زبان نوین تصویر در طراحی معاصر

● قسمت نهم
● سیما صابر

■ حجم

«حجم»(۱) عبارت است از یک عنصر تصویری که دارای سه بعد طول، عرض و عمق باشد. همان گونه که از حرکت خط در فضا سطح به وجود می‌آید، از حرکت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سطح در فضا حجم ایجاد می‌گردد. به عبارت دیگر اگر در سطح دوبعدی با بنیادی‌ترین شکل‌ها: مربع، دایره و مثلث سروکار داریم، در کار با حجم با ساده‌ترین شکل آن: مکعب، کره و مخروط روبه‌رو هستیم.

در دایرةالمعارف هنر «حجم» بدین شرح تعریف شده است:

«حجم Volume. مهمترین عنصر مجسمه‌سازی است؛ و در سه معنا به کار برده می‌شود:

۱. تودهٔ فشرده، جسمی دارای وزن قابل تشخیص، که در سه بُعد لمس شدنی است. (مثلاً در آثار رودن)

۲. حجم منفی، حفره، حوزهٔ میان تهی، که فقط به لحاظ بصری قابل درک است (مثلاً در آثار هنری مور)

۳. حجمی که از حرکت نقطه‌ها (اجسام ریز) یا خطوط یا سطوح (اجسام درشت) ایجاد می‌شود. این را می‌توان حجم بالقوه نامید (مثلاً در آثار کالدر).

در هر حال، حجم شکلی سه بُعدی است که کمیتی از فضا را اشغال می‌کند. بنابراین، در سطح تخت فقط می‌توان توهم حجم ایجاد کرد.»(۲)

همان‌طور که شکل بیشتر وابسته به سطح و صفت مشخصه آن محسوب می‌شود، فرم نیز وابسته به حجم بوده به عنوان اولین صفت مشخصه حجم به شمار می‌آید. چنانکه گفته می‌شود: فرم مکعب، فرم بدن انسان، فرم مجسمه، فرم ساختمان و غیره.

برای درک صحیح‌تر حجم و فرم آن، لازم است همواره موقعیت فضا را در رابطه با آن درنظر داشته باشیم. یک حجم توپر مانند مجسمه یا ساختمان یا هیکل انسانی به اندازه و ابعاد خودش در فضا حرکت می‌کند و هوا را اشغال می‌نماید. باید توجه شود که حجم مورد نظر متناسب با فضای احاطه شده‌اش نظام یابد و این مساءله باید از جهات مختلف حجم، مورد بررسی قرار گیرد تا در مجموع سطوح هماهنگی، که گاه لبهٔ تیز و هندسی و گاه حرکت نرم و دوّاری در فضا دارند، به دست دهند.

توجه به این نکته موقعیت فضایی و فرم جسم مورد نظر را بهتر قابل ادراک می‌سازد. در قسمت‌های توخالی مانند درون ساختمان و سالن، راهرو و غیره در معماری، فضای خالی در داخل شبستان‌ها و ایوان مسجد، قسمت‌های داخلی تیمچه و بازار و کوچه‌ها و لابلای ساختمان‌ها، حرکت و موقعیت قابل ادراک فضا را در رابطه با حجم و فرم آن مشخص می‌کند.

«فضا کلاً توسط حجم تعریف می‌گردد. هرگاه از پنجره و یا روزنه‌ای باز به آسمان صاف و بی‌انتها نگاه کنیم به ظاهر، با فضای تهی و یک دستی رو به رو می‌شویم که تا بی‌نهایت ادامه دارد. ولی با حرکت ناپیدای هواپیمایی، که دود اگزوزش خط سفیدی در آسمان به جا می‌گذارد، یا با نمایان شدن تودهٔ ابری، پرواز پرنده‌ای و یا به هوا پرتاب شدن توپی، بلافاصله فضا تعریف می‌شود و از شکل بظاهر بی‌انتها، یک دست و بی‌تحول خود خارج می‌گردد. در این میان شکل، محل حرکت یا استقرار ابر، پرنده در پیوند با چهارچوب کلی حایز اهمیت است.

این امکان نیز وجود دارد که با استفاده از خط حجمی را آفرید و با آن فضا را تعریف نمود. مثل تیرکهایی که زیربنای چادرهای ترکمنی را تشکیل می‌دهند؛ یا شبکه‌ای از مفتول‌ها و کابل‌ها که در ساختمان پلی عظیم به کار گرفته می‌شوند. یا ممکن است مانند اثر «آلبرتو جاکومتی»(۳) به نام «قصر در ساعت ٤ صبح»، با استفاده از چوب، سیم، نخ و شیشه، فضای دراماتیکی از حجم را پدیدار ساخت.»(٤)

نقش برجسته نیز خود به گونه‌ای حجم است که با شدت و ضعف مطرح می‌شود. گاهی حجم‌ها با ارتفاع کمی اجرا می‌شوند و گاهی با ارتفاع بیشتر و حتی ممکن است طرح‌ها به صورت کامل از سطح

خارج شده باشند.

حجم، چه به صورت شکل مجردی در فضا و چه به صورت مجسمه، معماری، و یا وسایل روزمرهٔ کاربردی، به وسیلهٔ نور تعریف می‌گردد و این نور است که امکان رؤیت آن را میسر می‌سازد. حتی می‌توان چنین عنوان نمود که اگر فضا توسط حجم تعریف می‌گردد، هویت حجم به وسیلهٔ نور تعیین می‌شود.

تشخیص حجم اشیاء در نقاشی و طراحی نیز، بستگی نحوهٔ تابش نور دارد. هنگامی که نور از یک طرف به جسم می‌تابد، نیمی از آن را روشن و نیم دیگر در تاریکی می‌ماند.

در طرح‌های سزان، نور از ابلای خطوطی که متناوباً کنار هم تکرار شده‌اند به درون شکل رسوخ می‌کند. این خطوط مرز برونی شکل را از فضای اطراف جدا نساخته‌اند، بلکه شکل را با فضا مربوط می‌سازند. این هنرمند پس از بررسی تجربیات هنرمندان رنسانس شیوهٔ تازه‌ای را در طراحی و نقاشی پایه گذارد که تأثیر آن در

هنر این قرن همپایهٔ تأثیر هنرمندان رنسانس در هنر قرون گذشته است. اگر نمونه‌ای از طراحی‌های سزان را با طراحی میکل آنژ مقایسه کنیم درمی‌یابیم که در طرح سزان حجم بدن با کمترین تاریکی و استحکامی مشابه طراحی هنرمندان کلاسیک تجسم یافته است. میکل آنژ مرز برونی بدن را با خط محکم و مداوم از زمینه جدا ساخته و حجم‌ها با تاریک روشن شدید نمایش داده است، در حالی که سزان با خطوط بریده و لرزان، روشنایی را از همه سو به درون بدن کشانده و با کمترین تاریکی حجم اجزای بدن را مجسم ساخته است.

■ کاربرد حجم

در برخی از جوامع بومی آفریقا، اقیانوسیه و امریکا با استفاده از حجم نمادها و صورتکهایی آفریده‌اند که صرف نظر از جنبه‌هایی که در مراسم جشن و سوگواری دارند، حجم‌های پرتوانی هستند که جای خاصی در خلق فضای سه بعدی دارند و حتی بسیاری از هنرمندان معاصر مثل «آمادئو مودیلیانی»(۵) ایتالیایی، پابلو پیکاسوی اسپانیایی و به ویژه «کنستانتین برانکوزی»(٦) رومانیایی، که در کسوت دوستی، مودیلیانی را به مجسمه‌سازی ترغیب نمودند، جملگی متأثر از این آثار به خلق و آفرینش آثاری در زمینه های دوبُعدی و سه بُعدی پرداختند.

کشفیاتی که در زمینهٔ علوم رخ می‌دهد، تأثیر مستقیم و متقابلی بر هنرها دارد و قرینهٔ بسیاری از تفکرات و شیوه‌هایی را که در هنر شاهدیم در علم نیز می‌یابیم و چه بسا که این مسائل به صورت همزمان رخ دهد. تجربیاتی که در فیزیک معاصر به دست آمده است و با نام تداوم فضا و زمان از آن یاد می‌شود، دگرگونی بسیاری را در شناخت و دید ما نسبت به فضا پدیدار ساخته است. تا قبل از قرن اخیر، مفهوم کلی از فضا مفهوم نیوتونی بود که فضا را با سه بُعد طول، عرض، عمق تعریف می‌نمود. این تعبیر از فضا شکلی توپُر، جامد و ایستا، در قالب

سه بعدی از حجم و مجسمه ایجاد می‌کند که نمونهٔ آن در مجسمه‌های بسیاری است که تا اوایل سدهٔ بیستم در فرهنگ غرب شاهد آن هستیم. ولی از آغاز سدهٔ بیستم به این سو و مطرح شدن عامل زمان به مثابهٔ بُعد چهارم، در هنرهای تجسمی، تحولی اساسی در ساختار و بنیاد فضا ایجاد می‌گردد. برای روشن شدن این مسأله کافی است مجسمه «متفکر» آگوست رودن را که در سال ۱۸۸۰ با برنز قالب‌گیری شده است با مجسمه «ایساموتو گوچی»(۷) مجسمه‌ساز ژاپنی‌الاصل مقایسه کنیم تا به این دگرگونی و تحول در کار با حجم پی ببریم.

در مجسمهٔ رودن یا مجسمه‌هایی نظیر آن با حجم بسته‌ای روبه‌رو هستیم که نیروی آن حول یک محور در گردش است و حجم و فضایی که آفریده شده دارای همان تعریف ایستا و سه بعدی نیوتونی است. ولی در کار «ایساموتوگوچی» و یا بیشتر مجسمه‌سازان قرن حاضر که در پیوند با تداوم غیرقابل تفکیک زمان و فضا به خلق آثار سه بعدی دست زده‌اند مفهوم شکل بیرونی و فضای درونی هر یک از شکل‌ها و حجم‌ها با یکدیگر و نیز با فضایی که اطراف آنها را احاطه کرده، به نحو حساب شده‌ای ترکیب شده و در تنظیم فضا و شکل نهایی اثر تأثیر بسزایی داشته است.

شاید گفته شود روشی که رودن برای آفریدن مجسمه «متفکر» برگزیده است، اجازهٔ خلق شکل دیگری از حجم را نمی‌داده است، زیرا مجسمهٔ متفکر از طریق اضافه نمودن تدریجی گل به آرماتور یا محور اصلی فلزی بوده است که به شکل نهایی خود نزدیک گردیده است و سپس با مواد سخت‌تری مثل برنز ریخته‌گری شده است؛ روشی که در مجسمه‌سازی به آن روش «غیرمستقیم» گفته می‌شود. در حالی که روشی که ایساموتوگوچی اتخاذ کرده است روشی مستقیم است و ورق‌های آلومینیوم به طور مستقیم بریده، شکل داده شده و سپس به یکدیگر جوش خورده‌اند.

اما مجسمه‌سازان دیگری نظیر «ارنست تروا»(۸) و «پیتر آگوستینی»(۹) در آفرینش بسیاری از حجم‌های خود از روش غیرمستقیم (اضافه نمودن تدریجی و سپس قالب‌گیری آن به وسیلهٔ مواد سخت‌تر) استفاده نموده‌اند، پس متوجه می‌شویم که روش اجرایی مانعی برای درک زمان و آفریدن شکل مورد نظر نبوده است و اگر آن دسته از مجسمه‌سازان در پیوند با مفهوم نیوتونی خود از فضا به مجسمه‌سازی پرداخته‌اند، گروه اخیر در سنخیت با مفهوم کوانتومی از فضا و زمان به آفرینش سه بعدی دست زده‌اند.

این مسأله نه تنها در کار با مجسمه‌سازی بلکه در معماری معاصر نیز صادق است و تنها کافی است به نمونه‌هایی از آثار معماری «تاداو آندو»(۱۰)،

معمار ژاپنی و یا دیگر معماران معاصر بنگریم تا این تفاوت را دریابیم.(۱۱)

با توجه به پیشرفتهای تازه‌ای که در زمینهٔ طراحی سه‌بعدی و حجم‌سازی انجام شده و تحقیقاتی که مرتبط با قابلیت شکل پذیری مواد در طراحی مدرن صورت گرفته، نحوهٔ پرداختن به نمونه‌های حجمی یا طراحی پلاستیک در معماری دگرگون شده است.

«ژان آرپ» یکی از نقاشانی است که آثارش در محدودهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی، توأماً قرار می‌گیرد. وی عملاً فاصله بین نقاشی و مجسمه‌سازی را از میان برداشت و عنوان کلی هنرهای تجسمی را به آثار خود اختصاص داد.

«ژان آرپ» ترکیب‌هایی صرفاً هندسی ایجاد کرد که به نوعی دارای نمودی چندگانه و تا حدودی جنبشی است.

■ بافت

«بافت»(۱۲)، یکی دیگر از عناصر هنرهای تجسمی است که معمولاً آن را تنها با حس لامسه در ارتباط می‌دانند، در حالی که اهمیت آن بیشتر در ارتباط با نیروی خاص و استعداد اکتسابی قوهٔ بینایی است که در اثر تجربه و کسب اطلاعات به دست می‌آید. گاه این عنصر تجسمی از طریق دو قوهٔ لامسه و بینایی توأماً تجربه و شناخته می‌شود. در این صورت ابعاد وسیع‌تری از مفاهیم تجسمی را قابل ادراک می‌نماید و عالم هنری گسترده‌تری را به معرض نمایش می‌گذارد.

در دایرةالمعارف هنر بافت، چنین معرفی شده است:

بافت Textrue. نمود و ظاهر یک سطح است از جنبهٔ کیفیت قابل لمس آن. به سخن دیگر، بافت تنها عنصر بصری است که از طریق دیدن، احساس لمس کردن را در بیننده برمی‌انگیزد. در آثار هنری چهار نوع بافت قابل تشخیص‌اند:

واقعی، ساختگی، انتزاعی، ابداعی.

بافت واقعی، کیفیتی است در رویهٔ شیء که از طریق حس لامسه تجربه می‌شود. این نوع بافت، عمدتاً به حوزهٔ مجسمه‌سازی تعلق دارد؛ ولی هنرمندانی چون «وان گوگ» آن را در نقاشی نیز به کار بردند. بعداً «پیکاسو» و «براک» با ابداع اسلوب «تکه چسبانی». در واقع.. با چسباندن شیء بافت‌دار بر روی سطح نقاشی. بهره‌گیری هنری از بافت واقعی را متداول کردند.

هر رویه‌ای، به لحاظ روشنی. تیرگی و انعکاس‌های نور، دارای ویژگی‌هایی است. هرگاه این ویژگی‌ها توسط نقاش عیناً تقلید شوند، بافت ساختگی حاصل می‌آید. نقاشان فلاندری و هلندی سدهٔ هفدهم در بازنمایی دقیق بافت و جنس موادی چون پارچه، شیشه، چوب، فلز و غیره استاد بودند.

بافت انتزاعی فقط اشاره‌ای به بافت واقعی و اصلی دارد. به سخن دیگر، هنرمند بنابه ضرورت صوری و بیانی خاص، بافت اصلی را ساده‌تر و انتزاعی‌تر می‌نمایاند. این نوع بافت، معمولاً، در آثار انتزاعی به کار برده می‌شود و عاملی مؤثر در ترکیب‌بندی است. پیکاسو در بسیاری از نقاشی‌های خود از چنین بافتهایی استفاده کرده است (مثلاً بافتی همانند چوب یا روزنامه). تفاوت بافت ابداعی با بافت انتزاعی در این است که اگرچه اساساً از چیزی برگرفته شده سابقه‌ای برای آن نمی‌توان یافت. چنین به نظر می‌آید که هنرمند بافت خاصی را برای مقاصد خود آفریده است.

سورئالیست‌ها از این نوع بافت برای ایجاد جلوه‌های شگفت انگیز و تکان دهنده بهره می‌گرفتند.(۱۳)

بافت را از دو نظر می‌توان مورد دقت و بررسی قرار داد:

۱. از نظر شکل و فرم که وسیلهٔ فهم و درک آن، قوهٔ بینایی است و ارزش هنری آن را قوهٔ بینایی مشخص می‌کند.

۲. از نظر خاصیت فیزیکی و جنسیت بافت که ارزش‌های آن را قوهٔ لامسه مشخص می‌کند، این نکته در آثار هنری گذشته نیز مدنظر بوده است.

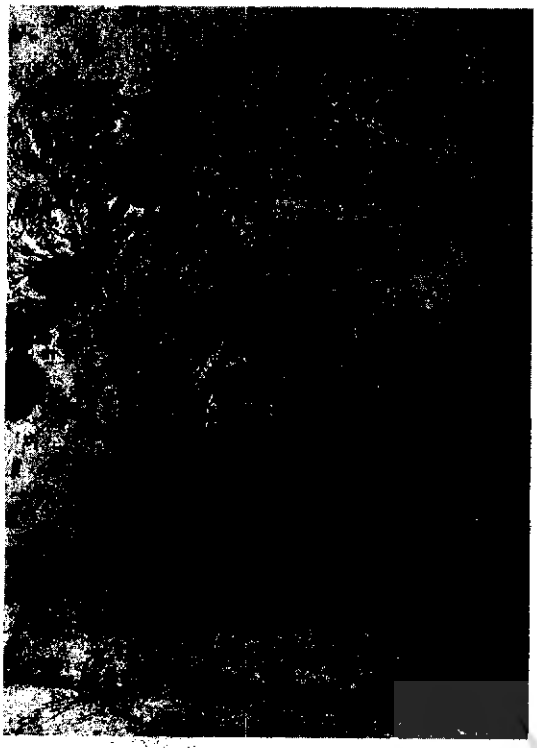
امروزه نیز برخی از هنرمندان مدرن آثار هنری خود را در سطح یا حجم به نحوی ارائه می‌دهند که علاوه بر جنبه‌های بصری، از لحاظ نیروی لامسه نیز ارتباط را به گونه‌ای دیگر برقرار می‌سازد و ممکن است یک اثر مجسمه‌سازی یا نقش برجسته به نحوی به وجود آید که

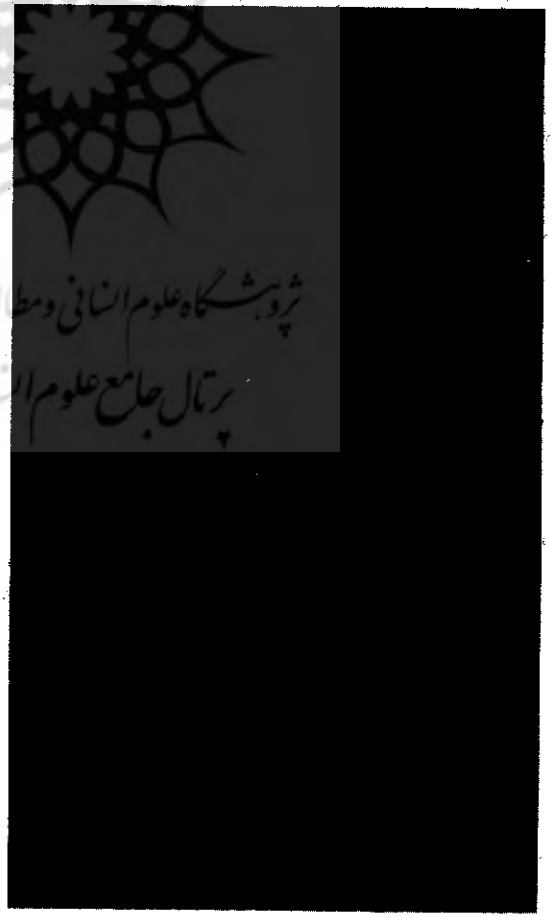
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلاً یا بخشی از آن از طریق نیروی لامسه قابل درک و فهم باشد.

کاربرد اشیاء طبیعی و مواد مصنوعی در هنرهای تجسمی و کاربردی و حتی در معماری، خصوصیات بصری متفاوتی را که ناشی از بافت‌های مختلف است ایجاد می‌کند. مواد صاف و نرم، زبر و خشن، براق و کدر مانند چوب و شیشه و سنگ و پارچه و فلز و پنبه و غیره، هر کدام از نظر بصری و نیز در رابطه با نیروی لامسه دارای جلوه و نمود خاصی است. این گونه بافت، مرتباً در طبیعت مشاهده و لمس شده و در نتیجه برای بیننده ایجاد سابقهٔ ذهنی می‌کند.

همچنین می‌توان از بازنمایی پدیده‌های طبیعی، (مانند بارش برف، پراکندگی برگ‌ها،...) بافت‌های مختلف پدید آورد. «نقاشی با رنگ روغن بر روی پارچه، نقاشی با آبرنگ بر روی کاغذ، استفاده از مواد رنگی به صورت گچ رنگی (پاستل) و نقاشی با وسایلی چون کاردک که لایه بیشتری را روی سطح می‌نشاند، پاشیدن رنگ با وسایلی که قشر نرم و لطیفی از رنگ را به صورت پودر روی هم می‌پاشد، همگی انواع مختلفی از بافت را ایجاد می‌کند که از نظر بصری کیفیت خاصی دارند. اگرچه این گونه مواد و مصالح از نظر قوهٔ لامسه هم قابل احساس‌اند، ولی اهمیت





کمتری نسبت به کیفیات بصری دارند.

توجه بیشتر به بافت در هنرهای تجسمی، تا حدودی با اولین کوشش‌هایی که در زمینهٔ هنر مدرن انجام گرفت هم‌زمان است. برای نقاشان امپرسیونیست کیفیت تصویری بافت رنگی که از ضربات قلم‌مو بر روی بوم به وجود می‌آمد ارزش خاصی داشت. از میان نقاشان این سبک «پل سزان»(۱۴) و «رنسان وان‌گوگ»(۱۵) را می‌توان نام برد.

همچنین نقاشان دیگری چون «پل سینیاک»(۱۶) و «ژرژ سورا»(۱۷) که به شیوهٔ نئوامپرسیونیسم(۱۸) مربوطند، با قرار دادن نقطه‌های رنگین در کنار هم، بافت رنگینی را ایجاد می‌کردند تا علاوه بر جلبه‌های بصری ناشی از ترکیبات رنگی، از نظر بافت نیز کیفیت تصویری بخصوصی را به دست آورند.

اما مهمترین تحول در هنرهای تجسمی که در زمینهٔ بافت اتفاق افتاد، مربوط به زمانی است که برای اولین بار نقاشان مدرن از جمله «پابلو پیکاسو»(۱۹) و «ژرژ براک»(۲۰) علاوه بر استفاده از مواد رنگی مرسوم، اشیاء جدیدی را مانند سطوح کاغذ، روزنامه و تخته و دانه‌های شن و غیره در ترکیبات نقاشی خود به کار گرفتند تا کیفیت تصویری جدیدی را که طبیعتاً با بیان تصویری تازه همراه بود ارائه دهند. هدف از تجربهٔ جدید این بود تا از حس لامسه که به نوعی در اثر تجربهٔ آدمی در قوهٔ بینایی ایجاد می‌شود استفاده گردد تا کیفیات بصری اثر هنری را غنی‌تر سازد. علت این عمل واضح بود، زیرا که جلوهٔ انواع بافت‌ها از جمله بافت‌های زبر و خشن، بافت‌های براق و صیقلی، بافت‌های نرم و لطیف، بافت‌های برجسته و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مسطح، هر کدام از آنها از کیفیات بصری خاص برخوردارند.(۲۱)

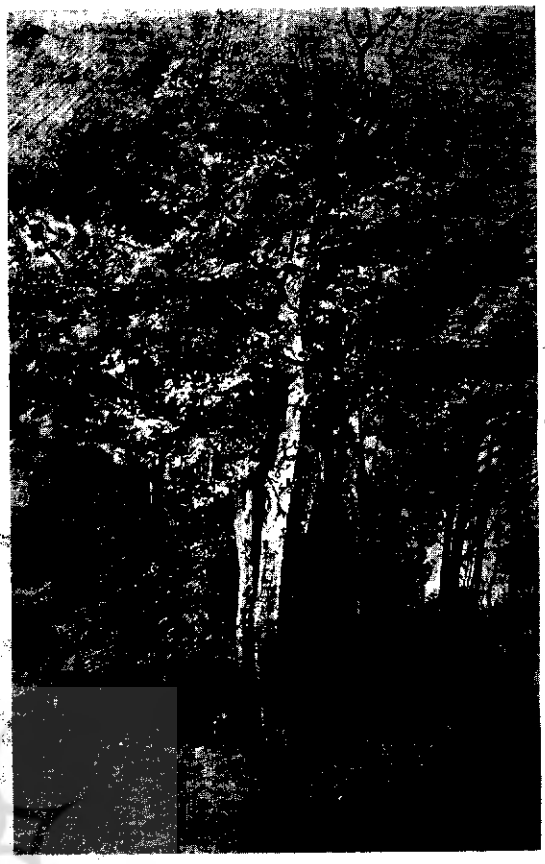
اما بیشتر از نقاشان، مجسمه‌سازان مدرن از این کیفیت بصری بهره‌مند شده‌اند. در مجسمه‌سازی مدرن، عملکرد بافت در خلق آثار اهمیت دیگری دارد. خصوصاً هرگاه به صورت متضاد در ترکیب‌های حجمی به کار روند، جلوه‌های بصری تازه و مفاهیم هنری عمیق‌تری را ایجاد می‌کنند. آثار حجم‌سازی که با توجه به تضاد سطوح مات و خشن در کنار سطوح صیقلی شده و براق به وجود می‌آید، یا موادی که به حالت شفافند، نور را از خود عبور می‌دهند، همگی جلوه‌های بصری ویژه را از نظر بافت برای چشم ایجاد می‌کنند.

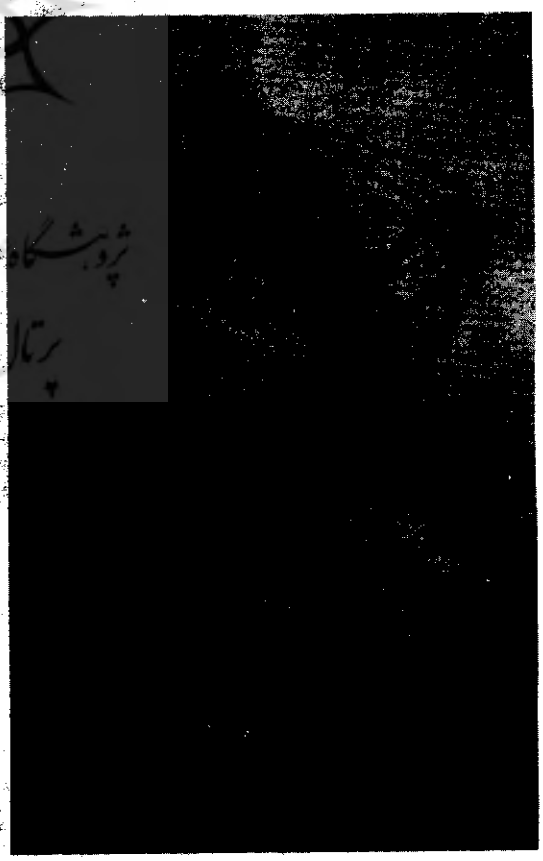
آثار حجمی «هانس آرپ»(۲۲)، «هانری مور»(۲۳)، «برانکوزی»(۲٤)، «جیاکومتی»(۲۵) از آن زمره‌اند.

پیش از نقاشی و مجسمه‌سازی، عنصر بافت را در معماری و نمونه‌های کاربردی در فضاهای زیستی به کار می‌گیرند. تولید و استفاده از انواع کف پوش‌ها به صورت فرش و گلیم و موکت، انواع کاغذ دیواری با نقوش صاف و برجسته، رنگ‌آمیزی فضاهای داخلی و خارجی با مواد صاف یا خشن، انواع پوشش‌های خارجی مانند کاهگل، سیمان و بتن، فلز، کاشیکاری و موزائیک با توجه به کیفیت بصری بافت مواد و مصالح است.

اکنون هنرمندان و هنرشناسان به این حقیقت پی برده‌اند که ادراکات حسی انسان می‌تواند نقش مهمی در دریافت‌های هنری او بازی کند. در نتیجه میدان عمل برای خلاقیت هنری متنوع‌تر فراهم شده است. برخی از هنرمندان معاصر پا را از این گستره فراتر نهاده، ترکیبی از مواد ایجاد می‌نمایند که برای ادراک آن علاوه بر بینایی لامسه از قوهٔ شنوایی نیز می‌توان بهره‌مند شد.

● ادامه دارد





● پاورقی‌ها

۱- Volume
۲. روبین پاکباز، همان کتاب، ص ۱۹۹.
۳- Alberto Giacometti (۱۹۰۱-۱۹۶۶).
۴. مهدی حسینی، همان کتاب، صص ۶۵ و ۶۴.
۵- Amedeo Modigliani (۱۸۸۴-۱۹۲۰).
۶- Constantin Brancusi (۱۸۷۶-۱۹۵۷).
۷- Isamo Noguchi (۱۹۰۴-۱۹۸۸).
۸- Ernest Trova (۱۹۲۷-).
۹- Pater Agostini (۱۹۱۳-).
۱۰- Tadeo Ando (۱۹۴۱-).
۱۱. مهدی حسینی، همان کتاب، صص ۸۰ و ۷۹ و ۷۵.
۱۲- Texture
۱۳. روبین پاکباز، همان کتاب، صص ۷۲ ،۷۱.
۱۴- P.Cezzane (۱۸۳۹-۱۹۰۶).
۱۵- V.Van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۷۵).
۱۶- P.Signac (۱۸۶۳-۱۹۳۵).
۱۷- J.Seurat (۱۸۵۹-۱۸۹۱).
۱۸- Neo-Impersionism.
۱۹- P.Picasso (۱۸۸۱-۱۹۷۳).
۲۰- J.Braque (۱۸۸۲-۱۹۶۳).
۲۱. محمدحسین حلیمی، همان کتاب، ص ۱۴۲.
۲۲- H.Arp (۱۸۸۸-۱۹۶۶).
۲۳- H.Moore (۱۸۹۸-۱۹۸۶).
۲۴- K.Brancusi (۱۸۷۶-۱۹۵۷).
۲۵- A.Giacometti (۱۹۰۱-۱۹۶۶).