انقلاب امپرسیونیست

آندره لوت

ترجمهٔ ایراندخت محصص

(استاد دانشگاه تهران)

آندره لوت (André Lhote)، نقاش اندیشمند فرانسوی، از منتقدین و نظریه‌پردازانِ بنام و از استادان بزرگ تدریس نقاشی است. وی در سال ۱۸۸۵ میلادی در شهر بوردو (Bordeaux) واقع در جنوبِ غربی فرانسه بدنیا آمد و در سن ۷۷ سالگی در شهر پاریس از جهان برفت.

نوشته‌ها، نظریات، کنفرانس‌ها و کتابهای مهّم و متعدد این معلّم بزرگ، تأثیر فراوانی بر نقاشی معاصر داشته و دارد. یکی از سخنرانی‌های مشهور او با عنوان «آیا موزه‌ی لوور را باید به آتش کشید»؟ انعکاس گسترده‌ای در محافل هنری پیدا کرد. سلسله مقالات آندره لوت از ۱۹۱۷ میلادی در مجله‌ی نوول روو فرانسز (Nouvelle Revue Francaise، مجله‌ی فرانسویِ نوین) به‌چاپ رسید و مانند دیگر آثار مکتوبش، تأثیر بی چون و چرائی بر هنرمندان نوپرداز داشته و موجب بسطِ مبانیِ نظریِ مُستند شده است. در تابلوهای نقاشی این استاد، توجه به کمپوزیسیون، به فضای حجمی و میزان نور و همچنین توجه به ارزش‌های رنگی، بارز و مشهود است. در تابلوهای لوت، مهارت‌های کاذب، خودسپاری به جنبه‌های اتفاقی و سهل‌الوصول وجود ندارد. نوشته‌های آندره لوت از نظر زیباشناختی هم، از ارزش والائی برخوردار است. مقاله‌ی زیر، بخش کوچکی از نوشته‌های وی است که باهم می‌خوانیم. (مترجم).

بدون اغراق باید گفت که در عصر حاضر، علی‌رغم تحولات زیباشناختی، اکثر نقاشان، از نظر فکری، امپرسیونیست[1] باقی مانده‌اند، گرچه هیچیک از آنان، مانند یک امپرسیونیست حرفه‌ای، نقاشی نمی‌کنند. به استثنای گروهی از هنرمندان که مخالف نمایش طبیعت در تابلو بوده و مُجری هنری که بازنما نیست هستند و در آن مورد، در اینجا نیازی به ابراز عقیده نمی‌بینم، اغلب نقاشان، در

آغاز، فاقد مهارت لازم برای خلق واقعیت بوده و چون نمی‌توانند حقایق را چنانکه باید فقط به یاری خاطره بسازند، عوامل اساسی هنرشان را مدام در امپرسیونیسمِ بی‌واسطه، می‌جویند. این ایراد را می‌توان به آنان وارد ساخت که سعی و کوششان محدود به یادداشت برداری خودجوشی که ناشی از احساسات بناچار زودگذر است شده و در نتیجه مانع وروه خویشتن به هنری که باید شامخ و والا باشد شده‌اند.

تمایلات جهان شمول، اندیشه‌های بلندپروازانه به‌منظور نیل به ساختارهای بزرگ سنتی در تابلو، مدام اندیشه‌ی استادان امپرسیونیست را به‌خود مشغول داشته است. انقلابی که آنها بوجود آوردند درواقع بازگشت به حیاتی دوباره، بازگشت به دیدی جامع و کُلّی، و نظری به حکمتِ وحدتِ وجود و احیاء طبیعت، رستاخیزی در تکنیک که هدفش توجیه فضا و بیان تأثیراتِ متقابلِ پدیده‌های فوری است بود.

باید دوباره به روبنس[۲] برگشت که با دید همه‌جانبه‌اش، همه‌ی عناصر تابلو را دربر گرفته و آنها را با چرخش‌های منظمِ گِردبادگونه ولی مرتعش، بر مرکزی آرمانی که محور تابلو نام دارد تثبیت می‌کند: عناصری که بالایش یافته‌اند، پیچ و تاب گرفته و گرماگرم، در ضرب‌آهنگی مسدود، بی‌حرکت نگاه داشته شده‌اند. اگر منظره‌ای از یک نقاش پیش از عصر نوزائی یا رونسانس را با مجموعه‌های عظیم و پرتحرک روبنس، در تابلو، مقایسه کنیم، می‌بینیم که نقاشی پیش از عصر نوزائی با روحیه‌ی دیگری خلق شده است. نقاش آن دوران، بجای تلخیص اشیاء و در آغوش‌گیری‌شان در صحنه‌ی تابلو، مانند حسابداری که رئیسش او را زیرنظر داشته باشد، به شمارش اشیاء پرداخته و آنها را با خضوع و خشوع، بر صحنه‌ی نقاشی می‌نشاند. اگر این نقاشی، به یاری نظام معمارگونه‌ای موفق شود که وحدت و یگانگی را در تابلو مطرح سازد، عناصری که در پرده‌ی نقاشی قابل رویت شده‌اند گرچه از نظر تشکیلات حجمی با یکدیگر متحدند اما جدا از یکدیگر بسر می‌برند. هنگامی که کُنِش انسانی وارد جریان کار شود، حرکات بیانگر، چون لنگر ساعتی که به پایان نوسانش رسیده باشد، معلق و ساکن شده و وضعیت عمومی تابلو را همیشه ایستا و بیحرکت نشان می‌دهد.

نقاشی پیش از عصر نوزائی، برای نمایش آسمان، به حفظ پیچ و تاب‌ها و موج‌های دایره‌وار و منحنی‌های رویهم انباشته‌ای که در وسطشان، خداوند و فرشتگان و مقدسین قرار داده شده‌اند کوشش دارد. هنگامی که دو خطه‌ی زمین و آسمان، مقابل هم، قرار می‌گیرند. این بخش فوقانی است که روی دایره جای می‌گیرد؛ زمین بحالت افقی، خود را در تابلو می‌گستراند. منازل و درختان، بطور قائم از زمین برمی‌خیزند و بالاخره همه و همه در درون یک مربع ساکن می‌شوند. کار بهتری که انسان می‌توانسته انجام دهد آن است که زانو زند و در برابر نیروی فیزیکیِ جاذبه‌ی کیهانی که گهگاه مسیر یک ستاره‌ی دنباله‌دار آنرا به‌نمایش می‌گذارد، بی‌حرکت بنشیند. در آن تابلوها، حلقه‌ی نمادین (هاله‌ی تقدّس) فقط بر تارکِ مقدسین فرود می‌آید. در یک منظره از نقاشِ پیش از عصرِ

آندره لوت ANDRÉ LHOTE: شهر ونیز

نوزائی، همه چیز حکایت از اندیشه‌ای رفیع دارد که وَرایِ جهان مادّی است.

در پرده‌های نقاشی روبنس، هنرمند بی‌اعتقادی که خود را مقیّد به انجام مراسم مذهبیِ کلیسایی کرده بود، همه و همه نشانه‌ای از رابطه‌ی ذاتی و درونی انسان با جهان و پروردگار آن دارد؛ چرخش‌های وسیع آسمان مسکون، زمین‌ها را منقلب، دریاها را لبریز و برگ‌ها را بهم می‌پیچاند. خداوندگارانِ اساطیری، به موازات آفریدگار و فرشتگانِ عالم مسیحیّت، جنگل‌ها را طی طریق می‌کنند. نگاه نقاشانِ امپرسیونیست هم مانند روبنس است. آنان نگاهشان را در طبیعت گردانیده، همان هیجانات را در آسمان‌ها و زمین‌ها و آب‌ها احساس کرده و همان تنوع رنگی عالمگیر را می‌بینند. نقاش امپرسیونیست، بسانِ روبنس، به طراوتی که از جهان متولد می‌شود، ادای احترام می‌کند. گُلستانی که جهان نام دارد، هر روزه سرزنده و با نشاط و حیران چون نگاه پاک، به گُل نشسته و به گفته‌ی سزان[۳]، مانع و رادعی برای پیرانِ کهنه کارِ دانشگاه بوزار پاریس بشمار نمی‌رود.

نقاش امپرسیونیست، هربار که در این خلاقیت پُرجوش و خروش فرود آمد و چون طُعمه‌ای در جوشش روز نخستین قرار گرفت، شریک این تولد می‌شود. وی دیگر آن نقاش اداری نیست که روی چهارپایه‌اش نشسته و چشمش را از پشتِ عینکِ بی‌دسته‌ی چرک و فنری، اینطرف آنطرف و نیم باز کند، چرا که روح و روانش، با دلِ و جانِ باد و هوا، پروانه‌وار به اینسوی و آنسوی می‌رود. نقاش امپرسیونیست با منظره درآمیخته، با خطوط سیال محیطی‌اش وصلت کرده و خود را به امواجِ پُرپیچ و خمش سپرده است.

در تابلو «کشتی‌های باربر رودخانه‌ای»[۴] اثر رونوار، که در موزه‌ی لوور نگاهداری می‌شود، کشتی‌های آن، شباهتی به کشتی‌های خرخاکی شکل سنگین و کندرویی که پادوهایِ نقاش تالارهای رسمی در تابلوهایشان نقاشی می‌کنند نداشته و همینطور همانند کِشتی‌های به تصویر درآمده توسط قهرمانان مصرف رنگِ سیاهِ قیر[۵] در تابلو نقاشی سنتیه. کشتی‌های رونوار به سوسک‌های سیاه و ظریف رودخانه می‌مانند که با تکان‌های مرواریدگونه‌شان، بسطح آب آمده باشند. آسمانِ تابلو هم با عبور تابناک سحابه‌هایی که به شکل لاروهای سیمگون درآمده‌اند خط انداخته است. در اینجا اثری از سلسله مراتب عناصر متشکله تابلو بچشم نمی‌خورد ولی به خداوندگاران بیشماری (عناصر تابلو) برمی‌خوریم که در قشر خمیری رنگارنگی، حضور بهم رسانیده‌اند. انوار خورشیدِ روح، از خلال شبکیّه‌ی بلورین چشم گذشته و اشعه‌ی تلطیف شده‌ی منشور را بر کل آفرینش می‌افشانند.

بنابراین، بر اثر مشارکت مادّی و حسّی و مشایعت درکی معنوی است که نقاش امپرسیونیست، خود را با منظره‌ی طبیعت وفق داده، معنی آنرا دریافته، هویت خود را واقعاً همسانِ فرم‌های زنده‌ی طبیعت دانسته و با شاخ و برگ درختان باهتزاز در می‌آید. با جریان آب، منتشر و متفرّق شد و همراه چرخشِ موجِ باد و امواج دریا به گردش می‌پردازد.

واضح است که دیگر نباید این بازیهای شورانگیز را با همان شیوه‌ها به انجام رسانید. کافی است سری به تالار نمایشگاههای نقاشی زد و مشاهده کنیم که تکنیک نقاشان امپرسیونیست به چه درجه از انحطاط تنزل کرده است. بدینسان برایمان ثابت می‌شود که دوران نوین به شیوه‌های دیگری نیازمند است. دورانِ مبارک و میمونِ لمیدگی بزیر سایه درخت بلوط سرآمده است؛ در عصری زندگی می‌کنیم که هم جدی و هم سخت و هم شکوهمند است. عصری است که فرمانش بیشتر راهیِ تفکر و اندیشه می‌شود تا رهسپار وادی هرچه بادابادها و هرچه پیش آمدها و هرچه خوش‌آمدها. فعلاً به نوعی دلاوری و تهوّر دست یافته‌ایم که برای نقاشان عبارت از طراحی کردن در درجه‌ی اوّل اهمیت است.

شاید بدانجهت باشد که هنرمندان نقاش بگونه‌ای مبهم احساس می‌کنند که باید عناصر تابلوهایشان را به کمک خطوط واضح اولیّه‌ی طرح محفوظ نگاهدارند و بهمین علّت، نقاشان جوانی که به ظاهر مخالف بازنمایی در آثار نقاشی هستند، قادر به مقاومت، در برابر رسم خطوط بهم بافته و مارپیچی شکلی که حلقه‌های پیچانشان فقط ناخودآگاهانه از غمِ غربتِ منظره تبعیّت می‌کنند نیستند.

اگر دقیقاً به ژرفای معنای مکتب امپرسیونیسم گام نهیم، اگر دریابیم که این مکتب از سویی تابع جهش‌های نقاشانِ پیش از عصر نوزائی بوده و از سوی دیگر مطیع تمایلات ساده‌منشانه‌ی پیوستگی به منظره از طبیعت شده است و که مایل به ایجاد وحدت با صاحبان ابتدایی مُلکِ طراحی یعنی این پیچ و تاب‌ها که حضوری مکّارانه در هنر نوین پیدا کرده‌اند می‌باشد، بنظر می‌آید که امپرسیونیسم خود را توجیه کرده باشد. این خطوط پُرپیچ و تاب، بگونه‌ای مبهم و تاریک، از سرنوشت مرگباری متولد شده‌اند که از زمانِ کوبیسم به بعد موجب آن شدند که نوپردازانِ هنر،

اثر رونو دومونتوبان. نام تابلو: کارگران، یک دژ مستحکم را می‌سازند (بخشی از تابلو)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

جنبش طراحی شده توسط امپرسیونیسم را با شیوه‌های دیگری دنبال نمایند.

خطوطِ پیچ و تاب‌دار، ضرب‌آهنگی قوی دارند و می‌توان آنها را در کتاب مقدّسی که نامش ماکسی میلی‌ین[۶] است مشاهده نمود. دورر[۷]، از آن خطوط برای طراحی حیواناتِ عجیب‌الخلقه‌ای که حواشی کتاب نامبرده را پر کرده است استفاده نموده و همچنین از همان‌ها، برای ساخت مُهرهایِ مشهور خود بهره جسته است. خطوطِ پیچان، از وابستگانِ دالان‌هایِ هزارتویِ قرون وسطیٰ و مشرق زمین به شمار می‌آیند که بزحمت انسان را از خلال پیچ و خم‌هایشان، بسرمنزل ابدیّت می‌رسانند. همین خطوط به نقاشی‌های دیواری رومیانِ قرون یازده و دوازده میلادی و به دست نبشته‌هایِ آن ایام، جان بخشیده‌اند. در سفرهایی دورتر، خطوط شکنج‌دار مشابهی را در آثار تجسمی اقوام غیر متمدّن که ارتباطشان را هرگز با طبیعت از دست نداده‌اند می‌بینیم. نقش مایه‌ی اصلیِ خطوط شکنج‌دار، خطی است منحنی شکل که چون مارِ فرزانه‌ای، به‌دور خود چنبره زده و سطحِ صورتک‌ها و پاروها و سپرهای مراسم مذهبی اقیانوسیه را با خطوطِ قیطانی شکل

بلاانقطاعش می‌پیماید.

خطوط مذکور که بطور غریزی و فطری رسم شده‌اند و بنظر، منحنی‌های دایره‌وارِ پریش و خَم‌دار می‌آیند و یا بشکلِ حلقه‌های زُلف بَر رُخسار، جلوه‌گری کرده که گویی، پیچیده‌ترین فورمول‌های ریاضی در آنجا، پایانه‌های خود را یافته‌اند، معنایی دقیق و مذهبی دارند که بزعم محرمانِ چنان اسرار: «روح در صورتی می‌تواند برای اقامت ابدی، بعرش اعلیٰ راه یابد که قادر به بازسازی دقیق و فوریِ بخشی از آن طرح که با دقّت توسط فرشته‌ی محافظ امپراطوری مُردگان، از نقش زدوده شده و سپس به روح ارائه گردیده است باشد».

همه می‌دانند که خط باستانی یونان، خطی پیوسته بوده و سطح کاغذ را بتناوب، از راست به چپ و بالعکس درنوردیده و می‌بایست از دو سوی خوانده شود. چنان خطی را «خط گاوآهنی»[8] گفته‌اند، چراکه روش خواندن و نوشتن آن خطوط به کارِ گاوهای به گاوآهن بسته در مزرعه می‌ماند که زمین را متناوباً، از سویی به سوی دیگر شخم زده و بمحل اولیه برمی‌گردند و هنگامی که از حرکت بازمی‌ایستند که سرتاسرزمین را شیار کرده باشند. اندیشه‌ی فیلسوف هم که در پوسته‌ی ظواهر نفوذ می‌کند، حلقه‌های عنصرِ استدلالیش را با حرکتی ممتد، به‌هم می‌پیوندد؛ حرکتی که ارتباط شیارهایِ عمیقِ کند وکاوهایش را به ارمغان می‌آورد.

«عقیده‌ای را مطرح کردن وتا انتها از آن دفاع نمودن» همیشه خطرآفرین است؛ با اینحال من نمی‌توانم در برابر اندیشه‌ی پرشور و توانی که می‌گوید: «خطوط مورد بحث، شباهت به خطوط نظام بخشی دارد که بنای اغلبِ کمپوزیسیون‌های عصر باروک را سازمان دهی می‌کند» مقاومت نمایم. کمپوزیسیون تابلوهای روبنس، از آن نظر، بسانِ ماشین‌های آرمانی که به واقعیت پیوسته باشند ساخته شده‌اند. ماشین کمپوزیسیون روبنس، در پیچ و تابِ تسمه‌ها و در لابلای چرخ و دنده‌ها که بر محورهای اسرارانگیزی استوار گشته‌اند، عناصر طبیعی را در تابلو دربر می‌گیرد؛ کُلّ اثر، در محدوده‌ی تابلو، دَوَران داشته و حاوی جهانی است مسدود که در منتهای دقت و صحّت، تکوین یافته است، به مانندِ سحاب‌های عظیم گازی و حلزون وارِ کهکشان که بدور هسته‌ی مرکزی‌شان شکل گرفته و آسمانِ اخترشناسان را گُل‌افشانی می‌نمایند.

یادداشت‌ها:

1. Impressionniste.

2. Rubens.

3. Cézanne.

4. Renoir, Les chalancls, Museé du Louvre.

۵. رنگ سیاه قیر، در رنگهای روغنی به‌نام‌های Mummy, Bitumen, Asphaltum و دیگر نامها اسم برده شد و در تکنیک گلاسی Glacls از قرن ۱۷ میلادی در رنگ و روغن از آن استفاده می‌شود. رنگی است سیاه متمایل به قهوه‌ای که در قرن نوزدهم بنام سُپیِ قهوه‌ای، متداول بود. این رنگ در مخلوط‌های رنگی، ناپایدار و مخرب و فراگیر بوده و موجبات ترک دار شدن تابلو را فراهم می‌سازد. بعضی از سازندگان رنگ، ساخت

آنرا حذف کرده و سازندگان دیگر رنگهای روغنی برای نقاشی مانند کارخانجاتِ Talens (هلندی) و Schmincke (آلمانی)، نوع مرغوب آنرا بنام‌های Asphaltum extra و Asphalt در گروهِ رنگهایِ Rembrandt و یا Mussini، برای تکنیک گلاسی، در اختیار علاقمندان قرار می‌دهند.

6. Bible de Maximilien.

7. Dürer.

۸. خطِّ گاوآهنی یا Boustrophédon از دو واژه‌ی یونانی Bous به معنای گاونر و Strephein به معنای چرخیدن، گرفته شده است.

یادآوری برای مشترکان محترم

تعداد قابل توجهی از مشترکان دورهٔ اشتراکشان سپری شده است و مجله به احترام ایشان ارسال می‌شود.

کِلک ازجمله مجلاتی است که از درآمد اشتراک، نفسی به سختی می‌کشد و امیدواریم دوستان به ماندگاری آن علاقه داشته باشند و خواهشمندیم هرچه زودتر وجه اشتراک خود را بپردازند.

این موضوع به هر زبان که تکرار شده و می‌شود از باب آن است که انتشار هر مجله‌ای به همت و غیرت طرفداران آن دوام پیدا می‌کند.

هربار که ناچار به یادآوری این موضوع می‌شویم خدا می‌داند که خود شرمنده‌ایم.