

جهان فردی پی یر بونار

علی اصغر قره باغلی



میراث نقاشی‌های بونار بوده است
 و در تلاش و دستاوردهای
 هنری او

یر بونار ۱۹۲۲ مکزیک در حال کار بر روی تابلو

بر بزرگی از یادداشت‌های سال ۱۹۰۸ اشاره کند. خاطر می‌آورد که شرکت کردن او در حراج آثار یر بونار و همین یکی از آثار این نقاشی آمده است که در آنجا برگزیده‌ای خوبی نقلت اما سرشار از روح بود زنی هرمان را در حال لباس پوشیدن نشان می‌داد و من آن را بیشتر در جای دیگری هم دیده بودم قیمت آن تا ۲۵۰ و بند ۲۵۵ و بند ۲۶۰ فراتر بالا رفت. ناگهان صدای بانندی شنیدم که گفت ۶۰۰ فراتر از من گریج و حسین بر جای خود می‌ماند. خدمت چهره صدایی که شنیدم صدای خود من بود و نمی‌توانستم چیزی این فرست را پیشنهاد کرده‌ام. صدایی به آن تابلو نقلت. به شرکت‌کننده گفتم که امروز من نخستین بودم نگاه می‌کردم و زبان بی‌زبانی از آن می‌خواستم که قیمت بالاتری پیشنهاد کند و مرا از اختصاصی که خود را می‌نمود و بی جهت در آن امانت خودم نجات دهد. اما پیشنهادی داده نشده. این روایتی است که اشاره کند بیان می‌کند اما فراتر دیگر از همین روایت، دیگر این روایت است که اثر هنری فرزند، حتی هنگامی که کسی آن را نخواهد، فر فرزند روح انسان نفوذ می‌کند و هر نوع مقاومت بر زمین بر برابر خود را شکست می‌بخشد. بسیاری دیگر از نقاشگران آثار بونار هم احساسی حساسانه اشاره کند. را در تجربه کرده‌ام و بی‌تردید سبب سوز آن، زبانی، بی‌سوز و چوای نقاشی‌های بونار بوده است.

یر بونار یکی از نوآمدهای نقاشی بود که سر پاریس به خود دید و بی‌تردید می‌توان هنر او را یکی از نخستین گام‌های مدرنیسم به‌شمار آورد. در آثار بونار معلوم نیست که زبانی برآمده از فرم است یا فرم از زبانی سربرآمده است. مضمون بیشتر آثارش با اثری است که در و پنجره‌ای آن را از جهان بیرون دنیا می‌کند و با چشم‌اندازی است که از فرین خلق یا بلکه فر آن نگرسته شده است. در جهان درونی بونار، میز و صندلی و پرده و طرف میوه و درختان با رنگ‌های تند و پررنگی نقلت شده‌اند. میوه با زنی حضور دارد و با حضور انسانی و سایرها او حس شدنی است اما آن‌چه در سراسر پرده نقاشی بونار حضور دارد رنگ‌های گرم و تابناک است. بونار این شکل نقاشی را تا پایان عمر ادامه داد و در سال‌های آخر زندگی هم به

تولدت خود را از زیر بار تاریکی که یواز بر نقاشی او نهاده بود رها کند. البته این که پیکاشو با خوی جنگل‌رانگیز خود توانستی با یواز گنجه‌گیر داشتند باشد حسرتی بر من نمی‌آورد. پیکاشو گاهی لطافت حرف‌هایش به زبان می‌آورد که معنای نامحسوس داشتند و آثارش روشنی پدید نمی‌آورد. از همین حرف‌هایش مریزا یواز معلوم است که هنرمند را از باب بی‌چون و چواری طبیعت می‌تواند با قللوری که باید بر طبیعت نظیه کند؟ در نقاشی، با صرف قدرت چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ مگر کورسوم خود پیکاشو نوحی یا کاش هنرمندانه نسبت به طبیعت و جهان مریز و مونس بوده؟ حتی اگر جهان مریز را جلیقه‌دار کرد، خود این جاهلیت‌های سرخجام معیار نمی‌شود. شد که به نوبت خود طبیعت می‌تواند اما از این‌ها که بگیریم. نسبت این جلست که چگونه پیکاشو به خود اشاره می‌تواند که برای قسری‌ترین و مسلم‌ترین حق انسان یعنی نیست‌مخلقت و دوست داشتن دیگران هم تعیین تکلیف کند؟ مقصود قرار دادن و پرداختن هنری یک حرف است و دوست داشتن حرفی دیگر و ناشی هم ندارد که این دولوپاً بر هم منطبق شوند. اگر این طایر باشد، باید بگیریم که سرزن سبب را دوست می‌تواند و این کجک سبب‌زمنی را از نشا یواز چیزهایی را دوست می‌تواند که یک هنرمند باید دوست داشته باشد و یکی از این‌ها مارکه بود زنی که یواز چهل سال یا او رابطه داشتند. ۲۸۵ بار او را نقاشی کرد و حتی پنج سال بعدتر در گشت او، هنوز او را به همان شکلی که در آغاز کشا نشان داده بود نقاشی می‌کرد.



بهر یواز در سال ۱۸۶۷ در شهری کوچک در نزدیکی پاریس چشم به جهان گشود. پدرش سرمنشی وزارت جنگ فرانسه بود و رنگی نسبتاً مرفه‌ای را برای خانواده خود فراهم آورده بود. پدر یواز به نقاشی علاقه داشت اما هنرگویی که فرزندش تحصیلات دبیرستان را به پایان رساند او را وادار کرد که در رشته حقوق تحصیلی کند. یواز به خواسته پدر گریز نهاد اما هم‌زمان در آکادمی زویان هم تحصیلی کرد. آکادمی زویان یکی از چندین آکادمی بود که حوالان را برای ورود به مدرسه هنرهای زیبای پاریس آماده می‌کرد. یواز در این آکادمی با پل سروزیه، موریس دلان، پل راسون و جمعی از هنرجویان دیگر آشنا شد. یواز در ۱۸۸۹ رشته حقوق را به پایان برد و این بار پدرش از او خواست که مدیریت اداره ثبت محله را بپذیرد. یواز این خواسته را هم نپذیرد. بعد پدرش به او پیشنهاد کرد که باصناعت تابعی‌یی که در آن رنگی می‌کردند و یواز هم شد اما همیشه علاش جایی دیگر بود و سرخجام هم در ۱۸۸۹ به مدرسه هنرهای زیبای پاریس وارد شد. چند ماه پیش از ورود یواز به مدرسه هنرهای زیبای پل سروزیه با یک سینه سخن از

عصار یواز، چهارده خود نقاشی، رنگ، زمان (۱۹۲۸)، ۲۹۶۱، مستقر شد.
 گروهی که از کارگاهش دیدن می‌کردند با فروتنی تمام گفت: «لکین که پر شدیم می‌بینم که چیزی بیش از آن چه تو جوانی می‌فهمی نمی‌توانی»
 پیکاشو شکل نقاشی یواز را نمی‌پسندید و می‌گفت: نقاشی یواز که نقاشی نیست، یک قدم از احساسات خودش فراتر نمی‌رود و نمی‌تواند که چه چیز را انتخاب کند. ولنی آسمان را نقاشی می‌کند، لاند اقیانوس آن را می‌کشد، پش گم و بیش به همان رنگی که هست. بعد کمی بنقاش در آن می‌بیند و وقتی رنگ بنقاش اضافه می‌کند، بعد می‌بیند صورتی هم هست. آن را هم اضافه می‌کند و در نتیجه معلمی از ترفند و علم طبیعت از آب در می‌آید. نمی‌تواند تصمیم بگیرد که آسمانش چه رنگ باشد، به این شکل نمی‌شود نقاشی کرد. نقاشی مسأله حساسیت نیست.

می‌کند او را چنان می‌سازد که گویی در محلهایی که پیرامون ایست مستحیل می‌شود گله او را آن‌قدر خلاصی و زرد نشان می‌دهد که گویی الهه خورشید است و انگار آن چه راه تصویر کشیده بازگویی خاطره آنس کردن گوشت و پوست او بوده است. هنگامی که مارته را در وان حمام نقاشی می‌کند، او را همچون مریضی در تریون صفت جلوه می‌دهد و مستحکم نقاشی پوئیچی و برآمدن ونوس از فریون صدف را به نمایش می‌گذارد. هنگامی که مارته در ژانویه ۱۹۲۲ در گذشت پوئتر در اتاق او را نقل کرد و دیگر نه اندرین این اتاق با

نقلی کرد و نه بدن مرغان کشید فقط می‌خواست خاطراتی را که از مارته داشت نقاشی کند. پوئیچی احساس پوئتر نسبت به مارته، زمانی خود را به نسای می‌سازد که بنسب عشق پوئتر به مارته شکلی نامتعارف داشت. مارته زنی پرخاشگر، تندخو و جسود بود شاید این روحیات بازتاب بر روی ناظمی او در برابری و معتر شدن بود. نه از نقاشی سرور می‌آورد و نه آتیز می‌داشت به دوستان پوئتر روی خوش نشان نمی‌داد، تا کم تن می‌زد و با این همه پوئتر عاشق او بود و پس از رابطه‌ای که سه سال به طول

انجامید با او از پیاج کرد. مارته گرفتار و سوسلی چون امیز، نسای از روزی را در حمام و به شستشوی خود می‌گذاشت و همین سوسلی و حمام گرفتن او سبب کار پدید آمدن نقاشی‌هایی شد که از بزرگترین آثار تاریخ هنر به شمار می‌آید. مارته ساق به ساق پیوتر می‌شد اما پوئتر او را به همان شکل و همان شفافیت روزهای جوانی نقاشی می‌کرد. مارته به شصت سالگی رسیده بود و پوئتر هنوز او را به شکل زنی سه‌ساله می‌سازد. در آن روزها هیچ زنی در شصت سالگی به شکل زنی که پوئتر از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۶ نقاشی کرد نبوده است.

پوئتر تا اواخرین روز زندگی خود نقاشی کرد. آخرین تابلویی که کشید، تاریخاً با نام در شکوفه بود. او در ۱۹۲۶ این نقاشی را از روی فرحت بانگی که در پیاجه خود او پیدا آغاز کرد و در ۱۹۲۷، هنوز رنگ نمانی پوئتر در پائین آن خشک نشده بود که چشم بر جهان فروپوشید. مگسی که بر ساقی، مگس پارسی از پوئتر گرفت او را در حال لحام آخرین تصویرت در این نقاشی نشان می‌دهد. بر ساقی در خاطرات خود به تفصیل از دیدارش با پوئتر یاد کرده است و من این جا نقل به مفهومش را می‌آورم که همان‌س به من گوشزد کرده بود که پوئتر حلق و ریز خوشی ندارد و فکر نمی‌کند به او اجازه بدهد که مگس از او بگری... هنوز از خبری که در گذشت همسروش به او وارد آورده است رنج می‌برد، به هر حالی به طرف خفا پوئتر به راه انعام به همسایگان اش نقاشی خفا او را می‌رساند اما هیچ‌یک نمی‌دانستند که کجا زندگی می‌کند مگر می‌شد که بزرگترین نقاش قرن باشی و همسایگانت ندانند کجا زندگی می‌کنی؟ خوش‌بختانه نام اسلاکی که او در آن خانه داشت بیش از شهرت او بود و از این طریق خفا را در جامعه نهی پیدا کردم. در اتاق او هیچ چیزی که از روی درقی داشته باشد دیده نمی‌شد. در میانه این اتاق که سرشار از نور بود، مردی لاغر و پانصدساله که اکنون خمیده شده بود و قلمهویی نقاشی در دست داشت ایستاده بود. مینک پئسی به چشم منسب و کلاه کلاه خود را تا روی گوش‌هایش پائین کشیده بود. دهن پوئتر، من را به یاد پرده‌ای گذاشت که مورس تالی در ۱۹۰۰ با عنوان عازر گذشت سران، نقاشی کرده بود. از میان نقاشی که در این پرده تصویر شمعاند فقط پوئتر زنده بود. پوئتر با خوشرویی گفت از هر چه این جلست می‌توانی عکس بگیری به جز چهره من و نازه اوسیم که منظور مانس چه بوده است. در اتاق او از سه پایه نقاشی خبری نبود، بوم‌های کلاف نشده را با میخ و پیوتر به دیوار کوبیده بود و روی آن‌ها نقاشی می‌کرد با قلممو و با انگشت ایران دست چپ خود یک تکه رنگ زرد کادمیوم یا نارنجی ترمی داشت و بعد در میان نقاشی‌هایی که به دیوار آویخته بود پی پی پرده‌ای می‌گشت که باید رنگ را بر آن بگذارد. بعد چند قدم به



تابلوی پوئتر با نام هنگامی

پایه‌ی جز رنگی بر روی توده نداشتند. مساله این جا بود که این جماعت بزرگه با آن بی‌شماره‌ی خاص خود بهتر از همه با نقاشی آشنا بودند، از رمز و راز آن سرخرو می‌آوردند. تریخ آن را می‌دانستند و بر خلاف نیاکان سده هجدهم خود از نقاشی نمی‌خوشتند که برایش از خواست‌های خود را آفرینان آن کنند. در

معنا نیست که بوئز جاسکلی نوشت: او در ایامه دوم زندگی خود دست به نقاشی اثر پانمان گونه و بزرگی برد که نوعی خطر کردن محسوب می‌شد اما نتوانست سلیقه مخاطبان و محیط پیرامون خود را امتلا کند. مخاطبان و دلاکاتی که از ۱۶۱۰ به بعد کنار گود نقاشی ایستاده بودند و مشتاقان از جای گرم فرمی آمدند به

طلب برمی‌خفتند تا تأثیر آن را ببینند و به این شکل چندین باره و با هم نقاشی می‌کردند نمی‌توانم چاره‌ای که خوب شده بود و تکثیرنگی را پایین نیاورم که درختی را حرق در شکوفه نشان می‌داد بگنارند احساس کردم که این آخرین نقاشی لیسته زمانی که برآسانی به ملاقات بوئز رفت نه تنها مازت در گذشته بود بلکه تمام مویسان دیگرش هم یکی پس از دیگری چشم بر جهان فرو بسته و او را تنها گذاشته بودند. با این همه نقاشی از گذشته فردی در نقاشی‌هایش دیده نمی‌شد و با همان رنگ‌های شاه و دیباک اثر می‌کرد.

بهر بوئز بی‌تجدید و بر خلاف نظر پیکاسو، یکی از نقاشان ملون بود حتی اگر از برای هنرنگی که پیکاسو مشاهده او بر چشم بسیاری از استادان گذشته است. فر آنکه او نگاه کنیو، هنر او را نقاشی بزرگ همسنگ رنوار و بسی مهم‌تر از بسیاری از امپرسیونیست‌ها خواهم یافت راست است که بوئز برخی از معیارها و قیودهای سده نوزدهمی را همراه خود به قرن بیستم آورد اما این‌ها همه مایه‌های نشاط و شادابی نقاشی او را فراهم آوردند. به عنوان نمونه می‌توانم همگانی او یکی از شاعران زمان نقاشی سده ۱۸۹۰ شناخته شده است. این نقاشی که تمام ویژگی‌های نقاشی بوئز و تکنیک او را در خود دارد به شکل بخشی از تبریهات و خاطرات آسانی جلوه می‌کند و می‌تواند یکی از شکل‌هایی است که ممکن است آسان‌ها به یاد آورده شوند. بوئز با سخاوت و گذشتگی بیشتری از پیکاسو و مائیس از کیفیت و سادگی رنگ استفاده می‌کرد سلیقه خوبی هم داشت اما این واقعیت را هم باید پذیرفت که آتش تپان و تنش اثر پیکاسو و مائیس را نتوانست ساخت و ساز و معماری آتش هم به توانمندی اثر آن دو نبود و از همین رهگذار چندان به قلم‌های تازه و امکانات نهایی نقاشی نزدیک نقد و در محدوده زندگی بی‌حادثه و بی‌ریزوی دوران خود باقی ماند. یکی از علل این محافظه‌کاری سنت نقاشی فرانسه بود. در این سنت بسیاری از نقاشان از جمله فراگوئز و حتی گریز فرخ‌بینند اما هرگز نتوانستند مانند اندرمان مل‌سازو و موریلو چیز تازه‌ی به کاربرد رنگ بیاورند. پاسخ این را که چرا با تمام توانایی‌های خود از این مهم غافل ماندند باید در بیرون چتر چوب نقاشی جست‌وجو کرد. نقاشی مانند پیشه و فراگوئز اط‌سپان ساخته بودند که توجه و رضایت خاطر مخاطبان خوش فکر و آگاه و فرخنده خود را فراهم آوردند و اکنون برای آنان کاری به جز تکرار و تولید اثر تازه باقی نمانده است. در دوران بوئز هم در بر همین پاشنه می‌چرخید او هم مورد تأیید مخاطبان خود بود. آنان این شکل نقاشی را کمال مطلوب خود می‌دانستند. بوئز را نمی‌شناختند و بدین‌سان راه جاسکلی او را مسدود می‌کردند البته این حرف بدین



بهر بوئز و مشکوفه‌های درخت پانامه ۱۹۲۶ عکس از برآسی

تحریری که در فریهای بوئال دیده می‌شود برآمده از حرکت و پیوستن فریهای آن‌ها و نشانه‌های او با نشانه است. هنگامی که بوئال فرگشت، بسیاری از دست‌ان‌ها هنر و نقلشان آن روز که اصلاً او را ندیده بودند احساس کردند که دوستی آشنا را از دست نداشتند. این احساس بدن سبب بود که هنر فضای آشنای نقلی‌هایش با او زندگی کرده بودند و نه تنها با خود او که با اشیا و لوازم عاقل او هم آشنا بودند. روسازی شطرنجی، فیچان قهوه گلشن گل، تنگ بلند و ظرف میوه او با آن دسته صعب و غریب و حضور مداوم مرله چیزی نبود که از یاد برود. این همه بدن اعتبار بود که بوئال آن‌ها را الهام‌بخش خود می‌دید. نقلی می‌کرد به همین سبب‌ها هم بود که با معیارهای پیکاسو و برون کلاوا مدرن شمرده نمی‌شد اما معیارهای امروز این را از برجسته‌گی‌های بارز هنر نومی‌شد.

بوئال در هشتاد سالگی چشم بر جهان فریوست روزی که در ۲۴ ژوئیه ۱۹۹۷ پیکر بی‌جان او را به گورستان حمل می‌کردند. براف شاه‌نعمانی خاکسپاری فرستاد. باهم حیرت او را پیشانده بود. طبیعت به آن فریب با خدمتکار خود، بلکه با عاشقی پرشور و نایب می‌کرد.

پانویشتها و منابع:

۱. J. Guilford, *Francis Picabia*

Fontenay-sur-Rosne, F

Pierre Bourard, Edouard Vuillard, Senaler, F

Denis, Narson, Roussel, Malblu, Vallon, F

Rappi-Ronal

۲. فری‌سلاخ این فصل نقلشان را *Wittol* می‌شد.

سایر:

Barnes, Julian, in the "Modern Painters", 1988

Graham-Dixon, "Paper Museum", Harper Collins, London, 1996

Heron, Patrick, "Painter as Critic", ed. Mel Gooding, Tate Gallery Publishing, London, 1988

Hughes, Robert, "Nothing is not Critical", Havill, London, 1990

Hughes, Robert, "The Shock of the New", Thames and Hudson, 1983

Luce-Smith, Edward, "Lives of the Great 20th Century Artists", Thames and Hudson, London, 1989

"The Book of Art Writing", ed. Martin Gayford and Karen Wright, Penguin, London, 1989

در آثار بوئال نمی‌تواند ترکیب‌بندی‌های مائیس هم جزئی هنگامی که در پیوستن فری‌های او را انگیزش می‌داد. حاشیای نویی و لاکر صوری بود به نوعی سخن‌پوری که در پیوستن نقلی فرانسوا شایست می‌گفت. اما بوئال نامتاینگر احساسات و نمایان‌ها باطنی خود بود و با نگاهی معطوف به گوشه‌های از زندگی روزمره نقلی می‌کرد. نقلی کوچک و فردی پدید آورده بود که در آن اشیا مانند بازیگران ساده نقش خود را ایفا می‌کردند و بوئال هم از زوایای دست‌نظر در آنان می‌نگریست و چنین واهی می‌نمود که همه چیز آن خصوصی است و نباید بیش از این‌ها هنر دید. دیگران فری‌ها کرد. در آثار بوئال نقلی از نگریسی آشنونده دیده نمی‌شود اما نوعی فری‌ها فرودانده به دست‌نظرهای تاریخ هنر در مورد بازیهای فری‌ها و حتی طبیعت بی‌جان به چشم می‌آید. هنر

پروزی از خواسته‌های نامتاینگر سفا همدام بود که بوئال و فری‌ها هم پیوسته بی‌جان را جانشین نقلی می‌کردند و مانند گنجشک و پوست زنده نامتاینگر می‌نشدند. اما بوئال راه مخالف را در پیش گرفته بود و انسان را مانند طبیعت بی‌جان و بخشی از پسرزمینه نقلی می‌کرد و حتی او را تا حد نگرانی از پیوستن نقلی کاهش می‌داد و معاملاًش هم کار او را می‌سندیدند و تأیید می‌کردند. مخاطبان و نامتاینگر آثار بوئال چیز بیشتری از او نمی‌خواستند و بوئال هم نخواستند همین محدوده ماند و برای پیوستن رفتن از آن نقلی نگرد. اگر پیکاسو و برون و خیل کویست‌ها نخواستند فضای تصویر را پررنگ کنند و به معماری و نظمی تازه برسند. بوئال هم فضای خود را سرشار از کیفیت زمایی جلوه داد و پیش‌ها افتادترین اشیا را در زمان‌ترین شکل ممکن به نمایش گذاشت. پیکاسو آن فاعلیت و پرخوردها و نشانه‌های فرم را که برای آن فری‌ها قابل بود