تأملی بر بازشناسی هنر آبستره

دکتر مصطفی گودرزی*

چکیده

تمامی تاریخ هنر، تا اوایل سدهٔ بیستم میلادی، شاهد حضور پر قدرت نقاشی فیگوراتیو و تصویری بوده است. هنرهای غیرتصویری، بیشتر در زمینهٔ هنرهای کاربردی و تزئینی ظهور یافته بود. در اوایل قرن بیستم، نقاش اروپایی از تصویر نمودن جهان محسوس و دنیای عینی روی برتافت و صحنهٔ نقاشی خود را از اشیاء و عناصر قابل شناخت و شکلهای شناخته شده در جهان مرئی و ملموس، خالی کرده و به بازتاب دنیای درون خود پرداخت. تغییر جهت از جهان برونی به درون انسان، از بازنمایی شیء به نمایش فرم، نقطهٔ آغازین تکوین بیان نوین هنری و شروع ظهور نقاشی غیرتصویری و به اعتباری نقاشی آبستره بود. نقاشی، دیگر تنها وسیلهٔ بازنمایی جهان مرئی نبود. انعکاس بیانی شکلهای رنگین‌ناب، می‌توانست وسایل مرئی ساختن طنین درونی چیزها و اهتزازشان در روح آدمی را برای نقاش تدارک بیند. در این دوره، هنرمند نقاش متقاعد شد که اگر هماهنگی‌های ناب تصویری عاری از تصویرهای عینی یا استعاری باشند، می‌توانند ـ درست همانند اصوات ناب موسیقی ـ روح‌انگیز شوند. هنرمند، از تصویرهای طبیعی یکسره چشم پوشیده و خود را کاملاً به نیروی بیانی شکلهای رنگین سپرد.

در این مقاله، ضمن اشاره به انگیزه‌ها، اندیشه‌ها و زمینه‌های پیدایش هنر انتزاعی، به آغازکنندگان و گرایشات عمدهٔ ظهور یافتهٔ این هنر توجه شده است.

کلید واژه:

هنر آبستره، هنر انتزاعی، کاندینسکی، موندریان، اکسپرسیونیسم آبستره.

* استادیار گروه آموزشی هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران.

مقدمه

چنانچه اوکتاویو پاز در کتاب «هنر و تاریخ» خود می‌نویسد، شارل بودلر Charles Boudelaire (۱۸۶۷ ـ ۱۸۲۱)، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی، در نخستین نوشته خود دربارهٔ هنرهای تجسمی (نمایشگاه نقاشی ۱۸۴۵) به تشریح یکی از تابلوهای اوژن دولاکروا Eugène Delacroix (۱۸۶۳ـ۱۷۹۸) پرداخته است. بودلر می‌نویسد: «در این تابلو، ما با روح کار دو لاکروا، یعنی با یکی از کاملترین نمونه‌های نبوغ در نقاشی روبرو هستیم.» چند سطر بعد، بودلر دلیل جذابیت این تابلوی فلسفی ـ تاریخی دولاکروا را در یک جمله چنین بیان می‌کند: «تناسب سبز و سرخ، روح را می‌نوازد.» می‌بینیم که شگفتی بودلر، نه از مضمون کار است و نه از صورت آن، بلکه از رابطهٔ میان دو رنگ، یکی سرد و دیگری گرم است. تابلو در اینجا به حضوری تاریخی یا فلسفی اشاره ندارد، بلکه نشانگر هماهنگی میان آبی و صورتی و میان زرد و بنفش است. روایت و مفهوم و معنای اثر به یک ارتعاش بصری، یعنی موسیقی برای چشم‌ها استحاله یافته است. این شاید مقدمهٔ نگاهی است که اثر نقاشی را نه به خاطر موضوع، محتوا و تصویری که از دنیای مشاهده عادی نشان می‌دهد بلکه به دلیل «هماهنگی میان دو رنگ» مورد توجه قرار می‌دهد. و این آغاز نگاه انتزاعی در هنر نقاشی بود؛ آغاز نوعی گسستگی ریشه‌ای از واقعیت برونی و تمامی اشکال بازنمایی از طبیعت.

روند شکل‌گیری زبان نوین تجسمی، از زمانی آغاز شد که هنرمندان غربی از اصول سنت طبیعت‌پردازی روی گردانیدند. امپرسیونیست‌ها هنوز با این سنت پیوند داشتند. هدف اصلی نقاشان امپرسیونیست، ثبت واقعگرایانهٔ دریافتهای بصری لحظه‌ای به مدد رنگ و ضرباهنگ قلم‌مو بود؛ حاصل کار امّا همچنان نگاهی طبیعت‌گرایانه در ادامهٔ سنت گذشته.

نقاشان بعدی، تجربه‌های تازه‌تری را آغاز کردند که منجر به دگرگونی نگرش هنرمند بر طبیعت، انسان و اشیاء، و شکل‌گیری زبان و بیان جدید هنری گردید. هدف این هنرمندان، دیگر تنها بازنمایی جهان، طبیعت، انسان، اشیاء و عناصر، نبود بلکه بیان اندیشه و احساس هنرمندان بی‌توجه به بازنمایی تصویر دنیای مشاهده، هدف اصلی خلاقیت هنری قرار گرفت. نقاشانی چون سزان و سورا، پیش و بیش از آنکه به بازنمایی جهان مرئی بیاندیشند سازماندهی تصویر را از نظر فرم و رنگ، و به اعتباری تبدیل «شیء» به «فرم»، مدنظر گرفتند. چنانکه هنرمندان دیگری چون ون‌گوگ و گوگن، بر قابلیت بیانگری خط و رنگ تأکید بیشتری کردند.

امپرسیونیست‌ها، جهان را به صورتی ذهنی (Subjectively) دیده بودند، یعنی به صورتی که جهان در روشنایی‌های مختلف، یا از دیدگاه‌های مختلف، خود را به حواس آنها عرضه داشته بود.

وقتی که سزان (۱۹۰۶ـ۱۸۳۹) تصمیم به دیدن جهان به صورتی عینی (Objectively) گرفت، نهضت مدرن در عالم هنر آغاز شد. چیزی که سزان می‌خواست ببیند، یا بخشی از آنچه مورد نظرش بود، جهان به صورت یک عین (Object/شیئی) بود، بی‌آنکه عواطفی آشفته در آن مداخله‌ای داشته باشد.

اسلوب نقاشی سزان این بود که نخست، موضوع (motif) را انتخاب کند ـ منظره، پیکرهٔ انسانی، و طبیعت بیجان ـ آن‌گاه ادراک بصری خویش را از چنین موضوعی به هستی درآورد.

برای امپرسیونیست‌ها، پیشینیان بی‌واسطهٔ سزان، موضوع، چندان مهم نبود، برای اینکه علاقهٔ اساسی این هنرمندان به اثرات نور بود. سزان، به نحوی غریزی علیه آن طغیان کرد. او خواستار ساختار (Structure) به هر قیمت بود، یعنی خواستار شیوه‌ای بود ریشه‌دار در طبیعت اشیاء و نه در احساسات ذهنی فرد، که همواره «آشفته» است. سزان همواره بر این نظر پای می‌فشرد که ادراک آدمی فطرتاً «آشفته» است.(۱)

سزان احساس می‌کرد که بدون یک اصل ساختاری (Structural Principle) و بدون سازمان‌بندی خطوط و رنگ‌ها، که به نقشی (image) که به بوم نقاشی منتقل می‌شد، ثبات و وضوح می‌بخشید، نمی‌توانست دیدن خود را «به هستی آورد» و به نمایش بگذارد. او بر این عقیده بود که با تمرکز حواس و «پژوهش» (research)، هنرمند باید بتواند به این آشفتگی نظم و سامان دهد، و اینکه هنر اساساً حصول یک «نظم ساختاری» در حوزهٔ حسیات (sensations) بصری ما است.

تغییر جهت از جهانی برونی به درون انسان، از جهان مرئی و ملموس و محسوس به جهان ناپیدا و نامرئی، از بازنمایی شیء به نمایش فرم، نقطهٔ آغازین جهت تکوین مفهوم جدید بیان هنری و جنبش زیبایی شناختی «مدرن» بود. پیش از آغاز جنگ جهانی اوّل، نخستین جنبش‌های هنر مدرن و مهم‌تر از همه، آن بخش از هنرهای تجسمی که از بازنمایی اشیاء و اشکال سر باز می‌زد و تنها به نمایش آزادانه انگیزشهای روحی هنرمند می‌پرداخت، در عرصه هنر اروپا پدیدار شدند. و این آغاز هنر غیر فیگوراتیو، غیرتصویری و درست‌تر بگوئیم هنر انتزاعی بود.

تعریفی بر هنر انتزاعی

هنر آبستره یا انتزاعی، اصطلاحی پذیرفته شده از سوی عموم برای برخی از آثار نقاشی و پیکره‌سازی در قرن بیستم است که به هیچ وجه، بازنمایی جهان محسوس نمی‌باشند. هنر «آبستره» یا «انتزاعی» را به عنوان یک شیوهٔ هنری محدود به کار نمی‌توان بُرد زیرا دیدگاههای مختلف و متنوعی نظیر نئوپلاستیسیسم Néoplasticism و اکسپرسیونیسم آبستره Abstract Expressionism / Expressionisme abstrait را در درون این عنوان کلی گنجانده‌اند و این در حالی است که هر یک از این دو دارای تعریفی جداگانه و مشخص برای خود می‌باشند.

اصطلاح «انتزاع» Abstract / Abstrait به معنی چیزی جدا شده از طبیعت، همواره موضوع مشاجره بوده است. شاید به این علت که «انتزاع کردن» یک چیز را به معنی کاستن از ارزش یا مقام آن تفسیر کرده‌اند. شاید دشواری کاربرد واژهٔ انتزاعی در مورد

هنری که از طبیعت گرده‌برداری و شبیه‌سازی نمی‌کند، از اینجا سرچشمه می‌گیرد که این واژه را در توصیف تمام هنرهایی به کار برده‌اند که موضوعشان را در درجهٔ دوّم اهمیت قرار داده تا بدینوسیله بر ابراز و ساختار تجسمی یا بیانی آنها تأکید شود. به قول آرناسن، انتزاعی، یک برچسب واقعاً استثناپذیر نخواهد بود. کوبیسم، مثلاً می‌تواند در مسیر انتزاع قرار گیرد ولی فی‌نفسه انتزاعی نیست.

آغاز نقاشی آبستره

ظهور نخستین آثار نقاشی انتزاعی را می‌توان پیش از سالهای ۱۹۱۵، یعنی در سال ۱۹۱۲، و در شهرهای پاریس و مونیخ مشاهده کرد. معروف است که با آبرنگ «کمپوزیسیون» اثر واسیلی کاندینسکی که آن را در ۱۹۱۰ در مونیخ نقاشی کرده بود، هنر آبستره اغاز شده است. در سالهای بعد، یک یا دو سال آینده، آثار مشابهی در شهرهای مسکو، میلان، نیویورک، لندن و... ارائه گردید.

تعدادی از این نقاشی‌های «غیر عینی» و «غیربازنمایی» یا انتزاعی و آبسترهٔ پیشگام، بخش کم‌دوامی از دوران فعالیت هنری نقاشانی چون فرنان لژه Fernand Léger، دلونه Delaunay، فرانسوا پیکابیا Picabia (۱۹۵۳ـ ۱۸۷۹)، فرانتس مارک Marc (۱۹۱۶ـ۱۸۸۰) و جاکوموبالا Balla (۱۹۵۸ـ۱۸۷۱) را در برگرفتند. این آثار، همگی، جدید، بدیع و تجربی بودند.

برخی دیگر از نقاشان امّا، کاملاً پای‌بند این نوع نقاشی شدند که از این میان، می‌توان به نام چهار نقاش پیشرو و پیشگام اشاره نمود: پیت موندریان، واسیلی کاندینسکی، کازیمیر مالویچ و فرانک کوپکا. هیچ یک از این هنرمندان، به هنگام خلق اولین اثر انتزاعی خود، چندان جوان نبودند. هر کدام از این چهار نقاش، مدت طولانی از رشد و شکوفایی و توسعهٔ افکار و عقایدشان در رابطه با نوآوری‌های تصویری معاصر را طی کرده بودند.

به نظر می‌رسد که بهتر از همه کاندینسکی می‌تواند ادعا کند نخستین نقاش انتزاعی بود که به امکانات اکسپرسیونیستی، غیرنمایشی و غیرروایی پرده‌های خویش پی برد. البته بدون تردید، پیش از او نیز نقاشیهای (شبه) انتزاعی آفریده شده بود؛ آثاری از برخی از نقاشان که «موضوع قابل تشخیص خاصی» نداشتند. «دلونه» در حوالی ۱۹۱۱، نقش و نگارهایی رنگی آفرید که موضوع ناتورالیستی و اشکال شناخته شده، از آنها رخت بربسته بود. «کوپکا» نیز در همان زمان به شیوه‌ای انتزاعی کار می‌کرد.

اشاره شد که ظهور نقاشی آبستره را با یکی از آبرنگ‌های کاندینسکی در ۱۹۱۰ می‌دانند با این همه، در همان سال، کوپکا تابلویی خلق می‌کند که در آن اثری از اشیاء و عناصر واقعی و ملموس دیده نمی‌شود. میان سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۴، در حالیکه کاندینسکی یک سری تابلو با عنوان Improvisation (بدیهه‌سازی، بدیهه‌سرایی، بدیهه‌گویی) که اشاره به موسیقی داشتند خلق می‌کند، کوپکا نمایشگاهی در پاریس برپا می‌کند که مجموعه‌ای از تابلوهای آبستره با تیتر معنادار Fugues در آن به نمایش در می‌آید.

در ۱۹۱۲، اولین رسالهٔ نظری دربارهٔ هنر آبستره تحت عنوان «در باب روحانیت در هنر» (یا «جنبهٔ روحی هنر»، یا «در زمینهٔ معنویت در هنر» و یا «دربارهٔ عنصری معنوی در هنر») Concerning the spiritual in Art / Du spiritual dans l'art از سوی واسیلی کاندینسکی منتشر شد. از این بعد، تعداد زیادی هنرمند، هنر خود را متوجهٔ «آبستراکسیون» نمودند. کاندینسکی در این رساله، دو شیوهٔ اصلی در هنر غیر فیگوراتیو non figuratif یا انتزاع را مشخص می‌کند: شیوهٔ نقاشانهٔ امپرسیونیست‌ها و پُست ـ امپرسیونیست‌ها که به فوویسم و کوبیسم انجامید و شیوهٔ نقاشان سمبولیست که آن نیز منجر به نوعی هنر روحانی گردید. پیش از نقاشان جستجوگر اوایل قرن بیستم، نظیر کاندینسکی و کوپکا، نقاشان اروپائی در اواخر قرن نوزدهم نیز در تلاش بودند تا به نوعی از وابستگی اثر خود به «دنیای مشاهدهٔ عادی» بکاهند.

زمینه‌های ظهور

گرایش کلی در هنر اواخر قرن نوزدهم را می‌توان نوعی توجه به انتزاع در شیوه‌های نقاشی تفسیر نمود. کسانی چون مونه Monet و سزان Cézanne به‌عنوان پیشگامان نهضت‌های هنری همچون امپرسیونیسم، که از وظیفهٔ هنرمند نقاش به عنوان یک تصویرساز، آگاه بودند. تدریجاً رو به سوی ماهیتِ صرف ادراک یا دریافت ذهنی گذاشته و به ارائه آن «احساس مختصر و جزئی در برابر طبیعت» (به بیان سزان) بر روی بوم نقاشی پرداختند. مونه و سزان هر دو، البته هر یک به شیوهٔ خود، بینش درون را در مقامی برتر از مشاهدهٔ طبیعت قرار دادند: چیزی که نتایج و پیامدهای جدی و حساسی را برای سدهٔ بعدی به همراه داشت.

در دههٔ ۱۸۸۰، نسل جدید نقاشان جستجوگر فرانسوی، به بسط و پیشرفت این اصول فکری کمک نمودند. از میان این هنرمندان، برخی از پایه‌گذاران نقاشی نوین، یعنی سورا Seurat و گوگن Gauguin و ون گوگ Van Gogh را می‌توان به عنوان پیشگامان هنر طبیعت گریز و به اعتباری هنر انتزاعی دانست.

ژرژ سورا (۱۸۹۱ـ۱۸۵۹)، هنر نقاشی را به بخش‌های سازندهٔ آن یعنی خط، رنگ رنگ‌مایه (سایه روشن)، و ترکیب‌بندی، تجزیه نمود. سورا در دوران کوتاه عمرش (سی و یک ساله بود که درگذشت)، به تکمیل امپرسیونیسم و تمرینهای علمی مربوط به پدیده‌های بصری در پایان سدهٔ نوزدهم مشغول بود. او پرده‌هایش را به کمک ضربه‌های کوچک قلم و با استفاده از رنگهای مکمل (قرمز ـ سبز، بنفش ـ زرد، آبی ـ نارنجی) با رنگ سفید، تکمیل می‌کرد. موزائیک بغرنجی که با کاربست اسلوب طاقت فرسا و استادانهٔ او تهیه می‌شد، از لحاظ ژرفای درخشش پر نورش که بُعد تازه‌ای بر تجربهٔ رنگ‌شناسی می‌افزود، تا اندازه‌ای به خود موزائیک واقعی شباهت داشت. اهمیت اسلوب سورا (دیویزیونیسم، پونیتیلیسم، نئو ـ امپرسیونیسم)، بیشتر به آفرینش ساختاری منظم و هندسی مربوط می‌شود که تشابه

دقیقی به هنر انتزاعی ناب سدهٔ بیستم دارد.

پل گوگن (۱۹۰۳ـ ۱۸۴۸) نیز با شهامت و خلاقیت خود به استفاده از رنگها به روشی غیرعینی، غیرواقعی و به عبارتی به روشی انتزاعی نمود. گوگن به دوستان نقاشش توصیه می‌کرد که طبیعت را آن طور که به نظر می‌آید ترسیم ننمایند بلکه بدان شکل که آن را احساس می‌کنند به نمایش درآورند. اهمیت گوگن برای هنر نوین، تا حد زیادی، در این است که طبیعت نقاشی را چیزی مستقل از طبیعت، و «ترکیبی» از تجربه‌های به یاد آمده می‌دانست نه تجربهٔ ادراکی و مستقیم به معنی مورد نظر امپرسیونیست‌ها.

ونسان ون گوگ (۱۸۹۰ـ ۱۸۵۳)، نیز رنگ‌آمیزی آزاد را به نقاشی‌هایش راه داد. او فعالانه به خلق تصویرهای خطّی از موضوعات گوناگون از قبیل منظره، طبیعت بی‌جان، و یا پرتره پرداخت. او شدیداً بر تأثیر رنگهای درخشان و اشباع شده‌اش ـ زرد، آبی، قرمز ـ آگاه بود و تأکید می‌کرد.

احتمالاً جستجوها و آثار نقاشانی چون سورا، ون گوگ و گوگن تأثیرگذار بوده و برای نقاشان جوان معاصرشان پیامدهای مهمی به همراه داشته است، بطوریکه یکی‌از نقاشان جوان معاصرشان، موریس دنی Maurice Denis در سال ۱۸۹۰ اظهار داشت: «به خاطر داشته باشید که هر پردهٔ نقاشی پیش از آنکه اسبی جنگی، زنی برهنه، و یا شرح واقعه‌ای باشد، در ذات خود تنها سطحی مستوی است که پوشیده از رنگ‌هایی است که با آرایشی خاص بر روی آن قرار گرفته‌اند.»

پانزده سال بعد، در سال ۱۹۰۵، ماتیس Matisse و یارانش در سالن پائیز Salon d'Automne به ارائه و بسط نظریات نقاشان پُست امپرسیونیسم، منتها تحت عنوان «فوویسم» Fauvism پرداختند. نقاشانی که در پاریس علیه امپرسیونیسم واکنش نشان دادند و طغیان نمودند، «فووها» fauves (ددان) لقب گرفتند. فوویسم، در حقیقت طغیان علیه قراردادهای نئوامپرسیونیست‌هابود. ماتیس، رهبر معنوی گروه، زمانی اعلام داشته بود: «فوویسم یوغ ستمگری مکتب تجزیه کاری را شکست.» فووها می‌خواستند با بازگشت به اصول سازماندهی رنگ به شیوهٔ گوگن، سورا و ون گوگ، از قیود محیط خویش بگریزند. اینان با آنکه به نقاشی از دنیای عینی ـ منظره‌ها، پیکره‌ها، چهره‌ها و طبیعت بی‌جان ـ ادامه دادند، رنگ را به طرز خشنی از وظیفهٔ توصیفی‌اش گسستند و این موضوعات را به صورت انتزاعی درآورند. فووها با کاربست مستقیم رنگ و با نشان دادن تمام درخشش ترکیب نشدهٔ رنگ، آن را واداشتند که مستقلاً انجام وظیفه کند. اساس مکتب فوویسم بیان حالات درونی و عمدتاً مبتنی بر رنگ بود. ماتیس اعلام داشته بود: «آنچه دنبالش هستم، بیش از هر چیز بیان است... بیان، عبارت از خشم و هیجانی نیست که از صورت آدم ساطع می‌شود یا حرکتی شدید آن را ظاهر سازد. آرایش مجموعه تابلوی من است که بیان‌کننده [القاءکننده حالت] است.»(۲)

مکتبی که به نام کوبیسم Cubism در پی فوویسم ظهور کرد به خلق گونهٔ جدیدی از فضای تصویری پرداخت که بدنبال آن توجه ظاهری به تدریج کنار گذاشته شد. جستجو و تلاش جهت ارائه ویژگیهای ثابت اشیاء موجب آن گردید تا پیکاسو و براک، پیشگامان مکتب کوبیسم، از بینشی ادراکی به بینشی عقلانی رسند. بنابراین، شکل‌هایی ساده از اشیاء بسیار ساده، موضوعات نقاشی‌ها قرار داده شدند.

نخستین شکل‌هایی که بر روی بوم نقاشی آورده شدند همچون علاماتی بودند که می‌بایست به آرامی به یکدیگر اضافه شوند تا یک شیء واحد را تشکیل دهند. آنچه که نقاش بدان می‌پرداخت صورت‌برداری از مشاهداتش از دنیای مشهودات نبود بلکه نمایش شیء به همان صورتی بود که در ذهنش نقش بسته بود. به بیان افلاطونی خود شیء نه سایه‌های موجود بر دیوارهٔ غار.

از زمان جوتو و ماساچو به بعد، فرض بر این بود که نقاشی باید با یک پرسپکتیو تک نقطه یا دو نقطه، «منظرهٔ» ثابت و کاملی پدید آورد، که در آن تمام اشیای موجود در یک سطح همزمان با هر چیز دیگر دیده می‌شوند. ولی این توقع با واقعیت بصری (دیدنِ اشیاء شبیه‌سازی شده) جور در نمی‌آمد. کوبیست‌ها می‌خواستند واقعیت عینی و جامعِ شکلها در فضا را نمایش دهند و برای این کار استفاده از زاویه‌های چندگانهٔ دید و نمایش همزمانِ سطوحِ ناپیوسته، ضرورت پیدا کرد. از زمانی که مفهوم واقعیت بدین ترتیب از مفهوم شکل ظاهر تفکیک شد، تشابه شکل واقعی به منظره عادی دیگر اهمیتی نداشت. با نقاشان کوبیست، این فرض که آنچه ما در طبیعت می‌بینیم باید با شکلهایی که هنرمند نقاشی می‌کند تطابق پیدا کند کنار گذاشته شد. هنرمند که دیگر به یک زاویهٔ دید ثابت محدود نبود، می‌توانست هر شیء معینی را در جهان نه همچون یک صورت ظاهر یا شکل، بلکه همچون جهانی از خطوط، سطوح و رنگهای ممکن ببیند.

اعتماد و اعتقاد به بیان واقعیت‌های غیر مادی، وجه تشابهی میان مکتب کوبیسم و سمبولیسم ایجاد نمود. نسل‌های پی درپی هنرمندان اروپایی، خصوصاً در فرانسه و انگلستان، با تردید بر لزوم ارائه واقعیات در نقاشی به همان شکلی که وجود داشت به ترسیم دنیایی خیالی تمایل نشان دادند و هنرمندانی همچون گوستاو مورو Gustave Moreau و ادیلون ردون Odilon Redon به وضوح روشن ساختند که هنر می‌تواند به رؤیا و بینش ذهنی بپردازد. اینان عقیده داشتند آثاری که به ارائه واقعیات معنوی می‌پردازند از هر هنر دیگری که تنها بر محور ارائه واقعیات ظاهری و مشهود استوارند، برترند.

علاوه بر آن، با رو به زوال نهادن مذهب و ایمان و اعتقاد در میان مردم، احساس عموم مردم بر این بود که ارزش‌های حاکم شده بر جامعهٔ غرب، کاذب و غیر واقعی بوده و پیشرفت علمی، نوعی توهم و خیال باطل است؛ چنانچه کل نظام سرمایه‌داری که پس از انقلاب صنعتی رشد نمود با وجود ثروت و رفاه کلانی که به همراه داشت اساساً «خود ـ ویرانگر» بود. بدین ترتیب، اروپائیان برای الهام‌گیری در جستجوی منابعی تاریخی، اجتماعی و معنوی، خارج از جامعه خود بودند. مذاهب، تفکر و هنر شرق که تا پیش از آن مورد بی‌توجهی قرار داشت اینک مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته و

دانش و خرد برتر آنها و حتی آنچه که تحت عنوان عرفان و حکمت الهی شناخته می‌شد مورد ملاحظه قرار گرفت. به نظر می‌رسید که هنر شرق و هنر افریقای سیاه، دارای آن ویژگیهای زاینده، نیرو و توان، و شور و نشاطی بودند که دیگر به ندرت در آثار نقاشان غربی یافت می‌شد. سفر گوگن به تائیتی و بازآفرینی نقاشی‌هایی که گویای جامعه‌ای غیر مادی و خیالی بود، نشان از سردرگمی و عدم اطمینان و اعتماد به نفس در ارزش‌های جوامع اروپایی دارد.

آنچه گفته شد شرایط فلسفی و فضای هنری خاصی بود که هنر انتزاعی در آن شکل گرفت و به ظهور رسید. چهار نقاش پیشرو که بدانها اشاره شد و همفکران و همراهان آنها، همگی تحت تأثیر چنین فضا، افکار و اعتقاداتی بودند. خلق آثار انتزاعی، امری شجاعانه محسوب می‌شد. احتمالاً آثار موندریان، توجیه بیشتری می‌یافتند زیرا آنگونه از هنر انتزاعی که وی بدان می‌پرداخت بیش از آثار دیگران، از امکان توسعه و پیشرفت و تأثیرگذاری بیشتری در هنرهای دیگر نظیر معماری و هنرهای کاربردی برخوردار بود. با این وجود، از بعضی جهات برای درک هنر انتزاعی می‌توان اولویّت را برای واسیلی کاندینسکی Wassily Kandinsky (۱۹۴۴ـ۱۸۶۶) قائل شد.

کاندینسکی و سفر به ورای دنیای خارجی

واسیلی کاندینسکی در سال ۱۸۶۶ در مسکو متولد شد و در دانشگاه این شهر به تحصیل در رشتهٔ حقوق و اقتصاد پرداخت. دیدارهای او از پاریس و تماشای نمایشگاه نقاشان فرانسوی در مسکو، علاقهٔ او را چنان برانگیخت که وی در سی سالگی از پذیرفتن مقام استادی رشتهٔ تخصصی خود، حقوق، خودداری کرد تا در رشتهٔ نقاشی به تحصیل بپردازد. آنگاه به مونیخ رفت و بی‌درنگ در جو هنر نو (که آن زمان سراسر شهر را در برمی‌گرفت) غرق شد. او در ۱۹۰۰ به آکادمی هنرهای زیبا وارد شد. کاندینسکی بخاطر می‌آورد که در اواخر دههٔ ۱۸۹۰ یکی از آثار «مونه» با عنوان «کومهٔ علف خشک» را در شهر مسکو دیده و بعدها چنین نوشته بود: «در اعماق وجودم احساس خفیفی از شک وتردید نسبت به اهمیت «شیء» به عنوان اصلی‌ترین عنصر نقاشی پدیدار شد.» علاوه بر این، تابلویی که در سالهای پیش از ۱۹۱۰ توجه او را به خود جلب کرده بود اثری از گوستاو کلیمت Gustave Klimt، با نام انتظار L'Attente، تقسیم‌بندی‌ها و نقوش هندسی به همراه تزئینات رنگین و خصوصاً طلایی موجود در این اثر بر او تأثیر گذاشت.

امّا تقریباً در سال ۱۹۱۰ بود که رشد و شکوفایی کاندینسکی به عنوان یک نقاش وی را به سوی تصاویر غیر فیگوراتیو، بدون شیئی، کشانید. در این دوره، اندیشه‌های او دربارهٔ نقاشی غیرعینی یا نقاشی بدون موضوع واقعی، کم‌کم شکل گرفتند. در همین زمان بود که او مقدمات بیانیهٔ کلاسیک «دربارهٔ عنصر معنوی در هنر» را فراهم آورد. در سال ۱۹۰۵، در سالن فووها Fauve Salon در فرانسه بود که کاندینسکی تحت تأثیر آثار ماتیس قرار گرفت. آثار او تا این زمان، مناظری به شیوهٔ اکسپرسیونیسم بود که در آن از شکل‌های ساده و کج و معوج و رنگهای آزاد استفاده می‌نمود. پرده‌ای با نام «منظره و خانه‌ها»(۱۹۰۹) بود که الهام لازم را نصیب کاندینسکی نمود. او خود، واقعیت امر را چنین توصیف می‌نماید:

«داشتم برمی‌گشتم در حالیکه سخت در اندیشه اسکیس (پیش طرح)ام فرو رفته بودم که ناگهان در جلوی در ورودی آتلیه با اثری روبرو شدم که به شکلی باورنکردنی زیبا بود. ایستادم و حیران به آن خیره شدم. تصویر فاقد موضوع خاصی بود. هیچ شیء بخصوصی را نیز نمایش نمی‌داد امّا کاملاً از تکه‌های صاف و روشن رنگ تشکیل شده بود. جلوتر رفتم. آنگاه آنرا شناختم. یکی از آثار خودم بود که آن را از پهلو بر روی سه پایه قرار داده بودند.

اکنون یک موضوع برایم روشن شد. به تصویر کشیدن اشیاء دنیای عینی نه تنها جایی در نقاشی‌هایم نداشت بله حقیقتاً اثری مخرب نیز باقی می‌گذاشت.»(۳)

البته نباید در مورد اهمیت این پیشامد اتفاقی، اغراق نمود. در هر حال مشکل کاندینسکی این بود که چطور تصویر بدون شیء‌ای را به شیوه‌ای خلق نماید که آن را چیزی بیش از طرح تزئینی پندارند. شاید به همین خاطر بود که به هر یک از چهار قابِ کمپبل Campbell در سال ۱۹۱۴ عنوان یکی از فصل‌ها داده شد چنانکه گویی نیاز به مرجعی بود تا توجیه نماید که این آثار صرفاً تزئین نمی‌باشند. و باز هم شاید به همین دلیل بود که او تصمیم گرفت که روندی مضاعف را دنبال کند: ادامهٔ نگاه و شیوهٔ انتزاع در نقاشی‌هایش که بدین ترتیب، به تدریج کلیه شکل‌های قابل تشخیص عناصر و اشیاء از بین می‌رفتند، به طور همزمان ارائه توجیهی فلسفی برای چنین گونه‌ای از هنر.

نخست مورد دوم صورت پذیرفت. کاندینسکی در تابستان سال ۱۹۱۰ در Murnau، شهری در نزدیکی مونیخ، رسالهٔ بلند بالایی نوشت که نام آنرا «در باب روحانیت در هنر» گذاشت. کاندینسکی فیلسوف نبود. استدلال وی بیشتر احساسی بود تا منطقی. شاید به همین دلیل بود که عامل هنریِ مؤثر و کارسازِ «ضرورت درونی» را اصل قرار داد تا بدان وسیله قادر به توجیه تجربیات هنریش باشد. او همواره اظهار می‌داشت که چنانچه هنرمند نقاش بتواند به «ورای» حقیقت دنیای خارجی سفر کند در آن صورت است که توانسته بر «روح و روان تماشاگر تأثیر گذارد.» کاندینسکی که بسیار علاقمند به تأثیرات فیزیکی و روانی رنگ به عنوان یکی از ابزار ضروری نقاش برای ایجاد ارتباط مستقیم بود، در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۰ تا۱۹۱۴، رفته رفته از تصویرگری یا نمایش عناصر و اشیاء در پرده‌های نقاشی‌اش، دور شد.

کاندینسکی علاقهٔ بسیاری به قیاس موسیقیائی داشت. پیش‌تر از آن، برخی از هنرمندان، نقاشی‌هایشان را با موسیقی مقایسه نموده و به این نکته مهم اشاره کرده بودند که موسیقی تا حد زیادی فاقد عملکرد «باز نمودگری» است. اما این بدان معنی نخواهد بود که خالی از معنا و مفهوم نیز می‌باشد و در دههٔ ۱۸۷۰، ویسلر Whistler که چهرهٔ نقاشی شدهٔ مادرش را «آرایشی با سیاه و خاکستری» نامیده بود چنین

استدلال نمود که خواص صوری تصویر است که از آن یک شاهکار ساخته نه چهرهٔ مادرش. کاندینسکی نیز این نمونه را دنبال کرد و برای نامیدن آثارش از اصطلاحات موسیقیایی استفاده نمود.

تا سال ۱۹۱۴، کاندینسکی زبانی از شکل‌های منظم (مانند دایره و مثلث) را ابداع کرده بود که از آنها در ترکیب‌بندی نقاشی‌هایش استفاده می‌نمود. رنگ، قدرت و نیروی گویای خود را دارا بود و آزادانه بکار برده می‌شد. خط نیز از شکل سنتی خود به عنوان یک طرح خارج شده و آزادانه بر بوم نقاشی ظاهر می‌شد. در سال ۱۹۱۴، با آغاز جنگ اوّل جهانی، کاندینسکی آلمان را ترک کرده، پس از مدتی اقامت در سوئیس و سوئد، به روسیه بازگشت. در آنجا تلاش کرد تا پس از انقلاب ۱۹۱۷ بلشویک، سر و سامانی به وضعیت هنر آن کشور بدهد. او وقت زیادی برای نقاشی کردن نداشت و هنگامی که بار دیگر روی به نقاشی آورد، آثارش تحت تأثیر نقاشان جوان‌تر هنر انتزاعی، نظیر مالویچ، قرار گرفت. آثاری که پیش از جنگ آفرید و در همگی آنها عواطف تغزلی و شکل‌هایی نرم، موج می‌زد اکنون سخت و خشن و بسیار هندسی شده بودند. در سال ۱۹۲۱ کاندینسکی روسیه را برای همیشه ترک کرده تا به آلمان بازگردد.

کاندینسکی، در رسالهٔ «در زمینهٔ معنویت در هنر» محدودهٔ کارکرد معنوی «اساسی» هنر را در قالب برنامه‌ای برای نقاشی تجریدی به عنوان ضمیمه‌ای جهت پیشرفت‌های اجتماعی و معنوی مشخص می‌کند.

در ۱۹۱۴، از کاندینسکی دعوت شده بود که مطالبی دربارهٔ کار خود به مناسبت افتتاح نمایشگاهی در کُلن Cologne (آلمان) ایراد کند و وی با فرستادن نسخهٔ ماشین شدهٔ یک متن به این دعوت پاسخ داد. او در این متن، شرح مختصری از کار خود و سیر پیشرفت آن ارائه داد.

کاندینسکی در قسمتی از این متن، دوره‌های مشخص در سیر پیشرفت کارش را شرح می‌دهد: دورهٔ دوستداری تفننی هنرهای زیبا، دورهٔ تجلّی همزمان دو انگیزهٔ کاملاً متفاوت: عشق به طبیعت، شور و میلی وافر به خلق کردن. دورهٔ رهایی از رعایت «قواعد طراحی» و بکارگیری آزادانه رنگها، بدون رعایت اصول ژرف‌نمایی، و حذف تدریجی اشیاء از نقاشی‌هایش.

«ولی با این همه، اشیاء و شکل‌ها به طور کامل از نقاشی من حذف نشدند. اولاً به این خاطر که نمی‌توان در هر لحظه که اراده کرد، به طور ساختگی و غیرطبیعی نوعی پختگی و رسایی [در اثر هنری] آفرید. و هیچ چیز زنده‌تر و وحشتناک‌تر از این نیست که یک نقاش بخواهد شکل مورد نظر خود را به زور فنون مختلف بیافریند. [...] از طرف دیگر (این علت دوم، ارتباط نزدیک تا تحول درونی‌ام دارد) نمی‌خواستم به طور کامل ترسیم اشیاء را تحریم و نفی کنم. بسیاری از مواقع به تفصیل دربارهٔ این حقیقت سخن رانده بودم که اشیاء فی‌نفسه دارای نوعی حس معنوی خاص هستند که می‌تواند و باید پایهٔ همهٔ عرصه‌های هنری باشد و هنوز شدیداً در جستجوی این اشکال تصویری ناب بودم که بتوانند این حس روحانی و معنوی را القا کنند. در نتیجه، اشیاء و شکل‌ها را در یک تصویر واحد، کمابیش محو کردم و تحلیل بردم به طوری که تشخیص آنها در وهلهٔ اوّل امکان‌پذیر نبود و بیننده اشارات عاطفی و حسی آنها را به تدریج و یکی پس از دیگری می‌توانست دریابد. کم‌کم شکل‌های کاملاً انتزاعی جایگاه خاص خود را پیدا کردند و در نتیجه توانستم بدون استفاده از رنگ‌آمیزی، که قبلاً وصفش رفت، تأثیری کاملاً تصویری بیابم. [...] شکل‌های انتزاعی تفوق یافتند و به آرامی ولی با قاطعیت شکل‌هایی را که منشأیی تجسمی و نمایشی داشتند، حذف کردند».

کوبیسم، نخستین تجلی صریح نقاشی مدرن بود. کوبیسم، چنان که نخستین پیشگامان آن تأکید داشتند، همواره عبارت بود از تعبیر واقعیتی عینی، برداشتی از یک «موضوع» معین. امّا هنری که کاندینسکی آغازگرش بود، اساساً و عامداً غیرعینی بود. هنری که در وجهی دیگر، توسط موندریان نقاش هلندی، تبیین شده و گسترش یافت.

به قول یوروارد هاروارد آرناسن H.H.Arnason امروزه دیگر چندان مهم نیست که نخستین نقاشی تماماً انتزاعی را کاندینسکی آفرید یا یک نقاش دیگر. ولی تردیدی نیست که او نخستین به حرکت درآورندهٔ نوعی از نقاشی بود که با به کار گرفتن تمثیل‌هایی از موسیقی، موضوعات اکسپرسیونیسم انتزاعی را بسط داد.

موندریان و آبسترهٔ عقلانی و هندسی

زندگی هنری پیت موندریان (۱۹۴۴ - ۱۸۷۲) بسیار شبیه به کاندینسکی است و این در حالی است که هنر انتزاعی موندریان از بسیاری جهات به کلی نقطهٔ مقابل آثار کاندینسکی است. آثار موندریان بیشتر عقلانی است تا احساسی، بیشتر هندسی است تا سیال و روان، و به اعتباری، بیشتر کلاسیک است تا رومانتیک. به قول آلن بونس Alan Bowness: «در واقع تضاد میان سادگی یک چهارگوش و یک آمیب است.»

پیشرفت موندریان نیز به آرامی صورت گرفت. او کار خود را به عنوان یک نقاش طبیعت‌گرا (ناتورالیست) آغاز نمود. سپس شیفته رمزگری (سمبولیسم) شد که تحت تأثیر پرقدرت هنر هلند و بلژیک به شمار می‌رفت. در سال ۱۹۰۹ بحرانی روحی را پشت سرنهاد و مانند کاندینسکی برای مدتی، تحت تأثیر افکار عرفانی و به ویژه تحت تأثیر رودلف اشتاینر Rudolf Steiner رهبر گروه عرفانی آلمان قرار گرفت. موندریان با ادبیات عرفانی و با نمادهای تصویری انتزاعی که برای کمک به مکاشفهٔ برخی غیبگویان ارائه شده بود، آشنایی داشت.

موندریان نیز، ضمن عدم وابستگی کامل به کاندینسکی، بر لزوم اساس روحانیت در هنر توجه داشت. او به آثار مونه و سزان رو آورد و توجه خود را به دامنهٔ محدودی از موضوعات معطوف داشت: سر در یک کلیسا، یک درخت، و یا چشم‌اندازی از طبیعت، موضوعاتی بودند که مونه بر روی آنها کار کرده بود و موندریان آنها را مطابق با تحلیلی دقیق یافت که در آثار سزان مشاهده نموده بود.

موندریان، در اوایل سال ۱۹۱۲ هلند را به قصد پاریس، که کانون دنیای هنر

شناخته می‌شد، ترک نمود. در پاریس از آخرین دستاوردهای نقاشی مطلع شده و دریافت که کوبیسم به مرحلهٔ حساس و سرنوشت ساز خود رسیده است و آن، این نکته بود که براک و پیکاسو، شیوهٔ تحلیلی خود را به جایی رسانده بودند که موضوع ظاهری تصویری که مثلاً پیکر انسانی یا طبیعت بیجان یا هر چیز دیگر، در آستانهٔ محو شدن در ساختار هندسی خود در نقاشی قرار داشت.

اگرچه نه پیکاسو و نه براک مایل نبودند ارتباط با موضوع را در نقاشی‌هایشان از دست بدهند، امّا با این وجود، حداقل اهمیت را برای آن قائل بودند. هنر انتزاعی در نظرشان تنها جنبهٔ تزئین داشت و به دنبال معنای عمیق‌تری برای آن نبودند. هر دو نقاش کوبیست، باقی حیات طولانی هنری خود را به پشتیبانی از اصول فکریشان ادامه دادند. آنان در حوالی سال ۱۹۱۲ بر آن شدند تا پیوند تازه‌ای را با واقعیت خارجی به وجود آورند و این امر را با گنجاندن خود اشیاء در نقاشی‌هایشان عملی ساختند. مثلاً به جای کشیدن یک روزنامه، تکه‌ای از آن را بر روی بوم چسباندند، یا برای نمایش شیءِ از بافت‌های مصنوعی کاغذهای دیواری، پارچه، حصیر و... استفاده نمودند. بنابراین ابتدا شیوهٔ «چسباندنی» Papier collé و سپس با کمی توسعه، «کولاژ» Collage، و پس از آن «دوخته شده» Ready - Made ابداع شد. گرایش اصلی نقاشی‌های پیکاسو و براک پس از ۱۹۱۳ در جهت غنی‌سازی بیان و ابراز تجسمی ـ فضا، رنگ، حرکت خطی، و بافت ـ بود.

برخی از معاصرین براک و پیکاسو بر آن بودند تا کوبیسم تحلیلی (تجزیه‌ای) Analytical Cubisme را فراتر ببرند. موندریان از داربستی که بر یکی از دیوارهای شهر پاریس زد، به عنوان مضمون اصلی استفاده نمود. او نقاشی از سر در کلیساها را نیز ادامه می‌داد به‌طوری‌که الگوی عادی درها و پنجره‌ها، ساختاری معمارگونه را بر ترکیب‌بندی آثارش تحمیل می‌نمود. با این وجود، در آثاری که ما بین سالهای ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۴ از خود به جا گذاشته، قادر به یافتن ریشهٔ مجازی هر شکل خواهیم بود.

تجربیات نقاشان دیگر

در سال ۱۹۱۲، موندریان تنها نقاش پاریس نبود که آثارش کاملاً انتزاعی باشند. روبر دلونه (۱۹۱۴ـ۱۸۸۵) با تحریک و تشویق دوستِ شاعر و منتقدش به نام گیوم آپولینر Guillaume Apollinaire در صدد ارائه رنگ در کوبیسم برآمد.

دلونه سالیان دراز مشغول نقاشی مناظری از برج ایفل بود که در امتداد پشت بامهای شهر پاریس از پنجره یک تراس دیده می‌شد. وقتی مارک و ماکه، نقاشان اکسپرسیونیست آلمانی، در سال ۱۹۱۲ از کارگاه دلونه بازدید کردند، نقاشیهای کوبیستی او توجه ایشان را به خود جلب کرد و کاندینسکی را بر آن داشت که از دلونه دعوت کند آثارش را در کنار آثار اعضای «گروه اسب سوار آبی رنگ» به نمایش بگذارد. در سال ۱۹۱۰ دلونه تدریجاً از مرزهای روح کوبیستی ـ فوویستی مجموعه‌های برج ایفل و کلیسای سن سورین فراتر رفته و به عرصه‌ای از انتزاع هندسی گام نهاد. در حوالی سال ۱۹۱۲، او حتی از موضوع دست برداشته و طرحی از دایره‌های و شکلهای زنده رنگ ساخت که مشابهشان در طبیعت دیده نمی‌شود.

برخی، تعدادی از نقاشی‌های فرنان لژه Fernand Léger (۱۹۵۵ـ ۱۸۸۱)، دوست صمیمی دلونه، را نیز دارای وضعیتی مشابه آثار تجربی دلونه می‌دانند. او یکی از اندک هنرمندانی بود که به معنای دقیق کلمه، هیچگاه از کوبیسم دست برنداشت و در هر مرحله از زندگی پربار خویش توانست امکانات بالقوهٔ این مکتب را برای بیان پیوسته تازه و متنوع به اثبات برساند. امّا در مجموع اینطور به نظر می‌رسد که لژه، هنر انتزاعی را مناسب برای نقاشی‌های تزئینی بسیار بزرگ دیواری می‌دانست که اساساً در مرتبه‌ای پایین‌تر از تصاویر موضوع‌دار قرار داشتند. این برتری که در سال ۱۹۱۳ به اثبات رسید در دههٔ ۱۹۲۰ در آثار لژه دنبال شد و باقی ماند.

نقاشان دیگر، کوپکا (۱۹۵۸ ـ ۱۸۷۱) و پیکابیا (۱۹۵۳ ـ ۱۸۷۹)، نیز در سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳ به تجربه کردن انتزاع مشغول بودند. کوپکا در پردهٔ «نخستین گام» در اوایل ۱۹۰۹، شبکه‌ای انتزاعی از کرات رنگین به نشانهٔ سیاراتی که به گرد خورشیدهای مردهٔ سفید می‌چرخند آفرید. این پرده را از سندهایی می‌دانند که به سرچشمه‌گیری انتزاع مربوط می‌شود. در سال ۱۹۱۲، با آفریدن پرده‌ای به نام «صحفات نیوتن (تمرین برای فوگ با دو رنگ)»، دنیایی انتزاعی از دایره‌های رنگین مرتعش و چرخان آفرید. در طی همان سال، کوپکا انتزاع‌هایی هندسی شامل منحنی‌هایی سوای دایره آفرید. علاوه بر این دو، همسر دلونه یعنی سونیا ترک Sonia Terk (۱۹۸۰ـ ۱۸۸۵) نیز به خلاقیت در زمینهٔ هنر انتزاعی مشعول بود. دو نقاش جوان امریکایی، مورگان راسل Morgan Russell (۱۹۵۳ـ۱۸۹۰) و استنتون مک دانلد ـ رایت Stanton Macdonald - Wright، نیز در (۱۹۷۳ ـ ۱۸۹۰)، نیز در راه رسیدن به انتزاع کامل تلاش می‌نمودند.

پیامدهای نقاشی دلونه و یارانش، از سوی هنرمندان غیر پاریسی و غیر فرانسوی، و خصوصاً آلمانی‌ها، درک شد. گروه «سوار آبی رنگ» (سوار کار آبی) Blue Rider مونیخ، تحت‌تأثیر هنر او بودند.

هنر انتزاعی و نقاشان اروپای شرقی

در مشرق زمین و در کشور روسیه نیز هنر انتزاعی در حال توسعه بود، بخصوص پس از سال ۱۹۱۴ که اروپای غربی به دلیل بروز جنگ جهانی اوّل، تجربیات هنرمندان در زمینه به نقطهٔ پایان خود رسید. در کشور روسیه می‌توان به هنرمند برجسته‌ای چون کازیمیر مالویچ (۱۹۳۵ ـ ۱۸۷۵)، و پیش از وی به دوتن از پیشگامان یعنی میکولوجیوس جیورلیونیس Mikolojus Giurlionis[۴] و میکائیل لاریونوف Michail Larionoff (۱۹۶۴ ـ ۱۸۸۱)، اشاره نمود. لاریونف فعالیت خود را در زمینهٔ هنر مدرن با بیانیهٔ ریونیست Rayonist، که آن را در ژوئن ۱۹۱۲ نوشته و در سال ۱۹۱۳ در مسکو منتشر ساخت، آغاز کرد. نقاشی‌های «رِیونیسم» که با خطوط موازی و موربی که داشتند قابل تشخیص بودند، در اوایل سال ۱۹۱۴ در گالری پُل گیوم Paul Guillaume

پاریس به نمایش درآمدند.

آثار اولیه مالویچ، توجه او را به هنر انتزاعی نشان می‌دهند. با این وجود نباید سوپره‌ماتیسم Suprematism او را هنر انتزاعی کامل بدانیم چرا که عامل سمبولیسم در آن باقی است. او، بیش از هر فرد دیگر، حتی بیش از دلونه و کوپکا، هندسهٔ کوبیستی را به نتیجهٔ منطقی‌اش که همان انتزاع مطلق هندسی باشد، رساند. کازیمیر مالویچ که رشته هنر را در مسکو تحصیل کرد، در سال ۱۹۱۱ به نقاشی به شیوهٔ کوبیستی روی آورد. او تا دو سال بعد به کاوش در جنبه‌ها و شیوه‌های گوناگون کوبیسم و فوتوریسم ادامه داد ولی در آثارش همچنان شیفتهٔ موضوع بود، تا آنکه بنا به گفته خودش: «در سال ۱۹۱۳، ضمن تلاش مأیوسانه برای رهانیدن هنر از زیر بار شیء، من به شکل چهارگوش پناه بردم و پرده‌ای را به نمایش گذاشتم که چیزی جز یک مربع سیاه بر زمینهٔ سفید نبود.» این پرده، یک طراحی مدادی و نخستین نمونهٔ سبکی بود که مالویچ عنوان «سوپره‌ماتیسم» را بر آن نهاد. در حوالی سال ۱۹۱۳، جستجوی مالویچ دربارهٔ روابط بیانی شکل‌های هندسی انتزاعی، او را به کنار نهادن ساختمان چهارگوش ایستا و روی آوردن به سازماندهی پویاتر چهار گوشهای اریبی با حالت بغرنجی از تضاد با یکدیگر هدایت کرد.

پرده‌هایی مانند «مربع سفید در زمینهٔ سفید» یا «ضرب در سفید در زمینه سفید» که در اوج سوپره‌ماتیسم شکل گرفتند برای مالویچ، در حوالی سال ۱۹۱۸ به منزلهٔ نقطهٔ پایانی هنر بود و به همین دلیل بود که از آن پس نقاشی را بکلی کنار گذاشت.

دیگر نقاشان روسی، نظیر الکساندر رودچنکو Alexander Rodchenko (۱۹۵۶ ـ ۱۸۹۱)، نیز کمابیش همان مسیر را رفتند. «پس از نمایش یک دایرهٔ سیاه بر یک زمینهٔ سیاه» در ۱۹۱۹، رودچنکو در حوالی ۱۹۲۱ سه رنگ اصلی را به نمایش در آورد: سه مربع قرمز ـ زرد ـ و آبی؛ و آنها را «آخرین اثر» نامید. این به معنای پایان نقاشی بدون موضوع در کشور روسیه بود.

بنیان‌گذار کانستروکتیویسم روسیه، ولادیمیر تاتلین Vladimir Tatlin (۱۹۵۶ـ ۱۸۹۵) همزمان با مکتب ساختگری مالویچ به مطالعه و بررسی امکانات صوری ساختار اشیاء در نقوش برجستهٔ کوبیسم پرداخت. در سال ۱۹۱۳، تاتلین از برلین و پاریس دیدار کرد و نه فقط تحت‌تأثیر آنها قرار گرفت، بلکه مخصوصاً از ساختمانهایی تأثیر پذیرفت که پیکاسو در آنها به بررسی کاربردهای کولاژ در پیکرتراشی مشغول بود. نتیجه، به محض بازگشت تاتلین به روسیه، یک سری نقش‌های برجسته از جنس چوب، فلز، و مقوا بود که سطوحشان با گچ، لعاب و خرده شیشه پوشانده شده بودند. او از سال ۱۹۱۵ به بعد با استفاده از ورقهٔ فلز، میله، سیم، و چوب به ساخت نقوش سه بعدی برجسته‌ای پرداخت که نخستین مجسمه‌های انتزاعی محسوب می‌گردند.

تاتلین با وجود ستایش مالویچ، مخالف درک عرفانی وی از هنر بود و به دنبال یافتن نقش سیاسی و اجتماعی مستقیمی در هنر انتزاع نوین بود. آثار تاتلین در جهت معماری ایده‌آل، رشد و توسعه یافت. نمونهٔ آن برجی ساخته شده از آهن و شیشه به بلندی ۳۹۲ متر است که در سال ۱۹۱۹ تحت عنوان «بنای یادبود سازمان بین‌الملل سوم» بنا شد.

آنتوان پوسنر (پیفسنر) Pevsner Antonie (۱۹۶۲ـ ۱۸۹۰) و نائوم گابو Naum Gabo (۱۹۷۷ ـ ۱۸۹۰) نیز دو برادر بودند[۵] که از ساختار برجسته‌نمایی تصویری به سوی هنر انتزاعی کاملی روی آوردند و طی بیانیه‌ای (بیانیهٔ رئالیستی) که در اوت ۱۹۱۲ در مسکو منتشر شد به توجیه آن پرداختند. آنان به دنبال هنری بودند که بر پایهٔ زمان و فضا باشد. نتیجهٔ آن ابداع مکتبی بود که نام کانستروکتیویسم Constructivism را بر آن نهاده‌اند. این مکتب بیانگر هنر انتزاعی سه بُعدی است.

باهاوس، استیل و هنر انتزاعی

افکار و عقاید گابو در طول سالهایی که در برلین گذارند، نقشی تعیین‌کننده در باهاوس Bauhaus داشت. مدرسهٔ باهاوس در سال ۱۹۳۳ به دستور نازیها بسته می‌شود. تأثیر این مدرسه در هنر آبستره که در سالهای بعد از جنگ رونق گرفت غیر قابل انکار است. در این سالها، «ترکیب‌گرایی» Constructivisme به پیروی کمونیسم از هم پاشیده می‌شود. «موندریان» در پاریس اقامت کرده و مدت بیست سال بدون آنکه اثری از خود به نمایش بگذارد، در انزوای کامل به سر می‌برد! «پوسنر» و «گابو» پیکره تراشانی هستند که بعد از مهاجرت به پاریس کاملاً تنها زندگی می‌کنند. به لطف موفقیت «سونیا» همسر «دلونه» در حرفهٔ دکوراسیون، کار او به جایی نمی‌رسد که مجبور شود به کار دیگری رو بیاورد. نهضت «فوتوریسم» در ایتالیا، به سختی می‌تواند در برابر موج جدید آکادمیسم مقاومت کند. حتی بازگشت هنرمندان به آمریکا نیز تغییری در اوضاع آنها به وجود نمی‌آورد؛ شکست این نقاشان آنها را وارد می‌کند تا هنر آبستره را رها کنند. (هنری بروس H.Bruce در سال ۱۹۳۷ دست به انتحار می‌زند). بدین ترتیب است که بعدها آبستره هندسی و یا بهتر بگوئیم اندیشهٔ نقاشی در شکل هندسی بار دیگر در «باهاوس» افروخته می‌شود. این دوره برای «کاندینسکی» و «کله» بیشتر از همه پربار است.

اندیشهٔ حاکم بر «باهاوس» چنین تبیین می‌گردد: جستجوی فرمهایی پالوده، یافتن شماهای هندسی دقیق برای اشیاء در معماری به منظور تلفیق مدرنیسم با آنچه به طور معمول در اطراف خود می یابیم. برجسته‌ترین آثار «کاندینسکی» مانند «زرد، قرمز، آبی» (۱۹۲۵) و همچنین بزرگترین آثار «کله» مانند «اطراف ماهی» (۱۹۲۶) که آمیخته‌ای از نقاشی هندسی و الهامی شاعرانه است به این دوره باز می‌گردند.

باید اشاره نمود که جریان دیگری از هنر انتزاعی نیز پیش از آن، به شکل‌گیری تفکر باهاوس کمک نموده بود و آن مکتب هلندی د استیل (De Stijl) بود.

برای درک پیدایش مکتب د استیل باید چند قدم به عقب برگردیم. موندریان در سال ۱۹۱۴ برای دیداری از هلند به آنجا بازگشته بود که جنگ آغاز شد. او با هنرمندان هلندی دیگر که گروه د استیل را داشتند، آشنا شد. تئو وان دوسبرگ (۱۹۳۱ ـ

۱۸۸۳) که یازده سال از موندریان جوانتر بود و نقش رهبری کننده را در تشکیل گروه داشت، در طی سال ۱۹۱۵، همچنان دربارهٔ تأسیس یک نشریه با موندریان بحث و بررسی می‌کرد. وان دوسبرگ در سال ۱۹۱۷ نشریهٔ د استیل را انتشار داد. این نشریه به «بی‌ارزش سازی مطلق سنت... و افشای حیله‌های روحیهٔ تغزلی و احساساتی‌گری» اختصاص یافته بود. هنرمندان دست‌اندر کار انتشار آن، بر «ضرورت انتزاع و ساده‌سازی» و ساختمان ریاضی تأکید می‌کردند. تئو وان دوسبرگ، حتی پیش از موندریان، به اهمیت عظیم پیروی از یک خط مستقیم در هنر پی برده بود و حتی به این فکر افتاده بود که نشریه‌اش را «خط مستقیم» بنامد. اینان در جستجوی «روشنی، اطمینان، و نظم» بودند. آثار این هنرمندان، تقریباً به طور ناگهانی دارای این خصوصیات شدند و آنها را به کمک خط مستقیم، مستطیل یا مکعب، و رنگهای ساده شده تا حد رنگهای اصلی قرمز، زرد و آبی، و رنگهای خنثای سیاه، سفید و خاکستری، به بیننده انتقال دادند. موندریان و وان دوسبرگ از نظریه پردازان متنفذ گروه د استیل بودند.

در حوالی سال ۱۹۲۴، پس از انتشار کتاب «مبانی هنر نوین»، وان دوسبرگ فرمول عناصر خشک عمودی ـ افقی به شیوهٔ موندریان و گروه د استیل را کنار گذاشت و به استفاده از خطوط اریبی روی آورد. این ارتداد باعث استعفای موندریان از گروه شد.

موندریان در سال ۱۹۱۶، برای یک لحظه تقریباً آماده بود تا هنر انتزاعی را به طور کلی کنار گذارد. امّا با کشف آثار شوئن ماکرز M.H.J.Shoenmakers، فیلسوف و ریاضیدان هلندی، تغییر عقیده داد زیرا شوئن ماکرز توجیهی روحانی را برای هنری ارائه داد که موندریان آمادهٔ ابداع آن بود. او از استعاره‌های بصری برای بیان عقاید مذهبی استفاده نمود و نظامی از عرفان مطلق Positive Mysticism یا ریاضیات حجم‌آفرین Plastic Mathematics را مطرح نمود. این نظام، وابسته به حل تناقضات عمده نظیر فاعل و مفعول، نر و ماده، زمان و مکان، و تیره و روشن از طرق هندسی و یا برخورد خطوط افقی و عمودی می‌باشد. اینها نیز به نوبهٔ خود وابسته به نیروی کیهانی هستند. به طوریکه خطوط افقی و عمودی، پرتو خورشید و خطوط افقی حرکت پیوسته زمین به دور خورشید را آشکار می‌سازد. به سه رنگ اصلی نیز معانی کیهانی داده شده بود: زرد نور خورشید، آبی پهنهٔ بیکران آسمان و قرمز رنگ یگانگی‌بخش.

این افکار، چیزی را در اختیار موندریان نهاد که دیگر نقاشان پیشرو هنر انتزاعی از دریافت آن غافل بودند: شیوهٔ آراستن نقاشی با معنایی روحانی امّا بدون ارجاع به منبعی خارجی. معنایی سمبولیک در خود اثر انتزاعی وجود دارد که آن را فراتر از تزئین یا الگو می‌برد و آن به دلیل روحانیتی است که به زبان تجسمی در دل رنگ‌های اصلی و تضاد میان تیره و روشن، و یا افقی‌ها و عمودی‌ها بیان شده است.

مدتی به طول انجامید تا موندریان قواعدی را برای هنر انتزاعی جدید تدبیر نمود و آن را در آثاری نظیر «ترکیب‌بندی با قرمز، زرد و آبی» (۱۹۲۱) با موفقیت ارائه داد. موندریان باقی عمرش را از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۸ در پاریس و سپس تا سال ۱۹۴۰ در لندن و پس از آن تا پایان عمر در نیویورک سپری نمود و این در حالی بود که همواره در پی توسعهٔ زبان «د استیل» در تلاش بود.

شکل‌های دیگر هنر آبستره

جنگ جهانی اوّل که از سال ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ به طول انجامید تقریباً مانع از توسعه و گسترش هنر انتزاعی شد. اگرچه در سال ۱۹۱۸ به نظر می‌رسید اساس عملی و نظری هنر انتزاعی، کامل و بی عیب و نقص است، امّا باز ۴۰ سال دیگر طول کشید تا هنر انتزاعی مورد پذیرش عموم قرار گرفت. در فاصله بین دو جنگ، اصول این هنر، تنها بواسطهٔ همت قاطعانهٔ پیشگامانی نظیر موندریان و کاندینسکی حفظ شد. موندریان در پاریس فعالیت می‌کرد و کاندینسکی در آلمان. در دههٔ ۱۹۴۰، در نیویورک، نقاشان جوان امریکایی، از جمله پولاک و کلیفورد استیل C.Still، نیز با تأثیراتی که از حضور هنرمندان اروپایی در این شهر، به ویژه «هانس هوفمن» (که در فرانسه چندان شناخته شده نبود)، گرفته بودند، گونه‌ای جدیدی از هنر را تحت عنوان «اکسپرسیونیسم انتزاعی / اکسپرسیونیسم آبستره» و «اکشن پینتینگ» Action Painting آفریدند.

در سالهای سی، جریان آبستره هندسی که تنها سبک هنر انتزاعی این عصر بود، مجدداً شکل گرفت. در سال ۱۹۲۹، میشل سوفور M.Seuphor و نقاش اروگوئه‌ای به نام توریس ـ گاریکا Torres Garica اولین گروه «دایره و مربع» را تشکیل دادند. اگرچه نقاشی این گروه از نئوپلاستیسیسم Neo-Plasticisme الهام می‌گرفت ولی از هنرمندان دیگری چون کاندینسکی، سوئیتزر، پوسنر، آرپ، لژه و لوکوربوزیه نیز در برگزاری نمایشگاهها دعوت به عمل می‌آمد.

شکل‌گیری نهضت «آبستره ـ خلاقیت» به دست هربن Herbin، از سال ۱۹۳۰ تا زمان جنگ، تعداد زیادی از هنرمندان فرانسوی و خارجی را گردهم آورد. چنانچه تقریباً از تمامی هنرمندان آبستره برای شرکت در نمایشگاههایی که ترتیب می‌داد، دعوت می‌کرد. بدین ترتیب، تعداد اعضای این نهضت، همواره رو به افزایش بود.

بر اساس آنچه دورا والیر D.Vallier در کتاب «هنر آبستره» آورده، در نمایشگاه سال ۱۹۳۵، بیش از ۴۱۶ هنرمند شرکت کرده بودند که ۲۵۱ هنرمند از آمریکا بودند.

چنانچه اشاره نمودیم در خود آمریکا، به لطف حضور هنرمندانی از اروپا، هنر انتزاعی رو به توسعه نهاد. موزهٔ هنر مدرن نیویورک در سال ۱۹۳۶ دو نمایشگاه بزرگ با عناوین «کوبیسم و هنر آبستره» و «هنر شگفتی‌آفرین دادا و سوررئالیسم» برگزار نمود. در همین سال گروه «هنرمندان آبستره آمریکا» (A.A.A) با هنرمندانی چون موریس گریوز M.Graves، راتنر Rattner، ماکیور Maciver و آرتور کارلز A.Carles شکل گرفت. در میان اعضای این گروه که از پیشگامان هنر بعد از جنگ می‌باشند می‌توان به مارک توبی M.Tobey اشاره کرد که تحت تأثیر خاور دور بود و تنها کسی بود

که در نهضت آبستره بعد از جنگ، خوش درخشید.

موج گسترده آبستره هندسی سالهای سی، در زمان نهضت «آبستره هندسی»، شکل منسجمی را که در زمان جنگ به دست آورده بود، از دست داد. در سال ۱۹۴۵ نمایشگاه بزرگی با عنوان «اساتید هنر انتزاعی» در پاریس برگزار گردید که در آن آثار هنرمندان طراز اوّل و طراز دوّم دوران جنگ به نمایش گذاشته شد. در اینجا باید توجه داشت که هنر آبستره هندسی، پدیده‌ای بود که بیشتر به قارهٔ اروپا و شهر پاریس تعلق داشت و در آمریکا تعداد هنرمندانی که در این زمینه فعالیت می‌کردند از تعداد انگشتان دست فراتر نمی‌رفت: بارنت، نیومن، رینهارت و آلبرز و بازماندگان «باهاوس» که از موج اکسپرسیونیسم آبستره دور ماندند. مسئله اصلی و مهم دنیای هنر این دوره، به قول ژیلدا بوردِ، این است که خلاقیت خود را از دست داده و شکل تقلیدی به خود گرفته بود.

اکسپرسیونیسم انتزاعی

در امریکا و اروپا، به دوران پس از جنگ و سالهای پنجاه، نیز باید اشاره نمود. در برخی از کشورها علیرغم آنکه آبستره هندسی در سطح وسیعی گسترش یافت، ولی «اکسپرسیونیسم آبستره» و «اکشن پینتینگ» در آمریکا، «آبستره غنایی» و نقاشی «دورنماسازی آبستره» در فرانسه و اروپا، و همچنین گرایش فرا اکسپرسیونیستی گروه «کبرا»[۶] Cobra نیز از نهضت‌های ابداعی سالهای چهل و پنجاه به شمار می‌روند.

در ایالات متحدهٔ آمریکا، مکتب آبستره جدید بلافاصله بعد از جنگ و توسط گورکی، پولاک، دوکونینگ و کلین شکل گرفته و سریعاً به رسمیت شناخته شد. پولاک به واسطهٔ تکنیک Dripping (قطره چکانی) به عنوان مشهورترین هنرمند این جمع شناخته شد.

شاید بتوان بزرگترین نوآوری هنری، در دورهٔ پس از جنگ را ظهور نهضت فراگیر آبستره اکسپرسیونیستی در کشورهای غربی دانست که عمیقاً چشم‌انداز هنر غرب را دگرگون کرد. به پشتوانهٔ تلاشهای منتقدین هنر آمریکا، دامنهٔ این نهضت در حوالی سالهای ۱۹۴۸ ـ ۱۹۴۷ سریعاً به آمریکا نیز کشیده شد. این هنر جدید، از آبستره هندسی که سبک غالب پیش از جنگ بود فاصله گرفته و بر عکس در بعضی موارد، پیوندهایی با سوررئالیسم «آبستره» برقرار نمود.

علیرغم تأثیر و نفوذ فراوان هنرمندان مهاجر اروپایی به آمریکا در هنر این کشور، و یا به عبارتی تأثیر مدرنیسم اروپا بر هنر آمریکا، نهضتی کاملاً آمریکایی در این سرزمین شکل گرفت. ابداع تکنیک دریپینگ Dripping در حوالی سال ۱۹۴۷ توسط جکسون پولاک Jackson Pollock (۱۹۵۶ ـ ۱۹۱۲) را، مشهورترین و رادیکاترین نوآوری این دوره می‌دانند. به طور خلاصه و ساده، تکنیک Dripping را می‌توان چنین تعریف کرد: ریزش مستقیم رنگ مایع بر روی بومی که بر زمین نهاده شده است. از آنجا که تمام موفقیت این تکنیک منوط به چگونگی کنترل حرکت دست نقاش می‌باشد آن را «اکشن دریپینگ» نامید.

در سال ۱۹۵۲، پولاک تکنیک Dripping را رها کرده و به نوعی ریاضت کروماتیک در آثارش که بر کنتراست سیاه و سفید بنا شده بود، روی آورد. در چند تابلوی او که مربوط به همین دوره است بازگشت مجدد پولاک به فیگور مشاهده می‌شود، اگرچه همچنان روح نقاشی آبستره بر آنها حاکم است. البته این دوره، بسیار کوتاه بود. سال بعد، در ۱۹۵۳ پولاک بار دیگر به استفاده از کنتراست رنگهای اولیه روی آورد.

برخی اعتقاد دارند که فقدان ظرفیت لازم برای داشتن فرمهای متنوع و تکراری شدن سریع آنها، موجب شد تا پولاک، مسیر آمده را بازگردد و مجدداً به فیگوراسیون روی بیاورد. امّا احساس سرخوردگی حاصل از این شکست در سال ۱۹۵۶ او را طی یک حادثه رانندگی به کشتن می‌دهد. چنانچه برخی به آن اشاره می‌کنند این احتمال وجود دارد که پولاک به همین خاطر دست به انتحار زده باشد. تکنیک و رنگهای پولاک مورد تقلید بسیاری از نقاشان جوان امریکایی قرار گرفت به طوریکه حتی موجب بروز پدیده‌ای به نام néo-Pollock گردید.

نکته‌ای که دربارهٔ هنر انتزاعی اکسپرسیونیستی (اکسپرسیونیسم آبستره) باید به آن اشاره نمود توسعه و گسترش کمی این هنر و به قول ژیلدا بوردِ، رشد مقدین بی‌شمار، آن هم در مدتی کوتاه، برای آن است به طوریکه از همان ابتدا به شکل نوعی آکادمیسم جدید درآمد. کاملاً روشن است که شیوهٔ پدیدهٔ آکادمیسم آبستره و گسترش بی وقفه و سریع آن در طول سالهای شصت و هفتاد و تمایل روزافزون هنرمندان به تئوری‌سازی هنر همراه شده و هنر انتزاعی را به شکل یک سری اصول منحصر به فرد درآورد. در اینجا تنها از زبان «بوردِ» به ذکر ایده‌های «کلمان گرینبرگ» منتقد امریکایی، مدافع پرشور و حتی بسیار قانع کننده هنر آبستره پالوده بسنده می‌کنیم. به عقیدهٔ گرینبرگ، امروزه دست‌یابی به موفقیت هنری، تنها در گرو حذف عناصر فیگوراتیو و تأثیرات حاصل از ژرف‌نمایی می‌باشد و این تنها راه دست‌یابی به ناشی کاملاً یک سطح و «پالوده» است. او می‌گوید: «باید صحنهٔ این هنر فرسودهٔ فریبکار را از وجود مرجع‌های مافوق ناشی پاک کرد». اغماض از اصول خلاقهٔ هنری، ساده نگاه کردن و ساده گرفتن همهٔ چیزهائی که یک اثر ماندگار هنری را می‌سازند که بعدها به شعار و اندیشهٔ نوآوری و آوانگاردیسم هم آغشته شد، در آینده‌ای نزدیک به معضلی برای مدرنیسم در هنر تبدیل گردید.[۷]

در اینجا بد نیست به اکسپرسیونیسم آبستره در فرانسه و دیگر کشورها اشاره‌ای داشته باشیم. در فرانسه، طی سالهای بعد از پایان جنگ، صحنه هنر این کشور هنوز آمادگی کامل برای پذیرش هنر آبستره را نیافته بود. در این زمان هنوز بسیاری از هنرمندان بزرگ مکتب پاریس و مهمتر از آنها، پیکاسو، همچنان فعّال هستند. در حوالی سال‌های ۱۹۴۷ ـ ۱۹۴۵، برگزاری دو نمایشگاه در پاریس، آغاز نهضت اکسپرسیونیسم آبستره را در فرانسه خبر داد.

در ایتالیا، اگرچه بعد از پایان جنگ، نقاشی فیگوراتیو در قالب سبک «پُست ـ کوبیست» مجدداً با تشکیل گروه «جبههٔ جدید هنر» Fronte nuovo delle Arte[۸] بر عرصهٔ هنر این کشور حاکم می‌شود، امّا اکسپرسیونیسم انتزاعی نیز طرفدارانی یافت. در آلمان، اسپانیا و انگلستان نیز اکسپرسیونیسم آبستره با جلوه‌های مختلف خود را نشان می‌دهد. در سالهای شصت، در راستای پیدایش آبستره «پُست ـ تصویری» Post-Pictural توسط کلمان گرینبرگ C.Greenberg و بارنت نیومن B.Newman نفوذ و تأثیر هنر آمریکا بر دنیای هنر مسجل می‌شود. آنچه در دنیای غیر غربی باید بدان اشاره کرد اینست که در ژاپن، حضور متوالی تمامی نهضت‌های آوانگارد غرب در این کشور، باعثِ درهم شکستن موج اکسپرسیونیسم آبستره در این کشور خاور دور شد.

اروپا، علاوه بر اکسپرسیونیسم آبستره و آبستره غنای Abstraction Lyrique، شاهد حضور گرایش دیگری نیز در این دوره است که به تعبیر برخی، در مقایسه با آن دو گرایش، سنجیده‌تر، موزون‌تر و دارای پیچیدگی‌های خاص‌تر است. میشل راگون M.Ragon، منتقد فرانسوی، این گرایش را «سبک دورنماسازی آبستره» Paysagisme Abstrait نامید. آنچه راگون در این نامگذاری مدنظر داشت شیوهٔ نقاشی هنرمندانی چون مساژیه Massagier، کونیگ Koenig و جیمز گیتت J.Guitet بود. با این همه، می‌توان شیوهٔ کار تمامی هنرمندانی را که به نوعی به چنین فضایی گرایش داشته‌اند بدین نام خواند. این هنرمندان در راستای حرکت تدریجی خود به سوی هنر آبستره، به نوعی همواره نیم‌نگاهی نیز به چشم‌اندازها و فیگوراسیون داشتند: مانسیه، استو، بازن، سینژیه، برتون، بی‌سیر، و... به حضور قدرتمند نیکلا دو استایل Nicolas De Stael در قلمرو و هنر انتزاعی نیز باید اشاره نمود. دو استایل طی سالهای ۱۹۴۷ ـ ۱۹۴۶ به جمع هنرمندان آبستره پیوست امّا پس از مدت نه چندان طولانی و به دنبال یک دوره کار سخت و دشوار، چهرهٔ متفاوتی به خود گرفت و تحت تأثیر «براک» به تدریج از هنر انتزاعی مطلق فاصله گرفت و سعی کرد شیوه‌ای تازه و نیمه انتزاعی در خلق آثار فیگورراتیو به نمایش بگذارد.[۹]

به آبستره پُست پیکتورال Pictural Post Abstraction اشاره شد. این نوع نگاه انتزاعی، از همراهی پیشگامان بسیاری بهره‌مند بود: ابتدا با هنرمندان آبستره هندسی و سپس طی سالهای پنجاه در آمریکا با روتکو، نیومن، رینهارت و هلن فرانکانتالر. هنر پُست پیکتورال در آمریکا، ویژگی بزرگ دیگری نیز داشت: گرایش فراوان به ساده سازی فرمها تا سر حد امکان. این بالندگی به سوی ساده‌سازی فرم در نقاشی به پیدایش هنر «مینیمال» انجامید و شاید خلق تابلوهای سیاه یا سفید (یا آبی در آثار ایوکلین Yeve Klein) نقطهٔ پایان آن بود. در آبستره «پُست پیکتورال»، نقاشی کالر فایلد Color Fieled که در آن، رنگهای کاملاً آزادانه زده می‌شوند، نقطهٔ مقابل سبک «هارد اج» Hard Edge می‌باشد که در آن حیطهٔ رنگها به شکلی هندسی و کاملاً دقیق از یکدیگر جدا شده‌اند. «شیپد کانواس» Shaped Canvas نیز یکی دیگر از شیوه‌های نقاشی است که در آبستره پیکتورال جای دارد. در این نوع نقاشی، تابلو می‌تواند فرمهای دیگری به جز شکلی مستطیلی و حتی شاید فرمهایی حجیم داشته باشد.

اگرچه بیشتر تقسیم‌بندی تاریخ هنر بر سبک و دوره استوار می‌شود امّا نباید از نظر دور داشت که غالب سبکهای به ظهور رسیده در نیمه دوّم قرن بیستم، به شکل مبهم و محو با یکدیگر تداخل داشته‌اند. این موضوع در مورد فرمهای مختلف آوانگاردیسم که یکی پس از دیگری، طی سالهای شصت، هفتاد و تا به امروز ظهور پیدا کرده‌اند، از شدت بیشتری برخوردار است تا آنجا که وجود ویژگیهای مشترک، باعث پیوند میان آنها نیز شده است: انتلکتوالیسم Intellectualisme دادائیسم، تحقیر «زیبائی» ـ که در طول تاریخ از اصول خلاقیت هنری محسوب شده است ـ که به ادعای «مرگ هنر» می‌انجامد و به‌قول نویسندهٔ «کتاب صد سال هنر مدرن»، در کمال تعجب مورد پذیرش رسمی‌ترین مؤسسات نیز قرار گرفته است.

ویژگی اصلی هنر مینیمال، نفی هرگونه مفهوم و مضمون در اثر هنری بود. بدین ترتیب در عرصهٔ هنر نوعی ایدئولوژی بی محتوا پدید می‌آید که اندیشه‌های دورنگر و نوجو، سریعاً خواستار جبران ساختن آن می‌شوند. بدین صورت، شکل انتلکتوال (روشنفکرانه) هنر مینیمال تحت عنوان هنر کنسپچوال که خود از طریق مفاهیم و سخنرانی دربارهٔ هنر جانشین هنر می‌شود، ظهور پیدا می‌کند. با این وجود، هیچ مرز مشخصی میان هنر مینیمال و کنسپچوال وجود ندارد.

بازگشت مجدد؟

اشاره به تحولات دشوار و افراطی هنرمندان آوانگارد آبستره و دادائیست در برابر هجوم پاپ آرت و اکسپرسیونیسم فیگوراتیو ضروری است. این اختلافات که از فراورده‌های سالهای شصت می‌باشد، با ظهور بازگشت مجدد هنر فیگوراتیو و به عبارتی فیگوراسیون‌های افراطی، نظیر «هیپررئالیسم» (فوتورئالیسم، سوپررئالیسم)، علاوه بر تداوم، تشدید نیز یافت. دورهٔ برخی از این گرایش‌ها، نظیر هیپررئالیسم، نیز همچون تمامی تجربیات افراطی محکوم به داشتن دورهٔ حیات کوتاه بود. هیپررئالیسم، نهضتی بود که اواخر سالهای شصت با برگزاری نمایشگاه «رئالیسم کنونی» در نیویورک، به سال ۱۹۶۸، رسماً در عرصه هنر ظاهر شد و به عنوان هنر نسخه برداری دقیق از واقعیت، حیات آن تنها حدود ده سال به طول انجامید. سپس رونق خود را در دنیای هنر از دست داد.

بازگشت مجدد فیگوراتیو به عرصه هنر، طی سالهای پنجاه به آرامی آغاز شده و در جریان سالهای شصت، به لطف «پاپ آرت» و زیر آماج کنایه‌های هنرمندان آبستره، فرم واقعی خود را پیدا کرد. اولین ضربه بزرگی که طی سالهای شصت بر پیکره آبستره وارد شد، از جانب پاپ آرت و در ضدیت با سلطهٔ آکادمیسم بر هنر آن عصر شکل گرفت.

نقاشی آبستره، به مثابهٔ نوعی گسستگی

ریشه‌ای از واقعیت برونی و تمامی اشکال بازنمایی طبیعی آن بود که طی چند دهه، جلوه‌های مختلفی از خود نشان داد. اگر آثار کسانی چون کاندینسکی ریشه در رومانتیسم و دنیای درونی و خیالی هنرمند داشتند، نقاشان دیگری نظیر مالویچ و موندریان، بر عکس بر عقلانیت خود و عینیت تکیه کردند. هنرمندان دیگر نظیر دولونه، لژه، کوپکا و رایت نیز به پیدایش و بسط و گسترش هنر انتزاعی یاری رساندند. در فاصلهٔ دو جنگ جهانی، گرایش به اشکال هندسی در نقاشی آبستره حاکم بود ولی از حوالی ۱۹۴۵ به بعد، این گرایش به تدریج کنار گذاشته شد و گرایشی شاعرانه و خودانگیخته جای آن را گرفت که با نقاشانی چون مانسیه A.Manssier، پولاک و دوکونینگ گسترش یافت و ظاهراً صحنهٔ نقاشی را برای همیشه از عناصر و اشیاء و شکلهای شناخته شده در جهان مرئی و ملموس خالی نمود.

بازگشت مجدد فیگور به عرصه هنر و ظهور اشکال مختلف فیگوراسیون رئالیستی و نئواکسپرسیونیسم، نهضتی علیه نظم حاکم یعنی مدرنیسم آبستره بود. آیا آنچه مثلاً «آلفرد لسلی» A.Leslie یکی از بااستعدادترین هنرمندان نهضت رئالیست می‌گوید اعلام پایان یافتن هنر انتزاعی و یا حداقل تردید در حقانیت آن در عرصهٔ تاریخ معاصر است؟ لسلی (نقاشی‌آمریکایی»، Skira، ۱۹۸۶) تأکید می‌کند: «من می‌خواهم با خلق شیوه‌ای از نقاشی پیش از قرن بیستم، تمامی سنتی را که مدرنیست‌ها از صفحهٔ نقاشی زدوده‌اند به آن بازگردانم... من می‌خواهم نقاشی‌ای را احیاء کنم که اسوهٔ آن نقاشی داوید، کاراواجو و روبنس می‌باشد، نقاشی که هدف آن تأثیرگذاری بر سلوک، و هدایت انسان‌ها باشد.» جالب است بدانیم که بسیاری از هنرمندانی که در جهت بازگشت مجدد هنر فیگوراتیو تلاش می‌کنند، از جمله لسلی، کار خود را ابتدا با آبستره آغاز کرده بود.

در پایان این مبحث کوتاه، توجه به آنچه ژیلدا بوردِ در کتاب تاریخ هنر خود، «مدرنها و دیگران»، بر آن تأکید می‌کند خالی از لطف نیست. وی با اشاره به پریشانی خاطر مورخین عصر، نسبت به فقر هنر معاصر و اینکه بدون شک جریانات و گرایشات موجود، مثلاً اصالت اندیشهٔ هنر کنسپچوال، توانایی جبران آن را ندارد، تأکید می‌کند: «همانطور که انسان نمی‌تواند تنها با نان زندگی کند، هنر نیز نمی‌تواند تنها با قوت فرمها و رنگها به حیات خود ادامه دهد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. سزان در نامه‌ای به یواخیم کاسکه (Letters, ed. J. Rewold, London, 1941) اشاره می‌کند به «آن حسیات آشفته‌ای که هنگام تولد همراه خود به دنیا می‌آوریم.»

2. Duthuit. G. The Fauvist Painters, trans. R. Manheim, New York, 1930.

(به نقل از: رید، هربرت. تاریخ مختصر نقاشی‌معاصر)

۳. هربرت رید، در کتاب خود، تاریخ مختصر نقاشی معاصر، به نقل از کتاب ، (Wassily Memorial Kandinsky) این رویداد را از زبان کاندینسکی اینگونه وصف‌کرده است: «غرق در تفکر، داشتم از کار طراحی باز می‌گشتم، و وقتی در آتلیه را باز کردم ناگهان با تابلویی که زیبایی وصف ناکردنی و تابناکی داشت، روبرو شدم. شگفت‌زده بر جای خود ماندم و به تابلو خیره شدم. تابلو از هر موضوعی تهی بود، هیچ موضوع قابل شناختی نداشت و به تمامی از تکه رنگ‌های درخشان ترکیب یافته بود. بالاخره به آن نزدیک شدم و در این موقع بود که آن را به صورتی که واقعاً بود شناختم ـ کار خود من بود که از پهلو روی سه پایهٔ نقاشی قرار داشت... یک چیز برایم مسلم شد ـ اینکه لازم نبود موضوع‌دار بودن، یعنی تصویر شیء یا موضوع، در نقاشی‌های من جایی داشته باشد، و در واقع حتی لطمه زننده بود.»

۴. میکولوجیوس (۱۹۱۱ ـ ۱۸۷۵) آهنگساز لیتوانیایی است. او در سال ۱۹۰۵ بدون آنکه تعلیم گرفته باشد به نقاشی روی آورد و در آثار خود به دنبال یافتن همتای بصری افکار موسیقیایی خویش برآمد. او در سال ۱۹۱۱ در اثر جنون درگذشت. آثار وی هیچگاه به نمایش در نیامد.

۵. نائوم نیمیاپیفسنر و آنتوان پیفسنر، دو برادر و شخصیت برجستهٔ روس بودند که نقش مهمی در اشاعهٔ کانستروکتیویسم ایفا کردند. برادر کوچکتر، نائوم نیمیا پیفسنر، نامش را عوض کرد تا با برادر بزرگترش اشتباه گرفته نشود و نام خود را «نائوم گابو» گذاشت.

۶. نهضتی که به نام کبرا خوانده می‌شود از اجتماع هنرمندان متعدد از کشورهای مختلف و در شهرهای کپنهاک، بروکسل و آمستردام و در سال ۱۹۴۸، در پاریس شکل گرفته و نام آن از حروف اول شهرهای متنوع آنان گرفته شد. اگرچه حضور انسجام یافتهٔ این نهضت در عرصه تاریخ هنر بسیار کوتاه است ولی در تاریخ سبک‌های دورهٔ پس از جنگ، نقش بسیار مهمی را ایفا کرد. برای اطلاعاتی بیشتر در بارهٔ نهضت COBRA به مقالهٔ «نقاشان گروه کبرا» نوشتهٔ رحمان احمدی ملکی، فصلنامه هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۵، بهار ۱۳۷۸، مراجعه شود.

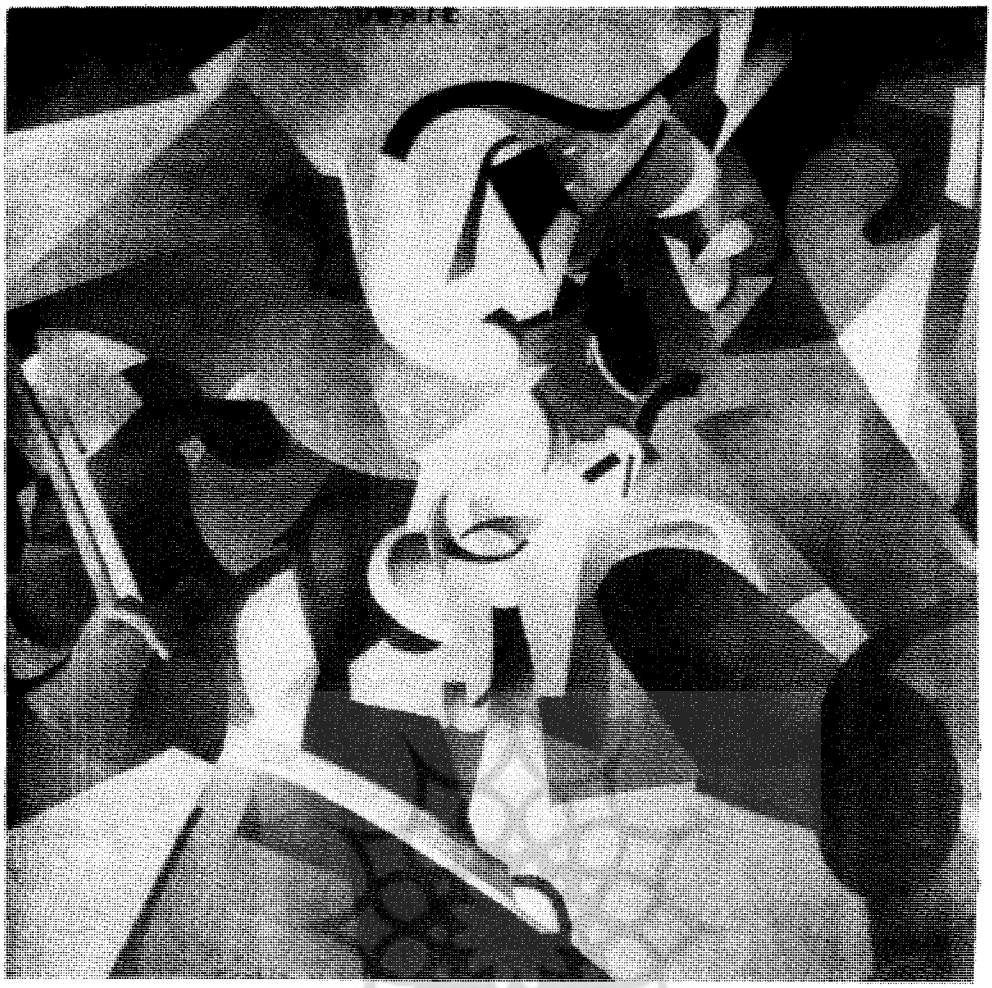
۷. تصاویر زیبا و بسیار دقیق «تام وولف» T.Wolfe نویسندهٔ آمریکایی در کتاب کوچکی که با عنوان «نقاشی واژه» The Peinted Word در سال ۱۹۷۵ می‌نویسد شیوه‌های مختلف آوانگاردیسم را با طنزی گزند، به «مارپیچی همواره رو به زوال» تعبیر می‌کند. به نظر او، آوانگاردیسم موفقیت خود را از طریق جانشین ساختن سخنرانی در مورد هنر، به جای خود هنر به دست آورده است.

۸. این گروه، پس از مدتی کوتاه به دو دسته و با دو گرایش متفاوت تقسیم شده و در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند: «رئالیسم اجتماعی» به رهبری «گوتوزو» و «آبستره عینی».

۹. برای آشنایی بیشتر با دواستایل و آثار او به مقاله‌های: «ستایشگر شاردن، هم‌عصر براک»، «انتزاع مطلق از طبیعت و سیمای ویرانه‌های پاریس» و «نقاشان روسی در فرانسه» مندرج در فصلنامه هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۵، بهار ۱۳۷۸، مراجعه نمائید.

منابع و مآخذ:

- پاز، اوکتاویو. هنر و تاریخ [مقالاتی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی]. (ترجمهٔ ناصر فکوهی). انتشارات توس. چاپ اوّل. تهران. تابستان ۱۳۷۴.
- آرناسن، یوروواردور هاروارد. تاریخ هنر نوین (ترجمهٔ محمّدتقی فرامرزی). انتشارات زرین و انتشارات نگاه. چاپ اوّل. تهران. تابستان ۱۳۶۷.
- گاردنر، هلن. هنر در گذر زمان. (ترجمهٔ محمّدتقی فرامرزی). انتشارات آگاه. چاپ اوّل. تهران. پائیز ۱۳۶۵.



پیکابیا، Udnie، ۱۹۱۳، رنگ روغن روی بوم، ۳۰۰ × ۳۰۰ سانتی‌متر، موزهٔ ملی هنر مدرن، پاریس

- هریسون، چارلز و وود، پل هنر و *اندیشه‌های اهل هنر*. [دو جلد] (ترجمهٔ مینا نوائی). ایثارگران. چاپ اوّل. تهران. بهار ۱۳۷۷.
- رید، هربرت. *تاریخ مختصر نقاشی معاصر*. (ترجمهٔ احمد کریمی). ناشر: پاپیروس، چاپ اوّل ۱۳۶۴.
- Debick, J. / Favre, J.F. / Grunewald, D. / Pimentel, A.F. Histoire de L´Art, Hachette, Paris, 1995.
- Pineau, C. / Robert, E. / Sabre, R. Seurat, Edition Fabbri, 1995.
- Pineau, C. / Robert, E. / Sabre, R. Kandinsky, Edition Faddri, 1995.
- Roque, Oswald Rodriguez. Arts Des Etats - Unis, Ed. grund, Paris, 1989.
- Bourriaud, Nicolas. Seurat En Pointille, Beaux Arts, No.89, Avril 1991, PP. 54-65
- Martin, R. / Kister, P./Dupont, R./ Talandier, M. Le grand alpha de la peinture, No. 53, 77, 78, 82, 83, 84, 87, Salateditores S.A. & Editions Grammont S.A., 1986, Suisse.
- Bourdais, Gildas, Les Modernes et Les Autres (Cent ans D'art Moderne Dans Le Monde), Livre Total S.A., Lausanne, 1990.
- Bowness, Alan. Abstract Art. The Encyclopedia of Visual Art. Volume 5. Encyclopaedia Britannica International, Ltd. London.
- Hunter, Sam. La Peinture Americaine Contemporaine. Agence Internationale d'Edition J.-F. Gonthier, Suisse, 1981.