فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره اول، شماره۱، پاییز ۱۴۰۰

نقش طبیعت در نقّاشی مدرنیست

نویسنده: کلمنت گرینبرگ[۱]

مترجم: لیلا غفاری

دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مغایرت سیر تکاملیِ نقّاشیِ فرانسوی از کوربه[۱] تا سزان[۲]، این است که چگونه با تلاش فراوانش برای نقل تجربه‌یِ بصری با صداقت هر چه بیشتر بر لبه‌یِ انتزاع قرار گرفته است. چنین وفاداری برای ایجاد ارزش‌هایِ هنر تصویری به‌خودی‌خود، به‌وسیله‌یِ امپرسیونیست‌ها در نظر گرفته شده بود. حقیقت طبیعت و موفقیّت هنر، نه تنها با یکدیگر مرتبط پنداشته می‌شدند، بلکه یکدیگر را نیز تقویت می‌کردند. تنها تفسیر سرشت هر یک، با دقّت مضاعف مورد نیاز بود؛ که تعاریف منحصراً دو بعدی، چشمی و در مجموع غیرلمسی تجربه را مطابق با ماهیّت طبیعت تجسّم یافته و ذات هنر، پرورش می‌داد. در این "خلوص" چشمی، همه‌ی مناقشات بین طبیعت و هنر، چنان‌که انتظار می‌رفت، قابل حل بود. در سال‌های ابتدایی امپرسیونیسم برای مدّتی، به نظر می‌آمد که این امر صحیح باشد. تنها بعدتر الفاظ بازسامانی، به‌جایِ طبیعت به‌سوی هنر تغییر جهت داده و ساختار سخت‌گیرانه، که بر هنر و طبیعت تحمیل شده بود، شروع به راه‌اندازی آن‌ها نه بیشتر، بلکه با سازگاری کمتر از همیشه نمود.

کوبیسم برای اوّلین بار، بیان مؤکّد امپرسیونیسم مبنی بر خلوص چشمی و جستجو برای بازیابیِ بنیان سنّتی هنر تصویریِ غربی در وهم مجسمه‌وار را انکار نمود. نه بیشتر از سزان، امّا واقعا توانست از بازسامانی امپرسیونیست صرف‌نظر نماید؛ برخی تصدیق‌های آن عمل انجام شده، برای تمام نقّاشی بلندپروازانه به‌صورت اجباری درآمده بودند. مهّم نیست منطق بازسامانی امپرسیونیست تا چه حد احتیاطاً تأیید شد، چرا که باید خودش بدون اراده‌ی افراد کار می‌کرد.کوبیسم نسخه‌ای کاملا دو بعدی از پدیده‌ای سه بعدی در مخالفت با هر آنچه امپرسیونیست‌ها در مورد نور و شباهت به واقعیت به‌واسطه‌ی نور آموخته بودند را به‌عهده گرفت؛ امّا به‌طور کاملا مجسمه‌وار، کوبیسم با نشان دادنِ پشت و کناره‌هایِ یک شیء در برجستگی سایه‌دار شده همانند جلوی آن، با بیش از یک تکذیب افراطی تمامیِ تجارب نه عیناً قابل دسترسی توسّط چشم، تغییر یافت. جهان از سطح و پوست خود، مجرد بود و این پوست روی تختی صفحه‌یِ تصویر به‌صورت مسطّح گسترده شد. هنر تصویری، خود را کاملاً به آنچه به‌صورت بصری قابل تصدیق بود، تقلیل

[۱]Gustave Courbet:Sufi Saints and Shrine Architecture in the Early Fourteenth Century,Muqarnas,1990,Vol.7 (1990),pp.33-49

Email: ghaffari_l@yahoo.com

[۱] Gustave Courbet

[۲] Paul Cézanne

داد و نقّاشیِ غربی در نهایت مجبور شد تا زحمات پانصد سالهیِ خود برای پیشی‌گرفتن از مجسمه در فراخوانی لامسه‌ای را رها نماید. تصوّرات و تصویرسازی به همراه لامسه‌ای، همچنین مجبور بودند انکار شوند، تا آنجا که چنانچه هر چیز از دنیایِ فضایِ غیرتصویری گرفته می‌شد، دلالت ضمنی و متعلّقاتش که شبکیّه‌یِ چشم قادر به تشخیص آن‌ها به خودی‌خود نبود، را نیز به همراه می‌آورد.

با ورود هنر انتزاعی آشکار، به نظر می‌رسید که تصویر از فضا و اشیاءِ واقعی به‌عنوان مدلی برای مفصّل‌بندی و وحدت خودش، محروم شد؛ از این پس تنها هنجارهای متوسط کفایت می‌کردند. در یک معنا، این مسأله بوده است. امّا در مفهومی با وضوح و شهود کمتر، مسأله نبوده است. نقاشی غربی علی‌رغم تمامی تظاهرش به سمت مخالف، به هر طریقی به ناتورالیستی شدن ادامه داد. هنگامی‌که براک[۳] و پیکاسو[۴] به تلاش برای تقلید از ظاهر عادی لیوان نوشیدنی خاتمه داده و به‌جای آن سعی نمودند با قیاس تخمین بزنند، روشی که طبیعت در کل عمودی‌ها را با افقی‌ها مواجه می‌نمود. در این نقطه، هنر به یک مفهوم جدید و احساس واقعیّت می‌رسید که قبلاً در درک عمومی همانند علم، پدیدار شده بود.اساتید کهن مفاهیم مجسمه‌وار را دنبال می‌کنند، نه فقط به‌خاطر اینکه مجسمه هنوز به آن‌ها درس واقع‌گرایی آموزش می‌دهد، بلکه چون دیدگاه پسا قرون وسطایی به جهان، نظریه‌ی عقل سلیم در مورد فضای آزاد و باز، مشتمل بر اشیاء همانند جزیره‌ها در این فضا را تصدیق می‌کند. آنچه خودش به هنر مدرنیست اشاره می‌کند، مخالف نظریه‌ی فضا به‌عنوان زنجیره است که اشیاء در منحنی قرار گرفته امّا یکدیگر را قطع نمی‌کنند، اشیائی که در چرخش به‌وسیله‌ی انحنایِ فضا تشکیل یافته‌اند. فضا به‌عنوان زنجیره‌ای غیر مقطع که به‌جای مجزا کردن چیزها، آن‌ها را متّصل می‌کند، که چیزی است که برای دیدن نسبت به لمس‌کردن قابل فهم‌تر است (دلیل دیگری برای تأکید انحصاری روی بصری). امّا فضا به‌جای جدا نمودن، پیوند می‌دهد، همچنین به‌عنوان یک شیء تام است. نقاشی انتزاعی نیز با سطح کم و بیش نفوذ ناپذیرش، همین شیء تام را "به تصویر می‌کشد".

امپرسیونیست‌ها به سوی نظریّه‌ای از فضا با بافته‌ای از تاش‌های رنگ‌شان رفته بودند که در آن مجرّد بودن چیزها، به‌صورت حل شدن اجزا در یک محلول درآمد. در زمان مشابه، سطح تصویر امپرسیونیست، به‌دلیل یکسانی با آنچه تماماً مورد تأکید واقع می‌شد، بسته‌تر و منسجم‌تر گردید. از این طریق حتی شدیدتر، به‌طور یکنواخت همچون شیء، سطح مدّنظر، چشم درون فضای ساختگی‌ای از هوا و نور رسوخ نمود که در یک حذف وسیع‌تر از شیوه‌های بازنمایی‌اش نسبت به هر چیز قابل مقایسه در هنر برجسته‌ی کهن واقع شده بود. در کوبیسم تحلیلی، چیزها گوشه‌دارتر از امپرسیونیسم نمایش داده می‌شوند، همچون قطعات متلاشی شده که از فضای محیط اطراف دوباره پدیدار می‌شوند. در مرحله‌ی کوبیسم ترکیبی، زمانی‌که تنها سطح به امری مسلّم مبدل می‌شود، تصاویر با مستخرج شدن از عمق ساختگی و پهن شدن در مقابل سطح همچون سیلوئت‌ها، به‌منظور تصدیق این امر که سطح تصویر "واقعا" با پهنه‌ی یکپارچه‌ی میدان بصری منطبق است، سروسامان داده می‌شوند. ما دیگر شیء، سطح را همتای آنچه خودش نیست در نظر نمی‌گیریم؛ اکنون وحدت و تمامیت زنجیره‌ی بصری به‌عنوان یک پیوستار، جایگزین سرشت لامسه‌ای همچون مدل یگانگی و کمال فضای تصویری می‌گردد. صفحه‌ی تصویر همانند یک

[۳] Georges Braque

[۴] Pablo Picasso

مجموعه، تجربه‌ی بصـــری را به‌عنوان یک کل تقلید می‌کند؛ هرچند صفحه‌ی تصویر همچون یک شیء تام، فضا را به‌عنوان یک شـــیء کامل بازنمایی می‌کند. هنر و طبیعت یکدیگر را همانند قبل، تأیید می‌نمایند.

این امر، نوعی تقلید از طبیعت است که کوبیسم به هنر انتزاعی ارائه می‌دهد. هنگامی‌که نقاشـــی انتزاعی (همانند کارهای بعدی کاندینسکی[۵]) در رسـاندن این حس کوبیسـت -یا در حد بسـیار کمتر امپرسیونیست- از سطح صفحه‌ی پایدار به‌عنوان شباهتی به زنجیره‌ی بصـری شـکسـت می‌خورد، نیازمند اصـل انسـجام و وحدت می‌گردد. سپس فقط به تزئین محض مبدل می‌شود، که اغلب متهم به آن اســـت. اما تنها زمانی به تزئین محض تبدیل خواهد شد که هنر انتزاعی به‌سوی هنری پوچ و "فاقد احساسات انسانی" پیش رود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۵] Wassily Wassilyevich Kandinsky

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی