هنر انسانی طبیعت غیرانسانی

مونه، طرحی از نقاش

هربرت رید
ترجمهٔ مجید مددی

بحث‌ها و مجادله‌های لفظی پیرامون هنر، از دوران باستان تاکنون اغلب مربوط است به رابطه انسان با طبیعت؛ انسان در هیئت هنرمند و طبیعت در شکل موضوع هنرمند. فعالیتی را که ما هنر می‌نامیم فرایندی است فنی که ما به‌وسیله آن چیزی را نقش می‌زنیم یا به‌نمایش درمی‌آوریم. اما چه چیزی را؟ فرض ساده و ابتدایی این است که هنرمند دنیای بیرونی را ــ یعنی چیزهایی را که مشاهده می‌کند ــ نقش می‌زند و بیان می‌کند. اگر این تنها هدف هنرمند باشد، پس باید گفت که او در دوره‌های مختلف تاریخی، طبیعت را بسیار متفاوت دیده است. برای مثال، ساده‌ترین چیز را در نظر می‌گیریم، درخت، آنگاه سعی می‌کنیم که تصویر و تجسّم آن را در آثار مختلف نقاشی، یعنی نقاشی چینی دورهٔ سلسله سونگ، موزائیک‌کاری بیزانس، نقاشی روی شیشه گوتیک، و در نقاشی‌های گینز بارو (Gainsborough) و کورو (Corot) و بالاخره آثار سزان (Cézanne) با هم مقایسه کنیم، خواهیم دید که این پنج درخت اگر در کنار هم قرار گیرند هیچ شباهتی با هم ندارند جز آنکه ریشه‌شان در زمین است و شاخ و برگشان در هوا. ما می‌توانیم برای این تصویرهای بصری کاملاً متفاوت و متمایز که توسط هنرمندان در دوره‌های مختلف تاریخی نقش شده تفسیر و تعبیرهای متفاوتی ارایه دهیم، ولی ناگزیر همهٔ این تفسیرها و تعبیرها به نظریه‌ای کلّی و فراگیرنده ختم می‌شود که آن را نسبی‌گرایی می‌نامیم. هنرمند آنچه را که می‌خواهد ببیند به تصویر می‌کشد، یا انسان یا روایتی فردی از آن انتزاع غیرانسانی که طبیعت نامیده می‌شود.

مقصود ما از طبیعت چیست؟ با تأکید بر این واژه یعنی طبیعت ما از آن چیزی نزدیک به مفهوم خدا مراد می‌کنیم ــ کلیّت آفرینش، جهان زنده و متحوّل، با انسان که بر قلّه آن قرارگرفته است. طبیعت در جنگل، هنوز با همان تأکید، تبدیل به جانوری می‌شود با دندان‌ها و چنگال‌های خونین که به طرز چشمگیری هم بدهیبت و

خوفناک است. هنگامی که ما همین واژه را بدون تأکید و بزرگنمایی به‌کار می‌بریم طبیعت به موضوعی خُرد در حدّ یک بررسی اجمالی و آنی و حتی سنجشی گذرا تقلیل می‌یابد. بدیهی است که طبیعت عبارتی بسیار انعطاف‌پذیر است، آنقدر انعطاف‌پذیر که اسکار وایلد شایسته دانست آن را [طبیعت] آفریده هنر بنامد.

کنایه وایلد، چنان که معمول اوست به حقیقت ژرفی اشاره می‌کند، حقیقتی که به‌سادگی به‌چنگ نمی‌آید. میان طبیعت، به‌مثابه رشد نامشخص عام، و *انسان* به‌عنوان موجودی که دارای خودآگاهی است، تضادی وجود دارد. انسان از آنچه در طبیعت می‌گذرد آگاه می‌شود، از چگونگی و چراییِ چیزها و به‌جای آنکه به صورتی منفعل خود را تسلیم غرایزش سازد ــ در این مورد با سایر جانوران وجه اشتراک دارد ــ به بهترین شکل ممکن تلاش می‌کند که خود را با شرایط وفق دهد، یا آن را تغییر دهد. او هم به‌صورت حیوانی بادیه‌نشین جلوه‌گر می‌شود که در مکان‌های مناسب به‌دنبال طُعمه می‌گردد و هم گامی پیشتر می‌رود و با تهوری بیش‌تر به سرگردانی‌اش پایان می‌دهد و محیط خود را سازگار با نیازهایش می‌سازد. او به آفرینش محیطی ساختگی می‌پردازد که اکثر مردم مانند وایلد هنگام گفتگو از طبیعت، آن را در ذهن خود دارند.

احتمالاً یونانی‌ها و رومی‌ها هم همان عقیده اسکار وایلد را داشتند. دست‌کم سخن آن‌ها دربارهٔ چیزی که ما هنر می‌گوییم شبیه گفته‌های امروزی‌ها در باره مهارت‌ها و فنون بود. هنرها، مانند معماری و ساختمان، روش‌هایی بودند برای تحمیل ارادهٔ انسان بر مادّه، چه ارگانیک و چه غیر ارگانیک. بدین‌سان هنرها در اکثر تمدن‌ها و در اغلب دوره‌های [تاریخی] در اندیشه انسان‌ها به حیات خود ادامه داده تا آنکه در طول روزگاران طبیعتی آرمانی و ایده‌آل در تصور برخی شاعران و فلاسفه سر برزد و به هنر ندا داده شد که از این طبیعت آرمانی و ایده‌آلی الگو برگیرند. در واقع هنر تبدیل به روش تصویب‌شده‌ای گردید برای تحقق این ایده‌آل و ملموس‌کردن آن.

گام بعدی نیازمند توجه و دقّت بیش‌تری است. در اواسط قرن هجده روی این مسئله توافق شد که هنر تقلید طبیعت ایده‌آل است. سپس، حدود سال‌های ۱۷۸۰ تا ۱۸۳۰ مفهوم کلّی طبیعت به‌طور کامل دگرگون شد (با بی‌اعتبارشدن ایده‌آلیسم، علم جای آن را گرفت)؛ و اکنون هنر دیگر ایده‌آل نبود، بلکه در ویژگی‌ها، تنوع، بی‌قاعدگی‌ها و واقعیت دیداری‌اش مجذوب و مسحورکننده شد. با توجه به آنکه ایده هنر در ابتدا دگرگون نشد، هنوز هم لازم بود که نقش تقلیدی داشته باشد، تقلید کند، ولی این‌بار نه تقلید از ایده‌آل بلکه از واقعیت یعنی چیزهای قابل رؤیت و واقعیت ملموس و تپندهٔ چیزها. وظیفه تقلیدی هنرمند به همان‌نحو باقی ماند، ولی انعکاس و پژواک نویی که وی وظیفه‌شناسانه *از طبیعت می‌گرفت* مردم را ابتدا سخت تکان داد و به هراس افکند. هنگامی که تابلوی نقاشی کانستبل به‌نام هی‌وین (Haywain) در ۱۸۲۴ در تالار پاریس به‌نمایش گذاشته شد، موجب برانگیختن احساسی در مردم شد. به‌نظر جمع کثیری از مردم در آن زمان، تابلوی هی‌وین اثری انقلابی بود. از نظر همان مردم هنرمندانی مانند ژریکو (Gericault)، دلاکروا (Delacroix) و کوربه (Courbet) بدعت آشفته‌کننده‌ای را به دنیای هنر عرضه کرده بودند و حدّ اهانت‌آمیز آن ظاهراً تابلوی *اولمپیای* مانه (Manet) بود که در ۱۸۶۵ به‌نمایش درآمد.

پس از مانه نوبت به دِگا (Degas)، مونه (Monet) و پیسارو (Pissarro) و همهٔ آن جنبشی رسید که در آن زمان به مثابه گسست کامل با گذشته به آن نگریسته می‌شد، یعنی جنبش امپرسیونیستی. در این‌جا نیازی نیست به وجوه کم‌اهمیت‌تر این جنبش مانند نقاشی نقطه‌ای[1] هنرمندانی چون سینیاک (Siginac) و سورا (Seurat) اشاره شود، جز آنکه گفته شود آن‌ها نیز

به‌نوبه خود خدمتی به نمایاندن خاستگاه همهٔ این بی‌قراری‌ها در هنر کردند. به‌طور عمده از زمان کانستبل به این‌سو است که تأثیر علم را بر هنر می‌توان دید. علم به مفهوم وسیع آن از جمله هواشناسی و تحولات جوّی که کانستبل آن را مطالعه کرده بود،[۲] علم رنگ‌شناسی که بیش‌تر امپرسیونیست‌ها آن را مطالعه کرده و با آن آشنا بودند و بعدها نژادشناسی که تبدیل به دانش گسترده‌ای در هنر مردم ابتدایی شد. سراسر این دوره با انتشار عمومی علم و فرهنگ مشخص می‌شود و تغییر در هنر هم ناشی از جذب جنبه‌هایی از این دانش به‌وسیله هنرمندان بود. ناگفته نگذاریم که به‌کارگیری علم در هنر همواره هوشمندانه نبود. برای مثال، اکنون این حقیقت پذیرفته شده که شیوه‌های انفکاک رنگ‌های کم‌مایه و تصویر نقطه‌ای نئوامپرسیونیست‌ها بر اساس درک نادرست نقاشان از فیزیولوژی ادراک بوده است.

هیچ هنرمندی، در تمام این دورهٔ تحوّلی، در اهمیت به‌پای سزان نمی‌رسد. سزان را به‌سختی بتوان دارای ذهنیّت علمی دانست چنان‌که سورا بود؛ البته او هرگز نسبت به علم بی‌علاقه و بی‌تفاوت نشد و قدرت شخصیت او ناشی از برخی سادگی‌های افراد روستایی است. با وجود این، سزان تحت تأثیر جوّ زمانه بود و نگرش او که نسبت به طبیعت تحلیلی و نسبت به فنون هنری تجربی است، اساساً علمی بود. تحلیل، واژه کلیدی در برنامه کار و عملکردهای او بود و تحلیل خود واژه‌ای علمی است.

تقریباً در اواخر قرن نوزده علم دیگری در انتظار هنرمند نشست؛ روان‌شناسی، و تأثیر این علم بود که در دوران ما نیز نقش تعیین‌کننده‌ای داشت. باز ممکن بود که هنرمند به‌طور مستقیم هیچ اطلاعی از این علم نداشته باشد، ولی حالت عمومی آگاهی از آن فضایی را آفریده بود که هنرمند را قاطعانه تحت تأثیر قرار می‌داد. هنرمند نسبت به علم طبیعتِ انسانی آگاه شده بود. روان‌شناسی به تفاوت گونه‌های فردی اعتبار بخشید و حتی مطلوب‌بودن بیان و به‌نمایش‌گذاردن آزاد ویژگی‌های فردی هر تیپ را شناساند. در نتیجه هنرمند احساس کرد که نسبت به آزادی جدید محق است، آزادی از قراردادها و سنّت‌ها. بدین‌ترتیب هنر او تجلی و تظاهری از شخصیت یگانه و منحصربه‌فرد او گردید.

ما می‌توانیم مسافتی را که در این قرون پیموده شده با رد پایمان و آثار هنری موجود و مقایسه آن با یک‌چنین شخص‌گرایی در هنر را با معیارهای قرن هجدهمی بسنجیم. رینولدز (Reiynolds) کسی که نماینده شاخص سنت قبلی است در یکی از سخنرانی‌هایش گفته است که «همهٔ زیبایی و شکوه هنر عبارت از این است که قادر باشد فراتر از شکل‌های فردی، رسوم محلی و ویژگی‌هایی از هر نوع... برود. نقاش، طبیعت را با خود طبیعت اصلاح می‌کند و جنبه ناقص آن را با بخش کمال‌یافته‌تر آن. دیدگان او قادرند که کمبود و نواقص اتفاقی و ناهنجاری‌ها را تمیز دهند و از شکل و از هیئت عمومی آن‌ها، هنرمند می‌تواند مفهوم انتزاعی شکل‌هایی به‌مراتب کامل‌تر و بی‌عیب‌تر از صورت‌های اصلی بیرون کشد». و این همان چیزی است که هنرمند را ثابت و استوار در مقام بازبینی و کنترل طبیعت قرار می‌دهد تا بتواند ایده‌آلی از زیبایی بیافریند. ملاک و میزان هنر مدرن بیش‌تر حقیقت است تا زیبایی و به همین میزان هنر مدرن هنوز همگام علوم طبیعی است.

هرچند هنر مدرن به‌طور کلّی تداوم روند علمی قرن نوزده است، با این همه حدود چهل سال پیش در این رابطه گسستی به‌وقوع پیوست که هنوز هم در حال شتاب‌گرفتن است. حدود ۱۹۰۹ بود که پیکاسو نخستین اثر کوبیستی خود را به‌وجود آورد و با آن، جنبش جدیدی متولد شد. ولی این جنبش نیز مانند هر جنبش دیگری دچار تفرقه شد؛ کوبیسم تحلیلی و ترکیبی. کوبیسم تحلیلی هنوز هم تداوم نگرش علمی است؛ آنچه تحلیل می‌شد [در واقع] ساختار طبیعت بود. ولی خوان‌گری، کسی که مبدع جدایی چیزی بود

که کوبیسم ترکیبی نامیده می‌شد، پیشنهاد کرد که اثر هنری بایستی با واقعیتی زیباشناختی آغاز شود یعنی، با نمونه‌ای انتزاعی که درون فضای دوبعدی عکس طراحی شده است. عناصر بازنماینده و یا بیانی ممکن است بعداً برای پرکردن طرح انتزاعی و بخشیدن گوهر حسّی به آن معرفی شوند. ولی احساس اثر هنری دیگر طبیعت نیست، بلکه صورت ذهنی است؛ چیزی تعقلی و ادراکی، هندسی و ساختمانی.

و سرانجام هنرمندانی پیدا شدند که گفتند: اصولاً چرا عناصر بازنماینده و بیانی مطرح شوند؟ چرا نگذاریم ساختارهای هندسی و ساختمانی با زبان فرم و رنگ حرفشان را بزنند؟ و آن‌ها با این باور در پیروی از اصولی که پذیرفته بودند به نقاشی و کنده‌کاری‌شان ادامه دادند. بدین‌ترتیب نوع جدیدی از هنر پدید آمد که با نام‌های مختلفی نامیده شد: هنر انتزاعی (آبستره)، هنر تجسمی (نوپلاستیک)، ساختمانی و غیره، ولی همهٔ این انواع مختلف هنر انتزاعی در یک چیز با هم مشترک‌اند و آن نیز رد و انکار این عقیده است که هنر به هر صورت وابسته به طبیعت است. این نوآوران هنرمند نه مانند رینولدز طبیعت را بر پرده می‌کِشند، و نه چونان امپرسیونیست‌ها به طبیعت احترام می‌گذارند؛ آن‌ها به‌هیچ‌وجه با طبیعت کاری ندارند و آن را رها کرده‌اند. برخی از آن‌ها ممکن است در نشان‌دادن آنچه در طبیعت اصلی و اساسی است تلاش کنند ــ یعنی قوانین هماهنگی که ذاتی ساختار فیزیکی خود طبیعت است ــ ولی دیگران مدّعی‌اند که حتی از این کمیّت داده‌شده نیز مستقل‌اند و موفق به ساختن و پرداختن واقعیت کاملاً نویی شده‌اند.

پیداست که نظریه‌های هنر در دو سوی افراطی این جنبش موافق تأکید بر آزادی هنرمند هستند؛ هنرمند نه برده طبیعت است و نه برده دانش طبیعت. ذهن او از قید طبیعت رها شده است، آزاد که بیان کند، نه خودش را (که آن هنوز نوعی بردگی است) بلکه یک تصور نو، نظم جدیدی از واقعیت، یک زیبایی ایده‌آل و آرمانی را. هنر، هماهنگی است. من بر این باورم که هیچ تعریف دیگری نمی‌تواند چنین گسترهٔ وسیعی از چیزها را دربر بگیرد که بشریّت در تمام نقاط جهان و در تمام ادوار تاریخی پذیرفته است که آن‌ها را زیبا بنامد. این امکان وجود دارد که طبیعت همهٔ این عناصر را دربر داشته باشد، در رنگ و در فرم که عناصر ترکیب‌کنندهٔ یک اثر هنری‌اند، مانند صفحه کلید پیانو که همهٔ نُت‌های لازم را برای هنر موسیقی دارا می‌باشد. ولی ویسلر (Whistler) که این قیاس را به‌کار برده است می‌افزاید که هنرمند زاده شده تا این عناصر را انتخاب کند، برگیرد، با علم جمع کند و نتیجه‌ای که به‌دست می‌آید زیبایی است، همان‌گونه که موسیقیدان نت‌ها را جمع می‌کند، ساز را کوک می‌کند تا آنکه از این آشفتگی و درهم‌ریختگی، هماهنگی باشکوهی به‌وجود می‌آورد.

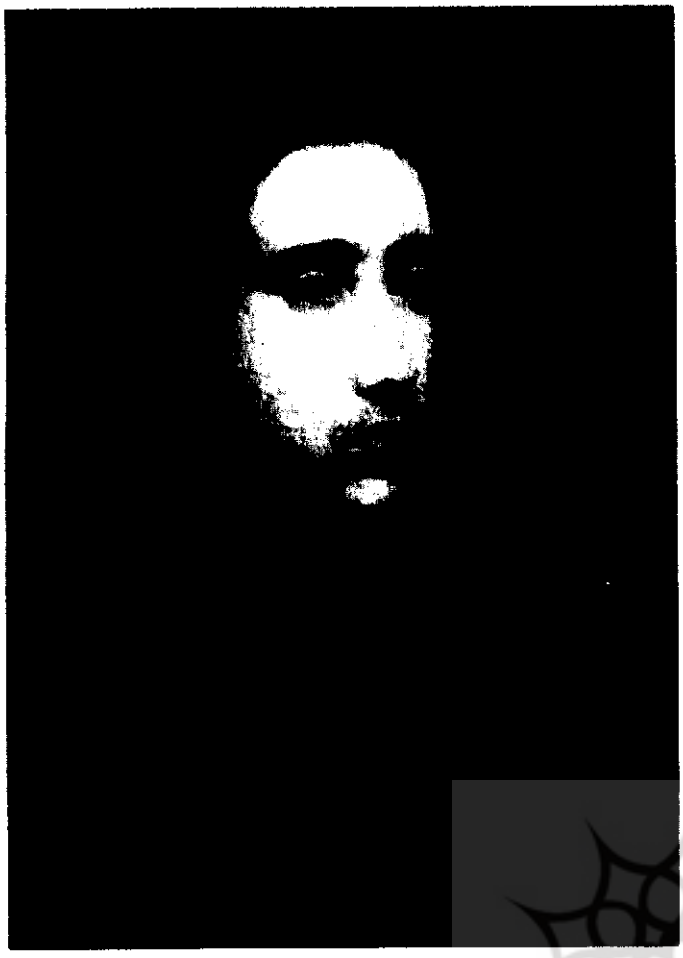
نیرویی که هنرمند را قادر می‌سازد چنین نتیجهٔ سحرآمیزی به‌دست آورد عموماً تخیّل نامیده می‌شود. من در این‌جا نمی‌خواهم به تعریف و توضیح این نیرو بپردازم ــ این کار قبلاً به‌وسیله منتقدانی مانند کلریج (Coleridge) انجام شده است ــ ولی من می‌خواهم تنها به نقل توصیفی بپردازم که راسکین از چگونگی عملکرد این نیروی ذهنی در اثری به‌نام *نقاشان مدرن* (Modern Painters) به‌عمل آورده است:

«و بدین‌سان همواره شیوه است که در آن، بالاترین نیروی تخیّل موادِ مورد نیاز خود را ضبط می‌کند و در پوسته، در خاکستر به‌جای مانده و ایماژهای بیرونی توقف نمی‌کند. همه‌سو را می‌کاود، زواید را کنار می‌زند و به درون می‌خزد و به ژرفای تفته سرمی‌کشد. هیچ چیز دیگری قادر نیست میل به معنویت او را خرسند سازد. هر تشابهی، جلوه‌های متفاوت بیرونی و جنبه‌هایی که موضوع مورد نظر او ممکن است دربر داشته باشد نادیده گرفته نمی‌شود. به درون هر حصاری می‌رود، ریشه‌ها را برمی‌کند و عصارهٔ حیاتبخش هرآنچه

را که با آن سروکار دارد سرمی‌کشد. هنگامی که در آن‌جا قرار گرفت، آزاد است تیر خود را به هر سو که مایل است رها کند، بنا به میلش پیچ و تاب دهد، هَرَس کند و به باری بنشاندش مناسب‌تر و بهتر از میوه‌ای که بر درخت کهنه بود. ولی همهٔ این پیچ و تاب‌دادن‌ها و هرس‌کردن‌ها کاری نیست که او دوست دارد که اغلب دردسرآفرین و زیان‌آور هم هست؛ وظیفه او، استعداد او رسیدن به بنیادهاست. طبیعت و مقام و منزلت او همواره در گرو نگهداشتن چیزها در درون است و برداشتن دست از آن قلب تپنده در حقیقت پایان پیشگویی هنرمندانه خواهد بود. او در چشم‌ها نمی‌نگرد، با صدا داوری نمی‌کند، با ویژگی‌ها و خصوصیات بیرونی توصیف نمی‌کند؛ همهٔ آنچه که او تصدیق، داوری و توصیف می‌کند تأیید و تصدیقی است از درون.»

چنان‌که خواهیم دید، این اظهارنظر روایتی بسیار ذهنی از نیروی تخیّل است. هیچ تصوری از ساختن طبیعتی ایده‌آل و آرمانی از تصویرهای بصری وجود ندارد. همهٔ آن نوع تجربه‌های حسّی، اگر بتوان چنین گفت، در زمینهٔ ذهن می‌نشیند، و در وقت مقتضی از آن سربرمی‌زند؛ رویشی نو، با عصاره‌ای تازه، حیاتبخش و پرثمر.

ممکن است گفته شود که همهٔ این‌ها نظریه‌های خیال‌پردازانه‌ای بیش نیست. بگذارید به حقایق نظری بیفکنیم، به‌ویژه حقایق مسلّم و عام هنر انگلیسی راسکین دربارهٔ ترنر (Terner)، هنرمندی با لحظات عجیب و غیرعادی‌اش می‌نوشت: بگذار هنرمندان استوارتر و نیرومندتری چون هوگارت (Hogarth) و کانستبل را وارد بحث خود کنیم. اگر ما تحولات هنر انگلیسی در دوره‌ای میان هوگارت و ترنر را مورد بررسی قرار دهیم احتمالاً نظریه‌ای تخیّلی، معقول‌تر و مستدل‌تر از نظریه‌ای که تنها بر اساس آثار ترنر استوار باشد، پدیدار خواهد شد.



دگا، طرحی از نقاش

تلاش یکصدساله موردنظر دوره‌ای است که با اثر هوگارت به‌نام *ازدواج مد روز* (۱۷۴۴) آغاز می‌شود و با اثر ترنر به‌نام باران، بخار و سرعت (۱۸۴۴) پایان می‌گیرد. ورود هوگارت به صحنه در این‌جا مانع هر تعمیم ساده‌ای درباره طبیعت رمانتیک نبوغ انگلیسی می‌شود و در واقع مانع تعمیم‌های مشابهی پیرامون ماهیت رمانتیسم نیز هست. اگر ما مدعی شویم که نقاش *ازدواج مد روز* رئالیست و هنرمندی متعهّد است آن‌وقت بنا بر آیین مد روز و واقعیت‌های اجتماعی، نقاشی که «طرح‌ها»یش از ابر و درخت نه‌تنها بر اساس مشاهده و دقّت علمی استوار است بلکه با مطالعهٔ دقیق ادبیات علمی دوره خود نیز تقویت و تأیید شده را چه می‌توانیم بنامیم؟ هیچ چیزی مبتذل‌تر و گمراه‌کننده‌تر از نظریه‌ای نیست که فرض را بر این بگذارد که هنرمندی

که توجه خود را مستقیماً به‌سوی انسانها و کُنشهای اجتماعی معطوف می‌کند به مفهومی «واقع‌گرا»تر و «کلاسیک»تر و بنابراین به مفهومی تعریف‌نشده، «بزرگ‌تر» از آن هنرمندی است که ترجیح می‌دهد از منظره و طبیعت بی‌جان نقاشی کند. کسی ممکن است بگوید علم مردم‌شناسی واقع‌گراتر و یا مهم‌تر از علم زمین‌شناسی است. درست همان‌طور که در این مورد هم، مهم روش و شیوهٔ علمی است که باید یگانه وسیله داوری قرار گیرد. بنابراین، در مورد دیگر هم [ارزیابی اثر هنری] شیوه زیبایی‌شناسانه است که در داوری مهم است. از این نقطه‌نظر، تضادهای مهمی قابل مشاهده‌اند.

راسکین در قطعه‌ای که از او نقل کردم، در یک قرن پیش نوشت: «دوره‌ای که در پایان آن من سه هنرمند را به‌عنوان نماینده برگزیدم راسکین تلاش می‌کرد که تفاوتی را در کیفیت تخیّل موجود در برخی از آثار هنری تمیز دهد. این نوعی ساده‌انگاری است که بگوییم هر سه هنرمند، یعنی کانستبل، ترنر و بونینگتون (Bonington) یک صفت مشترک داشتند که هوگارت فاقد آن بود. در حقیقت خود راسکین با روشنی متوجه تفاوت میان نیروی تخیّل کانستبل و ترنر شده بود». او می‌نویسد: «حقایقی وجود دارند قابل حصول که تشابه *اغواکننده‌ای* را با طبیعت نشان می‌دهند. برخی دیگر که به دشواری به‌دست می‌آیند؛ موجب گمراهی هم نمی‌شوند، *شباهتی ذاتی و ژرف* برجای می‌گذارند. این دو دسته از حقایق ممکن نیست همزمان قابل حصول باشند. باید بین آن‌ها انتخابی صورت گیرد. برای مثال، یک نقاش بد، تشابه *اغواکننده* کم‌ارزشی ارایه می‌کند و نقاش خوب تشابه غیراغواکننده و باارزشی. کانستبل در یک منظره، سبزه را خیس، چمنزار را مسطح، و تنه درخت را سایه‌دار می‌بیند یعنی تقریباً به همان اندازه که من تصور می‌کنم ممکن است به‌وسیله گوزن یا چکاوک باهوش هم درک و دریافت شود. در حالی که ترنر در یک نظر همهٔ مجموعهٔ *حقیقت قابل رؤیت را که در برابر هوش و توانایی انسان گشوده است، دریافت می‌کند*».

سفسطه‌ای منطقی در این بحث به‌چشم می‌خورد؛ زیرا اگر گوزن «باهوش» باشد محتملاً چون ترنر قادر خواهد بود که «همهٔ مجموعه *حقیقت قابل رؤیت*» را ببیند. راسکین بعدها مجبور شد که میان دو گونه تخیّل تمایز قایل شود و آن را که ترنر بهره‌مند بود «اصیل» توصیف کند؛ صفتی اخلاقی و جنجالی و متظاهر مانند ادعاهای پیش‌کسوتان مدرنیسم مبنی بر «تعهد» در هنر، رئالیسم سوسیالیستی، ناسیونالیسم و غیره. بگذارید در مورد این موضوع کاملاً صریح و بی‌پرده سخن بگوییم. هنگامی که کانستبل می‌گوید: «هیچ چیز زشتی وجود ندارد؛ من هرگز چیز زشتی در زندگی‌ام ندیده‌ام، باید گذاشت که شکل شیء همان باشد که در واقع هست، زیرا نور و سایه و علم مناظر و مرایا همواره آن را زیبا می‌کند» او نیز به داوری اخلاقی نشسته است. این نور و سایه و علم مناظر و مرایا نیست که به خودی خود شیءِ معمولی و حتی زشتی را به اثری هنری تبدیل می‌کند، بلکه برعکس، آن‌ها به‌وسیلهٔ احساس هنرمند و ارزش‌های پیوندی دگرگون می‌شوند... «الوارهای کهنه و پوسیده، تیرهای باریک چراغ برق و آجرکاری، چیزهایی هستند که من به آن‌ها عشق می‌ورزم». کانستبل چنین اعتراف می‌کند: «نقاشی برای من، چیزی جز واژه دیگری برای احساس نیست».

با توجه به نکته‌ای که به آن اشاره رفت می‌توان ترنر و کانستبل و راسکین را با هم آشتی داد. در واقع برتری و تقدم احساس پرانتزی است که همهٔ جنبش رمانتیسم را می‌توان درون آن جای داد و نه‌تنها نقاشان را که شاعران، فیلسوفان و معماران را نیز. به‌طور کلّی، در آثار هوگارت، تقدم با داوری، نقّادی و گزینش عقلانی است. احساس، زمینه‌ای فراهم می‌کند برای گزینش حقایق. هوگارت درست نقطهٔ مقابل ترنر یا کانستبل است. رینولدز با ایده‌آلیسم آگاهانه‌اش، قانون خدشه‌ناپذیر کمالش، و هدف اعلام‌شده‌اش مبنی بر «تصحیح

طبیعت» نماینده واقعی مکتب کلاسیسم انگلیسی است. در مقایسه با فلسفهٔ «هیچ‌چیز زشت نیست» کانستبل، «همهٔ آن چیزهایی که رینولدز از طبیعت به‌نمایش درمی‌آورد، اگر به دقت بررسی شوند، دارای نقص‌ها و عیوب فراوان‌اند.» هوگارت با آرمان‌های کلاسیک خود را مشغول کرد ولی آن نیروی تخیّل لازم و هوشمندی را نداشت که آن را به‌ثمر برساند. هدف عمدهٔ او، آن هنگام که موضوع همانندسازی مستقیم مطرح است، نقّادی اجتماعی یا صداقت اجتماعی بود.

آنچه که همهٔ نقاشان رمانتیک را از رئالیست‌ها و کلاسیست‌ها متمایز می‌کند شیفتگی آن‌ها نسبت به دورنما و منظره است. کانستبل می‌تواند در فرصت‌هایی، شمایل بسیار قابل‌توجهی نقاشی کند. بونینگتون (که در ۲۷ سالگی درگذشت) می‌توانست استاد صورتگری باشد. در سراسر منطقه مانش نقاشان رمانتیک مانند دلاکروا، کوربه و حتی کورو برتری خود را در صورتگری نشان داده بودند. بنابراین هیچ ناهماهنگی و ناسازگاری میان رمانتیسم تحت این عنوان و هنر صورتگری وجود نداشت. پس چرا رمانتیست‌های انگلیسی به‌گونه‌ای انحصاری خود را وقف نقاشی از دورنما و منظره کرده‌اند؟

در این‌جا ما با چیزی اساسی در هنر انگلیسی روبرو می‌شویم که تنها می‌تواند به‌عنوان ستیزی میان دوگونه فلسفهٔ زندگی فهمیده شود: یکی غریزی، بومی و محلی و دیگری تقلیدی، اکتسابی و وارداتی. سنت بومی، سنتِ بخش شمالی است. در پیوند با سنت‌هایی که از کشورهای اسکاندیناوی تا روسیه و شمال چین امتداد می‌یابد و سنت وارداتی، که سنت مدیترانه‌ای است. تفاوت میان این دو نوع سنت چیزی است که اغلب روی آن تأکید می‌شود. موضوعی که بحث کلّی پیرامون آن فعلاً در این‌جا ممکن نیست. ولی تمایز اساسی آن است که خود را در نگرش نسبت به طبیعت به نمایش می‌گذارد. در شمال، مفهوم طبیعت ممکن است گاه‌به‌گاه و از جایی به جایی تغییر کند. ممکن است چون هنر سلتی منفی باشد، تغییر اشیاء طبیعی به الگوهای زینتی یا مثبت باشد، مانند هنر دوره‌ای که مورد مطالعه ماست، هنری که تلاش می‌کند «تازگی شبنمِ» صحنه را دوباره بیافریند. ولی چه منفی و چه مثبت، مفهوم پیوسته و در همه‌حال همان است: حاشیه‌نویسی بر دست‌نبشته‌ها، تزیینات و نقش و نگار روی شیشه‌های رنگی در و پنجره‌ها، قلمزنی روی نقره و مهم‌تر از همه استفاده از بدایع در شعر.

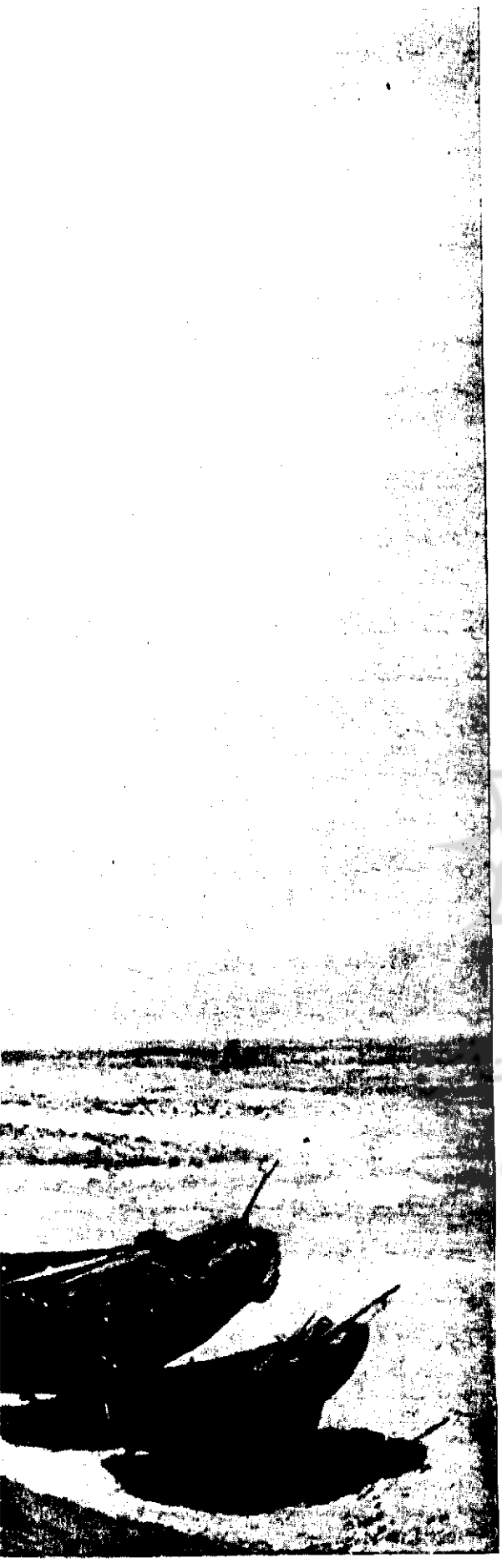
در کشورهای لاتین طبیعت، جز به‌مثابه زمینه‌ای غیراساسی در فعالیت‌های انسانی و به‌عنوان دکور، وجودش احساس نمی‌شود. البته هنرمندانی استثنایی نیز وجود دارند، مانند لئوناردو داوینچی کسی که از کنجکاوی‌های علمی که مشتمل بر حقایق طبیعی در چشم‌اندازش بود، الهام می‌گرفت. ولی انسان، در تنهاییِ خداگونه‌اش موضوع منحصربه‌فرد پیکرتراشی یونان، نقاشی ایتالیا و ادبیات لاتین می‌شود. حتی در دورهٔ رومی که اکنون مورد توجه ما قرار گرفته است، این بایرونِ (Byron) «انسان‌گرا»ست که می‌تواند با *قارهٔ* اروپا سازگار آمده و در آن جذب شود. در حالی که وردزورث (Wordasworth) که شاعری به‌مراتب بزرگ‌تر و بااهمیت‌تر از اوست نادیده گرفته می‌شود.

بنابراین برتری و تسلط منظره در نقاشی انگلیسی می‌تواند به‌مثابه هنری بومی و نیز نمایشی از ضرورت فطری [سنت] شمال باشد و نه به‌عنوان مقوله‌ای رمانتیک. بدین‌ترتیب رمانتیک‌نامیدن کانستبل گمراه‌کننده است؛ او به‌هیچ‌وجه شخصیتی درون‌گرا نیست، بلکه برعکس صنعتگری فروتن است که به کارایی ابزار کارش، شیمی موادش و تکنیک صنعتش علاقه‌مند است. طرح‌های مقدماتی او از گزارش هواشناسی رمانتیک‌تر نیست. ولی آن‌ها بسیار دقیق‌اند، به‌طور زنده‌ای به‌نمایش درآمده و صادقانه‌اند. برعکس، نقاشی‌هایی چون *دروازهٔ کاله* (Calais Gate) نمایشی

اغراق‌آمیز و غیرواقعی‌اند؛ به زبان عامه‌پسند، این‌گونه نقاشی بسیار رمانتیک‌تر از همهٔ آثاری است که کانستبل آفریده است.

ترنر موضوع دیگری است. طرح‌های او دقیق‌اند، حتی دقیق‌تر از آثار کانستبل که مورد پسند و تحسین فراوان او هم قرار گرفته‌اند. یک نقاشی قدیمی مثل *صبح یخبندان* (A Frosty Morning) (۱۸۱۳) در مفهوم، متفاوت از تابلوی Hampstead Heat اثر کانستبل نیست. ولی دربارهٔ [تابلوی] *اندرون پث‌ورث* (۱۸۳۰) یا باران، بخار و سرعت (۱۸۴۴) چه می‌توان گفت. حقیقت طبیعی به هر مفهومی که برای کانستبل متصور شود دیگر در این آثار مسئله نیست.[۴] راسکین مجبور بود از قهرمان خودش در این زمینه که حقیقتی از نوع دیگر ارایه شده و به چیزی کم‌تر از یک نظریه جدید هنری نیازمند نیست، دفاع کند و این نظریه چیزی جز اکسپرسیونیسم، یعنی واژه‌ای نو، نبود. اگرچه راسکین هرگز این واژه را به‌کار نگرفت با وجود این هیچ‌کس دقیق‌تر و شیواتر از او این نظریه را تدوین نکرده است. آنچه که او در دفاع از ترنر نوشت می‌تواند در تبیین و توضیح هر هنرمند بزرگ اکسپرسیونیست مورد استفاده قرار گیرد، برای نمونه اسکار کوکوشکا (Oskar Kocoschka). نقل‌قولی که از راسکین آوردم فشرده‌ترین بیانی است از این نظریه که من در کتاب *نقاشان مدرن* پیدا کردم. راسکین نیروی مورد بحث را «تخیّل» می‌نامد، ولی می‌پذیرد که نام اهمیت چندانی ندارد. «این نیروی رخنه‌گر و تسخیرکننده، قدرت فکری انسان است. در آن استدلالی نیست، نه با جبر سروکار دارد و نه حساب انتگرال؛ این نیرو و زبان ذهن رخنه‌گری صدف‌گونه است که راه خود را به ژرفای قلب خارا می‌گشاید، طعم آن را می‌چشد و مهم نیست که چه موضوعی خود را تسلیم او کند، ماده یا روح.»

شاید ظرافت بیش‌تری نیز در نظریه راسکین هست که باید به آن توجه کرد، زیرا کمک می‌کند تا ترنر از



کوربه، بعد از توفان

اکسپرسیونیست‌های مدرن تمیز داده شود. راسکین می‌گوید یک اثر هنری غالباً هنگامی تخیّلی نامیده می‌شود که جایی برای فعالیت تخیّل باقی بگذارد؛ و در وقت دیگر صرفاً تلقینی، مانند چند خراش بی‌شکل، یا لکه‌های تصادفی روی دیوار. ولی این آزمایش واقعی نیست. نبود «اثری حقیقتاً تخیّلی [در این‌جا راسکین احتمالاً در بارهٔ آثاری مانند Interior of Petworth می‌اندیشد] نه در نتیجه فقدان تصور ذهنی است و نه ناتوانی در درک یا عارداشتن از توضیح بیش‌تر؛ بلکه نشانه‌ای است از این‌که ذهن مشاهده‌گر وادار شده به شیوه‌ای مشخص عمل کند، و خود را زیر نیرویی برتر احساس نماید و به‌وسیله نقاش به دنیای او کشیده شود و قادر نباشد که مقاومتی کند، و به راهی که می‌خواهد، برود. ارزش اثر منوط به حقیقت، اقتدار و اجتناب‌ناپذیری این حالت تلقین‌کنندگی است».

این تفاوت را می‌توان به‌وسیله اثری از ترنر به نام *کشتی بردگان* (Slave Ship) که در موزه بوستون نگهداری می‌شود و راسکین آن را جاودانه می‌داند، نشان داد. راسکین یکی از آن مقاله‌های شگفت‌انگیز و قابل تحسین خود را در توصیف این اثر نگاشته است، اثری هنری و همسنگ با آن تا نوشته‌ای تحلیلی در بارهٔ نقاشی. آمیزه‌ای از تصور و تجسم و الهام که در آن هر چیزی از اثر به‌طرز شگفت‌انگیزی واضح و روشن در مرکز دید قرار گرفته است و بیننده به‌مجرد درک مطلب: «در کشتی بردگان بر امواج توفنده و مهیب دریا می‌راند و برده‌فروش از وحشت غرق‌شدن برده‌ها خود را به دریا می‌اندازد، و با دیدن دوبارهٔ تصویر، متوجه خواهد شد که چگونه آنچه که قبلاً به نظرش تنها امواج کف‌آلود و مهیب دریا بود که با شعاع خورشید در حال غروب، جابه‌جا می‌شدند، اکنون با رویدادی واقعی ــ ماهی‌های هیجان‌زده، تخته‌پاره‌های کشتی شکسته، اعضای گم‌شده بدن انسان‌ها، دست‌هایی که نومیدانه کمک می‌طلبند، مرغان دریاییِ در حال پرواز، و نزدیک ساحل دو هیولای شوم دریایی با دهان گشوده ــ مفهومی جسورانه، ایده‌آل و آرمانی در دقیق‌ترین معنای آن، که بر پایه ناب‌ترین حقیقت استوار است و با دانش متمرکز زندگی شکل پذیرفته... تصویر به‌تمامی و در کلیّتش به عالی‌ترین و برترین موضوع‌ها و نشانه‌ها و خاطره‌ها یعنی قدرت، عظمت و مرگباری دریای دهان گشوده تقدیم شده است».

شاید چنین به‌نظر رسد که بحث ما روی ترنر متمرکز شده است و فقط از راسکین نقل‌قول آورده‌ایم، ولی باید این نکته را خاطرنشان ساخت که این کار تعمداً صورت گرفته است و محتاطانه‌تر بود اگر بحث را روی کانستبل متمرکز می‌کردیم. بهتر است این امر به منتقدان دانشگاهی واگذار شود. حقیقت این است که اکنون موضوع هنر ترنر سال‌هاست به‌وسیله منتقدان هنری، انگلیسی و آمریکایی، نادیده گرفته شده است. البته شاید «نادیده‌گرفته‌شدن» عبارت درستی نباشد، زیرا برخی از این منتقدان، مانند راجر فرای (Roger Fry)، به‌شیوه‌ای نامعلوم و غیرصریح با مسئله برخورد کرده‌اند. در این‌جا بیان و نشان‌دادن بیزاری، نفرت و تحقیر نگرشی علمی نیست و چیزی که نادیده گرفته شده است موضوعی واقعی است که من پیش از این از آن صحبت کرده بودم، یعنی برخورد میان سنت‌های شمالی و مدیترانه‌ای، میان اکسپرسیونیسم و ایده‌آلیسم. من تصور می‌کنم هیچ‌یک از نمایندگان و شارحان اکسپرسیونیسم، و کم‌تر از همه راسکین، بخواهند ارزش ایده‌آل‌های کلاسیک را منکر شوند. ولی آن‌ها در این موضوع اصرار می‌ورزند که شیوه کلاسیک تنها راه *نشان‌دادن* جهانی که ما آن را تجربه می‌کنیم، نیست و همان‌قدر که آن‌ها به دیدی که «چیزها را استوار و کلّی می‌بیند احترام می‌گذارند»، به همان اندازه خاطرنشان می‌سازند که به دلایلی این نگرش بسیار مستقل و غیروابسته است و این‌که در واقع، طبیعت و ارزش حقیقی نیروی تخیّل «بسته به آن است که چیزها را

همواره در درون نگاهدارد».

ظاهراً عبارت بالا به لفّاظی بیش‌تر شبیه است، ولی تصوّر مادی مورد استفاده راسکین ما را به عقب، عامل شخصی، می‌کشاند. قلب انسان ماشین نیست که قالب‌گیری احساسات را به شکلی یکسان و یکنواخت تضمین کند. برای نشان‌دادن جهانی که ما تجربه می‌کنیم هیچ راه منحصربه‌فردی وجود ندارد، حتی راهی عادی هم وجود ندارد. ما جهان را از طریق واسطه و میانجی هشیار و حالت مزاجی خود تجربه می‌کنیم و اگر صادقانه آن تجربه را نشان دهیم، چیزی یگانه و منحصربه‌فرد به‌وجود آورده‌ایم. یا به‌هر تقدیر، چیزی شاخص از حالت مزاجی خود و سرانجام، همه تفاوت‌ها در اسلوب به تفاوت‌های خلق و خوی انسانی کاهش می‌یابد.

اگر فرض کنیم هنرمند آزاد است حالت خود را در تابلوهایش به‌نمایش بگذارد و بیان کند، می‌توانیم نتیجه بگیریم که ضرورتاً انواع مختلفی از نقاشی به همان اندازه که تیپ‌های متفاوتی از انسان‌ها هستند، وجود داشته باشد، و این چیزی است که ما در واقع با آن روبرو هستیم؛ علم نوع‌شناسی یا نوع روان‌شناسی که دانش نسبتاً جدیدی است. حقیقتی است که انسان‌ها در زمان‌های بسیار قدیم بر حسب حالت‌های مزاجی و خلق و خو معمولاً به چهار دسته تقسیم شده‌اند: دموی، صفراوی، بلغمی و سودایی. شیوه بیان یک انسان صدای او، اشاراتش، طرز راه‌رفتنش و حرکاتش همه در انطباق با ساختار سرشتی اوست. اکنون زیست‌شناسان و روان‌شناسان مطالعه گونه‌ها را دوباره آغاز کرده و حتی گاهی آن را به‌طرز ماهرانه‌ای شرح و بسط نیز داده‌اند. ولی شگفت آنکه آن‌ها خود را از مقولات سنتی جدا نکرده‌اند. برای مثال، یونگ هنوز هم معتقد به چهار تیپ سنتی از لحاظ حالت مزاجی و خلق و خوی است. اگرچه با نشان‌دادن جهت پویای این گونه‌های اولیه (درونی و برونی) چهار تیپ را به هشت تیپ افزایش داده است. مکتب زیست‌شناسی که خود را بر پایه دانش غدد مترشحه داخلی استوار ساخته بین دو حالت مزاجی، دوری (سیکلوئید) و روان‌پریشی (شیزوئید) تمایز قایل است، ولی مزاج سیکلوئید را به دو حالت جنون خفیف و افسردگی، و شیزوئید را به حساس افراطی و بی‌حس و بی‌تفاوت تقسیم می‌کند. بنابراین ما دوباره با چهار مقوله و دسته‌بندی مواجهیم که با طبایع چهارگانه دموی، صفراوی، بلغمی و سودایی در انطباق است. بی‌آنکه بخواهیم وارد جزئیات موضوع شویم و ویژگی‌های هر یک از طبایع را برشمریم، می‌توان گفت که اکثر هنرمندان به‌طور فطری در یکی از این چهار مقوله قرار می‌گیرند. تحلیل بسیار دقیقی از ویژگی‌های خلق و خوی فردی ضروری است تا بتوان هنرمند خاصی را متعلق به یکی از این چهار مقوله دانست، و اگر سرانجام موفق شویم که برای مثال فرانتس هالز را شخصیتی «متلون‌المزاج شکم‌گنده» توصیف کنیم یا میکل‌آنژ را تیپ «مالیخولیایی خیال‌پرست» چیزی بر دانش خواننده عادی نیفزوده‌ایم. ولی قطعاً هنرمندان را می‌توان به این شکل طبقه‌بندی کرد: میان تیپ‌های یکسان تا تیپ‌های متفاوت همزمان از لحاظ روانی در دوره‌های مختلف شباهت‌های اساسی وجود دارد. به بیان دیگر ویژگی‌های درونی به‌مراتب نیرومندتر از خصوصیات مقطعی هستند.

هیچ نقاشی به دلیل این‌که بر حسب اتفاق در عصری واقع‌گرا متولد شده یا به خاطر آنکه حکومتش دستور داده، رئالیست نیست؛ و به همین سیاق هیچ نقاشی هم به دلیل آنکه در عصر رمانتیسم تولد یافته، رمانتیست نیست، و یا مذهبی، به سبب آنکه در عصری می‌زیسته که حاکمیت مذهبی تسلط داشته است و غیره. شرایط اقتصادی و اجتماعی ممکن است مساعد و مطلوبِ طبع یک تیپ هنرمند باشد ولی تیپ دیگری را زیر فشار قرار دهد و مانع از شکوفایی استعدادش شود. لذا تیپ‌های متفاوت زاده و تکثیر می‌شوند. آن‌ها علی‌رغم

تعصبات ایدئولوژیک دوره‌ای خاص، به موجودیت می‌رسند و تنها قدرت مستبدانه و ستمگرانه است که می‌تواند آن‌ها را ریشه‌کن سازد.

فرض کنیم هنرمندان از تیپ‌های مختلف، کمابیش به‌گونه‌ای پایدار در سرتاسر تاریخ حضور داشته‌اند، نکته دومی که باید به آن توجه کرد این است که برای لحظه‌ای به دشواری‌هایی بیاندیشیم که به‌منظور شخصی برای به‌وجود آمدن یک اثر خاص هنری مطرح می‌شوند. البته این هدف‌ها انواع بی‌شماری دارند، ولی در گذشته، در دوران اولیه هنر یونان می‌توان سه‌گونه مشخص هنر را از یکدیگر بازشناخت که برحسب هدف‌ها و مقاصدشان از یکدیگر متمایزاند. یکی صورت یا انگارهٔ واقعی است که به خدایان پیشکش می‌شود: نمادی از احساس ترس یا تسکین آلام و فرونشاندن خشم، دیگری اسطوره شاعرانه متضمن ایده‌آل و آرمانی خداگونه یا انسانی، و سرانجام بیان و نمایش واقعیت، که ما آن را هنر رئالیستی یا واقع‌گرایانه می‌نامیم ــ یونانی‌ها به دلایلی آرمان را واقعی می‌دانستند و هنر نمادی و تجسمی را صرفاً برداشتی از واقعیت.

این سه هدف هنر در سراسر تاریخ حضور دایم داشته است، ولی زمانی این و زمانی آن دیگری نقش مسلط را بازی می‌کرده است. می‌توان این سه هدف را نمادی، شاعرانه و تقلیدی نامید. اگر نقاشی حق انتخاب موضوع را داشته باشد، طبیعتاً موضوعی را برای نقاشی خود برمی‌گزیند که با خلق و خوی او همخوانی بیش‌تری داشته باشد: اگر او تیپ درون‌گرایی داشته باشد، قطعاً تصویر تقلیدی (عینی) نخواهد کشید؛ و اگر برون‌گرا باشد تصویر شاعرانه نخواهد کشید. ولی حقیقتاً موضوع به همین سادگی هم نیست. به‌طوری که پاراسلسوس (Paracelsus)، می‌گوید هر انسانی فرزند دو پدر است: یکی *آسمانی* و دیگری زمینی. او ترکیبی است از ذهن و ماده (جسم و روح)، احساس و حس‌پذیری. اگر او هنرمند است، می‌تواند با هر یک از

مونه، پسربچه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جنبه‌های طبیعت خود به خدایش یا حامی‌اش خدمت کند. بدین‌سان بسته به این‌که هنر نمادی است یا شاعرانه و یا تقلیدی، هنوز می‌تواند مادی یا غیرمادی و ذهنی باشد. شمایل بیزانسی نمادین است: الگوی واقعی از هنر نقاشی که به‌عنوان نذر پیشکش ملکوت الهی می‌شود، چیزی کاملاً غیرمادی است و احساس و هیجانی را که به نمایش می‌گذارد نمی‌توان به چیزی جز احساس مذهبی توصیف کرد. برای مقایسه می‌توان نقاشی مدرن اتو دیکس (Otto Dix) را برگزید. در نظر اول این اثر به طرز آشکاری واقع‌گرایانه است، و به نظر می‌رسد که هیچ وجه مشترکی با هنر شمایل‌کشی ندارد. بلکه اثری است تقلیدی یا همانندسازی نقاش و طفل شیرخوارش. ولی اگر از نزدیک و با دقت به آن بنگریم جزئیات نمادین بسیاری در آن مشاهده خواهیم کرد: قلم‌مو در دست نقاش، «مجموعه» صادقانه‌ای از طرح‌هایش، پوشش ساده‌اش، و حالت نیایش‌آمیز کودک. سپس می‌توانیم به‌یاد آوریم که اوتو دیکس زندگی هنری خود را به‌عنوان نقاش اکسپرسیونیست آغاز کرد و بعد به کسوت آیین سیاسی درآمد که به نام «رئالیسم سوسیالیستی» شناخته شد؛ متوجه می‌شویم که نقاشی، در شیوه رئالیستی خود، در تمام جزئیاتش همانقدر نمادین است که شمایل‌روسی. ولی به‌جای نمادین‌کردن ارزش‌های متعالی مذهبِ مابعدالطبیعه، ارزش‌های مادی‌گرایانه نژادپرستانه را نمادپردازی کرده است. به این معنا که به‌جای مادر، پدر را نشانده و به‌جای فرزند مسیح، فرزند شمال[۴] را. در این‌جا من از ارزش‌های نسبی این دو نقاش نمادین انتقاد نمی‌کنم، بلکه تنها به این نکته اشاره می‌کنم که دوران باستان و دورهٔ مدرن، اگر قصد و نیّت را در نظر بگیریم نه جلوه ظاهری را، آن‌طور که به نظر می‌رسند خیلی متفاوت نیستند.

اگر منظور هنرمند هنرِ شاعرانه است یعنی، اگر هدف او از نقاشیِ یک تصویر خلق حالتی، چگونگی لذت بی‌بهره‌ای یا تفکرِ لذت‌بخشی باشد، آنگاه ممکن است او باز هم از وسایل زمینی یا آسمانی، واقعی یا فراواقعی استفاده کند. هیچ چیزی نمی‌تواند ایده‌آلیستی‌تر و ادبی‌تر از موضوع نقاشی‌های پوسن (Poussin) باشد، با این‌حال اشخاصی که به‌کار می‌گیرد، چشم‌اندازی که آن‌ها را در آن قرار می‌دهد و تمام جزئیات گیاه و گل‌ها را او از طبیعت می‌گیرد.

موضوع تصویر کیریکو (Chirico) به‌نام *افکار مغشوش* ممکن است تقریباً طنزی بر موضوع اثر پوسن به‌نام *الهام شاعر* باشد. در این اثر چشم‌انداز طبیعی با چشم‌اندازی کاملاً تصنعی عوض شده است: به‌جای درخت، ساختمانی زندان‌گونه و دودکش‌های کارخانه به چشم می‌خورد؛ و به‌جای اشخاص واقعی و آرمانی، عروسک‌های پنبه‌ای و گچ‌ساخته‌ها. با وجود این، کیریکو با استفاده از این عناصر مصنوعی فضایی شاعرانه آفریده است.

این‌که هنرِ تقلیدی، تصویری ظاهراً رئالیستی از چیزهایی که در گذشته بوده‌اند ارایه می‌دهد، از طریق مراجعه به ادبیات یونان بر ما معلوم می‌شود، ولی این نوع هنر هرگز از سوی فلاسفه و خبرگان هنری باارزش شناخته نشد و شگفت‌انگیز این‌که تنها جزء ناچیزی از آن‌ها از دوران گذشته باقی مانده است و این شیوه هنری به‌درستی به‌عنوان حیله زیرکانه‌ای شناخته شد تا هنر خلاّقه. اختراع عکاسی آخرین توجیه موجودیت آن را نیز زدود. ولی نوع دیگری از هنر ناتورالیستی هست که به‌هیچ‌وجه جنبهٔ عکسبرداری ندارد و تلاش می‌کند که کیفیت و تجربه مستقیم و بی‌واسطه جهان عینی را به بیننده انتقال دهد. این هنر در بهترین حالتش به‌وسیله نقاش منظره‌کاری مانند کانستبل یا نقاش صورتگری چون دِگا به نمایش درآمده است. روش کار در این هنر، گزینشی است: هنرمند دریافته است که خودِ ادراک گزینشی است، و این‌که وضوح و سرزندگی حواس ما موکول به دربرداشتن همه جزئیات نیست، بلکه در دفع

و کنارگذاشتن چیزهای غیرضروری است. در این صورت این وظیفه هنرمندی است که جزئیات مهم را برگیرد و در طرحی پرمعنی و مهم آن‌ها را با هم ترکیب کند و این بیش‌تر مسئله‌ای اقتصادی است تا دقّت، احساسی و برداشتی است تا تقلیدی. مکتب امپرسیونیستی که بر این هدف متمرکز شده است شاید تنها نوع هنر مدرن باشد که همانند آن در گذشته نبوده است. حقیقتی است که می‌توان جزئیات امپرسیونیستی را از آثار تینتورِتو (Tintoretto) یا تایپولو (Tiepelo) و یا اِل‌گِرکو (El Greco)، هم برگرفت. ولی این جزئیات در ترکیب ساختاری که هدف دیگری را دنبال می‌کند فرعی و اتفاقی است.

هنر ناتورالیستی، حتی هنر امپرسیونیستی، هنوز زمینی‌اند؛ آیا می‌توان هنری یافت که تقلیدی از ارزش‌های متعالی باشد، یعنی ارزش‌هایی که خود مفهوم کلی و صورت ذهنی باشد؟ من فکر می‌کنم چنین چیزی هست و آن هم اساس هنر «انتزاعی» مدرن است. هنری که علاقه‌مند شیوه‌ای کاملاً غیرتصویری است با روابط هم‌آهنگ خط و شکل و رنگ، هنری که تقلید می‌کند، آن هم تقلیدی خیلی نزدیک و شبیه از برخی عناصر خیلی معیّن و مشخص. در این‌جا هنر نه امپرسیونیستی است، نه شاعرانه، و نه سمبولیک بلکه چیزی مانند نمودار ریاضی، تصویری و دقیق است. ریاضیدانان مدّعی‌اند که به‌هرحال برخی از فرمول‌هایشان زیباست. خوب، تفاوت میان نماد گچی چنین فرمول زیبایی و یک نقاش انتزاعی در چیست؟ اساساً، هیچ تفاوتی وجود ندارد. ریاضیدان هنرمندی است انتزاعی جز آن‌که او این توانایی را ندارد و یا آموزش لازم را ندیده که بتواند مفاهیم خود را در قالب ماده‌ای ارایه دهد.

بنابراین، هنر انتزاعی که نظر برخی را به‌عنوان عجیب‌ترین و یگانه‌ترین شکل هنر مدرن جلب کرده است، اساساً به قدمت آن هنری است که عناصر متشکله جهان هستی، یعنی شکل و عدد را مورد مطالعه قرار می‌داد و شاید هم پیوسته‌تر و استوارتر از ریاضیات قابل انتقال و درک مستقیم بدون واسطه بود؛ هرچند من تردید دارم که ریاضیدان چنین بیاندیشد و با این نظر موافق باشد. ولی به دیگر شکل، این ریاضی است که به قالب مادی درآمده است.

این‌جا در حد افراطی تکامل هنر، باید به تکرار این جمله بپردازیم که: هرچه تغییر بیش‌تر باشد محتوی به شکل اولیه باقی می‌ماند. Plus Ca Change, Plus C est La memee chose هنر جای خود را عوض می‌کند: جامه‌ها مد خود را تغییر می‌دهند. ولی کالبد زیر این جامه‌ها نه جنسیت خود را تغییر می‌دهد و نه حالت و سرشت خود را. البته تفاوت پیدا می‌کند ولی دگرگون نمی‌شود. هنر در تمام هدف‌های متنوّعش، در همهٔ وفاداری‌اش به حالت‌های متفاوت و چندگانه طبیعت انسانی ما، امروزه همان است که در گذشته بود و همان خواهد ماند در غروب تمدن و همان که بود در سپیده‌دمان تاریخ و باز همان، در فروغ نیمروز. من هیچ آزمونی به‌جز آنچه راسکین پیشنهاد کرده است نشناخته‌ام: احساس «رسیدن به سرچشمه، به بن» و «حفظ آن در قلب» هنر انسانی است، و هیچ جایگزینی هم برای سرزندگی و اصالتی که باید منعکس کند و در خود به‌نمایش بگذارد، وجود ندارد.

پی‌نوشت‌ها:

1. Pointilliam
2. Conslale's Clouds, by Kurt-Badtl London, Routlege & Kegon Paul (1950)

۳. خود کانستبل (۱۷ مه ۱۸۰۳) متوجه شد که «ترنر نسبت به طبیعت بیش‌تر افراطی است تا متوجه و با دقت.»

۴. مقصود اهالی ناحیه شمال اروپاست.