منظر نقاشی معاصر

عصر جدید

عبدالمجید حسینی‌راد

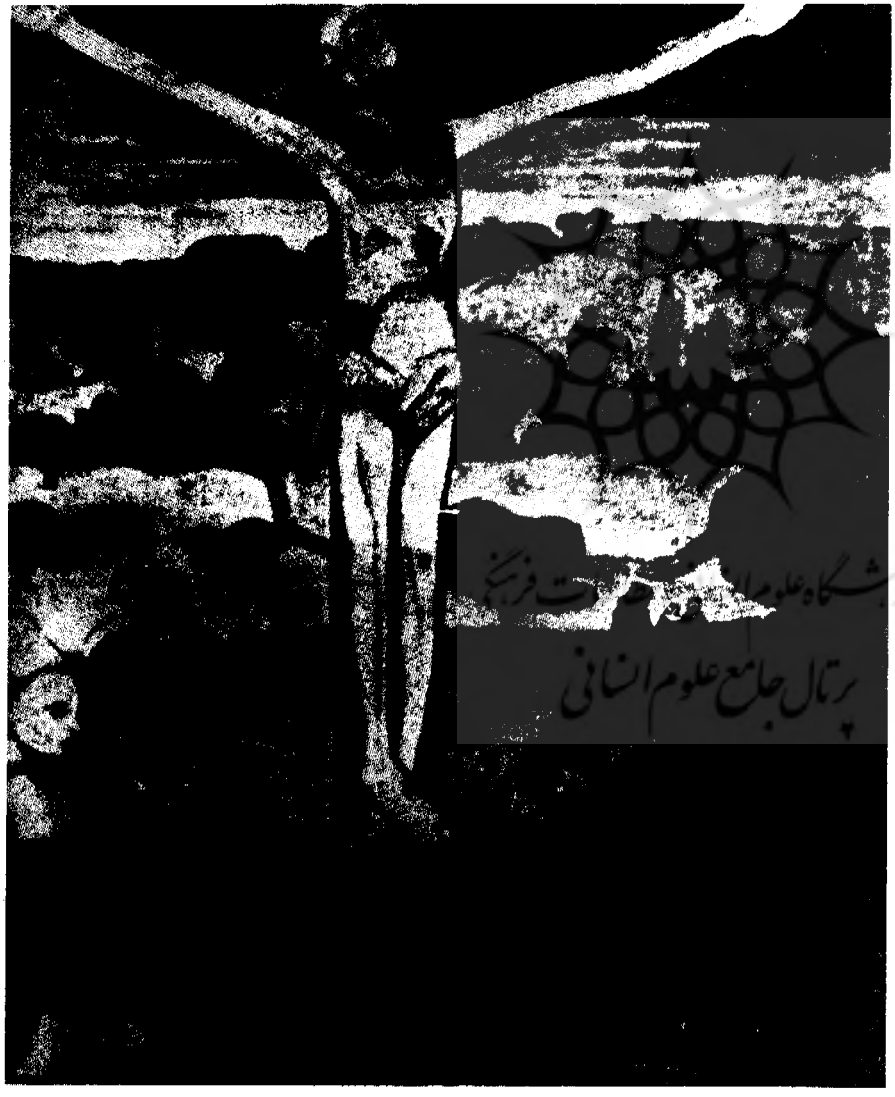
در سال ۱۶۸۷ م.، «نیوتن» برجسته‌ترین عقاید علمی خود را با انتشار کتاب «اصول ریاضی فلسفهٔ طبیعی» منتشر می‌کند. او در این کتاب به‌وسیلهٔ قانون جاذبهٔ عمومی به حل و توجیه قوانین «کپلر»، جزر و مدّ دریاها و اغتشاشات سیارات پرداخته بود. در همین دوران «الکساندر پوپ» (۱۶۸۸-۱۷۴۴)، شاعر انگلیسی، در شعری برای نیوتن می‌گوید:

«طبیعت و قوانین آن در ظلمت شب نهان بود
خداوند گفت: «نیوتن به‌وجود آ!»
و همه جا را روشنی فراگرفت»[۱]

«پوپ» اگرچه هنوز نمی‌تواند خدا را کنار بگذارد، و تنها نیوتن را رسول کشفیاتی می‌بیند که به فرمان خدا برملا کنندهٔ راز و رمز طبیعت است، امّا دیری نمی‌گذرد که در پی اکتشافات علمی دیگر و ترویج افکار متفکرین «اومانیست»، ارباب دانش با اتکاء به دانشمندان «راسیونالیست»[۲] از ضعف مقامات کلیسا در هماهنگی با پیشرفتهای علمی بهره‌جسته، درصدد انکار ارادهٔ مطلق حاکم بر جهان برمی‌آیند و سرانجام به‌دنبال وقوع انقلاب صنعتی و کشف ماشین بخار در ۱۷۶۹، ارادهٔ مطلق به نیروی ماشین و تئوریهای علمی تفویض‌شده، قدرت ماشین و روابط اقتصادی جدید تولید و مصرف، میان انسان و روح حقیقت‌جوی او حائل می‌شود.

انقلاب صنعتی، اروپا را با گامهای بلندی به‌سوی روابط جدید به‌پیش می‌راند، در حالی که شتاب آن بسیار بیش از ظرفیت احساسی هنرمندان است. به‌همین دلیل انفکاک بزرگی را میان هنرمندان و اوضاع تازه به‌وجود آمده شکل می‌دهد، به‌طوری که هنرمند تا مدّتها قادر نیست خود را با روابط جدید هماهنگ ساخته و پای در جاده‌ای بگذارد که ماشینهای صنعتی برایش هموار می‌کنند.

صنعت، کارخانجات، شیوه‌ها و شبکه‌های تولید انبوه، استثمار آدمها و سهم اندک آنها در برابر ماشین، مسایلی هستند که هنرمندان دیرتر



از دیگر اقشار اجتماعی می‌توانند به آنها خوگیر شوند. در اوضاع جدید همه چیز می‌بایست در خدمت تولید بیشتر و عرضهٔ تولیدات در بازارهای پرمشتری قرار بگیرد. در این میان، هنرمند با روحیهٔ نسبتاً مستقل خویش، آنچنان که دیگران تن می‌سپارند، حاضر نیست سرسپرده شود.

غول از راه رسیده، هنوز ناآشنا و غریب است. تصوّر اینکه روزی این هیولا بتواند همه چیز را در سیطرهٔ خویش درآورد، حتّی نمی‌تواند از مخیلهٔ هنرمند آن روزگار بگذرد. تازه رسیدهٔ ناشناس به سرعت ریشه می‌دواند و خود را به همهٔ روابط تحمیل می‌کند و در این تعارض پیش آمده، هنرمند را یارای مقابله نیست. از این روی پیوندهای اجتماعی خویش را می‌گسلد؛ از اوضاع پیش آمده می‌گریزد و به تنهایی خود پناه می‌برد.

روابط جدید از هنرمند موجودی می‌سازد سَرخورده و جامعه‌گریز که سرنوشتی تلخ او را میان نیاز زمینی واعتقادات آسمانی معلّق نگاه می‌دارد. او از طرفی ایمان و سنّتهای هنری خود را مورد هجوم قدرت روزافزون روابط جدید می‌بیند و از جانبی حیات هنری خویش را جدای از سرنوشت جامعه و روابط موجود، منتفی می‌داند. چاره‌ای نیست؛ یا باید با آنچه پیش آمده کنار آمد، و یا در زیر چرخهای آن خرد شد و حقارت را گردن نهاد. اولین راه به‌نظر معقول‌تر می‌نماید؛

به‌ناچار پس از مدّتها سرگردانی و توهّم، تن به تسلیم می‌سپارد و تراژدی به انتها می‌رسد. موقعیت جدید او را وامی‌دارد تا هنر خود را به هر ترتیب، در جهت وضعیت تازه به‌کار گمارد. در این راه اگرچه تا مدّتها ناگزیر است با تمام بی‌اعتقادی به حیات موجود، خود را ضمیمهٔ آن کند، امّا سرانجام او نیز در وضعیت جدید مستحیل شده با آن هم‌سو و هم‌عنان می‌گردد و از این پس الهامات هنری خود را از روابط شکل‌یافتهٔ جدید دریافت می‌کند.

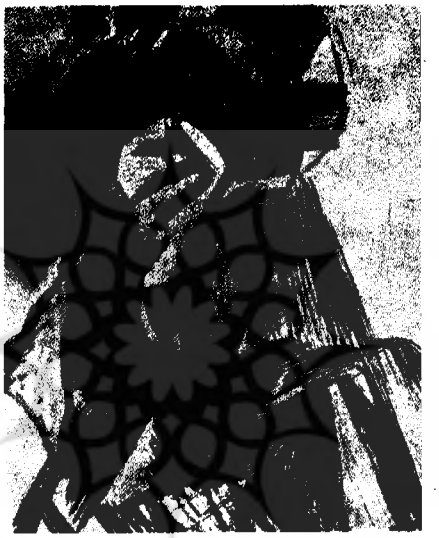
همراهی، تسلیم و هم جهت شدن با آنچه پیش آمده، نه ایده‌آلی است که هر کدام از هنرمندان این دوره به دلخواه برگزیده باشد، امّا اگر جز این بود نمی‌توانست دوش به‌دوش تمدّن معاصر گام بردارد. جدا کردن مسیر موکول بود به نفی تمامی یا بخش اعظم موجودیت تمدّن جدید، آنهم آگاهانه. نیز، بودند هنرمندانی که با وجود قرار گرفتن در این مجموعه، نه تنها همراه نشدند با آن، بلکه آثارشان آیینهٔ تعارض آنها شد.

«گویا» (۱۷۴۶-۱۸۲۸)، یکی از هنرمندان برجستهٔ این دوره است که نقاشیهایش مبیّن اعتراض و رودر رویی او با روابط جدید اجتماعی است. پیش از او و نیز بعد هم، هنرمندانی دیگر به‌نوعی تعارض خود را با شکل‌بندی وضعیت معاصر نشان داده‌اند. در آثار آنها، از خود بیگانه شدن انسان و تحت انقیاد اشیاء و روابط درآمدن به کرّات دیده می‌شود. اکسپرسیونیسم در هنر و در نقاشی بویژه، بیانگر همین اعتراض است آنجا که «پیکاسو» زن یا مردی را نقاشی می‌کند که تنها یك چشم دارد، یا اجزای صورت و تناسبات آن درهم ریخته و مغشوش است، یا در «جیغ» سیال و مداوم «مونش»، یا در «آدمکش کوچك ژرژگروس»، اعتراضی نهفته، ناخودآگاه و گاهی آگاهانه پنهان است؛ این، همان روزنه‌ای است که مراتبی از هنر حقیقی، خود را از آن می‌نمایاند. لیکن این همه در کلّیت خویش ناچار از همراهی است با وضعیت موجود. زیرا ریشه‌هایش در همان زمین پا گرفته و بیش از این انتظاری نمی‌توان داشت.

در سدهٔ نوزده، «ژرژساند» می‌نویسد: «ما نسل بدبختی هستیم. به‌همین سبب از بیچارگی ناچاریم به کمك دروغهای هنر، خویشتن را از واقعیتهای زندگی به‌دور بداریم».(۳)

او دیگر نه نیروی خلاقهٔ هنری دارد و نه حاضر است که داشته باشد. نیروی خلاقهٔ هنری به معنای کامل همان چیزی است که او را سرزنش می‌کند، به‌خاطر سر فرود آوردن و تن به قضای بشری سپردن. پس بهتر است که قید این فضیلت را زد. باید به دروغ پناه برد، چرا که وقتی قداست رنگ می‌بازد، جایی برای بروز خلاقیتهای هنری باقی نمی‌ماند. لزوماً باید تن داد به آنچه از تو می‌خواهند و این میسّر نمی‌شود الاّ با دروغ. دراین صورت هنرمندِ خوب به معنای دروغ‌پردازی خوب تلقّی و توصیف می‌شود.

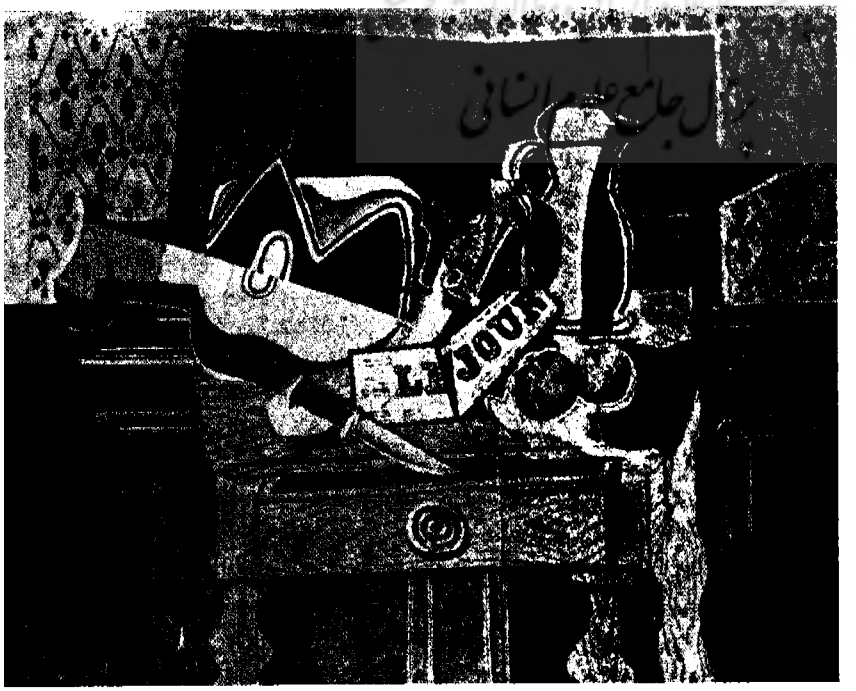
■ ذهنیت‌گرایی در نقاشی با «سوررآلیسم»، در قالب پرداختن به ضمیر ناخودآگاه، نمود بارزتری می‌یابد. در حقیقت سوررآلیست‌ها به ناخودآگاهی رجوع می‌کنند که ساختهٔ خودآگاه آنان است.



● پابلو پیکاسو، سه نقاش (۱۹۲۱)

هنرمند سدهٔ نوزده خود را موجودی می‌یابد بی‌ریشه و بی‌هویت. او اسیر هزاربندی است که همه چیز را سعی در کنترل دارد. رمانتیسیسم نیز محصول همین دوره می‌باشد. این سبك علاوه‌بر اینکه واکنشی بود علیه احیای سبك کلاسیك (نئوکلاسیك) در هنر که به جای تناسبات و عناصر رسمی و قراردادی آکادمیك، عناصر ترکیب آفرینی تازه‌ای را نشاند، عکس‌العملی بود که هنرمند در مقابل پیشرفتهای علمی و صنعتی و پیامدهای اجتماعی-سیاسی آن در قرن نوزدهم از خود نشان داد.

تمدّن و فرهنگ معاصر غرب که ریشه‌های اومانیستی آن در دورهٔ رنسانس شکل‌یافته و تثبیت شده بود، با این تغییرات بنیادی، توازن میان انسان و طبیعت را با سرعت دگرگون کرده و موجودی جدید به‌نام «ماشین» را در این موازنه



● ژرژ براك / طبیعت بیجان (۱۹۲۹)

سهیم نمود. این تحوّلات به‌طور همزمان تغییراتی را در روند فرهنگی- هنری غرب پیش آورد که از جملهٔ آنها ظهور سبک رمانتیسیسم می‌باشد. هنرمندان رُمانتیک سعی داشتند از سیادتی پاسداری کنند که فکر می‌کردند با ظهور ماشین از کف انسان خارج شده و او را در مقابل «کارخانه‌های سیاه شیطانی» در مرتبه‌ای فروتر از گذشته قرار داده است. حال آنکه اوضاع پیش آمده نتیجهٔ محتوم بینش انسان مدارانه‌ای بود که اصول اساسی آن در دوران رنسانس پی‌ریزی شد. این توهّم از آنجا پدید آمد که آثار هنری هنوز تحت سیطرهٔ موضوعاتی بود که بینش دینی قرون وسطی و مذهب مسیحیت را با خود داشت. از این جهت هنرمندان رمانتیسیست پیش از پرداختن به میهن‌پرستی و فداکاری و عصیانگری، در جستجوی خصوصیات‌متعالی و توصیف عواطف و تجربیات بشری، چون ترس و دردمندی ناشی از سرخوردگی اعتقاد به اومانیسم در این دوره از تمدّن غرب هستند. عصیانگری آنها نیز از همین روی است، آنچنان که احوال و آثار شاعر و نقاش رمانتیکی چون «ویلیام بلیک» نشان می‌دهد.

این قرن، قرنی است که هنرمندانش بر قلّه‌های بلند ایستاده و چشم برگذشته‌ای دارند که از آنها دور می‌شود؛ گذشته‌ای که میراث هنری خود را از او به وام دارند. حسرت این جدایی، چه در آثار و چه در زندگی این هنرمندان نمودار می‌شود. آنها در عین حال پلی می‌شوند، برای اتّصال گذشتهٔ میرنده و آیندهٔ آینده؛ حسرت و سراب، بی‌آنکه خود بخواهند. هنرمند انتهای این قرن، سرگردانی است که ناتوان است از تطبیق خود با نیروی پیش‌برندهٔ تمدّن جدید و تنها راه خلاص را گریز از آن می‌داند.

«گوگن» (۱۸۴۳- ۱۹۰۳)، نمونهٔ صریح این بریدگی، همه چیز را وامی‌گذارد؛ نه می‌خواهد از گذشته خاطره‌ای داشته باشد و نه به آنچه پیش آمده تعلّقی دارد. او به‌دنبال ارضای نیاز هنری خود سر به جزایر «هائیتی» می‌گذارد، امّا این نیز چارهٔ درد نیست. درد او درد آدمی است بی‌گذشته و بی‌آینده. آدمی که چون زائده‌ای در کنار زمان زاده شده است. نه می‌داند به کجا می‌رود و نه می‌داند کیست و چه می‌خواهد. «گوگن» اقدام به خودکشی می‌کند، که البتّه موفّق نمی‌شود. و سرانجام پس از مدّتها سرگردانی و سالها بیماری در جزیرهٔ «دومینیک» از جزایر «مارکیز» می‌میرد. دیگری، «وان‌گوگ» (۱۸۵۳- ۱۸۹۰)، که ناچار اسیر توهمات هنری دورهٔ معاصر است، در نوسانی مابین احساسات لطیف هنرمندانه و تلاش برای دستیابی به زبان عناصر نقاشی، چون رنگ، در جهت تلقّی خاصّ خود از طبیعت، از پاریس گریخته و دل به گندمزارهای آتشین و مناطق داغ جنوب فرانسه با سروهای شورانگیز می‌بندد و سرانجام نیز شور درونی خود را که قادر نیست با هنجارهای اجتماعی هماهنگش کند، با شلیک گلوله‌ای آرامش می‌بخشد.

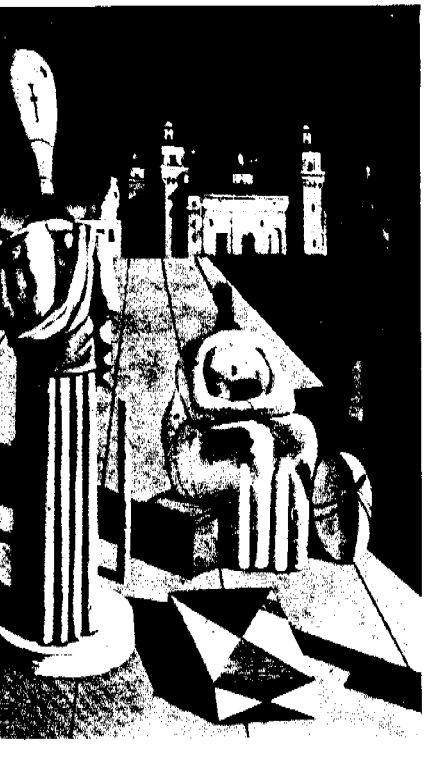
«لوترک» (۱۸۶۴- ۱۹۰۱) اشراف‌زادهٔ واخورده‌ای که نقص عضوش روحیهٔ یاس و بدبینی را در او دوچندان کرده بود، به خمر پناه می‌برد، به عیاشی می‌پردازد و روزگار خود را در کافه‌ها و با نقاشی از زنان فاحشه و رقصندگان سپری می‌کند. «دگا» (۱۸۳۴- ۱۹۱۷) هرچند مدّتها به نقاشی از فضاهای خسته‌کننده و طاقت‌فرسای اطوکشی و لباسشویی زنان زحمت‌کش می‌پردازد، امّا وسوسهٔ در غلتیدن به چالهٔ نظریات رایج- مفاهیم تکنیکی و نظری مورد توجّه در نقاشی- هَمّ او را معطوف به نقاشی از حرکت اسبها در مسابقات سوارکاری و حرکت رقصندگان در رقاص‌خانه‌ها می‌سازد.

مسلّماً این همه، تجربیاتی را جهت شناخت امکانات و عناصر و بسط تجربه در محدودهٔ هنر نقاشی به‌دست می‌دهد، امّا مهم این است که هدف هنر، صرفاً دستیابی به زبان عناصر یك رشتهٔ هنری و از دست نهادن ارزشهای حقیقی آن نمی‌باشد، زیرا این تجربه‌ای است که در صورت لزوم به‌دست خواهد آمد و توجّه به‌آن نیز تنها در گرو نقاشی معاصر نیست؛ همواره توجّه به عنصر نور، رنگ، خط و فضا و ترکیب با فراز و فرودهایی در میان نقاشان رایج بوده، لیکن پیش از این در مقام انتقال موضوع صورت می‌گرفته، و نه صرفاً توجّه به ارزشهای صوری نقاشی بوده است.

●

موج تلاش نقاشان برای درك نیروها و استعدادهای نهفته در بیان رنگ، خط، شکل، ترکیب... و ناکامی در ارضای طبع تنوّع‌طلب خویش، گروهی از هنرمندان را وامی‌دارد تا راه دیگری پیش گیرند و آن روی کردن به هنر سایر ملل، از هنر بومیان آفریقا و آمریکای لاتین، تا باسمه‌های چاپی ژاپنی و نقاشی چینی و ایرانی می‌باشد. از این پس تزیین‌گرایی نه به سلیقهٔ اشرافی «روکوکو»، بلکه به سلیقهٔ شهرنشینان جدید، رکن مهم و اساسی در آثار نقاشی می‌شود. «پیکاسو»، کسی که معتقدان به رگ و ریشهٔ جادوگرانهٔ هنر، او را جادوگر این عرصه می‌دانند، باب تنوّع تجربه‌های فردی نقاش اندیویدوالیست را بازتر می‌کند و این جرات را به او می‌دهد که بیش از پیش بر پهنهٔ بوم به اظهار وجود پرداخته، توسن بی‌لجام ذهن خویش را بتازاند. در واقع «مَن»، کاذب هنرمند به‌طور بسیار گسترده‌ای به‌جای من حقیقی او می‌نشیند؛ به‌جای او فکر می‌کند، قلم به‌دست می‌گیرد و نقاشی می‌کند. قرن بیستم، با همهٔ خصوصیاتش، در هنر و نقاشی جاری می‌شود. اهرم اِعمال قدرت و شیطان‌مداری هنر را به خدمت گرفته و به کمك او به پیشرفت تمدّن جدید یاری می‌رساند. به‌این ترتیب دریای هنر، آبگیر کم‌عمقی می‌شود که دیگر هیچ غیر شناگری در آن غرقه نخواهد شد.

● ادوارد مونش، جیغ (۱۸۹۲)



● جورجو دکریکو، مزرعای بنفشه‌ای اور (۱۹۱۶)

●

در هنر و نقاشی دوران معاصر، انفعال اصالت دنیای خارج (طبیعت، واقعیت) در برابر ذهنیت و خودِ کاذب هنرمند، و اصالت یافتن ذهنیت فرد به‌جای حقیقت وجود، از جمله زمینه‌های مهمّ جدایی هنرمند از جهان واقع، و روی‌آوری او به ذهنیت خویش می‌باشد. هم در این دوران است که روانکاوی و تجارب ضمیر نابخود توسّط

«فروید» (۱۸۵۷ـ ۱۹۳۹) به‌صورت یکی از علوم مستقل جلوه کرده و در واقع فعالیتهای این ضمیر محجوب به‌سود تصرّف عنصر ذهنیت در عالم واقع، پای به‌میدان هنر می‌نهد.

به واقع تصویر و تصوّرات ذهنی نقاش از واقعیت و عناصر و ابزار نقاشی پدیده‌ای خلق‌السّاعه در نقاشی معاصر نمی‌باشد. اصولاً هنرمند با ذهنیت خویش به پیشواز طبیعت و واقعیت می‌رود، امّا مهم این است که ذهنیت او در هر دوره در قالب خصوصیات همان دوره شکل می‌گیرد. به‌همین دلیل، ذهنیت هنرمند قرن بیستم با همهٔ خصوصیات علمی- فلسفی و تکنیکی‌اش، به‌هیچ وجه قابل انطباق با ذهنیت هنرمندی نیست که هنوز مفهوم تولید انبوه، ماشین، پیچیدگیهای تکنیکی، سرعت و روابط جوامع مدرن برای او معنی پیدا نکرده است؛ ضمن آنکه این تغییر در بینش، یکباره ایجاد نشده است، بلکه به‌تدریج و همراه با تغییرات در همهٔ زمینه‌های علمی، فکری و فنی، رشتهٔ این تغییرات دانه‌های بیشتری را در خود جای داده و لزوماً هر دانه با اتکاءبه دانهٔ پیش جای خود را در رشتهٔ تغییرات پیدا کرده است. همچنان‌که از لحاظ تکنیکی توجّه به عناصر نقاشی و خصوصیات تصویری، مرحله به مرحله نضج گرفته و در جهت تکمیل خویش، پیش می‌رود.

از ابتدای دوران تحوّلات بزرگ در همهٔ زمینه‌ها (رنسانس)، پرداختن هنرمندان به مسایلی چون نور، فضا، رنگ، بافت، جنسیت و... شکل عریانتری به‌خود گرفته، سیر تکامل خویش را تا رسیدن به مطلق پنداشتن و تسلّط یکی از این عناصر در نقاشی معاصر پیش می‌برد. بدین‌ترتیب، دوران معاصر آینهٔ همهٔ تجربیات پیش از خود در هنر می‌شود؛ دورانی که یک‌جانبه‌نگری نسبت به علم و سنجش همه چیز در ترازوی آن رونق گرفته، نگرشهای اجتماعی- سیاسی، فرهنگی و هنری با توجیهات علمی بسط و گسترش می‌یابد و دانشمند پیغمبری می‌شود که از جانب بشر ظهور می‌کند تا دینی زمینی را اشاعه دهد. فلسفه متکی به تجربیات علمی از جمله مارکسیسم، توجّه فطری آدمی به دانش را وسیله‌ای برای طرح یکسونگری‌های خود به‌کار گرفته و با عَلَم کردن احتیاجات مادی بشر به‌عنوان ارزشهای اصیل، تقدّسات معنوی را به تمسخر می‌کشد.

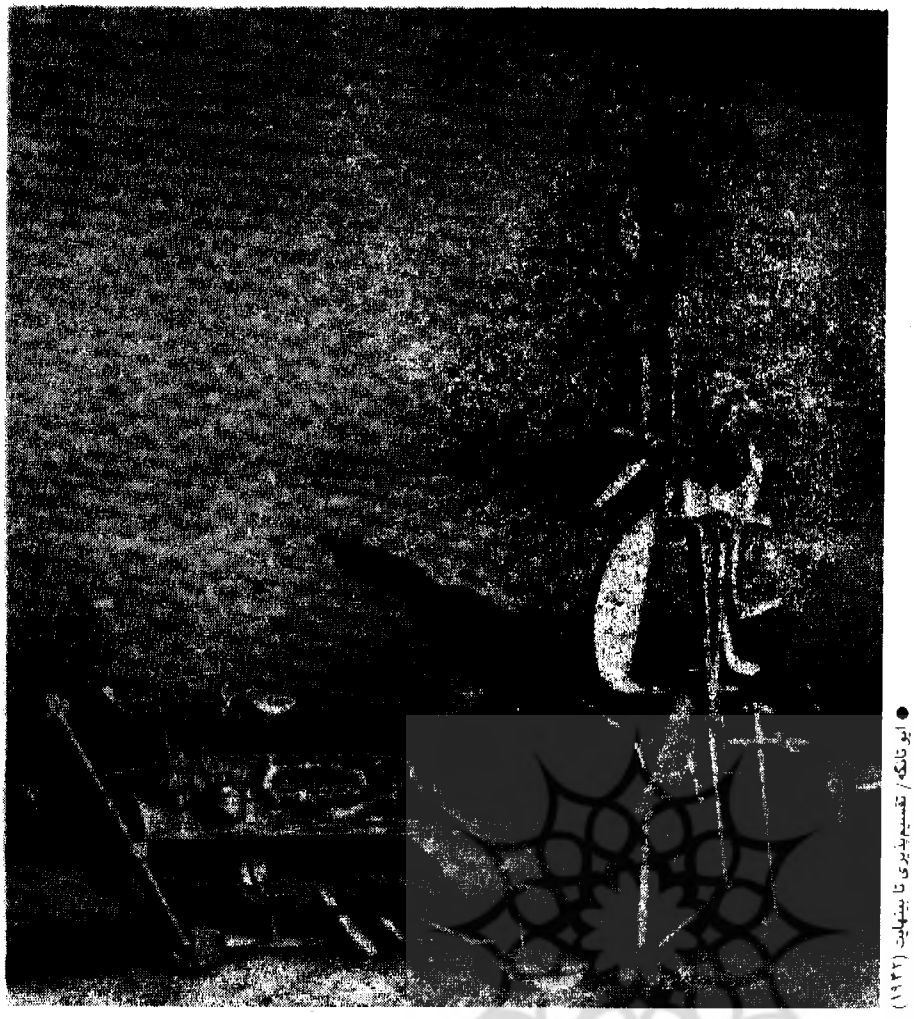
در روند تغییرات مذکور، به سال ۱۸۴۸ بیانیهٔ حزب کمونیست آلمان منتشر شده و یازده سال بعد در ۱۸۵۹ «منشا انواع» داروین انتشار می‌یابد. فروپاشی بنای منشا معنوی انسان، به آنجا می‌انجامد که رسالت خدایی در پای سرسپردگی علمی ذبح می‌شود. هنرمند این دوره هنر را از منظر دانشمند بررسی کرده و کار خود را در حدّ یک آزمایش علمی محدود می‌سازد. نقاشان نیز هَمّ خود را در تبیین علمی نظریات علمی پیرامون پدیده‌هایی چون نور، رنگ، حجم و حرکت... بکار می‌گیرند.

«جان کنستابل» (۱۷۷۶ـ۱۸۳۷)، با اعتقاد به منظرسازی مبتنی بر واقعیات مشهود، به تاثیر نور و جوّ در طبیعت می‌پردازد و بادقّت یک دانشمند هواشناس به آسمان و دگرگونیهای آن روی می‌آورد.[۴] به همراه او «ویلیام ترنر» (۱۷۷۵ـ ۱۸۵۱)، به تاثیر فضا در نقاشی از طبیعت اهمیّت بیشتری می‌دهد. جوّنمایی در آثار او همان‌قدر ارزش می‌یابد که فرمهای واقعی. و به یک معنی اشکال جای خود را به بخارهای رنگی می‌سپارند.

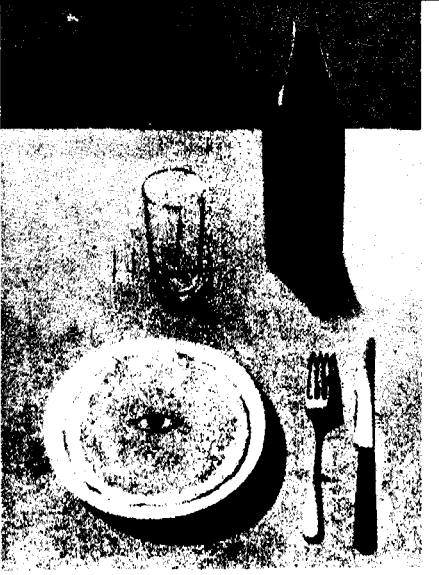
نقاشان امپرسیونیست گرچه در مقابل طبیعت ولحظات جاری آن منفعل هستند، امّااین انفعال نتیجهٔ تحرّک ذهنی و کنش شخصی ذهن نقاش نسبت به طبیعت می‌باشد. نقاش امپرسیونیست با کلّیت فردی خویش در برابر طبیعت قد عَلَم می‌کند و با شخصیتی شکل پذیرفته در تمدّن شهری و شهرنشینی در همهٔ ابعاد اجتماعی‌اش، سعی دارد همچنان که هر شهرنشینی به مسائل خصوصی خود توجّه دارد، به هنر نگاه کند. چنانکه پس از گذشت مدّتی، هر کدام از نقاشان این شیوه به راهی می‌رود که رهنمونش ذهنیت خود اوست. سرانجام این شیوه که سرفصل بسیاری از تحوّلات معاصر هنر نقاشی می‌باشد، تسلیم ذهنیت شخصی توام با مسائل علمی- اجتماعی هنرمندان پیرو خود شده، موجد روشهای متفرّقی می‌شود که بعد از آن پدید می‌آیند:

«سورا» (۱۸۵۹ـ ۱۸۹۱) به تجزیهٔ رنگها در نقاشی و تئوری ترکیب بصری آنها می‌پردازد، و با استفاده از نظریه‌های موجود در زمینهٔ رنگ و شناخت آن، و نیز تجربیات فیزیکی رنگ و نور، تابلوهایش را با قطعات کوچک رنگی که در کنار هم چیده می‌شوند، رنگ‌آمیزی می‌کند. «پل سزان» (۱۸۳۹ـ ۱۹۰۶) همه چیز را در هیئت اشکال هندسی می‌جوید و ردّ هندسه را در اشیاء و طبیعت دنبال می‌کند. ضمن آنکه هندسهٔ او هنوز هندسهٔ اقلیدسی است وهم بدین وجه متمایز می‌شود از کوبیسم که در واقع هندسه‌ای فضایی را به‌کار می‌گیرد. این کلام سزان مشهور است که گفته بود: «شکل همه چیز در طبیعت براساس شکل کره، مخروط و استوانه قرار دارد. نقاش باید بیاموزد که چگونه اثر خود را بر پایهٔ این اشکال ساده بنا کند.»[۵]

«گوگن» درماندهٔ از شهر گریخته‌ای که نتوانسته با روحیهٔ اجتماعی که در آن پرورش



● ابو ثانکه / تقسیم‌پذیری تا بینهایت (۱۹۳۲)



● رنه ماگریت. جهره (۱۹۳۵)

یافته، بر سر میثاق هنر به توافق برسد، صریحتر از دیگران توصیه می‌کند: «بهتر است با اتکاء به حافظه نقاشی کنید، چون در این صورت کارتان از آنِ خودتان خواهد بود؛ احساس، هوش و روحتان بر چشم هنرمند آماتور پیروزخواهد شد».(۶) و «وان‌گوگ» هلندی، که او نیز گریخته از تهاجمات جامعهٔ شهری است، حضور آن شور درونی را که رنگ می‌تواند در انسان به‌وجود آورد، احساس کرده و تلقّی خود را از آن به‌روی بوم می‌آورد. «ونسان» از اینکه رنگها را بی‌محابا و با خلوص به کار بگیرد تردیدی به‌خود راه نمی‌دهد، و نمی‌ترسد از اینکه جامعه دیوانه‌اش بخواند،زیرااو در تناقض روحیات خود و اجتماع، خویش را برمی‌گزیند و در این گزینش جان به دیوانگی

● سالوادور دالی. پایداری حافظه (۱۹۳۱)

می‌سپارد.

آدمهای شهر و روح اجتماعی عجین شده با علم، از آنجا که برتری خاصّی برای هنرمند قائل نیستند، از زیر بار خواست هنرمند طفره می‌روند و هنرمند نیز نمی‌خواهد که زیر بار سلیقهٔ مردم بماند؛ «جامعه همهٔ نقاشان جدید را دیوانه می‌داند، و چون چنین است، عجیب نیست که نقاشان دیوانه هم بشوند... من هرچه دیوانه‌تر باشم، به‌همان نسبت هنرمندترم».(۷)

گسستگی تلخی است؛ در حالی‌که هیچکدام، نه هنرمند و نه جامعه، آنچنان که باید متوجّه خواست فطری خویش نیست. هر دو سرچشمه را واگذاشته و به دنبال جویباری دوانند که سرانجام سر از شورهزاری در خواهد آورد که هیچ بوته‌ای در آن روییده نمی‌شود.

در ادامهٔ این رفتار، هنرمندِ نقاش از جایی سردر می‌آورد که دیگر به هیچ وجه خود را ملزم به رعایت واقعیت، آنگونه که دیده می‌شود، نمی‌داند و آنچنان به عنصر ذهنیت فردی خویش می‌پردازد که هر نوع دخل و تصرّف در طبیعت را برخود مجاز دانسته و غیر از آن را به‌عنوان هنر تلقّی نمی‌کند. در کار او تنها تفسیر شخصی و ذهنیت فردی از اشیاء و پدیده‌ها ستایش می‌شود، امّا این که تا چه حد این تصوّر و تصویر فردی ذهن نقاش برای دیگران قابل درک می‌باشد، دیگر ربطی به او ندارد و نمی‌خواهد که داشته باشد. او به نوعی خود را برگزیده‌ای می‌داند که جامعه باید سر به فرمانش باشد. در چشم هنرمندِ این روزگار هنوز هم خوابهایی می‌جوشد از اتوپیای خیالی و اقتداری که روزگاری نقاشان و عالمان و نوابغ درسر داشتند. امّا این، تنها خوابی است که در بیداری تعبیری دیگرگونه دارد. موجد رنسانسِ هنری اینک مغلوب رفتاری است که خود بنیان آن را استوار کرده بود. او فکر خدا و زندگی اخروی را به‌یک سو می‌نهد، زیرا می‌اندیشد که این ذهنیت نتیجهٔ ضعف و عجز بشر است. می‌خواهد به فکر زندگی دنیا باشد و به خود اعتماد کند و از بند برهد؛ در این راه رافت و رقّت قلب را به‌دور می‌اندازد، فروتنی و فرمانبرداری را فرومایگی می‌داند و از نیک وبد نمی‌هراسد و عزم استوار می‌کند تا از قید وجدان و تکلیف برهد. پس: «نَفْس کشتن چرا؟ باید نفس را پرورد. غیرپرستی چیست؟ خود را باید خواست و خود را باید پرستید... مرد برتر و زبردست لازم است. مرد زیر دست اگر نباشد چه باك؟ گروه مردمان غایت وجود نیست، بلکه وجود خواص و مردانِ برتر غایت مطلوبند. مرد برتر آن است که نیرومند باشد و به نیرومندی زندگی کند و هواها و تمایلات خود را برآورده نماید. خوش باشد و خود را خواجه و خداوند بداند و هر مانعی که برای خواجگی در پیش بیاید، از میان بردارد و از خطر نترسد و از جنگ و جدال نهراسد».(۸) و این همه او را به‌جایی رهنمون می‌شود که نه خویش را می‌شناسد و نه غیر را، و چراغی به‌دست می‌گیرد در این روز که آفتاب چشم را می‌زند، تا به دنبال سایهٔ خود بگردد.

تشبّث به فرضیات و تحلیلهای مبتنی بر شناخت فردی، به آنجا می‌انجامد که هرکس میزان پرداختن به‌کار هنر را درك خویش از ابزار و عناصر تجسّمی می‌داند؛ به اعتقاد «پل کله» (۱۸۷۹- ۱۹۴۰): «ما عادت داشتیم اشیاء مرئی بر روی کرهٔ زمین را بازسازی کنیم... امروز ما از واقعیت اشیاء مرئی پرده برمی‌داریم و بدین‌ترتیب این اعتقاد را بیان می‌کنیم که واقعیت مرئی صرفاً یك پدیدهٔ منزوی است که اخیراً واقعیتهای دیگر از لحاظ عددی از آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء معنی گسترده‌تر و متنوّع‌تری به خود می‌گیرند و غالباً با تجربهٔ منطقی دیروز در تضاد قرار می‌گیرند...»(۹) و «براك» (۱۸۸۲- ۱۹۶۳) هدف نقاشی را نه‌بازسازی یك واقعیت ضمنی، بلکه ساختن یك واقعیت تصویری می‌داند. او می‌گوید: «آنچه را که می‌خواهیم بیافرینیم، نباید تقلید کنیم. از صورت ظاهر اشیاء نباید تقلید کرد، چون صورت ظاهر اشیاء نتیجهٔ خود آنهاست.»(۱۰)

همین طرز تلقّی و ذهنیت‌گرایی(۱۱) تصویری از نقاشی است که به «پیکاسو» (۱۸۸۱- ۱۹۷۳) اجازه می‌دهد هر نوع دخل و تصرّف را در عناصر و فضای نقاشی مشروع دانسته و تصویر را صرفاً نموداری بداند که ذهنیت ما می‌تواند به هر شکل آن را باور داشته باشد. او که به خوبی این حقیقت را دریافته است که: «امروز دیگر سبك مفهومی ندارد، فقط می‌توان از افراد سخن گفت»(۱۲)، از نقاشیِ گذشتگان تنها نموداری را مراد می‌کند که محکوم شکل عریان خویش است و هیچ واکنشی را در بیننده‌اش به‌وجود نمی‌آورد. به‌همین دلیل است که شکل را تنها حصاری می‌داند که یك برداشت خاص می‌تواند در او گرفتار بماند: «تصویری که رافائل از فلان زن کشیده است، تنها یك نمودار است؛ خود او نیست. نموداری است که در روانهای رافائل و ما، زنی را می‌نمایاند. اگر این زن هاله‌ای نورانی در

اطراف سر و طفلی روی زانوان خود داشته باشد، باکرهٔ مقدّس می‌شود. امّا باز هم یك نمودار است و ما اگر درك می‌کنیم که این نمودار نشان‌دهندهٔ یك زن است، تنها به‌این دلیل است که نمی‌تواند نشان‌دهندهٔ یك خانه، یا یك درخت باشد».(۱۳)

ذهنیت‌گرایی در نقاشی با جنبش «سوررآلیسم»، در قالب پرداختن به ضمیر ناخودآگاه، نمود بارزتری می‌یابد. نقاش این شیوه از هیچ تکنیك تصویرگری ابایی ندارد؛ از بازسازی نعل به نعل طبیعت گرفته، تا شکلهای انتزاعی. سوررآلیست‌ها اگرچه ضمیر ناخودآگاه و عملکرد خودکار آن را اصل می‌دانند و نقاشی بدون هیچ طرح قبلی را شعار خود قرار می‌دهند- «خودآگاهی، کنترل ذهنی،عقل، ذوق، و اراده در اثری که شایستهٔ توصیف شدن به‌عنوان یك اثر سوررآلیستی حقیقی است، جایی ندارد»(۱۴)- اما در ادامهٔ این سیر، نقاشانی ظهور می‌کنند که عناصری از واقعیت را بی‌هیچ ارتباط منطقی با یکدیگر، و خودآگاهانه، در کنار هم می‌نشانند و به‌نوعی «تصویرگری رؤیایی» روی می‌آورند. در حقیقت سوررآلیست‌ها به ناخودآگاهی رجوع می‌کنند که ساختهٔ خودآگاه آنان است. هیچ تصویر ناخودآگاهی از آنان صادر نمی‌شود مگر از کنترل خودآگاه آنان گذشته باشد.

هنرمندانی که پیش از شکل‌گیری جنبش سوررآلیسم، به نقش‌آفرینی فضاهایی می‌پرداختند با هیئتی رؤیایی، در واقع پلکانی بودند برجای مانده از ویرانه‌های «رُمانتیسم»، که از فراز آنها سوررآلیست‌های متأخّر بر بام شدند و کوس ضمیر ناخودآگاه را، با توجّه به نظریات فروید، به‌صدا درآوردند. تعبیر یکجانبهٔ نظریات فروید که بروز خلاقیت هنری را ناشی از عقده‌های حقارت و غرایز سرکوب شدهٔ جنسی می‌دانست، دقیقاً شعله‌ای را برافروخت تا هنرمند سوررآلیست از آن قَبَسی برگیرد و سرگردان هزار توی توهّمات خود شود. لاجرم در آثار سوررآلیست‌ها بیش از هر چیز تأثرات نفسانی و کابوسهای روانی و اوهام و تخیّلات ناشی از زمانهٔ ازهم گسیختهٔ هنرمند حاکم می‌باشد، که این در واقع انعکاس انفعال غرایز در برابر هجوم نفسانیات و روابط اجتماعی شکل‌یافته بر پایهٔ «نفس‌پرستی انسان‌مدارانه» می‌باشد، نه ناشی از تأثیر مستقیم نظریات فروید؛ بلکه بروز نظریات فروید و اینگونه هنری هر دو متأثّر از عصری است که بشر در بن‌بستِ اقتدار خویش گرفتار آمده است، و نیز حاصل روابط همهٔ نیروهای فردی و اجتماعی و نتیجهٔ ناگزیر تمدّنی می‌باشد که حقیقت‌ایمان از آن رخت بربسته، و ربطی ندارد به ضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی اصیلی که می‌توانند رابطه‌ای زنده داشته باشد با هنر حقیقی که کشف و شهودی است با واسطهٔ تخیّل. عقل در اینگونه ضمیری جایگاهی بس ویژه و والا داشته و تبلور آن به‌صورت اشراق(۱۵) نمود می‌یابد؛ در حالی‌که فعالیت آن ضمیر خودآگاه ناخودآگاه ناشی از آن ذهنیت فردی است که ازوجود حقیقی خویش غافل است، بلکه‌شیفتهٔ «خودی» است که‌درطی دوران معاصر از او جز پوسته‌ای «بی‌خود» برجای نمانده و به‌همین دلیل است که نمی‌خواهد به خود متوجّه باشد و خود را دریابد. ناگزیر از خود می‌گریزد و به کابوسی- رؤیا نامیده شده- پناه می‌برد که سیاهچال شیطان است. در واقع اینچنین ضمیری است که از عقل گریزان است: «سوررآلیسم: حرکت خودبخود صرفاً روانی است که هدف از آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد تفکّر است. تفکّر تحمیل شده در غیاب هرگونه عنصر بازدارندهٔ ناشی از عقل، و در خارج از قلمرو هرگونه پیش‌پنداشت زیباشناختی یا اخلاقی... سوررآلیسم به نابودی دائمی دیگر مکانیسمهای روانی و نشستن خودش برجای آنها در حل مسایل اصلی زندگی منجر می‌شود».(۱۶)

به‌طور کلّی آنچه در این دوران به‌جای واقعیت می‌نشیند- حتّی با وجود بازسازی دقیق اشیاءِ طبیعی در پاره‌ای آثار- از واقعیت موجود فاصله‌ای بعید دارد، چنانکه تفسیر روابط آنها برای بیننده شاید غیرممکن باشد. در حالی‌که هنرمند با ذهنیت خویش از آن به‌عنوان واقعیتی تام نام می‌برد که ورای خود نیز، گویا و نشان‌دهندهٔ واقعیت دیگری نیست. «نائوم گابو، (متولد ۱۸۹۰)، از پیشروان شیوهٔ «کانستراکتیویسم»، در نامه‌ای خطاب به «هربرت رید» می‌نویسد: «ما از آن چیزی که انجام می‌دهیم، می‌سازیم و پدید می‌آوریم، اطلاع داریم. و هر آنچه می‌سازیم و پدید می‌آوریم، تماماً واقعیت نام دارد. من این چیزها را تصویر می‌نامم، نه به معنی افلاطونی‌اش (یعنی اینها بازتابی از واقعیت هستند)، بلکه معتقدم که این تصویرها خود واقعیت هستند و واقعیتی ورای این واقعیت نیست، مگر زمانی که ما در مسیر فعالیت خلاقانهٔ خود این تصویرها را تغییر دهیم، که در این صورت واقعیت تازه‌ای آفریده‌ایم».(۱۷)

به‌این ترتیب، مسیر گریز از طبیعت با توجیهات علمی و هنری و بحث و جدل و کنکاشهای جدّی، بیش از آنچه محرّك هنرمند به اندیشیدن دربارهٔ حقیقت هنر و راههای ارائهٔ هنری شایسته باشد، او را به تفسیرهای ذهنی از تکنیکهای نقاشی و عمل در عرصهٔ ابزار و مصالح و جنبه‌های اجرایی آن مشغول می‌دارد. این تلاش هرچند به جای خود معتبر و شایسته است، لیکن آنچه در این میان دیگر مورد توجّه هنرمند نیست، هنر به معنای حقیقی آن می‌باشد. این به معنی بنا کردن ساختمانی است بر شالوده‌ای کاذب، و چنین ساختمانی نه جایگاه هنری است که می‌خواهد بر بام رود و چشم به راهی بدوزد که از افق آن خورشید طلوع می‌کند.

●

■ پاورقیها:

۱. «سیری در ادبیات غرب»، «جی.بی. پریستلی»، ترجمهٔ «ابراهیم یونسی»، چاپ اوّل، صفحهٔ ۶۱.

۲. « RATIONALISM » عبارت است از اعتقاد به تفوق عقل بر همه چیز. این فلسفه در قرن شانزده میلادی شایع گردید.

۳. «بررسی هنری- اجتماعی امپرسیونیسم»، «رویین پاکباز»، صفحهٔ ۱۴.

۴. البتّه دقّت در امور عالم و مطالعه در جزئیات طبیعت در صورت مهیا بودن شرایط روحی و اعتقادی، می‌تواند به شناختی عمیق که رهنمون به کشف حقیقت باشد، منجر شود. چنانکه گفته است شیخ سعدی علیه‌الرّحمه:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار
هر ورقش دفتری است معرفت کردگار

۵. «نقاشی نوین»، جلد اول، «احسان یارشاطر»، صفحهٔ ۲۹۷.

۶. «فلسفه هنر معاصر»، «هربرت ریید»، صفحهٔ ۳۹.

۷. «ونسان وانگوگ»، به نقل از «نقاشی نوین»، جلد اول، صفحهٔ ۲۵۷.

۸. «نیچه»، به نقل از «سیر حکمت در اروپا»، «محمدعلی فروغی»، صفحهٔ ۲۲۳.

۹. «هنر در گذر زمان»، «هلن گاردنر»، صفحهٔ ۶۱۵.

۱۰. ایضاً، صفحهٔ ۶۲۵.

۱۱. SUBJECTIVISM

۱۲. «نقاشی نوین»، جلد دوم، صفحهٔ ۱۸۴.

۱۳. «پیکاسو سخن می‌گوید»، ترجمهٔ «محسن کرامتی»، صفحهٔ ۹۷.

۱۴. «ماکس ارنست»، به نقل از «از امپرسیونیسم تا هنر آبستره»، «ژان‌لی ماری و دیگران»، صفحهٔ ۳۶.

۱۵. اشراق ILLUMINATION تابش نور، نورافشانی.

«ذات نخستین نور مطلق، یعنی خدا، پیوسته نورافشانی (اشراق) می‌کند و از همین راه متجلّی می‌شود و همهٔ چیزها را به‌وجود می‌آورد و با نور خود به آنها حیات می‌بخشد». (حکمت‌الاشراق سهروردی)

۱۶. «بیانیه سوررآلیسم»، «آندره برتون»؛ به نقل از «تاریخ نقاشی نوین»، «ی.هـ. آرناسن»، صفحهٔ ۳۲۱.

۱۷. «فلسفهٔ هنر معاصر»، صفحهٔ ۱۳۱.