بیگانگیِ ارتباطاتِ عصر مدرن درآثار ادوارد هاپر با تحلیل موردی دو تابلوی «فیلم نیویورک» و «اداره نیویورک»

حمید بکتاش

عضو هیأت علمی موسسه آموزش عالی سپهر دانش معاصر اصفهان

hamidbaktash@yahoo.com

چکیده

ادوارد هاپر از هنرمندان اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ و مکتب رئالیسم از مکاتب هنری عصر مدرن و نتیجه انقلاب صنعتی بود. تغییر رویکرد هنر در عصر شکل‌گیری جامعه متوسطه بعد از انقلابهای سیاسی و اجتماعی بزرگ از کارکرد تزئینی و آئینی به کارکرد رسانه‌ای و اجتماعی یکی از دغدغه های شکل‌گیری واقعیت‌گرایی در هنر بود. تغییر موضوعی و پرداخت انتقادی به موضوع های روزمره قشر متوسط در هنر بعد از گذر از نوسانات اجتماعی اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ و به دنبال گسترش علمی و شکل‌گیری نظریات زیست شناسی، روانشاسی و جامعه شناسی به انتقاد از تحولات روحی انسان از جمله بیگانگی انسان رسید. بیگانگی که نتیجه جامعه مدرن برشمرده شده است. دغدغه بسیاری از هنرمندان مانند هاپر گردیده است که در آثار آنها نمود واقعی یافته است. شکل‌گیری هنر عکاسی و سینما و تأثیر پذیری و تأثیرگذاری آنها از و بر هنرهای دیگر نمی توانیم نادیده بگیرم. با مرور انتقادی از وجود بیگانگی انسان در اندیشمندان مدرن مانند اریک فروم به تأثیر این نظریه انقادی و رابطه سینما بر آثار هاپر با مرور موردی دو اثر نقاشی «فیلم نیویورکی» ۱۹۳۹ و «دفتر کار»۱۹۶۰ از دوران شکوفایی هنرمند به تأثیر موضوع بیگانگی در اثار او و تأثیر رسانه سینما بر نقاشی های او می رسیم.

کلمات کلیدی: هاپر، رئالیسم، بیگانگی، مدرنیسم، هنر

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲۷

مقدمه

ادوارد هاپر یکی از هنرمندان آغاز دوران طلایی هنر نیمه اول قرن ۲۰ با گرایش رئالیسم[۱] در آمریکا شناخته می‌شود. شکل‌های متنوعی هنری ازگرایش‌های مختلف انتزاعی[۲]، ذهنی و مفهومی که در دوران مدرن رواج داشتند، رئالیسم (واقع‌گرایی) با وجود سابقه طولانی و خواستگاه تاریخی، جایگاه ویژه‌ای نمایش عینیت بعد از انقلاب‌های سیاسی و صنعتی در جامعه هنری، این گرایش را در تاریخ ادبیات و هنر دو صده اخیر قابل تعمل و متنوع کرده است، هاپر و همراهان هم دوره‌ای‌های او(جنبش زباله‌دان[۳] و یا جنبش صحنه‌های آمریکایی[۴]) شیوه بازنمایی از واقعیت را در پیش گرفتند و در شکست محوریت اروپا در هنر آمریکا و بویژه گرایش رئالیست بسیار تأثیرگذار بودند، اما در کتب تاریخ هنر و گرایش‌ها و هیجان‌های تاریخی آن دوران شکلی گم شده و کم‌رنگ یافته‌اند، (حداقل درکتب رایج تاریخ هنر و ترجمه شده و رفرنس این مقاله: مانند هنر در گذر زمان- هلن گاردنر[۵]، تاریخ هنر مدرن- ارسنون[۶] و هنر مدرنیسم - ساندرا بوکلا[۷]) اگر نامی هم از هاپر برده شده صرفاً اشاره به نام و سبک او بوده است. غالبا رئالیسم را متعلق به قرن ۱۹ وهنرمندانی مانند انوره دومیه[۸] یا گوستاو کوربه[۹] می‌دانند و کمتر از هنرمندان این گرایش در آغاز و میانه قرن۲۰ سخن گفته می‌شود. هنرمندانی مانند هاپر که تأثیر بسیار زیادی بر هنرمندان گرایش غیر تجسمی مانند سینما گذاشت و رابطه بسیار خوبی میان تحلیل‌گران و مقاله‌های بین‌رشته‌ای با آثار او ایجاد شده است و البته فیلم‌سازان بسیاری مانند هیچکاک از تابلوهای او استفاده و در فیلم‌های‌شان به اثار هاپر ارجاع داده‌اند. هاپر از جمله هنرمندانی که مستقل از گرایش‌های آوانگاردی و شبه آوانگاردی آن دوران اما همراه و متأثر از آنها بر هنر مستقل و نگاه رئالیستی هنر

---

[1] Realism
[2] Abstraction
[۳] Ashcan School

مکتبی در نقاشی که تمرکز آن بر روی موضوعات معمولی و روزمره بود. بنیانگذار آن رابرت هنری بود و ویلیام گلاکِنز و جان اسلاون در آن جای داشتند

[4] American Scene: جنبش رئالیسم آمریکایی در اواخر دهه ۲۰ تا ۱۹۴۵

[5] Art through the Ages- Helen Gardner's
[6] A History of Modern Art – Arnason, Hjorardur Harvard
[7] The art of modernism: Art; culture and Society from Goya to the present - Bocola Sandro
[8] Honoré Daumier(1808-1897)
[9] Jean Désiré Gustave Courbet (1877-1819)

خود تأکید دارد. «چنانچه از زاویه محدود به هنر مدرن نگاه کنیم می توانیم بگوییم هنری است که فقط با نوآوری‌های تکنیکی عصر ما سر و کار دارد اما اگر از زوایه باز به نظر من غیر قابل انکار به آن نگاه کنیم هنر مدرن هنری است مربوط به تمام عصار» (هاپر، ۱۳۸۱) این گرایش فردی به رئالیسم و استفاده‌ای که او از این شیوه هنری در برداشت درونی و معنایی می‌کند بسیار حائز اهمیت است. بیگانگی یکی از دغدغه‌های فراگیری دو قرن اخیر بوده و که از تفکر سوسیالیستی تا اگزیستانسیالیستی به نقد ان پرداخته و روانشناسان و جامعه شناسان و به تحلیل آن پرداختند هنرمندان بسیاری درشکل های مختلف آن را موضوع آثار خود قرار داده‌اند. انسان تنها و بیگانگی یکی از شاخصه های اصلی آثار هاپر است هرچند مقاله های بسیاری در وصف تأثیر پذیری هاپر از نوشته شده در زیبایی شناسی با واژگان چشم چرانی آثار از آثار او نام برده شده اما کمتر به مقوله بیگانگی در آثار او توجه ونقد شده در با نگاه به البته که بسیاری آثار شاخصی میان آثار او وجود دارد که می‌توان با مطالعه موردی آنها به آشنایی کلی با تفکر و سبک هنرمند آشنا شد. در این مقال با مرور تحولات اجتماعی در شکل و جایگاه رئالیسم و تعریف بیگانگی از نگاه روانشناسی و جامعه‌شناسی به بررسی مؤلفه‌های هاپر به تحلیل موردی دو اثر از آثار دو دهه انتهایی و دوران شکوفایی حرفه او و موضوع بیگانگی در آن دو اثر خواهیم پرداخت. جهت بررسی و مقایسه راحتر مؤلفه های هنرمند کلیه آثار مورد بحث در متن و همچینین دو اثر انتخابی برای تحلیل در انتهای مقاله و در کنار هم گذاشته شده است.

زندگی ادوراد هاپر

ادوارد هاپر مردی آرام و گوشه‌گیر بود که به یکی از مشهورترین هنرمندان قرن بیستم آمریکا تبدیل شد سبک او «رئالیسم» (واقعگرایی) نام داشت او در ۲۲ ژوییه ۱۸۸۲ در نیاک، شهر کوچکی نزدیکی رودخانه هادسون[1] ایالت نیویورک به دنیا آمد. پدرش تاجر و مادرش از مذهبیون معتقد به جدایی دین از سیاست بودگرایشی از مسیحیت که بابتیست[2] نامیده می‌شد، گرایشی معتقد به عدم سلسله مراتب مذهب و آزادگی کلیساهای محلی بود. «چیزی که او را از دیگران جدا می کرد قد او بود»(فوئا،۱۳۸۸: ۶). در سن ۱۲ سالگی با قدی حدود ۱۸۰ سانتیمتر بچه غول نامیده می‌شد. همین حس تنهایی باعث شده بود که او در ادامه زندگی به شاهدِ خاموش تبدیل گردد « هاپر دوست

[1] Hudson River

[2] Baptists: شاخه‌ای از مسیحیت که به پیروان آن تعمیدیون گفته می‌شود

داشت مردم را تماشا کند... ساعت‌ها وقت خود را در کافه‌ها، رستوران‌ها و غذاخوری‌ها می‌گذراند و در سکوت به مشاهده می‌پرداخت»(فوئا،۱۳۸۸: ۲۲). خصوصیت نگاه و حس تنهایی هاپر باعث شکل‌گیری شخصیت‌های تنها در آثارش نیز گردید. محیط‌هایی واقعی رستورانها، کافه ها و سالن‌های سینما با مشتریان تک افتاده و انسان‌هایی تنها همه از موضوع‌های نقاشی او شدند. که البته در عدم رویکرد ایدئولوژی در هر شکل آن (تأیید یا رد) در شکل‌گیری نگاه بیگانگی در آثارش قابل تأمل است که به آن خواهیم پرداخت. هاپر بعد از تحصیل در مدرسه هنر نیویورک به کار تبلیغاتی می‌پردازد و سپس به پاریس که در آن زمان حکم پایتخت هنری جهان را داشت سفر می‌کند و از نزدیک به مطالعه مکتب رئالیسم فرانسه و آثار کوربه می‌پردازد آنجا با امپرسیونیست‌ها[1] آشنا می‌شود یکی از موضوع‌های نقاشی امپرسونیست‌ها کافه‌ها و اماکن عمومی بودند همان‌چیزی که هاپر بسیار به آن مکان‌ها پرداخته است او شیفته پاریس و جو هنری آن‌جا می‌شود «گمان نمی‌کنم روی زمین شهر دیگری به زیبایی پاریس وجود داشته باشد»(فوئا،۱۳۸۸: ۹). در بازگشت از پاریس به جنبش‌های آمریکایی که مخالف سلطه هنر فرانسه بر هنرآمریکا بودند پیوست، در بیانیه‌ای ضمن تقدیر از هنر فرانسه گفت: «گر چه ذائقه زیباشناسانهٔ رومی‌ها، حساس و پرورده نبود. اما استیلای تفکر روشنفکرانهٔ یونانی‌ها بر آنان، ویژگی-های قومی‌شان را از بین نبرد با این وجود چه کسی می‌تواند ادعا کند که رومی‌ها قادر به تولید آثار هنری اصیل و زنده نبودند؟... باید پذیرفت که ما فرانسوی نیستیم و هیچ‌گاه نیز نخواهیم شد هرگونه تلاش برای فرانسوی شدن تلاش برای انکار میراث خود و تحمیل نمودن ویژگی است که شبیه یک پوشش است»(هاپر،۱۳۸۳: ۹۳).

در پاریس و در بازگشت به نیویورک ۱۹۱۰ به کار تبلیغات ادامه داد درخلال جنگ جهانی اول روی به حرفه دیگری آورد و توسط دوستش چاپ اچینگ[2] را آموخت، این سبک چاپی به او در تصویرسازی و ایجاد تضادهای درون تصویری و بازی با خطوط و شکل‌دهی ساده تصاویر ایده‌های جدیدی داد. هاپر اولین اثر رسمی خودش را در ۱۹۱۴ با نام شب آبی[3] (تصویر شماره۱) در کلوپ مک داول نیویورک [4]به نمایش می‌گذارد با

[1] Impressionnisme

[2] Etching:
شکلی از چاپ که از خراشیدن تصویر بر روی صفحه فلزی پوشیده از مس و خوردگی اسید استفاده می‌گردد

[3] Soir Bleu

[4] MacDowell Club of New York

وجود آنکه آن تابلو را در آن دوره بعنوان یک تقلید ضعیف سمبولیستی نامیدند اما آنچه در این تابلو نمود بیشتری یافت سردی فضای حاکم بر کافه، دلقکی تنها در حال سیگار کشیدن، خانمی مغرور و زوج هایی فاقد ارتباط که نقد آن آثار با عنوان آدمهای تنها و کسانی که در حرفه خودشان نیستند نام برده شد(هاپر،۱۳۸۳: ۱۱).

نوامبر ۱۹۲۴ آن سال را برای هاپر تبدیل به یک تولدی دیگر کرد. فروش یازده اثر آبرنگ به نمایش گذاشته شده در گالری فرانک کی. ام رِن در نیویورک به همراه پنج اثر دیگر او را به یک رویداد هنری تبدیل کرد هاپر که تا آن روزگار به اجبار سرگرم کارهای تبلیغاتی بود. با ایجاد امنیت مالی و معروفیت خبری دست از کارهای متفرقه برداشت و بصورت حرفه‌ای به نقاشی پرداخت زمانی نگذشت که اتفاق بزرگ دیگری در زندگی او شکل گرفت و آن ازدواج موفقش با جو ورستیل نویزان بود که گفته می‌شود از تابلوی یازده صبح مدل تمام کارهای پس از آن بوده است و با دقت تمام گزارش شکل‌گیری تابلوهای هاپر را می نویسد(هاپر،۱۳۸۳: ۱۴).

بیگانگی درجامعه صنعتی و مدرن

انسان در دوران قبل از انقلاب صنعتی بخش جدیدی را در شکل‌دهی اجتماعی ایجاد می‌کند که در میان دو قشری که جامعه سنتی را شکل داده بودند جای می‌گیرد. بشر از زمان انباشت تولیدات کشاورزی یعنی عصر مفرق و شهر نشینی تا انقلاب صنعتی به دو قشر پادشاهان و کشاورز تقسیم می‌شد غالباً بجز دریافت مالیات رابطه میان این دو قشر اجتماعی خیلی زیاد نبود و تحولات پادشاهی معمولاً با جنگها شکل می‌گرفت. انقلاب صنعتی باعث تولید و اَنباشت بیش از گذشته و شکل گیری جامعه سرمایه‌داری گردید، و در ادامه جامعه متخصص و کارگری شکل گرفت که میان دو قشر سنتی جای داشت نه در تولید مستقیم کشاورزی بود و نه در حاکمیت. اولین نظریه بیگانگی توسط مارکس برای جامعه کارگری به سبب فقدان کنترل مادی کارگران بر محیط کارشان بیان گردید: « به این ترتیب کار ارضای یک نیاز نیست، بلکه تنها وسیله‌ای برای ارضای نیازهای دیگر است. ماهیت بیگانه آن آشکارا با این واقعیت نشان داده می‌شود که به محض ان که هیچ گونه اجبار فیزیکی یا اجبار دیگری در کار نباشد مانند طاعون از آن دوری جسته می‌شود... انسان احساس می‌کند تنها از نظر کارکردهای حیوانی‌اش - خوردن و نوشیدن و زاد و ولد کردن- یا حداکثر از نظر مسکن و آرایش شخصی‌اش دارای اختیار است، در حالی‌که از نظر کارکردهای انسانی‌اش به سطح یک حیوان تنزل یافته است»(گیدنز، ۱۳۸۱: ۵۰۲). این واخوردگی به دو شکل انتزاعی و رئالیستی در

جامعه هنری نمود پیدا کرد. «بیشتر رئالیستها، جمهوری خواهانی ثابت قدم و همراه با رفقای شاعر و نویسندشان در خدمت تحقق نظم اجتماعی نو بر پایهٔ عدالتخواهی برای طبقه کارگر بودند. هنرمندان سیاستمداران، اقتصاددانان، منتقدان، و فیلسوفان در... آندلر کلر که «معبد رآلیسم» شهره بود گرد می آمدند و به تبادل افکار می‌پرداختند»(هارت،۱۳۸۲: ۹۰۲) به سبب این تبادلات اندیشه و تحولات علوم مختلفی از جمله علوم ارتباطاتی و روانشناسی، جامعه شناسی و... و آگاهی انسان از خود و محیطش اومانیسم گسترش یافت تا جایی که موجودیت و لزوم قشر مذهبی وپادشاهی زیر سئوال رفت انقلاب‌های متعددی شکل گرفت.

این تحولات هرچند در ظاهر شکل آزاد بخشی را داشت اما جامعه صنعتی و کارفرمایی باعث ایجاد شکل‌گیری جامعه سرمایه داری گردید انسان در حوزه اقتصادی دیگر «معیار سنجش همه چیز» نبود، مهمترین پدیده در سرمایه داری قرن نوزدهم در درجه اول بهره‌کشی بیرحمانه از کارگر بود. «در این روند قانون اقتصادی که خارج از قدرت انسان عمل می‌کند مردم را ناچار به انجام کار بدون داشتن آزادی و اختیار می‌نماید.» (فروم، ۱۳۶۸: ۱۱۱) شکل فرمانبرداری از فئودالی به سرمایه‌داری تغییر شکل داد نوعی اقتدار بازدارنده برای قشر کارگر که نمی تواند با سرمایه‌دار برابر باشد، در نتیجه این فرمانبرداری شکلی از اطاعت و افسردگی برای انسان شکل گرفت ناشی از غرور اجتماعی امانیسم و انفعال که اصطلاحاً از آن به عنوان «بیگانگی» نام بردند و آن را ثمره جامعه صنعتی و البته مدرن که در پی آن آمد می‌دانستند. « بشر خود را از خرافات قرون وسطی رهانیده و حتی یک دوران یکصد ساله صلح و آرامش از ۱۸۱۴ تا ۱۹۱۵، که تا آن موقع در تاریخ بشر سابقه نداشت، بوجود آمده بود» (فروم، ۱۳۶۸: ۱۲۴). جنگ جهانی اول و دوم باعث فروریختن غرور حاصل از تمدن جدید شد و تقریباً در نیمه اول قرن بیستم انسان با از دست دادن باورها و غرورش چیزی برایش باقی نماند. جز سرخوردگی و بیگانگی با روحیه انسانی که در گذشته ساخته بود.

رئالیسم

جامعه‌ای که واقعیت موجودِ خودش را می‌خواست نه آرمانهایی که ازگذشته به او رسیده، یا ریشه در متافیزیک داشتند ثمره تحولات اجتماعی بود که به دنبال انقلاب صنعتی ایجاد شد؛کوربه با بیانیه رئالیستی خودش آب پاکی را بر رو تمام سبک‌های قبل از خودش می‌ریزد: «رئالیسم نوعی دستاورد بشری است که نیروهای بشری را علیه بت پرستی، هنر یونان-رومی، هنر رنسانس، تعصب کاتولیکی، اعتقاد به خدایان و شبه

خدایان، و کوتاه سخن علیه هر نوع آرمان معهود به کار انداخته است»(فروم، ۱۳۶۸: ۹۰۳) تحولات انقلابی مانند انقلاب انگلستان، فرانسه و روسیه و توسط همین قشر شکل می‌گیرند و به جوامع دیگر گسترش می‌یابند، در این تحولات اجتماعی بازگشت به مفاهیم هنری ایجاد گردید اما با یک تفکر متفاوت و آن تغییر موضوعیت آثار بود که این‌بار آرمانگرایی نئوکلاسیک و رئالیستی بجای موضوع‌های مرتبط با کتاب مقدس، یونان و روم باستان رهبران انقلابی و محیط اجتماعی قشر متوسط را سوژه آثار خود قرار می‌دادند.

بازآفرینی از واقعیت یا شکل‌دهی حقیقت از دل واقعیت به شکل کمال‌گرایی از گذشته دور و هنر کلاسیک با نگرش تقلیدی ارسطویی « مشاهده تصاویری که شبیه اصل باشند موجب خوش‌آیندی می‌شود زیرا ما از مشاهده این تصاویر اطلاع و معرفت به احوال اصل آن صورت‌ها پیدا می‌کنیم و آن‌چه را در آن صورت‌ها بدان دلالت هست در می‌یابیم» (ارسطو،۱۳۶۹: ۱۱۷). چنین نگرشی تا هنر آکادمیکی[1] قرن ۱۸ و ۱۹ در ادوار مختلف حضور پررنگی را در هنر داشته نقاشی دارد،اما در دوران جدید بازآفرینی عینی و بر خلاف اهمیت در بازآفرینی عینیت سوژه به بازآفرینی موضوع و شرایط اجتماعی حاکم بر موضوع تغییر جهت می‌دهد این بازآفرینی موضوع اهمیت فراوانی در بازآفرینی هاپر پیدا می‌کند بگونه که در آثار او سوژه موجود است اما محیط و معماری شهری نیز که محیط برکارکتر شده است به همان اندازه اهمیت پیدا می‌کند.

دهه اول قرن بیستم زائیده دوران صنعتی و مغرور از صد روشنگری پشت سر با نگرش‌های متفاوت شکل گرفته دوران اوج مدرنیسم است. «هدفم در نقاشی همواره انجام دقیق‌ترین نسخه‌برداری ممکن از روی شخصی‌ترین برداشت‌هایم از طبیعت بوده است. اگر این مقصود، به نظر، دست نیافتنی باشد پس باید گفت که رسیدن به کمال، چه در نقاشی و چه در دیگر فعالیت‌های انسانی نیز باید دست نیافتنی باشد. به نظر می‌رسد که برخی از جنبش‌های هنری معاصر اهمیت این آرمان را نفی می‌کنند که به نظر من این مسأله منجر به شکل‌گیری یک مفهوم صرفا تزئینی از نقاشی می‌شود»(هارپر،۱۳۸۱: ۹۳). مهمترین تفاوت شکلی در برداشت از واقعیت آن شکلی است که سارتر می‌پرسد:«هنر چیزی است تخیلی،(پس) واقعیت آن کدام است»(سارتر، ۱۳۴۰: ۳۸) و خود با طرح این مسئله که آیا رابطه‌ای میان واقعیت و غیر واقعیت وجود دارد؟ و آیا واقعیتی میان واقعیت کوچک که واقع‌گرایی در هنر می‌نامند با واقعیت بزرگتر

[1] Academic art

وجود دارد یا نه می‌گوید «انسان همیشه بوسیله چیزی تعریف می‌شود که فاقد آنست. چرا کار را از منفی شروع نکنیم حال که انسان در آن قراردارد...؟»(سارتر، ۱۳۴۰: ۳۹). همان عدم وجودی که نقصان آن در قرون گذشته به شکل کمال‌گرایی[1] مطرح می‌گردید در عصرِ صنعتی با موضوع بیگانگی و گم‌گشتگی مطرح می‌گردد. اما دلیل این چرخش شکایت‌گونه از نقصان فردی به نقصان اجتماعی به این مسئله برمی‌گشت که «ماهیت نقاشی ژورنالیستی [نقاشی تاریخی در] سدهٔ نوزدهم، آن را از انواع قبلی‌اش متمایز می‌کرد»(بکولا، ۱۳۸۷: ۶۷) «در اینجا هنرمند حقیقت را به‌عنوان موضوع و تجسم بصری حقیقت را به عنوان روشِ خویش بر می‌گزیند» (گاردنر۱۳۸۶: ۵۹۰) همان شکلی که دومیه به عنوان یکی از سردمداران رئالیسم مدرن در اعتراض به «کشتار خیابان ترانسنونن» [2]به تصویرسازی خشونت عریان‌ی پرداخت و یا گوستاو کوربه در تابلوی «مراسم تدفین در اورنان»[3]، مراسم تشییع یک جنازه را در منظره‌ای بیروح نشان می‌دهد که مردمی ناشناس و بی‌اهمیت از نوع اشخاص داستان‌های رئالیستی اُنوره دو بالزاک[4] و گوستاوفلوبر[5] در آن حضور دارند. تعریف خود کوربه شاید بهترین تفاوت و رویکرد رئالیستی را در قرن ۱۹ نسبت با دوران کلاسیک[6] و یا شکل رئالیسمی باشد که سردمدار نقاشی رئالیستی قرن ۱۹ کوربه بیان می‌کند. «هدفم این بوده است که بتوانم رسوم، اندیشه‌ها، و ظواهر را آنچنان که به چشم می‌بینم شبیه‌سازی کنم»(گاردنر۱۳۸۶). در ادامه فرایند رئالیستی قرن ۱۹ این تفاوت اساسی را می‌توانیم در این گرایش مطرح کنیم که نگاه رئالیستی بیشتر نگاه تکنیکی و سبکی باشد یک نحله فکری است. یک نگرش تجربی و عملی است « نگرش تجربی یا رئالیستی که می‌کوشد واقعیت مشهود و بیرونی را دریابد تا از این طریق جنبه‌های ذاتی آن را تشخیص دهد و به تملک خود درآورد یعنی آنها را از خیال باز آفریند.»(بکلا، ۱۳۸۷: ۱۹).

تفکر رئالیستی صرفاً گرایش تجسمی نبود، رئالیسم در ادبیات و تئاتر نیز تأثیر بسیار زیادی در رواج این جریان گذاشت قدرت جریان رئالیستی در ادبیات داستانی و نمایشی بگونه‌ای بود که بسیاری از تاریخ نویسان آثار تجسمی را تصویری از هنرمندان داستانی

[1] Ideal (ethics)
[2] Rue Transnonain (1834)
[3] Un enterrement à Ornans
[4] Honoré de Balzac
[5] Gustave Flaubert
[6] Classic

می‌دانستند، تفکر رئالیستی در ادبیات نمایشی با تأثیرپذیری از نظریه زیست‌شناسی داروین، مبنی بر تکامل تدریجی و امر تصادف در شکل‌گیری انسان و نظریه‌های پزشکی و روانشناسی فروید مبنی بر عقده‌های روانی در تحلیل بحران‌های اجتماعی و خانوادگی با موضوع قرار دادن طبقه متوسط تبدیل به انقلابی در ادبیات نمایشی شد این تفکر فقط در نقاشی شکل نگرفته بود و بسیار فراگیرتر بود بگونه‌ای که در داستان و ادبیات نمایشی دوران طلایی آن با هنرمندانی مانند هنریک یوهان ایبسن[۱] نروژی (خانه عروسک[۲])، آنتوان چخوف[۳] روسی (باغ آلبالوی[۴]) مانند الکساندر دوما[۵]، امیل اوژیه[۶] و دنیس دیدرو[۷] فرانسوی گوتهولد افرایم لسینگ[۸] آلمانی یا اگوست استریندبرگ[۹] سوئدی، جرج برناردشاو[۱۰] ایرلندی – انگلیسی و نویسندگان بزرگ دیگری که ادبیات داستانی و نمایشی مدرن را شکل دادند. البته مقالات امیل زولا را هم در شکل‌دهی آن بسیار مؤثر میدانند. این رویکرد رئالیستی به یک عامل مهم بیرونی برای ثبت واقعیت همراه شد و آن اختراع دوربین عکاسی و سینما روایتگر تصویری بود. استقبال عمومی از این دو وسیله برای ضبط واقعیت آنها را بسیار سریع فراگیر کرد در نتیجه هنرمندان تجسمی مانند هاپر گرایش سینمایی و روایی را برای آثار خود تعریف کردند.

عکاسی و سینما

یکی از دستاوردهای قرن ۱۹ عکاسی بود که خود عکاسی صرفاً به‌عنوان یک وسیله، رسانه و یا هنر مبتنی بر واقیعت بود مسیری که از عکاسی به سمت اختراع سینما کشیده شد. اما آن‌چه اهمیت داشت شکل رقابتی میان نقاشی با عکاسی و سینما و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری آنها بر یک دیگر بودند در ابتدا این تأثیر را عکاسی که با استقبال بسیار جامعه روبرو شده بود. چرا که بسیار با هدف واقع‌گرایی که انسان در ایجاد آن در نقاشی داشت، و البته عکاسی نیز به نقاشی نزدیک بود و فرمی تجسمی داشت. «امپرسیونیست‌ها قصد داشتند، همانند عکاسی، بیان زودگذر و آنی را نشان

---

1 Henrik Johan Ibsen
2 Doll's House
3 Anton Pavlovich Chekhov
4 The Cherry Orchard
5 Alexandre Dumas, père
6 Émile Augier
7 Denis Diderot
8 Gotthold Ephraim Lessing
9 Johan August Strindberg
10 George Bernard Shaw

دهند مجبور بودند روش خود را آسان کنند تا بتوانند در مدتی کوتاه یک نقاشی را کامل نمایند؛ از این رو آنان با ضربات ممتد قلم‌مو نقاشی می کردند، طوری که جزئیات غیر واضح می‌شد. امپرسیونیست‌ها به کمک دوربین تغییرات حالت نور را در طبیعت مطالعه می‌کردند. بدین ترتیب موفق می‌شدند حالات دقیق موقعیت‌های جوی را در نقاشی‌های خود نشان دهند»(تاسک، ۱۳۷۷: ۷۲). البته این رقابت شامل حال عکاسان هم می‌شد که صرفا نمی‌خواستند صرفاً صنعت‌گرانی مردم‌پسند باشند و در جستجوی جایگاه هنری نیز بودند. این تعامل و شکل هنری گرفتن عکاسی باعث تأثیر گذاری دوسویه عکاسی و نقاشی شد. هر چند رئالیست حاکم بر تفکر هنر آن دوره را نمی‌توانیم صرفا تأثیر اختراع عکاسی بدانیم اما نمی‌توانیم از تأثیر زیاد آن در دو شکل هنری رئالیسم و امپرسیونیسم در نقاشی چشم‌پوشی کنیم یکی از تأثیرها همان سرعت عمل نقاشان نسبت به ثبت واقعیت بود که امپرسیونیست‌ها با بهره‌گیری از سر قلم‌ها و ثبت تصویر از واقعیت سریع تر از انچه که رایج بود روی آوردند.

«دگا عکاسی موفق نیز بود و نخستین نقاشی بود که توانست عکاسی را به عنوان وسیلهٔ تحول دیدی اصیل و تازه از جهان به کار بگیرد : تماشای رقص باله از یک غرفهٔ مخصوص قطعه عکاسی شده‌ایست که به نقش و نگاری رنگین بدل شده است»(آرناسون،۱۳۸۳: ۳۳). عکاس نقاشان بسیاری مانند دگا را در تاریخ عکاسی و نقاشی می‌توانیم نام ببریم که تأثیر بسیاری هر یک از هنرهای‌شان بر دیگری داشته است. که مهم‌ترین آنها تنوع زاویه دید در نگاه به سوژه در هنر رئالسیتی و همچنین شکل‌گیری نوعی جدید از موضوعات در نقاشی‌ها بود. این تأثیرگذاری از اهمیت ثبت لحظه توسط نقاشی و ثبت حرکت و بازتاب طبیعت در گرایش‌های رئالیستی و امپرسیونیستی ایجاد گردید. همین امر را آغاز قرن ۲۰ سینما بر هنرهای دیگر داشت و تأثیر بسیاری را بر نقاشی گذاشت و از نقاشی نیز تأثیر بسیاری پذیرفت. گرایش اکسپرسیونیستی و گرایش امپرسیونیستی سینما از نمونه‌های تأثیرگذاری این دو رشته بر یکدیگر هستند. همین امر را در تأثیر گذاری کادر سینما و سکون تصویری آن بر نقاشان رئالیستی آغاز قرن ۲۰ را نمی‌توانیم نادیده بگیرم، از سویی دغدغه خبری رسانه‌ای نقاشی به عهده عکاسی و سینمای مستند گذاشته شد و رئالیسم در آغاز قرن۲۰ توسط افرادی مانند هوپر و البته نقاشی‌های هاپر و دیگر هم‌سلفان او از این دست نقاشی‌ها صرفاً نمایشی نبودند و شکل تحلیلی خبری داشتند. در ترکیب‌بندی آثار و مضومنهای آثار آنها تفاوت رئالیست به تصویر کشیده شده توسط آنها نسبت به رئالیست قرون گذشته رامی‌بینیم، بسیاری از سینماگران

مانند آلفرد هیچکاک و وین وندرس به ترکیب‌بندی‌ها و آثار نقاشی‌های این هنرمندان و به ویژه خود هاپر ارجاع داده‌اند.

تغییر در نگاه تحلیلی هنر نقاشی بعد از گذر از نیمه قرن ۱۹ در مواجهه با هنرمندان کشورهای مختلف شکل متفاوتی گرفت گروهی به نفی همه دستاوردهایی که تا آن روزگار ثمره‌اش جنگ اول جهانی شده بود روی آوردند و گروهی به تقدیر صنعت به دنبال تمدن جدیدی بودند اما گروهی از هنرمندان بخصوص در آمریکا به رئالیسم انتقادی جامعه صنعتی رسیدند. انتقاد از تغییر روحیه و سبک زندگی که صنعت عامل آن بود. همان نگاه بیگانگی مارکسیستی به شکل جدید در قالب جامعه آمریکایی در بیگانگی انسان نسبت به تعریف اجتماعی گذشته‌اش که جامعه مدرن صنعتی برای او به ارمغان آورده بود. «فرد انسان که تا آن وقت خود را بخش جدا نشدنی از نظام کلی و جهان شمول می‌دانست که همهٔ موجودیت مادی و معنوی وی را در بر گرفته بود، متوجه شد که ریشه‌کن شده و از مسکن و مأوای ماوراءالطبیعه‌ی خود که او را در روزگارانی یقین مذهبی استوارش در پناه خود گرفته بود به دور افتاده است»(پاپنهایم، ۱۳۹۹: ۵۴) و گرایش‌های متفاوت هنری در جوامع صنعتی اروپا و آمریکا شکل گرفتند. یکی از این گرایش‌ها به گرایش مکتب زباله‌دان یا ظرف آتش‌دان مطرح گردیدکه یکی از مدرسان آن گرایش در مدرسه هنر نیویورک جان فرنچ اسلون[1] از نقاشان مطرح این گرایش رئالیستی بود ادوارد هاپر در ۱۷ سالگی بصورت مکاتبه‌ای و یکسال بعد بصورت حضوری شاگرد او شد. جان اسلون به طراحی صحنه‌های روزمره از زندگی عادی مردم می‌پرداخت. مکتبی با عنوان « صحنه آمریکایی» که هاپر خود را از آن جنبش نمی-دانست اما کارها و بیانیه جان اسلوان سردمدار آن را می‌ستود(لوئیس، ۱۳۹۹: ۱۹).

بیگانگی

طبق فرهنگ عمید بیگانگی به معنای ناآشنایی؛ ناشناس بودن ترجمه شده است. اریک فروم این خصوصیت را غالباً مختص جامعه مدرن انسانی می‌داند « زمانی که اصطلاحاتی نظیر عقلیت، کمیت، تجرید، و مادیت یا جسمیت – ویژگیهای جامعهٔ صنعتی نوین- بجای اشیاء در مورد آدمیان بکار رود، دیگر نه اصول حیات بلکه اصول مکانیک خواهد بود مردمانی که در چنین نظامی بسر می‌برند نسبت به زندگانی، اعتنا و حتی شیفتهٔ مرگ می‌شودند(فروم،۱۳۶۶: ۶۵). فروم وانمودی بیگانگی انسان را در انسان منفعل[2]

[1] John French Sloan
[2] Passive

می‌داند: «کسی(که) «منفعل» است، منظورمان این نیست که ساکت در گوشه‌ای می‌نشیند، در عالم تفکّرو تأمل فرو می‌رود و یا چشم‌اندازی را تماشا می‌کند، بلکه می‌خواهیم بگوییم که او با نیروهائی به‌جلو رانده می‌شود که در اختیار وی نیستند، به سخن دیگر واکنش نشان می‌دهد نه کُنش(فروم،۱۳۶۷: ۲۰). در ادامه او، روانشناسی رفتاری که با مطالعه کنش‌رفتاری انسان شکل می‌گیرد را نفی می‌کند و حتی حضور یک چنین علمی را نتیجه نگاه بیگانه‌گر جامعه صنعتی به انسان می‌داند. «روانشناسی رفتار یک دانش است اما دانش مرتبط به انسان نیست، بلکه دانش انسان از خود بیگانه است که با روشهای بیگانه شده به وسیلهٔ پژوهشگران ار خود بیگانه، رهبری می شود»(فروم،۱۳۶۷: ۲۱).

یگی[1] (۱۳۹۵) در بررسی تعاریف بیگانگی در عصر مدرن به تعریف نهایی می‌رسد؛ «بیگانگی به معنی بی‌تفاوتی و چندپارگی درون[2] و در عین حال، بی قدرتی و بی‌رابطگی با خود و با جهانی است که فرد خود را به آن بی‌تفاوت و با آن بیگانه می‌بیند»(۱۳۹۵: ۲۱).

زمیل[3] بیگانگی را نشان دهنده ترس انسان امروز «از این‌که فردیت‌اش در معرض نابودی قرار گرفته است و این که تحت شرایطی زندگی می‌کند که مجبور است با خودش بیگانه باشد(پاپنهایم،۱۳۹۷: ۴۰).

ادلای استیونسن در سخنرانی سال ۱۹۵۴ خود در دانشگاه کلمبیا گفت: «دیگر خطر برده شدن ما را تهدید نمی‌کند بلکه ترس از این است که بصورت آدمکی کوکی در می‌آئیم. شخصاً به کسی تسلیم نمی‌شویم و با مقامات مسئول درگیری و اختلاف نداریم، ولی خود هم عقیده‌ای نداریم واحساس فردیت خود بودن از بین رفته است»(فروم،۱۳۶۸: ۱۲۹).

انفعال انسان در عصر مدرن و چرایی آن در بیگانگی انسان تعریف می‌شود و همانگونه که اشاره شد مسبب عامل بیگانگی را تغییر شیوه زندگی انسانی و تغییر شکل اشتغال و کار او می‌دانند. عوامل متعددی و نظریه‌های متنوعی برای انفعال انسان بیان گردیده است.اکثر صاحب نظران عرصه اجتماعی تغییر در قالب های انسانی مانند «قانون، تکنولوژی، علم و مذهب» را نیز دلیل تغییر شکل زندگی در عصر مدرن و ایجاد بیگانگی

[1] jaeggi Rahel
[2] internal division
[3] georg Simmel

انسان می‌دانندکه جامعه ماشین زده مدرن، از انباشت تولید، تخصص‌گرایی و شکل گیری اومانیسم شکل یافته است.

پاپنهایم نظریه زمیل را برای اولین عامل مطرح می‌کند که معتقد است: «بیگانگی از آنجا شروع شده است که انسان با صورت‌ها به طور کلی و اصل و مبدأ آن در ستیز است»(فروم،۱۳۶۸: ۳۷). راهل یگی رویکردی که جامعه مدرن به خصوص در قشر میانه اجتماع ایجاد کرده را بیان می‌کند: «از دست دادن کلیت انسانی... محدود شدن فعالیت ها به علت تقسیم کار و تخصصی شدن همراه با شکست در تحقق ظرفیت‌های انسان و امکانات ابراز این قابلیت‌ها است که خود از تقسیم کار سرچشمه می‌گیرد(یگی،۱۳۹۵: ۲۳). همان‌گونه که در نهایت پاپنهایم «باور به عظمت و بزرگی انسان، نامحدود بودن پیشرفت و حاکمیت فرد یعنی ویژگی قرن هجده و نوزده»(۱۳۹۷: ۳۶) را عامل اصلی می‌داند، اما اریک فروم این عوامل را رد نکرده ولی تمدن‌های شکل گرفته و تکنولوژی را عامل اصلی این غرور و انفعال و بیگانگی می‌داند که بعد از انقلاب کشاورزی در انسان بیشترین عامل بیگانگی و انفعال در انقلاب صنعتی[1] شکل گرفته است. «ناگهان انرژی مکانیکی جای انرژی طبیعی را گرفت... بدنبال انقلاب نخستین، انقلاب دیگری رخ داد که انقلاب صنعتی نامیده شد. در این انقلاب ماشین نه تنها جانشین انرژی بلکه جایگزین فکر انسان نیز شد»(فروم، ۱۳۶۷: ۳۲).

عامل دیگری که فروم برای علل از بیگانگی می‌گوید عدم تخلیه انرژی است: «انسان هنگامی خودش است که نیروهای درونی خود را به کارگیرد؛ و اگر زندگیش به جای بودن در داشتن و مصرف خلاصه شود به پستی خواهد گرائید، تبدیل به شیء خواهد و روزگاری رنج آور و خالی از لطف و صفا خواهد داشت شادی حقیقی با فعالیت حقیقی بدست می‌آید؛ و فعالیت حقیقی یعنی پرورش و به کار بردند نیروهای انسانی»(فروم،۱۳۶۷: ۲۹). انفعال گفته شده در بیگانگی و شکل تنهایی و ناتوانی انسانهای درگیر جامعه مدرن و ظواهر شهرنشینی مدرن، عدم فعالیت و ناتوان در برقراری ارتباط همان چیزی است که در تحلیل بیگانگی از آن سخن گفته شد.

[1] Industrial revolution:

در بازه زمانی سال ۱۷۶۰ تا سال ۱۸۴۰ میلادی رخ داد. ابتدا در انگلستان آغاز شد و سپس به اروپا و آمریکا راه یافت.

مولفه های آثار هاپر

پنجره موتیفی برای نشان مرز میان داخل و خارج همان‌جایی که انسان به مانند یک آرزو بر لبه پنجره‌ای پناه به خارج از محیط خودش می‌برد و در بیرون از محیط به دنبال چیزی می‌گردد. یک نوع ارجاع به درون و برون انسانی همان مرزی که در آثار هاپر از بیرون به درون انسان نیز تهاجم وارد می‌شود پنجره‌های و شیشه‌ها در معماری مدرن که انسان منفعل در کنترل آن است یک جور ناتوانی انسانی در کنترل محیطی. سوژه‌ها را در فضاهای داخلی محسور می‌کند و آنها را به توصیف پنجره گره می‌زند .پنجره یک آستانه است که می‌تواند نقطهٔ اتصالی به عرصه خارجی باشد یا اینکه نقطه اتصالی که به وسیلهٔ آن می‌توان از جهان خارج دور و ایمن ماند. پنجره ذاتاً مانع است، ایجاد امنیت می‌کند اما شفافیتش این امنیت را مورد تهدید قرار می‌دهد از سویی دیگر نور بیرون(خورشید) در آثار هاپر علاوه بر عامل روشنی نشانه‌ای از بیرون دارد که معمولاً به درون وارد شده و شخصیت به گونه‌ای خیره و منفعل در حال انتظار به محل ورود نور، کنار پنجره نشسته است، نور سایه‌هایی را در مرز داخل با کنتراست بسیار ایجاد می‌کند. در بعضی از آثار هاپر شب و تاریکی مرز بیرون را از داخل پر می‌کند و این همان روی تاریک شخصیت تابلوها را در بر می‌گیرد. از خصوصیت‌های اصلی نورهای هاپر در آثارش نورهای سرد در آثارش می‌باشد. تهاجم نوری و فضاهای رنگی سرد از نقاشی‌ها فضایی دگرجهانی می‌سازند. در بعضی دیگر از تابلوها مانند «پمپ بنزین[1]» (تصویر شماره ۲) مرز میان درون و برون با مرز ساختمان و جنگل شکل می‌گیرد در آن تابلو کارگر پمپ بنزین میان نور متهاجم داخل ساختمان و تاریکی و ابهام جنگل پشت سرش بیگانه تنها به حرفه و کارش مشغول است کارکترها آن قدر به بیگانگی خو گرفته که در مرز میان داخل و خارج گیر افتاده و اغلب از پنجره خیره به بیرون می نگرند، کارکترها حتی اگر خارج شب و تاریک باشد به سیاهی‌ها خیره گردیده اند.

افراد ساکت از مشخصه‌های مهم و حس قالب آثار هاپر، ناشی از بیگانگی افراد با خود و محیط است که مانند تابلوی «پمپ بنزین» محیط بر آنها غالب است و از سویی طراحی محیطی مانند تابلوی «اتاق کنار دریا[2]» معمولاً خالی از اشیاء و پرداخت جزئیات است. شخصت‌ها لبهایشان تکان نمی‌خورد، افراد در تابلوها به ندرت به بیش از یک نفر می‌رسد و معمولا عاری از هر ارتباط حسی هستند، هرکدام کار خودش را می‌کنند و جهت

[1] Gas Station(1940)
[2] Rooms by the sea

نگاهی متفاوتی را با دیگری دارند نزدیک‌ترین تعبیر را جوستین اسپرینگ [1]برای آثار او گفته است: «انسان‌هایی که او نقاشی می‌کند در نوعی از خیال‌پردازی‌های مجهول عاری از حس در حال زجر کشیدن هستند، انگار که در تنهایی مطلق هستند» (اسپرینگ،۱۳۸۱: ۸۸). این سکوت، تنهایی و زجر افراد به شکلی با هندسه ساده تشکیل شده از فرم‌های اصلی هندسی شدت می‌گیرند.بندرت جزئیاتی را دربارهٔ آن چیزی که در نقاشی‌هایش در حال رخ دادن است ارائه می‌دهد این امر باعث نوعی نارضایتی توأم با کنجاوی را در مخاطب ایجاب می‌کند مانند تابلوی «هتل غربی[2]» زن بگونه‌ای ساکت و در انزوا نشسته که انگار متنظر کسی است ؟ اما چه کسی ؟ این سئوال و چرایی زجرآور بی پاسخی به آن که نسبت به سکوت افراد در تابلوها ایجاد شده حاکم است نوعی انتظار را ایجاد می‌کند و نوعی شباهت انجماد تصویری[3] تکنیکی در سینما که از جمله تأثیر پذیری هاپر از سینماست نمونه بارز این دسته آثار هاپر«اداره در شب[4]» است سکونی از یک لحظه و انتظار از اینکه سکوت و انتظار کارکترهای به چه سرانجامی خواهد انجامید، مانند نمونه بارز این دسته آثار تابلو «شبگرد[5]» است به مثال یک فریم سینمایی تصویری ثابت شده از یک روایت زندگی.

رنگها در آثار هاپر معمولاً مختصر هستند یک رنگ یا تم رنگی در کل اثر غالب و رنگ دیگر معمولاً در میان تنهاست رنگی که غالبا تعریف کننده کارکتر می باشد نمونه بارز آن را در اولین تابلوی هاپر شب آبی و یا در دو اثری که در ادامه به تحلیل آن خواهیم پرداخت می بینم. سوژه‌های او معمولاً خانم هستند(در اغلب موارد برای مدل آنها از همسرش جو استفاده می کند). رنگ سیاه بخصوص در معماری شهری با روشنایی‌های نارنجی رنگ در دل آن سیاهی از نمونه های قابل توجه در اکثر تابلوهای هاپر می‌باشد و از سویی استفاده از پهنای یک رنگ که آن نیز از مشخصه‌های آثار هاپر است بر شدت این سکوت می افزاید. افراد در این هندسه و پهناهای رنگی معمولا گیر افتاده اند و غالباً همان پنجره مرز آن سکوت را با بیرون شکل می دهد. گاهاً کارکترها درمیان جمع در سکوتی غرق در افکار خود هستند.

[1] Justin Spring
[2] Western Motel
[3] Freez- frame
[4] Office-At-Night (1940)
[5] Nighthawks (1942)

نقطه گریز [1]در آثار هاپر

پرسپکتیو «تمهید مبتنی بر ادراکات و مفروضات هنرمند / بیننده از مفاهیم خاصی نظیر قیاس، و تناسب، مکان‌یابی و غیره است. استفاده از آن مستلزم به کارگیری علایمی فضایی است نظیر اندازه، موقعیت و خطوط موازی همگرا» علت توجه به پرسپکتیو توجه دوباره به ادبیات، فلسفه و هنر یونان و روم باستان است که در دوره رنسانس یکی از ارکان مهم دوران کلاسیک در شکل دهی زاویه دید و بازنمایی واقعیت و یا بازنمایی طبیعت بود. «خطوط اصلی و افقی طرح که تقریباً بدون برخورد با هیچ مانعی تا لبه‌های کار امتداد دارند برای ایجاد تقویت همین ذهنیت به کار گرفته شده اند تا بیننده فضاها و عوامل ورای محدودهٔ صحنه را احساس کند»(هاپر ،۱۳۸۱: ۹۴). توجه به پرسپکتیو از ارکان مهم شکل‌دهی نقطه‌دید و نظر هنرمند به باز آفرینی واقعیت بود و تحلیل آن به نزدیک شدن شناخت ما از نقطه نظر خلق کمک می‌کند سه نظام عمده پرسپکتیو خطی وجود دارد. نقطه‌گریز، تراز چشم و شکل دهی خط افق، مرز میان بخش بالا و پایین و سطح زمین و آسمان را مشخص می‌کند چیزی شبیه پنجره را شکل می‌دهدکه اصطلاح بوم – پنجره دارد. در بازنمای‌های کلاسیک شکل‌گیری پرسپکتیو و نگاه پنجره‌ای به باتیستا آلبرتی [2] منتسب است. او در کتاب درباره نقاشی(۱۴۳۵) شکل‌دهی پرسپکتیو را این‌گونه بیان می‌کند: «... روی سطحی که می‌خواهم بر آن نقاشی بکشیم مستطیلی به ابعاد دلخواه رسم می‌کنم و همان تبدیل می‌شود به پنجره‌ای گشوده که سوژه‌ی نقاشی‌ام از درون آن دیده می‌شود»(شدویک، ۱۳۹۹: ۲۳).

هاپر به پیروی از آثار کلاسیک از میان سه نظام پرسپکتیوی [3] یک نقطه‌ای [4]، دو نقطه‌ای و سه نقطه‌ای غالباً پرسپکتیو دو نقطه‌ای را انتخاب می‌کند. پرسپکتیو دو نقطه‌ای معمولاً هنگامی استفاده می‌شود که هنرمند برای یک سطح یا حجم بخواهد بعد ایجاد کند از این نقطه دید استفاده می‌کند. دوری یا نزدیکی و ارتفاع نقطه در ایجاد بعد یا تختی اثر تأثیر بسیاری داد. هاپر در غالب اثارش به نوعی فضای تخلیی و بی زمانی را در واقعیت بیرونی توسط پرسپکتیو دو نقطه‌ای ایجاد می‌کند.که بوم خود تبدیل به یک پنجره می‌شود که در نقطه گریزهایی در خارج از این پنجره ما به سوژه نگاه می‌کنیم این نقطه گریزها معمولا در یک سمت تابلو نقطه گریز نسبت به مرکز تابلو نزدیکر و حرکت و

[1] vanishing point
[2] Leon Battista Alberti
[3] Perspective
[4] perspective

ریتم بیشتری را نسبت به سمت دیگر تابلو که معمولاً کارکتر در آن قرار دارد ایجاد می‌کند، نوعی تناقض میان حرکت و ایستایی کارکتر که این تناقض خود نوعی بیگانگی را در تابلو باعث می گردد. آن دسته از تابلوهایی که معمولاً در فضای داخلی همراه کارکتر می شویم با یک نقطه گریزهای خطی همراه هستیم در بعضی از اثار شهری او که بانویی را در حال اُمورات روزانه نشانه می‌دهد نوعی حس دید زنی را در قاب ایجاد می‌کند که ما نه بانوی در پشت پنجره بلکه با تابلوی هنرمند در حال دید زدن ما به زن پشت پنجره نگاه می کنیم

تحلیل تابلوی فیلم نیویورک[1]

این تابلو(تصویر شماره ۳) برخلاف عنوانش درباره یک فیلم سینمایی نیست. تمرکز اصلی نقاش بر روی راهنمای سالن است. چهار منبع نوری برای او در سالن تاریک سینما در نظر گرفته شده است. در تناقض میان موضوع و نام اثر برای ورود به با اثر و نزدیک شدن به تفکر نقاش دو مسئله را می‌توانیم برشماریم اولین مسئله این است که سینما هنری مدرن است و انتخاب مکانی آن در اثر ارجاع به مدرنیته دارد مکان‌های سینمایی مکانی‌هایی به هدف غوطه‌وری در تخیلاتی جدای از واقعیت اجتماعی، هنر صنعت جدایافتگی با تجربه نشانه‌های عینی در میان تجربیات عینی جامعه است. فضای سرگرم کننده سینما با توجه به نام فیلم و تخصیص نیمی از تابلو به اثر نشان تأکید غالب مکانی را دارد زن راهنما از آن نیمه تابلو یعنی واقعیت لحظه جدا کننده واقعیت زمانی جدا شده و خود به سوژه تابلو تبدیل گردیده است. بیگانه شده از واقعیت لحظه و کارکرد مکانی سینما، ارجاء به بیگانگی انسان عصر سینما حتی از عنصر جدایافتگی سینما دارد اما اشاره به مسئله دوم برای کمک گرفتن از نام فیلم برای برخود خود خالق با محتوای این اثر آن است که همان‌گونه که بیان گردید در عصر مدرنیته تأثیر بین رشته‌ای بسیاری میان سینما، عکاسی و هنرهای دیگر می‌توان یافت، نام «فیلم نیویورک» و رئالیست، ترکیب بندی، مکان شکل دهی تابلو (سینما) و تابلو و خود ارجاع مناسبی به تأثیر و رابطه هاپر با سینما دارد رابطه ای بیش از انچه که در تحلیل کلیت آثار هاپر گفته شده ارجاء به سینما کلیت این اثر را شکل می دهد. شکل دهی مفهومی و زمانی اثر: در شکل زمانی تابلو اشاره به عصری دارد که سینما نماینده آن می باشد اما از نظر مفهومی، به انسانی اشاره دارد که به سبب ساختارهای اجتماعی عصری که سینما از آن می آید به بیگانگی واداشته شده است. هر چند تابلو به مانند دیگر آثار هاپر همانگونه که به آن

[1] New York Movie (1939)

اشاره شد فریمی ثابت شده از یک پلان سینمایی است اما تابلو قرار بر نمایش فیلم ندارد در نتیجه اثر در عین شباهت به کادر سینما استفاده ابزاری از مکان برای ایجاد مفهوم اثر می کند سینما نما عصر است که نشان از عصر خود بیگانگی است.

در تفکر تجربه‌گرا، زندگی مدرن خود فریبی به مثال فیلم است نیویورک مظهر مدرنیته خود فیلمی است که انسان‌های از خود بیگانه را به نمایش می گذارد. «از خود بیگانگی ناتوانی برقراری ارتباط با سایر مردم، با اشیاء، با نهادهای اجتماعی و در نتیجه – بنا به نگرش بنیادین نظریه از خودبیگانگی – با خویشتن خویش است. یک جهان بیگانه شده خودرا به افراد بی اهمیت و بی معنی می نمایاند، خالی از هر انعطافی یا فقرزده، جهانی که به فرد تعلق ندارد، آنچنان که بتوان گفت فرد در این جهان «در خانه خودش نیست» و بر جهان نفوذ و تأثیری ندارد»(یگی،۱۳۹۵: ۲۲).

اما موتیف همیشگی هاپر پنجره، مرز میان داخل و خارج، در این اثر در دو سوی تابلو قرار دارد مرز عبور از بیگانگی شخصی یا فراموشی آن اول خود پرده سینما و دیگری راه پله است در این جا سوژه به بیرون خیره نشده اما نوع نوری که از راه پله به داخل آمده و نمایش عنصر پله و در خود فرو رفتگی کارکتر، نشان از دور افتادگی کارکتر و در خود فرو رفتگی او دارد. در این تابلو ما با سه مکان مواجه هستیم مکان فیلمی مکان شخصیت و مکان بیرون از و انتهای راه بالایی راه پله همان جایی که نور آن راه پله را روشن کرده است. نقطه گریزها دقیقا در دو مکان یکی در کنار پرده سینما شکل می‌گیرد و نقطه گریز چپ در داخل تصویر و جایی در حرکت ایجاد عمق کرده این عمق تصویری با ریتم روشنایی‌های سالن شکلی تهاجمی و مقعر گرفته است اما در سمت راست نقطه گریز در بیرون تابلو در جایی دور دست در پشت شخصیت راهنمای سالن نوعی حس تختی را بر قسمت راست تصویر بر خلاف سمت چپ تصویر ایجاد می کند. این دوگانگی با ستونی که در میان مرز راست و چپ تصویر قرار گرفته همراه با بافتی که بر ستون شکل بسته است آن را تبدیل به یک ابر موقعیت مکانی القا می کند که خودش و قست چپ سالن را بر قسمت راست سالن و کارکتر در انزوا تحمیل می کند این تحملی با سه نور نارنجی سمت چپ اقتداری را بر سمت راست پیاده می کند که شخصیت سمت راست را بیگانه نسبت به آن محیط و مغلوب آن مکان نشان می دهد که به شکلی محیط دوم را مانند یک ابر موقعیت مکانی به موازات کاراکتر خود ش را بر کارکتر تحمیل می کند ظرافت بکار رفته در محیط زن بسیار بیشتر از ظرافت بکار رفته در محیط اصلی سالن

سینماست برای نمونه چراغهای روشنایی و ریتم سه تایی آن چگونه شکل اقتداری را در سمت چپ تابلو ایجاد کرده است.

بازی رنگ در این اثر میان قرمز، زرد و آبی است. رنگ آبی همانگونه که گفته شد معرف شخصیت و به مانند شخصیت تابلو در میان رنگ قالب قرمز و زرد تنهاست. نور پردازی کارکتر با توجیه نوری سالن با روشنایی بیشتر چراغ بالای سر زن و نور از راست و چپ کارکتر فضایی را برای سر خمیده کارکتر ایجاد کرده که چهره کارکتر نسبت به سر و دیگر اجزای کارکتر از نور کمتری برخوردار است.

تحلیل تابلوی اداره نیویورک[1]

این تابلو(تصویر شماره ۴) از دسته تابلوهای است که دغدغه‌های علاقه هاپر را در استفاده از پنجره، معماری شهری و ثابت کردن یک لحظه روزمره در آن بخوبی مشخص است. شخصیت در داخل و از پشت پنجره به بیرون خیره است تابلو روایتگر نگاهی است در خیابان که شاهد زن است هیچ معرف مکانی شکل نمی گیرد بجز نام اثر «اداره نیویورک» باعث می‌گردد که مکان از یک مکان عام به تعریف مشخص‌تری برای اثر تغییر شکل دهد، نیویورک یکی از شهرهای سمبل جامعه مدرن، لحظه ثابت شده تصویری در واقع یک لحظه زمان اشتغال شخصیت در پشت پنجره است که به کارهای روزمره مشغول است.در این تابلو نیز شخصیت با لباس رسمی حالت گذرا و غیرثابتی را دارد و لحظه ثابت شده فرد در حال گذر کردن است و نشان دهنده تکرار کارهای روزانه است. این تابلو از معدود تابلوهای هاپر است که علاوه بر شخصیت اصلی سوژه تابلو شاهد افراد دیگری در تابلو هستیم شخصیت اصلی پشت پنجره اثر را به مانند غالب آثار هاپر یک خانم انتخاب شده است. رنگ لباس او از دیگر فضای تابلو جدا گردیده، افراد در درون و سمت داخل پنجره بدون رابطه کلامی با جهت‌های مختلف نگاه مشغول به کار روزمره هستند. تقریبا ما تمام آنچه را که از عناصر تعریف شده هاپر برای بیگانگی انسان بیان گردید را می‌بینیم. در این اثر از مکان‌های قبلی آثار هاپر، رستوران‌ها و کافه‌ها کمی فاصله می‌گیریم فضای تابلو دیگر داخل خانه و پشت پنجره‌ای نیستم، به مانند تابلوی شبگردهایش در موقعیت جغرافیای شهری قرار می گیریم. این شکل از معماری تجسم فضای مدرن و ساختارهایی با پنجره‌هایی شیشه‌ای که ضمن جدا کردن فضای داخل از خارج مرز نگاهی برای حریم داخلی به حساب نمی‌آید و تهاجم نگاه خارج و نور خورشید

[1] Office New York (1960)

را به داخل به خوبی شاهد هستیم. پنجره‌ها در سمت چپ ریتمی تکرار شونده را تشکیل داده‌اند که احتمالا کسانی در پشت آنهاست چرا که به حالت نیمه باز کشیده شده‌اند.
بخش بیرونی و شهری همانگونه که خودش را با نور به داخل تحمیل کرده سعی در شکل دهی رئالیسم محیطی است اما بخش دیگر آن نقطه نظر خود نقاش است که دید زیر چشمی (چشم چرانی) را نسبت به کارکتر ایجاد و یک سئوال مطرح می‌کند او در حال چه کاری است؟ شاید درگیری کاری زن اهمیتی برای رهگذر بیرون جز زنانگی زن ندارد. نگاه ثابت شده سینمایی که بر روی این لحظه ثاب شده نیز مانند رهگذری می‌ماند که در حال گذر زن داخل اداره نظرش را جلب کرده و با کنجاوی او را دنبال می‌کند. نوعی کنجاوی از همان دسته کنجاویهایی که گفته می شود هاپر از کودکی و حتی بزرگسالی به شدت به آن علاقه داشت؛ «هاپر دوست داشت مردم را تماشا کند. اما مهم‌تر از آن دوست داشت بدون دیده شدن آنها را تماشاکند».

فضای این تصویر برخلاف تابلوی قبلی فضایی سرد است و به غیر از رنگ زرد پنجره‌های نیم‌باز و چراغ‌های سقفی رنگ لباس کارکتر، سایه با تم آبی و خاکستری و دیوار دفتر با ته رنگ آبی هم رنگ لباس شخصیت می‌باشد فضایی سرد که در راستا و تشدید کننده فضای خالی از ارتباط کارکترهااست.رنگ سیاه را در سویی از پنجره و بخصوص در پشت سر کارکتر در فضای داخلی همراه با نورهایی تکرار شوند که در دل همان تاریکی تمام می شوند می‌بینیم. به گفته فوئا، برای هاپر «آنچه از زمان مهم‌تر بود نور بود. هاپر کیفیت نور را به حالات درونی ربط می داد. آفتاب تند با روشنایی نافذ و سایه‌های شدید خود برای او امیدواری را تداعی می‌کرد. از طرف دیگر نور صبح و عصر، با رنگ سایه‌های ملایم‌تر و سایه‌های سردتر، حال و هوایی رازآمیز و حتی تهدیدگرانه داشت»(فوئا، ۱۳۸۸: ۱۴).

این سیاهی و ناپدیدی نورها در پشت سوژه تابلو نشان از رویکرد زن دارد که در پشت مرز شیشه‌ای است و با پرسپکتیو چراغها و ناپدید شدن آنها در قلب سیاهی این مضمون رهایی ناپذیر زن که در پشت سرش قرار دارد را تشدید می کند، در آثار هاپر او به یک زمان ثابت شده‌ای می‌پردازد که برای رویداد ثابت شده درون تصویر و شخصیت‌های درون آن نوعی بی‌زمانی است بی‌زمانی که ناشی از نوعی سکون و رخوت زمانی است. فرد دچار این رخوت شده چرا که طبق همان چیزی که در تعریف از بیگانگی می شود بیگانگی دور افتادن از جوهر خود نیست بلکه وضعیتی است که «فرد در جنبه‌های تعیین کننده‌ای از تملک زندگی خود ناتوان است و خودش بر آنچه در این زندگی انجام

می‌دهد فرماندهی ندارد و این وضعیت به شفافیت و فرماندهی کامل که لازمه وضعیت عادی یا آرمانی افراد است مسبوق نیست»(یگی، ۱۳۹۵: ۸۷) بیگانگی در این تابلو به آن جنبه غیرتعیین کننده ای اشاره دارد که پنجره مانع از کنترل رابطه محیطی فردنسبت به خودش می شود و از سویی شامل رنگ بندی سردی است که هاپر به کمک رنگ لباس و عدم ارتباط رنگ با محیط و خنثی و سردی محیط برای کارکتر ایجاد کرده است. شخصیت تصویر هاپر همان شخصیت منفعل مُدرنی است که فروم تعریف می کند «اگر به فعالیت کسانی که صرفا واکنش نشان می دهند و یا کردارشان به مقتضای اجبار است، و بنابراین در معنای کلاسیک مردمانی منفعلی هستند(دقت کنیم)در آنها از فردیت خبری نیست نیروی فکری نقشی ندارد، و گویی همه چیز برنامه ریزی شده است»(فروم، ۱۳۶۷: ۲۰).

نتیجه گیری

عصر مدرن با توجه به زندگی ماشینی با تمام آسایشی که برای انسان به همراه داشت اعتراضاتی نیز به در خلع محتوای ایجاد شده با عنوان بیگانگی به همراه داشت و هنرمندان بسیاری همچون اندیشمندان علوم انسانی به نقد و تحلیل شرایط موجود پرداختند. تغییر شکل زندگی تغییر رویکرد بیشتر هنر را به رسانه‌ای تحلیل‌گر در خدمت جریان انتقادی از شرایط موجود تبدیل کرد. یکی از منتقدین شرایط موجود ادوارد هاپر در میان دو گرایش انتزاعی و رئالیستی در هنر و بخصوص هنر مدرن با انتخاب گرایش رئالیستی توانست بعد از جنگ جهانی دوم به دوران اوج خودش رسیده و علاوه برکمک به استقلال هنر آمریکایی، با به کار گرفتن واقعگرایی در خدمت بیان شخصی به یکی از هنرمندان انتقادی و برجسته تاریخ هنر تجسمی تبدیل گردد. رئالیسم تصویری در آثار هاپر بهترین وسیله بر انتقاد اصلی هنرمند از شراط ایجاد شده و حسی هنرمند از بیگانگی انسانی بود از این روی هاپر بیش آنکه درصد پرداخت واقعیت بیرونی باشد در صدد بیان واقعیت درونی خود در رئالیسم تصاویر بود از این روی او با شکل دهی مؤلفه های مانند پنجره، خلا تصویری، معماری شهری، شخصیت های تنها و فضاهای سرد تصویری و کمک گیری از ترکیب های سینمایی به زبان شخصی خودش و انتقاد از انسان عصر مدرن رسید. شخصیت های او به مانند خودش در حال تجربه بیگانگی هستند.

تصویر شماره ۱

شب آبی[1] (۱۹۲۴)

اولین اثر هاپر عدم ارتباط افراد در فضای سرد رنگ بندی بیگانگی افراد در یک مکان عمومی و در جمع و دلقک با رنگ‌بندی متفاوت در وسط و گارسون مغرور.

تصویر شماره۲

(۱۹۴۰)[2]پمپ بنزین

تنهایی کارگر پمپ بنزین متفاوت بودن رنگ لباس او در میان جنگل که آنها را احاطه کرده است.

[1] Soir Bleu
[2] Gas Station

تصویر شماره ۳

فیلم نیویورک[1](۱۹۳۹)

سه جهت نور شخصیت و رنگ لباس شخصیت بر بیگانگی او در محیط افزوده است.

تصویر شماره ۴

اداره نیویورک[2](۱۹۶۰)

حضور شخصیت در پشت شیشه و ایجاد فاصله ایجاد شده و بدون حفاظ بودن او در برابر نگاه رهگذران و تبدیل تابلو به پنجره که رو به پنجره اداره نیویورک می‌تواند نظاره‌گر زن باشد.

[1] New York Movie
[2] Office New York

منابع

اسپرینگ، جوستین(۱۳۸۱) مرد آرام. ترجمه فرهاد صبوری. فصلنامه حرفه هنرمند، تهران.

بُکولا، ساندرو(۱۳۸۷) هنر مدرنیسم. ترجمه رویین پاکباز. نشر فرهنگ معاصر، تهران.

پاپنهایم، فریتس(۱۳۹۷) از خود بیگانگی انسان مدرن. ترجمه مجید مددی. چاپ سوم. تهران: نشر بان.

پل سارتر، ژان(۱۳۴۰) رئالیسم در ادبیات و هنر. هوشنگ طاهری. تهران: انتشارات پیام.

گودریچ، لوید(۱۳۸۱) شهر در آثار هاپر. ترجمه بتی آواکیان. فصلنامه حرفه هنرمند.

شدویک، لوئیس(۱۳۹۹) پنجره و خلاء در نقاشی های ادوارد هاپر. ترجمه ساناز حائری. چاپ دوم، تهران: نشر حرفه هنرمند.

گاردنر، هلن(۱۳۸۴) هنر در گذر زمان. ترجمه محمد تقی فرامرزی. چاپ ششم، تهران: نشر آگه.

گیدنز، آنتونی(۱۳۸۱) جامعه شناسی. ترجمه منوچهر صبوری. چاپ هفتم، تهران: نشر نی.

فروم اریک(۱۳۶۶) بنام زندگی. ترجمه اکبر تبریزی. تهران : انتشارات مروارید.

فروم، اریک(۱۳۶۶) دل آدمی و گرایشش به خیر و شر. ترجمه گیتی خوشدل. چاپ سوم، تهران: نشر نو.

فروم، اریک(۱۳۶۸) جامعه سالم. ترجمه اکبر تبریزی. تهران: انتشارات بهجت.

فوئا، اما(۱۳۸۸) ادوارد هاپر. ترجمه آرزو احمی. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

هارت، فردریک(۱۳۸۲) تاریخ هنر نقاشی پیکرتراشی،معماری. ترجمه هرمز ریاحی. تهران: نشر پیکان.

یگی، راهل(۱۳۹۵) از خود بیگانگی. ترجمه احمد تدین. تهران: انتشارات دنیای اقتصاد.