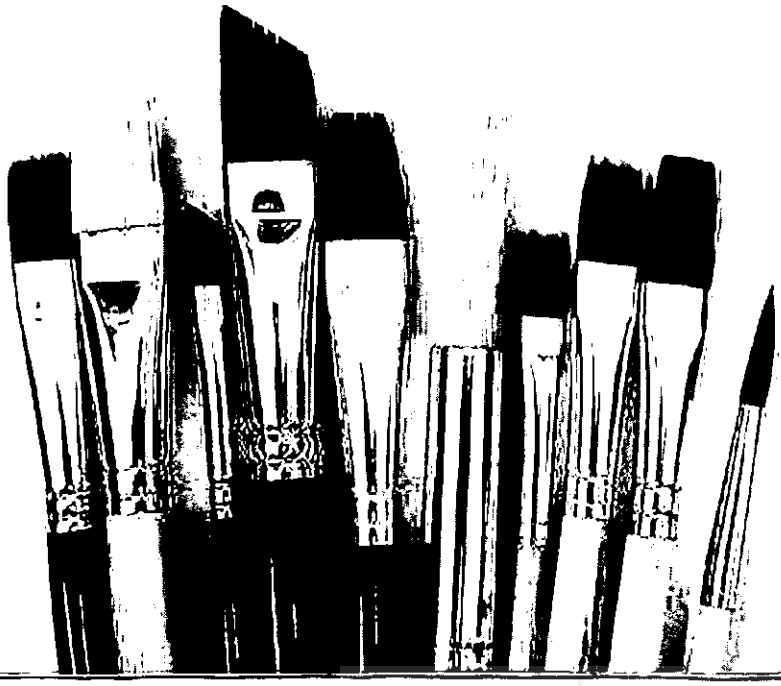


بخش دوم

سیر تحول مکاتب نقاشی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرشاد عسگری کیا
عضو هیات علمی

تاریخ تحلیلی نقاشی و تحول آن همواره مورد توجه متفکران، هنرمندان و حتی مردم عادی بوده است. بسیاری از مردم نام پابلو پیکاسو را شنیده‌اند و می‌دانند او نقاش بوده است، حتی اگر مطالعات جامعی در زمینه تاریخ نقاشی یا تاریخ هنر نداشته باشند.

اما مساله مهمی که فراروی مردم و حتی فرهیختگان و پژوهشگران عرصه هنر قرار دارد، درک معنی و مفهوم آثار نقاشی هنرمندانی نظیر پیکاسو است که عموماً متعلق به دوره مدرنیسم هستند. بررسی همه جانبه و دقیق نقاشی مدرن به درک تحولات فکری و ادبی پس از رنسانس که محور جهان‌بینی انسان را از خدا به خودش تغییر می‌دهد بستگی دارد.

کلید واژه‌ها: امپرسیونیسم، فوویسم، هنر نو، سمبولیسم، رئالیسم

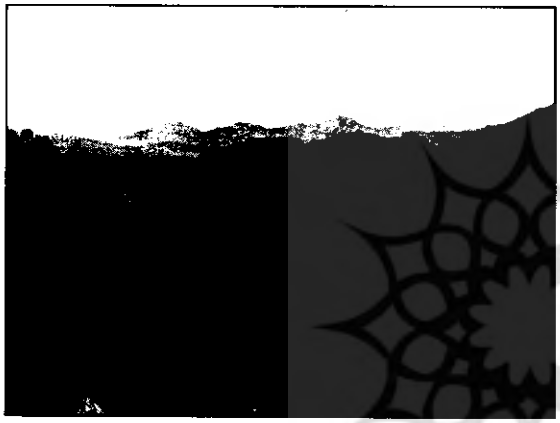
۱.لکه‌های مرکب، الکساندر کازینز
۲.مرگ مارا، ژاک لویی داوید
۳.چهره لویی برتن، ژان اگوست دومینیک انگر
۴.کلک بازماندگان کشتی مدوسا، تئودور ژریکو
۵.پاپینیو، کامیل کورو

در اوایل قرن نوزدهم تصور طبیعی و حقیقی محض به دو صورت عرضه می شد :

۱- لکه های مرکبی کازینز[۱](تصویر شماره ۱)

۲- رواج چهره‌سازی با سایهٔ نیمرخ

شکل دوم با پیدایش نمونه های متکامل و پیشرفته اش همچون تابلوی "مرگ مارا" اثر داوید[۲](تصویر شماره ۲)- که تلاشی در جهت دستیابی به حقیقت ناب و روغن جلا نخورده بود- و به‌دنبال آن چهرهٔ لوئی برتن انگر[۳] (تصویر شماره ۳)چون نوعی عکاسی تکامل یافته مرکب از تفسیر روانی ودقت وصف جسمانی است، به‌تدریج با نوع اول جایگزین گردید. ناتورالیسم اومانیستی که بعد از رنسانس شکل می‌گیرد- به‌عنوان مثال- جهت تشخص چهرهٔ مسیح از هاله‌های تابان دور سر استفاده نمی‌کند و با به‌کار بستن عناصری واقع‌گرایانه همچون نور و کمپوزیسیون چهره یا قامت مسیح به‌عنوان محور تابلو مشخص می‌شود. این طبیعت‌گرایی تا آنجا پیش می‌رود که در نهایت به فتورئالیسم انگر منتهی می‌شود. در تابلوهای او حتی جنسیت انواع پارچه‌ها قابل تمایزاست. از دیگر نمونه‌های حیرت‌آور و فراموش نشدنی طبیعی و حقیقت محض «کلک بازماندگان کشتی مدوسا»ی(تصویر شماره ۴) ژریکو[۴] است که سرشار از واقعیت نیرومندی است که در

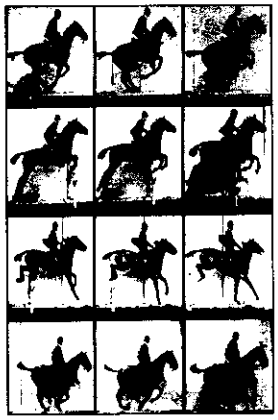


ناتورالیسم اومانیستی جهت تشخص چهرهٔ مسیح از هاله‌های تابان دور سر استفاده نمی‌کند و با به‌کار بستن عناصری واقع‌گرایانه همچون نور و کمپوزیسیون چهره یا قامت مسیح به‌عنوان محور تابلو مشخص می‌شود

وصف جزئیات تابلو با توجه به تحقیق و تفحص نقاش به‌کار رفته است.

یکی از پیشاهنگان امپرسیونیسم کامیل کورو[۵] است که در ترسیم تصویر خطی خود از مناظر روستایی حالت رؤیای آرمانی از آنها را مد نظر نداشت بلکه فقط خاصیت مکانی معین در زمانی معین مورد نظر او بود. تابلوی "پاپینیو" (تصویر شماره ۵) از وی در مدت یکی دوساعت بارنگ روغن برپرده‌ای کوچک نقش بسته است. کورو در این تابلو پای‌بند حقیقت لحظه است. کامیل کورو سر دمدار رئالیست‌هایی گردید که مکتب باربیزون[۶] را شکل دادند و به‌دنبال همان حقیقت ناب زمان و مکان خاص

۶.چهره سرخپوستی، جوئل پیتر ویتکین
۷.تمرین بالله، ادگار دگا
۸.پرش اسب، ادوارد مای‌بریج
۹.نی‌لبک زن، ادوارد مانه



بودند.

زمان آن فرا رسیده است که با نقطهٔ عطف اساسی تاریخ تحول نقاشی روبرو شویم.

گر چه اولین عکس ثبت شده به سال ۱۸۲۷ میلادی تعلق دارد امّا تا ۱۸۴۰ عکاسی به صورت یک پدیده وجود

بعد از تاثیر و تاثر اولیهٔ نقاشی و عکاسی بود که هر یک از این دو هنر و بیش از همه نقاشی راه و روش خویش را شناختند و دریافتند که اصالت روششان در چه باید باشد

داشت و بعد از آن بود که بصورت روشی علمی در آمد و بتدریج ماهیت خویش را به‌عنوان هنر کشف کرد. رابطهٔ تأثر نقاشی از پیدایش عکاسی به هیچ رو یک طرفه نبود و بشکل تأثیری متقابل هر یک از این دو هنر را به امکانات خصوصی خود نزدیکتر کرد. با ظهور عکاسی، نقاشی متوجه شد که، عکاسی به‌مراتب بیش‌تر از آنچه نقاشی در واقعگرایانه‌ترین آثارش ارائه کرده، قابلیت خدمتگزاری به واقعیت را دارد و از این جنبه نقاشی نخواهد توانست که هم‌آورد لایقی برای عکاسی باشد. البته پیش از دستیابی به چنین نتیجه‌ای، شاهد گرایشاتی در هنر بسوی دقت فوق العاده در ترسیم فیگورها هستیم که مانند یک عکاسی تخیلی به‌نظر می‌رسد. ولی به‌زودی تملات تقلیدی این چنینی رو به زوال گذاشت و نقاشی توانست سیطرهٔ اندیشهٔ ارسطویی حاکم بر خویش مبنی بر هنر به‌منزلهٔ تقلید از طبیعت را در هم بشکند. نقاشی در واقع خواسته بود که همواره خودرا از قید و بند عناصر عینی و طبیعی خلاص نماید و عکاسی کمک شایانی به این رهایی نمود.

امّا تأثیر عکاسی از نقاشی بصورت مدل‌هایی تقلید شده از فیگور سوژه‌ها در تابلوهای نقاشی در آمد که در استودیوها طبق وضعیت‌های ترسیم شده در تابلوهای نقاشی وبا همان نورپردازی‌ها انجام می‌شد وبه عنوان نمونه برجسته این گرایش می‌توان از جوئل ـ پیتر ویتکین[۷] نام برد. (تصویر شماره ۶) البته وجود داشتند افرادی که از امکانات هر مدیوم در جهت تکامل دیگری سود می‌جستند. ادگاردگا[۸] با گرفتن عکس‌های متعدد از یک سوژه متحرک، از عکاسی به‌عنوان وسیله‌ای برای مطالعهٔ حرکت سوژه هایش بهره می‌برد و براساس وضعیت‌های شاخص حرکتی نقاشی می‌کرد. (تصویر شماره ۷) بعدها مطالعات گستردهٔ حرکت توسط ادوارد مای بریج[۹] انجام شد و آنچنان کامل بود که از ابتدای قرن بیستم تاکنون به‌عنوان بهترین الگوهای حرکتی مورد بررسی و بهره‌برداری قرار گرفته است. (تصویر شماره ۸)

بعد از تاثیر و تاثر اولیهٔ نقاشی و عکاسی بود که هر یک از این دو هنر و بیش از همه نقاشی راه و روش خویش را شناختند و دریافتند که اصالت روششان در چه باید باشد. عکاسی که هنری نو پا بود و امکان تأثیر از سایر هنرها برایش همچنان وجود داشت در این مقطع دریافت که نباید کاری نقاشانه بکند و نقاشی بعد از گذشت قرن‌ها خویش را کشف کرد و از ناتورالیسم به‌طور کلی جدا شد و حرکت در خلاف جهت "پنجره‌ای باز شده" به‌سوی دنیای خارج که آرمان رنسانس بود، را آغاز کرد. سنت "پنجرهٔ باز شده" قوت خویش را حتی در کارهای کوربه[۱۰] نیز حفظ کرد و با پیدایش انقلاب "تکه رنگ" مانه[۱۱] بود که تابلوی نقاشی از اسارت این سنت خارج شد. قرابت تابلوی "نی لبک زن" مانه(تصویر شماره ۹) بیشتر با آثار پیکاسو[۱۲] احساس می‌شود چرا که تابلو از تمامی مظاهر عمق نمای بر حذر مانده وشبیه لکه رنگهایی است که در کنار هم قرار گرفته باشند. این آغازی بود بر آنکه نقاشی از تنگنای رقابت با عکاسی که چنان ملاکی از تجسم دقایق عالم

۱۰ـ روده‌خانه در سایه. گوستاو کوربه

۱۱ـ ساحل نرماندی. گوستاو کوربه

مشهود را برقرار می‌ساخت که دیگر هیچ تصویر نقاشی شده‌ای نمی‌توانست با آن به رقابت برخیزد، خلاص شود. مانه نشان داد که تابلوی نقاشی چیزی است که باید بر آن نگاه کرد نه به درون آن و این یعنی اعلام اهمیت بوم نقاشی وآنچه بر آن گذاشته می‌شود یعنی رنگ، بجای اهمیت موضوع درون تابلو. آنچه از این پس اهمیت می‌یافت وحدت خود سطح نقاشی شده بود و نه خاصیت فضایی حاصل از خطای دید که پیش از این در تمام طول تاریخ هنر نقاشی مد نظر بود و هنرمندان از آن برای القای ژرفای سازمان یافته به کمک خطوط همگرای تیرهای سقف و کف های شطرنجی، تعیین مقیاسی برای ابعاد پیکره‌ها در فضای معماری و کاستن از ابعاد اشیاء بر حسب افزایش فاصله شان از چشم بیننده استفاده می کردند. پرسپکتیو جوی با کاستن از تضاد رنگ و روشنی و تاریکی نسبی در فاصله‌های متفاوت بر خاصیت القای عمق فضایی افزوده بود و نقاشان به کمک این تدابیر کوشیده بودند بر شبیه سازی ناتورالیستی از انسان و محیط زندگیش مسلط شوند، حتی آنچه که بیش از همه در تعدادی از منظره‌های تمرینی و اصلی گوستاو کوربه -پدر رئالیسم- جلب توجه می‌کند،این است که او به بیان فوق‌العاده صریح واقعیت‌هایی برخاست که بعدها بر بخش بزرگی از نقاشی سدهٔ بیستم مسلط شدند : واقعیت سطح تابلو و واقعیت ماده یا رنگ روغنی که وسیلهٔ کار او بود. البته انکارناپذیر است که کوربه در مجموعهٔ مناظری که در دهه‌های ششم و هفتم سدهٔ نوزدهم کشیده به آزمایشگری با شکلی از بزرگنمایی افراطی تخته سنگهایی پرداخت که در لبه‌های تابلو بریده شده‌اند، تا این تصور را به تماشاگر القاء کنند که گویی به جزئی از یک عکس می‌نگرد. (تصویر شماره ۱۰) این‌گونه نقاشی‌ها وجودشان را چه از لحاظ تصویرکردن جزییات و چه از لحاظ رنگ خفیف و گاه تقریباً یکنواخت شان مدیون هنر نو ظهور عکاسی هستند. ولی به هرحال در اواخر دههٔ هفتم سدهٔ نوزدهم که مقارن آخرین سالهای زندگی کوربه بود، وی شیفتهٔ نوع جدیدی از رئالیسم گشته بود که در آن مشاهدهٔ موشکافانهٔ طبیعت با بیان تند و صریح ابزار تصویری ادغام می‌گردید و نقطهٔ اوج

هر قدر هنرمندان رئالیست می‌کوشیدند جهان را شبیه سازی کنند، در می‌یافتند که واقعیت به آن اندازه که در چشمان تماشاگر نهفته است، در ماهیت ساده و عینی پدیده‌های طبیعی نهفته نیست

آن گروهی از منظره‌های دریایی بود که به نظر می‌رسید کوربه عمداً پهنهٔ یکنواختی از دریای بیکران را بر گزیده است تا این موضوع را به گونه‌ای دو بعدی مجسم سازد و بعد سوم را به بافت نقش بر جستهٔ رنگ روغن بر آمده اختصاص دهد. (تصویر شماره ۱۱)

هر قدر هنرمندان رئالیست اواسط سدهٔ نوزدهم، بیشتر می‌کوشیدند جهان را همان سان که می‌دیدند شبیه سازی کنند، همانطور بیشتر در می‌یافتند که واقعیت به آن اندازه که در چشمان تماشاگر نهفته است، در ماهیت ساده و عینی پدیده‌های طبیعی، در کوهها یا درختها یا انسانها یا گلدانها نهفته نیست. منظرهٔ دریا، آسمان، درختها و کوها عملاً هیچگاه نمی‌توانند ایستا وثابت باشند. منظره، پردهٔ همواره متغیری از نور وسایه، ابرهای سیار وبازتاب آنها بر سطح آب است. اگر منظره واحدی را به هنگام صبح، ظهر و پیش از غروب فتاب مشاهده کنیم عملا بصورت سه واقعیت متفاوت – یا اگر زمان وتماشاگر عوض

۱۲ امپرسیون مه. کلود مونه

شوند- به‌صورت صدها واقعیت متفاوت دیده خواهد شد و این واقعیت خط بطلانی بر تمام دیدگاه‌های رئالیستی و ناتورالیستی صرف شد که در پی ارائه سوژه به همانگونه که هست، بودند.

نقاشی در تقلیدی‌ترین حالتش که واقعیت را با تشریح ظرایف و اجزاء ارائه کند تنها می‌تواند یک بازنمایی از واقعیت باشد[۱۳] والبته مسئله بازنمایی - به‌جای ارائه اصل- واقعیتی است که برتمام هنرها، حکم می‌راند ولی به‌هر جهت معرفت و وقوف به چنین حقایقی در اواخر دورهٔ رئالیسم توانست نقاشی را از چنگال مقلد بودن خارج سازد.

اصطلاح امپرسیونیسم برگرفته از عنوان تابلوی "امپرسیون، مه" کلودمونه است این نقاشی پرده نازکی از آبی روشن است که غبار گلی رنگ خورشید در حال طلوع -یا غروب- بر سراسرش پاشیده شده است

دراینجا بی ارتباط نخواهد بود اگر نظریات پیکاسو به‌عنوان یکی از طلایه‌داران هنر مدرن را در زمینهٔ رابطه هنر و طبیعت از سویی و تأثیر عکاسی بر تحول هنر نقاشی را از سوی دیگر به میان آوریم. او دربیان موضوع اول می‌گوید :

" طبیعت یک چیز است و نقاشی یک چیز دیگر. نقاشی معادل طبیعت است. همهٔ ما به خاطر تصویری از طبیعت که در ذهن خود داریم باید از نقاش‌ها ممنون باشیم. چون طبیعت را از طریق چشمهای آنها درک می‌کنیم.

کلی‌تر بگویم ما به نمونه‌هایی از آثار نقاشان کلاسیک مثل نقاشان قرن هفدهم و مثلاً پوسن[۱۴] چشم دوخته‌ایم و فقط آنها را قبول داریم. تصویری که آنها ارائه کرده‌اند به‌عنوان طبیعت راستین پذیرفته شده، زیرا قواعد بیان آنها جا افتاده و مقبولیت یافته است. امّا هیچ معلوم نیست که این تصویر از تصویرهایی که در دوره‌های دیگر آفریده شده‌اند حقیقی‌تر باشد. در واقع اینجا هم باز قضیهٔ علائم قراردادی مطرح است یعنی ما در بین خودمان توافق می‌کنیم که فلان علامت خاص معرف یک درخت باشد و فلان علامت دیگر معرف یک خانه، یک مرد ویا یک زن؛ دقیقاً همانطور که دریک زبان، کلمهٔ مرد، تصویر یک مرد را زنده می‌کند و کلمهٔ خانه، یک خانه را واین در همه زبانها هست؛ فقط آن کلمه تغییر می‌کند. اینگونه توافق تثبیت شده است و ما با استفاده از همین علائم قرار دادی است که با یکدیگر ارتباط بر قرار می‌کنیم."

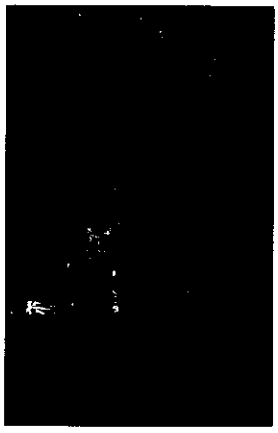
و امّا وی در خصوص تأثر نقاشی از عکاسی می‌گوید :

" وقتی آدم می‌بیند که چه چیزهایی از طریق عکاسی بیان می‌شود، تمام آن چیزهایی را که دیگر موضوع نقاشی نمی‌توانند باشند، می‌شناسیم. چرا هنرمند باید لجوجانه به موضوعاتی بپردازد که می‌شود آنها را با چنان وضوحی بوسیله دوربین ثبت کرد؟ کار عبثی است نه؟ عکاسی به مرحله‌ای رسیده است که می تواند نقاشی را از قید ادبیات، حکایت و حتی موضوع برهاند و خوب یا بد جنبه معینی از موضوع، اکنون به قلمرو عکاسی تعلق می‌گیرد. بنابراین آیا بهتر نیست نقاشان از این آزادی تازه بدست آمده خود استفاده کنند و آنرا برای انجام کارهای دیگری به‌کار گیرند ؟ "

اصطلاح امپرسیونیسم برگرفته از عنوان تابلوی "امپرسیون، مه" (تصویر شماره ۱۲) کلودمونه[۱۵] است. این نقاشی پرده نازکی از آبی روشن است که غبار گلی رنگ خورشید در حال طلوع — یا غروب — بر سراسرش پاشیده شده است. بازتاب خورشید بر آب، با ضربه های کوتاه و شکستهٔ قلم نشان داده شده است. خلف پیشرفتهٔ این تابلو را باید تابلوی "نغمه شبانگاهی برنگ سیاه و طلایی : سقوط فشفشه" (تصویر شماره ۱۳) دانست. این نقاشی غیر بازنمایانه‌ترین اثر در زمان خودش بود. خالق این تابلو، جیمز ویسلر[۱۶] در مورد این اثرش گفت :

" شاید مقصود من آن بوده است که در کار خود منحصراً پای بند جنبهٔ هنری بمانم و نقاشی را از هر خاصیتی غیر از آن بر کنار دارم. این اثر قبل از هر چیز، آرایشی است از خط و شکل و رنگ و من از هر نوع عارضه این آرایش که منجر به نتیجه‌ای متقارن شود استفاده کرده‌ام. "

در جملهٔ آخر، ویسلر تصریح می‌کند که او در پی جستن شباهت‌ها، ضمن استفاده از اثرات تصادفی نیست، بلکه تنها



۱۳.نغمه شبانگاهی برنگ سیه و طلایی : سقوط فشفشه، جیمز ویسلر
۱۴.بعد از ظهر یکشنبه در جزیره ژات بزرگ، ژرژ سورا

هدفش، دستیابی به هماهنگی صوری است. از این پس مکاتب نقاشی با مطرح کردن ذات هنر نقاشی یکی پس از دیگری بروز می‌کنند و در این مسیر هر مکتب شکل ویژهٔ خویش را به‌عنوان نوع نگاه به جهان مطرح می‌کند. آنچه اهمیت می‌یابد ماحصل عملکرد ذهن نقاش بر سوژه است و بنابراین نقاشی با دو عنصر اصلیش یعنی" نقاش و تابلو" از قید خارج از خود یعنی طبیعت رها می‌شود و بدین‌ترتیب عرصه و مجالی نا محدود برای هرگونه ابراز وجود از جانب نقاشان فراهم می‌شود. نقاش در می‌یابد که او انسانی خلاق است و اثر او به منزلهٔ خلق مجدد طبیعت می‌ماند و اهمیّتش به همان یگانگی و بی همتاییش بستگی دارد. این آخرین قلهٔ اوج اومانیسم و قرار دادن انسان به‌جای خداست. از این‌رو پیدایش مکاتب نقاشی نتیجه نهایت جلوه گری نقاشان و اهمیت دیدگاه ایشان در نظر خودشان می‌باشد. نقاشان مدرن به‌عنوان خالقان آثار خویش، خویشتن را به جایگاهی ارتقاء می‌دهند که آفرینش در آثار ایشان، لزوم غیر تقلیدی بودن و صرفاً متکی بودن به خالق یعنی نقاش را ایجاب می کند؛ از این‌رو نقاش مدرن خلاقیت خویش را با انکار طبیعت‌نگری و ابرام بر درون نگری عرضه می‌کند.

لزوم انتقال مکرر نقطهٔ توجه چشم از سطح تابلو به واقعیت خارجی بطور کلی منتفی می‌شود و آنچه برجا می‌ماند تفکر و ذهنیت نقاش است که باید بر سطح تابلو نقش بندد وبدین‌ترتیب چشم نقاش فقط در یک نقطه متمرکز می‌شود که آن سطح بوم نقاشی است. در واقع نقاش مدعی می‌شود که تابلو باید جایی برای خلق باشد و این‌گونه نباید باشد که خلق خالق (پروردگار) در تابلو ارائه شود، بلکه نقاش باید جای خالق را بگیرد و خود، آنچه را که نقاشی نامیده می‌شود، خلق کند تا آنچه که نقاشی است دیده شود نه آنچه طبیعت است. نقاش مدرن اعلام می‌نماید که هنر مدرن امکان ناپذیر است مگر آنکه تجربهٔ جدیدی انجام شود و هیچ اثر هنری که چیز بدیعی را

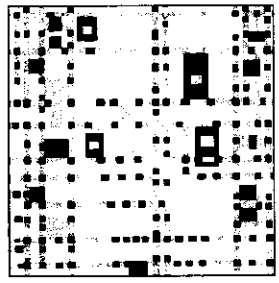
نقاش مدرن اعلام می‌نماید که هنر مدرن امکان ناپذیر است مگر آنکه تجربهٔ جدیدی انجام شود و هیچ اثر هنری که چیز بدیعی را مطرح نکند، هنر محسوب نخواهد شد

مطرح نکند، هنر محسوب نخواهد شد. همانگونه که پیش از این نیز گفتیم، در هنر مدرن اولین چیزی که حذف می شود، تقلید است.

از این روست که نقاشان مدرن به تلاش در جهت ارائه دیدگاه‌های خاص خویش می‌پردازند و به تناسب پاره‌ای هماهنگی‌ها در آثار هر چند تن از ایشان مکتبی بروز می‌کند و به نسبت همرایی و همسویی‌ای که لازمه‌اش منیّت کمتر از سوی چند تن به‌سود یک تن است تکامل می‌یابد و با بروز تفارق از جانب نقاشان، در جهت مطرح کردن هر چه بیشتر نفس خویش عمر مکاتب به پایان می‌رسد.

نخستین امپرسیونیستها، مونه، رنوار[۱۷]، سیسلی[۱۸] و تا مدتی سزان[۱۹] و پیسارو[۲۰]، علاقه چندانی به تئوریهای علمی نور و رنگ نداشتند، بلکه توجهشان را به تجربهٔ ساده و پردامنهٔ حاصل از مشاهدهٔ نامستقیم طبیعت با تمام شکوه وزیبایی قرص کامل یا جلوهٔ سرد و اسرار آمیز و جادویی طلوع یا غروب آفتاب معطوف کرده بودند. ساختمان رنگ در آثار دلاکروا[۲۱] و پژوهش‌هایش در عرصهٔ تأثیرات بصری رنگ‌های مکمل برای نئوامپرسیونیست‌ها اهمیّت به‌سزایی داشت.

نئوامپرسیونیست‌ها، ژرژ سورا[۲۲]، پل سینیاک[۲۳] و تا مدتی پیسارو شیفتهٔ برخی کشفیات جدید در عرصهٔ



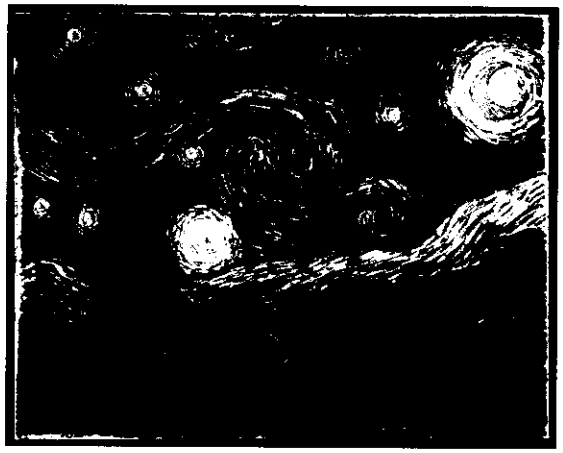
۱۵.بزن و بکوب در برادوی، پیت موندریان
۱۶.ترانه عشقفقه، جورجو د کریکو
۱۷.هر مولن روژ، تولوز لوترک
۱۸.تجلی پس از موعظه، پل گوگن

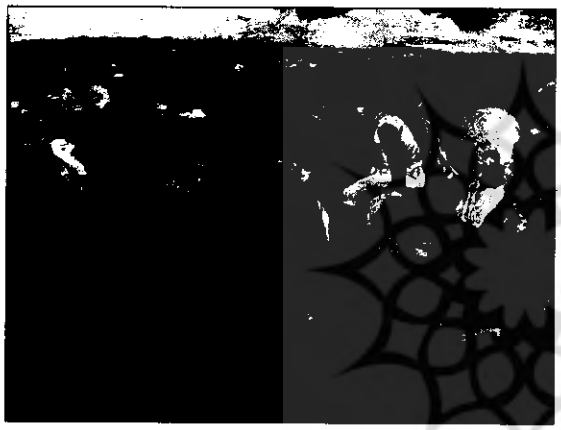
هانری دوتولوز لوترک یکی از پل‌های بزرگی بود که نقاشی تجربی سدهٔ نوزدهم را به بسیاری از گرایشهای اکسپریونیستی ادوارد مونک، پابلوپیکاسو و هانری ماتیس در سدهٔ بیستم متصل می‌کرد

ادراک علمی رنگ شدند که به عنوان نمونه می‌توان به شیوهٔ پوانتیلیسم[۲۴] یا دیویزیونیسم[۲۵] سورا اشاره کرد. سورا از این طریق می‌کوشید تا رنگهای فرعی واسط میان رنگهای اصلی را -که مستقیماً از طبیعت بدست می‌آمدند و حاصل ترکیب این عناصر بدست آمده نبودند- به طرزی درخشانتر از آنچه با مخلوط کردن رنگها بدست می آید و از طریق قرار دادن رنگهای اصلی تشکیل دهندهٔ رنگ فرعی بصورت نقاط ریز در کنار یکدیگر در چشم بیننده ایجاد کند که بیشتر به آفرینش ساختاری منظم و هندسی مربوط می‌شود که تشابه دقیقی به هنر انتزاعی ناب سدهٔبیستم دارد. (تصویر شماره ۱۴) نکتهٔ جالب توجه در نقاشی‌های سورا اینست که این آثار پیش در آمدی بر نقاشی‌های انتزاعی(تصویر شماره ۱۵) موندریان[۲۶] و غرابت سوررئالیستی(تصویر شماره ۱۶) جورجو دکریکو[۲۷] هستند

هانری دوتولوز لوترک[۲۸] نیز بنوبهٔ خود یکی از پل‌های بزرگی بود که نقاشی تجربی سدهٔ نوزدهم را به بسیاری از گرایشهای اکسپریونیستی ادوارد مونک[۲۹]، پابلوپیکاسو و هانری ماتیس[۳۰] در سدهٔ بیستم متصل می‌کرد. لوترک هیچگاه در جهانی که مجسم می کرد به اخلاقیات روی نیاورد. او حتی زننده ترین جنبه های این جهان را به عنوان بخشی از چیزی که وجود دارد و خود هنرمند نیز جزئی از آن است مجسم می‌کرد. هر احساسی که از تجسم مزبور می‌تراوید نتیجهٔ شناخت و ادراک دلسوزانه بود. این روند، مفهوم نگرش به هنر را در کلیهٔ مکاتب متحول نمود. در زمینهٔ انتقال همین شناخت و ادراک به بینندهٔ اثر، اهداف نقاش معطوف به درگیرکردن تماشاگر با تابلو از طریق هرگونه جلوه‌گری و بدعت گردید تا شاید شناخت جدیدی از آنچه که مکرراً ه نحو معینی دیده شده بود، صورت گیرد. (تصویر شماره ۱۷)

اهمیّت گوگن[۳۱] برای هنر نوین تا حد زیادی در این است که طبیعت نقاشی را چیزی مستقل از طبیعت و ترکیبی از تجربه‌های به‌یاد آمده می‌دانست؛ نه تجربهٔ ادراکی و مستقیم به معنی مورد نظر امپرسیونیست‌ها. او همواره هارمونی رنگ و خط را به‌عنوان شکل‌های بیان انتزاعی به‌کار می‌برد. ما در هنر او با سر چشمه‌های بدوی‌گرائی نوین و اشتیاق برای رسیدن به نوعی از بیان مواجه می‌شویم که با کنار گذاشتن انبوه سنت‌های غربی و بازگشت به واقعیت‌های طبیعی انسان پیش از تاریخ و مردمان بدوی، به حقیقت دست می‌یابد. این شیوه بر اسلوب‌های قرون وسطایی لعاب و شیشهٔ منقوش استوار بود که در آن تکه‌های صاف رنگ با خطوط کناره نمای برجسته محصور می‌شدند. پردهٔ « تجلی پس از موعظهٔ دینی »(تصویر شماره ۱۸) او اثری حیرت انگیز و الگویی از قرمز آبی، سیاه و سفید دارد که با خطوط منحنی و مواج به یکدیگر وصل شده‌اند تا جلوه‌ای از موزائیک بیزانسی را به صورت رؤیای یک روستایی اهل برتانی پس از شنیدن موعظه بنمایانند. این نقاشی از سندهای نظریهٔ جدید ترکیب‌گرایی و کمپوزیسیون نوین بود که بر اندیشهٔ گروه‌های جوانی چون نبی‌ها[۳۲] و فوویست‌ها[۳۳] مؤثر افتاد.





۱۹.شب پر ستاره، ونسان ونگوگ
۲۰.برق‌بران، پل سزان
۲۱.در میدان مسابقه، ادگر دگا

ون گوگ[۲۴] به صورت ظاهرطبیعت نمی‌نگریست و در صدد شبیه‌سازی از آن نبود. او با وضوحی هراس‌آور اسرارآمیزترین رازهای روند بی‌پایان رشد و تغییر طبیعت یعنی تولد، زندگی، مرگ و تولد دوباره را می‌دید. تابلوهای ون گوگ از ایمان عارفانهٔ وی به نیروی آفریننده‌ای که کلیهٔ صورت‌های حیات را هستی می‌بخشد، سخن می‌رانند. وقتی به اکسپرسیونیسم در نقاشی می‌اندیشیم، می‌خواهیم گونه‌ای حرکت آزادانه و شعله‌آسای قلم را در نظر آوریم که از عمل خود انگیخته یا شهودی بیان ناشی شده است و از روندهای منطقی تفکر یا اسلوب موشکافانه، استقلال دارد. در کارهای ون گوگ، دستخط شخص نقاش در هر ضربهٔ قلم مو که رنگ را بر بوم نشانده، چون خاصیتی بارز جلوه می‌کند.(تصویر شماره ۱۹)

پل سزان در برابر نگرش امپرسیونیست‌ها به رنگ، اهمیّت هارمونی خطوط را مطرح کرد. امپرسیونیست‌ها ضمن تلاش برای کشف بصریشان – یعنی اشیاء در طبیعت بصورت پدیده‌هایی مستقل که با خطوط کرانی دقیقی از یکدیگر مجزا شده باشند، دیده نمی‌شوند بطور وسیع از طراحی خطی سنتی دست بر داشته بودند. نگرش علمی سزان مبنی بر هندسی دیدن جهان است و اهمیتی که خطوط در بنای این مهندسی دارند. (تصویر شماره ۲۰) از نظر او هیچ خطی استقلال ندارد و با خطوط دیگر است که اهمیت می‌یابد و ضرورت وجودی خویش را به اثبات می‌رساند. هر خط به تنهایی فروریزنده و فناپذیر است؛ استحکام خویش را در کنار سایر خطوط پیدا می‌کند و در ضمن به خطوط دیگر ثبات می‌بخشد تا بنای هندسی هستی را بنا کند. اساساً سزان و سورا واعظان امپرسیونیسم علمی هستند؛ امپرسیون علم نه امپرسیون احساس. باید علم‌گرایی قرن نوزدهم را در این گرایشات مؤثر دانست.

ون گوگ به صورت ظاهر طبیعت نمی‌نگریست و در صدد شبیه‌سازی از آن نبود. او با وضوحی هراس‌آور اسرارآمیزترین رازهای روند بی‌پایان رشد و تغییر طبیعت یعنی تولد، زندگی، مرگ و تولد دوباره را می‌دید

ایندو نقاش در پی آن بودند که مکانیسم جهان را با بیان نوین علمی عناصر نقاشانه کشف کنند، به‌جای آنکه چون سایر امپرسیونیست‌ها، تنها به ارائهٔ احساسی لحظه‌ای اکتفا کنند. سزان با استفاد از حرکت خطوط و هارمونی آنها در تابلوهایش به طرح کمپوزیسیون مدرن با مرکز ثقل خارج از تابلو می‌پردازد. در اینجا لازم است که بار دیگر به ادگاردگا اشاره نمائیم. وی نیز با زمینه‌های عکاسانه‌ای که داشت، کمپوزیسیون را با شکل جدیدی در آثارش ارائه می‌کند. دگا نیز کادر خود را چنان تنظیم می‌کند که

سمبولیسم در ادبیات و هنر در حقیقت مستقیماً زائیدهٔ رومانتی‌سیسم سدهٔ هجدهم و اوائل سدهٔ نوزدهم بود

گویی مرکز ثقل تابلو خارج از کرانه‌های بوم نقاشی واقع شده است. تابلوهای او عامدانه محدودیت عناصر را بر حول سوژه بر هم می‌زند که البته تاثیر تأثیر این نوع قاب بندی بیش از همه در سینما تداوم پیدا می‌کند؛ یعنی اهمیت خارج کادر[۳۵] به مثابه داخل کادر و حتی گاهی اوقات فراتر از آن. با دیدن تابلوهای دگا ما تصویر را در حاشیه‌های تابلو کامل می‌کنیم و تابلوهای او از مرزهای کادرأ خود فراتر می‌روند. (تصویر شماره ۲۱)

سمبولیسم در ادبیات و هنر در حقیقت مستقیماً زائیدهٔ رومانتی‌سیسم سدهٔ هجدهم و اوائل سدهٔ نوزدهم بود. بنیان‌گذاران این مکتب در ادبیات شارل بودلر[۳۶] و ژرار دو نروال[۳۷] و رهبرانش در پایان سدهٔ نوزدهم، استفان مالارمه[۳۸] و پل ورلن[۳۹] بودند. در موسیقی ریچارد واگنر[۴۰] و کلوددبوسی[۴۱] اساتیدی بر جسته به‌شمار می‌رفتند. بودلر رومانتی‌سیسم را چنین تعریف کرده بود : «نه گزینش موضوعات ونه حقیقت محض، بلکه شیوه‌ای در احساس، چیزی که در درون فرد یافت می‌شود نه خارج از او : خلوص، معنویت، رنگ و کشش به‌سوی بی نهایت.» سمبولیسم به تعریفی محدودتر، شیوهٔ نگرش به یک واقعیت غایی و ایده‌ای بود که از تجربهٔ فیزیکی صرف فراتر رفته، مستقیماً به موازات این ادعای برگسون پیش می‌رفت که می‌گفت:" واقعیت را فقط از طریق شهود می‌توان شناخت که مخصوصاً در اثر هنری تجسم یافته

۲۲.روح نگاهبان[۱] بیها، اودیلن ردون
۲۳.تجلی(رقص سالومه)، گوستاو مورو
۲۴.چتر طاووس، لوبری، برنزلی

باشد."

این اعتقاد که اثر هنری نهایتاً نتیجهٔ عواطف و روح درونی هنرمند است، نه طبیعت مشاهده شده؛ برگرایش‌های هنرمندان سمبولیست مسلط بود و پیوسته در فلسفه‌های اکسپرسیونیست‌ها، دادائیست‌ها و سوررئالیست‌های سدهٔ بیستم، حتی موندریان و انتزاع گرایان تکرار می‌شد. در نظر سمبولیست‌ها، واقعیت ایدهٔ درون، رؤیا یا نماد را فقط به‌طور غیر مستقیم و بشکل مجموعه ای از تصاویر یا قیاسهایی که وحی یا الهام نهایی از بطنشان سر در خواهد آورد، می‌توان بیان کرد. در سالهای (۱۸۸۹ — ۱۸۸۰) که هنرمندان به‌دنبال آرمان رؤیا می‌رفتند، زیگموند فروید[۴۲]، به مطالعاتی پرداخته بود که به تکوین تئوری‌هایش دربارهٔ اهمیت رؤیاها و دنیای ضمیر ناخودآگاه انجامید. سمبولیسم در نقاشی بر جسته‌ترین شارح و نمایندهٔ خود را در وجود اودیلن ردون[۴۳]، نقاش رؤیا پردازی یافت که حلقهٔ ارتباط مستقیم بین رومانتی سیسم سدهٔ نوزدهم و سوررئالیسم سدهٔ بیستم به‌شمار می رفت. (تصویر شماره ۲۲)

سوای ردون، هنرمندانی که آشکارتر از همه با سمبولیسم در نقاشی پیوند دارند، شخصیت‌های کم اهمیت‌تری به‌شمار می روند؛ گوستاو مورو[۴۴] و پیر پووی دوشاوان[۴۵]. هنر شخص مورو تجسم روحیه دکادانس[۴۶] (انحطاط) حاکم بر اواخر سدهٔ نوزدهم بود و به‌صورت ترکیبی از موضوع محتضر، مهارت در طرح پردازی موشکافانه و رنگ جواهر گونه و زمینهٔ رنگی پردهٔ "رقص سالومه"(تصویر شماره ۲۳) خود نمایی می‌کند.

هنر نو یا آرت نووو[۴۷] سبک قابل تعریفی بود که از بطن آزمایشگری‌های نقاشان، معماران و طراحان سر برآورد ودر طی یک دورهٔ دهساله نه فقط به نقاشی، پیکر تراشی و معماری، بلکه به طراحی، چاپ، مصور سازی کتاب و مجله، میز و صندلی، منسوجات، طراحی شیشه و سرامیک، حتی مدهای زنانه نیز سرایت کرد. از لحاظ جنبه های مردمی، هنر مزبور توسط تصاویری از هنرمندان و صنعتگران نسبتاً ناشناخته تبلیغ می د ولی جز تعداد

۲۵ پرتره خود نقاش، ادوارد ویار

انگشت شماری از پیشگامان هنر سدهٔ بیستم، بقیه تحت تأثیر شکل‌ها و اندیشه‌های این هنر، قرار نگرفتند. هنرمندان پیرو هنر نودر جستجوی سبک و شیوه‌ای از پیکره‌نگاری بودند که از سبکهای تاریخی حاکم بر انبوه نقاشی‌ها و پیکرتراشی آکادمیک مبرا باشد. هنرمندان پیرو هنر نو عملاً نمی‌توانستند از تأثیر سبک‌های گذشته در امان باشند ولی به بهره‌گیری از سبکهایی روی آوردند که کمتر شناخته شده و در نزد اعضای آن روزیِ آکادمی‌ها از رواج افتاده بودند. بدین‌ترتیب تمام شکلها یا شیوه‌هایی را که با جستجوی انتزاع مبتنی بر وزن‌های خطی توسط خودشان سازگار بود از هنر شرقی، بدوی و قرون وسطایی می‌گرفتند. از این دسته، طراحی‌های خطی اوبری بردزلی[۴۸] از لحاظ غنای تزئینی سیاه و سفیدشان فوق العاده استادانه آفریده شده‌اند. (تصویر شماره ۲۴) یکی از متنفذترین شخصیتها در تمام مراحل هنر نو، هانری وان د وِلده[۴۹] بلژیکی بود. او که به عنوان یک نقاش تربیت شده بود، در اوائل دهه ۱۸۹۰ ترکیب بندی‌هایی تماماً انتزاعی، با پیروی از فرمول‌های خاص هنر نو در عرصهٔ نقشهای رنگی و خطوط مواج آفرید.

رنگ اختیاری و غیر توصیفی، نقاط صاف محصور در نقش و نگارهای خطی، نفی عمق یا بر جسته نمایی تندیس وار که جملگی در اثری چون" تجلی پس از موعظه دینی" گوگن و بیشتر نقاشی‌های دورهٔ اقامت گوگن در تاهیتی نمایان می‌شود، با روحیهٔ نبی‌ها همخوانی داشت. موضوع دینی، عرفانی یا بدوی-روستایی نیز هنرمندانی را که همچنان در جستجوی منظره بینی درونی به شیوهٔ رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها بودند به خود جلب کرد.

نبی‌ها نشانهٔ پیدایش و رشد علائق و روحیات گوناگون در میان هنرمندان اواخر سدهٔ نوزدهم بودند. نخستین تلاش‌های‌ایشان صدور بیانیه‌های ادبی در جهت تبیین یک تئوری سنجیده و بزرگداشت‌های استادانهٔ آئین‌های رازورانه بود. موریس دنی[۵۰] و پل سروسیه[۵۱] به طرز خستگی ناپذیری دربارهٔ تئوری نقاشی نوین قلمزنی می‌کردند و دنی مسئول تدوین این عبارت مشهور است که اصل ایمان

هنر نو سبک قابل تعریفی بود که از بطن آزمایشگری‌های نقاشان، معماران و طراحان سر بر آورد ودر طی یک دورهٔ دهساله نه فقط به نقاشی، بلکه به طراحی، چاپ، مصور سازی کتاب و مجله و حتی مدهای زنانه نیز سرایت کرد

عموم نقاشان قرن بیستم شد :

« هر تابلوی نقاشی قبل از آنکه اسب جنگی یا زنی برهنه یا شرح واقعه‌ای باشد در ذات خود سطحی مستوی است که با رنگ‌هایی به نظم خاص پوشیده شده باشد. »

همین اصل به تنهایی می‌تواند مبین رهایی نقاشی نوین از سوژه، معنی، لحظه و هر عامل خارجی باشد. نبی‌ها همواره دربارهٔ هنر تجربی، شالوده های علمی یا عرفانی هنر و استنباط گسترده‌تر اجتماعی آن حرف می‌زدند و می‌نوشتند. اعضای این گروه عبارت بودند از پل سروسیه، موریس دنی، پیربونار[۵۲]، پل رانسون[۵۳] و بعدها مایول[۵۴]، ادوارد ویار[۵۵] و فلیکس والتون[۵۶]؛ که در این میان سه هنرمند برجسته به‌چشم می‌خورند : مایول، ویار و بونار. تلاش ایشان برای اتخاذ نگرش تازه‌ای به مذهب یا مخصوصاً به موضوعات عرفانی به اتکای شکل‌های رنگی انتزاعی و نقشهای خطی، هرچند خودشان — جز استثناهای مذکور در فوق — نقاشی‌های مهمی نیافریدند، بر تفکر دیگر نقاشان تجربی اثر گذاشت. چهره‌ای که ویار از خودش کشیده است(تصویر شماره ۲۵) او را در لحظه‌ای نشان می‌دهد که بیش از هر زمانی به گوگن و گروه نبی‌ها نزدیکتر بوده است. این چهرهٔ انفرادی، کوششی فوق العاده جسارت آمیز در کار بست الگوهای زنده و حتی تند و انتزاعی رنگهای زرد، قرمز، اُخرایی، آبی و قهوه ای تیره است.

عنوان فووها مخصوصاً به رنگ درخشان و اختیاری و تندتر از رنگ علمی نئوامپرسیونیست‌ها و رنگ غیر توصیفی گوگن و ون گوگ و ضربه های مستقیم و خشن قلم ماتیس و دوستانش در دورهٔ یکسالهٔ آزمایشگری پیش از تشکیل « سالن مستقل‌ها »[۵۷] اشاره داشت. فووها به همان رهای نهایی رنگ دست یافتند که گوگن، ون گوگ، سورا، نبی ها و نئوامپرسیونیست‌ها به طرق گوناگون می‌کوشیدند در جریان آزمایشگری‌هایشان به چنین نظریه‌ای در آن مورد دست یابند :

فووها با آنکه به نقاشی از دنیای عینی ادامه دادند، رنگ را به طرز خشنی از وظیفهٔ توصیفی‌اش، گسستند و این موضوعات را به‌صورت انتزاعی در آوردند

« هنرمند مجاز است رنگش را مستقل از شکل ظاهر طبیعی به‌کار ببرد و ساختمانی از شکل‌ها و خطوط رنگی انتزاعی بسازد که با زن، درخت یا طبیعت بیجان شالودهٔ آن ساختمان، بیگانه باشد. »

فووها گر چه از وسایل مشابهی استفاده می‌کردند ولی هدفهای متفاوتی داشتند. آنها می‌خواستند ازرنگ تندی که مستقیماً از لولهٔ رنگ خارج می‌شد، استفاده کنند؛ اشیاء موجود در طبیعت را توصیف نکنند؛ صرفاً باعث ارتعاشات شبکهٔ چشم نشوند؛ بر موضوع رومانتیک یا رازآمیز تأکید نکنند؛ بلکه ارزشهای تصویری تازه‌ای سوای همهٔ این‌ها پی‌ریزی کنند. هانری ماتیس، به عنوان معروفترین فوویست، قلمداد می‌شود. فووها عملاً هیچ نظریهٔ تازه‌ای را وارد نقاشی سدهٔ بیستم نمی‌کردند بلکه نظریهٔ های نوآوران بزرگ نسل پیش — گوگن، ون گوگ، سورا — را به نتایج منطقی شان می رساندند و در همان حال نابودشان می‌کردند.

فووها با آنکه به نقاشی از دنیای عینی مناظر، پیکره‌ها، تک‌چهره‌ها و طبیعت بی‌جان — ادامه دادند، رنگ را به طرز خشنی از وظیفهٔ توصیفی‌اش، گسستند و این موضوعات را به‌صورت انتزاعی درآوردند. فووها با به‌کار بردن مستقیم رنگ و با نشان دادن تمام درخشش ترکیب نشدهٔ رنگ، آن‌را واداشتند که مستقلاً انجام وظیفه کند. تمام این‌کارها را گوگن و ون‌گوگ وبا مختصر تفاوتهایی سورا و پیروانش موعظه کرده بودند ولی فووها این اصول را با نیرو وجرأتی به مراتب فراتر از استادان خویش به جامهٔ عمل درآوردند. بدین ترتیب آنها رنگ را به‌عنوان عنصری بیانی و ساختاری به‌کار بردند و به همین علت است که می‌توان فوویسم را نوعی از اکسپرسیونیسم نامید. دو نقاش دیگر در میان اعضای جنبش فوویسم در راه عظمت افتادند؛ ایندو ژرژ روئو[58] و ژرژ براک[59] بودند که زندگی هنریشان به فصل‌های بعدی تاریخ هنر نوین تعلق دارد و در قسمت سوم مقاله که بخش پایانی آن نیز هست مفصلا به ایشان خواهیم پرداخت.

پی نوشت ها:

1 - Alexander Cozens(1717-1786)
2 - Jacques-Louis David(1791-1824)
3 - Jean Auguste Dominique Ingres(1780-1867)
4 - Theodore Gericault(1791-1824)
5 - Jean Baptiste Camille Corot
6 - Barbizon School(1830-1870)
7 - Joel Peter Witkin(1939-)
8 - Edgar Degas(1834-1917)
9 - Edward Muybridge(1830-1904)
10 - Gustave Courbet(1819-1877)
11 - Edouard Manet(1832-1883)
12 - Pablo Picasso(1881-1973)
13 - Representation Of Reality
14 - Nicolas Poussin(1594-1665)
15 - Claude Monet(1840-1926)
16 - James McNeil Whistler(1834-1903)
17 - Pierre Auguste Renoir(1841-1919)
18 - Alfred Sisley(1938-1899)
19 - Paul Cezanne(1839-1906)
20 - Camille Pissarro(1830-1903)
21 - Eugene Delacroix(1798-1863)
22 - Georges Pierre Seurat(1859-1891)
23 - Paul Signac(1863-1935)
24 - Pointillism
25 - Divisionism
26 - Piet Mondrian(1872-1944)
27 - Giorge de Chirico(1888-1978)
28 - Henri de Tolouse Lautrec(1864-1901)
29 - Edward Munch(1863-1944)
30 - Henri Matisse(1869-1954)
31 - Paul Gauguin(1848-1903)
32 - Les Nabis(Prophets)
33 - Fauvists
34 - Vincent Van Gogh(1853-1890)
35 - Out of Frame Space
36 - Chalres Baudlaire(1821-1867)
37 - Gerard de Nerval(1808-1855)
38 - Stephane Mallarme(1842-1898)
39 - Paul Verlain(1844-1896)
40 - Richard Wagner(1813-1883)
41 - Claude Debussy(1862-1918)
42 - Sigmund Freud(1856-1939)
43 - Odilon Redon(1840-1916)
44 - Gustave Moreau(1826-1898)
45 - Pierre Puvis de Chavanes(1824-1898)
46 - Decadent Movement
47 - Art Nouveau
48 - Aubrey Beardsley(1827-1898)
50 - Maurice Denis(1870-1943)
51 - Paul Serusier(1864-1927)
52 - Pierre Bonnard(1867-1947)
53 - Paul Ranson(1864-1909)
54 - Aristide Maillol(1861-1944)
55 - Edward Vuillard(1868-1940)
56 - Felix Vallotton(1865-1925)
57 - Salon des Independants(Society of Independent Artists)
58 - Georges Henri Roualt(1871-1958)
59 - Georges Braque(1882-1963)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی