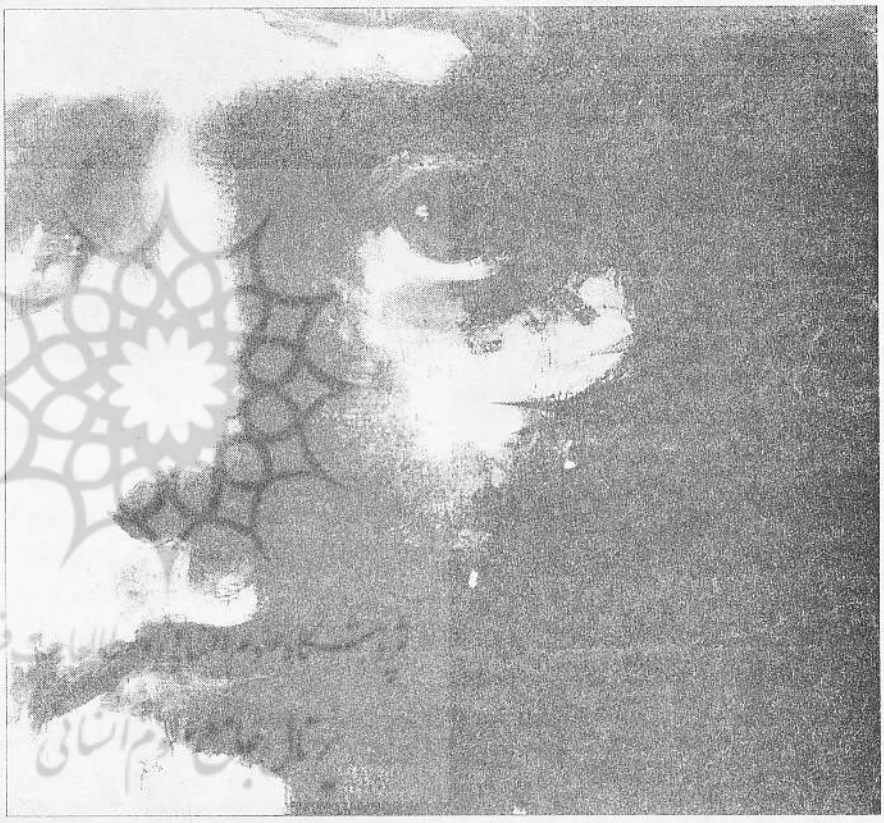
Oldmasterism

رویکرد دوباره به‌استادان پیشین

علی‌اصغر قره‌باغی



تونی شرمن: چهرهٔ ناپلئون

بحرانی که در چند دههٔ پایانی قرن بیستم گریبان هنرهای تجسمی، به‌ویژه نقاشی را گرفت، گروهی از نقاشان را به‌این فکر انداخت که با روی آوردن به شیوه‌های استادان گذشته و یاری جستن از منبع لایزال هنر آنان، بار دیگر سنت نقاشی را احیا کنند و این بخش از فرهنگ انسانی را از یک تبعید صدوپنجاه ساله به‌ساحت هنر امروز بازگردانند. این گروه از نقاشان معتقدند که نقاشی در روزگاران گذشته و در حضور هنر رامبراند و روبنس و گویا و شماری از نقاشان نیمهٔ اول قرن‌نوزدهم فرانسه به‌اوج خود رسید اما از نیمهٔ دوم همین قرن و با آغاز مدرنیسم، به‌علت مسامحه‌ها و بی‌اعتنایی‌های پی‌درپی به‌کج‌راهه کشانده شد و به‌پیروی از مدرنیسمی لجام گسیخته همچنان در این کجراهه رفت و رفت تا جایی که عرب نی‌انداخت و کارش به فلاکت و افلاسی کشید که در پایان قرن بیستم شاهد آن بودیم. امروز عارضه‌های این بحران، بیش از هر زمان دیگر، فضای نقاشی را تیره و تار کرده است. از پس‌مانده‌های مدرنیسم و سردرگمی‌های پست‌مدرنیستی بوی امیدی نمی‌آید و اگر تا دیر نشده و نقاشی سنتی از یادها نرفته اقدامی صورت نگیرد، باید فاتحهٔ نقاشی را خواند و فقط به دیدن نمونه‌های گرد و غبار گرفتهٔ آن در موزه‌ها دلخوش بود. به‌اعتقاد این نقاشان، امروز باید نقاشی را از همان دوران اوج و شکوفایی دنبال کرد و با حرمت نهادن به‌دستاوردهای پیشینیان و تأمل در میراث‌های گذشته دید که چه مدرنیسم تازه‌یی در پی خواهد داشت، چرا که آن‌چه پیشتر به‌نام مدرنیسم تجربه شد، آش دهان سوزی نبود و با تمام امکانات و آزادی‌هایی که در اختیار داشت کارش به‌ورشکستگی کشید. البته باید این نکته را هم درنظر داشت‌که نقاشانی که به‌استادان پیشین روی‌آورده‌اند از شهامت و شایستگی و مهارت‌های فردی در طراحی و نقاشی برخوردارند و ضمن تجهیز خود به ذخایر تجسمی و فرهنگ تصویری، می‌دانند که حضور در این عرصه و آراستن بدعت‌های پیشینیان با بدایع تازه کاری است کارستان؛ می‌دانند که این کار توشه و توان و مهارتی دیگر می‌طلبد و با اکتفاکردن به‌چند شعار مدرنیستی و قمپزهای ایجابی، باری به‌منزل نمی‌رسد.

واقعیت آن است‌که امروز دوگونه تاریخ هنر وجود دارد: یکی آن که به‌دست تاریخ‌نگاران و منتقدان پیشین نوشته شده و دیگری تاریخی که از نسلی از هنرمندان به‌نسل‌های بعدی رسیده است؛ اولی تاریخ «چه» است و دومی تاریخ «چگونه». تاریخ دوم، به‌رغم آن چه ممکن است تصور شود، تنها به‌چگونگی تکنیک و فوت‌وفن‌ها محدود نمی‌ماند و چگونگی‌های ساختاری، بیان تجربیات انسانی و شگردهای انتقال آن به‌تماشاگر را هم شامل می‌شود. آن‌چه امروز به‌عنوان oldmasterism توجه شماری از هنرمندان را به‌خود معطوف داشته است همین «چگونگی»هاست. نقاش سنت‌گرا می‌خواهد رها از تاریخ‌هنر و طبقه‌بندی‌های آن و بدون سرسپردگی به‌مکتب و مشرب خاص و ایسم‌های جوراجور، به‌شکلی ریشه‌یی به سنت نقاشی بپردازد و از آن درس بگیرد. البته باید این نکته را هم

به‌خاطر سپرد که معنایی که امروز از «سنت نقاشی» مراد می‌کنیم، میراث مشترک و طیف گستردهٔ یک سنت هنری است و تفاوت آن با «نقاشی سنتی» که پا در قید و بند سنت‌های بازدارنده دارد زمین تا آسمان است. و باز برای رفع شبهه بد نیست این را هم مصرح کنیم که منظور از سنت نقاشی و شیوه‌های استادان، نمایش تسلط بر تکنیک و تعینات فردی و منریسم نیست بلکه اصول و قواعدی معتبری است‌که در این هنر اعمال شده است.

تونی شرمن، یکی از نقاشانی است‌که با وقت‌شناسی تاریخی، شکلِ سنتیِ نقاشی را به‌سان یک ابزار بیان مؤثر به‌کارگرفته است و می‌کوشد تا به‌سهم و بضاعت خود به داد سنت نقاشی برسد. او ده‌ها تابلو از چهرهٔ ناپلئون و شماری از شخصیت‌های تاریخی انقلاب فرانسه را در بوم‌هایی به‌طول و عرض تقریبی دومتر نقاشی کرده است. شرمن در چارچوب سنت نقاشی کار می‌کند، هم از شیوه‌های سنتی بازنمایی بهره می‌گیرد و هم از تکنیک‌های جدید عکاسی و سینما و می‌خواهد از این راه تکان و تکاملی به نقاشی بدهد. بیشتر نقاشی‌های شرمن شکل یک کلوزآپ را دارد و چهره‌هایی را که نقاشی می‌کند «پرتره‌های قانونی و محکمه‌پسند» می‌نامد. نقاشی‌هایی که تونی شرمن از چهرهٔ ناپلئون کشیده طیف گسترده‌یی از جوانی تا میانسالی این امپراتور را دربر می‌گیرد. نقاشی تونی شرمن از یک‌سو نمایش مهارت‌های مهجور مانده و از یاد رفته محسوب می‌شود و از سوی دیگر شایستگی آن را دارد که همانند متنی تجسمی برای آگاهی یافتن از جزییات چهرهٔ یک روان‌نژند بزرگ قرائت شود. نقاشی شرمن چهره‌پردازیِ دقیق یکی از دیوانگانی که هربه‌چندگاهی یکی از آن‌ها نقشی هولناک در صحنهٔ تاریخ ایفا می‌کند و مادهٔ خامِ نمایش پلشتِ آن‌ها را زندگی انسان‌های بی‌گناه و بی‌پناه فراهم می‌آورد. چهره‌یی که شرمن از ناپلئون پیش روی تماشاگر قرار می‌دهد با آن‌چه پیشتر ژاک داوید و گرو و مسونیه و شماری دیگر از نقاشان فرانسوی نقاشی کرده‌اند، تفاوت دارد. کار شرمن نوعی فرافکنی گذشتهٔ دور درگذشتهٔ نزدیک یا زمان حال است و از زمان حال به‌آینده‌یی فرضی و تصوری تابانده می‌شود. به‌بیان دیگر، شرمن در حاشیه‌های نهاییِ زمان حال کار می‌کند و با هر ضربهٔ قلم‌مو و هر رنگی که بر بوم خود می‌گذارد، به‌بخشی از واقعیت‌های تاریخی و سنت‌های بصری هم اشاره می‌کند. واقعیتی که تصویر می‌کند شکل جوهرهٔ زمان را دارد و گذشته‌یی آمیخته به‌زمان حال و آینده و تاریخ و شرایط حاکم بر آن را به‌نمایش می‌گذارد. سلسله پرتره‌های شرمن در واقع مهر تأییدی است بر مفهومی که هایدگر از تاریخ داشت و می‌گفت:

تونی شرمن: چهرهٔ شارلوت کورده

«تاریخ توالی دوران‌ها نیست، بلکه نمایش بی‌همتای تشابه‌هاست.»

پرداختن تونی شرمن به چهرهٔ ناپلئون، شکل مطالعهٔ دقیق یک باستان‌شناس را دارد؛ می‌خواهد به‌هر ترفند و تعبیه‌یی که شده به‌توتوی شخصیت مالیخولیایی مضمون خود نقب بزند و برای همین هم هست‌که هر پرتره‌اش شکل یک کلوزآپ دقیق را به‌خود می‌گیرد و چنین به‌نظر می‌آید که از دریچهٔ لنز یک دوربین ذهنی در انگیزه و مضمون نقاشی خود نگریسته است. مضمون هم به‌همین دوربین چشم دوخته است، اما از آن‌جا که می‌دانیم در زمان ناپلئون دوربینی در کار نبوده، می‌توان گفت که نگاه ناپلئون به‌آینه دوخته شده است؛ در جوانی آیندهٔ خود را می‌بیند و در میانه‌سالی، گذشته را می‌کاود. یکی از جاذبه‌های نقاشی شرمن آن است‌که در سطح پرده‌های بزرگ او به‌طور همزمان، هم یک چهره را می‌بینیم و هم سطح‌گسترده‌یی را که به‌زیباترین و ماهرانه‌ترین شکل ممکن نقاشی و رنگ‌آمیزی شده است.

آد نردرُم یکی دیگر از نقاشانی است‌که به‌شیوهٔ استادان پیشین نقاشی می‌کند. نردرم، برخلاف تونی‌شرمن که بیشتر کلوزآپ چهره‌ها را تصویر می‌کند

تونی شرمن: چهرهٔ ناپلئون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و جایی برای پس‌زمینه و چشم‌انداز باقی نمی‌گذارد، بخشی از پرده‌های خود را با یک چشم‌انداز گسترده می‌پوشاند اما این چشم‌انداز، یا محو و تاریک است و یا بی‌جان و تهی و خنثی. انگار فیگورهایش در برابر یک بی‌مکانی مطلق، و فضایی از قماش همان چشم‌اندازی که در پس‌زمینهٔ مونالیزای دا وینچی دیده می‌شود ایستاده‌اند. انسان‌های نقاشی‌های نردرم، ارواحی را می‌مانند که یک‌چند در برابر چشم تماشاگر تجسد یافته‌اند. این انسان‌ها، هم در تضاد با خویشتن تصویر شده‌اند و هم در تضاد بافضایی که پیرامون آن‌ها را احاطه کرده است. حالت‌شان به‌گونه‌یی است‌که گویی برای دست‌یافتن به‌خویشتنِ خویش، ناگزیر از توصیف خود هستند اما با همین تعریف و توصیف هم جفت‌وجور در نمی‌آیند. برهوتی که پیرامون فیگورهای نردرم را فراگرفته، نماد بی‌اعتنایی‌های خصومت‌آمیزِ جهان امروز است. این انسان‌ها چیزی دربارهٔ هویت خود نمی‌دانند، آدم‌هایِ تنهایی هستند که در برهوتِ هستی به‌سوی نیستی پیش می‌روند و با این همه در برابر یک‌دیگر قدعلم می‌کنند و جبهه می‌گیرند. اگر هم گاه‌گداری بخواهند با دیگران همدلی کنند، توانش را ندارند و انگار از ازل اعتنا کردن و اهمیت‌دادن به‌دیگران در سرشت آن‌ها تنیده نشده است. می‌دانند که برای دیگران اهمیت قایل‌شدن و دلنگران سرنوشت دیگران بودن از نخستین ویژگی‌های انسانیت است اما چه‌می‌توانند کرد هنگامی‌که حتی حضور و هستی خودشان هم بی‌اهمیت انگاشته شده است. برخی از انسان‌هایی که نردرم نقاشی می‌کند از نوعی فلج جسمانی که نشانه‌هایی از فلج حسی و عاطفی را هم در خود دارد رنج می‌برند. برخی دیگر که در ظاهر عیب و ایرادی ندارند، گرفتار آسیمگی‌های روحی هستند و گویی به‌شکلی صریح و آشکار انکار شده‌اند. نقاشی نردرم تراژدی و بیان تلخ کنارنهادن انسان و انسانیت است و از همین رهگذرهم هست که برخی از فیگورهایش به پوست و گوشت، یعنی به حد اقل هستی خود کاهش یافته‌اند. نردرم بیشتر فیگورهای خود را که گویی واپسین دم زندگی را می‌گذرانند و در لبه‌های نیستی قرار دارند به همان عریانی روز تولدشان تصویر می‌کند بی‌آن‌که نشانی از رستاخیز در برهوت پیرامون آن‌ها دیده شود. به‌عنوان نمونه در تابلوی «دوشیزهٔ مرده و پیرمرد» تفاوتی میان دوپیکر زنده و مرده دیده نمی‌شود و هر دو در جهانی بی‌روح اسیر دست سرنوشت مانده‌اند.

نردرم یک هنرمند نروژی است و نروژ هم یک سنت ادبی و هنریِ معتبر را در پس پشت خود دارد. از همین رهگذر هم هست‌که هنر نردرم، بزرگانی همچون هنریک ایبسن، کنوت هامسون و ادوارد مونک را به‌یاد

تونی شرمن: چهرهٔ روبسپیر

می‌آورد و نقاشی او را در امتداد آثار آنان جلوه می‌دهد. منبع‌لایزالی که نردرم از آن بهره می‌گیرد، اسطوره‌های اسکاندیناوی و کشورهای شمال اروپاست و از آن‌جا تا ادبیات اسکاندیناوی کهن و سروده‌ها و افسانه‌های اقوام شمالی اروپای قرون وسطی پیش می‌رود. این‌ها همان دستمایه‌هایی است‌که واگنر هم از آن بهره‌ها گرفت. اما زیبایی که نردرم به‌آن فکر می‌کند و نمایش می‌دهد، از جنس همان زیبایی‌هایی است‌که استادان گذشتهٔ سنت نقاشی نمایش می‌دادند و در سنجش با آن‌ها، ادوارد مونک بسیار مدرن به‌نظر می‌آید.

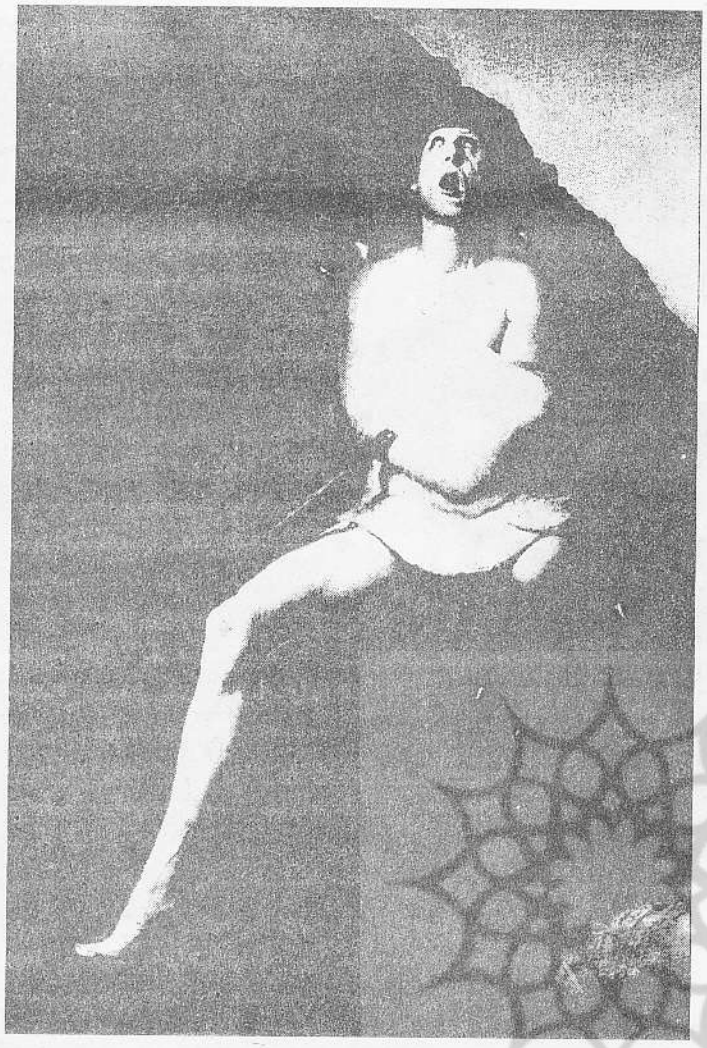
نقاشی نردرم طغیانی است برضد مدرنیسم افراطی و اگر گاه‌گداری در آن اشاراتی به اگزیستانسیالیسم، یعنی یک جنبش مدرنیستی دیده شود، در عمل بر پایان مدرنیسمِ هنرهای تجسمی تأکید دارد. نردرم حتی صحنه‌آرایی نقاشی‌های خود را هم به‌پیروی از استادان پیشین انجام می‌دهد و آثارش را به‌شکلی تئاترگونه درمی‌آورد. اما بااهمیت‌ترین کیفیتی که از نقاشان پیشین آموخته، اجرای زیبا و انتقال ماهرانهٔ مضامین پیچیدهٔ انسانی است. آموخته استکه چگونه زیبایی را پررمزوراز نمایش دهد و تماشاگر را به‌درون فضای تابلوی خود بکشاند. ورود تماشاگر به‌درون پردهٔ نقاشی فقط از سر کنجکاوی نیست بلکه برای مشارکت هم هست. باز باید توجه داشت‌که وقتی می‌گوییم روش پیشینیان، مراد تنها ظاهر و مهارت‌های تکنیکی نیست بلکه منظور شگردها و راهکارها و کیمیاگری‌های تجسمی و حتی مناسبات اجتماعی هم هست. به‌عنوان نمونه زیبایی که نردرم می‌آفریند، زیبایی محو و تیره‌یی است‌که لطیف‌تر از زیبایی رنسانسی است و شگرد نمایش آن را از رامبراند، یکی دیگر از نقاشانِ شمالِ اروپا آموخته است. رامبراند نور و سایه را به‌هم می‌آمیخت و کارش سرشار از اشاراتِ تلویحی به ژرفای روحیات انسانی بود. نقاشی‌های نردرم، با تیره‌نمایی‌های هنرمندانه‌یی که در آن‌ها به‌چشم می‌آید، فشرده و چکیدهٔ یک درام روحی است، به‌تضاد میان تیره‌گی و روشنایی یعنی زندگی و مرگ اشاره دارد و از موضع و منظر روان‌شناختی، بسیار واقع‌گرایانه است.

یکی دیگر از نقاشانی که می‌توان او را هم با قید احتیاط و پاره‌یی ملاحظات در زمرهٔ پیروان استادان پیشین به‌شمار آورد کریستوفر لُبرون نام دارد. لُبرون به‌تأثیر از دلاکروا، پوویس دُشاوان، گوستاو مورو، اُدیلُن رُدَن و بوکلین نقاشی می‌کند اما تأثیرپذیری‌هایش از

ویلیام ترنر چهره‌یی آشکارتر دارد. این نقاشان همه رمانتیک و نمادگرا بوده‌اند و خود لبرون هم شیفتهٔ فضاهای وهمی و مالیخولیایی و کیفیت‌های مرثیه‌یی نقاشی‌های اواخر قرن نوزدهم اروپاست. شهسواران تنها، اسب‌های بالدار، زمین و آسمان و خورشید و ماه و درختان نقره‌یی، نیمی برآمده از افسانه و برگرفته از آثار استادان پیشین و منظره‌پردازانی همچون کورو است و نیمی دیگر ریشه در خیال‌بافی‌های خود او دارد. به‌همین اعتبار هم می‌توان گفت‌که واقعیت فیگورهای لبرون به‌صورت یک واقعیت ژنریک، مستقل از هر متن و روایت پدیدآمده و رها از هر نماد و معنا، سرشار از شعر و شاعرانگی جلوه می‌کند.

لبرون بعد از نمایشگاهی که در ۱۹۹۴ برگزار کرد، دو سالی را به‌مطالعه و تهیهٔ پیشطرح گذراند و در ۱۹۹۶، به‌سبک‌وسیاق استادان پیشین، تزیین یک کلیسا در شهرلیورپول را پذیرفت. او در این کار کوشید تا به‌نقاشی سنتی، شکلی انتزاعی بدهد و حرکت به‌سوی نقاشی انتزاعی را از راهی متفاوت با آن‌چه پیشتر در مدرنیسم آزموده شد و به‌بن‌بست رسید تجربه کند. لبرون با بلندپروازی تمام، کار خود را با سنت غول‌آسای نقاشی اروپا می‌سنجد اما در عین‌حال می‌کوشد نقاشی‌هایش شکل فرازهایی از نقاشی قدما را نداشته باشد. برخی دیگر از نقاشان مایه‌دار هم، از جمله کارلو ماریا ماریانی، که پیشتر به‌تفصیل به‌کارهای او پرداخته‌ام، زیر لوای پست‌آوانگاردیسم به‌آثار پیشینیان روی آورده‌اند.

به‌طور کلی می‌توان گفت‌که امروز oldmasterism طرفداران بسیار پیدا کرده است اما شمار نقاشانی که به‌این شیوه کار می‌کنند بسیار اندک است و دلیل آن را هم باید در ناتوانی‌های تکنیکی و کمبود مهارت در نقاشی دانست. این کمبودها و تهی بودن کیسه از ذخیره‌های تجسمی همه زیر سر مدرنیسم کاذب و بی‌حدوحصاری است‌که بیش از یک قرن برسنت نقاشی سایه انداخت و امروز هم‌که تشت رسوایی آن از هر بامی فروافتاده نقاشان دست از سر آن بر نمی‌دارند، چراکه آن را بهترین مستمسک برای روشنفکر نمایی و سرپوش نهادن بر بی‌مایگی‌های خود یافته‌اند. وقتی‌که در غیبت استادان سترگ و صاحبدست هر نقاش جغله توانست بی‌آن‌که مهارتی اندوخته باشد، رنگ‌مالی کند و کارهایش را با تأیید استاد و یکی دو همپالکی دیگر، قپانی به‌گالری‌دار تحویل دهد وعده‌یی هم برای تظاهر به‌فرهنگی نداشته نقاشی‌هایش را خریدند، دیگر نه‌تنها نیازی به‌مهارت اندوزی احساس نشد بلکه



آد نردرم: جزیی از آوازخوان، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۹۸۹

آد نردرم: سحرگاه، رنگ روغن‌روی بوم، ۲۸۴×۱۹۴ سانتی‌متر، ۱۹۹۰

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مهارت و کاردیدگی شکل امری مکروه را به‌خود گرفت. روز به‌روز بر خیلِ نقاشانِ آسان‌پسندِ بی‌مایه و حاضری‌خور، که به‌این شیوه‌های بی‌پروپا روی آوردند افزوده شد اما همین نقاشان، امروز که ورق برگشته است و بی‌اعتباریِ معرکه‌گیری‌های تجسمی در حضور نیازهای بصری مردم محرز شده، بد جوری سرِ گاوِ هنرِ نداشتهٔ خود را گیر کرده در خمرهٔ مدرنیسم می‌بینند. ته دل‌شان می‌خواهند مثل بچهٔ آدمیزاد بنشینند و نقاشی کنند، اما توشه و توان لازم را ندارند. نه شهامت و رک گوییِ ون‌گوگ و سزان و بازلیتس را دارند که بی‌پروا بگویند ماهرانه نقاشی کردن نهایت آرزوی آن‌هاست اما توانش را ندارند و نه دلیری آن را که خود را از به‌به و چه‌چه چهارتا نیمچه هنرمند مدرنیسم‌زدهٔ بدتر از خود بی‌نیاز بدانند. امروز رودررویِ طایفهٔ اهل هنر با آثار هنرمندانی همچون اد نردرم و تونی شرمن، به‌واکنشی دوگانه می‌انجامد: یک عده به‌پدید آمدن آثاری از این‌گونه مباهات می‌کنند و چنان‌که گویی روز حساب آمده است، بانگاهی رشگ‌انگیز، اما تحسین‌آمیز به‌کارهای آن‌ها نگاه می‌کنند و افسوس فرصت‌های از دست‌رفته را می‌خورند چراکه می‌بینند از صدقه‌سری مدرنیسم، به‌جز چند مورد استثنایی، نشانی از مهارت و چرب‌دستی نقاشانه در کسی باقی نمانده است. گروهی دیگر برای آن‌که هنر نداشته و کژ و کوژکشی‌های خود را توجیه کنند، چاره‌یی جز این

آد نردرم: جزیی از زن و دستگیرهٔ در، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۹۹۰

کریستوفر لبرون: شهسوار، رنگ‌روغن روی بوم ۱۹۸۳

نمی‌بینند که با قمپزهای ایجابی و روشنفکرنمایانه این کارها را کهنه و از مُدافتاده بنامند. نقاشان بی‌مایه فقط این را یادگرفته‌اند که همه‌چیز را از اصل تخطئه کنند و با کشاندن خود به‌زیر پروبال مدرنیسم کاذب و لجام گسیخته، خامی و خام‌دستی را مهم جلوه دهند. می‌گوییم مدرنیسم کاذب و افراطی چراکه مدرنیسم هم به‌تبحر و تجربه نیاز داشت و در بسیاری موارد، کاردیدگی و مهارت را مدد رسان می‌یافت. به‌هرحال، به‌قول نیما آن‌که غربال در دست دارد و عیار می‌زند و غث و ثمین می‌کند، در پی خواهد آمد. همیشه تاریخ است‌که حکم قطعی را صادر می‌کند، اما امروز با این واقعیت که حرمت سنت نقاشی به‌جا آورده شده و مدرنیسمِ کاذب مهمل و مهجور مانده است چه‌می‌توان کرد؟ امروز که تمام گونه‌های مدرنیسم من‌درآوردی سنگ محک خورده و نقارهٔ بی‌مایگی و ورشکستگی آن بر سر هربامی نواخته شده، چه‌طور می‌توان رنگ‌مالی‌ها و تحریف‌های بی‌دلیل را توجیه کرد؟ آیا امروز از هنرمندی بر می‌آید که آستین همت بالا بزند و مدرنیسم اصیل را احیا کند؟ آخر ناسلامتی، مدرن سنتِ قرن بیستم بود.