

پیام فروتن یکتا*

نگار باقری**

تاریخ دریافت: ۹۶/۴/۱۵

تاریخ پذیرش: ۹۶/۶/۱۸

خلق جهان مشترک هنری در فرارفتن هنرمند از خود

نتیجه‌ای بر مبنای بررسی تطبیقی آثار دیوید هاکنی و کمال الدین بهزاد

چکیده

هنرمند برای پویایی و متمایز ساختن خود همواره به روش‌های گوناگونی دست می‌زند؛ روش‌هایی که در صورت موفقیت می‌تواند شیوه‌هایی جدید و سبک‌هایی تازه را در هنر به وجود آورد. این رویکرد را اگر "فرارفتن" هنرمند از خود بنامیم، می‌توان هنرمندان بسیاری را جست‌وجو کرد که اقدام به آن کرده‌اند و شیوه‌های بدیعی را به وجود آورده‌اند. فرارفتن هنرمند از خود می‌تواند از دو نظام مشخص تأثیرپذیری از سایر هنرمندان و کنش ضد سبکی تثبیت شده در خود هنرمند تبعیت کند. در راستای این فرایند تحولی، برخی هنرمندان فارغ از اندیشه یا حوزه جغرافیایی خود به یکدیگر نزدیک شده و محدوده کار آن‌ها دارای فضاهای مشترک با یکدیگر شده‌اند؛ در این فرآیند شباهت‌های متعددی میان آثارشان به وجود آمده و تأثیرپذیری هریک از دیگری باعث خلق شیوه‌ها و سبک‌های تازه در هنر شده است. دو تن از این هنرمندان کمال الدین بهزاد^۱ و دیوید هاکنی^۲ هستند که اولی در فرایند ضدیت با سبک خود و دیگری با تأثیرپذیری از نگارگری شرق، از خود و شیوه‌های نقاشی رایج فراتر رفتند. این مقاله با استفاده از روش کتابخانه‌ای به بررسی تطبیقی برخی آثار بهزاد و هاکنی پرداخته و با ارزیابی و تحلیل شباهت‌های موجود در میان آثار این دو هنرمند ایرانی و انگلیسی، روند فرارفتن از خود توسط هنرمند را بررسی کرده‌است. این پژوهش بر آن است تا تأکید کند در کنش فرارفتن از خود توسط هنرمندان، جهان‌های سبکی با یکدیگر تداخل می‌یابد و همین تداخل شکلی و محتوایی است که باعث ایجاد جریان‌های تازه و بدیع هنری می‌شود.

کلید واژه:

دیوید هاکنی
کمال الدین بهزاد
فرارفتن
پرسپکتیو
سطح
رنگ

استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران*

payamforoutan@ut.ac.ir

کارشناس طراحی صحنه دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران**

negarbagheri@ut.ac.ir

مقدمه

در طول تاریخ هنر، فعالان این عرصه در نقاط مختلف جهان آثاری را پدید آورده‌اند که بسیاری از آن‌ها با تأثیر گرفتن از یکدیگر بوده و این تأثیرپذیری باعث خلق آثار متنوع با رویکردهای مختلف شده است. در این میان نقاشان غربی از مقطعی تاریخی تلاش کردند رویکردهای خود را گسترش دهند و با تأثیرپذیری از شرق، آثار هنری‌ای بیافرینند که تاریخ هنر نقاشی را دست‌خوش تحول کند. در همین راستا هنرمندان غربی گاه با توجه به شخصیت و جهان‌بینی خود جذب هنر شرق می‌شدند و تحت تأثیر فرم و محتوای آثار هنری این حوزه جغرافیایی و فرهنگی قرار می‌گرفتند. نتیجه این تأثیرپذیری ایجاد شیوه‌ی بیانی و فنی تازه‌ای در عرصه هنر غرب بوده است. باید توجه کرد که در غالب موارد، عبور از مرزهای شکلی و محتوایی در هنر، در چهارچوب نظام مشخص و تجربه شده‌ای صورت می‌گیرد. اگر تأثیرات شهودی و الهامات هنری را در یک سوی این نظام قرار دهیم، سویی دیگر آن را شکستن قواعد و مرزهای مرسوم در کنار تأثیرپذیری از سایر هنرمندان قرار می‌دهد؛ به عبارت دیگر هنرمند برای فرارفتن از خود تلاش می‌کند تا با تأثیرپذیرفتن از سایر هنرمندان، مرزهای مألوف و مشخص فکری و فنی آثار خود را درهم شکند.

در همین راستا اگر سده‌های نوزده و بیست را دوران توسعه و گسترش جغرافیای فرهنگی بدانیم، شاید بتوان اظهار داشت بیشترین میزان تأثیرپذیری هنرمندان از یکدیگر در همین قرون صورت گرفته است. بی‌تردید افزایش میزان مبادلات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی حوزه‌های جغرافیایی گوناگون در این دو بیست سال، مبادلات بی‌شمار فرهنگی و هنری را نیز در پی داشته است. به‌دین ترتیب است که هنرمندان شرق و غرب به یکدیگر نزدیک و بر میزان الهام‌گیری و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر افزوده شده است.

باید اذعان داشت که در هر دوره تاریخی از هنر، فرارفتن از خود به قصد کشف جهان‌های تازه‌تر همواره وجود داشته است؛ به عبارت دیگر در هر زمانی هنرمند تلاش کرده است تا از انگاره‌های ثبت‌شده در ضمیر خود فراتر رود و افق‌های خویش را گسترش دهد. در این فرایند هنری بعضاً بسیاری از کنش‌های مزبور به شکلی کاملاً ناخودآگاه به حوزه هنری موجود دیگری در یک جغرافیای دیگر نزدیک شده است.

در این مقاله تلاش شده است تا با دست‌مایه‌های دو هنرمند از مختلف از دو حوزه فرهنگی و جغرافیایی گوناگون بررسی و مورد ارزیابی قرار گیرد. دیوید هاکنی، نقاش معاصر انگلیسی و کمال‌الدین بهزاد، نگارگر ایرانی دوره صفوی، هنرمندانی هستند که می‌توان آثار آن‌ها را در همین زمینه مورد بررسی تطبیقی قرار داد. هنرمندانی که از مرزهای شکلی خود عبور کرده و به دنیاهای فکری یکدیگر نفوذ کردند. اگرچه کمال‌الدین بهزاد صدها سال قبل از هاکنی می‌زیسته است، با این حال با بررسی آثار وی می‌توان دریافت عبور از مرزهای فکری و شکلی این از خود به‌نگاهی شبه مدرن از نوع غربی و امروزی آن رسیده است. در مورد هاکنی نیز باید اظهار داشت این هنرمند نیز با نزدیک شدن به مولفه‌های شرقی، به‌دنیای بهزاد و شکل آثار وی شباهت یافته است. بدین ترتیب می‌توان در آثار این دو هنرمند رد پاهای مشترکی یافت که به رغم صدها سال اختلاف زمانی و تنوع جغرافیایی، مخاطب را شگفت‌زده می‌سازد.

طرح مسئله و پرسش‌های پژوهشی

آیا جهان هنرمندان برخلاف تمام تمایزات و اختلافات فرهنگی، جغرافیایی و حتی تاریخی،

جهانی مشترک، یکپارچه و متحد است؟ آیا تمام ساکنان این جهان، خود را در قطعاتی از یک آینه مشترک به نظاره نشستند؟ پرسش اصلی در این نوشتار آن است که آیا هنرمندانی نظیر کمال‌الدین بهزاد و دیوید هاکنی فارغ از تأثیرات بیرونی، به خلق آثار خود پرداخته و آیا در پوسته ذهنی خود باقی مانده‌اند؟ یا در فرایند تولید آثار تجسمی خود "فرارفتن از خویش" را تجربه کرده و به افق‌های تازه‌ای دست یافته‌اند؟ آیا این افق تازه به نوعی قرابت و نزدیکی با سایر هنرمندان دست می‌یابد و آیا به نتیجه‌ای جدید منتج می‌شود یا خیر؟ آیا تطبیق آثار این دو هنرمند و کشف شباهت‌های موجود در میان آثار آن‌ها می‌تواند پرده از الهام‌گیری و تداخل نگاه و بینش هنرمندان مختلف در زمان‌های گوناگون بردارد؟ در این نوشتار تلاش شده‌است تا برخی آثار کمال‌الدین بهزاد و دیوید هاکنی و جهان مشترک میان آن‌ها معرفی شود.

پیشینه پژوهش و روش تحقیق

پیرامون وجوه مشابه میان هنرمندان گوناگون و میزان تأثیرپذیری هریک از دیگری مقالات و پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌است. بررسی تطبیقی میان این آثار از جنبه‌های گوناگون سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و نیز مورد ارزیابی و تحلیل قرار گرفته‌است. اما درباره شباهت‌های موجود میان آثار کمال‌الدین بهزاد و دیوید هاکنی هیچ پژوهشی انجام نشده‌است. پژوهش حاضر از دو منظر به تحلیل و بررسی پرداخته‌است. در گام نخست به کشف شباهت‌های موجود در میان برخی آثار هاکنی و بهزاد پرداخته و در گام بعدی به تقویت این فرض می‌پردازد که هنرمند با فرارفتن از نگاه و سبک خود، وارد حوزه اندیشه ورزانه و سبکی هنرمندان دیگری می‌شود که در نهایت، سبک‌ها و شیوه‌های تازه‌ای را بنیان می‌نهد.

رویکرد غرب به نظام نگارگری شرقی

داد و ستد فکری و شکلی میان هنرمندان، در پی انقلاب صنعتی و سرعت گرفتن ارتباطات سیاسی و اقتصادی میان کشورهای مختلف و حوزه‌های جغرافیایی گوناگون، شکل جدیدی از برخورد و تعامل را برای هنرمندان قرن نوزده و بیست فراهم کرد. از این رو انسان غربی در مواجهه با آثار شرقی با بُعد جدیدی از مقوله تصویر روبه‌رو شد. "نقاشان غربی نه تنها غنای نقاشی‌های ایرانی را ستوده و به توصیف آن پرداخته‌اند، بلکه از آن الهام گرفته‌اند. حتی برخی از آنان سعی نموده‌اند تا به گونه‌ای به شیوه نقاشان نگارگر ایرانی قلم بزنند و تابلوهای خود را رنگ‌آمیزی کنند. گوگن^۲، نقاش بعد از امپرسیونیسم، بسیاری از نقاشی‌های خود را به همان طریقی رنگ‌آمیزی نموده که نقاشان نگارگر ایرانی آثار خود را رنگین کرده‌اند. ماتیس^۳ نقاش فوویست^۴، علاوه بر آنکه به شیوه نگارگران ایرانی طراحی می‌نموده، تابلوهای خود را از لحاظ رنگ‌آمیزی به شیوه نگارگران رنگ‌اندیش ایرانی رنگ‌آمیزی کرده‌است. از میان نقاشان معاصر، ویکتور وازارلی^۵ نیز، نقاشی است که به وضوح متأثر از نقوش و ترکیبات هندسی هنر اسلامی است و بسیاری از آثار او ملهم از این هنر، و رنگ‌آمیزی او با رنگ‌آمیزی‌های کاشی‌کاری‌ها و نگاره‌های ایرانی مطابقت دارد." (ایتن، ۱۳۶۹: ۴۲)

از این رهگذر، دیوید هاکنی هنرمند انگلیسی تبار معاصر نیز با نگاهی متأثر از نقاشی شرقی (ایرانی) دست به آفرینش هنری در تصویر زده‌است. او درباره هنر شرق می‌گوید: "ما غربیان فضا را به یک نقطه دید محدود کرده‌ایم، گویی از میان دری باز به آن می‌نگریم.

آنان [شرقی‌ها] فضای نامحدود را وارد هنرشان کردند، گویی از آن در خارج شده و فضای پشت آن را در هر جهت، مورد مطالعه و تماشا قرار داده‌اند و در نقاشی خود آورده‌اند. به علاوه شرق و غرب، طبیعت را با دو دیدگاه مختلف می‌نگرد. یکی سعی در توضیح و تصرف آن از راه علم دارد و دیگری سعی در زنده نگه داشتن راز جاودانی آن که همیشه حرفی برای گفتن دارد..."
(حسینی، ۱۳۸۵: ۵۲)

اگر سنت تصویرسازی غربی را بر مبنای موجودیت آنچه که هست قرار دهیم، نگارگری شرقی ماهیت و چیستی موجودیت را هدف قرار می‌دهد و به قصد واکاوی و جستار در آن وارد عرصه هنر می‌شود. برای نگارگر شرقی جوهره یک چیستی از اهمیت و حتی کاربرد برخوردار می‌شود. بدین ترتیب می‌توان هنرمند کلاسیک و سنتی شرقی را به سان هنرمند ذهن‌گرا و مدرن غربی دانست. "براساس این معرفت، نگارگر ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبود؛ بلکه می‌کوشید اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به تصویر درآورد. بدین سان، در نگاره او نه زمان و مکان معینی مجسم می‌شود، نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند، و نه قوانین رویت جهان واقعی کاربرد دارند. کوه و درخت و آدم و پرنده او نیز بیشتر صور نوعی [آرکیپ] هستند تا شکل‌های تقلید شده از طبیعت (حتی واقع‌گرایانی چون کمال‌الدین بهزاد واقعیت را از طریق نشانه‌ها بیان می‌کنند. به سخن دیگر، اینان روش مفهومی و نه روش بصری را در واقعگرایی خود به کار می‌گیرند)." (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۰۱)

نگرش نوین در نگارگری ایرانی با کمال‌الدین بهزاد

نگارگری ایرانی در مکتب هرات^۷ یعنی در نیمه دوم سده نهم هجری قمری به نقطه اوج خود می‌رسد. شاخص‌ترین هنرمند این مکتب کمال‌الدین بهزاد است. ظهور وی نگرش نوینی را در مکتب هرات به وجود آورد و باعث تحولات چشم‌گیری در نگارگری ایرانی شد. توجه ویژه بهزاد به انسان و رئالیسم و مهارت در تکنیک برای اثرگذاری بیشتر محتوا و مضمون و تأثیرپذیرفتن از آثار نگارگران قبل از خود مانند امیرخلیل^۸ باعث می‌شود که آثار بهزاد از اهمیت بسیار برخوردار شود.

در نگارگری ایرانی ادبیات با نقاشی به‌ویژه در مکتب هرات پیوند ناگسستنی می‌یابد. این پیوند را در آثار بهزاد به خوبی می‌توان مشاهده کرد. او با درک عمیق خود ادبیات و عرفان در آثارش از هندسه پنهان بهره می‌برد. "بهزاد به مدد روش هندسی ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر رنگ‌ها به وحدت کلی دست می‌یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیت معماری گونه دارند نظام تناسبات معینی را به کار برده است. ولی در اغلب موارد، طرح آرایش پیکره‌ها یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی را براساس دایره استوار کرده است قرارداد پیکره در نظمی دایره وار، احساس نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد و این حالت به واسطه حرکات و اشارات پیکره‌ها تقویت می‌شود" (م. مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۸۲)

کمال‌الدین بهزاد سعی در نشان دادن واقعیت ذاتی پدیده‌ها دارد، به‌طور مثال با قراردادن فرم دایره در پلان و گذاشتن عناصر بر روی این فرم از هندسه پنهان بهره برده و به خوبی در آثار خود فرم و محتوا را مکمل یکدیگر قرار داده است. بارزترین ویژگی این نگارگر توجه به جزئیات طبیعت، انسان و نوع برخورد وی با رئالیسم است. نوعی نگاه، که وی را از سنت فکری هنر شرق دور می‌کند و محتوای آثار وی را به نظام محتوایی و اندیشه غربی نزدیک می‌سازد. فیگورها در

آثار بهزاد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شوند و محل قرارگیری پیکره‌ها در هماهنگی کامل با محیط و خصوصاً معماری تعریف می‌شود. زهرا رسولی زیبایی شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد را به صورت زیر دسته‌بندی کرده است. (۱۳۸۳: ۳۳۲) (جدول ۱)

جدول ۱. زیبایی شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد (دسته‌بندی شده توسط نگارندگان)

زیبایی شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد	
ارائه فکر و اندیشه	رویکرد
به تصویر کشیدن امور روزانه مردم (خارج کردن نقاشی از بیان صرف ادبی و افسانه ای)	موضوعات
شبیه‌سازی اشخاص به طوری که گویی حیات دارند	
ظرافت در ترسیم درختان گل و گیاه‌های مختلف و نامنظم و نیز صخره‌ها و نهرهای مشابه طبیعی با خصلت‌های خاص هر یک	ترکیب بندی
ترکیب بندی طرح و تجمع انسانی	
سازماندهی ترکیب بندی به منظور تبعیت همه عناصر تصویری برای بیان یک مقصود	تکنیک و فرایند فنی
رنگین تر بودن مجموع کار و ارتباط میان رنگ‌ها را با بینش عمیق تری بیان کردن	
استفاده از رنگ‌های آبی، سبز، سرمه‌ای، قهوه‌ای، زیتونی، زرد اکر و طلایی به صورت گسترده	
استفاده از اقسام گوناگون قرمز و هم چنین رنگ طلا و نقره	
بلندتر بودن قامت‌ها و زدودن مشخصات مغولی از چشمان و چهره‌ها	تحولات عمده در نظام نگارگری ایرانی
ارائه تکنیک و شیوه نقاشی	
ویژگی چهره از لحاظ روان شناختی	

بررسی تطبیقی موردی رنگ در آثار بهزاد و هاکنی

کمال‌الدین بهزاد رنگ را به دقت و با هماهنگی کامل در ارتباط با محتوای آثار خود به کار برده است. در همین راستا وی از تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل و خصلت‌های روانی رنگ استفاده کرده است. همین‌طور در آثار بهزاد هماهنگی رنگی کامل دیده می‌شود. "در هر نوع ادراک حسی، کیفیت هماهنگی از روابط متعادل میان همه عناصر محرک حاصل می‌شود. بنابراین، رنگ‌ها را در صورتی هماهنگ می‌دانیم که در ارتباط با هم خوشایند جلوه کنند." (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۴۹)

نگارگران ایرانی در آثار خویش از عامل ریتم در رنگ‌بندی استفاده می‌کنند. بهزاد نیز به خوبی از این ویژگی در آثار خود بهره برده است. "نگارگر ایرانی، همچون رنگ‌شناسی توانا، از امکانات تزیینی و بیانی رنگ به بهترین نحو بهره می‌گیرد و او سطوح رنگی تخت را، برای حصول نهایت هماهنگی کنار می‌نشاند. در رنگ‌بندی او هیچ رنگی، به سبب کمیت و کیفیت‌اش، جلوه رنگ دیگر را زایل نمی‌کند. نگارگر ایرانی، غالباً، طلایی، نقره‌ای، لاجوردی، رنگ‌های شکسته و نیز خاکستری‌های فام‌دار را در سطح‌های وسیع، و رنگ‌های پرمایه و درخشان را در سطح‌های کوچک و نقش‌های ریز به کار می‌برد. ولی علاوه بر انتخاب و جاگذاری رنگ‌های هماهنگ، به عامل ریتم نیز در رنگ‌بندی خود اهمیتی اساسی می‌دهد. ریتم رنگ‌ها بر ریتم خطوط و نقوش

اثر می گذارد و آن را تعدیل یا تقویت می کند. بدین سان، قطعات رنگ های سرد و گرم، خالص و شکسته، تیره و روشن در شبکیه موزون خطی به هم بافته می شوند و در کل چون منظومه ای زیبا و شادی انگیز جلوه می نمایند." (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۰۱)

در نگاره یوسف و زلیخا (تصویر ۱) درمی یابیم بهزاد ریتم رنگی را به درون فضاهای تودرتوی تصویر وارد کرده و از هماهنگی رنگی در تمامی عناصر تصویر استفاده کرده است. به کارگیری رنگ مکمل در لباس یوسف و زلیخا ویژگی روان شناختی رنگ را با شخصیت فیگورها پیوند داده است. رنگ قرمز که رنگی سرکش، فعال و پرتحرک است و نشان از جاذبه جنسی دارد، بر تن زلیخا نشسته و رنگ سبز که نشان از ایمان و خلوص دارد برای یوسف به کار رفته است. "رنگ قرمز را هم رنگ ستاره مریخ می دانند و علامت جهان متلاطم، جنگ و شیاطین بوده، و نشانی تثبیت شده از مبارزه و انقلاب و شورش است." (ایتن، ۱۳۶۷: ۲۱۴) علاوه بر رنگ لباس ها که در نقطه طلایی تصویر قرار دارند، بهزاد با استفاده از رنگ های مکمل در تمامی عناصر اثر هماهنگی رنگی به وجود آورده است. در آثار وی رنگ فقط برای ایجاد جلوه های بصری زیبا به کار نمی رود، بلکه بار عاطفی و بیانی موضوع با رنگ شدت می یابد.

در نگاره جنگ طایفه ها (تصویر ۲) نیز شاهد به کارگیری رنگ قرمز در لباس شخصیت سوار بر شتر هستیم و هم چنین در سپرها نیز این رنگ تکرار شده است. بهزاد با توجه به فرم هندسی دایره ترکیب بندی این اثر را شکل داده و در نقاط مختلف این دایره، سپرها را قرار داده است. او با استفاده از رنگ قرمز در سپرها و خطوط نیزه ها و شمشیرها به یک ترکیب بندی فعال و پرتحرک دست پیدا کرده و با استفاده از معنای روان شناختی رنگ، فرم را به خوبی با محتوا پیوند داده است.

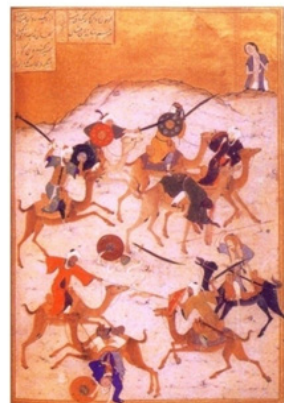
هاکنی نیز از یک سو با توجه به روان شناسی رنگ و شاخصه نمادگرایی آن دست به خلق اثر مدل با پرتره کامل نشده خود می زند. او در این اثر با به کارگیری رنگ آبی برای شخصیت خوابیده، آرامشی درونی را عرضه می کند. هم چنین با نشان دادن فیگور نشسته در حالی که متفکر است و رنگ سبز لباس وی، آرامش را به بیننده منتقل می کند. در این اثر، هاکنی به وسیله رنگ گل ها، پرده، و پس زمینه از مکمل رنگی استفاده کرده که باعث هماهنگی در تصویر شده و شاهد خلوص رنگی در عناصر تشکیل دهنده تصویر هستیم. (تصویر ۳)

"رنگ و شکل [فرم] در نقاشی بهزاد قابل تفکیک نیستند. او معمولاً سطوح رنگی تخت را به مقتضای بیان مضمون کنار هم می نهاد. به نظر می رسد که تأثیر متقابل رنگ های مکمل، و به طور کلی، خصلت بیان گر رنگ را عمیقاً می شناخت. گزینه رنگی او مشتمل بود بر انواع آبی ها و سبزه ها، سرخ، نارنجی، زرد آخری، قهوه ای روشن و طلایی. در بهترین آثارش، سطوح کوچک آبی و سبز و سرخ را به طرز موزون و هماهنگ بر زمینه ای از رنگ های خاکی و خاکستری های فام دار گرم توزیع کرده است." (پاکباز، ۱۳۷۹: ۸۴) در نگاره بنای قلعه خورنق (تصویر ۴) از رنگ خاکی به عنوان اصلی ترین رنگ استفاده شده و شخصیت ها در حالت تکاپو هستند. بهزاد در این اثر از اثرات متقابل رنگ ها با توجه به زمینه بهره برده است. با وجود این که هر کدام از رنگ ها از درخشندگی و خلوص ویژه ای برخوردارند، اما میزان درخشش و خلوص آن ها در نهایت تحت تأثیر رنگ زمینه ای است که بر آن قرار گرفته اند.

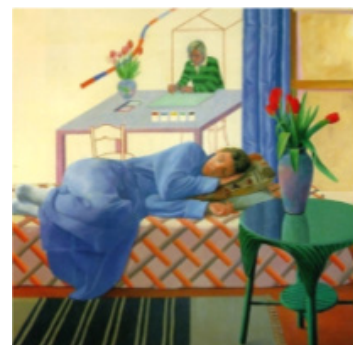
هاکنی نیز هم چون این اثر بهزاد، رنگ ها را با درجه خلوص بالایی به کار می برد و مکمل های رنگی را در سطوح تخت و یک دست در کنار هم می گذارد. از آن جایی که بیشتر آثار هاکنی



تصویر ۱. بوستان سعدی، یوسف و زلیخا، مکتب هرات، کمال الدین بهزاد، کتابخانه سلطنتی مصر، قاهره، (Artbible)



تصویر ۲. خمسه نظامی، جنگ طایفه ها، مکتب هرات، کمال الدین بهزاد، (Rukuten)



تصویر ۳. مدل با پرتره کامل نشده، ۱۹۷۷، رنگ روغن روی بوم، مجموعه شخصی، پاریس، (Tate)



تصویر ۴. خمسه نظامی، بنای قلعه خورنق، حدود ۱۴۹۴، موزه بریتانیا، لندن. (Wikiart)



تصویر ۵. پرتره نیک وایلد، ۱۹۶۶، اکریلیک روی بوم، فوکو کو سوگو، ژاپن، (Artnet)



تصویر ۶. خمسه نظامی، خلیفه هارون الرشید در حمام، هرات، حدود ۱۴۹۴، موزه بریتانیا، لندن. (Pinterest)

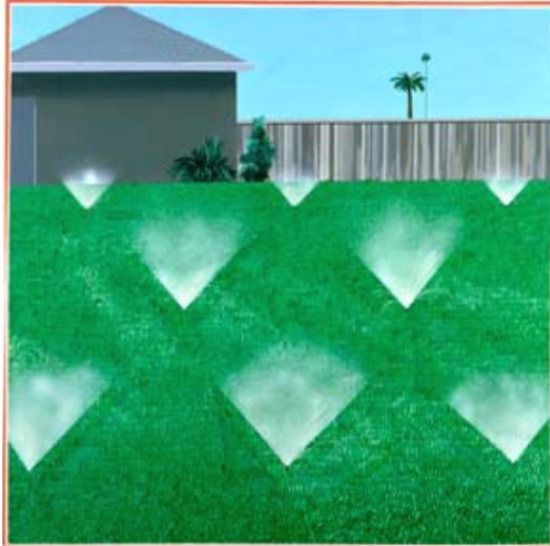
در زمینه موضوعات خانگی هستند، از خاکستری‌های رنگی در معماری داخلی استفاده کرده و به همراه این خاکستری‌ها، برای تعادل سازی از رنگ‌های خالص بهره برده‌است. همچنین در آثار هاکنی نیز با ویژگی‌های روان‌شناختی رنگ روبه‌رو هستیم.

اگر بهزاد در اثر بنای قلعه خورنق از رنگ آکر بیشترین بهره را می‌برد، هاکنی نیز در تابلوی پرتره نیک وایلد (تصویر ۵) از رنگ آبی بیشترین استفاده را کرده است. در اینجا هاکنی با استفاده از خطوط افقی که در معماری اثر آورده و رنگ آبی که در کل فضا حاکم است به آرامش درونی شخصیت نیک وایلد اشاره می‌کند و این آرامش به وسیله فضا و رنگ به صورت ناخودآگاه بر سیستم عصبی بیننده تأثیر می‌گذارد. همچنین "خط منحنی استخر، خط افقی که محل برخورد زمین با ساختمان می‌باشد، خط عمودی لبه ساختمان و خط اریب ایجاد شده در پله، تمامی قابل دیدن در چهره نیک وایلد می‌باشد. بدین ترتیب نه تنها ظاهر نیک وایلد، بلکه خصوصیت درونی و شخصیت او را نیز به همراه داشته و به نمایش می‌گذارد." (ملیا، ۱۹۹۴: ۹۸) بدین ترتیب بهزاد در اثر بنای کاخ خورنق، رنگ آکر را با خطوط عمودی و هاکنی رنگ آبی را با خطوط افقی تقویت می‌کند. نوعی همگونی و همراهی میان رنگ و فرم که هریک به یاری یکدیگر می‌شتابند. در نگاره خلیفه هارون الرشید در حمام (تصویر ۶) شاهد تقسیم بندی پلان‌های رنگی مشخص و حضور پر قدرت عنصر ریتم در رنگ بندی هستیم. بهزاد با دیدی واقع‌گرایانه رنگ‌ها را انتخاب کرده و با استفاده از سطوح گسترده رنگی به ایجاد تعادل پرداخته، تعادل در رنگ‌های به کار رفته باعث ایجاد وحدت تصویری شده است و ارتباطی بین عناصر معماری و فضای داخلی حمام به وجود آورده است. همچنین بهزاد در ترکیبات خود از هندسه پنهان استفاده کرده است. "ترکیب مجموعه اشکال، خصوصاً انسان‌ها، در نگاره‌های بهزاد به شدت تابع هندسه‌ای است که بر معماری بنا حاکم است، چه در ترکیبات قرینه و چه در ترکیباتی که چندان قرینه نیستند. بسته به نحوه جای‌گیری شکل‌های ساختمانی جای پیکره‌ها نیز تعیین می‌شود. ترکیب دایره‌وار همچون ساقه‌های اسلیمی در آثار تجریدی نگارگری اسلامی، حاکمیت خود را به مجموعه فضا اعلام می‌دارد و پیکره‌های انسانی و سایر عناصر به مثابه اجزای این ساقه در ارتباطی هماهنگ چیده می‌شوند." (قاضی‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۰۳)

در تابلوی خلیفه هارون الرشید در حمام علاوه بر موضوعات یاد شده پاساژهای رنگی به خلق تصویری از فواصل گوناگون نیز یاری می‌رسانند و برای تماشاگر خطاهای دید مستمر و مکرر به وجود می‌آورند.

در تابلوی چمن‌زار آب‌پاشی شده هاکنی نیز مشاهده می‌شود که تابلو به سه پلان رنگی تقسیم شده است و در آن ترکیب رنگی دیده نمی‌شود. (تصویر ۷) رنگ‌ها همچون بسیاری از آثار بهزاد، به صورت خالص مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در این اثر "هاکنی از عناصر و ترکیب بندی‌های خاص خود به گونه‌ای استفاده می‌کند که در اصل می‌توان گفت خطای دیدی به وجود می‌آید. وی در ظاهر کار به ویژه در فواصل دور به خوبی از این ویژگی استفاده می‌کند. به فرض مثال، در همین نقاشی با اندکی دقت می‌توان متوجه این شد که عمق‌نمایی که ما از چمن می‌بینیم، وهمی بیش نیست، و در حقیقت رنگ چمن، در تمامی بخش چمن‌زار یکی است، با این تفاوت که فاصله بین پاساژهای رنگی در بخش میانی و پایینی تابلو بیشتر و همچنین به دلیل حالت آب‌پاش‌ها، روشن‌تر از سطوح بالایی نزدیک خانه به نظر می‌آید. از آنجایی که توجه ما سریعاً جلب سطح تابلو می‌شود، بدین وسیله توانایی ما برای درست کردن و صحیح دیدن فاصله

بین دو درخت نخل و دو بوته دیگر، تا حدودی تضعیف می‌یابد." (ملیا، ۱۹۹۴: ۸۲)



تصویر ۷. چمنزار آب پاشی شده، ۱۹۶۷، اکریلیک روی بوم، مجموعه شخصی، (Tate)

با توجه به نکاتی که در زمینه مکمل رنگی، هماهنگی رنگی، ریتم در رنگ و استفاده از مفهوم روان‌شناختی رنگ ذکر شد، در آثار کمال‌الدین بهزاد و دیوید هاکنی به نکات مشترکی برخورد می‌کنیم. نکاتی همچون استفاده از سطوح رنگی خالص، ایجاد پلان‌های جداگانه رنگی، اهمیت بخشیدن به جنبه نمادگرایی رنگ، ایجاد ریتم رنگی و به وجود آوردن توهم فاصله‌ها با استفاده از رنگ. بدین ترتیب میزان کاربرد و چگونگی استفاده از رنگ در نقاشی مدرن غربی در راستای تأثیرپذیری هنرمندان غرب از نگارگران شرقی، مولفه‌ای انکارناشدنی به نظر می‌رسد. به طوری که هربرت رید در مورد روش رنگ‌آمیزی هنرمندان مدرن، به نگاره‌های ایرانی اشاره می‌کند و می‌گوید: "این نحوه رنگ‌آمیزی را بهتر از هر جا در نگاره‌های ایرانی، و امروزه در آثار ماتیس، می‌توان مشاهده کرد. در نگاره‌های ایرانی و آثار ماتیس، می‌بینیم که رنگ‌ها به قوی‌ترین و خالص‌ترین کیفیت خود به وسیله نقاش انتخاب می‌شوند و نقاش از آن‌ها نقشی می‌سازد که از برابر نهادن قوت و ضعف نسبی رنگ‌ها و نواحی رنگین پدید می‌آید." (رید، ۱۳۵۱: ۴۱)

بررسی تطبیقی موردی فضا سازی در آثار بهزاد و هاکنی

یکی از بزرگ‌ترین ویژگی‌های نگارگری ایرانی دارا بودن فضای هم‌زمان (تلفیقی) است. نگارگران ساختار ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به صورت موازی و به طور هم‌زمان برپا می‌کنند و سعی در نمایش هم‌زمان رویدادها و تلفیق فضاهای داخلی و بیرونی دارند. "مهمترین اصل در این نظام، اصل فضا سازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است؛ که آن را می‌توان فضای چند ساحتی نامید، زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه بُعدی کاذب نیست. یعنی از قواعد پرسپکتیو و دید تک نقطه‌ای پیروی نمی‌کند؛ و مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهند. بلکه ساختاری است متشکل از ترازهای [پلان‌های] پیوسته یا ناپیوسته، که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند. نموداری است از مجموعه نماهایی که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا

دیده شده‌اند." (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۷۳)

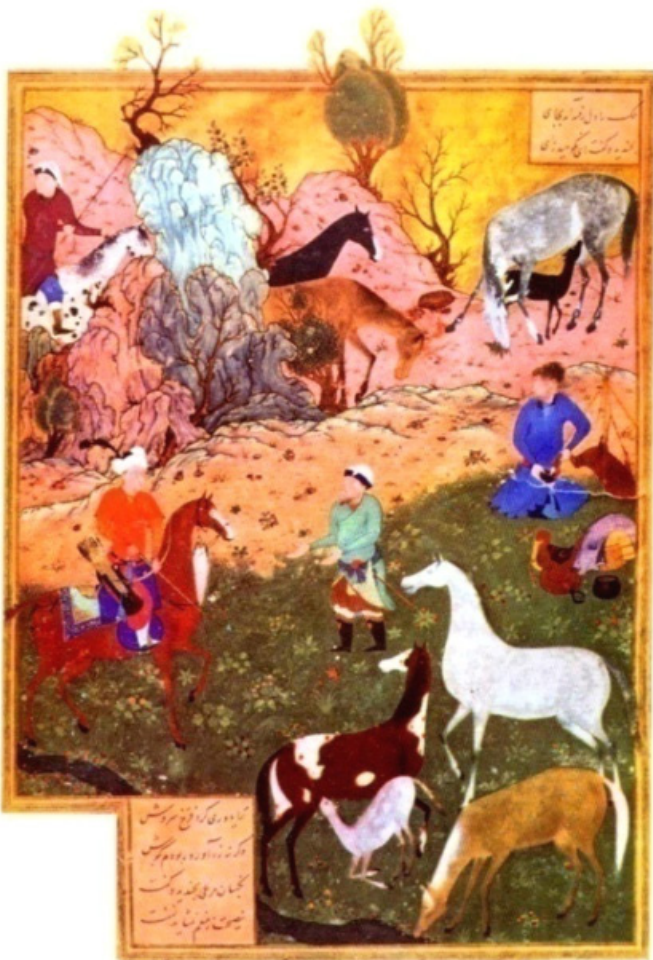
بدین ترتیب مهم‌ترین ویژگی نگاره‌ها عدم وجود پرسپکتیو و امکان حضور بُعد زمان است. در نگارگری ایرانی و مکتب هرات این شکل از نمایش فضا به ایجاد یک فضای تجسمی گسترده به منظور روایت‌گری موضوعات داستانی منجر می‌شود. "روش‌های مختلف تجسم فضا نتیجه تفاوت در بینش واقعیت است. در هنر طبیعت‌گرای اروپایی، فضا خصلت ادراکی (عینی) دارد و مکانی ثابت برای یک رویداد در یک زمان خاص را نمایش می‌دهد. فضا در هنر شرق غالباً تصویری (ذهنی) و فارغ از قیود زمان و مکان محسوس است. فضای خیالی در نگارگری ایرانی از بخش‌های منفصل تشکیل یافته است که رویدادها به موازات یکدیگر و بدون رابطه در آن‌ها رخ می‌نمایند." (همان: ۳۷۳)

در نگاره‌ها شاهد حوادث و مکان‌ها به‌طور هم‌زمان هستیم. به‌عنوان مثال در نگاره خلیفه هارون الرشید در حمام، فضای بیرونی و درونی حمام به‌طور هم‌زمان دیده می‌شود و هر یک از شخصیت‌های موجود در هر دو فضای بیرونی و درونی، با توجه به ویژگی‌های خود، مشغول انجام کاری هستند. در این جا روایت را به‌طور هم‌زمان مشاهده می‌کنیم و با ویژگی چندساحتی نگارگری ایرانی روبه‌رو می‌شویم.

در نگاره دارا و شبان نیز (تصویر ۸) شاهد دو زمان متفاوت در یک تابلو هستیم. در قسمت پایین، فصل بهار و زایش طبیعت و در قسمت بالا، خشونت کوهستان و درختان خشک. در این اثر نیز ویژگی بی‌زمانی به عینه دیده می‌شود. دو فصل خشک و سبز و یا دو مکان متفاوت در یک جا وارد ترکیب بندی اثر شده‌است. بهزاد در این نگاره خود از فضای چندساحتی‌ای استفاده کرده‌است که مخاطب را به سمت دریافتی چند معنایی هدایت می‌کند.

یکی از ویژگی‌های مهم در آثار هاکنی نیز عدم وجود پرسپکتیو است. این ویژگی مهم باعث شده است تا آثار وی به نگارگری ایرانی نزدیک شود. در بسیاری از آثار هاکنی عمق نمایی وجود ندارد و تابلو نقاشی به مدد سطوح ساده هندسی، پیکره‌ها و رنگ با درجه خلوص بالا شکل گرفته است. گویی هاکنی با تأثیر پذیرفتن از ویژگی‌های نگارگری ایرانی از جمله فضای چند ساحتی آثاری متفاوت را آفریده‌است.

در تصویر تابلوی چمن‌زار آب‌پاشی شده می‌توان این موضوع را به‌روشنی مشاهده کرد. "در اصل همه چیز در قرار گرفتن خود در کنار مابقی عناصر، به دلیل ایجاد فاصله بصری و حالتی سطحی که دید را جلب می‌کند، باعث عدم توانایی برای تمرکز در یک بخش خاص شده و در نتیجه تمامی کار و عناصر، در کنار هم و با پرسپکتیوی نه چندان حقیقی و تنها بصری و از طریق خطای دید، ما را در عمق قرار گرفتن عناصر گمراه می‌سازند.



تصویر ۸. بوستان سعدی، دارا و شبان، رقم بهزاد بر روی تیر دان
 (ملک دارا) با عبارت (عمل العبد بهزاد)، کتابخانه سلطنتی مصر، قاهره،
 (afghanistanmedievalart)

برای نمونه دیگری، می توان به اندازه و حالت آجرهای قرار گرفته روی شیروانی اشاره کرد. (ملیا، ۱۹۹۴: ۸۲) بدین ترتیب با توجه به عدم بُعد درنگاری ایرانی و وجود فضای چند ساحتی در آثار بهزاد و همچنین عدم نبود پرسپکتیو در آثار هاکنی می توان به شباهت آثار هاکنی با نگاره های بهزاد پی برد.

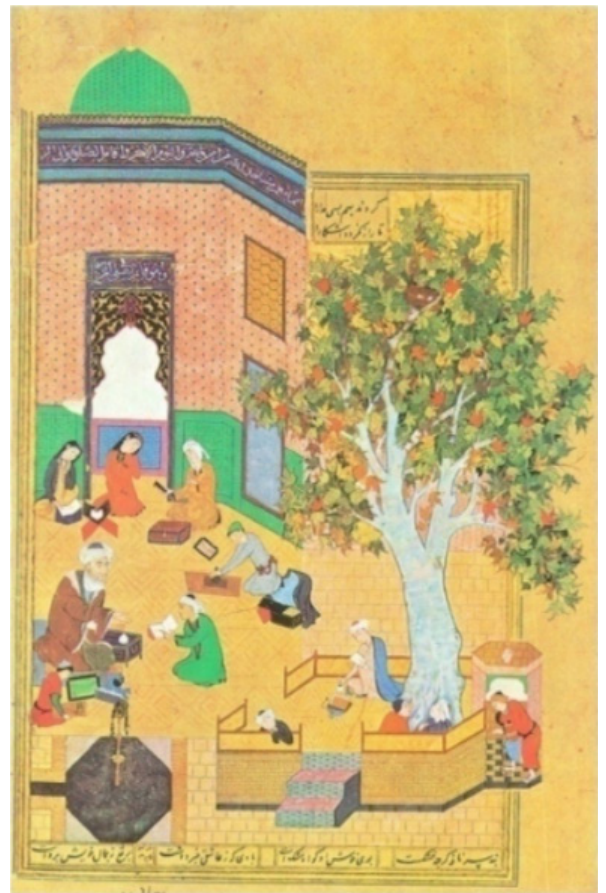
یکی از بارزترین ویژگی های آثار کمال الدین بهزاد استفاده از عنصر سطح است. در تمامی آثار وی، سطوح به شکلی متمایز در جایگاه های مختلف خودنمایی می کنند. بهزاد با استفاده از اشکال هندسی، ترکیب بندی هایی فعال و پویا خلق کرده است. وی به وسیله عنصر سطح به تقسیم بندی های معینی در تابلو می پردازد. در نگاره یوسف و زلیخا با اشکال هندسی روبه رو هستیم که در ارتباطی پیچیده در کنار یکدیگر قرار گرفته اند. این اشکال باعث حس جدایی در تصویر نمی شوند، بلکه حرکت از سطحی به سطح دیگر باعث ایجاد انسجام فضای کلی اثر شده و پیچیدگی در سطوح با موضوع آن پیوندی تنگاتنگ پیدا کرده است.

در نگاره بنای کاخ خورنق نیز زمینه اثر به دو سطح رنگی تقسیم شده و پیکره ها با آرایش خاصی بر روی این دو سطح قرار گرفته اند. بهزاد با به کارگیری این دو سطح رنگی در پس زمینه و قرار دادن هر فیگور با حالتی مشخص در نقاط مختلف، توانسته ترکیب بندی ارگانیک و هماهنگ با محتوای اثر خلق کند. در نگاره خلیفه هارون الرشید در حمام هم از سطوح مستطیل و مثلث به شکل متفاوتی استفاده شده و اشکال کوچک و بزرگ، حرکت های عمودی و افقی در کل تصویر تعادلی بی نظیر برقرار ساخته است. سطوح گسترده در تصویر، لنگ ها و معماری برای ایجاد وحدت و توازن در تابلو ایجاد شده است.

نگاره لیلی و مجنون (تصویر ۹) نیز از این قاعده مستثنی نیست. در این اثر نیز بهزاد از سطوح کوچک و بزرگ هندسی استفاده کرده است. سطوح کوچکی که برگ درختان را شکل داده و سطوح بزرگی که معماری بنا را به خود اختصاص داده است. در کل ترکیب بندی این نگاره، اشکال هندسی مستطیل، مربع، و نیم دایره با حرکت های مورب و جهت دار به اثر هماهنگی بخشیده و باعث ایجاد حس توازن و تعادل شده است.

یکی از عناصر بسیار مهم در آثار هاکنی نیز مؤلفه سطح است. نوع حضور و شیوه به کارگیری این عنصر در آثار هاکنی باعث ایجاد شباهت های زیاد آثار وی با نگارگری ایرانی می شود. آثار وی از شکل بندی های هندسی ساده تشکیل شده است و به شدت مینیمال^۹ است. در تابلوی شیرجه بزرگ وی شاهد سطوح بسیار ساده هندسی هستیم. در این اثر دو سطح رنگی آبی، به صورت گسترده و سطوح افقی دیگر به صورت مکمل رنگی باعث ایجاد ترکیبی ماندگار شده است. (تصویر ۱۰)

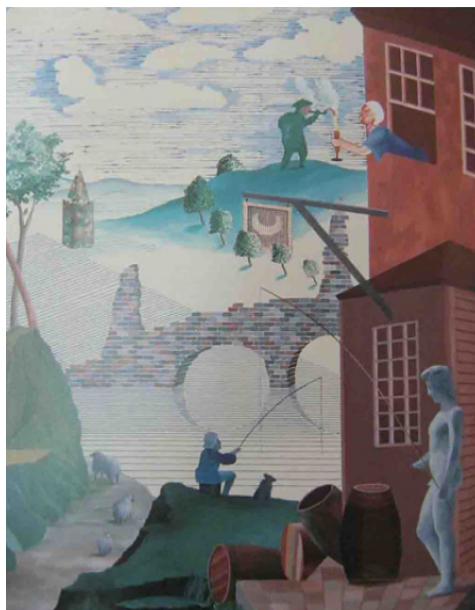
با توجه به نکات بررسی شده در زمینه سطح در نگارگری ایرانی، می توان شباهت های سطوح به کار رفته در این اثر را با سطوح به کار رفته در نگاره های بهزاد مشاهده کرد. در قسمت پایین این اثر مخاطب با شکلی روبرو می شود که هاکنی از آن با مفهوم سکو یاد کرده است. بدین ترتیب شباهت این شکل هندسی را می توان با اشکال هندسی موجود در نگاره ها تطبیق



تصویر ۹. خمسه نظامی، لیلی و مجنون، هرات، حدود ۱۴۹۴، موزه بریتانیا، لندن، (Pinterest)



تصویر ۱۰. شیرجۀ بزرگ، ۱۹۶۷،
 اکریلیک روی بوم، تیت گالری لندن (Tate)



تصویر ۱۱. دانش مفید کربی، ۱۹۷۵،
 موزه هنر مدرن، نیویورک،
 ایالات متحده آمریکا (Pinterest)

داد. در نگاره یوسف و زلیخا شاهد اشکال هندسی متفاوتی هستیم که هر کدام جزئی از نگاره را شکل می دهند. در این اثر سطوح به کار رفته در دیوارها به خوبی با شکل مورد نظر هاکنی در نگاره جنگ طایفه ها مطابقت می یابد.

اما شاید بتوان نزدیک ترین شباهت میان آثار هاکنی و بهزاد را در دو اثر دانش مفید کربی (تصویر ۱۱) و یوسف و زلیخا (تصویر ۱) به نظاره نشست.

در تابلوی دانش مفید کربی، هاکنی از سطوح ساده هندسی استفاده کرده است. نحوه قرارگیری سطحها که در معماری بنا تعبیه شده اند و محل قرارگیری پنجره ها و خطوط، یادآور نگاره های ایرانی هستند. عناصر معماری به کار رفته در اثر بسیار شبیه به نگاره یوسف و زلیخا است. استفاده از رنگ های مکمل در تابلوی هاکنی حس تعادلی را به وجود آورده که در نگاره بهزاد نیز باعث ایجاد تعادل در ترکیب بندی اثر شده است.

بارزترین نکته ای که در اثر هاکنی وجود دارد، استفاده از فضاسازی به شیوه نگارگری ایرانی است. همان طور که به فضای چندساحتی در نگاره ها اشاره شد، قراردادن چند فضای متفاوت در کنار هم برای نشان دادن رویدادی خاص و غالباً مستقل از ویژگی نگارگری ایرانی محسوب می شود. در نگاره یوسف و زلیخا به خوبی می توان چندمکانی و چندفضایی را در تابلو مشاهده کرد. در اثر هاکنی نیز شاهد رویدادهایی به طور هم زمان هستیم. بدین ترتیب شاید بتوان مستقیم ترین تاثیرپذیری هاکنی از نگارگری ایرانی را در این اثر وی مشاهده کرد.

جدول ۲. شباهت های موجود میان آثار دیوید هاکنی و کمال الدین بهزاد (استنتاج از نگارندگان)

شباهت های موجود میان آثار دیوید هاکنی و کمال الدین بهزاد	
موضوع و محتوا	موضوعات انسانی، زمینی و اتفاقات روزمره
رنگ	بهره بردن از رنگ های مکمل
	استفاده از رنگ های درخشان
	توجه به روان شناسی و خصلت های رنگ
	نمادگرایی رنگ
	سطوح تک رنگ
	استفاده از گستره وسیع تک رنگ در پیکره اثر
فضاسازی و شکل	هم زمانی مکانی
	هم زمانی رویدادها
	تلفیق فضاهای داخلی و خارجی
	عدم وجود پرسپکتیو
	بهره برداری از سطوح متمایز
	استفاده از اشکال هندسی تفکیک شده

نتیجه

در این پژوهش برخی آثار کمال الدین بهزاد، هنرمند نگارگر ایرانی، با دیوید هاکنی، هنرمند معاصر انگلیسی، مورد بررسی و تحلیل شد. این بررسی نشان داد هاکنی با نگاهی که به هنر شرق به ویژه نگارگری ایرانی داشته در بسیاری از آثار خود تحت تأثیر فرم و ساختار آن ها قرار گرفته و از ویژگی ها و عناصر تشکیل دهنده نگاره ها که شامل فضای چند ساحتی و عنصر سطح و رنگ است بهره مند شده است. از سوی دیگر این بررسی تطبیقی به نوعی از انحاء معرف روش های فرا رفتن از ساز و کارهای هنری انس گرفته شده توسط هنرمندان است. بهزاد با عبور از مولفه های سنتی نگارگری ایرانی و کنش ضد سبکی است که از خود عبور می کند و وارد کشف عرصه های تازه می شود. اما هاکنی با رویکرد به عناصر نقاشی شرقی و تأثیرپذیری از هنرمندان این شیوه از نقاشی است که روشی تازه در آثار خود به وجود می آورد و بدین ترتیب از چهارچوب های تثبیت شده خود فراتر می رود. (نمودار ۱ و ۲)



نمودار ۱. فرایند فرا رفتن از خود بر اساس الگوی هاکنی



نمودار ۲. فرایند فرارفتن از خود بر اساس الگوی بهزاد

در بررسی تطبیقی آثار بهزاد و هاکنی نکته جالب توجه و مهم دیگری خود را به نمایش گذاشته است. عملکرد ضد سبکی کمال الدین بهزاد، وی را به مؤلفه‌های نقاشی غربی نزدیک ساخته است. مولفه‌هایی نظیر انتخاب موضوعات زمینی و روزمره در کنار ترکیبات رنگی و شکلی‌ای که با روحیه موجود در آثار غربی نزدیکی و قرابت بیشتری دارد؛ این در حالی است که هاکنی نیز در فرایند فرارفتن از خود به سمت نگارگری شرقی حرکت کرده است: دو سوی معادله‌ای که هر یک از طرفین به سوی طرف مقابل نزدیک‌تر شده‌اند؛ به عبارت بهتر می‌توان اظهار داشت، در انطباق دایره آثار هاکنی و بهزاد نوعی تداخل مرزی صورت گرفته که این پژوهش، ارزیابی خود را بر روی بخش‌های مشترک این تداخل مرزی متمرکز کرده است. (نمودار ۳)



نمودار ۳. بیضی مشترک تداخل مرزهای دوایر کمال الدین بهزاد و دیوید هاکنی

بدین ترتیب الگوی شناسایی بیضی‌های مشترک میان هنرمندان، می‌تواند روشی برای تحلیل و ارزیابی سبک‌ها و شیوه‌های هنری باشد. سبک‌ها و شیوه‌هایی که در نهایت به مدل‌هایی برای فرارفتن هنرمند از چهارچوب‌های تثبیت شده خود تبدیل می‌شوند.

پی نوشت:

۱. دیوید هاکنی (David Hackney): "نقاش، طراح، چاپگر و عکاس انگلیسی، ۱۹۳۷) به سبب نوجویی پیگیر و تنوع و تناقض آثار، یکی از هنرمندان نامدار در دهه های اخیر به شمار می آید. در کالج سلطنتی [لندن] آموزش دید (۱۹۵۹-۱۹۶۲) و در آن جا با کیتاج آشنا شد. تحت تأثیر او به نقاشی پیکره نما و بهره گیری از منابع ادبی روی آورد. در زمانی که هنوز هنرآموز بود، به چاپگری می پرداخت. با یک سلسله باسمة شانزده تایی تحت عنوان ترقی آدم هرزه که در آن کار روایی هوگارت به همین نام را با تجربیات شخصی اش از نیویورک در آمیخته بود چون هنرمندی با استعداد معرفی شد. سپس، در نمایشگاه معاصران جوان شرکت کرد (۱۹۶۲) و چهار نقاشی به شیوه های مختلف را با عنوان کلی تظاهرات تنوع به نمایش گذاشت (گفتنی است که پیکاسو بیشترین تأثیر را در تحول بعدی کار هاکنی داشت). بعداً، چند سالی در کالیفرنیا اقامت گزید (۱۹۶۷-۱۹۶۳) و موضوع های زندگی بورژواها را نقاشی کرد. بیش از پیش به طبیعت گرایی روی آورد و همچنین به چاپگری و تصویرگری شعر پرداخت. در خلال سال های بعد، چند پرده دو پیکری با اسلوب واقع نمایی کشید (مثل آقا و خانم کلارک و پرسی، ۱۹۷۱-۱۹۷۰). دفتری از طراحی هایش را با عنوان سفرهایی با قلم، مداد، و مرکب به چاپ رسانید (۱۹۷۸). او طی سال های بعد، در زمینه طراحی صحنه فعال بود (مثل نی سحرآمیز موتسارت ۱۹۷۸) او گهگاه عکاسی می کرد، از اوایل دهه ۱۹۸۰، دست به تجربه هایی در فتوکلاژ زده است که تصویرهایی همزمان در نقاشی کوبیست را به یاد می آورند. " (پاکباز، ۱۳۸۳، ص ۶۳۸)
۲. کمال الدین بهزاد: "کمال الدین بهزاد (نگارگر ایرانی، احتمالاً ۹۴۲/۱۵۳۵ هجری قمری ۸۶۵/۱۴۶۰ هجری قمری) هنرمندی نوآور و چیره دست که راهی تازه در عرصه نگارگری ایرانی گشود و تأثیری وسیع بر کار نقاشان بعدی در ایران، هند، ترکیه، و آسیای میانه گذاشت. گویا، در کودکی یتیم شد. روح الله میرک در هرات سرپرستی اش را بر عهده گرفت و به او فن نقاشی آموخت (از پیرسید احمد تبریزی نیز به عنوان استاد وی نام برده اند). بهزاد در محفل میرعلی شیر نوایی و به تشویق و حمایت او پرورش فکری و هنری یافت. سپس، به خدمت سلطان حسین بایقرا درآمد (حدود ۸۹۰/۱۴۸۵ هجری قمری). پس از استیلا از بیکان بر هرات، مدتی در این شهر باقی ماند و به فعالیت خود در دربار جدید ادامه داد. بعدها به تبریز رفت و در دربار شاه اسماعیل اول صفوی به سرپرستی کتابخانه و کارگاه هنری منصوب شد (۹۲۸/۱۵۲۱ هجری قمری). احتمالاً، این سمت را اوایل سلطنت شاه طهماسب اول نیز بر عهده داشت. در زمان اقامت در هرات و تبریز به پرورش شاگردان برجسته ای چون قاسم علی، شیخ زاده، و میرمصور همت گماشت. او در تبریز درگذشت و در جنب مقبره شیخ کمال الدین خجندی به خاک سپرده شد. " (همان، ۴۲۳)
۳. پل گوگن (Paul Gauguin): نقاش، پیکره ساز و چاپگر فرانسوی، ۱۹۰۳-۱۸۴۸.
۴. ماتیس (Henry Matisse): نقاش، پیکره ساز، طراح و چاپگر فرانسوی، ۱۹۵۴-۱۸۶۹.
۵. فوویسم (Fauvism): "نخستین جنبش مهم نقاشی سده بیستم به شمار می آید. اهمیت آن در ترکیب برخی جنبه های صوری نقاشی پست مدرنیسم و در بهره گیری جسورانه از رنگ ناب - آزادسازی رنگ از کارکرد توصیفی محض و تاکید بر ارزش های تزئینی و بیانی آن - بود. نخستین تصویرهای فوویست ها را ماتیس در سال ۱۸۹۹ آفرید. " (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۸)
۶. ویکتور وازارلی (Victor Vasarely): نقاش، طراح و نویسنده مجارستانی، ۱۹۹۷-۱۹۰۸.
۷. مکتب هرات؛ در کارگاه های درباری شاهرخ تیموری و بایسنقر میرزا، دستاوردهای پیشین نگارگران شیراز و بغداد و تبریز و نیز شاید تأثیرات جدید نقاشی چینی به هم آمیخته شدند و سبک رسمی هرات به وجود آمد. (نیمه نخست سده پانزدهم میلادی و نهم هجری قمری). تصاویر شاهنامه بایسنقری از نخستین نمونه های شاخص این سبک به شمار می آیند. مولانا خلیل و غیاث الدین از جمله نمایندگان مکتب هرات بودند و میراث ایشان از طریق هنرمندانی چون استاد منصور و روح الله میرک به کمال الدین بهزاد رسید. " (همان: ۶۴۴)
۸. امیر خلیل (مولانا خلیل)؛ نگارگر ایرانی فعال در نیمه نخست سده پانزدهم میلادی و نهم هجری قمری در هرات و از بزرگان این مکتب نگارگری ایرانی.
۹. مینیمال (Minimal)؛ این اصطلاح در قرن بیستم و به ویژه در دهه ۱۹۶۰ برای توصیف سبکی به کار رفت که ویژگی آن، بی پیرایگی فوق العاده، شکل بندی های هندسی ساده و بهره گیری از مواد و مصالح صنعتی بود. این اصطلاح را ابتدا داوید بورلیوک در کاتالوگ نمایشگاه نقاشی جان گراهام که در ۱۹۲۹ در نیویورک برپا شد، به کار برد. کمینه گرایی (یا مینیمالیسم) که از دهه ۶۰ و بیشتر در ارتباط با مجسمه سازی و آثار سه بعدی به کار رفت از ایالات متحد آمریکا آغاز شد و سپس به کشورهای دیگر انتقال یافت. پیروان این جنبش از انواع ساختارهای مدولی، فضایی، شبکه ای و جفت کاری (آسمبلاژ) استفاده می کردند و می خواستند در برابر تهییج کنندگی و عاطفه برانگیزی اکسپرسیونیسم انتزاعی واکنش نشان دهند. کارل آندر، داندل جاد، و تونی اسمیت از جمله مشهورترین هنرمندان مینیمال به شمار می آیند. (لینتن، ۱۳۸۲، ص ۴۹۶)

منابع

- ایتن، جوهانز (۱۳۶۹)، کتاب رنگ، ترجمه دکتر محمد حسین حلیمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، نقاشی از دیر باز تا امروز، تهران: نشر نارستان.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، دایره المعارف هنر، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- حسینی، مهدی (۱۳۸۱)، کارگاه هنر ۱، تهران: نشر مدرسه.
- رسولی، زهرا (۱۳۸۳)، زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد، تجزیه و تحلیل سه اثر بهزاد: (۱) گریز یوسف از زلیخا (۲) خلیفه هارون الرشید در حمام (۳) جنگ طایفه‌ها، به نقل از کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- رید، هربرت (۱۳۵۱)، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، تهران: انتشارات جیبی.
- قاضی زاده، خشایار (۱۳۸۳)، بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگاره بنای کاخ خورنق کمال‌الدین بهزاد، به نقل از کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.
- مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷) همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز، تهران: انتشارات نگاه.
- Melia, Paul. Luckhardt, Ulrich (2007), David Hackney, Prestel, Pennsylvania State University, US.
- <https://www.afghanistanmedievalart.com>.
- <https://www.artbible.info/art/large/809.html>.
- <https://www.Hockney pictures.com>.
- <https://www.pinterest.com>.
- <https://www.rakuten.com/search/miniature%20mma%20gloves/952/?p=5&queryId&querySubId>.
- <https://www.tate.org.uk/whatson/tatebritain/exhibition/davidhockney/80years>.
- <https://www.wikiart.org/en/kamaluddinbehzad/constructionofthefortofkharnaq1495>.