همانندگی در رنگ سرخ (اتاق سرخ)، هانری ماتیس

همگون‌تر و همذات‌تر از آثار غربی شد. ساده کردن فرم و رنگ از دیرباز در هنر ایرانی ـ اسلامی کاربرد دارد. در حالی که ساده کردن شکل در آثار غربی در قرون نوزده و بیست است که به مرحله‌ی نوینی پای می‌گذارد و با هنرمندانی چون گوگن، ماتیس و پیکاسو به کمال می‌رسد. به دیگر سخن، پایه زیبایی‌شناسی در آثار مدرن غربی که برخلاف پرسپکتیو، سایه‌روشن، عمق نمایی و گرایش به حرکات انتزاعی و... پدیده‌ی تازه‌ای نبوده و می‌توان گفت از قوانین زیبایی‌شناسی هنرهای تجسمی ایرانی بهره گرفته است. و همان‌گونه که گفته شد در آثار وان‌گوگ، گوگن و ماتیس و هنرمندان دیگر غربی دیده می‌شود.

هـ . و. جنسن در کتاب تاریخ هنر خود آورده است که: گوگن معتقد بود که تمدن مغرب زمین از جا در رفته است و جامعه صنعتی بشر را به سوی زندگی ناقصی که باید صرف منافع مادی شود، سوق می‌دهد، بدون آنکه مجالی برای بروز عواطف انسانی بر جای بگذارد. گوگن برای مکاشفاتش در این دنیای پنهانی احساس، پاریس را به قصد غرب فرانسه ترک کرد تا در میان دهقانان ایالات برتانی زندگی کند. در آنجا وی مشاهده کرد که دین هنوز بخشی از زندگی روزانه مردم روستایی شمرده می‌شود و کوشید تا در تصویرهایی به نام تجلی پس از موعظه دینی (یعقوب در جدال با فرشته) ایمان ساده و صریح آنان را به وصف آورد. این چیزی بود که هیچ یک از نقاشان مکتب رومانتیسم به آن دست نیافته بودند، یعنی شیوه‌ای مبتنی بر منابع پیش از نهضت رنسانس. برجسته‌نمایی و سه بعدنمایی جای خود را به شکل‌های مستوی و ساده‌ای محصور در درون خطوط کناره نمای سیاه و ضخیم داده‌اند و رنگ‌های تابناک پرده نیز به همان اندازه، غیرطبیعی است.[۳]

اروپا در عصر رنسانس تمایل بیشتر خود را به شرق نشان داد، اما این گرایش و تصویری که اروپاییان از شرق در ذهن خود داشتند چیزی همانند قصه‌های هزار و یک شب بود. و شاید به همین دلیل بیشتر نقاشان در قرن هفدهم برای بازنمایی صحنه‌های کتاب مقدس از دنیای پرشکوه و عجیب و خیال‌انگیز شرق الهام می‌گرفتند. در قرن نوزدهم نگاه جدیدی حاکم شد و محققان اروپایی به بررسی دقیق‌تر زیبایی‌شناسی هنر شرقی پرداختند. در سال‌های پایان قرن نوزدهم گوگن و طراحان آرنوو از طرح‌های اسلامی متأثر شدند، اما از اوایل قرن بیستم کم‌کم با نگارگری ایرانی آشنا شدند. شاید آشنایی ماتیس برای نخستین بار با نگارگری ایرانی با نمایش نگاره‌های ایرانی در پاریس بوده باشد، چنان‌چه می‌خوانیم:

در سال ۱۹۰۳ موزه‌ی هنرهای تزیینی پاریس، شماری از نگاره‌های ایرانی را در مجموعه‌ی هنر اسلامی به نمایش گذاشت. احتمال دارد، ماتیس برای اولین بار در همین نمایشگاه با هنر اسلامی ـ ایرانی (نگارگری ایرانی) آشنا شده باشد. ماتیس در سال ۱۹۱۰ همراه با آلبرمارکه نمایشگاه هنر اسلامی مونیخ را دید و به ویژه به بررسی مفرغ‌ها، قالی و نگاره‌های ایرانی پرداخت.[۴]

رویکرد ماتیس از نگارگری ایرانی

O زهرا شجاعی

یکی از هنرمندانی که بی‌تردید از آثار و سنت‌های هنری مسلمانان متأثر بوده است، هانری ماتیس، نقاش فرانسوی است که توانسته بود روح و عمق هنر اسلامی و نگارگری ایرانی را درک نماید. اما پیش از پرداختن به ماتیس و چگونگی رویکرد او به نگارگری ایرانی و تأثیری که این هنر در تکامل آثار او داشته است، ابتدا در مورد هنر غرب و هنر شرق به اختصار نکاتی آورده می‌شود.

آثار هنرمندان غربی به این امر اشاره می‌کند که غربیان در خلق و ایجاد یک عالم معنوی از فضای مادی و سه‌بعدی استفاده کرده و توانستند فضایی روحانی ایجاد نمایند. هنرمند غربی با این تفکر که هنرمندان شرقی به ویژه اسلامی از علم به اصول مناظر و مرایا بی‌بهره‌اند، هنر اسلامی را در حد هنر بدوی می‌پنداشتند. دکتر کاشفی در این مورد می‌گوید: با گذشت زمان این امر ثابت شد که هنرمند اسلامی نه تنها برای رعایت اصل عدم واقع‌گرایی، به حذف پرسپکتیو اقدام کرده است، بلکه برای ارائه کردن مرتبه و مقام پرسوناژها که مفاهیم عمیق اجتماعی زمان را در بر می‌گیرد، به حرکت ضدپرسپکتیو دست زده‌اند.[1]

بنابراین اگرچنین برداشتی، مورد قبول واقع می‌شد و هنرمندان اسلامی از اصول پرسپکتیو استفاده می‌کردند، پس نمی‌بایست بتوانند چنین مفاهیم ارزشمندی را که نشانی بر شناخت و ارزیابی ارزش‌های جامعه است، به تصویر بکشند. چون در غیر این صورت اعضای بدن انسان تحت تأثیر پرسپکتیو کوچک شده و امکان ایجاد چنین مفاهیمی میسر نبود.

در عین حال گفتنی است که هنرمندان شرقی حتی پیش از ظهور اسلام با علم مناظر و مرایا آشنا بوده و از آن در آثار خود بهره می‌گرفتند. و بی‌شک آنان با توجه به نمونه‌های بر جای مانده، با استفاده از الفبای حرکت سه بعدی برای تجسم فضایی مادی آشنایی داشته‌اند. از طرفی در ایران و از گذشته‌ی دور، هنر ایرانی برای بیان اندیشه‌های روحانی و معنوی تلاش کرده است خود را از حیطه‌ی واقعیت فراتر برده و زمان و مکان را که عناصر واقعیت و ادراک واقعی هستند رهایی بدهد. که از آن جمله آثار تخت جمشید و هنر ساسانی است که فراتر از زمان و مکان توانسته‌اند پایه و اساسی برای هنر غربی باشند.

بیان حاضر نیز تأکیدی است بر این امر که: در غرب، فرهنگ و هنری متحول شده است که آبشخور آن مصر و ریشه‌هایش در یونان و روم است و کمال را در واقع‌گرایی، انسان‌مداری، نشان دادن لذات مادی و زمینی می‌داند. یعنی آنچه چکیده‌ی تمدن روم باستان است و در مقابل هنر ایران اسلامی که ریشه در فرهنگ یکتاپرستی هخامنشیان و ساسانیان دارد و آبشخورش سومر و ایلام باستان می‌باشد کمال را در فراگذشتن از واقعیت‌ها و زمان و مکان و دست یازیدن به حقیقت وقایع و اشیاء، در جهانی بدون زمان و مکان و در پیوند به فراسوی مادیت و انسانیت می‌داند.[2]

بنابراین هنرمند غربی، جهان معنوی را با جسمیت به نمایش درآورد و هنرمند شرقی و به ویژه هنرمند اسلامی تلاش خود را صرف غیرمادی کردن آن ساخت. در نتیجه موضوع و شکل در آثار هنری ایرانی ـ اسلامی

تجلی پس از موعظه (یعقوب در حال جدال با فرشته)، پل گوگن، ۱۸۸۸، بوم، ۷۲×۹۱ سانتیمتر، نگارخانه ملی اسکاتلند، ادیمبارو

این تغییر هنری که چندان نیز قابل فهم نبود مورد انتقادهای زیادی قرار گرفت. اما کسانی چون ژید Gide به روشنی مشاهده کردند که آزادی رنگ‌ها نقاشی را از زندان محتوا آزاد می‌کند.

و اینکه حالا دیگر نقاشی به چیزی به غیر از فضا و ساختار داخلی در سطح رنگ شده پاسخ نمی‌دهد.

ماتیس معتقد بود که رنگ را هرچه ناب‌تر به کار بکشد، بر آن تغییر ماهیت نمی‌دهد. این کار را رابطه‌های میان خود رنگ‌ها برعهده می‌گیرند، و هیچ چیز نمی‌تواند مانع شود تا هنرمند، با تعدادی از رنگ‌ها ترکیب هنری ایجاد کند. ماتیس پس از متجلی کردن جوهر فوویسم در آثار خود، نقش‌پردازی را بر روی شکل‌های عادی و به ویژه شیوه‌ی ساده‌نگاری خود را در بسیاری از طراحی‌های خطی و تصاویر چاپی به اوج کمال رساند. در نمونه‌ای از آثار ماتیس به نام رنگ سرخ عناصر ساده شده و محدودیت رنگ را با استفاده از قرمز و آبی می‌بینیم. اما برخلاف هنرمندان شرقی (اسلامی) که سطوح مستوی رنگ را کاملاً یکپارچه و سپس توسط آب رنگ و یا ماده‌ای دیگر به حالات متنوع تبدیل می‌کردند، ماتیس از همان ماده رنگ و روغن که سطوح مستوی را به وجود می‌آورد، عناصر انتزاعی را شکل می‌بخشید.

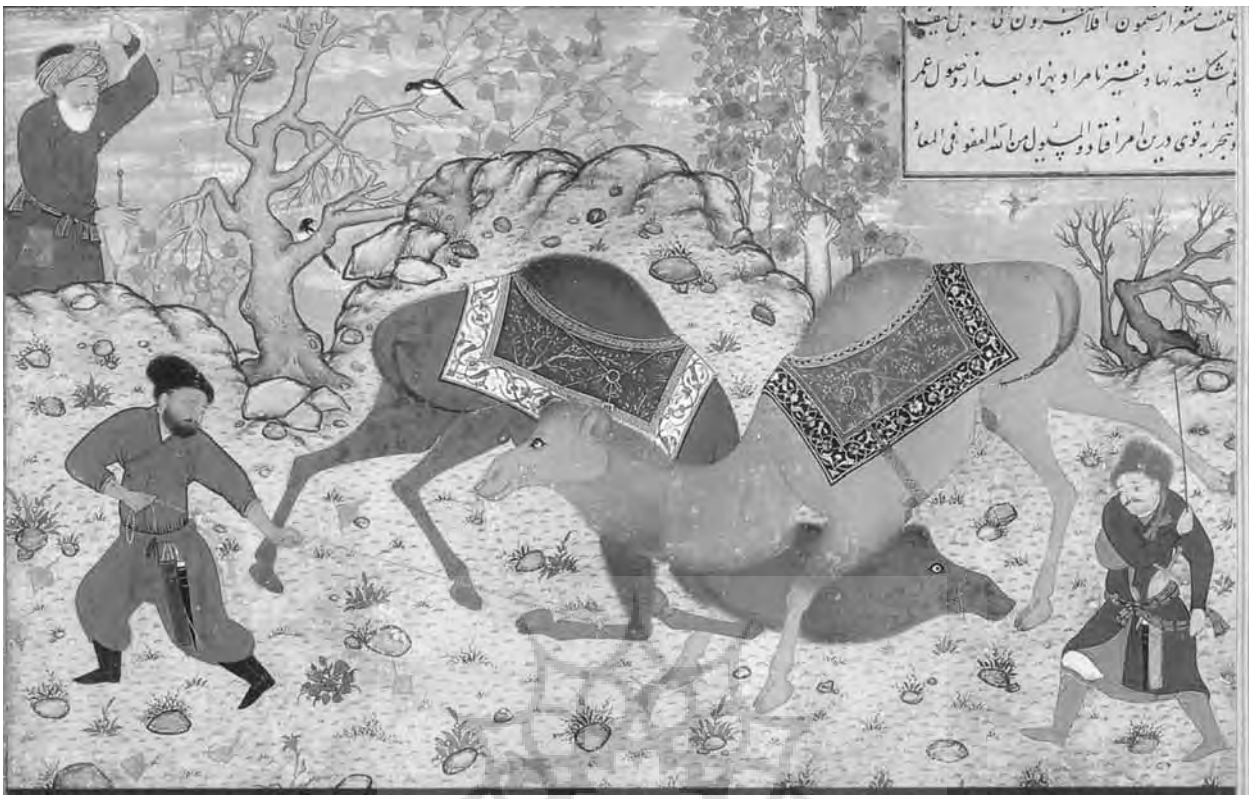
به هرحال دوره فوویستی (ددگری) ماتیس تا سال ۱۹۰۷ ادامه داشت. و همان‌گونه که گفته شد پرده نشاط زندگی که در سال ۶-۱۹۰۵ کشیده شد، جهت‌گیری آینده او را به تصویر می‌کشید.

طرح اولیه این پرده، ارائه یک منظره و چند پیکره از انسان با خطوط و لکه رنگ‌های سریع به شیوه فوویستی است. اما ماتیس در کار نهایی، صحنه‌ی ناشی از واقعیت را به شعری تصویری مبدل می‌کند و همین جا است که تأثیرپذیری او از نگارگری ایرانی آشکار می‌شود.

دیگر اثری از هیجان عصبی برخلاف آثار فوویستی او به چشم نمی‌خورد و رنگ‌های لطیف در سطوحی وسیع به کار گرفته شده‌اند. خطوط پیچان و شکل‌های ساده، مانند طرح خطی در فضای دو بعدی به وحدت رسیده‌اند.

آلیسون کل می‌گوید: ماتیس رنگ را با درخششی یکسان و یکنواخت در سراسر تصویر به کار برده است، در نتیجه هیچ ناحیه‌ای در پس زمینه قرار نگرفته و فضا دوبعدی به نظر می‌رسد. اندازه خدمتکار، میز، دیوار، پنجره، ظروف و میوه‌ها و غیره همگی به طور یکسان توجه ما را جلب می‌کند و دیدگان ما به حرکت بر سطحی پرارتعاش فرا خوانده می‌شود، جاذبه‌ی متقابل این رنگ‌های شدید، شبیه به جاذبه‌ی متقابل رنگ‌هایی است که در نگارگری ایران کاربرد دارد.[۶]

به نظر رویین پاکباز اسلیمی‌های آبی فام که سطوح رومیزی و کاغذ دیواری را درهم ادغام کرده‌اند، اقتباسی آگاهانه از طرح‌های تزیینی اسلامی است. همچنین وی متذکر می‌شود که منظره‌ی درون قاب پنجره‌ی سمت چپ بالای تصویر (پرده هماهنگی در سرخ) گوشه‌ای از یک نگاره‌ی ایرانی است و نظیر این موتیف‌ها به کرّات در نقاشی ماتیس



نزاع شتران ، رقم بهزاد، برگی از مرقع گلشن، حدود ۹۳۵ هـ.ق.، ۱۹×۲۴ سانتیمتر، موزه کاخ گلستان

به عبارتی می‌توان گفت ماتیس در سال ۱۹۱۰ به کشفی عمیق می‌رسد. کشف مشرق زمین و اسلام او را چنان مجذوب و متحیر ساخت که باعث شد ماتیس از موتیف‌های تزیینی و عناصر دکوراتیو به شکل اسلیمی arabesque الهام گیرد. از آن پس ماتیس به سختی توانست در میان امواج جریان‌های موجود در پهنه‌ی هنر اروپا ـ کوبیسم، داداییسم، نقاشی آبستره، سوررئالیسم ـ به پیش رود. ماتیس خود گفته بود که الهامش همیشه از شرق آمده است. در واقع به گفته‌ی او نگاره‌های ایرانی توانسته بود همه‌ی امکانات احساس‌هایش را به او نشان دهد. هنری که یک فضای تجسمی حقیقی را القاء می‌کرد و همین امر باعث شد که او از محدوده‌ی مرسوم نقاشی‌های صحنه‌های خودمانی فراتر برود. او بهشت شخصی خود را در نگارگری ایرانی یافته بود. نگارگری ایرانی جهانی همیشه بهاری به او نشان داد و به او آموخت که می‌توان واقعیت را بازنمایی کرد، بدون آنکه صورت ظاهری داشته باشد. ماتیس عضو پیشرو مکتب فوویسم (ددگری)، در پرده‌ی نشاط زندگی خود که احتمالاً مهم‌ترین نقاشی دوران زندگی او است بهتر از هر اثر دیگری روحیه فوویسم را در خود خلاصه کرده است. سطوح مستوی رنگ، خطوط کناره‌نمای ضخیم و مواج و رایحه بدویت شکل‌هایش را از گوگن گرفته است و آنچه این اثر را متحول نشان می‌دهد، سادگی مطلق آن است. هرچیز که ممکن بوده حذف شده و یا تنها به اشاره‌ای ساده تضمین شده است. صحنه، عمق فضایی را نیز با خود دارد.

ماتیس قصد داشته بگوید نقاشی یعنی ایجاد نظمی هماهنگ از خط و رنگ بر سطحی مستوی، و اینکه چگونه می‌توان نقش طبیعت را کاهش داد بدون آنکه به خواص اساسی آن آسیبی برسد.

چنان‌چه جنسن می‌گوید: ماتیس میان جنبه‌های دو بعدی و سه‌بعدی نقاشی تعادلی نوظهور ایجاد کرد که ویژگی دیگر اثرش یعنی هماهنگی در رنگ سرخ بود، و در آن وی انگاره‌ی واحدی از رنگ آبی را بر زمینه‌ی سرخ یکدست، هم بر سطح رومیزی و هم بر سطح دیوار گسترده است، در حالی که قسمت افقی با قطعیت کامل از قسمت عمودی متمایز شده است.

ماتیس از بررسی دستاوردهای گوگن، وان گوگ و سزان دریافت که: کاربست رنگ ناب همچون معادلی برای نور، تجسم فضا با بهره‌گیری از جلوه‌های مختلف رنگ‌ها، وضوح و سادگی خط‌های شکل ساز، سازماندهی تصویر به مدد نیروهای ذاتی خط و رنگ، موضوع، از طریق این هماهنگی صوری در پرده‌ی نقاشی بیان هنری می‌یابد و این، نوعی هماهنگی قابل مقایسه با ترکیب اصوات در موسیقی است.[۵]

او یکی از نقاشان برجسته‌ای بود که علاقه به ساده کردن اشکال در آثار خود داشت و در این راه نیز به جسورانه‌ترین فرم‌ها و رنگ‌ها دست‌یافت. وی در سال ۱۹۰۵ در Collioure به سر می‌برد. دانیل دومنفرید، دوست گوگن عاملی می‌شود تا آنها نقاشی‌های تایی‌تی را کشف کنند. ماتیس در این زمان پوانتیلیسم را رها و تکنیک مؤثری را به کار می‌گیرد. وی برای

ظاهر می‌شوند. به گفته‌ی ماتیس پرده نشاط زندگی از طریق الحاق چیزهایی که به‌طور مستقل طرح‌ریزی شده بودند نقاشی و بعد تلاش شد تا به وحدت بیشتری در ترکیب‌بندی‌ها برسد. او با تجربه در نگاره‌های ایرانی به این نکته واقف شد که جلوه‌ی تحرک بصری، تعارضی با جلوه‌ی وحدت بصری ندارد و می‌تواند نوع جدیدی از وحدت خیالی را تحقق بخشد. پاکباز معتقداست که نگارگری ایرانی راه حل مسأله‌ای را به ماتیس نشان داد که او در نقاشی‌های سال ۱۹۰۰ ـ زمانی که روش سزان را می‌آموخت ـ با آن درگیر بود: چگونه می‌توان تصویری به وجود آورد که ساختمان فصل‌بندی شده از اجزاء داشته باشد ولی درکی غیر پرسپکتیوی از فضا ایجاد کند.

پرده خانواده نقاش که در سال ۱۹۱۱ کشیده شد به وضوح تأثیر نگارگری ایرانی را بر ماتیس نشان می‌دهد.

ماتیس با آنچه از نگارگری ایرانی آموخت به هنر مطلوب خود دست یافت: «آنچه آرزو می‌کنم هنری است... فارغ از موضوع تشویش‌انگیز و یأس‌آور... برای همه آنهایی که کار ذهنی می‌کنند، چه اهل کسب و کار و چه نویسنده، همانند... یک تسلی‌دهنده ذهن و روان، چیزی شبیه یک صندلی راحت که بتوان در آن آرمید» به قول یک زندگی نامه‌نویس، ماتیس خود به شدت مضطرب بود و آن آرامشی را که هنر می‌توانست برای مخاطبان فراهم کند به خوبی درک می‌کرد. بی‌گمان او چنین کیفیتی را در هنر نگارگران ایرانی شناخته بود.[۷]

پی‌نوشت‌ها:

۱. کاشفی، جلال‌الدین. مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی. فصلنامه هنر، شماره ۱۰، ۱۳۶۴، ص ۲۶

۲. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیبایی‌شناسی سبک‌ها و ارزش‌ها، در هنر ایرانی ـ اسلامی و در هنر معاصر غرب، سایه طوبی (مجموعه مقالات نخستین همایش دوسالانه بین‌المللی نقاشی جهان اسلام)، موزه هنرهای معاصر، آبان ۱۳۷۹. ص ۳۵

۳. جنسن، هـ . و. ترجمه پرویز مرزبان، تاریخ هنر سازمان انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، ص ۴۹۸

۴. پاکباز، رویین. هانری ماتیس و نگارگری ایرانی، سایه طوبی، ص ۱۱۹

۵. پاکباز، رویین. دایره‌المعارف هنر، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۴۹۵

6. Colour: Alison COLE, Book, 1993, P.56 Dorling kindersley

۷. پاکباز، رویین. هانری ماتیس و نگارگری ایرانی، سایه طوبی، ص ۱۲۴

پیش پرده خوانی
حمید قنبری
انتشارات علم و ورزش

پیش پرده خوانی آن گونه که در مقدمه کتاب به آن اشاره شده است، مجموعه‌ای بود از اجرای شعری آهنگین با موضوع و جنبه‌ی انتقادی و آموزنده و حرکاتی موزون و تجسم ژست‌هایش. یعنی پیش پرده‌خوان می‌بایستی در جلوی پرده، اشعاری را به همراه گروه موسیقی که در بین پیش پرده‌خوان و تماشاچیان قرار داشتند، خوانده و به تناسب اشعار بازی کند. پیش پرده‌خوان سعی می‌کرد پیش فشرده‌ای را که در قالب سه بند (یا بیشتر) شعر گنجانده می‌شد با بیان و بازی خود اجرا کند. یکی از کسانی که در اجرای این قطعات پیشرو و موجب احیای این هنر گردید احمد منزوی نام است. اما پیش پرده خوانی بعد از شهریور ۱۳۲۰ و با مفهومی که در بین مردم یافت با اجرای قطعات انتقادی سیاسی شکوفا شد.

مولف به درستی اشاره می‌کند که پس از ورود متفقین به ایران در سال ۱۳۲۰ یک نوع آزادی نسبی به وجود آمد و احزاب سیاسی نیز از تئاترها توقع سیاسی شدن را داشتند، و از آنجایی که این آزادی همچون انفجاری رخ داده بود هنرمندان تئاتر فرصت تهیه نمایشنامه‌های سیاسی را نداشتند و در این زمان بود که پیش پرده خوانی به یاری تئاترها رسید.

با حضور شاعرانی چون پرویز خطیبی و ابوالقاسم حالت که به ساخت تصنیف‌های انتقادی سیاسی پرداختند به مدد مدیران تئاتر شالوده‌ی پیش پرده خوانی ریخته شد. شروع پیش‌پرده‌خوانی توسط پرویز خطیبی و مجید محسنی با شعر دیشب تو لاله‌زار در تئاتر تهران آغاز شد و بدین ترتیب پیش پرده‌خوانی یک شرط واجب و ضروری برای تئاتر گردید.

شیوه‌ی مجید محسنی در پیش‌پرده‌خوانی بعدها توسط مؤلف، جمشید شیبانی، عباس حکمت شعار، عزت الله انتظامی، نصرت الله کریمی و مرتضی احمدی دنبال گردید. در واقع دهه‌ی بیست، را می‌توان تمام عمر هنر پیش پرده‌خوانی در تهران دانست و در اواخر این دهه با ورود بسیاری از تقلید چیان نابلد، این هنرمندان کنار کشیدند و از سال ۱۳۳۲ نیز هنر پیش‌پرده‌خوانی سر از دربارها و کاباره‌ها درآورد و این هنر اصیل و زیبا به خاموشی گرایید.

مولف ابتدا به خاستگاه نمایش‌های ریتمیک در ایران پرداخته و سپس به شروع و سرآغاز اشعار فکاهی در ایران می‌پردازد. وی در فصل بعد گفت که به پیش‌پرده اشاره می‌کند