منظر نقاشی معاصر

نقاشی و موسیقی

■ عبدالمجید حسینی‌راد

«موریس دنی» (۱۸۷۰- ۱۹۴۵) نقاش فرانسوی و از بنیان‌گذاران گروه «نبی‌ها»، به قول رایج، جزو اولین نقاشانی است که به رنگ و امکانات بیانی آن به‌طور مستقل متوجّه می‌شود:

«باید به یاد آورد که پردهٔ نقاشی پیش از آنکه تصویر اسبی، یا زن برهنه‌ای، یا نمایش داستانی باشد، سطح گستردهٔ ملوّنی است که‌رنگهای آن با نظم خاصّی تنظیم شده‌اند».(۱)

و «خوان‌گری» که شکل هندسی اثر نقاشی را در ترکیب کار نقاش پایه و اساس می‌دانست، در جایی می‌گوید: «فقط ساختمان هندسی می‌تواند موضوع اثر، یا به بیان دیگر، آرایش عناصر مشخصی از واقعیت را که کمپوزیسیون کار هنری ایجاب می‌کند، به وجود آورد».(۲)

«مالەویچ» (۱۸۷۸- ۱۹۳۵)، که نقاشی را تنها با ترکیب عناصر هندسی میسور می‌دانست، اعتقاد داشت: «نقاشی باید تنها از ترکیب عناصر هندسی، چون چهارگوش و دایره و سه گوش و چلیپا، در وجود آید».(۳)

توجّه به هر کدام از عناصر: خیال، رنگ، نور، خط، ریتم، ترکیب... گروهی از نقاشان را گرد هم می‌آوَرَد. عدّه‌ای تحت تسلّط غنای رنگی به نقاشی می‌پردازند و گروهی به خط و امکانات بصری آن متوجّه می‌شوند. سرانجام عدّه‌ای به ترکیب، و بعضی به ریتم و اصالت آن دقیق می‌شوند. به‌علاوه، هر کدام نیز حقّانیت هنر نقاشی را با طرز تلقّیِ فردی خود از واقعیت منطبق می‌داند.

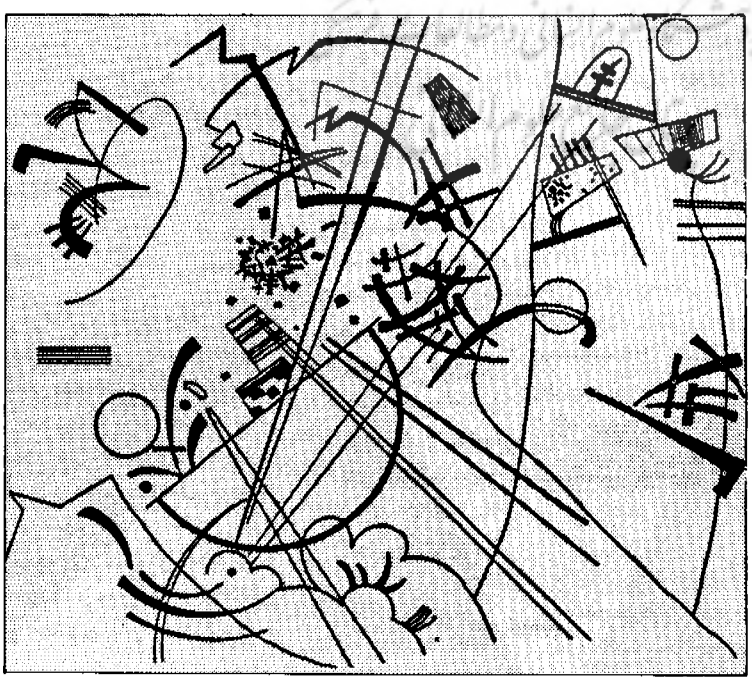
«آندره برتون» در بیانیهٔ ۱۹۲۳ خود که بیانیهٔ نقاشان سوررآلیست است، مبنای خلق اثر هنری را «ناخودآگاه» هنرمند عنوان کرده و بر مبنای آن، عمده‌ترین نظر سوررآلیسم را این‌گونه توجیه می‌نماید: «قویترین تصویر سوررآلیستی آن است که دارای بالاترین درجهٔ اختیار باشد و طولانی‌ترین زمان را برای ترجمه به زبان متعارف مصروف خود کند».(۴)

در پی این نظرات، «موندریان» نقاش هلندی، ریتم و مناسبات آن را اساس همهٔ پدیده‌ها می‌داند که در حالتی متعادل برای نقاش مشخص می‌شود. او با این اعتقاد نقاشی می‌کند که: «اگر از طریق اندیشه به این ادراک برسیم که هرچیز، از نظر زیباشناسی، به واسطهٔ یک سلسله تعادلها برای ما مشخص می‌شود، امر ممکنی است. زیرا فکر این تجلّی وحدت بالقوّه در آگاهی حضور دارد... ریتم مناسبات فیمابین رنگها و اندازه‌ها، آنچه را که در همبستگی زمان و فضا جنبهٔ مطلق دارد، عیان می‌سازد».(۵)

■ «روحانیت» در هنر کاندینسکی در واقع جای خالی معنویات و به بن‌بست رسیدن «مدرنیسم» را در هنر معاصر نشان می‌دهد.

پراکندگی آراء و شیوه‌های هنرمندان و تنوّع تلقّی هر کدام از نقاشی و هنر، سیری است که الزاماً از مجموعهٔ بینشی غرب نسبت به‌هنر مایه می‌گیرد. به بیان دیگر، به اعتبار تلقّی علمی، فلسفی و هنری واحد، اندیویدوآلیسم(۶) حاکم بر تفکّر مادّی ریشهٔ این تنوّع‌طلبی هنری را در همه جای آن سامان دوانده است.

«همان زمان که موندریان پایه‌های هنر جدید را بنا می‌کرد، هنرمندان زوریخ، «ژان آرپ» و «سوفی توبر» که کاملاً از این شیوهٔ جدید بی‌خبر بودند، با فرمهای آزاد و غیر تعقّلی که برای گسترش



● کاندینسکی، ساختار خطی تصویر «رؤیای کوچک قرمز» (۱۹۲۵)

دادائیسم به آبستره لازم بود، به تجربه‌اندوزی آغاز کردند. «ماگنلی» در فلورانس به سال ۱۹۱۵، یك سلسله نقاشیهای کاملاً انتزاعی با سطوح رنگهای تند به وجود آورد».(۷)

در روسیه، ایتالیا، آمریکا و سایر کشورهای اروپایی هم این حرکتها سرانجام به نتیجهٔ واحدی می‌انجامد و آن صرفاً زدودن هر نوع تلقّی نمایشی و موضوعی در نقاشی می‌باشد.

بنا به شهرت، اولین اثر آبسترهٔ فارغ از هرگونه شباهت به طبیعت، تابلوی «آبرنگ» کاندینسکی می‌باشد که به سال ۱۹۱۰ به وجود آمد. وی تئوری شیوهٔ خود موسوم به «معنویت در هنر» را در همین سال منتشر کرد.

ایجاد ارتباط بین نقاشی و موسیقی، در اجرای اثر هنری، یکی از مسائلی است که نقاشی آبستره را قابل توجیه و توجّه می‌سازد. اگرچه ظاهراً اولین بار «شوپنهاور» (۱۷۸۸- ۱۸۶۰) گفته است که تمام هنرها میل به موسیقی دارند».(۸)

از بررسی آراءِ کاندینسکی چنین برمی‌آید که موسیقی به‌عنوان محرّك اصلی وی در دنبال کردن شیوهٔ آبستره به‌شمار می‌آید. او می‌خواهد نقاشی را به موسیقی نزدیك کند. در حالی که موسیقی هنری است فرّار و ناپایدار و سمعی که تنها در زمان شکل می‌گیرد، نقاشی علاوه‌بر نمود مادّی از بُعد پایداری در مکان هم برخوردار است و همین تفاوت موقعیت مراتب متفاوتی را برای آنها ایجاب می‌کند:

«رنگ، صفحهٔ کلید (شاسی) پیانو است؛ چشمها، چکش، و روح، خودِ پیانوست با سیمهای بسیار. هنرمند، دستی است که می‌نوازد؛ این یا آن کلید را لمس می‌کند تا ارتعاشهایی در روح ایجاد نماید».(۹)

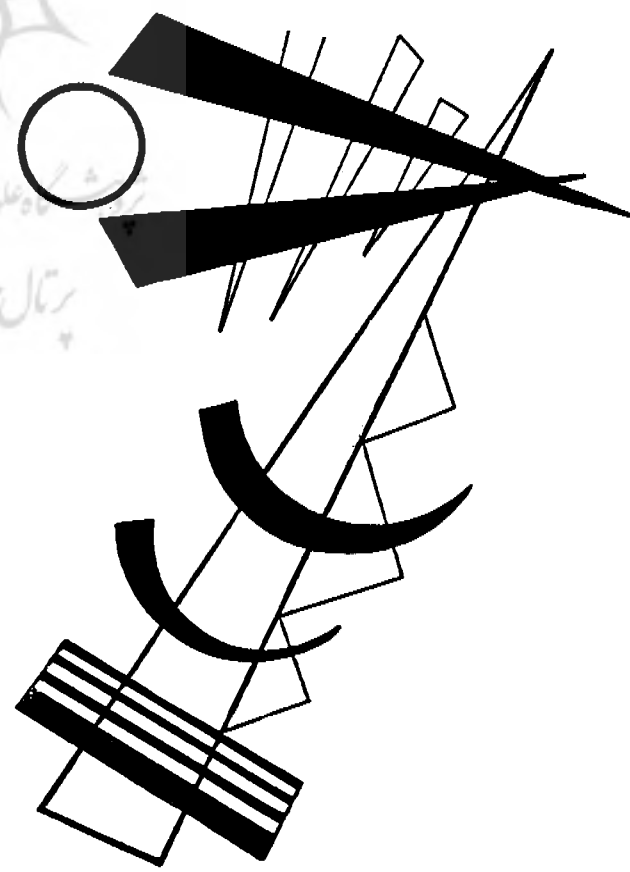
هرچند هنر در مراتب ظهور خود از راههای ارائه متفاوتی بهره می‌جوید و هر کدام از هنرها بنا به ساخت و استعداد بروز خود، از خصوصیاتی برخوردار است که ویژگی و واسطهٔ ظهور آن می‌باشد، با این حال کاندینسکی مدّعی است: «می‌توان گفت که در موسیقی، خط برترین ابزار بیان را فراهم می‌سازد. خط در موسیقی، همچنان که در نقاشی، خود را در زمان و مکان آشکار می‌کند. اینکه چگونه زمان و مکان در این دو گونه هنر با هم مرتبط می‌شوند، خود پرسش مستقلّی است که با تفاوتهایی به نوعی دقّت و وسواس مبالغه‌آمیزِ منجر شده است و اینگونه مفاهیم زمان- مکان، یا مکان- زمان بسیار متمایز از یکدیگر قلمداد شده‌اند. درجات تشدید صدا از بسیار نرم و آرام(۱۰) تا بسیار بلند(۱۱)، می‌تواند در قالب نشیب و فراز خط- یعنی درجهٔ تشعشع و درخشندگی آن- بیان شود. فشار دست بر آرشه دقیقاً با فشار دست بر مداد منطبق است.»(۱۲)

موندریان برخلاف این ادّعای یگانگی در امکان بیان هنری، چنین می‌گوید: «اگرچه محتوای همهٔ هنرها یکسان است، امکانات بیانی در هر رشتهٔ هنری، باید در قالب خاصّ آن رشته جستجو شود و نیز باید در وحدت همان قالب باقی بماند. هر هنر نشان خاص و بیانی ویژهٔ خود دارد. این است که موجودیت شاخه‌های هنری، حقانیت خویش را می‌یابند».(۱۳)

اما کاندینسکی سعی دارد نقاشی را به صورت تابعی از هنر موسیقی درآورد. این دو در مرتبهٔ ظهور لزوماً با یکدیگر تفاوتهای صوری دارند، هرچند نظر کاندینسکی در تطبیق علائم تصویری- صرفاً به عنوان نمودار- بین نقاشی و موسیقی، و رسم دیاگرام تصویری اصوات با خط و نقطه مغایرتی با هنر نقاشی و موسیقی ندارد؛ همچنان که برای همهٔ انواع هنرها ممکن است بتوان بوسیله ماشین علائم تصویری ارائه کرد، اما این همه به معنای یکسان کردن زبان ارائه اثر هنری نمی‌تواند مطرح باشد.

عامل دیگری که به عنوان یك اتّفاق تلقّی شده ولی آن را بی‌تاثیر در شکل‌گیری نقاشی آبستره ندانسته‌اند، خاطره‌ای است که از کاندینسکی نقل می‌کنند. هرچند نمی‌شود حجّت کرد که یك اتّفاق نمی‌تواند بی‌تاثیر در نوعی شناخت، کشف یا مثلاً به وجود آمدن یك شیوهٔ هنری باشد، امّا حداقل می‌توان گفت خاطره‌ای که کاندینسکی نقل می‌کند و در جهت‌گیری او به سوی نقاشی آبستره مؤثّر بوده، نمی‌تواند مجوّز پرداختن به نقاشی موضوعی و ارائهٔ مفهوم در نقاشی باشد: «نزدیك غروب بود. کاندینسکی بعد از کار در هوای آزاد، با جعبهٔ رنگ خود وارد کارگاهش شد. فکرش کاملاً غرق در تابلویی بود که آن روز کشیده بود. ناگهان تابلویی دید با زیبایی شگفت انگیز، مملو از نورهای زیبا. خیلی متعجّب شد و وقتی به تابلو نزدیك گردید، مشاهده کرد تابلویی که برای او مجموعه‌ای از فرمها و رنگها با متن نامفهوم بود، چیزی جز اثر خودش نیست که وارونه کنار دیوار گذارده شده است».(۱۴)

با توجّه به عواملی که در شکل‌گیری شیوهٔ آبستره دخیل بوده‌اند، می‌توان گفت: گریز از



● کاندینسکی / رنگهای تاکیدشدهٔ سیاه و سفید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● کاندینسکی؛ نُتهای موسیقی به نقاط ترجمه شده‌اند.

طبیعت و عدم نمود صوری جهان بیرون در نقاشی مدرن، نه به واسطهٔ توجّه هنرمند به جهان درون است، بلکه اگر توجّه به درون را به‌عنوان کشف و شهود هنری برای هنرمند محسوب بداریم، گریز از طبیعت نمی‌تواند به عنوان یك اصل مطرح باشد. چرا که هیچ دلیلی وجود ندارد مبنی بر اینکه توجّه به درون الزاماً باید با گریز از صور طبیعی اشیاء همراه باشد. درون، خود می‌تواند انعکاسی از جهان بیرون باشد، چنانکه اندیشهٔ مجرّد نیز برای به پیدا آمدن، ناچار از تمثیل و محاکات استفاده کرده و معانی ذهنی و امر مخیّل را مُمثّل می‌کند.[۱۵] از جهت دیگر موندریان برخلاف نظریهٔ توجّه به درون کاندینسکی، برای گریز از نمایش طبیعی اشیاء، توجّه به جهان بیرون و ارزشهای هنر همگانی، و نه هنر فردی، را مورد نظر قرار می‌دهد:

«تا زمانی که در کار هنری تاکید ما بیشتر روی صور نمایشی باشد، فقط بیان فردی در کارمان مسلّط است. و در مقابل وقتی عامل نمایشی کار هنری جنبهٔ بیان همگانی و جهانی به خود گیرد، «تصویر» نقش مهمّی را ایفا نخواهد کرد. بعلاوه، زمانی که متوجّه می‌شویم که تصویر بیان صرف پلاستیك را ضعیف می‌کند، دیگر چرا آن را به‌کار بریم؟»[۱۶]

کاندینسکی نمی‌خواهد به بازسازی عکاسانهٔ طبیعت و اشکال مادّی بپردازد و تلاش از این دست را عبث و صرفاً «هنر برای هنر» می‌داند که جان آدمی بر آن ناظر نیست. او به دنبال یافتن راهی برای رهایی از سردرگمی انسان و هنر این عصر است. برای بیان خود، موسیقی را به عنوان الگوی اجرای هنری می‌پذیرد و موفقیت در این راه را در استفاده از اشکال آبستره، با توجّه به غنای درونی هنر می‌داند. این همان بازگشت از گمراهی است که به دلیل نشناختن حقیقت به بیراهه می‌رود و ناگزیر سر در همان مقصدی می‌گذارد که هنر امروز بدانجا رسیده است.

روحانیت در هنر کاندینسکی در واقع جای خالی معنویات و به بن‌بست رسیدن «مدرنیسم» را در هنر معاصر نشان می‌دهد و به دنبال یافتن معنویت و درك حقیقت هنر ناگزیر به راهی می‌رود که جز آن را نمی‌شناسد. وقتی همهٔ پلهای معنوی که بین هنرمند و کار هنری‌اش وجود داشته فرو می‌ریزد، ناچار هنرمند از پلی که دیگران برایش ساخته‌اند خواهد گذشت.

در شیوه‌ای که کاندینسکی ارائه می‌دهد، «هنر می‌تواند هر شکلی را برای توجیه خود به کار برد». مهمترین اصل در این راستا، آنگونه که وی مطرح می‌کند، «اصل نیاز درونی» است، و دیگر اصول از قبیل گزینش خط، رنگ، شکل و ساخت زیباشناسانه، براین مبنا قرار دارند. او اگرچه «نیاز درونی» را بر سه رکن اساسی استوار می‌کند، امّا در رسیدن به این هدف، حتّی روشهای ممنوع نیز مجوّز عبور می‌گیرند:

«هنرمند باید تنها نیاز درونی‌اش را پاس دارد و به سخنان او گوش بسپارد؛ آنگاه می‌تواند با طیب خاطر شیوه‌ها و ابزار را در هنر خویش به‌کار گیرد، چه این شیوه‌ها مورد تایید و تجویز معاصران او باشند و چه از سوی آنان منع و طرد شده باشند. همهٔ ابزار و شیوه‌ها مقدّسند، اگر پاسخگوی نیاز درونی هنرمند باشند؛ و گناه‌آلود و مطرودند، اگر آن نیاز درونی را بپوشانند و پنهان کنند».[۱۷]

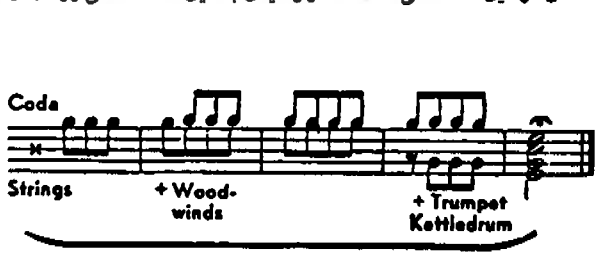
موندریان امّا، ریتم را اصل دانسته و همه چیز را در حال رسیدن به یك ریتم متعادل بررسی می‌کند:

«ریتم مناسبات فیمابین رنگها و اندازه‌ها، آنچه را که در همبستگی زمان و فضا جنبهٔ مطلق دارد، عیان می‌سازد. بدین‌ترتیب، تقرّب پلاستیك جدید، در کمپوزیسیون، جنبهٔ ثنوی دارد و به واسطهٔ ادراك پلاستیکی دقیق آن، نسبت به روابط عالم هستی، بیان مستقیمی از کلّیات می‌باشد و به واسطهٔ ریتم و واقعیت مادّی تکنیك پلاستیکی‌اش، مبیّن آگاهی ذهنی هنرمند به عنوان یك فرد است».[۱۸]

او که به اصل تعادل در بیان هنری اعتقاد دارد، آن را در آفرینش صرف تجسّمی، بدون توجّه به موضوع اثر، از طریق جستجوی ارتباط و تعادل پدیده‌های مختلف زندگی به دست می‌آورد و با این تصوّر که زندگی اجتماعی- اقتصادی عصر ما تمایل به تعادل صحیح دارد، پیش‌بینی می‌کند که در آینده دیگر نیازی به نقاشی و مجسّمه‌سازی نخواهد بود، زیرا در میان هنر تحقّق یافته زندگی خواهیم کرد(!)

«در آینده به وجود آوردن پلاستیك صرف برای حقیقت روشن جای کار هنری را خواهد گرفت. ولی برای رسیدن به این هدف لازم است که ما خود را به سوی درك و برداشت جهانی از زندگی سوق دهیم و خود را از قید طبیعت رها سازیم. در نتیجه دیگر احتیاجی به نقاشی و مجسّمه‌سازی نخواهد بود، زیرا در میان هنر تحقّق یافته زندگی خواهیم کرد.»[۱۹]

با این توصیف هنرمندان بیهوده‌ترین کارهای روی زمین را انجام می‌دهند. امّا نکتهٔ باریك و



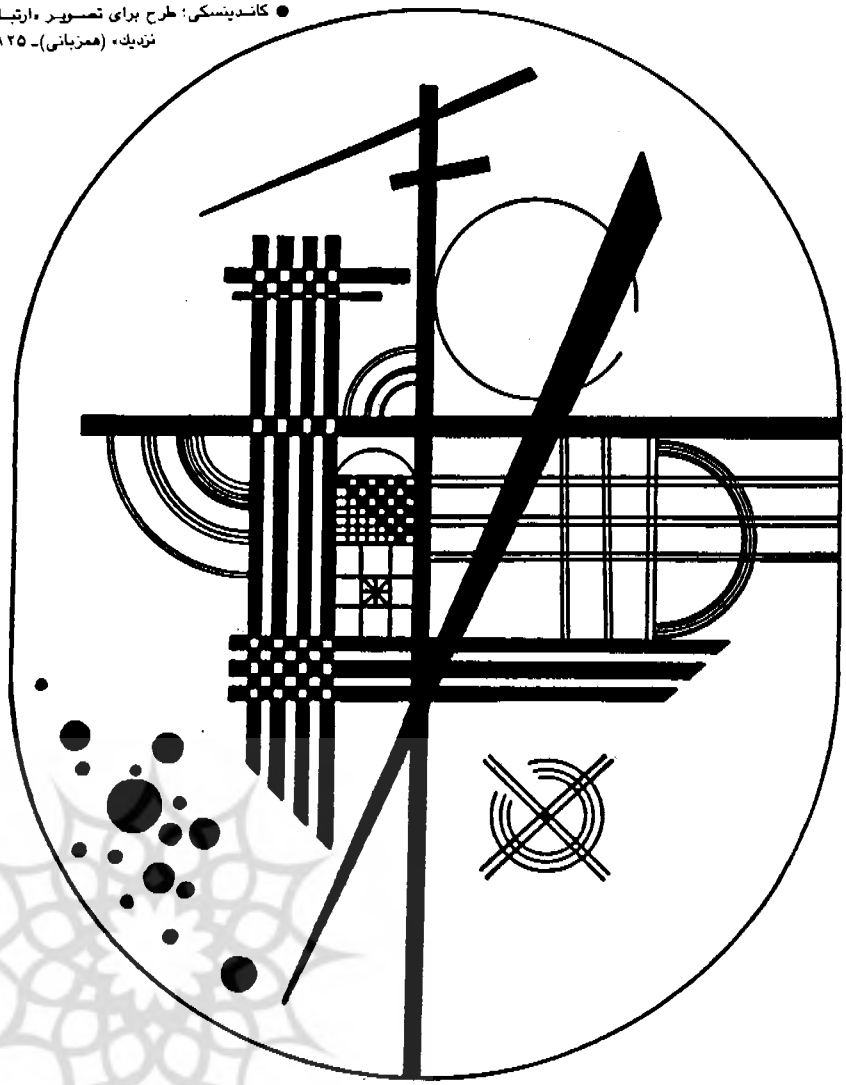
● کاندینسکی؛ ترجمهٔ بخشی از سمفونی شماره پنج بتهوون (پیمانه‌های اولیه) به نقاط

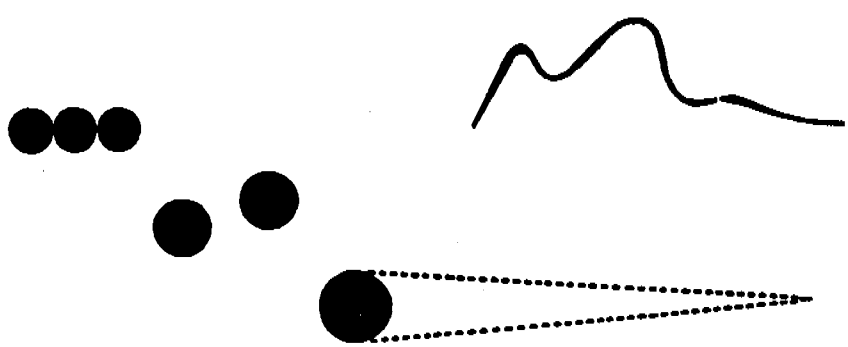
روشنی که در پیش‌بینی موندریان می‌تواند مورد توجّه باشد این است که: سیر هنر و نقاشی معاصر، اضمحلال در ادامهٔ راه کنونی‌اش خواهد بود و حیات آن بازگشت دوبارهٔ هنرمند به اصول و باورهای حقیقی هنر می‌باشد و از آنجا که این بازگشت سیری است که بر کمال‌جویی فطری انسان استوار است، باور این افق برای هنر متعالی نامحتمل نمی‌نماید.

● پاورقیها:

۱. «هنر در گذر زمان»، «هلن گاردنر»، ص ۶۱۴.
۲. «فلسفهٔ هنر معاصر»، «هربرت رید»، ص ۱۲۸.
۳. «خلاصهٔ تاریخ هنر»، «پرویز مرزبان»، ص ۲۵۲.
۴. «از امپرسیونیسم تا هنر آبستره»، «ژان‌لی ماری» و دیگران، ص ۳۷.
۵. مجلهٔ بررسی، شمارهٔ ۸.
۶. فلسفهٔ اعتقاد به اصالت فرد. طبق این فلسفه هرکس به اختیار خود قاضی منافع و مصلحت خویش است. اندیویدوآلیسم جدید ناشی از اومانیسم و لیبرالیسم است.
۷. «از امپرسیونیسم تا هنر آبستره»، ص ۴۱.
۸. «معنی هنر»، «هربرت رید»، ص ۱۹.
۹. CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART, P.23
۱۰. PIANISSIMO
۱۱. POETISSIMO
۱۲. POINT AND LINE TO PLANE, P.99
۱۳. مجلهٔ بررسی شمارهٔ ۸، «تقرّب پلاستیک جدید به نقاشی»، «پیت موندریان».
۱۴. نُه مقاله معماری و هنر آبستره، ص ۵۲.
۱۵. صورت یافتن معانی را در وعای ادراک، یعنی در صُقع نفس ناطقه، تمثّل می‌نامند و می‌گویند فلان چیز برای فلان کس متمثّل شده است و گاهی از تمثّل تعبیر به تجسّم و از متمثّل تعبیر به‌متجسّم می‌کنند («معرفت نفس»، «آیت‌الله حسن‌زاده آملی»، جلد دوم، ص ۲۰۵).
۱۶. همان‌جا، ص ۶۴.
۱۷. CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART
۱۸. مجلهٔ بررسی شمارهٔ ۸، «تقرّب پلاستیک جدید به نقاشی».
۱۹. نُه مقاله معماری و هنر آبستره، ص ۶۵.

● کاندینسکی: طرح برای تصویر «ارتباط نزدیک» (همزبانی)- ۱۹۲۵





● کاندینسکی: تم شماره دو، به نقطه ترجمه و تبدیل شده است.