مدرنیسم یا نوآوری

● روئین پاکباز

■ آنچه در پی می‌آید متن سخنرانی جناب آقای روئین پاکباز است که در تابستان ۱۳۷۸ در دانشگاه هنر ایراد نموده‌اند. این متن بدون هیچگونه دخل و تصرفی به اطلاع خوانندگان ارجمند می‌رسد.

با نام و یاد خداوند و با اجازه حضار عزیز که در این فصل و در این گرما لطف کردید و در این جلسه حضور پیدا کردید. باید از انجمن دانشجویی به سهم خودم تشکر کنم که چنین جلساتی را برگزار کرده و این امیدوار هستم نظیر این جلسات و تداوم آنها بتواند تأثیر مثبتی در مسائل و فعالیتهای نظری، آموزشی در دانشکده‌ها داشته باشد زیرا همانطوریکه مستحضر هستید یک خلاء خیلی عمیقی در این مورد ما داشتیم. امیدوارم که سریعتر با فعالیت این دوستان این خلاء بتواند پر بشود واقعیتش این است که وقتی که دانشجویان عزیز به من رجوع کردند و پیشنهاد این جلسه را دادند من از لحاظ گرفتاریهای شخصی و کمبود وقت واقعاً یک کمی مشکل داشتم منتها برای اینکه به سهم خودم نقشی در این فعالیتها داشته باشم این سخنرانی را این جلسه را پذیرفتم و امروز خدمتتان هستم منتها دوست داشتم که در یک موقعیت بهتری هم مطلبی که می‌خواهم خدمتتان عرض کنم با

بسط بیشتری عنوان می‌کردم و هم همراه بود با نمایش اسلاید که بتواند مسائل مطروحه را بیشتر باز کند منتها این مشکلات خصوصاً تنگی وقت باعث شد که من یک صحبت جمع و جوری را خدمت شما عرض کنم. این را بعنوان فتح باب در نظر می‌گیرم یا در واقع یک جور طرح مسئله و امیدوارم که بتوانم در موقعیتهای بعدی در خدمتتان باشم و سهمی در این فعالیتها داشته باشم. شاید لازم باشد که در مورد این عنوان این سخنرانی یک توضیحاتی مقدماتی خدمتتان بدهم.

ما در نقاشی معاصر ایران که یک چیزی حدود ۵۰ و ۶۰ سال از عمرش می‌گذرد با نوآوری قابل توجهی روبرو هستیم. کافی است فقط به چند نام اشاره کنم و یادآوری این نامها؛ نامهایی چون حسین کاظمی، جلیل ضیاءپور، احمد اسفندیاری، ناصر اویسی، بهمن محصص، سهراب سپهری، مارکو گریگوریان، منصوره حسینی، هانیبال الخاص، محسن وزیری مقدم، ابوالقاسم سعیدی، حسین زنده رودی، منصور قندریز، مسعود عربشاهی، صفرزاده، پروانه اعتمادی، غلامحسین نامی، محمدابراهیم جعفری، مهدی حسینی، همایون سلیمی، فریده لاشائی، نصرت‌الله مسلمیان، ایرج اسکندری، مصطفی گودرزی و بسیاری از جوانترها.

قصد من طرح این مسئله است که این نیم قرن تجربه نقاشی معاصر ما چه نسبتی با مدرنیسم دارد. در همین جا تا حدی مشخص می‌شود برای دوستان عزیز که من میان مفاهیم نوآوری و مدرنیسم تمایزی قائل می‌شوم یا به سخن دیگر هر پدیدهٔ نو در نقاشی معاصر را لزوماً مدرن نمی‌دانم. مسلماً این اظهار نظر فقط به حوزهٔ واژه گزینی محدود نمی‌شود بلکه می‌خواهم تأکید کنم که تمایز قائل شدن میان این دو مفهوم در بررسی مسائل هنر معاصر ایران حائز اهمیت بسیار است؛ بخصوص با توجه به اینکه در سالهای اخیر بحث مدرنیسم و پُست مدرنیسم در نقاشی ما رواج گرفته است. خوب طبعاً باید از تعریفهای مشخص حرکت کنم. مقصود از نوآوری در هنر، پدیدآوردن چیزهای نو بنابر ضرورتهای اجتماعی، فرهنگی و هنری است. مثلاً کمال‌الدین بهزاد یک نگارگر نوآور بود، همچنان که محمد زمان در زمانی بعدتر یا محمودخان ملک الشعرا باز در زمانی بعدتر نقاشان نوآور بودند. اساساً تحولات تاریخ هنر مبتنی بر نوآوری‌ها است. هنرمند سنتهای کهنه را می‌شکند، قواعد و قراردادهای مرسوم را کنار می‌گذارد به این دلیل که در طرح مسائل زمان و یا حتی فقط برای طرح بروز خلاقیت خویش این قراردادها و این سنتها را دست و پا گیر می‌یابد. بدینسان او در چالشی با هنر گذشته، کار خود را به نحوی تثبیت می‌کند البته جامعه معمولاً به راحتی دستاوردهای نو را نمی‌پذیرد. اما مقبول شدن و جا افتادن آنچه که زمانی تازگی داشت به معنای تبدیل آنها به قراردادهای دیگری است که ممکن است حرکتهای بعدی را سدّ کند.

یکی از اساسی‌ترین ویژگیهای مدرنیسم نیز نوآوری است. گو اینکه در اینجا نوآوریها از کیفیت ویژه‌ای برخوردارند و دورهٔ خاصی را بازتاب می‌دهند. می‌دانیم که در مورد خود واژه مدرن، و ریشه و معنای آن نزد پژوهشگران اختلاف نظر وجود دارد چه رسد به اصطلاحاتی چون مدرنیته یعنی مدرن بودن و مدرنیسم یعنی گرایش به مدرن بودن. اصل اساسی در مدرنیته، مرکزیت عقل انسانی است. در بحثهایی راجع به مدرنیته بر مفاهیمی چون خودباوری، پیشرفت، پیشرفت حاصل از صنعتی

«اساساً تحولات تاریخ هنر مبتنی بر نوآوری‌ها است. هنرمند سنتهای کهنه را می‌شکند، قواعد و قراردادهای مرسوم را کنار می‌گذارد»

«مدرنیسم در هنرهای بصری از یک رشته تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری اروپا در سدهٔ نوزدهم ناشی شد.»

شدن، حکومت قانون، سکولاریسم و مسائلی از این دست سخن به میان می‌آید. صرف نظر از این اختلاف نظرها می‌توان اصطلاح مدرنیسم را در معنای مشخصتر و محدودتری بکار برد که مورد توافق همگان هم است و جریان خاصی، جریان خاصی را در هنر غرب، به ذهن متبادر می‌کند. در این صورت مدرنیسم چنین تعریفی دارد: توالی سبکها آوانگارد در هنر و معماری که تقریباً در سراسر قرن بیستم بر فرهنگ غربی تسلط داشتند طبق این تعریف، گاه اصطلاح جنبش مدرن را هم مترادف با اصطلاح مدرنیسم بکار می‌برند. توضیحاً خدمت دوستان عرض کنم که آوانگارد را با مترادف پیشتاز اینجا بکار می‌بریم، یعنی آنچه به نظر آید که از زمانش جلوتر است. بنابراین هم سبک پیشتاز داریم هم هنرمند پیشتاز. هنرمندان پیشتاز غالباً بانی جنبشهای نو بودند. من در این بحث ناگزیرم تاریخ هنر مدرن را به اختصار مرور کنم تا یک زمینهٔ روشن‌تری به دست بدهم.

مدرنیسم در هنرهای بصری از یک رشته تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری اروپا در سدهٔ نوزدهم ناشی شد. تلاش برای رهایی از بن بست هنر آکادمیک که خود عصارهٔ سنت طبیعت گرایی بود، هنرمندان نوجو را به تجربه‌های جدید کشانید. آنان به انگیزهٔ راه جویی و بدون آنکه مسیر آینده را پیش بینی کنند امکانات تجسمی رنگ و شکل و خط را از نو آزمودند. البته آشنایی و بهره‌گیری از هنر غیر اروپایی در شروع و ادامه تجربه‌های آنان بسیار تأثیر داشت. آنها پی گیرانه کوشیدند که از راه خود بیانگری به یک آرمان جدید دست یابند. در این رهگذر، دگرگونی بنیادی در معیارها و مفاهیم زیبایی شناختی و حتی اصول هنر ایجاد شد و از مجموعهٔ دستاوردهای نو پدید، زبان هنر نوینی برای تبیین و تفسیر مفهوم عمیق‌تری از واقعیت شکل گرفت.

مدرنیسم در روند نفی ارزشهای سنتی، تغییری اساسی در پایگاه اجتماعی هنرمند و کارکرد هنر پدید آورد؛ اگرچه امپرسیونیسم و پُست امپرسیونیسم را باید سرآغاز و زمینه ساز تحول جدید در هنر غرب دانست. در واقع، مدرنیسم با جنبش فووها متولد شد. اکسپرسیونیسم، کوبیسم، جریانات مختلف تجریدگری و سوررئالیسم از دیگر جلوه‌های مهم مدرنیسم بشمار می‌آید. اما اگر ما تاریخ تولد مدرنیسم را نمایشگاه فووها در سال ۱۹۰۵ در پاریس بدانیم به جامعه‌ای باز می‌گردیم که از جهات مختلف با جامعهٔ امروز فرق اساسی داشته است: در نخستین دهه قرن بیستم تکنولوژی پیشرفتهای سریعی کرده بود.

این پیشرفتها هنوز بر زندگی روزمرهٔ اکثر اروپائیان تأثیر کامل نگذاشته بود. در ۱۹۰۵ هنوز فقط[۱] وسایط نقلیهٔ پاریس موتوری بود. کار و جزئیات شیوهٔ زندگی مردم بیشتر با شیوهٔ زندگی قرن ۱۹ شباهت داشت. هنوز بسیاری، جنگ فرانسه و روس در سال ۱۸۷۰ـ۱۸۷۱ را در خاطر داشتند و هنوز اوضاع اجتماعی وحشتناکی که نویسندگانی چون دیکنز و امیل زولا ترسیم کرده بودند ترمیم کامل نیافته بود و هنوز فاصله طبقاتی در کشورهای اروپایی بسیار زیاد بود و این نابرابری با پیدایش قشر توانگر جدید در آمریکا، دو چندان می‌نمود. چنین انگاشته می‌شد که هنر، وظیفه و مسئله یک اقلیت کوچک ثروتمند و بخشی از طبقه متوسط با فرهنگ و مرفه است و خواهد بود. کوشش برخی سازمانها در جهت گسترش هنر به میان تودهٔ وسیعتری از مردم، بیشتر به اقدامات بشر دوستانه و خیرخواهانه از نوع اقدامات قرن نوزدهمی شباهت داشت و این سازمانها نوعاً در دست طبقه متوسط بود. در واقع اگر فووهای ۱۹۰۵ «وحوش» نام گرفتند (فوو به فرانسه یعنی وحشی)، اگر فووهای ۱۹۰۵ وحوش حقیقی هم بودند،

فقط آرامش گروه معدودی را تهدید می‌کردند چرا که واقعاً آنها در یک انزوا از لحاظ اجتماعی قرار داشتند. ماهیت خودمانی و حتی منزوی شورش آنها را می‌توان از موضوعهای برخی از آثارشان مورد قضاوت قرار داد. مثلاً در موضوع یکی از نقاشیهای ماتیس با عنوان (هماهنگی در مایهٔ سرخ) مربوط به سال ۱۹۰۸ که خدمتکاری را در یک اتاق با کاغذ دیواری قرمز رنگ در حال چیدن میزی نشان می‌دهد، هیچ چیز غیرعادی برای هنرمندان آن زمان وجود نداشت. آنچه به این صحنهٔ خودمانی نومایگی می‌بخشید، نحوهٔ پرداخت به رنگ و شکل بود. رنگ در اینجا هماهنگ است ولی بطور غیرطبیعی قدرتمند نیز است. این نکته و همچنین ساده سازی بنیادی طراحی نشان می‌دهد که نقاش به نحوهٔ ادراک بصری از اشیاء واقعی، آنطور که چشم اشیاء را می‌بیند، چندان عنایتی نداشته است. این نوع کاربرد رنگ در نقاشی کاملاً هم بی سابقه نبود؛ گو اینکه ماتیس تجربیاتش را تا مرزهای جدیدی گسترش داده بود. قبلاً «جیمز ویسلر» کاربرد موسیقی رنگ را مطرح کرده بود اما او بیشتر از رنگهای خاموش استفاده می‌کرد. سمبولیست‌ها در اواخر قرن نوزدهم در فرانسه این را پذیرفته بودند که رنگ را نه برای بیان ظاهر چیزها بدانگونه که چشم ادارک می‌کند بلکه برای بیان حالت ذهنی چیزها، حالت ذهنی که چیزها بر می‌انگیزند، می‌توان بکار برد. دو استاد بزرگ پُست امپرسیونیست، گوگن و ون گوگ، اسلاف ماتیس در کاربرد جسورانه رنگهای تند بودند. نحوهٔ استفاده ون گوگ از رنگ آزادی بخش بود زیرا شدت رنگ به وضوح با شدت عواطف خود نقاش مربوط می‌شد. برای نخستین بار هنرمندان زبانی جدید برای بیان تشویش و درد خویش بکار بردند که بسیار فراتر از دستاوردهای رمانتیک‌ها بود. نوای اکسپرسیونیسم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که از اواخر قرن نوزدهم در اروپا آغاز شد ولی تا قرن بیستم نیز ادامه یافت از جنبه‌های مختلف حلقهٔ اصلی پیوند رمانتیک با مدرن است و از همین رو، آشکارا سنتی‌ترین عنصر در خود مدرنیسم بشمار می‌آید. در سالهای قبل از جنگ جهانی اول اکسپرسیونیست در آلمان شأن و اعتبار یک مکتب را پیدا کرد با نقاشانی چون کریشنر، نولده، اشمیت روتلوف و دیگران؛ اما بسیاری از نقاشان مدرن مستقلی نیز وجود داشتند که می‌توان آنها را در زمرهٔ اکسپرسیونیست‌ها قلمداد کرد. یکی از آنها «شئیم سوتین» بود که از روسیه به پاریس مهاجرت کرده بود. او همیشه در انزوا کار می‌کرد و آنچه را ارائه می‌داد کاملاً شخصی بود. او یک موضوع یا نقشمایه را بارها و بارها نقاشی می‌کرد که علت آن چندان برای ما روشن نیست، ولی از کارهایش چنین بر می‌آید که او رنگ را چون وسیله‌ای برای بیان دلهرهٔ خویش بکار می‌برد. در مورد او ما با احیاء این حکم رمانتیک روبرو هستیم که حرکتهای روح فرد بسیار اهمیت دارند و این که اگر هنرمند هرگونه حد و مرزی برای من خویشتن قرار دهد به ناحق خود را محدود کرده و بسوی تحقیق استعداد خود گام برداشته است.

مقایسهٔ «سوتین» و «ماتیس» تفاوت معناداری را آشکار می‌سازد: هر دو به روشنی در رنگ گزینی جسور هستند و هر دو رنگهای تند و درخشان بکار می‌برند اما «ماتیس» فاقد آن تنش عاطفی است که در کار «سوتین» چنین قوی بیرون می‌راند. اگرچه «ماتیس» رهبر فووها شناخته شد ولی او در واقع اساساً خوی آرام و آسودگی خیال داشت، برخی از کارهای اولیه «ماتیس» مشخصاً نمایانگر ادای احترام به گوگن است. گوگن شاید هنرمندی برجسته‌تر از ون گوگ نباشد اما کار او برای تحول بعدی هنرهای بصری اهمیتی بیشتر داشت. رهبری او در زمان خودش نیز تثبیت شده بود. شماری از هنرمندان و نویسندگان نه فقط بر این عقیده بودند که «گوگن» راههای تازه تحول ایده‌های سمبولیسم را گشوده است بلکه تصمیم او به ترک فرانسه و رفتن و کارکردن در دریاهای جنوب تأثیر اخلاقی عظیمی داشت. دلمشغولی و موضوع مورد علاقه گوگن اولویت و برتری غریزه بود. از این نقطه نظر، او نیز سپاس خود را به رمانتیسم تقدیم کرد چرا که رمانتیسم همیشه از زندگی ساده و طبیعی بت ساخته بود. اما گوگن از این حد فراتر رفت. او در میان مردمان «تاهیتی» و جزایر دورافتاده «پُلی نزی» و بقایای فرهنگ قبیله‌ای آنها در جستجوی کیفیاتی بود که به زعم او در جامعه اروپایی معاصر از دست رفته بودند و در این معنا، او یکی از بنیانگذاران کیش بربریت که در آستانه جنگ جهانی اول محافل مترقی را فرا گرفته بود بشمار می‌آید. «ماتیس» و بسیاری از معاصرانش این درس را از «گوگن» گرفتند که جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند هم بطور خفقان آوری پیچیده و دقیق است و هم بطور خفقان آوری معمولی و سنتی؛ و برای اینکه هنر بتواند پایه هایش را از نو بسازد لازم است بسیاری چیزها ویران شوند. خود جنگ که خرابیهای بسیار به بار آورد و ساختار اجتماعی را دگرگون کرد، از همان نخستین لحظات در نظر بسیاری از مردم رها شدگی عظیم این بزودی ویرانگری بود که بسیاری از هنرمندان انتظارش را می‌کشیدند. نقاشی ای که این روح منفی و ویرانگر را منعکس می‌کرد و به کلی با آثار «ماتیس» تفاوت داشت یکی از نقاشیهای آن زمان «پیکاسو» به نام (دوشیزگان آوینیون) ۱۹۰۷ بود. این نقاشی حالت نارضایتی بنیادی‌تری را نشان می‌داد و می‌توان گمان برد که قصد اصلی پیکاسو آن بود که هر بیننده‌ای از طبقه متوسط با نمایشی از تلخی و زشتی روبرو شود.

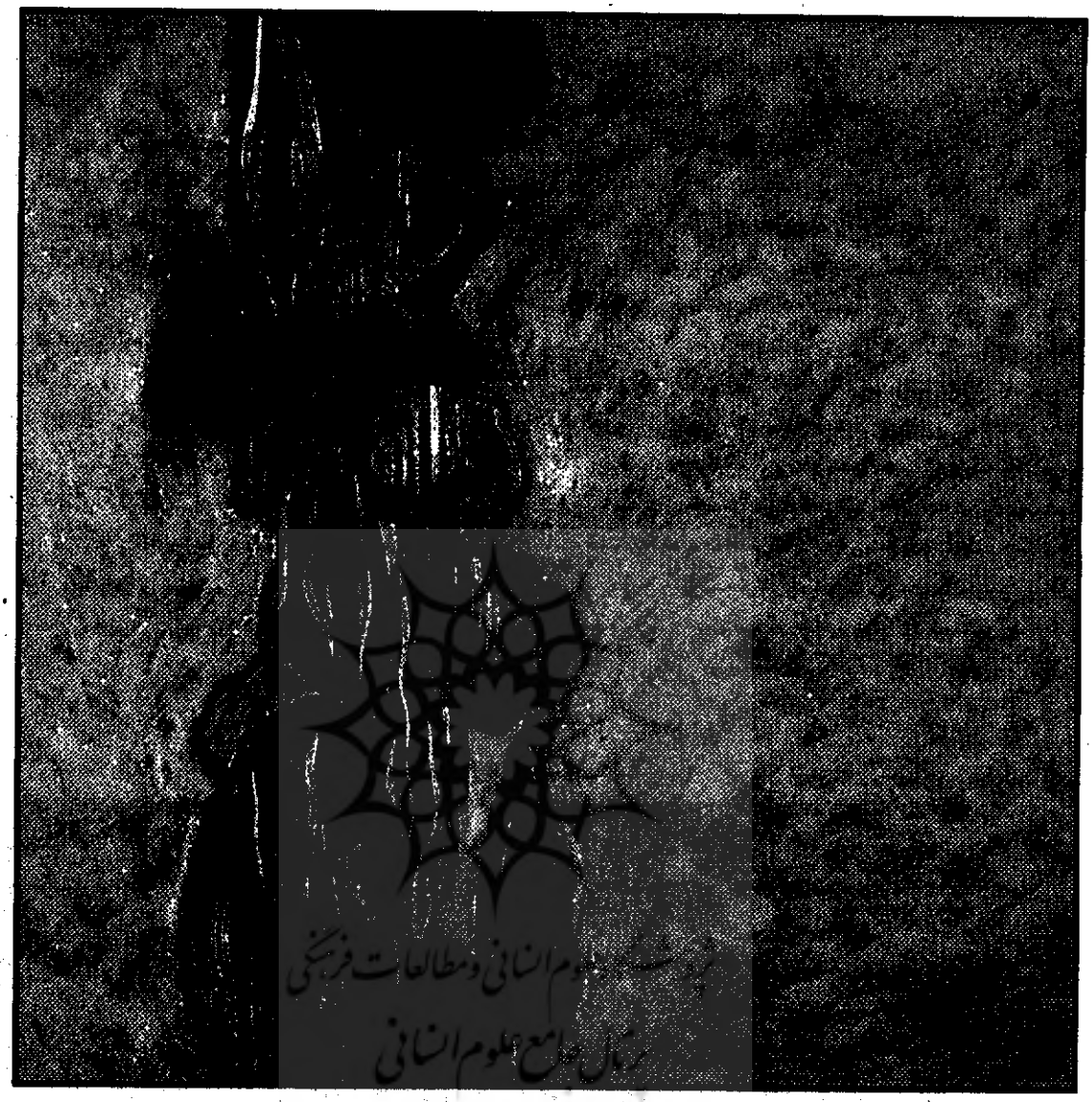
موضوع این نقاشی به روسپیان محله آوینیون در شهر بارسلون یعنی زادگاه پیکاسو اشاره داشت. پنج زن به ردیف کنار هم قرار گرفته بودند. البته این پرده را می‌توان از دید دیگری هم نگریست نیمرخ نخستین زن سمت چپ چهره مردم «پلی نزی» در آثار متأخر «گوگن» را بیاد می‌آورد ولی سرهای دو زن سمت راست از صورتکهای چوبی آفریقایی اقتباس شده‌اند و می‌دانیم که در این سالها بسیاری از هنرمندان پیشتاز با شور و حرارت بسیار به هنر آفریقای سیاه روی آورده بودند. یکی از شگفتیهای تاریخ مدرنیسم آن است که این پردهٔ خشن و زننده باید مستقیماً به پیچیده‌ترین سبک مدرن یعنی کوبیسم تحلیلی بینجامد. سبکی که مشترکاً توسط پیکاسو و براک ابداع شد. در واقع هنر آفریقایی یکی از تبارهای

کوبیسم تحلیلی بود زیرا هنرمندان آفریقا در مجسمه‌ها و صورتکهای چوبین خود از شکلهای تراش خورده استفاده می‌کردند؛ بدین معنا که سطوح با مرزهای مشخص از هم جدا می‌شدند. نمای دیگر کوبیسم سزان بود. سزان هم فرمها را می‌شکست و شکلهای تراش‌خورده و لبه تیز به کار می‌برد، با این تفاوت که آنها را روی یک سطح تخت و دو بعدی نشان می‌داد.

پیکاسو و براک در تجربیات دوره کوبیست می‌خواستند ببینند که پژوهشهای سزان را تا کجا می‌توان پیش برد. آنها مجذوب مسئله بازنمایی اشیاء سه‌بعدی در دو بعد بودند که البته بدون آنکه حالت سه بعدی آنها انکار شود و در همین حال بیننده فراموش نکند که خود سطح تصویر واقعاً تخت و دوبعدیست. آنچه آنها انجام دادند دست کشیدن از پرسپکتیو قراردادی و نتیجتاً هرگونه توهّم آفرینی است و نشان دادند که آنها از زوایای دید متعدد اشیاء را نقاشی می‌کنند. هنرمندان معاصر به این پیشنهاد کوبیسم که نقاشی زبانی است که با آن می‌توان یک واقعیت را به واقعیتی با مفهوم دیگر برگردانید علاقه نشان دادند و آن را دنبال کردند. اما غالباً از این تلقی که نمودهاو ظواهر مهم هستند، که در کوبیسم هنوز اهمیت داشته، دست کشیدند. شاید تناقض‌آمیز بنظر آید که بگوییم کوبیسم تحلیلی واپسین تظاهر روح طبیعت‌گرایانه‌ای بود که همچنان هنر اواخر سده ۱۹ را تحت تأثیر قرار داده بود. کوبیسم قبل‌تر از تجزیه و تحلیل، مجدانه به نوعی ترکیب نه چندان دقیق از عناصر تزئینی رسیده بود. به سخن دیگر آن سطوح بر هم نهاده‌ای که قبلاً برای نمایش سه بعدی شیء بکار می‌رفت اکنون به روشی متعارف و معمولی مورد استفاده قرار گرفته بود. در فاصلهٔ بین دو جنگ حتی در آنهائیکه در جنبش کوبیسم مشارکت داشتند تمایلی به سوی سنت کلاسیکی «نیکلاپوسن» «دومینیک انگر» و دیگران می‌توان دید. مصداق مشخص این گرایش را در آثار آن دورهٔ «فرنان‌لژه» می‌توان دید. در پیکره‌های «فرنان لژه»، همان جنبه‌های نمادین قراردادی را می‌بینیم که در نقاشی‌های «پوسن» وجود داشت. در مورد «لژه» این گرایش کلاسیکی را می‌توان ناشی از دو علت دانست: اول «لژه» در مقام یک کلاسیک گرا بر این باور بود که یک زبان هنری که با ملایمت و به تدریج، تأمین یابد محتملاً در رساندن ایده‌های علم درباره نظم و آرامش و غیره مؤثرتر خواهد بود. دوم، او در مقام یک سوسیالیست این احساس را داشت که جنبش مدرن تاکنون بسیار پیشتازی کرده و خود را دور از دسترس عامه قرار داده است. حال آنکه هدف مدرنیزم در اصل، خدمت به توده‌ها بود. این را هم در اینجا اضافه کنم که مدرنیسم در سراسر دوران درگیر مسئلهٔ تطبیق رادیکالیسم سیاسی و هنری بوده است. در واقع کوبیسم نه در مسیر اولیه بلکه از راه دیگری تحول پیدا کرد. اورفیسم روبردولونه انشعابی از کوبیسم بود که با تأکید او بر ارزش رنگ و حرکت، آغاز شد.

پیکاسو و براک ترکیب بندیهای ایستا و تک‌فام بوجود می‌آوردند در حالیکه اکنون «روبردولونه» رنگ را به عنوان یک عنصر مشخص و مهم در نقاشی مطرح کرده بود. «دولونه» با عزیمت از این نقطه به یکی از نخستین گونه‌های انتزاع ناب با استفاده از رنگهای خالص، دست یافت. علاقه به نمایش حرکت، چندی قبل‌تر در کارهای فوتوریست‌های ایتالیایی رُخ نموده بود. فوتوریست را شاید بتوان شاخص‌ترین نمونهٔ مدرنیسم در معنای جنگ نو با کهنه تلقی کرد. جالب آنکه رهبر جنبش یک شاعر بود نه یک نقاش (مارینتی). او در نخستین بیانیه‌اش جامعه ایتالیا و فرهنگ سنتی آن را آماج حملات شدید خود قرار داد.

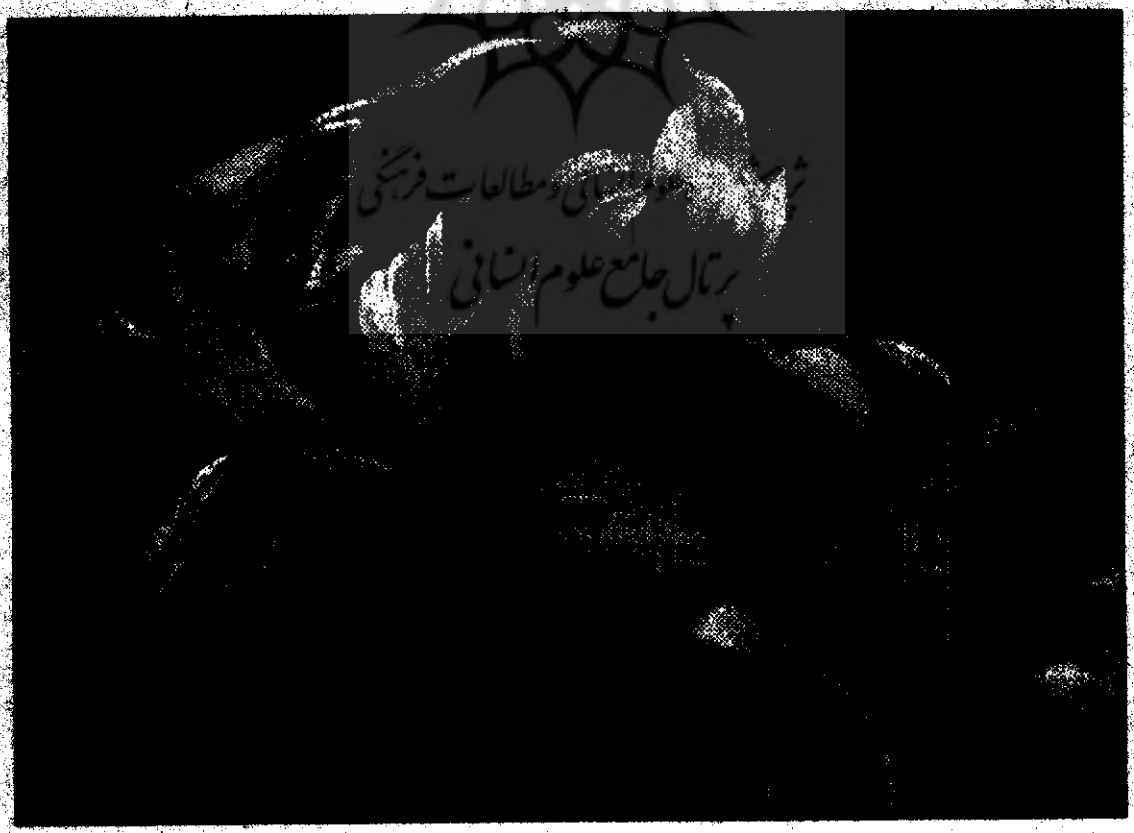
«مدرنیسم در روند نفی ارزشهای سنتی، تغییری اساسی در پایگاه اجتماعی هنرمند و کارکرد هنر پدید آورد؛ اگرچه امپرسیونیسم و پُست امپرسیونیسم را باید سرآغاز و زمینه ساز تحول جدید در هنر غرب دانست.»



مشهورترین جملات او چنین هستند: «ما بر این نظر پافشاری می‌کنیم که شکوه و درخشش دنیا با زیبایی نوینی غنی شده است و آن زیبایی سرعت است. زیبایی تنها در مبارزه وجود دارد. اثری که ستیزه جو و پرخاشگر نباشد نمی‌تواند یک شاهکار باشد». بطور کلی فوتوریسم برای بررسی کنندگان مدرنیسم از سه لحاظ حائض اهمیت است: اول روح پرخاشگر هنرمندان پیشتاز اروپایی را در آستانه جنگ جهانی اول بطور کامل منعکس می‌کند. خود «مارینتی» یک میهن پرست دو آتشه بود و جنگ و درگیری نظامی را تحسین می‌کرد و به خشونت و مبارزه علاقه وافر داشت. این خصوصیت به نحوی در روشنفکران چپ آنروز اروپا هم بازتاب پیدا کرده بود، مثلاً در (ورتیسیستها) در انگلستان. گروهی از نقاشان و شعرای انگلیسی تحت عنوان ورتی سیست مثلاً از شعرا «ازراپوند» از نقاشها «ویندهام لوئیس»؛ و

همینطور در فوتوریست‌های روسی به عنوان مثال «مایوفسکی». البته خود «مارینتی» سر از راست رادیکال در آورد و با موسلینی به همکاری پرداخت. دوم، فوتوریسم نخستین آوانگارد سازمان یافته و با برنامه بود که بیانیه صادر می‌کرد و اصول عقایدش را رأساً تدوین می‌نمود و تظاهرات و از این قبیل به راه می‌انداخت. سوم هنرمندانی چون «بوچونی»، «جینوسورینی»، «جاکوموجارلا»، خود را درگیر بازنمایی و انعکاس زندگی مدرن کرده بودند که با دینامیسم و سرعت بی‌امان آمیخته شده بود. علاقه آنان به حرکت باعث شد که مسئله «هم زمانی» را مطرح کند یعنی مراحل مختلف حرکت را یک جا روی بوم نشان دهند کاری که قبلاً (کورونو فوتوگرافی) توسط کسانی مثل «ماره» انجام داده بود. اگر این ایدهٔ فوتوریستها را درکنار ایده کوبیست‌ها دایر بر بازنمایی شیء از دیدگاههای مختلف قرار دهیم، یعنی وارد کردن عنصر زمان در نقاشی، به این نتیجه می‌رسیم که برای نخستین بار هنرمندان اروپایی این اصل پرسپکتیو را زیر پا گذاشتند که جهان از یک زاویه و در یک لحظهٔ ثابت نگریسته شود.

جنبش آوانگارد دیگری که در ایده‌ها و روشها با فوتوریسم ایتالیایی شباهت و قرابت بسیار داشت به زودی در روسیه رُخ نمود. روسها در مقایسه با ایتالیائیها هم دست به تجربیات متنوع‌تری زدند و هم گامی فراتر رفتند. برجسته‌ترین هنرمندان روسی با بهره‌گیری از هنر عاسیانه و قومیشان از یک مرحله فوتوریستی آغاز کردند. کسانی چون «مالوویچ»، «لاریونوف»، «گنجاروا» دست به تلفیق کوبیسم و فوتوریسم زدند. اما نکتهٔ قابل توجه آنکه در تجربیات خود، سرانجام به انتزاع ناب رسیدند. سوپرماتیسم مالوویچ و ریونیسم لاریونوف در واقع بسیاری از مسائلی که هنرمندان مدرن با آن درگیر شدند،



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نخستین بار در سالهای قبل و بعد از انقلاب ۱۹۱۷ در روسیه توسط آوانگاردهای روسی تحت ضابطه درآمد. «ولادیمر تاتلی» در پی نخستین نسل آوانگارد روسی، جنبش جدیدی با عنوان کنسترکتیویسم را براه انداخت. کنسترکتیویست‌ها بر آن بودند که در جامعه صنعتی و تکنولوژیک، هنرمند باید یک فن آور باشد یا همانطوری که می‌گفتند هنرمند مهندس باشد و ابزار و مواد صنعتی مدرن را به نفع عموم مردم بکار گیرد. این شاید اوج خردباوری مدرنیسم بود. چندی نگذشت که ایده‌های کنسترکتیویسم به نقاط دیگر اروپا راه یافت. پس از جنگ اول قرینهٔ کنسترکتیویسم در هلند با عنوان (داستیل) شکل گرفت که مهمترین هنرمند وابسته به این گروه «پیت مندریان» نام داشت. او نخست تحت تأثیر کوبیسم تحلیلی قرار گرفت. پس از یک رشته تجربیات در فرمهای طبیعی مثلاً درخت، سرانجام به نقطه‌ای رسید که نقاشیهایش را با عناصر حداقل یعنی نوارهای عمودی و افقی سیاه و سطوح تخت خاکستری و رنگهای زرد و قرمز و آبی تقلیل داد. او در اواخر عمر و به هنگام اقامت در نیویورک نشان داد که این سبک حداقل ظرفیت فوق العاده‌ای برای بحث و تحول دارد. نقاشی‌های او تحت عنوان (بوگی وگی) زمینه‌ای برای جنبش اوپ آرت OP ART آینده شد که پس از جنگ جهانی دوم پدید آمد.

اما در آلمان؛ هنرمندانی که با هاوس را در آلمان ۱۹۱۹ تأسیس کردند آنها نیز پیوندی نزدیک با گروه (داستایل) هلندی داشتند. هدف آنان شبیه هدف کنسترکتیویسمها بود یعنی پدیدآوردن یک هنر خردگرا و هماهنگ با محیط فن‌آورانه مدرن؛ و باز مثل کنسترکتیویست‌ها اهمیت اساسی را برای طراحی صنعتی قائل بودند. با این حال حتی در باهاوس نیز تمامی هنر انتزاعی به سوی کارکرد گرایی یا (فونکسیونالیسم) نگرائید و این بخصوص در مورد آثار کاندینسکی که از معلمان این مدرسه بود صدق می‌کند. در واقع کاندینسکی را می‌توان ابداع کننده انتزاع نامید. برای اولین بار در ۱۹۱۰ یک نقاش انتزاعی از او بر جای ماند. با وجود این، انتزاع در نظر او معنای متفاوتی نسبت به معنای انتزاع نزد موندریان داشت. اغلب همکاران کاندینسکی انتزاع را وسیلهٔ راه زدایی از هنر و زمینی کردن هنر می‌دانستند اما برای کاندینسکی انتزاع راهی برای ارتقاء محتوی معنوی و باطنی هنر بود. نقاشی برای او بیشتر یک مسئله شخصی بود، درست همانطور که در مورد «سوتین» دیدیم: نقاش هیچ وظیفه‌ای را در برابر جامعه برای خود قائل نبود. کاندینسکی پس از چند سال تجربه و مطالعه به این نتیجه رسید که تنها قانون برای هنرمند باید نیاز درونی او باشد. او گفته بود هماهنگی رنگها و شکلها باید فقط بر اساس یک چیز استوار باشد و آن ارتباط هدفمند با روح انسان [است]. سبک کاندینسکی حتی پیش از دوره تدریس در (باهاوس)، تحت تأثیر کنسترکتیویسم، منضبط‌تر شد و حالت تغزلی‌اش کاهش یافت اما او هرگز به زیبایی‌شناسی کارکردی و خالصاً سودمند تن نداد. اما رادیکالیسم یا بنیادگرایی نسل اول مدرنیستها خود را تنها در هنر انتزاعی بیان نکرد. جنگ اول بیزاری و انزجار عمیقی نسبت به خشونت بی معنا و دهشتناک زمانه پیش آورد، حتی اگر بسیاری از هنرمندان قبلاً در انتظار وقوع چنین خشونتی بودند. انرژی خوشبینانه فوتوریسم به هیچ انگاری یا نیهیلیسم سبکسرانه یا ناامیدانه گروههای دادائیسم انجامید. در واقع فعالترین مراکز دادائیستی در زوریخ و در نیویورک در حاشیه فاجعه قرار داشتند نه در مرکز آن. گروههای دادا از شاعران و نویسندگان و هنرمندان کشورهای مختلف تشکیل شده بودند و در واقع جهان وطنی‌تر از سایر جنبشهای پیشین بودند.

ویرانگرانه‌ترین جنبهٔ دادا زیر سؤال بردن ماهیت خود هنرمند بود. «مارسل دوشان» یک نمونه نوعی

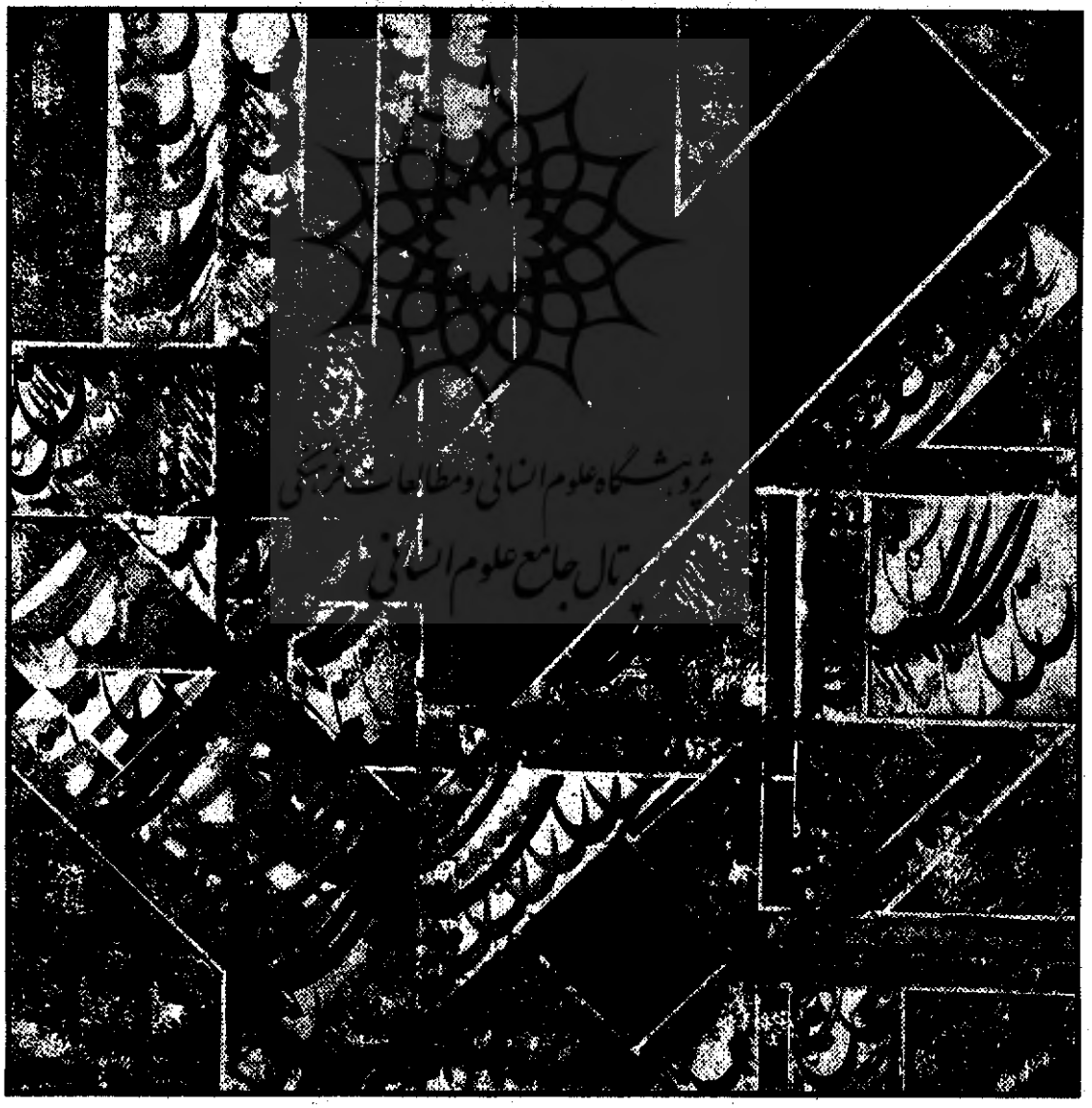
«این سوال پیش می‌آید که [در حالیکه] مدرنیسم یک زبان هنری بین‌المللی فراهم آورده، آیا نقاش ایرانی نمی‌بایست از این زبان استفاده کند.»

دادائیست بشمار می‌آید. در واقع او با ساخته گزیده نمایش خود را بیشتر بعنوان یک فیلسوف متبسم مدرنیسم معرفی کرده است. به ادعای «دوشان» هر شیء را می‌توان به اثر هنری تبدیل کرد صرفاً به این شرط که بر آن برچسب اثر هنری بزنیم. وقتی که او یک آبریزگاه چینی را با امضای مستعار در یک نمایشگاه هنر آوانگارد به نمایش گذاشت در واقع هر چیز جدی از جمله زیبایی‌شناسی سلیقه خوب و بد بود که ابتدا نوعی بیان شخصی «جرجو دکریکو» بود و سپس به یک جنبش هنری بدل شد. جوهر نقاشی متافیزیکی همانطور که خود «دکریکو» می‌گفت روانشناسی متافیزیکی اشیاء است. در زیر ظواهر آرام دنیایی که این نقاشان می‌آفریدند غالباً کیفیتی کابوس مانند و اضطراب آور وجود داشت زیرا خواه ناخواه اشیاء جنبه‌های پنهان ماهیت خود را در این دنیا آشکار می‌ساختند. این ایده بعداً توسط جنبش سوررئالیسم اصول مدرن‌تری پیدا کرد. سوررئالیسم که مجذوب کشفیات فروید شده بود بر آن بود که هنر را به عنوان وسیله آشکارسازی دنیای پنهان ناخودآگاه بکار گیرد. از آن رو که سوررئالیسم بر خودانگیختگی و کشف و شهود تأکید می‌گذاشت شاید شگفت‌انگیز به نظر آید که برخی از مشهورترین نمایندگان آن مثل «سالوادور دالی» و «رنه ماگریت» اسلوب آکادمیک را در کار خود دنبال کردند. و اینجا به معنای نفی کشفیات مدرنیسم دوره قبل بود. البته کسانی هم مثل «هانس آرپ» و «خوان میرو» با کار بست زبان مدرن به نتایج تازه‌تری دست یافتند. با این حال مبارزه سوررئالیستها بیشتر برای عوامل مفهومی بود تا مسائل رنگ و شکل. از سوی دیگر کوشش برای تطبیق جنبش سوررئالیست با جنبش سیاسی چپ باعث تغییر اصولی شد که در سال ۱۹۲۴ توسط «آندره برتون» در بیانیه سوررئالیسم طرح شده بود.

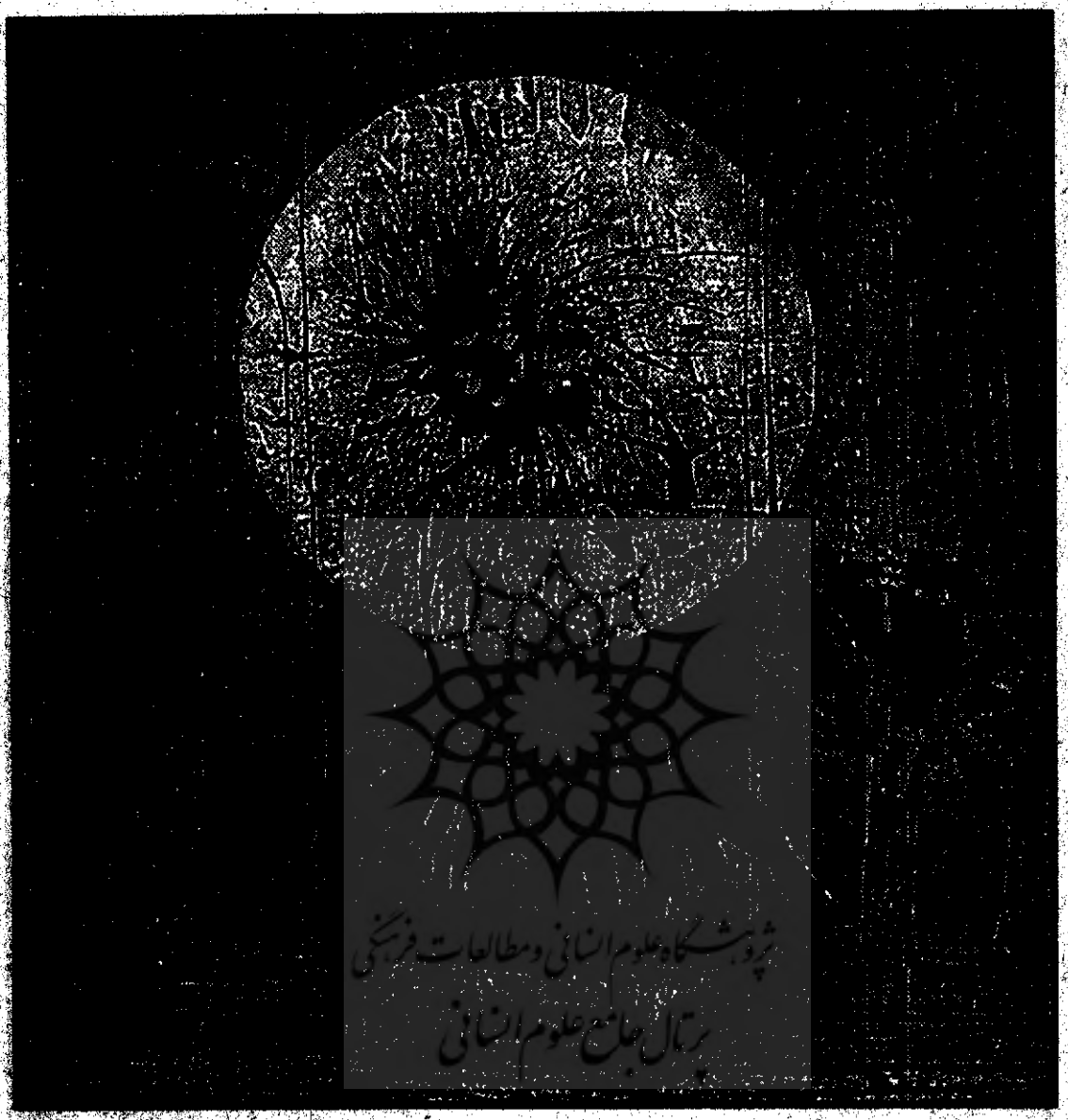
در این مرور تاریخی از مدرنیسم چند نکته اساسی را می‌توان نتیجه گرفت: ۱ـ گفتگو و تأثیر متقابل سبکها که نهایتاً به تشکیل یک زبان بصری نوین انجامید در حالیکه کوبیسم در اوج بود، اکسپرسیونیسم در آلمان اوج گرفته بودند تأثیرات متقابل آنها، شاخه‌های متعددی را و سبکهای دیگری را بوجود آورد یعنی به‌عبارت دیگر یک جور دیالکتیک بین سبکهای هنری در دوران مدرنیسم وجود داشت. ۲ـ رسمیت نیافتن هنر مدرن؛ یعنی هنر مدرن به هیچ وجه دولتی نشد و هیچ وجه خصومت خودش را با نهادهای رسمی از دست نداد. مبارزهٔ مدرنیستها با نهادهایی مثل موزه‌ها زبان زد است. ۳ـ در مدرنیست‌ها نوعی نخبه گرایی وجود داشت و همین نخبه گرایی باعث شد که آنها از سلیقه‌های عامه بسیار دور شوند و نتیجتاً در خود جامعه منزوی گردند. ۴ـ اروپا محوری؛ به این معنا که مدرنیست‌ها به خود اجازه می‌دادند و خود را محق می‌دانستند که از هنر و فرهنگ غیر اروپایی بهره‌گیری کنند. ۵ـ کوشش برای تطبیق رادیکالیسم زیبایی شناختی با رادیکالیسم سیاسی؛ این را به شکلهای مختلف در جنبش مدرن ما می‌بینیم، چه فوتوریستها که نهایتاً به فاشیسم گرائیدند و چه جریانهایی دیگری مثل کنستراکتیویسم و سوررئالیست‌ها که تمایل به کمونیسم پیدا کردند.

حال اگر به نقاشی معاصر ایران بازگردیم، ملاحظه می‌کنیم که اساساً هیچیک از ویژگیهایی که بر شمردیم و در مدرنیسم وجود داشت در آن مشهود نیست. طبعاً توقع نداریم که نقاشان ما سهمی در جنبشهای آوانگارد اروپایی داشته باشند. بیاد داشته باشیم که مدرنیسم در ۱۹۰۵ تولد پیدا کرد یعنی تقریباً همزمان با مشروطیت. در ایران، انجمن خروس جنگی ۱۳۲۸ بوجود آمد معادل با ۱۹۴۹ یعنی پس از جنگ جهانی دوم که به زعم بسیاری کسان مدرنیسم به آخرین مراحلش داشت قدم می‌گذاشت. حتی در دهه پس از جنگ، روستانشینان ایران چیزی بیش از ۷۰٪ کل جمعیت را تشکیل می‌دادند. صنایع جدید ایران در حد صنایع نساجی و کبریت سازی و کارخانهٔ قند و از این قبیل بود. در آن سالها جمعیت شهر تهران نمی‌بایست بیش از ۷۰۰/۰۰۰ یا ۸۰۰/۰۰۰ نفر بوده باشد. جبهه‌ای که در مقابل نوپردازان ایرانی قرار داشتند نه از لحاظ هنری قابل قیاس با آکادمیسین‌های اروپایی بودند و نه حتی چنان قدرت و نفوذ اجتماعی و سیاسی را دارا بودند. در واقع جنبش نوگرایی در ایران حرکتی شبه مدرنیستی است. همانطور که در سایر عرصه‌های اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی نیز چنین است. حال اینجا این سوال پیش می‌آید که [در حالیکه] مدرنیسم یک زبان هنری بین‌المللی فراهم آورده، آیا نقاش ایرانی نمی‌بایست از این زبان

«نقاشی معاصر ایران
از جنبش مدرن اروپایی مایه‌های بسیار گرفته است
و حتی در مواردی، سبکها یا گرایشهایی را مورد تقلید قرار داده است.
حاصل این بهره گیریها
بصورت نوآوریها بدست آمده است.»



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



استفاده کند. بی شک پاسخ مثبت است و نوآوریهای هنرمندان معاصر نیز در ارتباط با کار بست همین زبان تحقق می‌یابد. مسئله اینست که جوهر مدرنیسم اروپایی تا چه حد درک شده است و اکنون درک می‌شود. مسلماً اگر مثلاً احمد اسفندیاری در سالهای ۱۳۲۰ رنگهای درخشانی همانند رنگهای سزان بکار می‌برد و فضای تصویری را دو بعدی نشان می‌داد آیا تردیدهای سزان را برای تفسیر صوری طبیعت و ترجمه اشیاء به فرم را نیز عمیقاً احساس کرده بود؟ آیا اگر جلیل ضیاءپور که یکی از نظریه پردازان جنبش نوگرایی در ایران هم بود ترکیب بندیهای هندسی از گنبد و گل دسته‌ها می‌ساخت، همچون پیکاسو و براک خود را از زیر بار سنگین پنج قرن طبیعت گرایی می‌رهانید؟ اگر منصور قندریز برداشتهای خود را از فرهنگ روستایی آذربایجان به تصویر می‌کشید، آیا از دیدگاه ماتیس به بدویت و بربریت پریمیتیویسم

می‌نگریست؟ آیا از خود سوال کرده‌ایم که چرا فوتوریسم هیچگاه در ایران مورد توجه قرار نگرفت؟ چرا فقط شاخهٔ طبیعت گرایی سورئالیسم پیروانی در ایران پیدا کرد؟ چرا اکسپرسیونیسم برای بسیاری از هنرمندان معاصر ایران جذاب بوده است؟ چرا انواع نقاشی انتزاعی به سرعت در ایران اشاعه یافته است؟ چرا به معنای دقیق کلمه هیچ گروه یا مکتب هنری در این پنجاه، شصت ساله در ایران بوجود نیامده است؟ و بالاخره چرا نقاشی معاصر از لحاظ اسلوب‌های ساخت و اجرا و فن نوآوری مواد، هنوز قرن نوزدهمی است؟ می‌توان برای این سوالات و بسیاری از سوالات دیگر، پاسخ‌های مشخصی یافت مشروط بر آنکه نسبت تجربه‌های نقاشی معاصر با مدرنیسم را همه جانبه و دقیق بررسی کنیم.

باری نقاشی معاصر از جنبش مدرن اروپایی مایه‌های بسیار گرفته است و حتی در مواردی، سبکها یا گرایشهایی را مورد تقلید قرار داده است. حاصل این بهره گیریها بصورت نوآوریها بدست آوردند. بخواهیم خلاصه کنیم شاید در چند مورد چنین باشد. ضیاءپور در ساده سازی شکلها و کاربست این روش در موضوعها و نقش مایه‌های ملهم از هنر دوران قاجار و هنر قومی و روستایی، مارکو گریگوریان در کارهای اولیه‌اش در تجسم قوی از موادی چون خاک و کاهگل و پلی استر و غیره، الخاص در روایتگری رُک و بی پیرایه مضمونهای اساطیری، سپهری در مکاشفه شاعرانه طبیعت، وزیری مقدم در تجسم انتزاعی‌ترین مفاهیم فضا و فرم و حرکت، حسین کاظمی در بیان مفهوم کهن سنویت ایرانی، سعیدی در نمایش استحالهٔ گذشته و در حال به مدد طراحی خوشنویسانه و ارتعاش رنگها، بهمن محصص در تجسم موجودات مسخ شده و تنها مانده در برهوت بی‌نام و نشان، و زنده رودی در درک رفتار زاهدانهٔ هنرمند سنتی بر روی سطح دو بعدی. این نوآوریها همچنان ادامه می‌یابد و نقاشی معاصر را غنی و غنی‌تر می‌سازد؛ نقاشی که آیندهٔ درخشان‌تری را برای آن می‌توان متصور شد.

اما سخن من فقط این نیست که تمایزی میان نوآوری و مدرنیسم قائل شویم بلکه می‌خواهم از این موضوع به مسئله دیگری برسم یعنی بحث پُست مدرنیته که داغ است. حتی حرفهایی از این قبیل به گوش می‌رسد که دوران مدرنیته سپری شده است و ما باید به پُست مدرنیسم برسیم. در سالهای اخیر، اینجا و آنجا، در محافل هنری و بخصوص در دانشکده‌ها، با بحث پُست مدرنیسم، مدرنیسم پسین یا مدرنیسم نو روبرو هستیم. در واپسین سالهای قرن اصول ارزشها یکسر دگرگون شده‌اند و برای اینکه با زمانه همگام باشیم باید گرایشهای دهه‌های اخیر را بشناسیم و یا تجربیات هنری خود را با این گرایشها تطبیق دهیم. ما خود را در عصر انقلاب ارتباطات می‌بینیم و به امکانات شگفت‌انگیز کامپیوتر می‌اندیشیم. چنین است که توجه خاصی به هنر کانسپچوال مبذول شده؛ ایده‌های هنر اجرا و انستلسیون در ذهنها می‌آید و گهگاه نیز اجرا می‌شود. برای برخی جوانها، حرفها و کارهای نسل قبل کهنه می‌نماید و برخی از قدیمی‌ها هم می‌کوشند با جریانهای تازه هم داستان شوند. شک نیست که این حرفهای تازه و این شور و جنبش به جای خود خوب است و یا بهتر بگویم حتماً لازم است چرا که به نوعی حساسیتهای ما را به حال و آینده بشر نشان می‌دهد و نشان می‌دهد که در این لحظات حساس تاریخی می‌خواهیم که هشیار و بیدار باشیم.

اما براستی می‌دانیم که در پی چه چیزی هستیم و چرا؟ آخرین سوال من این است آیا در جامعه‌ای که درگیر و دار از سنت به تجدد است نقد مدرنیته از چه دیدگاهی باید باشد؟ پُست مدرنیته در چه معنایی قرار می‌گیرد؟ اگر هنر ما به دلایل مشخص، مدرنیسم را هنوز درونی نکرده است فراتر از آن به کجا می‌رود و به سوی کدام هدف؟ اگر می‌خواهیم با فرهنگها به گفتگو بپردازیم دستمایه امروزی ما چیست و چه می‌تواند باشد؟ آیا آگاهی لازم برای درک این موقعیت را داریم؟