/۷ کابینه دولت بطور رسمی جهت موزه مجسمه به وزارت فرهنگ واگذار شد. وزارت فرهنگ در سال ۱۹۷۶ ساختمان را تحویل گرفته و در همان سال ها تحت نظارت معمار عارف حکمت کویون اوغلو که در قید حیات بود طبق پروژه عبدالرحمن حاجی براساس اصل بنا شروع به تجدید و مرمت گردید. به موازات تجدید بنا تشکیل کلکسیون های موزه هم شروع شد. در همین حال چهار اکیپ دو نفره متشکل از هنرمندانی چون اشرف اورن، عارف کاپتان، توران ارول، اروهان پکر، رفیق اکیپ مان، شفیق بورسالی، مهمت اوزل و عثمان زکی اورال با مراجعه به موسسات عمومی آثاری که باید در موزه جای گیرد را مشخص کردند. از این موسسات تعداد ۸۰۰ قطعه آثار مهیا نمودند. تعداد ۵۰۰ قطعه از آثار مربوطه در حدی بودند که ارزش نهادن را در موزه را داشتند. براساس یک آئین نامه نخست وزیری این آثار جمع آوری و تعمیر و نگهداری روی آنها صورت گرفت. بدین صورت اولین کلکسیون موزه تشکیل شد.

سالن های مختص موزه که باید در انظار عمومی قرار می گرفت توسط هیئتی متشکل از پروفسور توران ارول، پروفسور دوریم اربیل، پروفسور مصطفی پیله ونلی، مهمت اوزال و مدیر موزه تونچ تانیشیک مشخص و آثار در جاهای مخصوص بخود قرار گرفته شد. بدین وسیله موزه نقاشی و مجسمه ی دولتی آنکارا از طرف ششمین ریاست جمهوری ترکیه در تاریخ ۲ آوریل ۱۹۸۰ با برگزاری جشنی افتتاح گردید. اما هنوز سالن های زیرزمینی ساختمان تعمیر نشده بود، نواقص سالن های کنسرت به اتمام نرسیده بود و فضای سبز و باغچه و صحن ساختمان نیز دست نخورده باقی مانده بود. در سال ۱۹۸۱ یکی از هدایای هنر آتاتورک به معمار ساختمان عارف حکمت کویون اوغلو داده شد. کارهای تعمیر و مرمت سالن های زیرزمینی در سال ۱۹۸۳ به اتمام رسید. در سال ۱۹۸۴ یکی از مکان های زیرزمینی از طرف وقف سادات سیماوی به گالری هنر سادات سیماوی تبدیل شد. هر ساله نمایشگاه مسابقه کاریکاتور سادات سیماوی در این مکان برگزار می گردد. آکوستیک ساختمان تکمیل و غیر از سالن با عظمت کنسرت همه بخش های آن افتتاح شده بود. در سال ۱۹۸۵ تعمیرات سالن مزبور شروع شد، مبل های مخصوص آن ساخته شد تزیینات آن به شکل سال ۱۹۳۰ و صحنه آن بوضعیت مورد استفاده درآمد. وقف حاجی عمر سابانجی همه در تعمیرات سالن شرکت نمود. سالن های افتتاح شده در سال ۱۹۸۵ همه روز شاهد فعالیت های هنری است. از این جهت موزه نقاشی و مجسمه دولتی آنکارا در کنار فعالیت های موزه عهده دار وظایف یک مرکز فرهنگی را نیز دارا می باشد.

- کلکسیون های موزه:

کلکسیون های موزه ی نقاشی و مجسمه دولتی آنکارا با سعی و کوشش زیاد و هزینه کم تشکیل شد. ساختمان در سال ۱۹۷۶ از وزارت آموزش ملی همراه با ۴ تابلوی گران قیمت تحویل گرفته شد. این تابلوها عبارتند از تابلوی «تاجر سلاح» عثمان حمدی بیک، دوسر قبر تیمور» V.Vereshchagin «تصویر دختر جوان» زونارو و «تشکر از مجاهد» کروتورک اولین آثار کلکسیون محسوب می شوند. تابلوهائی که در دیوارها و انبارهای موسسات عمومی بوده و با پول دولت خریداری شده توسط یک هیئت هشت نفره متشکل از (اورن، کاپتان پکر، اپیک مان، ارول، بورسالی، اوزل و اوران) بازبینی شده و ۵۰۰ قطعه باارزش که می بایست در مورد قرار داده می شد مشخص گردیدند. این تابلو براساس آئین نامه نخست وزیری جمع آوری گردیده تعمیرات لازم روی آثار انجام گرفت و بدین ترتیب بزرگ ترین کلکسیون موزه تشکیل شد. بعضی از موسسات عمومی و بانک ها حاضر نشدند تابلوهای گران قیمت خود را به موزه تحویل دهند. فقط موسس کتابخانه ملی عدنان اوتوکن شروع به خریداری تابلوها کرد و در نتیجه در کتابخانه ملی کلکسیون تابلوهای ارزشمندی تشکیل گردید.

گروهی آثار از این کلکسیون تعمیر و به کلکسیون موزه ملحق گردیدند. تعدادآثار موزه با خریدن تابلوهائی از خارج از کشور بوسیله مزایده بیشتر شد. ۲۶ تابلو از آثار فکرت معلا از پاریس خریداری و به ترکیه آورده شد و این آثار نیز جزو آثار موزه گردید. از طرفی آثاری هم از راه هدیه و بخشش به موزه داده شده است. از نمون های این هدایا می توان به کلکسیون شرف آکدیک که از طرف همسرش سارا آکدیک که مرکب از ۴۰ تابلوی ساخته همسرش، کلکسیون آثار خطی ۷ تابلو ساخته چلیک گولرسوی، تصاویر ابراهیم چاللی متعلق بهامل کوروتورک، تصاویر ابراهیم چاللی متعلق به بلنت ابراهیم جیم جوز، تابلوی آیوازوفسکی متعلق به مدیر کل هنرهای زیبا مهمت اوزل، و هدایای حکمت اونات، بدری رحیم ایوب اوغلو، اشرف اورن و عارف کاپتان هر کدام یک تابلو را اشاره کرد. نصف آثار به نمایش درآمده در موزه، آثاری هستند که خریداری گردیده اند. آثار موزه توسط یک اکیپ متخصص انتخاب، بررسی و قیمت گذاری شده اند. در خرید آثار به آثاری که در نمایشگاه نقاشی و مجسمه دولتی جوایزی کسب نموده اولویت داده شده است.براثر سرشماری انجام گرفته در اول اکتبر ۱۹۹۲، ۱۲۸۹ اثر مربوط به ۳۹۹ هنرمند به ثبت رسیده و یا مشخص شده اند.

تقسیم این آثار نسبت به بخش های آثار هنری عبارتند از:

نقاشی ۸۹۰، مجسمه ۲۱۱، چاپ ۱۱۸، سرامیک ۵۴ هنرهای تزیینی ترکیه ۱۶، ۲۵۰ اثر از این آثار در سالن های تشهیر به معرض تماشا گذاشته شده است.

- نفوذ و یا اثرات موزه:

موزه نقاشی و مجسمه دولتی آنکارا به عنوان یک مدیریت وابسته به تشکیلات مرکزی اداره کل هنرهای زیبای وزارت فرهنگ متشکل شده است.

این موزه شامل سه گالری هنرهای زیبا (کوروتورک، عارف حکمت کویون اوغلو، و سادات سیماوی) سه کارگاه (نقاشی، مجسمه و سرامیک) یک کارگاه تعمیرات، شش سالن تشهیر یا نمایش، کتابخانه ی کارشناسی هنرهای زیبا، سالن شرق شناسی، سالن کنسرت- تئاتر، بخش اداری، کافه تریا و انبارهاست. وظیفه اصلی موزه حفاظت از آثار موجود درکلکسیون و راهنمای بازدید کنندگان است. در سال ۱۹۹۱ تعداد ۱۱۰ هزار نفر از موزه بازدید کرده اند. این تعداد بازدیدکننده کافی نبوده است. آثار انتخاب شده از مجموعه (کلکسیون ها) در زمان های مختلف در داخل و خارج کشور به نمایش گذاشته شده و بدین وسیله امکان و تسهیلاتی جهت شناساندن آنها به عمل آمده است. در طول برگزاری فصل نمایشگاه در سه گالری هنرهای زیبا ۶۰ نمایش داخلی و بین المللی برگزار شده است.

مهمترین این نمایشگاه ها نمایشگاه مسابقات کاریکاتور بین المللی سادات سیماوی که هر دو سال یکبار برگزار می شود، نمایشگاه آسیا- اروپا و نمایشگاه هنرمندان خارجی که در قالب تفاهمات فرهنگی صورت می گیرد. برگزاری کلاس های آموزشی در کارگاه های موزه یکی دیگر از فعالیت ها و اثرات موزه می باشد. در این کلاس ها اشخاص ماهر در هر سه سال و در هر حرفه و شغل شرکت می نمایند. کارگاه تعمیرات به موزه، موسسات دولتی و گالری های خصوصی خدمات رسانی می نماید. دانشجویانی که در رشته نقاشی، مجسمه و سرامیک دوره تخصصی و دکتری را می گذرانند به طور ممتد از بازدیدکنندگان موزه محسوب می شوند، وظیفه تجهیز موزه از آثار هنری موسسات عمومی و نمایندگی های خارج از کشور نیز جزو وظایف موزه است. از آنجائی ساختمان موزه به عنوان یک مرکز فرهنگی طراحی شده دارای سالنی به ظرفیت ۵۰۰ نفر با آکوستیک مکمل و با تزئین آثار نمونه ای ترکی است. دارای جایگاه مخصوص ارکستر و صحنه مناسب اپراست. اپرا و باله دولتی آنکارا در این سالن سه روز در هفته به اجرای نقش می پردازد روزهای دیگر وزارت فرهنگ و مجموعه هنر غیر دولتی به اجرای کنسرت، فیلم رقص های محلی و غیره می پردازد. هم چنین کنگره و کنفرانس ها با اهداف فرهنگی در میان این فعالیت ها ادامه دارد.

منبع : سایت سفارت ترکیه

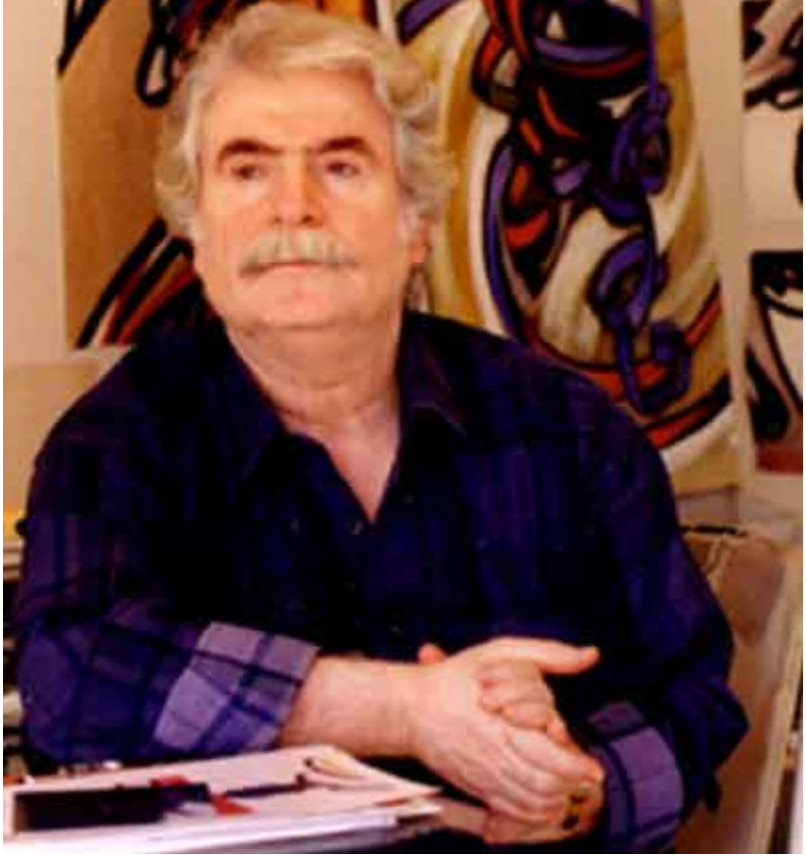
http://vista.ir/?view=article&id=322686

VISTA.IR
Online Classified Service

"! ش 3 د# د از $ S اب

▪ در خط خطی های تجریدی شما احساس حرف اول را می زند. با توجه به اینکه بخش عمده‌ای از کار شما خط خطی های تجریدی است، چطور شد که عنصر خط را محور قرار دادید؟

ـ ببینید، اولامن بگویم که این خط ها در مقابل صفحه مفهوم پیدا می کنند. خط به معنای خطاطی نیست؛ خط است، خط خطی است، ولی من در این خط خطی ها در عین یک بی نظمی دنبال نظم می‌گردم.



آنقدر روی تابلو کار می کنم تا آن نظم دلخواه خودم را از میان خط ها پیدا کنم. طبیعی است که این خط خطی ها به نظر خودم انعکاسی از پیچیدگی های خود زندگی باشد. من زندگی را خط خطی می بینم، چون در بطن امور، این خط خطی‌ها همان زندگی است، نه اینکه زندگی ماست، بلکه زندگی کائنات، زندگی درون و بیرون و خلاصه زندگی همه است.

شما در این کارها گره هایی را می بینید که در ما و جهان ما هست. در عین حال این خط ها برآیند خط هایی است که در هنر ایران و دیگر کشورها به کار رفته؛ یعنی در فرش، در پرده، گنبد، پارچه، کنده کاری و خلاصه در همه چیز. برای همین است که من همواره یک چشم به فرهنگ خودمان داشته‌ام و چشمی به فرهنگ دنیا. نظمی هم که به آن اشاره کردم، نظمی نیست که در آن، دو خط همدیگر را قطع کنند یا نظم یک دایره یا یک مستطیل باشد، من هنر را در این می بینم که از دل بی نظمی ها نظمی را پیدا کنم که با همه نظم ها فرق کند.

▪ به کاربردن تکنیک خط های تجریدی رنگ روغن از مشخصه های بارز کار شماست. آیا موافق این نظر هستید که کوروش شیشه گران با این تکنیک شناخته می شود؟

ـ باید بگویم که کارهای من متعدد بوده ولی شما یا احیانا سایر مخاطبان، یک نوع از آن را می شناسید. این به عقیده من بد نیست؛ چرا که بسیاری از نقاشان دنیا به یک شیوه کار کرده اند و یک تکنیک مشخص دارند؛ مثل سزان، ماتیس، موندریان، ونگوگ وازارلی و بسیاری از نقاشان دیگر. مضاف بر این، من دوره های مختلف دیگری هم در کارم داشته‌ام و دارم و در عین حال این نوع کار شخصیتی دارد که من بعد از سال ها فعالیت هنری به آن رسیده ام. من این طور ارزیابی می کنم که یک ده آباد بهتر از صد شهر خراب است! تا حد امکان هم سعی می کنم این شیوه از کار را گسترش بدهم.

▪ می توانید درباره تکنیک به کار رفته در تابلوهایتان توضیح دهید؟

ـ تکنیک من در نقاشی در دوره های مختلف در یکقالب مشخص بوده است. کارهای من همگی ریشه در گذشته، هنر و فرهنگ خودمان دارند. سعی کردم هنر خودمان را در قالب هنر امروز جهان عرضه کنم . در دو یا سه تابلو از مینیاتورها الهام گرفته ام، اما کارم دیگر مینیاتور دوره صفویه نیست.به طور کلی من به خط در مقابل صفحه اهمیت می‌دهم. در کار من انواع و اقسام خط های مختلف هست . اعتقادم براین است که در گذشته هنر ما بیشتر با خطوط بوده تا صفحه . شالوده همه کارها خط است . من بهترین نمونه این خطوط را در گنبدها و گلدسته ها می بینم .

▪ عده ای شما را با جکسون پولاک مقایسه کرده اند نظرتان در این باره چیست؟

ـ آنهایی که من را با جکسون پولاک مقایسه کرده اند، نه جکسون پولاک را می شناسند، نه من را! مقایسه کردن من با او اصلا مقایسه درستی نیست. جکسون پولاک مثل کشاورزی می ماند که رنگ ها را روی بوم خوابیده بر زمین، مثل بذر می ریزد یا می پاشد و به طور کل کارهایش آبستره محض است، اما در کارهای من، مثلا فیگور گاهی حرف اول را می‌زند. طبیعت بی جان و یا اشکال دیگر نیز همین‌طور.

می خواهم به تفاوت کار شما با او اشاره کنم؛ او آمده خط خطی کرده، شما هم خط خطی کرده‌اید. من می‌خواهم به تفاوت خط خطی کردن

یک نقاش ایرانی با خط خطی کردن یک نقاش خارجی برسیم. اگر کسی سواد بصری داشته باشد، این مطلب را با یک نگاه درک می کند، مگر کسی که در دیدگاهش، یک نوع ناخالصی وجود داشته باشد.

به کار من فقط نمی توان عنوان "خط خطی" را اطلاق کرد، چون در اینجا خط های من همه حساب شده هستند. شما یک کار بی حساب در این نقاشی ها نمی بینید، ولی جکسون پولاک همان طور که عرض کردم، در پی ایجاد بافت موردنظرش، بوم را روی زمین پهن می کند و رنگ را روی آن می پاشد.ولی من روی تک تک این نقاشی ها کار می کنم. این نقاشی ها هیچیک عاری از نظم نیستند و هیچکدام حتی بوی کار پولاک را هم نمی دهند. اگر این طور بود که کارکردن من دیگر فایده نداشت! در این نقاشی ها شما شاهد نوعی بی نظمی منظم هستید، در حالی که کارهای پولاک نظمی به این شکل ندارد.

▪ در کار شما دوره ای هست که بیشتر به گرافیک و خصوصا طراحی پوستر پرداختید و روی این حساب عده ای از منتقدان معتقدند، اولین کسی بودید که پوسترهایی با ایده گرافیک مفهومی طراحی کردید تا جایی که گفته اند شیشه گران گرافیست از شیشه گران نقاش بهتر و قوی تر ظاهر شده است. آیا موافق این نظر هستید و اصولاچرا دیگر فعالیت گرافیکی ندارید؟

ـ من از سال ۱۳۵۵ تا حدود سال ۱۳۶۰ به کار گرافیک مشغول بودم. من البته موافقتی با این نظر منتقدان ندارم، چون کارهای گرافیک من زاده شده از نقاشی هایم است. شما روی هر کدام از کارهای گرافیکی من که دست بگذارید، می بینید که این کار امضای من را دارد، امضای من نقاش را! البته ما در گرافیک کشورمان اشخاص کمی را سراغ داریم که کارشان بدون امضا معلوم باشد، ولی کارهای گرافیکی من مثل نقاشی هایم امضای من را می رساند. همیشه کار گرافیک از پهلوی نقاشی زاده شده است. هر اتفاقی که در نقاشی می افتد، در گرافیک تسری پیدا می کند.

طبیعی است که در کار من هم این امر دیده می شود. یک ضرب المثل داریم که لب بوده که دندان آمده! من منکر قوت بعضی از کارهای گرافیکی خودم نیستم، ولی با برتری آنها بر نقاشی ها موافقتی ندارم. من کار گرافیکی را دو سال قبل از انقلاب شروع کردم. پوسترهای آن زمان، هم اجتماعی بود، هم سیاسی. مثلاپوستر <آزادی قلم> مربوط به دو سال قبل از انقلاب است. من چون به چاپ سیلک تسلط داشتم، منتظر چاپ افست نمی ماندم و پوسترها را چاپ سیلک می کردم.

این باعث تعجب ساواک شده بود و می گفت ما فلان روزنامه را می بندیم و فلان کس را ممنوع القلم می کنیم، ولی تو پوستر آزادی قلم را بیرون می دهی. آن موقع چاپخانه ها زیر بار چاپ پوسترهای سیاسی نمی‌رفتند و مجوز می خواستند، ولی من منتظر آنها نمی ماندم و بعضی از پوسترها را چاپ سیلک می کردم. بعد به انقلاب می رسیم، من باید به این نکته اشاره کنم که بسیاری از پوسترهای شاخص آن زمان در دانشگاه های مختلف دنیا به نمایش گذاشته شدند. این پوسترها یک دوره از تاریخ ماست.

▪ در نقاشی‌های تکثیری تان شاهد کنار هم قرارگرفتن هنرمندانی با گرایش های مختلف مربوط به زمان های مختلف هستیم. آیا این کارهای تکثیری یک نوع ساده کردن هنر برای مخاطب عام بود یا نوعی طبع آزمایی شخصی و به سخره گرفتن حاکمیت برخی هنرمندان؟

ـ خب، من هم در پی عادی کردن هنر برای مردم بودم و هم آشناکردن آنها با هنر پیکاسو، موندریان، سزان و بسیاری دیگر از هنرمندان.

▪ نحوه اجرای این نقاشی‌های تکثیری چگونه بود؟

ـ سال ۱۳۵۳ بود که نقاشی تکثیری را آغاز کردم. این زمان مصادف بود با فارغ التحصیل شدنم از دانشکده هنر. من در اصل کارهایم را با نقاشی تکثیری شروع کردم. شیوه کار به این نحو بود که یک سری از هنرمندان را کنار هم می گذاشتم که شبیه هم نبودند. سپس هر کدام از آنها را در قالب یک تابلو ارائه می دادم. فرضا از یک کار پیکاسو و موندریان ۱۰ اجرای مختلف ارائه می کردم که هیچکدام شبیه هم نبود و با هم فرق داشت. روی هر کدام از این آثار تغییراتی اعمال می کردم تا ضمن آنکه بعد تصویری آن باقی بماند، شخصیت کار پیکاسو یا موندریان هم حفظ شود. من رضا عباسی را مثال می زنم. او تابلوی معروفی دارد با عنوان "صورت درویش بهشتی." در ۱۰ اجرای مختلف این تابلو، کاری کردم که رضا عباسی را به دوره خودمان بکشانم.

▪ بعد از آن در اواسط دهه ۵۰ به هنر پستی رسیدید. در هنر پستی چه مفهومی را دنبال می کردید؟

ـ من هنر پستی را در سال های ۱۳۵۵ و ۱۳۵۶ دنبال کردم. آن زمان این فکر را می کردم که از امکانات مختلف مثل رادیو و تلویزیون و پست که به شکلی در زندگی مردم نقش داشتند، استفاده کنم. هنر پستی را با پوستر <صلح در لبنان> شروع کردم. آمدم پوستر کوچکی طراحی کردم و از طریق پست به تمام دنیا فرستادم. این پوستر را برای هنرمندان مختلف و همچنین اغلب نشریات دنیا ارسال کردم. در حقیقت پست وسیله ای برای انتقال فکر و ایده من به مردم دنیا بود و من اسم آن را هنر پستی گذاشتم. من به دنبال گسترش هنر و در نهایت همگانی کردن آن بودم.

▪ شما در یک دوره ای دغدغه های همگانی و اجتماعی زیادی داشتید، ولی رفته رفته به نوعی انزوای خاص شاعرانه و هنر مطلق کشیده شدید که ماحصل آن، خط خطی های تجریدی شماست. آیا موافق این نظر هستید؟

ـ خب، کمابیش این طور بوده است. وقتی به روند کار خود نگاه می کنم، می بینم این اتفاق افتاده است. شاید نشود عنوان این رویکرد را "رویکرد شخصی" گذاشت، می توان آن را همان نوعی اهتمام به هنر مطلق نامید. البته این را بگویم که هیچگاه از مردم چشم پوشی نکرده ام، منتها در حال حاضر روشم تغییر کرده است.

▪ شباهتی میان کارهای تکثیری شما و کارهایی که عنوان "عکسکار" را برای آن انتخاب کردید، به چشم می‌خورد. چه اثری <عکسکار> نامیده می شود؟

ـ کلمه <عکسکار> مرکب از <عکس> و <کار> است. من مشورتی با دکتر جواد مجابی بر سر نوشتن این دو کلمه به صورت سر هم کردم. بعدها هنرمندان دیگری آمدند و از این ایده استفاده کردند.

کوروش شیشه گران، نقاش ، گرافیست و معمار داخلی، فارغ التحصیل هنرستان هنرهای زیبای تهران و دانشکده هنرهای تزئینی (دانشگاه هنر) در رشته معماری داخلی است. از رهگذر بیش از ۳۰ سال فعالیت هنری، بیش از ۱۲ نمایشگاه انفرادی و ۸۰ نمایشگاه گروهی برپا کرده و در بیینال های داخلی و خارجی بسیاری شرکت کرده است. او سال پیش آخرین نمایشگاه خود را با موضوع "خودنگاره ها" در گالری خاک برپا کرد.مهمترین ویژگی نقاشی های کوروش شیشه گران به کار بردن خط های انتزاعی رنگ روغن و چرخش و پیچش آنهاست . گفته می شود کوروش شیشه گران هنرمندی است که نقاشی هایش را تکثیر می کرد تا هنری همگانی ارائه کند. وی برای برپایی نمایشگاه های انفرادی به چهار کشور دنیا دعوت شده است. هم اکنون از سوی گالری ها و اشخاصی در نیویورک،کانادا، انگلستان و دوبی دعوت شده تا کارهای تازه خود را در این شهرها به نمایش بگذارد.

آثار پیشین وی نیز به زودی در حراجی های مهم دنیا از جمله ساتبی کریستی و بونام عرضه خواهد شد.ضمن اینکه" بونام " به صورت جداگانه از شیشه گران برای برپایی نمایشگاهی انفرادی در لندن دعوت به عمل آورده است. گفتگوی ما را با او می خوانید.

منبع : روزنامه آفتاب یزد

http://vista.ir/?view=article&id=328638

VISTA.IR
Online Classified Service

!"

نقاشی عمل بکار بردن رنگ دانه محلول در یک رقیق کننده و یک عامل چسپاننده (یک چسب) بر روی یک سطح (نگهدارنده) مانند کاغذ ، بوم یا دیوار است. این کار توسط یک نقاش انجام می شود. این واژه بخصوص زمانی به کار می رود که این کار حرفه شخص مورد نظر باشد. قدمت نقاشی در بین انسانها ، شش برابر قدمت استفاده از زبان نوشتاری است. در قیاس با نقاشی ، طراحی ، سلسله عملیات ایجاد یک سری اثر و نشانه با استفاده از فشار آوردن یا حرکت ابزاری بر روی یک سطح است.یک روش قابل اجرا برای تزئین دیوارهای یک اتاق با استفاده از نقاشی در ساختار جزئیات کار مجود است.

● تاریخ نقاشی :

قدیمی ترین نقاشی ها در دنیا که متعلق به حدود ۳۲۰۰۰ هزار سال قبل می باشد، در گروته شاوه فرانسه قرار دارد. این نقاشی ها که با استفاده از افرای قرمز و رنگ دانه سیاه حکاکی و رنگ شده اند، تصاویری از اسب ها ، کرگدن ها، شیرها، بوفالوها و ماموت ها را نشان می دهند. اینها نمونه هایی از نقاشی در غار هستند که در تمام دنیا وجود دارند.

امروزه ،بسیاری از آثار شناخته شده و مشهور هنری مانند مونالیزا نقاشی هستند. در حال حاضر اختلاف نظرهای جزئی در مورد کاملا هنری بودن آثاری که به روشهای غیر سنتی و با روش های غیر از شیوه های کلاسیک خلق می شوند وجود دارد.از لحاظ مفهومی هنرمندانی که از صدا ، نور ، آتش بازی ، چاپگرجوهرافشان ، پیکسل های صفحه مانیتور و حتی پاستل یا مواد دیگر استفاده می کنند، یا رنگهای آمیخته با زرده تخم مرغ را بکار می برند، یکسان هستند. در نتیجه به اغلب کارهای هنری ، نقاشی گفته می شود.

● درباره رنگ :

رنگ ترکیبی از رنگدانه ، حلال ، چسپاننده و در برخی موارد تسریع یا کند کننده ای برای خشک شدن ، بهبود دهنده بافت ، تثبت کننده و یا هر ماده اصلاح کننده دیگری است. قبل از آنکه رنگ بر روی بوم قرار گیرد، معمولا ابتدا آن را آغشته به نوعی زمینه (یک لایه پوششی که معمولا از جنس جسو می باشد) می کنند تا چسپندگی با رنگ را افزایش داده و حالت بافت سبدی بوم را برای جلوگیری از تراوش کاهش می دهد. با اینکه انتظار می رود رنگدانه هایی که برای نقاشی بکار می روند ثابت باشند، اما برخی از نقاشان از رنگهایی استفاده می کنند که دارای رنگدانه های فرار هستند.

● ابزار مورد استفاده نقاش شامل انواع مختلفی است . از جمله :

ـ قلم موی نقاشی

ـ کاردک

ـ پالت (از جنس چوب یا پلاستیک که در هنگام نقاشی رنگ را روی آن قرار داده و استفاده می کنند)

ـ اسفنج

ـ گیره

ـ سه پایه

ـ قوطی اسپری رنگ

ـ اسپری رنگی دارای هوای فشرده

به این موارد می توان گچ ، مداد گرافیت ، پارچه کهنه یا دستمال کاغذ ی ، آینه (که گاهی برای تغییر زاویه دید و پرسپکتیو و گاهی نیز برای

نقاشی شخص از خودش بکار می رود) تربانتین یا هر رقیق کننده بی بوی دیگر (که معمولاً به همراه روغن استفاه می شود) ،مدل یا موضوع و شاید نور پردازی آتلیه را نیز اضافه نمود.

● تکنیکهای نقاشی :

▪ تکنیکهای نقاشی عبارتند از :

ـ رنگ زنی غلیظ

ـ آبرنگ

ـ لعاب دادن

ـ نقاشی یا رنگ مومی (نقاشی یا رنگی که با موم آب کرده بسازند)

ـ نقاشی دیواری که معروفترین نوع آن فرسکو می باشد.

ـ سایش و نقاشی نقطه ای

ـ فوماتو

ـ سامی – ای

ـ کلاژ

ـ نقاشی بر روی تخته

ـ نقاشی یا اسپری « گرافیتی)

ـ (نقاشی) با مواد جدید

ـ نقاشی یا کامپیوتر

● حلال های رنگ :

حلال ماده ای است که رنگدانه در آن حل یا قرار داده می شود. تقریباً تمامی حلالهای طراحی در نقاشی نیز قابل استفاده هستند.

▪ برخی از آنها عبارتند از :

ـ رنگ روغن ، شامل رنگهای جدید قابل اختلاط با آب

ـ رنگ اکریلیک

ـ سایه روشن

ـ رنگ انگشتی

ـ مرکب

ـ پاستل ، شامل پاستل خشک ، پاستل روغنی و موادهای پاستل

ـ تمپرا (رنگهای آمیخته تا زرده تخم مرغ)

ـ رنگ مومی

ـ آبرنگ

● سبک های معروف نقاشی :

سبک های نقاشی می توانند با روشهای بکارگیری و یا با توجه به جنبش هنری که بیشترین تطبیق را با مشخصات غالب و حاکمی که نقاشی نشان می دهد دارند، مشخص شوند. سبک های معروف عبارتند از:

ـ رئالیسم (واقع گرایی)

ـ امپرسیونیسم (برداشت گرایی)

ـ پوینتولیسم

ـ هنر ابتدایی

ـ کوبیسم (حجم گری)

ـ مدرنیسم (نوگرایی)

ـ آبستره (انتزاعی)

ـ پست مدرنیسم (فرا نوین)

ـ آوانگارد (پیشگام ، وابسته به مکتب های هنری نوین و غیر سنتی)

ـ ساختار گرایی

ـ کتاره سخت

ـ گرافیتی

ـ نقاشی اصیل ایرانی

http://darvar۳۰۰۰.blogfa.com/۸۶۰۹.aspx

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=102635

VISTA.IR
Online Classified Service

!"

ایران به دنیا یک هنر مخصوص را عرضه کرده است که در نوع خودش بی مانند است. (Basil Gray)

تاریخ هنر نقاشی در ایران به زمان غارنشینی برمیگردد. در غارهای استان لرستان تصاویر نقاشی شده از حیوانات و تصاویر کشف شده است. نقاشیها بوسیله (W.Semner) بر روی دیواره های ساختمانها در ملایر و فارس که به ۵۰۰۰ سال پیش تعلق دارند کشف شده است.

نقاشی های کشف شده در مناطق تپه سیالک و لرستان بر روی ظروف سفالی، ثابت می کند که هنرمندان این مناطق با هنر نقاشی آشنایی داشته اند.

همچنین نقاشیهایی از دوران اشکانیان، نقاشی های معدودی بر روی دیوار،

که بیشتر آنها از قسمتهای شمالی رودخانه فرات بدست آمده، کشف شده است. یکی از این نقاشیها منظره یک شکار را نشان میدهد. وضعیت سوارها و حیوانات و سبک بکار رفته در این نقاشی ما را بیاد منیاتورهای ایرانی می اندازد.

در نقاشیهای دوران هخامنشی، نقاشی از روی چهره بر سایر نقاشی های دیگر تقدم داشت. تناسب و زیبایی رنگها از این دوران، بسیار جالب توجه است. نقاشی ها بدون سایه و با همدیگر هماهنگی دارند. در بعضی از موارد، سطوح سیاه پر رنگ را محدود کرده اند.

مانی، (پیامبر و نقاش ایرانی)، که در قرن سوم زندگی میکرد، یک نقاش با تجربه و ماهر بود. نقاشی های او یکی از معجزاتش بود.

نقاشی (Torfan) که در صحرای گال استان ترکستان در چین بدست آمد، مربوط است بسال ۸۴۰ تا ۸۶۰ بعد از میلاد.

این نقاشی های دیوارنما مناظر و تصاویر ایرانی را نمایش میدهند. همچنین تصاویر شاخه های درختی در این نقاشی ها وجود دارند. باستانی ترین نقاشی های دوران اسلامی، که بسیار کمیاب است، در نیمه نخست قرن سیزدهم به وجود آمده بودند. مینیاتورهای ایرانی (طرح های خوب و کوچک) بعد از سقوط بغداد در سال ۱۲۸۵ میلادی بوجود آمدند. از آغاز قرن چهاردهم کتابهای خطی بوسیله نقاشی از صحنه های جنگ و شکار تزئین شدند.

چین از قرن هفتم به بعد به عنوان یک مرکز هنری، مهمترین انگیزه برای هنر نقاشی در ایران بود. از آن به بعد یک رابطه بین نقاشان بودائی چینی و نقاشان ایرانی بوجود آمده است.

از لحاظ تاریخی، مهمترین تکامل در هنر ایرانی، تقبل طرحهای چینی بوده است که با رنگ آمیزی که ادراک ویژه هنرمندان ایرانی است مخلوط شده بود. زیبایی و مهارت خارق العاده نقاشان ایرانی واقعاً خارج از توصیف است. در قرن اول اسلامی، هنرمندان ایرانی زینت دادن به کتابها را شروع کردند.

کتابها با سرآغاز و حاشیه های زیبا رنگ آمیزی و تزئین شده بود. این طرحها و روشها از یک نسل به نسل دیگر با همان روش و اصلوب منتقل می شد، که معروف است به "هنر روشن سازی". هنر روشن سازی و زیبا کردن کتابها در زمان سلجوقیان و مغول و تیموریان پیشرفت زیادی کرد. شهرت نقاشی های دوران اسلامی شهرت خود را از مدرسه بغداد داشت.

مینیاتورهای مدرسه بغداد، کلاً سبک و روشهای نقاشی های معمولی پیش از دوره اسلامی را گم کرده است. این نقاشی های اولیه و بدعت کارانه فشار هنری لازم را ندارند. مینیاتورهای مدرسه بغداد اصلاً متناسب نیستند. تصاویر نژاد سامی را نشان میدهد؛ و رنگ روشن استفاده شده در آن نقاشی را. هنرمندان مدرسه بغداد پس از سالها رکود مشتاق بودند که آیین تازه ای را

روشـی قدیمی بود جلوتر اسـت.

د در ایران به نظر میرسـید. این مدرسـه تحت تأثیر از هنر چ

در نقاشی نقاشان دوران صفوی آشکار شدن تخصص آنها در این رشته بوضوح مشخص است. بهترین معرف از این دوره نقاشی های هستند که در عمارت چهل ستون و عالی قاپو کشیده شده است.

در نقاشی های صفوی، موضوع اصلی شکوه و زیبایی این دوره است. موضوعات نقاشی ها بیشتر حول محور بارگاه سلاطین، اشراف زادگان، کاخ های زیبا، مناظر زیبا و صحنه هایی از جنگ ها است.

در این نقاشی ها انسانها با لباسهای پرخرج نخ کشی، صورتهایی زیبا و مجسمه های ظریف رنگین به طور پر هیجان روشن به تصویر کشیده شده است. هنر نقاشی در طول دوران صفوی هم زیاد و هم دارای کیفیت بهتر شد. در این نقاشی ها آزادی بیشتر و مهارت و دقت بیشتر مشهود است.

هنرمندان بیشتر به اصول کلی پرداخته و از جزئیات غیر ضروری اجتناب، که در شیوه هراتی و تبریزی بکار رفته بود، خودداری کردند. صافی خطوط، بیان زود احساسات و متراکم شدن موضوعات از مشخصات سبک نقاشی صفوی است. از آنجاییکه در اواخر دوران صفوی، از لحاظ جنبه فکری اختلافات جزئی در رنگ آمیزی بوجود آورد، میتوان به ظهور سبک اروپایی در این نقاشی ها پی برد.

نقاشی های دوران قاجاریه (قرن شانزدهم میلادی) یک ترکیبی از سبک هنرهای اروپایی کلاسیک و سبک و تکنیک مینیاتورهای دوران صوفی است. در این دوران "محمد غفاری (کمال الملک)" سبک کلاسیک اروپایی را در ایران رواج داد. در این دوران سبکی از نقاشی بوجود آمد که بنام "قهوه خانه" شناخته شد. این نوع نقاشی یک پدیده جدید در تاریخ هنر ایرانی است. سبک "قهوه خانه" عامه پسند و مذهبی است. موضوعات این سبک بیشتر تصاویر پیامبران و امامان، شعائر مذهبی، جنگها و نام آوران ملی بودند. "قهوه خانه ها" رفته رفته جای خود را در بین مردم معمولی باز نمودند. در این مکان داستان سرایان و نقالان داستانهای حماسی و مذهبی را برای مردم بازگو میکردند. هنرمندان همان داستانها را بر روی دیوارهای این "قهوه خانه ها" نقاشی کرده بودند. قبلا در گذشته که پادشاهان و اشراف زادگان نقاشان را پشتیبانی میکردند؛ اما اینبار هنرمندان به درخواست مردم عادی آن مناظر را بر روی دیوارها میکشیدند و به این کار علاقمند بودند.

در بیشتر این قهوه خانه ها این مناظر که بیشتر به درخواست عمومی بود رنگ آمیزی شده بود. زیباترین مثالها در موزه اصلی تهران و همینطور در بعضی از موزه های خصوصی داخل و خارج از کشور نگهداری میشود. نقاشی های ایرانی، یک نوع ملاحت را که بی شباهت به هر چیز دیگر است به تماشاگر عرضه میکند. آنها یک ارتباط بیکران با داستانهای حماسی نگه داشته اند. نقاشی ایرانی، بعنوان یکی از بزرگترین سبکهای نقاشی در آسیا مطرح است. آسمان های روشن (آبی)، زیبایی شگفت انگیز شکوفه ها و در میان آنها انسانهایی که دوست میدارند و انسانهایی که تنفر دارند، خوشگذران و افسرده، به موضوعات مختلف نقاشان ایرانی شکل میدهند.

منبع : فرهنگسرا

http://vista.ir/?view=article&id=300800

VISTA.IR
Online Classified Service

"I IL I !"

ایران به دنیا یک هنر مخصوص را عرضه کرده است که در نوع خودش بی‌مانند است. (Basil Gray)

تاریخ هنر نقاشی در ایران به زمان غارنشینی برمیگردد. در غارهای استان لرستان تصاویر نقاشی شده از حیوانات و تصاویر کشف شده است. نقاشیها بوسیله (W.Semner) بر روی دیواره‌های ساختمانها در ملایر و فارس که به ۵۰۰۰ سال پیش تعلق دارند کشف شده است. نقاشی‌های کشف شده در مناطق تپه سیالک و لرستان بر روی ظروف سفالی، ثابت می‌کند که هنرمندان این مناطق با هنر نقاشی آشنایی داشته‌اند.

همچنین نقاشیهایی از دوران اشکانیان، نقاشی‌های معدودی بر روی دیوار، که بیشتر آنها از قسمتهای شمالی رودخانه فرات بدست آمده، کشف شده است. یکی از این نقاشیها منظره یک شکار را نشان میدهد. وضعیت سوارها و حیوانات و سبک بکار رفته در این نقاشی ما را بیاد منیاتورهای ایرانی می‌اندازد.

در نقاشیهای دوران هخامنشی، نقاشی از روی چهره بر سایر نقاشی‌های دیگر تقدم داشت. تناسب و زیبایی رنگها از این دوران، بسیار جالب توجه است. نقاشی‌ها بدون سایه و با همدیگر هماهنگی دارند. در بعضی از موارد، سطوح سیاه پر رنگ را محدود کرده‌اند.

مانی، (پیامبر و نقاش ایرانی)، که در قرن سوم زندگی میکرد، یک نقاش با تجربه و ماهر بود. نقاشی‌های او یکی از معجزاتش بود.

نقاشی (Torfan) که در صحرای گال استان ترکستان در چین بدست آمد، مربوط است به سال ۸۴۰ تا ۸۶۰ بعد از میلاد.

این نقاشی‌های دیوارنما مناظر و تصاویر ایرانی را نمایش میدهند. همچنین تصاویر شاخه‌های درختی در این نقاشی‌ها وجود دارند. باستانی‌ترین نقاشی‌های دوران اسلامی، که بسیار کمیاب است، در نیمه نخست قرن سیزدهم به وجود آمده بودند. مینیاتورهای ایرانی (طرح‌های خوب و کوچک) بعد از سقوط بغداد در سال ۱۲۸۵ میلادی بوجود آمدند. از آغاز قرن چهاردهم کتابهای خطی بوسیله نقاشی از صحنه‌های جنگ و شکار تزئین شدند.

منبع : شبکه رشد

http://vista.ir/?view=article&id=9883

VISTA.IR
Online Classified Service

>IE<"I !"

- سطح

عامل تعیین کننده مبنا بودن فلان سطح چیست؟ ظاهرا"جواب این است که سطح مبنا شکلی است که مشخص کننده ترین ویژگی ها را دارد .مثلا" مفهوم مربع شامل چندین ویژگی است – یعنی شاخص هایی که در سایر اشکال هندسی وجود ندارد مثلا"چهارضلع مساوی ،چهار زاویه قائمه که ویژگی مثلث نیست و مفهوم سطح که در بالاترین درجه قرار دارد شامل شاخص های زیادی است که هنرمند انتزاعی در برخورد با آن جهان را نخست در آموزنده ترین سطح ها دسته بندی می کند .

در برخورد اول این سطوح (مربع،مثلث، دایره) پایه های هندسی اند که سایر سطح ها از تغییرات یا ترکیب آنها پدید می آیند ودر طبیعت سطوح هندسی زیادی وجود دارد که باید ویژگی های اساسی آنها و نحوه ارتباط شان با هم را بشناسیم و نیز بدانیم این دو نوع دانستگی(ویژگی هر سطح و ارتباط هر سطح با سطح دیگر)که به صورت یک سلسله سطوح هندسی نشان داده شده است، چیست؟

در نگرش به سطوح اگر به ماهیت درونی سطوح پی ببریم خواهیم توانست ارتباط میان عناصر درونی و عناصر بیرونی سطوح را با هم تمیز داده و انرژی های ذخیره شده در هر سطح را آزاد کرده تا زمینه ی فعال سازی هر یک از سطوح هندسی را فراهم سازیم . سطوحی که هر یک دارای ماهیت بی شمار و نامعلوم درونی اند به گونه ای که هر یک دارای ظرفیت القایی مخصوص به خود اند.

بنابراین وقت آن است که الگوبرداری و همانند سازی از اشکال طبیعت را رها کرده و به جریان های قالبی خاص پشت پا زده و دیدگاه خود را نسبت به طبیعت اشکال بر یادگیری مشاهده های اکتسابی عوض کرده به گونه ای که کشمکش های درونی اشکال را در نظر بگیریم و تمامی اصول قراردادی را که برای اجتناب از مجازات برگزیدیم رها کرده و در موقعیت های خاص قواعد مختلفی را به کار گیریم تا بتوانیم با تکیه بر دانستنی های خود در رابطه با ذات هر سطح بینش جست وجوگرایانه ی خود را بیان نماییم بطوری که مسایل درونی و معنوی انسان را بازگو کنیم و از این طریق ماهیت پنهان سطوح هندسی را آشکار سازیم .

در سبک انتزاعی هنرمند اصول فرعی را که به کارش نمی آید غربال و به حذف آن می پردازد و با دانش بر اندیشه های ژرف ،تاکید بر اصول و ذات درونی هر سطح دارد .

هنرمند انتزاعی در بکارگیری سطوح وقت زیادی را صرف نگریستن

فعالانه به پیرامون خود می کند و دور و برش را با نگاه نافذتری می نگرد و هرگاه نگاهش به تغییر سطحی در میدان دیدش بیفتد در آن مکث و تامل کرده و در برخود با سطوح به فعالیتی که تضاد بصری بالایی دارد می پردازد طوری که با بهره گیری از جوهر درونی اشکال در فن نمایش سطوح و تقسیم به جزءکردن آن در پی حل پرسش های چند مجهوله زندگی انسان برمی آید .این نمایش هندسی سطوح خواه به صورت سطوح اصلی و خواه با ترکیب آنها با یکدیگر هر یک بیانگر نوعی خصوصیات درونی هنرمند است که گاه با لرزیدن و جنبیدن و نوسان ها و مرتعش شدن و گاه با انطباق و روی هم قرارگرفتگی در سطح تابلو، طیف گسترده ای از افکار هنرمند را بازگو کرده که این خود نوعی انعکاس کامل و منظم اشکال در اثر چرخش است به گونه ای که این سطوح هر یک بیانگر نوعی تجزیه و خرد شدگی در برابر حقیقت اجسام باشد.

((سبز زیستن و آبی دیدن شلوار کتان قهوه ای شده پدرم حکایت از سفره ی بی نان وآب داشت و من هیچ نمی دانستم کجا باید بروم ، سایه پدرم چه سنگین و آهسته لاف عشق می زد و من بی خبر از عشق آن سایه را چیدم.))

http://vista.ir/?view=article&id=313871

VISTA.IR
Online Classified Service

ن = kه ب از دوران ه(U "ا ا !"

اسناد تاریخی خبر می دهند که در دوران باستان نقاشی بر چوب بسیار رایج و متداول بوده است . اما از آن جائیکه چوب در مقابل عوامل طبیعی کم مقاوم است بیشتر این تصاویر چوبی از بین رفته اند. یکی از این نوادر نقاشی چوبی از دروه باستان قبر " تومول * " در استان افیون (Afyon) در ترکیه است. این آرامگاه از چوب حدود ۲۴۰۰ سال پیش بنا گردیده است و معماری آن صدمه زیادی هم ندیده است .اما طبق معمول سارقان اشیاء عتیقه زودتر از باستان شناسان از این آرامگاه بازدید کردند .

دزدان عتیقه شی ء با ارزشی را بدست نیاوردند و از سرخوردگی تعدادی از تیر ها چوبی نقاشی شده مقبره را اره کردند و بسرقت بردند. سرپرست موزه شهر افیون از این سرقت اطلاع حاصل می کند و برای جلوگیری از دزدی مجدد مابقی چوب های آرامگاه را همچنان اره می کند و در اطاق زیر سقف موزه جای می دهد. موزه شهر افیون خبر از این سرقت آرامگاه را می دهد که مورد توجه افکار عمومی قرار نمی گیرد و قبر "تومول" بدست فراموشی سپره می شود. فقط یک محقق درخت شناسی (Dendrochronologie) از دانشگاه Cornell در نیویورک در سال ۱۹۸۹ و دو باره در سال ۱۹۹۱ برای بررسی این چوب ها به افیون سفر می کند. سفر پژوهشی این محقق آمریکائی زیاد موفق آمیز نبود و دوباره این آرامگاه بدست فراموشی سپرده می شود. کشف مجدد چوب های نقاشی شده نه در ترکیه بلکه این بار در شهر مونیخ در آلمان صورت می گیرد.

به اداره باستان شناسی مونیخ خبر می رسد که تعدادی نقاشی بر چوب که بنظر می رسند قدیمی باشند در اختیار یک شرکت حمل و نقل قرار دارند. یکی از کارمندان این شرکت حمل و نقل که قصد تخلیه انبار شرکت را داشت در آخرین لحظه و قبل از انتقال این چوب ها به زباله گاه شهر متوجه این نقاشی های بر چوب می گردد و اداره باستان شناسی شهر مونیخ را مطلع می سازد. خیلی زود معلوم می شود که این چوب ها چوب های سرقت شده از مقبره " تومول " در ترکیه هستند. از قرار معلوم دزدان موفق بفروش این چوب ها نشدند و برای دریافت آن ها نیز به شرکت حمل و نقل نیز مراجعه نکردند.

این چوب ها در انستیتو باستان شناسی مونیخ ترمیم ، بازسازی می شوند و با کمک مالی یک موسسه خصوصی به موزه شهر افیون انتقال می یابند. با همکاری متخصصان آلمانی این بار آرامگاه در موزه شهر افیون بنا می گردد. دیوار شمالی مقبره بطور کامل بازسازی شده است و تصویر حیوانات وحشی و ارابه های جنگی را نشان می دهد. چوب های دزدی شده دیوار شرقی را در بر می گیرند و در این بخش ۱۷ مرد ، سه زن و ۱۶ اسب و دو ارابه مشاهده می شوند. در قسمت زیرین بخش شرقی فرمانده ایرانیان (پادشاه) دیده می شود که با شمشیر به دشمن (Skythen) حمله کرده است (عکس بالا، قسمت چپ). بخش غربی آرامگاه کامل نیست و نقاشی کم رنگ دو شیر را بنمایش می گذارد. باستان شناسان مونیخی بر این عقیده هستند که این آرامگاه برای یک مرد در نظر گرفته شده است و اینکه آیا این مرد یونانی ، لیدر و یا ایرانی است معلوم نیست. باستان شناسان اضافه می کنند که نمادهای قدرت و رفتار هخامنشی در نقاشی های چوبی آرامگاه " تومول " بخوبی مشاهده می شوند.

منبع : فلسفه تاریخ

http://vista.ir/?view=article&id=274070

VISTA.IR
Online Classified Service

C !"

به قیافه مان نگاه می کنیم. هر روز بارها و بارها در مقابل آینه قرار می گیریم. در مقابل خودمان در حقیقت. در خیابان هم که هستیم، خارج از خانه، در مقابل ویترین مغازه ها می ایستیم و به بهانه نگاه کردن به اجناس لوکس و پرزرق و برق باز خودمان را دید می زنیم. ورانداز می کنیم خودمان را. از آراستگی مان خبر می گیریم احتمالاً دستی هم به موهایمان می کشیم. حتی وقتی که حالمان زیاد خوب نیست و با خودمان قرار گذاشتیم که به هیچ کس و هیچ کجا نگاه نکنیم هم طاقت نمی آوریم، با رد شدن از مقابل شیشه های دودی بانکی باز نیم نگاهی به خودمان می اندازیم. در همین نیم نگاه هم هست که طرز بودن مان را بررسی می کنیم. ما هیچ وقت نمی توانیم در لحظه و در حین حرکت نیم رخ کامل خود را ببینیم. آنچه مستلزم دیده شدن است «رویارو» قرار گرفتن است. ما هنوز به درستی نمی دانیم که چه تعداد از آثاری که در تاریخ نقاشی شده مربوط به چهره (پرتره) و چه قدر پیکرنما (فیگوراتیو) است. به نظر می رسد آنجا که چیزی مثل رویدادی تاریخی یا مراسمی آیینی در میان بوده فیگوراتیو است ولی همین که پای کسی به میان آمده _ البته تا قبل از مدرنیسم _ چهره حرف اول را زده است. درباره ما آدم ها بیشتر این چهره ها هستند که به یاد آورده می شوند.

چهره نگاری و بازنمایی تصویری از رخساره اشخاص احتمالاً به مصر باستان مربوط می شود اما فردیت اشخاص در تك چهره های رومی بارزتر است. در ایران با توجه به سابقه تاریخی سکه ها و سفالینه ها _ اغلب یافته های باستان شناسی از مواد فاسد شدنی ساخته شده و در طول زمان طولانی تحت تاثیر عوامل فرساینده تغییر شکل یافته و معیوب گشته اند _ شاید بتوان گفت که اولین تصاویر تك پیکره و تك چهره در تصاویر روی سکه ها و مجسمه های سفالی و ظروف دوره های مختلف خصوصاً دوره ساسانیان به چشم می خورد. با گرویدن ایرانیان به اسلام این تصاویر تا اواخر حکومت تیموریان از هنر ایرانی رخت برمی بندد و از این به بعد است که دوباره پیکره و تك چهره نگاری در نقاشی رخ می نماید. کم کم با آشنا شدن ایرانیان با جهان بینی غربی و تقلید دربار از سلاطین آنها و همچنین خودنمایی و خودبینی اشراف و شاهزادگان و عدم حمایت از

هنرمندان در واقع ناخواسته این هنر به دامان جامعه و مردمی شدن آن سوق داده می شود. همچنین سست شدن پیوند نقاشی و ادبیات و خروج از محدوده کتاب نگاری به نقاش این امکان را می دهد که وقایع روزمره و دیدنی های پیرامونش را به صورت تك نگاره طراحی و ثبت کند. نقاشی ایرانی از دوره صفویه تا اوایل قاجار در حال گذار از موضوعات ادبی _ با توجه به سستی و رخوت ادبیات در این دوران _ به سمت اجتماع و سپس مذهب است. در این میان آشنایی بیشتر نقاشان ایران با نمونه های غربی که عمدتاً هم چهره نگاری هستند بیشتر بر اثر ارتباط سیاسی و نظامی ایران و رفت و آمدهای مکرر اروپائیان به دربار صفوی ایجاد می گردد.

تك چهره نگاری در ایران مصادف است با ظهور تفکر فردی در نقاشی. قائل شدن فردیت مستقل برای تك تك افراد درون اثر رفته رفته نقاشی را به شبیه سازی اشخاص می کشاند؛ شبیه سازی ای که در نقاشی ایرانی با ورود آثار اروپایی و قصد تقلید از آنان و همچنین رواج عکاسی در اواسط سده نوزدهم شکل می گیرد، در این حین نقاشان ایرانی طی پنج نسل از محمد زمان تا مزین الدوله تلاش می کنند تا بر اصول زیبایی شناسی اروپایی تسلط یابند و این امر با ظهور آخرین هنرمند رسمی دربار قاجار یعنی محمد غفاری ملقب به کمال الملك به طور کامل ممکن می شود. (کمال الملك آغازگر خودنگاری (سلف پرتره) در نقاشی معاصر ایران است.) کمال الملك در سال هایی که در اروپا اقامت داشت و به مطالعه آثار نقاشان می پرداخت بیش از همه شیفته رامبراند شد و این شیفتگی را به صورت هایی مختلف در آثار و گفته هایش بروز داد و جالب اینکه بعد از وی نیز شاگردانش عشق به آثار رامبراند را از استاد خویش به ارث بردند. از جمله شاگردان کمال الملك که در شیوع تك چهره نگاری سهم بسزایی داشتند علی اکبر نجم آبادی، علی اکبر یاسمی، علی محمد حیدریان، یحیی دولتشاهی، محسن سهیلی و... بودند در دوره های بعد که تاثیر سبك های مدرنی چون امپرسیونیسم، کوبیسم و اکسپرسیونیسم را شاهد هستیم کسانی همچون محمود جوادی پور، حسین کاظمی و مهدی ویشکایی ظهور می یابند. وقتی که از چهره نگاری به صورت واقعی _ و نه مثالی _ سخن به میان می آید ناگزیر می شویم به تمدن غربی رجوع کنیم. آنجایی که خدا نیز در کالبد انسانی مسیح متجسم می شود و شمایلش زینت بخش خانه ها و کلیساها است. (رنسانس آغاز خودنگاری در تاریخ نقاشی است.)

در غرب نیز اگر نه همه نقاشان اما بیشتر آنان در طول حیات هنری خود چهره هایی کشیده اند، از جمله چهره خودشان را، داوینچی، رامبراند، ون گوگ و... در این میان اما دوره مدرن در نقاشی _ حدوداً قرن بیستم - نقش بسزایی در شکل گیری قضاوت کنونی ما درباره پرتره دارد، آن هم از آن رو که هنرمند مدرن توجه ما را از امر پذیرفته شده (مد) به سمت امر غیرقابل توجه (معمولی) و گاه حتی غیرقابل پذیرش (زشت) سوق داده است. نقاش مدرن بیش از آنکه به ما بیاموزد آنچه زیبا جلوه می کند نه محصول غریزه که دستاورد تلاشی پرهیزکارانه است سعی در القای این نکته دارد که: زیبایی در درجه اول مستلزم «بودن» است.

در جهان مدرن بیگانه با عوالم هنرمند، جهان واقعیت های جنجال برانگیز که با معیارهای اغواکننده اش قد علم کرده و می رود برای برقراری نوع تازه ای از دیدن (یا همان ندیدن) مایه تعجب نیست اگر کسانی همچون سزان، پیکاسو و... بیشتر توان هنری خود را صرف کشیدن چهره ها و اشیای بی جان کرده باشند (چهره به مثابه شیء بی جان). «چیز»هایی که زیبایی اش در نظر نقاش گاه از یك فرد انسانی هم فراتر می رود. (این رویه همچنان ادامه می یابد، بعد آدمی به پیرامون خویش نگاه که می کند درمی یابد که چیزهایی دیگر نیز برای رقابت بر سر از بیگانگی به درآمدن خودنمایی می کنند.) با این همه چهره ها هنوز گواه عظمت و پیچیدگی جهان اند. اگرچه نوع انسان در ظواهر و خلقیاتش دیگر به راحتی قابل تفکیك و شناسایی نیست، اما هنوز هر کسی لااقل به قدر منحصر بودن در قیافه اش برای خود فردیتی دارد که او را در میان خیل دیگران شاخص می کند. هنوز هم شناخته می شویم ما.

منابع:

- روئین پاکباز، دایره المعارف هنر
- روئین پاکباز، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز
- شیلا، ر، کن بای، دوازده رخ، ترجمه و تدوین دکتر یعقوب آژند

جواد مدرسی

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=220700

VISTA.IR
Online Classified Service

NH > و ^ , !"

بعد از انقلاب، تعدادی از جوانهائی که در انقلاب شعار میدادند و تظاهرات میکردند، نقاش هم بودند. آنها سعی کردند طی انقلاب و جنگ به رسالت خود عمل کنند و به عبارتی، حرفها و شعارها و ایده‌آلهای مردم را به تصویر بکشند. در طول تاریخ نیز طی انقلابهای مختلف، نقاشان متعهدی پا به پای مردم در تظاهرات و انقلاب شرکت داشته‌اند که بنوعی قصد داشته‌اند از هنرشان برای برداشتن قدمی در این مسیر استفاده کنند. همزمان با شروع جنگ، مسئولیت نقاشها هم برای به تصویر کشاندن حماسه‌های پی‌درپی بیشتر شد و در شرایطی که جنگ و انقلاب عواطف و احساسات را به دنبال خود میکشد، هنرمندان نیز به‌عنوان افرادی متعهد و با احساس درگیر این فضا شدند. میتوان گفت که دور شدن هنرمندان از جریانهای نقاشی مفهومی یا انقلاب یا نقاشی جنگ، تقریباً از زمانی آغاز شد که جنگ تمام شده بود. عبدالحمید قدیریان ـ طراح و نقاش معاصر ـ درباره دور شدن هنرمندان از هنر انقلاب میگوید: آنها به خاطر عواطف اجتماعی یا انگیزه‌های درونی شخصی و نه تعقلی ایدئولوژیك با پشتوانه معنوی و خدائی، کار می‌کرده‌اند. به همین سبب وقتی استواری کار بر اساس فرد یا جامعه باشد، زمانی که فرد و جامعه از هم جدا میشوند تفکر نیز جابجا میشود؛ اما وقتی پایه تفکر و هنر بر مبنای یك ایده‌آل خیلی برتر شکل گیرد، طبیعتاً همیشه مستحکم و بادوام خواهد بود. جمشید حقیقت‌شناس ـ ؟؟؟ ـ نیز درباره نقاشی قبل و بعد از انقلاب میگوید: نقاشان قبل از انقلاب با گرایش به جهانی شدن و با این گمان که صورتی از هنر جهان را شروع کرده‌اند و اساتید زیادی در این زمینه‌ها کار کرده‌اند، در زمینه نقاشی و مجسمه‌سازی گرایش قالب و ملاك و میزان را آثاری میدانستند که در هنر جهان غرب تثبیت شده بود. ما با تقلید از آنها به‌طور مشخص کپی‌برداری میکردیم و به بازآفرینی همان آثار به وسیله خودمان میپرداختیم. بعد از انقلاب قرار شد تصمیم گرفته شود که چه میزان از آثار تولیدی آنها را متعلق به خود بدانیم. در تمام کشورهای توسعه‌نیافته مثل هند، پاکستان و مانند اینها هم این پرسش مطرح بود که چه میزان از نقاشی غالب در جهان می‌تواند متعلق به آنها باشد؟ پیشزمینه مدرنیزم در ایران کمك کرد که به استانداردی در این زمینه برسند و

از طریق آن توانستند به مسائل عمومی دست پیدا کنند. در ایران همچنین اتفاقی افتاد و یکی از اتفاقات اساسی در ایران این بود که هنرمندانی به عرصه آمدند که به یك صورت تازه و زاده همین مکان و فرهنگ رسیدند. وی ادامه میدهد: نقاشان انقلابی کسانی‌اند که مسائل خود را در شرایط آن زمان مطرح کردند. بعد از انقلاب نیز یك پرسش اساسی درباره ماهیت هنر عنوان شد که نقاشان بعد از انقلاب تلاشی کمتر کرده بودند تا به این موضوع برسند. فرهنگ موضوعی است که زمان میبرد و چنان نیست که به محض انقلاب، نقاشی انقلاب نیز به وجود بیاید. انقلاب در نقاشی اثر میگذارد و بعد هنر انقلاب زاده میشود. مثل هنر اسلامی که تاریخ و تمدنهای مختلفی در آن اثر گذاشتند و بعدها به وجود آمد. امری بسیار پیچیده است مسئول واحد تجسمی فرهنگسرای هنر درباره مستقل بودن نقاشان انقلاب میگوید:

این نقاشان، مستقل نیستند. آنها سریعتر از بقیه به تغییر و تحول در آثارشان پرداختند. برای بهتر انتقال دادنِ فرهنگ انقلاب باید درباره جزئیات و بسترهای مختلف و تمهائی نیز فکر شود که قابلیت این فرهنگ را دارند. رسیدن به این موضوع زمان میبرد، مثلاً کسانی در فیلمهای سینمائی خود آثار اسلامی را میآفرینند؛ نمیتوان فیلمهای آنها را سینمای اسلامی دانست چون یك صورت و قالب نیست که در آن ریخته شود تا بعد، بتوانیم انتقالش دهیم. نقاشان انقلابی متوجه شدند که باید مسائل مختلفی را با دقت بیشتری در آثارشان بیاورند. از هنر اسلامی از قبل، صورتی برای ما به امانت گذاشته شده که از یك معنی نشأت گرفته است.این معنی بسته به شرایط کنونی باید تغییر کند. صورت تازه‌ای لازم است که بازتاب معنایی داشته باشد.نمیشود صرفاً گفت که از قبل هنر اسلامی بوده و حالا هم باشد. معنا و ماهیت و تفکرش همان است اما مسائل موجود در آن باید انتقال پیدا کند. مثل این‌که هنر قبل در هر دوره دوباره بازآفرینی شوند البته نه مثل قبل. هنر بعد از انقلاب همچون گرایش دینی دارد این نکته واقعاً باید در آن جاری شود. وگرنه همه ترجیح میدهند که پوسته جدید را رها کنند و همان هنر قبل را ادامه دهند. وی در مورد تأثیرگذاری نقاشان انقلابی بر مخاطبان میگوید که نقاشان انقلابی در دوره خودشان نقاشانی اثرگذار بودند و فرهنگ خاصی به وجود آوردند. او میافزاید: شاید کاربریهائی که در آن موقع داشتند، حالا تغییر کرده است. آدمها نیز تغییر کرده‌اند و کسانی آمده‌اند که به مسائل بهتر فکر میکنند، تعدادی از نقاشان انقلاب جای خود را به نقاشان انقلابی دیگری داده‌اند و این تغییری است که به‌طور طبیعی اتفاق میافتد. تعریف رجال گذشته ما از هنر اسلامی تعریف دیرینه بود. آنها سعی کردند به تبلیغ و توسعه آن چیزی بپردازند که باورشان بوده است.بعد از گذشت چند سال متوجه شدند که آن پوسته کافی نیست و باید بازبینی شود. فکر میکنم که درك این موضوع به پیشبرد و امکان ایجاد اتفاقی کمك میکند که همه ما منتظرش هستیم. ذات هنر از مفهوم و معنا تشکیل میشود و معناست که باعث اعتلا یا عدم اعتلای هنری میشود برای رسیدن این تعالی باید وسائل و ابزاری فراهم شود تا آن اتفاق بیفتد. مفهوم، درواقع، بعد از انقلاب به وجود آمده است و همه در حال انتقال آنند. اکنون هنرمندان تلاشی بسیار میکنند معنائی را انتقال دهند که به دست آورده‌اند.

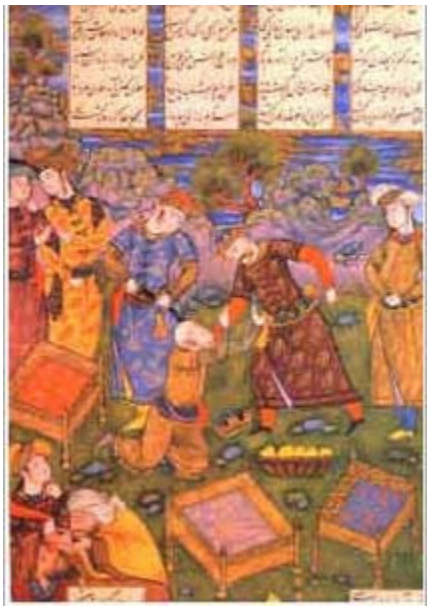
سحر طاعتی

منبع : پایگاه رسمی انتشارات سوره مهر

http://vista.ir/?view=article&id=212022

VISTA.IR
Online Classified Service

"! در دوان N)



در دوران صفویه مرکزیت هنر به شهر تبریز آمد. و برخی از هنرمندان هم در شهر قزوین ماندگار شدند. اما اصل سبک نقاشی صفویه در شهر اصفهان بوجود آمد. مینیاتورهای ایرانی، در دوره صفویه در شهر اصفهان، از سبک چینی جدا شده و قدم در راهی جدید نهاد. این نقاشان بعدها به سبک طبیعی متمایل شدند. رضا عباسی مؤسس سبک "مدرسه نقاشی صفوی" بود. در نقاشی‌های دوران صفوی دگرگونی بسیار عالی در نقاشی ایرانی رخ داد.

طرحهای این دوره یکی از بهترین و زیبا ترین و با سلیقه‌ترین طرحهای نقاشان ایرانی است که نشان دهنده ذوق نقاشان ایرانی است. مینیاتورهای خلق شده در این دوره(مدرسه صفوی)، هیچکدام منحصراً با هدف مزین کردن کتابها کشیده نشده‌اند. سبک صفوی بسیار بهتر و ملایم تر از سبک مدرسه تیموریان (هراتی) و مخصوصاً سبک مغولی است.

در نقاشی نقاشان دوران صفوی آشکار شدن تخصص آنها در این رشته بوضوح مشخص است. بهترین معرف از این دوره نقاشی‌های هستند که در عمارت چهل ستون و عالی قاپو کشیده شده است.

در نقاشی‌های صفوی، موضوع اصلی شکوه و زیبایی این دوره است. موضوعات نقاشی‌ها بیشتر حول محور بارگاه سلاطین، اشراف زادگان، کاخ های زیبا، مناظر زیبا و صحنه‌هایی از جنگ‌ها است.

در این نقاشی‌ها انسانها با لباسهای پرخرج نخ کشی، صورتهایی زیبا و مجسمه‌های ظریف رنگین به طور پر هیجان روشن به تصویر کشیده شده است. هنر نقاشی در طول دوران صفوی هم زیاد و هم دارای کیفیت بهتر شد. در این نقاشی‌ها آزادی بیشتر و مهارت و دقت بیشتر مشهود است.

هنرمندان بیشتر به اصول کلی پرداخته و از جزئیات غیر ضروری اجتناب، که در شیوه هراتی و تبریزی بکار رفته بود، خودداری کردند. صافی خطوط، بیان زود احساسات و متراکم شدن موضوعات از مشخصات سبک نقاشی صفوی است. از آنجایی که در اواخر دوران صفوی، از لحاظ جنبه فکری اختلافات جزئی در رنگ آمیزی بوجود آورد، میتوان به ظهور سبک اروپایی در این نقاشی‌ها پی برد.

منبع : شبکه رشد

http://vista.ir/?view=article&id=9888

VISTA.IR
Online Classified Service

"! در دوراه را# و ا#

در نقاشی امروز ایران، نمایش موضوعات انسانی نه به شکل یک اثر صرفاً فیگوراتیو کار پیچیده یی است. جدا از محدودیت های اجتماعی رایج در

تصویر کردن این موضوع وقتی قرار است نقاش امروز، انسان و مجموعه روابطش را به تصویر بکشد، در ذهن خود تصویر تاریخی را متصور می شود که سال هاست نقاشان (چه ایرانی و چه غیرایرانی) از آن گفته اند و در ساده ترین نتیجه ممکن نمونه جدیدی برای بیان نمی یابد. در این صورت نقاش چاره یی جز پذیرفتن این تقدم و تاخر زمانی ندارد چرا که به طور طبیعی باید تصویرگر چیزی باشد که پیش از این تصویر نشده است.

در چنین حالتی واکنش به مسائل پیرامونی راه دشواری طلب می کند و با آنچه سال ها قبل و در نقاشی های مبنی بر مضامین اجتماعی از رئالیسم گرفته تا آثار دوران های بعد از جنگ های جهانی یا تصویر کردن روابط ساده و مهجور انسانی در سال های نزدیک تر رخ می داد، متفاوت است. نقاش امروز در مسیر واکنش به این مسائل تنها به این دلیل ساده که می باید متفاوت بود و متفاوت گفت، لازم است حرفی بزند که تاکنون گفته نشده و از بد حادثه در این میان گفتنی ها کم است. نقاش خود را مجبور می بیند تا فضایی را تجربه کند که در آن از واکنش های نقاشانه خبری نیست و بار بیان نقاشانه اش برعهده کنش های خودساخته است. گروهی دیگر در این میان تنها سراغ تکنیک ها می روند و با این پیش فرض که حرف جدیدی برای گفتن نیست، زبانی دیگر را برای گفتن حرف هایشان انتخاب می کنند.

تمام این موارد را می توان در حالتی متصور شد که نقاش امروز همچنان می پذیرد نقاشی آن چیزی است که در چارچوبی دوبعدی به نام بوم یا کاغذ و با ابزار خودش که رنگ یکی از اصلی ترین عناصر آن است، رخ می دهد و هیچ گاه از این قواعد دوبعدی پیش ساخته (جدا از اتفاقی که در ذهن مخاطب می افتد) فراتر نمی رود. پذیرفتنی است طی چنین فرآیندی با تمام این محدودیت های دیکته شده که بخش عمده یی از آن معلول تاریخ هنر است، کار سختی باشد. در این صورت هنرمند ملزم به سنت شکنی است. باید قواعد را تغییر داد و بیانی انتخاب کرد که حین کنش مندی خاص خود هنرمند، تاثیرگذار و با کمی اغراق در آینده جریان ساز هم باشد. در این حالت نقاشی پیش از آنکه به قواعد خودش پایدار بماند تکیه خود را بر قواعد شاعرانه می گذارد و در نتیجه هر چه در لحظه اتفاق می افتد روی بوم یا کاغذ نقش می بندد و ماندگاری تاثیر آن هم در ذهن مخاطب از همین قواعد شاعرانه ناشی می شود. نقاشی همانند شعر اگر در اولین برخورد بتواند ارتباطی مشترک میان خود و مخاطب برقرار کند، پذیرفته می شود و در غیر این صورت به راحتی از حافظه تصویری مخاطب پاک می شود. اما هیچ گاه نمی توان به رغم یکسانی قواعد باز مساله زبان را نادیده گرفت، چنان که در نهایت گفتن به شیوه یی تازه مقدم بر بیان به شکل تازه می شود.

در نقاشی های موضوعی (چنان که معمول این سال هاست) هنرمند انتخاب ساده تری دارد. در گذار تاریخی، انسان و روابطش به همراه مسائلی که یک اجتماع با آن درگیرند و ... به هر شکل نشان داده شده، اما آنچه هنوز می تواند تصویر شود خود انسانی است که در لحظه اکنون دست به خلق اثر می زند. نقاشِ موضوعِ انسان چاره یی جز ارائه درونیات و تصویر خود، در فضایی که همه راه ها را به فضای پیرامونی اش می بندد، نمی بیند. او می پذیرد که بخشی از اتفاقات و مسائل ذهنی خود را بازگو کند و چه مخاطب با او همراه شود و چه این اتفاق نیفتد، خودش را موضوع اثرش قرار دهد. چنین برخوردی با خود به عنوان موضوع، با پیش فرض تصویر کردن همه چیز همان طور که هست، دست کم برای نقاش ایرانی ساده نیست و بخشی از آن از روحیات ما و اجتماعی که در آن زندگی می کنیم، ناشی می شود. در چنین محدوده یی صحبت از دیگران و حواشی آنها کار محتمل تر و پذیرفته شده تری است تا صحبت از خود.

قصد بر این نیست تا پای اخلاقیات را به این محدوده باز کنیم چرا که تاریخ هنر محلی برای اخلاق گرایی نیست، اما آیا نقاش امروز می پذیرد ارائه کننده تصویری از خودش بدون هیچ واسطه و مرزهایی پیش ساخته در ذهن خود باشد؟ نمایشگاه نقاشی های آلا دهقان هم که این روزها در گالری آران برپاست در اولین برخورد، نمایشگاهی با دغدغه هایی از جنس آنچه در بالا گفته شد، نشان می دهد. دهقان در نمایشگاه اخیرش با مجموعه های «زندگی خواهر من است»، «مادرم و ابرها»، «طناب سفید»، «اتاق ابری»، «دست ها»، «مخفیگاه»، «حیوانات بی نام» و «پدر پنهان» قصد دارد تصویری از انسان ارائه دهد که به هیچ وجه عمومی نیست. این آثار البته به جز مجموعه «حیوانات بی نام» انسانی را تصویر می کند که برای بازخوانی آن دیگر نمی توان به سراغ مسائل جامعه شناختی رفت و تنها شیوه بازخوانی در برخورد با این آثار که نمونه هایی ناب تر از

آن را می توان در نقاشی کودکان سراغ گرفت، تکیه بر عناصر روانشناختی است.

چنین نگاه و برخوردی هدف این نوشته نیست اما در همان اولین نگاه می توان این تفاوت را قائل شد که کودک در نقاشی اش (و در حین بازی با رنگ و خط و تجربه ابزار) بدون آگاهی از اصول و قواعد نقاشانه به چنین نتیجه یی می رسد و نقاش آموزش دیده با همین اصول و قواعد نمی تواند چنین کند. او همچنان درگیر انتخاب رنگ ها و چیدن آنها در کنار یکدیگر است. با کادری مواجه است که از ابتدا خودش را در آن قرار داده و تاریخی را دیده و خوانده که خواسته یا ناخواسته نمی تواند از آن چشم بپوشد. در این میان، شناوری میان تاریخ هنر در مجموعه نمایشگاهی آلا دهقان بیشتر از همه به چشم می خورد. هر چند او تلاش کرده با استفاده از ابزار و تکنیک های مختلف و بیانی شبه کودکانه انسانی را متصور شود و تصویر کند که جز نگاه کودکانه بر آن نامی نمی توان گذاشت، اما در خلق آثارش نگاهی هم به نقاشی ها و تکنیک های نقاشان آشنای تاریخ هنر دارد. پرتره های آلا دهقان در مجموعه «دست ها» بی واسطه یادآور پرتره های فرانسیسکو کلمنته است.

فضاسازی هایش هر جا که لزوم چنین فضاسازی هایی را حس کرده، آثار هاکنی و ماتیس را به یاد می آورند و در مجموعه های «زندگی خواهر من است» و «طناب سفید» همان برخورد اکسپرسیوی را برمی گزیند که گروهی از نقاشان غربی پیش از این چنین کرده اند. جدا از همه اینها دهقان در این مجموعه ها اگر چه با موضوعات درگیر است و همه چیز را در خدمت آنها قرار می دهد، ناگزیر به انتخاب تکنیکی است که از تجربه کردن فراتر نمی رود و حتی در آثار پیش رو در نمایشگاهش هم به پختگی نمی رسد. با تنوع تکنیک ها هیچ دلیلی برای محدود کردن نقاشی در یک محدوده رنگی خاص و مهم تر از آن حذف خصوصیت اصلی رنگ یعنی خاصیت بیانی آن حس نمی شود.

رنگ ها در این مجموعه، چنین خاصیتی را از دست می دهند و به ساده ترین عنصر نقاشی ها تبدیل می شوند و حتی عنصر خط که می توانست به عنوان یکی از همان اصول آگاهانه به خدمت گرفته شود (همچنان که در بخشی از آثار این مجموعه ها استفاده شده) هم همین صورت را به خود می گیرد. در بخشی از کاتالوگ این نمایشگاه آمده است؛ «آثار نیمه فیگوراتیو او بدون هیچ گونه نظم و ترتیبی در حال فرار از فضای تهی هستند... احساس در دام افتادگی که همه جا را اشغال می کند، ظریف اما قاطع. راهی به بیرون نیست، نه حتی به سوی فضای تهی.» نگارنده نیز با این نظر موافق است اما با این تفاوت که این آثار احساس در دام افتادگی نیستند بلکه خود نقاش با آثارش خواسته یا ناخواسته خود را در دام موضوع انداخته است و صدالبته که راهی به بیرون نیست.

در مجموعه نمایشگاهی دهقان به جز مجموعه «اتاق ابری» توجهی به فضاسازی نمی شود و در مواردی هم تکنیک هایی استفاده شده که همخوان نیستند و لزوم چنین فضاسازی ناموجودی را بیشتر می کنند. عبارت «فضای تهی» درباره این مجموعه نمایشگاهی عبارت مناسبی است اما به گمان نگارنده اینکه این فضا را چطور تعریف و استفاده کنیم، مساله مهم تری نشان می دهد و اگر منظور از این عبارت استفاده یی است که دهقان از آن در مجموعه های «دست ها» و «حیوانات بی نام» می کند، باید تعبیرهای دیگری به کار برد. سفیدی ها (فضای بدون رنگ) و کادر انتخابی در این مجموعه ها، انتخاب خود هنرمند است. دهقان در بخشی از این آثار با استفاده از کاغذهای رنگی یا حتی قاب بندی اثرش چنین فضایی را نقض می کند. هر چه باشد مجموعه این نمایشگاه تنها در خدمت موضوع آن است و آلا دهقان در موضوع گرایی اش مجبور است دیگر عناصر را از شیوه برخورد با فیگورها گرفته تا استفاده مناسب تر از تکنیک ها و رنگ بندی فدا کند.

جدا از هر مقایسه یی، اتفاق مشابه دیگری نه از جنس موضوع که از جنس تکنیک و کاربرد رنگ در نمایشگاه نقاشی های رضا نصرتی در گالری آریا افتاده است. نصرتی در این نمایشگاه آثاری انتزاعی را به نمایش گذاشته که بیش از هر چیز بر عنصر رنگ تکیه دارند و در نهایت برداشت های ذهنی مخاطب را در سایه همین تک عنصر تحت تاثیر خود قرار می دهند. او در این نمایشگاه (که عنوان تجربه های جدید رنگی را هم با خود یدک می کشد) با رنگ هایی ثابت که در ساده ترین تعبیر می توان آنها را رنگ های شخصی هنرمند دانست، در ابعاد یکسان آثاری را به نمایش گذاشته که در همان برخورد اول مجموعه نمایشگاهش را در یکی دو اثر خلاصه می کنند. او تکنیک رنگ گذاری ثابتی برای آثارش انتخاب کرده و با محدود کردن دایره رنگ بندی هایش در هر اثر ضعف عمده نمایشگاهش را رقم زده است.

در استفاده انتزاعی از رنگ، بدون هیچ موضوع پیش ساخته یی، این اتفاق است که می تواند سهم عمده یی در شکل نهایی اثر پیدا کند اما در

این نمایشگاه به عمد یا غیرعمد هر اتفاقی از این دست نادیده گرفته شده است. نصرتی با رنگ های ثابتی در پس زمینه اثرش شروع می کند و با طی چند فرآیند رنگی و کنترل شده در نهایت به ترکیبی می رسد که مجموعه یی از یک تنالیته رنگی بدون هیچ برداشت جانبی ارائه می کند. جدا از همه اینها اتفاقی که در آثار او می افتد، اتفاقی خاص خود هنرمند نیست و نمونه های مشابه دیگری از این جنس آثار در نقاشی ایران می توان سراغ گرفت. گویا تنها تفاوت این نمایشگاه در شیوه اجرایی آن است؛ شیوه یی که به هیچ وجه در اختیار اثر دیده شده نیست و حتی مناسب آن تشخیص داده نمی شود. در این شیوه با بستن همه راه ها به روی هر اتفاقی به همراه نظم کنترل شده در آثار، رنگ ها دچار محدودیت می شوند که با این حساب لزومی جز شخص هنرمند برای این تکنیک و رنگ ثابت در اثر حس نمی شود و بیان رنگی جای خود را به بیان شخصی هنرمند می دهد.

اما سوال اینجاست که آیا هنرمند به مدد این بیان شخصی توانسته اثری متفاوت به نمایش بگذارد و مهم تر از آن نقش این رنگ ها در متفاوت بودن چیست. برخوردی که نصرتی با بوم در فرم بندی هایش می کند از جنس برخوردهایی است که نقاشان سال ها پیش با بوم های سفید می کردند. چنین آثاری به شدت بر ترکیب بندی خود تکیه داشتند و جدا از بار موضوعی شان در ساده ترین شکل بیان، امکان خلق مابه ازایی از خود را سلب می کردند، اما گویا در آثار نصرتی قرار است همه چیز در همان لایه ساده ترین شکل ممکن بماند. او در نمایشگاهش ترکیب های ثابتی را در جهت های عمودی و افقی به کار گرفته و در کنار آن (همان گونه که خود در ابعاد آثارش چنین کرده) قاب بندی اثرش را هم به خدمت نمی گیرد. با این حساب تجربه های جدید نصرتی در محدوده نمایشگاهی وی (بدون توجه به هر اتفاق بیرونی) قابل ارزیابی است و در نهایت آنچه در ذهن می ماند چیزی نیست که او پیش از این از مخاطب آثارش انتظار داشته است. در این انتظار اگر پای تکنیک و رنگ به میان کشیده شود حرفی برای گفتن نیست و اگر بتوان استفاده او از رنگ هایی متفاوت و جذاب را به عنوان جسارت تلقی کرد نصرتی در نمایشگاهش تنها به همین جسارت بسنده کرده است.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=366549

VISTA.IR
Online Classified Service

"! دوران])L

بعد از حمله مغول به ایران، آنها تحت تأثیر از هنر ایرانی، نقاشان و هنرمندان را تشویق کردند. در میان نقاشی‌های هنرمندان ایرانی میتوان سبک مغول هم مشاهده کرد، لطافت‌ها، ترکیبات آرایشی، و خطوط کوتاه خوب که میتوان آنها را بشمار آورد. نقاشی‌های ایرانی بصورت خطی و نه ابعادی می‌باشد. هنرمندان در این زمینه از خود یک خلاقیت و اصالت نشان داده‌اند. هنرمندان مغول دادگاه سلطنتی نه فقط به تکنیک بلکه به موضوعات ایرانی هم احترام گذاشتند. یک بخش از کارشان شرح دادن به آثار ادبی ایران مانند شاهنامه فردوسی بود. میان موضوعات مختلف بیشترین علاقه آنها به

تصویریسم (کتابهای با تصاویر زیاد) بود.

برخلاف مدارس مغول و بغداد بیشترین کارها از مدرسه هرات بجا مانده است. مؤسس این سبک نقاشی مدرسه هرات بود؛ که از نیاکان تیموریان بودند و این مدرسه را بخاطر محل تأسیس آن مدرسه هراتی نامیدند.

متخصاص هنر نقاشی براین باورند، که نقاشی در ایران در دوران تیموری به اوج خود رسیده بود. در طول این دوره استادان برجسته‌ای، همچون کمال الدین بهزاد، یک متد جدید را به نقاشی ایران عرضه کرد. در این دوره (تیموریان) که از سال ۱۳۷۰ تا ۱۴۰۵ میلادی به طول انجامید؛ هنر نقاشی و کوچک سازی به بالاترین درجه کمال رسیده و بسیاری از نقاشان مشهور عمرشان را بر سر اینکار گذاشته‌اند.

دو کتاب با ارزش از زمان بایسغر باقی مانده است؛ یکی کتاب "کلیله و دمنه" و دیگری کتاب "شاهنامه". هنر کوچک ایرانی در کتاب شاهنامه که در سال ۱۴۴۴ میلادی در شیراز رنگ آمیزی شده است، بخوبی مشخص است. یکی از این طرح‌ها نشان دادن یک منظره زیبا از یک دادگاه ایرانی است که به سبک چینی رنگ آمیزی شده است. کاشی‌های سفید و آبی ایرانی همراه با فرشهای زیبای ایرانی بصورت هندسی نقش شده است. در یکی از کتابهای دستنویس "خمسه نظامی گنجوی"، سیزده مینیاتور زیبا بوسیله "میرک" کشیده شده است.

ساختگی بودن، حساسیت، و هنر نقاشی‌های بغداد از طرحهای کشیده شده در کتاب "خمسه نظامی" کاملا مشهود است. این قطعه با ارزش و فوق‌العاده هم اکنون در موزه بریتانیا قرار دارد. در این قسمت از معماران و مهندسان مشغول ساختمان سازی هستند. این نقاشی در سال ۱۴۹۴ میلادی در هرات نقاشی شده است. بهزاد، بهترین استاد سبک مدرسه هراتی، این هنر را بسیار بسط داد. او سبک را اختراع کرد که قبل از او هرگز استفاده نشده بود.

یکی از برجسته‌ترین کارها کتاب شاهنامه فردوسی است که در کتابخانه گلستان ایران قرار دارد. این شاهنامه در زمان سلطان بایسغر که یکی از شاهزادگان تیموری بود؛ به سبک مدرسه هراتی نقاشی شده است. نقاشی‌های این کتاب از نگاه رنگ آمیزی و تناسب ترکیب دهنده تصاویر، در بالاترین حد زیبایی و استحکام قرار دارد.

منبع : شبکه رشد

http://vista.ir/?view=article&id=9887

VISTA.IR
Online Classified Service

"! ز 2f (%%) ( )

پاپیه ماشه که اساساً واژه یی فرانسوی است و در فرهنگ های لغت به معنی کاغذ فشرده شده آمده، معمولاً به اشیایی مقوایی که سطح آنها به وسیله ی مینیاتور تزئین و با لاك مخصوص پوشش یافته است اطلاق می شود .

سابقه ی این نوع هنر که در گذشته ((نقاشی روغنی)) یا ((لاکی)) نامیده می شد ، چندان روشن نیست ، لیکن از آثار موجود در موزه ها چنین استنباط می شود که تا بعد از دوره ی سلجوقیان کلیه ی کتاب های خطی دارای جلد چرمی ساده یا ضربی و فاقد هرنوع تزئینات اسلیمی بوده است . در دوره ی ایلخانی نیز که شهر هرات مرکز عمده ی تحقیقات و تالیفات بوده ، جلد کتب بسیار معتبر از نوع سوخت و جلد کتب عادی معمولاً چرمی ساده یا ضربی بوده و برای تزئین کتب علاوه بر نقوش اسلیمی ، از خطوط ختایی نیز استفاده می شده و ظاهراً تا آن زمان پاپیه ماشه در ایران رواجی نداشته ولی اسناد معتبری در دست است که نشان می دهد این هنر از دوره ی صفویه به ایران راه یافته و به موازات سایر انواع صنایع دستی شکل گرفته و متکامل شده است .

در این دوره ، قزوین و اصفهان مرکز عمده ی تولید محصولات پاپیه ماشه بوده و نقوش مجالس شکار ، رزم و تذهیب با خطوط اسلیمی و ختایی فرآورده های تولیدی را زینت می داده است و در اواخر این دوره ، نقش گل سرخ و گل و برگ های سایه دار طبیعی در پاپیه ماشه ی اصفهان جای خاصی داشته و در دوره ی زندیه به اوج کمال رسیده است و در دوره ی قاجاریه و پس از آن در عصر حاضر نیز ادامه یافته است . اسناد و مدارك موجود گواه بر آن است که در ابتدای ورود این صنعت به ایران ، مهمترین موارد مصرف آن تهیه ی جلد کتاب بوده ، به این نحو که دست اندر کاران صحافی و جلد سازی ، برای تامین مقوای مورد نیاز خود جهت جلد کتاب ، ابتدا کاغذهای باطله و تکه های منسوجات پنبه یی را در محلولی از شوره می ریختند وهر از چندگاه آن را به وسیله ی آلتی گوشتکوب مانند که به کوبه شهرت داشت می کوبیدند و با پارو به هم می زدند و سریش به آن می افزودند تا به صورت خمیری قهوه ای در آید .

در این مرحله ، خمیر را از حوضچه خارج می ساختند و مجدداً سریش به آن اضافه می کردند و ماده ی حاصله را در کیسه ی ریز بافتی می ریختند تا مقداری از آبش گرفته شود . سپس خمیر را روی پارچه یی که بر سطحی هموار می گستراندند می ریختند و با ماله یی ، صاف و هموار می کردند و پس از خشك شدن کاغذی ضخیم و نرم به دست می آوردندکه به کاغذ ((پیزوری)) یا ((زرتی)) شهرت داشت و دارای رنگ نخودی متمایل به خاکستری و شبیه کاغذهای خشك کن امروزی بود .

صحافان بعد از تهیه ی صفحات کاغذ، چند برگ از آن را بر روی یکدیگر چسبانده و با مشته می کوبیدند و به این طریق مقوایی فشرده بدست می آوردند و از ان برای تهیه ی جلد کتاب استفاده می کردند و سپس به تزئین آن می پرداختند و برای این کار ، ابتدا سطح کار را با رنگی مناسب و اکثراً زرنیخی (زرد تیره) یا یشمی (سبز تیره) زیر سازی نموده و با روغن کمان که حاصل ترکیب صمغ در خت سرو وحشی و روغن بزرگ بود می پوشاندند و قبل از آنکه روغن کاملاً خشك شود ، مقداری ((مرغش)) یا ((دلربا)) که از سنگ های کوارتز و دارای رنگ های مختلفی است سائیده و بر روی سطح کار می پاشیدند و سپس غلطکی چوبی را بر روی آن می غلطاندند تا سوده ها در روغن کمان بنشیند و رویه ی جلد هموار گردد و در نهایت آن را مجدداً با روغن کمان می پوشاندند و برای تذهیب یا نقاشی در اختیار مینیاتورسازان و مذهبان قرار می دادند. افرادی نظیر حاج یوسف ، محمد زمان ، درویش ، علی اشرف ، آقا ابوطالب ، امامی ، حاج حسین مصورالملکی ، حاج غلامحسین تقوی و ... از جمله کسانی بودند که طی سالهای اخیر به تزئین ، تذهیب و خطاطی فرآورده های پاپیه ماشه اشتغال داشتند .

متأسفانه از سویی به دلیل فروتنی بیش از حد هنرمندان این رشته و از سویی دیگر به علت آنکه روی جلد کتاب مجال امضاء گذاشتن بر پای اثر را به هنرمندان نمیداده ، امروزه روز اطلاع زیادی از بقیه پاپیه ماشه سازان در دسترس نیست و افراد یاد شده نیز بیشتر کسانی هستند که نه به

اعتبار امضایشان ، بلکه به ملاحظه ی بالندگی کار و استیل و فرم انحصاری هنرشان از دستبرد فراموشی زمان مصون ما نده اند .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82226

VISTA.IR
Online Classified Service

I " #(SA !"

نقاشی قهوه خانه نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضمونهای رزمی، مذهبی و بزمی است که در دوران جنبش مشروطیت بر اساس سنتهای هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت گرایانه مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب ندیده پدیدار شد. خاستگاه و زمینه ساز این هنر نقاشی، سنت کهن قصه خوانی و مرثیه سرائی و تعزیه خوانی در ایران بوده است و پیشینه اش به قرنها پیش از پدید آمدن قهوه خانه می رسد.

نقاشی قهوه خانه، بازتابی اصیل و صادق از هنر هنرمندانی عاشق، تنها و دلسوخته است. هنرمندانی مظلوم و محروم از تبار مردم ساده دل و آیینه صفت کوچه و بازار، آنانی که از پس قرنها سکوت، زیر سقف تاریك قهوه خانه ها در خلوت عارفانه تکیه ها و حسینیه ها، در سر هر کوی و برزنی، چشم در چشم مردم دوختند و در محفل پر انس و الفت آنان، بغض معصومانه شان را یکباره شکستند. در ستایش راستی ها و مردانگی ها نقشها زدند و حکایت کژیها و پلیدیها کردند. رنگ سرخی نشاندند بر تن بوم و دیوار که گویی لخته لخته خونهای خشکیده مظلومیتهای از یاد رفته بود و رنگ سبزی گزیدند به پاس یاد بهار سر سبز و پر طراوت روح و اندیشه راستان و آزادگانی که در جان و دل و خیال و باور مردم قرنهای قرن، نسل به نسل، سینه به سینه، تا به روزگارشان به یادگار مانده بود و چه جاودانه و همیشه پایدار و ماندنی.

هنرمندانی عاشق و صادق آمدند، با کوله باری از محنت و تنهایی و دلتنگی، با چشمانی خیس و پر گریه به دشت سرخ کربلا رفتند، به یاری آزادگان، رو سوی شاهنامه نهادند، همه یلان و پهلوانان آزاده این مرز و بوم را به یاری طلبیدند، همرزم رستم شدند، همراز سیاوش مظلوم.

هنرمندانی دلسوخته و وارسته، در این روزگار آستین بالا زدند تا که ذوق و هنر بی ادعایشان پاسخی بر شور و شیدایی و بیداری مردم باشد و غیرتی در خلق هنری سراسر شیفتگی و خلوص، آن هم به جبران روزگاران دراز سکوت و بی اعتنایی ها و آن همه تحقیرها و نادیده انگاشتنهای ذوق و اعتقاد و باور مردم، مردمی که همیشه الهام دهنده اصلی باروری و استمرار هنر و فرهنگ این دیار بوده اند.

نقاشی قهوه خانه پدیده ای نوظهور در تاریخ نقاشی این دیار بود که همراه با حفظ تمامی ارزشهای منطقی هنر مذهبی و سنتی ایران، به ضرورت نیاز و خواست مردم و به پاس احترام به باورهای مردم متولد شد. مردمی که شمایل مقدس امامان بزرگوارشان، تصاویر حماسه های جانبازی و ایثار پیشوایان دینی شان را، نه به دلیل آذین و نقش و نگاری، که به دلیل حرمت ایمانشان و برآوردن نذر و نیازشان می خواستند. مردمی که در راستای گذر زمان، یلان و آزادگان شاهنامه حکیم توس را از خیال به نقش می طلبیدند، تا مگر در همدلی و مونسی با راستان و پهلوانان شاهنامه، غرور ملی از کف رفته خویش را باز یابند و رستمی را طلب می کردند تا مگر بیاید و داد از بیدادگران زمانه شان بگیرد.

در چنین روزگاری بود که هنرمندان بی ادعا، مقابل دیوار قهوه خانه ها و در ایوان حسینیه ها و تکیه ها و بر سکوی گود زورخانه ها نشستند و گوش به سخن نقالان دادند و چشم در چشم مداحان دوختند، رنگها را ساییدند و کاسه های سفالی و شکسته شان را پر از رنگ کردند، هر چه را که شنیدند و در دل داشتند بر تن دیوار و بوم نقش زدند، نقشی تنها به مدد خیالشان و خیالی به گستره و وسعت تمامی قصه ماندن و بودن خاکشان و استقامتی به بلندای آرمانهای تبار و اجدادشان. خیالی که چون در چهار دیواری بسته و بی نور قهوه خانه ها به نقش می نشست، بی شمار دریچه های پر نور سرزمینهای پرآفتاب رزمگاه های نبرد را بر روی همگان می گشود، خیالی که هنرمندان عاشق را به دشت کربلا می برد، در نیم روز نبردی جاودانه و ابدی در چشم تاریخ، خیالی که خون سرخ سیاوش را چون بر زمین تفته و خشك بدگمانیها و تهمتها می ریخت، دشتی از سبزه و گل می آفرید.

این همه حقیقت ذهن گرا و خیال پرداز نقاش ایرانی، جستجوی معنوی او در پی دنیایی سوای دنیای مادی را باید مدیون تفکر و الهامی دانست که در دوران ظهور و شکوفایی اسلام، سبب ساز نوعی وحدت و خلوت و عبادت هنرمندان این سرزمین می شود، تا جایی که انگار پس از این زمان، هنرمند نقاش، بیش از آنچه در اندیشه آفرینش و کار و خلاقیت هنری باشد، دل به ریاضت و اتصال در برابر خالق این جهان می سپارد، همان انگیزه و شور و حالی که به عنوان مثال تذهیب کار مخلص را وا می دارد تا به درازای عمرش، تنها در تذهیب صفحه ای از کتاب خدا، پایداری ایمان و عشقش را نشان دهد. اما تحول نقاشی ایرانی به مفهوم و معیار امروزی اش، جدا از عرفان هنر تذهیب، سوای افسون و اعجاز نقشهای پر رنگ و زیبای کاشیکاری و سایر هنرهای بومی و سنتی، بدان هنگام شکل می پذیرد که با افسانه های ملی و بومی پیوند می خورد. در این پیوند مبارك، بی تردید اندیشه عالمانه حکیم توس، فردوسی بزرگوار، نقشی اساسی و کار ساز دارد. چه نقاشان با ذوق به مدد حکایات شاهنامه و با به تصویر درآوردن آنها، به سهم و توان خویش، بر حفظ و نگهداشت میراث پر بار فرهنگ ایرانی ادای دین می کنند.

سوای استمرار و ادامه حیات هنر اسلامی و سنتی ایران به همت و عشق هنرمندان شیفته در این زمان، تولد و تبلور هنر جمعی از نقاشان گمنام و بی ادعای کوچه و بازار تحت نام و عنوان شمایل نگاران و پرده کشان، چه بسا که بار دیگر به دلیل ضرورت ایستادگی در برابر دسایس فرهنگی و هنری بیگانگان باید رویدادی جدی و کارساز تلقی شود. در این حرکت نوپای هنری که نخست، تاپ چندانی در برابر هنر پر زور ندارد، جمعی نقاش صاحب ذوق پا به پای تعزیه داران و گویندگان ذکر مصیبت کربلا، پرده هایی نسبتا عریض و طویل را عرصه نمایش نقش و نشانه های حماسه کربلا می سازند، دیگر بار ایمان و خیال و ذوق یکی می شوند، هنر نقش و نقاشی هنرمندان مردمی، گرچه در برابر زرق و برق نقاشی نقاشباشی های درباری ایرانی و فرنگی چندان رنگ و بویی ندارد، اما به دلیل محتوای ارزشمند و پرتقدسش، آرام آرام جایگاهی معتبر در برابر هنر رسمی و تشریفاتی آن روزگار می یابد.

تولد جنبش مشروطیت، همگام با بیداری افکار عامه و رشد و تعالی اندیشه های آزادیخواهانه، هنر مردمی به یکباره جانی تازه می گیرد. مبانی اصیل و سازوکار فرهنگ مذهبی و سنتی این دیار با حمایت مردم بیدار دل، آبرو و اعتبار تازه می یابد.

مردم به دنبال قهرمانان و آزادگان گمگشته خویش می گردند، در پی بیان زبان دلشان، خیالها و آرزوهای تحقیر شده و از یاد رفته شان. همین است که ترانه های سراسر لطف و زیبای عامیانه بر سر هر کوی و برزنی بر لبها جاری می شود. قصه ها و افسانه های کهن، رواجی دوباره می یابند. ادبیات و هنر تشریفاتی و غریبه به چشم و دلشان، در غوغای این همه شور و التهاب جا خالی می کند. مداحان و نقالان، در حسینیه ها و تکیه ها و قهوه خانه های رو به رشد پایتخت و شهرهای کوچك و بزرگ، سهمی والا در حفظ این همه شور و شیدایی و بیداری دارند. هم آنان

هستند که همراه مردم، نقاشان و هنرمندان غریب و تنها و محروم خود را صدا می کنند تا بیایند و نقش آزادگان و راستان را بر پهنه بوم و دیوارهای سیاه و دودگرفته قهوه خانه ها، بر سقف مه آلوده گرمابه ها، در فضای پرتقدس حسینیه ها و تکیه ها و بر پرده های پاك پرده داران، آشکار و جاودانه سازند.

نقاشی قهوه خانه را ار لحاظ موضوع کلی آنها می توان به دو دسته تقسیم کرد: نقاشی های مذهبی و نقاشی های غیر مذهبی. نقاشی های مذهبی مجموعه ای از چهره های پیشوایان و بزرگان دین و مذهب و صحنه هایی از جنگ ها و نبردهای معروف پیامبر اسلام و حضرت امیر المؤمنین و وقایع کربلا را در بر می گیرد. نقاشی های غیر مذهبی مجموعه ای بزرگ از داستان های رزمی و بزمی ایرانی را شامل می شود که حاوی رخداد ها افسانه ای، حماسی، تارخی و چهره هایی از شاهان و قهرمانان شاهنامه و صحنه هایی از میدان های نبرد و عرصه های عشق ورزی و دلدادگی قهرمانان و بزم گاه های پادشاهان است.

حسین قوللر آقاسی، فرزند استاد علی رضا نقش انداز کاشی و پارچه و محمد مدبر از پیشکسوتان نقاشی قهوه خانه ای به شمار می آیند. پس از قوللر آقاسی و مدبر، شاگردانشان مانند فتح الله آقاسی، عباس بلوکی فر، حسن اسماعیل زاده و حسین همدانی راه استادانشان را ادامه دادند.

▪ در زیر با تعدادی از این هنرمندان آشنا می شوید:

ـ حسین قوللر آغاسی

ـ محمد مدبر

ـ عباس بلوکی فر

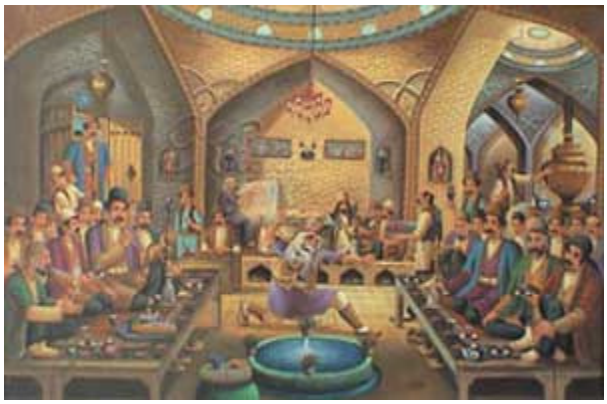
ـ حسن اسماعیل زاده

منبع : سایت هنرهای اسلامی

http://vista.ir/?view=article&id=248433

VISTA.IR
Online Classified Service

"! #(SA " ا دراا ان



قهوه خانه ها در دوره صفویه به تدریج شکل می گیرند و به مکانی فرهنگی تفریحی تبدیل می شوند و با شکل گیری نقالی، نقاشان شاخص کاشی به تصویر کردن صحنه های این نقل های قهوه خانه ای روی می آورند.

بیشتر نقاشی های قهوه خانه ای براساس داستان های پهلوانی، مذهبی و اسطوره های ایرانی کشیده می شده اند و به میل قهرمان سازی مردم دوران خود پاسخی مناسب می داده اند. البته نباید مکان این نقالی ها را فقط به قهوه خانه ها محدود کرد؛ تکیه ها، حسینیه ها و هر جا که محل

مناسبی برای جمع شدن و حکایت گفتن بود، نقاشی قهوه خانه ای به عنوان ابزار کار نقال کاربرد پیدا می کرد.

اگر بخواهیم از چهره های شاخص این نوع نقاشی در دوره های مختلف نام ببریم، باید از کسانی مثل علی رضا قوللرا آغاسی، فتح الله قوللرا آغاسی، حسین قوللرا آغاسی، محمد مدبر، احمد خلیلی فرد، حسین همدانی و حسین تفتی یاد کنیم که آثارشان حول سه محور روایت های حماسی، مذهبی و بزمی می چرخد. فرهنگ سرای نیاوران اخیرا بخشی از نقاشی های قهوه خانه ای را همراه با برنامه هایی در این زمینه به نمایش گذاشته بود.

سوارکاران با اسب های پرهیبت و طمطراق که بیشتر از زورمندی مهربان و وفادارند؛ در گوشه ای دیگر اشقیاء از وسط به دو نیم شده اند، و فرشتگان بر فراز مردی زیبارو که کودکی چند ماهه بر یك دست و نیزه ای در دست دیگرش و سلحشوری با پرچم نصر من الله و فتح قریب و مشکی بر دوش و تیرهای بسیاری که بر پیکرش فرو رفته اند. در گوشه ای از همان پرده زنانی بر پیکران بی سر شیون می کنند و نوشته ای بر فراز تابلو «هل من ناصر ینصرنی» این مضامین، سوژه و محتوای بخشی از جدی ترین تمایل نقاشی ایران طی ۲ قرن را شکل دادند و هرچند به شکل آکادمیك و رسمی ترویج نشدند اما توانستند خود را به جامعه فرهنگی تحمیل کنند. به غیر از هم زمانی با عصر مشروطه، خیالی سازان پرده های مذهبی و مردمی نوجویانی بودند که هنر مشروطه را پیش از جنبش سیاسی آن بنیان نهادند.

به نقل از جابر عناصری قدیمی ترین پرده عاشورا متعلق به نقاشی به نام ناطق است که در دوره زندیه مصور شده. دراین پرده هرچند طراحی پرتره و شمایل ها به اندازه سال های پرفروغ نقاشی قهوه خانه ای پیشرفت ندارد و طراحی و رنگ گذاری در سطحی ابتدایی قرار دارد اما تمامی نشانه های این جنس نقاشی از قبیل نوشته های توضیحی، ترکیب بندی های چند موضوعی و مهمتر از آن قالب روایی (درام) در آن به چشم می خورد.

- پرده مذکور به ۷ بخش مجزای روایی تقسیم شده است

۱) لشکر عمر سعد

۲) خیمه گاه

۳) بنت حضرت قاسم

۴) صحنه نبرد علی اکبر

۵) آب آوردن از فرات

۶) قتلگاه

۷) حضرت اباعبدالله. همین روش تقسیم بندی ترکیب بندی (هرچند به اشکال دیگر و گاه مانند مدیر با الهام از تصاویر استریپ به شکل روایت خطی و با استفاده از شماره گذاری تصاویر) تا آخرین تصاویر معاصر ادامه می یابد.

اصولاً نقاشان پرده های عاشورا از اسلوب و الگوهای ثابت بصری خارج نشدند.

برای مثال حضور فرشتگان بر فراز قتلگاه در تمامی این تصاویر وجود دارد. به نظر می رسد پایبندی آنان به روایت های ادبی از این واقعه موجب شده است تا خود را ملزم به روایت بدون دخل و تصرف بدانند و هرآنچه شنیده اند را با ایمان قلبی روایت کنند.

در اینکه نقاش و سفارش دهنده هر دو در یك رفتار دینی مشارکت کرده اند و این عمل را به نوعی عبادت و ادای فرایض می دانند شکی نیست روح ستایشگری و مدح خصایص انسانی و والامقامی امام حسین و دیگر معصومین در این پرده ها و نکوهش خشونت، پلیدی و ناجوانمردی از جانب لشکر کفر به عنصر اصلی روایت پرده های عاشورا بدل شده اند. به نظر می رسد این هنر به عنوان جدی ترین حرکت هنر مردمی در عصر خود توانسته بود به زبانی گویا در انتقال احساسات جمعی ایرانیان بدل شود.

«کربلا بیش از آن اندازه که نمایشگاه شقاوت و بدی و ظهور پلیدی بشر باشد، نمایشگاه روحانیت و معنویت و اخلاق عالی و انسانیت است که

برخی کمتر به آن توجه دارند و به عبارت دیگر اباعبدالله الحسین (ع)، اباالفضل العباس و زینب کبری قهرمانان داستانند، نه شمر و سنان و خولی.»۱ این توصیف علامه مرتضی مطهری از کربلا دقیقاً شرح ادبی همان تصاویری است که امروز با نام پرده های شبیه خوانی می شناسیم. روح استبداد ستیزی که در این تصاویر مردمی به شکل نفی هرگونه شقاوت و خشونت به وجود می آید بعدها به شکل جریانی شیعی در ایران ظهور می کند که تظلم خواهی و احیای خون شهیدان کربلا را مبدأ حرکت های اجتماعی و سیاسی خود قلمداد می کند. شریعتی به عنوان بخشی قابل توجه از این حرکت می نویسد: «امام حسین يك درس بزرگ تر از شهادتش نیز به ما داده است، و آن نیمه تمام گزاردن حج و به سوی کربلا رفتن است! تا به همه حج گزاران تاریخ، نمازگزاران تاریخ و مومنان به سنت ابراهیم بیاموزد که اگر امامت نباشد، اگر رهبری نباشد، اگر هدف نباشد، اگر حسین نباشد و اگر یزید باشد، چرخیدن بر گرد خانه خدا یا خانه بت یکی است! چه، وقتی که شاهد و شهید عصر خودت نیستی، وقتی که در صحنه حق و باطل جامعه ات حضور نداری، هرکجا که خواهی باشی، چه به نماز ایستاده باشی، چه به شراب نشسته باشی، چه بر طواف کعبه باشی و چه بر طواف کاخ سبز معاویه، هردو یکی است! این است که در عصر عاشورا، در حالی که همه هستی اش را برای شهادت داده است، خون حلقوم فرزند شیرخوارش را در مشت می گیرد و به آسمان پرتاب می کند، که «خدایا ببین! و این قربانی را از من بپذیر، شاهد باش!»۲

این پرده ها به دلیل اینکه به سبب نیاز آئینی مردم به وجود آمده بودند بیش از هر جنس نقاشی دیگر در ایران توانستند با عموم مردم ارتباط برقرار کنند و این رابطه آنقدر تنگاتنگ می شود که پس از چندی باورهای شفاهی و انتظارات آیینی و دینی مخاطب به حوزه مصورسازی وارد و توسط نقاش به تصویر در می آید. پرده هایی که از حکایت و قصص شفاهی و مردمی به وجود آمده اند. امروز در میان این مجموعه کم نیستند که، بیشتر از آنکه بر روایات معتبر دینی استقرار داشته باشند در جهت جلب توجه مخاطب مصور شده اند. در میان تمام پرده های عاشورا هیچکدام در تکنیك، طراحی و روایت هم پای پرده های مذهبی محمد مدبر نیستند. علاقه و الفت او به داستان های مذهبی و از سوی دیگر تلاش هایی که برای شکستن قالب های جزمی و خشك این جنس نقاشی دارد و مهمتر از آن تلاش های زیباسازانه اش او را مهمترین نقاش واقعه کربلا و حتی نقاشان قهوه خانه ساخته است. هرچند ردپای فرنگی سازی در آثار او بیش از هر نقاش دیگر قهوه خانه ای هویدا است اما انسجامی که پرده های او در کمپوزیسیون و رنگ گذاری بدان نائل شده موجب می شود نتوانیم از او به عنوان نقاشی ناایو نام ببریم. توانایی های تکنیکی و مخصوصاً خودی شدگی، طراحی ها و پرسوناژها موجب می شود تنها او و قوللر آغاسی را نام های کلاسیك این گونه از نقاشی ایران بشناسیم. البته در این میان سنت بلافصل عباس بلوکی فر به نقاشی قاجاری موجب می شود تا با پرده هایی مواجه باشیم که بیش از آن که پی جوی و کاشف جریانی نو باشند دغدغه حفظ میراث هنر قاجاری را دارند و از این جهت برای بسیاری از کارشناسان بلوکی فر با آن همه تزئین و چهره های قاجاری و لباس های پر نقش و نگار (که البته آخرین نقاشی این سبك نیز محسوب می شود) اهمیت بسیاری در نقاشی قهوه خانه ای دارد.

هرچند به نظر من او را بیشتر باید در جریان هنر قاجاری مورد مطالعه قرار داد تا نقاشی قهوه خانه ای، همچنان که می دانیم شباهت موضوعات او با نقاشان قهوه خانه کار را بسیار دشوار می کند. اما کافی است تفاوت دو پرده هم نام و با موضوعی مشابه (پرده عاشورا) از او و قوللر آغاسی را در کنار یکدیگر قرار دهیم و با تشخیص تفاوت هایشان به دوگونه مستقل و مجزا از هنر پی ببریم. روایت دینی، آیینی و شمایل سازی و بیان مذهبی و تکریم انسانی که در نقاشان مذهبی نگار دیده می شود به هیچ وجه با سنت تزیینی و تکنیك محور و متکلف قاجاری بلوکی فر تطابق ندارد.

بخشی از تمایل نقاشی های مذهبی قهوه خانه در جهت خروج از انزوا و تهی شدگی نقاشی قجری پدید آمد و بیشترین توانایی خود را در بازیافت زبانی جست و جو کرد که به اقبال عمومی اش منتهی شد شاید بتوان گفت که پس از قرن ها بود که مردم کوچه و بازار می توانستند هنرهای تصویری را بخشی از فرهنگ روزمره بدانند و با آن همنشینی و مجالست داشته باشند. تعمیم سلایق و خواست های عمومی آموزه ای بود که نتوانست از طرف هنرهای تجسمی دنبال شود و به سنت فراموش شده ای تبدیل شد.

بعدها نیز رجوع مدرنیست ها به مکتب قهوه خانه و شمایل های مذهبی غالباً از لایه های تزیینی پرده ها فراتر نرفت و نتوانست انبان و توشه

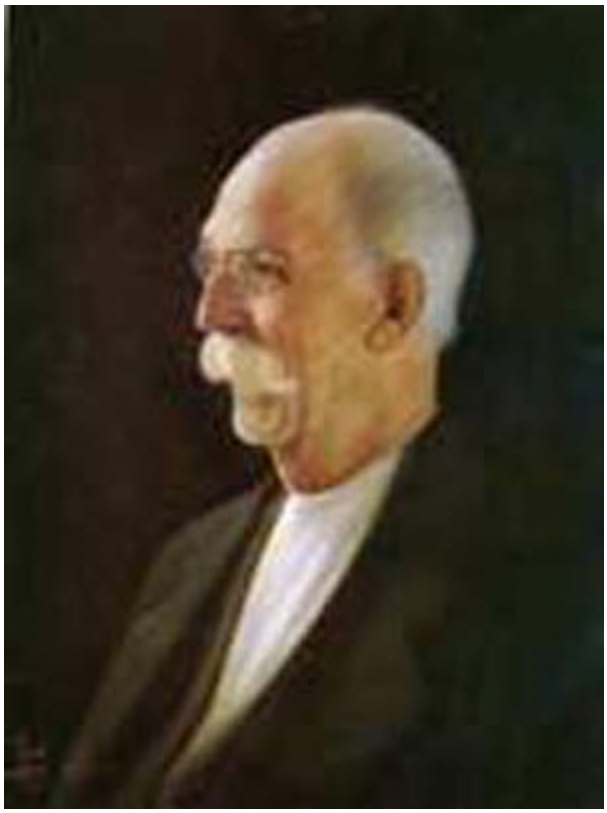
ایمان باور نقاش را به نمایش درآورد. شاید به دلیل این که تلاش مدرنیسم در زدودن موضوع در نقاشی ایرانی به ثمر رسید.

منبع : سازمان آموزش و پرورش استان خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=240957

VISTA.IR
Online Classified Service

H و = ا(ه در 3 .P)ا ل P2 !"



در مورد بزرگ ترین نقاش عصر مشروطه یعنی محمد غفاری ملقب به کمال الملك سخن های ضد و نقیض فراوان است. شاید برای برخی از نقاشان ما این پرسش وجود داشته باشد که چرا این نقاش چیره دست، از مسافرت فرنگ خود تنها چند کپی از کارهای رامبراند و روبنس و تی سین را برای ما به سوغات آورد و جنبش امپرسیونیست ها را که تنها چند محله آن طرف تر در جریان بود، ندید.

این سئوال که بسیار هم شنیده می شود را می توان برخاسته از نوعی اعتقاد به تکامل تك خطی در سبك های هنری دانست. یعنی انگار که همه هنرها مجبور به پیمایش یك خط سیر واحد و محتومی هستند که در آن لاجرم جلوتر بودن بهتر از عقب ماندن است.

جدای از این بحث ها این تنها خود حرکت است که غیرقابل انکار باقی می ماند و کمال الملك یکی از مهم ترین کسانی است که حرکت نقاشی ما را با سبك واقع نمایانه اش در فاصله میان هنر ایرانی و هنر غربی برای مدتی طولانی قافله سالاری کرد، منتها این علاقه کمال الملك به هنر رنسانس و همچنین سبك وی که در مقام قیاس با نقاشی های ایرانی پیش از خود، همان نسبت میان هنر قبل و بعد از رنسانس در اروپا را تداعی می کند، ما را با این سئوال مواجه می سازد که نکند این سیر تکامل خطی واقعا راست باشد شباهتی که ناشی از تفوق یك اخلاق مشابه است: اخلاق سرمایه داری.

اخلاقی که تمامی تاریخ پس از رنسانس غرب را درنوردید تا تابلوهای قرون وسطایی و شمایل هایی را که مصائب مسیح را تصویر کرده بودند مبدل به تصاویر هبه کنندگانی کند که در پای صلیب مسیح زانو زده اند تا به عوض واقعه به بیننده تابلو بنگرند. انعکاس این واقعه در نقاشی بسیار پیشتر از مشروطه آغاز شده بود تا بتواند در مشروطه به بار بنشیند یعنی از دغدغه های محمد زمان در بازنمایی حجم و شفافیت و تعلق خاطر رضا عباسی به ترسیم اندام های مردم عادی اواخر صفویه شروع شد تا خود را به کارهای کمال الملك در عصر مشروطه برساند: حرکتی درست

همپای حکومتی که پایه های خود را با بخشیدن القاب و امتیازات و انحصارات بی حساب به نوکیسگان از روی خواستگاه های سنتی و عشیرتی پیشین خود برمی داشت تا با گام هایی معلق به سمت آتیه برود.

از دیدگاه امیل دورکیم جامعه و قدرت هایش امری فرافکنده به تصویر پروردگار است و بنابراین با تغییر مناسبات اجتماعی، هنر جامعه که تصویر گری شکل اعتقادی بندگان نسبت به خداوند را بر عهده دارد، نیز تغییر خواهد کرد: در سال ۱۹۰۵ میلادی اولین جنبش های مشروطه آن هم به بهانه پایین آوردن قیمت شکر به وقوع پیوست و یك سال بعد اولین مجلس مشروطه تشکیل شد مجلسی که اختیارات شاه را مشروط به خواست ملت می کرد و لذا بدیهی است که هنر نقاشی نیز بی درنگ خود را از قید و بند های پیشین خلاص کند و من بعد به جای کشیدن ظل الله که مستبدانه به بیرون تابلو نگاه می کند به کشیدن درنگ های مردم کوچه و خیابان بپردازد: یك کودك تخم مرغ فروش، یك پیرمرد رمال با دو زن روگرفته، یك مرد که در زیر طاقی یك مسجد کفشش را به پا می کند، یك استاد زرگر در کنار شاگردش یا حتی خواب ناتمام یك پیرمرد خسته که دستش را بالش سر کرده است.

برای پی بردن بیشتر به این حرکت موازی میان نهادهای قدرت و هنر، که همواره مجیزگویی قدرت را می کند و به همین دلیل است که وقتی قدرت به دست مردم می افتد، هنر رسمی می شود همان هنر مردمی کافی است توجه داشته باشیم که اولین نهاد یا انستیتوی هنرهای زیبا یا همان مدرسه صنایع مستظرفه کمال الملك تنها پنج سال بعد از مجلس اول یعنی به سال ۱۹۱۱ میلادی تاسیس شد که ما را از وجود ربطی معنادار میان نهاد قدرت مشروطه و این انستیتوی هنری مطمئن می سازد. و همچنین برای اینکه از وجود شباهت میان سنتی که پس از رنسانس، در ترسیم خود هبه کنندگان از خاندان مدیچی به این طرف در درون تابلوهای مذهبی مرسوم شد با نقاشی های مذهبی دوران مشروطه مطمئن شوید به این نقل قول از خود استاد کمال الملك توجه کنید:

«هرچه در زمان ناصرالدین شاه، به خاطر هنرم از من به عناوین مختلف تشویق به عمل می آورد، برعکس در زمان مظفرالدین شاه بی اندازه مرا آزار می دادند. به من دستور می دادند تابلوهای ناپسند بکشم. مثلا یکی از این تابلوها، صحرای کربلا به سفارش «امیربهادر» بود. او می خواست تصویر او در این تابلو نقش شود، به صورتی که از شمر تقاضای شفاعت می کند که سر امام حسین را نبرد. حالا ملاحظه کنید که باید چه کنم تکلیفم چیست به هر تقدیر و به خاطر آن که «امیربهادر» از رجال دربار و از نزدیکان شاه بود، مجبور شدم تابلو را تمام کنم. اگرچه باطنا رنجیده بودم و احساس خطا و گناه می کردم. به هر حال در موقع مناسبی تابلو را برای «امیربهادر» فرستادم و خودم پیش او رفتم تا اگر توضیحی لازم باشد، بدهم. «امیربهادر» پس از دیدن تابلو خیلی خوشش آمد و کار مرا تحسین فراوان کرد و به نوکرش گفت ده تومان بده به نقاش»

این در حالی بود که کمال الملك برای هر تابلویی که می کشید، افزون بر انعام و مواجب دائمی خود، بیش از صد تومان می گرفت. او از این تحقیر به شدت ناراحت می شود و چنین ادامه می دهد:

«من هم این بی ادبی و هتك حرمت او را جواب دادم. ده تومان را نگرفتم و گفتم که تابلو ناتمام است. اجازه بدهید تمام کنم و بیاورم. «امیر بهادر» خوشحال شد و اجازه داد. من هم تابلو را به منزل بردم. سر او را با سر شمر عوض کردم و تمام اعیان و اشراف و کسانش را که با او مناسباتی داشتند، دعوت کردم و تابلو را نشانشان دادم. این مجلس بسیار تماشایی بود.»۱

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=231834

VISTA.IR
Online Classified Service

"! د ن SU #

برنار لوییس در کتاب مشهورش درباره خاورمیانه، در پایان مقدمه کتاب که حکم ورود به بحث تاریخ خاورمیانه را دارد، درباره دشواری نوشتن تاریخ خاورمیانه ایده‌ای دارد که می‌تواند بنیان هر گونه بحثی درباره این منطقه باشد. لوییس معتقد است در خاورمیانه ۲ نیروی متضاد در تقابل با هم قرار دارند که در ۲ جهت مختلف عمل می‌کنند. نیروی نخست در پی نزدیک کردن خاورمیانه به جهان غرب است، می‌خواهد از سنت‌ها بکند و جلوه‌های شرقی و جهان سومی خود را رها کند، و نیروی دوم، نیرویی است که با تمام وجود در پی حفظ سنت‌هاست، می‌خواهد به ریشه‌های دینی و فرهنگی خود چنگ بیندازد و به هر طریق ممکن خود را از هجوم جهان غرب مصون بدارد.

در نوشتن تاریخ خاورمیانه، بی‌تردید الگوی اصلی باید درک همین کشمکش درونی باشد، و بنابراین نوشتن تاریخ خاورمیانه بدون شیوه‌ای دیالکتیکی ناقص است. خاورمیانه همیشه آماده شگفت‌زده کردن ناظر بیرونی و حتی مردمان خود است، خاورمیانه منطقه‌ای است بسیار پیچیده و پیش‌بینی ناپذیر و علت این ویژگی دقیقا همین تقابل درونی بین حرکت به سمت جهان غرب و چسبیدن به ریشه‌هاست.

در خاورمیانه هیچ وقت نه شاهد سر سپردن به سرمایه‌داری غربی به شیوه ژاپن و کره جنوبی و کشورهای جنوب‌شرق آسیا بوده‌ایم و نه چسبیدن به سنت‌ها و ریشه‌های نیاکان به شیوه بعضی کشورهای آفریقایی در این منطقه اتفاق افتاده است. تنش در همه ابعاد سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و فردی همواره در خاورمیانه وجود داشته است.

خاورمیانه سال‌هاست روی آرامش به خود ندیده، و روزی نبوده که مردمان این منطقه فارغ از درگیری سیاسی و فرهنگی نسبتا عمده‌ای در سطوح بالای هرم جامعه به شب برسانند. به این ترتیب، این تنش در تک‌تک افراد خاورمیانه نیز به نوعی درونی می‌شود، و در کسانی که دغدغه‌هایی غیر از زندگی حیوانی روزمره دارند به انحای گوناگون دیده می‌شود. هنرمند همواره به عنوان شخصی حساس به وضعیت فردی و اجتماعی خود شناخته شده است و هنرمند خاورمیانه‌ای چاره‌ای ندارد جز آنکه تنشی را که در واقع نیروی محرکه زندگی در این منطقه است، در آثار خود عیان سازد.

باسم الرسام بی‌تردید یکی از خاورمیانه‌ای ترین انسان‌های عصر ماست و این خصلت نتیجه ضروری زندگی در سه فرهنگ عمده و تعیین کننده خاورمیانه است. باسم الرسام در شهر بغداد به دنیا آمده، در جوانی به مبارزان کرد پیوسته و در کوه‌های شمال عراق با بعثی‌ها جنگیده، پس از آن به ایران آمده و از اوایل دهه ۶۰ در ایران زندگی کرده است. به این ترتیب می‌توان زندگی باسم را ۳ بخش دانست؛

۱) بخش نخست زندگی عربی،

۲) بخش دوم زندگی کردی

۳) بخش سوم زندگی فارسی.

بنا به ضرورت زندگی، باسم الرسام در ۳ فرهنگ مهم خاورمیانه زندگی کرده، هر ۳ فرهنگ را درونی خود کرده است و در آن واحد می‌توان او را هم

فارس دانست، هم کرد و هم عرب.

باسم الرسام هر ۳ این زبان‌ها را به خوبی حرف می‌زند و با آدم‌های هر ۳ قوم به راحتی کنار می‌آید. به این ترتیب، باسم به نوعی نماد خاورمیانه است؛ مردی است که تنش‌های کل فرهنگ‌های خاورمیانه را از نزدیک درک کرده است و تجربه زندگی‌اش بسیار به کار هنرش که نقاشی و گرافیک باشد می‌آید.

آن تناقضی را که هر خاورمیانه‌ای معمولا یک بار برای همیشه در زندگی‌اش تجربه می‌کند، باسم الرسام سه بار به شیوه‌های گوناگون تجربه کرده است و مواد خامی که برای رو آوردن و نشان دادن وضعیت این منطقه در قالب اثر هنری در دست دارد، منحصر به فرد است. اما در مرحله عمل باسم این مواد خام را چگونه به کار می‌بندد؟

یکی از جلوه‌های کلیدی طرح‌ها و نقاشی‌های باسم الرسام، چهره‌های اوست. آدم‌های معوج و فیگورهایی از انسان که کمترین قرابت را با رئالیسم دارند، در زمینه‌های منحصر به فرد و در کنار اشیایی که آنان نیز به فیگورهایی از شئ شبیه‌اند، بنیان کار الرسام است. اما به نظر می‌رسد عنصر کلیدی در کار باسم الرسام چهره‌هایی است که برای این فیگورها می‌کشد.

او نه به شیوه کوبیست‌ها جای اجزای صورت را تغییر می‌دهد، نه به شیوه نورئالیست‌ها از طریق اعوجاجی ظریف و نه چندان مشخص چهره را از حالت طبیعی خارج می‌کند، و نه مانند فرانسیس بیکن به دنبال تقلیل چهره به مجموعه از دوایر و گوشت و خون است.

آدم‌های نقاشی‌های باسم الرسام اغلب چهره ندارند، فقط طرحی بسیار کلی از صورت روی بدن آنان به چشم می‌خورد و اجزای صورت در اغلب آثار او قابل تشخیص نیست. او گاه مجموعه‌ای از دوایر متحدالمرکز را به جای چهره می‌گذارد، گاه از چهره فقط خطوط محیط بر صورت را باقی می‌گذارد و گاه سایه‌ای چنان محو بر چهره می‌کشد که هیچ یک از اجزای آن قابل تشخیص نباشد. آنجا که در نقاشی‌های باسم الرسام اثری از چهره دیده می‌شود، اجزای صورت به قدری معوج و غیرقابل تشخیص‌اند که عملا چیزی از چهره باقی نمی‌ماند.

آیا نمی‌توان گفت انسان‌های نقاشی‌های باسم الرسام نمادی از انسان خاورمیانه‌ای‌اند؛ انسانی که به قدری در معرض فشارهای گوناگون از هر طرف قرار گرفته که عملا از چهره انسان عادی در او چیزی باقی نمی‌ماند.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=310388

VISTA.IR
Online Classified Service

!"

نقاشی معاصربحث برانگیزتر از آن است که بشود به مقالات و کتابهای موجود بسنده کرد .انچه بر اهمیت این بحث می افزاید؛وضعیت نقاشی معاصر خودمان است که تا حدود زیادی در موجه با نقاشی معاصر جهان روشن و مشخص می شود .مقاله

حاضرمجملی است در این خصوص ا زدوست عزیزمان مصطفی مهاجرکه به علت مشغله زیاد یکی دوسالی است از نوشتن فاصله گرفته اند.

مقالات ونقدهای متعدد ایشان در باب هنرهای تجسمی را پیش از این در دوره های گذشته ماهانهم سوره خوانده ایم و امیدواریم که شاهد نوشته های دیگری از ایشان باشیم .

باب این بحث ازآن جهت که ارتباطی تام با فرهنگ معاصر ماداردبرای همه آنهاکه هم انسی با نقاشی دارند و هم در اندیشه وضعیت فرهنگی هستند باز خواهد بود.

برای اینکه بدانیم امروز گرفتار چه هستیم واگر اعتقاد به سروسامان یافتن نقاشی داریم ،باید به بسیاری از پرسشهایی که پیش آمده جواب گوییم :مادر کجای تاریخ هنر ایستاده ایم؟منابع تغذیه هنرمند ما در زمینه فرم و محتوا کدام است ؟باگذشته خود چه ارتباطی داریم؟و دهها پرسش دیگر .اما شاید پرسش نخست این باشد که منشا نقاشی معاصران چیست .اگر باور داریم که قبله هنر و هنرمندان معاصرمان غرب است ،باید ببینیم که در همان جا که خاک مستعد برای ظهور و بروز نقاشی مدرن بوده است،چه تغییری در هنر و هنرمند و به قولی در دیدگاه هنری به وجود آمده است ؟

هنر جدید غرب ،و نقاشی همچون بخش مهمی از آن،آئینه صادقی است که گوشه ای از مقاصدی را که فاوست به مددمفیستوتحقق آن را در عالم ماده جستجو می کرد به ما نشان می دهد ،و آن تسلط بر طبیعت است .هنر جدید غرب،یا به تغییری هنر عصر جدید که با آغاز رنسانس ریشه گرفت ،به تدریج سنت دینی هنر را از هم پاشید و در پایان توانست در عالم نقاشی دامنه تسلط خود را به آسانی بر فراسوی مرزها و ملیتها گسترش دهد و هیچ فرهنگی رااز هجوم خود در امان نگذارد .به نقاشی جدیدی نگاه کنید .در حقیقت رویای به تصویر در آمده ای است که شیطان به فاوست القا کرده است :تصویر برهنه وزمختی است که دنیای بشر جدیدی را که از دل رنسانس پدید آمد،مجسم می کند ؛تجسم تنهایی،کابوس،حقارت ،غفلت و اظطراب انسانی است که شتاب زده رو به تاریکی و پشت به حقیقت می گریزد ؛تصویر ویرانی است از بشری است که جست و جوی قدرت مطلق برای تصرف در عالم ماده برآمده است ؛تصویر آشفته ای است از انسانی که روح خویش را نیز به پای لذایذ جسمانی قربانی کرده است .

اما همان طور که فاوست انسانی است سرگشته و آشوب زده که هیچ گاه به شادیها و لذایذ پیش روی خود دلخوش نیست و هیچ چیز اورا راضی نمی کند ،هنر مند عصر جدید نیز سر

گشته و درمانده می نماید .نه جست و جوی کابوس وار در اعماق تاریک دورنش ،نه جست و جوی گناه آلود و هوسناک در پیکر آدمی ،نه دل مشغولی به طبیعت و طبیعت بیجان ،هیچ کدام اورا از خرسند نمی کند .وجه بارز اثر او ،به تصرف در اوردن بی حد و مرز تمام پدیده هاست .این عمل به ویرانی صورتها نیز می انجامد . اگر مفیستو هنگام وارد شدن بر فاوست می گوید آنچه من ارج مینهم گناه است و ویرانی و شرارت ،هنرمند امروز نیز جز به گناه و ویرانی وشرارت و نمایش واهم و عوامل نفسانی نمی اندیشد .

اگر گاهی شاهد روی آوردن وی به عوامل ظاهراً غیر مادی هستیم ،در حقیقت با رویاهای او روبرو مواجهیم .بشری که از مبدا و مقصد غفلت نموده و منکر آسمان شده و به تاریکی اعماق هواهای نفسانی خویش روی آورده، چگونه می تواند هنری خلق کند که به فراسوی حیات دنیوی اش راه یابد ؟

اگر تا قبل از رنسانس ،هنر غرب عموماً ساحتی بود که دیانت و روحانیت تقریباًدر همه جای آن حضور داشت ،با ورودبه عصر جدید ،کم کم به دنیایی گام نهاد که شیطان بر آن فرمان می راند.اگر هنرمند نقاشیهای مذهبی قرون وسطای غرب با نمایش مضامین دینی باسبک و سیاقی

نسبتاً در خور آن مضامین سعی در یاد آوری عواملی روحانی و معنوی داشت ،هنرمند جدید ،چنان فاوست ،می گوید : شاد کامیهای من از درون این خاک بر می خیزد .بهتر است از آن سوی حرف نزنیم .اگر بتوانی فریبم دهی ومسرتی به من ببخشی ،و لو دروغین ،چه غم که بعد از آن ساعت مرگم فرا رسید .

بدین سان او از یک سو همچون نقاشیهای بوش هولناک و اظطراب آلود و از دیگر سو چونان برهنگان رنوارسرخوش و سبک ،و مانند اهریمن تنهای میخاییل و روبل مایوس و تنها در انتظارپایان کار خویش نشسته است ،همچنان که فاوست در انتظار آن نشسته بود.

تنزل دید هنری در غرب از عالم معنا به وسوسه های خاک ،یا به قولی از ملکوت آسمان به برهوت زمین ،که با رنسانس آغاز شده بود در قرن نوزدهم بخوبی به ثمر نشست .اگر با آغاز عصر جدید در رنسانس ،عالم مجردات رفته رفته جای خود را به واقع انگاری سپرد،در قرن نوزدهم ،امپرسیو نیستها آخرین بقایای آرمان گرایی مکتب کلاسیک را درهم شکستند و راه را برای تجزیه و بطلان صورتهاو ظهور مکاتب بعدی هموار نمودند .اگر در هنر دینی ،جهت دید ،هنر و هنرمند ،انتزاع از صور عینی و فرا گذشتن از زمان مادی بود ،هنر عصر جدید شیعته نمایش عینیت در شد که به شی ء تبدیل شده بود .سرانجام به تجزیه کامل صور منجرگشت. در پایان این سیر نزولی ،هنر مند دیگر خود را پایبند هیچ نظامی نمی دانست .به عبارت دیگر ،اگر هنراروپایی تا قبل از رنسانس به ماوراءطبیعت و حقیقت دینی عالم نظر داشت ،با آغاز رنسانس ،و پس از آن با ظهور مکتب امپرسیو نیسم ،به تصویری مجرد ا زعینیت اشیاء،فوران انفجار آمیز نیروهای آشفته درونی ،تصویر ها کج و معوج جهانی در هم شکسته ،لکه های رنگ و صور هندسی ،چهره های درهم و برهم و به تعبیری ،به اعضای تجزیه شده بدن انسانی تنزل نمود .اگر چه به ظاهر میان ایسم های هنری غرب که در سده های اخیر به ظهور رسیده اند – درست تر بگوییم ،بعضاً چون قارچ بعد از باران در شوره زار سده نوزدهم روییدند –تباین و تناقضی دیده می شود ،اما رشته ای درونی تمام آنها را به هم پیوند می دهد وآن همان تنزل دید هنرمند از آسمان به سوی زمین ووسوسه های آن است .به یک تعبیر،هنرمند نگاهش را اشیاءو اجسام می دوزد و به تعبیری دیگر ،نگاهش را از خارج برگرفته و به ژرفای روان خویش خیره می شود .

هنرمند عصر جدید مدام می آفریند .بودنش در گرو همین آفرینش مدام اوست .او پیوسته در جست و جوی چیزی ناشناخته است که به او آرامش و لذت بدهد ،اگر چه گذرا باشد و دروغین .او سرگشته است ومضطرب .عصیان یا انزوا،هیچ کدام نمی تواند روح آشوب زده وی را آرام سازد .اودر نقطه ای ایستاده است که هیچ تعریفی از انسان و هیچ ایمانی به آسمان ندارد .بنابر این بی سیرت و صورت شدن هنرش نیز نشانگر هیچ تنزلی برای او نیست .تصویری که هنرمند عصر جدید از انسان ارائه می کند تصویر موجودی است تنها و رها شده بر خاک ،گرفتار کابوسها و اوهام ،بنده سرخوشی ها ی آنی ،لذایذ جسمانی و غرایز لگام گسیخته .تصویری که هنرمند جدید ارائه می کند ،تصویر کنجکاوی سیر ناپذیر و جست و جوی لذات نامحدود در تمدن فاوستی است .

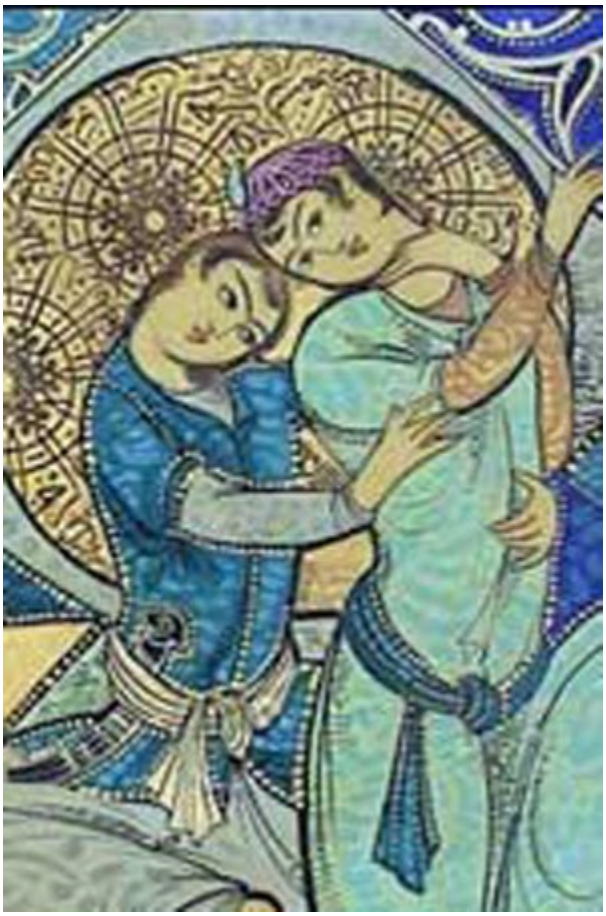
دنیایی که او تصویر می کند دنیایی است ویران ،دردناک و آزاردهنده ،بی معنا و مبتذل و سرشار از امیدهای واهی .چنین است که این تصویر می تواند اورا سرانجام به خود کشی نیز بکشاند .دنیایی که به قول گوته ،انسان در آن،گویی بر صفحه شطرنج ابدیت همچون پیاده ای است در دست خدا و شیطان ،به تعبیری واقع بینانه تر در دست شیطان .در یک کلام ،هنرمند عصر جدید و هنر معاصر ،میراث در هنری است که ویران کننده سنتهای روانی و معنوی از یک سو و تخریب کننده صورتها از سوی دیگر می باشد .بنابراین ،هنرمند شرقی ،فی المثل در عالم نقاشی ،چگونه می تواند ا زهنر و هنرمندی الهام بگیرد و پیروی کند که هیچ میانه ای با روح دینی و اسطوره ای فرهنگ و هنر سرزمینش ندارد ؟

منبع : بنیاد اندیشه اسلامي

http://vista.ir/?view=article&id=298491

VISTA.IR
Online Classified Service

"! ا ان در ل!



نگارنده پیشتر در نقدی بر نمایشگاه یکی از هنرمندان معاصر گفته بود که هر کس در مقام منتقد قرار می‌گیرد البته در ایران همواره در معرض انواع مخاطرات است و اغلب نیز قبل از درک و دریافت نظریاتش، خود قربانی می‌گردد و عصیان او بر علیه شرایط، تثبیت بی‌دلیل و غیر عقلانی افراد، سنت‌های بی‌ثمر و رخوت و بی‌دردی، گناهی است نابخشودنی که بخشی از کیفر او بی‌مهری دوستان و جامعه‌ی هنری و هراسی است که از وی بر دل می‌نشیند.

به همین دلیل است که مجالی برای منتقد و منقد در جامعه باقی نمی‌ماند و اگر در عرصه جامعه‌ی هنری کسانی هم باشند و هستند که تحلیل و نقد و نظری بر جریان هنر معاصر داشته باشند مصلحت آن می‌بینند که لب فروبندند و قلم‌هایشان را تا کنند! و در جیب بگذارند و مانند هر بیننده‌ی دیگر "شب افتتاح" لبخند بر لب، سر خود را به نشان رضایت تکان بدهند، چرخی بزنند و تبریکی و تمام. چرا که به قول آیدین آغداشلو معمولاً اگر منتقد جایگاه عاطفی ندارد و قافله‌ی هنری از او دل خوشی ندارند به این دلیل است که حامل خبر بد است و در جایی که به دل‌خوشی نیاز است او مأیوس می‌کند. غافل از اینکه اگر جامعه‌ای خبر بد را نتواند تحمل کند خبر خوبی در راه نخواهد بود.

از این‌ها که بگذریم این نمایشگاه گزیده‌ای از آثار نقاشان معاصر است در دوره‌ای حدود دو نسل و حداقل بیش از نیم‌قرن. این نمایشگاه چه تصویری از نقاشی ایران بر ذهن بیننده می‌گذارد؟ مرور می‌کنیم: از نیمه دوم قرن سیزدهم هـ.ق نقاشی رایج ایران یعنی مکتب زند و قاجار رو به افول گذاشت و در کار نقاشانی چون لطفعلی شیرازی و دیگران رسوخ نقاشی غربی هویدا شد و "هیچ نقاشی ـ تقریباً ـ نه تنها نمی‌خواست به کار استادانی چون مهرعلی و میرزابابا رجوع کند که اصلاً نقاشانی چون رضا عباسی و کمال‌الدین بهزاد به کلی فراموش شدند.

" این سرنوشت محتوم نه تنها در ایران آغاز قرن بیستم که در جاهای دیگری هم مثل هند و عثمانی و ژاپن عیناً شکل گرفت." اما آنچه نقاشی معاصر ایران و بلکه نقاشی غیرسنتی، غیرنگارگری و غیرنقاشی زند و قاجار می‌نامیم به تأسیس دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران باز می‌گردد. روند نقاشی نوین را که در ابتدا با آموزش سبک‌ها و مکاتب در همین دانشکده و سپس ظهور امپرسیونیسم آغاز شده بود نیز تجددگرایی سیاست‌گزاران وقت سریع کرد.

واقعیت آن است که نقاشی نوین ایران در همان دهه‌های بیست و سی که تازه مرگ کمال‌الملک را پشت‌سر گذاشته بود برای جامعه هنری کشور به راستی نو بود. کشور هرگز تجربه‌هایی آن‌گونه که در عرصه‌ی نقاشی و پس از راه‌اندازی این مرکز هنری انجام گرفت به خود ندیده بود.

ضمن اینکه باید افزود که هنرمندان, سبک‌ها و شیوه‌ها بر حسب نیاز تازه و یا "اشباع" سبک‌های رسمی و رایج به وجود می‌آیند و از منظری وسیع‌تر و تاریخی‌تر, نمایان‌گر شعور, گم‌گشتگی، ترقی و تکامل و حتی ـ احتمالاً ـ هرج و مرج دوران خود هستند. بنابراین اگرچه از این تجربیات در فرانسه ـ به قول منتقد روزنامه "رستاخیز" در آن زمان ـ بیش از ۷۰ سال می‌گذشت و دیدگاه‌های تازه‌ی هنرمندان غربی ظهور مکاتب و آثار دیگری را درعرصه‌ی هنر نوید می‌داد، با این حال نقاشان جوان می‌کوشیدند از همین تجربیات ـ اگر چه با تأخیر ـ بهره‌مند شوند.

در این میان دو جریان در نقاشی معاصر ایران در بیش از یک دهه پس از شکل‌گیری دانشکده هنرهای زیبا قابل مشاهده است:

۱) سنت‌گرایان ناتورالیست ـ کلاسیست که می‌کوشیدند فضای آثار خود را به همان شکل حفظ کنند.

۲) نوگرایان و نوپردازان که می‌کوشیدند دستاوردهای هنر غرب را گرچه مشمول زمان شده بودند ـ درک کرده و در آثار خود به کار بندند. در این میان برخی از تئوری‌پردازی‌ها, نقدها, تحلیل‌ها و حتی ترجمه‌ها و گزارش نمایشگاه‌ها تا حدود زیادی در این روند دریافت و تأثیرگذاری موثر بودند. گرچه چاپ و درج مقالات درباره‌ی هنر غرب با تأخیر زیاد در ایران رواج یافت.

فضای حاکم و وسوسه‌ی دیدن و تجربه‌ی جدید باعث شد تا عده‌ای از هنرمندان برای بررسی تحولات هنری غرب به اروپا بروند. این در حالی بود که گروهی می‌کوشیدند تا طبیعت‌گرایی مکتب کمال‌الملک را در آثار خود همچنان حفظ کنند. در دهه‌ی بیست غالباً بحث بر سر دیدگاه‌های نوین در مکتب نوین در مکتب امپرسیونیسم بود؛ اما در دهه‌ی سی و چهل، به دلایلی، از جمله ارتباط بیشتر ایران با کشورهای غربی و مسافرت تعدادی از دانشجویان و هنرمندان ایرانی به اروپا برای تحصیل و بازدید از موزه‌ها و نمایشگاه‌ها و توجه بیشتر مطبوعات به هنر مدرن و فعالیت پی‌گیر انجمن‌های فرهنگی کشورهای خارجی در ایران ـ همچون انجمن ایران و آمریکا و انجمن ایران و شوروی بسیاری از نقاشان ایرانی بر آن شدند تا با رها ساختن سنت‌های خود و آموختن برخی از مختصات نقاشی مدرن آن را بپذیرند.

در لابلای نقدها و مقالاتی که در باب شرایط و وضع هنرهای تجسمی آن روز ایران منتشر می‌شد این اشتیاقِ فراگیر شده را می‌توان به وضوح یافت. از آن پس, کشش به سمت مکاتب نوین نقاشی غرب از یک سو و نقاشی رئالیستی ـ ناتورالیستی ـ از سوی دیگر هیچ‌گاه متوقف نشد. چنانکه در کنار این دو گرایش, نقاشی سنتی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز به هر روی به حیات خود ادامه دادند.

گرایش‌های مدرن عالم نقاشی و فهم و درک و به‌کارگیری شیوه‌های نو به طور طبیعی در ایران زمینه‌ی مناسبی نداشت. اما با این حال، هنرمند ایرانی تلاش می‌کرد تا تبیین نقاشی مدرن غرب در ایران شکل منظم‌تری به خود بگیرد. در این میان نقش نویسندگان و منتقدان به‌عنوان مدافع و توجیه‌کننده‌ی این روند حائز اهمیت است.

به عنوان نمونه "پرویز مرزبان" در شماره‌ی ۹ دوره‌ی ششم مجله‌ی "سخن"، سال ۱۳۳۴، در مقاله‌ای تحت عنوان "هنر نو ـ نقاشی نو" هنرمندان هم‌وطن خود را تشویق به پذیرش هنر نو کرد: "بالاخره باید تعارف را کنار گذاشت. وقت آن است ک به صراحت گفته شود "هنر نو" متعلق و وابسته به تمدن کنونی مغرب زمین است و زبان دل و نمودار زندگی مادی و معنوی انسان امروزی است.

این هنر نه تنها واقعیت و اصالت دارد، بلکه هنری پرارزش و عالی است که با درخشان‌ترین دوره‌های هنر بشری برابری می‌کند. هر که حوصله و جرأتش را ندارد دم فرو بندد و به کناری نشیند، اما آن‌که به جستجو افتاده و دل به این دریای پهناور می‌زند بی‌شک دست خالی از دُرّ و صدفی باز نمی‌گردد."

در چنین فضایی که مکتب کمال‌الملک به سرعت رو به انقراض می‌رفت و فضای مثالی و دنیای لطیف نقاشی ایرانی نیز رها شده و شالوده‌ی هنر خیالی و آرمان‌گرای آن از هم گسسته بود اولین "نمایشگاه هنرهای زیبای ایران" به عنوان همایش نقاشان نوگرای کشور حرکتی تعیین کننده بود. در این نمایشگاه، آثار نقاشان جوان و نوگرا، نظیر حسین کاظمی، مهدی ویشکائی، جلیل ضیاءپور و جواد حمیدی، در مقابل آثار کمال‌الملک و شاگردان و پیروان او تازگی داشت، اما نسبت به هنر نوینی که در اروپا جریان داشت چندان تازه به نظر نمی‌آمد. چنانچه منتقد مجله سخن در یادداشتی بر این نمایشگاه نوشت: "نقاشی در ایران به راهی که بیش از صد و پنجاه سال است اروپاییان طی کرده‌اند متمایل شده است."

مجادلات کهنه و نوینی که با ورود کوبیسم به ایران توسط جلیل ضیاءپور و در حدود سال‌های ۲۸ـ۱۳۲۷ انجام گرفت مرحله‌ی جدیدی از نقاشی

ایران را رقم زد و شیوه‌های دیگر، یکی پس از دیگری به تجربه‌ی نقاشان جوان ایرانی درآمد. کمی بعد شور و اشتیاق نقاشان کشور به تجربه کردن سبک‌ها و شیوه‌های گوناگون نقاشی نوین غرب آن‌چنان شدت یافت که صحنه‌ی نقاشی معاصر ایران در مدتی حدود ۱۰ـ ۱۵ سال شاهد ظهور آثار بسیاری در قالب سبک‌ها و مکاتب گردید.

این شور چنان بود که نقاشان ایرانی در این دوره سعی داشتند که کل دوره‌ی یکصدساله‌ی هنر جدید غرب را در یک دهه مرور و عرضه کنند.

به همین دلیل برخلاف پیدایش, گسترش و افول مکاتب و شیوه‌های جدید در قلمرو نقاشی معاصر غرب که همواره ریشه در تحولات فکری و تغییرات اجتماعی داشته و مبین جنبه‌هایی از روح زمانه بوده که در قالب و زبان متناسب با آن شکل گرفته است، در نقاشی معاصر ایران سبک‌ها و شیوه‌ها بی‌پشتوانه‌ی فرهنگی به ظهور رسیده‌اند.

چنان که هنوز هم مکتب متشکل و استواری را که نشانگر جنبه‌های فرهنگی ایرانی باشد نمی‌توان سراغ گرفت. از سوی دیگر نقاشی نوین غرب علی‌رغم صورت‌های متفاوت و حتی متضاد، مسیری پیوسته و مداوم طی کرده است. در صورتی که در نقاشی نوین ایران، هرگونه ردیابی تداوم محتوایی یا صوری، محققین را از جمع‌بندی دقیق و بررسی واقع‌بینانه دور می‌سازد. بنابراین به ناچار باید از ظهور گرایش‌هایی هنری سخن به میان آورد که محصول "خوشه چینی" و انتخاب فردی یا جمعی در زمانی محدود بوده است. بدین ترتیب تأثیر و نفوذ هنر و نقاشی غرب در هنر معاصر ایران به‌ویژه نقاشی، بیشتر از نظر صورت, و نه محتوا, هنرمندان را برای مدتی به شیوه‌های خاصی رهنمون شد و نقاشان ایرانی، متناسب با تمایلات روحی و عقیدتی و سلیقه‌ی هنری خود, و گاهی نیز به تبعیت از جریان‌ها و پسند روز، اصول مشابهی را پذیرفته و بهره‌برداری و پیروی و یا تقلید کردند.

سرعت تجربه‌های گوناگون هنری در دوره‌ی نوین توسط نقاشان به شکلی بود که در بررسی تاریخ نقاشی معاصر کشور، گاه نقاشانی مشاهده می‌شوند که سبک‌ها و روش‌های متعددی را، حتی به فاصله‌ی چند ماه تجربه کرده‌اند! این مسئله به گونه‌ای آشفته می‌نماید که دسته‌بندی گرایش بسیاری از نقاشان را با مشکل مواجه می‌سازد.

با این همه و علی‌رغم تمامی توجهات نوین، در نهان‌خانه‌ی روح بعضی از نقاشان ایرانی دغدغه و تعلقی به هنر، فرهنگ، سنت و اعتقادات خویش وجود داشت که گاه آن‌ها را به کوشش برای انعکاس این تعلقات درونی در آثارشان وامی‌داشت.

نقاشان "گروه سقاخانه" از این گروه هنرمندان ایرانی به شمار می‌روند. در این راستا نقاشان ایرانی تلاش می‌کردند بیان‌گری هنری خود را با زبان و بیانی نو و همراه با ارمغان‌های نقاشی مدرن غرب درهم آمیزند و به آن چهره‌ای سنتی ـ ایرانی و حتی در موارد محدودی، دینی، اما مدرن ببخشند. در این نوع حرکات، عناصری از هنر سنتی و یا میراث‌های فرهنگی ایران با برخی از تجربیات نقاشی نوین غربی درهم آمیخت و کوشش شد تا توازن و هماهنگی بین این دو برقرار گردد. فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، حسین زنده‌رودی، ناصر اویسی، منصور قندریز و ژازه طباطبایی، پرویز تناولی، جعفر روحبخش و منصوره حسینی از هنرمندانی هستند که این روند را تجربه کردند.

برخی از هنرمندان ایرانی و به‌ویژه گروه سقاخانه ابتدا به تحقیق و جست‌وجو در نقش‌ها و موتیف‌های عامیانه پرداختند. از عناصر قدیمی مانند نقش‌مایه‌های دوره‌ی قاجار گرفته تا خط کتیبه و مهر و جام چهل کلید و نقش‌های گلیم و پنجه‌ی پنج‌تن و گنبد. حتی موتیف‌های بسیار قدیمی مانند نقش برجسته‌های آشوری و کتیبه‌های هخامنشی نیز از چشم آن‌ها دور نماند.

شاید بتوان گفت گرایش به عناصر مذهبی و مردمی ایرانی و در عین حال "مدرنیزه" کردن آن‌ها، از سویی نشان از تأثیر پذیرفتن غیرمستقیم از اندیشه‌های انتقادی اندیشمندان ایرانی نسبت به فرهنگ غرب بود و از سوی دیگر حکایت از نوعی تردید هنرمند ایرانی در کارآیی هنر سنتی و ملی خود در عصری که بنای ارزش‌های فرهنگی ـ هنری فرو می‌ریخت و همسویی با هنر معاصر جهانی داشت. علاوه بر موارد ذکر شده، می‌توان افزود که با توجه به این‌که آن‌چه که هنرمندان ایرانی عرضه می‌کردند سال‌ها از تجربه‌ی آن در عرصه‌ی هنر جهانی می‌گذشت, بنابراین آثار آن‌ها جاذبه‌ای نداشت و مورد استقبال قرار نمی‌گرفت. پس هنرمندان ایرانی به نوعی برای امکان حضور و داشتن حرفی تازه در عرصه‌ی هنر جهانی، به هنر سنتی خود نیز روی آورند.

به هر حال، این شیوه‌ی کار آسان‌ترین و دست‌یافتنی‌ترین ارتباط‌گیری با هنر سنتی بود و نظر به گستردگی آن در میان عامه‌ی مردم و هم‌چنین به خاطر سادگی اجرا و تنوع اشکال، می‌توانست برای بسیاری هنرمندان خصوصاً اعضای گروه نقاشان سقاخانه، منشأ آفرینش ترکیب‌های متعدد و زمینه‌ساز فضاهایی ساده و صمیمی و در عین حال مدرن بر پهنه‌ی بوم باشد.

نقاشان ایرانی می‌خواستند تا نشان دهند که با به‌کار گرفتن هنر عامیانه و مذهبی به سرچشمه‌ای دست یافته‌اند که امکان هر ترکیب نو و آفرینش از نظر فرم و رنگ و بافت در هنرهای تجسمی را به هنرمند عرضه می‌کند.

در دهه‌ی سی و چهل، کوشش به قصد تبیین دست‌آوردهای نقاشی مدرن غرب به اوج خود رسید و چشم‌انداز آن روشن بود، اما مردم یعنی مخاطبان هنرمند، چندان از آن بهره‌مند نبودند. هرچند نقاشی سنتی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای به فاصله‌ای اندک از پی نقاشی نوین ایران می‌آمدند، اما سرانجام در یک دوره‌ی سی ساله، یعنی از دهه‌ی سی تا پنجاه، هنرمند ایرانی به طور کامل خود را از قید سنن فرهنگی خویش آزاد کرد. چنان‌که تقریباً نقاشی سنتی را از یاد برد و دیگر غیر از خاطره‌ای گنگ چیزی از آن با خود نداشت. بدین سان نقاشان ایرانی به هر دستاویزی می‌کوشیدند تا جهان نوین آن سوی ناتورالیسم را کشف کنند. چنین بود که نقاشان به هر جای سرک می‌کشیدند و به هر دری می‌زدند و بَدَل هر سبک هنر غربی یکی پس از دیگری در ایران ظهور می‌کرد.

بی‌توجهی به بستر فرهنگی و مخاطبان ایرانی باعث پیدایش شرایطی خاص از مدرنیسم در هنر معاصر ایران گردید. آیدین آغداشلو درباره‌ی نقاشان ایرانی که در سال‌های پس از دهه‌ی چهل ظهور کردند می‌نویسد: "این نسل به آسودگی‌هایی دست یافت که ماحصل تلاش نسل پیشین بود: شاعرانش کمتر پروا یا الزام رعایت ردیف و قافیه و الباقی موارد اختلاف با نسل پیشین را داشتند و نقاشانش سعی می‌کردند ـ و چه سعی جان‌کاهی تا کل دوره‌ی یکصدساله‌ی هنر جدید غرب را در یک دهه مرور و عرضه کنند و حاصل چه اغتشاشی شد." در واقع نقاشان ایرانی برای عقب نماندن از قافله مدرنیسم پروای مخاطب و سنت و سابقه‌ی فرهنگ خود را نداشتند و به قول آغداشلو نقاش ایرانی در آن سال‌ها بیشتر در فکر "جهان زمینی" شدن بود تا در "سرزمینی" بودن.

روی کردن به مظاهر هنر غرب به عقیده برخی عین دور افتادن هنرمند ایرانی از بستر فرهنگ قومی خود و هم‌چنین بیگانه ماندن او با معنا و محتوای عمیق هنر غرب بود: "آن‌چه بود، دورافتادگی بود و بیگانگی. روشنفکر و هنرمند این دوران همان‌قدر از تئاتر پوچی بیگانه ماند که از تعزیه. همان قدر از کوبیسم دور بود که از مینیاتور کمال‌الدین بهزاد بیگانگی گستردگی بود و مفری نبود"

برخی دیگر از منتقدین نیز توجه به سنت در قالب آثار مدرن را نوعی تقلید کورکورانه خواندند: "از آن‌جا که برخی از هنزمندان گمان برده‌اند که نقص هنر آن‌ها در این است که رنگ و بویی ایرانی ندارد و متهم به تقلید از هنرمندان غربی شده‌اند, برای فرار از این وضع، چاره‌ی مضحکی اندیشیده‌اند که دست کمی از تقلید کورکورانه از غرب نداشته است؛ به این معنی که اینک برای پرده‌های نقاشی خود شناسنامه صادر می‌کنند و تابعیت‌شان را معلوم می‌دارند. تابلوهایی که با عناوین فلان و بهمان مثلاً ایرانی دیده می‌شود از این مقوله‌اند. هیچ هنرمند واقعی ضعف تابلوی خود را با کمک گرفتن از کلمات جبران نمی‌کند.

با این حال توجه به سوابق تصویری و تجسمی هنر گذشته‌ی ایران و به‌کارگیری عناصر خوش‌نویسی و نیز استفاده از عناصر ترسیمی و تصویری کهن ایرانی در بی‌ینال سوم تهران به سال ۱۳۴۱ با آثار هنرمندانی چون اویسی، زنده‌رودی، تبریزی، تناولی، قندریز، پیلارام و ژازه طباطبایی خود را نشان داد. نیز با توجه به رویکرد جامعه‌ی ایرانی به ارزش‌های دینی و قومی، مسأله هویت‌گرایی در هنر از جمله کشش‌های عمیقی بود که در هنرهای تجسمی و به ویژه نقاشی معاصر ایران مطرح شد. این هویت‌گرایی گاه بسیار جدی و گاه در حد تصویر و تصوری ساده و سطحی از جست‌وجو و ارائه هویت تنزل می‌کرد.

از آنجائی‌که یکی از وجوه هنر ارتباط است و همه‌ی اشکال ارتباط بر تولید و استفاده‌ی از نشانه‌ها استوارند, برخی از این نشانه‌ها، نمادها، سمبول‌ها و کنایه‌ها می‌باشند. هر چه‌قدر که مفاهیم مورد نظر هنرمند بزرگتر, عظیم‌تر، غیرمادی‌تر و فراگیرتر باشد هنرمند اجبار بیشتری در به‌کارگیری نمادها و نشانه‌ها و سمبول‌ها دارد.

در واقع هرگاه مفاهیمی که هنرمند در نظر دارد در اثر خود متجلی سازد عظیم‌تر از آن باشد که با زبان مستقیم رنگ و فرم و کلام و فضا بیان شود، هنرمند به‌ناچار سمبول‌ها, نشانه‌ها و نمادها را برمی‌گزیند. با ظهور انقلاب و دگرگونی جامعه‌ی ایرانی و رهآورد اندیشه و باورهای مردمی، هنرمندان جوانی در عرصه‌ی هنر معاصر ظهور کردند که زاویه‌ی نگاه آنها بر پهنه‌ی بوم, فضایی خاص می‌آفرید.

برای شناخت نسبی دیدگاه‌ها و خواستگاه نقاشی انقلاب مقدمه‌ی کتاب "ده سال با نقاشان اسلامی" ـ به مثابه نوعی بیانیه از طرف نقاشان انقلاب ـ فعالیت هنری آن‌ها را تجدید میثاق فراموش شده‌ای محسوب می‌کند که "با خط خون بر صحیفه‌ی جان عاشقان نقش می‌بندد و جز اهل عشق را به حقیقت آن راهی نیست." در همین مقدمه هنر بی‌درد و عافیت‌طلب نفی گردیده و هنرمند انقلاب عهد آشنا، خوانده شده است: "هنرمند انقلاب اسلامی"، "عهد آشنا"ست و "تعهد" او در تذکر به این عهد و وفاداری نسبت به آن معنا پیدا می‌کند."

به هر حال با وقوع انقلاب، مدرنیسم در ایران ابتدا میدان را به نوع هنر رئالیستی متکی بر سنت‌های فرهنگی و مذهبی سپرد که در ابتدا از سوی توده‌ی مردم مورد توجه بسیار قرار گرفت. تعهد اجتماعی و دینی، روایت‌گری و پیام‌گرایی از مهم‌ترین ویژگی این آثار به شمار می‌رود که به دلیل سادگی در فرم و قابل فهم بودن با اقبال مردمی نیز مواجه شد. هر چند ویژگی‌ها و وجوه مشخصه‌ی نقاشی انقلاب در زمینه‌ی عناصر فرمال قابل جست‌وجو نیست.

در ابتدا موضع‌گیری هنرمندان انقلاب از منظر ایدئولوژیکی منسجم و مطلق جلوه می‌کرد. هنر انقلاب نیز در واقع پیرامون نهضت، واکنشی عاطفی و قوی از خود نشان داد، واکنشی که با نوعی شعار همراه بود و از همان ابتدا تعهد را برمی‌تافت. باورهای قدرتمند عاطفی و تخیلی که در ذهن هنرمندان آن بود نه تنها بر برخی از مشاهدات دیگر آن‌ها غلبه داشت بلکه باعث می‌شد تا هنر انقلاب ـ و خصوصاً نقاشی ـ ویژگی خطابه‌ای داشته باشد.

در حدود ربع قرن پس از پیروزی انقلاب همچون سال‌های قبل از آن، گرایشات مختلف در نقاشی ایران جلوه‌گری می‌کند. گرچه این تمایلات و به‌ویژه تمایلات نوگرا در ابتدای پیروزی انقلاب و به‌ویژه دهه‌ی اول چندان رمقی نداشت اما با دور شدن از انقلاب، ایران شاهد انواع سبک‌ها و دیدگاه‌های مختلفی است که در جامعه‌ی به سرعت رو به گسترش نقاشان ایرانی به ظهور می‌رسند.

این در حالیست که اصولاً نقاشی بعد از انقلاب به دلیل پراکندگی و نداشتن یک تشکیلات منظم جهت ارزیابی کمیت و کیفیت آن، تحلیل دقیقی را برنمی‌تابد. ضمن اینکه جامعه‌ی هنری ایران نیز همچون جهان غرب، تحلیل، نظریه‌پردازی و به‌ویژه نقد را چندان جدی نمی‌گیرد: در دوره‌ای نظریه‌سازی و نظریه‌پردازی مبتنی بر تئوری و پیش‌فرض ضروری نبود. زیرا هنر جریان خود را به صورت طبیعی و بی‌هیچ ترجمانی طی می‌کرد. در مقطع دیگری از تاریخ، هنر ـ به‌ویژه نقاشی نیازمند به تئوری و نظریه‌سازی بود, شاید دهه‌های پایانی قرن بیستم مقطع مناسبی برای این قضیه باشد.

کمی جلوتر, نیاز به تئوری و نظریه‌پردازی اجتناب‌ناپذیر اما در مواردی خطرناک جلوه می‌کرد. زیرا چشم هنرمندان، حامیان و سیاست‌گزاران هنری به قلم و زبان نظریه‌پردازان بود. اما در سال‌های آغازین سده بیست و یکم همچون دو دهه‌ی پیش هنر به مسیری می‌رود که تئوری و نظریه فقط می‌تواند ـ و در واقع باید! آن را توجیه و حداکثر تئوریزه کنند.

چراکه دیگر گردانندگان دنیای هنر همچون سیاست‌گزاران و مراجع قدرت که می‌توانند جریان‌سازی کنند دیگر نیاز چندانی به منتقد ندارند و در واقع شرایط به گونه‌ای است که قدرت پول، برنامه و تشکیلات و رسانه بی‌نیاز به منتقد می‌تواند مسیر را تعیین یا تغییر دهد. به همین دلیل است که هنرمندان یا شبه هنرمندانی قد علم کرده‌اند که نه تنها با پُز روشنفکرمآبانه از گذشته رو برگردانده‌اند بلکه حال و آینده‌ای را می‌کاوند که اصلاً چشم بصیرتش را ندارند. آن‌ها همین‌قدر از فرهنگ و هنر خود گسسته‌اند که به دلیل شیفتگی زیاد در برابر مظاعر هنر جهانی چشم خرد خود را بسته‌اند.

بسیاری نیز متفکرانه در باب اضمحلال تمدن غرب یا وجوه هولناک آن قلم‌فرسایی می‌کنند و نقاشی معاصر ایران را مظهر این هیولا می‌دانند. در حالی که باید به نقطه‌های اوج تمدن غرب و باالطبع نقاشی غرب نیز اشاره کرد. بی‌تعارف و تکلف باید گفت: اگر به برخی از مظاهر غرب انتقاد وارد

است ـ که هست ـ هرگز نباید از دیگر وجوه پویا و زنده‌ی آن غفلت کرد. همچنان که اگر به تقلیدِ با تأخیر نقاشی گذشته ایران به‌ویژه دهه‌ی سی و چهل از نقاشی غرب پرداخته می‌شود نباید از تجربیات شایسته هنرمندانی چون صادق تبریزی، پیلارام، زنده‌روی و دیگران به سادگی گذشت.

در همین نمایشگاه اخیر "خیال"، آثاری از صادق تبریزی، حسین کاظمی، و پیلارام وجود دارند که نسبت به آنچه که اکنون در دانشکده‌های هنری تدریس و ترویج می‌شود به شدت نو و پیشتازند، در حالی که این آثار در چند دهه قبل از انقلاب و بلکه مربوط به یک یا دو نسل پیش‌اند. البته همه‌ی تجربیات سهراب سپهری شایستگی شأن هنری او را ندارند. شاید تعداد آثار برجسته‌ی این هنرمند از تعداد انگشتان دست تجاوز نکند. ضمن این‌که هنرمندان انقلاب نیز در همان بدو پیروزی انقلاب و در حالی که جوانانی تازه‌کار بوده‌اند آثاری شایسته آفریده‌اند که هرگز اکنون که در دوره‌ی بالندگی و اغلب سنین میانه سالی به سر می‌برند نمی‌توانند با آثار استادانه‌ی خود آنچنان با صداقت و صمیمی ـ همچون آثار گذشته ـ با مخاطب خود ارتباط برقرار کنند.

نکته‌ای که نسل امروز ما باید از نمایشگاه مروری بر آثار نقاشی معاصر دریابند همین است که از خود بپرسند چرا آموزه‌های آن‌ها نمی‌تواند و نتوانسته است از تجربیات موفق دهه‌های سی و چهل و پنجاه جلو بزند و حرفی نو حتی در عرصه‌ی تکنیک و فن‌آوری برای گفتن داشته باشد؟ اشکال کار کجاست؟ تربیت هنرمند و آموزش فنی او؟ دانشگاه؟ استاد؟ سرفصل‌های دروس؟ گالری‌ها؟ حمایت از هنرمندان یا...؟ آیا باز باید به دنبال یک عامل خارجی همچون آمریکا گشت؟ یا اشکال در میان خودی‌هاست؟ آیا این کلام پیر عارف شیرازی مصداق ندارد که تو خود حجاب خودی از میان برخیز؟

تردیدی نیست که نقاشی معاصر ایران از نظر کمیت بسیار گسترده‌تر شده است. جلوه‌های متنوع‌تری نیز پیدا کرده است. تعداد نقاشان بسیار زیاد شده, به طوری که جامعه‌ی نقاشان همواره گوشه‌ها و چهره‌های ناشناخته‌ای دارد که باید کشف شود.

فعلاً نیز جمع‌بندی قابل اعتمادی درباره‌ی آن وجود ندارد. با این حال بسیاری معتقدند که جست‌وجو در مظاهر و بلکه آثار نقاشی معاصر ایران به‌ویژه در دو دهه‌ی اخیر و مقایسه این آثار با آثاری که اغلب بیش از چهل یا پنجاه سال از خلق آنها می‌گذرد این نکته را روشن می‌سازد که آثار کنونی کمتر دارای وجوه خلاقه‌ی هنری هستند. فرو ریختن مرزهای هنر، نفی هرگونه ارزش و معیار زیبایی‌شناختی، آرمان‌زدایی، بازی‌های نوجویانه، به جای فعالیت خلاقانه، عدم ارائه‌ی تعاریف علمی و فقدان آسیب‌شناسی هنری براین عدم پیشرفت دامن زده است.

در اینجا باید افزود: همچنان که آغوش گشودن شیفته‌وار و نسنجیده در برابر هنر جهانی در مسابقه‌ای عبث برای همراه شدن با آن عاقلانه و به صلاح هنر کشور نیست، پیش کشیدن طرح نخ‌نماشده‌ی فرهنگ و هنر سنتی از ترس مواجهه‌ی با ناشناخته‌ها و پناه‌بردن به آن به انگار یافتن آرامش و آسودگی و اطمینان نیز به‌خواب بردن جوانان است.

جست‌وجویی طاقت‌فرسا و پی‌گیر و شاید طولانی می‌طلبد تا هنرمند بتواند مرزهای هنر خود را و حتی هنر جهانی را گسترش دهد. و فراموشی نکنیم تقویت بنیاد تمدن یک ملت جز از طریق رشد و شکوفایی اندیشه و هنر آن میسر نیست. زیرا آن‌ها شرط حیات یک قوم هستند. هنر با بهره‌گیری از دستاوردهای ارزشمند و پالایش شده‌ی گذشته، با اتکاء به نوآوری و زمان‌سنجی در حال و با دوراندیشی آینده همواره نمایش خلاقیت، ذوق و شکفتگی روح یک ملت است.

منبع : پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی حوزه هنر

http://vista.ir/?view=article&id=307089

VISTA.IR
Online Classified Service

C'ا#$ 'ر F (" !"

استاد نگارگری معتقد است نقاشی نو به آخر خط رسیده و حرفی برای گفتن ندارد اما نقاشی ایرانی به دلیل بهرهگرفتن از احساس و یک روح اصیل ایرانی، هرچه پیش رود، دامنه ایده و احساس گستردهتری دارد.

محمود فرشچیان تابستان امسال نیز به ایران آمد و با حضور در موزهای که به نام او در مجموعه فرهنگی تاریخی سعدآباد تاسیس شده و یکی از پر بیننده‌ترین موزه‌های کشور است، به ارزیابی آثار علاقهمندان نگارگری پرداخت. او همچون تمام استادان هنرهای ایرانی با صبر و حوصله کارها را بررسی و با وجود بیان نقصهای اثر، جوانان را به ادامه این راه تشویق میکرد. همین خصوصیت در جریان گفتگو نیز وجود داشت و باوجود شهرت و اعتباری که او در جهان برای نقاشی ایرانی کسب کرده است، با دقت فراوان به هریک از سوالات پاسخ داد. او که به نقاشی و هنر ایرانی عشق می‌ورزد، در مورد وضعیت نگارگری ایران به میراثخبر گفت:«شرایط نگارگری در هر دورهای فرق می‌کند. زمانی شاگردانی کارآموزی میکردند. امروزه مدرکگرایی ارج و قرب بیشتری دارد و بیشتر به کارشناسی، کارشناسی ارشد و.. توجه میشود. این وضعیت ایجاب میکند، دانشگاه یا هنرکدههایی بوجود بیاید. علاقهمندان زیادی به آن مراجعه می کنند ولی باید مکانهایی وجود داشته باشد که آموزش را در راستای صحیح انجام دهند. متاسفانه به غیر از چند هنرستان برای نگارگری، دانشگاههایی که به تدریس این رشته بپردازند، وجود ندارد.»

او با تاکید بر ضرورت ایجاد دانشگاههایی در این زمینه افزود:«در ایران دانشگاههای زیادی برای آموزش نقاشی غربی که هویت ایرانی ندارد، فعالیت میکنند اما برای نگارگری آموزش عالی نیست. متاسفانه این مسئله در مورد صنایعدستی و هنرهای کاربردی هم اثر سویی گذاشته است مانند نقشههای فرش و قالی که در قدیم حرف اول را در دنیا میزد اما الان در ردیف ۲۷ الی ۲۸ جهان قرار دارد یا صنایعی مانند معرق و کاشیکاری که همین وضعیت را دارند.»

فرشچیان استقبال جوانان از این هنر را دلیل دیگری برای تاسیس دانشگاه نگارگری بیان کرد:«آن ترقی و تعالی که باید در این راه باشد، به رکود گراییده است. البته من نامههای زیادی به وزارت آموزش عالی نوشتم و به ضرورت دانشگاه هنرهای عالی نگارگری اشاره کردم. ضرورت این مطلب که نگارگری با هویت ایرانی به صورت آکادمیک ادامه پیدا کند، انکارناپذیر است.

ضرورت این مطلب که نگارگری با هویت ایرانی به صورت آکادمیک ادامه پیدا کند، انکارناپذیر است. استقبال جوانان به شدت احساس میشود. در قدیم اگر قرار بود، نمایشگاهی از آثار نگاگری برگزار شود، ۱۰ الی ۱۱ استاد مرد و ۲ الی ۳ استاد زن شرکت میکردند. خوشبختانه درعین حالکه ضرورت آکادمیک کردن نگارگری وجود دارد، توجه جوانان نیز به این هنر افزایش پیدا کرده است.»

خالق اثر معروف «ظهر عاشورا» دوسالانه نگارگری را شاهد این مدعا ذکر کرد:«در دوسالانه نگارگری متجاوز از ۳۰۰ شرکتکننده مرد و حدود ۲۸۰ نگارگر زن شرکت میکنند که بیشتر هم کارهای قابل قبولی ارائه و به هویت اصلی خود توجه میکنند.»

• نقاشی نو به آخر خط رسیده است

فرشچیان که به اعتقاد بسیاری از هنرشناسان دنیا، درعین توجه به اصالتهای نقاشی و هنر ایرانی به ابداع و نوآوری با شیوه و سبک شخصی خود پرداخته است، در بخش دیگری از این گفتگو ظرفیت نقاشی ایران را بینهایت توصیف کرد:«نقاشی که در دنیا به عنوان نقاشی نو عرضه می-شود، به آخر خط رسیده است و دیگر حرفی برای گفتن ندارد. من به دیدن نمایشگاههای زیادی رفتهام. آنها حرفی برای گفتن ندارند ولی نقاشی ایرانی به دلیل بهرهگرفتن از احساس و یک روح اصیل ایرانی، هرچه پیش رود، دامنه ایده و احساس گستردهتری دارد.

من به دیدن نمایشگاههای زیادی رفتهام. آنها حرفی برای گفتن ندارند ولی نقاشی ایرانی به دلیل بهرهگرفتن از احساس و یک روح اصیل ایرانی، هرچه پیش رود، دامنه ایده و احساس گستردهتری دارد. علاوهبراینکه هنر اصیل ایرانی با اشراق، معرفت نفس و مسائلی که مربوط به عوالم معرفت است، سروکار دارد و در یک بینهایت سفر میکند.»

• نگارگری امروز حرف برای گفتن دارد

او اما در مورد وضعیت نگارگری از گذشته تا امروز توضیح داد:«فکر میکنم عمق، معنا و فلسفه در نگارگری امروز ایران در راه است. چند سال قبل وقتی در مورد مینیاتور سخن گفته میشد، تصور یک پیرمرد در کنار جوی آب و مانند آنها تداعی میشد ولی امروزه نقاشی ایرانی حرف و مطلب زیاد دارد و همراه با تعمق است.»

فرشچیان هرچند، این نکته را نیازمند توجه و حمایت دانست:«نگارگری باید مورد حمایت بیشتری قرار بگیرد. چند سال قبل چند درصد از بودجه وزارتخانهها برای خرید آثارهنری اختصاص پیدا کرد ولی متاسفانه سهمی از این بودجه به نگارگری تعلق نگرفت و کسانی که نقاشی اروپایی کار میکردند، شامل حال این برنامه شدند. من مطمئن هستم اگر به نقاشی ایرانی بها دهیم اهمیت آن از نقاشی چین و ژاپن بیشتر میشود.»

به گفته او نقاشی چین و ژاپن طبیعت را آراستهتر از آنچه هست، نشان میدهند اما نقاشی ایرانی با ناخودآگاه و عوالم ماورا الطبیعه سروکار دارد و به همین دلیل گیرایی افزونتری برای علاقهمندان ایجاد میکند.

• کتابهای نگارگری محققان ایرانی کم است

فرشچیان به اعتقاد یکی از مدیران یونسکو استاد افسونگری است که گذشته و حال را بهم پیوند میدهد. او با بیان این مطلب که بیشتر کتابهای نوشتهشده در زمینه نگارگری، به قلم خارجیها است، یکی از ضرورتهای جهانیشدن این هنر را توجه بیشتر محققان ایرانی در این عرصه برشمرد:«کتابهایی که در مورد نگارگری ایرانی نوشته شده است، بیشتر بدست هنرشناسان خارجی تالیف شده و محققان ایرانی کمتر، کمر همت برای تحقیق در هنر اصیل ایرانی پرداختهاند یا اگر در زبان فارسی کتابی در دسترس هست نوعا ترجمه متون نویسندگان خارجی است.»

• تربیت شاگردان

فرشچیان همچنین در مورد تربیت شاگردانی که ادامه دهنده راه او در گسترش نقاشی ایرانی باشند، اظهار داشت:« اگر کسی بخواهد نگارگری را نزد من بیاموزد باید از مراحل ابتدایی گذشته باشد چون کسی که تازه بخواهد الفبای نقاشی را یاد بگیرد از حوصله من خارج است.

اگر کسی بخواهد نگارگری را نزد من بیاموزد باید از مراحل ابتدایی گذشته باشد چون کسی که تازه بخواهد الفبای نقاشی را یاد بگیرد از حوصله من خارج است. بسیاری عکس یا کپی رنگی کارهایشان را برای من میفرستند. من نیز نکتههایی را به آنها گوشزد میکنم. در آمریکا نیز افرادی از مراحل بالاتری که از نقاشی گذشتهاند، کارهایشان رابه من نشان می دهند و من آنها راهنمایی می‌کنم.»

او که مدتی پس از بازگشت از تحصیل در اروپا به مدیریت اداره هنرهای ملی و استادی دانشکده هنرهای زیبا برگزیده شده بود ، در پاسخ به این سوال که در صورت تاسیس دانشگاه نگارگری، علاقهمند به تدریس دوباره هست، گفت:«دیگر از من گذشته است که به فکر کرسی دانشگاه باشم و فرصتی برای این مهم ندارم که به فکر کرسی دانشگاه باشم. دلم میخواهد این هنر حق و کمال خود را بدست بیاورد و به همین دلیل

هرچه در توانم باشد، دریغ نمیکنم.»

نگارگران جوان راه خود را دنبال کنند

فرشچیان با وجود شرکت در بیش از صدها نمایشگاه فردی و جمعی در دنباله سخنانش، خطاب به نگارگران جوان توصیه کرد که با کار و مطالعه فراوان شیوه شخصی خود را کشف کنند:« علاقهمندان جوان کار و مطالعه فراوانی انجام دهند و تصور نکنند تمام راز و رمزها در کار من جمع شده است.

علاقهمندان جوان کار و مطالعه فراوانی انجام دهند و تصور نکنند تمام راز و رمزها در کار من جمع شده است. هنگامیه زیاد مطالعه کنند، به خوبی راه خود را تشخیص میدهند زیرا طراحی اساس نقاشی است.»

- هنرمند خود باید موضوع را خلق کند

خالق آثاری چون «پنجمین روز آفرینش» و «بهار میآید» در پایان به نحوه نقاشی ادبیات داستانی و نقش مستقل هنرمند در این زمینه اشاه کرد:«تصویرگرایی از شاعران خوب است اما هنرمند باید خودش موضوع را خلق کند وگرنه مقدار زیادی به آن شاعر وامدار است. من برای تصویرگری کتاب خیام ذهنیات خودم را همردیف با اندیشه او به تصویر آوردم. تجسم داستان ایرانی غیراز این است که شعری از شاعر را بکار بگیریم.»

منبع : خبرگزاری میراث فرهنگی

http://vista.ir/?view=article&id=275649

VISTA.IR
Online Classified Service

"! و)) 1 در دوران N)

برخی از تحلیل گران دوره صفوی مدعی هستند که صفویان هنر دوره تیموری را تقویت و شکوفا کردند. تیموریانی که در هرات و حوالی خراسان صاحب قدرت بودند و پس از شکست سخت ازبکان از شاه اسماعیل اول میراث فرهنگی و هنری هرات یکجا به صفوی تعلق گرفت. بهزاد نقاش معروف تیموری پس از فتح هرات به تبریز برده شد و جالب این که در تبریز سرپرستی گروهی از نقاشان صاحب ذوق هراتی را بر عهده گرفت و توانست سبك و مکتب تبریز را در هنر نقاشی پایه گذاری کند. شاه اسماعیل به تدریج به بهزاد علاقه مند شد و به شدت از هنر او حمایت کرد و بعدها وی را به ریاست کتابخانه سلطنتی منصوب کرد.

در نقاشی های ایرانی که به سبك و سیاق مینیاتور ترسیم می شد غالباً قوانین خاصی رعایت می شده است. در این قبیل نقاشی ها که گاه مورد

تمسخر نقاشان فرنگی قرار می گرفت جهان سه بعدی به دو بُعد تبدیل شده و لاجرم انسان ها و اشیا و غیره چهره بسیار حقیقی و طبیعی پیدا نمی کردند. با این حال هنرمندان ایرانی می توانستند رنگ های موزون و یکدستی را به کار گیرند.

در عین حال که تصاویر نقاشی مملو بود از پرندگان، حیوانات، درختان بلند و... نقاشان صفویه برای نشان دادن آسمان از رنگ طلایی استفاده می کردند، آب را نه آبی نیلی بلکه نقره گونه رنگ آمیز می کردند، سروهای بلند قامت را سبز بسیار تیره می کشیدند و اما لباس مردان صفوی غالباً قرمز بسیار تند و گاه آبی نیلی است، شاه اسماعیل صفوی که به هنر تولید کتاب علاقه داشت بر آن شد تا هنرمندان را جهت تالیف کتابی به کار وادارد.

نتیجه کار کتابی بود به نام شاهنامه شاه طهماسبی چرا که کتاب در زمان شاه اسماعیل به پایان نرسید و در دوران سلطنت شاه طهماسب قوام یافت. در این اثر آثار ارزشمند ۲۵۰ نقاش مینیاتور وجود دارد. برخی از هنرمندان بر این باورند که این کتاب خود نگارخانه ای سیار است.

در این اثر به غیر از نقاشی سرآمدترین آثار خوشنویسان نیز به چشم می خورد. خوشنویسان مشهور آن دوران حدود ۶۰ هزار بیت شاهنامه فردوسی را به رشته تحریر درآوردند. بی شك در هیچ دوره ای از تاریخ ایران تا این حد به هنر خوشنویسی بها داده نشده است.

تولید آثار خوشنویسی از کتاب فراتر رفت و خطاطان به کار تزیین مساجد و بناهای عمومی مشغول گشتند آنچنان که رضا عباسی در دوران شاه عباس خطاطی سر در مسجد شیخ لطف الله را شخصاً انجام داد.

در این بین دیدگاه و بینش شیعیان و به طور کلی جهان اسلام در کار خطاطان به خوبی جای گرفت. همچنین نقاشان مینیاتور صفوی به تدریج به کار نقش کوبی و برجسته کاری روی چرم مشغول گشتند.

شاه طهماسب به شدت به هنر نقاشی علاقه داشت و در کار گسترش آن تلاش کرد، اما نوه او شاه عباس آنچنان به این هنر روی خوش نشان نداد، بلکه به هنر معماری و شهرسازی بیشتر گرایش داشت و به همین دلیل طراحان و معماران معروفی چون شیخ بهایی که فقیهی عالیقدر نیز بود در دوران شاه عباس فعالیت چشمگیری از خود نشان داد. با تمامی این تفاسیر در همان دوران خاص دو سبك متفاوت نقاشی ظهور کرد؛ یکی سبك کار رضا عباسی و دیگری سبك نقاش صادق بیگ افشار. در پایان اشاره به این مساله ضروری است که غالب نقاشی ها در دوران شاه عباس به بعد به صورت تکه ورقه ای بوده و برای تصویرگری کتب خاص نقاشی ها خلق نشده اند.

منبع : روزنامه جوان

http://vista.ir/?view=article&id=246283

VISTA.IR
Online Classified Service

J([+> Y' ا ز دوران ا ز ا)ر و !"

درباره سیر مینیاتور در ایران گفتگویی داشتیم و گفتیم که مینیاتورهای امروزی ایران با وجود پرسپکتیو و پردازش چهره‌ها نزدیک به واقعیت، از مینیاتورهای قدیمی فاصله گرفته است و بسیاری مینیاتور امروز ایران را

همان نقاشی‌های کلاسیک اروپا و شیوه‌های اروپایی به ویژه سبک امپرسیونیسم می‌دانند.

از مینیاتورهای قدیمی ایران، از روشی که مانی و پیروانش داشتند هیچ گونه اثری در دست نیست و به قاطعیت نمی‌توان حکمی بر آن نمود.

اما مکاتب مینیاتورهای ایرانی که در قرون اولیه اسلام آغاز شده آثاری کمابیش هست و هنر نقاشی ایران با ابتکاراتی درخطوط عربی تداوم یافته و بهترین نسخه‌های قرآن کریم را هنرمندان مبتکر ایرانی نوشته‌اند و تزئین و تذهیب کرده‌اند و طلاکاری حواشی و سرلوحهٔ قرآن و طرحهای اسلیمی و ختایی و گردشهای ترکیب‌بندی آن‌ها را به شیوهٔ مخصوصی که امروزه آن را استیلزه می‌نامیم ابداع کردند.

در ادامه این ابداع و ابتکار، نقاشی براساس متن کتب و نوشته‌ها نیز رواج یافت که مینیاتورهای مکتب بغداد سرآغاز آن است.

- مکتب بغداد:

از آن جهت که نوعی نقاشی ابتدایی است تا حدودی نشان از فقدان مهارت و قدرت هنری سازندگانش دارد و بیشتر دربردارندهٔ قصه‌ها و روایات مذهبی است.

هنرمندان مکتب بغداد، اکثراً ایرانی بوده‌اند و معمولاً نیز به سفارش و دستور رؤسای قبایل و حکام عرب، کتب خطی را با ذوق خود تزئین می‌کردند. و روش کار آن‌ها به اکثر نقاط دور و نزدیک ایران راه یافته بود. و تا دوران سلجوقیان که نقاشی ایران ترقی محسوسی کرد ادامه یافت.

- مکتب سلجوقیان:

در این مکتب هنرمندان کمابیش با نقاشیهای چینی آشنایی داشتند این اثرگذاری را حتی می‌توان قبل از سلجوقیان نیز دریافت، در شاهنامهٔ فردوسی به این مطلب اشاره شده است احتمال قوی آن که سلجوقیان که بعد از غزنویان قدرت بلامنازع ممالک اسلامی بودند این روش را ترویج کردند.

ایرانیان شیوهٔ نقاشی چینی را با دید خاص هنری خود تلفیق کردند و کاشیهایی که امروزه نمونه‌هایی از آن در دست است نشان می‌دهد که سالها پیش از حمله مغول به ایران این سبک و شیوه و رنگ‌آمیزی و طراحی که بعداً به صورت نقاشی به کتابها راه یافت در ایران رایج بوده است. و اگر دست حوادث کتابخانه‌های بزرگ ایران را معدوم نکرده بود، امروز به راحتی میتوانستیم نسخی را که متعلق به دوران پیش از مغول بوده و همان ویژگی مینیاتورهای مکتب هرات یا مراغه و مکاتب دیگر بعد از مغول را داشته ببینیم.

- دورهٔ مغول

بعد از حمله چنگیزخان به ایران مکتب بغداد به کلی از میان رفت و دیگر هنرمندی به پیروی از آن نپرداخت و برعکس مکتب دوران سلجوقی و خوارزمشاهیان با امکاناتی که در دوره مغول در دسترس بود، به تکامل رسید.

در ابتدای حمله مغولها به ایران هنر نقاشی به واسطهٔ قتل عام هنرمندان رونق خود را از دست داد ولی بعد از چندی سران مغول به فکر ترویج هنر افتادند و برای عملی ساختن این منظور عده‌یی نقاش چینی را از راه مغولستان به ایران آوردند و کوشیدند تا نقاشی چینی را که با سلیقهٔ فرهنگ آنها هماهنگی داشت در ایران رایج سازند.

هنرمندان ایرانی اگرچه تحت تأثیر این مسأله قرار گرفتند، اما برخلاف نقاشان چینی هرگز طبیعت را به عنوان نهایتی از احساسات و عواطف و به گونه‌یی مجرد و انتزاعی مورد توجه قرار ندادند و بیشتر به انسان و تفکراتی در حالات انسانی پرداختند. به همین جهت است که کمتر مینیاتور ایرانی را بی‌صورت و هیات انسانی می‌توان یافت، از همه سطح درکار خود بهره بردند و دوست داشتند جزئیات را نیز به تماشاگر القاء کنند. هرگز پیوندهای خود را با شعر، فرهنگ و شیوه‌های تفکر بومی قطع نکردند، افسانه‌ها، اساطیر، قهرمانان ملی، سنن و شیوه‌های زندگی ایرانی همواره نمودی آشکار در آثار آنان داشته است.

این وابستگی به زندگی و اعتقادات ملی تا جایی قوی است که به مینیاتور ایرانی علی رغم پیوندها و نقاط مشترک فراوانش با سایر مکاتب آسیایی (از جمله شیوه‌های نقاشی هندی، چینی و ژاپنی) وجهه‌یی خاص می‌دهد و باعث تمایزش از هنر سایر ملتها و ممالک می‌شود و این وضعیت تا دوران ایلخانیان و تیموریان ادامه داشت.

منبع : روزنامه اطلاعات

http://vista.ir/?view=article&id=122126

VISTA.IR
Online Classified Service

"! o)و E<

"دینا بابیت" Dina Babbitt با "ژوزف منجل" Josef Mengele ، پزشک بدنام نازی که بازداشتگاه اسرای جنگی را محل آزمایشات ترسناک خود کرده بود ، معامله ای کرد. او به دنبال کسی می گشت تا نظریه های نژادی اش را با کشیدن پرتره هایی از زندانیان بینوا ی آشوویتز -که طبق ایدئولوژی نازی ها افرادی فرودست بودند- ثابت کند.

یک هنرمند متبحر با این درخواست موافقت کرد و در مقابل آن درخواست رهایی خود و مادرش را از اتاق گاز بازداشتگاه اسرا داشت.

به لطف روزگار، هم بابیت ، هم مادرش و هم تابلوهای نقاشی او نجات پیدا کردند. او سرانجام در کالیفرنیای شمالی اقامت گزید و تابلوهایش به موزه ای که به منظور زنده نگه داشتن خاطره آشوویتز برپا شده بود ، راه یافت.

از سال ۱۹۷۳ ، یعنی زمانی که او دریافت آثارش در این موزه اند، تلاش برای به دست آوردن آنها را آغاز کرد.

بابیت ۸۳ ساله می گوید :«یکی از مقامات موزه در نامه ای به من نوشت که قانونا تنها کسی که می تواند برروی این تابلو ها ادعایی داشته باشد ، دکتر "منگل" است و آنها تنها یابنده و نگهدارنده تابلو ها هستند.»

کنگره آمریکا ، "حقوق معنوی دینا بابیت" را بر این تابلو ها به رسمیت شناخته و با بکاربردن فشارهای دیپلماتیک ، سعی در بازگرداندن آنها دارد.

افرادی چون رئیس سابق موزه تاریخی هولوکاست، بر حق مسلم بابیت تاکیید کرده اند و ماه گذشته ۴۵۰ کاریکاتوریست از سراسر جهان نامه ای را به موزه ایالتی Auschwitz-Birkenau ارسال کردند.

متصدی موزه آشوویتز در اینباره می گوید:"نامه طرفداران بابیت در تغییر این وضعیت هیچ تاثیری ندارد. دلیلی ندارد که ما نگرش خود را نسبت به این قضیه تغییر دهیم."

بعد از پایان جنگ ، بابیت به عنوان تهیه کننده فیلمهای کارتونی در هالیوود فعالیت کرد و تلاش بسیاری برای زنده کردن شخصیتهای کارتونی چون "دافی داک" Daffy Duck انجام داد و در فیلم کارتونی "سفیدبرفی و هفت کوتوله" با والت دیزنی همکاری کرد.

بابیت به منظر آنکه خشونت محیط آشوویتز را برای کوکان حاضر در آن بکاهد، منظره دامنه یک کوه

را برروی دیوار پادگان نقاشی کرد و در هنگام کار از کودکان می پرسید که می خواهند چه چیزی در این نقاشی باشد یا نباشد. منگل با دیدن همین نقاشی به مهارت های هنری او پی برد.

• کار کنید تا آزاد شوید

بابیت ۶۳که سال پیش از زیردروازه ای که بر سردر آن نوشته شده بود "کار کنید تا آزاد شوید" عبور کرد، هنوز با دارای رفتار نجیبانه جامعه اروپای مرکزی - جایی که در آن رشد کرده است- می باشد.

او در "برنو" ی چکسلواکی در خانواده ای یهودی به دنیا آمد. در سال ۱۹۴۲ نام مادر او در لیستی که باید به اردوگاه اسرای Theresienstadt واقع در شمال چکسلواکی منتقل می شدند ، دیده شد. نازی ها ، همه یهودی ها را یکجا تبعید نکردند تا مبادا دستگاههای هولوکاست از کار زیاد آسیب ببیند.هنوز "دینا بابیت" نشده بود ، اما تصمیم گرفت تا همراه مادرش باشد و برای نام نویسی اصرار ورزید. Theresienstadt اقامتگاه مرگ بود ، و شاید خانه زندگی; او در آنجا برای اولین بار عاشق شد.

"من ۱۹ ساله بودم و او ۲۴ ساله .غرور خاصی داشت و من بسیار دوستش داشتم."

نام پسر "کارل کلینگر" بود و نازی ها او را نگهبان اصطبل های Theresienstadt کرده بودند. او بالای اصطبل اتاقی با پنجره ای رو به آسمان داشت.

"ما کنار هم دراز می کشیدیم، ستاره ها را نگاه می کردیم و به نام بچه هایی که قراربود داشته باشیم فکر می کردیم."

این رویاها در سال ۱۹۴۳ هنگامی که بابیت و مادرش به آشوویتز در جنوب لهستان منتقل شدند پایانی نافرجام یافتند. آنجا کارخانه مرگ بود و دکتر "منجل" از طرف زندانیان فرشته مرگ لقب گرفته بود.بابیت از ۶ سالگی به فراگیری نقاشی پرداخته بود و مهارتش مناسب مقصود "منجل" بود.

در ژانویه ۱۹۴۵ با نزدیک شدن نیروهای متفقین به آشوویتز ، بابیت و مادرش جزو زندانیانی بودند که به دستور نازی ها آشوویتز را تخلیه کردند. در این بین مجازات آن دو به حال تعلیق در آمد. نجات یافتند و قبل از آنکه به پاریس منتقل شوند ، به چکسلواکی بازگشتند.

دوستنی برای بابیت خبر آورد که کارل مرده است."او تکه کاغذی پاره شده را به من داد که کارل قبل از مرگش چند کلمه را بر روی آن نوشته بود.«من رسما اظهار می دارم که "دینا گوتلیه بوا" را به همسری خود قبول می کنم.»"

او در سال ۱۹۷۳ نامه ای از موزه آشوویتز دریافت کرد که در آن عنوان شده بود این موزه تابلوهای نقاشی بابیت را که توسط آخرین زندانیان آشوویتز از آنها نگهداری می شد یافته است. باید از دکتر منجل ممنون بود که بابیت را مجبور کرد تا تابلو ها را امضا کند. زیرا همان امضا باعث شد تا مسوولان موزه بتوانند بابیت را پیدا کنند. "من چمدانی برداشتم و به لهستان رفتم. فکر می کردم انها را با خودم برمی گردانم. امام آنها اجازه این کار را ندادند."

یکی از مسوولان موزه می گوید:"این طبیعی است که باید هرگونه نشانه ای از هولوکاست را حفظ کرد تا خاطره آن وحشت بزرگ از اذهان پاک نشود. به خصوص امروز که افرادی پیدا شده اند و هولوکاست را نفی می کنند."

منبع : دو هفته نامه فریاد

http://vista.ir/?view=article&id=259642

VISTA.IR
Online Classified Service

"! ه دو'C دا ›

رفتار کودکان براساس احساسات آن هاست و کودکان با کمک تصورات ذهنی خود به نقاشی، بازی و سرگرمی می پردازند. آنان علاوه بر داشتن افکار و احساسات پاک و دست نخورده، خلاق اند و این ویژگی ها، آنان را دوست داشتنی تر می کند و من نیز بسیار به آنان علاقه مند هستم و علاوه بر این که آنان را دوست دارم کار کردن برای آنان و همچنین با آنان بودن برایم لذت بخش است و مفاهیم موردنظر خود را با نقاشی در کتاب های ویژه کودک به آنان ارائه می کنم و در ارتباط با آنان ایده می گیرم.الهه سادات اعظمی که در حاشیه نمایشگاه آثار خود(در نگارخانه میرک) که تصویرگری کتاب کودکان است با خراسان گفت وگو می کرد، افزود: از سال ۸۰ به صورت جدی و با هدف چاپ آثار در این زمینه فعالیت خود را آغاز و برای کودکان گروه های سنی الف، ب، ج و د آثاری ارائه کرده ام.

وی با بیان این که تاکنون برای ٤٠ کتاب تصویرگری کرده است که نیمی از این کتاب ها منتشر شده و نیم دیگر در مراحل مختلف چاپ و نشر است، گفت: موضوع مورد علاقه اش فعالیت در زمینه موضوع های تخیلی است، چرا که این گونه در چهارچوب بایدها و نبایدهای دنیای مادی قرار نمی گیرد و مانند ذهن کودک، آزاد است. علاوه بر این بسیاری از موضوع ها و مسائلی را که نمی توان در قالب های واقعی بیان کرد با استفاده از این گونه آثارمی توان به کودکان منتقل کرد، از این رو بسیاری از آثارم را با این شیوه ارائه کرده ام.وی افزود: اولین کارم در این زمینه تهیه تصاویری برای اشعار کودکانه بود، که براساس علاقه شخصی خود تهیه کردم و تاکنون بر این باورم که از بهترین آثارم است، چرا که براساس احساس خود کار کرده ام و تهیه آن سفارشی نبوده است.وی با بیان این که فعالیت حرفه ای افراد در زندگی روزمره آنان منعکس می شود، افزود: بازتاب اشتغال در زمینه های هنری موجب افزایش شور و هیجان در افراد می شود و ضمن افزایش امید به آینده، توجه آنان را به مشاهده زیبایی ها بیشتر و دقت آنان را در این زمینه تقویت می کند.

اعظمی گفت: مهمترین مشکل در عرصه هنری زمانی روی می دهد که در مواجه شدن با افراد و یا حضور در جامعه، درک درستی از هنرمند وجود نداشته باشد.وی مشکلات فعالیت اشتغال در این زمینه را تبلیغات و فرهنگ سازی ضعیف و اختصاص بودجه اندک عنوان کرد و افزود: بسیار ضروری است که به عرصه فرهنگ بیشتر توجه شود و در زمینه انتشار کتاب و دیگر عرصه ها، فعالیت ها افزایش یابد و در کنار سالن های متعدد کتابخانه ها، سالن ها و نگارخانه های متعدد در شهر برای ارائه آثار هنرمندان فعال شود چرا که این مراکز حلقه های اتصال هنرمند به جامعه و زمینه ساز آشنایی مردم با هنر هستند و علاوه بر این با حمایت از بخش آموزشی، امکان گسترش کلاس های آموزشی را برای تمام سطوح فراهم می کنند.این تصویرگر تصریح کرد: البته همان گونه که می دانیم توجه به این بخش، صرف هزینه نیست بلکه سرمایه گذاری است و بازده آن انتقال فرهنگ به جوانان به کمک فرهنگ سازی هایی است که در این عرصه ها انجام شده است، به ویژه این که هنر نقش مهمی در فرهنگ سازی دارد و توجه به این بخش را، بیش از پیش ضروری می سازد.وی درباره دیگر مشکلات این عرصه که به بخش نشر باز می گردد، به دغدغه برخی ناشران اشاره کرد و گفت: نگرانی آن ها در مورد سودمند بودن سرمایه گذاری آن هاست و اگرچه که این امر معقول است اما باید شرایطی مهیا باشد که از این منظر خاطر فعالان آسوده باشد و ناشران با اطمینان خاطر بیشتری سرمایه گذاری کنند، همان گونه که اکنون برخی از ناشران به اهمیت این امر واقف شده اند و در این مسیر فعالیت گسترده ای دارند.

منبع : روزنامه خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=119924

C 4H در L ﻭ ا < G ، !"

هنر شرقی از هر جهت با هنر غربی متفاوت است و این آشکارترین علتی است که موجب شناخت دیرهنگام هنر شرقی توسط غربی ها شده است. برخلاف غربی ها که بر روی بوم نقاشی می کردند، چینی ها در دوره نفوذ آیین بودایی دیوارنگاری کرده و در برخی دوره ها بر روی کاغذ نقاشی می کردند و به دلیل کم دوام بودن کاغذ، امروزه بسیاری از آثار کهن در دسترس ما نیست. همچنین برخلاف غربی ها، از رنگ های روغنی استفاده نمی کردند و لطافت آبرنگ را در بیان حالات و روحیات خود مناسب یافتند. (دورانت) نقاش چینی هرگز جهان را به صورت کامل نمایش نمی دهد، بنابراین نگاه او با نگاه سنت گرای غربی که جهان را به شیوه ای «وابسته به معماری» می بیند متفاوت است. (بورکهارت) نقاشی های چینی بر روی طومارهای ابریشمی کشیده و در محفظه های گرانبها نگهداری می گشت و تنها در لحظات آرام گشوده می شد تا مؤمنان بر آن ها نگاه کنند و تأمل کنند. دیدن یک نقاشی مانند خواندن قطعه شعر زیبایی بود که با تأمل صورت می گرفت. (گامبریچ) چینیان تنها تصاویر کوچک را بدون قاب به دیوار آویزان می کردند و گاه یک سلسله تصویر را روی تجیر می کشیدند. آنان هیچگاه تصاویر بزرگ را به دیوار نمی آویختند، بلکه آن ها را لوله می کردند و به دقت در جایی نگه می داشتند. سپس گاه برای تماشا آن ها را می گشودند و در واقع به مطالعه آن ها می پرداختند. این موضوع باعث دور ماندن شاهکارها از چشم مسافران غربی و در نتیجه آشنایی دیرهنگام آنان با هنر شرقی شد. (دورانت) از سرآغاز هنر چینیان اطلاع زیادی در دست نیست، تنها می دانیم که چینیان در هنر مفرغ ریزی در زمان های بسیار دور به مهارت رسیده بودند و در هزاره نخست قبل از میلاد این ظروف مفرغی در معابد باستانی استفاده می شد. در قرون بلاواسطه قبل و بعد از میلاد، چینیان مراسم تدفینی مشابه مراسم تدفین مصریان داشتند و در آرامگاه هایشان آثاری از بازنمایی های بسیار زنده ای از زندگی و عادات روزگارشان برجای مانده است. در این بازنمایی ها برخلاف خطوط صاف و مکسر مصریان، چینیان خطوط منحنی را به کار می بردند.(گامبریچ) نقاشی چینی حتی چند قرن قبل از میلاد، یکی از

هنرهای مهم به شمار می آمد. در آغاز دوره میلادی نقاشی چینی به اوج خود رسید. در قرن های سوم و چهارم میلادی، هنگامی که آیین عیسی فرهنگ و هنر کناره های مدیترانه را متأثر کرد. آیین بودا در هنر چین انقلابی پدید آورد. سپس با آیین دائو آمیخت و هنر چین را از هنر هندو متأثر گرداند. (دورانت) تأثیر آیین بودا بر هنر چین تنها موجب شکل گیری آثار جدید برای هنرمندان نشد، بلکه موجب گردید که به تندیس ها و تصویرها از نو نگریسته شود و دستاورد هنرمندان از احترام بیشتری برخوردار شود. چین نخستین سرزمینی بود که تصویرسازی را امری حقیر نمی پنداشت و نقاش از مقامی همانند یک شاعر برخوردار بود. (گامبریج) برخی از آموزگاران بزرگ چین هنر را وسیله ای می پنداشتند که می توانست نمونه های بزرگ فضیلت و تقوا در دوران های زرین گذشته را در خاطر مردم زنده کند. (گامبریج) در نظر چینیان انسان با طبیعت هماهنگ است و معنای شادمانه زیستن همگام بودن با طبیعت است.

انسان هیچگاه بر طبیعت مسلط نیست، بلکه بخشی از آن است. (گاردنر) هنرمندان چینی نقاشی «آب و کوه» را نه برای آموزش و نه برای تزئینات آغاز کردند. هدف آن ها فراهم آوردن موضوعی برای تفکر و تأمل بود. (گامبریج) نقاشان چینی به فضای آزاد نمی رفتند تا در مقابل چشم انداز، طرح اولیه آن را تهیه کنند. شیوه آموزش آنان نیز همراه با شیوه عجیبی از مراقبه و تمرکز بود. آنان ابتدا در نقاشی کردن درخت های صنوبر، صخره ها و ابرها نه با مطالعه طبیعت بلکه با بررسی آثار استادان مشهور گذشته به مهارت می رسیدند. هنگامی که این مهارت ها را کامل فرا می گرفتند به سفر در طبیعت می پرداختند و درباره زیبایی طبیعت تأمل می کردند. سپس وقتی به خانه بازمی گشتند سعی می کردند با در کنار هم قرار دادن تصاویر ذهنی خود آن حالات را دوباره زنده کنند. لازم بود که آنان در استفاده از قلم و جوهر چنان ماهر باشند که بتوانند قبل از اینکه الهام آن ها تازگی خود را از دست بدهد، تصاویر ذهنی را روی کاغذ آورند. (گامبریج) هنرمند پیش از شروع کار ابزار و وسایلش را آماده می کند. گویی مقدمات آیین یا مراسمی را برگزار می کند. «چینیان نقاشی را شاخه ای از خوشنویسی می دانستند و با همان قلم مویی که خط می نوشتند، صورتگری نیز می کردند. بسیاری از شاهکارهای کهنسال آن ها فقط با قلم مو و مرکب به وجود آمده است، چون خط چینی در آغاز نوعی رسم یا نقاشی بود، چینیان نقاشی را در شمار خط می آوردند و خوشنویسی را یکی از هنرهای اصلی می شمردند.در چین و ژاپن نوشته های زیبا را بر دیوارهای خانه ها می آویزند و همچنانکه هنردوستان اروپایی در پی ظرف ها و تصویرهای هنری تلاش می کنند، آنان نیز در گردآوری شاهکارهای خط می کوشیدند.» (دورانت) هنرمندان چینی، شعر را با خطی زیبا بر روی تصاویر می نوشتند، به طوری که سه هنر نقاشی، خوشنویسی و شعر را در یک اثر گردهم می آوردند. حال به بررسی برخی ویژگی ها می پردازیم که نقاشی چینی را از نقاشی سایر اقوام دیگر متمایز می کند:

▪ طبیعت دوستی: آیین دائو به چینیان آموخته بود که به عواطف خود نسبت به طبیعت احترام بگذارند و آیین بودا به آن ها گوشزد می کرد که انسان از طبیعت جدا نیست. شاعران، فیلسوفان و نقاشان هر یک به نوعی به طبیعت پناه می بردند و آن را مظهر آرامش در مقابل زندگی پرشور شهری می دانستند. چینیان با وجود سرما و سیل و قهر طبیعت، همواره انسان های طبیعت دوستی بودند و هزار سال پیش از اروپاییان به طبیعت روی آوردند. (دورانت) طرد بعد نمایی (پرسپکتیو): در آثار نقاشی چینی بر خلاف نقاشی اروپایی پرسپکتیو یا علم مناظر و مرایا وجود ندارد. در واقع منطق این علم از نظر چینیان پذیرفته نشده است. چینیان معتقدند که نشان دادن عمق در صفحه نقاشی که هیچگونه عمقی ندارد، کاری ساختگی است و واقعیت ندارد.

برخلاف بسیاری از نقاشی های غربی، هیچ نقطه تلاقی واحدی کل پرسپکتیو را سازمان نمی دهد و نتیجتاً چشم تماشاگر آزادانه به حرکت در می آید. ولی برای درک کامل این نقاشی ها باید توجه مان را بر جزئیات بسیار ریز و خصوصیت و نقش هر خط متمرکز سازیم. (گاردنر) بنابراین،این بیننده به کمک «رویت تدریجی» به مشاهده اثر می پردازد. (بورکهارت) به این ترتیب که در نقاشی های عمودی که در مقابل بیننده نشسته آویخته می شود، تصویر به تدریج با صعود از پایین به بالا دیده می شود. در نقاشی های افقی که به صورت طوماری کشیده می شوند، همگام با باز شدن طومار از سمت چپ و جمع شدن آن در سمت راست، نوعی همپوشانی موجب پیگیری نقوش و رویت تدریجی آن می شود. پرهیز از واقع گرایی: نقاشان چینی از واقع گرایی و توصیف اشیا دور بودند. هدف آنها تنها ایجاد حالتی در تماشاگر بود. آنان تنها به زیبایی می اندیشیدند و

کشف حقیقت را به عالمان سپرده بودند.(دورانت)

▪ اهمیت خط: صورت یا شکل مهمترین عنصر نقاشی چینی است و این صورت به کمک خط شکل می گرفت و نه به کمک رنگ. (دورانت) بزرگترین شاهکارهای چینیان با مرکب سیاه و بدون استفاده از رنگ های گوناگون شکل گرفته اند. خط مهمترین عنصر نقاشی چینی بوده است و هنرمندان چینی با دقت و تمرکز فراوان و با حرکاتی سنجیده به رسم خطوط محکم و پایداری دست می زنند که پس از کشیدن پاک نمی شود و احتیاج به قدرت ذهنی بالایی دارد.

▪ موضوع: نقاشان چینی در انتخاب موضوع محدودیتی نداشتند، زیرا تنها هدفشان ایجاد شکلی با معنی بود. انسان، کمتر موضوع نقاشی قرار می گرفت و آدم هایی که در تصاویر چینی دیده می شدند همه سالخورده و شبیه یکدیگر بودند. صورت هایشان از یکدیگر مشخص نمی شدند و ویژگی های فردی اهمیتی نداشتند. گل ها و جانوران بیشتر از انسان مورد توجه بودند. گاه گل یا جانور نماد یک مفهوم بود. بسیاری از هنرمندان تمام طول زندگی خود را به کشیدن یک حیوان می پرداختند. (دورانت)

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=353629

VISTA.IR
Online Classified Service

درون

«الیزا میلی» نقاش مدرنیست معاصر و ساکن کمبریج است. وی در سال ۱۹۹۹ در رشته تصویرسازی مدرك خود را گرفت و شروع به خلق آثارش با شیوه رئال کرد. فیگورهای انسانی موضوع اغلب آثار وی است چرا که فکر می کند تنها با نمایش چهره و بدن می توان احساسات را به تصویر کشید . گرایش «میلی» به آثار رئال از آن روست که هنر را برای همه می خواهد و این سبك واقع گرا است که می تواند به سادگی با مخاطب ارتباط برقرار کند. در سالهای اخیر در حیطه خلق آثار شخصی به شیوه مدرن گرایش پیدا کرده و تصاویر جذابی را به وجود آورده است .

آنچه درپی می خوانید ترجمان گفتگوی سایت وایلد دنیز با این نقاش معاصر است.

● بعنوان نخستین سوال ، از علاقه خود به نقاشی بگویید. چه عاملی باعث شد که نقاشی را به عنوان مهمترین دغدغه زندگی خود انتخاب کنید؟

▪ شاید بتوان نگاه من به این هنر را عامل انتخابم دانست. معتقدم نقاشی حقیقتاً عملی است که منجر به خلق اثر با ارزشی برای جامعه می شود.

● آیا حس زندگی درآثار شما جریان دارد؟

▪ سعی کرده ام این طور باشد. اغلب فیگورهایی که به تصویر می کشم رگه هایی از حیات را در خود دارند.

● می خواهم از تحصیلات آکادمیك خود بگویید. دوران تحصیل چگونه گذشت؟

▪ تحصیلات تکمیلی ام را در کالج هنر ساوانا آغاز کردم. ابتدا رشته فیلم و ویدئو را انتخاب کردم ولی به طور همزمان برسر کلاس های هنرهای تجسمی نیز حاضر می شدم. واحدهایی مثل طراحی، شناخت مبانی رنگ و تاریخ هنر .

فهمیدم که حضور در کلاسهای تجسمی بیش از رشته سینما برایم جذابیت دارد پس تغییر رشته دادم و نقاشی را انتخاب کردم.نقاشی برای من تنها یك رشته دانشگاهی نبود . بلکه وسیله ای برای شناخت بود. هیچ کس نمی تواند به شما بیاموزد که چگونه نقاشی کنید . مهارت هایی همچون شناخت ماهیت نور و رنگ ، فنونی است که در محبث علمی این هنر می گنجد و لذا قابل آموزش است .

در حقیقت چیزی که می خواهم بگویم این است که در نقاشی ، علم و هنر در کنار هم هستند . اساتید دانشگاه ها قادرند به شما درباره کوچکترین جزئیات خواص شیمیایی رنگ یا مبحث فیزیك نور اطلاعات مفیدی دهند ولی هنر نقاشی ، چیز دیگری است . استاد به شما می آموزد که خودش چگونه نقاشی می کند ، چگونه طرح می زند ولی او هیچگاه نمی تواند به دنیای شخصی شما پاگذارد و ذهنیت شما را به تصویر بکشاند .

نقاشی فرصت کشف دنیای درون را به هنرمند می دهد . نقاشی زبان بیان احساسات فرد است . زبانی که تنها خود شخص می تواند الفبای آن را از درونی ترین لایه های ذهنش بیرون کشد و جملات خود را با آن بنویسد و در نهایت این قصه اوست که بربوم نقش می بندد . به همین خاطر گرچه من از جمله نقاشانی هستم که تحصیلات آکادمیك این رشته را دارم ولی هرگز به مدرك آن بهایی نمی دهم و آن را بی ارزش می دانم.

● مسلماً نقاشانی بوده اند که شما در مقطعی از زندگی هنریتان ازآنها تأثیر گرفته اید. این تأثیرپذیری اتفاق ناخودآگاهی است که در زندگی هنری هر هنرمندی رخ می دهد . می خواهم بدانم سبك کدام نقاش شما را مدتی درگیر و پایبند آثارش ساخت؟

▪ این حرف درست است و امری است که برای هرکسی اتفاق می افتد . مهم گذر از این مرحله است که خوشبختانه موفق شدم با گرفتن دانش لازم آن را طی کنم . در مقطعی شیفته تکنیك و انتخاب موضوع «آبوت تیلر »شدم. آثار«دانته روسی» از احساس خوبی برخوردارند و زبان تصویری و مفاهیم نهفته در نقاشی های «ادوارد مونش» نیز بی نظیر است .

● آیا در دنیای نقاشی بعنوان یك نقاش با مسائل منفی یا چیزهای ناامید کننده روبرو شده اید؟

▪ خب بعنوان نقاش همواره باید مراقب فرش خانه تان باشید که رنگی نشود!ولی در کل نقاشی پنجره ای برای رهایی از حصار دیوارهایی است که زندگی پیرامون انسان می کشد و این ها همه خوب است .

● آیا تا به حال نقاشی یا اثر هنری دیگری را دیده اید که شما را به واکنش واداشته باشد و بعد از دیدن آن هیجان زده شده باشید؟ مثلاً برای خود من فیلم «قطار اسرار آمیز » اینگونه بود . بعد از دیدن آن تا مدت ها ذهنم درگیر آن بود .

▪ خوب که فکر می کنم چیزهایی هست. یك پرتره از اندی وارهول همیشه در ته ذهنم وجود دارد که برایم ارزشمند و قابل توجه است . در مورد آثار سینمایی هم آثار تارکوفسکی همواره مرا مجذوب خود کرده اند.

● زندگی عادی یك نقاش چگونه می گذرد ؟ آیا اینکه مدت های مدیدی را در کارگاه شخصی تان به نقاشی مشغول باشید باعث رنجش اطرافیانتان نمی شود؟

▪ باید اعتراف کنم که من دوست خوبی برای دوستانم نیستم . چراکه همیشه درحال نق زدن درباره نقاشی هایم هستم . هیچ وقت از آنچه تصویر کرده ام راضی نیستم . این حس در روابط اجتماعی من هم تأثیرگذاشته و برای همین فکر نمی کنم دوستان دل خوشی از مصاحبت با من داشته باشند.

● و آخرین سوال اینکه حاضرید ۲۴ ساعت از روز را به نقاشی و تنها نقاشی بپردازید؟

▪ در یك صورت بله و آن اینکه من انسان ثروتمندی باشم که خب این طور نیست!

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=239913

VISTA.IR
Online Classified Service

"! ه دوران A , ر

نقاشی‌های دوران قاجاریه (قرن شانزدهم میلادی) یک ترکیبی از سبک هنرهای اروپایی کلاسیک و سبک و تکنیک مینیاتورهای دوران صوفی است. در این دوران "محمد غفاری (کمال الملک)" سبک کلاسیک اروپایی را در ایران رواج داد. در این دوران سبکی از نقاشی بوجود آمد که بنام "قهوه خانه" شناخته شد. این نوع نقاشی یک پدیده جدید در تاریخ هنر ایرانی است. سبک "قهوه خانه" عامه پسند و مذهبی است. موضوعات این سبک بیشتر تصاویر پیامبران و امامان، شعائر مذهبی، جنگها و نام آوران ملی بودند. "قهوه خانه‌ها" رفته رفته جای خود را در بین مردم معمولی باز نمودند. در این مکان داستان سرایان و نقالان داستانهای حماسی و مذهبی را برای مردم بازگو میکردند. هنرمندان همان داستانها را بر روی دیوارهای این "قهوه خانه‌ها" نقاشی کرده بودند. قبلا در گذشته که پادشاهان و اشراف زادگان نقاشان را پشتیبانی میکردند؛ اما اینبار هنرمندان به درخواست مردم عادی آن مناظر را بر روی دیوارها میکشیدند و به این کار علاقه‌مند بودند.

در بیشتر این قهوه‌خانه‌ها این مناظر که بیشتر به درخواست عمومی بود رنگ آمیزی شده بود. زیباترین مثالها در موزه اصلی تهران و همینطور در بعضی از موزه‌های خصوصی داخل و خارج از کشور نگهداری میشود. نقاشی‌های ایرانی، یک نوع ملاحت را که بی‌شباهت به هر چیز دیگر است به تماشاگر عرضه میکند. آنها یک ارتباط بیکران با داستانهای حماسی نگه داشته‌اند. نقاشی ایرانی، بعنوان یکی از بزرگترین سبکهای نقاشی در آسیا مطرح است. آسمان‌های روشن (آبی)، زیبایی شگفت انگیز شکوفه‌ها و در میان آنها انسانهایی که دوست میدارند و انسانهایی که تنفر دارند، خوشگذران و افسرده، به موضوعات مختلف نقاشان ایرانی شکل میدهند.

منبع : شبکه رشد

http://vista.ir/?view=article&id=9889

VISTA.IR
Online Classified Service

"!T زن در "[ر ا ان

زن ، موضوعی است که در ادبیات و هنر همیشه مورد توجه و اهمیت خاصی بوده است . این موضوع در هنرهای تجسمی ایران از دیر باز تاکنون مورد توجه هنرمندان دوره های مختلف از جمله دوره معاصر قرار گرفته است .

زن در این تحقیق موضوع اصلی است که می توان آن را به صورتهای گوناگون در آثار نگارگری معاصر مشاهده کرد ، آن گاه با نگاهی به تاریخچه ، جایگاه ، ساختار و خصوصیات برخی از آثار نگارگران معاصر و تحلیل اثر زن در تابلوی نقاشی به فضای بنیادی که او متشکل از آن است ، پرداخته می شود . بنابراین برای قابل رویت نمودن صورت زن از خصوصیات ظاهری و باطنی او از تصاویر بصری استفاده می شود ، تا نما و فرایند وی دریافت گردد . :

نقاشان سنت گرا ، همیشه پیوند میان خود و هنرمندان متقدم را پایه ی اساسی کار های خویش قرار داده و می دهند . برای ارائه و جودزن در پرده نقاشان ، نقاشی نقشی عمده دارد . هیچ کس فکر ارتباط متقابل هنرمندان و جامعه نیست .

هنرمند برجامعه متکی است و لحن آهنگ و قوت احساسش را از جامعه ای که در آن زندگی می کند می گرد . لیکن جنبه فردی اثر هنرمند به عواملی فراتر بستگی دارد و آن چیزی نیست جز اراده معطوف به صورت بیرونی که در درون شخصیت هنرمند است و هنرمند با این تفسیر و بدون درک شهودی از صورت متناسب هیچ چیز مهمی نمی تواند بوجود آورد .

اساطیر و افسانه ها نیز در مقوله هنر ، نقش ارزنده ای ایفا کرده اند . برای مثال داستانهای تخیلی و عشقی ، شاید از واقعیت بدور باشند ، ولی وقتی جنبه حماسی پیدا می کند ، یا هنگامی که مقوله عشق و عقل با هم پیوند می خورند یک اسطوره از آنها زاده می شود که بیان کننده ی سرشت و فطرت زیبای آدمی است . در شعر و ادب فارسی هم غزل زمانی به اوج خود می رسد که با اساطیر همراه باشد . اغلب باستان شناسان و اسطوره شناسان ، برین عقیده اند که در این جوامع ، زنان نمادی از آفرینش ، زایش و برکت بوده اند ، بهمین دلیل هم در صورت نمادین و هم به صورت واقعی مورد احترام جوامع بشری قرار گرفته اند .

درین جا برای شناخت روح و صورت زن در تابلوی هنرمندان نقاش ، تاریخچه این هنر و جایگاه آن و در انتها ، ویژگی های خاص نقاشان بررسی می شود تا بتوان به صورت زن در پرده پرداخت .

نگاه به صورت زن به شکل نظری کمتر انجام شده است و نیاز به پرداختی گسترده است . درین جا شمه ای از این هویت بازگو می شود و امیدواریم که به این مقوله عمیقتر پرداخته شود .

- تاریخچه نگارگری معاصر

پس از پیروزی انقلاب ، از آنجا که رویکرد به هویت ملی و فرهنگ و هنر سنتی و قومی از شعارهای درخور توجه در زمینه فرهنگ و هنر بود ، توجه نقاشان جوان به استفاده از هنرهای سنتی ایران جلب و گاه حتی به صورت مد ظهور کرد .

درین میان ، بعضی از نقاشان ، مستقیماً و تا حدودی شتابزده به بازسازی فضاهای نقاشی سنتی و عامیانه ی ایرانی ، نظیر نقاشی دوره قاجار و نقاشی قهوه خانه ای و با رنگ و روغن و گاه سه بعدی ساختن تصویر ، پرداختند . عده ای نیز با استفاده از عناصر موجود در نقاشی قدیم ایرانی و هنرهای سنتی ، به منظور هویت بخشی تازه به آنها ، آثاری بوجود آورده اند ، برخی نیز سعی کرده اند با رجوع به مبانی هنرهای سنتی ، خود را با گذشته ی این سرزمین ، پیوند دهند . به اعتقاد آنان ، نقاشی سنتی ایرانی حاصل جهان بینی خاص ایرانی است . و با این جهان بینی ، هنرمند مقید به نمایاندن دنیای عینی و طبیعی نیست .

در واقع هدف او تصویر جهانی است . حقیقی و خیالی که از طریق بکارگیری رنگهای تخت ، زنده ، متنوع ، سمبلیک ، کنار نهادن پرسپکتیو و سایه روشن ، تصویر خطوط کند و تند و ساده کردن فرم ها صورت می گیرد . این گروه از نقاشان عقیده دارند که اگر با این نحوه دید ، با برخی از دستاوردهای هنر مدرن غرب در زمینه قالب رنگ ، خط و بافت از یک سو و نقاشی شرق دور در زمینه ترکیب بندی آشنا شوند ، فرآیند آن نقاشی به گونه ای خواهد بود که از یک سو دیدگاه کلی آن برگرفته از فرهنگ ایرانی است و از دیگر سو بازبان نوین هنرهای تجسمی امروز جهان پیوند دارد و از آن کمک می گیرد این دید و دریافت که در شکل های متفاوت در آثار بعضی از نقاشان جوان ظهور کرده است ، آن قدر گسترده و موثر آمده که حتی در آثار برخی از هنرمندان که در زمینه های گوناگون هنر مدرن صاحب تجربه اند و سالها در کار هنر مدرن فعالیت کرده اند ، تمایلات قابل ملاحظه ای به پاره ای از ویژگی های نقاشی ایرانی پیدا آمده است .

سنت

سنت را می توان مجموعه ی اعتقادات ، نظرها و رفتارهای تکرار پذیر دانست که در بستر زمان ایجاد می شوند و به عنوان ارزشهای اجتماعی و ملی مورد حمایت و اهتمام مردم و نیز پاسداری اجباری اجتماعی قرار می گیرد ، این امر در نگرش شرقی ، خود را پررنگ نشان می دهد و در زمان مدرن کهنه خوانده می شود .

هنرهای سنتی مفاهیم و آمیزه ای از باورهای ایرانی ، از دوران باستان تا دوران اسلامی را رد بر می گیرد . مهمترین اصل درین زمینه ، سلسه مراتب حقیقت است که اصول بنیادی بر مبنای آن رقم می خورد ، به نحوی که طبیعت به مثابه ی جلوه محسوس تجلی حقیقت هستی ، جایگاهی ویژه می یابد . این نظام به تعریف ریاضی که به آن حرکت حلزونی می گویند ؛ باور به عالمی را به وجود می آورد . که در آن از وحدت به کثرت و کثرت به وحدت را می توان مشاهده کرد و این رکن بنیادین شکل گیری هنرهای ایران است .

بازگشت به سنت به معنای بازگشت به شخصیت خویش به معنای دمیدن آن روح سازنده و فعال پیشرو است که در گذشته فرهنگ ما بوده است و با آن می توان استقلال انسانی داشت .

- نسبت و رابطه سنت و نوگرایی

رشته هایی که نسلی را به نسل دیگر و عصری را به عصر دیگر مرتبط می سازند ، شامل تارو پودی می شوند که مجموع آنها در واقع همان « سنت » نامیده می شود . بدون سنت و آنچه از گذشته دریافته ایم ، نوآوری ، معنا و مفهومی نمی یابد ، به تعبیر دیگر سنت ، همچون سکوی مطمئنی است که هنرمند برای تحسین جهش نیروی تخیل خود ، از آن استفاده می کند و نقطه فرودآمدن وی ، تاری بر شبکه سنت می افزاید . هنرمند برای حرکت در جهت هنر خلاقه ، اغلب ابتدا به نسبت رجوع می کند و تقریباً چاره ای ندارد جر اینکه از این مرحله گذرنماید .

برای چنین رویکردی ، هر هنرمند تازه کاری ، اغلب ابتدا از مرحله صنعتگری و با تقلید از روی آثار دیگر هنرمندان برای دریافت و فراگیری تجربیات آنان شروع به پیشرفت می کند . بدین ترتیب هنرمند به تدریج سنت هنری عصر و محیط خود را جذب وبا آن رابطه ای خاص برقرار می کند ، تا اینکه پایگاهی مستحکم در آن بیابد . اما تنها هنرمندانی که حقیقتاً از ذوق و استعداد فطری برخوردارند می توانند این مرحله صنعتگری مبتنی بر سنت را پشت سر بگذارند و خود به خلاقیتی دست پیدا کنند .

به منظور تأکید بر بومی و ملی ، عناصر شاخص هنرهای سنتی و جلوه های مختلف جدید ، تلفیق صوری کهنه و نو را در هنر معاصر بوجود آورد .

• خصوصیات نگارگری معاصر

نگارگری جدید ، ماهیتاً نگاه به گذشته دارد ، اما هنرمندان متعلق به این جریان به طرق مختلف کوشیده اند که کارشان را با سلیقه ی زمان سازگار سازند . در نتیجه برخی ویژگی های متمایز به مرور در نگاگری جدید بروز کرده است . یکی از ویژگی های نگارگری کنونی توجه خاصی است که به طور مثال به نمایش چهره های بسیار زیبا تر و متنوع تر از آن چه در آثار قدما دیده می شد ابراز می گردد و صورتها بیشتر از آثار گذشتگان ، خصوصیات نژاد ایرانی را بازگو می کند .

هم چنین در پاره ای از نقاشی های اخیر ، قانون مناظر و مزایا به وجهی تازه و خاص خود نمایی می کند که درخور مطالعه است . امروز با آنکه بسیاری از این گونه نقاشی ها به صورت قطعه مستقل پرداخته می گردد باز غالب آنها مانند آثار کهن تر از اشعار گویندگان گذشته چون فردوسی ، نظامی ، سعدی ، حافظ ، خیام و ... هستند .

کوشش عده ای از هنرمندان هم که سعی کرده اند رنگ و محیط و عوامل دنیای کنونی را در نگار گری وارد نمایند به جایی نرسیده و هنرمندان نگارگری راضی نشدند اندام های موزون و نقاشی های خود را با لباس امروزی بپوشانند .

همان طور که هنرمندان عصر رنسانس اندام های نقاشی های خود را با لباسهای چین دار یونان و روم می پوشانند ، هنرمند نگار گری هم علاقمند است پیکره های اثر خود را با جامه های خوش حالت و شالهای مواج ودامنهای پرچین بیاراید و از این راه تناسبی برقرار سازد .

به طور عموم ، جامه ترسیم شده بر اندام بیشتر افراد در نگارگری عصر ما تن پوشی خیالی ، ابتکاری و مجموعه ای از لباس های گوناگون دوران های مختلف است که با زبان خاصی بازگو شده است .

تجمع و تفرق عناصر ، نوع حرکت بصری را درین فضای (غیر طبیعی) پدید می آورد . ولی پویایی اجرا بلکه هم چنین به مد در روشهای هندسی ساختمان تصویر و قواعد ترکیب بندی ورود و مارپیچی حاصل می شود در تاریخ نگارگری جدید ، حسین بهزاد به عنوان یکی از پیشگامان برجسته شناخته شده است . در شیوه کار بهزاد ، که براساس مکتب اصفهان بنا شده ، اهمیت طراحی و محدودیت رنگ بارز است . توجه به حالات و سکنات اشخاص ، سایه پردازی ، کاهش ریزه کاری ها ، انتخاب مضامین جدید و گاه موضوعهای معاصر ، ا زموارد عدول از سنت نگارگری پیشین محسوب می شود .

بهزاد نگاره های را از اندازه های بسیا رکوچک به بزرگ تبدیل و تابلوهایی در حد تابلوی نقاشی بوجود آورد با توجه به اینکه از زمان رضا عباسی ، نگارگری با خطوط روشن و قوسهای درشت به نقش می آمد . اما شکل تصاویر و چهره ها همان چهره های معمولی زمان تیموری بود . بهزاد به نگاره شکل ایرانی داد و حالت هایی ملموس و دلپسند به آن بخشید .

در نقاشی های کهن ، ریزه کاری های بسیار به کار گرفته شده است لیکن بهزاد از ریزه کاری ها کم کرد و به صورتی بسیار ساده تر اما زیباتر و گویاتر ، نگاره را عرضه داشت .

با توجه به اینکه پرسپیکتیو در نقاشی ایرانی وجود نداشت ، استاد پرسپکتیو را ساده در نگاره های خود به کار گرفت و نقش را به واقعیتی هنرمندانه تبدیل نمود .

گاهی که او به شیوه کهن روی می آورد ، دوریو نزدیکی اشیا ، را با خطوط پهن یا نازک نشان می دهد . بنابراین ، انسان حالتی خاص را ، در آثار بهزاد از نظر فاصله احساس می کند . کارهای او در روح تنیده دارای هماهنگی ، موزونی و حالت آرامش و انبساط است . منحنی های ظریف و ممتدی که بیشتر خیال انگیز هستند ، با یک قلم و یا یک حرکت دست و صورت گرفته است . این خطوط قسمتی که از خصایص نگارگری ایران است ، به کارهای بهزاد عمق و معنا می دهد ، از قبیل همان تخیلاتی که از موسیقی یا فکر در ابعاد نامتنهای به شخص دست می دهد .

بهزاد عقیده داشت که تبعیت از اسلوب قواعد خاص ، نوعی قید و بند بردست و پای هنر می بندد . او می گفت مینیاتور ، شعر نقاشی است و وظیفه مینیاتوریست ، تجسم و ترسیم زیبایی ها و شیرینی های زندگی است .

بهزاد با ساده کردن خطوط تا حد اعجاز توانست شیوه ای قاطع و ارگانیک بیافریند .

رنگهای او بسیار ملایم و تلخ است . در واقع تخصص بهزاد در ترکیب رنگهای هارمونیکی بود که در یک خانواده قرار دارد و فضایی یکپارچه بوجود می آورد ، امری که در یک نقاشی مینیاتور تازگی داشت .

راز توفیق بهزاد در زمنیه نگارگری حساسیت شدید او در مقابل خوبی و زیبایی است . او مانند یک شاعر حس می کند و تئاتر است و صورتهایی که ترسیم می کند انعکاس هیجان روحی است

در تابلوی انتخاب شده از بهزاد خطوط شیرین منحنی های تند و کند و ممتد با یک قلم و یک دست تصاویر بدیعی ایجاد می کند که در تابلویی که مورد بحث قرار می گیرد ، نگاه نقاش زن را باهمان نسبت دیرینه ترسیم نموده است .

زنان پشت پرده مراسم عقد و عروسی را چنان کشیده که دریک نگاه متوجه همه زنان می شویم . مثل صورت کسی که قند می ساید ، پیرزنی که منقل اسپند در دست گرفته و باهیجان در حال رفتن به سمت عروسی است زنان درحال صحبت کردن اند و نقاش حالات خاصی را در هرکدام از چهرها ایجاد نموده است . چهره عروسی با خجالتی خاص و سری به سمت پائین ، نگاهی به آینده دارد . با اینکه عاقد با دفتر و قلمش و داماد در قسمت جلو و در اندزاه بزرگ کشید شده وی تأکید نقاش به سمت اتاق عقد در این جا در شعاع دید قرار گرفته است . شاید نگاه کسانیکه در جلو نشسته اند باعث شود مخاطب را به اتاق عقد بکشاند .

موضوع اصلی در یک طرف و دریک سوم تابلو معطوف به نشستن عروس ، شمعدانی و انعکاس بیشتر پرده ای ست و نگاه پیرمرد که در یک سوم تابلو از سمت چپ به این منظره نگاه می کند ، خطوط مایل از چپ و راست به صورت خطوط متقاطع ایجاد تعادل نموده است . درین جا رنگ مطرح نیست ، زیرا ته رنگی از اکردر در زمینه ایجاد شده و تنها با طراحی سیاه قلم و در بعضی از قسمتها با روش ، سفید و خاکستری و نوعی کنتراست تیرگی و روشنایی بوجود آمده است .

بهزاد به انسان از جنبه های مختلف جامعه می نگریست و سعی در واقعی کردن نقاشی با بیانی زیبا و عاطفی داشت ، همین امر تابلو را به نوعی به نقد آرمانی نزدیک کرد .

استاد علی مطیع در بین مکاتب مختلف نقاشی بیشتر با مکتب هرات انس و الفت داشت . آثار وی با مایه هایی از این مکتب و حفظ اصالت ویژگی های خاص آن بسیار زیبا و دلنشین می نماید به نظر او نگارگری ، آن حقیقی بود که هنرمندان قدیم ما به دنبال آن بودند . آنها اگر طبیعت را تصویر می کردند ، به این دلیل نبود که فقط آن طبیعت را که به چشم می آید و در پرسپکتو کشیده می شود به تصویر بکشند ، آنها به دنبال این بودند که روح و جان اشیاء را نشان دهند .

در کار استاد مطیع ، چهره های زنان در مجالس و توقفگاه های بسیار پرگل و شکوفه طبیعی است و به راحتی فضایی رویایی را که همواره مدنظر شعرای طراز اولی همچون حافظ بوده ، در ذهن متبادر می سازد اکثر این مجالس که با الهام از اشعار حافظ ، صورت پذیرفته ، در برگیرنده قطعاتی دلنشین از این شاعر گرانمایه است و توانسته است رابطه ای بسیار صمیمانه با بیننده ایجاد نماید .

او می گوید : درباره حجم معتقدم که بایستی از مینیاتورهای رضا عباسی و آقا رضا کاشی بهره گرفت . یعنی از همان خطوط ظریف و زیبایی کند و تند که قلم گیری نام دارد :

برای انتخاب محتوا و موضوعات آثارم از دریای ادبیات فارسی که جنبه های حماسی ، اساطیری ، تاریخی ، فلسفی و عرفانی دارد ، بهره مند می گردم و به طور مثال از اشعار ارزشمند فردوسی ، حافظ و خیام ، الهام گرفته ام در پرده انتخاب شده از استاد مطیع ، دختری با پیکری بنلد قامت و چهره ای ایرانی با چشمانی درشت و برداشتی از زن ایرانی دیده می شود که هر کس را تحت الشعاع قرار می دهد .درین جا هنرمند ، زن را به جامه ای که از لعل پوشیده با نیم تاجی ا ز حباب به همگان نشان می دهد زیبایی او همه را به حیرت واداشته و داستانش به همه جا رسیده است . نقوش طبیعت ، پس زمینه را گلگون کرده و در نقوش لباس هم حیوانات در تقلد ، هیجان و حرکتند .

هنرمندان سنتی ما ، در مراحلی که نگارگری ایران رواج خود بوده است . همواره فضایی را تصویر کرده اند که دارای حرکت بوده ، یعنی هنرمند

برای القای فضای مورد نظر ، در ذهن پرتوان و خلاقش ، پیوسته از فراز به فرود در حرکت و نوسان است . ترکیب بر مثلثی استوار است ، مثلث همچون بسیاری از فرمهایی که نقش اساسی در ساختمان تصویر دارد ، بیان کننده الوهیت ؛ هماهنگی و تناسب است . خط عمودی در نیگور ؛ خصوصیات مطلوبی را به وجود آورده است . که برای بیان پاکی و خلوص از آن می توان استفاده کرد .

صورت زن در تابلوی پرده هستی ، استاد محمود فرشچیان ، صاحب سبکی خاص است که در عین توجه به اصالت مبانی سنتی ، با ابداع شیوه های نو ، قابلیت و کارایی نقاشی ایرانی را برای بیان اندیشه ها و انگیزه ها افزایش داده است . نقاش های استاد ، آمیزه دلپذیری است از اصالت و نوآوری .

برخی معتقدند به کارگیری آناتومی ، حجم پردازی ویژه در شخصیتها و طبیعت ، پرسپکتیو و عمق نمایی از یک سو ، با به کارگیری خطوط سیال و ظریف ، نقوش پیچیده و رنگهای متنوع و زنده از سوی دیگر آثار وی را به عنوان تلفیقی هوشمندانه و اصیل از نقاشی غرب و نقاشی سنتی ایران درآورده است . که غالباً بار ادبی ، فلسفی و دینی بهمراه دارند .

در نقش در پرده هستی از محمود فرشچیان ، در واقع زایلش از پیوستن مرد وزن به یکدیگر حاصل می شود این پیوند می تواند نماد و رمز باروری و برکت باشد . از این رو الهه نمادهای رنگارنگ با زوج خویش به مثابه رمزی از زایش و فراوانی ، در سطوح گوناگون حیات ، متجلی می شود . از آن جا که زایندگی با جسم زن ارتباط روشن دارد ،؛ ارزش دادن به زایش ، مایه پیدایش این تصور است که اندام زنانه واجد اعتبار بسیار است . پس به خوبی باید انتظار داشت که چون الهه زایش مرکز توجه و قداست است ، اعضای زایئده پیکر وی با اشتیاق نقش گردد و خصائص بدنی زن برمرد ز جسمان پیدا می کند .

تابلوی شیخ صنعان و دختر ترسا که بوسیله آقامیری ترسیم شده ، از روایتی شیرین برخوردار است . این تابلو که براساس یک واقعیت عینی ترسیم شده ، نمودار ماهیتی تخیلی و ذهنی است که از جنبه فلسفی قضیه به حقیقت نگاه شده ، نقاش از خورشیدی که در متن آمده به عنوان شمسه که در نگارگری ایرانی به مثابه یک سنت متداول بوده بهره برده است . پیکره زن گویای آن است که می خواهد در مسیری واحد قرار گیرد و نگاه بیننده را بهمان جهت سوق دهد .

خطوط متقاطع درین تصویر باعث تعادل یکدیگر می شوند . اگرچه آنها با یکدیگر در تضاد هستند ولی روی صفحه اعتدال بوجود می آوردند . ترکیب بندی این تابلو مربعهای تو در تو است که مفهوم آن در ضرب المثل چینی نشسته است « مربع یکی از اشکال هندسی است که بیش از هر شکل دیگر به عنوان جهانی ترین صورت در زبان نمادها به کار گرفته شده است »

این جا در کار هنرمندان ، داستانی نهفته است که شرح آن جزء به جزء بیننده به شرح داستان آگاهی پیدا کند و جزئیات آن را موبه مو دنبال نماید . تا اثر هنری از تجسمی بوجود آید و شیوه ای را به وجود آورد که به نقد توصیفی نزدیک شده است .

- نتیجه گیری :

به اعتقاد نقاشان نوین ایرانی ، نقاشی سنتی ، حاصل جهان بینی خاص ایرانی است .

نقاشی برای نمایش نقاشی خود ، مقید به دنیای عینی و طبیعی نیست . او با بکارگیری رنگ های تخت ، متنوع و سمبلیک و نیز کنار گذاشتن سایه روشن ، دنیای نقاش را به حقیقت و خیال نزدیک کرده است .

نگارگری در هر صورت بدنبال حقیقت است . او به دنبال پرسپکتیو محض نیست . بلکه روح و روان اشیاء حائز اهمیت است . عنصر خط ، اساس نقاشی سنتی به شمار می آید . در واقع همه فرمها و ساخته ها الهام از طبیعت دارند که متحول شده اند .

منبع : مرکز علمی و پژوهشی فرش ایران

http://vista.ir/?view=article&id=306707

VISTA.IR
Online Classified Service

"!T H4 C در "[ر

طبیعت نه تنها در نقاشی، بلکه در تمام هنرهایی که نیاز به قوه خلاقه و استعدادهای فردی دارد تأثیر بسزایی می‌گذارد.

یک موسیقیدان صداها را از رودخانه، پرندگان، غرش آسمان و... می‌گیرد و در نت‌های خود می‌آورد. استادان مینیاتور ایرانی همواره برای رنگ آمیزی، از زیبایی‌های طبیعت و محیط زیست استفاده کرده‌اند. این رنگ‌آمیزی به‌خاطر تصویر زیبای واقعی طبیعت بوده و در بعضی مواقع استادان از اصول تصویر نگارگری طبیعت هم استفاده کرده‌اند، اصولا نگاه هنر و فرهنگ ایرانی به طبیعت نگاهی معنوی است که فرهنگ ایرانی از نخستین روزهای ظهور آن، رویکرد قدسی به طبیعت داشته است، از زمان زرتشت که هر درخت به مثل بشر بود، تا دوران بعدی که شکلی اسلامی گرفت.

مثلاً در مورد گل لتوس (نیلوفر آبی) می‌گفتند این گل نماد عالم تجلی است که روی آبهای تیره ظهور می‌کند و بعد شکوفه و گل نیلوفر به وجود می‌آید یا در مورد درخت سرو که به نام درخت «پارسیک» می‌شناسند، این‌طور گویند که سرو پنج‌هزارساله‌ای در ابر کوه است که به‌دلیل عمر درازش به غار جاودانگی تبدیل شده و سرو به‌خاطر پایداری و ایستایی‌اش نماد آزادگی است.

در معارف اسلامی تمام آفرینش الهی به بهترین وجه است و از طبیعت درس خداشناسی، اثبات وجود خداوند، توحید و وحی گرفته می‌شود. اهمیت طبیعت از نظر قرآن به‌گونه‌ای است که همگان را به سیر و نظر در دانشگاه طبیعت فراخوانده است. یکی از عناصر طبیعت در نگارگری ایرانی باغ است و باغ تمثیلی از بهشت گم شده خداوند در زمین است. باغ در فرهنگ ایرانی مفهوم گسترده‌ای دارد. در بسیاری از هنرهای این سرزمین مفهوم باغ متجلی شده است چه در مضامین فرهنگ عامه و چه در معماری و نقوش حجاری شده.

در آثار مینیاتور هم توجه ویژه‌ای به آن شده است، در واقع نوعی حکمت نهفته است. به‌عنوان مثال مینیاتوری می‌بینید که هر کس در تکه‌ای از آن مشغول به کاری است، عده‌ای درحال ساز زدن و خواندن هستند، یا بچه‌ای از لانه‌ای جوجه بر می‌دارد و عده‌ای دیگر در حال صحبت هستند، اما در جایگاهی خاص باغبانی در حال رسیدگی به درختان و سبزه باغ است بنابراین در مفهوم آن حکمتی نهفته است و آن بهشت گمشده خداوند در زمین است، در دوران مانی شاخ و برگ‌های گیاهی به ظاهر بر گونه‌ای بیان تصویری خیالی استوار شده است.

به اعتقاد مانی، مدارج تکامل روح بسیار متنوع است و همچنین نفوس از خورشید به آسمان و فضای لایتناهی با ستونی از نور فاخر و با شکوه می‌پیوندند و در این سیر، خورشید به‌عنوان نمادی از منزلگاهی برای تزکیه به شمار می‌رود. آوردن درخت سه تنه در نقاشی‌های مانی، نمادی از قرینگی، حیات و زندگی است.

گل لتوس یا نیلوفر آبی مظهر پاکی و تقدس در تمامی ادیان بوده است و یکی از عناصر مورد استفاده در سبک و هنر مانی است. اما در دوران سلجوقی تزئین درختان، آرایش گل‌ها و ملائکه و فرشتگان که بال‌های گشوده دارند وجوه مشترکی است که تأثیر هنر مسیحی را در این آثار به نمایش می‌گذارد.

در سبک تبریز اول، آوردن اژدها در شاهنامه دموت از عناصر چینی است که وارد نگارگری ما شده است، البته با دو برداشت متفاوت. در چین اژدها

جزء نیروهای کیهانی است که در طبیعت آشکار است اما در ایران یک عنصر منفی معرفی شده است که در یکی از نگاره‌های ما اژدهایی است که به دست بهرام شکست خورده است.

در سبک شیراز، طبیعت با درختانی پرشکوه معرفی شده است که گاهی از چارچوب اثر فراتر رفته و از این به بعد به‌عنوان عنصری محبوب تقریباً در تمام مجالس از ضروریات کار محسوب شده و به‌طور مکرر اجرا شده است. بسیاری از محققان بر این باورند که چنین حالتی در ارائه درختان و شکست کادر که در آثار این مکتب بسیار چشمگیر است، از مکتب شیراز است.

مهناز پوتی

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=114962

VISTA.IR
Online Classified Service

x=> T!" و راز

زبان من و حمد حرفی‌ست سست
شکسته‌قلم کی نویسد دُرُست

بدان‌سان که از پاره‌نوشته‌ها در اسناد بازماندهٔ کهن برمی‌آید، ارژنگ نخستین کتاب ایمانی در ایران است که به تصویر، بیان مطلب می‌کرده است. بنا بر گواه نگارندگان کتاب‌های ارزشمندی چون الفهرست و آثارالباقیه، مانی کتب تاریخی مصوّری نیز نوشته بوده که نام آن‌ها شاپورگان و دفاتر خلفا است، همو کتابی به نام سفر جبابره نوشته و نقاشی کرده بود که داستان‌های آن را از زرتشتیان آذری اخذ کرده.

دکتر علی‌نقی منزوی، در مجله کاوه، چاپ آلمان، درباره هنر نقاشی در ایران مقاله‌ای دارد که در آن آمده است: «در جنگ‌های آخر دورهٔ ساسانیان عدهٔ زیادی از ایرانیان "مانوی" اسیر رومیان شدند. ایشان، بعد از آزادی، هنر نقاشی روم و چین را به ایران آوردند و در میان مسیحیان بسط دادند و رایج کردند. در سدهٔ چهارم اسلامی تزیین مساجد و قبور بزرگان به نقاشی متداول گردید.»

اثر دیگری که در ایران به شکل کتاب نقاشی وجود داشته، تصاویر سلاطین ساسانی نام دارد که در سال ۱۳۳ هجری آن را برای هشام ابن عبدالملک

مروان از پارسی به عربی ترجمه کرده‌اند.

تا اینجا، آنچه برای ما از وجود این آثار اهمیت دارد، تفسیر و تاریخ‌نویسی در کنار تصاویر نقش‌شده است که گونه‌ای «نقل مکتوب» به شمار می‌آید که ریشهٔ طومارهای شمایل‌خوانی و پرده‌خوانی است.

در کنار این تصویرگری، هنر نقل بر سنگ، گونه‌ای از نقل به شمار می‌آید که سابقه‌ای بس دیرینه در ایران دارد و به‌ویژه تفسیری که در کنار این سنگ‌نگاره‌ها وجود دارد به آن‌ها هویتی تاریخی می‌بخشد که امروزه به آن پیکتوگرافیک (Pictografhic) یا تصویرنگاری وقایع می‌گویند، که در این هنر به درخشانی کار کرده‌اند تا رویدادهای زمان خود را برای آیندگان به خوبی بیان کنند، مانند نقش برجستهٔ سر مشهد که در آن بهرام دوم خانواده‌اش را در برابر حمله دو شیر حفظ می‌کند و کتیبه‌ای درازمتن همراه آن است.

در مورد چگونگی هنر نقاشی در ایران و دگرگونی‌هایش پس از اسلام عباس اقبال آشتیانی می‌نویسد: «قوم ترک اویغور که در قرن اول هجری بر سرزمین مسکونی اقوام آریایی‌نژاد تخار و سُغد استیلا یافتند و تا مقارن شروع فتوحات چنگیز، بر قسمت مهم ختن و کاشغر و یارقند یعنی ترکستان شرقی حالیه، حکومت داشتند، وارث تمدن قدیم تخارها و سغدها شدند و مذهب و خط ایشان را قبول کرده و قبل از هریک از قبایل ترک و مغول اختیار شهرنشینی کردند.

مذهب مانی ایرانی، در این ایام در ترکستان شرقی رواج کامل داشت. پیروان این فرقه که مخصوصاً در میان مسلمانان به زنادقه معروف بوده و به ظرافت و خوش‌مشربی و ذوق اشتهار داشتند، علاقهٔ مخصوصی به نمودن جنبهٔ جمال و بالنتیجه به نقاشی داشته‌اند و نقاشی در فرقه مانی محترم و از لوازم این دین بوده است.

منشأ نقاشی مانویان همان نقاشی ایرانی عهد ساسانی است و مانویان این سبک را در میان ترکان اویغور انتشار دادند و سبک نقاشی ایرانی به دست این جماعت سال‌ها در ترکستان شرقی رواج داشت و به مقتضای زمان و ذوق شاگردان جدید که از نژاد ترک بودند تغییر صورت حاصل می‌کرد.

بعد از استیلای مغولان، لشکر چنگیز بر بلاد اقوام اویغور و منحل شدن این طایفه، در تاتارها سبک نقاشی مزبور به دست مغول در چین منتشر شد و ذوق و سلیقهٔ استادان این سرزمین متمدن که خود نیز به این فن از قدیم علاقه داشتند در آن تأثیر کرد و به تدریج سبک نقاشی ایرانی مانوی پس از گذشتن از دست اقوام اویغور و مغول در چین سبک خاصی شد و همین نقاشی است که در عهد ایلخانان توسط هنرمندان چینی به ایران برگشته و به عنوان سبک چینی مشهور گردیده است.

مردم ایران، چنان‌که از بعضی از آثار باقی‌مانده از عهد ساسانی برمی‌آید، به نمودن صور اشیا و پیکر انسان کمال علاقه را داشتند و یک طایفه از ایشان که مانویه باشند، چنان‌که دیدیم نقاشی را از اعمال مذهبی می‌شمردند.

مذهب اسلام شاید به‌رغم مذاهب عیسوی و بودایی و مانوی نقاشی و پیکرنگاری و نمودن تمثال انسان و اشیای جاندار را به عنوان جلوگیری از بت‌پرستی حرام قرار داد و این مسئله فن نقاشی را در میان ایرانیان مسلمان محدود کرد. اما از آنجا که ذوق مردم به این‌گونه اشتغالات و تفنّنات قوی بود با این وجود شکل کار خود را تغییر دادند و ذوق خویش را متوجه تحسین خط عربی و بیرون آوردن انواع قلم‌ها از آن ساختند و جماعتی نیز به پرداختن تصاویر مذهبی جهت کتب معراج و سیرت حضرت رسول و ائمه و کتب دیگر دینی اشتغال ورزیدند و در میان ایرانیان طبقه‌ای نیز با وجود جمیع مشکلات، همان‌طوری که از قصص و اساطیر باستانی اجداد خود دست برنداشته و خدای‌نامه و کلیله و دمنه و قصهٔ بهرام چوبینه و هزار افسان (اصل فارسی الف لیله) و امثال آن کتب را مونس خود قرار داده بودند در استنساخ و ترجمهٔ آن‌ها نیز صوری را که ایرانیان عهد ساسانی بر آن کتب می‌افزودند تقلید می‌کردند.

مخصوصاً از این میان خدای‌نامه یعنی اصل پهلوی شاهنامه و کتب دیگر راجع به تاریخ ایران به نقوش و صور مزین بوده است و از بعضی اشارات صریحاً برمی‌آید که قبل از نظم شاهنامهٔ فردوسی بعضی از شاهنامه‌های دیگر که ایرانیان در قرن چهارم ساخته بودند دارای نقوش و صور بوده.

در دورهٔ خلافت بنی‌عباس و پایتختی بغداد، بر اثر از میان رفتن صلابت اولی مسلمانان و حکومت آزادی فکر و توجه خلفا به جلال دربار ذوقیات، به

تقلید شاهان قدیم ایران نقاشی به تدریج رونق گرفت و بازار حسن خط و ساختن تصاویر و مجالس کتب و نقاشی روی جلد رواج کلی پیدا کرد و اولین آثار مهمی که از نقاشی اسلامی باقی است از این دوره است و در این دوره بیشتر نقاش‌ها عیسوی و ایرانی بوده‌اند و سبک کار ایرانی در آن‌ها نمودار است.

از مقایسهٔ نقاشی‌های باقی‌ماندهٔ عصر ساسانی و نقاشی‌های مانویهٔ ترکستان شرق ـ که نمونه‌هایی از آن‌ها امروزه در موزهٔ صنعتی برلین موجود است ـ و نقوش و تذهیب‌های کتب قرون بعد از اسلام به خوبی واضح می‌شود که هنرمندان ایرانی از عهد ساسانی تا ایام تیموریان و صفویه که دورهٔ اوج ترقی هنر در ایران است، همه وقت متوجه نمودن یک نوع امور ذوقی و معنوی بوده و با وجود گذشت زمان و انقلابات عظیمه در این مرحله نیز مثل مراحل دیگر رشتهٔ اتحاد ذوقی را که در دست داشته‌اند از کف ننهاده و به هر شکل ممکن، مکنون خاطر خود را به همان شکل که به دست شعرا و نویسندگان خود، در قالب نظم و نثر به جلوه درآوردند، با پیوستن خطوط و آمیختن الوان بر صفحهٔ دفتر یا دیوار ظاهر ساخته و صبغهٔ خاص ایرانی را در هر عصر و زمان به شکلی که معرف روحیات این ملت باشد نموده‌اند. (تاریخ مغول، ص ۵۵۴ ـ ۵۵۷)

از سویی نقش زدن بر در و دیوار کاخ‌ها و خانه‌ها و اسباب‌خانه‌های بزرگان که در دورهٔ ساسانی به اوج رسیده بوده، به پس از اسلام نیز انتقال می‌یابد، در قرون اولیه اسلامی، نشان این هنر را بسیار داریم، متوکل عباسی دستور می‌دهد که چهره کریهش را بر اماکن مقدس به ویژه مسجدها نقاشی کنند، در قرن چهارم دو داستان تاریخی ما را به درستی‌هایی در باب شمایل‌های مذهبی و چهره‌نگاری و همچنین نقاشی بر در و دیوار تا حد نقوش بی‌پروا راهنمایی می‌کند. داستان نخست این است که: در هرات، سرای عدنانی وجود داشت که مسعود آن را تجدید بنا کرد و بناهایی بر آن افزود، زمانی که او والی جوان هرات بود، جهت خواب قیلولهٔ خود خانه‌ای در باغ عدنانی ساخت، این خانه را با آویزهای کتانی نمزده خنک می‌کردند و دیوارهای آن آراسته به تصاویر شهوت‌انگیز مردان و زنان برهنه در حالات مختلف «صورت‌های آلفیه» بود. محمود هنگامی که از راه جاسوسان درباری باخبر شد، فرماندهٔ ویژهٔ خود را فرستاد تا اگر این خبر درست باشد، بی‌درنگ مسعود را به قتل برساند. مسعود، از راه آگاهی دادن از سوی عمه‌اش، حرّه خُتَلی، از حکم آگاهی یافت و تمام تصاویر را پوشاند و رنگ دیگری زد و ماجرا ختم به خیر شد.

اما داستان دیگر اینکه؛ می‌دانیم محمود کاخ‌های فراوانی در اختیار داشت که تمام آن‌ها هم نقاشی شده بودند و هم تندیس و تمثال داشتند. کاخ عبدالاعلی، کاخ شادیاخ، کاخ افغان‌شال، کاخ فیروزی، کاخ بلخ که حدودالعالم از صورت‌هایی که بر دیوار کاخ‌ها در بلخ نگاشته بودند گزارش می‌دهد، بر دیوار و اتاق کاخ محمود، نخستین نقاشی‌های مذهبی شکل می‌گیرد، تصویر پیامبر از جملهٔ این نقوش است که بی‌گمان از نقاشی‌های بودایی و مسیحی که در آن زمان به‌وفور در ایران دیده می‌شد اقتباس گردیده بود و با استفاده از تفاسیر گوناگون از چهرهٔ آن حضرت کشیده بودند. که چون نشانگر خیالی از واقعیت بود آن را شمایل می‌نامیده‌اند. نشان دیگری که بر وجود شمایل‌های دینی مذهبی مسیحی در ایران داریم، روایت مسلمان شدن چهل تن از مسیحیان، در برخورد با ابوسعید ابی‌الخیر است؛ در اسرارالتوحید در مورد این واقعه آمده است که: «شیخ در بیرون کلیسای ترسایان بود. صورت عیسی و مریم را که بر دیوار صُفهٔ کلیسا آویخته بودند، آواز داد که: اگر محمد(ص) و دین محمد(ص) حق است در این لحظه حق را سجود کنید. هر دو صورت بی‌درنگ بر زمین افتادند، چنان‌که رویشان به جانب کعبه بود، و از جهت این معجزه، بسیاری که شاهد این حالت بودند مسلمان شدند.» (تاریخ غزنویان، ص ۲۰۲ و ۲۰۳)

به‌هرحال شمایل پیامبر(ص)، در این دوره نقاشی می‌شود و مفسران و شاعران بر آن متن می‌نویسند و بدین ترتیب هنر «شمایل‌خوانی» و «شمایل‌نامه‌نویسی»، شکل می‌گیرد.

چون محمود به مذهب حنفی بود، هنوز هم در میان اهل سنت حنفی در خراسان، شمایل‌نامه پیامبر(ص) را می‌خوانند و خواندن این اشعار را محترم می‌دانند، اما تصویر به کار گرفته نمی‌شود، متن شعر این شمایل‌ها، ضمن آنکه درستی گفتار را بیان می‌کند، به ما نشان می‌دهد که تصویری که از پیامبر کشیده بوده‌اند، بیشتر تمام‌قد بوده، و تاریخ سرودن منظوم «شمایل‌نامه» را هم بیان می‌دارد:

بَر سلطان دین محمود غازی

کسی کرد این شمایل را حکایت

چنان مسرور گشت آن شاه دین‌دار

که در جامه نمی‌گنجید ز فَرحَت

گذشت از گنج و گوهرهای دنیا

ز بهر اشتیاق روی حضرت

در این شعر، چهرهٔ پیامبر را این‌گونه تفسیر و بیان می‌کند:

لب از تسبیح، دندان‌هاش از نور

زبانش آفرید از ذکر و فکرت

دگر، عینیش بود از مُشک و عنبر

دلش پی داشت از اخلاص و رحمت

دو بازویش ز قوت گشت پیدا

دو دستش بود از جود و سخاوت

کمر او را ز دُر، سینه ز یاقوت

همه شهد بهشتی بود خصلت

دگر موهاش از پرهایْ بهشتی

دو پایش خلقت از بهر عبادت

شواهد دیگری نیز وجود دارد که در کتاب‌های دوره اسلامی، نقاشی‌های مذهبی کشیده می‌شده، که نشان می‌دهد نقاشان اسلامی از شیوهٔ نقاشی مسیحی بین‌النهرین بهره می‌برده‌اند، و یا از تصاویر نسخ خطی یونانی هم رویه‌برداری کرده‌اند. ادگار بلوشه تصویری را که از ولادت پیامبر اسلام(ص) در نسخه خطی عربی جامع‌التواریخ رشیدی کشیده شده، گرده‌ای از تصویر ولادت حضرت مسیح(ع) که در کلیساهای یونانی موجود بوده می‌داند. نقاشی کشته شدن قابیل به دست هابیل را هم که در رسالهٔ طبیعیات (نوشته شده در حدود ۶۸۱ هجری شمسی) آمده است، تقلیدی از یک نقاشی عربی و آن را هم اقتباسی از نقاشی یک تورات یونانی می‌داند (هنر و مردم، ش ۷۰، ص ۴۷ و ۴۶). دوران زرین نقاشی ایران، در زمان مغولان ایران و جانشینان چنگیز برمی‌آید، ایلخانان مغول در ایران، بدون توجه به سختگیری‌های مقامات مذهبی بغداد، نقاشان ایرانی را تشویق می‌کردند که کتب فارسی را چهره‌پردازی کنند. در دوره شاهزادگان تیموری، نقاشی‌های روایتگر مذهبی شکل می‌گیرد و به اوج می‌رسد، غیاث‌الدین میرزای بایسنقر، فرزند شاهرخ در هرات، دارالصنایعی برای کتابخانه‌اش فراهم می‌آورد که نگارندهٔ حبیب‌السّیر، در مورد آن می‌نویسد: «هرکس از خوش‌نویسان و مصوران و نقاشان و مجلدان در کار خویش ترقی می‌کرد به همگی همت به حالش می‌پرداخت.» (ج ۳، ص ۶۲۲)

بلوشه، در این دوره، بازهم نقاشی‌های مذهبی را متأثر از نقاشی‌های روم شرقی و فلورانس می‌داند و می‌نویسد: در مینیاتور معراج پیامبر(ص) که در رساله‌ای به‌نام اُلُغ‌بیک، پسر شاهرخ تصویر شده، بازیافته‌ای از نقاشی روم شرقی را به ویژه در رنگ‌های فروزان و درخشان و جامه‌های پُر چین و شکن می‌توان دید.» (هنر و مردم، ش ۷۰، ص ۴۷) او بر این باور تأکید دارد که از نقاشی‌های دوران ساسانی در آثار هنر ایران پس از اسلام، نشانی در دست نیست و اگر هم اثری به یادگار مانده باشد، چنان بی‌رنگ و پنهان است که ممکن نیست بتوان آن را با دقت تعیین کرد، و در واقع یافتن شباهت‌هایی میان آن دو، چون همانندی بُراق یا اسبی که پیغمبر(ص) را در شب معراج به بهشت برد با اسبی که تهمورث بر آن سوار است و بر روی یک جام زرین ساسانی نقش شده، امری استثنایی است. (فرهنگ و مردم، ش ۷۰، ص ۴۷)

رویه‌برداری از نقوش کتاب‌هایی چون هزار و یک شب، که در قرن هفتم (۶۵۲ هجری) به صورت مینیاتور کشیده شده در «شمایل‌نگاری» و «پرده‌نگاری» به خوبی می‌تواند مدعای بلوشه را به اثبات برساند، به خصوص صحنه‌های جنگی که بین سواران در این آثار تصویر شده، با

پردازشی ساده‌تر به شمایل‌ها و پرده‌های مذهبی منتقل شده‌اند.

نظیر این صحنه را که در کتاب هزار و یک شب تصویر شده در تابلوی مذهبی حضرت ابوالفضل(س) و مارد ابن سدیف دیده‌اید.

گرچه امروزه هنر شمایل‌نگاری و پرده‌نگاری را از دستهٔ نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای به شمار آورده‌اند، ولی بنا به شواهد و تاریخ تطور و اوج‌گیری شیوه‌ها، این اطلاق به شمایل‌نگاری نمی‌تواند درست باشد، چون بیشترین ساخت و ساز شمایل از دورهٔ زندیه به بعد اوج می‌گیرد، به سقاخانه و خانه‌های مردم و گاه ظروف شیشه‌ای ویژه تکایا و حسینیه‌ها راه پیدا می‌کند و در واقع باید آن را هنر سقاخانه‌ای یا عاشورایی نامید.

روایت این تابلوهای کوچک هنری، به داستان‌های مذهبی، چونان شهادت حضرت عباس(س) و یا جنگاوری‌های حضرت علی‌اکبر(س) یا قهرمانان کربلا می‌پردازد.

این تصاویر ابتدا بر پرده‌های پوستی کوچک کشیده می‌شده و پس از صفویه به پشت شیشه‌ها و کاشی‌ها و آیینه‌ها و آبگینه‌ها راه یافته است.

نقاشان شمایل، در خلوت و جلوت عاشقانهٔ خود این نقش‌ها را می‌کشیدند، به گونه‌ای که همهٔ اهل فن می‌دانند که: سید کاظم شیرازی، شمایل‌نگار شهیر، برای آنکه رنگ سرخ خون پاک آزادگان دشت کربلا را بهتر جلوه دهد از سرخی خون سرانگشتان بی‌رمق خود بر پشت شیشه یاری می‌گرفته و یا سید حسین عرب شمایل‌نگار ناشنوای تبریزی، نیمه‌شب‌ها در حال دعا و ذکر و نیایش به شورآفرینی تصویر قهرمانان کربلا بر روی شیشه‌ها می‌پرداخته تا مصیبت کربلا را بهتر جلوه دهد.

فزونی شمایل‌های مذهبی در جامعه، نهضت هنری مذهبی خوبی را به راه می‌اندازد، به گونه‌ای که در سردر هر خانه، زورخانه، سقاخانه، حمام، تکیهٔ دائم و حسینیه و امامزاده جای می‌گیرد، اما کلنگ و لودر تمدن جدید، تن بناهای کهنه و قدیمی را از خانه تا سقاخانه می‌آزارد و اندیشه‌هایی آلوده به رنگ و نیرنگ، در اوج خام‌پنداری و ناآگاهی مردم، فاصلهٔ بین فرهنگ نو و هنر مذهبی پدید می‌آورد، جای سقاخانه را آب‌سردکن‌ها می‌گیرند، تنها جمله‌ای از زبان درویش‌های سقا و پای شمایل‌ها به این نمادهای نو منتقل می‌شود: آبی بنوش و لعنت حق بر یزید کن. این فاجعه ژرفایش زمانی جلوه می‌کند که بدانیم در سقاخانه نوروزخان تهران، روزگاری بیشتر از پانصد شمایل نصب شده بود که از چهارگوشهٔ ایران شمایل‌نگاران آن‌ها را کشیده بودند و اینک نه آن سقاخوان‌ها هستند، نه آن سقاخانه‌ها و نه آن شمایل‌ها، در ازای آن یغماگران و چپاول‌کنندگان مرتبط با مافیای صهیونیست ما، آن‌همه زیبایی را به غارت بردند و به کلکسیونرهای فرنگی سپردند.

تأثیر شمایل‌نگاری در جریان نشر کتاب هم داستان جالبی دارد. در تمامی چاپ‌های نخستین دورهٔ قاجاری که به چاپ سنگی شهره است، در مرثیه‌نامه‌ها، جزوات آموزشی دینی مذهبی و کتاب‌های داستان مذهبی، شمایل‌ها به صورت سیاه و سفید وارد می‌شوند؛ در این مرحله نیز می‌بینیم که نقاشان هنر عامیانه، باورها و اعتقادات خود را به گونه‌ای بسیار زیبا در شمایل‌هایی که می‌کشند، جای می‌دهند، در جزوهٔ هفت کتاب، شمایل ذبح اسماعیل در داستان آن و شمایل مسیح(ع) در داستان مشهور سلطان جمجمه جای گرفته است.

شمایل سیاه و سفید ذبح اسماعیل در جزوهٔ هفت کتاب که خود طومار نوین شمایل‌خوانی محسوب می‌گردد، چراکه متن اشعاری که شمایل‌خوانان اجرا می‌کردند به صورت چاپی درآمده است. تاریخ این شمایل چاپی ۱۲۹۸ هجری قمری است. (۱۲۵۰ هـ ش)

جزوات دیگری که از متن منظوم هنر شمایل‌خوانی برگرفته شده نیز در دورهٔ چاپ سنگی به بی‌شمار شمایل مذهبی آراسته شده است چونان «داستان حسنین»، «مجلس خرابه شام»، «شهادت جناب رقیه‌خاتون»، «داستان عاق والدین»، «تعزیه‌نامه شهادت حضرت علی‌اکبر علیه‌السلام»، «تعزیه‌نامه شهادت غلام ترک» و... که هریک از شمایل‌ها به نوبهٔ خود جای نگرشی دقیق و کارشناسانه دارد. اما حرکت جالب آن است که چون ایران در دورهٔ مشروطه درگیر نزاع‌های دول روس، انگلیس و آلمان است، در شمایل‌های مرثیه‌نامه‌ها، اشقیایی چون ابن سعد، سنان ابن انس، ابن زیاد و شمر و... در لباس این بیگانگان در برابر شهدای کربلا نقش شده‌اند! بدین روش، شمایل‌نگاران برداشت خود را از جریانات سیاسی و نگرش به اشقیای زمان را که در ایران حضور داشتند به خوبی نشان می‌دهند تا وظیفهٔ خود را انجام داده باشند.

همین جریان، هنگام ورود صنعت چاپ نیز تأثیر خود را نهاد و شمایل‌های رنگی پا گرفتند، اما هنر چاپ نو، متأسفانه شمایل‌نگاری را به انحراف کشاند و آن برداشتن برقع از روی چهره‌های دینی مذهبی و نقش بخشیدن به آن‌ها بود.

با آنچه که در مورد شمایل‌نگاری و تاریخ آن در دست داریم که نوشته آمد، و با توجه به پدید آمدن درویش‌های خاکساریه و پرسه‌زنی درویش‌های نقال، پیش از این دوره، می‌توان به این گمان رسید که هنر شمایل‌خوانی و شمایل‌گردانی که در پهنای کم و بر پرده‌های کوچک کشیده می‌شده، کهن‌تر از پرده‌خوانی تاریخ دارد، شمایل‌خوانان که از آنان با نام شمایل‌گردان هم نام آورده شده، این تصاویر را زیر خرقهٔ خود مخفی کرده و در جای خود آن را برای شیعیان بیان و تفسیر می‌کرده‌اند. و از این راه نخستین حرکت مستند مصوّر در زمینه تبلیغات شیعی آغاز می‌گردد. به همین سبب باید به آن نگاه دیگری داشت و از نو مورد بررسی قرار داد.

شمایل گرفتار شدن حسنین علیهماالسلام به دست طال شاه مغرب برگرفته از شمایل‌نامه دو گوشواره عرش مجید که چاپ آخر آن در شرکت نسبی کانون کتاب شمس‌العماره تهران انجام شده است.

شمایل امام حسین(ع) و حضرت زینب(س) در تعزیه‌نامه حضرت علی‌اکبر که در چاپخانه خورشید تهران برای شرکت نسبی کانون کتاب شمس‌العماره در ۱۳۳۰ شمسی به چاپ رسیده است.

دو شمایل از داستان «عاق والدین» که به خط چاوشی نوشته شده و بها جزوهٔ شمایل‌نامهٔ آن سه ریال بوده، اما مشخص نیست در چه سالی به چاپ رسیده است، شمایل‌نامه‌ای دیگر از همین داستان وجود دارد که به خط محمد صانعی خوانساری در ۱۰ مرداد ۱۳۲۷ شمسی به چاپ رسیده، اما مشخص نیست که در کدام چاپخانه کار آن انجام شده است.

بر پرده شمایل که کوچک بود، در ابتدای کار شمایل‌گردانان، یک تا دو تصویر جای می‌گرفته است، ولی بر اثر پرکاری میدان نقل آنان و نیاز به تصاویر بیشتر، شمایل‌نگاران بنا به سفارش شمایل‌خوانان، تغییر رویه داده، شخصیت داستان پرطرف‌دار مذهبی را که مورد تقاضای مردم بود، در فضای میان پرده درشت‌تر می‌کشیدند و سایر داستان‌ها را در چهار فضای خالی در بالا و پایین و در چپ و راست پرده می‌نگاشتند، یا بر شیشه نقش می‌زدند و قاب می‌گرفتند.

به همین سبب گاه شد که یک شمایل‌خوان، تا ده شمایل در خانه داشت که هرچندگاه یک بار، از یکی از آن‌ها برای پرسه زدن و نقل شمایل استفاده می‌کرد.

شمایل واقعه عاشورا، بر روی دست آوردن حضرت علی‌اصغر(س) توسط سیدالشهدا و نشانه‌گیری حرمله ملعون. برگرفته از جزوه، مجموعهٔ نوحه‌های سینه‌زنی ائمه اطهار علیهم السلام و سایر شهدا، نشر شرکت نسبی کانون کتاب، ناصرخسرو تهران.

شمایل حضرت زینب(س) و حضرت سکینه(س)، نقل‌شده از تعزیه‌نامه مجلس خرابه شام، چاپ و نشر شرکت نسبی کانون کتاب شمس‌العماره تهران با گراور ملک‌الکلامی

اما هنر پرده‌کشی و پرده‌خوانی که پس از هنر شمایل‌خوانی و شمایل‌نگاری به راه افتاده از آنجا شروع می‌شود که با به راه افتادن قهوه‌خانه‌ها در عصر صفوی پای درویشان شمایل‌گردان به این رسانه جمعی و پایگاه نو اجتماعی باز می‌شود.

داستان‌گزاری مذهبی توسط شمایل‌خوانان در قهوه‌خانه‌ها، پابه‌پای داستان‌گزاری حماسی تاریخی چونان نقل شاهنامه انجام می‌شد، و به دلیل پدید آمدن نیاز برای ارائه داستان‌های بیشتر توسط شمایل‌خوانان، صاحبان قهوه‌خانه به سفارش کشیدن پرده‌های بزرگی که داستان‌های بیشتری را بشود از راه آن به جامعه مخاطب ارائه داد پرداختند. از آنجا که قهوه‌خانه جایگاه گرد آمدن صنوف گوناگون چونان مصوّران و گچ‌برها و خطاطان و... بود، پرده‌نگاران و شمایل‌نگاران هم پای گپ آنان می‌نشستند و از راه شنیدن داستان بنا بر سفارشی که گرفته بودند، پرده را برای تزئین و نقل مذهبی در قهوه‌خانه تکمیل می‌کردند. گوناگونی داستان‌ها بر روی پرده‌ها به دلیل سلیقه و درخواست قهوه‌خانه‌دار بود و پرده‌خوان که از جماعت شمایل‌خوان بود، حال در کنار آن پرده بزرگ روش‌هایی را به کار می‌برد که ضمن آب‌وتاب، فهم مطلب در ذهن شنونده و بیننده آسان‌تر گردد.پرده‌خوانان و شمایل‌گردانان به درستی که زبان نقش و نگارها می‌شدند و بدین‌سان رسانه‌ای پدید آمد که منطبق بر همهٔ اصول پیشرفتهٔ بیان هنری و دستورهای دین و آیین بود. بیان سوگ و حماسه نخستین حرکت رسانه‌ای در جهان شیعی ایرانی بود که به وسیلهٔ هنر تصویری اجرا می‌شد و این کار دومین گام هنر ایرانی برای رفتن به سوی چیزی است که بعدها سینما نام گرفت.

ترکیب پرده‌ها و «شمایل‌های فشرده» به گونه‌ای است که انتقال از یک صحنه به صحنهٔ دیگر را که جزء شگردهای شمایل‌خوانان و پرده‌خوانان بود، به راحتی ممکن می‌کرد و درحقیقت یک تصویر با بیان نقال تصویر به تصویر دیگر «کات» می‌خورد (پیوند می‌یافت).

پرده‌ها و شمایل‌ها خصلت برین و گران‌قدری در خود دارند و آن برانگیزاندن ذهن، برای درگیر شدن با درون‌مایه‌ای است که در نقش‌ها نهفته است. نقش‌نگاری ابرمردی‌ها و به نقش درآوردن روح حماسه، از راه طرح، رنگ و آناتومی غلوآمیز، به ما می‌فهماند که پدیدآورندگان این آثار به گونه‌ای، فریاد برای زنده نگه داشتن جوانمردی و پیروی از حق و حقیقت را در سکوت نقش‌ها برآورده‌اند، در بیشتر پرده‌های مذهبی آنچه که نقطهٔ طلایی دید ما را پر می‌کند، یا شمایل حضرت ابوالفضل(س) است که مارد ابن سدیف را به دو نیم کرده است، یا تصویر حضرت علی‌اکبر(ع) که سر بر زانوی سیدالشهدا(ع) دارد.

پرده‌نگاران حماسه‌های مذهبی شیعه به رسالت ایزدی ابرمردان دینی جانی شگفت بخشیده‌اند، که از یقین و ایمان آنان به مقتدایشان برخاسته است، همان‌گونه که نقالان پرده «متعارض‌خوانی» می‌کنند، آنان نیز به ایجاد چنین صحنه‌ای پرداخته‌اند. از نگاه دیگر در ترسیم صحنه‌های بزرگ و پُرآدم، همان‌گونه که پرده‌خوان می‌گوید و کف بر دهان می‌آورد که: چهار هزار سپاهی یزید، دورتادور میدان کربلا، پرده‌کشان گونه‌ای نقش زده‌اند کارستان، نشاندن بی‌نهایت تصویر هرکدام با ویژگی خود در چهارسوی پرده، که سه چیز می‌طلبد، حوصله، شوق و عشق و سوز و یقین.

پس از قهرمانان عاشورا، قهرمانان و امامان دیگر و آدم‌هایی که هرکدام به نوبهٔ خود در نگهداری اندیشهٔ تشیع نقشی درخور بیان داشته‌اند ترسیم می‌شده،]بسته به داستان‌هایی که پرده‌خوان می‌دانست[پرده از شصت صورت تا ششصد صورت را در خود جای می‌داد، با آدم‌هایی که به اندام، چهره و رفتار هریک آنان، برای درک بهتر مخاطب باید اندیشیده می‌شد و این باز نخستین گام ایرانیان در «دکوپاژ» متن تصویری است که انجام می‌شود.

به سبب سختی کار، نقاش پرده و شمایل نمی‌توانست در اتاق خود بنشیند و چهرهٔ حماسه‌سازان مذهبی را بکشد، باید می‌آمد در قهوه‌خانه، پای داستان می‌نشست، یا در تکایا و قتلگاه‌ها و جایگاه‌های شبیه‌خوانی، پای نمایش مذهبی می‌ایستاد، یا در زمان سوگواری‌ها به آیین‌ها توجه می‌کرد، تا بتواند با استفاده از به‌دست‌آمده‌های ذهنی‌اش، به نقش زدن بر پردهٔ نو بپردازد و پردهٔ ذهن را به پردهٔ تماشا درآورد.

در این بین، هنر نقش و هنر گفتار و هنر ادبی به هم می‌پیوستند تا در خدمت مذهب قرار گیرند و چه هنر مبارکی پدید آمد، که ما امروزه به آن و ارزش‌های نهفته در آن، نگاه درستی نداریم، یا به آن بی‌اعتنایی و یا طردش می‌کنیم!! در مورد اینکه چرا ایرانیان به این هنر پرده‌نگاری و پرده‌خوانی می‌گویند و نه تابلو، حکایت دیگری از نگرش شیعی است به چیزی به نام پرده، قیاس مع‌الفارق است ولی بیان آن خالی از لطف نیست که سخن سلطان‌الواعظین شیرازی را در مورد پرده بیاورم. ایشان می‌فرماید: ما معتقدیم همان پرده‌ای که در مقابل دیدگان عالمیان است که نمی‌بینند در این عالم، مگر آنچه ظاهر و نمایان است، در مقابل دیدگان انبیا و اوصیا آن‌ها هم می‌باشد، ولی به اقتضای زمان و مکان، همان خدای عالم‌الغیب که قادر به افاضهٔ فیض می‌باشد، به مقداری که مقتضی بوده و صلاح می‌دانسته پرده را از مقابل دیدگان آن‌ها برمی‌داشته تا پشت پرده را بینند، بنابراین از مغیبات خبر می‌دادند و هرگاه صلاح نبود پرده می‌افتاد و بی‌خبر می‌ماندند (شب‌های پیشاور، ص ۹۱۱ و ۹۱۲) جالب است که هر پرده مذهبی دارای روپوشی کرباسی و سفیدرنگ است که به وسیلهٔ پرده‌خوان از روی نقش‌ها با تمهیداتی کنار می‌رود و در پایان کار باز به جای خود بازمی‌گردد و نقش‌ها را می‌پوشاند، کاری مادی از مخلوق، برگرفته از اندیشهٔ به خالق و کارهای او.

شمایل سیدالشهدا(ع) در برابر اشقیا برگرفته از مرثیه‌نامه «قمری حزین شکسته‌بال»، چاپ ۱۳۲۰ هجری قمری، اثر محمدتقی در بندی. این نمونه‌ای از هنر متعهدانهٔ شمایل‌نگاران در زمانه‌ای است که اشقیای جهانی، به نیت از بین بردن فرهنگ ایمانی و ایرانی از همه سو هجوم آورده بودند، تا چپاول اندیشه و داشته به راه اندازند.

پرده‌خوانی نمایش معنایی است در پردهٔ خیال واقعیت، اگرچه در نظر برخی لهو بوده اما به قول مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری باید جهد کند تا از آن لهو جدی دریابد، زبان پرده‌خوانی درحقیقت زبان مذهب شیعه است که به تدریج شیوه‌پردازی شده تا قدرت القایی یابد و بتواند احساس کلی و نیت نهایی را منعکس کند. حالات و احساسات طی دوره و تمرین از بچه‌مرشدی تا مرشدی به تدریج تثبیت می‌شد تا نقال پرده بتواند با

همهٔ مردمی که در آن فرهنگ زیست می‌کردند ارتباط برقرار کند.

به همین سبب، صدا، حرکات بدن، حرکات چهره، با احساساتی چون خشم، شادی، شوق، خستگی، شگفتی و رضایت و... پیوند می‌خورد تا شکلی نمادین به خود بگیرد که به درک‌شوندگی نیت در ذهن مخاطب یاری برساند، این مبحث را امروزه در تئاتر زبان نمایش می‌گویند، اما به دلیل معنوی بودن هنر پرده‌خوانی و بار مذهبی که دارد، باید به هنرورزان و آیین‌ورزان این هنر آفرین گفت، چراکه تلاش داشته‌اند به جای زبان مادی، زبان دلی یا معنوی ایجاد کنند و همین، خود، گامی به جلو برداشتن بوده که پتک محکم پهلوی اول و دوم ساق آن را خُرد کرده و بدبینی و بی‌تفاوتی در روزگار ما این پای خردشده را به قانقاریا و نابودی سوق داده است.

در ایران برخی از هنرهای آیینی مربوط به زمان مقدس است، این نمایش‌ها وابسته به زمانی بودند و هستند که جامعه برای آن زمان، تقدسی قائل است، مانند ایام محرم یا شب‌های قدر، اما ایرانیان شیعه با تفکر بسیار بر آن شده‌اند که به جز زمان‌های مقدس در درازنای سال‌ها و هفته‌ها و روزها هنری ایجاد کنند که اگر شده برای مدتی اندک «لحظهٔ مقدس» و «ساعت مقدس» ایجاد کنند تا به‌این‌ترتیب، هم به اندیشهٔ مقدس پیشوایان مذهب، تفکر شود و هم روح حماسه‌های دینی مذهبی در جامعه جریان یابد، پس باید بازهم به آن رفتگان معناگرا و متعهد آفرین گفت و برای شادی روح همهٔ رفتگان این هنرها دعا کرد، چراکه هم شمایل‌خوانان و هم پرده‌خوانان با توجه به کسوتی که داشته‌اند همواره در خدمت این اندیشه بوده‌اند تا در میان جامعه لحظه‌ای مقدس ایجاد کنند و گریه‌ای از دیدگان معتقدان برآورند و دلشان را در طول روز حتی اگر شده برای دقایقی متوجه پیشوایشان کنند، هیچ روضه‌خوانی حاضر نخواهد بود در طول روز در خیابان روضه بخواند تا قلوب مخاطب را به سوی معبود بکشاند، اما وارستگان هنر شمایل‌خوانی و پرده‌خوانی در هر معبر و گذر و بازار و با قدرت تمام و صدایی رسا کار دل خود را انجام می‌دادند و مردم نیز به دلخواه به آنان یاری‌رسانی می‌کردند.

در فرهنگ اصطلاحات نمایشی «میراکل» و «مصائب» یا نمایش‌های مذهبی و کلیسایی را هم با واژهٔ درام به کار می‌برند و یک وعظ اثرگذار یک کشیش را هم در هنگام توصیف یک «وعظ دراماتیک» می‌گویند، اما به هنر «شمایل‌خوانی» و «پرده‌خوانی» که نمی‌شود «نمایش درام آیینی» گفت، چراکه پیام‌رسانی این هنر در اصل به زبان دل و اندیشه است و حتی عمیق‌تر، چراکه پیام‌رسانِ این هنر می‌کوشد تا با به‌کارگیری همهٔ تمهیدات مؤثرترین پیام را ایجاد و آن را در ذهن مخاطب به‌یادماندنی کند. و به راستی که چنین هم بوده، چون با هر پیر سالخورده‌ای که در این سال‌ها به گفت‌وگو نشستم و از آوازها و هنرهای آیینی گذشته پرسیدم، کمتر چیزی که به یاد داشتند داستان‌های آهنگین پرده‌خوانان شمایل خوانان و شبیه‌خوانان بود، پرده‌خوانان در کار خود به اندازه‌ای روشمند (استیلیزه) عمل می‌کرده‌اند که شگفت‌انگیز است:

پس از آنکه پردهٔ خود را در مکانی مناسب و پاک که در دیدگاه همگان باشد، پایداری می‌کردند. به آواز پیش‌خوانی می‌پرداختند، که شامل حمدیه و نعت‌خوانی و منقبت مولا علی(ع) بود چند تنی که به پای پرده کشیده می‌شدند، پرده‌خوان آرام کرباس سفید روی تصویرها را با آوازی بلند و جارگونه کنار می‌زد که:

پرده‌ای از عشق خواهم کرد باز

گویم از عشق حقیقت یا مجاز

سپس به مردم روی می‌کرد و می‌پرسید که: می‌دانید این پرده چیست؟ و باز پس از لحظه‌ای می‌پرسید کسی داستان ویژه‌ای از او می‌خواهد که بازگوید یا خیر، و پای می‌فشرد که اگر داستان مورد نظر در آن پرده نباشد، پرده را جمع می‌کند و جای دیگر می‌رود، پس از آنکه تمهیدات چشمگیری بر ذهن مخاطب داشت آواز خود را در دشتی شور این‌گونه آغاز می‌کرد که:

این پرده شکل عرصه میدان کربلاست

یعنی شبیه دشت و بیابان کربلاست

این پرده تا قیام قیامت به روزگار

بر پرده‌های کل جهان دارد افتخار

در حین این آواز، در میان حلقهٔ کامل‌شدهٔ مردم گام می‌زد، ضمن آنکه با شعری که می‌خواند وجه تمایزی هم بین نقاشی مادی که همه می‌دیدند و نقاشی مذهبی که به دیدنش ایستاده بودند ایجاد می‌کرد. بعد به سوی پرده می‌رفت مُطرَق خود را به روی نقش‌ها آورده و با هر مصرع یا بیتی که می‌خواند یک درون‌مایه از معنای آن را بیان می‌کرد و زبان نقش‌ها را به صدا درمی‌آورد.

این پرده شکل عرصه میدان محشر است
یعنی در آن قاسم و عباس و اکبر است
این پهلوان که آب ز حیدر طلب کند
حُرّ، آن دلیر بیابان کربلاست
این نوجوان که طعنه رُخش بر قمر زند
اکبر، شبیه جد سلیمان کربلاست
این قهرمان مشک به دوش و علم به دست
عباس، شعیر معرکهٔ دشت کربلاست
این مُلحدی که تیغ دو نیمش نموده است
نامش صدیف آن سگِ وقّاص کربلاست

باز در این زمان به سوی مردم می‌رفت، و از آنان می‌پرسید که آیا داستانی از او طلب می‌کنند یا خیر. اگر کسی داستانی می‌خواست که بیان می‌کرد، اما اگر خواسته‌ای نبود، او خود از دل پرده داستانی بیرون می‌کشید و تعریف می‌کرد. اگر شمایل‌خوانان در نهایت ده تا سی داستان را می‌دانستند یک پرده‌خوان سی تا سیصد داستان را می‌دانست که همگی آنان را به نحوی با حماسهٔ عاشورا و قهرمانان کربلا می‌رساند، و در این خلال به مسئله‌گویی، امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر، شکیات، سهویات، مقارنات، مطهرات، ارکان نماز و غسل‌های واجب هم می‌پرداخت، هر پرده‌خوان برای خود طوماری منظوم در این موضوعات داشت به عنوان نمونه در مورد شکیات چنین می‌خواندند:

علم شکیات را حاصل کنید ای مؤمنین
تا عبادت‌ها شود مقبول رب‌العالمین
در نماز ظهر و عصر و خفتن از حکم خدا
پس بنا بر چهار کن برگو نمازت را سلام
شک نمودی در میان دو و سه ای نور عین
جملگی باطل صحیح آمد ز بعد از سجدتین
پس بنا بر سه گذار و کن نماز خود تمام
ایستاده رکعتی کن یا نشسته رکعتین

هر پرده‌خوان پس از آنکه کارش تمام می‌شد برای آنکه در روزهای آتیه هم مخاطب را در کنار پرده‌اش داشته باشد، «معماخوانی» می‌کرد، بدین‌گونه که طرح معمایی مذهبی و دینی می‌کرد و پاسخ آن را در زمان دیگری که به آن گذر می‌آمد می‌داد چونان:

خورشید سپهر معترف را پسرم
از هر دو برادران خود معتبرم
هفتاد و دو عمه و سه خالو دارم
فرزند چهار مادر و نُه پدرم

که پاسخ این است: ۱. عقل آدمی ۲. جن و ملک ۳. هفتاد و دو ملت جهان و جماد و نبات و معادن ۴. عناصر اربعه و نه افلاک و در پایان با دعایی

منظوم پرده را دوباره می‌پوشاند؛ بدین‌گونه:

چه شود ز راه وفا اگر نظری به جانب ما کنی
که به کیمیای نظر مگر، مس قلب مرا تو طلا کنی
یَمَن از عقیق تو آیتی، چمن از رخ تو روایتی
شکر از لب تو حکایتی، اگرت غنچه تو وا کنی
تو شَهی، شهان همه چاکرت، تو مَهی مَهان همه بر درت
که شوند قنبر قنبرت، تو قبول اگر ز وفا کنی

پرده‌خوانان و شمایل‌خوانان برای بیان منظوم خود، شیوه‌های آوازی داشتند که به آن نام‌های ویژه‌ای داده بودند که برای موسیقی ما دارای ارزش پژوهشی است، این آوازها بدین‌گونه نام‌گذاری شده است، که ضمن بیان، برای نخستین بار در ایران شرح آن را می‌آورم:

غرّاخوانی: به معنی با صدای بلند و رسا (جار) و آهنگین خواندن، بیشتر از این آواز در شروع پرده و یا لحظات حماسی شهادت و رودررویی قهرمان مذهبی بهره می‌برند که همواره در چهارگاه خوانده می‌شد.

متعارض‌خوانی: به معنی آنکه یک تن در دو نقش در یک زمان باید جای بگیرد و بیان مطلب کند، بدین شکل که یک بیت زبان حال اولیا بخواند و یک بیت از زبان اشقیا بازگوید.

در نتیجه، در لحظه دو فرم آواز را باید آگاهانه اجرا کند که کار بسیار سختی است، به این شیوه «متفاوت‌خوانی» هم می‌گویند.

متعاقب‌خوانی (لحن‌گردانی): به معنی آنکه با توجه به گریز یا از یک داستان به یک داستان دیگر یا از یک بخش به بخشی دیگر چه به صورت بازگشت به عقب موضوع (فلاش‌بک) یا گریز به جلو (فلاش‌فُروارد) نباید شیوهٔ آوازی اصلی را که ذهن مخاطب را تحت تأثیر قرار داده بگسلد و فرم آواز را دگرگون کند، اگر در سه‌گاه کرسی گرفته همان را ادامه دهد تا داستان پایان یابد.

متألم‌خوانی: به معنی آنکه در زمان لازم و در حال بیان و تفسیر لحظات شهادت و یا بیان اخلاقیات قهرمان مذهبی بتواند بر روحیهٔ مخاطب تأثیر گذارد و او را به گریه درآورد، چون گریستن بر عزای امام حسین(ع) سفارش تمامی ائمه(ع) است و به عنوان یک سنت حسنه در شیعه شناخته می‌شود، به همین سبب پرده‌خوانان و شمایل‌گردانان باید با پرده‌های گریه‌آور در موسیقی آوازی آشنا می‌شدند، گوشه‌هایی چون حسینی، راهوی، زنگوله و یا بیات ترک و شوشتری در این شیوهٔ آوازخوانی کاربرد فراوان دارند. در مورد این شیوه از خواندن، در رسالات کهن موسیقی ایران نیز مطالب بسیاری آورده شده، چنان‌که در رسالهٔ کنزالتحف، نوشتهٔ روان‌شاد حسن کاشانی که در قرن هفتم و هشتم هجری نوشته شده:

بعضی دیگر از الحان در وقوع مصائب و حلول شدائد از برای تسلی خاطر و تسکین قلب مشغول دارند، و آن الحان نوحه‌گران باشد که وقت موییدن ادا کنند.

در این رساله و همچنین رساله ابن‌سینا و دانشنامهٔ علایی، به شیوه‌های آوازی این‌گونه «تألیف» نام داده‌اند.

در رساله بهجت‌الرّوح که رسالهٔ جامع دیگری دربارهٔ موسیقی ایران است، به «پرده‌های مبکی» اشاره شده یعنی گوشه‌هایی که گریه‌آور هستند، بدین‌گونه:

در مجلسی که قوم آن مجلس را وقت خوش گردد و خواهند که رقتی کنند و زمانی بگریند، برین صفت اشعار باید خواند در پرده‌های مبکی.

در کنزالتحف در جای دیگری در تأثیرگذاری نغمات بر مردم، پس از بیان حکایتی از داود نبی(س) می‌نویسد:

در میان اهل اسلام نیز همین ضابطه ثبت است، چه در مساجد و مزارات در تلاوت و ذکر به الوانِ نغماتِ مترنّم می‌خوانند، تا به حدی که بعضی از حُضار که قلب ایشان اُرَق (دقیق) باشد، جامه‌ها بدرند و رقت کنند و نفیر به فلک رسانند.

در فصل هفتم همین رساله که به ذکر تأثیرات پرده‌ها پرداخته است، می‌نویسد:

زیرافکند و زنگوله و حسینی مؤثرند به تأثیر حزن و فتور و تأسف و حَسَرات، جهت فقدان احباب... و مولانا صفی‌الدین عبدالمؤمن ـ علیه‌الرحمه ـ پرده

راهوی را، شدالبُکا (کمربند گریه) و زیرافکند را شدالْحُزْن (کمربند حزن) نام نهاده است.

پس اگر پرده‌خوان یا شمایل‌خوان پیری به ما می‌گوید «متألم‌خوانی» این بی حساب و کتاب نبوده و ریشه در تعاریف گذشته‌ای دارد که تدوین و تبیین شده است و در گذر از زمان تغییر واژه‌ای یافته.

متشبث‌خوانی: که آن را مولانا آیثت می‌نامند و برخی متضرع‌خوانی می‌گویند، لحظه‌ای که هنرمند پرده‌خوان یا شمایل‌خوان در میان بیان داستان چنگ خیال و تضرع خواستهٔ جمع را به دامن آل طاها می‌زند و از آنان درخواست و شفاعتی می‌جوید و به درستی تشبث به اولیا پیدا می‌کند، از گوشه‌هایی بهره می‌برد که به این حالت جان بهتری ببخشد. از گوشه‌های شور و بیات ترک در این شیوه بهره فراوانی گرفته می‌شود.

توسل‌خوانی: شیوه‌ای از آوازخوانی است که به سبب وابستگی به درون‌مایه شعر، این نام را بر آن نهاده‌اند و پرده‌خوانان و شمایل‌گردان‌ها فقط در پایان کار و به هنگام دعا و جمع کردن پرده یا پوشاندن شمایل، آن را به اجرا درمی‌آورند و در این شیوه برتری گوشه یا دستگاه حرفی یاوه است، چراکه هرکس بداهه‌وار گوشه‌ای را انتخاب کرده شعر توسل را بر آن تلفیق می‌کند و می‌خواند.

به مرور زمان و به اقتضای تغییرات فرهنگی جامعه پرده‌خوانان و شمایل‌خوانان به هنرهای دیگری از میدان معرکهٔ ایرانی اسلامی نیز خود را آراستند، چندان‌که آخرین نسل بازماندهٔ آنان، حمله‌خوانی، قصیده‌خوانی، جنگ‌نامه‌خوانی، پندیات‌خوانی، حکمت‌خوانی، مرثیه و نوحه‌خوانی نیز انجام می‌دادند و برخی به مارگیری و شعبده هم می‌پرداختند که پیران صنف و کسوت بر آنان خرده می‌گرفتند و بر این اعتقاد بودند و هستند که شعبده و مارگیری ربطی و نسبتی به هنر پرده‌خوانی و شمایل‌خوانی ندارد و به صورت عرفی آن را حرام و پرده‌خوان مارگیر یا شعبده‌باز را کاری کریه اعلام کرده‌اند، که به نظر این‌جانب هم این حکم عامیانه درست است.

به‌هرحال آنچه که در زمان ما درست به نظر می‌آید این است که باید نگرشی درست و دوباره به هنرهای کهنی چون پرده‌خوانی و شمایل‌گردانی داشته باشیم، آسیب‌های آن را بشناسیم و رفع کنیم، مرهمی بر زخم کهنهٔ این هنر بگذاریم و از آن در جهت تبلیغ درست و بهتر بهره بگیریم، پرده‌کشان را راهنمایی کنیم که از تصویر کردن چهرهٔ معصومین، مانند پیش‌کسوتان خود بپرهیزند و به پرده‌خوان بگوییم بر دانش و آگاهی خود بیفزاید تا موهومات نبافد و شوق را در جان‌های عاشق بپرویم، مهربانی کنیم تا بدانند امروزیان و آیندگان که مهر و عشق و شور حسینی، قلع و قمع کردن و ممنوعیت نمی‌خواهد، دانش می‌طلبد و آموزش و صبر و نتیجه، همین. با شعری از پرده‌خوانان و شمایل‌گردانان سخن خود را به پایان می‌برم که:

می‌روم تا امان از او گیرم

مرهم خسته‌جان از او گیرم

عقل گوید نرو که نتوانی

عشق گوید، هرآنچه باد اباد

منبع : سورهٔ مهر

http://vista.ir/?view=article&id=325266

VISTA.IR
Online Classified Service

"!T و +) ا ا" در ﷺرز ن

قدیمی ترین آثاری که در زمینه نقاشی تا به حال شناخته شده تصاویری است که به دست انسان نخستین بین ده تا پانزده هزار سال قبل از میلاد مسیح درون غارها نقاشی شده است.

این نقاشی ها تنها با قصد تزئین و با فکر زیبایی شناختی بوجود نیامده است بلکه هدف این بوده که با تقلید از طبیعت موجود همانند واقعیت به وجود آورند تا آنکه بتوانند ارتباطی با همنوع خود از طریق تصاویر نقش شده برقرار کنند. این گونه نقاشی ها با خطوط محکم طراحی شده و با مواد رنگین طبیعی رنگ آمیزی شده اند. به طوری که به مرور زمان هنوز آثاری از آنها باقی مانده است. موضوع نقاشی ها حیواناتی از قبیل اسب، کرگدن، فیل ماموت وگراز وحشی است که بشر برای ادامه حیات خود آنها را شکار می کرده اند. از بهترین نمونه های به دست آمده مربوط به همین دوره می توان به غار التامیرا در شمال اسپانیا که در سال ۱۸۷۹ میلادی شناخته شده، دیگری متعلق به غار لاسکو که در فرانسه در سال ۱۹۴۱ میلادی کشف شد، اشاره کرد. نقاشی های به دست آمده از این دو غار تصاویری است از حیواناتی که جنبه تخیلی نداشته و مستقیماً از مشاهدات عینی انتخاب شده است. به طور کلی می توان چنین نتیجه گرفت که بشر از این طریق توانست موجودیت و حیات خود را در سال های قبل از میلاد به ثبت رساند. در مصر باستان هنر نقاشی در مقابل معماری و مجسمه سازی از اهمیت کمتری برخوردار بوده است، مع الوصف آثار قابل ملاحظه ای از آن دوره در موزه های مهم دنیا نگهداری می شود.

در ایران باستان تصاویر با رنگهای تند و یکدست کشیده می شد و گاهی نقوش شباهت های زیادی به یکدیگر داشته، اما می توان گفت که نقوش و صور نوعی زیبایی و فریبندگی دارند که به محض دیدن آنها در اعماق دل جا گزیده و دیدگان از آن همه زیبایی و ظرافت متحیر و شگفت زده می شود. این تصاویر در میان اهل فن و هنر در هر دوره از زمان مورد تکریم بوده و بدان به دیده تحسین می نگرند.

همان طور که قبلاً اشاره شد دانش و معلومات ما راجع به نقاشی و صورت کشی ایران بیش از اسلام همیشه مجهول بوده و اگر هیأت باستان شناسی انگلیسی- آلمانی- فرانسوی در ایران به قسمی از این فنون اطلاع یافتند و تا حدی از آن بهره ها گرفته اند با این وجود باز معلومات ما ناتمام و ناقص مانده است. از آثار به دست آمده توسط باستان شناسان آلمانی فون لوکوك و گرینویدل می توان به آثار نقاش زبردست ایرانی به نام مانی که در قرن سوم میلادی می زیست اشاره کرد؛ او نقاش ماهر و توانایی بوده و به زینت و آرایش کتب مذهبی مبادرت می ورزید. آثار مکشوفه در موزه آثار بین المللی برلن «آلمان» نگهداری می شود.

●نقاشی در اسلام

هنگامی که پیام توحید توسط پیامبر اسلام در شبه جزیره عربستان طنین انداخت نقاشی و پیکر تراشی به واسطه خاتمه دادن به عمل بت پرستی که در زمان جاهلیت عرب به مثابه ابزاری در دست قدرتمندان جهت تحمیق خلایق به کار برده می شد تحریم شد. به همین دلیل هر اثری که به گونه ای در ارتباط با شرك مردم به کار گرفته می شد تخریب و نابود می گشت از این جهت مسلمانان صدر اسلام درصدد کشیدن صورت انسان و حیوان که دارای روح و جان بودند برنیامده و به نقاشی آن نیز توجهی نداشتند. بعد از رحلت پیامبر اکرم(ص) در زمان خلافت امویان سبکی تازه با عنوان نگارگری نضج گرفت و به تقلید کور از قیصرهای رومی و زندگی شاهانه ایرانی هنر نگارگری نقاشی- تجسمی زینت بخش قصرها و کاخ های امویان شد. با توجه به تولد دوباره هنر حرام و التقاطی، مسلمانان هنرمند تحت تأثیر القائات امویان قرار نگرفتند و کوشیدند هنر خود را مطابق با فرامین اسلام و برخاسته از فطرت پاکشان که خداوند رحمان در وجودشان به ودیعه گذاشته شکوفا سازند. در این راه از هیچ کوششی فروگذار نکردند و به مرور موفق شدند تا اسلوب و روش و سبك های جدیدی ابداع نمایند و فرزند مشروعی از این هنر تجسمی و نگارگری را به منصه ظهور برسانند تا به عنوان یکی از عظیم ترین آثار هنری مسلمانان به جهانیان معرفی کنند. به همین دلیل مسلمانان در آغاز کار به ایجاد و ابداع کشیدن رسم های زیبا و دلربا میل و از آن پیروی کردند ولی صور جاندار در آنها وجود نداشت و از اشکال نباتی و هندسی که نصبی در دیگری

مداخله می نمود ترسیم کرده و فن و آرایش و تزئین از مشخصات و مزایای فنون اسلامی گردید. بعدها به سبب تشویق حکام وقت و برای دریافت کیسه های زر بعضی از هنرمندان مسلمان به هنر کشیدن صور ذی روح نیز روی آورده و در آن رشته هنر نماییها کردند تا اینکه این فن در نزد آنان جلوه و شکوه فراوانی یافت و به مرور زمان پیشرفتی نیز در این زمینه حاصل گشت.

در این میان می توان به بزرگترین اثر صوری از بقایای کاخ کوچك عمرا که موزیل دانشمند اطریشی در سال ۱۸۹۸ آن را کشف نمود اشاره کرد. این کاخ در طرف شمال شرقی بحر المیت قرار گرفته و گمان می رود که خلیفه اموی کاخ را در اوایل قرن ۸ هجری برای آسایشگاه و سرگرمی خود ساخته است. بنای این کاخ از حجر الحجیر (سنگهای گچی) است و شامل ایوانی دراز بوده که در آن چند تالار وجود دارد بر سقوف این بنای سترگ نقش نگارهایی از سازنده ها و نوازندگان که به پاره ای از کارهای بدنی مبادرت نمودند به چشم می خورند، در گوشه ای دیگر شکارگاه حیوانات بیابانی نقش بسته است و در تالار عالی صورت امیری است که شاید این کاخ از برای او احداث شده است. مع الوصف فن کشیدن این تصاویر و نقوش بیشتر به تقلید از زمان ساسانیان بوده و رنگ و بوی آن دوره را به خود گرفته است. در این برهه از زمان ایرانیان بیشتر به تصویر کتب تاریخی و شرح حال علاقه وافر نشان می دادند.

برای تکامل هنر نقاشی ایران می توان از سه دوره برجسته در تاریخ نام برد. به طور کلی ایران از قرن هفتم تا دوازدهم هجری به دوران اوج هنر امتیاز یافته است. دوره مغول، عصر تیمور و جانشینان او و خاندان صفویه.مغول- از مشخصات مهم انواع فنون در این زمان اثر واضحی از تعلیمات خاور دور در نوع کار و هنر مردم است این اثرگذاری خاور دور در هنر نقاشی در قرن هفتم روبه کمال گذاشت. مینیاتور که در ایران از زمان آغاز خلافت عباسیان برای تزئین کتب خطی و علمی و ادبی به کار آمده بود دارای ویژگیهای چشمگیری شد.

در صنعت آن دوره آثار عجله و شتابزدگی کاملاً مشهود است. به دلیل جنگهای زیاد این دوره برای امرا و بزرگان و رجال دولت مجالی نبود که اندیشه خود را صرف کارهای دقیق و ریزه کاریها کنند و یا ذهن خود را به جزئیات هر کاری متوجه کنند که وقت زیادی را بگیرد و کاری به دقت انجام پذیرد. اما آنچه مورخین و اساتید فن را شگفت زده می کند همان طرز اسلوب و روش استحکام قلم و غرابت اشکال آن است و اعجاب آنها بیشتر در دقت صناعت و یا توجهی است که درباره کشیدن تصاویر به کار رفته است. از مهم ترین آثار باقی مانده می توان به کتاب جامع التواریخ وزیر رشید الدین اشاره نمود که تاریخ آن مربوط به سال ۷۱۴ هجری است که جزیی از آن در کتابخانه انجمن آسیایی دولتی لندن بایگانی شده و جزء دیگرش در کتابخانه دانشگاه ادنبرا می باشد. تصاویر این نسخه خطی شامل تمثال ها و صور حوادث و اتفاقات انجیل و زندگانی بودا و سیرت نبوی (ص) و تاریخ چین و امپراطوری اسلامی را شامل می شود.عصر تیموری- دوره تیمور و جانشینانش از برجسته ترین ادوار عصر نقاشی ایران است. با توجه به بی رحمی و سنگدلی تیمور و علی رغم خرابی و تدمیر و عادت کشتار و ویرانی که به آن اوصاف موصوف گردیده است، معذلك دوستدار هنر و ادب بوده و علاقه وافری به خواندن اشعار حافظ و نظامی از خود نشان می داد.

او و جانشینانش بزرگترین مشوق اساتید فن و هنرپیشه گان و حکما و ادبا به شمار می رفته، در مصادر تاریخی آمده است که تیمور لنگ برای آبادی پایتخت خود در سمرقند از اساتید و صنعت گران زبردست و توانا دعوت کرد و از وجود آنها در ساخت و ساز آبادی شهرها بهره ها برد. صدها نقاش هنرمند صورتگر را از بغداد و تبریز گرد خود جمع کرد. از آن دوره آثار ارزشمندی به یادگار مانده که نمایانگر کوشش هنری اساتید فن می باشد.

از درخشنده ترین دوره تیموریان می توان به عصر حکومت سلطان حسین بایقرا اشاره کرد. در عصر سلطان حسین بایقرا و وزیر او امیر علیشیر که فردی شاعر و ادیب دوست بود بزرگترین نقاش ها و اساتید فنی ایرانی و مشهورترین رجال هنرور اسلامی که بهزاد سرآمد آنها بود بروز و ظهور یافت. بهزاد در تحت توجه و رعایت و قدردانی سلطان حسین و وزیرش به مقام عالی هنر رسید و تعلیماتی شایسته یافت. بعد از انقراض و غروب ستاره حکومت تیموریان، بهزاد هرات را ترك کرد و همراه شاه اسمعیل صفوی که به هرات دست یافته بود در تبریز سکنی گزید. بهزاد در زمان شاه اسمعیل صفوی شهرتی زیاد احراز نمود و اشتهار او از نقاشان دیگر یا اخلاف وی زیادتر گشت به طوری که قیاصر و امپراطوران مغولی و هندوستانی گردآوران هنرهای او با یکدیگر سبقت گرفته، ولیکن روی همین اصل بود که نقاشان و اساتید فن را بر آن داشت تا از او تقلید کنند و

حتی صوری را که کار او نبود به او نسبت دهند و امضای او را برای کسب امتیاز و افتخار ادبی تقلید نمایند و از آن مهری برای تأیید آثار خود بهره ببرند. از آثار ارزشمند استاد بهزاد که اکنون می توان بدان استناد نمود کتاب بوستان سعدی که شامل پنج تصویر است متین ترین سندی است که استادی و مهارت و برتری ایشان را مشخص می کند. این کتاب هم اکنون در کتابخانه هنر دار المکتب المصریه نگهداری می شود. به طور کل می توان گفت که استاد بهزاد به واسطه تمام این عملیات توانسته که خشنودی و رضای خاطر معاصرین خود را فراهم نماید و به شهرتی برسد که هیچ یك از اساتید فن دیگر در دنیای اسلامی با او برابری نکند. اما در زمان صفویه که معروف به عصر رفاهیت، آسایش، خوشگذرانی و عصر طلایی شکوفایی هنر و صنعت است پیشرفتهای قابل ملاحظه ای در زمینه نقاشی حاصل شد. به طوری که به درجه بلندی از ابداع و تازه کاری و استواری رسید. تعیین استاد بهزاد به عنوان مدیر کتابخانه شاهی که در آن وقت شباهت زیادی به هنرستان پیشه و هنرهای زیبا بود و تأسیس هنرستان که در رأس آن بهترین خوشنویسان و نقاشان و سرآمدان هنر قرار داشتند نمونه هایی بارز از پیشرفت هایی در زمینه رشد هنر بود. شاه طهماسب که بعد پدر به تاج سلطنت رسید خود نیز در کسب هنر مشتاق بود و نقاشی زبردست و توانا به شمار می رفت. هنر صورتگری را از نقاش معروف سلطان محمد فرا گرفته بود، درزمان شاه طهماسب نقاشان و هنرمندان از ارج و قربی برخوردار گشته و از کوچك شماری و تحقیر خلاصی یافتند، رجال و بزرگان و اشراف در جمع آوری کارهای شایسته هنرمندان نسبت به یکدیگر رقابت نموده و در نگهداری آنان سعی وافری نشان می دادند همین امر باعث به وجود آمدن نسخه های خطی زیبا و نفیسی شد که هر کدام مزین به نقوش و صور بودند. ترسیم آنها در نهایت درجه نازك کاری و دقت در تناسب رنگها همراه با تنوع آنها بوده به طوری که در میان آنان رنگهای روشن و تابان فرح زا و درخشان یافت می شود که هر بیننده را در بعد از گذشت قرنها متحیر و شگفت زده می کند. از نقاشان زبردست در زمان شاه طهماسب می توان از سید پیر نقاش-شاه محمد و دوست محمد و شاه قلی تبریزی را نام برد.

از عصر شاه عباس از هنگامی که به تخت سلطنت نشست تاریخ ایران یادآور مجد و عظمت و آسایش و راحت و خوشگذرانی و امنیت است. علاقه زیاد او به تصاویر و نقش و نگار و ابنیه و عمارت باعث شد پایتخت خود اصفهان را محل تجمع خوشنویسان ، مذهبین و نقاشان عالی مقام کند به طوری که اصفهان جایگاه دانش و فنون و پیشه و هنر شد او کاخ های خود را مزین به صور بدیعه و نقاشی های ممتاز و برگزیده کرد. در این تصاویر بسیاری از رسوم و اسلوب نقاشی اروپا دیده می شود که با نقاشی ایران در آمیخته و محتمل است که از کارهای یوحنای هلندی باشد که سال های چند در خدمت شاه عباس بوده است اما بعدها به جهت آشنایی ایران با هنر نقاشی اروپایی از تذهیب کتاب آرایی به ترسیم صور و آرایش و تزئین ابنیه و عمارات روی آورده و در این مورد هنرنمایی ها کردند که هر بیننده را متحیر می کند. یکی از این هنرنماییها کشیدن تصاویر با قلم بدون رنگ بود که بدان سیاه قلم می گفتند این عمل نه تنها کم خرج تر بوده بلکه جلوه بیشتری نیز داشت و اکثراً برای آگاهی و آشنایی به آن رغبت می کردند و همین امر موجب تقویت و پیشرفت این قسم از هنر شد. از نقاش بزرگ و استاد بلند پایه این عصر می توان از رضا عباسی نام برد، رضا عباسی نقاشی را به درجه اعلای ترقی و پیشرفت رسانید. آثار زیادی از این استاد شفیق به یادگار مانده که به معرفی چند مورد آن بسنده می کنیم. از صور بدیعه و زیبایی که به رضا عباسی منسوب است شمایل شاه صفی که در سال ۱۰۴۳ ه ترسیم نموده است، این نمای زیبا نشان دهنده اعطای جامی باده شاه صفی به طبیب مشهور خود محمد شمسه است. تصویر دیگر صورت بانویی را نشان می دهد که یکی از وزرای شاه عباس بوده است و هم اکنون در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می شود. در کلکسیون رابینو در قاهره دو صورت هست که بر آن امضای رضا عباسی رقم شده یکی از آن دو جوانی را نشان می دهد که زیر شاخه درختی نشسته و سر او اندکی به جانب دوش و شانه چپ متمایل است و در جلوی او ظرفی دیده می شود که روی یکی از آنها صورت انسان و حیوانی ترسیم گردیده؛ در تصویر دوم در نیمه بالای صورت، تصویر بانویی است که بر سر آن گل و پرهایی نصب شده است.

در عصر زند و قاجار اصول نگارگری اروپایی چون مراعات مناظر و مرایا، نوع رنگ آمیزی، طبیعی بودن اشیاءو افراد رواج می یابد. این تجربه ها باعث می شود که نقاشان ایرانی با تغییر منظر از درون به برون و از خیال به واقعیت روزمره به تصویر کردن دورنماها، چهره شاهزادگان و دیوانیان، رامشگران و خنیاگران عصر بپردازند. بدین گونه نوعی نقاشی ظریف، تلفیقی از نقاشی شرقی و اروپایی رواج پیدا کرد. کمال الملك در رویارویی با

هنر مغرب زمین به یادگیری و انتقال آن بخش از هنر اروپا همت گماشت که آن زمان جزء تاریخ شده بود. از او آثار قریب به ۱۷۰ قطعه هنری به یادگار مانده است.

مدرسه کمال الملك پس ازکناره گیری استاد تبدیل به مدرسه صنایع و پیشه هنر شد دانشگاه تهران که قرار بود مرکز اشاعه تجدید در علوم و هنر باشد و تمدن ایرانی را با حفظ مواریث فرهنگی به تمدن جهانی پیوند بزند پایه گذاری شد و دانشکده های مختلف به تدریج در آن پدید آمد. در سال ۱۳۲۴ با همت اساتید ایرانی و خارجی دانشکده هنرهای زیبا در جنوب شرقی دانشگاه افتتاح گردید.

بنیاد این مرکز براساس تجدد خواهی که از زمان عباس میرزا و امیرکبیر شروع شده بود و در مشروطیت شکل گرفته بود صورت تحقق پذیرفت. این هنرکده در آغاز تأسیس برنامه منسجمی نداشت. اما به مرور زمان سه فارغ التحصیل در رشته نقاشی معرفی می کند. جلیل ضیاءپور- جواد حمیدی و حسین کاظمی که هر سه به اروپا رفته و تعلیمات خود را پی می گیرند.

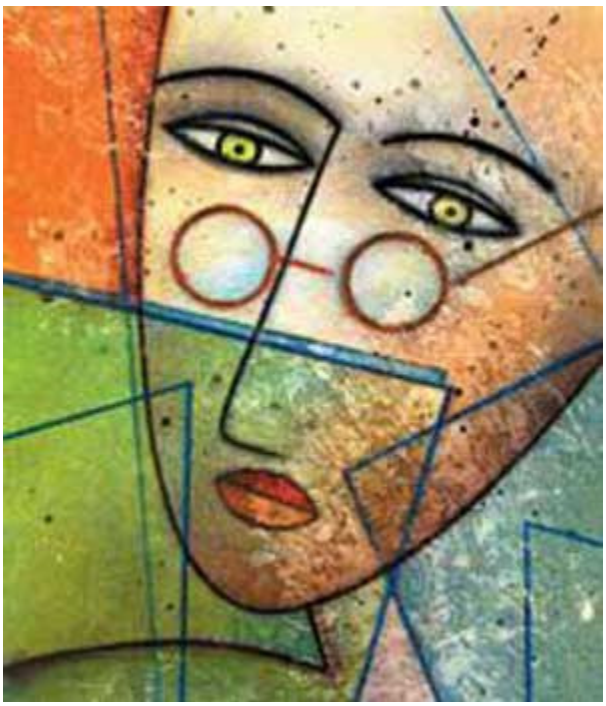
با بازگشت این اساتید از اروپا نقاشان آکادمی گرد هم می آیند و فعالیت جدید خود را در عرصه نقاشی معاصر ایران شروع می کنند این فعالیت به صورت ارائه پرده های نقاشی مدرن- نقد و بررسی آثار و سخنرانی در باب هنر مدرن متجلی می گردد که موجی از تجدد خواهی را در عرصه هنرهای تجسمی ایران برمی انگیزد. از پیشگامان نقاشی ایران که استادان طراز اول نیز هستند می توان از دکتر شکوه ریاضی- استاد جلیل ضیاء پور- استاد جواد حمیدی- استاد حسین کاظمی- استاد عبدالله عامری الحسینی- استاد احمد اسفندیاری- استاد محمد جوادی پور- استاد منوچهر یکتایی نام برد.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=221367

VISTA.IR
Online Classified Service

"ا ا ^ ه G *< در " , ؛ ر]"



دوران رونق هنر در عصر صفویه در دارالسلطنه های شهرهایی چون اصفهان و قزوین و تبریز که در آن دوران مرکزیت به حساب می آمدند، ماجراهایی دارد که در تاریخ به ثبت رسیده است. اما دوران زوال و پراکندگی هنر و حرمان و دربه دری هنرمندان تحت الحمایه دارالسلطنه های آن دوران، پس از افول عصر صفویه داستان جالب تری دارد که در نهایت به رهایی موازین هنر از قید دربار و گسترش آن به اعماق جامعه انجامید. پس از افول حکومت صفویه و استقرار سلسله افشاریه و مرگ نادر و ایجاد هرج و مرج در کشور و متعاقب آن به روی کار آمدن کریمخان زند و سلطه آغامحمدخان و استقرار سلسله قاجاریه پس از زوال عصر زندیه؛ نگارگری ایرانی نیز دستخوش تغییرات و تحولاتی در نوع نگاه، مواد و مصالح، رویکردهای اجتماعی و

همچنین طرز ارائه و تکنیك می شود.

آن توجه و اهمیتی که شاهان صفوی برای هنر و هنرمند قائل بودند، از سوی کریمخان زند نسبت به هنرمندان صورت نگرفت، در نتیجه هنرمندان که حمایت دربار و رونق اقتصادی دوران صفویه را از دست داده بودند، ناگزیر شدند به طبقات پائین تر و برخی اشراف با فرهنگ و به ویژه به سمت طبقات متوسط جامعه گرایش پیدا کنند.

این رویکرد تازه در هنر، ناشی از حضور مخاطبان تازه ای بود که هنرمندان باید با سطح سلیقه و روحیات آنان خود را هماهنگ سازند.

درست است که مخاطبان برخاسته از طبقات متوسط شهری توقعات زیباشناسانه نازل تری نسبت به درباریان داشتند، اما این اختلاف سطح، تنها به حذف برخی آرایه ها و تزیینات ظاهری منجر شد. لذا عنصر مردمی و ذوق عامیانه را جایگزین درخشش بصری و ذوق فئودالی پیشین ساخت.

از درون این گرایش تازه که با روان جمعی توده ها هماهنگ بود و نوعی عامیانگی بی سابقه را به نگارگری ایرانی وارد ساخته بود؛ چیزی به دست آمد که قرن ها در پشت دیوار دارالسلطنه ها و در درون سینه مردمان عادی حبس شده بود: آن چیز، عشق سوزان مردم به حماسه های ملی در قالب شعر و همچنین ایمان آنان به شور نهفته در فلسفه عاشورا بود.

حالا دیگر، نبض دگرگونی آشکارا در قلب شهرها می تپید. برخی از هنرمندان نیز هم نفس با مردم، گوش به نقل نقالان سپرده و قهوه خانه را به دارالسلطنه ترجیح دادند.

در فرایند عبور از نگارگری عصر صفویه تا دوران قاجاریه، تغییراتی تدریجی در شگردها، ابزار کار و نوع نگاه در نقاشی ایرانی پدید آمد.

نشانه های این تغییرات را می توان در رواج یافتن نوعی شمایل کشی ردیابی کرد که در دل خود یك هنر قصه گو و روایتگر موسوم به «نقاشی قهوه خانه ای» را پرورانید. نکته حائز اهمیت آنجاست که به خاطر داشته باشیم که از صفویه به این سو، نقاشی اروپایی آرام آرام به جامعه ایرانی راه پیدا می کند و هنرمند ایرانی، بی آن که چشم بسته به پذیرش و تقلید «ایسم»های هنر غربی بپردازد؛ صرفاً از ابزارهای جدیدی مثل رنگ و روغن و بوم بهره گرفت.

اما آنچه را که با این لوازم وارداتی نقش کرد، از فرهنگ ملی و دینی، از ایمان، احساس و تخیل و ادب و تاریخ خودش سرشار بود. به گواه تاریخ هنر، تا قبل از صفویه در میان نقاشان ما رنگ و روغن و بوم مورد استفاده قرار نمی گرفته است.

سلسله های پادشاهی با غرور ملی و ایمان مردم کاری کرده بودند که وقتی صحنه برای ترکیدن بغض های خفه در سینه ها فراهم شد، جریانی در متن فرهنگ ایرانی پدید آمد که نظیرش را در هیچ فرهنگی نمی توان سراغ گرفت. بغض تاریخ با صدای خسته نقالان می ترکید و دست نقاشان به جای زینت گری پرزرق و برق به نقش کردن ظالمان و اشقیا پرداخت و پاکان روزگار را با چهره های نورانی و روح عدالت جویی در مرکز پرده به تصویر کشید. «مقاتل خوانی» که شیون شیعیان مؤمن بر ستم یزیدیان است از حنجره نقالان و پرده خوانان بر هر کوی و برزنی خوانده می شد. نگارگران نیز به ترسیم این شیون و دادخواهی مؤمنانه می پرداختند.

افشار و زند و قاجار آمدند و رفتند... اما در اعماق فرهنگ این مردمان، مقاتل خوانی و نقالی و نقاشی قهوه خانه ای سربرآورد.

«نگارگران رسمی» که همواره در قرون و اعصار سر در آستان دارالسلطنه ها داشتند، به تدریج در موج عظیم مردمان با ایمان و ساده ای که در پشت دیوارهای دارالسلطنه ها، قصه ها و غصه ها و رنج ها و آمال و آرزوهای خود را سینه به سینه و با جان سختی حفظ می کردند؛ محو شدند.

مردم که در بیخ گوش خود و در فضای گرم و صمیمی قهوه خانه، «نگارگران حقیقی» خود را باز می یافتند، چیزی را در گذرگاه ها و کوچه پس کوچه های شهرها به وجود آوردند که هرگز، حتی تا این لحظه آن طور که شایسته است، مورد تبلیغ قرار نگرفته است. در حالی که در اروپای قرن نوزدهم و در شهر پاریس، کافه مولن روژ که پاتوق رقاصه ها و نقاشان پاریسی بود، به تاریخ مکتوب هنر پیوسته است و همه دانشجویان هنر در همه جای دنیا با این نام و مسائل اطراف آن آشنا هستند.

وقتی که نقاش هنرمند هموطن ات را نشناسی، آشنایی با «لوترك» نقاش فرانسوی و پاتوق مولن روژ به برگی از خاطرات هنر تبدیل می شود.

آشنایی با نقاش قابلی مثل لوترك خیلی هم ضروری است، اما درد اینجاست که کسی حسین قوللر آغاسی را نمی شناسد.

اینچنین است که معضلی موسوم به «نوگرایی نسنجیده» پدید می آید. معضلی که پیامدهای بعدی مثل «سنت گرایی متعصبانه» و «بی ریشگی و بی چهره گی غافلانه» را نیز به دنبال خود می آورد.

هر چه از صفویه دورتر و به قاجاریه نزدیکتر می شویم، روند آشنایی با هنر اروپایی ابعاد فزون تری به خود می گیرد. این آشنایی، بیشتر به یك دیدار می ماند، دیداری که نخستین نتایج آن به نوعی «تلفیق» می انجامد و نه «تقلید».

تلفیقی که به علت فقدان عنصر نقد و عامل نگاهدارنده ای چون تاریخ نویسی علمی وتجزیه و تحلیل عوامل فرهنگی؛ سخت شکننده است و هر آن ممکن است به ورطه تقلید بلغزد.

با دقت در این دوران است که می توان دو رویکرد عمده در نقاشی (قرن نوزدهم میلادی) ایران را به وضوح مشاهده کرد: رویکرد نخست، که ریشه در اعماق جامعه دارد و به نقاشی قهوه خانه ای مشهور است و با نام حسین قوللر آغاسی مزین است و رویکرد دوم، که به مراکز رسمی و سطوح بالاتر جامعه نزدیك است و همان جریانی را می سازد که در رأس آن نام کمال الملك می درخشد.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=271710

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ر ا ا"

نگارگری ایرانی که به اشتباه مینیاتور نیز خوانده می‌شود شامل آثاری از ره‌های مختلف تاریخ اسلامی ایران است که بیشتر به صورت مصورسازی کتب ادبی ،علمی و فنی(الترياق،الادويه مفرده،الاغانی و...)،تاریخی(جامع التواریخ و...) و همچنین برخی کتب مذهبی مچون خاوران نامه می‌باشد.

- پیشینه

اولین آثاری که بتوان نام نقاشی بر آنها نهاد در غار دوشه لرستان و با حدود هشت تا ده‌هزار سال قدمت به دست آمده،و در دوره تاریخی آنچه را که بتوان نقاشی نامید در دیوارنگاری‌های اشکانی و ساسانی می‌توان دید،با ورود اسلام به ایران این کشور تا مدت‌ها به دست امویان و عباسیان اداره شد و از آن پس با روی کار آمدن سلسله‌های ایرانی سامانیان، غزنویان و آل بویه استقلال از دست رفته ایرانیان تا حدودی به آنها بازگشت.

از این پس زمینه برای احیای هنر و فرهنگ ایرانی به فراهم شد و هنر ایرانی در خدمت اسلام درآمد،عمده آثار به دست‌آمده در این دوران شامل

مصور سازی کتب و کمتر شامل نقاشی دیواری کاخ‌هاست.

همچنین عنوان می‌شود که مسلمین در حین ترجمه آثار یونانی و بیزانسی تصاویر این کتب را نیز کپی برداری کرده‌اند.

● مکاتب

به منظور درک و توضیح بهتر تاثیر و تاثرات نگارگری ایرانی آن را در دوره‌های مختلف حکومتی سلسله‌های ایرانی و یا پایتخت‌های همین حکومت‌ها،همچون مکتب سلجوقی عباسی، شیراز یا برای مثال هرات دسته بندی می‌کنند.

نکته: باید توجه داشت که همپوشانی‌ها در تاریخ‌هایی که در پس این بخش خواهد آمد،با توجه به پراکندگی حکومت‌ها و پایتخت‌های ایشان در قلمروی فرهنگ و هنر ایرانی و نه قلمروی سیاسی آن قابل توجیه است.

▪ مکتب بغداد

که آن را مکتب عباسی نیز نامیده‌اند را برخلاف مکاتب دیگر مکاتب نگارگری نمی‌توان مکتبی ایرانی نامید چراکه از یک سو زیر تاثیر هنر بیزانس و از سویی دیگر در استیلای هنر ایرانی(ساسانی) است، از این روی این مکتب را مکتب بین المللی نیز گفته‌اند.

ـ پیشینه

با روی کار آمدن عباسیان(۶۵۶-۵۱۳۳.ق)، بغداد به عنوان اولین مرکز مصورسازی کتب در دنیای اسلام مطرح شد و با مصورسازی کتبی که بیشتر جنبه علمی و فنی و کمتر جنبه ادبی داشتند کار خود را پی گرفت.

▪ فرم شناسی

نگاره‌های این مکتب ساده و زیباست،البسه از پرداخت قابل توجهی به خصوص در چین و شکن جامه‌ها برخوردار است و همچنین استفاده از نقوش اناری،بال‌های فرشته گون و شیوه‌های بازنمایی حیوانات وام گرفته شده از هنر ساسانی است و در بیشینه این نگاره‌ها شاخه و برگی به نشانه طبیعت به چشم می‌خورد.

از خصوصیات دیگر این نگاره‌ها می‌توان به پس‌زمینه‌های ساده که یا بدون رنگ رها شده و یا به طور اجمالی رنگ آمیزی شده‌اند گویی که نگاره‌ها در فضا رهایند،رنگ‌ها در نگاره اصلی اندک هستند ولی با هماهنگی‌ای چشم نواز به کار رفته‌اند.

▪ مکتب سلجوقی

از قرن چهارم(ه.ق) سبکی در نگارگری ایران ظهور می‌یابد که آن را سبک سلجوقی می‌نامند،این سبک اولین مکتب ایرانی در زمینه نگارگری است،در این دوره دوباره تصویر سازی کتاب ارژنگ مانی رونق می‌یابد.

ـ فرم شناسی

از منظر دیداری(بصری) در این مکتب هم چنان ترکیب بندی‌های ساده هم چون مکتب عباسی حفظ شده ولی تاثیراتی که از نقاشی عهد ساسانی(و پیش از اسلام) و سلایق شرق دور(چین) بر این مکتب حاکم شده وجه عمده تمایز آن با مکتب عباسی است.

در بسیاری از پیکره‌ها هاله‌ای دور سر وجود دارد که به دلیل جدا کردن پیکره از پس زمینه استفاده شده،سرها بزرگتر از بدن هستند و بر بازوها عموما بازوبندی به چشم می‌خورد.

▪ سفال‌های منقوش مکتب سلجوقی

به علت تحریم استفاده از فلزات گرانبها در دوره اسلامی،ساخت ظروف سفالی رونق یافت،نقش‌های سفال‌ها عمدتا ویژگی‌های نگاره‌های این عهد را بازتاب می‌دهند و در مورد خطوط از خط کوفی بر سفالینه‌ها سود برده‌اند.

اولین مکتب نگارگری ایرانی که در تبریز پایه ریزی شده است، و آن را مکتب تبریز ۱ نامیده‌اند. در دوران صفوی و بازگشت تختگاه به تبریز مکتب دیگری در نگارگری با نام تبریز ۲ شکل می‌گیرد. همچنین برای اولین بار در تاریخ ایران مصور سازی کتب به شکل کارگاهی و در مجموعه‌ای به نام ربع رشیدی که به همت خواجه رشد الدین فضل الله بنا شده بود به انجام می‌رسید.

ـ فرم شناسی

پایان جنگ(حملات مغولان به ایران) زمینه را برای تبادلات فرهنگی فراهم کرد،از این رو بیشترین تاثیر از هنر شرق دور در این دوره به چشم می‌خورد،نگاره‌های این مکتب در شکل هاشورزنی متاثر از مکتب تانگ در چین و در شکل پرداخت موضوع مشابه نقاشی‌های دوره یوآن چین است و همچنین مولفه‌های هنری بیزانس در اندازه‌ای کم رنگ تر در این نگاره‌ها به چشم می‌خورد.

▪ مکتب شیراز(سده ۸)

در سده هشتم(ه.ق) و همزمان با حکومت ایلخانان مغول در ایران،شیراز که به واسطه هوشیاری حکمرانانش از حملات مغولان در امان مانده بود،محیطی امن برای ادامه سبک کهن نگارگری ایرانی بدون تاثیراتی که به واسطه این تهاجمات بر نگارگری ایرانی چیره شده بود ایجاد کرد و نوآوری‌هایی چند به آن افزودند.

همین شیوه ۲ قرن بعد و در مکتب اولیه هرات به گونه مسلط در نگارگری ایرانی تبدیل شد.

▪ مکتب جلایری

مکتب جلایری یا تبریز-بغداد(که به واسطه حضور حکومت در دو مرکز به این نام خوانده شده)،سبکی در نگارگری ایرانی است که پس از فروافتادن حکومت ایلخانان در ۷۳۶ه.ق و در دوران حکومت جلایری‌ها(۷۵۷-۷۴۰ ه.ق)در این رشته هنری رایج گردید،کتاب آرایی در دربار جلاریان خصوصا در دربار آخرین پادشاه جلایری(سلطان احمد جلایری) رونق ویژه و سبکی خاص یافت.

ـ فرم شناسی

خصوصیات دیداری در این مکتب با حذف عناصر چینی و بیزانسی به سمت تصویر کردن دنیای شاعرانه،خیالی و آرمانی نقاش می‌رود از دیگر خصوصیات می‌توان به استفاده از طیف گسترده رنگی و به کارگیری و نمایش بدیع و کامل معماری در نگاره‌هاست.

از این دوران به بعد در کتب نگاره‌ها نقشی مهمتر یافتند و دیگر در کنار نوشتار یا مکمل نوشتار به شمار نمی‌رفتند بلکه صفحه‌ای کامل به آن‌ها اختصاص می‌یافت.

▪ مکتب شیراز(سده ۹)

در دوران تیموریان(سده۹ ه.ق) و حضور اسکندر سلطان و ابراهیم سلطان در شیراز زمینه برای بروز دوباره ویژگی‌های دیداری مکتب شیراز(سده۸) فراهم شد.

ـ فرم شناسی

قرینه سازی در نگاره‌های این مکتب به طور قابل ملاحظه‌ای دیده می‌شود و همچنی تضاد رنگی عناصر نگاره و پس زمینه آن،استفاده از ابرهای پیچان و سادگی در ترکیب بندی‌ها از مهمترین ویژگی‌های دیداری این مکتب است.

▪ مکتب هرات

پس از مرگ تیمور(سلسله تیموریان) فرزندش شاهرخ به سلطنت رسید و از آن پس هرات به پایتختی برگزیده شد،به واسطه توجه و حمایت بی‌دریغ شاهرخ و ولیعهدش بایسنقر میرزا تهیه کتب مصور این بار در هرات و در کتابخانه بایسنقر میزا رونق گرفت و پس از چندی ویژگی‌های خاص خود را یافت.

ـ فرم شناسی

ترکیب بندی متفارن و عموما دایره‌وار از خصوصیت اصلی این مکتب است،سود جستن از رنگ‌های غنی و شفاف، تزیینات فراوان و حذف کامل عناصر چینی وبازتاب عناصر ایرانی مکتب شیراز مکتبی کاملا ایرانی پدید آورد.

▪ کمال‌الدین بهزاد(هرات ۲)

خمسه نظامی(ساختن کاخ خورنق) اثر کمال الدین بهزاد از مکتب هرات به سال ۸۹۹ه.ق محفوظ در موزه بریتانیا،توجه به صحنه‌های روزمره

زندگی مشهود است حرکت در این نگاره به صورت دو دایره در هم پیچیده است که یادآور عدد ۲ در انگلیسی است همچنین واقع‌گرایی موجود در اثر نسبت به دوران گذشته چشم‌گیر است.

فعالیت کارگاه‌های نگارگری پس از مرگ شاهرخ و بایسنقر میرزا تا اندازه‌ای رنگ رکود گرفت و این رکود تا هنگام به قدرت رسیدن سلطان حسین بایقرا (آخرین شاه تیموری از ۹۱۲-۸۷۳ه.ق) ادامه یافت و هنرمندان بزرگی را پروراند ،همچون:محمد سیاه قلم،روح الله میرک و از همه مهم‌ترکمال‌الدین بهزاد که بسیاری او را تابناک‌ترین چهره نگارگری می‌دانند.

ـ فرم شناسی آثار بهزاد

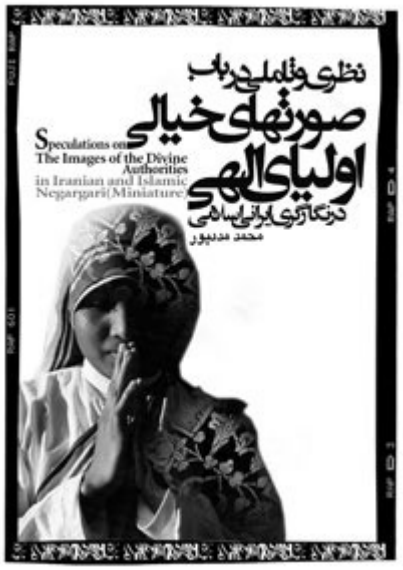
بهزاد ضمن ادامه دستاوردهای مکتب هرات اول،و ویژگی‌هایی را به آثارش افزود که تا پیش از این دوران بی‌سابقه است. وی برای اولین بار سعی در نمایش و طراحی دقیق پیکره انسانی کرد، موضوعات روزمره را در آثارش به تصویر کشید، اولین نمونه‌های تک پیکره(فیگور) را پدید آورد و همچنین نخستین رقعه‌ها(نمونه نگاره جدا از کتاب مثل یک پرتره) را در نگارگری نقش زد.

منبع : سایت سیمرغ

http://vista.ir/?view=article&id=282299

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ر ا "ا 'Y



نقش اولیا و ائمه در طریقت برای اتصال به ساحت قدس

همه‌ی ادیان آسمانی تکیه‌شان به حقیقت قدسی خداوندی و مقام نبوت و ولایت در حکم انسان کامل و واسطگی اتصال به این حقیقت وحدانی است. البته نظریه‌ی انسان کامل اختصاص به ادیان ندارد و همه‌ی فلسفه‌های یونانی‌ـ رومی تا فلسفه‌های معاصر نیز به طرح انسان کامل و نمونه‌ی ایده‌آل، چه تلویحاً و چه تصریحاً، پرداخته‌اند. شاید شأن افلاطون بزرگ‌تر از همه‌ی فیلسوفان شرق و غرب در طرح انسان کامل باشد. او در کتاب جمهور یا ولایت‌نامه ی خویش از فیلسوف کامل به مثابه‌ی برترین انسان سخن گفته است، چنان‌که نیچه نیز در آخرین فلسفه‌های مدرن پست‌مدرن از ابرمرد (Ubermensh) سخن به میان آورده است. قدر مسلم ابرمرد فلسفی را نسبتی با ولی‌الله نیست، هرچند فیلسوف کامل افلاطونی در نظر برخی فلاسفه و عرفای مسلمان و مسیحی چنین در نظر آورده شده است. ما در این‌جا قصد پرداختن به نظریه‌ی انسان کامل در فلسفه‌های شرق و غرب نداریم. آنچه طرحش برای این فصل اساسی است، مسئله‌ی درك حقیقت ولایت و هدایت الهی در عالم اسلامی و شیعی و وجه و جهت و دلیل هنرمندان دینی و الهی برای تصویر اولیا است. بی‌تردید، خداوند تعالی در ادیان «ولی هدایت» در آغاز و انجام است و از اوست که در عالم اسلامی حقیقت محمدی و دریای حقیقت ولایت علوی متجلی شده است.

حقیقت نبوت و ولایت در همه‌ی عوالم غیب و شهادت سریان دارد و در مراتب نزول و صعود نفوذ دارد و همواره در همه‌ی عوالم به‌طور دوام و بقا و به گونه‌ی ازلی و ابدی ساری و جاری است.

بخش اول: نظری به تفکر ولایی در باب انسان کامل و ولایت انبیا و اولیا

انسان مظهر اسماءالهی

انسان موجودی استثنایی است و تراژدی و مصائب او شگفت‌انگیز است. حتی زمانی که در ساحت حیات این جهانی صرف گرفتار می‌آید نیز زندگی او شگفت‌انگیز می‌نماید. حکیمان الهی که عمیق‌ترین اندیشه‌ها را درباره‌ی انسان طرح کرده‌اند، انسان را باتوجه به آیات و روایات قرآنی اشرف مخلوقات خوانده‌اند. امام خمینی در شرح دعای سحر در این‌باره می‌نویسد:

بدان که انسان تنها وجودی است که جامع همه‌ی مراتب عینی و مثالی و حسی است و تمام عوالم غیب و شهادت و هرچه در آن‌هاست در وجود انسان پیچیده و نهان است، چنان که خداوند تعالی درباره‌ی او می‌فرماید خداوند همه‌ی اسما را به آدم آموخت و مولای ما و مولای همه‌ی موحدان ص فرمود: تو مپندار که جرمی صغیری جهانی و سرشت تو نهان است. بنابراین آدمی با ملیکان ملکی است و با ملکوتیان ملکوتی و با جبروتیان جبروتی. به روایت امام صادق (ع)، صورت انسانی بزرگ‌ترین حجت و دلیل الهی بر مردم است. او مجموعه کمالات جهانیان را در خود دارد. او است راه راست به هر گونه خیر و حسنی و همان راهی است که در میان بهشت و دوزخ کشیده شده است. از این‌جا انسان‌ها در نگاه الهی حکیمان (انبیا و اولیا) خلیفه‌ی خداوندند و بر خلق او و بر صورت الهی آفریده شده‌اند: «اشاره به حدیث ان‌الله خلق آدم علی صورته». انسان که چنین مقامی به او موهبت شده است، صاحب قدرت تصرف در سرزمین خداست. انسان که نسخه‌ی جامع الهی است، چون روحش از حضرت الهیه بر او دمیده شد، تحت تربیت اسم اعظمی که به همه‌ی اسما و صفات محیط بود و بر همه‌ی رسم‌ها و تعین‌ها حکومت داشت، قرار گرفت. عارف کامل، کمال‌الدین عبدالرزاق کاشانی، در کتاب تأویلات می‌نویسد:

انسان همان وجود جامعی است که همه‌ی مراتب وجود را در انحصار خود دارد. پس پروردگاری که او را ایجاد کرده و کمالش را به او افاضه فرموده همان ذات خداوندی است، به اعتبار همه‌ی اسما، به حسب بدایت که از آن به الله تعبیر می‌شود و از این‌روست که خدای تعالی به شیطان فرمود: چرا سجده نکردی به آن‌چه من با دو دستم او را آفریدم؟ دو دست متقابل مانند دو دست جمال و جلال که شامل همه‌ی اسما است.

خلاصه‌ی سخن آن که عارف و حکیم الهی انسان را مظهر تمامی اسما و در تحت تربیت اسم اعظم الهی می‌بیند. از این منظر ظاهری در کار است و باطنی. باطن و ظاهر هر يك اسمی‌اند از اسماء الهی. بدون درك مراتب ظاهر و باطن بسیاری از حقایق مستور و نهان می‌مانند. در مقام اولیا و انبیا، ساحت وَلایت و ولایت چنین مراتبی را بیان می‌کند.

نبوت و ولایت (اسم عدل و کُوْن جامع)

حکیمان اُنسی، همچون ابن‌عربی صاحب فتوحات مکیه و فصوص‌الحکم ، و شارحان شیعه و سنی آن حکیمان معنوی، ۱ مانند محقق قیصری و سید حیدر آملی تا آقا محمدرضا قمشه‌ای، با رجوع به قرآن و تفکّر قرآنی شیعه ۲ گفته‌اند که:

حق تعالی را ظاهری است و باطنی. باطن معطوف به غیب مطلق است و ظاهر مکتنف است به کثرت و ماسوی‌الله و خلق. هر يك از اسما و صفات الهی از آن‌جا که طالب ظهور و سلطنت و احکام خویش‌اند در اعیان خارجی، ممکن است نزاع و تخاصم در ظهور اسما در مظاهر و در میان اسما در مقام باطن پیدا آید، امّا به اقتضای امر حکمت بالغه‌ی الهی، مظهری حاکم به اسم عدل حاکم بر جمیع اعیان می‌شود و نزاع و تخاصم رفع می‌شود.

این وضع خاصی است که داود قیصری از آن چنین تلقی می‌کند که گویی:

امر الهی به مُظهری حکم عدل نیازمند افتاد که به میانه‌ی آن حکومت کند و نظام آن به دنیا و آخرت محفوظ گرداند و به رب خویش که رب‌الارباب است به میانه‌ی اسما نیز به عدالت حکومت کند و هر يك از آن به کمال ظاهر و باطن خویش برساند و او نبی حقیقی و قطب ازلی ابدی به اول و آخر و ظاهر و باطن، که حقیقت محمدیه (ص) است. بدان‌گونه که خود بدین قول اشارت فرمود: کنت نبیاً و آدم بین الماء والطین؛ که مراد از ماء و

وطین علم و عین است. ۳

به سخن حکمای معنوی حاکم به «اسم عدل» که مظهر جمیع اسما و صفات حق است، «حقیقت محمدی» است. اوست قلب اقطاب عالم کون و وجود و برزخ جامع و انسان کامل که نسبتش با حق و خلق و باطن و ظاهر به کمال است. همه چیز با آن قطب اعظم به اعتدال و صلح و آشتی می‌گراید و جمیع مظاهر مربوب این حقیقت ازلی و ابدی است و شأن او اقامه عدل در جمیع مراتب است. جمیع انبیا ذیل این حقیقت‌اند. از این‌جا، حقیقت محمدی دایره‌ای است که نقاط متکثر را در حدود خویش جمع می‌کند تا هر یك شئون خود را ظاهر سازند به اقتضای باطن. انسان کامل یا کُون جامع که همان حقیقت محمدی است، تنها موجودی است که در افق اعلی و در علم الهی استعداد بروز و ظهور و آینگی جمله‌ی اسماء الهی را دارد، چه ظاهری و چه باطنی. نظری کرد ببیند به جهان قامت خویش خیمه در مزرعه آب و گل آدم زد

پیامبران که مظهر انسان کامل‌اند و از او مظهر اسم جامع الهی «الله» تعالی، مبعوث بر خلق می‌شوند، ۴ بهر هدایت و ارشاد آنان به کمال مقدر و عدالت در مقام عالم ذر که آدمیان متکفل بدان شده‌اند، و به اقتضاء استعداد خویش بار امانت الهی بر دوش می‌کشند.

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه‌ی فال به نام من دیوانه زدند

این مرتبت اختصاص به خلیفه‌الله دارد که عبارت است از نوع انسان و به طور اخص انبیا و اولیا که مصداق حقیقی خلیفه‌الله‌اند و بالفعل به این مقام رسیده‌اند؛ در حالی که دیگران مقامشان بالقوه است. این‌جاست تفاوت انسانی که بالقوه این مقام را دارد و فعلیت نبوت در او حاصل نشده و دعوی می‌کند؛ اوست «متنبی و متظاهر و متوهم به نبوت و پیامبری» نه «نبی و پیامبر». معنای کلی انبا، نتیجه‌ی ظهور حقیقت محمدی است. تعلیم اسما به آدم یکی از مصادیق «انباء و پیامبری» است که ساحتی از آن باطنی است در عالم اسما و ساحتی از آن ظاهری است در عالم مظاهر و اعیان خارجی. و آن‌گاه که حقیقت محمدی حاضر و ظاهر باشد، همه چیز نیز در صورت حاکمیت نبوی به اعتدال می‌گراید و اگر چنین نباشد، از آن روی است که موجودات انسانی بنا بر غفلت تدریجی تاریخی و فرهنگی خویش، از حقیقت نبوت غافل‌اند. از این‌جا به جنگ او می‌روند و او را نفی می‌کنند، در حالی که او مصلحت ایشان را می‌داند و ارسال و اقامه‌ی عدل حکمت الهی خویش را دارد. مفهوم عبرت و تذکر نبوی در آنجا آشکار می‌شود که نبی با دین خویش مردمان را به حقیقت عالم وجود و اقتضائات اسماء الهی جمالی و جلالی و ساحت فرشتگی و ابلیسی و تقرب به یکی و دوری از دیگری را تعلیم می‌دهد. برخی ندای حق را می‌شنوند و به باطن و حقیقت عالم متذکر می‌شوند و از ظاهر به باطن عبور می‌کنند. هر نبی و پیامبری آن اسم و حقیقت جزئیه‌ی خویش را، که شأنی از شئون حقیقت محمدی است، ظاهر می‌کند و به اقتضای شأن‌نزول و ظهور و بعثت خویش، مردمان را به اسمی که مظهر اوست دعوت می‌نماید. به سخن شبستری:

تفکر رفتن از باطل سوی حق به جزو اندر بدین کل مطلق

دنیا پل آخرت می‌شود، زیرا سایه‌ای از آن است؛ چنان که طبیعت جلوه‌ای است از بهشت و جهنم. انسان از دنیا عبور می‌کند و می‌گذرد و مرگ‌آگاهی سراغ او می‌آید و از پل و سکوی این جهان جهش می‌کند.بنابراین، در تفکر حکیمان اُنسی، عبرت و تذکر برای وصف معانی روحانی است که با آن انسان بیدار می‌شود و از مرتبه‌ی دنیای صوری و عرفی به جهان ماورای آن رهنمون می‌شود. در نظر حکیم اُنسی، عالم مظاهر و ظواهر آینه‌ی عبرت است و این ممیزه‌ی بینش حکمی و حضوری کل‌انگارانه و وحدانی است.در این نوبتکده صورت‌پرستی زند هر کس به نوبت کوس هستی

حقیقت را به هر دوری ظهوری است زاسمی بر جهان افتاده نوری است ۵

نور نبوی که شارح مراد انبیاست، معطوف به حقیقتی است که در آن دوره‌ی نبوی از افق اعلی می‌درخشد و جان مردمان را به وحدت می‌خواند و از کثرت باطل پرهیزشان می‌دهد. تفکر در این مرتبت نیز رفتن از باطل کثرات فانی و دنیوی به سوی وحدت باقی حقانی است. از این منظر است که شیخ شبستری چنین متذکر حقیقت می‌شود. و طریقت جمع در حکمت اُنسی است که عالم و آدم و تاریخ و تمدن او را با اصل ظاهر و باطن به حقیقت محمدی و حجاب‌های این حقیقت باز می‌گرداند. با توجه به مراتب فوق، «نبی و پیامبر» در عرف حکیمان معنوی کسی است که مبعوث بر خلق می‌شود و آن‌ها را هدایت و ارشاد به حقیقت می‌کند. او پرده‌ها را برمی‌دارد و قوم را متذکر به مراتب حقیقی عالم می‌کند و آن‌ها نیز به قدر

طاقت بشری خویش این حقایق دینی را درك می‌کنند. از این‌جا ضعفا به قدر اقویا نتوانند درك حقیقت کنند و به سخن ابن‌عربی (ره) هیچ موجودی از حکم مقدرات مستور در «عین ثابت» و باطن ذات خود خارج نمی‌شود و عطایای نبوی، مانند عطایا و افاضات الهی، بیش از استعداد، منشأ اثر در خلق نتواند بود. استعداد شرط تعالی و تکامل است و البته این به معنی جبر یا اختیار در حدود علم کلام نیست، بلکه امری فوق امور متعارف جبری و اختیاری است و رازی است خلاف آمد عادت که باید در آن عمیقاً تأمل کرد. ۶

کار نبی و پیامبر در عرف حکیمان اُنسی هدایت و تصرّف در خلق است که منشأ سنت‌های عالی و اسباب نظم معاش و معاد (دنیا و آخرت) می‌شود و این مشترك میان انبیا است: «لانفرق بین احد من رسله». البته حیطه‌ی تصرف انبیا و نوع دعوت هر نبی متفاوت است. پیامبری به قهر دعوت می‌کند و پیامبری به لطف و مهر و پیامبری جامع هر دو است. تفاوت و فرق انبیا از این نظر به دایره‌ی «وَلایت» آن‌ها بر می‌گردد که شأن باطنی «نبوت» است. چون دایره‌ی ولایت هر نبی از دایره‌ی ولایت پیغمبر دیگر اوسع و تمام‌تر باشد، اشرف و اعظم خواهد بود. دایره‌ی ولایت و مقام باطن اولوالعزم از رسل به حسب حیطه، تمام‌تر از دایره‌ی وَلایت سایر انبیا است. نبوت از اشتدادِ جهت وَلایت تحقق پیدا می‌کند. پس هر نبی‌ای که دایره‌ی وَلایت او کامل‌اتر است، از سایر انبیا اشرف است و احکام و شریعت او قهراً تمام‌تر است و مأخذ علم او وسیع‌تر و حظ او از ملکوت وجود بیش‌تر است... نبوت اختصاص ظاهری است، لذا از مقام باطن خود که وَلایت باشد، اخذ فیض و استمداد می‌کند. انبیا به اعتبار نبوت که مقام خلقی و ظاهری است، مؤید از جنبه وَلایت خودند که جهت حقی و ربانی است: «لان الظاهر لایأخذ التأئید و القوه و التصرف الا بالباطن». ۷

به سخن حکیم داود قیصری رومی، از وَلایت خاصه است که عبد در حق فانی می‌شود و باقی بدو می‌ماند که فنا در این‌جا فنا جهت بشریت است، نه انهدام مطلق و در مرتبه‌ی «وَلایت عامه» ایمان به حق آشکار می‌شود که مقدمه‌ی «وَلایت خاصه» است. به عقیده‌ی حکیم ترمذی، «ولایت خاصه» منبع الهامات انبیا و اساس رسالت نبوی آنان است. او اظهار می‌دارد که وَلایت بذاته بالاتر از نبوت است؛ زیرا وَلایت امری دائمی است و مانند رسالت نبوی وابسته به برهه‌ای از زمان نیست. دوران نبوت از نظر تاریخی با آمدن پیامبری دیگر پایان می‌پذیرد، در صورتی که دوران «وَلایت» تا پایان روزگار به وسیله‌ی وجود و حضور اولیا جاودان است. وَلایت عامه در نظر ترمذی صرفاً ادای شهادت و اظهار عقیده به دین اسلام است و مقدمه‌ی ولایت خاصه است که در حال اتصال حقیقی و متعال، واقعیت و تحقق پیدا می‌کند. امام خمینی (ره) در باب نسبت نبوت و وَلایت، کتاب مصباح الهدایه را نوشته است. آرای ایشان را در باب ولایت و نبوت، در ضمن بیان شرح مقدمه‌ی قیصری استاد سید جلال‌الدین آشتیانی آوردیم و در این‌جا عین عبارت امام را از مصباح الهدایه نقل می‌کنیم:

ان‌النبوه الحقیقه المطلقه، هی اظهار ما فی غیب الغیوب فی الحضره الواحدیه، حسب استعدادات مظاهر بحسب الحقیقی و الانباء الذاتی، فالنوبه مقام ظهور الخلافه و الوالایه؛ و هما بطونها. ۸

(همانا نبوت حقیقتی مطلق عبارت است از آن‌که آن‌چه را که در حضرت واحدیت در غیب‌الغیوب است، بر حسب استعدادهای مظاهر طبق تعلیم حقیقی و آگاهی ذاتی که او راست اظهار نماید. پس نبوت مقام ظهور خلافت و وَلایت است و خلافت و وَلایت باطن نبوت.) ۹

ختم نبوت و استمرار وَلایت

ظهور و بروز نبوت، کار خلق را به سامان می‌رساند و با اکمال نبوت، ختم می‌شود، زیرا از نظر ظاهر دایره‌ی نبوت تمام می‌شود و عصر وَلایت آغاز می‌گردد. ختم نبوت به معنی توقف هدایت و شریعت است. عصر تشریع به پایان می‌رسد، امّا نفوذ شریعت بنا بر استمرار وَلایت، مستمر می‌شود و خلق دائماً از طریق اولیا و وَلایت متذکر به حق می‌شوند و خلق نیز به نوبت به صور مختلف به تبلیغ و اظهار اصالت وجود اولیا و انبیا می‌پردازند، از جمله با «تصویر و کلام» در قلمروی «ادبیات و نگارگری». وَلایت که مقام باطنی انبیا است، علی‌رغم ختم نبوت و رسالت به پایان نمی‌رسد و اتصال به مبدأ قدسی و رابطه‌ی باطنی آدمیان با حق به واسطه‌ی اولیا و قدسیان حفظ می‌شود. از این‌جا، دایره‌ی وَلایت از دایره‌ی نبوت تمام‌تر و بزرگ‌تر است. وَلایت مأخوذ و مشتق از «اسم‌الولی» است که مقام قُرب باشد و به معنی حبیب و دوست آمده است، زیرا حُب و دوستی ملازم قرب است. وَلایت مقام باطن و وساطت در فیض و اتصال به حق و فنا در توحید است و انباء و اخبار حقایق رجوع به این مقام وَلایی انبیا دارد و اگر

نبوت و تشریع ادیان به پایان رسد، ولایت به پایان نمی‌رسد، زیرا رابط «وجود مطلق الهی» با «وجودات مقید» است و سلسله‌ی حلقات زنجیری تاریخ به واسطه‌ی ولایت باطنی انبیا و اولیا به هم متصل می‌شود؛ حتی در عصر غیبت نیز این اتصال به نحو باطنی استمرار دارد. مقام وَلایت از این منظر از آن انبیا و اولیا، هر دو است، و انبیا نام باطنی اولیا است، چنان که فرموده‌اند «الظاهر عنوان الباطن: ظاهر عنوان باطن است و باطن معنون و اساس عنوان ظاهری است. ۱۰ از این‌جاست که قیصری می‌گوید انبیا اولیایی‌اند فانی در حق. شریعت و نبوت تمام می‌شود و پایان می‌گیرد، امّا اکمال آن پایان نمی‌پذیرد؛ چنان که آتش به‌تدریج با گرم‌شدن تیز می‌شود و قابلیت و استعداد پنهانی ناری آن ظاهر می‌گردد و فروزان‌تر می‌شود و روشنایی و فروغ و نور او تاریکی بیش‌تری را نابود می‌کند. مقام ولایت مأخوذ از «اسم‌الوالی»، تصرف ظاهری در خلق و عمارت و تولیت سلطنت و سیاست و تدبیر و هدایت مردمان و امت است و هر چه وَلایت بیش‌تر می‌شود، دایره‌ی سیاست و حکومت وسعت می‌گیرد. وَلایت باطن، ضامن و حقیقت ولایت است. از این‌جا، حکمت سیاسی اسلام و ادیان مشروعیت خویش را در وَلایت و فنای نبی و ولی در عزّ ربوبی و الهیت حق می‌یابد و مقبولیت آن در قبول عامه، دعوت الهی را. این دو دوایری تودرتو هستند و دومی آشکار و اولی پنهان است. اولی بنیاد و اساس دومی است.نبی و والی بی‌وَلایت می‌شود «متنبی» و به سخن روزگار ما می‌شود «سیاستمدار» که مدارش بر سیر سیاست نفس و عقل نفسانی است. البته فرق است میان متنبیان باستان و عصر ادیان و اسطوره‌های شرق، مانند سجاع و ابن‌مقفع و حتی علی‌محمد باب، تا اهل سیاست روزگار ما که به آن‌ها سیاستمدار و دیپلمات می‌گویند و ماهیتاً معانی این‌جهانی دارد؛ بدون هیچ‌گونه دعوی اخروی و ملکوتی و وحیانی. درحقیقت، به اقتضای سکولاریسم غالب بر سیاست، حتّی وحی شیطانی و ملکی هر دو انکار می‌شود و فقط نفس و قوای عقلانی و خیالی و وهمی و حسی نفس بشری حجیت و مشروعیت و مقبولیت دارد. مشروعیت عین مقبولیت است، با تفاوتی اندك. می‌توان مشروعیت سیاسی را در تطبیق آن با مصالح دنیوی و منشأیت اثر آن برای رسیدن جامعه به رفاه و پیشرفت دنیوی لحاظ کرد.بدین اعتبار، با توجه به تفاوت و تمایز و تباین ماهوی، مناط اعتبار مشروعیت سیاست و ولایت، تفاوتی ماهوی میان عالم نبوی و عالم سیاسی کنونی است. در سیاست و ولایت بی‌وَلایت الهی کنونی، هیچ یك از مراتب یقینی کتاب‌های آسمانی، از جمله قرآن مطرح نمی‌شود و حجیت و مرجعیت و مشروعیت از آنِ یقین و اعتبار عقل نفسانی است. درحالی که یقین در عرف حکیمان انسی و کتاب‌های مقدس آسمانی مراتبی طولی دارد که نبوت و وَلایت در آن به هم پیوند می‌خورند. «علم‌الیقین» مرتبه‌ای است که انسان در عالم ظاهر می‌اندیشد و به تصور ظاهری امور بدان‌گونه که هستند، می‌گراید و می‌رسد. در مرتبه‌ی (عین‌الیقین) این امور چنان که هستند شهود می‌شوند و سرانجام در مرتبه‌ی «حق‌الیقین» انسان به باطن می‌رسد و فنا در حق پیدا می‌کند، شهوداً و نه با دانایی و آگاهی حصولی صرف از امری غایب «علم‌الیقین» و حتی فراتر از این‌که در برابر غایبِ حاضر شده قرار گیرد (عین‌الیقین). در مرتبه‌ی «حق‌الیقین وَلایی» است که انسان از جهت بشریت می‌گذرد و به جهت ملکوتی و حقیقت خویش می‌رسد و با عالم فرشتگان نسبت پیدا و از آنان تلقی وحی می‌کند. نبوت و رسالت آنان جهت بشری و خلقی ایشان است که مناسب است با عالم انسانی.نکته‌ای را در باب سیاست و باطن آن، یعنی ولایت و قرب به حقیقتی نهایی، باید متذکر شد و آن این است که اگرچه وَلایت حقیقی را در سیاست دنیوی اهل‌دنیا و سیاستمداران جایی نیست، لیکن آن‌ها نیز اهل قرب به باطن‌اند، امّا باطن آن‌ها حق نیست، بلکه طاغوت و اله غیرقدسی است؛ «اله غیرقدسی یا اسماء طاغوتی» است مانند خدایان یونانی و مصری و غیره و یا «عالم و جهان مستقل از نفس انسانی» و یا «نفس خودبنیاد بشری». اولی ظاهرش «سیاست اساطیری» مشرکان فرعون‌صفت مصری و بین‌النهرینی است؛ دومی «سیاست متافیزیکی» یونانی‌ـ مصری و سومی «سیاست جدید»ی است که ماکیاولی مؤسس مبانی نظری و فلسفی آن شد و فردریك مؤسس عملی آن.بنابراین، هر دوره‌ای ولایت خود را دارد.چنان‌که کتاب جمهوری ، «وَلایت‌نامه»ی یونانی است و رساله‌های سمپوزیوم و ضیافت افلاطون، ولایت‌نامه‌ی یونانی و غیره. ۱۱

هر یك از این مراتب ــ ولایت شیطانی و رحمانی ــ را تصرفی است در عالم؛ و چون اسباب خارجی مساعد آنان بود [و همه‌ی مردم تسلیم روح زمانه‌ی ولایی شیطانی و نفسانی] ، بر اهل عالم مستولی می‌گردند به حسب دولت ظاهری خود، و اگر اسباب مساعدت نکند، چه معصوم باشند و خیر، و چه شقی باشند و شریر، بدین مقام تصرف نرسند. ۱۲

پس به هر عصری ولی‌ای قائم است آزمایش تا قیامت دائم است

این مرتبت گاه برای اولیا حاصل می‌شود که در عصر پایان نبوت به دعوت خلق مشغول‌اند ولی آن‌ها اعتنایی به دعوت ظاهری‌شان نمی‌کنند، هرچند که خلق روزی‌خوار باطنی سفره‌ی کرم و فیض الهی به واسطه‌ی اقطاب و ابدال و اوتاد عالم وجودند. درحقیقت، عالم در مراتب ذاتی سایه و «جلوه‌ی آن حقیقت ولایی» است، چه بداند و چه نداند که «اکثرهم لایؤمنون» «ولکن لاتفقهون»، هرچند همه تسبیح حق و مقام خلیفه‌الله کنند. این «وَلایت» حقیقت ولایت خیر و صلاح است، چنان‌که حقیقت ولایت علوی و محمدی در این جهان است. با این وَلایت همه چیز به قرب و دوستی و برادری و برابری و آزادی حقیقی الهی می‌رسند. به قول مولانا:

چون به آزادی نبوت هادی است مؤمنان را ز انبیا آزادی است

ای گروه مؤمنان شادی کنید همچون سرو و سوسن آزادی کنید

بخش دوم: نقش و نگارهای انبیا و اولیا در صورت‌های خیالی‌نگارگران ایرانی مسلمان

وجه ظهور اولیا و انبیا در عالم هنرهای تصویری

درك حقیقت حکمی و ماهوی ظهور انبیا و اولیاالله از مناظر و مزایای مختلف قرآنی، روایی، کلامی و فلسفی و عرفانی در عالم اسلام بسیار پرکشش و جاذبه است که به اجمال بدان پرداختیم، امّا ماجرای حضور و ظهور تصویری مقدسان در حالی که منع‌هایی در آغاز وجود داشته است، خود دنیایی بسیار پرتأمل دارد.پیدایی اسلام در سده‌ی هفتم میلادی نمایانگر خیزش بزرگی در جهان ادیان و تاریخ تحولات اجتماعی بود. اسلام اعراب بدوی را از پراکندگی و پریشانی و جنگ و نزاع رهایی بخشید، آن‌ها را با دیدگاه آسمانی قرآنی اعتلا بخشید، با تمدن‌های بزرگ آشنا کرد و چیزهایی را آموخت که با روح قدسی اسلامی آمیخت و با آمیزه‌ی توانمند اقوام قدیم و جدید احیا شده، ترکیب نویی را در جهان پدید آورد که با سیمای اسلامی از دیگران متمایز می‌شد. از این زمان، جهان اسلام عرصه‌ی تجربه‌هایی شد که هویتش را تقویت و استحکام می‌بخشید؛ هرچند از اصول بعضاً دور می‌شد و به جای ابداع عالم معنوی و اصیل، به بدعت‌های دنیاطلبانه می‌پرداخت. تجربیات هنری و عالم هنری در مقام و وضعی بینابینی میان حلال و حرام، مشروع و نامشروع و ابداع و بدعت قرار می‌گرفت. امّا بی‌تردید هنر علی‌رغم این دنیای دوگانه با سرچشمه‌ی اسلامی می‌توانست دائماً سیمای قدسی و شبه‌قدسی امت اسلامی را باز گوید و هنرمندان را به تجسم‌بخشیدن به آن باورها و نمایان‌ساختن کشش‌ها و گرایش‌های روحی عصر اسلامی وادار سازد، و جهانی عمیقاً متفاوت از دنیای جاهلی که خانه‌ی کعبه را پر از تصویرها کرده بود و درون و پیرامون آن را با بتان آراسته بود و احساسات و هویت شرك‌آمیز خود را تقویت و بیان می‌کرد، بسازد. قبل از اسلام، عرب جاهلی مسیحیت و ادیان دنیای قدیم را می‌شناخت و فضای کعبه و مکه را از نقوش اسطوره‌های و تصویر فرشتگان و انبیا و اولیا مشحون می‌ساخت. برخی مورخان مانند ازرقی در تاریخ اخبار مکه نوشته‌اند در میان تصاویر کعبه، دو تصویر از حضرت ابراهیم و عیسی بن مریم و مادرش مریم وجود داشت که کار هنرمندان غیرعرب بوده است. از این‌جا اعراب جاهلی گرچه با تصویر آشنا بوده‌اند، امّا خود رأساً چندان تمایلی بدان نداشتند و بیش‌تر جهت خواست برخی زائران این تصاویر را در فضای کعبه نگاه می‌داشتند، و از آن به نام «اصنام» خبر می‌دادند که در کنار بتان دیده می‌شدند. با ظهور اسلام، نقاشی نیز مانند اصنام و بتان نفی شد. اسلام نمی‌توانست بت‌پرستی را تأیید کند و تبعاً تصویرگری مشوب به بت‌پرستی نیز ناموجه می‌نمود. این‌که بعضی نویسندگان تحت‌تأثیر شرق‌شناسان تحریم تصویر را ناشی از ناآشنایی عرب جاهلی نسبت به تصویر دانسته و ترویج تعالیم اسلامی را در منع تصاویر امری فرعی تلقی کرده‌اند، چندان قابل‌تأمل نیست ۱۳ . بسیاری از سنت‌های جاهلی با اسلام خودبه‌خود طرد شدند، زیرا دیگر با ذوق اسلامی و ایمانی مسلمانان و مؤمنان مناسبتی نداشتند. شاید این نظر مقبول‌تر بنماید که اولیای اسلام با تصویرگری به معنی مطلق لفظ مخالفت نکردند، بلکه نظر مثبتی نسبت به گونه‌ی پست آن نداشتند، به گونه‌ای که حجاب رابطه‌ی خداوند و بندگان می‌شد و به اعتقاد ایشان زیان می‌رساند وگرنه تصاویر تجریدی و یا آن‌چه به زیر پا می‌افتاد و القا قداست نمی‌کرد، منعی پیدا نمی‌کرد. حال مسلمانان مانند هر ملتی باید تعریف‌های جدیدی از تصویر در کار می‌آوردند، متفاوت از آن تجربه‌هایی که ملت‌های مشرك و اهل‌کتاب تأیید می‌کردند. هنرمندان مسلمان می‌دانستند باید حریم تجربه‌های هنری را رعایت کنند و از حدود اسلامی خارج نشوند و کارشان مشوب به بت‌پرستی نگردد. از این‌جا،

در آغاز روی به تصویرگری تجریدی آوردند. راه‌ورسمی که قرآن آن را تأیید و تشویق کرده بود و مشوب به تقلید از کار آفرینش مخلوقات نمی‌شد. ۱۴ آن‌ها که با تعالیم مطهر حضرت رسول (ص) آشنا و نزدیك بودند، می‌دانستند کار لغو مقبول حضرتش نخواهد بود و هر چه آدمی را از یاد حضرت حق تبارك و تعالی باز دارد حرام است. این تقید برای مؤمنان مهم‌ترین تعلیمات شرعی بود. هنرمندان مسلمان می‌دانستند میان بنده و پروردگارش هیچ حائل سرگرم‌کننده‌ای از نقش‌ها و نگارها نباید وجود داشته باشد و همین است که می‌بینیم نخستین مسجدها با شیوه‌ی معماری ساده و عاری از هرگونه نقش و پیرایه و خالی از آب ساخته شده است. ۱۵

شوق به دوری از رابطه‌ی بت‌گونه و تجملی با خداوند در میان پیروان صدیق دیگر دین‌ها نیز ممدوح بوده است؛ چنان که روایت می‌کنند قدیس مسیحی، برنار عقیده داشت که آرایه‌های معماری رومانسك و نقوش دیواری کلیساها اثری بازدارنده بر روح مؤمنان و نمازگزاران دارد، به‌ویژه بر نمازگزارانی که به زیبایی عشق می‌ورزند، زیرا اینان در هنگام نماز به آن آرایه‌ها و نگاره‌ها سرگرم می‌شوند و چنان که باید به نماز و دعا نمی‌پردازند. به‌هرتقدیر، علی‌رغم منع صریح و یا ضمنی اسلام نسبت به تصاویر بت‌گونه‌ی انسانی و حیوانی، آنچه در عالم اسلامی رخ داد به گونه‌ای امری نو متناسب با تعاریف و تأویلات جدید اسلامی بود. این تأویلات هر چند گه‌گاه از تعلیمات اسلامی دور می‌شد، امّا کلیت و اجمال آن هرگز از روح اسلام دور نشد.از این باب بود که هرگز تصویری طبیعت‌انگارانه در اسلام پدیدار نشد و در تصویر مقدسان نیز احتیاط به عمل آمد تا روزگار معاصر که علی‌رغم آراء فقهایی مانند شیخ محمد عبده، حریم حفظ شد. ۱۶ بنابراین، با وجود آراء اهل مدارا و تساهل، محافظه‌کاری و احتیاط ترك نشد و همواره روش‌های تزئینی‌ـ تجریدی که فضای مثالی اسلامی را آشکار می‌کرد، مقبولیت و مشروعیت بیش‌تری پیدا کرد. بااین‌همه، بیش از نقاشی انسانی‌ـ حیوانی، پیکرسازی ممنوع عام تلقی گردید و به جای آن نقش برجسته‌ی کم‌عمق و آجرکاری و گچ‌بری‌های تزئینی اهمیت یافت. از این منظر، مؤمنان مسلمان از کاربرد نقاشی طبیعت‌انگارانه و حتی بعضاً تجریدی در تصویر اولیا پرهیز کرده‌اند و حتی به جوازهای فقهی نیز وقعی ننهاده‌اند تا به شیوه‌ی مشرکانه‌ی یونانی‌ـ رومی روی آورند. بدین‌جهت بود که هنر نقاشی دینی بیش‌تر از روح کلی و اجمالی اسلام برخوردار شد تا به نمونه‌های واقعی و انضمامی تاریخی و تصویرگری قرآن روی آورد، چنان که مسیحیان به آن روی آوردند. به همین دلیل مسجد مانند کلیسا به تصویرهای دینی مزین نشد و نقاشی در زیباسازی قرآن سهمی نداشت، هرچند در منابع ادبی و هنری گوناگون، تصاویر مقدسان شکل گرفتند که تجسّم‌بخش رخدادهای دینی همچون اسرا و معراج پیامبر اسلام و تصویرهای کثیری از انبیا و اولیا بوده است؛ به‌ویژه در عالم تشیع در مردمی و عمومی کردن هنرهای تصویری در دوران پس از صفوی، به‌خصوص عصر قاجاری که طریقت و عرفان شیعی و قصه‌های معصومان و مصیبت کربلا به همت نویسندگان و شاعران اهل‌بیت و روضه‌خوانان و مداحان گسترش یافت و امکان تجربه‌های هنری نگارگرانه را در ایران اسلامی فراهم کرد.هنرهای تزئینی اسلامی

بنا بر این مقدمات، هنرمندان در آغاز از صورت‌سازی فراگیر اشخاص دوری گزیدند و توجه آن‌ها به تزئینات خطی و هندسی و برگ‌آرایی معطوف گردید و در این زمینه‌هاست که هنر اسلامی شکوفایی یافت.نخستین نکته‌ای که در فن نقش‌نگاری تزئینی می‌بینیم این است که این هنر زاییده‌ی تصور مشخصی از «جهان و انسان» و «انسان و خداوند» است و این اندیشه بر این اساس تکیه دارد که خداوند «حقیقت» این هستی و جهان و عالم و آدم است که همه چیز از او آغاز می‌شود و به او پایان می‌گیرد. او نخستین و واپسین است و پیدا و نهان است. تفاوت آشکار هنرهای اسلامی از هنرهای غیراسلامی از این نظریه مایه گرفته است. در حالی که هنرمندان یونان و روم انسان را به پایگاهی نفسانی و جهانی عروج می‌دهند و برهنگی او را در پیکره‌های ساخته‌ی خود می‌ستایند، هنرمند مسلمان به اعماق وجود آدمی بیش‌تر می‌نگرد تا به نمای خارجی او، با آن‌که ایمان دارد که خداوند انسان را به احسن تقویم و زیبا آفریده است. هنرمند مسلمان جهان مادی را ناچیز می‌شمارد و آن را موجودی فانی و گذرا و برخورداری از آن را لذتی میرا می‌داند و اگر هم به آن می‌پردازد، سبُك از آن می‌گذرد و همیشه بر این باور پایدار است که جاودانگی راستین تنها از آنِ روح است. مسلمانان بیش‌ترین درخشش هنری خود را در چهار زمینه‌ی هنر نگارگرانه نشان داده‌اند: ۱. هنر برگ‌آرایی و اسلیمی و خطایی‌سازی تودرتو (به عربی رقش، به لاتینی آرابسك)؛ ۲. هنر دگرگونه‌سازی و تجرید از طبیعت؛ ۳. هنر رنگ‌آمیزی و بهره‌گیری از لطافت رنگی و جهش‌ها و درخشش‌های نورانی که بر قلب هنرمند می‌تابد؛ و ۴. هنر خوشنویسی که حامل پیام الهی است.

تصویرگری اولیا

پس از رواج این طرق رسمی هنر اسلامی، نوبت به تصویرگری و نگارگری انسانی و حیوانی و درنهایت نگارگری مقدسان و اولیا به دو روش چهره‌نمایانه و چهره‌پوشانه می‌رسد. در این شیوه، بیش‌تر نقش داستانی و ادبی هنرهای تصویری را می‌بینیم تا جنبه‌ی تقدیسی آن‌ها را. از این نظر بود که محتاط‌ترین فقیهان جنبه‌ی تزئینی هنرهای تجسمی را هرگز نفی نکردند و به اصالت تقدس و توان آموزشی آن نیز مانند مسیحیان تمایل پیدا نکردند، مگر در دوران اخیر به صورت هنرهای عامه‌پسند قهوه‌خانه‌ای و تعزیه‌ای؛ بعضاً در محیطهای تکیه‌ای و زیارتگاهی شیعی ایرانی. ۱۷

بسیاری از نویسندگان اعتراف می‌کنند که کم‌تر ملتی به قدر ایرانیان در هنر نگارگری توانمندی خویش را نشان داده است. ثروت عکاشه از هنر نگارگری اولیا در ایران ابراز شگفتی می‌کند و معتقد است برافراختن شمایل‌ها و تصاویر مقدسان و اولیا بالاتر از تصاویر شاهان و ملکه‌ها نماد احترام بسیار نگارگران است نسبت به آن‌ها. او از تمثال پیامبر سخن می‌گوید و شمایل‌های حضرت علی و فرزندان معصومش در مکان‌های دینی شیعه که به او احساسی از حضور در یك کلیسای بیزانسی می‌دهد تا حضور در یك زیارتگاهی اسلامی شیعی! بی‌تردید نقاشی اروپایی پس از صفویه، به‌خصوص در هنر چهره‌سازی و پرتره در این ابداعاتِ ایرانیان شیعه که حیات باطنی‌شان امکان تأویل بیش‌تری را به آن‌ها می‌داد، حضوری عمیق دارد؛ با این وجهه‌نظر که با روح معنوی شیعه آمیخته و به ساحت اسلامی و شیعی تشرّف و تعالی پیدا کرده است. ارزش تصاویری که نخستین‌بار در نسخه‌های خطی دوره‌ی ایلخانی پیدا شد و پیشگام نقاشی دینی اسلامی بود، از این جهت نیست که آن تصویرها ناشی از عوامل تحول و تکامل نقاشی دینی بعد از آن بود، بلکه از این جهت است که این تصاویر نمایانگر زیربنای جهش نیرومندی در نقاشی ایرانی در طول قرن هشتم هجری/چهاردهم میلادی است. از نکات اساسی در باب نگارگری ایرانی این است که به روایت بسیاری از نویسندگان، ابداع‌گر نقاشی دینی ایرانیان شیعه‌اند. هرچند به روایت عکاشه، این تیموریان سنّی مذهب بوده‌اند که نخستین‌بار کشیدن تصویر پیامبر را جایز دانسته‌اند و قصد آن‌ها القای این بود که آنان به یك سلسله‌ی اسلامی نسب می‌رسانند. از رخدادهای بسیار مهم در دولت سنتی تیموری، اهمیت تاریخ‌نگاری دینی با روح نیاکان‌انگارانه ترکان و تاتارهای آسیای میانه است. در این دوره، نوعی تاریخ‌نگاری اولیا و انبیا شکل گرفت که در آغاز در تصویرهای آن خبری از هاله‌های گرد سر اولیا و روبندهایی که چهره‌ی آن‌ها را می‌پوشاند نبود. امّا در گذر زمان و در دوره‌ی متأخر تیموری گونه‌ی معنوی‌تری از تاریخ‌نگاری تکوین یافت که از ادبیات تاریخی متفاوت بود. تذکره‌ی اولیا و معراج‌نامه چنین موقعیتی داشتند. این آثار به قصد اقتدا به زندگی اولیا و جست‌وجوی اسوه‌ی حسنه و پندگرفتن از طریقت حیات آن‌ها برای اصلاح نفوس و رسیدن به مرتبه‌ی ولایت و حداقل وصول به حکمت بود. آثار جدید درحقیقت به تحریك احساسات قدسی و دینی مردمان مدد می‌رسانند و چه نگارگر و چه مخاطب همه در این جهت سوق پیدا می‌کنند. این چنین است که برای نخستین‌بار تصویر نقش آموزشی با کارکردی دینی پیدا می‌کند. بعداً در دوره‌ی سلطان‌های عثمانی تصاویر پیامبر جایگاهی همانند جایگاه قدیسان در کلیسای مسیحیت می‌یابند و تصاویر شیعی بیش از تصاویر دوره‌ی عثمانی به ارائه‌ی اصول عقاید عامیانه‌ی شیعه و تفسیر آن تمایل پیدا می‌کنند. نقاشی دینی بیزانسی این هر دو گرایش را ضروری و مکمل یکدیگر می‌دانست، زیرا گرایش تفسیری هنر تصویرگری به شرح و بسط عقیده و کشف رازهای آن کمك می‌کرد و گرایش القایی به قصد برانگیختن احساس تعظیم و تقدیس رموز عقیدتی بود که کلیسا به آن بشارت می‌داد. در این مرحله، تصویر تحت‌تأثیر ذائقه‌ی فرمانروایان به سوی روش‌های نگارگری مسیحی گرایش یافت. در شمایل‌پردازی ترکی در قرن یازدهم در نقاشی اولیا از شیوه‌ی بیزانسی پیروی شد و نگارگر کوشید مخاطب را با شخصیت قدسی آنان آشنا سازد. ۱۸

شیعه و نگارگری دینی

در فقه شیعه‌ی جعفری، تحریم نظری مانند فقه سنی همواره موضوعیت داشته، امّا در عمل اتفاق دیگری افتاده است؛ به‌خصوص پس از عصر صفوی که عملاً فقیهان رسمی از مخالفت آشکار با نقاشی‌های دیواری کاخ‌ها که محل بار عام بود، اجتناب می‌کردند و بنا به مصلحت اسلام و شیعه، اهم و مهم می‌کردند. همان روشی که فقیهان سنی نیز بنا بر مصلحت انجام داده بودند و در دیوارهای کاخ‌ها و گرمابه‌های حکمرانان

سنی، ساختارزدایی و شالوده‌شکنی از ساحت دین را می‌بینیم. برخی نویسندگان سنی معتقدند شیعیان در تقدیس حضرت علی (ع) تا آن‌جا پیش رفتند که سنیان در تقدیس حضرت رسول (ص) به آن حدّ نرسیدند. این مشکل شیعیان نیست که در مذهب اهل‌سنت آیین‌زدایی صورت گرفته است و آن‌ها حتی گریستن و زیارت قبور و آبادانی مزارات و غیره را منع کرده‌اند، هرچند عملاً چنان که اشاره رفت، واقعیت متفاوت بود. حقیقت این است که غیر از اقلیتی از غلات شیعه، هیچ یك از فقیهان جعفری قائل بر فضیلت علی (ع) بر پیامبر مصطفی (ص) نیستند. ۱۹

احترام به امام حسین(ع) و تعزیه‌ی پرشورش نماد و سمبول هویت شیعه در جهان اسلام است.ظلم‌ستیزی و عدالت‌طلبی از ذات تفکر توحیدی و ولایی شیعه برمی‌خیزد. مهم‌ترین وجهه‌نظر شیعه در عالم اسلامی عدالت‌طلبی و انتظار ظهور آخرین حلقه‌ی ولایت خاصه‌ی الهی در عالم آخرزمان یعنی امام عصر و زمان مهدی موعود (ع) است. همین نگاه دینی خاص شیعی، آن‌ها را مسئله‌آموز عارفان و حکیمان کرده است، بی‌آن‌که از «اتحاد روح الهی با ذات الهی» سخن گویند و یا از «وحدت وجود و شهود» سخنی به میان آورند. نمونه‌ی این تأثیر را در آرای ترمذی و ابن‌عربی به اشاره طرح کردیم. آن‌چه در موضوع مقاله و گزارش تاریخ نگارگری ولایی و دینی اسلامی و شیعی ایران حائز اهمیت است، پیدایی تصاویر و شمایل‌های دینی اولیا است. قدر مسلم هرگز مسلمانان از تصویر و نگارگری تلقی‌ای مسیحی نداشتند: از این‌جا نه شیعه و نه سنی هرگز هنرهای تجسمی را مقصد و مقصود نهایی تعلیمات و آموزش‌های دینی قرار ندادند؛ چنان‌که در مسیحیت نیز تا حدی چنین است. ایرانیان و شیعه‌ی ایرانی بیش‌تر به نوعی تجربه‌ی هنری آیینی روی آوردند و یا با نحوی تهییج احساسات و عواطف دینی آن را به کار گرفتند و برای اظهار تمایز از شیوه‌های مسیحی، ضمن بزرگ‌ترکردن هاله‌های گردسر، چهره‌های آنان را با نقاب پوشاندند. این تجربه همزمان در دولت‌های شیعه صفوی- قاجاری و سنی تیموری- عثمانی در کار آمد و به نحوی عادت و یا احساس مسلمانان را در اظهار عقیده بیان کرد. نقاشی در عالم اسلامی ابتدا از مضمون‌های یونانی مسیحی بهره گرفت و سپس به ادبیات و علم پرداخت و در مرحله‌ی بعد به سوی قصه‌های دینی و مضمون‌های اخلاقی و موعظه‌ای گرایش یافت. در برزخ میان اخلاق و ادبیات، تصویرگری انبیا و اولیا در دوره‌ی تیموریان شکل گرفت تا این دولت تاتاری اسلامیت و مشروعیت خود را به روش شرقیان بازگوید و وجهه‌ی شرعی خود را نسبت به وجه سیاسی و دینی تقویت کند.

ترك فتواهای نخستین حرمت تصویرگری انسانی

در دوره‌های بعدی، مسلمانان ضمن بهره‌گیری از تصویرهای اولیا به تصویرگری‌ای پرداختند که احساسات قدسی بینندگان را برمی‌انگیخت و صورت نازلی از آموزش دینی از طریق تصویر به عوام‌الناس در مجامع عمومی ارائه می‌داد که این مربوط به دوران متأخر هنری و ره‌آموزی مسیحیت عصر مدرن در سرزمین‌های غیرمسیحی بود؛ هرچند هرگز در محافل رسمی اسلامی شیعه و سنی، تصویرگری و پیکرسازی ذاتاً مقدس چنان که مسیحیت می‌انگاشت، رسمیت و مشروعیت نیافت. امّا عملاً علما و عوام تعلیمات رسمی کهن‌تر دینی را مغفول گذاشتند و در زندگی واقعی خود، آزاداندیشانه و اباحی‌مدار و جدا و مستقل از آراء اولیاء دین و نظریات و فتواهای علما رفتار کردند و گاهی با اجتهاد در برابر نص، حتی بهره‌گیری از صور قبیحه را جهت ارضای شهوات خود و یا رفع بیماری تحت‌عنوان «الفیه و شلفیه» مجاز دانستند. درحقیقت فتواهای نخستین در باب نقاشی در دوران متأخر برای خود علما نیز چندان موجه نبوده است. از این باب است که اغلب به تسامح و مدارا با آن مواجه می‌شوند و در این موارد نظریات پیشوایان دینی بر همه‌ی شئون زندگی مردم حکمرانی پیدا نمی‌کند و رفتار مردم در همه‌ی شئون زندگی تابع راهنمایی و پند و اندرزهای دینی نیست؛ به‌خصوص در جایی که به نقاشی عشق می‌ورزیدند و در این راه مرتکب کارهای گناه‌آمیز و تجاوزگرانه نیز می‌شدند.پادشاهان و فرامانروایان سرزمین‌های اسلامی بسیاری از نظریات فقیهان را که با تمایلات آن‌ها تعارض داشت، نادیده گرفته‌اند؛ در حالی که اعتقادات خود را نسبت به دین حفظ کرده‌اند.آن‌ها نتوانسته‌اند از شُرب خَمر و شنیدن موسیقی لهوآمیز و رقص و غصب و جنایت و جباریت و بسیاری از محرمات صرف‌نظر کنند. رفتار آن‌ها با تعالیم دینی یا سنت‌های حاکم بر جامعه تعارض داشته است. حقیقت این است که بعد از عصر ایمان یا عصر طلایی تمدن‌ها، انحطاط غلبه می‌کند. هیچ‌یك از تمدن‌های دینی نتوانستند به‌طور کامل خود را از بقایای شرك‌آمیز گذشته رها کنند و تمدنی تماماً قدسی که تنها «روح خالص دین» بر آن حاکم باشد برپا سازند. از این جاست که در سایه‌ی توجیهات اصحاب ثروت و قدرت بسیاری از بقایای فرهنگ عقلانیت مشرکانه تطهیر و یا توجیه می‌گردد؛ مانند تفاخرات اشرافی و صحنه‌های خراباتیان عشق و شراب و وسوسه‌ها و لذات

باطل، در مقابل زهد و قناعت و تقوی و پارسایی و ایثار فراموش می‌شوند. فرمانروایان دنیوی مسلمان چونان شهریار ماکیاول برای حفظ شئون خود با مردمان از طریق دین و هنر دینی ریا می‌کردند. امّا در باب نقاشی اولیا تا آن‌جا که موضوعیت داشت، حتی در دربارهای نسبتاً مقید نسبت به دین چنین ریایی موضوعیت نداشت؛ زیرا تصویرگری بزرگان بنیاد و وجاهتی دینی و در آثار نویسندگان مؤمنی مانند قاضی احمد منشی اساسی اساطیری و دینی پیدا می‌کرد. از این‌جا مسئله‌ی «انصراف حرمت تصویر» عملاً مشروعیت یافت، هر چند در نظر، فقیهان همان سخنان کهن را تکرار می‌کردند و در حوزه‌ی رسمی دین از جمله مسجدها به گریز از شمایل‌نگاری می‌رسیدند.

تصویرگری در برزخ میان نور امام زمان و ظلمت آخر زمان

در چنین فضایی، نگارگری اولیا نیز در کار آمد و موجب تهییج احساسات مسلمانان در سرزمین‌های اسلامی، به‌خصوص ایران و عثمانی و هند شد و در دفع فرنگی‌مآبی محض مؤثر افتاد. امّا هر چه جلوتر می‌آییم، فضایی دوگانه را شاهدیم: در یك سو مخالفان سنت‌گرا با تصاویر دینی وجود دارند، و در سوی دیگر، مخالفان لائیك و سکولار. پناه‌بردن به هنرهای بی‌معنی و بی‌هویت غربی از هنر کانسپت تا هنر انتزاعی، تنها راه در پیش هنرمندان برزخی معاصر است که بسیاری تسلیمش شده‌اند. در چنین محیط شوره‌زاری، نهال شمایل مقدس دین و اسطوره نمی‌روید؛ مگر آن‌که به آن از منظر نهایت سیر نزولی و بدایت سیر صعودی چون مرحله‌ای از ظهور قضای الهی در آخرزمان نگاه کنیم که در پس آن اولیا مجدداً در تاریخ رسمی حضور به هم رسانند و مردمان را به حقیقت فرامی‌خوانند و زمینه‌ی عالم انتظار تحقق یابد.

یادداشت‌ها:

* طرح پژوهش تصویری از آنِ آقای مرتضی افشاری هنرمند متعهد انقلاب اسلامی و نقاش دینی معاصر و عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه شاهد است.

۱. درباره‌ی شرح آثار ابن‌عربی، رك: سیدجلال آشتیانی، شرح مقدمه‌ی قیصری (قم: مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۵)؛ و نیز مقدمه‌ی ابولعلاء عفیفی بر فصوص الحکم ابن‌عربی (بیروت: دارالکتاب عربی، بی‌تا.)

۲. مفتاح نظریه‌ی ولایت ابن‌عربی، ترمذی همان نظریه‌ی شیعی امام و ولایت به عنوان باطن نبوت است. حکیم ترمذی و ابن‌عربی و بسیاری از صوفیه از نظریه‌ی ولایت با غفلت از امامت انضمامی تاریخی امامان معصوم بهره گرفته‌اند که این به سخن هانری کربن مانند اعتقاد راسخ به مسیحیت بدون عقیده به مسیح است.

۳. داود قیصری، شرح فصوص‌الحکم ابن‌عربی ، ترجمه‌ی منوچهر صدقی سها (تهران: مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۳)، ص۸۰؛ و نیز روح‌الله خمینی، مصباح الهدایه الی الخلافه و الولایه ، مقدمه‌ی استاد سید جلال‌الدین آشتیانی (تهران: مؤسسه‌ی نشر آثار امام خمینی، ۱۳۷۲). این کتاب محل رجوع آقای آشتیانی در شرح نبوت و ولایت، مقدمه‌ی قیصری بوده است، همان، ص۸۵۹.

۴. به سخن حکیمان انسی، حقیقت محمدی نتیجه‌ی تجلی ذات الهی است که بدان «فیض اقدس» گویند که مرتبه‌ی باطن است و ظهور مظاهر و اعیان و اکوان به «فیض مقدس» است. حقیقت محمدی در صورت فیض اقدس، تجلی ارفع و اعلای الهی است.

۵. حکمت تاریخ در قلمروی نظری شیعه عبارت است از تجلی اسماء الهی در ادوار نبوت و ادوار ولایت را ایجاد می‌کند. دایره‌ی ولایت باطن دایره‌ی نبوت است. ولایت ضامن نبوت و رسالت است. طبقه‌بندی پیامبران نزد ابن‌عربی بر این اساس صورت گرفته است که بدون ولایت، پیمان دوستی و دوستی حق که رابطه‌ی میان خدا و انسان است و نبوت، بی‌معنی می‌شود.

۶. در این باره، رك: حکمت دینی و یونان‌زدگی از نگارنده‌ی این سطور (در دست چاپ).

۷. سید جلال‌الدین آشتیانی، همان، ص ۸۶۳.

۸. مصباح‌الهدایه ، ص۳۸.

۹. روح‌الله خمینی، مصباح‌الهدایه ، ترجمه‌ی احمد قهری (تهران: پیام آزادی، ۱۳۶۰)، ص۷۷.

۱۰. همان، ص ۸۶۳ و نیز داود قیصری، شرح فصوص الحکم ، مقدمه‌ی قیصری در شرح او بر فصوص الحکم (قم: انتشارات بیدار)، ص۴۵ـ۴۶.

۱۱. ولایت بی وَلایت نمی‌تواند ولایت و سیاست و حکومت حقیقی باشد. ولایت در صورت خودبنیاد دوره‌ی جدید در قالب امپریالیسم و قهر و غلبه‌ی بی‌وَلایت ظاهر شده است. به عبارت دیگر، ولایت و عشق امروزی نیز بر ولایت (یعنی ولایت شیطانی) استوار گردیده است.

۱۲. داود قیصری، مقدمه‌ی شرح بر فصوص‌الحکم ، انتهای متن، تتمیم.

۱۳. این‌که به صرف عدم‌آشنایی اعراب تصویرگری مقبول نیفتاده، گرچه به ظاهر منطقی به نظر می‌رسد، امّا در حقیقت ناموجه است؛ در حالی که در همین اعراب آلوده به شراب و آشنای به آن، احکام منع شراب نتوانست مؤثر افتد. نکته این است که تصویرگری غیراسلامی اباحی‌گرانه را در کاخ‌های اموی همین شراب‌خوران احیا کرد.

۱۴. در این باره، رك: تاریخ نقاشی ایرانی ، محمد زکی حسن و مهمتر از آن فن‌التصویرالاسلامی نوشته‌ی ثروت عکاشه که به زبان فارسی توسط غلامرضا تهامی ترجمه و با عنوان نگارگری اسلامی (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی ـ حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰) منتشر شده است.

۱۵. بخاری در الفتنه از پیامبر خدا (ص) روایت می‌کند که فرمود: «یکی از نشانه‌های رستاخیز رقابت مردم در بلندسازی ساختمان است.»

۱۶. از نظر شیخ، کسانی که تصاویر را ممنوع دانستند در تأویل حدیث نبوی «ان اشد الناس عذاباً یوم القیامه المصورون» در بند جمود فکری بوده و ندانسته‌اند که حکم این حدیث شامل آن تصاویری است که در دوره‌ی بت‌پرستی رواج داشت و غرض از آن به‌خدایی‌رساندن برخی شخصیت‌ها بود و قول پیامبر شامل تصویرهایی که غرض از آن زیبایی و بهره‌مندی است نمی‌گردد. درحقیقت، او آخرین نظریه را در باب انصراف در باب نقاشی مطرح می‌سازد.

۱۷. میان نقاشی‌های جدید شیعی محیطهای زیارتگاهی با مخاطبان بسیار و نسخه‌های خطی نفیس با مخاطبان اندك تفاوت وجود دارد.

۱۸. البته این شیوه در جهان اسلام هرگز عمومیت پیدا نکرد، امّا به گونه‌ای تصویرسازی به قصد بیان قصه‌های پیامبران و با تحریك و تهییج احساسات دینی با فزونی اهمیت حضور عامه در حفظ قلمروی سرزمین‌های اسلامی که با مسیحیان و فرهنگ دینی آن‌ها مواجه بودند، در دوران پس از رنسانس یعنی قرن نهم و دهم هجری/پانزدهم و شانزدهم میلادی موضوعیت بیش‌تری پیدا کرد. نقاشی دینی در محیط فرهنگی متأخر اسلامی و شیعی برای القای معانی‌ای مانند بیم‌دادن از دوزخ و امیددادن به بهشت و تشویق به اطاعت الهی بعضاً در کار می‌آمد.

۱۹. برخلاف مشهور برخی سنیان، هیچ‌گاه شیعیان علی (ع) را مانند مسیح (ع) تلقی نکردند. علی (ع) در نزد آنان نه خدا بود و نه فرزند خدا، بلکه انسان معصومی بود مانند اولیا و انبیا بی‌آن که به او نیز مانند دیگر انبیا وحی می‌شود. حدیث مشهور و قطعی ولایت یعنی «من کنت مولا فهذا علی مولا» و تصویرسازی از آن امام در کتابی مانند روضه الصفا به معنی فضیلت امام بر پیامبر نیست، هرچند بر گرد سر امام هاله‌ی نور قرار گرفته باشد. به‌هرحال ربطی میان عقاید شیعه و مسیحیت وجود ندارد و هیچ تأثیر قابل‌توجهی از نقاشی دینی بیزانسی در نقاشی اسلامی ایرانی مشاهده نمی‌شود و آن‌چه از نظر تصویری دوران متأخر قاجاری در نقاشی با مضمون‌های دینی می‌بینیم، صرفاً جهت تکنیکی دارد نه عقیدتی؛ چنان که در تأثیر نقاشی چینی بر نقاشی ایرانی چنین وضعی را می‌بینیم: در آن‌جا اژده‌های آیینی به نقش تزئینی تبدیل شده است.

منبع : پایگاه رسمی انتشارات سوره مهر

http://vista.ir/?view=article&id=211769

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ر دور# ز"$

دفع حمله افاغنه و روی کار آمدن نادرشاه و بازگرداندن قدرت به ایران قسمت اعظم نیمهٔ اول سدهٔ دوازدهم را اشغال کرد . در این دوره با وجود اشغالها و جنگ و گریزها ، بستری مناسب برای حرکت و پیشرفت نگارگری وجود نداشت . از این دوره تنها آثار قابل توجه باقیمانده دو چهرهٔ خوب رنگ و روغن از نادرشاه است که در موزه های انگلیس نگهداری می شود که این هر دو متأثر از چهره سازی اروپائی آن زمان بوده اند .

ربع سوم سده دوازدهم ایران شاهد برقراری صلح و آرامش در ایام دولت کریمخان زند گردید که مرکزش در شیراز بود . کریمخان مردی هنرپرور بود خصوصاً به احداث ساختمانهای شهری علاقمند بود . بازار هنر در این زمان تا حدودی رونق گرفت و نه تنها دیوارهای کاخ با نقاشی رنگ و روغن تزئین یافت ، بلکه مینیاتورسازی نیز احیاء و از صفحات نسخه های خطی دستنوشت خارج و روی جلد کتاب و قلمدان و جعبه های زینتی و قاب آیینه و مانند آن انتقال یافت که در بخش نقاشی زیرلاکی مفصل توضیح داده شده است . پیشکسوت نگارگران آن زمان محمدصادق بود شیوهٔ کاری وی تا میانهٔ سدهٔ سیزدهم هـ . ق (نوزدهم میلادی) به حال و قوت خود باقی ماند .

دیوار نگاره بزرگ چهلستون (پیروزی نادرشاه بر لشگریان محمدشاه گورکانی در نزدیکی دهلی) کار محمد صادق بوده است که ویژگیهایی در شیوهٔ نقاشی وی هم چون سایه اندازی رنگ برجسته نمائی ، جامه سازی و ژرف نمائی ، همه دیده می شود . لکن ادراك تصویری و مضون کار به طور خطاناپذیری ، ماهیت ایرانی خود را حفظ کرده است . از دیگر هنرمندان این عهد ، علی اشرف ، استاد کارشناس در درودگری لاکی ، تنها هنرمند دیگر سده دوازدهم است که با استعداد و مهارت بوده و غنای رنگ و ظرافت چشمنواز ((گل و بلبل)) اش مورد ستایش قرار داشته است .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82288

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ر دور#

طی یکصد سال قبل ، مینیاتور ایرانی ، جلوه های درخشانی داشته و در طول این سالها آثاری ممتاز در این رشته به وجود آمده است که از هر حیث در خور توجه است . بعد از بنیانگذاری مدرسهٔ کمال الملك در سال ۱۲۸۷ هـ

. ش. ، شیوه های جدید اروپایی به عنوان هنر از راه رسیده ، مورد عنایت نقاشان واقع شد .

برای این که شیوه های هنری ایران به نابودی کشانده نشود ، علاوه بر مدرسهٔ مزبور ، هنرستانی هم برای ترویج هنرهای سنتی ایران و صنایع مستظرفهٔ ملی ، در سال ۱۳۰۹ هـ . ش. ، تأسیس شد . از جمله رشته های گوناگون صنایع دستی و هنرهای سنتی که در این هنرستان ایجاد شد ، رشتهٔ ((مینیاتور)) بود .

هنگامیکه برای آموزش هنرهای گوناگون ، مسابقاتی جهت گزینش استاد به سال ۱۳۰۸ هـ . ش. ترتیب یافته بود ، استاد هادی تجویدی رتبهٔ اول را به دست آورد و به سمت استادی این رشته انتخاب شد . البته پیش از این هنرمند ، استاد حسین طاهرزادهٔ بهزاد ، که اساساً بنیانگذار هنرهای سنتی معاصر و هنرستان هنرهای ملی بود ، به مینیاتور و طراحی سنتی تسلط داشت و او بود که از مرحوم هادی تجویدی امتحان به عمل آورد .

استاد حسین طاهرزادهٔ بهزاد ، که متأسفانه نام و آثار او به غلط به استاد دیگر ، حسین بهزاد تهرانی ، نسبت داده می شود ، از معروف ترین اساتید در رشته مینیاتور دوران معاصر است . استاد حسین طاهرزاده در سال ۱۲۶۶ هـ . ش . در تبریز و در میان خانواده ای روحانی متولد شد . استاد از سنین کودکی علاقهٔ مفرطی به فن نقاشی داشت و چون محیط و شرایط آن زمان به ویژه نظرات پدر و مادر استاد مساعد نبود که آزادانه فن نقاشی را بیاموزد ، ناگزیر در خفا تا آنجا که میسر بود ، به کار می پرداخت .

نخست از استادی به نام آقا میر غفار که از نقاشان مشهور آن زمان بود . روزی چند ساعت پنهانی تعلیم نقاشی می گرفت ، و این دورهٔ آموزش ، مدت سه سال تمام طول کشید . استاد ذوق وافری به کشیدن کاریکاتور داشت .

استاد ضمن نقاشی و کاریکاتور سازی برای روزنامهٔ ملانصرالدین ، برای تکمیل معلومات خود ، سه سال در مدرسهٔ هنرهای زیبای تفلیس به تحصیل پرداخت . استاد پس از چندی مجدداً برای کسب علم و هنر به سوی استانبول رهسپار شد و در مدرسهٔ صنایع ظریفهٔ استانبول که امروز آکادمی هنرهای زیبا نامیده می شود به آموزش و فراگیری هنر نقاشی به ویژه در قسمت آبرنگ و رنگ روغن ، و پرتره سازی پرداخت و پس از چند سال آموزش نقاشی نزد استادان معروف عثمانی و ایتالیایی با احراز مقام اول از رشتهٔ نقاشی فارغ التحصیل و موفق به دریافت گواهینامه شد .

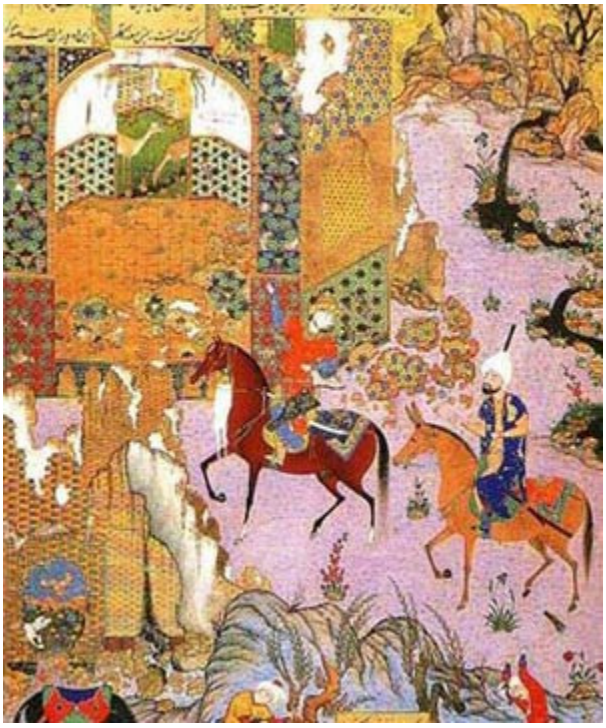
منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82285

VISTA.IR
Online Classified Service

ن (N C (' ء در 0ده #$' ر]"

از آنچه گذشت میتوان نتیجه گرفت که نگار گری بخارا نمودی شهرستانی داشته است نه شیوه شاهی و درباری و این مطلب از مقایسه نسخهٔ



بهارستان بخارا اثر جامی با صحنه های جانوری سرزنده و آزاد دست که در رنگسایه های متفاوت روی حاشیه های خامه ای نسخه ای از خمسهٔ نظامی اجرا گردیده است ، به تأیید می رسد ؛ و این نسخه ای بود که میان سالهای ۹۴۵ تا ۹۴۹ در تبریز برای شاه طهماسب دومین پادشاه سلسلهٔ صفوی فراهم آمد .

نسخهٔ بهارستان بخارا ، ریشهٔ استوار در سنتها و روشهای اجرایی متداول در میان نگارگران و استادکاران آخری مکتب هرات می داشته است . بهزاد در میان اینان می درخشیده است ، گرچه درست معلوم نیست که در زمان سلطه یابی ازبکان و آغاز سلطنت صفویان او در هرات ماند ، یا اینکه چون ازبکان بخارا را در سال ۹۱۳ تصرف کردند به آن شهر رفت .

تا سال ۹۲۸ خبر قابل اعتمادی از او در دست نیست ، ولی در آن سال شاه اسماعیل ، سر سلسلهٔ صفوی ، بهزاد را به سرپرستی کتابخانهٔ سلطنتی در تبریز منصوب کرد . با داوری بر پایهٔ بهترین نسخه های صفوی که در نخستین سه دههٔ اول سدهٔ دهم در تبریز تدوین یافت ، و چیزی جز تصاویری خشك با هیکلهای جدا افتاده از هم بر صفحهٔ مینیاتور برای کتابهای کوچك شعر نبود ، می توان گفت که مکتب تبریز به طور یقین پیش از سال ۹۲۶ برخوردار از حضور و هنر بهزاد نمی بوده است .

مکتب صفوی در آن زمان اعتبار خود را از دست می دهد لیکن با جلوس شاه طهماسب دومین سلطان صفوی بر تخت ، اقلیم هنری دست کم برای مدتی کوتاه تغییر کرد و به صورت دومین عصر طلایی نسخه نویسی و نسخه پردازی مصور جلوه گر میشود .

چنانکه مشهور است شاه طهماسب از جوانی علاقمندی شدید خود را به نگارگری و هنرهای نسخه پردازی نشان داده . و حتی به قرار معلوم نقاشی را نزد استاد معروف ترکمنی ، سلطان محمد ، آموخته بود .

نتیجه اینکه حتی پیش از بر تخت نشستن شاه طهماسب در سال ۹۳۰ ، شکوفایی کم نظیری به واقع در کلیه هنرهای نسخه آرایی مصور در ایران صفوی به ثمر نشسته بود ، که نه تنها مورد حمایت و ترویج شاه قرار گرفت ، بلکه به توسط برادر جوانترش بهرام میرزا پشتیبانی شد ، که نگارگران و دیگر پیشه وران دست اندر کار را به فعالیت های نسخه آرایی دلگرم می ساخت ؛ و برای هم او بود که مرقعی با رسالهٔ دوست محمد گردآوری شد .

منبع : پایگاه تجاری و اطلاع‌رسانی صنایع دستی

http://vista.ir/?view=article&id=82289

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ر ' ›، و "! ا ان

با قبول این باور که آثار هنری آفریده دست بشر، زاییده اندیشه و آرزوها و خیال‌ها و آرمان‌های اوست و این آثار مبتنی بر جهان بینی و نوع نگره وی است، بنابراین آثار هنری صورتی دارد و نقشی که در این نقوش ظاهری و صوری، اندیشه‌هایی نهفته است.

در ادوار مختلف و در اقصی نقاط کره خاکی، نگره‌های متفاوتی رخ نموده که هر کدام منشاء هنر و فرهنگی شده است که در تاریخ هنر مصادیق بسیاری یافت می‌شود، به طور مثال اندیشه ثنویت در دوران ایران باستان در میان اسطوره‌های ایران باستان منشاء نمایش خیر و شر شده است. در نقش‌های گوناگونی که در این جغرافیای فرهنگی رخ نموده، بازتاب این گونه باور را می‌توان مشاهده کرد و یا در مسیحیت باوربرتثلیث مقدس سبب آن شده تا ترکیب بندی آثارنقاشی و معماری چنین پنداری را بازتابد، اما دراندیشه ی اسلامی تأکید بر وحدانیت و توحید ربوبی است.

شعار لااله الا الله و قل هوالله احد، شاید اصلی‌ترین بیان نگره توحیدی است که درآثار نقاشان و مذهّبان و معماران مسلمان به شاخص‌ترین صورت خود، آثار بسیار متنوع را به وجود آورده است که در تمامی آن‌ها روح توحیدی و مفهوم صوری آن هنر اسلامی را از دیگر ملل جدا می‌سازد.هنرهای اسلامی یک پشتوانه ی عمیق حکمتی و فلسفی عالی دارد. اصلاً هدف هنرهای اسلامی مجسم کردن فضایل و نشر مکارم انسانی است.

حکمت حق در قضا و در قدر

کرده ما را عاشقان یکدگر

«مولوی»

- نور در نقاشی ایران

نور و تاریکی از دیر بازدر فرهنگ ایران زمین به عنوان دو عنصر مهم و قابل تأمّل مطرح بوده است. در زمان زرتشتیان و مزدک‌ها و مانی‌ها، نور به عنوان عنصر هستی بخش مطرح می‌شود، که تمامی موجودات از آن افاضه فیض می‌کنند و به رشد و نمو و حرکت خود ادامه می‌دهند. در آیین مزدک، مهر به عنوان میانجی بین نیکی و بدی درهاله‌ای از نور قرار دارد.

ازنظرعلمی نیز درکتاب «انسان روح است، نه جسد» می‌خوانیم:هرموجود زنده‌ای دارای «هاله» و یا ارتعاش معیّنی به نام شعله ی حیات یا «هاله تندرستی» است. وقتی که یکی از اعضاء بدن بیمار می‌شود، امواج داخل درخلاء آن عضو، مختل می‌شوند. هدف معالجه روحی، از بین بردن اختلال موجود در آن امواج است. نتایجی که علم روحی جدید درباره ی مراکز نیروهای مغناطیسی در بدن انسان به دست آورده، تا حدود زیادی با گفته‌های حکمای قدیم هند موافقت دارد زیرا آن‌ها می‌گفتند: مراکز نیروی مغناطیسی یا بر حسب لغت «سانسکریت» (چاکرا) یعنی چرخ‌ها هستند، که به طور دائم از بدن انسان ساطع می‌شوند و محل این نیروها، جسم اثیری یا ماوراء مادّی است، که گاهی اوقات صاحبان «جلاء بصری» آن‌ها را می‌توانند ببینند. هندی‌ها معتقدند که این نیروهای مغناطیسی، نیروهای وجود هر شخص هستند و از حرکت همه این نیروها یک دایره موجی ثانوی به روی سطح جسم اثیری به وجود می‌آید و آن را به جسم مادّی منتقل می‌کند. این‌هاله، تمایلات، عواطف، خواسته‌ها، افکار و میزان رشد عقلی و اخلاقی و روحی انسان را ظاهر می‌سازد و دارای رنگ‌های متداخل با هم مانند قوس و قزح ظاهر می‌شود، ولی انسان‌هایی که‌هاله آن‌ها اغلب سبز، کبود و یا سفید رنگ است، میزان رشد عقلی و روحی بیشتری دارند.

دانشمندان از دستگاه کامیرایی که دارای سرعت حرکت زیاد بوده به نام High frequency در به دست آوردن تصویرهاله انسان و گیاهان موفق شدند.

این‌هاله نورانی درهنر نقاشی و نقوش برجسته کشورهای مختلف نمود داشته است. نور به عنوان یک عنصر معنوی در هنرمسیحیت و دراطراف

سرقدّیسان به شکل حلقه نورانی ودرهنرهند نیزاین حلقه نورانی دور سر بود ا مشاهده می‌شود. در هنر ایران به خصوص در نگارگری هم به شکل شعله‌های نورانی به وفور مشاهده می‌شود. در «معراج» که به دست سلطان محمّد کشیده شده است، شعله نورانی عظیمی دورسرحضرت محمّد(ص) نقاشی شده، تفاوت این شعله با شعله‌های دیگر، این است که شعله مذکور شعاع وسیعی دارد و نشانگر این است که نقّاش برای این شخص اهمّیّت و جایگاهی فراتر از یک قدّیس در نظر گرفته است.

عنصر طلایی در بـــاورهـــای ایرانیان نمـــود فرا مادّی داشته، چون نگارگران ایرانی به دنبال رنگی می‌گشتند که بتواند از خود پرتوهایی از معنویت را منتقل کند و هر کجا که از این عنصراستفاده شده، دارای استعداد پرتوافکنی نور را داشته و از خود نور ساطع می‌کرده است و همین طور فرشتگان و ملائک که طبق نمادپردازی سنتی ازنورخلق شده‌اند و هر کجا که نگارگران برای نمایش جایگاه معنوی آن‌ها اقدام کرده‌اند به ترسیم آن‌ها را از نور و جنس روشنایی پرداخته‌اند.

علاوه بر آن «وجود» نیز به عنوان نور نامرئی و تنها وقتی که با ظلمت آمیخته شود، قابل رؤیت می‌شود. «نور محض» مخصوص خداوند است و اگر تجلی پیدا کند همه چیز را نابود می‌کند و از این رو نور با حجاب‌هایی قابل دیدن است.

تقویت بعد روحانی نفس، حرکت به سوی وحدت است. وظیفه هنرمند تاباندن یا انعکاس همین نور به ظلمات قلب بشر است. نقاشی ایرانی ترکیبی شگفت از رمزهای تصویری است و در ساحتی فرازمانی و غیرفانی بوجـــودآمده است. در هنر سنتی ایران حوادث و ماجراهـــا بر روند شکل گیری تصاویر بی‌اثرند.

فضای ذهنی اثر برخاسته از ادراک و اندیشه‌های هنرمند است.

اندیشه‌های پنهانی ذهن و خیال، انعکاسی از دنیای ناشناخته ذهن اوست. در این آثار، رنگ‌ها از خلوص و زیبایی خیره کننده‌ای برخوردارند. فضای کیفی عناصر و اجزاء در نهایت زیبایی جلوه گرند، خلوص و پاکی و شفافیّت رنگ‌ها نشانگر شفافیّت روح و صداقت در گفتار و صراحت در بیان و غنا در عقاید و باورهای دینی است.

در «کتاب رنگ» اثر «ایتن» آمده است: در آثار پیشینیان رنگ طلایی در نقّاشی، بسیار به کار رفته و مفهوم آن مادّه‌ای فروزان و نور افشان است. هاله زرّین مقدّس نشانه تجلی آنهاست و نیل به این حالت به مفهوم استغراق در نور بوده و چیزی جز طلایی نمی‌توانست سمبل چنین نوری باشد. هنرمندان ایرانی از دیرباز از رنگ‌های شفاف و روشن استفاده می‌کردند، به طور مثال رنگ‌های روشن در زندگی روزمرّه و در فضای داخلی خانه‌ها در قالب در و پنجره قدیمی دیده می‌شود، هنرمندان ایرانی با عبور دادن نور از این شیشه‌ها رنگ‌های پرفروغ را به داخل اتاق‌ها و زندگی خود هدایت می‌کردند تا از رازو رمز و تأثیرات معنوی آن‌ها در زندگی خود نهایت استفاده را بکنند.

استفاده از رنگ‌های طلایی برای آسمان و نقره‌ای برای آب، استفاده از رنگ‌های غیر واقعی در جهت ذهنی کردن فضا است. در استفاده از عنصر پرسپکتیو هم چنین نظری را مشاهده می‌کنیم وعدم رعایت بعدنمایی نیز در نقاشی ایرانی از باور و عقاید آن‌ها سرچشمه می‌گیرد. هنرمند ایرانی سعی می‌کند از دو بعد مقرّر شده پا را فراتر نگذارد و به ساحت سه بعدی که ورود به محدوده دروغین و کاذب است، امتناع ورزد. هنرمند ایرانی ـ اسلامی با شناخت محدوده‌های خود از حدّ اختیاراتش عدول نمی‌کند. دین اسلام برای خود اصول و قوانین و ضوابط ثابت و متقنی دارد، این اصول حدود و وظایف هر نوع فعّالیّت انسانی را مشخّص می‌کند. مهم درک صحیح قوانین اسلامی است، قوانین الهی قرآن و توجّه به اخبار و احادیث نبوی، معیارها ارزشیابی را مشخّص می‌کند. این که نقاشی ایرانی از سال‌های بسیار دور تا دوره صفویّه از یک سنت استفاده کرده، اتفاقی یا تحمیلی و یا نداشتن خلاقیّت و نوآوری نزد آنان نیست، آنچه این هنرمندان را دور یک ارزش معنوی جمع کرده و سال‌ها در شعاع نورانی‌اش نگاه داشته است روشن بودن قوانین و ضوابطی است که هنرمند ایرانی آن‌ها را با جان و دل پذیرفته و نیازی نمی‌بیند که از حول محور این ارزش معنوی خود را دور کند و به سبک‌ها و (ایسم)های مختلف روی آورد. «ه.وجنسن» درباره خصوصیات هنر اسلامی می‌نویسد: «این آثار که نمونه شگفت از ترکیب عناصری مختلط در چهارچوبی از اصول منضبط صوری است، خواص راهی هزار خم و یا نقش در هم تابیده یک قالی ایرانی و یا حتّی خصوصیات پاره‌ای از نقاشی‌های عصر حاضر را در خود جمع دارد، مسلماً بیش از هر یادگاری باقیمانده دیگری جوهر هنر اسلامی

را در خود خلاصه می‌کند.»

در چشم انداز اسلام، عقل بیش از هر چیز وسیله قبول حقایق وحی شده که نه غیر عقلانی‌اند و نه منحصراً عقلانی از جانب انسان است. پس قول به این که هنر از عقل یا از علم می‌تراود آن چنان که استادان هنر اسلامی گواهی می‌دهند، ابداً بدان معنی نیست که هنر عقلانی است و باید ریشه اتصال آن را با کشف و شهود روحانی قطع کرد، برعکس، نه تنها در این جا عقل، الهام را از کار نمی‌اندازد، بلکه درهای وجود خود را به زیبایی غیر فردی می‌گشاید. زینت در هنر اسلامی ایرانی بر خلاف نظر مستشرقین که فقط آن را وسیله زیباتر شدن دانسته‌اند، دارای هویت رمزی و نمادی است که حقیقت را بر ملا می‌سازد و البته چون این حقیقت در اوج، آرمان گرایانه است واجد عنصر زیبایی شناختی نیز است.

نقش اسلیمی نوعی دیالکتیک در مقوله تزیین است که در آن منطق با پیوستگی زنده و جاندار وزن، همدست می‌شود و دارای دو عنصر اساسی است، نخستین عنصربه هم پیچیدگی و در هم تابیدگی نقوش و نقشمایه گیاهی، اساساً به نظربازی‌ها و یا تأمّلات نظری هندسی باز می‌گردد، عنصر دوم نمایشگر ترسیم نوعی وزن است، یعنی ترکیبی است از اشکال حلزونی و شاید حتی بیشتر از رمزپردازی منحصراً خطی نشأت گرفته باشد تا الگوهای نباتی. اشکال در هنر ایران در ترکیب بندی‌های نقاشی و تذهیب و معماری و در اعمال و مناسک مذهبی نمود دارد که تجلی آن در کعبه، مظهر وحدت مسلمانان است. این حرکت حلزونی در اثر «معراج» سلطان محمّد به شکل بسیارزیبایی پرداخته شده است. این اثر آن‌چنان روان است که گویی سلطان محمد تنها امواج تابناک و فروزان و برگ‌های لرزان از وزش باد را می‌نگرد، از متعلقات درونی اش، یعنی از «اصنام» شهوت و هوا می‌رهد و با احتراز در خود در حالت نایِ بود و وجود، مستغرق می‌شود. دیوارهای بعضی مساجد که پوشیده از کاشی‌های لعابی یا نسجی از اسلیمی‌های ظریف گچ‌بری است، یادآور رمزگری حجاب است.

برای ورود هنرمند به عرصه عرفان، قوای نفس باید توسّط هنر پرورش پیدا کند، بنابراین نقش هنر تربیت نفس است. نقش هنر این است تا حقیقت را جان ببخشد و آن را متبلور سازد. هنرمند ایرانی اسلامی عارفی است که خیلی خوب بیان و اظهار می‌کند، بنابراین هنر با بیان و اظهار و نحوه بیان خارجی و بیرونی حقایق پدیدار می‌شود. هنرمند گاهی خیالش به درجه تجرّد و صفا رسیده و صوری که در نفس او متمثل و متجسّد می‌شود، تمثیل حقایق برتر و اعلاء است، گاهی نیز تحت تأثیر نفس است. در نقاشی ایرانی هنرمند همان عارف است، چون نشانه‌ها و علامت‌ها بیانگر آن هستند که هنرمند به حقایقی دست پیدا کرده و از فیوض حق بهره مند شده است، هنرمند ایرانی از کثرت به وحدت می‌رسد. چید مان عناصر و جزییات، مانند درختان یا حرکات در هم تنیده و عاشق و معشوق گونه‌شان که (یادآور ادبیات و داستان‌هایی نظیر لیلی و مجنون و خسرو و شیرین است) و یا اسلیمی‌ها و ختایی‌ها و نقوش هندسی به زبان دیگر همان سخن را تکرار می‌کنند. تمامی این عناصر با وجود کثرتشان به یک عشق معنوی و حقیقی اشاره می‌کنند که برای بارور کردن روح از مجرای عشق مجازی به وادی بی انتهای حقیقت دست پیدا می‌کند و در آن جا با سکوتی سُکرآور مخاطب را به نظاره طلب می‌کند و همانجاست که روح بارور می‌شود و همنوعانش را سیراب می‌کند.

در نقّاشی ایرانی ذهن هنرمند از همه موانع مادّی عبور می‌کند، دیوارها را می‌شکافد و عمق را به سطح می‌کشاند، رنگ‌ها را در نوری مطلق به نظاره می‌نشیند و سایه‌ها را حذف می‌کند و آسمان را به دلخواه رنگی معنوی می‌زند و آب را از جنس نقره خلق می‌کند و سبزه زار را فرشی زمرّدین می‌گستراند و ذهن همه چیز را در صلح و صفا می‌خواهد، پرندگان آزادانه روی درختان زندگی می‌کنند و مردم به زندگی معمولی خود ادامه می‌دهند بدون آزار رساندن به یکدیگر و بدون دغدغه‌های امروزی و بدون اضطراب در بیداری ابدی فرو رفته‌اند.

مورّخان هنر که واژه «هنر مقدّس» را درباره هر اثر هنری واجد موضوعی مذهبی به کار می‌برند، فراموش می‌کنند که هنر اساساً صورت است. برای این که بتوان هنری را مقدّس نامید کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحانی نشأت گرفته باشد، بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز بر وجود همان منبع گواهی دهد. بینش روحانی ضرورتاً به صورت خاصّی بیان می‌شود. اگر این زبان نباشد، به نحوی هنر به اصطلاح «شبه مقدّس»، صورت‌های مورد نیاز خود را از هر قسم هنر غیردینی می‌گیرد. بی گمان روحانیت و معنویت، فی ذاته مستقل از صورت است، امّا این ابداً بدان معنی نیست که می‌تواند به هر شکلی و صورتی بیان و ابلاغ شود. صورت به لحاظ جوهر کیفی‌اش در مرتبه محسوسات همتای حقیقت در مرتبه معقولات است. هنر راستین زیباست، زیرا حقیقی است.

آنچه بینش مسیحی از امور به وساطت نوعی تمرکز عشق بر کلامی‌که در عیسی مسیح حلول کرده، درمی‌یابد بینش اسلامی در کلیات و هر آنچه غیر شخصی است می‌یابد. از نظر اسلام بینش هنرمند مصور از هر چیز تجلی وحدت الهی در جمال و نظم عالم است، وحدت در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و در نظم و توازن انعکاس می‌یابد، استنتاج وحدت از جمال عالم عین حکمت است. بدین جهت تفکر اسلامی میان هنر و حکمت ضرورتاً پیوندی می‌بینند. هنر جهان را روشن و مصفّا می‌کند، به روح مدد می‌رساند، تا از کثرت تشویش انگیز امور برهد و به سوی وحدت بیکران بازگردد.

هنرمند ایرانی هنر نقّاشی را ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعت آنها که خود حاوی زیبایی بالقوّه است، می‌بیند زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. برای هنرمند ایرانی هنر به میزانی زیباست که بدون داشتن نشانی از الهام ذهنی و فردی، فقط «دلیل و گواهی بر وجود خداست» زیبایی‌اش باید غیر شخصی باشد، همانند آسمان پرستاره. در واقع هنر اسلامی به نوعی کمال می‌رسد که گویی از صانعش مستقل، افتخارات و نقائصش در برابر خصلت کلی اشکال محو می‌شوند.

منبع : روزنامه اطلاعات

http://vista.ir/?view=article&id=370213

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ر L4A از ا 'Y م

برای پژوهش درباره نگارگری در ایران باید تا آنجا که ممکن است به گذشته بازگشت.بازگشتی به طول تاریخ.نگاره های ایرانی که تا به این اندازه موردتوجه ونظرهنرشناسان و هنردوستان شرق وغرب قرار گرفته است هنری نیست که در طی چندسده بوجود آمده باشد.

این هنررابایددرطول هزاره ها بررسی وپیگیری کردتاپی برد چگونه به مروربه تجربیات و دانش هنری مردم فلات ایران افزوده گردیدوچه سان دچار دگرگونی وتطور شد.

- واماچراواژه مینیاتورجای نگارگری را گرفت؟

باید دانست که درحدودهفتادسال است که واژه مینیاتوربه جای نگارگری رواج یافته است که

شاید تحت تاثیرنهضت ترجمه و خاور شناسی فرنگی باشد. مینیاتور مرکب از دو واژه

فرانسوی مینیموم و ناتورال به معنی کوچک و طبیعت است که به هیچوجه گویای آن چه در

نگارگری اصیل ایرانی مطرح است نمی باشد.نگارگران ایرانی مانند شاعران و نویسندگان

برپایه اصول اعتقادی ویژه ای قلم دردست می گرفتندوجزدیداریارونمایاندن جلوه دلدارازاودرخیال نداشتند.

● نگارگری پیش از تاریخ در ایران :

آغاز نگارگری در ایران را می توان تا هزاره های پیش از میلاد پیگیری کرد . نخستین آثار بر جای مانده از سکونت انسان که در شمال ایران بافت شده ، از نظر تاریخی به دوران پالئولیتیک تا عصر حاضر مربوط است . اما مهمترین تصاویر از دوران غارنشینی در ایران به غرب و در منطقه لرستان ارتباط پیدا می کند .

● غارنگاره های لرستان – میرملاس :

غار میر ملاس که در کوره "سر سرخن" واقع شده نخستین غاری است که بر روی دیوار آن که قسمت هایی از آن فرو ریخته است ، نگارهایی را یافتند .

بیشتر از این نگاره ها صحنه هایی از رزم ، شکار ، انسان و حیوان را نشان می دهد . نقوش حیوانی چون گوزن ، گاو ، سگ ، روباه و خصوصا اسب و سوار که در حال تیر اندازی و شکار موضوعات رزمی که در تاریخ نگاری ایران با تغییراتی تکرار گردیده ، ولی موضوع و شکل اصلی خود را حفظ کرده است . این نگاره ها با رنگ های قرمز و سیاه بر دیوار غار یاد شده و همچنین کوه "همیان" یا کوه "کیزه" که در بالای کوه سر سرخن قرار گرفته شده است .

نقوش دوره تاریخی که شامل گروه های اسب سوار مناظر جنگ و جدال و شکار حیوانات با تیر و کمان است و قدمت آن ها بین دو هزار و هزار پانصد سال پیش از میلاد می رسد . و بدین سبب که هنر اسب سوای نخستین بار به وسیله ایرانیان و مقارن با تاریخ یاد شده در این منطقه معرفی شده است .

در هزاره نخست پیش از میلاد تجلی این هنر قدیمی با چنان مهارت و تکامل ویژه ای بر روی اشیای برنزی لرستان ظاهر گردیده است که آنها از لحاظ تکنیک و صنعت به عنوان نشانه ای از هنر فلز کاری به نام برنز لرستان معروفیت جهانی پیدا کرده است .

در این نقوش یاد شده تصاویری از انسان به چشم می خورد که با یکدیگر اختلاف دارد .

رسم کردن حیوانات به صورت نیمرخ روشی است که در دوره های گوناگون نگارگری ایران حفظ شده و حتی این روش ترسیم حیوانات تا به حال نیز متداول مانده است که سابقه نگارگری در ایران را دست کم به دوره "نئولیک" حجر جدید ، یعنی در حدود ۴۵۰۰ سال پیش از میلاد می رساند .

● غار نگاره های همیان – دوشه – لاخ مزار :

غار دیگری که در همین منطقه کشف گردیده ، غار با نقش های کامل تر و روشن تر از غار میرملاس و "دوشه" است .

بر قسمت های مسطح دیوار این غار ، روی هم یکصد و ده نقش گوناگون با رنگ سیاه نقاشی شده است . نقش های این غار روشن تر از نقوش میرملاس و همیان کوهدشت است ولی قدمت آنها را ندارند .

پس از استقرار انسان در دشت و تشکیل واحدها و دهکده ها بر پایی نخستین ساختمان ها جهت سکونت انسان نیز به آثاری از نقش اندازی و تصویر سازی بر روی دیواره های ساختمان ها بر می خوریم .

● نگاره های سفالین :

ویل دورانت آغاز هنر نقاشی را از هنگام نقش اندازی بر روی سفال می داند : " در هنگامی که کوزه گری بر روی ظرف های ساخته حوزه نقش های رنگین ترسیم می کرد ، در واقع هنر نقاشی را به وجود آورد . " نقاشی بر روی سفال یکی از فعالیت های هنری مردم ایران بوده ، که با مطالعه سفالینه های منقوش پیش از تاریخ ایران می توان سیر حرکت و تحول نگارگری را مشاهده کرد . در این نقوش سفالگر و هنرمند به

طبیعت وفادار نمی ماند. و جزئیات آن را طرح نمی کند ، بلکه می کوشد خصوصیات بر جسته موضوع و به عبارتی جوهر اشکال اشیا ء را نشان دهد . پیدایش این گونه ظروف سفالی در نواحی گوناگون ایران از ایلام ، اطراف شوش ، تخت جمشید فارس تپه کیان نهاوند ، سیلک کاشان ،چشمه علی ری ، تورنگ تپه ، تپه حصار و لرستان تا مارلیک و ... و همه و همه نشان از به کارگیری نقش های گوناگون بر روی ظرف های با رنگ های متفاوت قهوه ای و سرخ و سیاه و زرد ، تحول هنر نقاشی و صورتگری ایرانیان پیش از تاریخ است .

- نقش اندازی بر روی مهر:

در این زمان مهرهای ظریف ساخته می شد که از آنان در امر تجارت استفاده می کردند و نمونه های به دست آمده با موضوع های ظروف سفالی نقشدار همزمان خود مشابهت دارد . کنده کاری این مهرها که با نقوش دقیق و ظریف بر روی یشم ، عقیق ، لاجورد و سنگ های دیگر صورت گرفته از گذشته ای کهن در نگارگری ایران روایت دارد .

- نگارگری دوره هخامنشیان :

هنر هخامنشی مقید و محبوس دربار بود و نمی توانست از آزادی تغییر برخوردار باشد .

بارزترین هنر این دوران را در کاخ های شاهان که از ابتدای قرن هفتم پیش از میلاد آغاز می شود مشاهده می کنیم ، به ویژه نقش برجسته های این کاخ ها که گاهی با لعاب های مختلف رنگین شده است . آثاری که از دوره هخامنشی به دست ما رسیده بسیار معدود است و به این سبب بحث درباره شیوه نقاشی این دوره آسان نیست . اگر آجرهای لعابداری را که در تزئین دیوار کاخ های هخامنشی به کار رفته است و طرح نقش برجسته آن زمان را مبنای حکم قرار دهیم می توانیم نشانه هایی از علاقه به رنگ های تند و ذو و ریزه کاری را در آن ببینیم . در همین زمان ذو ریزه کاری ایرانی را از نقش های برجسته می توان دریافت . این دقت در ترسیم جزئیات به خوبی آشکار است . هنر هخامنشی هیچ گاه نکوشیده است در بیان حالت اشخاص دقت کند ... این هنر سعی نکرده بعد سوم را مجسم سازد و به تجسم نیمرخ قناعت کرده است . چنین خصوصیاتی در سده های بعد ، در نگارگری ایران تداوم می یابد و آگاهانه از ایجاد و پرسپکتیو دوری گزیده است .

هنر هخامنشی به جنبه تزیینی نقش ها توجه داشته است و به همین دلیل موضوعات نقوش برجسته تخت جمشید بدون اینکه برای احتراز از یکنواختی کوششی به عمل آید ، غالبا تکرار می شود ، چنین توجهی در آثار پیشینیان در سیلک و لرستان و زیویه معمول و کاملا مشهود است . بنابر آثاری که از این دوران در پاسارگاد و سایر کاخ ها یافتند ، مشخص شده که نقاشی دیواری در این دوران رواج داشته است و داستان ها ی گوناگون را به تصویر کشیده اند و نشان می دهد که نگار گران برجسته ای تیز در این عصر می زیسته اند .

معروف به «کوه خواجه» منتسب به سده اول میلادی در مصب رود هیرمند و بر فراز جزیره ای که در میان هامون «سیستان» قرار دارد ، تا اندازه ای محفوظ مانده و قابل تشخیص است .تصاویر نق ش های هنر یونان و ایران به هم آمیخته است .

● نگارگری در دوره ساسانیان :

ساسانیان از قرن سوم تا میانه قرن‌هفتم میلادی در ایران پادشاهی کردند و حکومت آنان پ س از حمله اعراب و شکست یزدگرد از مسلمانان منقرض گردید .

به کتب و سفرنامه ها و بقایای خاطرات دیداری کسانی که از هنر و معماری ساسانیان اشاره کردند مراجعه کرد .

«علی بن حسین مسعودی » نیز در کتاب «الثبیه و الاشراف » اشاراتی کرده :

بو نقش دینارگون ، شلوار آسمانی تاج ش سبز در زرد ،ایستاده ،نیزه ای در

یزدگرد پور شه تاج ش سرخ بر شمشیر خود

با رن نم براده مس

در آنها به کاررفته ، کاغذ کتب نیلوفری رنگ و عجیب رنگ آمیزی شده بود و از ب س زیبا و نشکن بود ندانستم کاغذ است یا پوست . »

● آثار و بقایای نقاشی دوره ساسانیان :

می دانیم ساسانیان دیوارهای کاخ نگاره ها آرای ش می دادند و شاعران صدر اسلا بدان ها اشاره هایی کرده اند که آثار مختصری از آن ها باقی مانده به عنوان نمونه در افغانستان کنونی ، در محلی به نام «دختر نوشیراوان » در هشتاد میلی شمال شهر با میان نقش بر روی سطح سنگ خارا باقی مانده است و مجلسی را نشان می دهد که در آن تصویر یک شاه ایرانی بر فراز تخت نشسته و تاجی که

بر سر و گ بر گردن و درپایه های تخت شیری چند قر تند از

لاجورد و شنگرف و گل زرد و سفید آب بسیار شبیه بلوری معروفی

که اکنون در مجموعه کتابخانه ملی پاری س وجود دارد . از دیگر آثار دوره ساسانی ، نقاشی دیواری شوش است که منظره شکاری را به تصویر کشیده است .

مهارت هنرمندان و نگارگران ایرانی در این اثر به خوبی دیده می شود . طراحی منسجم و رنگ آمیزی عالی و خطوط قلم گیری بسیار چشمگیر است . اسب ها عموما با رنگ روشنی که به صورت لکه های ریز و درشت روی آن ها به کار رفته رنگ آمیزی شده اند و این روش در ادامه نگارگری

قابل تشخیص است . نقا با برجستگی کم متاثر از نقاشی

نق ش پیروزی شاپور دوم را نشان می دهد اشاره کرد . دیگری گچ بری صحنه

پیروز شاه است که در «چهارط باز هم ملهم و متاثر از بیشابور

کازرون و از کاخ شاپور اول به د نگارگر بعضی از این موزاییک ها که

نشان می دهد درست نقش ها یا دراز کشیده یا

ایستاده و گل و میوه ای به دست گرفته و یا مشغول نواختن یکی از آلات موسیقی است . نوع نژادی اشخاص و لباس ها و طرز آرایش و حتی نحوه نشستن آنها که روشنی ویژه دارد ، همه ایرانی است و چهره هایی که به چانه پایان می یابند ایرانی هستند .

گیرشمن این موزاییک ها را اثر رومیان و یا سوریان می داند و در جایی دیگر آن را اقتباسی از کار رومی می شمارد ، که جای تامل بسیار دارد . زیرا در چند سطر بالاتر خود به نقش این گفته می پردازند و آن ها را کار هنرمندان رومی نمی داند : « اگر اینها کار یک هنرمند یونانی یا رومی بود هنرمند قدرت پیکرسازی خود را با ساختن نق ش یک نیمتنه و یا دست کم یک گردن پر گوشت ابرازمی داشت . » . نق ش های زیبا پارچه ها و فرش های دوره ساسانی و ظروف سیمین و زرین هم نشانه و دلیلی بر رونق و رواج هنر نقاشی در آن عصر است .

یکی دیگر از مناطقی که از نظر شناخت نگارگری دوران ساسانی اهمیت فراوانی دارد و اکنون در خارج از مرزهای کنونی ایران قرار گرفته «پنج

کنت» است . این مکان در مشرق سمرقند واقع شده و در نقاشی به دست آمده موضوعاتی از داستان های کهن و باستان ایرانی و شاهنامه فردوسی تصویر شده است . در حالی که «این نقاشی ها را به اواخر عصر ساسانی نسبت داده اند . » یکی از تاثیر انگیزترین این صحنه های مجلس سوگ سیاوش بازبردستی فراوان نمایش داده شده است و هنرمند موفق گشته است با توسل به خطوط و سطح های پرتحرک برای ایجاد هیجان در بیننده حداکثر استفاده را بکند . این نقاشی و آثار دیگر پنج کنت که بر بنیاد همان روایاتی که چهار قرن به هنگام سرودن شاهنامه مورد استفاده شاعر ملی ما واقع شده ، ضمن تایید اصالت منابع شاهنامه وجود یک سنت کهن ایرانی نگارگری دیواری را مورد توجه قرار می دهد . »

• نگارگری و کتاب سازی ساسانیان :

کتاب سازی و کتاب آرایی از گذشته های بسیار دور در ایران رواج داشته است و شاید نخستین کتاب اوستای «زردشت » باشد که آن را با آب زر بر پوست گاو نوشتند . در کتب گوناگون همچون ، «نامه تنسر» در صفحه ۱۲ و «مروج الذهب» مسعودی و در «تاریخ الامم » و «الموک طبری » به این نکته اشاره شده است که اوستا بر ۱۲ هزار پوست گاو به خط زرین نوشته شد ، اما فردوسی آن را ۱۲۰۰ فصل نوشته شده بر الواح زرین می داند و می گوید . «ابومنصور ثعالبی»حدود سال ۴۱۰ هجری می نویسد که زردشت در بلخ کتابی به گشتاسب شاه آورد که آن را برپوست دوازده هزار گاو نوشتند و هر کلمه را در پوست کنده ، قشری از طلا در آن قرار دادند با این حال هنر کتاب بازسازی و تزیین آن و تصویر گری در کتب در زمان ساسانیان به مرحله ای از تکامل دست یافت که بهترین سند آن اورا ما نوی مکشوفه در «تورفان» است .

• مانی و نگارگری او :

تولد مانی نقاش ایرانی را در سال ۲۱۶ یا ۲۱۵ میلادی و کشته شدن او در سال ۲۷۷ میلادی می دانند ، او عقایدش را به وسیله نقاشی تبلیغ و ترویج می کرد . آیین و هنر نقاشی او – که از ارکان آیین اش بود – خیلی زود منتشر گردید . کتابهای وی که با نقش ها و تصاویر تزیین می یافتند موجب رواج و اعتلای هنرهای زیبای کتاب گردید . به دستور مانی برای بیان فلسفه آیینش تالارهایی به نام «نگارستان» ساخته و بر دیوار این تالارها داستان خلقت آدمی بر پایه اعتقادات او نقاشی شده بودند که پیروانش با سیر در نقاشی های نگارستان ، فلسفه آیین وی را در می یافتند . این روش بعدها در آیین نسطوری نفوذ کرد و کلیسا نیز آن را پذیرفت . پس از مدتی مانی و آیین وی مورد خشم موبدان قرار گرفت و او به سوی شرق گریخت و در زمان سلطنت بهرام اول به قتل رسید . اما روش آیین او به حیات خود ادامه داد و با وجود مخالفت های روحانیان زر دشتی و مسیحی تا ظهور اسلام وجود داشت . پس از اسلام تا مدتی پیروان مانی فراغتی یافتند و جانی دوباره گرفتند ، و تعدادی هم از آنان به اسلام گرویدند ولی این آسودگی ادامه نیافت و آنان را تار و مار ساخت و بسیاری از ایشان را به سوی سرزمین های شرق و شمال شرق ایران روانه کرد . بدین ترتیب آنان بسیاری از مردم این مناطق و فرمانروایان «اویغور» ترکستان را به دین خود در آوردند و حتی فرمانروای چین نیز این آیین را پذیرفت .

بدین ترتیب اویغورها و پایتخت آن ها محل انتقال فرهنگ و هنر ما نوی گردید . از سال ۱۹۰۲ تا ۱۹۱۴ میلادی هیئت های آلمانی و انگلیسی در تورفان واقع در صحرای گبی ترکستان به اکتشافات پرداختند نقاطی را یافتند که محل عبادت و تبلیغ دین مانوی به شمار می آمد و تصاویر متعددی به آنها نقش گردید .

«ایدی کوت» (Idi Qut) یکی از شهرهای مجموعه تورفان شمرده می شود .

دیوارهای این شهر هنوز پا برجاست و غار «خور چو » نقطه اوج این عصر درخشان هندی دوران پادشاهی «بوقوخان» است . باستان شناسان آثار ما نوی یافته شده در این شهر ویران را به دو گروه تقسیم کردند : یکی عمارت مرکزی شهر و دوم صومعه ای در قسمت جنوب غربی آن . از بناهای مرکزی شهر عمارت شمالی یک چهارتاقی است که گنبد ایرانی دارد با چهار ایوان ، در این ایوان ها برخی آثار ما نوی به رسم الخط سغدی ، اویغوری و ما نوی به زبان های سغدی یا ترکی با دو نقاشی جالب توجه پیدا شده است .

عمارت غربی کاملا خراب شده ، اما آثاری از نقش های دیواری ، پارچه های مقدس مذهبی ، درباری و نسخ گوناگون خطی یافته شده است . به

حدی که بدان کتابخانه اطلاق کرده اند . در گروه عمارت جنوبی ، در اتاق بزرگی ،نقاشی های دیواری بسیاری وجود داشته است که آنها را به برلن انتقال داده اند و تصویری که چهره مانی را نشان می دهد یکی از همین نقاشی هاست .

در خرابه های صومعه ای که در بخش جنوب غربی شهر قرار داشته ، تصویری که گمان می رود نشان دهنده چهره مانی است مقداری نسخه خطی بوداپی و ما نوی یک صفحه بزرگ که دور رویش نقاشی شده است پیدا کرده اند . این نقاشی زیباترین تصویر به دست آمده از تور خان تا امروز است . در یک متن چینی درباره انهدام ما نویان و آثارشان در سال ۲۳۱ هجری ، نوشته شده است که سرداران عمال خود را وا می داشتند که نقاشی ها و کتاب های مقدس مصور ما نویان را گردآوری کنند و در معابر میدان ها بسوزانند .

در روایتی دیگر درباره سوزاندن کتب ما نوی چنین آورده اند که : در سال ۳۱۱ هجری در بغداد هنگام انهدام آثار فقط چهار کیسه محتوی این کتاب ها را که گرانقیمت و مصور بود سوزاندند و موفق شدند . که مقدار توجهی طلا و نقره به دست آوردند . البته صحت این ادعا چندان مد نظر نیست ، بلکه هدف نشان دهنده ، به کار گیری طلا و نقره برای تزیین و تصویر نمودن کتاب می باشد که از همان دوران و حتی پیش از آن صورت می گرفته است .

طرح و رنگ در نقاشی ما نوی هم تند و بیشتر از رنگ های سرخ و سبز سیر و روشن و ارغوانی و زمینه آبی آسمانی همراه به کار بردن طلا و نقره فراوان برای جلا و تشعشع بوده است . بدین ترتیب پایه و اساس تصویر گری در کتب ایرانی بر نگاره ها و نگارگری مکتب ما نوی استوار است .

منبع : مرکز علمی و پژوهشی فرش ایران

http://vista.ir/?view=article&id=302859

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ر ›ا]$اد

با روی کار آمدن عباسیان ۱۳۲ - ۶۵۶) ه.ق) و حمایت ایرانیان، بغداد به عنوان نخستین مکتب نگارگری و تصویرگری کتب توسط خلفای عباسی مطرح گردید. در این دوران، نخستین نمونه های تصویرگری در کتب پس از اسلام، که بیشتر جنبه علمی و فنی داشت به وجود آمد.

بغداد، پایتخت عباسیان، در میان دو تمدن بزرگ واقع شده بود : ایران در شرق و امپراتوری بیزانس در غرب. از آنجا که اعراب فرهنگ تصویری قابل توجهی نداشتند، از آثار دو تمدن نامبرده الهام گرفتند و آثاری خلق نمودند که در عین دارا بودن وجوه مشترک با هنر ساسانی، مانوی و بیزانسی، نمودی اسلامی نیز داشت. در نگاره های این دوره، چین و شکن جامه ها و هاله نورانی اطراف سر از هنر بیزانسی مایه گرفته شده اند. همچنین اغلب تأثیرات ساسانی، شامل نحوه بازنمایی حیوانات و نیز نقوشی نظیر نقش

اناری، دو بال و بسیاری تزئینات دیگر می شوند که غالبا از آثار فلزکاری و گچبری دوران ساسانی برداشت شده اند و تأثیرات هنر مانوی بیشتر در تذهیبات قرآنی مشاهده می شود.

از خصوصیات نگاره های این دوره آن است که نقش ها و شکل جانوران و اشخاص قدری درشت تر ترسیم شده؛ اغلب کوتاه و پهن و اندام ها مشخص و صریح طرح شده است. در نگاره ها، رنگ زمینه یا اصلا به چشم نمی خورد و یا بسیار اجمالی است. رنگ هایی که در نگاره ها به کار رفته است معدود، اما تناسب آنها با یکدیگر بسیار دقیق و لطیف صورت گرفته است. این نگاره ها از صفحه جدا نیست و بخشی از متن به شمار می رود.

نخستین کتاب هایی که نقاشان بغداد به مصور ساختن آنها پرداختند، کتابهای علمی پیرامون مسائل پزشکی ، ستاره شناسی و مکانیک بود. در اوایل دوران فتح اسلامی، مصور سازی کتاب ها و نوشته های گیاه شناسی و دارویی، به ویژه کتاب هایی که به زبان یونانی بود از قبیل ماتریامدیکای دیوسکوریدوس رواج داشت. شاید در میان نسخه های دست نویسی که فرستادگان مأمون از بیزانس به بغداد آورند نیز نسخه هایی از دست نوشته های دیوسکوریدوس وجود داشته که تصاویر اصلی آن در نسخه ترجمه شده به عربی، باقی مانده است. نگاره های ترجمه عربی ماتریا مدیکا با عنوان الادویة المفردة که در نقاط مختلف جهان پراکنده است از آثار مکتب بغداد به شمار می آیند. این اوراق را غالبا به عبد الله بن فضل نسبت می دهند.

عرب ها پس از پیروزی بر سرزمین های مجاور، نخستین آگاهی های خود از دانش پزشکی را از مسیحیانی که تحت سلطه آنها در آمده بودند فرا گرفتند. این مسیحیان میراث علوم پزشکی یونانی را به اعراب انتقال دادند و پس از آغاز نهضت بزرگ ترجمه در نیمه قرن دوم هجری، کتاب های پزشکی یونانی به طور مستقیم از زبان یونانی و یا از طریق ترجمه های سریانی آن به زبان عربی برگردانده شد. یکی از نامدارترین مترجمین، حنین بن اسحاق، از نسطوریان حیره بود که بعدها پزشک دربار خلفای عباسی در بغداد گردید. طولی نکشید که گروه بزرگی از مترجمان در دوره عباسی، و به ویژه در عهد مأمون، بیشتر دانش های یونانی را به زبان عربی برگرداندند. اغلب این مترجمان که در بغداد به کار ترجمه می پرداختند از مسیحیان بودند و برخی از آنها برای به دست آوردن نسخه های دست نویس یونانی به آسیای صغیر و سرزمین های زیر فرمان بیزانس اعزام شده بودند.

یکی دیگر از قدیمی ترین نسخ خطی مکتب عراق، کتاب البیطره است که درباره علم دامپزشکی است و در سال ۶۰۵ ه.ق در بغداد تألیف شده و هم اکنون در کتابخانه مصر در قاهره محفوظ است.

مجموعه دیگری از نگاره های مکتب بغداد، آنهایی هستند که در لا به لای کتابهای مربوط به دستگاه های خودکار، به ویژه مربوط به ساعت های آبی و اسباب های مکانیکی یافت شده و بسیاری از آنها ریشه یونانی دارند. از مشهور ترین این آثار، کتاب آلات خودکار نوشته الجزری است. نسخه مصوری از این کتاب در کتابخانه موزه توپ قاپوسرای استانبول وجود دارد که تاریخ آن ۶۵۲ ه.ق است و احتمالا در موصل استنساخ شده است.

جدای از مصورسازی آثار علمی و فنی، در اواخر دوران عباسی تصویرگری آثار ادبی نیز رونق گرفت که مقامات حریری و کلیله و دمنه از جمله این آثار ارزشمند محسوب می شوند.

چندین نسخه از کتاب مقامات حریری موجود است که قدیمی ترین آن در کتابخانه ملی پاریس محفوظ و در سال ۶۱۹ ه.ق نگارش یافته است. مهمترین نسخه کتاب مقامات حریری که آن هم در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می شود، در سال ۶۳۴ ه.ق به دست یحیی بن محمود الواسطی نوشته شده است. تصاویر عالی این کتاب و اشکال بزرگ آن که نقاشی های دیواری را به یاد می آورد، تصویر واقعی زندگی روزانه و حیات اجتماعی را نشان می دهد. در اینجا اعراب قرن سیزدهم در مسجد، مزرعه، صحرا، کتابخانه و هنگام برگذاری جشن و اعیاد مختلف دیده می شوند. در اینجا مبداء و آغاز بسیاری از رسوم نقاشی ایرانی دوره مغول و تیموری دیده می شود، مانند ترسیم چند ردیف تصاویر اشخاصی که نزدیک به هم ایستاده اند و تصاویر اسب در حالات مختلف و ترسیم لباس با چند خط.

اثر شاخص دیگر که به شیوه مکتب بغداد مصور شده است کتب کلیله و دمنه است. این اثر مجموعه ای از افسانه های هندی است که توسط ابن مقفع به عربی برگردانده شد. یک نسخه عالی از این کتاب در کتابخانه ملی پاریس وجود دارد که تاریخ آن در حدود سال ۶۲۸ ه.ق است. تصاویر حیوانات در این کتاب به شیوه ساسانی است و رعایت طبیعت نیز در آن دیده می شود. اشکال حیوانات و مناظر طبیعی اشجار و نباتات به طور کلی حالت تزئینی خاصی را ایجاد کرده است.

جدا از اهمیت مکتب نگارگری بغداد به عنوان نخستین سبک نگارگری اسلامی، این مکتب تنها مکتبی بود که به پدیده های گذرا و نگرشهای روان شناسی و اختلافات طبقاتی توجه داشت و از واقع گرایی نمایانی برخوردار بود. مکاتب بعدی نگارگری اسلامی به سمت و سویی دیگر سوق یافتند و کمتر به بیانی واقع گرایانه و اجتماعی نزدیک شدند.

منبع : سایت هنرهای اسلامی

http://vista.ir/?view=article&id=313305

VISTA.IR
Online Classified Service

A(.' I< ر]"

مصور ساختن کتاب در دوره سلجوقی به شیوه خاص و با خصوصیاتی بیشتر ایرانی و کنار گذاشتن خصلتهایی که در شیوه عباسی رواج داشت همچون خصوصیات نژادی و لباسها به سبک مسیحی ، ادامه یافت در مکتب سلجوقی ، نقشها و تزئینات بر روی متن رنگ آمیزی شده پدیدار گشته اند. این رنگ معمولا سرخ بوده است و زمینه را با آن می پوشاندند ، در صورتی تصاویر موجود در مکتب بغداد بدون رنگ آمیزی زمینه نقش می شده اند .

نگارگری دوره سلجوقی که به دلیل ویران گری های بعدی مغولان فقط معدودی از آن باقی است ، نظیر غوالب دیگر هنری این د.وره شدیدا آرایشی و دارای ویژگیهایی شبیه مشخصه های نقاشی روی سفالینه ها است.

از نگارگران مربوط به این دوره می توان از «ابوتراب» و «فخرالدین حسین بدیع نقاش» که معاصر خواجه نصیرالدین طوسی بوده اند نام برد.

از سفالینه های مشهور دوره سلجوقی کاسه سفالینه مینایی فریر گالری (freer Gallery) است که نقاشی کار شده بر روی این کاشی مینایی تنها جنبه تزئینی ندارد بلکه منظور آن ایجاد یک صحنه مستقل و یک نقاشی از هر جهت کاملی بوده است که به جای اجرا بر کاغذ و یا بر روی پرده روی سفال انجام گرفته است.

- مکتب سلجوقی

(سلجوقیان که نسب ایشان به «سلجوق بن دقاق» می رسد طایفه ای بودند از ترکمانان غز و خزر که در روزگار سامانیان در دشتهای خوارزم و

سواحل دریای خزر در آن سوی رود جیحون سکونت داشتند. ترکمانان سلجوقی در حدود سال ۴۱۶ هجری قمری در ماوراءالنهر سر به شورش برداشتند؛ ریاست ایشان در آن زمان با «ارسلان بن سلجوقی» بود. سلطان محمود بر ارسلان دست یافت و او را در دژ «کالنجر» از قلاع هندوستان به زندان افکند و بسیاری از ایشان را بکشت. تا محمود زنده بود سلجوقیان به سبب قدرت او یارای شورش و عصیان نداشتند. چون وی درگذشت و پسرش مسعود به سلطنت نشست، در سال ۴۲۶ هجری قمری قریب ده هزار تن از جنگاوران سلجوقی به سرکردگی «طغرل بیک و چغری بیک وینجو» پسران «میکاییل» از ماوراءالنهر به حدود خراسان آمدند و از مسعود خواستند که به داخل ایران مهاجرت کند. چون مسعود از این کار مانع شد، بین سلجوقیان و دولت او اختلاف افتاد و پس از چند جنگ، مسعود را بین مرو و سرخس شکست دادند و طغرل پسر میکاییل در سال ۴۲۹ هجری قمری به نیشابور درآمد و بر تخت نشست و به نام خویش خطبه خواند؛

وی موسس سلسله سلجوقی است. بدین ترتیب دولت سلجوقی تشکیل شد و به متصرفات خود افزود و تا بغداد پیش رفت و در این شهر به نام او خطبه خواند. پس از وی الب ارسلان به دستیاری بوعلی حسن بن علی طوسی معروف به خواجه نظام الملک خود را شاه خواند و اصفهان را به پایتختی خود برگزید. حکومت سلجوقیان تا سال ۵۹۰ هجری قمری ادامه یافت.)۱

- نگارگری

(نگارگری دوره سلجوقی که به دلیل ویرانگریهای بعدی مغولان فقط معدودی از آن باقی است، نظیر قوالب دیگر هنری این دوره، شدیدا آرایشی و دارای ویژگیهائی شبیه مشخصه های نقاشی روی سفالینه ها است. در این دوره بود که نظامی شاعر معروف خمسه خود را سرود که در ادوار بعد الگویی برای نگارگری ایران گردید و شهرت همه جانبه ای پیدا کرد؛ علت علاقه هنرمندان به این خمسه را نیز براحتی می توان دریافت.)۲

(مصور ساختن کتاب در این دوران به شیوه ای خاص و با خصوصیاتی بیشتر ایرانی و کنار گذاشتن خصلتهای که در شیوه عباسی رواج داشت همچون خصوصیات نژادی و لباسهایی به سبک مسیحی، ادامه یافت. از این زمان کتب متعددی به دست آمده است ولی نمونه های موجود مشابهت کاملی با سفالینه های لعابدار این دوران دارد و همان نقشها را با جزییات و دقت کامل بر روی سفالها می بینیم.

احتمالا طراحان و نگارگران این سفالینه ها همانهایی هستند که تصاویر مربوط به کتابها را نقش کرده و ظروف زیبایی ساخته اند که هر یک به منزله شاهکاری از هنر نگارگری در آن دوران است.

داستان بهرام گور و آزاده از موضوعاتی است که بارها بر روی سفالینه ها و ظروف این دوران نقش گردیده و خصوصیات هنری ساسانی را به وضوح حفظ کرده است. «کریستین پرایس» در کتاب تاریخ هنر اسلام به کاسه ای زیبا اشاره می کند که در آن بهرام گور را بر پشت شتری می بینیم که به شکار پرداخته و آزاده، نوازنده خویش را که چنگ می نوازد بر ترکش سوار کرده است. کاسه ای که امروزه در اختیار مجموعه «مرتیزشیف» است از این نمونه به شمار می آید.

این موضوع بارها بر روی ظروف نقره ساسانی و روی گچبریها و نقاشیهای دیواری کاخهایشان نقش گردیده است. آزاده، بهرام را بر آن می دارد که پای پسین آهویی را به گوش او بدوزد و بهرام نیز بی درنگ چنین می کند. آزاده از این چیره دستی بهرام چندان شگفتی نشان نمی دهد و بهرام که خشمگین شده بود وی را از پشت شتر به زمین می اندازد. این هر دو واقعه را در یک تصویر می بینیم؛ آزاده هم بر پشت شتر دیده می شود و هم بر روی زمین و سمت چپ آهوی نگونبخت را نیز مشاهده می کنیم.

یکی از کاسه های به دست آمده که در اختیار «پاریش واتون» است و از نظر تاریخی اهمیت بسیاری دارد، کاسه لعابداری است که احتمالا در کارگاه های ساوه به کوره رفته و هنرمند در ضمن کتیبه ای که دور ظرف نقش شده تاریخ ساخت آن را اول محرم ۵۸۳ هجری قمری ذکر کرده است. این کاسه مرد یا زنی را نشان می دهد که بر خری سوار است، رنگ خاکستری حیوان با رنگ قرمز پالان که بر رویش قرار داده شده تناسب چشمگیری دارد.)۱

(از دیگر سفالینه های مشهور دوره سلجوقیان کاسه ای است که اگر نگاهی به این کاسه سفالینه مینایی فریر گالری (Freer Gallery) بیندازیم بزودی درمی یابیم که منظور از نقاشی بر این کاشی مینایی تنها تزیین آن نبوده بلکه منظور ایجاد یک صحنه مستقل و یک نقاشی از هر جهت

کاملی بوده است که بجای اجرا بر کاغذ و یا بر روی پرده روی سفال انجام گرفته است.

البته هنرمند با توجه به شکل مدور ظرف ناچار مجموعه ای که با این شکل هندسی مناسبت داشته باشد طراحی کرده است ولی با اندک تاملی دانسته میشود که همه کوشش آفریننده این نقاشی به همین جا خاتمه پیدا نکرده است. میدانیم که در مورد هنرهای تزیینی چنانچه هنرمند بخواهد به رسالت خویش وفادار بماند و واقعا در حد تزیین کردن شیئی موردنظر خود توقف کند باید همه کوشش خود را برای بهتر جلوه دادن شخصیت شیئی بکار برد و از این حد فراتر نرود. برحسب مثال نقوشی که برروی بدنه محدب یک گلدان بکار میرود برای آنست که کیفیت کروی آنرا مشخص تر سازد و از این رهگذر لازم خواهد آمد مجموعه خطوط منقوش برروی گلدان در جهت نمایش کرویت آن سهیم گردند. همچنین است در مورد تزیین اشیاء گوناگون دیگری به شکل های مدور و بیضی و مکعب و غیره. ولی آیا نقاش کاسه مورد بحث ما در همین مرحله توقف کرده است.

با بررسی این صحنه نقاشی در می یابیم که برای نگارگر این شاهکار هنری کمتر مطلبی که مورد توجه قرار گرفته رعایت حجم درونی کاسه و تمایز بین لبه مسطح و درون مقعر کاسه بوده است چنانچه اگر دقت کافی به کار نرود پنداشته می شود نقاشی مورد نظر بر روی قطعه دایره مسطحی انجام گرفته است. اگر به خود اجازه دهیم هنرمند این اثر را از جهت عدم توجه کامل به رعایت اصول هنرهای تزئینی سرزنش نمائیم در مقابل لازمست بجهت توفیق کامل او در پدید آوردن چنین شاهکار بدیعی وی را به عنوان یک نقاش برجسته مینیاتورساز مورد ستایش قرار دهیم.

البته چنان نست که آفریننده این صحنه ممتاز نقاشی رسالت خویش را بعنوان یک هنرمند شایسته که بر روی شیئی حجم داری کار می کند کاملاً فراموش کرده باشد بلکه در پاره ای موارد ناچار شده است برخی از نگاره ها- موتیف - (motif)ها اثر خود را با حجم کاسه متناسب می سازد ولی هرگز اصالت نقاشی خود را در این رهگذر فدای اینگونه ملاحظات نکرده است: خط مستقیم کنگره بالای دژ که در بخش فوقانی سمت چپ کاسه دیده می شودو زاویه دیگر آن که از گوشه چپ کاسه با ۴۵ درجه انحراف به سمت پائین کشیده شده است نکته بالا را روشن می سازد.

چنانچه هنرمند می خواست رعایت شکل درونی ظرف را بنماید ناچار بود این خطوط را نه به حالت کنونی بلکه با منحنی قاطعی متناسب با حجم کاسه از گوشه چپ رو به پائین ترسیم کند. همچنین است در مورد بسیاری از اندامها که نصف آنها بر روی لبه و نیمه دیگر در درون کاسه نقاشی شده است. در برابر هنرمند نقاش این اثر جاویدان با فداکردن پاره ای از ویژگیهای مربوط به حجم ظرف موفق گشته است صحنه ای بیافریند که میتوان آنرا با بهترین شاهکارهای هنری همزمان آن در دیگر نقاط گیتی مقایسه نمود.

همانگونه که مشاهده می شود در این نقاشی صحنه نبردی که در آن سوارکاران و پیادگان در پای دژی در برابر هم قرار گرفته اند نمایش داده شده است.

در سمت چپ بالای نقش پیلی نیز نموده شده. هنرمند با توجه به سنت های کهن هنرهای تصویری ایران شخصیت های عمده صحنه را بزرگتر از دیگران و در میان اثر خویش نقش نموده است و دیگر افراد را به ترتیبی که از سرداران صلی دورترند با ابعادی کوچکتر نمایانده است. نکته بسیار دقیق و قابل ملاحظه آنست که درست در جهت مخالف حجم کاسه که لبه های آن به چشم بیننده نزدیک تر است تا قعر آن نقش افرادی که در مرکز یعنی در نقطه دورتری نسبت به چشم ما قرار دارند درشت تر نموده شده است و آنانکه بر روی لبه کاسه منقوشند کوچکتر. طریقه هم گذاشت «کمپوزیسیون» (composition) این اثر و حالات سوارکاران و کمانداران و حتی شکل کمان آنان همگی هنر تصویری عصر ساسانی را بخاطر می آورد و ما را بیاد نقوش ظرف های سیمین ساسانی و بویژه بیاد نقش برجسته های طاق بستان می اندازد.

رنگهای این اثر بدیع نیز همانست که در دیوار نگاره (فرسک) های اشکانی و ساسانی مشاهده نمودیم. فیروزه ای ها و اخرایی ها همانست که بر روی نقش های دیواری و کاشیهای الوان ایرانی پیش از اسلام می شناسیم. اساس طرح بر بنیاد متوجه ساختن خطوط به مرکز دایره قرار دارد و همانگونه که اشاره شد قانون مناظر و مرایا با روش ویژه توجه به مکان کیفی و درست در جهت مخالف پرسپکتیو غربی انجام گرفته است.

تمام عوامل نقاشی و ظرافت کاریهای آن از کاشیکاریهای دژ گرفته تا طریقه نمایش درخت سرو و نهر آب و دیگر ریزه کاریهای این اثر و حالت چهره

ها ما را بیاد مینیاتورهایی که پس از هجوم مغولان در کشور ما رایج گردید می اندازد و معلوم میدارد که رواج نقاشی مینیاتور در ایران آنچنانکه برخی از پژوهندگان پنداشته اند ارتباطی به آمدن عنصر مغولی ندارد بلکه این شیوه دنباله سنت های شرقی هنر تصویری ایران بشمار میرود که پس از هجوم مغولان پاره ای نگاره (موتیف) های تازه برآن افزوده گشت. میتوان نکات فراوان دیگری درباره این شاهکار هنری و نمونه های دیگر سفالهای مینایی این عصر بیان داشت ولی بنظر میرسد همین اندازه برای ادای مطلب کافی باشد.)۱

در همین زمان کتاب سازی و مصور کردن آن رواج داشته است، محمد بن علی راوندی مولف کتاب «راحه الصدور» اشاره می کند که در زمان حکومت سلطان رکن الدین طغرل بن ارسلان «هنرمندان آسوده بودند و هرخطاطی ده جا مکسب داشت. وی در سنه ۵۸۰ هجری قمری در صدد ترتیب دادن مجموعه مصور اشعار بود که آن را «زین الدین محمود» می نوشت و «جمال نقاش اصفهانی» صورت هر شاعری را هم تصویر می کرد و در عقبش شعر می آورد... .»

در رساله «صورت الکواکب»، «حسن بن عبدالرحمن بن عمر الصوفی» (۲۹۱-۳۷۶ هجری قمری) که رای فخرالدوله دیلمی تالیف گردیده و نسخه خطی آن در عصر مولف نوشته شده است، صورتهای فخرالدوله دیلمی و مولف کتاب نقاشی شده اند و ۴۸ صورت آسمانی را نیز با کمال مهارت در آن تصویر کرده اند. از کتب مصور این دوره شاید قدیمیترین آن «اندرزنامه» باشد که تاریخ ۴۸۳ هجری را دارد و کریستین پرایس آن را «کهنترین مینیاتور» می داند که در گرگان به سال ۴۷۵ تا ۴۸۳ نوشته و به تصویر کشیده شده است و اکنون به همراه دیوان مصور دیگری با نام «ورقه و گلشاه» که داستانی تغزلی دارد در موزه توپقاپوی استانبول نگهداری می شود.

این نسخه یکی از عالیترین نمونه های تصویرگری در کتب مربوط به شیوه سلجوقی است. بیشتر اهل فن نگاره های این این کتاب را اثر هنرمندی ایرانی می دانند. این نسخه ممتاز طبق تحقیقات پژوهندگان در اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری نگاشته و مصور شده است. هفتاد و یک تصویر در این کتاب وجود دارد که متن و زمینه بسیاری از آنها به رنگهای آبی و قرمز و سبز است و بخشهای خالی و ساده متن با گل و پرنده و پیچکهای تزئینی پر شده و یادآور شیوه سفالینه های این دوران است. متن کتاب از اشعار فارسی است و تصاویری زیبا بدون استفاده از سایه روشن و قوانین مربوط به مناظر و مرایا دارد.

اصولاً در نسخه های مصور این دوران نفوذ نگارگری مانوی را می توان تشخیص داد. «دیوید تالبوت رایس» در کتاب خود به نام «هنر اسلامی» به آثار نفوذ هنر بومی ایران، به ویژه آثار مانویان در خلق این آثار اشاره دارد.)۱

(در طراحی های زیبا و دل انگیز درنگی کتاب مفید الخاص از محمدبن زکریای رازی محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی مشهد، تصویر چندی از گیاهان طبی دیده می شود که نشانه هایی از ترکیب بندی های حیوانی عصر ساسانی را دارد و دو حیوان را روبروی هم و زیر پای درختی با طبیعت گرایی ویژه و بسیار دقیق تصویر کرده است.

تصاویر روی متن نخودی رنگ کاغذ بی آنکه اطراف آنها رنگ آمیزی شده باشد منقوش گشته است بوجهی که اندامها مستقیماً بر روی زمینه کاغذ خود نمایی می کنند. نقاشی های این نسخه که در سال ۶۰۰ هجری قمری نگاشته شده است در عین سادگی دارای حالت بسیار میباشد. یک نسخه نیز از خواص الاشجار متعلق به همان دوره در کتابخانه مذکور نگهداری می شود ه تصاویر آن از نظر مطالعه نقاشی و به ویژه پیسرفت علم گیاه پزشکی در ایران آن روزگار دارای اهمیت فراوان است.)۲

(از سایر کتابهای مصور در این شیوه می توان به «طب جالینوس»، «سمک عیار»، «کلیله و دمنه» و «الاغانی» اشاره کرد.

کتاب سمک عیار که نسخه ای از آن در کتابخانه بودلیان موجود است، تمام خصوصیات و سنتهای نقاشی ایرانی در عهد ساسانیان را دربردارد. این کتاب را «صدقه بن ابی القاسم» نوشته است و

«فرامزبن خدادادبن عبدالله الکاتب الارجانی» در سال ۵۸۵ گردآوری آن را آغاز کرده است که پس از مدت کوتاهی به تصویر درآمد. کتاب «الاغانی که به وسیله دانشمند اسلامی «ابوالفرج اصفهانی» نوشته شده، بیست جلد بوده که اکنون شش جلد آن باقی مانده است. یک نسخه در کپنهاک، دو نسخه در قاهره و سه نسخه در استانبول نگهداری می شود و هرکدام یک تصویر در صفحه اول خود دارد.

یکی از معروفترین و قدیمیترین نسخ شاهنامه که تاکنون شناسایی شده مربوط به دوره سلجوقیان است. نسخه ای که آقای مهدی غروی آن را با عنوان «شاهنامه کاما» معرفی کرده اند، شاهنامه ای که به عقیده ایشان و شادروان مجتبی مینوی به دوران سلجوقی مربوط است.

قطع این کتاب۹×۵/۱۱ (برابر ۲۹×۲۳ سانتیمتر) است. تعداد کل ورقهای آن ۳۰۹ و تعداد تصاویرش ۴۵ است. نخستین تصویر کتاب در صفحه ششم نسخه کنونی قرار دارد و نمایشگر دربار سلطان محمود است.

آخرین تصویر نیز مربوط به اسکندر و داراست، که البته جای آن در آخر کتاب نیست. عنوانها با نسخ سرخ و سیاه است و در حاشیه کتاب یادداشتهایی شامل ابیاتی الحاقی بوده که بیشتر آنها به علت صحافی غلط از بین رفته است. هیچگونه مهر یا امضا یا یادداشتی در خود کتاب نیست، اما در روی یک قطعه کاغذ نازک کوچک این یادداشتها نوشته شده است:

Shah-nameh belonging to Mr. Phiroz Peshtonjee Dastur of Bulsar

که ماشین شده و سپس با مداد جوهری: Said to be oldest-copy

همانگونه که در بالا اشاره شد بنا به تشخیص و نظر استاد مینوی، این شاهنامه بدون تاریخ به عصر پیش از نفوذ مغول در نقاشی ایران تعلق دارد. مغولان در سال ۶۱۷ هجری به ایران حمله کردند و اگر این اثر در سالهای آخر قرن ششم یا اوایل قرن هفتم صورت پذیر نشده باشد. به هر حال پیش از سال ۶۵۰ یعنی در همان سالهای ترکتازی مغولان ساخته و پرداخته شده و از شاهنامه موزه بریتانیا قدیمیتر است. به عقیده مرحوم استاد مینوی این شاهنامه از چند شاهنامه کهن دیگر نیز که در کتاب شناسی فردوسی ذکر شده قدیمیتر است.

آقای غروی با استناد به آرای استاد مینوی و مقایسه این کتاب با شاهنامه مصور محفوظ در موزه توپقاپو که دارای ۸۹ مجلس به سبک مغولی است وتاریخ کتابت سال ۷۳۱ هجری قمری دارد و همچنین مقایسه

نگاره های دو کتاب اندرزنامه و ورقه و گلشاه با شاهنامه، سبک کار را چنین بیان می کند: صورت سازیها، تزیینات لباس ها و ترکیب افراد در کادر و کادر افقی تصویر و به ویژه نوع خط همگی بر این نکته دلالت دارد که این نسخه کامل به دوران سلجوقی متعلق است.

در مکتب سلجوقی، نقش ها و تزیینات بر روی متن رنگ آمیزی شده پدیدار گشته اند. این رنگ معمولاً سرخ بوده است و زمینه را با آن می پوشاندند، در صورتی که تصاویر موجود در مکتب بغداد بدون رنگ آمیزی زمینه نقش می شده اند. در نسخه های خطی دوران سلجوقی نقاشی بر روی صفحه کتاب مستقیماً انجام

می گرفت و از چین و چروک لباس ها به شیوه مسیحی رایج در مکتب عباسی خبری نیست و لباسها را با گل و گیاه و نقوشی به سبک اسلیمی تزیین می کردند.

الکساندر پاپادوپولو در مورد تزیین لباس در نگاره های ایرانی و سادگی آنها در شیوه های بعدی چنین

می نویسد: زمانی که نقاشی ایرانی هنوز سنتهای مینیاتورهای عربی را ادامه می دهد، پیراهنهایی را مشاهده می کنیم که همان تزیینات نقاشیهای عربی را دارد و نمونه آن را در شاهنامه سالهای ۱۳۳۰-۱۳۴۰ میلادی و به ویژه در کتاب سمک عیار که مربوط به همین دوران است می بینیم. تزیین لباسها از این دوران به بعد کمتر و نامشخص تر می شود؛ تنها تزییناتی را مشاهده می کنیم که با نوک قلم مو به وجود آمده است و یا حاشیه ای طلایی روی سینه و شانه ها دارد.

هنرمندان ایرانی کم کم در می یابند که تزیین لباسها، اشتباه بزرگ ذوقی و کاری اضافی و طاقت فرساست. لباسها اگر یکرنگ نقاشی شود، به دلیل سادگی و یکپارچگی روی زمینه مشخص می شود و بدین ترتیب لحظات آرامبخشی را در تزیینات افراطی زمینه به وجود می آورد. بنابراین لازم بود که لباسها یکرنگ باشد تا شخصیتها در زمینه تزیین شده به راحتی قابل تشخیص باشند. به علاوه نقش لباسها به سلاحهای جنگجویان و زین اسبها که فضاهایی بسیار نقشدار و مخطط ایجاد می کند، منتقل می شود.

البته باید متذکر شد که تزیین لباس هم در دوران عباسی و هم در شیوه سلجوقی جود داشته، ولی نقشها کاملاً با هم متمایز و متفاوت بوده است. اما پس از مکتب سلجوقی تزیین لباسها کم می شود ولی از بین

نمی رود، در مکتب اصفهان و قاجار نیز شاهد تزیین لباسها هستیم اما نه به فراوانی مکتب سلجوقی.

از نگارگرانی که در این دوره به آنان اشاره شده است، می توان از «ابوتراب» و «فخرالدین حسین بدیع نقاش» که معاصر خواجه نصیر الدین توسی بوده اند، نام برد.)۱

• نقاشی اسلامی در دوره سلجوقیان

(از نیمه سده پنجم هجری قمری/یازدهم میلادی تا هجوم مغول در نیمه اول سده هفتم

هجری قمری/سیزدهم میلادی، ایران و عراق و آسیای صغیر تحت حکومت ترکان سلجوقی بود که دیری نپایید و به حکومت های کوچکی تقسیم شد که اتابکان بر آن حکومت می کردند.

بلوشه تاریخ نخستین دستنوشته ی مصور مکتب عراق (یا مکتب بغداد) را به سال ۵۷۵ هـ ق / ۱۱۸۰م، زمانی که بیش از صد سال از حکومت سلجوقیان بر عراق می گذشت نسبت می دهد. بعض از مورخان هنر این تصاویر را به عهد عباسی نسبت می دهند. در حالی که بعضی دیگر آن را به سلجوقیان منسوب می دانند.

در واقع ما در این تصاویر آمیخته ای از اسلوب فرهنگ ایرانی می یابیم و همین آمیختگی را در دوره های مغولی و تیوری که همانند بدویان سلجوقی بودند مشاهده می کنیم. هامیلتون گیب می گوید «از نژاد ترکی که به سوی ایران و عراق سرازیر شدند و سلجوقیان پیشاپیش آنها بودند هیچگونه آیین یا فلسفه یا ادبیاتی که ویژگی اساسی داشته باشند نشأت نگرفت».

بدین ترتیب اطلاق نام مکتب عباسی یا سلجوقی بر تصاویر دستنوشته های اولیه اسلامی دشوار است و

می توان به همین اکتفا کرد که آن را مکتب عراقی یا بغدادی بنامیم، با این که عراق و بغداد که قلب دنیای اسلام بودند در آن عصر سرشار از فرهنگ ایرانی بودند، اگرچه بعضی همچون ریچارد اتینگهاوزن و تالبوت رایس آن را «مکتب عربی» نامیده اند.

سلجوقی ها به تقلید نمونه های ایرانی اکتفا نکردند بلکه در طول اقامت، در زادگاهشان ترکستان، در آسیای میانه، نماینده تمدن چینی بودند و از اقوام اویغوری نیز نکات بسیاری فراگرفتند. اویغوری ها از خود تمدنی نداشتند لکن از همه عوامل فرهنگی پیرامون خود تاثیر پذیرفته بودند. آنها در طول سده سوم هجری/ نهم میلادی به وسیله ایرانیان مهاجری که کیش مانوی داشتند به آیین مانی گرویدند و سپس در آغاز سده هفتم هجری/ سیزدهم میلادی به بوداییگری یا مسیحیت، که به وسیله نسطوریان تبلیغ می شد روی آوردند.

مرکز خیزش ملی گرایی ایرانی در دوره خلفای عباسی در شرقی ترین ناحیه قرار داشت که در آنجا، به ویژه در روزگار پادشاهان سامانی ارتباط تنگاتنگی با اقوام ترک ماوراء النهر در طول سده چهارم

هجری قمری/دهم میلادی برقرار بود و روابط بازرگانی با چین به اوج خود رسیده و بازرگانان چینی در سمرقند مستقر شده بودند و اقوام اویغوری که آیین مانوی داشتند نیز در آنجا می زیستند در این ناحیه بود که اساطیر قومی ایرانی نشأت گرفت که فردوسی آن را در شاهنامه به نظم آورده است و تاثیر هنرهای بودایی و مانوی که از آسیای میانه و مرزهای چین وارد شده بود غلبه داشت. به علاوه، گروههایی از مسیحیان در گوشه و کنار ایران به ویژه در ری و آذربایجان پراکنده شده و مورد حمایت خلفای عباسی و پیش از آنها پادشاهان ساسانی قرار داشتند و هنر اسلامی با این گروههای مسیحی، اعم از ساکنان محلی یا آنهایی که از سوریه و آناطولی می آمدند، داد و ستد فرهنگی داشت.

نمونه دیگر از فعالیت هنری، هرچند جزئی، نگارگری بر روی سفال است که آن را نیز از ابتکارهای صنعتگران و هنرمندان مسیحی بود. این هنر در «ری» که به نوشته مورخان، در قرن دهم زیباترین و پیشرفته ترین شهرهای مشرق زمین پس از بغداد بود، رواج داشت و شباهت آشکاری میان تصاویر انسانی بر روی

سفال های منسوب به ری با تصاویر موجود در نسخه های دستنویس مقامات حریری که منشأ مسیحی دارد دیده می شود.)۱

منبع : مرکز علمی و پژوهشی فرش ایران

http://vista.ir/?view=article&id=302150

VISTA.IR
Online Classified Service

E]"ا ب <ا ه ^"ور ن G د(PW ه ر]"

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

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

کیست که تحت تاثیر جاذبه آن آزمونه (پالت) غنی و سرشاری که از رنگ های گونه گون نقاشی های فرشچیان آفریده می شود قرار نگیرد؟ او با شجاعتی بی سابقه و شگفت انگیز در بکار بردن رنگ های بسیار تند که گاه ملایم و رنگ باخته به نظر می آید از حس غریزی و خدادادی بهره می برد که همان رنگ ها را با سایه روشن هایش به صورت یکی از زیباترین و دلرباترین ویژگی های نگارگری معاصر ایران به جلوه در آورده است. از این رو است که بینندگان خود را در برابر برترین سنت موروثی رنگ آمیزی و تذهیب کاری ایرانی می یابند. همان سنت بازمانده از نقاشان دوران تیموری و صفوی که به گونه ای باورنکردنی، احساس شگرف و درک پیشرفته ای از «رنگ» داشتند. آن حس با مشاهده هر روزه مناظر و چشم اندازهای ایران با کوهستان های پوشیده در رنگ های

اعجاب انگیز و آسمان های رنگارنگش که از زیباترین آسمان های عالم است، در بینندگان نیرومندتر و شفاف تر می شد. این که آسمان ایرانی نوبه به نوبه از رنگی سرخ و آتشین که گویا زرین است به رنگی آبی و گسترده که ستارگان درخشان آن را آراسته و در آن جای گرفته اند در می آید همان تناوب سنتی مینیاتور ایرانی است و همین احساس به حد کمال نیز در هنرمند ما وجود دارد. او آن را با مهارت و ظرافت خاصی بر روی آزمونه خود در هم می آمیزد و با تنوع رنگ ها و سایه روشن های مواج آن هنرآفرینی می کند.

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

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

کیست که چهره های فریبا و دلربای زنانی را که شاهکارهای این هنرمند گویی به آن جان بخشیده است با دیده تحسین ننگریسته باشد؟ آنان با دلربایی ای که آمیزه ای از صفا و پاکی و هیجان انگیزی شدیدی است، تماشا کننده را محسور خود می سازند و او را به دنیای خیال می کشانند. چه تضادی میان جامه های کمرنگ و رخساره های سبزه با آن نگاه های آتشین و غیر قابل نفوذ آنهاست. این پری پیکران، دامن کشان از لا به لای جامه های گره زده و پر چین و شکن شان همانند شعله هایی آتشین سر بر می آورند و با حمایل های بلند رنگارنگ که بر گرد بر و دوششان می پیچد گویا برای رقصیدن آهنگ می نوازند، این پیچ و خم دادن و اوج و حضیض بخشیدن بدان چهره ها همان نگارگری است که آن نیز دقیقا در راستای سنت نقاشان بزرگ هرات در پایان قرن پانزدهم (میلادی) قرار دارد؛ و مگر توجه عمیق بدان و بیان دل انگیز آن نیست که کمال الدین بهزاد نقاش را بزرگ ترین استاد در میان همه مینیاتوریست های ایران ساخته است؟ بهزاد نیز قاعدتا آن را از زندگی صوفیانه خود الهام گرفته که او را در تحقق چنین نوآوری اعجازآمیز و کریمانه مجاز ساخته است.

هنر فرشچیان در این جهت بسیار توانمند است زیرا با زبردستی خیره کننده ای که بر خلاف منش و روش ظریف اوست، با قدرتی کوبنده با انسان امروزی سخن می گوید و براساس سنت نگارگری ایرانی، در دنیایی فارغ از زمان، در ناکجا آباد از راه و رسم و موضوعات بنیادی زندگی انسان،

نیروی حیات بخش و شورش و عشق، نبرد با عناصر ناسازگار؛ دلدادگی و شیفتگی، اندوه و مرگ، سرود می سراید. هنر ایرانی آن چنان سرشار از دنیای لبریز از مظاهر و تصاویر است که به خودی خود جهانی دیگر است و فرشچیان کلید این جهان را داراست. او ما را به دنبال خویش به گشت و گذار اسرارآمیزی می برد که تخیلمان مسحور و مجذوب و نیازمان به زیبایی سیراب می شود و با خشنودی و رضایت کامل به این جادوگر که همان نگارگر است تن می دهیم و سر می سپاریم تا او ما را به رازگشایی و کشف دنیایی از نعمت و توانگری که هیچ گمان بدی را در آن راه نیست می برد.

با این همه، برای متوجه شدن و درک کامل غنای کامل این دستاورد صورتگری که خطوط و ظرافت کاریش همانند چین و شکن زلفان محبوبان آن قدر ظریف است که نامریی به نظر می رسد، راهی جز آفرین گفتن و تحسین کردن نمی ماند. باید عنان خیالمان را رها کنیم تا به دنبال تخیل این هنرمند رود و بگذاریم او ما را با خود به همان خلسه یا «حال» تقریبا صوفیانه ببرد. آیا زیباتر از این می توان به ذوق و قریحه این هنرمند ادای احترام کرد؟

فرانسیس ریشار

منبع : خبرگزاری میراث فرهنگی

http://vista.ir/?view=article&id=215640

VISTA.IR
Online Classified Service

"] ر#ه ! ت

کتاب مقامات حریری از کتب مشهوری است که به دست نگارگران مکتب عراق مصور شده است و داستان اعمال و فعالیت های دو شخصیت خیالی به نامهای حارث بن همام و ابوزید سروجی را شرح می دهد.

واژه مقامه در لغت به معنی مجلس و جماعت حاضر در مجلس و نیز سخن راندن است و از «قیام» سخنور در میان جمع گرفته شده است و در اصطلاح ادبی، نوع خاصی از داستانهای کوتاه است با نثری مسجع ، که برای نخستین بار در قرن چهارم هجری به ابتکار بدیع الزمان همدانی در ادبیات عربی پدیدار شد. معروفترین مقامه نویس عرب، حریری است که مقاماتش متن درسی شد و شرح ها و حاشیه ها بر آن نگاشتند.

این کتاب مشتمل بر پنجاه مقامه است و بین سالهای۴۹۵ تا ۵۰۴ هجری قمری به زبان عربی نوشته شده اند. هرچند انتظار نمی رفت که چنین کتابی، با اسلوب ادبی و دارا بودن اطلاعات بسیار، بتواند محبوبیت همگانی

کلیله و دمنه را به دست آورد اما بی درنگ پس از اتمام آن در قرن ششم هجری، به عنوان نمونه فصاحت و رسایی، شهرت وسیعی یافت.

با آنکه مؤلف آن، حریری، مسلمانی معتقد و پرهیزگار بود، کتاب او نزد دانش آموختگان مسیحی که با زبان عربی آشنا بودند به همان اندازه مسلمانان محبوبیت یافت و قهرمان آن، ابوزید، که با تیزهوشی و حیله گری هایش روزی خود را از چنگ و دندان درندگان شهرها می ربود، عامه مردم را مجذوب و دلباخته خود می ساخت.

حریری در دیباچه مقامات خویش می نویسد: پنجاه مقامه پرداخته ام مشتمل بر گفتارهای استوار و سخن های هزل گونه و الفاظ گوش نواز و دلپذیر و واژگان درخشان و لطیفه های نمکین و بی مانند، و آن را با آیات و نیکوترین کنایات آراستم و گوهرهایی از امثال عرب و لطایف ادب و لغزهای دستوری و احکام لغوی و نامه های بدیع و خطبه های شگفتی آفرین و پندهای گریه انگیز و شوخی های سرگرم کننده بر آن نشاندم و همه این ها را بر زبان ابوزید سروجی جاری کردم و روایت آن را به حارث بن همام بصری نسبت دادم.

در مقامه نخست، حارث بن همام راوی مقامه ها با ابوزید آشنا می شود و معارفه ای بین آنها صورت می گیرد. در مقامه های دیگر ابوزید با حیله های تازه و چهره های گوناگون در شهرهای مختلف ظاهر می شود و شگفت آنکه هربار نیز حارث سرانجام او را باز می شناسد. چهل و هشت مقامه نخستین، شرح ماجراهای ابوزید است و شیوه های ترفندش در تکدی و مال اندوزی.

مقامه چهل و نهم تصویری است از اواخر عمر ابوزید و وصایای اوست به فرزندش که جز تکدی پیشه ای برنگزیند و شیوه های او را بیاموزد. سرانجام در آخرین مقامه، ابوزید نادم از کرده های گذشته به سوی خدا باز می گردد، پشمینه می پوشد و خلوت می گزیند و به عبادت و نماز و ذکر می پردازد. حارث او را در این حال می یابد، روز و شبی را با وی می گذارند و سپس او را به حال خویش رها می کند و مقامات پایان می یابد.

از کتاب مقامات حریری ده نسخه مصور به دست ما رسیده است که یک نسخه در کتابخانه لنینگراد، یکی در کتابخانه ملی وین، سه نسخه در کتابخانه ملی پاریس، سه نسخه در موزه بریتانیا، یک نسخه در استانبول و نسخه دهم در کتابخانه بودلی اکسفورد نگهداری می شود.

اهمیت ویژه نگاره های مقامات حریری در این است که ما را با سبک زندگی جامعه عرب آن روزگار آشنا می سازد.

- این شناخت حوزه های مختلفی را در بر می گیرد که در زیر به بررسی آنها می پردازم.

▪ شناخت جامعه و روابط انسانی :

شخصیت های مقامات حریری در موقعیت های متنوعی ترسیم شده اند. در این نگاره ها ما انسان هایی را می بینیم که گاه شاد و خوشحال در جشن عروسی یا مجلس بزمی شرکت کرده و خوشگذرانی می کنند و گاه بر بالای پیکر مرده ای به زاری می پردازند. زمانی خشمگینانه با هم نزاع می کنند و به هم می پرند و زمانی دیگر جامه احرام بر تن کرده و عازم سفر حج می شوند. این نگاره ها تصاویری واقع گرایانه از صحنه های زندگی روزمره مردمان آن زمان را در اختیار ما قرار می دهند و از این حیث ارزش فراوانی دارند. در برخی موارد، گاه به نکته جالبی همچون نحوه پوشش زنان در آن دوره نیز بر می خوریم.

▪ شناخت طبقات اجتماعی :

شخصیت های حاضر در نگاره ها موقعیت اجتماعی خاصی دارند. قاضی دادگاه، امام جماعت، والی، طبیب، ناخدا، غلام و گدا هر یک به طبقه اجتماعی خاصی تعلق دارند و نوع پوشش، رفتار و طرز نشستن آنها متفاوت از دیگری است.

▪ شناخت محیط و جغرافیا :

قهرمانان مقامات حریری از شهری به شهر دیگر سفر می کنند و داستان هر بار در جغرافیای خاصی روی می دهد. در جریان این سفرها و همراه با قهرمانان داستان با مساجدی در سمرقند، تفلیس، تنیس و مغرب ، گورستانی در ساوه، کتابخانه ای در بصره، مکتب خانه ای در حمص ، خیمه ای در اهواز و ... آشنا می شویم. این محیط ها منطبق با واقعیات زمان ترسیم شده اند و اطلاعات مفیدی را پیرامون روابط حاکم بر هر یک از این محیط ها و ویژگی های معمارانه آنها به ما منتقل می سازند.

▪ شناخت ابزار و وسایل:

در بسیاری از نگاره ها، بنا به ضرورت، ابزار و وسایل مورد استفاده در آن دوره ترسیم شده اند. از یک کشتی بزرگ با جزئیاتش گرفته تا تیغ ها و نشترهای حجامت، منبر مسجد، ظروف متنوع، قندیل های آویخته به سقف و سازهای موسیقی، همه و همه در این تصاویر به چشم می خورند.
در کتاب نگارگری اسلامی اثر ثروت عکاشه، فصل کاملی به معرفی نسخه های مصور مقامات حریری اختصاص یافته است و توضیحاتی در خصوص برخی نگاره ها ارائه شده است. در زیر، تعدادی از نگاره ها را که در این کتاب اشاره ای به آنها نشده ارائه می دهم و به شرح مختصری پیرامون هر یک می پردازم. لازم به توضیح هست که این نگاره ها مربوط به نسخه سال ۱۲۲۲ میلادی هستند که در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می شود.

مقامه چهارم در راه سفر به دمیاط، شب هنگام کاروان برای استراحت باز می ایستد. حارث نجوای دو تن را می شود که درباره شیوه رفتار با دوست و همسایه سخن می گویند. حارث کنجکاو می شود تا صاحب سخنان را بشناسد. با روشن شدن هوا در می یابد که آنها ابوزید و پسرش هستند.

در این نگاره، موقعیت زمانی به شیوه جالبی نشان داده شده است. فضایی هلالی شکل به رنگ آبی تیره نشان از آسمان شب دارد که قرص کامل ماه و ستاره ها در آن می درخشند. همین شیوه بازنمایی شب، در نگاره ای دیگر مربوط به مقامه چهل و چهارم به کار گرفته شده است.ابوزید در سمت چپ تصویر در حال گفتگو با فرزندش دیده می شود. فضای صحنه با طراوت است و زمین با سبزه پوشیده شده است. دو درخت میوه دار در این نگاره به چشم می خورد که به سبک نگاره های الادویهٔ المفردهٔ تصویر شده اند.

مقامه بیست و ششم : حارث در اهواز، خسته از سفر در حالی که وضع مالی خوبی نداشته به خیمه ای می رسد که غلامانی نیکو در اطراف آن در رفت و آمد بودند. درون خیمه پیری با جامه ای فاخر در حالیکه در اطرافش ظرفهای میوه دست چین قرار داشتند، نشسته بود. حارث با وی سخن می گوید و از پاسخ او در می یابد که پیر همان ابوزید است. از او می خواهد که داستان مالداری خویش را برای وی باز گوید. در این نگاره خیمه ای عربی به چشم می خورد که حارث در حال ورود به آن تصویر شده است. ابوزید درون خیمه نشسته و اطرافش را غلامانی در بر گرفته اند. پشت سر وی دو ظرف طلایی میوه قرار دارند و همه اینها از تمکن وی خبر می دهند. چین و شکن های پارچه مرغوب خیمه ، تأثیرات هنر بیزانسی را نشان می دهند.

مقامه بیست و هشتم حارث به سمرقند سفر می کند و صبح آدینه به آنجا می رسد، به گرمابه رفته و گرد و غبار سفر را از تن می زداید و برای انجام فریضه نماز آدینه به مسجد جامع شهر می رود. امام جماعت وارد می شود و بر بالای منبر می رود و سخنانی فصیح در مذمت دنیا و یادآوری مرگ بر زبان می راند و سپس نماز را ادا می کند. حارث در پایان نماز در می یابد که امام کسی نیست جز ابوزید. حارث به خانه ابوزید می رود و می بیند که ابوزید شراب می نوشد. حارث او را به خاطر این کار نکوهش می کند.

در این نگاره ما با فضای یک مسجد قرن هفتمی آشنا می شویم. منبر چوبی با تزئینات هندسی در جانب محراب قرار گرفته است. محراب جناغی شکل است و با نواری از جوانه های در هم تنیده از سایر بخشهای بنا متمایز شده است. قندیلهای طلایی رنگ به سقف مسجد آویخته شده اند. ابوزید بر بالای منبر در جامه ای که بی شباهت به لباس اسقفان نیست تصویر شده است. حارث مطابق متن کتاب در جایی نزدیک منبر نشسته تا بتواند خطبه را بشنود و حاضرین نیز با دقت به سخنان خطیب گوش می دهند.

مقامه چهل و هفتم حارث در شهر حجم الیمامه تصمیم می گیرد حجامت کند. نشان از پیری حجامتگر به او می دهند. به نزد وی می رود و او را در حال نزاع با غلامی می بیند که پولی در بساط ندارد و مصرانه از پیر در خواست می کند وی را حجامت کند. در جریان نزاع، آستین غلام پاره می شود و این موضوع او را به گریه می اندازد. از پیر می خواهد زیان وارد آمده را برطرف سازد. اما پیر عنوان می کند پولی ندارد و از جماعت حاضر در صحنه کمک می خواهد. پول زیادی جمع می شود و آن دو، پول را بین خودشان تقسیم می کنند.

در پایان حارث از پیر درخواست می کند که وی را حجامت نماید. پیر نزدیک حارث آمده و خود را معرفی می کند. حارث در می یابد که پیر و غلام کسی نیستند جز ابوزید و پسرش. در این نگاره، ابوزید در نقش پیر حجامتگر بر روی تخت کوتاهی نشسته و پشت سر وی جعبه ای چوبی به

چشم می خورد که تیغ ها، نشترها و سایر وسایل جراحی در آن چیده شده اند. غلام سیه چرده در جامه ای قرمز رنگ تصویر شده و با ناراحتی و عصبانیت پیر را ترک می کند. پارگی لباس او به وضوح در تصویر دیده می شود. حارث با ریشی خرمایی رنگ در پشت سر غلام ایستاده و به بالا خیره شده است.

منبع : سایت هنرهای اسلامی

http://vista.ir/?view=article&id=248452

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ر#ه ! ت

یکی از نکات قابل توجه در تمدن اسلامی این هست که مسلمانان در برخورد با پدیده هایی که در حوزه های تمدنی دیگر اتفاق می افتاده ، وجوه مثبت آن پدیده را اخذ می کردند و موارد ناسازگار را تا حد امکان با فرهنگ خویش سازگار ساخته یا حذف می نمودند؛ نکته ای که امروز تا حد زیادی مورد غفلت قرار می گیرد.

این امر در مورد هنرها هم مصداق داشته و نمونه آن نگاره های کتاب الادویهٔ المفردهٔ است. چندی پیش در کتاب نگارگری اسلامی، تألیف دکتر ثروت عکاشه، توضیحاتی را درباره نگاره های این کتاب خواندم که متأسفانه ظاهرا تصاویر نگاره ها در برگردان اثر به فارسی حذف شده بودند. پیشتر، یکی از نگاره ها را در وبگردی هایم پیدا کرده بودم و با یافتن نگاره دوم، تصمیم گرفتم هر دو اثر را با توضیحاتی بیشتر ارائه کنم.

الادویهٔ المفردهٔ ترجمه عربی کتاب ماتریا مدیکاست که دیوسکوریدس، گیاه شناس و داروشناس یونانی، بین سال های ۶۰ تا ۷۰ میلادی نوشته و حاصل ۴۰ سال تحقیقات وی پیرامون خواص گیاهانی دارویی است. نسخه ای که ترجمه عربی از روی آن صورت گرفته مربوط به سال ۵۱۲ میلادی است و نگاره های آن به سبک بیزانسی طراحی شده اند. احتمال می رود که نسخه اصلی را فرستادگان مأمون از بیزانس به بغداد آورده باشند. همچنین می دانیم که امپراتور بیزانس نسخه مصوری از این کتاب را در سال ۳۳۷ ه.ق به عبدالرحمن سوم، خلیفه اموی اندلس اهدا کرده است.

در آغاز نسخه ماتریا مدیکا، بنا به سنت بیزانسی بازنمایی تصویر مؤلف در صفحه نخست کتاب، تصویری از دیوسکوریدس را می بینیم که بر صندلی نشسته و دو دست خود را به سوی زن جوانی که در اساطیر باستانی «هیریسیس» نامیده می شد و رمز اکتشاف به شمار می رفت دراز کرده است. زن شاخه ای از گیاه «سیب جن» که مؤثرترین داروی گیاهی شناخته می شد در دست دارد. به این شاخه یک سگ بسته شده، زیرا پیشینیان بر این باور بودند که سگ برای رهایی از اثرات زهرها، ریشه این گیاه را می خورد.

در نگاره ای که به نسخه عربی کتاب مربوط است، نمادهای خرافی و نیز تصاویر زن و سگ حذف شده اند. زن در تصویر بیزانسی با سر برهنه و جامه ای عریان تصویر شده که با فرهنگ اسلامی تناسبی ندارد و سگ هم جانوری ناپاک است. نگارگر مسلمان به جای آنها، تصویر دو انسان را از برخی نقوش بیزانسی بر گرفته که در آغاز کتاب دیگری آمده و دو تن از رسولان را در حال تقدیم انجیل هایشان به عیسی مسیح، و یا دو راهب را در حال اهدای کتاب به یکی از اسقف ها نشان می داده و نگارگر مسلمان آنها را به صورت دو شاگرد در محضر استاد در آورده تا سیمای اسلامی بیشتری را به کار خود بدهد.

این نگاره، متضمن دو نکته دیگر نیز هست: یکی تدریس استاد و دیگری تأیید و تقریر نسخه هایی که شاگردان از دروس او نوشته و فراهم آورده اند. آنچه ما را به این دو نکته متوجه می کند، نحوه توجه و نگرش استاد و حالت تعظیم و حرمت گذاری شاگردان است که به محضر او آمده اند تا پیش از تکثیر و نشر کتاب او، از وی تأیید و اجازه بگیرند و این امر، یک شیوه مرسوم اسلامی برای حفظ اصالت دروس استاد و سنن اصیل آموزشی است.

پوشش سر مردان با عمامه که یک سنت اسلامی است و نیز تغییر رنگ جامه استاد به آبی که نماد ایمان و معرفت است، از دیگر اقدامات نگارگر در جهت هماهنگ نمودن فضای نگاره با ارزشهای اسلامی است. هرچند که چین و شکن و سایه روشن های به کار رفته در جامه استاد نمودی کاملا بیزانسی دارد. من در جریان مطالعاتم به موارد دیگری نیز برخورد کردم که نگارگر، رنگ جامه استاد، قاضی و شخصیت های مذهبی را از میان رنگهای آبی یا سبز انتخاب کرده بود که اساسا مفهومی معنوی دارند. همچنین در همین نگاره، زمینه اثر با رنگ طلایی پوشش یافته که وجود ارتباطی معنوی و مقدس بین استاد و شاگردان را بیان می کند.

همین نگاه هوشمندانه، در بازنمایی تصاویر گیاهان نیز دیده می شود. تصویر بوته انگور که به شیوه بیزانسی ترسیم شده کاملا با واقعیت انطباق دارد و ساخت و سازهای دقیق، استفاده از سایه روشن و پرسپکتیو، در سه بعدی نمایاندن اثر مؤثر واقع می شود. اما هنرمند مسلمان که همواره به اصل دو بعدی نمایاندن نگاره ها و صادق بودن با مخاطب خویش وفادار بوده، در عین اینکه خصوصیات ظاهری بوته خردل را نمایش می دهد، از جهان محسوس و مادی فاصله گرفته و بینش خاص خود را نمایان می سازد. در تصویر بوته عدس که در متن کتاب به چاپ رسیده، این امر وضوح بیشتری می یابد و نگارگر اصل تقارن را که از مهمترین مشخصه های هنر اسلامی است رعایت نموده و افزون بر آن، به اثر خویش حالتی اسلیمی وار می بخشد.

در آینده مباحث بیشتری را در خصوص تفاوت بینش و نگاه هنرمند غربی با هنرمند مسلمان مطرح خواهم ساخت.

منبع : سایت هنرهای اسلامی

http://vista.ir/?view=article&id=248456

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ه ز"$ و ر٪ > و L٪$ر

پیتر بروگل(۱۵۶۹-۱۵۲۵) نقاش هلندی دوران رنسانس است که به جهت نقاشی مناظر طبیعی و زندگی روستایی شهرت دارد(نقاشی طبقاتی) از

آن جایی که اکثر اعضای خانواده بروگل نقاشان شهیری گشتند برای متمایز کردن پیتر بزرگ به او لقب بروگل روستایی داده اند. شواهدی موجود است که او در بردا متولد شده و پسر یک روستایی بوده که در دهکده بروگل می زیسته است. بروگل پس از آن که در اوان زندگی توانایی و استعداد اعجاب آمیزش را در نقاشی نشان داد به شاگردی پیتر کوئکه فن الست در آمد و سپس با دختر او مایکن ازدواج کرد. او مدتی را در فرانسه و ایتالیا گذراند و سپس به انتورپ رفت و در آنجا به سال ۱۵۵۱ به عنوان استاد به عضویت انجمن نقاشان در آمد. بروگل خیلی زود بار سفر بست و راهی ایتالیا شد سپس به انتورپ بازگشت اما ده سال پایانی زندگی را به طور مداوم در بروکسل به سر برد. او در هنگام مرگ دو فرزند داشت پیتر بروگل جوان و یان بروگل بزرگ که هر دو نقاشان بزرگ و تحسین برانگیزی از آب درآمدند از آنجایی که فرزندان بروگل در زمان مرگش بسیار کم سن و سال بودند به نظر می رسد که آموزششان بیشتر بر عهده مادرشان که خود نیز یک نقاش بود صورت گرفته باشد.

هنر بروگل آخرین مرحله در پیشرفت نقاشی سنتی هلند است که با یان ون ایک در قرن ۱۵ آغاز شد. این سنت انتزاع هنر قرون وسطا را به یک دید تجربی از واقعیت تغییر داد. بروگل به صراحت تاثیر هنرمندان ایتالیایی رنسانس و تعابیر کلاسیکشان را که بر آثار اکثر نقاشان هم دوره اش غالب است رد کرد. به جای موضوعات اساطیری، بدن های عریان و صحنه های شاعرانه، هنر بروگل صحنه هایی از طبیعت را به تصویر می کشد که خارج از قواعد واقع نمایی در عصر بروگل می نماید. برخلاف بسیاری از نقاشان، پیتر بروگل به دلیل عدم تمایل به ستایش شخص خود به ندرت نقشی از خود تصویر کرده است و این کار را برای شناسایی چهره هنرمند مشکل می نماید. هر چند که به طور کاملا اتفاقی ممکن است تصویر مردی عادی در گوشه تابلوهای او ببینید که به نظر می رسد خود نقاش باشد. از جمله در تابلوی نقاش و مشتری که به شکل واضح تری به نقاش پرداخته شده است.

کارهای اولیه بروگل چشم اندازهای طبیعی بودند، علاقه ای که در سرتاسر عمر پا بر جا ماند. تعدادی از نقاشی چشم اندازهای افق که در سفر ایتالیا کشیده بود توانایی منحصر به فرد او را در به تصویر کشیدن تغییرات فصلی و کیفیات جوی طبیعت نشان گر است. همین شاخصه ها در آثار متاخر او نیز به چشم می خورد از جمله در "چشم انداز زمستان با یک دام پرنده"(۱۵۶۵)

مردم در برف و یخ ها مشغول شادمانی هستند؛ حال آن که کمی آن طرف تر پرندگان در کنار دری که به عنوان تله کار می کند به وضع رقت باری گرد آمده اند. از آنجا که بسیاری از پرندگان به بزرگی مردم عادی در نقاشی تصویر شده اند برخی این اثر را نه تنها نمایش یک چشم انداز زمستانی تفسیر کرده اند بلکه عنوان می کنند که در وهله اول اثر به بیننده در مورد خطرهای مدوام محیط پیرامون هشدار می دهد!

پس از بازگشت به انتورپ در ۱۵۵۵ بروگل کارش را با گراور زدن برای انتشارات هیرونیموس کوک ادامه داد. برخی از آثار او در این دوره چشم اندازهای طبیعی است اما بقیه آثار به طور روشنی نشان دهنده تلاش بروگل بر نقاش بزرگ و مشهور پیشین، هیرونیموس بوش است.تصاویر عظیم و خارق العاده و کوتوله های دیواسا در سری "هفت گناه مرگبار"(۱۵۵۷) در همین راستاست. همچنین است "سرزمین کوکین"(سرزمینی افسانه ای سرشار از لذت و آسایش) که به سال ۱۵۶۷ به تصویر درآمد. یک نقاشی چشم گیر از مردی نیمه هشیار که با پوستینی قهوه ای به پشت لمیده در حالی که مشخص است مقدار زیادی غذا خورده و شاید مقداری هم آبجو!

در اواخر دهه ۱۵۵۰ بروگل شروع به کار بر روی یک سری تابلوهای بسیار عظیم با ساختی پیچیده کرد تا با کمک آن بتواند گوشه هایی از زندگی ملت فلاندر را به تصویر کشد. اولین نمونه این آثار یک پرتره دانشنامه وار از "ضرب المثل های هلندی"(۱۵۵۹) رایج بود که با "مبارزه میان کارناوال و روزه" (۱۵۵۹) و "بازی های کودکانه"(۱۵۶۰) ادامه یافت.

شاخصه تمام آثار بروگل نگاه دقیق به سرشت انسانی، لطافت فراگیر، و نشاط تصاویر روستایی اوست. این تصاویر با وجود سادگی در ترکیب رنگ

در توصیفشان از زندگی خشن روستایی و تلاش برای بقا بی نظیر هستند. مثال های متاخر و کامل تر آثار روستایی او شامل "رقص روستایی" و "عروسی روستایی" است(هر دو ۱۵۶۸). در طی دوران زندگی بروگل او علاقه شدیدی بهع زندگی ناملایم کشاورزان پیدا کرد، کشاورزانی که تا آن زمان در آثار او به نوعی "تحمل می شدند" در "رقص روستایی" به ناگاه در جامه قهرمانان درآمدند.

پژوهشگران هنری جدید برخلاف گذشتگان که آثار بروگل را تنها نمایه هایی ساده از سنت ها و چشم اندازهای معمولی که توسط نقاشی روستایی خلق شده می دانستند، بروگل را به لحاظ محتوا نه فرم صرف نقاشی با درک بالای هنری می دانند همان طور که آبراهام اورتلیس می گوید:

"آن نقاشانی که تصاویر دل نشینی در سال های طلایی زندگی شان خلق کرده اند،و به دنبال فرانهادن سوژه تصویر شده به فراتر از مرزهای رمز و راز بوده اند و یا ظرافتی را که در تخیلات آزادشان دیده اند را در تمامی سطوح اثر بپراکنند، به مدل هایشان خیانت کرده اند و بنابراین از پروراندن زیبایی حقیقی آنها عاجز مانده اند. بروگل ما از این عیب بری است."

آثار بروگل به طور وسیع و حتی گاه بسیار متضادی به اعتقادات متفکران مذهبی مختلفی نسبت داده شده، از ستیزه میان کاتولیک ها و پروتستان ها، تا به سلطه سیاسی اسپانیا بر قسمت هایی از اسکاتلند و حتی از برابری های بارز تا تبعیضات دراماتیکی که توسط جامعه فلاندر زبان مطرح می شد.

برای نزدیکی بیشتر با آثار بروگل نباید این نکته را نادیده بگذاشت که بروگل در دوران خطرناکی می زیسته و لازم بوده تا در پناه "طنز تلخ" به ابراز عقاید پرداخت همان طور که به طور بسیار زیبایی در آثار او بارز است.

بروگل در بروکسل می زیست که دوک آلبا نیروهایش را در آگوست ۱۵۶۷ وارد شهر کرد. دوک توسط فیلیپ دوم ،پادشاه اسپانیا، که استان های هلندی در سلطه او بودند فرستاده شده بود. دستور فرماندهان وادار کردن پروتستان ها به بازگشت به مذهب کاتولیک بود؛ در طی سالیان فیلیپ بسیاری را در مناطق تحت سلطنتش به مرگ محکوم کرده بود. این فشارها در نهایت منجر به جنگ های هشتاد ساله ای شد که منجر به تشکیل بلژیک کاتولیک در جنوب و هلند پروتستان در شمال شد. این سال ها نشانگر عمق فاجعه و عدم توانایی جهت بیان صریح اعتقادات هنرمندانی چون بروگل است.

بدون شک نقاشی نیز همانند نویسندگی فن قرائت می طلبد؛ فقط نقاشی سطر به سطر نیست بلکه انتقال نگاه از جایی به جای دیگر است. در آثار بروگل بالاخص در تابلوهای پیچیده اش ترکیب تضاد و تناقض دیده می شود و این همان وصل کردن رویا به زندگی روزمره است. بعد دیگر آثار بروگل جنون است. نقش جنون در دوره زندگی او حیاتی است. انسان در کلیتش معرفی می شود. از نظر معنوی توخالی است. نه قشری است و نه روشنفکر. زنان با آزادی تمام و به میل خود، به تن فروشی دست می زنند. برای نشان دادن ترس و نفرت لزومی برای ترسیم جهنم نیست. برای خودکشی از سول(اولین پادشاه یهود)، برای شکنجه دادن از مسیح، برای کشتار جمعی از بی گناهان در تابلوهای نقاشی الهام گرفته شده است.شهوت انسان در تابلوی "برج بابل" نقش بسته. ولی ناگهان در وسط "طوفان سیل آسا" خود را زیر آسمان داغ سرگردان می یابیم و حتی خود را با "بازی های کودکانه" سرگرم می بینیم. بروگل جزئیات را با تمام دقت نقش می زند. در تابلوها رنگ های متضاد و صحنه های ناموزون می بینیم ولی به لطف آگاهی نقاش به ترکیب رنگ ها ، هیچ گونه ناهماهنگی در آنها به چشم نمی خورد.(با توجه به عدم پرسپکتیو که در آن زمان طبیعی بوده است.) ناپایداری ترکیب شگفت آور است،ناپایداری که نقاش در حرکات جمعی یا فردی نشان داده است نمود زیبایی است از سطوح و جایگاه دید نقاش، هنرمندی از جنس مردم، آشنا با پیچش های زندگی که بی اعتنا نیست و دغدغه های "انسان" را فریاد می کند.

http://vista.ir/?view=article&id=340096

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ه ر"! > و2 .

نگارخانه هفت ثمر، تعدادی از آثار بیتا وکیلی را در معرض تماشای عموم قرار داده است.بیتا وکیلی آثاری عرضه کرده است که هیچ نوع رابطه ای با پدیده های آشنای موجود در محیط ندارند.

او به دنبال نوعی انتزاع خالص است، از این رو تصاویر قابل شناخت به آثار او راهی ندارند. بیتا وکیلی در تصویر کردن آنچه می پسندد، آنقدر خود را آزاد ساخته که فقط بیانی خالصانه و ناب می تواند میانجی او و جهان پیرامونش باشد. او با حذف روایت، حذف عناصر آشنای طبیعت، حذف هر نوع بیان ادبی یا فلسفی، به دنبال نوعی خلوص و رسیدن به معنایی است که تنها با بیان پالایش یافته تجسمی میسر است.

کیفیت انتزاعی این آثار، معانی و برداشت های متعددی را ایجاد می کند. مفاهیمی که انتقال آنها از تصویر ناب به کلام بسیار دشوار است.بیتا وکیلی تا سر حد رسیدن به نوعی موسیقی، حوزه عملش را توسعه داده است. فضاسازی انتزاعی این آثار، بیانگر درکی ماورایی و احساسی کیهانی است.

او روند پالایش فرم را تا سر حد نمایش توده سیال تداوم بخشیده است.آثار بیتا وکیلی از طریق فرم انتزاعی شان «دیده» می شود، ولی با فضاسازی شان قابل «درك» است.

به عبارت روشن تر، در این آثار، فضا درك می شود: رنگ فضا، حس فضا، بوی فضا... درك می شود یا به خاطر می آید؛ اما فرم بدون هیچ ارجاعی به شکل های مألوف، «دیده» می شود.

اندیشه پنهان در پشت این آثار ممکن است، اندیشه ای فلسفی یاشاعرانه باشد. باید دانست هر نوع برداشتی از این دست مستقیماً با آثار بیتا وکیلی هیچ ارتباطی ندارد و احیاناً به قابلیت های ذهن مخاطب مربوط می شود.

بیتا وکیلی آثارش را به گونه ای ساخته و پرداخته می کند که فرصت تداعی معانی را تا بی نهایت در اختیار بیننده قرار می دهد.

محدود کردن و به تعریف کشاندن توده های سیال و فرم های کیهانی در این آثار، به قابلیت های فیزیولوژیك و روانی مخاطب مربوط می شود. با چنین نگرشی، می توان افزود که حس شادی، اندوه، یا... اموری اند که ما می توانیم به برخی از این آثار نسبت دهیم. فضاسازی غیرواقع نمایانه این آثار بستر خوبی برای برداشت های متعدد فراهم کرده است.

رویکرد این نقاش به «صفت ها» آثار او را ماندنی می کند، چرا که «فرم ها» و بویژه فرم های مألوف برخلاف «صفات» زمانمند هستند. اما بیتا وکیلی گویی اصلاً به ثبت و به تصویر کشیدن خود «زمان» پرداخته است و چاره ای جز پردازش چنین قالبی نداشته است. نکته حائز اهمیت در این آثار آن است که معلوم نیست این تابلوها مربوط به هزارسال پیش اند یا هزارسال دیگر یا امروز...

وجود چنین قابلیتی از تلاش نقاش برای تبدیل کردن «فرم» از «وسیله» به «گوهر» اثر به دست آمده است.درخت و سنگ و چوب و حیوان و آدم و میز و صندلی و... الفبای هنر بیتا وکیلی را نساخته اند، هنر او را از باور، استنباط، فکر و تخیل ساخته است. به طوری که با بحث های لغوی نمی توان به راز این آثار راه یافت و به درون آنها نقب زد.

قرائت این تابلوها، در وهله نخست مانند حضور یافتن در یك مكان ناآشناست. منتقد در مواجهه با چنین آثاری باید بتواند به مخاطب بگوید كه از قرار گرفتن در مقابل چنین فضاهای ناآشنایی ناامید نشود و به اصطلاح پس نزند. به همین دلیل این نوشتار می كوشد به مخاطب عام بگوید كه از «حواس» خودبهره بگیرد. حواسی كه به طور طبیعی و در مكان های ناآشنا تیز ودقیق و كنجكاو می شوند... این یك غریزه طبیعی است. یادمان باشد كه در محیط آشنا، بسیار ممكن است كه حواس ما دچار عادت شده و دقت خود را از دست بدهد. درست به همین دلیل است كه انتزاع و بیان ناب در هنر می تواند به تزكیه نفس ما كمك كرده و در سطحی فراتر از جسم و جنس و غرایز می رود، هوش و حواس ما را به پرگشایی های لاهوتی سوق دهد.

روبه رو شدن با یك اثر هنری كه در نگاه اولیه «بسته» و «ناآشنا» به نظر می رسد، شباهت زیادی با برخوردهای اولیه ای دارد كه با یك زبان غریبه، جز زبان مادری دارد.حلقه مفقوده میان مخاطب و اثر هنری در چنین وضعی توسط منتقد و رسانه تأمین می شود.

مخاطب عام، اثر هنری را می بیند اما آن را درنمی یابد. پابلو پیكاسو می گفت، میلیون ها چینی هر روز به زبان چینی حرف می زنند، اگر من چینی نمی دانم به معنای آن نیست كه آنها چیزی نمی گویند.

به عبارت دیگر، خواندن یك متن به زبان مادری، مستلزم توانایی در خواندن ونوشتن است، اما خواندن یك زبان خارجی در وهله نخست محتاج یك مترجم است منتقد به نوعی مترجم میان اثر و مخاطب است.آثار هنری اغلب از سه راه با مخاطب رابطه برقرار می كنند:

۱) از راه بیان واقع گرایانه یا شبیه سازی

۲) از راه بیان انتزاعی

۳) از راه بیان سمبولیك یا رمزنگاری

بیتا وكیلی از راه بیان انتزاعی آثارش را سازماندهی می كند. این نقاش كوشیده است عنصر خلاقیت را با نوعی ابهام درهم آمیزد. او به خوبی دانسته است كه هر چه موضوعات ذهنی اش مبهم تر باشند، امكان بیشتری برای دسترسی به فضاهای بدیع و غیرمنتظره به دست می آورد و در چنین حالتی دائماً می تواند دست به مكاشفات جدید بزند.

آثار بیتا وكیلی از موقعیت های فیزیكی می گریزند تا در محیطی متافیزیكی صحنه را برای تماشا آماده سازند. لذا از آنجا كه متافیزیك رؤیت شده، توسط رنگ و بازی با نقشمایه های رنگی بر سطح دوبعدی بوم عرضه شده؛ می توان این آثار را بیان حال و هوا و احساس یك انسان به حساب آورد كه با حمایت نوعی پردازش متافیزیكی، جلوه ای غیرمتعاریف به خود گرفته اند.

اصولاً دیدگاه های سرشار از ابهام در هنرهایی مانند موسیقی، سینما، شعر و نقاشی همواره منجر به خلق شاهكارهایی در این هنر شده است.

بیتا وكیلی بااین شیوه از پردازش نقاشانه، خود را در چالشی مداوم برای فكر كردن، اكتشاف و بدعت های غیرمنتظره قرار داده است.بررسی آثار بیتا وكیلی بیشتر نیازمند تأویل است تا تفسیر. چرا كه هیچ دستمایه ای راكه بتوان به شرح و توضیح آن پرداخت در اختیار منتقد قرار نمی دهند.

فریدریش نیچه می گوید: «واقعیت درست همان چیزی است كه وجود ندارد، فقط تأویل ها وجود دارند...»

این گونه از شیوه نقاشانه، هیچ گونه نسبت قومی و نژادی و سرزمینی ندارد و به اندازه معنایی كه ممكن است عبور آزادانه یك ابر یا پیدایش ملایم یك مه یا وزش ناگهانی یك توفان برای هر آدمی در هر جای زمین داشته باشد؛ انسان شمول و جهان شمول است.این آثار تمرینی در خلاقیت و ابزاری قدرتمند در نفوذ به مأوراء هستند. در تماشای این آثار ذهن به اعماق صعود می كند، خیال به ارتفاعات سقوط می كند... راستی این آثار را چگونه باید دید؟

جریان نقاشی انتزاعی، آن طور كه در قرن بیستم تدوین شد، در دو جهت حركت كرد:

۱) به سوی مفهومی كه به «عینیت جدید» New Objectivity مشهور شد.

۲) به سوی چیزی كه آن را با عنوان «ذهنیت جدید» یا New Subjectivity می شناسیم.

عینیت جدید، نوعی ازنقاشان موسوم به اکسپرسیونیسم انتزاعی بود که اساس و بنیان فیگوراتیو داشت و تقریباً یك نهضت آلمانی باقی ماند؛ اماجریان موسوم به ذهنیت جدید، ظرفیت هنری انسان شمول و گسترش یابنده را در ذات خود داشت و از محدوده آلمان عبور کرده و به تقریباً همه جای دنیا تسری پیدا کرد و امروز مورد مصرف هنرمندان بسیاری است.

زبان این جریان از نقاشی، زبانی از جنس ذهن است و«ذهن» نیز در مالکیت عده ای خاص یاجغرافیایی خاص نیست که پدیده ای انسانی است.

چنانچه بخواهیم آثار بیتا وکیلی را تبارشناسی کنیم، باید ریشه آثار او را در تفکری پیدا کنیم که توسط واسیلی کاندینسکی (v.k) مطرح شد.

کاندینسکی در شکل گیری نقاشی انتزاعی، دو رویکرد را مورد تأکید قرار داد:

۱) رویکرد مبتنی بر ساختار و ترکیب بندی بخردانه، آشکار و آگاهانه، چیزی که به ساختارگرایی (Constructional) مشهور شد.

۲) رویکرد مبتنی بر «ساختی پنهان» که «خود کارگرا» یا (Automatism) نامیده می شود.

فراموش نشود که در رویکرد خود کارگرا یا اتوماتیسم، هر چند که منطق اثر با نوعی خودجوشی عمل می کند، اما عنصر «اتفاق» ، تحت مهار و کنترل هنرمند قرار دارد. این گونه از عمل نقاشانه، چنان قدرتی دارد که می تواند به فرافکنی خودجوش صور خیال ناخودآگاه یاحتی «ماقبل آگاه» بپردازد.

چنانچه بخواهیم همه سبك های هنری را ازنظر بگذرانیم، در یك سو جریانی متنوع از «رئالیسم» را خواهیم داشت ودر سوی دیگر بلافاصله با جریانی نیرومند با عنوان «انتزاعی» مواجه خواهیم شد. برخی از نظریه پردازان با تسامح از این دو جریان عمده با نام هایی چون «ناتورالیستی»، «هندسی»، «ارگانیك»، «قراردادی»، «صورت گرا» و... یاد کرده اند.

در اینجا، مراد از رئالیسم دقت در تصویر کردن آن چیزهایی است که رؤیت می شود و مقصود از انتزاع، آن جریانی از هنر نقاشی است که به جای نشان دادن شکل عینی پدیده ها به نمایش جوهر اشیاء مبادرت می ورزد و به اصطلاح به هرس کردن حشو و زوائد و اضافات پرداخته و تصویر انتزاعی جهان را باز می تاباند.

جریان مشهور به رئالیسم شامل همه رویکردها اعم از بازنمایی صادقانه تصاویر ونیز بازنمایی تغییر حالت یافته تصاویر (اعم از ایده آلیسم، اکسپرسیونیسم، سوپررئالیسم و...) می شود و جریان موسوم به انتزاع، شامل هر نوع از بیان هنری است که نمایش ظواهر آشنا را نادیده گرفته و بر عناصر مفهومی و فراطبیعی تأکید می کند.جریان رئالیسم توسط هنرمندان برونگرا هدایت می شود و جریان انتزاعی به دست هنرمندان درون گرا شکل می گیرد.

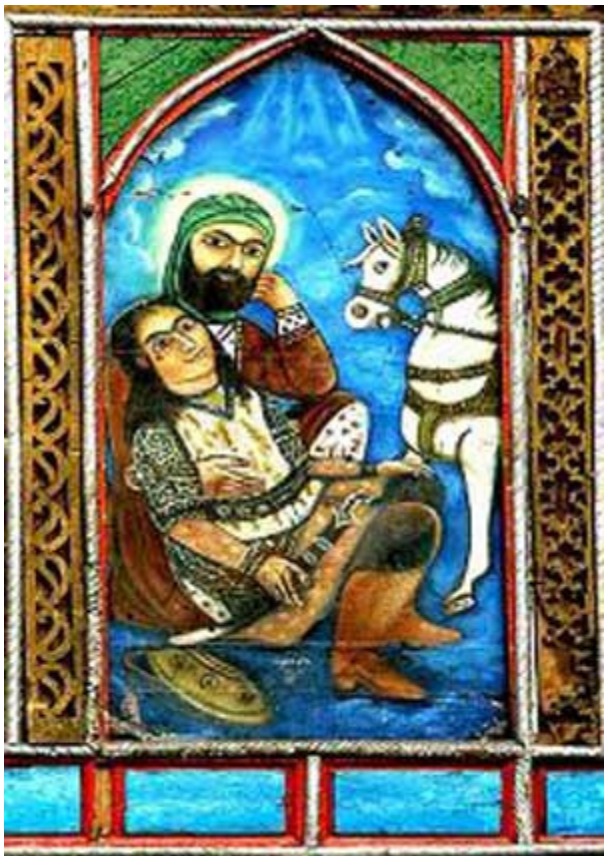
جریانی از مکاشفات درونی، تجلی بینشی که ریشه در رؤیا دارد، ادراکاتی تصویری که از تجربه ای ماورایی سرشار می شود. شیوه ای از نقاشی که هیچ گونه نسبت قومی ونژادی و سرزمینی ندارد و به اندازه معنایی که ممکن است عبور آزادانه یك ابر یا پیدایش ملایم یك مه یا وزش ناگهانی یك توفان برای هر آدمی در هر جای زمین داشته باشد، انسان شمول و جهان شمول است.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=256715

VISTA.IR
Online Classified Service

l " #(SA !" = % o]"



پرده های نقاشی قهوه خانه ای براساس نیاز آئینی مردم خلق می شدند. قهوه خانه ها در دوره صفویه به تدریج شکل می گیرند و به مکانی فرهنگی- تفریحی تبدیل می شوند و با شکل گیری نقالی، نقاشان شاخص کاشی به تصویر کردن صحنه های این نقل های قهوه خانه ای روی می آورند.آنچه در زیر می آید نگاهی به نقاشی قهوه خانه ای و جایگاه فرهنگ و باورهای اسلامی در این شاخه از هنر سنتی ایرانی است که در سایت خبرگزاری قرآنی آمده است.بیشتر نقاشی های قهوه خانه ای براساس داستان های پهلوانی، مذهبی و اسطوره های ایرانی کشیده می شده اند و به میل قهرمان سازی مردم دوران خود پاسخی مناسب می داده اند.البته نباید مکان این نقالی ها را فقط به قهوه خانه ها محدود کرد؛ تکیه ها، حسینیه ها و هر جا که محل مناسبی برای جمع شدن و حکایت گفتن بود، نقاشی قهوه خانه ای به عنوان ابزار کار نقال کاربرد پیدامی کرد.

اگر بخواهیم از چهره های شاخص این نوع نقاشی در دوره های مختلف نام ببریم، باید از کسانی مثل علی رضا قوللرا آغاسی، فتح اله قوللرا آغاسی، حسین قوللرا آغاسی، محمد مدبر، احمد خلیلی فرد، حسین همدانی و حسین تفتی یاد کنیم که آثارشان حول سه محور روایت های حماسی، مذهبی و بزمی می چرخد.آنچه در نقاشی های قهوه خانه ای به نمایش درمی آید سوارکاران با اسب های پرهیبت و طمطراق است که بیشتر از زورمندی ، مهربان و وفادارند؛ در گوشه ای دیگر اشقیاء از وسط به دو نیم شده اند و فرشتگان بر فراز مردی زیبارو که کودکی چند ماهه بر یك دست و نیزه ای در دست دیگرش و سلحشوری با پرچم نصر من الله و فتح قریب و مشکی بر دوش و تیرهای بسیاری که بر پیکرش فرو رفته اند.در گوشه ای از همان پرده زنانی بر پیکران بی سر شیون می کنند و نوشته ای بر فراز تابلو «هل من ناصر ینصرنی» این مضامین، سوژه و محتوای بخشی از جدی ترین تمایل نقاشی ایران طی ۲ قرن را شکل دادند و هرچند به شکل آکادمیك و رسمی ترویج نشدند اما توانستند خود را به جامعه فرهنگی تحمیل کنند.

به غیر از همزمانی با عصر مشروطه، خیالی سازان پرده های مذهبی و مردمی نوجویانی بودند که هنر مشروطه را پیش از جنبش سیاسی آن بنیان نهادند.

به نقل از جابر عناصری قدیمی ترین پرده عاشورا متعلق به نقاشی به نام ناطق است که در دوره زندیه مصور شده است. دراین پرده هرچند طراحی پرتره و شمایل ها به اندازه سال های پرفروغ نقاشی قهوه خانه ای پیشرفت ندارد و طراحی و رنگ گذاری در سطحی ابتدایی قرار دارد اما تمامی نشانه های این جنس نقاشی از قبیل نوشته های توضیحی، ترکیب بندی های چند موضوعی و مهمتر از آن قالب روایی (درام) در آن به چشم می خورد.

▪ پرده مذکور به ۷ بخش مجزای روایی تقسیم شده است:

۱) لشکر عمر سعد

۲) خیمه گاه

۳) بنت حضرت قاسم

۴) صحنه نبرد علی اکبر

۵) آب آوردن از فرات

۶) قتلگاه

۷) حضرت اباعبدالله.

همین روش تقسیم بندی ترکیب بندی (هرچند به اشکال دیگر و گاه مانند مدیر با الهام از تصاویر استریپ به شکل روایت خطی و با استفاده از شماره گذاری تصاویر) تا آخرین تصاویر معاصر ادامه می یابد. اصولا نقاشان پرده های عاشورا از اسلوب و الگوهای ثابت بصری خارج نشدند. برای مثال حضور فرشتگان بر فراز قتلگاه در تمامی این تصاویر وجود دارد.به نظر می رسد پایبندی آنان به روایت های ادبی از این واقعه موجب شده است تا خود را ملزم به روایت بدون دخل و تصرف بدانند و هرآنچه شنیده اند را با ایمان قلبی روایت کنند.در اینکه نقاش و سفارش دهنده هر دو در یك رفتار دینی مشارکت کرده اند و این عمل را به نوعی عبادت و ادای فرایض می دانند شکی نیست. روح ستایشگری و مدح خصایص انسانی و والامقامی امام حسین و دیگر معصومین در این پرده ها و نکوهش خشونت، پلیدی و ناجوانمردی از جانب لشکر کفر به عنصر اصلی روایت پرده های عاشورا بدل شده اند.

به نظرمی رسد این هنر به عنوان جدی ترین حرکت هنر مردمی در عصر خود توانسته بود به زبانی گویا در انتقال احساسات جمعی ایرانیان بدل شود.«کربلا بیش از آن اندازه که نمایشگاه شقاوت و بدی و ظهور پلیدی بشر باشد، نمایشگاه روحانیت و معنویت و اخلاق عالی و انسانیت است که برخی کمتر به آن توجه دارند و به عبارت دیگر اباعبدالله الحسین (ع)، اباالفضل العباس و زینب کبری قهرمانان داستانند، نه شمر و سنان و خولی.»این توصیف علامه مرتضی مطهری از کربلا دقیقاً شرح ادبی همان تصاویری است که امروز با نام پرده های شبیه خوانی می شناسیم. روح استبدادستیزی که در این تصاویر مردمی به شکل نفی هرگونه شقاوت و خشونت به وجود می آید بعدها به شکل جریانی شیعی در ایران ظهور می کند که تظلم خواهی و احیای خون شهیدان کربلا را مبدأ حرکت های اجتماعی و سیاسی خود قلمداد می کند.این پرده ها به دلیل اینکه به سبب نیاز آئینی مردم به وجود آمده بودند بیش از هر جنس نقاشی دیگر در ایران توانستند با عموم مردم ارتباط برقرار کنند و این رابطه آن قدر تنگاتنگ می شود که پس از چندی باورهای شفاهی و انتظارات آیینی و دینی مخاطب به حوزه مصورسازی وارد و توسط نقاش به تصویر در می آید. پرده هایی که از حکایت و قصص شفاهی و مردمی به وجود آمده اند امروز در میان این مجموعه کم نیستند که بیشتر از آن که بر روایات معتبر دینی استقرار داشته باشند در جهت جلب توجه مخاطب مصور شده اند.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=261591

VISTA.IR
Online Classified Service

"[ه د)ار "[ر# ه درا "O< ر 0.A

گستره نوین روزگار مدرن با تغییر دادن تعاریف و نام ها به سوی دنیایی جدید رفت و بدیهی می نمود که در آن هنر دستخوش تغییراتی شگرف گردد. با

بزرگ شدن شهرها و معماری های شهر زیرساخت های شهروندی متغیر و انسان ها براساس اصول از پیش تعیین شده در فضایی که حاکی از روح شهرنشینی بود به زندگی پرداختند.

با رشد شهرها مسئله ای که مورد توجه شهرسازان قرار گرفت. زیبایی سازی شهری و پس از آن عناصری بود که معرف آن شهر می شد.

یکی از این عناصر نصب دیوارنگاری بود که بی گمان از کاخ ها و قصرها و دربار آغاز گردید و پس از آن در هنر مذهبی مسیحی به نام کاتاکومب ها رشد کرد و پس از آن هم در رنسانس به اوج خود رسید. مثال هایی که می توان گفت: داوینچی، مازاگچو، رافائل و هنرمندان بزرگ دیگری بودند که از دل اومانیسم رنسانسی بیرون آمده بودند و اکثراً مضامین مذهبی را دنبال می کردند. اما در ایران از این نوع دیوار نگاره می توان در ابتدا و به شکل بدوی در دوره اشکانیان و در کوه خاجه و پس از آن به شکل تجسمی گونه اش از دوره عباسیان پیگیری بکنیم که البته مهم تر از هنر قبل از اسلام و دوره ساسانیان بوده است گواه این مدعا استفاده از رنگ های طلایی و زرد و خط گیری و حواشی آثار هست و البته این آثار هیچ گاه در ایران از دربار به بیرون نیامد تا به زمان صفویه که خود نیز سخنی دیگر دارد.

اما در رنسانس و هنر نقاشی دیواری غربی این نقاشی ها در طاق ها و قوس ها و با یک تفکر سنتی مذهبی نقاشی شده است.

برای مثال ثالوث مقدس با مریم عذرا، یوحنای قدیس وهبه کنندگان را می توانیم بگوییم که در حدود ۱۴۲۵ تا ۱۴۲۸ میلادی در کلیسای سانتاماریا در فلورانس تصویر شده است که بیانگر شگفتی و وجد هنرمند از القای پرسپکتیو و توهم ژرف نمایی است.

اما نقاشی دیواری همگام با سیر تحول انسان ها و جوامع در بسیاری از اوقات دستخوش نبض سیاسی زمانه خود گشت کما اینکه در همان رنسانس هم با ابداع خویشتن چهره ای دیگر از مسیح نمایان گشت و مسیح از هیئت شبان به هیئت پادشاه درآمد و در واقع مسیری ضدجریان را پیمود.

اما در اوایل قرن بیستم همزمان با انقلاب های سیاسی که در گوشه و کنار دنیا اتفاق افتاد نقاشی دیواری قلم و وسیله ای محکم برای بروز اعتقادات انقلابی و آرمانی گشت و تا حدودی تنها برای بروز نبض سیاسی زمانه خود بود و آن را بازگو می کرد. در مکزیک ریورا و فریداکالو از نامی ترین این هنرمندان بودند و آنان در جهت مبارزه با یورش آمریکایی ها به مکزیک دست به چنین آثاری زدند. اما در ایران و هم زمان با انقلاب اسلامی موج نوینی از نقاشی های دیواری که عکس و تمثال شهیدان و رهبر کبیر انقلاب بود بر دیوارهای شهر نقش بست اگر روزگاری از کشوری دیگر وارد می شدیم با مشاهده تصویر رزمندگان متوجه این مهم می شدیم که کشورمان در حال جنگ است و یاد و خاطره این عزیزان تا ابد جاویدان باید بر روی این دیوارها حک بشود. فهمیده ها، همت ها، باکری ها و بسیاری دیگر که در شهرها و روستاهایشان تصاویرشان به مانند پرده عاشورا به روی دیوار رفت. اصل مهمی که در دیوارنگاره اهمیت دارد سطح کار و بررسی نوع آن دیوار است. اکثر دیوارنگاره های ما زیرسازی نمی شوند و بعد از مدتی شاهد افت سطح دیوار هستیم. مثال های زیادی براین مدعاست که خود نشان از فاقد اهمیت گواه چنین مقوله ای است. در نظر داشته باشید که هدف از نقاشی دیواری صرفا پوشاندن دیوار نیست و متاسفانه باید اذعان کرد که در بسیاری از موارد این گونه برخورد می شود.

در نظر گرفتن ریتم و بافت یک نقاشی بسیار اهمیت دارد. نقاشی دیواری می بایست بسته به موقعیت قرار گرفتن آن دارای ویژگی خاص باشد. به عنوان مثال یک دیوار در یک مکان فرهنگی و یک محیط دانشجویی را در نظر بگیرید. موضوع انتخابی نوع پرداخت و انتخاب مفاد و عناصر بعدی می تواند هستی شناسی اثر را تعیین کند. حال این اثر و دیوار در یک بزرگراه به دلیل سرعت ماشین و زمان کوتاه مخاطب برای دیدن اثر متفاوت است و نکته جالب نوشته هایی چندسطری در این گونه نقاشی هاست که بی گمان خوانش آن مقدور نیست.

سال هاست که این دیوارها تشنه قلم نقاشانی است که می توانند اثرگذار باشند. نورپردازی این آثار آن قدر مهم است که ظرایف و حجم دیوار را به درستی نشان دهد. اما بارها دیده ایم که نقاشی علاوه بر نقطه کور دید بودن نورپردازی ناصحیح و رنگ نامناسبی داشته است. بی گمان نور و

رنگ در جاندار کردن و قابل بحث بودن اثر میسر است. برای مثال تنها نمونه ای از یک کار آن طرفی می زنم. رو به روی دیواری درختانی بلند و قد برافراشته قرار داشتند. شهرداری نه تنها درختان را برای نقاشی قطع نکرد که با یک ایده مناسب نورپردازی نوینی کرد و از سایه درختان بر روی دیوار تنها استفاده کرد.

دیوارهای خاک گرفته شهر ما در انتظار قلم نقاشانی است که خوشبختانه چند صباحی است در گوشه و کنار شهر مشغول به کار هستند. مضامینی که از جنس زندگی روزمره هستند و با بهره جستن از امکانات دیوار خالق آثار جذاب شدند. نمونه آن دیوار قسمت شرقی میدان ونک است که چهره ای زیبا به آن قسمت میدان داده است. در نهایت لازم به یادآوری است که باید از نقاشانی که از ابتدای انقلاب و همزمان با این تب و تاب ها مشغول کار شدند یادی بکنیم که سخن از آن در این مجال نمی گنجد و خود نیز بحثی دیگر را می طلبد.

منبع : روزنامه کیهان

http://vista.ir/?view=article&id=286622

VISTA.IR
Online Classified Service

P" د درا 3

● به یاد «گرونیکا»

بیست و ششم آوریل (۶ اردیبهشت) مصادف است با سالگرد واقعه اسفبار بمباران مردم بی دفاع شهر زیبایی که در منطقه باسک اسپانیا قرار داشت، سرزمینی سرسبز به نام «گرونیکا ». این بمباران توسط نیروی هوایی ارتش آلمان که آن زمان «نازیست ها » رهبری آن را به عهده داشتند صورت گرفت.

«گرونیکا» در مرکز منطقه باسک نشین به عنوان یکی از نقاط دیدنی کشور اسپانیا دارای جاذبه های تاریخی بسیاری بود و هدف گرفتن این شهر با ویژگی های ذکر شده به عنوان اولین حمله هوایی در اروپا نشان می دهد بمباران با طرحی حساب شده و با نقشه یی از قبل تدوین شده صورت گرفته و دارای پیامی روشن بوده است، پیامی شبیه این؛ تاریخ خود را فراموش کنید و تاریخ حکمرانان را به حافظه بسپارید .

«گرونیکا» با قدمتی چند هزار ساله، با مردمانی شجاع و مبارز، در جنگ های داخلی اسپانیا در مقابل رژیم فاشیستی ژنرال «فرانکو» رهبر اسپانیا شرافتمندانه پایداری کرده و به خوبی توانستند جلوی پیشروی آنها را بگیرند، به همین دلیل رژیم ارتجاعی «فرانکو» برای تنبیه و انتقام از مردم شجاع «گرونیکا» به گونه یی دیوانه وار تحریک شد و تا آنجایی پیش رفت که به نیروی هوایی متحد استراتژیک خود «هیتلر» اجازه داد تا به طور بی رحمانه و با دست باز حملات کوبنده یی را علیه ساکنان بی دفاع شهر به اجرا گذارد و آن را با خاک یکسان کند. شدت این حملات سهمگین به اندازه یی بود که حتی حیوانات خانگی نیز از بار مصیبت و شدت ضربات آن در امان نماندند.

پس از وقوع این فاجعه «پیکاسو» نقاش معروف اسپانیایی، تابلویی را به همین اسم به خاطر همدردی با مردم «گرونیکا» و افشای جنایات فاشیست ها به تصویر کشید. این تابلو به سبک «کوبیسم» که سبک مورد علاقه «پیکاسو» بود خلق شده و در مجموع بیان کننده حجم فاجعه یی است که به دست بشر علیه شهری بی دفاع صورت گرفته است.

«پیکاسو» چون دیگر هموطن خود «فرانسیس گویا» که تصاویر مخوفی از ظلم درباریان را خلق کرده است، دست به خلق تابلویی زد که هم از نظر سبک و زیبایی و هم ایده و محتوای ضد جنگ، می توان از آن به عنوان شاهکاری بی همتا و منحصر به فرد نام برد، گرونیکای پیکاسو دارای معرفتی است که در فضای جادویی هنر به اوج و قله رسیده است. پیام روشن آن نیز که در شرایطی خفقان آور خلق شده همان مانیفست ضدجنگ آن است.

«پیکاسو» با خلق این اثر، نماد دراماتیکی از روایت جنگ را در مقابل نگاه بینندگان قرار می دهد. اگر شاعر امکان می یابد تا جنگ را به صورت حماسه ها و سوگ سروده ها بسراید، «پیکاسو» نیز توانسته است نه تنها جغد شوم جنگ را با خطوطی شکسته به نمایش گذارد، بلکه نگاه خود نسبت به اوضاع اسفبار جهان را نیز با هنرمندی تمام به تصویر درآورد. «پابلو پیکاسو» در تابلوی «گرونیکا»، به انسان های شرافتمند می آموزد؛ جهانی که در آن زندگی می کنید تا چه اندازه لعنتی است و لعنتی تر از آن جهت که هنوز جنگ در آن وجود دارد.

این شاهکار «پیکاسو» از منظری دیگر نیز اهمیت دارد، این اثر توانسته است جنگ، این پدیده شوم را عریان، همان گونه که هست با همه زشتی های خود به مخاطب معرفی کند و در مقابل سوء کاربردهای این واژه در جوامع سرمایه داری، که عمق فاجعه را تبدیل به کلیشه های نخ نمای فاقد محتوا می کنند، زبان به اعتراض بگشاید و در ادامه این اثر باارزش را سخاوتمندانه به عنوان ابزاری انتقادی و نیز درفشی برنده در اختیار منتقدان جنگ و مبارزان راه صلح و آزادی قرار دهد.

باید اعتراف کرد بیننده وقتی در مقابل تابلوی «گرونیکا» قرار می گیرد، فقط با یک اثر هنری آشنا نمی شود، بلکه با پدیده یی مواجه می شود که این پیام را در خود دارد؛ «گرونیکا» تنها واکنش یک هنرمند در مقابله با رخدادهای اطرافش نیست، بلکه اراده یی است معطوف به هنر و اخلاق و مسوولیت، علاوه بر آن «پیکاسو » در این اثر ما را از جهتی به یک «صلح پایدار» نیز دعوت می کند، صلحی که در آن ارزش زندگی هر فرد با رجوع به زندگی همه افراد تعیین می شود. از این رو نگاه منفعت طلبانه نظام سرمایه داری که با تاکید بیش از اندازه بر مالکیت خصوصی، سنگ بنای منافع فردی و متعاقب آن فاصله گرفتن از یکدیگر را تبلیغ می کند، در مقابل دیدگاه جمع گرای «پیکاسو» رنگ می بازد. او با احساس مسوولیتی تحسین آمیز نسبت به زندگی مصیبت بار انسان ها زبان به اعتراض گشوده و باز برای هزارمین بار همان ندای شاعر بزرگ ایرانی را با تصاویر خطوط و رنگ های جادویی خود می خواند که؛ «بنی آدم اعضای یکدیگرند / که در آفرینش ز یک گوهرند.»

بر این اساس، گروه های صلح دوست سراسر جهان، در سالروز وقوع این جنایت هولناک، گرد هم می آیند و با برگزاری همایش ها و نمایشگاه های مختلف هنری ضمن ابراز همدردی با بازماندگان آن، با نگاهی منتقدانه به عواقب جنگ و مصائب آن می پردازند. آنها با بیان وضعیت نابسامان مناطقی که هم اکنون نیز درگیر جنگ و خونریزی هستند، از آن به عنوان «گرونیکای» مجسم و زنده یاد می کنند و خطر بروز فجایع جدید تر را متذکر می شوند.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=267313

VISTA.IR
Online Classified Service

A G(. " در " اد

▪ متولد ۱۳۳۶ تهران

▪ دیپلم نقاشی ۱۳۵۴

▪ لیسانس نقاشی دانشکده هنرهای زیبا ۱۳۵۸

▪ حدود ۴۰ نمایشگاه انفرادی

▪ تعداد کثیری نمایشگاه‌های گروهی در ایران، بلژیك، کانادا، کویت، سوییس، مسکو و قطر.

«یادم هست که خیلی کوچك بودم و خانم مسنی برای کمك و کار به خانه ما می‌آمد. مادرم می‌گوید که یك لیوان آب در یك دست و لیوان چای هم در دست دیگرت بود و دنبال او راه می‌افتادی که او حالا خسته شده و می‌خواستی یك‌جوری قدردانی خودت را نشانش دهی. »

پدر نیلوفر داروساز و مادرش خانه‌دار بود و در فامیل هم کسی که به طور مشخص در رشته‌ای هنری فعالیت کند, نبود. «اما در خانواده‌ها حتماً زمینه‌هایی هست که چنین گرایش‌های هنری شکل می‌گیرند، پشتکار پدرم همان چیزی است که من از او یاد گرفتم, و مادرم خیلی جاها کارهایی کرده، که خارق‌العاده است. او با وجود شرایط سخت زندگی، بسیار خوب آن را اداره و ما را خوب بزرگ کرد.»

با همه‌ی عشق، هستی‌اش را به پای ما ریخت. این عشق، عاطفه، گذشت و خلاقیتی که در مواجهه با مسایل زندگی از خود نشان می‌داد، مگر همه، لازمه‌ی هنرمندی نیستند. »

نیلوفر فقط برای آدم‌ها دلش نمی‌تپید, بلکه حیوانات را هم خیلی دوست داشت. راحت با آن‌ها رابطه برقرار می‌کرد، تربیت و رام‌شان می‌کرد، با آن‌ها حرف می‌زد و رفته‌رفته نقشی انسانی در زندگی او پیدا می‌کردند، هم‌بازی‌هایش می‌شدند, به کمك تخیل, با آن‌ها همه جا می‌رفت و ماجراها و داستان‌هایی که برای دیگران عجیب بود و برای خودش باور کردنی، رخ می‌داد. زندگی کودکانه او یکسره خیال‌پردازی بود.

«نزدیك خانه ما و در ته کوچه، خانه قدیمی و متروکه‌ای بود, که از لابه‌لای مشبك‌های آجریش, داخل آن را نگاه می‌کردم. آن‌جا محل زندگی موجودات گوناگون و بروز همه‌ی اتفاق‌ها، داستان‌ها و افسانه‌هایی بود که می‌شنیدم. »

وقتی که مدرسه رفتن را شروع کرد, این خیال‌پردازی‌های بی‌وقفه برای او مشکل‌ساز شدند. مدرسه جایی بود که خلوت او را به هم می‌زد. معلم و کلاس درس, تداوم خیالاتش را پاره پاره می‌کرد. معلم او را مدام هشیار می‌کرد, ولی او لذت خیال را با چیز دیگری عوض نمی‌کرد. رفته‌رفته مشکلات بیشتر می‌شدند. درس‌ها را یاد نمی‌گرفت و این به انزوای او دامن می‌زد، پس مدرسه جای خوبی نبوده و کم کم جادوی قلم و کاغذ را کشف کرد. به وسیله آن‌ها می‌شد آن‌چه را که دیگران قادر به دیدنش نبودند, به آن‌ها نشان داد. صفحه صفحه کتاب‌ها و دفترهایش پر شدند از آن‌چه او می‌دید. مصیبت مدرسه ادامه داشت. خواهر بزرگترش (فریبا) در رشته مجسمه‌سازی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران پذیرفته می‌شود. «وقتی می‌دیدم او چقدر خوب از هرکول و ونوس طراحی می‌کرد، غرق لذت می‌شدم. خیلی دلم می‌خواست که من هم مثل او می‌توانستم هر چه را که می‌دیدم، بکشم. ولی فقط بلد بودم که تخیلی, طراحی یا نقاشی کنم. اولین مواجهه من با مدل زنده, وقتی بود که به توصیه یکی از معلم‌های دوره دبیرستان, در «هنرستان دخترانه بهزاد» ثبت نام کردم. برای امتحان ورودی آن می‌بایست از روی مدل زنده طراحی می‌کردم. » در هنرستان بهزاد پذیرفته می‌شود, و سه سال آخر دبیرستان را در آن‌جا تحصیل می‌کند. سه سالی که همه حقارت‌های گذشته را جبران کرد. دیگر مدرسه اصلاً جای بدی نبود. شب و روزش شده بود کار و پر کاریش او را به‌زودی متمایز از دیگران کرد. «آن‌جا موفق بودم.

حقیقتاً خودم را پیدا کردم. قبلاً در تمام دوران مدرسه, به خاطر این که درسم خوب نبود و اصلاً توجهی به درس نداشتم، خیلی رنج می‌کشیدم, ولی وقتی هنرستان رفتم، رفته رفته اعتماد به نفس پیدا کردم. (۱۳۵۱ تا ۱۳۵۴)

سال‌های تحصیل در هنرستان، سال‌های تجربه اندوزی و خودشناسیش بود و و کم کم علاقه‌های خود را بهتر می‌شناخت. ابوالقاسم حالتی و محمدابراهیم جعفری، مهدی حسینی معلم‌های موثر او و لوترك، نقاش مورد علاقه‌اش شده بودند. به کارهای لوترك علاقه داشت، چون احساس می‌کرد وجه مشترك زیادی با او دارد. مانند او دوست داشت آدم‌های رانده شده و یا فراموش شده را بکشد. درون‌گرایی ذاتی‌اش به طراحی‌هایش حال و هوایی اکسپرسیونیستی بخشیده بود و همین خصوصیت را او در کارهای احمدامین نظر می‌یافت. با او هم دوره بود و هر دو پر کار. و این سبب دوستی پاینده آن‌ها شد.

دیپلم که گرفت در کنکور دانشکده هنرهای زیبا شرکت کرد و در رشته نقاشی پذیرفته شد. با امین نظر، شعاع آفاقی، مسعود سعدالدین و جعفر نجیبی هم‌کلاس هستند. الخاص، وزیری‌مقدم، ایراندخت محصص و بهجت صدر هم از جمله اساتید دانشکده در آن‌ها سال‌ها بودند، اما او بیش از همه مجذوب کلاس درس و شخصیت الخاص می‌شود. ابراز چنین علاقه‌ای تنها از جانب نیلوفر قادری‌نژاد نبود، بلکه دانشجویان بسیاری در این زمینه رابطه نزدیکی با الخاص و کلاس درس او پیدا می‌کنند. «با آقای الخاص از سال دوم، کلاس طراحی داشتیم، آنچه که در تدریس او مرا مجذوب می‌کرد, شور و حالی بود که همیشه در کلاسش جریان داشت. در کلاس او فقط درس طراحی نبود, شعر بود، داستان بود، از مردم صحبت می‌کرد و ما را مشتاق می ساخت که به میانشان رفته و از آن‌ها طراحی یا نقاشی کنیم. این با گرایش انسان‌گرایانه‌ای که همیشه در من وجود داشت, خیلی جور بود و باعث شد که بین ما دوستی شکل بگیرد. »

«سال‌های قبل از انقلاب بود و شوری که در جامعه جریان داشت. در این شرایط به جاهای زیادی برای طراحی رفتم؛ به بیمارستان‌های معلولین، که هم از آن‌ها طراحی می‌کردم و هم به آن‌ها آموزش طراحی می دادم، به میخانه‌ها، بیمارستان‌های روانی، خانه سالمندان، محلات فقیرنشین و... و هر جایی که می‌شد برخوردِ رودررویی با عامه مردم داشت. بی‌حد طراحی می‌کردم. به طوری که آقای الخاص موقع دیدن کارهایم, مهربانانه می‌گفت: «برای امروز بس است. دیگر خسته شدم. »

«تشویق‌های او خیلی به من اعتماد به نفس می‌داد. چیزی که در کودکی و نوجوانی کمتر داشتم و او آن را در من تقویت کرد. این را هم می‌دانستم که نباید خودم را گم کنم و خودخواه نشوم. با آن‌که از شاگردان مورد توجه الخاص بودم و خیلی به من محبت داشت و همه جا تعریف مرا می‌کرد، می‌دانستم که جایگاهم کجاست و سعی کردم که تواضع خودم را حفظ کنم. به‌نظرم در هنر، داشتن «تواضع» و «تداوم کار» بسیار مهم هستند و اگر این دو را داشته باشی، می‌توانی پیش بروی. و الا غرور و خود باختن، پایان کار هنرمند است.»

پیش از این هم اشاره شده است که در سال‌های انقلاب در ایران، مردم فقیر و محروم مهم‌ترین موضوع و محور فعالیت کثیری از روشنفکران و گروه‌های مبارز بودند، که همین نیز، از یك طرف موجب همدلی و همراهی آن‌ها، از طرف دیگر تلاش برای رسیدن به این هدف مشترك، موجب شور و شوق انقلابی در آن سال‌های اوج شده بود. سال‌های عجیبی بود، روزگار تلاش بی‌حد و خستگی ناپذیر. نیلوفر قادری‌نژاد بی‌دریغ مردم را دوست داشت، سال‌هایی وارد دانشکده شد، که بحران اجتماعی در ایران رفته‌رفته آشکارتر می‌شد و در کلاس استادی حضور یافت که توصیه‌اش به شاگردان، حضور در میان مردم بود. شور اجتماعی این سال‌ها، نیروی نهفته و متراکم در او را فنروار رها کرد. شب و روز به عشق مردم، از آن‌ها و برای آن‌ها، کار کرد. به میانشان می‌رفت تا سیمای زندگی‌شان را ترسیم کند. تلاش کرد تا از طریق کنکاش‌های خود، آن‌ها را بشناسد و به خودشان بهتر بشناساند. او تلاش کرد تا غرور، معرفت، بزرگواری و انسانیت آن‌ها را که در برابر فقر و زیرلایه‌های آن، کدر شده بود، آشکار و شفاف سازد. او خواست و عمیقاً تلاش کرد تا نشان دهد که چگونه زنگار فقر، ارزش‌های والای انسانی آن‌ها را پوشانده و در عین توانمندی، آن‌ها را زمین‌گیر ساخته است. او دوست داشت کمك کند تا مردم فقیر، خود را بهتر بشناسند و تلاش داشت تا بگوید که؛ این نه فقط متکبران زورگو، بلکه «ناآگاهی» انسان‌ها است که اصلی‌ترین و مهم‌ترین دشمن آن‌ها است. و در این تلاش او تنها نبود، اگر چه کوشاترین بود.مسعود سعدالدین، پرویز حبیب‌پور، منوچهر صفرزاده، خسرو خسروجردی، شهاب موسوی‌زاده، بهرام دبیری، ثمیلا امیرابراهیمی، کاظم چلیپا، حبیب‌الله صادقی، احمد

امین‌نظر، هادی ضیاالدینی و مسلمیان.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=248257

VISTA.IR
Online Classified Service

وا $ 2$ان

- متولد ۱۳۲۹ تهران
- دیپلم نقاشی: هنرستان هنرهای زیبا تهران ۱۳۵۰
- لیسانس معماری داخلی: دانشکده هنرهای تزیینی تهران (دانشگاه هنر) ۱۳۵۵
- بورس سه ساله استفاده از آتلیه دولتی ۱۹۹۶-۱۹۹۳ Haven Kunsthaus آلمان

پدربزرگ واحد خاکدان از اهالی آذربایجان بود که در جوانی به یکی از شهرهای روسیه مهاجرت می‌کند، آنجا ماندگار می‌شود و با زنی روسی ازدواج کرده که «ولی‌الله خاکدان» پدر واحد، از ثمره‌ی این ازدواج است. ولی‌الله در سال‌های بعد از انقلاب اکتبر به ایران برمی‌گردد و در تبریز زندگی می‌کند. در سن دوازده سالگی نزد زن و شوهری روسی که طراح صحنه بودند و برای راه‌اندازی تئاتر تبریز به آنجا آمده بودند, مدتی کار می‌کند. روش کار را از آن‌ها فرا می‌گیرد و بعد از آن خودش ادامه می‌دهد و مدتی بعد نیز به تهران می‌آید.

وی از پیشکسوتان طراحی صحنه تئاتر و سینمای ایران است که به‌طور حرفه‌ای سال‌ها این کار را انجام می‌داد. ساخت شهرك سینمایی غزالی به اتفاق مرحوم علی حاتمی و برای فیلم هزار دستان، از جمله کارهای او است. وی مهارت خوبی در نشان دادن سطوح زمان‌دار و کهنه داشت و به‌خوبی فضاهای معماری گذشته را در طراحی‌های صحنه‌ای که انجام می‌داد، تجسم می‌بخشید.

«در بچگی دوران پُر هیجانی داشتم. چون اکثراً در تئاتر و صحنه‌های فیلمبرداری بزرگ شدم، دنیای مجازی و کاغذی. در صحنه‌های تئاتر و فیلم همه چی بود. تمام وسایل زندگی و طبیعت که همه‌ی این‌ها با پاپیه ماشه درست شده بودند، خیلی جذاب بود. صخره‌ها، کوه‌ها، درختان، مبلمان، قفسه کتاب و ... همه از جنس کاغذ بودند. کسی که طراح صحنه است باید حتماً نقاشی هم بلد باشد، و پدرم خیلی خوب این کار را انجام می‌داد و بنابراین همیشه رنگ، بوم، کاغذ و آن‌هم به شکل حرفه‌ایش کاملاً در دسترسم بوده است. از عواملی که از بچگی شروع به نقاشی کردم، شاید همین بوده است.»

واحد، کتابخانه‌ی پدر را هم در اختیار داشت. گنجینه‌ای از کتاب‌های ادبیات و نقاشی. پس از همان کودکی چشمش به نقاشی آشنا بود. پدرش نیز معلم و راهنمایش می‌شود. وقتی اشتیاق پسرش را می‌بیند، از هیچ چیزی برای او دریغ نمی‌کند؛ با حوصله کنارش می‌نشست و کتاب‌ها را با هم ورق می‌زدند، رفته‌رفته او را با دنیای هنر آشنا کرد، چشم و گوشش را با نام‌ها و سبك‌ها و نقاشی‌ها الفت داد و تکنیك‌های نقاشی و نحوه‌ی

استفاده از ابزارها را به او یاد داد. با هم به جاهای مختلف می‌رفتند، به محله‌های قدیمی و به دیدار ساختمان‌های دوره‌ی قاجار. آن‌جا می‌دید که پدر چگونه ساختمان، گوشه و یا بازمانده‌ای از یك گچبری را مدت‌ها با حوصله و دقت نگاه می‌کرد و باز شاهد بود که پدر چگونه آن‌چه را دیده، خیلی دقیق در صحنه‌آرایی فیلمی بازسازی می‌کند. «ردّپای کار صحنه‌آرایی پدرم هنوز در کارهای امروزی من کاملاً مشهود است. مخصوصاً در تابلوهایی که نمای داخلی ساختمان‌های رها شده را نقاشی می‌کنم، و کلاً نوعی ترکیب‌بندی تئاتری در کارهایم همیشه نمایان است.»(۱)

مشوق دیگر واحد، مادرش است. زنی صبور که همه‌ی وجودش را وقف فرزندانش می‌کرد. خانه را همیشه مثل دسته گل تمیز و مرتب می‌کرد. به مجسمه‌های کوچك چینی و برنجی علاقه‌ی فراوانی داشت و با دقت از اشیا قدیمی نگه‌داری می‌کرد. «همیشه یك اتاق در خانه‌ی ما به اشیا کهنه و قدیمی از جمله چمدان‌های کهنه اختصاص داشت: آن‌طور که مادرم می‌گوید از دو سالگی مداد در دستم می‌گرفتم، یادم هست وقتی که به کودکستان می‌رفتم، همیشه یك دیوار، فقط پر از نقاشی‌های من بود.

در دبستان این قضیه ادامه پیدا کرد. بسیار نقاشی می‌کردم، و همه‌ی بچه‌ها دوستم شده بودند. کاغذ می‌آوردند تا برای‌شان نقاشی کنم. تابستان‌ها که خانه بودم، صبح اول وقت، بچه‌های محل به در خانه‌ی ما می‌آمدند، گچ و ذغال می‌آوردند تا کف کوچه را برایشان نقاشی کنم. اژدها، کاروان شتر، اسب سواران و ... هنوز آن کوچه هست، در خیابان جمهوری. هر از گاهی که به تهران می‌آیم سری هم به آنجا می‌زنم.»

تحصیلات دوران متوسطه را در دبیرستان هدف دنبال می‌کند. مدیر مدرسه متوجه توانایی‌اش می‌شود، برای مسابقات کشوری دانش‌آموزان او را معرفی می‌کند. در رشته‌ی آبرنگ اول می‌شود و به اردوی رامسر می‌رود. از جمله داوران آن سال غلامحسین نامی است که با واحد آشنا می‌شود و بعدها هم اوست که مشوق وی است تا در «هنرستان هنرهای زیبا» ثبت‌نام کند. سال ۱۳۴۷ وارد هنرستان می‌شود.

مرحوم مقیمی، محمود فرشچیان، علی قهاری، محمدابراهیم جعفری و بهرام عالیوندی از جمله اساتید سال‌های تحصیل او در هنرستان هستند. او که تا قبل از این به‌خوبی طبیعت‌سازی می‌کرد، با ورود به هنرستان دوران تازه و پرباری برای او شروع می‌شود و نقاشی را به شکل آگاهانه‌تری دنبال می‌کند. بسیار زیاد کار می‌کرد و مورد تشویق قرار می‌گرفت. هر سه سال را در مسابقات کشوری شرکت می‌کند و برای هنرستان مدال می‌آورد. ابراهیم جعفری از جمله معلم‌های موثر او هست و در این فضاست که با برخی جریان‌های مدرن در نقاشی آشنا می‌شود.(۲) آثاری متاثر از کارهای کوبیستی براك، از جمله تجربه‌های وی در این دوره است.

در سال ۱۳۵۰ وارد دانشکده هنرهای تزیینی (سابق - دانشکده هنر فعلی) می‌شود. دو سال اول عمومی را که گذراند،رشته معماری داخلی را انتخاب می‌کند و خودش نقاشی را کماکان و به‌طور جدی دنبال می‌کند. از جمله اساتید او در این سال‌ها «شید دل» و «بیژن بصیری» است، و هم‌کلاسی‌های او هادی جمالی، علی‌رضا اسپهبد، اردشیر تاکستانی، مصطفی اسدالهی و دادگر هستند. «در دوران دانشکده آقایان استاد غلامحسین نامی و شید دل در بارور شدن توانایی من در نقاشی و طراحی نقش بسیار موثری داشتند. از طریق کارهای غلامحسین نامی با هنر پیشرو آشنا شدم و نگرش‌های اجتماعی و واقع‌گرایانه در کارهای شید دل دریچه‌ای بود برای آشنایی با هنر سوسیال رئالیسم آمریکای جنوبی (...) در کنار این اساتید باید بگویم که قسمت عمده‌ای از زندگی هنری من مدیون همکاری با گالری سیحون است و بدون راهنمای‌های سیحون به‌طور یقین چنین شکلی نمی‌گرفت.»_(۳)

سال ۱۳۵۲ اولین نمایشگاه انفرادی خود را در گالری سیحون برگزار می‌کند. این دسته از آثار که شروع فعالیت حرفه‌ای او شمرده می‌شوند، مجموعه کارهایی با گرایش‌های آبستره و یا نیمه آبستره هستند که در آن‌ها از موتیف‌های ایرانی، به‌خصوص موتیف‌های دوران پیش از تاریخ در اِلمان‌های کوبیستی بهره برده است. «اولین نمایشگاه رسمی من در سال ۱۳۵۲ در گالری سیحون بود. کارهایی که در این نمایشگاه به معرض تماشا گذاشته بودم به‌طور قطع ابتدا و انتهای دوره‌ی نقاشی آبستره من بود.

نقاشی انتزاعی و تحلیلی برای من آن زمان کلید همه‌ی معماها در نقاشی بود .... ولی یك سال بعد از برگزاری آن نمایشگاه دیدگاهم نسبت به نقاشی تجریدی و انتزاعی تغییر کرد و اندکی بعد یك موج درون‌گرایانه در کارم ظاهر شد. شاید یك نوع سفر به لایه‌های درونی‌تر ذهنم مرا به طرف نوعی سوررئالیسم کشاند که تا بازگشت کامل به نقاشی واقع‌گرایانه در سال ۱۳۵۴ ادامه پیدا کرد. البته باید اقرار کنم برخی از ترفندهای این

دوره تا سال ۱۳۵۶ نیز در کارهایم ظاهر می‌شدند که بعدها بر اثر تجربیات خاص در زندگی‌ام، اشیا و فیگورهای دیگر جای آن‌ها را گرفتند. ولی هنوز هم وقتی کارهای آبستره را می‌بینم، حس می‌کنم باید چنین دوره‌ای را می‌گذراندم.»(۴)

دومین نمایش آثار را سال بعد در گالری قندریز برپا می‌کند که شروع کارهای سوررئالیستی او می‌باشد. عناصر نامتجانس مثل پیچ، استخوان، سیب، اسفنج‌های دریایی، ابر، گل و ... یعنی اشیایی طبیعی و بومی، همجوار اشیایی از تمدن مدرن، اجزای آثار او در این دوره است. این عناصر پویا و در حال پرواز، در کنار سطوح تخت و ایستا، تباین‌های مورد علاقه‌ی او هستند که بعدها نیز در کارش تکرار می‌شوند.

روش کار او در این دوره واقع‌نمایی با استفاده از فضای رنگی نقاشی کلاسیك اروپا است. «دو نکته باعث شکل‌گیری این دوره از کار من شده‌اند: یکی این‌که من واقعاً دوست داشتم اشیا را آن‌گونه که می‌دیدم بکشم. نکته‌ی دیگر این بود که به هر حال از این عناصر می‌بایست ترکیبی به‌وجود بیاورم. نتیجه فضایی شد که آن را سوررئالیستی نامیدند.»

سال ۱۳۵۵ از دانشکده فارغ‌التحصیل می‌شود و به سربازی می‌رود، دو سالی که برای او بسیار تعیین کننده هستند.

دوران خدمت او در مناطق بسیار محرومی سپری می‌شود و او در آنجا از نزدیك شاهد زندگی فلاکت‌بار و بسیار فقیرانه‌ی مردمی می‌شود که از حداقل امکانات زندگی بی‌بهره بودند. واحد که به‌واسطه‌ی توانایی‌هایی که داشت، در تهران مورد توجه قشر مرفه‌ای قرار گرفته بود که از او کار می‌خریدند و وی را به‌نوعی وارد جرگه‌ی خود کرده بودند، در برخورد با محیط تازه، در همه‌ی باورهای خود نسبت به نقاشی تردید می‌کند.

«برخورد با آن دنیا مرا کاملاً منقلب کرد. فکر کردم به‌عنوان یك هنرمند، آیا این مردم هم سهمی از هنر من خواهند داشت؟ آیا اصلاً هنر مدرن به درد این مملکت می‌خورد؟ چنین تردیدی باعث شد که یك سال اصلاً نقاشی نکنم. واقعاً طول کشید تا مجدداً قادر شوم که قلم در دست بگیرم. دوره‌ی سختی بود. اگر چه طرز فکرم ایده‌آل‌گرا بود، ولی خوشحالم که این دوره را گذراندم.»

دو سال سربازی واحد سال‌های اوج‌گیری بحران‌ها و شدت‌گیری فعالیت‌های سیاسی و جنبش‌های مردمی در ایران بود. مردم فقیر موضوع محور و بهانه‌ی انقلاب بودند، و تحصیل‌کرده‌ها و روشنفکران نیز خود را متعهد در برابر آنان می‌دانستند. آثار نقاشان ایرانی در این زمان، گواه این ادعاست.همچنین در همین سال‌ها، یعنی در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی، اوضاع حاکم بر جهان غرب نیز شرایط خاصی را سپری می‌کرد که این شرایط تاثیر تعیین‌کننده‌ای روی هنر به‌طور کلی داشته است. مسایلی همچون جنگ ویتنام، جنبش‌های دانشجویی در کشورهای اروپایی و اوج‌گیری جنگ سرد، به‌گونه‌ای از هنر دامن زد که دیگر بر خلاف گذشته کمتر متاثر از فرهنگ طبقات بالای اجتماعی بود و بیشتر از فرهنگ معاصر و متوسط شهری مایه می‌گرفت. ظهور پاپ‌آرت، نئورئالیسم، فتورئالیسم و گسترش نقاشی سوسیال رئالیستی و نیز رواج هنر مفهومی در طی این سال‌ها موید این نکته هستند.

وقوع چنین جریان‌هایی در هنر، در ایران نیز تاثیر زیادی داشته است. به‌خصوص که شرایط بحرانی حاکم در ایران و جهت‌گیری آن، سبب شده تا در برخی از جنبه‌ها، تاثیرات آشکارتری داشته باشد؛ مثل نفوذ فرهنگ متوسط شهری در هنر و نیز گسترش نوعی نقاشی اجتماعی.

پا به پای حوادث جهانی و اتفاق‌های اجتماعی در ایران، همچنین تجربه‌های تازه‌ای که واحد خاکدان در مواجهه با طبقات محروم کسب کرده بود، به مرور تغییرات مهمی در شیوه‌ی کار او رُخ داد و نقاشی‌هایش به نوعی رئالیسم سوق پیدا کردند. به این ترتیب، انسان نه تنها وارد نقاشی‌های او شد، بلکه محور و موضوع اصلی آثارش قرار گفت.

او به تم‌های اجتماعی و متاثر از شرایط جدید انقلابی می‌پردازد. کارگران، طبقات محروم، تنهایی، مرگ، مردان، شکنجه شده، تضادهای اجتماعی و فرهنگی و ...، در فضایی با رنگ‌های قهوه‌ای و نوری مایل و با ساخت و سازهای دقیق، موضوع و روش کار او می‌شوند. این مجموعه آثار، کاملاً منفك از فضای سوررئالیستی گذشته نبوده است و ابهام و چندپهلویی هنوز غالب بر فضای نقاشی‌هایش بودند.

عناصری از گذشته مثل ابر، پس‌زمینه‌های مبهم و سطوح وسیع و فقدان زمان و مکان معین هنوز در کارهایش حضور داشتند و ابهام‌سازی می‌کردند. بنابراین در حالی‌که در سال‌های انقلاب و پس از آن نوعی نقاشی سوسیال رئالیستی، ادبی، توصیفی و گاهاً شعاری در ایران رایج شد، او در مواجهه با شرایط تازه، فاصله‌ی خود را با جریان‌های مقبول در نقاشی حفظ کرد و در آن نغلطید. جنگ و عواقب آن موضوع دیگری شد که

وی با همان نگاه شخصی خود به آن پرداخت. در سال ۱۳۵۹ نمایش مفصلی از آثارش در دو تا از گالری‌های موزه برپا شد، «سال ۱۳۵۷ و سال‌های انقلاب در ایران طبیعتاً یك نقطه‌ی مبهم در تغییر روش فکری من بود و در این دوران خیلی زیاد کار کردم»(۵)

در همین سال‌ها و در کنار نقاشی به کارهای دیگری نظیر طراحی صحنه و تئاتر کودکان، تعدادی کار کوتاه تلویزیونی و تصویرسازی کتاب کودکان می‌پردازد. خاکدان سال ۱۳۶۲ از ایران می‌رود. به آلمان رفت به این نیت که از آن‌جا راهی کانادا شود ولی در آن‌جا ماندگار شد. نقاشی آلمان در دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی جایگاه مهمی در نقاشی اروپا یافته بود.

در این سال‌ها جوزف بویز (joseph Beuys) هنوز به نحو چشمگیری در آلمان فعال بود و نفوذ انکار ناپذیری را بر دوره‌ی خود اعمال می‌کرد. همچنین نقاشی نئواکسپرسیونیست در همین سال‌ها در آلمان به اوج خود رسید و نمایندگان شاخصی را همچون آنسلم کیفر (Anslem Kifer)، گئورگ بازلیتز (Georg Baselitz)، مارکوش لوپرتز (Markush Lupertz) آ.ار.پنك (A.R.Penk) و والتر دان (Walter Dahn) به دنیا معرفی کرد. «زمانی‌که من به آلمان رفتم، نقاشان نئواکسپرسیونیست و یا وحشیان جوان، بازارشان خیلی گرم بود و انواع دیگر نقاشی، تقریباً به پشت صحنه رفته بودند. از همان اولین برخوردی که من با این نقاشی داشتم فهمیدم که با خصلت ایرانی من جور درنمی‌آید. مدت زیادی طول کشید که آن‌جا را درك کنم و در ضمن نمی‌توانستم ادای آن‌ها را دربیاورم. من هم می‌توانستم جزیی از وحشی‌های جوان باشم. اما در من لایه‌های عرفانی و در عین حال واقع‌گرایانه بود و به همین دلایل نتوانستم آن‌ها را قبول کنم.»(۶)

فکر کردم آن‌چه که در ایران به آن رسیده‌ام، چیزهای کم ارزشی نیستند و بهتر است کار خودم را ادامه دهم. ابتدا سخت بود و با مشکل مالی مواجه شدم. آن‌طور که کار اکسپرسیونیست‌ها خریداری می‌شد کارهای من را نمی‌خریدند، ولی از ادامه‌ی راهم پشیمان نیستم.»

وقتی که واحد به نیت سفر و اقامت در کانادا به آلمان می‌رود، چند ماهی را باید صبر می‌کرد تا کارش درست شود. در این مدت مثل بسیاری دیگر از مهاجران طبعاً با مشکلاتی نظیر زبان، هزینه‌های اقامت، غربت و غیره دست به گریبان می‌شود. جایی را برای ماندن اجاره می‌کند، و به محض جاگیر شدن، نقاشی را شروع می‌کند. «در آلمان نقاشی را زود شروع کردم. هدفم پول درآوردن و نمایش آثار نبود. چون قصد ماندن نداشتم، ولی این‌طور شد.

نقاشی کوچکی را به خانم مسنی که همسایه‌ی من بود و محبت بسیاری به من کرده بود، هدیه دادم. با تعجب گفت که پولی بابت این تابلو ندارم که به تو بدهم و گفتم پولی نمی‌خواهم. ساعتی نگذشته بود که برگشت و گفت کارت را به یکی از گالری‌های شهر بردم و خانم صاحب گالری مایل است تو را ببیند. صاحب گالری بعد از این‌که مطمئن شد نقاشی کار من است، اظهار تمایل کرد که نقاشی‌هایم را برای او ببرم. همان موقع هم پولی بابت بیعانه به من داد. با این گالری چند سالی کار کردم و سبب شد که رفته‌رفته پای دلالان هنری دیگری از شهرهای مختلف آلمان به کارگاه من باز شود. کار شروع شد. قسمتی از کارهایی که انجام می‌دادم، جنبه تجاری زیادی داشت. به این صورت که سفارش دهندگان خیلی از اوقات مثلاً قطع کار را مشخص می‌کردند. البته چندان هم بد نبود. بعضی نیز مایل بودند که از من فقط طبیعت بی‌جان بخرند.

طبیعت بی‌جان‌هایم طرفدار زیادی داشت و بعدها نیز تعداد قابل توجهی از آن‌ها چاپ شدند.» موضوع این طبیعت بی‌جان‌ها اغلب گوشه‌ای از خرت و پرت‌هایی بود که روی هم تلنبار شده بودند. این خرت و پرت‌ها شامل همه جور شیء کهنه و مصرف‌شده‌ای که به‌طور روزمره با آن‌ها سر و کار داریم، نظیر چمدان، قاب، بوم، قفسه، مبل، عروسك (به‌خصوص انواع عروسك‌های دلقك)، کارتن و ... می‌شد. کهنگی، مصرف‌شدگی، کنارافتادگی و به‌خصوص گذر زمان ویژگی مشترك این بی‌جان‌ها می‌باشد. برخی از این دست آثار توسط ناشران معتبر آلمان، در تیراژ محدودی به شکل پوستر و با کیفیت بالایی چاپ، شماره‌گذاری و امضا شده و به فروش می‌رسیدند. (Art Print). نزدیك به صد اثر از این مجموعه آثار تا کنون چاپ و تکثیر شده است. کار دیگری که واحد خاکدان در آلمان به آن می‌پردازد، تصویرگری کتاب است.

«تقریباً یك سالی بعد از اقامتم در آلمان، با نویسنده‌ی بسیار معروفی به نام که برای کودکان کتاب می‌نوشت آشنا شدم. او وقتی کارهای مرا دید، پیشنهاد کرد که یکی از داستان‌های او را تصویرگری کنم. این مقدمه‌ای شد تا در آلمان به‌عنوان تصویرگر کتاب‌های کودکان و نوجوانان و نیز طراح روی جلد، اسم و رسمی پیدا کنم، و با خیلی از ناشران بزرگ آلمان کار کنم. البته به این کار به‌عنوان حرفه‌ی دوم برخورد می‌کنم. نقاشی

است. کارهای دیگری نظیر طراحی صحنه و طراحی لباس نیز انجام داده‌ام و فکر می‌کنم وقتی استعداد و تواناییش هست چرا انجام نشود.»

زمانی که خاکدان تصمیم به ماندن در آلمان گرفت، برای تثبیت موقعیت خود روزانه ده تا دوازده ساعت را صرف کار می‌کرد. برچیده شدن دیوار برلین و اتحاد دو آلمان در سال ۱۸۸۹، همچنین سال بعد، رواج یورو، اتفاق‌هایی بودند که روی اقتصاد آلمان و در نتیجه قدرت خرید مردم تاثیر نامطلوبی گذاشت. حوادثی از این دست روی میزان فروش آثار به‌ویژه نقاش مهاجری مثل او که این کار را کاملاً حرفه‌ای دنبال می‌کرد، تاثیر داشته و شاید هم همین مسایل موجب شدند تا او به فکر استفاده از توانایی‌ها و قابلیت‌های خود باشد. روند نقاشی‌های او از بدو حضورش در آلمان تا کنون، بدون تغییر نبوده و از روی مجموعه‌ی آن‌ها می‌توان تحول فکری و کاری او را دنبال کرد. زمانی‌که او از ایران مهاجرت کرد، سی و دو ساله بود. نقاشی را خیلی زود و از کودکی و شرایط مناسب و راهنمایی‌های پدر دنبال کرد، سال‌های حضور وی در هنرستان و در دانشگاه سال‌های پرباری در تاریخ نقاشی ایران است، و او که یاد گرفته بود خیلی خوب محیط اطرافش را مشاهده کند، از این فضا بهره‌ی لازم را کسب کرده بود. همچنین شرایط خاص و پر تب و تاب سال‌های دهه پنجاه و اوایل دهه شصت را نیز نباید از یاد برد. در این مقطع زمانی تحولات بزرگی نظیر سقوط پهلوی، انقلاب مردمی و سپس شروع جنگ گسترده‌ای روی داد.

نسلی که این همه حوادث را از نزدیك مشاهده و تجربه کرده بود، دیگر نسل خام کم تجربه‌ای نمی‌توانست باشد. خاکدان وقتی به آلمان رفت، اگر چه برای ایجاد موقعیت و تثبیت خود می‌بایست از صفر شروع کند، ولی تجربه‌های کاری و فکریش بیش‌تر از آن بود که در برابر جریان‌های متفاوت و پرحجم نقاشی آلمان تاب نیاورد. او کارش را ادامه می‌دهد. با همان نوع نگاهی که در ایران داشت.

اگر چه به هر حال محیط او عوض شده بود و این تغییر را می‌شد در کارهایش دید، ولی گویی کوله‌بار بزرگی از خاطرات را نیز بر دوش کشیده و با خود برده بود. آثارش بعد از گذشت دو دهه از حضور او در آلمان، با همه‌ی تغییراتی که در آن‌ها صورت گرفته، باز به شدت نوستالژیك و شرقی است.

فضا و اشیای قدیمی و غبار گرفته، دیوارهای گچی ریخته و ترك خورده، به همریختگی اشیا، رنگ‌های مسلط قهوه‌ای و سکوت حاکم بر فضا، نوعی دلتنگی، گمگشتگی و گاه بیهودگی نسبت به گذشت زمان، کودکی از دست رفته و کلاً ناپایداری زندگی را بر بیننده القا می‌کند. اشیا و فضا باورپذیرند، اما به زمان و مکان معینی اشاره نمی‌کنند. گویی تو شاهد «واقعیت جادویی» هستی. همچنان‌که وقتی داستان بلند «صد سال تنهایی» «گابریل مارکز» را می‌خوانی چنین احساسی داری. و این کتابی است که خود نیز به آن اشاره می‌کند.

«در کارهایم همه چیز را از قبل پیش‌بینی می‌کنم. مواقعی هست که دقیقاً جای همه‌ی اجزای کار را مشخص می‌کنم. و این زمانی است که دیدن یك فضا و یا شخص و یا یك نقاشی، انگیزه و ایده‌ی تازه‌ای را در من به‌وجود می‌آورد. بسیاری از اوقات هم بدون هیچ زمینه‌ی فکری از قبل تعین شده‌ای کار می‌کنم. یعنی یك بوم قهوه‌ای، یِژ یا کرم را مقابلم می‌گذارم و با قلم‌موی نازك که آغشته به رنگ روغن رقیق است، مستقیماً روی آن طراحی می‌کنم. معمولاً با یك کمپوزسیون دقیق و با خطهای ساده‌ای شروع می‌شود. بعد با یك قلم‌موی پهن شروع به لکه‌گذاری می‌کنم، سپس به لکه‌های رنگ نگاه می‌کنم تا ببینم که چه چیزی را می‌شود از توی آن درآورد. فرم کلی اشیا را مشخص کرده و بعد وارد جزئیات می‌شوم. کاری به ابعاد ۱۲۰×۴۰ cm، چیزی در حدود یك ماه و نیم زمان می‌برد، تا تمامش کنم.»

«تقریباً هشتاد درصد آن‌چه در نقاشی‌های من می‌بینید، ذهنی هستند. همیشه مسابقه‌ای با قدرت تصور خود دارم و سعی می‌کنم تا حد ممکن اشیا را ذهنی بکشم. اگر به اشکال برخوردم در آن صورت از عکس یا شیئ استفاده می‌کنم. بسیاری از اشیا را که نقاشی کرده‌ام، متعلق به زمان‌های دوری بوده و دیگر وجود ندارند. مثلاً اسب قرمزی که در سه سالگی داشتم و بارها در کارهایم استفاده کرده‌ام.»

«از تلفیق عناصر آثار بزرگان نقاشی در کارهایم هراسی ندارم، بلکه بالعکس از آنان به عنوان الفبای زبان نقاشی خودم و ابزار کار استفاده می‌کنم. مثلاً در مورد نور در کارهایم به شدت تحت تاثیر ورمیر (vermeer) هستم، مخصوصاً تابلوی معروف «دخترکی در حال خواندن نامه» اثر زیادی روی ذهن من گذاشته است. و یا در مورد رنگ‌ها تاثیر «وان دایك» (Antonis Van Dyck) یا «رامبراند» و «کاراوادجو» (Caravaggio) را در کارهایم نباید فراموش کنم، همچنین رئالیست‌های معاصر مثل «جوزه اتکا» (Jose Oteka) یا «کریستوبال تورال» (Christobal Toral) که پیشروان

رئالیسم جدید اسپانیا هستند.»(۷)

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249150

VISTA.IR
Online Classified Service

وا' . 2 "$ 1

واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶-۱۹۴۴) مبسوط تر از هر هنرمند بزرگ قرن بیستم دیگری می نوشت و باید گفت نوشته هایش نیز همچون نقاشی هایش تأثیر گذار بوده است. " خاطرات " یک اتوبیوگرافی کوتاه و در عین حال شخصی ترین مقاله اوست.

کاندینسکی در مسکو بزرگ شد و شغل حقوقی تازه اش را در سال ۱۸۹۶ رها کرد تا نقاش شود. او در همان سال روسیه را به مقصد مونیخ ترک کرد و در سال ۱۹۰۱ انجمن فالانکس را پایه گذاری نمود. او پس از سفرهای بسیار از سال ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۸به افریقای شمالی و اروپای شرقی به مونیخ بازگشت و در نزدیکی روستای " مورنو" یعنی جاییکه تا سال ۱۹۱۴ در آنجا ماند اقامت گزید. او تا سال ۱۹۲۲ یعنی تا زمانیکه حزب کمونیست هنر انتزاعی را هدف قرار داد در روسیه بود و فعالیت چشمگیری به عنوان مدرس و سخنران در زمینه هنر داشت. " خاطرات " در سال ۱۹۱۳ نوشته شد، یعنی در دوره ای از فعالیت مونیخ که توأم با نقاشی apocalpytic و اکسپرسیونیسم انتزاعی بود.

کاندینسکی به عنوان مبلغ اصلی اکسپرسیونیسم آلمانی، سازمان دهنده نمایشگاهها، ویرایشگر، مقاله نویس و شاعر شناخته می شود. او از سال ۱۹۱۱ به عنوان شخصیت اصلی در Blaue Reitez جاییکه اولین نمایشگاهش در زمستان ۱۹۱۲-۱۹۱۱ در آن تشکیل شد مطرح گردید.

او و Franz Marc سالنامه Blaue Reitez را ویرایش کردند. او در سال ۱۹۱۲ معروف ترین مقاله اش به نام " معنویت در هنر "(Concerning the Spiritual in Art)را منتشر کرد.

" خاطرات " آرامشی چشمگیر دارد که احتمالاً از رضایت بلند مدت نقاش پس از چهل و هفت سال ناشی می شود، چراکه سالها تجربه اودیگر به ثمررسیده و سرشناس شده بود. این آرامش همچنین باید از یک حالت درون نگر آشکار ناشی شده باشد. کاندینسکی با وجود اینکه یک روس بود اما سالها در مونیخ زندگی کرده بود و چنین به نظر می رسد که در این مقاله ریشه های روسی اش را زیر سوال می برد، یعنی با به عقب برگشتن به دوران جوانیش بخش روسی هنرش را جستجو می کند. خواننده باید انتظار عبارات عجیب و حکایات یا استعاراتی که به سختی درک

می شوند را داشته با شد. کاندینسکی نوشتن با شیوه ای خاطره انگیز را که به سرحد جریانی از آگاهی می رسد بر می گزیند. شیوه ای که در آن تکه هایی از جوانیش بدون توضیحات قبلی زنده می شود.

"خاطرات " در سال ۱۹۱۳ در برلین توسط Herwarth Walden شخصیت پرانرژی Der Sturm که نشریات و نمایشگاه هایش در دهه های دوم و سوم این قرن از اهمیت فوق ا لعاده ای برخورداربود منتشر شده است.

اولین رنگهایی که تأثیر قوی بر من داشتند سبز روشن آبدار، سفید، قرمز جگری، سیاه و زرد اخرایی بودند. این خاطرات به سومین سال زندگیم باز می گردد. من این رنگها را در اشیایی که دیگر به اندازه خود رنگها در ذهنم روشن و واضح نیستند، دیدم. مثل همه بچه هامن هم به شدت عاشق سوارکاری بودم. مربی ما عادت داشت نوارهای مارپیچ روی شاخه های نازک را ببرد و اولین نوارها را از هردو لایه پوست درخت و لایه دوم را فقط از سر بالایی آن بکند، بنابراین اسب من همیشه سه رنگ را شامل می شد: زرد قهوه ای پوسته بیرونی (که من دوستش داشتم و با خوشحالی جانشین شدن آن را توسط رنگ دیگری می دیدم)، سبز آبدار لایه زیرین پوست درخت (که من مخصوصاً دوستش داشتم و در حالت خشک وپژمرده نیز چیزی جذاب و افسونگر داشت و بالاخره رنگ سفید شیری چوب که بوی نم می داد و انسان را وسوسه می کرد که آن را بلیسد اما خیلی زود به طرز ناراحت کننده ای خشک و پلاسیده می شد و شادی من را ازآن سفیدی اولیه زایل می کرد).

به نظرم کمی قبل از آنکه والدینم به مقصد ایتالیا حرکت کنند (جاییکه در کودکی به همراه پرستارم به آنجا برده شدیم) پدربزرگ ومادربزرگم به خانه جدیدی نقل مکان کردند. من این تصور را داشتم که این خانه هنوز کاملاً خالی بود و هیچ وسیله یا کسی در آن نبود. در اتاقی که چندان بزرگ نبود ساعتی روی دیوار قرارداشت. من به تنهایی مقابلش می ایستادم و از رنگ سفید صفحه آن و قرمز جگری که بر آن نقاشی شده بود لذت می بردم. پرستار مسکویی من از اینکه والدینم رنج چنین سفری طولانی را بر خود هموار کرده بودند تا ساختمانهای مخروبه و سنگها ی قدیمی را تحسین کنند بسیار متعجب بود. او می گفت: " ما از این سنگها به قدر کافی در مسکو داریم ". تنها چیزی که از این سنگها در رم به خاطر می آورم جنگل غیر قابل گذری از ستونهای سنگی است، جنگل ترسناک سنت پیتر که به نظرم می آید من و پرستارم برای مدتی بسیار طولانی نمی توانستیم راهی برای خروج از آن بیابیم.

و سپس تمام ایتالیا به رنگ سیاه ظاهر می شود. من و مادرم درون کالسکه ای سیاه بر روی یک پل سفر می کنیم (رنگ آب در زیر پایمان زرد کثیف است) من به مهد کودکی در فلورانس برده شدم. و باز هم سیاه. به درون آبی سیاه پا می گذارم که در آن قایق دراز وحشتناکی با جعبه ای سیاه درون آن قرار دارد. در شب سوار بر یک گاندولا می شویم. در اینجا است که من استعدادی را که مرا در سراسر ایتالیا مشهور ساخت شکوفا می کنم و با تمام وجودم می گریم. در یک مسابقه اسب سواری اسب ابلقی (با بدنی به رنگ زرد اخرایی و یالی به رنگ زرد روشن) بود که من و خاله ام[۱] آن را خیلی دوست داشتیم. ما همیشه یک روش جدی را دنبال می کردیم. من اجازه داشتم زیر نظر سوارکاران حرفه ای یک دور با آن اسب بزنم و خاله ام هم همینطور. تا به امروز من علاقه ام را به اینگونه اسبها از دست نداده ام. هنوز دیدن چنین اسبی در خیابانهای مونیخ برای من لذت بخش است او هر تابستان زمانیکه خیابانها نمناکند می آید. او خورشید درون مرا بیدار می کند. او فنا ناپذیر است چراکه در پانزده سالی که او را می شناسم پیرتر نشده است. این حس ابتدایی ترین حس من به هنگام ورود به مونیخ بود. من ساکت ایستادم و برای مدتی طولانی او را با چشمانم دنبال کردم. در این حال امیدی نیمه آگاهانه اما شادی آفرین در قلبم برانگیخته شد وبدین ترتیب مونیخ به سالهای کودکیم پیوند خورد. این اسب ابلق در مونیخ حس در خانه بودن را به من می داد. در کودکی خیلی خوب آلمانی صحبت می کردم (مادر بزرگ مادریم اهل بالتیک بود). داستانهای تخیلی آلمانی که در کودکی همه آنها را شنیده بودم، سقفهای بلند و باریک "پرومنادن پلاتز" و "مکسی میلیان پلاتز" که اکنون ناپدید شده اند، " شوابینگ " و به خصوص Au (منطقه ای در حومه مونیخ) که آن را به طور اتفاقی کشف کردم همگی این داستانها را برای من به واقعیت تبدیل می کرده اند. تراموای آبی رنگی که مانند مظهر نسیم افسانه ای از خیابانها می گذرد و تنفس را سبک و شادی آفرین می کند. صندوقهای پست زرد رنگ مانند قناری در قفس آواز می خوانند. من اهدائیه " Kunstmuhle " را پذیرفتم و احساس کردم در شهر هنر هستم که برای من همانند شهر پریان بود. از میان این احساسات تصاویری ابتدایی پدید آمدند که بعدها آنها را نقاشی کردم. به دنبال یک توصیه خوب

Rothenburg ob der Tauber را ملاقات کردم. من هرگز تغییر همیشگی از قطار سریع السیر به محلی، از قطار محلی به تراموا با ریلهای پوشیده از علف اش، سوت گوشخراش لوکوموتیو گردن دراز، سرو صدا و زوزه ریلهای خواب آلود، یا روستایی پیر با دکمه های بزرگ نقره ای که اصرار داشت با من در مورد پاریس صحبت کند و من به سختی می توانستم حرفش را بفهمم را فراموش نخواهم کرد. این مانند سفری خیالی بود. چنین احساس می کردم که انگار نیرویی افسانه ای، برخلاف همه قوانین طبیعی، قرن به قرن و حتی بیشتر به گذشته برمی گردند. من آن ایستگاه کوچک را ترک کردم و از چمنزار گذ شتم تا به دروازه شهر رسیدم. دروازه ها، جویها و خانه هایی که سرهایشان را در بالای کوچه های باریک به هم می رساندند و به عمق چشمهای یکدیگر خیره می شدند. درهای بزرگ ورودی که مستقیماً به اتاق سیاه. بزرگ نهار خوری باز می شدند که از مرکز آن پله های بلوطی سنگین، پهن و سیاه به سمت اتاقها کشیده شده بود. اتاق کوچک و دریایی از سقفهای قرمز روشن که آنها را از پنجره می دیدم. تمام مدت باران می بارید. دانه های گرد و درشت باران روی پالتم می افتادند وبا مسخرگی دستانشان را از دور به سمت یکدیگر دراز می کردند. می لرزیدند و تکان می خوردند و ناگهان به طور غیر منتظره ای به یکدیگر می رسیدند و رشته هایی نازک و ماهرانه را شکل می دادند که با سرعت و بازیگوشی در میان رنگها می دویدند تا آستین هایم را اینجا وآنجا پایین بیاورم. نمی دانم همه اینها کجا رفتند، آنها ناپدید شدند. تنها یک تصویر از این مسافرت باقی ماند و آن " شهر قدیمی " است که آن را از روی خاطراتم پس از بازگشت به مونیخ نقاشی کردم .

حتی در این نقاشی نیز من حقیقتاً ساعت خاصی که بهترین ساعت روز مسکو بوده و همیشه خواهد بود را جستجو می کردم. خورشید پایین آمده و به انتهای مسیرش رسیده بود، جایی که تمام روز به دنبال آن و برای رسیدن به آن تلاش کرده بود. این حالت زیاد طول نمی کشید. پس از چند دقیقه نور آفتاب از تقلا سرخ می شد، حتی سرخ تر، اول سرد و سپس گرمتر و گرمتر. خورشید تمام مسکو را در یک نقطه آب می کرد و مانند یک توبای دیوانه تمام وجود یک انسان را درونش می ریخت و تمام روحش را به لرزه می انداخت. نه این یکپارچگی قرمز دوست داشتنی ترین ساعت نیست. این تنها آخرین نت سمفونی است که هر رنگ را به نهایت شدتش می رساند و تمام مسکو را رها می کند یا در حقیقت وا می دارد که مانند صدای یک ارکستر بزرگ طنین انداز شود. صورتی، اسطوخودوس، زرد، سفید، آبی، سبز مغز پسته ای، خانه های قرمز آتشی، کلیساها، هر یک آوازی مستقلند، علفهای کاملاً سبز، درختان در حال پچ پچ کردن یا برف در حالی که با هزار صدا آواز می خواند، شاخه های عریان، حلقه ساکت، خشک وسرخ دیوارهای کرملین و در بالا، بلند تر از همه مانند گریه ای از روی شادی، مانند دعایی بی توجه به خود، خط نشانه بلند، سفید و با ظرافت Ivan Veliky Bell Tower قراردارد و بر روی گردن بلندش که در حسرت ابدی کشیده شده است، سر طلایی گنبد قراردارد. خورشید مسکو در میان این ستاره های طلایی و رنگین سایر گنبدها قرار دارد. من فکر کردم به تصویر کشیدن این ساعت می تواند بزرگترین لذت ممکن برای یک هنرمند باشد.این احساسات در هر روز آفتابی خود را تکرار می کنند. آنها شادیی بودند که تا اعماق روح مرا لرزاندند و مرا از شعف لبریز کردند. آنها به طور همزمان برایم شکنجه بودند چرا که احساس می کردم که هنرم به طور کلی و نیروهایم بطور خاص در مقابله با طبیعت بسیار ضعیف بودند. سالها گذشت تا اینکه از راه احساس کردن و فکر کردن به این نگرش ساده برسم که هدفهای طبیعت و هنر الزاماً و با توجه به قانون طبیعت از یکدیگر متفاوت اما به یک اندازه بزرگ و قدرتمندند. این نگرش که آنقدر ساده و به طور کلی طبیعی است، و امروزه در کارم راهنمای من است، شکنجه غیر ضروری مرا بابت وظیفه بیهوده ای که برخلاف دست نیافتنی بودن باطناً بر عهده خودم گذاشته بودم از بین برد. دیدگاه فوق این شکنجه را از ذهنم بیرون کرد و نتیجتاً لذت من از طبیعت و هنر را تا قله های آسودگی بالا برد. از آن زمان به بعد قادر بوده ام از هر دو عامل لذت کامل را ببرم. بعدها حس عظیم قدردانی نیز به این شادی پیوست. این نگرش مرا آزاد کرد و افق دنیاهای جدید را به رویم گشود. هر چیز" مرده ای " به جنبش درآمد. نه فقط ستارگان، ماه، درختان و گلها که شعرا درباره آنها می سرایند ته سیگار داخل جا سیگاری، دکمه شلوار سفید صبوری که از بالای یک چاله آب باران در خیابان به بالا نگاه می کرد، تکه ای از پوسته درختی که یک مورچه آنها را با آواره های قدرتمندش از روی علفهای بلند به سوی مقصدی نامطمئن اما مهم می کشیده صفحه ای از تقویم که دست آگاهانه به قصد جدا کردن آن از همراهی گرم صفحات باقی مانده پیش می رفت ؛ هر چیزی صورتش درونی ترین طبیعتش ، روح پنهانش را که اغلب ساکت تر از آنست که شنیده شود ، به من نشان داد و وبه همان ترتیب هر نقطه ساکت و هر نقطه متحرکی به همان اندازه زنده شد و روحش را بر من آشکار کرد. و

همین برای من کافی بود که امکان ووجود آن هنر را که امروزه در مقابل " واقع نگرانه " " انتزاعی " خوانده می شود با تمام وجود و احساسم درک کنم .

اما در آن زمان در روزهای دانشجویی زمانیکه می توانستم فقط اوقات فراغتم را صرف نقاشی کنم برخلاف آشکارا ناممکن بودنش به دنبال ثبت یک " همخوانی رنگها " (آنچنان که من می نامیدمش) که از طبیعت نشأت می گرفت و خود را به اعماق روح من تحمیل می کرد، بر روی بوم نقاشی بودم. من برای نشان دادن قدرت کامل این هیاهو به تلاشی سخت اما بیهوده دست زدم.

در همان زمان روح من توسط چیز دیگری در ناآرامی بود، نا آرامی های صرفاً انسانی، بنابراین حتی برای یک ساعت روی آرامش را ندیدم و این زمان پیدایش یک سازمان تمام دانشجویی بود که نه تنها بدنه دانشجویی یک دانشگاه بلکه همه روسیه و نهایتاً همه دانشگاه های اروپای غربی را در برگرفت. کشمکش دانشجویان علیه قانون مزورانه و بی پرده سال ۱۸۸۵ دانشگاه فروکش نکرده و همچنان ادامه داشت: " ناآرامیها "، نقض سنتهای قدیمی مسکوی لیبرال، نابودی سازمانهای ایجاد شده توسط دولت، گروههای جدیدمان، غرش پنهانی تحرکات سیاسی و گسترش خود به خودی [۲]در بخش دانشجویان همه تجربیاتی جدید به وجود آوردند و سیمهای روح را حساس، پذیرا ودر برابر لرزش آسیب پذیر کردند. خوشبختانه سیاست مرا اغفال نکرد. مطالعات مختلف تمرینی بود برای تفکر انتزاعی و آموزش نفوذ به سوالات پایه ای. علاوه بر رشته تخصصی انتخابیم (اقتصاد که در آن زمینه زیر نظر یک معلم بسیار با استعداد و یکی از بی نظیرترین مردانی که در زندگی ام دیده ام پروفسور .A.J Tschuproff کار کردم) با قدرت و گاهی اوقات پی در پی و گاهی همزمان جذب رشته های مختلف دیگری می شدم: حقوق رمی (که من را با " دستورالعمل " هایی خوب و آگاهانه و کاملاً پرداخت شده مجذوب می کرد اما نهایتاً نمی توانست مرا راضی کند زیرا منطق انعطاف ناپذیرش بسیار سرد و عقلانی بود)، حقوق کیفری (که به طور خاص و شاید منحصراً از طریق تئوری جدید Lombroso توجهم را جلب می کرد)، تاریخ حقوق روسی و قوانین روستایی (که توانست در برابر حقوق رمی تحسین وعلاقه شدید مرا به عنوان آزادی و راه حلی برای مشکلات حقوقی به خود اختصاص دهد)[۳] ، قوم شناسی که بر مبنای این تحقیق تدریس می شد (و من ابتدا از طریق آن آموختم که باید به روح مردم برسم) همه اینها توجه مرا به خود جلب می کرد و به من کمک می کرد تا به شیوه ای انتزاعی فکر کنم. من تمام این مطالعات را دوست داشتم و تا به امروز با قدردانی به آن ساعتهای اشتیاق و شاید الهام هایی که به من می دادند فکر می کنم. اما این ساعتها در برابر اولین ارتباط من با هنر که این قدرت را داشت که مرا به جایی فراتر از زمان و فضا ببرد رنگ باختند. کار تحقیقی هرگز چنین تجربیات، کشمکشهای درونی و لحظات بدیعی را به من نداده بود.

به هر حال، من نیروهایم را بسیار ضعیف تر از آن یافتم که خود را در دست کشیدن از سایر وظایف و در پیش گرفتن آنچه که در آن زمان به نظرم زندگی بی نهایت شاد یک هنرمند بود، موجه جلوه دهم. علاوه بر اینکه زندگی روسی خیلی دلتنگ کننده بود، کارهای تحقیقی من ارزشمند بودند و من تصمیم داشتم دانشمند شوم. با این همه در رشته انتخابیم (اقتصاد) به جز در مورد مسأله سود فقط به تئوریهای کاملاً انتزاعی علاقه داشتم. بانکداری یعنی جنبه عملی مسائل پولی برای من به شدت نفرت انگیز بود. به هر حال کاری نمی توانستم بکنم جز اینکه این موضوع را نیز به بحث و گفتگو بکشانم.

در همین زمان در معرض دو تجربه قرار گرفتم که تمام زندگیم را تحت تاثیر قرارداد و تا مغز استخوانم را تکان داد. یکی از آنها نمایشگاه امپرسیونیست فرانسوی در مسکو بود – خصوصاً " Haystack " دسته علف خشک اثر کلود مونه بود. دیگری اثری از واگنر " Wagner " در تئاتر هوف " HOF " به نام " Lohengrin " بود.

قبلاً من فقط هنر واقع گرایانه را شناخته بودم، در حقیقت منحصراً روسی، اغلب مدتها در برابر دست Franz Liszt در پرتره ای از آثار رپین " Repin " و مانند آن می ایستادم و ناگهان برای اولین بار یک نقاشی را دیدم. آن نقاشی بنابر آنچه کاتالوگ می گفت دسته علف خشک نام داشت. من نمی توانستم آن را تشخیص دهم و این عدم تشخیص برایم دردناک بود. من فکر کردم نقاش حق نداشته به طور نامفهوم نقاشی کند و با بی حوصلگی احساس کردم که سوژه نقاشی گم شده است. با شگفتی و سردرگمی دریافتم که تابلو نه تنها جلب توجه می کند بلکه خود را به

طور محو نشدنی درخاطر شما نقش می کند و کاملاً غیر منتظره با کوچکترین جزئیات در برابر چشمانتان شناور می شود. همه اینها برایم نامفهوم بود و نمی توانستم به نتایج ساده این تجربه برسم. تنها چیز کاملاً آشکار برای من قدرت ناشناخته پالت بود که تاکنون نیز برایم پوشیده مانده است. قدرتی که از تمام رویاهای من پیشی گرفت. نقاشی قدرت و شکوه یک داستان تخیلی را به دست آورد و ناآگاهانه سوژه به عنوان یک عامل پیش پا افتاده نقاشی بی اعتبار شد. این تصور را داشتم که: مسکو قبلاً روی بوم نقاشی [۴]بوده است، اگرچه این فقط ذره ای کوچک از داستانهای تخیلی ام بود.

به هر حال Lohengrin برای من درک کاملی از این مسکو بود. ویولون ها، اصوات بم عمیق و خصوصاً سازهای بادی تمام تأثیر آن ساعت غروب را برایم مجسم می کرد. تمام رنگها را با چشم ذهنم دیدم. خطوط وحشی و کاملاً دیوانه خود را در برابرم می کشیدند. من جرأت نداشتم احساسی را که واگنر در " ساعت من " نقاشی اش کرده بود در زمینه موسیقی به کار ببرم. و کاملاً برایم آشکار شد که هنر بطور کلی بسیار قوی تر از آنست که من درک کرده بودم و اینکه، از سوی دیگر، نقاشی می تواند همان نیرویی را داشته باشد که موسیقی دارد. و ناتوانیم در کشف این نیروها ویا حتی جستجوی آنها انکارم را سخت تر کرد.

یک رویداد علمی یکی از بزرگترین موانع را از سر راهم برداشت وآن تقسیم اتم بود. فروپاشی اتم برای روح من همانند فروپاشی همه جهان بود. ناگهان سنگین ترین دیوارها فرو ریختند. همه چیز ضعیف و متزلزل و نامطمئن شد. برایم تعجب آورنبود اگر یک سنگ در برابر من در هوا حل وناپدیدمی شد. به نظرمی رسید علم نابود شده است. مهمترین مبناهایش توهمی بیش نبود. از زمان کودکی ساعتهای شاد و عذاب آور آن کشمکش درونی را که به خود گرفتن مشکلی ملموس را وعده می داد می شناختم. این ساعات لرزش درونی، ساعات آرزوهای مبهمی که خواستار چیزی بودند که ما نمی فهمیدیم. چیزی که در روز، قلب را نگران و روح را از ناآرامی لبریز می کرد و در شب، ما را وامی داشت تا در رویاهای جالب پر از وحشت و شادی زندگی کنیم. مانند بسیاری از بچه ها و جوانان کوشیدم شعر بنویسم که در نهایت آنها را پاره کردم. می توانم به خاطر بیاورم که نقاشی مرا از این شرایط خلاص می کرد یعنی اینکه می گذاشت خارج از فضا و زمان زندگی کنم و بنابر این من دیگر خودم را احساس نمی کردم. پدرم [۵] از همان ابتدا متوجه عشق من به نقاشی شد و در حالیکه هنوز درGymnasium بودم مرا به کلاس نقاشی فرستاد.به خاطر می آورم که چگونه خود این ماده را دوست داشتم و اینکه رنگها و مداد رنگی ها چقدر جذاب، زیبا و زنده بودند. از اشتباهاتم، درسهایی گرفتم که هنوز هم تقریباً با همان نیروی اولیه بر من تأثیر می گذارند. هنگامی که کودک خردسالی بودم اسب ابلقی را با آب رنگ کشیدم. همه چیز تمام شده بود به جز سم هایش. خاله ام که در نقاشی به من کمک می کرد مجبور شد بیرون برود و به من پیشنهاد کرد تا برگشتن او منتظر بمانم. من تنها در برابر تصویر نا تمام ماندم و از عدم امکان ایجاد آخرین تماسها میان رنگ و کاغذ رنج می بردم. در آخرکار به نظرمی رسید که آنها به طور حتم کاملاً شبیه نمونه های طبیعیشان خواهند شد. من هرچه می توانستم رنگ سیاه روی قلم مو گذاشتم. در یک لحظه – من چهار نقطه زشت، نفرت انگیز و سیاه و کاملاً نامأنوس بر کاغذ را روی پاهای اسب دیدم. احساس ناامیدی کردم و به طرز وحشتناکی تنبیه شدم! بدین ترتیب به خوبی ترس امپرسیونیستها از رنگ سیاه را فهمیدم و بعد از آن نیز گذاشتن رنگ سیاه خالص بر بوم نقاشی برای من به بهای یک کشمکش روحی واقعی بود. این ناکامی در کودکی به بهای سایه ای بلند بر بسیاری از سالهای بعدی زندگی ام بود. در میان سایر احساسات قویی که من در دوران دانشجویی تجربه کردم و تأثیری سرنوشت ساز بر سالهای بعدی داشت یکی را میراند در موزه آرمیتاژ سن پیترز بورگ و دیگری سفرم به قلمرو حکومتی Vologda بود. جایی که از طرف موسسه سلطنتی علوم طبیعی، انسان شناسی و قوم نگاری به عنوان یک حقوقدان به آنجا فرستاده شدم. کار من دو جنبه داشت مطالعه قوانین کیفری روستایی در میان جمعیت روس (تا اصول و قوانین اولیه آنرا دریابم) و دیگری جمع آوری آثار مذهب کافرانه آنها از میان قبایل صیاد و شکارچی رو به نابودی سوری. رامبراند به شدت مرا تکان داد. اختلاف عظیم نور و تاریکی، مخلوط شدن رنگ مایه های ثانویه در قسمتهای بزرگتر و با هم ذوب شدن این رنگها در این قسمتها که تأثیر یک antiphony عظیم در هر فاصله را داشت و فوراً ترومیتهای واگنر را به یادم آورد و امکاناتی کاملاً جدید، قدرت فوق انسانی هر رنگ به اندازه خود و خصوصاً تشدید این نیرو از طریق تقابل (کنتراست) را بر من آشکار کرد. من دیدم که هر سطح بزرگ به خودی خود هیچ یک از ویژگیهای این داستان

تخیلی را ندارد و اینکه هر یک از این سطوح فوراً اشتقاق خود را از پالت آشکار می کنند این را نیز دیدم که یک سطح از طریق سایر سطوح، سطوح دارای کنتراست، واقعاً تأثیر یک داستان تخیلی را به دست آورده است و بنابراین سرچشمه آن روی پالت در اولین نگاه غیرقابل باور به نظر می رسد. به هر حال در طبیعت مقدر نبود که یک وسیله را بدون جنجال بعدی به کار ببرم. ناآگاهانه به تصاویر غریبی برخوردیم چنانکه امروزه به طبیعت می نگرم؛ من با تحسین و شادی فراوان از آنها استقبال کردم اما با وجود این احساس می کردم که این نیرو برایم ناآشناست. از سوی دیگر تا حدی ناآگاهانه احساس می کردم که این اختلاف عظیم کیفیتی به نقاشیهای رامبراند بخشیده است که من هرگز قبلاً ندیده ام. احساس کردم " تابلوهای او خیلی طول کشیدند " و به خودم توضیح می دادم که اول باید یک قسمت را به طور پیوسته تحلیل کنم و سپس به سراغ سایر قسمتها بروم. بعدها فهمیدم که این تقسیم بندی به صورتی سحرآمیز عاملی ناآشنا و دست نیافتنی در نقاشی، یعنی زمان[۶] را بر بوم پدید آورده است. در نقاشی هایی که ده ، دوازده سال پیش در مونیخ کشیدم می خواستم به این ویژگی برسم، من فقط سه یاچهار نقاشی کشیدم که در هر قسمت آنها می خواستم تعداد بی شماری از رنگ مایه های در ابتدا پنهان را از نظر بپوشانم. آنها در ابتدا کاملاًمخفی [۷] (خصوصاً در قسمتهای تیره) و تنها با گذشت زمان، اول بطور نامفهوم و نامطمئن، خود را به بیننده بسیار با دقت نشان می دهند و بعد با قدرت مرموز و فزاینده ای بیشتر و بیشتر منعکس می شوند. با تعجب بسیار دریافتم که بر مبنای اصول رامبراند کار می کرده ام. این برای من زمان تلخ ناامیدی و شک آزارنده نسبت به نیروهای خودم بود، زمان شک در مورد امکان یافتن شیوه بیان خودم. ترکیب عوامل مورد علاقه ام یعنی پنهان، زمان و اسرارآمیز به زودی " خیلی حقیر " به نظرم آمد.

من در همان زمانیکه باید از روی ناامیدی دست از کار می کشیدم و سریع به رختخواب می رفتم به سختی و اغلب شبها تا دیروقت کار می کردم. خودم آن روزهایی که در آنها کار نکردم (که بسیاراندک بودند !) را هدررفته می دانم. وقتی که هوا کاملاً تمیز بود یکی دو ساعت در روز و عمدتاً در Schwabing قدیمی که بعدها به عنوان بخشی از مونیخ توسعه یافت نقاشی می کردم. در دوره سرخوردگی از کار استودیویی و نقاشی از روی خاطرات مناظر بسیاری را بصورت خاص نقاشی کردم، که به هر حال خیلی راضی ام نکرد بطوری که بعدها تنها کشیدن تعداد کمی از آنها را تمام کردم. با یک جعبه رنگ پرسه می زدم و احساس یک شکارچی را داشتم، به نظرم نمی رسید که این کار مانند کشیدن تصاویری که در آن زمان، نیمی آگاهانه و نیمی ناآگاهانه آنها را به دنبال عوامل ترکیبی جستجو کرده بودم قادر به جوابگویی به من باشد. کلمه کمپوزیسیون روحاً مرا هدایتم کرد و من بعداً کشیدن یک " کمپوزیسیون " را به عنوان یک هدف در زندگیم قرار دادم. این کلمه مانند یک دعا مرا تحت تأثیر قرارداد. خودم را در طرحهای نقاشی شده رها کردم. به خانه ها و درختان اهمیت نمی دادم، با کاروک خطوط و نقاط رنگی را روی بوم پخش می کردم و می گذاشتم به همان بلندی که من می توانستم آواز بخوانند. در درونم ساعت قبل از غروب مسکو پیچیده بود و دربرابر چشمانم پوسته رنگی محکم اتمسفر مونیخ قرارداشت که در سایه های عمیقش می غرید. بعداً، خصوصاً در خانه، همیشه احساس ناامیدی عمیقی داشتم. رنگها به نظرم ضعیف و بی روح می رسیدند و کل تحقیق برایم کوششی ناموفق در جهت تسخیر نیروی طبیعت بود. چقدر برایم عجیب بود که بشنوم در مورد رنگهای طبیعت اغراق کرده ام و این اغراق نقاشی مرا نامفهوم کرده و اینکه تنها راه نجاتم " جدا کردن رنگها " ست. منتقدان مونیخی (که بعضی از آنها خصوصاً در ابتدا با من خیلی مهربان بودند [۸]) می کوشیدند تا " شکوه رنگهای من " را با تأثیرات بیزانسی توضیح دهند. انتقاد روسی (که اغلب بدون استثناء با زبان غیر پارلمانی به من حمله می کرد) دریافت که من دارم تحت تاثیر هنر مونیخی از بین می روم. ومن برای اولین باردر آن روزها شیوه تحریف شده، یکنواخت و مهار نشده ای را که در اغلب نقدها جریان دارد دیدم و این " sang froid " ی که هنرمندان باهوش ناخوشایندترین مقالات در مورد خودشان را با آن دریافت می کنند را نیز توضیح می دهد.

تمایلم به " مخفی "، پنهان شده ها مرا از جنبه مضر هنر مردمی که برای اولین بار آن را به شکل درست و اصلی در سفرم به منطقه دولتی Vologda دیدم، حفظ کرد. من اول با قطار سفر می کردم با این احساس که به سیاره ای دیگر می روم، سپس چندین روز با کشتی بخار بر رودخانه ساکت و اندیشناک و بعد در یک دلیجان قدیمی در جنگلی بی پایان، در میان تپه هایی رنگارنگ، بر بالای مردابها و از میان صحراهای شنی سفر کردم. من به تنهایی سفر می کردم تا بتوانم با آسودگی درمناظر اطراف خود را غرق نمایم. گرمای روزها سوزان و سرمای شبها منجمد

کننده بود و به خاطر می آورم که درشکه چی هایم – که از آنها سپاسگزارم - اغلب مرا در پتویی که مرا از تکانهای آن درشکه بدون فنرحفظ می کرد، می پیچیدند. به روستایی که همه جمعیت آن به یکباره از فرق سر تا نوک پا خاکستری پوشیده بودند و صورتها وموهایی به رنگ زرد – سبز داشتند و یا به یکباره با لباسهای محلی رنگی پدیدار می شدندمن هرگز نمی توانستم خودرا وادار به استفاده از فرمی بکنم که جایی خارج از کاربردهای منطق گسترش یافته است – نه کاملاً از احساسات درونی . من نمی توانستم فرمها را ابداع کنم و به همین خاطر وقتی چنین فرمهایی را می دیدم مرا بیزار می کرد تمام فرمهایی که من به کار برده ام " از خودشان " برآمده اند.

و مانند تصاویر درخشان و زنده بر روی دو پایه اینطرف و انطرف می رفتند، من هرگز خانه های بزرگ پوشیده از حکاکی را فراموش نخواهم کرد. دراین خانه های عجیب چیزی را تجربه کردم که از آن موقع هرگز خود را تکرار نکرد. آنها به من آموختند که در تصویر حرکت کنم، که در تصویر زندگی کنم. هنوز به خاطر می آورم که چگونه اولین بار وارد اتاق شدم و در آستانه آن در برابر آن منظره غیرمنتظره اندکی ایستادم. میز، نیمکتها، اجاقی بزرگ، که در خانه های روستایی روسی مهم است، قفسه ها و هرچیز دیگری با رنگ کاریهای روشن و بزرگ نقاشی شده بود. نقاشیهای قومی روی دیوارها بودند: یک قهرمان در تمثالی سمبلیک، یک جنگ، یک آواز قومی نقاشی شده. " گوشه سرخ " (که در زبان روسی قدیم به معنی " زیبا " ست) پر بود از انبوه تصاویر رنگ شده و چاپ شده قدیسین، و در برابر آن، یک لامپ کوچک قرمز آویخته قرار داشت که مانند ستاره ای که با نور ملایم و فریبنده با غرور در خود و برای خود زندگی می کند قرارداشت. وقتی وارد اتاق شدم خود را از همه طرف در محاصره نقاشیهایی دیدم که در آنها رسوخ کرده بودم. همان احساسی را داشتم که وقتی در کلیساهای مسکو و خصوصاً کلیسای جامع کرملین بودم داشتم و تاآن موقع در من خفته بود. در دیدار بعدی ام از این کلیسا پس از بازگشتم از سفر این احساسات به صورتی کاملاً واضح در من زنده شد. بعدها من اغلب همان تجربه را در نمازخانه های باواریایی و تایرولی داشتم. طبیعتاً این تأثیر هربار رنگی دیگر به خود می گرفت چراکه عوامل متفاوتی این احساس را شکل می دادند: کلیسا، کلیسای روسی، نمازخانه، نمازخانه کاتولیک! من طرحهای کلی بسیاری کشیدم – میزها و تزیینات مختلف. آنها هرگز سطحی و کم مایه نبوده و چنان قوی نقاشی شده بودند که سوژه خود را در آنها غرق می کرد. این احساس نیز فقط مدتها بعد برایم آشکار شد. شاید نه به صورت دیگر، که از طریق این تأثیر بود که تمایلات دیگر، یعنی اهداف هنرم ، در من شکل گرفت. من سالها به دنبال این امکان بودم که بگذارم بیننده در تصویر قدم بزند و او را وادارم که خود را فراموش ودر تصویر غرق کند. اغلب نیز موفق می شدم: من این را در بینندگان می دیدم. توانایی در من در نادیده گرفتن سوژه در میان نقاشی از تاثیر ناآگاهانه نقاشی بر سوژه نقاشی شده، که می تواند خود را از طریق نقاشی شدن غرق کند، ناشی می شد. بعدها در مونیخ، یک بار از دیدن تصاویری غیر منتظره در استودیو مسرور شدم. آن ساعت فرارسیدن غروب آفتاب بود.پس از تمرین با جعبه رنگم به خانه آمدم و همچنان غوطه ور در رویا و مغروق کاری که تکمیلش کرده بودم که ناگهان تصویری که بطور غیر قابل توصیفی زیبا و خیس از هیجانی درونی بود، را دیدم. اول تردید کردم و بعد این تصویر اسرار آمیز که از آن چیزی جز فرمها و رنگها نمی دیدم و موضوعش برایم نامفهوم بود را شناختم. فوراً کلید معما را یافتم: این تصویری بود که من نقاشی اش کرده بودم. به دیوار تکیه داده و در همان سمت ایستادم. روزی دیگر کوشیدم تا همان تأثیر را با نور به دست آورم. نیمه موفق بودم: حتی در همان سمت، همیشه سوژه ها را تشخیص می دادم و پرداخت خوب غروب آفتاب را از دست داده بودم. اکنون مطمئناً می دانستم که سوژه برای نقاشیهای من مضر است. عمق ترسناک سوالات، که با مسئولیت سنگین شده بود، رودررویم قرارگرفت و مهمترین آنها این بود: چه چیز باید جایگزین سوژه از دست رفته شود؟ خطر تزئین کاری آشکار بود، وجود مرده تخیلی اشکال تصنعی فقط مرا می ترساند. تنها پس از چندین سال کار صبورانه، تفکر توانفرسا، کو ششهای حساب شده بسیار، تواناییهای همواره رو به تکامل تجربه کردن اشکال نقاش گونه به صورت خالص و مجرد و نفوذ عمیقتر در این اعماق غیر قابل اندازه گیری به فرمهایی از نقاشی رسیدم که امروزه روی آنها کار می کنم و امیدوارم و می خواهم که گسترده تر از این شوند.

خیلی طول کشید تا از درونم جوابی مناسب برای این سوال که " چه چیز باید جانشین سوژه شود؟ " دریافت کنم. اغلب به عقب نگاه می کنم و غمگین می شوم از اینکه فکر کنم چقدر وقت صرف این راه حل کردم. تنها یک دلگرمی دارم: من هرگز نمی توانستم خودرا وادار به استفاده از فرمی بکنم که جایی خارج از کاربردهای منطق گسترش یافته است – نه کاملاً از احساسات درونی . من نمی توانستم فرمها را ابداع کنم و به

همین خاطر وقتی چنین فرمهایی را می دیدم مرا بیزار می کرد تمام فرمهایی که من به کار برده ام " از خودشان " برآمده اند. آنها خود را به طور کامل در برابر چشمانم نمایش دادند و تنها کاری که می توانستم بکنم کپی کردن آنها بود یا در حالی که کار می کردم آنها خودشان خود را به وجود می آوردند و این اغلب مرا شگفت زده می کرد. باگذشت سالها، من اکنون تقریباً آموخته ام که این نیروی خلاق را کنترل کنم. من خودم را آموزش داده ام نه فقط به این منظور که خود را رها کنم بلکه با این هدف که نیرویی را که در من است کنترل و هدایت کنم. با گذشت سالها فهمیدم که کار کردن با قلبی شکسته، با سینه ای خسته و با تنش در تمام بدنم نمی تواند کافی باشد. واین امر فقط می تواند نقاش را از توان بیاندازد. اسب، سوارکار را با قدرت و سرعت حمل می کند. اما سوارکار اسب را هدایت می کند. استعداد هنرمند را با سرعت و دقت به قله های عظیم می برد اما هنرمند استعدادش را هدایت می کند. و این عامل " خود آگاه " و" حسابگر " است، یا هر آنچه که کسی بخواهد آن را بنامد .

هنرمند بایداستعدادش را کاملاً بشناسد و، مانند یک تاجر تیز هوش، حتی ذره ای را بلااستفاده و فراموش شده رها نکند.

این گسترش، این پالایش استعداد نیازمند توانایی بالا در تمرکز است، که به بیان دیگر منجربه کاهش سایر توانائیها می شود. من این را به وضوح در خود دیدم. من هرگز حافظه خوبی نداشتم همیشه از آموختن اعداد، نامها و حتی حفظ کردن شعرها ناتوان بودم. در ابتدا مجبور بودم از حافظه تصویری ام کمک بگیرم . هنگامی که پسر بچه ای بودم می توانستم تصاویری را که در نمایشگاهها مجذوبم کرده بود، تا آنجایی که توانائیهای تکنیکی اجازه می داد، از حفظ در خانه بکشم. بعدها گاهی یک چمنزار را با استفاده از حافظه بهتر از الگو گیری از طبیعت می کشیدم.

من تابلوی " شهر قدیمی " را نقاشی کردم و بعد بسیاری از نقاشیهای رنگی عربی و هلندی را انجام دادم. بنابراین در یک خیابان طولانی می توانستم تمام فروشگاهها را بدون غلط از حفظ نام ببرم چراکه آنها را در برابرم می دیدم. کاملاً بدون آگاهی پیوسته احساسات را به خود جذب می کردم گاهی چنان به شدت و مدام که فکر می کردم سینه ام تنگ شده و نفس کشیدن برایم دشوار می شد. چنان خسته و کلافه شده بودم که اغلب با حسادت درباره کارمندانی فکر می کردم که اجازه داشتند و می توانستند پس از کار روزانه استراحت کنند. من در آرزوی استراحتی برای چشمهایی بودم که Boecklin آنها را چشمان برنزه نامید. در هرحال مجبور بودم بی وقفه ادامه دهم .

چند سال قبل ناگهان متوجه شدم که این توانایی کاهش یافته است. اول وحشت کردم اما بعد فهمیدم که نیروهایی که امکان مشاهده مستمر را ممکن می ساختند در جهتی دیگر به سوی توانایی بسیار بالای تمرکز کردن هدایت شدند و توانستند سایر چیزهایی را که اکنون برایم ضروری تر بود تکمیل کنند. ظرفیت من برای غرق کردن خود در زندگی روحی هنر (و به همین ترتیب روح خودم) چنان افزایش یافت که اغلب از کنار پدیده های بیرونی بدون توجه به آنها می گذشتم، چیزی که تا قبل از آن هرگز نمی توانست اتفاق بیفتد. من این توانایی را به خود تحمیل نکردم، از وقتی آن را درک کردم، همیشه بطور طبیعی اما به صورتی ابتدایی در من زیسته است.

وقتی سیزده، چهارده ساله بودم ازپولی که کم کم پس انداز کرده بودم یک جعبه رنگ روغن خریدم. احساسی که در آن موقع داشتم و یا از آن بهتر تجربه بیرون آمدن رنگ از تیوپ تا به امروز بامن مانده است. با فشار انگشتان، بگونه ای مسرت بخش، پیروزمندانه، متفکرانه، رویایی، مجذوب خود، با جدیت زیاد، با شیطنتی جوشان، با حسرت آزادی، باطنین سنگین حسرت، با قدرت و مقاومتی جسورانه، با نرمی و محبت ملایم، با خویشتن داری سخت، با عدم ثبات توازن حساس، این موجودات بی نظیر که رنگ می نامیمشان یکی پس از دیگری می آیند. هریک زنده در خود و برای خود، مستقل . بهره مند از تمام خصوصیات لازم برای زندگی مستقل تر و آماده و مایل به پذیرفتن ترکیبهای جدید در سیر زمان یا ترکیب شدن در میان خودشان و پدید آوردن مجموعه های بی شماری از دنیاهای جدید. بعضی چنان خفته اند که انگار از قبل مثل نیروهای مرده و خاطرات زنده اتفاقات گذشته ها از پا افتاده، وحشت زده و تضعیف شده اند. مانند کشمکش یا جنگ نیروهای تازه از تیوپ بیرون می ریزند و نیروهای جوان جانشین پیرها می شوند. در میانه پالت دنیایی از باقیمانده رنگهایی قرار دارد که قبلاً استفاده شده اند، رنگهایی که دور از این سرچشمه در تجسمهای لازمشان بر روی بوم پراکنده اند. اینجا دنیایی است که از نیازهای تصاویری که قبلاً نقاشی شده اند و یا همچنین از ترکیبهایی که از روی تصادف پدید آمده و مشخص شده اند و یا از طریق بازی معما گونه نیروهای بیگانه با هنرمند بوجود آمده است. و من بیشتر به این تصادفها مدیونم، آنها بیش از هر معلم یا استادکاری به من آموختند. چه بسیار ساعتهایی که با عشق و ستایش تمرینشان می کردم. باید

برای پالتی که از عوامل مذکور تشکیل شده و خود یک اثر هنری و اغلب خیلی زیباتر از بسیاری از آثار دیگر است به خاطر لذاتی که به ارمغان می آورد ارزش قائل شد. گاهی چنین به نظرم می رسید که قلم مویی که با اراده ای سازش ناپذیر بخشهایی از این آفرینش زنده رنگها را پاره کرده صدایی آهنگین را دراین فرآیند پاره خواهد کرد، زنده می کند. من صدای فش فش رنگها را هنگامی که مخلوط می شدند شنیدم و این مانند صدایی است که شخص می تواند شنیدن آن را در آزمایشگاه سری و پوشیده از رمزو راز کیمیاگران تجربه کند.

چقدر زیاد و مغرضانه این اولین جعبه رنگ ، مرا مسخره کرد و برمن خندید. یک دقیقه رنگ از روی بوم شره می کرد، دقیقه ای دیگر، فقط کمی بعد، تکه تکه می شد؛ یکبار روشن تر و باردیگر تیره تر بود. یکبار چنین به نظر می رسید که از بوم پایین می پرد و در هوا شنا میکند و لحظه ای دیگر تیره تر و تیره تر می شد مانند پرنده مرده ای که نزدیک به فروپاشی است - من نمی دانم همه اینها چگونه اتفاق افتاد. بعداً شنیدم که یک هنرمند خیلی مشهور (که دیگر به خاطر نمی آورم چه کسی بود) گفته است: در نقاشی یک نگاه به بوم یک نیم نگاه به پالت و ده نگاه به مدل. به نظرم خیلی خوب آمد، اما خیلی زود فهمیدم که این جمله باید برای من به شیوه ای دیگر باشد. ده نگاه به بوم، یک نگاه به پالت و نیم نگاهی به طبیعت. بنابراین آموختم که با بوم بجنگم و آن را به عنوان موجودی که با آرزوها و رویاهای من مخالفت می کند بشناسم و آن را با خشونت وادار به اطاعت از این آرزوها کنم. این بوم پاک که خود به اندازه یک تابلوی نقاشی زیبا بود، در ابتدا مانند دوشیزه ای پاک و عفیف با چشمانی شفاف و مسرتی بهشتی آنجا ایستاد. و بعد قلم موی لجباز رسید، اول اینجا بعد آنجا و به تدریج با صرف تمام انرژیش بر او چیره شد مانند یک مهاجر اروپایی که راهش را در طبیعت بکر و وحشی که تاکنون دست نخورده مانده است باز می کند تا با استفاده از تبر، بیل، چکش و اره آن را به دلخواهش شکل دهد. کم کم آموختم که به رنگ سفید مقاوم بوم نگاه نکنم و فقط برای لحظاتی (به عنوان کنترل) آن را ببینم و به جای نگاه کردن به آن به رنگمایه هایی که جای گزینش می شوند بنگرم – به این ترتیب یک چیز به آرامی دیگری را دنبال می کرد.

نقاشی برخورد رعد آسای دنیاهای مختلف با هدف آفرینش دنیایی جدید ناشی از، کشمکش یکی با دیگری است. دنیایی جدید که همان اثر هنری است. هر اثر درست همانطور که جهان خلق شده خلق می شود – از طریق فجایعی که جدا از سروصدای آشوب گونه آلات موسیقی نهایتاً یک سمفونی را بوجود می آورند، موسیقی سیارات. خلق آثار هنری خلق جهان است. بنابراین هیجان رنگها بر پالت (و نیز درون تیوپها، که به انسانها شباهت دارد، یعنی از لحاظ روحی قوی است اما برخوردی متواضع دارد که ناگهان در زمان نیاز آشکار می شود تا نیروهای تا آن موقع پنهانش را به ثمر برساند) تبدیل به تجربه های روح شد. این تجربیات نقطه عطف ایده هایی است که ده ، دوازده سال پیش آگاهانه گردهم آمدن خود را آغاز کردند و منجر به پیدایش کتاب " توجه به عوالم معنوی در هنر" (Concerning the Spiritual in Art) شد. این کتاب بیشتر توسط خودش نوشته شد تا من. من تجربیات شخصی ام را نوشتم و بعداً دریافتم که رابطه ای طبیعی آنها را به یکدیگر مربوط کرده است. من با وضوح هرچه بیشتر احساس کردم که مسأله مورد بحث در هنر" ظاهری" نیست بلکه مفهومی درونی است که ضرورتاً ظاهر را مشخص می کند. یک گام به جلو – که برای من به طرز شرم آوری طول کشید – راه حل مشکل هنر صرفاً برمبنای نیازهای درونی بود، که می توانست تمام قوانین و محدودیتها را در هر لحظه از بین ببرد. به این ترتیب، در نظر من قلمرو هنر از قلمرو طبیعت دورتر و دورتر شد تا اینکه توانستم هر دو را به عنوان قلمروهایی مستقل بطور کامل تجربه کنم. و این مسأله در اندازه کاملش فقط امسال اتفاق افتاد.

در اینجا به خاطره ای برخوردم که در زمان خودش برایم مایه تأ سف بود. وقتی با این احساس که دوباره متولد شده ام از مونیخ به مسکو رفتم، کار اجباری پشت سرم و حرفه مورد علاقه ام پیش رویم قرار داشت، اما خیلی زود به مانعی علیه آزادیم برخوردم که حداقل از نظر زمانی و با شیوه ای جدید مرا برده خود کرد- و آن کارکردن از روی مدل بود.درآن وقت مدرسه بسیار مشهور [۹] Anton Azbe را پراز ازدحام دانشجویان دیدم. دو یا سه مدل " نشسته برای سرها" یا "ایستاده به عنوان مدل برهنه " . دانشجویان دختر و پسر با ملیتهای مختلف گرد این پدیده های بی بو، بی اعتنا، بی احساس، و در اکثر موارد بی شخصیت طبیعت جمع می شدند و برای هر ساعت ۷۵- ۵۰ فینگ می پرداختند و کاغذ و بوم نقاشی را به دقت و با صدای خش خش آرامی پر می کردند و می کوشیدند این افرادی را که هیچ معنایی برایشان نداشتند از نظر کالبد شناختی، ساختاری و شخصیتی کپی کنند. آنها می کوشیند اتصال ماهیچه ها را با تداخل خطوط نشان دهند و برای نشان دادن طرح سوراخهای بینی و لبها یک

طریقه برخورد خاص سطوح و خطوط را به کار بگیرند تا تمام سر را " مطابق اصل توپ " بازسازی کنند و به نظرم هرگز حتی برای یک لحظه درباره هنر فکر نکردند. بازی خطوط مدل برهنه خیلی برایم جالب بود. اما گاهی اوقات برایم نفرت انگیز می شد. بعضی حالات یا نمایی خاص مرا با تأثیر خطوط از خود می راند و مجبور بودم با قدت تمام خودم را وادارم که آنها را دوباره خلق کنم. من تقریباً همیشه با خودم می جنگیدم و فقط در خیابان بود که می توانستم دوباره راحت نفس بکشم، و اغلب تسلیم وسوسه "ترک" مدرسه می شدم تا باغ انگلیسی Schwabing یا پارک Isar را تا حدی با جعبه رنگم به تصویر بکشم. یا در خانه می ماندم و می کوشیدم که یک نقاشی را از روی حافظه ، از روی مطالعات، یا تصورات که نیاز زیادی به قوانین طبیعت نداشت بکشم. بنابراین همکلاسی هایم مرا فردی تنبل و اغلب بی استعداد می دانستند که گاهی خیلی آزارم می داد، چراکه عشق به کار و استعداد و پشتکار را به وضوح دروجودم حس می کردم. بالاخره خودم را در این محیط منزوی کردم، خود را یک غریبه احساس می کردم و با جدیت تمام خود را در آرزوهایم غرق می کردم.

به هر حال، وظیفه خود دانستم که دوره آناتومی را بگذرانم، کاری که آن را با وظیفه شناسی و در حقیقت دوباره کاری انجام دادم. دفعه دوم در دوره شاد و پرهیجان پروفسور دکتر مویلت (Moillet) شرکت کردم. من تکالیف شب را می کشیدم، از سخنرانیها یاد داشت برمی داشتم و بوی اجساد را استشمام می کردم. اما شنیدن درباره وجود ارتباط مستقیم میان آناتومی و هنر ناخودآگاه بطور عجیبی آزارم می داد درست مثل دستور العملی که می گفت، تنه درخت "باید همیشه متصل به زمین نشان داده شود." هیچ کس دیگری آنجا نبود که بتواند کمکم کند از این احساسات و از مخمصه این تاریکی رها شوم. و این نیز درست است که من هرگز با شکهایم به کسی روی نیاورده ام. حتی امروزه دریافته ام که چنین شکهایی باید به تنهایی در درون روح رفع شوند و اینکه در غیر اینصورت هر فرد ممکن است به راه حل نیرومند خودش بی حرمتی کند.

با این همه، خیلی زود در آن روزها دریافتم که هر سری، حتی اگر در ابتدا "زشت" به نظر برسد، یک زیبایی کامل است. قانون طبیعی ساختار که در هر سری چنان کامل و مسلم آشکار است. نوازش زیبایی را به هر سری می بخشد. من اغلب در برابر یک مدل "زشت" می ایستادم و به خود می گفتم: "چه ماهرانه " و این مهارت بی پایان است که در هر جزئی نشان داده می شود. هر سوراخ بینی به عنوان مثال همیشه همان احساس نخستینی را در من بیدار می کند که دیدن پرواز مرغابی وحشی، اتصال برگ به شاخه، شنای قورباغه و کیسه پلیکان و غیره درمن ایجاد می کنند. این احساس نخستین زیبایی و مهارت را در سخنرانیهای پروفسور Moillet فوراً تجربه کردم. این احساس مبهم را داشتم که من تمام رازهای یک قلمرو را درک می کردم اما نمی توانستم این قلمرو را به قلمرو هنر ربط دهم.

وقتی بعضی از همکلاسی هایم کارهایی را که در خانه انجام داده بودم دیدند برچسب رنگ گرا (Colorist) بودن به من زدند. و بعضی از آنها مرا، نه بدون غرض، " نقاش چمنزار" خواندند. اگر چه صحت این توصیفها را درک کردم اما این هردو موجب رنجش من شدند. بسیاری دیگر نیز! من حقیقتاً دریافتم که در قلمرو رنگ بیش از قلمرو نقاشی احساس راحتی می کنم. و نمی دانستم چگونه در رویارویی با این گناه تهدید آمیز به خود کمک کنم.

در آن زمان Franz Stuck سرشناس ترین طراح در آلمان بود و متأسفانه من فقط با تکلیف مدرسه ام نزدش رفتم. او همه چیز را نسبتاً کج و کوله و غیر عادی یافت و مرا نصیحت کرد که به مدت یکسال به کلاس نقاشی آکادمی نقاشی بروم. من در امتحان ورودی رد شدم که تنها موجب عصبانیت من شد و مرا دلسرد نکرد. در این امتحان نقاشیها ارزیابی و تحسین می شدند که از نظر من کاملاً احمقانه بود. پس از یکسال کار و تمرین در خانه برای دومین بار نزد استاک رفتم – این بار تنها با طرحهای اولیه نقاشی هایی که هنوز قادر به اتمامشان نبودم و با مقدار زیادی مطالعات در مورد نقاشی، او مرا در کلاس خود پذیرفت و زمانیکه در مورد نقاشی هایم از او پرسیدم پاسخ داد که پرمعنی و گویا هستند. قبلاً در طول اولین کارم در آکادمی، استاک با زیاده رویهای من در استفاده از رنگ مخالفت کرد و مرا نصیحت کرد که ابتدا با رنگهای سفید و سیاه نقاشی کنم تا تنها فرم و شکل را بیاموزم. او با عشقی شگفت انگیز درباره هنر، بازی نقشها وجاری شدن نقشها در یکدیگر صحبت می کرد و همدلی و دوستی کامل مرا از آن خود کرد. زمانی که متوجه شدم او نسبت به رنگ حساسیت نشان می دهد تنها خواستم نقاشی را از او بیاموزم و خود را به طور کامل تسلیم مشاوره های او کردم. به عنوان تحلیل نهایی، من این یک سال کار با او را با خرسندی به یاد می آورم اگرچه گاهی اوقات به

گونه ای تلخ عصبانی و خشمگین می شدم. استاک خیلی کم و معمولاً نامفهوم صحبت می کرد. بعضی اوقات مجبور بودم پس از انتقادهای او مدتها در گفته هایش غور کنم – ولی بعدها آنها را بسیار نیکو یافتم. او با یک اظهار نظر عدم تواناییم در نقاشی را اصلاح کرد. او به من گفت که بسیار عصبی کار می کنم. که من در لحظه اول آن چیزی را که جالب است می قاپم، سپس تمام آن را در بخش آخرکار که بسیار دیر می آید ازبین می برم. من با این ایده بیدار شدم. "امروز به من اجازه داده شده است که Thus and So انجام دهم. "این جمله" به من اجازه داده شد " نه تنها عشق عمیق استاک را به هنر و احترام بسیار به آن را برای من اشکار کرد بلکه راز کار جدی را نیز به من نمایاند و من در خانه اولین نقاشیم را تمام کردم.

با این حال سالها مانند میمونی در قفس بودم: قانون منظم ترسیم مرا در خواستهایم گرفتار کرده بود و تنها با درد، تلاش و مبارزه بسیار به این دیوارهای اطراف هنرنفوذ کردم. بنابراین درنهایت من وارد قلمرو هنر شدم و همانند آنچه که در طبیعت، علم، فرمهای سیاسی و غیره قلمرویی درون خود است که تنها با قوانین مناسب با خود اداره می شوند و با یکدیگر و با دیگر قلمروها در نهایت آن قلمرو بزرگ را شکل می دهند که ما تنها می توانیم آن را به طور مبهمی درک کنیم.

امروز، روزی بزرگ برای یکی از کشفیات دنیاست. رابطه درونی هریک از این قلمروها با درخششی از نور روشن شده است. آنها غیر منتظره ، ترسناک و شادی آور از درون تاریکی می شکفند، هرگز اینگونه به یکدیگر پیوسته نبوده اند و هرگز اینچنین آشکارا از یکدیگر جدا نبوده اند. این درخشش کودک تاریکی بهشت روحانی است که برما سایه افکنده – سیاه – سرکوب شده و مرده در اینجا، دوره عظیم روحانی و تجلی روح آغاز می شود. پدر، پسر، روح القدس.باگذشت زمان کم کم متوجه شدم که، حقیقت، در مفهوم کلی و به خصوص در هنر نه یک مجهول است، نه کمیتی از بسیاری جهات هنر مانند مذهب است. تکامل آن از کشفیات جدید تشکیل نشده است که حقایق قدیمی را عقب بزنند و آنها را اشتباه بپندارند همانگونه که در علم اتفاق می افتد) تکامل آن از انواری ناگهانی مانند صاعقه و انفجارات تشکیل شده اند که مانند آتش بازی در بهشت می درخشند و دسته ای از ستارگان را در اطراف خود پخش می کنند.

که به طور ناقص شناخته شده و تغییر ناپذیر است؛ بلکه کمیتی است که به طور مداوم و به آهستگی حرکت می کند. ناگهان اینگونه به نظرم آمد که حقیقت مانند حلزون کندی است که به نظر می آید اندکی از جای خود تکان خورده و به دنبال خود خط چسبناکی را باقی گذارده که ارواح کوته بین به آن چسبیده اند. در اینجا نیز این حقیقت مهم را ابتدا در هنر یافتم و بعدها دیدم که همین قانون در بخشهای دیگر زندگی نیز آشکار می شود. این حرکت حقیقت بسیار پیچیده است: غیر حقیقت، حقیقت می شود، حقیقت غیر حقیقت می شود. بعضی بخشها مانند پوسته آجیل می افتند، زمان این پوسته را نرم نمی کند، به همین دلیل بعضی از مردم پوسته را با مغز اشتباه می کنند و زندگی مغز را از آن پوسته می کنند. بسیاری برای این پوسته می جنگند و مغز حرکت می کند. گویی حقیقتی نو از بهشت فرو می ریزد و به نظر درست، سخت و محکم می آید. چنان بی پایان ظاهر می شود که بعضی ها از آن بالا می روند چنانکه تیری چوبی است و مطمئن هستند که این بار به بهشت دست خواهند یافت. تا زمانی که می شکند و تا زمانی که بالاروندگان مانند قورباغه هایی که به مرداب می افتند به درون تاریکی ناشناخته پرتاب می شوند. انسانها اغلب مانند سوسک می مانند که بر پشت نگاه داشته شده اند، دستان خود را به آرامی در سکوت طولانی تکان می دهند و در هردم پی می برند که همه کس به او پیوسته اند و باور دارند که او در این دم به رهایی دست خواهد یافت. در روزهای ناباوری ام، از خود پرسیدم: چه کسی مرا از پشت نگاه داشته است؟ چه کسی دم را در برابر من نگاه داشته است و سپس دوباره آن را از من می گیرد؟ یا اینکه من بر روی زمین خاکی بی تفاوت بر پشت درازکشیده ام و به لحظه ها چنگ می زنم که در اطراف من به خودی خود می رویند؟ با این حال هراز چند گاه این دست را بر پشت خود احساس کرده و سپس دست دیگری که خود را بر روی چشمهایم می فشارد و من زمانی که خورشید می درخشد خود را در تاریکی شب می یابم.

از بسیاری جهات هنر مانند مذهب است. تکامل آن از کشفیات جدید تشکیل نشده است که حقایق قدیمی را عقب بزنند و آنها را اشتباه بپندارند (همانگونه که در علم اتفاق می افتد) تکامل آن از انواری ناگهانی مانند صاعقه و انفجارات تشکیل شده اند که مانند آتش بازی در بهشت می

درخشند و دسته ای از ستارگان را در اطراف خود پخش می کنند. این نور چشم انداز جدیدی از نور خیره کننده را به ما می نمایاند. حقایق تازه اساساً چیزی جز تکامل بنیادی نیستند، تکامل درونی آگاهی اولیه که توسط آگاهی های بعدی بی اعتبار و بی فایده نشده، بلکه مانند آگاهی و حقیقت به زندگی ادامه داده و تولید مثل کرده اند. تنه درخت به خاطر شاخه ای جدید بی فایده نمی شود، بلکه وجود شاخه را امکان پذیر می کند. آیا وجود انجیل جدید بدون وجود انجیل قدیمی امکان پذیر بود؟ آیا دوره ما که در آستانه سومین تجلی است بدون دومین تجلی آن ممکن بود؟ این شاخه ای از تنه درختی است که در آن " هرچیز آغاز می شود". و شاخه بیرونی، رشد بیشتر و انشعابی که اغلب گیج کننده و مأیوسانه به نظر می رسد قدمهای لازم بسوی دولتی قدرتمند است. قدمهایی که در تحلیل نهایی درخت سبز را بوجود می آورند.مسیح، بنا به گفته خودش، نیامد که قوانین قدیمی را براندازد. زمانی که اظهار داشت: " به شما گفته شده است... اما من به شما می گویم..." او قانون مادی قدیمی را آورد چنانکه انگار قانون روحی او شده است: برخلاف مردم زمان موسی، مردم زمان او توانایی کسب و تجربه قوانینی چون " نکش" ،"مرتکب زنا نشو" -نه فقط از نظر معنای مادی تحت اللفظی بلکه همچنین در شکل مجرد گناه-را داشتند.

بنابراین دیده سخت، دقیق و صریح از بین نمی رود بلکه به عنوان قدمی در جهت پیشبرد عقایدی که از آن سرچشمه می گیرد به کار گرفته می شود و آینه ایده های دورتر، نرمتر، کم دقت تر و غیرمادی تر مانند شاخه های جدید تر و مهربانتری هستند که سوراخهای جدید در هوا ایجاد می کنند.

ارزش یک حقیقت با مقیاس مسیح نه به عنوان یک عمل بیرونی انعطاف ناپذیر بلکه به عنوان یک عمل انعطاف پذیر درونی معین می شود. ریشه ارزیابی مجدد ارزشها که حتی تا به امروز به آرامی و بی وقفه در آفرینش ادامه داشته است در اینجا قرار دارد و همزمان ریشه معنویتی است که مانیز به تدریج در محدوده هنر به آن رسیده ایم.

در زمان ما شرایط به شدت انقلابی بود. به این ترتیب به نقطه ای رسیدم که هنر غیر واقعی را نه به عنوان فدا کردن همه هنرهای اولیه بلکه فقط به عنوان تقسیم بی اندازه مهم تنه قدیمی به دوشاخه اصلی که شاخه های دیگر از آنها می رویند و برای تشکیل سلطنت سبز ضروری هستند فهمیدم.

من این حقیقت را از همان اول بصورتی کم و بیش واضح احساس کردم و همیشه از این تهمت که من سعی کرده ام مفاهیم قدیمی نقاشی را از بین ببرم آزرده بودم. من هرگز چنین براندازیی رادر آثارم تجربه نکردم، در آنها من فقط تحول اجتناب ناپذیر و از لحاظ روحی منطقی و در ظاهر طبیعی هنر را احساس کردم. به تدریج از احساس آزادی اولیه ام آگاه شدم و نیازهای ثانویه ای که از هنر داشتم یک دفعه ناپدید شدند. آنها به نفع یک نیاز یعنی نیاز به زندگی درونی در نقاشی کنار کشیدند.

باکمال تعجب دریافتم که این نیاز بر بینائی که مسیح به عنوان اساس خصوصیات روحی بنا نهاده است، رشد می کند. دریافتم که این دید نسبت به هنر مسیحی است و این که در همین زمان عوامل لازم برای پذیرش "سومین" وحی را که همان وحی روح القدس است در خود پناه می دهد. من این را منطقی یافتم که به هر حال نقاشی یک سوژه در هنر نیازی عظیم به تجربه درونی شکل دارد. شرایط برای یک اتمسفر جدید نیز به همین ترتیب خلق می شوند. در این اتمسفر که خیلی خیلی بعد بوجود خواهد آمد و هنر محض (Pure art)، در برابر ما در رویاهای زودگذرمان از امروز با جذابیتی غیرقابل توصیف پرواز می کند.

به مرور زمان فهمیدم که بردباری به آرامی گسترش یافته ام در برابر آثار دیگران به هیچ وجه به من آسیبی نمی رساند بلکه کاملاً برعکس برای یکسو کردن کوشش هایم بسیار خوبست. به همین دلیل دوست داشتم این گفته را که "هنرمند باید یکسونگر باشد" تا حدی محدود کنم و تاحدی گسترش دهم تا بگوید "هنرمند باید در کارش یکسونگر باشد" . توانایی تجربه آثار دیگران (که بطور طبیعی اتفاق می افتد و باید به شیوه خودش اتفاق بیفتد) به روح حساسیت بیشتر و ظرفیت بالاتر احساسی را می بخشد و بنابراین آن را پربار، گسترده تر و در به دست آوردن اهداف خودش تواناتر می کند. تجربه کردن آثار دیگران در کلی ترین حالت مثل تجربه کردن طبیعت است و آیا یک شاعر می تواند یا باید یک کر و کور باشد؟

من می گویم هرکس با کار خودش با روحیه ای شادتر و هیجانی کمتر برخورد می کند. وقتی می بینم که امکانات به مرور زمان فهمیدم که بردباری به آرامی گسترش یافته ام در برابر آثار دیگران به هیچ وجه به من آسیبی نمی رساند بلکه کاملاً برعکس برای یکسو کردن کوشش هایم بسیار خوبست. به همین دلیل دوست داشتم این گفته را که "هنرمند باید یکسونگر باشد" تا حدی محدود کنم و تاحدی گسترش دهم تا بگوید "هنرمند باید در کارش یکسونگر باشد" .

دیگر (که بی شمارند) به درستی (یا کم و بیش به درستی) در هنر مورد بهره برداری قرار می گیرند چنانکه در مورد خود، من به هر فرمی که الزاماً از روح مشتق می شود یعنی از روح آفریده می شود عشق می ورزم، همانطور که از هر فرمی که چنین نیست متنفرم.

من براین باورم که فلسفه آینده علاوه بر مطالعه طبیعت اشیاء، روح آنها را نیز با توجه خاصی بررسی می کند سپس جوی پدید خواهد آمد که بشر را به عنوان یک کل قادر به احساس روح اشیاء می کند تا این روح را ناآگاهانه تجربه کند. همانطور که امروزه شکل بیرونی اشیاء بصورت کلی و ناآگاهانه توسط بشر تجربه می شود که لذت عموم را از هنر تصویر (representational) تشریح می کند.

به این ترتیب بشر قادر خواهد بود که اول جنبه روحی سوژه های مادی و بعد فرمهای انتزاعی را تجربه کند.

هدف اصلی کتاب توجه به عوالم روحی در هنر و نیز "توصیه آبی" بیدار کردن این ظرفیت کاملاً ضروری برای آینده به منظور رویارویی با تجربیات بیشمار روحی در اشیاء مادی و مجرد است. آرزوی برانگیختن این نیروی ملکوتی در انسان، که هرگز از آن بهره نبرده اند. هدف اصلی هردو اثر من بوده است.

این دو کتاب اغلب غلط درک می شده و می شوند. آنها را " برنامه " تلقی می کنند و نویسندگانشان را هنرمندان تئوریه پردازی می دانند که در کار ذهنی به بیراهه رفته اند و " نابود شده اند". هیچ چیز در ذهن من دورتر از متوسل شدن به نیروی عقلانی و مغز نبوده.

شاید این کارهنوز برای امروز زودرس بوده باشد و به عنوان هدف اجتناب ناپذیر و مهم بعدی در تکامل بیشتر هنر پیش روی هنرمندان خواهد بود. به محض اینکه روح پابرجا و در عمق ریشه دار شود دیگر هیچ چیز نمی تواند برایش خطرناک باشد.

پس از سفرمان به ایتالیا ، که قبلاً به آن اشاره کردم، و پس از بازگشتی کوتاه به مسکو، زمانی که من تازه ۵ ساله شده بودم،به همراه والدین و خاله ام، Elisabeth Ticheeff که من به اندازه والدینم به او مدیونم، به خاطر وضع جسمانی پدرم به روسیه جنوبی مسافرت کردیم. بعد من در آنجا در کلاسهای Gymnasium شرکت کردم اما همیشه در آن شهر که برای من و تمام خانواده ام نا آشنا بود احساس یک مسافر گذری را داشتم. این خواسته که می توانیم به مسکو برگردیم هرگز رهایمان نکرد و حسرتی را در قلبم بوجود آورد که بسیار به احساس چخوف که آن را در " سه خواهر" توصیف می کند شبیه بود. از وقتی سیزده ساله بودم پدرم هر تابستان مرا به مسکو می برد و از این رو بالاخره در ۱۸ سالگی با این احساس که بالاخره دوباره درخانه هستم به آنجا نقل مکان کردم. سیبری شرقی جایی که والدین پدرم به دلایل سیاسی از سیبری غربی به آنجا تبعید شده بودند به او خوشامد می گوید. او در مسکو تحصیل کرده بود و آموخته بود که این شهر را نیز به اندازه خانه اش دوست بدارد. روح عمیقاً انسانی و دوست داشتنی اش " روح مسکو " را درک می کند و آنرا به خوبی می شناسد. گوش دادن به او هنگامی که با صدایی پرابهت کلیساهای بیشمار و نامهای قدیمی عجیبشان را یکی یک برمی شمرد همیشه برایم خوشایند بوده است. شکی نیست در اینجا روح یک هنرمند حساس می شود. مادرم یک مسکویی تبار است و خصوصیاتی را در خود گرد آورده است که برای من مظهر مسکو است: ظاهری، زیبایی چشمگیر، جدی و خشک از هر جهت با سادگی اشرافی، انرژی بی پایان و اتحادی بی نظیر میان سنت و آزاد اندیشی صحیح، ترکیبی از اضطراب زیاد، آرامش شاهانه حیرت انگیز، و تسلط بر نفس قهرمانانه. در مجموع یک مادر مسکویی " Mother- Moscow" سنگ سفید " White- Stone" سرطلایی "Gold-headed" در قالب انسانی است. مسکو: دوسویگی، پیچیدگی، حرکت شدید، برخوردها و سردرگمی در قیافه ظاهری که در نهایت تصویر فردی واحدی را شکل می دهد، و به همین ترتیب خصلتهای غیر نمادی در زندگی داخلی را که برای چشمان نا آشنا مبهم (قضاوتهای متعدد و متضاد خارجیان از مسکو به این دلیل است) است؛ که با این همه فردی ترین و در آخرین تحلیل ها کاملترین واحد است. من معتقدم این کلیت بیرونی و درونی مسکو سرچشمه کوششهای هنریم بوده است. این چنگال کوک "tuning fork" من نقاش است. احساس می

کنم که همیشه چنین بوده است و اینکه با گذشت زمان و برخورداری از پیشرفتهای رسمی بیرونی این "مدل" را صرفاً با احساسی همیشه قویتر، به شکلی کاملتر و فرمی بنیادی تر نقاشی کرده و می کنم.بنابراین انحرافهایم از این مسیر مستقیم بطور کلی برایم زیان آور نبود. چند نشانه مهجور در جایی که توانم را از دست داده بودم و گاهی به نظرم پایان کارم می آمد، در بیشتر موارد نقاط شروع و توقف بین راه بود که قدمهای بعدی را برایم ممکن می کرد. در بسیاری چیزها باید خودم را محکوم کنم. اما همیشه به یک چیز صادق و وفادار مانده ام و آن ندای درونی است که هدفم را در هنر تعیین می کند و امیدوارم که بتوانم تا آخرین ساعت عمرم از آن پیروی کنم.

پانوشت :

۱. Elisabeth ticheef: کسکردنی بر پیشرفت کلی من داشت. او بزرگترین خواهر مادرم بود و نقش بسیار مهمی را در تعلیم و تربیت من بازی کرد. بسیاری دیگر نیز که با او آشنایی داشتند هرگز شخصیت درخشانش را فراموش نخواهند کرد.

۲.این خود به خودی یا ابتکار فردی یکی از شادترین (متأ سفانه بسیار کم پرورش یافته) جنبه های یک زندگی است که در اشکالی انعطاف ناپذیر فشرده شده است. هرقدم (گروهی یا تکی) پراز پیامد است چراکه انعطاف ناپذیری زندگی را تکان می دهد – چه " نتایج عملی " را هدف قرار داده باشد و چه نداده باشد. این جواب منتقد نسبت به ظواهر مرسوم است که از طریق عادتهایی یکنواخت بطور مدام روح را ضعیف و تغییر ناپذیر می کند. بنابراین این یکنواختی دردسرها و گرفتاری هاست که روحهای آزادتر همیشه دلیلی برای انتقاد کردن نسبت به آن داشته اند. سازمانهای گروهی باید چنان تشکل یافته باشند که بازترین فرم ممکن را داشته باشند و در آنها گرایش به سازگاری با پدیده های جدید بیشتر و پیروی از " سنتها " کمتر از آنچه تاکنون بوده است باشد. هر سازمانی تنها به عنوان گذری به سوی آزادی به عنوان یک زنجیر ضروری که به هرحال تاحد ممکن فراخ است و مانع گامهای بلند به سوی تحولی برتر نمی شود، طراحی شده باشد.

۳. پس از " آزادی " سرخها در روسیه، رژیم سیستم اقتصادی خودگردانی به آنها داد که، بطور غیر منتظره ای برای بسیاری، روستائیان را از لحاظ سیاسی پخته کرد و در دادگاههای خودشان، که در محدوده تعیین شده ای، قضات انتخاب شده توسط روستاییان می توانستند به اختلافات رسیدگی کنند و همچنین برای جرایم حقوقی مجازات تعیین کنند و در اینجا مردم انسانی ترین اصل را در این یافتند که جرایم کوچک را به سختی و جرایم بزرگ را به ملایمت مجازات کنند و یا اصلاً مجازات نکنند. توضیح روستائی برای این مسأله این است: "بنا به گفته مرد". بنابراین هیچگونه پیشرفتی در آن قانون انعطاف ناپذیر وجود ندارد (به عنوان مثال در قانون رمی به خصوص jus strictum)، اما بسیار انعطاف پذیر و رهاست نه البته در ظاهر اما صرفاً در باطن.

۴. مشکل نور و هوای امپرسیونیستها اندکی توجه مرا جلب کرد. من همیشه فکر می کردم که گفتگوهای هوشمندانه درباره این مسأله ارتباط اندکی به نقاشی دارد. تئوری نئوامپرسیونیستها بعدها به نظرم مهم آمد، چراکه نهایتاً به تأثیر رنگها می پردازد و هوا را در آرامش می گذارد. با این همه ابتدا بصورتی مبهم و بعد کاملاً آگاهانه احساس کردم که هر تئوری که برمبنای ابزارهای خارجی قرار دارد تنها یک مسأله فردی را نشان می دهد که در کنار آن مسائل بسیار دیگری با همان اعتبار می توانند وجود داشته باشند. بعدها فهمیدم که بیرونی از درونی سرچشمه می گیرد و یا محکوم به شکست است.

۵. پدرم با حوصله ای غیر عادی به من اجازه داد که در تمام مدت زندگیم رویاها و هوسهایم را دنبال کنم. زمانی که ۱۰ ساله بودم او سعی کرد مرا در انتخاب میان Realschuleو Latin Gymnasium راهنمایی کند: با توضیح دادن تفاوت میان این دو مکتب او به من کمک کرد تا هرچه مستقل تر تصمیم بگیرم. او سالهای طولانی با سخاوت مرا از نظر مالی حمایت کرد. در مشکلات زندگیم او با من مانند یک دوست بزرگتر صحبت می کرد و هرگز در مسائل مهم برمن اعمال زور نکرد. اصول تربیتی او اعتماد کامل و رابطه دوستانه با من بود. می دانست که چقدر از او سپاسگزارم. این خطوط باید راهنمای والدینی باشد که می کوشند به زور بچه هایشان را (به خصوص آنهایی را که استعداد هنری دارند) از شغل حقیقی شان دور کنند و بنابراین آنها را غمگین می کنند.

۶. یک موضوع ساده استفاده از زمان

۷. در طول این مدت من عادت یاد داشت کردن افکار جداگانه را فرا گرفتم. بنابراین بدون اینکه بدانم " توجه به عوالم روحی در هنر" را گرد آوری کردم. یاد داشتها در یک دوره حداقل ده ساله جمع شدند. یکی از یادداشتهای من درباره زیبایی رنگ در نقاشی اینست: " شکوه رنگ در یک نقاشی باید با قدرت بیننده را جذب و همزمان مفهوم واقعی را پنهان کند". منظور من مفهوم نقاش گونه است، مفهومی که اگر چه نه هنوز به صورت کاملاً خالص (چنانکه اکنون آن را می فهمم) اما احساس یا احساسات هنرمند را که آنها را در نقاشی نشان می دهد بیان می کند. در آن زمان من هنوز با این توهم کار می کردم که بیننده با روحی باز با نقاشی رودررو می شود و می خواهد به زبانی که برایش آشناست گوش فرا دهد. چنین بینندگانی وجود دارند (توهمی در کار نیست) اما نایاب تر از رگه های طلا در ماسه هستند. حتی بینندگانی وجود دارند که بدون هرگونه رابطه شخصی با زبان کار می توانند خود را به آن بسپارند و از آن بهره ببرند. من چنین افرادی را در زندگیم دیده ام.

۸. حتی امروزه نیز بسیاری از منتقدان استعداد را در کارهای اولیه من می بینند که این مدرک خوبی بر ضعف آنهاست. در نمونه های بعدی و در بیشتر کارهای اخیرم نوعی سردرگمی، بن بست، افول و اغلب اوقات، یک نیرنگ که مدرک خوبی است بر قدرت روز افزون این نقاشی ها می یابند. روی سخنم طبیعتاً با منتقدان مونیخی نیست: زیرا برای آنها، با چند استثنای اندک – کتابهای من نوعی سرهم بندی از روی بدخواهی بودند و بسیار بد می بود اگر قضاوت آنها چیزی جز این بود.

۹. Anton Azbe هنرمندی با استعداد و انسانی بی نظیر و مهربان بود. بسیاری از شاگردان بیشمارش بطور رایگان با او تمرین می کردند. جواب همیشگی او به عذر خواهی به خاطر عدم توانایی در پرداخت شهریه این بود: " فقط حسابی کار کن ". او آشکارا زندگی غمگینی داشت. هرکس می توانست صدای خنده اش را بشنود اما آن را نمی دید: گوشه های دهانش به سختی بالا می رفتند و چشمهایش همیشه غمگین باقی می ماندند. نمی دانم که راز زندگی تنهایش را کسی می داند یا نه. مرگش هم به اندازه زندگی اش در تنهائی بود: او به تنهایی در استودیویش مرد. برخلاف درآمد فوق العاده اش او تنها چند هزار مارک به ارث گذاشت. و تا بعد از مرگش آشکار نشده بود که او چقدر سخاوتمند است.

منبع : ماهنامه ماندگار

http://vista.ir/?view=article&id=222315

VISTA.IR
Online Classified Service

و(ا ز"$ 2 دن

ونسان وانگوگ، نقاش هلندی(۱۸۵۳-۱۸۹۰) از ۲۷ سالگی تا پایان عمر، به مدت ده سال نقاشی کرد. از اوایل کار، نقاشیهایش ترجمانی از سادگی و انسانیت پایمال شدگان بود. در تابلوهایش از رنگ‌های تیره استفاده می کرد. پس از آنکه به پاریس رفت و با نقاشان امپرسیونیستی چون کامیل پیسارو و پل گوگن آشنا شد. پس از آن از رنگ‌های روشن در تابلوهایش استفاده کرد؛ به شهر آرل رفت. ونسان چنان اسیر سودا و وسوسه افسون

کننده خویش بود که چون مجنونی زیر آفتاب آتشین و شعله ور آرل، تمام طول روز را نقاشی می کرد. بادهای شمال با همراهی نور کورکننده خورشید با وحشیگری بدوی و حیرت آوری، آرل را شلاق می زد ولی وانگوگ در چنین جهنمی، تابلوهایش را یکی پس از دیگری به پایان می رساند: تابلوهای گلهای آفتابگردان، خانه زرد، کافه شب و بذرافشان، یادگاری از همین دوره است. ونسان با کسی سخن نمی گفت، قوت لایموتی می خورد و صبح زود قبل از طلوع آفتاب، بدون کلاه، با سه پایه اش از شهر خارج می شد و پس از غروب آفتاب به «خانه زرد» باز می گشت. آفتاب بر سرش می تافت و او، بی اراده با جنونی برق آسا رنگ‌ها را بر روی بوم جاری می ساخت و تابلوها را یکی پس از دیگری به پایان می رساند.

روزی جنون به همراه ضعف شدید جسمانی به سراغش آمد و او را از پای درآورد. پس از چندی او را برای درمان به دارالمجانین شهر «سن رمی» که دیری کهن بود، فرستادند. در آنجا در آسایشگاه بیماران درجه سه که هیچ کس جز خودشان به آنها کمک نمی کرد، بستری شد. دیوانه خانه وحشتناکی بود. بارها از خود می پرسید: «مرا در چه باغ وحشی زندانی کرده اند؟» بطالت زندگی نتوانسته بود بر او غلبه کند. هنوز می توانست نقاشی کند، طبیعت اطراف را درهم کوبد و روی بوم آورد: نقاشیهایی نشاط آور و سرزنده. ونسان با اطلاع بر حقیقت درد مجانین، بیم مبهمی را که از دیوانه بودن خویش داشت از خود دور کرد. اندک اندک به این نتیجه رسید که دیوانگی نیز بیماری ای چون سایر بیماری‌هاست و دیوانگان نیز انسانهایی هستند که حق نفس کشیدن و زندگی کردن دارند.

روزی از پنجره اتاقش، لکه بزرگی از ابر سفید و خاکستری رنگ را که در لاجورد آسمان شناور بود، کشید. شادمان می اندیشید که از آن پس دیگر دارالمجانین قادر به کشتن او نخواهد بود. با کسب اجازه از دکتر دارالمجانین به بیرون از دیر رفت تا نقاشی کند. حالش روز بروز رو به بهبودی می رفت. تئو برایش پول فرستاد تا برای گرفتن تابلوهایش به آرل برود. آن شب به دیر بازنگشت. روز بعد در راه آرل او را یافتند که بر زمین افتاده و سرش در گودالی بود. بوی انهدام انسانی را در محیط خفه کننده دارالمجانین استشمام

می‌کرد. نومیدی وحشت آوری بر او چیره شده بود. تابلوهای گردش در غروب آفتاب، درختان تبریزی، باغ بیماران روانی در سن رمی و راهرو پناهگاه بیماران روانی، را در همین دوره کشید.

روانپزشک نقاشی با نام دکتر گاشه، در شهر «اوور» در نزدیکی پاریس، تصمیم گرفته بود ونسان را درمان کند. ونسان نزد او رفت. عمری را در تنگ دستی و بدبختی گذراند ولی هنر و انسانیتش را به هیچ چیز نفروخت. با مختصر ماهیانه ای که یگانه برادر مهربانش تئو، می‌فرستاد زندگی را به سختی می گذراند. هم اکنون همسر تئو پسری آورده بود که مریض شده و شرکت تابلو فروشی، برادرش را تهدید به اخراج کرده بود. ونسان می دانست که پس از چند حمله شدید صرعی، دیوانه خواهد شد و هیچکس از او نگهداری نخواهد کرد؛ او حتی قادر نبود از خود نگهداری کند و خرج زندگی خود را درآورد. در تمام این ده سالی که نقاشی کرده بود تئو به او پول داده و هم اکنون، تئو هم داشت از کار اخراج می شد. در تمام این ده سال حتی نتواسته بود یک تابلو بفروشد و از همه بدتر دیگر آن شور سابق را برای نقاشی کردن نداشت، حتی متنفر از نقاشیهای خود بود. تابلوهای جاودانش ده سال از عمر با ارزش و غیرقابل بازگشتش را گرفته و به او هیچ چیز نداده بود: این یک شکست بی شرمانه است. هجوم وحشت آور این افکار، حال ونسان را روز بروز بدتر کرد. عاقبت برای آخرین بار سه پایه خود را برداشت و از «اوور» خارج شد. بر گندمزار زردی در کنار قبرستان نشست. نزدیک ظهر هنگامی که آفتاب جاودان بر سرش می تافت، ناگهان دسته ای از کلاغان در آسمان پدیدار شدند.

ونسان دست بکار شد. برایش نشان دادن اندوه زندگی و تنهائی در این تابلو، مشکل نبود. انسان پریشانی شده بود که سعی می کرد با وسواس خود بجنگد تا در اوج دردمندی از هم نپاشد. قلم‌مو تقریباً از دستش می افتاد ولی تابلو را به پایان رساند و گوشه تابلو نوشت: «پرواز کلاغان بر فراز کشتزار.» روز بعد به خارج از شهر رفت، در راهی مخالف راه دیروز و بدون سه پایه؛ جنون وحشیانه ای به سراغش آمده بود و او را در نابسامانی رقّت انگیزی می گدازاند. دهقانی او را دید که بر شاخه درختی نشسته است و می گوید: «غیرممکن است، غیرممکن.» اینبار دیگر آخر کارش بود. تصمیم گرفته بود با همه چیز وداع کند. هفت تیری را روی قلب خود گرفت و شلیک کرد. ساعاتی بعد دنیا به روی ونسان که چون

یک مشت آرزوی دست نیافتنی می مانست، بسته شد و هیچ چیز در جهان، رنجهای ابدی و جانکاه زندگی او را توجیه نکرد. زندگی انسانی که چنان با فقر و بد اقبالی درهم آمیخته بود که خون با شمشیری زهرآگین در نبردی سهمگین می آمیزد.

منبع : روزنامه سیاست روز

http://vista.ir/?view=article&id=367416

VISTA.IR
Online Classified Service

و"1 ن وان)گ

ونسان وان‌گوگ (نقاش هلندی، ۱۸۵۳ـ۱۸۹۰). در زمرهٔ هنرمندانی به‌شمار می‌آید که با کشف ارزش‌های بیانی و نمادین رنگ و شکل، مفهومی نو برای نقاشی آفریده‌اند.

فرزند یک کشیش پروتستان بود. سال‌های جوانی را به‌کارهای مختلفی گذرانید. مدتی در شهرهای لاهه، لندن، و پاریس برای یک مؤسسه دلالی آثار هنری کارکرد (۱۸۶۹ـ۱۸۷۵). (برادرش ـ تئو وان‌گوگ ـ نیز در استخدام همین مؤسسه بود).

سپس، در هلند وارد مدرسهٔ الهیات شد؛ ولی تحصیل را ناتمام گذاشت و در مقام مبلغ مذهبی به میان معدنچیان بوریناژ (بلژیک) رفت (۱۸۷۸). سرانجام، پس از سال‌ها سرگردانی و شکست و نومیدی به نقاشی روی آورد (۱۸۸۰). در بروکسل، راهنمائی‌های فنی مختصری در نقاشی رنگ روغنی و آبرنگ از مئووه گرفت؛ و در آکادمی آنتورپ اندکی طراحی آموخت. ولی با کار پیگیرانه در طراحی و نقاشی، استعدادش را نمایان ساخت. به توصیه برادرش رهسپار پاریس شد (۱۸۸۶). در آنجا، هنرمندانی چون پیسارو، سورا، گوگن، برنارد و تولوز ـ لوترک را دید. تحت‌تأثیر جو هنری پاریس، به فکر برپائی کارگاهی مشترک برای هنرمندان پیشرو افتاد. به شهر آرل (جنوب فرانسه) رفت (۱۸۸۸)؛ و هنرمندان پاریسی را بدانجا فرا خواند. گوگن، تنها کسی بود که به خواست او جواب مثبت داد. دو ماه زندگی مشترک این دو هنرمند در آرل با مشاجره‌ای خشن قطع شد.

گوگن به پاریس بازگشت؛ و وان‌گونگ در یک حمله عصبی گوش خود را برید. بحران ادواری بیماری او ادامه پیدا کرد. خود خواسته به تیمارستان سَن رمی (نزدیک آرل.) رفت (۱۸۸۹). ولی در آنجا هم از نقاشی کردن دیوانه‌وار دست نکشید. سرانجام، در اُور ـ سور ـ ئوآز، در اوج نومیدی و افسردگی به زندگی خود پایان داد. او که طی ده‌سال فعالیت هنری فقط یکی از پرده‌هایش را فروخته بود، انبوهی نقاشی و طراحی از خود به‌جای گذاشت. در نامه‌هائی به برادرش، عمق اندیشه‌ها، هدف‌های زیبائی‌شناختی، و تشویش‌های ذهنی خویش را به روشنی بیان کرد. غلیان شفقت انسانی همواره اصل راهنمای هنر نومایهٔ وان‌گوگ بود. در نقاشی‌های دورهٔ هلند (۱۸۸۰ ـ ۱۸۸۶)، انسان‌دوستی او در قالب نوعی واقع‌گرائی اجتماعی رخ نمود. مهم‌ترین اثری که در این دوره آفرید، سیب‌زمینی خواران (۱۸۸۵)، نام دارد. او در این دوره پرده، صحنهٔ شام خوردن

یک خانوادهٔ روستائی را با رنگ‌های تیره و شکل‌های زمخت نشان می‌دهد. با اغراق در صور و تناسب‌های طبیعی، بیشتر به بیان حالت‌ها و ابراز عواطف می‌پردازد تا نمایش ظاهر واقعیت.

در پاریس، تحت‌تأثیر امپرسیونیسم و باسمهٔ ژاپنی، تحولی اساسی در نقاشی وان‌گوگ پدیدار شد. او با درک غنای رنگ امپرسیونیست‌ها، از نقاشی "خاکستری" دست کشید؛ اما دل به بازنمائی نمودهای بصری و جلوه‌های جو و نو نبست. اکنون جهانی تابناک و رنگین به روی او گشوده شده بود؛ ولی او در پی کشف حقایقی فراسوی دریافته‌های بصری بود. آثار این دوره (۱۸۸۶ ـ ۱۸۸۸)، که غالباً حاکی از حالتی خلجانی‌اند، کشمکش‌های درونی‌اش را باز می‌تابند (مثلاً: تک چهره خود نقاش در برابر سه پایه ـ ۱۸۸۸). او به این نتیجه رسید که برای شنیدن آهنگ زندگی طبیعت باید از شهر بزرگ و همهٔ مظاهر آن رهائی یابد. پربارترین دورهٔ خلاقیت او از هنگامی آغاز شد که در جنوب فرانسه، زیر تف سوزان تابستان، خویشتن را یکسره در دنیای پیرامونش غرق کرد. با تمامی وجودش به ندای اشیاء پاسخ گفت و با آن‌ها در آمیخت؛ و در گدازهٔ این آمیزش، تصویرهایش شکل گرفتند.

جستجوی حقیقت هستی از راه نقاشی، بازشناسی خواص وسایل تصویری را ایجاب می‌کرد. وان‌گوگ ـ تحت‌تأثیر سورا ـ به مطالعهٔ دقیق چرخهٔ رنگ پرداخت؛ و رنگ را چون کیفیتی مستقل که جلوه‌هایش تابع قوانین خاص‌اند، در نظر گرفت. همچون گوگن، با تباین‌های رنگی و نظریه عمومی رنگ چندان کاری نداشت. بلکه با کاربست آگاهانهٔ ارزش‌های رنگی ناب به‌شیوهٔ خاصی در رنگ‌بندی معنادار دست یافت (مثلاً: کافه شب ـ ۱۸۸۸). بدین‌سان، او از راه خود به همان نتیجه‌ای رسید که گوگن پیش‌نهاده بود: رنگ، به‌خودی خود چیزی را بیان می‌کند. پس از این، رنگ برای وان‌گوگ همچون پلی است به‌سوی قلمرو اشیائی که نشانه‌های پیام‌دهندهٔ درون آدمی هستند. خطِ بیانگر نیز مصداق دیگری از این رهیافت است. نقاش از طریق ریتم خطوط شکل‌ساز، جوهر طبیعت و نیروی پویندهٔ اشیاء را آشکار می‌سازد (مثلاً، در پردهٔ کشتزار گندم و سروها ـ ۱۸۸۹). علاوه بر این، او با خطهای منقطع، هاله‌وار و موزون، گوئی حوزهٔ جاذبه و دافعه‌ای میان اشیاء پدید می‌آورد که منجر به تغییر شکل‌شان می‌شود (مثلاً، در پردهٔ کلبه‌ها با بامهای کاه‌گلی ـ ۱۸۹۰).

در واقع، برای نقاش شورمندی چون وان‌گوگ مکاشفهٔ طبیعت مستلزم نوعی کژنمائی است. دستاورد دیگرش، زمینه‌سازی برای بازنمائی نوین فضاست. او در نقاشی‌های دوره‌ای پاریس از روش ژرفانمائی جوی عدول کرد؛ و در بهترین آثارش، براساس طنین و کیفیت رنگ، و یا صرفاً با رنگ‌گزینی خاص توانست فضا را به طریقی جدید القاء کند.

از این لحاظ، او را می‌توان مقدم بر گوگن، و همردیف سزان دانست. مونک نخستین نقاشی بود که از کار وان‌گوگ اثر گرفت؛ سپس، فووها و اکسپرسیونیست‌های آلمانی از دستاورد او بسیار بهره بردند. زندگی توفانی و دردناک او نیز کارمایهٔ مطلوب برای بسیاری از روان‌شناسان، داستان‌نویسان و فیلمسازان بوده است. از جمله دیگر آثارش: طبیعت بی‌جان: کلاه و پیپ (۱۸۸۴)؛ تک چهرهٔ باباتانگی (۱۸۸۷)؛ اتاق خواب وان‌گوگ (۱۸۸۸)؛ شب پرستاره (۱۸۸۹)؛ چهرهٔ خود نقاش با گوش مجروح (۱۸۸۹)؛ چشم‌انداز با گاری و قطار (۱۸۹۰)؛ طراحی گیاهان خودرو (۱۸۹۰) است.

منبع : مجله جنبش هنر مدرن

http://vista.ir/?view=article&id=262997

VISTA.IR
Online Classified Service

و"1 ن وا"[ ]گ

«ونسان وانگوگ» در نقاشی بر خلاف «سزان» استعداد ذاتی نداشت. او صاحب نیروی اراده ضعیفی بود که حملات شدید صرعی، مدام متزلزلش می کرد. اگر او به «آرل» و «سن رمی» نمی رفت هیچگاه به این درجه از استعداد نمی رسید.

ونسان چون موجودی فقیر و بیچاره به جنوب فرانسه رفت و چون انسانی نیرومند و پیروز بازگشت. او در ولایت «اکسَن پووانس» نابود شده و بار دیگر ساخته شده بود. «ونسان» در نامه ای که دل هر خواننده ای را به درد می آورد از انسانیت روحی اش چنین خبر می دهد: «من در نظر اکثر مردم چه شخصیتی دارم؟ گاهی خل و دیوانه و زمانی حقیر و ناکس، خلاصه شخصیتی که در میان مردم مقام و منزلتی ندارد و نخواهد داشت. لابد از شخص ناچیز هم کار ناچیز بر می آید! با این همه می خواهم چیزی را که در قلب این مردم ناکس نهان است زنده کنم و مجسم سازم؛ حس خودخواهی من نیز در این است. این خودخواهی بر اساس عشق و حس نشاط و شادی تکیه دارد نه بر پایه قهر و غضب. گرچه اغلب حالت عصیان و اعتراض به خود می گیرم، ولی قلبم چون آهنگ دلنواز موسیقی ساکت و آرام است، در نزدیک ترین خانه مجاور و در کثیف ترین کوی و برزن شهر صحنه‌هایی می بینم که روحم را تسخیر می کند و دیدگانم رنگ‌های آن را بیشتر می بیند و احساس می کند.» دکتر «گاشه» آخرین پزشکی که سعی کرده بود او را معالجه کند در نامه ای به تئو(برادر ونسان) می گوید: «درباره «ونسان» سخن گفتن و درباره عشق او به هنر حرف زدن، کاری نادرست است. او همانند «نیچه» به ایمانی مطلق دست یافته بود؛ ایمانی که به پیروزی نهایی راه خود رسیده بود.» ونسان مدام بر سرنوشت خود لعنت می فرستاد و می دانست که در دام سرنوشتی افتاده که فرار از آن ناممکن است؛ در نامه ای می گوید: «نسبت به نقاشی نفرتی عظیم در خود احساس می کنم.» و در نامه ای دیگر از شدت اندوه و شکست‌های زندگی می گوید: «تا ابد این غم در دلم باقی خواهد ماند که هیچ انسانی در زندگی واقعی، گام ننهاده است، هیچ انسانی.» قیام و طغیان ونسان، علیه هستی در آخرین تابلو او به نام «پرواز کلاغان بر فراز کشتزار» تبلور پیدا کرد.

بوم این تابلو، ابعاد غیرعادی دارد که هماهنگ با چشم انداز آن منطقه است. پیش‌زمینه آن سه گذرگاه در برابر دیدگان می گشاید: وضعی ناراحت کننده و اندوهبار برای بیننده ای است که در برابر افق پهناوری مملو از تردید و هراس قرار گرفته است و از هیچیک ازاین راه‌ها نمی تواند به جایی برسد. گوئی دنیا وارونه شده است و همه چیز برای بلعیدن، بسویمان یورش می آورد. آسمان آبی و کشتزار زرد با خشونت نگران کننده ای از

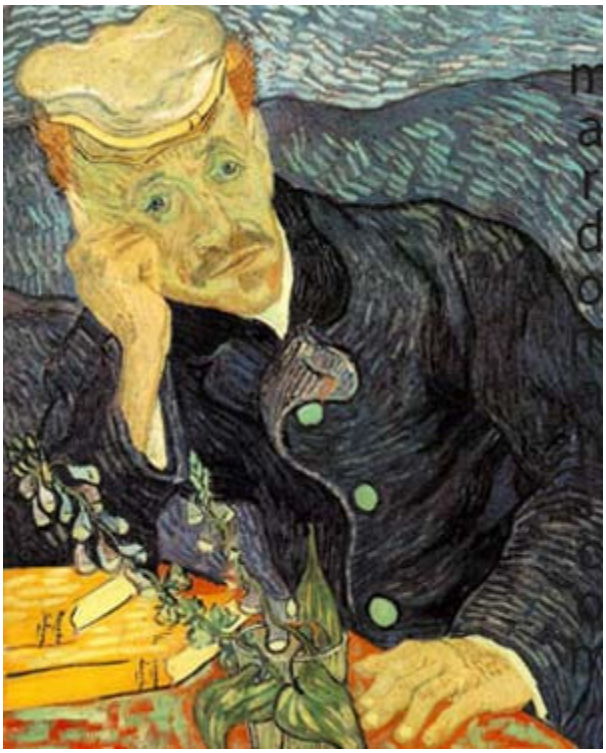
یکدیگر فاصله می گیرند و خود را برای نبرد آماده می سازند. روی خط فاصل این دو، دسته ای از کلاغان بسوی پیشزمینه مضطرب و نامطمئن پیش می آیند. در اینجاست که هجوم نومیدی وحشت آور همراه با آشفتگی رقت انگیز در نقاش تأثیر می گذارد و او را با واکنشی نیرومند روبرو می سازد. درست است که قلمو نآرام است و مدام از دست «ونسان» می افتد، ولی کل فضا از سادگی بنیادینی برخوردار است. گوئی ونسان در دل می شمرده است: یک، لاجورد سپهر پهناور و اراده ای مطلق؛ دو، زرد بی همتا و ناپایدار کشتزار؛ سه، سرخی خونین سه جاده ای که به بطلان ختم شده اند؛ چهار، سبز مکمل جاده‌ها و در آخر که پایان همه چیز است: «پیشروی بی پایان کلاغها در ورای این آسمان نامتناهی و سهمگین.» ونسان با سودا و وسوسه خود در کشمکش است تا در اوج دردمندی از هم نپاشد. او در این تابلو در اوج بینوائی چون سگی در حال نعره زدن برای پایان زندگی خویش است که هیچ چیز قادر به توجیه عذاب‌ها و دردهای زندگی اش نیست. کلاغ‌های سیاه نمادی از مرگ هستند؛ نمادی که بیننده تابلو را به سمت آسمان سوق می دهد. آری، این نقاشی پایان زندگی «ونسان وانگوگ» است؛ پایان زندگی ای که چند روز قبل از آن در نامه ای به تئو گفته بود: «افسردگی بر من چیره شده است. هرچه بیماری ام فروکش می کند و خود را تندرست تر احساس می‌کنم، به همان اندازه سرد و منطقی تر می شوم. همین امر سبب می شود که از نقاشی کردن دست بکشم و خود را از این کار بیهوده رها سازم. برخی از نقاشی‌هایم به بهای رنگ و روغنی که خرجشان کرده ام به فروش نمی رود و این امر نشانه کاری غیرمنطقی است. ادامه این کار دیگر خوشبختی ای برایم به همراه نمی آورد و بدتر از همه اینکه احساس می کنم در این سن و سال دیگر نمی توانم کار جدیدی را شروع کنم.»

منبع : روزنامه سیاست روز

http://vista.ir/?view=article&id=368248

VISTA.IR
Online Classified Service

و"1 ن ون)گ



«ونسان ون گوگ» Vincent Van Gogh نقاش بزرگ هلندی، در روز ۳۰ مارس ۱۸۵۳ در «گروت زوندرت» (۲) هلند متولد شد و در ۲۹ جولای سال ۱۸۹۰ در یک مزرعه در «Aurers Sur Oise» فرانسه با گلوله خودکشی کرد. پدرش کشیشی بود که در دین تعصب زیادی به خرج می داد. دوران کودکی ونسان، در محیط خانواده و در نهایت دوستی و صفا سپری شد. نخست در شرکت «گوپیل» (۲) که کارش خرید و فروش آثار هنری بود، استخدام شد و چهار سال به این کار مشغول بود. سپس به لندن رفت و به تدریس فرانسه پرداخت. پس از آن به هلند بازگشت و نزد کتاب فروشی به کار مشغول شد. بعد به علت شور مذهبی که در او پیدا شد برای نجات و هدایت کارگران معادن بلژیک عازم آن دیار شد. ونسان در آنجا وارد یک آموزشگاه گردید و پس از گذراندن دوره ی آن، برای تبلیغ به شهر «واسم» رفت. ون گوگ در

کلبه ای بیشتر اوقات خود را به پرستاری بیماران و تلاوت انجیل می گذراند، اما ساده دلی و رأفت و صراحت و بی دست و پایی او، خار راهش شد و از کار رانده شد. در کار عشق، نیز ون گوگ توفیقی نیافت و هر بار که به کسی دل بست، کار به بی مهری و جدایی انجامید.

در ۲۸ سالگی ون گوگ مردی بود بی شغل و پیشه، سرخورده و شکست دیده و در عالم خود غریب و تنها. به نقاشی دل بست، اما هر کس نقاشی او را می دید، چشم می گرداند. تنها برادر کوچکش «تئو ون گوگ» (۳) بود که مشوق او بود و برای او وسایل نقاشی فراهم می کرد. موضوع تابلوهای ون گوگ در این دوره، صحنه هایی است که از نزدیک با آنها آشنا بوده است مانند «کارگر معدن بلژیکی»، «دهقان هلندی» و غیره.ون گوگ هرگز برای هنر نقاشی تعلیم صحیحی ندیده بود، اما آثارش از همان آغاز از دیگران متمایز بود. به طراحی و ریزه کاری چنانکه معمول نقاشان پیشین بود، وقعی نمی گذاشت. سعی اش در آن بود که تصور ذهنی خود را به شتاب به تابلو منتقل کند. در تصور ذهنی ون گوگ از همان اوایل «رئالیسم» (۴) و «رمانتیسم» به هم آمیخته است و می کوشد تا حالت عاطفی صحنه هایی را که می کشد، بنماید. مدتی ون گوگ روزها را با شکم گرسنه به نقاشی و عاشقی در «آمستردام» می گذراند و برادرش هم چنان مخارج او را می فرستاد. در سال ۱۸۸۶ ون گوگ به پاریس رفت و در آنجا با «پل گوگن» (۵) و «کامیل پیسارو» (۶) و «تولزلوترک»(۷) و بعضی نقاشان دیگر آشنا شد و روش رنگ آمیزی نقاشان «امپرسیونیست» (۸) را مطالعه نمود و به آن مکتب تمایل یافت. همچنین تصاویر ژاپنی، با رنگ های صاف و روشن و خطوط موزون و سیال و جنبه قوی تزئینی، که چند سال بود به پاریس رسیده و در بسیاری از نقاشان جدید از جمله «گوگن» مؤثر بود، توجه او را جلب کرد. اما «ون گوگ» زیاد در پاریس نماند. از پاریس به «آرل» (۹) در جنوب فرانسه رفت. مناظره «آرل» با آفتاب درخشان و رنگ های سیراب و دل انگیز و گل و گیاه فراوان برای «ون گوگ» که در هوای نمناک و گرفته هلند تربیت یافته بود بهشت موعود بود.شادی وی از رسیدن به چنین اقلیمی حد نداشت. اتاقی گرفت و دست به نقاشی زد. مناظر سحرانگیز «آرل»، خرمن های گندم، راه های پیچان دهکده، درختان پرشکوه، سروهای شاداب، زنان آرل، و میز و صندلی چوبی و محقر خودش موضوع نقاشی او بود. عموماً در فضای باز و به خصوص در نیمروز که تابش آفتاب از همه وقت تندتر بود، به نقاشی می پرداخت. «ون گوگ» دیوانه ی رنگ بود، می خواست جوهر رنگ ها را در پرده ی نقاشی مجسم کند. در روز، ۱۴ تا ۱۷ ساعت نقاشی می کرد و آفتاب تند جنوب ساعت ها بر مغز او می تابید. تابلوها را برای برادرش «تئو» می فرستاد، و او آنها را به امید آینده انبار می کرد. در نامه هایی که به برادرش نوشته، غالباً ذکر از رنگ های گلها و درختان و آسمان و طبیعتی است که او را مسحور می کرد. در نامه ای به برادرش چنین می نویسد: «تئوی عزیز، من دیوانه ی مناظری هستم که پیش چشم دارم. امروز رفتم که تصویر باغچه ای را در نور خورشید تمام کنم. آن را تمام کردم و برگرداندم و پرده ی دیگری بردم، آن را هم تمام کردم... من رابطه ای میان رنگ های خود و موزیک «واگنر» حس می کنم... این رنگ ها نشئه عجیبی در من ایجاد می کنند... اصلا خستگی نمی فهمم و ...» اطاق خود را هم به گلهای آفتاب گردان با رنگ های زرد خیره کننده منقش کرده بود. روزها را به نقاشی و شب ها را به باده گساری می گذراند. گاه فکر این که سال ها طفیلی برادر خود بوده است، او را شرمنده می کرد؛ اما ضرورت نقاشی را مانند هوا برای خود حس می کرد و نمی توانست از آن دست بردارد. در سال ۱۸۸۷، یعنی دو سال پیش از مرگش، از «گوگن» در خواست کرد بیاید و با او هم منزل شود تا با یکدیگر نقاشی کنند. «گوگن» آمد و در کارگاه «ون گوگ» شریک شد. خرید با «ون گوگ»، و پخت و پز با «گوگن»، و فرستادن پول با «تئو» بود.

روزها با یکدیگر نقاشی می کردند و شبها را به میگساری می گذراندند. گاه بحث آنها به مشاجره می کشید، و گاه چند روز هر دو سکوت می کردند. «گوگن» نقاش دیوانه مانندی بود که زندگی و خانواده و ثروت خود را رها کرده و یکبـ

داشت، یأس و غم در نهان وجود او ر خورد و مالیخولیایش شدت می یافت و کم کم آثار «جن چندین ساعت

نیویورک» قریب ۱۲۰ پرده از آثار او را در نمایشگاهی جمع کرد و در ۱۹۳۷ «موزه هنرهای جدید پاریس» نمایشگاه بزرگی از آثار او ترتیب داد. سبک ون گوگ خاص اوست و مکتب خاصی ایجاد نکرد و هنوز کسی نتوانسته است شیوه او را تقلید کند. اما مکتب «فوویسم» (۱۴) که براساس اهمیت و اعتبار «رنگ» در نقاشی قرار دارد، از تأثیر تابلوهای او به وجود آمد. همچنین آثار وی در پیشرفت مکتب «اکسپرسیونیسم» (۱۵) که به بیان احوال ذهنی به وسائط مجازی و اشکال مجرد نظر دارد، کمک نمود.

• از آثار مهم ون گوگ می توان تابلوهای:

«خانه آنورس»، «رستوران سیرن»، « پرتره دکتر گاشه»، «گلدان» ، «باباتانگی Le Pere Tanguy»، «ناهار روستایی»، «زندانیان»، «دهقان هلندی»، «اطاق نقاش» ، «راهی از کنار سرو»، «سیب زمینی خورها»، «کارگر معدن بلژیکی» و «چهره خود نقاش» را نام برد.

http://vista.ir/?view=article&id=315301

VISTA.IR
Online Classified Service

و"1 ن ون)گ، ه. $ ' دان

• نگاهی روانشناختی به زندگی ونسان ون گوگ

▪ نکته ها

۱ درك بسیاری از جنبه های فرد خلاق برای دیگر انسان ها مشکل است و گاه این صفت بیش از ظرفیت وجودی و تحمل فرد شده و خطر آن وجود دارد که انسان را در خود غرق کند.

۲با توجه به سیر زندگی ون گوگ و در کنار هم گذاشتن علائم مختلف وی و تظاهرات رفتاری او مناسب ترین تشخیصی که شاید بتوان با استناد به معیارهای تشخیصی روانپزشکی مطرح کرد «اختلال شخصیتی مرزی» باشد.

۳استعداد خلق یك اثر هنری برای فرد مبتلا به پریشانی روحی موهبتی است که می تواند به عنوان یك دریچه اطمینان در زمان های بحرانی عمل کند.

خلاقیت به عنوان یك صفت فردی از ترکیب انگیزه، استعداد و ویژگی های شخصیتی و دخالت روندهای عقلانی و شناختی به وجود می آید. این ویژگی با آنچه که از آن به عنوان استعداد و نبوغ شناخته می شود متفاوت است. می توان چنین گفت که داشتن استعداد شرط لازم برای عملکرد خلاقانه بوده اما کافی نیست.

از آنجا که فرد خلاق صاحب چیزی است که انسان های عادی فاقد آن هستند درك بسیاری از جنبه های روانی و شخصیتی وی برای دیگر انسان

ها مشکل است و گاه چاشنی این صفت بیش از ظرفیت وجودی و تحمل فرد شده و خطر آن وجود دارد که انسان را در خود غرق کرده و کنترل وی را به دست گیرد. نویسنده در مورد رابطه میان خلاقیت و جنون در جایی دیگر سخن گفته است. در این نوشتار به عنوان نمونه ای مشخص از یك انسان خلاق که در نهایت غرق در خلاقیت خود شد و مرزهای سلامت عقل را درنوردید به زندگی نقاش هلندی ونسان ون گوگ می پردازیم.

▪ شرح حال

در ۳۰ مارس ۱۸۵۳ درست یك سال پس از فوت برادرش اولین فرزند خانواده که نام او نیز ونسان بود پا به دنیا گذاشت. اولین ثمره ازدواج تئودور و آناکورنلیا بیش از چند هفته زنده نماند و ونسان دوم که درست در سالروز فوت برادر بزرگتر به دنیا آمد همیشه احساس «فرزند بدلی» بودن را با خود حمل کرد. شاید بتوان گفت که چنین احساسی از خویشتن بدل به هسته اصلی احساس سرگشتگی و مشکلات هویتی او در آینده شد.

تحصیلات مدرسه ای خود را تنها تا ۱۵سالگی ادامه داد و پس از ترك مدرسه هرگز موفق به از سرگیری آموزش رسمی نشد. از آنجا که عموهای وی به خرید و فروش آثار هنری اشتغال داشتند مدتی به این سو متمایل شد و در هلند، لندن و پاریس در فروشگاه هایی که به خانواده ون گوگ تعلق داشت به کار مشغول شد، اما روح سرکش و ناآرام او تحمل رعایت نظم و دیسیپلین خاصی را که یك فروشنده باید در برخورد با مشتری ها از آن برخوردار باشد نداشت و پس از آنکه نظر خود را بدون پرده پوشی در مورد انتخاب یکی از خانم های مشتری بیان کرد مجبور به ترك کار خود شد.

در ۲۳سالگی در حالی که احساس می کرد در عالم هنر توفیقی نیافته تصمیم به ترك آن گرفت. به انگلیس برگشت تا در یك مدرسه مذهبی تحصیل نماید. اما پس از چند ماهی با تحولاتی که از نظر فکری پیدا کرد از ورود به آن منصرف شد و به هلند نزد والدین خود بازگشت و تصمیم گرفت همان جا مانده و در یك کتابفروشی مشغول به کار شود. سال بعد دوباره آماده شرکت در امتحان یك مدرسه مذهبی شد اما پس از ۱۵ ماه درس خواندن را کنار گذاشت و پس از آنکه تقاضایش برای پذیرفته شدن به عنوان مبلغ مذهبی از سوی یك موسسه بلژیکی رد شد بنا به توصیه یکی از معلمان موسسه برای مدتی به یك معدن دورافتاده در بلژیك رفت تا تسکینی برای آلام جسمی و روحی کارگران باشد.

در آنجا به شدت تحت تاثیر شرایط کارگران قرار گرفت و پس از مدتی وعظ را کنار گذاشت و مانند یکی از آنها به زندگی مشغول شد و پول هایی را که برایش فرستاده می شدند وقف آنها کرد. مقامات کلیسا این رفتار ونسان را نپذیرفته و بیان کردند که وی حرمت و شأن کلیسا را خدشه دار کرده است و رای به عزل وی پس از شش ماه دادند. پس از گذر از موقعیت ها و حرفه های مختلف اکنون احساس می کرد امیدها و آمال وی همگی نقش برآب شده اند و رفتارهای غیرطبیعی وی از این زمان رفته رفته خود را نشان دادند. به طور مثال زمانی که تنها ۱۰ فرانك داشت سه روز را با پای پیاده برای دیدن یك نقاش فرانسوی طی کرد و پس از آنکه به در خانه وی رسید احساس کرد کم روتر از آن است که در بزند و راه رفته را بازگشت. او برای بیش از یك سال در این وضعیت فقیرانه و سرگردان به زندگی ادامه داد. مادرش درباره او چنین می گفت: «من به شدت نگران بودم که او دست به هر کاری بزند و به هرجا برود و با رفتار نامتعارف و افکار غیرعادی خود همه چیز را خراب کند.» ونسان این بار تصمیم گرفت به دنیای هنر بازگردد. برای ورود به یك مدرسه در بروکسل کوشش کرد اما پذیرفته نشد و در ۲۸سالگی دوباره به سمت والدین و زندگی با آنها بازگشت. در این زمان احساس کرد به دختر عموی خود «کی» علاقه مند شده و وقتی عشق وی توسط کی رد شد به شدت دچار پریشانی شد. در یکی از تظاهرات رفتارهای نامتعارفش زمانی که به خانه «کی» رفته بود دست خود را بر روی شعله شمع نگاه داشت تا اجازه ملاقات به او داده شود. دومین زنی که ملاقات کرد «شین» نام داشت. اما او هم نتوانست رفتار وی را تاب آورد و رابطه آنها پس از مدتی قطع شد. این گسستگی اثر عمیقی روی ونسان داشت. احساس می کرد حتی یك روسپی هم قادر به تحمل او نیست.

دوباره به والدین خود روی آورد و شروع به کار با رنگ و روغن کرد و در ۱۸۸۵ اولین اثر بزرگ خود «سیب زمینی خورها» را خلق کرد. در یك آکادمی هنر در آنتورپ ثبت نام کرد اما پس از یك ماه آنجا را ترك گفت و به اتفاق برادرش تئو که در تمام عمر حامی وی بود به پاریس رفت.

دوران اقامت او در پاریس با شکوفایی مکتب امپرسیونیسم همراه بود و ونسان تحت تاثیر کارهای این نقاشان از رنگ های تیره به رنگ های روشن روی آورد. به رغم آنکه تئو هیچ گاه حمایت خود را از ونسان قطع نکرد، او نیز بیش از دو سال زندگی مشترك را تاب نیاورد. در این مدت ونسان مرتب

مست کرده و غذای کمی خورده و به شدت سیگار می کشید.ونسان پاریس را در ۱۸۸۸ به سوی مناطق جنوبی فرانسه ترك گفت.

او در «آرل» خانه زرد مشهور خود را اجاره کرد و به نقاشی پرداخت. در آنجا به توصیه تئو که نگران حال وی بود «پاول گوگن» به او ملحق شد اما رابطه آنها پس از چند ماهی رو به سردی گذاشت و در یکی از مشاجره هایی که بین آنها درگرفت ونسان لیوان مشروب را به سمت پاول پرتاب کرده و گوگن اعلام می کند که ونسان را ترك خواهد کرد. این موجب بروز یك بحران روحی در ونسان شده و در روز بعد با تیغ به پل حمله کرده و سپس در اوج پریشانی قسمت پایین گوش چپ خود را قطع می کند. پس از این کار گوش خود را در یك دستمال پیچیده و در پاکت گذاشته و با رفتن به خانه معشوق خودراشل آن را به وی تقدیم می کند. چند روزی را در بیمارستان گذرانده و با فروکش کردن بحران مرخص می شود اما افسردگی در او باقی مانده و به توصیه دوستان در اوایل ۱۸۸۹ به مارسی می رود. در آنجا دچار دومین حمله شده و به این باور می رسد که او را مسموم کرده اند و به آرل برگشته و برای دومین بار در بیمارستان به مدت ۱۰ روز بستری می شود. پس از مرخصی به علت تداوم رفتارهای نابهنجار وی مردم آرل با امضای توماری خواهان ترك شهر از سوی ونسان می شوند.

او آرل را ترك کرده و به شکل داوطلبانه در «سنت رمی» تحت مراقبت دکتر تئوفیل پیرون قرار می گیرد که اعتقاد داشت ونسان از نوعی صرع در رنج است. در آنجا ونسان دچار یك بحران دیگر شده که طی آن به خوردن رنگ های خود اقدام می کند.تئو قانع می شود که ونسان باید به پاریس برگردد. در ماه مه ۱۸۹۰ او نزد دکتر پاول گاشه یك روانپزشك می رود و تحت درمان وی قرار می گیرد. با بیمار شدن پسر، تئو نگران آن می شود که توجه برادر از او گرفته شود و در تابستان در حالی که به شدت جذب مناظر دشت های اطراف شده بود با برداشتن یك هفت تیر به خود شلیك کرده و روز بعد به علت عفونت حاصل از جراحت فوت می کند.

- تشخیص های احتمالی

▪ مشکلات چشمی و بینایی: برخی به علت حضور زیاد رنگ زرد در نقاشی های سال های آخر زندگی ونسان و اجاره خانه زرد در آرل به یك نقص بینایی اشاره می کنند که منجر به «زرد بینی» شده و یکی از عوارض مصرف داروهای دیجیتالی است که امروزه در بیماری های قلب و عروق کاربرد دارند ولی در آن زمان در درمان صرع و مشکلات گوارشی به کار می رفتند. گفته شده که شاید ونسان از این داروها مصرف کرده است در عین حال که مدارك قانع کننده ای به جز یك نقاشی از دکتر پیرون که در دست هایش گیاهی را نگه داشته که از آن دارو تهیه می شود وجود ندارد.

▪ مسمومیت با سرب: به علت تماس با رنگ و خوردن گاه به گاه آن

▪ اختلالات مرتبط با مصرف الکل: این نوشیدنی که در زمان ونسان مصرف زیادی داشت دارای ۷۵ درصد الکل بود. مصرف این نوشیدنی امروزه در اروپای غربی و آمریکا ممنوع است اما هنوز در بخش هایی از شرق اروپا مانند جمهوری چك مصرف می شود. برخی از حملات ونسان و توهمات و هذیان های وی به این جنبه ربط داده شده است و بعضی محققین چنین گفته اند که همین موضوع منجر به اشاره نادرست به وجود صرع در وی شده است.

▪ اختلالات روانی: مشکلات روحی مختلفی به ون گوگ نسبت داده شده است. از جمله اسکیزوفرنیا، اختلال دوقطبی افسردگی شیدایی و مشکلات شخصیتی. در مورد اسکیزوفرنیا محققین به این اشاره می کنند که در یکی از خواهران ونسان این بیماری مطرح شده و خواهر دیگر به یك خودکشی نافرجام دست زده بوده است. در زندگی ونسان موارد مختلفی از توهمات شنوایی و بدبینی گزارش شده است. مدارکی که به نفع اختلال دوقطبی در ون گوگ هستند عبارتند از: نوسانات خلقی قابل توجه وی، نامه ها و نقاشی های فراوانی که در یك زمان کوتاه می نوشته و می کشیده و به مرحله شیدایی اختلال دوقطبی ربط داده می شود. اما این علائم می توانند به مصرف الکل و دخالت عوامل شخصیتی نیز مربوط باشند.

▪ اختلال شخصیتی مرزی :با توجه به سیر زندگی ون گوگ و در کنار هم گذاشتن علائم مختلف وی و تظاهرات رفتاری او مناسب ترین تشخیصی که شاید بتوان با استناد به معیارهای تشخیصی روانپزشکی مطرح کرد «اختلال شخصیتی مرزی» باشد. شخصیت این افراد به گونه ای شکل گرفته که در «مرز» میان عقل و جنون به سر می برند و دارای خصوصیات زیر هستند:

▪ عدم تحمل تنهایی و ترس از رهاشدگی توسط دوستان و نزدیکان: این افراد رابطه ای توام با وابستگی برقرار کرده و زمانی که در حفظ رابطه شکست می خورند به شدت افسرده و پریشان شده و تا مرز خودکشی و یا آسیب رساندن به خود پیش می روند. به علت عدم بلوغ شخصیتی رابطه آنها یك رابطه یك طرفه بوده و فرد مقابل را دیر یا زود خسته می کند. رابطه ونسان با والدین خود که پس از هر شکستی به سوی آنها برمی گشت و همچنین با برادرش تئو،همگی موید چنین الگوی رفتاری است. این افراد به علت عدم بلوغ هویتی به دنبال کسی می گردند که در هویت وی شریك شوند.

▪ اختلال در شکل گیری یك هویت با ثبات و داشتن یك تصویر ذهنی متزلزل: هویت انسان از همان زمان کودکی و در بستر خانواده، مدرسه و جامعه شروع به شکل گیری می کند. با ورود به دنیای بلوغ و تجربه بحران هویتی که فرد را در این مرحله در برمی گیرد، فرصتی برای وی فراهم می شود که با تجربه رفتارها و افکار مختلف در نهایت به نتایجی دست یابد که موجب هدایت او در دنیای بزرگسالی شود. افراد مبتلا به اختلال شخصیتی مرزی به نظر می رسد که هنوز از مرحله بلوغ عبور نکرده اند و تکلیفشان با خود و جهان پیرامونشان روشن نیست. اشاره شد که ونسان همواره احساس «کودك بدلی و جایگزین» داشته و اقامت در ۱۵ نقطه مختلف در دوره کوتاه زندگی اش و انتخاب حرفه های مختلف دلایلی به نفع این اختلال هویتی هستند. به نظر می رسد که همواره در جست وجوی جایگاه مناسب خود در دنیای هنر بود که در زمان حیات به آن دست نیافت.

▪ اختلال در کنترل تکانه ها و تحریك پذیری به همراه خود آسیب زنی و اقدام به خودکشی: دو مورد آسیب به خود یعنی بریدن گوش و سوزاندن دست و در نهایت اقدام به خودکشی نشان دهنده رفتارهایی است که در افراد مبتلا به شخصیت مرزی به فراوانی مشاهده می شود. زمانی که این افراد در روابط بین فردی احساس شکست و طردشدگی نمایند قادر به کنترل خشم ناشی از آن نبوده و آن را به سمت خود یا دیگران متوجه می کنند.

▪ احساس مستمر تهی بودن و پوچی: به علت عدم شکل گیری یك هویت با ثبات این افراد در مورد فلسفه زندگی و معنی آن قادر به رسیدن به یك نتیجه قانع کننده برای خود نیستند و مانند این است که همیشه به دنبال گمشده ای می گردند تا پاسخی برای این خلاء درونی بیابند. مصرف مواد مخدر و الکل در این افراد از همین زاویه قابل بررسی است.غرق شدن در دنیای هنر و کشیدن نقاشی فرصتی را برای ترمیم و جبران این احساس پوچی فراهم می کرد. استعداد خلق یك اثر هنری برای فرد مبتلا به پریشانی روحی موهبتی است که می تواند به عنوان یك دریچه اطمینان در زمان های بحرانی عمل کند. بسیاری از هنرمندان، شاعران، موسیقی دانان، نویسندگان و... با مدد گرفتن از ذهنیت خلاق خود و همانندسازی با آفریننده های خویش، ذهنیت و خیال را جایگزین عمل کرده و با والایش احساسات خود مفری برای گریز از افسردگی و خودکشی فراهم کرده اند. اما در گروهی دیگر نیروی تخریبی حاصل از توفان هایی درونی و تعارضات روانی آنها در حدی است که حتی هنر هم نجات بخش نیست. ونسان ون گوگ انسان خلاقی بود که به این گروه تعلق داشت.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=233017

VISTA.IR
Online Classified Service

#$ =2 ¢"ا و ر"[" ر $ ه، گ"[)و

وین سنت ویلیام ونگوگ در ۳۰ مارس ۱۸۵۳ میلادی در "زوندرت " واقع در استان برابانت شمالی ، در جنوب هلند متولد شد . مادر او "آناکورنلیا کاربنتوس " و پدرش "تئودورس ونگوگ " کشیش پروتستان بود . نام او از نام برادر بزرگش که درست یکسال قبل از تولد او به دنیا آمده و چند ساعت پس از تولد مرده بود ، گرفته شد . برخی مفسران بر این باورند که گذاشتن نام برادر مرده روی او احتمالا اثر روان شناختی عمیقی بر وین سنت جوان گذاشت .

ویژگی های خاص هنر او ، می تواند ریشه در این موضوع داشته باشد . استفاده دوباره از یك اسم آن هم بدین شکل رسم غیر عادی نبود. از نام "وین سنت" بارها در خانواده ونگوگ استفاده می شد. نام پدربزرگش هم وین سنت ونگوگ بود (۱۸۷۴-۱۷۸۹). وین سنت پدربزرگ ،مدرك خود را در رشته الهیات از دانشگاه " لیدن " در سال ۱۸۱۱ میلادی گرفت . او شش پسر داشت که نام یکی از آنها هم "وین سنت " بود . سه پسرش فروشنده هنری بودند . وین سنت پدربزرگ بعد از عموی پدرش وین سنت ونگوگ (۱۸۰۲-۱۷۲۹) که تندیس گری موفق بود ، نامگذاری شده بود .

هنر و دین ، دو حرفه ای بودند که خانواده ونگوگ به آن گرایش داشتند .

چهارسال پس از تولد وین سنت ، برادرش تئو در اول ماه می ۱۸۵۷ میلادی متولد شد . او برادر دیگری به اسم "کور" و سه خواهر به نام های "الیزابت" ، "آنا" و "ویل" داشت. او در کودکی استعداد هنری آشکاری از خود بروز نمی داد و فردی کم حرف ، احساساتی و متفکر بود و اعتماد به نفس هم نداشت .

او در محیط مذهبی و سخت گیرانه ای بزرگ شد. یك بار مادربزرگش او را به شدت تنبیه کرد.

وین سنت شدیداً به برادر کوچکش ، تئو، دلبستگی داشت. تئو نقشی محوری در زندگی وین سنت داشت و مکرراً از او حمایت مالی می کرد. دوستی دیرپای آن ها در نامه هایی که از اوت ۱۸۷۲ به بعد با هم رد و بدل می کردند مستند هستند . این نامه ها در سال ۱۹۱۴ برای اطلاع عموم به چاپ رسیدند.

وین سنت ونگوگ در سال ۱۸۶۰ به مدرسه دهکده زوندرت که دویست دانش آموز ، یك معلم و یك کلیسا داشت ، رفت از سال ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۴ او و خواهرش "آنا" در خانه با معلم درس خواندند. او در اول اکتبر ۱۸۶۴ از خانواده اش جدا شد و به دبستان شبانه روزی در "زونبرگ" هلند رفت که از خانه شان ۳۰ مایل فاصله داشت. او از ترك خانه و خانواده اش بسیار ناراحت و دلتنگ بود و این موضوع را حتی در بزرگسالی نیز یادآور شد. در ۱۵ سپتامبر ۱۸۶۶ به مدرسه راهنمایی واقع در "تیلبرگ" هلند رفت . " کنستانتین هیوسمانس" که هنرمندی حرفه ای بود در پاریس موفقیت بی چون و چرایی به دست آورده بود به ونگوگ در مدرسه ، اصول و مبانی نقاشی را آموخت. درماه مارس ۱۸۶۸ ، ونگوگ به طور غیر منتظره ای ترك تحصیل کرد و به خانه بازگشت . عقیده او در مورد سال های ابتدایی زندگی اش این بود:" دوران جوانی من دلگیر، بی روح، غم انگیز و پوچ بود..."

وین سنت ونگوگ در سالهای ۱۸۷۳-۱۸۶۹ به عنوان فروشنده در زمینه هنر کارکرد . سپس تا سال ۱۸۷۶ در لندن و پاریس به کار مشغول شد اما به دلیل رفتار نامناسب با مشتریان ، اخراج شد . ونگوگ به عنوان دستیار کشیش به انگلستان رفت و سپس در دانشگاه آمستردام ، در رشته

الهیات به تحصیل پرداخت اما پس از یکسال ترك تحصیل کرد . او تصمیم گرفت راه پدرش را انتخاب کند ، بنابراین در بلژیك به عنوان مبلغ مشغول به کار شد اما پس از یکسال به دلیل تعصب شدید و از خودگذشتگی نامتعارفش در برابر فقر ، او را از کار برکنار کردند . در سالهای ۱۸۸۰و۱۸۸۱ به مدت شش ماه در بروکسل و در دانشکده هنر رویال به تحصیل پرداخت .

ونگوگ در تابستان ۱۸۸۱ به یکی از خویشاوندانش به نام " کی وس " که زنی بیوه بود علاقمند شد ، اما تقاضای ازدواجش رد شد . پدر ونگوگ که کشیشی مخلص بود وقتی فهمید پسرش به یکی از خویشاوندانش علاقمند شده و از عقاید مذهبی اش منحرف شده است با او شدیدا جرو بحث کرد که این امر باعث قطع طولانی مدت رابطه پدر و پسر شد. در پاییز ۱۸۸۴ ، "مارگت"، دختر همسایه که ده سال بزرگتر از وین سنت بود و دایماً در فعالیت های هنری او را همراهی می کرد، به وین سنت علاقمند شد. این علاقه دو طرفه بود اما شور و اشتیاق وین سنت کمتر از مارگت بود . آن دو موافقت کردند که با هم ازدواج کنند اما با مخالفت هر دو خانواده روبرو شدند. مارگت سعی کرد خود را با "استریکنین" بکشد اما وین سنت او را سریعاً به بیمارستان رساند . شکست در عشق و نیز مرگ پدر ونگوگ در ۲۶ مارس ۱۸۸۵ باعث افسردگی وی شد. در آن زمان ونگوگ، اولین اثر مهم و اصلی خود را به پایان رساند .

او در سپتامبر ۱۸۸۵ ، متهم به داشتن روابط نامشروع با یکی از مدل هایش که دختری جوان بود ، شد .

کلیسای محلی او را طرد کرد . او به شهر " آنت ورپ " (در شمال بلژیك) نقل مکان کرد . در ژانویه ۱۸۸۶ در مدرسه آنت ورپ نام نویسی کرد و در زمینه تئوری رنگها و نقاشی به تحصیل پرداخت . در مدتی که ونگوگ دور از خانه بود ، مادر و خواهرش نیز نقل مکان کردند . آنها تقریبا تمام نقاشی های ونگوگ را در محل سکونت قبلی خود جا گذاشتند . که ۷۰ نقاشی او توسط سمساری فروخته شد و بقیه آنها سوزانده شدند .

ونگوگ از ماه مارس ۱۸۸۶ تا فوریه ۱۸۸۸ در پاریس زندگی کرد و در آنجا نقاشان سبك امپرسیونیستی زیادی را ملاقات کرد که می توان به کلودمونه ، پیراگوست دو نوار ، ادگاردگا ، ژرژ سورا ، کامیل پیسارو و ... اشاره کرد .

سبك کار امپرسیونیست ها باعث شد که ونگوگ در روش خود تغییراتی بدهد . در دورانی که در پاریس بود ، از رنگهای روشن تر و براق تر در ترکیب رنگهای کارهایش استفاده کرد . او همچنین از رنگهای مکمل در مجاورت هم استفاده کرد که باعث ایجاد تاثیرات زمینی چشمگیری در کارهایش شد .

او در جایی نوشت :" من می خواهم از رنگ هایی استفاده کنم که مکمل یکدیگر باشند این کار باعث درخشش بی نظیر رنگ ها می شود و رنگ ها همدیگر را مانند زن و مرد کامل می کنند."

ونگوگ همچنین از ایده پوانتیلیسم (سبك گذاشتن نقطه های رنگین روی زمینه سفید) تأثیر پذیرفت اما روش و تکنیك خودش را پرورش داد . روش او شامل ضربات قوی تر قلم نقاشی، ترکیب بندی دقیق و آرایش رنگ مخصوص به خودش یعنی استفاده از رنگ های مکمل بود.

در دو سالی که در پاریس بود ، دویست نقاشی رنگ روغن از او به جای ماند .

ونگوگ در فوریه ۱۸۸۸ به قصد یافتن گروهی هنری به شهر " آرل " نقل مکان کرد . دوستش ، پال گوگن ، که نقاشی فرانسوی بود ، نیز در اکتبر همان سال به او پیوست . ونگوگ به او چندین نقاشی گل آفتابگردان هدیه داد اما همکاری آنها فقط دوماه طول کشید .

وضعیت روانی ونگوگ چیزی بین افسردگی و سلامت عقل بود . بعضی وقتها او منجر به رفتارهای پرخاشگرانه می شد . در دسامبر ۱۸۸۸ او با تیغ به پال گوگن حمله کرد اما جلوی او را گرفتند و در نهایت او قسمتی از گوش خود را برید . پال گوگن یادداشتی به برادر ونگوگ ، تئو نوشت و برای همیشه آنجا را ترك کرد . تئو بلافاصله برای کمك آمد . وین سنت یکسال در بیمارستان روانی بستری بود و برخی از بهترین آثار خود را در آنجا خلق کرد آثاری از قبیل شب پرستاره ، اتاق خواب وین سنت و ...

ونگوگ در ماه می ۱۸۹۰ از بیمارستان روانی مرخص شد و به شهر " آورس" فرانسه نقل مکان کرد . وی در آنجا زیر "نظر دکتر گوشه" بود . او به حد کافی بهبودی پیدا کرده بود که برای انجام فعالیتهای فشرده به او انرژی بدهد . او در آورس و در مدت ۹ ماه ، نود اثر ممتاز و عالی کشید که از جمله می توان به پرتره دکتر گوشه اشاره کرد که در سال ۱۹۹۰ میلادی به قیمت ۵/۸۲ میلیون دلار فروخته شد . ونگوگ در ۲۷ جولای ۱۸۹۰ به

گندم زار رفت و گلوله ای به سینه خود شلیك كرد . دو روز بعد در حالیكه برادرش تئو كنارش بود از دنیا رفت و در گورستان شهر آورس به خاك سپرده شد .

با اینكه ونگوگ امروزه هنرمندی مشهور در تمام دنیاست اما در زمان حیاتش آنچنان شناخته شده نبود و فقط یكی از تابلو های خود را با نام " تاكستان قرمزآرل" فروخت . او بیشتر عمر خود را در فقر سپری كرد و اغلب به جای اینكه پول خود را خرج خورد و خوراك خود كند، خرج تهیه اسباب مورد نیاز برای هنر ، می كرد . او بین مردم مظهر هنرمندی آرمان گرا و رنج كشیده است . برخی می گویند خودكشی ونگوگ به علت عدم شناخت او از استعدادش بوده. در شش ماه آخر عمرش از او تكریم و تمجید به عمل آمد كه باعث ناراحتی و آشفتگی او شد .

او در سال های اولیه كار هنری اش از رنگ های تیره استفاده كرد . رویارویی او با سبك امپرسیونیسم در پاریس باعث تسریع رشد هنری اش شد . عدم پیروی از اصول متداول در نقاشی ، خلاقیت او را به افق جدیدی سوق داد . با وجودیكه ونگوگ در زمره نقاشان پست امپرسیونیسم قرار گرفته ، اما پیشگام سبك اكسپرسیونیسم است . اكسپرسیونیسم در هنر قرن بیستم تأثیر داشت . ونگوگ بر جنبش هنری و آثار بسیاری از هنرمندان تاثیر گذاشت كه از جمله می توان به هانری ماتیس و نقاش فرانسوی سبك فاویسم، ارنست لودویك و اكسپرسیونیستهای آلمانی و فرانسیس بیكن و هنرمندان دیگر اشاره كرد .

منبع : رنگین كمان

http://vista.ir/?view=article&id=232840

VISTA.IR
Online Classified Service

و"]گ روا C ه $ان ا ان

غم برای همیشه باقی خواهد ماند.> این آخرین جمله نقاشی است که می‌توان او را مهم‌ترین نقاش امپرسیونیست نامید. ونسان ونگوگ هنرمندی که در شرایط سختی زندگی را گذراند، به‌طوری که سرنوشت غم‌بارش استعاره‌ای از سختی‌ها و رنج‌های دنیای هنر شده است. این روزها در تهران نمایشگاهی برپا شده که دست بر قضا همین سختی‌ها و تراژدی‌های دنیای هنر را سوژه خود قرار داد.این نمایشگاه <گوش ونگوگ> نام دارد و در گالری تازه‌تاسیس <ده> برپا است. آثار ۱۷ هنرمند معاصر با محوریت <گوش ونگوگ> در این نمایشگاه به نمایش گذاشته شده است؛ نمایشگاهی که ایده آن در سال

۱۳۷۱ شکل گرفته است. پرویز تناولی، عباس کیارستمی، فریدون آو، فرشید مثقالی، غلامحسین نامی، بهرام دبیری، شیده تامی، بهزاد حاتم، مهدی سحابی، کورش شیشه‌گران، فریده لاشایی، پرویز کلانتری، صادق تیرافکن، مانیا اکبری، گلنار فتحی، هومن مرتضوی و رکنی حائری‌زاده، ۱۷ هنرمند معاصر ایرانی هستند که هریک با یک اثر در این نمایشگاه شرکت کرده‌اند.

بهزاد حاتم که خود منتقد هنری است و اولین نمایشگاه گالری‌اش را به این سوژه اختصاص داده درباره این نمایشگاه می‌گوید: <گوش ونگوگ اشاره‌ای دارد به سختی‌های دنیای هنر و کار هنرمند، ماجرای ونگوگ در حقیقت به سمبل این موضوع تبدیل شد. هدف من از برپایی این نمایشگاه آن بود که از مقام هنرمند تجلیل کنم. این سوژه برای هنرمندان آشنا است و آنها احساس خود را از رنج‌های ونگوگ در قالب مجسمه، عکس و نقاشی نشان داده‌اند.> در این نمایشگاه برای اولین بار عکسی از عباس کیارستمی به نمایش گذاشته شده که موضوع آن را خود این هنرمند به وجود آورد. این عکس در ابعاد ۱۴۴ در ۲۲۴ سانتی‌متر و به شیوه چاپ دیجیتال روی بوم ارائه شده است. عکسی که کیارستمی گرفته انگار کاری از ونگوگ است. پرویز تناولی مجسمه‌ساز مطرح کشورمان هم با مجسمه‌ای تحت عنوان گوش ونگوگ به ارتفاع ۲۷ سانتی‌متر در این نمایشگاه شرکت دارد. این مجسمه برنزی نشان‌دهنده گوشی است که زخم خورده است. به گفته بهزاد حاتم، اهمیت این مجسمه در آن است که برای اولین بار اثری جدید با موضوعی جدید را از پرویز تناولی شاهدیم. فرشید مثقالی هم که این روزها بیشتر به مجسمه‌سازی گرایش دارد تا تصویرگری، مجسمه‌ای ۱۸۵ سانتی‌متری از ونگوگ ارائه داده که گوش خونین او را نشان می‌دهد.

مثقالی در این مجسمه به وضوح از عناصر تصویری فرهنگ ایرانی برای رساندن پیامی جهانی استفاده کرده است. آثار دیگر هنرمندان حاضر در این نمایشگاه هم جالب و حائز اهمیت است: فریدون آو با به کار بردن مواد مختلف روی بوم، نقاشی‌ای به ابعاد ۱۰۳ در ۲۰۳ سانتی‌متر ارائه داده است؛ مانیا اکبری که شاید بیش از هر هنرمند دیگر با مقوله <رنج> آشنا است عکسی ارائه داده که چاپ دیجیتال روی بوم است. شیده تامی نیز با اثری تحت عنوان <سرسام> به ابعاد ۱۵۰ در ۱۷۰ سانتی‌متر در این نمایشگاه شرکت دارد. صادق تیرافکن هم پرتره ونگوگ را با گوش باندپیچی شده نشان می‌دهد که ۹۵ در ۷۲ سانتی‌متر است. بهزاد حاتم نیز یک نقاشی ارائه داده که ۲۳ دسامبر ۱۸۸۸ را نشان می‌دهد. ونگوگ در این نقاشی هنوز گوشش را از دست نداده چرا که او روز بعد، یعنی ۲۳ دسامبر گوش چپ خود را برید و در روزنامه‌ای پیچید و برای آشنایی فرستاد! رکنی حائری‌زاده با استفاده از مواد مختلف روی مقوا اثری به ابعاد ۱۰۰ در ۷۰ سانتی‌متر ارائه کرد. آثار مهدی سحابی، کورش شیشه‌گران، گلنار فتحی، پرویز کلانتری، فریده لاشایی، هومن مرتضوی و غلامحسین نامی هم هریک سعی در نشان دادن این سوژه دارند اما کار جالبی که در این نمایشگاه ارائه شده، جعبه رنگی است که از سوی بهرام دبیری به صورت امانت به نمایشگاه داده شده است. شما در این جعبه رنگ تصویری از ونگوگ به همراه تعدادی قلم‌موی یکپارچه خون‌آلود و یک گوش روی آن می‌بینید! دبیری با ابتکار خود جعبه‌ای شبیه جعبه رنگ ونگوگ ساخته که در نگاه اول همه‌چیز آن اصل است و حتی روی جعبه عبارت <> Vincant که نام کوچک ونگوگ است را می‌بینید اما این جعبه شبیه‌سازی شده جعبه ونگوگ است. در کاتالوگ این نمایشگاه اعلام شده که این نمایشگاه با انگیزه ستایش هنرمندان و سختی‌های کار آنها برپا شده است. همچنین نمایشگاه به مرتضی ممیز و مارکو گریگوریان تقدیم شده که ایده نمایشگاه اول بار در سال ۱۳۷۱ با آنها در میان گذاشته شد. لازم به ذکر است که نمایشگاه <گوش ونگوگ> تا دهم آذرماه در گالری <ده> واقع در خیابان ولی‌عصر، خیابان عطار، خیابان نیروی انتظامی بن‌بست ریاحی شماره ۱۰ برپا خواهد بود.

پرویز براتی

منبع : روزنامه اعتمادملی

http://vista.ir/?view=article&id=123152

VISTA.IR
Online Classified Service

و› ا ه "! رو =

تزئین ظروف شیشه‌ای با رنگ و نقاشی هنری است که قرن‌ها در میان ملل مختلف محبوبیت داشته است و آثار متعدد و متنوعی از این هنر را می‌توان در موزه‌های نقاط مختلف جهان یافت. گذشته از ظروف شیشه‌ای شکیل با نقاشی‌های حرفه‌ای و یا کنده کاری‌های پیچیده و ظریف که از گذشته‌های دور تا حال توسط هنرمندان چیره دست در این رشته آفریده شده گاه ایجاد طرح‌ها و حتی خطوط ساده رنگی نیز می‌توانند ظروف شیشه‌ای بسیار ساده را به ظروفی زیبا و چشمگیر تبدیل کنند. آراستن بطری‌ها، لیوان‌ها و ظروف شیشه‌ای و همچنین آینه‌های کوچك و بزرگ با نقاشی‌های ساده کاری بسیار ساده است که با یادگیری چند تکنیك ساده می‌توانید ظرف چند ساعت در منزل انجام دهید. برای نقاشی روی شیشه که آن را ویترای نیز می‌نامیم، نیاز به وسایل متعدد و خاص نیست بلکه با مقداری رنگ مخصوص ویترای یا کار بر روی شیشه و وسایل متداولی مانند قلم مو و اسفنج می‌توانید ظروف شیشه‌ای بسیار معمولی و حتی کم ارزش مثل بطری‌ها و شیشه‌های محتوی سس، مربا و آبلیمو را به ظروف زینتی و منحصر به فردی تبدیل کنید. برای انتخاب ظرف مناسب در ابتدا ظروف کم قیمتی را جست وجو کنید که از شکل خاص و ویژه‌ای برخوردارند. برای یافتن چنین ظرفی این بار که برای خرید مایحتاج منزل به سوپرمارکت می‌روید، به شکل ظاهری ظرف انواع مربا، ترشی، سس، آبلیمو، سرکه، روغن و خلاصه هر آنچه در لیست خرید شما وجود دارد، توجه کنید و ظروفی را که برای آراستن با رنگ و نقاشی مناسب ترند انتخاب نمایید. پس از خالی کردن ظرف آن را خوب بشویید. برای پاك کردن سطح شیشه از هرگونه چربی می‌توانید با یك قطعه پنبه آغشته به تربانتین آن را تمیز کنید. اگر برچسب روی شیشه به راحتی جدا نمی‌شود، آن را با آب داغ خیس کنید و پس از برداشتن کاغذ برای پاك کردن باقی مانده اثر چسب از روی شیشه از یك پنبه آغشته به آستون استفاده کنید. برای نقاشی بر روی شیشه رنگ‌های مخصوص شیشه در بازار موجود است. این رنگ‌ها را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد. گروه اول رنگ‌های محلول در آب هستند. این رنگ‌ها نیازی به حرارت دیدن در کوره ندارند. این رنگ‌ها به ویژه برای نقاشی بر روی وسایلی مانند آینه که نیاز به شست‌وشو ندارند، مناسب‌تر هستند. رنگ‌های محلول در آب همچنین برای بچه‌ها ایده‌آل هستند. با این رنگ‌ها کودکان شما می‌توانند بدون نگرانی از این رنگ‌ها برای نقاشی روی وسایل شیشه‌ای استفاده کنند.

گروه دوم رنگ‌های مخصوص شیشه هستند که باید در کوره حرارت ببینند. این رنگ‌ها باید حدود ۳۰ دقیقه در دمای ۲۰۰ درجه سانتی‌گراد پخته شوند و پس از پخت ثابت شده و قابل شست وشو خواهند بود.

رنگ‌های گروه سوم رنگ‌های محلول در تینر هستند که اغلب شفاف بوده و بدون حرارت دیدن در کوره نیز می‌توان ظروف رنگ آمیزی شده با آنها را با دقت و احتیاط شست. علاوه بر رنگ از خمیر ویترای نیز می‌توان برای ایجاد طرح‌های خطی برجسته و یا خطوط مرزی طرح‌های رنگی استفاده کرد. این خمیرها امروزه به صورت آماده در تیوب‌هایی با سر باریك و مناسب برای رسم خطوط باریك از فروشگاه‌های عرضه کننده لوازم هنری قابل

تهیه هستند. اما می‌توانید این خمیر را با پودر مل و چسب چوب نیز تهیه کنید و آن را با قیف‌هایی که از سلفون درست می‌کنید، مورد استفاده قرار دهید.

روش‌های متنوعی برای رنگ آمیزی شیشه وجود دارد. برای انتقال طرح بر روی شیشه می‌توانید به آسانی آن را زیر شیشه قرار دهید و در صورتی که قابل دسترسی باشد با چند قطعه چسب در جای خود ثابت کنید. اگر ظرف شما فرمی مانند يك بطری دارد و نمی توانید طرح را در داخل آن بچسبانید، کافی است آن را لوله کرده و در بطری قرار دهید. سپس داخل بطری را با لپه، عدس و یا موادی از این قبیل پر کنید تا طرحی بی حرکت و چسبیده به شیشه باقی بماند. برای رنگ کردن طرح‌ها علاوه بر استفاده از قلم مو از يك قطعه اسفنج نیز می‌توانید بهره بگیرید. اسفنج را به کمی رنگ آغشته کنید و با ضربات ملایم رنگ را روی شیشه بزنید تا پوشش کافی را ایجاد کند. یکی دیگر از تکنیك‌هایی که برای اجرای طرح‌های رنگی روی شیشه استفاده می‌شود، تکنیك استنسیل است. برای این منظور استنسیل طرح مورد نظر را با کاغذ درست کنید و آن را روی شیشه بچسبانید. سپس با يك قطعه اسفنج آغشته به رنگ قسمت‌های خالی آن را رنگ کنید. برای تزئین انواع ظروف شیشه‌ای از چسباندن انواع سنگ‌های زینتی، نگین‌ها و همچون مهره‌های شیشه‌ای تخت نیز بهره می‌گیرند.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=8600

VISTA.IR
Online Classified Service

و . م)ه.* و% #ه از (PlE

درسال ۱۹۹۵ پزشکان تشخیص دادند ویلیام آترموهلن هنرمند نقاش به بیماری آلزایمر دچار شده است. وی به کشیدن نقاشی‌های فیگوراتیو با تمرکز و توجه به جزئیات شناخته می‌شد ، در سلف پرتره‌هایی که پس از سال‌های بیماری از خود کشید ، تاثیر آلزایمر را مشاهده می‌کنیم و روند رو به رشد تخریب سلول‌های مغزی در این آثار قابل ردیابی است.

احساسات منعکس شده در این تابلوها بیان‌گر سرکشی ، عصبانیت،ترس ، تنهایی، شرمندگی، گیجی و غم است. در پرتره‌هایش ـ تا زمانی که قادر به نقاشی بود ـ چیزی که نمایان است ناپدید شدن تدریجی هویت اوست.وی در سال ۲۰۰۰ توانایی‌اش را برای نقاشی و طراحی از دست داد.

تابلوهای غنی ِ William Utermohlen همواره در گالری‌های نیویورك و سراسر اروپا به نمایش گذاشته شده و یا فروخته شده است. و اکنون قرار است خودنگاره(سلف پرتره) های این هنرمند اوایل اردیبهشت در کالج پزشکان فیلادلفیا به نمایش گذاشته شود. این نمایشگاه برای بزرگداشت

آترموهلن و نیز صدمین سالگرد کشف بیماری آلزایمر ازسوی دکتر الویس آلزایمر ترتیب داده شده است. پزشکان تاثیر آلزایمر بر قوه ادراک و هوشیاری وی را در خودنگاره‌هایش مورد بررسی قرار داده و می‌دهند. دکتر روندا ال. سوریچلی، رییس بخش پزشکی و هنر این کالج گفت: دیدن این پرتره‌ها از اهمیت زیادی برخوردار است. به دلیل ترس بسیار زیادی که در جامعه‌ی ما نسبت به این بیماری دیده می شود، دیدن این تصاویر برای خانواده‌ها، پزشک‌ها و سایر مردم اهمیت دارد.

تابلوی رنگ روغن عظیم «آسمان‌های آبی» (۱۹۹۵-۱۹۹۴) این هنرمند را در حالی که پشت میزی نشسته است نشان می‌دهد. وی طوری لبه‌ی میز را گرفته است که گویی می‌خواهد از فروریختنش در نور آسمان بالای سرش جلوگیری کند. همسر

ویلیام کنتریج(۱) برای بیش از پنجاه سال در آفریقای جنوبی فعالیت هنری داشته است. اما اولین نقدهای مهم در مورد آثارش از زمان شرکت او در سال ۱۹۹۷، در «داکیومنتای دهم» کاسل آلمان صورت گرفت. از آن زمان تا به حال او در موزه‌های، گالری‌ها و بی‌ینال‌های مهم در سراسر جهان شرکت داشته و هر روز بر شیفتگان آثار او افزوده می‌شود. در بی‌ینال اخیر ونیز نیز، یکی از بزرگ‌تین مکان‌ها در غرفه‌ی اصلی بی‌ینال به آثار وی اختصاص یافته بود. او در سال ۱۹۹۹ مدال کارنگی را دریافت داشته و به درجه دکترای افتخاری از دانشکده‌ی هنرهای زیبای مریلند بالتیمور نایل آمده است. آثار کنتریج به صورتی ژرف ریشه در شهر «ژوهانسبورگ» (شهری در شمال آفریقای جنوبی) دارد.

شهری که او در آن به‌دنیا آمده و امروز در آن کار و زندگی می‌کند. آثار کنتریج، حضور او را در ماین میراثی مملو از آپارتاید (جدایی میان سفید و سیاه پوست) و سیاست‌های مستعمراتی به نمایش می‌گذارد. در آثار او بدعتی تازه از استفاده‌ی طراحی ذغالی، چاپ، کلاژ و انیمیشن و فیلم و تئاتر پایه‌ریزی شده است.

در واقع اشتهار وی در عرصه‌های بین‌المللی به خاطر انیمیشن‌های ممتاز و فیلم‌های کوتاه و طراحی‌های ذغالی اوست. کنتریج برای سال‌های در تئاتر کار کرده است. او ابتدا طراح صحنه و بازیگری و بعد کارگردانی را تجربه می‌کند. بعد از سال ۱۹۹۲ میلادی او با کمپانی عروسك‌گردان‌ها همکاری داشته و عروسك‌سازی کرده، بازیگری نموده و انیمیشن ساخته است. در خلال این شغل‌ها او مابین فیلم، طراحی و صحنه حرکت کرده است و هنوز هم در طراحی‌های او شکل توسعه یافته‌ای از درك و نگاه تئاتری و آثار فیلم‌سازی او را مشاهده می‌کنیم.

یکی از مسایل جذاب در مورد کنتریج این است که او چگونه فیلم‌هایش را به نمایش در می‌آورد. وی ابتدا شروع به طراحی می‌کند سپس دوربین را روشن می‌کند و بعد شروع به پاك کردن طراحی خود کرده و دوباره دوربین را به کار می‌اندازد. این راهی برای خلق تصورات او است. جالب توجه است که این روش بسیار سریع‌تر از نقاشی‌های معمول در انیمیشن یا صحنه‌پردازی‌های دیجیتالی است.

او به روش‌های میانه و حتی به ماهیت حس لمس در آثارش حساس است. نبوغ کنتریج در این است که نشان می‌دهد چگونه طراحی سر راست و مستقیم می‌تواند در یك هنر که بر مبنای کار با دوربین شکل می‌گیرد، غیرمستقیم و پیچیده‌تر به زندگی خود ادامه دهد.

طراحی‌های او به مانند ماده‌ای از رؤیاها و آنچه خیال‌ها را می‌سازد، به نظر می‌رسند. بدنه‌ی آثار او از آنچه آبستره اکسپرسیونیست‌ها با آن شناخته می‌شوند، دور هستند. اندام‌های طراحی شده‌ی کنتریج با یك شیفتگی رئالیستی از تصاویر، به صورتی درهم و آرام آرام باهم پیوند برقرار می‌کنند، درست مانند تصاویری که بر روی آب دیده می‌شوند. او آثارش را با زندگی به هم می‌آمیزد و با انیمیشن به آن‌ها جان می‌دهد. فیلم‌های کوتاهش کوششی پُرقوت برای به مبارزه طلبیدن گزین ساخته‌های هنر، در عصر دیجیتالی است.

تضاد خاکستری طراحی‌های کنتریج تاریخی از مقاصد و آنچه فراموش نشدنی است را ذره‌ذره به یاد ما می‌آورد. در روش او هنر، یك گریه یا یك «آه» پُرافسوس است. او به حیرت و معمای «تئودور آدورنو» پاسخ می‌گوید که عنوان می‌کرد: «آیا نوشتن شعر بعد از آشوویتس بربریت است یا نه»، چگونه می‌توان بعد از فجایع به زندگی ادامه داد؟ جواب کنتریج این است: با «آه» (از کتاب اینترنتی جونیفر آرلن استون: ضمیر فرویدی یا خاطرات حزن، لوسین فروید و ویلیام کنتریج».)

کنتریج فیلم را برای ثبت اثرات فوری و تصادفات تصویری که در خلال فرآیند طراحی رخ می‌دهند، استفاده می‌کند. گاهی کودکان او را از روی صفحات طراحی با دوچرخه رد می‌شوند و زمینه‌ای اتفاقی را برای شروع کار ایجاد می‌کنند. او ذغال را به دلیل ترددی و شکنندگی بر وسایل دیگر ترجیح می‌دهد. همچنین کاربرد ذغال او را قادر می‌سازد که بتواند به وسیله‌ی پاك کردن تیرگی‌های خطوط و اشکال را ایجاد کند. همچنین می‌توان با قلم‌مویی پهن و یا با فوتی قوی طراحی را پاك یا محو نمود.

حتی بعد از پایان طراحی می‌توان دوباره روی آن تجدیدنظر کرد. طراحی‌های کنتریج هاله‌ای روح مانند و بافتی ویژه دارند. کنتریج اشکال را تغییر می‌دهد و فضای اثرش را دوباره‌سازی می‌کند تا نیازهای تداوم احساساتش را برآورده سازد. کار با فیلم به او اجازه می‌دهد تا همه‌ی قسمت‌های چرخه‌ی زندگی طراحی‌هایش را ثبت کند. فیلم‌های او به طور بنیادی به وسیله‌ی ایده‌های او از طراحی دگرگون می‌شوند. در واقع یك شکل به تدریج به شکل دیگر دگردیسی می‌یابد. فیلم‌های کوتاه او چگونگی خلق حس مجازی فضا و نور را در سطح دوبعدی ثبت کرده‌اند.

در واقع فیلم‌های کنتریج از کثرت نقاط پاك و محو شده شکل پیدا می‌کنند و او پرسپکتیو طراحی‌ها و چاپ‌هایش را تغییر می‌دهد تا دیگر به صورتی تك نقطه‌ای به نظر نرسند.

او از فضا استفاده می‌کند تا محتوای سیاسی مبهمی را شکل دهد. بدعت‌اش در طراحی و سامان دادن این فضا اجازه می‌دهد تا شعر شخصی‌اش برای آمیختن با واقعیت هولناك «آپارتاید» به تصویر درآید.

او به عنوان یك کودك، یك چشم‌انداز زیبا و گیاهان سبز بی‌شمار را آرزو می‌کند، در حالی که به عنوان یك هنرمند بزرگ‌سال در جستجوی «انتقام از نابود شدن» مناظر ژوهانسبورگ است. این نابودی به دنبال مهندسی غلط شهری بوده است.

تیرهای برق، با برج‌ها و ایستگاه‌های نیرو و لوله‌های به‌هم فشرده بزرگ‌راه‌های نیمه‌ساز و معدن‌های حفر شده این چشم‌انداز را پُر کرده‌اند. «آلفرد جری» می‌گفت: ناکجا، همه‌جاست، اما بیشترین نمود آن شهری است که ما در این لحظه در آن به سر می‌بریم»

به وسیله‌ی طراحی از یك منظره، کنتریج، در ابتدا دلسوزی خویش را ابراز می‌دارد. او منظره را زیبا می‌بیند اما آن را زیبا نمی‌کند. او ترجیح می‌دهد که سطوح را معیوب و ناهموار کند و این رفتاری است که از خلال آن گذشته احضار می‌شود. مناظر او قابل مقایسه با زمین‌ها و چشم‌اندازهای «انسلم کیفر»(۲) هستند، بی‌آن‌که تقلیدگر آن‌ها باشند.

فیلم‌های کنتریج منعکس‌کننده‌ی عقاید پیچیده‌ی سیاسی اوست، بی‌این‌که حالتی شعاری بیابد. آن‌ها همچنین خود-زیست‌نامه‌ای هستند که از زندگی شخصی او شکل پیدا می‌کنند. آن‌ها به صورتی صمیمی به مراحل طراحی مربوط می‌شوند و دارای آمیختگی و در حال دگردیسی هستند.

معناهای مجازی در فیلم‌های کنتریج شامل این‌هاست:

۱) فضای داخلی در میان یك زمینه‌ی بیرونی حل می‌شود یا تغییر شکل می‌یابد.

۲) شکل انسانی جلو چشمان ما محو می‌شود و چیز دیگری جای آن را می‌گیرد، (مانند یك توده روزنامه یا ردیف بی‌پایانی از ارقام).

۳) فضای داخلی از آب مالامال می‌شود.

این وقایع ممکن است به صورت موقعیت‌های شاخص رؤیا جلوه‌گر شود اما به طور جالب توجه‌ای بر اساس نگاه هنرمند تعریف شده است. آن‌ها الهامی هستند که به وسیله‌ی انگیزش هوشیارانه و اتفاق‌ها شکل گرفته‌اند. روند طراحی خود مجسم‌کننده است و این رویکرد، با حرکت خودبه‌خودی متفاوت است. طراحی‌های کنتریج از طرفی از تخیل سورئالیستی بهره می‌گیرند و از طرف دیگر نیز کاریکاتوری از رئالیست‌های اجتماعی را به نمایش می‌گذارند.

تجسم نابرابری‌های اجتماعی ممکن است ساده به نظر برسد اما کنش‌های مبهم طراحی و نمادها امکان معناها را تشدید می‌کنند. او استاد زمان‌بندی است. گذار منظره و چشم‌اندازهایی که سیال می‌شود. حرکت آرام و خشنود کننده‌ی تصاویری که نمادین و محو می‌شوند. گاه ممکن است معلوم نباشد که چه دارد رخ می‌دهد، اما عناصر طراحی شده به صورت بی‌نقصی در جای خویش قرار یافته و برای جذب توجه بیننده به طور کامل کافی به نظر می‌رسند. اشیا در آثار کنتریج باری مفهومی و نمادین می‌یابند.

او از ظروف آزمایشگاهی، وسایل بیمارستانی، تلفن و تایپ و تلمبه و اشیا قدیمی برای تبارشناسی و تحول تمدن شهری سود می‌جوید.با تبدیل چشم‌انداز تغییرات جابرانه‌ی تاریخ آفریقای جنوبی نمادپردازی می‌شود. جایی که ۴۰% مردان سیاه‌پوست بی‌کارند و قبل از این که به سن ۱۸ سالگی برسند هتك‌حرمت می‌شوند. ایدز در آفریقا سالانه هزاران کشته می‌گیرد و کنتریج علاوه بر این‌که به دنیای شخصی خویش توجه می‌کند به این مسایل اجتماعی نیز بی‌تفاوت نیست. او یك دنیای شکسته و از هم گسیخته را در آثارش احضار می‌کند تا همزمان نمایانگر و

تطهیرکننده‌ی آن باشد.

او می‌گوید: «من هیچ‌گاه سعی نکرده‌ام آپارتاید را تصور کنم. طراحی‌ها و فیلم‌های من هسته‌هایی را که وحشیگری‌های جامعه‌ی چپ از آن تغذیه می‌کند را برملا می‌کند. من به هنری با زمینه‌ی سیاسی علاقه‌مندم. هنری ابهام آلود، پرتناقض و با اشاره‌های ناتمام برای این مقصود مناسب به نظر می‌رسد. در این هنر خوشبینی در ترتیب پنهان و نیهیلیسم معطوف به بن‌بست نهفته است».

آثار کنتریج ثابت می‌کند که چطور می‌توان امکانات طراحی ذغالی را در زمینه‌ای بسیار تازه به کار گرفت. و این‌که چگونه می‌توان در جهانی دور از هیاهوی پایتخت‌های هنری با جهان شخصی و منطقه‌ای حرفی جهانی و تأثیرگذار زد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=251558

VISTA.IR
Online Classified Service

ه " دو "

آنها که وی را دوآنیه (گمرکچی) لقب دادند تصور نمی کردند که این فرانسوی کوتاه قد و خجول در آینده حضوری دائمی در کتب تاریخ هنر مدرن داشته باشد.هانری روسو (۱۹۱۰-۱۸۴۴) نقاش نام آشنای مکتب بدوی یا ساده دلانه پیش از آنکه در اداره گمرک شهرداری استخدام شود در ارتش خدمت می کرد. وی در سال های ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۷ در مکزیکو در دسته موسیقی هنگ نوازنده و یک سال نیز در جنگ های پروس و فرانسه گروهبان ارتش بود. در این سال ها وی گاه گاهی نقاشی می کرد، چیزی که شاید بتوان تفننی نامید. سال های حضور در مکزیکو ممکن است در شکل گیری نگرش وی در خلق بصری بی تاثیر نبوده باشد، هرچند که در آثارش نمودی ظاهری نداشته است. از سال ۱۸۸۰ بود که نقاشی را جدی تر دنبال کرد و کم کم از نقاشان دیگر فاصله گرفت و از ۱۸۸۵ پس از بازنشستگی به نقاشی تمام وقت بدل شد. حضور رسمی اش در محافل هنری با نمایش اثری به نام کارناوال شبانه (۱۸۸۶) در سالن نقاشان آزاد آغاز شد و طی چهار سال وی ۲۰ اثر را در این تالار به نمایش گذاشت. منتقدان و مخاطبان آثار وی را در حالتی خوشبینانه یک نقاشی جالب اما بیفایده می دانستند و در بدترین حالت این آثار را مورد تمسخر و استهزا قرار می دادند. در حالی که همان آثار هیجانی در میان نقاشان جدی تر ایجاد می کرد، هیجانی که با تحسین و تایید همراه بود. در سال های آغازین قرن بیستم نام وی در محافل مولف و پیشرو هنری پراکنده شد و آثارش مورد توجه افرادی چون آپولینر، دگا، تولوز لوترک، ماکس جاکوب، پیکاسو- که یک مهمانی برایش ترتیب داد- و نیز حامی پیشتاز نقاشان نوآور، گرترود استاین قرار گرفت.

سبک وی را نایو یا بدوی می نامند. اما نباید آن را با هنر اولیه یکی دانست، چرا که این دو در محیط شکل گیری و مصرف متفاوت هستند. هنر اولیه توسط هنرمندی که در یک جامعه ابتدایی زندگی می کند، خلق می شود اما هنرمند بدوی در جامعه ای پیشرفته و دارای ساختارهای مدنی و اجتماعی مدرن دست به خلق اثری به دور از دستاوردهای هنری جامعه خود می زند. هنرمند بدوی می تواند یک آماتور یا یک حرفه ای و آگاه به اصول و رموز آکادمیک باشد. در کل نگاه این هنرمند به موضوع نگاهی معصومانه، سرراست و کودکانه است و عناصر بصری خلق شده توسط وی آمیزه ای از خیال پردازی و واقعیت. رنگ ها معمولاً تند بوده، کاربردی منطقی از خود نشان نمی دهند و بنابر خیال پردازی هنرمند روی بوم قرار می گیرند. همچنین است استفاده از فرم ها و اشکال. اصول مربوط به پرسپکتیو و خلق و القای عمق اصراری بر حضور در اثر خلق شده ندارند. این آثار طیف وسیعی از موضوعات نظیر طبیعت بی جان، پرتره دوستان و آشنایان هنرمند، مناظر شهری و طبیعت را دربر می گیرند. در هر حال استفاده از فرم ها و رنگ های خام و ناپخته و روایتی ساده به رغم دقتی وسواس گونه به جزئیات، وجه مشخصه این گروه آثار هنری است.

با آنکه روسو به نسل نقاشان نوآور قرن بیستم تعلق نداشت، اما آثارش الهام بخش دسته ای از حرکت های شکل گرفته در هنر، حتی تا سال های ۱۹۶۰ بود. گاهی او را به همراه پیکاسو، براک، ماتیس و دیگران از مولفان جریان هنر مدرن در اوایل قرن بیستم دانسته اند اما با مقایسه و دقت میان ماهیت کار روسو و نقاشان فوق الذکر کمتر سنخیتی میان دستاوردهای آنها در این حیطه معین خواهیم یافت. به عبارت دیگر هنر روسو ماهیتی احساسی داشت که توانست بر جریان مبتنی بر تجربه و مکاشفه در فرم، رنگ و حرکت که در کارگاه نقاشان پیشرو حیات می یافت اثرگذار باشد. در افقی وسیع تر وی در کنار افرادی چون رودون رابطی میان گرایش های رمانتیک هنر قرن نوزدهم و گرایش های خیال پردازانه هنر قرن بیستم بوده است. سوررئالیست ها و در ادامه دادائیست ها در سال های بعد با توجه صرف به خیال پردازی در خلق اثر استفاده از این عنصر را به اوج رساندند. عنصری که در آثار روسو و دیگر هنرمندان بدوی چون سرافین لویی، آندره بوشان، کامیل بومبوآ و دیگران هنوز درگیر فرم ها و عناصر بصری آشنا برای مخاطب بود. از جمله آثار روسو می توان کولی خفته (۱۸۹۷) شیر گرسنه (۱۹۰۵) و رویا (۱۹۱۰) را نام برد. اکثر آثار وی در لندن، نیویورک، پاریس و زوریخ نگهداری می شوند.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=217401

VISTA.IR
Online Classified Service

ه " ٤ ل ا(k ص

- تحصیلات
  - ▪ لیسانس هنرهای تجسمی از انستیتوی هنر شیکاگو- ایلی نوی ۱۹۵۶
  - ▪ فوق لیسانس هنرهای تجسمی از انستیتوی هنر شیکاگو- ایلی نوی ۱۹۵۸
- سوابق شغلی:
  - ▪ تاسیس گالری گیلگمش – اولین گالری هنر مدرن در تهران ۱۹۵۹

- معلم هنرستان عالی پسران ۱۹۵۹-۶۳
- پروفسور دپارتمان هنرهایتجسمی کالج مونتسلو، آلتون – ایلی نوی ۱۹۶۴-۶۹
- رییس قسمت هنرهایتجسمی کالج مونتسلو، آلتون – ایلی نوی ۱۹۶۸-۶۹
- نقد هنری در روزنامه کیهان – تهران ۱۹۷۳-۷۵
- استاد دانشگاه تهران – دانشکده هنرهای زیبا ۱۹۶۹-۸۰
- تدریس خصوصی هنر و مکتب شناسی هنر در تهران و دانشگاه برکلی
- و دانشگاه یوسی ال ای – کالیفرنیا ۱۹۸۰-۸۲
- استاد هنرهایتجسمی در دانشگاه آزاد اسلامی – تهران حال ۱۹۹۲
- نقد هنری در روزنامه همشهری و غیره حال ۱۹۹۴

● فعالیت های هنری

- انجمن ایران و آمریکا ۱۹۵۹
- گالری رضا عباسی – تهران – ایران ۱۹۶۰
- گالری گیلمش – تهران ۱۹۶۱-۶۲
- گالری ژازه – تهران ۱۹۶۲
- کالج وبستر ، سنت لوییس – میسوری ۱۹۶۳
- دوستانی از خاورمیانه . واشنگتن دیسی ۱۹۶۴
- گالری سیحون – تهران ۱۹۷۰
- گالری هنر تهران – تهران ۱۹۷۱-۷۲
- گالری قندریز – تهران ۱۹۷۳
- گالری شیخ – تهران۱۹۷۴-۷۵
- گالری شیخ – طراحی و نقاشی در حضور تماشاچیان ۱۹۷۴-۷۵
- انجمن آشوریهای تهران ۱۹۷۹
- نمایشگاههای خصوصی (۴) تهران – ایران ۱۹۸۰-۸۵
- نمایشگاه خصوصی قرن بیستم – ۱۵ قطعه تابلو ۲۹×۳ متر تاریخ قوم آشور – تهران ۱۹۸۵
- انجمن آشوریهای آمریکا – برکلی – کالیفرنیا ۱۹۸۶
- گالری حوریان – اوکلند – کالیفرنیا ۱۹۸۷
- گالری حوریان – سانفرانسیسکو – کالیفرنیا ۱۹۸۸
- کتابخانه آشور بانیپال – شیکاگو – ایلی نوی ۱۹۹۰
- دانشگاه لایولا – شیکاگو – ایلی نوی ۱۹۹۱
- گالری سیحون – تهران ۱۹۹۲

- گالری افرند – تهران ۱۹۹۳
- گالری افرند – تهران ۱۹۹۴
- نمایش خصوصی ۱۰۰ عدد آبرنگ تقدیم به حقوق زنان ۱۹۹۵
- کالج پامونا – لوس آنجلس – کالیفرنیا ۱۹۹۶
- زیگوراتهای عشق – سن حوزه – کالیفرنیا ۱۹۹۶
- انجمن آشوریها لوس آنجلس (بزرگداشت ۵۰ سال نقاشی) لوس آنجلس ۱۹۹۶
- موزه آزادی تهران – نگاهی به ۵۰ سال نقاشی ۱۹۹۷
- نماشگاه در کلوب ادبی بیت ناهرین – ملبورن – استرالیا ۱۹۹۸
- نمایشگاه در کلوب ادبی گیلگمش – سیدنی – استرالیا ۱۹۹۸
- ۵۰ سال نقاشی – گالری بامداد – تهران ۱۹۹۹
- گالری الهه (۵۰ نقاشی از نیما پدر شعر نو ایران) ۱۹۹۹
- نمایشگاه در موزه جانیك ، اینچت – هلند ۲۰۰۰
- نمایشگاه در کالج ولکس هاشکول – آلمان ۲۰۰۰
- سخنرانی در مورد هنر – دانشگاه کلن – آلمان ۲۰۰۰
- نمایشگاه در هانوور – آلمان ۲۰۰۰
- نمایشگاه در ویزبادن – آلمان ۲۰۰۰
- زیگوراتهای عشق (مجموعه) ۲۰۰۰
- تقدیم به پدر شعر معاصر ایران (نیما) شعر ۲۰۰۱
- نمایشگاه فروغ (شاعر) درگالری الهه ۲۰۰۲
- نمایشگاه شاملو (شاعر) در گالری الهه ۲۰۰۲
- نمایشگاه مجسمه تقدیم به منطق الطیر عطار – گالری الهه ۲۰۰۳
- مصور کردن ترجمه غزلیات حافظ ۲۰۰۴

• نمایشگاه گروهی

- خانه ووکس – تهران – ایران ۱۹۴۸
- انستیتوی هنر شیکاگو – با شاگردان ۵۸-۱۹۵۳
- نمایشگاه سالانه شیکاگو – شیکاگو – ایلی نوی ۱۹۵۸
- شرکت در بینال تهران ۱۹۶۲&۱۹۶۰
- نمایش سالانه کالج مانتاسلو – آلتون – ایلی نوی ۶۸-۱۹۶۴
- دانشگاه تهران ۱۹۷۹
- حسینیه ارشاد – تهران ۱۹۷۹
- موزه هنرهای معاصر ۱۹۸۰
- گالری افرند با نیلوفر قادری نژاد – تهران ۱۹۹۳
- بینال موزه هنرهای معاصر – تهران ۱۹۹۵

▪ گالری آریا – تهران ۱۹۹۶

▪ گالری افرند با شاگردان – تهران ۱۹۹۸

▪ گالری الهه با شاگردان – تهران ۱۹۹۹

● سوابق شغلی:

▪ داور بی ینال نقاشی موزه هنرهای معاصر ۱۹۹۷

▪ داور بی ینال طراحی موزه هنرهای معاصر ۱۹۹۹

● تالیفات – ترجمه

▪ ۱۰ داستان کوتاه (منتشر شده در روزنامه ها و مجلات)

▪ یك سری پنج جلدی برای مدارس تکنیکی ایران شامل طراحی، نقاشی، تاریخ هنر و مجسمه سازی

▪ نوار اشعار انتخاب شده از نیما یوشیج

▪ اشعار قومی (به زبان آشوری)

▪ ترجمه بیوگرافی دیوید آلفارو سیکروس (نقاش مکزیکی)

▪ ۱۰۰ شعر از کارل سندبرگ

▪ ۱۲۰غزل از حافظ (۱۹۸۳-۱۹۹۶) شامل انتخابی از غزلیات بصورت نوار (ترجمه از فارسی به آشوری)

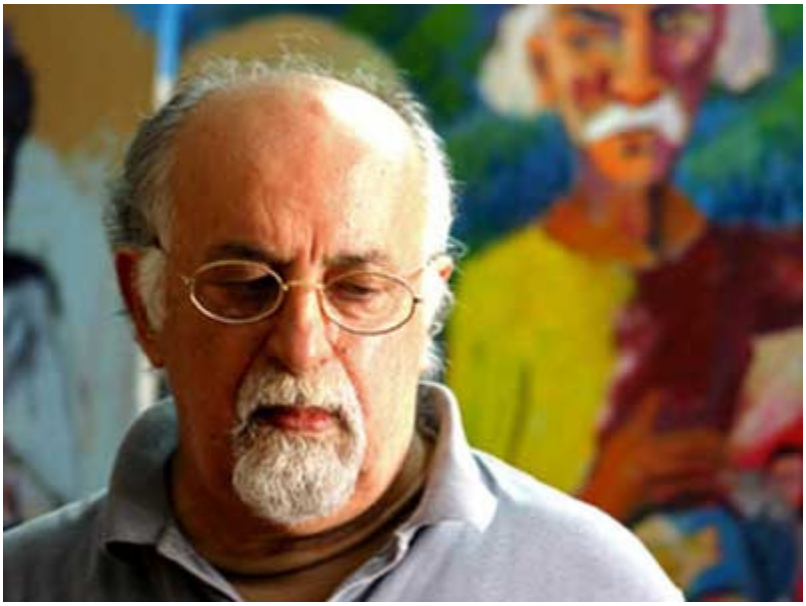
▪ ترجمه های اشعار فارسی با همکاری برایان برگلاند به زبان انگلیسی تصویرسازی بیش از ۲۰ روی جلد برای مجموعه های منتشر شده.

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=257906

VISTA.IR
Online Classified Service

ه " ۴ ل ا(k ص، % "!



هانیبال الخاص هنرمندی است که چندین نسل از هنرمندان نقاش ایران خود را مدیون او می‌دانند چرا که در کلاس‌های او اولین درس‌های نقاشی را یاد گرفتند. این هنرمند پر کار از روز دوشنبه ۲۰ خرداد آخرین تابلوهای خود را در گالری الهه به نمایش گذاشته است. الخاص از جمله هنرمندانی است که سال‌های سال تلاش کرد تا بیان هنری خود را حفظ کند و همین نکته را به شاگردان خود نیز آموزش دهد. یکی از

معروف‌ترین جملات او این گفته است که « غرب را بی‌فرهنگانه تقلید نکنید، آخرین ایسم مهم‌ترین یا بادوام‌ترین شیوه نیست.»

هانیبال الخاص سال ۱۳۰۹ از پدر و مادری آشوری در کرمانشاه به دنیا آمد. او نقاشی را از سنین نوجوانی و در کلاس درس استادانی اغاز کرده که ادامه‌دهنده راه کمال الملک در هنر نقاشی بودند. اولین استاد حرفه‌ای او جعفر پتگر بود که به‌عنوان یک نقاش واقعگرا شهرت دارد. تحت‌تأثیر همان آموزش‌ها بود که الخاص به سمت نقاشی پرتره گرایش پیدا کرد و در دوران جوانی آثار بسیاری را با این شیوه خلق کرد.

الخاص پس از آن سال‌ها راه آمریکا را در پیش گرفت تا طبیب شود اما گردش روزگار چنین بود که باز هم او را در راه هنر قرار داد و موجب شد از « آرت انستیتو» سر دربیاورد و به یادگیری هنر نقاشی به سبک و سیاقی کاملا متفاوت از آنچه در ایران یادگرفته بود بپردازد. او بیش از یک دهه را در آن کشور سپری کرد و علاوه بر تحصیل به کار نیز پرداخت و حضور در فضای حرفه‌ای را تجربه کرد اما پس از آن به ایران بازگشت و انتقال تجربیات خود به نسل‌های بعدی را آغاز کرد.

الخاص در مجموع ۳۵ سال به تدریس مشغول بود. او پنج سال در هنرستان پسران، شش سال در دانشکده مانتیسلو ایالت ایلینوی آمریکا با سمت مدیرگروه و دانشیار، ۱۷ سال در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و سال به‌طور موقت در دانشگاه آزاد اسلامی تدریس کرد.

خیلی‌ها این هنرمند را به‌عنوان آغازگر طراحی فیگوراتیو در نقاشی نوگرا ایران می‌شمارند. او سالیان سال به نقاشی به همین شیوه ادامه داد و بسیاری از هنرمندان نسل‌های بعدی خود را تحت‌تأثیر قرار داد. تا کنون بیش از ۱۰۰ نمایشگاه اختصاصی و بیش از ۲۰۰ نمایشگاه گروهی در ایران، اروپا، کانادا آمریکا و استرالیا داشته است. او سال گذشته در گفت‌وگویی درباره آخرین موضوع‌هایی که برای نقاشی‌های خود انتخاب کرده، گفت:« من گاهی اوقات به موضوعی گیر می‌دهم؛ این موضوعات کلی هستند مثلاً تاریخ یا مینیاتور. تازگی‌ها می‌خواهم کمی روی جنگ‌های زشت جهانی کار کنم. من در مورد حلبچه قبلاً کار کرده بودم.

حالامی خواهم به ناکازاکی، هیروشیما و همه جاهایی که در آن جنگ رخ داده، بپردازم. این قرار نیست با یک دید تلخ باشد؛ با این دید که مثلاً چطور آدمی تصمیم می‌گیرد که عده‌ای را بکشد. حتی روی اتفاقات طبیعی‌ای که می‌افتد؛ سیل یا توفانی که آدم‌های زیادی را می‌کشد.

روی این موضوعات دارم کار می‌کنم. مقداری هم روی یک اسطوره آشوری به نام اینانا که الهه عشق است کار کرده ام. روی موضوع رستم و سهراب هم دارم کار می‌کنم. به نوعی آن را دستکاری کرده ام، چون دلم نمی‌خواهد رستم پسرش را بکشد. دوست دارم با هم آشتی کنند. روی موضوع کودکان ناقص الخلقه که با حالت‌های خاصی به دنیا می‌آیند هم می‌خواهم کار کنم.»

الخاص به غیراز کار در دنیای نقاشی در عالم ادبیات نیز حضور دارد. او از سال ۵۳ تا ۵۷ به نوشتن نقد هنری در روزنامه‌ها مشغول بود و آثار بسیاری درباره نمایشگاه‌های آن زمان در ایران نوشت. علاوه بر آن تا کنون برای ده‌ها کتاب روی جلد کشیده و برای اشعار بسیاری دست به تصویرسازی زده است. خود او در طول دوران فعالیتش چهار کتاب در آموزش هنری تالیف کرده‌است. علاوه بر این به زبان آشوری، هزاران بیت، دوبیتی، هایکو، قصیده، منظومه و غزل سروده و ۱۵۰ غزل حافظ را به زبان آشوری، با حفظ وزن و قافیه و معنا و طنز، ترجمه کرده‌است. از نیما یوشیج، ایرج میرزا، میرزاده عشقی و پروین اعتصامی نیز آثاری را به آشوری برگردانده‌است.

یکی دیگر از فعالیت‌های الخاص در سال‌های پیش از انقلاب تاسیس گالری گیلگمش بود. در آن گالری آثار بسیاری از هنرمندان نوگرا و مدرن ایرانی به نمایش گذاشته شد. این گالری به‌مدت دو سال فعال بود.

الخاص در نمایشگاه‌هایش با طنز و ابتکارهای مختلف مانند: برپایی هپنینگ‌ها، انتخاب محیط انبار برای نمایشگاه، نمایش نقاشی‌های پر از هزلیات عبید زاکانی و مولوی کوشیده تا سلیقه مخاطبان همیشگی و جزماندیش گالری‌ها را به هم بزند.

الخاص تاکنون به جز هزاران تابلوی کوچک و بزرگ، ۳۰۰ متر مربع نقاشی دیواری و سه پرده ۱۵ قطعه‌ای و ۴ پرده ۸ قطعه‌ای آفریده و یکی از

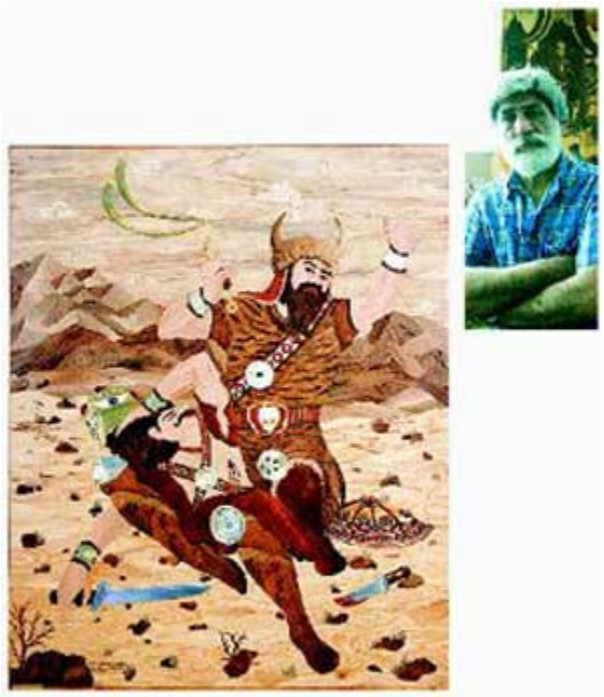
مهم‌ترین آثار هانیبال تابلوی ۱۵ قطعه‌ای آفرینش است.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=326914

VISTA.IR
Online Classified Service

ه‌Eاران A@ ا 2 ر p را ز) 2 $



پسر زاد پس دختر اردوان

یکی خسرو آیین و روشن روان

بگنجور گفت آنك او زینهار

ترا داد آمد کنون خواستار

از ایوان خویش انجمن دور کرد

ورانام دستور شاپور کرد

نهانش همی داشت تا هفت سال

یکی شاه نو گشت با فرو یال

اردشیر بابکان پس از حمله به ایران و کشتن اردوان پنجم، دخترش را به همسری می گیرد و پسرش بهمن را به هندوستان فراری می دهد. دختر اردوان به پیشنهاد و همفکری برادر، قصد کشتن شوهر می کند، اردشیر که از این توطئه باخبر می شود، دستور کشتن همسرش را می دهد. همسر شاه به وزیر می گوید که از پادشاه کودکی در شکم دارد که می تواند پس از وی، تاج شاهی را حفظ کند. وزیر زن را امان می دهد، پسری به دنیا می آید. چند سال از ماجرا می گذرد. اردشیر که از نداشتن فرزند اندوهناك است، به وسیله وزیر از وجود پسر

۷ ساله ای از خون خود باخبر می شود و وی- شاپور- را در بازی چوگان از میان پسرکان هم شکل وهم اندازه بازمی شناسد.

صحنه بازی چوگان- هاکی- در سندی تاریخی مثل شاهنامه فردوسی به نظم آورده شده است، اما مهدی آشوری ها معتقد است نمونه ای تصویری که اثباتی بر مدعای ایرانی بودن این بازی باشد، درگذشته وجود نداشته است. اگرچه خود توضیح می دهد، در نقش سنگی در لرستان، چند نفر پارچه کهنه ای را با چوب به این سو و آن سو می رانند وبه ظاهر مشغول بازی و تفریح اند و وی نیز بر مبنای این نقش، مرد ایرانی باستانی را با چهره باصلابت طراحی کرده است که یك گوی را با چوب می راند و این بازی در واقع همین بازی هاکی مرسوم امروزه است.

مهدی آشوری ها، متولد۱۳۲۶، هنرمندی که سالهاست به هنرهای سنتی مشغول است، دغدغه بازسازی تصویری صحنه ها، اتفاق ها،

شخصیت ها و وقایع مهم تاریخ ایران و دیگر ملل جهان را دارد.

اینجا- محل کار و زندگی او- سالن بزرگی است که سراسر دیوارهایش را تابلوهای بزرگی منقوش با صحنه های شاهنامه، داریوش در حال دادن فرمان حفر کانال سوئز، رستم و سهرابی که آغشته به خون است، چهره نادرشاه افشار، درفشدار اشکانی، ارابه رانان هخامنشی، شاهزادگان نورماندی و آلمانی وهمچنین پهلوانان ایران باستان در حال وزنه برداری، کشتی، چوگان و... پوشانده است. تابلوهایی که هر کدام بالغ بر پانزده ماه زمان صرف شان شده است و ده ها هزار قطعه چوب، فلز، سنگ، جواهر و نگین را در خود جای داده اند.

شیوه کار آشوری ها که در رشته طراحی داخلی تحصیل کرده است، در اساس مشتمل بر هنرهای ظریفه و سنتی ایران است. هنرهایی همچون منبت کاری، معرق، حجاری روی سنگ، برجسته کاری، قلم کاری، مرصع کاری، نگین کاری، جواهرسازی و برجسته کاری که وی از تمامی این هنرها در تك تك آثارش بهره می جوید.

در واقع این تابلوها، هیچ یك، در یکی از این رشته ها و سبك ها محدود نمی شود، اما غالب کار انجام شده به وسیله قطعات چوب و ظریف کاری بر روی همین ماده است که به گفته وی برای به دست آوردن تنوع رنگی، کنتراست وهارمونی مناسب، از درختان متعددی مانند پرتقال، لیموشیرین، نارنج، لیموترش، گردو، سنجد، شمشاد، افرا، کاج، اقاقی، آبنوس، یاس و انواع دیگر استفاده شده است. با این حال تنوع و تعدد درختان و رنگ حاصل از آنها با تنوع رنگی که در نقاشی در اختیار یك نقاش قرار می گیرد قابل قیاس نیست. آنطور که آشوری ها می گوید: «در نقاشی با ترکیبات رنگ می توانیم ۲۱۵ رنگ سبز بسازیم، اما در کار با چوب، اگر تمام چوب های دنیا را بشکافیم، بیشتر از پنج رنگ به دست نمی آید و از این لحاظ به دست آوردن کنتراست وهارمونی با چنین پایه رنگی محدود، بسیار سخت است.

سه تابلودراندازه های ۱۲۰*۱۵۰ و یك تابلو در اندازه ۱۳۵*۱۲۰، از آثار آشوری ها، به طور مشخص بر ورزش های باستانی ایران متمرکز شده است. پهلوانان ایرانی و ورزش هایی که در گذشته ایران- و همچنین دردوران حال- انجام می شود، بخشی از دغدغه های ذهنی آشوری ها در گستره تاریخ ایران را در برمی گیرد. این چهار تابلو که عبارت موزه آکادمی ملی المپیك را بر خود دارند و قرار است در همان محل قرار گیرند، با موضوع های ورزش چوگان و هاکی، پهلوانان ورزش کشتی در نوروز باستان، پهلوان وزنه برداری در ایران باستان و آخرین آنها با نام رضازاده، قوی ترین مرد جهان به صورت ترکیبی از هنرهای سنتی نامبرده، اجرا شده است.

تابلوهای چهارگانه که ۱۲ هزار تا ۳۰ هزار قطعه چوب، فلز ومواد دیگر را در خود جای داده اند، در واقع اسناد تصویری هستند که هنرمند در طراحی آنها به فضاهای باستانی ایران نظر داشته و از بسیاری از موتیف های ایرانی و بناهای بازمانده تاریخی سود جسته است.

به عنوان نمونه، در تابلوی قوی ترین مرد جهان، پهلوان حسین رضازاده در داخل آرك طاق بستان بر روی کره زمین قرار گرفته است که در بالای سر او اردشیر بابکان، پنج حلقه معروف المپیك را در دست گرفته است و در دوطرف تابلو، طرح درخت زندگی از نگاره های دوره ساسانی به صورت برجسته کار شده است.

تابلوی پهلوانان ورزش کشتی در نوروز باستان نیز یکی از پرکارترین آثار «آشوری ها» است که موضوع آن به سال۷۰۰ میلادی بازمی گردد و در ساخت آن از ۲۴ هزار قطعه چوب، سنگ و فلز سود برده است.

کشتی گرفتن پهلوانان در محضر شاه، رسم دیرینه ای است که در تمام دوران باستان تا قبل از انقلاب و استقرار حکومت اسلامی در ایران اجرا می شده. این صحنه، صحنه ای از دوران ساسانی است که دو پهلوان ایرانی در نوروز جلوی پادشاه کشتی می گیرند.

اگرچه این هنرمند، اظهار می کند که هیچ نمونه تصویری از این وقایع و رویدادها در دست نداشته است، اما گوشه چشمی که به تصاویر نگارگری های بازمانده از دوران قدیم، حاصل دست نگارگران برجسته ایرانی داشته را منکر نمی شود. در واقع شیوه کار «آشوری ها»، نگارگری بر روی چوب، با بهره گیری از مواد دیگر برای تکمیل، تزئین و ایجاد تنوع و زیبایی در کار است. به عنوان مثال، در بیشتر تابلوها از سرستون های تخت جمشید استفاده شده و از گل های موجود در آن بنا همچون گل لوتوس، در تزئین لباس پهلوان یا بر تاج شاهی سود جسته است و همین گل در قاب تابلوها نیز تکرار شده است و از این سبب فضای کلی آثار را- با نگاهی گذرا- به دوران باستان ایران پیوند می زند.

«آشوری ها» گذشته از کار بر روی تاریخ ایران، تابلوهایی از شخصیت های هنری غیرایرانی را نیز در کارنامه خود دارد، آثاری همچون چهره بتهوون و چارلی چاپلین که در موزه بتهوون در بن آلمان و موزه چاپلین در لندن نگهداری می شوند و همچنین تابلوهایی از شاهزادگان نورماندی و درفشدار آلمانی مربوط به قرن یازدهم که برای موزه هایی در آلمان و فرانسه کار کرده است. ماجرای تابلوی بزرگ تمدنها نیز به همان آثار موجود در موزه بن و برلین آلمان برمی گردد.

این اثر که اجرای آن چهارسال طول کشید به موزه سازمان ملل ارسال شد تا معرف عظمت، تاریخ، فرهنگ، تمدن وهنر این سرزمین باستانی باشد.

«مهدی آشوری ها»، خود را در شناساندن، معرفی و ماندگار کردن وقایع تاریخی کشورش به آیندگان ملزم می داند، سکوت و آرامشی که در فضای خانه اش مستولی است را حاصل پایمردی جوانانی می داند که در نبردی طولانی از این آب و خاك پاسداری کردند و اکنون تصویر کردن آن رشادت ها را دغدغه دیگر خود برمی شمرد، تابلوهایی از صحنه های جنگ که شاید درموزه ای با همین عنوان بتواند گوشه دیگری از تاریخ این مرز و بوم را نمایان سازد.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=257655

VISTA.IR
Online Classified Service

ه1› دو%ر# 3 زن

موزه هنر فیلادلفیا این روزها نمایشگاهی از آثار نقاشی فریدا کالو نقاش نامدار مکزیکی را برپا کرده است .به بهانه این نمایشگاه مروری داریم به زندگی و آثار این هنرمند مکزیکی .فریدا کالو در سال ۱۹۰۷ در شهرک کوچکی به نام کویوکن، در حومه شهر مکزیکو، به دنیا آمد.

پدرش یک نقاش و عکاس یهودی-آلمانی با اصل و نسب رومانیایی بود. فریدا در سن شش سالگی دچار بیماری فلج اطفال شد و این باعث شد که پای راست او همیشه شدیداً لاغرتر از پای دیگرش باشد. با این وجود، شخصیت بی پروا و چابکش موجب شد که در طول زندگی بر ناتوانایی‌های جسمی خود چیره شود.

در سال ۱۹۲۵ کالو در تصادف مهیب اتوبوسی که بر آن سوار بود شدیداً مجروح شد. اراده قوی که برای زیستن داشت به او اجازه داد که زنده بماند و از آسیب‌های جسمی‌اش جان سالم به در ببرد و در نهایت قادر به راه رفتن شود. با این وجود، درد پای فریدا هرگز به طور کامل او را ترک نکرد. پس از این تصادف، فریدا توجهش را از حرفه پزشکی به نقاشی معطوف کرد.

نقاشی‌های فریدا بازتابی از تجارب شخصی او هستند. فریدا در نقاشی‌هایش تاکید زیادی روی "رنج" و همچنین زندگی خشن زنان دارد. از

۱۴۳نقاشی که او کشیده ۵۴ تایشان ازچهره‌خودش‌هستند. چهره‌نگاری‌های کالو از خودش آمیخته با مفاهیم و نمادهای شخصی هستند.
با سررشته‌ای که فریدا از علم پزشکی داشت، بعضی نقاشی‌هایش با دقت بسیار از کالبدشناسی بدن انسان کشیده شده‌اند. فرهنگ مکزیکی تأثیر زیادی روی کالو داشت و این شدیداً در نقاشی‌هایش مشخص هست. نقاشی‌های کالو مورد توجه نقاش بنام مکزیکی دیه‌گو ریورا، که بعداً با او ازدواج کرد، قرار گرفت. فریدا کالو تا حدود بیست سال پیش آوازه چندانی نداشت، ولی امروزه نامی ترین زن تاریخ هنر به شمار می رود. اما حتی امروز هم بیشتر منش و زندگی شخصی اوست که ابعادی اسطوره ای یافته و بر هنر او سایه افکنده است.فریدا کالو در سراسر عمر کوتاه خود با رنج و مصیبت زیست. رشته ای از سوانح غم انگیز و حوادث ناگوار، چنانکه خود در چند تابلو رسم کرده است، زندگی او را به قدیسین شهید شبیه ساخته است.
زندگی خصوصی فریدا کالو نیز عرصه پیشامدهای ناگوار بود. یک بار با طنزی تلخ گفته است: دو حادثه مهیب سرنوشت مرا رقم زده اند؛ تصادف با اتوبوس و برخورد با دیگو ریورا. فریدا دختری جوان بود که با ریورا ازدواج کرد و این آغاز رابطه ای دشوار و پرفراز و نشیب بود.
فریدا از رابطه نابرابر رنج می برد، اما نمی توانست خود را از وابستگی شدید به نقاش بزرگ رها کند. هنر کالو در اساس هنری شخصی است با رگه‌های تند حس گرایی، که بیان اندوه و مصیبت در مرکز آن قرار گرفته است.
در کارهای او اندوه چیزی عینی و ملموس است که گاه با احساس یا تأثر شدید به میان می آید. مهمترین کارهای کالو پرتره های اوست که برای برخی هنری بسته و محدود است که خودشیفتگی در آن به نهایت می‌رسد. به رغم این واقعیت، نگرش انسانی و آگاهی اجتماعی حتی در خصوصی ترین کارهای فریدا کالو آشکار است.
خودآگاهی تاریخی به هویت قومی از درونمایه های پایدار آفرینش هنری اوست. او به عنوان هنرمندی مدرن در جامعه ای در حال توسعه، دید تاریخی عمیقی داشت و پیوسته با بنیادهای فرهنگ ملی خود درگیر بود. فریدا کا لو از پدری آلمانی و مادری مکزیکی با ریشه سرخ پوستی به دنیا آمده بود. در حرکت تاریخی جامعه به سوی مناسبات نوین سرمایه داری، نه تنها فروپاشی ساختارهای سنتی، بلکه نابودی فرهنگ بومی را می دید.
می توان گفت که دوگانگی ذاتی و شخصی فریدا کالو تا حدی هویت همستیز و دوگانه جامعه متحول او را بازتابیده است. کالو بسیاری از عناصر دوگانه را از بطن فرهنگ دوالیستی آزتک و آئین های کهن شرقی، برگرفته و بار نمادین آنها را شدت بخشیده است: سرما و گرما، نور و ظلمت، روز و شب، ماه و خورشید، روح و ماده، گوهر زنانه و مردانه... این دوگانگی در تابلوی معروف "دو فریدا" که بزرگترین اثر اوست، به روشنی تصویر شده است.
زنی می بینیم با وجودی یگانه که در قالب دو پیکر، هستی او دوپاره شده است: عناصر ناهمساز دو هویت مکزیکی و اروپایی به هر یک از آنها جسم و جان داده است. سمت راست، فریدای مدرن را می بینیم با تمام ظواهر و علقه های امروزین.
سمت چپ، فریدای بومی نشسته است، در جامه سنتی، با قلبی دریده که از رگانش خون جاری است. تکنیک مسلط در کارهای کالو ایجاد تقابل های تند در خطوط و طرح ها و رنگهاست که ارزش روانی و عاطفی را تا حد ممکن بالا می برند.
کالو در بسیاری از آثار خود، با بهره گیری از بن مایه ها و نمادهای اساطیری مانند خاک (زمین مادر)، ریشه، گیسو و خون از ساختارهای سنتی و بومی در برابر تعرض تمدن بورژوایی دفاع کرده است. وفاداری به زاد و بوم، با رنگمایه های گرم و ترکیب های نرم و هماهنگ، در تضادی شدید با سردی و سختی و زمختی جهان سرمایه قرار می گیرد.فریدا کالو هنرمندی یگانه و اصیل است که با سنت ها و مکتبهای هنری میانه ای ندارد.
با وجود این می توان سرچشمه های هنر او را تا حدی بازشناخت.طراحی تا حدی ابتدایی و غیر آکادمیک در بسیاری از تابلوهای فریدا کالو یادآور بیان مستقیم و بینش رمزآلود در آثار برخی از نقاشان بدوی است، مانند هانری روسو. هنر بومیان سرخ پوست مکزیک و نگارگری آئینی اقوام ازتک با باسمه ها و شمایل ها و ماسک های نمادین، یک منبع احتمالی دیگر است.
فریدا کالو با نقاشی مدرن غرب آشنایی نزدیک داشت، ردپای برخی از نقاشان مدرن به ویژه سوررئالیسم نمادگرای ماکس ارنست در برخی از

کارهای او نمایان است.او در ۱۳ ژوئیه ۱۹۵۴به خاطر انسداد جریان خون درگذشت. خاکستر او هم اکنون درون کوزه‌ای در خانه قدیمی او که حالا تبدیل به "موزه فریدا کالو" شده، باقی مانده‌است.

منبع : روزنامه آفتاب یزد

http://vista.ir/?view=article&id=302061

VISTA.IR
Online Classified Service

د(P" C , 0.1 ه

«ژان آرپ» یکی از دادائیست های مشهور درباره جنبش «دادا» گفته: ما در سال ۱۹۱۵ در زوریخ، که هیچ علاقه ای به کشتارگاه های جنگ جهانی اول نداشتیم، خود را وقف هنرهای زیبا کردیم. در حالی که صدای غرش توپ ها از دور می آمد، نقاشی می کردیم و شعر می خواندیم، شعر می نوشتیم و با صدای بلند آواز می خواندیم. ما هنری ابتدایی می خواستیم و فکر می کردیم انسان را از جنون عجیب آن روزها نجات می دهد. آرزوی ما داشتن نظمی تازه بود. دادائیست ها هنرمندانی معترض به زمانه خود بودند. ضد جنگ بودند اما بی توجه به جنایت هایی که انسان ها علیه هم مرتکب می شدند نبودند. هنرمندان نه در کشور ما و نه در هیچ کجای جهان به طور معمول علاقه ای به جنگ و کشتار ندارند. نفرت از «جنایت» را از زبان همه حتی آمران و عاملان جنایت هم می توان شنید و البته باور نکرد. اما پاسخ هنرمندانی که در واکنش به وقوع جنایت در جهان، فعالیت هنری خود را تعطیل می کنند، بیشتر نشانه تسلیم شدن به شرایطی است که جنایتکاران پدید آورده اند تا اعتراض به آن.

تفکر «آدورنو»یی که پس از آشوویتس نوشتن شعر را غیرممکن می داند، با هر خوانش و تفسیری که از آن داشته باشیم با شرایط امروز جهان هماهنگ و همخوان نیست. هنر در شرایط وقوع جنایت های گسترده ای که بازتاب جهانی دارند می تواند حتی به صرف حضورش عامل تسکین

محمد آزرم

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=16584

VISTA.IR
Online Classified Service

ه د ا

هنر دماغه ,نوعی از گرافیتی است که روی دماغه هواپیما ها ویا روی بخش های مختلف صندوق بار هواپیما کشیده می شود. اغلب این نقاشی ها طنز آمیز و شوخ مابانه هستند و کمتر پیش می اید که جنبه ای سیاسی داشته باشند .

ومی توان گفت که بیشتر شیوه ای شوخی با همکاران یا مسخره کردن دشمن و فرودگاه ها و افسران نیروی بیگانه است . این هنر چندان در جهان گسترش نیافته است و در دورانی محدود در نیویورک گسترش یافت.

اولین نمونه ها قابل استناد این هنردر جنگ جهانی اول در نیروی هوایی دو کشور ایتالیا و آلمان مشاهده می شود .اولین نمونه ثبت شده از این دوران هیولایی دریایی است که روی دماغه یک کشتی پرنده ایتالیایی در ۱۹۱۳ دیده شد.

این سنت در جنگ جهانی اول در آلمان به شکل کشیدن دهانی در کنار ملخ هواپیما روی بدنه دماغه رواج پیدا کرد.دراین دوران این کار توسط یا با در خواست خلبانان انجام می شد و گاهی نیز بعضی کارکنان فرودگاه به طور مستقل این کار را انجام می دادند

در جنگ جهانی اول , هنر دماغه بیشتر به نشانه های جوخه ای و گروهی خلاصه می شد .اما رواج این هنر را می توان در جنگ جهانی دوم پی گرفت. زمانی که نه تنها خلبانان دول محور بلکه خلبانان دول متحد(متفقین) نیز در آن شرکت جستند.

در سال های اوج جنگ , نقاشان دماغه از احترام خاصی برخوردار بودند ووبه خاطر همکاری شان با ارتش ,عواید خوبی هم به دست می اوردند.چراکه افسران ارتش امریکا این نقاشی ها را برای امید و انرژی سربازان موثر می دانستند.

آزادی کامل این هنر در زمان جنگ جهانی دوم و گسترش بدون مانع ان در آن دوران باعث شد که این هنر و بقایای ان تا امروز نیز ادامه یافته و دنبال شود.به طوری که در سراسر دنیا شرکت های بزرگ طراحی و نقاشی بدنه هواپیماهای شخصی , دولتی و نظامی تاسیس شده و سال هاست به فعالیت مشغولند

بعد از جنگ کره ,بنا بر قوانین جدید حاکم بر ارتش ها ی جهان و نیروی هوایی در باره نقاشی دماغه وبه ویژه استفاده از نقش بدن زنان بر روی دماغه هواپیما ها , تعداد آثار جدید این هنر در ارتش رو به کاهش است . اما گاهی اوقات نیز دوباره رونق می گیرد. مثلا در زمان عملیات گرنبی ,

نیروی هوایی سلطنتی انگلستان جزئی از عملیات طوفان صحرا . مشهور ترین نقش ا دماغه هواپیما های این دوران یکی "اسنوپی ایرویز" و دیگری " سلام کویت ,بای بای عراق "بودند

هنر دماغه بیشتر کاربرد کنایه یا متلک به دشمن وگاه شوخی دارد , سر جمع دوری از خشکی و خشونت میدان نبرد و جلوگیری از نامیدی نیروهای خودی را بر عهده داشته است.

گاه به عنوان نشان خوش یمنی و گاه نیز به عنوان هدیه یک هنر مند به ارتش یا خلبانی خاص ظا هر می شود و گاه به عنوان نشانی تهدید گر یا اهانت آمیز برای دشمن.در بعضی شرایط از این کار برای نشانه گذاری هواپیما ها به منظور سهولت در شناسایی و رمزگذاری تصویری استفاده می شود

به علاوه بسیار به چشم می خورد که مکانیک ها , خلبانان و کارکنان فنی در ارتش روی بخش های مختلف درونی و بیرونی هواپیما در موقعیتی مناسب نقش یا پیغامی را بر جامی گذارند

▪ موضوع

بحث موضوع در نقاشی دماغه در چند زمینه مختلف دنبال می شود اما آنچه از همه بیشتر شایع است تصویر بدن زن ایستاده یا نشسته است.این تصاویر عموما زنی را با لباس یا عریان با فیگور هایی عامه پسند بازنمایی می کنند

منبع : سایت کلاه استودیو

http://vista.ir/?view=article&id=321617

VISTA.IR
Online Classified Service

ه رو ا و' 3

● نقاشی

تارکوینی ها بر خلاف کائره ایها، دیوارهای اتاقکهای تدفینی زیرزمینی خویش را با نقاشیهای خوشرنگ و زنده دیواری تزیین می کردند. با آنکه موضوعات نقاشی مقبره ای در اتروریا گاهی از افسانه های یونانی مایه می گیرند، غالباً به نمایش صحنه هایی از میهمانی و شادمانی اختصاص دارند، همچنان که در مقبره پلنگان در تارکوینی دیده می رود این اتاقک تدفینی کوچک به شیوه رایج در تارکوینی سده پنجم پیش از میلاد تزیین شده است.

یک صحنه میهمانی بر روی دیوار مقابل در ورودی با گروهی از رقصندگان و نوازندگان بر روی دیوارهای کناری. این تصویرهای زنده نمای شگفت انگیز، مخصوصاً همان فراوانی و شادی حیات بخشی را بیان می کنند که هنر اتروسکها را همانند زندگی اتروسکها از خود لبریز کرده است. به نظر می

رسد سه مرد جوان، که یکی شان حمایلی نازک به روزی سینه انداخته است و دو تای دیگر ردایی زیبا به تن دارند، شتابان از میان بیشه ای انبوه از درختهای غار زیبا و کوچک می گذرند، سردسته شان جام شراب به دست دارد و با دست اشاره می کند و آن دو نیز دو نی لبک و یک چنگ زهی می نوازند.

از حالتشان بر می آید که می رقصند و به طرزی موزون به جهات مختلف رو کرده اند، گویی رقصی دایره وار انجام می دهند. حرکاتشان، مخصوصاً حرکات دو دست و انگشتان بزرگ نمایی شده نی نواز، که ساز خود را با چنان اطمینانی و ظرافتی گرفته و می نوازد، گونه ای اغراق رقص آرایانه دارند. در نقاشیهای جهان باستان به ندرت دیده شده است که حرکتی سرشار از روح زندگی، این چنین متقاعد کننده تجسم شده باشد و به سختی می توان از میان آثار متعلق به آن زمان به اثری این چنین مناسب بیان جوانی، فصل بهار، موسیقی و رقص برخورد.

این اثر، یک نقاشی دیواری روی لایه ای نازک بر دیوار تخته سنگی طبیعی با اندود گچی ساخته شده از خاک کوه است. رنگهایش – سیاه، آبی، آبی – سبز و قرمز اُخرایی – همچنان بیشتری بخش از تازگی اولیه خود را حفظ کرده اند و یک هماهنگی ساده و طبیعی با زمینه زرد کرم خود به وجود می آورند.

لیکن چنین به نظر می رسد که اتروسکهای پسین از روحیه طبیعی پرنشاط و پرتوان خویش دست برداشته و به فورمالیسمی آرام و متمایل به کلاسی سیسم، مانند آنچه در پیکره زنی از خانواده ولچا از اتاقک تدفینی مقبره اورکوس (جهان ارواح) در شهر تارکوینی دیده می شود، روی آورده است. بیان آمیخته و متفکرانه این نقاشی پرشکوه با مضمون آرام متنش – عذاب مرده در جهان ارواح و در میان دیوهای مهیب دنیای زیرین – تناسب دارد.

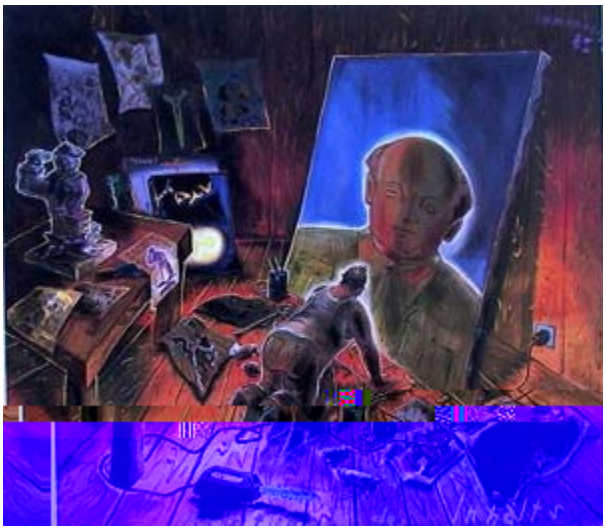
در اینجا از احساس خوش بینی پیشین اتروسکها که در اثر نفوذ تدریجی ادیان جهان وطن دنیای هلنی رو به خاموشی گذاشت اثری نیست؛ زیرا ادیان مزبور نه بر آخرین شادمانی آدمی در جشنهای مراسم تدفین بلکه بر اندوهگینی سرنوشت وی تأکید می کردند.

منبع : واحد مرکزی خبر

http://vista.ir/?view=article&id=230788

VISTA.IR
Online Classified Service

ه ' ' در (P ن



جنبش «نئواکسپرسیونیسم» آلمان، در کنار دستآوردهای مختلفی که داشت، به طوری آشکار مشوق هنر سیاسی نیز بود. یورگ ایمندورف (متولد ۱۹۴۵ Jorg Immendorff) نظرات مستقیم و صریحش را در مجموعه آثاری تحت عنوان «کافه آلمانی» که از اواخر دهه هفتاد تا اواسط دهه هشتاد پدید آورد، درباره تقسیم آلمان گنجانده است. در کنار این وجه سیاسی، به‌کارگیری مجدد درونمایه‌های نوستالژیك که در آثار اصیل اکسپرسیونیستها بسیار رائج بود نیز از خصلتهای بارز این جنبش به شمار

میرود. بدین ترتیب، به دلائل آشکار و کاملاً بدیهی، جنبش اکسپرسیونیسم نوین در اذهان عمومی به مظهر تجدید حیات آلمان پس از جنگ جهانی دوم تبدیل شد؛ اما در عین حال، این جنبش با تحولات هنر در نقاط دیگر جهان، ازجمله در آمریکا و ایتالیا، در مواردی همسازی داشت. در آمریکا، اصلیترین چهره سازگار این جنبش،فلیپ گاستون بود که پیشتر از پیروان جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی محسوب میشد. وی در اواخر دهه ۱۹۶۰ با بازگشتی متهورانه به سوی کارهای فیگوراتیو، دنیای هنر آمریکا را بشدت تحت تأثیر قرار داد. این دوره از آثار او به گونه‌ای تحسین‌برانگیز، جسورانه، راحت و در عین حال خشن و ناهنجار بودند. گاستون با خلق آثاری از این قبیل، نسل خود را قاطعانه تخطئه کرد و به نسل جوانتر و تازه از راه رسیده، تمایل نشان داد. وی همواره تلاش میکرد از آثار خود به مثابه ابزاری برای نقدی تند و تازیانه‌وار از آنچه که در جامعه آمریکا اتفاق میافتد، بهره گیرد. در مجموع، جنبش نئواکسپرسیونیسم آلمان را میتوان نقطه عطفی در تاریخ هنر قلمداد کرد. در این دوره،هنرمندان با بازگشت به ارزشهای سنتی و خلق راهکارهای جدید به منظور برقرار کردن ارتباطی نزدیکتر با مخاطب دری تازه به روی انسان قرن بیستم گشودند و چشم وی را به نادیده‌ها و شگفتیهای تازه‌ای باز کردند که نشان از ارزشهای اخلاقی داشت. هنرمندان این جنبش، هرکدام، سهمی بسزا در ارتقاء کیفیت آثار هنری و مردمی کردن آن برداشته‌اند، گرچه شیوه‌های آنها بظاهر با هم تفاوت داشت اما همه تقریباً يك هدف واحد را دنبال میکردند و آن خارج کردن نقاشی از حالت مرده و کلیشه‌ای آن بود. «یورگ ایمندورف» ـ نقاش، گرافیست و مجسمه‌ساز آلمانی ـ یکی از نمایندگان اصلی جنبش نئواکسپرسیونیسم آلمان و از بانیان هنر سیاسی در این کشور است. ایمندورف یکی از سرپلهای هنری،برای آلمانی دوباره یکپارچه شده به شمار میآید. این هنرمند که موضوعات سیاسی به نحو آشکار و چشمگیری در آثارش هویداست خیلی زود خود را با سرنوشت دو آلمان (جمهوری فدرال و جمهوری دمکراتیك) پیوند داد. او که در سال ۱۹۶۳ تحصیلات هنری‌اش را در آکادمی هنر دوسلدورف آغاز کرد، ابتدا تحصیل در رشته نمایش را برگزید، اما بعد از گذراندن سه ترم، تغییر رشته داد و در کلاس پروفسور «یوزف بویز» ـ یکی از هنرمندان معاصر آلمان که به دلیل خلق چیدمانهائی چشمگیر معروف است ـ ثبت نام کرد. اواخر دهه ۶۰ تحت تأثیر بویز، با خلق نقاشیهای کنشی (Aktion Malerei)، معروفیت جهانی کسب کرد. وی هدفی مشخص داشت و شعارش این بود که نقاشی باید به هنری همه‌کس فهم تبدیل شود. در ژانویه ۱۹۶۸ اولین شاهکار از مجموعه شاهکارهای هنر اجرائی‌اش را اجرا کرد که درواقع نوعی اعتراض بود. وی درحالی‌که کنده درختی را روی زمین میکشید از جلوی مجلس نمایندگان فدرال، بالا و پائین میرفت. او قصد داشت با این کار، علیه سیاست دولت فدرال اعتراض کند. در اثر دیگرش با نام «لطفاً از اینجا رد شوید» پرده برزنتی پاره و چاکخورده‌ای را مقابل تماشاگر قرار داد و با زبان ایجاز، بی‌ارزشی و ابتذالِ نقاشی غیرسیاسی را به مخاطب گوشزد کرد. دلواپسی عمیق این هنرمند، از بابت ساده‌لوحی و بیخبری سیاسی هنرمندان است که آن را به نحوی شایسته در کتاب معروفش «حالا و همین‌جا: انجام بده، آنچه را که انجام دادنی ست»، چاپ شده در سال ۱۹۷۳، تجزیه و تحلیل کرده است. بعد از تقسیم آلمان به دو دولت مستقل،ارتباط هنری هنرمندان در این دو کشور بکلی قطع شد. یورگ ایمندورف همراه با نقاش معروف اهل برلین شرقی ـ آ.ار.پنك (A.R.Penck) ـ ازجمله هنرمندانی بودند که این سکوت سنگین را شکستند و خط پایانی بر آن کشیدند. وی بعد از دیدارش از برلین شرقی خود را وقف مشکلات پس از دوران جنگ در آلمان کرد. از سال ۱۹۷۸ به بعد مجموعاً ۱۶ اثر از مجموعه تابلوهای معرفش با قطع بسیار بزرگ و با عنوان «کافه آلمانی» پدید آمد. این نام، برگرفته از يك دیسکوتك در دوسلدورف است که محلی بود برای ملاقات شخصیتهای سیاسی و فرهنگی و درواقع نمادی بود از مناقشات شرق و غرب آلمان. در تابلوی «زمستان» از مجموعه نقاشیهای «Birra-DDrrr» پنك و ایمندورف را میبینیم که به وسیله‌دیواری از یکدیگر جدا شده‌اند، اما از بالای دیوار دستانشان را به سوی هم دراز کرده‌اند. ایمندورف با آثار و فعالیتهای هنری‌اش، مخصوصاً تدریس در انستیتوی ملی هنر و آکادمی هنر دوسلدورف تأثیری بسزا بر هنر زمان حال داشته است. وی که بیشتر با نقاشیهای سیاسی‌اش شناخته شده،ایده‌های مردمسالارانه و انقلابی‌اش را به موضوعات نقاشیهایش تبدیل کرده است. تقسیم آلمان و پیامدهای ناشی از آن که ایمندورف خود را با آن در اثر عاطفی ـ سمبولیك «کافه آلمانی» درگیر میسازد نیز در شمار موضوعات هنری وی است. این نقاش و گرافیست، زبان هنری استعاری‌اش را در

هنر مجسمه‌سازی خود نیز وارد کرده است. او بر خلاف بسیاری از نقاشان آلمانی که بعد از سال ۱۹۴۵ (پایان جنگ جهانی دوم) فالیت خود را بر نقاشیهای مرده و غیرضروری متمرکز کرده بودند، به خلق تابلوهای گویا با موضوعات انتقادی از وضعیت اجتماعی ـسیاسی آلمان روی آورد و به‌عنوان یکی از نمایندگان پیشرو جنبش جدید «نقاشی تاریخی» در آلمان شناخته شد. ایمندورف در سال ۱۹۸۹ موفق به اخذ درجه دکترا از مدرسه ملی هنر در فرانکفورت شد و از سال ۱۹۹۶ به این سو، استاد آکادمی هنر دوسلدورف بوده است. او علاوه بر نقاشیهایش، تندیسهای پراحساسی نیز خلق کرده است. این هنرمند، تاکنون جوائز متعددی از بنیادها و مؤسسه‌های مختلف دریافت کرده است. روز سه‌شنبه سوم فوریه نیز موفق شد جایزه بخش فرهنگی نشریه «بلوار» (Boulevar Zeitung) را به دلیل خدمات با ارزش هنری‌اش از آن خود کند.

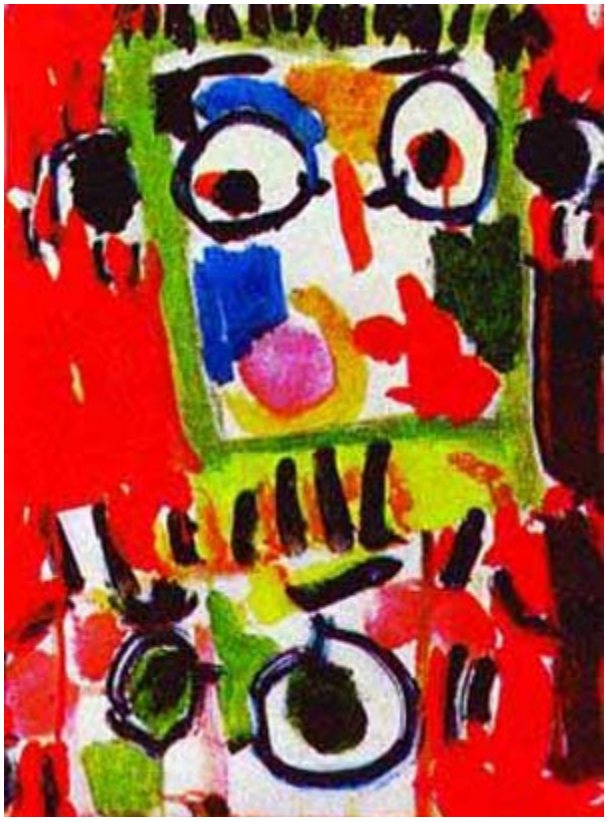
مترجم: مهدی بدری

منبع : پایگاه رسمی انتشارات سوره مهر

http://vista.ir/?view=article&id=212040

VISTA.IR
Online Classified Service

ه $رن و "! 2)د2 ن



اولین گروه از هنرمندانی که به نقاشی کودکان توجه کردند، اکسپرسیونیست‌های متقدم بودند. آنان به دلیل نزدیکی روحی و نوع کارکرد هنری‌شان در اواخر قرن نوزدهم به هنر کودکان به‌طور جدی اهمیت دادند. خصایصی که در نقاشی کودکان وجود دارد و برخی از آن ویژگی‌ها که در مکتب اکسپرسیونیسم حضور دارد، به طور اجمال عبارتند از:

کژنمایی واقعیت بیرونی، عدم اطاعت محض از طبیعت، عدم بهره‌وری از اصول و مفاهیم سنتی زیبایی‌شناسانه (غیر خلاق)، مبالغه و اغراق در صور طبیعی، نمادگرایی و پرداختن به عواطف درونی، رازپردازی‌های سوررئالیستی، دید رنگی، عواطف تند رنگی، هماهنگی‌های ناب تصویری عاری از صور عینی یا استعاری، پرداختن به انگیزش‌های آزاد ذهنی (هنری)، سپردن خویشتن خویش به نیروهای خلاق بیان شکل و رنگ، پرداختن به موضوع‌های خیالی، شاعرانه، افسانه‌ای و بیان قوی را در اختیار تجربه‌های ذهنی قرار دادن، هادی درونی ناهشیار، شوخ‌طبعی هنری، تمایل به انگیزش‌های خودجوش، بی‌خیالی شادمانه و متانت، بی‌مقصدی در خلق اثر هنری و نهایتاً تنها قانون آنان «ضرورت درونی».

شاید علت توجه پیروان مکتب اکسپرسیونیست به نقاشی‌های کودکان با عنایت به کودکی درونشان باشد و این نزدیکی هنری و فعالیت‌های آگاهانه‌ی هنرمندان خلاق باعث نوعی نگرش جدید در جهان هنر شد و موجب ابداع مکاتب هنری در قرن بیستم گشت. رویین پاکباز در تعریف «نقاشی کودکان» چنین می‌نویسد : «نوعی بیان تجسمی خودانگیخته مربوط به کودکان و نوجوانان (تقریباً از ۵ تا ۱۵ سال) است که با هنر بدوی همانندی دارد. با در نظر گرفتن محدوده‌ی هنر بچه‌ها، نوعی کمال احساس و بیان در آن قابل تشخیص است. در سده‌ی بیستم، همگام با ارزیابی‌های انگیزه‌های غریزی در فرآیند خلاقیت هنری، توجه به کیفیت‌های بارز رنگ و طرح در نقاشی بچه‌ها نیز اهمیت یافته است. بسیاری از هنرمندان مدرن چون کله، پیکاسو و ماتیس عمیقاً تحت تأثیر بیان کودکانه قرار گرفته‌اند»(۱)

زمانی که هنرمندان بزرگی همچون کاندینسکی، کله، شاگال و بسیاری دیگر برای یافتن شیوه‌ی جدید در هنرهای تجسمی تلاش می‌کردند، و قصد این را داشتند که انقلابی تازه در هنرهای تجسمی به‌وجود آوردند و سنت‌های گذشته را درهم شکنند و طرحی نو دراندازند، به بیان کودکانه گرایش پیدا کردند. این نگاه نو که در ابتدا با واکنش‌های متعدد اجتماعی همراه بود در نهایت هر چه به انتهای بیستم حرکت می‌کرد، حقایق بیشتر کشف می‌شد و مسئله شفافیت عمیق‌تری می‌یافت و علت گرایش هنرمندان مطرح جهان و تئورسین‌های هنر نوین به سوی هنر کودکان آشکارتر می‌گشت.

در جهان معاصر ده‌ها سبك و مکتب هنری در جهان هنر به منصه ظهور رسیده است و در بسیاری بیان ساده، بی‌آلایش و ابتدایی کودکانه مورد توجه قرار گرفته است. این رویکرد زمانی قوت گرفت که «نواندیشی» در هنرهای گوناگون ضرورتش بیشتر مشخص شد و هنرمندان بزرگی منابع الهام آثار خود را از نقاشی‌های کودکان یافتند.

پیکاسو برای منبع تخیل خود، آفریقا را کشف کرد و به‌دنبال آن تحقیقات مفصلی پیرامون هنر قبایل گوناگون آفریقایی، مکزیك، بربرها و انسان‌های بدوی و غارنشین انجام گرفت. این پژوهش‌های جدید ثابت کرد که هنر در قالب روحیات ملت‌ها و کیفیت تمدن‌ها به‌وجود می‌آید و برعهده‌ی نقاشان معاصر است که به تمامی این سبك‌های بیانی خلاق غیر مکشوف بپردازند و صادقانه اعتراف کنند که هنر را صرفاً آکادمی‌ها به هنرمندان نیاموخته است بلکه بسیاری از منابع خلاقیت همچنان وجود دارند که کشف نشده‌اند.

در نتیجه هنرمندان به هنر کودکان برای دست‌یابی به بیانی تازه توجه کردند و آن را نوعی بیان هنری به شمار آوردند که دارای ویژگی‌های هنر انسان ابتدایی و سبکی همانند سبك هنرمندان نوپرداز آگاه امروز است. افزون بر این، هنرمندان خلاق معاصر به این نتیجه رسیدند که هنر خود را چون نقاشی‌های کودکان ساده و پر رمز و راز ارایه دهند، البته به شکلی اصیل‌تر و مؤثرتر تا شاید انعکاس واقعی ایده ی هنرمند باشد.

کودك به‌آسانی و بدون هیچ قید و بندی از احساس و برداشت خود سخن می‌گوید و آن را با خطوط و رنگ عرضه می‌دارد. لذا برخی از هنرمندان از این کارکرد، استفاده کردند و دلبسته‌ی آن شدند. از زبان آن‌ها بارها نقل شده است که: «هنری که هنرمند آگاه امروزی آرزوی رسیدن به آن را دارد، هنر کودکان است»(۲) هنری که در عالی‌ترین و در عین‌حال ساده‌ترین شکل خود، با ما به سخن می‌نشیند، هنری صادق. هنر کودکان در مقابل هنرهای دیگر یك ویژگی شاخص دارد. این خصلت مهم این است که هنر کودکان هنری است که هیچ تمدن و فرهنگی آن را پژمرده نساخته است. رؤیای دیرپای انسان برای بازگشت به روزگار کودکی و صداقت و رهایی است، رهایی از تأثیرات تمدن صنعتی.

ویژگی‌هایی را که مکتب رمانتیسم و انتزاع‌گرایان به ما ارایه داده‌اند، اوج تجلی آن در هنر بدوی و کودکانه نهفته است. اصولاً در قرن حاضر هنرمندان به هنری عنایت دارند که آمیزه‌ای از آگاهی و ناخودآگاهی است که در این خصوص کودك از دیگران پیشی گرفته است. «کبرا» نام گروهی است که در سال ۱۹۴۸ و توسط چندین تن از هنرمندان و منتقدان در پاریس شکل خاص خود را یافت. آپل، الشینسکی، یورن، دوبوفه و چند نمایشگاه و انتشار یك مجله کردند. گروه «کبری» در سال ۱۹۵۱ منحل شد اما در جریان بعدی هنر شمال اروپا اثری مهم برجای گذاشت. شیوه‌ی این گروه «نواندیش» در هنر نقاشی، بهره‌گرفتن از سمبل‌ها در رنگ‌گذاری، بیان شاعرانه‌ی اشکال و زبان خاص هنر کودکان بود. لذا هنر معاصر شاهد تحولی است که در آن هنر هنرمند یك لحظه‌ی شاعرانه و شوق‌انگیز با حرکت سریع دست را تجربه می‌نمود و احساس خود را

همچون نقاشان شرق دور بر روی سطح بوم یا کاغذ انتقال می‌داد.

در ماجرای کار خلاقه‌ی کودك، یك اتفاق بزرگ روی می‌دهد. این اتفاق بزرگ ارتباط کودك با اثرش است. او با کار خود به‌پیش می‌رود، به جایی که دیگر اثر، راهبر است و کودك خلق خودبخودی را آغاز می‌کند و هدایت‌گر ناهشیاری او را به‌سوی ناب‌ترین شکل‌ها و رنگ‌ها رهنمون می‌نماید.

این اتفاق را همه‌ی کودکان تجربه کرده‌اند و لحظات شیرینش را به‌یاد دارند، زمان حرکت و خلق کردن دقیقاً لحظه‌ی زیبایی است، برای کودك فعالیت‌های خلاق جزو پُرشعف‌ترین لحظات ناب زندگی است، این لحظه زمانی است که کودك کارش را با احساس و عاطفه آغاز می‌کند و با همان شور و شعف و احساس کاملاً شخصی به پایان می رساند. فعالیت خلاق هنری کودکان و بزرگسالان در این نقطه شبیه به یکدیگر می‌شود.

زمانی که انسانی ـ کودك یا بزرگسال ـ به خلق هنری می‌پردازد، هنر و خلاقیت آن‌ها را با خودش می‌برد و احساسات ناب هنری است که به او می‌گویداین‌جا چه رنگی باشد یا چه شکلی و .... مدرنیست‌ها به دنبال این لحظات شعف‌انگیز هستند، امپرسیونیست‌ها و برخی از هنرمندان نوگرا به این بخش کودکی رسیده‌اند و نگرش کودکانه در اثرشان موج می‌زند، به همین دلیل دیدگاه آنان خاص و شخصی می‌گردد، که درك و فهم آن نیازمند تربیت ذهن و چشمانی مسلح به درك هنر می‌باشد. نقاشان مدرن ویژگی‌های خلاقه خود را از نوع نگرش منتقدانه نسبت به پیرامون و زمان خود به دست آورده‌اند.

آنان با استفاده از نیروی غیرقابل اجتناب و با عشقی نوین به‌دنبال کشف حقیقت بودند، آنان تنها به دیدن با چشم سر قانع نبودند، سایر توانایی‌های ذهنی، «چشم بصیرت» و تخیل کودکانه را با هم توأم کردند تا به درك مفاهیم درست مطالب دست یابند.

مشخصات و ویژگی‌هایی را که به طور خلاصه از مدرنیسم و مدرنیست‌ها برشمردیم، خصایصی بود که دنیا به آن ایمان آورده و آن را تلفیقی از تضادها و واقعیات جهان معاصر می‌پندارد.

کارشناسان هنر تعلیم و تربیت کودکان علت‌های زیادی برای کار خلاقه‌ی کودك قایل هستند که برخی از آن ها را برمی‌شمریم: کارشناسان هدف از نقاشی‌ها و فعالیت خلاقه‌ی کودکی را ارضای جنبه ی شخصی خود می‌پندارند و معتقد هستند که نقاشی کردن برای آنان به منزله‌ی بازی کردن است و آن را نوعی بازی و تصویر ذهنی هم خوانده‌اندو آنان د تحقیقات متعددی، اعتراف کرده‌اند که کودکان در حین نقاشی و کار خلاقه، به‌نوعی به تخلیه ی روانی و شخصی می‌رسند که در نهایت به پرورش جنبه‌های رشد و مهارتی می‌انجامد.

نقاشی و فعالیت‌های خلاقه در کودکان باعث رشد شناخت مواد متفاوت، رشد هوش، رشد زیست شناسی و شناسایی ساختارهای موجود می‌شود و نیز سبب کسب سازگاری با محیط و یافتن نگاه نو. کودکان با نقاشی کردن رویدادهای شخصی را بازسازی می‌کنند و تمایلات شخصی آنان ارضا می‌گرددکودکان و هرگونه فعالیت‌های خلاقه دیگر در کودکان، حس تسلط، لذت بصری و حرکتی، ایجاد نظم ذهنی ابتدایی و مهمتر از همه‌ی این‌ها حس بسط اجتماعی و ارتباط با دیگران را سبب می‌شود، نهایتاً این که متخصصان تعلیم و تربیت هنر کودك، هدف آن‌ها را «آفرینش دنیای نمادین» می‌پندارند.

«و.د.وال»(۴) زبان کودکی را شامل اشاره‌ای، بیان تجسمی، نمونه‌پردازی و حرکات ژست و به‌کار بستند اعمال می‌داند. همچنین او اظهار می‌دارد که آرزوی کودك این است که بتواند آنچه را که احتیاج به گفتن دارد به وسیله‌ی رنگ و خطوط توصیف کند.

حال سؤال این است که ویژگی‌های مذکور که در هنر کودکان نهفته است، شامل «هنر بودن» می‌گردد یاخیر؟

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=263556

VISTA.IR
Online Classified Service

نقاشی قهوه خانه نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضمونهای رزمی، مذهبی و بزمی است که در دوران جنبش مشروطیت بر اساس سنتهای هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت گرایانه مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب ندیده پدیدار شد. خاستگاه و زمینه‌ساز این هنر نقاشی، سنت کهن قصه خوانی و مرثیه سرایی و تعزیه خوانی در ایران بوده است و پیشینه اش به قرنها پیش از پدید آمدن قهوه خانه می رسد.

نقاشی قهوه خانه، بازتابی اصیل و صادق از هنر هنرمندانی عاشق، تنها و دلسوخته است. هنرمندانی مظلوم و محروم از تبار مردم ساده دل و آیینه صفت کوچه و بازار، آنانی که از پس قرنها سکوت، زیر سقف تاریک قهوه خانه ها در خلوت عارفانه تکیه ها و حسینیه ها، در سر هر کوی و برزنی، چشم در چشم مردم دوختند و در محفل پر انس و الفت آنان، بغض معصومانه شان را یکباره شکستند.

در ستایش راستی ها و مردانگی ها نقشها زدند و حکایت کژیها و پلیدیها کردند. رنگ سرخی نشاندند بر تن بوم و دیوار که گویی لخته لخته خونهای خشکیده مظلومیتهای از یاد رفته بود و رنگ سبزی گزیدند به پاس یاد بهار سر سبز و پر طراوت روح و اندیشه راستان و آزادگانی که در جان و دل و خیال و باور مردم قرنهای قرن، نسل به نسل، سینه به سینه، تا به روزگارشان به یادگار مانده بود و چه جاودانه و همیشه پایدار و ماندنی.

هنرمندانی عاشق و صادق آمدند، با کوله باری از محنت و تنهایی و دلتنگی، با چشمانی خیس و پر گریه به دشت سرخ کربلا رفتند، به یاری آزادگان، رو سوی شاهنامه نهادند، همه یلان و پهلوانان آزاده این مرز و بوم را به یاری طلبیدند، همرزم رستم شدند، همراز سیاوش مظلوم.

هنرمندانی دلسوخته و وارسته، در این روزگار آستین بالا زدند تا که ذوق و هنر بی ادعایشان پاسخی بر شور و شیدایی و بیداری مردم باشد و غیرتی در خلق هنری سراسر شیفتگی و خلوص، آن هم به جبران روزگاران دراز سکوت و بی اعتنایی ها و آن همه تحقیرها و نادیده انگاشتن های ذوق و اعتقاد و باور مردم، مردمی که همیشه الهام دهنده اصلی باروری و استمرار هنر و فرهنگ این دیار بوده اند.

نقاشی قهوه خانه پدیده ای نوظهور در تاریخ نقاشی این دیار بود که همراه با حفظ تمامی ارزشهای منطقی هنر مذهبی و سنتی ایران، به ضرورت نیاز و خواست مردم و به پاس احترام به باورهای مردم متولد شد.

مردمی که شمایل مقدس امامان بزرگوارشان، تصاویر حماسه های جانبازی و ایثار پیشوایان دینی شان را، نه به دلیل آذین و نقش و نگاری، که به دلیل حرمت ایمانشان و برآوردن نذر و نیازشان می خواستند. مردمی که در راستای گذر زمان، یلان و آزادگان شاهنامه حکیم توس را از خیال به نقش می طلبیدند، تا مگر در همدلی و مونسی با راستان و پهلوانان شاهنامه، غرور ملی از کف رفته خویش را باز یابند و رستمی را طلب می کردند تا مگر بیاید و داد از بیدادگران زمانه شان بگیرد.

در چنین روزگاری بود که هنرمندان بی ادعا، مقابل دیوار قهوه خانه ها و در ایوان حسینیه ها و تکیه ها و بر سکوی گود زورخانه ها نشستند و گوش به سخن نقالان دادند و چشم در چشم مداحان دوختند، رنگها را ساییدند و کاسه های سفالی و شکسته شان را پر از رنگ کردند، هر چه را که شنیدند و در دل داشتند بر تن دیوار و بوم نقش زدند، نقشی تنها به مدد خیالشان و خیالی به گستره و وسعت تمامی قصه ماندن و بودن خاکشان و استقامتی به بلندای آرمانهای تبار و اجدادشان.

خیالی که چون در چهار دیواری بسته و بی نور قهوه خانه ها به نقش می نشست، بی شمار دریچه های پر نور سرزمینهای پرآفتاب رزمگاه های نبرد را بر روی همگان می گشود، خیالی که هنرمندان عاشق را به دشت کربلا می برد، در نیمروز نبردی جاودانه و ابدی در چشم تاریخ، خیالی که

خون سرخ سیاوش را چون بر زمین تفته و خشک بدگمانیها و تهمتها می ریخت، دشتی از سبزه و گل می آفرید.

این همه حقیقت ذهن گرا و خیال پرداز نقاش ایرانی، جستجوی معنوی او در پی دنیایی سوای دنیای مادی را باید مدیون تفکر و الهامی دانست که در دوران ظهور و شکوفایی اسلام، سبب ساز نوعی وحدت و خلوت و عبادت هنرمندان این سرزمین می شود، تا جایی که انگار پس از این زمان، هنرمند نقاش، بیش از آنچه در اندیشه آفرینش و کار و خلاقیت هنری باشد، دل به ریاضت و اتصال در برابر خالق این جهان می سپارد، همان انگیزه و شور و حالی که به عنوان مثال تذهیب کار مخلص را وا می دارد تا به درازای عمرش، تنها در تذهیب صفحه ای از کتاب خدا، پایداری ایمان و عشقش را نشان دهد.

اما تحول نقاشی ایرانی به مفهوم و معیار امروزی اش، جدا از عرفان هنر تذهیب، سوای افسون و اعجاز نقشهای پر رنگ و زیبای کاشیکاری و سایر هنرهای بومی و سنتی، بدان هنگام شکل می پذیرد که با افسانه های ملی و بومی پیوند می خورد. در این پیوند مبارک، بی تردید اندیشه عالمانه حکیم توس، فردوسی بزرگوار، نقشی اساسی و کار ساز دارد. چه نقاشان با ذوق به مدد حکایات شاهنامه و با به تصویر درآوردن آنها، به سهم و توان خویش، بر حفظ و نگهداشت میراث پر بار فرهنگ ایرانی ادای دین می کنند.

سوای استمرار و ادامه حیات هنر اسلامی و سنتی ایران به همت و عشق هنرمندان شیفته در این زمان، تولد و تبلور هنر جمعی از نقاشان گمنام و بی ادعای کوچه و بازار تحت نام و عنوان شمایل نگاران و پرده‌کشان، چه بسا که بار دیگر به دلیل ضرورت ایستادگی در برابر دسایس فرهنگی و هنری بیگانگان باید رویدادی جدی و کارساز تلقی شود.

در این حرکت نوپای هنری که نخست، تاب چندانی در برابر هنر پر زور ندارد، جمعی نقاش صاحب ذوق پا به پای تعزیه داران و گویندگان ذکر مصیبت کربلا، پرده هایی نسبتا عریض و طویل را عرصه نمایش نقش و نشانه های حماسه کربلا می سازند، دیگر بار ایمان و خیال و ذوق یکی می شوند، هنر نقش و نقاشی هنرمندان مردمی، گرچه در برابر زرق و برق نقاشی نقاشباشی های درباری ایرانی و فرنگی چندان رنگ و بویی ندارد، اما به دلیل محتوای ارزشمند و پرتقدسش، آرام آرام جایگاهی معتبر در برابر هنر رسمی و تشریفاتی آن روزگار می یابد.

با تولد جنبش مشروطیت، همگام با بیداری افکار عامه و رشد و تعالی اندیشه های آزادیخواهانه، هنر مردمی به یکباره جانی تازه می گیرد. مبانی اصیل و سازوکار فرهنگ مذهبی و سنتی این دیار با حمایت مردم بیدار دل، آبرو و اعتبار تازه می یابد.

مردم به دنبال قهرمانان و آزادگان گمگشته خویش می گردند، در پی بیان زبان دلشان، خیالها و آرزوهای تحقیر شده و از یاد رفته شان. همین است که ترانه های سراسر لطف و زیبای عامیانه بر سر هر کوی و برزنی بر لبها جاری می شود. قصه ها و افسانه های کهن، رواجی دوباره می یابند. ادبیات و هنر تشریفاتی و غریبه به چشم و دلشان، در غوغای این همه شور و التهاب جا خالی می کند. مداحان و نقالان، در حسینیه‌ها و تکیه ها و قهوه خانه های رو به رشد پایتخت و شهرهای کوچک و بزرگ، سهمی والا در حفظ این همه شور و شیدایی و بیداری دارند. هم آنان هستند که همراه مردم، نقاشان و هنرمندان غریب و تنها و محروم خود را صدا می کنند تا بیایند و نقش آزادگان و راستان را بر پهنه بوم و دیوارهای سیاه و دودگرفته قهوه خانه ها، بر سقف مه آلوده گرمابه ها، در فضای پرتقدس حسینیه ها و تکیه ها و بر پرده های پاک پرده داران، آشکار و جاودانه سازند.

نقاشی قهوه خانه را از لحاظ موضوع کلی آنها می توان به دو دسته تقسیم کرد؛ نقاشی های مذهبی و نقاشی های غیر مذهبی. نقاشی های مذهبی مجموعه ای از چهره های پیشوایان و بزرگان دین و مذهب و صحنه هایی از جنگ ها و نبردهای معروف پیامبر اسلام و حضرت امیر المومنین و وقایع کربلا را در بر می گیرد. نقاشی های غیر مذهبی مجموعه ای بزرگ از داستان های رزمی و بزمی ایرانی را شامل می شود که حاوی رخداد ها افسانه ای، حماسی، تاریخی و چهره هایی از شاهان و قهرمانان شاهنامه و صحنه هایی از میدان های نبرد و عرصه های عشق ورزی و دلدادگی قهرمانان و بزم گاه های پادشاهان است.

حسین قوللر آقاسی، فرزند استاد علی رضا نقش انداز کاشی و پارچه و محمد مدبر از پیشکسوتان نقاشی قهوه خانه ای به شمار می آیند. پس از قوللر آقاسی و مدبر، شاگردانشان مانند فتح الله آقاسی، عباس بلوکی فر، حسن اسماعیل زاده و حسین همدانی راه استادانشان را ادامه

دادند.

منبع : روزنامه رسالت

http://vista.ir/?view=article&id=336689

VISTA.IR
Online Classified Service

هنر مینیمال شاخه‌ای از هنرهای مختلف - بخصوص نقاشی و موسیقی - است که حدوداً از دهه ۱۹۶۰ بطور رسمی پای به عرصه هستی نهاد. در این سبک هنری، المانهای سازنده اثر تا حد ممکن به سمت المانهای پایه ای تنزل پیدا میکنند. در نظر داریم راجع به این سبک هنری در موسیقی صحبتی داشته باشیم اما برای درک بهتر، پیش از بحث ورود به بحث موسیقی، نگاهی داریم به این موضوع در سایر رشته های هنری.

هنر مینیمال از مهمترین حرکتهای هنری پس از جنگ جهانی دوم بشمار می آید که در آمریکا شکل گرفت و تاثیر بسیار زیادی در فعالیت های طراحان، معماران، موسیقیدانان، نقاشان، نویسندگان و ... گذارد.

• نقاشی مینیمال

یک اثر نقاشی مینمال عموماً از اشکال ساده هندسی تشکیل شده است که در آن تعداد بسیار محدودی رنگ مشاهده می شود. به نمونه ای از کارهای مارک روتکو (Mark Rothko) از صاحب سبکهای این هنر که در شکل آورده شده است توجه کنید. او می‌گوید :

"من یک نقاش آبستره (Abstract) نیستم و علاقه ای به ارتباط میان رنگها و شکلها ندارم. تنها چیزی که برای من مهم است بیان احساسات ساده و اولیه انسان در رابطه با سرنوشت، بدبختی،

شادی و ... است؛ نقاشی باید معجزه آسا باشد."

امروزه شما در طراحی انواع لوازم منزل نیز تاثیر این هنر را بخوبی مشاهده می کنید. این سبک از طراحی لوازم منزل بر خلاف سبکهای قدیمی تر سادترین شکل ممکن را دارا هستند و جالب اینجاست که بسیاری از مردم از داشتن آنها لذت می برند.

منبع : سایت فریا

http://vista.ir/?view=article&id=11344

VISTA.IR
Online Classified Service

$ = #را C Aوا *@ L I$ ه

نقاشی‌های احمد مرشدلو با تم انسانی آن قدر بزرگ نمایی شده‌اند که نتوان به راحتی ازکنار آنها گذشت. انسان‌هایی خوابزده، درخود فرو رفته و نیمه برهنه که ما را یاد انسان عصر خود می‌اندازند. انسان معاصری که خود را با تمام خصوصیاتش ریز به ریز با رعایت معیارهای زیبایی شناسانه در مقابل چشم ما قرار داده تا حقیقت وجودش را بر همگان عریان کند.

احمد مرشدلو عضو انجمن نقاشان ایران و گروه سی است که تاکنون علاوه بر دو نمایشگاه انفرادی در نمایشگاه‌های گروهی مختلفی در کشورهای آمریکا، فرانسه، ژاپن، ارمنستان، امارات و ... آثارش را به تماشا گذاشته است. او در نمایشگاه اخیرش درنگارخانه‌ی ممیز خانه‌ی هنرمندان ایران، ۱۹ اثر در اندازه‌های بزرگ که با شیوه‌ای رئال به تصویر درآمده بودند را به نمایش گذاشته بود. گفت‌گوی ما با این هنرمند در ادامه می‌آید:

حرف اصلی نقاشی‌های شما در این نمایشگاه، انسان معاصر است. انسانی درخود فرورفته که با خصوصیات بارزی همچون خوابزدگی، غمگین و به نوعی متاثر از شرایط زمانی و مکانی خود که در آن قرار گرفته به تصویر در آمده است، انسانی با چنین خصوصیات چگونه در نقاشی‌های شما شکل یافته و به فرم کنونی رسیده است.

ابتدا باید این نکته را ذکر کنم که موضوعاتی با تم انسانی تازگی ندارد چه در حوزه هنر غربی و چه درهنر شرق. به هر حال هنر فرآورده‌ای است محصول کار یک هنرمند که خود بیش از هر چیز عضوی از اعضای جامعه انسانی است و لاجرم در تعامل و ارتباط با انسان‌های دیگر. لذا شاید بتوان این گونه گفت که دم دست ترین مقوله برای هنرمند هم نوع اوست. بگذریم در طول تاریخ اگر نگاهی مختصر و گریزوار کنیم یک نکته مهم دستگیرمان می‌شود و آن اینکه بیشتر محصولات متعالی ذهن بشری معطوف به تعالی و بهبود وضعیت بشر بوه است. ادیان توحیدی و غیر توحیدی زندگی سعادتمندانه‌ای را برای انسان جستجو می‌کردند، ادبیات و محصولات ادبی بزرگ هم به نوعی دغدغه‌های اساسی و ژرف حیات بشری را وجهه همت خود قرار داده‌اند ودر حوزه تفکر فلسفی هم نظام‌های مختلفی می‌بنیم که این داعیه را داشته‌اند که برای پیشرفت حیات مادی معنوی بشر پاسخ‌هایی تمهید می‌کنند.

اساسا هنر غایتش ارایه طریقی برای این مهم بوده است که با تاثیر گذاشتن بر حیات بشری، نوع انسان را به سوی جهان بهتر رهنمون شده و اورا درگیر وضعیت خود کند. به طور مثال کارهای بکمان یا اتودیکیو دو نقاش هم فرهنگ وهم زمان به خوبی تلاش های ذهنی هنرمند را جهت آگاهانیدن انسان هم عصرشان انعکاس می‌دهد. یا قدیمی‌تر از آنها نقاشان امپرسیونیست تلاش و سعی شان معطوف به ارایه جلوه هایی از حیات اجتماعی و زیبایی‌ها و نیکی‌ها بوده است. به نوعی باز تولید این ایده است که همبستگی های اجتماعی، بدون فرض طبقات فرا دست و فرو دست و فضاهای عمومی‌می‌توانند زیباترین و سرخوشانه ترین جنبه های حیات بشری باشند و بار زمان و سنگینی آن را برای نوع انسان تحمل پذیر کنند.

▪ جایگاه این انسان در نقاشی معاصر کجاست،آیا فلسفه غرب در شاکلهِی وجودی این انسان تاثیر گذار بوده است؟

در نقاشی معاصر هم با این مبنا می‌توان یک مساله را در خصوص هنر و هنرمندان هم زمان خودمان گوشزد کرد و آن اینکه تلاش می‌کنند نوعی آگاهی ژرفتر از زندگی روزمره و مشغله های آن برای هم نوعان خویش فراهم کنند تا در سپهر آن با تامل در وضعیت در بسیاری موارد وخیم و اسفبار خویش راهی برای برون رفتی از آن بجویند و یا اینکه لااقل وضعیت خود را به عنوان یکی از دغدغه های ذهنی خویش وجهه توجه قرار دهند.

اساسا آن گونه که بسیاری از متفکران انتقادی از آدورنر و فرانکفورتی‌ها گرفته تا روشنفکران معاصرتری چون فوکو یا دریدا، وضعیت بحرانی انسان موضوع تامل روشنفکران معاصر بوده است چه به نوعی تحدید و خطر را برای حوزه های حیات انسانی مشاهده می‌کردند فارغ از اینکه آیا این دغدغه‌ها اصیل اند یا نه؟ و کوشش های جدی برای آگاهی نوع انسان از آن مسایل ضروری احساس می‌شده است و لذا موضوعات و تم های مربوط به حیات انسانی اهمیت فوق العاده یافته است.

یعنی اگر بگوییم رسالت دیرین هنر، پس زدن واقعیت‌های پذیرفته شده از سوی جامعه و درواقع دعوت مخاطب به سوی فرا واقعیتی است که در آن انسان، اشیاء و پدیده‌ها معانی دیگری می‌یابند و با توجه به غایت هنر که تاثیر گذاشتن بر حیات بشری است، این انسان در نقاشی شما معنای بیشتری خواهد یافت.

فرا واقعیت واژه درستی به نظرم نیست. اگر ما هنر را فراورده‌ای فوق العاده می‌دانیم وهنرمند را ذهنی فعال نمی‌توان اصطلاح فرا واقعیت را در خصوص اثری که خلق می‌کند پذیرفت. وقتی فرا واقعیت می‌گوییم یعنی چیزی ورای واقعیت درحالیکه هنرمند اصیل به بطن واقعیت راه می‌گشاید و واقعیت اصیل را مدنظر قرار می‌دهد. اگر هم در برهه ای موضوعات فرا واقعی را موضع تلاش هایش قرار می‌دهد هدفش در نهایت ارجاع به واقعیتی است که یا باید از آن گریخت و یا آن را تاسیس کرد. در کار هنرمند جدی گریز از واقعیت به سمت نوعی فرا واقعی نگری وجود ندارد، به هر حال هنرمند عکاس صرف نیست.

او واقعیت را بنا بر مقاصدی دست کاری می‌کند و در این تلاشش هدفی والاتر را تعقیب می‌نماید پس طبیعی است که اشیا و پدیده‌ها را باید از دید او تعریف کرد و نه آن گونه که در واقعیت به مثابه امری واقع مورد تجربه قرار می‌گیرند.

نکته مهمتر در این پرسش در ترکیب واقعیت های پذیرفته شده از سوی جامعه, نهفته است که بحث های بسیار مفصلی می‌طلبد که دراین مدت کم نمی‌توان در باب آن به درستی بحث کرد کمینه سخن این است که بله هنرمند اصیل و جدی به مقبولات اجتماعی کمتر بها می‌دهند و بیشتر قریه والای خویش را برای تقرب به طبیعت وجهان مدنظر قرار می‌دهد نه نوع درک اجتماع از آن واقعیت را. در نهایت می‌توان این بحث‌ها را اینگونه خلاصه کرد که هنرمند حاق واقعیت را بدون حواشی‌ای که از بیرون بر آن تحمیل می‌شود – چه ازناحیه مردم و چه ازناحیه نظام حکومتی- ترسیم می‌کند تا به نوعی برای مخاطب دغدغه فکری ای ایجاد نماید برای تصحیح روند موجود به سمت نوع والاتری از حیات مادی و معنوی .

▪ هنرمند امروز برای بیان مفاهیم پیرامون خود چه جهت گیری‌هایی باید داشته باشد، آیا صرف اینکه یک سری آثار تولید شود و به نمایش گذاشته شود می‌توان گفت هنرمندبه وظیفه‌اش در قبال جامعه خود عمل کرده است؟

اینکه چه جهت گیری‌ای می‌تواند داشته باشد بستگی دارد به نوع بینش و شرایط عینی و اجتماعی‌ای که در آن زندگی می‌کند. من نمی‌توانم

بگویم چه نسخه ای برای این مهم باید پیچید چرا که این بحث در حوزه تخصص من نیست بلکه بحث های کلان تری را می‌طلبد که بیشتر معطوف است بر تلاش های فلسفی در توضیح مقوله هنر. مقصودم از فلسفه بار هستی شناختی عام آنست نه فلسفه اصطلاحی در مجامع عمومی. ولی نظر شخصی خودم آنست که انسان امروزه مهمترین مساله‌ای است که باید برای هنرمند دغدغه باشد. هنر نباید با ترسیم تلخی‌ها و سیاهی‌ها آن هم در صورتی منزجر کننده مخاطب را به سمت نوعی واقعیت گریزی هدایت کند بلکه باید با ترسیم مبتنی بر ذوق زیبا شناختی این واقعیت‌ها مسایلی را که معضل ذهنی اوست به فضای عمومی‌آورده و دیگران را باخود درباره این پرسش همراه کند و مساله را به دغدغه و معضلی عمومی‌بدل سازد. به این ترتیب و با این دیدگاه هر چه ما به بطن مسایل اجتماعی تقرب بیشتری حاصل کنیم و موانع جدایی میان هنر و انسان معاصر را برداریم در مقوله هنر موفقتر خواهیم بود. باید هنر را وارد حوزه عمومی‌کنیم اگر انسان‌ها به سراغ هنر و اثر هنری نمی‌روند ما باید به سراغ آنها برویم.

▪ انسان‌های نیمه برهنه در آثار شما نقش بسزایی دارند. به طوری که می‌توان گفت این نیمه برهنگی که با تاکید بر خصوصیات فیزیکی انسان‌به تصویر در آمده، توجه بیننده را به خود جلب می‌کند.علت این امر چه بوده است؟

انسان موجودی است که در آغاز خلقتش ملبس به هیچ لباسی نبود تا اینکه مساله هبوط پیش آمد و انسان نسبت به برهنگی خویش وقوف یافت و شرمگاه خود را پوشانید و برای خود لباس فراهم کرد از آن زمان کم کم کسوت و لباس روز به روز جنبه تزیینی بیشتری یافت وامروز در جهان معاصر از آن جنبه های بنیادی خویش تهی شده وبیشتر به کالایی تزیینی مبدل گردیده است. نکته دیگر تنوع و گوناگونی لباس‌ها است که خواه ناخواه موضوع را محدود می‌کند.

هر لباسی نمایش دهنده نوعی فرهنگ خاص است که آن نوع لباس پوشیدن را توجیه و مشروع می‌کند . برهنگی اما دراین میان این مرزها را درهم می‌شکند اولا مخاطب را با وضعیت اصیل خود مواجه می‌کند و ثانیا عمومیت وشمول فراگیری داشته و اثر را به زمینه ای خاص ارجاع نمی‌دهد. اینکه تفسیر خودم از این مساله چیست با این مبنا کمی‌روشن می‌شود، ولی تمهید مذکور نوعی تجربه کاری هم هست.

امروز این احساس در من است که اگر موضوعات آثارم را اینگونه ترسیم کنم بهتر است ولی این مساله ضمانتی ندارد که فردا هم اینگونه بیندیشم شاید در آثار بعدی ام انسان برهنه ای نباشد. به هر حال تفسیر کار من نیست من بیش از هر چیز یک نقاشم و این آزادی را حق خود می‌دانم که به موضوع مورد علاقه ام چگونه و با چه تمهیدی نزدیک شود.

▪ وضعیت هنر و دغدغه ی خاطر هنرمندان ما به خصوص نقاشان در حال حاضر چیست، فروش اثر یا پیشرفت هرچه بیشتر هنر در جامعه؟آیا می توان به رشد واقعی هنر در جامعه امیدوار بود؟

در یک کلام وضعیت خیلی خوبی نیست. ببینید در جایی دیگر هم گفته ام تا زمانی که هنرمندان ایرانی مستقل نشوند، خودکفایی اقتصادی نیابند، پایگاه اجتماعی پیدا نکنند، صنف قوی ونیرومند نداشته باشند، صحبت از وضعیت عمومی‌یک شوخی است. وضعیت زمانی پیدا می‌شود که چیزی بنا شده باشد ودر شرایط فعلی که حمایت های دولتی بسیار زیادتر از حد معمول آن است که به نحوی که بدون اینگونه حمایت‌ها نمی‌توان به حیات خود ادامه داد و یا حداقل این استمرار بقا خیلی سخت می‌شود، من نمی‌توانم ازوضعیت عمومی‌صحبت کنم.

هنرمند باید فراغ خاطر داشته و آزاد باشد. ذهنی که درگیر مقوله های معیشتی و تحدید گر ایدئولوژیک نباشد می‌تواند جهان را به صورت واقعی تصویر کند والا همه چیز تحت الشعاع ایدئولوژی باز تولید ایده های نظام مسلط چیز دیگری نمی‌تواند باشد. باید تلاش کنیم با فعال کردن فضاهای عمومی‌مردم را بیشتر از قبل به مقوله هنر راغب کنیم، اقتصاد هنر را باید فعال تر سازیم ودر این راه بازارهای خارجی را هدف بگیریم. این مقوله خیلی مهمی‌است که نباید خود را در چارچوب مرزهای ایرانی محصور نماییم. فرا رفتن از مرزها زمینه ای است برای دست یابی به اقتصادی قوی تر و آزادی ای بیشتر نکته آخر درک هویت ملی وسرمایه اجتماعی است، هنرمندان معاصر متاسفانه کمتر نسبت به این مقوله‌ها التفات می‌کنند. هویت ملی همه ما مهمترین تجلی اش را در درک ما از انسان و جهان و جایگاه آن در جهان نشان می‌دهد و متاسفانه غفلت قاطبه هنرمندان نسبت به این مقوله به خوبی مشهود است. نکته دیگر مقوله سرمایه اجتماعی است بحثی که در حوزه اقتصاد و سیاست بسیار مهم است.

هنرمند وطنی باید تلاش و کوشش معطوف به این باشد که جامعه را برای اهدافی که رفاه بیشتر آن و سرخوشی فزونترش را در برداشته باشد بسیج کند.

به هر حال این همه دغدغه هایی است که باید تلاش کنیم تا دیگر نباشند. کوشش خانه نقاشان دراین پروسه بسیار زیاد حائز اهمیت است. فعالتر شدن آن و برگزاری نشست هایی عمومی با حضور اندیشمندان معاصر می‌تواند خیلی زیاد به درک هنرمندان وطنی نسبت به مسایل و بایدها و نبایدها کمک کند. خانه نقاشانی قوی تر به معنی نقاشی ای پربارتر و خانه هنرمندانی قوی لاجرم به معنی هنری پویا و دارای جایگاهی بس رفیع تر است.

منبع : خانهٔ هنرمندان ایران

http://vista.ir/?view=article&id=248524

VISTA.IR
Online Classified Service

C دا E U P٥،E U P٥،E U P٥ 2 د ر ن، ٥

● مروری بر زندگی هنری آرمان

فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی در قرن بیستم در پی ساختارشکنی بسیاری از هنرمندان و منتقدان دچار دگرگونی و تنوع بسیار زیادی گشت. حرکتی که با ظهور هنرمندان امپرسیونیست در اواخر قرن نوزدهم به‌صورت جدّی آغاز شده بود، زمینه‌ساز تعدد سبك‌ها و مکتب‌های هنری در قرن بیستم شد؛ مکتب‌هایی که برخلاف گذشته به جای آن‌که در طول یکدیگر ظاهر شوند، در عرض هم پدیدار می‌گشتند. به عبارت دیگر، برخلاف گذشته که فروپاشی و یا عدم‌انسجام یك مکتب باعث ظهور مکتبی جدید می‌شد، در قرن بیستم، مکاتب جدید بدون نیاز به فروپاشی مکتب گذشته و چه بسا هم‌زمان و در امتداد آن ظاهر می‌شدند.

آرمان در ابتدا فعالیت خود را به‌صورت یك نقاش کلاسیك در دوران جوانی که مصادف است با اواخر دهه‌ی ۴۰ میلادی آغاز می‌کند

از جمله‌ی این مکاتب که ریشه در هنر مدرن قرن بیستم داشت، باید به مکتب «نوورئالیسم ۱ » اشاره کرد که توسط پیر رستانی، منتقد فرانسوی، بنا نهاده شد. این مکتب که بیانیه‌ی آن در ۲۷ اکتبر ۱۹۶۰ صادر شد، با شکل‌گیری هنر پاپ و شدت‌یافتن اکسپرسیونیسم انتزاعی در آمریکا مقارن گشت.

از میان فعال‌ترین اعضای این مکتب که از هسته‌های شکل‌گیری آن نیز بود، باید به آرماندو پیر فرناندز (متولد ۱۹۲۸ در فرانسه) با امضاء هنری «آرمان» اشاره کرد که آثار بسیار متنوعی را به جهان هنر ارائه کرده است؛ آثاری که محوریت موضوع، شیوه‌ی اجرا و چگونگی ارائه‌ی آن‌ها ارتباطی مستقیم با اشیاء پیرامون انسان دارد. آرمان در ابتدا فعالیت خود را به‌صورت یك نقاش کلاسیك در دوران جوانی که مصادف است با اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ میلادی آغاز می‌کند. او که رؤیای نقاش‌شدن را در سر می‌پروراند، بر آن می‌شود تا با استفاده از شیوه‌ها و ابزارهای گوناگون، پیروی از قواعد و قوانین دوران کلاسیك را کنار نهد و به جست‌وجوی زبانی نو و شیوه‌ی بیانی تازه در نقاشی بپردازد.

آرمان در آغاز به سراغ مهره‌هایی کائوچویی می‌رود و با استفاده از تکرار نقوش این مهره‌ها بر روی بوم، به ایجاد ریتم و حرکتی خاص در سطح بوم می‌پردازد که کاملاً القاکننده‌ی یك نقاشی موضوعی است. اساس آثار این دوره‌ی او که مربوط به پیش از ۳۰ سالگی آرمان است، بر پایه‌ی تکرار یك عنصر در اثر است. در این میان، وی با فعالیت هنرمندان انتزاع‌گرا در آمریکا و دادائیست‌ها بیش‌تر آشنا می‌گردد و به‌صورتی کاملاً آشکار تحت تأثیر هنرمند دادائیست آلمانی، کورت شویترس قرار می‌گیرد؛ هنرمندی که توجه خاصی به ظاهر اشیاء و استفاده‌ی نمادین از آن‌ها در آثارش داشت.

آرمان با الهام از آثار شویترس فصلی جدید را در فعالیت هنری خویش رقم می‌زند. او در پی این آشنایی، استفاده از رد اشیاء به‌صورت مهره‌ها را کنار می‌گذارد و توجه خود را به خود شیء معطوف می‌کند. در نتیجه‌ی این تفکر، وی شروع به استفاده از اشیایی می‌کند که به‌ظاهر در تضاد با هنر کلاسیك و در بسیاری مواقع حتی در تضاد با هنر آوانگاردند: استفاده از زباله.

این حرکت آرمان که در اوایل دهه‌ی ۶۰ و همزمان با شکل‌گیری «نوورئالیسم» آغاز می‌شود، زمینه‌ساز خلق مجموعه‌ای از آثار او با عنوان «سطل زباله» می‌شود. او گاهی در بعضی از نمونه‌های این مجموعه، زباله‌های مصرف‌شده‌ی یك هفته‌ی انسان را به نمایش می‌گذارد. در این سال‌ها و به موازات «سطل‌های زباله»، آرمان در پاسخ به برگزاری یك نمایشگاه با عنوان " خالی " که در آن تنها دیوارهای نمایشگاه به رنگ سفید در می‌آیند، نمایشگاهی با عنوان « پُر » برگزار می‌کند و در آن یك کامیون زباله را در محل ورودی نمایشگاه خالی می‌کند. این نمایشگاه بعدها منجر به شکل‌گیری شیوه‌ای جدید در خلق آثارش می‌شود که از آن با عنوان «انباشت» یاد می‌کند.

در همین دوره از فعالیت او، مطالعه‌ی دست‌نوشته‌های مارسل دوشان آغازگر نگرشی تازه در چگونگی ارائه‌ی آثارش می‌شود. وی به این عقیده می‌رسد که پس از سال‌ها استفاده‌ی تجریدی و انتزاعی از اشیاء در هنر مدرن، اکنون خودِ شیء را به صورت یك موضوع اصلی دارای هویت مستقل وارد اثر کند. به عبارت دیگر شیء را از پس‌زمینه‌ی اثر هنری خارج کرده، به‌صورت مستقل و به عنوان اصل موضوع در اثر نمایان می‌سازد.

این تفکر منجر به خلق آثاری می‌شود که آرمان از آن‌ها با عنوان «جلوه‌ی اشیا» یاد می‌کند. او در این آثار مجموعه‌ای از اشیاء هم‌جنس را جمع‌آوری می‌کند و در کنار یکدیگر به نمایش می‌گذارد تا تأکیدی بر قابلیت بیانی استفاده از یك شیء و ویژگی‌های هنری آن داشته باشد. وی با استفاده از انباشت اشیاء همجنس در کنار هم، فردیت را از آن‌ها می‌گیرد و آن‌ها را به‌صورت مجموعه‌ای واحد به نمایش می‌گذارد. به بیانی دیگر، آرمان اشیایی را که مورد مصرف روزانه‌ی انسان‌ها هستند و برای همه آشنا به نظر می‌رسند با هم‌نشینی و کنار هم قراردادن، صاحب هویتی تازه و وضعیتی نمادین می‌کند و با این نگرش، شیء را از حالت روزمرگی خارج کرده، به عناصری نمادین ارتقا می‌دهد.

از دیگر ذهنیت‌هایی که باعث شکل‌گیری این شیوه و ارائه‌ی آثار مربوط به آن شد، مفهومی است که آرمان از آن با عنوان «جرم بحرانی» یاد می‌کندی او می‌گوید که هدفش نمایش لحظه‌ای است که یك شیء از حالت فردیت و هویت خاص خود خار

از ۱۰ سال پیش به این سو، آرمان به کار بر روی اشیاء بزرگ در محیطهای وسیع روی آورده است و آثارش به پلی میان نقاشی و حجم‌سازی بدل شده‌اند. او در این دوران نیز همچنان به کشف شیوه‌های بیانی نوین و ابداعات جدید می‌پردازد که از آن جمله می‌توان به شیوه‌ی «انباشت پیوندی» که در نمونه‌ی «ماشین‌تحریرها» به چشم می‌خورد اشاره کرد. در این اثر، آرمان تعدادی از انواع ماشین‌تحریرها را بر روی ستون‌های کاغذ بنا نهاده است.

در شیوه‌ای دیگر، او «انباشت ساندویچی» را تجربه می‌کند که با دونیم کردن یك شیء و قراردادن یك شیء غیرمتجانس در میان آن شکل می‌گیرد. همچنین باید به شیوه‌ی تکه‌تکه کردن مرحله‌ای اشیاء نیز اشاره کرد که وی در آن ازدست‌رفتن هویت شیء را به نمایش می‌گذارد و با شیوه‌ی آبشار سعی در القا کردن حرکت در پی تکرار اشیاء همجنس و قراردادن آن‌ها در وضعیت‌های مختلف دارد.

آرمان در طول ۵۰ سال فعالیت هنری خود ثابت کرد که اشیاء همواره می‌توانند در انوع حالت‌ها و ساختارها به عنوان یك منبع پایان‌ناپذیر کار و الهام در راستای ایده‌ها و تفکرات او به کار گرفته شوند. جالب آن‌که رؤیای وی مطرح‌شدندش به عنوان یك نقاشی کلاسیك بود، اما منجر به شکل‌گیری مردی شد که همه‌چیز همه‌چیز همه‌چیز داشت...!

- نگاهی به آثار آرمان در موزه‌ی هنرهای معاصر

قسمتی از «محوطه با سراشیبی تند» اثر آندره ماسون، یا بزرگ‌نمایی یکی از قسمت‌های «شماره‌ی ۲» اثر جکسون پولاك بر روی یك بوم دیگر، با عنوان «رفتار اشیاء» و البته سال‌ها پس از آثار ذکرشده با امضاء «آرمان»: شاید این چنین بتوان اولین اثر ارائه‌شده در نمایشگاه آثار آرماندو پیر فرناندز را در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران توصیف کرد؛ اثری یادآور آثار اکسپرسیونیست‌های انتزاعی در دهه‌ی ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰. سرآغاز این نمایشگاه که در برگیرنده‌ی آثاری از آرمان در سال‌های ۱۹۵۷ تا ۲۰۰۰ است، مجموعه‌ای از آثار نقاشی فرمگریز او است که بیش‌تر از همه تحت‌تأثیر آثار جکسون پولاك خلق شده‌اند.

در این آثار، آرمان تلاش کرده است با استفاده از ابزار مختلف، از جمله یك مهر کائوچویی (ارغوان اداری ، ۱۹۵۷)، یك شیشه‌ی شکسته (مستطیل قرمز ، ۱۹۵۸) و حتی رد اشیاء (رفتار اشیا ، ۱۹۵۹)، یك ریتم و حرکت را به‌سان نقاشی‌های انتزاعی ارائه کند. وجه مشترك تمامی این آثار تکرار یك عنصر در سطح اثر است. این آثار کاملاً بازگوکننده‌ی تلاش وی برای مطرح‌شدنش به عنوان یك نقاش است.

آرمان در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰ با آثار هنرمندان دادائیست بیش‌تر آشنا می‌شود و به‌صورت کاملاً آشکار تحت‌تأثیر هنرمند دادائیست آلمانی، کورت شویترس که در آثارش مبادرت به استفاده از زباله می‌کرده است، قرار می‌گیرد و آثاری را به‌وجود می‌آورد که نقش مهمی در شکل‌گیری فلسفه‌ی آثار بعدی وی دارد. این آثار که همزمان با آغاز به کار جنبش «نوورئالیسم» (واقع‌گرایی جدید یا "نوواقع‌گرایی") شکل می‌گیرند، در نمایشگاه گروهی هنرمندان عضو این جنبش، با عنوان « ۴۰ درجه بالاتر از دادا »، ارائه می‌گردند. در این آثار، به بارزترین شکل ممکن می‌توان تعبیر بیان رستانه را که گفته بود «واقع‌گرایی نوین به ثبت واقعیت جامعه‌شناختی بدون هرگونه منظور جدل‌انگیزی می‌پردازد ۱ »، مشاهده کرد.

این آثار عبارت‌اند از انواع و اقسام سطل‌های هنری زباله: « آشغال‌های بزرگ شهری » (۱۹۵۹)، « خرده‌آشغال‌های شهری » (۱۹۵۹)، « زباله‌دان خانگی » (۱۹۶۰)، « زباله‌دان بچه‌ها » (۱۹۶۰) و...

در تمامی این آثار مقدار زیادی از زباله‌های مصرف‌شده، در داخل محفظه‌ای شیشه‌ای جای داده شده‌اند. جالب آن‌که چه در عناوین این آثار و چه در نحوه‌ی ارائه‌ی آن‌ها، سادگی حاصل از تازه‌کار بودن آرمان و قوام‌نیافتن شیوه‌ی ارائه‌ی آثارش مشهود است؛ چرا که در آثار بعدی که تا حدّی هم‌دوره‌ی مجموعه‌ی « سطل‌های زباله »اند و کمابیش دارای همان خصلت‌ها هستند، حتی عناوین نیز جنبه‌ای سمبولیك‌تر می‌یابند: « فیات غیرلوکس » (مجموعه‌ی لامپ‌های رادیو ، ۱۹۶۰)، « چنین کنند که می‌کنند » (مجموعه‌ی دست‌های عروسك ۱۹۶۰)، « پاشنه‌ی آشیل » (مجموعه‌ی قالب‌های چوبی کفش ، ۱۹۶۰).

یکی از مفاهیم نمادین مهم مورد استفاده‌ی آرمان که بعدها بیش‌تر در آثارش مطرح می‌گردند نیز ریشه در آثار این دوره‌ی او دارند: مفهوم

«انباشت».

اما شاید متفاوت‌ترین آثار ارائه‌شده‌ی آرمان مجموعه‌ی آثاری از وی باشد که به شیوه «خشم» خلق شده‌اند. اثر «خشم» که نام مجموعه را یدك می‌کشد، و « ویولن بر روی چوب » (۱۹۶۱) آغازگر آثار این مجموعه‌اند. چنگی شکسته بر روی چوب ، مربوط به سال ۱۹۶۲، عنوانی جنجال‌برانگیز را در ذهن تداعی می‌کند: « زنده‌باد مکزیك ». این اثر آرمان یادآور آثار نقاشان آمریکای لاتین است که «رئالیسم اجتماعی» را بنا نهادند و البته شاید بتوان ریشه‌های مشترکی را با «رئالیسم واقع‌گرای» وی در آن جست‌وجو کرد.

تعداد دیگری از آثار آرمان که بر اساس برش مقطعی پدید آمده‌اند نیز در کنار آثار مربوط به « خشم » جای دارند، مانند « خانه‌های کوچك » (۱۹۶۲) و « من قایقم را در ساراگوسا گم کرده‌ام » (۱۹۶۴).

اما در میان این آثار، اثری با مضمونی کاملاً متفاوت به چشم می‌خورد: « در شهر لورد (۱۹۶۲) «(A Lourdes). شاید بتوان از این اثر که مجموعه‌ای از چوب‌های زیربغل است، به عنوان یك اثر طنز نام برد. « شهر لورد »، شهری است که از آن به عنوان شهر معجزه یاد می‌شود و در آن چلاق‌ها به راه می‌افتند و معجزات بسیاری رخ می‌دهد.

فرمت دسته‌ای دیگر از آثار آرمان را باید آن‌هایی دانست که وی با استفاده از رزین صنعتی خلق کرده است. او با استفاده از رزین تجربیات گذشته‌ی خود را در قالبی جدید ارائه می‌کند: انباشت‌های داخل رزین (« در کهکشان دیگر »، ۱۹۶۴)، خشم‌های حفظ شده در رزین (« بدون شرح »، ۱۹۶۴).

در میان آثار مربوط به اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ که در نمایشگاه ارائه شده است، به دو اثر کاملاً متفاوت بر می‌خوریم: « چنگ بزرگ » (۱۹۶۶) و « موج بعد از موج » (۱۹۶۷). در این آثار، آرمان بازگشتی نمادین به دنیای رنگ‌ها، البته با استفاده از ابزار نوین خود دارد. او مجموعه‌ای از تیوپ‌های رنگ را که از آن‌ها رنگ جاری شده است، در داخل رزین به نمایش گذاشته است.

یکی دیگر از بخش‌ها که حاوی دوره‌ای خاص از فعالیت آرمان است، آثاری است که او با استفاده از قطعات اتومبیل رنو خلق کرده است. در این آثار که بیش‌تر به حجم‌سازی نزدیك‌اند تا نقاشی، وی با استفاده از قطعاتی مانند جعبه‌ی فیلتر هوا و گلگیر، آثاری را با رعایت خصلت آثار پیشین همچون "انباشت" آفریده است.

ارائه‌ی آثاری با استفاده از سیمان نیز در این میان جلب‌نظر می‌کنند: « نرم و براق » (انباشت ابزار دندان‌پزشکی در سیمان مربوط به ۱۹۷۵) و « داوری اخروی » (برش و انباشت ترومپت‌ها در سیمان مربوط به ۱۹۷۴) از جمله‌ی این نمونه‌هایند.

چاپ نیز یکی از تکنیك‌های مورد استفاده‌ی آرمان در محدوده‌ی زمانی ۱۹۷۶ است که تأکیدی است دوباره بر تعلق خاطر او به نقاشی و همچنین تنوع‌طلبی‌اش در استفاده از تکنیك و نحوه‌ی ارائه اثر. « گازانبرها »، « آچار فرانسه‌ها » و « تپانچه » نیز از دیگر نمونه‌های آثار اویند. استفاده از جوش فلزات نیز از جمله شیوه‌هایی است که آرمان در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ به دفعات از آن استفاده می‌کند، که شاید بتوان دلیل آن را نزدیك‌شدن به جامعه‌ی صنعتی دانست.

در آخر، نمایشگاه آثار آرمان در پی عدم‌وجود اثری از دهه‌ی ۱۹۸۰ از این هنرمند، با آثاری از دهه‌ی ۱۹۹۰ که شاید بتوان گفت به اندازه‌ی کل آثار مجموعه دارای تنوع‌اند، ارائه شده است.

انباشت پیچ و مهره‌ها و آچارها با عنوان « ۱۹۹۴) « Made for it) با ارائه‌ای متفاوت نسبت به انباشت‌های گذشته ۳ ؛ « زمان قهرمانی » (۱۹۹۷) که آرمان از آن با عنوان «انباشت پیوندی» یاد می‌کند؛ « سیندرلاهای مضاعف » (۱۹۹۷) که انباشت کفش‌های روی هم به‌صورت پله‌ای است و وی نام آن را « آبشار »؛ می‌گذارد، « مالدورور » (۱۹۹۸) (Maldoror) که مجموعه‌ای نامتجانس از پیانو، تیر، چوب و آهن است و یادآور شیوه‌ی «انباشت ساندویچی» است.

و در نهایت « بدون عنوان » (۲۰۰۰) که مجموعه‌ای است از آسیاب‌های قهوه که به‌صورت مرحله‌ای تکه‌تکه شده‌اند و یادآور بازگشت به اندیشه‌های پیشین آرمان مبنی بر بازنمایی ازدست‌رفتن هویت اشیاء است.

منبع : سورهٔ مهر

http://vista.ir/?view=article&id=250240

VISTA.IR
Online Classified Service

) ‹ ا رگE ش !" ،را Gh L •

• نگاهی به زندگی هنری رافائل، نقاش بزرگ ایتالیایی

یکی از نام آورترین هنرمندان عصر رنسانس ایتالیا، رافائل است. او نقاش، پیکره تراش و معماری برجسته بود که آثار با ارزشی را از خود به یادگار گذاشته است. معروفیت آثار رافائل بیشتر به علت نبوغ خاص او در به کارگیری ماهیت نور و سایه و همچنین عمق و بعد در نقاشی است.

نام کامل او رافائل سانزیو (Raphael sanzio) است و در تاریخ هنر به رافائل سانزی نیز شهرت دارد. وی در ششم آوریل سال ۱۴۸۳ در شهر یوربینو (Urbino) متولد شد و تا دوران نوجوانی در همان جا ساکن بود.

پدرش جیووانی سانزیو در بارگاه فدریگود مونتفلترو بعنوان نقاش کار می کرد. ذوق زیبایی شناسی پدر در کنار طبع شعری که داشت باعث شد تا تربیت رافائل از همان آغاز با هنر آذین بسته شود.رافائل کودك، اصول مقدماتی نقاشی را از پدر آموخت ولی عمر این آموزش چندان به طول نکشید و او بعد از آنکه مادرش ماجیا در سال ۱۴۹۱ درگذشت، پدرش را نیز ۳ سال بعد از دست داد و بدین شکل سرپرستی اش از سن یازده سالگی به عمویش بارتلولومئو سپرده شد.

بعد از مرگ پدر با حمایت های عمویش به شهر پروجیا در نزدیکی محل سکونتش مسافرت کرد و باپیتروپروجینو آشنا شد.

پروجینو از نقاشان معروف و نامی آن روزگار بود که در واتیکان خدمت می کرد. به مدت ده سال، رافائل اصول استفاده از ماهیت نور و سایه و همین طور عمق و پرسپکتیو را از پروجینو آموخت. نبوغ هنری او و ممارست در یادگیری فن نقاشی وی را از استادش نیز به پیش انداخت.

اولین سفارش حرفه ای اش را در زمانیکه تنها بیست سال داشت از کلیسای سنت نیکلاس گرفت. تکمیل این اثر با نام ازدواج ویرجین(Marriage of Virgin) یکسال به طول انجامید. متاسفانه این نقاشی در زلزله سال ۱۷۸۹ صدمه دید. در این نقاشی می توان مهارت رافائل را در به کارگیری پرسپکتیو در جهت پویایی کل اثر مشاهده کرد.

در سال ۱۵۰۴ به فلورانس نقل مکان کرد. این شهر در آن زمان محل تجمع بسیاری از مشهورترین هنرمندان دوران نوزایی هنر بود. او ابتدا شاگرد میکل آنژ شد و توانست تحت نظارت وی به پیچیدگی ها و رموز آناتومی بدن انسان پی ببرد.

رافائل، سپس سال هایی را در کنار لئوناردو داوینچی گذراند. این استاد بزرگ به شاگرد جوانش علم و فیزیك سایه - روشن را به بهترین شکل

آموخت. آشنایی او با فرابارتو لومئو خالق اثر خانواده مقدس (The Holy Family) نیز سبب ارتقای دانش هنری اش گشت. اقامت در فلورانس، رافائل را در بطن پویای جریانات هنری آن زمان قرار داد و دیری نگذشت که خود توانست به یکی از شاهرگ های این جریان بدل شود.

معروفیت رافائل بیشتر به خاطر خلق مجموعه آثاری با عنوان «مدونا» است. او اولین نقاشی بود که توانست چهره حضرت مریم (س) را در نقش زنی زمینی، دوست داشتنی و دلسوز انسان ها به تصویر بکشد. تصاویری که تا پیش از او به موضوع حضرت مریم (س) پرداخته بودند از ایشان تصویری فرا زمینی، فرشته گونه و در کل دور از ماهیت انسانی را به مخاطب عرضه می کردند.

مشهورترین اثر رافائل در مجموعه مدونا تابلوی مدونای گلد فینچ (Madonna of the Goldfinch) است که در سال ۱۵۰۶ خلق شد و تصویری مهربان و انسانی از حضرت مریم (س) را به نمایش می گذارد.

در ایتالیا این اثر به نام مدونای دل کاردلینو نیز معروف است. این نقاشی حضرت مریم (س) ، سنت جان و حضرت مسیح (ع) را، در حالی که سنت جان به مسیح نوزاد، پرنده کوچکی را هدیه می کند نشان می دهد. شباهت این اثر با تابلوی بانوی صخره ها (Virgin of the Rocks) اثر لئوناردو داوینچی انکار ناپذیر است. آنچه این دو اثر را از هم متمایز می سازد گرایش رافائل به استفاده از رنگ های روشن و نور برخلاف تیرگی به کار رفته در آثارداوینچی است.

در سال ۱۵۰۸ به دعوت پاپ جولیوس دوم به واتیکان فرا خوانده شد. این دعوت برای رافائل ۲۵ ساله یك فرصت محسوب می شد و در مدت زمانی که در واتیکان بود توانست به خوبی از آن استفاده کند. رافائل انسانی محجوب، نیك سیرت و احساساتی بود و تمام این خصائل در کنار مهارت شگفت انگیزش در خلق نقاشی وی را به چهره ای محبوب و دوست داشتنی در دستگاه کلیسا تبدیل ساخت. مجموعه آثاری که از وی در بناهای واتیکان به جامانده شامل دیوار نگاره ای مشتمل بر داستان های انجیل، قانون و عدالت الهی، فلسفه و ادبیات است.با درگذشت پاپ در سال ۱۵۱۳، پاپ لئو دهم یکی از اعضای خاندان مدیچی به رهبری رسید. علاقه پاپ جدید به هنر نقاشی باعث شد تا حمایت کلیسا از رافائل نقاش بیش از پیش شود. او در این مدت به چهره نگاری برخی از کاردینال ها و همچنین طراحی برخی فضاهای داخلی ساختمان های واتیکان پرداخت.

زندگی هر مخلوقی پایانی دارد و برای رافائل این پایان خیلی زود فرا رسید. او هیچ گاه ازدواج نکرد و تمام لحظات عمرش را در خلق آثار هنری سپری کرد. رافائل در روز جمعه پاك مصادف با جشن تولد ۳۷ سالگی اش دیده از جهان فرو بست. منتقدین و کارشناسان هنری بر زنده بودن طبیعت و فیگورهای نقش شده در آثار وی اتفاق نظر دارند و این همان ویژگی هنر اوست: دمیدن روح در رنگ، نور، سایه و خلق نقاشی های زنده بر بوم.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=239834

VISTA.IR
Online Classified Service

o رو ')، "! ش G ا"1)

هنری روسو نقاشی خودآموخته بود که فعالیت حرفه ای اش را در چهل سالگی آغاز کرد. او در زمان خودش مورد تمسخر بسیاری بود و حتی امروز نیز بسیاری از منتقدان هنرش را جدی نمی گیرند و او را در رده هنرمندان «نایيو» قرار می دهند. بزرگ ترین مانع حرفه ای روسو گذشته اش بود. او از طبقه کارگر جامعه می آمد.هنری ژولین روسو در۱۸۴۴ در شهر «لاوا» در شمال فرانسه متولد شد. از کودکی به موسیقی و نقاشی علاقه داشت و دوست داشت هنرمند شود اما امکانات خانواده این اجازه را به او نمی داد. پس از پایان دبیرستان در یک دفتر وکالت مشغول به کار شد تا اینکه در ۱۹۶۳ به ارتش فرانسه پیوست. در ۱۹۶۸در گمرک شهرداری صاحب پست شد و بعدها او را با نام «دوآنیه» (به معنای مامور گمرک) می خواندند. در این زمان او وقت کافی برای نقاشی پیدا کرد و در ۱۸۸۴ مجوز کپی آثار موزه ملی پاریس را دریافت کرد. در ۱۸۸۵ او کپی هایش را در سالن شانز لیزه به نمایش گذاشت. از آن زمان به بعد او دیگر نمایشگاه هایش را فقط در «سالن دزندپندان» که مخصوص هنرمندان آوانگارد بود نمایش داد. روسو در ۱۸۹۳ در ۴۹سالگی خود را بازنشسته کرد و توانست تمام وقت به نقاشی بپردازد. او در ساعات بیکاری ویولن و نقاشی تدریس می کرد. روسو توانست در زمان حیاتش توجه بسیاری از نقاشان آوانگارد را به خود جلب کند. دگا، رودن، رنوار، گوگن و کاندینسکی او را تحسین می کردند. روسو سبک مخصوص خود را در نقاشی داشت و از هیچ یک از هنرمندان هم عصرش تاثیر نمی گرفت. اما هنرمندان امپرسیونیست، سوررئالیست، فوویسم و بسیاری دیگر همواره متاثر از آثار وی بودند.روسو به بدرفتاری منتقدانش اهمیتی نمی داد و خود را هنرمند برجسته ای می دانست. او دو سال پیش از مرگش به پیکاسو گفت: «ما دو تن از برجسته ترین نقاشان عصرمان هستیم: تو به سبک مصری (آفریقایی) و من به سبک مدرن!»هنری روسو در ۱۹۱۰ در ۶۶ سالگی دیده از جهان فروبست.

«جنگل ها در پاریس» تازه ترین نمایشگاه آثار «هنری روسو» (۱۹۱۰-۱۸۴۴) آخرین هفته ها از سومین ماه برگزاری اش را در موزه تیت مدرن لندن سپری می کند، اما به گفته کارکنان موزه و شهادت سالن های مالامال از جمعیت، هنوز چیزی از محبوبیت روزهای اولش کم نشده است. واقعیت این است که اگر هنرمند زنده بود، خودش این همه استقبال را به سختی باور می کرد چرا که روسوی بینوا در زمان حیاتش مورد بی مهری جامعه هنری پاریس واقع شده بود و اغلب سبک ساده و گاه طنزگونه آثارش را ناشی از خامی و ضعف تکنیکی هنرمند می دانستند و او را به باد تمسخر می گرفتند. اما واقعیت این است که همین نقش های ساده بعدها منبع الهام نقاشان بزرگ آوانگارد شد. آثار به نمایش درآمده در تیت در ده اتاق گالری شماره چهار موزه عمدتاً با موضوعات جنگل، مناظر پاریس، و پرتره ها که از پاریس، نیویورک، سن پترزبورگ و دیگرنقاط جهان جمع آوری شدند، به چشم می خورند. بخشی از گالری نیز به مستندات مربوط به زندگی شخصی و حرفه ای هنرمند اختصاص داده شده است.

ازپارچه های آویخته از ورودی موزه گرفته تا پوسترها، کاتالوگ ها و تی شرت های داخل فروشگاه تیت، همه جا چهره ببر استوایی روسو خودنمایی می کند. تابلوها در ده اتاق گالری شماره چهار عمدتاً با موضوعات جنگل، مناظر پاریس و پرتره هایی که از پاریس، نیویورک، سن پترزبورگ و دیگر نقاط جهان جمع آوری شده اند، به نمایش درآمده اند. بخشی از گالری نیز به مستندات مربوط به زندگی شخصی و حرفه ای هنرمند اختصاص داده شده است. نزدیک در ورودی دیگر طاقت ها برای از نزدیک دیدن ببر اسرار آمیز روسو طاق شده است. اتفاقاً اولین تابلویی

هم که روبه روی در ورودی نمایشگاه به چشم می خورد تابلوی معروف «ببر در توفان استوایی(متعجب!)» است. نمی شود یادداشت های روی دیوار را نخوانده گذاشت. پس اول یک دل سیر ببر را تماشا می کنید و بعد سراغ توضیحات روی دیوار می روید.

در این تابلو ببری به دنبال طعمه ای نامرئی در حال پرش به داخل بوته هاست. طعمه احتمالاً آنقدر کوچک است که لا به لای بوته ها دیده نمی شود یا آنقدر سریع که تصویر را متعجب جا می گذارد. این اثر به لحاظ نمایش دقیق سبک منحصر به فرد روسو، یکی از برجسته ترین آثارش محسوب می شود. حاشیه های به دقت نورپردازی شده اطراف گیاهان به همراه آسمان خاکستری تابلو به خوبی توفان استوایی را به تصویر می کشند. آناتومی بدن حیوان هنگام پرش نیز با ظرافت فوق العاده ای طراحی شده و حتی موهای پشت بدنش به نشانه آمادگی برای حمله از سطح پوست بلند شده اند.

در اغلب تابلوهای بخش جنگل نمایشگاه از جمله «سهم غذای شیر» و «حمله پلنگ به اسب»، حیوانی در حال شکار حیوان دیگری است. این صحنه ها که گاه با چکیدن خون از دهان و بدن حیوانات مستندگونه به نمایش درآمده اند، نوعی وحشی گری طبیعی را تصویر می کنند (که به گفته برخی بعدها منبع الهام بسیاری از هنرمندان و منشاء ظهور مکتب فوویسم شد.) عدم وجود پرسپکتیو و گاه خط افق و تختی تصاویر در آثار جنگل روسو یکی دیگر از ویژگی هایی است که جلب توجه می کند و به نقاشی حالتی ساده و بدوی می دهد. شاید همین خصوصیات که از ویژگی های هنر کودکان نیز است باعث شده زیر هر کدام از تابلوهای جنگل دست کم یک کودک دبستانی روی زمین نشسته و با علاقه و دقت مشغول کپی برداشتن از آن است.

بافت گیاهی جنگل ها در تابلوهای هنری روسو از نوع سبز و پردرخت استوایی است. این در حالی است که در هنگام خلق این آثار هنر غیرغربی و بومی آفریقایی و آسیایی از محبوبیت فراوانی برخوردار بود. این باعث شده بود که نقاشان و منتقدان جوان توجهشان به آثار او جلب شود و چندین نقد پرمغز در مورد نقاش در مجلات به رشته تحریر درآورند. اما آنچه بعدها همین جنگل ها را موضوع بحث محافل متعدد هنری کرد، منبع الهام هنرمند بود. روسو این فضا ها را کجا یافته بود؟عده ای از طرفداران هنرمند سعی داشتند طبیعت بیگانه آثارشان را به سفر روسو به مکزیک نسبت دهند اما واقعیت این است که خود نقاش در یکی از مصاحبه هایش گفته بود که هیچگاه پایش را از فرانسه آن طرف تر نگذاشته است. فضای مورد علاقه نقاش برای طراحی محلی به نام «باغ گیاهان» پاریس بود. این باغ مجموعه ای متنوع از گیاهان بومی و غیربومی و حیوانات تاکسیدرمی شده داشت که به احتمال زیاد منبعی غنی برای کار نقاش فراهم می ساخت.با این همه آثار روسو نمی توانند تقلید ساده ای از آنچه می دید باشند. در بخش مربوط به مدارک شخصی او در نمایشگاه تصاویری از باغ گیاهان موجود است که در آنها حیوانات در محفظه های شیشه ای نگه داشته شده اند. فضاسازی های تحسین برانگیز تابلوهای جنگل همه زاییده ذهن خلاق خود هنرمندند.نقاشی های جنگل در دو دوره متفاوت از آثار هنرمند نقاشی شده اند. آثار دوره دوم که از میان آنها می توان به «آبشار»، «حوا»، «کوارتت شاد» و «رویا» اشاره کرد، اغلب تمی فانتزی دارند و از حالت مستند خارج شده اند. حتی در تابلوی «شیر گرسنه به بزکوهی حمله می برد» به رغم وحشیانه بودن موضوع و حضور پرندگان گوشتخوار روی درختان اطراف، در مرکز قرار گرفتن موضوع نقاشی، اشک های کنار چشم حیوان شکار شده و حضور تماشاچیان در صحنه به شکل مثبتی فضا را انسانی می کنند. فضاهای موجود در «آبشار» و «فلامینگوها» هم از این دست هستند. خود نقاش در مصاحبه ای گفته بود: «هنگامی که وارد فضاهای شیشه ای باغ می شوم و گیاهان عجیب سرزمین های دوردست را می بینم انگار که پا به یک رویا گذاشته ام.»این حس به همراه عدم هماهنگی مکان و زمان تقریباً در بیشتر آثار روسو به چشم می خورد. در تابلوی کوارتت شاد نیز که درون مایه ای مذهبی دارد و داستانش از انجیل گرفته شده، پوشش گیاهی استوایی زمینه هیچ تناسبی با ظاهر اروپایی فیگورها ندارد. همین تفاوت با نقاشان هم عصر روسو است که او را تبدیل به «جد هنر مدرن» کرده و چشم های هنردوستان را در سراسر دنیا به ببر توفان زده استوایی خیره نگه داشته است.

تابلوهای اتاق شماره هفت که مناظر پارس را به نمایش می گذارند تفاوت عمده ای با دیگر آثار هنرمند دارند. این تابلوها بر خلاف مناظر جنگل در قطعی بسیار کوچک و دکوراتیو تهیه شده اند. اینجا دیگر خبری از جنگل های پردرخت نیست . با این حال پاریس تابلوهای روسو (که البته بیشتر حومه آن را در کارها می بینیم) طبیعتی بسیار خلوت و آرامش بخش دارد. در این تابلوها آدم ها اغلب در حال استراحت یا قدم زدن در پارک ها

هستند و بر خلاف تصاویر جنگل عنصر رودخانه در این آثار حضور پررنگی دارد. از رنگ های تند مناظر جنگلی دیگر خبری نیست و پرسپکتیو نیز در آنها به خوبی رعایت شده است. جهش های گهگاه در پرسپکتیو این احتمال را به وجود می آورد که مناظر طراحی شده وفادار به واقعیت نبوده باشند و هنرمند در بخشی از واقعیت دست برده باشد.

کارخانه های واقع در حومه، دودکش های بزرگشان، و ساختمان هایی که حاکی از حرکت شهر به سوی مدرنیته اند به خوبی در مناظر روسو جا افتاده اند و به نظر نمی رسد که نقاش با حضورشان مشکلی داشته باشد چرا که او نه سعی در حذف و نه بزرگ نمایی آنها کرده است.اندازه کوچک تابلوهای منظره نشان می دهد که هنری روسو به عنوان منبع درآمد از آنها سود می جسته چرا که آنها را متناسب با بودجه خرده بورژواها و مناسب برای نصب روی دیوارخانه های نه چندان بزرگ آنها تهیه کرده است. البته اینها تنها آثاری نیستند که هنرمند به فروششان خوشبین بود. (روسو نیز مانند هنرمندان آوانگارد بدون فروش آثارش از لحاظ مالی قادر به ادامه کار نبود.)تعداد دیگری از آثار روسو با تم های میهن پرستانه و البته در ابعاد بزرگ در نمایشگاه وجود داشتند که احتمالاً تنها با هدف نشان دادن تمایلات جمهوریخواهانه هنرمند نقاشی نشده اند. از جمله این تابلوها می توان به «جنگ»، «یک سده استقلال» و «توپچی ها» اشاره کرد.

در یک سده استقلال گروهی از مردم شاد و سرمست دور «درخت آزادی» می رقصند تا جمهوری فرانسه را جشن بگیرند. روشن است روسو در اینگونه آثار به دنبال جلب حمایت مالی دولت فرانسه بود تا بلکه بتواند بخشی از گرفتاری هایش را حل کند. یکی دیگر از بخش های نمایشگاه که شمار زیاد بازدیدکنندگانش حاکی از جذابیت آن است بخش پرتره های هنری روسو است.

دو پرتره از خود هنرمند و همسرش با نام های «چهره نقاش با چراغ» و«چهره همسر دوم نقاش با چراغ» اولین تابلوهای به نمایش درآمده در این بخش اند. در هر دوی آنها روسو نمایی نزدیک از چهره به همان اندازه که در عکس های پرسنلی دیده می شود، ارائه داده است. اندازه تابلوها کوچک و ترکیب بندی ها بسیار ساده است. تنها عنصر دیگر موجود یک چراغ گردسوز است. نقاش در پرتره اش خود را به صورت فردی متشخص با خصوصیات طبقه متوسط آن زمان فرانسه تصویر کرده است. همسر نقاش چهره رنجیده ای دارد که البته نشان دهنده فروتنی او و جزء ارزش های زنانه عصر اوست. هر دو چهره با جزئیات دقیق نقاشی شدند. صاحبان بعدی این دو تابلو دولونی و پیکاسو بودند. (هر دوی این هنرمندان از طرفداران سرسخت روسو بودند.)

پرتره های دیگر روسو مثل «گرامیداشت کودک»، «چهره یک زن» و«چهره یک بانو» همگی در اندازه های بزرگ نقاشی شده اند. در همه این آثار یک نکته به شدت جلب توجه می کند و آن این است که به نظر نمی رسد نقاش به چهره ظاهری فرد توجهی داشته باشد. کودک تابلوی «گرامیداشت کودک» اصلاً ظاهری بچه گانه ندارد و بیشتر شبیه یک سالمند متفکر است. چیزی که روسو سعی دارد در پرتره هایش نشان دهد دنیای درون افراد است، چیزی ورای آنچه همگان می بینند.تقریباً در همه پرتره های روسو اشیای خاصی مثل عروسک کودک، گربه خانگی زن یا دستبند او به چشم می خورند که احتمالاً از وسایل مورد علاقه فرد درون تصویرند. او در نگاه کردن به انسان گامی فراتر می گذارد و درونیات و علایق آنها را برای فرزندانشان به ارث می گذارد.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=217406

VISTA.IR
Online Classified Service

د((٥ 3 TP.A c ٥ 2 lH، 1N (3 ٥

هنریك توماشفسکی در سال ۱۹۱۴ در ورشو به دنیا آمد و در تاریخ ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۵ از دنیا رفت. او در آکادمی هنرهای زیبای ورشو به تحصیل نقاشی پرداخت و بعدا (از سال ۱۹۵۲ تا ۱۹۸۵) در همانجا به تدریس مشغول شد.

او از اعضای اتحادیه بین‌المللی گرافیك (Aliance Graphique International AGI) بود. توماشفسکی که از نخبگان هنر گرافیک به شمار می‌آمد عنوان افتخاری طراح برگزیده صنعتی را نیز از انجمن سلطنتی هنرها در لندن دریافت کرد.

▪ مهمترین جوایز دریافتی او عبارت بودند از:

ـ جایزه نخست دوسالانه بین‌المللی هنرها، سائوپولو، ۱۹۶۳؛

ـ مدال نقره دوسالانه بین‌المللی پوستر، ورشو، ۱۹۹۶؛ مدال طلا ۱۹۷۰؛ مدال‌های طلا و نقره ۱۹۸۸؛ مدال برنز ۱۹۹۴؛

ـ دوسالانه بین‌المللی پوستر لهستان، مدال طلای کاتووایس ۱۹۶۷؛ مدال نقره ۱۹۷۵؛

ـ جایزه بزرگ دوسالانه پوستر لاهتی در سالهای ۱۹۷۹ ۱۹۸۷ و ۱۹۸۹ و جایزه نخست ۱۹۷۹

ـ سه سالانه بین‌المللی پوستر تایوما، مدال برنز ۱۹۹۱؛ مدال نقره ۱۹۹۴ و جایزه عالی ایکوگرادا ۱۹۸۶.

• هنریك توماشفسکی طراح پوستر آزاداندیشی از ورشو که بر یك نسل تاثیر گذاشته است.

اگرچه توماشفسکی ۹۱ سال زندگی کرد، اما به طور جاودانه‌ای جوان به نظر می‌رسید و هرچند به عنوان نقاش از آکادمی هنرهای زیبا بیرون آمد، اما بزرگترین موقعیت‌هایش را از طراحی پوستر به دست آورد.

آثارش در تمامی دنیا شناخته شده و خودش نیز معلمی همه‌جانبه بود و هست .

علی‌رغم فشارهای ایدئولوژیکی و شرایط کمونیست‌ها پس از جنگ در لهستان، هنر پوستر توانست جولانگاه ایده‌آلی برای هنرمند آزاداندیشی چون توماشفسکی باشد. پس از این که رآلیسم اجتماعی نتوانست در کشور پا بگیرد، موقعیت‌هایی برای گرافیست‌ها ایجاد شد تا پوسترهایی برای تهیه‌کنندگان فیلم و بعدها برای کارگردان‌های تئاتر طراحی کنند.

مردمی که فقر فرهنگی داشتند، به سرعت جذب جماعت سینماگر شدند و سالن‌های تئاتر و سینما مملو از تماشاگرانی کنجکاو شده بود و پوسترها به عنوان ابزارهای فرهنگی برای تبادل اطلاعات عمل می‌کردند. آن‌ها ضمن اعلام وقایع فرهنگی، اغلب اعتبار هنری آن وقایع را منعکس می‌کردند و گاه محتوای آن‌ها را با استهزایی ظریف به نقد می‌کشیدند.

• طراحی‌هایی غنی از استعاره و نمادگرایی و فارغ از محاسبات تجاری

طراحان ، فارغ از محاسبات تجاری آزادانه فرم را تجربه می‌کردند. تصاویر آنها غنی از استعاره و نمادگرایی بود و در بسیاری از کارها ته‌رنگی قوی از سوررآلیسم احساس می‌شد.

در این میان پوسترهای توماشفسکی جذاب و در عین حال تحریك‌کننده بودند. ساختار فرمگرایانه آنها معمولا صریح بود اما با نوعی مهارت و تردستی اجرا شده بودند. ترکیب‌بندی‌ها به گونه‌ای بودند که محتوای اصلی را عیان می‌کردند و همیشه یك پیام صریح با خود داشتند. این رویکرد مینیمالیستی به طراحی، در جذب عده زیادی از مخاطبان شکست نمی‌خورد.

توماشفسکی در ورشو و در خانواده موسیقیدانی به دنیا آمد که تاحدودی از پسرشان به عنوان ویولونیست بااستعدادی که به جای این که به کنسرواتوار موسیقی برود خود را وقف مطالعه‌ی هنر کرده بود، مایوس شده بودند.

توماشفسکی بعد از روز دلسردکننده‌ای که در دپارتمان آکادمی گرافیك داشت، طرح‌هایش را زیر بغل زد و آنجا را به قصد دپارتمان نقاشی ترك کرد. همان‌جا که بعدها از آن فارغ‌التحصیل شد. وی به سرعت خود را به عنوان هنرمندی پویا با شوخ‌طبعی هجوآمیز شناساند و آثارش در مجلات و روزنامه‌ها به چاپ رسید.

سختی سال‌های جنگ به او آموخته بود که با حداقل ابزار و مفاهیم ساده کار کند: یك قلم‌موی ساده، یك مداد و یك قیچی برای او کافی بود و بقیه کار را به تخیل و تجسم‌اش واگذار می‌کرد. پس از جنگ محدوده کارش گسترش یافت. کتاب‌ها را تصویرسازی می‌کرد، صحنه‌های تئاتر را طراحی می‌کرد و بیش از همه به طراحی پوستر می‌پرداخت.در سال ۱۹۵۲، آکادمی پست تدریس طراحی پوستر را به وی پیشنهاد کرد.

توماشفسکی خود را درگیر سیاست نکرد و برخلاف بسیاری از استادان آکادمی هیچگاه عضو حزب نشد. در سال ۱۹۶۸ در خلال شورش‌های دانشجویی در کنار دانشجویان ماند و تنها شهرت و اعتبار چشمگیر و محبوبیت‌اش از او محافظت کرد.

خشکی و سرسختی نظام بوروکراسی کمونیستی او را تحریك می‌کرد. در ۱۹۸۳ بعداز سرکوب «همبستگی»، وقتی که حکومت نظامی محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های جدی را به مردم تحمیل کرد و از جمله استفاده از علامت پیروزی بود، توماشفسکی با پوستری که در آن یك پای بزرگ سبز با یك علامت پیروزی به بیننده سلام می‌کند، به سانسور دهن‌کجی کرد.

خیابان‌های ورشو به مثابه زمین بازی برای توماشفسکی بود و اغلب شهروندان در حال عبور را شگفت‌زده و شوکه می‌کرد. استفاده و تاکید او بر رنگ‌ها، حسی از زندگی و خوش‌بینی به مناظر شهری تزریق می‌کرد که سال‌های سال بر اثر ویرانی‌های ناشی از جنگ و محدودیت‌های نظام کمونیستی، خاکستری، بی‌روح و کسالت‌آور بودند.

یکی از روزنامه‌های ورشو در یك سری مسابقات ماهیانه از خوانندگان خود دعوت کرده بود که به پوستر محبوب‌شان رای دهند و هر پوستر جدیدی که از استودیوی توماشفسکی بیرون می‌آمد، به طرز اجتناب‌ناپذیری جایزه این رقابت مردمی را از آن خود می‌کرد. جوایز معتبر بین‌المللی هم به دنبال آن آمدند. مثل جایزه اول دوسالانه سائوپولو و مدال‌هایی از فرانسه، آلمان، فنلاند و ژاپن. تعجبی نیست که آثار توماشفسکی در ژاپن بسیار شناخته شده و تحسین‌برانگیز است. کشوری که شعر هایکو و هنر خوشنویسی در فرهنگ آن نقش محوری دارد.

▪ همچنان که طراح گرافیك ژاپنی شیگئو فوکودا Shigeo Fukuda اشاره می‌کند:

" با دیدن آثار توماشفسکی که برای نخستین بار در مقابل من یك‌جا جمع شده بودند، ناگهان دریافتم که مفاهیمی حتی بیش از آنچه قبلا دریافته بودم در آنها مستتر است. در هر ضربه قلم‌مویش همان تمرکز معنوی وجود دارد که موردنیاز هر خوشنویس ماهر ژاپنی است. آنها در پیام‌های خلاصه شده‌شان به راحتی اندیشه‌ی ژرف شاعرانه یك هایکوی haiku هفده سیلابی را حمل می‌کنند و در سادگی کوچك‌شان دنیای نامحدودی را عرضه می‌کنند."

توماشفسکی تا زمان بازنشستگی‌اش از آکادمی در سال ۱۹۸۵، یکی از تاثیرگذارترین استادان دنیا در رشته خودش بود که نسل‌های زیادی از هنرمندان و طراحان گرافیك از شاگردان وی بودند و برخی از آنها از سایر نقاط جهان آمده بودند.

برخی از اعضای گراپوس Grapus که یك اتحادیه طراحی فرانسوی بود، عمیقا تحت تاثیر شیوه تدریس او قرار گرفته بودند و برآن شدند تا دامنه و شیوه کار جدیدی را در برخورد با مقوله‌های اجتماعی سیاسی و محیطی در پیش گیرند و پروسه پوستر سیاسی در فرانسه را حیاتی دوباره بخشند.

من به عنوان یکی از شاگردان وی، در طول یك سال تحصیلی فقط ۴ پوستر ارائه دادم، آن‌هم بعد از اجرای حدود ۱۰۰ اسکیس. ما طرح‌هایمان را روی زمین جلوی او می‌چیدیم و او برخی را رد می‌کرد و درباره برخی صحبت می‌کرد و ما باید کارهایمان را از نو با ایده‌های جدیدتری گسترش می‌دادیم. این روند هفته‌ها و شاید ماه‌ها ادامه می‌یافت، تا زمانی که سرانجام استاد به ما اجازه می‌داد که دست به کار اجرای نهایی شویم و طرح‌ها را اغلب در یك مقیاس بسیار بزرگ با یکدیگر تلفیق کنیم. حتی در این مرحله هم ممکن بود توماشفسکی را قیچی به دست ببینید که طرحی را که دانشجو با دقت زیاد اجرا کرده، تغییر می‌دهد.

- یك ژاکت پشمی پیچازی، شلوار جین و کلاه کشباف

یکی از پوسترهای من از تیغه قیچی او نجات یافت و در عوض او بوسه‌ای بر گونه‌ام زد و از اتاق بیرون رفت. دقایقی بعد بازگشت و کنار من نشست و گفت که مجبور است آنجا را به قصد لندن ترك کند، تا طراح افتخاری انجمن سلطنتی هنرها شود. او مطمئن نبود که برای چنین مناسبتی چه لباسی باید بپوشد. من به عنوان آخرین نفری که بخواهد به او توصیه‌ای بکند، گفتم بهتر است خودش باشد.او از این ایده استقبال کرد و من بعدا توانستم او را در اتاقی پر از رجال و مقامات با یك ژاکت پشمی پیچازی، شلوار جین و کلاه کشباف ببینم.

- هنریك توماشفسکی: ملاقات با استاد

هنریك توماشفسکی شخصیتی کلیدی و استاد چندین نسل از هنرمندان و طراحان در لهستان و فراتر از آن بود. با مرگ او در سن ۹۱ سالگی، پرونده یکی از بزرگترین طراحان پوستر در قرن گذشته بسته شد، اما عشق او به هنر و طراحی در میان آثار بی‌زمان و شاگردان بی‌شمار وی زنده است.

هر از گاهی یك دیدار می‌تواند لایه‌ی دیگری را به زندگی یك نفر پیوند دهد. این موقعیت در تابستان ۲۰۰۲ برای من پیش آمد، وقتی که در لهستان بودم و داشتیم فیلم مستندی به نام «آزادی پشت نرده‌ها» را درباره تاریخ هنر پوستر در لهستان می‌ساختیم.

من و تیم فیلم‌سازی ۱۰ روز در لهستان بودیم و با یك دوربین کوچك، یك میکروفن ساده و یك جفت پروژکتور، در اطراف ورشو و کراکف می‌گشتیم. در اعماق ذهنم بارقه‌ای از امید داشتم که ممکن است قادر به ملاقات با توماشفسکی استاد بلامنازع پوستر لهستان شویم.

بسیاری از هنرمندان دیگر لهستانی که دیده بودم همگی مستعد، جالب، بسیار بخشنده و گیرا بودند. اما این توماشفسکی بود که چنین جایگاه یگانه‌ای در تاریخ پوستر لهستان داشت.

بارها به من گفته شده بود که او سلامتی خود را از دست داده و نمی‌تواند هیچ مصاحبه‌ای را بپذیرد. اما ملاقات با توماشفسکی می‌توانست به عنوان نوعی اعلام موجودیت برای سایر هنرمندان باشد، به مثابه ملاقات با یکی از بزرگترین ستونهایی که آکادمی هنر ورشو را نگه داشته است.

سرانجام به کمك فیلیپ پوگوفسکی پسر توماشفسکی موفق شدیم با ترزا پوگوفسکی همسر توماشفسکی تماس بگیریم و طی مکالمه‌ای طولانی بین ترزا و مترجم من ماگدا ایوینسکا، تقاضا کردم که قبول کند تنها پنج سوال از توماشفسکی بپرسم و لازم بود که به مغز خود فشار بیاورم تا سوالهای مناسبی بپرسم.

سرانجام موافقت آنها را جلب کردیم و به منزل توماشفسکی دعوت شدیم.

- پوسترهایی ساده و در عین حال پیچیده و شاعرانه

در حالی که من به پنج سوالم مجهز بودم، جلوی در با ترزا پوگوفسکی ملاقات کردیم که به نوبه خود نقاشی شناخته شده و با استعداد بود. واضح بود که توماشفسکی و همسرش زوجی با روحیه خلاق و پیشگام بوده‌اند. از طراحی مدرن خانه و مبلمان گرفته تا نقاشی‌های آبستره و پوسترهایی که در جای‌جای خانه بر دیوارها آویخته شده بودند، به تاریخچه‌ای واقف شدم که آن دو بخشی از آن بودند.

اکنون من اینجا هستم. نشسته در برابر «استاد» و آماده پرسیدن. اما او گفت که می‌خواهد اول او از من سوال‌هایی بپرسد:

کجا زندگی می‌کنم؟ در کدام مدرسه تحصیل کرده‌ام؟ آیا هنوز در آنجا به دانشجویان طراحی یاد می‌دهند؟...

آخرین سوال مرا متوجه کرد که من در مقایسه با روزهای تدریس او در آکادمی هنرهای زیبای ورشو، در چه دنیای متفاوتی آموزش دیده بودم. ما از

تغییر و تحول در تعلیم طراحی صحبت کردیم و من از تفکر او درباره لابراتوارهای کامپیوتری که دانشجویان اغلب از آن استفاده کرده و اغلب با یك صفحه و قلم الکترونیك کار می‌کردند متعجب شدم.

در برابر اولین و آخرین سوالی که او را وادار کرد تا تمامی تاریخچه پوستر لهستان را برایم تعریف کند، پنج سوالی که آماده کرده بودم هیچ نبود و از آنجا که فضا محدود است فقط می‌توانم برخی از اندیشه‌هایش را نقل کنم.

پوسترهای توماشفسکی ساده و در عین حال پیچیده، معمولی و با این حال شاعرانه بودند.

به نظر می‌رسد که خطوط در پوسترهای او نشانه‌هایی هستند که به رقص درآمده‌اند. او در آکادمی هنرهای زیبا درس خوانده بود و سرسختانه معتقد بود که به همان اندازه که لاتین ریشه بسیاری از زبان‌های دیگر است، هنرهای زیبا هم پایه طراحی پوستر است.

به نظر او طراح گرافیك لازم است که بتواند به خوبی ترسیم و نقاشی کند و نقاشی و طراحی خاکی است که هر هنر دیگری می‌تواند در آن رشد کند. توماشفسکی به من گفت که در زبان لهستانی واژه هنرهای زیبا کمی شبیه به واژه باله به گوش می‌رسد و پس از آن من به پوسترهایش با دید متفاوتی نگاه می‌کردم.

توماشفسکی در سن ۳۲ سالگی تلفنی از یك آژانس فیلم لهستانی داشت که از او می‌خواستند برای فیلم‌های آمریکایی پوسترهایی طراحی کند. او پس از آن که تصریح کرد که او و همکارانش مجبور نیستند پوسترهایی شبیه به آثار آمریکایی‌ها، ژاپنی‌ها، روس‌ها و یا سویسی‌ها خلق کنند، درخواست‌شان را پذیرفت.

- دیگ جوشانی از ادراك و تفسیرهای متفاوت از پوسترها

توماشفسکی می‌خواست به شیوه زبان بصری خودش آثاری خلق کند که جوهره هر فیلم را با استفاده از کمترین عناصر بیابد و تمایل داشت نقاشی‌هایش روی پوسترها مردم را ترغیب به دیدن فیلم‌ها کند و همچنان صریح می‌گفت که برای به فروش رساندن فیلم‌ها نیازی به استفاده از تصاویر ستارگان سینما نیست. لهستانی‌ها تشنه دیدن فیلم‌هایی بودند که در سایر نقاط جهان دیده شده بود و بدون توجه به اینکه کدام بازیگران در آن ایفای نقش می‌کنند، به بسیاری از مراکز نمایش فیلم هجوم می‌آوردند.

یکی از ناهماهنگی‌های مجذوب‌کننده پوستر در لهستان این بود که هنرمندان پوسترساز لهستانی به شیوه‌ای ابداعی و بسیار هوشمندانه محدودیت‌هایشان را به آزادی عمل تبدیل می‌کردند.

همچنان که توماشفسکی این تاریخچه را بازگو می‌کرد سوال برنامه‌ریزی شده من درباره درك عمومی از پوسترها چه از لحاظ بصری و چه با نگاه روشنفکرانه، پاسخ داده می‌شد.

او توضیح داد که در خلال جنگ دوم جهانی ۸۰% ورشو تخریب شده بود و به همین دلیل کیلومترها حصار در اطراف خرابه‌ها کشیده شد. به این ترتیب یك گالری طبیعی برای پوسترها مهیا شد.

توماشفسکی خاطرنشان کرد که مقامات از این که پوسترهای جدید در سراسر ورشو روی نرده‌ها چسبانده شوند، چندان خشنود نبودند و ادعا می‌کردند که اکثریت مردم قادر به درك چنین پوسترهایی نیستند. آنها می‌خواستند که هنرمندان راه حل‌های بصری صریح و ساده ارائه دهند. توماشفسکی مطمئنا از این که پوسترهایش از طرف عامه مردم به شیوه‌های بسیار متفاوتی درك و دریافت می‌شود، آگاه بود. به عبارتی دیگر دیگ جوشانی از ادراك و تفسیرهای بسیار متفاوتی از پوسترها وجود داشت.

توماشفسکی مرا با حکایت آخر ترك کرد. او توضیح داد که در لهستان به کمك نقشی که پوسترها برای اطلاع‌رسانی درباره فیلم‌ها دارند، سینما از روستایی به روستای دیگر سفر کرده است. در این دوره کاغذ نایاب بود و پول کمی هم برای پوسترها پرداخت می‌شد. با این که تجسم آن دشوار است، اما بسیاری از پوسترهای شگفت‌آور سرانجام به شیوه دیگری استفاده می‌شدند، مثل پیچیدن‌شان دور ماهی‌ها و سبزیجاتی که در فروشگاه‌ها فروخته می‌شدند. هرچند در وهله اول این داستان سرگرم‌کننده است، اما روشن می‌کند که چه موقعیت دشواری آن روزها در لهستان و بسیاری از کشورهای اروپایی دیگر حکمفرما بوده است.

توماشفسکی مصاحبه را با عذرخواهی از پاسخ طولانی‌اش به اولین سوال من به پایان برد، بدون این که متوجه شود که در این تنها پاسخ او، من پاسخ تمامی سوالاتم و حتی بیش از آن را به دست آوردم. آن بعدازظهر در حالی آنجا را ترك كردم كه احساس می‌کردم که به راستی به ملاقات يك «استاد» رفته‌ام.

منبع : کارگاه

http://vista.ir/?view=article&id=248472

VISTA.IR
Online Classified Service

"3 E% ^ (o

هوشنگ پزشک‌نیا، نقاش

تولد پنجم مرداد ۱۲۹۶، تهران

مرگ جسمی نیمه شب شانزدهم آذر ۱۳۵۱ تهران

افصح المتکلمین سعدی شیرازی، زمانی نوشت: «محال است هنرمندان بمیرند، و بی‌هنران جای ایشان بگیرند.»

به واقع اگر در دوره‌ی سعدی، این مطلب از محالات بوده، باید جامعه‌ی ایرانی را زیر ذره‌بین نقد دید که سیر زندگی چگونه گشته، که قرنی نگذشته از این سخن، حافظ بزرگ همشهری سعدی، چرا گفته است: «عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف / چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود»؟ یعنی آشکارا هنر را موجب حرمان و پرت شدن هنرمندان به زاویه‌ها و فراموشی دانسته است؟

شاید سخن سعدی علیه الرحمه، ریشه درخوشباشی و نگاه مثبت او داشته است، چون تاریخ اجتماعی ما، پر است از رنج و فشارهایی که بر بیشتر هنرمندان، تحمیل شده، به خصوص بر هنرمندان غیر درباری و غیر وابسته به دم و دستگاه خیره‌کن سلاطین. زنده‌یاد علی حاتمی، فیلمساز نمونه و آگاه ما، شمه‌ای از رنج‌های تحمیلی به یک نقاش نمونه را، در «کمال‌الملک»، نشان داده است و جالب اینکه استاد کمال‌الملک، فقط اهل نقاشی بود و مثل بسیاری از هنرمندان دیگر، به هیچ اپوزیسیون و دشمن شاهان و دستگاه عریض و طویلشان، گرایشی نداشت. واقعاً، حوزه‌ی

اندیشگانی شاهان و قدرقدرتان، چرا همیشه به هنرمندان، دشمنانه بوده، نه تنها مهر ندیده‌اند از جانب سران حکومت و قدرت، بل وسایل مرگ و میر و آزارشان را فراهم کرده‌اند و عمله اکره‌ی قلدر خود را با چوب و چماق و قمه به جان آن‌ها انداخته‌اند؟ یا باعث عزلت و گوشه‌گیری و حتا خودکشی برخی از این هنرمندان شده‌اند؟ و درنهایت وسیله‌ی مرگ بی‌وسایل آنان را فراهم کرده‌اند؟

می‌خواهیم از این پس، گاهی، نگاهی به زندگی سخت این هنرمندان داشته باشیم و البته نوع هنرشان مطرح نیست. نقاش یا خطاط یا سینماگر، تنها سبب انتخاب، همین ستمی است که بر آنان رفته و از نظر زمانی، با کار ما بخوانند، یعنی در ماهی که «خزه» را به روز می‌کنیم، هنرمند در همان زمان متولد شده باشد یا رحلت کرده باشد. پس اگر نخست سراغ هوشنگ پزشک‌نیا رفته‌ایم، به دلیل رنج‌های نقاش است و این نکته که در آذرماه فوت کرده است.

نمی‌دانم مجموعه‌ی نامه‌های «ونسان وان گوگ» نقاش بزرگ امپرسیونیست هلندی را خوانده‌اید یا نه؟ نخوانده‌اید بخوانید، تا با هنر دیگر این نقاش بزرگ، یعنی نوشتن و خوب نوشتن، آشنا شوید.

این هنرمند، گرسنگی‌ها می‌کشد، رنج‌ها می‌برد، از توش و توان می‌افتد به خاطر بدغذایی و اوضاع بد روانی و آزارها که می‌بیند. نقاشی‌هاش ـ که اینک، هرکدام را ثروتمندان کلکسیون‌باز میلیون‌ها دلار می‌خرند، در اوج و شکوفایی هنرش، کسی کارهاش را نمی‌خرید. اما برادری داشت به نام تئو، که تکیه‌گاهش باشد و کاری کند که ونسان، از هرچه زده می‌شود، از هنر نقاشی‌اش زده نشود. مثلاً، تابلوهایی را که برای فروش به تئو می‌داد و فروش نمی‌رفت، برادر پنهان می‌کرد و می‌گفت آن‌ها را فروخته و خود با قرض و قوله و فروش وسایل شخصی‌اش، اندک بهای تابلوها را به ونسان می‌داد. اما متأسفانه در این ملک هنرخیز، نه تنها هنرمند تکیه‌گاهی ندارد، باید دشمنی‌های بی‌جهت قوم و خویش و همسایه و آشنا و غریبه را تحمل کند. فرمود: «عشق و انگشت‌نمایی و ملامت، همه سهل است / تحمل نکنم بار جدایی!» هنرمندان نام‌آور ما، در اوج نداری و آزار و چه و چه، تعادل روانی هم از دست می‌دادند و در مرز و لبه‌ی جنون، باید تیر و طعنه و مشت و لگد و پشت چشم نازک‌کردن‌ها را تاب می‌آودند، که ممکن نیست. مگر آدمی از سنگ است و آهن؟

دقت کنید به سال‌های پایانی نقاش، هوشنگ پزشک‌نیا: تا سال ۱۳۳۷، از خارج به ایران برمی‌گردد، به او وعده‌ی کاری را داده بودند، اما وقتی برگشت دریافت که کار را به دیگری داده‌اند. ده سال در کنسرسیوم نفت در داغی آبادان برای نشریات فراوان کنسرسیوم کار کرده بود و نقاشی کشیده بود. چون به ایران برگشت و بی‌کار ماند، در نامه‌ای دستمزدش را از کنسرسیوم طلب کرد، اما به حق و حقوقش دست نیافت. سال‌های ۱۳۳۹ و ۴۰، باز با شوری عاشقانه ۱۵۰ تابلوی جدید می‌کشد و آن‌ها را به پاریس و لندن می‌برد. در گالری تدسکو پاریس آثارش را به تماشا می‌گذارد، چندتایی را می‌فروشد و بسیاری را نزد «مادام الو» نامی که گالری‌دار بوده، امانت می‌گذارد. سرنوشت آن آثار هرگز معلوم نشد و در غربت مرده‌خور شدند. تا آخر عمر پزشک‌نیا منتظر بود تا بهای این تابلوها را دریافت کند که البته به مقصود نرسید. سال ۱۳۴۱ برادرش ایرج در تصادف کشته می‌شود و وضع روحی‌اش کاملاً به هم می‌ریزد. ده سال پایان زندگی‌اش با سختی، تلخی و آشفتگی گذشت. بدبین و شکاک شده بود. نامه‌هایی به مراکز مختلف و شخصیت‌های فرهنگی و سیاسی کشورها می‌نوشت و با سربرگ و امضای «شاهزاده الکساندر رمانف قاجار» ارسال می‌کرد. او مدعی می‌شد پدر واقعی عصر فضا و فضانوردان است و طرح و نظریه‌ی فضایی خود را از آبادان به دانشمندان امریکا و شوروی فرستاده است و در انتظار پاداش و جایزه و قدردانی بود. همچنین ادعا می‌کرد که تابلوهای بسیاری از کارهاش را برای رئیس موزه‌های شهر مسکو فرستاده است و... مکاتبه‌ها می‌کرد برای گرفتن پول تابلوها!! که صد البته هرگز، به پشیزی هم دست نیافت و مهم‌تر اینکه معلوم نشد چه بر سر تابلوها آمده. حتا خانواده‌اش، همسر و چهار فرزندش هم نفهمیدند.

پزشک‌نیا، در آبادان همپالکی و همراه و همکار ابراهیم گلستان (نویسنده و فیلمساز) بوده و گلستان مطلب جالبی درباره‌ی زندگی و کار این نقاش آزرده نوشته که قابل خواندن است.

هوشنگ پزشک‌نیا در خانه‌ی شماره ۱۷ خیابان اول، خیابان هدایت (دروس) تهران وقتی با فرزندانش زندگی می‌کرد، در نیمه‌شب شنبه ۱۶ آذر ۱۳۵۱ بر اثر سکته‌ی قلبی درگذشت. به نقاشی‌های او نگاهی چندباره بیندازیم و فاتحه‌خوان روح ناآرامش باشیم.

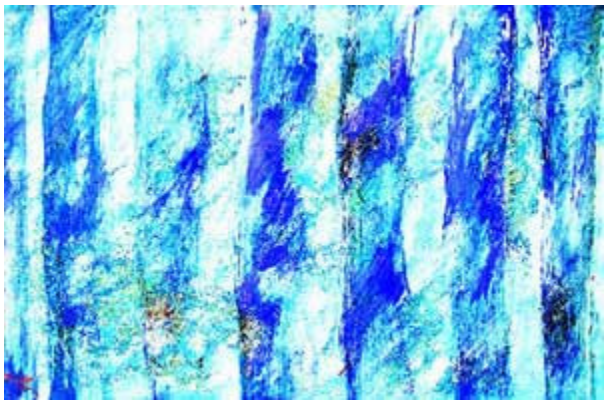
یادش خوش و زنده باد.

دانیال بویایی

http://vista.ir/?view=article&id=219745

VISTA.IR
Online Classified Service

C1 "(' \12ا ش !" ، +" * (ه



تعدادی از آثار نقاشی اکسپرسیونیستی هومن نصیری بر دیوارهای نگارخانه ممیز در خانه هنرمندان ایران، در معرض تماشای عموم قرار گرفته است.هومن نصیری نقاشی است که قالب تصویری نقاشی هایش سخت متأثر از تخلیه جریان های روحی است.

او، در این مسیر هر چه بتواند بدون تکلف، درون اش را بر صفحه منعکس سازد، تأثیر خالصانه تری نیز از خود به جا می گذارد.

شاید به همین دلیل باشد که عنوان «خلوص» را برای این مجموعه از آثارش انتخاب کرده است.

اغلب آثار هومن نصیری را ـ دست کم تا این تاریخ ـ نمی توان صرفاً از دید فنی و تجسمی مورد ارزیابی قرار داد. چرا که تاکنون او سودای کشف آفاق نوین بیان پلاستیك (تجسمی) را در سر نداشته و بیشتر به خود و دنیای شخصی اش متمرکز بوده است.

اما، آثار این نقاش را می توان در تطابق «حسی» و «تکنیکی» و در رویدادی تجسمی که توانسته است این تطابق را در یك قالب متناسب سازماندهی کند ، مورد دقت قرار داد.

زبان تصویری، وقتی که با چنین رویکردی به جهان می نگرد، در پی جست وجوهای «زبانی» و کشف و گسترش امکانات تجسمی نیست، این ژانر از نقاشی می خواهد که روح را عریان سازد یا شاید اندوه را مرئی کند و یا جان را از رنجی که می برد لمحه ای آزاد کند.

در چنین فرآیند ملتهبی، نقاش با هر خراش و هر لکه و بافت و پردازشی می خواهد قفس تنگ وجود را نفی کند تا در افقی دیگر و چشم اندازی فراتر استقرار پیدا کند. هومن نصیری در میان آثارش چهار تابلو با عنوان «چهار فصل» دارد که اوج توانایی اکسپرسیونیستی او رافاش می سازند. او با انتقال احساسات بشری به تنه لخت درختان، بیانی نافذ و تأثیرگذار بدون استفاده از فیگور انسانی را ارائه کرده است.

دسترسی هومن نصیری به این طرز بیان موسوم به «آنترو پومورفیزم Anthro pomorphism یا «انسان انگاری»، بی شك می تواند افق دیگری از بیان تجسمی را به روی او بگشاید.

پردازش هنرمندانه نصیری در این چهار تابلو (۴ گانه)، او را در مرز نوعی بیان ناب و خالص تجسمی قرار داده است. بیانی که برای توضیح خود

نیازی به ایجاد اعوجاج در فیگورهای انسانی ندارد.

هومن نصیری در آستانه شرایطی قرار گرفته است که «عامل بیان» را نه صرفاً در دفرماسیون چهره و اندام، که در نحوه حرکت قلم و نوع بافت و ضرباهنگی که سطح را مرتعش می سازد، به کار می گیرد.

می خواهم بگویم، هومن نصیری در ۴ گانه اش با نام چهار فصل می تواند با تمرکز بر گوشه هایی از تابلو و درشت کردن آن گوشه (Detail) به نوعی فضاسازی از جنس «آبستراکسیون» یا هنر انتزاعی دست یابد. او در ادامه جست وجوهایش می تواند خود را در آستانه یك گستره لایتناهی ببیند که از قفس تن رهاست.

تجرید پردازی، از چنین منظری قبل از هر چیز یك سلامت نوین روانی و حتی جسمی است. تجریدپردازی، ثبات و تزکیه نفس ماست دربرابر راه پیش پا افتاده قدیم.

هومن نصیری از جمله نقاشانی است که با استناد به عامل شهود (intuition) و مهار منطق سرد (Coldlogic) کارش را سروسامان می بخشد.

جدل میان «عقل» و «احساس» و چالش در برابر بوم سفید و عبور از تجربه ها ی مختلف و رسیدن به آنتروپومورفیز ، کارنامه جالب توجهی در سیر آثارش به جا گذاشته است. عبور از این مسیر برای یك نقاش جوان ستودنی و قابل تأمل است.

هومن نصیری دل به دریای درون زده است و در گام های نخست با به کارگیری ناشناخته های کوچك، به تدریج به مرزهای ناشناخته هایی بزرگ تر مثل مرگ و زندگی نزدیك شده است. کاوش های اولیه هومن نصیری در اعماق ضمیرش غالباً از طریق بیان اکسپرسیونیستی منجر به اعوجاج در «شکل» و تغییرات بسیاری در چهره و اندام انسان می شد؛ تغییراتی که نه صرفاً به خاطر «تغییر» که بیشتر برای یافتن راهی که گوهر درون و تأثیرات مختلف از هر سو برانسان را به نمایش بگذارد. هومن نصیری با عبور از آب های عمیق اکسپرسیونیسم با امواجی برخاسته از افق های دور آشنا شده و به ۴ گانه اش رسیده تا تولد نقاشی جدید را نوید دهد. بی درنگ باید افزود تا رسیدن به چنین پایگاهی، راه درازی برای هومن باقی است.

نصیری با فاصله گرفتن از تأثیرات اولیه ای که او را به «عمل نقاشانه» وامی داشت، و با رسیدن به ۴ گانه اش، ضروریات نوینی را باید مورد شناسایی قرار دهد، ضروریاتی که از بطن تکنیك برمی خیزد. به عبارت دیگر، او هم اکنون برای تسکین تأثرات و آلام خود دست به قلم می برد، اما در ادامه راه باید برای استقرار و برپایی کشفیات خود و این که چگونه بر کل شخصیت و روان خود نظارت داشته باشد و به آن نظم دهد به «عمل نقاشانه» مبادرت ورزد.

در نتیجه، آثار او در سطحی متفاوت ارائه خواهند شد. سطحی که در آن الزاماً تخلیه روحی عامل نقاشی نیست، بلکه سازماندهی تصویری همچون رویدادی شگفت بر صفحه پدیدار خواهد شد. آثار اکسپرسیونیستی با ارتقا به چنین سطحی است که ظرفیت ماندگاری و قابلیت «دیدار مجدد» را به دست می آورند.

زیرا، اساساً اکسپرسیونیسم مفری است که تلاطم های روحی و نوسان های روانی و تلخی های انسان را منعکس می سازد و اثر پدید آمده ممکن است در لحظه هم برای هنرمند و هم مخاطب قانع کننده باشد. اما در درازمدت هنگامی می تواند همچنان قانع کننده باقی بماند که با دیدار مجدد اثر بتوان نشانه های یك ساختار تجسمی چند لایه را در پس و پشت آن دید.

گفته اند که هنر اکسپرسیونیستی مثل یك عطسه یا پرخاش است که در لحظه، نوعی عمل تخلیه را به عهده می گیرد، اما در ادامه اصلاً قابل تکرار و تحمل نیست. عبور هومن نصیری از اعوجاج و دفرماسیون شکل و دستیابی او به امکانات لایتناهی «آنتروپومورفیزم» می تواند فصل تاز ه ای از بیان تجسمی را به روی او بگشاید.آنتروپومورفیزم در ادبیات کهن همه ملل در طول تاریخ وجود داشته و منشأ خلق آثار ماندگاری نیز شده است.

انسان انگاری (آنتروپومورفیزم) استعاره ای بسیار نیرومند در رابطه میان انسان و جهان هستی است. این رویکرد، آثار هومن نصیری را که تاکنون با تشنگی و ولع ستایشگر نوعی «زوال» بوده اند را به سطحی از بیان تجسمی ارتقا داده که حالا دیگر مفاهیمی چون «زوال»،«مرگ»، «تلخی» و

... برای او به دستمایه هایی جذاب برای خلاقیتی اثربخش تبدیل شده اند. حالا دیگر، «درد» و «اندوه» در کالبد چهره ای از ریخت افتاده یا اندامی مچاله شده محدود نمی شود.

هومن نصیری به درستی دریافته است که هیچ چشمی تاب تحمل اندامی مچاله شده یا چهره ای از ریخت افتاده را ندارد.

او در ۴ گانه اش، همه رنج، درد، اندوه و فریاد را در کالبدی متفاوت عرضه کرده است. با خیره شدن در ۴ گانه او، می توان در احساسی مشترك، گوشه هایی از رنج خود را نیز در فرایندی آنتروپومورفیك مشاهده کرد. هومن نصیری راه خروج هوشمندانه ای را طرح ریزی کرده است تا در بیانی انسان شمول، همان حرف های گذشته اش را در قالبی دیدنی و صدالبته ماندنی عرضه کند.

از آنجا که ضمیر ناخودآگاه، از معیارهای زیبایی شناسی به دور است و ممکن است شخصی یا غیرشخصی باشد و سلسله مراتب منطقی نیز در کار آن نیست؛ غالباً تأثیری دگرگون کننده بر «فرم» گذاشته و قالب نقاشی را به تغییرات هیستریك فیزیکی وامی دارد. با عنایت به چنین نکته ای است که ۴ گانه هومن نصیری در دایره توجه قرار گرفته و با اهمیت جلوه می کند.

آنچه در زیر این سطح از ناخودآگاه در نوسان است، یك جهان رؤیایی نیست که حدودی قابل سنجش داشته باشد، بلکه به قول زیگموند فروید بیشتر دیگی جوشان است و آنچه در سطح این دیگ درغلیان است، الزاماً با آنچه به زیر می رود یکی نیست. مانند دوزخ دانسته است با مارپیچ هایی که به اعماق آن فرو می رود تا آن که در ظلمت کامل ناپدید شود. آنچه از این دوزخ بیرون می آید ممکن است خوب یا بد باشد.

ضمیر ناخودآگاه، از معیارهای اخلاقی بیگانه است؛ ممکن است زیبا یا زشت باشد. ضمیر ناخودآگاه از معیارهای زیبایی شناسی نیز بی خبر است. این ضمیر و آنچه در آن است نه شکلی دارد و نه سازمانی عاطفی بر آن حاکم است؛ و فقط هنگامی موجب عکس العمل های مطلوب می شود که بتواند در سطح ضمیر آگاه ظاهر شود. دسترسی هومن نصیری به استعاره قدرتمند آنتروپومورفیسم در ۴ گانه اش، می تواند اراده ای مجبورکننده را در او بیدار سازد تا ضروریات درون را در بیانی خالصانه تر نقش کند. بیانی که می تواند آرامش درونی و تعادل روانی را برای هر بیننده ای نیز فراهم سازد.

هومن نصیری به بلوغی نزدیك می شود که تنها با عشق به شکفتگی می رسد. آلفا و بتای این عشق تازه یافته را در ۴ گانه اش می توان دید... باید در انتظار شعرهای تصویری اش باشیم.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=255765

VISTA.IR
Online Classified Service

ددا Cه در ر# ز"$ ، دمه و .)ه

حسین مجابی (۱۳۴۳ـ ۱۳۲۳) در دفتری کوچك یادداشت‌هایی درباره طرح‌ها و تابلوهایش نوشته که درپاره‌ای از آن‌ها تعبیر خود را از زندگی و آثارش بازتاب داده است.نقل نوشته‌ها این فایده را دارد که نوع نگرش هنرمند نسبت به انگیزه‌ها، روند خلق و حاصل کار را نشان می‌دهد.

... همیشه درون آدمی با عالم خارج، رابطه و گرایشی دارد که غم‌ها و تاثرات درون را می‌خراشند و احساسات را برمی‌انگیزند و به وسیله‌ی هنر است که از درون به برون، انگیزه‌ها القاء می‌شوند و تجلی هنر یك نمای عمقی، یك زشتی دنیای خارج است.،، ۲۰/۱۱/۴۱

... من عقیده به الهام دارم تا اتود پی‌درپی و درآمدن یك تابلو به وسیله‌ی کپی. ...امیدوارم که مرض مرا به زانو در نیاورد و مرا نکشد چون در عرض چهار سال اخیر که روزگار نویی در زندگی من بود. همیشه به امید (فردای به آرزو رسیده و سالم) زیسته‌ام و فقط مدت کمی سرپوشی بر این جمله گذاشته‌ام و دیگر به فردا فکر نکرده‌ام. به روانم قسم که تا روز آخرین که زانوانم به زمین نرسیده کوشش خواهم کرد تا در دوران زندگی خود این دیو را نشان دهم، امیدوارم که روزی این دیو زشت و هیولا خود هویدا شود...،،

• تابلوی دست و پا حنایی

... این تابلو یك احساس کودکانه و معصومانه‌ای است که من خیال می‌کنم نماینده و نمایاننده یك عشق پاك و صمیمانه است. این تابلو الهام نیست. بلکه یك حالت تنهایی به من چنین آموخت، چنین نمایاند. خاطره‌ی یك گل سرخ مرا واداشت (بعداً فهمیدم) وقتی به منه داند و من گل سفیدی دادم. این اولین تابلوی آبرنگی من است. البته من خواسته‌ام دو بچه را نشان دهم ولی بدن آن‌ها سالی بزرگتر را نشان داد ولی شرم و یك عصمت بچگانه در قیافه آن‌ها نمایاندم. مرا در وسط کار، خام کردند ولی نگذاشتم از دستم در برود. ایمان داشتم. برادرم برداشت در همین تابلو همان حالت جنینی با طرز جدید نمایانده شده. حالت دست دختر برایم چیزی تازه و احساساتی است که من از اول هم در فکر به کار بردنش بودم. شرم معصومانه، عشق کودکانه که در آن نازی چون پرندگان پیداست.،،

• اولین تابلو در بیمارستان

مدت‌هاست که می‌خواهم خورشید را مجسم کنم، من زرد در یك تکه، به عنوان خورشید نشان دادن، می‌چسبانم، این فکر من بود. در این تابلو سه رنگ محدود زرد و آبی و سفید به کار می‌رود. زرد خورشید، آبی آسمان، سفید نمك، زرد خالص، آبی خالص و در سفیدی تکه‌های یك رنگ سفید، گاهی کمی آبی نشانه از تبلور و گاهی رگه‌های زرد. اسم تابلو (زمانی که خورشید بر نمك می‌تابد) این تابلو را برای اولین بار برای «ع.گ.میم» در بیمارستان گفتم. این را سعی می‌کنم بکشم (اولین تابلو در بیمارستان). به جای نمك، چسب مالیدم و شکر پاشیدم.

• آبرنگر روی پارچه با انگشت

مریضی روی تخت ۱۴ خوابیده که بارها به سوی مرگ رفته، قیافه‌ای بس جالب دارد. تصمیم گرفته‌ام که تابلویی از غذا خوردنش تهیه کنم. قیافه‌ای اضطراب آلود دارد. پوست صورتش سیاه، ریش کم پشت که نیمی از صورتش را کاملاً سیاه کرده، ابروانی نازك بالا رفته که بالای گودی چشمش قرار گرفته، چشمانی چون موش دارد. دارای کره‌ای کم شعاع که تحدب آن زیاد است و لکه‌ی سرخ وسیعی سیاهی چشمش را میان تاریکی گودال حدقه‌اش می‌نمایاند. قیلفه‌ای ماتم زده و شکرگزار که آدم فکر می‌کند هیچ چیز از کله‌اش نمی‌گذرد. هنگامی که غذا می‌خورد یك لقمه می‌خورد و برای لقمه دیگر فکر می‌کرد که باز می‌تواند بخورد ، آیا اشتها دارد. آبی می‌خورد و دهان با تصمیم و ولع باز می‌کرد و قاشق را با محتویات برنجش تا نیمه در دهان می‌گذاشت. بهش گفتم که این روزها را هرگز فراموش نکنید زیرا ساعاتی عمیق‌تر از آن‌ها به یاد ندارم...

،،...برای خودم مفهوم این جمله را ثابت کرده‌ام، زیبایی در نقص است...

،،...تمام نقاشی‌های من، از این طرح قرمز روی زمینه سیاه که می‌بینم و این پسرس با گلی در دست به طرف دختر و دختر در حمام و این تابلو و غیره همه حالت مینیاتوری دارند. مثلاً دختری در حمام همان پیچ و تاب را دارد که در مینیاتور دیده می‌شود و تنها یك فرق دارد. در مینیاتور این طئر گشاده دستی (لخت کشی) نکرده و گرنه اگر به تابلویم لباس بپوشانم جز مینیاتور نیست.،،

،،وقتی کتالب «دیوار چین» فرانتس کافکا را می‌خواندم وقتی به کلمه، میراث، رسیدم چنان آتشی در دلم شعله کشید که چنان ندیده‌ام. این

جاست که به الهام توجه دارم. تابلویی خلق شد، خلق شد، آقا خلق شد. ... بله مدت‌هاست که طراحی می‌کنم به علت عوامل روحی و جسمانی خودم حالت‌هایی بی‌اختیار می‌کشم که برادرم اسم آن را حالت جنینی گذاشته ولی خودم آن را تشبیه به فنر ساعت می‌کنم....،،

،،پاندول زمان متوقف می‌شود. این تابلو هدیه عید من به «ع.گ.میم» است. این سومین روز است که ادامه‌اش می‌دهم و اولین شرحی است که می‌نویسم تا بدهم به او که پاکنویس کند در دفتر کذایی خودم. در این تابلو یك احساس نیمه مبهم دیده می‌شود که برای خودم زیاد آشکار نیستو نمی‌دانم چرا در این تابلو این همه گسیختگی می‌خواهد ایجاد شود. ...آنچه مرا وادار به (ساختن) این تابلو کرده یکی رقص یك رشته ابریشم آبی است در بالای حرارت والور که تا سقف اتاق پیچ و تاب می‌خورد و از مسیر خارج می‌گشت و سقوط می‌کرد. ساعتی به آن نگاه کرده‌ام،،

• پریان غم

...تابلوی اخیرم که اسمش را عجالتاً پریان غم نهاده‌ام. این تابلو را از صحبت یکی از رفقام که در میان کلاس کلمه «سرود خوانان مذهبی» را به زبان آورد، دریافتم. بعد به مسافرت رفتم. در شمال باغ فردوسی اولین اتود را کردم، در آنجا نوشتم که این تابلو را از کشش آب قند قوام آمده که قنادی آن را می‌کشید و دولا می‌کرد.، الهام گرفتم. باز جایی گفتم که چون لرزش ماری در مشت انسانی است.

▪ خصوصیت این تابلو:

شکستگی خط گردن، پیچش سر ردون سینه، بالا رفتن شانه‌ها، خلاصه بالا تنه حالت جنینی و پایین تنه چون به طور معمول کشیده می‌شد رقصان و نا استوار می‌نمایاند، ولی من پاها را نازك کردم و در پایان آن ضخیم و ثقیل شده‌اند، چون خواسته‌ام توازنی بین بالا تنه و پایین تنه باشد.

من سعی کرده‌ام که خطوط را حساب کنم، مثلاً در یکی از فیگورهای چهار خط پایین آورده‌ام که از انحنا و تقاطع آن‌ها، شکم و باسن و دو برجستگی آن و پاها خوب درآمده است. لاغری دست‌ها و ظرافت دست‌ها حالت جنینی دارد و تنها پاها و انگشتانشان فرم خاصی است که به فرم هیکل‌ها می‌آید.

آنچه غم را در یك قیافه می‌نمایاند در یك حالت جمع شده است. ولی من در این فیگورها از یك ریزش استفاده کرده‌ام که با منحنی‌ها قرمز قاطی کرده‌ام، رنگ زرد در این تابلو که فقط طراحی شده نماینده آنچه فکر کرده‌ام است. من این طرح‌ها را قبلاً کشیده‌ام ولی هیچ وقت این‌طور جمع و جور و یك‌باره تحت یك مضمون نکشیده بودم که کشیدم. آرزو داشتم که سایه‌ی این طرح‌ها را برای فون استفاده می‌کردم، ولی چون نخواستم اهمیت طرح‌ها از بین برود درگذشتم.،،

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249154

VISTA.IR
Online Classified Service

• طرحی نوین برای نمایش مفاهیم عمیق به کمك نقاشی های ساده

هر صفحه نقاشی، حتی هر قطعه ای از هر صفحه نقاشی یك نوآوری است. به آن جهت که نبوده و ایجاد گردیده و تکرار آن نیز امکان ندارد. هر

نقاشی یك اندیشه و هدف فکری را از تاریکی درون ذهن و قلب نقاش به روشنایی بیرون می کشد و آن را عیان و آشکار می کند. اگر نقاش اندیشه نو را تنها با کلمات توصیف کند، آن که می شنود چندان برایش مفهوم و وجودی ایجاد نخواهد گردید، چه رسد که این وجود، نو و بدیع هم باشد. همان کلمات اگر بر روی صفحه ای از کاغذ ظاهر شوند موجود جدیدی پا به روشنایی چشم ها و فکرها می گذارد که گاه لبخند تحسین برانگیز و گاه ابراز نظرها و پیشنهادها را در پی دارد.

- یك جفت نقاشی (نقاشی- شعر)

معمولا نقاشی و شعر در دو بخش مجزا از هم دسته بندی می شوند، اما نقاشی که کلام فکر و شعر که کلام قلب است، زمانی که در یك موضوع گره خورده و مشترك شوند، می توانند تبدیل به نقاشی- شعر شوند، به گونه ای که شعر خود نقاشی است با استفاده از کلمات و نقاشی عین همان شعر می شود برخاسته از تصاویر.

پس هر دو نقاشی یا هر دو «نقاشی- شعر» می شوند. با توجه به وجود موضوع واحد برای هر نقاشی- شعر می بینیم که در متن نقاشی نیازی به عنوان شعر و در شعر نیازی به توضیح شفاهی قسمت هایی از نقاشی نیست. و به گونه ای هستند که لازم و ملزوم همدیگر و تکمیل کننده همدیگرند، حتی با حذف یکی، دیگری ناقص به نظر می آید. اما اساس نقاشی شعر بر دو چیز است: عضو برتر و کلمه برتر.

در نقاشی عضو برتر متن و اصل و محور نقاشی و بیشترین مفهوم آن است و در شعر کلمه برتر آن چیزی است که شعر حول محور آن می چرخد و اساس شعر را بنا کرده است. عضو برتر نقاشی می تواند عنوان شعر را بیان کند، بی آن که برای شعر عنوانی و نامی برگزیده شده باشد و کلمه برتر می تواند محور کلی و اصل و اساس نقاشی را تفسیر کند. از این نوع نقاشی جفتی برای کارهای معنوی، مذهبی، مقدس، عالی می توان استفاده کرد. برای مناسبت های مختلف هم می توان به کار برد. و چون در نقاشی جفتی یا همان نقاشی- شعر موضوع و محور مشترك است، می توان موضوع و جهت راحتی در ابتدا مشخص کرد و بعد نقاشی- شعر آن را تنظیم کرد.

- اهمیت این نمونه ها

هر صفحه نقاشی خود یك آفرینش است. پس نیاز چندانی به نوآوری همانند نوآوری هایی که در تولیدات صنعتی و ماشین آلات و... است در نقاشی احساس نمی شود و چنین توقعی هم در نقاشی وجود ندارد، اما در روش ها و تکنیك های نقاشی گاه نوآوری ها به جلوه های زیباتر کمك می کند. نقاشی های من جز با چند مدادرنگی و برگه ای از کاغذ کشیده نمی شوند، لذا از جهت استفاده از تکنیك ها و وسایل نوآوری ندارد، اما نقاشی من از آن جهت نوآوری است که کلام مجزای فکر و قلب را به کلام مشترك تبدیل می کند.

آنچه که فکر بیان می کند و آنچه که قلب می گوید؛ شاید از لحاظ سبك جدا باشند، اما آنها را می توان یکی کرد. نقاشی تصویر و کلمات با هم همراه شده و همدیگر را تکمیل می کنند و تبدیل به «نقاشی- شعر» می شوند، تا به حال روش آن بوده است که باید حتما ما آثار هنری خود را دسته بندی و تقسیم کنیم؛ یا شعر یا نقاشی. من هر دوی آنها را با هم و در کنار هم قرار می دهم و نام آن بخش هنری را هم نقاشی- شعر می گذارم. هر نقاشی- شعر، موضوع خود را دارد و با توجه به نقاشی نیازی به عنوان شعر و با توجه به شعر نیازی به توضیح شفاهی قسمت هایی از نقاشی نیست.

- بحث و استدلال

سیاهی دنیای ستم گرفته را گاه شاید بتوان در نقاشی عدالت پاك کرد و درد و غم آن را تسلی بخشید. نقاشی یك تسلی است. تسلی ستم ها، ظلم ها، تغییر ناپذیرها.

با به تصویرکشیدن وعده های به انتظار مانده، آشفتگی ها را می توان در آن به ساد گی تبدیل به آرامش کرد. تنها با یك نگاه، شیرینی آرامش را چشید و از آن لذت برد، نه فریب که امید را منتقل کرد، گرچه آن امید آن قدر دور باشد که نتوان به دست آورد.

با يك جفت نقاشی می توان يك عبارت و يك كلمه فكری را در آن واحد هم به فكر و هم به قلب انتقال داد.

منظور از يك جفت نقاشی، نقاشی كلام و نقاشی نگاه است. يعنی شعر به گونه ای نقاشی است كه تصوير را در ذهن می سازد و نقاشی می كند و هر كس به نگاه و ديد و برداشت خود از شعر در ذهن خود نقاشی قابل ديدن خود را می سازد، اما اگر اين كلام رابا نقاشی تصويری كه قابل ديدن برای هر فرد باشد آميخته كرد، يك نقاشی براساس همان كلام شعر و در جهت و منظور همان شعر و كلام ايجاد گرديده است. اين نقاشی مقصود كلام شعر را همان طور كه هست ايجاد و منتقل می كند. نقاشی جفتی يعنی برای هر منظور و هر هدف، نقاشی آن كشيده شود و شعر و كلام آن گفته شود.

¤ در لابه لای كلمات شعر كلمه ای اساسی و در لابه لای شكلهای نقاشی عضوی از اعضاء نقاشی است كه مشتركاً هدف آن كار را نشان می دهند كه من به آن كلمه برتر و عضو برتر می گويم. كلمه برتر در شعر و عضو برتر در نقاشی هستند كه گره خورده و پيونددهنده نقاشی- شعر هستند.

- عضو برتر

من به چهره ها و تصاوير اشخاص در عكس های آنان، به منظور يافتن راهی برای نقاشی چهره آنان دقت كرده ام. در نتيجه از آن راهی كه در طراحی برای كشيدن شكل دقيق هر فرد به صورت تقسيم بندی اعضاء چهره استفاده شده به يك راه ديگری رسيده ام. نيازی نيست كه برای همه چهره ها يك قالب بندی كلی چهره و تقسيم بندی خطوط افقی و عمودی چهره، برای نقاشی اعضاء آن استفاده كنيم.

هر چهره را با قالب خاص خود می توان نقاشی كرد. در نتيجه تفاوتی كه حاصل می شود، آن است كه با استفاده از عضو برتر اندازه های هر كدام از اعضاء با آن مشخص می شود چه به صورت افقی و چه به صورت عمودی و در تناسب و خاص آن چهره و عضو برتر آن است كه می توان به چهره زيبايی بيشتری بخشيد. مثلاً ما در چهره گريم شده، چهره را زيباتر از آن چه كه واقعاً است می بينيم و نقاشی با عضو برتر هم همين حالت گريم را به چهره می بخشد و چهره را زيباتر نشان می دهد.

از اين روش می توان برای كشيدن چهره های نديده و چهره های انتزاعی استفاده كرد و مشكل داشتن نمونه واقعی برای كشيدن اين نوع چهره ها را حل كرد. البته در همه موارد و عموم چهره ها نيز می توان اين كار را انجام و تعميم داد.

برای نقاشی هر چهره بايد به كل اعضاء هر چهره دقت كرد و اگر چهره زيبايی چندانی نداشته باشد، عضوی را كه در ميان اعضاء آن زيبايی و يا يك نوع برتری نسبت به بقيه اعضاء چهره را دارد يافت و از آن جا شروع كرد. در چهره ای كه زيباست، عضوی كه از ميان اعضاء زيبايی چهره، زيباتر می نمايد را انتخاب كرد و كار را از آن جا شروع كرد. وقتی اين عضو برتر را پيدا وانتخاب و نقاشی كرديم بعد تناسب ساير اعضاء چهره را با آن يافته و از لحاظ اندازه نيز با توجه به عضو برتر به كشيدن ساير قسمتهای نقاشی و چهره اقدام می كنيم.

من در تجربه ام، چهره ای را از لب شروع كرده و عضو برتر را «لب» قرار داده ام و در چهره ای ديگر عضو برتر را چشم و در چهره ای ديگر عضو برتر را ابرو قرار داده ام. اين عضو برتر به دليل تفاوت چهره ها متفاوت است و نمی توان گفت يك عضو در همه چهره ها عضو برتر است. وقتی اين كار را بكنيم چهره زيباتر از اصل خود درمی آيد و گويی همان گريم در نقاشی انجام گرفته است.

در گرافيك و يك نقاشی غيرچهره نيز می توان از يك عضو و كلمه برتر شروع كرد و نقاشی را حول محور آن كشيد.

من در تجربه ام از عضو و كلمه برتر در نقاشی و گرافيك به اين ترتيب استفاده كرده ام كه يك كلمه يا عبارت يا جمله را از حديث يا متن يك دعا يا شعرهای خود انتخاب كرده و آن را اساس كار قرار داده و ادامه كار را حول محور آن كشيده ام. به عبارت ديگر از متن يا جمله يا شعر يك فكر كلی حاصل می شود كه خود آن بر روی نكته ای خاص متمركز می شود.

منبع : روزنامه كيهان

http://vista.ir/?view=article&id=268449

VISTA.IR
Online Classified Service

support@vista.ir