نو-رمانتیک‌ها(۱)

علی‌اصغر قره‌باغی

بی‌تردید بسیاری از نویسندگان و منتقدان هنر در مورد ناممکن بودن تعیین محدودهٔ رمانتی‌سیسم و اندیشه‌های رمانتیک توافق دارند. مسأله هم از آن‌جا آب می‌خورد که رمانتی‌سیسم هرگز یک حرکت منسجم و یک‌پارچه و استوار بر اندیشه و تئوری مشخصی نبود. نه در ادبیات و نه در هنرهای تجسمی. یک سبک و سیاق معین و راهی مشخص را طی نکرد و در یک دایرهٔ اندیشگی همگون و شناخته قرار نگرفت. تنها موردی که رمانتیک‌ها در آن شریک بودند پدید آوردن تأثیرات درامـاتیک و پرداختن به مضامین غیرمتعارف و گاه دور از دسترس بود. نو-رمانتی‌سیسم امروز هم از آن‌جا که تمام پیچیدگی‌های رمانتی‌سیسم را به ارث برده است، ماهیتی وصف‌ناپذیر و چهره‌یی چندوجهی دارد. رابرت روزنبلوم می‌گوید: «هیچ واژه‌یی ناممکن‌تر از رمانتی‌سیسم نیست. اگرچه من هم مانند بسیاری از نویسندگان دیگر بی‌محابا از آن استفاده می‌کنم، هرگز نمی‌توانم برایش تعریفی به‌دست بدهم و فقط می‌توانم این را بگویم که رمانتی‌سیسم واژه‌یی است که دائم منقبض و منبسط می‌شود»[1] واژهٔ رمانتی‌سیسم از نظر معناشناسی آن قدر سیال و بی‌مرز و قاعده است که به آسانی می‌تواند تمام گسترهٔ فعالیت‌های هنری امروز را در بربگیرد.

رمانتی‌سیسم آغازگاه و تاریخچهٔ چندان مشخصی هم ندارد. در اوایل دههٔ ۱۷۹۰ که آغاز رمانتی‌سیسم تصور شده است، این شکل از هنر، با آن‌که نگرش و احساسی همگون را نمایندگی می‌کرد و به نوعی ناآرامی

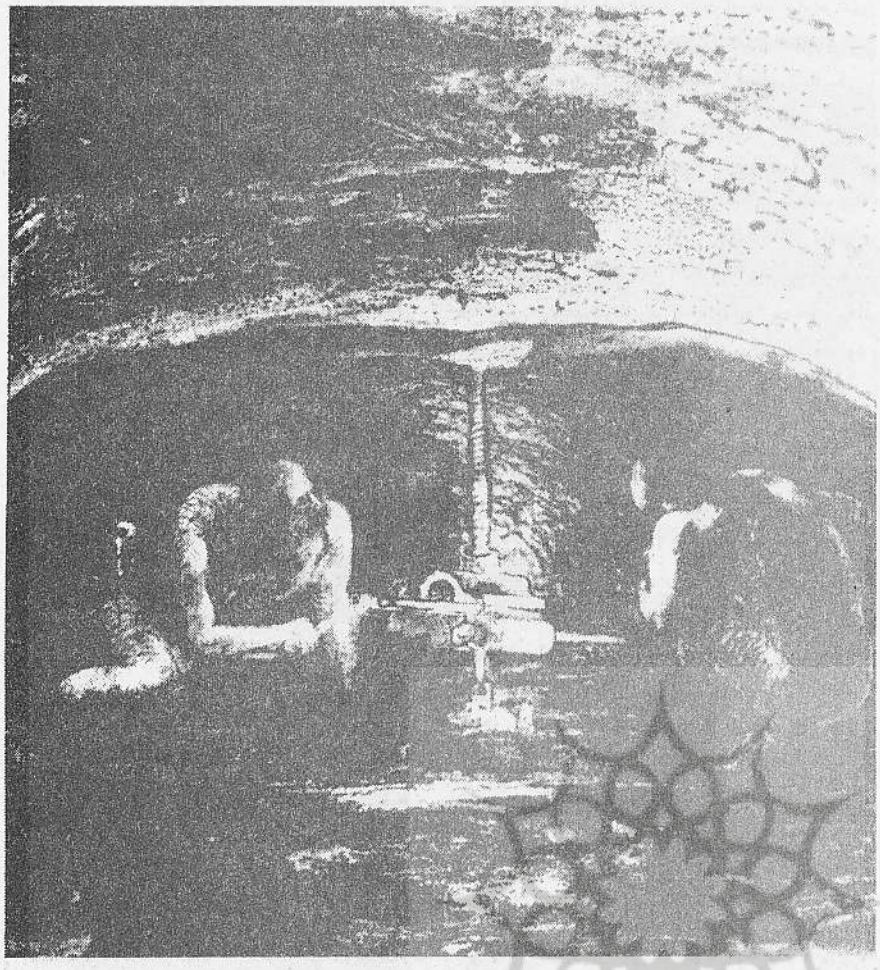
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انزلم کی‌فر: سرود ویلند، رنگ روغن، خاشاک، کاه، سرب، روی بوم، ۱۹۸۲

و هیجان درونی تعبیر می‌شد، آن‌قدر درگیر هیجانات خود بود که حتی فرصت نیافت تا نامی برای خود پیدا کند.[۲] واقعیت آن است که ریشهٔ رمانتی‌سیسم، چه آن را یک حالت ذهنی و روانی بدانیم و چه یک مشرب هنری، به سال‌ها پیش از پیدایش این مکتب یعنی به نیمه‌های سدهٔ هجدهم و دورانی می‌رسد که آن را از نظر زمان‌بندی «دوران پیش رمانتیک» نامیده‌اند. در این دوران یک سلسله دگرگونی‌های بنیادین در زندگی غرب رخ داد، بسیاری از مردم اروپا از کشاورزی به صنعت روی آوردند و از روستاها به شهرهای بزرگ هجوم بردند. معنای این کار گذر کردن از سلسله مراتب‌های هزار ساله به استبداد پول، گذر از ایمان مذهبی به پیشرفت و کلیی‌منشی بود که در آن روزها به نوعی پوچ‌گرایی و حتی شیطان‌پرستی هم تعبیر می‌شد. اما این که رمانتی‌سیسم ثمرهٔ مستقیم این دگرگونی‌ها بود و یا فقط عارضه‌های بیرونیِ تغییر شرایط زندگی و تحول ذهنیت را نمایان می‌کرد، پرسش‌هایی است که هنوز پاسخ روشنی به آن داده نشده است. از همین‌رو، محدود کردن رمانتی‌سیسم به نخستین سی‌سال سدهٔ نوزدهم هم آن‌گونه که تاریخ هنر به عنوان آنتی‌تز کلاسی‌سیسم معین کرده است امکان‌پذیر نیست. پیوند دادن رمانتی‌سیسم به ذهنیات و حالت‌های سرمدی ذهن هم باید با احتیاط تمام صورت بگیرد چرا که ممکن است در محاسبات احتمالی، بسیاری از واقعیت‌های مربوط به دگرگونی در شرایط سیاسی و اجتماعی و صنعتی سدهٔ نوزده نادیده گرفته شود. افزون بر این، ممکن است نقش اساسی فلسفه در دگرگونی اندیشه‌ها، مثلاً تأکیدات هگل بر اهمیت فردیت، نیز به تمامی به جا آورده نشود.

رمانتی‌سیسم، در آغاز یک جنبش ادبی بود و نخستین بار در آثار نویسندگانی همچون روسو (۱۷۶۱)، شعرهای توماس گری (۱۷۶۸)، جیمز مک‌فرسون (۱۷۶۰) و نووالیس (۱۷۹۷) چهرهٔ خود را نمایاند. این نویسندگان چه در عرصهٔ شعر و چه در گسترهٔ نثر و نقدهای ادبی و نظریه‌پردازی، لزوم رهایی هنر از قید و بندهای دست و پا گیر کلاسی‌سیسم را توصیه کردند و بر ارجح شمردن عنصر خیال و تصورات بر خردگرایی تأکید ورزیدند. آنان به امانوئل کانت یادآوری کردند که انسان و طبیعت از یکدیگر جدایی ندارند و به همین اعتبار هم بود که طبیعت و چشم‌انداز شکل یکی از عناصر تفکیک‌ناپذیر آثار رمانتیک‌ها را به خود گرفت.

نخستین هنرمندانی که در تاریخ هنر به عنوان «رمانتیک» شناخته شده‌اند در پیوند با هنر آلمان هستند و در سرلوحهٔ همه نام دو برادر، یعنی آگوست ویلهلم و فریدریش اشلگل دیده می‌شود. فریدریش اشلگل در ۱۷۹۸ در نشریهٔ خود[۳] شکلی از شعر را



گراهام ساترلند: معدنچیان، آب رنگ و مدادشمعی ۱۹۴۲

«پیشرو و همگانی» توصیف کرد و بر اهمیت آن انگشت گذاشت. او این عبارت را در برابر «کلاسیک» قرار داد و بر سر زبان‌ها انداخت. در آن روزها رمانتیک بودن معنایی فراتر از خیال‌پردازی و رؤیابافی داشت، بسیاری از هنرمندان، به رمانتیک بودن خود افتخار می‌کردند و آن را شکلی از رودررویی گستاخانه با واقعیت‌های روزگار خود می‌شمردند. رمانتیک‌ها در جست‌وجوی نوعی انسجام و تمامیت بودند و این نگرشی بود که می‌خواست رو در روی از هم گسیختگی‌های زمان و پاره‌پاره شدن مداوم ریشه‌های انسانی و مستحیل شدن آن در جریانات سیاسی، اجتماعی، علمی، فلسفی بایستد. همین نگرش و آرزوی تمامیت و همتافتگی بود که سرانجام رمانتیک‌ها را از دیدگاه هنری استوار و در پاره‌یی موارد رستگار کرد. عرف‌شکنی، ذهنیت گرایی افراط‌آمیز، تمرکز بی‌حد و حصر بر اصالت و هر پدیدهٔ بی‌همتا، از ویژگی‌های رمانتیک‌ها بود. آنان کلاسی‌سیسم را در پیوند با گذشته می‌دانستند، قواعد آن را همگانی توصیف می‌کردند و در برابر ارزش‌های آن بر تصورات و تجربیات فردی و رابطهٔ انسان و طبیعت و بیان احساس تأکید می‌ورزیدند. اما دوگانه‌گی رمانتی‌سیسم و کلاسی‌سیسم آن‌قدرها نبود که بتوان آن دو را در دو قطب متضاد قرار داد. هر دو مضامین خود را آرمانی جلوه می‌دادند. به بازنمایی تجربیات انسان می‌پرداختند و هر دو طبیعت را مرجع نهایی هنرمند می شمردند. تفاوت اصلی در آن بود که کلاسی‌سیسم، نظم را از طریق قاعده و قانون تحمیل می‌کرد و رمانتی‌سیسم بر بی‌همتایی تأکید داشت، رمانتی‌سیسم هم معیارهای زیبایی‌شناختی خود را تحمیل می‌کرد اما تعریف و توصیف معینی به دست نمی‌داد و فقط بر ناهمخوانی آن با شکل‌های متعارف روشنفکری بسنده می‌کرد. وردزورث مذهب طبیعت را موعظه می‌کرد و ویلیام بلیک جهانی کامل را در یک ذرهٔ کوچک می‌دید و شلی، کهکشانی فناناپذیر را در چشم‌انداز خود به نظر می‌آورد. ممکن است امروز رمانتی‌سیسم محدود به چشم‌اندازهای مه‌گرفته و ویرانه‌ها و کشتی‌های غرق شده و کوه‌های پوشیده در ابر و برخی نشانه‌های آشنای دیگر تصور شود اما باید توجه داشت که قاب‌بندی‌هایی از این دست فقط

می‌تواند برآمده از ساده‌اندیشی و ساده‌انگاری باشد. به دلایل تاریخی و اجتماعی، افسوس که این تمامیت اعجاب‌انگیز بر رمانتیک‌های آلمان فرو خواهد ریخت و باطل نشدنی‌تر از طلسم‌های دیگر بود. آلمان سرزمینی بود که درگیر از هم‌گسیختگی‌های معلوم، هرگز طعم انسجام و تمامیت را نچشیده بود و یک‌پارچگی سیاسی و فرهنگی و مذهبی را تجربه نکرده بود. آرزوی انسجام و هماهنگی در آثار و نوشته‌های بیشتر هنرمندان آلمان دیده می‌شد و حتی شماری از این رمانتیک‌ها در خیال‌اندیشی‌های خود آرزوی آمیزش جهانی تمام پدیده‌ها را در سر می‌پروراندند. به عنوان نمونه نووالیس، متصری طلایی را پیش‌بینی می‌کرد که در آن مانند آن‌ها و گیاهان و حیوانات و سنگ‌ها و ستارگان آسمان، همانند یک خانواده گردهم آیند و مانند یک نژاد با هم پیوند داشته باشند.[۴]

به هر حال از این مقدمه که بگذریم، شاید بتوان گفت که سکهٔ نو-رمانتی‌سیسم که موضوع بحث ماست، نخستین بار در سال ۱۹۴۲ به نام ریموند مورتیمر زده شد. مورتیمر می‌خواست با بهره‌جویی از این عبارت تازه، نقاشان سدهٔ بیستم را که با نگرشی غرقه‌ای کار می‌کردند از نقاشان گذشته که به اندیشه‌های وحدت وجودی و خدایان پرستی و پرتوروشنگرایی و احساسات آمیخته با طبیعت علاقه کرده بودند جدا کند.[۵] راجر آیرون سایه از دیدگاهی دیگر که بسیار ضدفرانسوی هم بود، از این عبارت برای توصیف هنرمندانی که هنر شاعرانه و ملهم پدید می‌آوردند اما آثارشان روحیه‌ی تأثیرات برگرفته از پاریس قرار می‌گرفت استفاده کرد.[۶]

نو-رمانتیک‌های اولیه آثاری پدید آوردند که در عین سادگی بودن، در دسترس و قابل فهم هم بود. این هنرمندان در کنار نقاشی، به کارهای گرافیکی و تصویرگری و طراحی پشت جلد کتاب و صفحه و صحنه‌آرایی تئاتر و اپرا و تبلیغات تلویزیونی و طراحی پارچه هم پرداختند و در مقام استادی دانشکده‌ها و هنرکده‌ها تجربیات خود را به نسل بعد انتقال دادند. در میان نو-رمانتیک‌های آغازین دو گروه آلمانی و انگلیسی چهره‌ی مشخص‌تر دارند. نگاه رمانتیک‌های آلمان به اسطوره و حماسه و تاریخ معطوف بود و رمانتیک‌های انگلستان به شکلی آگاهانه به رمانتیک‌های گذشته و ارزش‌های معنوی و مضمون‌های طبیعی-روستایی توجه داشتند. به عنوان نمونه پال نش و گراهام ساترلند ستایشگر پالمر بودند و ویلیام لازکین و رابین تئار و گریوز از اچینگ‌های پالمر و پاییر تقلید می‌کردند و تورنر را قهرمان رمانتیک خود می‌دانستند. پالمر، خودش یکی از پیروان بی‌چون و چرای ویلیام بلیک بود و اعتقاد داشت که پرودگار را در هر ساقه و برگ گیاهان می‌بیند و بر آن بود که هنرمند هر قدر اندیشمندانه‌تر و ژرف‌تر در طبیعت بنگرد، اثری کامل‌تر و تمامیت یافته‌تر پدید خواهد آورد. گراهام ساترلند و هنرمند هم‌عصر او جان پاییر، با الگو قرار دادن نقاشی‌های پالمر، به تصویر کردن برخی از مکان‌های کهن پرداختند. پال نش هم فوراً تصویرگر جنگ‌های خانمان‌سوز بود؛ یک‌بار در ۱۹۱۸ و بار دیگر در ۱۹۴۱. می‌گفت: «من پیامرسانی هستم که باید پیام آن را که می‌جنگد به جنگ‌طلبان و خواستاران ادامهٔ جنگ و کشتار انسان‌ها برساند.» نش با دغدغه‌ای انباشته از اسطوره‌های روزانی و تصویرهایی که از داستان‌های رمانتیک برگرفته بود، چشم‌اندازهای طبیعت را با دغدغه‌های خود درمی‌آمیخت. به طور کلی می‌توان گفت که پال نش ریشهٔ سفیدِ رمانتیک‌ها ساترلند و هنری سمپ و جان پاییر نظریه‌پرداز آنان بود و هنگامی می‌خواستند به رابطهٔ میان نو-رمانتیک‌ها و رمانتیک‌های سدهٔ نوزدهم را پدید آورند، پاییر شیفتهٔ آثار و نقاشی‌های رمانتیک‌گونهٔ او بود. پیش از جنگ جهانی دوم یک چند به نقاشی انتزاعی روی آورد اما دیر نگذشت که آن را کنار گذاشت و با شروع جنگ، به عنوان نقاش جنگ، عازم جبهه شد و پس از جنگ هم به تصویر کردن بناها و خانه‌های ویران پرداخت.

بسیاری از نقاشان نسل دوم نو-رمانتیک‌ها که در واقع شاگردان و پیروان نسل اول به شمار می‌آیند بعدتأثیر از استادان خود نقاشی می‌کردند. آنان از این استادان و بی‌اس الیوت آموخته بودند که شهرها به کانون‌های فساد و تباهی مبدل شده‌اند و برای نمایش چشم‌اندازهای متعالی باید به کوه‌پایه‌ها و جزیره‌ها و دشت‌ها روی آورد. از نسل دوم نو-رمانتیک‌های انگلستان، جان مینتون، گیت وگان، مایکل آیرتون و جان کراکستون شهرت بیشتری یافتند. جان مینتون ستایشگر شهرها و فضاهای دگرگون بود اما کارهای او را تقلید نمی‌کرد.

گیت وگان با آغاز جنگ جهانی دوم لندن را ترک کرد و به طراحی سربازان و ویرانه‌های جنگ پرداخت. او از پیروان سرسخت ساترلند بود و همزمان با نقاشی به مطالعهٔ آثار ریلکه، رمبو و دوران نیز پرداخت و به تأثیر از این مطالعات نقاشی می‌کرد.

مایکل آیرتون، هم پیرو پالمر بود و هم از پیروان او، یعنی نش و ساترلند پیروی می‌کرد.

جان کراکستون به شکلی شاعرانه به تصویر کردن چشم‌اندازهایی پرداخت که فاجعهٔ جنگ آن‌ها را دگرگون کرده بود. بعد از جنگ هم به یونان رفت و به نقاشان و ملغی‌گیران یونانی پیوست.

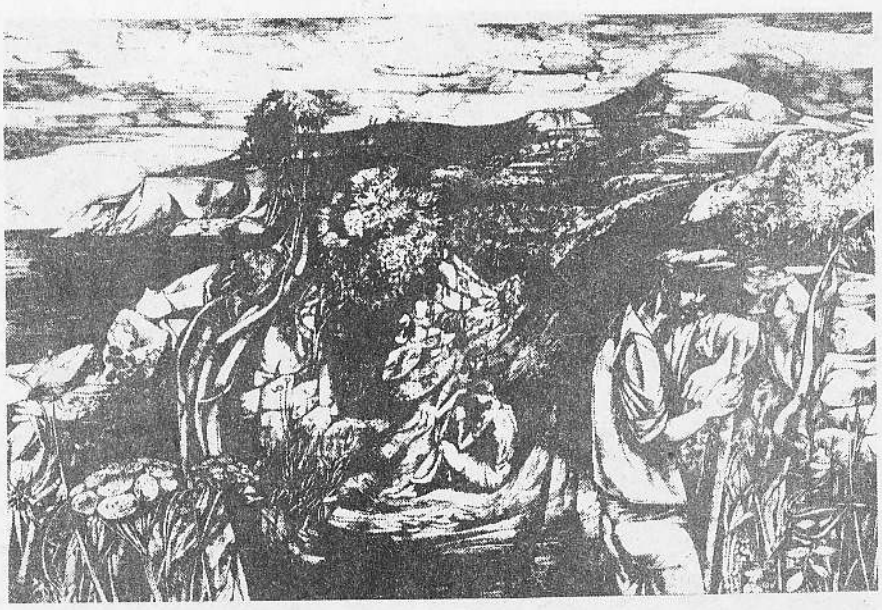
امروز عبارت نو-رمانتیک هم مانند رمانتی‌سیسم معنای خود را تغییر داده و در مورد نقاشانی به کار برده می‌شود که با نگرشی پست‌مدرنیستی به تاریخ هنر نگاه می‌کنند و شمار آنان روز به روز رو به افزایش است. به عنوان نمونه نمادِ نقاشان نو-رمانتیک شرکت‌کننده در نمایشگاه فیشر ۱۹۸۳ چندان چشمگیر نبود اما در نمایشگاه ۱۹۸۷ باربیکن لندن، شمار نقاشانی که به آنان می‌شد نو-رمانتیک نامید به ۸۰ نفر می‌رسید.

اگرچه نو-رمانتی‌سیسمی که از اوایل دههٔ ۱۹۸۰ چهرهٔ خود را نمایاند بسیاری از ویژگی‌های

پال نش، کسوف کل آفتاب، گردان، رنگ روغن ۱۹۲۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

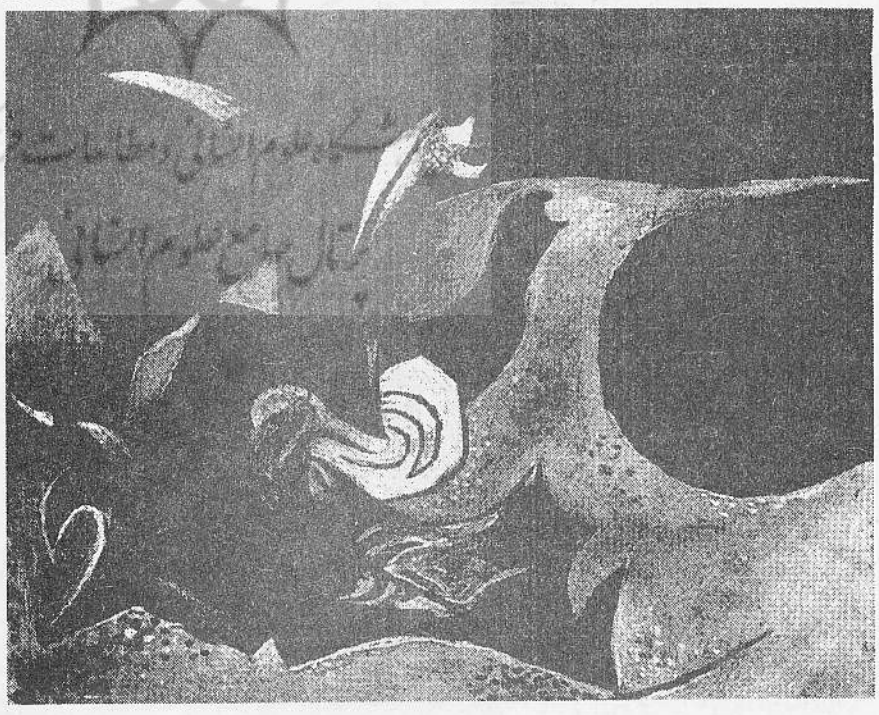
رمانتی‌سیسم را به ارث برده بود اما به هیچ رو در تداوم سنت‌های پیشین نبود، شکل نوعی گذشته‌نگری را داشت و در آن بازتاب بسیاری از ایسم‌های دیگر، حتی کلاسی‌سیسم هم دیده می‌شد. این درهم‌آمیزی بدان سبب بود که در هر ایسم و مکتبی، ته‌مایه‌هایی از مکتب‌ها و مشرب‌های دیگر هم به ودیعه نهاده شده است و آن‌چه مدرنیست‌ها و برخی نویسندگان هنر مدرن به عنوان فرم ناب و احساس ناب عنوان کرده‌اند فقط نوعی لفاظی و بهره‌جویی از واژگانی است که هیچ‌گاه معنای دقیقی ارائه نکرده است. آن‌چه امروز به نام پست ـ رمانتی‌سیسم نامیده می‌شود، از تمام وجوه با رمانتی‌سیسم تاریخی جفت‌وجور نمی‌شود اما باید پذیرفت که به هر حال احیای یک ایسم آشنا را به ذهن متبادر می‌کند. به اختصار می‌توان گفت که نو ـ رمانتی‌سیسم را گروهی از نقاشان شیفتهٔ تاریخ هنر شکل داده‌اند. این جنبش در آغاز قلمروی محدودی داشت اما امروز شکل یک جنبش جهانی را به خود گرفته است. گسست از سنت رمانتیک در دو دههٔ ۱۹۶۰ و ۷۰ آغاز شد و امروز فقط شکل کارنامه‌نگری رمانتی‌سیسم را دارد نه بخشی از آن را. هنرمندان نو ـ رمانتیک دههٔ ۱۹۸۰، اندیشهٔ احیا و رستاخیز حالتِ تازه‌یی از تاریخ هنر را در سر می‌پرورند و می‌خواهند آن‌چه پدید می‌آورند رها از سانتی‌مانتالیزم سنتی رمانتی‌سیسم و چشم‌اندازهای متعارف و اندیشه‌های مالیخولیایی آن باشد. هنرمند پست ـ رمانتیک دیگر مانند پارسایان تابلوی فریدریش به دریا و آسمان شبانه چشم نمی‌دوزد. او در شرایط امروز و جهان معاصر خود



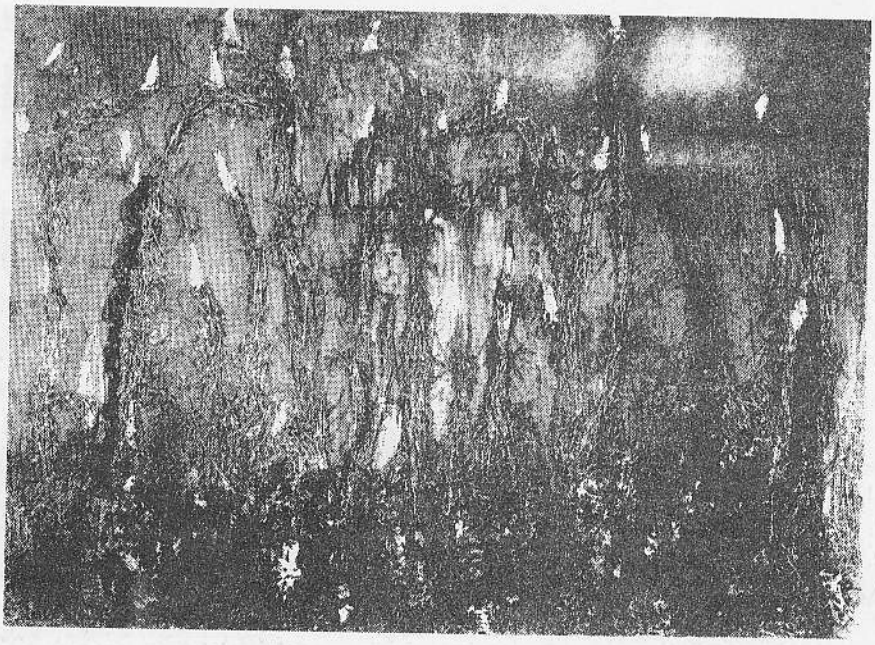
جان مینتون، چشم‌انداز تابستانی قلم و مرکب، ۱۹۴۵

زندگی می‌کند، دریافته است که تمام ایمان‌های خوش‌بینانهٔ گذشته نسبت به هنر و آرمانشهرهای آن از صحنهٔ روزگار رخت بربسته است و هنر هم مانند هر کالای دیگر به بازار عرضه می‌شود. حتی گاهی آن‌چه نو ـ رمانتیک‌ها به تصویر می‌کشند با طنز و نقیضه دربارهٔ نگرش رمانتیک گذشته همراه است و چنان است که گویی یک شکاف و گسست بزرگ تاریخی این دو نگرش را از هم جدا کرده است. به عنوان نمونه در آثار دیوید سالی فقط به فرازهایی از نقاشی واتو و ژریکو، آن هم به‌شکلی التقاطی اشاره شده است. هنگامی که فاجعهٔ زلزله در جنوب ایتالیا نزدیک به ۱۰۰۰۰ نفر را به کام مرگ فرستاد، اندی وارهول با کپی کردن صفحهٔ اول یک روزنامه ایتالیایی که خبر فاجعه را چاپ کرده بود گفت امروز راه دیگری برای پرداختن به این فاجعه وجود ندارد. گفتن ندارد که اگر رمانتیک‌های سنتی می‌خواستند به این فاجعه بپردازند بی‌تردید یک تابلوی عریض و طویل پر از سوز و گداز تحویل می‌دادند. همین نگرش و شکل بیان است که هنر امروز را از هنر دیروز متمایز می‌کند. آن‌چه وارهول انجام داد در واقع تبدیل کردن یک رسانهٔ غیرهنری به هنر بود و با این کار، یعنی ساختن هنر از یک رسانهٔ غیرهنری، فاجعهٔ زلزله را در یادها جاودانه کرد.

یکی از ویژگی‌های نقاشان نو ـ رمانتیک امروز بهره‌جویی از فیگور و چشم‌انداز است. در نقاشی آنان این دو عامل بر عناصر تصویری دیگر سیطره دارد، گاه مانند کانستبل به نظارهٔ دقیق طبیعت می‌پردازند و گاه مانند ترنر آن را بازسازی می‌کنند و گاهی هم مانند بلیک با نگرشی متافیزیکی در جهان می‌نگرند اما هرگز آثارشان در پیوند با ثبت ویژگی‌های زمان و مکان خاصی نیست. هرگز نمی‌خواهند آثارشان مانند آثار مدرنیستی محدود به رسانهٔ رنگ باشد بلکه به طبیعت «بودن»، «کیفیت زندگی» و «ارزش‌های انسانی» می‌اندیشند. با نگاهی معطوف به محیط زیست انسان و مسئولیت‌های انسان در برابر طبیعت نقاشی می‌کنند و



جان کراکستون: ریشهٔ درخت، رنگ روغن روی بوم ۱۹۴۳



انزلم کی‌فر: مارگارت، رنگ روغن، کاه و پوشال روی بوم، ۳/۳۰×۴/۲۵ متر، ۱۹۸۱

بر آنند که تعهد و مسئولیت امروز هنر آن است که به اقتضاها و ایجاب‌ها و الویت‌های روزگار خود بپردازد. نقاشی تنها در این صورت توجیه شدنی خواهد بود و تنها پس از انجام این تعهد است که می‌توان به تجزیه تحلیل فرمالیستی آن پرداخت. نو-رمانتی‌سیسم افزون بر طبیعت از عناصر نمادین و استعاری و ایماژهای برگرفته از فرهنگ‌های گوناگون از اسطوره‌های آشنا گرفته تا شمایل نگاری هندوستان و چین و دیوارنگاره‌های مصر باستان هم بهره می‌گیرد. نو-رمانتی‌سیسم به سبب مرزهای سیال و مشترکی که با نو-اکسپرسیونیسم دارد به این نام هم مشهور شده است.

امروز نام بسیاری از نقاشان جهان در زیر عنوان پست-رمانتیک ردیف شده است و در این فهرست نام‌هایی همچون انزلم کی‌فر، ساندورو کیا، فرانچسکو کلمنته، انزو کوکی، کریستوفر لبرون، مایکل پورتر و... به چشم می‌خورد اما بی‌تردید باید گفت که در سر لوحهٔ فهرست نقاشان نو-رمانتیک و نو-اکسپرسیونیست نام انزلم کی‌فر قرار دارد.

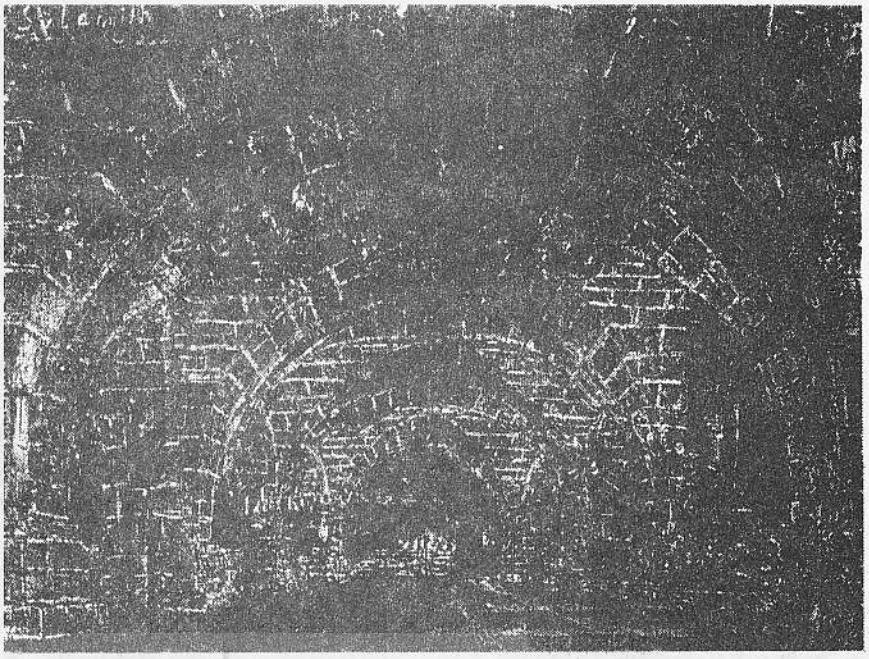
انزلم کی‌فر را می‌توان یکی از بازماندگان رمانتیک‌های آلمان به‌شمار آورد. در آثارش پژواک همان احساس رمانتیک‌ها به‌چشم می‌آید و برای یافتن جهانی بهتر به هرجا سرک می‌کشد و تمامی تاریخ و گذشتهٔ یک ملت را می‌کاود. او برای یافتن جهان برتر خود از زمین‌های سوختهٔ سرزمینِ اجدادی‌اش گرفته تا اعماق کهکشان‌ها را می‌کاود و به تصویر می‌کشد. انزلم کی‌فر در ۱۹۴۵ به دنیا آمد، یعنی همان سالی که جنگ جهانی دوم پایان گرفت اما آثارش متأثر از آگاهی‌هایی است که تاریخ در اختیار او گذشته است. جنگ، رایش سوم، نازیسم و کشتار انسان‌ها درون‌مایهٔ بسیاری از آثار اوست. کی‌فر دو سالی با یوزف بویز کار کرد؛ از ۱۹۷۰ تا ۷۲، و نقاشی را در آکادمی دوسلدورف از او آموخت. واقعیت آن است که بسیاری از نقاشان آلمانی پس از جنگ جهانی دوم از طریق بویز با ریشه‌ها و سنت‌های آلمانی خود آشنا شدند. این آشنایی رها از توهم‌گرایی بود و آثار کی‌فر، با آن‌که اندکی سنتی‌تر از بویز به نظر می‌آید، ثمرهٔ این آشنایی‌های پربار است.

کی‌فر هنرمندی گوشه‌گیر است، حتی نمی‌گذارد عکاسان از او عکس بگیرند و بیشتر وقت خود را در پشت درهای بستهٔ کارگاهش در شهر کوچک اودن والد آلمان می‌گذراند. محبوبیت کی‌فر در امریکا بیش از سایر نقاط جهان است و این شهرت به سبب حساسیتی است که امریکایی‌ها نسبت به جنگ جهانی دوم، رایش سوم و کشتار یهودیان دارند. در آثار کی‌فر نوعی ایمان شبه‌مذهبی و ردپایی از کشف و شهود عرفانی دیده می‌شود. استعارهٔ قابل شناختی که در بیشتر آثارش به‌چشم می‌آید، یا تاریخ است و یا سرزمینی ویران. این سرزمین گاهی شکل یک چشم‌انداز کلی را به خود می‌گیرد و گاه یادآور روزگاری تاریخی و مصیبت‌بار است. تاریخ برای بسیاری از نقاشان پناهگاهی رویایی است اما از منظر کی‌فر کابوسی را می‌ماند که بیدار شدن از آن ناممکن است.

کی‌فر از معدود نقاشانی است که در دو دههٔ اخیر به نگرشی نمادین روی آورده است و آثارش طیفی گسترده از حماسه و تاریخ و تراژدی و ارجاعات فرهنگی

پال نش، درخت، قلم و مرکب، ۱۹۱۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



انزلم کی‌فر: شولامیت، رنگ روغن، بریدهٔ چوب، اکریلیک، قیر، کاه و خاشاک روی بوم
۴/۳۵×۳/۲۰ متر ۱۹۸۳

دیگر را در برمی‌گیرد. از تکنیک‌های بصری گوناگون و مواد و مصالح غیرمتعارف، از بوم و کاغذ و رنگ و قیر و ماشین دوخت گرفته تا سرب گداخته و کاه و خاشاک و ماسه و سیم و ورق طلا و سرامیک و حتی تله‌موش استفاده می‌کند. کی‌فر در جست‌وجوی نوعی هویت ملی است، به عنوان منبع لایزال معنا نگاه به سرزمین مادری خود دارد اما هرگز در فکر ماندگار بودن آثار خود نیست و هنوز چیزی نگذشته کاه و خاشاک و کاغذپاره‌های برخی از آثارش پوسیده و از میان رفته‌اند. می‌گوید: «من هرگز نگران ماندگاری مادی آثارم نبوده‌ام، مهم اندیشهٔ نهفته در آن‌هاست که بی‌تردید ماندگار خواهد ماند. شما ممکن است یک ابدیت را نقاشی کنید. و به فکر پدید آوردن اثری باشید که تا ابد بماند اما در همان لحظهٔ آفرینش از یادها برود. بسیاری از آثار گذشتگان هم آسیب‌پذیر و شکننده بودند اما تاب و تپش درونی آن‌ها ماندگار است.»

کی‌فر اگرچه نو-رمانتیک نامیده می‌شود اما آثارش چشم‌انداز اندوهبار رمانتیک‌ها را ندارد و در هیچ یک از ارجاعات خود از دیدگاه روایی نگاه نمی‌کند. حتی در ظاهر انسان را هم از عرصهٔ نقاشی‌های خود بیرون رانده است اما با همین انسان‌زدایی بر اندیشهٔ حضور انتزاعی انسان دامن می‌زند. کی‌فر می‌خواهد با نمایش حضور بن مایه‌ها و کندوکاو در درون مضمون‌های رمانتیک و سفسطه‌های اندوهناک رمانتیسم آلمان، بازتاب تحلیلی و فلسفی خود را به یاری رنگ و دیگر عناصر طبیعت تصویر کند. آن‌چه کی‌فر به آن می‌پردازد در واقع مضامین و اندیشه‌هایی است که در قرن نوزدهم نیچه و هولدرلین هم با پرداختن به آن ابعاد تاریخی و اسطوره‌یی و هویت آلمانی خود را مورد مطالعه قرار داده بودند. کی‌فر یا «زمین مجروح» (۱۹۷۴) را نقاشی می‌کند و یا با افزودن بال پرندهٔ آرزوهای از دست رفتهٔ تعالی و رهایی را پیش چشم تماشاگر می‌گذارد. امیدوار است که این شکل نقاشی جایگزینی برای ایمان مذهبی باشد که در جوامع غربی یک سره از دست رفته است. برداشت‌های کی‌فر از منابع گوناگون، از الگوهای رودن گرفته تا موسیقی واگنر و باخ و اسطوره‌های یونان و مصر باستان و حتی سروده‌های سلیمان و اندیشه‌های گوته و هگل و نیچه چهره‌یی آشکار دارد اما در همه حال رودرروی مشروعیت این برداشت‌ها می‌ایستد و نمی‌خواهد که اثرش زیر سیطرهٔ آن‌ها قرار گیرد.[۷] کی‌فر می‌خواهد هر طور که شده تماشاگر آثار خود را با ساختار تصویر و درامی که تصویر کرده است درگیر کند و از این رو هر سانت مربع از گسترهٔ نقاشی خود را به صدا در می‌آورد. کی‌فر گه‌گاه به این صدا دادن‌ها شکلی افراط‌آمیز می‌دهد و اثر خود را کاملاً روایی جلوه می‌دهد. به عنوان نمونه مارگریت، تجسم زن موبور و آرمانی آلمانی است و شولامیت، که در آوازهای سلیمان از او یاد شده، نماد زن یهودی است. کی فر شولامیت را نماد زنان یهودی می‌داند که در کوره‌های آدم‌سوزی نازی‌ها نابود شدند. کی فر این دو زن را در هیأت فیگورهای انسانی نقاشی نمی‌کند، حضور مارگریت مانند یک نت موسیقی شکلی استعاری دارد و رشته‌های طلایی کنایه از موی بور اوست. اما نماد شولامیت، جوهرهٔ سوخته و سایه‌های سیاه است. در نقاشی کی‌فر، شولامیت هم به ظاهر حضور ندارد و مانند خاکستری بر باد، جذب چشم‌انداز شده است. مضامین مارگریت و شولامیت برگرفته از شعر پال کلان شاعر یهودی است: «موهای طلایی‌ات مارگریت / موهای خاکستر شده‌ات شولامیت». ضخامت رنگی که کی‌فر برای نقاشی تابلوی خود به کار گرفته گاهی به بیش از دو سانتی‌متر می‌رسد و می‌خواهد به یاری آن زمختیِ معماری را القاکند. هدف کی‌فر از به‌هم آمیختن سنت نقاشی حماسی و نقاشی مدرن با تاریخ آلمان، واسازی تصویری و القاء از هم گسیخته‌گی‌ها و پاره‌پاره شدن‌ها است. یکی دیگر از ویژگی‌های نقاشی کی‌فر آن است که کهنه به نظر می‌آید، شکل آثار گذشتگان را دارد و رویدادهای جهان را چنان که اتفاق افتاده و بازتابی که در آینده خواهند داشت تصویر می‌کند؛ می‌خواهد با این شگرد از سنت نقاشی حراست کند و از همین رهگذر هم هست که تماشاگر را به یاد گذشته می‌اندازد. ◇

پانویس‌ها و منابع:

۱. گفت و گوی روزنبلوم با هیو کامینگ Art and Design, 1988

۲. Bris, Michel. "Romantics and Romanticism", Skira, New York, 1981

۳. نشریهٔ اشلگل Athenaeum نام داشت.

۴. Wiedmann, August. "Romantic Art Theories", نووالیس، نام مستعار فریدریش هادنبرگ بود. Gresham Books, Oxfordshire, 1986

نووالیس، نام مستعار فریدریش هادنبرگ بود.

۵. "The New Statesman" March 1942

۶. Haskall, A. "Since 1932, BalletFilms, Music and Painting", London, 1948

۷. به برخی دیگر از وجوه نقاشی کی‌فر در گلستانهٔ شماره ۱۲، دی ماه ۱۳۷۸ و به تازه‌ترین آثار او در نمایشگاه ۲۰۰۰ نگارخانه ملی انگلستان در گلستانه شماره ۱۹، مرداد ماه ۱۳۷۹ پرداخته‌ام.

منابع:

- " Art Talk", ed. Jeanne Siegel, Da Capo Paperback, New York, 1988
- Hughes, Robert. "The Shock of the New", Thames and Hudson, London,1993
- Masheck, Joseph. "Modernities, Art-Matters in the Present", The Pennsylvaia State University Press, 1993
- Taylor, Brandon. "The Art of Today", Everyman Art Library, London, 1995
- "The New Romantics" Art and Design, Academy Editions, London, 1988
- Vaughan, William. "Romantic Art", Thames and Hudson, London, 1985
- Wheeler, Daniel. "Art Since Mid-Century", Thames and Hudson, London, 1991