علی اصغر قره باغی

پیشگامان نقاشی امروز جهان

جورجو موراندی: آفرینش هنر بزرگ از عناصر کوچک

بسیاری از نقاشان مدرن آغاز قرن بیستم و هنرمندانی هم‌چون پیکاسو و براک و شماری از پیروان جوان‌تر آنان که نقاشان انتزاعی شناخته شده‌اند، هنر فردی و گاه پررمز و راز خود را از طریق تصویر کردن اشیای ساده و روزمره نمایانده‌اند. اما از میان همین نقاشان مدرن، جورجو موراندی به سبب سادگی استثنایی و افراط‌آمیزی که در آثارش دیده می‌شود یک استثنا است. نقاشی موراندی به ظاهر رمز و رازی ندارد و نمایشگر جهانی ساده، عینی و ملموس است. با تمام سادگی و فروتنی که در آثار و مضمون‌های موراندی دیده می‌شود، برخی از هنرشناسان او را بزرگترین نقاش قرن بیستم ایتالیا می‌دانند و برخی دیگر لقب بزرگترین نقاش طبیعت بی‌جان قرن بیستم را به او داده‌اند.

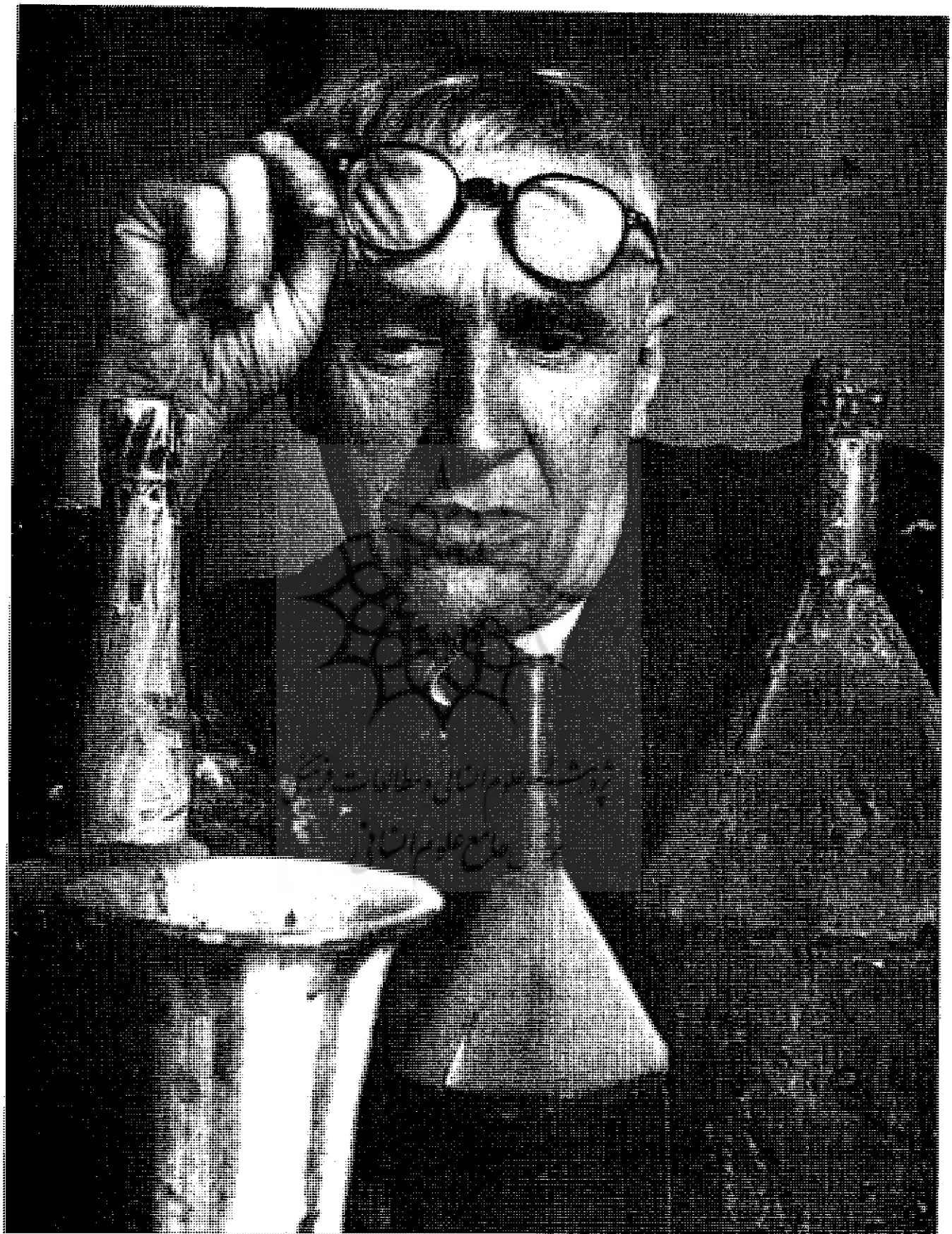
زندگی موراندی، مانند نقاشی هایش، بسیار مختصر بود و در بی‌حادثگی تمام گذشت. فصل مشترکی با هیچ‌یک از نقاشان هم نسل خود نداشت و تماس‌های گاه‌گاهی او با برخی از هنرمندان ایتالیا و حتی شرکت‌کردنش در نمایشگاه‌های فوتوریست‌ها و گروه نووه چنتو[1] بسیار اتفاقی و از سر تصادف بود. اگرچه بفهمی نفهمی از نقاشی متافیزیکی جورجو دکیریکو و کارلو کارا تأثیر پذیرفته بود اما وامدار سزان بود و او را آموزگار دائمی خود می‌دانست. موراندی سراسر عمر خود را در یک آپارتمان کهنه و نمور که زهوار در رفتگی از ریخت و قیافه‌اش می‌بارید گذراند و با این همه یکی از عناصر تزیین فرهنگی بلونیا، زادگاه خود شمرده می‌شود.

جورجو موراندی در سال ۱۸۹۰ در بلونیا، شهری در شمال ایتالیا به دنیا آمد. بلونیای آن روز، بیش از آن که به شهر شباهت داشته باشد، به یک هزار توی ملال‌انگیز شباهت داشت. جورجو بزرگترین فرزند خانواده بود و چهار برادر و سه خواهر داشت. پدرش کارمند دست به دهانی بود که در یک مؤسسهٔ واردات و صادرات کار می‌کرد و خانوادهٔ پرجمعیت خود را در آپارتمانی محقر در خیابان فوندازا گرد آورده بود. موراندی پس از گذراندن تحصیلات ابتدایی چند صباحی در همان مؤسسه‌یی که پدرش کارمند آن بود به کار مشغول شد اما یک سال بعد شوق هنر در دلش افتاد، تصمیم گرفت که طراحی و نقاشی کند و این کار را حرفهٔ خود سازد. از سال ۱۹۰۷ به آکادمی هنرهای زیبای بلونیا رفت و در ۱۹۰۹ برای نخستین بار برخی از آثار چاپ شدهٔ سزان را دید. سال بعد، در بی‌ینال ونیز، با آثار برخی از نقاشانی که خود را پیروان رنوار می‌دانستند آشنا شد. بی‌ینال ونیز معتبرترین منبعی بود که موراندی می‌توانست از طریق آن با هنر مدرن آشنا شود و آگاهی‌هایی به دست آورد. سفری هم به فلورانس کرد و با آثار جوتو و ماساچو و اوچه‌لو از نزدیک آشنا شد.

قدیمی‌ترین آثاری که از موراندی بر جا مانده یکی چشم‌اندازی است که تاریخ ۱۹۱۱ را دارد و دیگری یک اچینگ ساده است با تاریخ ۱۹۱۲، این‌ها به احتمال بسیار آخرین آثاری است که موراندی در آکادمی نقاشی کرد چون در ۱۹۱۳ در بیست‌وسه سالگی پس از شش سال تحصیل و هنرآموزی آکادمی هنرهای زیبا را ترک کرد و در تنهایی به نقاشی پرداخت. موراندی در گفت‌وگویی با ادوارد رادیتی می‌گوید: «در بیست سالگی بزرگترین آرزو و جاه‌طلبی من آن بود که برای مطالعه نقاشی به پاریس بروم اما برآوردن این آرزو از عهدهٔ من و خانواده‌ام بیرون بود و ناگزیر در ایتالیا ماندم. بعدها هم به علت مسئولیت‌های گوناگون تدریس و سرپرستی خانواده و نداشتن امکانات مالی این فکر را برای همیشه از سرم بیرون راندم و هرگز سفر نکردم.»[2] موراندی در پاسخ رادیتی که می‌پرسد: «آیا فکر می‌کنید که اگر به پاریس می‌رفتید نقاشی شما شکل دیگری پیدا می‌کرد؟» می‌گوید: «نه، اگر آن روزها در میان نقاشان ایتالیایی هم نسل من یکی پیدا می‌شد که از تمام رویدادهای هنری فرانسه آگاه باشد آن من بودم. به جرات می‌توانم بگویم که از میان نقاشان ایتالیایی دو دههٔ آغاز قرن بیستم هیچ‌کدام به اندازهٔ من به سزان و مونه و سورا علاقه نداشتند و آن‌ها را نمی‌شناختند.» تأثیرپذیری موراندی در آثاری که از ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۶ نقاشی کرد چهره‌یی آشنا دارد. خودش می‌گفت: «هر نقاش در آغاز از اصول و مکتب نسل‌های پیشین تقلید می‌کند تا سبک و سیاق فردی خود را بیابد.»

موراندی در ۱۹۱۴ پس از دیدن نمایشگاهی از آثار فوتوریست‌ها در فلورانس با شماری از نقاشان و مجسمه‌سازان فوتوریست از جمله امبرتو بوتچونی و کارلو کارا آشنا شد و به دعوت آنان در یکی دو نمایشگاه آنان در رم و بلونیا شرکت کرد. موراندی از ۱۹۱۴ در یکی از دبستان‌های شهر بلونیا به عنوان آموزگار طراحی مشغول کار شد و تا شانزده سال بعد همین کار را ادامه داد. تنها دو رویداد در تداوم کار او به عنوان آموزگار گسست‌های کوتاه پدید آورد. یکی از این گسست‌ها در سال ۱۹۱۵ بود که موراندی به خدمت سربازی احضار شد اما پس از شش هفته به علت بیماری و ضعف جسمانی از خدمت معاف شد و دومی بیماری شدیدی بود که او را سراسر زمستان ۱۷-۱۹۱۶ بستری کرد. موراندی پس از گذراندن دوران بیماری بسیاری از آثاری را که نقاشی کرده بود از میان برد.

موراندی تقریباً تمام عمر خود را در بلونیا و در همان آپارتمان کهنه‌یی که روزگاری با پدر و مادر و برادران و خواهرانش در آن زندگی می‌کرد سپری کرد. هرگز ازدواج نکرد و خواهرانش، آنا و دینا و ماریا ترزا نیز هیچ‌کدام ازدواج نکردند و با او در همین آپارتمان زندگی می‌کردند. خواهران موراندی پا به سن گذاشته بودند اما



جورجو موراندی، بلونیا ۱۹۵۳ عکس از هربرت لیست

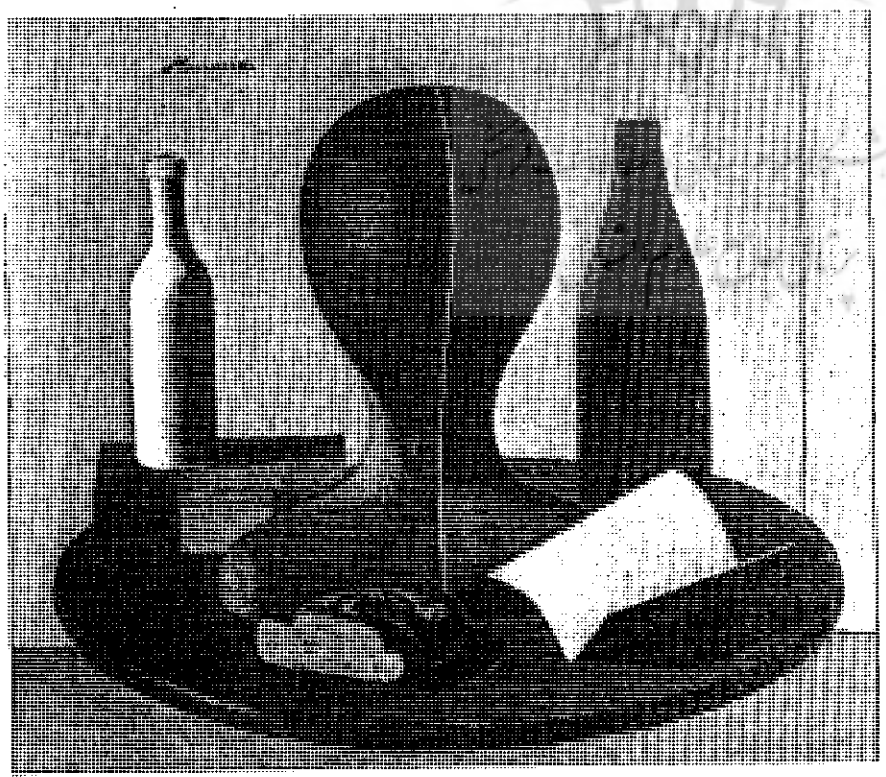
رفتار موراندی با آنان چنان بود که گویی هنوز جوانند و به سرپرستی او نیاز دارند. موراندی برای رفتن به اتاقی که کارگاه او بود باید از میان اتاقی می‌گذشت که خواهرانش در آن زندگی می‌کردند و می‌خوابیدند. اول چند ضربه‌یی به در اتاق می‌زد، لحظه‌یی مکث می‌کرد و سپس پاسخ شنیده یا نشنیده در اتاق را باز می‌کرد و از میانهٔ آن می‌گذشت و به کارگاه خود می‌رفت. در بازگشت هم همین کار را تکرار می‌کرد. ادوارد رادیتی که با موراندی مصاحبه کرده و ازمعدود کسانی است که از کارگاه او نیز دیدن کرده نقل می‌کند که: «موراندی پس از اطمینان یافتن از این که دیدار من مزاحمتی برای خواهرانش فراهم نمی‌آورد چند ضربه‌یی به در اتاق زد و بعد از باز کردن در متوجه شدم که خوشبختانه کسی در اتاق نیست. به آرامی و تقریباً روی پنجهٔ پا از میان اتاق گذشتم و بی‌آن‌که جرأت نگاه کردن به چپ و راست را داشته باشم احساس می‌کردم از میان یک حرمسرای کوچک در نقطه‌یی پرت و دور افتاده می‌گذرم. در کارگاه موراندی چند تابلو نیمه کاره به دیوار آویزان بود و این جا و آن‌جا همان مدل‌ها و انگیزه‌های نقاشی موراندی یعنی بطری‌های گرد گرفته و قوطی بیسکویت و کوزه و گلدان دسته دسته طوری کنار هم چیده شده بود که گویی با وسواس تمام برای کشیدن طبیعت بی‌جان آماده شده‌اند.»

موراندی از ۱۹۱۸ به شکلی جدی‌تر به نقاشی داخت و در جمع نقاشان آن روز اندک شهرتی به هم ز نوز با کارلو کارا رابطهٔ گه‌گاهی خود را حفظ کرده بود و نفری که به رم کرد با جورجو دکیریکو هم ملاقات کرد و کارهای او را دید. همین دیدار و آشنایی بود که بر نقاشی موراندی تأثیر گذاشت و می‌توان گفت که آثار ۱۹۲۰ او به نقاشی‌های دکیریکو شباهت یافت. از برخی از عناصر تابلوهای دکیریکو به ویژه مانکن‌ها و سایه‌های سنگین و سیاه بهره می‌گرفت و در همان حال و هوا نقاشی می‌کرد. یک بار در سال ۱۹۲۱ همراه دکیریکو و کارا درنمایشگاهی که موزه هنر مدرن برلین برپا کرد و بار دیگر در ۱۹۲۲ نقاشی‌هایش راکنار آثار این دو در نمایشگاه فلورانس به تماشا گذاشت. پس از برگزاری نمایشگاه فلورانس، دکیریکو که به حسادت ورزیدن به نقاشان دیگر شهرت داشت، عادت خود را کنار گذاشت و مروری چاپلوسانه بر آثار موراندی نوشت.

موراندی از محدودهٔ ۱۹۲۳ رفته‌رفته تمام تأثیرات دکیریکو و نقاشی متافیزیکی را از آثار خود زدود و به سبک و سیاقی فردی‌تر دست یافت. سربستگی مضامین متافیزیکی جای خود را به سادگی اشیای زندگی روزمره و کشف جادویی ارزش‌های صوری داد. انگار نقاشی‌هایش را با گل رنگ‌آمیزی می‌کرد و بر عناصر نقاشی‌هایش گردوغبار و خاکستر نشسته بود. عناصر و سازه‌های نقاشی‌های کوچک او بطری، کاسه، کوزه، گلدان، قیف، پارچ فلزی و خرت و پرت‌های کوچک دیگری است که با جابه‌جا کردن آن‌ها به ترکیب‌بندی‌های تازه دست می‌یافت. در تابستان‌ها هم اغلب چشم‌اندازهای کوچک و مختصر نقاشی می‌کرد و در منظره‌هایش هم همان دست به عصا بودن و محافظه‌کاری وسواس‌آمیز دیده می‌شد. موراندی نخستین نمایشگاه انفرادی خود را در ۱۹۴۵ در پنجاه‌وپنج سالگی در فلورانس برگزار کرد و در ۱۹۴۸ به عضویت آکادمی لوقای مقدس رم برگزیده شد و در همان سال جایزهٔ اول بی‌ینال ونیز را دریافت کرد.

بی‌حادثگی زندگی و گوشه‌گیری و انعطاف‌ناپذیری راهبانهٔ موراندی برآثارش نیز سایه انداخت و به نقاشی‌هایش شکل انجام تکالیف روزمره را داد. یکی از مهم‌ترین رویدادهای زندگی موراندی آن بود که در سال ۱۹۲۶ به سمت مدیریت بخش هنر در یک مدرسه ابتدایی در محلهٔ رجیو امیلیا در کالابریا گماشته شد اما از آن‌جا که این کار را بسیار سنگین و از توان خود بیرون می‌دید، پس از یک سال به همان شغل پیشین آموزگاری بازگشت. موراندی کارهایش را طبق برنامهٔ مختصری که برای خود تهیه کرده بود انجام می‌داد. تابستان‌ها را در دهکدهٔ گریزانا که بیرون شهر بلونیا بود می‌گذراند و باقی ماندهٔ سال را در آپارتمانش زندگی می‌کرد. موراندی بسیار کُند و با وسواس و دست به عصا نقاشی می‌کرد. کندی کارش به علت محدودهٔ تنگ مضمون‌هایی بود که دست و پای او و نقاشی‌اش را د پوست گردو قرار می‌داد. همیشه یک چیز را نقاشی می‌کرد و همیشه ترس از تکرار کردن را داشت، مدا جای بطری‌ها و گلدان‌ها را تغییر می‌داد و با وسواس تمام بطری‌ها و جعبه‌ها و قیف و کوزهٔ خود را طوری روی میز چوبی کارگاهش می‌چید که کارش شبیه نقاشی‌های پیشین از آب در نیاید. بطری تقریبا جزولاینفک نقاشی‌هایش بود اما برای انتخاب عناصر دیگر ساعت‌ها وقت صرف می‌کرد. او هم مانند سزار مدام به عناصر نقاشی‌های خود ور می‌رفت و جای آن‌ها را مانند هنرپیشه‌هایی که باید در صحنهٔ تئاتر گردهم بیایند معین می‌کرد و برای هر کدام نقشی د بی‌حادثگی تابلو در نظر می‌گرفت و گه‌گاه برای آن‌ک نظم و ترتیب و شکل چیدن آن عناصر را به یاد داشت باشد، با گچ سفید دور آن‌ها روی میز خط می‌کشید.

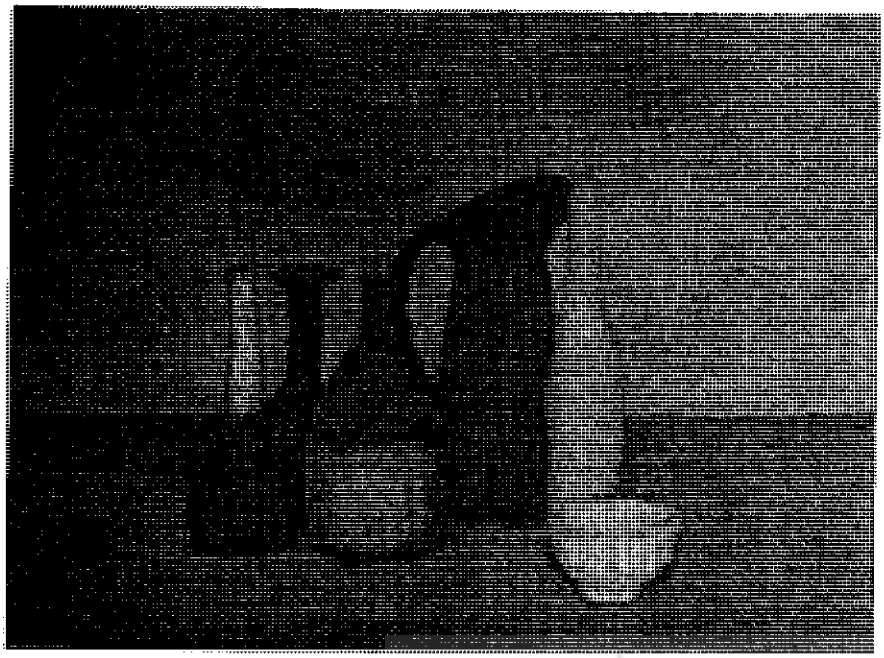
موراندی سال‌های سال ناشناخته بود و حتی د سرزمین مادری خود ایتالیا در گمنامی زندگی می‌کرد با آن‌که به قصد بردن هنر در میان مردم و نیاز مالی تما نقاشی‌هایش را ارزان و به یک قیمت می‌فروخت و مرد به طعنه می‌گفتند که یکی در میان در هر خانهٔ بلونی یک تابلوی موراندی به دیوار آویخته است، خارج ا زادگاهش بلونیا، کسی او را نمی‌شناخت. اما از سال ۱۹۴۸ ناگهان شهرت جهانی یافت و بسیاری ا مجموعه‌داران در لیست انتظار نقاشی او قرار گرفتند



جورجو موراندی، مانکن روی میز گرد، ۱۹۱۸

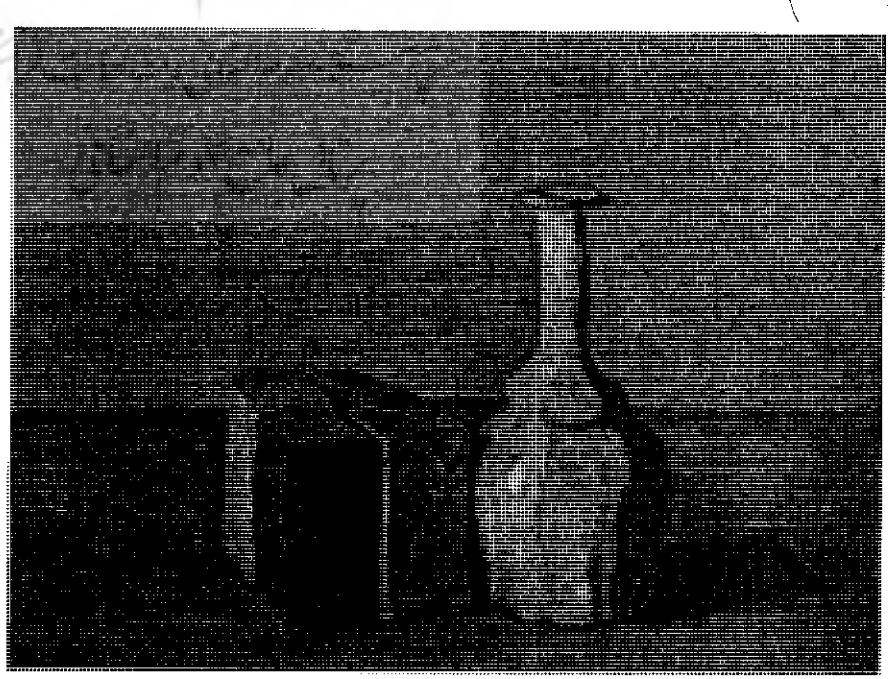
موراندی در سال بیش از چهار یا پنج تابلو نقاشی نمی‌کرد و همین امر شایعاتی دربارهٔ کم‌کاری و تنبلی او بر سر زبان‌ها انداخته بود. اما واقعیت آن است که ضعف بینایی موراندی را آزار می‌داد و توان کار کردن مداوم را از او گرفته بود. موراندی در پاسخ رادیتی که می‌پرسد آیا رابطه‌یی میان فلسفه‌هنر تو و بی‌میلی‌ات برای تولید سریع‌تر و بیشتر وجود دارد می‌گوید: «قبول دارم که تعداد نقاشی‌های من در سنجش با نقاشان دیگر زیاد نیست اما واقعیت آن است که پیش از این چهار پنج سال گذشته که با بینایی خود مسأله دارم، بیشتر نقاشی می‌کردم. تاکنون نزدیک به ششصد تابلو نقاشی کرده‌ام.» حتی اگر این تعداد را بر شمار سال‌هایی که موراندی نقاشی می‌کرد تقسیم کنیم و فرض کنیم که از بیست سالگی نقاشی می‌کرده است تازه می‌شود سالی دوازده تا، یعنی ماهی یک نقاشی آن هم با ابعاد کوچک.[3]

آزادگی موراندی و شیوهٔ نقاشی‌اش حیرت اطرافیان را برانگیخته بود. یکی از منتقدان آن روز به طعنه او را «راهب»[4] نامید و دیگری او را «پارسای کارگاه‌نشین» لقب داد. رادیتی ضمن گفت‌وگو با موراندی از او می‌پرسد که: «آیا به نقاشان جوان توصیه می‌کنید که از همین راه و روش شما و یا نقاشان مدرن دیگر پیروی کنند؟ یا ترجیح می‌دهید که با مطالعه و دریافت نقاشان و استادان پیشین، به مفاهیم نقاشی فیگوراتیو گذشته بازگردند؟» موراندی در پاسخ می‌گوید: «من خودم وقتی جوان بودم هرگز احساس نمی‌کردم که به پند و اندرز و توصیه‌هایی از این گونه نیاز دارم. تنها منبع آموزش من مطالعهٔ آثار دیگران بود. برایم مهم نبود که هنرمندان گذشته باشند یا هنرمندان معاصر، تنها چیزی که اهمیت داشت این بود که آثارشان بتواند پاسخی به پرسش‌های من باشد و اگر این پاسخ‌ها به درستی طبقه‌بندی و فرمول‌بندی بشود بهترین منبع آموزش نقاشی خواهد بود. اما نقاشان امروز این واقعیت را نمی‌پذیرند... من برای آزادی‌های فردی به ویژه در هنر احترام بسیار قایلم و برای همین هم هست که زیاد به درد آموزگاری و راهنمایی نمی‌خورم و هرگز نخواسته‌ام که این کار را بکنم.» موراندی از ۱۹۳۰ به عنوان استاد گراورسازی و اچینگ در آکادمی هنرهای زیبای بلونیا برگزیده شد و تا سال ۱۹۵۶ این مقام را داشت. رادیتی با اشاره به همین مسئولیت از او می‌پرسد: «فکر نمی‌کنید که این کار با نظری که دربارهٔ مسئولیت آموزش دیگران دارید خوانایی چندانی نداشته باشد؟» موراندی در جواب می‌گوید: «پذیرفتن آموزش اچینگ از آن جهت بود که این کار فقط محدود به آموزش تکنیک است و ربطی به هنر ندارد.»

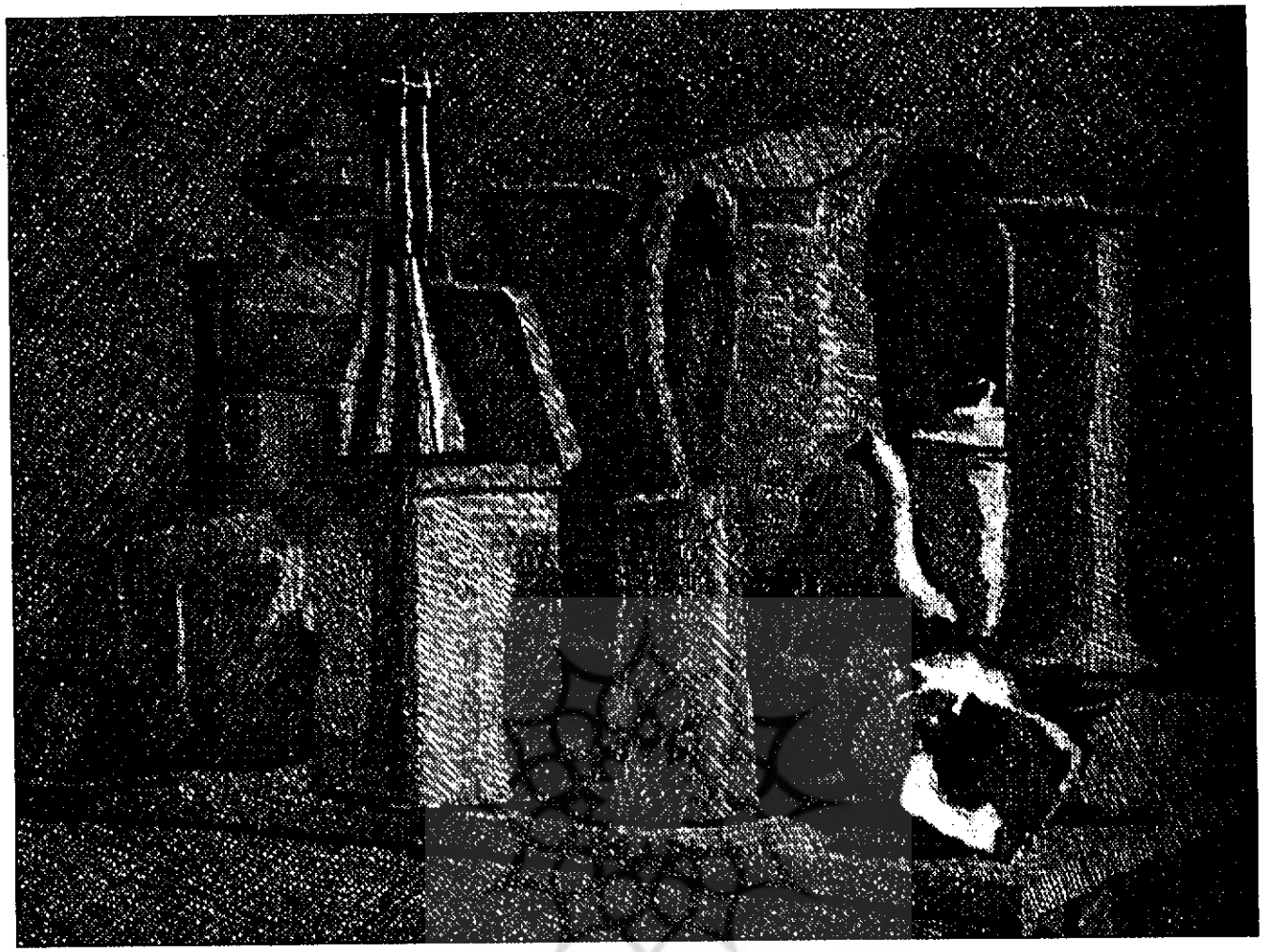


جورجو موراندی، طبیعت بی جان ۱۹۵۲

موراندی با اشاره به آرامش و سکونی که در فضای نقاشی‌هایش حضور دارد می‌گفت: «از آن‌جا که هیچ‌وقت در بند شهرت نبوده‌ام، همیشه در آرامش زندگی کرده‌ام. همیشه زندگی را آسان گرفته‌ام، هیچ وقت خیال رقابت با نقاشان هم عصر خود را نداشته‌ام و نگران برگزاری نمایشگاه و این حرف‌ها هم نبوده‌ام. ماموران تفتیش عقاید هنر ایتالیا همیشه در من به عنوان یک آموزگار محلی و در نهایت استاد چاپگر آکادمی هنرهای زیبای بلونیا نگاه کرده‌اند.» واقعیت هم آن است که موراندی به هیچ یک از جنبش‌های هنری نپیوست و در هر حال استقلال هنری خود را حفظ کرد. گروه لووه چنتو می‌خواست در سمت و سوی اهداف فاشیستی حکومت موسولینی نوعی «هنر کلاسیک ایتالیا» پدید آورد و دوچه هم از آنان حمایت می‌کرد. بعد از جنگ جهانی اول بازار بیانیه پراکنی داغ بود، فوتوریست‌ها می‌خواستند از نقاشی پدیدهٔ تازه‌یی در عصر ماشین به دست دهند و در دو دههٔ ۱۹۲۰ و ۳۰، موسولینی می‌خواست با کمک یاران فرهنگی خود مدرنیسم ایتالیا را با پروپاگاندهای فاشیستی هم‌خوان



جورجو موراندی، طبیعت بی جان



جورجو موراندی، طبیعت بی جان، اچینگ ۱۹۳۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کند. موراندی از ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۵ در چندین نمایشگاه که گردانندگان آن گروه‌های وابسته به سیاست به ویژه فوتوریست‌ها بودند شرکت کرد اما هرگز به دام چالهٔ شمایل‌شکنی فرقه‌یی و مدرنیسم جنون‌آمیز آنان نیفتاد. برای هیچ یک از سیاست‌بازان تره خرد نمی‌کرد و هیچ برخوردی هم با فاشیست‌های ایتالیا نداشت. بعد از جنگ دوم جهانی و اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و دههٔ ۱۹۵۰ هم رئالیسم اجتماعی می‌خواست خود را سبک مسلط بر هنر ایتالیا جلوه دهد اما گوش موراندی بدهکار این حرف‌ها نبود و در همان آپارتمان قدیمی خود به بطری‌ها و کوزهٔ خود چشم دوخته بود و آن‌ها را نقاشی می‌کرد. نه می‌خواست با نقاشی‌هایش کسی را بترساند و نه برای کسی خط و نشان بکشد و او را به کاری ناخواسته وادارد. انگار از سر اعتقادی مذهبی عهد کرده بود که فقط به اشیای ساده و کهنه بپردازد و از آن‌ها تصویری ماندگار و یادمان‌گونه به دست دهد. انگار در یک خلاء تاریخی نقاشی می‌کرد و از این جهت هیچ نقاشی مانند موراندی خود را نسبت به کشش‌ها و تب و تاب دورانی که در آن می‌زیست بی‌اعتنا نشان نداده است و هیچ نقاشی جز او و ماتیس، تا این اندازه نقش اجتماعی و سیاسی هنر را نادیده نگرفته‌اند. موراندی پرداختن به تمام جاه‌طلبی‌هایی را که نمی‌توانست به عنوان زبان تجسمی، گوارده و درونی هنرش شود دون شأن و منزلت هنر خود می‌دانست و آن را از ساحت نقاشی خود بیرون می‌راند. موراندی پس از برگزاری یکی از نمایشگاه‌هایش به خبرنگاری که در کارگاهش با او مصاحبه کرده و نظرش را دربارهٔ نمایشگاه پرسید، به رنگ‌هایی که بر اثر پاک کردن قلم‌مو و کاردک نقاشی بر کنارهٔ سه‌پایهٔ او خشک شده بود اشاره کرد و گفت: «بیشتر نقاشی‌های من این جاست.» این اشاره از آن جهت بود که موراندی بیشتر رنگ‌هایی را که بر بوم می‌گذاشت می‌تراشید و پاک می‌کرد. به نوعی ویرایش وسواس‌آمیز نقاشی اعتقاد داشت و به همین اعتبار هم هست که هر نقاشی او، به رغم شباهت‌های ظاهر، با آثار دیگرش تفاوت دارد اما بیان کردن این تفاوت‌ها، باواژگان و کلام میسر نیست. هرگز نمی‌توان گفت که نقاشی موراندی چیست و همین قدر می‌توان گفت که چه چیزی نیست. هیچ روایت و حکایتی بیان نمی‌کند. به هیچ حرکت و جنبشی اشاره ندارد و به ظاهر چیزی حتی دربارهٔ نقاشی هم بیان نمی‌کند. آثارش نه دراماتیک‌اند و نه پررنگ و لعاب و نه مدرن به معنای متعارف و بیانیه‌یی. عناصر و سازه‌های نقاشی موراندی غیرارگانیک و بی‌زمان و بی‌تاریخ است اما در سراسر آن‌ها نوعی آگاهی تاریخی موج می‌زند و به هیچ یک از طبیعت بی‌جان‌هایی که پیش از آن نقاشی شده شباهت

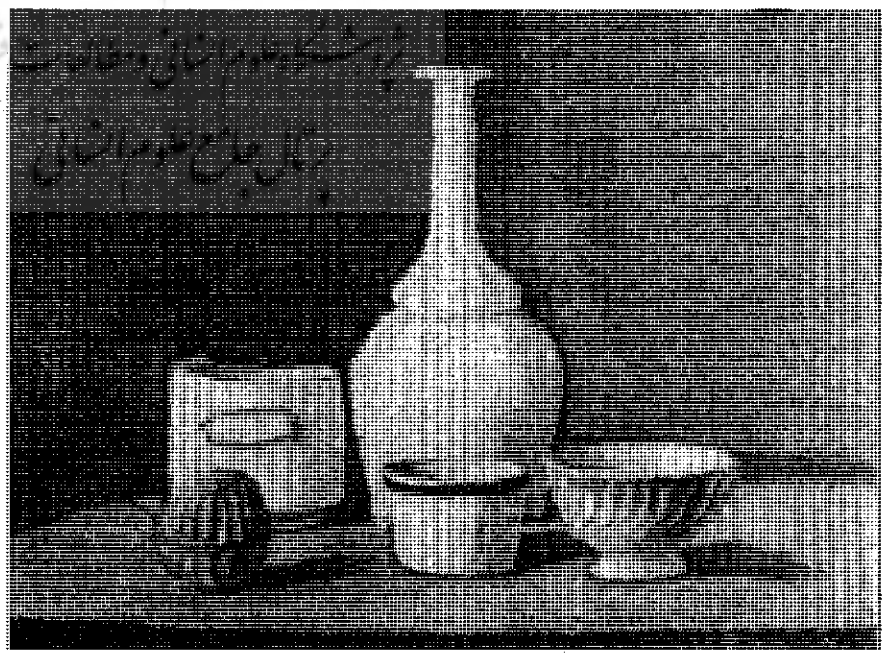
ندارند. بر بطری‌های گردن دراز، قوطی خالی، کاسهٔ گلین و تنگ فلزی او علامت و نشانه‌یی دیده نمی‌شود و مانند سرمشق‌های گرد گرفته‌یی برای یک معماری آرمانی به نظر می‌آیند. برخی از آن‌ها ترد و شکننده به نظر می‌رسند اما حضور مکررشان نوعی احساس ماندگاری به آن‌ها می‌بخشد.

موراندی یک عمر در جست‌وجوی کیفیت‌های معنوی بود که در پس پشت اشیای ساده و روزمره از چشم‌ها پنهان مانده است. می‌گفت: «به نظر من هیچ چیز نمی‌تواند غیرواقعی‌تر و انتزاعی‌تر از چیزهایی که دوروبر خودمان می‌بینیم باشد. آن‌چه ما به عنوان انسان می‌توانیم از جهان عینی بیرون ببینیم هرگز بدان‌گونه که می‌بینیم و دریافت می‌کنیم وجود ندارد. البته اشیا وجود دارند اما به خودی خود و در جوهره و ذات خود معنایی ندارند. این‌ها معناهایی است که ما به آن‌ها داده‌ایم. من بیشتر به مقولهٔ هنر برای هنر اعتقاد دارم تا هنر برای مذهب یا عدالت اجتماعی یا فخرفروشی ملی و این حرف‌ها. هیچ چیز برای من عجیب‌تر از هنری نیست که در خدمت اهدافی غیر از اهداف خود هنر باشد.» موراندی این اعتقادات را با هنر خود می‌آمیخت و از همین رهگذر هم هست که شیوهٔ نقاشی او در نگاه نخست اندکی خام‌دستانه و غیرماهرانه به نظر می‌آید. باورها و وسواس او نقاشی‌هایش را نامتعارف می‌کرد اما آن‌قدر بود که هر عنصر آن را به شکلی فراموش ناشدنی تصویر کند. این ماندگاری از آن‌جا مایه می‌گیرد که عناصر و سازه‌های نقاشی او در آغاز شکلی بیش‌وکم مسطح دارند و به چیزی بیش از ارتعاش یک رنگ در کنار رنگی دیگر تعبیرشدنی نیستند اما به تدریج و با گذشت زمان ظهور می‌یابند و درچشم می‌نشینند و وقتی که نشستند، برای ابد نشسته‌اند و ایماژ گرد گرفتهٔ آن‌ها دیگر محو شدنی نیست. موراندی با این شگرد به هرچیز کوچک و پیش پا افتاده شکوه و وقار و ماندگاری می‌بخشد. همان‌طور که اشاره کردم، نقاشی موراندی را نمی‌توان با واژگان و معانی شناخته توصیف کرد. زیبایی‌شناسان ژاپنی به کیفیتی اشاره می‌کنند که آن را Wabi می‌نامند و این همان کیفیتی است که در نقاشی موراندی دیده می‌شود. Wabi یعنی شفافیت و روشنی و کیفیت حقیقی عناصر ساده و معمولی، شاردن در پاره‌یی موارد به نمایش این کیفیت دست یافت، ورمیه همیشه آن را در نظر داشت، مانه و براک هم به راه‌های گوناگون اهمیت آن را دریافته بودند و موراندی سراسر عمر در جست‌وجوی آن بود. از این رو هر یک از آثار موراندی، به منزلهٔ درسی آموزنده دربارهٔ دیدن و دریافتن نیز به شمار می‌آید. در نقاشی‌های کوچک او هر چیز ساده و کوچک فردیت خودرا از دست می‌دهد و شکل ایماژ پررمز و راز بسیاری از عناصر جهان را به خود می‌گیرد.

موراندی تابلوهایش را به گندی و آرامشی که به نوعی هیستری منفی و روبه‌تو تعبیر شدنی است نقاشی می‌کرد و باید با همان گندی و آرامش هم در آن‌ها نگریسته شود. در نگاه سریع و گذرا چیزی نخواهد بود مگر چند شکل بی‌اهمیت که ظاهراً شلخته‌وار نقاشی شده‌اند. اما در نگاه دقیق، فرایند برشدن هر چیز عادی به وقار و یادمان گونگی را به نمایش می‌گذارند که عامل آن جادوی هنر است. به بیان دیگر، نقاشی موراندی فرایند آفرینش هنر بزرگ از چیزهای کوچک است. اگر گلی کاغذی را در گلدانی سفالی نقاشی می‌کرد آن را چنان با اشارات کنایی می‌انباشت که مانند یادمانی بزرگ در چشم‌اندازی گسترده جلوه کند و حقیقت و واقعیت مستقل خود را پدید آورد.

نقاشی‌ها و اچینگ‌های سال‌های پایانی عمر موراندی، به شعرهای شاعری وارسته شباهت داشت و هر خط و فرم آن بی‌آن‌که نیازمند تعبیر و تفسیر باشد یک بیانیهٔ هنری بود. رنگ‌هایش روشن‌تر شده بودند اما سقف کارهایش حتی از پیش هم کوتاه‌تر شده بود وانگار می‌خواست به زبان تجسمی نماد اسارت نقاش در ارزش‌های انعطاف‌ناپذیر و خودخواسته را تصویر کند. با این همه هنگامی که موراندی در سال ۱۹۶۴ در هفتاد و سه سالگی درگذشت، هنوز هنر مدرن و تاریخ نگاری آن که بر محور جنبش‌ها و گروه‌بندی‌های تاریخی می‌گشت، هنر و شخصیت او را یک فرشته‌خویی نامتجانس و ناهمزمان قلمداد می‌کرد.

◇



جورجو موراندی، طبیعت بی جان ۱۹۴۶

پانویس‌ها و منابع:

۱. Novecento Italiano برخی از فاشیست‌های ایتالیا اصرار داشتند که این لقب را به هنر قرن بیستم ایتالیا بدهند.

۲. تمام نقل قول‌ها از گفت‌وگوی ادوارد رادیتی با جورجو موراندی است.

۳. هنگامی که رادیتی در ۱۹۵۸ با موراندی گفت‌وگو کرد، موراندی شصت و سه سال داشت مردی بلندقامت بود با موهای جوگندمی و لباسی که می‌خواست نشانی از زندگی نامتعارف او در آن دیده نشود.

۴. Il Monaco

منابع:

Dipiero, W.S. "Out of Eden", University of California Press, Berkeley, 1993

Graham-Dixon, Andrew. "Paper Museume", Harper Collins Publishers, London, 1996

Highes, Robert, "Nothing if not Critical", Harper Collins, London, 1990

- Rodiil, Edouard. "Dialogues, Conversation with European Artists at Mid-Century" Bedford Art Publishers, SanFrancisco, 1990

- "The Penguin Book of Art Writing" ed. Martin Gayford and Karen Wright, Penguin Books, London, 1999