نقاشی مدرنیست

کلمنت گرین برگ

ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی
کارشناس ارشد هنر - دانشگاه تهران

کلمنت گرین برگ (Clement Greenberg) یکی از مهم ترین منتقدان هنری دوره پس از جنگ جهانی دوم در آمریکا است و نقاشی مدرنیست (Modernis Painting) (۱۹۶۰) از مشهورترین مقاله های اوست. گرین برگ در این مقاله می کوشد نشان دهد که «قابلیت یگانه و اختصاصی هر هنر، دقیقا با ماهیت رسانه‌ای (medium) آن هنر مطابقت دارد». به نظر او محدوده فعالیت هنرمند را خواص و ویژگی های فرمی رسانه‌های مختلف هنری تعیین می کند. گرین برگ بر این باور است که فقط هنر مدرنیست به ماهیت خودش می اندیشد و محدودیت ها و قابلیت‌هایش را به خوبی می شناسد. برای نمونه، نقاشی مدرنیست به جای آن که بکوشد از محدودیت های سطح تخت بوم فراتر رود، سعی می کند از همین سطح تخت بیشترین بهره را ببرد. نقاشی مدرنیست این قبیل محدودیت‌ها را به جان می خرد تا نشان دهد آن‌ها جزء ذاتی نقاشی هستند. گرین برگ می گوید منتقدان به جای آن که ویژگی ها و خصوصیات فرمی نقاشی های ماقبل مدرن را مورد توجه قرار دهند، به غلط قدرت آن‌ها را در بازنمایی دقیق جهان و انعکاس واقعیت می ستایند. بر این اساس، گرین برگ نتیجه می گیرد نقاش مدرنیست تنها نقاشی است که نظریه فرمالیسم را در عمل اجرا می کند. نظریه فرمالیسم را نخستین بار کلایو بل (Clive Bell) مطرح کرد و توضیح داد که اثر هنری، خودمختار و مستقل از جهان خارج است. بل عقیده دارد معیار ارزش گذاری نقاشی، مضمون تصاویر نیست بلکه جوهره حقیقی نقاشی در جست‌وجو و انکشاف فرم متجلی می شود. هنر مدرن به خوبی از این دیدگاه استقبال کرد و از آن برای پیشرفت خود کمک گرفت. دیدگاه‌های گرین برگ در این مقاله سبب می شود تا تاثیرات نگره فرمالیسم بر رشد و تحول هنر مدرنیست را بهتر بشناسیم.

مدرنیسم فقط به هنر و ادبیات محدود نمی شود و امروزه تقریباً همهٔ آن چیزهایی را که در فرهنگ ما جاری و ساری است در برمی گیرد. مدرنیسم هم چنین به معنی نوسازی تاریخی است. تمدن غرب اولین تمدنی نیست که گذشته‌اش را بازنگری می کند و ریشه‌هایش را به پرسش می کشد؛ اما این تمدن بیش از سایر تمدن‌ها برای بازنگری گذشتهٔ خود تلاش کرده است. من مدرنیسم را تشدید و تقویت همین به نقد کشیدن خود (Self-Criticism) می دانم که نخست با کانت آغاز شد. او نخستین کسی بود که ابزارها و روش های نقد را هم مورد نقد قرار داد. من کانت را نخستین مدرنیست حقیقی می دانم.

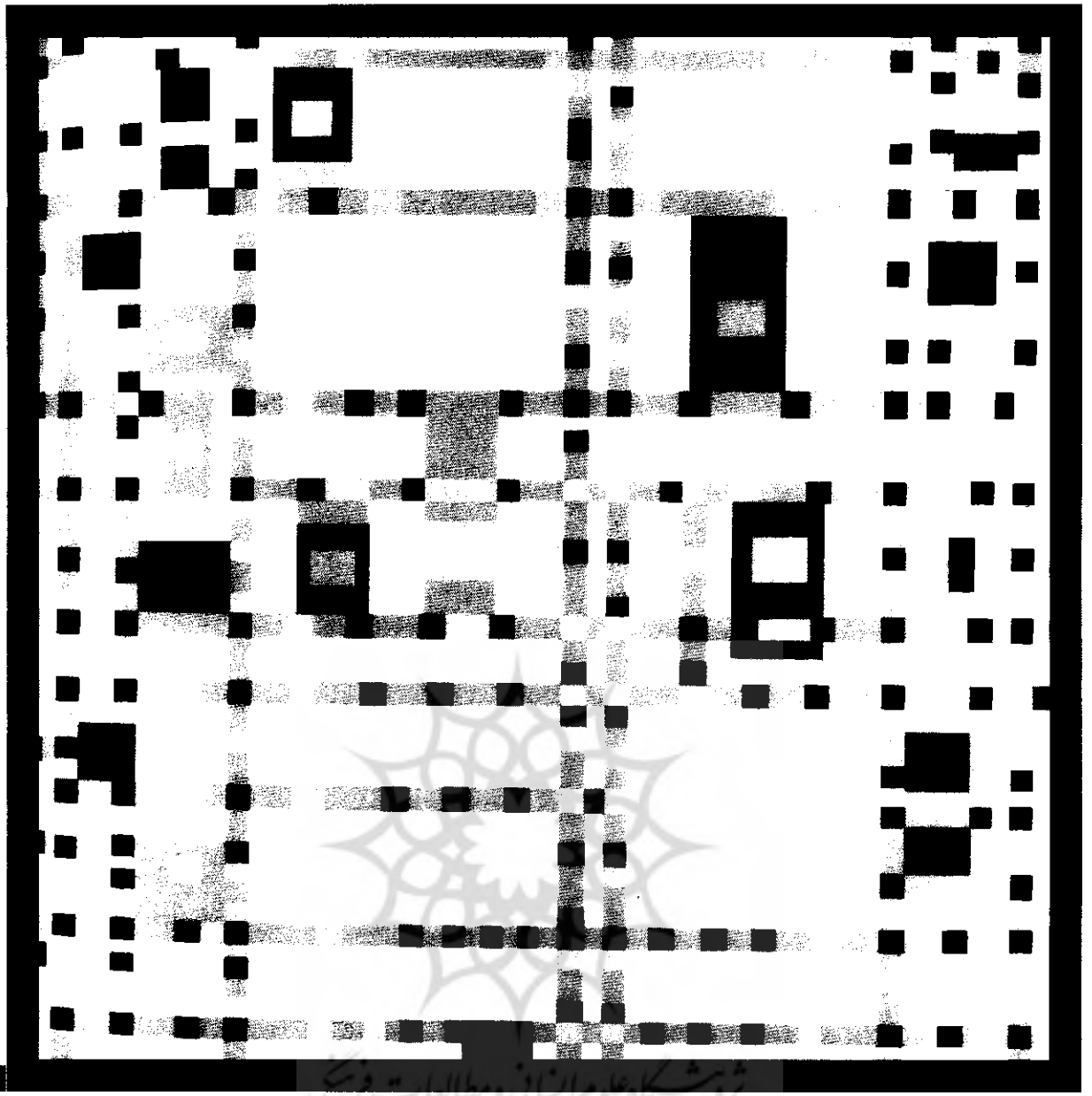
از دید من مدرنیسم بدین معناست که ما روش‌های اختصاصی یک نظام فکری (discipline) به خصوص را برای نقد کردن همان نظام به کار بگیریم. البته هدف این نقد، سرنگون کردن آن نظام نیست، بلکه می کوشد قابلیت‌های نظام فکری مورد نظر را به بهترین و استوارترین شکل ممکن بشناساند. کانت از منطق استفاده کرد تا محدودیت‌های علم منطق را آشکار کند. او بسیاری از پیش‌فرض‌های سنتی منطق را کنار گذاشت و بدین ترتیب توانست زواید این علم را بپیراید و مطمئن‌ترین بنیاد را برای منطق تأسیس کند.

مدرنیسم از عصر روشنگری (Enlightenment) آموخته که خودش را نقد کند، اما شیوه‌ای که مدرنیسم برای نقد کردن خود به کار می گیرد با شیوهٔ نقد روشنگری تفاوت دارد. روشنگری، پدیده‌ها را از بیرون نقد می کرد زیرا نقد کردن از بیرون، معمولی‌ترین روش نقد است و معنایی هم که ما معمولاً از نقد در ذهن داریم به همین شیوه اشاره دارد. اما مدرنیسم از درون نقد می کند و روش‌ها و روندهای عمل نقد را هم به نقد می کشد. بنابر آن چه که گفته شد، انتظار می رود نقد کردن از درون، ابتدا در حوزهٔ فلسفه پدیدار شود زیرا فلسفه، فی حد ذاته و بنابر تعریف، یکی از روش های نقد است. علی رغم این، فلسفه در قرن نوزدهم صرفاً به نقد خود محدود نشد و به حوزه های گوناگون دیگری هم وارد شد. در این قرن، هر نوع فعالیت اجتماعی ناگزیر بود برای خود توجیه عقلانی بیاورد؛ از این رو حتی حوزه‌های بی ارتباط با فلسفه هم ناچار بودند برای دستیابی به این توجیه عقلانی خودشان را به شیوهٔ مورد نظر کانت به نقد بکشند.

اکنون می دانیم بر سر حوزه‌هایی مانند دین که نتوانستند حقانیت خود را با کمک نقد درون نگر «کانتی» ثابت کنند، چه آمده است. در نگاه نخست به نظر می رسد موقعیت هنر و دین از این نظر یکسان است و هر دو یک گرفتاری مشترک دارند.

وقتی در عصر روشنگری تمامی وظایف سنتی و مهم هنر از آن سلب شد، چنین به نظر می رسید که هنرها صرفاً به سرگرمی‌هایی ساده مبدل شده‌اند و خود سرگرمی هم مثل دین تبدیل شده است به نوعی وسیلهٔ درمانی، تنها کاری که هنرها برای رهایی از تنزل مقام می توانستند بکنند این بود که نشان دهند هنر تجربهٔ بی مانندی برای مخاطبانش مهیا می کند که در نوع خود بی نظیر است و از هیچ فعالیت دیگری به دست نمی آید.

در همین عصر بود که هنرهای مختلف دریافتند برای رهایی از این تنزل مقام، باید از ویژگی های منحصر به فردشان یاری بگیرند. هنرها برای این که اهمیت سابق خودشان را دوباره به دست آورند، ناچار بودند یگانگی و بی همتایی خود را با وضوح تمام به نمایش بگذارند. در عصر روشنگری هنرهای



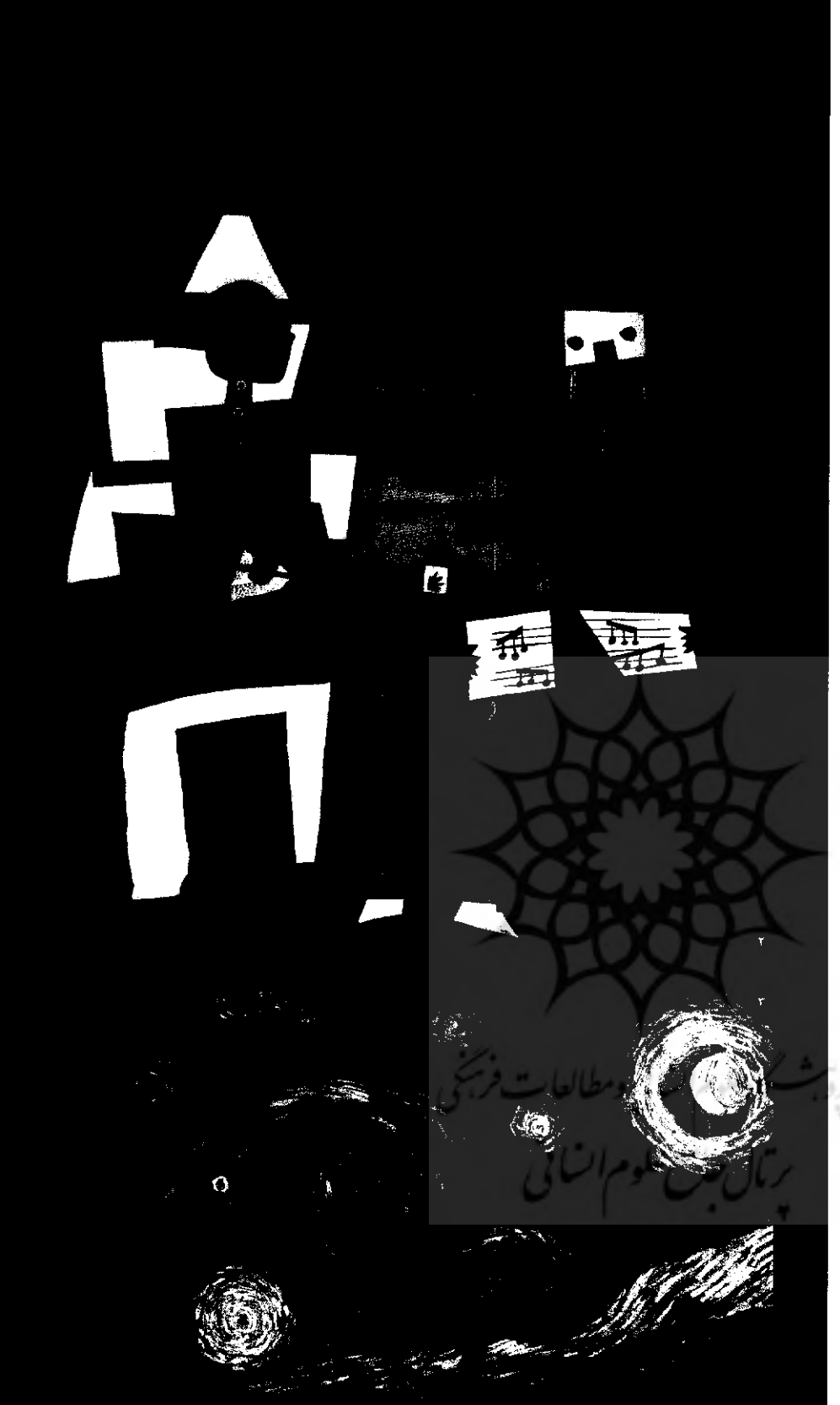
گوناگون برای متمایز کردن قلمرو خود از سایر هنرها ناگزیر بودند عملکرد اختصاصی داشته باشند و ویژگی‌های مختص به خودشان را به‌کار گیرند. از این طریق هر هنری می‌توانست قلمرو فعالیت و قابلیت منحصر به‌فردش را معین کند و در عین حال از داشته‌های اختصاصی‌اش بهتر از قبل محافظت نماید.

به‌زودی مشخص شد که قابلیت یگانه و اختصاصی هر هنر دقیقاً با ماهیت رسانه‌ای آن هنر مطابقت دارد. هنرها در این دوران می‌خواستند با نقد کردن خود، کلیهٔ تأثیرات سایر هنرها را بزدایند. بدین ترتیب تک تک هنرها «بازپیرایی» و «خالص» شدند و همین خلوص، ویژگی‌های اختصاصی و استقلال هر یک از آن‌ها را تضمین می‌کرد. در این زمان «خلوص» به‌معنای شناختن قابلیت‌ها و محدودیت‌های خویشتن بود و اقدام متهورانهٔ هنرها در نقد کردن خود، کمک کرد آن‌ها خودشان را به عمیق‌ترین شکل ممکن بشناسند و از توانایی‌هایشان آگاهی بیابند.

نقاشی‌های واقع‌گرا (رئالیست) و دیدفریب کوشیده بودند رسانهٔ نقاشی و محدودیت‌های آن را لاپوشانی کنند و برای همین از جلوه‌های بصری دیدفریب حجابی ساخته بودند که آن محدودیت‌ها را پنهان می‌کرد. اما مدرنیسم نه تنها چنین محدودیت‌هایی را پنهان نمی‌کند بلکه به کمک اثر هنری توجه ما را به آن‌ها جلب می‌نماید. محدودیت‌های اختصاصی رسانهٔ نقاشی ـ سطح تخت، شکل قاب، خواص و ویژگی‌های رنگ ـ از دید استادان قدیمی نقطه ضعف‌های این هنر بودند و فقط به شکل تلویحی و نامستقیم به وجودشان اعتراف می‌شد. اما نقاشی مدرنیست همین محدودیت‌ها را عوامل مثبتی می‌داند که می‌توان آشکارا از آن‌ها سخن گفت. نقاشی‌های مانه(Manet) نخستین آثار مدرنیستی هستند زیرا صریحاً نشان می‌دهند سطحی که نقاشی روی آن شکل می‌گیرد تخت و هموار است. امپرسیونیست‌ها، به‌تبعیت از مانه، زیرنگاره(underpainting) و لعاب‌کاری (glazing) را کنار گذاشتند تا چشم را بی‌واسطه با این واقعیت آشنا کنند که رنگ‌های به‌کار رفته در تابلو، همان رنگ‌های واقعی درون قوطی رنگ است. در واکنشی دیگر، سزان واقع‌نمایی یا شبیه‌سازی را قربانی کرد تا ترکیب‌بندی را با شکل مستطیل بوم تطبیق دهد.

تن دادن به تختی ناگزیر بوم، ویژگی بارز هنرهای تصویری در دورهٔ مدرنیسم است. پذیرش این واقعیت سبب شد که هنرهای تصویری خودشان را براساس همین اصل تعریف کنند و به نقد بکشند، تا آن‌جا که نهایتاً اصل تسطح به‌عنوان ویژگی اختصاصی نقاشی پذیرفته شد. می‌دانیم که شکل بستهٔ قاب، محدودیتی است مشترک میان نقاشی و تئاتر، رنگ نیز وسیله یا وجه مشترک نقاشی، تئاتر و تندیس‌سازی است؛ اما سطح تخت، یا همان دو بُعدی بودن (two - dimensionality) بوم، تنها ویژگی اختصاصی نقاشی است و به‌همین خاطر نقاشی مدرنیست همین تسطح را مبنای کار خود قرار داد.

استادان قدیمی هم دریافته بودند که حتماً باید یک پارچگی را در صفحهٔ تصویر[1] حفظ کنند. معنای این سخن آن است که شاهکارهای قدیمی به قیود سطح تخت بوم تن می‌دادند اما در همان حال توهم بعد سوم «حجم» را به حد اعلی آن می‌رساندند. این تناقض صوری ـ یا بنابر اصطلاحی رایج، کشمکش دیالکتیکی ـ رمز اصلی توفیق آثار آنان بود و امروز نیز هنرهای تصویری برای رسیدن به موفقیت، باید با این کشمکش دیالکتیکی همراه شوند. هنرمندان مدرنیست با این



تناقض صوری مقابله نکردند و برای حل آن گامی برنداشتند، در عوض کوشیدند مناسبات این ناسازگاری را معکوس کنند. هرکسی پیش از آن‌که دریابد مسطح بودن بوم چه پیامدهایی دارد، پیشاپیش می‌داند که تصاویر فی‌نفسه نخت‌اند و مسطح، و عمق هیچ نیست مگر گونه‌ای توهم بصری. ما معمولاً به‌جای آن‌که توجه خود را به تصویرهای شاهکارهای قدیمی معطوف کنیم، بیش‌تر می‌خواهیم بدانیم چه وقایع و رخدادهایی درون این آثار جریان دارند. اما وقتی روبه‌روی یک نقاشی مدرنیست می‌ایستیم، پیش از هر چیز تصویر می‌بینیم «نه رخداد و حادثه». در واقع توجه ویژه به تصویر، بهترین شیوهٔ برخورد با هر اثر تصویری است، خواه شاهکاری قدیمی باشد خواه اثری مدرن. ویژگی بارز مدرنیسم آن است که توجه ویژه به تصویر را تنها و ضروری‌ترین نحوهٔ نگریستن به یک اثر تصویری می‌داند و سرانجام هم موفق شد این شیوهٔ نگاه را بر کرسی بنشاند. در واقع این موفقیت را می‌توان ثمرهٔ تلاشی دانست که مدرنیسم برای نقد خودش انجام داده بود. اشتباه خواهد بود اگر بگوییم نقاشی مدرنیست در واپسین مرحلهٔ حرکتش، بازنمایی ابژه‌های جهان بیرون را رها کرده، بلکه بهتر است بگوییم نقاشی مدرنیست اصولاً بازنمایی فضایی را که ابژه‌های ملموس و سه بعدی می‌توانستند درون آن استقرار یابند کنار گذاشت. بر خلاف نظر کاندینسکی و موندریان، نمی‌توان با قاطعیت ادعا کرد که انتزاع یا نقاشی غیر فیگوراتیو فی‌نفسه مرحله‌ای کاملاً ضروری در روند تکامل هنرهای تصویری است. در واقع بازنمایی یا تصویرسازی (Illustration) به‌خودی خود بی‌همتایی هنر تصویری (pictorial art) را مخدوش نمی‌کند بلکه سخن بر سر تبعاتی است که مستقیماً از بازنمایی تام و تمام ابژه‌ها به‌وجود می‌آیند. تمامی اشیای جهان ما (و از جمله خود تصاویر) در فضای سه بعدی استقرار دارند و هرگونه تصویری که از یک شی معمولی کشیده می‌شود به‌تنهایی قادر است کلیهٔ ویژگی‌های این فضا را در ذهن بیننده تداعی کند. برای مثال حتی تصویر ناقص و ناواضح فیگور انسان یا یک فنجان، فضای سه بعدی را در نظر ما تداعی می‌کند و سطح دو بعدی تصویر را از میان می‌برد. بعد سوم از اختصاصات مجسمه است حال آن که نقاشی مدرنیست برای حفظ استقلال خود مشخصاً اشتراک ظاهری با مجسمه را کنار گذاشته است. در نتیجه نقاشی ضمن تلاش برای فاصله گرفتن از تصویر حجم‌دار به انتزاع رو آورده و من دوباره تکرار می‌کنم پیدایش انتزاع در نقاشی به هیچ وجه معلول گسست از بازنمایی (Representation) یا روایت‌گری ادبی نبوده است.

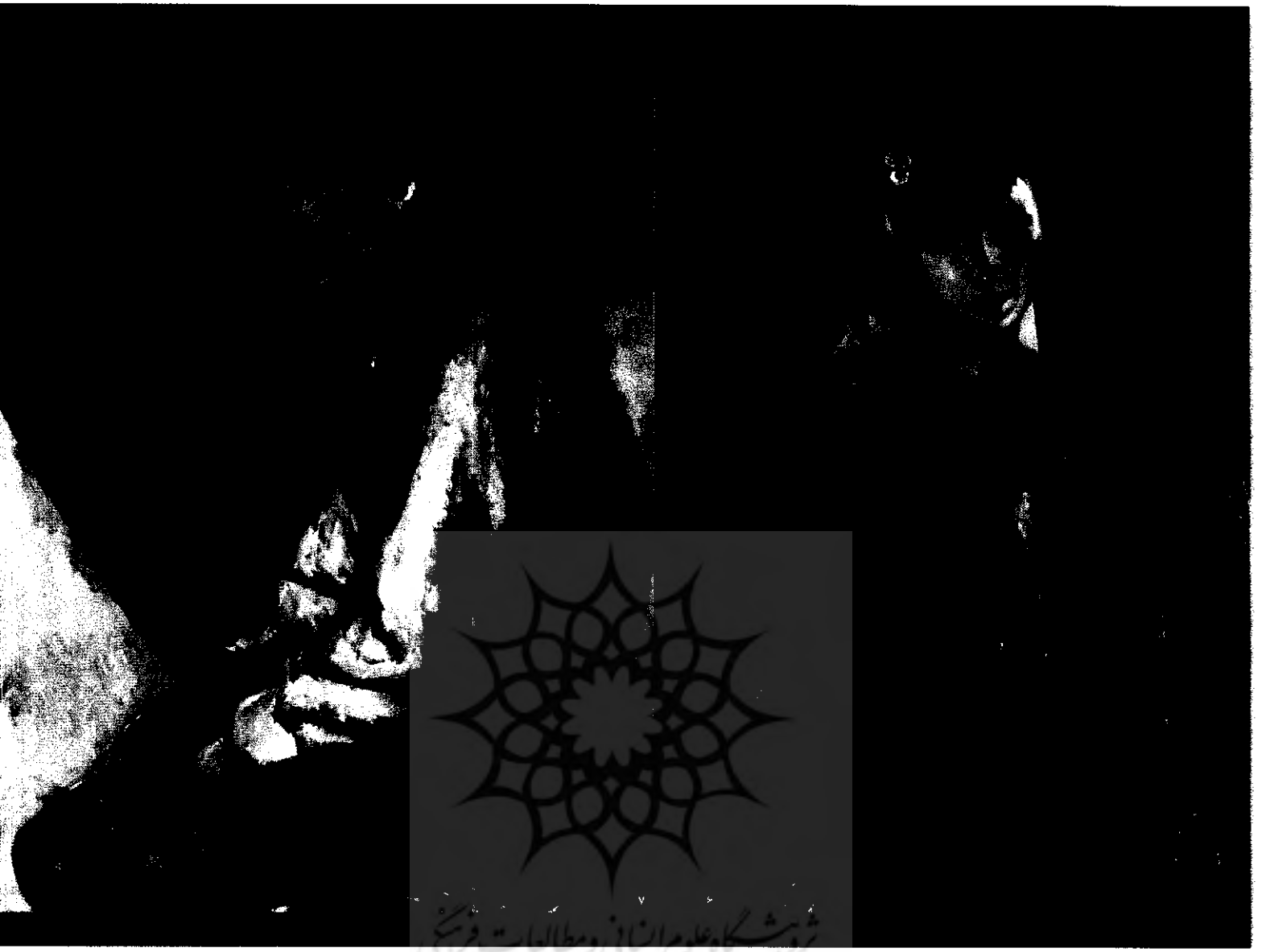
نقاشی مدرنیست در همان حال که علیه استیلای تندیس‌وارگی (Sculptural) می‌جنگد، سنت و مضامین سنتی را هم تداوم می‌دهد. با این همه در ظاهر امر به‌نظر می‌رسد نقاشی مدرنیست به‌کلی از سنت‌ها گسسته است. مجسمه دین زیادی بر گردن نقاشی غرب دارد. زیرا نقاشی برای خلق توهم فضای سه بعدی از مجسمه آموخته که چگونه با سایه‌زنی (shading) و حجم‌دهی (modeling)، توهم حجم را القا کند و حتی آموخته که چگونه توهم برجستگی را در توهم عمق به کار بنشاند و نمایش دهد. با این همه سابقهٔ مبارزه علیه تندیس‌وارگی به پیش از ظهور مدرنیسم می‌رسد. برخی از شاهکارهای بزرگ نقاشی غرب محصول تلاش‌هایی‌اند که در طول چهار قرن گذشته برای فاصله گرفتن از تندیس‌وارگی صورت پذیرفته است. این تلاش‌ها نخست در ونیز و در قرن شانزدهم آغاز شدند و در طول قرن هفدهم به اسپانیا، بلژیک و هلند هم گسترش یافتند. نقاشان در طول این دو قرن برای رها شدن از استیلای مجسمه،

در نحوهٔ کاربرد رنگ تجدید نظر کردند. در واقع تلاش‌های داوید David برای احیای دوبارهٔ نقاشی مجسمه‌گونه در قرن هجدهم به هدف آن بود که نقاشی را در برابر نفوذ مخرب هنرهای تزئینی حفظ کند. او معتقد بود نقاشان قبل از خودش برای خلاص شدن از سلطهٔ مجسمه بر نقاشی، یکسره به دامن رنگ پناه برده‌اند و همین تأکید بیش از حد بر رنگ‌پردازی، نقاشی را به گونه‌ای هنر تزئینی تقلیل داده است.

با این همه رنگ به آثار خود داوید هم (که بیش‌تر پرتره هستند) قوام می‌بخشد. اگر چه انگر (Ingres)، که شاگرد داوید بود، همواره رنگ را مطیع «طرح» می‌دانست اما آثارش چندان توهم حجم ایجاد نمی‌کنند. در واقع نقاشی‌های انگر تندیس‌وارگی اندکی را به نمایش می‌گذارند و این امر از قرن چهاردهم بدین سو بسیار کم‌سابقه بوده است. به این ترتیب تا اواسط قرن نوزدهم تمامی تلاش نقاشان صرف این می‌شد که با تندیس‌وارگی و سلطهٔ مجسمه مبارزه کنند.

اما مدرنیسم خودآگاهی فزون‌تری به این مبارزه بخشید. مانه و امپرسیونیست‌ها مناقشهٔ رنگ و طرح را کنار گذاشتند و در عوض توجه خود را بر تجربهٔ بصری (Optical experience) متمرکز کردند. از دید آنان در گذشته توهم حجم و عمق، تجربه بصری از یک اثر نقاشی را از میدان به در کرده و الویت را یک‌جا به تجربهٔ بساوایی[۲] بخشیده بود. امپرسیونیست‌ها برای رسیدن به تجربه بصری ناب، سایه‌زنی، حجم‌پردازی و هر چیز دیگر را که تداعی‌کنندهٔ مجسمه بود، به کل کنار گذاشتند. موضع‌گیری سزان و کوبیست‌ها در برابر امپرسیونیسم، شبیه بود به موضع داوید در مقابل فراگونار (Fragonard)؛ به بیان دیگر، داوید، سزان و کوبیست‌ها جملگی به‌دنبال آن بودند که دوباره حجم‌پردازی را در نقاشی احیا کنند. اما نکتهٔ جالب توجه آن است که نتیجهٔ تلاش‌های داوید و انگر به تندیس‌وارگی محض ختم نشد و از آن سو هم جنبش ضد انقلاب کوبیست[۳]، مآلاً به گونه‌ای نقاشی بدون عمق انجامید، تا جایی که می‌توان ادعا کرد تصاویر تخت کوبیست، از زمان چیمابوئه (Cimabue) تاکنون در هنر مغرب‌زمین همتای دیگری نداشته است. در این‌جا منظور از تصویر تخت آن است که به‌سختی می‌توان در نقاشی‌های کوبیست شی را دید که در جهان ما به‌ازا داشته باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



در همین زمان و در کنار تلاش کوبیست‌ها، سایر قواعد اساسی نقاشی نیز به پرسش کشیده شدند، هر چند نتایج به دست آمده به‌اندازهٔ نتایج هنر کوبیست چشمگیر نبودند. من در این نوشتار مجال ندارم برای روشن‌شدن این تلاش ها به‌طور مبسوط شرح دهم چگونه «در امپرسیونیسم» خطوط شکل دهندهٔ عناصر تصویر (Picture's inclosing shape) مضمحل شدند، آن‌گاه دوباره استحکام قبلی خود را باز یافتند و باز «در هنر کوبیست» از میان رفتند و پس از آن بارها به‌دست نسل‌های متوالی نقاشان مدرنیست، مجزا و مستحکم بر پهنهٔ بوم پدیدار شدند. در این جا فرصتی نیست تا نشان دهم قواعد مربوط به پرداخت نهایی اثر، بافت رنگ و ارزش و تباین رنگ‌ها چگونه بارها و بارها به شکل‌های گوناگون آزموده شدند. نقاشان به دو دلیل خطر فرو شکستن قواعد سنتی را می‌پذیرفتند: اولاً به دنبال شیوه‌های جدید بیان می‌گشتند، ثانیاً می خواستند این شیوه‌های جدید را درمقام قاعده و هنجار بر کرسی بنشانند. آنان با به‌کار بستن این شیوه‌های نو، می کوشیدند ضرورت توجه به آن‌ها را نشان دهند و هم‌زمان کاستی‌هایشان را هم برطرف کنند.

واقعیت آن است که آزمودن این شیوه‌های جدید هنوز هم به پایان نرسیده و تا مرز ساده سازی‌ها و پیچیده‌سازی‌های افراطی پیش رفته است. در واقع آثار متأخر آبستره بر بستر همین افراط و تفریط‌ها رشد کرده‌اند.

اما این ساده‌سازی‌ها و پیچیده‌سازی‌ها به هیچ وجه به‌معنای افسارگسیختگی نیست، زیرا مدرنیست‌ها به‌خوبی می‌دانند که قواعد و اصول یک نظام فکری، هنگامی به‌طور دقیق و اساسی تحکیم می‌شود که آن نظام، دامنهٔ آزادی‌ها و اختیارات را محدود کند. (آزادی واژه‌ای است که به‌هنگام بحث در باره هنر آوانگارد و مدرنیست، سوء استفاده‌های زیادی از آن می‌شود.) قواعد و قراردادهای اصولی نقاشی، هم‌زمان محدودیت‌هایی نیز برای این هنر ایجاد می کنند. اگر بنا باشد سطحی پوشیده از نقش را نقاشی بنامیم، باید پیشاپیش به این محدودیت‌ها تن داده باشد.

مدرنیسم دریافته است که اگر بخواهد این محدودیت های تحمیلی را عقب‌تر براند، باید بتواند آن‌ها را صریح‌تر و آشکارتر از پیش نمایان کند. نخست چنین به‌نظر می‌رسد که خطوط متقاطع سیاه و مستطیل‌های رنگی آثار موندریان برای خلق یک تصویر کفایت نمی کنند. اما آثار او با تکرار همین شکل‌های ساده علناً قاعدهٔ تنظیم گری (regulating norm) را به‌وجود می آورند که کامل است و به‌قدر کافی توان‌مند. شاید در ظاهر چنین به‌نظر برسد که هنر موندریان ماهیتاً الگوی مشخصی ندارد و به‌هیچ قاعده‌ای تن نمی‌دهد؛ اما گذشت زمان نشان داده که آثار او از برخی جهات بسیار منظم‌اند و کاملاً در چارچوب قراردادها و هنجارها عمل می کنند. وقتی با انتزاع ناب آثار او اُنس می گیریم، در می‌یابیم که نقاشی‌های او بیش از آثار متأخر مونه (Monet) به سنت پایبندند. به بیان دقیق‌تر، آثار موندریان از نظر رنگ‌بندی و سرسپردگی در برابر شکل قاب، در قیاس با آثار مونه سنتی ترند.

امیدوارم خواننده دریابد که من برای تشریح مبنای منطقی مکتب هنری موندریان ناچارم برخی چیزها را ساده کنم و در برخی دیگر اغراق، نقاشی موندریان می کوشد سطحی کاملاً تخت و بدون عمق را نشان دهد اما در این راه کاملاً موفق نمی‌شود. ظاهراً توجه بسیار زیاد به ترکیب‌بندی صفحهٔ تصویر نباید بگذارد توهم حجم یا نقاشی دیدفریب

(loeil trompe) به وجود آید. اما در عمل چنین نمی‌شود و همین صفحهٔ تخت تصویر، بیننده را با توهم بصری (illusion Optical) می‌فریبد. علت هم روشن است، زیرا اولین نشانی که بر روی یک سطح تخت ایجاد می‌شود، تختی بالقوهٔ سطح مورد نظر را از میان می‌برد. ترکیب‌بندی‌های آثار موندریان هم از این قاعده برکنار نیستند و گونهٔ ویژه‌ای از توهم بُعد سوم را بر روی سطح تخت تابلو به‌وجود می‌آورند.

اما بُعد سوم در آثار موندریان دقیقاً تصویری (pictorial) و بصری (optical) است. بدین معنا که مانند نقاشی‌های رئالیست، توهم حجم و برجستگی ایجاد نمی‌کند. بیننده به‌هنگام مواجهه با شاهکارهای قدیمی، اسیر توهم عمق می‌شود و تصور می‌کند قادر است وارد تابلو شود و قدم‌زنان به عمق تصویر برود. اما توهم عمق در آثار موندریان از آن گونه است که فقط اجازه می‌دهد بیننده به آن بنگرد و به کمک چشم در آن سیر و سیاحت کند.

امروز دیگر روشن شده است که همهٔ تئوامپرسیونیست‌ها فریب علم را نخورده بودند زیرا می‌دانیم که تجلی کامل نقد کردن خویشتن - آن گونه که مورد نظر کانت بود - نخست در علم پدیدار شد نه در فلسفه. تازه وقتی هنر، نقد کردن خودش را شروع کرد فلسفه به تکاپو افتاد و برای این که از قافله عقب نماند به روش علمی توجه نشان داد و خودش را به نقد کشید. البته فلسفه در دورهٔ رنسانس متقدم هم به علم نزدیک شده بود، اما نزدیکی فلسفه و علم در دورهٔ جدید عمیق بود و شدت بیشتری داشت. هنرهای تجسمی در دوره مدرنیسم می‌خواستند صرفاً در حوزهٔ تجربهٔ بصری کار کنند و از داده‌های سایر تجربیات فاصله بگیرند. اما این خواسته به‌دست نمی‌آمد مگر با پیروی از روش‌های منسجم علمی. در روش علمی حل مسئله، فقط باید مسئله مورد نظر را به اجزای تشکیل دهنده‌اش تجزیه کرد و با استفاده از مناسبات میان این اجزا به حل مسئله پرداخت. مثلاً برای حل مسئله‌ای در علم فیزیولوژی، صرفاً باید از مناسبات علم فیزیولوژی بهره گرفت و دیگر نمی‌توان پای روان‌شناسی و سایر علوم را نیز به میان کشید. بدین ترتیب می‌بینیم که برای حل یک مسئله فیزیولوژی نخست باید آن را به اجزای بنیادین تشکیل دهنده‌اش تقلیل داد. نقاشی مدرنیست هم طبق این روش، قبل از به تصویر کشیدن مضمون‌های ادبی، نخست آن‌ها را به مناسبات بصری و کاملاً دو بُعدی ترجمه می‌کند. به‌بیان دیگر، هر مضمون ادبی می‌بایست پیش از به تصویر کشیده شدن، خصوصیات ادبی خود را به‌طور کامل از دست بدهد. اما باید توجه داشت که انسجام بصری، فی نفسه ارزش زیباشناختی ندارد و نتایج زیباشناختی به بار نمی‌آورد، حتی اگر بهترین آثار هنری از هفتاد، هشتاد سال پیش تا امروز به طور فزاینده به دنبال دستیابی به چنین انسجامی بوده باشند. در هنر زمانهٔ ما، همچون گذشته، فقط انسجام زیبا شناختی مهم است و ارزش دارد نه هیچ چیز دیگر. اما باید توجه داشت که این انسجام صرفاً در آثار هنری یافت می‌شود نه در روش‌ها یا ابزارهای آفرینش هنری. با این همه می‌توان گفت همگرایی علم و هنر کاملاً یک اتفاق بوده است. علم و هنر هیچ کدام باور ندارند که آن دیگری می‌تواند کاری فراتر از حد توانش انجام دهد. علی‌رغم این، همگرایی آن‌ها نشان می‌دهد که هنر مدرنیست و علم در بستر تاریخی و فرهنگی مشترکی رشد کرده‌اند.

آنچه در این جا باید بدانیم این است که هنر مدرنیست خودش را از درون و به‌شکل خودجوش نقد می‌کند. هنر مدرنیست از همه جهت به عمل کردن بها داده و هرگز یک تئوری صرف نبوده است. قول ریچ آن است که هنر مدرنیست کاملاً طبق برنامه عمل می‌کند، ولی باید توجه داشت که هنر مدرنیست کم‌تر از هنر رنسانس یا آکادمیک، طبق طرح و برنامه پیش می‌رود. اگر چند استثنا را کنار بگذاریم، استادان «هنر» مدرنیسم حتی به اندازهٔ کورو (Corot) به ایده‌ها و افکار مستحکم هنری پایبند نبوده‌اند. اگر می‌بینیم هنرمندان مدرنیست بر برخی موارد خیلی تأکید دارند یا از برخی چیزها پرهیز می‌کنند صرفاً به این خاطر است که جایگاه محکم‌تری برای خودشان مهیا کنند. اهداف مستقیم هنرمندان مدرنیست نهایتاً قائم به فرد باقی ماند و حقانیت و موفقیت آثارشان نیز بیش از هر چیز به خود هنرمند متکی بود. در نتیجه موفقیت های هنر مدرنیست هرگز به قالب یک حرکت گروهی در نیامد. در واقع پس از آن که در طول چندین دهه مقدار زیادی از دستاوردهای فردی هنرمندان روی هم انباشته شد، تازه ما فهمیدیم که نقاشی مدرنیست تلاش کرده است خودش را به نقد بکشد. هیچ کدام از هنرمندان مدرنیست هم از این تلاش آگاه نبودند و نیستند و در واقع اگر آگاه بودند هرگز توفیقی در کارشان حاصل نمی‌شد. بنابر این می‌بینیم که در دورهٔ مدرنیسم، هنر همان راهی را پیموده است که پیش‌تر و در دوره های دیگر پشت سر گذاشته بود.

در این جا لازم می‌دانم تأکید کنم که هنر مدرنیست به هیچ وجه یک باره از گذشتهٔ خود نگسسته است. هنر مدرنیست را شاید بتوان گونه‌ای تحول یا تغییر شکل و در عین حال تداوم سنت‌های ماقبل مدرن دانست. این هنر، از دل گذشته بیرون می‌آید بی‌آن که از گذشته بُرد یا آن را به‌تمامی نادیده بگیرد. در ضمن هر جا که هنر مدرنیست گذشته را تمام‌شده بپندارد دیگر در سیر حرکت هنر جایی نخواهد داشت. می‌دانیم که در آغاز، تصاویر براساس مجموعه قواعد مشخصی شکل گرفته‌اند. پس هر گونه تصویرسازی پیشاپیش به‌معنای تبعیت از مجموعه‌ای از قواعد است. نقاش یا حکاک دورهٔ نوسنگی می‌توانست قواعد مربوط به قاب تصویر را نادیده بگیرد، زیرا او به جای تصویر (Picture)، تمثال (image) می‌آفرید و اثرش را بر روی سطحی می‌کشید که ابعاد و اندازهٔ مشخصی نداشت (اشیای کوچکی مانند استخوان یا شاخ از این قاعده مستثنایند و سطح‌شان محدود است). در واقع طبیعت، سطح نامحدودی را در اختیار هنرمند قرار داده بود. اما خلق کردن تصویر، برخلاف تمثال، نیازمند انتخابی سنجیده و پذیرش آگاهانهٔ محدودیت‌هاست. سنجیدگی (deliberateness) همان مفهومی است که مدرنیسم پیوسته از آن دم می‌زند و آن را معرف این واقعیت می‌داند که مجموعهٔ محدودیت‌های پیش روی هنر، همان محدودیت‌های انسان است.

در این جا دوباره تکرار می‌کنم که هنر مدرنیست صرفاً در نظریه‌پردازی محدود نمی‌ماند، بلکه قابلیت‌های نظریات مختلف را به عمل درمی‌آورد. هنر مدرنیست ناخواسته در کنار همین روند، رابطهٔ نظریه‌های هنری با عمل آفرینش هنری را نیز به بوتهٔ آزمایش می‌گذارد. هیچ جنبشی به‌خوبی مدرنیسم نتوانسته است نظریه‌ها را در عرصهٔ عمل بیازماید. هنر مدرنیست نشان داد که می‌توان بسیاری از اصول تثبیت‌شدهٔ آفرینش هنری را نادیده گرفت ولی همچنان به آفرینش و تجربهٔ هنری ادامه داد. هنر مدرنیست اغلب ارزش‌های قدیمی هنری را بدیهی و همیشگی می‌داند و بی‌آنکه با آن‌ها در بیفتد، از کنارشان می‌گذرد. مدرنیسم شهرت از یاد رفتهٔ هنرمندانی مثل اوتچلو، پی‌یرو، ال گرکو، جورجو دولاتور و حتی ورمیر را دوباره احیا کرد، اما قطعاً در احیای مجدد شهرت هنرمندان دیگری مانند جیوتو نقشی نداشت. با این همه مدرنیسم به هیچ‌وجه مقام هنرمندانی چون لئوناردو داوینچی، رافائل، تیسین و «آنتوان» و اتو را کم‌اهمیت نمی‌داند. مدرنیسم می‌گوید اگر چه در گذشته از استادانی مانند لئوناردو یا رافائل تجلیل شده، اما این تجلیل‌ها غالباً به دلایل نادرست یا نامربوط صورت گرفته است.

امروزه نیز دلایلی که برای ستایش هنرمندان به کار می‌رود غالباً نادرست و نامربوطند. همان‌طور که نقد هنری در دورهٔ ماقبل مدرن، پشت سر هنر حرکت می‌کرد امروز نیز نقد هنری از هنر مدرنیست عقب مانده است. خیلی از مطالبی که این روزها دربارهٔ هنر معاصر نوشته می‌شود فقط به‌درد روزنامه ها می‌خورد و با نقد واقعی فاصلهٔ بسیار دارد. منظورم آن است که نقدهای ژورنالیستی، هر کدام از مراحل نوپیدای هنر مدرنیست را سرآغاز دورهٔ کاملاً جدیدی می‌دانند که به‌کلی از سنت‌ها و قراردادهای قدیمی بریده است. هر بار منتظر نشسته‌اند سبکی ظهور کند کاملاً متفاوت از سبک‌های پیشین و «رهاشده» از قواعد و قراردادها؛ تا جایی که هر فرد آگاه و ناآگاهی به خود اجازه می‌دهد دربارهٔ آن، حرفی بزند. و هر بار که یکی از سبک‌های هنر مدرن جایی برای خود باز می‌کند و سرانجام قابل فهم می‌شود، یا هر بار که مشخص می‌گردد هنرمند و مخاطب این بار هم مثل گذشته با هم ارتباط برقرار می‌کنند، امید و انتظارات ژورنالیست‌ها نقش برآب می‌شود.

اگر هنر اصیل زمانهٔ خود را بریده از سنت بدانیم، در واقع آن را به هیچ گرفته‌ایم. هنر مانند بسیاری امور دیگر، متداوم است. اگر تاریخ هنر و ضرورت تداوم معیارهای اصیل هنری را کنار بگذاریم، آن‌گاه دیگر چیزی به نام هنر مدرنیست وجود نخواهد داشت.

شرح تصاویر:

۱ - پیت‌مندریان، برادوی بوژی روژی، ۴۳ - ۱۹۴۲، رنگ روغنی روی بوم، ۱۲۷ × ۱۲۷ سانتی متر، موزه هنر مدرن نیویورک.

۲ - پابلو پیکاسو، سه نوازنده، ۱۹۲۱، رنگ روغنی روی بوم، ۲۲۲/۹ × ۲۰۰/۷ سانتی متر، موزه هنر مدرن نیویورک.

۳ - ونسان ونگوگ، شب پرستاره، ۱۸۸۹، رنگ روغنی روی بوم، ۹۲/۱ × ۷۳/۷ سانتی متر، موزه هنر مدرن نیویورک.

۴ - هانری ماتیس: گفتگو، ۱۹۱۲، رنگ روغنی روی بوم، ۲۱۷ × ۱۷۷ سانتی متر، موزه ارمیتاژ.

۵ - هانری ماتیس، درس پیانو، ۱۹۱۶، رنگ روغنی روی بوم، ۲۱۲/۷ × ۲۴۵/۱ سانتی متر، موزه هنر مدرن نیویورک.

۶ - هانری ماتیس، چهره خانم ماتیس، ۱۹۱۳، رنگ روغنی روی بوم، ۹۷ × ۱۴۵ سانتی متر، موزه ارمیتاژ.

۷ - پل سزان، پسری با جلیقه قرمز، ۹۵ - ۱۸۹۳، رنگ روغنی روی بوم، ۲۵ × ۸۱/۲ سانتی متر، موزه هنر مدرن نیویورک.

پی نوشت‌ها:

۱ - Picture plane که به آن «سطح تصویر» هم می‌گویند و به‌معنای سطحی تخت و واقعی است که تصویر بر روی آن کشیده شده باشد. در برخی موارد صفحهٔ تصویر چون یک حایل شفاف میان نگرنده و فضای تصویری عمل می‌کند و مرجعی است برای ایجاد توهم عمق در تصویر. (م)

۲ - خاصیت ملموس کردن اشیا و جسام در هنرهای تجسمی. (م)

۳ - پیش از ظهور کوبیسم، نقاشان کوشیده بودند عنصر امپرسیونیسم جبهه بگیرند و حجم را دوباره به نقاشی برگردانند. اما کوبیست‌ها حجم‌پردازی را کنار گذاشتند و نقاشی را به تصویر تخت مبدل کردند؛ از این رو گرین برگ کوبیست را ضد انقلاب می‌داند. (م)

منبع:

Greenberg, Clement(1965) Modernist Painting.
In The Philosophy of Art / Reddings Ancient and Modern, ed . By : Alex Neill and Aaron Ridely, New york: Mc Graw Hill : PP: 110 - 116