صفحات ۲۷-۳۸ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۴۰۰

بس‌گانگیِ رنگ در آثار نقاشیِ پساامپرسیونیسم

نریمان مرتاض هجری*[۱]، فرزانه فرخ‌فر[۲]

[۱] کارشناس‌ارشد پژوهش‌هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۰۸)

چکیده

پساامپرسیونیسم در نقاشی، مجموعه آثاری است که در دو دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم در اروپا پدید آمدند و با اینکه هیچ‌گاه هنرمندان آن یک گروه رسمی را تشکیل ندادند، آثار ایشان در پی جبران ضعف‌ها و کاستی‌های امپرسیونیسم بود. مسأله تحقیق حاضر بر بس‌گانگی یا بیشینگیِ تنوع رنگ از تمامی طیف‌ها و گردآمدن همه‌ی آنها در یک تابلو نقاشیِ پساامپرسیونیسم تأکید دارد. بس‌گانگی در این تحقیق، از مفاهیمی است که از فیلسوف فرانسوی ژیل دلوز وام گرفته شده و روشی است برای توضیح تکثرات پدیدآمده در موجودات جهان به طوری که این گردهم‌آیی، راه‌های نوینی را در برابر طبیعت می‌گشاید. هدف این تحقیق توصیف چگونگی پدیدآمدن بس‌گانگی رنگ در پساامپرسیونیسم می‌باشد و به این پرسش پاسخ می‌دهد که بس‌گانگی رنگ بر کدام بخش‌ها و حوزه‌های نقاشی اثر می‌گذارد و نتایج آن چیست؟ روش تحقیق توصیفی-تحلیلی، شیوه تجزیه‌وتحلیل آثار کیفی و روش گردآوردی داده‌ها براساس مطالعات کتابخانه‌ای می‌باشد. نتیجه این که بس‌گانگی رنگ، علاوه بر تأثیر در حوزه‌ی بیان، پاسخی وحدت‌گرایانه به تقابل‌های دوگانه‌ی تاریخی هنر نقاشی غرب است و پساامپرسیونیسم، به مدد نیروی بس‌گانه‌ی رنگ این تقابلات را به وحدت می‌رساند. بس‌گانگیِ رنگ حاصل به‌کارگیری ماشین‌های بیانی‌ای می‌باشد که با نقطه، خط، لکه و سطح کار می‌کنند.

واژگان کلیدی
ژیل دلوز، نقاشی قرن ۱۹م.، پساامپرسیونیسم، بس‌گانگیِ رنگ.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۳۸۵۱۹۲۷۶۶، نمابر: ۰۵۱-۴۳۳۰۵۲۳۴، E-mail: mortazhejri@gmail.com.

مقدمه

پساامپرسیونیسم واکنشی بود در برابر امپرسیونیسم، که در عین حال جنبشی در تقابل با کلاسیسیسم و رمانتیسیسم نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم نقاشی اروپا بود. ویژگی برجسته‌ای که در آثار پساامپرسیونیسم مشاهده می‌شود و در این پژوهش به آن توجه شده، بیشینگیِ تنوع رنگ از تمامی طیف‌ها و گردآمدن همه‌ی آنها در یک تابلو است. «بس‌گانگی» که یکی از مفاهیم فیلسوف فرانسوی ژیل دلوز می‌باشد، روشی است برای توضیح تکثرات پدیدآمده در موجودات جهان. هدف از انجام این تحقیق این است که نشان دهد چگونه بس‌گانگیِ رنگ در پساامپرسیونیسم، راه‌ها و مسائل جدیدی پیش پای بن‌بست امپرسیونیسم باز می‌کند و توان‌های نقاشی را فراتر می‌برد. و نیز اثبات نماید این تکثرِ رنگ راه‌حلی برای به وحدت رساندن تقابلات دوگانه‌ای است که از رنسانس به این سو در نقاشی غرب وجود داشته است. مهم‌ترین ایده‌ی این پژوهش، ترکیب‌گریِ نهفته در شیوه‌های پساامپرسیونیسم است که خود نام یکی از شاخه‌های جریان ایشان (سنته‌تیسم) نیز می‌باشد، به‌طوری که به نظر می‌رسد برقراری بیشترین اتصالات ممکن میان اجزای اثر از طریق بافت رنگی و هم‌چنین میان آثار با یکدیگر، به ظهور رسیدن مفهوم بس‌گانگی باشد. پساامپرسیونیسم نه یک گروه ویژه بلکه ترکیب شناوری از هنرمندانی است که هریک به شیوه‌ی خود سعی می‌کنند مسائل نقاشی غرب را به کمک نیروهای ویژه‌ی رنگ حل بنماید.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف: توسعه‌ای و از نظر رویکرد، تحلیلی-تطبیقی می‌باشد. روش گردآوری داده‌ها براساس مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی و روش تجزیه‌وتحلیل آنها کیفی است. جامعه آماری را تعداد هفت اثر از چهار تن از مهم‌ترین نقاشان پساامپرسیونیسم در دو دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم میلادی در اروپا و عمدتاً کشور فرانسه تشکیل می‌دهند؛ از جمله یک اثر از سورا، دو اثر از سزان، سه اثر از ون‌گوگ و یک اثر از گوگن. حدود مطالعات هنری این تحقیق رشته‌ی نقاشی و حدود مطالعات بینارشته‌ای آن فلسفه، فلسفه‌ی هنر و جامعه‌شناسی می‌باشد.

پیشینه پژوهش

بررسی‌ها نشان می‌دهد که موضوع «بس‌گانگی رنگ در آثار نقاشی پساامپرسیونیسم» به‌طور تخصصی مورد توجه پژوهشگران این حوزه قرار نگرفته است؛ در عین حال برخی منابع اطلاعات مفیدی را در اختیار می‌گذارند. در مقاله‌ی «*درآیینه خویشتن: نگاهی به اتوپرتره‌ی چند نقاش*» (احمدی،۱۳۷۹) موضوع اتوپرتره در آثار ون‌گوگ و گوگن مورد بررسی توصیفی و تا حدی تحلیلی قرار گرفته اما تحلیل‌های آن از مفاهیم ابداعی دلوز یعنی فیگور و امر فیگوراتیو بهره‌ای نگرفته و ارتباطی با «بس‌گانگی رنگ» برقرار نساخته‌اند. در کتاب «*تجربه‌ی هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی*» (شایگان‌فر،۱۳۹۷) و مقاله‌ی «*تلقی پدیدارشناسانه‌ی مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان*» (شایگان‌فر، ۱۳۹۰) به موضوع وحدت‌گرایی در کار یکی از هنرمندان پساامپرسیونیسم (سزان) اشاره شده و ارتباط آن با اندیشه‌ی مرلوپونتی مورد بررسی قرار گرفته است. هم‌چنین موضوع تقابل بازنمایی و بیان‌گری که در این تحقیق نیز بدان پرداخته می‌شود در آثار پل سزان بررسی شده و در قالب اندیشه‌های مرلوپونتی به منظره‌ها و طبیعت‌های بی‌جان او اشاره شده است. در عین حال این پژوهش‌ها منحصر به سزان می‌باشند و نسبت به دیگر هنرمندان برجسته‌ی پساامپرسیونیسم کاری صورت نداده‌اند. هم‌چنین در ***Cezanne's Doubt, the Merlaeu-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting***، از ***(Merleau-Ponty, 1993)*** مقاله‌ی شک سزان اثر مرلوپونتی به انگلیسی ترجمه شده است که در آن به موضوع کیفیات مفهومی مربوط به اشیا در آثار سزان پرداخته شده است. و نیز *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* با عنوان «*رویکرد مرلوپونتی به هنر نقاشی سزان با تکیه بر مقاله‌ی "**Cezanne's Doubt, Maurice Merleau-Ponty**"*»، از (نبئی، ۱۳۸۵) تحقیقی است که با رویکرد به مقاله‌ی شک سزان مرلوپونتی شکل گرفته و در این پژوهش از آن بهره گرفته شده، اما در هیچ کدام از آنها به بس‌گانگیِ رنگ به‌طور اختصاصی اشاره‌ای نشده است.

ویژگی منحصربه‌فرد این تحقیق در آن است که اولاً مفاهیمی چون وحدت‌گرایی و هم‌چنین بیان‌گرایی در پساامپرسیونیسم را درباره‌ی چهار تن از هنرمندان برجسته‌ی آن یعنی سورا، گوگن، ون‌گوگ و سزان بررسی می‌کند و هم‌چنین مفاهیمی از قبیل بس‌گانگی و سرهم‌بندی، که از ایده‌های ابداعی ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی و از مهم‌ترین منتقدان فلسفه‌ی هنر می‌باشد را برای اولین بار بر آثار آنان انعکاس می‌دهد و آثار ایشان را با مفهومی چون ماشینِ بیان تحلیل کرده است.

مبانی نظری پژوهش

۱. بس‌گانگی[۱]

بس‌گانگی در لغت به معنای تکثر است. بس‌گانگی یکی از مفاهیم فلسفی است که به وسیله‌ی *ادموند هوسرل*[۲] (۱۸۵۹-۱۹۳۸) و *هانری برگسون*[۳] (۱۸۵۹-۱۹۴۱) بر روی مفاهیم ریاضیاتی ریمان بسط و توسعه یافت. بس‌گانگی مهم‌ترین بخش‌های فلسفه‌ی *ژیل دلوز*[۴] (۱۹۲۵-۱۹۹۵) را خصوصاً در همکاری‌اش با *فلیکس گتاری*[۵] (۱۹۳۰-۱۹۹۲)، در پروژه‌ی *کاپیتالیسم و شیزوفرنی*[۶] (۱۹۷۲-۱۹۸۰) تشکیل می‌دهد. اسپینوزا[۷] کثرت و امر بس‌گانه را حالات جوهر می‌داند. جوهر موجودی فی نفسه و موجود به ذات است که تصورش به دیگری وابسته نیست اما در حالاتش بیان می‌شود.

جوهر، بی‌واسطه و بی نیاز به چیزی دیگر، وجود دارد اما حالت، احوال جوهری است که در شیء دیگر به تجلی در می‌آید (اسپینوزا، ۱۳۹۸: ۶). اسپینوزا عقیده دارد که تمام تعبیراتی که ما درباره‌ی هر چیز می‌کنیم باید به یک جوهر یگانه تحویل شود. در این باب اسپینوزا مخالف دکارت است که به وجود دو جوهر معتقد بود: جوهر متفکر و جوهر

ذوالابعاد (همپشیر، ۱۳۴۵: ۱۰۸). بدین ترتیب اسپینوزا، جوهر واحد یا جهان طبیعت را، تجلی یافته در کثرتِ حالات یا امورِ بس‌گانه می‌داند.

غرض از فلسفه عبارت است از مشاهده‌ی وحدت در کثرت، روح در ماده، و ماده در روح؛ و نیز عبارت است از پیداکردن ترکیبی که در آن تمام متضادات و تناقضات با هم یکی شده‌اند (دورانت، ۱۳۸۸: ۱۳۹). اسپینوزا کثرت را بیان حالات در درون و از درون یکدیگر می‌فهمد، مانند انعکاس تصویر در آب. به باور وی، کلی واحد در جهان وجود دارد که تمامی تکثراتی که از حالتی به حالت دیگر می‌روند (و این حرکت دائمی است) جلوه‌ها و بیان‌های مختلف آنند. اسپینوزا تکثرات را توانایی می‌خواند. از نظر او یک ذات نه با بودنش که با توانایی‌ها و امکاناتِ شدن‌اش تعریف می‌شود. دلوز در سمیناری درباره‌ی اسپینوزا و با مطرح‌کردن دوگانه‌ی اخلاقیات و اخلاق که اولی به معنای بودن‌ها و غایات و دومی به معنای شدن‌ها و توانایی‌هاست می‌گوید:

«... ذات همواره یک تعین تکین است. ذاتِ این انسان یا آن انسان وجود دارد، اما ذاتِ انسان وجود ندارد. هیچ تصور عامی در اخلاق وجود ندارد بلکه شما وجود دارید؛ یعنی تکینگی‌ها وجود دارند. وقتی اسپینوزا درباره ذات سخن می‌گوید نه به ذات، بلکه به وجود و آنچه وجود دارد علاقه‌مند است (دلوز، ۱۳۹۳: ۴۸). یک اخلاقیات باور، انسان را با آنچه هست یعنی با چیستی‌اش تعریف می‌کند. اما اسپینوزا انسان را با آنچه می‌تواند انجام دهد، با بدن و ذهن تعریف می‌کند» (همان، ۵۱ و ۵۳). بنابراین امر بس‌گانه نزد اسپینوزا تجلی صفات جوهر در حالت‌ها و توانایی‌هایی است که منجر به شدن می‌شوند.

۱. ۲. دلوز

ژیل دلوز یکی از پرکارترین و مؤثرترین فلاسفه فرانسوی در نیمه‌ی دوم قرن بیستم بود. دلوز فلسفه را تولید مفاهیم می‌دانست، و خود را «ریاضیدانی صرف» می‌خواند. او در شاهکار خود «تفاوت و تکرار»[۸]، می‌کوشد متافیزیکی بپروراند مناسب ریاضیات و علم معاصر؛ متافیزیکی که در آن مفهوم تکثر جای مفهوم جوهر را می‌گیرد، و رخداد به‌جای ذات و نهفتگی به‌جای امکان می‌نشیند (وارن اسمیت، ۱۳۹۴: ۱۱). دلوز با کمک مفهوم بس‌گانگی، با دوگانه‌گیِ یک/ بسیار و تمامی صورت‌های آن مخالفت می‌کند. هرچیزی در نظر دلوز یک بس‌گانگی در نوع خود است (Parr, 2005: 181). نکته‌ی بسیار مهم در انگاره‌ی بس‌گانگی شیوه‌ای است که بس‌گانگی در آن از نظریه‌ی امر یگانه و امر بس‌گانه متمایز می‌شود. انگاره‌ی بس‌گانگی ما را از تفکر بر حسب یگانه و بس‌گانه باز می‌دارد. امر یگانه پیشاپیش بس‌گانه است و هستی در گذر به ناهستن، شدن را تولید می‌کند (دلوز، ۱۳۹۴: ۶۱). بس‌گانگی در نظر دلوز، مفهومی است که ساختار بسته و استعلایی در انگاره‌های درختی را به ساختاری افقی و گسترش یابنده که در انگاره‌های ریزومی وجود دارد تغییر می‌دهد. ریزوم گیاهی است دارای ساقه‌های خارجی و ریشه‌های خزنده که اگر آن را به قسمت‌های کوچکتر تقسیم کنیم هر قسمت قادر به تولید یک گیاه جدید می‌باشد. بس‌گانگی‌ها، همچون ریزوم‌ها رو به سوی یکدیگر گشوده‌اند و می‌توانند به هر نقطه از یکدیگر متصل شوند تا بس‌گانگی‌های دیگری را به وجود آورند و به این ترتیب شبکه‌ی بی‌پایانی را ایجاد نمایند (Parr, 2005: 181). یک ایده، یک بس‌گانگی اِن(n)بُعدی، پیوسته و تعریف شده است. رنگ یا در عوض ایده‌ی رنگ یک بس‌گانگیِ سه‌بُعدی است (Deleuze, 1994: 182). رنگ می‌تواند در مفاهیم مربوط به بس‌گانگی بازتعریف شود، از آن لحاظ که طیف‌های تعین‌اش نامتناهی است و هرکدام از هر سمتی می‌تواند به دیگر طیف‌ها اتصال یابد. هم‌چنین دو طیف رنگ در کنار یکدیگر، طیف رنگیِ جدیدی را به نمایش می‌گذارند که هیچ کدام از دو طیف قبلی نیست اما از آنها رشد یافته و تشکیل شده است.

۲. پساامپرسیونیسم[۹]

پساامپرسیونیسم اصطلاحی است درباره‌ی آثار هنرمندانی چون سزان، ون‌گوگ، گوگن و سورا که در برابر نقاشی امپرسیونیست واکنش نشان دادند. این اصطلاح، معرف سبک معینی نیست؛ بلکه شیوه‌های مختلفی را شامل می‌شود که به سبب اهمیت دادن به صراحت فرم و استحکام ساختار و یا تأکید بر بیان درونی به مدد رنگ و شکل، از طبیعت‌گراییِ امپرسیونیسم فراتر رفته و راه‌هایی برای تحول نقاشی در سده‌ی بیستم گشوده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۲۴). *راجر فرای*[۱۰] (۱۹۳۴–۱۸۸۶)، این اصطلاح را در ۱۹۰۶ در کاتالوگ نمایشگاهی و در توصیف ملایم و آگاهانه‌ی تنوع گسترده‌ای از آثار هنری دو دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم به کار برد. پساامپرسیونیست‌ها خصوصا آنها که فرانسوی بودند به‌طور گسترده‌ای در سراسر اروپا و آمریکا در خلال سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۲۹ نمایشگاه برگزار کردند و به شخصیت‌های معروف هنر مدرن و آثار نقادان عمده‌ای مانند *ژولیوس میر گراف*[۱۱] (۱۹۳۵–۱۸۶۷)، راجر فرای، *شلدون چنی*[۱۲] (۱۹۸۰–۱۸۸۶) و *آلفرد بار*[۱۳] (۱۹۸۱–۱۹۰۲) تبدیل شدند. برای این منتقدان پساامپرسیونیسم شروع راستین هنر مدرن بود (Brettell, 1999: 21-23). امپرسیونیست‌ها و گروهی از پیروان جوانشان احساس کردند که بسیاری از عناصر سنتی در جریان تلاش برای رسیدن به احساس لحظه‌ایِ نور و رنگ نادیده گرفته می‌شوند (گاردنر، ۱۳۸۴: ۵۹۸). نقاشانی که در تاریخ هنر بدون آنکه گروهی را تشکیل دهند، به‌عنوان پساامپرسیونیست‌ها شناخته می‌شوند، بسیاری از ایده‌های آغازین و راه‌کارهای هنر قرن بیستم را فرا آوردند (لینتُن، ۱۳۸۸: ۲۴). پساامپرسیونیست‌ها هیچ گاه به‌صورت گروه متشکلی نبودند، هر چند که از میان آنها گروه‌هایی چون گروه *نبی‌ها* و جریاناتی از قبیل *سنته‌تیسم* یا *ترکیب‌گرایی* و یا *مجزاگرایی*[۱۴] و هم‌چنین مکتب *پونت‌آون*[۱۵] به ظهور رسیدند. شیوه‌ها و روش‌هایی از قبیل *تفکیک‌گرایی*[۱۶] و *نقطه‌کاری*[۱۷] نیز محصول تلاش‌ها و تأثیرات هنرمندانی بود که به‌صورت آگاهانه از امپرسیونیسم جدا شدند.

۳. بس‌گانگیِ رنگ در آثار نقاشی پساامپرسیونیسم

در این قسمت، در سه بخشِ اصلیِ بیان‌گری، وحدت‌گرایی و ترکیب‌گری مباحث مربوط به بدنه‌ی این پژوهش را بررسی خواهیم کرد. در بخش اول؛ بیان‌گری، موضوع «بیان» و بس‌گانگی رنگ در پساامپرسیونیسم و مباحث مربوط به ارتباط آن‌ها مطرح خواهد شد و

به ترتیب موضوعات تقابل بیان و بازنمایی، فرار از ادبیات و روایت‌گری در پساامپرسیونیسم، استخراج فیگور از امر فیگوراتیو و بازکشف پرتره نزد ون‌گوگ و گوگن و هم‌چنین استخراج فیگور طبیعت در نزد سزان مورد بحث قرار خواهند گرفت.

۳. ۱. بیان‌گری: واژه‌ی رنگ که در این پژوهش به کار می‌رود تفاوت‌هایی با معناها و کاربردهای مرسوم و کلاسیک آن در تاریخ نقاشی دارد. به واقع پساامپرسیونیست‌ها آن را به‌جای کاربرد بازنمایانه‌ای که بر اساس سایه روشن و سه بعدنمایی کلاسیک استوار است، به گونه‌ی دیگری به‌کار گرفتند. در معنای قدیم، رنگ به‌عنوان ابزاری برای «طراحی سه‌بُعدنمایانه‌ی کلاسیک»[۱۸] به‌کار می‌رود و به تیرگی و روشنی‌اش وابسته می‌شود. اما پساامپرسیونیست‌ها به ارزش‌های درونی و ذاتی رنگ توجه ویژه‌ای نمودند و به‌جای کاربرد بازنمایانه، آن را مستقیما برای بیان احساسات، نمادها و هم‌نشینی‌ها؛ یعنی در تناظر با سایر رنگ‌های تابلو و تأثیرات متنوع دیگر به کار گرفتند.

در نظر دلوز رنگِ پساامپرسیونیستی کارکردی نُه‌رقمی، بلکه قیاسی دارد: «قیاس عالی‌ترین قانونش را در طرز کار رنگ‌ها پیدا خواهد کرد. این طرز کار در تضاد است با روابط ارزش‌ها، نور و سایه، و سایه‌روشن کاری. یکی از پیامدهای این طرز کار این است که حتی «سیاه» و «سفید» نیز آزاد شده و به رنگ تبدیل می‌شوند» (دلوز، ۱۳۹۵: ۱۷۸-۱۷۹). رنگ نزد پساامپرسیونیست‌ها، بیش از آنکه به منظور بازنمایی مورد استفاده قرار گیرد، در خدمت بیان است. مثلاً بیان احساسات درونی نزد ون‌گوگ، بیان نمادین و سمبولیک نزد گوگن، بیان فی‌نفسه‌ی نور نزد سورا و بیان «طبیعت» نزد سزان. بازنمایی، به معنای تقلید جهان بیرون و آن هم در سطحی‌ترین حالتش، یعنی بازنمایی ظاهری، نزد پساامپرسیونیست‌ها امری نکوهیده است. امپرسیونیسم تلاشی برای بازنمایی بود؛ که به وسیله‌ی امپرسیون یا دریافتگری ممکن می‌شد. طبیعتِ بیرون، در گذراترین حالتش می‌بایست که بازنمایی می‌شد. اما پساامپرسیونیسم تلاشی است برای بیان یا اکسپرسیون[۱۹]. کلمه‌ی اکسپرسیون از دو قسمت «ex» که پیشوند به معنای خارج است و «pression» که به معنی فشار و فشردگی است تشکیل شده است. این کلمه در زبان‌های اروپایی معانی متعددی دارد، هم به معنی «بیان»، عبارت، اصطلاح، و هم به معنی ابراز حالات درون (سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۷۰۶). بیان در پساامپرسیونیسم به تمامی توسط رنگ صورت می‌پذیرد؛ هنرمندانِ آن قدرت‌های بیانی رنگ را کشف می‌کنند و از امکانات گسترده‌ای که رنگِ بیانی پیش پای آنان می‌گسترد بهره می‌برند. پساامپرسیونیست‌ها با وانهادن بازنمایی و دوری‌جستن از تقلید موبه‌موی طبیعت است که به امکانات بیانی رنگ دست می‌یابند.

۳. ۱. ۱. فرار از ادبیات و روایتگری: نقاشیِ آکادمیکِ پیشا-امپرسیونیستی در قرن نوزدهم، بسیار روایی و وابسته به داستان‌ها، افسانه‌ها و ادبیات بود. می‌توان گفت که جنبش امپرسیونیسم از اولین قدم‌هایی است که نقاشی برای دوری جستن از روایت ادبی بر می‌دارد، به طوری که عناصر بصری و روابط ذاتیِ نقاشی، از اهمیت بسیار بالاتری نسبت به نیروهای ادبی تابلو برخوردار می‌شوند. اما همچنان می‌توان امپرسیونیسم را روایی خواند، چرا که طبیعت بازنمایی شده در آثار آنان توصیف لحظه‌ای نقاش از شرایط نوری و جوی موضوع در زمانی خاص بوده است و رهایی کامل نقاشی از روایت، و بیانی‌شدن آن محقق نشد مگر با پساامپرسیونیسم. در پساامپرسیونیسم، بیان در مقابل روایت قرار می‌گیرد و امر بیان شده نه روایت چیزی، بلکه اثباتِ تصویر و روابط صوری میان اجزای آن می‌باشد (جدول ۱).

شاید بتوان آثار ژرژ سورا را از نخستین تلاش‌های ورود به عرصه‌ی بیانیِ رنگ نزد پساامپرسیونیسم دانست. سورا با به‌کاربردن رنگ‌هایی متفاوت با واقعیت، نخستین قدم‌ها را در این راه برداشت. استفاده از نقطه‌رنگ‌هایی که از همه‌ی طیف‌ها در آن‌ها دیده می‌شود، تلاشی برای بیان احساسات نقاش و نیروهای احساسیِ فرضی بود. در جزییات نامه‌ها و سخنان پساامپرسیونیست‌هایی از قبیل سزان و گوگن به‌روشنی می‌توان نشانه‌هایی تلاش برای خارج‌ساختن مدار نقاشی از روایت را جست‌وجو کرد. سزان در نامه به امیل برنارد می‌نویسد: «... هنرمند باید از طبع ادبی‌ای که در اغلب موارد نقاش را از مسیر واقعی خود دور می‌کند برحذر باشد...» (سزان، ۱۳۸۰: ۲۱). به قول سزان: «هیچ چیز برای نقاش خطرناکتر از مستغرق‌شدن در ادبیات نیست.» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۳۵۰). یعقوب و فرشته یکی از نخستین تجلیات کامل رنگ به‌عنوان یک هدف بیان فی‌نفسه - و نه چیزی که جنبه ای از دنیای طبیعی را توصیف کند، - بود. گوگن در ۱۸۸۵ م. در نامه‌ای نوشت: «... بیان در نقاشی الزاماً همان توصیف نیست و از این‌رو من رنگهای القایی را رجحان می‌دهم و در ترکیب‌بندی نماد را بر داستانِ نقاش شده برتر می‌شمارم.» (همان: ۳۶۵). گوگن و دیگران با بیان‌گرایی در رنگ، توان تأثیر گذاردن بر احساسات مخاطب بدون نیاز به توسل به روایتِ موضوعی رمانتیک یا ادبی را به دست می‌آورند. رنگِ بیانی موجودیتی مستقل از نقاشی می‌سازد که خود یک امر واقع تصویری محض است که به زبان در نیامده و نمادین نمی‌شود. نقاشیِ غیرروایی، به کمک نیروی رنگ، به فضایی تولیدگر و زاینده تبدیل می‌شود که مدام در تپش است و امکان تفسیرهای بی‌شمار را محقق می‌کند، بی‌آنکه خود چیزی را روایت و تفسیر کند.

جدول ۱. مقایسه «بیان» در نقاشی اواخر قرن ۱۹ م. اروپا.

		نیروی شاخص بیان	شیوه‌ی بیان	رابطه با سوژه
نقاشی اواخر قرن ۱۹ م. اروپا	پیشاامپرسیونیسم	روایت و ادبیات	روایی	بازنمایانه
	امپرسیونیسم	نور	توصیفی	دریافتگر
	پساامپرسیونیسم	رنگ	تحلیلی	بیان‌گر

۳. ۱. ۲. استخراج فیگور از امر فیگوراتیو و بازکشف پرتره نزد گوگن و ون‌گوگ: امر فیگوراتیو متناظر است با امر بازنمایانه، روایتی و تصویرسازانه. فیگور با امر فیگوراتیو متفاوت است. فیگور یک امر بیان شده است که می‌بایست از امر فیگوراتیو استخراج و آزاد شود. دلوز می‌گوید: «نقاشی نه الگویی (مدل) دارد برای بازنمایی و نه داستانی برای روایت‌کردن. بنابراین برای رهایی از جنبه‌ی فیگوراتیوش دو راه دارد:

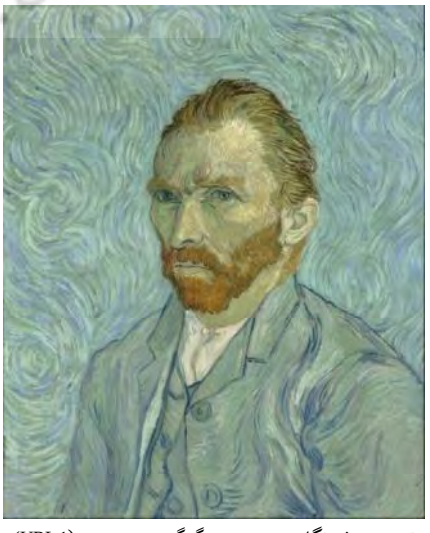
حرکت به سوی شکل و فرم ناب، از طریق انتزاع؛ و یا به سوی فیگور، از طریق استخراج و منزوی سازی» (دلوز، ۱۳۹۵: ۴۵).

به باور ما گوگن و ون‌گوگ در آثارشان به هر دوی این مسیرها نزدیک می‌شوند؛ در آثار مربوط به منظره به الگوی اول و در پرتره‌ها به الگوی دوم. ون‌گوگ و گوگن در مسیر اول، یعنی حرکت به سوی شکل و فرم ناب و از طریق انتزاع، طبیعت و منظره را در سطوح وسیعی از رنگ به بیان در آورده و با تبدیل و ترجمه‌کردن دریافت‌های بصری به فرم‌ها و اشکالی نزدیک به انتزاع، بیان را در مقابله با بازنماییِ صرف قرار می‌دهند. فاصله‌گرفتن از اصول طراحی کلاسیک و پیروی‌نکردن از بازنماییِ مو به موی طبیعت، راه را برای بیان آنچه که قرار است از جانب هنرمند بر طبیعت افزوده شده و در واقع داوریِ تحلیلگرانه‌ی او محسوب شود می‌گشاید. بس‌گانگیِ رنگ در اجزای طبیعت به تصویر درآمده، باعث میشود بیان در درجه‌ی اول اهمیت قرار گرفته شوند چرا که دیگر به رنگِ طبیعی‌شان «بازنمایی» نشده و در واقع به رنگ‌های اراده شده توسط نقاش «بیان» می‌شوند.

در مسیر دوم، استخراج و منزوی‌سازی فیگور در پرتره، که به وسیله‌ی قرار دادن آن در پس زمینه‌ای از رنگ‌های خالص و تک‌فام صورت می‌پذیرد، باعث به‌وجودآمدن فیگوری تنها می‌شود که توسط چهارچوب قاب احاطه شده و گویی که در حال رشد و نمو از مرکز آن به سوی بیرون است. پرتره‌های ون‌گوگ و گوگن، آفریده‌شدنِ موجودی در حال رشد از دل فضایی تقریباً ساکن است که توسط رنگِ یکنواختِ پس‌زمینه که تنها تغییرات جزئی دارد فراگرفته شده است. بس‌گانگیِ رنگ فیگور، به بیان درآمدن آن در یکنواختیِ رنگ محیط است که از توصیف ادبی و روایی فاصله گرفته و در تلاش برای توصیف خود از طریق رشدیافتن و بیان است. شکلِ وابسته به احساس (فیگور)، نقطه‌ی مقابل شکل مربوط به ابژه است که قرار است چیزی را بازنمایی کند. احساس آن چیزی است که مستقیماً منتقل می‌شود و از انحراف و ملالِ «داستان نقل‌کردن» اجتناب می‌کند (همان: ۸۵). ون‌گوگ و گوگن با آشنایی‌زدایی از موضوع (طبیعت و هم‌چنین پرتره)، از امر فیگوراتیو و بازنمایی، به سمت فیگور و احساس حرکت می‌کنند و فیگور را از امر فیگوراتیو استخراج می‌نمایند. پرتره‌های ایشان، حضور فیگور در میدان‌های رنگی تخت است که ممکن است گاه با واریاسون‌های رنگی نیز پر شده باشند. رنگ‌هایی که برای پوست صورت به‌کار می‌روند از زرد لیمویی تا سفید ناب، و از صورتی اغراق شده تا نارنجی و حتی سبز، همگی آشکارسازی و بازکشف نیروهای درونی پرتره هستند که احساسِ فیگور و احساسِ نقاش نسبت به فیگور را می‌نمایانند.

در پرتره‌های ون‌گوگ که با تاش‌های خطیِ یکی در میانِ رنگ‌های مختلف کشیده شده است، نیروی رو به بیرون فیگور مشاهده می‌شود که با نیروی در حال حرکت و رقصان پس‌زمینه در حال تعامل است. مثلاً در اتوپرتره سال ۱۸۸۹ م. (تصویر ۱) با پس زمینه‌ی فیروزه‌ای، حدودِ رنگی پس زمینه و جامه‌ی سوژه یکی در نظر گرفته شده است، به طوری که انگار پس‌زمینه به فیگور نفوذ می‌کند درحالی‌که هم‌زمان فیگور در حال نفوذ به بیرون و پس‌زمینه است. این همان استفاده‌ی نوین از رنگ برای بیان درونیات سوژه است که با ایده‌ی اتوپرتره هم‌پوشانی پیدا کرده و چون نقاشی‌ای است که به‌جای بازنمایی، خود سخن می‌گوید. هم‌چنین در «پرتره مادر نقاش» سال ۱۸۸۸ م. (تصویر ۲) خطوط سبز پس‌زمینه در کلاه فرو رفته‌اند و جای سایه‌ها در سایه‌روشن‌های چهره را نیز پر کرده‌اند. پرتره‌های گوگن با ایجاد سطوح تخت و تک‌رنگ، سوژه و ابژه را به هم می‌آمیزد و اشکال، در حال فرورفتن به میان یکدیگر مشاهده می‌شوند. مثلاً در پرتره‌ای که از ون‌گوگ سال ۱۸۸۸ م. با عنوان «نقاش آفتابگردان‌ها» (تصویر ۳) کشیده است، به نظر می‌رسد که گل‌های آفتاب‌گردان، از تابلویی که ون‌گوگ در نقاشی در حال کشیدن آن است بیرون زده‌اند و گویی که ون‌گوگ دارد مستقیما روی گل‌ها را نقاشی می‌کند. هم‌چنین در اثر «خودنگاره با هاله و مار» سال ۱۸۸۹ م. جنبه‌ی تلفیقی سوژه و ابژه و ایجاد معانی نمادین با رنگ به وضوح مشاهده می‌شود.

در آثار پرتره‌ای ون‌گوگ و گوگن، مفهوم پرتره بازکشف می‌شود و به‌جای بازنمایاندن صرف خصوصیات ظاهری چهره‌ها، خصوصیات درونیِ سوژه و ارتباط آن با جهان بیرون و هم‌چنین تعامل احساسیِ آنها



تصویر ۱. خودنگاره، وینسنت ون گوگ، ۱۸۸۹م. منبع: (URL 1)

تصویر ۲. پرتره مادر نقاش، وینسنت ون‌گوگ، ۱۸۸۸م. منبع: (URL 2)

با هنرمند بیان می‌گردد.

۳. ۱. ۳. استخراج فیگور طبیعت نزد سزان: سزان نیز در پی دست‌یابی و بیان امر واقعِ نهفته در پس ظاهر موضوع است و با توجه به اینکه اکثر آثار او را طبیعت و طبیعت‌های بی‌جان تشکیل می‌دهند، بیان نزد او، بیان و استخراج فیگورِ طبیعت از امر فیگوراتیو می‌باشد. سزان از بازنمایی صرفِ طبیعت طفره می‌رود و طبیعت در آثار او به‌طور درون‌ماندگار بیان می‌شوند. همچنان که سزان در نامه‌هایش به امیل برنارد توصیه می‌کرد که «مخروط‌ها و استوانه‌ها را از طبیعت استخراج کن»، خود در پی به‌دست‌آوردن نیروی پدیدآورنده‌ی طبیعت است. سزان طبیعت را بر روی تابلو نمی‌آورد، بلکه آن نیرویی را به روی تابلو می‌آورد که موجبِ «شدنِ» طبیعت می‌شود. تجربه‌ی نقاش، تجربه‌ی ظهورِ امرِ نامرئی است. تجربه‌ی به زبان آمدن امر بی‌زبان است. در تابلوهای سزان، طبیعت بازنمایانده نمی‌شود، بلکه طبیعتی نوین آفریده و تولید می‌شود. در آثار منظره‌ی سزان، نقاش و طبیعت به هم می‌آمیزند و هر یک در قالب دیگری بیان می‌شوند. می‌توان گفت، سزان در منظره‌هایش، خود را کشیده است در حالی که از سوی طبیعت مورد مشاهده واقع شده است.

در تابلوی منظره‌ی «کوه سنت ویکتوآر با درخت کاج بزرگ» به سال ۱۸۸۷ م. (تصویر۴)، فیگور به بهترین وجه بیان می‌شود چرا که انگار درخت کاج، آسمان، کوه و زمین همگی از یک ماده تشکیل شده‌اند و در یکدیگر نفوذ دارند و یا از یکی به دیگری تبدیل می‌شوند. لکه‌های رنگی زرد، صورتی و سبز که در آسمان معلق‌اند، نشان از حضور ماده‌ای مرموز دارند که گویی درخت و کوه نیز از همان تشکیل شده است و به تبع آن هم‌چنین لکه‌هایی از طیف آبی را می‌بینیم که بر روی زمین و کوه سایه انداخته‌اند، چنانکه گویی ماده‌ی آسمان بر روی آنها چکیده است. لبه‌های کوه با نوری آبی دورگیری شده‌اند انگار که آسمان در صدد نفوذ در کوه است و لکه‌های زرد و صورتی موجود در آسمان، تلاش کوه برای منتشرشدن در هوا و آسمان را نمایش می‌دهند. فیگور طبیعت، چون موجودی است که در حال تغییر و پیوسته نوشدن می‌باشد و تمام اجزایش در فعل و افعالاتی برای سرریزشدن از خود و متفاوت‌شدن از خود، به یکدیگر فشار آورده و در همدیگر حل می‌شوند (جدول ۲).

تصویر ۳. نقاش آفتابگران، پل گوگن، ۱۸۸۸م. منبع: (URL 3)

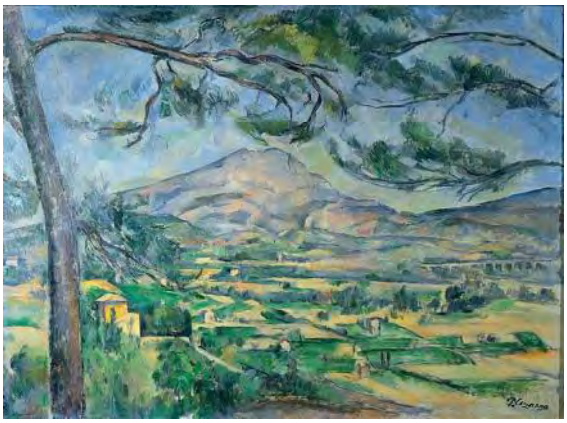
۳. ۲. وحدت‌گرایی

در این بخش موضوع گرایش به وحدت‌گرایی نزد هنرمندان بزرگ پساامپرسیونیسم و گردآوری تقابل‌های دوگانه تاریخی نقاشی غرب تحت یک امر واحد بررسی خواهد شد و به ترتیب ذیل عناوینِ به کناررفتن تقابل‌های دوتایی، مرلوپونتی، وحدت طرح و رنگ در آثار سزان و ون‌گوگ، وحدت سطح و پرسپکتیو در آثار سورا و هم‌چنین وحدت زیبایی‌شناسی و دریافت شخصی از طبیعت نزد گوگن مورد بحث قرار خواهند گرفت.

۳. ۲. ۱. به کناررفتن تقابل‌های دوتایی: تاریخ نقاشی غربی همواره دوگانگی‌های فنی و مفهومی را در پیش راه هنرمندان گشوده بود؛ مثلاً: عینیت در برابر ذهنیت، رنگ‌آمیزی در برابر طراحی، کلاسیک‌گرایی در برابر رمانتیک‌گرایی، طبیعت در برابر ترکیب‌بندی هنری. پاسخ

جدول ۲. بس‌گانگیِ رنگ و بیان در نقاشی اواخر قرن ۱۹ م. اروپا.

نقاشی اواخر قرن ۱۹ م. اروپا			استفاده از رنگ متفاوت با سوژه	بیان احساس از طریق بس‌گانگی رنگ	گسست از امر فیگوراتیو و ورود به عرصه‌ی فیگور	حوزه‌ی بیانی بس‌گانگیِ رنگ
پساامپرسیونیسم		سورا	✓	✓	✓	منظره و اجتماع
		ون‌گوگ	✓	✓	✓	منظره و فیگور
		گوگن	✓	✓	✓	منظره و فیگور
		سزان	✓	✓	✓	منظره و طبیعت بی‌جان
	آکادمیک		ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
	امپرسیونیسم		ندارد	ندارد	ندارد	ندارد



تصویر ۴. قله‌ی سنت ویکتوآر با درخت کاج بزرگ پل سزان، ۱۸۸۷م. منبع: (URL 4)

پساامپرسیونیسم به تقابلات دوگانه‌ی تاریخی نقاشی غربی، نه گرفتن سمت‌وسوی یکی از طرف‌ها، بلکه به کنارنهادن آن دوگانگی‌ها به‌طور کلی بود تا با آفریدن راه‌حل سومی، به یک وحدت صوری و معنایی برسد. سزان مستقیما با شیوه‌ی طرح مسأله به‌صورت یک تقابل دوگانه از پاسخ‌ها مخالفت می‌کند و علناً بیان می‌دارد که در نظر دارد تا پاسخ‌های متقابل را در یک پاسخ سرراست و تلفیق یافته به هم بیامیزد. بدین ترتیب سزان به‌عنوان معلم و راهنمای هنرمندان جوان‌تر، آغازگر راهی می‌شود که در آن دیگر شیوه‌ی قدیم طرح مسائل به‌صورت دوگانه‌ها و تقابل مابین آنها مطرح نیست، و تلاش هنرمند بر آن است که با ایجاد وحدتی میان خود و طبیعت، به نقاشی به‌عنوان موضوعی جدید و نو بنگرد و مسائل آن را از نو برای خود بازتعریف کند.

۳. ۲. ۲. مرلوپونتی[۲۰]: مرلوپونتی فیلسوف وحدت است و مهم‌ترین ایده‌های او در فلسفه حول نفی دوگانگی ذهن و بدن یا سوژه و جهان گردش می‌کنند. از نظر او ذهن چیزی جدای از بدن نیست و سوژه، خود بخشی از جهان و «در جهان» است. بدین ترتیب او دوگانه‌انگاری دکارتی ذهن و ماده را رد کرده و به مفهوم «در جهان بودگی» سوژه‌ی هایدگر نیز نزدیک می‌شود. به بیان دیگر او «درصدد ارزیابی دوباره از رابطه‌ی متقابل و بنیادین میان خود و جهان است» (غلامی، ۱۳۹۲: ۵۸) و «نفی تقابل‌های دوتایی و استحاله‌ی آنها در فعل دیدن سزان را هم سو با فلسفه‌ی خود می‌دانست و بر عدم تمایزهای «نفس و بدن» و «اندیشه و دیدن» در کارهای سزان تأکید داشت» (شایگان‌فر، ۱۳۹۰: ۷۵). مرلوپونتی می‌گوید: وظیفه‌ی نقاش بازنمایی[۲۱] صرف نیست، او در کار «راز پدیدارشدن» و «ظهور فرد در طبیعت» است. مرلوپونتی بر تمایز نداشتن «نفس و بدن»[۲۲] و «اندیشه و دیدن»[۲۳] در کارهای سزان تأکید داشت. نفس چیزی جدای از بدن و اندیشه از دیدن نیست (شایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۳۸). او نقاشی‌های سزان را نمونه‌ای می‌داند که در آن رنگ اهمیتی هم‌شأن با کیفیات اولیه پیدا می‌کند چرا که سزان با رنگ ساختاری مستحکم بنا می‌کند (نبئی، ۱۳۸۵: ۶۰). در حقیقت در نزد مرلوپونتی میان ذهن و بدن تفاوت و تمایزی در کار نیست چرا که هر دوی آنها را قوام‌یافته و متشکل از ماهیت بنیادینِ مشترکی می‌داند که بنا به شرایط به‌صورت ذهن یا بدن و یا به‌صورت سوژه یا جهان تجلی و بازنمود یافته‌اند. انطباق اندیشه‌های مرلوپونتی بر کار بزرگان پساامپرسیونیسم نیز از همین مسیر است که میان نقاش و طبیعت چنان یگانگی‌ای ایجاد می‌شود که امکان تفکیک و تمییز میان آن دو ناممکن می‌شود. نقاش و طبیعت نزد پساامپرسیونیست‌ها از واقعیتی مشترک تشکیل یافته‌اند که به این موضوع منجر می‌شود که به‌جای تقابل و شکاف، با یکدیگر تلفیق شده و درهم‌کنش برقرار سازند. با وحدت یافتن اندیشه و دیدن نزد هنرمند، او همزمان که می‌بیند، می‌اندیشد و بدین ترتیب نقاشی‌کردن برابر است با اندیشیدن و خلق‌کردن. در واقع هنرمند با در مقابل طبیعت قرارگرفتن به خلق همزمان آن نیز می‌پردازد و طبیعت نوینی را پیش روی مخاطب می‌گذارد.

۳-۲-۳. وحدت طرح و رنگ در آثار سزان و ون‌گوگ: سزان به دنبال آن نیست که با یک طرحِ از پیش موجود رنگ‌ها را به هم بیامیزد، بلکه در نظر دارد تا با هماهنگ سازی رنگ‌ها از طریق تغییرات جزئی و کلی فام‌ها و مدولاسیون[۲۴] رنگی که به بس‌گانگیِ رنگ می‌انجامد، ساختار طرح را ایجاد کند. سزان همان‌قدر که بر رنگ تأکید می‌کند به سوی خط و طرح نیز گرایش دارد و در نظر دارد که خط (طرح) و رنگ را یک موجودیت مشترک به حساب آورده و وحدت آنها را از طریق تجزیه‌کردن‌شان به ساده‌ترین صورت‌ها به دست بیاورد. بنابراین رنگ‌آمیزی نزد سزان، پیشاپیش در یک ساختارِ از قبل طراحی‌شده (بدون آنکه وی به تهیه‌ی پیش طرح تابلو اقدام کند) قرار می‌گیرد که فراآمده از نظم دقیقِ کمپوزیسیون و ترکیب‌بندی‌ای است که او همواره بر لزوم به وجود آمدن آن در امپرسیونیسم تأکید داشت. سزان با کمک‌گرفتن از امکانات فنی رنگ‌های گرم و سرد و کشف تکنیک‌های بهره بردن از آنها جهت نمایش عمق و پرسپکتیو، پرسپکتیو کلاسیکِ خطی را وا می‌نهد و آن را از طریق رنگ به دست می‌آورد. سزان وحدت‌گرایی میان خط و رنگ را از طریق بس‌گانگیِ رنگ‌های متغیر ابداعی‌اش به‌دست آورده و آن را در خدمت زیبایی‌شناسی قرار می‌دهد. تابلوهای او و به خصوص مناظری که از طبیعت کشیده است، حاصل هم‌نشینی لکه‌رنگ‌ها در بستری از خطوط عمودی، افقی و مورب هستند که به آشفتگی رنگ انسجام بخشیده و آنها را در یک ترکیب‌بندیِ زیبایی‌شناسانه قرار می‌دهند.

تابلوی «پسرک با جلیقه قرمز» (تصویر ۵) از رنگ‌هایی پدید آمده که اکثراً به‌صورت خطی گذاشته شده‌اندحرکت چشم بر روی تابلو که از مدولاسیون رنگ‌ها نشأت می‌گیرد، تماماً بر روی محور و مسیر خط‌هایی است که از طراحی و کمپوزیسیون کلی تابلو به وجود آمده‌اند. بدین ترتیب طرح و رنگ در خدمت همدیگر قرار می‌گیرند و هر یک باعث قوام و جلای بیشتر دیگری می‌گردد.

ون‌گوگ دوست داشت که از اشیا و صحنه‌هایی نقاشی کند که در آنها بتواند با قلم‌مویش هم «طراحی» کند و هم «رنگ‌گذاری»، و همان گونه که نویسنده بر کلماتش تأکید می‌گذارد، بر ضخامت و غلظت

تصویر ۵. پسرک با جلیقه قرمز، پل سزان، ۱۸۹۰م. منبع: (URL 5)

رنگ‌هایش بیفزاید (گامبریچ، ۱۳۸۸: ۵۳۵). در تابلوی «کشتزار گندم با درختان سرو» (۱۸۸۹ م.) (تصویر۶) با اینکه رنگ برتری دارد، اما رنگ توسط خط پدید آمده و ون‌گوگ رنگ را از مسیر خط و طرح نمایش می‌دهد. در این اثر هر خطی برای نمایش رنگی به روی تابلو گذاشته شده و با اینکه طراحی کلاسیک بازنماگرایانه وانهاده شده و اشکال و فرم‌ها حالتی بدوی پیدا کرده‌اند، خط و طراحی در قوی‌ترین حالتشان حضور دارند. ون‌گوگ با زوایایی که به خط‌ها (که تمامی اثرش را پرکرده‌اند) داده، سکونِ سطوح وسیع فام‌های تک‌رنگ را به حرکت واداشته به طوری که بیننده حرکت باد در گندم‌زار و لابه‌لای درختان را به وضوح می‌بیند. در آثار ون‌گوگ، خط زاینده‌ی رنگ، و رنگ زاینده‌ی خط است و بدین ترتیب تقابل تاریخی دوگانه‌ی طرح و رنگ توسط ون‌گوگ، همچون سزان پاسخی یگانه و وحدت‌یافته به خود می‌گیرد. ون‌گوگ و سزان با وانهادن طراحی کلاسیک و به دور افکندن بازنمایی واقع‌گرایانه و هم‌چنین ابداع نوع جدیدی از پرسپکتیو که عمق و سطح را یکجا می‌نمایاند، خط و رنگ را به هم می‌آمیزند و با کنار گذاشتن طراحی و شکل و حجم در شیوه‌ی کلاسیک، «طراحی» را بار دیگر و به کمک رنگ بازمی‌یابند و آن را ابداع می‌کنند.

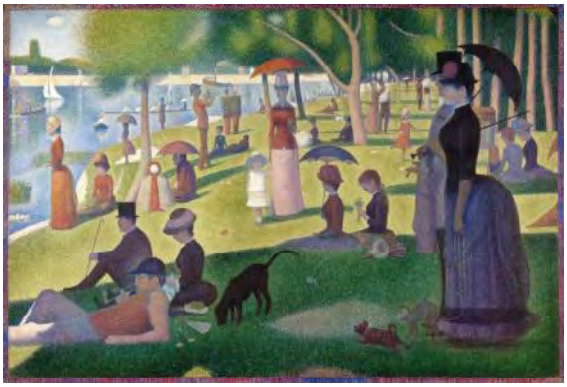
۳. ۲. ۴. وحدت سطح و پرسپکتیو در آثار سورا: در کار سورا هیچ گاه از خط استفاده نشده، اما خط‌های افقی، عمودی و مورب بسیاری وجود دارند که همگی توسط نقطه‌های رنگین پدید آمده‌اند. تلفیق در کار سورا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است چرا که او در نظر دارد تا نورها و رنگ‌ها را با کنار هم گذاشتن اما مخلوط نکردن‌شان، در چشم بیننده تلفیق کرده و به وحدت برساند. رنگ‌های بدیع و تغییرات جزئی فام رنگ‌ها به کمک تغییر در چگالی نقطه‌های رنگین (که همگی تنها از رنگ‌های اصلی تشکیل شده‌اند) ایجاد می‌شوند. بنابراین رنگ در کار سورا از اساس وحدت یافته و البته متکثر و بس‌گانه است. تلفیق سطح و پرسپکتیو در آثار سورا تقریباً معادل تلفیق طرح و رنگ در آثار سزان و ون‌گوگ است، چرا که سطوح وسیع رنگی مربوط به «سطح دوبُعدی» هستند و پرسپکتیو سه‌بعدیِ کلاسیک، اساسا به وسیله‌ی خط و طرح است که پدید می‌آید. سورا با نقاط بی‌شمار رنگی‌اش و بس‌گانگیِ رنگی‌ای که از طریق نقطه–رنگ‌ها به وجود می‌آورد سطح دوبُعدی را حفظ می‌نماید و از سوی دیگر با کمک تکنیک‌های ابداعی‌اش که مربوط به نمایش عمق و نور از طریق به جلو و عقب‌راندن رنگ‌های گرم و سرد می‌شود، حس پرسپکتیو سه‌بُعدی و فضای خطی آن را به تابلو اضافه می‌کند.

تصویر ۶. کشتزار گندم با درختان سرو، ونسان ونگوگ، ۱۸۸۹م. منبع: (URL 6)

حفظ وضعیت دوبُعدی تابلو در آثار سورا این مزیت را دارد که عناصر مختلف تابلو با اهمیت یکسان در چشم بیننده حاضر شده و چشم بر همه‌ی نقاط تابلو به تناوب به گردش درآمده و بر خلاف ویژگی پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای یا دونقطه‌ای بر روی نقاط گریز متمرکز نمی‌شود. از طرف دیگر ژرفانمایی‌ای که حاصل کوچک کردن اشیای دور و از آن مهم‌تر سرد و گرم کردن رنگ‌ها است فضای واقع‌گرایانه‌ی تابلو را حفظ می‌کند و از درغلتیدن آن به رنگ‌آمیزی صرف جلوگیری می‌نماید. سورا با حذف سایه‌روشن‌های سفید و سیاه و ایجاد حس عمق و حجم تنها با کنار هم گذاردن طیف‌های رنگ‌های اصلی، ساختار و طراحی خطی را به امپرسیونیسم بازگرداند.

۳. ۲. ۵. وحدتِ زیبایی‌شناسی و دریافت شخصی از طبیعت در آثار گوگن: آثار پل گوگن، یکی دیگر از مسائل موجود در تقابلات دوگانه‌ی هنر نقاشی غرب را حل کرده و بدان پاسخ می‌دهد. این همان مسأله‌ی تقابل هنر و طبیعت، و یا زیبایی‌شناسی و واقعیت عینی می‌باشد. گوگن نیز در پیروی از اندیشه‌های امپرسیونیسم، همچون سزان اما به روشی دیگر و در سطحی دیگر، به دنبال ایجاد ساختاری زیبایی شناسانه برای امر واقعی می‌گشت. در واقع گوگن در پی آن بود که میان دریافت شخصی خود از طبیعت یا همان دریافتگری امپرسیونیستی از یک سو، و زیبایی‌شناسی ناب و مثالین از سوی دیگر، تلفیق و تعادل را برقرار کند. برای همین هم بود که اصرار داشت تا آنچه را از طبیعت برگرفته است، به حافظه سپرده و از حفظ اما بر اساس زیبایی‌شناسی ناب نقاشی کند.

اگر بتوانیم «دریافت شخصی» از طبیعت و بازنمایی آن را معادلی برای رنگ، و زیبایی‌شناسی هنری را معادلی برای طرح در نظر بگیریم، در می‌یابیم که در گوگن نیز طرح و رنگ به نحوی با یکدیگر تلفیق شده و به تعادل می‌رسند. گوگن نیز بدون آن که بخواهد به سمت سوی هر یک از طرفین طراحی و رنگ‌آمیزی گرایش بیشتری پیدا کند، سعی دارد تا راه سومی را انتخاب کند که هر دو طرف را در دل خود داشته باشد. گوگن طبیعت را به رنگ‌های شدید و تک‌فام ترجمه می‌کند و بدین ترتیب دریافت



تصویر ۷. کشتزار گندم با درختان سرو، ونسان ونگوگ، ۱۸۸۹م. منبع: (URL 7)

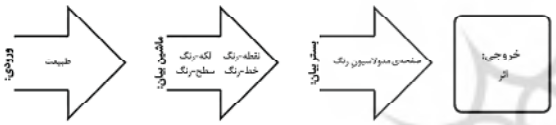
خود از آن را بیان می‌کند، اما شیوه‌ی هم‌نشینی سطوح وسیع رنگی‌ای که از طبیعت استخراج کرده تحت نظمی معین و زیبایی‌شناسانه صورت می‌پذیرد. ترکیب‌بندی‌های گوگن متاثر از ترکیب‌گرایی[۲۵] هستند که آن را در پونت‌آون پدید آورده بود. در آثار او زیبایی‌شناسی رنگی و فرمی، موضوعی می‌شود برای بازیابی و پیداکردن دوباره‌ی طبیعت و آفریدن آن از درون؛ آفریدن طبیعتی شخصی. به باور ما، در اینجا نیز، همچون سزان و ون گوگ، صرف نظرکردن از اشکال دقیق طبیعت به سود رنگ‌شناسی ناب، موجب بازیافتن دوباره‌ی طرح، و این بار در ترکیب و تلفیق با رنگ می‌شود.

۳. ۳. ترکیب‌گری

۳. ۳. ۱. درآمد: ترکیب‌گری میدانِ عملِ نهاییِ بس‌گانگیِ رنگ در پساامپرسیونیسم می‌باشد و در آن امور بیانی و امورِ وحدت‌یافته، در چینش‌های نوینِ تولیدِ اثر قرار خواهند گرفت. در این بخش مباحث مربوط به ترکیب‌گری، در پساامپرسیونیسم بررسی خواهند شد و با استفاده از مفاهیم ژیل دلوز از قبیل سرهم‌بندی، ماشین‌های بیانی و طرحِ صفحه (ی مدولاسیونِ رنگ) و تعریف و مقایسه‌ی دو نوع از رابطه‌ی «استعلایی» و «نسبی»، به توصیف ماشین‌های بیانی هنرمندان برجسته‌ی پساامپرسیونیسم خواهیم پرداخت. ماشینِ نقطه-رنگ سورا، ماشین خط-رنگ ون‌گوگ، ماشینِ لکه-رنگِ سزان و ماشین سطح-رنگ گوگن مباحث بعدی‌ای هستند که در این قسمت مورد بحث قرار خواهند گرفت.

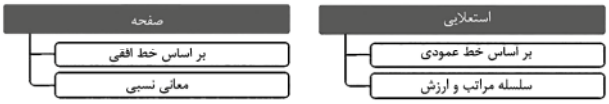
۳. ۳. ۱. ۱. سرهم‌بندی[۲۶]: سرهم‌بندی از مفاهیم مورد نظر دلوز و گاتاری است که در پروژه‌ی مشترکشان به نام آنتی ادیپ[۲۷] (۱۹۷۲)، آن را برای توصیف اتصالاتی که اندیشه‌ی شیزوفرنیک برقرار می‌کند به کار گرفته‌اند. سرهم‌بندی نوعی از اتصال همه‌جانبه است که مشابه با آنچه که در توصیف «بس‌گانگی» و اندیشه‌ی ریزومیک در قسمت اول گفته شد، قابلیت صورت پذیرفتن از تمامی نقاط و جهات را در خود دارد تا با برقراری این اتصالات بی‌شمار، تکثرات را تولید نماید. در این تحقیق، از مفهوم سرهم‌بندی برای توصیف اتصالاتِ ماشین‌های بیانی که در صفحه‌ی[۲۸] مدولاسیونِ رنگ به کار می‌افتند بهره گرفته شده است. ماشین‌های بیان، با امکانات بی‌شمار اتصال، به یکدیگر چسبیده و بهتر سرهم‌بندی می‌شوند تا بروی صفحه‌ی مدولاسیونِ رنگ به بیانِ ملزوماتِ مورد نظر نقاش بپردازند.

۳. ۳. ۱. ۲. ماشین‌های بیان: ماشین به معنای سازماندهی است که همچون تابع ریاضیاتی ورودی گرفته و خروجی تحویل می‌دهد. استفاده از لفظ ماشین نه به خاطر تلقیِ مرسوم از ویژگی خشک و قابل پیش‌بینی آن، بلکه به خاطر آن است که یک ماشین اندیشه و محتوای بیان را گرفته و به اندیشه‌ی دیگر و محتوایی دیگر تغییر می‌دهد و از آن روی، خروجی چیزی متفاوت شده از ورودی می‌باشد. ماشین بیان متشکل از محتواها و بیان‌هایی است که هر یک به درجات مختلف، فرم خود را از آن مواد فرم‌نیافته‌ای اخذ کرده‌اند که به ماشین وارد می‌شوند و پس از گذشتن از همه‌ی حالات و وضعیت‌های ممکن، ماشین را ترک می‌کنند. ورود به ماشین، خارج‌شدن از آن، بودن در دل ماشین، قدم‌زدن اطراف ماشین، نزدیک‌شدن به آن: اینها همه باز هم اجزای خود ماشین‌اند (دلوز، ۱۳۹۷: ۲۷). ماشین‌بودن، دو علت وجودی دارد: اول آنکه ماشین‌ها خودکار هستند و دوم اینکه ماشین‌ها به یکدیگر متصل می‌شوند و ماشین جدیدی را پدید می‌آورند. خودکاربودن از قابلیت اتصال می‌آید. اگر چیزی را وارد ماشین الف کنیم، از آن جهت که قابلیت چسبیدن به ماشین ب را دارد، محتواهایی که وارد ماشین الف کرده‌ایم به‌طور خودکار وارد ماشین ب هم می‌شوند و بدین‌ترتیب خودکاربودن شکل می‌گیرد. مثلاً محتوایی که وارد ماشینِ شخصی هنرمند شده است، از آن جهت که ماشین شخصی به ماشین اجتماعی و ماشین جهانی اتصال دارد وارد آنها نیز می‌شود و بنابراین هر محتوایی که وارد ماشین نقاش می‌شود به‌طور خودکار سر از خروجی ماشین جهانی نیز در خواهد آورد. در ماشین‌های بیان نقاشی در این تحقیق، ورودی، طبیعت است و طرح صفحه یا بستر بیان، مدولاسیون می‌باشد. ماشین، نقطه، خط، لکه و یا سطح است (نمودار ۱). اتصال در آنها بر مبنای مکمل بودن، متضادبودن و یا هم‌خانواده بودنِ رنگ‌ها رخ می‌دهد.



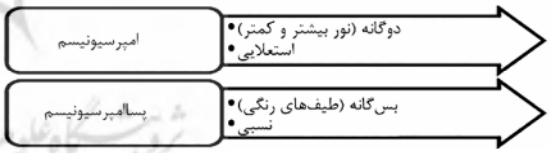
نمودار ۱. ماشین بیان پساامپرسیونیسم.

۳. ۳. ۱. ۳. صفحه‌ی مدولاسیونِ رنگ: دلوز و گاتاری در کتابِ *فلسفه چیست؟*[۲۹] (۱۹۹۱)، از واژه‌ی «طرحِ صفحه‌ی درون‌مانی»[۳۰] برای بیان زمینی که ماشینِ مفهومی در آن به کار می‌افتد استفاده می‌کنند (دلوز، ۱۳۹۳: ۵۳). «مفهوم»، ماشینی است که اندیشه‌ی ورودی را گرفته و بر اساس محتویاتِ طرحِ صفحه‌ی درون‌مانی بر روی آن عملیات انجام داده و خروجی تحویل می‌دهد. یک صفحه، زمینی است که در آن استعلا وجود ندارد و معانی بر اساس خطوط افقی و بر روی سطح جایگذاری می‌شوند. اندیشه‌ی استعلایی بر اساس خط عمودی عمل می‌کند و در آن «ارزش‌ها» و سلسله‌مراتب وجود دارند (نمودار ۲). معانی، در صفحه‌ی درون‌مانی، فاقد ارزش‌های استعلایی‌اند و در آن ارزش همه چیز در نسبت با دیگر معانی تعریف می‌شود. طرح صفحه‌ی درون‌مانیِ دلوز و گاتاری را که در فلسفه از آن استفاده می‌کنند، می‌توان با تغییراتی چند برای نقاشی و رنگ به کار برد. مدولاسیون رنگ -یعنی نظام و مجموعه‌ی طیف‌هایی از رنگ‌ها که بر پایه‌ی گرمی و سردی و تیرگی و روشنی تعریف می‌شوند- خود نقش یک صفحه‌ی درون ماندگار را ایفا می‌کند که در آن ارزش استعلایی‌ای میان رنگ‌ها برقرار نیست، بلکه ارزش بیانی رنگ، بر پایه‌ی هم‌نشینی‌ها و نسبت به دیگر رنگ‌ها تعریف می‌شود. رنگ واجد دو نوع بس متفاوت از رابطه است: روابط ارزش، که بر پایه‌ی کنتراست سیاه و سفید شکل گرفته‌اند که در آن یک تُن با صفاتی چون تاریک‌وروشن، اشباع شده یا رقیق تعریف می‌شود؛ و روابط تونالیته که بر پایه‌ی طیف رنگی، ضدیت زرد و آبی، یا سبز و قرمز است و در آن این یا آن تُنِ خالص، با صفاتی چون گرم یا سرد تعریف می‌شود (دلوز، ۱۳۹۵: ۱۹۲).



نمودار ۲. مقایسه روابطِ استعلایی و روابط صفحه.

امپرسیونیسم، واجد یک نظام استعلایی از ارزش‌های نوری برای رنگ بود. در امپرسیونیسم ارزش رنگ‌ها نه بر اساس موجودیت خود آن‌ها بلکه بر اساس تیرگی و روشنی و میزان نوری که در جَو برای آن اندازه‌گیری شده است تعریف می‌شد. در قرن نوزدهم باور علم و فیزیک بر آن بود که نور در فضا از طریق ماده‌ای نه‌چندان مادی، به نام اثیر یا اتر[۳۱] منتقل می‌شود. در واقع می‌توان گفت که جو رقیق نورانیِ امپرسیونیست‌ها همان اتر بود. آثارِ نوری و رقیق امپرسیونیست‌ها به خوبی هم‌ارزی آن دوران با نظریه‌ی اتری نور را بازنمایانده و آثار تکه‌تکه‌ی پساامپرسیونیست‌ها، خصوصا سزان، سورا، ون‌گوگ و گوگن، به بهترین وجهی نمایانگر مفاهیم کوانتیده‌ی (تکه‌تکه) نور می‌باشد. سورا بود که نور را به نقطه‌های بی‌شمار ریز تجزیه کرد و سزان بود که آن را به نسبیت میان تکه‌های رنگ بدل ساخت. پایان دوران امپرسیونیست‌ها هم‌زمان با پایان دوران فیزیک کلاسیک و تجزیه‌گری و ترکیب‌گرایی پساامپرسیونیست‌ها، همزمان با ظهور عصر کوانتوم و نسبیت در علم می‌باشد. امپرسیونیسم که نظامی بر پایه‌ی ارزش‌های استعلایی رنگ بود، به پساامپرسیونیسم که بر روابط نسبی رنگ در صفحه‌ی مدولاسیون تکیه داشت بدل شد. نورِ امپرسیونیست‌ها دوگانه‌ای بر اساس تیرگی و روشنی می‌سازد؛ نور بیشتر و نور کمتر؛ که استعلایی است. مدولاسیونِ پساامپرسیونیست‌ها یک بس‌گانه بر اساس بی‌نهایت طیف رنگی می‌سازد؛ که نسبی است.



نمودار ۳. مقایسه روابط بر پایه‌ی ارزش و بر پایه‌ی تونالیته در امپرسیونیسم و پساامپرسیونیسم.

۳. ۳. ۲. سورا: ماشینِ نقطه-رنگ: عنصر بنیادینِ مهم‌ترین آثار ژرژ سورا، نقطه‌های رنگین هستند. ماشین نقطه-رنگِ سورا این ویژگی را دارد که به‌طور خودکار تمام صفحه را درنوردد و کل تابلو را پدید بیاورد. ماشین نقطه-رنگ سورا، روی صفحه‌ی مدولاسیون به کار می‌افتد. عناصر این ماشین رنگ‌های معدودی هستند؛ یعنی همان رنگ‌های اصلی: قرمز، زرد، نارنجی، دو سبز، دو آبی، بنفش، سفید؛ ۷ طیف اصلی. صفحه‌ی مدولاسیون با مفصل‌بندی میان نقطه‌های رنگی، نقش اتصال دهنده‌ی میان رنگ‌ها را بر عهده دارد. ویژگی اساسی ماشین نقطه-رنگ در این است که اتصالاتی که برقرار می‌کند بر پایه‌ی تراکم است. نقطه فضای چندانی را اشغال نمی‌کند و میتواند از تمام جهات به نقاط دیگر بپیوندد و بر خلاف تکه-رنگ یا خط-رنگ شکل هندسی ندارد. ترکیب و اتصال نقاط بر اساس روابط هم‌خانوادگی، تضاد و مکملی و خروجی ماشین، صفحه‌ای دوبُعدی از مجموعه‌ی نقاط رنگی بی‌شماری است که ترجمه و تناظر یک‌به‌یک ورودیِ آن یعنی طبیعت هستند.

۳. ۳. ۳.. ون‌گوگ: ماشینِ خط-رنگ: اگر ماشینِ نقطه-رنگ سورا، یک سکون لرزان و پرتلألو را به نمایش می‌گذارد، ماشینِ خط-رنگِ ون‌گوگ سرتاپا حرکت است. به واسطه‌ی ویژگی ذاتی عنصر «خط» در آثار او، ماشین خط-رنگ که بر صفحه‌ی مدولاسیون به کار می‌افتد بسیار پرتحرک‌تر از سورا، در میان رنگ‌ها گردش می‌نماید و از تُنی به تُن دیگر «مدولاسیون» (تغییرِ مُد یا حالت - اصطلاحی موسیقیایی) می‌کند. در اینجا نیز اتصال خط‌های رنگی به واسطه‌ی رابطه‌ی مکمل‌بودن به وفور مشاهده شده و در عین حال روابط هم‌خانوادگی عاملی مؤثر در هم‌نشینی خط-رنگ‌ها محسوب می‌شود.

۳. ۳. ۴. سزان: ماشینِ لکه-رنگ: عنصر سازنده‌ی اکثر آثار سزان لکه‌های رنگی هستند. لکه‌ها ابعادی بزرگ‌تر از نقطه‌ها و خط‌ها دارند و هم‌چنین دارای هندسه‌ای متفاوت می‌باشند. اگر خط‌ها را مستطیل‌هایی کشیده درنظر بگیریم، لکه‌ها تقریباً هر شکلی را به خود می‌گیرند و از این جهت اتصالشان به یکدیگر صورت‌های بسیار گوناگونی دارد. لکه-رنگ‌های سزان، صفحه‌ی مدولاسیون را به چرخش و تحرک بیشتری از سورا و حتی ون‌گوگ وامی‌دارند و واریاسیون‌های رنگ در آن مقیاسی خرد و پرنوسان پیدا می‌کند. بس‌گانگی رنگ را ماشین بیانی پدید می‌آورد که در اثر ارتباط با نقاط نزدیک و دور تابلو، رنگ‌های همواره جدیدی را بر اساس مدولاسیون تولید می‌نماید.

۳. ۳. ۵. گوگن: ماشینِ سطح - رنگ: گوگن، تابلو را به سطوح وسیع تک‌رنگ تقسیم می‌کند و بدین‌وسیله تابلوهای عریضی به وجود می‌آورد که در آن بس‌گانگی رنگ، عاملی برای بیان درونیات او و زیبایی‌شناسی عمومی تابلوست. ماشینِ بیانِ گوگن، ماشین سطح-رنگ است که بر روی صفحه‌ی مدولاسیون و بر اساس روابط هم‌خانودگی، تضاد و مکملی، به ایجاد سطوح جدید و رنگ‌های جدید مبادرت می‌نماید. گوگن همزمان که رنگ می‌کند طراحی هم می‌کند و خروجی ماشینِ بیان، مجموعه‌ای از سطح-رنگ‌هاست که هندسه‌ی سطوحشان همچون یک پازل و جورچین در هم چفت‌وبست شده است.

۴. تحلیل یافته‌ها

تحلیل بس‌گانگی رنگ در سه بخش اصلیِ بیان‌گری، وحدت‌گرایی و ترکیب‌گری نشان داد که در بخش «بیان‌گری» هنرمندان پساامپرسیونیسم مطرح در این تحقیق، به دلیل نیازی که به بیان درونی و شخصی حس کرده و در تلاش برای فرار از بازنمایی صرف و روایتگری ادبی، بس‌گانگی رنگ را محملی برای «بیان» یافته و در مقابل «بازنمایی» به کار گرفتند. گوگن و ون‌گوگ هنر پرتره را از نو کشف کردند و با فاصله گرفتن از امور فیگوراتیو، فیگور را احیا کرده و آن را از امر فیگوراتیو استخراج نمودند. سزان نیز طبیعت را که از عمده موضوعات نقاشی‌هایش است به یک فیگور بدل ساخته و آن را از بازنماییِ امپرسیونیستی استخراج می‌کند. در بخش «وحدت‌گرایی» با بهره‌گیری از اندیشه‌های مرلوپونتی مشخص شد که بس‌گانگیِ رنگ در آثار پساامپرسیونیسم، پاسخی وحدت‌گرایانه بود به دوگانگی‌های تاریخیِ مطرح در نقاشی غرب که حداقل از رنسانس به این سو وجود داشته بودند و نتیجه گرفتیم که به وسیله‌ی بس‌گانگیِ

رنگ، دوگانه‌ی طرح و رنگ در آثار ون‌گوگ و سزان، عمق و پرسپکتیو از یک سو و واقعیت دوبعدی سطحِ تابلو از سوی دیگر در آثار سورا، و دریافت واقعگرایانه از طبیعت وحس زیبایی‌شناسی شخصی و انسانی در آثار گوگن به وحدت و تعادل رسیدند. در تحلیل‌های بخش «ترکیب‌گری» هم مشخص شد که بس‌گانگی رنگ در آثار پساامپرسیونیستی از طریق ماشین‌های بیانی صورت پذیرفته و رخ می‌دهد. ماشین‌های بیانی‌ای که در این تحقیق بررسی شد ماشین نقطه-رنگ سورا، ماشین خط-رنگ ون‌گوگ، ماشین لکه-رنگ سزان و ماشین سطح-رنگ گوگن بودند. این ماشین‌ها طبیعت را به‌عنوان ورودی گرفته و به نقطه، خط، لکه و

جدول ۳. ماشین بیان پساامپرسیونیسم.

ماشین‌های بیانِ پساامپرسیونیسم	
ورودی	طبیعت
عملگر یا ماشین	نقطه-رنگ/ خط-رنگ/ لکه-رنگ/ سطح-رنگ
بسترِ عملکردِ ماشین	صفحه‌ی مدولاسیونِ رنگ
اتصالات میان اجزای ماشین	هم‌خانوادگی، تضاد و رابطه‌ی مکملی میان رنگ‌ها
خروجی	اثر

نتیجه‌گیری

پساامپرسیونیسم، مرحله‌ای پیشرفته از امپرسیونیسم بود که توانست توان‌ها و امکان‌های آن را به پیش برد. بس‌گانگی، به‌عنوان مفهومی فلسفی و برگرفته از ژیل دلوز که به تکثرات و تنوع اشاره دارد، از طریق «رنگ» وارد حوزه‌ی نقاشی می‌شود. در بخش «بیان‌گری» نتیجه گرفتیم که استفاده‌ی بس‌گانه از رنگ در آثار پساامپرسیونیسم، بیش از همه بر حوزه‌ی اهداف بصری نقاشی تأثیر گذاشته، و بر بیان به‌عنوان موضوعی اختصاصی بیش از بازنمایی اهمیت می‌دهد. در بخش «وحدت‌گرایی» نیز این نتیجه به‌دست آمد که یکی دیگر از علل استفاده‌ی بس‌گانه‌ی رنگ در آثار پساامپرسیونیسم، پرکردن شکاف تاریخی میان هنرمند و جهان در امپرسیونیسم و نیاز به ایجاد وحدت و تعادل در میان دوگانه‌های تاریخی نقاشی غرب بود و حوزه‌های تأثیر آن مباحث طراحی، رنگ‌آمیزی، زیبایی‌شناسی و سطح و پرسپکتیو بودند. در نهایتاً در بخش «ترکیب‌گری» هم نتیجه گرفتیم که صفحه‌ی مدولاسیون، یک میدان غیراستعلایی است که بر اساس آن ماشین‌ها می‌توانند از جهات متعددی به یکدیگر متصل شوند و ماشین‌های بزرگ‌تر و سطوح وسیع‌تری را پدید آورند. روابطی که بر صفحه‌ی مدولاسیون موجب اتصال ماشین‌ها می‌شوند، روابط هم‌خانوادگی، تضاد و مکمل‌بودن هستند. نتیجه آن که بس‌گانگی رنگ در آثار نقاشی پساامپرسیونیسم، توسط ماشین‌های بیانی ممکن می‌شوند و تحت تأثیر صفحه‌ی مدولاسیون و بر اساس روابط نسبی رنگی میان قطعات ماشین‌ها، اتصالات و ترکیبات آنها برقرار می‌شود.

سطح تبدیل می‌کنند. اما عامل اتصال این نقاط، خط‌ها و غیره صفحه‌ی مدولاسیون رنگی است که بر روی آن، ماشین بیان شروع به کار می‌کند و تولیداتش را با یکدیگر ترکیب و ادغام می‌نماید (جداول ۳ و ۴).

جدول ۴. بس‌گانگی رنگ در آثار نقاشی پساامپرسیونیسم.

		وحدت‌گرایی و بس‌گانگیِ رنگ	بیانگری و بس‌گانگی رنگ	ترکیب‌گری و بس‌گانگیِ رنگ	تصالات میان اجزای ماشین
هنرمندان	سورا	وحدت سطح و پرسپکتیو	اولین استفاده از رنگ به‌عنوان عنصری بیانگر	ماشین نقطه-رنگ	از تمام جهات نقطه
	ون‌گوگ	وحدت طرح و رنگ	استخراج فیگور از امر فیگوراتیو و ابداع پرتره	ماشین خط-رنگ	از طول خط‌ها
	سزان	وحدت طرح و رنگ	استخراج فیگور طبیعت	ماشین لکه-رنگ	از طول و عرض لکه‌ها
	گوگن	وحدت دریافت شخصی از طبیعت و زیبایی‌شناسی هنری	استخراج فیگور از امر فیگوراتیو و ابداع پرتره	ماشین سطح-رنگ	از طول و عرض سطح‌ها
	جمع‌بندی	پرکردن شکاف میان سوژه و جهان		بس‌گانگیِ رنگ عاملی برای سرهم‌بندی آرایش‌های جدید	بس‌گانگیِ رنگ عاملی برای سرهم‌بندی آرایش‌های جدید

پی‌نوشت‌ها

1. Multiplicity.
2. Edmund Husserl.
3. Henry Bergson.
4. Gilles Deleuze.
5. Felix Guattary.
6. Capitalism And Schizophrenia.
7. Baruch Spinoza.
8. Di erence And Repetition.
9. Post-Impressionism.
10. Roger Fry.
11. Julius Meier-Graefe.
12. Sheldon Cheney.
13. Alfred Barr.
14. Cloisonnism.
15. Pont-Aven.
16. Divisionism.
17. Pointillism.
18. Modeling.
19. Expression.
20. Maurice Merleau-Ponty.
21. Represantation.
22. Soul-Body.
23. Tought-Vision.
24. Modulation.
25. Synthetism.
26. Montage.
27. Anti-Oedipus.
28. Plan.
29. What Is Philosophy?
30. Immanence Plan.
31. Luminiferous Aether.

فهرست منابع فارسی

احمدی ملکی، رحمان (۱۳۷۹)، «درآیینه خویشتن: نگاهی به اتوپرتره چند نقاش»، نشریه *هنرهای تجسمی*، شماره ۱۰، صص ۱۴۱-۱۲۶.

اسپینوزا، باروخ (۱۳۹۸)، *اخلاق*، ترجمه محسن جهانگیری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

برزین، محسن (۱۳۶۴)، «نگرشی بر سبک نئوامپرسیونیسم: بر پهنه‌ی سبز و

آبی و بنفش»، فصلنامه *هنر*، بهار و تابستان، شماره ۸، صص ۸۸-۱۰۷.
پاکباز، رویین (۱۳۶۹)، *در جست‌وجوی زبان نو*، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.
پاکباز، رویین (۱۳۹۵)، *دایرةالمعارف هنر*، چاپ پانزدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
دلوز، ژیل؛ گتاری، فلیکس (۱۳۹۳)، *فلسفه چیست؟*، ترجمه محمدرضا آخوندزاده، چاپ اول، تهران: نشر نی.
دلوز، ژیل. (۱۳۹۳)، *یک زندگی*، ترجمه پیمان غلامی و ایمان گنجی، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
دلوز، ژیل (۱۳۹۴)، *برگسونیسم*، ترجمه زهره اکسیری و پیمان غلامی، چاپ دوم، تهران: انتشارات روزبهان.
دلوز، ژیل (۱۳۹۵)، *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمه بابک سلیمی‌زاده، چاپ سوم، تهران: انتشارات روزبهان.
دلوز، ژیل؛ گاتاری، فلیکس (۱۳۹۷)، *کافکا: به سوی ادبیات اقلیت*، ترجمه حسین نمکین، چاپ دوم، تهران: نشربید گل.
دورانت، ویل (۱۳۸۸)، *تاریخ فلسفه*، ترجمه عباس زریاب، چاپ بیست و دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
سزان، پل؛ نوایی، مینا (۱۳۸۰)، «نامه های پل سزان به امیل برنار»، نشریه *مطالعات هنرهای تجسمی*، شهریور، شماره ۱۲، صص ۲۰-۲۳.
سید حسینی، رضا (۱۳۹۴)، *مکتب‌های ادبی* (جلد دوم)، چاپ هجدهم، تهران: انتشارات نگاه.
شایگان‌فر، نادر؛ ضیاشهابی، پرویز (۱۳۹۰)، «تلقی پدیدارشناسانه‌ی مرلوپونتی از نقاشی های سزان»، نشریه *شناخت*، پاییز و زمستان، شماره ۶۵، ۶۸-۸۶.
شایگان‌فر، نادر (۱۳۹۷)، *تجربه هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی*، چاپ اول، تهران: هرمس.
غلامی، طاهره (۱۳۹۲)، «سزان و مرلوپونتی»، نشریه *کیمیای هنر*، بهار، شماره ۶، صص ۵۱-۶۲.
گامبریچ، ارنست (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، چاپ ششم، تهران: نشر نی.
گاردنر، هلن (۱۳۸۴)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ ششم، تهران: انتشارات آگاه.
لینتن، نوربرت (۱۳۸۸)، *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.
نبئی، مینا (۱۳۸۵)، «رویکرد مرلوپونتی به هنر نقاشی سزان با تکیه بر مقاله‌ی "Cezanne's Doubt, Maurice Merleau-Ponty"»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* رشته نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
وارن اسمیت، دنیل؛ پروتوی، جان (۱۳۹۴)، *ژیل دلوز: دانشنامه فلسفی استنفورد*، ترجمه سید محمدجواد سیدی، تهران: نشر ققنوس.
همپشایر، استورات (۱۳۴۵)، *عصر خرد*، ترجمه احمد سعادت نژاد، تهران: امیرکبیر.

فهرست منابع لاتین

Brettell, Richard R. (1999), *Modern art*, 1851-1929: capitalism and representation, New York: Oxford University Press.
Deleuze, Gilles. (1994), *Di erence and Repetition*, New York: Columbia University Press.
Merleau-Ponty, Maurice.(1993), *Cezanne's Doubt, the Merlaeu-Ponty Aesthetics Reader*: Philosophy and Painting, translated by Michael B. Smith. IL: Northwestern University Press.
Parr, Adrian. (2005), *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

فهرست منابع اینترنتی

URL 1: Musée d'Orsay (https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2401) (2021/07/01).
URL 2: Norton Simon Museum (https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1968.32) (2021/15/02)
URL 3: Van Gogh Museum (https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0225V1962) (2021/15/02)
URL 4: Courtauld Museum (https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/paul-cezanne-mount-sainte-victoire-with-a-large-pine) (2021/01/03)
URL 5: Washington National Gallery of Art (https://www.nga.gov/collection/art-object-page.93044.html) (2021/27/6)
URL 6: New York Metropolitan Museum (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436535) (2021/27/6)
URL 7: Art Institute of Washington (https://www.artic.edu/artworks/27992/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884) (2021/27/6)

Multiplicity of Color in the Post-Impressionism Paintings

Nariman Mortaz Hejri*[1], Farzaneh Farrokhfar[2]

[1]Master of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.

(Received: 18 Jul 2021, Accepted: 29 Nov 2021)

In painting, Post-impressionism consists of a collection of works which appeared in the two last decades of 19th century in Europe. Although these artists never formed an o cial group, the purpose of their work was to amend impressionism's shortcomings. The most important quality that is observed in post-impressionist paintings which this research notes, is the abundance of variety of color spectrums gathered into a single painting. Multiplicity in this research, is an idea loaned from French philosopher Gilles Deleuze and is a method to describe the plurality of all beings and to demonstrate the new ways of an ever-evolving nature. This research tries to describe how the multiplicity of color appears in post-impressionism and answers the question of how multiplicity of color has in uenced di erent domains of expression in the art of painting and what the results are. The multiplicity of color is an unitarianist answer to the historical dualities of Europe painting such as "art & nature" or "objectivity & mentality", and post-impressionism through that makes these contrasts to unity. The multiplicity of color makes "expression" the main purpose of painting and sets it in contrast of pure "representation". For this we analysed paintings of artists from the last two decades of 19th century who mainly worked in France, speci cally George Surat, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin and Paul Cezanne. This research concludes that form and color in paintings of Cezanne and Von Gogh, surface and perspective in Surat's works, and aesthetics and personal impression of nature in Gauguin's works reach unity. Therefore one of the other reasons of using multiplicity of color in post-impressionism was lling the historical gap between artist and the universe in impressionism and the requirement of creating balance and unity between historical dualities of European's painting and the domains of its e ects include the orders of form, color, aesthetics and surface and perspective. This research also concluded that extracting of gure from gurative order and rediscovery of portrait in paintings of Von Gogh and Gauguin and extraction of nature's gure in Cezanne's works are the results of multiplicity of color in the eld of expression in post-impressionism. Finally we concluded that multiplicity of color in post-impressionism paintings is the result of utilizing the expression machines, such as dot-color machine in Surat's paintings, line-color in Von Gogh's paintings, stain-color in Cezanne's paintings and surface-color in Gauguin's paintings. These machines take the nature as the entrance and convert it to dot, line, stain and surface and the factor of their connections is the color modulation plan which the expression machine works on it and merge its functions with each other. The modulation plan is a non-transcendental eld which based on it the machines can connect to each other by the multiple directions and create bigger machines and wider surfaces. The relations on modulation plan that lead to connecting machines together are the familiarity relationships, contradiction and complementary. The method of research is descriptive-analytical, the method of analysis is qualitative and method of data gathering is library research.

Keywords
Gilles Deleuze, 19th Century Painting, Post-Impressionism, Multiplicity of Color.

*Corresponding author: Tel: (+98-938) 5192766, Fax: (+98-51) 43305234, Email: mortazhejri@gmail.com