نقاشی

هنرهای تجسمی به نوعی با هم در ارتباطند؛ چه به خاطر جسمیتی که در آن‌ها مشابه است و چه به خاطر ماندگاریِ مادیِ این هنرها. اگر به هنرهای دیگر نگاه کنید، می‌بینید که به استثنای سینما که هنری جوان است، فقط هنرهای تجسمی‌ماندگارند. یعنی تئاتر، موسیقی و رقص هرسه هنرهای لحظه‌ای هستند که در یک زمان معین به وجود می‌آیند و پس از آن دیگر نیستند. خصلت ماندگاری، از این نظر، زمان را از هنرهای تجسمی‌به دور می‌دارد.

افزون بر این، برای نگریستن به یک اثر تجسمی، مثل یک تابلوی نقاشی، مجسمه و یا معماری، زمانِ یک لحظه کافی است و زمان یک عمر کم است. یعنی در یک نگاه می‌توان کلیت یک اثر تجسمی‌را دریافت و در عین حال، برای درک هرچه بهتر آن زمان مقدار معینی ندارد.

زمانِ رجوع به اثر نیز می‌تواند در این نوع هنرها دارای وقفه باشد. که البته این توقف زمانی با وقفهٔ دنباله گیرنده‌ای که در رجوع به ادبیات موجود است تفاوت دارد. چون، در هنرهای تجسمی دنباله‌گیریِ موضوعی و روی‌دادی مطرح نیست، زمان در آن‌ها به عاملی در خود تبدیل می‌شود؛ یعنی چیزی ست که، در درون آن‌ها می‌گذرد و نمود و گذر بیرونی ندارد. این خصلتِ ماندگاری، هنر تجسمی‌را ابعاد غیرروزمره می‌بخشد. آن‌گونه که، تعلق زمانی و دوره‌ای که هنر در آن به وجود آمده نیز، جلوه بیرونی به خود نمی‌گیرد و از این نظر، تقید مشخص دوران‌ها پاگیر هنرمند نمی‌شود.

*

نقاشی

هیچ هنری در تاریخ به اندازهٔ نقاشی مورد نقد قرار نگرفته است. از تصویر دست انسان بر دیوارهٔ غارها تا آبستره و نقاشی امروز، کنکاش، جستجو و قضاوت بشر دربارهٔ این هنر هنوز و هم‌چنان ادامه دارد. و این نه به‌دلیل آن ست که نقاشی هنری بسیار قدیمی ست؛ بلکه، ذات آن ست که

انسان را به قضاوت می‌کشاند. درک تغییرات در ادبیات آنی نیست و نیاز به این دارد که خواننده خود را از روی‌داد و صنعت‌پردازی‌های موجود در اثر، بیرون بکشد تا بتواند از عناصر تاثیرگذارِ پنهان که او را مدام زیر سیطرهٔ می‌گیرند دور شود. قضاوت دربارهٔ موسیقی و رقص نیز، به خاطر انتزاع و تجرید موجود در ساختار این هنرها به آسانی رخ نمی‌دهد. و هم‌چنین، در نمایش به خاطر داستان‌گوئی و حضور زندهٔ عناصر سازنده، در مجسمه به خاطر محدودیت جنس و نوع و در معماری به خاطر محلی بودن، مفید بودن و انتزاعی بودن شکل‌ها و حجم‌ها، دریافت تغییرهای دوره‌ای دشوار است. ولی عینیتِ نقاشی، زبان آشنای آن و غالباً «این همانی» طبیعی، بیننده را به دنبال دریافت شباهت‌ها می‌کشاند و درک تغییرات و مقایسه و قضاوت راجع به این هنر را برای هر بیننده‌ای آسان و ممکن می‌سازد. درنقاشی، داستان‌گوئی کمتر مورد نظر است و تشابه طبیعی عملاً نقش روایت را مثل شعر که، سِیری در بُعد فکری و ایده‌ای می‌نماید به عهده می‌گیرد.

در سینما، روایت در ساخت دیداری و شنیداری شکل می‌گیرد و در ادبیات، روایت در ساخت گفتاری (یعنی مستقیم‌ترین نوع روایت‌پردازی).

از این‌رو، تغییرات نقاشی که به صِرف تشابه، خود می‌نماید، بیشتر از دیگر هنرها به چشم می‌آید. به همین دلیل می‌توان، با نگاهی کلی به تاریخ نقاشی به آسانی این دگرگونی‌ها را دریافت.

نقاشی از مصر باستان، از دوران سلطهٔ گرایشات انتزاعی و هندسی، تا دریافت آبستره در عصر نوین، همواره راهی تازه و آشکار و قابل دریافت برای خود گشوده و به این وسیله میلِ به‌کمال‌جوئی و کلیت‌طلبیِ بشری را ارضاء کرده است. اما، پیش از رسیدن به آخرین مرحلهٔ تکامل ساختاری خود، در امپرسیونیسم از طبیعت‌گرائیِ خودبه‌خودیِ دوران نخستین و دورهٔ باززائی فاصله می‌گیرد و راهی را آغاز می‌کند که مهم‌ترین خصلت بسیاری از دوران‌ها لقب دارد. به آسانی می‌توان دریافت که در آثار نقاشان امپرسیونیست، دگرگونیِ ساختاری برخلاف گذشتهٔ این هنر، امری ارادی است و با انگیزه‌ای آگاهانه برای تغییر سبک و شیوه انجام می‌شود. به *کلودمونه* و یا به *سزان* نگاه کنید و ببینید، دیدگاه انسان از امپرسیونیسم به بعد چگونه تغییر می‌یابد.

امپرسیونیسم در نقاشی، یک نقطه تحول اساسی است. برای اولین بار در تاریخ، تغییر در ساختار هنری نه در یک روال کُند و طولانی و تحت تاثیر

غیرمستقیم شرایط اجتماعی؛ بلکه بنا به اراده و عمدِ هنرمند و با تاثیرپذیری مستقیم از یک زندگیِ دگرگون شده و پر چنب و جوش و در طرفه‌العینی صورت می‌گیرد. این بدعت گذاریِ ناگهانی(عامدانهِ) نقاشی، چنان تاثیرگذار است که پس از آن نیز در دیگر هنرها و در ادبیات دنبال می‌شود و نقطهٔ عزیمتِ تغییرات عامدانهٔ آینده می‌گردد.

امپرسیونیسم، معیار حقیقت را در یک لحظه مجرد و فرد و یگانه می‌بیند و نوعی قیام در برابر ارزش‌های پایدار و سنتی و الگو شده است. اگر طبیعت‌گرائیِ نقاشیِ نخستین، خودبه‌خودی ست، امپرسیونیسمِ قرن نوزده تکامل فکریِ عمدی است. نوعی کنکاش و کلنجار است، تا تطبیق دادن واقعیت، با تخیل. هرلحظه‌اش تحول خواه است و در گذر دائم. عین و ذهن، بازتاب دیگرخواهیِ شتاب‌زده‌ای ست که حاصل نوعی ناآرامی‌و دگرگونیِ اجتماعیِ قرن نوزدهم و شکست انقلاب ۱۸۷۱ است. امپرسیونیسم، با جدا کردن دیدگاه از عوامل مفهوم، به نگاه و تکنیک نقاشی استقلال می‌بخشد و بیرون‌رفتنِ کالبد طبیعی از نقاشی را ممکن می‌سازد و نقطهٔ حرکت به سوی آبستره است. این سبکِ کار در دورانی رخ می‌دهد که جابه‌جائی مدام و سرعت گیرندهٔ مصرف کالا، نوعی شتاب در

جـامـعــه پدید آورده است و ســرعت در ارزیابی‌های فکری با ســرعتِ شیوه‌های دگرگون شدهٔ زندگی وفق می‌دهد.

«امپرسیونیسم، شدآمد پرخروش، حرکت بی وقفه و در واقع یک هنر شهـری است. چون تغییـرپذیری، ریتم عصـبی، تاثرات ناگـهانی و هـموارهٔ گذرا را توصیف می‌کند؛ و، دقیقاً با همین کیفیت، بر بسط عظیم مشاهدهٔ حـسی، حـدت تازه حـسـاسیت و تحـریک پذیریِ نو دلالت دارد و همـراه سبک گوتیک و رمانتیک، دال بر یکی از مهم‌ترین نقطه عطف‌ها در تاریخ هنر غرب است. در فراگشت دیالکتیکی، یعنی تناوب ایستا و پویا، طرح و رنگ و زندگیِ ارگانیک که تاریخ نقاشی نمایش‌گر آن است، امپرسیونیسم اوج تحـولی را نشـان می‌دهد کـه در آن از عناصـر پویا و ارگـانیکِ تجـربه تقـدیر می‌شـود و جـهـان‌بینی ایسـتـای قـرون وسطی را یک‌سـره منسـوخ می‌سازد. تفوق بر لحظه و بقا و استـمـرار، این احساس که هر پدیده یک احـسـاس و یک طرح تکرارناپذیر است، سـاده‌ترین فـرمـولی ست کـه می‌توان امـپـرسیـونیـسم را با آن تحلیل کـرد. واقـعیت، نه بودن کـه شـدن است. نه یک موقعیت، که یک فراگشت است. هرچیزِ منسجم و با ثبات، به هیئت‌های تغییـریافتـه تجـزیه می‌شود و خـصلت ناتمـام و جـزئی به خـود

می‌گیرد. بازسازیِ کنش ذهنی، به جای شالودهٔ عینیِ دیدار که تاریخ نقاشی دورنمای معاصر با آن آغاز می‌شود، در این‌جا به اوج می‌رسد. بازنمائی نور، هوا و فضا، تجزیهٔ سطح رنگیِ اتفاقی؛ به لکه‌ها و تکه‌های رنگ، تجزیهٔ رنگ شاخص؛ به ارزش‌های رنگی، یعنی به ارزش‌هایِ منظره و پرسپکتیو، بازیِ انعکاس نور و سایه روشن‌ها، نقطه‌هایِ مرتعش و لرزان و ضربه‌های شتاب زده، ناپایدار، تند و ناگهانیِ قلم‌مو، مشاهدهٔ شتابان و به‌ظاهر بی‌دقت اشیاء، و بی‌نظمیِ درخشان اجرا، در تحلیل نهائی، تنها بیان‌گر آن احساس واقعیت تکان دهنده، پویا و پیوسته تغییریابنده است که با سمت‌گیریِ مجدد نقاشی، به وسیله کاربرد و پرسپکتیو آغاز گردید.»[۱]

امپرسیونیسم اصل را بر پیش‌آمدها می‌گذارد و آن‌چه را که در یک آن می‌بیند مبنای ادراک و حقیقت زندگی می‌داند؛ حقیقتِ یک زندگی که نمی‌توان بر ثبات آن پافشاری کرد. این حرکت، آغازهٔ فراشد به مدارهایِ تازهٔ زیبائی‌شناسی است. تغییر در ارزش‌گذاری‌هایِ بصری در امپرسیونیسم، سبب دگرگونیِ ساختمان حجم و جسم می‌شود. یعنی از این پس به جای این‌دو، ما بیشتر با سطح‌ها رو به رو می‌شویم. بنابراین، ابعاد واقعیت و ماده از چند بُعد به طول و عرض تغییر می‌یابد و در تداوم گذرِ

این پیش‌رَوی نظری در هنر، ابعاد، در کار پواَنتیست‌ها به نقطه‌گذاری‌های بی‌بُعد کاهش می‌یابند و سپس شکل و طرح، نه تنها بعُد را از دست می‌دهند؛ بلکه، فاقد خط نیز می‌شوند.

این «ابهام در شکل» امپرسیونیستی است که رابطه‌هایِ موجود در واقعیت و درک آن را پیچیده می‌سازد و نمایشی متهورانه از یک دگرگونیِ بی‌سابقه است که نوعی عصیان در برابر سنت و ماندگاری که، سبب شکست و دلزده‌گی شده‌اند شمرده می‌شود؛ عصیانی، بر مبنای حرکت تند زندگی تازه و دوری جستن از سنتِ محافظه‌کارانه.

تکنیک تازه‌ای که به این شکل پدید می‌آید، نوعی گرایش به خلوص و پاکی و تجرید است. به طوری‌که هر عامل در نقاشی، مثل نقطه، خط، سطح و رنگ صورتی غیرجسمانی و «در خود» می‌یابد و اهمیت پدیده‌هایِ «درخودِ» نقاشی، به حدی می‌رسد که نقاشان مهمِ بسیاری را، به عنوان هنرمند عاصی به گستره‌هایِ خاص می‌کشد. هم‌چنین، بحران در رابطه‌هایِ اجتماعی، خصلتی آشکارا دیگرخواه به چهره و رفتار اجتماعی هنرمند می‌دهد که از آن پس، به یک اسلوبِ کارکردی بدل می‌شود؛ به طوری‌که، اگر کسی مثل ونگوگ گوش خود را می‌بُرد و آنرا در دستمال

می‌پیچد و برای معشوقه‌ای که زمانی از این گوش خوشش آمده می‌فرستند، و یا اگر کسی مانند سزان پیدا می‌شود که از شدت علاقه به «رنگ سبز» آن را می‌خورد، برخلاف گذشته، این‌ها دیوانگی شمرده نمی‌شود؛ بلکه، خو و خصلت و رفتار یک هنرمند واقعی و در ارتباط با خلاقیت او به شمار می‌آید.

با حذف خصلت عینیت‌گرائی از نقاشی، حذف تقید به واقعیتِ دیداری و ترکیب عناصر تشکیل دهندهٔ اندام، دیگر زمان درازی به حذف کامل طرح بدنی و رسیدن به آبستره باقی‌نمانده است؛

«امپرسیونیسم، هم‌چنین آخرین سبک اروپائی است که اعتبار عام دارد و آخرین گرایش مبتنی بر توافق مشترک ذوق است.» [۲]

*

زمان در نقاشی

در غارهای محل زندگیِ انسان‌هایِ نخستین، بر چهرهٔ حیوان و چارپائی که بر دیوار نقش می‌بست، بر صورت اسب و گاو، زمان موج می‌زد. گاوِ

زنده، تقویم را باز می‌ساخت و «نقش»، زمان را در خود ثبت می‌کرد تا وقتی انسان بدان می‌نگرد، بار دیگر به حرکت درآید و فاصلهٔ میان «واقعیت» و «بازسازی»، یعنی «زمان روزمرهٔ موجود در طبیعت» را از میان ببرد.

اما امروز، نقاشی در بی‌زمانی مطلق به سر می‌برد. اگر هنرِ خودبه‌خودیِ اولیه را استثناء بگیریم، بعد، نقاشی بی‌زمان شد تا این‌بار، طرح، طبیعت طرح؛ یعنی خط و شکل، درک بی‌زمانی و مفهوم کلیت و انواع را ممکن سازد. بنابراین، رنگ و طرح طبیعی از نقاشی رخت بربست و دیگر مهم نبود که، چرا صورت «سنت آگوست» در کلیسای گوتیگ «نتردام» رنگ ندارد و خطوطش در تطبیق با واقعیت نیست. مهم‌ترین عنصرِ نقش، هدفی رجوع دهنده بود که در پس این صورت غیرطبیعی، رابطهٔ با غیرماده یا رابطهٔ با ماوراء الطبیعت به شمار می‌آمد. بعداً که «ناتورالیسم» هم آمد، دیگر زمان به شکل روزمره و تقویمی‌به نقاشی بازنگشت؛ بلکه، بُعد ویژه‌ای از آن مطرح شد که مقطع و برشِ یک دوران تازه بود و بیشتر، در خدمت این قرار می‌گرفت که «ویژه‌گی زمانه» را در خود بازتابد.

با این حال، هم‌چنان نیز، گاهی، انسان با شمایلی مبهم، در هیئتِ دو گودی

و حفرهٔ سیاهِ کنار هم و با خطی عمود که به تردید بتوان نمای بینی را در آن دید، در نقاشی مدرن حضور می‌یابد تا دلتنگیِ تاریخیِ خود را در هجرت از نقاشی جبران کند و برای لحظه‌ای هم که شده در این منظر قدیمیِ خویشتن، در چمن‌زارهای بی‌زمانِ این هنرِ ازلی قدمی‌زده باشد.

***

پانویس

۱- « تاریخ اجتماعی هنر»، آرنولد هآوزر، ترجمه امین موید، انتشارات چاپخش، تهران ، ص ۲۰۶-۲۰۸. Arnold Hauser, The Social History of Art, 1951.

۲- همانجا، ص۲۱۳.