جستجو

هزار کوچه، هزار در

نگاهی به آثار «اندرووایث»، نقاش آمریکایی معاصر

• عبدالمجید حسینی راد

مشکل است هنر و نقاشی این روزگار را بررسی کردن، بی اینکه حال و هوای آدمهای این دوره را دریافته باشی. ظهور این گونه هنری، بدون مهیّا بودن زمینه های بروز آن ــ علاوه بر استعدادهای بالقوّهٔ هنر ــ صورت نمی‌توانست بگیرد؛ و آدم این روزگار دیری است که همه چیز را مهیّای ظهور هنر و نقاشی معاصر کرده است. در این میان او با خود کرده‌ای مواجه است که حتّی از یافتن تدبیری برای آن ناتوان مانده و تنها کورسوی گنگی، گاهی در این برهوت او را به یاد خویش می‌اندازد؛ به یاد مرغی که روزگاری گرفتار حبس نبوده و بی دلهره پَر می‌گشوده است. او اکنون پر ریخته‌ای است به دامْ الفت گرفته.

پر ریختگان در آشیان فراق را چه جای آن که هوای پرواز داشته باشند، و به دامْ الفت گرفتگان را کجا رسد که یاد عهد آشیان کنند؟ دنیا گرچه پیر است و بدسگال و آدم‌سوز و فرهاد کُش، امّا او را نه خود التفات بود به صید آدمی و پَر کَندن از او؛ آدمی خود می‌خواست و نمی‌دانست. گمشده‌ای بود برزمین؛ گمگشته‌ای مقصد از یاد برده، مقصود به فراموشی سپرده‌ای سلیمان نهاده و به دیو پناه جسته.

این همه امّا مگر توانست این نسیان زده را به نسیان غربت خویش وادارد. نه؛ که این بازمانده از اصل خویش، روزگار خویش می‌جوید و هر در که می‌زند، از سرِ گم کردن آن سرای است. نمی‌داند که این همه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در از آنِ همان یک سراست، و تا او خود را می‌گوید که «منم» هیچ دری براو گشاده نمی‌شود و همچنان سرگشته می‌مانَد در دام کوچه‌ها. و چه باید گفت در این هنگامه که هزاران دَر برانسان گشاده می‌شود و هر هزار در او را به هزار کوچه می‌برد او با زهزار درِ دیگر و هزاران کوچهٔ دیگر؟

پس چه باید بکند؟ مگر این راه را انتهایی نیست آخر؟ و مگر کسی نیست که دری بگشاید و کاسه‌ای آب خنک به این خستهٔ از رَه مانده بنوشاند؟ دستش بگیرد و او را به سرای بخواند و با او چیزی بگوید نازکتر از اندیشه و باریکتر از خیال.

پای آبله است آدمی امروز؛ بسیار راه رفته و باز برجای مانده؛ نه راهِ رفتن می‌شناسد و نه سر ماندن دارد. به تنگ آمده‌ای است که نه زینت قفس او را آرام تواند کرد، و نه دیگر پَر پریدنش برجای مانده؛ و اگر نباشد خیالِ نیستانی که او را آرامش می‌دهد، باید براو به فتوای آن بزرگ نماز کرد.

حیرت آدمی برآدمی از آن است که خیالِ نارستان براو چنان جلوه کرد که او را نیستان می‌پندارد و هیچ نمی‌داند که راه نیستان نه از این بیراهه است و این میثاقِ بی بنیاد، نه آن عهدِ گرانمایه.

اهل هنر امّا دَرِ کدام سرای را می‌زند امروز، و پای به کدام راه دارد؟ کژراههٔ بی هیچ جانشان؟ یا طراطی که او را بدان خوانده‌اند از ازل؟ جان او به کدام الفت خو گرفته است و عهد خویش با که محکم کرده؟

این پرسشی است که هر اهل هنری اگر بگوید با خود، و بگوید، و بازهم بگوید، شاید بداند سرانجام که در کجا ایستاده است. آنگاه شاید که بتواند پای بعدی را به یکی از دو راه بگذارد، و مسلّم آن راه که نیک است. به غیر این اگر باشد، به ناچار پای در همان بیراههٔ بی هیچ جانشان دارد و رشتهٔ خویش به‌دست کسی سپرده است که راهِ نارستان را در چشم به‌هم زدنی می‌پیماید.

•

«وایث»، امّا که بلافاصله در انتهای جنگ جهانی اول افتخار چشم گشودن به دنیا را می‌یابد، شخصیت هنری‌اش در فاصلهٔ بین دو جنگ شکل حقیقی خود را پیدا می‌کند. او هرچند در نقاشی راهی را پیشه می‌کند که به دور از جنجالهای مدرنیسم می‌باشد، امّا روحیه و هویت مضطرب و بی تکیه گاه آدمهای هم عصرش را می‌توان در آثار او ردیابی کرد، و این گونه که از نقاشیهای واقع نمایش در نشان دادنِ هویت آدم معاصر برمی‌آید، پرسوناژهایی را می‌نمایاند که هیچ چیزی پشت سر ندارند و آنچه هست دیواری است که در برابرشان تا ارتفاعی ناپیدا قد کشیده و در آن تنها روزنی است، تا به خیال باغ پشت دیوار، زندگی بناچار خود را بتوانند بگذرانند.

دومین جنگ جهانی دنیای آرام آدم را در پیش چشم او فرو می‌ریزد. توپها که از غرش می‌ایستند، کشورهای کمر شکسته در زیر بار جنگ، دنبال دایه‌ای می‌گردند تا سر بر دامنش بگذارند؛ آدمهای خسته و گرسنه و ایمان از ایشان گریخته. چه آورده است بر سرِ خود آدمی که این چنین از خود می‌گریزد و پای به هر کجا می‌گذارد، زمین زیر آن شانه خالی می‌کند؟ سقفهای ترک خورده، متروک می‌مانند و جرأت آنکه شبی را در زیر آن بیتوته کنند، در کس نمانده است. خفقانِ تونلها و پناهگاههای زیرزمینی، که آدم از خویش گریخته را در خود جای می‌داد، گلوی او را رها نمی‌کند؛ می‌خواهد سر به بیابان بگذارد این آدم، امّا به هر طرف روی می‌نهد با او هزار خاطره همراه می‌شود.

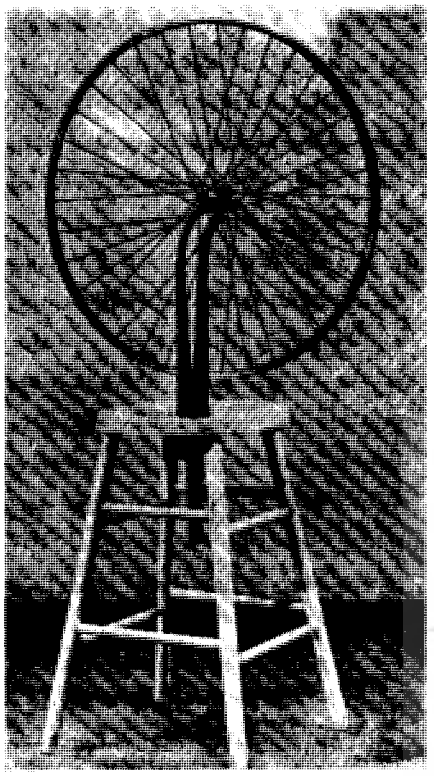
اشباح از او گریزانند و او از اشباح. آسمانِ گشوده را برخود روزنه‌ای تنگ می‌بیند و بُخل خویش را بُخل او می‌پندارد. گرسنه می‌شود، فریاد می‌زند و ترس ویرانی و مردن و نابودی برحلقومش چنگ می‌اندازد. کابوس ترس و تنهایی او را رها نمی‌کند؛ و از خواب وقتی که می‌پرد، اشباح ترس و تنهایی چون همزادی همواره در کنارش قدم می‌زنند.

هراس او را رنجور و از آشیان مانده می‌کند، امّا این از آشیان ماندگی نه آن است که رنج فرقت و اغتراب در او دوانده باشد، بلکه اندوه غربتی است که گریبان آدم این قرن را گرفته؛ آدمی ویران و تیبا خورده‌ای خانه از کف داده که خانهٔ خود را می‌خواهد بر ویرانه‌های گذشته بنیان نهد.

در نظر او ارزشها نکوهیده است و نابجا و بی اعتبار، سنجش معنی ندارد. هر چیز را باید واژگونه کرد؛ زشتیها زیباست و زیباییها زشتند. قراردادهای اجتماعی و فرهنگی و هنری جدید باید وضع شود؛ و این وضع نه از برای ساختن است، که از سرِ ویرانگری جدیدی است که حضور خود را موجّه می‌داند.

در حیطهٔ هنر «دادائیست»ها با گرایشهای نیهیلیستی، سر برمی‌آورند و با همه چیز مخالفت می‌ورزند، حتّی با «دادا». «فوتوریست»ها موزه‌ها را آرامگاه فسیلهای هنری می‌خوانند و با اعتقاد به «زیباشناسی ماشینی» کمر به نابودی آنچه که هست می‌بندند و دیوانه‌وار، جنگ، ویرانی، و قدرتمداری را تقدیس می‌کنند.

«مارسل دوشان» با طراحی «ماشینهای جنسی»، به عنوان آثار هنری، گزینشهای خود را از اشیاء «حاضر آماده» و «حاضر آماده‌های کمک گرفته» ای چون: پارو، چرخ دوچرخه، سنجاق قفلی، ظرف پیشاب، محتویات جویهای آب، و



• بالا: مارسل دوشان. چرخ دوچرخه. ۱۹۵۱. ۱۲۷×۶۴×۴۱ سانتی‌متر. موزه هنرهای نوین، نیویورک

• پایین: مارسل دوشان، عکسی از مونالیزا با ریش و سبیل مدادی که برآن افزوده شده. ۱۹×۱۲/۵ سانتی‌متر.

سطلهای آشغال، هنر می‌خوانند. تصویر مونالیزا[1] زیردستان او تبدیل به زنی می‌شود با سبیلهای پیچان و ریش بزی، و با نصب یک دوچرخه برچهار پایه‌ای، اثر هنری متحرکی به‌وجود می‌آورد که به هر طرف بخواهند می‌چرخد![2]

طبیعت بیجان و جاندار در آثار «کوبیست»ها، تبدیل به اشکال و سطوح هندسی درهمی می‌شوند که تشخیص چه و چگونه بودن آنها تنها از عهدهٔ چشمهای معیوب برمی‌آید.

«مَن ری» اطوی رنگ شده‌ای را با میخهای فلزی در کف آن، به عنوان «هدیه» به هنرشناسان عرضه می‌کند[3] و شاعران «دادا»، شعبده‌بازانه، واژه‌های بریده شدهٔ روزنامه‌ها را که در کیسه‌ای ریخته‌اند، با چشم بسته درآورده به‌هم می‌چسبانند و شعرهای مدرن می‌سازند.

آدم تعادل باختهٔ شتابزدهٔ عجول، اگرچه می‌خواهد راه از این سراب بدربَرَد، لیکن سراب‌زده را توهم سرابی دیگر به خود می‌خواند؛ بدان‌سو می‌رود، می‌رود و شتابان می‌دود، آن چنان که دیگر خود را و سراب را و راه را نمی‌داند از هم. خود را می‌بیند که همه چیز است و باید تنها به او (خود) اعتماد کرد، سر به فرمان او داشت و به اشارهٔ او گردن نهاد. او پهلوان شکست خورده‌ای است که به هر جانب روی می‌کند، «شصت»های روبه پایین را می‌بیند و ناچار است تا دیده ببندد و درپشت پرچین پلکهای خود میدانی بیاراید که همه تحت فرمان اویند و او فرمانروای همگان. در این میدان چهارنعل می‌تازد و برگزدهٔ اسبان خیالی‌اش مهمیز می‌زند. هنر او همین یکه‌تازی است و یکه‌تازی او در هنر معاصر ویرانگری آنچه هست، بی‌آنکه سازد.

این همه امّا پیش از آن است که تیغهٔ خنجر به شاهرگش رسیده باشد. آخر این سکه روی دیگری هم دارد؛ همین که سردی تیغ را احساس می‌کند، پرچین رؤیای پشت پلکش فرومی‌ریزد و دوچشم از حدقه درآمدهٔ سرخ را می‌بیند روبروی چشمانش. شصتها هنوز روبه پایین هستند. دست از همه چیز می‌شوید. دهانهای گشاده با فریاد: «بکشش!» «بکشش!» در دیده‌اش وضوح می‌یابند و دل به تسلیم می‌سپارد.

سایهٔ تیغ برسرش خیمه می‌گسترد. درچنین میدان خالی از یاری، یکه و تنها، آفتاب تنش را می‌سوزاند، بی‌آنکه سایبان تیغ بگذارد که خورشید را ببیند. تن به خواب می‌سپارد. دیگر آنچه می‌بیند، خواب است و رؤیا؛ گاهی خوش است و زمانی ناخوش، و گاهی نیز حیرت‌زده است که آنچه می‌بیند چیست: طناب‌داری است، یا ماری خوش خط و خال، و یا ساقهٔ نباتی تُرد و پیچان. هرچه هست حوصلهٔ تدقیق در او را ندارد. بگذار هرچه می‌خواهد باشد، چه فرق می‌کند؟ او که میرنده است و ناپاینده.

قلم را، یا نه خنجر شکسته‌اش را برمی‌دارد؛ چندپاره می‌شود. وامی‌رود. گاهی نقش می‌زند با آن و گاهی می‌نگارد. گاهی نیز پنجه می‌فشارد و از سازی، نوایی سازمی‌کند. شعر می‌گوید و کتاب می‌نویسد، یا کار دیگر. آن پاره‌اش که قلم و رنگ به‌دست دارد، نقش می‌زند؛ و فریاد از آن نقش! پُر است از سرگردانی.

او پهلوان افتاده‌ای است گلو به تیغ سپرده؛ تا کی خون خود را ببیند که برزمین جاری می‌شود.

عمدتاً آثار نقاشان «اکسپرسیونیست» و «سوررآلیست» میدان این نقش‌بندی است. «جورجود کیریکو» تنهایی خود را با «اندوه لایتناهی»[4] نقش می‌زند، و توهّم خویش را از هستی در «رمز یک بعدازظهر پاییزی» نقاشی می‌کند[5].

«ژرژروئو» دنیای ویران شده را در پرتوهٔ «پادشاه پیر»[6] یادآوری می‌کند، و «سختی زندگی»[7] را در «مصیبت مسیح»[8] نشان می‌دهد. «مونش»، «فریاد»[9] سرگردانی را به گونه‌ای روان‌پریشانه حکاکی می‌کند، و در همان حال «مارکس ارنست» در دنیای بی‌طبیعت خود «دو کودک را در معرض تهدید یک بلبل»[10] قرار می‌دهد.

● بالا:
جورجو د کریکو. اندوه لایتناهی. حدود ۱۹۱۳. ۶۴×۱۳۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک

● پایین:
ژرژ روئو. پادشاه پیر. رنگ روغن روی بوم. تقریباً ۵۴×۷۶ سانتی‌متر. بنیاد هنری پرنسر

اگرچه، «ماشین چهچه‌زن»[11] برای «پل کله» حکایت آشنایی است، امّا هیولای این قرن به آواز ملایم او نمی‌رقصد. هرچند فریاد می‌زند: «برقص هیولا، به آواز ملایم من!»[12]. و «ژرژ گروس»، «مکافات»[13] تلخی این گونه زیستن را در «آدمکهای جمهوری‌خواه»[14] نمایش می‌دهد.

«بن شان» در خلأیی مرموز و پرسپکتیوی آرام، نظمی هندسی را در فضایی وهم‌آور پایدار می‌کند[15] و «اسکار کوکوشکا» به روانکاوی در پرتره‌های خود می‌پردازد.

«دالی» امّا با هنرنمایی‌های شیک و تردستی‌های هنریش، «پایداری حافظه»[16] و «اختراعات هیولاها»[17] را نقاشی می‌کند؛ و «فرانسیس بیکن» پرتره‌های خود را در زمینه‌ای تیره و شکنجه‌آور می‌نشاند[18]. در همان حال «ژان دوبوفه» با اشکالی چندش‌آور و مستهجن «جشن زمین»[19] را در «ارادهٔ معطوف به قدرت»[20] به نمایش می‌گذارد، و سرانجام این از هم‌پاشیدگی را «خوان میرو» و پس از او دیگران، به قلم موی خود می‌سپارند تا آزادانه هر نقشی را بربوم بیاورند، به طوری که خود هم نتوانند توجیهشان کنند. و اینجاست که دیگر نقاش خود را کاملاً گم می‌کند و نمی‌شناسد و فراموش می‌کند[21].

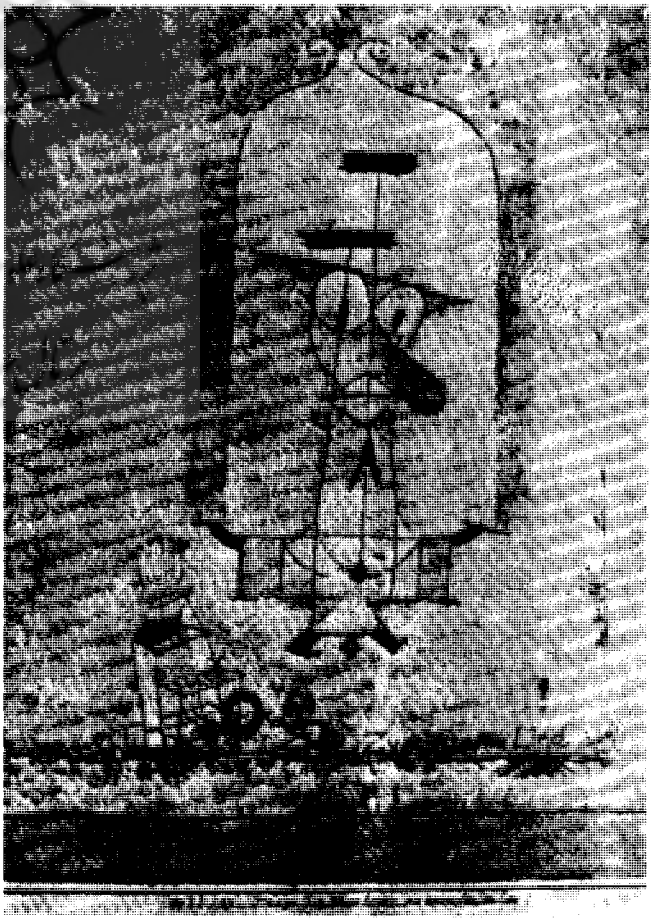
در این بین کسانی نیز هستند که اگرچه می‌گریزند از اسکلتهای فولادی و آپارتمانهای بتونی و هنری پرورش یافته در رَحِم فولاد و آهن و بتون و چرخ دنده، و به گوشه‌های خلوتی پناه می‌برند. اما این پناه جستن، همان سرگردانی در کوچه‌های باریکی است که دَرِ همهٔ سرای‌هایش بسته است. می‌گریزند از آن کوچه‌ها و سر به بیابان می‌گذارند و رنگ او می‌گیرند و سفرهٔ دل پیش او باز می‌کنند و شرح سرگردانی گرفتاران آن کوچه‌ها را می‌دهند. طبیعتی نیز که برسفرهٔ آنان می‌نشیند، در حقیقت نه چشمه و جویبار و صفا و صمیمیتِ طبیعت بِکر و دور از دستبرد است، بلکه انعکاس طبیعی روابط شهری و زندگی مدرن آدم از خود بیگانه است، و درختان کارشان شاید عکس دودکشهای صنعتی باشد.

چنین آدمی لایه‌ای از احساس خود را در معرض حضور طبیعت می‌نهد و با مالیخولیای خود، او را در کارش دخیل می‌کند. از گروه این نقاشان و کارهایشان «آندروایث» و آثارش را می‌توان یاد کرد.

بهانهٔ این نوشته مجموعه‌ای از کارهای او تحت عنوان « ANDREW WYETH »، منتشره در ۱۹۸۶ می‌باشد. در ابتدای کتاب سخنی از اوست

● راست:
پل کله. برقص هیولا، به آواز ملایم من!
۱۹۲۲. ۳۲×۴۴/۵ سانتی‌متر. موزهٔ سالمون گوگنهایم، نیویورک

● چپ:
ژرژ گروس. آدمکهای جمهوریخواه.
۱۹۲۰. آبرنگ. ۴۷×۵۹/۵ سانتی‌متر.
موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک



که می‌گوید: «من فکر می‌کنم هنر هنرمند از همان عمق و وسعتی برخوردار است که عشق او. به نظر من، جز این دلیلی برای نقاشی وجود ندارد. اگر چیز قابل عرضه‌ای داشته باشم، تماس عاطفی من با محیط زندگی و مردم است.»

«اندرو وایث» متولد ۱۹۱۷، در دهکده «چَدزفورد»، واقع در ایالت پنسیلوانیای آمریکا به دنیا آمد. او کار نقاشی را از پدرش «نیوئل ــ سی وایث» که نقاش و مصوّر کتابهای کودکان بود، به ارث برد. او در سن بیست سالگی به خاطر تصویرسازی کتاب «رابین هود» شهرت یافت.

وایث که از شهرهای بزرگ گریزان بود، تنها برای گذراندن تعطیلات حاضر می‌شد دهکدهٔ زادگاهش را ترک کند. به همین خاطر روستاییان دهکده‌اش برای خلق تابلوهای او سوژه‌های خوبی بودند.

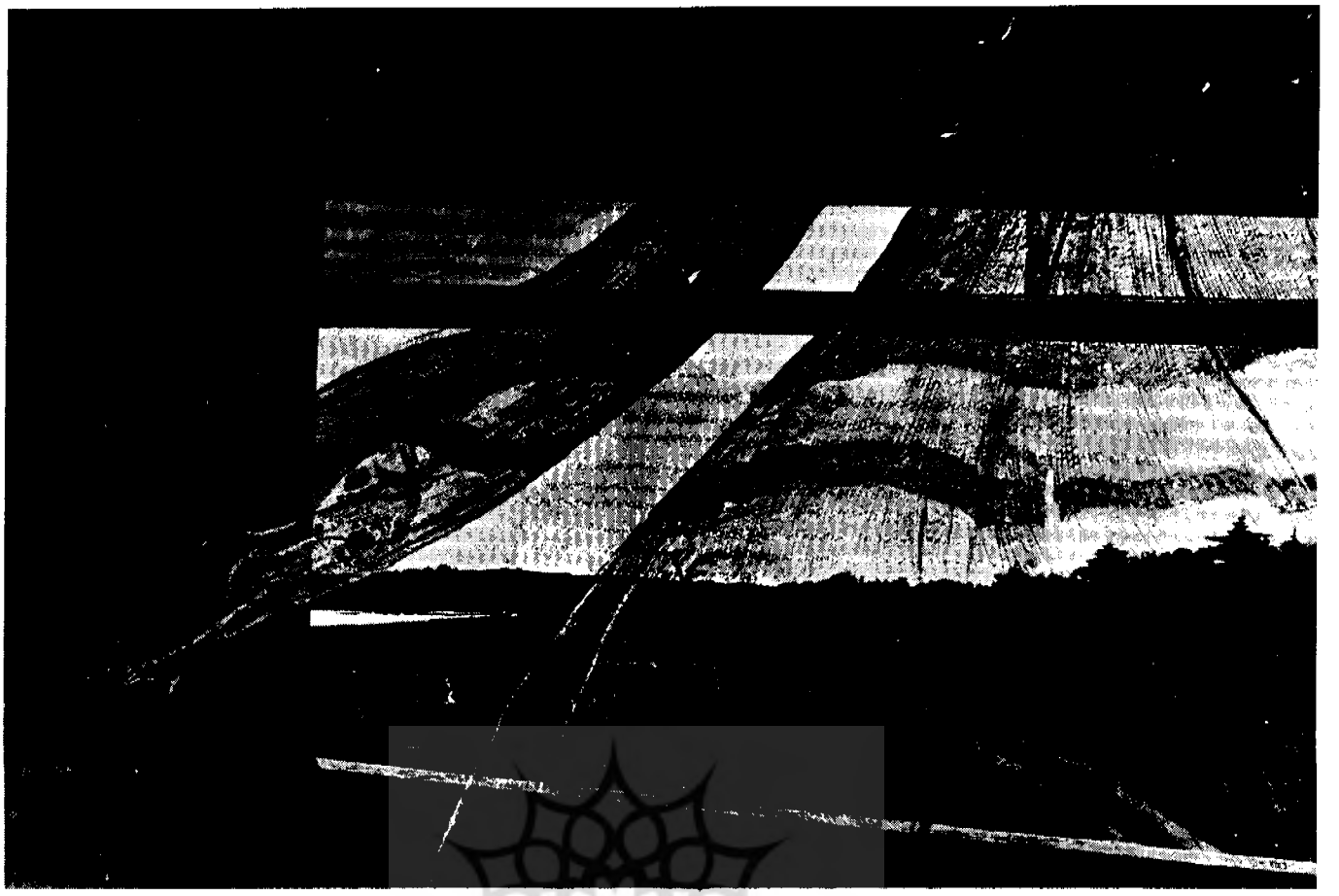
نقاشیهای وایث از سمبولیسم مبهمی حکایت دارد که پیوند بین انسان و طبیعت، و در عین حال بیگانگی این دو را از یکدیگر نشان می‌دهد، و همین نگرش خاص به طبیعت، به نوعی راه او را از مسیر جریان هنری معاصر (مدرنیسم) جدا می‌کند.

در مجموعهٔ کارهای وایث آنچه در نخستین برخورد به چشم می‌آید طبیعت است، امّا نه انعکاس طبیعی آن؛ طبیعت در نگاه خاصّ این نقاش محلّ اتّفاق مصایب آدم تنهایی است که در بیکرانگی گم شده است. دشتهای فراخ و بی‌انتهایی که تا لبهٔ بالایی کادر کشیده شده‌اند بی‌آنکه به آسمان مجالی برای تماشا بدهند. در مناظر وایث، آسمان جایی ندارد و تنها گاهگاهی فرصتی می‌یابد تا در یک باریکهٔ خاموش به دلتنگی دشتها کمکی کرده باشد. همچنان که آدم امروز، تنها زیر پای خود را می‌بیند.

فصل زمستان بیشترین سهم را در طبیعت‌های وایث دارد. در همه جا می‌توان تکه‌ای، حتّی اگر شده به اندازهٔ یک کف دست، برف پیدا کرد. مزارع خشک و رنگهای از شادابی افتادهٔ او، که انگار همه چیز را از ورای طلقی سبز ــ قهوه‌ای می‌بینند، باز هم حاکی از نگاه خاصّی است که به طبیعت و محیط دارد. در نقاشیهای او انگار همه چیز در خمره‌ای از رنگهای «ارتشی» فرورفته؛ گو اینکه بسیاری از کارهایش را با تکنیک «تمپه را» اجرا کرده تا رنگهای ماتی به دست آورد تا عدم سرزندگی را بیشتر القا کند.

در این طبیعتها، گاهی درختی تنها و مهجور مانده در دشتهای تا افق گسترده، حکایت مبهمی را با خود دارد. زمانی نیز درختان بی‌برگ و بری در آنها دیده می‌شود که در کنار خانه‌ای متروک مانده و بی‌روزن، بی‌حتّی دودکشی که حکایت از زندگی و زنده بودن بکند، احساس سترونی و بی‌کسی را تداعی می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



۳

- تصویر ۱: علف پایمال شده (۱۹۵۱). نمبه‌را. ۴۰×۱۸٬/۱۸٬اینچ
- تصویر ۲: صندلی راحتی (۱۹۶۲). آبرنگ. ۲۲×۱۵ اینچ
- تصویر ۳: نسیم دریا (۱۹۴۷). نمبه‌را. ۱۹×۱۰٬/۲۷٬ اینچ
- تصویر ۴: کرسنیا آلون (۱۹۴۷). نمبه‌را. ۳۳×۲۵ اینچ

۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خانه‌هایی تنها و خاموش، بی‌هیچ راه و رهگذری در کنارشان؛ که یا از بیرون تصویر شده‌اند و انگار دیگر آدمی سراغ آنها را نخواهد گرفت، و یا از درون دیده شده‌اند، که بازهم گویای مأمنی هستند که هیچ کس در آن پناه نجسته و انگار ساکنانش گریخته‌اند و به جایی رفته‌اند که امیدی هم به برگشتشان نیست. این خانه‌ها پنجره و درهای گشوده‌ای دارند با نظمی دست نخورده. انگار همین لحظه پیش برای همیشه ترک شده‌اند.

گاهی صدف خالی پشت پنجره‌ای، روی میزی یا کنار تختخوابی، حکایت مهجوری را به بیننده انتقال می‌دهد، در حالی که پرده‌های آویخته پشت پنجره‌ها با نسیمی ملتهب شده‌اند. کسی نیست انگار که پنجره‌ها را ببندد. در، باز است و نسیم بعد از

۵

۶

اینکه چرخی خورد، بازمی‌گردد و می‌رود.

همه چیز در این آثار حکایت از تنهایی دارد، و تنهایی آدم امروز مگر چیست جز سرگشتگی و راه به جایی نبردن و به بن‌بست رسیدن؟ مالیخولیای مرموزی که سر از آثار وایث درآورده، حکایت از زمینهٔ اجتماعی بعد از جنگ دوم، نومیدی، یأس و سرخوردگی دارد.

در مقابل چشم آدمهایی که رودرروی دومین جنگ قرار گرفته‌اند همه چیز فرو می‌ریزد، هرچه ساخته است و دل بدان بسته است. چیزی نیز در مقابل آنچه از دست می‌دهد حاصل خود نمی‌بیند.

آدمهای نقاشی وایث گاهی بربازوی خود درجات رنگ‌ورو رفتهٔ گروهبانی دارند و گاهی برسینه، مدال افتخارات کاذبی را نصب کرده‌اند که هیچ روزنه‌ای برآنها نمی‌گشاید. گاهی نیز آدمهای فراموش شده‌ای هستند از جنس سیاهان؛ سیاهان مطرودی که آنها هم مثل آدمهای سفیدِ ارتشی، از خود چیزی ندارند و بی اراده مانده‌اند. گاهی هم این آدمها پشت پنجره‌ها در انتظاری ابدی فرو رفته‌اند،

● تصویر ۵ : نسیم آوریل (۱۹۵۲). تمپرا ۲۶×۱۹٫۰ اینچ
● تصویر ۶ : دنیای کریستینا (۱۹۴۸). تمپرا ۴۸×۳۲٫۸ اینچ

● جدایی، تنهایی و مرگ در آثار «وایث» نقطهٔ پایان همه چیز است. تنهایی در این نقاشیها هیچگاه به پایان نمی‌رسد، بلکه سرنوشت محتومی است که همگان روزی دچار آن خواهند شد.

۷

یا به رفتنی ابدی خیره مانده‌اند. زمانی نیز نیرویی مرموز بین آدمها و محلّ سکونتشان ــ خانه‌ها ــ فاصله انداخته است. حسرت این جدایی در همان حال که نیرویی ناپیدا مانع زدودن این فاصله می‌شود، از آدمها ساطع است.

در «کریستینا» خواهشی می‌بینی که انگار کسی را به کمک می‌خواند تا او را به خانه‌اش برساند، امّا نیرویی قویتر او را از رفتن و رسیدن باز می‌دارد.

فاصلهٔ عمیق بین آدمها و محلّ سکونتشان رمز همان تنهایی مرموزی است که در کارهای وایث دیده می‌شود؛ هر چند کورسوی امیدی گاهی در کارش دیده می‌شود: در تابلوی «زیبایی بهار» گل سفید نازک ساقه‌ای دیده می‌شود که از لابلای برگهای خزان‌زدهٔ ریخته برزمین، در کنار ریشه‌های درختی کهن برآمده است.

ترکیب‌ها در کارهای اندرووایث عموماً ترکیبی است آرام و خاموش، بی‌آنکه بخواهد لحظه‌ای در بیننده‌اش انتظار حرکتی را برآورد؛ همه چیز انگار در یک زمان خاموش شده و از حرکت مانده و در سکوتی ابدی فرو رفته است.

۸

بیشتر آثار او در کادرهای افقی کشیده ساخته شده‌اند و گاهی سهم عمده‌ای از کادر خالی مانده و در خلأ فرو رفته است، در حالی که مشکل بتوان در ترکیبهای او این خلأها را حذف کرد، یا در آنها چیزی نشاند. این فضاهای نسبتاً خالی به عنوان مکملی عمل می‌کنند که سمت تنهایی او را گسترده می‌سازند.

در یک نگاه کلّی، آنچه محتوای آثار وایث را در این مجموعه نشان می‌دهد انعکاسی است از وضعیت اجتماعی دنیای بعدِ از جنگ دوم و آدمهای آن؛ جنگی که سربازان آن بی‌آنکه بدانند چرا تفنگ به‌دست گرفته‌اند، تحت فرمان دولتهای اروپایی مقاصدی را پیش می‌برند که بیشترین لطمه را خود از آن می‌خورند. پوتینهای فراموش شده در زیر انبوه دانه‌های شن، گویاترین کار وایث در این زمینه است. یا کاری با عنوان «زمستان ۱۹۴۶».

جدایی، تنهایی و مرگ در آثار وایث نقطهٔ پایان همه چیز است. تنهایی در این نقاشیها هیچگاه به پایان نمی‌رسد، بلکه سرنوشت محتومی است که همگان روزی دچار آن خواهند شد و این اسارتی است ابدی و جاویدان در آثار وایث آمریکایی.

وایث با چنین نگرشی، چگونه می‌تواند غیر از این به پیرامون خود بنگرد؟ به هر حال آنچنان که خود او گفته، کارهایش حکایت تماس عاطفی‌اش با محیط زندگی و مردم، و انعکاس این تماس است. آدم در نقاشیهای وایث موجودی است که روزنهٔ هزاران در براو گشاده می‌شود و هر هزار در او را به هزار کوچه می‌برد و باز هزار درِ دیگر و هزاران کوچه.

• تصویر ۷: نوه (۱۹۵۶). قلم موی خشک. ۱۶٫۰×۲۳٫۰ اینچ
• تصویر ۸: پرآلبرت (۱۹۵۹). تمپرا. ۲۹٫۰×۲۴٫۰ اینچ

یاورقیها:

۱. موناليزا C.H.O.O.Q «مارسل دوشان»، ۱۹۱۹
۲. چرخ دوچرخه، «مارسل دوشان»، ۱۹۵۱
۳. هدیه، «مَن ری»، حدود ۱۹۵۸
۴. اندوه لاتیناهی، «خورخه کیریکو»، حدود ۱۹۱۳
۵. رمز یک بعدازظهر پاییزی، «خورخه کیریکو»، ۱۹۱۰
۶. پادشاه پیر، «زرژروئو»، ۱۹۱۶
۷. زندگی کردن سخت است، «زرژروئو»، ۱۹۱۳
۸. مصیبت مسیح، «زرژروئو»، ۱۹۴۳
۹. صبح «ادوارد مونش»، ۱۸۹۳
۱۰. دو کودک در معرض تهدید یک بلبل، «ماکس ارنست»، ۱۹۲۴
۱۱. ماشین جهجهه‌زن، «بل کله»، ۱۹۲۲
۱۲. برقص هیولا، به آواز ملایم من!، «بل کله»، ۱۹۲۲
۱۳. مکافات، «زرژ گروس»، ۱۹۴۳
۱۴. آدمکهای جمهوری‌خواه، «زرژ گروس»، ۱۹۱۸
۱۵. هندبال، «بن شان»، ۱۹۳۹
۱۶. پایداری حافظه، «سالوادر دالی»، ۱۹۳۱
۱۷. اختراعات هیولاها، «سالوادر دالی»، ۱۹۳۷
۱۸. هفتمین تمرین از هشت تمرین برای یک چهره، «فرانسیس بیکن»، ۱۹۳۵
۱۹. جشن زمین، «ژان دوبوفه»، ۱۹۵۱
۲۰. اراده معطوف به قدرت، «ژان دوبوفه»، ۱۹۴۶
۲۱. تماشا، «ژان میرو»، ۱۹۳۳