سبک کوبیسم در نقاشی

• مجید علم

● مقدمه

نگارگر امروز چنانکه باید، پیرو شیوهٔ نواست و در پی سواد برداشتن از طبیعت نیست. در پی آن است که احساس اصیل و نیرومندی را که در خاطراتش نقش بسته آشکار کند و شکل بخشد.

در این مقصود، از همه نقشهای عالم، از خطوط و رنگهای گوناگون و ترکیب صورتهای طبیعت مدد می طلبد و هر چه او را به کار آید به هم پیوند می دهد. غم آن را ندارد که بعضی از شکلها در دستش بشکنند و یا رنگها از راه به در روند و یا خط زنده و بیجان درهم بیامیزد.

اگر جلوهٔ رنگهاست که خاطر او را از کف برده رنگ بر عالم می پاشد و منظره ای از عشق و غوغای رنگها می سازد و یا غم وجود را در دل رنگهای تیره و پُر درد می نشاند و یا در مستی رنگها نشانی از عالم بیخودی و بی خبری بدست می دهد. اگر رمز خطهاست که او را در خود کشیده است. ولی از زواند می پردازد و کشفها و دریافتهای تازهٔ خود را از عالم خطوط برای ما به ارمغان می آورد. با دو خط که در ابرو و بینی است، جوهر چهره ای را آشکار می کند. با چند گردش قلم، آن سادگی باطنی را که در شکل پیچیده و دشوار طبیعت نهفته است به ما می سپرد.

اگر نکته‌ای در دلش رخنه کرده و او را آرام نمی‌گذارد، آن نکته را ـ خواه برخاسته از صورت و مجاز باشد و خواه به باطن و حقیقت مربوط شود ـ به صد گونه مکرر می‌کند و همهٔ عالم را جلوه‌گاه آن نکته می‌سازد تا ما نیز به آن نکته که ظاهراً کوچك می‌نمود، به عالم ژرف و بهناور آن پا می‌گذاریم. اگر شوخ طبع و تیز بین باشد، نکته‌های طنز آمیز خطوط و رنگها را به کنایه و اشاره آشکار می‌سازد.

اصطلاح کوبیسم را برای اولین بار در سال ۱۹۰۸ میلادی منتقدی به نام «لوئی واکسل» بعد از گفتاری از ماتیس در مورد یکی از نقاشیهای منظرهٔ ژرژ براك به کار برد. ماتیس در بارهٔ اثر براك گفته بود که: این تابلو از مکعب‌های کوچك تشکیل شده است و منتقد فوق‌الذکر با استناد به این اشارهٔ ماتیس در مقاله خود کلمه کوبیسم را به این شیوهٔ نقاشی اطلاق کرد.

براك و پیکاسو این اصطلاح جدید را نمی‌پسندیدند و حتی وجود خود را به عنوان تئوریسین انکار می‌کردند. لذا پیکاسو زمانی گفت: «هنگامی که ما نقاشی می‌کردیم، فقط به بیان آنچه در درونمان بود می‌پرداختیم و هرگز قصد خلق کوبیسم را نداشتیم.» براك نیز می‌گوید: «کوبیسم ـ یا بهتر بگویم کوبیسم من ـ وسیله‌ای است که آن را برای کار خاص خود خلق کرده‌ام، با این هدف که نقاشی را در قلمرو استعدادم قرار دهم.»

پل سزان معتقد بود که از جنبهٔ «شکل»، همه چیز در طبیعت بر اساس کره، مخروط، استوانه و مکعب وجود دارد، پس در حقیقت نقاش باید بیاموزد که چگونه اثر خود را بر پایهٔ این اشکال ساده بنا کند.

هر اثر نقاشی، باید از لحاظ فرم کلی دارای تعادل و استحکامی دقیق باشد. به سال ۱۹۰۵، نقاشیهای ژرژ سورا در نمایشگاه «نقاشان مستقل» به نمایش در آمد و ژرژ براك نقاش فرانسوی که در آن موقع به شیوهٔ نقاشان رنگ اندیش «فووسیت» کار می‌کرد، از این نمایشگاه دیدن نمود. وی در آنجا ملاحظه کرد که «سورا» علاوه بر «رنگ آمیزی به روش نقطه پردازی و تجزیهٔ رنگها و استفاده از رنگهای خالص» نکته دیگری نیز رعایت کرده است: نکته دیگر عبارت بود از وجود نظم بین اشکال و سطوح، و تعادل بین قسمتهای مختلف پردهٔ نقاشی.

همچنین به سال ۱۹۰۷ مجموعه‌ای از آثار پل سزان در «سالن پاییز» به معرض نمایش در آمد. بسیاری از هنرمندان از این نمایشگاه دیدن نمودند، در میان آنها دو نقاش بودند که

● قسمتهایی از تابلو «دوشیزگان آوینیون» اثر پابلو پیکاسو

بیش از همه از تابلوها بهره گرفتند: یکی ژرژ براك و دیگری نقاش ۲۵ سالهٔ اسپانیولی مقیم پاریس به نام «پابلو پیکاسو» بود که متفقاً با پیروی از شیوهٔ سزان، به نقاشی مشغول شدند. در این زمان هر دو سعی می‌کردند تا اشیاء سه بعدی طبیعت را به سمت شکلهای سادهٔ هندسی بکشانند و نیز با حذف بعد سوم ـ که در نقاشی بعدی کاذب است ـ موضوعات را بر روی تابلو تقلیل دهند و به صورت سطوح هندسی دوبعدی شکل بخشند. این دو برای تسهیل در کار، معمولاً اشیائی را مانند درخت، بطری، پارچه، میوه و آلات موسیقی که همگی شکل هندسی ساده‌ای دارند، انتخاب می‌کردند.

در سالهای ۱۹۰۶ و ۱۹۰۷، پیکاسو متوجه هنر مجسمه سازی آفریقایی شد و با الهام گرفتن از هنر قارهٔ سیاه آثاری به وجود آورد. پیکره‌های آفریقایی ـ که دارای طرحی ساده با خطوط محکم و خشن هستند ـ معمولاً شامل هیکلهای انسانی هستند و با آزادی تمام، بدون رعایت فرمهای طبیعی، با مواد مختلفی ـ به ویژه از چوب ـ تراشیده شده‌اند و بار عاطفی شدیدی دارند. اثرات این مجسمه‌ها بر پیکاسو بسیار شدید بود، به حدی که وی شیوهٔ کار خود را ترك گفت و با تقلید از آنها دست به کارهای جدیدی زد.

معروفترین تابلو پیکاسو در این دوره که از هنر آفریقائی تأثیر گرفته، تابلو «دوشیزگان آوینیون» است. این تابلو، کلید شیوهٔ کوبیسم محسوب می‌شود و در حقیقت اثری است که باید به عنوان «استاندارد» این مکتب نقاشی قلمداد شود. ترکیب بندی این تابلو که از فرمهای بسیار سادهٔ هندسی شکل گرفته بیشتر به یك اثر مجسمه سازی با حجمهای کوچك و بزرگ شباهت دارد. مهمترین قسمت این تابلو دو چهره‌ای است که در سمت راست تابلو قرار گرفته‌اند و هر یك از آنها از دیدگاههای متعددی مد نظر قرار گرفته و طراحی شده‌اند. طراحی این اثر، خشن و پرقدرت است، گویی به جای قلم مو، با تبر، حجمها و سطوح تابلو را تراشیده‌اند. برخی از افراد این تابلو را اولین اثر کوبیسم معرفی می‌کنند.

کوبیسم را می‌توان به سه دوره تقسیم بندی کرد:

● دوره اول

مرحلهٔ اول کوبیسم را «دوران سزان» نامیده‌اند. اولین پایه گذاران این مرحله «ژرژ براك» و «پابلو پیکاسو» بودند که با الهام گرفتن از پل سزان، اشکال طبیعی را به شکلهای هندسی تجزیه نمودند و ضمن تقلیل دادن سایه روشنهای آن، استفاده رنگها را نیز محدود کردند.

در سال ۱۹۱۰، «فرناندلژه» سوئیسی، نیز نقاشی خود را به شیوه کوبیسم آغاز کرد. وی در ابتدای کار، با تقلید روش سزان، آثاری به وجود آورد. سپس از آثار «براك» و «پیکاسو» تأثیر پذیرفت و به شیوهٔ آنها با ارزش ترین آثار هنری خود را عرضه کرد. او در این مرحله تنها با تکیه بر شکل و نمای ظاهری اشیاء و تجزیه آنها به اشکال هندسی، ضمن هماهنگی صوری، تابلوهای خود را بوجود آورده است. نقاشیهای او بیشتر شامل منظره شهرهای صنعتی و شکلهای هندسی و مکانیکی است. که از سطوح کوچك و بزرگ تشکیل می‌شدند. این آثار در واقع از زندگی ماشینی طرحهای صنعتی امروزی تأثیر پذیرفته بودند. لذا هیکل‌های انسانی تابلوهای او با اشکال هندسی ماشینی مشابهت زیاد دارند. به نظر لژه، «ماشین» به عنوان سمبل زمانه در همه جا و همه چیز منعکس است. به همین جهت هرچه را که او برای موضوع نقاشی انتخاب می‌کرد، از منظره و اشیاء گرفته تا انسانها، به صورت هندسه ماشینی و مکانیکی عرضه می‌شدند. برای وی موضوع نقاشی به تنهایی مهم نبود، او همهٔ موضوعات را به عنوان فضای زیستی جهان امروز قلمداد می‌کرد و معتقد بود که در چنین فضائی، هر چیزی به خودی خود مبدل به «شیئی» شده است. وی چون انسان را به صورت موجودی جامد در این فضا می‌دید، لاجرم بی اختیار می‌دانست

و چنین می‌پنداشت که هر چه را که «ماشین» حکم کند، انسان از او فرمانبرداری خواهد کرد.

لژه می‌گوید: در نقاشی مدرن، موضوع اصلی «شیئی» است و این موضوع آزادی زیادی در اختیار هنرمند قرار می‌دهد. در آثار او، ظاهراً اثری از عواطف و احساسات، بدان گونه که در نقاشی‌های دورهٔ قبل دیده می‌شد، نمی‌یابیم. اما با کمی دقت و تأمل خواهیم دید، که لژه بیش از هر نقاش دیگری موفق شده است که واقعیتهای زندگی انسان امروز و جار و جنجال زندگی ماشینی را نشان دهد. او نظر بیننده را متوجه چگونگی اضمحلال حد و مرزهای انسانی این ارمغان زندگی ماشینی غرب می‌کند.

تابلوهای او بر اساس قوانین تضادها پایه ریزی شده است و در کارهایش تضاد بین فرمها و شکلها اهمیت فراوان دارد. وی در همه جا با بهره‌گیری از رنگهای مکمل و تقابل رنگمایه‌های متضاد تاریک و روشن هماهنگی رنگی چشم نوازی حاصل می‌کند.

● دورهٔ دوم

مرحلهٔ دوم کوبیسم، دوره تحلیلی است که ابتدا توسط براك و پیکاسو و بعداً به وسیلهٔ نقاشان دیگر رشد یافت. تجربیات این دوره عبارت بودند از: طراحی از روی طبیعت، با اختیار دیدگاههای متفاوت و توجه بیش از حد به ایجاد ترکیب‌های هماهنگ و موزون هندسی. در این دوره موضوعات نقاشی هر چه بود خواه طبیعت بیجان یا مدل زنده، از دیدگاهها و جهات مختلف مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار می‌گرفت. بدین ترتیب موضوعات معمولاً به نحوی طراحی می‌شدند که خارج از حد تصور بود، یعنی همان چهره یا منظره یا شیئی، از روبه رو، از نیمرخ، از راست و از چپ رویت می‌شد و در تصویری واحد، تمام حالات آن بر هم منطبق می‌شدند.

هنرمندان کوبیست دریافته بودند که هر شیئی وجوه گوناگونی دارد و برای معرفی کامل آن باید تمام جهاتش را به نمایش در آورد. بدین وسیله بیننده می‌توانست موضوع نقاشی را بهتر بفهمد و فضای آن را کاملتر تجسم کند. در گذشته، خصوصاً در دورهٔ رنسانس، نقاشان سعی می‌کردند تا از یك نقطه ثابت به اشیاء نگاه کنند. آنها تصور می‌کردند که برای نمایش هر موضوعی، «مثلا یك چهره»، باید تنها از یك زاویهٔ خاص به آن نگاه کرد و فقط یك حالت از چهره یا موضوع را که زیباتر بر روی تابلو نقاشی ثبت نمود. مثل: (مونالیزا) امروزه به کمك دوربین

● الفبای ماشینی اثر ـ فرناند لژه

عکاسی می‌توان به سادگی حالتهای زیبای هر موضوعی را در یك لحظه ثبت کرد. نمایش یك زاویه از چهره، خواه به صورت عکاسی باشد یا نقاشی نمی‌تواند تمام خصوصیات موضوع را نمایش دهد. پس برای نمایش بهتر و معرفی کاملتر، باید از تمام جهات به موضوع نظر انداخت و آن را، نشان داد.

کوشش نقاشان کوبیست برای در اختیار گرفتن دیدگاههای متعدد، خصوصاً در دورهٔ تحلیلی به همین منظور بود بیننده ای که مقابل یك اثر نقاشی به شیوه کوبیسم قرار می‌گرفت، فضای تجسمی جدیدی را مشاهده می‌کرد که با فضای نقاشی دورهٔ رنسانس متفاوت بود. پس می‌توان گفت که نقاشی به شیوه کوبیسم، بعد تازه‌ای به نقاشی بخشید. در واقع این بعد به ابعاد متداول نقاشی یعنی طول و عرض و عمق و «بُعد کاذب» هم اضافه شد. بعد جدید را می‌توان «حرکت و زمان» خواند که بعداً مورد توجه گروهی دیگر از نقاشان قرار گرفت و بدین وسیله، آثاری تحت عنوان فوتوریسم به وجود آمد.

از دیگر نقاشان شیوهٔ کوبیسم ژوان گری، اسپانیائی بود که با پیکاسو در پاریس همکاری می‌کرد. گری سعی نمود تا جنبهٔ تجریدی کوبیسم را تخفیف دهد و در مرحله‌ای مابین طبیعت و تجرید باقی بماند. به نظر او تحول جدید نقاشی که ابتدا توسط سزان آغاز شد و سپس براك و پیکاسو آن را ادامه دادند، حرکتی بود که از طبیعت شروع شد و در نهایت به هنر تجریدی ختم گردید. این نقاش، کوبیسم را تا مرحله‌ای می‌پذیرفت که طبیعت در آن حضور داشته باشد. به همین جهت از کوبیسم تحلیلی فراتر رفت. ژوان گری، نظر خود را چنین بیان می‌کند:

● طبیعت بی‌جان اثر ژوان گری

«به نظر سزان یك بطری می‌تواند به یك استوانه تبدیل گردد. بر عکس من می‌خواهم از استوانه یك بطری بسازم سزان کوشیده است تا به ساختمان دست یابد، من از ساختمان راه را آغاز می‌کنم....»

تجربیات نهائی گری، صرفاً تجربیاتی کوبیستی بود و او به مرحله بعدی آن تمایل نشان نداد.

ژرژ براك در مورد او می‌گوید: «تنها کسی که تجربیات کوبیستی را با دقت دنبال کرده است، همانا ژوان گری است».

در مرحله دوم کوبیسم، براك و پیکاسو در مرحلهٔ طراحی، برخی از فرمها و خطوط و سطوح را نگه می‌داشتند و قسمتهائی را که برای ترکیب نهائی لازم نبود، حذف می‌کردند. بدین ترتیب تنها خطوط و سطوحی در صفحه تابلو باقی می‌ماندند که برای ایجاد هماهنگی، کمپوزیسیون نهائی ضروری به نظر می‌آمدند و هماهنگی مورد دلخواه را فراهم می‌نمودند. در نتیجه به خاطر اهمیت دادن بیش از حد به هماهنگی بین نقوش هندسی، گاهی موضوع اصلی تابلو نیز به فراموشی می‌رفت. فقط یك سری شکل‌های هندسی کوچك و بزرگ باقی می‌ماند که با چند رنگ سادهٔ تاریك و روشن شکل گرفته بود.

بعد از تجربیات براك و پیکاسو در این زمینه تمایلات دیگری بوجود آمد و مرحلهٔ جدیدی در تاریخ نقاشی آغاز شد.

● دورهٔ سوم

سومین مرحله کوبیسم به نام دورهٔ «کوبیسم ترکیبی» نامگذاری شده است (۱۹۱۳ - ۱۹۱۴) در این مرحله مواد و مصالح جدیدی در کنار رنگ و روغن به کار برده شد. موضوعات نقاشی شکل طبیعی خود را از دست دادند و به جای آنها سطوح مختلف هندسی، بر روی پردهٔ نقاشی ترسیم شدند. سطوح و خطوط مورد نظر گاهی درهم ترکیب می‌شدند و یا از زیر و روی هم می‌گذشتند و یا تکرار می‌شدند. رنگها نیز گاهی عیناً از طبیعت تقلید می‌شدند و بر سطوح هندسی جای می‌گرفتند و یا بر عکس به جای رنگهای طبیعی، رنگهای دلخواه هنرمند هماهنگی نهایی و فضای رنگین تابلو را به وجود می‌آوردند.

اولین تجربه‌های این مرحلهٔ کوبیسم با اشیاء و مواد جدید توسط «براك و پیکاسو» آغاز شد. به کار گرفتن موادی از قبیل شن و ماسه، بریده‌های جراید و شبکه‌های سیمی و تخته و یا تکه‌های پارچه، نمای ظاهری تابلوها را تغییر داد و بافت «تکسچر» جدیدی را در فضای تصویر برای بینندگان عرضه داشت.

از زمانی که پیکاسو، برخی اشیاء و مواد را - مانند چوب - روزنامه و غیره در پرده‌های نقاشی خود وارد کرد، راهی جدید به سوی عالم طبیعت آغاز گردید. در ابتدا سعی می‌شد تا با نقاشی مواد مورد نظر را نمایش دهند اما بعد از تجربیاتی چند، پیکاسو تصمیم گرفت تا مصالح را عیناً لابه لای سطوح و نقوش رنگین بچسباند. بدین ترتیب اصطلاح دیگری در شیوهٔ نقاشی مرسوم گردید. این اصطلاح «کلاژ» به معنی چسباندن است.

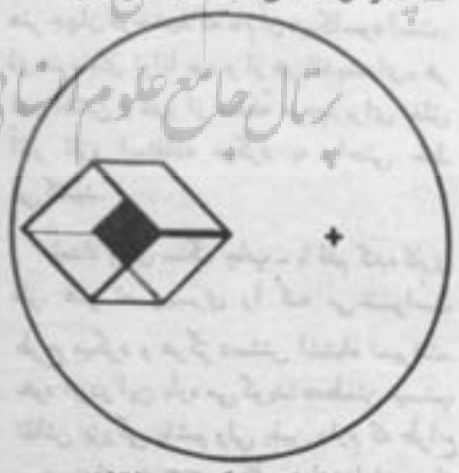
نقاشی به شیوه «کلاژ»، آغاز حرکتی دیگر در هنر نقاشی بود که ابتدا به صورت نقوش برجسته بر روی بوم نقاشی انجام شد، اما بعداً به صورتهای سه بعدی کامل در آمد و در مجسمه سازی نیز معمول گردید. در این دوره دو نقاش دیگر فرانسوی که تجربیات کوبیسم مقدماتی خود را طی کرده بودند به پیشروان شیوهٔ کوبیسم پیوستند. یکی از آنها «ژوان گری» بود که تحت نفوذ براك و پیکاسو روش قبلی خود را تغییر داد و تا حدودی شبیه آنها به نقاشی ادامه داد. وی در مورد شیوهٔ کار خود می‌گوید: «از یك استوانه، یك بطری می‌سازم...» او می‌خواهد بگوید که پیچیدگی فرم بر روی بوم نقاشی فهم آن را مشکل می‌سازد. باید همه اشکال تابلو به ساده‌ترین شکل ممکنه تجزیه شود و به صورت شکلهای هندسی ساده در آیند. بعد از دورهٔ کوبیسم ترکیبی، براك و پیکاسو، راهی جداگانه در پیش گرفتند.

ژرژ براك که روحیهٔ آرامی داشت، با همین شیوه تا پایان عمر کار کرد و زیاد از آن دور نشد. پابلو پیکاسو، بر عکس وی، با روحیه‌ای متغیر و رفتاری عجیب و غریب، گاهی خشمگین، گاهی آرام و گاهی انقلابی و گاه بی خیال، با پشتکاری باور نکردنی تا آخرین لحظات زندگی با قدرت تمام کار کرد...

● پرسپکتیو و کوبیسم

نقاشان کوبیست، تنها کوشیدند صورتبندی بصری جدیدی از ابعاد گسترش یافتهٔ محیطی بسازند. آنها به درستی دریافتند که پرسپکتیو ثابت برای بیان وقایع فضائی پویا، کافی نیست و طرحهای متعدد پرسپکتیو همگاه را تجربه کردند. اما نقشی که به این ترتیب به دست آمد هنوز چنان پیوند نزدیکی با مفهوم کهنهٔ شیئی داشت که نمی‌توانست تمام امکانات تجربهٔ فضائی زندگی امروزی را بپذیرد. هر قدر محیط، پیچیده‌تر بود و تفاوت میان تجربه‌ها بیشتر، ساده کردن زبان ضروری‌تر می‌شد. در یك معادلهٔ ریاضی عناصر تا آنجا حذف و ساده می‌شوند که ساخت بنیادی متعادل باقی بماند.

نقاشان فرایندی مشابه اختیار کردند معادله بصری خود را از تمام عناصر غیر اساسی پیراستند و تصویر را به ابتدائی‌ترین ساختار آن کاهش دادند. (شکل زیر)



ال لیسیتسکی، برون ۱۹۲۵

کار نقاشان کوبیست، محدود می‌شد به گشودن راه برای بهتر به بازی گرفتن نیروهای تجسمی روی سطح تصویر و اعلام این موضوع که نقش زندگی مستقل خود را دارد و نیروهای تجسمی خطها و سطحها می‌توانند بدون بازنمائی چیزها، احساس فضائی بیافرینند. هر قدر تلاش آنها در

● طبیعت بیجان و چراغ نفتی اثر ژوان گری

سازماندهی این نیروها دلیرانه‌تر بود تفاوت میان طبیعت سطح تصویر و نظم بصری - هندسی خیالی دنیای اشیاء بیشتر نمایان می‌شد. به تدریج شروع شد به اینکه سطح را بنایی با قوانین ویژهٔ ساختاری خود تصویر کنند و فرض را بر این بگذارند که این قوانین نمی‌توانند با قوانین آشنای جهان علمی در آمیزند یا تعویض شوند.

بدین ترتیب، یکی از مهمترین دستاوردهای کوبیسم، نمایش فضای تصویری نوین بود. این فضای تصویری با آنچه که در دورهٔ رنسانس مرسوم بود تفاوت داشت. هنرمندان دورهٔ رنسانس سعی می‌کردند تا موضوعات خود را طوری نقاشی کنند تا بهترین دید طبیعی (ناتورالیستی) را داشته باشند. به همین جهت عناصر کار خود را از قبیل خط، سطح و رنگ، آنچنان انتخاب می‌کردند که بتوانند طبیعت را هر چه بهتر کپیه و معرفی نمایند. در این حالت خط، سطح و رنگ به خودی خود به صورت مجرد نقشی به عهده نداشت. در آن دوره از علم پرسپکتیو صرفاً برای بهتر نشان دادن موضوعات و القای فضای سه بعدی بر روی سطح، استفاده به عمل می‌آید.

اما در اواخر قرن نوزدهم که پل سزان، تا حدودی قواعد قدیمی پرسپکتیو را نادیده گرفت و در رویت اشیای طبیعی، روش تازه‌ای را مطرح کرد. عملاً اصول قدیمی پرسپکتیو کنار گذاشته شد. سپس نقاشان کوبیست به جای انتقال حجم فیزیکی، مدلهای خود بر روی سطح نقاشی، سطوح مختلف را به نمایندگی حجمها بکار بردند و خصوصاً دیدگاه‌های متعددی را در رویت شکلها انتخاب نمودند. ایشان گاهی خطوط را تخریب می‌کردند. گاهی نیمرخ و تمام رخ را درهم ادغام می‌نمودند. نیز گاهی از زوایای مختلف یك شیئی طرحهائی می‌کشیدند که

در کار اصلی بخشی از آنرا ثبت می کردند و برخی دیگر را نادیده می گرفتند. همهٔ این کارها فضای تصویری نوینی را در عالم نقاشی به وجود آورد.

در این زمینه بهتر است توضیحات بیشتر را از زبان یکی از پایه گذاران مدرسهٔ هنری «باهاوس» بشنویم: «نقاشان روزگار ما، قدرتهای خلاقه خود را برای بوجود آوردن درکی نواز فضا و یا یك دید جدید بکار برده‌اند، و این اصل آن چیزی است که امروزه بدان نایل شده‌اند. در تاریخ نقاشی، محتوای آنچه که تاکنون نقاشی شده، در مقابل مسألهٔ مهمتر فضا، از اهمیت می‌افتد. توجه کنید که چه مدتی صرف شد که نقاش، چگونگی مناظر و مرایا (پرسپکتیو) را در نقاشی کاملا درك کند. فهم هنری ما اکنون از این پیشتر رفته است. امروز ما با مسائل جدیدتری مثل بعد چهارم و همزمانی حوادث روبرو هستیم که برای ادوار پیشین غریبه بودند اما اکنون جزء لاینفك مفهوم جدید از فضا به شمار میآیند. هنرمند اغلب آمدن کشفی را بیش از آمدن حس می کند. علم اکنون از بعد چهارمی از فضا سخن می گوید که معنایش وارد کردن عاملی از زمان در فضا است.

● رنگ و فرم در کوبیسم

رنگ و فرم مهمترین عناصری هستند که فضای تابلو را شکل میدهند. هریك از این دو عامل در ایجاد فضای تابلو سهمی مستقل دارند. اولین کوشش برای شناختن رابطه رنگ و «فضای جدید» توسط نقاشان امپرسیونیست صورت گرفت. آنها عملاً رنگ را مستقل از مضامین تابلو و شباهت ظاهری با موضوعات نقاشی، به مورد آزمایش و تجربه قرار دادند. لکن توجه این نقاشان به شباهت ظاهری رنگهای تابلو با اصل آن در طبیعت، مانع شناختن عمیق این عنصر در رابطه با فضای تجسمی رنگ گردید، تا آنکه نقاشان کوبیست ـ که رنگ را کاملاً مستقل از مضامین طبیعی تابلوهای خود بکار می گرفتند ـ آن را با توجه به قوانین مختلف رنگها، در سطوح و فرمهای مورد نظر جای دادند، و فضای تجسمی مجردی از این نظر بوجود آوردند. توجه بیش از حد برخی از نقاشان کوبیست به عنصر رنگ، سبب شد تا نقاشان جدیدی در این شیوه پیدا شوند. یکی از این نقاشان «روبردلونه» فرانسوی بود. دلونه آثاری به وجود آورد که در آن عنصر رنگ به عنوان عنصر برتر بکار گرفته شده بود. وی با استفاده از رنگهای خالص طیف رنگی، و در کنار هم قرار دادن رنگهای مکمل و رعایت تضاد همپایه ۲، عملاً ارزشهای دینامیکی را به معرض نمایش قرار داد. شیوهٔ نقاشی او را تحت عنوان «اورفیسم» می‌شناسیم. این اصطلاح را برای اولین بار گیوم آپولی نر نویسندهٔ فرانسوی در سال ۱۹۱۳ به خاطر کیفیت شاعرانهٔ آثار دلونه به کار برد.

● پیکاسو

پیکاسو، نابغه بزرگ نقاشی و طراحی این قرن، در اسپانیا به دنیا آمد، در آن زمان که او به دنیا آمد وفاداری به طبیعت و داستان سرائی به وسیلهٔ نقاشی، مفهوم واقعی هنر، شناخته می‌شد. آبرنگی که در کودکی از چهرهٔ پدرش ساخته، و تابلو رنگ و روغن اطاق بیمار که در ۱۶ سالگی با پیروی از سنتهای کهن نقاشی کرده است، او را برای تمام عمر در ردیف نقاشان دست سوم و گمنام قرار میداد، در نوزده سالگی به پاریس که مرکز تجدید حیات هنر به شمار می‌رفت سفر کرد. جوان پرشور اسپانیائی، ماتم زده و گرسنه با پشتکار خستگی ناپذیر، سبك و روش همه هنرمندان قدیم و جدید را بررسی کرد و هر چه احتیاج داشت از آنها آموخت، از نتیجهٔ آنهمه عطش و تلاش، ستاره‌ای در افق هنر جهان درخشید که نام آن «پیکاسو» است. او هنرمندی توانا بود و از هر اندیشه‌ای، هر قدر خشن و دور از سلیقهٔ مردم، برای خلق آثار تازه استفاده میکرد به راحتی خط می کشید.

بامداد روی سنگ چاپ ـ با قلم کنده کاری فلز، هر تصویری را که می‌خواست طرح میکرد و هرگز دستش اشتباه نمیرفت. خود او در این باره می گوید: «مطمئن نیستم، نقاش بزرگی باشم ولی یقین دارم که طراح برجسته‌ای هستم». پیکاسو با هزاران سبك طراحی کرد. هنر آفریقائی، هنر اقیانوسیه و نقاشی سزان تحول تازه‌ای به کار او داد. فرمها و خطهای هنری در طراحی او پیدا می‌شوند. در طراحیهایش بعضی از سطحها را صاف و برخی را مثل مجسمه برجسته می کرد. در تابلو گرنیکا، که در انتقاد از آدم کشی نقاشی شده، خطوط بریده فرمهای سه گوش و شکلهای دگرگون شده محتوای تابلو را به وجود آورده است.

با وجود قدرتی که در طراحی و استفاده از خط داشت، تابلوهای او به ندرت به تکامل می‌رسیدند برای تجسم تأثیرات قوی و ایجاد ارتباط بهترین شکلها، هر تابلو را چندین بار تکرار می کرد و هر بار مسأله تازه‌ای را در آن تشدید می‌نمود. از طرحهای پیکاسو دو مطلب را می‌توان به طور خلاصه یاد گرفت:

۱ـ هر جسم، هر حالت و هر حرکت و هیجانی را می‌توان با خط مجسم کرد.

۲ـ بوسیلهٔ طراحی از اجسام، دست طراح به ابزاری بدل میشود که اندیشه‌اش و احساسش را به راحتی، مجسم می کند.

● شرحی بر تابلو «گورنیکا»

پیکاسو، آثار بسیار متنوعی با موضوعات مختلف عرضه کرده است. او علیرغم عدم توجهش به سیاست، عظیم‌ترین اثر خود را با موضوعی انقلابی ـ سیاسی، به صورت نقاشی دیواری بوجود آورد. این اثر به نام «گرنیکا» نامیده می‌شود که در سال ۱۹۳۷ نقاشی شده است. پیکاسو این اثر را به صورت امانت در اختیار موزهٔ هنر نوین نیویورك قرار داد، تا روزی که صلح به اسپانیا برگردد وی بتواند تابلو را به آنجا منتقل کند.

این نقاشی در رابطه با جنگهای داخلی اسپانیا کشیده شده است و احساسات پرشور پیکاسو را به طرفداری از محرومین و جنگزدگان نشان می‌دهد. موضوع تابلو که از واقعه بمباران گرنیکا (یکی از ایالات شمالی اسپانیا) الهام گرفته شده به کمك تصاویر نیرومند و فرمهای سمبلیك شیوهٔ کوبیسم به اجرا در آمده است. این اثر در عین حال که دارای خصوصیت «اکسپرسیونیستی» است از لحاظ فرم و ترکیب بندی دارای استحکامی قوی و تعادلی بی نظیر می‌باشد. در سمت راست تابلو صحنه آتش سوزی پس از بمباران به چشم می‌خورد. انسانی دستهای خود را سوی آسمان بلند کرده است و از بالا فریادرسی می‌طلبد. در سمت چپ تصویر مادر و بچه‌ای با همان حالت، تعادل نقاشی را برقرار می کند. اسپانیا مرکز گاوبازی است و

● تابلو گورنیکا اثر پابلو پیکاسو موزه هنر مدرن نیویورك

گاو وحشی در این کشور به عنوان سمبل نیرومندی و تهاجم به کار می‌رود. از این سمبل در قسمت چپ تصویر استفاده شده است و در پائین، نقش هیکلی انسانی به چشم می‌خورد. گوئی قهرمان گاوبازی است که توسط گاوی ـ که در بالای سرش مغرورانه ایستاده ـ از پا در آمده است. در دست قهرمان، شمشیر شکسته با شاخه‌ای گل قرار دارد که نشانهٔ پایداری و استقامت می‌باشد. در قسمت میانی تابلو هیکل اسبی که در حال نعره کشیدن است، لحظه حادثه را نشان می‌دهد. در میانه تابلو صورت یك قهرمان با چراغی در دست دیده می‌شود که در حال ورود از دروازه‌ای به صحنه است تا آرامش را برقرار کند و با نور صلح فضای تاریك جنگ را روشن می‌سازد.

از لحاظ ترکیب بندی، اشکال دارای تعادلی کامل هستند و مانند آثار سزان و نقاشان دورهٔ رنسانس از هماهنگی تمام برخوردار می‌باشند. رنگهای تابلو محدود به رنگ مایه‌های خاکستری و سیاه است. تنها در برخی قسمتها خاکستریها کمی با زرد و آبی و صورتی رنگین شده‌اند.

پیکاسو با خشمی نفرت بار از وضع دردناك انسان که با نیروهای اجتماعی سرکوب شده است، در تابلویی از عدم تجانس میان زندگی، آن طور که هست و آن طور که باید باشد، پیکره‌های انسانی را در اشکالی تحریف شده با درد و رنج باز می‌نمایاند. لبها و دهان، بینی و سوراخهای بینی از وحشت شکل گرفته‌اند که در عین دوری بسیارشان از واقعیت تجربی، به دلیل وجود نشانه‌های آشنا به تماشاگر نزدیکند. اشکها به مثابهٔ بمبهایی در حال انفجارند. روابط تجسمی متقابل خطها، سطحها و بافتها همچون انسانهای رنجدیده عمل می‌کنند. خطها سعی می‌کنند از سطح تصویر بگریزند و با خشمی تصویر ناپذیر در حال فرارند. سطحها با توالی و زینی همدیگر را دنبال می‌کنند. آن گونه که فریاد آژیر خطری را به خاطر می‌آورند. بافتها مثل سرنیزه‌هائی که در تنی زنده فرو می‌روند، سطح را می‌درند. اما همه این نیروهای تجسمی خشمناك همچون توالی ای بصری که در آنها هر بخشی بخش دیگر را می‌طلبد و تنها می‌تواند از طریق آنها هستی یابد، سازمان یافته‌اند. نقشی راستای نقش دیگر را پی می‌گیرد، در کلیت موزون تصویر ارزشی تکرار می‌شود یا ارزش قبلی را که نقض می‌کنند. دو سیستم متناقض یعنی ـ سازماندهی تجسمی ـ پیام نظم و سازماندهی کلیت معنائی، پیام بحران در کلی تفکیك ناپذیر در هم آمیخته‌اند.

در تابلوهای کوبیستها، در مجموع، پیوند بین عوامل با هدف روشن ساختن شیئی در همهٔ جنبه‌های فضائلی قابل رویتش انجام می‌شد. پیکاسو با نشان دادن دو چشم از نیمرخ و اعضای بدن که به صورت نامتعادلی بزرگتر نشان داد و نیز دیگر کوبیست‌ها، همهٔ آثارشان بیانگر این نکته است که می‌توان حقایق بیرونی را با قواعدی غیر قراردادی به نمایش گذارد....

مآخذ •

شیوه‌های نقاشی از رنسانس تا هنر معاصر تالیف دکتر محمد حسین حلیمی

زبان تصویر ترجمهٔ: فیروزه مهاجر

شیوهٔ طراحی، محسن وزیری مقدم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پرتال جامع علوم انسانی