رویکردی معنوی به هنر مدرن

مهدی رحیمیان

از نقطه نظر ابزار ارتباطی، تصاویر در نسبت با زبان مکتوب، تقدمی تاریخی دارند. اما در این مقاله، بر آن نیستم تا به هنر به عنوان وسیله‌ای برای ابلاغ اطلاعات بپردازم، زیرا دیگر زبان‌ها، شرایط مطلوب‌تر و ابزار دقیق‌تر و مؤثرتری در برقراری ارتباط با مخاطب خود فراهم ساخته‌اند. با این همه، نمی‌توان از این نکته نیز به آسانی گذشت که هنرهای بصری در توصیف و بیان ابعاد روانی و معنوی انسان امروزی از قدرت و توانایی ویژه‌ای برخوردارند. حال چرا باید بین مقوله **ارتباط** و مفهوم **بیان** تفاوت قایل باشیم؟ شاید دلیل عمده آن این است که هنر، صرفاً زبانی برای ترجمه افکار و احساسات درونی انسان به نشانه‌ها و نمادهای قراردادی قابل فهم مخاطب نیست. از این منظر بیشتر جنبه ارتباطی هنر مطرح می‌شود، مثل علامت‌ها و نشانه‌هایی که در محیط زندگی انسان به نوعی با او ارتباط برقرار می‌کنند. البته هنر این هدف را نیز تأمین می‌کند، اما از طرف دیگر، محل ظهور و تجلی و تشکیل خطوط، رنگ‌ها، اشکال و حجم‌هایی است که در نزد هنرمند از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. به این جهت است که تصویر کردن یک موضوع در نسبت با نگاشتن یک پیام اطلاعاتی در خیابان نوعی بیان هنری است. دیگر اینکه مواد و فنون هنری بخشی از حالت بیانی هنرمند را تشکیل می‌دهند؛ و از آنجا که این عناصر به خلق یک مفهوم و عینیت بخشی به آن کمک می‌کنند، تمامیت مفهوم را در بر می‌گیرند. بدون هنر، یا بهتر است بگوییم بدون استفاده از مواد خاص در شرایط و شیوه‌های ویژه، به هیچ‌وجه امکان درک یک بیان عینی از وضعیت‌های احساس وجود نخواهد داشت. در قیاس بین هنرها یا ابزارهای هنری نیز چنین است: شعر هرگز نمی‌تواند مانند نقاشی یا پیکره از مفهوم مشابهی نسبت به یک موضوع برخوردار باشد. آنها هر یک بیان متفاوتی از آن موضوع را تجسم می‌بخشند زیرا از مواد متفاوتی ساخته شده‌اند و فنون

انسانی در حال اشاره، آلبرتو جاکومتی. ۱۹۴۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متفاوتی در آنها به کار رفته است. اما آنها در یک چیز مشترکند و آن عینیت بخشیدن به احساس و تحریک شرایط لازم برای آگاهی و معرفت مخاطب است.

در پیکره «انسانی در حال اشاره» آلبرتو جاکومتی، مخاطب با بیان پیکره‌وار تنهایی مواجه است. انسانی که از نظر فیزیکی و روحی از سایر همنوعانش جدا افتاده است. همین مضمون در یک نقاشی به نام «عریان بزرگ» از همین هنرمند تکرار می‌شود. در اولین نگاه به هر دو اثر به نظر می‌رسد که کشیدگی اندام انسان مجسم شده و نامشخص بودن جزییات بدن او، تحلیل رفتن و لاغر شدن شکل او و مهم‌تر از همه، فقدان جسمیت در هر دو اثر، کار ما را در تلاش برای برقراری ارتباط با شبه انسان مورد نظر و یا برقراری ارتباط با یک فیگور انسانی دشوار می‌سازد. گویی این فیگور انسانی را سکوت احاطه کرده است.

کشف چنین احساساتی در قالب دو اثر هنری و مفاهیمی که از آن دو اثر بروز می‌کند نشانگر این است که چگونه هنر مدرن در نقش ابزار بیان معنویت ظاهر می‌شود. پیکره جاکومتی به انسان متمایزی تعلق ندارد بلکه نمونه‌ای از نوع عام انسانی است، به همین جهت اساساً به مشکل یک انسان خاص نمی‌پردازد بلکه درباره موضوعی جهانی اعلام نظر می‌کند. این انسان‌های امروزی هستند که وسایل ارتباطی خود را تکثیر می‌کنند، شمار پیام‌هایی را که به یکدیگر منتقل می‌کنند افزایش می‌دهند، اما عمیقاً در دستیابی به یکدیگر ناتوانند. به عبارت دیگر انسان امروزی در انزوا به سر می‌برد.

استانلی کوبریک فیلم‌ساز، همین مضمون را در اثر مدرن خود «ادیسه فضایی: ۲۰۰۱» به نحوی باریک‌بینانه طرح می‌کند. دانشمند فضایی که برای کشف راز لوحه سنگی ماه به ایستگاه فضایی آمده است علی‌رغم وجود مأموریت مشترک با دانشمندان دیگر کشورها، نمی‌تواند با آنها ارتباطی انسانی برقرار کند، حتی نمی‌تواند با خانواده‌اش تماس تلفنی داشته باشد. فضانوردانی که در یک سفینه غول‌پیکر با آخرین تجهیزات و فن‌آوری برای مأموریت کشف راز همان لوحه سنگی به طرف سیاره مشتری می‌روند، تنهاترین انسان‌های خاکی هستند که حتی نمی‌توانند به ساخته دست خود یعنی رایانه‌ای متفکر اعتماد کنند و ناچار می‌شوند پیشرفته‌ترین ابزار فنی خود را از بین ببرند.

مهر هفتم، اینگمار برگمان. ۱۹۵۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این تنهایی و انزوا در جوهر زندگی مدرن نهفته است.

در پرده سوررئالیستی «مرگ روی اسب رنگ پریده یا پیست مرگ» اثر نقاش امریکایی آلبرت پینکهام رایدر، تصویری غریب از فناپذیری و تقدیر ارایه شده است. در این پرده، مرگ نماد معروف خود یعنی یک داس بلند را در دست دارد و اسب سفیدی را در یک پیست مسابقه وجود می‌راند. در پرده مورد اشاره، کسی را در حال تماشای پیست یا این سوار نمی‌بینیم، به نظر می‌رسد که رقیبی هم در این مسابقه ندارد. این اثر مانند بسیاری از آثار سوررئالیست‌ها بیشتر به یک رویا شباهت دارد. بی‌شک فیگوری که در این پرده قابل تمیز است شبح مرگ است اما پرسشی که ذهن بیننده را می‌خلد این است که این شبح چگونه به وظیفه خود عمل می‌کند؟ در حالی که او در پرده نقاشی تنها است. آیا تخیل اسطوره‌ای که بر این پرده حاکم است پاسخی برای این پرسش دارد؟ آیا هنرمند مدرن از این تخیل اسطوره‌ای همان پندار را دارد که پیشینیان ما معتقد بودند؟ پرسش‌های بی‌شماری در ذهن بیننده از مشاهده چنین صحنه‌ای زنده می‌شوند. در گذشته، اسطوره‌هایی این باور را برای انسان می‌آفرید که جهان توسط رشته‌های نازکی در این تعادل ظاهری حفظ می‌شود. آیا پرده «رایدر» این مفهوم را بیان می‌کند که شبح مرموز هنگامی که با داس خود در پیست مسابقه می‌چرخد به قبض ارواح ادامه می‌دهد؟ آیا این میدان مسابقه، نمادی از مدار بی‌پایان هستی است؟ اگر چنین باشد باید اذعان داشت که ذهن انسان نوین آن کاربرد ابتدایی علت و معلول را ـ که در رویاها و در اسطوره‌ها ریشه دارد ـ نمی‌پذیرد.

از طرف دیگر، پرده «رایدر» چندان آزاردهنده نیست، زیرا فاقد واقع‌گرایی شفاف است و قربانیان مرگ را نشان نمی‌دهد. اما قربانیان وجود دارند، آنها کثرتی غایب و مجردند. چنین تأویلی، اگر صحت داشته باشد، ما را به این نکته می‌رساند که سوار، میدان مسابقه و اسب نمایش‌گر یک فرایند اجتناب‌ناپذیرند. آنها نماد ضرورت گذران زندگی در سایه یک مسابقه‌اند که گرداگرد دایره‌ای غریب از ازل تا به ابد در جریان است.

در فیلم «مهر هفتم» ساخته اینگمار برگمان، انسان اسطوره‌ای برای رهایی از همین فرایند اجتناب‌ناپذیر، با مرگ به مسابقه می‌نشیند. او برای خارج شدن از این مدار تقدیر، با مرگ شطرنج‌بازی می‌کند. و چگونه است که انسان نوین خود را در این موقعیت می‌بیند تا به مصاف تقدیر برود؟

در اینجا لازم است به چند نکته پیرامون هنر معنوی و هنر دینی بپردازیم. معمولاً هنر دینی بیانگر عقاید مشترک درباره انسان در نسبت با الوهیت است. برخی اوقات این نگرش هنری از کیفیات معنوی نیز برخوردار است و جنبه‌های آموزشی، تاریخی دارد و یا به نوعی موعظه‌ای بصری است. در حالی که در هنری که جنبه دینی ندارد ممکن است حسی معنوی برانگیخته شود. در این زمینه می‌توان به پرده «شب پر ستاره» اثر وینسان ون‌گوگ اشاره کرد. با این همه، از نظر ظاهری و به خاطر همان کیفیت موعظه‌وار خود برخی، هنرهای دینی از بیان معنوی کمتری برخوردار است. به عنوان نمونه بهتر است به پرده «مسیح در کوکهام موعظه می‌کند» اثر استانلی اسپنسر اشاره کنم. از طرف دیگر آثار هنرمندانی مثل روئو، اگر چه موضوع آنها از تقدسی دینی سرچشمه می‌گیرد در عین حال آکنده از معنویت نیز هست. به این موضوع و پرده «مسیح و حواریون» روئو اشاره خواهم کرد. حال این تناقض آشکار در آثار هنرمندان چه چیزی را بازگو می‌کند؟ آیا این تناقضات ناشی از نگرش هنرمند مدرن و عصر مدرن است؟ در اینجا ضروری است تا حدودی به تعاریف هنر دینی و تفاوت‌هایش با هنر معنوی بپردازیم. هنر دینی، در یک نگاه کلی از مضمون و روایتی مقدس برخوردار است. این هنر از یک‌سو، آمر

به رفتار پسندیده است و از سوی دیگر تلاشی مستمر را پی‌می‌ریزد تا ایمان مخاطب و بیننده را تقویت کند. در حالی‌که، هنر معنوی درصدد است تا بارقه‌ای الهی در طبیعت انسان و جهان پیرامون او پدید آورد. به عبارت دیگر، هنر معنوی در پی آن است تا حضور خدا را در دنیا اعلام کند و غالباً این حضور را در مکان‌های غیر قابل انتظار می‌یابد. با این وجود، هنر معنوی، خود را با نام و نشان به ما عرضه نمی‌کند و خالقین آن لزوماً به آثارشان به عنوان یک کیفیت معنوی فکر نمی‌کنند و چنین تلقی مستقیمی از معنویت ندارند. علاوه بر این، هنر معنوی پاسخگوی پرسش‌هایی است که هنرمند پیرامون جایگاه و شأن انسان در جهان مادی دارد. در حالی که تمایل اصلی هنر دینی پرداختن به پاسخ‌هایی است که به نحوی در جهان امروزی نهادینه شده‌اند. در یک نگاه کلان می‌توان چنین تصور کرد که هنر معنوی، نوعی جست و جو درباره ارزش‌ها از طریق هنر است. هنرمند مدرن در این زمانه، با خلق اثر خود تلاش می‌کند تا از طریق مواد، فرایندها و زبان هنر به کشف معنی در جهان بیرون از خود بپردازد. در حقیقت، فعالیت هنری در این عصر برای هنرمند مدرن، با جست و جو و کاوش تحقق پیدا می‌کند. در گذشته، هنرمند مثل سایر نوع بشر، نسبت به مفاهیم و اهداف زندگی و حیات خود از اطمینان بیشتری برخوردار بود و از این‌رو سعی می‌کرد بیشتر بر دقت در بیان مفاهیم مورد پذیرش و نهادینه شده درباره انسان و هستی و نقل ظرایف و دقایق آن متمرکز شود. اما عصر نوین، شاهد تحولی عمیق در بیان هنرمندانه ارزش‌ها است. انقلاب‌های صنعتی، علمی و سیاسی قرون هجده و نوزده منجر به پدید آمدن پرسش‌هایی پیرامون عقاید دینی و فلسفی درباره طبیعت انسان، اهداف هستی، روابط انسان‌ها با یکدیگر و نسبت انسان با خالق خود شد. اگر چه در بسیاری موارد، عقاید سنتی و انگاشت‌های تثبیت شده مورد پرسش و تردید قرار گرفته و برخی از آنها کم‌رنگ شده‌اند، اما دوران مدرن در جایگزینی این انگاشت‌ها حتی برای یک نسل نیز توفیقی درخور نداشته است. به عبارت دیگر، فعالیت‌های فکری و هنری عصر مدرن بیشتر در حیطه پرسش و جست و جو گذشته است. در نتیجه، آثار هنری این دوران نیز که با ارزش‌های فردی مواجه‌اند، بیشتر از خصلت تردید برخوردارند و عمدتاً از طریق عدم قطعیت قابل شناسایی‌اند تا به واسطه تعصب اعتقادی و باورهای مشترک مردم و هنرمند خالق این آثار. مقایسه تضادهای هنر دین محور عصر میانه با هنر غیر دینی یا به اصطلاح بی‌تفاوت نسبت به دین، در عصر مدرن رایج شده است. اما این مقایسه تا حدودی گمراه کننده است. زیرا از یک طرف، می‌توان تلاش هنری قابل تأملی را که امروزه در طراحی بناهای مقدس و در خلق اشیاء هنری عبادی صرف می‌شود تا عمل عبادت را در عبادت‌گاه‌های مدرن امروزی احیاء و تسهیل کند، مشاهده کرد. از این منظر، بدیهی است کلیسای «ران شان» که توسط لوکوربوزیه طراحی و ساخته شده است به خاطر کارکرد عبادی‌اش یک نمونه هنر دینی است. از طرف دیگر، آیا می‌توان مطمئن بود که آثار هنری بدون کاربری یا مضامین دینی، فاقد الهامات و عقاید معنوی هنرمند آن است؟

پرده «شب پرستاره» اثر ونسان ون‌گوگ در ظاهر، تصویری از یک دهکده در شب است: با درختان سرو در پیش زمینه و جلوه‌های مبالغه‌آمیز و متحدالمرکز و دایره‌وار نور ستارگان و ماه در آسمان. در این پرده شگفت‌انگیز، اَشکال شعله‌وار درختان و حرکات کشیده قلم‌مو در تپه‌ها و آسمان سعی در به حرکت درآوردن همه صحنه دارد. به طوری که همه‌چیز در این پرده به نظر زنده و در حرکت است. تنها عناصری که در سکون نسبی به سر می‌برند، خانه‌ها و کلیسا هستند. هنرمند نقاش به عناصر معمولی منظره چنان زندگی بخشیده است که از این اشیاء غیر زنده انتظار نمی‌رود.

شب پرستاره، ونسان ون‌گوگ. ۱۸۸۹

البته آثار ون‌گوگ حتی وقتی یک صندلی یا لنگه کفش را نقاشی می‌کند، قابل تشخیص است. برای او تفاوتی بین ارگانیک و غیر ارگانیک، دارای حیات و فاقد حیات، خالی و پر وجود ندارد. برای ون‌گوگ همه خلقت، حضوری الهی را به نمایش می‌گذارد. و برای آن دسته از بینندگان آثار ون‌گوگ که از نعمت ژرف‌اندیشی وی محرومیم، تجربه نقاشی‌های او، تجربه یک جهان مقدس است و فرصتی است تا در بینش آمیخته با جذبه خدایی وی شریک شویم.

نمونه دیگر پرده «مسیح و حواریون» اثر ژرژ روئو است. در این اثر با یک موضوع دینی مواجهیم که ویژگی‌های معنوی آن نیز که به ظاهر همه اثر را فراگرفته، در خور تأمل است. توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که جلوه‌های پیکرنگاری اندکی نیز در این پرده وجود دارد. از طرف دیگر، هیچ‌گونه نماد قراردادی یا جزییاتی از لباس و سایر شاخص‌هایی که مسیح و حواریونش را از یکدیگر متمایز نماید وجود ندارد. بیننده فقط سیمای غمگین و افسرده مسیح و سربندهای حواریون را می‌بیند. این مجموعه فیگورهای انسانی بیشتر به خاطر فشردگی و نوع سادگی در ظاهرشان متمایز می‌شوند تا خشونت ظاهری طرح استفاده از خطوط کلفت و سیاه روئو نه فقط ترکیب کلی تصویر را شکل می‌دهد، بلکه تأثیر شکل‌ها را بر بیننده تقویت می‌کند و مهم‌تر از همه بر کیفیت محزون این گروه به هم چسبیده تأکید می‌گذارد. گویی که بیننده شاهد مظلومیتی تاریخی برای مردان

اشکال منحصر به فرد در فضا، اُمبرتو بوچیونی ۱۹۱۳

خدا است.

چه کیفیاتی در یک اثر بیانگر شخصیت معنوی آن است؟ این سؤالی است که باید برای درک آثار مدرن مورد بررسی قرار گیرد. به نظر من، چند ویژگی وجود دارد که این معنویت را در آثار مدرن شاخص می‌کند: اول، شباهت است، یا اندک تفاوت‌هایی که بین ظاهر انسان‌ها و فیگورها وجود دارد. از این طریق، هنرمند مدرن می‌تواند فیگوری ارایه کند که نمادی از همه انسان‌ها است، یا به عبارتی نماینده‌ای از انسانیت. در اثر رونو، اگر چه مسیح شدیداً خود را از نظر بصری به بیننده ارایه می‌کند اما در مجموع آنها یک جمع انسانی هستند و کمتر افراد پرده از یکدیگر متمایز می‌شوند. دوم، فقدان عامل پیراستگی در ارایه طرح‌ها و اجتناب آگاهانه از زیبایی فیزیکی است. این عامل باعث می‌شود تا به نوعی بر غیر مادی بودن موضوع تأکید شود و دنیای هنرمند، زودگذر و فانی جلوه کند. در اثر رونو، رنگ‌ها تند و متمرکزند و تا حد افراط استفاده شده‌اند، طرح‌ها خشن‌اند و گذر از روشنایی به تاریکی بسیار سریع و بی‌واسطه است، این باعث می‌شود تابیننده به خاطر عادت و انتظارات نهادینه شده‌اش از عدم هماهنگی رنگ و لطافت اشکال و نسبت‌ها تا حدی شوکه شود.

سوم، حالت انفعالی و پذیرای چهره بیانگر مسیح است. این موضوع نه فقط در سنت‌های اصیل مسیحیت وجود دارد بلکه به‌گونه‌ای انسانیت در رنج را توصیف می‌کند. چهارم، تنظیم فشرده فیگورها نشان‌گر حالتی از ستمدیدگی است. شرایط قربانیانی که در موقعیت ضعف و فتور قرار گرفته‌اند. این عوامل در کنار یکدیگر، وضعیت تأسف‌بار اخلاقی انسان مدرن را بیان می‌کند. حتی با اینکه در این اثر، نشانه‌ای از شرایط انسان مدرن که با ویژگی‌های قدرت‌طلبی و سلطه‌جویی، شعور تکنولوژیک، حرص و طمع در تکاثر اموال و برتری جویی مادی دارند، وجود ندارد اما به نحوی شاهد شرایط معنوی همه انسان‌هاییم. و اینکه خصلت‌های اصیل انسانی، در تضاد با آنچه که امروزه از خود نشان می‌دهد به نحو بارزی در چهره‌های رونو آشکار می‌شود.

اگر معنویتی را که ژرژ رونو ارایه می‌دهد از یک بینش و درون نگری خاص ناشی می‌شود، نتیجه‌ای که می‌گیرد بی‌کفایتی اخلاقی انسان مدرن است، اما هنری مور پیکرتراش، هنرمندی است که با نگاهی اثبات‌گرا به مقوله هنر می‌نگرد. تندیس «یونسکو» او انسانیت را در وضعیتی یادبودی عرضه می‌کند. این‌گونه آثار معمولاً برای پیروزی‌های بزرگ، ثبت تاریخی و خاطره‌سازی و ماندگاری به وجود می‌آیند. اما مور اگر به این شیوه روی آورده است به خاطر ارج نهادن به بقا و ماندگاری

مسیح و حواریون، ژرژ روئو. ۲۸ ـ ۱۹۲۱

انسان است. حجیم بودن تندیس‌های او، حسی قدرتمند و تأثیرگذار از ثبات و ایستایی خلق می‌کند و شکل‌های بزرگ او از یک فیگور شباهت زیادی به تپه‌ها و کوه‌ها دارد. روزنه‌ها و فرورفتگی‌های عمیق در این تندیس‌ها، اگر چه به قول برخی شکل‌های منفی نیستند، بلکه بیشتر متمایلند تا محیط اطراف جزیی از تندیس و پیکره شود و با این محیط اطراف تعاملی ارگانیک دارند. تصویر انسان در تندیس «یونسکو» تصویری پرومته‌وار است؛ انسان رنج می‌برد اما مبارزه هم می‌کند. گرچه ظاهراً شکست می‌خورد اما این آمادگی را دارد تا بار دیگربه پا خیزد و به راهش ادامه دهد.

در مقایسه با آثار روئو، هنری‌مور کمتر به مضامین معنوی پرداخته و کمتر از فسادپذیری اخلاقی انسان متأثر شده است. ازآنجا که نگرش معنوی به مضامین پیرامونی در زمانه مدرن از طریق پرسش‌گری، عدم قطعیت و بی‌قراری دایم بیان می‌شود و تعمیم می‌یابد، بنابر این اگر حرکت و آشفتگی به عنوان ویژگی برخی از آثار مدرن تلقی شود نباید تعجب کرد. بی‌شک ون‌گوگ، از حرکت قلم‌مو برای بیان زنده بودن هر آنچه در پیرامون خود می‌دید استفاده می‌کرد. در حالی که روئو و مور بیشتر از اشکال ایستا استفاده می‌کنند و این امر بیشتر به خاطر این است که تصویر انسان برای آنها از اطمینان و قاطعیت کمتری برخوردار است. با این وجود، در آثار یکی از معروفترین آینده‌گراهای ایتالیایی یعنی امبرتو بوجیونی، حرکت یکی از ویژگی‌های ضروری و تفکیک‌ناپذیر انسان مدرن توصیف می‌شود. تندیس «اشکال منحصر به فرد تداوم در فضا» در سال ۱۹۱۳ توسط بوجیونی پدید آمد که نشانگر اوج مطالعات بیان پلاستیک حرکت و اقتباس شخصی بوجیونی از درس‌های کوبیسم بود. البته تندیس مذکور اثری خوش‌بینانه است و دلپذیری آرایش شکلی آن

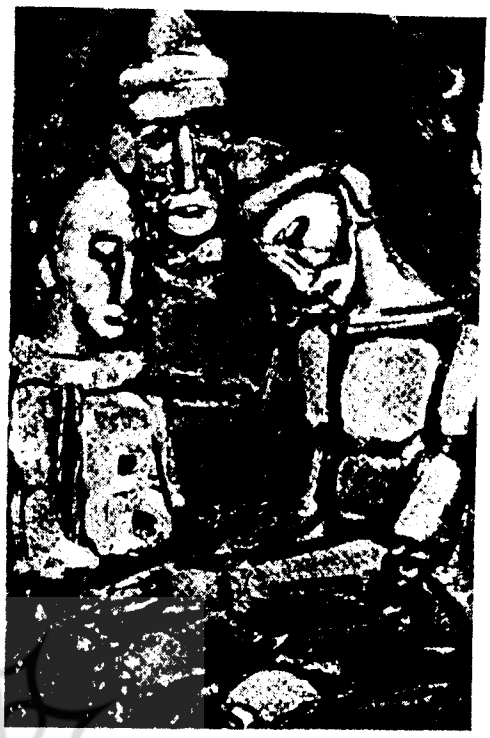
شماره یک، جکسون پولاک. ۱۹۴۸

کم‌تر در آثار معروف‌تر کوبیست‌های فرانسوی دیده می‌شود.

شاید تندیس «اشکال منحصر به فرد تداوم در فضا» در بیان معنویت موفقیت چندانی نداشته باشد چرا که به سرعت بیننده را در مقابل این وسوسه که تلاش شده است تا سطوحی جذاب و زیبا ارایه شود. اما به نظر من، هنرمند به شدت در پی این بوده است تا اثرش از مادیت ظاهری تهی شود؛ بوجیونی تلاش کرده است با هویت دادن به انسان به عنوان موجودی که استحکام و ثباتش یک توهم است، تصویری از یک روحیه انسانی را القاء کند.

توهمی که اتفاقاً همه زیبایی‌های تندیس نمی‌تواند آن را بپوشاند. از این‌رو، علی‌رغم این حقیقت که فیگور با لایه‌ای پیوسته پوشیده نشده است و حرکات ماهیچه‌ها و رباط‌ها این اجازه را یافته‌اند تا از پوست بیرون بزنند، اما اثری پدید آمده است که تمامیت و یک‌دستی خود را حفظ کرده و از تحلیل رفتن در محیط اطرافش اجتناب شده است. و به‌طور کلی بوجیونی، علی‌رغم وسواس خود نسبت به حرکت و اجتناب از مادی شدن اثر، وحدت و یک‌پارچگی انسان را حفظ کرده است.

نمونه موفق‌تر و البته طعنه‌آمیز تر در بیان سرگردانی معنوی انسان مدرن را می‌توان در پرده «شماره یک» اثر جکسون پولاک مشاهده کرد. پرده «شماره یک» کلاف در هم پیچیده رنگ‌دانه‌هایی است که روی بوم ریخته و پاشیده شده است؛ هزار لایی نامتناهی از الگو و حرکت. اگر به اثر به عنوان یک کل نگاه کنیم، متوجه بافتی کلی و تکرار سیاهی و حرکاتی خط‌گونه با لکه‌های رنگ و سفیدی‌ها و گره‌ها و نقاط رنگی می‌شویم. از آنجا که این اثر یک پرده بسیار بزرگ یعنی با ابعاد ۱۷ × ۹ فوت است، بیننده علاقه‌مند می‌شود تا به جزییات آن توجه کند. تأثیر اثر پولاک از قدرت حرکتی او در استفاده از



سه دلقک، ژرژ روئو. ۱۹۱۷

رنگ ناشی می‌شود. این اثر علی‌رغم اینکه فاقد عناصر روایتی است، اما به‌طور اجتناب‌ناپذیری بیننده را به عمل اجرایی نقاش بازمی‌گرداند.

به نظر می‌رسد که شکل کلی اثر، مسیرهای حرکت است که در عین موزون بودن، خلسه‌وار به سوی هدفی می‌رود که به هیچ‌وجه قابل تعقیب نیست. یعنی سفری بدون بازگشت، نه برگشتی و نه خروجی دیده نمی‌شود. بیننده‌گویی در یک میدان متضاد از نیروها گرفتار شده است. حرکات با صرف انرژی قابل ملاحظه همراهند اما در عین جهت‌دار بودن فاقد هدف مشخص‌اند. اگر بیننده فراتر از اثر به آن به صورت یک بافت پیوسته نگاه کند، نمی‌تواند از طغیان انرژی‌ها و تکرار منحصر به فرد حرکت که بی‌هدف و بی‌قرار است به هیجان نیاید، و در دام این مسیرهای متنوع گرفتار نشود.

ویژگی‌های تکان دهنده اثر پولاک به خاطر مؤمن بودن او به بازسازی منظره معنوی عصر مدرن بیشتر جلب توجه می‌کند. پولاک را می‌توان نقاش شکست‌های پر انرژی و صنعتی عصر مدرن و انسان مدرن نامید.

فهرست منابع:

1- Ingmar Bergman, Robin Wood. Studio Vista, 1969

2- Stanley Kubrick: A Film Odyssey, Gene D. Philips, Popular Library, 1977

3-The Social History Of Art, Arnould Hauser, Knof. 1951.

4- The Philosophy Of Art History, Arnould Hauser, Knopf, 1959.

5- Ideas & Images In World Art, Rene Huyghe, Abrams, 1959.

6- Art & The Spirit of Man, Rene Huyghe, Abrams. 1962.

7- A Concise History of Modern Sculpture, Herbert Read. Praeger. 1964.

8- The Search For Meaning In Modern Art, Alfred Neumeyer. Prenzice Hall. 1964

۹ ـ تاریخ هنر نوین، یو. وارد. ه. آرناسن. ترجمه محمدتقی فرامرزی. انتشارات زرین و نگین. ۱۳۷۲

۱۰ ـ در جست و جوی زبان نو. روثین پاکباز. انتشارات نگاه. ۱۳۷۴

۱۱ ـ تاریخ هنر. ه. و. جنسن. ترجمه: پرویز مرزبان. سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی. ۱۳۵۹