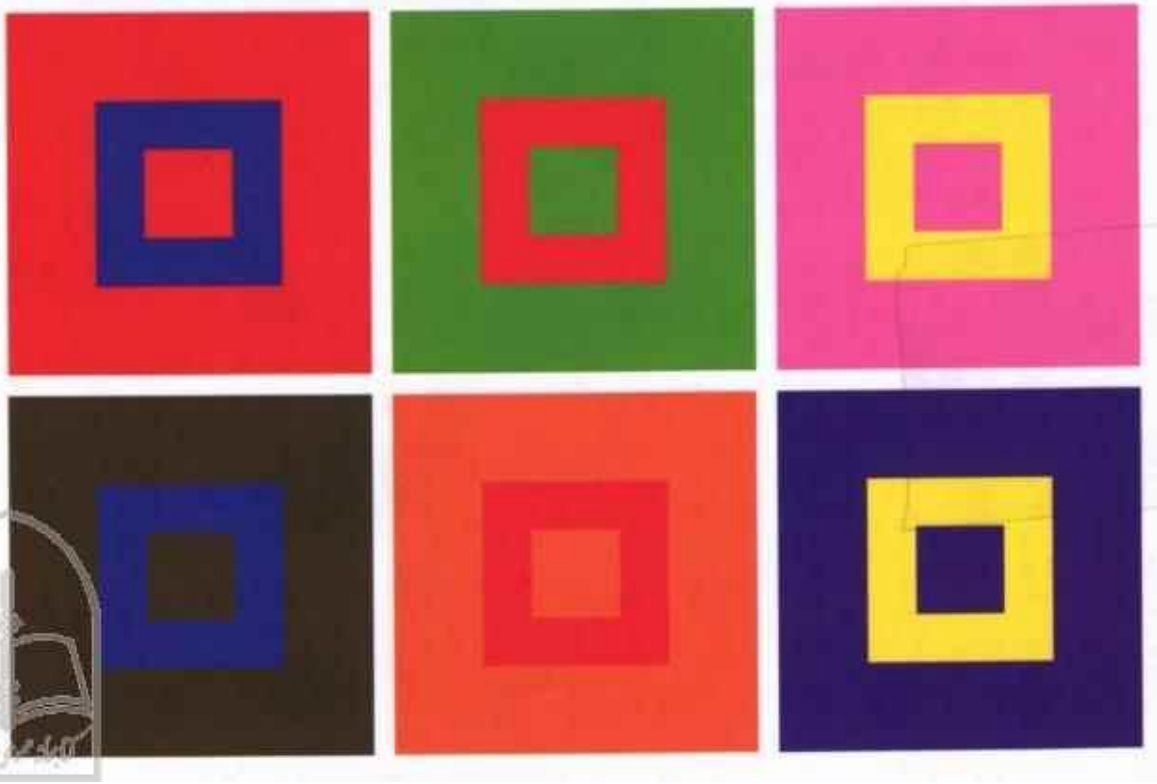
Telegram.me/tanagahi

هنر رنگ

یوهانس ایتن

مترجم : عربعلی شروه



Telegram.me/tanagahi

۵

به نام خدا

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

برگ بررسی کتاب های مرجع

(اسکن)

عملکرد سال: ۱۳۸۹

نام کتاب: هنزرنگ شماره: ۲۷۵۲ ف ۹۵۸ه

پدید آورنده (به شکل مستد): استن، سرهاس، ۱۸۸۸-۱۹۶۷م

ث: ۷۳۶۶، ۷۳۶۷

۱۰ ۲۰

	۱۰ امتیاز	۲۰ امتیاز	۳۰ امتیاز	۴۰ امتیاز	
تاریخ نشر	قبل از ۴۰	از ۴۱ تا ۶۰	از ۶۱ تا ۸۰	از ۸۰ به بعد	۳۰
موضوع	کتابشناسی و سایر موضوعات	سرگذشتنامه های جمعی	اطلس ها، فرهنگ نامه ها و واژه نامه های تخصصی	هنر، فرهنگنامه ها و واژه نامه های عمومی	۴۰
قلم (Font)	نامناسب	متوسط	خوب	عالی	۲۰
فرسودگی	کهنه	مستعمل	*	نو	۲۰
	جمع امتیازات				۱۱۰

نام ناشر ساولی

۰۵۴۲۷

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

بسم الله الرحمن الرحیم

Telegram.me/tanagahi

هنر رنگ

یوهانس ایتن

مترجم : عربعلی شروه

انتشارات یساولی

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

Itten, Johannes
ایتن ، یوهانس ، ۱۸۸۸-۱۹۶۲.
هنر رنگ / یوهانس ایتن؛ مترجم عربعلی شروه. ــ تهران : انتشارات پسااولی، ۱۳۷۸.
۲۲۸ ص. : مصور. ــ (بخشی رنگی) : عکس.
ISBN 964-306-173-6
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا
عنوان اصلی :
Kunst der farben = the art of color : the subjective experience and objective rationale of color.
این کتاب تحت عنوان " کتاب رنگ" با ترجمه محمد حسین حلیمی توسط ناشران مختلف در سالهای متفاوت نیز منتشر شده است.
۱.رنگها. ۲. نقاشی ــ فن الف. شروه ، عربعلی، ۱۳۱۸ - ، مترجم. ب. عنوان. ج. عنوان : کتاب رنگ.
۷۰۲ ND ۱۱۹۲/الف ۹ الف ۹
۱۳۷۸
کتابخانه ملی ایران ۷۸-۱۱۷۹۱م

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد
۱۳۵۹

هنر رنگ

اثر : یوهانس ایتن
ترجمه : عربعلی شروه
ویراستار : جواهر افسر- گلنار زارع
حروفچینی : عزیززاده
تفکیک رنگ : فرایند گویا
لیتوگرافی : نقش آفرین
چاپ : چاپخانه شادرنگ
تیراژ : ۴۰۰۰ نسخه
نوبت چاپ: اول / پاییز ۷۸
صحافی : گوهر
انتشارات پسااولی
شابک: ۹۶۴-۳۰۶-۱۷۳-۶
تهران: میدان انقلاب، بازارچه کتاب. تلفن: ۶۴۶۱۰۰۳ - ۶۴۱۱۹۱۳
تهران: خیابان کریم خان، نبش خردمند، پلاک ۸۰. تلفن: ۸۳۰۴۱۰ نمابر: ۸۸۳۲۰۳۸
آدرس اینترنت : www.yasaavoliran.com

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

مقدمه

کتاب "ودا" به ما میگوید آموختن از معلم و کتاب همانند سفر با کالسکه است. و آنگاه ادامه می‌دهد "اما کالسکه تا آنجا به کار می‌آید که شخص برجاده حرکت کند. آنکس که به پایان جاده میرسد باید کالسکه را رهاکند و پیاده‌راه بیفتد".

سعی من در این کتاب این است که کالسکهٔ قابل استفاده‌ای بسازم تا بتواند تمام کسانی را که علاقمند به مسائل هنری رنگ هستند، یاری نماید. البته فرد ممکن است بدون کالسکه و به کمک رد پاهای نامعلوم سفر کند، اما در این صورت پیشرفت او کُند و سفرش پر خطر خواهد بود. اگر هدفی والا و پر بها مورد نظر است توصیه می‌شود که در ابتدا برای پیشرفت سریع و سالم از کالسکه استفاده کنید.

بسیاری از شاگردانم مرا در تهیه وسایل این کالسکه یاری داده‌اند و من عمیقاً مدیون آنها هستم. تعالیمی که در این کتاب می‌آید یک نظریه زیبایی شناختی رنگ است که از تجربه و درک مستقیم نقاش منشأ گرفته است. برای نقاش نمود رنگ بیشتر تعیین کننده است تا ذات رنگ که در فیزیک و شیمی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. زیرا نمود رنگ آن چیزی است که چشم می‌بیند، به همین جهت وجود تصاویر زیاد در این کتاب اجتناب ناپذیر است. با وجود این می‌دانم که عمیق‌ترین و حقیقی‌ترین رموز نمود رنگ حتی برای چشم غیر قابل رویت است و فقط با چشم دل مشاهده می‌شود. درون از ضابطه‌بندی عقلی دوری می‌گزیند.

آیا در قلمرو زیبایی شناختی رنگ برای نقاش قواعد و قوانینی کلی وجود دارد و یا اینکه درک زیبایی شناختی رنگ صرفاً تابع عقاید ذهنی است؟ شاگردان اغلب این سئوال را می‌کنند و من هم همیشه یک جواب به آنها می‌دهم: اگر شما بدون دانش قادرید شاهکارهایی در رنگ خلق کنید پس به دانش نیازی ندارید ولی اگر قادر نیستید بدون دانش

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

شاهکارهایی در رنگ خلق کنید پس باید به کسب دانش بپردازید".

مکاتب و نظریه‌ها برای لحظات ناتوانی مناسبند. انگار در لحظات توانمندی، مسائل با کشف و شهود به خودی خود حل می‌شود.

با مطالعهٔ دقیق آثار استادان رنگ جداً متقاعد شده‌ام که تمام آنها به دانش رنگ واقف بوده‌اند. برای من نظریه‌های گوته، رونج، بزولد، شیورول و هولتزل بسیار ارزشمندند.

امیدوارم بتوانم در این کتاب مقدار زیادی از مشکلات رنگ را حل نمایم. قرار نیست صرفاً به اصول و قواعد عینی رنگ بپردازیم بلکه مشکلات ذهنی را کشف و بررسی خواهیم نمود، زیرا ذوق موشکاف در قلمرو رنگ به آن مربوط است.

تنها موقعی می‌توانیم از قید و بند ذهن رهایی پیدا کنیم که بر علم و آگاهی خود دربارهٔ اصول عینی بیفزاییم.

در موسیقی نظریهٔ آهنگسازی مدت‌هاست که مهم تلقی شده و بخشی از آموزش حرفه‌ای محسوب می‌شود. با وجود این ممکن است موسیقیدانی کنترپوآن را خوب بداند ولی نتواند آهنگ بسازد چون از بصیرت و الهام به دور است. به همین ترتیب یک نقاش هم ممکن است تمام تدابیر کمپوزیسیونی رنگ و فرم را بداند ولی اگر از الهام به دور باشد عقیم باقی می‌ماند.

گفته می‌شود که نود و نه درصد نبوغ کار و یک درصد آن الهام است. سالها پیش متن مباحثه‌ای بین ریشارد اشتراوس و هانز فیتزنر دربارهٔ نسبت بین الهام و استنباط کنترپوآنی در تولید یک آهنگ به چاپ رسید. اشتراوس می‌گفت که در کارهای او چهار تا شش خط الهام و بقیهٔ کار مهارت است. فیتزنر در جواب اظهار می‌دارد که اشتراوس چهار تا شش خط را از روی الهام می‌سازد ولی من توجه کرده‌ام که موتزارت اغلب، صفحات زیادی از روی الهام آهنگ می‌سازد.

لئوناردو، دورر، گرونه والد، ال گره کو و دیگران آزمودن مسائل هنری خود را از روی تعقل ناچیز نمی‌شمردند. محراب ایزنهایم چگونه ممکن بود به وجود بیاید اگر به وجود آورنده‌اش دربارهٔ رنگ و فرم آن نمی‌اندیشید.

آگاهی از قوانین طراحی دست و پای ما را نمی‌بندد بلکه ما را از شک و تردید رها می‌سازد. آنچه را که قوانین رنگ می‌نامیم آشکارا چیزی بیش از بیان ناقص پیچیدگی و منطق ناپذیری نمود رنگ نیست.

مغز انسان در طی زمان به اسرار زیادی در حس‌ها پا در مکانیزم چیزها راه پیدا کرده است - رنگین کمان، رعد و برق، قوهٔ جاذبه و غیره. با وجود این آنها هنوز باز هم مرموزاند.

دلاکروآ می‌نویسد: "در مدارس ما مبانی نظریه رنگ نه تحلیل می‌شود و نه آموخته می‌شود، زیرا در فرانسه طبق این عقیده که طراح را می‌توان ساخت ولی رنگ شناس باید مادرزاد باشد" مطالعهٔ قوانین رنگ را زاید می‌شمارند. رموز

Telegram.me/tanagahi

نظریه رنگ؟ چرا آن اصولی را که تمام نقاشان باید از آن مطلع باشند و تمام آن را بیاموزند رمز می نامیم.

همانطور که لاک پشت به هنگام ضرورت دست و پای خود را به داخل لاک جمع می‌کند، نقاش نیز وقتی از روی کشف و شهود کار می‌کند اصول علمی را کنار می‌گذارد. ولی آیا خوب بود که لاک پشت اصلاً پا نداشت؟

رنگ زندگی است، زیرا دنیای بدون رنگ به نظر ما همچون مرده است. رنگها مُثُل های ازلی‌اند، فرزندان نور اصلی بدون رنگ و همتای آن یعنی تاریکی بدون رنگند. همان طور که شعله نور ایجاد می‌کند، همانطور هم نور رنگ را به وجود می‌آورد. رنگها بچه‌های نوراند و نور مادرِ آنهاست. نور، این پدیده اولیهٔ جهان، روح و جان دنیا را از طریق رنگها بر ما آشکار می‌سازد.

هیچ چیز بیشتر از منظرهٔ هالهٔ رنگین خورشید در آسمان بر روح انسان اثر نمی‌گذارد. رعد و برق ما را به وحشت می‌اندازد.اما رنگ رنگین کمان و نور سپیده دم اول روح ما را تعالی می‌بخشد و تسکین می‌دهد. رنگین کمان نشانی از صلح تلقی می‌شود.

کلمه و صدای آن، فرم و رنگ آن، ظروفی از جوهر برترند که ما به وضوح پی به وجودشان نمی‌بریم. همان طور که صوت به کلمه رنگ و جلا می‌دهد همان طور هم رنگ به فرم جان می‌بخشد.

جوهر اصلی رنگ، اشکال تخیلی متغّیر امواج صوتی است، رنگ آهنگ می‌شود. زمانی که فکر، درک، ضابطه‌بندی در مورد رنگ اعمال می‌شود، طلسم آن می‌شکند و چیزی جز لاشه‌ای ناچیز از آن باقی نمی‌ماند.

در بناهای رنگی اعصار گذشته می‌توان حالت احساسی مردمان آن دوران را دید. مصریان و یونانیان قدیم به طرحهای الوان بسیار علاقمند بودند.

چینی‌ها از دیر باز نقاشان ورزیده‌ای شمرده می‌شدند. یکی از امپراطوران سلسله هان در ۸۰ سال قبل از میلاد خزانه‌هایی - موزه‌ای - از نقاشی داشت که خود جمع آوری کرده بود، و گفته می‌شود که زیبایی رنگین و با عظمتی داشته است. در دوران تانگ (۹۰۷ - ۶۱۸ م) نقاشی دیواری و نقاشی روی چوب به وجود آمد که از نظر رنگ آمیزی قوی بودند. در حدود همان زمان، سرامیک‌های جدید لعابدار زرد، قرمز، سبز و آبی ساخته شد. در زمان سلسله سونگ (۱۲۷۹ - ۹۶۰ م) حساسیت نسبت به رنگ فوق العاده گسترش یافت. رنگهای نقاشی متنوع تر و گاهی طبیعت گرایانه تر می‌شد. سرامیک‌هایی با لعابهایی به رنگهای متعدد و جدید ساخته می‌شد که از نظر زیبایی همتا نداشت. از جمله اینها می‌توان سرامیک‌های برگ بیدی و آبی رنگ را نام برد.

موزائیکهای الوان، و از نظر رنگ غنی بیزانس و رُم که مربوط به هزارهٔ اول میلادی است، در اروپا هنوز پا برجاست. هنر موزائیک نیاز مبرمی به نیروی تشخیص رنگ

Telegram.me/tanagahi

دارد زیرا هر سطح رنگی از نقطه‌هایی رنگی تشکیل می‌شود که انتخابشان نیاز به تأمل و توجه دارد. نقاشان موزائیک "راونا" در قرن پنجم و ششم قادر بودند نمودهای بی شمار و مختلفی با رنگهای مکمل به وجود آورند.

مقبرهٔ گالا پلاسیدا سرشار از فضای رنگی جالب با نوری خاکستری است. این نمود نتیجه غرق شدن موزائیکهای آبی دیوارهای داخلی در یک نور نارنجی است که از مرمرهای نازک و نارنجی رنگ پنجره‌ها به درون می‌تابد. نارنجی و آبی دو رنگ مکمل‌اند که از مخلوط آنها خاکستری به دست می‌آید. به محض اینکه تماشاچی در اطراف مقبره شروع به حرکت می‌کند با درجات متفاوتی از نور مواجه می‌شود که گاهی آبی و گاهی نارنجی غلبه دارد و این رنگها را زوایای بسیار متغیر دیوارها منعکس می‌سازند. این تأثیر متقابل، امپرسیونی از غنای رنگی به وجود می آورد.

در تصاویر کتابهای راهبان اوایل قرون وسطی در ایرلند، قرن هشتم و نهم با تنوع زیاد رنگ و توجه به ظرایف مواجه می‌شویم. قدرت شگفت انگیز درخشش آنها در صفحاتی است که از رنگهای متنوع زیادی با روشنایی یکسان استفاده شده است. نمود آشکار سرد و گرم آنها چنان است که تا زمان امپرسیونیستها و وان‌گوگ نظیری برای آنها به چشم نمی‌خورد. بعضی از صفحات کتاب کِلز، به خاطر منطق اجرای رنگ و ریتم ارگانیک خط، از نظر خلوص و عظمت همانند فوگهای باخ است. این تصاویر انتزاعی از نظر حساسیت و هوش هنری همتای شیشه‌های رنگی قرون وسطی است. در شیشه‌های رنگی اولیه تنها از چند رنگ محدود استفاده می‌شد، زیرا تکنیک صنعت شیشه قادر به تولید رنگهای متنوع نبود و به همین جهت این شیشه‌ها خام به نظر می‌رسند. هر کس که یک روز از عمر خود را صرف مطالعهٔ تغییر نور در پنجره‌های رنگی کلیسای شارتر نموده باشد، هرگز نمی‌تواند زیبایی آسمانی آن لحظه را فراموش کند که در اثر تابش نور برافروختهٔ غروب به پنجره‌های بزرگ و سرخ به وجود می‌آید و هماهنگی غیر قابل تصوری را به وجود می‌آورد.

نقاشان رومانسک و اوایل گوتیک، در نقاشیهای دیواری و لوحه‌های خود، رنگها را به صورت سمبولیک به کار می‌بردند. از اینرو سعی می‌کردند از درجات تیره - روشنی واضح و بدون ابهام استفاده نمایند. آنها به جای سایه‌های فراوان و تنوعات رنگی در جستجوی نمودهای ساده و واضح سمبولیک بودند. با فرم نیز به همین ترتیب عمل می‌کردند.

جیوتو و مکتب سینز شاید اولین نقاشانی باشند که خصوصیت فردی انسان را با فرم و رنگ نشان داده‌اند و بنابراین تحولی را شروع کردند که منجر به تأثیر گذاری بر روی گروهی از نقاشان اروپایی قرن پانزده، شانزده و هفده شد که بر روی شخصیتها کار می‌کردند.

در نیمه اول قرن پانزده برادران هوبرت و یان وان آیک شروع به ایجاد نوعی کمپوزیسیون نمودند که در آن شخص

Telegram.me/tanagahi

یا اشیا با رنگ واقعی خود نشان داده می‌شدند. آنها این رنگهای واقعی را از طریق تن‌های تیره و روشن، و خالص و ناخالص برای ایجاد تصاویری رئالیستی پدید می‌آوردند که به طبیعت خیلی نزدیک بود. رنگ در کار آنها وسیله‌ای برای نمایش خصوصیت اشیای طبیعی بود. محراب گِنْت در سال ۱۴۳۲ پایان یافت و یان وان آیک در سال ۱۴۳۴ اولین پرترهٔ گوتیک را خلق کرد، دو پرتره از آرنولفینی و همسرش.

فرانچسکا (۱۴۹۲ - ۱۴۱۰) تصاویری از افراد با لبه‌های مشخص و سطوحی واضح و اکسپر سیو همراه با تعادلی از رنگهای مکمل ترسیم نمود. رنگهای او بی نظیر و خاص خود اوست.

لئوناردو (۱۵۱۹ - ۱۴۵۲) از رنگ آمیزی تند پرهیز می‌کرد. او از درجات ظریف تیره - روشنی استفاده می‌کرد و همان طور که مشاهده می‌شود در "باکرهٔ گروتو" از دو سطح استفاده شده است. تابلوی سنت ژروم و تاجگذاری او کلاً با تیره - روشنی‌هایی از رنگ قهوه‌ای (سپیا) به وجود آمده است.

تی سین (۱۵۷۶ - ۱۴۷۷) در کارهای اولیه‌اش سطوح یکدست رنگی را به صورت مجزا در مقابل هم قرار می‌داد. سپس به تدریج هر یک از این سطوح را به مدولاسیونهای سرد و گرم، نور و تاریکی، و خالص و ناخالص تبدیل می‌نمود. شاید بتوان بهترین نمونهٔ این کار را تابلوی "بلا" دانست که در پیتی گالری است. او در کارهای دوران کهولتش شکل اشیا را از میان یک رنگ اصلی و تنوعاتی از تیره- روشنی بیرون می‌کشید که تابلوی "که هومو" یکی از این نمونه‌هاست.

ال گره کو (۱۶۱۴ - ۱۵۴۵) یکی از شاگردان تی سین است. او سطوح رنگارنگ استاد را به سطوحی بزرگ و اکسپر سیو بدل می‌کرد. رنگهای عجیب و اغلب تکان دهندهٔ او دیگر رنگ واقعی اشیاء را نشان نمی‌دهد، بلکه انتزاعی و مناسب و در خور نیازهای روانی - اکسپرسیوی موضوع است. به همین علت است که ال گره کو را پیشتاز هنر انتزاعی در نقاشی به حساب می‌آورند. سطوح رنگی او در زمرهٔ مقوله‌های عینی قرار ندارد. آنها به صورت پلی فونی‌های تصویری صرف، سازمان‌بندی شده‌اند.

گرونه والد (۱۵۲۸ - ۱۴۷۵) همین مسئله را یک قرن قبل حل کرده بود. او به جای سایه‌های ال گره کو که دارای مرزی مشخصند، و از خصوصیات آنها وجود تن‌های خاکستری و سیاه است، رنگ را در مقابل رنگ قرار می‌داد. او از طریق آنچه تسلط عینی بر دنیای رنگ نامیده می‌شود، رنگهای مناسب هر موضوع تصویری را کشف نمود. تمام قسمتهای محراب ایزنهایم که جا دارد کمپوزیسیون خردمندانه و جهانی نامیده شود، کیفیت رنگی، نمود و اکسپرسیون رنگ را در چنین کثرتی نشان می‌دهد. کُر بشارت فرشته (تابلوی ۴)، تصلیب و عروج (تابلوی ۲۶) تابلوهایی هستند که هم از نظر فرم و هم از نظر رنگ، کاملا با هم متفاوت‌اند.

در واقع گرونه والد وحدت تزیینی محراب را به نور کلی

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

فدای حقیقت هنری موضوعی خاص می‌کند. او خود را مافوق قانون اسکولاستیک قرار می‌دهد تا واقعی و عینی باشد. در این کار قدرت روانشناختی بیان رنگها، تنوع سمبولیکی و ارزش رئالیستی آنها - که سه امکان رنگند - با حسی عمیق تر با هم وحدت یافته‌اند.

رامبراند (۱۶۶۹ - ۱۶۰۶) سرآمد نقاشان در استفاده از تیره روشنی محسوب می‌شود. گرچه لئوناردو، تی-سین و ال گره‌کو تیره - روشنی را به صورت وسیله‌ای برای اکسپرسیون مورد استفاده قرار می‌دادند ولی کار رامبراند کاملا متفاوت است. او رنگ را ماده‌ای متراکم می‌داند. او با تن‌های شفاف خاکستری و آبی و یا زرد و قرمز نمودی از عمق به وجود می‌آورد که تجلی حیات خاص خود را دارند. وی با بکارگیری تمپرا و رنگ روغن به بافتهایی دست یافت که رئالیزم عجیب و درخشانی را ارائه می‌دهند (تابلوی ۶ مرد کلاه خود طلایی). رنگ در کار رامبراند خصلت مادی نور - انرژی را پیدا می‌کند که سرشار از نیروی کشش است. رنگهای خالص او همچون جواهرات در تاریکی می‌درخشند.

ال گره کو و رامبراند ما را متوجه رنگهای باروک می‌کنند. در اوج معماری باروک فضای ایستا در فضایی با ریتم دینامیک حل می‌شود. از رنگ نیز به همین ترتیب کمک گرفته می‌شود. رنگ در باروک از معنی و مفهوم عینی آن جدا می‌شود و وسیله‌ای انتزاعی برای مفصل‌بندی ریتمیک می‌گردد. سرانجام از رنگ به خاطر ایجاد خطای بصری استفاده می‌شود. کار یکی از نقاشان وینی به نام مالبرخ (۱۷۹۶ - ۱۷۲۴) حاوی چنین خصوصیتی از رنگ در نقاشی باروک است.

در هنر دوران امپراطوری و کلاسیک، رنگ منحصر به سیاه، سفید و خاکستری بود که با استفادهٔ مقتصدانه از چند رنگ محدود جان می‌گرفت. این شیوه نمودی از رئالیزم همراه با متانت داشت که رومانتی سیسم آن را کنار گذاشت. جنبش رومانتی سیسم در نقاشی با تِرنِر(۱۸۵۱ - ۱۷۷۵) و کُنستابل (۱۸۳۷ - ۱۷۷۶) در انگلستان آغاز شد. بزرگترین نمایندهٔ آن در آسمان کاسپر داوید فردریک (۱۸۴۰ - ۱۷۷۴) و فیلیپ اتورونج (۱۸۱۰ - ۱۷۷۷) بود. این نقاشان رنگ را به صورت وسیله‌ای روان - بیانی برای بیان حالت منظره مورد استفاده قرار می‌دادند. مثلا کنستابل در تابلوهای خود سبز یکدست به کار نمی‌برد بلکه در آن درجات ظریفی از تیره روشنی، سرد و گرم، خالص و ناخالص پدید می‌آورد. بدین وسیله سطوح رنگی جان می‌گرفتند. ترنر چندین کمپوزیسیون رنگی انتزاعی پدید آورد که او را در ردیف اولین نقاشان انتزاعی اروپا قرار می‌دهد.

دلاکروآ (۱۸۶۳ - ۱۷۹۸) وقتی در لندن بود آثار کنستابل و ترنر را مشاهده کرد. رنگ آمیزی این آثار عمیقا مورد توجه او قرار گرفت. در برگشت با روش آنها به سلیقهٔ خودش چندین نقاشی پدید آورد و بدین وسیله در ۱۸۲۰ در سالن پاریس شوری به پا کرد. دلاکروآ در تمام طول عمرش فعالانه به مسائل مربوط به رنگ، سرگرم بود.

Telegram.me/tanagahi

در اوائل قرن نوزده علاقهٔ عموم متوجه توانایی و منطق رنگ گردید. نظریهٔ رنگ رونج در ۱۸۱۰ به چاپ رسید که در آن از کرهٔ رنگ برای نظامی هماهنگ استفاده شده بود. اثر بزرگ گوته در مورد رنگ نیز در سال ۱۸۱۰ منتشر گردید و در ۱۸۱۶ شوپنهاور نظریه خود را به نام "رنگ و دید" به چاپ رسانید. شیمی دانی به نام شورول (۱۸۸۹ - ۱۷۸۶) که مدیر کارخانه گوبلن در پاریس بود، در ۱۸۳۹ کتابی به نام کنتراست همزمانی رنگها و اشیای رنگی منتشر کرد. این اثر اصول علمی نقاشی امپرسیونیسم و نئوامپرسیونیسم را پی ریزی کرد.

مطالعه عمیق طبیعت، امپرسیونیستها را به سوی روشنی نو در رنگ آمیزی رهنمون گردید. مطالعهٔ نور خورشید، که رنگ واقعی اشیای طبیعی را تغییر می‌داد، و مطالعهٔ نور در جو طبیعتْ امپرسیونیستها را با خصوصیات جدید و اساسی روبرو ساخت. مونه آگاهانه به جستجوی این پدیده پرداخت و در هر تابلویی منظره‌ای را در ساعت بخصوصی از روز نشان می‌داد تا بتواند حرکت خورشید و نتیجهٔ رنگ نور و انعکاس‌ها را دقیقا مورد مطالعه قرار دهد. بهترین نمونه از این گونه فعالیتها تابلوهایی از کلیسا است که اکنون در موزهٔ ژودو پوم پاریس قرار دارد.

نئوامپرسیونیستها سطوح رنگی را با نقطه‌هایی از رنگ ایجاد می‌کردند. آنها مدعی بودند که مخلوط کردن رنگها موجب تضعیف قدرت آنها می‌شود. به همین جهت آنها نقطه‌هایی از رنگ خالص را کنار هم قرار می‌دادند تا فقط در چشم بیننده با هم ترکیب شوند.

نظریه‌های شورول راجع به رنگ به نقاشان امپرسیونیست کمک کرد.

سزان در سایهٔ عقاید امپرسیونیستی به ساختمان منطقی و پیشرفته‌ای از رنگ دست یافت. این وظیفه او بود که امپرسیونیسم را پایدار کند؛ تابلوهای او براساس فرم و رنگ پدید آمده‌اند. قطع نظر از همگامی ریتم و فرم در رنگ، او از تکنیک نقطه نگاری سر باز زد و به سوی سطوح پیوسته، که به طور ذهنی دارای مدولاسیون می‌شدند، تمایل پیدا کرد. برای او مدولاسیون رنگ به معنای تغییر از گرم به سرد، از نور به تاریکی، و از رنگ خالص به رنگ نا خالص بود. وجود چنین مدولاسیونهایی در سرتاسر سطوح تابلو موجب پیدایش هماهنگی‌های زنده و جدیدی شد.

تی سین و رامبراند به استفاده از مدولاسیون رنگ تنها در صورت و اندام قناعت می‌کردند، ولی سزان در همان وقت سرتاسر تابلو را از نظر فرم، ریتم و رنگ یکپارچه می‌کرد. در طبیعت بیجان «سیبها و نارنجها» (تابلوی ۷) این یکپارچگی به وضوح آشکار است. سزان آرزو داشت طبیعت را به صورتی عالیتر بازسازی کند. برای انجام این کار کنتراست سرد و گرم را با نمودی اثیری و موسیقایی به کار گرفت. سزان و پس از او بونارد تابلوهایی کلاً براساس سرد و گرم به وجود آوردند.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

در مقابل اینها ماتیس از ایجاد مدولاسیون دوری جست و بر عکس سزان سطوح ساده و نورانی را با تعادلی ذهنی مورد استفاده قرار داد. وی همراه با براک، دران و ولامینک عضو گروه فاودر پاریس بود.

کوبیستها - پیکاسو، براک و گری - از رنگ به خاطر ارزش تیره - روشنی آنها استفاده می‌کردند. آنها اصولا علاقه مند به فرم بودند. آنها شکل اشیا را به فرمهای انتزاعی هندسی تجزیه می‌کردند و با درجه‌بندی سایه - روشن نمودهای نقش برجسته مانندی در تابلو به وجود می‌آوردند.

اکسپرسیونیستها - مونش، کِرشنِر، هِکِل، نولّد و نقاشان سوار کار آبی کاندینسکی، مارک، میک، کله - کوشش می‌کردند، با رنگ محتوایی روانشناختی را در نقاشی بگنجانند. هدف خلاقهٔ آنها ارائه تجارب روانی و درونی از طریق شکل و رنگ بود.

کاندینسکی در حدود سال ۱۹۰۸ شروع به خلق نقاشی‌های انتزاعی نمود. او اظهار داشت که هر رنگی ارزش بیانی خاص خود را دارد و بنابراین می‌توان واقعیتهای پر معنی را بدون ارائه شکل طبیعی اشیا خلق نمود.

آدولف هولتزل رهبری گروهی از نقاشان جوان را در اشتوتگارت به عهده داشت که در سخنرانیهای وی در مورد رنگ، که بر اساس کشفیات گوته، شوپنهاور، و بزولد بود، حضور به هم می‌رساندند.

بین سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۱۷ در بخشهای مختلف اروپا نقاشان به طور مستقل به تولید آنچه اصطلاحاً «آرت کانکرت» یا هنر واقعی نامیده می‌شد، دست زدند. در میان آنها کوبکا، دلونه، ماله‌ویچ، ایتن، آرپ، مُندریان و وانتون گرلو دیده می‌شدند. نقاشیهای آنها انتزاعی است و در آنها معمولا به جای اشیاء واقعی مادی از فرمهای هندسی و رنگهای خالص طیف استفاده می‌شود. فرمها و رنگهای قابل درک ذهنی وسایلی هستند که نظم تصویری واضحی را به وجود می‌آورند.

در این اواخر مُندریان در این مورد کارهای بیشتری انجام داد. او رنگهای زرد، قرمز، آبی خالص را همانند وزنه برای ساختن نقاشیهایی به کار گرفت که فرم و رنگشان از نظر نمودِ تعادل ایستا یکسان بودند. هدف او نه اکسپرسیونی نهائی و نه سمبولیسمی ذهنی، بلکه نقشی واقعا هماهنگ و واقعی بود (تابلوی ۴).

سوررئالیستها - ماکس ارنست، سالوادر دالی و دیگران - رنگها را همچون وسیله‌ای برای بیان درک تصویری غیر واقعیتها به کار می‌گرفتند.

تاشیستها در رنگ همانقدر «غیر عادی» بودند که در فرم.

پیشرفتهای شیمی رنگ، مد، و عکاسیِ رنگی موجب توسعه علاقه عموم به رنگ شده است، و حساسیت افراد به رنگ تا حد زیادی افزایش یافته است. اما این علاقهٔ جدید به رنگ، تقریباً به تمامی خصوصیتی مادی و بصری دارد و

Telegram.me/tanagahi

براساس ذهن و تجارب حسی نیست و این یک وررفتن سطحی و ظاهری با نیروهای ماورای طبیعی است.

رنگها، نیروها و انرژی‌های تابناکی هستند که چه بخواهیم و چه نخواهیم به صورت مثبت یا منفی بر ما اثر می‌گذارند. نقاشان شیشه‌های رنگی (ویترای) برای خلق فضایی صوفیانه و آسمانی که فکر بندگان را به سوی معنویت بکشاند از رنگ استفاده می‌کردند. تاثیر رنگها نه تنها از نظر بصری بلکه از نظر روانشناسی و سمبولیکی نیز باید درک و شناخته شود.

بدین ترتیب مسائل مربوط به رنگ را می‌توان از چند نظر مورد شناسایی قرار داد.

فیزیکدان خصلت امواج - ارتعاشات انرژی الکترو مغناطیسی و ذرّات موجود در پدیده نور و منشاءهای مختلف پدیده رنگ - نظیر تجزیهٔ نور سفید و رنگدانه‌ها - را مورد مطالعه قرار می‌دهد. او در مورد ترکیب نورهای رنگی، طیف عناصر، فرکانسها و طول موج پرتوهای رنگی بررسی می‌کند. اندازه و طبقه‌بندی رنگها نیز جزو موضوعات تحقیقی علم فیزیک است.

شیمی دان ساختمان مولکولی رنگدانه‌ها و جوهرها، مسائل مربوط به ثبات رنگ، و بست را مورد مطالعه قرار می‌دهد و راجع به جوهرهای صنعتی به تحقیق می‌پردازد.

امروزه شیمی رنگ میدان فوق العاده وسیعی از تولید و تحقیقات صنعتی را در بر می‌گیرد.

زیست شناس آثار متفاوت نور و رنگ را بر روی دستگاه بینایی — چشم و مغز — و ارتباط آناتومیکی و وظایفشان را مورد مطالعه قرار می‌دهد. تحقیق در مورد سازگاری چشم با روشنی و تاریک و مشاهدهٔ رنگهای کروماتیک جایگاه مهمی دارد. پدیدهٔ پس انگاره یا پس تصویر موضوع دیگری از نمونه‌های کار فیزیولوژی دان است.

روانشناس به مسئله تاثیر رنگ بر روی مغز و روان می‌پردازد. سمبولیسم رنگ و درک ذهنی و تشخیص رنگها از مسائل مهم روانشناسی است. نمودهای اکسپر سیوی رنگ - آنچه را که گوته ارزشهای اتیکو - استیتک می‌نامد - نیز در قلمرو تحقیقات روانشناس قرار دارد.

بالاخره، نقاش به نمودهای رنگ از نظر زیبایی شناسی علاقه مند است و به دانش فیزیولوژی و روانشناسی نیاز دارد.

کشف روابط بین نمود و ذات رنگ - که با مغز و چشم انجام می‌شود - از موضوعات مورد علاقهٔ نقاش است. پدیدهٔ بصری، ذهنی و روانی در قلمرو رنگ و فن رنگ بسیار به هم مربوطند.

نمودهای کنتراست و دسته‌بندی آنها نقطهٔ شروع خوبی برای مطالعهٔ زیبایی شناسی رنگ است. مسائل شرایط ذهنی در درک رنگ در طرح ریزی مسائل آموزش و پژوهش هنری، معماری و تجاری اهمیت ویژه‌ای دارد.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

زیباشناسی رنگ را می‌توان در سه جهت بررسی کرد:
امپرسیون (بصری)
اکسپرسیون (احساسی)
کانستراکسیون (نمادی)
جالب است که در پرو، قبل از کریستف کلمب، رنگ در فرهنگ تیاهوا ناکو نمادی، در پاراکاس احساسی و در کیمو بصری بوده است.

در میان مردمان قدیم گاهی فقط جنبهٔ نمادی رنگ مورد توجه قرار می‌گرفت که در این صورت یا برای مشخص کردن طبقات اجتماعی و کاستها به کار می‌رفت، و یا به صورت نمادی برای عقاید مذهبی یا اساطیری به کار گرفته می‌شد.

در چینْ زرد، فروزان‌ترین رنگ، مخصوص امپراطور فرزند خدا بود و هیچ فرد دیگری به جز او حق نداشت لباس زرد بپوشد. زرد نماد خرد والا و روشن بینی بود. از طرف دیگر وقتی چینی‌ها به هنگام سوگواری سفید می‌پوشند دلیل بر بدرقه متوفی به سوی قلمرو خلوص و بهشت است. رنگ سفید نشانه بیان غم شخصی نیست بلکه به خاطر یاری بخشیدن به متوفی برای رسیدن به مرحلهٔ کمال است.
قبل از کریستف کلمب در مکزیک نقاش با تصویر کردن شخص در لباس قرمز نشان می داد اشارهٔ او به چیپه توتک - خدای زمین - است و بنابراین به آسمان شرق و تجلی طلوع، تولد، جوانی و بهار مربوط می‌شد. به عبارت دیگر آنها رنگ افراد را در نقاشی از نظر زیباشناختی بصری، سرخ انتخاب نمی‌کردند و یا نمی‌خواستند با آن بیان احساسی را انتقال دهند، بلکه رنگ سرخ همانند خطوط هیروگلیف و الفبا فقط نماد بود.

سرانِ روحانی کاتولیک رم رنگهای نمادی مشخص دارند که از جملهٔ آنها ارغوانی کار دینال و سفید پاپ است. در جشنها و میهمانیهای کلیسایی لباسهای فوق الذکر پوشیده می‌شوند. در هنر دینی با ثبات استفاده از رنگ نمادی اجتناب ناپذیر است.

وقتی که نوبت بررسی قدرت بیان احساسی رنگ فرا می‌رسد استادان بزرگی چون ال گره کو و گرونه والد در نظرمان مجسم می‌شوند.

بنیان نقاشیهای اشخاصی نظیر ولاسکز، زورباران، وان آیک، اساس کار نقاشان طبیعت بیجان و نقاشی داخلی بلژیک، نیوزیلند، و لوکزامبورگ، اساس کار برادران لونائین و بعدها بنیان کارهای شاردَن انگر، کوربه، لیبل و دیگران را اجزای ترکیبی احساس برانگیز رنگ آمیزی‌تشکیل می‌دهد. لیبل به ویژه با رنج فراوانی که متحمل شد توانست ظریف‌ترین مدولاسیونهای رنگی طبیعت را مشاهده کند و آنها را با دقت روی تابلو بیاورد. او هرگز روی تابلویی کار نمی‌کرد مگر اینکه در مقابل خود مدلی طبیعی داشته باشد. از میان نقاشان امپرسیونیست افرادی چون مانه، مونه،دگا، پیسارو، رنوار، و سیسلی دربارهٔ رنگ واقعی اشیا که در اثر تغییر نور خورشید تغییر می‌کرد، مطالعه کردند و بالاخره به تدریج رنگ واقعی اشیا را نادیده گرفته و توجه خود را به

Telegram.me/tanagahi

سوی لرزش رنگ، که با تابش نور در اوقات مختلف روز بر روی سطوح اجسام و فضا ایجاد می‌شد، معطوف نمودند. (تابلوی ۶ مونه، خانه‌های پارلمان).

تنها آن کسانی که عاشق رنگند زیبایی و حضور دائمی آن را قبول دارند. رنگ در اختیار همه است ولی رموز عمیقتر آن فقط برای عاشقانش گشوده می‌شود.

با صحبتی که دربارهٔ سه جنبهٔ متفاوت رنگ - نمادی، احساسی، و بصری - نمودیم نمی‌توانیم از این گفته غافل بمانیم: سمبولیسم بدون دقت بصری و بدون نیروی احساس صرفا یک فرمالیسم ناتوان خواهد بود؛ نمود بصری بدون توجه به نماد و نیروی احساس، طبیعت گرایی تقلیدی مبتذل است، و نمود احساسی بدون محتوای نمادی یا نیروی بصری تنها بیانی احساساتی می‌گردد. البته هر نقاشی بر طبق خلق و خوی خود کار می‌کند و بر یکی از این سه، تاکید بیشتری دارد.

برای جلوگیری از ابهام من دو اصطلاح را توضیح می‌دهم.

منظور من از کیفیت رنگ، جا یا مکان آن در دایره یا کره یا مجسمهٔ رنگ است. هم رنگهای خالص و هم امکانات ترکیبی آنها با هم رنگهای بیمانندی پدید می‌آورند. مثلا رنگ سبز می تواند با زرد، نارنجی، قرمز، بنفش، آبی، سفید و سیاه مخلوط شود و کیفیت منحصر به فردی با هر یک از این رنگها پدید آورد. تغییرات احتمالی هر رنگی در اثر کنتراست همزمانی نیز کیفیت ویژه‌ای برای هر رنگ ایجاد می‌کند.

وقتی که درجهٔ روشنی یا تیرگی یک رنگ را مشخص می‌کنیم، در واقع کمیت آن را در نظر گرفته‌ایم. این همان چیزی است که گاهی به آن درجه‌بندی تیره - روشن یاتن می‌گویم. تیره - روشنی هر رنگی را به دو طریق می‌توان به دست آورد: طریق اول با مخلوط کردن سفید، سیاه و یا خاکستری، و طریق دوم با مخلوط کردن آن رنگ با رنگ دیگری است که تیره تر یا روشن تر باشد.

۱۵

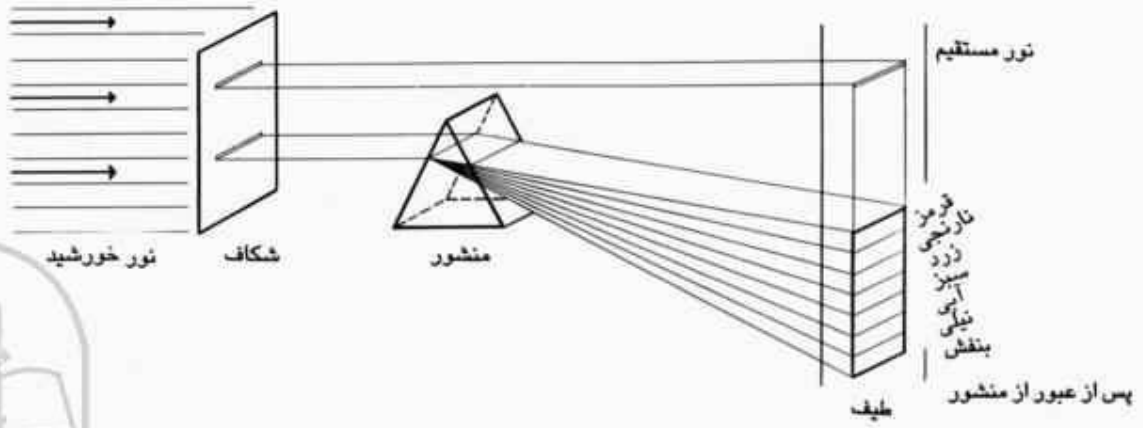
Telegram.me/tanagahi

در سال ۱۶۷۶ اسحق نیوتن با استفاده از یک منشور بلورین مثلث القاعده، نور سفید خورشید را به طیفی از رنگ تجزیه نمود. چنین طیفی شامل همه رنگها به جز ارغوانی است.

آزمایش نیوتن چنین است (شکل ۱): نور خورشید از داخل شکافی عبور کرده و به روی منشور می‌تابد. در منشور اشعهٔ نور سفید به طیفی از رنگها تجزیه می‌شود. نور تجزیه شده را می‌توان روی پرده‌ای انداخت تا طیف رنگ مشخص شود. این طیف یا نوار پیوستهٔ رنگ از قرمز، نارنجی، زرد، سبز، آبی و بنفش تشکیل شده است. اگر این تصویر را به وسیلهٔ یک عدسی محدب متمرکز کنیم تجمع رنگها بار دیگر نور سفیدی مثل اول ایجاد می‌کند.

این رنگها به علت خاصیت انکسار پدید می‌آیند. راههای فیزیکی دیگری نیز برای ایجاد رنگ وجود دارد که از آن جمله می‌توان از تداخل، پراش، پلاریزاسیون، و فلوئورسانس نام برد.

۱



۱۶

Telegram.me/tanagahi

اگر رنگهای طیف را به دو گروه، مثلا قرمز، نارنجی، زرد و آبی، سبز و بنفش تقسیم کرده و رنگهای هر گروه را با ذره بین متمرکز کنیم از تجمع هر گروه، رنگی خاص حاصل می‌شود. حال اگر این دو رنگ خاص را داخل هم کنیم، مجدداً نور سفید پدید خواهد آمد.

دو نوع نور رنگی که درهم شدنشان نور سفید ایجاد کند، مکمل نامیده می‌شوند.

اگر یکی از رنگها، مثلاً سبز، را از طیف جدا کنیم و بقیه رنگها - یعنی قرمز، نارنجی، زرد، آبی و بنفش - را با ذره‌بین متمرکز کنیم، حاصل تجمع آنها نور قرمز خواهد شد که مکمل رنگ سبز است. اگر رنگ زرد را از طیف جدا کنیم، حاصل تجمع بقیه رنگها یعنی قرمز، نارنجی، سبز، آبی و بنفش، رنگ بنفش خواهد شد که مکمل زرد است.

هر یک از رنگهای طیف مکمل، حاصل تجمع بقیه رنگهای آن است.

در یک تجمع رنگی، رنگهای تشکیل دهندهٔ آن را نمی‌توان دید زیرا چشم مثل گوش نیست. گوش می‌تواند چند صدا را که با هم مخلوط شده‌اند از هم تفکیک کند.

رنگ، حاصل امواج نوری است و نور نوع بخصوصی از انرژی الکترومغناطیسی است. چشم انسان قادر است فقط طول موجهای بین ۴۰۰ تا ۷۰۰ میلی میکرون را درک کند.

$\frac{۱}{۱۰۰۰۰۰۰}$ متر = $\frac{۱}{۱۰۰۰}$ میلی‌متر = ۱ میکرون

$\frac{۱}{۱۰۰۰۰۰۰}$ میلی‌متر = ۱ میلی میکرون

طول موج و فرکانس هر یک از رنگهای طیف، برحسب سیکل در ثانیه به شرح زیر است:

رنگ	طول موج، میلی‌میکرون	فرکانس، سیکل در ثانیه
قرمز	۶۵۰ - ۸۰۰	۳۷۰ - ۴۰۰ میلیون میلیون
نارنجی	۵۹۰ - ۶۳۰	۴۷۰ - ۵۲۰ میلیون میلیون
زرد	۵۵۰ - ۵۸۰	۵۲۰ - ۵۹۰ میلیون میلیون
سبز	۴۹۰ - ۵۳۰	۵۹۰ - ۶۵۰ میلیون میلیون
آبی	۴۶۰ - ۴۸۰	۶۵۰ - ۷۰۰ میلیون میلیون
نیلی	۴۳۰ - ۴۵۰	۷۰۰ - ۷۶۰ میلیون میلیون
بنفش	۳۹۰ - ۴۳۰	۷۶۰ - ۸۰۰ میلیون میلیون

Telegram.me/tanagahi

فاصله هارمونیک از قرمز تا بنفش تقریبا دو برابر یعنی برابر یک اکتاو است.

با تعیین طول موج و فرکانس هر رنگی می‌توان دقیقاً آن را مشخص نمود. امواج نور به خودی خود رنگی نیستند. رنگ در چشم و مغز انسان پدید می‌آید. هنوز کاملا معلوم نشده است که چگونه این طول موجها را تشخیص می‌دهیم. تنها چیزی که می‌دانیم این است که تعدادی از رنگها در نتیجهٔ اختلاف کیفی در حساسیت به نور پدید می‌آیند.

مسئلهٔ مهم رنگ اشیا، چیزی است که باید مورد توجه قرار گیرد. مثلاً اگر شیشهٔ قرمز و شیشهٔ سبزی را با هم در مقابل یک چراغ الکتریکی بگیریم، سیاه یا تیره دیده خواهند شد. شیشه قرمز تمام اشعهٔ طیف بجز محدودهٔ قرمز و شیشهٔ سبز نیز تمام نورها به جز سبز را جذب می‌کند. بنابراین دیگر رنگی باقی نمی‌ماند و نتیجه سیاه است. رنگهایی که در نتیجهٔ جذب حاصل می‌شوند به رنگهای کاهشی مشهورند.

رنگ‌های اشیا نیز خصلت کاهشی دارند. یک ظرف قرمز به این علت قرمز به نظر می‌رسد که تمام رنگهای نور را جذب می‌کند ولی قرمز را منعکس می‌نماید.

وقتی می‌گوییم "این کاسه قرمز است"، معنای آن این است که آرایش مولکولی سطح آن چنان است که تمام امواج نوری را به جز قرمز جذب می‌کند. کاسه به خودی خود رنگی ندارد؛ نور رنگ را به وجود می‌آورد.

اگر کاغذی قرمز - سطحی که تمام پرتوها را به جز قرمز

جذب می‌کند - در معرض تابش نور سبز قرار بگیرد، سیاه به نظر خواهد رسید زیرا نور سبز حاوی هیچ نور قرمزی نیست تا منعکس شود.

تمام رنگهای نقاشی دانهٔ رنگ یا مادهٔ رنگند. آنها رنگهای جذب کننده‌ای هستند که تابع قوانین کاهش هستند. وقتی رنگهای مکمل یا ترکیباتی از سه رنگ زرد، قرمز، آبی به نسبتهای معینی با هم مخلوط می‌شوند نتیجهٔ کاهشی آنها سیاه خواهد بود.

تجمع مشابهی از رنگهای غیر مادی منشور نور سفیدی به وجود می‌آورد که نتیجه‌ای افزایشی است.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

ذات رنگ مادهٔ رنگی قابل تجزیه و قابل شناختی است که هم از نظر فیزیکی و هم از نظر شیمیایی؛ مغز و چشم انسان به آن محتوا و مفهومی انسانی می‌دهد.

چشم و مغز از طریق مقایسه و کنتراست به درک مشخص می‌رسند. درجهٔ تیره - روشنی یک رنگ کروماتیک را می‌توان با یک رنگ آکروماتیک - سیاه، سفید، خاکستری - و یا با یک یا چند رنگ کروماتیک دیگر اندازه گرفت. درک رنگ یک واقعیت روانشناختی- فیزیولوژیکی است که با واقعیت فیزیکی ـــ شیمیایی آن تفاوت دارد.

واقعیت روانشناختی ـــ فیزیولوژیکی رنگ چیزی است که من آن را نمود رنگ نام نهاده‌ام. ذات رنگ و نمود رنگ تنها هنگامی بر هم منطبق می‌شوند که هماهنگی رنگی وجود داشته باشد. در موارد دیگر ذات رنگ تبدیل به نمودی جدید می‌شود. ذکر چند نمونه می‌تواند این مسئله را روشن کند.

می‌دانیم که مربع سفید روی زمینهٔ سیاه بزرگتر از مربعی سیاه در همان اندازه روی زمینهٔ سفید است. سفید گسترده تر می‌شود و از مرزهای خود پا فراتر می‌نهد در حالی که سیاه جمع شده و منقبض می‌شود.

مربع خاکستری روشن روی زمینهٔ سفید تیره به نظر می‌رسد ولی همین خاکستری روی زمینه سیاه، روشن دیده می‌شود.

شکل ۲: مربع زرد روی زمینهٔ سفید و روی زمینهٔ سیاه. زرد روی سفید، تیره می‌نماید و اندکی هم به گرمی متمایل است. ولی زرد روی سیاه درخشش زیاد و حالت سردی به خود گرفته است و کیفیت احساسی متجاوزی ایجاد می‌کند.

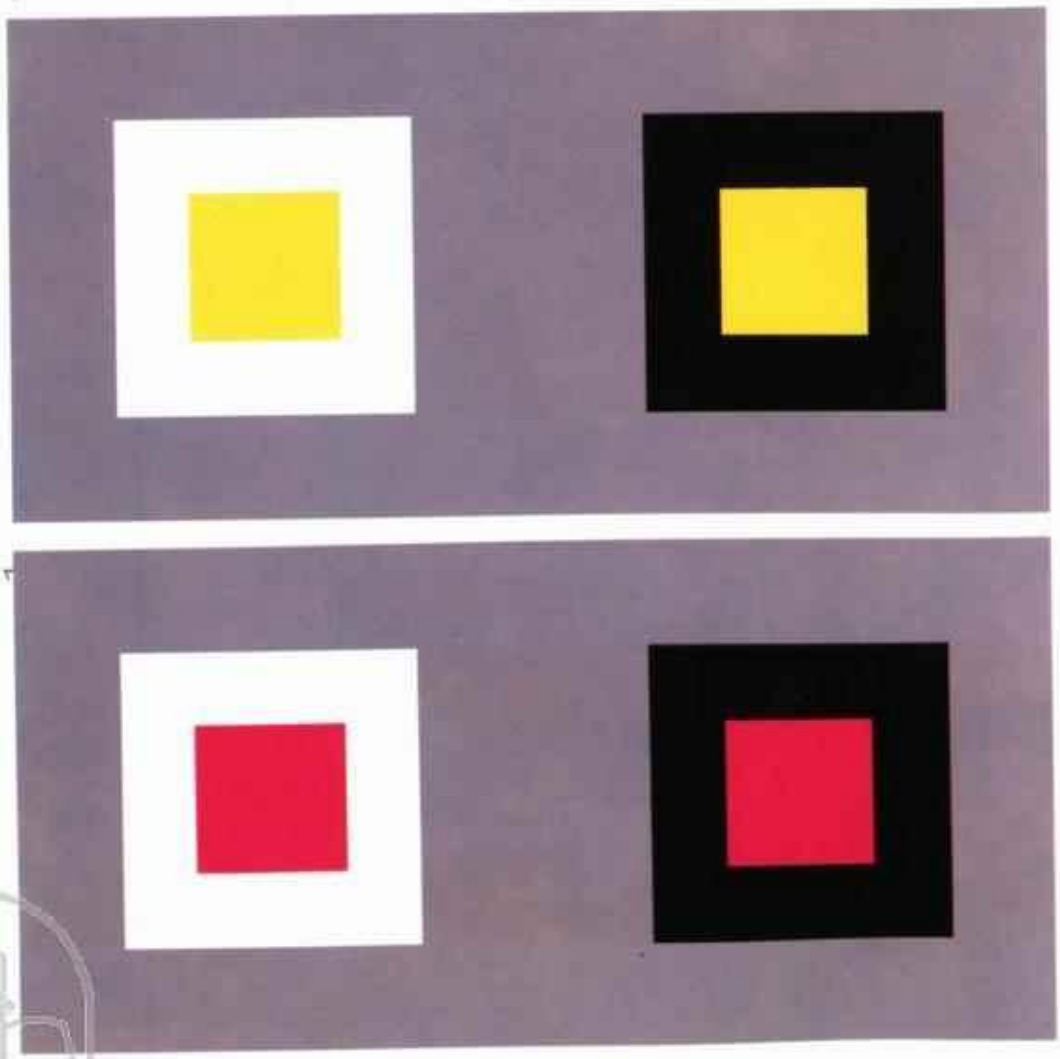
شکل ۳: مربع قرمز روی زمینهٔ سیاه و روی زمینهٔ سفید. قرمز روی سفید تیره به نظر می‌رسد و درخشش آن کم می‌شود ولی روی سیاه فروزان و گرم می‌شود.

شکل ۴: مربع آبی روی زمینهٔ سفید و روی زمینهٔ سیاه. مربع آبی روی سفید تیره و عمیق می‌گردد و سفیدی دور آن سفید تر از موقعی است که زرد جای آبی را بگیرد. مربع آبی روی سیاه روشن دیده می‌شود و حالت شب نما پیدا می‌کند.

شکل ۵: مربع خاکستری روی زمینهٔ آبی یخی و روی زمینهٔ قرمز - نارنجی. مربع خاکستری روی قرمز - نارنجی به آبی متمایل می‌شود. اگر بتوانیم هر دو مربع را همزمان ببینیم تفاوت دو خاکستری آشکارتر خواهد شد.

اگر نمود و ذات رنگ بر هم منطبق نشوند، حالتی فرار، ناسازگار، و غیر واقعی پدید می‌آید. همین نیروی مادی و واقعیت‌های رنگی است که ارتعاشاتی غیر واقعی به وجود می‌آورد تا نقاش با آن ناگفتنی‌ها را بگوید.

Telegram.me/tanagahi



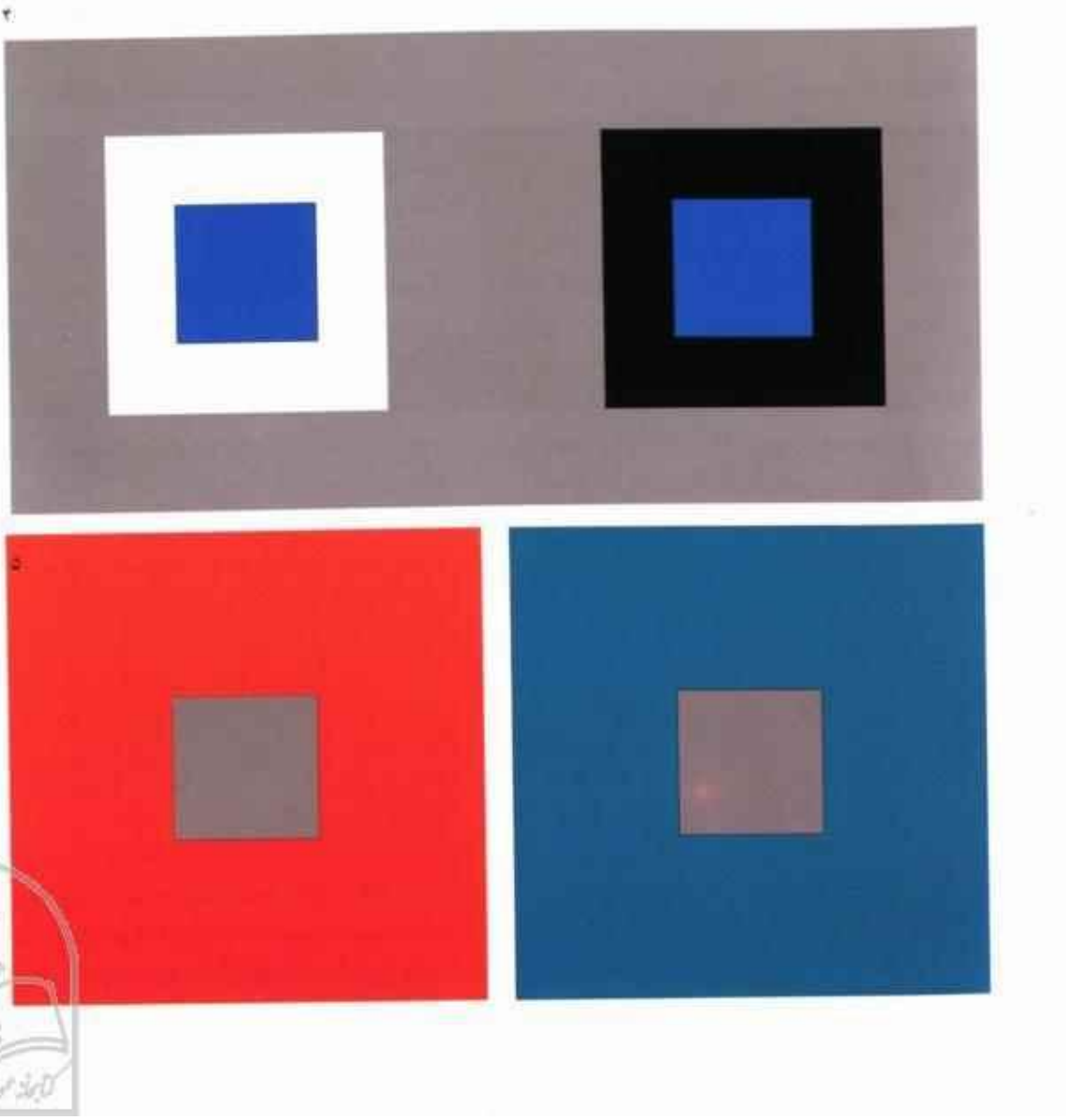
Telegram.me/tanagahi

پدیده‌ای که نمونه‌هایی از آن در این آزمایشها ذکر گردید "همزمانی" نام دارد. امکان تغییرات ناشی از پدیدهٔ همزمانی ما را وا می‌دارد که در ایجاد کمپوزیسیون رنگی در ابتدا نمود رنگ را در نظر بگیریم و اندازه و شکل سطوح را بر اساس آن انتخاب نماییم.

وقتی که موضوع کار مشخص شد، طرح‌بندی باید از فکر حاکم و اصلی آن تبعیت کند. اگر رنگ وسیلهٔ اصلی بیان است کمپوزیسیون بایستی با سطوح رنگی شروع شود و این سطوح خطوط را مشخص خواهند نمود، کسی که اول خطوط را ترسیم می‌کند و سپس رنگ بدان می‌افزاید، در ایجاد نمود رنگی واضح و قوی موفق نمی‌شود. رنگها شکل و جهت خاص خود را دارند و سطوح را با روش خودشان مشخص می‌کنند.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

وقتی که مردم از هماهنگی رنگ صحبت می‌کنند در واقع اثر کنار هم قرار گرفتن دو یا سه رنگ را مورد ارزیابی قرار می‌دهند. آزمایش و تجربه با مجموعه‌های ذهنی رنگ نشان می‌دهد که قضاوت افراد در مورد هماهنگی و عدم هماهنگی رنگها با هم متفاوت است.

در اصطلاح عام مجموعه‌ای از رنگها زمانی هماهنگ نامیده می‌شود که از چند رنگ خویشاوند و یا از چند رنگ مختلف با درجهٔ تیره - روشنی یکسان حاصل شده باشد. مجموعه‌های هماهنگ به نظر عام آنهایی هستند که بدون کنتراست شدید در کنار هم قرار گرفته باشند. در نتیجه وجود هماهنگی یا ناهماهنگی به سادگی به معیار خوش آمدن و خوش نیامدن و یا جذاب بودن و جذاب نبودن بر می‌گردد. چنین قضاوتهایی عاطفی و شخصی است و عامل عینی ندارد. مفهوم هارمونی رنگ بهتر است از قلمرو گرایشات ذهنی دور و به قلمرو اصول عینی نزدیک شود.

هارمونی نتیجهٔ تعادل و تقارن نیروهاست.

آزمایش پدیدهٔ فیزیولوژیکی در مورد مشاهدهٔ رنگ ما را به حل مسئله نزدیک تر خواهد نمود.

اگر مدتی به یک مربع سبز خیره شویم و سپس چشمان خود را ببندیم، پس تصویری به صورت مربع قرمز خواهیم دید. و اگر به مربع قرمزی نگاه کنیم پس تصویر آن سبز خواهد بود. این آزمایش را می‌توان با هر رنگ دیگری انجام داد و معلوم می‌شود که پس تصویر همواره رنگ مکمل

است. چشم به دنبال ایجاد تعادل خود می‌گردد و رنگ مکمل را درست می‌کند. این پدیده را کنتراست پی در پی می‌نامند.

در آزمایش دیگر یک مربع خاکستری را روی سطح رنگی خالصی قرار می‌دهیم که درجهٔ روشنی آن با خاکستری یکی است. اگر این سطح رنگی سبز باشد، مربع خاکستری متمایل به قرمز خواهد شد و اگر سطح قرمز باشد مربع خاکستری متمایل به سبز می‌شود در صورتی که سطح رنگی بنفش باشد مربع خاکستری متمایل به زرد می‌شود و اگر سطح زرد باشد مربع خاکستری متمایل به بنفش خواهد شد. هر رنگی موجب می‌گردد تا رنگ مکمل خودش در مربع خاکستری حضور به هم رساند. رنگهای خالص نیز تمایل دارند تا رنگهای دیگر را به سمت مکمل خود سوق دهند. این پدیده را کنتراست همزمانی می‌نامند.

کنتراست پی در پی و همزمانی ما را متقاعد می‌کند که چشم انسان فقط موقعی در حال ارضا یا متعادل است که روابط مکملی رنگ در آن برقرار باشد. حال بهتر است این نظریه را از جهت دیگری بررسی کنیم.

در سال ۱۷۹۷ رامفورد در روزنامهٔ نیکلسون ادعا کرد که نورهای رنگی در صورتی هماهنگند که در صورت مخلوط شدن، نور سفید تولید کنند. البته او به عنوان یک فیزیکدان در مورد نورهای رنگی صحبت می‌کرد. در بخش فیزیک رنگ گفتیم که اگر جلو یکی از رنگهای طیف، مثلا قرمز را بگیریم و بقیه - زرد، نارنجی، بنفش، آبی و سبز - را

Telegram.me/tanagahi

به خصوص و حالت گویای آن اثری مهیج و بر انگیزنده دارد. بنابراین لزومی ندارد تمام کمپوزیسیونها هماهنگ باشند و وقتی سورا می‌گوید "هنر هارمونی است". وسیله هنر را با هدف آن به اشتباه می‌گیرد.

علاوه بر موقعیت نسبی رنگها در کرهٔ رنگ، نسبت کمی و درجه خلوص و تیره - روشنی آنها نیز مهم است.

پایه و اساس هماهنگی از اصل مسلم فیزیولوژیکی مکملها نتیجه می‌شود. گوته در کتاب رنگ خود در مورد هماهنگی و کلیت می‌نویسد: "وقتی چشم رنگی را مشاهده می‌کند به یکباره به فعالیت وادار می‌شود و طبق خصلت خود، ناگزیر و نا خودآگاه، رنگ دیگری را بی درنگ ایجاد می‌کند که با رنگ مشاهده شده، کلیت دایره رنگ را شامل گردد. یک رنگ خاص با حس معینی چشم را بر می‌انگیزد تا برای کلیت تکاپو کند. سپس چشم برای درک این کلیت و برای ارضای خود در کنار هر رنگی یک فضای بیرنگ جستجو می‌کند تا رنگ گم شده را در آنجا باز یابد. و این همان اصل اساسی هماهنگی رنگ است".

هماهنگی در رنگ را ویلهلم استوالدنیز مورد بحث قرار داده است. او در کتاب اصول رنگ خود می‌نویسد "تجربه به ما می‌آموزد که مجموعه‌های معینی از رنگهای مختلف خوشایندند و مجموعه‌هایی ناخوشایند یا بی تفاوت. این سؤال پیش می‌آید که چه چیزی این تاثیر را معین می‌کند؟ جواب چنین است: آن رنگهایی خوشایندند که در میان آنها روابط منظمی وجود دارد. بدون این رابطهٔ منظم تأثیر آنها ناخوشایند یا بی تفاوت خواهد بود. گروهی از رنگها را که تأثیر آنها خوشایند است هماهنگ می‌نامیم. بنابراین می‌توانیم ادعا کنیم که هارمونی = نظم.

"برای کشف تمام هارمونی‌های ممکن، باید موارد ممکن نظم را در مجسمهٔ رنگ مشخص کنیم. هر قدر نظم ساده تر باشد، هارمونی واضح تر و نمایان تر خواهد بود. اساساً از این نظم‌ها دو گونه کشف کرده‌ایم یکی دایره‌هایی از رنگهای مختلف ولی با روشنی یکسان و دیگری مثلثهایی از یک رنگ ولی با روشنی‌های متفاوت (ترکیبات ممکن یک رنگ با سفید و سیاه). دایره‌های با روشنی یکسان هماهنگی بین رنگهای مختلف را نشان می‌دهند و مثلثها هماهنگی تیره - روشنی‌های متفاوت از یک رنگ واحد را مشخص می‌نمایند.

استوالد، آنجا که می‌گوید "... رنگهایی راکه تاثیر آنها خوشایند است هماهنگ می‌نامیم"، از معیاری ذهنی استفاده می‌کند. اما مفهوم هماهنگی، همانطور که قبلاً گفتم، بایستی از قلمرو ذهنی خارج شود و در قلمرو اصول عینی قرار بگیرد.

آنجا که استوالد می‌گوید "هماهنگی = نظم" و دایره‌های با روشنی یکسان، مثلثهایی با رنگ واحد و تیره - روشنی‌های مختلف را مطرح می‌کند، قوانین فیزیولوژیکی پس تصویر و همزمانی را نادیده می‌گیرد.

پایه اساسی هر نظریهٔ استتیکی رنگ، دایرهٔ رنگ است زیرا گروه‌بندی رنگها را مشخص می‌کند. نقاش باید با مواد رنگی کار کند و بنابراین طبقه‌بندی رنگهای او بایستی بر حسب مخلوط کردن رنگها بنا شده باشد. یعنی رنگهای

Telegram.me/tanagahi

مقابل مکمل هم بوده و مخلوط آنها خاکستری ایجاد کند. بنابراین در دایرهٔ رنگ من، آبی در مقابل نارنجی قرار می‌گیرد و مخلوط آنها نیز خاکستری به وجود می‌آورد. ولی در دایرهٔ رنگ استوالد، آبی در مقابل زرد واقع می‌شود و مخلوط آنها سبز ایجاد می‌کند. این فرق اساسی در دایره رنگ بدین معناست که دایرهٔ رنگ استوالد برای نقاشی و هنرهای کاربردی قابل استفاده نیست.

پس از مشخص شدن تعریف هماهنگی به سراغ نسبت کمی رنگها در یک کمپوزیسیون هماهنگ می‌رویم. گوته میزان روشنی هر یک از رنگهای اولیه را تخمین زد و نسبتهای سطوح را چنین مشخص کرد:

۸ : ۶ : ۳ : = آبی : قرمز : زرد

به طور کلی می‌توان گفت که تمام زوجهای مکمل، تمام تریادها (سه تایی‌ها) که در دایره رنگ ۱۲ رنگه در رئوس یک مثلث متساوی الساقین یا متساوی الاضلاع واقع می‌شوند و تمام تترادها (چهارتایی‌ها) که در رئوس مربع یا مستطیل قرار می‌گیرند هماهنگ‌اند (شکل ۶).

شکل ۷ و ۸ تریاد هماهنگ زرد / قرمز / آبی را نشان می‌دهد. هر یک از این سه رنگ خصوصیتی غیر قابل تردید و ویژه دارند. محل اتصال این سه رنگ در دایره رنگ ۱۲ رنگه یک مثلث متساوی الاضلاع به وجود می‌آورد. این تریاد بیانگر بالاترین شدت و قدرت رنگ است.

هر یک از این سه رنگ در ترکیب، اثر ثابت خود را دارد.

Telegram.me/tanagahi

یعنی زرد همچون زرد، قرمز همچون قرمز و آبی همچون آبی عمل می‌کند. با دیدن آنها دیگر چشم نیازی به رنگهای مکمل ندارد و مخلوط آنها خاکستری تیره است.

شکل ۹، ۱۰، ۱۱، تتراد هماهنگ زرد / قرمز - نارنجی / بنفش / آبی - سبز را نشان می‌دهد.

شکل ۹ چهار رنگ را با روشنی طبیعیشان نشان می‌دهد که سطوح پیوسته‌ای را که از نظر اندازه هماهنگی دارند اشغال کرده است.

شکل ۱۰ همان رنگها هستند که به تعداد زیادی مربعهای کوچکتر تقسیم شده‌اند. این چهار رنگ با تیره-روشنی متفاوت ناپایداری را القا می‌کنند ولی نیروی بُعد آفرینی مربعها خیلی مشخص تر از شکل ۹ است.

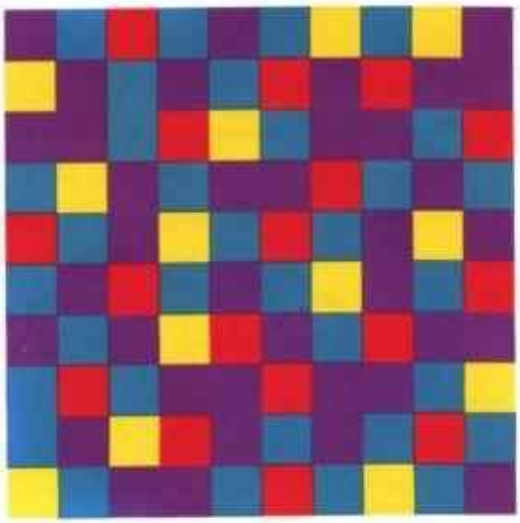
وقتی که درجات تیره - روشنی را از چهار به دو تقلیل می‌دهیم، مثل شکل ۱۱ تاثیر تتراد دو بعدی خواهد بود. بین قرمز - نارنجی و آبی سبز / بنفش تاثیر پر قدرتی از کنتراست سرد و گرم به وجود می‌آید. هماهنگی ایستا و همایی ثابت شکل ۱۰ از طریق تقلیل چهار نوع تیره - روشنی به دو نوع، به سوی بی تکلیفی کشانده شده است. اگر چهار نوع درجهٔ تیره - روشنی را به یک نوع تیره - روشنی تقلیل دهم، یعنی روشنی تمام رنگها را با روشنی زرد یکسان کنم، آهنگ آن باز هم کلاً متفاوت خواهد شد.

بنابراین مجموعه‌های هماهنگ به طرق بی‌شماری ممکن

۲۸

Telegram.me/tanagahi

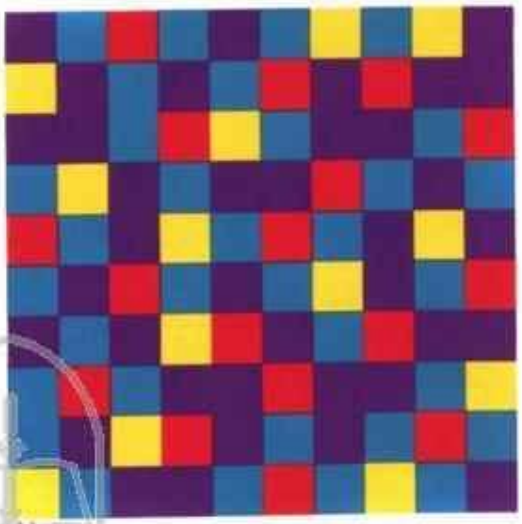
۱۰



است متنوع گردند.

اشکال هندسی، مربع و مستطیل را البته می‌توان از هر نقطه‌ای، روی دایرهٔ رنگ ترسیم کرد. می‌توانم آنها را روی دایره بچرخانم و بدین ترتیب به جای مثلث زرد / آبی / قرمز مثلث زرد - نارنجی / قرمز - بنفش / آبی - سبز را انتخاب کنم. و یا مثلث قرمز - نارنجی / آبی - بنفش / زرد - سبز را بر گزینم.

همین کار را می‌توانم با سایر اشکال هندسی انجام دهم. در مورد هماهنگی، در بخش انواع هماهنگی بیشتر بحث خواهد شد.



Telegram.me/tanagahi

در سال ۱۹۲۸ در یک کلاس هنر دربارهٔ مجموعه‌های هماهنگ رنگ درس می‌دادم. سطوح دایره شکل کاملی باید به قطاع‌های دلخواه تقسیم و رنگ آمیزی می‌شد. هنوز هیچ تعریفی از هماهنگیِ رنگ نکرده بودم. پس از مدتی در حدود بیست دقیقه کلاس خیلی ناآرام شد. پرسیدم مسئله چیست و جواب داده شد که "همهٔ ما فکر می‌کنیم که ترکیبی که به عنوان تکلیف به ما داده اید هماهنگ نیست. ما آنها را غیر هماهنگ و ناخوشایند می‌دانیم".

جواب دادم "خیلی خوب، حالا هر کدام هر ترکیبی را که خوشایند و هماهنگ می‌دانید رنگ آمیزی کنید".

کلاس فوراً آرام شد، همه مایل بودند ثابت کنند که مجموعه‌های رنگیِ من نادرست است.

پس از یک ساعت از آنها خواستم کارهای تمام شده را برای بررسی روی کف اطاق بچینند. هر کدام از شاگردها چندین ترکیب اصیل که خیلی شبیه به هم بودند پدید آورده بود. ولی کار هر یک با دیگری متفاوت بود.

با کمال تعجب پی برده شد که هر شاگردی درکی شخصی از هماهنگی رنگ دارد.

پس از پایان این جلسهٔ جالب، متوجه شدم که "مجموعه‌های رنگی هماهنگ که هر کس پدید آورده است، عقاید ذهنی شخصی او را نشان می‌دهد. و این همان رنگ ذهنی است".

این مشاهدهٔ اولیه را سالهای متوالی دنبال کردم و به این ترتیب امروز مدارک بی شماری در اختیار دارم.

برای این که این نوع تجربه، موفقیت آمیز باشد نقاشان بایستی به طور کلی نسبت به رنگ حساس باشند. بدون مطالعهٔ عمیق رنگ از قبل و تمرین با قلم مو و رنگ، نتایج قابل اعتمادی به دست نخواهد آمد.

تجربیات در مورد رنگ ذهنی بایستی با دقت زیاد آغاز شود. هر نوع اظهار نظری که بگوید، رنگهای ذهنی ممکن است خصوصیت یا حالت فکری یا حسی را آشکار سازد بایستی کنار گذاشته شود. بسیاری از مردم ابا دارند که خود را همانطور که هستند نشان دهند. هر کسی که در حرفه خود با رنگ سر و کار دارد در کشف رنگهای ذهنی خود با اشکال روبرو می‌شود. از طرف دیگر کوشش‌های اخیر در مورد ترکیبات رنگی بسیار کامل است. اشخاص به جای انعکاس شخصیت خود در کار، از رنگهای مکمل یا ترکیبات معمول تبلیغاتی یا تجاری استفاده می‌کنند.

هماهنگی ممکن است با رنگهای خیلی محدود، فقط با دو یا سه رنگ، ظاهر شود، مثل : آبی روشن، خاکستری متوسط، سفید و سیاه، یا قرمز - قهوه‌ای تیره، قرمز قهوه‌ای روشن و سیاه، یا زرد - سبز، زرد و قهوه‌ای - سیاه، و غیره.

از طرف دیگر هماهنگی ممکن است در حوزه‌ای وسیع صورت گیرد - زرد، قرمز، آبی با درجات متفاوتی از خلوص و همچنین دو یا چند رنگ خالص با تیره، روشنی‌های متفاوت.

Telegram.me/tanagahi

بین افرادی که از رنگهای خیلی محدود استفاده می‌کنند و افرادی که رنگهای بی شمار به کار می‌برند، طیفی از افراد در موقعیت بینابینی نیز وجود دارند.

در ترکیبات ذهنی معمولاً یک رنگ از نظر مقدار بیشتر از سایر رنگها مورد استفاده قرار می‌گیرد و تمام تن‌های آن مثلا آکسانی از قرمز، یا زرد و یا آبی، یا سبز، یا بنفش دارند. آدم دلش می‌خواهد بگوید فلان کس دنیا را با نور قرمز، زرد و یا آبی می‌بیند. مثل این است که او همه چیز را از پشت عینک رنگی مشاهده می‌کند و شاید فکر و احساس رنگی‌اش از آن عینک پیروی می‌کند.

در مطالعات خود از رنگهای ذهنی پی برده‌ام که نه تنها انتخاب و در کنار هم قرار دادن رنگها بلکه اندازه و جهت سطوح آنها نیز ممکن است بسیار خاص باشد. بعضی افراد به تمام سطوح رنگی جهت عمودی می‌دهند، دیگران بر سطوح افقی یا مایل تاکید می‌ورزند. جهت قرار گرفتن رنگها حالت فکری و احساس نقاش را نشان می‌دهد. بعضی افراد تمایل دارند لبهٔ رنگها مشخص و مواج و حلقه حلقه باشد، دیگران میل دارند که لکه‌های رنگ توی هم بدوند و یا مبهم و درهم برهم باشند. افراد اخیر به ساده و صریح فکر کردن عادت ندارند. آنها ممکن است خیلی احساساتی و خیالاتی باشند.

در هر کوششی برای شناختن رنگهای ذهنی بایستی به ریزترین ویژگی‌ها توجه کنیم؛ اما عامل اصلی، حال و هوای شخص است.

ذکر چند نمونه، انواع مختلف رنگهای ذهنی را برای ما روشن می‌نماید.

شکلهای ۱۳ و ۱۴، کار خانم جوان تصویر ۱۲ است که از رنگهای خیلی خالص و تعداد زیادی رنگ مشخص استفاده کرده است. برای این خانم کنتراست اصلی، کنتراست فام است.

شکل ۱۶ و ۱۷ رنگهای ذهنی شاگرد دیگری را نشان می‌دهد. جوشش شدید رنگ و هیاهویی در رنگهای تیرهٔ آن مشاهده می‌شود. سیاه در آن نقش عمده‌ای بازی می‌کند و رنگهای خالص نیز با سیاه آمیخته شده‌اند. مقدار زرد کم است ولی با پرتوی خالص در میان رنگهای تیره می‌درخشد. آبی - قرمز تمایل به بنفش دارد و با رنگ زرد - سبز خفه، کنتراست مکمل پیدا می‌کند. این ترکیبات قوی و تیره مقدار زیادی از درجات تیره را نشان می‌دهد که شخصیتی زنده و متمرکز را با احساسی قوی نشان می‌دهد.

شکل ۱۸ تا ۲۱: از وجود این شاگرد رنگ آمیزی شدیدی بروز می‌کند. ترکیبات رنگی او شامل رنگهای اصلی زرد، قرمز، آبی با کنتراست خیلی قوی است. مبادرت به کشیدن گل پس از کشف ترکیبات ذهنی طراوت و سادگی شادیبخش را نشان می‌دهد. نقاش به وضوح از کشف کیفیتهای رنگ شخصی خود کسب اطمینان کرده و حساس شده است. همان وقت به او توصیه کردم تا در نقاشی به موضوعاتی بپردازد که مناسب بیان رنگی او هستند، زیرا این رنگها را

Telegram.me/tanagahi

می‌توان شدیداً احساس و تجربه نمود. چنین تجربهٔ زنده‌ای در فرایند کار هنری یقیناً مهم است.

بنای شخصیت نقاشی باید با تمایلاتِ ذهنیِ فرد نسبت به رنگ و فرم شکل بگیرد.

آگاهی از ذهنیت در تعلیم و تربیت و آموزش نقاشی از اهمیت زیادی برخوردار است. تعلیم و تربیت بایستی به طور طبیعی به هر کودکی فرصت بدهد تا وجود خود را بروز دهد. بنابراین مربیان باید بتوانند استعداد ذاتی و توانایی‌های نهانی شاگردان خود را بشناسند. ترکیبات ذهنی رنگ کلیدی برای شناختن فکر، رفتار، و احساس طبیعی است. کمک به شاگرد در کشف فرمها و رنگهای ذهنی‌اش کمک به او در شناخت خودش است. در ابتدا ممکن است اشکالاتی پیش بیاید که به نظر برطرف نشدنی برسد. بگذارید به روح درونی فرد اعتماد کنیم.

کمک معلم هر چند باید با عشق و دلسوزی توأم باشد، باید ممسکانه باشد. مربی بایستی همانند یک باغبان که شرایط ایده آل را برای رشد گلهای خود پدید می‌آورد برای شاگرد شرایط مطلوب رشد فکری و جسمی را فراهم سازد.

آموزش هنر متضمن دو مسئله است : یاری دادن و نیرو بخشیدن به استعداد فردی شاگرد در خلاقیت، و آموزش اصول علمی و کلی فرم و رنگ از طریق مطالعهٔ طبیعت. در اینجا نیز موضوعاتی که برای نقاش تعیین می‌شود اگر به رنگها و فرمهای فردی نزدیک باشد، استعدادهای فردی تقویت می‌شود و رشد می‌کند. برای شاگردی که در شکل ۱۵

می بینید بهتر است موضوعاتی نظیر شب، چراغی در اطاق تاریک، طوفان پاییزی، تدفین، غم، افسردگی و غیره تعیین شود. تمرینهای او از طبیعت، بهتر است با زغال نرم و یا رنگ سفید و سیاه بدون استفاده از طرحهای هندسی صورت بگیرد.

برای دختری که در تصویر ۱۲ می بینید بایستی موضوعاتی نظیر بهار، کودکستان، غسل تعمید، جشن، گلهای روشن، و باغ در صبح را تعیین کرد. باید موضوعاتی از طبیعت را برای او انتخاب کرد که واضح و بدون وجود کنتراستهای تیره - روشنی باشد.

به عبارت دیگر غلط است اگر معیاری یکسان را برای تمرین گل یا بدن برای تمام شاگردان معین کنیم. در تکالیف لازم است جنبه ذهنی در نظر گرفته شود تا شاگردان بتوانند راه حلهای صحیح را با درک مستقیم کشف کنند. وقتی به یک شاگرد موضوعی داده شود که با آن بیگانه است او مجبور است با آن از طریق عقل و فکر مواجه شود در حالیکه هنوز فاقد دانش عینی برای انجام این کار است.

پس از اینکه شاگرد اصول رنگی خود را یافت، باید به او تمرین‌های ابتدایی در زمینه تمام کنتراستهای فرم و رنگ داده شود. پس از آن مشخص می‌شود که بعضی از افراد به کنتراست معینی تمایل و در آن استعداد دارند ولی در کنتراست دیگر با مشکل روبرو هستند. هر شاگردی نیاز به فراگیری اصول آموزشی جامع دارد، خواه آن را دوست داشته باشد خواه نه. این اصول جامع در ری تنش‌های طبیعی، و انگیزه برای خلاقیتهای جدید را به وجود می‌آورد.

Telegram.me/tanagahi

۱۲

۱۳

۱۴

۳۳

Telegram.me/tanagahi

۱۵

۱۶

۱۷

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

۳۲

Telegram.me/tanagahi

۱۸

۲۰

۱۹

Telegram.me/tanagahi

۳۱

۳۶

Telegram.me/tanagahi

توصیه می‌شود هر کنتراستی با تحلیل نقاشیهایی از گذشته و حال نشان داده شود. هنرجو وقتی بیشتر بهره می‌برد که مستقیماً با مسائل یک اثر که برای او جالب است، درگیر شود. تصاویر مورد علاقهٔ او، استادان او می‌شوند. او می‌فهمد که کجا قرار دارد. یک فرد ممکن است به نشان دادن تیره - روشنی تمایل داشته باشد و دیگری به رنگ، فرم و یا کمپوزیسیون معمارانه علاقه نشان دهد. رنگ آمیزی تند اکسپرسیونیستها و یا عدم حضور شکل در کار تاشیست‌ها مورد توجه عده‌ای قرار می‌گیرد.

شکل ۲۲ تا ۲۸ : این شاگرد در روزهای اول کارمان با رنگهای ذهنی با لکه‌های خاکستری، آبی، سفید و مقداری قرمز نقاشی می‌کرد. به او گفتم به نظر من شما رنگهای خاص خود را کشف کرده اید. صبح روز بعد او شروع کرد با نارنجی، سیاه و ارغوانی نقاشی کردن. من از این عمل او دچار شگفتی شدم زیرا از نظر من با توجه به حال و هوای این شاگرد رنگهای جدید مناسب نبود. گفتم چرا وقت خود را تلف می‌کنی مگر دیروز رنگهای خاص خود را پیدا نکردی؟ جواب داد : احساس می‌کنم این رنگها هم به اندازهٔ قبلی‌ها برایم مهمند. همانطور که رنگهای ذهنی وی نشان می‌دهد او فردی است با دیدی متفاوت و شخصیتی فوق العاده عمیق. تمام رنگهای اصلی، همانگونه نشان داده می‌شود که سیاه و سفید. تعجب آور نیست که تمرین این شاگرد در مورد چهار فصل چنین قوی مشخص شده است. در شکل‌های ۲۵ تا ۲۸ تابستان و پاییز هماهنگ با حالت ذهنی است و در آن نیروی زیاد و زندگی به چشم می‌خورد ولی بهار و تابستان نیز بیان رنگی تندی دارند. این شاگرد در ترکیبات رنگی ذهنی خود، ساختارهای درونی را نشان داده و از ابزار شخصیت برونی خود سر باز زده است.

در این نوع ترکیبات، شخصیت کلی به ندرت کاملا درک می‌شود؛ در آنها گاهی وضعیت جسمی، گاهی فکری و یا روحی و یا ترکیبهایی از چند حالت حاکم است و تاکیدها بستگی به حالت روحی و وضع فرد دارد.

معلم‌ها، دکترها و مشاوران حرفه‌ای می‌توانند از رنگهای ذهنی، بهره‌های با ارزشی ببرند.

رنگهای ذهنی شاگردی بنفش روشن، آبی روشن، آبی - خاکستری، زرد، سفید و اندکی سیاه بود. مایهٔ اصلی او سرد، سخت و تا حدی ترد و شکننده بود. وقتی در مورد حرفه‌اش با من مشورت کرد، حدس زدم که علاقه‌ای طبیعی به فلزات، به خصوص نقره و شیشه دارد. او گفت درست حدس زدید، ولی من تصمیم گرفته‌ام کابینت ساز بشوم. بعدها به طراحی مبل و صندلی مشغول شد و در ضمن اولین صندلی استیل جدید را ساخت و سرانجام معمار فوق العاده موفقی در بتن و شیشه شد.

رنگ ذهنی کمپوزیسیونهای شاگرد دیگری شامل نارنجی - قهوه ای، اُکر، قرمز - قهوه‌ای و کمی سیاه بود. رنگهای سبز، آبی، بنفش و خاکستری در آن به چشم نمی‌خورد. وقتی با او در مورد حرفه‌اش صحبت کردم او با اطمینان جواب داد "می‌خواهم نجار بشوم". او به طور غریزی میل طبیعی خود را درک کرده بود.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

رنگهای ذهنی شاگرد سوم شامل بنفش روشن پر طنین و تُنهای متمایل به زرد و قهوه‌ای - طلایی بود. مجموعهٔ این رنگها تاثیر پرتوی با شکوه را به وجود می‌آورد که قدرت متمرکزی را القا می‌کردند. تیرگیهای زرد گرم در بنفش روشن حالتی مذهبی از اندیشه پدید می‌آورد. این شاگرد بعدا مامور حفظ اموال مهم کلیسایی گردید و حکاک کارآزموده‌ای در طلا و نقره از آب در آمد.

شخص نمی‌تواند در هیچ حرفه‌ای منتهای کوشش خود را به عمل آورد مگر اینکه این حرفه اساسا مناسب او باشد و برای آن استعداد لازم را داشته باشد.

شکل ۳۰ تا ۳۵ : رنگهای تیره و افسرده تمام ترکیبات درخشان و روشن داخل مربع را در بر می‌گیرد - زیبایی اسیر و پنهان قادر نیست از میان موانع اطراف خارج شود. تصاویر چهار فصل (شکل ۳۲ تا ۳۵) همین افسردگی را نشان می‌دهد. و در آن بهار، تابستان، پاییز، زمستان همگی ابری و بدون خورشیدند. در این تصویرها حالت پاییز دارای اعتبار بیشتری است زیرا بیان رنگی آن با رنگهای ذهنی نقاش تطابق دارد.

در شکل‌های ۱۴۶ تا ۱۴۹ تصویرهای رنگی با خصوصیتی عینی از چهار فصل با انواع رنگهای مختلف به وجود آورده‌ام. مقایسهٔ این تصاویر با تصاویر ۲۵ تا ۲۸ و ۳۲ تا ۳۵ نشان می‌دهد که تاثیر وابستگی و علاقه به رنگهایی به خصوص، تا چه حد ممکن است زیاد باشد.

ذکر این نکته نیز مفید است که هر چند به طور مستمر دربارهٔ تصاویر خود از چهار فصل نظر خواهی کرده‌ام ولی تاکنون به کسی بر نخورده‌ام که از تشخیص صحیح هر یک از فصلهای آن عاجز باشد. این امر مرا متقاعد می‌سازد که در ورای سلیقه‌های شخصی، قضاوتی عالی تر در انسان وجود دارد که با مراجعه به آن می‌توان به ارزیابی صحیح دست یافت و بر تعصب احساساتی صرف غلبه کرد.

این قضاوت برتر، توانایی عقل است. به همین دلیل است که داشتن فکری منظم راجع به رنگ و آگاهی از نیروهای پنهانی آن ما را از یک جانبه نگری و اشتباه ناشی از سلیقه صرف نجات می‌دهد. اگر بتوانیم در قلمرو رنگ اصول معتبر و جامع عینی را پیدا کنیم وظیفه داریم که آنها را مطالعه نماییم.

می‌توانیم در میان نقاشان سه گروه را شناسایی کنیم که هر یک به نحوی با مسئله رنگ برخورد می‌کنند.

گروه اول مقلدانند که از خود ایده‌ای در مورد رنگ آمیزی ندارند ولی بر اساس شیوهٔ معلمان خود یا سایر اساتید به رنگ آمیزی می‌پردازند.

گروه دوم "اصیل‌ها" هستند که همانگونه که هستند رنگ آمیزی می‌کنند. آنها بر طبق سلیقهٔ ذهنی خود به رنگ آمیزی می‌پردازند. گرچه موضوعات متفاوتی را ممکن است برای نقاشی انتخاب کنند ولی بیان رنگی آنها ثابت باقی می‌ماند.

لئوناردو در کتاب شیوهٔ نقاشی خود به این گونه افراد اشاره می‌کند و می‌گوید چه مسخره‌اند آن نقاشانی که سر تصویرها را کوچک می‌کشند زیرا سرهای خودشان کوچک

Telegram.me/tanagahi

است. آنچه لئوناردو در مورد اندازه‌های ذهنی بیان می‌دارد به نظر من در مورد رنگهای ذهنی هم مصداق دارد.

گروه سوم جامع گرایانند ــ نقاشانی که بر حسب تصورات جامع و عینی به رنگ آمیزی می‌پردازند. هر یک از کمپوزیسیونهای آنها بنا به نوع موضوعی که دارد رنگ آمیزی می‌شود. واضح است که فقط تعداد معدودی در این گروه قرار می‌گیرند، زیرا ذهنیت چنین نقاشانی بایستی تمام رنگهای دایرهٔ رنگ را در بر بگیرد و این به ندرت اتفاق می‌افتد. علاوه بر این آنها بایستی از هوش والایی برخوردار باشند و نگرش جامعی داشته باشند.

اگر کیفیت ذهنی رنگ حاکی از وجود درونی شخصی باشد، پس قسمت اعظم نحوهٔ تفکر و احساس و عمل او می‌تواند از ترکیبات رنگی او استنتاج شود. سرشت و ساختارهای درونی شخصی در رنگهایش انعکاس می‌یابد، زیرا این رنگها از تجزیه و از تصفیه نور سفید زندگی و با ارتعاشات الکترومغناطیسی روانی - فیزیولوژیکی فرد پدید می‌آیند.

وقتی فرد می‌میرد رنگش می‌پرد. صورت و بدنش رنگ خود را، همانطور که نور زندگی خاموش می‌شود، از دست می‌دهد. جسم بیجان، لاشهٔ عاری از تجلی رنگ می‌شود.

تعبیر مجموعه‌های رنگ ذهنی تنها براساس چند رنگ و ارزش بیانی آنها نیست. نوع رنگ ذهنی به طور کل درجه اول اهمیت را دارد، سپس قرار دادن رنگها در رابطه با هم، جهت آنها، درخشش، وضوح یا ابهام، وسعت، بافت و روابط ریتمیک حائز اهمیت می‌شود.

دکوراتورها و طراحان گاهی تمایل پیدا می‌کنند که از خواست طبیعی رنگ ذهنی خود پیروی کنند. این عمل ممکن است در جایی که برخورد قضاوت ذهنی پیش می‌آید، منجر به سوء تفاهم و مشاجره شود. در هر حال برای حل بسیاری از مسائل ملاحظاتی عینی وجود دارد که بر تمایلات ذهنی می‌چربد. بنابراین مغازهٔ قصابی را می‌توان با سبز روشن و آبی - سبز تزئین کرد تا گوشتها تازه تر و قرمز تر به نظر برسند. رنگ مناسب قنادیها نارنجی روشن، صورتی، سفید و آکسان‌هایی از سیاه است زیرا اشتها را برای خوردن شیرینی تحریک می‌کند. اگر یک نقاش تبلیغاتی بخواهد طرحی برای جعبهٔ قهوه بدهد که رنگ آن نوارهایی از زرد و سفید باشد و یا برای اسپاگتی، نقطه‌های آبی گل باقالی انتخاب کند در اشتباه است زیرا این نوع فرم و رنگ با موضوع آن متعارض است.

همین طور، باغبانها هر روز با مسائل مهم فرم و رنگ درگیرند. آنها رشد گلها، شکل و اندازه‌های آنها را مشاهده می‌کنند، همینطور رنگ شکوفه‌ها، برگها و میوه‌ها را. خاک اطراف گلها، سنگها و شرایط نور و سایه بایستی مورد توجه قرار گیرد تا نتیجهٔ ثمربخشی به دست آید. شخص نمی‌تواند به سادگی رنگ و نوع گل مطلوب شخص دیگری را انتخاب کند. کاشتن گل زبان در قفا در جلوی دیوار چوبی قهوه‌ای و یا گلهای زرد در جلوی دیواری از سنگ سفید کار صحیحی نیست زیرا این زمینه‌ها از تاثیر رنگی آنها می‌کاهد.

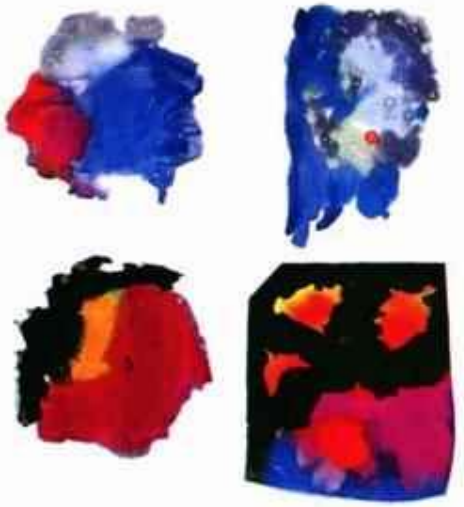
کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد
۱۳۵۹

۲۲

۲۲



۲۳

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

۲۰

Telegram.me/tanagahi

۲۵

۲۶

۲۷

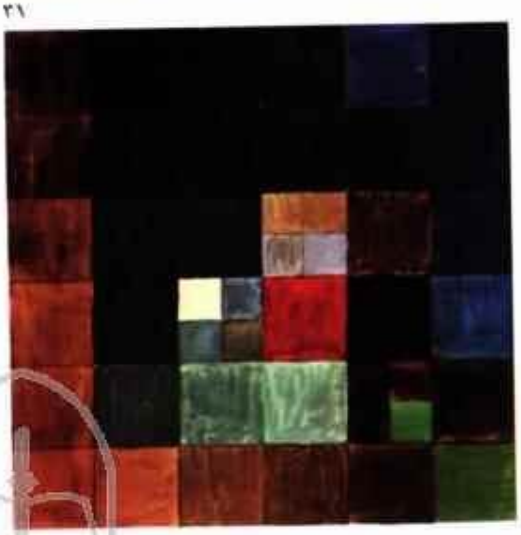
۲۸

Telegram.me/tanagahi

۲۹

۳۰

۳۱



۳۲

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

گل فروشها شدیداً به فصل و انواع گلهایی که گاهی به دستشان می‌رسد، وابسته‌اند. به رغم این محدودیت‌ها آنها بایستی مجموعه‌های عینی صحیحی برای انواع ضرورتها در نظر بگیرند. آنها نمی‌توانند تنها براساس سلیقهٔ شخصی خود اقدام نمایند. دسته گل عروس باید حالت نشاط آوری داشته باشد و در این مورد علاوه بر قرمزها و صورتی‌های آتشین، از هر رنگ روشن دیگری نیز می‌توان استفاده کرد. برای کریسمس هیچکس آبی تیره یا سبز تیره انتخاب نمی‌کند بلکه به طور سنجیده شکوفه‌های ظریف و روشن با رنگهای سفید، آبی روشن، صورتی، زرد روشن و سبز روشن را بر می‌گزیند. گل فروش در تزئین گل برای جشن سالگرد تأسیس یک شرکت باید با استفاده از رنگهای تند گلهای درشت با برگهای سبز زنده به طور منظم و نه مبهم ترکیبی به وجود آورد که در ضمن القای نشاط نظم را نیز بیان کند.

فروشندگانی که مشتریانشان به رنگ حساسند در صورتی موفقند که سعی کنند به جای تحمیل سلیقهٔ خود سلیقهٔ آنها را بشناسند. هر زنی باید بداند چه رنگی به او می‌آید؛ این رنگها همیشه رنگهای ذهنی و ضمائم تزئینی او هستند. هنگامی که مشتری در جستجوی رنگ بخصوصی است، لازم است شخص بداند که چه رنگ دیگری می‌تواند آن رنگ را تقویت یا تضعیف کند و یا با پدیدهٔ همزمان آن را تغییر دهد. کالاها و اجناس روشن نباید در معرض دید مستقیم مشتری قرار بگیرد زیرا ممکن است تحت تاثیر نیروی همزمانی قرار بگیرد. به دلیلی مشابه محل فروش بایستی رنگ خاکستری خنثی داشته باشد تا رنگ کالاها حس شود.

برای مجریان مد، آشنایی با اصول کلی و صحیح عینی فرم و رنگ لازم است. طراح مد چندین بار در سال مجبور است برای مدهای جدید طرح رنگی جدیدی بریزد. اگر این رنگها به رنگهای ذهنی او نزدیک باشد به سادگی تنوع رنگ مورد نیاز را پیدا خواهد کرد. در این صورت طرح رنگی او متقاعد کننده و موفق خواهد بود. اما اگر رنگهای مورد نیاز مد با رنگهای ذهنی طراح متضاد باشد او با کاری ناخوشایند و پرزحمت رو در رو خواهد بود.

اگر رنگ شخصی یک دکوراتور داخلی بیشتر از آبی - خاکستری تشکیل شده باشد طبیعتاً تمام فضای داخل را با آبی - خاکستری رنگ آمیزی خواهد نمود و این بخصوص برای خود او رضایتبخش است. مشتریانی که هم سلیقه او باشند راضی و خشنود می‌شوند ولی اگر گرایش به نارنجی، یا سبز داشته باشند از آن محیط بیزار می‌شوند.

امروزه معماران اغلب بلوکهای بزرگ خانه‌های مسکونی با رنگی واحد بر پا می‌کنند. آنها بایستی بدانند که تنها اشخاصی که همان سلیقه رنگی را دارند از این آپارتمانها لذت می‌برند و دیگران کمابیش از آن بیزارند. رنگهای غیر دلخواه ممکن است فشار شدیدی روی افراد حساس وارد کند. آیا شمول تندرستی هدفی مهمتر از وحدت زیبایی شناسی نیست؟

Telegram.me/tanagahi

این نمونه‌ها نشان می‌دهد که سلیقهٔ ذهنی برای حل تمام مسائل رنگ کافی نیست. دانش اصول عینی برای ارزیابی صحیح و استفاده از رنگ نیز ضروری است.

Telegram.me/tanagahi

نظریهٔ ساختمان‌بندی رنگ اصولی از نمودهای رنگ است که به طور تجربی به دست می‌آید.

روزی رینه ماریا دیلکه از رودن می‌پرسد "استاد عزیز مراحل خلاقیت را از همان ابتدای شروع طرح یک کار هنری چگونه توصیف می‌کنید؟ رودن در جواب می‌گوید "ابتدا احساسی شدید در من پدید می‌آید که به تدریج هر چه بیشتر قوت می‌گیرد، مرا وا می‌دارد تا به آن فرم سه بعدی بدهم. آنگاه شروع به طرح ریزی می‌کنم. بالاخره هنگامی که مرحلهٔ اجرا فرا می‌رسد ناگهان بار دیگر خود را به احساس می‌سپارم که امکان دارد مرا وا دارد تا طرح را تغییر دهم."

سزان در مورد خودش می‌گوید من با مشاهدهٔ آنچه که در طبیعت هست به نتایج منطقی می‌رسم."

ماتیس که اساساً احساسش او را رهبری می‌کرد طرحهای کوچکی از نقاشیها پدید می‌آورد و رنگها و جای آنها را پیش از شروع به نقاشی به صورت نوشته معین می‌کرد. به عبارت دیگر او نیز همانند رودن و دیگر استادان کمپوزیسیون منطقی حساب شده‌ای را ابداع می‌کرد که بعداً در جریان کار بر طبق احساس ذهنی‌اش آنرا رد می‌کرد و یا مورد استفاده قرار می‌داد. (شکل ۳۶)

پس هر طرح یا نقشهٔ حساب شده‌ای عنصر حاکم نخواهد بود و این احساس یا درک مستقیم است که بر آن ارجحیت می‌یابد، در دریایی غیر عقلایی و متافیزیکی جولان می‌دهد و تابع قواعد ریاضی نیست. ساختمان آزادانهٔ ذهنی وسیله‌ای می‌گردد که ما را به دروازهٔ این واقعیت جدید می‌برد.

برای درک اصول عینی رنگ، قلم مو را به دست بگیرید و تمام طرحها و تمرینهای رنگی، کتاب را بازسازی کنید. این تمرینها نمونه‌هایی ابتدایی‌اند و هنرجو اگر بخواهد از قلمرو نظریه پا فراتر نهد باید تمرینات بیشتری انجام دهد. در اینجا فقط نمونه‌ای از هر نمود رنگی ارائه داده‌ام و هنر جو باید نمونه‌های خاص خودش را برای سایر رنگها به وجود آورد.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

دایرهٔ رنگ ۱۲ رنگه

برای آشنایی با دنیای رنگ، دایرهٔ دوازده رنگه‌ای را با سه رنگ اصلی زرد، قرمز و آبی درست می‌کنیم (شکل ۳۷). همانطور که می‌دانیم هر شخصی با دید معمولی می‌تواند قرمزی را که نه اثری از آبی و نه اثری از زرد، و زردی را که نه اثری از سبز و نه اثری از قرمز دارد، و آبی‌ای را که نه اثری از سبز و نه اثری از قرمز دارد، تشخیص بدهد. برای آزمایش هر رنگ لازم است که آنرا در زمینهٔ خاکستری خنثی مشاهده کنیم.

رنگهای اصلی باید با بیشترین دقت ممکن مشخص شوند. آنها را در مثلثی طوری قرار می‌دهیم که زرد در گوشهٔ بالا و قرمز در گوشهٔ پایین سمت راست و آبی در گوشه پایین سمت چپ قرار بگیرد.

این مثلث را در دایره‌ای محاط می‌کنیم شش ضلعی منتظمی در داخل دایره ترسیم می‌نماییم. در مثلثهای متساوی الساقینی که با دو ضلع مجاور یک شش ضلعی به وجود می‌آیند، رنگی را که از مخلوط دو رنگ اصلی پدید می‌آید، قرار می‌دهیم. بدین ترتیب رنگهای ثانویه را نیز خواهیم داشت:

زرد + قرمز = نارنجی

زرد + آبی = سبز

قرمز + آبی = بنفش

۲۸

سه رنگ ثانویه باید با دقت زیاد ساخته شوند. این رنگها نباید به هیچیک از رنگهای تشکیل دهندهٔ خود متمایل باشند. متوجه خواهید شد که دستیابی به رنگهای ثانویه با استفاده از شیوهٔ مخلوط کردن کار ساده‌ای نیست. نارنجی نباید خیلی قرمز یا خیلی زرد باشد، بنفش نباید خیلی قرمز یا خیلی آبی شود، همینطور سبز هم نباید خیلی زرد یا خیلی آبی باشد.

حال با شعاع مناسبی، بیرون دایرهٔ اول دایرهٔ دیگری می‌کشیم و حلقهٔ بین این دو دایره را به ۱۲ قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم. در این حلقه سه رنگ اصلی و ثانویه را در جاهای مناسب خود قرار می‌دهیم به طوری که بین دو رنگ یک قسمت خالی باقی بماند.

در این جاهای خالی رنگهای ثالثه را قرار می‌دهیم، هر یک از رنگهای ثالثه از مخلوط یک رنگ اصلی و یک رنگ ثانویه پدید می‌آید:

زرد + نارنجی = زرد - نارنجی

قرمز + نارنجی = قرمز - نارنجی

قرمز + بنفش = قرمز - بنفش

آبی + بنفش = آبی - بنفش

آبی + سبز = آبی - سبز

زرد + سبز = زرد - سبز

بنابراین دایرهٔ رنگ منظم ۱۲ رنگه‌ای ایجاد کرده‌ایم که در

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

آن هر رنگی جای قطعی خود را دارد. در این دایره ترتیب رنگها همان ترتیب رنگهای قوس قزح و یا طیف طبیعی نور خورشید است.

نیوتن دایرهٔ رنگ پیوسته‌ای از این نوع را با اضافه کردن ارغوانی به طیف رنگ، در فاصلهٔ بین قرمز و بنفش به وجود آورد. بنابراین دایرهٔ رنگ طیفی است که به طور مصنوعی به آن چیزی افزوده شده است.

هر یک از ۱۲ رنگ دایرهٔ رنگ، فضایی مساوی دارند و رنگهای مکمل در مقابل هم و بر روی قطر دایره قرار می‌گیرند.

شخص می‌تواند به دقت هر یک از این دوازده رنگ را در هر زمان ببیند و جای هر رنگ واسطی را به سادگی پیدا کند.

به نظر من سعی نقاش در ساختن دایرهٔ ۲۴ رنگه و ۱۰۰ رنگه وقت تلف کردن است. آیا هر نقاشی می‌تواند بدون زحمت، رنگ شمارهٔ ۸۳ از دایرهٔ رنگ ۱۰۰ رنگه را مشاهده کند.

اگر اسامی رنگهای ما مطابق با یک فکر دقیق نباشد هیچ بحث مفیدی از رنگ ممکن نخواهد بود. من باید با ۱۲ رنگ خود دقیقاً آشنا باشم همانطور که موسیقیدان با نت‌ها آشناست.

دلاکروآ همیشه یک دایرهٔ رنگ به دیوار کارگاهش آویزان می‌کرد و به هر رنگی اسم ترکیبی مناسبی می‌داد. امپرسیونیستها، سزان، وان گوگ، سینیاک، سورا و دیگران دلاکروآ را رنگ شناس باارزشی می‌دانستند. نقاشان مدرن دلاکروآ را بیشتر از سزان سزاوار نام بنیان گذارِ فکرِ ایجاد کارهایی براساس اصول منطقی و عینی رنگ می‌دانند، کسی که به درجهٔ والای نظم و واقعیت رسید.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

کنتراستهای هفتگانهٔ رنگ

وقتی می‌توان از کنتراست دو رنگ صحبت کرد، که تفاوت آشکاری در مقایسهٔ بین نمود در آن دو مشاهده شود. وقتی چنین تفاوت‌هایی به منتهای اوج خود می‌رسند آنها را کنتراستهای قطبی می‌نامیم. بنابراین کوچک - بزرگ، سفید - سیاه، سرد - گرم در حد اعلای خود کنتراستهای قطبیند. حسهای ما فقط از طریق مقایسه عمل می‌کنند. چشم یک خط را در صورتی بلند می‌داند که یک خط کوتاه تر در کنار آن باشد و همین خط بلند وقتی با خط بلندتری مقایسه شود، کوتاه توصیف می‌شود.

مسئلهٔ فیزیولوژیکی تأثیر کنتراست در حوزهٔ ویژه آسبته سیولوژی قرار دارد و جای آن در اینجا نیست.

موقع بررسی خصوصیات نمود رنگ می‌توان هفت نوع کنتراست کشف کرد. این کنتراستها به قدری متفاوتند که هر یک بایستی جداگانه مطالعه شوند. هر کدام از آنها از نظر خصوصیت، ارزش هنری، تاثیر بصری، بیانی و نمادی منحصر به فردند و در مجموع، با هم پایه و اصول رنگ‌بندی را تشکیل می‌دهند.

گوته، بزولد، شورول و هولزل به اهمیت کنتراستهای رنگی مختلف پی برده‌اند. شورول تمام کتاب خود را به کنتراست همزمانی اختصاص داده است. به هر حال تاکنون تاثیر ویژهٔ کنتراست رنگ به طور عملی و نظام‌مند معرفی نشده است. چنین کاوشی در مورد کنتراست رنگ بخش مهمی از دورهٔ آموزش مرا تشکیل می‌دهد.

کنتراستهای هفتگانهٔ رنگ به شرح زیر است:

۱ - کنتراست فام
۲ - کنتراست تیره - روشن
۳ - کنتراست سرد - گرم
۴ - کنتراست مکمل
۵ - کنتراست همزمانی
۶ - کنتراست اشباع
۷ - کنتراست وسعت

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

۵۲

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

کنتراست فام ساده‌ترین کنتراست هفتگانهٔ رنگ است. این کنتراست احتیاج به تبحر زیادی در دید ندارد. زیرا با رنگهایی در نهایت درخشش پدید می‌آید. چند نوع مشخص از ترکیبات آن عبارتند از : زرد / قرمز / آبی ؛ قرمز / آبی / سبز ؛ آبی / زرد / بنفش؛ زرد / سبز / بنفش / قرمز ؛ بنفش / سبز / آبی / نارنجی / سیاه.

درست همانطور که سیاه و سفید شدیدترین کنتراست تیره روشنی را نشان می‌دهد، زرد / قرمز / آبی نیز منتهای شدت کنتراست فام را بازگو می‌نماید (شکل ۳۸). برای ایجاد این کنتراست حداقل سه رنگ به وضوح متفاوت مورد نیاز است. شدت کنتراست فام وقتی کاهش می‌یابد که رنگهای آن از سه رنگ اصلی دور شوند.

بنابراین شدت کنتراست نارنجی، سبز و بنفش کمتر از شدت کنتراست زرد، قرمز، آبی است و کنتراست رنگهای ثالثه خیلی کمتر از این دو گروه است.

وقتی هر یک از رنگها با خط سیاه یا سفید از هم جدا می‌شوند خصوصیت فردی خود را بهتر نشان می‌دهند (شکل ۳۹). بدین وسیله از تأثیر متقابل آنها بر هم تا حدی کاسته می‌شود و هر رنگی نمود حقیقی خود را باز می‌یابد. با وجودی که تریاد زرد / قرمز / آبی شدیدترین کنتراست فام را ارائه می‌دهد از هر رنگ خالص دیگری نیز می‌توان در ایجاد این کنتراست استفاده کرد.

چنین به نظر می‌آید که وقتی تیره - روشنی رنگها در کنتراست فام تغییر می‌یابد، ارزشهای بیانی کاملاً جدید زیادی پدید می‌آید. به همین طریق وسعت سطح زرد، قرمز و آبی می‌تواند تغییر نماید. تنوعات بی شمارند و قدرت بیانی، همراه هر یک از انواع آنها نیز به همان اندازه بی شمار است. بنا به میل شخصی و نیاز موضوع، سیاه و سفید هم می‌توانند در این نوع کنتراست حضور داشته باشند. همانطور که در شکل ۲ تا ۴ نشان داده شده سفید درخشش

۳۸

۳۹

Telegram.me/tanagahi

رنگهای همجوار خود را کاهش می‌دهد و آنها را تیره جلوه می‌دهد. زمینهٔ سیاه موجب می‌شود تا رنگها روشن تر به نظر آیند. بنابراین سفید و سیاه می‌توانند عناصر نیرومند کمپوزیسیون رنگ به حساب آیند.

همین تمرینها را می‌توان با لکه‌های رنگ، بدون شکلهای از پیش تعیین شده اجرا کرد. به هر حال این شیوه با احتمالات همراه است. شاگرد به جای مطالعهٔ سطوح رنگی و تنش‌ها، در تمرینات خود به شکل توجه دارد. او خطوط دور شکلها را می‌کشد که تمرینی در تضاد با طرح رنگی یا رنگ‌بندی است و بایستی به شدت از آن اجتناب کرد. ما در بیشتر تمرینها از نوارهای ساده یا سطوح شطرنجی استفاده می‌کنیم.

در تمرینهایی نظیر اشکال ۳۸ و ۳۹، رنگها در سطوحی به شکل مستطیل قرار داده شده‌اند و با تغییرات نسبی، اندازه‌ها به صورت افقی در کنار هم چیده شده‌اند.

شکل ۴۰ سطحی شطرنجی را نشان می‌دهد. شاگرد بایستی طرح را در دو بعد رنگ آمیزی کند و این امر حس تنش سطح را در شاگرد تقویت می‌کند. همین که رنگ آمیزی شکل ۳۸ و ۳۹ انجام پذیرفت، نوآموز می‌تواند به سرعت نحوهٔ انتخاب رنگ را برای تمرینهایی نظیر شکل ۴۰ کشف نماید.

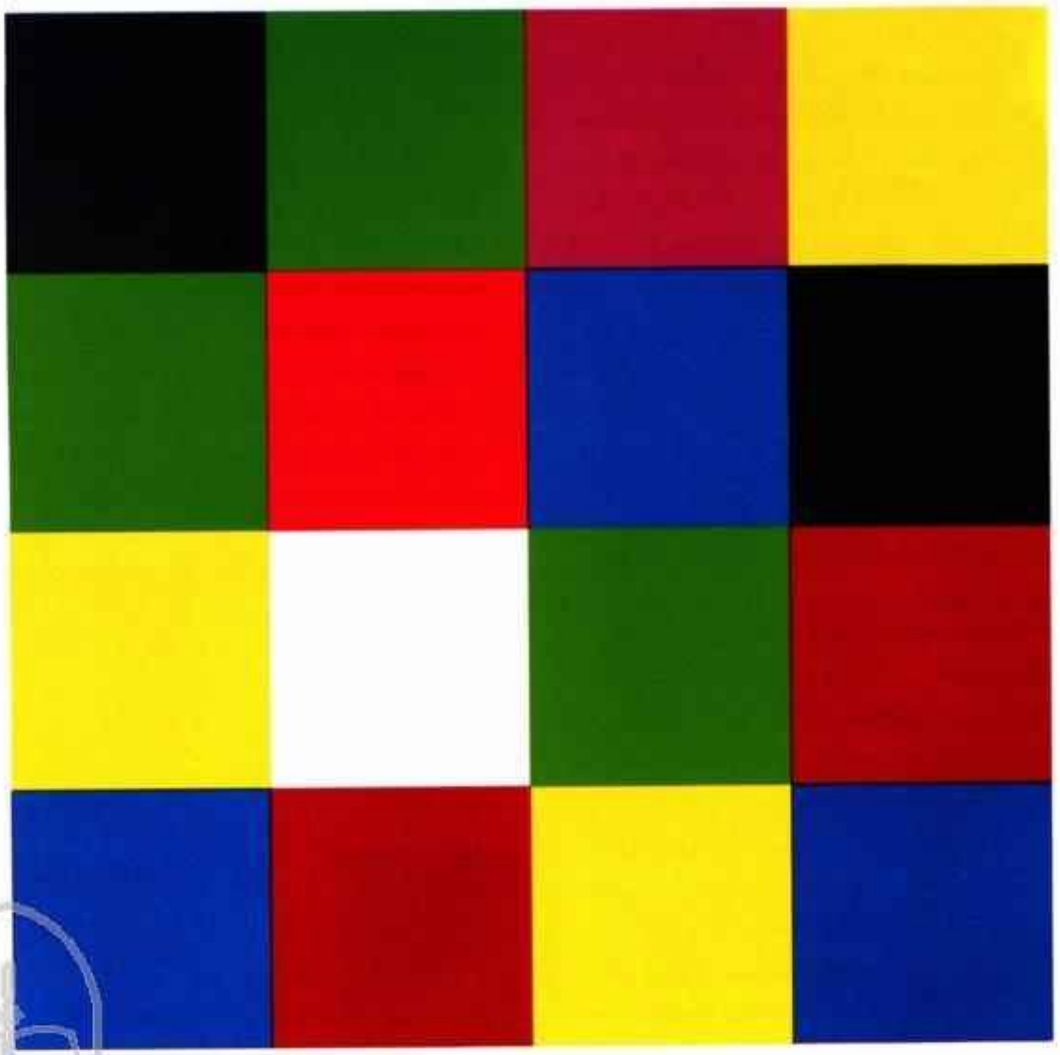
این تمرین بسیار جالبی است که یک رنگ نقش عمده‌ای داشته باشد و از رنگهای دیگر به مقدار کم و صرفاً به صورت آکسان استفاده شود. تأکید روی یک رنگ خصوصیت بیانی را افزایش می‌دهد. پس از هر تمرین هندسی تمرینهای غیر هندسی یا آزاد با همان نوع کنتراست نیز بایستی انجام پذیرد.

موضوعات زیادی هستند که برای رنگ آمیزی از طریق کنتراست فام مناسبند. برای تجلی این کنتراست بایستی از تقابل نیروهای اصلی درخشش رنگ استفاده نمود. رنگهای اصلی و ثانویهٔ خالص همیشه خصوصیتی از عظمت جهان هستی و واقعیت را به همراه دارند. بنابراین از آنها عملاً می‌توان برای نشان دادن موضوعاتی زمینی و یا آسمانی استفاده کرد.

کنتراست فام در هنر بومی‌انسانهای همه جای دنیا دیده می‌شود. وجود گلدوزی‌ها، جامه‌ها، و سفال‌های رنگ و وارنگ، دال بر لذت از نمود رنگی است. در تصاویر کتابهای دستنویس قرون وسطی، کنتراست فام اغلب نه از نظر ضرورت زیبایی شناسی بلکه از نظر لذت صرف، در تزئین با تنوعاتی بی شمار مورد استفاده قرار می‌گرفت.

کنتراست فام همچنین در "شیشه‌های رنگی" قدیم فراوان است و نیروی اصلی آن عملاً در فرم سه بعدی معماری خود را جا می‌دهد. استفان لاخنر، فرا آنجلیکو، و بوتیچلی از جمله

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

نقاشانی هستند که کمپوزیسیونهایی براساس کنتراست فام پدید آورده‌اند.

شاید بتوان گفت که تابلوی "عروج" گرونه والد (تابلوی ۲۶) عظیم‌ترین نمونه‌ای است که در آن این کنتراست نیروی بیانی جهان شمولی را آشکار می‌سازد.

همینطور در تابلوی "سوگواری" بوتیچللی (در پنیاکوتک مونیخ) کنتراست فام برای ویژگی بخشیدن به کل عظمت جامع این صحنه مورد استفاده قرار گرفته است. کلیت رنگها عظمت جهانی این واقعهٔ تاریخی را به صورت نماد نشان می‌دهد.

در اینجا مشاهده می‌کنیم که قدرت بیانی بالقوهٔ کنتراست فام می‌تواند تنوع زیادی داشته باشد. با کنتراست فام می‌توان هم شادی سرزنده، غم عمیق، سادگی زمینی، و هم جهان شمولی را بیان کرد.

در میان نقاشان مدرن، ماتیس، مُندریان، پیکاسو، کاندینسکی، لژه و میرو کراراً از کنتراست فام استفاده کرده‌اند. ماتیس خصوصا در نقاشی از طبیعت بیجان و بدن از آن استفاده می‌کند. نمونهٔ خوب پرتره، تابلوی «گردن‌بند کهربا» است که با رنگهای خالص قرمز، زرد، سبز، آبی، قرمز - بنفش، سفید و سیاه پدید آمده است. این نوع ترکیب به نحو گویایی جوانی و هوشیاری زنی را خصوصیت بخشیده است.

نقاشان "سوار کار آبی"، فرانز مارک و اگوست ماک در کارهای اولیهٔ خود از کنتراست فام به صورتی جامع استفاده می‌کردند.

از میان تابلوهای موجود، چهار نمونه را که در دسترس بود برای بحث انتخاب کردم.

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱
کلیسای اِفِز از کتاب مکاشفهٔ سنت سه‌وِر
قرن یازدهم
پاریس، کتابخانه ملی

تمام نقاشیهای این کتاب خطی قرن یازده که اینک در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود با کنتراست تمام اجرا شده است. این امر به کل کار بیانی فوق واقعی و تجریدی داده است که برای موضوع کتاب مکاشفات یوحنا مناسب است. در تصویری که مشاهده می‌کنید سه رنگ زرد، قرمز و آبی به صورت پنج نوار افقی مورد تاکید شدید قرار گرفته است. رنگ چهارم که سبز است به ساختمانها و پیکر فرشته و قدیس اضافه شده است. چگونگی خطوط ریتمیک که گاهی سیاه و گاهی قرمز است آکسانهای بخصوصی بین قرمز و سبز، قرمز و آبی، قرمز و زرد پدید می‌آورد که بسیار جالب است. در حالی که نوارهای افقی زرد، قرمز، آبی با شکل عمودی پیکرها در تضاد قرار می‌گیرند، خطوط ریتمیک لباسها و بالها با سطوح صاف زمینه تضاد بافت ایجاد می‌نمایند. به همین ترتیب سقف و ستونها با پولکهایشان نسبت به زمینه دارای تضاد بافتی می‌گردند.

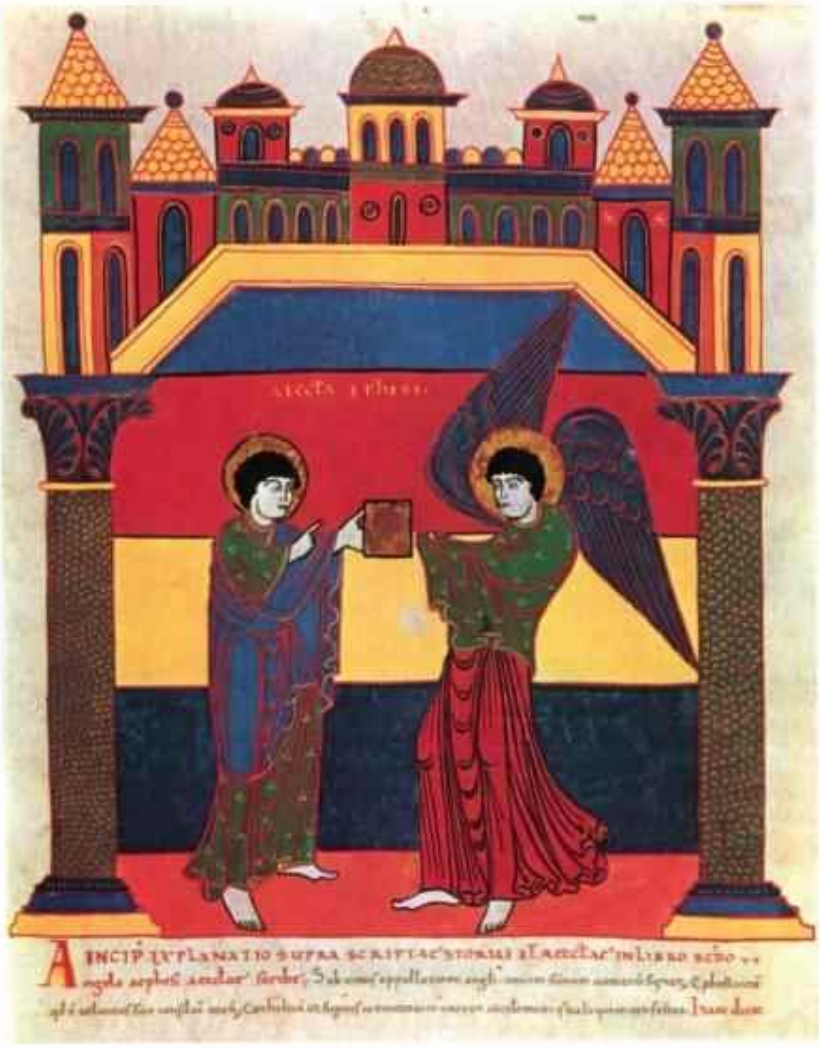
اگر این اثر را با سایر تصاویر مقایسه کنیم متوجه می‌شویم که وسعت سطح زرد در اینجا چشم گیر است. می‌دانیم که زرد نمادی از هوش، دانش، خرد یا نور و آگاهی است. فرشتهٔ آبی بال که از آسمان آمده به رنگ سبز و قرمز است.

لباس قرمز او نشان فعالیتی مهیج است، در حالی که حضرت یحیی (ع)، دریافت کنندهٔ پیام با رنگ منفعل آبی و سبز ظاهر شده است. صورتها به رنگ سفیدند و در کنار سیاهی موها نمودی تجریدی پیدا کرده‌اند. هفت برجی که مشاهده می‌کنید نشان هفت کلیسا در هفت شهر است که یحیی پیام را باید به آنجا ببرد. چون پیام بری به صورت نمادی حکایت از آینده دارد پس فرمها و رنگها باید به صورت نمادی باشند. در این تابلو آنچه مورد نظر است زیبایی شناسی نیست بلکه حقیقتی بزرگ است که نقاش با استفاده از رنگهای اولیهٔ زرد، قرمز، آبی و سبز بیان کرده است.

تابلوی ۱۶، "شیطان و ملخها" نیز از همین نسخهٔ خطی است و بعداً در بخش کمپوزسیون مورد بحث قرار می‌گیرد.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲

اثر انگوراند کارانتون، قرن پانزدهم؛

تاجگذاری مریم

این تابلو با یک رشته ابر سفید به دو بخش عمده - دنیایی زمینی و آسمانی - تقسیم شده است. دنیای زمینی که با رنگهای خنثی رنگ آمیزی شده خود به دو دنیای علیا و سفلی تقسیم گردیده است؛ رستگاران در سمت چپ و دوزخیان در سمت راست تصویر قرار گرفته‌اند.

در وسط دنیای علیا صلیب عظیمی بر پاست. این صلیب بلند در زمینهٔ اقیانوسی به رنگ آبی خفه قرار گرفته است. تمام فرمهای موجود در دنیای زمینی نسبت به فرمهای گروه مرکزی - خدای پدر، مسیح و مریم در آسمان - حقیر و کوچکند. این سه پیکر از طریق بزرگی شکلشان مورد تاکید قرار گرفته‌اند. این حالت در اثر تضاد با اندازهٔ صلیب شدیدتر شده است. صلیب نسبت به اندازهٔ شهرهای زمینی عظیم ولی نسبت به اندازه‌های آسمانی کوچک است. این تنها عنصری است که دو دنیا را به هم مربوط می‌سازد. این ارتباط تجلی کامل رسالت مسیح را بیان می‌دارد.

گروه اصلی مرکزی به کمک قوس لبهٔ سفید دامن مریم از اقیانوس جدا می‌شود. این قوس با رشتهٔ افقی ابر سفید تضاد فرمی دارد. دایره‌و قوس آن نماد بیکرانی جهان آسمانی‌است که با مستطیل و خطوط عمودی و افقی که محدود بودن دنیای زمین را می‌رساند در تضاد قرار می‌گیرد. در سمت چپ و راست گروه اصلی آسمانی، قدیسین با رنگهای خالص و در اندازه‌ای متوسط نشان داده شده‌اند. کوچکی اندازه‌های عناصر زمینی، متوسط بودن اندازه‌های قدیسین، و بزرگی گروه اصلی حاکی از وجود سلسله مراتبی در هستی است.

سفیدی خز حاشیهٔ ردای مریم، آبی ردای او را از آبی خفهٔ اقیانوس جدا می‌سازد. پیراهن زربفت او فرمی خشک و عاری از حیات دارد. تنها چهره و دستهایش زنده به نظر می‌رسند؛ بدن وی غیر واقعی است و تا حد زیادی از دو طرف با رداهای تاجگذاران پنهان شده است.

بر بالای سر مریم کبوتر سفید روح القدس در پرواز است. خطی عمودی از صلیب به سوی هالهٔ کبوتر در لبهٔ بالای تابلو ادامه می‌یابد.

خدای پدر و خدای پسر در طرف راست و چپ این خط بر تخت جلوس کرده‌اند. این دو پیکر تقریباً متقارنند. تنها عنصر نامتقارن لبهٔ عمودی زربفت ردای مسیح است. این قسمت از ردای مسیح موازی بخش زربفت پیراهن مریم است که نشانهٔ وابستگی غیر مادی مادر و فرزند است.

گروه اصلی را گروهی میزبان آسمانی به رنگ نارنجی احاطه کرده‌اند. در بالای سر آنها نور زرد آسمانی می‌درخشد که به سوی پایین تا دریای آبی امتداد می‌یابد و موجب می‌گردد تا گروه اصلی مسطح و غیر مادی به نظر

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

برسد و در نور شناور باشد. نقش این سطوح زرد رنگ مثل نقش فرشتگان آبی بال در دو گوشهٔ بالای تابلو است، که با تکرار رنگ آبی خود در ردای مریم، نمودِ شناوری گروه اصلی را شدت می‌بخشد.

در کمپوزیسیون این نقاشی عظیم کارانتون از رنگهای طلایی، نارنجی، قرمز، آبی، سبز، سفید و خاکستری استفاده کرده است. بخش بالا با رنگ زرد، که نوری مادی و آسمانی است، شروع می‌شود. این رنگ در نارنجی تیره متمرکز می‌گردد و تصاویر گروه آسمانی را به وجود می‌آورد. در تضاد با این جهان آسمانی، قرمزی ردای پدر و پسر قرار می‌گیرد که نشان افت عشقی آسمانی به دنیای میانه است. لباسهای آنها سفید است بخش زربفت پیراهن مریم نجابت و پاکی جسم او را می‌رساند و رنگ آبی ردایش بیانگر معنویت و تسلیم او در مقابل خواست خداست. گروه قدیسین در سمت چپ و راست تابلو از زندگی روشن، درخشان و والایی حکایت می‌کنند. دنیای زمینی خاکستری، و عاری از خوشی به نظر می‌رسد. تنها در گوشهٔ راست و چپ پایین، دو ساختمان قرمز روشن دیده می‌شود که نشان می‌دهد انسان از طریق آن با جهان آسمانی ارتباط برقرار می‌کند.

این اثر کارانتون همان جهان شمولی تفکر هنری را دارد که در اثر گرو نه والد مشاهده می‌گردد.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

۶۲

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۳

اثر پل دولیمبورگ . گردش ماه مه، از کتاب خطی

عصر طلایی دوک دوبری، ۱۴۱۰

شانتلی، موزهٔ کنده

دوک دوبری در ۱۴۰۹ در سن هفتاد سالگی به ماهرترین نقاش زمان خود پل دولیمبورگ گاهنامه‌ای سفارش داد. دوک شخصاً علاقمند بود که از بهترین و سفیدترین پوستها، خالص‌ترین طلاها، و پربهاترین لاجوردها برای این کتاب استفاده شود. داشتن زیباترین آثار از نظر فرم و رنگ که با بهترین مواد به وجود آمده باشد همواره ذهن او را به خود مشغول می‌داشت. این دوک در دربار خود روی سلیقهٔ بور گاندیها اثر گذاشت و زیورهای زرین، پارچه‌های گرانبها و زربفت او بیانگر تجمّل زمان اوست. بنابراین نقاشیهای این گاهنامه، سرزمینها، قلعه‌ها و املاک دوک، زندگی و کار دهقانان و جشنها و تفریحات نجبای زمان او را نشان می‌دهد. در هر حال، دوک پیش از به پایان رسیدن کتاب در فقر می‌میرد، کمال خواهی او خزانه‌اش را خالی کرده بود.

این تصاویر که توسط دولیمبورگ ترسیم شده است کامل‌ترین و زیباترین نقاشیهایی هستند که می‌توان در آنها صحنه‌هایی از زندگی را دید. تابلویی که در اینجا آمده صفحهٔ مربوط به ماه مه را نشان می‌دهد. این تصویر گروهی از نجبای بی غم را با تاجهایی از گل در گردشی روزانه از ماه مه نشان می‌دهد. در آن ایام معمول بود که لباسهایی به رنگ سبز روشن به دختران جوان هدیه می‌دادند. سبز روشن بیانگر بهار نو است و رنگی هم که برای آن مصرف می‌شد بسیار گران و نایاب بود. لباسهای لاجوردی سواران نیز فوق‌العاده زیبا هستند. در مرکز نجیب زاده‌ای مشاهده می‌شود که بخش سمت راست لباس او به رنگ سیاه و سفید و بخش سمت چپ آن به رنگ قرمز و طلایی است. لباسها به سبک لباس ایتالیایی‌ها است. حاشیهٔ لباسهای زربفت ابریشمی و اطلس با مروارید و سنگهای قیمتی و خز تزیین شده که موجب افزایش جلال و شکوه جشن گردیده است. نمایش و ارائه چنین اثر مجللی در کتابهای مذهبی نیز غیر معمول نبود.

تمام این درخشش رنگی با رنگهای سرد و سمفونی ظریفی تنظیم یافته است. کمپوزیسیون سیاه، سفید، خاکستری، آبی، قرمز، سبز و طلایی با هم کنتراست کامل فام را پیدا کرده‌اند. غنای تیره - روشنی رنگها به کل صحنه حالتی شاد و پر احساس داده است.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۴

پیت مُندریان. ۱۹۴۴ - ۱۸۷۲

کمپوزیسیون ۱۹۲۸

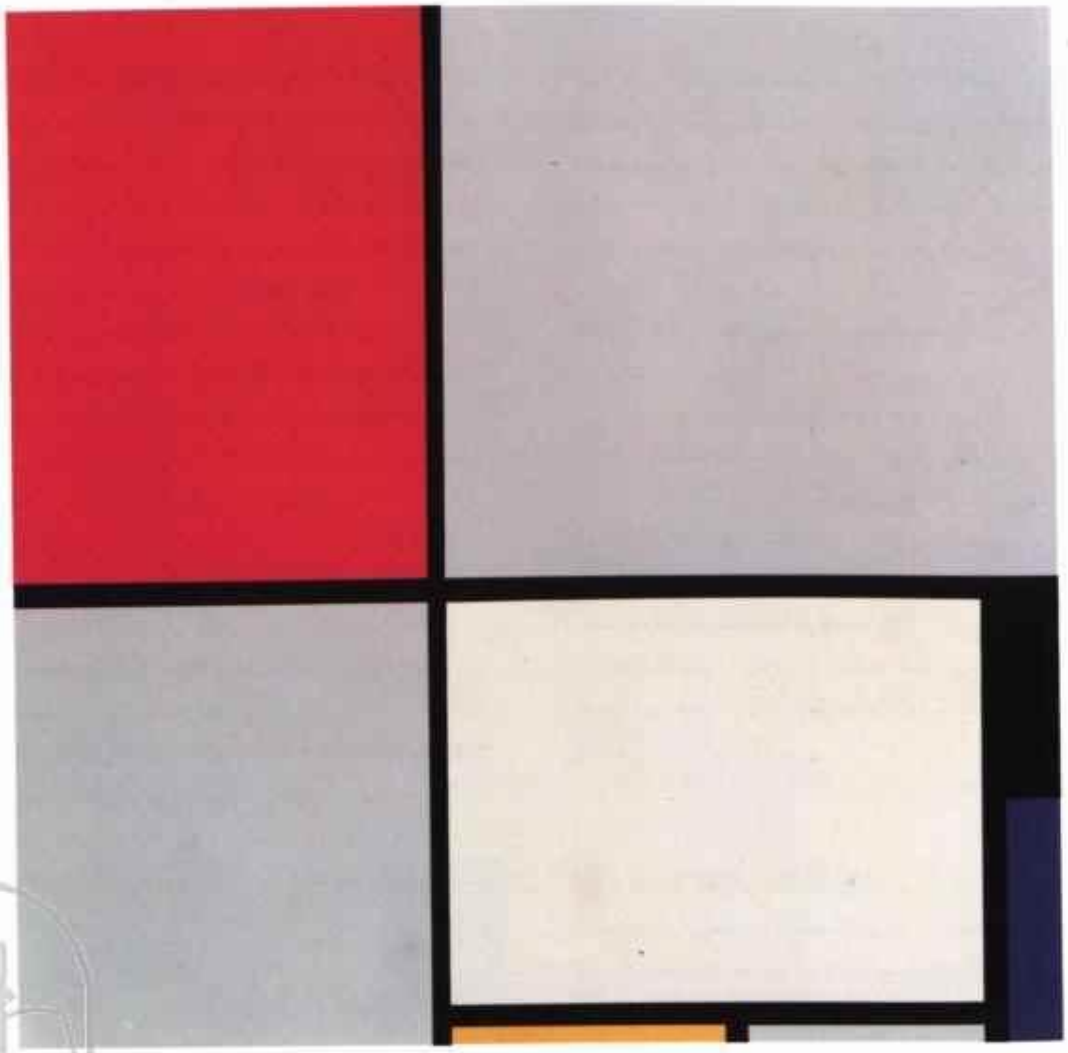
مجموعهٔ مارت استام

مندریان در هنر مدرن سهم بزرگی دارد. موضوعات انتخابی او هرگز متفاوت نیست. نقاشیهای او بر پایه دو کنتراست قام و وسعت است. وی از میان اشکال سه گانهٔ مربع، مثلث، دایره، مربع را برمی‌گزیند، زیرا دارای جهات عمودی و افقی است. او تابلو را با خطوط مستقیم به اجزای کوچکتر تقسیم می‌کند. بخشهای کوچک حاصل از تقسیم دارای زندگی مستقلی می‌گردند. سطوح کوچک به خاطر مکانی که در تابلو دارند تجلی خاصی پیدا می‌کنند، در حالی که شکلهای بزرگ عقب نشینی می‌کنند و به نظر می‌رسد که خاموش و منجمدند. برای سازمان‌بندی تمام سطوح تابلو، به طوری که در کل متعادل باشد، حساسیت زیادی نسبت به اندازه‌های سطوح لازم است.

مندریان در تابلوهای آخرش خود را به رنگهای اصلی زرد، قرمز، آبی، سفید و سیاه محدود می‌کند. هر یک از این رنگها خصوصیت خاص و سنگینی ویژهٔ خود را دارد. جای هر یک از این رنگها در تابلو و همچنین جهت عمودی یا افقی شان بسیار مهم است. در کمپوزیسیون ۱۹۲۸ مندریان با سطح کوچکی از آبی و سطح بزرگی از سفید تعادلی پایدار به وجود آورده و یا کل آن را با سطح باریکی از زرد در قسمت پایین شدت بخشیده است. ثبات و وضوح زیاد تابلو نتیجهٔ به کار گیری خطوط پهن است که سطوح با آن تقسیم می‌شود. خطوط سیاه موجب می‌گردد تا هر رنگی جدا و واقعی به نظر برسد. فرمها و رنگهای مندریان عاری از مفاهیم سمبولیکی و اکسپر سیونی است. احساس او برای بوجود آوردن طرحی کامل او را به سوی واقعیت فرم و رنگ، قوی از نظر بصری، هندسی، و بی آلایشی هدایت می‌کند.

مندریان اظهار می‌دارد که زندگی فرد متمدن امروز اندک اندک از طبیعت دور و به زندگی انتزاعی نزدیک می‌شود. از آنجا چیزهای طبیعی (برونی) بیشتر و بیشتر ماشینی می‌شود. همانطور که می‌بینیم، علاقه واقعی به سوی درون معطوف می‌شود. زندگی واقعاً مدرن بشر صرفاً از طریق مادی و یا صرفاً از طریق احساس مشخص نمی‌گردد. زندگی مستقل روح انسانی آگاه از خود را در نظر دارد.

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

روز و شب و نور و تاریکی، دو پدیدهٔ اساسی و مهم در زندگی انسانند. برای نقاش، قوی‌ترین وسیلهٔ بیان نور و تاریکی رنگهای سفید و سیاهند. تأثیر سیاه و سفید کاملاً متضاد است و حوزهٔ خاکستریها و رنگهای کروماتیک در بین آنها قرار می‌گیرد. پدیدهٔ نور و تاریکی هم در سیاه، سفید و خاکستری و هم در رنگهای خالص بایستی کاملاً مطالعه شود. زیرا در کار هنری ما راهنمای باارزشی است.

مخمل سیاه احتمالاً سیاهترین سیاه و باریت خالص‌ترین سفید است. تنها یک سیاه مطلق و یک سفید مطلق وجود دارد، ولی تعداد نامحدودی از خاکستریهای تیره و روشن بین سفید و سیاه قرار می‌گیرند که طیفی پیوسته را تشکیل می‌دهند.

تعداد خاکستریهای متفاوت قابل تشخیص بستگی به حساسیت چشم و آستانهٔ حساسیت بیننده دارد. میزان این حساسیت را می‌توان با تمرین بالا برد و به تعداد درجات قابل درک افزود. این امکان وجود دارد که با مدولاسیونهای فوق العاده ظریفِ تیره - روشنی متوجهٔ فعالیتی مرموز در سطح خاکستری یکدست و مرده ای شویم. این عامل خیلی مهم در نقاشی و طراحی، نیاز به حساسیت فوق العاده نسبت به درجات مختلف تیره - روشنی دارد.

خاکستری خنثی عنصر بی‌رنگ، بی روح و بی تفاوت است که به آسانی تحت تاثیر تضاد تیره - روشنی و رنگ قرار می‌گیرد. این خاکستری خاموش است ولی به راحتی پر تحرک و تهنده می‌شود. هر رنگی بلافاصله خاکستری را از حالت خنثی و بیرنگی خارج کرده و به سمت نمود مکمل خود سوق می‌دهد. این تغییر ذهنی در چشم صورت می‌گیرد و نه به صورت عینی در خود رنگها. خاکستری عنصری عقیم است و زندگی و خصوصیت آن وابسته به رنگهای مجاور آن است.

خاکستری نیروی رنگهای مجاور خود را می‌گیرد و آنها را ملایم می‌کند. خاکستری با جذب نیروی رنگهای مجاور ضدیت آنها را تبدیل به سازگاری می‌کند، مثل خفاش خون آشام، با این تصور که برای خود زندگی جور کند.

دلاکروآ به همین دلیل مخالف خاکستری بود و آن را مضر به حال قدرت رنگها می‌دانست.

خاکستری را می‌توان از مخلوط سفید و سیاه، زرد، قرمز، آبی، سفید و یا از مخلوط هر زوج مکملی به دست آورد.

شکل ۳۱ طیفی از خاکستری را از سفید تا سیاه در ۱۲ درجه نشان می‌دهد. مهم است که هر یک از درجه‌ها وسعتی یکسان داشته باشند. بهتر است خاکستری متوسط در وسط طیف قرار بگیرد. هر یک از درجه‌ها باید یکدست و بدون تیره - روشنی باشد و نیز با خطوط سفید و یا سیاه از درجه

Telegram.me/tanagahi

پهلویی جدا نشده باشد. چنین طیفی از تیره - روشنی را می‌توان با هر یک از رنگهای دایرهٔ رنگ نیز به وجود آورد. در طیف آبی، از یک طرف آبی با سیاه تیره می‌شود و به سیاه - آبی می‌رسد و از طرف دیگر با سفید روشن می‌شود و به آبی - سفید می‌رسد.

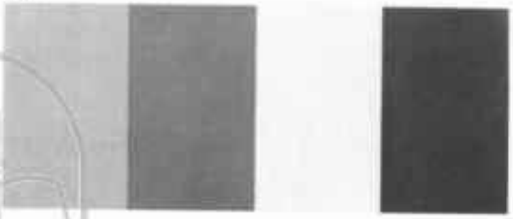
این تمرینها موجب می‌شود تا حساسیت شاگرد نسبت به تیره - روشنی افزایش یابد. انتخاب ۱۲ درجه به معنای آن نیست که در اینجا هم همانند موسیقی، نظامی از فواصل ثابت ایجاد کنیم. در هنر رنگ نه تنها فواصل دقیق بلکه تغییر فواصل نامحسوس همانند گلیساندو در موسیقی ممکن است وسیلهٔ بیانی مهمی باشد. (شکل ۵۷)

تمرین‌های زیر به خاطر بالا بردن سطح درک کنتراست تیره - روشنی در نظر گرفته شده است.

شکل ۴۲ : چند خاکستری از طیف خاکستریها انتخاب می‌کنیم و به صورت چهار سطح مساوی در کنار هم قرار می‌دهیم تا یک کمپوزیسیون به وجود آید. وقتی پنج یا شش

۴۱

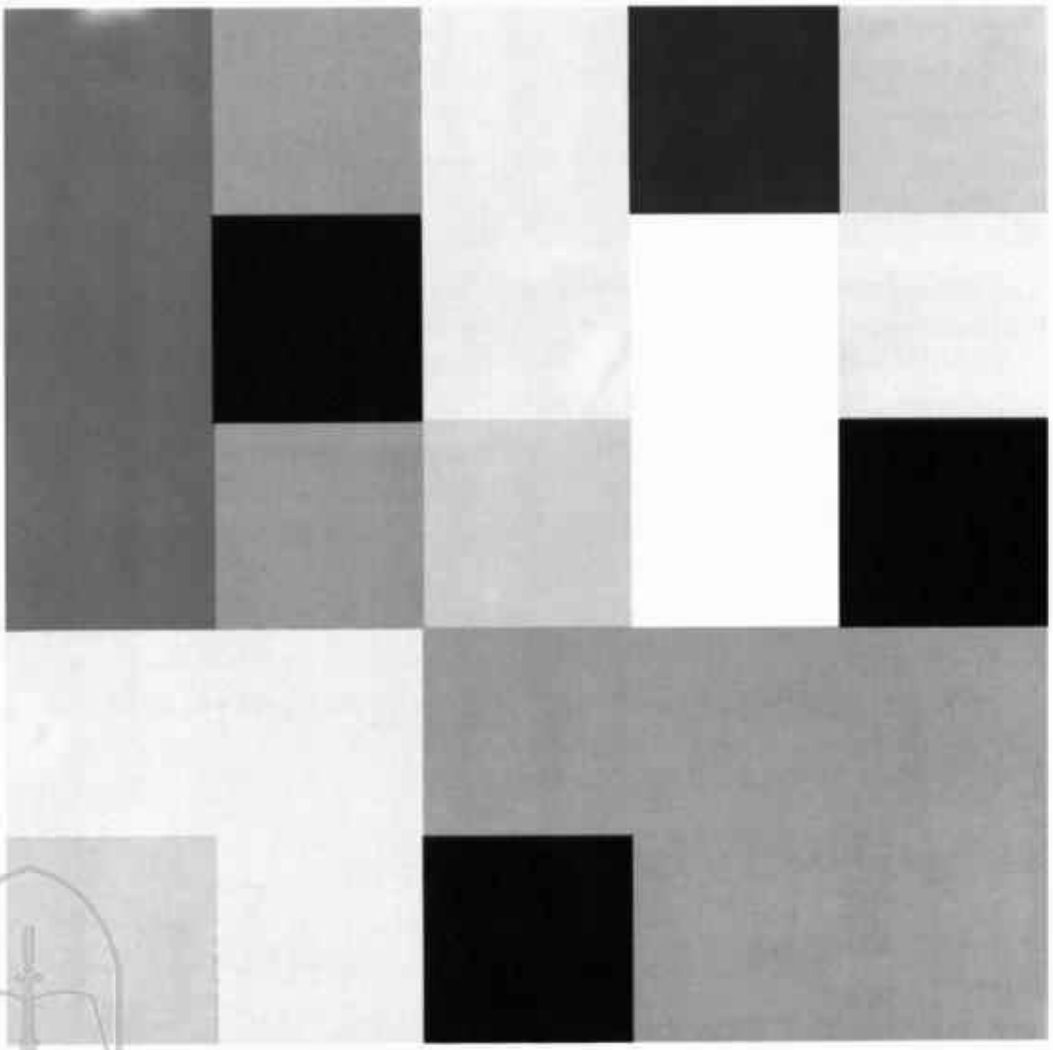
۴۲



کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

۲۲



۷۰

Telegram.me/tanagahi

نوع از این کمپوزیسیونها را به وجود آوردیم، آنها را با هم مقایسه می‌کنیم. خیلی زود معلوم می‌شود که بعضی از آنها خوب و متقاعد کننده و بعضی دیگر ضعیف و بیهوده‌اند. این تمرین بسیار ساده، استعداد شاگردان را در کاربرد تیره - روشنی مشخص می‌کند.

۲۴

شکل ۲۳ ترکیبات تیره - روشنی را در سطحی شطرنجی نشان می‌دهد. این کمپوزیسیون را می‌توان مجموعاً تیره تر و یا روشن تر نمود. هدف اصلی از آن پرورش دید و درک نسبت به درجات تیره - روشن و کنتراستهای آنهاست.

۲۵

۲۶

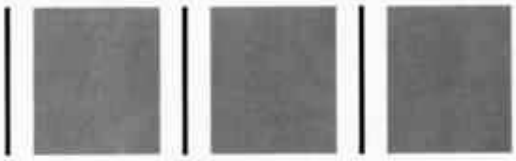
شکل ۲۴: وقتی به درکی از درجات سفید - خاکستری - سیاه رسیدیم، کنتراست نسبتها یا کمیت را می‌توان به کنتراست تیره - روشن اضافه نمود. آنگاه این دو کنتراست تواماً عمل خواهند نمود. کنتراست نسبت کوچک - بزرگ، بلند - کوتاه، پهن - باریک، ضخیم - نازک را شامل می‌شود. حال خوب است چند تمرین ساده در زمینهٔ نسبتها انجام بدهیم. این تمرینها همچنین رابطهٔ شکل با فواصل منفی آن و برعکس را نشان می‌دهد. در چاپ سیاه - سفید ما سطوح سیاه را مثبت و سطوح سفید را منفی می‌گوییم.

۲۷

۲۸

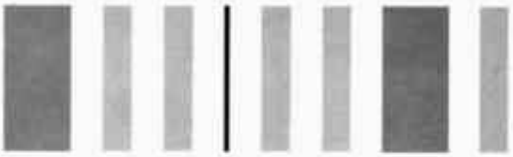
Telegram.me/tanagahi

۴۹

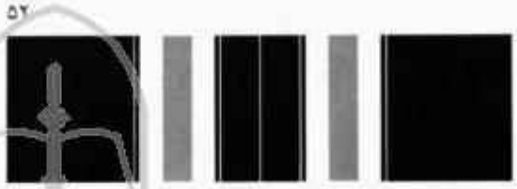


۵۰

۵۱



۵۲



شکل ۴۵ : پهنای سفیدیها و سیاهیها برابر است؛ کنتراست کمیت در آن وجود ندارد.

شکل ۴۶ : قسمت مثبت باریک و منفی پهن است، کنتراست کمیت شدید است.

شکل ۴۷: پهنای مثبت متغیّر و منفی ثابت است.

شکل ۴۸: پهنای مثبت و منفی متغیرند.

شکل ۴۹ : یک تریاد با خاکستری / سفید / سیاه، کنتراست شدید کمیت.

شکل ۵۰: خاکستری و سفید در سه گروه به طور موزون مرتبط به هم.

شکل ۵۱ : یک تتراد با سفید / خاکستری روشن / خاکستری تیره / سیاه.

شکل ۵۲ : یک تریاد. در کنتراست واضح کمیت، گروه‌بندی کاری اساسی است.

اختلاف واضح تیره - روشنی نیز مهم است. تکرار خطوط نازک سفید و سیاه گروهها را به هم پیوند می‌دهد.

البته در هر یک از این موضوعها می توان بی نهایت تنوع به وجود آورد.

بیشتر هنرهای اروپایی و آسیایی بر اساس کنتراست خالص تیره - روشن پدید آمده‌اند. طراحیهای مرکبی چینی و ژاپنی نمونهٔ بارزی از این نوع کنتراست است : تکنیک این هنر در این کشورها از فن خطاطی ریشه می‌گیرد. زیرا در خطاطی تصویری آنها، غنای فرمها با قلم مو ایجاد می‌شود. اجرای صحیح موزون و معنادار نیاز به حرکات متعدد مختلف دست دارد. حس فرم، احساس وزن و دقت توأم با

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

۷۲

Telegram.me/tanagahi

آرامش، لازمهٔ درستی کار قلم مو است. در چین و ژاپن خطاطی جزو هنرهای زیبا است. در کتاب چیانگ یی به نام خطاطی چینی چاپ دانشگاه هاروارد نوشته شده است: اگر کمانگیری هدف خود را کاملا بشناسد، حالت بدنش را متناسب با آن بگیرد، کمانش را محکم گرفته و درست نشانه رود، تیرش مطمئنا به هدف خواهد خورد. در مورد خطاط نیز همینطور است او با تمرکز فکر، بدن قائم و متعادل، قلم موی عمودی باید نقطه یا خط قلمش دقیقاً در مکان مورد نظر فرود آید.

شکل ۵۳ : دو حرف از حروف چینی را نشان می‌دهد. هماهنگی موزون این علایم، ساختار آنها، کنتراست شدید فرم آنها که به صورت انتزاعی و زنده با هم ترکیب شده‌اند، بسیار زیبا هستند. این تأثیر از راه توازن کامل بین خطوط سیاه قلم مو و سفیدی ما بین خطوط ممکن شده است. وقتی می‌گوییم که این خصوصیات روان اجرا شده‌اند در واقع نیروی متمرکز و تسلط بر نفس خطاط را می‌ستاییم.

این دستخط، حاصل حالت خودکاری درون است. پس از تمرینهای بی پایان، سرانجام خطوط سهل و ساده از قلم تراوش می‌کند و با همین روش نقاش چینی یا ژاپنی آنقدر با تمرین قاموس طبیعت را در می‌نوردد تا با اراده بتواند آن را باز آفرینی کند. این نظم متضمن تمرکز فکر و آرامش بدن است. تعمقی که خصوصاً در چان یاتن بودایی تمرین می‌شود و اصول این ورزیدگی مغز و بدن را تشکیل می‌دهد. به این دلیل، بسیاری از راهبان این فرقه را می‌توان در میان نقاشان بزرگ سیاه و سفید مشاهده کرد. آنها خود را بدان

۵۳

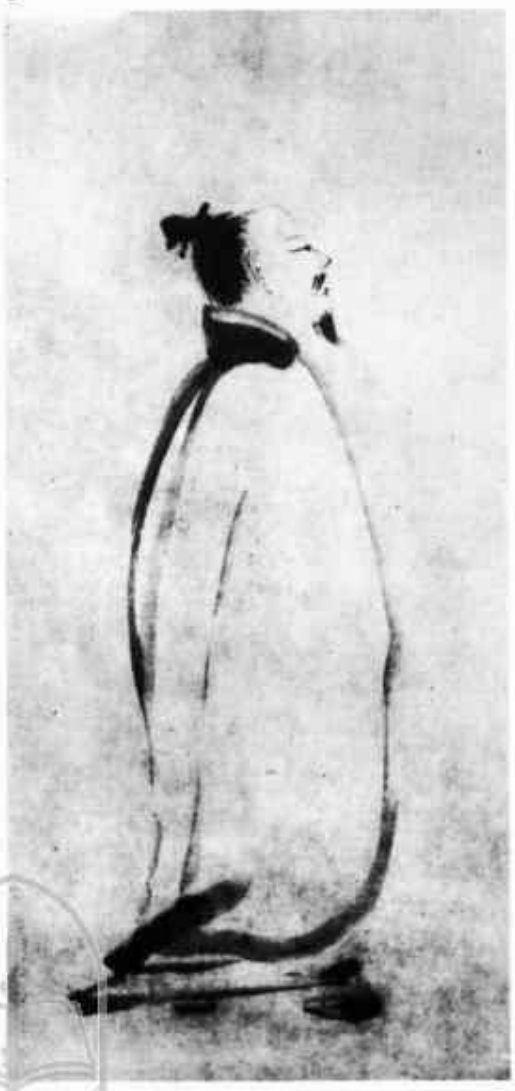
جهت با تعمق مشغول نمی‌کنند که نقاش بزرگی شوند بلکه قلم مو را به عنوان کمکی برای درون پر تعمق به کار می‌گیرند.

شکل ۵۴: لی پوی شاعر اثر لیانگ کای است.

یکی از بزرگترین نابغه‌های این وسیله که در نیمهٔ اول قرن سیزدهم می‌زیست لیانگ کای است. هر یک از اثرهای او با اثر دیگرش متفاوت است. این نوع بازآفرینی شعر گونه با چند خط سیاه و خاکستری و چند لکه در نقاشی، کاری منحصر به فرد است. لکه‌هایی با اندازه‌های بسیار متفاوت و چند خط معدود فردی را در نظر مجسم می‌کند که با گامهای بلند و نگاه به افق دور پیش می‌رود. در اینجا هر عنصری استادانه با نمود کلی هم آوا شده است. لیانگ کای یکی از راهبان فرقه چان بود.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

شکل ۵۵ بخشی از تابلوی کوهستان، اثر سه شو است.

نقاش برای خلق این مجموعهٔ ظریف فقط از تیره - روشنی‌های مختلفی که با رقیق کردن مرکبْ ساخته، استفاده کرده است. نقاط باز روشن همانقدر اهمیت دارد که سطوح خاکستری و سیاه.

خاکستری‌های ملایم با خطوط سیاه زمخت و لکه‌ها به صورت کنتراست نمایان می‌شوند. کنتراست تیره - روشنی، سخت و نرم، و افقی و عمودی و مایل هارمونی انتزاعی و پیچیده ای به وجود می‌آورد که در آن هر عنصری به طور خودکار و بی قید و بند از فرایند درونی متمرکز شده‌ای، زاییده می‌شود هر چند که کنترل شده است. این قدرت و طراوت که این چنین فی البداهه آفریده شده مطمئناً از احساسی قوی و بی ریا ناشی شده است. سه شو (۱۵۰۷ - ۱۴۲۰) نقاش ژاپنی چندین بار به چین سفر کرد و در آنجا در مورد چان و نقاشی مطالعه کرد.

وسیلهٔ دیگر بیان نور و تاریکی گراور چوب، گراورمس، و چاپ تیزابی است. نقاش با سایه و هاشور می‌تواند درجات بسیار متنوعی از تیره - روشنی به وجود آورد. چاپ تیزابی‌های رامبراند موضوعات بسیاری را در بر می‌گیرد. تعجبی ندارد که او طراحی‌هایی با قلم و مرکب و قلم مو با استفادهٔ استادانه از تیره - روشنی پدید آورده باشد که اغلب با قدرت وسوسه آمیز و خلوص آثار خاور دور رقابت کند.

شکل ۵۶: رامبراند، دکتر فاستوس، چاپ تیزابی.

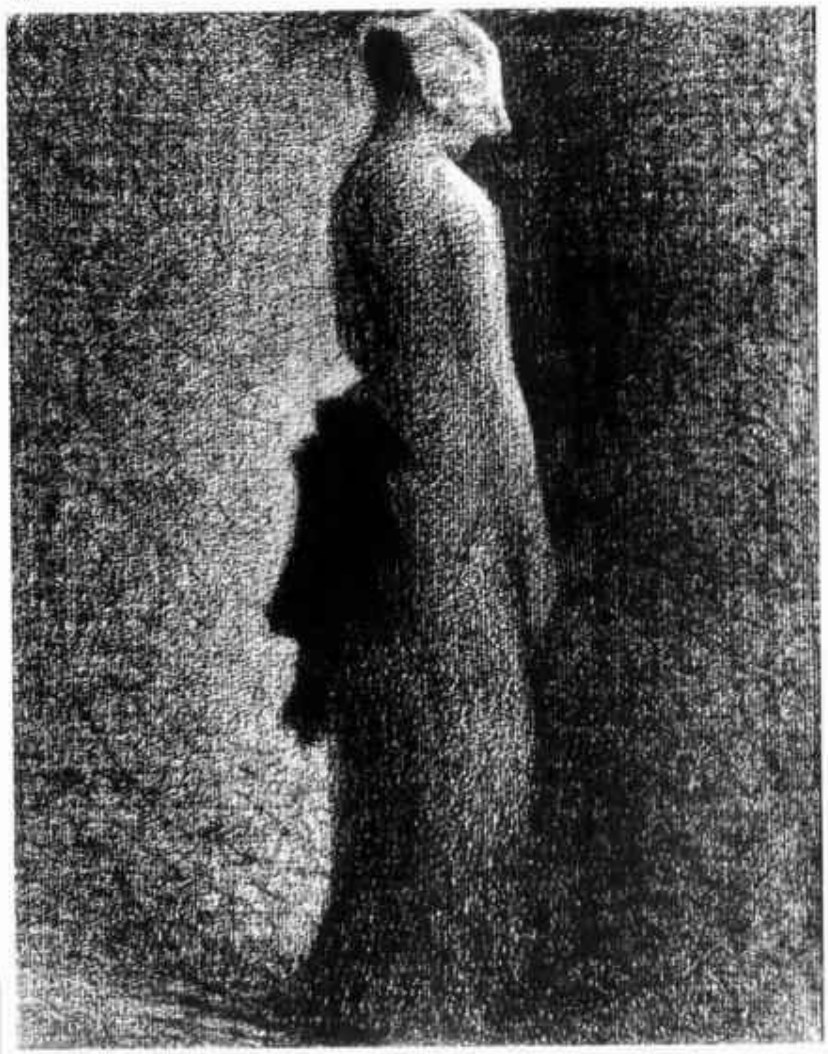
با جهت‌های متفاوتی که به خطوط داده می‌شود به روش چاپ تیزابی می‌توان سایه روشن‌های گوناگونِ فوق العاده ظریفی ایجاد نمود و بدین وسیله سطوحی بسیار زنده و متنوع پدید آورد. گر چه در این کار رامبراند تعداد تیره - روشنی‌ها بی شمار است ولی این تیره روشنی‌های بی‌شمار به دو گروه اصلی تیره و روشن گروه بندی می‌شوند. جستجوی دکتر فاستوس به وضوح به صورت ذکاوتی سیری ناپذیر ظاهر می‌شود. نفوذ او در عمق زندگی به صورتی دراماتیک در تنش فضایی بین پیکر او و شبح روشن پنجره مشاهده می‌گردد.

سورا در طرحهای متعدد خود درجات مختلف نور و تاریکی را بسیار آگاهانه بررسی می‌کند. در این نمونه، پیکر ایستاده با کنتراست یک خط روشن و یک خط تیره مشخص شده و فرم آن با سطوح تیره - روشن با درجاتی ظریف حجم پردازی شده است. روش سایه پردازی که در آن روشنی شانه به تدریج به تیرگی زیر پا می‌رسد و با تیرگی زمینه یکی می‌شود بسیار پرتوان است. سیاهی گرهٔ پروانه‌ای پشت و رابطه آن با درجات تیره روشنی لباس نیز مهارت آگاهانه کمپوزیسیون تیره- روشنی او را نشان می‌دهد. (شکل ۵۷)

طراحیهای سورا همانند نقاشیهایش این احساس را در شخص زنده می‌کند که وی روی یک یک نقطه‌ها برای ایجاد سایه - روشن‌های فوق العاده ظریف فکر کرده است.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

تا اینجا کنتراست تیره - روشنی را تنها با درجات سفید، سیاه و خاکستری بررسی کردیم. ولی ارزیابی و سنجش تیره - روشنی رنگهای کروماتیک و رابطه آنها با رنگهای آکروماتیک - سیاه و سفید و خاکستری - بسیار پیچیده تر است. قلمرو خاکستریها ما بین سفید و سیاه گسترده است. درست مثل دنیای رنگها که بین نور و تاریکی می‌درخشد.

درجات تیره - روشنی رنگهای آکروماتیک به آسانی قابل تشخیص است درست همانطور که درجات تیره - روشنی هر رنگ کروماتیک. ولی اِشکال وقتی پدید می‌آید که تیره - روشنی دو رنگ مختلف را با هم مقایسه کنیم. اینکه بتوانیم رنگهای با روشنی یکسان را تشخیص بدهیم بسیار اهمیت دارد. تمرین زیر ما را یاری می‌دهد تا این توانایی را در خود به وجود آوریم.

در خانه وسطی یک سطح شطرنجی یکی از رنگهای زرد، قرمز، یا آبی را قرار می‌دهیم. سپس سعی می‌کنیم رنگهایی در بقیه خانه‌ها قرار بدهیم که روشنایی شان با رنگ خانه وسطی یکی باشد. در هر تمرین یکی از سه رنگ زرد، قرمز، آبی را انتخاب می‌کنیم. تیره-روشنی را نباید با اشباع یا خلوص رنگ اشتباه نمود.

رنگهای سرد و گرم مشکلات ویژه ای ایجاد می‌کنند. رنگهای سرد، شفاف، زلال و بی وزن به نظر می‌رسند و معمولاً بسیار روشن‌تر دیده می‌شوند در حالیکه رنگهای گرم به خاطر ماتی، بسیار تیره به نظر می‌آیند. تمرین رساندن درجه روشنی تمام رنگها به زردکاری مشکل است زیرا به سادگی نمی‌توان پی برد که روشنی زرد در چه درجه‌ای است. همچنین رساندن درجهٔ روشنی زرد به قرمز یا آبی نیز کاری مشکل است. تیره کردن زرد بالاجبار زرد را از زردی خود دور می‌کند و همین امر موجب می‌شود که بسیاری از مردم به تیره کردن زرد تمایل نشان ندهند.

نحوهٔ استفادهٔ نقاشان بزرگ را از این اصول می‌توان در تابلوهای ۵، ۱۱، ۲۱ و ۲۳ دید.

یکسانی، تیرگی یا روشنی رنگها را به هم نزدیک می‌سازد و آنها را به هم پیوند می‌دهد. و در این صورت دیگر کنتراست تیره - روشنی بین آنها وجود نخواهد داشت و این منبع، هنری با ارزشی در طرح‌بندی محسوب می‌شود.

در کرهٔ رنگ شکل ۱۱۲ و ۱۱۳، هم رنگهای کروماتیک دایرهٔ ۱۲ رنگه و هم رنگهای آکروماتیک نمایش داده شده‌اند. رنگهای آکروماتیک بر خلاف رنگهای کروماتیک تأثیری قاطع، انتزاعی، محکم و انحراف ناپذیر ایجاد می‌کنند. آنها در تضاد با پیچیدگی زندهٔ رنگهای کروماتیک‌اند. با وجود این، به رنگهای آکروماتیک می‌توان به صورت عاریتی، تأثیری کروماتیکی داد. از طریق کنتراست همزمان (شکل‌های ۸۰ تا ۸۵) رنگ مجاور خاکستری، خاکستری را شبیه رنگ مکمل خود می‌سازد. وقتی رنگهای آکروماتیک در کمپوزیسیونی با رنگهای کروماتیک همجوار و دارای روشنی همسان

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

می‌شوند خصوصیت آکروماتیک خود را از دست می‌دهند.

اگر بخواهیم رنگهای آکروماتیک حالت مطلق خود را حفظ کند باید درجه تیره - روشنی رنگهای کروماتیک مجاور آنها با آنها متفاوت باشد. در کمپوزیسیونی که سفیدها، سیاهها و خاکستریها همچون وسیله ای برای تاثیر انتزاعی مورد استفاده قرار گرفته باشند نباید از هیچ رنگ کروماتیکی که درجهٔ روشنی‌اش با اینها یکی باشد استفاده شود، در غیر اینصورت کنتراست همزمانی، خاکستریها را فعال خواهد کرد. اگر بخواهیم یک خاکستری به صورت عنصر فعال در یک کمپوزیسیون رنگی مورد استفاده قرار بگیرد رنگهای کروماتیک مجاور آن، از نظر تیره - روشنی باید با این خاکستری هم درجه باشند.

امپرسیونیستها به این فعال شدن خاکستری علاقمند بودند ولی کنسترو کسیونیستها سیاه، سفید و خاکستری را به صورت مطلق مورد استفاده قرار می‌دادند.

مسائل تیره - روشنی رنگهای کروماتیک در شکل ۵۸ نشان داده شده است. دوازده درجهٔ هم فاصله از سفید تا سیاه که در شکل ۳۱ به چشم می‌خورد با هر یک از رنگهای دایرهٔ رنگ ۱۲ رنگه اجرا شده است به طوریکه هر یک از آنها از نظر تیره روشنی با خاکستری‌های همتای خود برابراند. می‌بینیم که روشنی زرد خالص مساوی روشنی خاکستری درجه چهارم است. نارنجی در درجهٔ ششم، قرمز در درجه هشتم، آبی در درجه نهم، و بنفش در درجه دهم طیف خاکستری قرار می‌گیرد. این جدول نشان می‌دهد که زرد خالص روشن ترین و بنفش تیره‌ترین رنگ خالص است.

بنابراین زرد از درجهٔ پنجم به بعد باید تیره گردد تا با خاکستری‌های تیره تر هم درجه شود. قرمز و آبی خالص در ردیف تیره‌تر قرار دارند و چند درجه بیشتر با سیاه فاصله ندارند، اما با سفید فاصلهٔ زیادی دارند. مخلوط کردن سفید یا سیاه با رنگ از وضوح رنگ می‌کاهد.

تمام مربعهای هر ردیف افقی جدول باید با خاکستری همان ردیف از نظر روشنی هم درجه باشد.

اگر به جای ۱۲ درجه، ۱۸ درجه به وجود آوریم و مربعهایی را که در آن رنگهای خالص قرار دارند با خط به هم وصل کنیم مشاهده می‌کنیم که منحنی پدید آمده سهمی است. این حقیقت که رنگهای خالص و اشباع شده، همان طور که در شکل ۵۸ دیده می‌شوند، از نظر تیره - روشنی با هم تفاوت دارند، بسیار اهمیت دارد. این مسئله باید درک شود که زرد خالص اشباع شده خیلی روشن است و چیزی به نام زرد تیرهٔ خالص وجود ندارد. آبی اصلی خالص خیلی تیره است، آبی‌های روشن، رنگ پریده و تارند. قرمز فقط وقتی که تیره می‌شود قدرت وضوح خود را از دست می‌دهد، قرمز هم درجه با زرد خالص تمام درخشندگی خود را از دست می‌دهد. نقاش رنگ شناس باید با قاطعیت این عوامل را در کمپوزیسیونهای خود منظور بدارد. اگر بخواهیم زرد خالص تأثیر اصلی خود را داشته باشد، کمپوزیسیون عمدتاً باید روشن باشد، در حالیکه در مورد قرمز خالص یا آبی لازم است، کل کمپوزیسیون حالتی تیره داشته باشد. قرمزهای نقاشیهای رامبراند به دلیل کنتراست با رنگهای

Telegram.me/tanagahi

تیره چنین درخشانند. وقتی که رامبراند می‌خواهد درخشش زرد را نمایان سازد آنرا در میان گروه رنگهای نسبتاً روشنی قرار می‌دهد، در صورتی که قرمز خالص در آنجا صرفاً تیره و بدون شکوه رنگی است. شکل ۳ این اصل را روشن می‌سازد.

یکسان نبودن روشنی رنگهای خالص برای طراح پارچه مشکلات زیادی ایجاد می‌کند. باید بگوییم هر طرحی از پارچه معمولاً در سه چهار رنگ یا بیشتر تولید می‌شود. مجموعه رنگهای هر گروه به طور کلی باید تا حدی همخوانی داشته باشند. قانونی بنیادی می‌گوید که سطوح نظیر به نظیر طرح بهتر است تاثیر کنتراستی یکسانی داشته باشند. اگر آبی خالص در یک مجموعه قرار بگیرد رنگ خالص با روشنی یکسان با آن در سایر مجموعه‌ها به کار نمی‌رود، ولی دست کم بهتر است فاصله‌های بین روشنی در همهٔ مجموعه‌ها یکسان باشد. وقتی به جای آبی، نارنجی انتخاب می‌شود کل کمپوزیسیون رنگ بایستی به درجهٔ روشنایی نارنجی برسد. یعنی طرحی که در آن نارنجی ظاهر می‌شود بایستی به طور کلی روشن تر از طرحی باشد که در آن آبی وجود دارد. اگر کسی بکوشد تیره - روشنی نارنجی را به درجهٔ تیره - روشنی آبی برساند، نتیجه قهوه ای تیره ای بدون درخشش خواهد بود.

یک اشکال جدی این است که درجهٔ تیره - روشنی هر رنگ خالص در اثر تغییر شدت نور تغییر می‌یابد. قرمز، نارنجی و زرد در نور ضعیف تیره تر به نظر می‌رسند در حالیکه آبی و سبز در همان نور روشن تر به نظر می‌آیند. بنابراین سایه پردازی یک تابلو ممکن است در نور کامل روز تأثیری صحیح داشته باشد ولی در هوای گرگ و میش ناصحیح به نظر برسد. بنابراین محرابهایی که مناسب با مکانهای نیمه تاریک کلیساها تهیه شده‌اند نبایستی در زیر نور روز یا نور مصنوعی در معرض نمایش قرار بگیرند چون درجات تیره - روشنی رنگهای آنها از اصل خود دور می‌شود.

تابلوها و تمرینهای موجود در این کتاب طوری تنظیم شده‌اند که در نور روز مشاهده شوند.

بهتر است به این نکته توجه کنیم که زرد برای نقاش نه سیاه دارد و نه سفید، و در نارنجی، قرمز، آبی، بنفش و سبز هیچیک از دو رنگ سیاه و سفید مشاهده نمی‌شود. وقتی نقاش می‌گوید این قرمز سیاه یا سفید دارد. اشارهٔ او به سفید آمیخته یا سیاه آمیخته است. برای هدفهای تکنیکی نیز از وجود سیاه یا سفید در رنگ می‌توان استفاده کرد.

دیده‌ایم که با رنگهای آکروماتیک سفید، خاکستری، سیاه می‌توان پلی تن‌های تیره- روشن ساخت. یک کمپوزیسیون تیره- روشن را می‌توان با آمیختن سفید و سیاه با یک رنگ به وجود آورد. دیده‌ایم که روشنی یکسان، رنگهای کروماتیک را به خاکستری‌ها یا به یکدیگر ارتباط می‌دهد. همچنین روابط تیره - روشنی را در میان رنگهای اشباع دیده‌ایم. پی برده‌ایم که تیره - روشنی آنها متفاوت است ولی هر یک از آنها را می‌توان با درجاتی منظم به سمت سفید یا سیاه کشاند.

Telegram.me/tanagahi

حال چهار تمرین با کنتراست‌های تیره - روشن سیاه، سفید، خاکستری و رنگهای کروماتیک انجام می‌دهیم.

شکل ۵۹ تترادی با سیاه، سفید، خاکستری و یک رنگ کروماتیک درست شده است. همهٔ آنها از نظر تیره - روشنی نابرابرند.

شکل ۶۰ تترادی با سیاه، خاکستری و دو رنگ کروماتیک است. آبی و سیاه به یک اندازه تیره‌اند و در نتیجه در این تتراد بیش از دو نوع تیرگی وجود ندارد.

شکل ۶۱ یک تتراد با سفید و سه رنگ کروماتیک است. در اینجا سبز و قرمز به یک اندازه تیره‌اند و زرد و سفید نیز به یک اندازه روشن. در نتیجه بیش از دو نوع تیرگی در آن دیده نمی‌شود.

شکل ۶۲ یک هگزاد با سیاه، سفید و چهار رنگ کروماتیک است که کنتراست تندی از نظر نسبت دارند. این تمرین اهمیت این حقیقت را آشکار می‌کند که زرد تحت شرایط معینی نقش سفید تیره، نارنجی نقش زرد تیره، و قرمز - زرد نقش نارنجی تیره را بازی می‌کند. به همین ترتیب می‌توان گفت که زرد - سبز می‌تواند نقش زردِ سیاه آمیخته و سبزِ نقش زرد - سبزِ سیاه آمیخته را بازی کند. ارغوانی - قرمز و آبی نیز می‌تواند نقش بنفشِ سفید آمیخته را ایفا کند.

سیاه، سفید، خاکستری‌ها و خصوصیات رنگ که در بالا به آن اشاره شد، عناصر اصلی حجم پردازی هستند.

شکل ۶۳ گسترش انواع نور و تاریکی را در دو بعد نشان می‌دهد.

۵۹

۶۰

۶۱

۶۲

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد ۸۳

Telegram.me/tanagahi

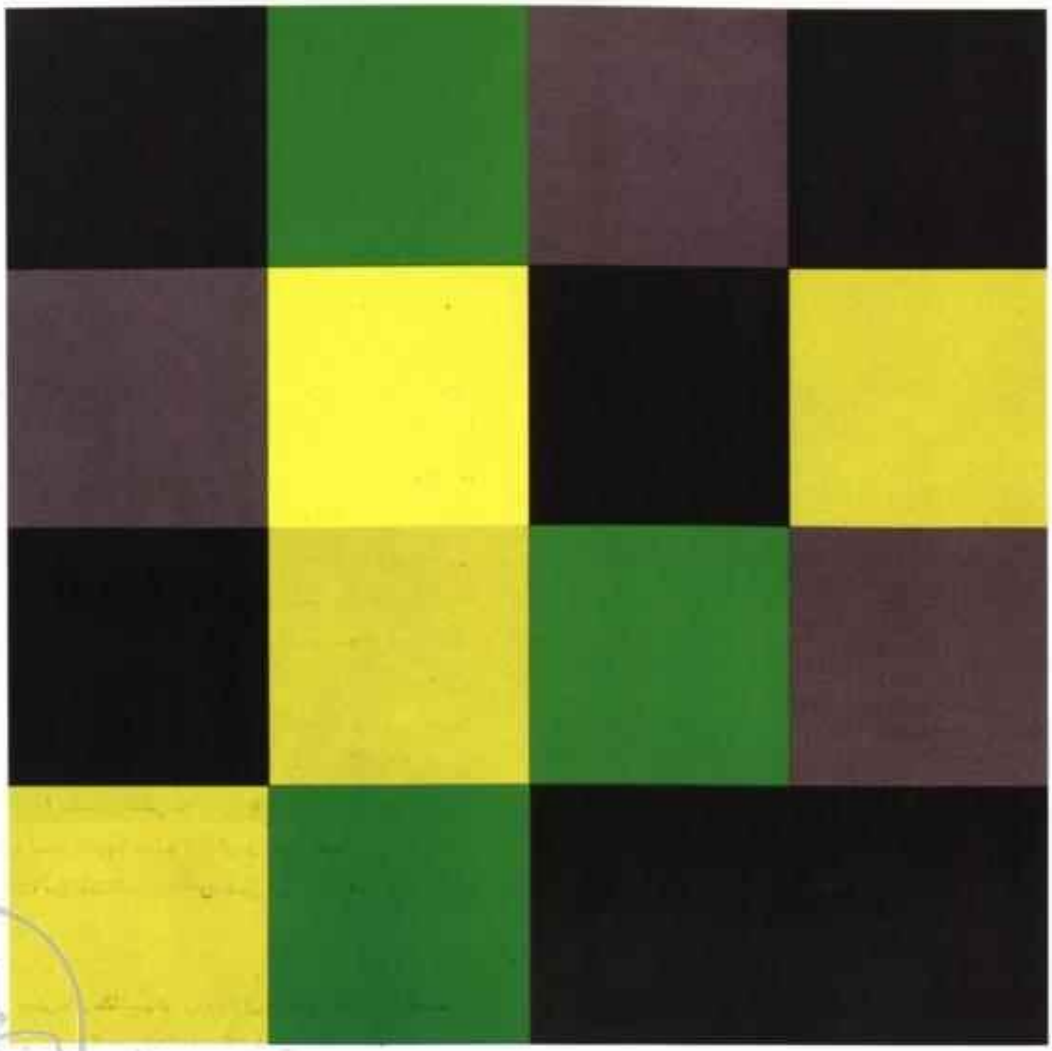
یک کمپوزیسیون با کنتراست تیره - روشن ممکن است از دو، سه، یا چهار نوع اصلی تیره - روشنی تشکیل شده باشد که در این صورت گفته می‌شود که این تابلو دو، سه، یا چهار پلان یا گروه اصلی دارد که با هم هماهنگند. هر یک از این پلان‌ها ممکن است تیره - روشنی‌های فرعیِ متفاوتی نیز داشته باشند ولی شدت آنها آنقدر نیست که تشخیص بین گروه‌های اصلی را مختل سازد. برای توجه به این قانون چشمی لازم است که بتواند رنگهایِ با روشنی یکسان را تشخیص دهد. اگر تیره - روشنی‌ها به صورت گروههای اصلی یا پلان دسته‌بندی نشوند وضوح و استحکام کمپوزیسیون از بین می‌رود. تأثیر سطح تصویر تنها از طریق سازمان‌بندی پلان‌ها امکان پذیر است.

ضرورت حفظ حالت تختی (دو بعدی) برای ایجاد پلان از اهداف مهم نقاشان است. با این عمل هر نوع اثر ناخوشایند ناشی از عمق خنثی می‌شود. این نوع جلوگیری از ایجاد عمق پرسپکتیوی با تعادل تیره - روشنی‌های پلان‌ها حاصل می‌شود. این پلان‌ها معمولا به سه گروه پیش زمینه، میان زمینه و پس زمینه تقسیم می‌شوند. ضرورتی ندارد که پیش زمینه حاوی عناصر اصلی تابلو باشد، می‌توان آن را تهی گذاشت و عنصر اصلی را در میان زمینه قرار داد. تعدادی از تابلوهای این کتاب از جمله تابلوهای ۱۱ و ۲۰ تنها یک پلان و تابلوهای ۵ و ۷ و ۱۴ دو پلان ۱۵ و ۲۲ سه پلان دارند.

تابلوهای ۵ و ۶ و ۷ که راجع به آنها بحث می‌شود، تضاد تیره - روشنی را تا حدی نشان می‌دهند.

۸۴

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۵

اثر فرانسیکو زور باران، ۱۶۶۴ - ۱۵۹۸

لیموها، نارنجها و گل

فلورانس مجموعهٔ آ. کانتی نی - بوناکاسی

از ویژگیهای تمام کمپوزیسیونهایی که بر اساس کنتراست تیره - روشنی بنا شده‌اند کم بودن تعداد رنگ به کار رفته در آنهاست. خصوصیت دیگر این نوع کمپوزیسیونها سازمان‌بندی سطوح آنهاست. چون زیر و بمی تیره - روشنی نیروی حجم نمایی زیادی دارد و موجب تعدیل سطوح فضایی می‌گردد، نقاش باید چنین نمودهایی را در اختیار خود در آورد. سازمان‌بندی عناصر حجمی فعال به صورت سطوح در تابلو یکی از هدف‌هاست. این تابلو نمونهٔ خوبی از این مسئله است. زیرا بر اساس دو درجهٔ تیره - روشنی پی ریزی شده است. روشنی نارنجها، لیموها، بخش روشن سبد، سطوح روشن گل و فنجان همه دارای درجهٔ تیره - روشنی یکسانی هستند. سایه‌های میوه‌ها و سبد و بشقابها، فنجان، گل با تیرگی میز و زمینه پیوند می‌خورد. گلهای بهار نارنج و برق برگهای سبز دارای درجهٔ روشن است، در حالی که قسمتهای سایهٔ آنها جزو سطوح تیره است. نتیجهٔ عمل، آرامش و نمود تصویری سراسری است زیرا اختلاف تیره - روشنی در داخل هر گروه ناچیز است.

پیکرهای نقاشیهای زورباران نشان دهندهٔ این است که وی جستجوگری بزرگ در کنتراست تیره - روشنی بوده است. آثارش با شیوهٔ هنری خالص و ارزشمندی خلق شده‌اند.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۶

رامبراند، ۱۶۶۹ - ۱۶۰۶

مردی با کلاه خود طلایی

برلین، موزه‌های اشنیف تونگ اشتاتلیش (گمله گالری)

رامبراند نقاشیهایش را به خاطر نیروی حجمی و درجات متعدد سایه روشن بر اساس کنتراست تیره - روشنی پی ریزی می‌کرد. در تابلوی حاضر کلاه خود با رنگ روشن و گرم زرد - نارنجی نقاشی شده است. سایهٔ برجستگی‌ها با سبز - خاکستری صورت گرفته است. بخش روشن کلاه خود نمودی از بافت برجستهٔ واضح مشخصی دارد. از طرف دیگر پر روی کلاه خود به رنگ قرمز روشن خفه است و قسمت تیرهٔ آن، بخش سایهٔ کلاه خود را به زمینه مربوط می‌سازد. درجهٔ تیرگی چهره مرد به طور کلی به اندازهٔ درجهٔ متوسط تیرگی کلاه خود است و تنها برقهای روی آن تُن روشن تری دارند. چهرهٔ مرد ترکیب عجیبی است از نور و تاریکی، گرمی و سردی، خالص و ناخالص که در نیمه تاریکیهای سایه وار می‌درخشد. پوست چهره انگار که عمیقاً تهش از زندگی دارد. ریتمهای خطی پهن، تیره - روشنی شانه را استوار نشان می‌دهد، در حالی که بالاتنه در زمینهٔ تیره پنهان شده است. یکی از عوامل بسیار مهم در عمق قرار گرفتن سر، وجود برق کوچک روی شانه است. اگر با چشم نیم باز به تابلو نگاه کنیم این عمق به وضوح قابل مشاهده است. در این تابلو کنتراست تیره - روشنی وسیلهٔ اصلی بیان است.

تابلوی پایین آوردن مسیح از صلیب اثر دیگر رامبراند در موزهٔ پنیاکوتک مونیخ نیز براساس تیرگی - روشنی پی ریزی شده است. بدن مسیح در دل تاریکی شب همانند قطره‌ای از نورِ مایع آویزان است. بدن سفید وی در کنتراست با سفیدی متمایل به آبی کفن قرار دارد. سرهای زرد فام ناظران تنها نقاط گرم تابلو هستند. انتقال از قسمت روشن به زمینهٔ تاریک با آبی - خاکستری خفه‌ای در سمت چپ فرم درخشان صورت می‌گیرد. سطح وسیع روشنایی با نقطهٔ کوچکی از روشنایی که در سمت راست چهرهٔ مردی قرار دارد، جواب داده شده است. این امر صحنه را تعادل می‌بخشد. در بخش تیرهٔ منظره پیکرها به طرز دلفریبی نمایانده شده‌اند.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۷

پابلو پیکاسو ۱۹۷۳ - ۱۸۸۱

گیتار روی بخاری دیواری، ۱۹۱۵

در اوایل قرن بیستم دنیا از نظر علم و فلسفه چهرهٔ جدیدی به خود گرفت. نقاشان جوان نیز به صورتی مبهم و ناخودآگاه احساس کردند که باید در هنر نیز مفاهیمی جدید بروز نماید.

سزان در ۱۹۰۶ جهان را بدرود گفت و میراثی از ایده‌های جالب برای جانشینان خود به جا گذاشت.(در تحلیل نقاشی، سیبها و پرتقالها، تابلوی ۱۲، را نگاه کنید.)

پابلو پیکاسو، جرج براک، و خوان گری سه تن از بنیانگذاران کوبیسم، بخشی از آن ایده‌ها را عملی ساختند و مسئله به کار گیری فرمهای هندسی را مورد توجه قرار دادند. آنها تعدد شکلها را به سه شکل مربع، مثلث و دایره تقلیل دادند. همچنین غنا و تعدد رنگهای سزان را که شامل همهٔ رنگهای طیف می‌شد به رنگهای محدود سفید، خاکستری، اُکر، قهوه‌ای و آبی تقلیل دادند. کنتراست تیره - روشنی با تمام درجات آن به کار گرفته شد و سطوح تابلو صورت نقش برجسته به خود گرفت و موضوع به چند شیء از اشیاء خانه محدود گردید. آلات موسیقی به خاطر زیبایی و خلوص فرم مورد استفاده قرار گرفت. از بافتهای نقاشی شده‌ای شبیه به رگه‌های چوب و طرحهای شبکه‌ای در کنتراست با اشکال خطی و سطوح صاف استفاده شد. بعدها نمونه‌هایی واقعی از بافتهایی نظیر روکش چوب، شیشه، فلز، پارچه، کاغذ دیواری، روزنامه، و حروف منفرد الفبا به فرمهای هندسی نقاشی شده افزوده گردید. شکل اشیا از حالت طبیعی خارج شد و با اشکال تجریدی هندسی هماهنگ گردید. تابلوها به صورت آبستره و تجریدی در آمدند. تابلوی ۷ که پیکاسو در ۱۹۱۵ خلق کرده در زمرهٔ چنین آثاری قرار دارد.

بخاری دیواری و گیتار به طور عینی نمایش داده شده است. نمود انتزاعی تابلو با سفید و سیاه استحکام یافته است. گروه‌بندی روشنی سطوح متعدد در دو سطح تیره - روشن موجب تقویت امپرسیون غیر مادی کلی شده است. سطوح روشن در زمینه سطوح تیره تابلو با کنتراستی شدید می‌درخشند. قرمز - قهوه‌ای تیرهٔ زمینه با سطوح سیاه عمق پیدا کرده و قهوه‌ای با تیرگی آبی نمایان تر شده است. سطح کوچکی از نارنجی رنگ قرمز - قهوه‌ای خفه را زنده نموده است. دو سطح روشن‌تر نسبت به سطوح بافت دار روشن و سطح سبز حالتی موسیقایی دارد. سطوح نقطه دار سفید و سیاه نیز از روشنی به تیرگی رفته است. سطح کوچک سفید در سمت چپ و نقطه سفید روی قرمز - نارنجی با سطوح روشن تر کنتراست وسعت ایجاد کرده است. تنش بین حالت انتزاعی و واقعی فرمها به این نقاشی بیانی قابل توجه داده است.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

کنتراست سرد و گرم

شاید عجیب به نظر برسد که با مشاهدهٔ رنگ احساسی از گرما و یا سرما در انسان پدید می‌آید. به هر حال آزمایش نشان می‌دهد که بین دو کارگاه که یکی با آبی - سبز و دیگری با قرمز - نارنجی رنگ آمیزی شده، احساس ذهنیِ دما بین پنج تا ۷ درجه اختلاف داشته است. یعنی در کارگاه آبی - سبز در ۵۹ درجهٔ فارنهایت احساس سرما می‌کردند در حالیکه در کارگاه قرمز - نارنجی با این دما آنها احساس سرما نمی‌کردند بلکه تنها وقتی که دما به ۵۴ یا ۵۲ درجه نزول می‌کرد، احساس می‌کردند سرد شده است. از نظر عینی معنای این احساس این است که آبی - سبز جریان خون را کُند و قرمز - نارنجی آن را تند می‌کند.

همین نتیجه در آزمایشی بر روی حیوانات نیز به دست آمد. یکی از اصطبل‌های اسبان مسابقه به دو بخش تقسیم شد، یکی با رنگ آبی و دیگری با نارنجی - قرمز رنگ آمیزی گردید. در بخش آبی اسبها بلافاصله پس از دو آرام شدند ولی در بخش قرمز آنها مدتی گرم و بیقرار باقی ماندند. همچنین معلوم شد که در بخش آبی اصلاً مگس وجود ندارد ولی در بخش قرمز به تعداد زیاد مگس هست.

این دو آزمایش نشان می‌دهد که در رنگ آمیزی فضای داخل، کنتراست سرد - گرم دخیل است. خصوصیات رنگهای سرد و گرم برای رنگ درمانی در بیمارستانها بسیار حائز اهمیت است.

با مراجعه به دایرهٔ رنگ، مشاهده کردیم که زرد روشن‌ترین رنگ و بنفش تیره‌ترین آنهاست، یعنی این دو رنگ شدیدترین کنتراست تیره - روشنی را دارند. در دایرهٔ رنگ بر روی قطر عمود بر محور این دو رنگ، قرمز - نارنجی را در مقابل آبی- سبز داریم که دو قطب سرد و گرمند. قرمز نارنجی یا گرم‌ترین رنگ و آبی- سبز یا اکسید منگنز سردترین رنگ است. معمولا رنگهای زرد، زرد - نارنجی، نارنجی، قرمز - نارنجی، قرمز، و قرمز - بنفش را رنگهای گرم می‌نامند و زرد- سبز، سبز، سبز - آبی، آبی، آبی- بنفش و بنفش را رنگهای سرد به حساب می‌آورند. ولی این نوع طبقه‌بندی رنگها بسیار گمراه کننده است. درست همانطور که قطبهای سفید و سیاه تیره‌ترین و روشن‌ترین رنگ را نشان می‌دهند و تمام خاکستریها نسبت به سفید تیره و نسبت به سیاه روشن محسوب می‌شوند، آبی - سبز و قرمز - نارنجی هم دو قطب سرد و گرمند، اولی همیشه سرد و دومی همیشه گرم است اما رنگهای حد فاصل آنها در دایرهٔ رنگ بر حسب اینکه با رنگ سردتر و یا رنگ گرم تر مقایسه شوند، ممکن است گرم یا سرد باشند.

خاصیت سرد - گرم در بعضی از مفاهیم متضاد هم مصداق دارد:

سرد	گرم
سایه	آفتاب
شفاف	مات
آرامبخش	مهیج

Telegram.me/tanagahi

تنک	متراکم
آسمانی	زمینی
دور	نزدیک
سبک	سنگین
تر	خشک

این حالتهای متنوع قدرت بیانهای چند گانهٔ کنتراست سرد- گرم را نشان می‌دهد. کنتراست سرد - گرم از قدرت تاثیرهای تصویری بالایی برخوردار است. در منظره، اشیاء دورتر به خاطر وجود ضخامت هوا همیشه سردتر به نظر می‌رسند.

پس کنتراست سرد- گرم حاوی عناصری است که اشاره بر نزدیکی و دوری دارد. سرد- گرم وسیلهٔ مهمی در تصویر سازی برای ایجاد پرسپکتیو و حجم است.

تمرینهایی که درباره کنتراست تیره- روشنی انجام دادیم، به ویژه آنجا که رنگها با روشنایی یکسان در کنار هم قرار می‌گرفتند شامل کنتراست سرد- گرم و همچنین کنتراست اشباع نیز می‌شد. البته به هر حال همیشه کنتراست تیره - روشنی حاکم بود. وقتی که بنا باشد یک کمپوزیسیون با کنتراست بخصوص و خالصی اجرا شود، تمام کنتراستهای فرعی دیگر باید یا ضعیف باشد و یا اصلاً وجود نداشته باشد.

در تمرین‌های کنتراست سرد - گرم بایستی کنتراست تیره - روشنی را کاملا حذف کنیم، یعنی تمام رنگهای یک کمپوزیسیون بایستی تیره - روشنی یکسان داشته باشد.

شکل ۶۴ کنتراست سرد - گرم را در منتهای شدت خود نشان می‌دهد : قرمز - نارنجی / آبی - سبز. در شکل ۶۵ نسبت اندازهٔ سطوح معکوس شده است.

۶۴

۶۵

شکل ۶۶ و ۶۷ بنفش واحدی را نشان می‌دهد که در شکل بالا به خاطر مجاورت با رنگهای سردتر گرم و در شکل پایین به خاطر مجاورت با رنگهای گرم تر، سرد محسوب می‌شود.

شکل ۶۸ مدولاسیون سرد- گرم را در حوزهٔ قرمز- نارنجی نشان می‌دهد.

Telegram.me/tanagahi

شکل ۶۹ مدولاسیون سرد- گرم را در سطح سبز / آبی - سبز نشان می‌دهد.

این مدولاسیونها را می‌توان با هر درجه‌ای از تیره - روشنی اجرا کرد اما روشنی متوسط مؤثرترین آنهاست.

در کنتراست سرد - گرم تنوع رنگها نباید بیشتر از چهار درجهٔ متوالی در دایرهٔ رنگ ۱۲ رنگه باشد.

بنابراین در تمرین قرمز - نارنجی (شکل ۶۸) علاوه بر قرمز - نارنجی و قرمز از نارنجی و قرمز - بنفش استفاده شده است. تمرین (شکل ۶۹) با سبز از رنگهای زرد - سبز و آبی - سبز با تیره - روشنی یکسان نیز استفاده شده است.

اگر از سردترین و گرم‌ترین دو قطب نیز استفاده بشود باید طیفی تهیه کنیم که از آبی- سبز شروع شود و با گذشتن از آبی، آبی - بنفش، بنفش، قرمز - بنفش و قرمز به قرمز - نارنجی برسد. این طیف کامل را نیز می‌توان با تعداد درجات کمتر یا بیشتری به وجود آورد. طیف کامل رنگهای سرد - گرم از آبی - سبز تا قرمز - نارنجی با عبور از زرد نیز امکان پذیر است با این شرط که درجهٔ تیره - روشنی همهٔ رنگها با درجهٔ تیره - روشنی زرد یکسان باشد، در غیر اینصورت کنتراست تیره - روشنی به دست می‌آید.

این مدولاسیونها وقتی به حد کمال زیبایی می‌رسد که اختلاف تیره - روشنی در آنها وجود نداشته باشد.

در حالی که شکل ۶۸ و ۶۹ درجه‌بندی رنگهای سرد و گرم را نشان می‌دهد، شکل شطرنجی ۷۰ تاثیر از طریق کنتراست رنگهای سرد و گرم را به اوج می‌رساند.

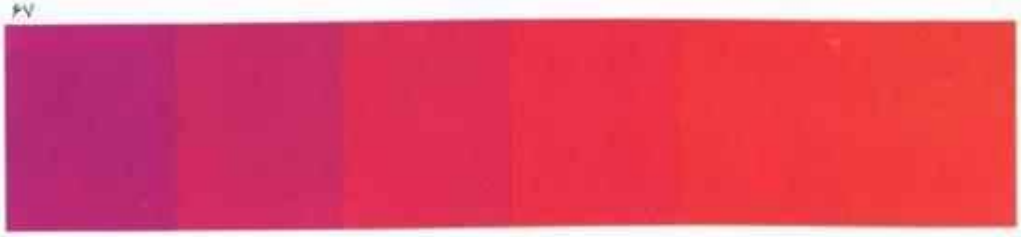
۹۲

وقتی تمرین‌های اولیه به اتمام رسید پرداختن به تمرین با فرمهای آزاد (غیر هندسی) نیز جالب است. مثلا اشکال طبیعی را می‌توان با نقوش شطرنجی ترکیب کرد. گره اسب شکل ۷۱، کار یک هنرجو است. هیکل متحرک حیوان با تریادی از قرمز، قرمز - نارنجی و قرمز - بنفش در مجموعه ای از مدولاسیون سرد - گرم قرار داده شده که شامل زرد - سبز، سبز، و آبی - سبز است. تقسیمات فرعی داخل مربع‌ها نشان می‌دهد که در سبک ارائه شده چقدر تنوع وجود دارد. نقاش مجبور شده است دربارهٔ هر یک از اجزای این سطح بیندیشد و تصمیم بگیرد.

Telegram.me/tanagahi

۶۶

۶۷

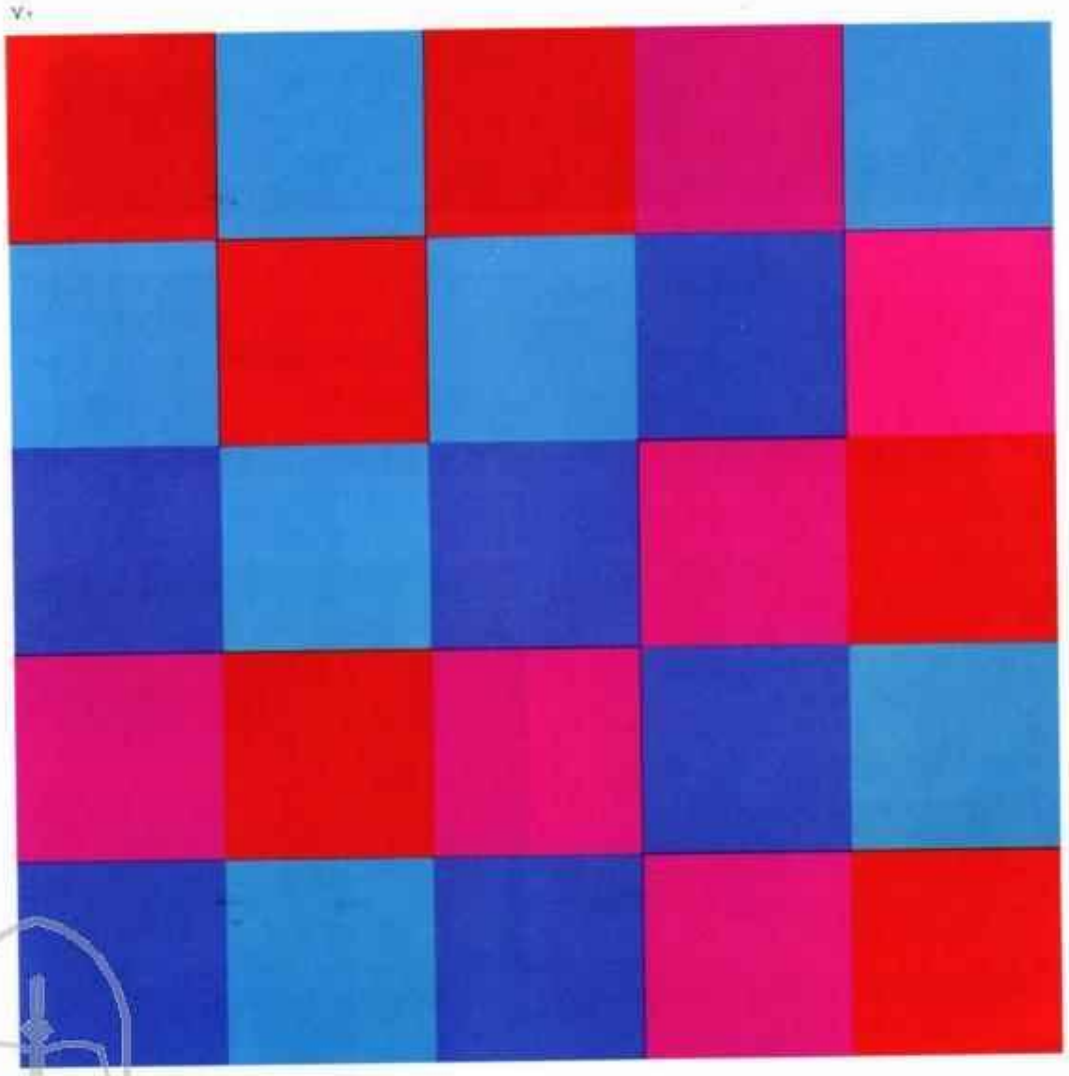


۶۸

۶۹

۹۵
کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۸

پنجره شیشه رنگی مشهور به شیشه رنگی زیبا

در کلیسای شارتر، قرن دوازدهم

مریم و کودک

این پنجره یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های پنجره‌های رنگی فرانسه است. که در اثر آتش سوزی در سال ۱۱۹۴ آسیب دیده است. این پنجره اکنون در راهرو جنوبی کلیسا قرار دارد.

راهب بزرگ کلیسای سنت دنی، نزدیک پاریس، در نیمهٔ اول قرن دوازده وقتی این پنجره‌های شیشه‌ای رنگی نصب می‌شد، اظهار داشت احساس بشر می‌تواند به سوی چیزی که ورای ماده است هدایت شود.

این پنجره‌ها "الفبایی تصویری‌اند" که برای همه قابل درک است. شکوه عارفانهٔ آنها به مؤمن شناختی برتر می‌دهد. این تجربهٔ بصری فراخوانی مستقیم به سوی روحانیت است.

در پنجرهٔ رنگی شارتر مادر مقدس بالباس آبی یخی بر تختی رفیع با کودکی دربغل دقیقاً برروی خط مرکزی تابلو قرار دارد. حالت خشک و راست مریم و در مرکز قرار گرفتن وی اشاره به بیانی نمادی از ایده‌های تجریدی دارد. این حالت با مسیح کودک در اوایل مسیحیت و بیزانس، که سمبل تولدی دوباره بود، تطابق دارد.

رنگ آبیِ لباس در مقابل زمینهٔ قرمز - نارنجی قرار دارد که به آن نوری سرد ولی درخشان می‌دهد. آبی یخی و قرمز - نارنجی تضاد شدیدی از سردی و گرمی به وجود می‌آورند.

امروزه علم به ما می‌گوید که ستارگان آبی خورشیدهای فعال و جوان ولی ستارگان قرمز در حال زوالند.

این مریم ملکهٔ آسمان است که زادهٔ آبی جهان اولیه است. او همانند ستاره‌ای جوان می‌درخشد. کودک، یعنی تجسمی از فرزند خدا ملبس به لباس قرمز تیره است. مجالس مربوط به فرشتگان ملازم در دوره‌های بعد اضافه گردیده است. طرح آنها از نظر فرم یا رنگ با تصویر مرکزی هماهنگی ندارد. با وجود این، این اثر بسیار عالی و تماشایی است.

رنگ پنجره‌های رنگی در اثر حرکت خورشید و در نتیجه با تغییر زاویهٔ تابش نور در مواقع مختلف روز تغییر می‌کند. شیشه‌های رنگین این نوع پنجره‌ها همانند سنگهای قیمتی همواره می‌درخشند.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۹

ماتیاس گرونه والد، ۱۵۲۸ – ۱۴۷۵/۸۰

آواز فرشتگان

محراب ایزنهایم (بخشی از آن)

کلمار، موزهٔ اونتر لیندن

آثار محراب ایزنهایم برای کلیسای بیمارستان آنتونین اجرا شده است. چون اکثر مراجعه کنندگان به کلیسا بیماران هستند، قرار است نقاشیها به آنها در مورد مفهوم زندگی، رنجها و خوشیهای آن آموزش بدهند و نوید شفا و بهبودی برای ناامیدان باشند.

گرونه والد برای هر قسمت آن، موضوع متفاوتی برگزید. دو تا از موضوعات آن ــ سباستین و آنتونی، جولیات و سوگواری ــ گروه‌اول راتشکیل می‌دهند. بشارت، آواز فرشتگان، مریم و کودک، عروج گروه دوم را تشکیل می‌دهند. و بالاخره در دو بخش کناری آنتونی و پل در سمت چپ و اغوای سنت آنتونی در سمت راستْ گروه سوم را به وجود می‌آورند. مقرر شده بود که تمام این موضوعات در یک محراب جمع شود. مقرر شده بود گروههای مختلفی متناسب با فصول کلیسایی برای مردم نمایش داده شود.

تابلوی آواز فرشتگان اینک نیز با همان ترتیب سابق در بین تابلوهای بشارت، و مریم و کودک قرار دارد. در این تابلو فرشتگان در کلیسایی به سبک گوتیک مشغول نواختن آهنگی شاد به مناسبت تولد مسیح‌اند. این موجودات آسمانی آهنگی فوق دنیوی سر داده‌اند. در این نقاشی گرونه والد سعی کرده است صدای موسیقی را قابل رؤیت سازد.

از میان کنتراستهای هفتگانهٔ رنگ کنتراست سرد و گرم بیشتر از همه صدای موسیقی را بازگو می‌کند. این کنتراست ارائهٔ دنیای موسیقی را در نقاشی ممکن می‌سازد. گرونه والد این کنتراست را در تابلوی آواز فرشتگان و نیز برای دو تابلوی دیگر محراب ــ گرد آمدن گروه فرشتگان در کنار خدای پدر در تابلوی مادونا و نقاشی عروج ــ به کار گرفته است. وی این نمود رنگ را در نمایش موضوعات آسمانی نیز به کار می‌گیرد.

در تابلوی آواز فرشتگان، که در این کتاب آمده است، سه سطح مشخص مشاهده می‌شود: فرشته‌ای به رنگ روشن در زمینهٔ جلو، گروه فرشتگان قرمز ــ نارنجی در وسط، و فرشتگان سبز، بنفش، و آبی در زمینهٔ عقب.

فرشتهٔ بزرگ که ویولنسل می‌نوازد با مدولاسیون سرد و گرم روشن رنگ آمیزی شده است. موهای طلایی گرم، لباس صورتی تیره و روشن پارچهٔ بنفش روشن تا آبی - سبز و زرد ــ سبز روی پاها. به نظر می‌رسد که رنگها همان ترتیب رنگهای دایرهٔ رنگ را دارند. این رنگها با پله‌های قرمز-بنفش افقی در تضاد قرار می‌گیرند.

Telegram.me/tanagahi

این ارکستر آسمانی، از دست فرشته که آرشه را گرفته آغاز می‌گردد. از همین نقطه گرونه والد هماهنگی جالبی از بنفشهای سرد و گرم پخش می‌کند. رنگهای نیمه سفید آمیختهٔ دایرهٔ رنگ در اینجا با شدت هر چه بیشتر می‌درخشند - زرد - سبز، آبی سرد، بنفش، قرمز روشن، قرمز نارنجی، زرد. همین رنگها در نواری رنگی، که به سوی فرشته‌ای با هالهٔ زرد-سبز کشیده شده است، تکرار می‌شود. در کنار وی فرشتهٔ دیگری با هالهٔ صورتی قرار دارد. در زمینهٔ وسط تک‌نوازی قرار دارد که لباسش از قرمز سرد تا نارنجی گرم را شامل می‌شود.

در سمت راستِ قرمز - قهوه‌ای تیره شعله‌ای از قرمز ساطع می‌گردد که به سوی هاله قرمز فرشتهٔ دیگر صعود کرده است. قرمز گرم و قرمز - نارنجی این گروه در مقابل گروههای فرشتگان مقرب و اسرافیل قرار دارند که به رنگ سبز / آبی و بنفش هستند.

هر چند سایه‌های عمیقی هماهنگیهای سرد و گرم را احاطه می‌کند اما بیان سرد و گرم تابلو به خوبی حفظ شده است. فرشتگان، خالص، عاشقانه با قیافه‌های تغییر یافته در نورهای رنگی، سرود مذهبی شاد خود را سر داده‌اند.

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۰

آگوست رنوار، ۱۹۱۹ - ۱۸۴۱

مولن دو لاگاله (بخشی از تابلوی ژنی)

پاریس، موزهٔ ژو دوپوم

رنوار این اثر را در سال ۱۸۷۶ در سن ۳۵ سالگی به وجود آورد. در این تابلو فروشندگان، زنان خیاط، کارمندان و صنعتکاران در یکی از بعد از ظهرهای آفتابی در مونمارتر به رقص مشغولند. این صحنه جشنی در فضای آزاد و مملو از نور و رنگ است.

کل نقاشی با درجات تیره - روشنی از آبی، سبز، و اندکی زرد و صورتی رنگ آمیزی شده است. فضای تصویر را شفافیتی شاد و شیرین پر کرده است. رنگها در ضمن محوی می‌درخشند. رنگهای واقعی اشیاکه درهارمونی کلی محوشده است واقعیتی سخت رابصورتی روحانی و معنوی نشان می‌دهد. چون چاپ تمام این تابلو در این کتاب جزئیات را نشان نمی‌داد بنابراین بخشی از آن را انتخاب و به صورت بزرگ نشان داده‌ایم. ژنی پیکری است که در مرکز تابلو قرار دارد. چهرهٔ او با مدولاسیونهایی از زرد و صورتی تا رنگهای بنفش روشن رنگ آمیزی شده است و در یکدیگر سایه روشن پدید آورده است. بر روی سمت راست پیشانی رنگ زرد - سبزی قرار دارد که با آبی سیاه تا بنفش تیره لبه کلاه پاسخ داده شده است. موها از آبی - بنفش، قهوه‌ای تا قرمز - نارنجی را شامل می‌شود و در قسمت گوش به صورتی می‌گراید و با سبز روشن خط گردن در کنتراست قرار می‌گیرد. لباس تیره به یقهٔ قرمز بنفش خود می‌نازد. پوست زرد فام در زرد طلایی گوشواره و آویز گردن به اوج خود می‌رسد و صورتی گونه‌ها در قرمزی لبها. اینها با مکمل خود یعنی سبزی کلاه که به سوی آبی و زرد همراه با سردی و گرمی مطلوبی می‌گراید شدت می‌یابد.

سر در نور ولی بدون سایه است. لبه‌های مشخص به لبه‌های محو و نرم تبدیل شده است. گرچه شکلها تقریباً در دریایی از نور غرق شده‌اند ولی قابل لمسند. در این مورد شخص به یاد گفتهٔ سزان می‌افتد که "وقتی رنگ در اوج سرافرازی است فرم نیز در حد کمال است."

رنگهای این تابلو تماماً سرشار از انعکاس است و با سایه روشنهای ظریف خود غیر واضح است. انسان با دیدن آن احساس می‌کند هوای مطبوعی را استنشاق می‌کند و این حالت نتیجهٔ استفاده از کنتراست سرد و گرم است.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۱

کلودمونه ۱۹۲۶ - ۱۸۴۰

خانهٔ مجلس در مه

پاریس، موزهٔ ژو دو پوم

وقتی که مونه به منظره سازی روی آورد کار در کارگاه را کنار گذاشت و در هوای آزاد مشغول نقاشی شد. او دربارهٔ فصلها، اوقات روز، شرایط جوی، و همچنین تغییرات نور و حالات آن مطالعات دقیقی انجام داد. هدف وی به تصویر کشیدن پرتو نور در هوا و بر روی مزارع گرم، انکسار رنگها در ابر و مه، برق روی امواج آب و تنوعات سبزهای سایه گرفته و آفتاب خوردهٔ برگها بود. او متوجه شد که نور و سایه، و انعکاس رنگهای رنگین کمان از همه سو، رنگ واقعی اشیا را بیشتر به تنوعات سرد و گرم تبدیل می‌کند تا به نور و تاریکیهای مختلف. در منظره‌های او کنتراست تیره - روشنی جای خود را به نقاشیهایی با کنتراست سرد و گرم می داد.

امپرسیونیستها متوجه شدند که آبی شفاف و سرد آسمان و فضا به صورت رنگ سایه در همه جا حضور دارد و در کنتراست با رنگهای گرم نور آفتاب قرار می‌گیرد. دلربایی نقاشیهای مونه، پیسارو، و رنوار حاصل بازی ماهرانهٔ مدولاسیونهای رنگهای سرد و گرم آنها است.

مونه در این نقاشی از کنتراست سرد و گرم نارنجی / آبی - بنفش استفاده کرده است. مدولاسیون رنگهای آبی - بنفش - سبز/ زرد - سبز، که با رنگ نارنجی در کنتراست قرار دارد، با هماهنگی مطلوبی به هم بافته شده است. آخرین پرتوهای نور غروب خورشید انعکاسات مه مرطوب و سرد را در هم می‌آمیزد و نورها و تاریکیها را محو می‌سازد. رنگهای آبی - بنفش رنگهای بارز بیانگر غروب‌اند.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۲
پل سزان، ۱۹۰۶ - ۱۸۳۹
سیبها و نارنجها
پاریس، موزهٔ ژودوپوم

سزان در آثار آخرش می‌کوشید تا رنگ و فرم را در ارگانیسمی هماهنگ با هم پیوند دهد. اصرار او برای نشان دادن این وحدت گاهی منجر به ساختن قاعده‌ای می‌شد که طبق آن فرمها و رنگهای طبیعی به صورت ریتمهای فرمی تجریدی و تکه‌های رنگ در می‌آمدند. تحلیلهای ظاهراً اتفاقی سزان هرگز فاقد قاعدهٔ کلی کمپوزیسیون منظم نیست. او سطح تابلو را به سطوحی متناسب تقسیم می‌کرد، رنگهای متعددی را در سطوح مشخص آن قرار می‌داد، جهات فضایی را با جهات مخالف آن متعادل می‌ساخت، و شکلهای طبیعی را به شکلهای مشخص هندسی تبدیل می‌نمود. اینکه سزان از طریق محاسبه و ساختمان‌بندی به این نسبتها می‌رسید یا نه برای ما معلوم نیست. به عقیدهٔ من وی محاسبه می‌کرده و ساختمان‌بندی می‌نموده است. وقتی شخص آثار سزان را با دقت مطالعه می‌کند روشن می‌شود که شیوهٔ او تا چه حد متفکرانه است. مدولاسیونهای رنگها و ارتباط غنی آنها، حرکات ریتمیک خطوط، جای آکسان‌ها، همگی کاملاً سنجیده عمل شده‌اند.

رنگهای سزان تمام امکانات خود را بروز می‌دهند. فرم و فواصل رنگی در کنتراست قرار می‌گیرند و مثل یک اثر موسیقی همدیگر را همراهی می‌کنند. سزان می‌گوید که مثل سزار فرانک ارگ را پر طنین می‌نوازد.

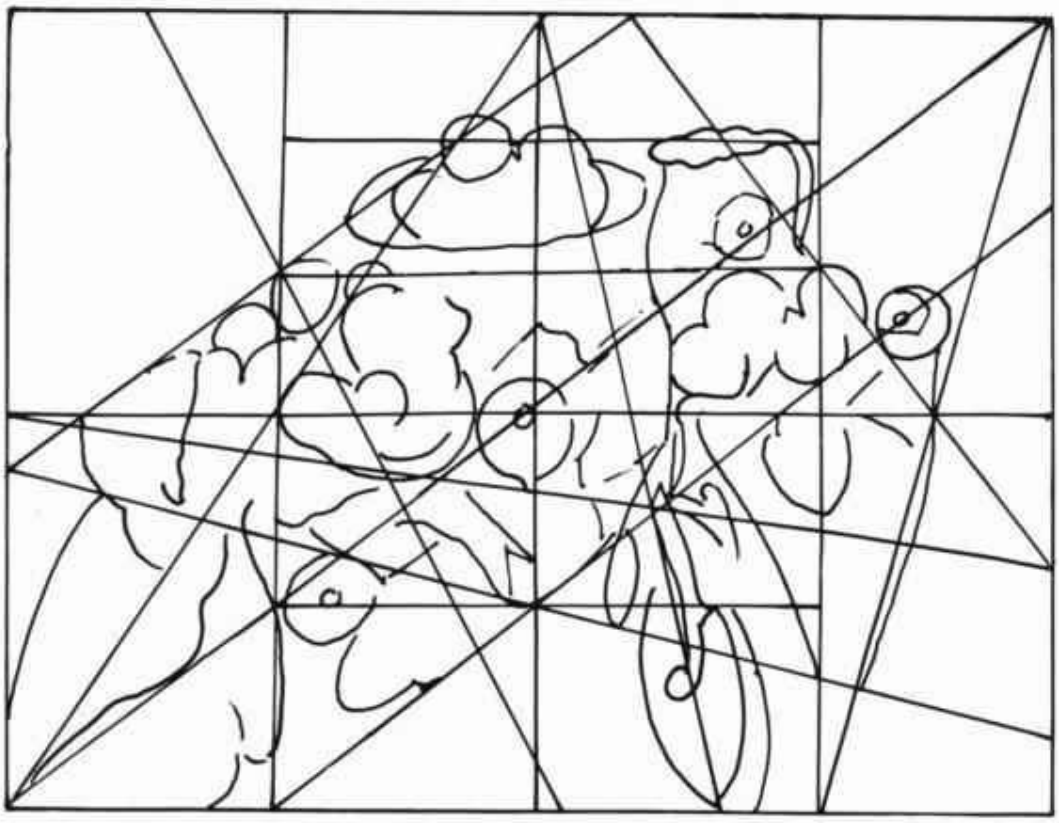
در تابلوی طبیعت بی‌جان سیبها و نارنجها از تمام رنگهای دایرهٔ رنگ استفاده شده است، با وجود این، تتراد مشخصی با دو زوج مکمل خود نمایی می‌کند - قرمز / سبز و نارنجی / آبی. رنگ مکمل قرمز / سبز به صورت تیره بین بخشهای روشن پارچه نمایان است. نارنجی‌ها با لکه‌های آبی زیر بشقاب هم آوایی کرده و با رنگ آبی چروکهای پارچه پژواک پیدا می‌کنند. این چهار رنگ در تمام سطح به صورت لکه‌های متنوع درجه بندی شده است. زوج سوم مکملها یعنی زرد و بنفش برای تتراد حکم کمکی را دارند. از زرد برای آکسان نور در حجم پردازی سیبها استفاده شده است. بنفش نمود هنری تصویری کمپوزیسیون را به طور کلی افزایش می‌دهد. از هر رنگی به صورت خالص، کمتر خالص، سفید آمیخته، و سیاه آمیخته استفاده شده است. سزان رنگهای کمتر خالص را از ترکیب مکملهای قرمز و سبز، نارنجی و آبی، زرد و بنفش به دست می‌آورد. وی بدین

Telegram.me/tanagahi

۱۰۸

Telegram.me/tanagahi

۷۲

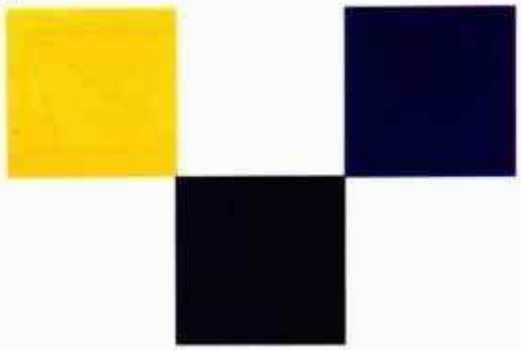


به هر حال، زیبایی و کمال این نقاشی صرفاً در جزئیات جالب آن نیست این یک کل است که با هدفی واحد خلق شده است.

۱۰۹

Telegram.me/tanagahi

۷۳



کنتراست مکمل

دو رنگ را وقتی مکمل می‌گوییم که مخلوط آنها سیاه - خاکستری خنثی ایجاد کند. ترکیب دو نور رنگیِ مکمل، نور سفید به وجود می‌آورد.

دو رنگ مکمل زوج عجیبی تشکیل می‌دهند. آنها متضاد همند و به هم نیاز دارند. وقتی این دو رنگ در کنار هم قرار می‌گیرند وضوح همدیگر را به منتهای درجهٔ خود می‌رسانند و وقتی با هم مخلوط می‌شوند همانند آب و آتش همدیگررا نابود می‌کنند.

هر رنگی فقط دارای یک رنگ مکمل است. در دایرهٔ رنگیِ ما، رنگهای مکمل در دو سر قطر دایره مقابل هم قرار می‌گیرند.

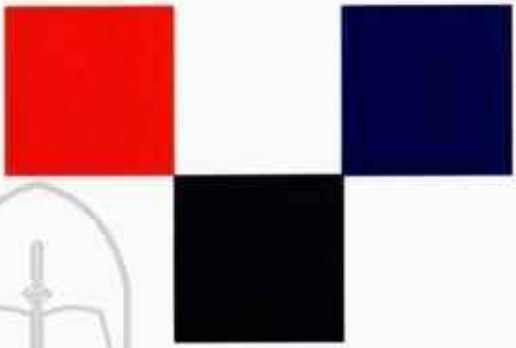
زوج‌های مکمل به قرار زیرند:

زرد، بنفش

نارنجی، آبی

قرمز، سبز

۷۴



اگر این زوجهای مکمل را تجزیه کنیم پی می‌بریم که در هر یک از آنها هر سه رنگ اصلی - زرد، قرمز، آبی - وجود دارد:

زرد، بنفش = زرد، قرمز + آبی

نارنجی، آبی = آبی، زرد + قرمز

قرمز،سبز = قرمز، زرد + آبی

درست همانطور که مخلوط زرد، قرمز، و آبی، سیاه - خاکستری است، مخلوط دو رنگ مکمل نیز سیاه -

Telegram.me/tanagahi

خاکستری می‌شود.

ما این مطلب را به یاد داریم که اگر یکی از رنگها را از طیف جدا کنیم و بقیه را با هم مخلوط نماییم رنگ مکملِ رنگ جدا شده پدید خواهد آمد. پس مکمل هر رنگی از طیف، مخلوط بقیه رنگهای آن طیف است.

هر دو پدیدهٔ پس تصویر و تأثیر همزمانی واقعیت فیزیولوژیکی قابل ملاحظه‌ای را نشان می‌دهد که تاکنون تشریح نشده و آن این است که چشم نیاز دارد هر رنگی با رنگ مکمل خود متعادل شود و در صورت نبودِ رنگ مکمل بلافاصله آن را ایجاد می‌کند. این اصل در تمام کارهای عملی با رنگ از اهمیت زیادی برخوردار است. در بخش هماهنگی رنگها گفتیم که قانون مکمل‌ها اصل و اساس طرح هماهنگ است زیرا مشاهدهٔ آن در چشم ایجاد تعادل کامل می‌کند.

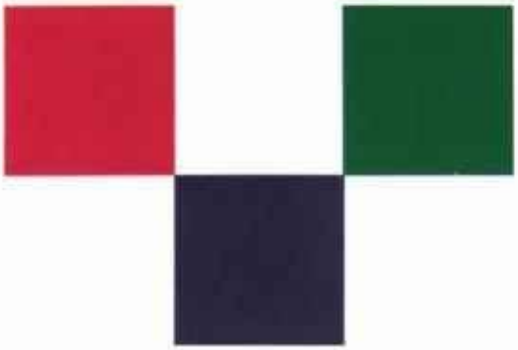
رنگهای مکمل در صورتی که با نسبتهای صحیحی در کنار هم قرار بگیرد نمودی ثابت و ایستا پدید می‌آورد. خلوص هر رنگی بدون تغییر باقی می‌ماند. در اینجا نمود و ذات یکی می‌شود. این قدرت موازنه رنگهای مکمل به ویژه در نقاشی دیواری حائز اهمیت است.

هر زوج مکملی ویژگی های خاص خود را دارد.

بنابراین زرد / بنفش نه تنها کنتراست مکمل بلکه کنتراست شدید تیره – روشنی هم دارد.

قرمز - نارنجی / آبی - سبز زوج مکملی هستند که شدیدترین کنتراست سرد و گرم را نیز دارند.

۷۵



قرمز و سبز مکمل‌همند و هر دو در حالت خالص از نظر تیره – روشنی برابرند.

با اجرای چند تمرین می توان خصلت کنتراست مکمل را بهتر روشن ساخت.

شکل‌های ۷۳ تا ۷۵ سیاه - خاکستری‌های حاصل از مخلوط سه زوج مکمل را نشان می‌دهد. برای ایجاد خاکستری لازم می‌توان اندکی سفید بدان افزود. اگر ترکیب رنگ در هر نسبتی خاکستری خنثی ایجاد نکرد، معلوم می‌شود که آن دو رنگ مکمل هم نیستند.

شکل‌های ۷۶ تا ۷۸، سه مجموعه از ترکیب زوجهای مکمل را نشان می‌دهد. درجه‌های رنگ با افزودن تدریجی یک رنگ به رنگ مکمل خود به دست آمده است. در وسط هر مجموعه خاکستری خنثی به وجود آمده است.

بسیاری از نقاشیها که براساس کنتراست مکمل پی

Telegram.me/tanagahi

ریزی شده‌اند نه تنها شامل خود کنتراست مکملها هستند بلکه ترکیبات درجه‌بندی آنها با هم به صورت رنگهای بینابینی و موازنه گر نیز هستند. درجه‌بندیهای ترکیبات به علت خویشاوندی با دو رنگ خالص، آن دو را به هم پیوند می‌دهند. در واقع این رنگهای ترکیبی در نقاشیها اغلب فضایی بیشتر از رنگهای خالص اشغال می‌کنند.

طبیعت همیشه این رنگهای ترکیبی را با ظرافت زیاد ارائه می‌دهد. آنها را می‌توان در ساقه‌ها و برگهای بوتهٔ رزهای قرمز قبل از باز شدن غنچه‌ها مشاهده کرد. تجمع قرمزی گل رز باز نشده با سبزی ساقه و برگ انواع قرمز - خاکستری و سبز - خاکستری‌های چشم نوازی ایجاد می‌کند.

شکل ۷۹ کمپوزیسیونی است با دو رنگ مکمل و مدولاسیونهایی از ترکیب آنها.

البته، در یک اثر می‌توان از دو، سه و یا چند جفت مکمل استفاده کرد. نمود رنگهای مکمل در صورتی واضح و روشن خواهد بود که آن رنگها در کنار هم قرار بگیرند و یا با هم فاصله زیادی نداشته باشند.

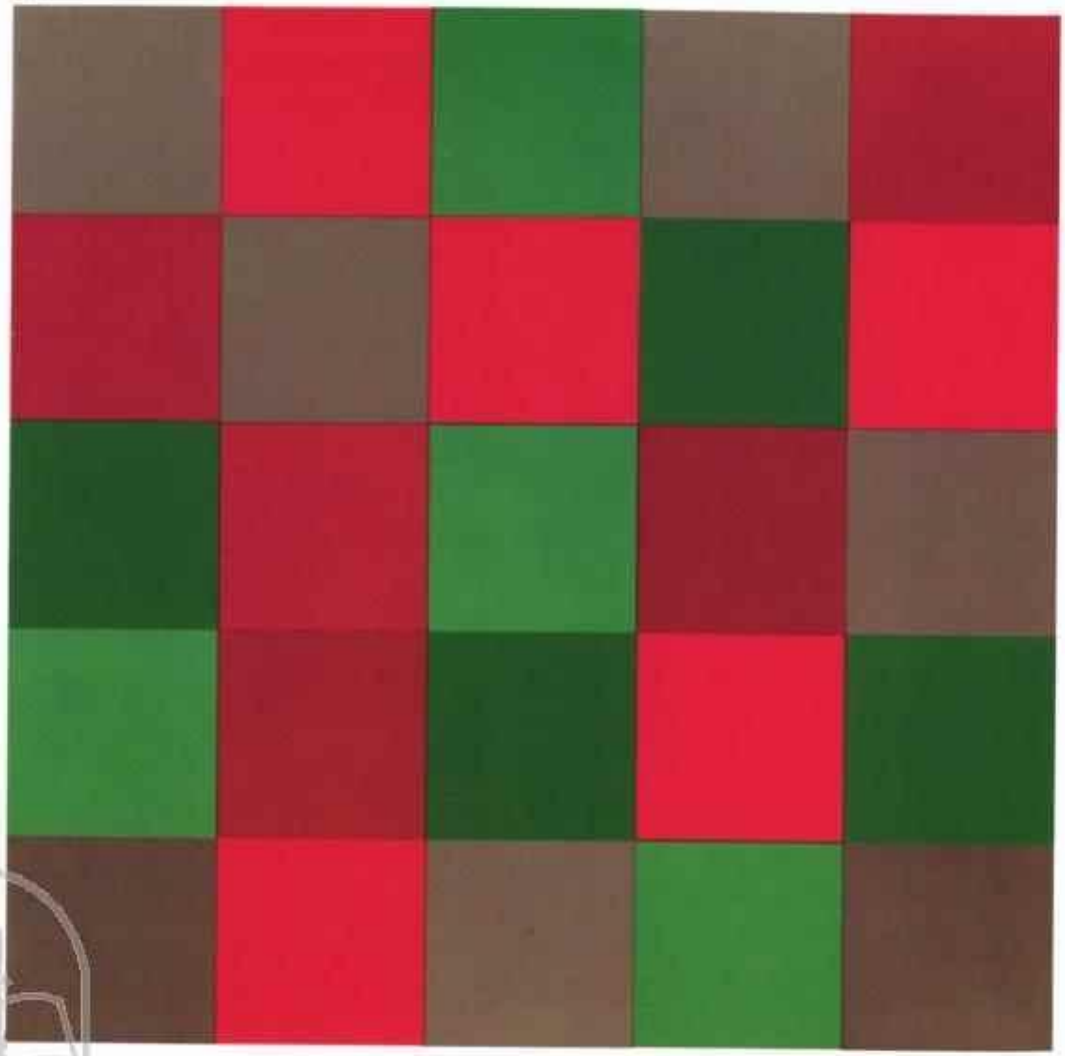
می‌توان از دو رنگ مکمل برای ساختن خاکستری‌های رنگی زیبایی استفاده کرد. استادان قدیم چنین خاکستریهایی را از طریق پوشاندن یک رنگ خالص با هاشورهایی به رنگ مکمل آن رنگ ایجاد می‌نمودند و یا با گذاشتن دو لایهٔ شفاف از رنگهای مکمل بر روی هم آنها را به

۷۶

۷۷

۷۸

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

دست می‌آوردند. پوینتالیستها خاکستری‌ها را به شیوهٔ دیگری به وجود می‌آوردند. آنها نقطه‌های خالص را به صورتی ریز کنار هم قرار می‌دادند و عمل ترکیب آنها در چشم انجام می‌یافت.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۳
یان وان آیک، ۱۴۴۱ - ۱۳۹۰
مادونای شانسلور رولن
پاریس، موزهٔ لوور

اگر این تاجگذاری را با تاجگذاری کارانتون (تابلوی ۲) مقایسه کنیم مشاهده می‌شود که از نظر مفهوم بسیار با هم متفاوت‌اند. کارانتون تابلو تاجگذاری را همچون اتفاقی آسمانی ترسیم نموده است. دنیای زمینی او در مقایسه با گروه آسمانی پدر، پسر، و مریم بسیار ناچیز و کوچک است. وان آیک این رویداد را در صحنهٔ زمینی نشان می‌دهد که در آن حواری زمینی با مریم که فرشته‌ای در حال گذاشتن تاج بر سر اوست در یک سطح از اهمیت در نظر گرفته شده است. وان آیک با شیوه‌ای رئالیستی تالاری با شکوه را در مکانی جالب نشان داده و مریم و کودک را با جلال و شکوهی زمینی در آن قرار داده است. فرشته که نمایانگر دنیای آسمانی است به صورت بخش فرعی داستان آمده است.

چنین اثری سمفونیِ کنتراستهایی از رنگ، سایه، فرم، نسبت‌ها و بافت است. نمود رنگی آن نتیجهٔ قرمزی ردا و سبزی پوشش رحل است. این دو مکمل هم‌اند. قرمز در بال فرشته، در حاشیهٔ پارچهٔ سبز -آبی، در کلاه بزرگ شخص کوچک روی ایوان، و در بناهای دوردست تکرار شده است. رنگ اطاق ترکیبی از قرمز و سبز است. تنوعهایی از سبزی پارچه در لباس آبی فرشته، در لباس شخص روی ایوان، در رنگ سفید آمیختهٔ رودخانه، کوهها و آسمان ظاهر شده است. ردای شخص نیایشگر تیره و روشن شدهٔ رنگهای داخل اطاق و تکرار آن در موزائیک های کف است. بافت تاج، لبهٔ ردای مریم، لباس نیایشگر، کف سالن، پنجره‌ها، ستونها و جزئیات منظره اکسپر سیونی غنی دارند.

وجود جزئیات فراوان نقاشی واقع‌گرایانه در این تابلو از ویژگیهای کار وان ایک محسوب می‌گردد. او از جمله نقاشانی است که با تأثیر گرفتن از غنای فرم در طبیعت به آفرینشی بر حسب امپرسیون می‌پردازد.

کودک در حالت نمادی از دعا روی زانوی مریم نشسته و کره‌ای بلورین و جواهر نشان را که نماد پادشاهی وی است در دست دارد. جثهٔ وی نسبت به جثهٔ بزرگتر از حد طبیعی مریم کوچک است. ردای قرمز بیش از حد بزرگ و سر کوچک است. کوچک‌تر از سر مریم، سر فرشته‌ای است که تاج را به دست دارد. شخص نیایشگر در اندازه‌ای طبیعی ترسیم شده است.

این جا به جایی نسبی اندازه‌ها یکی از کیفیات نادر نقاشی است و اما ویژگی نقاش محسوب می‌شود. بسیاری از جزئیات کمپوزیسیون این تابلو استادی و مهارت نقاش را در بکار گیری اندازه‌ها نشان می‌دهد.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۴

پی یرو دلافرانچسکا، ۱۴۹۲ - ۱۴۱۰/۱۱

ملکه سبا در پیشگاه سلیمان

بخشی از یک نقاشی دیواری در آرزو

حضرت سلیمان صاحب ثروت، قدرت و خرد بود. ملکهٔ سبا از روی احترام و کنجکاوی به دیدار او می‌آید. در این تابلو حضرت سلیمان را با قبایی زربفت و با وقار مشاهده می‌کنید که در حال استقبال از ملکهٔ سبا است. قبای او حالتی یکنواخت و بی تفاوت دارد و موجب آشکاری رنگ آبی ردای وی شده است. این آبی سرد و منفی و بدقواره که با خطوطی خشک و مستقیم مزین شده در مقابل چشمان ملکه که به سلیمان نزدیک شده، قرار گرفته است. لباس سوسنی ظریف ملکه در حالت تعظیم به حضرت سلیمان چروک نامنظمی پیدا کرده است. حضرت سلیمان بی حرکت و خاموش دستش را به ملکه داده است. قدرت فوق‌العاده سلیمان و فروتنی ملکه و نحوه ملاقاتشان با یکسانی روشن لباسهای سلطنتیشان پیوند خورده است. ملازمان سلیمان به دقت و با حالتی که گویی منتظر واقعه‌ای هستند روبرو شدن آنها را نظاره می‌کنند. ندیمه‌های ملکه نیز با علاقه مشغول نگاه کردنند. تنها ندیمهٔ آبی پوش در حال انتظار و ملازم آبی پوش مرد با حالتی سرد از جریان به دورند.

ساختمان‌بندی رنگی این نقاشی فوق العاده است.

گروه مردان در سمت چپ با دو زوج مکمل رنگ آمیزی شده است. نارنجی - قهوه‌ای - آبی / ارغوانی - قرمز / سبز.

زرد خفهٔ متمایل به خاکستری قبای سلیمان مکمل و هم روشنایی با رنگ سوسنی لباس ملکه است. زرد متمایل به خاکستری حالت محتاطانه سلیمان را می‌رساند و این حالت در چهرهٔ او نیز آشکار است. حالت سرد و خاموش وی را چیزی جز نوارهای عمودی آبی ردایش نمی‌توانست بیان کند. رنگ سوسنی بریده بریدهٔ لباس ملکه نشانی از معنویت است.

پیکرهای مرکزی را گروه مردان و زنان سمت راست و چپ احاطه کرده‌اند. لباس سبزِ یکی از ندیمه‌ها جوابگوی ردای قرمز یکی از ملازمان است. توالی نت‌های رنگی از طریق قهوه‌ای - قرمز قصر وحدت پیدا کرده است.

تمام آثار فرانچسکا دارای بیانی از سکون هستند. این حالت تنها از طریق رنگ آمیزی به وجود نیامده است بلکه با فرمهای ایستا و پر وقار نیز حاصل شده است.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۵
پل سزان، ۱۹۰۶ - ۱۸۳۹
کوه سنت ویکتور
فیلا دلفیا، موزه هنر

سزان می‌گفت که می‌خواهد امپرسیونیسم را به هنری پایدار تبدیل کند. به همین جهت کمپوزسیون نقاشیهای او از نظر منطق دست کمی از نقاشیهای دوران کلاسیک ندارد.

کمپوزسیون منطقی از نظر سزان عبارت بود از سازمان‌بندی تصویر با تقسیم سطوح، یا دادن خصلت هندسی و ریتمیکی به فرمهای طبیعی، و رنگ آمیزی بر حسب روابط و تیره - روشنی‌های رنگهای دایره رنگ.

بنابراین با مشاهدهٔ این منظره، سازمان‌بندی سه سطح افقی به وضوح مشاهده می‌شود. اما مشاهدهٔ خصلتهای هندسی و ریتمیکی فرمهای طبیعی وی کمی مشکل است. با گذاشتن کاغذ پوستی روی این تابلو و کپی کردن تمام خطوط و سطوح مورد تاکید، بدون توجه به شکلهای طبیعی آنها، با کمال تعجب به ریتمها و فرمها، که بیانگر هماهنگی کمپوزیسیون سزان هستند، دست می‌یابیم.

کمپوزیسیون رنگ این نقاشی را می‌توان به ترتیب زیر تحلیل کرد.

در این سه سطح مجزا از هم اساساً چهار رنگ به کار گرفته شده است. در زمینهٔ جلو از رنگ بنفش - قهوه‌ای تیره استفاده شده است. در زمینهٔ وسط زرد - سبز و نارنجی حاکم است. و در زمینهٔ عقب آبی به چشم می‌خورد. بنفش / زرد - سبز و نارنجی / آبی دو زوج مکمل‌اند که با مدولاسیونهای پیچیده با هم آمیخته شده‌اند. مدولاسیون اصطلاحی است که خود سزان برای نقاشیهای رنگی خود به کار برده است. در زمینهٔ جلو قهوه‌ای - بنفش به سوی قهوه‌ای - قرمز و آبی - بنفش حرکت کرده است. این رنگها با گرایش به سوی خالصی و هم به سوی ناخالصی تغییر کرده‌اند. رنگهای آبی ناخالص ترکیب را کامل می‌کنند. در زمینهٔ وسط، جایی که زرد - سبز و نارنجی حاکم است، به تدریج به زرد - سبز به زرد و آبی - سبز، و نارنجی به زرد و قرمز - نارنجی تغییر یافته است. بنابراین طیفی رنگی از قرمز - نارنجی از طریق زرد به سوی آبی - سبز به وجود آمده است. گاهی آکسانهای آبی روشن در کنار نارنجی کنتراست مکمل ایجاد می‌کند، نقاط نارنجی - زرد نزدیک به به حاشیهٔ سمت راست تابلو نیز همین حالت را دارد. سطوح کوچک آبی سرد در این سطح در ایجاد حالت ریتمیک در حد زیاد شرکت کرده و درخشش نارنجی را افزایش می‌دهد.

آسمان و کوه زمینهٔ عقب با رنگ آبی مورد تاکید قرار گرفته است. آبی روشن به سوی سبز روشن و بنفش روشن تغییر مایه داده است. سطح کوه بازتابی از رنگ نارنجی قهوه‌ای را نمایان ساخته است. در پهنهٔ آسمان سطوح آبی

Telegram.me/tanagahi

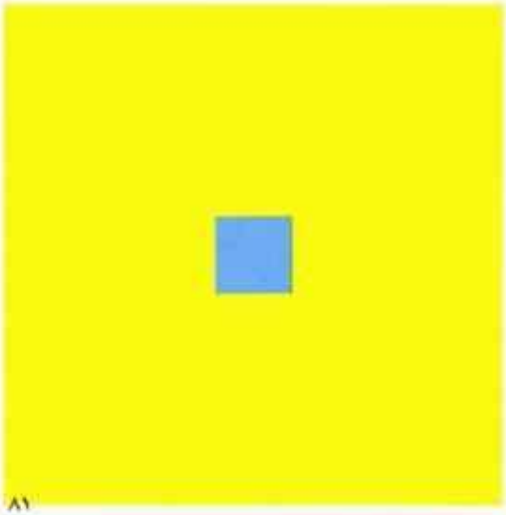
روشن درخشان متناوباً همراه سبز خفه و آبی – سبز آمده است.

پوشش رنگی منظم و باشکوه این تابلو آن را به ارگانیسمی واقعی ولی نامرئی تبدیل نموده است. عمل مبتکرانه "تداخل" (فصل مربوط به کمپوزیسیون را مشاهده کنید) در اینجا شدیداً به کار گرفته شده است. آبی به داخل سطوح سبز – نارنجی و بنفش نفوذ کرده است. این نفوذها در ترکیب رنگ موجب می‌شود تا کل تابلو بیانی از وحدت و باز بودن فضا به دست آورد.

۱۲۱

Telegram.me/tanagahi

۸۰



۸۱

کنتراست همزمانی

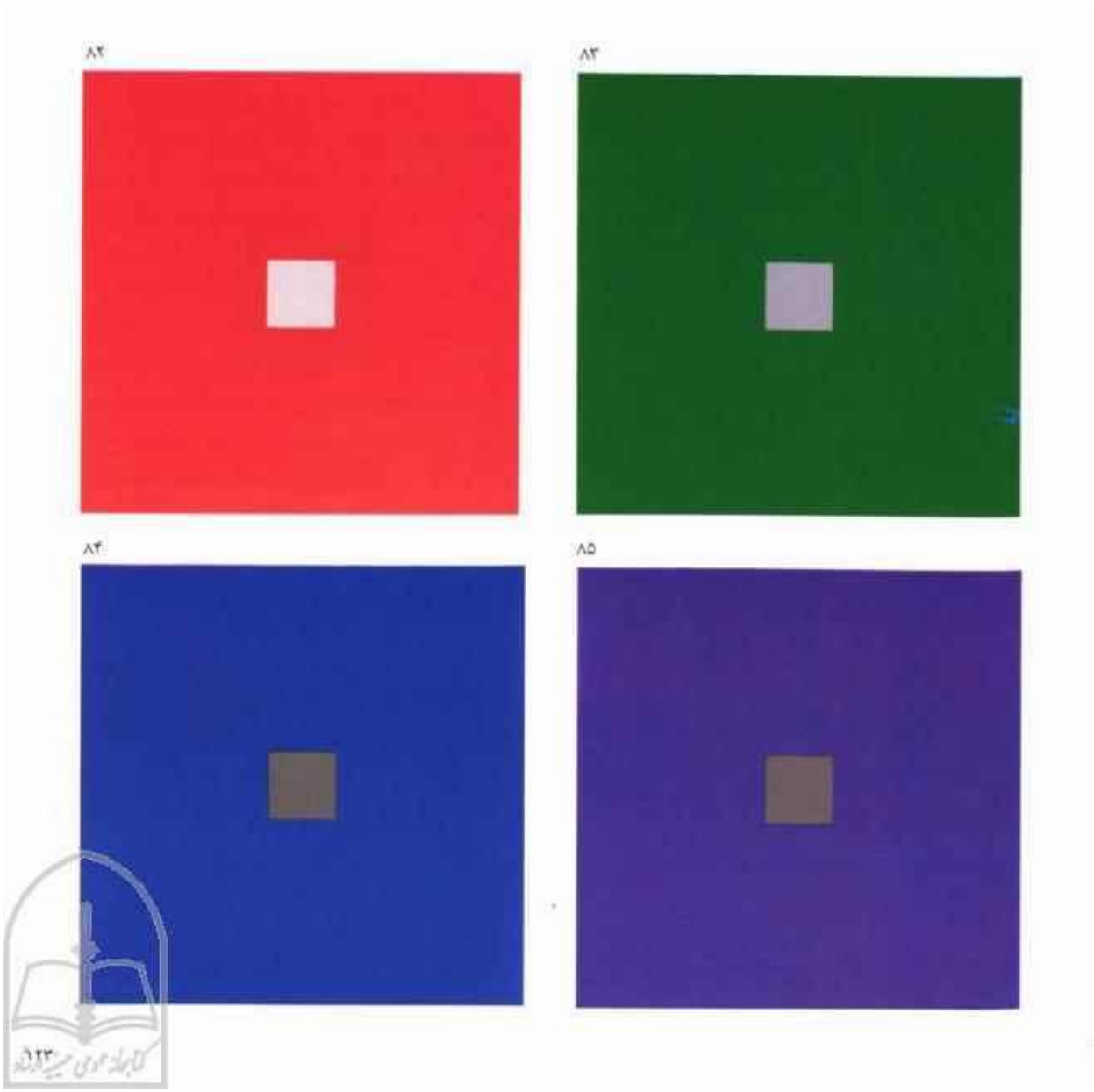
کنتراست همزمانی از این حقیقت ناشی می‌شود که چشم با مشاهدهٔ هر رنگی به طور همزمان نیاز به مکمل آن پیدا می‌کند و در صورت عدم حضورِ این مکملْ خود به خود آنرا ایجاد می‌کند. به دلیل این حقیقت است که اصل اساسی هماهنگی رنگ شامل و مستلزم قانون مکمل هاست.

رنگ مکملی که در اثر همزمانی ایجاد می‌شود به صورت احساس در چشم بیننده پدید می‌آید و حضور عینی ندارد. نمی‌توان از آن عکس گرفت. کنتراست همزمانی را می‌توان از طریق استدلال با کنتراست پی در پی یکی دانست.

ممکن است آزمایش‌های زیر را انجام دهیم : بر روی سطح بزرگی که رنگی پرتوان دارد مربع کوچک سیاهی قرار بدهید، و یک قطعه دستمال کاغذی روی آن بگذارید : اگر سطح قرمز باشد مربع سیاه خاکستری متمایل به سبز می‌شود، اگر سبز باشد خاکستری متمایل به قرمز، و اگر بنفش باشد خاکستری متمایل به زرد خواهد شد. هر رنگی به طور همزمان مکمل خود را می‌سازد.

شکل‌های ۸۰ تا ۸۵ این آزمایش را به صورت دیگری نشان می‌دهد. در داخل هر یک از شش رنگ خالص یک مربع خاکستری قرار می‌دهیم که روشنایی‌اش با آن یکسان باشد. از نظر چشم، هر یک از مربعهای کوچک با رنگ مکمل زمینهٔ خود رنگین می‌شود. وقتی به یکی از رنگها خیره می‌شویم بهتر است که بقیه رنگها را از نظر پنهان کنیم، در ضمن

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

فاصلهٔ صفحه با چشم نیز نباید زیاد باشد.

هر چه زمان نگاه کردن به زمینه طولانی تر شود و درخشانی رنگ آن بیشتر باشد نمودهای همزمانی بیشتر می‌شود. اگر نور از روبرو به زمینه بتابد و نمونه پایین تر از ارتفاع چشم قرار بگیرد به طوری که نور مایل به کل سطح آن بتابد، باز هم بر شدت نمود افزوده خواهد شد.

رنگ ایجاد شده در کنتراست همزمانی به طور عینی وجود ندارد بلکه در چشم پدید می‌آید و احساسی از هیجان و ارتعاشی زنده و پیوسته متغیر به وجود می‌آورد. با نگاه کردن مدام به رنگ زمینه به نظر می‌رسد که رنگ خود را از دست می‌دهد و با بیشتر خسته شدن چشم احساسی از رنگ همزمانی به صورتی شدیدتر پدید می‌آید.

نمود همزمانی نه تنها بین خاکستری و یک رنگ کروماتیک قوی بلکه بین هر دو رنگی که کاملا مکمل هم نیستند نیز پدید می‌آید. هر یک از این دو همدیگر را به سوی رنگ مکمل خود سوق می‌دهد و معمولا هر کدام مقداری از خصوصیت ذاتی خود را از دست می‌دهد و با نمودهای جدید رنگین می‌شود. رنگها تحت این شرایط، ظاهری فعال پیدا می‌کنند. ثبات آنها به هم می‌ریزد و در حالت نوسانی متغیر قرار می‌گیرند. آنها خصوصیت عینی خود را از دست می‌دهند و در حوزهٔ عمل منحصر به فرد و غیر حقیقی قرار می‌گیرند و مثل این است که در بعد جدیدی هستند. مثل این است که رنگ خصلت مادی خود را از دست بدهد. در اینجا اصلی که ذات رنگ همیشه با نمود آن تطابق ندارد، کاملاً کارگر می‌افتد.

نمود همزمانی برای تمام کسانی که با رنگ سر و کار دارند بیشتر از هر چیز دیگر اهمیت دارد. گوته می‌گوید کنتراست همزمانی، کاربرد زیبا شناختی رنگ را تعیین می‌نماید.

شکل‌های ۸۶ تا ۸۸ مربع هایی خاکستری را در زمینه‌ای نارنجی نشان می‌دهند. سه خاکستری کاملا متفاوت که در شکل ۸۹ نیز به کار رفته است. خاکستری مربع اول سمت چپ متمایل به آبی است و موجب می‌شود که نمود همزمانی آبی بیشتر شود(شکل ۸۶). خاکستری مربع دوم خنثی است و در نتیجه یک نمود همزمانی عادی پدید می‌آورد(شکل ۸۷). خاکستری مربع سوم که اندکی متمایل به نارنجی است در زمینهٔ نارنجی خنثی به نظر می‌رسد(شکل ۸۸). علت این اختلاف نمودهای سه نوع خاکستری این است که با خاکستری مربع اول اندکی آبی مخلوط شده و این با نمود همزمانی همیاری می‌کند؛ خاکستری دوم خنثی است و تنها نمود همزمانی را نشان می‌دهد؛ در حالیکه خاکستری سوم حاوی مخلوطی از نارنجی است به اندازه‌ای که نمود همزمانی را عقیم کرده است و بنابراین تغییر همزمانی را نشان نمی‌دهد(شکل ۸۹). این آزمایش به وضوح نشان می‌دهد که تا چه حد نمود کنتراست همزمانی را می‌توان با تدابیر مناسب تشدید و یا عقیم نمود.

آنچه اهمیت دارد این است که پی ببریم نمود همزمانی تحت چه شرایطی صورت می‌گیرد و چگونه می‌توان آن را خنثی کرد. مسائل زیادی در رنگ وجود دارد که با استفاده از کنتراست همزمانی حل می‌گردد. چند سال پیش مدیر یک

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

۸۶

۸۷

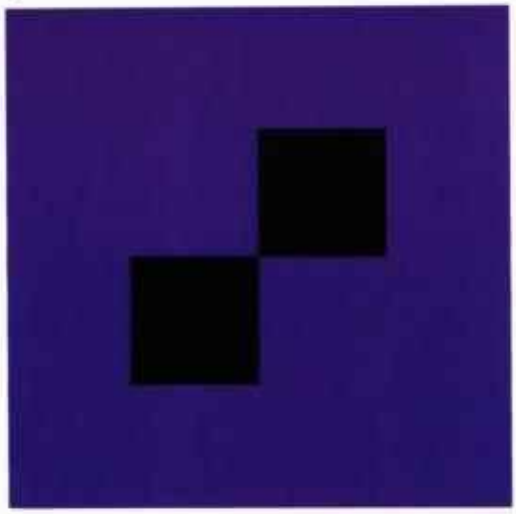
۸۸

۸۹

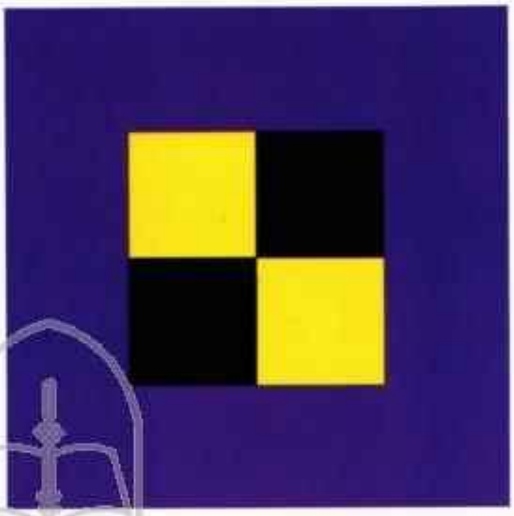
کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

۹۰



۹۱



کارخانه نساجی توجه مرا به خود جلب نمود که دچار یاس و ناامیدی بود. زیرا چند صد متر پارچه ابریشمی گرانقیمتش بازارِ فروش نداشت، به خاطر این که خط سیاه روی زمینهٔ قرمز به جای اینکه سیاه دیده شود سبز به نظر می‌رسید.

این نمود آنقدر مشخص بود که مشتریان اصرار داشتند که الیاف آن قسمت سبز است. اگر به جای سیاه از الیاف قهوه‌ای - سیاه استفاده می‌شد نمود همزمانی خنثی و از خسارتی سنگین جلوگیری می‌شد.

برای جلوگیری از نمود کنتراست همزمانی علاوه بر راهی که در شکل ۸۸ از آن صحبت شد روش ممکن دیگر این است که رنگهایی را که قابلیت تغییر دارند با تیره - روشنی متفاوت کنار هم بگذاریم. همین که کنتراست تیره - روشنی پا به میان می‌نهد، تاثیر کنتراست همزمانی کاهش می‌یابد.

همیشه توصیه می‌شود که برای کنار هم قرار دادن رنگهای انتخاب شده برای یک کمپوزیسیون قبل از اجرا از طرح مقدماتی برای کنترل نمود رنگها استفاده شود.

با تمرین‌های زیر ممکن است مطالب قبلی روشن تر شود.

در شکل ۹۰ دو مربع سیاه روی زمینهٔ بنفش داریم. آنها رنگ همزمانی متمایل به سبزی را نشان می‌دهند.

در شکل ۹۱ دو مربع سیاه و دو مربع زرد روی زمینهٔ بنفش قرار دارد. در اینجا سیاه خیلی کم بر روی سبز تاثیر

۱۲۶

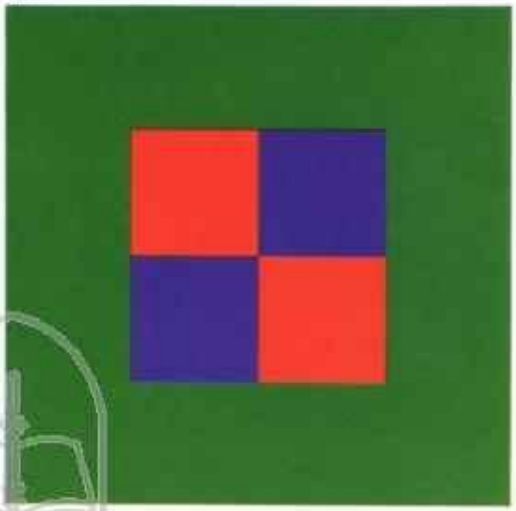
Telegram.me/tanagahi

همزمانی می‌گذارد زیرا زرد که مکمل بنفش است حضور دارد.

۹۲

در شکل ۹۲ دو مربع سیاه متمایل به سبز و دو مربع قرمز - نارنجی روی زمینهٔ قرمز - بنفش قرار دارد. قرمز - نارنجی نیاز به حضور آبی - سبز، و قرمز - بنفش نیاز به حضور زرد - سبز دارد. بنابراین سیاه متمایل به سبز، سبزی کاملا قوی می‌شود. یعنی سبزی که در دایره رنگ بین زرد - سبز و آبی - سبز قرار دارد. قرمز - نارنجی و آبی - سبز نیز در معرض تغییرات همزمانی قرار می‌گیرند.

۹۳



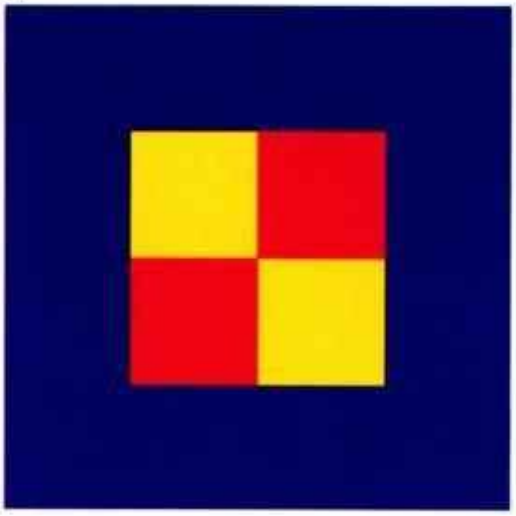
در شکل ۹۳ قرمز - بنفش و قرمز - نارنجی روی زمینهٔ سبز قرار دارد. قرمز - بنفش نیاز به آبی - سبز دارد و سبز در جستجوی قرمز، در دایره رنگ، رنگ بین قرمز - نارنجی و قرمز - بنفش - است. سبز قدرت آن را دارد که هم قرمز - بنفش و هم قرمز - نارنجی را قرمزتر کند و در هر دو قرمز کنندگی همزمانی آزار دهنده ای را نشان می‌دهد. این مورد یک نمود همزمانی واقعی در رنگهای خالص است.

البته می توان آزمایشهای متشابهی با تمام رنگهای دیگر نیز انجام داد.

شکل ۹۳ نشان می‌دهد که رنگهای اصلی زرد و قرمز روی آبی ساکن و ایستا به نظر می‌رسند و همدیگر را دچار تغییرات همزمانی نمی کنند. اگر همانطور که در شکل ۹۵ دیده می شود، زمینهٔ آبی را با آبی - سبز عوض کنیم پدیدهٔ همزمانی پا به میان می‌نهد؛ زرد و قرمز روی آبی - سبز به

Telegram.me/tanagahi

۹۴



۹۵

طور همزمانی هیجان زده به نظر می‌آیند.

نمودهای همزمانی در میان رنگهای خالص زمانی پدید می‌آید که رنگ مکمل، جای خود را به رنگ مجاور در سمت راست یا چپ خود در دایرهٔ رنگ بدهد. مثلا ما به جای بنفش که در مقابل زرد قرار دارد، قرمز - بنفش یا آبی - بنفش به کار می‌بریم. نمودهای کنتراست همزمانی را می‌توان به کمک کنتراست، وسعت شدت بخشید. شکل ۱۰۴ و ۱۰۵ را با هم مقایسه کنید.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

۱۲۸

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۶
شیطان و ملخها
کتاب مکاشفه سنت سه ور، قرن یازدهم
پاریس، کتابخانه ملی

نقاشیهای این کتاب مربوط به قرن یازدهم است. "شیطان و ملخها" قدرت اکسپر سیوی فوق‌العاده‌ای دارد، هم انتخاب رنگ و هم تقسیم سطوح تابلو از نظر کمپوزیسیون بسیار بدیع و بکر است.

این تابلو از دو سطح سازمان یافته است. یکی از این سطوح که زمینه را تشکیل می‌دهد از هشت مستطیل برابر و افقی تشکیل و با دو زوج رنگ، رنگ آمیزی شده است. قرمز - نارنجی / سبز و قهوه‌ای - بنفش / زرد. هر دو مستطیلی که قطرشان در امتداد هم است با یک رنگ پوشانده شده است. سطح دیگر را پیکرهای شیطان، ملخها، و آدمها تشکیل داده است. برای رنگ آمیزی آنها از دو زوج رنگ دیگر استفاده شده است - آبی / نارنجی و سفید / سیاه. بنابراین، این اثر با هشت رنگ به وجود آمده است. دو زوج قرمز - نارنجی / سبز و قهوه‌ای - بنفش / زرد دقیقاً مکمل هم نیستند. هر یک از آنها کنتراست همزمانی ایجاد می‌کند و بنابراین رنگها ناموزون شده و به ارتعاش در می‌آیند. ملخها و آدمها در روی زمینهٔ قرمز - نارنجی / سبز با آبی و قهوه‌ای - بنفش و در روی زمینه قهوه‌ای - بنفش / زرد با آبی و سبز رنگ آمیزی شده‌اند. رنگ آبی آدمها و ملخها ناموزونی ایجاد کرده و حالتی از کمین برای شکار را پدید آورده است. سفید و سیاه به این اثر حالتی تجریدی می‌دهد.

اکسپرسیون رنگها و شکلها از طریق حرکت ملخها که شیطان هدایتشان می‌کند افزایش می‌یابد. کل این اثر حالت سبعیت و بی رحمی را القاء می‌کند. تغییر جهت آدمها و ملخها، حالت تجاوز نیروهای شیطانی و بی پناهی قربانیان را شدت می‌بخشد.

آثار اکسپرسیوی هنری اغلب اثری از هیجان دارد که کاملاً با تفکر و اندیشه زیبایی کلاسیک مغایر است. اغوای سنت آنتونی و "تصلیب" گرونه والد از جمله این آثارند. چنین آثاری احساسات بیننده‌ای‌را که باید نیروی مخرب فعالیت خلاقه را حس کند تکان می‌دهد.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۷
ال گره کو. ۱۶۱۴ - ۱۵۳۱
برهنه کردن مسیح
مونیخ، پیناکوتک

ال گره کو نقاشی را در ونیز شروع کرده و شاگرد تی سین بود. اما شیوهٔ افسرده و پر شور تینتوره تو و ظرافت تصویری ورونز بیش از دقت رنگی تی سین بر او اثر گذاشت.

ال گره کو در نقاشیهای خود حرکت پر شور پیکرهای تینتوره تو را به تصویری پر جذبه رساند و رنگهای محتاطانه کنترل شدهٔ ورونز را به هماهنگی اکسپرسیو آزاد تبدیل نمود. پرسپکتیو بدنها و آناتومی، با دست ال گره کو به عنصری اکسپر سیو و هنری مبدل می‌گردد. سزان مجبور شد مدعی گسترش و توسعه میراث هنری او باشد.

ال گره کو به خاطر بیان تجربه‌اش به رنگ موضوع توجه می‌کرد. او برای هر موضوعی هماهنگی صحیح رنگها را به صورتی عینی مورد استفاده قرار می‌داد ولی با فرم به صورتی ذهنی برخورد می‌نمود.

این نقاشی کیفیتهای شخصیتی ال گره کو را نشان می‌دهد. موضوع آن رویداد مشمئز کننده‌ای از خشم است. ال گره کو بزرگواری مسیح را در کنتراست با خشونت مردان مسلح قرار می‌دهد. مسیح که ردایی ارغوانی به تن دارد تنها در مرکز تابلو ایستاده و مورد حمله سربازانی با لباسهای سیاه - سبز قرار گرفته است. در کنار این سلطان آسمان شوالیه‌ای با زرهی فولادین به رنگ خاکستری - آبی ایستاده است که نماد حاکمیت موقت دنیوی و نظامی است. زره فولادین این نظاره گر ریاکار، بی عاطفه، و بی تفاوت، رنگ ارغوانی ردای مسیح را با رنگ خاکستری - آبی خود ترکیب نموده و به صورت آبی - بنفشی در اماتیک باز تابانده است.

در سمت چپ زمینه دو مریم ایستاده است که چشمان هر دو به گوشهٔ راست دوخته شده است. یکی در لباس خاکستری - زردِ خفه و دیگری در لباس آبی تیرهٔ خفه است. در سمت راست مردی با جلیقه‌ای به رنگ زرد متمایل به سبز با حالتی تهاجمی بر روی الوار صلیب خم شده و با مته مشغول سوراخ کردن آن است. حرکت او، پرسپکتیو و جلیقه زرد گوگردی‌اش نشاندهنده تظاهر به بی تفاوتی است. پیراهن سفیدش جدایی وی از صحنه واقعی را نشان می‌دهد.

در زمینهٔ وسط تابلو انبوهِ در هم بر هم سربازان به هیجان آمده در حرکت است. رنگ خاکستری - آبی شوالیهٔ زره پوش به صورت افقی در زمینه عقب تکرار شده است. نورهای فراوان و قوی پراکنده در رنگ آبی خاکستری کلی، فضایی سرد، سخت و آهنین به وجود آورده است. رنگهای ترکیبی ارغوانی، زرد متمایل به سبز، خاکستری - زرد و آبی خاکستری یکدیگر را تهییج و حالتی از ناموزونی، یاس و

Telegram.me/tanagahi

کنتراست شدید همزمانی را ایجاد کرده‌اند. کنتراست همزمانی به این علت به وجود آمده که رنگها کاملاً مکمل هم نیستند. ال‌گره کو احساسی از ستم و ظلم را با این شیوه بیان کرده است. وی زیبایی رنگ را فدای بیان حالت نموده است.

۱۳۳

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۸

ونسان ون گوگ، ۱۸۹۰ - ۱۸۵۳

کافه در شب

اوترلو، موزه رکس، کرولر - مولر

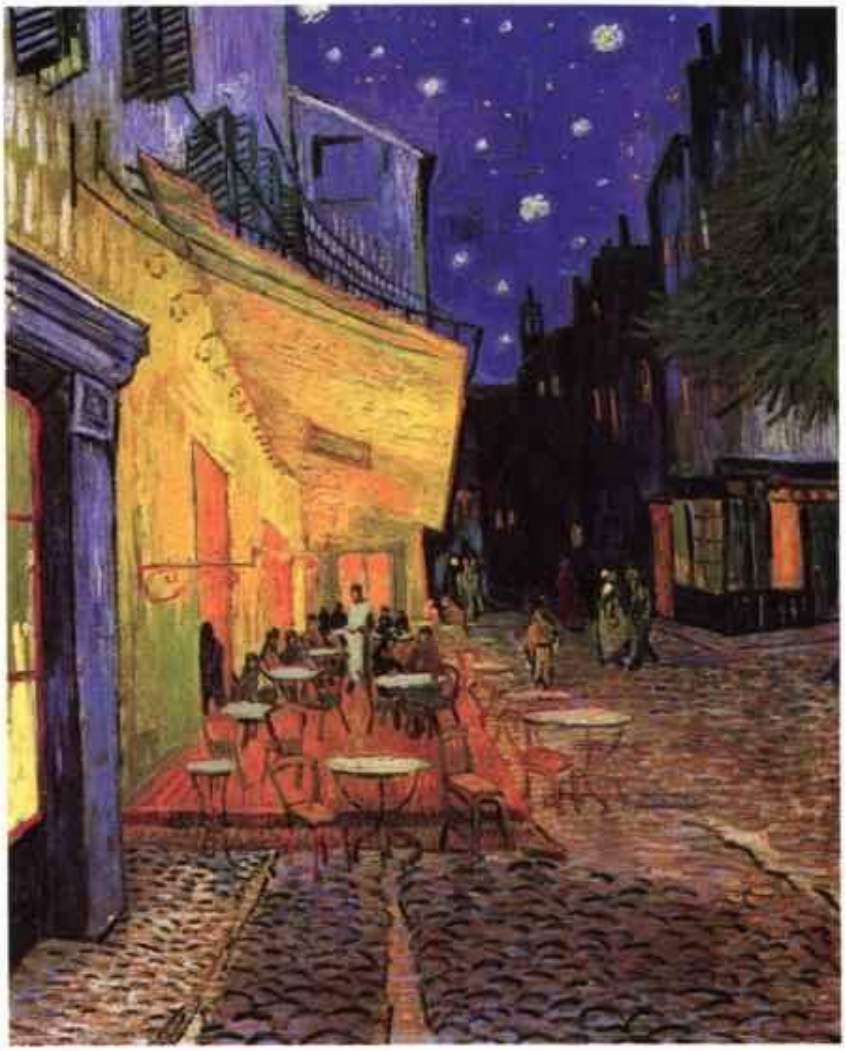
ون گـــوگ از امپرسیونیسم و نئوامپـرسیونیسم، اکسـپرسیونیسمی با خـطوط ریتمیک و رنگهای پرتوان پدید آورد. وی ایسـتایی نئوامپرسیونیسـم و اصـول آن در مورد دانش رنگ را به تـحرکی تبدیل نمود که شناخت ذهنی بر آن حاکم بود. ون گوگ نقطه‌های رنگی را بزرگتر کرد و آنها را برای بافت دادن به سطوح رنگی به کار گرفت. او بافت را همچون وسیله‌ای برای ریتم دادن و شدت بخشیدن به رنگ مورد استفاده قرار می‌داد. آثار ون گوگ چنان است که گویی با حرکتی روان ترسیم شده‌اند و رنگ آمیزی او با ملاحظات اکسپرسیوی مشخص گردیده است. بیشتر نقاشیهای او فوق‌العاده اکسپرسیواند. اما رنگهای وی، طبق معیار ما هماهنگ نیستند.

این تابلو کافه ای، نورانی و کنار خیابانی را در شب نشان می‌دهد. این مکان، غرق در نوری گرم، با رنگ زرد و نارنجی یکدست رنگ آمیزی شده است. این رنگهای روشن با ساختمانهای تیره و آسمان پر ستارهٔ آبی- بنفش در تضاد قرار دارد. سنگفرش خیابان در این اثر ون گوگ سطحی بافت‌دار است که با نقطه‌ها و خطوط کوتاه زرد، نارنجی، و آبی روشن و تیره به وجود آمده است. آبی - بنفش آسمان روی دری که در سمت چپ است تکرار می‌شود. نقاطی از نارنجی در اینجا و آنجای ساختمانهای آبی - سیاه نشانهٔ پنجره‌های اطاقهای روشن است. چند نفر در اعماق تیرگی خیابان محو شده‌اند. مشتریان آخر شب در یک سمت نشسته‌اند. صندلیهای خالی و میزها، افرادی که به سوی خانه می‌روند و پنجره‌های اطاقهای روشن حاکی از تنهایی است. نقاشیهای دیگری از ون گوگ نظیر "بذر پاش"، "صندلی زرد"، "پیرمرد نشسته"، نیز همگی از انزوای شخصی او حکایت می‌کند.

ون گوگ در این نقاشی رفعت و بلندی آسمان شب را در رابطه با کوچکی انسان و زندانی شدن او در محیطی که خود انتخاب کرده است قرار می‌دهد. او نور مصنوعی را در تضاد با نور جاودانه ستارگان قرار داده است. بدین ترتیب هر بخش کوچکی از تابلو با حالت مالیخولیایی نقاش اشباع شده است.

رنگ اصلی زرد به همراه رنگ نارنجی کافه با رنگ آبی - بنفش آسمان کنتراست همزمان ایجاد می‌کند. بنفش مکمل زرد است و آبی مکمل نارنجی، اما ون گوگ به جای بنفش و آبی، رنگ آبی - بنفش را بر می‌گزیند که هم زرد و هم نارنجی را به ارتعاش در می‌آورد. این حالت با توزیع سطوح نامتعادل شدت یافته است. زرد درخشان و نارنجی برای

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

متعادل شدن به وسعت بیشتری نیاز دارند تا آبی - بنفش زرد - سبز دیوارها و سبز تیرهٔ درختان کنتراست همزمانی دیگری را با نقاط پراکنده و رگه‌های قرمز پدید می‌آورد. این عدم تقارن کمپوزیسیون شدت اکسپرسیوی رنگ تابلو را افزایش می‌دهد.

۱۳۶

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

درجهٔ خلوص رنگ را اشباع یا کیفیت می‌گویند. کنتراست اشباع کنتراست بین رنگهای خالص یا پرتوان و ناخالص یا ضعیف است. رنگهای منشور که در اثر تجزیه نور سفید حاصل می‌شوند رنگهایی با بالاترین درجهٔ خلوص و اشباع هستند.

در میان رنگهای نقاشی نیز رنگهایی با منتهای درجهٔ خلوص وجود دارند. منحنی موجود در شکل ۵۸ رنگهای خالص را در بیشترین توان و خلوص خود نشان می‌دهد.

رنگها را می‌توان به چهار طریق متفاوت تضعیف کرد که چهار نتیجهٔ متفاوت دارد.

۱ - رنگ خالص را می‌توان با سفید تضعیف کرد. این امر موجب می‌شود که خصوصیت آن تا حدی سردتر شود. کاژمن در ترکیب با سفید متمایل به آبی می‌شود و از نظر خصوصیت به شدت تغییر می‌کند. زرد توسط سفید سرد می‌شود. خصوصیت آبی خیلی کم عوض می‌شود. بنفش نسبت به سفید بسیار حساس است. در حالیکه بنفش خالص تیره نوعی تهدید کنندگی به همراه دارد، بنفش روشن شده با سفید نمودی سازگار و آرامش بخش دارد.

۲ - رنگ را می‌توان با سیاه تضعیف کرد. با اضافه کردن سیاه به زرد می‌توان درخشش آن را گرفت و آن را تا حدی مسموم، بیمار، و دسیسه گر ساخت و عظمت آن را از بین برد. تابلوی دیوانگان جریکو با رنگ زرد - سیاه کار شده است و بیانی حاکی از اختلالات روانی دارد.

بنفش در صورت مخلوط شدن با سیاه افسردگی ذاتی‌اش افزایش می‌یابد و مثل این است که در تاریکی شب پنهان می‌شود.

کارمن در ترکیب با سیاه متمایل به بنفش می‌شود.

ورمیلیون در ترکیب با سیاه نوع سوخته ای از قرمز - قهوه ای پدید می‌آورد.

آبی در مخلوط با سیاه گرفته می‌شود و با تیرگی چند قدم بیشتر فاصله پیدا نمی‌کند.

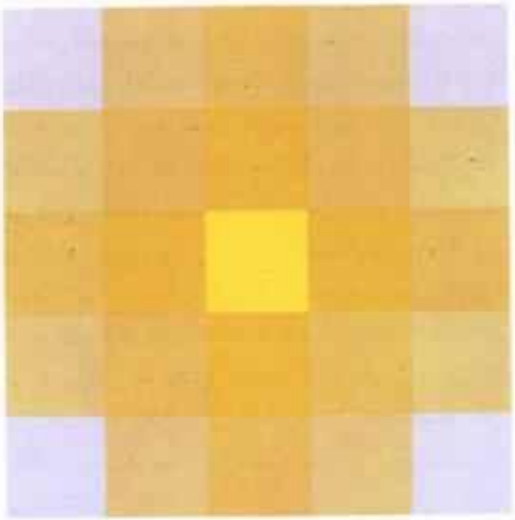
سبز در ترکیب با سیاه بیشتر از بنفش یا آبی مدولاسیون می‌پذیرد و امکان تغییرات بیشتری را دارد.

سیاه به طور کلی رنگها را از کیفیت روشنشان محروم می‌سازد. سیاه رنگها را از روشنی دور می‌کند و دیر یا زود آنها را می‌کشد.

۳ - رنگ خالص را می‌توان با سفید و سیاه یا به عبارت بهتر با خاکستری تضعیف نمود. به محض اینکه خاکستری را با رنگ خالص مخلوط می‌کنیم رنگهایی به دست می‌آید که ممکن است روشن تر و یا تیره تر و یا دارای همان روشنی رنگ خالص باشد ولی در هر صورت خلوص رنگ کاهش می‌یابد. افزودن خاکستری به رنگها آنها را کمابیش خفه و خنثی می‌سازد.

Telegram.me/tanagahi

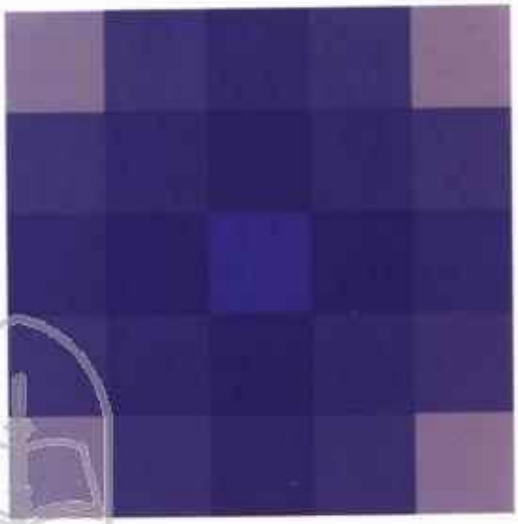
۹۶



دلاکروآ در نقاشی از خاکستری نفرت داشت و تا حد امکان از آن دوری می‌جست. خاکستریها به سادگی تحت تاثیر نمودهای کنتراست همزمانی تغییر ماهیت می‌دهند.

۴ - هر یک از رنگهای خالص را می‌توان به کمک ترکیب با مکمل خود تضعیف نمود. اگر زرد را به بنفش اضافه کنیم درجاتی بینابینی - از نظر تیره - روشنی - بین زرد روشن و بنفش تیره خواهیم داشت. سبز و قرمز که از نظر تیره - روشنی چندان تفاوتی ندارند وقتی با هم مخلوط می‌شوند به سمت خاکستری - سیاه، که تیره تر است، متمایل می‌شوند با ترکیبات مختلف دو رنگ مکمل که با سفید روشن شده باشند، رنگهای نادری را می‌توان به وجود آورد.

۹۷

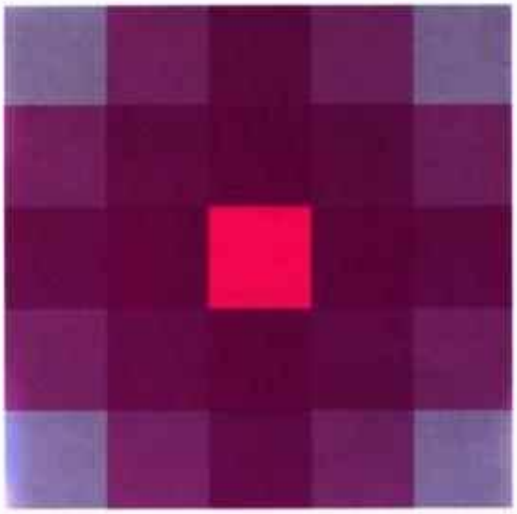


ترکیبی که در آن هر سه رنگ اصلی وجود داشته باشد خصوصیتی خفه و ضعیف دارد و بنا به نسبتی که این سه رنگ با هم ترکیب می‌شوند ممکن است گرایش به یکی از رنگهای زرد، قرمز، آبی و یا سیاه داشته باشد. با مخلوط سه رنگ اصلی می‌توان تمام درجات تضعیف رنگ را ایجاد نمود. همین امر در مورد سه رنگ ثانویه یا هر ترکیبی که در آن سه رنگ زرد، قرمز، آبی با هم وجود داشته باشد نیز صادق است.

نمود کنتراست خالص - ناخالص نسبی است. یک رنگ در کنار رنگ خالص تر از خود خفه و در کنار رنگ خفه تر از خود خالص به نظر می‌رسد.

Telegram.me/tanagahi

۹۸



۹۹

تمرین‌های پایه ای در کنتراست اشباع را می‌توان در سطحی شطرنجی که مرکب از ۲۵ خانه باشد انجام داد. رنگی خالص را در مرکز و خاکستری هم روشنایی با آن را در هر یک از چهار گوشه قرار می‌دهیم. آنگاه به تدریج خاکستری را با رنگ خالص مخلوط می‌کنیم و چهار رنگ بینابینی ضعیف شده به دست می‌آوریم. برای درک کنتراست اشباع بایستی کنتراست تیره - روشنی را از آن حذف کنیم تا تیره - روشنی‌های تمام مربع‌ها برابر گردند. تمرین‌های شکل‌های ۹۶ تا ۹۸ ظرافت این کنتراست را با مدولاسیون رنگ نشان می‌دهد. تمرین‌های مشابهی را می‌توان با قرار دادن مکمل رنگ مرکزی در گوشه‌ها به جای خاکستری انجام داد. در این صورت نمود زنده تری به وجود می‌آید.

شکل ۹۹ سه رنگ درخشان را با تیره - روشنی یکسان در میان خاکستریهای خنثی نشان می‌دهد. در اینجا مشاهده می‌کنیم که خاکستری تا چه حد رنگهای قوی را خنثی می‌کند و به آنها نمودی آرام می‌بخشد.

اگر بخواهیم کنتراست اشباع را به تنهایی در یک کمپوزیسیون، بدون وجود سایر کنتراستها، پیاده کنیم، در آن صورت باید رنگهای خفه را فقط از یک رنگ خالص به دست آوریم، یعنی قرمز خالص بایستی با قرمزهای خفه و آبی خالص با آبی‌های خفه در کنتراست قرار بگیرد.

در غیر این صورت کنتراست خالص در کنتراستهای دیگر نظیر کنتراست سرد - گرم غرق شده و نمود سکوت و آرامش خود را از دست می‌دهد.

۱۲۰

Telegram.me/tanagahi

رنگهای خفه، بخصوص خاکستریها، با استفاده از رنگهای زندهٔ مجاور خود زندگی می‌کنند. این امر را می‌توان در یک سطح شطرنجی با قرار دادن یک نوع خاکستری خنثی، به صورت یک در میان، در خانه‌های آن و قرار دادن یک رنگ خالص هم روشنایی با این رنگ خاکستری در بقیه مربع‌ها مشاهده کرد. رنگ خاکستری در اینجا زنده می‌شود ولی رنگهای کروماتیک اطراف آن تنزل یافته و نسبتاً ضعیف می‌شوند.

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۱۹

جرج دولاتور، وفات ۱۶۵۹

نوزاد

موزه رنه

دولاتور استادی است که در زمان خود شهرتی فراوان داشت. وی در لونه دیل کار می‌کرد و در سال ۱۶۵۹ در همانجا در گذشت. بعد از مرگ او، نقاشیهایش به بوته فراموشی سپرده شد تا اینکه کوبیستها و اکسپرسیونیستها اهمیت آنها را کشف کردند. موضوعات وی همگی از اتفاقات ساده و روزه مره اما غیر منتظره و دور از دسترس‌اند. او به صحنه های شبانه با نور و تاریکی شدید تمایل داشت. تینتوره‌تو و کاراواجیو نیز به شیوهٔاو کار می‌کردند. تینتوره تو گاهی موضوعات خود را با موم یا گل بصورت مجسمه می‌ساخت، و با تاباندن نور شمع به آنها، توزیع و پخش صحیح نورها را در طرحهایش کشف می‌کرد. دولاتور سعی می‌کرد حالات نور را به صورتی متقاعد کننده نشان دهد تا آنجا که نور پردازی‌هایش در بعضی از تابلوها حتی منبع نور، یعنی شمع، را نیز در بر می‌گرفت. نتیجهٔ کار او نقاشیهای واقع گرایانه‌ای است که با نقاشیهای رامبراند که در آنها مسئلهٔ نور و تاریکی به صورت تجریدی به کار گرفته شده است تفاوت دارد.

تابلوی نوزاد مادر جوانی را با کودک خوابیده‌اش نشان می‌دهد. زن دیگری که روبروی اوست شمعی به دست دارد. اساس کمپوزیسیون این تابلو وضوحی کمتر از نقاشیهای فرانچسکا ندارد. حالات مشخص پیکرها به اندازهٔ کمپوزیسیون منظم آن، که روی جهات عمودی، افقی و مایل تاکید دارد، مهم است. دولاتور در اینجا مادر را از روبرو و زن دیگر و نوزاد را از نیمرخ نشان داده است. حالت پیکرها به طور کلی با جهت نگاه تطابق دارند و هر دو زن نگاهشان به سوی نوزاد است. حالت دستی که مانع از دیدن شمع شده همانند دستی در حالت دعاست و تمرکز نگاه به سوی نوزاد را شدت می‌بخشد. آنهه نزدیک سر نوزاد است به طور دقیق حجم پردازی شده است در حالی که فرمهایی دورتر از آن وضوح کمتر دارد. شیوهٔ دولاتور در حرکت سایه‌ها و روشنی‌های پیکرها موجب غیر مادی شدن فرمهای طبیعی گردیده است. بدین ترتیب سایه‌ای نوزاد را به زمینه پیوند داده است. همان سایه مانع نمود پرسپکتیو از زانو تا سر مادر شده است و بدینوسیله وحدت صفحهٔ تصویر حفظ گردیده است. سفیدی لباس زن دوم با تیره تر شدن تدریجی خود به سوی سر در تیرگی زمینه محو می‌گردد.

رنگ آمیزی نقاشیهای دولاتور آشکارا ذهنی است. زیرا او همیشه رنگهای قرمز، سیاه و سفید را همراه با کنتراستهای خالص، ناخالص به کار می‌گیرد و کمپوزسیون‌هایش را بر پایهٔ تیره - روشنی و خالص -

Telegram.me/tanagahi

ناخالص پی ریزی می‌کند. استفاده از کنتراست خالص - ناخالص، قرمز آتشین را به سوی قرمز گرم آرام حرکت می‌دهد. حالت کلی کارهای دولاتور کنترل شده است. آثار او بیشتر بیانگر اندیشه است تا صحنه‌ای تماشایی.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد ۱۴۳

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲۰

هانری ماتیس، ۱۹۵۴ - ۱۸۶۹

پیانو

نیویورک، موزه هنر مدرن

ماتیس یکی از نقاشان گروه موسوم به فاو در پاریس است. افراد این گروه تجربه‌های گوگن را در سطوح وسیع رنگ ادامه دادند. نقاشیهای ماتیس با کنتراستهای متعدد رنگی پی ریزی شده است. وقتی که او سیاه یا سفید را در کنار رنگهای خالص قرار می‌دهد آنها هم به عناصر رنگی تبدیل می‌گردند. ماتیس پس از سالها فعالیت، از رنگ واقعی اشیا و حجم پردازی با نور و تاریکی چشم پوشید و نقاشیهای او روز به روز تخت تر و تجریدی تر گردید. وی می‌گفت "نقاشی هر چه تخت تر باشد هنری تر است."

ماتیس این تابلو را در ۱۹۱۶ خلق کرده است. این اثر در کل بسیار آرام است، و تمام رنگهای آن، به جز نوار باریک سیاه پیانو و پیکر روشن زمینهٔ پشت، از نظر روشنایی یکسانند.

رنگ عمدهٔ سبز - خاکستری خفه، زمینه‌ای برای حاشیهٔ پهن سبز خالص سمت چپ، نوار آبی هم روشنایی با آن و مکمل تقریبی آن یعنی قرمز -نارنجی روشن است. سبز خالص در مقابل خاکستری - سبز، که خفه ولی دارای درجهٔ روشنی یکسان با آن است، کنتراست اشباع ایجاد نموده است. روی پیانو پارچهٔ صورتی و شمعدانی کوچک قرار دارد. شمعدان نقش مهمی بازی می‌کند. در حالی که نوازنده پیانو در فضای کلی محو شده، شمعدان مرکز تنشی در میان سبز، صورتی و سیاه پدید آورده است. شمعدان از نظر رنگی درجهٔ سبز را به زرد - سبز ارتقا می‌دهد.

نقوش عربسک بخشی از پیانو در شبکه‌های پنجره بازتاب یافته است. پیکر روشن روی چهار پایه بلند سمت راست بدون شک تصویر شنونده‌ای است که نوازندهٔ جوان به هنگام نواختن می‌بیند یا در خیال تصور می‌کند.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲۱

پل کله، ۱۹۳۰ - ۱۸۷۹

ماهی‌های سحر آمیز

فیلادلفیا، موزهٔ هنر

نقاشیهای پل کله معمولاً، از نظر استفاده از امکانات رنگی، حال و هوایی غیر معمول دارند. وی تمام امکانات نمود رنگ را آزمایش کرده است، ولی نمی‌توان خصوصیت رنگ آمیزی یا بیانی خاصی را به او نسبت داد. آثار او نوای محزون شاد و زاهد منشانه تمام هستی رنگی در زیر، رو و بالای زمین است. کله رنگها را دوست می‌داشت و برخوردش با آنها بر همین اساس بود.

در تابلوی ماهیهای سحر آمیز دو کنتراست عمده مشاهده می‌شود. یکی از آنها کنتراست تیره - روشن آبی - سفید، درجاتی از صورتی و نارنجی، و دیگری کنتراست اشباع قرمز و انواع آبیهای تیره است. زمینه آبی - سیاه شب است که از هر جای آن رنگهای خالص و شب تاب گونه‌ای نظیر ماهی گرمسیری در روشنایی ظاهر می‌شوند.

از روی ساعت آویخته در مرکز تابلو معلوم می‌شود که یک ربع به دوازده است. ماهی ظریف، آبی و سحرآمیز لحظه‌ای قبل از نیمه شب بیدار می‌شود. او با حرکتی افقی به سوی ساعت شناور است ولی حرکتش کاملاً نامرئی است. اگر ساعت، دوازده را اعلام کند این ماهی نیز حاکمیت خود را اعلام خواهد کرد. تمام ماهیها به صورت افقی شناور و منتظر ظهور ماهی آبی‌اند. در پایین، نزدیک گلدانی که شبیه ساعت شنی است پنج گل در آن قرار دارد مردی دو چهره به چیزی گوش می‌دهد و به انتظاری غیر مطمئن اشاره دارد. در گوشهٔ سمت چپ پایین فرد دیگری به طور مایل به بالا می‌نگرد تا تخم مرغ قرمز بزرگی را که در جا تخم مرغی می‌درخشد ببیند. در بالا، یکی از ماهیهای طلایی که نور کبود فریبنده‌ای از خود ساطع می‌کند با نگاه خیرهٔ ماهی آبی سر جایش میخکوب شده است یا ممکن است چنین تعبیر کرد که از نفسهای بالا و پایین رونده ماهی آبی معلوم می‌شود که او گرفتار عشق است. ماه شب چهارده بی‌حرکت در بالا می‌درخشد و پرده‌های قرمز گرم در سایبان برکه جلب نظر می‌کند در شبی آبی - سیاه و در ساعت یک ربع به دوازده.

این نقاشی مملو از گفتگویی شیطانی است.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

کنتراست وسعت

کنتراست وسعت در مورد ارتباط اندازهٔ سطوح دو یا چند رنگ نسبت به هم است. این کنتراست کنتراستی بین کم و زیاد و یا کوچک و بزرگ است.

رنگها می‌توانند با هر وسعتی کنار هم قرار بگیرند. اما باید جستجو کنیم که بهتر است چه نسبت کمی بین دو یا چند رنگ وجود داشته باشد تا متعادل گردند و هیچک از آنها برجسته تر از دیگری نباشد.

نیروی هر رنگ خالصی را دو عامل مشخص می‌کند که یکی از آنها روشنی و دیگری وسعت است. برای تخمین میزان روشنی یا تیرگی رنگهای خالص باید آنها را در زمینهٔ خاکستری خنثی با هم مقایسه کنیم. با این عمل پی می‌بریم که درجهٔ روشنی همهٔ رنگها یکی نیست.

گوته برای نمایش این درجات نسبتهای عددی ساده ای در نظر گرفت که برای منظور ما مناسب تر است. این اعداد تقریبی‌اند ولی چگونه می‌توان اطلاعات صحیح به دست آورد در حالی که رنگهای تجارتی همتام این همه با هم متفاوتند. در آخر این چشم است که باید تصمیم بگیرد. از این گذشته سطوح رنگی در یک نقاشی پراکنده و از نظر شکل پیچیده‌اند و مشکل است بتوان آنها را با نسبت‌های عددی ساده سنجید. چشم کاملا مورد اعتماد است به شرطی که از حساسیت مناسبی برخوردار باشد.

۱۲۸

درجات روشنی گوته چنین است:

سبز : آبی : بنفش : قرمز : نارنجی : زرد

۶ : ۴ : ۳ : ۶ : ۸ : ۹

نسبت زوج‌های مکمل چنین‌اند:

بنفش : زرد = ۳ : ۹ = ۱ : ۳ = $\frac{۱}{۴} : \frac{۳}{۴}$

آبی : نارنجی = ۴ : ۸ = ۱ : ۲ = $\frac{۱}{۳} : \frac{۲}{۳}$

سبز : قرمز = ۶ : ۶ = ۱ : ۱ = $\frac{۱}{۲} : \frac{۱}{۲}$

برای برگرداندن این درجات به سطوح هماهنگ باید عکس نسبت درجات روشنی را در نظر بگیریم یعنی چون روشنی زرد ۳ برابر روشنی رنگ مکمل خود است پس باید سطح آن $\frac{۱}{۳}$ سطح رنگ مکملش باشد.

همان طور که شکل ۱۰۰ تا ۱۰۲ نشان می‌دهد سطوح نسبی هماهنگ زیر برای رنگهای مکمل به دست می‌آید.

$\frac{۳}{۱} :$ بنفش : زرد

$\frac{۳}{۱} :$ آبی : نارنجی

$\frac{۲}{۱} :$ سبز : قرمز

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

همین طور سطوح هماهنگ برای رنگهای اولیه و ثانویه چنین‌اند:

سبز: آبی: بنفش: قرمز: نارنجی: زرد

۶ : ۸ : ۹ : ۶ : ۴ : ۳

۴ : ۳ = نارنجی: زرد

۶ : ۳ = قرمز: زرد

۹ : ۳ = بنفش: زرد

۸ : ۳ = آبی: زرد

۸ : ۶ : ۳ = آبی: قرمز: زرد

۶ : ۹ : ۴ = سبز: بنفش: نارنجی

و به همین ترتیب تمام رنگهای دیگر باید بدین نحو نسبت به هم سنجیده شوند.

شکل ۱۰۳ وسعت هارمونیک رنگهای اولیه و ثانویه را در دایره نشان می‌دهد. این دایره چنین ترسیم شده است:

ابتدا یک دایرهٔ کامل را به سه بخش مساوی تقسیم می‌کنیم و هر بخش را به نوبت بر حسب نسبتهایی برای دو رنگ مکمل تقسیم می‌کنیم.

$\frac{1}{3}$ دایره زرد و بنفش که به نسبت $\frac{1}{4}$ و $\frac{3}{4}$ تقسیم می‌شود.

$\frac{1}{3}$ دیگر برای نارنجی و آبی که به نسبت $\frac{1}{3}$ و $\frac{2}{3}$ تقسیم می‌شود.

$\frac{1}{3}$ آخری برای قرمز و سبز که به نسبت $\frac{1}{2}$ و $\frac{1}{2}$ تقسیم می‌شود.

۱۰۰

۱۰۱

۱۰۲

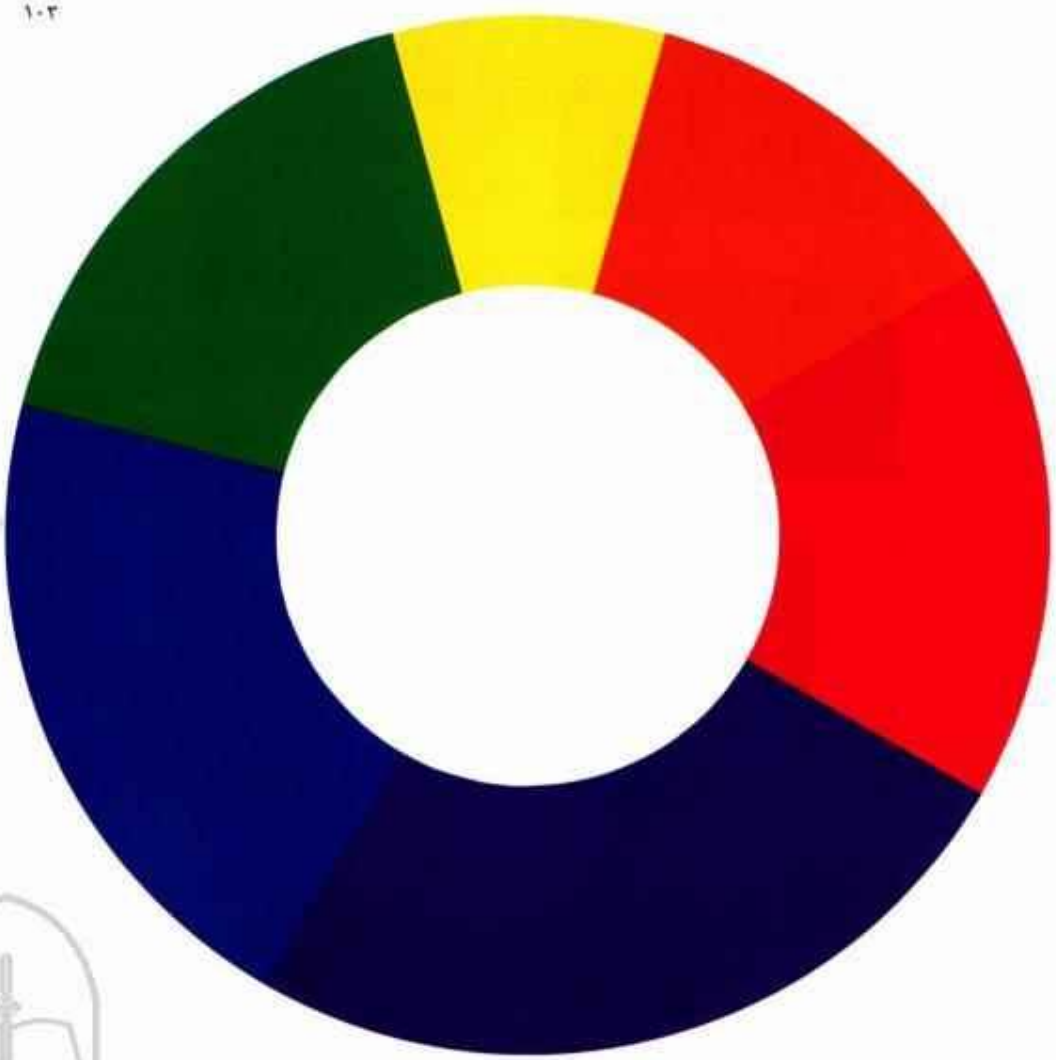
وقتی این تقسیمات به پایان رسید دایره ای مساوی با این دایره ترسیم می‌کنیم و بخشهای دایره اول را به ترتیب رنگهای دایرهٔ رنگ - زرد، نارنجی، قرمز، بنفش، آبی، سبز - روی آن منتقل می‌کنیم.

سطوح هماهنگ نمودی آرام و ایستا دارند. اگر در اثری

۱۴۹

Telegram.me/tanagahi

۱۰۳



۱۵۰

Telegram.me/tanagahi

نسبتهای هماهنگ استفاده شده باشد کنتراست وسعت در آن صفر است.

نسبتهایی که در اینجا ذکر گردید تنها هنگامی معتبر است که همهٔ رنگها در بالاترین حد خلوص خود باشند.

اگر خلوص رنگها تغییر یابد سطوح متعادل نیز تغییر می‌یابند. به نظر می‌رسد دو عامل روشنی و وسعت وابستگی تنگاتنگی به هم دارند.

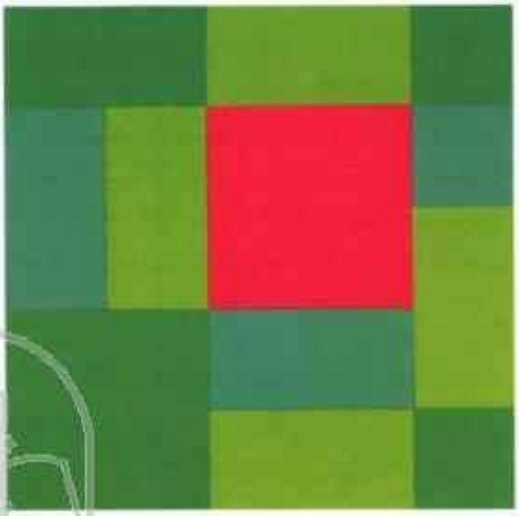
اگر در کمپوزیسیونی رنگی، نسبت وسعت رنگها هماهنگ نباشد و رنگی بر بقیه رنگها حاکم باشد نمود آن بیانی خواهد بود. نوع نسبتهای انتخاب شده در یک کمپوزیسیون بیانی بستگی به موضوع، احساس هنری، و سلیقهٔ شخصی دارد.

اگر کنتراست وسعت چشم گیر باشد چه نمودی به دست می‌آید؟ در شکل ۱۰۴ رنگ آبی آنقدر کوچک نشان داده شده که فقط دیده شود. در شکل ۱۰۵ قرمز نسبت به بقیه وسعت کمتری را در اختیار دارد.

چون سطح نارنجی در شکل ۱۰۴ نسبت به سطح آبی خیلی زیاد است به طور همزمانی مکمل خود یعنی آبی را کاملا زنده در چشم ایجاد می‌کند. در بخش کنتراست همزمانی گفته شد که چشم با دیدن هر رنگی مکمل آن را طلب می‌کند. تاکنون معلوم نشده است که چرا چنین است. شاید نیرویی جهانی بر ما حاکم است که در ما تعادل ایجاد می‌کند. کنتراست وسعت نمود خاص خود را به گرایش مشابهی مدیون است. رنگ کم وسعت که در تنگنا قرار می‌گیرد به صورت تدافعی عکس العمل نشان می‌دهد تا

۱۰۴

۱۰۵



کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد ۱۵۱

Telegram.me/tanagahi

نسبت به موقعی که وسعتی هماهنگ دارد واضح تر دیده شود. قانون موازنهٔ مشابهی نیز در زیست شناسی عمل می‌کند.

در شرایط نامساعد زندگی، در گیاهان و حیوانات نیروی مقاومت بسیج می‌شود و در فرصت مناسب خود را نمایان می‌سازد. اگر به رنگی که وسعت ناچیز دارد با غور کردن طولانی، برای حمایت آن در چشم فرصت داده شود، به طور فزاینده ای متمرکز و تحریک کننده می‌شود.

در شکل ۱۰۵ وسعت زرد – سبز نسبتاً زیاد است، اما از آنجا که قرمز کاملا مکمل زرد – سبز نیست نمود کنتراست وسعت، به وسیلهٔ کنتراست همزمانی حمایت شده است. قرمز نه تنها شدت یافته بلکه قرمزی آن نیز تغییر کرده است. استفاده از کنتراستهای مضاعف بیان رنگی عجیب و زنده ای راپدید می‌آورد.

یکی از خصوصیات ویژهٔ کنتراست وسعت که در اینجا به صورت نمونه آورده شده است این است که مستعد تغییر دادن نمودهای کنتراست و یا شدت بخشیدن به آن است. راجع به نسبت در مبحث کنتراست تیره – روشنی صحبت شد. کنتراست وسعت دقیقاً کنتراست اندازه است. در کمپوزیسیون تیره – روشنی اگر نقطه کوچک روشنی در کنتراست با سطح وسیعی از تیرگی قرار بگیرد تضادشان منجر به ایجاد مفهومی وسیع و عمیق در تصویر خواهد شد.

تابلوی ۶ "مردی با کلاه خود زرین" از این نظر ممکن

است نمونهٔ خوبی باشد. سطح کوچک روشنِ روی شانه برای اندازهٔ سر لازم است. کنتراست فام نیز همین کار را می‌کند. در کمپوزیسیون مندریان در تابلوی ۴ سطح کوچک زرد در کمپوزیسیون اندازهٔ مناسبی را مشخص می‌کند. توجه به میزان وسعت رنگ در کمپوزیسیون دست کم همانقدر اهمیت دارد که انتخاب واقعی رنگها. هر نوع کمپوزیسیون رنگی بایستی از ارتباطات یک یک سطوح با هم نتیجه شده باشد.

سطوح رنگی باید فرم، وسعت و مرزشان را از خود رنگها دریافت کنند و از قبل نباید با مرز مشخص شوند.

رعایت این قانون به ویژه برای تعیین صحیح وسعت رنگ مهم است. اندازهٔ صحیح سطوح رنگی نباید از طریق تعیین مرز مشخص شود زیرا وسعت آنها تابع فام، اشباع، روشنی و نمودهای کنتراست است.

وسعت یک سطح زرد که در زمینهٔ رنگهای روشن قرار دارد بایستی با وسعت همین زرد که در زمینهٔ رنگهای تیره قرار دارد متفاوت باشد. زرد در میان رنگهای روشن سطح بزرگی را طلب می‌کند؛ ولی در میان رنگهای تیره مقدار اندکی از آن کافی است تا روشنی رنگ آن بتواند عمل کند. نسبتهای تمام سطوح رنگی بایستی بدین ترتیب از روی نیروی نسبی بالقوهٔ آنها تعیین شود. در نقاشی بروگل، که در صفحهٔ ۱۵۳ دربارهٔ آن بحث می‌شود، رنگ قرمز –

Telegram.me/tanagahi

نارنجی آستین، به رغم کوچکی سطح آن، قادر است خودش
را به صورت آکسانی قوی در تصویر بقبولاند.

۱۵۳

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲۲

پیتر برو گل پدر، ۱۵۶۹ - ۱۵۲۵

منظرهٔ سقوط ایکاروس

بروکسل، موزه رویاکس هنرهای زیبا

آثار این استاد فلاندری از نظر بیان کاملاً با آثار نقاشان هم دورهٔ ایتالیایی‌اش تفاوت دارد. در آثار بروگل توانگری دورهٔ رنسانس و آرمانگرایی آن جای خود را به تصاویری واقع‌گرایانه از محیط روستایی و زندگی روزمره می‌دهد. او هیچگاه تصویری ایده آل از یک فرد ترسیم ننموده و فقط گروه دهقانان و دسته‌های کوچک و بزرگی از مردم را در نقاشیهای خود نشان داده است. وی به جای مریم توده مردم را با شهوات، جنایات، زحمات، و جشنهایشان ترسیم می‌نمود. صحنه‌های او میدانهای روستا و مناظر وسیع با جزئیات آن است. این محیط‌ها برای او همانقدر اهمیت دارد که تصویر شخصیتها.

در تابلوی سقوط ایکاروس اشخاص در منظره‌ای وسیع و با شکوه همانند صحنهٔ نمایش جایی مخصوص به خود دارند. در زمینهٔ جلو مردی با خیش مشغول شخم زدن و چوپانی مشغول چراندن گله و ماهیگیری در کنار آب نشسته است. قایقهای بادی با بادبانهای افراشته در حرکتند. در دور دست شهری قرار دارد و کوهها سر به آسمان کشیده‌اند. جزیره‌ها در سطح آب بریدگی ایجاد کرده و خورشید در افق نمایان است. روز تازه آغاز شده و هر کس مشغول انجام وظیفه خودش است. هیچکس به ایکاروس که در آب دست و پا می‌زند توجهی ندارد، و هیچکس نگران سرنوشت او نیست. عقیدهٔ رئالیستی بروگل در مورد قهرمان در اینجا کاملاً مشهود است.

رنگها واقعی و مناسب صحنه است. مقدار اندکِ قرمز- نارنجی در آستین و یقه مرد شخم زن در کنتراست با سطوح وسیع آبی- سبز، سبز و انواع قهوه‌ای‌های تابلو قرار می‌گیرد. بروگل نوع دیگری از کنتراست یعنی کنتراست کوچکی و بزرگی را از طریق جثهٔ بزرگ دهقان، جثه کوچک چوپان و جثهٔ کوچکتر ماهیگیر و نیز از طریق جزیره کوچک، بادبان خمیده، و صخره در دریا و یا قایق بادبانی، ماهیگیر، و ایکاروس در حال غرق شدن به کار گرفته است.

با مسئلهٔ فضا به شیوهٔ خاصی برخورد شده است. خطوط مورب چشم را به عمق تابلو هدایت می‌کنند. یکی از این خطوط از گوشه راست شروع و از طریق گلهٔ گوسفندان به قاعدهٔ پرتگاه صخرهٔ روشن می‌رود. این خط با خط دیگری که از صخره شروع و از طریق شهر به خورشید که مرکز دید در افق است می‌رسد. همین نقطه آماج خط مورب دیگری است که از خیش به سوی مرد شخم زن می‌رود و به سمت صخره و کشتی کوچک هدایت می‌شود. خط مورب دیگری نیز از ایکاروس شروع و از طریق بادبان به سوی

Telegram.me/tanagahi

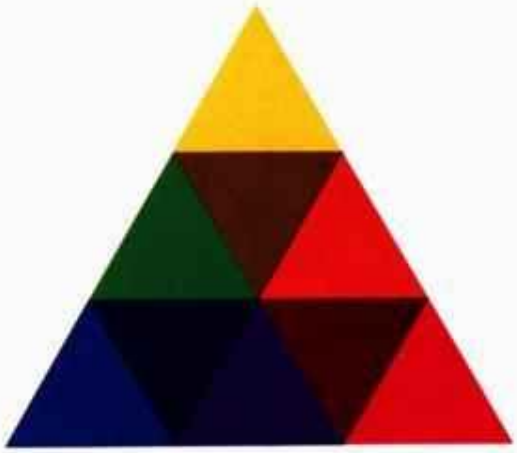
خورشید حرکت می‌کند. این خطوط مورب با خط افقی که از شهر به جزیره می‌رود و با خط افق دیگری که از پرتگاه سمت راست و از طریق بادبان و درخت تیره رنگ سمت چپ می‌گذرد در کنتراست قرار می‌گیرند. حالت ایستایی و سکون این تابلو با خطوط عمودی، که یکی در سمت چپ از اسب و تنهٔ درخت به صخرهٔ بلند می‌رود و دیگری در سمت راست از ماهیگیر و ایکاروس گذشته و از طریق دکل کوچک کشتی به قلهٔ کوه بلند در بالا می‌رسد، به وجود می‌آید.

تمرکز و تنهایی هر یک از انسانها در این منظرهٔ وسیع، موجب شده تا احساسی از ارتباطی عمیق بین انسان و طبیعت در این تابلو به وجود آید.

۱۵۵

Telegram.me/tanagahi

۱۰۶



ترکیب رنگ

برای اینکه باز هم بیشتر با دنیای رنگ آشنا شویم چند تمرین در مورد مخلوط کردن آنها به صورت نظم یافته انجام می‌دهیم. مطابق با حساسیت و شیوهٔ مورد استفاده می‌توانیم درجه‌های بینابینی را کم یا زیاد انتخاب کنیم.

هر رنگی را می‌توان با سیاه، سفید، خاکستری، یا با هر رنگ کروماتیک دیگری مخلوط نمود و ترکیبات ممکن نامحدود تنوع بی شمار این دنیا را به وجود آورد.

۱ - ترکیب نواری

دو رنگ دلخواه را در دو انتهای یک نوار قرار می‌دهیم و از ترکیب آنها رنگهایی با درجاتی منظم به دست می‌آوریم. بر حسب نوع دو رنگی که با هم مخلوط می‌کنیم طیفی از ترکیب آنها خواهیم داشت. این ترکیبات ممکن است رنگهایی با تیره - روشنی متفاوت باشند. (شکل‌های ۷۶ تا ۷۸)

۱۰۷

۲ - ترکیب مثلثی

هر یک از سه ضلع مثلث متساوی الاضلاعی را به سه قسمت مساوی تقسیم می‌کنیم و از نقاط تقسیم به موازات اضلاع خطوطی رسم می‌کنیم. با این کار مثلث بزرگ به ۹ مثلث کوچک تقسیم می‌شود. در مثلثهای واقع در گوشه ها، سه رنگ زرد، قرمز، و آبی قرار می‌دهیم و مخلوط زرد با قرمز، قرمز با آبی و آبی با زرد را در مثلثهای ما بین

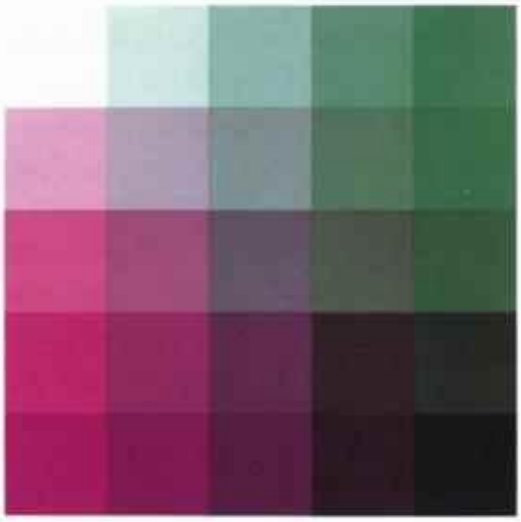
Telegram.me/tanagahi

گوشه‌ها می‌گذاریم. هر یک از بقیهٔ مثلثها را نیز با مخلوطی از رنگهای سه مثلث همجوار آنها می‌پوشانیم (شکل ۱۰۶). همین تمرین را با قرمز ، آبی و سبز نیز انجام می‌دهیم (شکل ۱۰۷).

۳ - ترکیب مربعی

شکل‌های ۱۰۸ و ۱۰۹ ترکیب مربعی را نشان می‌دهد. این تمرین وقتی بسیار آموزنده می‌شود که در ابتدای کار سفید، سیاه و زوج مکملی را در چهار گوشه مربع قرار بدهیم (شکل ۱۰۸). یا ممکن است دو زوج مکمل را در چهار گوشه بگذاریم (شکل ۱۰۹) و یا چهار رنگ را به دلخواه برای چهار گوشه انتخاب کنیم. برای انجام این تمرین ابتدا مخلوط بین دو رنگ واقع در گوشه‌های همجوار را در مربعهای کناره می‌گذاریم و سپس مخلوط بین دو رنگ واقع در گوشه‌های قطری را در مربعهای قطر جای می‌دهیم و سرانجام رنگهای مربعهای دیگر را به دست می‌آوریم.

۱۰۸



۱۰۹

رنگهای ترکیبی، مثلث و یا هر مربع خانواده ای کامل به وجود می‌آورند که اعضای هر کدام با هم مناسبات مشترک دارند.

هر کس بخواهد امکانات بیشتری در ترکیب رنگ جستجو کند باید هر رنگی را با هر یک از رنگهای دیگر ترکیب نماید. هر یک از اضلاع مربع بزرگی را به سیزده قسمت مساوی تقسیم کنید و سپس آنها را به هم وصل نمایید. مربع اول سمت چپ بالا را خالی بگذارید؛ بقیهٔ

۱۵۷

Telegram.me/tanagahi

مربعهای ردیف اول بالا را با دوازده رنگ دایرهٔ رنگ طوری رنگ کنید که به ترتیب از زرد، زرد - نارنجی شروع و به زرد - سبز خاتمه یابد. بقیهٔ مربعهای ستون سمت چپ را با مکمل همین رنگها، طوری رنگ آمیزی کنید که از بنفش، بنفش آبی و آبی شروع و به قرمز - بنفش خاتمه یابد. ردیف دوم افقی را با ترکیبی از یک یک رنگهای ردیف اول با آبی - بنفش به دست آورید. وقتی که هر یک از رنگهای ستون سمت چپ با هر یک از رنگهای ردیف افقی بالا مخلوط شد در آن صورت در قطر مربع بزرگ از سمت چپ بالا به سمت راست پایین خاکستریهایی پیدا می‌شود که نتیجهٔ مخلوط شدن مکمل‌ها است.

ال گره کو، رامبراند، سزان و دیگر استادان با روی هم قرار دادن لایه‌های شفاف رنگ خالص بر روی هم ترکیبات قابل توجهی به وجود می‌آوردند، ولی سورا و نئوامپرسیونیستها رنگهای خالص را به صورت نقطه نقطه در کنار هم قرار می‌دادند تا در چشم بیننده ترکیب افزایشی ایجاد نمایند.

وقتی شاگرد تعدادی تمرین ترکیب رنگ انجام داد از طریق ترکیب، می‌تواند مشابه هر رنگی را که بخواهد دقیقاً به وجود آورد. از روی رنگهای موجود در طبیعت، رنگهای آثار هنری و یا هر منبع دیگری می توان نمونه سازی کرد. به نظر من ارزش چنین تمرینی این است که پدید آوردن مشابه هر رنگی به طور دقیق، موجب پیشرفت درک و افزایش قوهٔ

تشخیص فرد می‌شود. درست همان طور که در روند ظریف‌ترین مراحل صنعتی اندازه و محاسبه با شکست روبرو می‌شود و نتیجهٔ صحیح فقط از طریق مهارت ویژهٔ فرد صنعتکار با استعداد به دست می‌آید، همین طور هم ترکیبهای مسلم هنری و کمپوزیسیونهای رنگی فقط از طریق احساس رنگِ هنرمند کامل می‌گردد.

حساسیت به رنگ به طور کلی تابع تمایلات ذهنی است. افرادی که سلیقهٔ ذهنی آنها به رنگ آبی گرایش دارد تنوعات بی شمار آبی را درک می‌کنند ولی از درک تنوعات قرمز عاجزند. بنابراین ارزش دارد که تمرینها را با تمام رنگهای موجود انجام دهیم تا بتوانیم در ارزیابی تمام رنگها قضاوتی بیطرفانه داشته باشیم.

علاوه بر شیوهٔ ترکیب خود رنگها که تاکنون در مورد آنها صحبت کردیم شیوهٔ دیگری نیز وجود دارد که ترکیب بصری نامیده می‌شود. این روش عبارت است از کنار هم قرار دادن نقطه‌های کوچکی از رنگهای خالص و مشاهدهٔ آنها از فاصله ای معین. این نقطه‌ها در چشم با هم ترکیب می‌شوند و رنگ جدید واحدی را پدید می‌آورند. مزیت این نوع ترکیب افزایشی این است که رنگهای حاصل از این نوع ترکیب، دیگر تضعیف نمی‌شوند بلکه درخشان تر می‌گردند.

از خرد کردن رنگها به صورت نقطه نقطه‌های ساده در کار چاپ نیز استفاده می‌شود. چشم سطوح نقطه نقطه را از فاصله ای معین به صورت سطح یک پارچه می‌بیند. وقتی یک کار چاپی از پشت ذره بین مشاهده می‌شود یک یک

Telegram.me/tanagahi

نقطه‌های ریز رنگی آن نمایان می‌گردد. در چاپ معمولی چهار رنگ، انواع مختلف رنگها و تنوعات آنها از طریق ترکیب و مخلوط شدن ۳ رنگ استاندارد زرد، آبی - سبز، قرمز متمایل به آبی و سیاه ایجاد می‌شود. ولی با ترکیبات این چهار رنگ و مخلوطهای آنها همیشه نمی‌توان یک کار چاپی دقیق و همانند اصل به وجود آورد. بنابراین وقتی بخواهیم چاپی با کیفیتی عالی ایجاد کنیم بایستی به جای چهار رنگ از هفت رنگ یا بیشتر استفاده نماییم.

نمونهٔ متداول دیگری از ترکیب رنگها در چشم (ترکیب ذهنی) در نساجی دیده می‌شود. تار و پودهایی با رنگهای مختلف بنا به نوع بافت، به سطحی یک پارچه بدل می‌شوند. نمونهٔ مأنوس و آشنا در این مورد پارچه‌های شطرنجی اسکاتلندی است. در این نوع پارچه‌ها مجموعه ای از پودهای رنگی گروهی از تارها را با همان رنگ را قطع می‌کند و مربع هایی با رنگهای زنده و خالص پدید می‌آید. از در آمیختن تارها و پودهایی که رنگی متفاوت دارند نقاط رنگی جدیدی پدید می‌آیند که از فاصله ای معین یکدست و یک پارچه دیده می‌شوند. نقوش پارچه‌های شطرنجی اصیلی که با نخ پشمی ظریف بافته شده‌اند نشانهٔ قبیله‌ای مخصوص بعضی از قبایل محسوب می‌شوند. این نسبتها و رنگهای شطرنجی اصیل امروزه نیز در نساجی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲۳

جرج سورا، ۱۸۹۱ - ۱۸۵۹

گردشگاه گراندژات

مطالعهٔ اولیه

نیویورک، موزه متروپولیتن

سورا می‌کوشید تا حرکات تصادفی قلم امپرسیونیستها را در نقاشی سازمان بخشد و از نقاشی کل عینی و سازمان یافته‌ای به وجود آورد.

وی لکه‌های کوچک رنگ ناشی از ردهای تصادفی قلم مونه را بر اساس قوانین فیزیکی به گروههای منظمی از نقطه‌ها تبدیل نمود. درخشش رنگها باید از طریق تجزیهٔ رنگهای ترکیبی به اجزای اولیه، و سپس کنار هم قرار دادن این رنگهای اصلی و خالص به صورت نقطه بر روی بوم، حاصل می‌شد. قرار بود چشم بیننده آین رنگها را با هم مخلوط کند. مکملها در کار سورا نقش مهمی به عهده دارند، زیرا قرار بود نمود نهایی نقاشی خاکستری هماهنگی باشد.

سورا نیز به پرورش فرم پرداخت و نقاشیهای او از نظر آرایش خصلتی معمارانه پیدا کردند. او مشتاقانه به مسائل نور و تاریکی حساسیت نشان می‌داد. تابلوهای او با سطوح تیره - روشن و تکه‌های رنگ ساختمان‌بندی شده است. در تابلویی که در این کتاب مشاهده می‌کنید زمینهٔ جلو سطحی تیره با جهتی افقی است که در آن رنگهای درخشان و تکه‌های نور و تاریکی سبز را تیره و زنده می‌کند.

در زمینهٔ روشن وسط، سبز رنگ پریده با رنگهای مکمل قرمز و آبی روشن رودخانه مورد تاکید قرار گرفته است. زمینه عقب تابلو با شاخ و برگ تیرهٔ درختان، که جهتی افقی دارند، در بالا به پایان می‌رسد. پیکرهای تیرهٔ سمت راست، با ایجاد پلی بر روی زمینهٔ وسط، زمینهٔ جلو را با فرمهای عمودی خود به زمینهٔ عقب وصل می‌کند. سطوح منفرد رنگی در بیقراری مدولاسیونهای کنتراست رنگها حل شده‌اند.

تمام سطح تابلو به نقاط رنگی و مکمل تجزیه شده است و به رغم وجود رنگهای قوی نتیجهٔ کار بسیار آرام است. نمونهٔ سطوح رنگی برای مطالعه عبارت‌اند از گروه سمت چپ زمینهٔ جلو، لباس خانم ایستاده در سمت راست. سبزهای تیره و روشن. هیچکدام از این سطوح نه با رنگهای یکدست و ترکیبی بلکه با نقاطی مشخص رنگ آمیزی شده‌اند که فقط در چشم بیننده به صورت بافت نرمی در می‌آیند.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

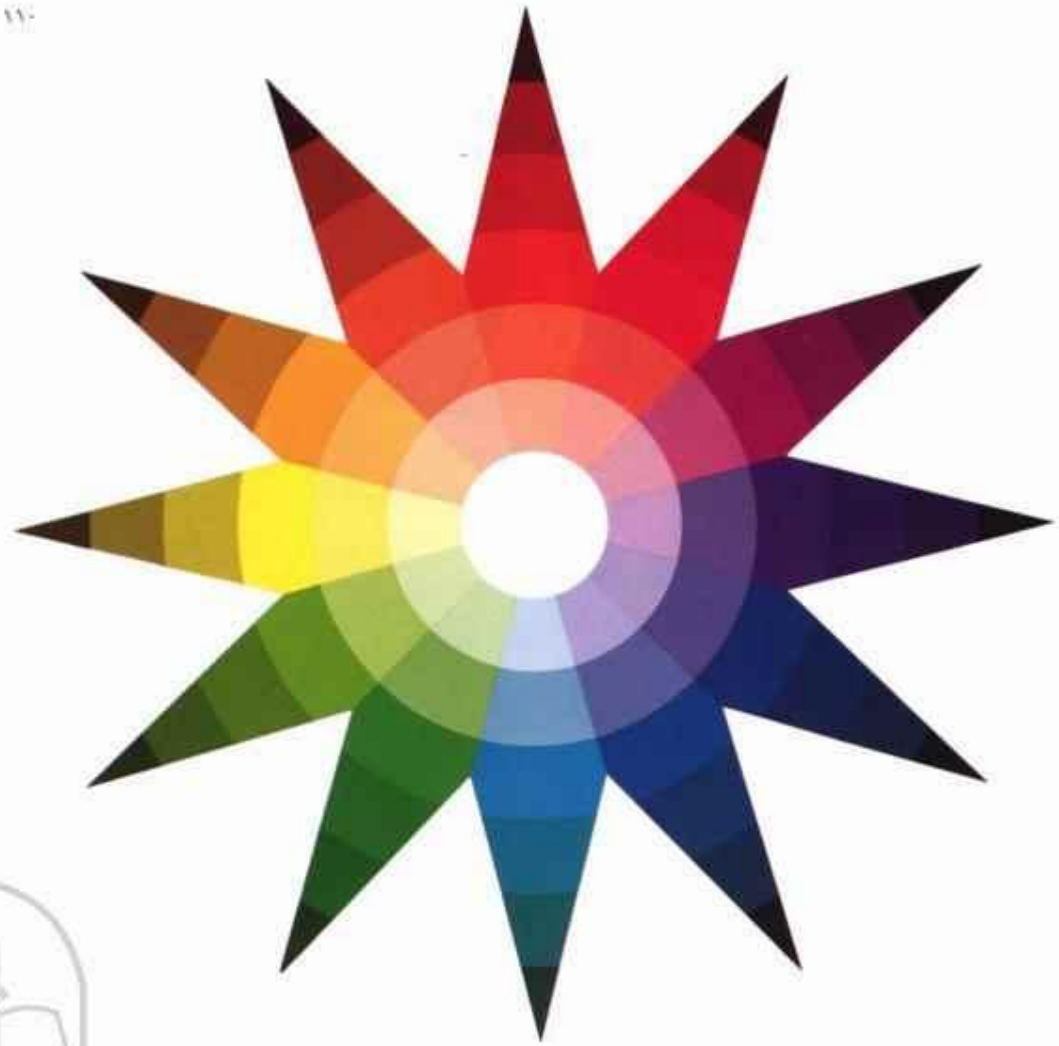
پس از ذکر نمودهای بالقوهٔ کنتراست هفتگانهٔ رنگها سعی می‌کنم که نقشه ای واضح و کامل از دنیای رنگ تهیه کنم. در شکل ۳۷، دایرهٔ ۱۲ رنگه ای را که با سه رنگ اصلی زرد، قرمز و آبی تهیه شده‌اند، نشان دادیم. ولی این دایرهٔ رنگ برای یک طبقه‌بندی کامل کافی نیست. به جای دایره باید از کره استفاده کنیم، حجمی که فیلیپ اتورونج آن را مناسبترین وسیله برای نشان دادن ویژگیهای بسیار دنیای رنگ می‌داند. کره ساده‌ترین حجمی است که تقارن همه جانبه دارد. با این حجم می‌توان قوانین مکمل‌ها را نشان داد و روابط اصلی میان رنگها و میان کروماتیکها و سیاه و سفید را بیان نمود. اگر کرهٔ رنگ را شفاف تصور کنیم و بدانیم که هر نقطه ای در آن تیره - روشنی خاصی دارد، آنگاه هر یک از رنگهای قابل درک در آن برای خود جای بخصوصی خواهد داشت.

هر نقطه ای بر روی کره از طریق خطوط مداری و نصف النهاری مشخص می‌شود. برای طبقه‌بندی کامل رنگها فقط به ۶ مدار و ۱۲ نصف النهار نیاز داریم.

بر روی سطح کره، شش مدار با فواصل مساوی ترسیم می‌کنیم تا هفت منطقه به دست آید. عمود بر این مدارات ۱۲ نصف النهار از دو قطب عبور می‌دهیم. در منطقهٔ مدار وسطی که توسط نصف النهارها به ۱۲ قسمت مساوی تقسیم شده است ۱۲ رنگ خالص دایرهٔ رنگ را قرار می‌دهیم. منطقهٔ قطبی بالا را به سفید و منطقه قطبی پایین را به سیاه اختصاص می‌دهیم. در دو منطقه بین سفید و مدار وسط دو درجهٔ روشن تر سفید آمیختهٔ هم فاصله با هر یک از رنگهای دوازده گانه را قرار می‌دهیم. در دو منطقه بین سیاه و مدار وسط دو درجهٔ تیره تر سیاه آمیختهٔ هم فاصله با هر یک از رنگهای دوازده گانه را جای دهیم. چون رنگهای دوازده گانه از نظر تیره - روشنی با هم برابر نیستند میزان مخلوط شدن با سفید یا سیاه بایستی برای هر رنگی جداگانه در نظر گرفته شود. رنگ زرد خالص خیلی روشن است و بنابراین دو درجه روشن تر سفید آمیختهٔ آن به هم نزدیکند در حالی که دو درجهٔ تیره تر سیاه آمیخته آن با هم خیلی اختلاف دارند. بنفش تیره‌ترین رنگ خالص است درجات روشن تر سفید آمیختهٔ آن با هم خیلی اختلاف دارند در حالی که درجات تیره تر سیاه آمیختهٔ آن به هم نزدیکند. هر یک از رنگهای دوازده گانه نسبت به تیره- روشنی طبیعی خود تیره‌تر و روشن‌تر می‌شود. تا اینکه دو منطقهٔ روشن و دو منطقهٔ تیره از هر یک از رنگهای دوازده گانه به دست آید. در هر یک از این مناطق تیره - روشنی متفاوت است. بنابراین در منطقه اول روشنی زرد بیشتر از بنفش در همان منطقه است. در واقع مناطق کمربندهایی نیستند که تمام رنگهای دوازده گانه در آنجا درجه روشنایی یکسان داشته باشند.

چون نمی‌توانیم کرهٔ رنگ سه بعدی را بر روی کاغذ دو بعدی نشان دهیم سطوح کروی را روی صفحه به شیوهٔ

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

نقشه کشها ترسیم می‌کنیم. اگر کرهٔ رنگ را از بالا نظاره کنیم اول منطقهٔ سفید در وسط، بعد دو منطقه روشن در اطراف آن، سپس نیمی از منطقه رنگهای خالص مشاهده می‌شود. در کرهٔ رنگ از پایین، منطقهٔ سیاه در وسط و دو منطقهٔ تیره در اطراف آن و سپس نیمهٔ دیگر منطقهٔ رنگهای خالص دیده می‌شود.

برای دیدن تمام سطح کرهٔ رنگ به طور همزمان، می‌توان چنین تصور کرد که انگار نیمکرهٔ تیره از ناحیهٔ نصف النهار برش خورده و همراه با رنگهای نیمکرهٔ روشن بر روی صفحهٔ کاغذ در یک سطح قرار گرفته‌اند، حاصل کار ستارهٔ دوازده پری همانند شکل ۱۱۰ خواهد بود. سفید در مرکز قرار دارد و پس از آن مناطق روشن، آنگاه مناطق رنگهای خالص، سپس مناطق تیره و آخر از همه سیاه در نوک پرهای ستاره مشاهده می‌شود.

شکل ۱۱۱ الف کرهٔ رنگ را از پهلو نشان می‌دهد. در مدار وسطی رنگهای خالص دیده می‌شوند که از دو درجهٔ روشن شده با سفید عبور کرده و به سفید ختم شده‌اند و سپس از دو درجهٔ تیره شده با سیاه گذشته و به سیاه منتهی شده‌اند. شکل ۱۱۱ ب سمت دیگر کرهٔ رنگ را نشان می‌دهد. بدین وسیله با شکل ۱۱۱ الف و شکل ۱۱۱ ب تمام سطح کره نشان داده می‌شود.

برای دانستن اینکه در داخل کره چه می‌گذرد، بایستی از کرهٔ رنگ مقطع تهیه کنیم.

شکل ۱۱۲ مقطع افقی کرهٔ رنگ را از ناحیه استوا نشان می‌دهد. در اینجا متوجه می‌شویم که منطقهٔ خاکستری خنثی در وسط و حلقه رنگهای خالص در سمت بیرون قرار گرفته‌اند. دو لایه بین رنگهای خالص و خاکستری مخلوطی از رنگهای مکملند.

از جهت عمودی نیز می‌توان مقطعی از کره به دست آورد.

در اینجا در محور کره مجموعهٔ خاکستریها قرار دارند که بین سیاه و سفید واقع شده‌اند همان طور که ذکر کردیم نمودار، هفت درجهٔ تیره- روشنی دارد. بنابراین درجهٔ چهارم مطابق با خاکستری حد وسط بین سفید و سیاه است و در مرکز کره قرار دارد.

همین خاکستری می‌تواند از طریق مخلوط کردن هر یک از جفتهای مکمل پدید آید. بنابراین اگر دو رنگ مقابل هم را بر روی دایره استوا انتخاب کنیم از مخلوط کردن آنها درجاتی به دست می‌آید نظیر آنچه که در اشکال ۷۶ تا ۷۸ در بخش مکمل‌ها پدید آمده‌اند. در مقطع افقی دایرهٔ رنگ، پنج درجه مابین دو قطب مکمل را می‌بینیم که در وسط آنها خاکستری خنثی قرار دارد.

شکل ۱۱۳ مقطعی عمودی از دایرهٔ رنگ را در محل استقرار رنگهای قرمز - نارنجی / آبی - سبز نشان می‌دهد. با نگاه کردن به منطقهٔ استوای این مقطع، آبی - سبز را در سمت چپ و قرمز - نارنجی را در سمت راست با حداکثر خلوص مشاهده می‌کنیم. در جهت محور مرکزی ترکیب این دو رنگ خالص را در دو درجهٔ مختلف مشاهده می‌کنیم. دو رنگ مکمل و ۵ رنگ حاصل در منطقهٔ استوا در جهت سفید، روشن و در جهت سیاه، تیره می‌شوند. چنین مقطعی عمودی

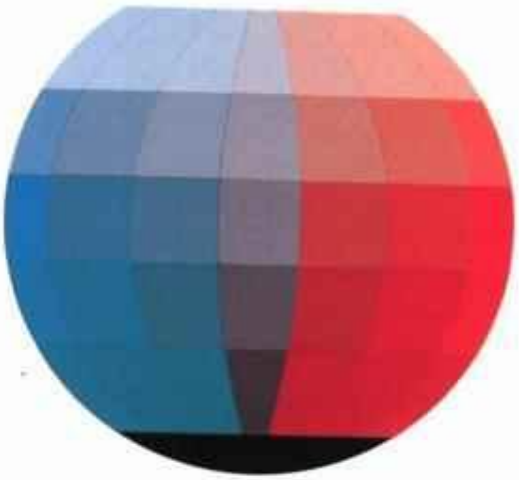
Telegram.me/tanagahi

۱۱۱a

۱۱۱b

۱۱۲

۱۱۳



۱۲۵
کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

را می‌توان از هر جفت رنگ مکمل کرهٔ رنگ و سفید و سیاه عبور داد. تونالیته‌های هر سطح افقی از تیره‌ها یا روشنی‌ها باید در این حالت یکسان و با خاکستری همان سطح همسان باشد.

با رنگ کردن تمام مقاطع افقی و عمودی کرهٔ رنگ با این شیوه فهرست رنگ خود را کامل می‌کنیم مقاطع افقی شامل درجاتی از اشباع رنگها هستند و مقاطع عمودی شامل رنگهای خالص و ناخالص مکمل و ترکیبات آنها به صورت تیره - روشن است. چنین تمرین هایی حساسیت به تیره روشنی‌ها و به درجات اشباع را افزایش می‌دهد.

پس جای رنگها را در کرهٔ رنگ می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱ - تمام رنگهای منشوری خالص بر روی سطح استوای کره قرار دارند.

۲ - تمام ترکیبات رنگهای منشوری با سیاه و سفید در مدار بیرونی، تیره - روشنی‌ها قرار دارند.

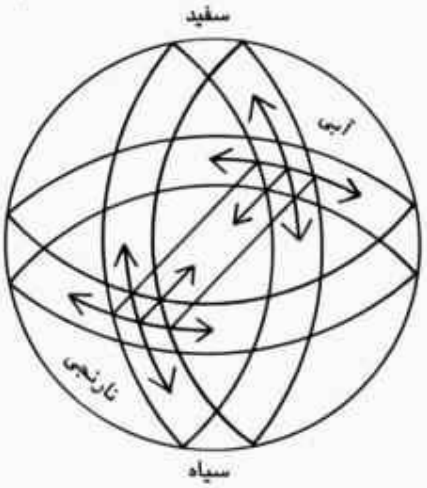
۳ - ترکیبات هر جفت رنگ مکمل همان رنگهایی است که در مقطع افقی دیده می‌شود.

۴ - ترکیبات هر دو جفت رنگ مکمل همان طور که در مقطع عمودی نشان داده شده در جهت سفید و سیاه، روشن و تیره می‌شوند.

هر گاه فرض کنیم که وسط سوزنی دو سر از مرکز کرهٔ رنگ بگذرد. رنگی را که یکی از سرهای آن نشان می‌دهد مکمل رنگی است که سر دیگر آن مشخص می‌کند. اگر یک سر سوزن اشاره به دومین قرمز روشن داشته باشد سر

دیگر آن به دومین سبز تیره که مکمل آن است اشاره می‌کند. اگر یک سر سوزن متوجه دومین درجهٔ تیره از نارنجی باشد سر دیگر آن متوجه درجهٔ روشن از آبی خواهد بود. بنابراین در کرهٔ رنگ نه تنها رنگهای خالص مقابل هم بلکه تمام درجات تیره - روشن آنها نسبت به هم در رابطه ای مکملی قرار می‌گیرند.

۱۱۴



شکل ۱۱۴ پنج مسیر اصلی تغییرات بین دو رنگ متضاد را نشان می‌دهد. اگر با زوج مکملی مثل نارنجی و آبی شروع کنیم و بخواهیم رنگهای حد فاصل این دو را به دست آوریم، ابتدا آن دو رنگ را روی کرهٔ رنگ مشخص می‌کنیم. نارنجی که در منطقه استوا قرار دارد می‌تواند در طول استوا از طریق قرمز و بنفش و یا از طریق زرد و سبز به آبی برسد. این دو مسیر هر دو افقی‌اند. شق دیگر این است که همین نارنجی

Telegram.me/tanagahi

می‌تواند از راه نصف النهار هم به آبی برسد و برای رسیدن به آن مجبور است یا از طریق نارنجی روشن، سفید و آبی روشن و یا از طریق نارنجی تیره، سیاه و آبی تیره عبور نماید. این دو مسیر عمودی است.

با دنبال کردن راه نارنجی به آبی از مسیر قطر کرهٔ رنگ معلوم می‌شود که این دو مکمل می‌توانند از طریق خاکستری و دیگر ترکیبات آبی و نارنجی به هم متصل شوند. این مسیر که از نارنجی - خاکستری، و آبی - خاکستری می‌گذرد مسیر قطری است.

این پنج مسیر اصلی کوتاه‌ترین و ساده‌ترین خط تغییرات بین دو رنگ کنتراست است.

اگر تصور می‌کنید که این طبقه‌بندی نظم یافتهٔ رنگها و کنتراست، تمام مشکلات را از بین می‌برد باید اضافه کنم که دنیای رنگ دارای آنچنان امکانات چند بعدی است که فقط تا حدی به نظمی ساده تبدیل می‌شود. هر رنگ واحدی به تنهایی دنیایی برای خود دارد. بنابراین باید خود را با شرحی از اصول آن راضی کنیم.

Telegram.me/tanagahi

منظور من از هماهنگی فن ایجاد ترکیباتی است با استفاده از ارتباطات رنگی نظام یافته‌ای که بتواند پایه‌ای برای کمپوزیسیون باشد. چون در اینجا امکان ذکر تمام ترکیبات رنگی وجود ندارد، لذا به تعدادی از روابط هماهنگ اکتفا می‌کنیم.

هماهنگی‌های رنگی را می‌توان با استفاده از دو، سه و چهار رنگ و یا بیشتر به وجود آورد. چنین هماهنگی‌هایی را دیاد، تریاد، تتراد و غیره می‌نامیم.

۱ - دیادهای هماهنگ

در دایرهٔ رنگ ۱۲ رنگه دو رنگ رو به رو مکملند. هر یک از این زوجهای رنگی تشکیل یک دیاد هماهنگ می‌دهند. قرمز / سبز، آبی / نارنجی، زرد / بنفش نمونه هایی از دیاد هستند. اگر از کرهٔ رنگ استفاده کنیم می‌توانیم تعداد بی‌شماری از دیادهای هماهنگ داشته باشیم. آنچه در این مورد باید در نظر داشته باشیم این است که فاصلهٔ دو رنگ نسبت به مرکز باید مساوی باشد. بنابراین اگر قرمز مخلوط با سفید را انتخاب می‌کنیم، بایستی برای آن سبزی را در نظر بگیریم که به همان اندازه که قرمز روشن است تیره باشد.

۲ - تریادهای هماهنگ

اگر سه رنگ از دایره رنگ را طوری انتخاب کنیم که در صورت وصل شدن به هم یک مثلث متساوی‌الاضلاع ایجاد کند، آن سه رنگ یک تریاد هماهنگ تشکیل می‌دهند.

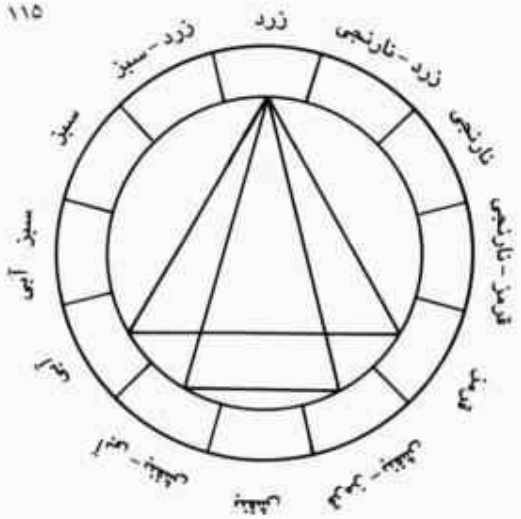
زرد / قرمز / آبی واضح‌ترین و نیرومندترین تریاد است، شکل ۱۱۸ را مشاهده کنید ترجیح می‌دهم آنرا تریاد اصلی بنامم. رنگهای ثانویه نارنجی / بنفش / سبز تریاد مشخص دیگری را به وجود می‌آورند.

زرد - نارنجی / قرمز - بنفش / آبی - سبز، یا قرمز - نارنجی / آبی - بنفش / زرد - سبز تریادهای دیگری هستند که اتصالشان به هم مثلث ایجاد می‌کند.

اگر به جای یکی از رنگهای دیاد مکمل زرد / بنفش دو رنگ مجاور آن را در دایرهٔ رنگ انتخاب کنیم، یعنی مثلا به جای بنفش، زرد - سبز و زرد - نارنجی را با زرد همراه سازیم و یا به جای زرد، زرد - سبز و زرد - نارنجی را در کنار بنفش قرار بدهیم نتیجه تریادهایی خواهد بود که خصوصیت هماهنگی دارند. خطوطی که این سه رنگ را در دایره رنگ به هم وصل می‌کنند همانطور که در شکل ۱۱۵ دیده می‌شود مثلث متساوی الساقین است. این مثلثهای متساوی الاضلاع و متساوی الساقین را می‌توان در کره نیز محاط کرد. به شرطی که محل برخورد میانهٔ اضلاع در مرکز کره قرار بگیرد می‌توان آنها را به دلخواه چرخاند. به این ترتیب هر سه رنگی که سه راس این مثلث نشان می‌دهد یک تریاد هماهنگ تشکیل می‌دهند. دو مورد خاص هنگامی پدید می‌آید که رأس مثلث بر روی سفید یا سیاه قرار بگیرد. اگر

Telegram.me/tanagahi

۱۱۵



مثلث در داخل کره طوری قرار بگیرد که یک رأس آن رنگ سفید را نشان بدهد، دو رأس دیگر آن اولین درجهٔ تیرهٔ (سیاه آمیخته) دو رنگ مکمل را نشان خواهند داد. در این صورت تریادی خواهم داشت که از سه رنگ سفید / آبی - سبز تیره / نارنجی تیره تشکیل شده است. به همین ترتیب وقتی رأس مثلث بر روی سیاه قرار می‌گیرد تریاد ما شامل آبی روشن (آبی سفید آمیخته) و نارنجی روشن (نارنجی سفید آمیخته) خواهد شد.

این دو مورد خاص نشان می‌دهد که چگونه کنتراست تیره - روشنی، وقتی سفید یا سیاه در آن به کار رود، برجسته تر به نظر می‌آید.

۳ - تنرادهای هماهنگ

از دایرهٔ رنگ زوج مکملی را طوری انتخاب کنیم که قطرشان بر هم عمود باشد از اتصال آنها مربعی همانند شکل ۱۱۶ به دست می‌آید. در یک دایرهٔ ۱۲ رنگه سه نوع از این تریادها خواهیم داشت:

زرد - بنفش / قرمز - نارنجی / آبی - سبز

زرد - نارنجی / آبی - بنفش / قرمز - سبز

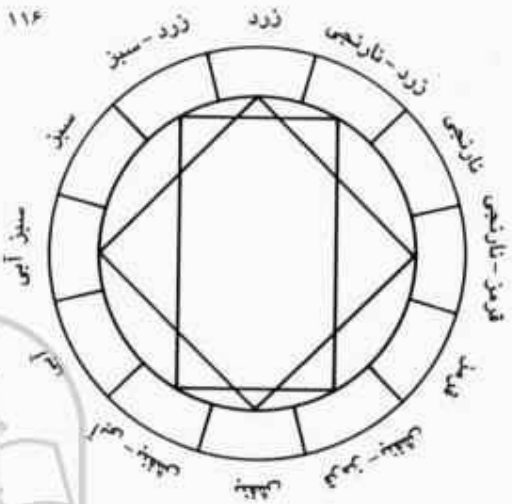
نارنجی - آبی / قرمز - بنفش / زرد - سبز

چنانچه از اتصال دو زوج مکمل بر روی دایرهٔ رنگ یک مستطیل پدید آید در آن صورت تنرادهای هماهنگ بیشتری خواهیم داشت:

زرد- سبز / قرمز - بنفش / زرد - نارنجی / آبی - بنفش

زرد / بنفش / نارنجی / آبی

۱۱۶



۱۶۹

Telegram.me/tanagahi

شکل سومی که در یک دایره تتراد هماهنگ را نشان می‌دهد ذوزنقه است. در این نوع تتراد می‌توان از دو رنگ مجاور هم در دایرهٔ رنگ و دو رنگ مجاور سمت راست و چپ مکمل آنها استفاده نمود. گرچه نتیجهٔ این تتراد تمایل به تغییر و تبدیل ناشی از کنتراست همزمانی دارد ولی هماهنگ است زیرا مخلوط آنها رنگ خاکستری - سیاه ایجاد می‌کند.

با محاط کردن یک کثیر الاضلاع در کرهٔ رنگ، همانند آنچه در شکل ۱۱۶ مشاهده می‌شود، و چرخاندن آن، تعداد بی شماری هماهنگیهای رنگی پدید خواهد آمد.

۲ - هگزادهای هم آهنگ

هگزادهای هماهنگ را می‌توان به دو طریق متفاوت ایجاد کرد.

به جای مربع یا مستطیل یک شش ضلعی را در دایرهٔ رنگ محاط می‌کنیم. در آن صورت سه جفت رنگ مکمل به عنوان هگزاد هماهنگ مشخص می‌شود. بدین ترتیب در دایرهٔ رنگ ۱۲ رنگه دو نوع هگزاد به چشم می‌خورد:

زرد / بنفش / نارنجی / آبی / قرمز / سبز

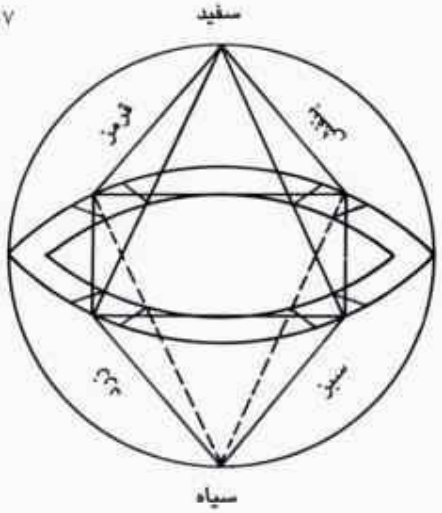
زرد - نارنجی / آبی - بنفش / قرمز - نارنجی / آبی - سبز / قرمز - بنفش / زرد - سبز

این شش ضلعی را می‌توان در دایرهٔ رنگ چرخاند. رنگهای سفید آمیخته و سیاه آمیخته ترکیبات رنگی جالبی پدید می‌آورند.

طریقهٔ دیگر ایجاد هگزاد اضافه کردن سیاه و سفید به چهار رنگ خالص است. مربعی را در سطح استوای کرهٔ رنگ

۱۷۰

۱۱۷



قرار می‌دهیم در نتیجه یک تتراد به دست می‌آید که از دو جفت رنگ مکمل تشکیل شده است. پس از آن همانند شکل ۱۱۷ گوشه‌های این مربع را از بالا به سفید و از پایین به سیاه وصل می‌کنیم و در نتیجه یک هشت وجهی خواهیم داشت.

هر تترادی که در سطح استوا به دست می‌آید می‌تواند با سفید و سیاه تشکیل یک هگزاد بدهد. به جای مربع می‌توان از مستطیل نیز استفاده کرد؛ رنگهای رئوس یک مثلث متساوی الاضلاع نیز بر روی سطح استوای کرهٔ رنگ به اضافهٔ سفید و سیاه تشکیل یک پنتاد هماهنگ می‌دهد. بدین ترتیب پنتادهایی نظیر زرد / قرمز / آبی / سفید / سیاه و یا نارنجی / بنفش / سبز / سیاه / سفید و غیره به دست می‌آید.

Telegram.me/tanagahi

۱۱۸

۱۱۹

۱۲۰

حال که این عناصر هماهنگی رنگ معرفی شد، بهتر است بار دیگر تاکید شود که انتخاب یک هماهنگی و مدولاسیون آن به عنوان اساس کمپوزیسیون نمی‌تواند اختیاری و دلبخواه باشد. تمام روشها به نوعی هدایت می‌شود که موضوع ایجاب می‌کند موضوعی که طبیعت گرایانه یا انتزاعی ارائه شده است. انتخاب یک موضوع و اجرای آن یک امر اساسی است و نمی‌توان به صورت سطحی و یا بوالهوسانه با آن مواجه شد. هر رنگ یا هر گروه رنگی یک موجود منحصر به فرد است و بر طبق قوانین ذاتی خود رشد و زندگی می‌کند.

منظور از هماهنگی رنگ دستیابی به قوی‌ترین نمود از طریق انتخاب صحیح تضادهاست.

شکل ۱۱۸ هماهنگی اولیه ای را، همان طور که در بالا توصیف گردید، نشان می‌دهد. با این نمونه نشان می‌دهیم که چگونه از یک نوع هماهنگی در کمپوزیسیون با اشکال هندسی می‌توانیم انواع مختلفی ایجاد کنیم.

یک نمونه تنوع این است که زرد را بین آبی و قرمز قرار دهیم و یا قرمز بین زرد و یا آبی، و آبی در وسط زرد و یا قرمز قرار بگیرد.

شکل ۱۱۹ هماهنگی اولیه را نشان می‌دهد که با رنگهای ضعیف شدهٔ خود ترکیب شده‌اند.

شکل ۱۲۰ نمونه ای از تغییر و تنوع را در یک هماهنگی اولیه نشان می‌دهد که در آن، از طریق ضعیف کردن رنگها،

۱۷۱

Telegram.me/tanagahi

کنتراست فام به کنتراست اشباع تبدیل شده است.

۱۲۱

شکل ۱۲۱ رنگهای روشن شده با سفید و تیره شده با سیاه یک هماهنگی اولیه را نشان می‌دهد که یک هماهنگی با کنتراست تیره- روشنی به وجود آورده است.

۱۲۲

شکل ۱۲۲ سه رنگ اصلی را با تیره - روشنی یکسان نشان می‌دهد ضمن اینکه رنگهای خالص با سطوحی کوچک در آن به صورت پراکنده قرار گرفته‌اند. در این هماهنگی کنتراست وسعت دیده می‌شود. ایجاد این گونه تنوعات می‌تواند تا بی نهایت ادامه یابد. اگر رنگی از نظر وسعت بیشتر از سایر رنگها باشد نتیجهٔ آن رنگی با ارزش بیانی خواهد بود.

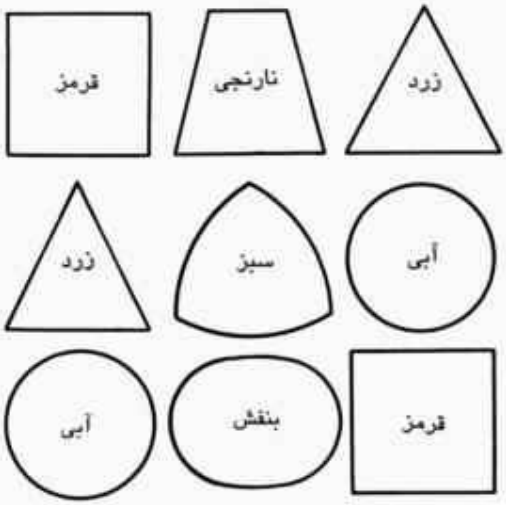
به جای رنگی خالص از گروهی هماهنگ می‌توان با رنگهای مجاور آن در دایرهٔ رنگ به کار ادامه داد، بنابراین می‌توان از زرد - سبز و زرد - نارنجی به جای زرد استفاده کرد و یا از قرمز - نارنجی و قرمز - بنفش به جای قرمز، یا از آبی - سبز و آبی بنفش به جای آبی. بدین وسیله تریاد را به تتراد تبدیل می‌کنیم و به صورت وسیعی به غنای تنوع می‌افزاییم.

این پیشنهادات و راهها برای این است که نشان بدهیم تئوری هماهنگی مانع و سدی برای تخیل نیست بلکه برعکس رهنمودی است برای کشف وسایل جدید و متفاوت بیان رنگ.

۱۷۲

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi



فرم و رنگ

در بخش بیان رنگ سعی خواهم کرد تا نیروی بالقوهٔ بیانی رنگها را شرح دهم. با وجود این شکل‌ها نیز ارزش بیانی "اتیکواستتیک" خاص خود را دارند.

در هنر نقاشی باید کیفیتهای بیانی فرم و رنگ هم سو باشند، یعنی فرم و رنگ همدیگر را تقویت کنند.

همانطور که زرد، قرمز و آبی سه رنگ اصلی رنگها هستند، مربع و مثلث و دایره نیز سه شکل اصلی به حساب می‌آیند و همانند سه رنگ اصلی ارزش بیانی مشخصی دارند.

مربع که از تقاطع دو خط مساوی افقی با دو خط مساوی عمودی پدید می‌آید سمبول ماده، سنگینی و اندازهٔ مشخص است. در خط هیروگلیف مصر مزرعه با شکل مربع نشان داده می‌شد. وقتی خطوط صاف اضلاع و زوایای قائمه مربع ترسیم می‌شود تنشی مشخص احساس می‌شود و همچون حرکت تجربه می‌شود. تمام اشکالی که اضلاع عمودی و افقی دارند - صلیب، مستطیل، کلید یونانی، و مشتقات آنها - جزء گروه مربع به حساب می‌آیند.

مربع با رنگ قرمز که نشانگر ماده است همخوانی دارد. سنگینی و ماتی قرمز با شکل ایستا و موقر مربع سازگار است.

مثلث از تقاطع سه خط مایل پدید می‌آید. زوایای تیز آن نمودی ستیزه جویانه و تجاوزگرانه ایجاد می‌کند. اشکالی نظیر لوزی، ذوزنقه، زیگزاگ و مشتقات آنها همانند مثلثند. مثلث فکر است و خصوصیت بی وزن آن با رنگ زرد درخشان همخوانی دارد.

دایرهٔ مکان هندسی نقطه ای است که با فاصله ای ثابت از نقطه ای مفروض بر روی صفحه حرکت می‌کند. دایره برعکس احساس واضح و تند حرکت مربع، احساسی از آرامش و حرکت نرم را ایجاد می‌کند. دایره سمبل روح است

Telegram.me/tanagahi

و دائماً در خود حرکت می‌کند. چینیان قدیم برای ساختن معابد از عناصر گرد استفاده می‌کردند در حالیکه قصرهای دنیوی سلاطین را چهار گوش می‌ساختند. در علم نجوم دایره با نقطه ای در مرکز آن، خورشید است.

اشکالی مانند بیضی موج، شلجمی و مشتقات آنها همانند دایره‌اند. در میان رنگها خصوصیت رنگ آبی شفاف با حرکت دائمی دایره تطابق دارد.

به طور خلاصه می‌توان گفت که مربع مادهٔ ساکن، مثلث پرتو افکن فکر، و دایره روح دائماً در حرکت است. اگر در جستجوی اشکالی باشیم که خصوصیت آنها با رنگهای ثانویه تطابق داشته باشد می‌توانیم ذوزنقه را با نارنجی، مثلث منحنی را با سبز، و بیضی را با بنفش مطابق ببینیم (شکل ۱۲۳).

همخوانی رنگ با شکل ایجاد هماهنگی می‌کند، جایی که رنگ و شکل از نظر بیانی سازگاری می‌کند تأثیر آنها افزایش می‌یابد. فرمهای تصویری که بیان آن اساساً با رنگ مشخص می‌شود باید از رنگ پیروی کند، زمانی که تاکید تصویری روی فرم است رنگ باید تابع فرم باشد. کوبیستها به طور خیلی ویژه ای به فرم علاقمند بودند و تعداد رنگهای خود را بر طبق آن کاهش می‌دادند. اکسپر سیونیستها و فوتوریستهااز فرم و رنگ همچون وسیله‌های بیان استفاده می‌کردند؛ امپرسیونیستها و تاشیستها فرم را به خاطر رنگ محو می‌کردند.

آنچه در مورد رنگهای ذهنی گفته شد در مورد فرم نیز صادق است. نهاد هر فردی ویژگی خاصی به او می‌دهد. خط شناسی به جستجوی رابطهٔ بین فرم ذهنی در دستخط و شخصیت خطاط می‌پردازد، اما فقط فرمهای ذهنی بخصوصی خود را در دستخط نمایان می‌سازند.

خطاطان چینی آثاری با اصالت ذهنی را ستایش می‌کردند، ولی طوماری محترم شمرده می‌شد، که هم اصالت ذهنی و هم تعادل هارمونیک داشته باشد. نقاشی با قلم مو و مرکب نیز مورد احترام بود. لیانگ کای و دیگر استادان قدم جلوتر نهادند. آنها برای اصالت و شیوهٔ شخصی ارزشی قائل نشدند، آنها در هنر به دنبال مطلق بودند و سعی می‌کردند به هر موضوعی بیانی فرمی با اعتباری جامع بدهند. کارهای لیانگ کای از نظر خط و تن به قدری متفاوت است که نمی‌توان از روی آنها شخصیت هنرمند را پیدا کرد. در نقاشیهای او ذهنیت فرم به خاطر صداقت عینی بالاتری پنهان شده است.

در بین نقاشان اروپایی، ماتیاس گرونه والد خواستار عینیتی یکسان در رنگ و فرم بود. کنراد ویتز و ال گره کو نسبت به رنگ تا حد زیادی عینی ولی نسبت به فرم ذهنی بودند. کارهای دلاتور در فرم و رنگ به یک اندازه ذهنی است. نقاشیهای وان گوگ نیز هم در طرح و هم در رنگ ذهنی‌اند.

نقاشی سرشار از مقوله‌های عینی است. این مقوله‌ها در جهت فضایی، توزیع سطوح، انتخاب آزاد فرم و سطوح با تیره - روشنی‌ها و بافتهایشان قرار دارند.

Telegram.me/tanagahi

نمود فضایی رنگ ممکن است حاصل چند عامل باشد. نیروهایی که در جهت ایجاد نمود عمق مؤثرند در خود رنگها وجود دارد. آنها ممکن است با تیره - روشنی، سرد- گرم، اشباع، و یا وسعت خود را نمایان سازند. علاوه بر اینها نمود فضایی ممکن است با روی هم قرار گرفتن و یا مایل قرار گرفتن اشکال نیز پدید آید.

وقتی که شش رنگ زرد، نارنجی، قرمز، بنفش، آبی و سبز بدون فاصله و بر روی زمینه ای مشکی در کنار هم قرار می‌گیرند، به وضوح چنان می‌نماید که زرد روشن به جلو می‌آید در حالی که بنفش رو به عمق زمینه به تکاپو می‌افتد. سایر رنگها از این نظر در درجاتی ما بین زرد و بنفش قرار می‌گیرند. نمود عمق با قرار گرفتن این رنگها در زمینه ای سفید تغییر می‌یابد. در زمینهٔ سفید بنفش چنان می‌نماید که از زمینهٔ سفید جلوتر قرار دارد و زرد به لحاظ نزدیکی با سفید چنان می‌نماید که عقب تر قرار دارد. این مشاهدات نشان می‌دهد که چگونه رنگ زمینه از نظر نمود عمق می‌تواند مثل رنگهای روی آن حائز اهمیت باشد. در اینجا ما نمونهٔ دیگری از نسبیت نمود رنگ داریم که در مورد آن در بخش‌های نمود و ذات، کنتراستهای همزمانی و وسعت رنگ صحبت کردیم.

در سال ۱۹۱۵ مطالعهٔ نمود عمق رنگ مرا به این نتیجه رساند که نسبت فاصلهٔ درجات عمقی شش رنگ نامبرده از نسبت طلایی پیروی می‌کند.

در تقسیم یک خط بر حسب قانون طلایی بایستی نسبت قسمت کوچکتر به قسمت بزرگتر مساوی نسبت قسمت بزرگتر به کل خط باشد. اگر محل تقسیم طلایی خط AB در نقطه C باشد، آنگاه نسبت AC (بخش کوچکتر) به CB (بخش بزرگتر) مساوی CB به AB (کُل خط) است. AC "قسمت کوچک" و CB "قسمت بزرگ" نام دارد.

وقتی نارنجی بین زرد و قرمز قرار می‌گیرد فاصلهٔ عمقی از زرد تا نارنجی و از نارنجی تا قرمز مثل قسمت کوچک به قسمت بزرگ است. به همین ترتیب فواصل عمقی از زرد تا قرمز - نارنجی و از قرمز - نارنجی تا آبی مثل قسمت کوچک به قسمت بزرگ است. زرد به قرمز و قرمز به بنفش نسبت مساوی دارند. زرد به سبز و سبز به آبی مثل قسمت کوچک به قسمت بزرگ است.

در شکل ۱۲۴ زرد، قرمز - نارنجی، و آبی روی زمینهٔ مشکی، و در شکل ۱۲۵ همین رنگها روی زمینهٔ سفید قرار دارند. بر روی زمینهٔ سیاه کیفیت عمق ناشی از این رنگها چنین است : زرد به شدت جلو می‌آید ولی قرمز - نارنجی کمتر چنین است و آبی تقریبا هم عمق با سیاه است.

بر روی زمینهٔ سفید این نمود معکوس می‌شود؛ آبی از زمینهٔ سفید جدا شده و جلوتر می‌آید ولی قرمز - نارنجی کمتر چنین است و زرد خیلی ناچیز این عمل را انجام می‌دهد.

Telegram.me/tanagahi

۱۲۴

۱۲۵

فاصلهٔ عمقی از زرد به قرمز - نارنجی و از قرمز - نارنجی تا آبی مثل نسبت قسمت بزرگ است به قسمت کوچک. این حقیقت را که این تصور به ترتیب قرار گرفتن رنگها بستگی ندارد می‌توان با چرخش ۹۰ یا ۱۸۰ درجهٔ تصویر مورد بررسی قرار داد. در واقع عادت خواندن و نوشتن از چپ به راست ممکن است موجب پیدایش اختلافی شود، اما نسبت فواصل ثابت باقی می‌ماند.

هر رنگ روشنی روی زمینهٔ سیاه بر حسب درجهٔ روشنی خود به جلو می‌آید. بر روی زمینهٔ سفید این نمود تغییر می‌کند؛ رنگ روشن به سطح زمینه می‌چسبد ولی رنگهای تیرهٔ نزدیک به سیاه بر حسب درجهٔ تیرگی‌شان جلو می‌آیند.

در میان رنگهای سرد و گرم که درجهٔ روشنایی یکسان دارند، رنگهای گرم جلو می‌آیند و رنگهای سرد عقب می‌نشینند. اگر کنتراست تیره -روشنی نیز پا در میان نهد نیروی ایجاد عمق ممکن است افزایش یا کاهش یابد و یا از بین برود. وقتی که آبی- سبز و نارنجی- قرمز با درجهٔ تیره -روشنی یکسان در زمینهٔ مشکی قرار می‌گیرند، آبی - سبز عقب می‌نشیند و قرمز - نارنجی جلو می‌آید. اگر قرمز نارنجی تا حدی روشن شود باز هم بیشتر جلو می‌آید. اگر آبی - سبز روشن تر شود به اندازهٔ قرمز - نارنجی به جلو خواهد آمد ولی اگر تا حد کفایت روشن شود حتی بیشتر از قرمز - نارنجی جلو خواهد آمد. نمود عمقی که در اثر کنتراست اشباع پدید می‌آید چنین است : یک رنگ خالص نسبت به رنگ ناخالص در صورتی که درجهٔ روشنایی هر دو یکی باشد جلوتر دیده می‌شود، اما در صورت حضور کنتراست تیره - روشنی یا سرد و گرم نسبت میزان عمق بر حسب آنها تغییر خواهد کرد.

کنتراست وسعت عامل دیگری در ایجاد نمود عمق است. اگر زمینه قرمز باشد و زرد بر روی آن قرار بگیرد زرد جلوتر دیده می‌شود. حالا اگر وسعت زرد افزایش یابد و سطح آن نسبت به قرمز بیشتر شود آنگاه زرد حکم زمینه را پیدا کرده و از قرمز عقب تر می‌رود و قرمز جلو می‌آید.

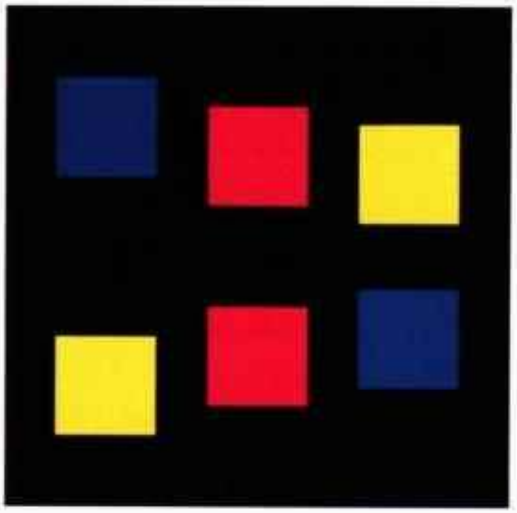
۱۷۷

Telegram.me/tanagahi

حتی اگر قادر باشیم تمام نمودهای ممکن ترکیبات رنگی را هم تجربه کنیم باز اطمیناتی وجود نخواهد داشت که بتوانیم در یک کمپوزیسیون تعادل فضایی ایجاد کنیم. مگر اینکه دید و تشخیص یک نقاش را داشته باشیم.

برای نشان دادن قدرت فضایی ناشی از خطوط مایل، رنگهای زرد، قرمز- نارنجی و آبی در شکل ۱۲۶ در دو ردیف مایل بر روی زمینه ای مشکی قرار داده شده‌اند. با این عمل می‌بینیم که حرکت به عمق از زرد به آبی مورد تأکید قرار گرفته است و حرکت عمق در ردیف پایین از چپ به راست است و در ردیف بالا از راست به چپ. این دو حرکت عمقی مخالف هم در نارنجی - قرمز همدیگر را قطع می‌کنند. همین آزمایش را می‌توان بر روی زمینهٔ سفید انجام داد و نتیجه ای عکس به دست آورد.

۱۲۶



۱۷۸

سایر نمودهای عمق در شکلهای ۱۲۷ تا ۱۳۵ نشان داده شده است.

در شکل ۱۲۷ زرد بر روی زمینه دو رنگ قرمز - نارنجی و آبی قرار گرفته است به طوری که قسمت پایین قرمز - نارنجی و قسمت بالای آن آبی است. زرد به شدت جلو می‌آید. قرمز - نارنجی و آبی پس می‌نشینند. ولی عقب نشستن آبی بیشتر از قرمز - نارنجی است. چون زرد مرز بین آنها را می‌پوشاند نمود فضایی شدت می‌یابد.

شکل ۱۲۸ همین ترتیب را نشان می‌دهد با این تفاوت که آبی در پایین و قرمز - نارنجی در بالاست. در این موقع قرمز - نارنجی آبی را به پیش می‌راند و خودش پس می‌نشینند. بدین ترتیب مشاهده می‌کنیم که بالا و پایین شدن رنگ زمینه می‌تواند بر روی نمود مشخص رنگها اثر گذارد.

شکل ۱۲۹ این سه رنگ را با تیره - روشنی یکسان نشان می‌دهد. این خصوصیت موجب می‌شود که نمود عمق به شدت کاهش یابد.

شکل ۱۳۰ و ۱۳۱ رنگهای آبی و زرد را به ترتیب بر روی زمینهٔ سفید و سیاه نشان می‌دهد. شکل آبی روی زرد قرار دارد و در هر دو تصویر جلوتر به نظر می‌رسد. در شکل ۱۳۱ آبی به زمینهٔ سیاه می‌چسبد و نمود عمق نسبت به شکل ۱۳۰ کمتر است. در شکل ۱۳۲ و ۱۳۳ شکلها همان شکلهای قبلی‌اند ولی در اینجا زرد روی آبی را پوشانده است. در اینجا زرد به زمینهٔ سفید چسبیده و نمود عمق را ضعیف کرده است. اما بر روی زمینهٔ سیاه خصوصیت عمق طبیعی زرد و آبی کاملاً درک می‌شود.

Telegram.me/tanagahi

۱۲۷

۱۲۸

۱۲۹

۱۳۰

۱۳۱

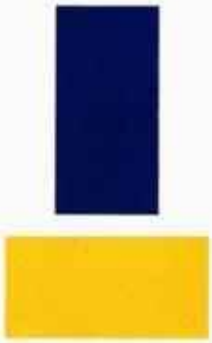
۱۳۲

۱۳۳

۱۷۹

Telegram.me/tanagahi

۱۳۴



۱۳۵

در شکلهای ۱۳۴ و ۱۳۵ همین فرمها با همان رنگهای قبلی جدا از هم بر روی هر دو زمینهٔ سفید و سیاه قرار دارند.

آبی بر روی سفید مثل سوراخی نمایان می‌شود ولی زرد تا حدی از زمینهٔ سفید جلوتر می آید. بر روی زمینهٔ سیاه آبی جلوتر از زمینه شناور شده و زرد به طرز چشم گیری جلو آمده است.

این چند آزمایش می‌تواند فقط اشاره ای به مسئلهٔ عمق در تصویر باشد. برای ارزیابی رنگها به عنوان عامل عمق باید چشم خود را با این مقایسه‌ها ورزیده کنیم. کورو می‌گوید: "در تابلوی خود سوراخ ایجاد نکنید". و بگذارید ما بگوییم که نقاشان باید به نمودهای عمق اهمیت بدهند.

راه حلی بسیار معمول برای حل مسائل فضایی این است که تمام شکلها و رنگهای یک تابلو را در دو سه و یا چند سطح تنظیم کنیم. در منظره‌های کلودلُرَن تا تعداد پنج سطح مشاهده می‌شود. دو سطح مبین تخت‌ترین و تصویری با بیشترین بیان حالتهاست. شاهد مثالی این راه حل را می‌توان در تابلوی ۵ به نام لیموها، نارنجها و گل رز اثر زوربارن به خوبی مشاهده کرد.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

مطالعهٔ امپرسیون رنگ به طور دقیق با نمودهای رنگی موجود در طبیعت شروع می‌شود. یعنی ما امپرسیونهای ایجاد شده توسط اشیاء رنگی را روی احساس بینایی خودمان مورد بررسی قرار می‌دهیم.

یکی از روزهای سال ۱۹۲۲ اندکی پس از استخدام کاندینسکی در دانشکده دولتی باوهاوس در وایمار، گروپیوس، کاندینسکی، کله ومن به بحث و گفتگو مشغول بودیم که کاندینسکی رو به کله ومن کرد و پرسید شما چی تدریس می‌کنید؟ کله گفت مسائل فرم را تدریس می‌کند و من هم در مورد دورهٔ مقدماتی خود توضیحاتی دادم. کاندینسکی با خونسردی جواب داد خوب، پس من هم مطالعه طبیعت را آموزش خواهم داد. ما با سر تصدیق کردیم و چیز دیگری راجع به تحصیل گفته نشد. تا چند سال بعد کاندینسکی مطالعات تحلیلی طبیعت را آموزش می‌داد.

به خاطر اختلالات ناشی از فقدان جهت دهی در مدارس هنری لازم است که مطالعهٔ طبیعت مورد تأمل و بحث قرار بگیرد.

مطالعهٔ طبیعت در هنر نباید کپی محض نمودهای اتفاقی طبیعت باشد. بلکه گسترش تولیدی تحلیلی و تحقیقی لازم است تا به فرمها و رنگها خصوصیت واقعی ببخشد. چنین مطالعاتی به تقلید نمی‌پردازد بلکه به تفسیر توجه می‌کند. برای دسترسی به این تفسیر به صورتی مناسب، قبل از هر چیز باید مشاهدهٔ دقیق و اندیشه ای روشن انجام پذیرد. در تحلیل عقلایی اشیاء قابل رؤیت، حواس تیز می‌شود و ذکاوت هنری ورزیده می‌گردد. شاگرد باید جنگ با طبیعت را آغاز کند، زیرا قدرت ارائه در طبیعت با امکانات تصویر سازی نقاش متفاوت و از آن عالی تر است. سزان به طور خستگی ناپذیری روی موضوعات طبیعی کار می‌کرد. ون‌گوگ در این کشمکش نابود شد و هر گز کوشش خود را چنان تنظیم نکرد تا تأثرات خود را از طبیعت با نقاشیهایی بیان کند که به تمام معنا فرم و رنگ را به هم آمیخته باشد.

هر نقاشی باید نوع دید خود را از مطالعهٔ طبیعت بر طبق نیازهایش مشخص سازد. به هر حال عاقلانه نیست که از دنیای برون با پرداختن بیش از حد به دنیای درون غفلت کنیم. می‌توانیم از تاریخ هند عبرت بگیریم که پرداختن یوگی‌ها به دنیای درون موجب غفلت آنان از دنیای مادی و همچنین کشاورزی و مدیریت شد. امروزه ازدیاد جمعیت و سوء تغذیه، رهبران روحانی را وا می‌دارد تا آنها نیز به پیشرفت خانواده و اقتصاد توجه نمایند.

طبیعت با ریتم فصلی خود که گاهی به برون و گاهی به درون می‌گراید می‌تواند الگویی برای زندگی فرد باشد. در بهار و تابستان نیروهای زمین به سوی برون شروع به رشد می‌کنند در پاییز و زمستان متوجه درون می‌شوند و تجدید حیات می‌کنند.

حال خوب است مسئلهٔ رنگها را در طبیعت مورد بررسی قرار دهیم.

Telegram.me/tanagahi

از نظر علم فیزیک اشیاء رنگی ندارند. وقتی نور سفید - منظور نور خورشید است - با سطح یک شیء برخورد می‌کند، شیء بر حسب ساختمان مولکولی خود طول موجهای بخصوص یا رنگهایی را جذب و بعضی دیگر را بر می‌گرداند.

در بخش فیزیک رنگ گفته شد که رنگهای طیف را می‌توان به دلخواه به دو گروه تقسیم کرد و رنگهای هر گروه را با ذره بین جمع و به یک رنگ مشخص و واحد بدل کرد. دو رنگ حاصل از تجمع دو گروه، مکمل هم به حساب می‌آیند. بنابراین شعاعهای نوری که از سطحی منعکس می‌شود مکمل نورهای جذب شده توسط آن سطح است. رنگ منعکس شده به نظر ما رنگ ذاتی یا لوکال می‌باشد.

جسمی که تمام طول موجهای موجود در نور سفید را منعکس می‌سازد و هیچکدام را جذب نمی‌کند سفید به نظر می‌رسد. جسمی که تمام طول موجهای موجود در نور سفید را جذب می‌کند و هیچکدام را منعکس نمی‌سازد سیاه به نظر می‌رسد.

اگر نور نارنجی را به جسمی آبی رنگ بتابانیم آن جسم سیاه به نظر خواهد آمد زیرا در نور نارنجی، آبی وجود ندارد تا بتواند منعکس شود. این امر اهمیت نوع نور تابنده را نشان می‌دهد. با تغییر رنگ نور تابیده شده رنگ ذاتی جسمی که در معرض تابش آن قرار گرفته نیز تغییر می‌کند. هر قدر نور، رنگی تر باشد رنگ ذاتی بیشتر تغییر خواهد کرد. هر قدر نور سفید تر باشد طول موجهای جذب نشده به صورت خالص تری منعکس خواهند شد و رنگ ذاتی خالص تر دیده می‌شود. توجه به رنگ نور در مطالعهٔ رنگ طبیعت امری اساسی است. ممکن است شیوهٔ امپرسیونیستها را، که تغییر رنگ ذاتی اجسام را در نور دائماً متغیر مورد مطالعه قرار می‌دادند، به یاد بیاوریم.

- البته شدت نور نیز همانند رنگ آن حائز اهمیت است. نور نه تنها موجب رنگین دیده شدن اجسام می‌شود بلکه ضمناً حجم آنها را نیز نمایان می‌سازد. سه نوع شدت نور متفاوت را می‌شناسیم که عبارتند از نور تند، نور متوسط و نور ضعیف.

رنگ ذاتی اشیاء در نور متوسط واقعی تر به نظر می‌آید و جزئیات بافت و سطح در آن واضح تر دیده می‌شود. نور تند یا کامل، رنگ ذاتی را سفید می‌کند، در حالی که نور ضعیف آنرا تیره و نامشخص می‌نماید.

نور رنگی منعکس شده از اجسام رنگی مجاور، آشکارا رنگ سایر اشیاء را تغییر می‌دهد.

هر جسم رنگی رنگ خود را در فضای مجاور منعکس می‌سازد. اگر چنین جسمی قرمز باشد و نور قرمز ناشی از انعکاس آن بر روی جسم سفیدی در مجاور آن بتابد، این جسم سفید این انعکاس را نشان خواهد داد. اگر این نور قرمز به جسم سبزی بتابد این سبز خاکستری خواهد شد، زیرا سبز و قرمز همدیگر را نابود می‌کنند. اگر نور قرمز به جسم سیاه بتابد نتیجه سیاه - قهوه ای خواهد شد.

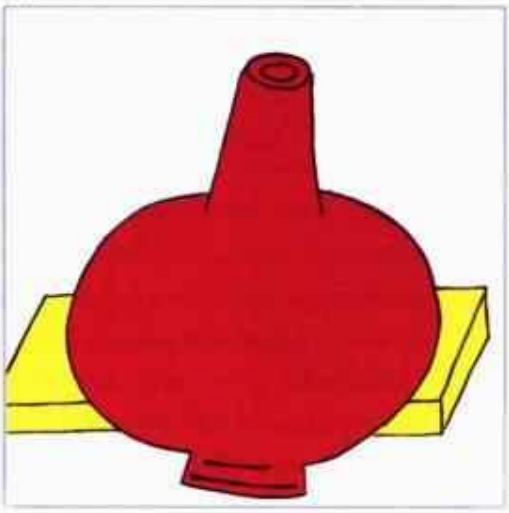
هر قدر سطح جسم صیقلی تر و صاف تر باشد واضح است که این انعکاسات بیشتر خواهند شد.

نقاشان امپرسیونیست با مطالعهٔ تغییرات رنگ ذاتی

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد
۱۸۳

Telegram.me/tanagahi

۱۳۶



۱۳۷

ناشی از تغییرات نور خورشید و انعکاس آن متقاعد شدند که رنگ ذاتی اجسام در فضای کلی رنگ محو می‌شود.

بنابراین پی می‌بریم که در مطالعهٔ امپرسیون رنگ، چهار نکتهٔ اصلی را باید در نظر بگیریم که عبارتند از رنگ ذاتی، رنگ نور، سایه و انعکاس.

جسم را می‌توان به طرق گوناگون در نقاشی نشان داد. می‌توان همانند نقشه‌کشی آن را از بالا، از روبرو و یا از پهلو با اندازه‌های دقیق نشان داد. این شیوهٔ تحلیلی فرم است. می‌توان جسم را با استفاده از پرسپکتیو ترسیم نمود و یا با نور و سایه حجم آن را نشان داد.

یک گلدان قرمز و یک جعبه زرد را می‌توان با استفاده از پرسپکتیو و در نظر گرفتن رنگهای ذاتی شان بدون سایه روشن و به صورت یکدست نقاشی کرد (شکل ۱۳۶). بعد از آن می‌توان با استفاده از نور و سایه به آن‌ها حجم داد (شکل ۱۳۷). همچنین می‌توان با پیوند دادن سطوح سایه روشن شیء به زمینه، از طریق یکسان کردن درجهٔ تیره - روشنی آنها، نمود فضایی و حجمی را دوباره از آن گرفت (شکل ۱۳۸).

وقتی که رنگ ذاتی هر شیء یا هر سطحی مشخص شد تصویر نمودی واقعگرایانه رئالیستی خواهد داشت. کمپوزیسیون شکل ۱۳۹ از عناصر بی شماری پدید آمده که بالاجبار تشکیل یک کل داده‌اند کنراد ویتز اغلب از این نوع رنگ آمیزی استفاده می‌کرد.

در شکل ۱۴۰ رنگ اشیاء به صورت رنگ ذاتی خود نشان

۱۸۲

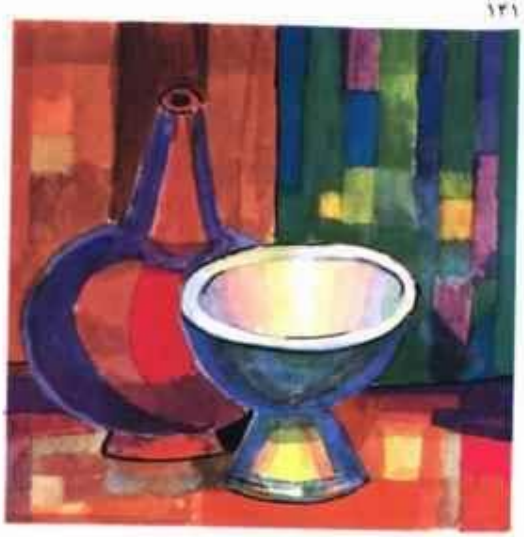
Telegram.me/tanagahi

۱۲۸

۱۲۹

۱۳۰

۱۳۱



۱۸۵

Telegram.me/tanagahi

۱۴۲

در سایه‌های درختان که با نور نارنجی در غروب تابستان، وقتی که بخش شرقی آسمان صاف است، پدید می‌آید رنگ آبی به وضوح دیده می‌شود. سایه‌های رنگی را می‌توان خیلی ساده‌تر در زمستان، به هنگامی که برف سطح خیابانها را پوشانده است، مطالعه کرد. در زیر آسمانِ نیلیِ شب چراغهای خیابان سایه‌های آبی عمیق بر روی برف ایجاد می‌کنند. با عبور از جلو مغازه های خیابان‌های شلوغ با چراغهای رنگین می‌توان سایه های زرد، آبی، سبز و قرمز را بر روی زمین مشاهده کرد.

امپرسیونیستها کوشیدند تا این مسئله را در نقاشی حل

داده شده است و هر شیء رنگ خاص خود را دارد قرمز در جای قرمز و زرد در جای زرد. این اشیاء از اسارت انزوا به در آمده و در فضای خود که فضای تصویر شده است حل شده‌اند.

نمودهای فضایی یا عمق را نیز می‌توان از طریق مدولاسیونهای سرد و گرم به دست آورد (شکل ۱۴۱). در این حالت رنگهای ذاتی شروع به ناپدید شدن می‌کنند. تنوعات تیره - روشنی در اینجا جای خود را به تنوعات سرد و گرم رنگ ذاتی شیء می‌دهند. کنتراست تیره روشنی نیز در اینجا تا حد زیادی حذف می‌گردد و نمودی از فضای تصویری پدید می‌آید.

تغییرات رنگهای ذاتی اجسام را می‌توان تحت تابش نورهای رنگی مختلف مطالعه کرد. در زیر نور آبی، یک گلدان سبز، آبی - سبز می‌شود و یک بشقاب زرد، زرد - سبز، زیرا رنگهای ذاتی آنها با رنگ نور ترکیب می‌شوند.

انعکاسات تیره - روشنی، یکپارچگی رنگ ذاتی را درهم می‌شکند و شکل و رنگ اشیاء را در سطوحی چند رنگه حل می‌کند (شکل ۱۴۲). نمونهٔ خوب بازی انعکاسات تابلوی مولن دولاگاله اثر رنوار است که بخشی از آن در تابلوی ۱۰ مشاهده می‌شود. دلاکروآ می‌گوید که تمام طبیعت انعکاس است.

سایه‌های رنگی موضوع دیگری از مطالعه امپرسیون رنگ است.

۱۸۶

Telegram.me/tanagahi

کنند. سایه‌های آبی درختان در نقاشیهای آنها موجب خشم فراوان تماشاچیان نمایشگاه گردید. در آن زمان عقیده عموم بر این بود که سایه‌ها باید خاکستری - سیاه باشد. اما امپرسیونیستها از طریق مشاهدهٔ دقیق طبیعت به سایه‌های رنگی دست یافته بودند.

به هر حال کلمهٔ امپرسیون که در این کتاب آمده محدود به نقاشی مکتب امپرسیونیسم نیست. وان آیک ها، هولباین، ولاسکز، زورباران، برادران لوئن، شاردن و انگر تماماً به صورت امپرسیونی نقاشی می‌کردند زیرا آثارشان با مشاهدهٔ دقیق طبیعت صورت می‌گرفته است.

نقاشیهای قلم مو و مرکب چینی نیز تا حد زیادی امپرسیونی است. زیرا از نظر فلسفهٔ چینی طبیعت و نیروهای آن مورد تکریم و احترام بود. بنابراین تعجبی ندارد که نقاشان چینی کل مطالعهٔ خود را به مطالعهٔ طبیعت اختصاص می‌دادند. کوهها، آب، درختان، گلها سمبولهایی زیبا شناختی شدند. نقاش چینی فرمهای طبیعت را آنقدر مطالعه می‌کرد تا در نقاشی از آنها، همانند نوشتن، استاد گردد. نقاش چینی برای نشان دادن این فرمهای طبیعی فقط یک رنگ یعنی سیاه را بر می‌گزیند و با آن تمام درجات تیره - روشنی‌های ممکن را ایجاد می‌کند. خصلت انتزاعی مرکب سیاه خصوصیت اساساً سمبولیک نقاشیهای آنها را شدت می‌بخشد.

در نقاشی معاصر، چهرهٔ انسان ممکن است با رنگ سبز، آبی و یا بنفش نشان داده شود. مردم اغلب در مواجهه با این گونه نقاشیها که رنگ غیر طبیعی دارند دچار سردرگمی می‌شوند. دلایل متفاوتی ممکن است نقاش را وادارد تا از رنگها بدین نحو استفاده کند.

استفاده از آبی و بنفش در چهره ممکن است مفهومی بیانی داشته باشد و حالتی روانی را نشان بدهد و یا چهرهٔ سبز و یا آبی ممکن است مفهومی سمبولیک داشته باشد. چنین تدابیری جدید نیستند رنگهای سمبولیک چهره در دوران اولیهٔ نقاشیهای مکزیکی و سرخپوستی وجود داشته است، یا وجود سبز و آبی در چهره ممکن است نشانهٔ اثر رنگ نور تابیده شده بر آن باشد.

تجارب زیر ممکن است در روشن شدن مسئلهٔ سایه‌های رنگی ما را یاری دهد. در سال ۱۹۳۲ فرصتی یافتم تا این پدیده را در مورد نمایشگاهی در موزهٔ هنر و حرفهٔ زوریخ نشان دهم. در آنجا جسم سفیدی که در معرض تابش نور روز قرار داشت و نور قرمز به آن تابیده بود سایه ای سبز پدید آورده بود. نور سبز سایهٔ قرمز، نور زرد سایهٔ بنفش و نور بنفش سایهٔ زرد تولید می‌کرد.

در نور روز هر نور رنگی ایجاد سایه‌ای می‌کند که با رنگ سایهٔ ناشی از نور روز مکمل است. من از آقای هانز فینسلر عکاس تقاضا کردم تا از این پدیده عکس بگیرد.

۱۸۷

Telegram.me/tanagahi

عکسهای رنگی وی نشان دادند که سایه‌های رنگی به صورت حقیقی وجود دارند و نتیجهٔ کنتراست همزمانی نیستند. تمام تجمعهای رنگی در چنین تجربیاتی با ترکیب افزایشی رنگ منطبق است. این پدیده در حقیقت تجمع نورهای رنگی است و نه رنگدانه‌های رنگی.

در تجاربی دیگر با سایه‌های رنگی نتایج شگفت انگیز زیر به دست آمد:

۱ - در زیر نور قرمز بدون حضور نور روز سایه ای سیاه همانند شکل ۱۴۳ پدید آمد. سایه‌های ناشی از نور آبی و سبز نیز سیاه بودند.

۲ - جسمی در زیر دو نور با دو رنگ مختلف و بدون حضور نور روز قرار داده شد. این دو نور یکی قرمز و دیگری سبز بود. نور قرمز ایجاد سایه سبز و نور سبز ایجاد سایه قرمز نمود. تقاطع دو سایه سیاه و مخلوط نور سبز و قرمز زرد بود. وقتی دو نور قرمز - نارنجی و سبز - آبی مورد استفاده قرار گرفت نور قرمز - نارنجی سایهٔ سبز - آبی ایجاد کرد و نور سبز - آبی سایهٔ قرمز - نارنجی ایجاد نمود. تقاطع سایه‌ها باز هم سیاه و تجمع و نور همان طور که در شکل ۱۴۴ نشان داده شده بنفش کمرنگ بود. وقتی نورها سبز و آبی شدند نور سبز سایهٔ آبی تولید کرد و نور آبی سایهٔ سبز تولید نمود. تقاطع دو سایه سیاه و تجمع دو نور آبی - سبز بود.

۳ - وقتی سه نور رنگی قرمز - نارنجی، سبز و آبی - سبز مورد استفاده قرار گرفت نتیجه همانند آن شد که در شکل ۱۴۵ مشاهده می‌کنید. نور قرمز - نارنجی سایهٔ آبی - سبز تولید نمود و نور سبز سایهٔ قفایی (آبی - ارغوانی کمرنگ) ایجاد کرد و نور آبی - سبز سایهٔ زرد. تقاطع هر سه سایه سیاه بود و از تجمع آن سه نور رنگی نور سفید پدید آمد.

مطالعات امپرسیونی به نقاش فرصت زیادی می‌دهد تا شگفتی‌های فرمها و رنگهای طبیعت را تفسیر نماید.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

۱۳۳

۱۳۴

۱۳۵

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

Telegram.me/tanagahi

نارنجی کلاً نمودهایی هستند که به ظاهر با تجربه مغایرند و حکایت از بیان دنیای دیگری دارند. تنها کسانی که عمیقاً حساسند می‌توانند درجات تیره - روشنی یک رنگ واحد و یا رنگهای همزمان را بدون رجوع به اشیاء بشناسند. شناخت موسیقی برای آنان که گوش موسیقایی ندارند، امکان پذیر نیست.

مثال چهار فصل، شکل‌های ۱۴۶ تا ۱۴۹ نشان می‌دهد که احساس رنگ و تجربه پیوستگی هایی واقعی با هم دارند، حتی اگر فرد رنگ را به روشی خیلی شخصی ببیند، احساس کند و ارزیابی نماید، اغلب به این نتیجه رسیده‌ام که قضاوت برحسب خوش آمدن و یا نیامدن در مورد رنگ‌بندي صحیح و حقیقی نمی‌تواند دارای اعتبار باشد. معیار بسیار سودمند آن است که قضاوت را فقط بر اساس روابط و مکان نسبی هر رنگی با رنگ مجاور در کرهٔ رنگ و با مجموع رنگها پی ریزی کنیم. در مورد چهار فصل این بدان معناست که برای هر فصلی مجبوریم آن رنگها و یا نقاطی را در سطح و داخل کره رنگ انتخاب کنیم که از نظر رابطه با کل دنیای رنگ به اکسپرسیون آن فصل تعلق داشته باشد.

جوانی، نور و نیروی زنده طبیعت در بهار با رنگهای درخشان شکل ۱۴۶ بیان می‌شود. رنگ زرد نزدیک‌ترین رنگ به نور سفید است و زرد - سبز تراکم یافتهٔ آن است. صورتی روشن و آبی روشن این مجموعهٔ هماهنگ را تقویت و غنی می‌سازد. زرد، صورتی و بنفش یاسی اغلب در جوانهٔ گیاهان مشاهده می‌شود.

رنگهای پاییز با رنگهای بهار شدیدا متضاد است. در پاییز سبزی گیاهان از بین می‌رود و همانند شکل ۱۴۸ به رنگهای بنفش و قهوه ای خفه بدل می‌گردد.

وعده‌های بهار در اوج تابستان وفا می‌گردد.

طبیعت در تابستان چهرهٔ مادی خود را با منتهای فراوانی فرم و رنگ ظاهر می‌سازد و شدت کمال حجم و نیرو را کسب می‌کند. رنگهای گرم و خالص و فعال با منتهای شدت خود فقط در منطقهٔ بخصوصی از کرهٔ رنگ قرار دارند و خود را برای اکسپرسیون تابستان عرضه می‌کنند؛ شکل ۱۴۷. برای کنتراست و تقویت این رنگهای اصلی مکمل‌های آنها نیز مورد نیاز است.

برای نشان دادن زمستان، که با متوجه شدن نیروها به سوی درون زمین الگویی منفعل ایجاد می‌کند، به رنگهایی نیاز داریم که اشاره به عقب نشینی یا تشعشعی سرد و مرکزگرا، شفاف و رقیق دارد؛ شکل ۱۴۹.

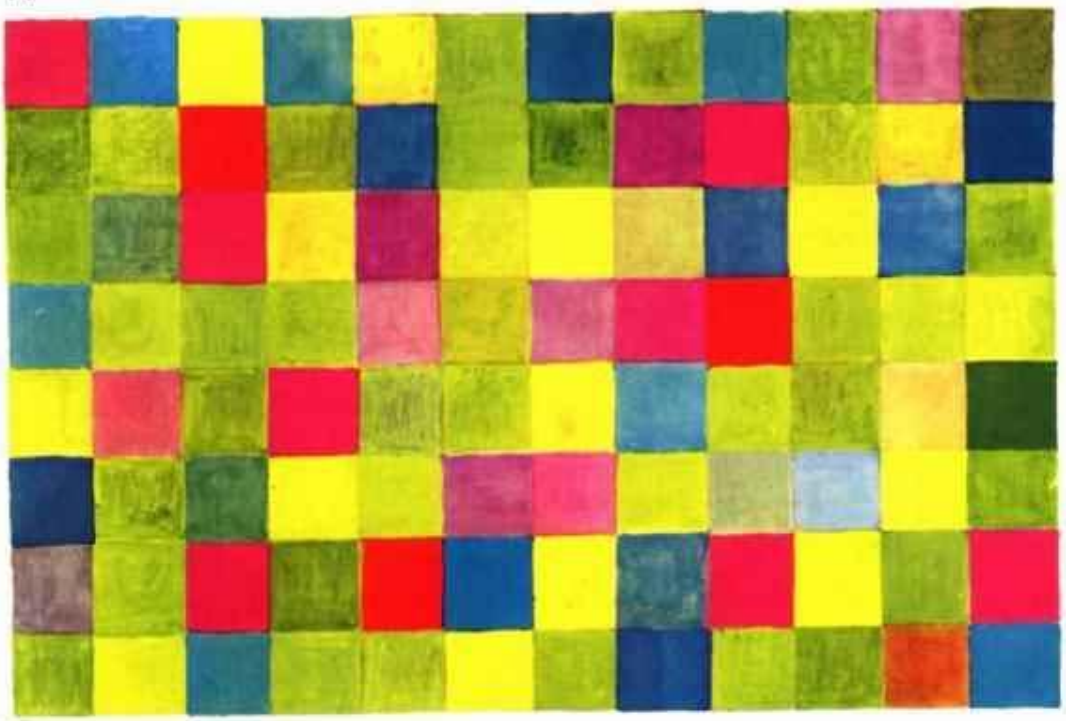
تناوب شکوهمند دم زدن طبیعت در این چهار حالت می‌تواند به وضوح، به صورتی عینی، با رنگ نشان داده شود. اما اگر دلیلی برای انتخاب ترکیبات رنگ به کار نبریم و کل دنیای رنگ (کره رنگ) را در مقابل خود نداشته باشیم چیزی جز راه حل‌های شخصی نخواهیم داشت و اعتبار و حقیقت کلی را از دست خواهیم داد.

برای رسیدن به ارزش اکسپر سیوی و روان شناختی هر رنگ خوب است آن رنگ را با سایر رنگها در ارتباط قرار دهیم. برای جلوگیری از اشتباه، به هنگام نام بردن هر رنگی تا حد امکان، باید بدانیم دقیقاً چه رنگی و چه درجهٔ روشنی مورد نظر ماست و آن رنگ با چه رنگی هم خانواده است.

۱۹۱

Telegram.me/tanagahi

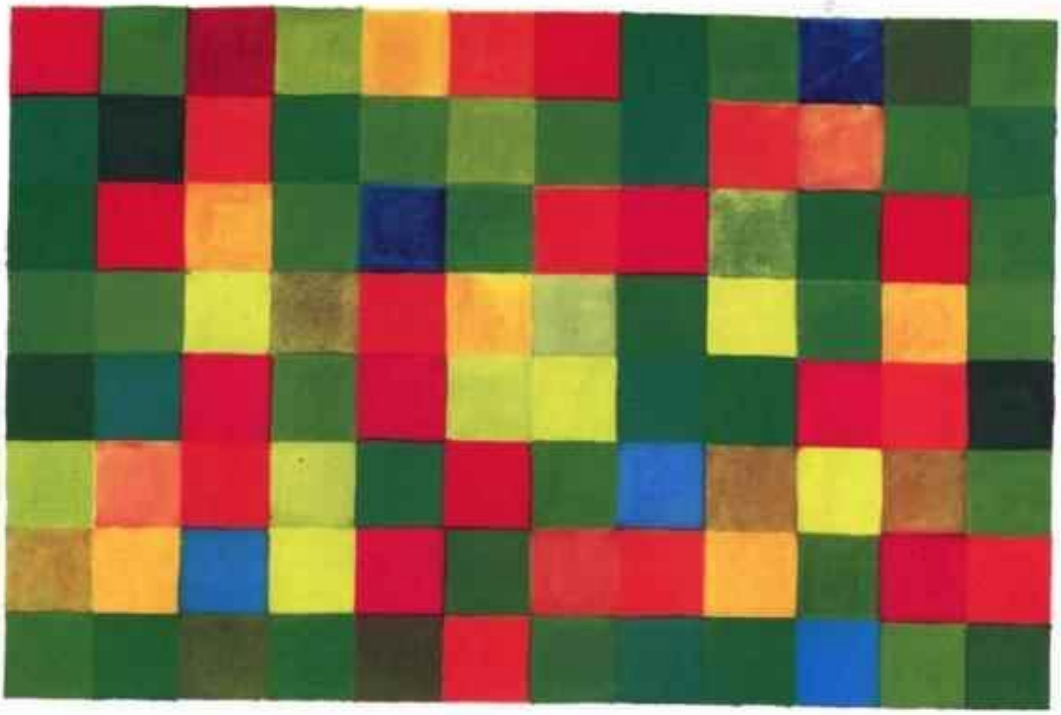
۱۳۶



۱۹۲

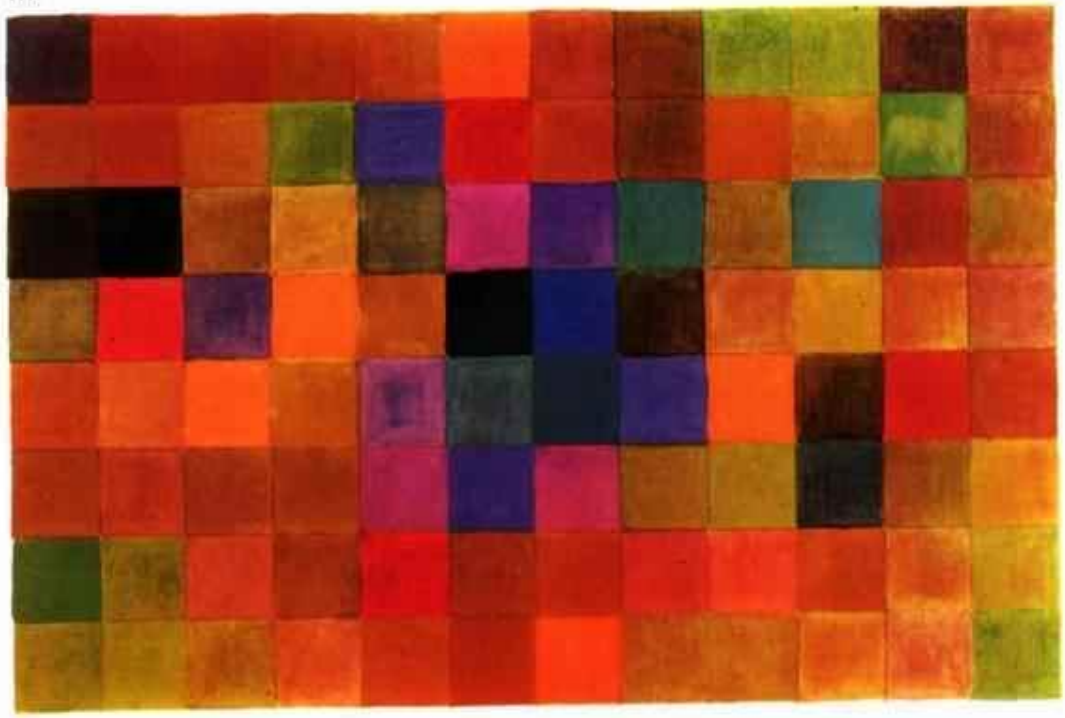
Telegram.me/tanagahi

۱۲۷



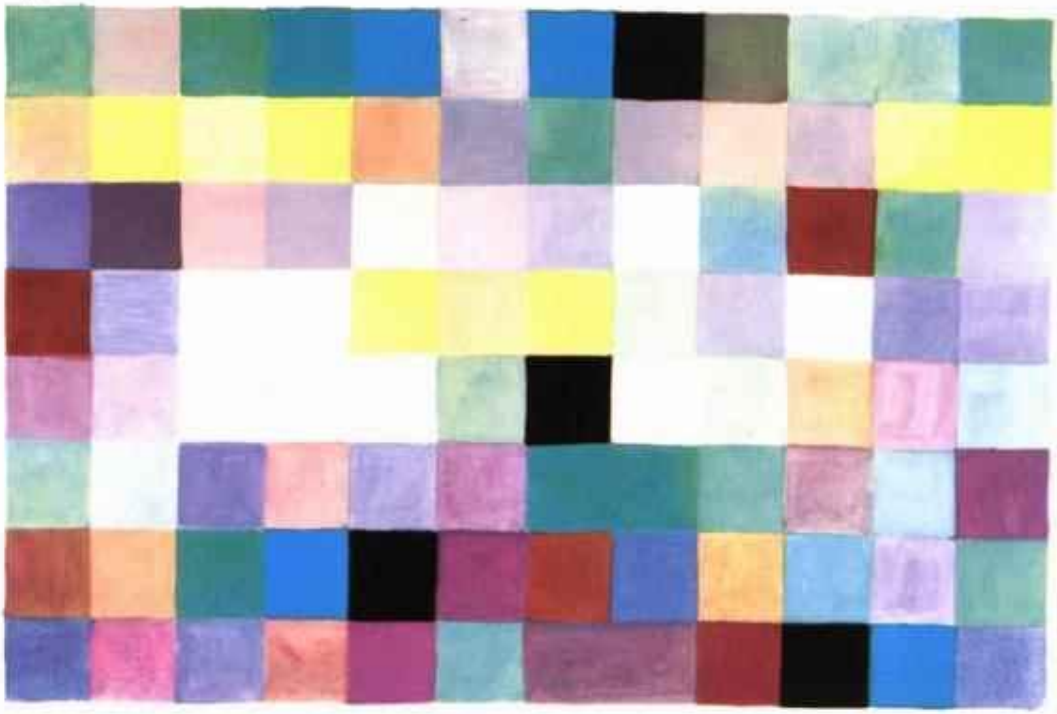
Telegram.me/tanagahi

۱۲۸



Telegram.me/tanagahi

۱۲۹



Telegram.me/tanagahi

وقتی من می‌گویم قرمز، باید تعیین کنم کدام قرمز همانطور که باید بدانم از کدام خانواده. قرمز متمایل به زرد، نظیر قرمز - نارنجی، از نظر نوع با قرمز متمایل به آبی بسیار متفاوت است، و قرمز - نارنجی روی زمینهٔ زرد لیمویی با قرمز - نارنجی روی زمینهٔ سیاه و یا بنفش هم روشنایی با آن نیز متفاوت خواهد بود.

سعی خواهم کرد رنگهای زرد، قرمز، آبی، نارنجی، بنفش و سبز را همانطور که در دایرهٔ ۱۲ رنگه شکل ۳۷ وجود دارند، تشریح کنم و ارزشهای اکسپر سیوی و ذهنی آنها را مشخص نمایم.

زرد

نوردهی زرد از همه رنگها بیشتر است. این نوردهی وقتی کاهش می‌یابد که آنرا با خاکستری، سیاه و یا بنفش تیره کنیم. زرد، شاید بتوان گفت، سفیدی مادی و متراکم است و هر قدر این نور زرد شده به سوی تراکم بیشتر ماده برود و به ماتی تمایل پیدا کند به سوی زرد - نارنجی، نارنجی و قرمز - نارنجی سوق داده می‌شود. قرمز، نقطه توقف زرد است یعنی زردی در آن دیده نمی‌شود. نارنجی در مرکز نوار زرد تا قرمز به صورت قوی‌ترین تعبیر نور و ماده قرار گرفته است. زرد طلایی بالاترین خلوص ماده را بوسیله نیروی نور نشان می‌دهد، با تابشی نامحسوس، بدون شفافیت، ولی بی وزن همچون ارتعاشی خالص. سابقاً گنبدهای طلایی به وفور در نقاشی به کار می‌رفت. این رنگ تجلی گر مادهٔ نورانی و درخشان است. طلایی موزائیکهای بیزانس و زمینه‌های طلایی نقاشیهای استادان قدیم سمبول آخرت و سمبول عجایب و سمبول دنیای خورشید و نور است. هالهٔ دور سر قدیسین نشانهٔ تجلی آنها است. دسترسی به این حالت غرق شدن در نور تلقی می‌شد. این نور آسمانی را با هیچ نوری به جز طلایی نمی‌شد ارائه داد.

در محاوره‌های معمولی، روشن شدن به معنای واضح شدن و آشکار شدن چیزی است که قبلا پنهان بوده است. وقتی می‌گوییم او آدم روشنی است بدان معناست که وی داناست و از تعصب به دور است. بنابراین زرد که روشن‌ترین و درخشنده‌ترین رنگ است به صورت سمبولیکی به علم و درک دلالت دارد. در نظر گرونه والد عروج مسیح به سوی آسمانی با تجلی رنگ پر شکوه زرد صورت می‌گیرد. رنگ زرد در تابلوی آلت دورفر به نام مریم و کودک و فرشته به جای نور آسمانی به کار گرفته شده است.

درست همان طور که بیش از یک حقیقت وجود ندارد بیش از یک زرد هم وجود نخواهد داشت. حقیقت قلب شده حقیقتی دگرگون شده است، یعنی غیر حقیقت است. بنابراین اکسپرسیون زرد ضعیف شده عبارت است از رشک، خیانت، کذب، شک، عدم اعتماد و جهل. در تابلوی دستگیری مسیح اثر جوتو و در تابلوی آخرین شام اثر هولباین، یهودا با رنگ زرد تیره نشان داده شده است. ردای خاکستری - زرد پیکر

Telegram.me/tanagahi

۱۵۰

زنی در تابلوی دستگیری مسیح اثر ال گره کو به تنهایی اثری از بدگمانی دارد.

از طرف دیگر هنگامی که زرد در میان رنگهای تیره قرار می‌گیرد به طور درخشانی شادی بخش می‌شود.

شکل ۱۵۰ تا ۱۵۳ نشان می‌دهد که یک زرد واحد به واسطهٔ رنگهای مجاورش از نظر اکسپرسیون تغییر می‌یابد. شکل ۱۵۰ زرد را روی سفید نشان می‌دهد. زرد در اینجا تیره و بدون درخشش دیده می‌شود. زیرا سفید موجب می‌شود تا زرد مقام پست تری به خود بگیرد. اگر جای سفید و زرد عوض شود هر دو اکسپرسیون متفاوتی پیدا خواهند کرد.

۱۵۱

شکل ۱۵۱ زرد را روی صورتی روشن نشان می‌دهد. در اینجا اثر همزمانی ، آن را به سوی زرد - سبز می‌کشاند. و نیروی پرتو افکنی آن نیز کاهش می‌یابد. آنجا که اساساً عشق خالص (صورتی) حاکم است عقل و دانش (زرد) سست و کم توان می‌گردد.

زرد روی نارنجی نقش نارنجی روشن تر و خالص تری را بازی می‌کند. این دو رنگ با هم همانند انوار خورشید پر توان صبح بر روی گندمزارهای رسیده جلوه گری می‌کنند.

شکل ۱۵۲ زرد را روی سبز نشان می‌دهد. زرد به اطراف پرتو افکنی می‌کند و سبز را تحت الشعاع قرار می‌دهد. چون سبز مخلوطی از زرد و آبی است زرد جزو دوستان آن به حساب می‌آید.

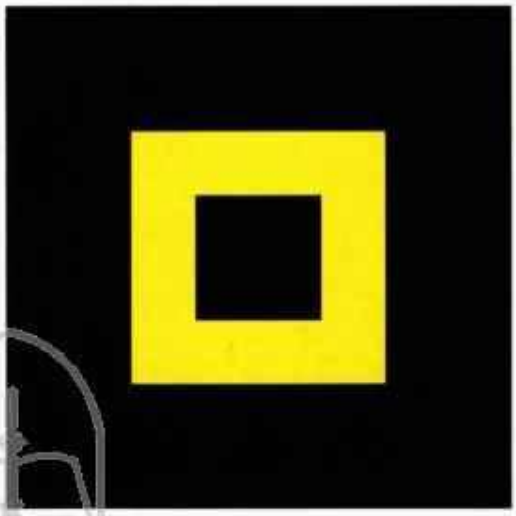
زرد روی قرمز - بنفش نیروی فوق العاده زیادی پیدا می‌کند و سخت و انعطاف ناپذیر می‌گردد. اما اگر زرد با

۱۹۷

Telegram.me/tanagahi

۱۵۲

۱۵۳



قرمز - بنفش مخلوط گردد خصوصیت خود را فوری از دست می‌دهد و قهوه ای و منفعل و بی تفاوت می‌گردد.

زرد روی آبی متوسط هر چند تشعشع دارد اما اثری ناسازگار و بیزار کننده پیدا می‌کند. آبی احساس برانگیز با تندی درخشان زرد به سادگی همساز نمی‌گردد.

زرد روی قرمز صدایی بلند و نشاط آور همانند صدای ترومپت در روز عید پاک دارد. شکوه و جلال آن دانش و قطعیت زیاد و با صراحت را ارائه می‌دهد.

شکل ۱۵۳ زرد را با درخشش زیاد و یا بیشترین حالت تهاجمی بر روی سیاه نشان می‌دهد. زرد در این جا تند، متهاجم، ناسازگار و مطلق می‌گردد.

شکل ۱۵۰تا ۱۵۳ به وضوح اثرات متفاوت زرد و مشکل بودن تعیین خصوصیات اکسپرسیوی را بدون ارتباط با سایر رنگها نشان می‌دهد.

قرمز

قرمز دایرهٔ رنگ ۱۲ رنگه نه نشانه ای از زرد دارد و نه از آبی . پرتو قوی آن به سادگی دچار گرفتگی نمی‌شود با وجود این قابل انعطاف است و ممکن است خصوصیات متفاوتی به خود بگیرد. اگر قرمز متمایل به زرد یاآبی شود بسیار حساس می‌گردد در هر دو صورت ظرفیت زیادی برای مدولاسیون پیدا می‌کند.

قرمز - نارنجی متراکم و مات است و درخشش آن طوری است که انگار گرمای درونی دارد. اگر قرمز به

۱۹۸

Telegram.me/tanagahi

۱۵۴

۱۵۵

صورت قرمز - نارنجی است گرمی آن قدرت گرمی آتش را پیدا می‌کند. و در این حالت از نظر سمبولیکی قابل مقایسه با زمین زنده است. نور قرمز - نارنجی رشد گیاهان و عمل حیات را جلو می‌اندازد.

کنتراست صحیح، قرمز - نارنجی را به سوی اکسپرسیونی از هیجان ستیزه جویی سوق می‌دهد. رنگ قرمز مریخ موجب شده که قرمز به دنیای جنگ و اهریمن تعلق گیرد. لباس قرمز جنگجویان نشانهٔ حرفهٔ رزمی آنها بود. در انقلابها از قرمز به عنوان نشانه ای مهم استفاده می‌شود.

عشق پر هیجان زمینی را قرمز - نارنجی و عشق آسمانی را ارغوانی یا آبی - قرمز بیان می‌دارد. به همین جهت کارانتون پدر و پسر را در ردای ارغوانی (تابلوی ۲) نشان می‌دهد. ردای مریم محراب ایزنهایم و مریم استاپاخ اثر گرونه والد هر دو به رنگ قرمزند.

در ارغوانی کاردینالها نیروی دنیوی و آسمانی با هم یکجا جمع شده‌اند.

با تغییر کنتراستهای رنگ با قرمز - نارنجی سعی می‌کنم در شکل‌های ۱۵۴ تا ۱۵۷ نشان بدهم که چگونه یک قرمز واحد به طور اکسپرسیونی تغییر می‌کند.

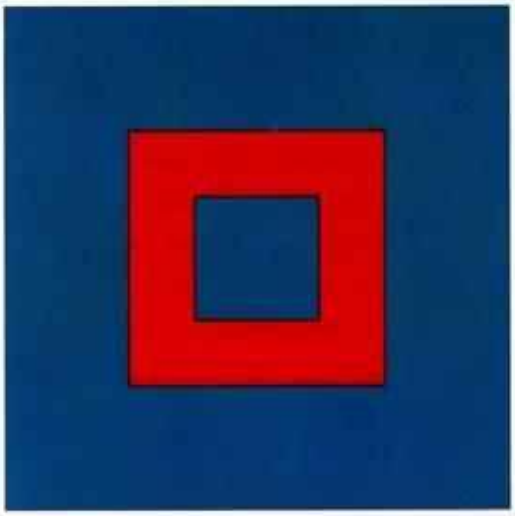
شکل ۱۵۴ قرمز روی زرد لیمویی ملایم و تیره می‌شود و نیروی رنگ زرد، و دانش بر آن چیره می‌شود.

در شکل ۱۵۵، قرمز روی صورتی تیره با حرارتی ملایم جلوه گر می‌شود.

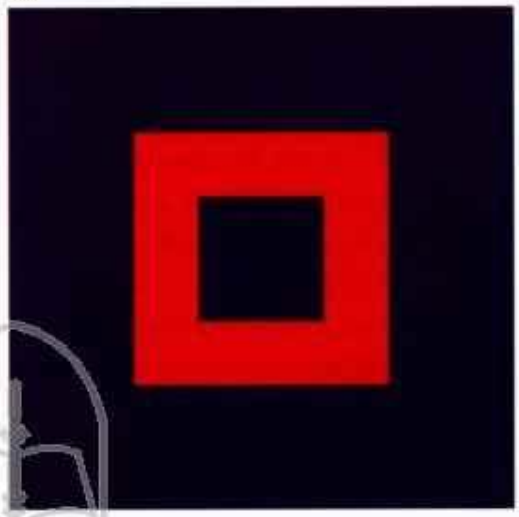
قرمز روی آبی - سبز همانند آتش شعله ور می‌شود (شکل ۱۵۶).

Telegram.me/tanagahi

۱۵۶



۱۵۷



قرمز روی بنفش یاسی شعله هایش ملایم می‌گردد و بنفش را سخت و فعال می‌کند (شکل ۱۵۷).

قرمز روی زرد - سبز گستاخ، تُند، پر زرق و برق و عوامانه می‌شود.

قرمز روی نارنجی مثل سوختن و دود کردن آتش بدون شعله، تیره و بدون حیات است و مثل این است که نیم سوز می‌شود. اگر نارنجی تا حد قهوه ای تیره، تیره شود قرمز بر روی آن با حرارتی ضعیف شعله می‌زند.

تنها در کنتراست با سیاه است که قرمز - نارنجی هیجان اهریمنی و شکست ناپذیر خود را ظاهر می‌سازد.

نمودهای متفاوت قرمز - نارنجی در نمونه‌های ما تنها ارائه ای از نیروی بالقوهٔ اکسپرسیونی آن است. قرمز بر خلاف زرد به خاطر دامنهٔ وسیع درجات آن در بین سرد و گرم، خالص و ناخالص و تیره و روشن بدون از دست دادن خصوصیت خود از نظر مدولاسیون غنی است. قرمز از پلیدی شیطان صفتی قرمز - نارنجی روی سیاه تا صورتی فرشته گون، تمام درجات ما بین پلیدی و نیکی را نشان می‌دهد. قرمز تنها از فضاهای اثیری و شفاف به دور است. زیرا از این نظر آبی بر آن افضل است.

آبی

آبی خالص رنگی است که اثری از زرد و یا قرمز در آن مشاهده نشود.

قرمز همواره از نظر خصلت مادی نمایی فعال و آبی از

Telegram.me/tanagahi

۱۵۸

۱۵۹

این نظر منفعل است، در عوض از نظر معنوی نمایی آبی فعال و قرمز منفعل است. آبی همیشه سرد و قرمز همیشه گرم است. آبی در خود رفته و درونگراست. همان طور که قرمزی و خون به هم مربوطند رنگ آبی و دستگاه عصبی نیز چنینند.

آبی نیرویی نظیر نیروی طبیعت در زمستان دارد. زمستان زمانی است که رویش و رشد در تاریکی و سکوت پنهان می‌شود. آبی همیشه سایه را نشان می‌دهد و در منتهای شکوه و جلال خود میل به تاریکی دارد. آبی یک هیچ غیر قابل لمس است با وجود این همچون فضایی شفاف حضور دارد. جوّ زمین آبی های متفاوتی از روشن گرفته تا آبی - سیاه شب، را در بر می‌گیرد. آبی روح ما را به کمک اهتزاز ایمان به لایتناهی فرا می‌خواند. اروپاییان آبی را تجلی دهندهٔ ایمان می‌دانند و چینی‌ها سمبول جاودانگی.

وقتی آبی تیره می‌شود حالت خرافات، ترس، غم و نیستی را تجسم می‌بخشد ولی همیشه اشاره به عالم برتر دارد.

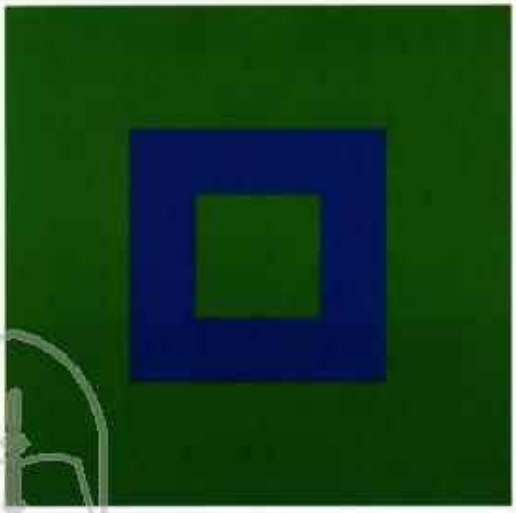
شکل‌های ۱۵۸ تا ۱۶۱ تغییرات نمود آبی را که نتیجهٔ تغییر کنتراست رنگ است نشان می‌دهند.

شکل ۱۵۸ آبی را به صورت تیره بر روی زرد نشان می‌دهد. در اینجا نمود آن در واقع بسیار تیره و فاقد درخشندگی می‌شود. هرجا عقل روشن حاکم می‌شود ایمان، کم رونق و مبهم به نظر می‌رسد. وقتی روشنی آبی به اندازهٔ روشنی زرد زمینهٔ خود می‌شود نور سردی تولید می‌کند و

Telegram.me/tanagahi

۱۶۰

۱۶۱



شفافیت آن زرد زمینه را به رنگی مادی و متراکم تبدیل می‌سازد.

شکل ۱۵۹ آبی را روی سیاه نشان می‌دهد. در اینجا آبی با تمام نیرو سوسو می‌زند و روشن می‌شود. آنجا که سیاهی جهل نوسان می‌کند، آبی ایمان خالص همانند چراغی از دور می‌درخشد.

اگر آبی را همانند شکل ۱۶۰ روی بنفش یاسی قرار دهیم عقب کشیده و پوچ و تهی می‌گردد. بنفش یاسی با قدرت مادی و قوی تر ایمانِ عملیِ خود تمام تجلی را از آبی می‌گیرد. اگر بنفش یاسی تیره شود، آبی درخشش خود را باز می‌یابد.

آبی روی قهوه ای تیره (نارنجی تیره و خفه) تهییج شده و مرتعش می‌گردد و قهوه ای نیز به خاطر کنتراست همزمانی به رنگی زنده بدل می‌گردد. آبی، قهوه‌ای مردهٔ قبلی را زنده کرده است.

آبی روی قرمز - نارنجی تیرگی خود را حفظ می‌کند اما درخشان می‌شود و غیر مادی بودن عجیب خود را باز می‌یابد.

شکل ۱۶۱ نشان می‌دهد که آبی روی سبز ملایم متمایل به قرمز می‌شود. آبی تنها از طریق این گریز است که می‌تواند از سبز خالص فلج کننده بگریزد و به سوی زندگی فعال بر گردد.

خصلت پس روی آبی و فروتنی و ایمان عمیق آن به طور مکرر در نقاشیهای بشارت تولد مسیح دیده می‌شود. در این نقاشیها مریم که گوش به دل دارد با لباس آبی نشان داده

Telegram.me/tanagahi

می‌شود. نمونهٔ جالب محراب ابی قانی اثر راجروان در ویدن است.

لباس مسیح در تابلوی شکنجه اثر گرونه والد آبی روشن است. مسیح در پناه آرامش ایمان، سرزنش بی ارادههای ناآگاه را تحمل می‌کند. لباس سنت آنتونی در تابلوی اغوا در محراب ایزنهایم تقریبا همان رنگ است.

سبز

سبز حد فاصل بین زرد و آبی است. بنابراین خصوصیت اکسپرسیونی سبز نسبت به مقدار آبی یا زردی که به همراه دارد تغییر می‌یابد. سبز یکی از رنگهای ثانویه است که از مخلوط دو رنگ اصلی پدید می‌آید - تهیهٔ این رنگ به نحوی که هیچیک از دو رنگ ترکیبی آن بر دیگری حاکم نباشد، کاری مشکل است.

سبز رنگ دنیای گیاهان است، کلروفیل اسرار آمیزی که عمل فتوسنتز را انجام می‌دهد. وقتی نور خورشید به زمین می‌تابد. هوا و آب عناصر خود را رها می‌سازند، آنگاه سبز به وجود می‌آید. ثمربخشی، رضایت، آرامش و امید ارزشهای اکسپرسیوی سبزند که خود ترکیبی از ایمان و خرد است. وقتی سبز درخشان با خاکستری کدر می‌شود به سهولت احساس غم تباهی پدید می‌آید. اگر سبز به سوی زرد تمایل پیدا کند در ردیف زرد - سبز قرار می‌گیرد و ما از دیدن آن جوانی و نیروی بهاری طبیعت را احساس می‌کنیم بهار یا صبح اوائل تابستان بدون زرد - سبز و بدون امید و شادی برای میوه‌های تابستان، غیر قابل تصور است.

زرد - سبز می‌تواند به یاری نارنجی به منتهای فعالیت برسد ولی حالت غیر لطیف و عامیانه ای می‌گیرد.

اگر سبز گرایش به آبی پیدا کند بخش معنوی آن تقویت می‌شود. آبی منگنز غنی‌ترین آبی - سبز است. این آبی یخی، در دنیای رنگها، قطب سرد در مقابل قطب گرم قرمز- نارنجی است. در تضاد با سبز و آبی رنگ آبی- سبز پرخاشجویی سخت و سردی دارد.

دامنهٔ مدولاسیون سبز خیلی وسیع است و درجات بی شمار تیره - روشنی اکسپرسیو آن از طریق تغییرات کنتراست پدید می‌آید.

نارنجی

نارنجی که ترکیبی از زرد و قرمز است از نظر درخشندگی حداکثر فعالیت را دارد. این رنگ پرتوافکنی خورشید در کرهٔ خاکی است، حداکثر گرما و انرژی فعال در نارنجی متمایل به قرمز به چشم می‌خورد. نارنجی شاد به وضوح غرور و خودنمایی را بیان می‌کند. وقتی نارنجی با سفید مخلوط می‌شود خصوصیت خود را از دست می‌دهد، در مخلوط با سیاه خفه و کم حرف می‌شود و به سوی قهوه‌ای مرده می‌گراید. با روشن کردن این قهوه ای رنگهای مختلف بژ به دست می‌آید که فضایی آرام، گرم و صمیمی در منازل پدید می‌آورد.

۲۰۳

Telegram.me/tanagahi

ایجاد بنفش خالص که نه متمایل به قرمز و نه متمایل به آبی باشد بسیار مشکل است. بسیاری از افراد فرقی بین گونه‌های متفاوت بنفش نمی‌بینند. برخلاف زرد که دلالت بر عقل دارد، بنفش رنگ ناآگاهی، پر راز و رمزی، گیرایی و گاهی غم افزایی است که بنا به کنتراست گاهی ارعاب و گاهی تشجیع می‌کند. اگر بنفش در سطحی وسیع ظاهر شود بخصوص وقتی که متمایل به ارغوانی باشد به وضوح وحشت افزا می‌شود. به قول گوته وقتی نوری از این دست به منظره ای بتابد وحشت ناشی از پایان جهان را پدید می‌آورد.

بنفش رنگ تفواست و اگر تیره و خفه باشد رنگ خرافات و سیاه می‌شود. مصیبتهای کمین کرده ای در بنفش تیره مشاهده می‌شود. همینکه بنفش روشن می‌شود یعنی وقتی که نور و شعور، تقوای تیره را منور می‌سازد به رنگی ظریف و دوست داشتنی بدل می‌گردد که ما را افسون می‌کند.

هرج و مرج، مرگ و تجلیل در بنفش، تنهایی و از خود گذشتگی در آبی- بنفش، و عشق آسمانی و معنویت در قرمز - بنفش قرار دارد، این کلمات بیانگر ارزشهای اکسپر سیوی انواع بنفش هاست. بسیاری از گیاهان جوانه هایی به رنگ بنفش روشن دارند که مغزی آنها زرد است.

به طور کلی تمام رنگهای روشن شده با سفید جنبهٔ روشن زندگی را نشان می‌دهند ولی رنگهای تیره شده با سیاه سمبول تیرگی و نیروهای منفی هستند.

۲۰۲

برای بررسی صحت این گفته‌ها در مورد ارزشهای اکسپر سیوی رنگها می‌توانیم دو آزمایش انجام دهیم. اگر دو رنگ مکمل همند مفهوم و تعبیر آنها نیز باید مکمل هم باشد و وقتی که رنگی با رنگ دیگر مخلوط می‌شود مفهوم و تعبیر آن باید از مفهوم و تعبیر رنگهای ترکیب شده تشکیل شده باشد.

۱ - زوجهای مکمل

زرد : بنفش = دانش فروزان : تقوای احساسی و تیره

آبی : نارنجی = ایمان متواضعانه : غرور و خودخواهی

قرمز : سبز = نیروی مادی : همدری و دلسوزی

۲ - ترکیب رنگها

قرمز + زرد = نارنجی

قدرت + علم = عزت نفس غرور آمیز

قرمز + آبی = بنفش

عشق + ایمان = زهد

زرد + آبی = سبز

علم + ایمان = شفقت

هر قدر ارزشهای اکسپر سیوی حسی و ذهنی رنگها را بیشتر بررسی می‌کنم بیشتر متوجه می‌شوم که هم نمود رنگها و هم ذهنیت فردی ما در پذیرش تجارب رنگی فوق العاده متغیر است.

هر رنگی از پنج نظر ممکن است تغییر کند :

۱ - از نظر فام، یعنی سبز ممکن است متمایل به آبی و یا متمایل به زرد باشد، نارنجی ممکن است متمایل به زرد و یا متمایل به قرمز، .... باشد.

Telegram.me/tanagahi

۲ - از نظر روشنی، یعنی قرمز ممکن است به صورت قرمز روشن (صورتی)، قرمز، قرمز تیره، و آبی به صورت آبی روشن و آبی و آبی تیره، .... باشد.

۳ - از نظر اشباع، یعنی آبی ممکن است کمابیش با سفید، سیاه، خاکستری و یا مکمل خود (نارنجی) ضعیف شود.

۴ - از نظر وسعت؛ سطح بزرگی از سبز ممکن است در کنار سطح کوچکی از زرد قرار بگیرد و یا بر عکس و یا وسعت سبز و زرد برابر باشد.

۵ - از نظر اثرات ناشی از کنتراست همزمانی.

محتوای این بخش ما را با ویژگی مهم فرایند خلاقیت هنری آشنا نمود. درک و تجربه ممکن است دقیق باشد اما اگر در ابتدا گروه اصلی به صورتی صحیح از کل رنگها انتخاب نگردد نمود نهایی کار به خطر خواهد افتاد. بنابراین درک ناخود آگاهانه و درک مستقیم و دانش مطلق بهتر است همیشه با هم عمل کنند، تا ما را در انتخاب مناسب و امکانات کثیری که در دسترس است توانا سازند.

شکل ۳۶ طرحی از ماتیس را نشان می‌دهد که در آن سازمان‌بندی رنگ را در ابتدای کار نقاشی نشان می‌دهد. او خودش می‌نویسد، "شیوهٔ اساسی و صحیح ساختن یک تابلو نیز همانند ساختن یک خانه بر منطق استوار است. ضروری نیست که جنبهٔ انسانی در آن در نظر گرفته شود ولی اگر کسی در نظر گرفت به هر حال اثر آن در کارش آشکار خواهد شد".

نمونه‌های زیر آثاری است که نشان می‌دهد چگونه نقاشان ارزشهای اکسپرسیوی رنگ را مورد استفاده قرار داده‌اند.

در موزهٔ هنر بال نقاشی‌هایی از کنراد ویتز وجود دارد که از نظر رنگ آمیزی با هم خیلی تفاوت دارند و در آنها اکسپر سیونهایی که در مورد رنگهای مختلف شرح دادیم نشان داده شده است. ویتز از جمله نقاشانی است که در مورد استفاده از رنگ به صورت عینی و نه ذهنی تعصب دارد.

یکی از این نقاشیها سزار و آنتی پاتر است. سزار متهم خود را فرا خوانده تا او را محاکمه کند. آنتی پاتر با هیجان، اصرار در اثبات بی گناهی خود دارد. ردای جلو باز سزار به رنگ نارنجی - قرمز مانند آتش می‌درخشد. ضمن اینکه آگاه از قدرت خود، لباسی به رنگ آبی - سبز تیرهٔ سرد به تن دارد. این رنگ یخی بسیار چشم گیر است زیرا تختی که سزار بر روی آن نشسته بار اندوه او را با رنگ قرمز-نارنجی مکمل محاصره می‌کند. خطوط طلایی لبه‌های آبی-سبز شنل با زرد و سیاه رنگ آمیزی شده است. زرد تند و تیز است و مثل کلمات خود سزار است.

موضوع دیگر تابلوی "داوود و ابی شای" است که در آن داوود با لباس ارغوانی سلطنتی در مقابل رنگ مکمل خود یعنی سبز ایستاده و در حال دریافت هدیه ای از ابی شای است که به نشانه احترام زانو زده است. نمود این تابلو کاملا آرام است. پیکر عمودی داوود با سطح افقی سبز به حال تعادل قرار می‌گیرد.

۲۰۵

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲۴
کنراد ویتز ۱۴۳۵ - ۱۴۱۰
کنیسه
بازل، موزه هنر

نقاشیهای کنراد ویتز از نظر استفادهٔ ماهرانه از عناصر تجسمی بر دو گونهٔ مشخص تقسیم می‌شوند.

در گونه اول وی بیانی قاطع و مناسب از طریق رنگ بر می‌گزیند. او رنگها را به عنوان وسیله‌ای برای محتوای خیالی به کار می‌گیرد. به این ترتیب، هر یک از تابلوهای او بر اساس **رنگبندی ویژه‌ای، که فقط با آن مناسب است،** ساختمان‌بندی شده است.

در گونه دوم که تابلوهای آخر او را تشکیل می‌دهد، بدنهای رنگی که حالتی اکسپرسیو دارند در فضای پرسپکتیوی قرار داده شده‌اند. این فضا جهتهای زیادی دارد که با هم در تضاد قرار دارند. ساختمان یا بنا و جزئیات آن به صورت پرسپکتیوی رسم شده و با رنگهای روشن و تیرهٔ خنثی حجم پردازی شده است. رنگهای درخشان پیکرهای این صحنه خصوصیت ویژه‌ای به کارهای او می‌دهد. تصاویر انسان در کار او به صورت عناصر حجمی است. چروک لباس طوری تنظیم شده که بافتی تجریدی به وجود آورده است.

ویتز در این نقاشی لباس زردی برای کنیسه، که به هئیت یک زن ظاهر شده، در نظر گرفته است. چروکهای لباس با خطوط بنا موازی است. این زن در فضای خاکستری تاریکی قرار گرفته و در کنار او دری باز دیده می‌شود که فضای آبی - سبزی را نشان می‌دهد. او با دست راست دو لوح قانون و با دست چپ نیزهٔ شکسته‌ای را نگه داشته است. زردی لباس او نشان تفکر منطقی و آموزشهای فلسفی مذهبی است. تضاد زرد روشن با خاکستری تیرهٔ زمینه اکسپر سیون خاصی به زرد داده است. زرد در بخش روشن لباس به تدریج با رنگهای خاکستری - بنفش هم روشنی با خود تغییر مایه داده است. این عمل که مدولاسیون نام دارد باعث می‌شود که زرد در اثر کنتراست همزمانی حالتی زنده و پر ارتعاش به خود بگیرد. ویتز سایه‌ها را در قرمز - نارنجی گرم آستین‌ها گسترش می‌دهد. این رنگ قرمز - نارنجی مکمل رنگ آبی - سبزی است که از لای در پیداست. نیزهٔ در جایی شکسته که نزدیک در قرار دارد. کنیسه چنان حالتی گرفته که انگار می‌خواهد از درگاه بگذرد ولی نیزهٔ او شکسته و نمی‌تواند جلو برود، او نمی‌تواند مردم را به مکان موعود، که با نماد آرزویی دور - رنگ آبی - سبز - نشان داده شده، هدایت کند. لفاف شفاف به سختی قابل رویت مقابل چشمها نماد اطاعت بی چون و چرا از قانون است.

رنگهای خاکستری - قهوه‌ای زمینه، ترکیبات زرد، قرمز - نارنجی و آبی - سبز، شدت بخش بیان افسرده و تراژیک این اثر است.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲۵

پیتر بروگل پدر ۱۵۶۹ - ۱۵۲۵

داستان مردان نابینا

ناپل، موزه ملی

شش مرد نابینا از گوشهٔ بالای سمت چپ به سوی گوشه پایین سمت راست در حرکت‌اند. آنها در سه گروه دو نفری تلو تلو می‌خورند. جلودار یا اولین نفر، که تازه به زمین افتاده، همرنگ خاک و آب است. فقط جورابهای سفیدش، که به جلو پرت شده است، می‌درخشد و همردیف با پای نفر دوم با سفیدی کلاه و سفیدی بین شاخه‌های درخت بالای آن شکل مثلث ایجاد کرده است. آستین قرمز - بنفش نابینای دوم که در حال افتادن است تمایل به رنگ ارغوانی نیم تنه نابینای افتاده دارد و این پیوستگی حالت افتادن او را تشدید می‌کند. آبی - بنفش روشن شنل او با سفیدی کلاه و پاها بیانی سرد و مرگ وار دارد. تقوا که با بنفش نشان داده شده در مورد نابینای ابله کلاه به سر بی فایده است. او نیز به همراه راهنما داخل نهر می‌افتد.

گروه دیگر یعنی نابینای سوم و چهارم با ریتم حرکت لباسها و حرکت مهیج دست و پایشان بسیار آشفته به نظر می‌رسند. نابینای سوم با رنگ تیره آبی - خاکستری و با شنلی به رنگ خاکستری روشن با رنگ تیرهٔ کلیسا پیوند خورده است و با دست کشیده و چوبدستی افقی برج کلیسا را که عمودی است گویی به حالت تعادل نگاه داشته است. چشمان نابینایش به سوی کلیساست. او چیزی نمی‌بیند اما به چوبدستی نابینای دوم که در حال افتادن است، چسبیده است. او پارسای خودستایی است که مجهز به تمام لوازم مورد نیاز است.

نابینای چهارم که در حال رها کردن چوبدستی خود است امیدوارانه (کت سبز) به شانهٔ نفر سوم چسبیده است. کت و جورابهای ارغوانی، او را به رنگهای نابینای اول مربوط می‌سازد و ردای خاکستری - بنفش، او را با نابینای دوم در ارتباط قرار می‌دهد. او نیز به مصیبت نابینای اول دچار خواهد شد.

آبی - خاکستری تیرهٔ نابینای پنجم، زوج وسط را از آخر جدا می‌سازد. او مردد، وابسته و خراقانی (آبی - خاکستری) است؛ صلیبی با تسبیح به گردن دارد. نیم تنهٔ ارغوانی او باز هم او را با نابینای اول و چهارم در ارتباط قرار می‌دهد. نابینای ششم، که آخرین آنهاست، مردی قوی، ساده لوح و کودن است. رنگ ردای او با درخشش آب نهر سمت چپ پایین هماهنگ است. او ممکن است به هر سو سقوط کند.

این صف غمگین با حالت غیر مادی بدون سایهٔ خود نمودی شبح وار و غیر واقعی دارد. رنگبندی بنفش روشن - خاکستری / آبی - خاکستری / سفید با مکمل خود یعنی آکر زمین، و ارغوانی با سبز در کار بروگل امری کاملاً غیر عادی

Telegram.me/tanagahi

است. زیرا در نقاشیهای دیگرش استفاده از بنفش روشن تراژیک و آبی - خاکستری این چنین مورد تاکید قرار نگرفته است. برای ما این بدان معناست که بروگل این رنگها را به خاطر ارزش اکسپر سیونی شان مورد استفاده قرار داده است.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد ۲۰۹

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲۶

ماتیاس گرونه والد ۱۵۲۸ - ۱۴۷۵/۸

عروج مسیح

از محراب آیزنهایم

کولمار، موزهٔ اونتزلیندن

گرونه‌والد هر موضوعی را با صداقتی تهور آمیز و قدرت و وضوحی بی سابقه نقاشی می‌کرد. وی تمام قوانین رنگ آمیزی مرسوم را کنار گذاشت و کوشید تا به یک تمادگرایی جامع دست یابد. هر صحنه از نقاشیهای او از نظر فرم و رنگ با دیگری متفاوت است. وقتی همهٔ این صحنه‌ها از گروههای هماهنگ که در محراب قرار گرفته بود مشاهده می‌شد پیوستگی روحی و وحدت بخصوصی بین آنها وجود داشت. امروزه این نقاشیها با توالی جداگانه کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و دیگر آن وحدت کامل و حالت تأثیر بر همدیگر را پیدا نمی‌کنند. هر بیننده‌ای باید نتیجهٔ این حالت کلی را برای خودش دوباره سازی کند. گرونه والد آشکارا از هر نوع وحدت تزیینی، ظاهری و آزادانه می‌پرهیزد تا به ارائه صحیح خصوصیات موضوعی ویژه دسترسی پیدا کند.

تابلوی حاضر عروج مسیح را نشان می‌دهد. این کمپوزیسیون از گوشه پایین سمت چپ با دست و شمشیر نگهبان شروع می‌شود و بدن او را که به طرزی ریتمیک و با کنتراستی شدید پیچ خورده است قطع می‌کند. این پیکر موازی با صفحهٔ تصویر به نظر می‌رسد. بدن نگهبان دوم که خم شده یا بدن نگهبان اول به حالت متقاطع قرار می‌گیرد. پشت سر این گروه تابوتی افقی قرار دارد. پای راست نگهبان اول با روشنی خود به نگهبان سوم که روی زانو به جلو خم شده است اشاره می‌کند. در پشت سر او نگهبان چهارم زانو زده و حرکتی مخالف حرکت سومی دارد. تمام بخش پایین تابلو پر از حرکاتی متضاد و مشخص است.

در مورد رنگ، زرد قوی و منفرد لباس نگهبان اول، قرمز تیره نگهبان دوم، تابوت قرمز - نارنجی و لکه‌های قرمز شعله ور نگهبان سوم را مشاهده می‌کنیم. روشنایی ضعیف شمشیر در گوشه سمت چپ با آکسان روی کلاه خود نگهبان اول و سر نگهبان سوم تقابل پیدا کرده است. این سه نقطه مثلثی به وجود می‌آورد که در جهت عمق تنش دارد. دست روی قبضه شمشیر راس زاویه‌ای است که با تیغه آن و خط عمودی که از سینه به آرنج چپ می‌رود تشکیل می‌شود. این زاویه نظیر جام بادهٔ عشاء ربانی باز شده و سر پوش آن به سوی بالا صعود می‌کند. کفن درخشان ناآرام و مواج به طور مورب به سمت بالا در حرکت است و از سمت چپ آن، پیکر عروج کننده که در هاله‌ای بزرگ معلق است، جدا می‌شود.

حرکت مورب کفن با سنگ قرمز - قهوه‌ای اثر عظیمی

Telegram.me/tanagahi

در صفحهٔ تصویر نگه داشته شده است. گرونه والد تمام نیروهای ماوراء الطبیعه دنیای رنگ را در هاله به نمایش می‌گذارد. وی مکمل قرمز تیرهٔ خاکی خفه نگهبان، یعنی سبز روشن را برای کفن در حال اهتزاز بر می‌گزیند و از آنجا پس از عبور از سبز تیره، آبی - سبز، آبی، آبی - بنفش، بنفش، قرمز - بنفش، قرمز، قرمز - نارنجی، و نارنجی به سفید و زرد پیکر مسیح می‌رسد و بدینوسیله تمام رنگهای دایره رنگ را با بیشترین درخشش آن به کار می‌گیرد. قرمز - نارنجی روشن و صورتی هاله با رنگ آبی یخی دایره مکمل است و با آن در کنتراست قرار می‌گیرد. این سراسر هماهنگی قوی و جامعی است که بدون رنگ شروع می‌شود و سپس رشد کرده و به سوی آسمان به پرواز در می‌آید.

Telegram.me/tanagahi

کمپوزیسیون

کمپوزیسیون در رنگ به معنای کنار هم قرار دادن دو یا چند رنگ به نحوی است که با هم اکسپرسیون مشخص و معینی را ایجاد کنند. انتخاب رنگها، موقعیت نسبی آنها، محل و جهت آنها در کمپوزیسیون، شکل‌بندی یا نقوش همزمان، وسعت و ارتباط کنتراست آنها، عوامل مشخص اکسپرسیونند.

مسئله کمپوزیسیون وجوه زیادی دارد که فقط می توانیم بعضی از آنها را که اساسی‌اند ذکر کنیم.

بعضی از مایه‌های کمپوزیسیونهای هماهنگ، در بخش انواع هماهنگی مورد بحث قرار گرفت. در تعبیر خصوصیات اکسپر سیوی رنگها (بخش اکسپر سیون رنگ) سعی کردیم که شرایط و مقتضیات واقعی را برای ایجاد اکسپر سیونی با این خصوصیت بیان کنیم. هدفی که بناست با رنگ بیان شود باید مبنای انتخاب ما در رنگ باشد.

این اصلی اساسی است که نمود یک رنگ یا موقعیت آن، نسبت به سایر رنگهای همراه آن مشخص می‌شود. یک رنگ همیشه باید در رابطه با رنگهای مجاور آن دیده شود.

در شکل ۱۶۲ و ۱۶۳ زرد و سبز، که هر یک با چهار رنگ با درجهٔ روشنی یکسان همراهند، دیده می‌شوند. در اینجا کنتراست تیره - روشنی حذف شده است.

در شکل ۱۶۲ آبی - بنفش و قرمز - بنفش که تقریباً مکمل زرد هستند بسیار قویند، در حالی که سبز و نارنجی روشن که در طیف همسایهٔ زرد هستند غیر فعالند.

در شکل ۱۶۳ رنگ قوی تر همانا قرمز، مکمل سبز است، در حالی که آبی - سبز و زرد - سبز، که مشتقات سبزند، ضعیف می‌باشند.

هر رنگی هر قدر فاصله‌اش از رنگ مورد نظر در دایرهٔ رنگ بیشتر باشد قدرت کنتراست آن بیشتر خواهد بود.

به هر حال ارزش و اهمیت یک رنگ در تابلو تنها از طریق رنگهای همراه معین نمی‌شود بلکه کیفیت، کمیت، و وسعت نیز از عوامل تاثیر گذارند.

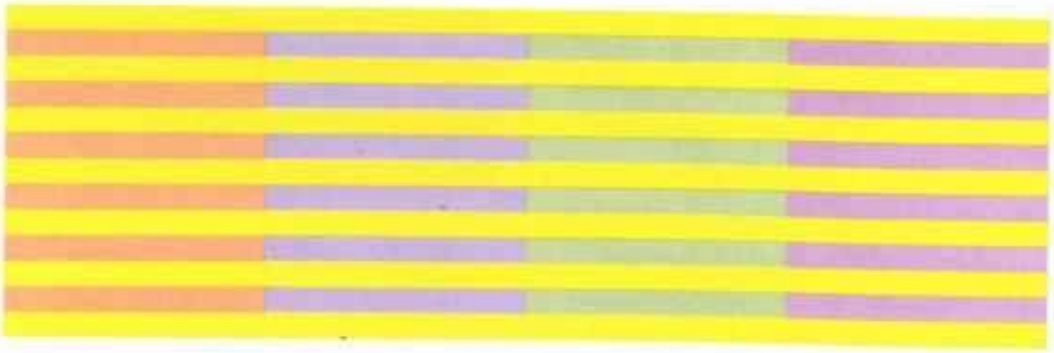
بنابراین مکان و جهت رنگها در کمپوزیسیونِ نقاشی بسیار مهم است. عملکرد آبی در بالا با آبی در پایین تابلو و یا چپ و راست آن متفاوت است. آبی در پایین تابلو، سنگین و در بالای تابلو، سبک است. قرمز تیره در بالا همانند وزنه‌ای سنگین و معلق و در پایین تابلو مادهٔ واقعی ساکنی است. زرد در بالا نمودی بدون وزن دارد و در پایین مثل جسم شناورِ به بند کشیده ای است.

ایجاد تعادل در توزیع رنگها از مهمترین اهداف کمپوزیسیون است. همان طور که نقطهٔ اتکایی برای شاهین ترازو، جهت ایجاد تعادل دو کفه، لازم است همانطور هم محور عمودی تعادل در یک تابلوی نقاشی ضرورت دارد. وزنهای سطوح رنگی در طرفین این محور عمل می‌کنند.

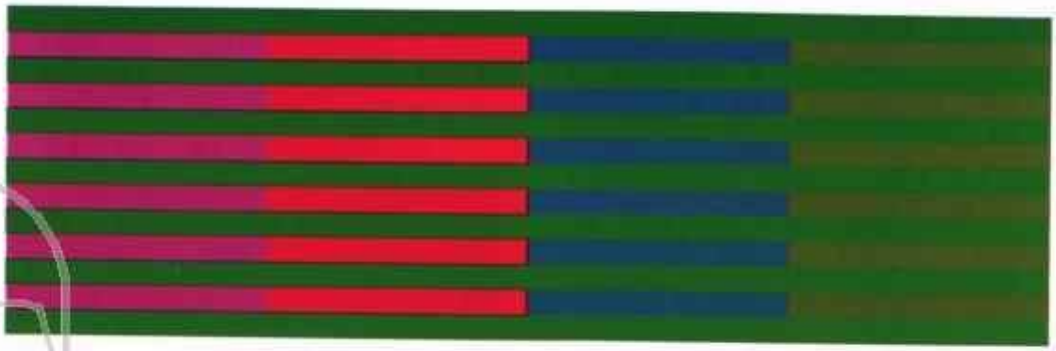
برای تعیین ارزشهای چپ و راست در یک تابلو اول خود

Telegram.me/tanagahi

۱۴۲



۱۴۳



Telegram.me/tanagahi

بدن را مورد توجه قرار می‌دهیم. بخش چپ بدن ما معمولا منفعل و قسمت راست آن فعال است. راست میل به جلو و بالا دارد در حالی که چپ میل به عقب و پایین دارد. بسیاری از نقاشیها با آکسان، در طرف چپ پایین شروع می‌شود. حرکت آن به سوی سمت راست بالا صورت می‌گیرد. حرکت از سمت چپ بالا به سمت راست پایین در نقاشی داستان مردان نابینا تابلوی ۲۵ برانگیزنده است زیرا برخلاف عادتِ نگاه به تصویر صورت گرفته است. اگر در این تابلو نابینایان از سمت راست بالا به سمت چپ پایین در حرکت بودند ما اغوا می‌شدیم و آنها را طوری می‌دیدیم که انگار صعود می‌کنند و اکسپرسیون افتادن از بین می‌رفت. این عمل می‌تواند به سادگی با ترسیم تابلو به صورت معکوس در جهت چپ و راست آشکار گردد.

ممکن است عقیده من درباره راست و چپ در مورد تماشاچیان چپ دست معتبر نباشد. البته با ارزش است اگر در مورد افرادی که از راست به چپ یا از بالا به پایین می‌خوانند و می‌نویسند از این نظر تحقیقاتی به عمل آید.

هر یک از جهات ممکن در میدان عمل نقاشی- افقی، عمودی، مایل، دورانی، و یا ترکیبی از اینها اکسپرسیون ویژهٔ خود را دارد. جهت افقی دلالت بر سنگینی، فاصله، و پهنا دارد. جهت عمودی قوی‌ترین عنصر ضد افقی است و دلالت بر سبکی، ارتفاع و ژرفا دارد. دو جهت عمودی و افقی با هم نمود فضا، احساسی از تعادل سختی و مادیت و سفتی را القا می‌کنند. آکسان قوی در محلی به وجود می‌آید که محل تلاقی عمودی و افقی است.

جهت مایل، حرکت به وجود می‌آورد و ما را به ژرفای تابلو هدایت می‌کند. در تابلوی عروج گرونه والد حرکت مایل کفن، نگاه را از زمینهٔ افقی جلو به بالا و به سوی هاله می‌کشاند.

نقاشان دوران باروک خطوط مایل را در نقاشیهای دیواری خود برای ایجاد فضای پرسپکتیوی مورد استفاده قرار می‌دادند. ال گره کو، لیس، و مولپرتچ، که حالت اکسپرسیوی نقاشیهایشان را از کنتراست جهت‌های فرمها و رنگها به دست می‌آوردند، جهات مایل را مورد توجه قرار می‌دادند.

نقاشان چینی آگاهانه از حرکات مایل و محورهای عمودی، برای هدایت چشم به عمق منظره استفاده می‌کردند و این خطوط مایل اغلب در دور دستهای مه آلود محو می‌شد.

کوبیستها جهت مایل و فرمهای مثلثی را به صورتی کاملا متفاوت به کار می‌بردند تا نمود نقش برجسته مانندی را تشدید کنند.

فرمهای مدور نمودی مرکزگرا دارند، ضمن اینکه احساسی از حرکت را نیز ایجاد می‌کنند که در این مورد تاجگذاری مریم اثر کارانتون (تابلوی ۲) را می‌توان نام کرد. کمپوزیسیون اسکلت‌بندی مرکزی این تابلو مدور است. سر مریم در مرکز دایره ای بزرگ قرار دارد که عمل تاجگذاری در آنجا تمرکز یافته است.

نمونهٔ عالی دیگر حرکت مدور، در شکل‌گیری ابرهای تابلوی پیروزی اسکندر اثر آلت دورفر مشاهده می‌شود. این

Telegram.me/tanagahi

ابرها شدت هیجان صحنهٔ نبرد را دو چندان می‌کند.

دو یا چند رنگ می‌توانند دارای حرکتی هم جهت یا متضاد باشند. نمودارهای رنگی نشان داده شده، فقط اصول جهات رنگی را نشان می‌دهند. در آنها گرایشی به تحلیل تابلوهای نقاشی نبوده است.

۱۶۴

شکل ۱۶۴ سه رنگ را به صورت افقی در کنار هم نشان می‌دهد. نمونهٔ چنین کمپوزیسیونی در منظرهٔ سزان در تابلوی ۱۵ دیده می‌شود. سطوح قهوه‌ای - بنفش، آبی و سبز همگی افقیند. لکه‌های گوناگون نارنجی در سطح سبز نیز حالتی افقی دارند. این جهت دهی به منظره، اکسپرسیونی از وسعت زیاد می‌دهد.

۱۶۵

اگر شکل ۱۶۴ را از پهلو نگاه کنیم سه رنگ را به حالت عمودی می‌بینیم. در طبیعت بیجان پیکاسو در تابلوی ۷ فرم آبی اصلی و سطوح سفید و سیاه عمودی و موازیند. پیکرهای اصلی در تابلوی "برهنه کردن مسیح" اثر ال گره کو تابلوی ۱۷ جهات عمودی را با ارغوانی، زرد و آبی - خاکستری مشخص می‌نماید.

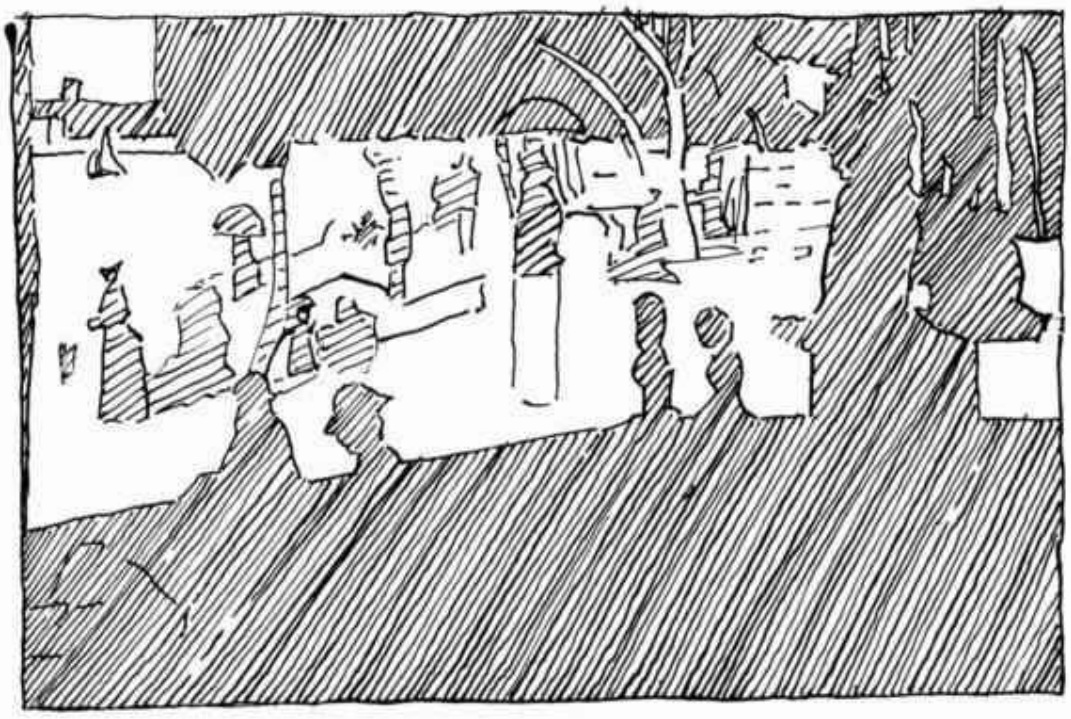
تمرین شکل ۱۶۵ قرمز، آبی و زرد را به حالت افقی و سبز را به حالت عمودی نشان می‌دهد. این مجموعه کنتراست‌ها تقاطع هایی به وجود می‌آورد که نقطه استراحت می‌گردد.

تابلوی ۱ (کلیسای افر) زمینهٔ قرمز، آبی و زرد را به حالت افقی نشان می‌دهد که با پیکرهای عمودی قرمز، آبی و سبز قطع شده‌اند.

تابلوی "کنیسه" اثر کنراد ویتز تابلوی ۲۴ نمونهٔ واضح

Telegram.me/tanagahi

۱۲۲

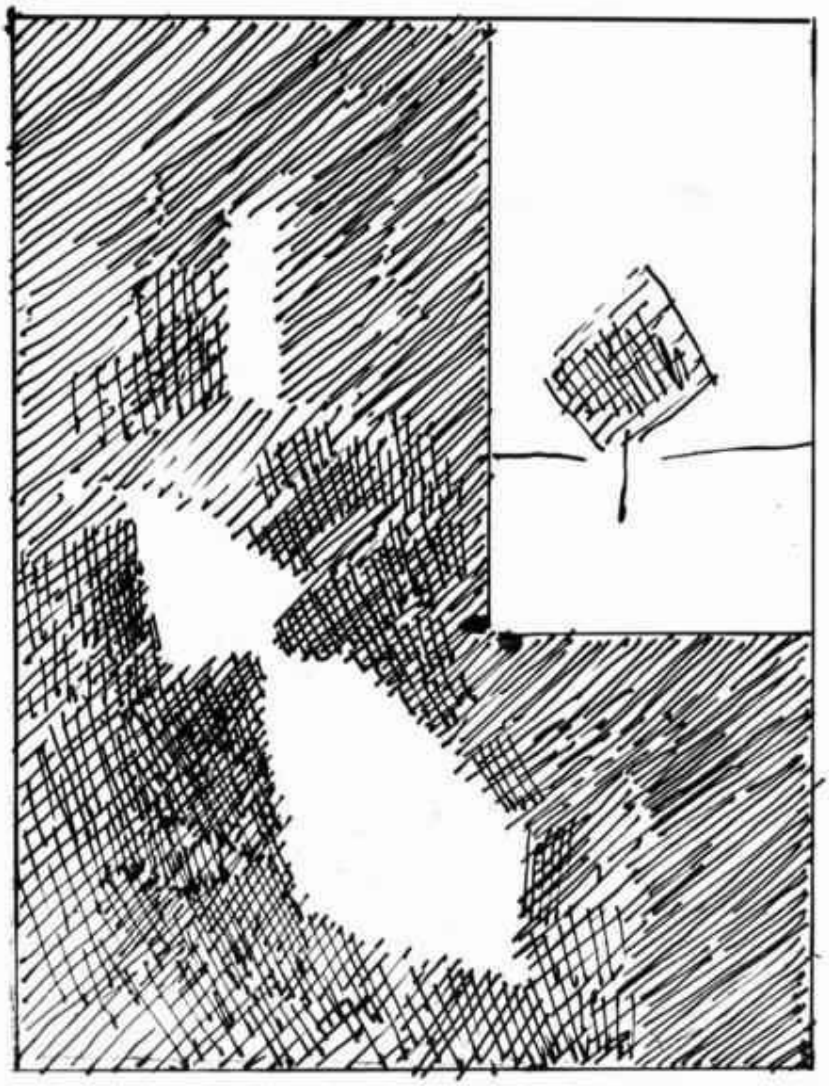


کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد

۲۱۶

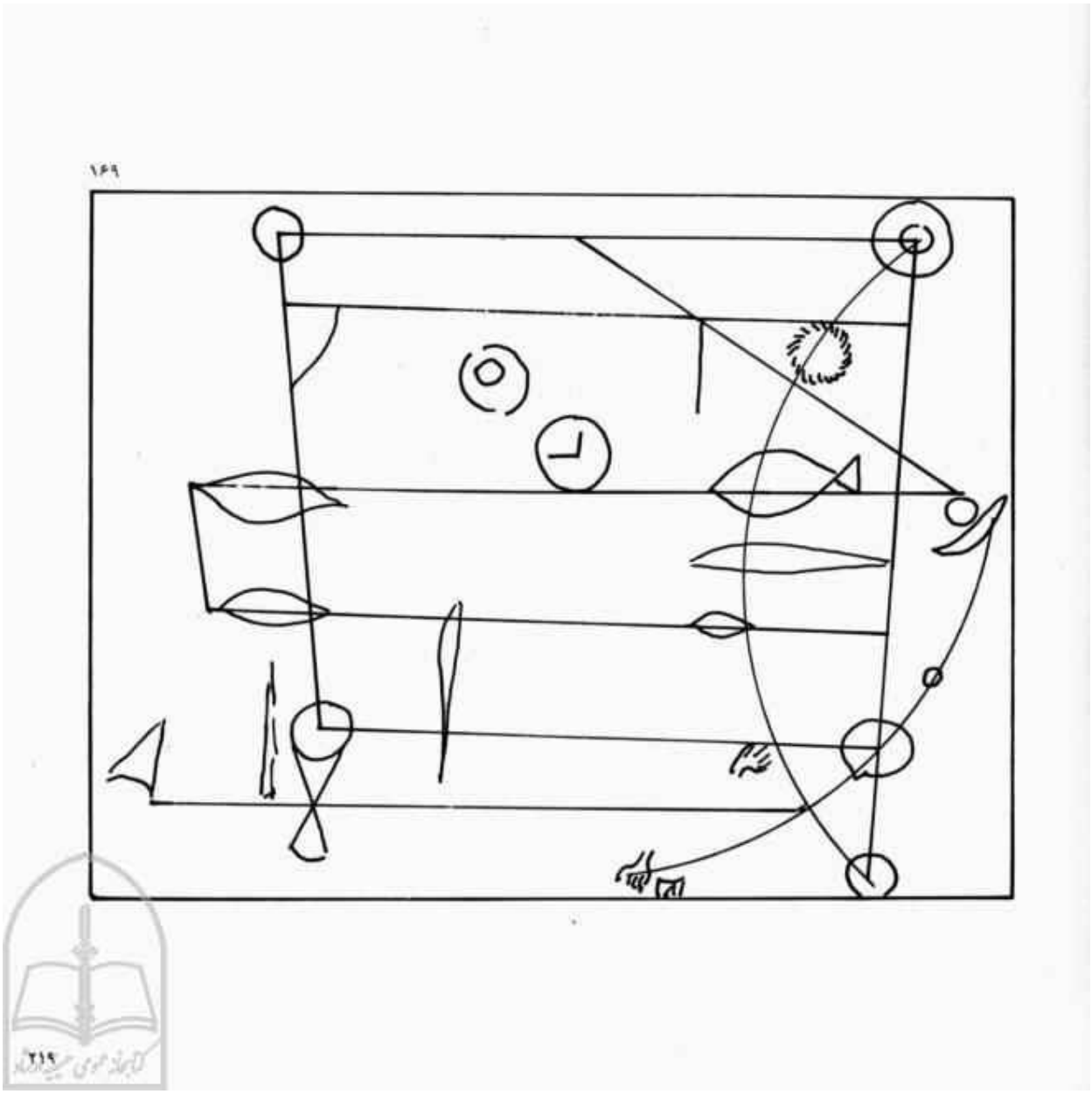
Telegram.me/tanagahi

۱۶۷



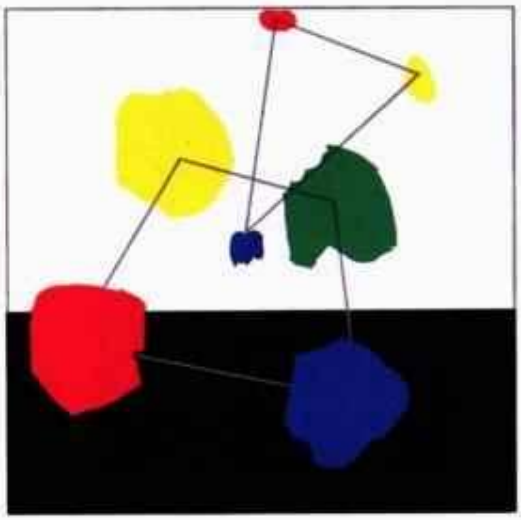
Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi



Telegram.me/tanagahi

۱۷۰

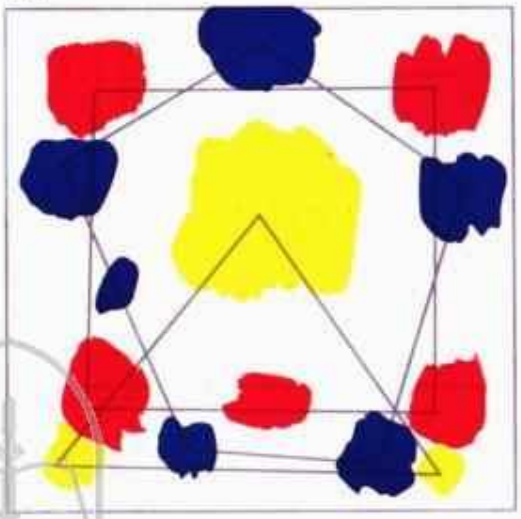


دیگری از تضاد یا کنتراست افقی و عمودی است. آستین‌های قرمز و پرچم افقیند. در حالیکه فضای پیدا از لای در و ردای زرد عمودی است.

بسیاری از نقاشیهای تی سین مدولاسیون تیره - روشنی را در جهات عمودی و افقی نشان می‌دهد. این نوع توزیع نور و تاریکی به فرمول تی سین مشهور است. در تابلوهای او پیکرها مایل و یا توأم با حرکت مدورند، شکل ۱۶۷.

در تابلوی در "گراند ژات" تابلوی ۲۳ سایهٔ تیره پایین مایل است در حالی که تیرگی شاخ و برگ درختان افقی است و پیکرهای عمودی در کنتراست با این دو جهت قرار گرفته‌اند؛ شکل ۱۶۶.

۱۷۱



در تابلوی "کافهٔ شب" ون گوگ، تابلوی ۱۸ زرد و نارنجی به طور عمودی، افقی و مایل از آبی و سیاه فاصله گرفته است؛ شکل ۱۶۸.

دید انسان چنان است که میل دارد چیزهای شبیه به هم را به یکدیگر وصل کند و آنها را با هم ببیند. وجه تشابه این چیزها ممکن است رنگ، سطح، تیرگی، بافت، و یا آکسان باشد. در طی هر مشاهده یک "شکل بندی" بصری صورت می‌گیرد. این پیکربندی را، وقتی از ارتباط شباهت و بدون حضور مادی پدید آمده باشد، شکل همزمان نام نهاده‌ام.

شکل ۱۷۰ دو شکل همزمان را نشان می‌دهد که با دو

Telegram.me/tanagahi

وسعت سطح و رنگهای متفاوت پدید آمده است.

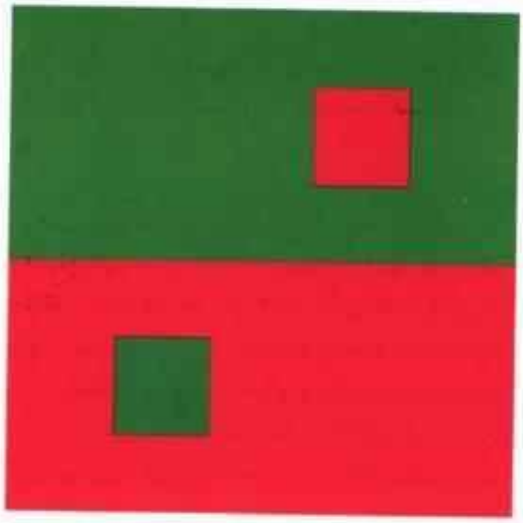
شکل ۱۷۱ نشان می‌دهد که چگونه چشم میل دارد رنگهای شبیه به هم را با هم ببیند و چگونه چند شکل همزمان، وقتی تعداد رنگها زیاد است، می‌توانند با هم وجود داشته باشند.

لکه‌های زردْ مثلث، لکه‌های قرمزْ مربع و لکه‌های آبی پنج ضلعی تشکیل داده‌اند. نمود کمپوزیسیون بستگی به فرمها، ویژگی، جهات و محل شکل‌های همزمان دارد. تمام شکل‌های همزمان باید موقعیتی مشخص نسبت به هم داشته باشند.

این حقیقت که شباهتْ شکل‌های همزمانی ایجاد می‌کند، اساس نظم و انسجام را تشکیل می‌دهد. درست همانطور که جوامع انسانی براساس رابطهٔ خونی، عقیده یا وضع اجتماعی نظم گرفته، خویشاوندی‌های یک تابلوی نقاشی نیز متبع نظم و قابل فهم شدن آن می‌شود. نمونهٔ کمپوزیسیونی از این نوع تابلوی سیبها و نارنجهای سزان، تابلوی ۱۲، است.

در تابلوی "ماهی جادویی" اثر پل کله تابلوی ۲۱ دو نوع شکل‌بندی مشخص می‌بینیم. مربع تقریباً بزرگ مثل یک لنگر عمل می‌کند. سمت راست و چپ آن حکم محوری را دارد که در اطراف آن چند فرمْ گرد آمده‌اند. شکل‌بندی مستطیل باریک در وسط تابلو گروه ماهی‌ها را مانند دو پرانتز در میان می‌گیرد. بدون سازمان دادن این کمپوزیسیون، سردرگمی در فرم خواهد بود. شکل ۱۶۹.

۱۷۲



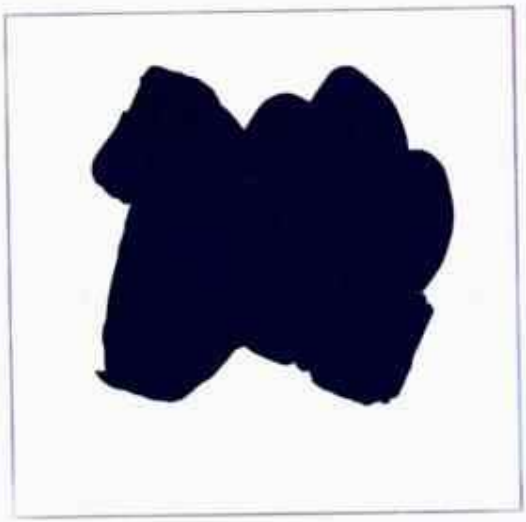
شیوهٔ دیگر دسترسی به نظم در یک تابلوی نقاشی، سازمان‌بندی سطوح نور و روشنی گروههای سرد و گرم به نحو احسن است. کنار هم گذاشتن مشخص و توزیع واضح کنتراستهای اصلی، برای یک کمپوزیسیونِ خوب ضروری است.

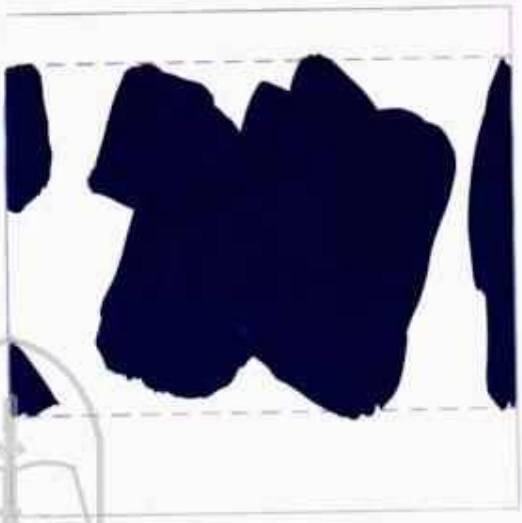
مهمترین عنصر نظم، همسویی یا تشابه است. از این عنصر می‌توان برای به هم مربوط ساختن مجموعه‌های مختلفی استفاده کرد.

رنگها وقتی به صورت سطوح ساده مورد استفاده قرار می‌گیرند، می‌توان آنها را با تدبیری به نام جابجایی تقویت کرد. در شکل ۱۷۲ قرمز و سبز در دو سطح ارائه شده که از قرمز به داخل سبز و از سبز به داخل قرمز انتقال داده شده

۲۲۱

Telegram.me/tanagahi





است. در این مورد باید دقت کرد که جابجایی، وحدت سطوح را در هم نریزد و یا مفهوم اصلی را نابود نسازد. نمونهٔ زندهٔ جابجایی تابلوی کوه سنت ویکتور اثر سزان است، تابلوی ۱۵.

یکی از بررسی‌های مهم این است که بدانیم یک فرم رنگی چه موقع نمود ثابتی خواهد داشت و چه موقع دینامیک و آزاد - شناور خواهد بود. در شکل ۱۷۳ فرم آبی آزادانه شناور و منفرد است. در شکل ۱۷۴ همین فرم از راست و چپ نسبت به کناره‌ها ثابت شده است. به جای راست و چپ می‌توان آن را نسبت به پایین و بالا یا فقط نسبت به بالا ثابت کرد. این نوع کار را پخش یک فرم یا رنگ می‌نامند. در نقاشیهای دیواری این پخش برای ثابت کردن کمپوزیسون سودمند است. این امر اساساً به عنوان یک اصل کمپوزیسیون در فرسکهای جوتو حضور دارد. همین ثابت کردن را می‌توان در داخل یک فرم آزاد ایجاد کرد. تأکیدات خطوط عمودی و یا افقی که کناره‌های تابلو را از طریق شباهت به هم ربط می‌دهند، احساسی از ثبات ایجاد می‌کنند. تابلوهایی که با این شیوه به وجود می‌آیند همانند دنیایی جامعند. اما وقتی که چنین جدا بودنی از اطراف مورد نظر نباشد و نقاشی به دنیای برون و به بی‌نهایت فرمها و رنگها ارتباط داده شود، آنگاه کناره‌ها و مرزها نباید مورد تأکید قرار بگیرد و کمپوزیسیون بهتر است تا حد زیادی بدون جهت و بدون فرم باشد. نمونهٔ جالب این مورد تابلوی خانهٔ مجلس در مه مونه، تابلوی ۱۱ است. بعضی از نقاشی‌های تاشیست را می‌توان جزو این نمونه به حساب آورد.

Telegram.me/tanagahi

شیوه‌های بسیار مختلفی از کمپوزیسیون رنگ ارائه شد.
در هر حال، هنگام اجرای یک ایدهٔ تصویری نباید سیلان درک مستقیم و بی واسطه با مزاحمت فرمولها و دستورات خشک روبرو شود.

Telegram.me/tanagahi

تابلوی ۲۷

تراسیو دو بارتولومو ۱۵۰۰ - ۱۴۳۷

موعظه سنت برنارد

سیه نا، پلازا پابلیکو

این کمپوزیسیون رنگی سیه نایی از نظر آشکارا مطرح کردن تضاد جهات رنگ در کمپوزیسیون بسیار آموزنده است. رنگ قرمز در جهت افقی قرار گرفته است و آن زمینه‌ای است که آبی و سفید در جای جای آن پخش شده‌اند. آبی و سبز با جهتی مورب به سوی مرکز که بنفش است هدایت شده‌اند. بنفش ترکیبی از آبی و قرمز است. لباس قهوه‌ای طلایی قدیس بر روی این زمینهٔ بنفش قرار دارد. قرمز، آبی، و بنفش دال بر این است که وی در مورد قداست و عشق دنیوی موعظه می‌کند. بنفش و آبی فضایی از ایمان ساده ایجاد می‌کند و سفید، که رنگ خلوص است، مورد تاکید قرار می‌گیرد و به رغم موعظهٔ ملایم و مطلوب، نگاه و حتی قلب دخترها و پسرها به سوی هم برگشته و به نظر می‌رسد که سرگرم دلبستگیهای دنیوی‌اند. قرمزی لباسهای آنها در جاهای مختلف با قرمز - نارنجی خاکی روشن شده است.

تک تک افراد روی جایگاه مخصوص مورد تاکید قرار گرفته و با شکلهای سادهٔ رنگی مشخص شده‌اند ولی زنان و مردان که زانو زده‌اند به صورت توده‌ای در هم نشان داده شده‌اند. هیچیک از آنها به طور فردی مشخص نیست و کل آنها در لکه‌های رنگی حل شده‌اند. حتی فرد مغروری که در سمت راست ایستاده تنها با ردای زربفت روشن مشخص شده است.

چند رنگ معدودی که در این تابلو مورد استفاده قرار گرفته‌اند قدرت اکسپرسیوی زیادی دارند. فرمهای طبیعی به فرمهای نیمه تجریدی بدل شده است. استفاده از شیوه‌ای که در آن شکلهای رنگی به طور قاعده‌مند اشکال عینی را غیر مادی می‌سازد بر مهارت نقاش و به کار گیری خردمندانهٔ او بر تدابیر تجسمی دلالت دارد.

Telegram.me/tanagahi

Telegram.me/tanagahi

در این کتاب سعی کرده‌ام وسیلهٔ نقلیهٔ سودمندی بسازم که با آن نقاش بتواند مسافتی طولانی را بپیماید. البته سفر آسانی نخواهد بود. راه پر از دشواریهای سخت قوانین رنگ است.این قوانین در قوس و قزح دیده می‌شود و در کرهٔ رنگ مصنوع نیز قابل تشخیص است. در این کره رنگهای خالص در اثر مخلوط شدن با سیاه و سفید به سوی قطبهای سفید و سیاه گسترش می‌یابند.

سیاه با تیرگی عمیق خود برای قرار دادن نورهای رنگی در بعدی مناسب ضروری است. تشعشع و روشنی سفید به این علت لازم است که به رنگها قدرت مادی ببخشد.بین سفید و سیاه پدیدهٔ دنیای کروماتیک در تپش است. تا آنجا که رنگها به دنیای اشیا تعلق دارند می‌توانیم آنها را در یابیم و روابط آنها را بشناسیم ولی جوهر درونی آنها از درک ما پنهان می‌ماند و باید آنها را با درک بیواسطه یا مستقیم درک کرد. بنابراین قوانین و ضوابط چیزی جز علایم کنار جاده‌های کمال رنگ نیستند.

لئوناردو در کتاب نقاشی خود که مجموعهٔ قوانین سختی را برای نقاشان در نظر گرفته است اظهار می‌دارد که اگر سعی کنید به کمک فرمولها و ضوابط اثری خلق کنید چیزی پدید نخواهید آورد و فقط دچار سر درگمی خواهید شد. بدین ترتیب او خوانندگان را بار دیگر به رها کردن علم و پیروی از درک مستقیم ترغیب می‌کند.

وسایل بیانی و تصویری در هنر چندان اهمیتی ندارد بلکه آنچه اهمیت دارد شخصیت فرد و هویت انسانی اوست.ابتدا پرورش فرد باید صورت بگیرد تا سپس فرد به خلقت بپردازد.

مطالعهٔ جدی رنگها، وسیله‌ای عالی برای پرورش انسان است زیرا به درک ضروریات درون منتهی می‌شود. برای دسترسی به آنها، شناخت قوانین پایدار تمام نیروهای طبیعت لازم است؛ شناخت ضروریات رها کردن هوای نفس و پرداختن به خلاقیت است ــ یعنی انسان شدن.

در این کتاب به توضیح و تشریح چند شاهکار نقاشی پرداخته‌ام و سعی کرده‌ام معانی نهانی آنها را دریابم. بیشتر آثار از استادان قدیم انتخاب شده است، زیرا بسیاری از خوانندگان ممکن است اصل آنها را در موزه‌ها دیده باشند. اصول رنگی این آثار با گذشت زمان کهنه نمی‌شود و امروز نیز همانند همیشه از اعتبار برخوردار است.

کسی که فقط محتوای سمبولیک و ذهنی نقاشیهای فرانچسکا، رامبراند، بروگل، سزان و دیگر استادان قدیم و جدید را می‌بیند از مشاهدهٔ نیروی هنری و زیبایی آنها محروم می‌ماند. هدف و مقصود تمام کوششهای هنری، آزاد سازی جوهر ذهنی فرم و رنگ و رها کردن آن از قید و بند دنیای مادی و عینی است. از این اشتیاق است که هنر انتزاعی زاییده شده است. دنیایی که امروزه در آن زندگی می‌کنیم شبیه آنچه که در ۱۵۶۰ و یا ۱۸۶۰ بوده است، نیست. دنیای

Telegram.me/tanagahi

ما دنیای اختراع است. ما ماشینهایی می‌سازیم‌که معانی آنها در کارشان نهفته است. ماشین‌ها سمبول ایده نیستند بلکه تجسم گر فکر با هدفند.

حتی تابلوهای نقاشی امروز نیز سمبولیک نیستند. برای رنگ و فرم آنها دلایل مهمی وجود دارد. نقاش، سطوح و رنگهایی را مطابق با برنامه ریزی خود در تابلوی خود به کار می‌گیرد، نیروی لازم زندگی از خود وی جریان می‌یابد. او شناخت خود را با راهنمایی درک بی واسطه یا الهام به دست می‌آورد.

نقاشی هر چه می‌خواهد باشد، در هر حال رنگ، مادهٔ اصلی آن است.

کتابخانه عمومی حسینیه ارشاد
۱۳۵۹

Telegram.me/tanagahi

هنر رنگ

جهان بدون رنگ چه خواهد بود؟ آمیزه ای کدر و سرد از اشکال عاری از معنای واقعی.

یوهانس ایتن بر این باور است که "رنگ زندگی است"، زیرا دنیای بدون رنگ، بنظر مرده می رسد. همانطور که شعله، نور می آفریند، نور رنگ را می سازد. همچنانکه آهنگ، صدا به کلمات رنگ و جلا می دهد، رنگ، آوایی روحانی به شکل القا می کند."

در طول سالها نظریه های رنگ بیشماری منتشر شده است: نظریهٔ رنگ گوته همانقدر معروف است که دایرهٔ رنگ استوالد. آدولف هولتزل در نظریهٔ رنگ خود تأثیری مهم بر هنر مدرن را بکار گرفت. اکنون یوهانس ایتن با کتاب خود، هنر رنگ، کمکی جدید به نظریه های موجود عرضه می دارد. ایتن با سرمشق قرار دادن نظریهٔ آدولف هولتزل، آن را در جهت خطوط اصلی خود بسط و گسترش داده است.

وی در کتاب حاضر دو روند متفاوت در جهت درک هنر رنگ، را بررسی می کند. احساسات ذهنی و قوانین عینی رنگ، دو قطبی هستند که ایتن با ارائهٔ گهی های رنگی به تفسیر و توضیح آن پرداخته.

کلید این شناخت در دایرهٔ رنگ و کنتراستهای هفتگانهٔ رنگ است که در صفحات ۵۲ تا ۱۰۵ کتاب آمده است. مسالهٔ نمودهای بصری، احساسی و سمبولیک رنگ، با تصاویر رنگی بسیاری به دقت مورد بررسی قرار گرفته است. مشق های سیستماتیک رنگی در کنار گهی های نقاشی استادان بزرگ آورده شده است که دیدگاهی نوین به تمامی دوران های نقاشی غربی، از اوایل قرون وسطی تا پیکاسو، عرضه می کند. هر گهی با یکی از آنالیزهای معروف پروفسور ایتن همراه است که ثابت می کند چگونه هوشیاری و بکارگیری کنتراست رنگ، مهمترین ابزار بیان بوده است.

در فصل "نظریهٔ اکسپرسیون رنگ"، ارزشهای ذهنی و احساسی که با رنگ بیان شده اند، مورد بررسی قرار گرفته اند. این موضوع، نقاشی های اکسپرسیونیستی را بنحو فوق العاده ای قابل فهم می کند.

فصل مهم دیگر، "نظریهٔ امپرسیون رنگ" است که بیشتر به نمودهای رنگ در طبیعت می پردازد.

و بالاخره فصل "کمپوزیسیون"، که در برگیرندهٔ اهداف نظریهٔ رنگ برای هنرمند خلاّق است. در این فصل همچنین نکات برجستهٔ کتاب به بیننده آثار هنری معرفی می شوند. بر طبق نظریهٔ ایتن، کمپوزیسیون در رنگ به معنای کنار هم قرار دادن دو یا چند رنگ به نحوی است که با هم اکسپرسیونی واضح و مملو از کاراکتر ایجاد می کنند.

یوهانس ایتن (۱۹۶۷–۱۸۸۸) در طول زندگیش به مسألهٔ رنگ بسیار علاقمند بود. پس از اتمام تحصیلات در رشتهٔ آموزگاری، برای نخستین بار از سال ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۶، در اشتوتگارت از طریق دایرهٔ آدولف هولتزل با نظریهٔ رنگ آشنا شد. با تلاش هنری خود و نیز مطالعهٔ فشردهٔ تمامی نظریه های موجود، این نظریه را آزمود و آن را اصلاح کرد.

تجربهٔ دریافتی ذهنی و قوانین عینی رنگ، گستره ای از تضادها بوجود آورد که در این کتاب به همراه مثالهای رنگی نشان داده شده اند.