



**مبانی هنرهای تجسمی و سواد بصری**

**گردآورنده**

**فریدون کلاهی**

## **هدف کلی:**

**آشنایی با اصول ساده سازی، حرکت، فضا، رنگ، ترکیب بندی در طراحی و  
تخلیل و بررسی اجرای عملی هر یک از آنها.**

## عناصر بصری :

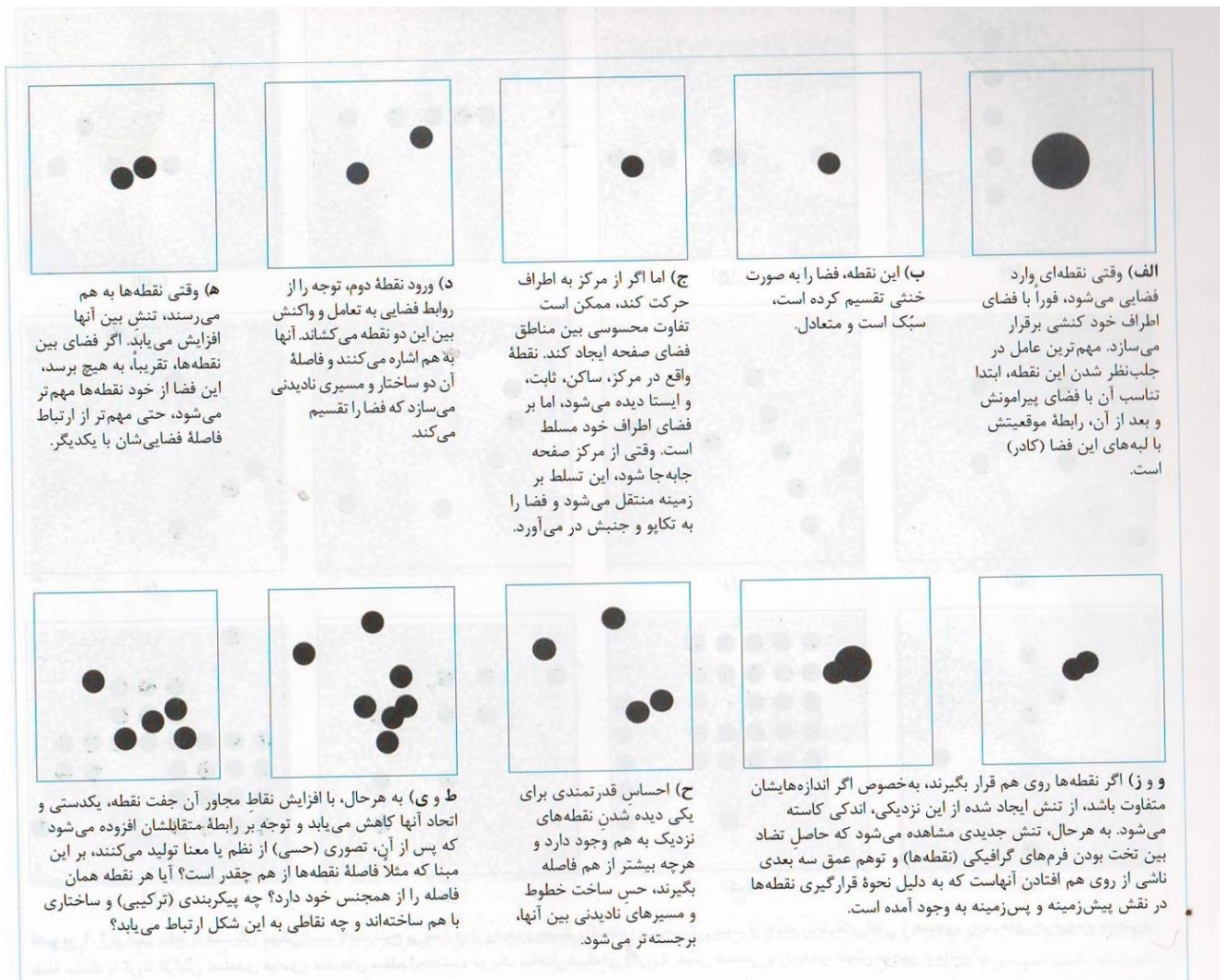
### تعریف و تحلیل عناصر بصری

آنچه در یک تصویر حضور دارد، در واقع مجموعه ای از عناصر اولیه و پایه بصری است که عبارت اند، از نقطه، خط، سطح (تصویر)، فرم (حجم)، بافت، رنگ، که از ترکیب همه یا تعدادی از آنها، کیفیت های بصری، از جمله تعادل، توازن، ریتم، حرکت، و مانند آن در یک اثر (تصویر)، حاصل می شود.

#### نقطه

نقطه حرکت ندارد و نشان دهنده سکون، سکوت، و تمرکز است. در هنرهای تجسمی، نقطه محصول اثر وسیله اثر گذار (مداد، قلم، و مانند آن) بر صفحه کار است. در طبیعت، دانه های شن، قطرات باران، ستارگان، برگ درختان، همه اشکال متنوع نقطه اند. در پایان جمله برای نشان دادن سکونش نقطه می گذاریم. توهّم نقطه به صورت منفی نیز ایجاد می شود، یعنی نقطه از تقاطع دو یا چند خط، یا از فاصله بین سرهای دو یا چند خط به وجود می آید. هویت نقطه با تمرکز روی آن بیشتر آشکار می شود. نقطه همیشه، مردد است که در سطح تصویر بماند یا از آن بیرون برود، یعنی با نزدیکی به یکی از کناره های تصویر، تمایل به خروج در آن افزایش می یابد و هر چه به مرکز تصویر (صفحه) نزدیک تر شود، بیشتر تمایل به سکون دارد.

نقطه وارد هر فضای می شود، خودش را میان سایر فرم ها تحمیل و عرضه می کند. هر شکل یا حجم مشخص را، مانند مثلث، مربع، لکه، بشقاب صرف نظر از بزرگی یا کوچکی اش، در فاصله ای معین، می توان یک نقطه محسوب کرد.

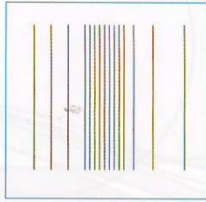


## خط

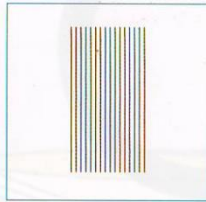
اگر نقطه‌ها مسلسل وار پشت هم قرار گیرند، حسی از امتداد و کشیدگی ایجاد میکنند. در واقع، برای ایجاد خط لزومی ندارد نقطه‌ها روی هم قرار بگیرند و همدیگر را بپوشانند. حتی دو نقطه که فاصله اندکی از هم دارند، تداعی گر خط اند و ویژگی اساسی خط، اتصال و پیوستگی و وحدت بخشی به فضا های درون یک ترکیب بندی است.

هر خط، نه تنها تصویر موضوع یا اشیا بلکه تحرک آن را هم ثبت می کند. خطوط منحنی و شکسته تحرک شدیدی در فضا می سازند خطی که نسبت به یک نقطه ثابت و نامرئی در یک فاصله ثابت کشیده می شود، به دایره تبدیل می شود. یک دایره، خط است نه نقطه، اگر ضخامت خط زیاد شود در نهایت به صورت فرم (دایره) سفیدی (منفی) روی نقطه بزرگ تری (مثبت و سیاه) درک خواهد شد.





د) جدا شدن خطوط، توجه بیننده را به ویژگی‌ها و هویت‌های خاص (منفرد) خطوط، تناوب (فواصل) بینشان، تنوع، و گوناگونی آنها جلب می‌کند.



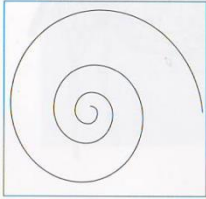
ج) چند خط جمع شده، همانند تجمع نقطه‌ها، بافت ایجاد می‌کنند.



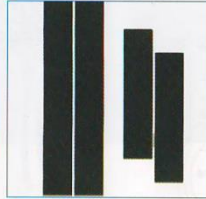
ب) منقطع شدن خط، کنش بافتی خط را، بدون آشفته کردن حرکت و جهت، افزایش می‌دهد.



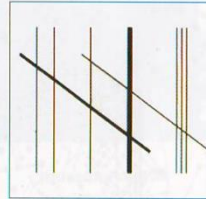
الف) خط نازک، مرکز و حجم ندارد، فقط کشیدگی طولی دارد و بر فضای پیرامون خود تأثیر می‌گذارد.



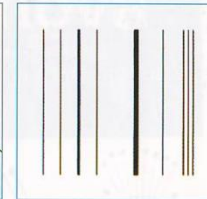
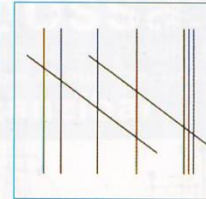
ط) یک خط مارپیچ (حلزونی)، هم‌زمان، حرکتی رو به داخل و رو به بیرون را، که در ذات یک نقطه است، بازآفرینی می‌کند.



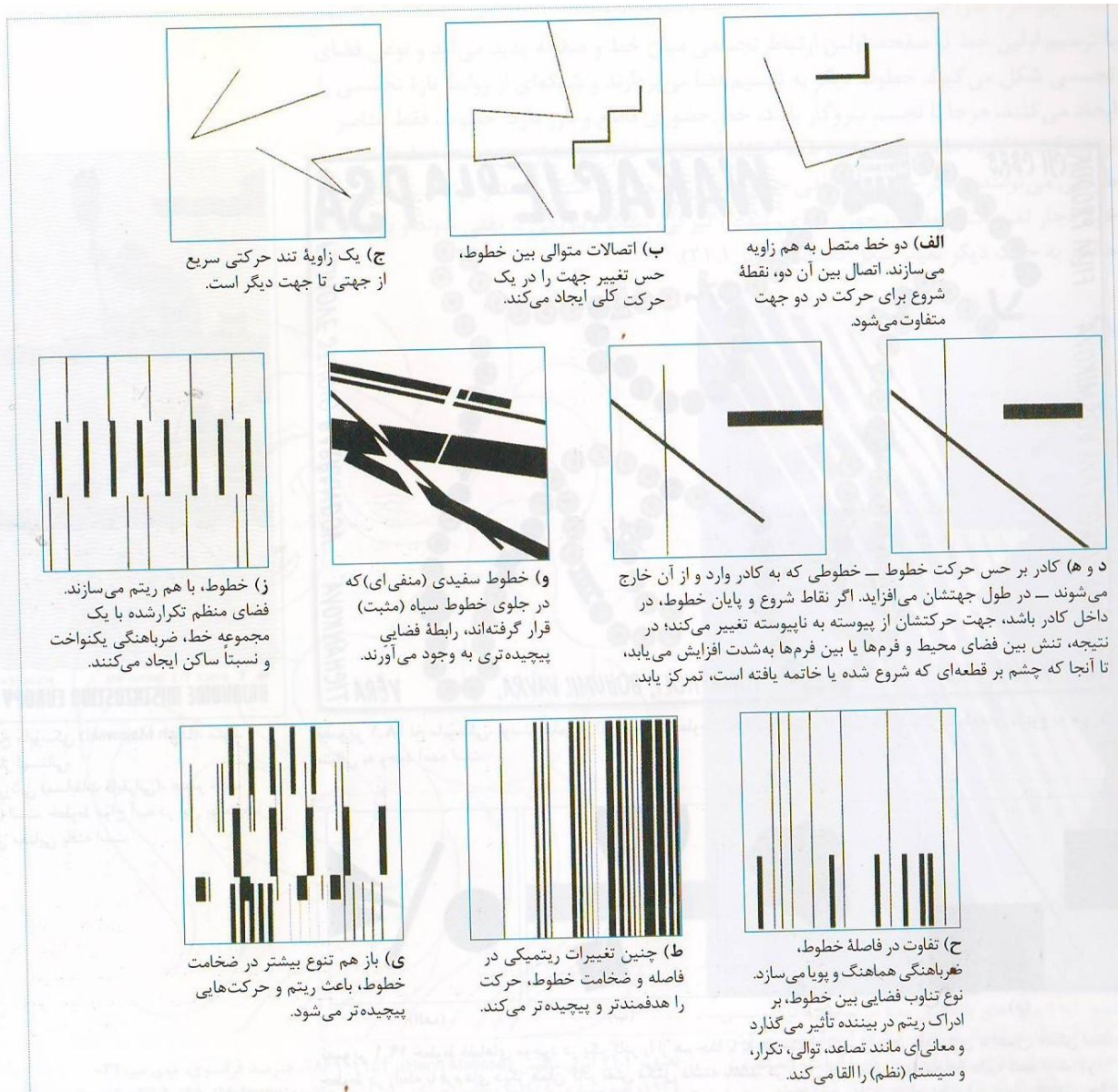
ح) بین دو خط ضخیم نزدیک به هم، خط سوم (منفی) ظاهر می‌شود. تأثیر بصری این خط سفید منفی، حتی اگر انتهای آن دو خط تغییر کند و جایه‌جا شود، به صورت خط مثبت (سفید) روی یک سطح منفی (سیاه) است.



و ز) اگر هر کدام از خطوط روی خطوط مشابه خود چرخانده شود، توهم عمق ایجاد می‌شود و با ضخیم تر شدن خطوط، افزایش می‌یابد. هرچند معمولاً، یک خط نازک در برابر خط ضخیم عقب می‌نشیند، ذهن در صورت تقاطع آن دو، موقعیتشان را تثبیت می‌کند.



ه) تغییر ضخامت و فاصله تعدادی از خطوط از بقیه، توهم ژرفا و عمق فضایی ایجاد می‌کند. خطوط نزدیک تر به هم، تنش می‌سازند، و آنهایی که دور می‌شوند، در فضا پیش می‌روند.



## خط ، جوهره طراحی

با ترسیم اولین خط بر صفحه ، اولین ارتباط تجسمی میان خط و صفحه پدید می آید و نوعی فضای تجسمی شکل می گیرد . خطوط دیگر به تقسیم فضا می پردازند و شبکه ایی از روابط تازه تجسمی را ایجاد میکنند . هر جا با تجسم سر کار باشد ، خط حضوری قاطع و بارز دارد . خطوط ، فقط عناصر ترسیم کننده اشیا ملموس نیستند ، بلکه احساسات درونی ما را نیز نشان میدهند . خطوط در طراحی می توانند بیانگر حالات مختلفی چون آرامش ، هیجان ، وخشم باشند و در مسیر حرکت خود دچار تغییرات متعددی ، چون کندی ، تندی ، تیرگی ، سبکی ، باریکی یا پهنی شوند و بارها از حالتی به حالت دیگر تغییر شکل دهند .

به طور کلی ، خطوط به سه گروه تقسیم میشوند . خط راست ، خط منحنی و حلزونی ( مار پیچ ) . خط راست در طول مسیر خود تغییر جهت نمی دهد و کوتاه ترین فاصله بین دو نقطه است و مطلوب ترین خط برای بیان خلوص ، پاکی و دقت است . خط راست به خط های عمودی ، افقی ، مورب تقسیم می شود .

## الف) خط افقی

خطی است ثابت وساکن که از لحاظ بصری آرامش ایجاد می کند و معادل رنگی آن رنگ آبی است که رنگی سرد است. ثبات، آسودگی، غم و اندوه و مرگ احساسات دیگری اند که خط افقی بر می انگیزد.

## ب) خط عمودی

معمولا، نظر را به سوی بالا می کشاند و احساس ثبات و تعادل ایجاد می کند. و خط عمودی ارتفاع دارد و گرمای رنگ های نارنجی و قرمز، با حالت پر انرژی و ایستادگی آن مطابقت دارد. به کمک این دو خط (افقی و عمودی) و اتصالشان، ایجاد ساختار و ساختمانی مستحکم و محاسبه شده، ممکن میشود. تاکید بر رابطه ی خطوط افقی و عمودی و ایجاد ساختاری مستحکم در یک اثر هنری، نه فقط در آثار هنرمندان پیشین، بلکه در آثار سزان کوبیست هایی چون لژه، موندریان مشهودتر از بقیه است.

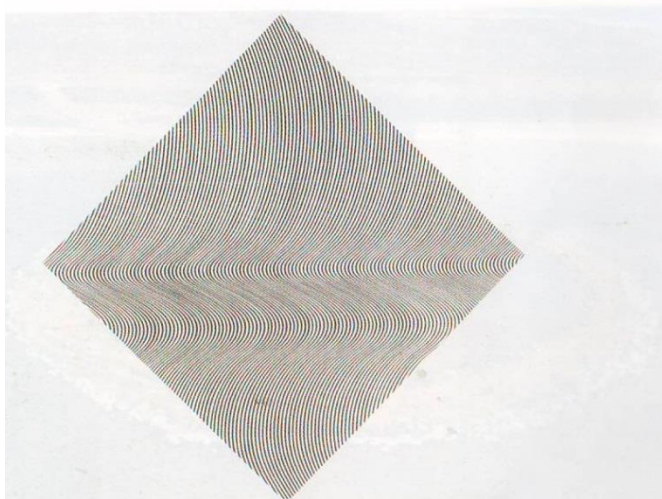
ج) خط مورب حد فاصل خطوط افقی و عمودی است و تمایل و تشابهش به یکی از خطوط افقی یا عمودی، بر بار معنایی آن اثر می گذارد و رنگی از خط همجواریش افقی یا عمودی به خود می گیرد. همجواری اش با خط افقی بر سکون، و گرایش به خط عمودی بر تحرک آن می افزاید. خط مورب در کل، خطی پر تحرک و جهت دار است، حالتی نا آرام و بی ثبات می سازد، و با دو خط افقی و عمودی کاملا متضاد است.

د) خط شکسته در واقع، خط مورب پیوسته است، یا به تعبیری خط راستی است که پیوسته زاویه اش تغییر کند. این خط نشان دهنده شکستگی، در هم ریختگی، و تغییر جهت های ناگهانی و تند و تیز است و احساسی حاکی از خشونت و بی نظمی ایجاد می کند. خط شکسته در کل، خشن، بی لطافت، و عصبی است.

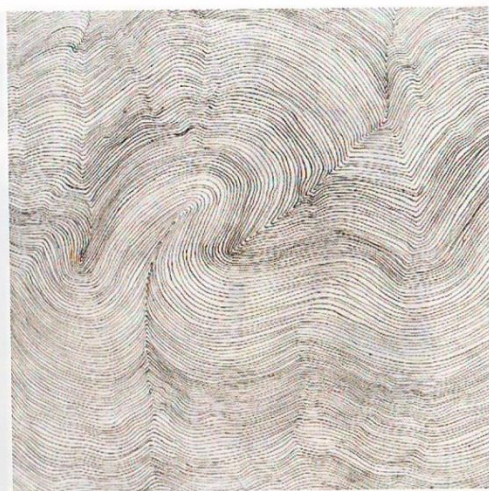
ه) خط منحنی نقطه متحرکی است که دور نقطه ثابتی می گردد، چیزی شبیه قوس یک دایره. از لحاظ روانی نشان دهنده نرمش و لطافت است و آرامش و شادابی تولید می کند. کامل ترین شکل خط منحنی، دایره یا منحنی مسدود است.

و) خطوط مارپیچ (حلزونی) در شاخه همان خطوط منحنی قرار می گیرد. با این تفاوت که خط مارپیچ نقطه متحرکی است که پیرامون نقطه ثابتی گردیده است. در این گردش اگر نقطه متحرک به سوی داخل دایره حلزونی بگردد، دایره کوچک تر، و اگر به سوی بیرون بچرخد، دایره بزرگ تر می شود.

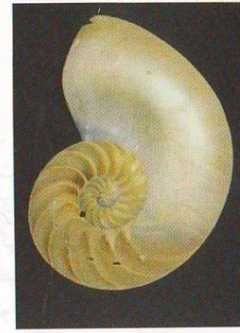
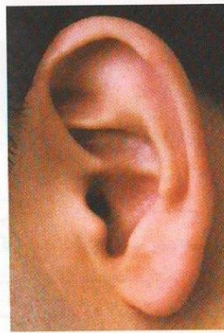
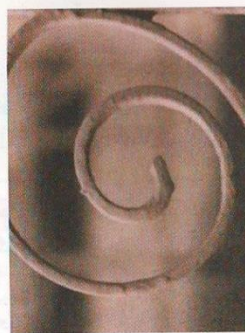
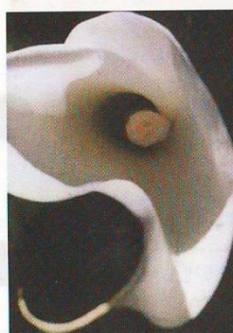




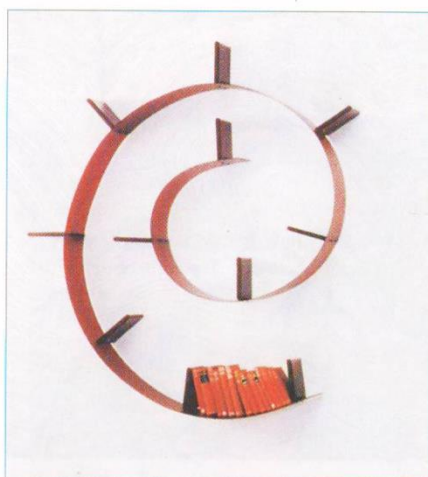
تصویر ۳۷.۱ بریجت رایلی (Bridget Riley)، متولد ۱۹۳۱، هنرمند انگلیسی، ردیف خطی، ۱۹۶۴ میلادی.



تصویر ۳۶.۱ دگرگونی خطوط منحنی براساس موانع فرضی، برنامه کلاسی.



تصویر ۳۸.۱ وجود خطوط مارپیچ در طبیعت.



تصویر ۴۰.۱ ران اراد (Ron Arad)، متولد ۱۹۵۱، هنرمند، معمار، و طراح صنعتی، قفسه کتاب حلزونی از مواد ترموپلاستیک (پلاستیک گرمانرم).



تصویر ۳۹.۱ رابرت اسمیتسون (Robert Smithson)، ۱۹۷۳-۱۹۳۸، هنرمند آمریکایی، اسکالده حلزونی، ۱۹۷۰ میلادی، سنگ سیاه، پلور نمک، خاک، آب سرخ، جلیک، ۴/۵×۴/۵ متر، عکس هوایی از دریاچه شور بزرگ، یوتا، نمونه‌ای از خط مارپیچ در «هنر محیطی».

## سطح (شکل)

سطح ، یکی دیگر از عناصر بصری است .سطح ، تصویر بسته ای است که علاوه بر طول ، عرض هم دارد . یعنی دو بعدی است .یا به تعبیر دیگر ، سطح ، نقطه بزرگی است که ویژگی عمده اش ادراک مرزها کناری اش ، باشد .سطح ممکن است زاویه دار یا منحنی (گرد ) باشد .اگر مربعی یا مثلثی بزرگ در تابلو یا طرحی بزرگتر قرار گیرد ، ممکن است به علت بزرگی فضای اطرافش ، به صورت یک نقطه دیده شود . این نقطه ، اگر درون یک صفحه بزرگ تر و وسیع تر قرار گیرد ، بر فضای منفی اطراف خود یا سطح تصویر اثر می گذارد ، که البته ویژگی خطوط کناری وبافت خود سطح بر این کنش موثر است. ممکن است سطح از برخورد خطوط یا تکرار آن یا حتی از تراکم نقطه بر صفحه به وجود آید، یا با تکرار ضربات حاصل از سطوح و پهنای مختلف با استفاده از یک وسیله طراحی (هنری) ایجاد شود .

در واقع، به لایه یا پوسته هر جسمی که ضخامت نداشته باشد ، نیز سطح می گوئیم تصور سطح، بیشتر تصویری ذهنی است ، زیرا عملاً هر جسم ، نوعی ضخامت دارد هر چند بسیار نازک. حتی سطح ایجاد شده با ابزارهای طراحی نوعی ضخامت - هر چند نازک - دارد. در کل، سطوح یا هندسی اند (مربع، مثلث، و مانند آن) یا غیر هندسی وارگانیکی (فرم های طبیعی)



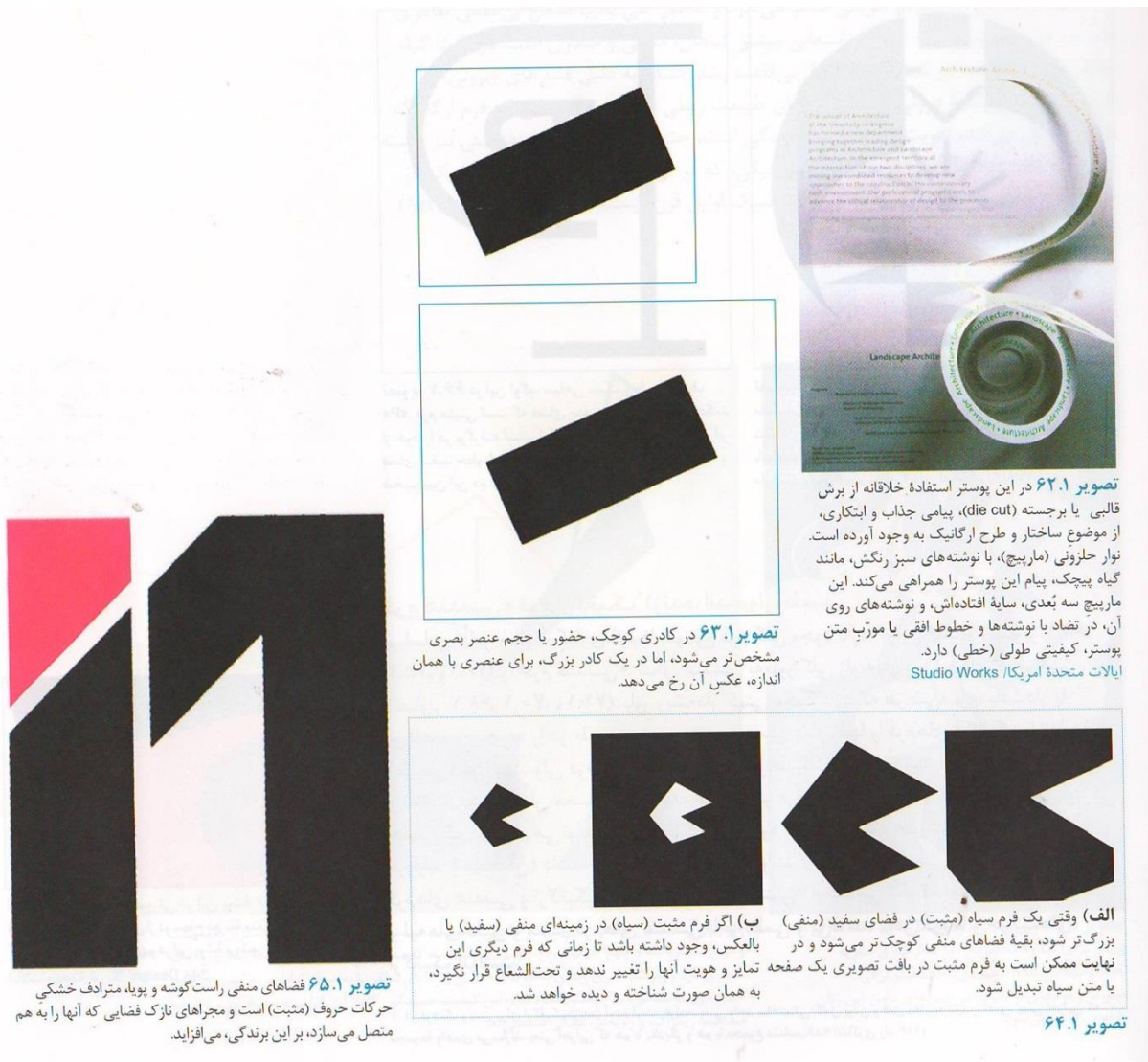


## حجم

هر شکل که سه بعد طول، عرض، و ارتفاع (عمق) داشته باشد، "حجم" دارد. پس، حجم عنصری سه بعدی است. حجمی که در طراحی و نقاشی مطرح است بیشتر حجم مجازی است و بعد سوم آن (ارتفاع) چندان محسوس نیست و با استفاده از شیوه‌های برجسته‌سازی و ایجاد تورم ساخته می‌شود. اما تندیس‌ها و ساختارهای معماری حجم واقعی محسوب می‌شوند. ممکن است حجم از تکرار موزون خطوط کنار هم یا از ترسیم خطوط متقاطع بر هم، یا از تجمع نقطه‌ها، یا ترکیب همه آنها ایجاد شود. حجم‌ها به دو صورت "حجم سخت" مانند سنگ، و "حجم سبک" مانند مایعات یا گازها (بخارها) وجود دارند که در این صورت به شکل ظرف یا محلی که در آن قرار گرفته‌اند در می‌آیند. ممکن است حجم در "فضای منفی" محصور بین دیوارها یا فضای گودال، حفره‌های مجسمه، یا حجم فضای اتاق نیز دیده می‌شود.

## فرم و فضا

فرم شکل ها ، حجم های مجزا ، و روابط بین آنها ست که در اثر هنری نمایانده می شود و در مقابل محتوا یا موضوع اثر قرار دارد ، (لوسی اسمیت ۱۵۷) پس در واقع ، فرم شامل هر نوع تصویر به صورت شکل، خط، بافت ، واژگان ، یا حجم در یک اثر است . بعضی انرا مترادفی برای سطوح سه بعدی در برابر سطوح دو بعدی می دانند . گاهی شکل و فرم یکی است . تعریف دیگر فرم ، شکل بخشی به یک شی یا موضوع توسط طراح است . در هر اثر هنری ، مسئله مهم ، یافتن شیوه ای برای دیدن وساماندهی فرم به صورت "زیبا" است تا علاوه بر دیدنی ها ، مفاهیم پشت آنها و نادیدنی ها نیز دیدنی شوند . فرم به هر منظوری که انتخاب و ساخته می شود ، باید با دقت انتخاب شود ، زیرا هر فرمی ، هر قدر انتزاعی یا ساده ، معنایی در بر دارد . ذهن ما از فرم اشیا برای شناخت و تمایز آنها استفاده می کند . فرم خود یک پیام است . مثلاً دایره در ذهن ما ممکن است هم زمان تداعی گر خورشید ، ماه ، زمین ، سکه ، گلابی و مانند آن باشد . هیچ فرمی در انتقال و ارتباط بر فرم دیگر برتری ندارد ، مگر انتقال صحیح پیام خاصی در نظر باشد . واژه (صفت) "زیبا" که معمولاً بر فرم افزوده می شود دقیقاً به معنای چیزهای قشنگ یا دلپذیر – مثل نقاشی های رویایی از صحنه های بهشت گونه ، یا معصومیت یک زن یا کودک ، یا حتی مبلمان زیبا نیست ، بلکه آن "حالتی" است که مثلاً با دیدن زمختی چاپ های چوپ ، تصاویر وکلاژهای جسورانه انتزاعی و سوررئالیستی و همه تصاویر خشن – چه از لحاظ بصری و چه از لحاظ محتوا – در ما ایجاد می شود .



## فرم هندسی و فرم ارگانیک (زنده ، اندام وار ، طبیعی)

بر اساس تاثیر خطوط کناری فرم ها ، دو نوع فرم کلی وجود دارد : فرم ارگانیک و "فرم هندسی" . شکل هندسی به طور کلی زاویه دار وبا لبه های صاف است . باور ریشه دار کهنی وجود دارد که هر شی نرم ، بافت دار یا بی قاعده و پیچیده را در طبیعت می جوید وبه همین دلیل آنها را فرم های ارگانیک یا اندام وار (طبیعی) می نامند . ولی فرم هندسی - هر چند در طبیعت دیده می شود - چیزی غیر طبیعی وساخته دست انسان محسوب می شود البته به جز فرم هندسی دایره یا نقطه که به دلیل ویژگی خاصی که دارد هم می تواند هندسی باشد وهم فرم طبیعی ( مانند خورشید ، زمین ، ماه ، یا مروارید ومانند آن ) داشته باشد . خطوط هم می توانند ارگانیک یا هندسی باشند . کنار هم آمدن فرم های هندسی وارگانیک در یک اثر معمولا " تنش " ایجاد می کند که حاصل تضاد خطوط ولبه های دقیق ومنظم فرم های هندسی با بی نظمی وبی قاعده بودن فرم ها وحرکت های ارگانیک آنهاست .هندسه طبیعی به صورت ظریفی ظاهر میشود وبه



طور کلی تحت الشعاع بی‌نظمی ظاهری طبیعت قرار می‌گیرد. مثلاً ساختار انشعابی بیشتر گیاهان مثلی و متقارن است. در بافت گیاه ممکن است شاخه‌ها در شعاع‌ها و فواصل بی‌قاعده رشد کنند. (به دلیل فشارهای بیرونی) که البته به نظم و هندسه درونی، منظم، و پنهان طبیعت ربطی ندارد. پس معنایی که فرم ارگانیک با خود حمل می‌کند تقویت و افزایش بی‌قاعدگی است، حتی اگر واقعا ساختار هندسی نیز داشته باشد یکی از سبک‌های گرافیکی که در آن از فرم‌های منحنی و ارگانیک در تولیدات و محصولات بسیار استفاده می‌شود، سبک اوایل قرن بیستم آرت نوو است.



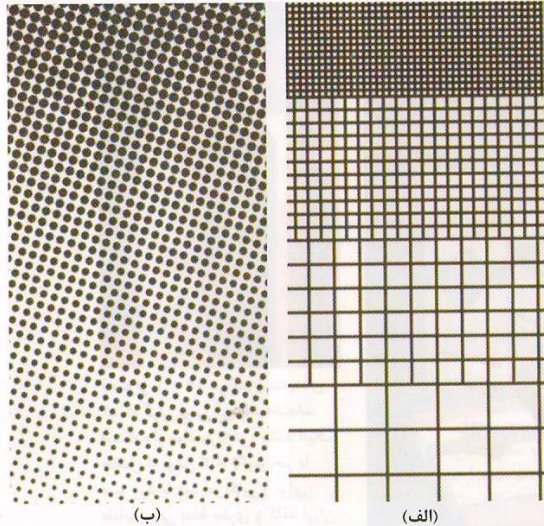
## بافت

کنش سطحی دو نوع اصلی دارد: بافت و نقش. اصطلاح بافت برای سطوحی در طبیعت به کار می رود که کنش بی قاعده و نامکرر دارند این توده های بی نظم که از ترکیب های اتفاقی برخورد دارند، فراوانند. این اتفاق بر زیبایی آنها می افزاید. تعداد و اندازه عناصر سطح فعالی می سازد که ممکن است متغیر باشد یا فاصله بین اجزا یا نسبت این فاصله، از بخشی به بخش دیگر یک سطح متغیر باشد. به خاطر این ویژگی است که بیننده بافت را به صورت مجموعه ای ارگانیک دریافت می کند. بافت حامل احساساتی چون زبری، نرمی، خشونت و مانند آن است. هر جسمی در طبیعت بافت مخصوص به خود را دارد و وجود این تنوع و اختلاف و تضاد در بافت هاست که طبیعت را زیبا جلوه می دهد.

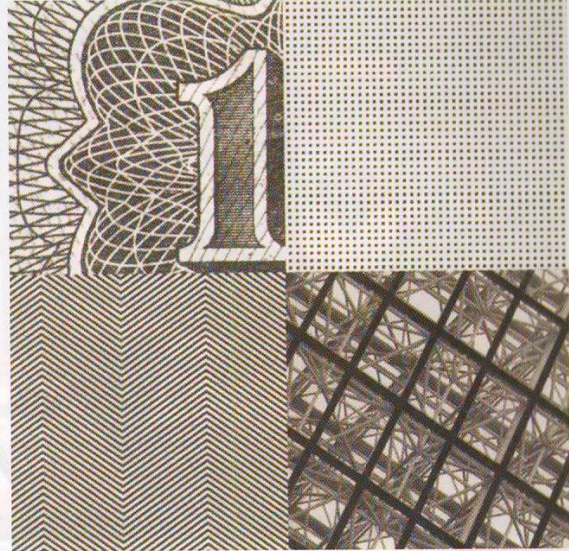
## نقش

نقش کیفیتی هندسی دارد و نوعی خاص از بافت است که اجزایش ساختاری متکثر و پیش بینی پذیر دارند. وجود ساختار طرح ریزی شده و منظم نقوش به معنای ارگانیک نبودن و نشانگر چیزی ساختگی، مکانیکی، ریاضی وار و تولید انبوه است. مقوای پرداخت نشده (مانند گراف) به علت داشتن خرده ریزها یا رگه های چوب یا سایر الیاف در سطح خود حسی ارگانیک ایجاد می کنند: حسی انسانی و گرم نه مصنوعی بر عکس آن ورقه های پرداخت شده است که خشک و رسمی و در عین حال ظریف، مجلل، و مدرن به نظر می رسند. با درک این خاصیت می توان از بافت مقواها و حسی که می سازند در تکنیک های طراحی، نقاشی، کارهای گرافیکی، یا چاپ دستی و ماشینی استفاده مناسب کرد.

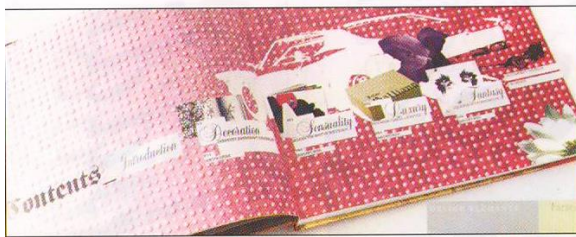




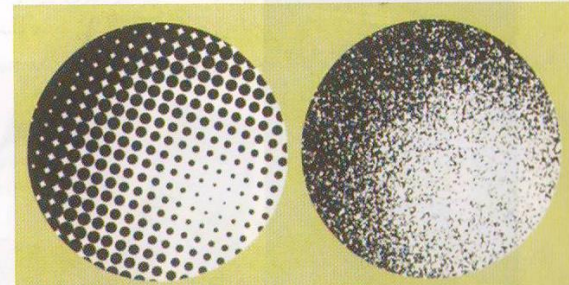
**تصویر ۹۷.۱** افزایش تراکم ذرات یک نقش، در ارزش تاریکی یا روشنی آن تغییر ایجاد می‌کند. تغییرات در تراکم نقوش، یا ارزش آنها، ممکن است تدریجی باشد (شکل الف)، یا در شبکه‌ای از نقطه‌ها (شکل ب)، افزایش تدریجی داشته باشد. در تصویر ب با وجود اینکه انتقال از روشنی به تیرگی، یا برعکس به صورت نرم اتفاق افتاده است و کمتر ظاهر هندسی دارد، این نقش هنوز کیفیت مکانیکی (غیرطبیعی) دارد.



**تصویر ۹۶.۱** اگر کنش بصری روی سطحی تکرار شود و رابطه یکپارچه‌ای، نظیر ساختار یک شبکه، در بین عناصر سازنده‌اش دیده شود، در حیطه «نقش» جای می‌گیرد. تصاویر از بالا سمت چپ و در جهت عقربه‌های ساعت به ترتیب: حکاکی (گراور)، شبکه‌ای از نقاط مربع، عکس از ساختار یک معماری، و یک طرح چنانگی را نشان می‌دهند.



**تصویر ۹۹.۱** نقش، تزئینی و مصنوعی محسوب می‌شود، استفاده بی مورد آن، از لحاظ تصویری مطلوب نیست. در مورد این کتاب، تمایلی در طراحی دیزاین (گرافیک) که به آن «ماکزیمالیزم» (Maximalism) گفته می‌شود، صورت گرفته است. در هر صورت، نقش در سرتاسر پس زمینه به کار رفته است و بر اطلاعات تصویری فراوان و بیش از حد آن باز هم افزوده است.  
بریتانیا / Loewy

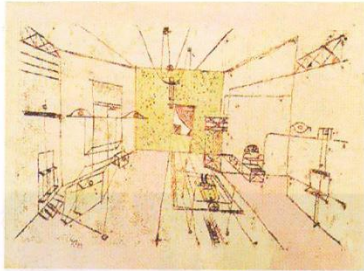


**تصویر ۹۸.۱** در سطحی منقوش، ایجاد توهم عمق (سه بعدی) و همچنین بازی نور، امکان دارد (شکل سمت چپ)، اما کیفیت هندسی این نقوش در مقایسه با بافت سمت راست، نمونه‌ای تجریدی از حجم ساخته است.

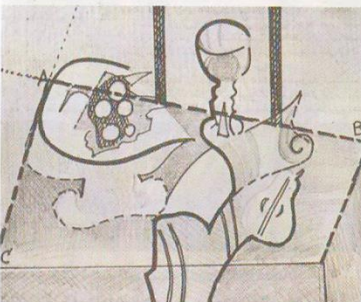
## بعد و ژرفا

راه های ایجاد بعد و ژرفا در اثری هنری (گرافیکی) متفاوت است. از به کار گیری سایه روشن و دور گیری های متنوع خط در اثار شرقی گرفته تا به کارگیری پرسپکتیو خطی یا جوی که نگاهی رنسانسی وغربی است واز دید ناظر خاص واز مکان ثابتی بوده است. در این روش اشیا وقتی از هم دور می شوند کوچک تر می شوند ودر نهایت در نقطه ای به هم میرسند.

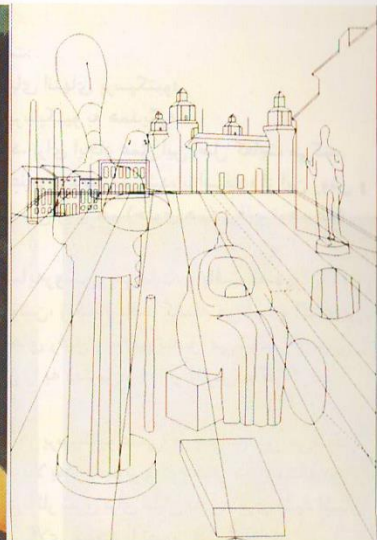
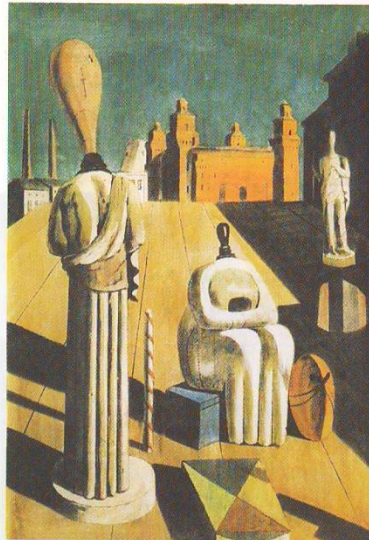




تصویر ۱۱۷.۱ پال کله، ۱۹۲۵ میلادی، آبرنگ و چاپ  
برگردان با مرکب روی کاغذ، ۲۴×۳۰/۵ سانتی متر.



تصویر ۱۱۸.۱ ژرژ براک، طبیعت ساکن (بی جان) و ظرف  
میوه، ۱۹۲۹ میلادی.



تصویر ۱۱۶.۱ جرجیو دکی ریکو (Giorgio De Chirico)، ۱۸۸۸-۱۹۷۸، نقاش ایتالیایی، تمپرا روی مقوا، ۱۷-۱۹۱۶ میلادی و نمودار  
خطی پرسپکتیو تابلوی اصلی.

## ترکیب بندی

### ترکیب بندی (Composition)

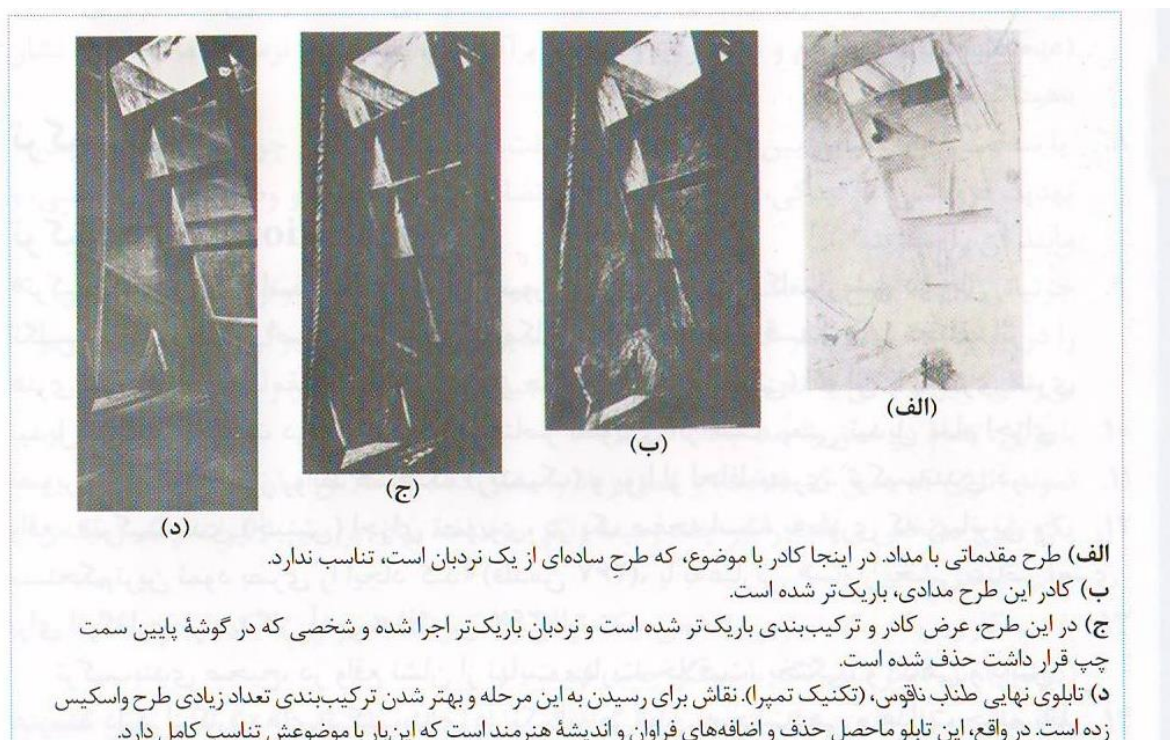
«ترکیب بندی» لفظی است معادل کمپوزیسیون در زبان فرانسه و کامپوزیشن در زبان انگلیسی. ترکیب بندی اصلی مهم است که امکان یگانگی عناصر و قسمت های مختلف اثر هنری را ایجاد می کند. مقدار نسبتاً زیادی از جادوی طراحی (نقاشی) که آن را به اثری هنری تبدیل می کند، موفقیت در یکپارچه کردن عناصر تصویری اثر است، یعنی تبدیل تمام اجزای تصویر به مجموعه ای از روابط هماهنگ (ریتمیک) و پویا از لحاظ بصری، ترکیب بندی در واقع، «ترکیب بندی (چینش) اجزای تصویری، در یک صفحه است، به طوری که زیباترین و مستحکم ترین نمود بصری را ایجاد کند» (فلدمن ۲۶۷)، یا به عبارتی «سامان بخشی عناصر بصری برای اثرگذاری بر دیدگان آدمی» (فلدمن ۲۶۷) است.

ترکیب بندی صحیح، در واقع نشان از نهایت مهارت، خلاقیت، پختگی، و آگاهی و دانش هنرمند دارد. از کاربردهای ترکیب بندی در یک اثر می توان به جهت دهی و هدایت چشم ناظر (مخاطب)، کنترل و تنظیم

سرعت نظارتِ ناظر، نمایش یا بیان موضوعاتی چون خشونت، زیبایی یا زشتی، ایجاد واکنش های عاطفی در بیننده، و بر انگیختن، افزودن، یا کاستن آن عواطف اشاره کرد.

وقتی هنرمندی، در برابر پیچیدگیِ عناصر تصویر قرار می گیرد و سر در گم می شود، لازم است که تصاویر خود را به موضوعات و اشکال ساده تر که قابل کنترل ترند تبدیل کند و اجزای غیر ضروری را از آن حذف کند. با وجود پیچیدگی ظاهری طبیعت، این امکان وجود دارد که به اشکال و فرم های ساده و بنیادین خلاصه کنیم. اگر هنرمندی در قالب این اشکال و صور اولیه و ساده فکر کند، اجزای ترکیب بندی آثارش آسان تر می شود و بعد از طرح ریزی اثر، می تواند به صورت مطمئن تری اجزای مورد نظرش را به آن بیفزاید. این ساده سازی عناصر و ایجاد ترکیب بندی های گویا و صریح، ویژگی بخشی از آثار تجسمی قرن بیستم است که به «هنر مدرن» شناخته می شود، که البته نهایت آن به سبک یا شیوه ی «مینی مالیزم» (کمینه گرایی) می رسد.

«در واقع، همین که عناصری با هم جفت شدند و شکل پذیرفتند، سامانی بصری می یابند که مقبول یا نامقبول افتادنشان به نحوه ی سازشگری عناصر تشکیل دهنده ی آنها بستگی پیدا می کند» (فلدمن ۲۶۹). گاه ترکیب بندی هر اثری، به تمهیدات و حذف و اضافه های بی شماری احتیاج پیدا می کند و هنرمند علاوه بر توانایی های فنی، به نوعی دانش بصری و پرورش آن نیاز دارد. مثلاً، با دیدن مراحل ساخت تابلوی اصلی «آندرو وایت» (Andrew Wyeth) برای تابلوی طناب ناقوس، می توان به آن کمال گرایی و حوصله و جدیت زبانزد هنرمندان و آن شعور بصری پرورده شان، باور داشت.





برای دستیابی به ترکیب بندی موفق، هیچ کدام از طرح ها را نباید دور ریخت، تا ضمن از دست ندادن حس اولیه، امکان تصمیم گیری برای تغییرات بهتر وجود داشته باشد.

هنرمندان خلاق چو کته کل ویتس (Kathe Kollwitz)، با ساخت مرحله به مرحله ی ترکیب بندی اثرشان، بهترین نتیجه را از روابط فضایی به دست می آورند .



الف) کته کل ویتس، بچه در آغوش مادر، اچینگ (چاپ فلز).



ب) کته کل ویتس، بچه در آغوش مادر، اچینگ. یک ترکیب بندی خوب معمولاً طی مراحل مختلف حاصل می شود. با شکل الف مقایسه کنید.



**Soapbox**

**Familiar Strangers**

RAY SHARPE

**تصویر ۲.۲** مراحل ساخت یک تصویرسازی برای لی آوتی گرافیکی از طرح های خام و ابتدایی تا اجرای نهایی.

**تصویر ۳.۲**

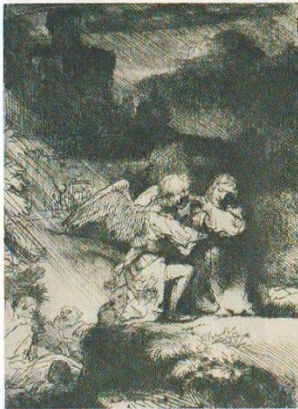
در بعضی موارد، می توان تمام مراحل و تغییرات را روی یک اثر انجام داد. پیکاسو در بیشتر موارد بیش از ۲۰ تغییر عمده را در عرض یک روز، روی یک اثر اعمال می کرد.



بعضی نیز با توجه به استعداد ذاتی خود و بر اثر تمرین زیاد، می‌توانند با همان اولین طرح، ترکیب‌بندی نهایی خود را عرضه کنند. در مجموع، برای فرد مبتدی، کشیدن طرح‌های متعدد جهت خلق ترکیب‌بندی نهایی، ساده‌تر و بلکه ضروری است.

در ایجاد ترکیب‌بندی مناسب، باید به کادر خود توجه کنید و فرم‌ها را در زمینه‌ای اثر به گونه‌ای جابه‌جا کنید که بهترین تغییر ممکن حاصل شود. این همان کاری است که خیلی از هنرمندان بزرگ، از جمله رمبرانت انجام می‌دادند. برای رسیدن به روابط فضایی جذاب علاوه بر جابه‌جایی شکل‌ها، با پوشاندن و حذف عناصر تصویری نیز می‌توان به آن رسید.





**تصویر ۷.۲** رمبرانت، درد و عذاب در باغ، اچینگ، موزه بریتانیا، لندن.  
 رمبرانت در این ترکیب‌بندی عمودی و متضاد با تصویر قبل، دو بدن مرکزی را با استفاده از تضاد (کنتراست) شدید سایه‌روشن در ارتباط نزدیک‌تری با ساختمان‌ها و تپه‌های پشت سر آنها قرار داده است.

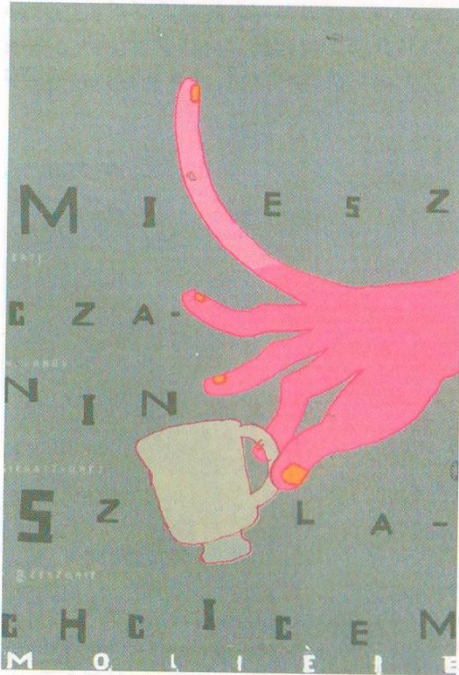


**تصویر ۶.۲** هامنس وان رین رمبرانت (Rembrandt)، ۱۶۶۹-۱۶۷۰، هنرمند هلندی، درد و عذاب در باغ، طراحی مرکبی، کونزنتال، هامبورگ.

ازجمله تمهیدات دیگر در ساماندهی مناسب یک ترکیب بندی، و کلاً در ایجاد اثری هنری، استفاده از نقش انکارناپذیر «اغراق» است. که استفاده ی خلاقانه و جذاب از آن، غالباً سنگ محک تشخیص آثار غنی و باارزش است.



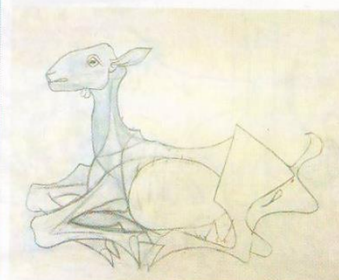
در این دوره، هنرمندان به دنبال بیان مفاهیم انتزاعی و احساسات بودند. استفاده از رنگ‌های جلیب و خطوط منحنی، ویژگی‌های بارز این سبک است. هنرمندان به دنبال بیان مفاهیم انتزاعی و احساسات بودند. استفاده از رنگ‌های جلیب و خطوط منحنی، ویژگی‌های بارز این سبک است.



تصویر ۱۰.۲: لُخ مایونسکی، عنصر اغراق (درازای انگشت کوچک) در یک اثر گرافیکی (پوستر).



الف) پابلو پیکاسو، خروس جون، ۱۹۳۸ میلادی، زغال روی کاغذ، کلکسیون خصوصی.  
باید بین این اثر اغراق آمیز و کاریکاتور با تمام شباهت‌هایشان تفاوت قائل شد. این اثر، صرفاً بازنمایی ساده یک پرنده نیست، بلکه نمود حالت پرخاشگری و گستاخی‌اش نیز است. پیکاسو استاد اغراقی پر تحرک (پویا) است.



ب) پابلو پیکاسو، بَن، ۱۹۴۶ میلادی، ۱۲۰×۱۵۰ سانتی‌متر، کنته‌کرایون، نمونه موفق دیگر از اغراق خطی.  
در این دو نمونه اغراق خطی (محیطی) مشاهده می‌شود.

تصویر ۹.۲



الف) جک بیلاندر (Jack Bilsland)، ۱۹۱۹-۲۰۰۸، چاپگر و نقاش آمریکایی لهستانی تبار، غذا به سایه‌های دراز افتاده روی زمین در ترکیب با سایه‌های پیراهن افراد در تصویر توجه کنید. کارهای ادوارد مونک چنین ترکیب‌هایی دارد.



ب) ال گرکو (Gerco)، ۱۵۴۱-۱۶۸۴، اسپانیایی متولد یونان، قدیس زانو زده، (بخشی از اثر).  
اغراق در سایه‌های روی ردا، لباس، چهره، و حتی ابرهای بالای سر قدیس نمایان است. در این دو نمونه اغراق در تضاد (کنتراست) تاریکی و سایه روشن به وضوح مشاهده می‌شود.

تصویر ۸.۲

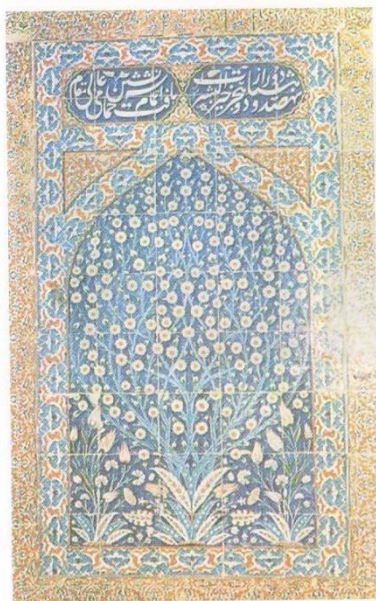
افزودن بر همه‌ی اینها، نباید در ابتدای کار شیفته‌ی بعضی جزئیات شد و هماهنگی اشکال و فرم‌ها را فراموش کرد، زیرا در وحدت ترکیب بندی شما اثر منفی می‌گذارد. دیدن طبیعت و اجسام بدون جزئیاتشان با چشم نیمه بسته، یا دیدن طرح ساخته شده در نور کم (برای ندیدن جزئیات غیر ضروری)، کمک گرفتن از سایه‌ها، اغراق عناصر تصویر و تبدیل آنها به اشکال هندسی، پوشاندن بخشی از اثر با دست، و سروته کردن اثر، از راه‌های بررسی اثر و پیشرفت یا نقصان ترکیب بندی و روابط فضایی آن در حین کار یا بعد از آن است.

## انواع ترکیب بندی

در نوعی از تقسیم بندی، بر اساس شکل و هندسه ی کلی یک اثر، ترکیب بندی ها را به ۱۲ گروه تقسیم می کنیم (علاوه بر اینها، می توان به ترکیبات دیگری مانند ترکیب L یا X و غیره اشاره کرد).

### ترکیب بندی متقارن و نامتقارن

از نخستین و ساده ترین ترکیب ها، نوع «قرینه» یا «متقارن» است. در کل، هدف این نوع ترکیب بندی ایجاد نوعی توازن و تعادل متقارن، میان اجزای تشکیل دهنده ی آن است. اگر در یک سمت تصویر، یک نقطه یا هر شکلی کم یا زیاد شود، توازن سطح کاغذ به هم می ریزد. بنابراین، اگر نقطه ای گذاشته شود، لازم است که با لکه یا نقطه ای در سوی دیگر خط تقارن، توازن تصویر برگردانده شود. در ترکیب قرینه، محور تقارن درست از وسط ترکیب بندی می گذرد و صفحه را به دو قسمت تقسیم می کند، که دو طرف محور، از لحاظ بصری، هم ارز و برابرند و فرم ها آینه وار در مقابل این محورها (افقی یا عمودی) تکرار می شوند. روش قرینه سازی بسیار ساده و منطقی، ولی یکنواخت و تا حدودی ساکن و ایستا است.

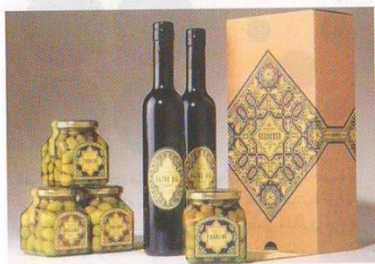


**تصویر ۱۱.۲** پهنه کاشی‌کاری‌شده در یکی از اتاق‌های موزه توپقای سر، استانبول، اواسط قرن ۱۶ میلادی، ترکیب متقارن در هنر اسلامی.



**الف)** تصویر ابتدایی رساله پزشکی، التریاق (یادزهر)، احتمالاً مکتب عباسی، ۱۱۹۹ میلادی، ترکیب متقارن.  
**ب)** ترکیب متقارن در نگاره‌ای از دوره ترکمنان.

تصویر ۱۲.۲



**تصویر ۱۳.۲** برجسب متقارن و بافت غنی و رنگ‌های درخشان این بسته‌بندی زیتون، خاستگاه شرقی و غربی کشور عرضه‌کننده این محصول (مراکش) را به خوبی معرفی می‌کند.  
طراح و مدیر هنری: کریستین آندرسون (Kristine Anderson).

این سکون ذاتی تقارن، برای طراحی مشکل ساز است. اما با تنظیم یا چیدن نامتقارن، می توان برخورد خلاق تر و شاید تأثیرگذارتری داشت. به طوری که چشم ما درگیرانه تر با اثر موردنظر درگیر شود. روش متقارن، بیشتر معرف زمانه، محیط و ذهنی آرام، متعادل، موزون و ایستا است، یعنی متعلق به مردمی است که در سرزمین ها و فرهنگ های سنتی تر و آرام تر زندگی می کنند. اگرچه نمی توان حکم کلی داد، به نظر می رسد ترکیب قرینه، مناسب دوران پرشتاب، پویا، و حتی عصبی و نامتعادل امروز نیست. هر چند، در مواردی اگر در آثاری به درستی به کار رود، اتفاقاً به دلیل تضادی که با دنیای امروز دارد، ممکن است گیرایی بیشتری، برای مخاطب داشته باشد. ولی چیزی که عیان است، رغبت بیشتر هنرمندان معاصر به ترکیب

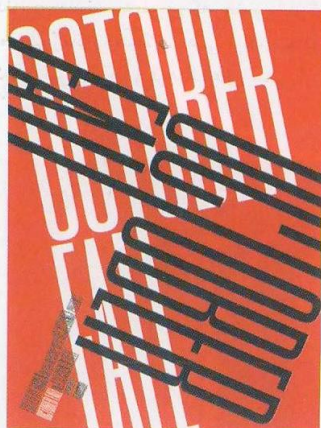
های نامتقارن است. شاید دلیل این روی آوری و جذابیت، امکان برخورد خلاقانه تر و پویاتر با چیدن عناصر تصویر توسط هنرمندان است. شاید به همین علت است که سفال ها یا گلدانهای ژاپنی، که پس از ساخته شدن با چرخ سفالگری، عمداً تصرفاتی در شکل آنها ایجاد می شود به دل می نشینند. هرچند ایجاد



تعال در این شیوه (نامتقارن)، بسیار دشوارتر از تعادل قرینه است و به تجربه و خلاقیت بسیار احتیاج دارد، نتیجه ی کار بسیار جالب و متنوع می شود.



**تصویر ۱۵.۲** تقارن در نقش تزئینی روی محصول و بسته بندی آن به این عطر زنانه ارزش ویژه ای بخشیده است.  
A10 Design / برزیل



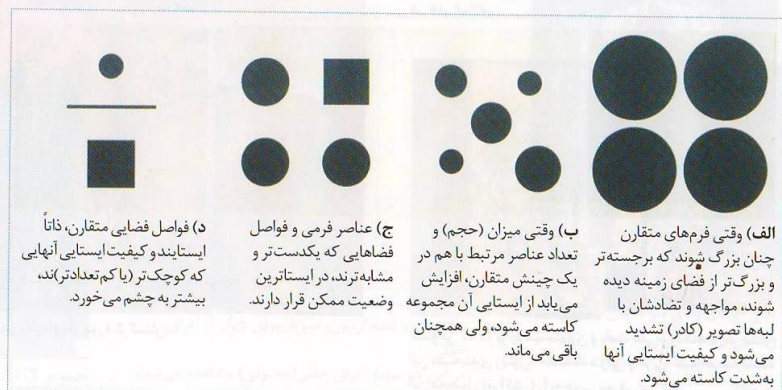
**تصویر ۱۷.۲** نامتقارن، ذاتاً پویاست. این حرکت نوشته ها در اینجا، که با تکرار و چرخش آنها ایجاد شده است، شکل هایی منفی از خطوط آریب قوی و مثلث های بسیار متنوع به وجود آورده است. این حرکت با ریتم خطی حاصل از فشردگی زیاد حروف چاپی بدون سریف (پایه) شدت بیشتری نیز یافته است.



(ب) پوستری با عنوان *Klonen2*، به سفارش دانشگاه هنر برلین برای سمیناری درباره «هماندسازی (کلون)، انسان ها و علم». به نظر می رسد هنرمند (گرافیکست) با تکثیر آینه وار گوش انسان با کله های حیوانی (گاو) هم زمان طنز ظریف و در عین حال هشداردهنده ای از این توانایی بحث برانگیز علمی می دهد.  
طراح: Jianping He، چینی الاصل.

(الف) صفحه آرای (لی آوت) این پوستر مطبوعاتی قطع بزرگ، نگاه قراردادی در مورد قرینه نبودن تصاویر گرافیکی و هنری را کنار می گذارد. میزان جلوآمدگی زیاد و برش این چهره، در تضاد با آن عناصر کوچک نوشتاری قرار دارد که محور عمودی این پوستر را مشخص کرده است.  
There / استرالیا

تصویر ۱۴.۲



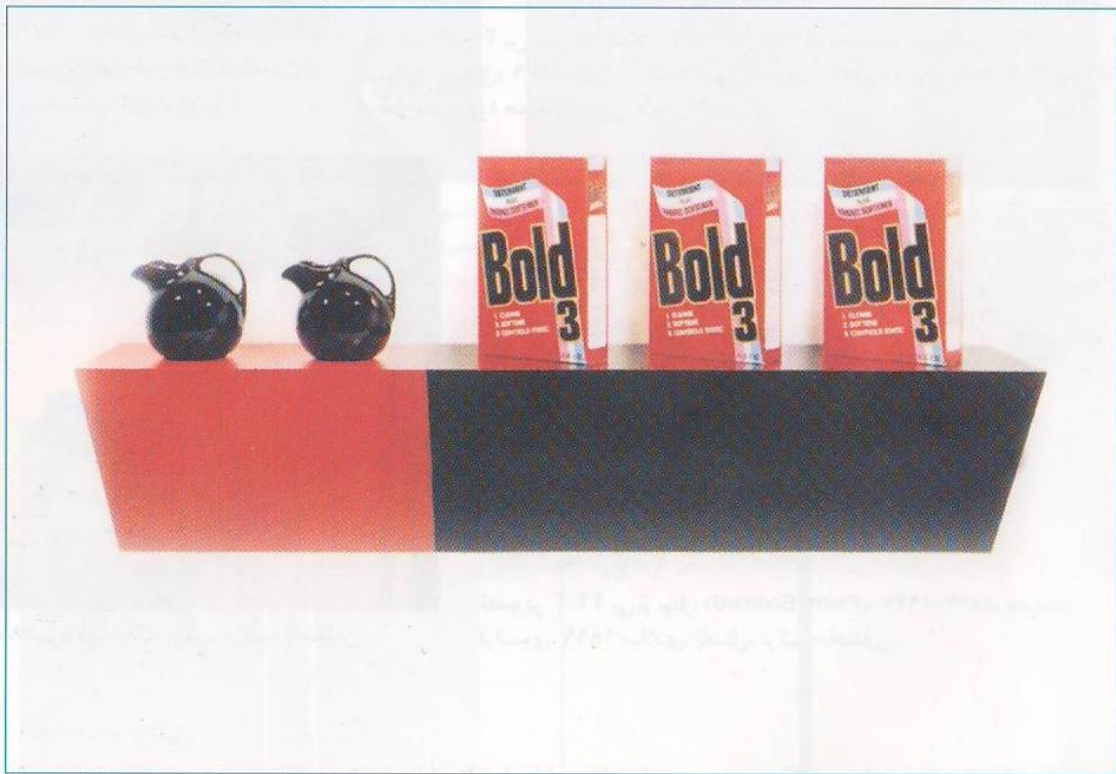
(د) فواصل فضایی متقارن، ذاتاً ایستایند و کیفیت ایستایی آنها را که کوچک تر (یا کم تعدادتر) کند، بیشتر به چشم می خورد.

(ج) عناصر فرمی و فواصل فضاهایی که یکدست تر و مشابه ترند، در ایستاترین وضعیت ممکن قرار دارند.

(ب) وقتی میزان (حجم) و تعداد عناصر مرتبط با هم در یک چینش متقارن، افزایش می یابد از ایستایی آن مجموعه کاسته می شود، ولی همچنان باقی می ماند.

(الف) وقتی فرم های متقارن چنان بزرگ شوند که برجسته تر و بزرگ تر از فضای زمینه دیده شوند، مواجه و تضادشان با لبه ها تصویر (کادر) تشدید می شود و کیفیت ایستایی آنها به شدت کاسته می شود.

تصویر ۱۶.۲

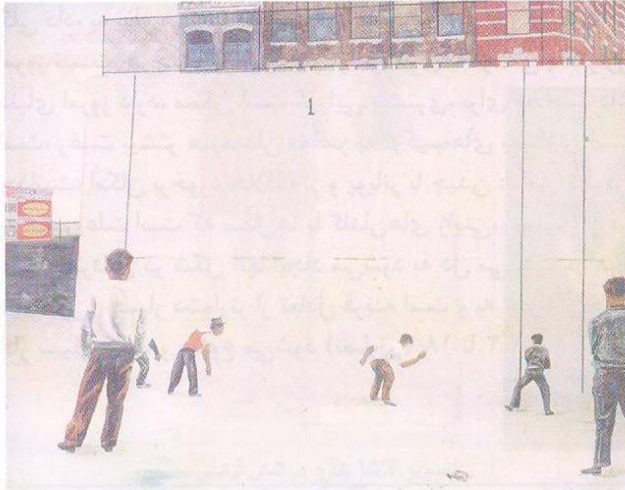


**تصویر ۱۸.۲** هیم استاینباک، (Heim Steinback)، سیاه‌پی‌مانند، ۱۹۸۵ میلادی، سلیفون کشیده روی قفسه چوبی، پارچ‌های سرامیکی، جعبه‌های مقوایی پودر شوینده.  
 در این اثر حجمی، دو پارچ، آن سه جعبه را در چیدمانی نامتقارن به تعادل رسانده‌اند. این جفت نامتقارن ما را به یافتن نظم بصری و تضادی که در عرض خط تقسیم‌کننده وجود دارد، دعوت می‌کنند.  
 نتیجه مقایسه دو بخش نامساوی و جذابیت حاصل، ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی است، و احساس می‌شود تعداد عناصر دو طرف مساوی‌اند.

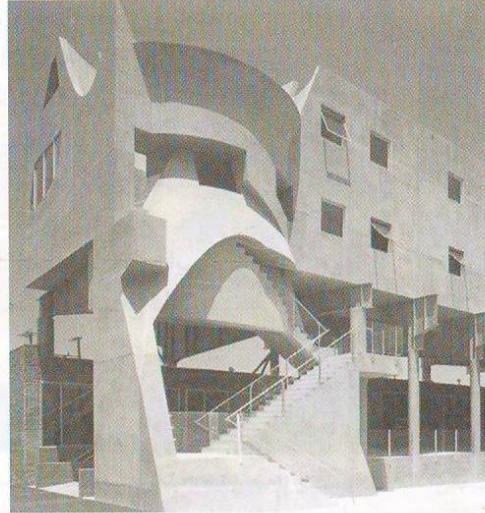
### ترکیب عمودی

در این نوع ترکیب‌بندی، بعضی از هنرمندان فقط با استفاده از ریتم و حرکت عناصر یا ساختارهای عمودی، ترکیب مورد نظرشان را تنظیم می‌کنند. ترکیب عمودی اغلب، معرف روحیه ای مثبت و نشان دهنده ی رشد و بالندگی و ایستادگی و ایستایی در تصویر است. به همین دلیل، حرکت عمودی خطوط در معماری، جلوه ای از اعتماد به نفس و استحکام را نشان می‌دهد. ترکیب عمودی، همانند معماری‌های دوره ی گوتیک، القاگر جدیت و شکوهمندی است.





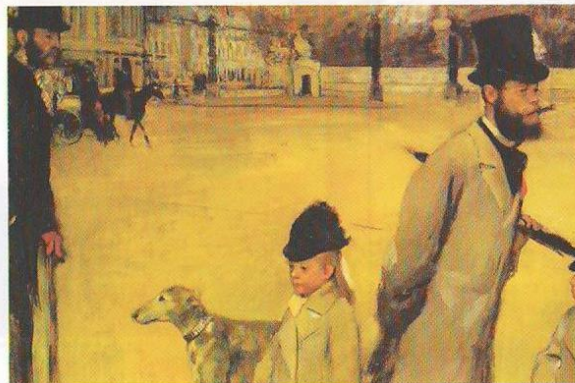
**تصویر ۲۰.۲** بن شان (Ben shahn)، ۱۸۹۸-۱۹۶۹، هنرمند آمریکایی متولد لیتوانی، هندبال، ۱۹۳۹ میلادی، تمپرا روی کاغذ چسبانده شده روی تخته، ۵۷/۸×۷۹/۴ سانتی متر، موزه هنرهای مدرن، نیویورک، ترکیب نامتقارن.



**تصویر ۱۹.۲** اریک اوون (اوئن) ماس (Eric Owen Moss)، متولد ۱۹۴۳، آمریکایی، ساختمان اداری با بخش های نامتقارن.



**تصویر ۲۲.۲** پییر بونار، (Pierre Bonnard)، ۱۸۶۷-۱۹۴۷، هنرمند فرانسوی، ۱۸۹۹ میلادی، پاستل، ترکیب نامتقارن.



**تصویر ۲۱.۲** ادگار دگا، ۱۸۷۵ میلادی، رنگ روغن، ترکیب نامتقارن.

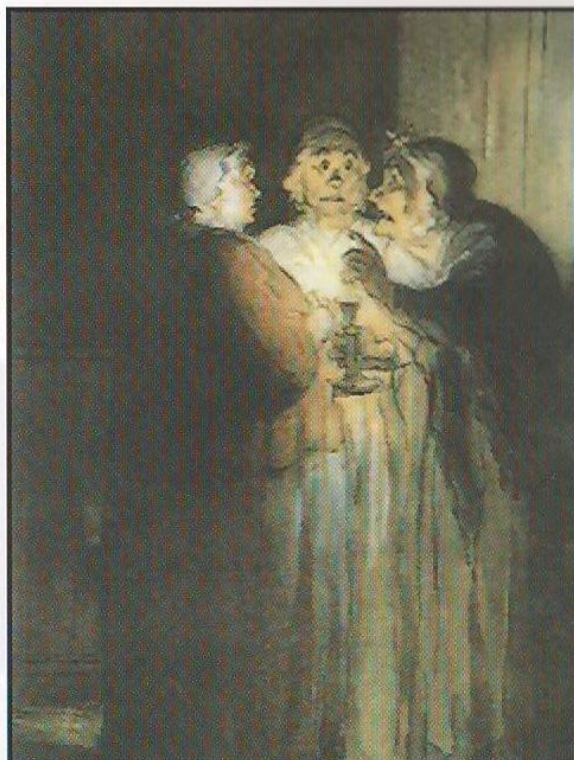
## ترکیب افقی

ترکیب افقی بیشتر معرف فضایی کم تحرک و کم جنبش در تصویر است. بسیاری از هنرمندان برای القای فضایی آرام و بی جنب و جوش، بر ریتم و حرکت افقی، تأکید می کنند.

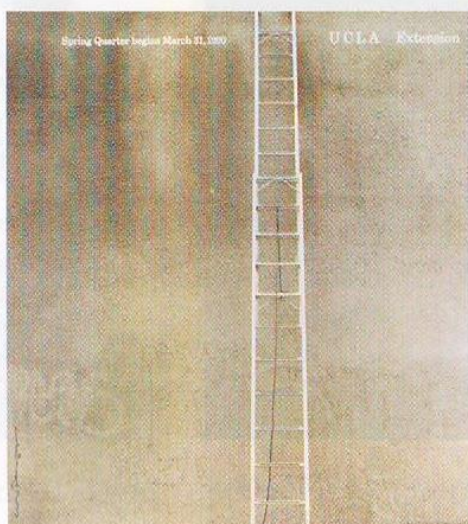




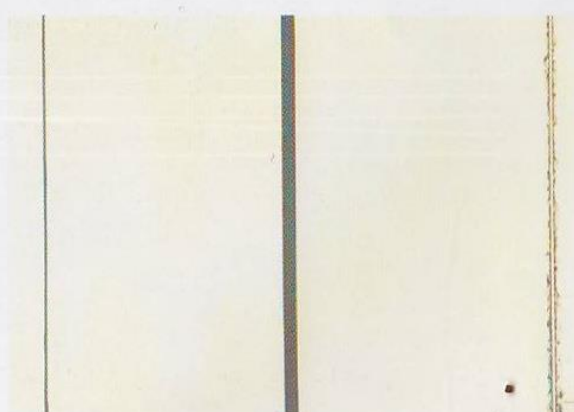
**تصویر ۲۴.۲** کاوه گلستان، یک عکس که در آن خط عمود حاصل از کنار هم قرارگیری این دو کارگر، حالت عمودی ایجاد کرده است. دودکش‌های بالای سر آن دو، بر این ایستادگی دو نفره افزوده و در واقع، جناسی تصویری با خط عمود آن دو نفر ساخته است.



**تصویر ۲۳.۲** اثره دومیه، (Honoré Daumier)، ۱۸۷۹-۱۸۵۸، فرانسه، غیبت کردن سفین، پاستل سیاه، قلم و آبرنگ، عکس از گالری ویلنیستن نیویورک  
تمرکز نور در بالا، علاوه بر کادر طراحی به تشدید حالت عمودی اثر کمک کرده است.



**تصویر ۲۶.۲** پوشه کاتالوگ [دانشگاه] UCLA (نمونه خط عمود).



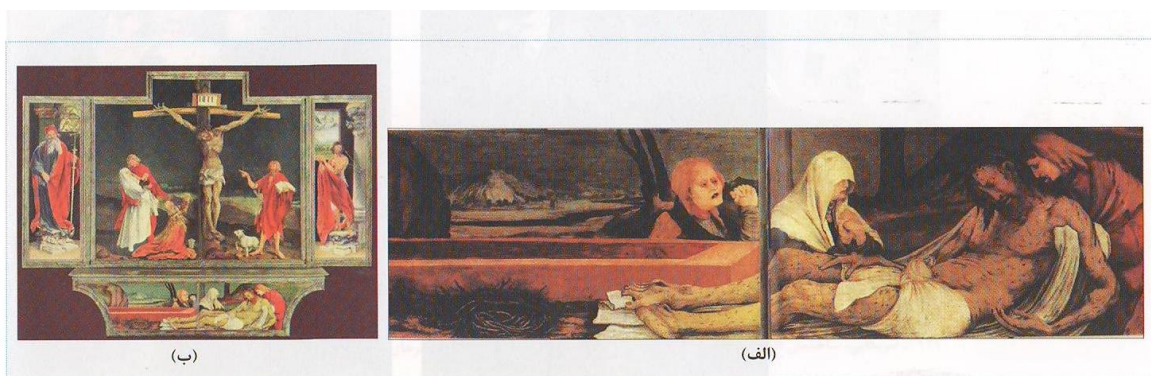
**تصویر ۲۵.۲** بارنت نیومن (Barnett Newman)، ۱۹۷۵-۱۹۰۵، به جورج، ۱۹۶۱ میلادی، رنگ روغن روی بوم، ۴۴۲×۲۹۰ سانتی‌متر، مرکز ژرژ پمپیدو، پاریس.  
حرکت عمودی و «بسته» خطوط در سمت چپ تصویر در تقابل با بیان آزاد و «باز» خط سمت راست تصویر است.



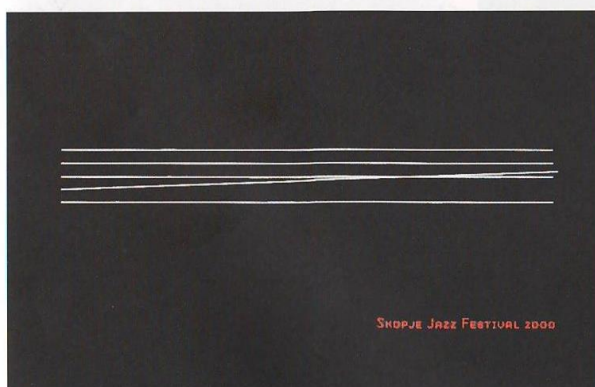
## ترکیب دایره

در آثار یا ترکیب هایی که در آنها مستقیم و غیرمستقیم از شکل دایره استفاده شده است، همانند نگاره های ایرانی، چشم به نرمی و روانی در تمام سطح اثر به چرخش در می آید. ترکیب دایره نوعی درون گرایی را القا می کند. «دایره بیننده را به درون خود می کشد و جذب می کند تا آنجا که «نگرنده» را از خود بی خود می سازد.» (آیت الهی ۸۳).

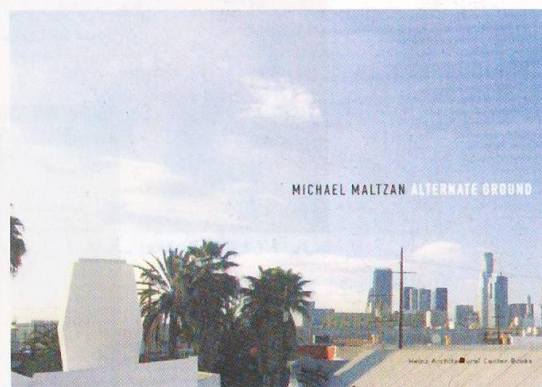
«دایره سرد و خاموش است، لیکن نیروهای فراوان انفجاری ذخیره دارد؛ کناره گیر است و در عین حال گیراترین و جذاب ترین شکل های هندسی است» (آیت الهی ۱۷۲).



**تصویر ۲۷.۲** ماتیاس گرونوالد (Mathias Grünewald)، ۱۵۲۸ - ۱۴۷۰/۷۵/۸۰، آلمانی، بخشی از تابلوی سه بخشی (لتهای) مصائب حضرت مسیح (ع). این تصویر، نمونه مناسبی برای اغراق در احساس و اندام انسانی در کادری افقی است.



**تصویر ۲۹.۲** پوستر جشنواره جاز. افتادن یک خط روی یک نمودار نت موسیقی، نشان از متفاوت بودن موسیقی سبک جاز از دیگر سبک های موسیقی است.  
طراح: اسلاویمیر استویا نوویچ (Slavimir Stojanovic)

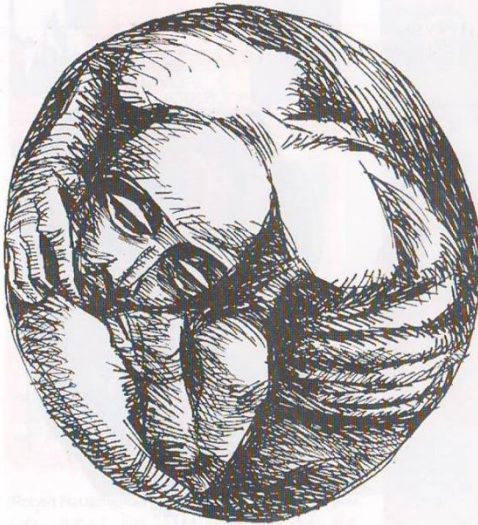


**تصویر ۲۸.۲** تصویر افقی در قطع این کتاب، انعکاس افقی است که در عکس این منظره شهری دیده می شود. قطع افقی، نسبتاً آرام و متفکرانه دیده می شود.  
ایالات متحده آمریکا / Breh Yasko

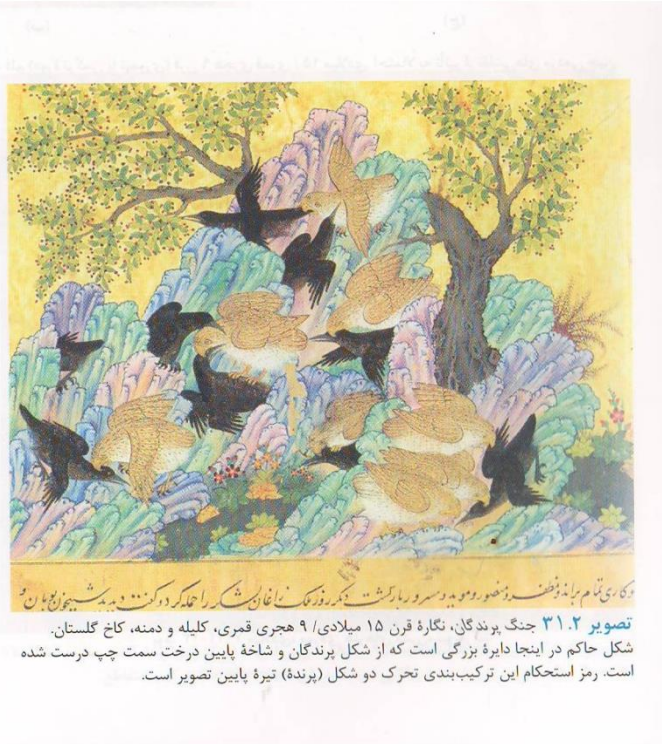




**تصویر ۳۰.۲** قاب مربع و خنثای این CD، که در مورد معمار پیشرو، وان در روهه (Van der Rohe) است، با دایره آن CD و تناسبات تصویر در صفحه قاب CD، پوشانیده شده است.



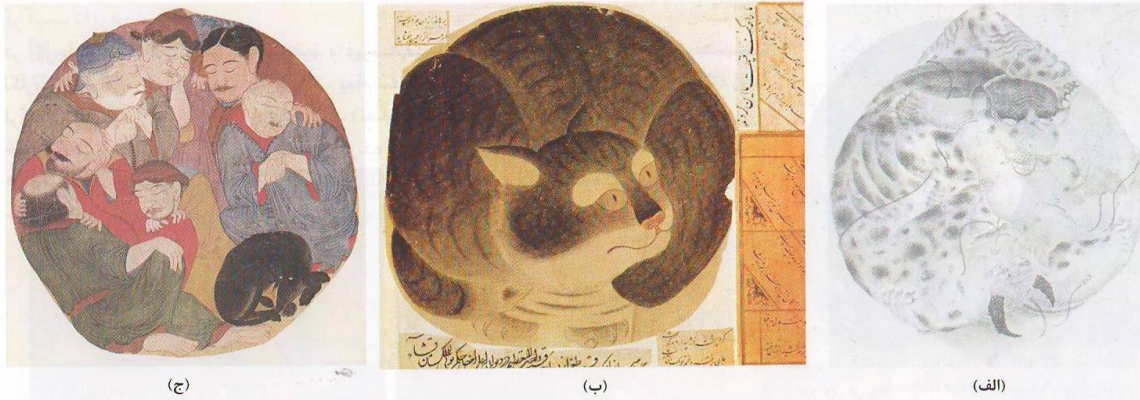
**تصویر ۳۲.۲** وحید نصیریان، انیماتور و طراح معاصر، طرحی از حیوانات مدور، برای تصویرسازی کتاب موجودات خیالی. اثر بورخس (انتشارات ماه ریز).



**تصویر ۳۱.۲** جنگ پرندگان، نگاره قرن ۱۵ میلادی / ۹ هجری قمری، کلیله و دمنه، کاخ گلستان. شکل حاکم در اینجا دایره بزرگی است که از شکل پرندگان و شاخه پایین درخت سمت چپ درست شده است. رمز استحکام این ترکیب بندی تحرک دو شکل (پرندۀ) تیره پایین تصویر است.

## ترکیب مقاطع

ساده ترین نوع این ترکیب، صفحه ی شطرنج است که در از خطوط عمودی و افقی که به نسبت مساوی همدیگر را قطع کرده اند، شکل گرفته است. در ترکیب های مقاطع، تضاد بین زندگی و مرگ، حرکت و سکون، ایستایی و نرمش باعث تحرک آنها میشود. می توان از نیروی بالقوه ی عناصر متقابل سود جست و با هماهنگ سازی آنها، پیام مناسب را از دل آن بیرون کشید.



تصویر ۳۳.۲ طرح‌های بی‌نظیری از طرح‌های مدور، منسوب به مکتب استاد محمد سیاه قلم (دورهٔ ترکمن یا تیموری) قرن ۹ هجری قمری / ۱۵ میلادی. احتمالاً به تأثیر از نقاشی‌های مردمی چین.



(ج) روبر دُلونه (Robert De Launay)، ۱۸۸۵-۱۹۴۱ میلادی، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۱۲-۱۳ میلادی، موزه‌ی هنرهای مدرن، نیویورک.

(ب)

(الف)

تصویر ۳۴.۲ ترکیب دایره در پوستر (الف وب) و تابلوی نقاشی (ج)

## ترکیب مثلثی

این نوع ترکیب، تا حدی با ترکیب قرینه شباهت دارد، ولی از قوانین خاص قرینگی پیروی نمیکند. ترکیب مثلثی استحکام خوبی دارد و ترکیب عمده‌ی دوره‌ی ابتدایی رنسانس بوده است.





تصویر ۳۵.۲



تصویر ۳۷.۲ رابرت راتوشنبرگ (Robert Rauschenberg) گواهی نامه سده (صدساله)، ۱۹۶۹ میلادی، لیتوگرافی رنگی، ۹۱×۶۴ سانتی‌متر، موزه هنر متروپولیتین، نیویورک، ترکیب متقاطع.



تصویر ۳۶.۲ آوا زیره (Awa Tsireh)، ۱۸۹۸-۱۹۵۵، بومی آمریکا، آپرنگ روی ورقه کاغذ، حدود ۱۹۲۰-۱۹۱۷ میلادی، ۵۰/۹۰۶۶/۲ سانتی‌متر، موزه هنر آمریکایی اسمیتسونیان (Smithsonian)، ترکیب متقاطع.

## ترکیب اُریب

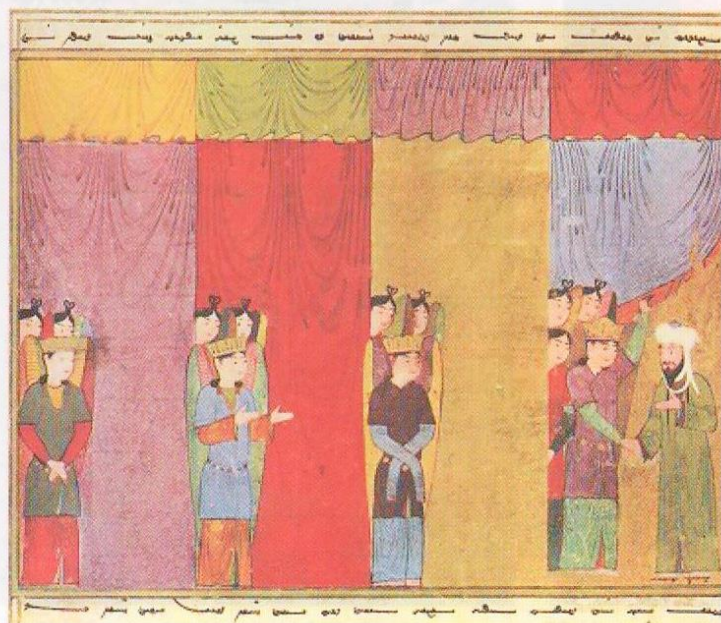
این نوع ترکیب به علت پویایی، از ترکیب‌های مورد استفاده و مورد علاقه در آثار دوره ی باروک و نیز هنرمندان معاصر بوده است. وجود حرکت اُریب در تصاویر نمایشی از ناپیوستایی و بی تعادلی است، ولی هنرمندان معاصر، از ریتم پویا در خط و حرکت اُریب بهره می‌برند و بر اساس آن ساختار آثارشان را تنظیم می‌کنند.



تصویر ۳۸.۲ ترکیب متقاطع در یک پوستر. در اینجا ترکیب متقاطع، به سادگی به وسیله تای یک کاغذ ایجاد شده است.



تصویر ۴۰.۲ ترکیب متقاطع پوستر نمایشگاه هنری، موزه هنر، ۲۰۰۰ میلادی، موزه سوئی بوکو (Toyama)، توایاما (Suiiboku). طراح: میهو کوبو (Miho Kubo).



تصویر ۳۹.۲ معراج نامه، مکتب هرات، ۸۳۹ هجری قمری، ۳۲×۲۵ سانتی متر، ترکیب متقاطع.

### ترکیب متمرکز و غیر متمرکز

در برخی از ترکیب بندی ها، شاهد نوعی ترکیب «متمرکز» ایم که هسته ی اصلی اش را فقط یک یا چند عنصر، شکل می دهند. چنانچه، عناصر دیگری در تصویر باشند، همه در جهت جلب بیننده به نقطه ی مورد نظر عمل می کنند. این ترکیب، بیشتر ویژه ی دوره ی رنسانس است. انسان در آثار این دوره در مرکز ترکیب بندی است و دیگر عناصر سازنده ی اثر، همه در جلب توجه بیننده سهیم اند. از مهم ترین آثار متمرکز، می توان به نقاشی دیواری شام آخر داوینچی (۱۵۱۹-۱۴۵۲ میلادی) اشاره کرد که حضرت مسیح (ع) در کانون تصویر قرار دارد.





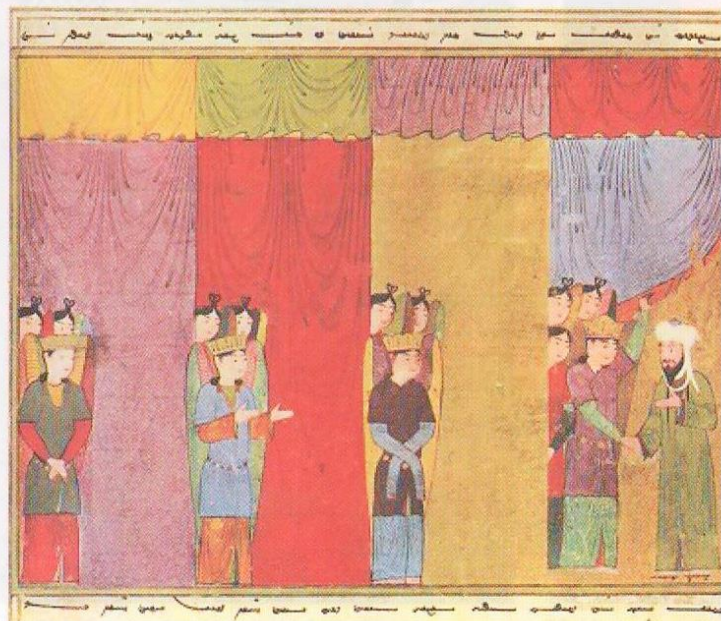
(ب)

(الف)

تصویر ۳۸.۲ ترکیب متقاطع در یک پوستر. در اینجا ترکیب متقاطع، به سادگی به وسیله تای یک کاغذ ایجاد شده است.

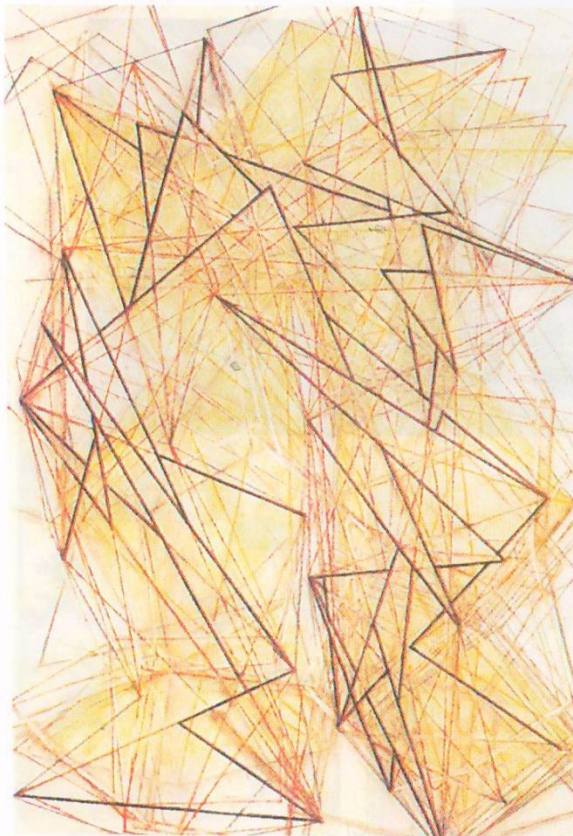


تصویر ۴۰.۲ ترکیب متقاطع پوستر نمایشگاه هنری، موزه هنر، ۲۰۰۰ میلادی، موزه سوئی بوکو (Toyama)، توایاما (Suiboku).  
طراح: میهو کوبو (Miho Kubo).



تصویر ۳۹.۲ معراج نامه، مکتب هرات، ۸۳۹ هجری قمری، ۳۲×۲۵ سانتی متر، ترکیب متقاطع.

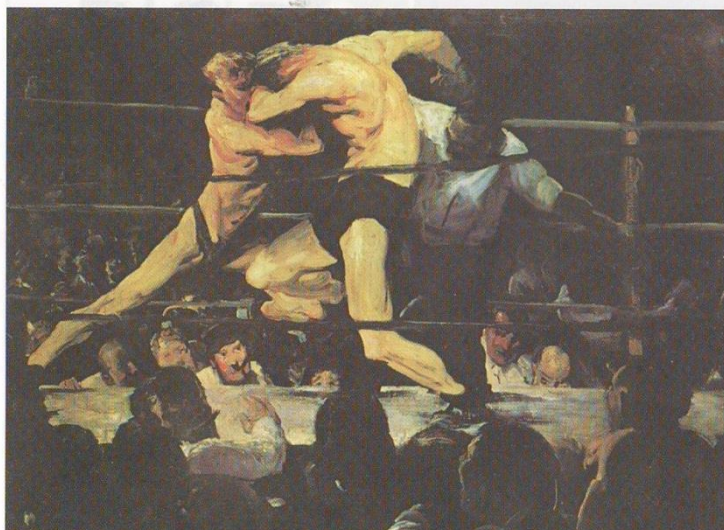




**تصویر ۴۴.۲** مل بوخنر (Mel Bochner)، متولد ۱۹۴۰، هنرمند آمریکایی، سر گیجه، ۱۹۸۲ میلادی، زغال، کتبه کرایون، و پاستل روی بوم،  $۲/۷۴ \times ۱/۸۸$  متر. عنصر غالب در این اثر انتزاعی، خط و فرم هندسی غالب، مثلث است.



**تصویر ۴۳.۲** هیروشیگه، باسمة (چاپ چوب) رنگی. نمونه‌ای است از ترکیب مثلثی، شامل تکرار مجموعه مثلث‌های معبد، چتر زن، گوشه قایق در سمت چپ تصویر، و مثلث پل در زیر پای آن زن.



**تصویر ۴۶.۲** جرج ولسلی بلوز (Bellows)، ۱۸۸۲-۱۹۲۵، هنرمند آمریکایی، جمع مردانه در شاری، ۱۹۰۹ میلادی، رنگ روغن روی بوم،  $۹۲ \times ۱۲۲/۶$  سانتی متر، کلیولند اوهایو. حرکات شاخ به شاخ دو بوکسور، به خصوص بوکسور سمت چپ، مثال موفقی از کاربرد نیروی اریب در اثری هنری است. در عین حال، سه شخصیت روی رینگ یک مثلث تشکیل داده‌اند و از همه مهم‌تر، تضاد چشمگیر حرکات پویای شخصیت‌ها با خطوط عمودی و افقی طناب‌های رینگ است، که توانسته‌اند ثبات و استحکام به تابلو بدهند.

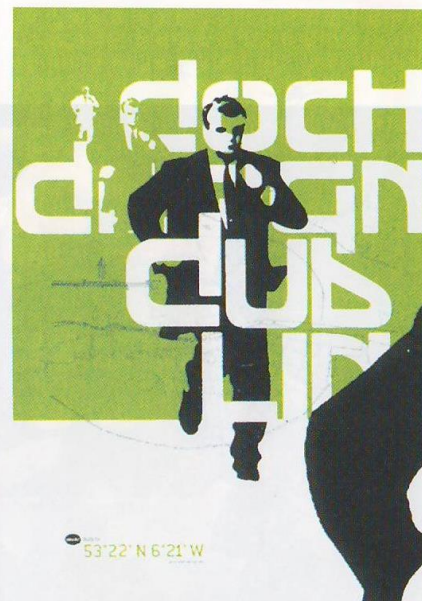


**تصویر ۴۵.۲** اسکار کوکوشکا Oskar Kokoschka، ۱۹۸۰-۱۸۸۶، هنرمند و نقاش اتریشی، مادر هنرمند آرمیده در صندلی، طراحی با گچ سیاه، ۱۹۱۲ میلادی، موزه آلبرتینا، اتریش. بدن زن به صورت اریب قطر چپ کادر تصویر را پوشانده است.





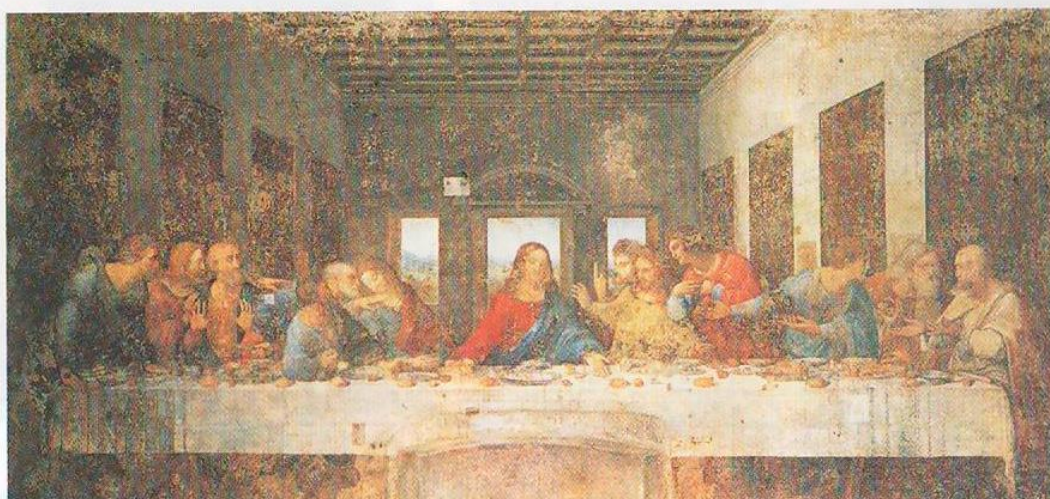
تصویر ۴۸.۲ خط قطری در پوستری از مسابقات قایقرانی.  
طراح: داون دراسکووسکی (Dawn Droskowski).



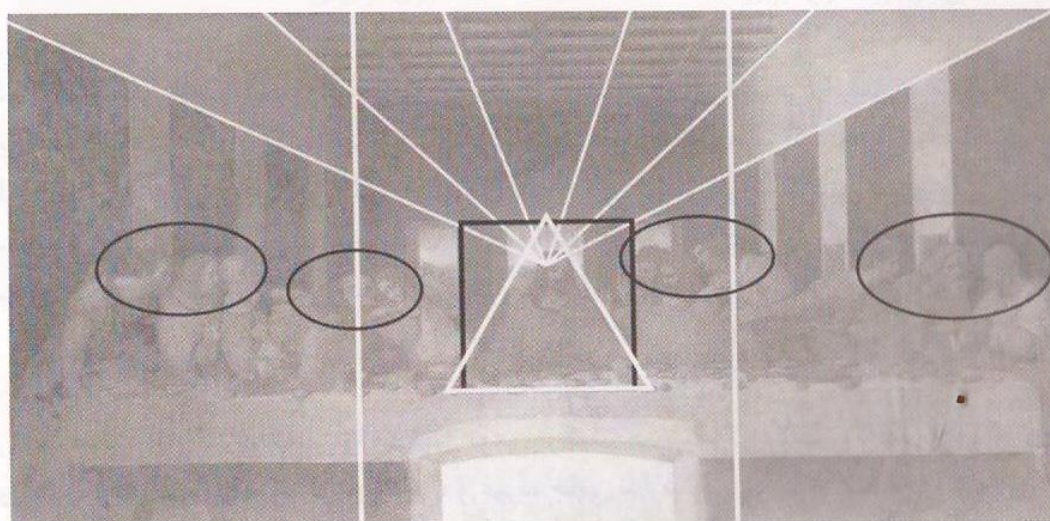
تصویر ۴۷.۲ گرچه در اصل، آن هیکل تیره در مرکز تصویر قرار دارد، در ساختار نامتقارن فرم‌ها — مثبت یا منفی — عناصر ترکیب‌بندی را برای ساختن یک تقسیم قطری در فضای تصویر، از سمت چپ بالای تصویر به سوی سمت راست پایین آن همراهی کرده است. خط نوشته پایین در سمت چپ کادر، بر وزن این ساختار نامتقارن افزوده است.

آلمان / Dochdesign

در ترکیب‌های «غیر متمرکز»، عناصر گوناگون، مانند فرم‌های طبیعی، انسان و اشیاء در چندین نقطه و مکان اثر پراکنده اند و هرکدام به سهم خود نقش تعیین‌کننده‌ای در ساختار کلی اثر دارند. چشم در مواجهه با این آثار ثابت نمی‌ماند و در سراسر اثر به گردش موزون می‌پردازد. ترکیب‌بندی نگارگران سنتی ایران و نقاشان قهوه‌خانه، هنرمندان دوره‌ی باروک و هنرمندان معاصر بیشتر از این نوع ترکیب بوده است.



(الف)



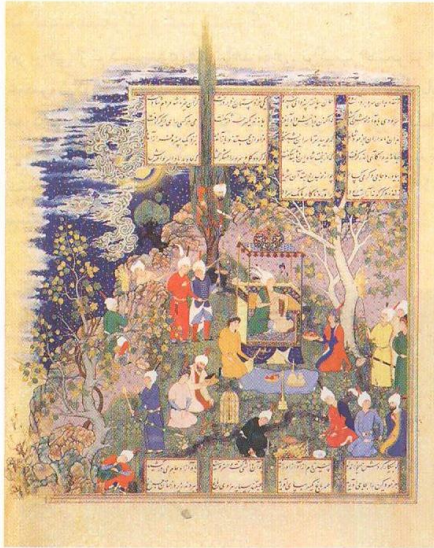
(ب)

تصویر ۴۹.۲ لئوناردو داوینچی، شام آخر، حدود ۱۴۹۵ میلادی، ۴۶۰×۸۸۰ سانتی متر، صومعه سانتا ماریا دل گرازی، میلان.

### ترکیب منتشر (allover)

در ترکیب منتشر (فراگیر)، که آن را می توان نوعی ترکیب غیرمتمرکز دانست، نقطه ی عطف و توجه، فضای مثبت و منفی، نور متمرکز، ایستایی، و غیره، جایی ندارد. ولی در عوض، تداوم، گسترش، استمرار، و پویایی، جایگزین آنها شده است. این ترکیب، بیشتر در آثار و صنایع دستی ایرانی ها، ژاپنی ها، چینی ها، و به خصوص آثار هنرمندان مدرن دیده می شود.

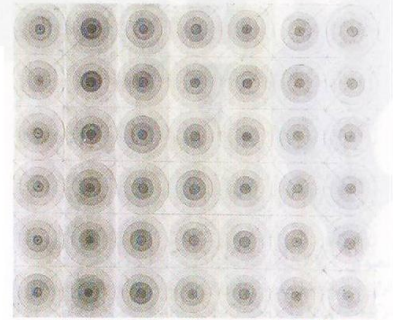




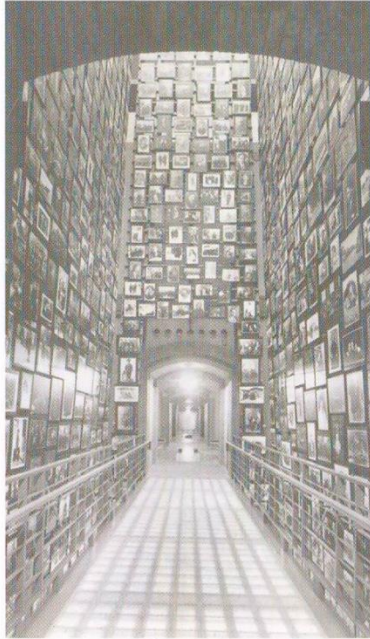
**تصویر ۵۱.۲** شاهنامه شاه تهماسبی (نسخه هاتون)، منسوب به میرزا علی (فعال در سده ۱۶ میلادی/ ۱۰ هجری شمسی)، بارید، راهشگر نعل. نگارگری ایرانی نمونه شاخص آثار غیر متمرکز است.



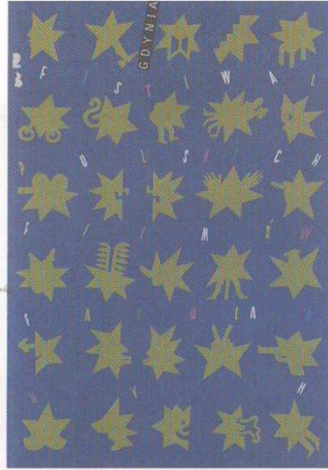
**تصویر ۵۰.۲** آنری ماتیس، هارمونی (هماهنگی) در اتاق قرمز، ۱۹۰۸-۹ میلادی، رنگ روغن روی بوم، موزه هرمتاز، لنینگراد، نمونه‌ای از ترکیب غیر متمرکز (منتشر). این اثر از لحاظ انتشار عناصر و هماهنگی و یکدستی به آثار شرقی، خصوصاً نگارگری ایرانی، شباهت دارد.



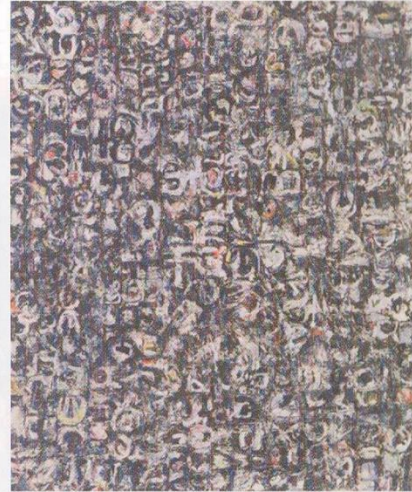
**تصویر ۵۲.۲** اوا هس (Eva Hesse)، ۱۹۷۰-۱۹۳۶. مجسمه‌ساز آمریکایی متولد آلمان، بدون عنوان، ۱۹۶۶ میلادی، مداد، شست مرکبی و قلم‌مو روی کاغذ، ۳۰×۲۳/۱ سانتی‌متر، موزه هنر مدرن، نیویورک.



**تصویر ۵۶.۲** عکس های انجمن رالف آپل باوم (Ralph Appelbaum)، نمونه ای از ترکیب منتشر در یک عکس



**تصویر ۵۴.۲** لخ مایوسکی، پوستر بیست و سومین جشنواره فیلم لهستان، ۱۹۹۸ میلادی، ۹۸×۶۸ سانتی متر، چاپ افست، نمونه ای از ترکیب منتشر در اثری گرافیکی.



**تصویر ۵۳.۲** لی کراسنر (Lee Krasner)، ۱۹۵۸-۱۹۸۴، آمریکایی روس تبار، بدون عنوان، ۱۹۴۹ میلادی، رنگ روغن روی تخته چوبی، ۱۲۲×۹۴ سانتی متر، موزه مدرن، نیویورک.

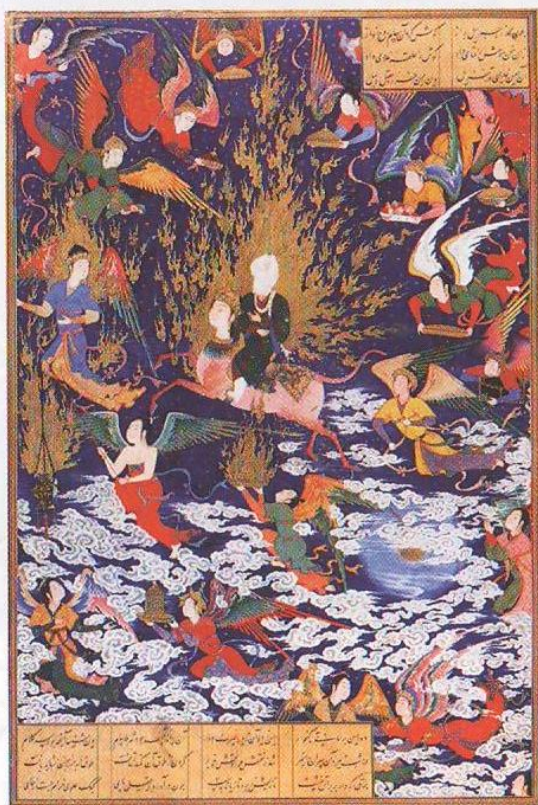


**تصویر ۵۵.۲** آنری ماتیس، اقیانوسیه، اسمن، ۱۹۴۶، گواش روی کاغذ، کاغذ بریده های چسبانده شده روی بوم پیش نمونه برای چاپ سیلک، ۱۷۸/۳×۳۶۹/۷ سانتی متر، موزه ماتیس، نمونه ای از ترکیب منتشر.

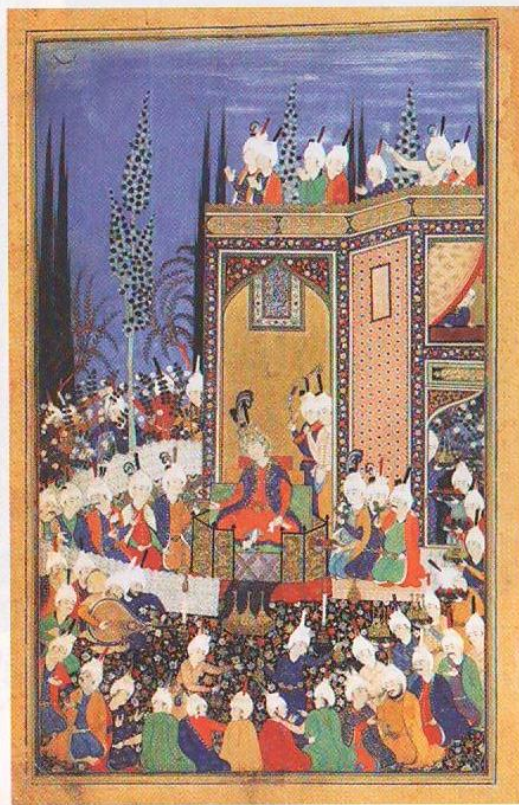
## ترکیب حلزونی

ترکیبی است که بیشتر در روابط عناصر موجود در نگارگری سنتی دیده می شود.





(ب)



(الف)



*One su kashike za zaljubljenost - unikatno, vredno i u zari.*



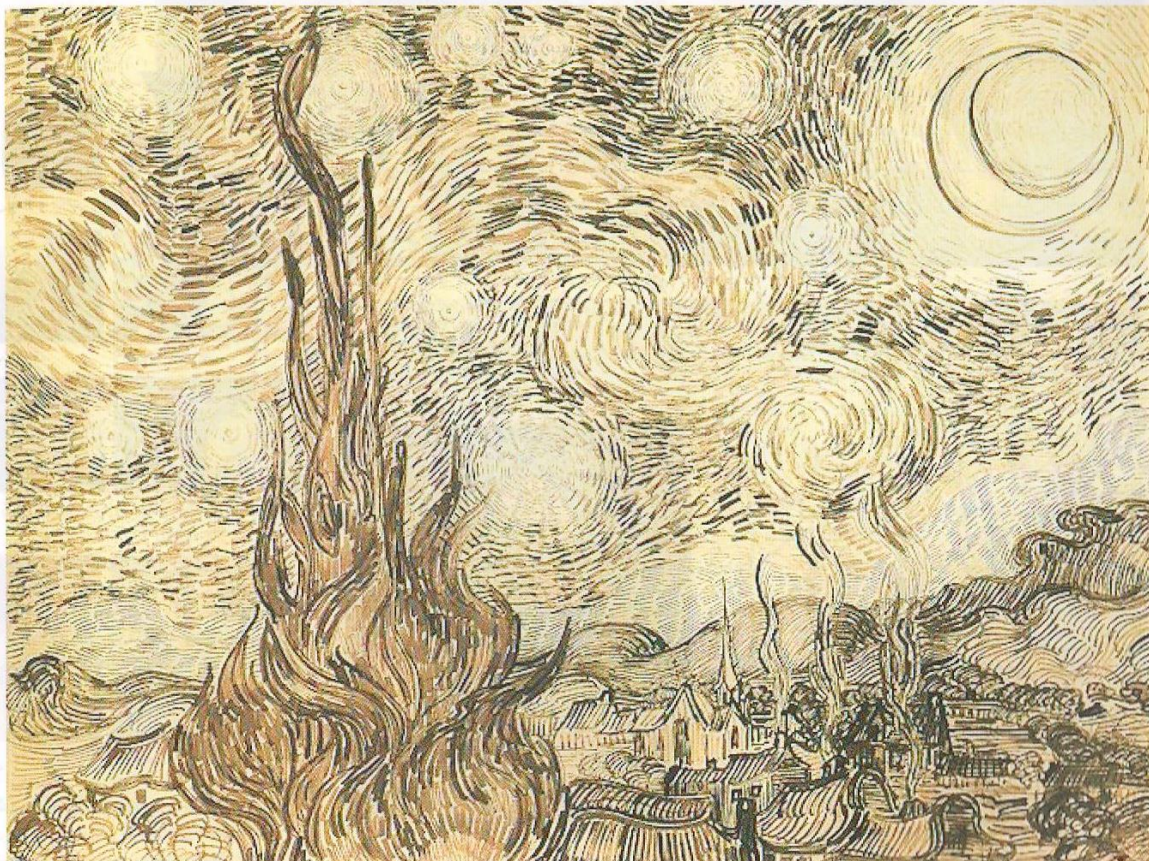
ج) برای صفحه‌آرایی ملایم این تصویر، که معرفی تولیدات سرویس قاشق و چنگال بسیار لوکسی است، علاوه بر عکاسی از دانه‌های قهوه اسپرسو، به صورت خطی حلزونی، نوشتار متن نیز به ظرافت این ویژگی، لوکس بودن، بر شکل حلزونی تأکید کرده است.

صربستان / Jelena Drobac

## ترکیب موج

این نوع ترکیب بیانگر شور جنون آسا و جنبش پرتحرک معاصر است، و آثار اکسپرسیونیست ها را تداعی می کند.. معادل روحیات طوفان زده، و نیز نمودی عینی از نیروها و انرژی های طبیعی یا فردی است. اما گاه در دست هنرمندی دیگر، حرکت موج و آرام خطوط، ممکن است تأثیری متضاد با گروه پیش گفته، ایجاد کند و تأثیری چشم نوازتر داشته باشد.





**تصویر ۵۸.۲** ونسان ون گوگ، اتود (مطالعه) برای تابلوی شب پرستاره، ۱۸۸۹ میلادی، سن رمی. گردش موج نیروهای ستارگان، آسمان، و کل طبیعت، بر تنهایی انسان صحنه می‌گذارد. این اثر پرانرژی، به صورت غمگینانه‌ای تلخی و مهابت سهمگینی دارد. در هر صورت، این ترکیب‌بندی از انرژی‌های موج مرئی و غیرمرئی پوشیده شده است.

## تکنیک در خدمت تصویر

### تکنیک در خدمت تصویر و موضوع

موضوع چیست و با مضمون (درون مایه) چه تفاوتی دارد؟ یک چشم طراحی شده موضوع است یا مضمون؟ می‌دانیم که در گرنیکای پیکاسو، سوژه (موضوع)‌هایی نظیر چشم، لامپ، شمشیر شکسته، گاو، اسب، و مانند آن برای تأکید بر مضمون انسانی و سیاسی طراحی شده‌اند و در واقع، نماد و نشانه‌اند. ممکن است هنرمند یا طراح، در آثارش به دنبال شباهت با موضوع نباشد و ترجیح دهد حرکت، عمل، ظرافت، قدرت، طنز، درد و غیره موضوع کارش شود، یا عناصر و کیفیاتی ویژه را از طریق حذف، تأکید، و ترکیب کردن، انتخاب کند یا با این جنبه‌های انتخابی بازی کند، یا حتی موضوعات بدون ارتباط با هم را در یک کار واحد، کنار هم بنشانند. پس، موضوع طراحی بسته به اهدافش، یکی از کیفیات سرعت، حرکت، بافت، کیفیت خطی، تنظیم فرم‌ها در فضا، تیره روشنی، عینیت بخشی به یک فکر یا تصور سیاسی، اجتماعی، عاطفی، یا نشان یک احساس را دارد (دانتزیک ۲۴ و ۲۵).

در بهترین آثار، تکنیک در خدمت مفهوم و ادراک ذهنی طراح است و عنصری تحمیلی محسوب نمی شود. هر وسیله ی طراحی، نشان و آثار خاصی از خود برجا می گذارد و به طراحی (اثر هنری)، زبان مناسب و ویژه ی خود را می بخشد.

کیفیت سطح کار در طراحی سورا، حاصل کشیدن کُتته کرایون است، که به نظر می رسد ذرات آن به خوردِ فرورفتگی های مشهودِ بافتِ زیر کاغذ رفته اند. در این بافت، نور به ذرات بسیار ریز و کوچک تبدیل شده و از همان نگاه نخست، اثری مشابه نقاشی های پوانتیلیستی سورا شده است، که نقطه های متعدد رنگی در کنار هم (بنفش دیده شدن نقاط قرمز و آبی از فاصله ی مناسب) به آن، تأثیر رنگی متفاوتی می بخشد. علاوه بر این، ترکیب بندی اثر هوشمندانه کار شده است. تیرک عمودی (تیره)، سمت راست تصویر را تثبیت کرده و به تمایز فضای بین سرها در جلوی تصویر، و فضای پس زمینه ی تصویر کمک کرده است. خط موج حاصل از سرها در پایین تصویر، پلان جلویی تصویر را ساخته است.

هرچند بیشتر طراحان بزرگ، به آشکار سازی کیفیت ذاتی اثرات و ضربات خود ابزار مورد استفاده شان تمایل دارند، دیدن این گونه محوکاری و دیده نشدن اثرات و ضربات مشخص ابزار کار، گاهی در آثار استادان همپایه ی سورا دیده می شود که تجربه ی نادری به نظر می رسد. آنها توانسته اند نقش آشکار سازی وسیله ی مورد استفاده را از وسیله ی اثرگذار به صفحه ی اثرپذیر (کاغذ طراحی) منتقل کنند.

### حرکت در طراحی

در طراحی هیزم کش ها اثر ژان فرانسو میله، همه ی آثار ضربات کرایون (کتته)، که در سطح وسیع، تصویری از قطعات هیزم را نشان می دهد، قابل تشخیص اند. این ضربات، فیگور (اندام) سمت راست را فرا گرفته و آن را به قسمتی از زمینه تبدیل کرده است. تأثیر نورهای لرزان و منقطع ایجاد شده با ضربات کتته، زمینه ای برای فیگور مرکزی ساخته، که با

همان ضربات، نمود یافته است. به طور کلی، طراحی در فضای نوری یکدستی سامان یافته است. جنبش روستایی، اثر ماتیاس شیتس (Matthias Scheits)، با همان وسیله (کتته یا گچ) خلق شده است. در این نمونه، استفاده از نوع ابزار، به روشنی تحت تأثیر نیازهای ترکیب بندی آن قرار گرفته است. کنش و جنب و جوشی که در سراسر این اثر دیده می شود، به ضربات ضربداری (مقاطع) سریع نیاز دارد که حامل انرژی و نور باشد.

در بعضی از آثار (مانند آثار بوش) شناخت موضوع یا روایت مرتبط با آن موضوع، بعلت فراموش شدن اطلاعات و ناآگاهی مردم دشوار شده است و نیاز به تفسیر آن موضوعات یا روایات موضوعی آنها ضروری به نظر می آید. در بعضی آثار، اصلاً موضوع قابل شناختی نمی توان دید (انتزاعی). در همه ی اینها، معمولاً از ابزارهایی استفاده می شود که با این موضوعات مطابقت بیشتری داشته باشند. در تصویرسازی، که هنری



مرتبط یا بینابین نقاشی و گرافیک است و هر لحظه بسته به کیفیت های تصویری و روحیه ی هنرمند گرایش به یکی از این دو بیشتر می شود، انتخاب موضوع (محتوای) مناسب، ترکیب بندی، و درجه ی تجرید آن در انتخاب ابزار کار هنرمند برای خلق اثر تصویری، تأثیر گذار است. این انتخاب برحسب تمایل و ادراک حسی ما نسبت به نرمی، سختی، سیالیت، یا خشکی آن وسیله، یا به دلایل ذهنی، یا نیاز موضوع اثر- از جمله ی ترسیم موضوعی خاص در دوره ای خاص که ابزار خاص آن دوره را می طلبد- می تواند متفاوت باشد.



## انتزاع و بازنمایی

### انتزاع (abstraction) و بازنمایی (representation)

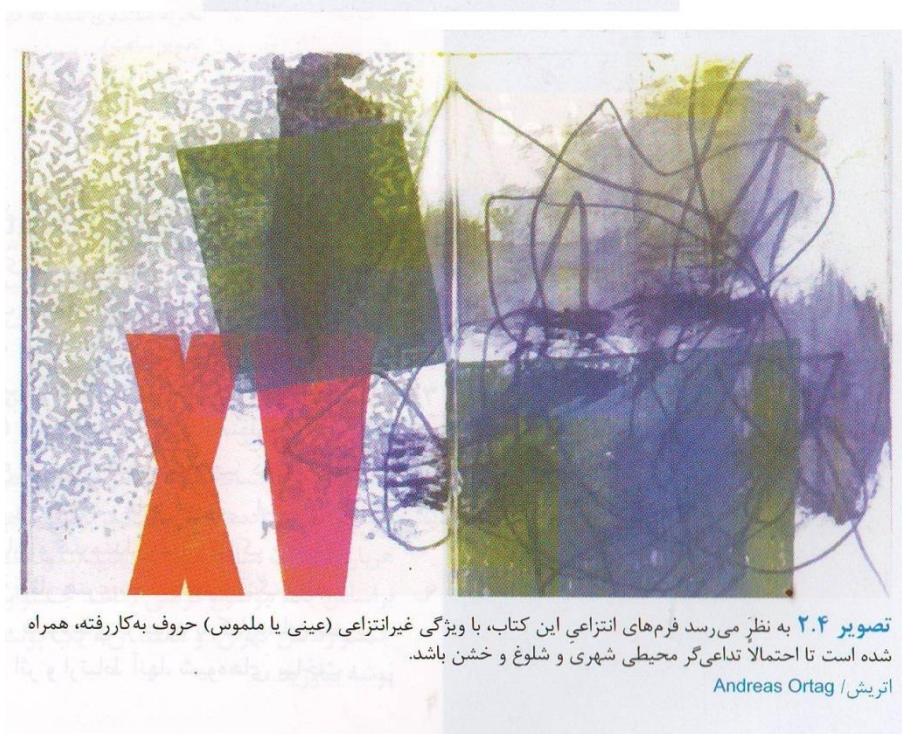
«انتزاع، جدا ساختن صفت یا خاصیتی مکنون و مشترک در پدیده ها و موضوعات گوناگون و ضبط کردن مفهوم کلی یا صورت انتزاعی آن با حذف جزئیات و ویژگی های فردی، مانند مجرد کردن خاصیت سفیدی از هرچه سفید است و به همین نحو، در صورت (ظاهر) موجودات» (مرزبان و معروف ۲). در فرهنگ فارسی معین با معانی: «برکندن، از جای بیرون کشیدن، گرفتن، و در آوردن جزئی از کل» (معین ۱۴۲) آمده است. در اینجا، منظور از جدا کردن صفت با خاصیت، برکندن، و در یک کلام، منتزع کردن از طبیعت یا چیز دیگر، نیست، بلکه، میزان دورشدگی از طبیعت، معنای واقعی این واژه در هنرهای تجسمی است. تحلیل، بررسی و ساده سازی طبیعت، در آثار طراحان و هنرمندان، و نیز درک چگونگی شکل گیری ساختار هندسی و نیروهای موجود در درون آثار هنری، مانند ضرباهنگ رسم خطوط و جابه جایی سطوح و ترکیب



کلی حاصل از آن، شیوه های برخورد با کناره های تصویر و برش ها، جای دهی عناصر بصری و موضوعات در متن اثر و ارتباط آنها، شیوه های ساخت و آرایش دیدگانی (نظم بصری)، کنترل و کاربرد درست تضادها در تصویر در جهت افزایش جذابیت بصری، همه و همه به برخوردی خلاق در درک و نقد آثار هنری می انجامد، و آنگاه اگر استعدادش وجود داشته باشد، کمکی است در راه خلق آثار هنری.



**تصویر ۱.۴** آرشیل گورگی (Arshile Gorky)، ۱۹۴۸-  
 نقاش آمریکایی ارمنی تبار، یاغ سوچی (Sochi)، ۱۹۵۴،  
 ۱۹۴۳ میلادی، رنگ روغن روی بوم، ۷۸/۷×۹۹ سانتی متر،  
 موزه هنر مدرن، نیویورک.  
 به شکل های انتزاعی که به فرم های ارگانیک و طبیعی اشاره  
 دارند، «بیومورفیک» (biomorphic) (اندام وار) و این انتزاع را،  
 انتزاع بیومورفیکی یا اندام وار (اندام گرا) می گویند.



**تصویر ۲.۴** به نظر می رسد فرم های انتزاعی این کتاب، با ویژگی غیرانتزاعی (عینی یا ملموس) حروف به کار رفته، همراه  
 شده است تا احتمالاً تداعی گر محیطی شهری و شلوغ و خشن باشد.  
 اتریشی / Andreas Ortag

آنچه مسلم است این است که «واقعیت» و «انتزاع» و ترکیب و نسبت آنها با هم، در طول تاریخ هنرهای تجسمی، واقعیتی غیر قابل اغماض بوده و بسته به شرایط هنری، اجتماعی، روحی، و حتی دروه های زندگی هنری یک هنرمند متغیر است. با توجه به این گفتار، شاید بتوان در مجموع، آثار هنری (تجسمی) و هنرمندان را به سه گروه عمده ی «طبیعت گرا» و «احساس گرا» تقسیم کرد. شاید بتوان ساختارگرایی و

احساس گرایی را زیر مجموعه ی «انتزاع» دانست. هرچند در طبیعت گراترین آثار نیز، باریکه ای از انتزاع دیده می شود.

چه بسیار آثار احساسی ای که جذابیتشان ناشی از ساختار دقیق و خلاقانه آنهاست و اگر بپذیریم که ساختار و احساس از طبیعت منتزع شده اند، در آن صورت در آثار هنری، هر سه ی آنها (طبیعت، ساختار، و احساس) با درصدهای مختلف، نقش خواهند داشت. به این ترتیب، همه ی تصاویر را می توان نوعی انتزاع دانست. یعنی ممکن است تصویر نمودی انتزاعی تر یا بازنماییانه (واقعی) تر داشته باشد، ولی معمولاً هر تصویر، اندکی از هر دو را در خود دارد. در واقع، آنچه طراحی می کنیم، یا هر اثر هنری دیگر، ارائه ی دوباره و تفسیری از یک موضوع، مضمون، یا شیء است. تصاویر انتزاعی، ایده های انتقال یافته ای اند که ریشه در تجربه های بشری دارند. مثلاً، در یک متن بصری خاص، یک دایره ی زرد، می تواند نماد و نشانه ی خورشید باشد. یک ترکیب بندی که خطوطی با ریتم های پویا دارد، می تواند پیامی ظریف درباره ی حرکت و انرژی القا کند، اما لزوماً به مورد یا شیء خاص ارجاع ندهد (Samara ۱۶۶). حتی در یک عکس، که به نظر می آید فقط بازنمایی محض و عین به عین یا واقع گرایانه ی اشیاء و طبیعت است، درجاتی از انتزاع وجود دارد، زیرا دوربین تمام صحنه مقابل عدسی را کامل ثبت نمی کند. ما بر بخشی از میدان دید دوربین تمرکز می کنیم و ممکن است تناسبات و نسبت های آن (به دلایل نوع لنز، فیلتر، و غیره)، واقعی نباشد.

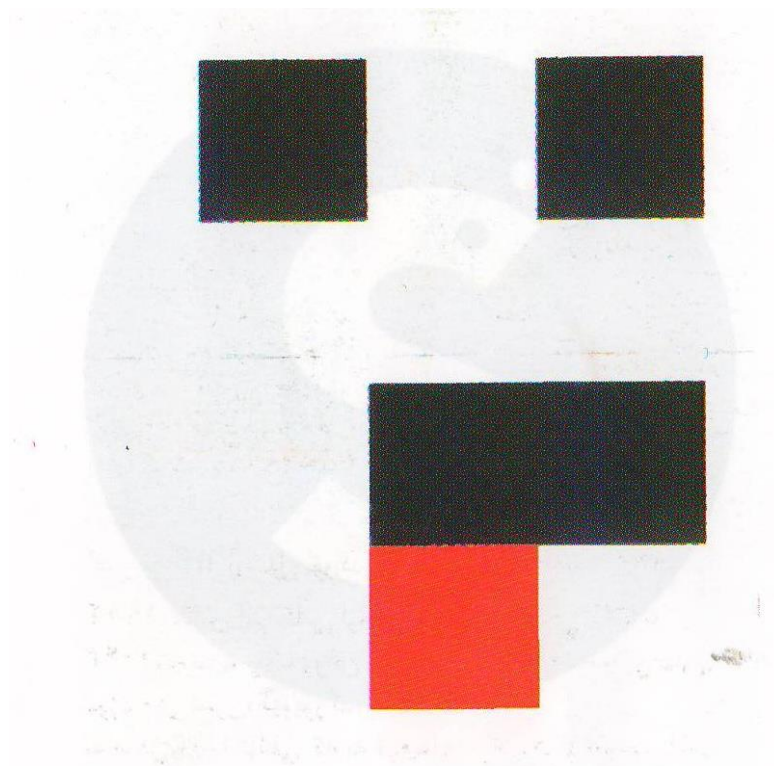
به همین دلیل، روشن است که در هر طرح و تصویر، حتی رئالیستی ترین آنها، انتخاب های مشخصی وجود دارد، انتخاب هایی مانند این فاصله از موضوع و نه فاصله ی دیگر، این موضوع و نه موضوع دیگر، این زاویه ی دید و نه زاویه ای دیگر، این نور خاص، این وسیله ی طراحی خاص، این جهت کاغذ (عمودی یا افقی)، و غیره (دانتزیک ۱۶۴). در صفحات بعد، به انواع انتزاع و مفاهیم هم ریشه و گاه مترادف آن، اشاره می کنیم.

### طراحی تجریدی (انتزاعی)

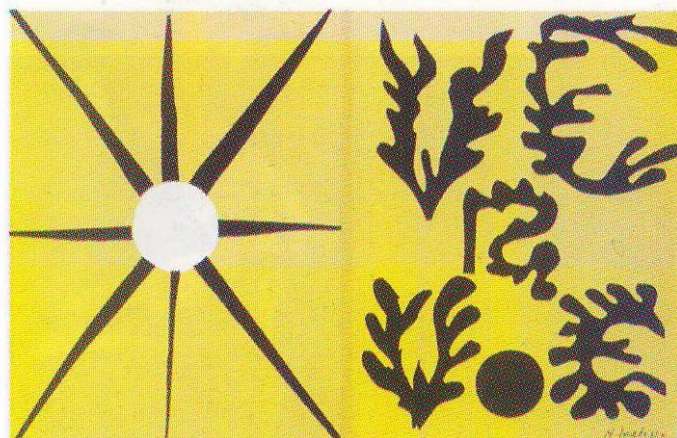
#### تجرید (Stylization چکیده نمایی)

در تعریف تجرید آمده است: «خلاصه سازی شکل های طبیعی و بازنمایی آنها به شکل های شناخته شده» (کرامتی ۳۵۸). در برخی لغت نامه ها، برای معادل دیگر انتزاع، تجرید آمده است، که یکی از معانی آن در لغت نامه های فارسی، «پیراستن» است. گاهی ممکن است یک طراح (گرافیست) برای بازنمایی ایده ها و تصوراتش به صورت تجریدی نیاز داشته باشد، یعنی انتخاب مهم ترین عناصر یک فرم (شی) و ارائه ی موجز و ساده ی آن.

یکی از شناخته‌ترین این تصاویر که به آن لوگو می‌گویند، تصویری خلاصه شده برای هویت بخشی به یک شرکت یا مؤسسه و تمایز آن از شرکت‌ها و مؤسسات دیگر است، که در عین حال بیشترین و مهم‌ترین اطلاعات مورد نظر را درباره‌ی آن شرکت با کمترین عنصر و نشانه می‌دهد، و با دیدن آن، به سرعت نام شرکت تداعی می‌شود.



**تصویر ۳.۴** حساسیت ذهن ما به ساخت تصاویر انسانی زیاد است. توجه کنید که برای دیده شدن چهره‌ای انسانی در این تصویر، اطلاعات و عناصر اندکی لازم است.  
ژاپن / Ten Dō Ten



**تصویر ۴.۴** آنری ماتیس، طرح جلد برای «اشتیاق (شور)» (Verve)، ۱۹۴۸ میلادی، ۲۶/۵×۳۵/۵ سانتی‌متر.

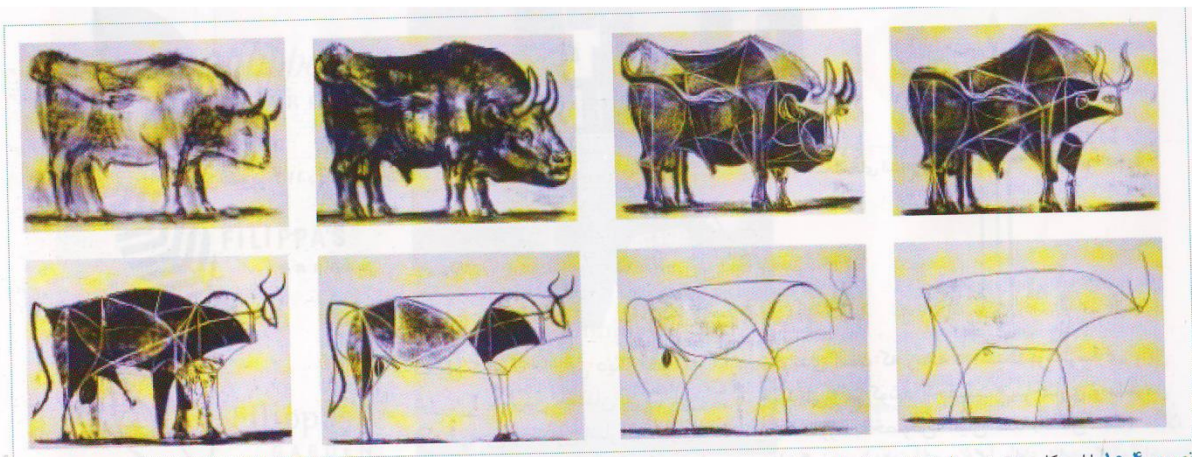




نوعی دیگر از انتزاع تصویری، «دگردیسی» (Metamorphic) یا مسخ (استحاله، دگرگونی، تحول) است. در این انتزاع، عناصر اضافی حیوان یا انسان، در تغییرات پی در پی و پیرایش‌های متوالی، حذف می‌شود و به خلاصه‌ی معناداری از موضوع می‌رسد که حتی می‌توان از آن به شکل متفاوت دیگری رسید. با این نوع انتزاع، که در سبک‌های هنری مدرن، رونقی خاص داشت و دارد، هنرمندان بزرگی، نظیر پیکاسو، آثار زیبا و خلاقانه‌ای، ساخته‌اند.



**تصویر ۹.۴** در این اثر نشانه، از یک حرف به عنوان پایه کار استفاده شده است، و فقط با اضافه کردن دو نقطه کوچک، معنای جدیدی به آن افزوده است.  
اسپانیا/ LSD



**تصویر ۱۰.۴** پابلو پیکاسو، هشت مرحله از ۱۱ مرحله نهایی «دگرذیسی گاؤ»، ۴۶-۱۹۴۵، لیتوگرافی.

تمرین دگرذیسی با موضوعات مختلف می تواند حساسیت ذهن و نگاه طراح را افزایش دهد. یکی از رسانه ها (مدیوم هنری) که در آن از تکنیک های بر اساس دگرذیسی بسیار استفاده می شود، رسانه ی «انیمیشن» و تکنیک «مورف» است. این تکنیک یکی از ویژگی ها و تمایزهای بارز و شاخص این رسانه با دیگر رسانه های هنری است.

### تبدیل (Translation) واگردانی) گرافیکی

تبدیل گرافیکی، نوعی دیگر از تصویرسازی تجریدی است که ریشه در سنت پوسترسازی اوایل قرن ۲۰ سوئیس و آلمان دارد. طراح در اثر «تبدیلی» می کوشد «حقیقت» ساختاری و ملموس یک موضوع را، بودن اشاره به جزئیات خاص یک مورد به خصوص، عیان کند (انتقال دهد)، مثلاً، ایده و تصور کلی ای که از یک گربه داریم، در نظر گرفته می شود، نه ویژگی های خاص گربه های خاص یا متعلق به شخص خاص (Samara ۱۷۶، ۱۷۷).





تصویر ۱۱.۴ دگردیسی و استحاله تدریجی طرح مونالیزا، تمرین آموزشی بر مبنای دگردیسی و استحاله‌های انتزاعی.

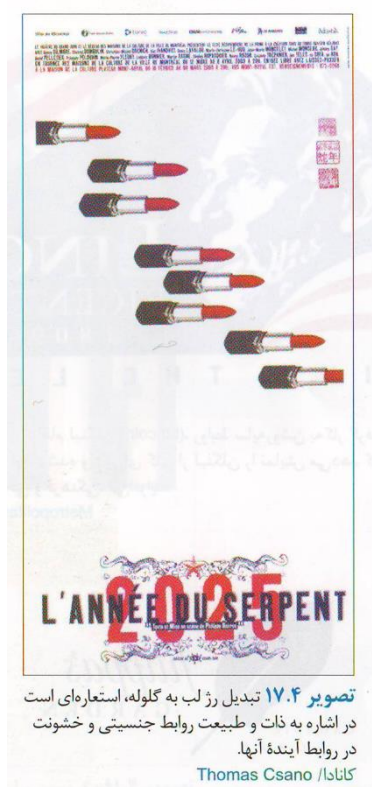


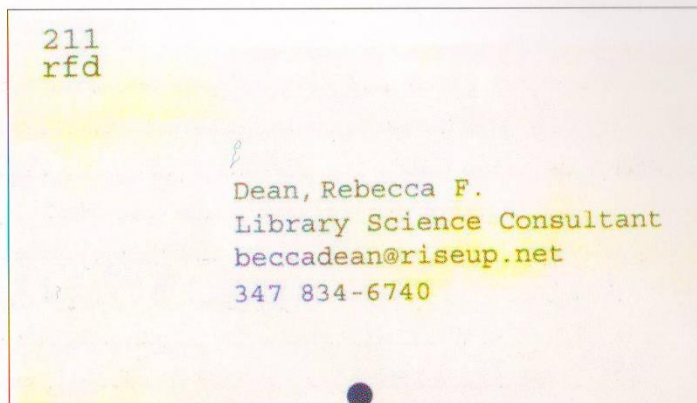
## استعاره (metaphor) و سمبل (نماد)

استعاره در مباحث ادبی، نوعی زبان مجازی و یکی از راهکارهای تصویرگری شاعرانه است. اساس این نوع مجاز، برجایگزینی هویت، ایده، یا فکری بی ارتباط و عاریه ای، با هویت حقیقی یک شیء یا پدیده یا مفهوم خاص، و همانندسازی موقتی با آن، استوار است، و به این طریق معنایی اضافی ایجاد می‌شود. تصاویر را نیز تقریباً به همین شیوه می‌توان به کار برد، یعنی تصاویری داشته باشیم که به کل، معنای دیگری از آن استنباط شود. به عبارت دیگر، با ترکیب مفاهیم قبلی، به مفهوم سومی (نوینی) برسیم که در اجزای قبلی مشاهده نمی‌کردیم. سمبل، نماد، یا نشانه، مثال ساده‌ای از استعاره است. در واقع، سمبل (نماد) تصویری است که معنایی خاص دارد. مثلاً، علامت دلار، که هیچ شباهتی به اسکناس دلار ندارد، یا دو نوار متقاطع به نشانه‌های تقاطع راه آهن، یا علامت صلیب بالای قبر، در مذهب مسیحیت که هیچ شباهتی به هیچکدام از این دو ندارد. می‌توان نتیجه گرفت که یک نماد می‌تواند تصویر باشد یا نباشد، ولی یک تصویر، همواره نماد است، زیرا تصویر همیشه از جهاتی انتزاعی است و انتزاعی باقی می‌ماند

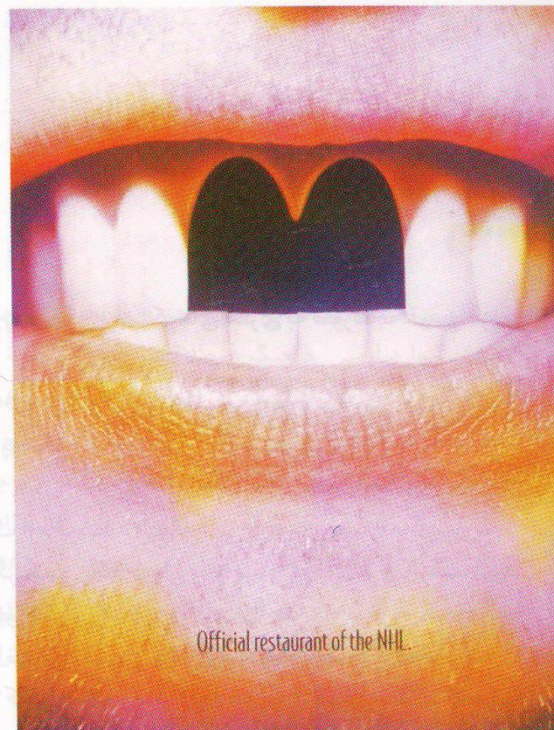
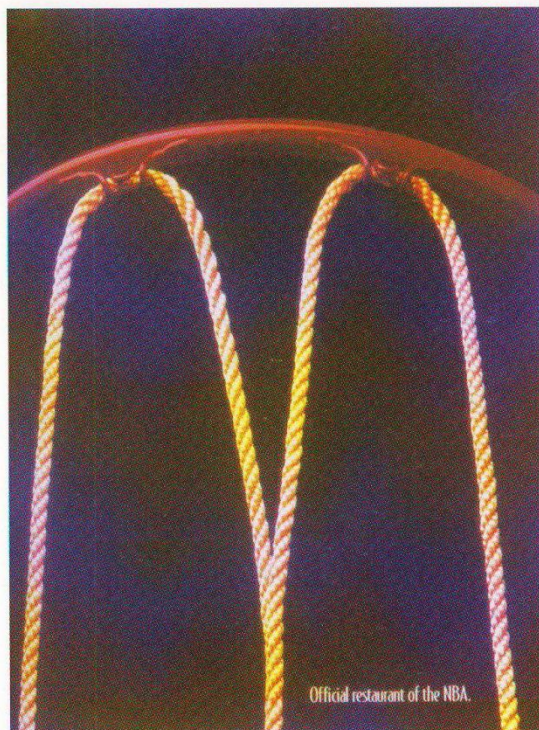


(Graham ۱۸). یک سمبل را باید بتوان به راحتی تشخیص داد و به خاطر سپرد. سمبل، نماینده ی چیز دیگری است، به عبارتی، نیمه ی مکمل یک شیء (موضوع) است (شاگری راد ۲۰۱ و ۲۱۱). راه های خلق استعاره ی تصویری متعدد است که چند نمونه در پی می آید. در کل، نتیجه ی استعاره رسیدن به معانی فراتر از معانی ظاهری تصاویر، یعنی ایجاد بیانی غنی، بدیع، پر معنا ماندنی در ذهن، برای بیننده یا مخاطب (Samara ۱۹۴, ۱۹۵) است.





**تصویر ۱۸.۴** تایپوگرافی این کارت ویزیت، استعاره‌ای از حوزه فعالیت سفارش دهنده (مشاور مهارت‌های کتابداری) است.  
ایالات متحده آمریکا / Maris Bellack



**تصویر ۱۹.۴** این آگهی‌های تبلیغاتی ساخته شده در زمینه بسکتبال و هاکی برای شرکت مک دونالد (MC Donald)، جذاب و فراموش نشدنی‌اند. جالب این است که در این آگهی‌ها نامی از شرکت سفارش دهنده (مک دونالد) نیست، اما همه چیز با هوشمندی حکایت از نماد و نام تجاری این شرکت دارد!  
مدیر هنری: دین لی (Dean Lee)