■ منظر نقاشی معاصر

تجرید و انتزاع

عبدالمجید حسینی‌راد

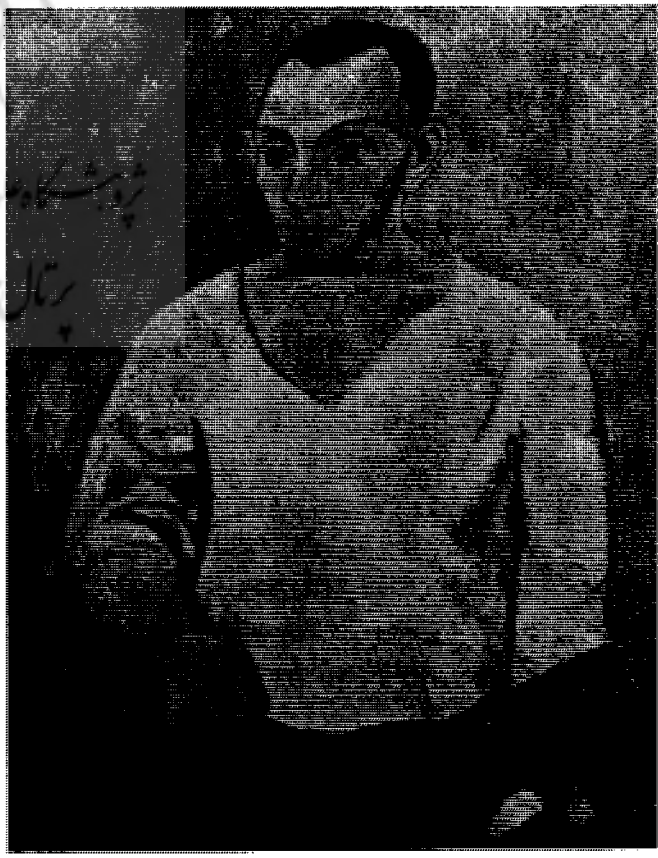
در صورتی که انقلاب رنسانس، کیش نابغه‌پرستی و کارکزاری هنرمندان را به‌عنوان مدخل اصلی اوضاع معاصر جهان غرب بدانیم، این عصر در طی کذار خود تا به امروز علم طغیان علیه اقتدار کارکزاران خود برافراشته و اکنون از بازماندگان آن نوابغ می‌خواهد تنها چیزی را بگویند که باید گفته شود و هنری را عرضه بدارند همسوی حرکتی که جز نابودی بنیادهای معنوی انسان مقصد دیگری پیش رو ندارد.

راهی که تمدّن جدید غرب از ان گذشته، و اکنون هم در آن طیّ طریق می‌کند، راهی نیست که به شناخت ادم از حقیقت منتهی شود. این تمدّن هرچه بیشتر در مسیر خود پیش رود فاصلهٔ انسانهای گرفتار آن از حقیقت بیشتر می‌شود. هنر و هنرمند معاصر نیز تا آنجا که به همراهی این قافلهٔ غافل دل بسته و با او راه می‌سپارد، از منشأ و سرچشمهٔ حقیقت هنر دور و دورتر می‌شود. با این توصیف کلّیت تمدّن جدید وسمت و سوی آن، تیغی است که رشتهٔ القائات هنرمند را از حقیقت هنر بریده و به او اوهامی را القا می‌کند که دخلی به کشف حقیقت آن ندارد، بلکه سرچشمه از القاناتی می‌گیرد که محرّک آن جز شیطان نیست که از آغاز خلقت عهد بر این بست تا راه آدمی بزند و او را به طغیان بخواند، و از انجا که این دوران هرچه بیشتر از عصر بعثت انبیاء فاصله می‌گیرد بی‌حقیقتی را در خویش به تکامل می‌رساند، لاجرم هنر زاییده و همراه او نیز در همان جهت سیر خواهد کرد.

دنیای جدید که از هر سو تحت تسلّط و سیطرهٔ روابط تولید و مصرف و ماشین‌زدگی است، روح انسان را نیز تحت تسخیر القائات خود درآورده، و روحی که محو و مبهوت این روابط باشد چگونه می‌تواند از الهامات روحانی مدد بجوید؟ از انجا که نظام اقتصادی و ابزار و روشهای تولید و مصرف بر روح و جسم انسانها مسلّط شده، انچه نیز به نام هنر از او صادر می‌شود به همان اندازه تحت سلطهٔ ابزار و نظام تولید و مصرف است، و جز اینکه او را به غفلت بکشاند هدف دیگری را برای خود متصوّر نیست. هنر این دوران انعکاسی از غفلت و اوهام انسان معاصر است و هنرمند واسطه‌ای است تا این ادم به غفلت رسیده را از هدف و حقیقت هستی هرچه بیشتر غافل کند. این هنر هرچند در ظاهر با توسّل به جلوه‌های کمّی زیبایی ابراز وجود می‌کند، امّا در باطن خود غفلت آدمی را عمق بخشیده و او را از توجّه به حقیقت بازمی‌دارد. در واقع تمدّن جدید هنر را به مثابهٔ کالایی اقتصادی می‌پندارد که سود نهفته در آن «خود-فراموشی» انسان است، تا برگزیدگان سود اندیش با خیالی اسوده‌تر به راههای کسب منافع بیشتر بیندیشند.

روزگار قرن هجدهم فرصتی بود تا منادیان اسارت انسان پایه‌های سلطهٔ خویش را محکمتر کنند. روابط جدید این دوره از کلّیت انسان، جزئی منزوی می‌سازد که تنها به خود بیندیشد و در دورانی بی‌انتها کرد فردیت خویش بکردد، و در دایرهٔ این گشت اسیر بماند. همچنین است که انزوا و جزوی شدن در روابط، در ادامهٔ خود ذهنیت او را به ذهنیتی انزوا و انتزاع طلب

● جکومو بالا، سگ و فلاده، (۱۹۱۲)



تبدیل می‌کند که دیگر قادر نیست به وحدت در هستی بیندیشد. این انتزاع‌طلبی در اندیشه، همان است که انتزاع در هنر را به دنبال می‌آورد ماشین، ابزار و تکنولوژی شکل‌دهندهٔ روحیات و خلافیتهای روح ادمی می‌شود. همچنان‌که ماشین اشیاء را تولید می‌کند، هنرمند به تولید هنری می‌پردازد که دیگر هنر نیست بلکه کالایی است در عرصهٔ روابط اقتصادی.

پیوستگی عمیق میان هنر و حقیقت، که دین محل اجتماع و انطباق ان دو است، همان عهدی است که هنرمند امروز ان را از خاطر برده است و هنر به دنبال جدا شدن از اعتقاد دینی به نوعی فعالیت انسانی کهنه شده تبدیل گردیده که تنها لایق انزوا، کوشه‌گیری و حاشیه‌نشینی تمدن انسانی به شکل کنونی‌اش می‌باشد و در ظاهر تنها زمانی ارزش می‌یابد که بازارهای مصرف برای جلب مشتریان خود پولهای کلانی را به خرید و فروش ان اختصاص می‌دهد.

دنیای باشکوه اقتدار هنرمند که تحت هجوم تئوریهای علمی و استیلای فرهنگ آزمایشگاهی، به کنج زوایای ذهن او کریخته است، از سویی سربرمی‌اورد که گریزگاهش را تنها در فرار از واقعیات می‌یابد. در واقع راه فرار او، نه راهی است که اندیشمندانه و با معیارهای اصولی و بر پایهٔ درکی عمیق و صحیح از هنر به رویش گشوده شده باشد، بلکه راهی است که ناگزیر به عنوان تنها راه حیات هنری هنرمند تلقی شده و خلاصی از ان میسّر نمی‌شود. الاّ به قیمت ترک علایق هنری. او که در چنین مخمصه‌ای گرفتار امده، ناچار سر بر استانی می‌گذارد که در ان هنر شعبده‌ای است در کیسهٔ طزاران و زیردستان. لاجرم، چه بخواهد و چه نخواهد، به هنری خواهد پرداخت که نطفه‌اش در رحم این تمدن پرورده شده است. بنابراین «سرکرمی» و «بازی» او چیزی نیست مگر تجربه در امکانات عناصر و ابزار مورد استفادهٔ هنر.

پرداختن نقاشی معاصر به انتزاع، به‌عنوان محصول همهٔ فراز و فرودها و تجربیات نقاشان، و کلاً به‌عنوان بن‌بست ناگزیر گریز از محتوا در هنر نقاشی، هنوز هم می‌تواند بحثی قابل توجه باشد. خصوصاً اینکه نقاش وقتی بر سر دوراهی پرداختن به موضوع در نقاشی یا پذیرش فرم و سرانجام انتزاع خالص قرار می‌گیرد، پذیرفتن یکی از این دو راه، انتخابی مهم در مسیر حرکت هنری‌اش می‌باشد. از این نظر تعابیری که از انتزاع و سابقهٔ ان در نقاشی مراد می‌شود، قابل توجه است.

گروهی را اعتقاد بر این است که انتزاع اصولا چیز تازه‌ای نیست. در مقاطعی از تاریخ هنر، گاه گریز از طبیعت «انتزاع» بوده و گاهی نزدیکی به آن. به‌حساب این عده، انسان شکارچی طبیعت‌گرا بوده است و انسان کشاورز طبیعت‌گریز. این تناوب و بندبازی هنر بین گرایش به طبیعت و گریز از آن، همواره بوده و خواهد بود. در حالی که «کاندینسکی» (۱۸۶۶-۱۹۴۴)، پیشوا و مقتدای انتزاع‌گران معاصر، بر این اعتقاد است که: «هر دورهٔ فرهنگی، هنری می‌افریند که ویژهٔ آن دوره است و هرگز تکرار نمی‌شود».[۱]

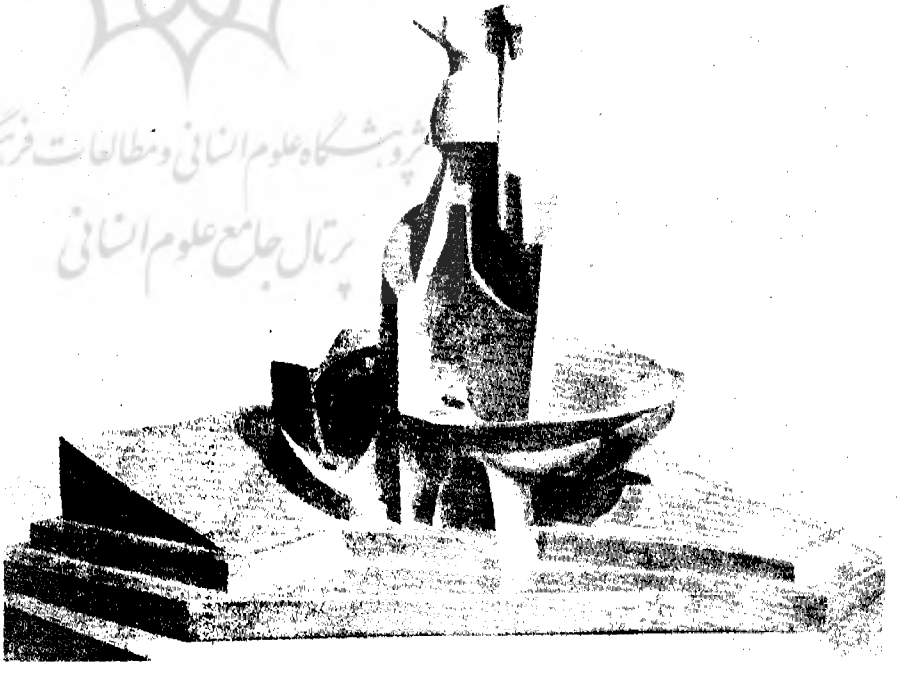
پاره‌ای نیز براین نظرند که انتزاع نتیجهٔ ناگزیر دورانی است که انسان در ان دوران نتوانسته نقش سازندگی خود را در ساختمان تاریخ ایفا کند ونقاشی «غیر انتزاعی»[۲] حاصل روزگاری است که طیّ آن انسان کردانندهٔ اصلی چرخهای دوران خویش بوده است. با این توصیف، خودبخود انتزاع و انتزاع‌گری دورانهای کهن و دورهٔ متاخّر را، به ترتیب تاشی از تحت سلطهٔ طبیعت و مسخر ماشین بودن انسان دانسته و عامل مشترک عدم نقش کافی و محوری او در این دوره‌ها را باعث دور شدن از طبیعت‌گرایی در نقاشی می‌دانند: «از لحاظ تاریخی، تصویر انسان... خاصّ دوره‌هایی است که انها را دوره‌های انسانی (اومانیستی) تاریخ می‌نامیم. در این دوره‌ها، انسان مقیاس همه چیز است و همه چیز برای کمک به اکاهی انسان از فعالیت حیاتی به‌کار می‌رود».[۳]

این در حالی است که زیر سؤال رفتن نقش آدمی در دوران معاصر بر پایهٔ ارادهٔ همین انسانی شکل گرفته که اکنون این نظرات از او صادر می‌شود. ضمن آنکه در دورانهای کهن اگر انسان مقهور طبیعت بوده است به دلیل عدم بهره‌برداری از تواناییهای بالقوهٔ خود بوده. در حالی‌که در دوران معاصر، انسان اسیر تواناییهای بالفعلی است که از او سر زده است و مسلّم آن قسم تواناییهایی که در مرتبهٔ نزول از شان حقیقی خویش به پرورش و استفاده از انها روی می‌آورد.

در هر حال، عوامل بسیاری باعث شد که هنرمندان نقاش به نقش طبیعت‌گرایانه و لزوم حضور موضوع در نقاشی شک کرده و با این اعتقاد و ذهنیت جدید به تجربه و آزمایش در محدودهٔ عناصر و ابزار مورد استفادهٔ خود روی بیاورند.

چنان که گذشت، دنیای ذهنی هنرمند نقاش که روزبروز بیشتر در محاصرهٔ نظرات علمی قرار گرفته است، او را بدانجا رهنمون می‌شود که برای نقاش پرداختن به امکانات بصری ابزار و عناصر (خط، رنگ، بافت و...)، بدون حاجت به موضوع، کفایت می‌کند. از سوی دیگر، هالهٔ وهمی که از تقابل نیازهای خود عاصی هنرمند با نظم اجتماعی- فرهنگی این دوران بر دیدگاههایش سایه می‌افکند، او را به دنیایی از اوهام و تخیّلاتی سوق می‌دهد که جز سرابی موهوم، هیچ سامانی در برابرش شکل نمی‌گیرد.

در این حال علم- مدارانی که جز در راستای نفی بنیانهای معنوی جهان گام نمی‌زنند، ادّعای تفسیر علمی جهان و شناخت قوانین آن را داشته، بشر را بی‌نیاز می‌دانند از اعتقاد به آنچه زیر چاقوی جرّاحی تشریح نشود. تحوّلات در همهٔ



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زمینه‌ها چنان با علم‌زدگی درمی‌آمیزد که بازار هرچیز با معیارهای محدود آزمایشگاهی ارزیابی می‌شود و عقل علم‌ـ مدار بر تمامی جهت‌گیری‌های این دوران حکم می‌راند.

این گرونه، علمی که در قبال واگذاری روح دانشمند به شیطان حاصل شده است، به نوبت خود، در قبال دست یافتن بر روح هنرمند به او اجازهٔ هنرآفرینی می‌دهد. این بار «فاوستوس هنرمند» روح هنر را در قبال اکتشافات علمی به آزمایشگاه می‌سپرد. در این حال بدیهی است هرچه علوم جای خود را بیشتر در میان انسانها و اجتماعات علم‌زده باز می‌کند، در مقابل، روح معنوی و اعتقاد دینی از آنجا رخت بست، و در کمکشتکی خود، مبدّل به بلبل غریب سرخشته‌ای می‌شود که از استخوانهای دفن‌شدهٔ حقیقت هنر در زیر شجر ممنوعه، جان گرفته و تا زمانی که آدم عهد خویش را با حقیقت تازه نکند، همچنان سرخشته خواهد ماند.

در این دوران، عهدی که بشر با شیطان استوار کرده اورا وامی‌دارد تا خدا و قداست عطرت خویش را از صحنهٔ زندگی کنار گذاشته، سر بر دامان ابلیس بگذارد. او احساس می‌کند توانایی آن را دارد که بس از آدم، برجای خداوند بنشیند و بر زمین و آسمان فرمان براند. دست به سوی همه چیز بگشاید و حرمت هیچ قداستی را نگاه ندارد. «تو ای انسان، ایمان که مرزی تو را محدود نمی‌کند. حدود طبیعت خویش را خود باید معیّن کنی... تو در مقام سازنده و طراح و شکل‌دهندهٔ خود می‌توانی چنانکه خود می‌خواهی خویشتن را با شکل دهی. تو این قدرت را خواهی داشت که راه انحطاط در میان حیوانی را که شکلهای پستتر زندگی دارای یا از میان برخیزی و تکامل‌یافته تجدید حیات یابی و به سوی عالیتری که بازمانده، بالود تصمیم.»[۴] و شیطان که به او قدرتی از این دست را ارزانی داشته، نشانه‌های معنوی خود را تا سرانگشتهای از دست داده است. «نشانه‌های اخلاقی و معنوی او متلاشی شده و اکنون بهای این متلاشی شدن را به صورت سرکشتکی و کمکشتکی جهانی می‌پردازد.»[۵] در نزد او هنر چنان برنیسان و پراوهام و سرشار از کابوسهای وحشتناک جلوه کرده، که آدمی در مقابل وقاحت آن انگشت بر دهان می‌ماند. و این نه عجیب است. زیرا آنچه از شیطان صادر می‌شود، اگرچه از مجرای فطرت آدمی می‌گذرد، امّا ظهورش جز غین و سرکشتکی برای او به ارمغان نمی‌آورد و این سرکشتکی همان چیزی است که از هنر و هنرمند موجوداتی می‌سازد در راستای اهداف تمدّن سلطه‌گر.

در قرن نوزدهم زولا (۱۸۴۰ـ ۱۹۰۲) فریاد می‌زند: «قرن ما قرن علم است. نویسنده باید اکتشافات داروین و «کلود برنار» یعنی نظریهٔ اصل انواع قاطعیت تأثیر محیط، فوانین وراثت... را بکار برد.»[۶] و دوست او «سزان» هنرمند را دستگاهی می‌داند برای هضم «دریافتهای حسّی».[۷]

پژوهشهای دانشمندان فیزیک در مورد زمان، مکان، نور و حرکت، نظریات جدیدی را دربارهٔ ماده، انرژی و... ارائه می‌دهد. «گسترش علوم تجربی علاوه‌بر اینکه امر کشفیاتی را سبب می‌شود که آنها نیز با اتکا به ابزار خویش در آزمایشگاهها به دنبال خدا بگردند، اهل هنر را نیز به سوی تجربهٔ صرف در اجزاء و عناصر مربوط به کار خویش وامی‌دارد. «هنر جدید»، مانند دانش جدید، با ابزار کارش آزمایش می‌کند، در امتناعاتش تحقیق می‌کند و شکلهای جدید، کشف و ابداع می‌کند».[۸]

ریاضیات به‌عنوان مظهر خالص علوم، تأثیرات خود را در تعابیر هنری نیز برجا می‌گذارد. کمیت‌های عددی و مخصوصات ریاضی در فرم، که میدان اصلی یکتایی را تماشا شده است، به جای کیفیت چیره می‌شوند. به اعتقاد «ژوان گری» (۱۸۸۷ـ ۱۹۲۷)، فقط همین ریاضیات می‌تواند کمپوزیسیون تصویر را تعیین کند. فقط ساختمان می‌تواند موضوع اثر را به بیان دیگر آرایش عناصر مشخصی از واقعیت را که کمپوزیسیون کار هنری انجام می‌کند، پدید آورد.»

دراین زمینه «تغییر و تحلیل» «آمبرتو بوچونی» (۱۸۸۲ـ ۱۹۱۶) از حرکت، به‌عنوان یک نقاش «فوتوریست»، قابل توجه است. او در ۱۹۱۰ می‌گوید: «هر چیزی در حرکت است، هر چیزی می‌دود. هر چیزی شتابان می‌دود. پیکره‌ای که در برابر خویش می‌بینیم هیچگاه ساکن نمی‌شود، بلکه تا ابد پدیدار و ناپدید می‌شود. در اثر پایداری تصویرها در شبکیهٔ چشم، اجسام متحرک به تعداد بیشتر و با شکلی دیگر دیده می‌شوند و همچون امواج در فضا، از پی یکدیگر می‌آیند. مثلا اسبی که تاخت می‌رود، چهار پا ندارد: بیست پا دارد و حرکات این پاها مثلثی شکل است.»[۹]

●

عموما واژهٔ «آبستره»[۱۰] را در ترجمهٔ فارسی هم به معنای «انتزاع» و هم به معنای «تجرید» برگردانده‌اند. در حالی که معانی این دو واژه با یکدیگر تفاوتهای اساسی دارند. ضمن اینکه کوششی برای تفکیک این دو معنی و نشان دادن تمایز آنها نشده. تذکّر این نکته در همین حد ضروری است که بکارگیری واژه «تجرید» به‌عنوان معادل آبستره، از یک سو پی‌بردن به مفهوم «تجرید» و از سوی دیگر ناشناختی دقیق با شیوهٔ نقاشی آبستره را نشان می‌دهد.

● ناتوم گابو، نخستین سرویس ساختمانی، (۱۹۱۵)

● پابلو موریان، درخت سیب در شکوفه، (۱۹۱۰)

● وسیلی کاندینسکی، خاکستری تسلط، (۱۹۳۰)

اساسا «تجرید» در فرهنگ ما معنایی بسیار وسیع و معنوی داشته و کاملاً متفاوت است از انتزاع. این واژه در جایی می‌تواند به‌کار گرفته شود که امر مقدّسی اتّفاق افتاده باشد[11]. با توجّه به نمونه‌هایی که به‌عنوان نقاشی آبستره مطرح شده‌اند، معادل کردن آبستره با این معنی که: «(تجرید) عملی از ذهن (است) که صفتی از صفات چیزی یا جزئی از اجزای معنایی را به‌نظر آورده و سبب غفلت از اجزای دیگر شود، در صورتی که آن جزء و یا آن صفت به‌تنهایی و مستقلا نتواند وجود داشته باشد: مثلا تصوّر

● واسیلی کاندینسکی. گوشه‌های تیز، شماره ۴۲۷، (۱۹۲۳)

شکل یا قطر یا رنگ یا وزن یک کتاب، قطع نظر از دیگر صفات و خصوصیات»[12] به خطا رفتن است، زیرا در این صورت معنی تنها یک مفهوم ذهنی است و نمی‌تواند صورت عینی به خود بگیرد. از این لحاظ معادل کردن «ابستره» با واژهٔ «انتزاع» به معنی «برکندن»، «واستدن» و «کرفتن» صحیح‌تر به نظر می‌رسد[13]، با توجّه به اینکه در نقاشی آبستره، طبق ادّعا، صورتی انشاء می‌شود که مدّعی هیچ موضوعی نیست و در واقع صورت از معنی کنده شده است. که‌البتّه این نیز خود جای چون و چرا دارد. زیرا هیچ صورتی نمی‌تواند فارغ از معنی باشد در واقع وجود معنی است که صورت را در وجود می‌آورد.

علاوه‌براین، خلط معانی از اینجا ناشی می‌شود که واضعین و پیروان نقاشی «آبستره» خود نیز تلقّی واحدی از آن مراد نمی‌کنند. این تلقی کاهی ان نوع نقاشی است که فارغ از نمایش شیء در خارج باشد و کاهی منظور تصویری است که از یک شکل واقعی اتّخاذ شده ولی جزئیات ان به قدری ساده شده باشد که دیکر شکل نمایشی و تشابه خود را با نمودهای طبیعی از دست بدهد: «منظور از انتزاع، آن چیزی است که از طبیعت مشتق یا جدا شود. یعنی شکل خالص یا اصیلی که از جزئیات عینی منتزع شده باشد».[14] و «برای رسیدن به آبستراکسیون، همیشه باید از یک واقعیت ملموس شروع کرد».[15]

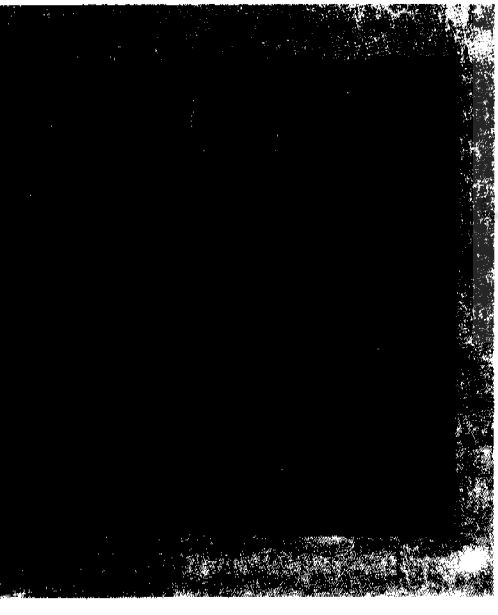
کاندینسکی که خود واضع و مروّج این شیوه است اعتقاد دارد: «در هنر، عدم امکان و بیهودگی تلاش برای شبیه‌سازی دقیق یک شیء و گرایش به سوی تجسّم کامل آن، عواملی هستند که هنرمند را از رنگ‌آمیزی دقیق و نعل به نعل دور می‌سازند و به سوی اهداف هنری صرف سوق می‌دهند. و این امر ما را با مسئلهٔ «ترکیب» مواجه می‌سازد».[16]

در معنای دوم- تجرید- باز هم کاندینسکی است که از آن به معنای نقاشی برخاسته از «نیاز درونی» تعبیر می‌کند: نیازی که به قول او عنصر اصلی هنر است: «هنرمند باید تنها نیاز درونی‌اش را پاس دارد و به سخنان او گوش بسپارد».[17] و این تعبیری است که می‌توان آن را به «تجرید» معنی کرد. امّا معنایی که عموماً از آبستره مراد می‌شود، با توجّه به ویژگیهای تجسّمی نقاشی، آثاری است که مدّعی نشان دادن شکل و موضوع خاصّی نباشند: که این در خود حاوی تناقض است. در حقیقت، نوعی بی‌شکلی که در ماوراء خود نیز تلقّی شکل و مضمون خاصّی را ننماید. به این معنی که ما در تصوّر خود شکلی از عدم را متصوّر شویم. در این صورت معلوم نیست نقاش چگونه قادر است از بی‌شکلی و عدم، شکلی را ترسیم کند؟!

در هر حال آبستراکسیون، به معنای «انتزاع»، عاری کردن شیء و یا مضمون از ویژگیهای طبیعی و واقعی است، بدون آنکه از این رهگذر رسیدن به هدف متعالی‌تری نسبت به عالم واقع و طبیعت مورد نظر هنرمند باشد. با این تعبیر، روی آوردن به انتزاع تاثیر هرچه بیشتر القائات موهوم نفسانی و الهامات و خواطر شیطانی در هنر است و دقیقا ریشه در سوبژکتیویسم (ذهنیت‌کرایی نفسانی) دارد. در اینجا «سوژه» یعنی «موضوع» یا «فاعل‌شناسایی» اصالت دارد و همه چیز اعمّ از طبیعت و عالم واقع، فی نفسه اهمیّت نداشته و دارای ارزش ذاتی نیست. دید خاصّ فردی هنرمند است که محور محاکات و ابداع هنری قرار کرفته است.

و امّا «تجرید»، کذشت از طبیعت و عالم واقع برای کشف و نائل شدن به حقایقی است که در پس ظواهر مادی و طبیعی پنهانند. یعنی کشف حقیقت و حقایق و سیر در عالم معنا به واسطهٔ صورتهای خیالی و بر بال خیال. براین معنا می‌توان نقاشی قدیم ایران (مینیاتور) را نیز در واقع نوعی‌نقاشی‌تجریدی به حساب آورد که در آن هنرمند براساس دید خاص و فردی به محاکات و ابداع نپرداخته است، بلکه به واسطهٔ صورتهای خیالی با اشتراکات مفهومی (رمزآمیز) به کشف حقایق موضوع نقاشی می‌پردازد.

به‌علاوه هر شکلی- حتّی انتزاعی- دارای خصوصیات عام اشکال می‌باشد. با این توصیف، آیا ورای اشکال آبستره که نمی‌خواهند نمایشگر موضوع و هدف خاصّی باشند، مضمون و مفهومی می‌تواند وجود داشته باشد؟ پاسخ این سؤال را «پیکاسو» چنین می‌دهد: «تو می‌توانی



● کازیمیر مالویچ. عنصر پایه. سوپرماتیسم. (۱۹۱۲)

دهها هزار پردهٔ آبستره و یا پرده‌های دیگری در این مایه، یا در مایهٔ «تاشیست» بکشی. حتّی اگر پردهٔ نقاشیت سبز هم هست، باشد! «مضمون»تو رنگ سبز است! همیشه مضمونی هست؛ تمام شدن مضمون حرف مسخره‌ای است: امکان ندارد».[18]

در جایی دیگر نیز می‌گوید: «برای رسیدن به آبستراکسیون، همیشه باید از یك واقعیت ملموس شروع کرد... هنر زبان نمادهاست».

برخلاف تعبیر متعارف از انتزاع، ورای ظاهر اشکال آبستره، به هر حال مفاهیمی وجود دارد. در صورتی که نقاشان آبستره هیچ یك به این موضوع اعتقاد ندارند که نقاشی آنها توانایی انتقال موضوع را دارد. البتّه این که شکلی صورت‌یافته از «برانگیختگی درونی» به طریقی ناخودآگاهانه روابطی با ادراك خودآگاه ما برقرار سازد، بحث دیگری است که با فرض حضور «هنر شهودی»[۱۹] که مبتنی بر الهامات رحمانی است و جلوهٔ حق است بر دل هنرمند، می‌تواند مطرح باشد؛ امّا خلط آن با مبحث فعلی منجر به شبهه خواهد شد.

امّا این که بعضی معتقدند بی‌شکلی‌های آثار متأخّر نقاشی، شبیه بی‌شکلی‌های موجود در طبیعت می‌باشد نیز نمی‌تواند اصالتی برای آنها کسب کند، بلکه تنها اصالت موهومی را برای این آثار پیشنهاد می‌کند که باید گفت این شباهت نه از جنس شناخت عمیق هنرمند آبستره کار از طبیعت است. بلکه این تعبیر به تعبیر کیهان‌شناسانی می‌ماند که در اثر جهل نسبت به گذشته و مبدا جهان، نظم موجود را صرفاً ناشی از تودهٔ بی‌صورت مادّی می‌دانند که جهان از آن انتظام یافته، بی‌آنکه شعوری متعالی در آن مؤثّر بوده باشد. در هر صورت، این که بی‌شکلی نقاشیهای متأخّر را بخواهیم به ساختمان اتمی عناصر مربوط یا شبیه بدانیم، کسب بی‌اعتباری برای طبیعت و ساختمان اتمهاست. این در صورتی است که ساختمان اتمی عناصر را تصویری از طبیعت بدانیم که با واقعیت منطبق باشد، و این را بسیاری از دانشمندان هم نمی‌توانند قبول داشته باشند، بلکه این تعابیر علمی را صرفاً نوعی مدل یا الگو می‌دانند که لزوماً با واقعیت هستی منطبق نیست و تنها استفادهٔ عملی و پراگماتیك دارد. «این نقاشیها یك زمینهٔ غیر منتظر و یك معنی مخفی را آشکار می‌سازند. آنها غالباً به صورت تصویرهای کم و بیش دقیق خود طبیعت درمی‌آیند و شباهت حیرت‌انگیزی به ساختمان اتمی عناصر آلی و غیر آلی طبیعت دارند. این یك حقیقت شگفت‌انگیز است. انتزاع خالص به صورت تصویری از طبیعت درآمده است.»[۲۰]

ضمن اینکه «کابو» نقاش «کانستراکتیویست» معاصر طی مصاحبه‌ای راجع به هنر جدید می‌گوید: «نقاشیهای امروز، دوبعدی، بدون تصویر ذهنی و عاری از عنصر «ساخت» - به عبارتی، بی‌شکل - هستند. اگرچه من هنرمندان را به این دلیل سرزنش نمی‌کنم، ولی باید بگویم که آنها خود محصولی از زمانهٔ بی‌شکل ما هستند.»[۲۱]

به هر حال آنچه بیش از همه روشن است، جدا شدن نقاشی از مفاهیمی است که پیش از این به آنها می‌پرداخت. هنگامی که آن مفاهیم، که عمدتاً رنگی از مذهب و معنویت داشته‌اند، از حیطهٔ تفکّر هنرمند رخت برمی‌بندد، نمود آنها در آثار نقاشی نیز نابجا می‌نماید. یا به شکلی درمی‌آیند که از قداستها و مفهوم حقیقی خود به دور می‌افتند، که اگر این نباشد، باید در ارتباط هنر مدرن و تمدّن معاصر شك کرد.

نزول تفکّر و ذهنیت هنرمند وقتی به جایی ختم شود که در دایره‌ای محدود سرگردان باشد، آنچه نیز به عنوان اثر هنری از او صادر می‌شود، گویا و نشانگر همان محدودهٔ خاص می‌باشد. البتّه این در صورتی است که تراوشات ناخودآگاه ذهن و روان او را به کناری بگذاریم، و از آنجا که خودآگاه هنرمند و شخصیت هنری او کاملاً شکل گرفته و مسخّر داده‌های خودآگاه و روابط موجود است، آنچه نیز از خودِ ناهشیار او ممکن است سر بزنند به محض رسیدن به لایهٔ آگاه، رنگ می‌بازد و گرفتار ارزش‌گذاری‌های این لایه می‌شود، به‌طوری که اقتدار عناصر آگاه و صافی‌های بیدار ذهن و ضمیر هوشیار سدّی می‌شوند در برابر بروز هویت ضمیر ناخود. در واقع، در این مرتبه از ارتکاب عمل هنری، انطباقی صورت می‌گیرد میان ضمیر ناخود و خودهوشیار؛ ضمن اینکه این همه در صورتی است که فرض را بر این گذاشته باشیم که جز القائات موهوم، رگه‌هایی از هنر ناب نیز بنابه فطرت آدمی سعی در بروز داشته باشند، وگرنه آنچه از خودِ ناخود سر می‌زند همان القائات موهومی است که تناقضی با خودآگاه هنرمند نداشته جز در «صورت» بروز خود. که این نیز بستگی به تعالیم، شخصیت فردی، تجارب و علایق خاصّ هر فرد دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ پاورقیها:

۱.
W. Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art. Dover Publications, inc./ N.Y. P.1

۲. Non- Abstraction.

۳. «معنی هنر»، «هربرت رید»، صفحهٔ ۲۵.

۴. «کنتاجیووانی پیکو دالامیراندولا»، اومانیست ایتالیایی (۱۴۶۳ تا ۱۴۹۴). به نقل از «سیری در ادبیات غرب»، نوشتهٔ «جی.بی. پریستلی»، صفحات ۱۱ و ۱۲.

۵. «انسان و سمبلهایش»، «کارل گوستاویونگ و دیگران»، صفحهٔ ۳۹۷.

۶. «ضرورت هنر در زندگی اجتماعی»، ارنست فیشر»، صفحهٔ ۱۰۸.

۷. همانجا، صفحهٔ ۱۰۵.

۸. «هنر در گذر زمان»، «هلن‌گاردنر»، صفحهٔ ۶۱۵.

۹. همانجا، صفحهٔ ۶۲۵.

۱۰. Abstraction

۱۱. تجرّد: این اصطلاح عرفانی است و در تعریف آن گویند: «تجرّد خود را از علایق دنیوی مبرّا کردن است تا آماده شود برای شهود حقایق» («فرهنگ علوم عقلی»، دکتر سید جعفر سجادی).

۱۲. فرهنگ پنج جلدی معین، انتشارات امیرکبیر.

۱۳. انتزاع: آبستراکسیون

آبستره (انتزاعی): (۱) غیر انضمامی؛ منتزع از مصداقهای خاص یا اشیاء مادی (۲) بیانگر کیفیتی منتزع از هر شیء خاص یا مادی؛ زیبایی یك کلمهٔ «انتزاعی» است. (۳) تئوریك، نه-عملی (۴) هنر انتزاعی: هنر منتزع از واقعیت که در آن طرحها یا فرمها ممکن است مشخص و هندسی باشند یا سیّال و بی‌شکل.

آبستراکسیون (انتزاع): (۱) جدا کردن؛ انتزاع (۲) ایجاد یك ایده، مثلاً از کیفیتها یا ویژگیهای یك چیز، توسّط انتزاع ذهنی آن از مصادیق خاص یا اجسام مادی (۳) یك معنای واقعی و غیر عملی (ترجمه از دیکشنری WEBSTER).

۱۴. «فلسفهٔ هنر معاصر»، «هربرت رید»، صفحهٔ ۱۲۳.

۱۵. «پیکاسو سخن می‌گوید»، ترجمهٔ «محسن کرامتی»، صفحهٔ ۹۸.

۱۶. CONCERNING THE SPIRITUAL..., P.30

۱۷. همانجا، صفحهٔ ۳۵

۱۸. «پیکاسو سخن می‌گوید»، صفحهٔ ۶۴.

۱۹. شهود: این اصطلاح عرفانی است و به معنی «مشاهده» و «دیدن» و «گواه»، و در اصطلاح «رؤیت حق به حق» شهود بود. («فرهنگ علوم عقلی»، دکتر سجادی).

شهود: INTUITION

علم و آگاهی یا آموختن بی‌واسطهٔ چیزی، بدون بهره‌گیری آگاهانه از استدلال و فکر؛ دریافت و درك مستقیم و بی‌واسطه. (ترجمه از دیکشنری WEBSTER).

۲۰. «انسان و سمبلهایش»، صفحهٔ ۴۵۲.

۲۱. مجلهٔ «بررسی»، شمارهٔ ۹ و ۱۰، مصاحبه با کابو (۱۹۵۶).