خط و تایپوگرافی لاتین

تعریف تایپوگرافی:

تمدن ما بر پایه‌ی الفبا و اعداد اســتوار اســت. این علائــم ابتدایی از لحاظ علم‌شناســی، هیچ‌گونه معنی و مفهومــی ندارنــد ولی به عنــوان جایگزین‌های بصری بــرای آواهای گفتــاری و اعداد ریاضــی نقش‌هایی را به آنها محول کرده‌اند. این علائم بســیار ساده به افراد امکان داده‌اند تا فلسفه، علوم و ادبیات را به وجود آورده و دانشــی را که به ســختی کســب کرده‌اند، به صورت نوشته‌ی مکتوب یا چاپ شده نگهداری کنند و بر زمان و مکان تفوق و برتری جسته و آنها را در اختیار گیرند.

واژه‌ی تایپوگرافــی (Typography) را از قدیم‌الایام به معنی فرآیند تکنیکی یا فنی چاپ نوشته‌ها و متون مکتوب از طریق اســتفاده از حروف چاپی فلزی برجســته می‌دانســته‌اند که این حروف به جوهر آغشته شــده و با روشــی که به فرآیند چاپ به وســیله‌ی مهر و اســتامپ شباهت بســیاری دارد، بر روی کاغذ، حروف را چاپ می‌کردند. در دوره‌ی مــا که عصر الکترونیک اســت، «تایپوگرافی»، انتقال و مبادله‌ی اطلاعــات عددی و الفبایی را از طریق ابزارهای متنوع شــامل چاپ، انتقال تصویری یا ویدئویی، نمایش کامپیوتری و علائم الکتریکی دربرمی‌گیرد.

تایپوگرافی، روابط بصری پیچیده‌ی مقیاس و فضا را شامل می‌شود. حروف به صورت کلمات با هم ترکیب می‌شــوند تا جمله‌ها، بندها (پاراگراف‌ها) و ســتون‌ها را تشکیل دهند. روابط فضایی ظریف و غیرملموس برای زیبــا و خوانا بودن آنها بســیار ضروری و حیاتی اســت. طــراح از طریــق دادن نقش‌های معین به دســتگاه‌ها، اطلاعــات تایپوگرافیک را می‌ســازد و خواننده با درک غریزی این عملکردها به مفاهیم نزدیک و به آنها دست می‌یابد.

ایــن امــر در اوائل تاریــخ چاپ توســعه یافت که نقش‌های مهم چاپ را می‌توان در حدود سال ۱۵۳۰ در تقاضاهای شــدید مردم آلمان برای آزادی و دموکراسی یافت. (شکل ۱)

تایپوگرافی در اصل ساختاری هندسی دارد. یونانیان باســتان شکل الفبایشــان را براساس اشــکال هندسی همچــون دایره، مربع و مثلث قــرار داده و برای ایجاد نظم در این حروف از دو خط افقی اســتفاده می‌کردند. پیدایش شــیوه‌ی چاپ تایپوگرافیک که از طریق حروف فلزیِ قرار گرفته در یک قالب آهنی انجام می‌شــد، بر شــکل هندسی و خطوط افقی ـ عمودی استحکام بیشتری بخشید.

ت-۱

در قرن بیستم زبان‌های تصویری جدید، که ثمره‌ی تحولات هنر مدرن است با تکنولوژیِ توسعه یافته ترکیب شدند تا محدودیت در اندازه‌ی حروف چاپی و اتکا یک جانبه در تعیین جهت افقی و عمودی را از بین ببرند. تایپوگرافی، همزمان به صورت یک ارتباط بیانی و مجموعه‌ای از فرم‌های تصویری عمل نمی‌کند. بینندگان، حروف و اشکال را به صورت پیام درک کرده و از عناصر بصری چشم‌پوشی می‌کنند، هر چند عناصر بصری به تنهایی می‌توانند ایجاد طنین کنند و به ترغیب یا عدم ترغیب مخاطبان برای توجه به اثر پدید آمده منجر شوند. تجسمی بودن تایپوگرافی و وجود امکاناتی همچون فضای طراحی و عمودی بودن خطوط، شرایط را برای ترکیب ریتم موسیقی با فضاهای موجود بسیار مناسب نموده است.

وقتی تایپوگرافی با مهارت و خلاقیت انجام می‌شود همچون شیوه‌های دیگر طراحی، تماشایی و هیجان‌انگیز خواهد بود. هنگامی که حروف، اعداد و تصاویر در کنار هم قرار می‌گیرند و متن موزونی را تشکیل می‌دهند، به نیروی بالقوه‌ی آنها در کنار یکدیگر پی‌خواهیم برد.

هنر تایپوگرافی را هرگز نباید جدای از حوزه‌های دیگر طراحی تجسمی و گرافیک دانست. آنها به خاطر تأثیری که بر روی یکدیگر دارند به هم وابسته‌اند و باید با هم خلق شده و با هم توسعه یابند.

در رابطه با تایپوگرافی اصولی اساسی وجود دارد که به دلایل زیادی، طی قرن‌ها توسعه یافته‌اند. از طرف دیگر بصیرت و اندیشه نقش مهمی دارد. اولین قانون در این فرایند چنین بیان می‌کند: «چنان چه چیزی درست به نظر می‌رسد، بنابراین درست است»[1]

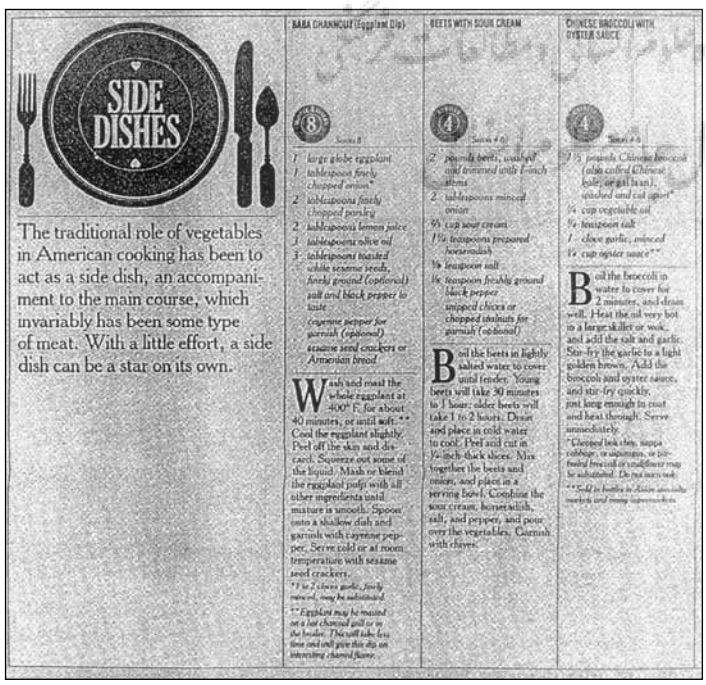
تاریخچه‌ی خط و تایپوگرافی لاتین

ما معمولاً تایپوگرافی را به عنوان پدیده‌ی قرن بیستمی تلقی می‌کنیم، اما این مسئله چندان هم حقیقت ندارد. کشف تصاویر ماقبل تاریخی کنده کاری شده بر روی تکه‌های استخوانی و نقاشی‌های روی دیواره‌ی غارها، نشان می‌دهند که استفاده از خط و نوشتار، به عنوان وسیله‌ای برای انتقال اطلاعات، از مدت‌ها قبل انجام شده است. (شکل ۳)

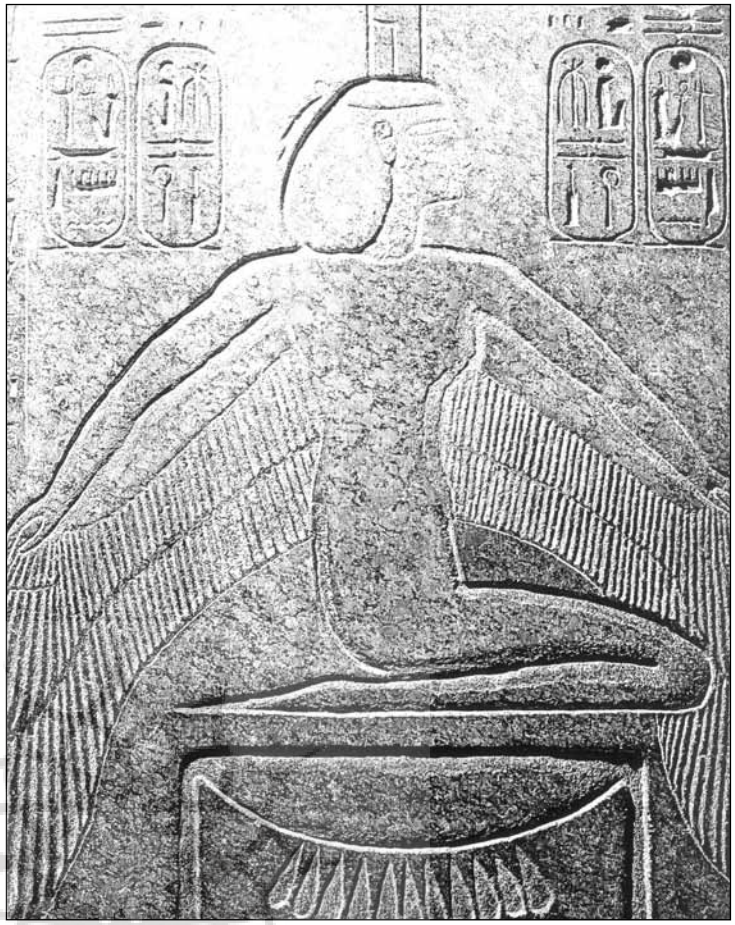
در امپراطوری روم، با تلاش‌های که برای پیشرفت و یادگیری صورت می‌گرفت، کار تایپوگرافی با ابداع حروف رومی استانداردی که امروزه با آن آشنا هستید، آغاز شد. (شکل ۴)

این حروف سپس به مردم فاتح اروپا منتقل شد و به دنبال آن به هنگام تعلیم دین مسیحیت، در بین دیگر مردم نیز رواج یافت. در همین زمان بود که حروف دیگری با اشکال مختلف در سایر تمدن‌ها به وجود آمد.

در ابتدا کلیه‌ی حروف رومی به شکل حروف بزرگ فعلی بودند، ولی در اوایل قرن چهارم پس از میلاد، یونانیان خط شکسته‌ی دیگری ابداع نمودند که Uncial نام گرفت. این حروف تقریباً مدور با سندر[2] و دیسندر[3] کوچکشان این امکان را فراهم می‌کردند که نوشتن سریع‌تر صورت گیرد و به همین دلیل برای استفاده‌ی روزمره طراحی شده بودند. سرانجام برای هر خط الفبا یک حرف کوچک



ت-۲



ت-۳

و یـک حرف بزرگ ابداع گردید و بدین ترتیـب حروف کوچک و بزرگ از هم متمایز شدند.

رومی‌ها برای ساخت خط (قلم)، استانداردهایی تعریف نمودند که هنوز هم از آنها استفاده می‌شـود. ویژگی‌هایی همچون حروف پایه‌دار (Serif)، ضخامت و برجستگی در حروف، همگی به خاطر زاویه‌ی قلم مورد استفاده‌ی رومی‌ها برای نوشتن بود.

در آثار قرون وسطی نشانه‌هایی از آثار نوشتار مدرن به چشم می‌خورد. از ایـن دوران کـه به خاطر نفوذ و تأثیر کلیسـا دوران بسـیار پرباری برای توسعه‌ی هنر بود حروف و نوشـته‌های تذهیب‌کاری شده‌ی جالبی بر جای مانده است. (شکل ۵)

در ابتدا معروف‌ترین این شـیوه‌های نوشـتاری عبارت بودنـد از: حروف بزرگ و مربع شـکل رومـی، Uncial و نیمه Uncial. (نباید گمـان کرد که به دلیل تشابه اسـمی، حروف نیمه Unicial از حروف Uncial مشـتق گردیده‌اند، بلکه این حروف از حروف بزرگ مربع شـکل و شکسته‌ی اولیه‌ی رومی مشتق شده‌اند).

در اواخـر قـرون وسـطی، حـروف نازک‌تر و زاویه‌دارتر و فراز و فرود کوتاهی داشـتند. هم‌اکنـون از این حـروف که به تکسچرا (Textura) معروف بودند، به نام حروف گوتیک (Gothic) یا حروف انگلیسی باستان (Old English) یاد می‌شود. مزیت حروف «تکسچرا» در این بود که فضای کمتری اشـغال می‌نمودند، اما به دلیـل ضخامت عمودی زیاد و سبک پر زرق و برقی که داشتند، خواندن آنها دشوار بود.

در قـرن چهـارم و پنجم یـک گـروه غیرمذهبی از محققان که معروف به «انسان‌گرایان» بودند، به مطالعه‌ی فرهنگ رومـی و یونانی پرداختند. آنها بـا مطالعه بر روی دست‌نوشـته‌های رومـی و «کارولینگیـن» (Carolin-gian)، شـیوه‌ای ابـداع نمودند که الگویـی برای حروف کوچک فعلی گردید.

در اواسط قرن پانزدهم حروف به گونه‌ای درآمد که ما امروزه با آن آشنا هستیم. در این زمان «یوهان گوتنبرگ» بـا اسـتفاده از قطعات جداگانه و متحـرک برنجی، صنعت چاپ را رواج داد.

به دلیل محدودیت‌های جدیدی که دستگاه‌های چاپ، کاغذ و جوهر داشـتند، طراحان حروف چاپی بر آن شدند تا در طرح‌های خود تجدیدنظر نمایند، دیگر، قراردادن علائم کوچک حروف رومی توسـط قلم بر روی پوست گوساله یا آهو امکان‌پذیـر نبود. بنابراین خطی ابـداع گردید که بین علائـم کوچک و بزرگ حـروف آن تفـاوت زیادی دیده نمی‌شـد و دارای پایه‌هـای ضخیمی بود. امـروزه ما این طرح‌ها را خط انگلیسـی باستان می‌نامیم، چند نمونه از این خطوط عبارتنداز: «گاراموند اولیه» و «کلویستر سبک باستان» (شکل ۶)

به دنبال این پیشـرفت، ماشـین‌های چاپ کارآمدتـر و کیفیت کاغذ و جوهر بهتر شـد. طرح‌های حروف چاپی توسـعه پیدا کردند و در اواخر قرن هفدهم از خطوطی اسـتفاده شـد که بین علائم ریز و درشـت آنها تفاوت بیشـتری وجود داشـت و دارای پایه‌هـای ظریفی بودند. ایـن نوع خطوط هم‌اکنون طرح‌های «انتقالی» نامیده می‌شوند. (Transitional)

آخرین خط سـبک باسـتان «کازلون»[۴] نامیده می‌شود، خطی که هنوز هم با اشـکال مختلف طرفداران بسـیاری دارد. این خط که توسط «ویلیام

ت-۴

کازلون انگلیسی»[5] در نیمه‌ی اول قرن هجدهم طراحی گردید صنعت چاپ آمریکا و انگلیس را تحت سلطه‌ی خود درآورد.

خط انتقالی، خطوط سبک باستان و مدرن را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. معروف‌ترین خط انتقالی که مانند کازلون، هنوز هم معروف است، توسط فرد انگلیسی دیگری به نام «جان بسکرویل»[6] ابداع گردید. فرم‌های مرتبط و فاصله‌دار خط «بسکرویل» و وجود تفاوت زیاد بین علائم ریز و درشت در این خط نسبت به خط باستان، و خوانایی آن، دلیل معروف بودن آن می‌باشد. خطوطی از جمله «بسکرویل» و «کازلون» که از خطوط انتقالی به شمار می‌روند در (شکل ۷) نشان داده شده است.

در این زمان دو خانواده‌ی فرانسوی نیز به انجام کارهای هنری گرافیکی مشغول شدند. این دو خانواده عبارت بودند از: خانواده‌ی فورنیر و خانواده‌ی دیدوت. پیر سالیون فورنیر اولین سیستم علامت‌گذاری را ابداع نمود و دیدوت فیرمین اولین قلمی را که ما امروزه آن را جزو قلم‌های مدرن به حساب می‌آوریم، ابداع کرد. در این خط بین علائم ریز و درشت، تفاوت زیادی وجود دارد و پایه‌های آن نازک و غیرهلالی می‌باشند.

چند سال پس از طراحی «دیدوت» شخصی ایتالیایی به نام «جیمباتیستا بودونی»[7] معروف‌ترین خط مدرن را طراحی نمود و نام خود را بر روی آن گذاشت. این خط بسیاری از ویژگی‌های خط دیدوت را دارا بود و از آنجایی که بودونی شهرت بسیار زیادی در چاپ داشت، هنوز هم از این خط در طراحی قلم‌ها استفاده می‌شود. همان‌طور که ابداع گوتنبرگ سرآغاز پیدایش گرافیک مدرن محسوب می‌شود، می‌توان قرن نوزدهم را نیز دوره‌ای به حساب آورد که گرافیک رفته رفته تمام فرم‌های ارتباطی یعنی: بروشورها، ماهنامه‌ها، اعلامیه‌ها، آگهی‌ها، پوسترها و غیره را تحت پوشش خود درمی‌آورد.

انقلاب صنعتی در اروپا و آمریکا، همراه با پیدایش و ظهور نیروی بخار، الکتریسیته و نفت به توسعه‌ی بسیار زیاد این صنعت انجامید و صنعت ارتباطی با چالش‌های جدید زیادی نیز مواجه شد.

پیشرفت عمده‌ی طراحی در چهل سال اول این قرن شامل پیدایش

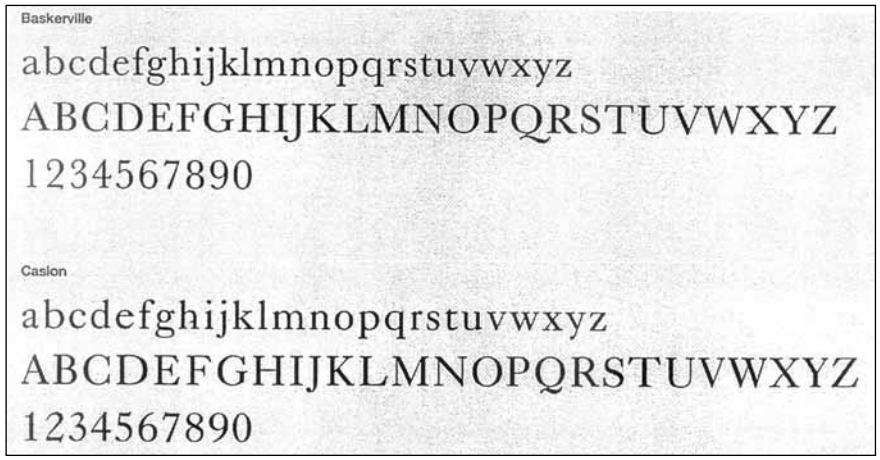
ت-۵

نهضت‌هایی چون فوتوریسم، کانستراکتیویسم، داستیل (دی اشتیل) و دادائیسم بود.

گفتن اینکه تأثیر نهضت‌های هنری گوناگون در اوایل قرن بیستم جنجال‌برانگیز بوده، کوتاهی در بیان حقیقت نخواهد بود. قسمت اعظم اتفاقات به وقوع پیوسته، واکنشی بود، واکنش در برابر این فرض که در هنر، واقعیت، تصویری غیرقابل تغییر است. واکنش در برابر دولت متجاوز، در برابر بی‌عدالتی در جامعه، در برابر شیوه‌های قابل قبول انجام کارها، و ترس از تغییر. این دوره از تاریخ، مستعد وقوع انقلاب بود و بروز آن دارای جنبه‌های زیاد. واکنش مذکور در صنعت چاپ به شکل آینده‌گرایی یا فوتوریسم بروز نمود. فوتوریسم در مقایسه با ماهیت پرزرق و برق سبک‌های قبلی از شکل خشنی برخوردار بود که، هم مسیر آینده‌ی هنرهای زیبا و هم مسیر آینده‌ی طراحی گرافیکی را تا حد زیادی تحت تأثیر قرار داد.

این نهضت که در ایتالیا و در سال ۱۹۰۹ شکل گرفت، دارای نیرویی بود که در آن زمان کسی به آن پی‌نبرد.

ت-۶



ت-۷

فوتوریسم با تکنولوژی و جنبه‌های دینامیک زندگی مدرن ارتباط پیدا کرد. طرفداران این نهضت، مفاهیم کلاسیک هماهنگی و نظم را رد کردند و تلاش نمودند در کارشان از سرعت و حرکت بهره گیرند.

کارهای آزمایشی آنها شامل تکنیک‌هایی چون، چیدن دوباره‌ی حروف روزنامه‌ها و مجلات بود تا نظمی ایجاد کنند که نشان دهنده‌ی مفهوم زندگی مدرن است.

فیلیپوتوماسومارینتی[۸]، هنرمند فوتوریسم در مجله‌ی «لاسرِبا» می‌نویسد: «قصد دارم در صنعت چاپ انقلابی برپا کنم که درست برخلاف ایده‌های احمقانه و مشمئز کننده‌ی کتاب شعری است که صفحات آن با دست مرتب شده، دارای سبک قرن ۱۶ است، و با رانگاها[۹] و آپولوها[۱۰]، حروف بزرگ اول کلمات و تزیینات پرزرق و برق و گیاهان اسطوره‌ای آراسته شده است. یک کتاب بیان کننده‌ی فوتوریسم باید افکار فوتوریسمی ما را بیان کند. در صورت لزوم ما در یک صفحه از سه یا چهار حالت گوناگون و بیست نوع قلم متفاوت استفاده خواهیم کرد.»[۱۱]

امروزه شاید چنین گفته‌ای مبالغه‌آمیز به نظر برسد، اما در آن دوره لازم بود که چنین سخنی گفته شود.

این دوره، دوره‌ای بود که هنوز تکثیر چهار حالته ابداع نشده بود، و مجلات مربوط به رسانه‌های گروهی و کتاب‌های تصویردار منتشر نشده بودند. آنچه «مارینتی» توصیف می‌کرد معیار و ضابطه‌ی آن زمان بود، و گویی تقریباً هیچ راه دیگری برای تکثیر لغت به چاپ رسیده وجود نداشت و نمی‌توانست هم وجود داشته باشد. (شکل ۸) آثاری از هنرمندان فوتوریست ایتالیایی را نشان می‌دهد.

در تلاطم جنگ جهانی اول و انقلاب روسیه، هنگامی که تزار بر مسند قدرت بود، مکتبی هنری در روسیه در حال شکوفایی بود. همزمان با این امر روسیه درگیر جنگ داخلی شد و اتحاد جماهیر شوروی شکل گرفت. این هنر روسی تأثیری فرامرزی بر گرافیک و تایپوگرافی قرن بیستم نهاد.

هنرمندان روسی عقاید جدید مکاتب کوبیسم و فوتوریسم را جذب کرده و با سرعتی شگفت‌آور به سوی نوآوری‌های تازه حرکت نمودند. پیشتازان روسی در مکاتب کوبیسم و فوتوریسم، ویژگی مشترک مناسبی جهت ابداع اصطلاح «کوبوفوتوریسم» یافتند، کتاب‌های فوتوریست‌های روسی به طور نمادین، واکنشی بود بر ضد ارزش‌های تزاریست روسیه.

استفاده از کاغذهای ضخیم و روش‌های صنایع دستی، بیانگر فقر جامعه‌ی روستایی بود. کازمیر مالویچ[۱۲] (۱۸۷۸ـ ۱۹۳۵) در نقاشی با استفاده از اشکال ابتدایی و رنگ‌های خالص روشی ابداع نمود و آن را «سوپرماتیسم» نامید. پس از کار در روش فوتوریسم و کوبیسم، مالویچ روشی انتزاعی، هندسی و عنصری پدید آورد که بدون عنوان، ناب و تازه بود. مالویچ دریافت که اصل تجربه‌ی هنر، تأثیر ادراکی رنگ می‌باشد. برای اثبات این امر، وی در سال ۱۹۱۳ طرح یک مربع سیاه بر روی زمینه‌ای سفید را به نمایش درآورد.

او اظهار داشت که احساس (ادراک) این تناقض، اصل هنر است. تحول و شکل‌گیری این مکتب به موجب تحولات انقلاب روسیه سریع‌تر رشد می‌نمود. هنرمندان چپ‌گرا در مقابل قوانین قدیمی و سنتی هنر قرار گرفته

ت-۸

بودند. در سال ۱۹۱۷ این هنرمندان چپ‌گرا سعی خود را معطوف به حمایت از بولشـویک‌ها از طریق تبلیغات سیاسی نمودند. اما در سال ۱۹۲۰ شکافی ایدئولوژیک دامنگیر قوانین هنرمندان نظام جدید کمونیسم شد.

برخی هنرمندان از جمله مالویچ و واسـیلی کاندینسکی[۱۳] (۱۸۶۶ ـ ۱۹۴۴) اعلام داشـتند کـه هنر باید به عنـوان یک فعالیت روحانی، جـدا از منافع اجتماعـی باقـی بمانـد. در حالی کـه ولادیمیرتاتلیـن[۱۴] (۱۸۸۵ ـ ۱۹۵۳) و الکسـاندر ردچنکـو[۱۵] (۱۸۹۱ـ۱۹۵۶) هنگامی که در سـال ۱۹۲۱ شـعار هنـر بـرای هنـر را به منظـور اختصاص دادن خـود به طراحـی صنعتی، ارتباطـات بصری و مقاصد جامعه‌ی جدید کمونیسـم نفـی کردند، در واقع به ترویج و رشـد عقیده‌ی مخالف پرداختند. ایـن هنرمندان طرفدار مکتب «کانستراکتیویسـم»[۱۶] هنرمندان را به دست کشیدن از ابداع آثار بی‌فایده و روی آوردن به سـاخت پوسترهایی فراخواندند که در جهت حذف آثار قرون گذشته و ایجاد فضا برای زندگی تازه بود.

عقاید مکتب «کانستراکتیویسـم» به بهترین شکل توسط ال لیزیتزکی[۱۷] (۱۸۹۰ـ۱۹۴۱) که یک عکاس، طراح گرافیک، نقاش و معمار بود، درک شـد. لیزیتزکی، انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسـیه را به عنوان سـرآغاز جدیدی برای بشر نگریسـت. وی بر این اعتقاد بود که کمونیسم و مهندسی اجتماعی (ارتباطات اجتماعـی) قوانین جدیدی را پدید خواهنـد آورد، تکنولوژی نیازهای اجتماع را فراهـم خواهد کرد و هنرمنـدان و طراحان با سـاختن (Constructing) جهانـی تازه از موضوعاتی که برای بشـر، محیط و اجتماع غنی‌تری فراهم می‌نمایـد، بـه ایجاد یک اتحـاد بین هنـر و تکنولوژی خواهنـد پرداخت. (شکل‌های ۹ و ۱۰) نمونه‌ای از آثار هنرمندان نهضت‌های «سوپر ماتیسم» و «کانستراکتیویسم» را نشان می‌دهد.

انقـلاب دادائیسـم به عنوان یک تحول ابدی هنگامی حادث شـد که هوگوبال[۱۸] شـاعر، اقدام به گشایش کافه ولتایر (Cabaret Voltaire) به عنوان مکانی برای گردهمایی شاعران، نقاشان و موسیقی‌دانان جوان، در شهر زوریخ سوییس نمود. شخصیت راهنمای مکتب «دادائیسم» یک شاعر جوان مجارسـتانی با نام تریستان تزارا[۱۹] (۱۸۹۶ ـ ۱۹۶۳) بود که سردبیری

ت-۹

ماهنامه‌ی دادا (Dada) را که انتشـار آن در سال ۱۹۱۷ آغاز شد، بر عهده داشت.

در کنـار «بـال»، شـعرای دیگری همچـون هانـس آرپ[۲۰]، ریچارد هیولسـنبک[۲۱] و تزارا به بررسی اشـعار بی‌وزن و قاعده، اشعار فی‌البداهه و اشعار با وزن و قاعده پرداختند. بال، بیانیه‌ای محکم برای مکتب «دادائیسم» نگاشـت و آن را به تمام آثار پدید آمده در این مکتب و تحولات آن تقدیم نمود. در برابر پیشرفت جهان با سرعتی دیوانه‌وار، طرفداران مکتب دادائیسم ادعـا نمودنـد که ضد هنر بوده و عنصری منفی و مخـرب را در مقابل این پیشـرفت ایجاد می‌نمایند. این مکتب با رد تمام سـنت‌ها در جسـت‌وجوی آزادی کامل بود. دادائیست‌ها حتی بر خاستگاه اصلی کلمه‌ی Dada توافق کامل نداشتند و این نشان از بی‌قاعدگی این انقلاب بود.

داستانی، حکایت از آن دارد که نام دادا Dada که به معنی «اسب بازی کودک» است، حین گشودن یک لغتنامه‌ی فرانسوی به طور اتفاقـی انتخاب و بر این مکتـب نهاده شـده اسـت. این نویسندگان و هنرمندان با هرج و مرج‌گرایی، ضدیت و مخالفت، در ارتباط بودند. آنها شدیداً نسبت به وحشت از جنگ جهانی، انحطاط جوامـع اروپایـی، زوال دین در اثر پیشـرفت تکنولـوژی و عدم کارایـی اصول مذهبی و سـنتی در ممانعت از اغتشاش، اعتراض داشتند. منع هنر و سنت‌ها توسط طرفداران این مکتب آنها را قادر

ت-۱۰

ت-۱۱

ســاخت تا لغات بصری مکتب فوتوریســم را غنا بخشــند. ترکیب اقدامات اتفاقــی و تصمیمات از پیش تعیین شــده در به‌کارگیری حروف در طراحی، توســط ایــن گروه به آنها این امــکان را داد که طراحــی تایپوگرافیک را از چارچوب سنتی آن برهانند. هم‌چنین مکتب «داداییسم» به پیروی از مفهوم مکتب «کوبیســم» در درک شکل حروف به صورت اشکال ملموس بصری و نه تنها به صورت نمادهای صدادار و فوتونیک، پرداخت.

نقاش فرانســوی مارسل دوشان[۲۲] (۱۸۸۷ ـ ۱۹۶۸) به مکتب دادایسم پیوست و برجسته‌ترین هنرمند بصری آن شد. در ابتدا، وی موضوعات خود را

ت-۱۲

تحت نفوذ مکتب «کوبیسم» به صورت نقشه‌های هندسی تجزیه می‌نمود. اثر نقاشــی او تحت عنــوان Nude Descending the Staircase محدودیت تصاویر ایستا را به نمایش تحرک کشاند. (شکل ۱۱)

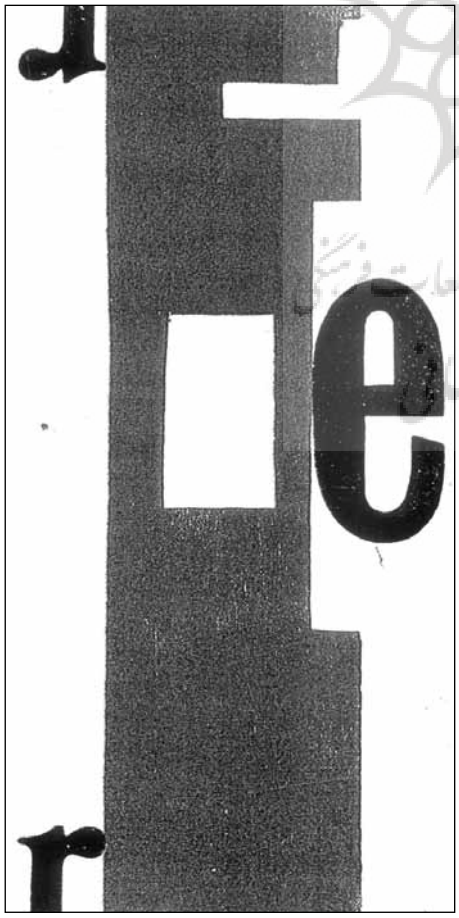
شکل ۱۲ آثار هنرمندان دادائیست را نشان می‌دهد.

اواخر تابســتان سال ۱۹۱۷ زمان شــکل‌گیری مکتب «دی اشتیل» در هلند اســت. نقاشــان، پیت موندریان[۲۳] (۱۸۷۲ ـ ۱۹۴۴) و بارت ون درلک[۲۴] (۱۸۷۶ ـ ۱۹۵۸)، جــی، جی، پــی اُد[۲۵] (۱۸۹۰ ـ ۱۹۶۳) ، تئوون دوزبرگ[۲۶] (۱۸۸۳ ـ ۱۹۳۱) و دیگران به این گروه ملحق شــدند. از بین این اعضاء به نظر می‌رسد که «ون درلک» اولین کسی بوده که اشکال هندسی را با رنگ خالص به صورت مسطح نقاشی کرده است. پیش از آنکه مکتب رسماً شکل گیرد، ون درلک در حال ابداع خطوط سیاه رنگ ساده‌ای بود که فضای کار را ســازمان می‌دادند و او قبل از ایجاد مکتب از تصاویری با شــکل مسطح استفاده می‌نمود.

آثار نقاشــی موندریان موجب پیشرفت فلســفه‌ی مکتب «دی اشتیل» و اشــکال بصری گردید. موندریان نقاشی سنتی از مناظر را تحت تأثیر ون گوگ که نیروهای طبیعی را تشــریح می‌نمود، و پس از آنکه برای نخستین بار آثار کوبیسم را در سال ۱۹۱۰ مشاهده نمود، به روشی نمادین بدل کرده و تغییر داد.

پس از گذشــت چند ســال «موندریان» عناصر هنر خــود را که با هنر «کوبیســم» متحول شــده بود ترکیب نمود و به صورت هنــری انتزاعی ،

ت-۱۳



ت-۱۴

هندسی و خالص درآورد. او احساس می‌کرد که هنرمندان مکتب «کوبیسم» نتیجـه‌ی منطقی یافته‌های وی را نپذیرفتـه بودند. این نتیجه همان تحول هنر انتزاعی به سوی هدف و آرمان غایی آن بود، یعنی واقعیت ناب.

در سـال ۱۹۱۷ موندریان برای استفاده از رنگ‌های اولیه (قرمز، زرد و آبی) به همراه سیاه و سفید، به‌کارگیری لغات بصری را کاهش داد و استفاده از اشکال را به خطوط مستقیم، مربع و مستطیل محدود نمود. این محدودیت بدان معنا اسـت که موندریان اقدام به ساخت ترکیب‌بندی جسورانه از اجزاء متفاوت نموده که در آن کشـیدگی و تعـادل عناصر، هماهنگی مطلق را به ارمغان می‌آورد. در کنار محدودیت استفاده از لغات بصری هنرمندان مکتب «دی اشـتیل» در پی یافتن توصیف ساختار ریاضی جهان و هماهنگی کلی طبیعت بودند.

مکتب «دی اشتیل» قوانین جهانی را که بر دنیا سلطه داشت، جست‌وجو می‌کرد. مالویچ و موندریان از خطوط، اشـکال و رنگ‌های ناب برای ایجاد جهانی از ارتباطات ناب، موزون و هماهنگ اسـتفاده می‌کردند. هنگامی که موندریان مجموعه‌ی بی‌نظیری از نقاشـی‌هایی با کیفیت رسمی و روحانی پدیـد آورد، دوزبـرگ فعالیت خود را در زمینه‌ی معماری، مجسمه‌سـازی و تایپوگرافی گسترش داد.

در سـال ۱۹۲۱ وی به آلمان مهاجرت نمود و تا سـال ۱۹۲۳ در آنجا زندگـی کـرد و در کلاس‌هایـی که عمدتاً با حضور شـاگردان مدرسـه‌ی «باوهاوس» تشـکیل می‌شد به تدریس فلسفه‌ی دی اشـتیل پرداخت. در آثار تایپوگرافیـک ون دوزبرگ و ویلموس هوزار[۲۷] (۱۸۸۴ ـ ۱۹۶۰) خطوط منحنی حذف گردیـده و حروف «بدون پایه»[۲۸] مورد حمایت قرار گرفته‌اند. حـروف اغلب با بلوک‌های مسـتطیل شـکل محکمـی ترکیب شـده‌اند. ترکیب‌بندی‌هایی که در اثر تعادل اشـکال ناهمگن و متفاوت پدید آمده‌اند در شـبکه‌ای باز ترکیب شـده‌اند. رنگ قرمز به عنوان یک رنگ ثانویه در چاپ به خاطر قدرت گرافیکی آن در تعارض با رنگ سیاه به کار گرفته شده و حمایت می‌شود. (شکل‌های ۱۳ و ۱۴) برخی از آثار هنرمندان سبک «دی اشتیل» را نشان می‌هد.

مهم‌تریـن و مؤثرتریـن نهضت‌هـای طراحی گرافیک قبـل از جنگ جهانی دوم، در آلمان و در سال ۱۹۱۹ پدیدار گشتند. دوک ویمار[۲۹] از «والتر گروپیـوس»[۳۰] معمار دعوت نمود تـا آکادمی هنر محلی را با مدارس هنری و صنعتی تلفیق نماید. مؤسسـه‌ی جدید، «داس استاتلیچ باهاوس ویمار»[۳۱]

ت-۱۵

یا «باوهاوس» نامیده شـد. گروپیوس، تصمیم گرفت بهترین و خلاق‌ترین متفکـران و هنرمندان آن زمان: پل کله[۳۲]، واسـیلی کاندینسـکی و لیونل فینینگر[۳۳] همراه با یک هیئت بازدیدکننده، متشکل از نهضت‌های موجود و پیشـرو آن زمان گرد هم آورد. تئوری‌های آنان طرح‌های ابداعی بی‌شماری ارائه نمود که این طرح‌ها در کتاب، پوسـتر، کاتالوگ، نمایشـگاه‌ها، حروف (قلم‌ها) و یک کتاب به نام Bauhausbucher به کار گرفته شدند.

باوهاوس منحصراً یک مدرسه طراحی گرافیکی نبود، بلکه با توسعه‌ی مدرسـه و زمانی که تولید پوسـتر و کتاب‌های آن افزایش یافت، گرافیک و به ویژه چاپ در این مدرسه نقش بسیار مهمی را ایفا نمودند. لازلو موهولی ناگی مجارسـتانی، یکی از اولین کسـانی بود که با دست زدن به کار تولید کتاب‌های گوناگون، هنر تایپوگرافی را در این مدرسـه بهبود بخشـید. وی اظهار داشت که:

«تایپوگرافی باید با وضوح کامـل ارتباط برقرار نماید... و لازمه‌ی این وضوح، چاپ مدرن اسـت»[۳۴] اظهارات وی بیشـتر مربـوط به «لی آوت» می‌باشد که دارای طرح‌هایی به سبک ساده، نامتقارن و هماهنگ است و در آن حروف بدون پایه نمایان و غالب هسـتند. در کلیت این طرح‌ها فضاهای خالی در نظر گرفته می‌شـد که قبلاً هرگز دیده نشده بود و به طور ابتکاری اشـکال چهارگوش و مدور هندسی، نه برای تزیین، بلکه به عنوان راهنمای کاربردی در طول پیام جهت جلب توجه مورد استفاده قرار می‌گرفت.

اسـتفاده‌ی عمده از حروف بـدون پایه در متن اصلـی، کاری جدید و ابتـکاری بـود. اصطلاحات «گروتسـک»[۳۵] و «گوتیـک»[۳۶] در اوایل قرن نوزدهـم، برای توصیف طرح‌های بدون پایه‌ی جدید که به ندرت و به ویژه برای اهداف نمایشـی و تبلیغاتی اسـتفاده می‌شـدند، به وجود آمدند و این نخسـتین بـاری بود که حـروف بدون پایه تـا این حد مورد اسـتفاده قرار

می‌گرفتنـد. (شـکل ۱۵) نمونه‌ای از آثار مربوط به مدرسـه‌ی «باوهاوس» را نشان می‌دهد.

پانوشت‌ها:

1. Jeavons, Terry and Beaumont Michael, An introduction to typography", London. Apple Press, 1990, p. 12.

۲. قسـمت فوقانـی حروف کوچکـی همچـون I,k,h,f,d,b و t که بالای ارتفاع X قرار می‌گیرند. (فراز)

۳. قسمت تحتانی حروفی چون y,q,p,j,g و گاهی اوقات J و f که پائین خط مبنا قرار می‌گیرند. (فرود)

4. Caslon
5. William Caslon
6. John Baskerville
7. Giambattista Bodoni
8. Filippo Tommaso Marinetti

۹. رانگا: شکل‌های تزیینی که در گذشته برای زیبایی صفحات داخلی کتاب‌ها آنها را در حاشیه‌ی صفحات چاپ می‌کردند.

۱۰. نام یکی از خدایان روم باستان.

11. Jeavons, Terry and Beaumont Michael "An introduction to typography" London Apple Press, 1990, p. 79.
12- Kasimir Malevich
13- Wassily Kandinsky
14- Vladimir Tatlin
15- Alexander Rodchenko
16- Constructivism
17- EL (Lazar Markovich) Lissitzky
18- Hugo Ball
19- Tristan Tzara
20- Hans Arp
21- Richard Huelsenbeck
22- Marcel Duchamp
23- Piet Modrian
24- Bart Vander Leck
25- J.J.P. Oud
26- Theo Van Doesburg
27- Vilmos Huszar
28- Sans Serif
29- Duke Weimar
30- Walter Gropius
31- Dos Staatliche Bauhaus Weimar
32- Paul Klee
33- Lionel Feininger
34- Jeavons, Terry and Beaumont Michael, an Introduction to Typography London, Apple Press, 1990, P.99
35- Grotesque
36- Gothic

نقطه. خط. سطح
واسیلی کاندینسکی
ترجمه‌ی پریسا محقق‌زاده
انتشارات مارلیک، ۱۳۸۵

آشکار کردن روح بشر و هدایت آن به طرف نیروی زیبایی‌شناسی و درک لذت آن، یکی از ثمراتی است که از شاهکار انتزاعی حاصل می‌شـود. از همین رو بشر به شـدت از خلق و ابداع اثر هنری بهره می‌برد. ما با لذت از نقاشـی‌های کاندینسکی، احساس زیبایی که از پیوسـتن به دنیای برتر در ما به وجود می‌آید، را درک می‌کنیم، پیام کاندینسکی در نقاشی‌های انتزاعی پیامی از ابدیت است.

بی‌تردید چیزی که در ابتدا با آن درگیر می‌شویم پرسش در مورد عناصر هنری است، موادی که آثار هنری از آنها ساخته می‌شوند و در هنرهای گوناگون متفاوتند. بنابراین ضروری است که ابتدا «عناصر پایه»؛ عناصری که هر نوع کار هنری بدون وجود آنها ممکن نیست، تشخیص داده شوند. به سایر عناصر، عناصر فرعی یا ثانویه می‌گوییم. پس ابتدا لازم است عناصر طبقه‌بندی شوند.

در کتاب حاضر، که تحت عنوان «نقطه. خط. سطح» به چاپ رسیده است، دو نوع عنصر وجود دارد که سرآغاز تشکیل بیشتر آثار هنری اسـت. کاندینسکی، در این اثر با عنصر اولیه که همان نقطه است، شـروع می‌کند. او معتقد است که در هر تحقیقی باید چنین عمل بشود:

ـ ویژگی‌های هر پدیده در مرحله‌ی تشریح خلاصه شوند.

ـ پدیده‌های گوناگون در هر ترکیب‌بندی عمل متقابل داشـته باشند.

ـ و نتایج حاصل از عملکرد و شیوه.

کاندینسـکی، هدف خـود را در این کتـاب در دو بخش اول خلاصه کرده اسـت. موادی که در کتاب به کار رفته بخش سوم را دربرنمی‌گیرد. وی معتقد است این بررسی باید دقیق باشد و راه طی شده، گام به گام و شیوه‌ی آن موجز باشد. به نظر وی این کار نه تنها در مورد کوچکترین نکات طبیعت لازم است که صورت گیرد، بلکه ویژگی‌ها و تأثیر عناصر هم نباید از دیدگان پوشیده بماند.

هـدف کتاب، توجه به عناصر پایه گرافیـک به صورت عام و زیربنایی است:

ـ انتزاع، که از محیط موردنظر مادی جدا شده است

ـ در سـطح مادی تأثیرات ویژگی‌های بنیادی این سطح مهم اسـت. اما این اصول باید به صورت خاص بررسـی شود تا شیوه‌ای استاندارد در پژوهش‌های هنری ایجاد شود و بتوان روش‌های استفاده از آنها را آزمود.

کتاب پس از پیش‌گفتار به مباحث نقطه، خط، سطح پرداخته و با تصاویر و پاورقی همراه شده است.