تصویر سازی مؤلف

● فرزاد ادیبی

سخن دربارهٔ هنرهای تجسمی و بویژه هنر جوان اما کهنسال گرافیک فراوان است اما هدفِ این نوشتار، طرح نوعی تصویرسازی است که می‌توانیم آن را «تصویرسازی مؤلف» بنامیم و پاسخی برای این پرسش بیابیم که چرا تصاویری از آن سوی زمان‌ها و مکان‌ها تاکنون پائیده‌اند؟

و چرا هنوز هم «شام آخر» داوینچی اولین است و «آفرینش» میکل آنژ سزاوارِ آخرین؟

چرا آثار «براد هلند»، «جفری ماس» و «مارشال آریزمن» پیشگام‌تر از نوشته‌های متن هستند؟

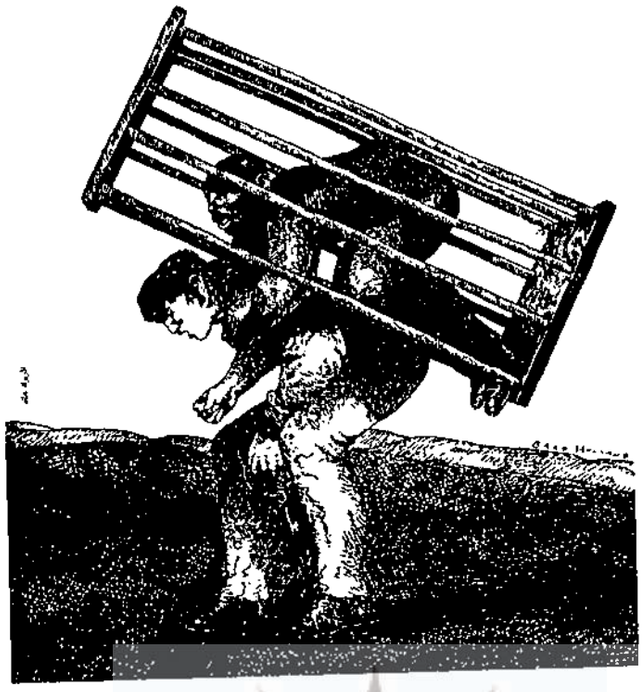
چرا طراحی‌های استاد «محمدسیاه قلم» فراتر از زمان خویشند؟

و چرا تصویرسازی‌های «مرتضی ممیز»، «فرشید مثقالی» و هنرمندانِ پیشتازِ دیگر به عنوانِ «تصویرسازی مؤلف» قابل طرح هستند؟

می‌دانیم که هنر گرافیک شاخه‌های بسیاری دارد و محصولاتی بی‌شمار. نشانه (sign)، صفحه آرایی (Lay out)، بسته‌بندی (packaging)، تصویرسازی (Illustration)، اعلان دیواری (poster)، دفترک (Bruchor) کارنما (catalog) و... از محصولات و شاخه‌های هنر گرافیک هستند که هر کدام از این محصولات یا شاخه‌ها نیز خود به گونه‌های دیگر تقسیم می‌شوند.

تصویرسازی شاید همسایه‌ترین بخش گرافیک با طراحی و نقاشی است که در این گفتار شامل انواعی است از حیث: الف: **محتوا و موضوع** ب: **مخاطب** ج: **قالب : بسترهای بروز و نمایش**

الف: انواع تصویرسازی با توجه به محتوا و موضوع بر روی یک محور با دو قطب طبیعت‌گرایی و انتزاع می‌تواند در حرکت باشد. اگر موضوع تصویرسازی علوم تجربی مثل زیست‌شناسی، فیزیک، شیمی و... باشد و هدف از تصویرسازی نشان دادنِ درستِ این موضوع‌ها، برای تفهیم بهتر آن، طراح موظف است همانند یک دوربین عکاسی و چه بسا دقیق‌تر از دوربین، عیناً موضوع را طبیعت گرایانه تصویرسازی کند اما در حیطهٔ علوم انسانی و علوم نظری جریان متفاوت است.



موضوع‌هایی مثل ادبیات (شعر و داستان و...)، فلسفه و هنر بازهم خودشان بر روی محوری قرار دارند که در یک قطب این محور با انتزاع و در قطب دیگر آن، با طبیعت‌گرایی مواجهیم. مثلاً یک داستان ممکن است «طبیعت گرایانه» باشد یا در قطب مخالف محور، یعنی «انتزاعی» باشد و یا در بین دو قطب این محور یعنی «رئالیسم»، «رمانتی‌سیسم» و... قرار گرفته باشد که طراح در حین ترجمهٔ موضوع از زبان ادبی به زبان تصویر با نگاهی آزادتر از نگاه به علوم تجربی، تصویری می‌آفریند که بر نقطه‌ای از محور طبیعت‌گرایی ـ انتزاع جای می‌گیرد.

«با کمی دقت به موضوعات متنوع تصویرگری که شاید شامل دهها رشته و مطلب جداگانه باشد می‌توان تا حدودی به اهمیت و لزوم تنوع شیوهٔ بیان آنها پی برد که مثلاً تفاوت در زمینهٔ تصویرسازی برای متن یک کتاب پزشکی با تصویرهای فنی یک کتاب مکانیک و تصاویر یک کتاب تاریخی، یک کتاب جغرافیا، یک کتاب سیاحتنامه، یک اثر ادبی، یک کتاب آموزشی دوران تعلیمات مدرسه‌ای، یک جزوهٔ ورزشی، عکاسی، مد و لباس، یک قصهٔ زیبا و لطیف کودکانه، مجموعهٔ اشعار و و و... چه اندازه باید تفاوت داشته باشد» (۱)

و «یک سری از موضوعات هستند که ظاهراً قابل تصویر شدن نیستند، مثل موسیقی یا فلسفه و به طور کلی موضوعاتی که ظاهراً در مفاهیم آنها معادلات تصویری وجود ندارد و...» (۲)

ب: مخاطب تصویرسازی بخش بزرگی از «نوع نگاه طراح» و «قالب تصویرسازی» و حتی «بسترهای بروز و نمایش» را تعیین می‌کند. طراح با توجه به سن، جنس، نژاد، تحصیلات و آگاهی‌های عمومی، منطقهٔ جغرافیایی ،مذهب و باورهای مخاطب تصویرسازی می‌کند که نهایتاً مخاطب با تصویر ساخته شده ارتباط بهتری برقرار کند. به عنوان مثال تصویری که با پسر ۸ سالهٔ تهرانی ارتباط مناسبی برقرار می‌کند برای زن ۵۰ سالهٔ سوئیسی شاید قابل فهم نباشد یا مثلاً «مردم ژاپن از آن جهت که نژاد یکدست و همگونی هستند، بدون اینکه لزومی داشته باشد که هر چیزی را به زبان بیاورند یکدیگر را درک می‌کنند. آنها دوست ندارند که همه چیز واضح و صریح باشد و به طور خاص از تصویری خوششان می‌آید که پیچیده و بغرنج بوده و معانی متعددی را القا کند. به همین دلیل تبلیغات به ندرت شکل مستقیم و صریح پیدا می‌کند و ایماژی که به واسطهٔ آن انتقال می‌یابد در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد از این روست که اغلب آثار تبلیغی ژاپنی از مایهٔ طنز و سرگرمی برخوردارند»(۳)

ج: قالب یک اثر تصویرسازی شامل همهٔ مبانی و مبادی هنرهای تجسمی است. فرم، رنگ، ترکیب‌بندی و لی‌آوت، تکنیک، بافت، خلاقیت، ایده و حتی جای امضاء طراح.

د. بسترهای بروز و نمایش تصویرسازی که معمولاً یکی از انواع محصولات گرافیک هستند مثل مطبوعات، کتاب‌ها، انواع بروشور و کاتالوگ و یا صفحات نمایش رسانه‌هایی مثل تلویزیون، رایانه، سینما، تابلوهای تبلیغاتی و... ارتباط نزدیکی با قالب و مخاطب دارند، همچنین ارتباطِ درستِ بسترهای بروز و نمایش تصویرسازی با موضوع و محتوا نکته‌ای است که مدیران هنری باید به ناشران و مدیران مسؤول گوشزد کنند.(۴) مثلاً در مورد نشریات، نکاتی همچون قطع، ترتیب انتشار، رنگ، جنس کاغذ، تعداد صفحات، نوع صحافی و... باید با «محتوا و موضوع»، «مخاطب» و «قالب» هماهنگ باشد.

یک اثر سالم و کامل تصویرسازی اثری است که در آن ارتباط منطقی بین موضوع و محتوا، مخاطب، قالب و بسترهای بروز و نمایش برقرار شده باشد. البته هماهنگی کلی این چهار عنوان یعنی الف، ب، ج و د علاوه بر دانش و تعهد و مسؤولیتِ تصویرساز، همفکری و همکاری‌های سفارش‌دهنده یا سفارش دهندگان (ناشر، مدیر مسؤول، سر دبیر و...) و مدیر هنری را نیز می‌طلبد.

اما آنچه موضوع اصلیِ این گفتار است، طرح نوعی تصویرسازی است که فراتر از یک اثر کامل است. به دیگر سخن یک اثر تصویرسازی علاوه بر سلامت کامل و هماهنگی عناصر الف تا د می‌تواند حتی پیشگام‌تر از مطلب و موضوع حرکت کرده و به صورتی جامع الاطراف و کامل ظاهر شود.

مرتضی ممیز در کتاب تصویر و تصور می‌گوید «... آنچه را که تصویرگر نباید مطلقاً انجام دهد دنباله‌روی و ترجمهٔ تصویری لغت به لغت موضوع است و همیشه به یاد داشته باشد که با کارش ابعاد تازه‌ای به موضوع مورد سفارش اضافه کند.»

در اینجا تصویرساز حتی پیشگام‌تر از نویسنده قلم می‌زند و اثر او نه تنها ترجمهٔ اصل موضوع است بلکه به عنوان اثری با بیان و ایدهٔ خاص و نگاهی تازه عنوانِ «تصویرسازی مؤلف» می‌گیرد. یک «تصویرسازی مؤلف» نه تنها بر بستر کتاب‌ها، مطبوعات و... می‌تواند بروز و انتشار یابد بلکه می‌تواند به عنوان یک اثر مستقل هنری قاب شود و بر تارک تالارها و مکان‌های عمومی و اتاق‌ها به عنوان یک اثر هنری زیبا با ایده‌ای اندیشه‌مندانه و اجرایی خاص بدرخشد.(۵)

تصویرسازی مؤلف را به اختصار می‌توان چنین تعریف کرد: متعالی‌ترین نوع تصویرسازی است که فراتر از ترجمهٔ مطلب به زبان تصویر است. تصویرساز مؤلف در حالی که متعهد به ترجمهٔ مطلب به زبان تصویر است همگام با نویسنده و چه بسا پیشگام‌تر از نویسنده ابعاد جدیدتری از موضوع را مطرح می‌کند. می‌توان برای یک تصویرسازی مؤلف ویژگی‌هایی را برشمرد که بارزترین آنها گستردگی در بینش طراح از موضوع و محتواست.

یک اثر مؤلف در حالی که فرازمانی و فرامکانی است بومی نیز هست و همچنین آیینه زمان خود. به یاد داشته باشیم که «طراحی محصول فرهنگ خود است و در صورتی مناسب است که پیام فرهنگی باشد که ابلاغ‌کنندهٔ آن است».(۶)

علاوه بر اینها، توانایی و اشراف طراح در قالب (فرم، رنگ، ترکیب‌بندی، بافت و...) و نوآوری و نگاه متمایز داشتن در این بخش (قالب) از ویژگی‌های دیگر یک تصویرسازی مؤلف است. ابتکار و خلاقیت‌های تصویرساز در به‌کارگیری خلاقانهٔ «بسترهای بروز و نمایش» تصویرسازی نیز از خصوصیات یک اثر «مؤلف» است و بالاخره یک اثر مؤلف جامع‌الاطراف است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- مرتضی ممیز، «تصویر و تصور» انتشارات اسپرک، چاپ اول، ۱۳۶۸، ص ۴.

۲- همان، ص ۲۰.

۳- هنر معاصر، (دو ماهنامهٔ تجسمی)، شمارهٔ ۳، بهمن و اسفند ۱۳۷۲، ص ۴۲.

۴- یکی از مواردی که به تصویرسازی کامل و گاهی «مؤلف» کمک می‌کند، اشراف طراح در هنر و علم گرافیک است و یا حداقل اینکه طراح در بخش «بسترهای بروز و نمایش» عامل باشد، مثلاً یک تصویرساز که صفحه آرا نیز می‌باشد به دلیل احاطه بر کل متن و تصویر موفق‌تر است. صفحهٔ آراستهٔ یک تصویرساز می‌تواند یک اثر تصویرسازی محسوب شود و متن و عنوان مطلب نیز در حالی که شخصیت خود را دارند در خدمت تصویر بوده و به عنوان عنصری تصویری مکمل تصویر اصلی هستند. این هنرمند قاب تصویر را کل صفحه می‌بیند و از امکاناتِ صفحه و صفحه‌آرایی برای ساختنِ بهتر یک تصویر بهره می‌گیرد او با توجه به طول و عرض صفحهٔ مجله یا کتاب می‌تواند تصویر را بزرگ و کوچک کرده و طول و عرض تصویر را تغییر دهد. یک صفحه آرای تصویرساز می‌تواند از فضای نوشته‌ها به عنوان بافت یا سطح خاکستری سود جسته و به ارتقاء تصویر کمک کند و همچنین می‌تواند از تصویری که حاصل سلیقه و فکر و اندیشه اوست برای آرایش بهتر صفحه استفاده کرده و قسمتی از تصویر را حذف کند یا اضافه کند و تصویر را در جهت القای بهتر مفهوم و زیبایی صفحه دفرمه کند، کاری که با تصویر یک تصویرساز دیگر نمی‌توان کرد.

۵- امروزه به دلیل وضعیت نابسامان اقتصادی و ناآشنایی سفارش دهندگانِ گرافیک، استفاده از طراحی‌ها و نقاشی‌های چاپ شده برای جلد کتاب‌ها و محصولات دیگر رواج دارد. باید متذکر شد که اگر یک اثر نقاشی صرفاً به عنوان یک اثر نقاشی در محل مناسب خود نصب شود ارزش دارد. مثلاً یک تابلو نقاشی که بر سینهٔ یک تالار بزرگ همایش نصب می‌شود، قابل استفاده در یک اتاق کوچکِ خواب نیست و یا اگر به عنوان نقاشی دیواری از یک اثر نگارگری استفاده شود نابجاست.

ملاحظه می‌شود که با عوض شدن محل نصب یک اثر نقاشی، فضا، تأثیر و کاربرد آن از دست می‌رود پس چگونه می‌توان آن را چاپ کرد و انتظار گرافیک بودن آن را داشت؟ البته گاهی ممکن است با نظر و مشورت یک مدیر هنری، یک اثر نقاشی با دیزاین و لی‌اوت مناسبی در یک محصول گرافیک بسیار بجا و درست و حتی خلاقانه به کار رود که این امر البته از سر انتخاب است نه از سر اجبار.

۶- مقالهٔ «آبریل گریمن، ملکهٔ موج نو طراحی گرافیک» برگردان فرزاد ادیبی، روزنامهٔ ایران سال سوم، شمارهٔ ۷۵۷، ص ۱۲.

سیر و صور نقاشی ایران

■ زیر نظر: آرتور اپهام پوپ

■ ترجمه: یعقوب آژند

این اثر ترجمه بخشی از کتاب بررسی هنر ایران (A Survey of Persian art) است که به نقاشی ایرانی می‌پردازد. مترجم محترم در مقدمه آورده است که ممکن است بعضی را اعتقاد بر این باشد که نظریات ارائه شده به دلیل گذشت زمان از خیر انتفاع ساقط شده و نیاز به آثار و تحقیقات جدیدی است، اما باید به این نکته نیز توجه داشت که این نوع آثار در عالم پژوهش‌های مربوط به ایران از چنان استحکامی برخوردار بوده که آثار جدید به طور کلی برساخته مطالب آنهاست.

در کتاب حاضر تلاش می‌شود به ویژگی‌های نقاشی ایران با شیوه‌ای علمی برخورد شده و هر یک از نویسندگان نیز پاره‌ای از این سنت را به نحوی شایسته بازآفرینی کرده است که مجموعهٔ این جستارها و تلاش‌ها، چگونگی نگارگری و نقاشی ایران را در بستر تاریخ نشان داده است.

در ابتدا و تحت عنوان **نقاشی و کتاب‌آرایی** که بخش عمده کتاب را نیز دربر گرفته است، سِر تامس آرنولد در بحث خاستگاهها سعی نموده تا در ریشه‌یابی نگارگری ایرانی تا دوران باستان پس رفته و منشاء آن را در سنت نقاشی مانویان ببیند. چنان که معتقد است سهم واقعی نقاشان مانوی هنوز مشخص نشده و تاکنون نمونه‌ای از هنر تصویری مانوی جز قطعاتی چند از نقاشی مانوی در شهر مخروبه‌ای نزدیک تورفان و معبد مانوی دیده نشده و حتی بقایای پراکنده این هنر اجازه سنجش دقیق را نمی‌دهد. وی در بخشی دیگر متذکر می‌شود که نقاشی مانوی به لحاظ رنگ‌آمیزی و طراحی با آثار نقاشان متأخر ایران شباهت‌هایی دارد و تأثیرات و الهامات مانوی نه تنها در امپراتوری اسلامی، که حتی پس از فتوحات مغولان که تاثیرات هنری شرق را وارد جهان اسلام کردند آثار پایایی در نقاشی و نگارگری ایران برجای گذاشتند. در ادامه نیز یوگوموندو دوویلار به سنت نقاشی مانوی با توجه به یافته‌های باستان‌شناسی پرداخته است و معتقد است هنر مانوی تا آنجا که بقایا و آثار پراکنده مجال می‌دهد در صورت‌بندی و انتقال نقشمایه‌ها، فنون و عقاید عاملی تحول‌زا در آینده هنر ایران بوده است.

بررسی تاریخی نگارگری ایران تا پایان دوره صفوی بحث مفصلی است که توسط ارنست کونل (Ernst Kuhnel) و تحت عنوان تاریخ نگارگری و طراحی بررسی شده و نویسنده یادآور می‌شود که با توجه به عدم دسترسی به آثار نگارگران ایران و کتاب‌آرایی جز قطعاتی از کتاب‌های مانویان مکشوفه در تورفان آن پی‌جویی تاریخ هنر نگارگری ایران اسلامی پیش از سده هفتم و سیزدهم امکان ندارد.

بررسی تاریخی اثر یداگدار (Yedda Godard) و تصاویر گل و مرغ اثر فیلیس اکرمن (Phyllis Ackerman) تحت عنوان نگارگری و طراحی بعد از صفویان، تأثیر شعر و کلام بر نقاشی ایران اثر سر تامس آرنولد (Sir Thomas Arnold)، خصایص زیبایی در نقاشی ایران اثر لارنس بینیون (Laurence Binyon) و رنگیزه و مصالح اثر آ. پ. لاری (A. P. Laurie) تدارک مواد نگارگر اثر ح. طاهرزاده بهزاد مباحث پایانی بخش اول را تشکیل می‌دهد.

در ادامه لویی ماسینیون (Louis Massignon)، تأثیر الهیات اسلامی در دگرسانی مبانی شمایل نگاری ایرانی را مدنظر قرار داده و ضمن اشاره به مانویت همچون انگیزه‌ای فرهنگی و پلی‌بین اندیشه ایرانی و اسلام به مکتب کوفه به عنوان خاستگاه نقاشی اسلامی می‌پردازد. ارزشیابی و تذهیب و نسخه‌پردازی به خصوص قرآن و سیر تاریخی آن نیز که درواقع پرده‌گشای تصویر تذهیب شده و بحثی روشنگرانه پیش رو نهاده است توسط ریچارد اتینگهاوزن (Richard Ettinghausen) مدنظر قرار گرفته است. فن تجلید اثر امیل گرتسل (Emil Gratzel) نیز ضمن بررسی خاستگاهها به جلدآرایی در هرات سده نهم هجری و برتری و نفاست جلدآرایی شرق ایران دوره تیموری و فن تجلید این دوره، به ظهور دوره صفوی و جلدهای چرمی، زیرلاکی و قاب‌بندهای تزیینی جلدها که از سده دهم به بعد متداول بودند اشاره می‌کند.

اثر حاضر از این امتیاز برخوردار است که هر مبحث از ارجاعات و زیرنویس‌های مفصل و جامعی برخوردار است. اما این ایراد نیز وارد است که تصاویر (سیاه و سفید) ارائه شده از کیفیتی خوب برخوردار نیست چراکه یک کتاب هنری با ارائه تصاویر رنگی مفیدتر خواهد بود.

کتاب در قطع وزیری با ۶۱۰ صفحه و شمارگان ۱۲۰۰ منتشر شده است.