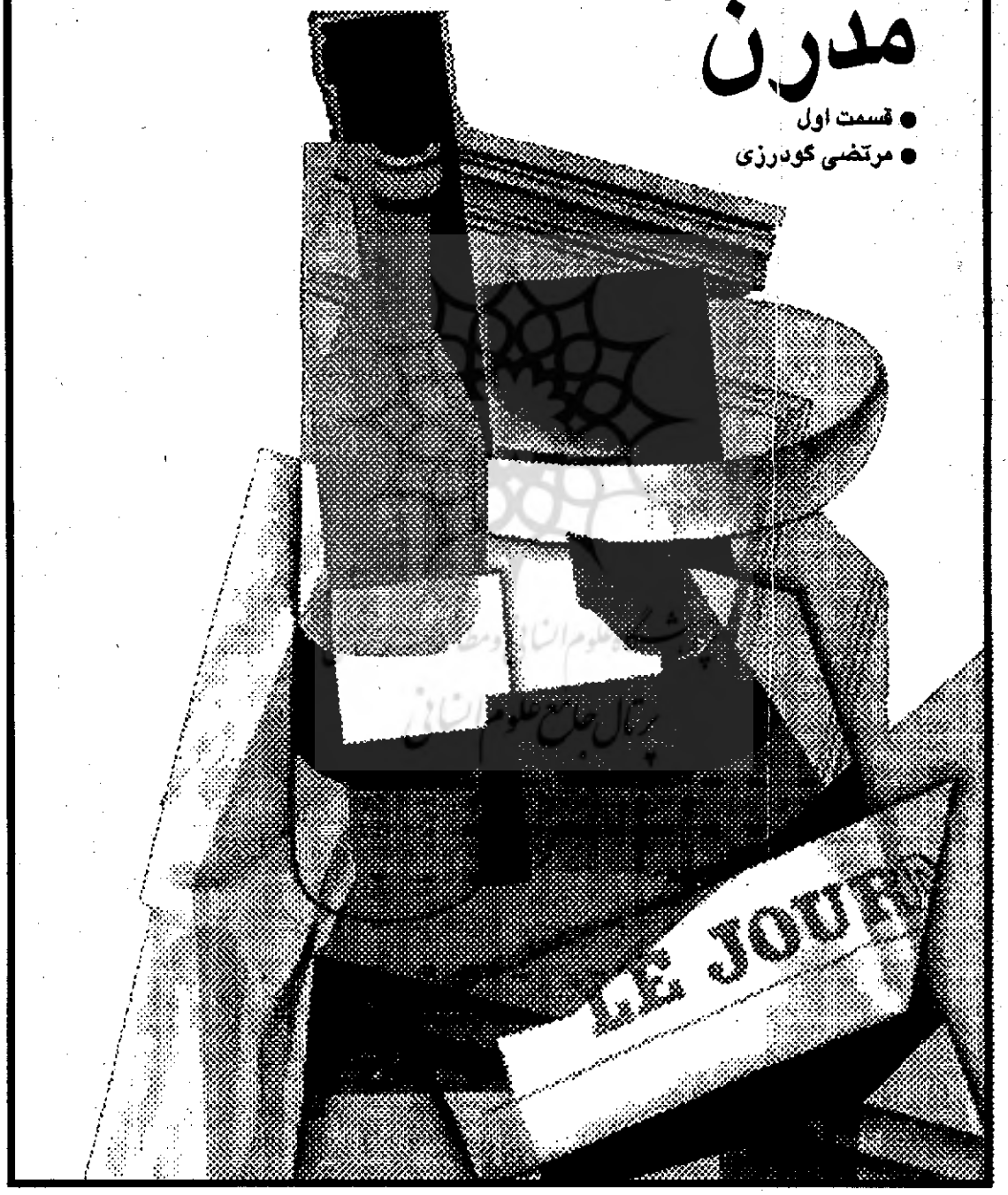
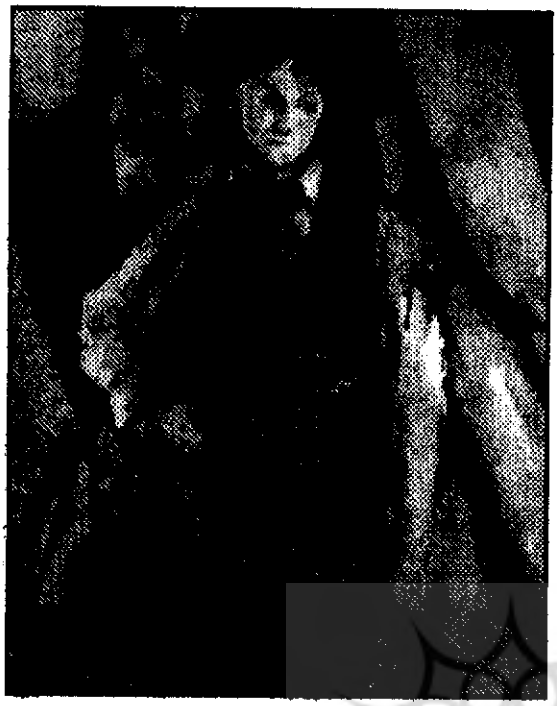
ظهور نقاشی مدرن

- قسمت اول
- مرتضی گودرزی





● زمینه های بروز

هربرت رید می گوید: «هنر همواره پرسشی زنده است که توسط حس بصری، از جهان مرئی پرسیده می شود و هنرمند فقط شخصی است که توانایی و علاقه آن را دارد که ادراک بصری خود را بصورتی مادی مبدل کند. نخستین بخش عمل [درانجام این امر] ادارکی است و دومین بخش آن، بیانگرانه، اما در عمل ممکن نیست که بتوان این دو فرایند را از یکدیگر تفکیک کرد: هنرمند آنچه را که ادراک می‌کند بیان می‌دارد، آنچه را که بیان می‌کند، ادراک می‌نماید»[1]

ما معمولاً آن چیزی را می بینیم که قبلا یاد گرفته‌ایم «چگونه» ببینیم. این گونه عادت به دیدن، منجر به گزینش و انتخاب قسمتی از «کلی» است که می توان رؤیت کرد. در جریان تحولات مختلف تاریخ هنر، کوششهای زیادی برای « تقلیدی » کردن آن صورت گرفته است. این تلاش در روم، یونان و حتی در اروپای متحول شده عصر رنسانس، بصورت علاقه به بازنمایی جهان هستی به صورتی که واقعاً وجود دارد، متجلی شده است و هنرمندان دوره‌های مختلف، خصوصاً عصر رنسانس، سعی خود را بر آن داشتند که نیروی خود را جهت بازنمایی هرچه بهتر طبیعت بکار ببندند.

اما شاید بتوان گفت که در عصر جدید، «بودلر»، منتقد و شاعر فرانسوی، نخستین کسی بود که در نقدهای مختلف ادبی و هنری خود، این سوال را در اذهان مطرح ساخت که بالاتر از واقعیت عینی و محسوس، واقعیتی دیگر و فراعینی ممکن است وجود داشته باشد که چشم و دست، فاقد توانایی درک و دریافت آنند. گرچه وی همچنین براین باور بود که اثری که خارج از اختیار هنرمند بوجود می آید، اثر هنری نیست. می توان گفت که این دیدگاه، نخستین بذر نهال نگرش خاصی بود که کاشته شد و کم کم رشد کرده و سرانجام در نخستین دهه های قرن حاضر به ثمر نشست.

اما آنچه که مدرنیسم در عالم هنر نقاشی نام گرفته شده است با حرکت آگاهانه « پل سزان »، نقاش جستجوگر

> سزان می‌گفت: با طبیعت باید با استوانه، کره و مخروط، برخورد داشت. هر چیزی باید جای درست خودش باشد...

فرانسوی، شکل می گیرد. رؤیت جهان و نگاه دوباره به آن به صورتی عینی، بدون مداخله ذهن سامان نایافته یا عواطف آشفته، هدف او بود. تحقیقاً، قبل از او و نزدیکترین دیدگاه ماقبل او، امپرسیونیستها بودند که جهان را تا حدودی، به صورت ذهنی دیده بودند. یعنی به صورتی که اشیاء، در نورهای گوناگون و زوایای مختلف، دیده می‌شوند. این زوایای متنوع، تاثیرات متفاوتی نیز برحواس آنها گذاشته بود. صورتهای مختلفی که تغییرات لحظه‌ای رنگ، می‌توانست اساس آن باشد. اما سزان بر آن بود که سطح پر تلالو و ناپایدار اشیاء را کنار زده و به واقعیت پنهان آنها که ثابت و غیرقابل دگرگونی بود دست یابد.

گرچه بیشتر عمر پل سزان، متولد ۱۸۳۹ «اکس آن پروانس» فرانسه، به تاریخ امپرسیونیسم تعلق دارد، اما آنچه که در مورد این هنرمند قابل توجه است، گسستن تدریجی پیوندهایش از امپرسیونیست‌ها است. تصمیم به کناره گیری از آنها با شرکت نکردن او در نمایشگاه سال ۱۸۷۹ این گروه، عملی شد.

علاقه وافر امپرسیونیستها به نور واثرات آن از گرایشات اساسی بود که سزان در مقابل آن، اصل «ساختار» در نقاشی را مطرح نمود. وی خواستار شیوه‌ای بود که در طبیعت اشیاء ثابت باشد نه در احساسات ذهنی نقاش. زیرا او معتقد بود که احساسات ذهنی فرد، همواره دچار آشفتگی است و بدون سازمان بندی خطوط و رنگها که به اثر، وضوح و ثبات

می بخشد، نمی توان دیدن خود را به «هستی» درآورد. از دیدگاه او، حسیاتی که نقاشان امپرسیونیست، مشتاقانه درصدد بازنمایی آن بودند و تلاش برای ثبت اثرات نور متغیر، نادیده گرفتن کمال هنر بود.

مشخصه‌ای که نقاشان امپرسیونیسم بدان پایبند بودند و سزان تلاش کرد که آن راکنار بگذارد، بررسی و مطالعه نور، یعنی لمس ناپذیرترین پدیده طبیعی بود. وقتی کل تصویر به هماهنگی نور و رنگ و جلوه های ویژه نور مبدل شود، ساختار محکم و کالبد خطی اجسام نیز از میان می‌رود. بدینگونه، از ارزش انداختن اشیاء طبیعی، نخستین نشانهٔ بی‌اعتباری بازنمایی جهان به شکل سنتی است و البته، نخستین گام به سوی خلق صورتهای تازه. زیرا این دیدگاه امپرسیونیسم که ادراک ذهنی را به صورت برداشتی غیر جسمانی از اشیاء، پیش روی می گذارد، به روان آدمی، مجال حضور داده و فضایی را فراهم می‌آورد تا او را از تابعیت قوانین مادی، رها سازد.

سزان معتقد بود که ادارک بشر، فطرتاً آشفته است و حتی می پنداشت که این حسیات آشفته، هنگام تولد با آدمی به دنیا می آید. اما در عوض، براین عقیده بود که هنرمند می تواند و باید با پژوهش و تمرکز حواس، براین آشفتگی غلبه کرده و به آن نظم ببخشد. زیرا به اعتقاد او، «هنر» اساساً حصول یک نظم ساختاری در حوزه حسیات بصری است. از منظر او، نقاشی، عبارت از نظریه‌ای است که درتماس با طبیعت، تکوین می‌یابد و بکار گرفته می‌شود. سزان می‌گفت: «با طبیعت باید با

استوانه، کره و مخروط، برخورد داشت. هر چیزی باید جای درست خودش باشد. تا هر طرف یک شی به سوی نقطه ای مرکزی جهت گیری شده باشد. در نیل به پیشرفت، فقط طبیعت است که به حساب می آید و چشم از راه تماس با طبیعت ورزیده می‌شود، از راه نگاه کردن و کارکردن است که چشم، هم مرکز می شود [شی را فقط یک حالت می بیند][۲]».

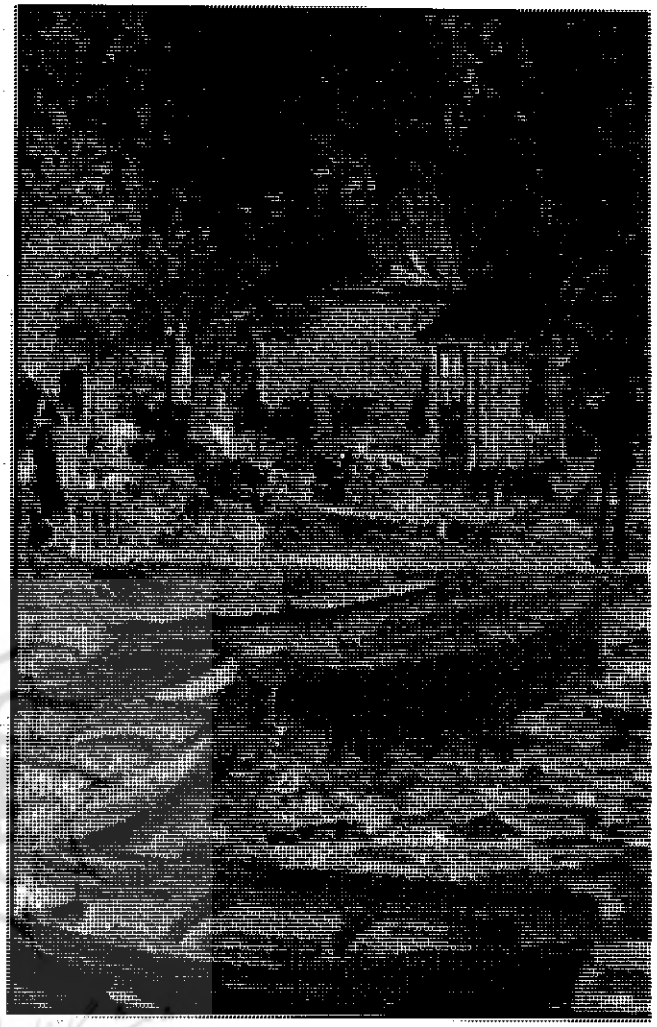
وی می پنداشت، چیزی که خواست نقاش است، نمایاندن نقشی است که می‌بینیم، بی هیچ تحریفی که زاده هیجان است، بدون هیچگونه اغراق ناشی از احساساتی گری و تعبیر رمانتیک. در واقع، بدون هیچگونه صفات عرضی که حاصل آتمسفر و یا نور است. اما در عین حال، احساسات بصری، مرز مشخصی ندارند و عناصر درون این حیطه، بی‌نظمند. بنابراین، یک نقطه کانونی به این حیطه وارد می کنیم و تلاش می کنیم که احساس

> امپرسیونیسم، هیچ نشانه‌ای از عامیانگی نداشت که بر جماعت بورژوا تأثیر نامطبوع کرده باشد، و بیشتر و بیشتر سبک «اشراف» بود.

بصری خود را بر این نقطه از پیش تعیین شده مرتبط کنیم. این شیوه که سزان مبنای مطالعات خود را بر آن نهاد، ظاهراً بیش از حد، تابع ساختار وهندسی بنظر می رسد. در واقع، سزان برای واقعیت، اقدام به تدارک ساختارها و قوانین معقول می کند و می کوشد که به واقعیت، خصلت «ماندگار» ببخشد. ابزار دستیابی به چنین برنامه ای را نیز، پیروی از نظم می داند که ذهن، امکان دریافتن آنرا دارد. برای این منظور، سزان، مبنای کار خود را بر قوانین هندسه استوار می کند و صورتهای طبیعی را تا حد الگوهای احجام هندسی، ساده می‌کند و این روش را، «هماهنگی به موازات هماهنگی طبیعت» می نامد. گرچه بعضی از محققین، همچون «لیونللو ونتوری» (Lionello Venturi)، براین باورند که سزان، پیشگام همه گرایشهای بعد از خود در نقاشی نیست، اما با این همه، مسیر هنر مدرن، بدون توفیق و سرمشق سزان، قابل تصور نیست، و شاید بتوان گفت که هیچ هنرمندی با نسلهای بعد از خود، اینچنین رابطه ای محکم و پرمعنا نداشته است. ظاهراً هیچ ادعایی مبنی بر وجود مکتبی به نام مکتب سزان وجود ندارد اما، به اعتقاد برخی، هیچ هنرمند قابل توجهی، در حیطه نقاشی، در قرن بیستم وجود ندارد که حداقل از یک جنبه از کار سزان تاثیر نپذیرفته باشد. گرچه این تاثیرات در پاره‌ای از موارد، سطحی بودند. حرکت و آثار مقلدین سزان و هنرمندانی که از وی تاثیر گرفتند نشان داد که نظام متناظر با طبیعت و مستقل از احساسات آشفته هنرمند که وی مطرح کرده بود، مقام و منطقی از آن خود دارد و احساسات آشفته هنرمند، امکان تجلی و تبلور به صورت نظامی روشن و واضح را دارد.

اما هرچند که سزان به مدد نظمی عقلانی، سعی در ضبط واقعیتی داشت که

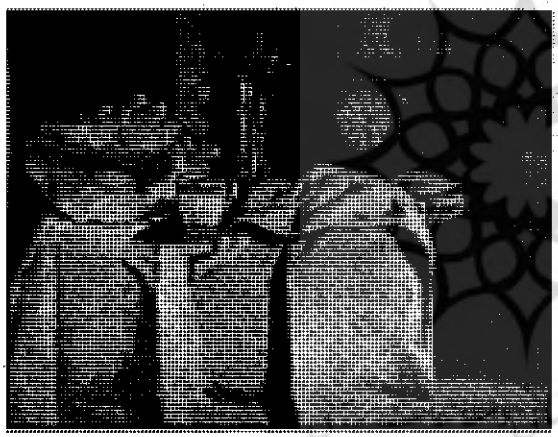
نمود ناپایدار را رفعت بخشد، «وان گوگ»، تاثیر نیروبخش عواطف را برای این هدف به خدمت گرفت. برای این نقاش، واقعیت راستین، تنها در گرمی رأفت انسانی هویدا شده و این نگرش، حتی نحوه پرداخت شکلها و رنگهای آثارش را معین می کرد. او نسبت به صورت ظاهری اشیاء، بی اعتنا بود. وان گوگ، چنانکه خود می گفت، برآن بود که با تغییر شکلها و اغراق و تحریف به بیانی مخصوص به خود دست یابد. روان‌اندیشی وان‌گوگ تا بدانجا پیش می‌رود که او نکته‌های مربوط به روان را واقعی‌تر از امور مربوط به جهان می‌داند. او



تپش درونی خود را در قلم‌مو و ریتم و حرکت آن می‌یافت و تمامی عالم، نماد نگرشی به جهان پویا و پرشور او می‌گشت.

به موازات این دو دیدگاه، عوامل دیگری، روند نقاشی مدرن را تحت تاثیر قرار دادند. عواملی که بسیار متفاوت با نظرات سزان و به ظاهر، بی اهمیت بودند: با گشوده شدن باب داد وستد اروپا با ژاپن در اواسط قرن نوزدهم، تحفه های ژاپنی، ورود به بازار اروپا را شروع کردند. در میان این تحفه ها، باسمه‌های چوبی ژاپنی به خاطر ارزشهای هنری خود، بیدرنگ مورد توجه و استقبال مردم واقع شد و

بزودی، نفوذ این آثار هنری در کار بسیاری از امپرسیونیست ها آشکار شد. بعضی آثار مانه، وان‌گوگ وگوگن، نمایانگر این تأثیر است. تأثیر این باسمه‌ها در استفاده این نقاشان از نقوش پرپیچ و خم ترسیمی برای محصور کردن نواحی مسطح رنگی، رها کردن و عدم توجه به پرسپکتیو سه بعدی و نگریستن به نقاشی به صورت پیام دهنده، موضوعی، تمثیلی و نمادین، خود را نشان داد. با اینکه بسیاری از امپرسیونیست ها به نوعی هرچند سطحی از باسمه‌های ژاپنی متاثر شدند، اما تاثیر زیاد و شاید کامل این هنر فقط در کار گوگن و وان گوگ متجلی شد.



وان گوگ، خصوصاً، در نسخه برداری از باسمه های چوبی ژاپنی از رنگ و روغن کمک گرفت و تلاش کرد که وجوه امتیاز هنری ژاپن را با این ابزار اروپایی مورد استفاده قرار دهد و حتی تا آنجا پیش رفت که در طراحیهای خود از مرکب و قلم نی متداول در آسیا استفاده کرد.

گوگن نیز ضمن مطالعه، استفاده و تاثیر از باسمه‌های ژاپنی، می‌دانست که رنگمایه را می توان هم به شکل بیان کننده و هم سمبلیک به کار گرفت. همچنانکه افرادی چون «سیروسیه» (Serusier) و «امیل برنار» (Emile Bernard) با تاثیر از

آثار گوگن، غیر مستقیم، این ترکیب گرایی متاثر از هنر ژاپنی را پذیرفتند. گوگن، واقعیت اسطوره را با نفی تمدن اروپایی و تبعید خود خواسته اش به جزایر دوردست، یافت. او با سطحهای بزرگ سامان یافته و منسجم رنگهای ناب، خصیصه بی واسطه تجربه‌اش را از نوعی زندگی تبیین می کرد که جوهر حقیقی آن برای انسان غربی عصرجدید، ملموس و دست یافتنی بود.

عده‌ای معتقدند که بعضی از روشن ترین تغییرات و تحولاتی که نقاشی قرن بیستم را تحت تاثیر قرار داد، در آثار «ژرژ سورا» قابل مشاهده است. ژرژ سورا، متولد ۱۸۵۹، که مرگ نابهنگامش در جوانی (۱۸۹۱)، جستجوهای موفق او را متوقف کرد، تاثیری خاص بر جنبش هنر مدرن گذاشت.

«هربرت رید» از سورا به عنوان «پیرو دلافرانچسکا»ی هنر مدرن نام می‌برد و معتقد است: «سورا، آگاهانه تر از سزان، و با طیب خاطری افزون و با فراستی بیشتر از معاصران خود، سرشت علمی زمانه را پذیرا شده و آرمان عینیت آن را با صراحت تمام به عرصه بیان درآورد [....] سورا تکنیکی را که بعدها نقاشی با نقطه چینی رنگ نام گرفت بسط داد ـ البته نمی شود گفت که آن را کشف کرد ـ اگر چه خود سورا، عنوان مکتب تجزیه کاری رنگ را ترجیح می‌داد. این تکنیک، متضمن شکستن رنگهای موجود در طبیعت، به فام‌های سازای آنها بود. انتقال این فامها به بوم، در حالت خالص یا اولیه شان به صورت نیش قلم موهای ظریف یا نقطه و وظیفه ترکیب مجدد فام ها را بصورت یک «آمیزه نوری» به عهده شبکیه چشم تماشاگر نهادن.[۳]»

سورا بدنبال مطالعات علمی، بخصوص خواندن نوشته های «اوژن

«به عقیدهٔ برخی، با نهضت امپرسیونیسم، هنرمندان آثار خویش را نه برای مردم بلکه برای هنرمندان دیگر خلق می‌کنند، و هنر، به مثابهٔ تجربهٔ صوری جهان، محور اساسی فعالیت هنری می‌گردد.»

شورول » و ملاقاتهایش با «شارل هانری » دانشمند جوان عصر خود، اعلام کرد که می‌توان هماهنگی را به عناصر لحن (Tone)،رنگ و خط، تجزیه کرد و این هماهنگیها می توانند احساسات شادمانی، آرام یا حزن را بیان کنند. سورا، بیست سال پس از مرگ ناگهانی‌اش، تاثیری تعیین کننده و مهم در آثار « براک » ، «پیسارو» و «خوان گری » داشت . این در حالی بود که هنر مدرن، مرحله پراهمیتی از تکامل خود را سپری می کرد. ظاهراً زبان کهن و سنتی هنر، دیگر برای شرایط روز انسان و عصری که در آن زندگی می کرد چندان گویا

بنظر نمی رسید. باید زبان دیگری با شرایط معاصر، به میدان آمده تا بار دیگر هنر، به عنوان یک ضرورت اجتماعی در کنار ضرورتهای فردی جایگاه واقعی خود را بیابد.

● مقاومت و تبیین دیدگاه

در اروپای نیمه دوم سده نوزدهم، نقاشی، بیش از دیگر هنرها مطرح شده و امپرسیونیسم به عنوان سبکی مستقل و جنجال برانگیز ظهور کرد. این درحالی بود که در عرصه های مختلف هنری، هنوز پیرامون طبیعت گرایی و تاکید و یا رد آن، کشمکشهایی وجود داشت . در چنین شرایطی، نخستین نمایشگاه جمعی امپرسیونیستها در سال ۱۸۷۴ تشکیل می‌شود، اما تاریخ امپرسیونیسم بیست سال جلوتر آغاز شده و با هشت نمایشگاه گروهی در سال ۱۸۸۶ به پایان می رسد. تقریباً در حدود همین زمان، امپرسیونیسم به عنوان یک حرکت گروهی هماهنگ در هم می شکند و یک دوره «مابعد امپرسیونیستی» آغاز شده که تا حدود سال ۱۹۰۶ یعنی مرگ سزان ادامه می یابد.

عصر ظهور امپرسیونیسم، موجب پدید آمدن دو نوع افراطی هنرمند مدرن بیگانه از اجتماع می شود: کولی واره های جدید و کسانی که برای گریز از تمدن غرب، در سرزمین های دوردست، در جستجوی پناه هستند. هر دو، فرآیند احساسی یگانه و ناراضی از فرهنگ می باشند و تنها تفاوت در این است که اولی «هجرت درونی» و دیگری «گریز واقعی» را برمی‌گزینند. هر دو به صورتهایی خود را می نمایانند که ناچار می بایست برای اکثریت جامعه، بیگانه، نامفهوم و ناشناخته باشند. هردو ریشه در ضد واقعیت دارند اما بهر صورت، تحول یافته اند.

اما شاید بتوان شکل جدید ورود به تجربه هنرمند را بیش از همه به «بودلر» نسبت داد. رمانتیکها هنوز در جستجوی گل آبی و سرزمین رویاها و کمال مطلوب

بودند که بودلر می گوید:«... ولی مسافران راستین کسانی هستند که به خاطر عزیمت ، عزیمت می کنند...» . به موازات طرح این نظریات ، مراکز فرهنگی در شهرهای بزرگ به معنی جدید آن ، زمینه‌ای را فراهم می‌سازند که هنر نو ریشه در آنها دارد. امپرسیونیسم یک هنر شهری است ، و نه تنها بدین علت که کیفیت چشم انداز شهر را می یابد و نقاشی را از روستا به شهر می کشاند، بلکه از این رو که جهان را از دیدگاه شهرنشین مشاهده می کند و به تاثیرات بیرونی با اعصاب تحریک شده انسان معاصر واکنش نشان می دهد. امپرسیونیسم مجموعاً یک هنر شهری است . چرا که تغییرپذیری ، ریتم عصبی ، تاثرات ناگهانی ، سریع و همواره گذرا را

می‌نمایانه و دقیقاً با همین کیفیت ، بر گسترش عظیم مشاهده حسی ، بالابردن حساسیت و تحریک پذیری نو، صحه می‌گذارد.

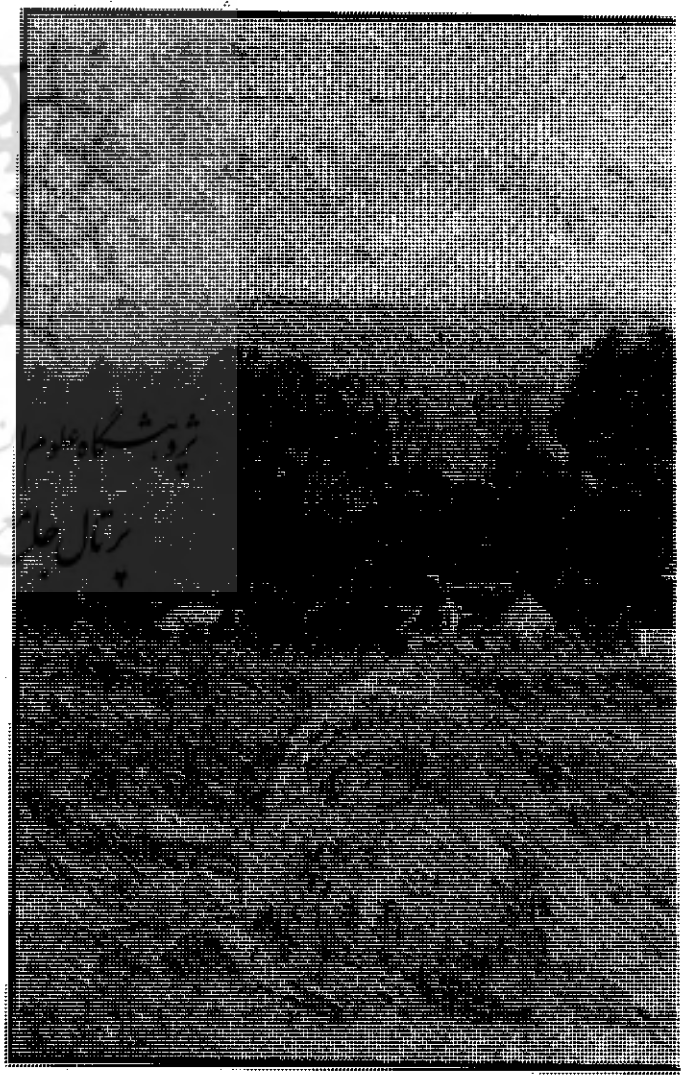
امپرسیونیسم ، همچون برخی دیگر از سبکها، بر یکی از مهم ترین نقاط تحول در تاریخ هنر غرب دلالت می کند و در تکرار طبیعی و همیشگی تحول و تکامل ، یعنی تناوب ایستا و پویا ، نظم مجرد و زندگی ارگانیک تجربه فردی تقدیر می شود و جهان‌بینی ایستای قرون وسطائی را محو و به فراموشی می سپارد . امپرسیونیسم زمانی پای به عرصه زندگی بشر می گذارد که انسان مدرن ، سراسر زندگی و هستی خویش را میدان مبارزه و رقابت می‌یابد و همه چیز را حرکت و تغییر سریع تعبیر می‌کند و برای او «تجربه جهان» ، «تجربه زمان» معنا می شود.

ساده ترین فرمولی که می توان امپرسیونیسم را به آن تعبیر کرد، ارجحیت «لحظه» بر «ایستائی و سکون » و استمرار است و تقویت این احساس که هر پدیده ، یک احساس و یک طرح تکرارناپذیر است و موجی است که بر بستر زمان می لغزد و رودخانه ای که دوبار نمی توان در آن گام گذاشت . در واقع دیدگاه امپرسیونیستی مبین این نکته است که اصولاً ، واقعیت، نه «بودن»، بلکه «شدن» است ، هر تصویر امپرسیونیستی ، ثبت یک لحظه در حرکت دائمی زمان و بازنمایی تعادل بی ثبات و موقتی در کشاکش نیروهای متضاد است . هرچیز با ثبات به صورتهای تغییر یافته تجزیه شده و خصوصیت ناتمام و جزئی می یابد. بازسازی کنش ذهنی به جای واقعیت عینی و دیداری که تاریخ نقاشی معاصر با آن آغاز می گردد دراینجا به اوج

خود می رسد.

بازنمایی نور، فضا و هوا، تجزیه سطوح رنگی به لکه‌ها، تجزیه رنگهای شاخص به تنالیته ها، بازی انعکاس نور و سایه روشنها، نقطه های مرتعش و لرزان و ضربه های شتاب زده ،ناپایدار وتند قلم مو، مشاهده شتاب زده و بظاهر بی دقت اشیاء و بی نظمی درخشان اجرا، در تحلیل نهایی، بیانگر آن احساس واقعیت تکان دهنده، پویا و پیوسته در حال تغییر امپرسیونیسم است.

جهانی که پدیده های آن در حال تغییر و گذار دائم هستند تاثیر نوعی تسلسل را



پدید می آورد که در آن همه چیز به هم پیوسته است و همچنین تمایز دیگری جز برداشتها و دیدگاههای متفاوت تماشاگر وجود ندارد. هنر در مطابقت با چنین جهانی، فقط بر اصالت لحظه ای وگذرای پدیده ها پافشاری نمی کند و انسان را مقیاس همه این پدیده ها نمی بیند بلکه معیار حقیقت را در«این جا» و «این لحظه‌ای» فرد جستجو می کند. چنین هنری ، حقیقت لحظه را دلیل بر رد هر حقیقت دیگر می‌انگارد و اولویت لحظه و دگرگونی از این منظر، دال بر سلطه حال و هوای گذرا بر کیفیات ثابت زندگی است. این کاهش بازنمایی مفصل و پرگفتگوی هنری به حال و هوای یک «آن»، در عین حال مبین بینشی اساساً انفعالی در باره زندگی، و تسلیم در نقش یک ناظر و بینش متاثر از ذهن منفعل و پذیرا است.

امپرسیونیسم بعنوان یک سبک دارای ویژگیهای خاص، بلکه پیچیده‌ای است. از زاویه‌ای، تکامل منطقی طبیعت گرائی را نمایش می دهد. چرا که اگر توجه به طبیعت و تبعیت از آن به معنی سیر و پیشرفت از نمونه نوعی به فرد، از پندار مجرد به تجربه مشخص و مشروط به زمان و مکان باشند، بنابراین بازنمایی امپرسیونیستی واقعیت، با تاکیدش بر امور لحظه ای وآنی، دستاوردی مهم در مقوله طبیعت‌گرائی است. از زاویه دیگر، بازنمائیهای امپرسیونیسم، از همین طبیعت گرائی، به مفهومی محدودتر، به تجربه حسی نزدیکتر است و شایسته‌تر از زبانهای هنری پیشین، عنصر حاصل از تجربه مستقیم حسی را جانشین چیزی می‌کند که به کمک شناخت تئوریک حاصل شده است. در عین حال، امپرسیونیسم شیفته هماهنگی عناصر صرفاً دیداری است و با جداکردن عناصر بصری تجربه از عوامل مفهومی و تاکید بر استقلال امور

بصری ، از دیدگاههای گذشته در مقوله هنر، دور می شود.از این منظر ، هنرمند ، موضوع خاص خود را از داده های ساده حسی می سازد، زیرا امپرسیونیسم حاصل «تحلیل» است اما مکاتب پیشین ، نتیجه تلفیق و آمیختگی بوده اند.

امپرسیونیسم در مقایسه با دیدگاههای گذشته ، متضمن یک رشته کاهشها ، یک سیستم محدودیت و ساده‌کردنهاست و در این راستا، هر چیزی را که دارای سرشت غیربصری است و یا نمی تواند به اصطلاحات بصری ترجمه شود ، حذف می کند . ادراک امپرسیونیستی، تا آنجایی که رنگها را نه به عنوان کیفیات مشخص وابسته به چیزی خاص ، بلکه به مثابه پدیده های غیرجسمانی ، غیرمادی و مجرد می نمایاند ، باعث جرح و کاهش دیگری در تصویر معمولی واقعیت می شود، تغییری که بسیار حائز اهمیت است .

از دیگر سو ، دیدگاه امپرسیونیستی به کشف احساسهایی منجر می شود که شعر و موسیقی می‌کوشند ابراز کرده ، بدانها نایل گردند، و به همین منظور ، وسائل بیانی خود را با اشکال مربوط به نقاشی منطبق می سازند. زیرا، هنگامی که به ادراک ذاتی تجربه فضا و رنگ و نور معتقد باشیم ، می توانیم شاهد تلاشهایی در هنرها نیز باشیم. در اینجاست که می‌توانیم از سبک نقاشی‌گونه» شعر و یا موسیقی، سخن به میان آوریم.

در ارتباط با موقعیت اجتماعی مرام امپرسیونیستی ، نظرات متعددی بیان شده است که یکی از این دیدگاهها، نظریات «آرنولد هاوزر»است که می نویسد: «...امپرسیونیسم ، هیچ نشانه ای از عامیانگی نداشت که بر جماعت بورژوا تاثیر نامطبوع کرده باشد، و بیشتر سبک «اشراف» بود. ظریف و نکته سنج ، عصبی و حساس ، نفسانی و اپیکوری ، شیفته موضوعات نادر و نفیس ، متمایل به تجربه های اکیداً شخصی ، تجربه های تنهایی و گوشه گیری و احساسات و اعصاب سخت پالوده . با این حال ، امپرسیونیسم ابداع هنرمندانی است که نه تنها بیشترشان از بخشهای پایین و میانه بورژوازی هستند، بلکه بسیار کمتر از هنرمندان نسلهای پیشین با مسائل فکری و زیبایی شناختی سر و کار دارند،...اما درمیان آنان ، اعضای بورژوای مرفه و حتی اشرافیت نیز وجود دارند: مانه ، بازیل ، برت ، مورسیو و سزان ،

فرزندان والدین ثروتمند هستند. «دگا» اشراف زاده است و «تولوزلوترک» نسب از رده‌های بالای اشرافیت دارد. سبک روشنفکرانه پالوده و رفتار و منش فرهیخته و تربیت دیده مانه و دگا، ظرافت و نازک بینی هنری کسانی چون «تولوزلوترک»، نمایشگر اجتماع بورژوائی اصیل امپراطوری دوم است».

دنیایی که پارچه موئی و جامه دکولته، خَدَم و حَشم و اسب سواری در جنگل «بولونی» از جذاب ترین جوانب آن محسوب می‌شود.[۴]».

به عقیده برخی، فلسفه زیبایی شناختی امپرسیونیسم در واقع، سرآغاز روند درون زائی کامل در هنر را رقم می زند. هنرمندان، آثار خویش را نه برای مردم بلکه برای هنرمندان دیگر خلق می کنند، و هنر، به مثابه تجربه صوری جهان محور اساسی فعالیت هنری می گردد. با این حال، امپرسیونیسم، نمایشگر یک جهش جسورانه و متهورانه تر از هرمرحله منفرد رشد و تکامل پیشین بود و حیرتی که اولین نمایشگاههای امپرسیونیستی پدید آورد با هیچ تجربه پیشین در تاریخ نوآوری هنری قابل مقایسه نیست. اما با این حال، امپرسیونیسم، صرفاً یک دوره خاص که بر همه هنر تسلط دارد نیست. امپرسیونیسم همچنین، آخرین سبک اروپائی است که اعتبار عام دارد و آخرین گرایش مبتنی بر توافق مشترک ذوق است. بدین لحاظ، از پایان دوره امپرسیونیسم به بعد، طبقه‌بندی هنرهای گوناگون از نظر سبک، بسیار مشکل شده است.

خلاصه اینکه امپرسیونیسم، علاوه بر شاخص‌هایی که پیش تر به آنها اشاره شد، با انتقال حجم جسمی و شکل تجسمی به سطح، در واقع، گام زدن در راستای ساده سازی و کاهشهایی است که آن را به تصویر طبیعت گرایانهٔ واقعیت، تحمیل می‌کند و به همین دلیل، با گرایشهای نوین تصویری، پیوندی غیرقابل انکار دارد.

۱- خلاصهٔ تاریخ هنر

۲- همان ص ۲۴

۳- همان ص ۳۵

۴- آرنولد هاوزر، تاریخ اجتماعی هنر، ترجمهٔ امین مؤید، جلد ۴- ص ۲۱۶