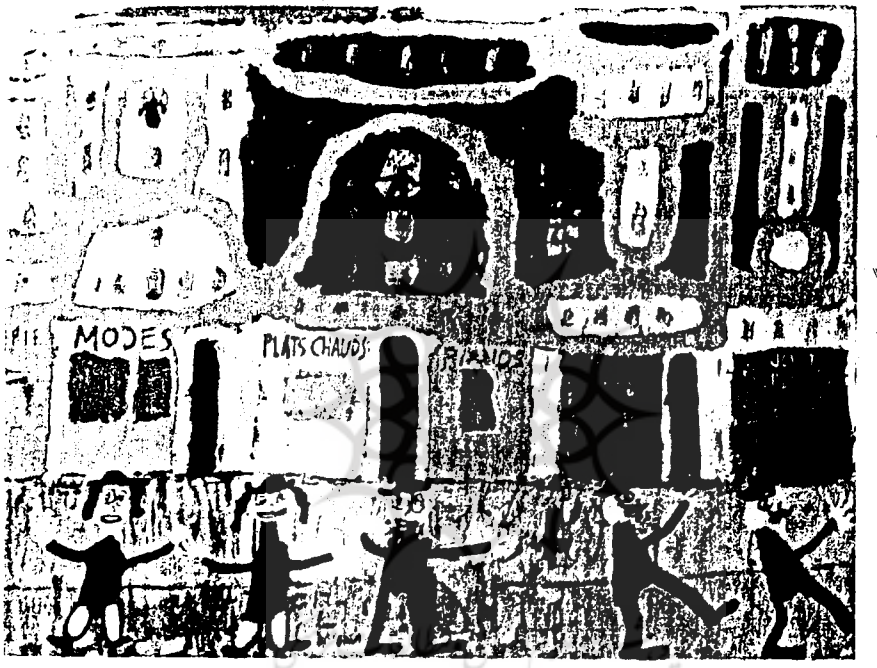
ژان دوبوفه

در تکاپوی بیانی بی‌تکلف

رحمان احمدی ملکی



منظره پاریس: زندگی شاد، ۱۹۴۴، رنگ و روغن روی بوم

سال‌های نیمهٔ اول قرن بیستم، به ویژهٔ دههٔ پنجم (۴۹ ـ ۱۹۴۰) و سال‌های جنگ دوم جهانی، سال‌های تنش‌دار و پرفراز و فرود، و سال‌های تأثیرپذیری و تأثیرگذاری سیاست و علم و فلسفه و هنر بر همدیگر بوده است. نگاهی به عناوین آثار هنری به وجود آمده در این سال‌ها، انعکاس فلسفه و روانشناسی معاصر در سیمای هنر را به خوبی بیان می‌کند. بت‌های ذهنی فرانسیس بیکن، ابر انسان و ارادهٔ معطوف به قدرت نیچه، عقاید شوپنهاور، هایدگر، فروید، یونگ و سارتر، همراه با دغدغهٔ و بی‌قراری به بار آمده از اتفاقات قرن حاضر، بذر فرآورده‌های نو و مکاتب جدید هنری را بر ذهن پویا و ناآرام هنرمندان می‌افشاند.

در ادبیات و دیگر هنرها نیز، این تأثیر و تأثر برقرار بود ولی در نقاشی، مسأله بغرنج‌تر می‌نمود، چون علاوه بر محتوا، قالب و فرم اثر نیز در این مسیر مطرح می‌شد و بحث‌های زیادی را بر سر انتخاب فرم انتزاعی یا فیگوراتیو، شکل‌های عینی یا نمادین برمی‌انگیخت. از نخستین سال‌های دههٔ ششم (۱۹۵۰ به بعد) علی‌رغم تسلط اکسپرسیونیسم انتزاعی در ایالات متحده و اروپا، امواج مکرر پافشاری بر بازگشت مجدد

و دگرگونه به پیکره‌سازی و جلوه‌های رئالیسم نوین یا واقع‌نمایی سیاسی ـ اجتماعی (بیشتر از نظر حالت و کلیت پیکره‌نگاری)، برخاسته و فرومی‌نشست. پیکره‌نگاری اخیر، نگاه متفاوت به فیگور و حالت انسان با موجودات دیگر داشت، هر چند در سال‌ها و دهه‌های قبل نیز این نوع پیکره‌سازی در آثار هنرمندان دیگر دیده شده بود.

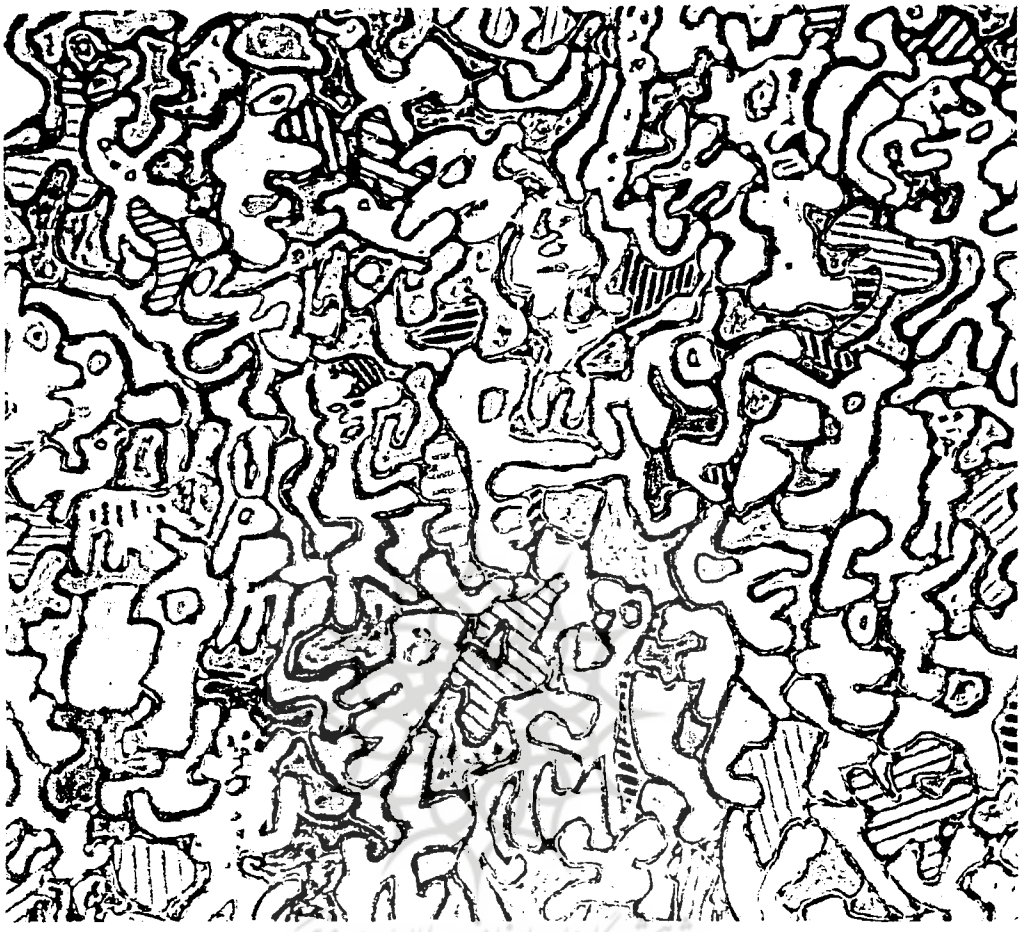
در اواخر دههٔ پنجم و سراسر دههٔ ششم، کوششی عمدی و سنجیده برای به‌کارگیری دوبارهٔ پیکره‌های موضوع‌دار، غالباً با نمایی اندوه‌بار، آغاز شد. ریشه‌های این گرایش را می‌توان در آثار دادائیست‌ها، سورئالیست‌ها و مخصوصاً پیکاسو در دهه‌های سوم و چهارم سدهٔ بیستم جست و جو کرد. آثار «آلبرتو جاکومتی» (پیکره‌ساز و نقاش سوئیسی تبار، ۱۹۰۱ ـ ۱۹۶۶) و ژان دوبوفه (۱۹۰۱ ـ ۱۹۸۵)، نقش حیاتی در پیدایش و تکامل این نوع پیکره‌سازی داشتند.

ژان دوبوفه، هم‌زمان با تولد جاکومتی، در اولین سال قرن بیستم در فرانسه به دنیا آمد و یکی از نقاشان پر تلاش و سرآمد قرن بیستم به ویژه سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم به‌شمار می‌رود. او در هفده‌سالگی وارد آکادمی «ژولیان» شد که بیشتر بر مبنای معیارهای کلاسیک هنر اداره می‌شد. اما دوبوفه به خاطر ناسازگاری فطری روح ناآرام خویش، خیلی زود پی‌برد که اصول و قوانین آکادمی، با روحیهٔ او، هیچ سازگاری و الفتی ندارد. از آنجا بیرون آمد و مدت بیست و پنج سال به مطالعه هنر عامه، نقاشی دیواری و آثار اقشار مختلف به ویژه کودکان و اشخاص روانی پرداخت. به‌طور خصوصی به طراحی و نقاشی و آزمودن کارکردها و تجربه‌های شخصی ادامه داد و مقدار زیادی از وقتش را نیز صرف موسیقی، مطالعه زبان‌ها، تئاتر تجربی و تئاتر عروسکی کرد. کتاب «هانی پرینتسهورن» به نام «تندیس‌های بیماران روانی» که به هنر دیوانگان مربوط می‌شد، نقش مهمی در کمک به دوبوفه برای پی‌بردن به هدف نهایی خویش داشت.

در تصاویر این کتاب، دوبوفه نوعی احساس خام و بیان‌گیرا و جسارت‌آمیزی را دریافت که به خاطر بی‌باکی و بی‌تکلفی کودکانه‌شان، مستقیم بر کنه وجود تماشاگر رخنه می‌کرد و احساس پوست کنده و برداشت عریانی را در قالب‌ها، شکل‌ها و رنگ‌های آزاد و ناآرام ارایه می‌داد. این بیان صریح و قدرت بی‌تکلف، برای دوبوفه آشنایی و گیرایی خاصی داشت و در نظر او، ارزش و اعتباری بیشتر از هنر موزه‌ها و یا حتی تجربی‌ترین هنرنوین می‌توانست داشته باشد.

دوبوفه پس از بیست و پنج سال کناره‌گیری از محافل و مجامع هنری، نخستین نمایشگاه انفرادی‌اش را در سال ۱۹۴۴، در نگارخانه «رنه دورن» پاریس برگزار کرد، و از آن تاریخ به بعد، یکی از پرکارترین و جنجال‌برانگیزترین نقاشان عرصهٔ هنر بود. پس از آن، او برنامهٔ سنگین تفسیر، طبقه‌بندی و انتشار دستاوردها و آثارش را به‌طور هم‌زمان دنبال کرد. نخستین نقاشی‌های جدید او، منظره‌های گستردهٔ پاریس و پاریسی‌ها، اتوبوس‌ها، مترو، مغازه‌ها و کوچه پس کوچه‌های این شهر بودند. رنگ‌های این آثار، روشن و شاد هستند و مردم به شیوه‌ای کودکانه نقاشی شده‌اند. فضا طوری ترکیب‌بندی شده است که گویی در پرده‌ای بدوی‌مآبانه یا مربوط به روزگار باستان، ظاهر می‌شود، ژرفا به‌گونه‌ای نمادین و به شیوهٔ طبقه‌بندی، مجسم شده است و پایین‌ترین طبقه، به تماشاگر نزدیک‌تر است.[1]

نقاشی «منظره: زندگی شاد» که در سال ۱۹۴۴ کشیده شده، نمونه بازر این مرحله است. در نیمهٔ بالایی کادر که طبقات فوقانی ساختمان‌ها و فروشگاه را شامل می‌شود، خطوط کلفت قرمز رنگ مستقیم و مارپیچ، سطح نقاشی را پر کرده‌اند. فضا و سطوح بین خطوط، با رنگ‌های مشکی، زرد و سفید ـ سبز پر شده و مقداری حالت اشکال تجریدی را به خود گرفته‌اند. در ردیف



فصلت راستین، ۱۹۶۳، رنگ و روغن روی بوم

وسط، درهای خانه‌ها و مغازه‌ها قرار دارند که به طریق سطوح تخت و به رنگ‌های قرمز، نارنجی، و سبز سیر نشان داده شده‌اند و در پایین‌ترین قسمت، در زمینهٔ زرد ـ قهوه‌ای، اشکال و اشباح تیرهٔ آدم‌های رقصان و گذران با لباس‌های مشکی و صورت‌های زرد ـ سفید و حالتی آزاد و کودکانه، کشیده شده‌اند. در این مرحله، نقاشی‌های دوبوفه، از لحاظ روحی، بیشتر از هر زمان دیگر، به نقاشی‌های «پل کله» ـ که او نیز از آثار کودکان و دیوانگان الهام گرفته بود ـ نزدیک‌تر می‌شوند.

دوبوفه، تقریباً در دههٔ دوره‌های کاری‌اش، خودجوشی آماتور را به مهارت حرفه‌ای ترجیح می‌داد. در کُنه وجود او ـ مانند خیلی از نقاشان و هنرمندان دیگر ـ نوعی احساس ناآرامی، منطق‌گریزی و فرار از آثار تمدن جدید و نظم حسابگرانه بود، حسی که هنرمندانی چون پل گوگن را به ترک خانه و کاشانه و مسافرت‌های دور و دراز در جزایر و بنادر بدوی و ناشناخته واداشت. دوبوفه به هر چیز ناب و نیالوده‌ای که از ضمیر بکر آدمیان می‌تراوید، عشق می‌ورزید، و تلاش‌های محتاطانه و رفتارهای مصلحت‌جویانه، او را عاصی می‌ساخت. همچنان‌که آثار تصویری ظاهر آراسته و «پرداخته شده»، نگاه ناآرام او را می‌گریزاند. به خاطر همین‌انگیزه بود که او با اشتیاق تمام، چه در پاریس و چه در مسافرت‌هایی که به نقاط دور می‌کرد، همواره چشمش به دنبال آثاری بود که این حس

سیری‌ناپذیر او را جواب دهند. او علاوه بر کتاب «پرینستهورن»، به جمع‌آوری مجموعه‌ای مفصل از تصاویر و آثاری از بیماران روانی بیمارستان‌ها و کودکان مدارس و محافل مختلف، همت گماشت و آنها را طی سالیان زیاد گردآورد. او آن مجموعه را «هنر صریح یا بی‌تکلف»[۲] می‌نامید و به حالت الهام بخشی آن‌ها عشق می‌ورزید.

دوبوفه، طی سال‌های متمادی، به کشورها و شهرهای مختلف اروپا، آمریکاو شمال آفریقا سفر کرد. مسافرت او به صحرا و مراکش که از طریق اسپانیا و تنگهٔ جبل‌الطارق در سال ۱۹۴۹ انجام داد، تأثیر ژرفی در روندکار و نگرش هنری‌اش گذاشت. دوبوفه در این مسافرت‌ها بر آثار هنرهای دستی و جلوه‌های فرهنگی مردمان، مشتاقانه و متفکرانه می‌نگریست، یادداشت‌هایی از آنها برمی‌داشت، اشیاء و آثاری را جمع‌آوری می‌کرد و گاه برای گذران زندگی، به تجارت و مبادلهٔ اشیا و کالاهای مختلف می‌پرداخت، همچنان که قبل از شروع به فعالیت هنری نیز، سال‌هایی را به فعالیت‌های مختلف تجاری گذرانده بود.

طی مسافرت‌ها، همچنین بعد از برگشت از آنها، فرصت مجددی برای او پیش آمد که درباره هنر اقوام و اقشار مختلف و روند تاریخ هنر، به مطالعه و بررسی بپردازد. آثار بعدی او ثمره و نشان‌دهندهٔ این مطالعات و کنکاش‌های فکری ـ هنری بودند. او این تجربیات را در زمینه‌ها و بسترهای مختلف آزمود. علاوه بر روش‌ها و گونه‌های نقاشی، «در سال‌های بعد، دست به ساختن مجسمه‌هایی زد که در آنها اشیاء بی‌دوام چون روزنامه، اسفنج کهنه، سیم و بتونه به کار می‌برد، که آنها را "تندیس‌های کوچکی از زندگی عاریتی" می‌نامید. با گذشت زمان، بیش از پیش به پیکره‌سازی پرداخت، همچنین باسمه‌هایی به روش لیتوگرافی می‌ساخت (از جمله مجموعهٔ "دیوارها" ـ ۱۹۵۰) و آنها را در سطح چشمگیری منتشر کرد.[۳]»

دوبوفه در چندین مرحلهٔ متوالی، در انواع شکل‌های دیوار نگاشت ـ تصویرها و پیام‌های غالباً زشتی که با خط ناخوانا یا خرچنگ قورباغه‌ای روی دیوارها نقش می‌بندد ـ به کاوش پرداخت؛ بافت دیوارهای پاریس با چندین لایه گچ مربوط به نسل‌های متوالی نیز در جلب او به این کاوش، مؤثر واقع می‌شد. سطح خط‌خطی و تکه‌تکهٔ دیوارها که با ترکیباتی از رنگ، کاغذ، و خرده سنگ پوشیده شده بود، مخصوصاً او را به خود جلب می‌کرد.» او در سال‌های ۱۹۴۵ به بعد، با الهام و استفاده از این دیوارنگاشت‌ها، به روش و کارکردی دست یافت که «نقاش پاته»[۴]، یا «هنر فام»[۵]، نامیده می‌شد.[۶]

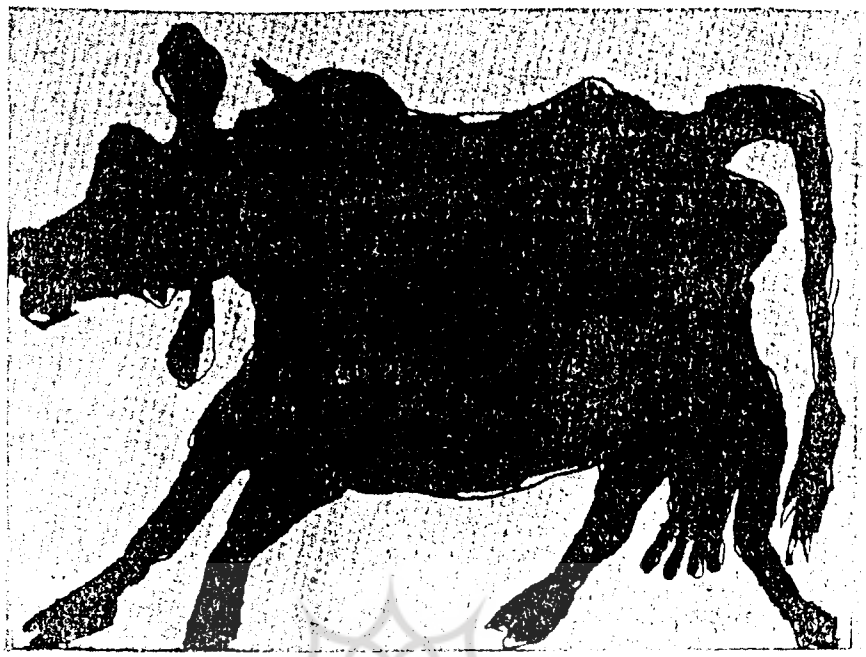
در این روش، ابتدا از رنگ استفاده نمی‌شود، بلکه اثر و نقش بر زمینه‌ای ضخیم از مواد بی‌ارزش، از جمله قیر، ماسه، شیشه، زغال، خاک، مواد تثبیت کننده برخی عناصر عجیب دیگر، نگاشته می‌شود سپس مواد رنگی در شیارهای پر شده، یا قسمتی از سطح مواد، آخر سر رنگ‌آمیزی می‌شد. دوبوفه سطح و بستر ساخته شده از مواد مزبور را خراش می‌داد و نقش پیکرها را سریع و خام دستانه، بر این زمینه نقر می‌کرد. کل اثر، مخطط، لکه‌لکه و چنان دست‌کاری می‌شد که می‌توانست وجود واقعیتی ملموس و نیرومند را به تماشاگر القاکند. این واقعیت موجود در نقاشی ـ به عنوان شیء مادی ـ در رسیدن به تأثیر اسرارآمیز بدوی مآبانهٔ موردنظر او، اهمیت فراوانی داشت. از دل این زمینه یا خمیر ترکیبی، پیکره‌هایی غول‌آسا و هیبت‌های هیولاوار سربرمی‌آورند که مجموعه‌ای از خصوصیات دیوانگی و قدرت الهه‌های جادویی و تمثال‌های باروری و حاصل‌خیز دوران پیش از تاریخ را القاء می‌سازند.[۷]

تابلوهای ارادهٔ «معطوف به قدرت» (۱۹۴۶) و «متافیزیک: جسد زن» (۱۹۵۰) از مجموعه آثار یاد شده‌اند. «در ارادهٔ معطوف به قدرت»، هیکل باد کرده و تنومند آدمی با چشمانی درشت و نگران و دستانی گره

کولی، ۱۹۵۲، رنگ و روغن روی بوم

کرده در پشت، به چشم می‌خورد، که درزمینه‌ای تیره و مایل به مشکی قرار دارد. شانه‌های ستبر و سر بزرگ او، نشانگر قدرتی بدوی و مهار نشده‌اند، اما دهان کج و نیمه‌باز، ردیف دندان‌های سیاه و نگاه مضطرب‌اش، بیانگر عجز و واماندگی انسانی است که سر و گردن و اندامش، به حالت وحشی و نیرومندانه رشد کرده و نیروهای درونی و تفکر خلاقهٔ او، ناقص و علیل باقی مانده است. انگار سر در تنه فروشده و گردن تحلیل رفته است، بازوهای پیچ خورده به پشت و حالت شکنجه دیدهٔ، صورت اسیران بند جرم ناخواسته را به یاد می‌آورد و کیفیت آماسیده چهره و تنه، اجساد چند روزه را به ذهن متبادر می‌سازد. «ارادهٔ معطوف به قدرت» انسان معاصر، به نظر دوبوفه فقط در شانه‌های ستبر و دست‌های بسته و گردن تحلیل رفته و صورت درشت او متجلی شده است.

در «متافیزیک: جسد زن»، اعضا و جوارح زن با شیارهای خطوط مشکی از هم منفک شده و هیکل غول‌آسای او که از حالت انسانی خارج و شبیه پدیده‌های وهمی، و ماسک‌ها و جامه‌های خوف‌آور شده است، سایهٔ عریض و سیاهی را تشکیل می‌دهد. جمجمهٔ تجزیه شده به طریق زایدهٔ باریکی به بدن پهن و سنگین متصل می‌شود و گردن برخلاف تنه، و برعکس گردن شخصیت تابلوی «ارادهٔ معطوف به قدرت»، باریک و نحیف و در حال از بین رفتن است.



گاو، ۱۹۵۴، مرکب روی کاغذ

از دیگر آثار این دوره، تابلوی «جشن زمین» (۱۹۵۱) را می‌توان نام برد. در این پرده، سه پیکرهٔ نیمه انسانی، با حالتی تغییر شکل یافته و دگرگون شده، با رنگ‌مایه‌های روشن در زمینهٔ تیره کشیده شده‌اند. دست‌ها و پاهای باریک و شکسته‌شان، پاهای حشرات به ویژه مورچه را به یاد می‌آورد. سرها بزرگ و هم اندازه با تنه‌اند و هر سه پیکره به حالتی رها و عوطه‌ور ترسیم شده‌اند و شکل سگ‌ماهی‌هایی را دارند که در آب کدر و تیرهٔ مردابی غوطه می‌خورند؛ یا کودکان ناقص‌الخلقه‌ای که در درون مایع سفت و ژله‌ای، دست و پا می‌زنند. به بیان دیگر این پیکره‌ها ترکیبی از جنبه‌های روان پریشی و رشد ناموزون جنینی، به حالت شناور در مایع جفت جنین و فضای زمینه هستند. غیر از باریکه‌ای در بالای کادر، بقیه سطح زمینهٔ اثر را، رنگ‌مایه‌هایی از تیرگی قهوه‌ای و آبی ـ قهوه‌ای می‌پوشاند. پیکره‌ها دارای دماغ‌های تیز و بلند، و چشمانی درشت و دهان نیمه‌بازی هستند، که به نظر می‌آید در تقلای خویش برای تغییر مکان یا رهایی از رکود، نیشخند معنی‌داری، بر دهان و لبانشان نقش بسته است.

در پردهٔ «کولی» (۱۹۵۴) که سه سال بعد از جشن زمین کشیده شده است، دوبوفه، نقش پیکر انسانی علیل و استثنایی را با خطوط کناره‌نمای تیره و رنگ‌های قهوه‌ای ـ نارنجی یا قرمز، بر بستر سفیدگون با ته رنگ سبز ـ زرد، کشیده است. حالت کولی، قیافهٔ بیماران ژنی با صورتی متورم یا شکل یک مجسمهٔ سیمانی نیمه تمامی را القا می‌کند که از شکل واقعی در رفته است. سر، مثل دیگر پیکره‌های آثار نقاش، بزرگ، و چشم‌ها و دماغ و لب‌ها، به‌طرز دیوانه مآبی با رنگ قرمز تند و به حالت کج و معوج کشیده شده است. اما «کولی» با همهٔ کج‌نمایی و بیمارگونه‌گی‌اش، سادگی، دردآشنا و بیان رمزی خاصی دارد. به نظر می‌رسد تبی کشنده یا فریاد فروخورده، درون او را می‌خراشد و نوعی درد گنگ و ناشناخته در وجودش می‌پیچد. شاید از فشار زهرآگین این درد است که او دست‌ها بر پهلوها فشرده و تن خویش را چنگ می‌زند، لبانش به هم فشرده شده،

چشمان نامتقارنش از حدقه درآمده و چهره‌اش به شدت منقلب شده است.

«منظره‌های دوبوفه» به صحنه‌هایی از ماه یا دنیای در حال زایش یا مرگ مربوط می‌شوند؛ صحنه‌های درشت‌نمایی شدهٔ چینه‌های مربوط به دوران‌های زمین‌شناسی، که اثری از گیاه در آنها دیده نمی‌شود و هیچ شکلی از حیات نمی‌تواند در آنها رشد یابد، بخش دیگری از این منظره‌ها هستند. آثار مربوط به سراسر دههٔ ششم، غالباً به رنگ قهوه‌ای تیره، اخرایی تیره و سیاه هستند و رنگی تقریباً یک‌نواخت دارند. آن‌چه دیده می‌شود تاریکی است، ولی در عین حال، نوری جادویی در این آثار وجود دارد که از درون خمیر زمینه با رنگدانه، ساطع می‌شود.

دوبوفه عادت داشت که برای مدت حدود یک‌سال (یا بیشتر)، موضوعی واحد یا چند موضوع وابسته به یکدیگر را برگزیند و در آثارش مجسم سازد. مثلاً به دنبال منظره‌های مربوط به اوایل دههٔ ششم، مجموعه‌ای از منظره، به اضافهٔ میز، نقاشی کرد. در کنار پیکره‌های اواسط دههٔ ششم، پیکره‌های تندیس‌واری از کپه‌های زغال‌سنگ یا ترکیب‌هایی از تفاله و ریشهٔ درخت را با سیمان به هم می‌چسباند و پیکره‌های کوچک‌اندام عجیبی می‌ساخت که از لحاظ روحی، به پیکره‌های نقاشی شدهٔ همان دوره شباهت داشتند. در همین دوره بود که دوبوفه تصویر گاو را به عنوان موضوع خویش برگزید، و این تا حدودی از آنجا ناشی می‌شد که گاو در چراگاه سرسبز، چکیدهٔ احساس آسایش چوپانی و تا حدودی نیز به این علت بود که گاو در نظر او به صورت یک دلقک یا لوده درآمده بود که ضمن خنده‌آور بودن، رقت‌انگیز نیز بود.»[۸]

در تابلوی «گاو» که در سال ۱۹۵۴ و به طریق مرکب روی کاغذ کشیده شده است، حالت خشک، وحشی و بیمارگونهٔ گاو، ابتدا، با وسیله‌ای چون قلم فلزی کشیده شده و روی خطوط مارپیچ بدنه و داخل خطوط محیط با سطح تخت مرکبی پر شده است. تیرگی تقریباً یک‌نواخت مرکب در سطح تیره و ضد نور گاو، با روشنی سفید سطوح اطراف، تضاد و کنتراست شدیدی برقرار می‌کند، که حالت بیانی شکل گاو را شدت می‌بخشد.

در سال‌های بعد نیز، دوبوفه سیر و سفرهای مستمادی، و کنکاش‌ها و آزمایش‌های فنی و موضوعی‌اش را ادامه می‌دهد. او در سال‌های ۵۸ ـ ۱۹۵۷ و بعد، مجموعه‌ای نقاشی، با موضوع در و گوشه‌های اماکن و خانه‌ها را می‌کشد. این نقاشی‌ها از دل جفت و جورکاری‌هایی سر برآوردند که با استفاده از قطعات دیوارهای پر لک و پیس و دیوارنگاشت‌های مرکب از قطعات نقاشی رنگ و روغن ساخته شده بودند. او برای القای «احساس مادهٔ زایا، زنده و فروزان...»، که در عین حال می‌تواند انواع بافت‌های نامشخص، و حتی کهکشان‌ها، سحابی‌ها را در ذهن ما زنده کند، از اسلوب‌های نو و بسیار اختصاصی استفاده می‌کرد. تابلوی "در با علف هرز" که در سال ۱۹۵۷ کشیده شد، در چوبی مربع ـ مستطیلی در قسمت بالایی و بافتی مرداب‌گونه در پایین ـ با خاکستری‌های رنگی متنوع ـ ترکیب در هم پیوسته و تضاد و مجادله‌آمیزی را القا می‌کند. در این تابلو، برخلاف تابلوی «کسب و کار رونق می‌گیرد»، تحرک و تنوع‌های پایین، با سطوح ایستا و سنگین و مشخص بالا، مرزبندی شده‌اند. در بالا، خطوط در مستقیم و متقاطع، و سطوح تقریباً هم شکل و هم‌اندازه‌اند ولی در پایین شکل‌ها دارای کیفیتی پویا، و سطوح کوچک و بزرگ و غیر منتظم‌اند. کل دو سوم سطح بالایی تابلو، فقط با دو نوع تیرگی رنگی (رنگ در دیوار) پوشیده شده است ولی در پایین، تنوع رنگی نیز نسبت به قسمت‌های دیگر، چشمگیر و شدید است.

در تابلوی «کسب و کار رونق می‌گیرد» (۱۹۶۱)، کل کادر تابلو، به سطوح کوچک و بزرگ گرد و تقریباً

چهارگوش ـ شکل‌هایی حد واسط مربع و دایره ـ تقسیم‌بندی شده و نقش‌های مختلف انسان، ماشین، درخت، حروف لاتین و شکل‌های انتزاعی، در، پنجره و خانه‌ها و در داخل این شکل‌های کوچک و بزرگ محصورند. کل تابلو به نقشهٔ فضایی شهری شلوغ ـ پاریس ـ می‌ماند که اشیاء و آدم‌ها، به روش نقاشی کودکان، به جای دید عمود از بالا، از جهت افقی نگریسته شده‌اند، گویی شکل جانبی این اشیاء و آدم‌ها، روی زمین وسیع شهر نقش شده‌اند. تقسیم‌بندی‌های خطوط روشن، سطوح تیرهٔ خیابان‌ها، خانه‌ها و ساختمان‌ها را دربرگرفته‌اند. سقف خانه‌ها در بیشتر موارد نادیده گرفته شده و افراد و محتویات اتاق‌ها و ساختمان‌ها از بالا دیده می‌شوند. در میان اشکال و نقوش انسانی، گیاهی و وسایل نقلیه، اشکال نامشخص انتزاعی نیز ـ شاید برای پر کردن یا شدت تأثیر بصری تابلو ـ گنجانده شده‌اند که با وجود نداشتن شکل و حالتی مشخص و شناخته شده، با کل فضا و اشکال اطراف، عجین و آمیخته شده‌اند.

«در این دوره، دوبوفه به مطالعه و مشاهدهٔ خیابان‌های پاریس بازگشت. در منظره‌های پاریس، رنگ در آثار او درخشان‌تر از هر زمان دیگری شد، و فعالیت شهروندان، همانند بلوک‌بندی‌های کوچک این شهر در لابه‌لای خیابان‌ها باریک و پر پیچ و خم، حالتی جنون‌آسا به خود گرفت.

دوبوفه از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۶ دست‌اندرکار آفریدن آن چیزی بود که خودش با عبارت «بیست و سومین دورهٔ آثار من» از آن یاد می‌کند. این آثار، معرف یکی از جهش‌های بنیادی در سبک کار دوبوفه هستند و از لحاظ تاریخی، پردوام‌ترین آثار و به‌شمار می‌روند. او در ژوئیه ۱۹۶۲، ضمن گفت و گوی تلفنی با یکی از دوستانش، نقش‌هایی با خودکار قرمز، روی کاغذ کشید، و همین باعث شد که کتاب کوچکی حاوی طراحی‌های قلمی خویش به اضافهٔ متن‌های کوتاه تهیه کند و به چاپ برساند. طراحی‌های خطی به رنگ‌های قرمز و آبی در زمینهٔ سیاه، و حروف به رنگ سفید بر زمینهٔ سیاه بودند. این طراحی‌ها، که نیم خودانگیخته و یک‌پارچه بودند، شکل‌هایی انتزاعی و متغیر همچون آمیب داشتند، و حتی در مواقعی که پیکرهٔ انسانی در آنها دیده می‌شد، القائاتی از موجودات زنده به نظر می‌رسیدند.[۹]»

از میان این شکل‌ها و نقش‌های ریز و درهم پیچیده، مضمون و فرم تابلوهایی در ابعاد بزرگ با انبوه شکل‌های متنوع، بیرون آمد؛ که دوره‌ای طولانی از آثار هنرمند را شامل می‌شوند. صدها پیکرهٔ کوچک و بزرگ از اندام انسانی و عناصر زندگی، در آثار این دوره به چشم می‌خورد که به نظر می‌رسد به صورتی بی‌انقطاع و دیوانه‌وار در جنب و جوش‌اند. خطوط و نقوش یا به همدیگر می‌پیچند یا با همدیگر در ارتباط و مراودهٔ تنگاتنگی قرار می‌گیرند. بیشتر این پیکره‌ها، با خط‌های فعال و دوّار، به رنگ‌های تند قرمز ـ شنگرفی، یا سیاه و ارغوانی و در مواقعی روی خطوط تیره مایل به سیاه، خطوط باریک قرمز رنگی نشسته است. سطوح محاط این خطوط، گاه از نقش و شکل چهره، حتی از حالت تغییر یافتهٔ آن خارج شده و به حالت سطح بی‌شکل و پر کنندهٔ فضای بین پیکره‌ها درمی‌آید. رنگ پیکره‌ها زرد ـ سفید با خط‌های موازی قرمز رنگ است. گویی در این پردهٔ پیچان، نقش‌های انسانی، در میان خطوط قرمز ـ مشکی و سطوح آبی بی‌شکل، به بند کشیده شده و محصور و محدود مانده‌اند.

دوبوفه در همهٔ دوره‌های کاری‌اش، به تولد و وقوع اتفاق مؤثر در جریان کار و به نوعی بینش اشراقی معتقد بود او از هر حادثه و واقعه‌ای که در حین انجام تابلوهایش، پیش می‌آمد، به عنوان دستاوردی برای تغییر، مطالعه و خلق آثار جدیدتر بهره می‌جست. موضوع‌هایش از مقوله‌های جاری زندگی، مواد کارش از اشیاء و عناصر بی‌اهمیت و ناشناخته‌ای بود که او آنها

را در جهت کار خویش، کشف می‌کرد و از آنها، بارها و به‌گونه‌های مختلف استفاده می‌کرد. پیکره‌هایش که در هر دوره‌ای از کار وی، به حالت و گونه‌ای درمی‌آمدند. با خطوط کناره نمای بریده بریده و سطوح کوچک و بزرگ خونین و لکه‌های مردابی شان، موجودات خارق‌العادهٔ خیالی، و افراد رشد کرده به حالت غیر عادی و بیمارگونه را به ذهن تماشاگر متبادر می‌سازد؛ و گونه‌ها، حالت‌ها و «من»های متفاوت و نهان آدمی را فراروی دیدگان او می‌کشند.

دوبوفه، نمونه هنر فعال و بی‌قرار معاصر بود که طی هشتاد و چهار سال زندگی، همواره در تکاپوی تحولی ژرف در کار خویش، و جستن راه‌کارها و روش‌هایی برای بیان خویش و بیان انسان معاصر خویش بود. او کلاف سردرگم تفکر انسان عصر اخیر را در خطوط پیچیده و بی‌انتها، و لکه‌های رنگی برتحرک آثار خویش جست و جو می‌کرد: خط‌هایی که گویی پایانی ندارند و لکه‌هایی که به سان حباب‌های جوشان دیگی داغ، یا گدازه‌های قرمز و نارنجی آتش‌فشانی بی‌قرار، همواره در حال غلیان و فوران‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ ن. ک: آرناسن ـ ه. ی، تاریخ هنر نوین، ترجمه محمدتقی فرامرزی، (زرین و نگاه ۱۳۶۷)، ص ۵۰۰.

۲ ـ هنر بی تکلف یا هنر کودکان (Children's Art)، نوعی بیان تجسمی خودانگیخته مربوط به کودکان و نوجوانان است که با هنر بدوی (Primitive Art)، همانندی دارد. با در نظر گرفتن محدودهٔ هنر بچه‌ها، نوعی کمال احساس و بیان در آن قابل تشخیص است. در سدهٔ بیستم همگام با ارزیابی انگیزه‌های غریزی در فرآیند خلاقیت هنری، توجه به کیفیت‌های بارز رنگ و طرح در نقاشی بچه‌ها نیز اهمیت یافته است. بسیاری از هنرمندان مدرن، چون «کله»، «پیکاسو» و ماتیس، عمیقاً تحت تأثیر طرز بیان کودکان قرار گرفته‌اند. (پاکباز ـ رویین، دایرةالمعارف هنر، چاپ اول، نشر فرهنگ و معاصر، ۱۳۷۸)، ص ۶۰۷.

۳ ـ ن. ک: دایرةالمعارف هنر، ص ۲۲۹.

۴ ـ پانه پاپانی (putty)، در اصطلاح به معنی بتانه و یا بتونه یا مادهٔ جرم‌دار است و putty color به معنی رنگ سفت یا رنگ بتونه‌ای است. و بر این مبنا putty painting به معنی نقاشی با مواد سفت و جرم‌دار یا نقاشی بتونه‌ای است که در آن، موادی مثل قیر، سیمان، گِل یا خمیر با رنگ‌اندوده و ترکیب‌شده و بر بوم یا سایر بسترهای نقاشی، به کار گرفته می‌شود. (ن. ک: کرامتی ـ محسن، فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی، چاپ اول، نشر چکامه، ۱۳۷۰، ص ۳۱۰).

۵ ـ هنر خام Art Brut (فرانسوی) اصطلاحی است که توسط ژان دوبوفه، برای توصیف انگاره‌سازی خام‌دستانه و نقش‌پردازی مغشوش تصادفی رایج شد. در چنین روی‌کردی به هنر، سنت‌های هنر باختر زمین مردود شمرده شد و نوعی زبان تصویری سرراست ـ قابل مقایسه با هنر بدوی، هنر کودکان و هنر افراد روان‌پریش ـ مورد قبول قرار گرفت. دوبوفه و عده‌ای از پیروان او، از جمله نقاشان گروه کبرا ـ از نمایندگان آن به‌شمار می‌آیند.
(دایرةالمعارف هنر، ص ۶۵۴).

۶ ـ موری، پیترولیندا، فرهنگ هنر و هنرمندان، ترجمهٔ سوسن افشار (روشنگران ۱۳۷۲) ج ۱، ص ۲۸۱.

۷ ـ تاریخ هنر نوین، ص ۵۰۱.

۸ ـ همان ص ۵۰۱

۹ ـ تاریخ هنر نوین ص ۵۰۳

منابع:

۱ ـ آرناسن ـ ه. ی، تاریخ هنر نوین، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، (انتشارات زرین و نگاه، ۱۳۶۷)

۲ ـ پاکباز ـ رویین، دایرةالمعارف هنر، چاپ اول (انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸).

۳ ـ کرامتی ـ محسن، فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی، چاپ اول (نشر چکامه، ۱۳۷۰).

۴ ـ موری ـ پیترولیندا، فرهنگ هنر و هنرمندان، ترجمه سوسن افشار (نشر روشنگران، ۱۳۷۲).