آبستره امپرسیونیسم: تجلی دستاوردهای سبک امپرسیونیسم در ساختار فضائی انتزاعی

الحان فرم و رنگ در قالب الوان فروزان و اشکال غیر شیئ

دکتر جلال الدین کاشفی

همانگونه که در فصلنامهٔ پیشین اشاره رفت، هنرمندانِ سراسر جهان، از دیرباز در پی مکاشفهٔ واقعیت‌ها بوده و به زعم خویش، هرکدام در نهضتی جدید به بیان واقعیتی نو پرداخته، و برطبق شرایط زمان و مکان و شکل گیری روحیاتشان واقعیت را در قالبی نوین ارائه داده‌اند.

دراین بخش نیز به بررسی و تفسیر مکتبی می پردازیم که ریشه در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی دارد و واقعیت را در قالب کنکاش های دیگری ارائه می‌کند. «در این دوران هنرمندان به‌دنبال راههای بیان تازه‌ای می‌گشتند که فی نفسه واکنشی در برابر موج «ترقی خواهی» ملازم با صنعتی شدن به شمار می رفت. جستجوی ارزشهای معنوی توسط شاعران، نقاشان، موسیقیدانانِ سمبولیست، بخشی از این واکنش بود. گوگن بررنگ رهایی بخش و کنکاشهای خطی که خود دنبال می‌کرد و به پیروانش انتقال می داد، عنوان تلفیق گرایی، یعنی ترکیب رنگ وشکل و تبدیلشان به صورتهای نیمه انتزاعی را نهاد. نکته خارق العاده دربارهٔ این روح «ترکیب»— از جنبهٔ وسیعتر ونه چندان عمیقش— آن است که درآخرین دههٔ سدهٔ نوزدهم و نخستین دههٔ سدهٔ بیستم میلادی به جنبش همگانیِ بزرگی تبدیل شد که ذوق هنری مردم اروپا و آمریکا را تحت تأثیر قرار داد. این همان جنبشی بود که هنرنو نامیده شد. هنر نو در واقع طغیانی برضد عصر جدیدِ ماشینی شدن و حرکتی جهت تحقق فلسفهٔ جان راسکین بود که می‌گفت «هنر حقیقی باید هم زیبا باشد و هم مفید.»

در آلمان اصطلاح یوگند استیل به تقلید از نام نشریهٔ یوگند بر هنر نو اطلاق شد و هنرمندان پیرو هنر نو در جستجوی شیوه‌ای بودند که از سبکهای تاریخی حاکم بر انبوه نقاشیها و پیکرتراشیهای آکادمیک مبرا باشد. بی تردید این هنرمندان نمی توانستند از تأثیرات مکاتب پیشین برکنار بمانند؛ ناچار در این راستا به بهره گیری از سبکهایی روی آوردند که کمتر شناخته شده بود. بدین‌ترتیب تمام شکلها یا شیوه هایی را که با جستجوی انتزاع مبتنی بر وزنهایِ خطی سازگار بود، از هنر شرقی، قرون وسطایی، یا بدوی برگرفتند. از اینجا بود که خصوصیاتِ خطی و ترکیب تزئینیِ روکوکوی سدهٔ هیجدهم، شبکهٔ شگفت انگیز خطوط در همبافته در تذهیبکاری و زیورآراییِ سلتی یا ساکسونی، نقش و نگار برجسته و مسطح هنرشرقی مخصوصاً ژاپنی و کیفیت تزئینیِ فوق العادهٔ سرامیکها و یشمهای چینی و ژاپنی، تماماً وارد عرصهٔ تابلوی نقاشی شدند. با این وصف قابل ذکر است که هنرمندانِ پیرو هنر نو ضمن جستجوی نوعی از انتزاع، هنوز آمادگی کافی برای اتخاذ دیدگاهی تماماً غیرعینی را نداشتند... زیبایی شناسی مبتنی

ترکیب‌بندی، سرگئی پولیاکف، ۱۹۵۰، موزهٔ سالمون، گوگنهایم

برخط، پیامد واکنشی طبیعی برضد ماتریالیسم در نقاشی و هنرهای دیگر در نیمه دوّم سدهٔ نوزدهم بود. امپرسیونیسم در جهت غیرمادی کردن طبیعت عینی به کمک رنگ گامهایی برداشته بود. خط درآخرین کارهای سورا و پیروان نئوامپرسیونیستیش نقشی صوری، هماهنگ‌کننده و درعین‌حال انتزاعی پیدا کرد. تلفیق گرایی گوگن و تعدادی از پیروانش که پس از وی عنوان گروه نبی‌ها را برخود نهادند، از نقش و نگار خطی ریشه‌می‌گرفت[1]. » بهرصورت‌دراین برهه از زمان، هنرمندان بیشمار دیگری از دست‌آوردهای هنر شرق، خاور دور، هنر آفریقایی و هنرسیاهان الهام گرفتند وآثار خود را در محور جدیدی به نام هنرنو به حرکت درآوردند. آنان سرآخر به این اعتقاد رهنمون شدند که نقاشیهای طبیعت‌گرا و تبعیت از پدیده‌هائی چون پرسپکتیوفضایی که توسط خطای باصره شکل می‌گیرد و عمق نهایی غیرواقعی بر پرده نقاشی، همچنین، دنبال نمودن تناسبها و اندازه‌های معمول در نقاشی رسمی، و سرانجام غلطیدن در وادی دنیایی شبیه‌سازی شده از طبیعت مشهود، یک کوچهٔ بُن‌بست است و راه بجائی نخواهد برد.

در این رابطه، ژان اگوست دومینیک انگر، هنرمند فرانسوی را آخرین هنرمندی دانسته‌اند که پس از وی دنیای شبیه‌سازیها— با کشف و ورود دوربین عکاسی به بازار— متوقف و سبب تغییر اندیشه و حرکتی نو در نقاشی گردید. همچنین با گذشت زمان و بروز و ظهور سبکهائی که مطرح گردید، مکاتب نوینی چون متافیزیک، دادائیسم، سوررئالیسم، فانتاستیک رئالیسم و بسیاری دیگر درعرصه هنر نقاشی به تاخت و تاز پرداختند و هنرفیگوراتیورا ازمیدان بدر کردند و جایش را به هنرغیرشیئی که با عنوان هنر انتزاعی مشخص شده است سپردند.

هنر انتزاعی (آبستره) هنری است غیرعینی و ضد فیگوراتیو، به تجسم خصوصیات کُلی و اساسی موجودات و اشیاء— بی‌توجه به عوامل و عوارض ظاهری (شکل اشیاء و جزئیات خاص) آنها— می‌پردازد. مانند تصویر درختی که شکل کُلی و ارزشهای بنیادی عموم درختان را در خود دارد و به ظواهر و وجوه مشخصه هیچ درختی که قابل شناسائی باشد، نزدیک نمی‌شود. بنابراین درخت عمومیت و کُلیت می‌یابد، امّا درخت آلبالو درختی خاص را به تماشا می‌گذارد. هنر انتزاعی را جدا شده از طبیعت— از صفات و یا خواص مکنون و مشترک در پدیده‌ها— نیز خوانده‌اند که به ضبط مفهوم کُلی صورتِ انتزاعی آن در ذهن می‌پردازد. مانند مجرد کردن پدیدهٔ سفیدی از هرچه که سفید است. هنر انتزاعی هدفش آفرینش آثاری رها شده از تقیّد به بازنمایی دنیای مشهود بوده و هنرمند در این وادی با بکارگیری عناصر

غیرشیئ چون خط، سطح، حجم، رنگ، فضا، بافت— حتیٰ پرسپکتیو در فضائی جدید و مجزا از قالب کهنه نقاشی— به تجربهٔ بصری تازه و به خلاقیت صرف رهنمون می‌گردد. در این راه هنرمند از هرگونه تقلید شبیه‌سازانه پرهیز می‌کند، تا به نیروی خلاقه خویش دست‌یازد و برآن متکی گردد. هنر تجریدی در تحقق بخشیدن به این مسیر به عملی از ذهن اشاره می‌کند که صفتی از صفات چیزی یا جزئی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت ذهن از صفات و اجزای دیگر شود، در صورتیکه آن جزو و یا آن صفت به تنهایی و مستقلاً نمی تواند وجود داشته باشد؛ مثل تصور شکل، یا قطر، یا رنگ، یا وزنِ یک کتاب، قطع نظر از دیگر صفات و خصوصیات آن.

نخستین واکنش و جرقه های هنر انتزاعی به اثر منقّد و نویسندهٔ غرب ویلهم ورینگر مربوط می شود که به سال ۱۹۰۸، کتاب معروف خود بنام «آبسترا کسیون و احساس» را منتشر می سازد و بی تردید چندسالی قبل از آن، اقدام به نگارش این مقوله نموده است. لیکن با این وصف، از پیشگامان هنر انتزاعی، بیش از همه واسیلی کاندینسکی، نقاش روس مورد توجه قرار می‌گیرد، زیرا کاندینسکی در همین سال به آزمایشگری در هنر انتزاعی پرداخته و به سال ۱۹۱۰ اولین اثر تجریدی خود را همزمان با نگارش کتاب معنویت در هنر به انجام می رساند. این کتاب به سال ۱۹۱۱ به چاپ می رسد و به علت توجه خاص هنرمندان تا پائیز سال ۱۹۱۲ سه بار تجدید چاپ می شود.

واسیلی کاندینسکی هنر فیگوراتیو و یا به عبارتی دیگر هنری را که جسم و شیئ در آن نقش بازی می‌کند، بزرگترین مانع معنویت در هنر می پنداشت و در این راستا نیازمندی های درونی را مطرح می نماید. جا دارد متذکر شویم، قبل از او بودند کسانیکه عملاً به هنر انتزاعی روی آورده باشند، امّا بی تردید با بی برنامه گی و مخدوش بودنِ ذهنیتشان چنین پربار نبوده اند.

در این مسیر بخشی از آثار انتزاعی کاندینسکی، و سپس آثار موندریان، مالوویچ و تعدادی دیگر، در چهارچوب حرکات و ترکیب‌بندی های هندسی شکل می‌گیرد و اکثر آزمایشگری های آنان در این راستا تحقق می یابد. واسیلی کاندینسکی در خاطرات خود چنین بیان می‌کند که با شنیدن یک قطعهٔ موسیقی به ویژه «لوهنگرین»، دنیای رنگها در مقابل دیدگانش ظاهر می شدند و بدین ترتیب، او تونالیته های رنگی را توسط آوا و تونهای موزیک رؤیت می‌کرد. کاندینسکی پس از چندی در این رابطه می‌گوید: چشم باید به پای گوش برسد؛ یعنی اگر ما با شنیدن یک قطعهٔ موسیقی در خود احساس غم و یا بالعکس شادی می نمائیم و متأثر و یا خشنود می شویم، باید بتوانیم با دیدن تونالیته های رنگی در فضای یک نقاشیِ انتزاعی— که متشکل از ترکیب بندی و هماهنگی های فرم و رنگ می باشد— نیز به همان ارزشها برسیم. این در واقع همان انقلابی است که توسط کاندینسکی شکل می‌گیرد و موضوعات بیرونی به سوژه های درونی تغییر شکل می یابند (تصاویر ۱ و ۲). اینکه تصور می‌گردد در هنر انتزاعی موضوع از میان رخت بربسته است، چنین نیست، بلکه تنها سوژهٔ اثر از شکلی به شکل دیگری معرفی می‌گردد؛ یعنی در این پهنه، از موضوعات متداول و مرسوم استفاده نمی شود— موضوع اثر دیگر از پیش تعیین شده، داستانی، یا روایتی و سرانجام بیرونی نیست— بلکه سوژهٔ اثر، چون موسیقی— در زیر چتر آوا و الحان موزیکال— از پس شکل و رنگ متولد و متجلی می‌گردد و کاملاً درونی است. « گوگن نیز در تحلیل یکی از آثارش به نام «کابوس مرگ نظاره گر است ۸—۱۸۹۲» از واژهٔ موسیقی گونه سود می جوید؛ به این دلیل که موسیقی از ریتم و هارمونی تشکیل شده است و این عناصر می توانند بدون تبیین یک موضوع و یا داستان، زیبا باشند. این هنرمند و پیروان وی به ویژه ماتیس برای فرار از فشارها و مادی گرایی تمدن غربی بنوعی از آن دوری می جویند؛

(۱): بدیهه‌سازی ۱٤، واسیلی کاندینسکی، ۱۹۱۰، موزهٔ هنر مُدرن، پاریس

(۲): پائیز، واسیلی کاندینسکی، ۱۹۱٤، موزهٔ سالمون گوگنهایم، نیویورک

گوگن به جزایر اقیانوس اطلس پناه می برد و آرامش ذهن و جسم خود را در دیاری متفاوت با معیارها و ارزشهای غربی می یابد و ماتیس به شمال آفریقا و به الجزایر سفر می‌کند وهنر خود را با الهام از جهان‌بینی شرقی و به ویژه نقاشیهای ایرانی پایه‌ریزی می نماید. وی باتوجه به هنر مشرق‌زمین، رنگ و فرم طبیعت را تا آن حد تغییر داد که ترکیبی آزاد از هارمونی رنگ و خط بوجود آورد؛ پدیده ای که‌اساسش‌در نقاشی های ایرانی‌است[۲]. » ماتیس می نویسد: «هنر مورد نظر من هنری است که دارای توازن، خلوص، پاکی و عاری از هرگونه موضوع ناهنجار باشد.» هانری ماتیس باتوجه به تمامی کوشش هایی که کرد و در این راستا مکتب فوویسم را بوجود آورد، لیکن همچون پیکاسو، پیامد دستاوردهای خود را نپذیرفت و به هنر انتزاعی مطلق نرسید؛ هرچند در اثری که به سال ۱۹۰۱— ۷سال قبل از نگارش هنر انتزاعی توسط ورینگر— از پُلِ سن‌میشل بوجود آورده، جنبه های‌فیگوراتیو را به حداقل ممکن کاهش داد و به ارزشهای رنگ بهای بیشتری بخشید. (تصویر ۳) در این تصویر سطوح ساده شدهٔ شکلهای او و رنگ گذاری بی پروا و آزادانه اش گواه این حرکت است.

در اینجا قبل از غور در هنر انتزاعی، جا دارد به تحولات و دستاوردهایی اشاره شود که در سرعت بخشیدن به این مکتب بی تأثیر نبوده‌اند.

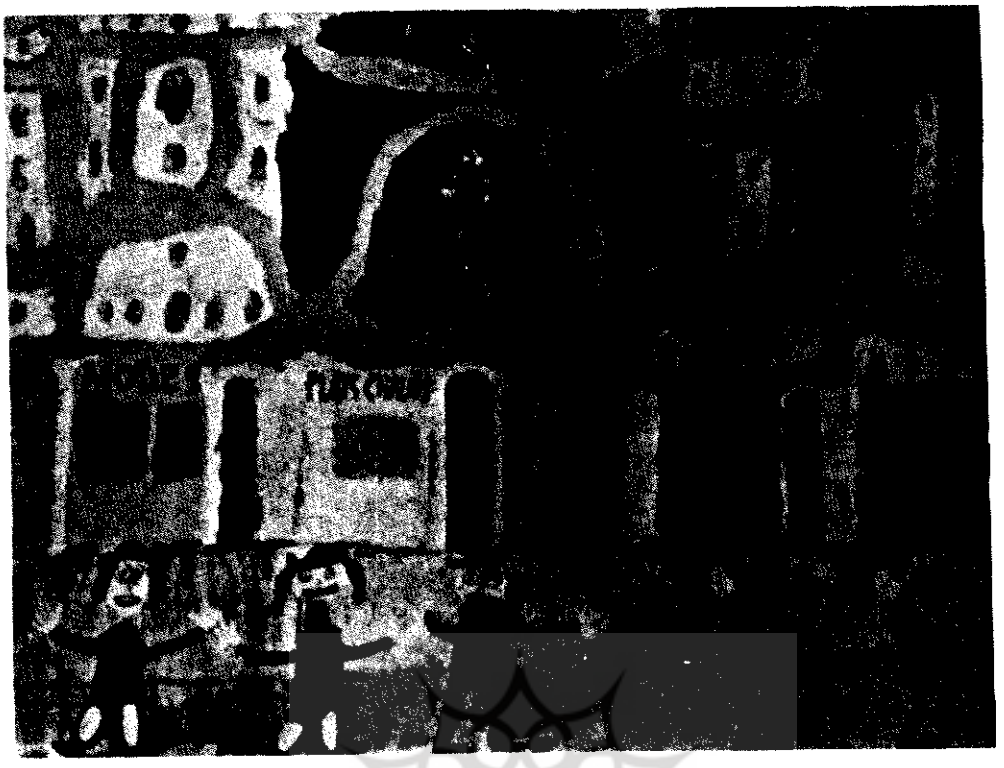
به همانگونه که در اطریش، پس از جنگ دوّم جهانی عوامل سرکوفتهای روانی و دیگر پدیده های اجتماعی سبب می‌گردد تا هنرمندانِ آن خطه به درون خود خزند، در پاریس نیز شیوه‌ای جان می‌گیرد که به دور از نتایج جنگ و عقده‌های روانیِ ناشی از آن نمی باشد. ژان دوبوفه نقاش فرانسوی، به سال ۱۹۱۸ در آکادمی ژولیان به تحصیل هنر می پردازد و پس از چندی دست از ادامهٔ تحصیل می‌کشد و حدوداً ۲۵ سال از دنیای هنر کناره گیری و در خلوت و انزوای خود به طراحی و نقاشی ادامه می دهد. همچنین در این دوران، به فراگیری موسیقی، تأثر تجربی و عروسکی و زبانهای بیگانه دل می بندد و همزمان به مطالعهٔ کتاب «هانس پرینسهورن» که به نام تندیسهای بیماران روانی شهره گردیده— اثری که به هنر دیوانگان تعلق دارد— می پردازد. کتاب فوق، سبب دریافت دوبوفه و آشنایی به مسائلی می‌گردد که در ادامه راه هنریش هدف اصلی او قرار می‌گیرد. همچنین با مطالعه و کنکاش در این اثر به نیروی بیانی «خالص و خام» و یا به عبارتی دیگر شاید بتوان گفت به «بی پرده پوشی»، پی می برد که ارزش آن درنظرش به مراتب بیشتر از اعتبار هنر درونِ موزه‌ها و یا حتی تجربی ترین شاخه‌های هنر مُدرنِ بدست آمده تا آن روزگار بود. از این پس هنر دیوانگان و در این راستا هنر کودکان به صورت مُدلهای اساسیِ شیوهٔ کار او در می آیند. پُل کله نیز که از آثار کودکان و دیوانگان الهام می‌گرفت، او را بیش از هر هنرمند دیگری به خود جلب کرد (تصویر ٤). دوبوفه به سال ۱۹٤٤ درآخرین سال جنگ دوّم جهانی، در گالری رنه دورن پاریس اقدام به برگزاری نمایشگاهی از آثار خود نمود که با تعجب و شگفتی تماشاگران مواجه شد. معذالک از این تاریخ به بعد، بی وقفه به آفرینش آثارش ادامه می دهد و در ردیف پرکارترین نقاشان زمانه اش قرار می‌گیرد. اولین آثاری که پس از این تاریخ بوجود می آورد، موضوعات و صحنه هایی از زندگی درپاریس، مانند اتوبوس، مترو، مغازه ها، کوچه و بازار هستند و متعاقباً آثاری چون جشن زمین، ارادهٔ معطوف به قدرت، متافیزیک: جسد زن، گاو، در با علف هرز، کسب و کار رونق می‌گیرد، منظرهٔ پاریس: زندگی شاد، کولی، پیکر افسانه ای یک شیرآب، تانک استنس و فضیلت راستین را به جهان هنر غرب عرضه می‌کند (تصاویر ۵ تا ۱۰). در بخشی از این آثار که همه چیز به شیوهٔ کودکان نقش گردیده، رنگ ها کاملاً خالص و شفاف و القای شادی می‌کنند. و در بخشی دیگر، ضمن حفظ ترکیب‌بندی های بدوی‌مآبانه و تجسم ژرفا به صورتی

نمادین، سعی در نمایش و بروزعالم خودباختگان و دیوانگان دارد. اگر آندره برتون و دیگر سوررئالیستها تجسس خود را تا سرحد دیوانگی مجاز می دانستند، لیکن هیچگاه به حوزهٔ دیوانگی وارد نشدند و این منطقه را منطقهٔ ممنوعه در جهان ناخودآگاه می نامیدند. زیرا معتقد بودند که اگر هنرمندی به کنکاش در ضمیر ناخودآگاه خود بپردازد و به منطقه ممنوعه دخول کند، خود در زمرهٔ دیوانگان محسوب می‌گردد و دیگر نمی تواند پیامی از ژرفای درون برای بشریت به ارمغان آرد، در حالیکه دوبوفه در جستجوی راهی نو در همین منطقه به کنکاش می پردازد؛ بی آنکه به ضمیر ناخودآگاه خود و یا منطقهٔ ممنوعهٔ در وجود خویش وقعی بنهد. دوبوفه نه فقط تعمقِ در امیال و رفتار کودکانه و نگاه بی غش آنان را به جهان، راهی برای مکاشفهٔ نفس به حساب می آورد، بلکه با تحقیق و تجسس در اعمال وکردار

(۳): پُل سن‌میشل، هانری ماتیس، ۱۹۰۱، مجموعهٔ هانس پوپر، سان‌فرانسیسکو—

(٤): منظره با پرندگان زرد، پُل کله

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



(۵): منظره پاریس: زندگی شاد، ژان دوبوفه، مجموعهٔ دیوید سولینگر، نیویورک

(٦): اراده معطوف به قدرت، ژان دوبوفه

دیوانگان، به نوعی اندیشمندانه به کنکاش در اعماق وجود آنان می‌پردازد و جهانی پر از راز و رمز را که تا این بُرهه برای ما سربه مُهر بود افشا می‌نماید. در منظرهٔ پاریس: زندگی شاد نقاشی دوبوفه از لحاظ ادراکات روحی، بیش از هر هنرمند دیگری به آثار پُل کله نزدیک می‌شود (تصاویر ٤ و ۵).

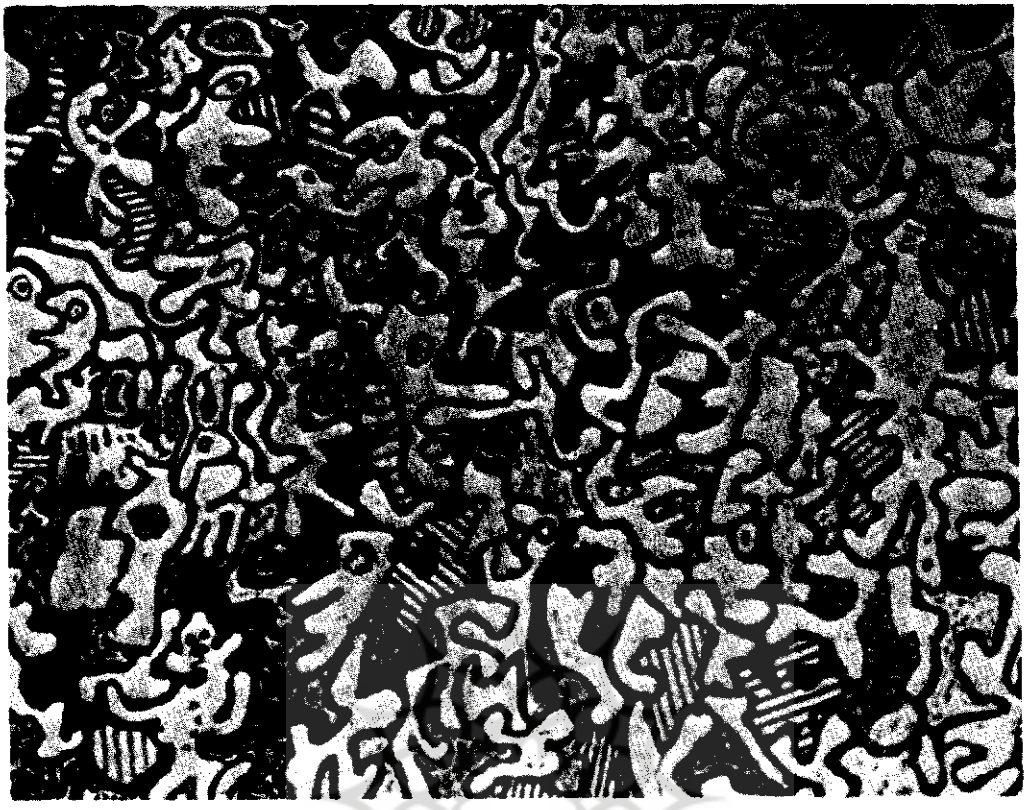
ژان دوبوفه برای یافتن زیبایی، به قلمروزشتی ها و یا عواملی که برای ما زشت پنداشته می‌شوند رخنه می‌کند و در چندین مرحلهٔ متوالی، در انواع شکلهای ترسیم شده به روی دیوار— تصویرها و پیامهای ظاهراً زشتی که با خط ناخوانا و یا کج و معوج به روی دیوارهای پاریس، این شهر افسانه‌ای نقش بسته بود— به کاوش می‌پردازد. مجموعهٔ تصاویر ارادهٔ معطوف به قدرت، کولی و بیش از همه تصاویر متافیزیک: جسد

زن و جشن زمین، آن جنبهٔ هنر او که سقوط انسان را در پهندشت امیال حیوانی نشان می دهد، عریان ساخته و از این رهگذر ما را با باریکهٔ اندیشه ها و روزنه ای به بی نهایت های تفکرش آشنا می سازد. این نقاشیها، آثاری هستند که پس از جنگ دوم جهانی متولد می‌گردند و در آنها با ما از سرنوشت نابهنجار انسان که در قعر نیستی و فنا سرنگون گشته و شاید بتوان گفت که سرگردان و گمگشته تر از همیشه است سخن می‌گوید. او در خلق چنین آثاری نه تنها زشتی های درون را به زیباترین وجه بیان می‌کند، بلکه گویی ما را نیز در اعماق وجود خود به غواصی وامی دارد تا با نادیده‌های درون آشنا شویم و سرکوفتهای پنهان شده در زیر لباس مظاهر تمدنی پوچ و عبث را رؤیت نمائیم.

«اسلوب اختصاصی دوبوفه که تاپانزده سال پس از کشف آن در سال ۱۹۴۵ مورد استفاده اش قرارمی‌گرفت بر زمینه ای ضخیم از ماسه، خاک، مواد تثبیت کننده و برخی عناصر عجیب دیگر بود که رنگ را سرانجام با آنها مخلوط و نقش پیکره‌ها را براین زمینه نقر می‌کرد. کُل اثر مخطّط، لکه لکه و چنان دستکاری شده بود که وجود واقعیتی ملموس و نیرومند را به تماشاگر القا می‌کرد. این واقعیتِ نقاشی به عنوان شیئ مادی، در رسیدن به تأثیر اسرارآمیز و بدوی‌مآبانه در نظر او اهمیت بیکرانی داشت و از دل این زمینه یا خمیر ترکیبی، پیکره‌هایی هیولاوار سربرمی آورند که مجموعه ای از خصوصیات دیوانگی و قدرت تمثالهای مربوط به دوران پیش از تاریخ هستند. در تصویر ارادهٔ معطوف به قدرت و یا متافیزیک: جسد زن فضای به تصویر کشیده شده به صحنه هایی از ماه یا دنیای در حال زایش یا مرگ مربوط می‌شوند؛ صحنه های درشت‌نمایی شدهٔ چینه های مربوط به دورانهای زمین‌شناسی که اثری از گیاه در آنها دیده نمی‌شود و هیچ شکلی از حیات نمی‌تواند در آنها رشد یابد. بخش دیگری از آثار او را فضاهایی به رنگ قهوه‌ای تیره، اُخرایی تیره و سیاه تشکیل می دهند و

(۷): کولی، ژان دوبوفه، ۱۹۵٤، از نشریات شرکت هیلمن—

(۸): متافیزیک: جسد زن، ژان دوبوفه، ۱۹۵۰، مجموعهٔ آرنولد مارمونت، ونیتکاء درایلینویز



(۹): فضیلت راستین، ژان دوبوفه، ۱۹۶۳، نگارخانه سیدنبرگ، نیویورک

رنگی تقریباً یکنواخت دارند. آنچه دیده می شود تاریکی است، لیکن درعین حال، نوری جادویی در این آثار موج می زند که از درون خمیرزمینه یا رنگدانه ساطع می شود.

دوبوفه که از اکسپرسیونیستهای انتزاعیِ امریکا مستقل بود و پیش از بسیاری از آنها به کار پرداخته بود به شیوه‌ای سراپا اشراقی نقاشی می‌کرد[۳]. »

ژان دوبوفه برای به تصویر کشیدن فضاهای خود، آنچنان توجهی به دنیای برون(شبیه‌سازانه) نداشته، بلکه به درون ارج می نهد تا بتواند به آفرینش اندیشه های ارزشمند و دیدگاههای نو بر پهندشت بوم سپید، باسودجستن از رنگ‌های گاه محدود، شگفت‌آور و جادویی نائل آید. او ظواهر موجود را بخاطر ارزشهای درونی بکار می‌گرفت و کاری به ساختار معقول برون نداشت. به همین علت در آثاری چون تانک استنس و یا فضیلت راستین، حضور عناصر فیگوراتیو به اندک چهره‌هایی خاص و نامشخص محدود می شود و در پیکر افسانه ای یک شیرآب، شکل، بطور کُلی از کارهای او رخت برمی بندد(تصاویر ۹ و ۱۰).

از دیگر هنرمندانی که در این مسیر به سیر و تجربه پرداخته اند، می توان از هنرمند معاصر فرانسوی برنارد بوفه یاد کرد. او نیز به تجسم آثاری چون زنان دیوانه می پردازد.(تصاویر ۱۱ و ۱۲).

ژان فوتیه یکی دیگر از نقاشان فرانسوی است که به سال ۱۸۹۸ متولد شد. او ابتدا به قلمرو آثار فیگوراتیو تمایل می یابد که بگونه ای یادآور آثار هنرمندانی چون روئو و پاسکی است. وی در سالهای پس از جنگ دوّم جهانی آثاری بسیار ریز و کوچک و شگفت‌آور بوجود

(۱۰): پیکر افسانه ای یک شیر آب، ژان دوبوفه، مجموعه شخصی نقاش

می‌آورد و آنها را در یک مجموعه به عنوان گروگانها معرفی می‌نماید. مجموعهٔ نقاشیهای گروگانها که در سال ۱۹۴۵ به نمایش گذاشته شد، متشکل از سَرهای از تن جدا شده‌ای بودند که به صورت اشیاء رنگی درآمده بود. به دنبال این آثار، مجموعهٔ دیگری با عنوان برهنه‌ها و یا نیم‌تنه‌های برهنه آفرید که اندامهای مجروح و ناقصشان ناگهان از دل خمیر سنگینی از رُس، رنگ، چسب مایع و مواد دیگری که به صورت نیم برجسته نمایانده شده‌اند سر بر می‌آورند. سرانجام اصرار نقاش برتابلوی نقاشی به عنوان یک شیئ فی‌نفسه مستقل و دارای گونه‌ای هستی ملموس و مادی سبب گردید تا نقاشان جوانِ بسیاری را تحت‌تأثیر قرار دهد(تصویر ۱۳). در این تصویر عناصر شکل از پرده رخت بربسته و آنچه ما نظاره‌گر آن هستیم، چیزی جزفضای درهمبافته و تا اندازه‌ای خشن و برجسته همراه با خطوط مدفون شده در زیر لایه‌های سطوح نمی‌باشد که به نام هنر خام، (ART Brute) خشن و حیوانی شکل گرفته است. این حرکتی بود که درپاریس آغاز گشته و پیامدهای گوناگون و رنگ رنگی را در پی داشته و سرانجام سبب آن می‌گردد تا هنر فیگوراتیو آهسته و آرام جای خود را به نیروی بیانی و خلاقه‌ای ژرفتر بسپارد. در این مکتب که به عنوان مکتب پاریس نیز شهره گردیده، تنها دو بوفه و یا فوتیه نبودند که دراین روند به کنکاش خود ادامه می‌دادند، بلکه هنرمندان دیگری در نقاشی چون فیلیپ هوسیاس متولد ۱۸۹۸ در روسیه، امیل شومافر متولد ۱۹۱۲ در آلمان و در مجسمه‌سازی ژرمن ریشیه (۱۹۰۴—۱۹۵۹)، سزار بالدا چینی متولد ۱۹۲۱، ژان روبرایپوستگی متولد ۱۹۲۰، جملگی به خلق آثاری این چنین گرایش نشان داده‌اند. سرانجام فرار این هنرمندان از واقعیت‌های عینی راه را هرچه بیشتر به روی گرایشات غیرشیئ و درونی گشود؛ مخصوصاً، دریافت وتعمیم ارزشهای سمع درمیدان بصر و سودجستن از قواعد بنیادی و ثابت موسیقی— که پیش از این متولد

(۱۱): زنان دیوانه، برنارد بوفه، ۱۹۷۰

(۱۲): برنارد بوفه، از کاتالوگ سالن، ۱۹۷۷ سالن هنرمندان فرانسوی

شده بود— دیدگاهها و واقعیتهای ژرفتری را در مقابل هنرمندان نوگرا می‌گذارد.

بدین ترتیب در دههٔ پس از اتمام جنگ دوم جهانی، حرکت‌های تازه‌ای از انتزاع— که به عنوان انتزاع آزادانه و یا انتزاع هندسی در قلمرو نقاشی اروپا وهمزمان آمریکا حضوری بی وقفه پیدا می‌کند— در مکتب پاریس جای می‌گیرد؛ به ویژه در اثر ادامهٔ فعالیتهای استادان قدیمی و بازگشت نقاشانی چون فرنان لژه، مارک شاگال، مارکس ارنست، ماسون، پیکابیا و تعدادی دیگر از ایالات متحدهٔ آمریکا، همچنین مارسل دوشان که بارها پس از سال ۱۹۴۵ بین پاریس و نیویورک در رفت و آمد بود. از این زمان به بعد، هنر انتزاعی جانی دوباره می‌گیرد و باپشتکار وفعالیت بی وقفهٔ هنرمندان به ویژه هنرمندان فرانسوی، «امپرسیونیسم انتزاعی» زاده می شود و دوشادوش مکاتبی چون اکسپرسیونیسم انتزاعی، همچنین سوررئالیسم انتزاعی به حیات خود ادامه می دهد. در واقع امپرسیونیسم انتزاعی به دست یک گروه پنج نفری و به رهبری روژه بیسیه شکل می‌گیرد و در این راستا به تلفیق دستاوردهای سبک امپرسیونیسم در ساختار نقاشیهای انتزاعی می پردازد.

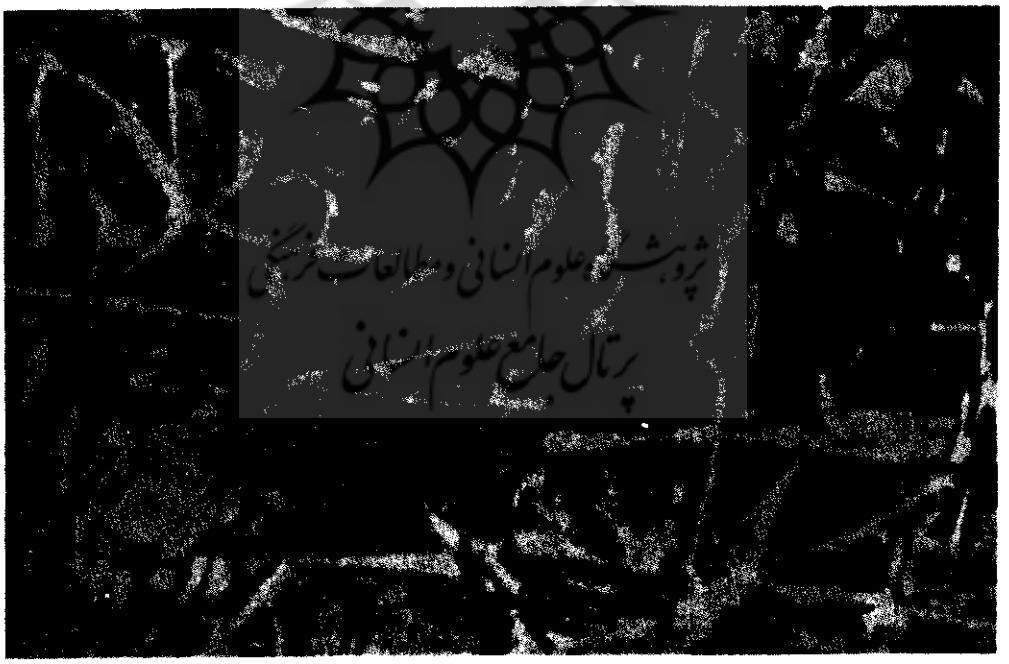
«نخستین گروه نقاشانی که به داشتن برنامه‌ای مشخص شهرت پیدا کردند، آنانی بودند که خود را «نقاشان جوان سنت فرانسوی» می نامیدند و در لوای همین عنوان آثارشان را به صورت دستجمعی در سال ۱۹۴۱، یعنی در دورهٔ اشغال فرانسه توسط آلمان به نمایش گذاشته بودند. اینان عبارت بودند از ژان بازن (متولد ۱۹۰۴)، آلفرد مانسیه (متولد ۱۹۱۱)، گوستاو سنژیه(متولد ۱۹۰۹) بلژیکی، ژان لومول (متولد ۱۹۰۹) و شارل لاپیک (متولد ۱۸۹۸). بیشتر این نقاشان در نزد روژه بیسیه (۱۸۸۸— ۱۹۶۴) تعلیم دیده بودند. روژه بیسیه خود نیز تحت تأثیر پُل کله قرار داشت و سالهای طولانی در آرامش کامل به تدریس مشغول بود و نسلی از نقاشان جوان را تحت‌تأثیر قرار داد؛ امّا خودش تا پایان عمر شهرتی به دست نیاورد. روژه بیسیه طرحی سراسری، عموماً راستگوشه و خطی برای آثارش برمی‌گزید و بدین‌طریق از لکه رنگهای امپرسیونیستی

(۱۳): برهنه، ژان فوتیه، ۱۹۶۰، مجموعهٔ مونتاگو، پاریس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۱٤): ترکیب‌بندی ۲۳۱، روژه بیسیه، ۱۹۵۷، مجموعهٔ اونوهکل، ویسبادن، آلمان

(۱۵): جزر و مد خفیف، ژان بازن، ۱۹۵۵، نگارخانه مایت، پاریس



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۱۶): دعای مزارع، آلفرد مانسیه، از مجموعه آثار گالری دوفرانس

برای پدیدآوردن سطحی درخشان و تاریک و روشن استفاده می‌کرد (تصویر ۱٤). پیروان بیسیه به روشهای گوناگون نقاشی می‌کنند، ولی خصوصیات مشترکی چون بکارگیری رنگ تغزلی و آزاد، امّا ساختمان مهارشده دارند که آثار ایشان را از نقطه‌نظر رنگ به آثار فوویستی نزدیک می‌کند. بازن از خطوط نیروی جهت‌داری که در کوبیسم تحلیلی ریشه دارند، همراه با زمینه های رنگ‌مایه‌داری که رنگی سیر و یکنواخت بر سطح شان پاشیده شده است، استفاده می‌کند (تصویر۱۵). از طرف دیگر، مانسیه از یک شیوهٔ هندسی آزاد با شکلهای نامنتظم و مواج در الگوی روشنی از پهنه رنگهای صاف سود می جوید[۴]» (تصویر ۱٦). گوستاوسنژیه ضمن همکاری و همفکری با هنرمندان فرانسوی در پاریس حرکتی بین‌المللی را آغاز کرد. وی هرچند که بلژیکی است، لیکن از طرف گروه هنرمندان جوان فرانسوی— دوستان خود— به همکاری دعوت شده بود. همچنین تا چند سالی پس از ۱۹۸۰ در بوزار، آکادمی هنرهای زیبای پاریس— تا به هنگام مرگ— به تدریس اشتغال داشت. از این رهگذر، هنرمندان بسیاری را که از اقصیٰ نقاط جهان در بوزار گرد آمده بودند، در آتلیه خود پرورش داد. گوستاوسنژیه تحت‌تأثیر امپرسیونیستهای فرانسوی قرار می‌گیرد و با توجه به آموخته‌های خود، در عرصهٔ امپرسیونیسم انتزاعی به فعالیت می پردازد. در این راستا، با بکارگیری لکه رنگهای درخشان به دنبال هماهنگی های موزون و دل‌نواز در فضاهای غیر فیگوراتیو از یک سو، و با بهره گیری از نظرات و برداشتهای کاندینسکی به موسیقی فرم و رنگ ناب در قالب الوان فروزان و اشکال غیرشیئی و سرانجام دست‌یابی به انوار معنوی از دیگر سو دل می بندد. آثار او تحت سیطرهٔ خطوط و سطوح خشک هندسی قرار نمی‌گیرند، بلکه تا حدودی به جرگهٔ هنرمندانی می پیوندد که به نقاشی انفورمل (INFORMEL) توجه نموده‌اند (تصویر۱۷). سنژیه به ارزشهای خطی بها می داده در تصویر (۱۷) شاهد سیالیت و رقص خطوط بکار رفته بر روی سطوح اثرش هستیم.

هنر نقاشی انفورمل را هنر غیر رسمی نیز نامیده‌اند.

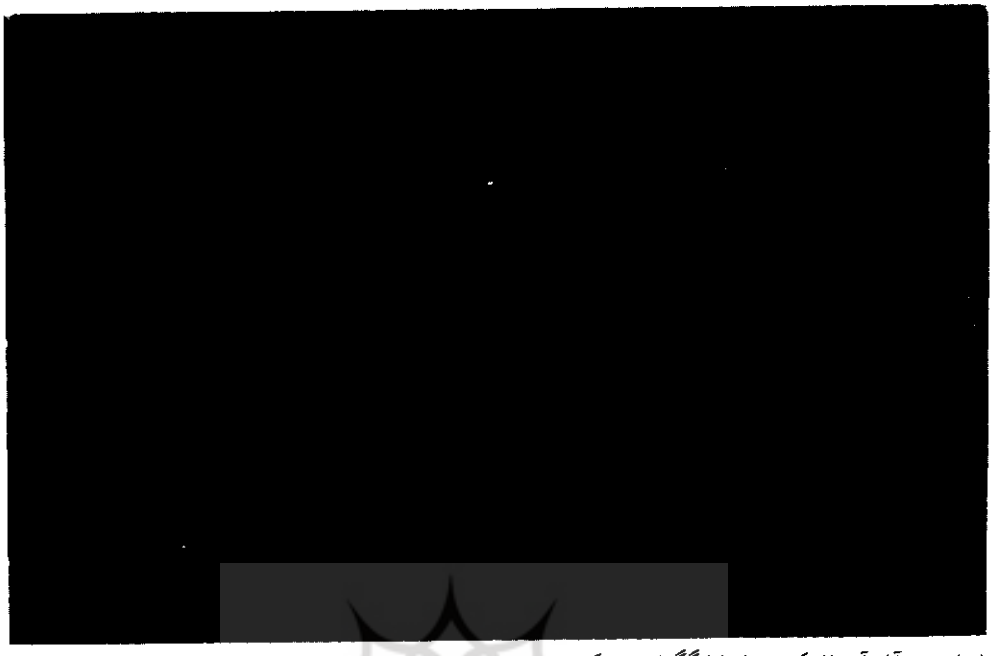
(۱۷): تم آبی، زنان شناگر و تلاطم آب، گوستاو سنژیه، گالری دوفرانس

(۱۸): درون، یا تجلیل ازماتیس، ژان لومول، گالری دوفرانس

این واژه اصطلاحی بود که میشل تاپیه منتقد فرانسوی بکار می برد. این سبک هنری، درواقع، بازتابی از ترک سنت کوبیسم و انتزاع هندسی، برای آفرینش شکل جدیدی از بیان است؛ یعنی هنری که شهودی، خود انگیخته و شاید تا حدودی عنان گسیخته می باشد. در خلق آثاری از این دست، هیچگونه محدودیت به انتخاب اشکال هندسی یا غیر هندسی، همچنین سوژه های پیش پنداشته شده وجود ندارد. واژه تاشیسم نیز از همین برداشت ها متولد شده است و شامل لکه های رنگ بر پهنهٔ بوم می‌گردد. میشل تاپیه منتقد فرانسوی تا قبل از سال ۱۹۷۸، تصدی اداره و برگزاری نمایشگاههای متعددی را در خانهٔ ایران (پاریس) به عهده داشت و برای هنرمندان، بویژه ایرانی نمایشگاه‌هایی در پاریس و دیگر اقصیٰ نقاط جهان برگزار نمود.

از آن رو که گروه هنرمندان یاد شده در ارائه و اشاعهٔ امپرسیونیسم انتزاعی می‌کوشیدند، بطور مکرر آثار خود را در سراسر جهان به نمایش درآوردند و از ارزشهای نهفته در این مکتب سخن راندند و آثار خود را به جهانیان عرضه نمودند. در این رابطه به سال ۷٤—۱۹۷۳ میلادی ضمن تشکیل نخستین نمایشگاه هنری بین المللی تهران که در تاریخ ۲۱ دسامبر ۱۹۷۳ تا ۳۱ ژانویه ۱۹۷٤ مطابق با ۳۰ آذر تا ۱۱ بهمن ۱۳۵۳ برگزار شد، اکثر افراد این گروه آثارشان را تحت سر پرستی، نظارت و همکاری گالری دوفرانس، سالن دوتون و دیگر گالری‌های پاریس به تماشا گذاردند. کاتالوگ چاپ شده به سال ۱۳۵۳ توسط مرکز نمایشگاه های بین المللی ایران، سبب معرفی بیشتر این آثار شده است.

ژان لومول و شارل لاپیک از دیگر هنرمندان این گروه پنج نفری هستند که آثارشان کم و بیش بهم نزدیک می شود و نقطهٔ اشتراک خود را در بازتاب الوان برتافته از امپرسیونیسم می‌گیرند (تصویر ۱۸). در این تصویر نیز فرم به زیر سیطرهٔ رنگهای تابان و سطوح شفاف درآمده و هماهنگی و یکپارچگی بصری در



(۱۹): سفر به آرل، آندره لانسکوی، موزهٔ سالون گوگنهایم، نیویورک.

لابه‌لای اقشار فرم و رنگِ شکل گرفته موج می‌زند. این گروه ۵ نفری سرانجام باتوجه به دست‌آوردهای معلم و رهبر خود روژه بیسیه توانستند مکتبی را بوجود آورند که قبل از فعالیت آنان مطرح نبوده است. این گروه هرچند که در ابتدا خود را نمایندهٔ نقاشان جوان سنت فرانسوی نامیدند و در آثارشان اصول و قواعد امپرسیونیسم، فوویسم و حتیٰ کوبیسم را پذیرا گشتند، لیکن سرانجام با عنوان گروه امیرسیونیستهای انتزاعی شناخته و در خیل مکاتب گوناگون موجود طبقه‌بندی شده‌اند.

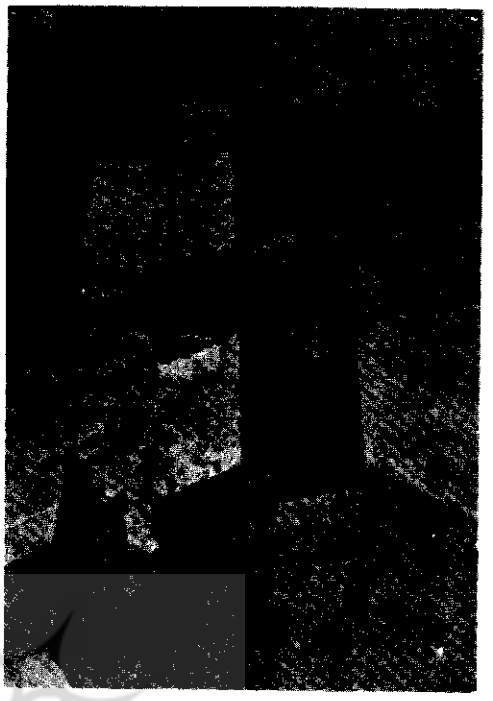
از دیگر هنرمندانی که پس از شهرت آنان، از روند امپرسیونیسم انتزاعی و اندیشه‌های ایشان پیروی کردند و سبب بوجود آمدن گرایش جدید در مکتب پاریس شدند، می‌توان به آندره لانسکوی هنرمند فرانسوی که به سال ۱۹۰۲ متولد شد، سرگئی پولیاکف متولد ۱۹۰۶ و نیکولا دواستال که بین سالهای ۱۹۱۴ تا ۱۹۵۵ می‌زیسته و از هنرمندان روسی بودند اشاره کرد.

آندره لانسکوی از سال ۴۱—۱۹۴۰ به بعد به هنر انتزاعی تمایل نشان می‌دهد و با بوجود آوردن آثار تمرینی که از روی کارهای پُل کله و واسیلی کاندینسکی شکل می‌گیرد، به تجربه‌های جدیدی دست می‌یابد. از آنجائیکه لانسکوی به هنر فیگوراتیو بها می‌داد، بسختی توانست خود را از قید هنر عینی برهاند. آثاری که او نیز پس از این تلاشها بوجود آورد، پرده‌هایی هستند که به گونه‌ای تأثیرات کوبیسم تحلیلی را چون آثار ژان بازن، دربطن رنگهای شفاف و درخشان— و ترکیبی از رنگ مایه‌های دلفریب— در خود جمع دارند. این تغییر وتحولات شکل گرفته در آثارش، ثمرهٔ تجربه اندوزی و مشاهدات موشکافانه و علاقهٔ وافر وی به طبیعت و دیدگاه‌های فوویستی وهمچنین امپرسیونیستی— در نوع انتخاب رنگ مایه‌ها، تونالیته‌های فروزان و سرانجام، هماهنگی های ریتمیک— می باشد (تصویر ۱۹).

در اینجا قابل ذکر است که هنرمندانی چون ژان بازن، آلفردمانسیه، گوستاوسنژیه، ژان لومول، شارل لاپیک و آندره لانسکوی، با انتخاب سوژه‌های بیرونی، رابطهٔ خود را با دنیای مشهود بطور مطلق نمی‌گسلند، بلکه در واقع، جای پای این دنیای عینی به صورت جهانی غیرمادی و کاملاً معنوی در چهارچوب امپرسیونیسم انتزاعی شکل می‌گیرد. امّا بالعکس، هنرمندانی چون روژه بیسیه، سرگئی پولیاکف و نیکولا دواستال با نامگذاری آثارشان، چون ترکیب‌بندی، نقاشی شماره ۳ و یا آثاری بی‌عنوان، هیچگونه رابطه‌ای را با جهان مشهود ارائه نمی‌دهند. اینان از جهانی سخن می‌رانند که متشکل از هماهنگی‌های موزون بصری است و بدین‌ترتیب با دنیای معنوی و درونی صِرف رابطه برقرار می‌کنند (تصاویر ۱۴، ۲۰ و ۲۱).

پولیاکف با بکارگیری سطوح رنگیِ پهن، گسترده و زاویه‌دار، همچنین با نشست حرکت‌های عمودی در محور مرکزی ترکیب‌بندی اثر و با سودجستن از لایه‌های درخشان رنگ و تجسم بافتهای خشن و گاه ریز و متنوع، جلوه‌هائی از نیرو و یا هنر خام (آربروت) را با تمرکز به روی کنتراستهای شدید تاریکی در کنار روشنائیها بوجود آورده که حکایت از نیروی تخیل و خلاقیت صرف او دارد (تصویر ۲۰).

دواستال نیز در روسیه متولد می‌گردد و برخلاف گوستاو سنژیه که بلژیک را به قصد فرانسه ترک می‌گوید، در بلژیک بزرگ می‌شود و درهمانجا به تحصیل در رشته نقاشی— درآکادمی سلطنتی هنرهای زیبا— می‌پردازد. از ۱۹۵۰ میلادی به هنر انتزاعی علاقمند می‌گردد و آثاری را در این زمینه بوجود می‌آورد. چندی بعد به احساسی که از زیبایی‌های طبیعت و موضوعات برتافته از آن در وجودش زنده می‌شود، پاسخ گفته و به آزمودن پرده‌هایی از منظره و طبیعت بی‌جان، با بهره‌گیری از پرسوناژ درفضای اثرش می‌پردازد. دواستال سعی در یافتن راهی می‌نماید که ضمن حفظ



(۲۰): نقاشی شماره ۳ ژ.اف، سرگی پولیاکف، گالری دوفرانس
(۲۱): ترکیب‌بندی، نیکولا دواستال، ۱۹۴۸، مؤسسهٔ هنری شیکاگو

(۲۲): بی عنوان، هانس هارتونگ، ۱۹۵۶، گالری دوفرانس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

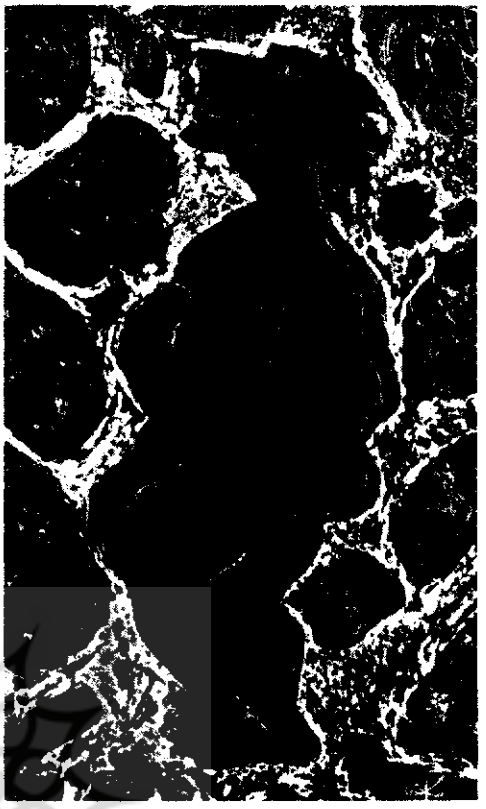
(۲۳): نقاشی، پیرسولاژ، ۱۹۵۲، موزهٔ سالمون گوگنهایم، نیویورک

(۲٤): من انسان، جلال‌الدین کاشفی، ۱۹۷٦، تهران— پاریس.

فضای انتزاعی، از موضوعات این جهانی سود جوید. سرانجام درآخرین سالهای عمر خویش به صحنه هایی از واقعیت ملموس— دریاها، پرنده‌ها، قایق و زورق ها— و رنگهای رقیق، روشن و درخشنده دل می بندد. دواستال گوئی در زندگیش، سرانجام به بن‌بست می رسد و به سال ۱۹۵۵ خودکشی می نماید (تصویر ۲۱).

«با وجود تسلط شاخهٔ تعزلی یا مپرسیونیسم انتزاعی و یا کاربرد انتزاع آزاد در پاریس در دههٔ پنجم و ششم سدهٔ بیستم، نقاشان دیگری به ظهور می رسند که خود را وقف حرکت بیانی قلم کرده‌اند. اینان عبارت بودند از هانس هارتونگ، فرارداشنایدر، پیرسولاژ وژرژماتیو. همگی اعضای گروهی بودند که از لحاظ تأکید برعنصر مستقیم شهودی و خودانگیخته، پابه پای اکسپرسیونتیستهای انتزاعی آمریکا پیش می رفت. اینان به اضافهٔ چند نقاش دیگر مانند ولس، الشینسکی، وان ولده یا اسگریون که پیرو شیوه‌های متفاوتی از انتزاع آزادانه بودند، بابرچسب‌هایی چون هنر غیررسمی یا «تاشیسم» توصیف شده‌اند.[5]»

تاشیستها، نه تنها از امپرسیونیسم انتزاعی بهره می‌گیرند، بلکه همچنان نقطه‌نظرهای مشترک خود را در بکارگیری لکه رنگ‌های درخشان حفظ می‌کنند. معذالک با رونق این مکتب و دیگر مکاتبی که از پی هم می آیند، امپرسیونیسم انتزاعی— باتمامی ارزشهایش و گسترشی که توسط شاگردان و حامیان این گروه پنج نفری در دیگر کشورها بدست آورد— رو به خاموشی می‌گذارد و به سینهٔ تاریخ سپرده می‌شود.



(۲۵): محبوس، جلال‌الدین کاشفی، ۱۹۷۷، پاریس

هانس هارتونگ به سال ۱۹۰٤ در کشور آلمان به دنیا آمد و در همانجا به تحصیل هنر پرداخت. ابتدا تحت‌تأثیر افکار و آثار واسیلی کاندینسکی قرار گرفت و به سال ۱۹۲۵ با وی آشنا گردید. از سال ۱۹۳۵ در پاریس اقامت گزید و به کنکاش هرچه بیشتر ادامه داد. شیوهٔ خطی و منحصربفرد او تا حدودی از آثار اکسپرسیونیسم انتزاعی کاندینسکی متأثر شده است.

هارتونگ از سال ۱۹۲۲، به تجربه اندوزی و آزمایشگری در پرده‌های تمرینی خود دست می‌زند ودر حیطهٔ طراحی و آبرنگهای آزاد انتزاعی به نتایج قابل اهمیتی می‌رسد. او بین سالهای ٤۰—۱۹۳۰ به کاوش در کوبیسم و دامنهٔ «سوررئالیسم انتزاعی» میرو و ماسون می‌پردازد و با تجربه‌هایی که از آثار گذشتهٔ رامبراند و ارزشهای نهفته در نور و رنگ امپرسیونیستها بدست می‌آورد، خطوط و سطوح آثارش را مغروق در انوار و الوان تابان می‌نماید و نور و سایه را به صورت جلوه‌هایی از سایه روشن به روی هم می‌اندازد(تصویر ۲۲).

پیرسولاژ نیز به سال ۱۹۱۹ در فرانسه متولد شد و به سال ۱۹٤٦ در پاریس اقامت نمود. ابتدا بر پرده‌ای تمرینی با موضوع مورد علاقه‌اش درخت به کنکاش در انتزاع پرداخت و در این آثار رنگمایه‌های سیاه، همچون سایه‌ای تخت و یکنواخت، یادآور دولمنهای ماقبل تاریخ زادگاهش «اوورنی» می‌شود.سولاژ در این وادی از مجموعه رنگهای ملایم و شفاف، در رابطه با سطوح سیاه‌گون بهره می‌گیرد و نور درخشان و نافذی از پشت ترکیب‌بندی‌های سطوح سیاه او به بیرون ساطع و تمامی ساختار پرده نقاشی را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد (تصویر ۲۳).

سولاژ معتقد بود که هرچه مصالح کار محدودتر باشد، بیان هنرمند قوی‌تر می‌گردد. به همین دلیل، با سودجستن از مصالح محدود به کار می‌پردازد.

قابل ذکر است که ارزشهای نهفته در محدودیت رنگ از دیرباز در آثار ایرانی، به ویژه آثار رضا عباسی شکل می‌گیرد و با استفاده از رنگهای محدود، آثاری پرارزش بوجود می‌آورد. همچنین سودجستن از تک رنگ به عنوان رنگ مُسَلط در فضای اثر و یا دو رنگ، از ویژگیهای نقاشی ایرانی به شمار می‌رود. این حرکتی است که نه تنها در امپرسیونیسم انتزاعی، بلکه در هیچیک از مکاتب غربی متبلور نمی‌شود.

امپرسیونیسم انتزاعی هرچند که خود امکان رویش و زایش وسیعتری را نمی‌یابد، امّا سبب بروز وظهور اندیشه و دستاوردهای نوین دیگری می‌گردد. گرچه امپرسیونیسم انتزاعی و یا انتزاع آزاد، به نظر می‌رسد که به پایان راه رسیده و مکاتب دیگری در جهان هنر درخشش خود را آغاز کرده‌اند، لیکن برای ما این گونه

(۲۶): ترکیب‌بندی، جلال‌الدین کاشفی، ۱۹۷۳، پاریس، مجموعهٔ شخصی

مکاتب هنوز هم به درستی تفهیم نگردیده و خود را همچنان در آغاز راه می‌یابیم.

از آنجائیکه نویسندهٔ این سطور، بین سالهای ۷۸—۱۹۷۰ در پاریس اقامت می‌گزینند تا با دست‌آوردهای هنری بیشتری آشنا شود و به تجربه‌اندوزی‌های خود در آکادمی هنرهای زیبا(بوزار) و همزمان در دانشگاه سُوربن ادامه دهد، از این رهگذر توفیق آن را می‌یابد تا در زمرهٔ شاگردان گوستاوسنژیه— هنرمندی که یکی از اعضای گروه پنج‌نفری فوق‌الذکر، و از مبدعان و نظریه‌پردازان امپرسیونیسم انتزاعی وهمزمان از استادان آکادمی هنرهای زیبای پاریس (بوزار) بود— به شمار آید. در طول این سالها، ضمن تعلیم و تلمذ در آتلیهٔ گوستاوسنژیه و آشنایی با امپرسیونیسم انتزاعی و انتزاع آزاد، از دیدگاه‌های دو استاد دیگر فرانسوی، یعنی ژاک لاگرانژ و کوتونیز در زمینهٔ حکاکی (گراوور) بهره‌مند می‌گردد.

ابتدا تأثیراتی از ژان دوبوفه می‌پذیرد و در این راستا آثاری چند ارائه می‌دارد (تصاویر ۲۴ و ۲۵). این تأثیرات، ضمن برآورده ساختن نیازهای مصالح کار و آشنایی و تسلط بر تکنیک، سبب می‌گردد تا اندیشه‌های فرهنگی— هنری مشرق زمین را— که در اعماق وجودش می‌جوشید— جایگزین اندیشه‌های برخاسته از نقاشیهای کودکان و تعمق در افکار و رفتار دیوانگان— که دوبوفه آغازگر آن بود— نماید. شاید بتوان گفت که در این آثار نقش پرسوناژهای هیولاوار و انسانهای در حال تناسخ و یا به عبارتی دیگر استحاله یافته، و چهره‌های حیوان‌گونه که در فضای غمبار و تاریک اسیر شده‌اند، همچنین نور و فضای روشنی گرفته‌ای که از روزنه و لایه‌های تکه سنگها به بیرون نفوذ می‌کند، جملگی حکایت از انسانهای متحجری دارد که آهسته و آرام به سنگواره مبدل گشته و گویی بی‌روح و خالی از ارزشهای حیات انسانی شده‌اند. همچنین با گذشتهٔ تاریخی، برداشتهای

(۲۷): ترکیب‌بندی، جلال‌الدین کاشفی، ۱۹۷۷، پاریس، مجموعهٔ خصوصی

(۲۸): ترکیب‌بندی، جلال‌الدین کاشفی، ۱۹۷۸، پاریس،

(۲۹): ترکیب‌بندی، جلال‌الدین کاشفی، ۱۹۸۱، مطابق با ۱۳۶۰، تهران،

اساطیری و اضطراب‌های درونش پیوند می‌خورند و موجب بروز وظهور چنین اندیشه و پدیده‌هایی می‌گردند؛ پدیده‌هایی که در آن سالها رابطه با اوضاع وطنش دارد و او را به وادی چنین تخیلاتی می‌کشاند.

نویسندهٔ این سطور از آن رو که در وین به فراگیری مکتب فانتاستیک رئالیسم و در این رابطه به دِفرماسیون (تغییر شکل یافتن اجزاء و عناصر طبیعی) پردا خته بود، با دریافت پیام‌های دوبوفه— دراین مرحله از کار— به تغییر و استحالهٔ بیشتری علاقمند می‌گردد تا شاید بتواند مفاهیم عمیق‌تری را بیان کند.

همچنین معتقد است که پس از عبور از عالم عین و دریافت کامل تعلیمات سنژیه— بین سالهای ۷۸—۱۹۷۰— به انتزاع آزاد گرایش یافته و هنر سراسر فیگوراتیو را— با پشت سرنهادن مراحل تلفیق بین دوجهان مادی و معنوی (شکل و غیر شیئ)— رها نموده است (تصاویر ۲۶ و ۲۷)، دربارهٔ تصویر ۲۶ که پرده‌ای تمرینی ومتعلق به سال ۱۹۷۳ می‌باشد، گوستاوسنژیه می‌گوید: «در این پرده نمودی از ارزشهای آثار کاندینسکی شکل گرفته، هرچند که حرکتی تمرینی از روی کارهای او نمی‌باشد.» بی‌تردید آثار کاندینسکی ملهم از فرهنگ و جهان‌بینی شخصی اوست، در حالیکه هنر انتزاعیِ یک ایرانی، ملهم از دیدگاه‌های فرهنگی، اجتماعی و زیربنای تمدنی کهن، آداب و رسوم، ارزشهای مذهبی و ره‌آوردهای هنری ایرانی— اسلامی است.

پس از چندی، ترکیب‌بندی توسط «سطوح» در فضای اثر را پشت‌سر می‌گذارد و به هماهنگی‌ها و ارزشهای «خطوط» به روی سطوح و یا متن و زمینه می‌پردازد. در این راه با سودجستن از ابعاد گستردهٔ نقاشیِ ایرانی (مینیاتور)، با بکارگیری تک‌رنگ و یا دورنگ و با استفاده از رنگ مسلط حاکم برزمینهٔ اثرش و همزمان با بهره‌گیری از خطوط سیال، رقصنده و مواج— که از قلم‌گیری مینیاتور (پرسیکتیوخطی) به عاریت گرفته است—با تلفیق امپرسیونیسم انتزاعی و عناصر متشکل از مینیاتور ایرانی، به شکلی از بیان دست می‌یابد که شاید گونه‌ای از هنر انتزاعی شرق را در این برهه از زمان— باتوجه به دستاوردهای کهن این مرز بوم تداعی نماید (تصاویر ۲۸ و ۲۹).

منابع و مأخذ:

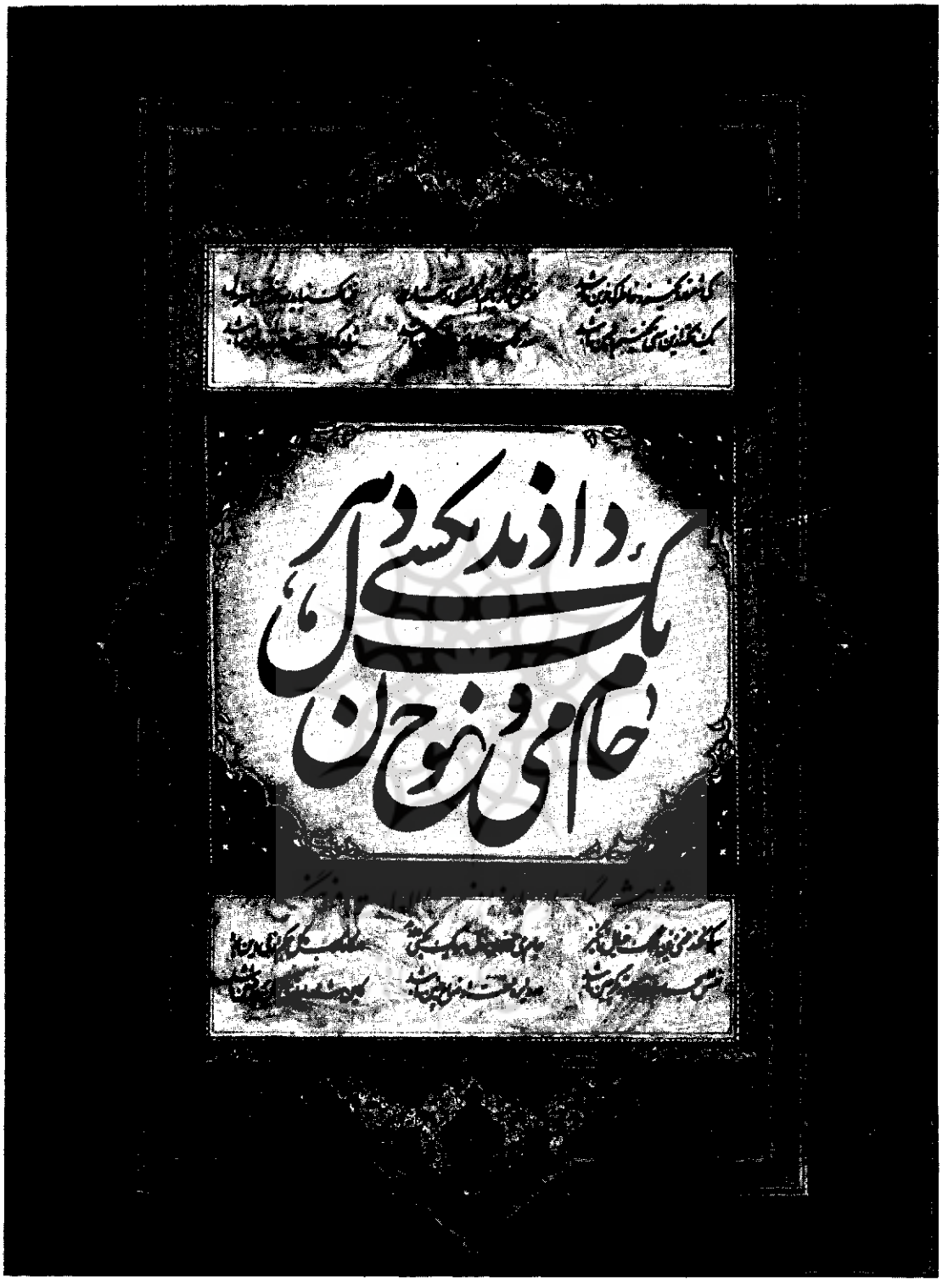
(۱): تاریخ هنر نوین، هنر نو، پوروارد ور هاروارد آرناس، ترجمه محمدتقی فرامرزی صفحه ۷۵

(۲) فصلنامهٔ هنر شمارهٔ ۱۱ کولاژ و مکتب‌های نوین، مهدی حسینی، صفحه ۱۴۶

(۳): تاریخ هنر نوین، فرانسه، پوروارد ور هاروارد آرناس، صفحه ۵۰۰

(۴): تاریخ هنر نوین، نقاشی انتزاعی، پوروارد ور هاروارد آرناس، صفحه ۵۲۱

(۵): تاریخ هنر نوین، نقاشی انتزاعی، پوروارد ور هاروارد آرناس، صفحه ۵۲۳


دادند یکسی دیگر
خامی و نوخان