«موریس دنی» (۱۸۷۰ ـ ۱۹۴۵) نقاش فرانسوی و از بنیان گذاران گروه «نبی ها»، به قول رایج، جزو اولین نقاشانی است که به رنگ و امکانات بیانی آن به طور مستقل متوجه می شود:

«باید به یادآورد که پرده نقاشی پیش از آن که تصویر اسبی، یا زن برهنه ای، یا نمایش داستانی باشد، سطح گسترده ملوّنی است که رنگهای آن با نظم خاصی تنظیم شده اند». [۱]

و «خوان گری» که شکل هندسی اثر نقاشی را در ترکیب کار نقاش پایه و اساس می دانست، در جایی می گوید: «فقط ساختمان هندسی می تواند موضوع اثر، یا به بیان دیگر، آرایش عناصر مشخصی از واقعیت را که کمپوزیسیون کار هنری ایجاب می کند، به وجود آورد.» [۲]

«مالدویچ» (۱۸۷۸ ـ ۱۹۳۵)، که نقاشی را تنها با ترکیب عناصر هندسی میسور می دانست، اعتقاد داشت؛ «نقاشی باید تنها از ترکیب عناصر هندسی، چون چهارگوش و دایره و سه گوش و چلیپا، در وجود آید». [۳]

توجه به هر کدام از عناصر: خیال، رنگ، نور، خط، ریتم، ترکیب... گروهی از نقاشان را گردهم می آورد. عده ای تحت تسلط غنای رنگی به نقاشی می پردازند و گروهی به خط و امکانات بصری آن متوجه می شوند. سرانجام عده ای به ترکیب، و بعضی به ریتم و اصالت آن دقیق می شوند. به علاوه، هر کدام نیز حقّانیت هنر نقاشی را با طرز تلقّی فردی خود از واقعیت منطبق می داند.

«آندره برتون» دربیانیه ۱۹۲۴ خود که بیانیه نقاشان سوررآلیست است، مبنای خلق اثر هنری را «ناخودآگاه» هنرمند عنوان کرده و بر مبنای آن، عمده ترین نظر سوررآلیسم را این گونه توجیه می نماید: «قوی ترین تصویر سوررآلیستی آن است که دارای بالاترین درجهٔ اختیار باشد و طولانی ترین زمان را برای ترجمه به زبان متعارف مصروف خود کند». [۴]

در پی این نظرات، «موندریان» نقاش هلندی، ریتم و مناسبات آن را اساس همه پدیده ها می داند که در حالتی متعادل برای نقاش مشخص می شود. او با این اعتقاد نقاشی می کند که: «اگر از طریق اندیشه به این ادراك برسیم که هرچیز، از نظر زیباشناسی، به واسطه یک سلسلهٔ تعادلها برای ما مشخص می شود، امر ممکنی است. زیرا فکر این تجلّی وحدت بالقوه در آگاهی حضور دارد... ریتم مناسبات فیمابین رنگ ها و اندازه ها، آنچه را که در همبستگی زمان و فضا جنبه مطلق دارد، عیان می سازد». [۵]

پراکندگی آراء و شیوه های هنرمندان و تنوّع تلقّی هرکدام از نقاشی و هنر، سیری است که الزاماً از مجموعه بینشی غرب نسبت به هنر مایه می گیرد. به بیان دیگر، به اعتبار تلقّی علمی فلسفی و هنری واحد، اندیویدوآلیسم [۶] حاکم بر تفکّر مادّی ریشهٔ این تنوّع طلبی هنری را در همه جای آن سامان دوانده است.

«همان زمان که موندریان پایه های هنر جدید را بنا می کرد، هنرمندان زوریخ، «ژان آرپ» و «سوفی توبر» که کاملاً از این شیوه جدید بی خبر بودند، با فرم های آزاد و غیر تعقّلی که برای گسترش دادائیسم به آبستره لازم بود، به تجربه اندوزی آغاز کردند. «ماگنلی» در فلورانس به سال ۱۹۱۵، یک سلسله نقاشیهای کاملاً انتزاعی با سطوح رنگهای تند به وجود آورد». [۷]

در روسیه، ایتالیا، آمریکا و سایر کشورهای اروپایی هم این حرکتها سرانجام به نتیجه واحدی می انجامد و آن صرفاً زدودن هر نوع تلقّی نمایشی و موضوعی در نقاشی می باشد.

بنا به شهرت، اولین اثر آبسترهٔ فارغ از هرگونه شباهت به طبیعت، تابلوی «آبرنگ» کاندینسکی می باشد که به سال

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

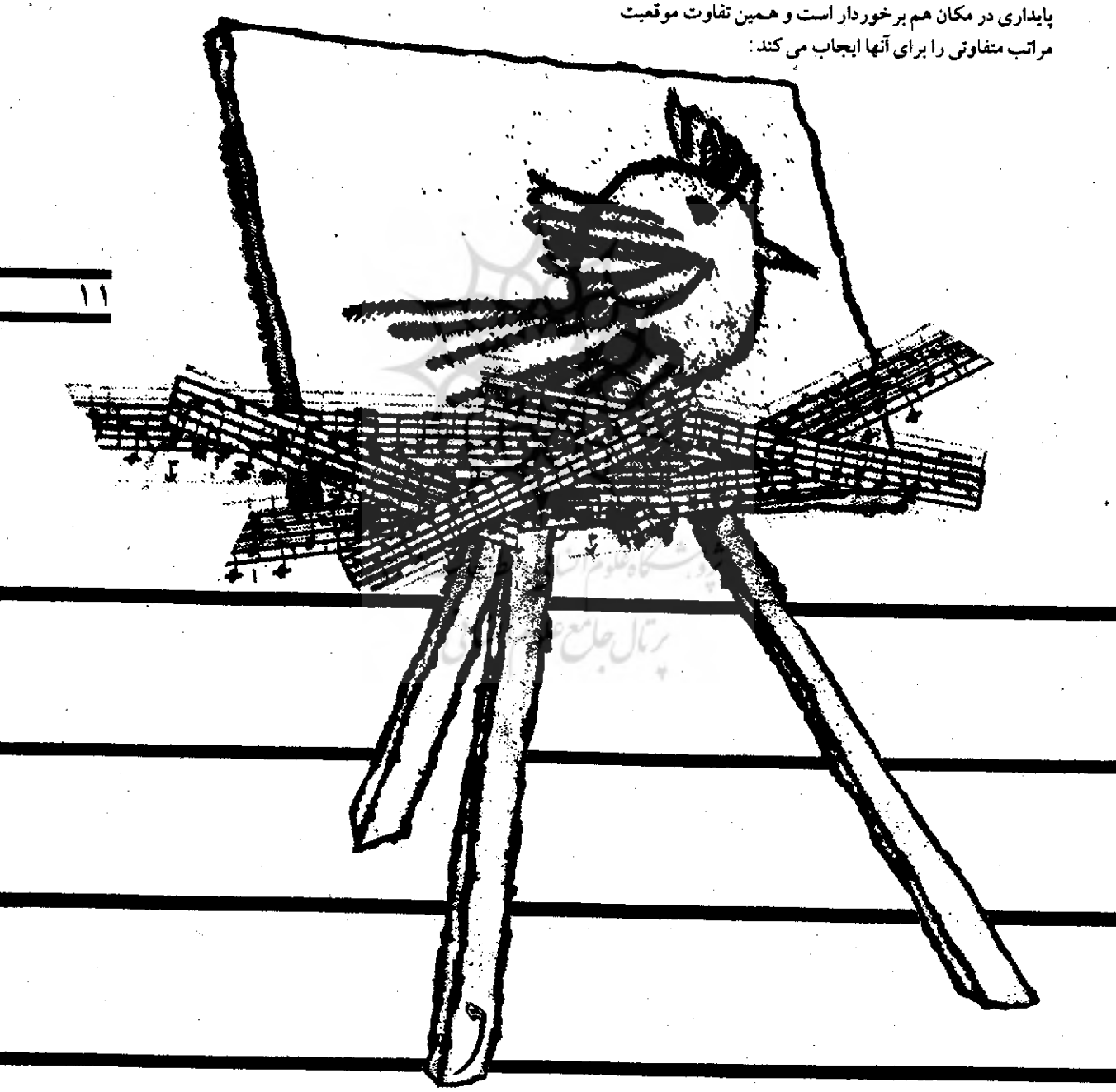
۱۹۱۰ به وجود آمد. وی تئوری شیوه خود موسوم به «معنویت در هنر» را در همین سال منتشر کرد.

ایجاد ارتباط بین نقاشی و موسیقی، در اجرای اثر هنری، یکی از مسایلی است که نقاشی آبستره را قابل توجیه و توجه می سازد. اگرچه ظاهراً اولین بار «شوپنهاور» (۱۷۸۸ـ ۱۸۶۰) گفته است که تمام هنرها میل رسیدن به موسیقی دارند». [۸]

از بررسی آراء کاندینسکی چنین برمی آید که موسیقی به عنوان محرّك اصلی وی در دنبال کردن شیوه آبستره به شمار می آید. او می خواهد نقاشی را به موسیقی نزدیک کند. در حالی که موسیقی هنری است فرّار و ناپایدار و سمعی که تنها در زمان شکل می گیرد، نقاشی علاوه بر نمود مادی از بعد پایداری در مکان هم برخوردار است و همین تفاوت موقعیت مراتب متفاوتی را برای آنها ایجاب می کند:

«رنگ، صفحه کلید (شاسی) پیانو است؛ چشمها، چکش، و روح، خود پیانو است با سیمهای بسیار. هنرمند، دستی است که می نوازد؛ این یا آن کلید را لمس می کند تا ارتعاشهایی در روح ایجاد نماید». [۹]

هرچند هنر در مراتب ظهور خود از راههای ارائه متفاوتی بهره می جوید و هرکدام از هنرها بنا به ساخت و استعداد بروز خود، از خصوصیاتی برخوردار است که ویژگی و واسطهٔ ظهور آن می باشد، با این حال کاندینسکی مدّعی است: «می توان گفت که در موسیقی، خط برترین ابزار بیان را فراهم می سازد. خط در موسیقی، هم چنان که در نقاشی، خود را در زمان و مکان آشکار می کند. اینکه چگونه زمان و مکان در این گونه هنر با هم مرتبط می شوند. خود



پرسش مستقلی است که با تفاوت هایی به نوعی دقت و وسواس مبالغه آمیز منجر شده است و این گونه مفاهیم زمان ـ مکان، یا مکان ـ زمان بسیار متمایز از یکدیگر قلمداد شده اند. درجات تشدید صدا از بسیار نرم و آرام [10] تا بسیار بلند [11]، می تواند در قالب نشیب و فراز خط ـ یعنی درجه تشعشع و درخشندگی آن ـ بیان شود. فشار دست بر آرشه دقیقاً با فشار دست بر مداد منطبق است.» [12]

موندریان بر خلاف این ادعای یگانگی در امکان بیان هنری، چنین می گوید: «اگرچه محتوای همهٔ هنرها یکسان است، امکانات بیانی در هر رشته هنری، باید در قالب خاص آن رشته جستجو شود و نیز باید در وحدت همان قالب باقی بماند. هر هنر نشان خاص و بیانی ویژهٔ خود دارد؛ این است که موجودیت شاخه های هنری، حقانیت خویش را می یابند». [13]

امّا کاندینسکی سعی دارد نقاشی را به صورت تابعی از هنر موسیقی درآورد. این دو در مرتبه ظهور با یکدیگر تفاوتهای صوری دارند، هرچند نظر کاندینسکی در تطبیق علائم تصویری ـ صرفاً به عنوان نمودار ـ بین نقاشی و موسیقی، و رسم دیاگرام تصویری اصوات با خط و نقطه مغایرتی با هنر نقاشی و موسیقی ندارد؛ هم چنان که برای همه انواع هنرها ممکن است بتوان بوسیله ماشین علائم تصویری ارائه کرد، امّا این همه به معنای یکسان کردن زبان ارائه اثر هنری نمی تواند مطرح باشد.

عامل دیگری که به عنوان یک اتفاق تلقی شده ولی آن را بی تأثیر در شکل گیری نقاشی آبستره ندانسته اند، خاطره ای است که از کاندینسکی نقل می کنند. هرچند نمی شود حجّت کرد که یک اتفاق نمی تواند بی تأثیر در نوعی شناخت، کشف یا مثلاً به وجود آمدن یک شیوه هنری باشد، امّا حداقل می توان گفت خاطره ای که کاندینسکی نقل می کند و در جهت گیری او به سوی نقاشی آبستره مؤثر بوده، نمی تواند مجوز پرداختن به نقاشی موضوعی و ارائه مفهوم در نقاشی باشد: «نزدیک غروب بود. کاندینسکی بعد از کار در هوای آزاد، با جعبه رنگ خود وارد کارگاهش شد. فکرش کاملاً غرق در تابلویی بود که آن روز کشیده بود. ناگهان تابلویی دید با زیبایی شگفت انگیز، مملو از نورهای زیبا. خیلی متعجّب شد و وقتی به تابلو نزدیک گردید، مشاهده کرد تابلویی که برای او مجموعه ای از فرمها و رنگها با متن نامفهوم بود، چیزی جز اثر خودش نیست که وارونه کنار دیوار گذارده شده است». [14]

با توجه به عواملی که در شکل گیری شیوه آبستره دخیل بوده اند، می توان گفت: گریز از طبیعت و عدم نمود صوری جهان بیرون در نقاشی مدرن، نه به واسطه توجه هنرمند به جهان درون است، بلکه اگر توجه به درون را به عنوان کشف و شهود هنری برای هنرمند محسوب بداریم، گریز از طبیعت نمی تواند به عنوان یک اصل مطرح باشد. چرا که هیچ دلیل وجود ندارد مبنی بر اینکه توجه به درون الزاماً باید با گریز از صور طبیعی اشیاء همراه باشد. درون، خود می تواند انعکاسی از جهان بیرون باشد، چنانکه اندیشه مجرّد نیز برای به پیدا آمدن، ناچار از تمثیل و محاکات استفاده کرده و معانی ذهنی و امر مخیّل را ممثل می کند. [15] از جهت دیگر موندریان برخلاف نظریهٔ توجّه به درون کاندینسکی، برای گریز از نمایش طبیعی اشیاء، توجه به جهان بیرون و ارزشهای هنر همگانی، و نه هنر فردی، را مورد نظر قرار می دهد: «تا زمانی که در کار هنری تأکید ما بیشتر روی صور نمایشی باشد، فقط بیان فردی در کارمان مسلط است. و در مقابل وقتی عامل نمایشی کار هنری جنبه بیان همگانی و جهانی به خود گیرد، «تصویر» نقش مهمی را ایفا نخواهد کرد. به علاوه، زمانی که متوجه می شویم که تصویر بیان صرف پلاستیک را ضعیف می کند، دیگر چرا آن را به کار بریم؟» [16]

کاندینسکی نمی خواهد به بازسازی عکاسانهٔ طبیعت و اشکال مادّی بپردازد و تلاش از این دست را عبث و صرفاً «هنر برای هنر» می داند که جان آدمی بر آن ناظر نیست. او به دنبال یافتن راهی برای رهایی از سر درگمی انسان و هنر این عصر است. برای بیان خود، موسیقی را به عنوان الگوی اجرای هنری می پذیرد و موفقیّت در این راه را در استفاده از اشکال آبستره، با توجّه به غنای درونی هنر می داند. این همان بازگشت از گمراهی است که به دلیل نشناختن حقیقت به بیراهه می رود و ناگزیر سر در همان مقصدی می گذارد که هنر امروز بدان جا رسیده است.

روحانیت در هنر کاندینسکی در واقع جای خالی معنویات و به بن بست رسیدن «مدرنیسم» را در هنر معاصر نشان می دهد و به دنبال یافتن معنویت و درک حقیقت هنر ناگزیر به راهی می رود که جز آن را نمی شناسد. وقتی همه پلهای معنوی که بین هنرمند و کار هنری اش وجود داشته فرومی ریزد، ناچار هنرمند از پلی که دیگران برایش ساخته اند خواهد گذشت.

در شیوه ای که کاندینسکی ارائه می دهد، «هنر می تواند هر شکلی را برای توجیه خود به کاربرد». مهم ترین اصل در این راستا، آنگونه که وی مطرح می کند، «اصل نیاز درونی» است، و دیگر اصول از قبیل گزینش خط، رنگ، شکل و ساخت زیباشناسانه، بر این مبنا قراردارند. او اگرچه «نیاز درونی» را بر سه رکن اساسی استوار می کند، امّا در رسیدن به این هدف، حتّی روش های ممنوع نیز مجوّز عبور می گیرند:

«هنرمند باید تنها نیاز درونی اش را پاس دارد و به سخنان او گوش بسپارد؛ آنگاه می تواند با طیب خاطر شیوه ها و ابراز را در هنر خویش به کار گیرد، چه این شیوه ها مورد تأیید و تجویز معاصران او باشند و چه از سوی آنان منع و طرد شده باشند.

همهٔ ابزار و شیوه ها مقدّسند، اگر پاسخگوی نیاز درونی هنرمند باشند؛ و گناه آلود و مطرودند، اگر آن نیاز درونی را بپوشانند و پنهان کنند». [۱۷]

موندریان امّا، ریتم را اصل دانسته و همه چیز را در حال رسیدن به یک ریتم متعادل بررسی می کند:

«ریتم مناسبات فیمابین رنگها و اندازه ها، آنچه را که در همبستگی زمان و فضا جنبهٔ مطلق دارد، عیان می سازد. بدین ترتیب، تقرب پلاستیک جدید، در کمپوزیسیون، جنبه ثنوی دارد و به واسطه ادراك پلاستیکی دقیق آن، نسبت به روابط عالم هستی، بیان مستقیمی از کلیّات می باشد و بی واسطه ریتم و واقعیت مادی تکنیک پلاستیکی اش، مبین آگاهی ذهنی هنرمند به عنوان یک فرد است». [۱۸]

او که به اصل تعادل در بیان هنری اعتقاد دارد. آن را در آفرینش صرف تجسّمی، بدون توجه به موضوع اثر، از طریق جستجوی ارتباط و تعادل پدیده های مختلف زندگی به دست می آورد و با این تصوّر که زندگی اجتماعی ـ اقتصادی عصر ماتمایل به تعادل صحیح دارد، پیش بینی می کند که در آینده دیگر نیازی به نقاش و مجسمه سازی نخواهد بود، زیرا در میان هنر تحقّق یافته زندگی خواهیم کرد (!)

«در آینده به وجود آوردن پلاستیک صرف برای حقیقت روشن جای کار هنری را خواهد گرفت. ولی برای رسیدن به این هدف لازم است که ما خود را به سوی درك و برداشت جهانی از زندگی سوق دهیم و خود را از قید طبیعت رها سازیم. در نتیجه دیگر احتیاجی به نقاشی و مجسمه سازی نخواهد بود، زیرا در میان هنر تحقّق یافته زندگی خواهیم کرد.» [۱۹]

با این توصیف هنرمندان بیهوده ترین کارهای روی زمین را انجام می دهند. امّا نکته باریک و روشنی که در پیش بینی موندریان می تواند مورد توجه باشد این است که: سیر هنر و نقاشی معاصر، اضمحلال در ادامهٔ راه کنونی اش خواهد بود و حیات آن بازگشت دوباره هنرمند به اصول و باورهای حقیقی هنر می باشد و از آنجا که این بازگشت سیری است که بر کمال جویی فطری انسان استوار است، باور این افق برای هنر متعالی نامحتمل نمی نماید.

□ پانویس:

۱. «هنر در گذر زمان»، «هلن گاردنر»، ص ۶۱۴
۲. «فلسفه هنر معاصر»، «هربرت رید»، ص ۱۲۸.
۳. «خلاصه تاریخ هنر»، «پرویز مرزبان»، ص ۲۵۲
۴. «از امپرسیونیسم تا هنر آبستره»، «ژان لی ماری» و دیگران، ص ۳۷.
۵. مجله بررسی، شماره ۸.
۶. فلسفه اعتقاد به اصالت فرد. طبق این فلسفه هرکس به اختیار خود قاضی منافع و مصلحت خویش است. اندیویدوآلیسم جدید ناشی از اومانیسم و لیبرالیسم است.
۷. «از امپرسیونیسم تا هنر آبستره» ص ۴۱.
۸. «معنی هنر»، «هربرت رید»، ص ۱۹.
9. CONCERNING THE SPITRTUAL IN ART. P. 23
10. PIANISSIMO
11. POETISSIMO
12. DOINT AND LINE TO PLANE. P.99
۱۳. مجله بررسی شماره ۸، «تقرب پلاستیک جدید به نقاشی»، «پیت موندریان».
۱۴. نه مقاله معماری و هنر آبستره، ص ۵۲.
۱۵. صورت یافتن معانی را در وعای ادراك. یعنی در صقع نفس ناطقه، تمثل می نامند و می گویند فلان چیز برای فلان کس متمثّل شده است و گاهی از تمثّل تعبیر به تجسّم و از متمثّل تعبیر به متجسم می کنند («معرفت نفس»، آیت ا... حسن زاده آملی»، جلد دوم، ص ۲۰۵).
16. CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART
۱۸. مجله بررسی شماره ۸، «تقرب پلاستیک جدید به نقاشی».
۱۹. نه مقاله معماری و هنر آبستره، ص ۶۵.