ماهیت و حدود اکسپرسیونیسم*

الکساندر کوچترنی
ترجمهٔ محمود حسینی‌زاد

بی‌گمان یکی از خاستگاه‌های مهم اکسپرسیونیسم، فرهنگِ آلمانی‌زبان و اساساً تفکر و بینش هنری این خطه نسبت به مفاهیم و معاریف اکسپرسیونیستی بوده است. اکسپرسیونیسم اگرچه در اروپا بالید و رشد کرد و چونان ضربهٔ تبری بر تنه کهن و دیرسال درختی پیر در متن اروپای پس از جنگ عالم‌سوز جهانی فرود آمد، اما آلمان با آن دمدمه‌های غریب تفکر و فلسفه‌اش نقش جایگاه و خاستگاه این نحله را دارد. کوچترنی با توجه به تمام این ملاحظات، نگاهی از درون و تعمیق‌یافته به‌ویژه از نظر حیطه و گسترهٔ اطلاع بر ویژگی‌های این کلیت افکنده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«اکسپرسیونیسم» مفهومی است متلوّن و گریزپا. اگرچه در حوزهٔ نقاشی مدرن واژهٔ اکسپرسیونیسم به‌هرحال جریان خاصی را رقم می‌زند، اما به‌هیچ‌وجه از صراحت و حصاربندی خاص جریان امپرسیونیسم یا کوبیسم برخوردار نیست. یکی از علل نشئت گسترده‌ای که هنگام ملاحظه و سنجش آثار اکسپرسیونیستی بارز و چشم‌گیر می‌نماید، این واقعیت است که آن‌دسته از نقاشانی که بانی جریان اکسپرسیونیسم بودند تابلوهای بسیاری کشیده‌اند که فاقد ویژگی‌های اکسپرسیونیستی است یا این که بعداً از این جریان کاملاً منفک شدند. مونش (Munch) که اکسپرسیونیسم عمیقاً مدیون آثار او است به خلق تعداد کثیری از آثار پرداخت که سبکشان مقیّد و محصور در رئالیسم قرن نوزدهم بود. مثلاً پرتره‌های او از مردان، بیننده را قبل از همه به یاد آثار مانه (Manet) می‌اندازد. ماتیس (Matissa) که یکی از پایه‌گذاران «فوویسم» بوده و در کلام و تصویر از رهگشایان این مکتب محسوب می‌شود و خالق آثار تمام‌عیار اکسپرسیونیستی است (مانند **زن کوکی** ۱۹۰۵، **شیب** ۱۹۰۶، **نهر و درختان عود** ۱۹۰۷) در سال ۱۹۱۲ از اکسپرسیونیسم و فوویسم کناره گرفت. انسور (Ensor) هم که از پیشروان این مکتب محسوب می‌شود؛ تابلوهایی دارد که کاملاً از سبک و سیاق امپرسیونیستی برخوردارند (ساحل دماغهٔ شرقی ۱۹۲۰).

نقاشانی هم بودند که از حوزهٔ اکسپرسیونیسم دور بودند اما در بعضی از آثارشان از امکانات بیانی این جریان استفاده کردند. برای مثال می‌توان از پیکاسو نام برد. در کنار تابلوهایی که آشکارا ویژگی‌های اکسپرسیونیستی دارد مانند (Pierreuse، ۱۹۰۱) آثار **دورهٔ آبی** او را هم به‌خاطر نحوهٔ رنگ‌آمیزی و به‌خصوص به‌علت نمایش اعضای بدن در ابعادی غیرعادی جزو آثار اکسپرسیونیستی به‌شمار می‌آورند. مانند **عریان نشسته** (۱۹۰۵). کارهای کوبیستی اولیه پیکاسو هم دارای نشانه‌ها و خطوط اکسپرسیونیستی است؛ مثل **دوشیزه آوینیون** (۱۹۰۷) و هم‌چنین تعدادی از آثار مربوط به دههٔ پنجاه میلادی با آن رنگ‌های براق و تند و برش‌های قاطع و خطوط کشیده نیز واجد ویژگی‌های اکسپرسیونیستی هستند، مانند تصویر **مادام ز** (۱۹۵۴).

در برخی از تابلوهای فیگوراتیو ماک (Macke) که جزو نقاشان اکسپرسیونیست محسوب نمی‌شود، نحوهٔ رنگ‌آمیزی به‌وضوح تأثیرپذیری‌اش را از این مکتب نشان می‌دهد، **پیکرهایی در ساحل دریاچهٔ آبی** (۱۹۱۲). هم‌چنین آثار نخستین **شاگال** در این سبک نقاشی شده‌اند، مانند **یهودی در چمنزار** (۱۹۱۴).

حتی در مورد گروه‌هایی که در تاریخ هنر به جهت سهولت کار «اکسپرسیونیستی» قلمداد می‌شوند هم باید بین دوره‌های مختلف فعالیت آن‌ها تفاوت گذاشت و این دوره‌ها را از هم تفکیک کرد. مثلاً نقاشان گروه **دی بروکه**[1] (die Brücke) یا **بلاور راتیر**[2] (Blauer Reiter) که برای مدت‌زمانی خاص به تناوب متأثر از امپرسیونیست‌ها و یا کوبیست‌ها بودند. فقط عدهٔ اندکی هستند که می‌توان آثارشان را به نحوی در قلمرو مکتب اکسپرسیونیم جای داد. مانند **نولده**[3] (Nolde) و یا وانگوگ در اواخر زندگی و یا **سوتن** (Soutine).

هنوز هم به‌درستی نمی‌دانیم که واژهٔ اکسپرسیونیسم چگونه و در کجا به‌وجود آمد؛ حال آن که تکلیف امپرسیونیسم و کوبیسم و فوویسم معلوم است. از قرار معلوم روزی در نمایشگاهی در شهر برلین **پاول کاسیرر** (Paul Cassirer) در مقابل تابلویی از پش‌شتاین (Pechstein) ایستاده بود و وقتی از او می‌پرسند که آیا این تابلو امپرسیونیستی است پاسخ می‌دهد، نه اکسپرسیونیستی است. در سال ۱۹۱۱ ویلهلم وُرینگر (Wilhelm Worringer) در نشریهٔ اشتورم (Sturm) صفت اکسپرسیونیستی را برای کارهای سزان، وانگوگ

و ماتیس به‌کار برد. ناشر این نشریه **هروارت والدن** (Herwarth Walden) بود که قصد داشت برای آثار «انقلابی» خلق‌شده بین سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ عنوانی پیدا کند تا تفاوت این آثار را با آثار امپرسیونیستی بیان کرده باشد و به همین سبب از واژهٔ «اکسپرسیونیسم» استفاده کرد. **شلدون چنی** (Sheldon Cheney) تمام آثار نقاشی مدرن را با استفاده از مفهوم اکسپرسیونیسم طبقه‌بندی کرد. احتمالاً برای اولین‌بار و به نحو قاطع و صحیح این واژه در نمایشگاه گروه «بلاور رایتر» در گالری «اشتورم» در سال ۱۹۱۲ به‌کار رفت.

دورهٔ اصلی فعالیت مکتب «اکسپرسیونیسم» سال‌های قبل از جنگ جهانی اول است اما رواج و به‌کارگیری عناصر این مکتب در آثاری که سال‌های بعد به‌وجود آمده و می‌آید دلیلی قاطع بر نفوذ و تأثیر آن در حوزه‌های مختلف نقاشی قرن بیستم است. تأثیر گستردهٔ این مکتب مانند کوبیسم منحصر و محدود به فرم نیست. اگرچه نحوهٔ رنگ‌آمیزی و ترکیب رنگ به سبک اکسپرسیونیستی در رنگ‌آمیزی برای نقاشی مدرن بسیار پرثمر بوده است، اما دلایل تأثیر این مکتب بسیار عمیق‌تر از مسایل یادشده است.

مشخصه اکسپرسیونیسم

شاید بتوانیم به‌سادگی چندین و چند اثر اکسپرسیونیستی را نام ببریم؛ اما مشکل از آن‌جا شروع می‌شود که بخواهیم مشترکات این آثار و خصوصیات اکسپرسیونیستی آن‌ها را بشماریم.

در هر مکتب نقاشی، این نقاش است که در برابر واقعیتی قرار گرفته و قصد بیان این واقعیت را دارد. این واقعیت یا بیان ظاهری و فرمالیستی دارد، مثلاً ناتورالیسم، رئالیسم، امپرسیونیسم و حتی کوبیسم، یا بیانی صرفاً درونی، مثلاً نقاشی آبستره و یا کنستروکتیویسم است. اما اکسپرسیونیسم رو در روی دو نوع بیان واقعیت قرار دارد، بیان درونی ـ ذهنی، و بیان ملموس و محسوس. اکسپرسیونیسم روی خط باریک میان این دو حوزه گام می‌زند.

طبیعی است که در این مورد هم، مثل موارد بسیار، نمی‌توان مسئله را مطلق بیان کرد. بسیاری از نقاشان مانند کله[۴] (Klee) و یا ماکس ارنست[۵] (Max Ernst)، و یا سوررئالیست‌های بسیاری در این راه گام زده‌اند. کاندینسکی[۶] (Kandinsky) که به مکتب آبستره نزدیک بود هم چنین راه و روشی خاص داشت. پیکاسو در چند دوره از دوره‌های خلاق خود سعی داشت تا پیوندی میان دنیای بیرون و دنیای درون را بر پردهٔ نقاشی نمایش دهد.

اصولاً بشر، و نه فقط هنرمند اکسپرسیونیست، در حوزه‌ای پرتنش بین این دو دنیای واقعیت ایستاده است. زندگی زنجیره‌ای است به‌هم‌پیوسته از جدال با این دو دنیا، نشانه‌ای است از این تنش و در نتیجه قایق‌شدن یکی بر دیگری. این تنش به زندگی بشری شکل می‌دهد، اما شکل‌بخشیدن به آن نیاز به روند خلاقه‌ای دارد.

اصول این روند خلاقه از این‌قرار است:

این روند نوع خاصی از عینیت‌بخشی (Objektivierung) است. عینیت‌بخشیدن هم در این‌جا یعنی موضوع‌های ذهنی و احساسی را به نمایش‌درآوردن: هیجان، آرزو، حسرت، شناخت و غیره. نوعی از این عینیت‌بخشی را در زبان داریم: صداها، آواها و امثالهم. زبان علایم، مثلاً در ریاضی و شیمی، نوع دیگر این عینیت‌بخشیدن است. این بیان ممکن است دفعتاً باشد، ممکن است سنجیده و با برنامه‌ریزی قبلی باشد. ما به این ترتیب موضوعی ذهنی و ناملموس را برای دیگران، برای آدم‌های پیرامون خود، عینی و ملموس می‌کنیم. می‌توان گفت که عینی‌کردن، اساس هر نوع برقراری ارتباط است.

پس می‌بینیم که امکان و صور عینیت‌بخشیدن و

عینی‌کردن، فراوان است. اما روند خلاقه چه فرقی با سایر امکانات دارد؟ در روند خلاقه، آنچه را که عینی‌کرده‌ایم، به‌جا می‌ماند. اصوات از بین می‌رود، حرکات جسمی از بین می‌رود، اما وقتی در چارچوب روند خلاقه به موضوعی عینیت بخشیدیم، آن را حفظ کرده‌ایم. فرض کنیم در حالتی روحی یا احساسی هستیم. اگر اراجیفی سرهم کنیم، منظور خود را بیان کرده‌ایم، اما چیزی به‌جا نمی‌ماند. اگر همان احساس را با جمله‌بندی دقیق بیان کنیم، هم دیگران پی به «موضوع» برده‌اند و هم این بیان به‌جا می‌ماند و می‌توان هربار به آن رجوع کرد. اما عامل مهم، عامل زمان نیست؛ عامل مهم مادی‌کردن آن موضوع غیرمادی است؛ عینی‌کردن آن موضوع ذهنی است.

در نقاشی دو نوع عینیت‌بخشیدن داریم: **الف**: نقاشی در برابر دنیای **محسوس**، **ب**: نقاش در برابر دنیای **درونی** خود. یعنی نقاش یکی از این دو شیوه را

به‌کار می‌برد: یا شئ را به تصویر می‌کشد و تجربه‌ای را که با آن موضوع **داشته است** به تصویر می‌کشد که این موضوع می‌تواند یک شخص یا طبیعت و دنیای اطراف باشد و یا یک موضوع ذهنی و ناملموس در مورد اول نقاش امپرسیونیست تجربه حسی خود را از دنیای پیرامون منتقل می‌کند و نقاش رئالیست سعی می‌کند فرم و رنگ را آن‌طور که هست بر بوم پیاده کند. در مورد دوم اما نقاش موضوع ذهنی و ناملموس را با ترکیب‌کردن رنگ و فرم بیان می‌کند، حتی اگر سوژه یا موضوع در دنیای پیرامون او هم باشد، باز نقاش تجربه درونی خود از آن را به کمک رنگ و فرم پیاده می‌کند. سزان به واقعیت‌های موجود از دیدگاه‌های خاص نگاه می‌کند، امپرسیونیست‌ها در پی نور و فضا هستند. حالا نقاش می‌آید و آن واقعیت موجود، آن چیز ملموس را از محیط مادی‌اش جدا می‌کند، منتقلش می‌کند به یک حیطه خاص از واقعیت: به حیطه واقعیت هنر نقاشی.

رئالیست‌ها و حتی ناتورالیست‌ها هم همین کار را می‌کنند، موضوع را «مجرد» می‌کنند، آنچه را که اهمیتی ندارد، کنار می‌گذارند، آنچه را که مهم می‌دانند، برجسته می‌کنند.

ویژگی‌های فرایند خلاق در اکسپرسیونیسم:

بیان تجربه حسی توسط یک اکسپرسیونیست با بیان همین تجربه توسط دیگران، کاملاً متفاوت است. اکسپرسیونیست دست به بیگانه‌سازی می‌زند، بیگانه‌سازی سوژه نسبت به محیط واقعی آن.

سوژه (شخص، شئ، طبیعت)اگرچه قالب طبیعی خود را از دست می‌دهد، باز قابل تشخیص است، اما دیگر انطباقی با آنچه که در واقع هست ندارد، زیرا که در اکسپرسیونیسم مهم تجربه درونی و ذهنی است، نه تجربه حسی.

برخلاف نقاشان آبستره و بی‌سوژه که آنچه را که نیست به تصویر می‌کشند، نقاش اکسپرسیونیست برای فکر و بیان هنری خود نیاز به موضوعی ملموس دارد.

اما تفاوت وی با دیگران این است که وی واقعیت موضوع را بلاواسطه به حیطه هنر وارد نمی‌کند، بلکه آن واقعیت را در بدو امر به دنیای ذهنی خود می‌برد. و این واقعیت در دنیای درونی وی ترکیب طبیعی خود را از دست می‌دهد. و این تفاوت او با یک رئالیست یا امپرسیونیست است زیرا آن سوژه در دنیای ذهنی آن‌ها تغییر ترکیبی ندارد. پس یک اکسپرسیونیست سوژه خود را از دنیای واقعی می‌گیرد؛ اما آنچه را که عینیت می‌بخشد دیگر آن سوژه نیست، بلکه تجربه خودش با آن است؛ تجربه‌ای که فقط منشأ الهام آن در آن شخص، در آن طبیعت یا در آن شئ است. به همین خاطر در آثار اکسپرسیونیستی عامل مسلط، بیان تألمات روحی و وضعیت درونی است و در نقاشی اکسپرسیونیستی شئ، شخص و طبیعت تغییر فرم داده و حتی مسخ‌شده به نمایش درمی‌آید. عامل مسلط خود نقش نیست، لحظهٔ تجربه است.

طبیعت جنوب فرانسه که برای بیننده عاملدل‌فریب و جذاب است، در نقاشی‌های وانگوگ جنبه اهریمنی پیدا کرده است. این جنبه اهریمنی در طبیعت است یا در وانگوگ؟ در هر دو. هنرمند نباید اهریمنی باشد، بلکه باید توانایی آن را داشته باشد تا پا به حیطه‌ای بگذارد که منشأ پیدایش عنصر اهریمنی در انسان و طبیعت است. در مورد وانگوگ این استثنا هست که خود رگه‌ای اهریمنی در روان داشت که احتمالاً تشدید بیماری روانی وی نتیجه عمیق‌ترشدن این رگه بوده است.

بنابراین اکسپرسیونیست هنرمندی است که دو دنیا، دو حیطه ملموس‌ها و ناملموس‌ها را به نوعی با یکدیگر تلفیق می‌کند که عامل مسلط، عامل گرفته‌شده از دنیای ناملموس‌هاست. اگر نقاش اکسپرسیونیست به عاملی از دنیای ملموس‌ها هم دست بزند، آن عامل را با واقعیت قبلی بیگانه می‌سازد. رنگ‌های دور از واقعیت، تأکیدهای غلوآمیز بر اجزای موضوع، تغییر فرم: همهٔ این‌ها عوامل مادی بیان تجربیات درونی و نامحسوس

است.

اگر بخواهیم تعریف اغراق‌شده‌ای از یک اکسپرسیونیست داشته باشیم، می‌توانیم بگوییم: نقاش اکسپرسیونیست به آنچه که خلق می‌کند آگاهی کامل دارد، اما او نقاشی نمی‌کند، بلکه فقط قلم‌مو به‌دست گرفته، تا احساس خود را روی پرده پیاده کند.

نقاش اکسپرسیونیست می‌داند که می‌خواهد چه نقاشی کند، اما قبل از ترسیم کامل اثر، او هم مثل دیگران نمی‌داند که اثرش در نهایت چه ترکیبی دارد. موضوع در حین کار شکل می‌گیرد، و نه فقط موضوع، بلکه فرم، رنگ‌ها هم. به این‌ترتیب حرکت ارتجالی و خودانگیختگی (Spontanität) یکی از خصوصیات نقاشی اکسپرسیونیستی است. «خودانگیختگی» نه به این معنا که یک تابلو در مدت‌زمانی کوتاه یا بی‌هیچ فکر و تأملی خلق می‌شود. البته نقاشی‌های وانگوگ یا آبرنگ‌های نولده، مخلوق لحظه‌های شور و اشتیاق‌اند. «خودانگیختگی» بیش‌تر به این معنا است که هنرمند حین کار عمدتاً یا کلاً پیرو کشف و شهود است، هنرمند اکسپرسیونیست در روند عینیت‌بخشی، مدام کار خود را با تجربه درونی خود منطبق می‌کند. درست در جایی که هنرمند به هر دلیل، خواه تعقلی، خواه از سرِ ضرورتِ ترکیب‌سازیِ هنری، خودانگیختگی را رها می‌کند، حد و حدود اکسپرسیونیسم را نیز رها می‌کند که گاه موجب ازدست‌رفتن کیفیت هنری اثر می‌شود.

عنصر فرا ـ فردی در اکسپرسیونیسم

گفتیم اکسپرسیونیسم به‌جای برداشت‌های حسی با تجربیات درونی سروکار دارد و گفتیم که خودانگیختگی عامل مسلط است، پس این سؤال پیش می‌آید که آیا نقاشی اکسپرسیونیسم «چار ذهنی‌گرایی است؟ واقعیت این است که در آثار نقاشی اکسپرسیونیستی تجربیات ذهنی و شهود فردی غالب است. اما هنر اصلی در عنصر فرافردی است. اهمیت وانگوگ یا اکسپرسیونیست‌های آلمان در این است که موضوع‌هایی را بیان کرده‌اند همه‌گیر و قدرت دریافت‌ها و حسّاسیت آن‌ها به آن پایه اهمیت ندارد. قدرت کشف‌شان این امکان را به آن‌ها می‌داد تا موضوع‌ها را درک و آن‌ها را براساس استعداد خلاقه‌شان، بیان کنند. در واقع آن‌ها چیزی را بیان می‌کنند که به تک‌تک انسان‌ها مربوط می‌شود، گیریم که همه‌کس آن را درک نکنند.

اسب‌های فرانتس مارک (Franz Marc) مثلاً بیان‌کنندهٔ آن چیزی است که در «حس» نهفته است، نه در مفهوم «اسب».

مسلماً تصادفی نیست که مارک موفق به عینی‌کردن ارزش اسب برای انسان در آن لحظه‌ای شده است که اسب به‌عنوان وسیله حمل و نقل از زندگی روزمره انسان‌ها ناپدید شده و کالایی شده است تجملی.

این ارزش حسی هم فقط مربوط به رنگ نیست، مارک هم اسب‌های آبی‌رنگ نقاشی کرده است و هم سرخ و هم زرد. حتی اگر نقاشی پیدا شود که از رنگ به‌حالت نمادین استفاده کند، این نماد زمانی ارزش دارد که رنگ در نقش جنبه نمادین بیابد. وانگوگ در نامه‌ای به برادرش از ارزش نمادین زرد رخشان یا آبی تیره صحبت می‌کند، اما رنگ، به‌ویژه رنگی که باید نمادین باشد، به‌تنهایی بیان‌کننده موضوعی یا تجربه‌ای درونی نیست. ارزش نمادین کار مارک در این است که اسب‌هایش فرمی طبیعی و رنگی غیرطبیعی دارند.

عینیت‌بخشی خودانگیخته و ارتجالی تجربیات درونی ـ لاجرم انتخاب رنگ را نه از جنبه هنری، بلکه از نظر قدرت بیان آن، در پی دارد. بیننده بی‌اختیار در نقاشی اکسپرسیونیستی در پی قدرت بیان رنگ‌هاست، نه در پی ارزش هنری رنگ‌ها، که مثلاً در مورد نقاشی‌های امپرسیونیستی چنین است.

طبیعتی که وانگوگ، نولده یا **یاولنسکی**[۷] (Jawlensky) نقاشی می‌کنند، بیننده را از طبیعت و تصویر طبیعت دور کرده و به دنیای تجربه می‌برد، اما نه

به دنیای تجربه طبیعت، بلکه به دنیای تجربه هنرمند در آن لحظه‌های کشف طبیعت.

حساسیت اکسپرسیونیست‌ها باعث شد تا آن‌ها قبل از بروز فاجعه جنگ جهانی اول، تکوین فاجعه را پیشاپیش تجربه کرده و بیان کنند. ۵۰ سال قبل از آن کی‌یرکگارد ترس را مسئله‌ای وجودی نامیده بود، اما آثار وی تازه بعد از جنگ اول بود که بازتاب گسترده‌ای یافت، ترس مقوله‌ای شد فلسفی و مورد بحث. اما مونش، انسور، کوبین[۸] (Kubin)، نولده، دیکس (Dix)[۹]، بکمان[۱۰] (Beckmann) و دیگران ترس و دلهره را به نحو بی‌سابقه‌ای قبلاً، ترسیم کرده بودند.

روئو (Rouault)[۱۱] در سال ۱۹۱۱ اثری خلق کرد که نام آن چند سال بعد مشخصه‌ای شد برای توده‌های بزرگ انسانی: **پناهنده‌ها**. در سال ۱۸۹۵ مونش لینوگرافی **جیغ** را به‌وجود آورد که زیر عنوان این اثر فشار تنش‌ها و خلجان‌های روانی را به‌خوبی بیان می‌کند: «من جیغ طبیعت را می‌شنوم».

به‌نظر می‌رسد که **تجربه** برای اکسپرسیونیست‌ها همان **رنج** است. کیفیت تصویر بستگی به نمایش این رنج دارد و کیفیت بیان، بستگی به موضوع رنج. بسیاری از اکسپرسیونیست‌ها در روزگار خود رنج برده‌اند. نزدیکی به شعر و ادبیات، به‌خصوص در اکسپرسیونیست‌های آلمان و تأثیر فروید و نیچه بر آن‌ها، کاملاً مشهود است. حرص، اثبات وجود، شور زندگی، خشونت جنسی و بدبینی عمیق به‌خاطر انحطاط در اثر صنعت‌زدگی، جنگ و فقر و پریشانی، و ابهامی که آینده بشریت را دربر گرفته هم در شعر و رمان و نمایشنامه‌ها موج می‌زد و هم در نقاشی اکسپرسیونیستی، مثلاً در رمان‌ها و داستان‌های کافکا، دوبلین، هاینریش مان و نمایشنامه‌های استرینبرگ (که آثار نقاشی اکسپرسیونیستی فوق‌العاده‌ای هم دارد) و **کایزر و وده‌کیند**[۱۲] (Kaiser, Wedekind) و در اشعار ورفل و تراکل و هایم و در نقاشی‌های دیکس و بکمان و گروتس (Grosz).

فرانتس مارک ترس زندگی را در این عبارت بازمی‌گوید: «دنیا مغلطه‌ای است اهریمنی که حقیقت فراسوی آن است.»

آثار متأخر اکسپرسیونیستی از تجربیات فرمی نقاشی آبستره تأثیر گرفته و پربارتر شده است. مثلاً «آوازخوان» (۱۹۵۰) اثر خینو تامایو (Rujino Tamayo) نقاش مکزیکی و «ترکیب» (۱۹۵۵) اثر آسگر یورن (Asger Jorn) که از کله متأثر است. استاد آکشن‌پینتینگ (Action painting) یعنی پولاک (Pollock) و یا نی (Nay) در استفاده از رنگ به‌شدت پیرو اکسپرسیونیسم هستند.

ابتدا نگاهی بیندازیم به «نماد» در اکسپرسیونیسم. در روند عینیت‌بخشی، نمادها باید فی‌البداهه به‌وجود بیایند. اما برخلاف سایر مکاتب نقاشی، در اکسپرسیونیسم تمامی تصویر، کل تابلو، نماد است، نه پاره‌ای از آن. کل تابلو نمادی است برای آن لحظه تجربه و کلیدی برای واقعیت نهان.

نقاشی‌های نولده و به‌خصوص وانگوگ از طبیعت. بیانگر تجربه‌ای است که هنرمند از ساختار درونی طبیعت کرده است، پوستهٔ ظاهری و موجود طبیعت را پس می‌زند تا تصویری از درون آن عرضه کند و به این‌ترتیب نمادِ نیروهای درونی زمین‌اند، نیروی طبیعی و ایزدی و اهریمنی زمین.

پل کله زمانی به نولده لقب «اهریمن زمین» داده بود و می‌گفت: «در خانه که نشسته‌ای، احساس می‌کنی که نولده در قعر زمین نشسته است.»

اما «نماد» را که نمی‌توان اختراع کرد. نقاشی‌های نمادین مونش آن تأثیری را که ظاهراً منظور نظر وی بوده است، ایجاد نمی‌کند. برخلاف شاگال، مونش از نشانه‌های نمادین استفاده نمی‌کند (مثلاً خروس، اسب، ساعت شماطه‌دار، فرشته)، بلکه صحنه‌ای را پیاده می‌کند که در آن طبیعت دگرگون شده و اندام‌های

غیرطبیعی نشان‌دهندهٔ سعی هنرمند در دستیابی به «نماد» است.

مثلاً در تابلوهای **حسادت** (۱۸۹۵)، **گل عشق** (۱۸۹۶)، **فرار** (۱۹۰۲)، و نیز تابلوهای دختران کنار دریاچه‌ای که خورشید نیمه‌شب را منعکس می‌کند، هنرمند اکسپرسیونیست تجربه درونی خود با موضوع را به نمایش درمی‌آورد و لاجرم نیازی به نماد ندارد، اما تابلو در کل یک نماد است. آنچه که بر پرده نقاشی است، نماد آن لحظه‌ای است که هنرمند در درون خود دست به تجربه با «موضوع» زده است و یک تابلوی اکسپرسیونیستی فقط در این مفهوم، یک «نماد» است.

واقعیت حسی و ذهنی: حد و حدود اکسپرسیونیسم

۱ ــ **رئالیسم**: در پردازش موضوع، هنرمند رئالیست اغلب مقهور موضوع می‌شود. به همین سبب بسیاری از آثار کرشنر[۱۳] (Kirechner) در مرز اکسپرسیونیسم و رئالیسم سرگردان‌اند. مثلاً در نمایش طبیعت داوس (Davos) وی تحت تأثیر موضوع قرار گرفته به بیان رئالیستی نزدیک می‌شود. اگر می‌توانست خود را دربست به‌دست تجربه طبیعت بسپارد، می‌توانست استادانه طبیعت را در قالب اکسپرسیونیستی بپاده کند. اما کرشنر طبعی بسیار حساس و عصبی داشت و لاجرم متزلزل. در نامه‌ای به گریس باخ به تاریخ ۱۹۱۷/۱۸/۱ می‌نویسد: «سعی دارم تا آن راز عظیمی را که ورای تمام اتفاقات و چیزهای پیرامون‌مان است، تجربه کنم.» اما آن‌جا که ژرفای تجربه را از دست می‌دهد، بیان فرمالیستی می‌یابد و فقط طبیعت را بازگویی می‌کند. در بررسی و ارزیابی اثر نکته مهم این است که دریابیم آیا هنرمند قصد داشته است تا تصویری اکسپرسیونیستی نقاشی کند؟ یعنی آیا قصد هنرمند برملاکردن عنصر ناملموس موضوع بوده است؟

۲ ــ **امپرسیونیسم**: اکسپرسیونیسم با امپرسیونیسم هم مرزی دارد و همین‌جا باید گفت درهم‌تنیدن‌های فراوان میان این دو جریان نیز امکان‌پذیر است. اکسپرسیونیست‌های آلمان در بدو امر تحت تأثیر امپرسیونیست‌های فرانسه بودند و بعد با هنر اکسپرسیونیستی خود در برابر فرانسوی‌ها عکس‌العمل نشان دادند. گاه هم جهت عوض شده است. کسی نمی‌تواند با قاطعیت بگوید که نقاشی‌های کوکوشکا[۱۴] (Kokoschka) از طبیعت اکسپرسیونیستی است یا امپرسیونیستی. کوکوشکا طبیعت را می‌گیرد، رنگ‌هایش را به‌هم می‌ریزد و روی پرده نقاشی عرضه می‌کند. نور و رنگ وام‌گرفته از امپرسیونیسم است؛ اما دفرماسیون موضوع به نحو کامل‌عیاری اکسپرسیونیستی است. پرده‌هایی که از آدم‌ها کشیده است هم به همین ترتیب. مثلاً **تصویر هروارت والدن** (۱۹۱۰)، یا **زوج عاشق با گربه** (۱۹۱۷). نقاشی کوکوشکا در مرز اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم جا دارد، هم‌آهنگی قابل قبول برداشت حسی و تجربه درونی. بعضی از کارهای نولده هم در مرز بین این دو مکتب قرار گرفته است، مثلاً آبرنگ‌های گل و یا **مادیان قهوه‌ای** (بی‌تاریخ).

۳ ــ **فوویسم**: باید بین اکسپرسیونیسم و فوویسم هم مرزی کشید. عنوان Les Fauvos (= جانورهای وحشی) را لوییس واکسله (Louis Vauxcelles) باب کرد. در نمایشگاهی در سال ۱۹۰۵، ماتیس، (Marquet) و دیگر نقاشان هم‌سنخ، آثارشان را در یک سالن عرضه کرده بودند و واکسله این عنوان را به آن‌ها داد. **میز برچیده** اثر ماتیس که در سال ۱۸۹۷ خلق کرد، به‌عنوان اولین کار فوویستی تلقی می‌شود. ماتیس در حیطه امپرسیونیسم کار کرده بود و مدتی در حوزه دیویزونیسم [ژرژ سورا وسینیاک] و مدتی کوتاه هم به کوبیسم و آبستره گرایش پیدا کرده بود. بعد شروع کرد به بسط تکنیک فوویسم: رنگ‌های تند (سبز، نارنجی، آجری، بنفش) و لحن سرد. ماتیس در کتاب معروف خود به‌نام «یادداشت‌های یک نقاش» که اثری است مهم

در معرفی فوویسم و در سال ۱۹۰۸ منتشر شد، برداشت خود از طبیعت سطح تصویر را شرح می‌دهد و آن را ترکیبی می‌داند از دکوراسیون و اکسپرسیون. برگردان موضوع روی سطح به‌معنای دوری‌جستن و رد آن پدیده طبیعی نیست، بلکه بیان موضوع در یک وضعیت ایده‌آل است. به‌نظر ماتیس، که در سال ۱۹۱۲ برای همیشه فوویسم را کنار گذاشت، میزان تأثیرگذاری تابلوهای سبک فوویسم به‌میزان نشاط و سرخوشی ناشی از رنگ‌های آن بستگی دارد، اما سایر فوویست‌ها، مثلاً ولامینک (Vlamink) از امکانات رنگ در سبک فوویسم برای بیان سرزندگی درونی خود سود می‌بردند. تنی چند از نقاشان، مدتی کوتاه در حوزه فوویسم خلاق بوده‌اند، مثلاً دراین (Derain) از ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۸ که چند تابلوی طبیعت او در سبک فوویسم است، **قایق‌ها ۱۹۰۴**، **طبیعت در برف ۱۹۰۵**، براک (Braque) از **بندر آنورپ ۱۹۰۶**، **زون با نیم‌تنه عریان ۱۹۰۷**، نقاش هلندی ساکن پاریس **وان‌دونگن** (Van Dongen) که در سال ۱۹۰۸ در مقام اولین فوویست با گروه (Brücke) ارتباط برقرار کرد، هم‌چنین رائول دوفی (Dufy).

روش فوویست‌ها چه بود؟

آثار فوویست‌ها عکس‌العملی بود در برابر امپرسیونیست‌ها. آن‌ها تجربه شخصی خود از طبیعت و موضوع را با شادی احساس، سرزندگی، شور زندگی می‌آمیختند و این‌همه را در رنگ‌های تند و تیز نشان می‌دادند. تفاوت عمده آن‌ها با اکسپرسیونیسم در این بود که سعی نداشتند تا چهرهٔ پنهان طبیعت یا اشیا را بر اساس تجربه درونی خود منعکس نمایند. آن‌ها خود را به‌دست تجربه حسی از پدیده‌های پیرامون می‌سپردند بنابراین تجربهٔ آن‌ها به‌عنوان تجربه یک هنرمند متکی به سطح، به ظاهر طبیعت بود. طبیعتی را که بیان می‌کردند تغییریافته بود، اما آن پدیده آمیخته با حس آن‌ها بیان می‌شد. اگر تغییری در موضوع می‌دادند، تغییری بود حسی، و منشأ آن در درون هنرمند قرار نداشت. عامل مهم برای یک هنرمند فوویست حواس انسانی بود و برای یک اکسپرسیونیست نیروهای ورای پدیده‌ها. به‌عبارت ساده‌تر اکسپرسیونیست‌ها خلاقیت خود را از عمق پدیده‌ها کسب می‌کردند. از آن‌جا که هدف هر دو مکتب در بسیاری جهات یکی است، آثار فوویستی متعددی را در زمره کارهای اکسپرسیونیستی به‌حساب می‌آورند، به‌خصوص کارهای دراین و وان‌دونگن را.

۴ ــ سوررئالیسم: اکسپرسیونیسم با سوررئالیسم هم پلی دارد و هم مرزی. تخیل محض توان فراتررفتن از واقعیت را می‌یابد و در عین‌حال به‌جای پرداختن به کل موضوع، بخش یا برشی از آن مورد تأکید قرار می‌گیرد. بسیاری از آثار کوبین در مرز سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم جای دارند، زیرا که در آن‌ها تجربه، یک قدرت فرافردیِ غیرمعقول و عینیت‌یافته است، زیرا که کوبین سعی کرده تا موجودات غیرعادی (غول و اهریمن و ساحره) یا طبیعت خیالی را به واقعیت تصویر درآورد. آن عنصر غیرمعقول به‌طور مستقل و با ترکیبات خاص خود، و نه ترکیبات ملموس، به نمایش درمی‌آید. هدف کوبین هم عینی‌کردن این دنیای فرازمینی است. در آثار اولیه پل کله هم می‌توان دوری‌گرفتن از یک موضوع ملموس و موجود را مشاهده کرد. او یک موضوع واقعیِ ملموس را به یک موضوع واقعی **ناملموس** تبدیل می‌کند. اما آثار اکسپرسیونیستی هم دارد، مثلاً: **سر مرد (۱۹۱۰)**، **هجرت (۱۹۳۳)**. سوررئالیسم ساخت‌گرای محض با اکسپرسیونیسم هیچ‌گونه وجه مشترکی ندارد.

۵ ــ آبستره: از اکسپرسیونیسم مسیری مستقیماً به نقاشی آبستره ختم می‌شود. مرز نه‌چندان ثابت بین این دو مکتب را می‌توان به این‌صورت تعریف کرد: در یک اثر اکسپرسیونیستی هر رنگ در خدمت یک تجربه است. یعنی رنگ بار احساسی دارد. اما شکل (فرم) خط و خطوطی دارد که به واقعیت نزدیک است، حتی اگر حد و مرز شئ موردنظر غیرواقعی جلوه کند. تأکیدهای اغراق‌آمیز و تحریف صوری، امکانات عینی‌کردن

تجربیات درونی است. می‌گویند نولده یا سوتن با اشکال تحریف‌شده و رنگ‌های به‌کاربرده‌شده بیننده را غافلگیر می‌کنند، اما نمی‌توان انکار کرد که ترکیب تصاویر و رنگ‌ها هم‌آهنگی زیبایی دارند.

این توازن منظور و هدف هنرمند نبوده است بلکه نتیجه آن کلنجاری است که هنرمند در درون خود با موضوع داشته است.

تصاویری که کاندینسکی و یاولنسکی از طبیعت مورناثو (Murnau) بین سال‌های ۱۹۰۸-۱۹۱۰ رسم کرده‌اند، نشان‌دهنده تجریدی‌شدن رنگ‌هاست. رنگ استقلال یافته است. کاندینسکی در سال ۱۹۱۰ با یک آبرنگ قدم به حوزه آبستره می‌گذارد، اما یاولنسکی به‌تدریج وارد این فضا می‌شود.

نگاه به مسایل عمده بشری

برخلاف فوویست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها فقط در پی حل مشکلات هنری خود نبودند؛ بسیاری از آن‌ها بر آن بودند تا در تابلوهای خود به مسایل عمده‌ای، حتی به مسئله وجود، دست‌کم نگاه روشنی بیندازند و به همین سبب از نقاشی انتظاراتی داشتند که بی‌حد و حصر به‌نظر می‌رسید. یکی از شاخص‌ترین این هنرمندان بکمان (Beckmann) است.

از یادداشت‌های روزانه‌اش چنین برمی‌آید که بکمان از وضعیت کلی بشر رنج می‌برد و نه از وضعیت شخصی. هنرمندان دیگری هم در این رده داریم: کته کُلْویتس (Käthe Kollwits) و بارلاخ (Barlach). اما این‌دو پی بردند که ریشه نابهنجاری‌ها کجاست و سعی در تجسمش داشتند: کول ویتس نقاش فقر اجتماعی و آلام بشری شد، بارلاخ نقاش «تمنای وصال یگانه». پرواضح که ترسیم تجربیات‌شان کمک مستقیمی به تسکین آلام نبود، اما در تجسم عینی مسایل، در واقع در شناخت ریشه‌ها، راه و روشی را نشان می‌دادند که به حل مشکلات ختم می‌شد. مخاطب هر دو، وجدان‌های اجتماعی و مذهبی انسان‌ها بود؛ گرچه ندای بارلاخ (به‌خاطر پاره‌ای مسایل از جمله ممنوعیت برگزاری نمایشگاه)، در مواردی بی‌پاسخ می‌ماند.

دیکس هم تصاویری دارد که نمایشگر نقاط درد و حرمان اجتماعی و انسانی است و گرچه مانند ضربه‌ای بر سر بیننده فرود می‌آید (شاید هم به همین سبب)، تأثیر مثبتی به‌جا می‌گذارند.

بکمان هم روابط ناخوشایند اجتماعی و سیاسی را می‌دید و این خلجان‌های روحی را در تابلوها و نیز در زندگی خود نشان می‌داد. دست‌آخر بکمان نه با سرنوشت خود، بلکه با زندگی خود در جدال بود. تنها هنرمندی هم نبود که این بار را به‌دوش می‌کشید.

بکمان آن‌قدر استعداد هنری داشت که در بیان هیچ موضوعی درنمی‌ماند، مدام در پی آن بود تا تصاویری خلق کند که بیانگر جدال او با مسئله وجود باشد. نیروی سرزندگی، و شاید بتوان گفت، خشونت نقاشی‌های او خارق‌العاده است. با دست و پنجه‌ای که با نقاشی‌هایش نرم می‌کرد، تنها به‌عنوان هنرمند نبود، بلکه در مقام یک متفکر فردگرا نیز بود. در پرتره‌هایی که از خود کشید نیز، مثلاً تصویر نقاش مربوط به سال ۱۹۴۴، ما با یک متفکر سروکار داریم. دغدغهٔ اصلی وی تاریخ ادیان است و روایات پررمز و راز و فلسفه.

او در مقام متفکر، زبان نمادین را انتخاب کرده بود و نقش‌هایش را آن‌چنان بر پرده می‌زد که جنبه نمادین بیابند.

ما به رمز نمادهایش زمانی پی می‌بریم که یادداشت‌های روزانه و نامه‌هایش را خوانده باشیم. اما حتی اگر پی به این رمز و راز نبریم، باز با مشاهده نقش‌ها (آدم و جانور و شئ) متوجه می‌شویم که این‌ها عناصری گزینش شده‌اند و نه تجربیات فی‌البداهه.

این سیر فکری در آثاری از او بارزتر است که موضوع‌های اساطیری را نشان می‌دهند: اولیس و کالیپسو (۱۹۴۳) و به‌خصوص در نقاشی‌هایی که عناصر

غیر اسطوره‌ای، معنا و اهمیت اسطوره‌ای می‌یابند: **آرگونات‌ها** (۱۹۵۰)، شب (۱۹-۱۹۱۸)، **نوازنده** (۱۹۳۵)، **آسیاب** (۱۹۴۷) **زن‌های بازیگر** (۱۹۴۶). عناصر و شخصیت‌های اسطوره‌ای بکمان که یا برگرفته از اسطوره‌ای است یا تخیل محض، بازسازی اسطوره‌های یونان و هند نیستند، یعنی زمینه‌ای که بکمان از آن بسیار آگاه بود؛ تظاهر دلتنگی برای دوران طلایی باستان هم نیستند، مثلاً مانند نقاشی‌های بوکلن (Böcklin)، گوئرنیکو، پوسن و یا لورن. اسطوره در نقاشی بکمان مفهوم دیگری دارد. نشانه‌های اسطوره‌ای باید عامل تداعی معانی باشند، تداعی آن معانی که بکمان قصد «جادادن» آن‌ها در تصاویرش را داشته است. یعنی اسطوره‌ای می‌سازد نو، از عناصر اسطوره‌ای آشنا استفاده می‌کند تا اسطوره خود را بنا نهد.

اما بکمان در پی ساختن کدام اسطوره است؟ بکمان نه قصد بیان حادثه‌ای اسطوره‌ای را دارد، نه قصد ساختن اسطوره‌ای مدرن. بکمان قصد بیان اسطوره زندگی را دارد. موضوع اصلی نقاشی‌های وی در سال‌های اوج خلاقیتش، فقط یک اسطوره است و آن هم اسطوره انسان.

کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی
بنیاد و ایرتا اسناد اسلامی

تصاویر وی تایتانی[15] را نشان می‌دهد که قصد دارد تا بدون امداد الهی، زندگی را از هر نظر به زانو درآورد، و از هر نظر به معنای چهره‌شدن بر «هراس زندگی» نیز هست. عظمت و حدود و ثغور بکمان در همین امر نهفته است.

عظمت، زیرا که بکمان نیروهای فرا-بشری را به نمایش می‌گذارد، نیروهایی که بسیار فراتر از ظرفیت انسان است و باعث سترگی وی می‌شوند. رویای «ابرانسان» که نیچه را به زانو درآورد؛ امروزه هم بیوشیمیست‌ها و دانشمندان سیبرنتیک و ژنتیک را به خود مشغول کرده است، بکمان را هم ــ شاید ناخودآگاه ــ رها نکرده بود. و این حدود و ثغور اوست. در واقع بکمان هیچ تصویری، هیچ پرده نقاشی ندارد تا بازگوکننده «آنی» باشد که وی را این‌چنین سودازده کرده بود. به همین خاطر به اسطوره و نمادها روی می‌آورد تا جایگزینی بیابد، زیرا که برای آن واقعیتی که وی قصد نمایش آن را دارد، تصویری وجود ندارد. جدال با ناملایمات زندگی و ترس از زندگی مقوله‌ای نیست که به قالب هنری درآید. با این جدال باید زیست، باید برای فایق‌آمدن بر آن رنج برد.

حدود و ثغور بکمان، حدود و ثغور اکسپرسیونیسم و فراتر از آن، حدود و ثغور نقاشی به‌طور کلی است. بکمان بر آن بود تا تفکرات و تصورات خود را نه روی کاغذ، بلکه روی پرده نقاشی عینیت بخشد، بر آن بود تا مسایل **وجود** را با سمبل‌ها و اسطوره‌ها بیان کند، یعنی بر آن بود تا با نقاشی بر محدودیت زندگی‌اش چیره شود. در بدو امر گرفتار فلسفه شوپنهاور بود، اما مدام با این بدبینی عمیق در مبارزه بود. جدال عظیم وی با زندگی ریشه در همین مبارزه دارد. بکمان تلاش کرد تا به زندگی فایق آید، یعنی، کاری کند تا زندگی خود مفهومش را برای وی بگوید. شاید نقاشی بتواند به زندگی معنا ببخشد، اما بشر بدون قاصر از درک مفهوم زندگی است. به همین سبب است که انسان نمی‌تواند زندگی را مقهور کند.

نقاشی‌ها، حتی آن دسته‌ای که به مسایل درون می‌پردازند، نمایشی هستند از انسان و ساحت‌های نهفته وی. اما به انسان نمی‌گویند که از کجاست و چرا هست.

پی‌نوشت‌ها:

* این مقاله ترجمه‌ای است از فصل دوم کتاب:
«انسان در نقاشی مدرن، اثر آلکساندر گوچترنی، مونیخ ۱۹۷۰.

۱. دی بروکه در سال ۱۹۰۵ توسط کوشش، هکل و روت‌لوف در درسدن پایه‌گذاری شد. سرشناسان اکسپرسیونیسم آلمان (نولده، پش‌شتاین و غیره) در این گروه که در سال ۱۹۱۰ به برلین نقل‌مکان کرد و تا سال ۱۹۱۳ دایر بود، فعالیت داشتند.

۲. بلاوئر رایتر نام هیئت تحریریه‌ای بود که کاندینسکی و مارک در سال ۱۹۱۱ در مونیخ تشکیل دادند. مسایل نظری هنری، هنر عامیانه و کودکان، نقاشی‌های گروه دی بروکه، ماتیس، پیکاسو و مقالاتی در باره موسیقی (شوئنبرگ، آلبان برگ، وبرن و دیگران) جزو انتشارات این هیئت تحریریه بود. بعدها سرشناسانی مانند کوبین، کله، یاولنسکی به این گروه پیوستند. هدف آن‌ها مقابله با تقلید آکادمیک تحت عنوان نقاشی و نیز سنت‌های دست و پاگیر امپرسیونیستی بود.

۳. امیل نولده (۱۸۶۷-۱۹۵۶)، نقاش اکسپرسیونیستی آلمانی.

۴. پل کله (۱۸۷۹-۱۹۴۰)، نقاش سوئیسی.

۵. ماکس ارنست (۱۸۹۱-۱۹۷۶)، نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی آلمانی‌تبار.

۶. واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶-۱۹۴۴)، نقاش روسی که پس از تحصیل حقوق در آلمان، در این کشور ساکن شد و بعدها به فرانسه رفت.

۷. آلکسی فون‌یاولنسکی (۱۸۶۴-۱۹۴۱)، نقاش آلمانی-روسی، پس از تحصیل نقاشی در پترزبورگ، به آلمان مهاجرت کرد.

۸. آلفرد کوبین (۱۸۷۷-۱۹۵۹)، نقاش و نویسنده اتریشی.

۹. اوتو دیکس (۱۸۹۱-۱۹۶۹)، نقاش و گرافیست آلمانی.

۱۰. ماکس بکمان (۱۸۸۴-۱۹۵۰)، نقاش و گرافیست آلمانی.

۱۱. ژرژ روئو (۱۸۷۱-۱۹۵۶)، نقاش و گرافیست فرانسوی.

۱۲. فرانک وده‌کیند (۱۸۶۴-۱۹۱۸)، نمایشنامه‌نویس، شاعر و نویسنده آلمانی.

۱۳. ارنست لودویگ کرشنر (۱۸۸۰-۱۹۳۸)، نقاش و گرافیست آلمانی.

۱۴. اسکار کوکوشکا (۱۸۸۶-۱۹۸۰)، نقاش، گرافیست و شاعر اتریشی.

۱۵. تایتان‌ها، در اسطوره‌های یونان، ۶ پسر و ۶ دختر زاده مزاوجت آسمان و زمین.