صفحات ۱۱۵ - ۱۲۵
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۴۱ • بهـار ۱۳۸۹

بافـت در نقاشـی سه‌پایـه‌ای، از منظـر دانش حفظ و مرمـت آثار هنـری

علی نعمتی بابای لو*[۱]، حمید فرهمند بروجنی[۲]
[۱] عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۹/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۵/۲)

چکیده:

بافت، از عناصر مهم بصری در هنرهای تجسمی است که به صور مختلف به وجود می آید. نقاشی، جسمی چند لایه است که هر لایه آن بافت ویژه‌ی خود را داراست. بافت می تواند ذاتیِ مصالح آماده‌ی انتخابی به وسیله ی هنرمند، همچون پارچه تکیه گاه، باشد، یا در لایه بستر یا لایه رنگ و یا با موادی غیر از رنگ در سطح اثر به وجود آید. ترک‌های ناشی از میانکنش نقاشی و محیط نیز، بافتی یکدست ایجاد می کند که ارزش تاریخی دارد. لذا، با توجه به اهمیت و نحوه شکل گیری بافت، محافظت از آن را بایستی در زمره‌ی اصول بنیادینِ دانشِ حفظ، نگهداری و مرمت آثار هنری قرار داد. بافت به ویژه مورد توجه هنرمندان سده بیستم بوده است. از دهه دوم این سده با ورود موادی با بافت آماده به نقاشی و شکسته شدن محدوده های مواد در نقاشی این عنصر تجسمی اهمیتی بسزا پیدا کرد. در این مقاله ضمن طبقه بندی انواع بافت، به فن شناسی آن در نقاشی‌های سه پایه‌ای با توجه به لایه‌های نقاشی و اثر زمان بر آنها پرداخته‌ایم. توجه ویژه به مواد مورد استفاده و فنِ هنریِ برخی هنرمندانِ معاصر و بررسی تحولات تکنیکی ایجاد شده در آثار آنان در طی زمان های مختلف از نکات مهم مقاله است.

واژه های کلیدی:

بافت، نقاشی سه پایه‌ای، لایه تکیه گاه، لایه بستر، لایه رنگ، محافظت.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۴۱۱-۵۴۱۹۹۶۸ ، نمابر: ۰۴۱۱-۵۴۱۹۹۶۷ ، **E-mail:** babaylou@gmail.com.

مقدمه

بافت یکی از عناصر مهم بصری است که با آهنگ خاص نور و سایه قابل رویت می‌شود. "بافت نمود و ظاهر یک سطح است از جنبه کیفیت قابل لمس آن. به سخن دیگر بافت تنها عنصر بصری است که از طریق دیدن،احساس لمس کردن را در بیننده برمی انگیزد" (پاکباز، ۱۳۸۱، ۷۱).

پیش از امپرسیونیست ها، نقاشان صدر مسیحیت، از تکنیک های مختلفی برای برجسته کردن و ایجاد بافت های خاص در نقاشی استفاده کرده‌اند. از سده شانزدهم به بعد استفاده از ضربه قلم و انجام نقاشی در یک مرحله مرسوم شد و در سده نوزدهم به دست امپرسیونیست ها و تابعان آن ها به اوج خود رسید. بررسی فنون و شکل گیری بافت برای مرمتگر و نقاش امری است ضروری، چرا که تجربه نشان می دهد، خشک شدن لخته رنگ ها سال ها طول می کشد و نرمی لایه رنگ ممکن است خطرات زیادی برای نقاشی‌ها به وجود آورد. پس از خشک شدن نیز زمانی فرا می رسد که ورنی نقاشی (در صورت وجود) ـ که در لابه لای لخته رنگ‌ها گیر افتاده است ـ تیره شده و نیاز به تعویض پیدا می‌کند. محافظت از بافت مواد حاضر و آماده در حین مرمت نیز که از دهه دوم قرن بیستم توسط براک و پیکاسو وارد نقاشی شده است، مسأله جدی مرمتگران آثار مدرن است.

پوشش ورنی بر روی موادی با بافت آماده، همچون کاغذ، موجب تغییر بافت آنها می‌شود و در صورت عدم پوشش نیز این مواد در اثر میانکنش نقاشی و محیط به شدت آسیب می‌بینند. با بررسی آثار نقاشی مدرن، نیاز به ثبت تکنیک های هنرمند بطور روز افزون احساس می‌شود. هنر و به ویژه نقاشی از مکتبی بودن به سمت فردی بودن حرکت می کند و هر هنرمندی به دلخواه، از هر ماده‌ای برای کار خود استفاده می‌کند، بنابراین حفظ و مرمت هر اثر شرایط ویژه و منحصر بفردی را می طلبد.

۱ـ انواع بافت

به لحاظ فنی یک اثر نقاشی ساختاری چند لایه دارد و نقاش بنابه دلخواه خود، یا بنابر خواست زمان می‌تواند بافت هایی را در لایه‌های مختلف یک نقاشی انتخاب یا ایجاد کند. در این صورت بافت یا بصورت ذاتی در ساختار یک لایه از نقاشی وجود دارد و یا اگر مورد دلخواه نقاش نباشد او دست به خلق بافت جدید خواهد زد. بافت در لایه‌های مختلف یک نقاشی می‌تواند به اشکال ذیل بروز یابد:

الف) بافت در لایه تکیه گاه
ب) بافت در لایه بستر
ج) بافت در لایه رنگ و لایه های تفننی غیر از رنگ
د) بافت حاصل از میانکنش نقاشی و محیط

الف) بافت لایه تکیه گاه

از نیمه دوم قرن سیزدهم در کلیساهای ایتالیا از صلیب های نقاشی شده بزرگ و محجرهای محراب نقاشی شده از جنس چوب‌های ضخیم سپیدار استفاده کرده‌اند. در آن زمان چون نقاشی بصورت تمپرا بر روی این آثار کار می‌شد و سایه روشن در چند تنالیته رنگی اجرا می‌شد و نیز بدلیل نیاز به استفاده از لایه رنگ نازک سطح چوب را صاف می ساختند. طبق منابع مکتوب این نوع نقاشی از دوران باستان کاربرد داشته، ولی نمونه‌ای از آن باقی نمانده است. جعبه‌های مومی بدست آمده از فایوم[1] مصر را که متعلق به سده های اولیه میلادی است نمی‌توان نقاشی روی تخته واقعی محسوب کـــرد (Kuhn, 1986, 3 و پاکباز، ۱۳۸۵، ۲۳۶).

کتان بصورت کرباس از اواخر قرن ۱۵ میلادی به جای تکیه‌گاه نقاشی بکار می‌رود. از قرن ۱۶ به بعد با اینکه هنوز از تخته‌های چوبی استفاده می‌شد کرباس مورد توجه و استفاده روزافزون قرار گرفت. طی قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی به دلیل از مد افتادن تکیه‌گاه های چوبی یا به دلیل مناسب نبودن چوب برای نقاشی‌های خیلی بزرگ، استفاده از کرباس گسترش یافت. هنرمندان به ویژگی ها و خواص بصری کرباس توجه خاص داشتند. به عنوان مثال می‌توان به نقاشی‌های موسوم به تاچلین[2] اشاره کرد.

برخلاف نقاشی‌های روی تخته (که سطحشان پس از بسترسازی صاف می‌شد)، از قرن هفدهم به بعد بافت کرباس به لحاظ تأثیر بعدی خاصش- بدون بسترسازی- مورد استفاده قرار گرفت. لذا کرباس نه تنها بواسطه نقش ساختاریش بلکه به لحاظ جنبه‌های زیبایی‌شناسیش، واجد اهمیت خاص گردید.

کرباس مورد استفاده برای تکیه‌گاه نقاشی، تنها شامل کتان با بافت ساده نیست و منسوجات حاصل از کنف، ابریشم، پنبه یا الیاف سنتزی با بافت ساده، کج‌راه و ساتن نیز کرباس نامیده می‌شود. تا قرن نوزدهم کرباس فقط از الیاف کتان و کنف، تولید می‌شد ولی پس از این قرن استفاده از پنبه نیز رایج گردید. ابریشم به نسبت کتان و کنف در نقاشی غرب کاربرد محدودتری داشته است. البته برای نقاشی‌های کوچک، پارچه‌های کتانی یا ابریشمی با بافت ریز و متراکم ارجح بود. برای تهیه کرباس های زمخت، اغلب از کنف استفاده

می‌شد، گاهی هم پارچه‌های دست دوم از قبیل پارچه‌های رومیزی را برای نقاشی انتخاب می‌کردند.

جنس و ضخامت الیاف، نوع بافت و تراکم آن روی ساختار سطحی کرباس تأثیر می‌گذارد. امکان دارد که بافت نشانه‌ای از مکان یا دورهٔ اصلی نقاشی باشد ولی به رغم امکان تاریخ گذاری موثق الیاف با روش های علمی، باز هم نمی‌توان برای تعیین مبدأ یا تاریخ نقاشی‌ها به بافت استناد کرد. در آغاز سدهٔ شانزدهم میلادی اغلب تکیه‌گاه های پارچه‌ای بافت ساده و متراکمی داشتند ولی در طول این سده پارچه‌های زمخت‌تر با بافت کج‌راه ویژه در نقاشی‌های مکتب ونیز رایج گردید.

در ایتالیای قرن هفدهم، به کرباس های درشت بافتی که بین الیافشان فضای خالی بود، تمایل خاصی وجود داشت. در قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم هنوز از این گونه کرباس ها استفاده می‌شد. حدود نیمه قرن هیجدهم کرباس های یکدست‌تر، ریز بافت‌تر و متراکم‌تر رایج گردید. اینگونه از کرباس به دلیل بافت یکدستش از سایر انواع متمایز است (همان، ۱۰).

برخی هنرمندان قرن نوزدهم برای القای حس فرسک از بسترها و تکیه گاه های مات با بافت برجسته کرباس بهره جسته اند که احتمالاً تقلیدی از نقاشی های چسب ـ آهار تمپرا یا تاچلین است. چنین تکنیکی مورد استفاده دگا، موریزو[۳]، وان‌گوگ، گوگن و برنارد[۴] بود. تعدادی از هنرمندان قرن بیستم برای سود بردن از قابلیت نفوذپذیری تکیه‌گاه برای خلق اثرات زیبا شناسانه، روی کرباس بدون بستر با رنگ زدن کار کرده‌اند (Kirsh & levenson, 2000, 86).

چهره‌پردازان اوایل قرن نوزدهم آمریکا از پانل های بافت‌دار استفاده می‌کردند. گیلبرت استوارت[۵] برای دست یابی به بسترهای مورد علاقه‌اش از چوب های بافت دار استفاده می کرد. طرح سطح پانل بخصوص در چهره‌ها، درنور معمولی نمایان است. در نگاه کلی به نظر می‌رسد که استوارت روی پارچه کج راه نقاشی کرده است نه پانل. انتخاب استوارت جالب توجه است، زیرا او برخلاف رسوم اروپایی در استفاده از پانل های چوبی صاف سخت، از پانل های بافت‌دار استفاده می نمود.

البته ظاهراً پیش از او، معاصرانش نیز از پانل های بافت دار بهره جسته اند (همان، ۲۷-۲۵).

نقاشان معاصر از تکیه‌گاه های سنتزی نیز استفاده‌های بسیاری برده‌اند. استفاده از فیبر (تخته‌های فشرده) و تخته سه لا و فایبرگلاس از آن موارد است. حسین کاظمی و محمدابراهیم جعفری از خاصیت حل شدن و سوختن پلاستوفوم بهره جسته و از بافت آن استفاده کرده‌اند.

ب) بافت لایه بستر

بستر عامل ارتباط تکیه‌گاه و لایه رنگ است، به تکیه‌گاه می‌چسبد و با پیوند ایجاد شده به دلیل نفوذ بست رنگ، لایه‌های رنگ را نگه می‌دارد و عامل یکدست کننده‌ی بافت است که در واقع یک زمینه‌ی همگون و جاذب با بافت و رنگ یکنواخت به وجود می‌آورد. بستر می‌تواند بافت تکیه‌گاه را بپوشاند یا آن را تشدید کند، همچنین می‌تواند یک بافت مستقل و جدا به وجود آورد. رنگ بستر روی لایه‌های رنگ نیز تأثیر می‌گذارد.

بستر از مخلوط یک پر کننده بی‌اثر (همانند گچ یا گل سفید) با یک بست تشکیل شده است.علاوه بر دانه‌بندی پر کننده در آن، بافت بستر می‌تواند با افزودنی های دیگر و یا با بکارگیری شیوه‌هایی همچون استفاده از قلم‌موهای زبر، دست کشیدن با انگشتان یا کف دست، ایجاد نقش با ابزار و... دستکاری شده باشد. بسترسازی معمولاً در چند مرحله انجام شده و بستر شامل چند لایه است:

اولین لایه یک آهار یا چسب معمولاً بر پایه آب است که روی پانل یا کرباس را می‌پوشاند و پیوندی بین تکیه‌گاه و بستر ایجاد می‌کند. لایه بعدی ماده بوم کننده (جسو) یا اندود است و لایه بعدی (در صورت وجود) لایه تدارکاتی، برای حرکت راحت قلم روی بستر و جذب کمتر بستر است. بافت مورد نظر هنرمند در لایه دوم یعنی جسو یا اندود بوجود می آید و این لایه است که زبری یا صافی سطح را تعیین می کند.

از زمان اولین مکاتب نقاشی ایتالیا تا نیمه قرن شانزدهم، بستر همه نقاشی‌ها سفید رنگ بود. این بستر علاوه بر پوشاندن بافت چوب، سطحی صاف را برای لایه رنگ بوجود می‌آورد، بافت کرباس های ظریف را نیز (که در ابتدا روی چوب چسبانده می‌شد ولی بعدها به جای تکیه‌گاه نقاشی استفاده شد) با لایه‌ی صاف و ضخیمی از بستر سفید پوشش می‌دادند. نقاشان هلندی، آلمانی، فلاندری و ایتالیایی در قرون ۱۵ و ۱۶ از خاصیت بازتاب شدید بسترهای سفید استفاده می‌کردند؛ رنگ های صورت، دست ها و سایر نقاط، به صورت لعابی شفاف و نازک- بدون مخلوط سفید- روی بستر زده می‌شد، لذا درخشش بستر از زیر رنگ ها مشخص بود و سطحی صاف و براق در این قسمت ها بوجود می آمد.

برای اولین بار در نیمه‌ی قرن ۱۶ میلادی از بسترهای رنگی استفاده شد. تقریباً همزمان با شروع استفاده از بسترهای رنگی، پوشاندن کرباس در زیر لایه‌های صاف و ضخیم منسوخ شد و هنرمندان مشتاقانه از بافت سطحی تکیه‌گاه برای سبک بخشیدن به کارشان استفاده کردند. همچنین از بافت های دست‌ساز (با ساختن بسترهای ضخیم به وسیله کاردک) و زبره کاری های تزیینی (به وسیله قلم‌مو) در کارشان بهره جستند.

هنرمندان بافت و رنگ بستر را برای تأثیرات بصری آن تغییر می‌دادند. بسترهای سفید تا اواخر قرن شانزدهم مرسوم بود و دوباره در اواسط قرن ۱۹ شیوع یافت.

از زمانیکه نقاشان به استفاده از رنگ های مات متمایل شدند، تأثیر یک بستر رنگ شده بیشتر نمایان شد.

از نیمه قرن شانزدهم، در بسترهای رنگی رایج از رنگدانه همراه با مواد پر کننده‌ای چون گل سفید یا گچ استفاده می‌کردند. این رنگدانه‌ها عبارت بودند از: اخراهای زرد، قرمز و قهوه‌ای، دودی چوب و استخوان و در قرن ۱۷ لاجورد فرنگی.

بسترهای رنگی اغلب حاوی روغن های خشکانه[۶] به همراه سریشم است و نشان می‌دهد که در آنها از مخلوط بست های روغنی و آبی استفاده شده است. غیر از اینها از شلاک نیز استفاده می‌شد.

سفید آب شیخ از قرن ۱۷ و شاید قبل از آن، در بسترهای سفید و رنگی به کار می‌رفت. برای بسترسازی تکیه‌گاه های مسی و تخته‌های چوبی از رنگ روغنی سفید آب شیخ استفاده می‌کردند. بستر تابلوهای نقاشی هلندی قرن ۱۷، گاهی حاوی دو یا سه رنگ متفاوت است... طی قرون ۱۹ و ۲۰ میلادی از پر کننده‌هایی استفاده شد که پیش از آن رایج یا شناخته شده نبود، نظیر سفید آب روی، باریت و سفید تیتان.

در گذشته استفاده از بسترهای بافت‌دار بخشی از سلیقه هنری محسوب می‌شد، برخی هنرمندان بسترها را خودشان بافت‌دار می‌کردند، در حالیکه برخی دیگر به تهیه کنندگان خود اعتماد می‌کردند. کرباس از پیش بوم شده می‌تواند مدرکی دالّ بر تاریخ اثر باشد که با سر بر آوردن کارخانجات هنری در اوایل قرن هیجدهم، این تجربه حاصل شد. مدارکی وجود دارد که نقاشان آلمانی به تهیه کنندگان هنری خود- کسانی که از اوایل قرن ۱۷ کرباس بوم شده عرضه می‌کردند- اعتماد داشتند. حداقل یک شرکت انگلیسی در طول قرن نوزدهم هفت گونه مختلف از بسترهای بافت‌دار شده روی کرباس را عرضه می‌کرد. هنرمندان قرن بیستم از بافت بستر به دلایل مختلف استفاده می‌کردند. "مجموعه‌های کوچ"[7] اثر یاکوب لورنس[8] یکی از نمونه‌هایی است که سوء تعبیر ممکن از اهداف هنرمند را در استفاده از یک بستر بافت‌دار، نشان می‌دهد. بسترهای آبله‌گون مرئی در چندین مجموعه داستانی یاکوب لورنس جای سؤال بسیاری برای دانشمندان مرمت و مرمتگران ایجاد می‌کرد. آیا لورنس بافت اثر را عمداً به تقلید از فرسک خلق کرده بود؟ این سؤال براساس دو سابقه تاریخی مشابه بوجود آمده بود:

اول اینکه برخی هنرمندان همانند گوگن به پیروی از فرسک روی بسترهای جاذب با رنگ روغن کار می‌کردند و دوم اینکه لورنس از نقاشان دیواری مکزیک که تکنیک فرسک حقیقی را احیا کرده بودند، بهره‌هایی برده بود. او شصت پانل فشرده چوبی برای شروع مجموعه داستانی خود روی مهاجرت آفریقایی- آمریکایی به شهرهای صنعتی شمالی و میانه غربی آمریکا آماده کرده بود که حباب هایی در آنها دیده می شود. این حباب ها ممکن است نتیجه کار در یک کارگاه سرد باشد. لورنس اظهار کرده بود که او قصد ایجاد این اثرات را نداشت و اگر اتفاقی می‌افتاد که او دوست داشت، اجازه میداد تا این اتفاق بیافتد (Kirsh & levenson, 2000, 79-83).

۱ـ بسترهای جاذب

یک سطح مات با اثرات زیباشناسانه جدید، تجربه جدیدی برای هنرمندان قرن نوزدهم بود. آنها به تجربه‌های مختلفی دست یافته بودند: استفاده از بست آبدار، خیساندن رنگ هایشان در روغن، عدم پذیرش استفاده از پوشش سطح ورنی و استفاده از بسترهای جاذب.

تمایل به افزودن ماتی و ناشفافی سطح رنگ در میان هنرمندان پیشگام در طول دهه ۱۸۸۰ نه تنها با علاقه‌اشان به پاستل، گواش و تمپرا بلکه با پذیرش مواد جاذب بوم کننده کرباس برای کار رنگ روغن اظهار شده است. کامیل پیسارو، احتمالاً اولین نقاش در استفاده از بسترهای جاذب بوده اما سابقه قدیمی‌تری نیز وجود داشت. بسترهای جاذب در دهه ۱۸۸۰ در پاسخ به خواست هنری، مرسوم بود. مریمه[9] نوشته که در ۱۸۳۰ ری[10] رنگساز مسؤول معرفی آنچه بوده که به نادرست کرباس های جاذب نامیده می‌شد. او توضیح می‌دهد که بسترهای تمپرا یا جاذب هر دو بوسیله تیسین[11] و ورنز[12] مورد استفاده قرار می‌گرفت.

کارول کریستنسن[13] تقدم گوگن را در استفاده از بسترهای مات، با عقیده‌ای راسخ و با اشاره به انگیزش‌های گوناگون مطرح می‌کند: بسترهای جاذب برتری‌های بسیاری دارند: خشک شدن، فقدان رنگ پریدگی، چسبندگی بهتر و جذب روغن زیادی در لایه رنگ برای بالا بردن خلوص و ثبات رنگ و فام‌های رنگی گوناگون در آنها.

همچنین بسترهای مات می‌توانست برای وانمود کردن سطح آهکی فرسک مورد استفاده قرار گرفته باشد. مطابق نظر موریس دنیس[14]، گوگن تأثیرات مات فرسک ها را دوست داشت و کرباس‌هایش را با پوشش ضخیمی از جسّو سفید تهیه می‌کرد. او در علاقه به دست‌یابی به کیفیت مات فرسک با معاصرانش همچون مری کاست سهیم بود.

ادوارد مونک به خاطر طرز تفکر خود، برای بدست آوردن یک سطح خشک و پریشان، که شباهت به فرسک داشته باشد، از ابزارهای مختلفی استفاده می‌کرد. او از کازئین بعنوان بست بستر استفاده کرده و روی کرباس ها و پانلهای بوم نشده و خراش یافته با سطوح رنگ خشک یا نیمه خشک کار می‌کرد و کارش را در معرض آب و هوا و فضولات پرندگان قرار می‌داد.

براک با استفاده از یک بستر مات بافت‌دار شده با ماسه، برای ایجاد بافت بیشتر، جسو را شانه می‌کرد. تشخیص اثر مات یک بستر جاذب از مات شدگی حاصل از رنگ‌های سطح یا سطح ورنی نخورده مشکل است (Kirsh & levenson, 2000, 84-85).

۲ـ بستر برای مطلا کاری[15] و لایه چینی[16]

در نقاشی‌های قدیمی با پس زمینه‌های مطلا ـ که برخی اوقات نقاشی با بستر طلایی نامیده می‌شدند ـ قسمت هایی که قرار بود مطلا شود، نیاز به آماده‌سازی خاصی داشتند. بستر زیر ورقه‌های طلا، نقره یا قلع برای ایجاد درجه‌ای استثنایی از زیبایی (صافی) ناشی از جلای فلزی، به تراشیدن و ساییدن نیاز داشتند. سابقاً این بسترها شامل استفاده از گل اخرا روی جسو بودند که بدلیل مهره زنی نه تنها یک سطح کاملاً صاف را شکل می‌داد، بلکه رنگ گرمی را از زیر لایه بسیار نازک طلا ارائه می‌کرد (همان، ۸۸). دیگر روش مهم مطلا کاری روش دندانه‌ای یا چسبی[17] است که برای اجرای آن سطح هر جسمی را که بخواهند با چسب می‌پوشانند. پس از اینکه به اندازه‌ای که به قدر کافی چسبناک باشد، خشک شد، ورق را بر روی آن می‌چسبانند. در این مورد امکان مهره‌زنی وجود ندارد. کاربرد مطلاکاری دندانه‌ای در درجه اول نه برای ایجاد زمینه، بلکه بیشتر برای نقاشی صرف بوده است یعنی برای اجرای تزیینات خطی فلزی برای سطح رنگ‌آمیزی شده‌ی تابلو (معمولاً برای تقلید از بافته‌های زربفت و ملیله‌کاری" (کار و لئونارد، ۱۳۸۴، ۳-۴۲). همچنین در یک تکنیک معروف بنام خراش[18]، سطح را با طلا می‌پوشاندند و

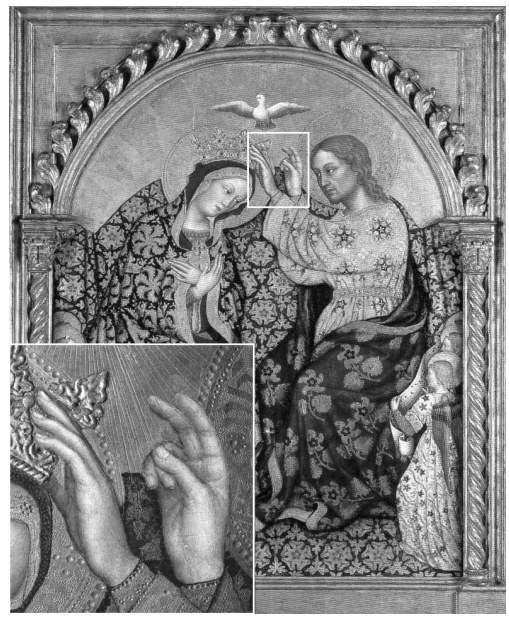
سپس روی طلا رنگ می‌زدند، آنگاه هر قسمتی را که می‌خواستند خراش می‌دادند تا طلای زیر آن آشکار شود.

نقاشی‌های با بستر مطلا کاری شده ممکن است تزییناتی با برجستگی کم، بنام ابزارزنی (دندانه کاری) و منگنه کاری داشته باشند. برای این کار روش هایی اتخاذ می‌کردند تا فرم ها و بافت های ویژه و دیدفریبی ارائه دهند" (Kirsh & levenson, 2000, 88). خطوط را به وسیله‌ی قلم نوک سوزنی یا پرگار نقر می کردند تا هاله‌ی نور پیرامون سر و پرتوهای ساطع از قدیسان را ایجاد کنند. برای نقش اندازی روی حاشیه و پس زمینه‌ها به وسیله چکش و قلم نوک سوزنی سوراخ‌هایی ایجاد می‌شد. ایجاد طرح‌های پیچیده در سطوح گسترده نیازمند سوراخ های فراوان بود. خطوط نقر شده و نقاط قلم‌زنی شده تنوع ستودنی در سطح ایجاد می‌کرد و با تابیدن نور موجب می‌شد که طلا سوسو بزند (متموج و لرزان بنظر برسد). در ضمن گاهی از این فن در قسمت های رنگ‌آمیزی شده هم استفاده می‌شد. گاهی برای شبیه‌سازی فلزات قیمتی فن ابزار زنی را با فن لایه چینی یا فن شکل‌دهی به بتونه‌ی گچی برای نقوش سطح تخته نگاره ها همراه می‌کردند" (کار و لئونارد، ۱۳۸۴، ۸۳).

ج) بافت لایه رنگ و لایه‌های تفننی غیر از رنگ

لایه رنگ اصلی‌ترین لایه یک نقاشی است و همه لایه‌های پیشین مقدمه‌ای برای کار روی این لایه محسوب می‌شود. تفاوت تکنیک های نقاشی بیشتر در این لایه رخ می دهد.

ممکن است خود رنگ دارای بافت باشد یا هنرمند برای ایجاد بافت بیشتر عناصری در داخل رنگ افزوده باشد. این کار روشی عمومی برای نقاشان کنجکاو مدرن جهت گسترش محدوده‌های قراردادی نقاشی شد. ماسه خشک خوب شسته شده ماده بسیار



تصویر ۱- تاج گذاری حضرت مریم (۱۴۲۰م.)، تمپرا روی تخته با بستر مطلاکاری شده و جزئیات دندانه کاری و ابزار زنی در آن، اثر جنتله دفابریانو (۱۴۲۷-۱۳۷۰م.).
مأخذ: (Kirsh & levenson, 2000, 89 & 117)

مناسبی به نظر می رسد، خاک اره نیز جسمی چسبناک تولید می‌کند که برای ارائه سطحی نامعمول و متراکم براحتی در دسترس است (Stephenson, 1989, 104).

طبق نوشته های چنینو -چنینی[۱۹] در کتاب il libro dell Arte (حدود ۱۴۰۰ میلادی) نقاشی با بست زرده تخم مرغ به صورت لایه‌های مجزا انجام می‌شده است.

این تکنیک نقاشی لایه به لایه از ایتالیا به سایر کشورها سرایت کرد و قرنها مورد استفاده قرار گرفت. اما هاشورزنی آخر در نقاشی تمپرا منحصر به اولین مکاتب نقاشی ایتالیایی باقی ماند. با پیشرفت تکنیک های نقاشی دلبستگی شدید به این سنن نقاشی لایه به لایه از بین رفت و به تدریج تمایل به سبک های هر چه آزادتر و برداشت های شخصی، جای آن را گرفت.

خلق نقاشی های بزرگ و عظیم در اواخر قرن ۱۶ به تکنیک آزادتر و گشاده‌تری نیاز داشت، بنابراین دیگر از شیوهٔ نقاشی با روی هم گذاشتن چندین لایه رنگ، استفاده نشد. برای مثال، تیسین با ضربه‌های آزاد قلم رنگ های روشن را در محل مورد نظر قرار می‌داد و برای سایه‌ها (در حالی که معمولاً بستر تیره رنگ بود) از رنگ های لعابی استفاده می‌کرد. پس از وی، پل روبنس نیز از این روش استفاده کرد و رنگ سفید متراکم را برای نواحی روشن و لعاب های نازک یا برای سایه‌ها به کار گرفت. البته در این دوره استفاده از رنگ روغن رایج شده و جای تمپرا را گرفته بود و امکان خلق نقاشی با لخته رنگ وجود داشت.

نقاش ممکن است بافت اشیاء را نقاشی کند. بافت های بدلی که جنسیت اشیاء را نشان می‌دهد، در آثار دوره رنسانس (دوران کلاسیک) و باروک و رئالیسم و در کارهای هنرمندانی چون میکلانژ و رامبراند و گوستاو کوربه[۲۰] دیده می شود.

تفاوت بین "بافت رنگ" در نواحی روشن و سایه رنگ های تابلو را در کارهای رامبراند بهتر می‌توان دید. در نواحی روشن، تابلوهای وی، رنگ های ضخیم و ناهموار به صورت "جسمی" به کار رفته است و به نظر می‌رسد که رنگ های روشن، برخلاف رنگ لعابی سایه‌ها، به صورت یک تکه گذاشته شده است.

این شیوهٔ رنگ‌گذاری رامبراند که حالتی از بافت به کل اثر می‌دهد متأثر از احساس درونی هنرمند است.

پیشرفت شیوه‌ها در نهایت منجر به ابداع شیوه رنگ گذاری یکضرب[۲۱] گردید.

در این شیوه به جای اینکه رنگ را به صورت لایه به لایه اضافه کنند، نقاشی‌ها را با رنگ های مخلوط شده و خیس در یک مرحله به انجام می‌رسانند. شیوهٔ نقاشی یکضرب حتی در اوج رواجش طی سده نوزدهم، همیشه برای کشیدن پیش طرح و نقاشی‌های کم ارزش به کار می‌رفت.

از ویژگی های کلاسیسم نو در قرن ۱۸ میلادی، تمایل به نظم و انضباط، هماهنگی رنگ و نور و ایجاد بافت های مختلف لباس ها، در و دیوار و اشیاء موجود در تابلوهای نقاشی است که بر اثر سایه‌پردازی های دقیق با ظرافتی خاص خودنمایی می‌کنند.

در دوره رومانتیسم با کنار زدن قیود کلاسیسم، دست نقاش در

بیان صریح حس خود بازگذاشته شد و بافت های مطابق با روحیه و شخصیت نقاش ظهور پیدا کرد. برخی با کنار هم قرار دادن رنگ ها با حرکات محکم قلم‌مو، ساختاری ناآرام به موضوع می‌دادند؛ و عده‌ای با حرکات ملایم و نرم قلم‌مو به ساخت و ساز اجزاء تابلو و انعکاس روحیه‌ی شخصی خود در آن پرداخته و بافت دلخواهشان را می‌آفریدند. آثار جان کنستابل[۲۲] و اوژن دلاکروا[۲۳] در رابطه با شناخت و بکارگیری صحیح بافت های مختلف قابل توجه است.

نقاشان واقع گرا با تقیّد به ویژگی های فیزیکی و ظاهری اشیاء، بافت و جنسیت اشیاء را همانگونه که هست منعکس می‌نمودند. تابلوی خوشه‌چینان اثر فرانسوا میله[۲۴] بیانگر این واقعیت است.

اُنوره دومیه[۲۵] با حرکات دورانی و مواج قلم‌مو به نمایش بافت‌های مختلف مبادرت می‌کرد و علاوه بر نمایاندن بافت اشیاء تابلو- مخصوصاً لباس ها- با حرکات قلم‌مو و رنگ های ضخیم بر روی تابلو، بافتی ویژه را ایجاد می‌کرد.

با پیشرفت شیوه‌های نقاشی سنتی و ابتدایی و رسیدن به شیوه‌های هر چه آزادتر، بافت سطحی نقاشی، نقش یک عامل بیان‌کننده‌ی احساس را پیدا کرد. خواص رنگ نیز همچون بافت، بیانگر احساس مورد نظر نقاشی و مشخصه‌ی شیوه‌ی فردی است.

امپرسیونیست ها بر "رنگ و نور" تأکید می کردند و نقاشان این دوره با قرار دادن تکه‌های رنگ درخشان و ناب علاوه بر ایجاد سطوح رنگین شفاف و درخشان، نوعی بافت رنگی را بر تمام سطح پرده‌ی نقاشی حاکم می‌کردند.

امپرسیونیست ها بدنبال تأثیر نور بر اشیاء بودند بنابراین با سرعت زیاد از مدل خود نقاشی می کردند و بافت خشنی از آن در تابلوهایشان حاصل می‌شد.

علی‌رغم تصوری که از نقاشی‌های امپرسیونیسم می‌شود، آنها در بیش از یک جلسه کار شده‌اند و نقاش پس از اتمام اثر در محل، بعدها در آن تغییرات و اصلاحاتی داده است.

مونه نقاشی روی ۱۶ کرباس را یکی پس از دیگری در چند دقیقه در یک زمان از روی قایق کوچک خود تجربه کرد، او اغلب می‌گفت که نقاش نمی‌تواند بیش از نیم ساعت در فضای بیرونی رنگ بگذارد و تصویر درستی از طبیعت ارائه دهد. مشاهدات مختلف از ضربات خشک شده قلم در لایه‌های زیرین سطح، ساخته شدن نقاشی‌ها را در چندین مرحلهٔ تأیید می‌کند. برای مثال طبق تصویری که با اشعه X از تابلوی Fax hill, upper Nerwood پیسارو برداشته شده، خطوط محیطی درختان و منظره، با خطوط تصویر نهایی کاملاً منطبق نیستند. نمونه‌های متعدد دیگر نشان می‌دهد که پس از خشک شدن لایه‌های پائینی، روی آنها رنگ شده تا اینکه ضربات قلم خشک آنها برای قلم پردازی‌های بعدی تیرگی ایجاد نکند. غیر از اینها نقاش به حالت خیس در خیس نیز تغییراتی در آثار خود بوجود آورده است. حالت خیس در خیس مخلوط واقعی از رنگ ها را در سطح تصویر توصیف می‌کند، نمونه‌های آن ممکن است در تابلوی آبتنی کنندگان گرینویلر مونه، و تابلوی تئاتر رنوار دیده شود. مشخصه ممتاز قلم پردازی امپرسیونیست‌ها استفاده از تاش قلم- ضربه یا تکه رنگی- است. در نقاشی آکادمیک شکل ها می‌تواند به نرمی مشق شده یا اسکیس زده شوند. بخشی از ابتکار امپرسیونیست‌ها تعریف فرم ها در تکه‌های رنگی متمایز بود. البته اختراع تاش قلم، کار امپرسیونیست‌ها نبود و پیش از آنها از قرن ۱۷ میلادی رایج بود.

تغییر مهم در نقاشی امپرسیونیست‌ها استفاده از قلم‌موی گرد بود که ضربات قلم متفاوتی ایجاد می‌کرد. نوع تاش قلم و ضخامت رنگ در طول تاش در قلم‌موی گرد با قلم‌موی تخت متفاوت است.

نقاشان، قلم‌موهای دسته بلند و نرم را دوست داشتند. پس از مرگ مونه، معلوم شد که او قلم‌موهای بلند نرم بخصوصی را برای ساخت اثرات بافت غیر عادی روی برخی نقاش‌هایش استفاده می‌کرد.

بافت سطح رنگ، یک دلبستگی همیشگی برای مونه بود (Bomford & et al, 1991, 91-98). او لایه‌های رنگ ضخیم را با بافتی بی‌سابقه بکار می‌برد. ابتدا بافتی با رنگ ایجاد می‌کرد و پس از خشک شدن، لایه دومِ رنگ را کار می‌کرد.

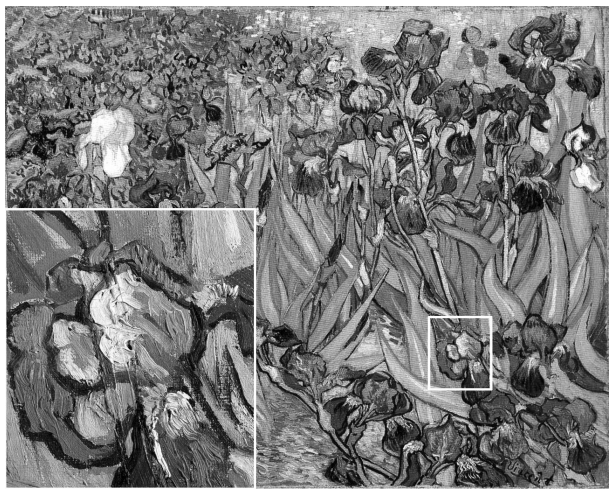
استفاده از بافت بوسیله نقاشان امپرسیونیست، یک کلید اصلی در تکنیکشان بود، تاش قلم احساسی از سنگینی، ضخامت و بافت را به بیننده القا می‌کند. بازی نور در میان سطح نقاشی‌های امپرسیونیست گاهی نرم و سیال و گاهی خشک، دانه دانه و تقریباً گچی است. دستکاری رنگ با قلم موهایی در اندازه و شکل های مختلف و گهگاه بوسیله کاردک، گوناگونی زیادی را می‌تواند در بافت ایجاد کند.

پس از امپرسیونیست‌ها، پست امپرسیونیست‌ها بر پایه نظریات آنان راهی متفاوت در پیش گرفتند. اینان از رنگ ها به صورت تجزیه شده استفاده کرده و ترکیب آنها را به چشم بیننده وا می‌گذاشتند و هنرمندان این مکتب از طریق نقطه‌چین کاری (پوانتیلیسم)[۲۶] یا تجزیه کاری (دیویزیونیسم)[۲۷]، به حاکم کردن بافتی رنگی بر تابلو می‌پرداختند. پل‌سزان و ژرژسورا[۲۸] از جمله این نقاشان هستند. آثاری که ژرژ سورا آفریده از بافتی ویژه که حاصل مجاورت نقطه‌های رنگی ایجاد شده با ضربات کوتاه قلم مو می‌باشد، برخوردار است. بافت حاصل از این شیوه تا حد زیادی شبیه بافت بوجود آمده در هنر موزاییک کاری است.

وان‌گوگ از بافت به گونه‌ای حسی بهره می‌برد. او از بافت های رنگی که تا اندازه‌ای از نقاشان پوانتیلیست فرا گرفته بود، الهام گرفت و نوعی بافت ویژه‌ی خود را در تابلو حاکم کرد. او از خطوط منحنی رنگی، خطوط تکه تکه و نقطه‌های کوچک و بزرگ استفاده کرده و بافتی مواج و پیش رونده را ایجاد می‌کرد که در اکثر آثارش این خطوط رنگی ضخیم از موضوع تابلو تبعیت می‌کنند.

رقیق یا غلیظ بودن، زود خشک شدن، ناصافی، تراکم و سایر خواص رنگ ها در نقاشی تابع نوع و میزان بست[۲۹] است به علاوه بست روی خواص بصری رنگ از قبیل تیرگی، شفافیت و درخشندگی یا ماتی نیز اثر می‌گذارد. تغییر شیوه‌های نقاشی سنتی به شیوه‌های آزاد و شخصی با تاریخچه بسترهای نقاشی رابطه‌ای نزدیک دارد.

نوع و مقدار بست مصرفی همان قدر که بر روی خواص ساختاری رنگ تأثیر می‌گذارد بر شفافیت آن نیز اثرگذار است. رنگ هایی که دارای بست آبی، از قبیل صمغ های گیاهی یا سفیده تخم مرغ هستند، سطحشان ناصاف و متخلخل است، به همین دلیل نور را متفرق می‌کنند و مات دیده می‌شوند. بست روغنی سطحی صاف و پیوسته



تصویر ۲- گل های زنبق اثر ونسان ونگوگ و جزئیات رنگ گذاری در آن.
مأخذ: (Kirsh & levenson, 2000, 125-6)

به وجود می‌آورد که نور را به لایه‌های زیرین انتقال می‌دهد.

برای محو کردن یک رنگ زیرین لایه رنگ نیاز به قدرت پوشانندگی بالایی دارد. همچنین به ضخامت نسبی نیاز دارد، بسیاری از لایه‌های رنگی برای پوشاندن رنگ زمینه بکار می‌روند و بر کیفیت انعکاسی آنها در خلق تنالیته‌های شفاف و سراسری تأکید می‌شود. البته روغن می‌تواند با افزایش موادی از قبیل پر کننده‌ها، رزین ها یا موم ها تغییر یافته باشد چنین افزایش هایی در رنگ های فرموله شده تجاری بناچار قدرت پوشانندگی‌شان را تقلیل می‌دهند و با ضخامت افزوده لایه ضخیم رنگ در نقاشی‌ها شریکند. پر کننده‌ها و افزودنی ها در رنگدانه رنگ ممکن است برای خلق سطح مات یا نیمه شفاف افزوده شود. اغلب آنها براحتی یک لایه رنگ ضخیم ایجاد می‌کنند. افزودنی‌ها در بست رنگ از قبیل رزین ها، روغنها یا موم ها معمولاً برای تغییر دادن خواص کار رنگ خیس برای اجرای آسان است. اما ممکن است آنها برای افزایش شفافی یا نیمه شفافی نیز استفاده شده باشند. انتخاب غیرعاقلانه افزودنی ها، ترک برداشتن، تاریک شدن یا کمرنگ شدن زودتر از موعد را سبب می‌شود. برای مثال نقاشی‌های رنگ روغن ویلیام ترنر از انتخاب بی‌احتیاط مواد و استفاده ناهمگون از افزودنی ها (موم زنبـــور عسل یا موم نهنـــگ) آسیب دیده است" (Kirsh & levenson, 2000, 147-149).

تحول بسیار مهم که در نقاشی سه پایه‌ای بدست براک و پیکاسو افتاد، ورود مواد و مصالح غیر از رنگ به نقاشی، در دوره کوبیسم متأخر بود.

"بکار گرفتن موادی از قبل شن و ماسه و بریده‌های جراید و شبکه‌های سیمی و تخته و یا تکه‌های پارچه، نمای ظاهری تابلوها را تغییر داد و بافت را در فضای تصویر برای بینندگان عرضه داشت" (حلیمی، ۱۳۸۳، ۱۱۲-۱۱۱).

در این دوره "موضوعات نقاشی شکل طبیعی خود را از دست داده و سطوح مختلف هندسی جای آنها را گرفتند. هنرمندان گاه بافت هایی را شبیه آنچه در طبیعت وجود داشت با رنگ بر روی سطوح هندسی جای می‌دادند و گاهی نیز بافتی دلخواه را ایجاد می‌کردند. برخی اوقات نیز بافت مورد نظر را مستقیماً از محیط انتخاب نموده و با تلفیق آن در نقاشی فضای دلخواه را به وجود می‌آوردند.

[پرده پرتقالی‌های براک] احتمالاً نخستین پرده‌ای بود که در آن حروف استنسیل ظاهر شد.

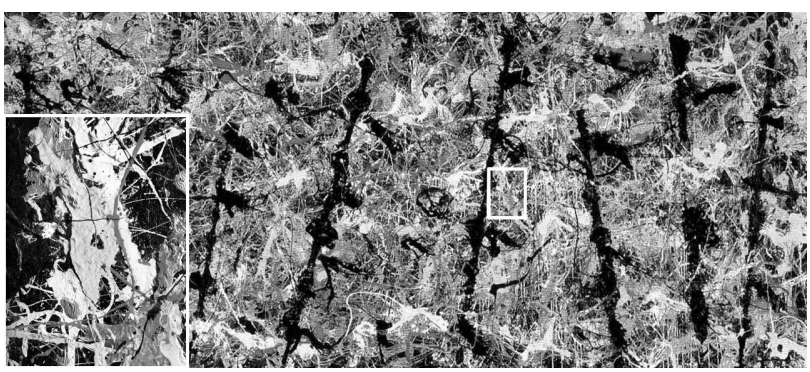
از تابستان ۱۹۱۱ به بعد براک و تقریباً بلافاصله پیکاسو، کلمات، حروف و علامت را به عنوان یک عنصر فعال تصویری به آثار خود داخل کردند" (کوپر، ۱۳۸۲، ۵۷) پس از ۱۹۱۲ کوبیسم متأخر با تقلید بافت های مختلف که براک پیش از پیکاسو آن را آغازید پا گرفت و هر دو هنرمند صنعتگرانه روش هایی را برای ارائه مرمر رگه‌دار، بافت چوب و حتی تارهای موی انسان تقلید کردند.

"براک حتی از این هم فراتر رفته و به رنگ های خود، ماسه و مواد دیگر اضافه می‌کرد. این ابتکار ظاهراً بسیار موثر از آب در آمد، زیرا براک بعد از پشت سر گذاشتن تجربه "کاغذ چسبها" اظهار کرد که این عمل "میزان بستگی رنگ را به جسم [برای من آشکار کرد]... و طبیعتاً این بستگی نزدیک میان رنگ و جسم وقتی در نقاشی باشد به ناچار لطیف‌تر می‌شود. لذا بزرگترین شادی من این بود که بتوانم با وارد کردن این عناصر خارجی به نقاشی‌های خود ماهیتی "مادی" بدهم". پس از این مرحله پیکاسو دست به ابتکار مهم‌تری زد. به این معنی که در تابلوی کوچکی مربوط به ماه مه ۱۹۱۲، تکه‌ای پارچه را که روی آن طرح حصیربافی یک صندلی چاپ شده بود، برای نمایش نشیمنگاه صندلی، روی سطح تابلو چسباند و در اطراف و روی این ترکیب یک طبیعت بی‌جان کشید. این اولین کلاژ بود و به نوبهٔ خود تناقضات متعددی را تجسم می‌بخشید" (همان، ۶۲-۵۹).

کلاژ راهی در نقاشی باز کرد که در مکاتب بعد از آن هر نقاش، براساس نیاز و شیوه‌ی کارش به گونه‌ای از بافت های دلخواه برای نیل به هدفش کمک می‌گرفت.

پس از جنگ جهانی دوم، آمریکا به یکی از مراکز هنری جهان مبدل شد و جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی از آنجا آغازید. "جنبش واقعی با آثار نقاشانه جکسن پالاک شروع شد. او روش "نقاشی چکه‌ای"[۳۰] را در پیش گرفت که قبلاً ماکس ارنست[۳۱] و هانس هفمان[۳۲] نیز آزموده بودند. او بوم بزرگی را روی زمین می‌گسترانید، در اطراف و وسط و میان آن حرکت می‌کرد، و بدون اینکه تصویری در ذهن داشته باشد رنگ ماده داخل قوطی های سوراخ شده را بر آن می‌چکانید و می‌پاشید" (پاکباز، ۱۳۸۲). چنانچه پالاک در جمله‌ای قریب به این مضمون می‌گوید:

"من بیشتر ابزارهای معمول نقاشی همانند سه پایه، پالت، قلم موها



تصویر ۳- تیرهای آبی اثر جکسن پالاک و جزئیات رنگ ها و ترک ها در آن.
مأخذ: (Kirsh & levenson, 2000, 142-3)

و مانند اینها را کنار نهادم و چوب‌ها، ماله، کاردک‌ها و رنگ های مایع چکه‌ای یا لخته رنگ سنگین با ماسه، خرده شیشه و سایر مواد خارجی افزوده را ترجیح دادم".

در بررسی اثری از وی بنام تیرهای آبی نتایج جالب توجهی بدست آمده است. مرمتگران اثر دریافتند که پالاک مکرراً کرباس را از کف زمین به دیوار منتقل کرده است. او کارش را کف زمین شروع کرده و در مرحله بعد او کرباس بزرگ را به دیوار منتقل کرده و اجازه داده رنگ‌های سفید بر روی لایه سیاه رنگ اول حرکت کنند. گام سوم دوباره شامل رنگ مایع بود و رنگ های روشن در حالیکه کرباس در حالت افقی قرار داشت بکار رفتند. تیرهای آبی بعداً افزوده شده‌اند در حالیکه رنگ های زیرین خشک بودند. زیرا هیچ اختلاطی بین این رنگ ها وجود ندارد. لایه پایانی نشان می‌دهد که پالاک رنگ را با پارچه و چوب به شدت عمل پاشیدن، بکار برده است.

جکسن پالاک از ماسه در قسمت بالای تابلوی پرنده استفاده کرده است. همانند تعدادی از معاصران خود، او به سورئالیسم اروپایی به اندازه هنر بومی آمریکا علاقمند بود او با سیکیروس[۳۳] کار کرده بود و استفاده استادانه مکزیکی ها از لعاب های رنگ افشانه را پذیرفته بود.

هر سه منبع فوق دلیلی برای استفاده از ماسه در کارهای پالاک می‌توانست باشد. علاوه بر ماسه، او در نقاشی‌های خود از شاخه سیگار، کبریت مصرف شده، گرد و خاک کف زمین، خرده شیشه، سکه و دکمه و هر آشغال موجود در کف کارگاه برای برجسته کردن بیشتر اثر سود جسته است (Kirsh & levenson, 141-151).

"پاریس پس از جنگ نظیر آنچه را که در نیویورک اتفاق افتاد، تجربه کرد. ژرژ ماتیو[۳۴] (متولد ۱۹۲۱)، با الهام از خوشنویسی خاور دور، نقاشی کنشی[۳۵] خاص خود را پدید آورد که ظاهراً به آثار پالاک شبیه بود، اما ولس[۳۶] همتای راستین پالاک شناخته می‌شد، با این تفاوت که روی بوم های نسبتاً کوچک نقاشی می‌کرد (او حرکت های دست و انگشتان را برای بیان حالت درونی خویش کافی می‌دانست). پی‌یرسولاژ[۳۷] همچون کلاین[۳۸] نقاشی هایش را با ضربات پویای قلم‌مو شکل می‌داد...

بسیاری از نقاشان مکتب پاریس نظیر همکاران نیویورکی خود با استفاده از مواد و اسلوب های نامتعارف به هنر "بی فرم" پرداختند. اگر پالاک با رنگماده ساختمان، شن و خرده شیشه کار می‌کرد، ژان فتریه[۳۹] رنگ روغنی آمیخته با گرد رنگ را با کاردک بر سطح کاغذ یا گچ می‌کشید و یا آنتونیو تاپیس[۴۰] بافت "دیوار گونه" نقاشی هایش را با گچ پاریس، سریشم و شن می‌ساخت" (پاکباز، ۱۳۸۲). "مارشال ژان دوبوفه[۴۱]، از برجسته‌ترین نقاشان فرانسه در سال های ۱۹۵۰-۱۹۴۰ سطح را مثل خمیری می‌سرشت و سپس می‌خراشید تا بافتی مشابه خشت های گلی و آجرها بدست آرد. بافت دیوارهای پاریس با چندین لایه‌ی گچ مربوط به نسل‌های متوالی، نظر او را در کارش جلب می‌کرد. اسلوب اختصاصی دوبوفه بر زمینه‌ای ضخیم از ماسه، خاک، مواد تثبیت کننده و برخی عناصر دیگر بود که رنگ را سرانجام با آنها مخلوط می‌کرد تا اثری، مخطط و لکه‌لکه را چنانچه وجود واقعیتی ملموس و نیرومند را به تماشاگر القاء کند، بوجود آید.

آلبرتو بوری[۴۲] هر چیزی را که به دستش می‌آمد، از نظر امکانات زیباشناختی‌اش مورد بررسی قرار داده و در جای خود به کار می‌برد، به همین دلیل در تابلوها از بافت های اشیاء مختلف مثل گونی، پارچه، نخ، پلاستیک‌های سفید و رنگی، گچ، ورقه‌های فلزی و چوبی در جای مناسب و به طور هماهنگ استفاده کرده و ترکیباتی دلخراش که خاطرات باندهای آغشته به خون را که کراراً در صحنه‌های جنگ دیده بود بوجود می‌آورد (لوسی اسمیت، ۱۳۸۱، ۸۹).

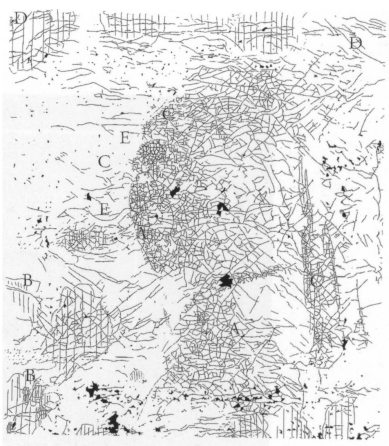
د) بافت حاصل از میانکنش نقاشی و محیط

گذشت زمان و تنش‌های وارده به یک اثر نقاشی از طرف محیط و واکنش نقاشی به این تنش ها، ممکن است بافت لایه‌های نقاشی را تغییر دهد. چنین بافت هایی حاصل گذشت زمان و نشان از قدمت اثر است. در برخی نقاشی‌ها همانند تاچلین ممکن است به مرور زمان بافت لایه تکیه‌گاه بیشتر نمود پیدا کند این شاید بدلیل تغییرات حاصل در رنگ همانند تیرگی و کدر شدن رنگ باشد.

بست روغنی سطحی صاف و پیوسته بوجود می‌آورد. رنگ های روغنی با گذشت زمان براق‌تر می‌شوند که این نیز تغییراتی در سطح اثر بوجود آورده بافت بصری اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

ترک[۴۳] و ریزترک[۴۴] از جمله پدیده‌هایی است که سطح اثر را تغییر داده و بافتی جدید به اثر می‌بخشد. ریزترک و ترک های پیرشدگی[۴۵] در اثر میانکنش کرباس و محیط اتفاق می‌افتد و در لایه‌های بستر و رنگ امتداد دارند، ترک و ریزترک، شبکه‌ای توری مانند در اثر ایجاد می‌کنند، در تابلوی "دختری با گوشواره‌های مروارید" ورمیر بافت حاصل از ریزترک ها قابل توجه است (تصاویر ۴ و ۵). الگوی ترک و ریزترک وابسته به جنس تکیه‌گاه نوع بست رنگ و نحوه تنش های وارده به آن است. ترک های بوجود آمده در تکیه‌گاه‌های چوبی با تکیه‌گاه های پارچه‌ای متفاوت است.

ترک های انقباضی یا ترک های خشک شدن[۴۶] نیز نوعی از ترک است که بر اثر انقباض روغن در حین خشک شدن رنگ بوجود می‌آید.



تصاویر ۴ و ۵- بخشی از تابلوی "دختری با گوشهای مروارید" اثر ورمیر و بافت حاصل از ریزترک ها در سطح آن.
مأخذ: (Kirsh & levenson, 2000, 156)

تصویر ۷- "تاریخ طبیعی" اثر ماکس ارنست و جزئیات ترک در آن.
(مأخذ: نگارنده)

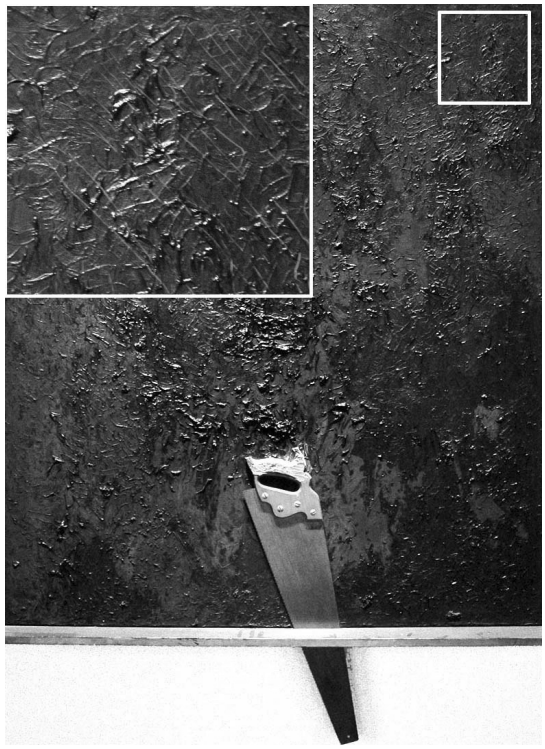
این پدیده ممکن است باعث نمایان شدن لایه‌های زیرین رنگ (همانند بستر یا تکیه‌گاه) شود. در تابلوی "دید سیاه" جیم داین[۴۷] نقاش آمریکایی، خشک شدن لایه رنگ و انقباض رنگ سیاه باعث پیدا شدن لایه‌ای قرمز رنگ در زیر لایه رنگ شده است که وضع ظاهری اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

تَرَک بافتی یکنواخت از خود بوجود می‌آورد. در آثاری که بصورت تخت کار شده‌اند وجود ترک، سطحی تجزیه شده از آنها ارائه می‌دهد. تابلوی "تاریخ طبیعی" ماکس ارنست که در موزه هنرهای معاصر تهران نگهداری می شود و سطحی تخت و صاف دارد شروع به ترک خوردن کرده است و در صورت ادامه آن کیفیت سطح اثر تغییر خواهد یافت. این اتفاق در آثار موندریان[۴۸] نیز قابل توجه است. چرا که آثار انتزاعی موندریان با تخت بودن سطح رنگ معنی می یابد و ترک بافتی غیر از بافت صاف و یکدست مورد نظر نقاش بوجود می آورد.

فشار موضعی بر یک نقاشی نوع خاصی از ترک را بوجود می‌آورد که به شکل حلقه‌هایی دور یک مرکز دیده می‌شود.

برخلاف ترک های کهنگی، ترک های انقباضی که معمولاً بازترند، فقط از بین لایه رنگ عبور می‌کنند، به علاوه این ترک ها فقط در قسمتهای خاصی از نقاشی دیده می‌شود. معمولاً رنگدانه‌های ریزدانه با جذب روغن بالا و همچنین رنگدانه‌هایی که نسبتاً در بست محلول‌اند، ترک های انقباضی تقریباً باز به وجود می‌آورند. شبکه توری شکل ترک های کهنگی در رنگهای ضخیم به نسبت رنگ های نازک وسیع تر است. معمولاً از روی الگوی ترک های انقباضی می‌توان تشخیص داد که خود هنرمند با لایه‌گذاری مجدد روی لایه‌های رنگ قبلی چه تغییراتی در شکل و ترکیب نقاشی ایجاد کرده است. وجود ترک های انقباضی را به خصوص در نقاشی های قرن نوزدهم به وضوح می‌توان دید. نقاشی های مربوط به قبل از قرن نوزدهم نیز چنین ترک هایی دارند ولی ترک هایشان نسبتاً ظریف تر است و کمتر جلب توجه می‌کند.

"در صورتیکه مقدار زیادی از رزین یا مواد ترکیبی دیگر با رنگ آمیخته شود ممکن است که ترک های انقباضی بد شکل و بزرگ ایجاد شود و بافت جدیدی به سطح نقاشی تحمیل کند. این بافت که شبیه پوست خزندگان است به ترک های پوست تمساحی[۴۹] معروف است"



تصویر ۶- "دید سیاه" اثر جیم داین و جزئیات ترک در آن که نشاندهنده بستر یا تکیه گاه قرمز رنگ آن است.
(مأخذ: نگارنده)

(کار و لئونارد، ۱۳۸۴، ۳۱) و سطحی زبر و فلس مانند ایجاد می‌کند. شکل دیگری از تغییرات بافت بمرور زمان، چین‌خوردگی و جابجایی رنگ است. چین‌خوردگی در اثر ازدیاد روغن حاصل می‌شود و روغن اضافی در سطوح خارجی‌تر رنگ منتشر می‌شود و یک پوسته کشیده به وجود می‌آورد. این پوسته بعدها در اثر خشک شدن روغن و انقباض لایه رنگ چین می‌خورد. برخی نقاشی های قرن نوزدهم دچار جابجایی رنگ شده است. علتش این است که روغن آنها هنوز خشک نشده است.

هـ) بافت تحمیل شده به اثر

ممکن است تابلویی در اثر شیوه مرمت غلط یا هر اتفاق دیگری دچار تغییر بافت شده و بافت جدیدی بخود گیرد. مثلاً برخی از تابلوهای نقاشی، در حین مرمت، در اثر قرارگیری در میز مکش گرم با شدت مکش و دمای بالا ممکن است بافت زبر خود را از دست داده و صاف شوند یا اینکه بافت تکیه‌گاه به لایه‌های بعدی تحمیل شود، نقاشان امپرسیونیست و بسیاری از نقاشان مکاتب قرن بیستم از لایه‌های ضخیم رنگ در آثار خود بهره جسته‌اند که ممکن است این لایه در حین مرمت دچار تغییر گردد. شایع‌ترین آنها صاف شدن لخته رنگ هاست. خشک شدن لایه‌های رنگ روغن ضخیم سال های متمادی طول می‌کشد و هنوز پس از گذشت صد سال از آثار نقاشان امپرسیونیست، برخی از رنگ های آنها در زیر لایه‌های ضخیم رنگ کاملاً خشک نشده و نرم هستند.

مات شدن سطح براق و بالعکس نیز بافتی غیر از اصل اثر به آن تحمیل می‌کند. بافت تحمیلی به اثر حتی‌الامکان بایستی از آن حذف شده و بافت اصلی اثر بدان برگردانده شود.

نتیجه

تاریخ فن بافت با تاریخ فن نقاشی پیوند مستقیم دارد. شکل و نوع بافت در سطوح مختلف نقاشی، تابع مواد در دسترس هنرمند و نحوه استفاده از آن و نیز اهداف هنرمند از خلق بافت است. اگرچه این مسأله فقط در برخی بافت های خلق شده توسط هنرمند مطرح است. برخی بافت ها، بویژه در سطح لایه رنگ بدون اینکه هنرمند عمدی در خلق آن نوع بافت داشته باشد، به طور اتفاقی با کار هنرمند بوجود آمده است. برخی بافت ها نیز در مصالح مورد استفاده هنرمند وجود دارند و هنرمند فقط دست به انتخاب آنها می زند. بافت هایی چون ترک در نقاشی نیز تابع زمان و نحوه نگهداری از اثر است. بنابر این اگرچه تاریخ فن بافت با تاریخ فن نقاشی پیوند یافته است اما دلیل قاطعی برای تاریخ گذاری آثار نمی تواند باشد، اما به این مسأله کمک شایانی می تواند بکند. بافت لایه رنگ در آثار معاصر (ابتدای قرن بیستم به بعد) از تنوع بیشتری برخوردار است؛ برعکس آن بافت تکیه گاه اغلب انتخابی است نه ساختگی و هنرمند یا صنعتگر با کار روی آن جهت بسترسازی به خلق بافت هایی در این لایه می زده است. در حقیقت هر قسمت از بافت نقاشی بخشی از هویت اثر محسوب می شود که بایستی حفظ گردد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ Fayyum.
۲ Tuchlein نوعی نقاشی روی پارچه و مشتمل بر تصاویری است که توسط نقاشان چون مانتنیا، هیوگو واندرگوئز و دورر مستقیماً بر روی ابریشم یا کتان بوم نشده، نقاشی شده است. به دلیل عدم بسترسازی و استفاده از بست آبی و رنگ رقیق، نقاشی از دو طرف تکیه‌گاه قابل رؤیت است.البته برای ساخت چنین نقاشی‌هایی از یک لایه آهار بدون لایه بستر، استفاده می‌شد.
۳ Berthe Morisot.
۴ Emile Bernard.
۵ Stuart Gilbert.
۶ روغن بَزرَک، گردو و خشخاش، که زمانیکه در معرض هوا قرار گیرند تشکیل فیلم می‌دهند.
۷ Migrants Left.
۸ Jacob Lawrence.
۹ Prosper Merimee، (۱۸۷۰-۱۸۰۳)، داستان نویس، مورخ و باستانشناس فرانسوی، بهترین اثر داستانی وی "کارمن" می باشد.
۱۰ Rey.
۱۱ Titian.
۱۲ Veronese.
۱۳ Carol Christensen.
۱۴ Maurice Denis.
۱۵ Gilding.
۱۶ Pastiglia) فن لایه چینی) که در آن گل اخرا را لایه لایه روی سطح نقاشی به شکل تزیینات مورد نظر می‌چینند تا کمی برجسته شود و سپس ورق طلا را روی آن می چسبانند.
۱۷ Mordant Gilding.
۱۸ Sgraffito.
۱۹ Cennino Cennini، (۱۴۴۰-۱۳۷۰) نقاش ایتالیایی که تحت تأثیر جوتو بوده و کتابش در مورد شیوه های نقاشی رنسانس مقدماتی و استفاده از مواد و ابزارها معروف است.
۲۰ Gustave Courbet.
۲۱ Alla prima واژه ایتالیایی به معنی رنگ‌گذاری یکضرب.
۲۲ John Constable.
۲۳ Eugene Delacroix.
۲۴ Francois Millet.
۲۵ Honore Daumier.
۲۶ Pointillism.
۲۷ Divisionism.
۲۸ Georges Seurat.
۲۹ Medium ،ماده واسطه، ماده‌ای همچون صمغ یا روغن بزرک که رنگدانه یا رنگینه را با آن مخلوط می کنند تا رنگماده (Paint) بدست آید

۳۰ Drip Painting.
۳۱ Max Ernest.
۳۲ Hans Hofmann.
۳۳ David Siqueiros.
۳۴ Georges Mathieu.
۳۵ Action Painting.
۳۶ Wolfgang Wols.
۳۷ Pierre Soulages.
۳۸ Franz Kline.
۳۹ Jean Fautrier.
۴۰ .Antonio Tapies.
۴۱ Jean Dubuffet.
۴۲ Alberto Buri.
۴۳ Crack.
۴۴ Craquelure ترک هایی که در سطح لایه رنگ بصورت ظریف و شبکه ای از خطوط بوجود می آیند.
۴۵ Aging Cracks ترک هایی که بر اثر گذشت زمان و بدلیل شکننده شدن بستر و لایه رنگ بوجود می آیند
۴۶ Drying Cracks ترک هایی که در حین خشک شدن لایه رنگ بدلیل انقباض بست روغنی بوجود می آیند.
۴۷ Jim Dine.
۴۸ Piet Mondrian.
۴۹ Aligator Cracks.

فهرست منابع:

پاکباز، رویین (۱۳۸۲)، جنبش های هنری قرن بیستم: اکسپرسیونیسم انتزاعی، کاتالوگ نمایشگاه، موزه هنرهای معاصر، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، دایره المعارف هنر، فرهنگ معاصر، چاپ سوم، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، راهنمای مواد و اسلوب ها، طراحی و نقاشی، رهنگ معاصر، چاپ اول، تهران.
حلیمی، محمدحسین (۱۳۸۳)، نگرشی بر شیوه های نقاشی (رنسانس تا هنر معاصر)، شرکت انتشارات احیاء کتاب، چاپ اول، تهران.
کار، داوسن، و لئونارد، مارک (۱۳۸۴)، شیوهٔ نگرش به تابلوهای نقاشی، ترجمه، حمید فرهمند بروجنی، گلدسته، اصفهان.
کوپر، داگلاس (۱۳۸۲)، تاریخ کوبیسم، ترجمه محسن کرامتی، موسسه انتشارات نگاه، تهران.
لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۱)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبشهای هنری قرن بیستم، ترجمه دکتر علیرضا سمیع آذر، موسسه چاپ و نشر نظر، چاپ دوم، تهران.

Bomford David et al (1991), Art in the Making: Impressionism, Yale, London.
Kirsh, Ardrea & Levenson, Rustin S. (2000), Seeing Through Paintings, Yale University Press, London.
Kuhn, Herman (1986), Conservation and Restoration of Works of Arts and Antiquities: Vol1. Butterworths, London.
Stephenson, Jonathan (1989), The Materials and Techniques of Painting, Thames and Hudsom, London.