درونگرایی در نقاشی

● ربابه فنائی شیخ الاسلامی

ارسطو می‌گوید: «دنیای شکل‌ناب که حقایق نهائی وتغییر ناپذیر ارقام ورابطه‌های ریاضی در آن به هستی خویش ادامه می‌دهند. دنیایی واقعی است ولی دنیایی که ما می‌بینیم یعنی دنیای ظواهر صرف، عرصهٔ غیرواقعی وتوهمی، تغییر ومرگ است.»

واقعیت نابی که ارسطو از آن یاد می‌کند واقعیت دوم جهان بیرون از خود است که گرچه با حواس نمی‌توان آن را لمس کرد ودریافت اما می‌توان آن را با مفاهیم قضا، زمان، ماده، انرژی و یا با اصول ریاضی تعریف وتبیین نمود. اما واقعیت سومی هم وجود دارد که نه در محدودهٔ عینیات وحواس می‌گنجد ونه در قالب قوانین ثابت ومحکم فیزیک وریاضی وآن واقعیت درونی «خود» است. که در آن گاهی، وهم و خیال، خلسه وبی‌خبری، ظهورهای متفاوتی دارند.

فروید معتقد است روان انسان همانند صخره‌ای است که راءس آن بیرون از آب است و آن خودآگاهی است ولایه‌های زیرین آب جریانهای ناخودآگاه ذهن است، آنچه در خودآگاه وجود ما رخ می‌دهد لایه‌های ناخودآگاه ذهن را متاءثر می‌سازد. تجلی نظریهٔ فروید در هنر به ظهور مکاتبی مثل سوررئالیست وهمچنین شاخه‌ای از هنر آبستره منجر گردید. علاوه بر این، مکاتبی مثل اکسپرسیونیسم از این نظریه تاءثیر پذیرفت لکن آفرینش آثار هنری با مضامین درونگرا متاءثر از ناخودآگاهی مطلق انسان آنگونه که فروید بیان می‌کند نیست بلکه بروز تاثیرات ناخودآگاه بر لایهٔ آگاهی است که منجر به آفرینش آثار درونگرا می‌شود. و گاه، آنگونه که یونگ شاگرد فروید می‌گوید، اندوخته‌ای از باورها وآئین‌های نسل‌های گذشته‌های دور را به صورت ناخودآگاه با خود حمل می‌کند واین تصویرهای ذهنی از ژرفای اساطیر و افسانه‌ها وقصه‌های پریان به سطوح خودآگاهی او رسوخ می‌کند ودر آثارش متجلی می‌شود.

از آنچه گذشت در می‌یابیم که واقعیت به چند حوضهٔ گسترده و چند بعدی برای هنرمند ظهور می‌یابد:

تاثیر مستقیم فضای طبیعت بیرونی (واقعیت اول) می‌تواند بوجودآورندهٔ شکلهای ناب هنری مثل رئالیسم وامپرسیونیسم باشد.

تطابق مفهوم دوم واقعیت یعنی «واقعیت بیرونی غیرقابل رؤیت» زنجیرهٔ منظم وپیوسته روابط پنهان اشیاء را همانگونه که در علم فیزیک نوین مشاهده می‌کنیم در هنر نیز با ظهور مکاتبی مثل کوبیسم یا نقاشانی مثل موندریان می‌توان ملاحظه کرد.

آنگونه که قبلاً اشاره شد هنرمندانی نیز در عرصهٔ واقعیت درونی دست به آفرینش هنری زده‌اند و تمام تلاش آنان جدایی مطلق از جهان بیرون وحتی خودآگاهی بوده است تا به جنبه‌های ناخودآگاه هنر دست یابند. در این راه گاه حتی به شیوه‌های تصنعی مثل مسکرات واعتیاد خود را به عالم توهمات وخیالات کشانده‌اند: سوررئالیسم زائیدهٔ اینگونه توهمات است.

اما هنرمند درونگرا روی در روی دو نوع بیان متفاوت از واقعیت قرار دارد. بیان درونی - ذهنی وبیان ملموس و محسوس؛ او هنرمند در مرز این دو واقعیت دست به آفرینش آثار هنری می‌زند. وی واقعیت بیرونی را در بدو امر به دنیای ذهنی خود می‌برد. این واقعیت، در دنیای درونی، شخصیت مستقل خویش را از دست داده وآنگاه به دست هنرمند به عینیت می‌رسد. در اینجا سوژه

دیگر مطرح نیست بلکه تجربه شخصی هنرمند با آن سوژه مهم است، تجربه‌ای که فقط منبع الهام آن در وجود آن شخص است واین منبع الهام هنر وی را ارزش واستقلال می‌بخشد.

آنچه به روند آفرینش هنری وی اعتبار می‌بخشد خلاقیت وخودانگیختگی است واین دو عامل به شدت به یکدیگر وابسته‌اند. خودانگیختگی به این معنا که هنرمند حین کار عمدتاً یا کلاً پیرو کشف وشهود است واگر چه به آنچه خلق می‌کند آگاهی کامل دارد اما او نقاشی نمی‌کند بلکه قلم به دست گرفته تا احساس خود را بر پرده پیاده کند. در جایی که هنرمند به هر دلیل خواه تعقلی، خواه از سر ضرورت ترکیب‌سازی، خودانگیختگی را رها کند از محدودهٔ درونگرایی خارج شده وموجب از دست رفتن کیفیت هنری اثر می‌شود ونیز در این راستا که تماماً خلاقیت یکباره وآنی است، تقلید موجب زوال خواهد شد زیرا که هنرمند را از خود جدا نموده و عامل سومی میان او و واقعیتی که می‌خواهد به تصویر کشد حایل خواهد شد؛ حال چه این عاملِ سوم طبیعت باشد یا اثر هنری.

اولین و مهمترین عامل برای خلق یک اثر هنری، شناخت است یعنی هنرمند نسبت به خود، نیازها و توانائیهای خویش و ایده‌الهایی که در جستجوی آن است و نمی‌یابد آگاهی پیدا می‌کند. در بررسی آثار هنری اولیه، انسان تا زمانیکه به عرصهٔ آگاهی نسبت به خود گام ننهاده است، آثاری با مضامین درونگرا نیافریده وبیشتر نمادگرا و سمبولیست بوده است. این نمادها وسمبل‌ها در جهت افزایش قدرت جادوئی وتوانائیهای انسان بر طبیعت بوده است. حتی در پیکره هایی که از دوران پارینه سنگی به جای مانده، موجودیت وارزش انسانی مطرح نیست بلکه تنها به خصوصیات باروری در انسان توجه شده است.

اولین، برجسته‌ترین وبی‌نظیرترین هنر درونگرا در تاریخ، مجسمهٔ سردیس زن وارکا، مربوط به ۳۵۰۰ – ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد در منطقهٔ هنر بین‌النهرین می‌باشد. هلن گاردنر دربارهٔ این سردیس می‌گوید:

«قالب‌گیری صاف و نرم گونه‌ها، احساس برانگیز بودن دهان، تردیدی که در تشخیص وملاهت ودلتنگی به بیننده دست می‌دهد او را نه فقط در نظر ما به شخصی فریبنده و اسرارآمیز تبدیل می‌کند بلکه حکایت از چنان پیشرفت ومهارتی در کار هنرمند دارد که از حد انتظار ما

مجسمهٔ سردیس زن وارکا،
مربوط به ۳۵۰۰ – ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد

برای آن زمان فراتر می‌رود.»

ویژگی بارز پیکره‌های بعدی که مربوط به همین سرزمین است بزرگی بی‌تناسب چشمهاست. اگر چه نوشته‌ای مکتوب برای دریافت عقاید ودیدگاههای هنرمند آن زمان در دست نیست اما می‌توان حدس زد، احتمالاً مدتها پیش از اینکه ارسطو بگوید:

«آنچه آدمی را از جانداران متمایز می‌گرداند عقل اوست و حس بینائی منطقی‌ترین حس است انسانها متوجه قدرت گیرائی چشم در جهت هدفهای شریف یا پلید شده بودند. در نظر هنرمند جهان باستان، چشمها که پنجرهٔ روح پنداشته می‌شدند تداعیهای بی‌شماری داشته‌اند. چشمان بزرگ واز روبرو نشانهٔ هشیاری، بینائی مطلق وعلم خدایان به همهٔ امور است.»

چشمان بزرگ سردیس اَبوی وپیکره‌های معبد ابو ۳۷۰۰ – ۲۵۰۰ ق.م نشان‌دهندهٔ ارتباط بینائی با نیروهای فوق طبیعی است. پیکره‌ها در این تصویر با چشمان درشت خویش چنان می‌نمایند که در حضور خدایان حالتی از ترس آمیخته به احترام

به ایشان دست داده است.

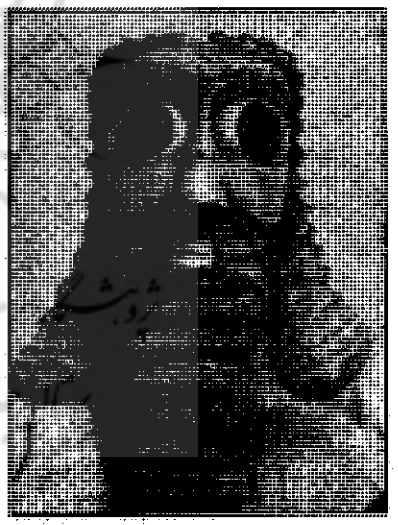
همچنین تندیس ایستادهٔ گودئا در حال دعا، از نمونه‌های دیگر تراوش احساس از چشمان درشت با صورتی آرام وپر رمز و راز بدون تزئینات ظاهری است.(۱)

○ هنر مصر

برخلاف آنچه همواره از مصر به عنوان رمز وراز ودرونگرائی در ذهن ماست در نقاشی وپیکرتراشی این سرزمین، بیش از قابلیت درونگرایی ورمز ورازهای ذهنی، می‌توان شاهد عظمت، شکوه وجاودانگی ونمادهایی برای حیات پس از مرگ بود. اصولاً آنچه برای هنرمند مصری اصل محسوب می‌شود جاودانگی است بنابراین آفرینش هنری در جهت سمبلها ونمادهایی برای جاودانگی شاهان وخدایان است واین شکوه وعظمت تابع قرادادهای ثابت مستقل از فردیت هنرمند و واقعیت بصری است. اما درونگرایی ورمز وراز را در معماری آرامگاههای مصری می‌توان به خوبی مشاهده نمود.

در مطالعهٔ اجمالی هنر مصر، تنها می‌توان دو استثناء یافت که از قراردادهای در خدمت جاودانگی عدول نموده و به نمایش خصوصیات فردی پرداخته است. خصوصیات نیم تنهٔ آخناتون که از پایتختش بدست آمده منحصر به فرد است. برخلاف دفرماسیونهای شاهانه ونماد پردازیهای بارز در هنر مصر، در این نیم تنه، هنرمند، چهرهٔ غیررسمی وپرصلابتی از پادشاه آفریده است که از دو عنصر سرزندگی و بغرنجی روانی برخوردار است و آن را به اثری اکسپرسیونیستی تبدیل کرده است. «لکن نمایش بدن عجیب ودو جنسی تندیس، ناهماهنگی در قیافه واندامهای پادشاه، تاءکید بر برخی اندامهای شل وبزرگی کفل وی، اثر را در عین حال رئالیستی کرده است.» همچنین در پیکرهٔ معروف سروگردن ملکه نفریتی همسر

تندیس ایستادهٔ گودئا



چشمان بزرگ
سردیس آبوی

پیکره‌های
معبد ابو
۲۷۰۰ - ۲۵۰۰

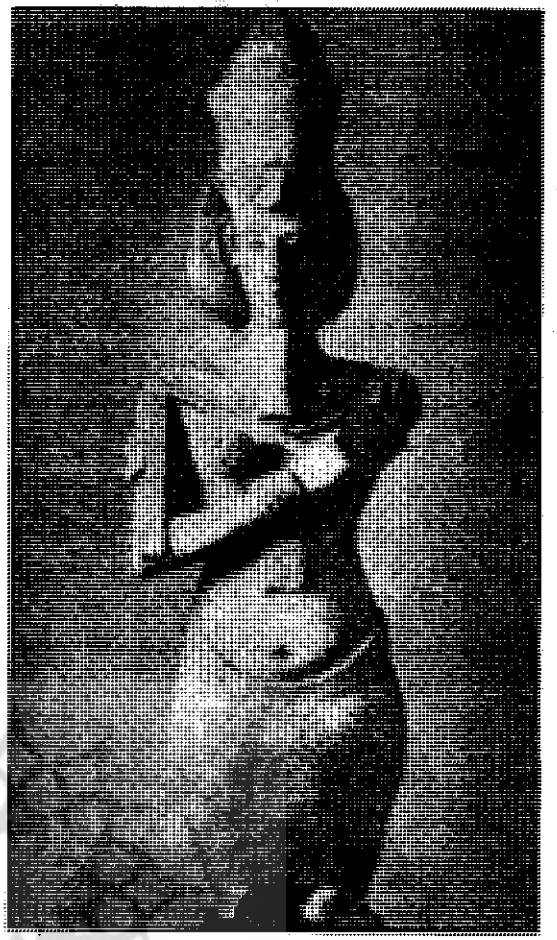
آخناتون نیز «درک مشابهی از نگاه خیره و مجذوب با حساسیت وظرافت به نمایش گذاشته شده است.» (۲)

○ هنر یونان

در هنر یونان نیز، همانند هنر مصر، نمی‌توان چندان نشانه‌های درونگرا مشاهده نمود زیرا که اصولاً هنر یونانی هنری تعقلی است اما نه خشک وسنگین بلکه توام با عاطفهٔ عمیق وسرشار از زندگی. با این حال استثنایی نیز در این هنر به چشم می‌خورد. مخصوصاً در تاءثیراتی که از نقش برجسته‌های نمادین مصری در آرامگاهها گرفته شده است. بطور مثال، نقابهای چکش کاری شده در مقبره‌های "میسنی" که به چهره‌های امیران مومیایی شدهٔ "میسنی" چسبیده بودند.

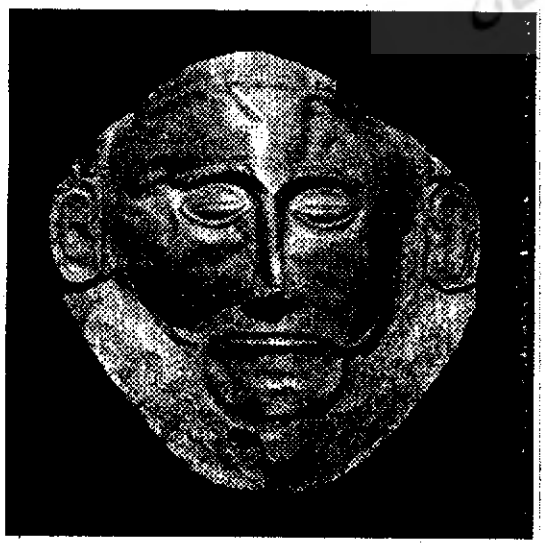
○ هنر خاور دور

هنر خاور دور، چین و ژاپن، نمونه‌ای متعالی از هنر درونگرا است، اگر چه هنرمند کمتر به فرماسیون، اغراق و تغییر وتبدیل‌هایی در جهت حالت دادن به نوع چهره یا طبیعت بوده است و در آثار او، بیش از هر چیز، عناصر طبیعت در نوعی فرم خلاصه شده و ساده به چشم می‌خورد اما این سادگی و بی‌پیرایگی در آثار نقاشی چین و ژاپن در دورانهای خاص، حاصل فلسفهٔ درونگرای خاص بودا، آئین مذهبی خاور دور است. چهرهٔ بودا در غارهای یوفکانگ آمیخته‌ای از مهابت سنتی و اشتیاق مذهبی است که به قدر کافی جنبهٔ انسانی پیدا کرده تا مورد تایید مردم



نیم تنه آخناتون

ملکه نفریتی
همسر آخناتون



قرار گیرد و به قدر کافی، حالت کمال مطلوبش را حفظ نموده تا انسان مؤمن را به دنیای ورای این چهره یعنی به تنهایی که خود نماد آن است بکشاند.

در مطالعهٔ تاریخ هنر، "چین" همواره مبداء وآفرینندهٔ ایده، فلسفه ونگرشی خاص بوده است اما این فلسفه یا دیدگاه در ژاپن به نوعی باشکوه به کمال خویش رسیده است آثار برگرفته از هنر چین در ژاپن به مهارت ونبوغی تمام استحاله گردیده و به آیین وسلک ژاپنی در آمده است.

هنر خاور دور دورانهایی نیز به خود دیده است که توجه به تزئینات، کنده کاریها، تجملات شاهانه از خصوصیات آن است اما هنر درونگرای مکتب ذِن، قسمت عمده‌ای از تاریخ هنر چین و ژاپن را به خود اختصاص داده است.

عقیده اصلی و تغییرناپذیر چین و ژاپن در همهٔ ادوار تاریخ این بوده است که «انسان بر طبیعت مسلط نیست بلکه بخشی از آن است ومانند همهٔ موجودات دیگر به فعل وانفعالات آن واکنش نشان می‌دهد و معنی سعادتمند زیستن هماهنگ شدن با طبیعت است.» کار نقاش، بیان پیوستگی‌اش به موج زندگی وهماهنگی با تمام آن چیزهایی است که در رشدند.این عقیده در نزد "بودا" ومکتب ذِن به نوعی پالایش، رهایی وخلصه مبدل می‌شود. برخلاف سنت منظره‌سازی در غرب که زمانی در هنر حضور یافته و در آن رابطهٔ انسان با انسان یا انسان با طبیعت دچار تردید شده، ذِن منظره‌سازی را در مراتب فراتر از واقعیت به تصویر می‌کشد.

هنرمند ژاپنی و چینی هنگام آفرینش هنری، به ویژه در شعر و نقاشی، در حالتی از «ندانستگی» وبی‌خبری نه به معنای بی‌هوشی وغفلت، بلکه به معنای آزادی از «من»، دست به آفرینش هنری می‌زند و «بیدرنگ» به معنی «مجال هیچ تفکر یا تحلیل وتفسیر نداشتن» دست را در صفحه می‌گرداند. «جوانگ دزو» می‌گوید:

«جوشی هنرمند با دست دایره می‌زند بسی نیکوکارتر از پرگار، انگشتانش در این کار چنان بطور طبیعی هماهنگ بودند که او نیازی به متمرکز کردن ذهن نداشت، بدین سان نیروهای جانش یگانه (کُل شده) می‌ماند واز هیچ مانع رنج نمی‌برد.اندیشه چون به منفی وابستگی نداشته باشد می‌رساند که جان در آرامش است، همانگونه که از پا آگاه نبودن می‌رساند که کفش راحت است.» (۳) واضح است که این شیوه با تقلید وبطور ساختگی حاصل نمی‌شود واگر به این حال ندانستگی رسید نیازی به وسائل مصنوعی مثل پرگار ندارد.

در هنر ذِن نمونه‌ای از پرداختن به روزمرگی وروابط افراد ویا هر چیز دیگری که نشانی از واقعیت در آن باشد دیده نمی‌شود وهر چه هست در مه وابهامی از «رازوارگی» وتنهائی وسکوت شناور است ونیز کمتر در هجوم آشوبها ودرگیریهای داخلی وخارجی متاثر و آشفته شده است. هنرمند برای رسیدن به مرحله‌ای از روشن‌شدگی یا ستوری سالها تلاش می‌کند واین از نگریستن در طبیعت خود یعنی نظارهٔ درون دل دست می‌دهد واین شناسائی ومعرفت شهودی در مقابل شناسائی منطقی می‌ایستد.

تمام تلاش رهرو برای رسیدن به حالتی است که بتواند در آن، یک را در بسیار وبسیار را در یک بنگرد در این حالت دوگانگی بین او واجزاء طبیعت معنا ندارد. یعنی اینطور نیست که یک سو ما باشیم وسوی دیگر چیزها رویدادها. یکی از اساتید ذِن می‌گوید: «آنگاه که من مطالعهٔ ذِن را آغاز کردم کوه کوه بود، چون اندیشیدم که به آن رسیده‌ام کوه دیگر کوه نبود ولی چون به شناسائی کامل ذِن رسیدم کوه همان کوه بود.» (۴)

بدین معنا که تا زمانیکه طبیعت جدا از من ودر برابر من باشد چیزی است مجهول که واقعیت درنده و حیوانی دارد کوه آنگاه به راستی کوه است که با هستی من در آمیزد ومن نیز با هستی او...

لکن پیش از نظاره طبیعت، هنرمند لازم بود سالها از روی کار استاد خویش تمرین کند تا بتواند به فرض درخت کاج را به خوبی نقاشی کند. هنگامی که در این کار ورزیدگی یافت به نقاشی سنگ می‌پرداخت وپس از یافتن مهارتهای لازم آنگاه اجازه می‌یافت تا به نظاره طبیعت بپردازد وخویش را با طبیعت یکی کند وآنگاه تصاویر پالایش یافته را همچون شعر بر کاغذ آورد. آنچه می‌دید از صافی نگرش اندیشه فلسفی او می‌گذشت وآنچه می‌ماند چکیده وعصارهٔ چیزها بود.

عهد دودمان سونگ جنوبی نکتهٔ برجستهٔ هنر ذِن می‌باشد که بعدها منشاء آفرینش آثار هنری بسیار بدیع در ژاپن گردید. از شیوه‌های برگرفته از ذِن در نقاشی ژاپن سبک معروف «سومی‌یه» یا یک گوشه را می‌توان نام برد. این سبک از نظر

روانی به سنت امساک قلم نقاشان چینی بستگی دارد. بنابراین سنت، در نگارش بر ابریشم یا کاغذ لازم است کمترین خطوط، یا حرکات قلم‌مو به کار برده شود. ضربات آنی وخودانگیخته در مکتب ذِن به نحو بسیار هنرمندانه در کارهای وچن در نمایش برگهای خیزان مشاهده می‌شود. این گیاه ارزش نمادین در میان چینی‌ها دارد ونماد نجیب‌زادهٔ چینی است که در روزگار تنگدستی وفلاکت خم برمی‌دارد اما نمی‌شکند.

تنهائی، دل‌آسودگی، خشنودی وبیکرانگی را می‌توان در پردهٔ زورق ماهیگیری مشاهده کرد. زورقی با ساخت ابتدائی و بی‌هیچ افزار ماشینی که بتوان آن را هدایت کرد یا در مقابل امواج توفنده، نگاه داشت.

نقاش فقط گوشه‌ای از پرده را نقاشی کرده و بقیه را رها کرده وآن را به تخیل بیننده واگذاشته است.

فضای خالی خود جزئی از نقاشی است نه پس زمینه آن.

«این سبک در واقع نقاشی نه از راه نقاشی وبه زبان ذِن عود بی‌سیم نواختن است.»(۵) این رهاشدگی وبی‌نقش ماندن در معماری و زندگی روزمره ژاپن نیز حضور دارد واز اصول اولیه آئین بودا نشاءت گرفته است وبه رغم تجملات مدرن غرب هنوز هم ژاپن وچین تا حدی به سوی این سادگی گرایش دارد.

سنت امساک در قلم که در هنر چین وژاپن رایج است این درونگرائی را به نوعی دیگر در هنر این مرز وبوم نمایش می‌دهد. در جائی که چشم به راه خطی یا حجمی یا عنصری هستیم تا به توازن دست یابیم چیزی نمی‌بینیم وبا اینهمه همین خود یک احساس نامنظور در ما پیدا می‌کند. نارسائی و کمبودهایی که گاه در آثار درونگرائی شرق دیده می‌شود مذموم وناپسند نیست بلکه آمیزه‌ای از فروتنی روستائی یا نقص در آثار باستانی، سادگی ظاهر یا نکوشیدن در اجرای ماهرانه است که بنیاد هر تنهائی است با این یک احساس آرامش عمیق ونامحدود همراه است که با ریزش مداوم برف فرود می‌آید و برف در لایه‌های نرم خود هر صدائی را خاموش می‌کند(۶)

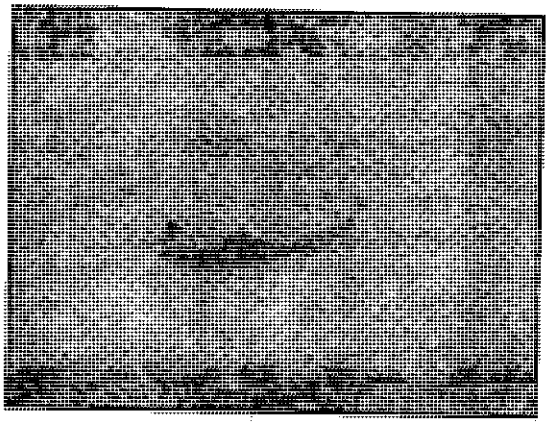
نمایش تماشابرانگیز چیزها با تنهائی که لازمهٔ درون‌نگری وسیر در درون است هماهنگ نیست.

بی‌قرینگی، خالی گذاشتن فضایی مهم در مرکز تابلو به نوعی شاید انکار نقش هنرمند باشد؛ و رسمی نبودن واز دسترس دور نبودن نشانه‌ای از غرابت ونزدیکی با درون هنرمند ومخاطب است. قرینگی خود الهام‌بخش وقار، شکوه وجذابیت است که نمونه‌ای است از پرداختن به صورتهای منطقی یعنی فرمالیسم منطقی.

بی‌توازنی، ناقرینگی، فقر، تنهائی وساده‌سازی آشکارترین نمادهای هنر درونگرای چین وژاپن است.

در فرهنگ هنر خاور دور، نوآوری به معنی رایج روز، فضیلتی محسوب نمی‌شود واعتقاد بر این است که حقیقت را می‌توان در شکلهای کهن متجلی نمود.

آموزشهای خودسازی در اعتقادات وباورهای چین و ژاپن، مخصوصاً مکتب ذِن، باعث شده است که گرایشهای قوی درونگرایی در هنر چین و ژاپن، کمتر به وسیلهٔ آشوبها وجریانات سیاسی روزگاران متفاوت متاءثر شود اما با این حال، هجوم مغولان وسلسلهٔ یوان توانست در این مرز وبوم نیز تاءثیراتی پنهان ایجاد کند وعلیرغم اینکه طبیعت با عظمت و شکوه خودش همواره ماءمن و پناهگاهی آرام برای تاءملات درونی ویکی شدن فرد با غایت کل است. با این همه، در این دوره



آثاری را می‌توانیم مشاهده کنیم که در آن‌ها، طبیعت جزئی از محیط سر سخت و واقعی وتلخ بود که نمونهٔ بارز آن منظرهٔ متعلق به "هوانگ کونگ وانگ" است.

هنر بومیان «آمریکا، آفریقا واقیانوسیه»

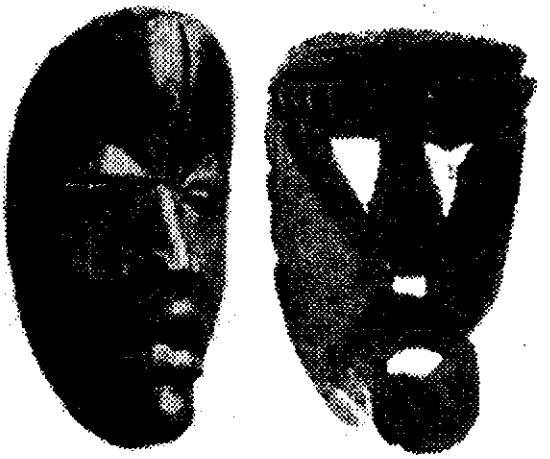
هنر این سرزمینها، گر چه تا مدتها هنری شناخته شده نبود و حتی به آن نام هنر اولیه وبدوی داده بودند اما هنری بسیار خلاق، با مضامین درونگراست که موجب ایجاد تحولات هنری سدهٔ نوزدهم و اوائل سدهٔ بیستم و علی‌الخصوص اکسپرسیونیسم در هنر اروپا گردید. شناساندن کیفیت وغنای این هنرها به انسان غربی مستلزم تحولی بوده است که می‌توان آن را انقلاب در هنر نامید.

توانائیهای زیاد هنرمندان این مرز وبوم در زمینهٔ ناتورالیسم و شبیه‌سازی، با توجه به قدرت عظیم این آثار، بر کسی پوشیده نیست اما اصولاً هنرمندان بومی این سرزمینها از گرایش به شبیه‌سازی وناتورالیسم اجتناب کرده وبه سنتهای موجود در سرزمینهای خویش پایدار مانده وبه خلق گروه بزرگی از آثار هنری دست زدند که نمونه‌ای از آن صورتکهاست که همواره نماد ارواح گوناگون می‌باشند. ارواح قدرتمند، قهرمانان، جانوران وخدایان طبیعی که می‌توانند بیماران را شفا دهند، نفرین کنند، باعث پیروزی یا شکست، حاصلخیزی یا رشد شوند وتاثیری که بر مخاطب می‌گذارند نتیجهٔ تلفیقات جادوئی برگرفته از محیط با پیکره‌های کنده‌کاری شده، صورتکها یا سپرهای نقاشی شده است. یکی از نمونه‌های بارز بیان اکسپرسیونیستی را می‌توان در هنر سرخپوستان شمال آمریکا مشاهده نمود. اغراق در نمایش اندامهای صورت، فرورفتگیهای ژرف که سایه‌های تندی در صورت ایجاد می‌کند قدرتی خاص به صورت می‌بخشد.

صورتکی که برای انجمن چهرهٔ دروغین ساخته شده است که وظیفهٔ آن شفای بیماری‌های جسمی وروحی، وپاک نمودن اجتماعات از آلودگی‌ها و ویرانگی‌ها می‌باشد. این صورتک‌ها با الهام از تخیلی قوی، با اغراق در اجزای چهره، دارای قدرتی تاثیرگذار بوده‌اند که هر گاه مورد استفاده نبودند جایی پنهان می‌شدند تا سهواً به کسی صدمه نزنند. از آنجا که رقص یکی از مهمترین و گویاترین وسیلهٔ هنری بومیان بوده است اکثر تندیس‌ها و صورتک‌ها به این مراسم اختصاص دارد ودر پیکره‌های خلق شده قدرت رقص به صورت انتزاع یافته به نمایش در آمده است. در این آثار، حالت پر تحرک ونامتقارن بدن، سر متمایل به عقب ودهان باز، مفصلهایی شکسته که نیروی موزون به پیکره‌ها می‌دهند، قدرت پیکره‌ها را چند برابر می‌کنند.

علاوه بر وظیفه شفا، باروی آدمیان ونباتات، و پایان دادن به خشکسالی، صورتکها گاه به دارندهٔ خود امتیازات وقدرتهای خاصی می‌دادند مثلاً صورتک قاضی یا جلاد به دارندهٔ خود اجازهٔ قضاوت یا اعدام را می‌داد.

در آثار بومیان آمریکا وآفریقا می‌توان نمونه‌های



بارزی از اکسپرسیونیسم مشاهده نمود که در آن تصویر از حالت ناتورالیستی خارج وبه نوعی دفرماسیون خلاصه شده رسیده است. اندامهای عمودی ولوله وار با حالتی نوک تیز ونازک نمائی ویا اغراق در طول اندام در جهت کوچکی یا بزرگی یکی از نمونه های بزرگ نبوغ خلاق آفریقایی وبیان پر توان وبفرنج ارزشهای انسانی است.

اکسپرسیونیسم

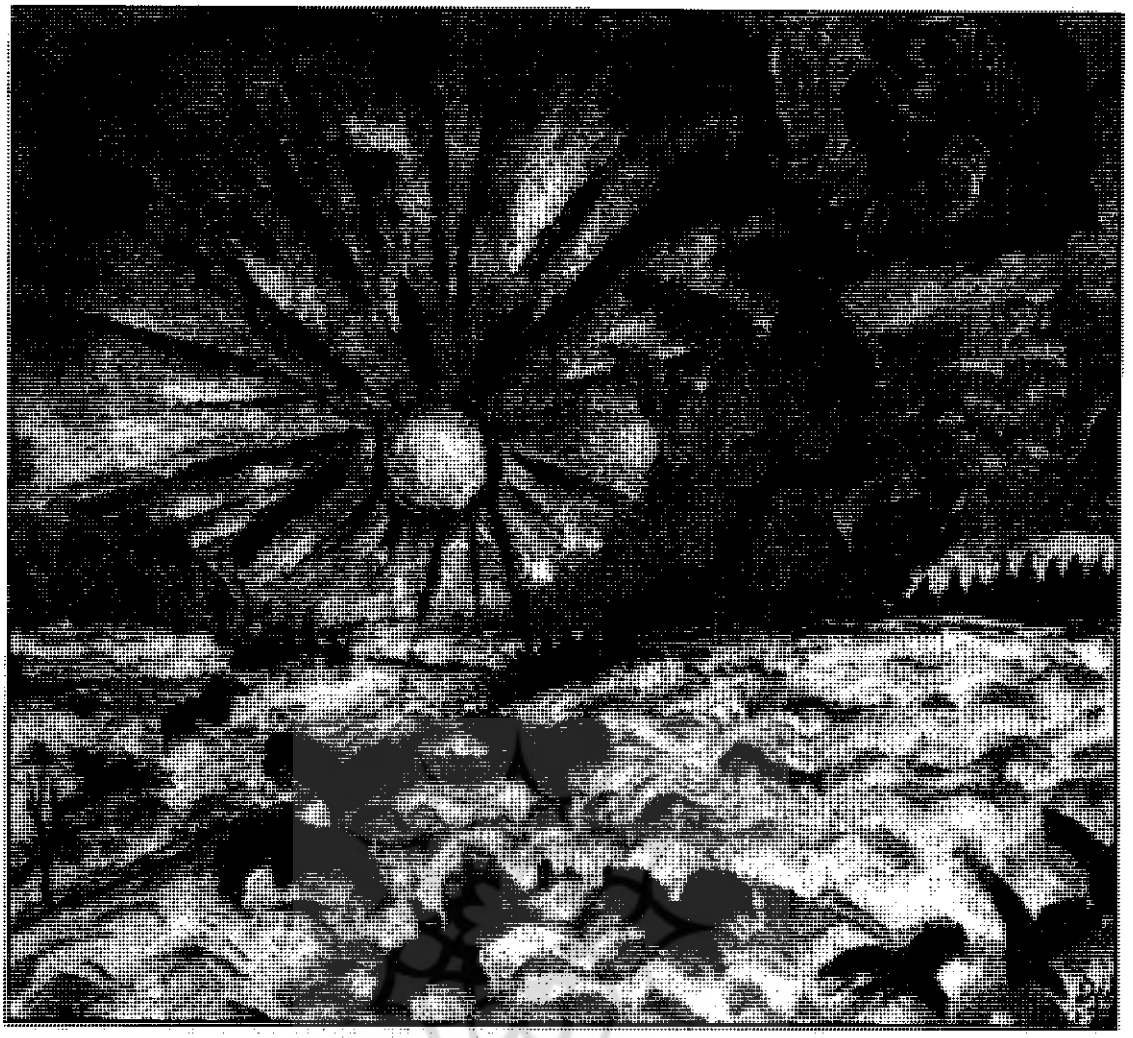
اگر چه درونگرائی در هنر غرب زائیدهٔ آثار بومیان آمریکا، آفریقا و استرالیا است که گاه در خدمت بیان احساس و گاه به صورت سمبل و نماد در تابعیت از قراردادهای رایج در میان آنان است اما به شکلهایی دیگر نیز در مکاتبی مثل رومانتیسم و حتی کلاسیسم و یا هنر اولیه یونان و روم مشاهده شد و به صورت بارزتر به صورت یک مکتب و شیوه هنری در اکسپرسیونیسم ظهور می یابد. اکسپرسیونیسم زاده تفکر ومنش فرهنگ آلمانی بوده است واول بار در آلمان پای گرفت و به سایر کشورها مثل فرانسه، بلژیک و... راه یافت.

هربرت رید در تعریف اکسپرسیونیسم آن را هنری می داند که یک فشار یا ضرورت درونی را آزاد می کند.

این فشار بر اثر عاطفه یا احساس ایجاد می شود واثر هنری به صورت مفر یا دریچه ای در می آید که به وسیلهٔ آن تاءثیر رول تحمل ناپذیر را به تعادل می رساند.

اکسپرسیونیسم در حالت بحرانی قبل از جنگ جهانی اول متولد شد. رواج وبه کارگیری عناصر آن مکتب تاءثیرات به سزائی بر هنر قرن بیستم اروپا داشته است. روح تاءثیرپذیر وحساس هنرمند اکسپرسیونیست در جو آشوب زده ودلهره آور شروع جنگ جهانی، اعتراض، تنفر واضطراب را درونمایهٔ بسیاری از آثار اکسپرسیونیستی نمود و حاصل آن، شکلهای غیر طبیعی و دفرماسیون یافته و اغراقهایی است که واقعیت را با قالب طبیعی خویش بیگانه می سازد. فرمهایی که اگر چه هنوز قابل تشخیص است اما به تجربه ای ذهنی مبدل شده است.

اکسپرسیونیسم رو در رو با دو نوع بیان واقعیت قرار دارد: بیان درونی وذهنی، بیان ملموس ومحسوس. علاوه بر این، اکسپرسیونیسم دگرگونی عظیم در رنگ ایجاد کرده، رنگها را از حالت طبیعی آن خارج نموده و قدرت بیانی را در



آن بارز نموده است. بیننده، در نقاشی اکسپرسیونیستی در پی قدرت رنگهاست نه در پی ارزش هنری رنگها. طبیعتی که ون گوگ (۱۸۵۳-۱۸۹۰) یا نولده (۱۸۶۷-۱۹۵۶) نقاشی می‌کند بیننده را از طبیعت وتصویر طبیعت دور کرده و به دنیای تجربهٔ هنرمند در لحظه‌های کشف طبیعت می‌برد.

عنصر رنگ در فوویسم نیز وسیله اصلی برای هنرمند محسوب می‌شود وجنبهٔ بیانی دارد اما از آنجا که سوژه در کار فوویسم اهمیتی ندارد وهر چیز می‌تواند سوژه باشد. درخت، چهره انسانی، طبیعت بی جان . و هنرمند فوویست بیشتر به جنبهٔ صوری اشیاء اهمیت می‌دهد لذا از اکسپرسیونیسم متمایز می‌شوند زیرا در اکسپرسیونیسم آنچه مهم است پیامی است که سوژه مذکور برای مخاطب دارد.

اکسپرسیونیسم را نمی‌توان در چهارچوب محدودی از نقاشی قرارداد. بسیاری از نقاشی‌هایی‌که اکسپرسیونیست خوانده می‌شود برونگرا است وعمدتاً اعتراض وانتقادی می‌باشد که این حالت را می‌توانیم «رئالیسم نو» بنامیم. همچنین بسیاری آثار نقاشی که در حوزهٔ اکسپرسیونیسم قرار ندارند جنبه‌های درونگرائی قوی دارد و آن آثاری است که در آن گاه نشانه‌ای از سرخوردگی و یا پناه‌جویی به عرفان و... مشاهده می‌شود.

«کی یرکگارد» مدتها قبل از ظهور اکسپرسیونیسم مسئله ترس را در آثار خود طرح کرد اما آثار او، تنها پس از جنگ جهانی اول بازتاب گسترده‌ای در میان عموم یافت.

در آثار نقاشی هنرمندانی مثل ون گوگ، مونک، نولده، دیکس، بکمان وانسور و... می‌توان فضاهای فشرده وخفقان‌آور، فیگورهای حجیم وبزرگ وکنتراست های شدید با استفاده از خاصیت بیانی

رنگها را مشاهده نمود. حرص، خشونت جنسی، بدبینی عمیق، عصیان، پوچی به خاطر انحطاط در اثر صنعت زدگی، جنگ، فقر وپریشانی وابهامی که آینده بشریت را در برگرفته است در آثار آنان موج می‌زند، طبیعت جنبهٔ اهریمنی پیدا می‌کند وروابط اجتماعی انسانها به استهزا واعتراض کشانده می‌شود.

چنانکه پل کله، نقاش آلمانی، (۱۸۷۹–۱۹۴۰) دربارهٔ نولده که وی را «اهریمن زمین» لقب داده است می‌گوید: «درخانه که نشسته‌ای احساس

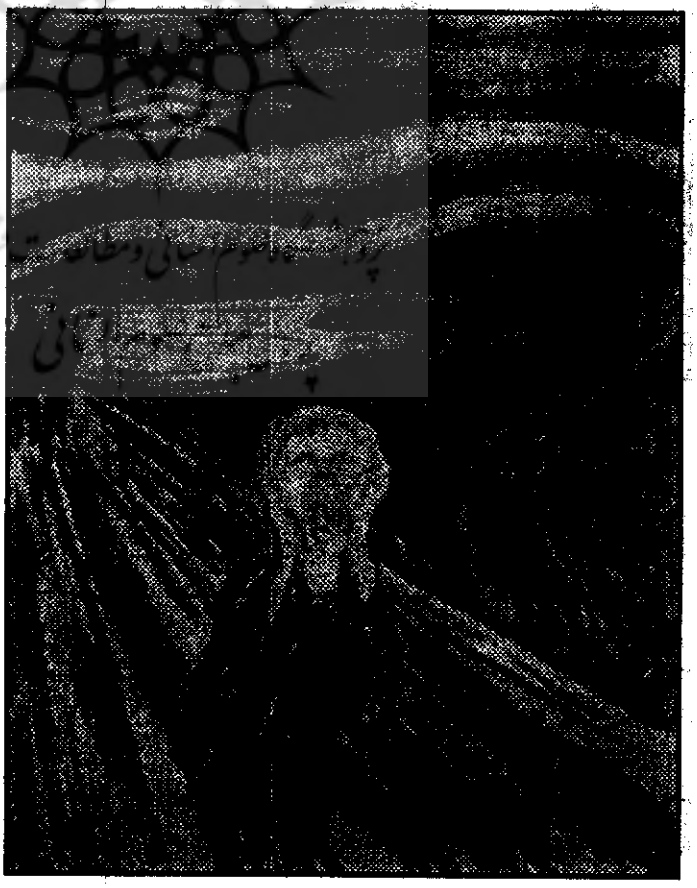
می‌کنی نولده در قعر زمین نشسته است.»

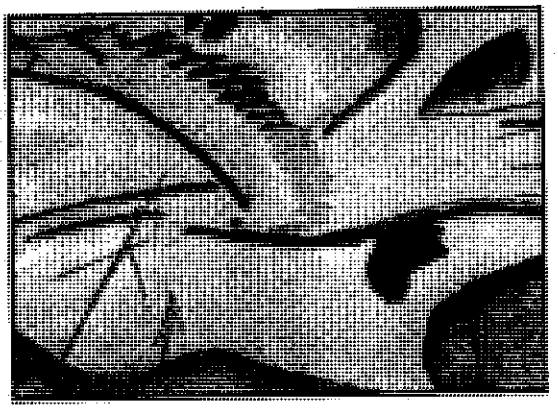
هنرمند اکسپرسیونیست برای بیان شورهای درونی خویش گاه از نمادها سود می‌جوید. در بیان سوژه به کمک نماد، هنرمندی مثل شاگال از عناصر بیانی مثل (خروس، ساعت شماته دار، فرشته) در آثار خویش استفاده می‌کند: هنرمندی مثل «فرانس مارک» رنگهای غیرطبیعی ونمادین را در سوژه طبیعی قرار می‌دهد تا هدف خویش را بیان کند. در تابلوهای اسبها، وی در جهت نمایش تبدیل شدن اسب به کالایی تجملی ودور کردن آن از صحنه‌های ضروری زندگی رنگهایی تزئینی را بر فرم طبیعی‌اش زده است، در اینجا، رنگها جنبهٔ نمادین یافته‌اند. در بیشتر آثار اکسپرسیونیستی کل تابلو به منزلهٔ یک نماد است که در آن دگرگونی واستحالهٔ طبیعت، اندامها ورنگها قدرت بیان سوژه را یافته‌اند. تابلو جیغ اثر مونش از جمله آثار موفقی است که با استحالهٔ فرم ورنگ موفق به بیان سوژه شده است اگر چه مونش در دیگر آثارش آن تاءثیری را که در نظر وی بوده است بیان نمی‌کند.

بسیاری از هنرمندان اکسپرسیونیست متاثر از وضعیت کلی بشر بوده‌اند. اعتراض به وضعیت اندوه‌بار آدمی و جستجو برای یافتن اسطوره در آثار بکمان (ت۲۱) (۱۸۸۴–۱۹۵۰)، آرزوی وصال یگانه در آثار بارلاخ (۱۸۷۰–۱۹۳۸)، نمایش فقر اجتماعی و رنجهای بشری در آثار کته کل ویتس، (۱۸۶۷–۱۹۴۵) و نمایش درد و حرمان اجتماعی در آثار دیکس زائیدهٔ دیدگاه یاءس وناامیدی هنرمند در فضای پر اندوه ورنج جنگ جهانی و بیم وهراس از آینده بشریت است.

هنرمندان در این آثار همانند پیام‌آورانی هستند که آینده‌ای ترسناک را برای بشریت هشدار می‌دهند.

آثار متاخر اکسپرسیونیستی نیز از تجربیات فرمی نقاشی آبستره تاءثیر گرفته و بربارتر شده است. تصاویر کاندینسکی یا ولنسکی از





طبیعت، نمایش تجریدی رنگها با قدرت بیانی قوی می‌باشد.

اگر چه هنر درونگرا زمانی در زندگی بشر حضور می‌یابد که آدمی به خود آگاهی توجه نشان می‌دهد. این خودآگاهی نتیجهٔ تجزیه وتحلیل منطقی وعلمی پدیده‌ها نیست بلکه یک آگاهی شهودی است، وتمایلات، آرزوها، رنجها ومشکلات نوع بشر را در او بیدار می‌کند. ظهور این خود آگاهی بر حسب عوامل وخصوصیات متفاوت در قرون واعصار ودر سرزمینهای متفاوت، به گونه‌ای منحصر به فرد، به ظهور رسیده است.

خصوصیاتی که آثار هنری درونگرا را از یکدیگر متمایز می‌کند بنابرآنچه گذشت می‌تواند تابع عوامل زیر باشد.

ایدئولوژی وتفکر فلسفی هنرمند نسبت به جهان هستی وخود وی: هنرمند بر حسب اینکه در چه مرحله‌ای از آگاهی و شعور ویا چه تفکر ودیدگاهی به خلق اثر هنری بپردازد هنر او از ارزشهای متفاوتی برخوردار خواهد بود.

ون گوگ می‌گوید: «من سعی دارم عالم را به صورت واحد ببینم؛ برای من خورشید و زمین وآتش با هم فرقی ندارند.»

گریس باخ می‌گوید: «سعی دارم تا آن راز عظیمی را که ورای تمام اتفاقات وچیزهای پیرامون است تجربه کنم.»

هنرمند دِن ابتدا سعی می‌کند خود را با طبیعت یکی کرده و طبیعت را بر خود مستهلک سازد سپس دست به آفرینش هنری می‌زند.

ایدئولوژی وطرز تفکر دینی یک هنرمند الزاماً زائیدهٔ معنویت اجتماع نمی‌باشد. در جوامعی که در آنها خصوصیات هنری وجود ندارد هنرمند با اتکا به فطرت وروح حساس خویش یک ارتباط معنوی با عالم برقرار می‌کند.

علاوه بر تفکر ومنش معنوی، خصوصیات فردی وروحی هنرمند در آفرینش آثار هنری با مضامین درونگرا نمایان است. آنگونه که در آثار ون گوگ مشاهده می‌کنیم اگر چه عقاید مذهبی و عوامل اجتماعی در خلق آثار وی نقش به سزایی داشته‌اند ولی آنچه او را از بقیه متمایز می‌گرداند خصوصیات فردی ون‌گوگ می‌باشد که در آثارش حضور می‌یابد ونمونهٔ آن را در ذهن فردی جز خود او نمی‌توان جستجو کرد.

گاه عوالم و ناملایمات جامعه، فرد را به یاءس وناامیدی کشانیده است ونتیجهٔ این یاءس، انقلابی بر علیه تمامی ارزشها بوده است. در جوامع غربی، جنگ از جمله این عوامل تاءثیر گذار منفی بر روح هنرمند است. تجربه وتماس مستقیم هنرمندان با ناملایمات و خشونتهای جنگ جهانی اول ودوم حکایتی چون دادائیسم و سوررئالیسم را رقم زد و هنرمندان اکسپرسیونیست ودرونگرا را نیز متاءثر نمود.

بی‌تابی‌ها ودغدغه‌های هنرمند، گردش وجستجو وتب وتاب او در هستی برای یافتن گمشده‌ای است که هر کس از ظنّ خود او را شنلخته وفراخور حال خویش رازی از او برگرفته است.

این در آن حیران که او از چیست خوش؟
وان در این خیره که حیرت چیستش؟

منابع:
۱) گاردنر، هلن. هنر در گذر زمان.
فرامرزی، محمدتقی. انتشارات آگاه ص ۵۱و۵۲.
۲) همان کتاب، ص ۹۳
۳) پاشائی ذن چیست؟.
انتشارات نیلوفر ص ۴۶. (۴) همان کتاب. ص ۲۶.
۵) همان کتاب. ص ۱۲.
۶) همان کتاب. ص ۱۲۸.