چگونه یک نقاشی دیواری را سامان‌دهی کنیم؟

دکتر اصغر کفشچیان‌مقدم
استادیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

بررسی ساختار بصری دیوار و نقاشی دیواری

نقاشی دیواری برخلاف نقاشی سه‌پایه‌ای تنها در تعامل میان هنرمند و دنیای شخصی او و نهایتاً سفارش‌دهنده‌ای خاص شکل نمی‌گیرد، بلکه نقاشی دیواری، درگیر عوامل و پارامترهای فراوانی است که بسیاری از آن‌ها خارج از حیطهٔ تخصصی هنرمند است. به‌طوری که نقاشی دیواری نمی‌تواند در یک پروسهٔ فردی شکل گیرد، بلکه هویتی پیچیده دارد که نقاشی تنها بخشی از وجه نمایشی آن محسوب می‌گردد. آنچه به نقاشی دیواری هویت می‌دهد کشف قابلیت‌های بیانی و تصویری در دیوار و دستیابی به فضایی هارمونیک میان آن‌ها و عناصر و کیفیات بصری فضای حاکم بر دیوار است. بنابراین نقاشی دیواری، برخلاف نقاشی معاصر، محصول آنی خلجان‌های درونی و دریافت‌های شخصی هنرمند از دنیای پیرامون خود نیست، بلکه محصول شناخت هنرمند از عوامل و پارامترهایی است که نقاشی دیواری به عنوان هنری چندبعدی به انضمام آن‌ها معنا پیدا می‌کند. به‌طوری‌که در نگاه هنرمند و مخاطب، قابلیت‌های بیانی و بصری هر یک از این عوامل و پارامترها، در ساختاری هارمونیک میان دیوار و نقاشی دیواری و در معنایی واحد قرار می‌گیرند. اشراف بر قابلیت‌های این عوامل و پارامترها، پژوهش‌های میدانی خاصی را می‌طلبد. مقالهٔ حاضر سعی نموده است تا جهت شناخت این عوامل و پارامترها به ترتیب اهمیت عوامل هماهنگی میان دیوار و نقاشی دیواری (ایجاد فضای هارمونیک میان دیوار و نقاشی دیواری، ایجاد فضای فعال و پویا و همسان در راستای هدف نقاشی دیواری، تاثیرگذاری همسان بر مخاطب و ...)، چهار محور کلی را جهت مطالعه و پژوهش‌های مقدماتی زیبایی‌شناختی، فرمی، بیانی، تکنولوژی و استراتژی نقاشی دیواری معرفی نماید.

مقدمه

در سال ۱۹۲۸ آلفارو سیکه‌ایروس[۱] در مقاله‌ای تحت عنوان «چگونه نقاشی دیواری بکشیم»[۲] مراتب نُه‌گانه‌ای را در این خصوص برشمرد که بیشتر در حیطهٔ تکنولوژی اثر (مواد و مصالح، نحوهٔ انتقال تصویر بر دیوار، داربست و ...) و ضرورت مدیریت پروژه می‌گنجد. البته مقالهٔ فوق، اشارات بسیار مهمی را درخصوص شیوهٔ علمی و عملی نقاشی دیواری نشان می‌دهد. اما مراتب نُه‌گانهٔ فوق اصولاً اشاره‌ای به چگونگی مراحل پیش از اجرای اثر نداشته و حساسیتی را در مقابل انتخاب دیوار، درک عناصر بصری در معماری و محیط و موقعیت و وضعیت مخاطب نسبت به دیوار و نقاشی دیواری، میدان دید و میدان خوانش اثر ندارد.

همان‌طور که در مقالهٔ مربوط به «بررسی ویژگی‌های نقاشی دیواری"[۳] بیان شد، کیفیت نقاشی دیواری قبل از مهارت‌های فنی در نقاشی به ادراک هنرمند از مفهوم فرم و فضا و نقاشی در معماری و دریافت هماهنگی‌های لازم میان نقاشی دیواری، **دیوار**، **عوامل بصری و بیانی در محیط و مخاطب** برمی‌گردد. این اصل همان گونه که براساس تعاریف ارایه شده در مقالهٔ گذشته بیان گردید، نه تنها یک سلیقهٔ فردی یا گروهی نیست بلکه به ضرورت و نیاز کاربردی آن در ایجاد هارمونی دیوار و نقاشی دیواری ایجاب می‌کند که هماهنگی این سه عامل، به‌عنوان اصلی بنیادین در هنر نقاشی دیواری، مورد توجه قرار گیرد. از همین منظر است که دیه‌گو ریورا[۴] از دیوارنگاران شهیر آمریکای لاتین در اهمیت این اصل (هماهنگی دیوار و نقاشی دیواری، فرم و فضا) معتقد است: «یک معمار خوب باید مجسمه‌ساز و نقاش هم باشد.»[۵] و این‌چنین معماری را با هنری هم‌چون مجسمه‌سازی که نیاز به هماهنگی با فضا و محیط دارد و با نقاشی که با نور و رنگ تجلی می‌یابد یکی می‌داند. این‌چنین علاوه بر این‌که اثر می‌تواند در مقابل مخاطب به نمایش درآید قادر است که در شکلی متمایز محاط بر مخاطب شده و با او تجلی یگانه یابد. ریکاردو لگورتا[۶] از معماران معاصر مکزیک نیز در تایید این اصالت بنیادین نقاشی دیواری، در فیلم مستند «باراگان، معمار نوگرای معاصر مکزیک» چنین می‌گوید: « من بین مجسمه‌سازی و معماری فرقی نمی‌بینم و از این منظر با دیه‌گو ریورا موافقم. اگر شما این حساسیت را نسبت به مجسمه‌سازی نداشته باشید نمی‌توانید معمار خوبی باشید. این موضوع دربارهٔ نقاشی هم صدق می‌کند. اگر ندانید چگونه از نور استفاده کنید، نور را چگونه به دیوار بتابانید، دیوار را چگونه رنگ بزنید (البته منظورم کشیدن رنگ روی دیوار نیست) باز نتوانسته‌اید معمار خوبی باشید. در این‌جا بافت و همهٔ چیزهای مربوط به نقاشی مطرح است و من فکر می‌کنم این موضوع (حساسیت یک معمار نسبت به قابلیت‌های بصری در مجسمه‌سازی و نقاشی) بسیار مهم است. به عنوان مثال؛ فکر می‌کنم باید به نحوهٔ کار ریورا و اوروزکو[۷] توجه داشته باشیم. کار آن‌ها در رنگ‌آمیزی دیوار بی‌نظیر است. مردم اکثراً دربارهٔ دیوارنگاری و کیفیت رنگی آثار آن‌ها صحبت می‌کنند، اما مسئلهٔ مهم **نحوهٔ ارتباطی است که اوروزکو میان نقاشی خود و ساختمان به‌وجود می‌آورد** و کار عمده‌اش نیز همین است. و او این‌بار نشان می‌دهد که **نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی یک چیز است.**»[۸] این اصل، یعنی **هارمونی نقاشی دیواری** (فرم و رنگ) **و فضا** که از آن شاید بتوان به‌عنوان جوهرهٔ نقاشی دیواری نام برد، مبنای تحقیق حاضر در سامان‌دهی نقاشی دیواری قرار می‌گیرد.

باید بدانیم که نقاشی دیواری بر خلاف آن‌چه در اذهان عمومی شکل گرفته دارای زیبایی‌شناسی ویژه‌ای است که اجرای آن، به‌جز دانش تجسمی اطلاعات دیگری را در حوزه‌های تکنولوژی فنی، اجرایی، معماری، شهرسازی، مبلمان شهری، جامعه‌شناسی، روانشناسی و تاریخ دین، فرهنگ و... می‌طلبد. نگاهی به آثار گذشته و توجه به هارمونی ایجادشده میان همهٔ پارامترهای تجسمی اثر با عناصر و کیفیات بصری محاط و محیط بر دیوار، ما را مجاب می‌سازد تا حساسیت بیشتری را نسبت به این هنر چندبُعدی در ارتباط با محیط نشان دهیم. بدین معنا که هنرمند در ساختار چندبُعدی نقاشی دیواری، با گزینش مناسب‌تر عناصر

و کیفیات بصری، بهترین هارمونی در محیط و بدیع‌ترین زوایای دید را در ارتباط با خط افق و محورهای دیداری محیط و مخاطب ابداع و خلق می‌نماید. بدین ترتیب، می‌توان ادعا نمود که در صورت بهره‌برداری از دانش لازمه و درک چگونگی بهره‌گیری از کیفیات بصری محیط، می‌توان از یک‌سو به اهداف زیبایی‌شناختی، تزئینی و کاربردی این هنر چندبُعدی دست یافت و از سوی دیگر، در تعاملی فعال با مخاطب، اثر و مخاطب را در فضایی واحد و هارمونیک قرار داد. این‌گونه شاید بتوان ضمن زیبا ساختن محیط بصری، فضایی دلنشین برای مخاطب ایجاد نمود و او را در مقابل اثری قرار داد تا با انتخاب موقعیت مکانی و زمانی و وضعیت زاویهٔ دید خود، در معنا بخشیدن به اثر شرکت کند.

اما در تمامی مراحل آفرینش و ایجاد هارمونی میان همهٔ عوامل بصری و کیفیات تجسمی، آن‌چه به‌عنوان فصل اشتراک نقش اساسی و تعیین‌کننده ایفا می‌کند، **دیوار**[۹] است. این عنصر بصری که تبلور بستری غیر فعال در محیط بصری معماری داخلی و بیرونی محسوب می‌گردد، دارای قابلیت‌های بصری و بیانی بی‌شماری است. هنرمند با کشف قابلیت‌های آن، توانایی منحصر به‌فردی در نمایش آن‌ها می‌یابد، در حالی‌که پیش از آن، به‌عنوان راز در بطن دیوار و فضای محیط و محاط بر دیوار خاموش و غیرفعال بوده‌اند. در رابطه با این پتانسیل بالقوهٔ بصری نهفته در بستر نمایشی اثر هنری، میکل‌آنژ درخصوص آثار حجمی خود می‌گوید: «این آثار در بطن سنگ‌ها نهفته‌اند و من به‌جز زدودن اضافات آن‌ها کار دیگری نمی‌کنم.» در همین معنا می‌توان به آگاهی بشر اولیه به پتانسیل تصویری دیوار غارها اشاره نمود. چنان‌که ایراندخت محصص، استادیار دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران، در جزوهٔ آموزشی خود تصریح دارد: « ذکاوت هنری بشر اولیه در این زمینه نیز، پرتوی از رُشد خاص داشت. بدین معنی که آنان نیز هر دیواری از غار را که در پیش رویشان قرار می‌گرفت انتخاب نکرده، بلکه دیوارهٔ منتخبشان می‌بایست دارای شکل‌ها و برآمدگی‌هایی شبیه به حیوانات باشد که می‌بایست به نقش درآیند؛ مانند گاو وحشی، گوزن، ماموت و اسب و غیره.»[۱۰]

در این باره هلن گاردنر در تألیف خود تحت عنوان هنر در گذر زمان چنین می‌گوید: «شکارگر ــ هنرمند آن روزگار ــ غالباً از سطوح نامنظم و طبیعی دیواره‌های غار، برجستگی‌ها، فرورفتگی‌ها، شکاف‌ها و لبه‌های تیز آن‌ها برای ایجاد تصور حضور واقعی شکل‌های خود در آن‌جا به‌طرز ماهرانه‌ای استفاده می‌کرده است. از برآمدگی دیوار می‌توانسته در چارچوب خطوط کناری یک گاو وحشی مهاجم برای نشان‌دادن بزرگی بدن این جانور استفاده کند. اسب خالدار «پش مرل» فرانسه را می‌توان نتیجهٔ الهامی دانست که از تشابه برجستگی سنگ کوچک‌تر شده و به‌صورتی فوق‌العاده انتزاعی درآمده است.»[۱۱]

بنابراین **دیوار** با گونه‌های مختلف خود در شکل، جنس، بافت، اندازه و انحنای موقعیت و وضعیت قرارگیری‌اش نسبت به فضای معماری و شهری و مخاطب خاص و عام و گوناگونی روابطش با عناصر بصری محاط بر آن و... به‌عنوان عنصری قطعی، بنیادی و مؤثر در هنر نقاشی دیواری محسوب می‌گردد. به‌طوری‌که در نظر نگرفتن آن ما را به‌قطع از هنر نقاشی دیواری دور می‌سازد.

دیوار

آثار نقاشی دیواری امروز با گستردگی در ماهیت تقاضاها، تکنولوژی فنی و اجرایی، گوناگونی شرایط کمی و کیفی دیوار و عناصر بصری محیط حاکم بر دیوار، تنوع نگرش، سلیقه و ذوق مخاطبین و فراوانی وضعیت و موقعیت متفاوت مخاطب در مقابل دیوار، حامل پیچیدگی‌هایی است که قبل از اجرای نقاشی دیواری، نیاز به پژوهش‌های میدانی دارد؛ به‌نحوی که بتوان از خلال تحقیقات و پژوهش‌های انجام شده به قابلیت‌های بصری و بیانی دیوار و فضای محاط بر دیوار در راستای خلق اثر نقاشی دیواری هماهنگ و متناسب با آن‌ها دست یافت.

برای رسیدن به فضاها و عناصر و کیفیات بصری مطلوب در قالب اثر دیواری، مراتب یازده‌گانهٔ پژوهشی در چهار محور ساختاری دیوار و نقاشی دیواری به‌شکل زیر تبیین گردیده است. در هر کدام از محورهای زیر مسیرهای پژوهشی زیبایی‌شناسی، نمادشناسی و جامعه‌شناسی مخاطب و تکنولوژی فنی و اجرایی اثر معرفی ، و بررسی می‌گردند.

الف- ساختار بصری دیوار و نقاشی دیواری
ب- ساختار بیانی دیوار و نقاشی دیواری
ج- ساختار تکنولوژیکی دیوار و نقاشی دیواری
د- ساختار نمایشی دیوار و نقاشی دیواری

از آن‌جا که گستردگی مبحث فوق اجازه نمی‌دهد تمامی محورهای مطالعاتی آن در یک مقاله ارایه گردد، بنابراین مقالهٔ حاضر، به معرفی و طبقه‌بندی محور اول این مبحث اختصاص یافته و بررسی سه محور دیگر در مقالات بعدی ارایه می‌گردد .

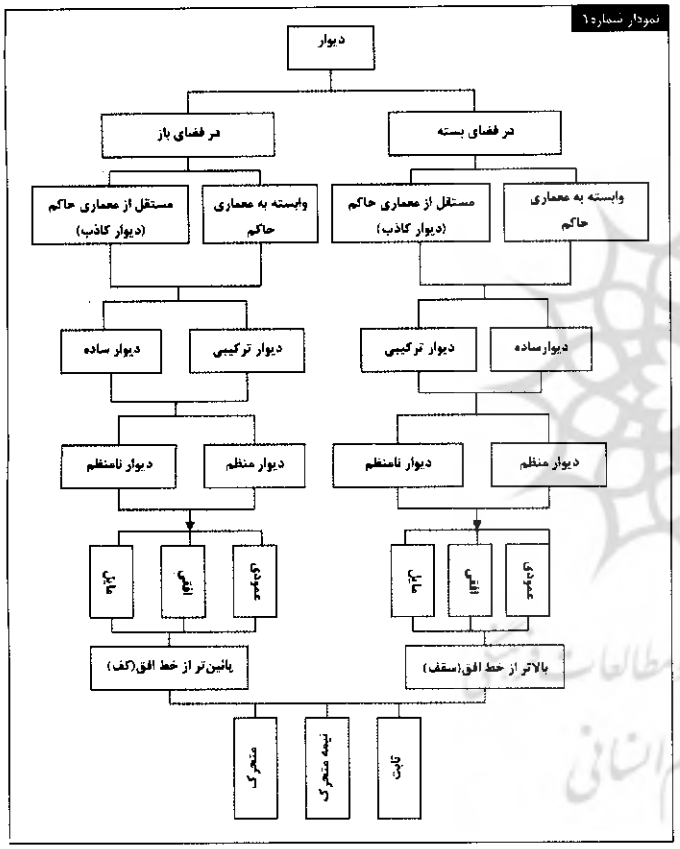
ساختار بصری دیوار و نقاشی دیواری:

در این محور مسایل مربوط به ساختارهای کمی و کیفی دیوار به‌عنوان کادر نقاشی دیواری در محیط بررسی می‌گردد. از آن‌جا که کادر در نقاشی دیواری وابسته به معماری و محیط شهری و نحوهٔ برخورد آن با مخاطب می‌باشد لذا از جایگاه ویژه‌ای در مبانی فنی و زیبایی‌شناختی هنر نقاشی دیواری برخوردار است. لذا باید در بررسی‌های مربوطه توجه داشت که هر سه فضای کادر (درون کادر، محیط کادر و برون کادر) در تعامل با محیط و مخاطب مورد مطالعه قرار گیرند تا در آفرینش نهایی (خلق و نمایش اثر) هر سه با ریتمی هماهنگ به فعلیت درآیند.

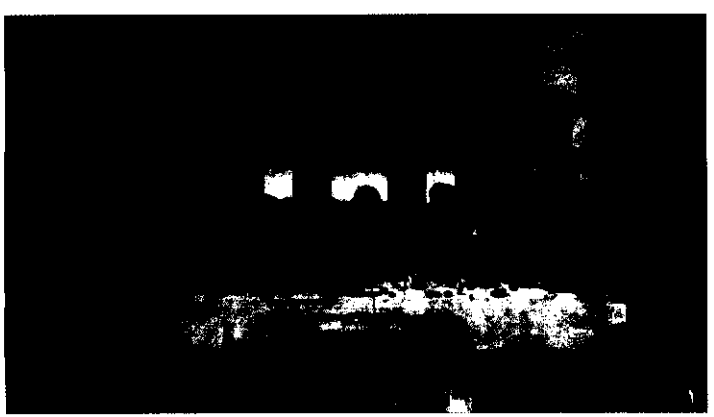
۱ـ بررسی کلیات دیوار: در این بخش از پژوهش موقعیت و وضعیت قرارگیری دیوار نسبت به فضای درونی و بیرونی معماری محاط بر آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در این راستا

ضمن بررسی ارتباطات کمی و کیفی بصری دیوار با عوامل بصری محیط و محاط بر دیوار، ساختار زیبایی‌شناختی (شکل و فرم) و کارکرد آن (اندازه، نحوهٔ قرارگیری، شکل کارکرد) نیز در ارتباط با کلیت و نیز اجزای مجموعه که در هر زاویهٔ دید، در میدان رؤیت دیوار قرار می‌گیرد، مطالعه و بررسی می‌شود. نمودار زیر سرفصل این بررسی‌ها را به‌ترتیب اهمیت دیوار و ارتباطات کمی و کیفی آن با فضای بصری حاکم نشان می‌دهد.

نمودار شماره ۱

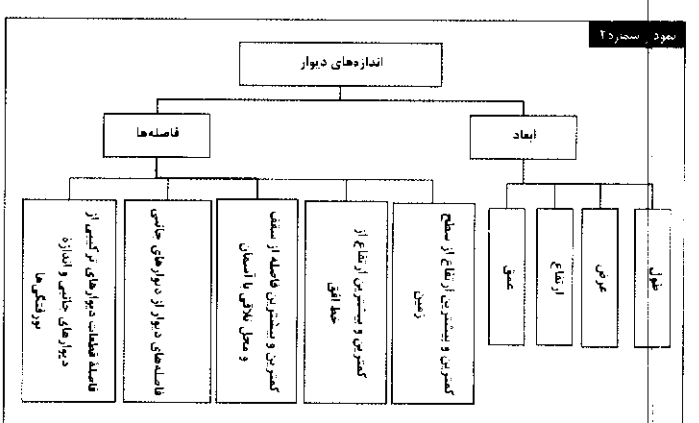


توضیح: در فضای بسته، ورود و خروج مخاطب به دیوار، متناسب با ساختار معماری ساختمان تعریف شده و هنرمند باید فضای نمایشی اثر خود را متناسب با ورود و خروج زیبایی‌شناختی معماری تعریف نماید. در حالی‌که در فضای باز هنرمند می‌تواند ورود و خروج مخاطب بر دیوار را متناسب با اثر و موضوع اثر طراحی نماید.



۲ـ بررسی خصوصیات کمی و فیزیکی دیوار (اندازه، جنس، شکل)

الف ـ در بررسی اندازه‌های دیوار، به‌جز اندازه‌گیری ابعاد دیوار (طول، عرض، ارتفاع، عمق) باید به چهار پارامتر یعنی :۱ـ کمترین و بیشترین فاصلهٔ دیوار از سطح زمین۲ـ کمترین و بیشترین فاصلهٔ دیوار از خط افق ۳ـ کمترین و بیشترین فاصله از سقف و محل تلاقی با آسمان ۴ـ فاصله‌های دیوار از دیوارهای جانبی توجه کرد و اندازه‌های آن‌ها را در بررسی‌های خود قید نمود. این چهار پارامتر در تعیین میدان دید، میدان خوانش اثر و میدان شناخت بافت اثر بسیار مؤثر می‌باشد.

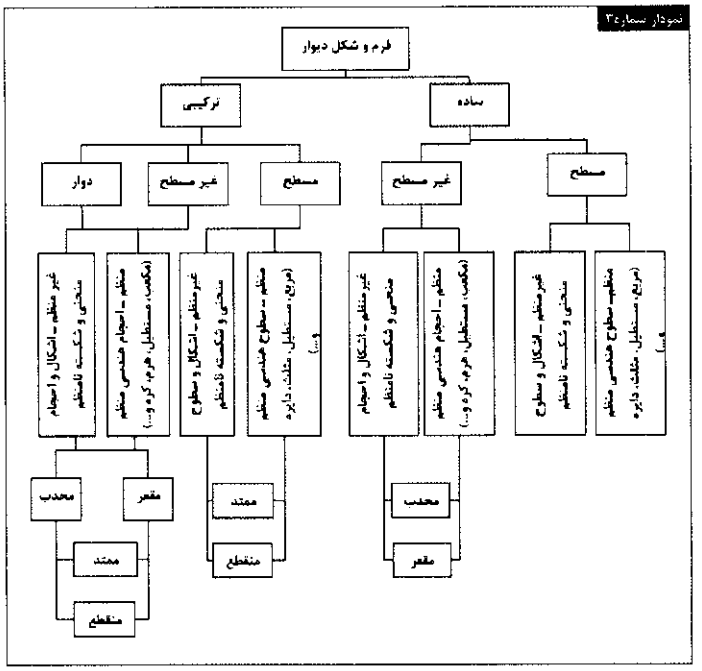


توضیح : در اندازه‌گیری دیوارهای سادهٔ نامنظم و دیوارهای ترکیبی منظم و نامنظم باید تمامی ابعاد و زوایای دیوارها در جزء و کل اندازه‌گیری و مشخص گردند. هم‌چنین لازم است تا اندازهٔ تورفتگی‌ها و فاصلهٔ آن‌ها از دیوارهای عقبی که در پشت دیوارهای جلویی پنهان شده‌اند، محاسبه شده و تغییرات آن به نسبت تغییر موقعیت مخاطب سنجیده شود. میکل آنژ در دیوار ترکیبی سیستین با محاسبات دقیقی که از معماری محیط به‌دست آورد توانست گوشه‌ها و زوایای سقف را فعال و پویا نماید.

ب ـ بررسی شکل و فرم کادر:

در این بخش از پژوهش شکل و فرم کادر نسبت به فضای محاط بر دیوار و نسبت به موضوع مورد مطالعه قرار می‌گیرد. شکل ذیل سرفصل پژوهش‌های مورد نظر این قسمت را نشان می‌دهد.

نمودار شماره ۳



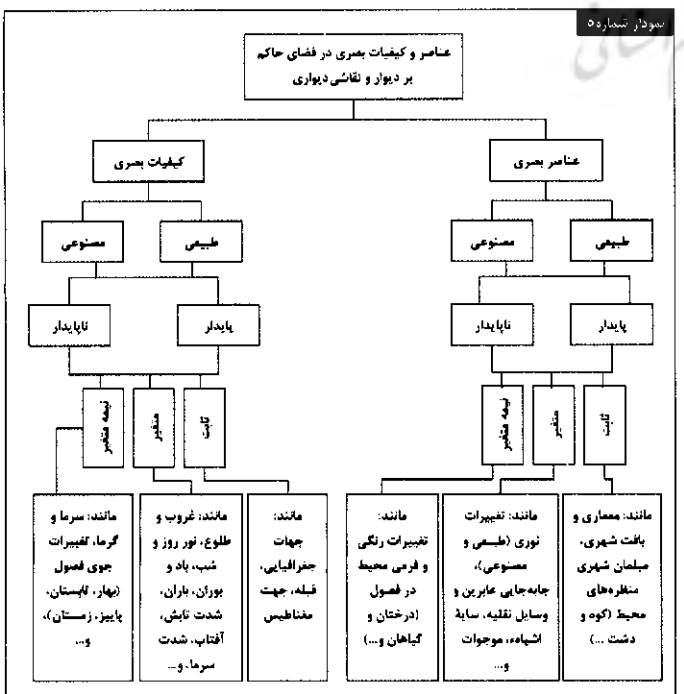
توضیح: باید توجه داشت که بعضی از مواد، در شرایط خاص، قابلیت تبدیل از یک شکل به شـکل دیگر را دارند. مانند گاز که قابلیت تبدیل به مایع و جامد و مایع که قابلیت تبدیل به گاز و جامد را دارد. لذا اسـتفاده از این قابلیت می‌تواند در نوع نقاشـی دیواری و ساختار زیبایی‌شـناختی محیط مؤثر واقع گردد. بنابراین پژوهش حول و حوش قابلیت تبدیل‌پذیری مـواد و چگونگی تغییرات بصری آن‌ها (فرم، رنگ، بافت و...) می‌تواند به تناسـب موضوع ابداعات بصری مؤثر و پویایی را ایجاد نماید.

تصاویـر ۶ الی ۱۰ نمونه‌هایی از دیوارها و نقاشـی‌های دیواری با نمایش نوین و مواد و مصالح گوناگون هسـتند. موادی از این قبیل که متناسب با موضوعیت اثر و شرایط محیط حاکم بر اثر مورد استفاده قرار می‌گیرند، نقاشی‌های دیواری خاصی را به‌وجود می‌آورند.

۳ـ بررسی موانع بصری دیوار و نقاشی دیواری

هر دیوار با موقعیت‌های مختلف و وابسـتگی‌هایش به معماری و شهر، به محض انتخاب برای نقاشـی دیواری فضایی را به لحاظ بصری اشغال می‌نماید. در این معنا، همهٔ عناصر و کیفیات بصری موجود در فضای فوق (که گاها به‌عنوان موانع بصری اثر دیواری نیز شناخته می‌شـود) به تناسب قرابت با نقاشی دیواری و میدان دید و میدان خوانش مخاطب، از سوی اثر دیواری تحت تأثیر قرار گرفته و به همان نسـبت آن را متأثر می‌سـازد. در همین رابطه می‌توان به اصل دعوت‌کنندگی اشیا[۱۲] و نقش تأثیرگذار آن‌ها بر دیوار، فضای محاط بر دیوار و مخاطب اشـاره نمود. این اصل عبارت است از کیفیتی بصری که با توجه به ساختار بیانی و کارکردی شـی مخاطب را به سـوی خود جلب می‌نماید. این خصوصیت در مورد دیوار و اشـیای موجود در محیط نقاشـی دیواری نیز کاملاً صادق می‌باشد. یعنی همان‌طور که یک باجهٔ تلفن ما را به تلفن کردن دعوت می‌نماید یک دیوار مدرسـهٔ ابتدایی نیز ما را به فضای آمـوزش ابتدایی، کودکان، معلمین و خاطرات فـردی خود از دوران ابتدایی و هم‌چنین دیوار خارجی سینما، ما را به دیدن فیلم، دنیای سینما و موضوعات وابسته دعوت می‌نماید. بنابراین نقاشـی دیواری، در یک تعامل دوسـویه با فضای حاکم بر آن، در شـکلی چند بُعدی متولد می‌گردد. در این میان، هنرمند به نسبت دانش و پژوهش‌های مقدماتی‌اش در رابطه با فضا و عوامل و کیفیات بصری موجود در آن، می‌تواند نقش خویش را در این تولد ایفا نماید. نمودار زیر بستر پژوهشی لازم در ارتباط با عناصر و کیفیات بصری مربوط به اشیای محیط دیوار یا موانع بصری دیوار را معرفی می‌نماید.

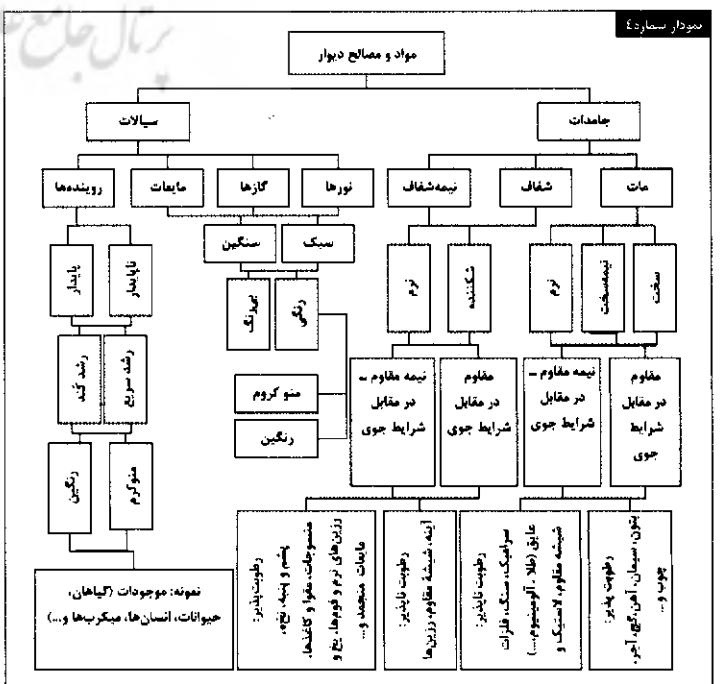
نمودار شماره ۵



ج ـ بررسی مواد و مصالح و بافت دیوار:

در این بررسـی ضمن تفکیک مواد و مصالح دیوار، مقاومت دیوار در مقابل شرایط اقلیمی محیـط، قابلیت‌های بصـری، قابلیت‌های تکنیکی مواد و مصالح پذیرنـده مورد مطالعه قرار می‌گیرند. نمودار ذیل پارامترهای مورد پژوهش را نشان می‌دهد.

نمودار شماره ۴

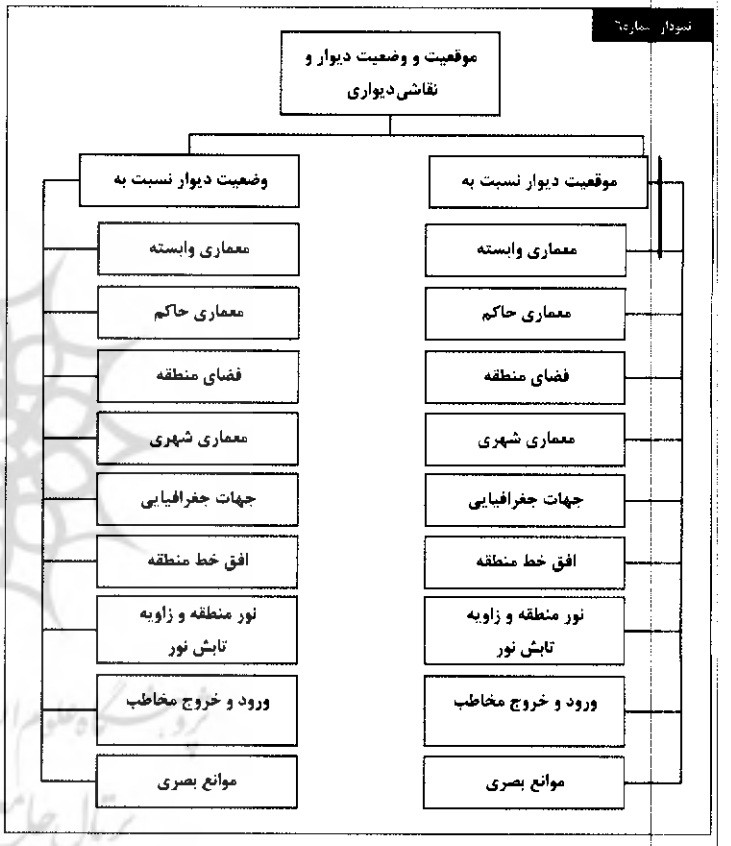


توضیح: آگاهی از قابلیت‌های بصری و بیانی عناصر و کیفیات بصری که بصورت مرئی و نامرئی در محیط و فضای حاکم بر نقاشی دیواری وجود دارند، هنرمند را قادر می‌سازد تا در راستای موضوع، نسبت به فعال نمودن فضا و جذب مخاطب موفق باشد.

٤ ـ بررسی موقعیت جغرافیایی دیوار و نقاشی دیواری:

در این بخش موقعیت جغرافیایی و وضعیت دیوار و نقاشی دیواری نسبت به معماری حاکم، موقعیت مکانی منطقه، میدان و زوایای دید مخاطب، جهات جغرافیایی محورهای اصلی دید در منطقه، ارتفاع دیوار از خط افق حاکم در میدان دید و ... مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این بررسی هنرمند ضمن دستیابی به قابلیت‌های موجود در فضای حاکم بر منطقه خواهد توانست با ابداع کیفیت‌های بصری، فضایی واحد و هارمونیک را خلق نماید. نمودار زیر رئوس مواردی که می‌توان بستر تحقیق را در آن راستا توسعه داد نشان می‌دهد.

نمودار شمارهٔ ٦



توضیح: در بررسی پارامترهای مقابل باید به این نکته توجه نمود که در بررسی‌های مربوط به موقعیت دیوار، به محل قرارگیری دیوار و فواصل میان دیوار و عوامل بصری محیط توجه گردد و در بررسی‌های مربوط به وضعیت دیوار، باید به شکل و چگونگی قرارگیری دیوار نسبت به عوامل بصری محیط پرداخت.

با اطلاع از این‌که محیط طبیعی و ساخته شده دارای ویژگی‌های بصری همسان و غیرهمسان می‌باشد، باید توجه نمود که این ویژگی‌ها می‌توانند در بستری فرهنگی، جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی به فضایی هماهنگ برسند. بدین شکل می‌توان اتمسفر موجود در فضای درونی و بیرونی دیوار را که در یک میدان دید مشترک قرار دارند، از طریق به‌کارگیری قابلیت‌های بصری محیط و تکنولوژی مناسب، همسان و هماهنگ ساخت.

همواره محیط دارای قابلیت‌های بصری گوناگون است که عموماً ارزش‌های بصری و بیانی آن‌ها از سوی عامه درک نمی‌شوند و یا در صورت درک مورد بهره‌برداری قرار نمی‌گیرند. اما می‌توان با گزینش هنرمندانه، قابلیت‌های موجود را به فعلیت درآورد و مجموعهٔ بصری مناسبی را برای مخاطب فراهم نمود.

جمع‌بندی:

امروزه بیش از پیش آثار هنری با تخصص و پژوهش مضاعف پیرامون موضوعیت هنر، چگونگی اجرا، چگونگی نمایش و چگونگی ارتباط با مخاطب و... عجین شده است. این امر گاه تا جایی پیش رفته که اثر هنری در چهارچوب وجوه اجرایی گرفتار شده و جوهرهٔ هنر را به چالش کشانده است. اما از آن‌جا که نقاشی دیواری در تعامل همسان و هماهنگ دیوار با محیط، معماری، فضای فرهنگی ـ تاریخی و مخاطب به وجود می‌آید، باید امر پژوهش به‌عنوان مرحله‌ای الزامی در آفرینش اولیهٔ نقاشی دیواری محسوب گردد و هنرمند با جست‌وجوگری‌هایش در شناخت قابلیت‌های بصری و بیانی دیوار به موضوع و ساختار بصری اثر دست یابد. در این مقاله تلاش گردید تا پیچیدگی‌های گام اول از مرحلهٔ آفرینشگری، تحت عنوان « ساختار بصری دیوار و نقاشی دیواری» معرفی گردد.

٦

۸

۹

۷

شرح تصاویر:

تصویر ۱ ـ لئوناردو داوینچی، شام آخر، رنگ لعابی روی اندود، میلان، غذاخوری صومعهٔ سنت ماریا دل گراتسیه، ۱۴۹۸ـ۱۴۹۵

اثر فوق که سراسر دیوار مستطیل‌شکل سالن غذاخوری صومعهٔ سنت ماریا دل گراتسیه را پوشانده می‌تواند به‌عنوان اثری با کادر منظم ساده در نظر گرفته شود. این کادر که متناسب یا دیوارهای جانبی و در راستای زاویهٔ دید مخاطبین انتخاب شده است، توانسته در ایجاد ادامهٔ فضای سالن مؤثر باشد. به‌طوری‌که وقتی راهبان وارد سالن و یا در امتداد سالن به اثر نزدیک می‌شدند و یا در هنگامی که در پشت میزهای طویل غذا در جوار میز شام عیسی(ع) و حواریونشان می‌نشستند نقاشی و سالن چندان تجسم می‌یافت که گویی در امتداد هم قرار دارند. این ساختار گزینشی از دیوار چنان طراحی شده که از منظر مخاطب راهبان در حال غذا خوردن، بخش زندهٔ تابلو هستند. ترکیب‌بندی اثر و هارمونی خلق شده میان اجزای اثر و عناصر بصری در محیط و فضای تالار چنان طرح‌ریزی گردیده است که خط افق نقاشی دیواری و دیوار و ساختار یکدیگر تطبیق یافته‌اند. بدین ترتیب چنین به‌نظر می‌رسد که فضای تالار دیگری بر تالار راهبان افزوده شده که در آن اثر «شام واپسین» به‌گونه‌ای سه‌بُعدی و دارای اتصسفر مشترک با سالن غذاخوری به نمایش درآمده است.

تصویر ۲ـ رافائل سانتسیو، مدرسهٔ آتن، اندازهٔ تقریبی قطر ۹/۳۰ متر، یکی از چهار اتاق مخصوص پاپ (استانزا دلا سینیاتورا)، کاخ واتیکان، رم، ۱۱ ـ ۱۵۰۹

اثر فوق نمونهٔ مناسبی برای کادرهای منظم ترکیبی می‌باشد. ابتکار هنرمند در گزینش و ترکیب کادر فوق (مجموع نیم‌دایره و مستطیل مربع) توانسته به نقاشی دیواری فوق ارزش ویژه‌ای اعطا کند؛ از جمله می‌توان به وحدت دیوار با فضای معماری حاکم بر اثر، هماهنگی میان معماری مجازی در اثر با فضای معماری اتاق و معماری واتیکان (هماهنگی گنبدها و طاق‌ها، دیوارها، سنگفرش و تزئینات دیوارهای مجازی در نقاشی با دکوراسیون داخلی اتاق، کاملا مشهود می‌باشد. هم‌چنین در واقع در سمت چپ تابلو با هوشمندی رافائل در اثر حل شده و به‌عنوان پلان اول تابلو قرار گرفته است)، تناسب و هماهنگی میان خط افق تابلو و خط افق مخاطب در لحظهٔ ورود به اتاق (خط افق بیننده در بسیاری از نقاط قرارگیری در منطبق با خط افق در تابلو است. هم‌چنین نقطهٔ دید بیننده در حالت نشسته پشت میز متکی به دیوار مقابل، نسبت به خط افق تابلو هماهنگ است) اشاره نمود. بدین شکل، با توجه به موارد بالا و اندازه‌های طبیعی پرسوناژها در جلوی تابلو، هماهنگی خط افق مجازی و حقیقی، هماهنگی کادر با معماری داخلی و عوامل بصری اتاق و عناصر بصری معماری در نقاشی، مخاطب ضمن دریافت اتمسفری مشترک در فضای نمایشی اثر، خود را جزئی از تابلو حس می‌کند.

تصویر ۳ـ دیه‌گو ریورا، اسطورهٔ تلالوک، خدای باران نزد آزتک‌ها، آب انبار مرکزی واقع در پارک شاپولتیک مکزیک، ۱۹۵۱

اثر فوق را می‌توان نمونهٔ مناسبی برای نقاشی دیواری با کادری ترکیبی و نامنظم دانست. همان‌گونه که در تصویر دیده می‌شود، هماهنگی نقاشی با دیوارهای ترکیبی و نامنظم توانسته در احیای موضوع و پویایی آن کمک شایانی نماید و بدین ترتیب هارمونی مناسبی میان موضوع، عناصر بصری، نمادها، ترکیب‌بندی اثر (متقارن، سیال، آرام و ریتمیک) با دیوارها، محیط آب‌انبار و نقش کارکردی دیوارها و فضای معماری ایجاد گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۵۳۵ـ۳۲، کلیسای جامع واتیکان، سقف نمازخانهٔ سیستین

تصویر ۵ـ زیرجارد سرا، دو دیوار، فنز، ۱۹۸۳
اثر فوق نمونه‌ای است از دیوارهای کاذب ترکیبی، منقطع، مقعر و محدب که ضمن تغییر جهت حرکت مخاطب باعث ایجاد میدان دید و میدان خوانش جدیدی در فضای حاکم بر دیوار و نقاشی دیواری شده است.

تصویر ۶ـ مطالعهٔ خطوط ، ۲۰۰۴، یخ، رنگ، نور

تصویر ۷ـ باند، ۲۰۰۴، اسکلت فلزی ، بذرگیاه

تصویر ۸ـ وانگ‌گونگ‌سین، ۲۰۰۴، ویدیوبک پروژکشن

تصویر ۹ـ دانیل برن، منظرهٔ اکتسابی، اکتبر و نوامبر ۱۹۸۵، اونیمودو، ژاپن

تصویر ۱۰ـ چای‌گوی‌کلانک، ابر قرمز، ۲۰۰۵، گازهای رنگی، نور

پی‌نوشت‌ها:

1 - David Alfaro siqueiros Chihuahua, 1896 - نقاش و تئوریسین مکزیکی Guernavaca, 1974.

2 - David Alfaro siqueiros, L" Art et La Revolution: trd. Georges Fournial, ed. Sociales Ouvertures, Paris

۳ - اصغر کفشچیان مقدم، بررسی ویژگی‌های نقاشی دیواری، مجلهٔ هنرهای زیبا شمارهٔ 20، 1384

4 - Diego Rivera (Guanajuato,1886- Mexico, 1957) نقاش و طراح مکزیکی که آثار دیواری او به‌همراه سیکه‌یروس و اوروزکو شهرت جهانی دارند.

5 - Guido de Bruyn et Marc Dubois 1379 برنامهٔ نوگرایان، باراگان، معمار نوگرای مکزیک، شبکهٔ پنج

6 - Ricardo Legoreta ; معمار معاصر مکزیک

7 - Jose Clemente Orozco; (Zapotlan, 1883 -Mexico, 1949) خوزه کلمنت اوروزکو، نقاش مکزیکی

8 - Guido de Bruyn et Marc Dubois / همان منبع

۹ - برای آشنایی بیشتر با ویژگی‌های بصری دیوار، به مقالهٔ بررسی ویژگی‌های نقاشی دیواری- اصغر کفش‌چیان مقدم

۱۰ - ایراندخت محصص، جزوهٔ آموزشی نقاشی دیواری، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، ۱۳۶۴، ص۳

۱۱ هنر در گذر زمان، هلن گاردنر، صص۳۲-۳۳

۱۲ - گیبسون (۱۹۷۹) با بهره‌گیری از مفهوم قابلیت اشیای کورت لوین در خصوص این کیفیت چنین می‌گوید: در اشیا کیفیتی درخواست‌کننده یا دعوت‌کننده دارند. یک صندوق پست، به پست کردن نامه دعوت می‌کند، یا به بیان لویس‌کان «یک آجر می‌خواهد یک قوس باشد.» آفرینش نظریه ـ معماری ـ جان لنگ ترجمهٔ علیرضا عینی‌فر، ۱۳۸۱، ص۹۲

فهرست منابع فارسی:

- اچ پیکر، جفری ، لوکوربوزیه- تجزیه وتحلیل فرم، ترجمهٔ رضا افهمی، انتشارات نسل بارن، تهران ، ۱۳۸۱
- برایان گیدو دو و صارک دو بوآ، نوگرایان ـ باراگان معمارنوگرای مکزیک، شبکه پنج، ۱۳۷۹
- کفشچیان مقدم، اصغر، بررسی ویژگیهای نقاشی دیواری، مجله هنرهای زیبا شماره ۲۰، زمستان ۱۳۸۳
- گاردنر هلن ،هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۵
انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۱
- محصص ایراندخت، جزوه آموزشی نقاشی دیواری، دانشکده‌هنرهای زیبا- دانشگاه تهران، ۱۳۶۴

فهرست منابع لاتین:

- Alfaro Siqueiros, David . L" Art et La Revolution, trd. Georges Fournial, ed.Sociales, Ouvertures, Paris
- Blistene Bernard,A history of 20th. Century Art,ed. Flammarion_ Beaux Arts. France, 1998
- Encyclopaedia Universalis France . 1995, fresque, p.4
- Lucie- Smith Edward – L'Art d'aujourd'hui, ed. Bookking, Espagne, 1996
- Riemschneider UTA Groseick Burkhard , Art at the turn of the Millennium, ed. Taschen, Italy, 1999