• ظهور نقاشی مدرن

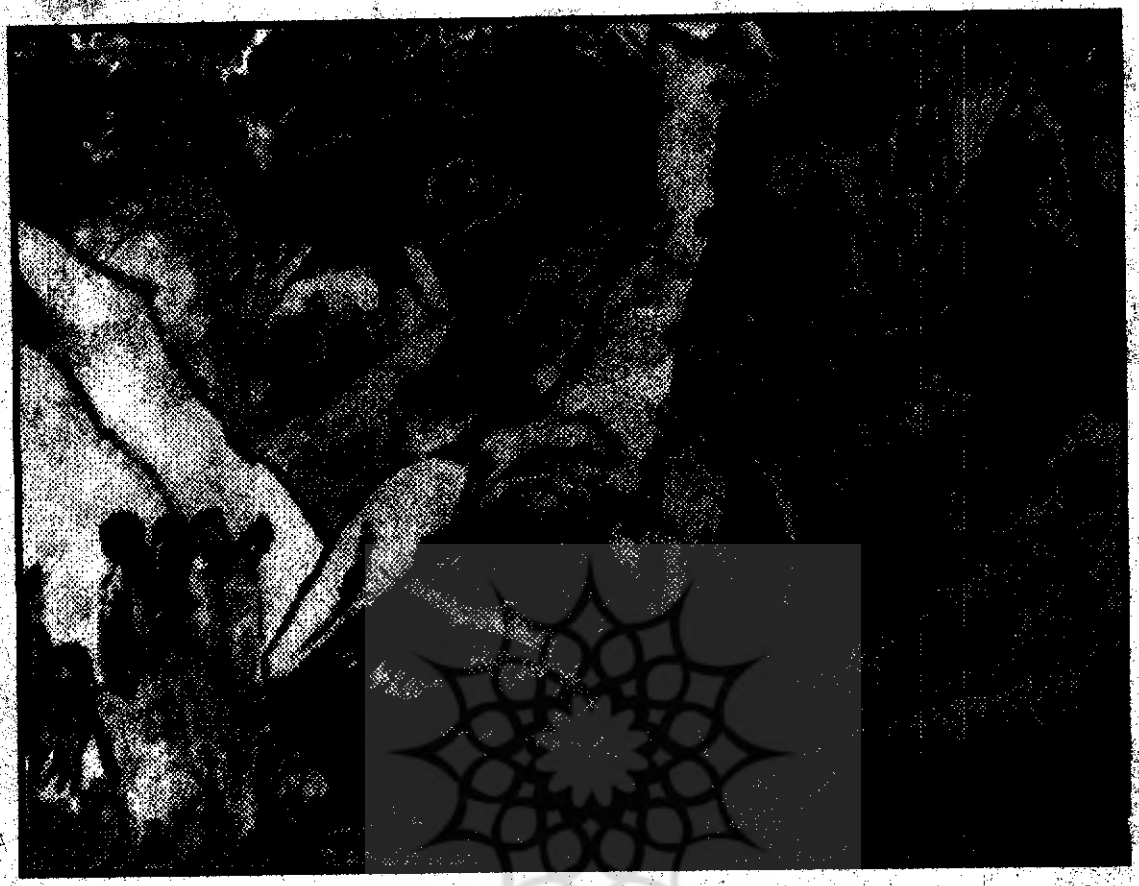
• قسمت سوم

• مرتضی گودرزی

تردید و پرسش
پرسش و تردید

برخی معتقدند که «دستاوردهای پیشگامان هنر نوین تاکنون در معرض انواع برداشتهای مخدوش کننده و نادرست و حتی واکنشهای کینه توزانه بوده است؛ اما اینها چیزی از ارزشهای آن نمی‌کاهند». ولی چنین به نظر می‌رسد که این نوع قضاوت در مورد جریان بیانگری هنر نوین کمی زود است.

نظریه‌پردازی‌های کلی و بدون امکان تطبیق آنها با واقعیتهای (و البته ضرورتهای) فعلی نیز راه حل روشنی را ارائه نمی‌دهند: «... هنرمند حقیقی به ماهیت مواد یا شرایطی که بر او تحمیل می‌شود اعتنایی ندارد؛ هر شرایطی که به او مجال این را بدهند که ارادهٔ معطوف به صورت [یا میل به شکل آفرینیِ مطلوب] خویش را بیان کند برای او پذیرفتنی است. آنگاه در جهشهای پهناورتر تاریخ، کوششهای این هنرمند ممکن است به وسیله نیروهایی که برای خود هنرمند قابل پیش بینی نیست و چندان ربطی به ارزشهای مورد نظر هنرمند ندارد، بزرگ یا کوچک نشان داده شوند، مقبول یا مطرود شوند. اما ایمان هنرمند به این است که این ارزشها در شمار صفات جاودان انسان جایی دارند»[1].



اما «کاندینسکی» که خود، به نوعی پرچمدار عینی‌زدایی و گریز از موضوعات و برخوردهای عینی نقاش در هنر نوین محسوب می‌شود اعلام کرد: «افکار ما با وجودی که اکنون پس از سال‌ها مادی‌گری بیدار شده هنوز هم به یأس ناشی از بی ایمانی و فقدان هدف و ایده، آلوده است. کابوس مادی گری که حیات جهان را به ورطه یک بازی بی هدف و شیطانی سوق داده بود، هنوز به پایان نرسیده است و همچنان مانع بیداری کامل روح می‌گردد. تنها کورسوئی ضعیف چون ستاره‌ای کوچک در پهنهٔ وسیع تاریکی می‌درخشد. این کورسو تنها یک پیش آگاهی است و هنگامی که روح آن را ببیند از وحشت و تردید در واقعیت وجود این نور و از ورطه تاریک موجود، بر خود می‌لرزد. این تردید و این سلطه همچنان پایدار فلسفه مادی گری، روح ما را شدیداً از روح بدوی‌ها متمایز می‌کند. هنگامی که در صدد اعمال نفوذ بر روحمان بر می‌آییم، زنگ تَرَک از آن به گوش می‌رسد، همچون جامی قیمتی که مدتی مدید در زیر خاک مانده و هنگام حفاری معلوم می‌شود تَرَک دارد. به این دلیل، مرحله بدوی که اکنون در حال گذر از آنیم، با شباهت موقتی‌اش از نظر فرم، تنها دوره‌ای کم دوام خواهد بود. این دو شباهت احتمالی بین اشکال هنری امروز و گذشته در نظر اول با یکدیگر متضاد بنظر می‌آیند. فرم هنری امروزه که صرفاً ظاهری است، آینده‌ای ندارد و فرم هنری گذشته که درونی است در خود بذر آینده را می‌پروراند. روح پس از دوران مادی گری که تا هنگام نابودی همچون نیرویی پلید، آن را در تصرف خود داشت، پالیده بر اثر مصائب و رنجها،

«سالهاست که خروج از سطح بوم و ورود به فضای کاملاً فیزیکی، کنار گذاشتن رنگ و استفادهٔ از انواع ابزار و مواد مختلف به شکل جنون‌آمیز آن، دیگر نتوانسته است به خلق اثری «نو» بینجامد.»

سر بر می‌آورد. عواطف بی شکل مانند ترس، لذت، اندوه و غیره که به این دوره نفوذ تعلق دارند، دیگر برای هنرمند جاذبه‌ای نخواهند داشت»[۲]

این نظریه از زبان و قلم کسی مطرح شد که خود قبلاً عنوان کرده بود که لازم نیست اثر هنری حتماً موضوع و مضمون خاصی داشته و یا تصویر شیء خاصی را بیان کند. اما این سئوال از زمان پیدایش اولین جرقه‌های بیان گری نوین همواره مطرح بوده که اگر اثر هنری همیشه به نوعی بیان کننده است یعنی بیان کنندهٔ عاطفه‌ای (emotion) عمیق یا تجربه‌ای روحانی است، آیا «شکل و رنگ، مبری از تمام هدف بازنمایی‌شان، می‌توانند به زبان سمبولیک تأویل گردند؟»[۳] و این نوع سمبول یا بیانگری شکننده و برهم زنندهٔ فرم و رنگ و قرارداد، در نهایت بدنبال چه مأوایی است؟

ظاهراً در این مقطع از سیر نقاشی نوین، می‌توان پذیرای این نظریه شد که: «نقاشی نوین طرز فکر و احساسی را که انسان نوین دربارهٔ خویشتن و محیطش دارد، به زبان بصری ارائه می‌کند»[۴] اما همچنان که خواهیم دید، بسط اندیشه‌های متفاوت و تأثیرگذار بر سیر تحول هنر در شاخه‌های متعدد تا حدود زیادی این نگرش را زیر سؤال می‌برد. زیرا در چنین مقطعی از سیر روند نقاشی مدرن، «هنرمند نبوغ خود را در خدمت ارضای نیازهای پست‌تر خود در می‌آورد. او پلشتی را به صورت اشکال هنری عرضه می‌کند ... دورانی که هنر، قهرمان شریفی ندارد و مردم نیازمند غذای معنوی حقیقی اند، دوران انحطاط دنیای معنوی است... مردم به این دورهٔ گنگ و تاریک، ارزش ویژه‌ای را می‌دهند، زیرا تنها بر حسب دستاوردهای ظاهری قضاوت کرده و تنها در اندیشه رفاه مادی خود هستند. آنها پیشرفت تکنیکی را که تنها در خدمت امور مادی است، دستاوردی عظیم تلقی می‌کنند. دستاوردهای معنوی، حقیقی در بهترین حالت، کمتر از ارزش خود ارزیابی شده و در بدترین حالت، کاملاً نادیده گرفته می‌شوند. خیال پردازان منزوی که از نیروی الهام برخوردارند، یا تحقیر شده یا افرادی غیر عادی و عجیب می‌گردند. کسانی که دچار رخوت نشده و مشتاق زندگی معنوی، معرفت و پیشرفت‌اند در میان گروهی ناشنوا و جاهل فریاد

می‌زنند بی آنکه آرامش یابند. در چنین دورانی هنر در خدمت ارضای نیازهای پست‌تر و اهداف مادی در می‌آید. این هنر از واقعیات استوار توشه بر می‌گیرد، زیرا چیز شریف‌تری را نمی‌شناسد. در موضوعاتی که تصور می‌رود هدف بازآفرینی آنهاست، هیچ دگرگونی راه نمی‌یابد.»(۵)

بهر تقدیر می‌توان گفت که نقاشی نوین با این نظریه‌پردازی‌ها که گاه توجیه و در مواردی توضیح روند تغییر شتابزده و متناقض دیدگاه هنرمندان آن است موقعیت انسان نوین را منعکس می‌کند و البته همواره مجموعهٔ فعالیتهای مادی و معنوی انسان است که در متن موقعیت‌های تاریخی او امتداد یافته است. مجدداً بازگشت به متن رسالهٔ معروف کاندینسکی که در سال ۱۹۱۰ نگاشته شد برخی از زمینه‌های بروز چنین روندی را روشن‌تر می‌سازد. وی در خاتمهٔ رسالهٔ خود، تمایز بین سه منشأ متفاوت الهام هنرمند را مطرح می‌کند: ۱ـ برداشت بلاواسطه از طبیعت بیرونی و عینی ۲ـ بیان خودجوش و تا حد زیادی ناخودآگاه خصوصیتی درونی که «هربرت رید» آنرا «بداهه سازی» می‌نامد ۳ـ بیان احساس درونی که به تدریج صورت می‌بندد؛ این بیان به دفعات و تقریباً به نحوی فضل فروشانه مورد تأمل و مداقه قرار می‌گیرد. در این فرآیند عقل، «ناخودآگاهی» و «مقصود»، نقش بارزی را ایفا می‌کنند. از منشأ نظریهٔ اول، آثار خود کاندینسکی و نقاشی‌های فوویستی پدید آمد و بازتاب نظریه دوم نیز در آثار انتزاعی اکسپرسیونیستی سالهای ۱۹۲۱ـ۱۹۱۰ ظهور پیدا کرد. و سومی، آثار انتزاعی محض شد. اما مجموع این نوع تغییر از درون و بیانگری هنرمند که پایه‌ها و زمینه‌های اصلی نقاشی نوین به شمار می‌روند بشارت ظهور عالم باطنی جدیدی را تأکید نمی‌کند، بلکه بقول «کارولا گیدیون ولکر» (Giedion Welcker) بنیاد آن همواره همان مفهوم یگانگی «غیر منطقی و رازمند» روحانی است. هنر مدرن فقط در فضایی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد که نشانه‌ها مبدل به سمبول‌ها شوند. در اینجا ابزار بیان تصویری به فضایی بدون منطق نقل مکان یافته‌اند»(۶)

«پل کله» نیز در یک سخنرانی در آلمان به هنگام تدریس خود در باهاوس نغزترین نظریات خود را دربارهٔ ماهیت فرایند هنر مدرن مطرح می‌سازد: «... فقط هنرمند است که در پاره‌ای از اوقات از عدول از طبیعت که هنرش طلب می‌کند

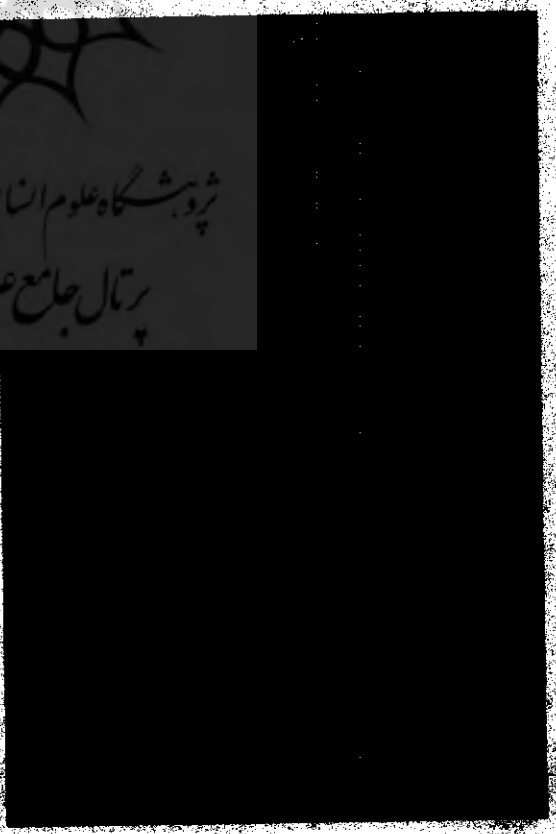
«نقاشی نوین
طرز فکر و احساسی را که
انسان نوین دربارهٔ خویشتن و محیطش دارد،
به زبان بصری ارائه می‌کند»

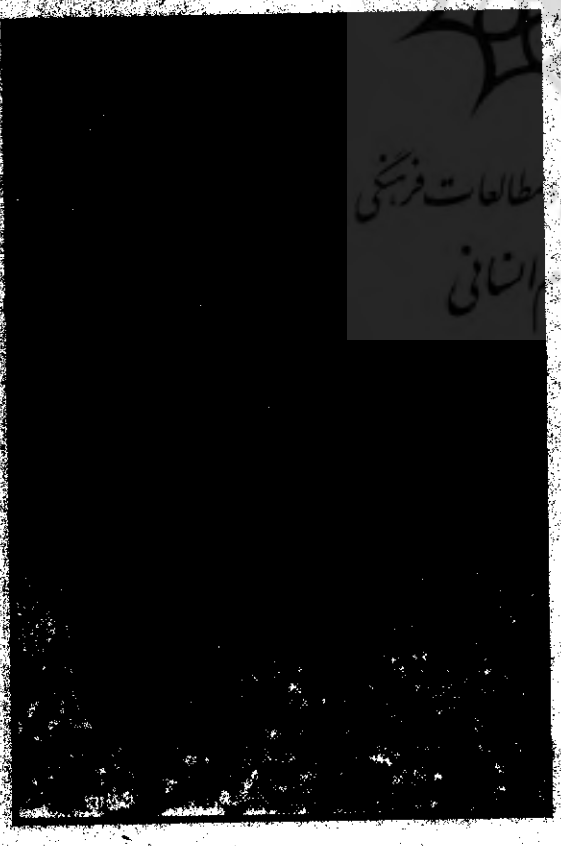
بازداشته می‌شود. حتی وی را به بی صلاحیتی و کج و معوج کردن عامدانهٔ اشیاء طبیعی متهم کرده‌اند. با این حال، هنرمند که همچون تنهٔ درخت در جای مقرر خود ایستاده است کاری جز این ندارد که چیزی را که از ژرفا بر می‌خیزد جمع آوری کند و به شاخه‌ها و دیگران انتقال دهد. هنرمند نه خدمتکار است و نه حکمفرما ـ عامل نقل و انتقال است...»[۷] کله در سخنرانی خود می‌کوشد تا اثبات کند که چرا خلق یک اثر هنری لامحاله باید با تصرف در اشکال طبیعی همراه باشد. او بر این باور بود که فقط بدین طریق طبیعت امکان زایش نو و دوباره را بیابد و سمبول‌های هنر جدید متولد شوند. اما به زعم اغلب محققین و هنرمندان دوره‌های بعد، این پایان کار و به معنی رسیدن به

همهٔ آنچه که بیانگری نوین می‌نامیم نبود. حتی خود کله نیز بر این نکته تأکید می‌کرد که «باید دست از جست و جو بر نداریم. اجزاء را پیدا کرده‌ایم ولی کل را نه»[۸]

آنچه که کاندینسکی در حال تجربه کردن آن بود و خود از آن به عنوان یک «ضرورت درونی» نام می‌برد، این بود که برای اینکه هنرمند امکان بیان چنین ضرورت درونی را بیابد، نیازی به بازنمایی عینی طبیعت ندارد. او نه ابداع، بلکه کشف کرد که «لکه‌ای مدور در نقاشی می‌تواند به مراتب معنی دارتر از اندام انسان باشد» و «تأثیر زاویهٔ تند یک مثلث بر دایره اثری پدید می‌آورد که در نیرومندی، از انگشت پروردگار که انگشت حضرت آدم را در نقاشی میکل‌آنژ لمس می‌کند، دست کمی ندارد».[۹] اما کاندینسکی آنچنان که سزان بر آن پای می‌فشرد چندان اعتقادی نداشت که این اشکال ضرورتاً باید هندسی باشند، بلکه بیانگری انتزاعی، بدون هر قید و مرزی است و به تمام معنا پایان‌ناپذیر و آزاد هستند. وی همچنین بر این باور بود که نیروی نهفته در اشکال انتزاعی، رهنمون گر مخاطب و هنرمند به درک و دریافت محتوا و جوهرهٔ اشیاء است. جوهره‌ای که از ظواهر اشیاء معنی دارتر است. بدنبال این مسئله، تلاشهای فراوانی صورت گرفت که تنها بوسیله رنگها و اشکال، جنبه‌های عاطفی خاصی از درون هنرمند بر پهنهٔ بوم متجلی شود.

پس از آن جنبه‌های عاطفی رنگها مورد مطالعه قرار گرفت و کوشش می‌شد که آنچه در رنگها از آن به عنوان جنبه‌های «عاطفی محیط خارجی» ما از آنها نام برده می‌شد و تصوری بود از «ضرورت درونی» هنرمند، با آرایش رنگها مجال بروز یابند. نتیجه این کوشش‌ها به این جمع بندی ختم شد که



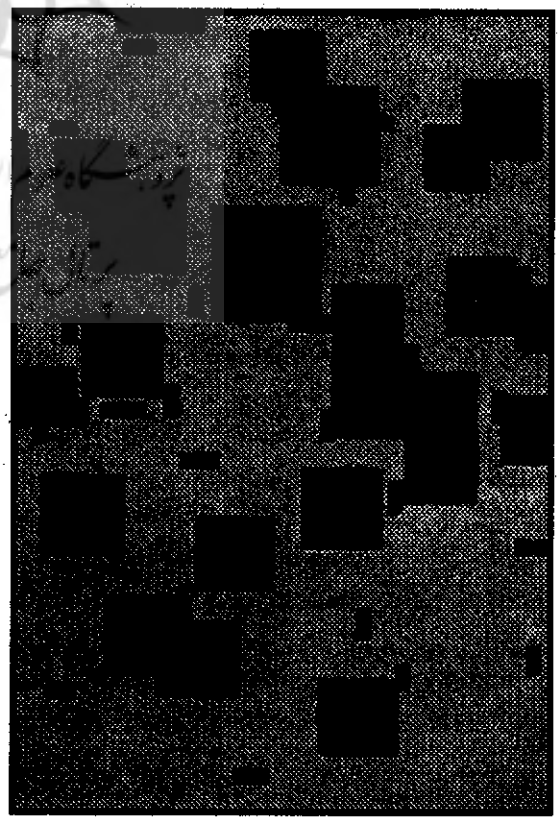


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«هنرمند از نظر تکنیکی پیشرفت می‌کند، هنر چنان تخصصی می‌گردد که تنها برای هنرمندان قابل درک خواهد بود و آنان از بی‌تفاوتی همگانی نسبت به آثارشان به تلخی گله می‌کنند.»

«شکل یا صورت اثر هنری، فی نفسه مضمون آن را تشکیل می‌دهد، و هرگونه قدرت بیانگری که در اثر هنری مکنون باشد از شکل منشأ می‌گیرد»[۱۰]

اما تأکید بر ضرورت درونی که کاندینسکی بر آن اصرار می‌ورزید بازتابهای منفی گسترده‌ای نیز داشت و برخی از هنرمندان دیگر نقطهٔ مقابل آن را برگزیدند و با طرح خلق آثار هنری ناب، غیر شخصی، انسان شمول و آزاد از تراژدی‌های فردی «ضرورت بیرونی» را فراروی آیندگان هنر قرار



دادند. در این میان، ظهور هنرمند بزرگ دیگری همچون موندریان که به شدت متأثر از افکار فلسفی حکیم هلندی «شوئنمیکرز» Schoenmaekers بود به جستجو در بیانگری نوین صورتی دیگر بخشید. شوئنمیکرز معتقد بود که: «ما طالب آن هستیم که به نحوی در طبیعت رسوخ کنیم که ساخت درونی واقعیت بر ما مکشوف گردد» و «اگرچه طبیعت ممکن است پرنشاط و هوسباز باشد، همواره اساساً تابع نظمی مطلق است، یعنی نظمی تجسمی».[۱۱] جستجوهای موندریان، متأثر از چنین دیدگاهی که با اندیشه‌های کاندینسکی نیز قرابت بسیار نزدیکی هم دارد، منجر به ظهور نوعی ریاضیات در آثار او شد که به اعتقاد او، مختصات اساسی کائنات را در اینگونه آثار می‌توان یافت. اما دیری نپایید که نظم منطقی و محاسبه شده‌ای که موندریان و حتی برخی از همفکرانش بدنبال آن بودند توسط نقاشان دیگر برهم ریخت و بیانگری نوین تجسمی، شتابزده و با انرژی غیرقابل تصوری صورتهای پیشین را نفی و منسوخ کرد. بزودی با ظهور نقاشان فوویست، به کارگیری کاملاً آزادانهٔ رنگ، مدنظر قرار گرفت و رنگهای ناب پر انرژی، بر پهنه‌های بوم به حرکت درآمدند، هرچند این نقاشان بر تجربه‌های ماندگار نقاشانی چون ون گوک و گوگن نیز نیم نگاهی داشتند. مخالفت با تیرگی و ابهام سمبلیک، انفجار رنگهای ناب و پر انرژی و ویرانی موازی با کنش متقابل عناصر، سرلوحهٔ کار آنها قرار گرفت. بدینسان پیام عناصر بصری عمده در نقاشی این گروه، در رنگها و جلوه گری آنها مستتر شد. در نتیجه، مخاطب در مواجه با آثار آنها، حتی پیش از دست یابی به موضوع، بر هماهنگی پر انرژی رنگها وقوف پیدا می‌کرد.

مسیر تحول نقاشی مدرن، صرفنظر از ظهور

«هنرمند که همچون تنهٔ درخت
در جای مقرر خود ایستاده است کاری جز این ندارد که
چیزی را که از ژرفا بر می‌خیزد جمع آوری کند و
به شاخه‌ها و دیگران انتقال دهد.
هنرمند نه خدمتکار است و نه حکمفرما ـ
عامل نقل و انتقال است...»

تعدادی هنرمند که اغلب منتقدین در قالب ایسم‌های مختلف با بیانگری‌ها متفاوت به تفسیر و شرح آثار آنها می‌پردازند و فی الواقع هم غیرقابل انکار هستند اما مجموعاً به نوعی ارزشهای از دست رفته یا به زبان دیگر آسوده‌طلبی هنرمندان و شبه‌هنرمندان تا سالهای انتهایی سدهٔ بیستم می‌انجامد. روندی که با کمی اغراق می‌توان از آن به انحطاط یاد کرد. این سیر توخالی شدن هنر و حاکمیت هرج و مرج در آن حتی با توجیه و تکیه بر «نوآوری صرف» نیز راه به جایی نبرد. چرا که مانیفست اخیر نیز مبتنی بر فضای بشدت اقتصادی حاکم بر جوامع غربی بود و اینکه بی هیچ قید و بندی «هر ماده و مصالحی را می‌توان در عالم هنر استعمال کرد».[۱۲] راه را برای دیدگاههایی باز کرد که خواستار آن بودند که اساساً سطح پرده نقاشی را از تمام معانی ضمنی و کنایی آن رها سازند: «سطح سفیدی که منظرهٔ دشت‌های قطبی نیست، و نه ماده‌ای که در حال کمال پذیرفتن است یا ماده‌ای زیبا، احساس یا نماد یا هرچیز دیگری هم نیست، فقط یک سطح سفید است که فقط سطحی سفید است و غیر از این چیزی نیست»[۱۳].

پس از آن هرچه در عالم نقاشی که اکنون دیگر بر آن نقاشی نیز نمی‌توان نام نهاد بلکه مرزهای آن با دیگر رشته‌های هنری برداشته شده است. ظهور ایسم‌های مختلفی چون اکسپرسیونیسم انتزاعی، هنر اکشن، کانسپچوال، مینیمالیسم و هر آنچه در قالب بیانگری مدرن قرار می‌گیرد، لیت موتیف پست مدرن، جز تجربه‌های مختلف و تکرار شدهٔ قبل و بهره‌گیری جنون‌آمیز از موارد متریال گوناگون در بیانگری هنرمند نیست.

حتی تئوریسین هایی همچون «آرنولدهاوزر» علیرغم دیدگاههای خاص کاپیتالیستی خود در لابلای نوشته‌هایش خود این گوشزد را کرده بود که: «خودانگیختگی، فی نفسه نمی‌تواند آفریندهٔ چیزی قابل انتقال یا قابل درک شود. هر اثر هنری که تماماً از عناصر اصیل و مو به مو خلاقانه تشکیل شده باشد قابل درک نخواهد بود؛ این اثر فقط با از دست رفتن یا فدا شدن مقداری از اصالتش قابل درک می‌شود. تجربهٔ زنده و ماقبل منطقی فرد در وهلهٔ

نخست باید از مراحل برهان سازی و میثاق سازی بگذرد تا بتواند از عرصهٔ صرفاً خصوصی به در آید و بخشی از معنی‌اش را به دنیای روابط بین اشخاص انتقال دهد. واقعیت آن است که مبارزه با میثاقها در هنر، فقط راهی برای از دست دادن قابلیت درک برای رسیدن به رابطهٔ مستقیم یا بلاواسطه نیست، بلکه همچنان که نیچه می‌گفت، این مبارزه غالباً از اشتیاقی مثبت برای فهمیده شدن الهام می‌گیرد.»(۱۴)

نه چندان پیش از این کاندینسکی پیش‌بینی کرده بود: «هنرمند از نظر تکنیکی پیشرفت می‌کند، هنر چنان تخصصی می‌گردد که تنها برای هنرمندان قابل درک خواهد بود و آنان از بی‌تفاوتی همگانی نسبت به آثارشان به تلخی گله می‌کنند. از آنجایی که هنرمند چنین دورانی، بر اثر نیاز سخن نمی‌گوید، بلکه تنها به دلیل حقارت قدرت خلاقه خود مشهور می‌گردد و از سوی گروه کوچکی از هواداران و منتقدان هنری (که تصادفاً برای آنها حرفه‌ای بسیار سودآور است) تحسین می‌شود، تعدادی از نقاشان ماهر و با استعداد ظاهر می‌شوند و غلبه بر هنر ساده بنظر می‌آید. در هر جرگه هنری، هزاران نفر از این گونه هنرمندان وجود دارند، هنرمندانی که اکثر آنها تنها به دنبال روش‌های تکنیکی جدیدند، هنرمندانی با دلی سرد و روحی به خواب رفته که میلیون‌ها اثر هنری عاری از «ذوق» را تولید می‌کنند.

رقابت سر بر می‌آورد. بر سر موفقیت‌های مادی نبردی وحشیانه در می‌گیرد. گروههای کوچکی که با مبارزه راه خود را از میان جهان آشفته هنر و تابلوسازی به سوی قله گشوده‌اند به قلمروی فتح شده پناه می‌برند. مردمی که در پشت سر رها شده‌اند به این اغتشاش می‌نگرند و با بی تفاوتی از آن روی بر می‌گردانند.»(۱۵)

سالهاست که خروج از سطح بوم و ورود به فضای کاملاً فیزیکی، کنار گذاشتن رنگ و استفادهٔ از انواع ابزار و مواد مختلف به شکل جنون‌آمیز آن، دیگر نتوانسته است به خلق اثری «نو» بینجامد. حتی نام گذاری‌های تازه هم نتوانسته است هنر و هنرمند را از بن بستی که در آن گرفتار آمده است برهاند. نقاشی نوین، یا به زبان دیگر، هنر نوین، سالهاست که حتی از ساده‌ترین شکل بیانگری خود که همانا بیانگری و «نو» سخن گفتن است، بازمانده است.

● پاورقی‌ها:

۱ـ در جستجوی زبان نو ـ روئین پاکباز ـ ص ۴۱۵
۲ـ معنویت در هنر ـ کاندینسکی ـ ص ۳۹
۳ـ تاریخ مختصر نقاشی ـ هربرت رید ـ ص ۱۸۶
۴ـ در جستجوی زبان نو ـ روئین پاکباز ـ ص ۴۱۵
۵ـ معنویت در هنر ـ کاندینسکی ـ ص ۵۲
۶ـ تاریخ مختصر نقاشی ـ هربرت رید ـ ص ۱۵۵
۷ـ همان ص ۱۷۹
۸ـ همان ص ۱۸۲
۹ـ همان ص ۱۸۴
۱۰ـ همان ص ۱۸۹
۱۱ـ همان ص ۱۹۲
۱۲ـ تاریخ مختصر نقاشی ـ هربرت رید ـ ص ۲۷۱
۱۳ـ تاریخ مختصر نقاشی ـ هربرت رید ـ ص ۲۷۲
۱۴ـ فلسفه تاریخ هنر ـ آرنولدهاورز ـ ص ۴۴۷
۱۵ـ معنویت در هنر ـ کاندینسکی ـ ص ۵۳