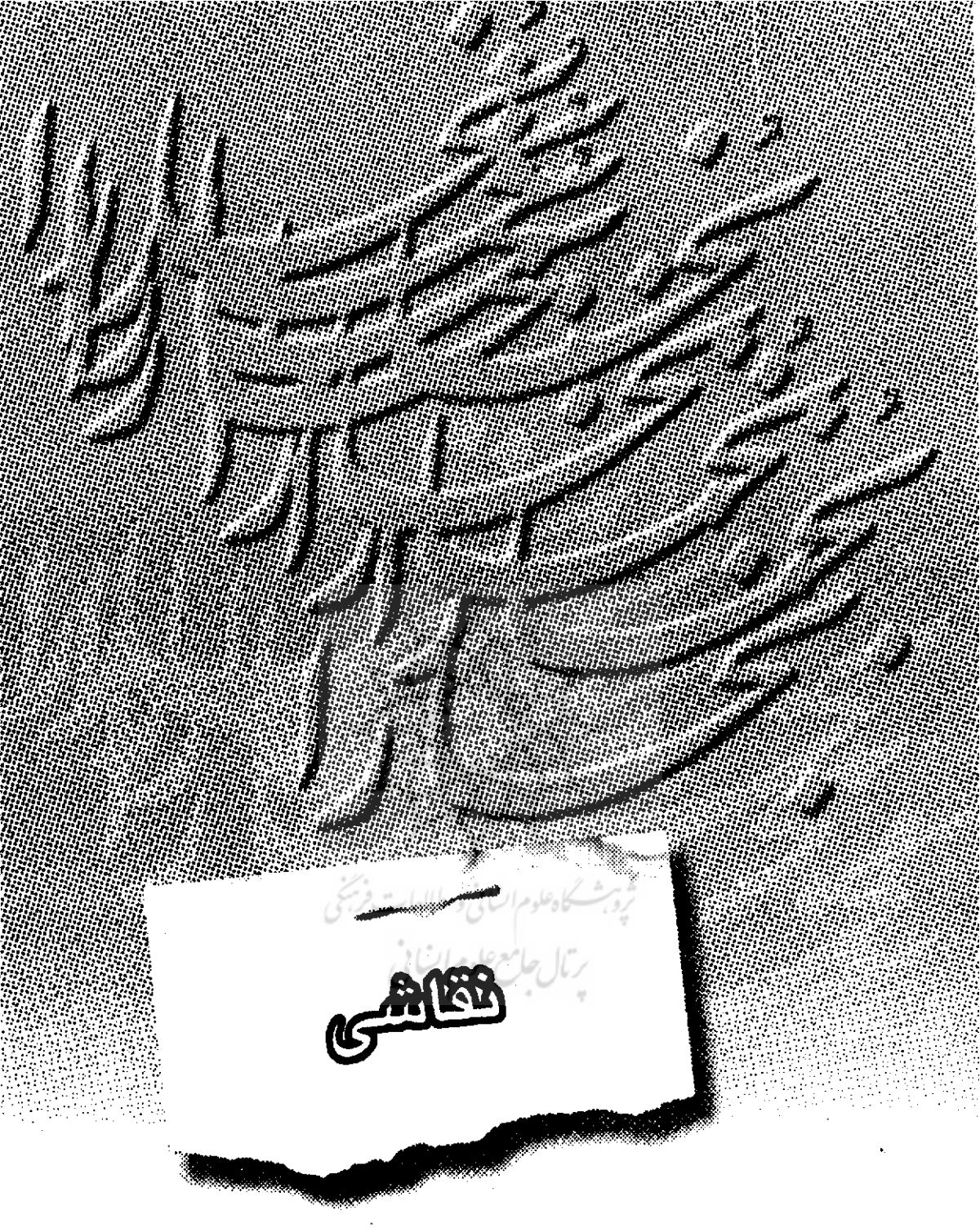


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● مدرنیسم در نقاشی / کلمنت گرینبرگ / دکتر عزت الله فولادوند

مدرنیسم در نقاشی*

کلمنت گرینبرگ
ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند

کلمنت گرینبرگ یکی از منتقدان هنری برجستهٔ متمایل به مارکسیسم در آمریکا بوده است. مقالهٔ فعلی بیش از هر متن دیگری در زبان انگلیسی نمودار موضع انتقادی مدرنیستها در زمینهٔ هنرهای بصری است، و گرچه بر سایر تحلیلهای گرینبرگ از هنر و فرهنگ اوانگارد بنا شده، بیشتر بر مشاهدهٔ دگرگونیهای فنی در خود نقاشی متکی است تا بر شواهد اجتماعی و تاریخی.

مدرنیسم فقط هنر و ادبیات را شامل نمی‌شود. امروزه کمابیش سراسر آنچه را در فرهنگ ما براستی زنده است در برمی‌گیرد، و اتفاق چنین افتاده که از بسیاری جهات در تاریخ نوظهور است. تمدن غرب نخستین تمدنی نیست که برگشته و بنیادهای خود را به پرسش گرفته و محل تردید قرار داده است، ولی از هر تمدن دیگری در این راه پیشتر رفته است. شدت یافتن و حتی شاید به وخامت گراییدن تمایل به نقادی از خویش یا خودسنجی، از فیلسوف [آلمانی] کانت آغاز شد؛ من این تمایل را مساوی و به معنای مدرنیسم می‌گیرم. کانت نخستین کسی بود که وسایل این نقادی را نقد کرد و، به این جهت، من او را نخستین مدرنیست واقعی می‌دانم.

چکیده و گوهر مدرنیسم، به نظر من، استفاده روشهای ویژهٔ هر رشته‌ای از دانش است برای

---

* - Clement Greenberg, «Modernist Painting,» in Charles Harrison & Paul Wood, eds. **Art in Theory, 1900** (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 754 ff.

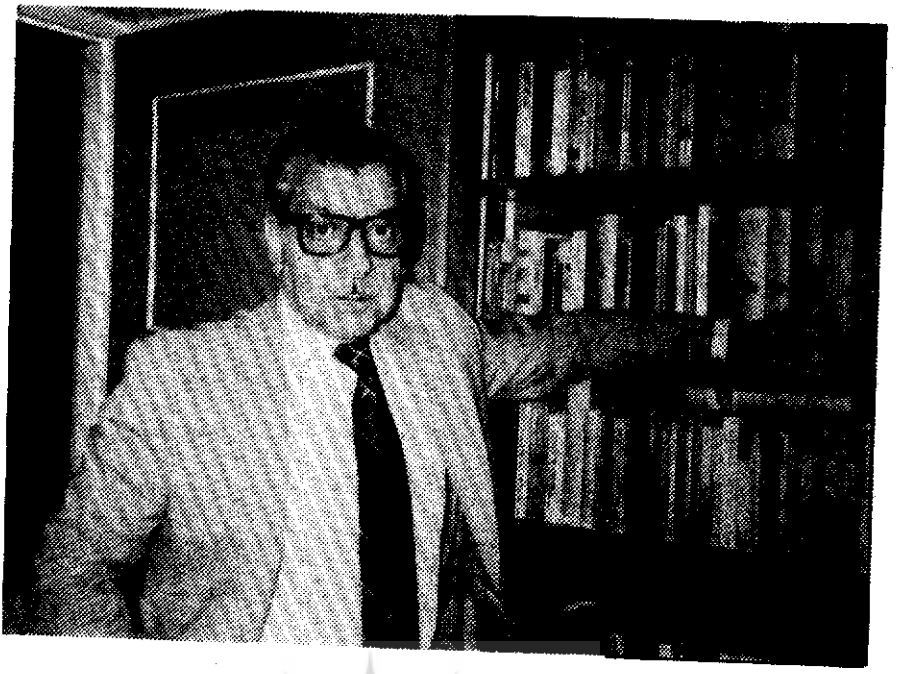
نقادی از خود آن رشته ـ البته نه برای سست کردن و برانداختن، بلکه به منظور استوار ساختن بیشتر آن در حوزهٔ صلاحیتش. کانت از منطق استفاده کرد برای احراز خود آن، و گرچه بسیاری چیزها را از دایرهٔ اقتدار آن بیرون برد، مالکیت آن را بر باقیمانده محکمتر کرد.

خودسنجی مدرنیسم، بالیده از نقادی عصر روشنگری است، ولی با آن یکسان نیست. روشنگری از بیرون و به معنای متداولتر نقادی به نقد می‌پردازد؛ مدرنیسم از درون و به یاری اسلوب و روشهای خود چیزی که مورد نقادی و سنجش است نقد می‌کند. طبیعی می‌نمود که این گونه نقادی جدید نخست در فلسفه ظاهر شود که، بنا به تعریف، نقاد است؛ ولی بتدریج در قرن نوزدهم در بسیاری از زمینه‌های دیگر نیز وجود آن محسوس افتاد. در هر فعالیت رسمی اجتماعی، مردم کم‌کم خواستار توجیه عقلانی‌تری می‌شدند، تا سرانجام بر این قرار گرفت که نقادی از خویش به شیوهٔ کانت متکفل اجابت و تعبیر و تفسیر این خواست حتی در زمینه‌های دور از فلسفه شود.

می‌دانیم که بر فعالیتی مانند دین‌ورزی که نتوانسته برای توجیه خود، از نقادی از درون به شیوهٔ کانت بهره ببرد، چه گذشته است. در نظر اول، ممکن است چنین بنماید که هنرها نیز در وضعی مانند دین قرار داشته‌اند. روشنگری، هنرها را از هر کار و وظیفه‌ای که ممکن بود جدی بگیرند محروم ساخت، و به نظر می‌رسید که هنر در آستانهٔ جذب شدن در تفریح و سرگرمی محض است، و حتی خود تفریح و سرگرمی نیز مانند دین، در درمانگری جذب خواهد شد. هنر تنها بدین وسیله ممکن بود از این همسطح شدن نجات یابد که ثابت کند نوع تجربه‌ای که از آن حاصل می‌شود فی نفسه ارزشمند است و نمی‌توان آن را از هیچ قسم فعالیت دیگری به دست آورد.

معلوم شد هر هنری باید خود رأساً به اثبات این امر همت گمارد. می‌بایست نه تنها در هنر به‌طورکلی، بلکه همچنین در هر هنر خاص آن چیزی نمایان و آشکار گردد که یکتاست و فروکاستنی به چیز دیگری نیست. هر هنری می‌بایست با عملیات ویژهٔ خودش، تأثیرات مخصوص و منحصر به خویش را تعیین کند. بدون شک، هر هنری با این کار قلمرو صلاحیت خود را محدود می‌کرد، اما در عین حال به آنچه در آن حوزه داشت، استحکام بیشتری نیز می‌بخشید.

بزودی آشکار شد که حوزهٔ خاص و منحصر بفرد هر هنری با هر آنچه مختص ماهیت رسانهٔ آن است، انطباق دارد. نقادی از خود می‌بایست آن تأثیری را از تأثیرات هر هنری حذف کند که امکان داشت از رسانهٔ هنر دیگری وام گرفته باشد یا به آن وام داده باشد. نظر بر این قرار گرفت که از این راه هر هنری «خالص» و «ناب» می‌شود، و این «خلوص» ضامن ملاکهای کیفیت و استقلال



● دکتر عزت‌الله فولادوند

آن خواهد بود. «خلوص» مساوی با این شد که هر هنری رأساً تعریفی از خود بدهد، و نقادی از خویش در هنر تبدیل به تعریف خود با شور و حرارت گشت.

هنر رئالیستی و هنر ایلوزیونیستی[1] رسانه را پنهان داشته بودند و از هنر برای اختفاء هنر استفاده می‌کردند. مدرنیسم از هنر برای جلب توجه به هنر استفاده کرد. نقاشان بزرگ گذشته به محدودیتهای رسانهٔ نقاشی ـ مانند رویهٔ مسطح و مستوی و شکل تابلو و خواص رنگمایه‌ها ـ به چشم عواملی منفی نگریسته بودند که فقط می‌بایست به‌طور غیرمستقیم و به تلویح بـه آنـها اذعان کرد. نقاش مدرنیست این محدودیتها را عواملی مثبت می‌داند که باید صریحاً پذیرفت. نقاشیهای مانه به این جهت نخستین تابلوهای مدرنیستی محسوب شدند که به نظر می‌رسید نقاش بصراحت اعلام می‌دارد سطوحی که روی آنها نـقاشی مـی‌کند تـخت و مسـتوی است. امپرسیونیستهای پس از مانه پیرنگ و جلا را بکلی کنار گذاشتند تا هیچ شکی برای چشم باقی نماند که الوان به‌کار رفته از رنگهایی درست شده که از کوزه و لولهٔ رنگ بیرون آمده است. سزان واقع‌نمایی را فداکرد تا طرح و طراحی را واضحتر با شکل چارگوش بوم سازگار کند.

ولی از هر چیزی بنیادی‌تر در جریان نقادی مدرنیسم از خویش و اقـدام آن بـه تـعریف و

---

۱ ـ illusionist art (از illusion = وهم، پندار، خطای حسی (بویژه بینایی)، تصور غلط) در نقاشی، القاء خطای باصره به بیننده برای اینکه شیء را نزدیکتر از سطحی که روی آن نقاشی شده، بپندارد. (مترجم)

تحدید خود این بود که رویه‌ای که بر آن نقاشی می‌شود تخت و مسطح است و گریزی از آن نیست. این یگانه چیزی بود منحصر به نقاشی. شکل کادر شرط محدودکننده یا هنجاری بود که در تئاتر نیز وجود داشت؛ رنگ هنجار یا رسانه‌ای بود که هم مجسمه‌سازی و هم تئاتر در آن شریک بودند. اما تخت و دو بُعدی بودن تنها شرط منحصر به نقاشی بود که در هیچ هنر دیگری مصداق نداشت، و، بنابراین، نقاشی مدرنیستی بیش از هر چیز به آن روی آورد.

نقاشان بزرگ گذشته حس کرده بودند که حفظ صفحهٔ تصویر ضروری است: یعنی حتی با وجود شدیدترین خطای باصره در مورد سه بعدی بودن فضا، باید کیفیت دو بعدی را همچنان نشان داد. این تضاد ظاهری ـ یا به تعبیری در خور موقع که اکنون باب روز شده، این تنش دیالکتیکی ـ از نظر موفقیت هنری آنان اهمیت اساسی داشت، کما اینکه هنوز در مورد موفقیت همهٔ هنرهای تصویری به همان اهمیت است. مدرنیستها به جای پرهیز یا رفع این تضاد، آن را معکوس کرده‌اند. بیننده نه بعداً، بلکه پیش از توجه به اینکه سطح دو بعدی شامل چیست، متوجه دو بعدی بودن آن می‌شود. در نقاشان بزرگ گذشته، شخص پیش از دیدن تابلو به عنوان نقاشی، آنچه را در آن است می‌بیند، حال آنکه تابلوی مدرنیستی را از اول به عنوان نقاشی می‌بیند ـ که این البته بهترین طریقهٔ دیدن هر قسم تابلویی، خواه کار استادان بزرگ گذشته و خواه نقاشان مدرنیست، است، ولی مدرنیسم آن را به عنوان یگانه طریقه و طریقهٔ ضروری دیدن به گردن بیننده می‌گذارد و موفقیتش در این کار به معنای توفیق در نقادی از خویش است.

نقاشی مدرنیستی در تازه‌ترین مرحلهٔ آن، نمایش اشیاء قابل شناخت را بنا به اصول کنار نگذاشته است. آنچه را بنا به اصول کنار گذاشته نمایش آنگونه فضایی است که اشیاء قابل شناخت و سه بُعدی ممکن است در آن قرار بگیرند. انتزاعی و غیر تصویری بودن هنوز معلوم نشده فی‌نفسه یکی از عناصر ضروری در نقادی هنر تصویری از خویش است، هر چند هنرمندان گرانقدری مانند کاندینسکی و موندریان بر این نظر بوده‌اند. نمایش یا ترسیم فی حد ذاته از خاصیت منحصر بفرد هنر تصویری نمی‌کاهد؛ آنچه سبب این امر می‌شود تداعیات چیزهایی است که به نمایش در می‌آید. هر چیز قابل شناخت (از جمله خود تابلو) در فضای سه بُعدی وجود دارد، و کوچکترین نشانه‌ای از هر چیز قابل شناخت برای ایجاد تداعیات آن قسم فضا کافی است. حتی بخشی از سیلوئت پیکر انسانی یا یک فنجان سبب این امر می‌شود و، در نتیجه، فضای تصویری را با دو بُعدی بودن که ضامن استقلال هنر نقاشی است، بیگانه می‌کند. سه بُعدی بودن، متعلق به تندیس و مجسمه‌سازی است، و نقاشی به دلیل حفظ استقلال خودش هم که شده، می‌بایست هر آنچه را امکان داشته بین نقاشی و مجسمه‌سازی مشترک باشد، کنار بگذارد؛ و در جریان حصول این مقصود و نه برای حذف جنبهٔ نمایشگری بوده که

نقاشی انتزاعی یا آبستره شده است.

دقیقاً با مقاومت در برابر تندیس گونه شدن است که نقاشی مدرنیستی در عین حال نشان می‌دهد، بر خلاف ظواهر، به سنت و تمهای سنتی تداوم می‌بخشد. مقاومت در برابر تندیس گونگی از مدتها پیش از ظهور مدرنیسم آغاز شده بود. نقاشی غربی از آنجا که در صدد ایجاد پندار واقعگرایی بوده، سخت وامدار مجسمه‌سازی است، و از اول از آن آموخته که چگونه برای القاء پندار برجستگی [نقشها] سایه بزند و شکل بدهد، حتی چگونه از آن پندار یا توهم در پندار مکمل عمق بخشیدن به فضا استفاده کند. با اینهمه، برخی از بزرگترین هنرنماییهای نقاشان غربی بخشی از کوششهای آنان در ظرف چهار قرن گذشته برای جلوگیری از تندیس گونگی و زدودن آن بوده است. این مساعی در سدهٔ شانزدهم در ونیز آغاز شد و در اسپانیا و بلژیک و هلند در قرن هفدهم ادامه یافت، و همواره زیر لوای طرفداری از رنگ به ظهور می‌رسید. [نقاش فرانسوی] داوید در قرن هجدهم در صدد احیای نقاشی تندیس گونه برآمد، ولی حتی این کوشش نیز بعضاً به این دلیل بود که می‌دید نتیجهٔ تأکید بر رنگ ظاهراً تخت و مستوی کردن به جهات تزیینی شده است، و او می‌خواست هنر تصویری را از این سرنوشت برهاند. با این حال، قدرت بهترین تابلوهای خود او نیز (که غالباً به شکل پرتره است) بیشتر اوقات همان‌قدر از رنگ برمی‌خیزد که از هر چیز دیگر. شاگرد او [نقاش دیگر فرانسوی] آنگرْ [۱۸۶۷ - ۱۷۸۰] گرچه بمراتب پیوسته‌تر به رنگ مقامی فرعی و تبعی اختصاص داد، تابلوهایی کشید که از قرن چهاردهم در غرب کمتر نقاش قوی و پخته‌ای به آن تختی و دوری از تندیس گونگی کشیده بود. بدین ترتیب، تا اواسط سدهٔ نوزدهم، همهٔ گرایشهای بلند پروازانه در نقاشی (به رغم تمام تفاوتها) به یک مسیر افتاده بودند و در جهت ضد تندیس گونگی سیر می‌کردند.

(ادامه دارد)