خیابان‌های پرچم آذین

● رحمان احمدی ملکی

موضوع خیابان‌ها، شهرها و بنادر مزین به پرچم‌های رنگین، از زمان امپرسیونیست‌ها به بعد، نشانه‌ای از جستجوی رنگ آزاد و انتزاعی، عرصه‌ای برای نگرش‌های متحول بصری و حرکت‌های آزاد قلم بوده است. گویی هنرمندان در حالت متحرک و پرنشاط پرچم‌ها، به دنبال نوعی فراغ‌بالی و فرصت انتخاب و اختیار عمل بوده‌اند. در این موضوع، نقاش از ترتیب‌ها و تعیین‌های قراردادی، بیشتر از موضوعات دیگر فرا می‌رود، شکل سطوح رنگی را که در واقع پرچم‌های در مسیر باد و پارچه‌های رنگارنگ و متنوع هستند، به راحتی تغییر می‌دهد و فرم و شکل آن‌ها را بر مبنای ترکیب‌بندی دلخواه خویش برمی‌گزیند. در جاهایی از ترکیب‌بندی که فضای خالی می‌خواهد، پرچم‌ها را حذف می‌کند و در جایی از کمپوزیسیون که ازدحام و انبوه فرم و رنگ لازم دارد، سطوح را بزرگ‌تر، تغییر یافته‌تر و پرپشت‌تر می‌سازد. البته این امکان تغییر و حذف و اضافه در بیشتر آثار برگرفته از طبیعت و دیگر موضوعات نیز. به ویژه در مکاتب بعد از ناتورالیسم و رئالیسم. صادق است، اما تحرک و تغییر لحظه به لحظهٔ پرچم‌ها و پیوستگی سطوح و درهم‌آمیزی رنگ‌ها، این امکان و اختیار هنرمند را وسعت بخشیده و حس رنگ‌گذاری آزاد، و آزمون تجربه یا تجربه‌های نو را در او برمی‌انگیزد. در ترسیم این موضوع، نوعی آزادی عمل و اندیشهٔ انتزاعی نهفته است که هنرمند را بر دست یازیدن به نمونه‌ها و مصداق‌های دیگر، فرا می‌خواند و کشیدن تعداد بیشتر اثر از این موضوع توسط هنرمندان مختلف، صحت این گفته را نشان می‌دهد. بیشتر نقاشان پویا و جستجوگر، به عناوینی، به این موضوع یا موضوع‌های مشابه آن (غالباً در بزرگداشت روز تعطیل چهاردهم ژوئیه) پرداخته‌اند که از آن میان به «ادوارد مانه»، «کلود مونه»، «ونسان ونگوگ»، «جیمز انسور»، «هانری مانگین»، «پابلو پیکاسو»، «آلبر مارکه»، «رائول دوفی» و دیگر هنرمندان نقاش می‌توان اشاره کرد.

«آنود سیسلی» گرچه برخلاف پیسارو و دیگر اعضای امپرسیونیسم، رغبت چندانی به کشیدن چشم‌اندازهای نوین شهر بزرگ، صحنه‌های تفرج و مضمون‌های اجتماعی نشان نمی‌داد، ولی در پرده‌ای که از «مسابقه قایقرانی در مُلزی» در سال ۱۸۷۴ کشیده، آن آزادی، رهاشدگی و همجواری بی‌قید و شرط رنگ‌ها را در قالب پرچم‌ها، آدم‌ها و چترهای بالای سر آن‌ها، علامت‌ها و نشان‌های رنگی که بر سینهٔ بندر گسترده‌اند و انعکاس آن‌ها بر امواج آب، آزموده است. «در این نقاشی، برخلاف اکثر آثار سیسلی، وضوح خطی شکل‌ها از میان رفته است و پیکرها تقریباً به صورت علامت‌های تصویری بازنمایی شده‌اند. ضربه‌های سریع و مقطع قلم‌مو، طنینی خاص به تصویر بخشیده و در آن پویایی چشمگیری ایجاد کرده است. از همین روست که عناصر بارز مورّب و عمودی و افقی (بیرق‌ها، میله‌های پرچم، بستر رودخانه، قایق‌ها و آدم‌ها) موجب صلابت و خشکی ترکیب‌بندی نمی‌شوند.»(۱)

ادوارد مانه در همان سال‌ها، خیابان شلوغ و رنگین پرچم آذینی نقاشی کرد که در آن رنگ‌ها به صورت به هم بافته و به سان پولک‌ها و کاغذ پاره‌های الوان بر هم می‌پیچند. پرده از روشنایی و درخشندگی نور طبیعی و تنوع غنی رنگ، پویایی شکل‌ها و قلمزنی آزاد سرشار است. خصایص و توانمندی‌هایی که پس از آن، مانه در بیشتر آثار خود، کمابیش نشانگر آن‌ها بود و او را به نوعی از آثار اولیه از جمله «المپیا» و پرتره‌های خانوادگی و مدل‌های داخل کارگاه سال‌های قبل، دور ساخت. بیشتر رنگ‌ها و فرم‌ها در پردهٔ «آذین‌بندی خیابان مُنیه» که در سال ۱۸۷۸ کشیده شده، در نیمه بالایی اثر قرار دارد و این کیفیت ترکیب‌بندی، به اثر تحرک و تنشی پویا داده است. اساساً شلوغی و جنب و جوش پرده، مدیون پرچم‌ها و

CLAUD MONET, La rue Saint-Denis, fet du 30 1878, Huile sur toile, 76 x 52 cm

پارچه‌های روی دیوارهای دو طرف خیابان است که بیشتر در قسمت بالایی تابلو قرار گرفته‌اند. به طوری که خط بالایی کادر تابلو، فرق و نوک بیشتر پرچم‌ها را قطع کرده و قسمتی از آن‌ها در فضای بیرون کادر قرار دارند.

خیابان و پیاده‌روهای دو طرف که از ارتفاع کمی نگریسته شده‌اند (از ارتفاع حدود دو یا دو و نیم متر، به نوعی که به نظر می‌رسد مانه به دلیل خلوتی خیابان، سه پایه و صندلی خود را بر خیابان گذاشته و همان جا کار کرده است) باخطوط مستقیم و به حالت پرسپکتیوی، به عمق تابلو کشیده می‌شوند. خیابان رفت و آمد چندانی ندارد. گویی ساعاتی به شروع جشن و شلوغی خیابان مانده است. تنها تعدادی عابر پیاده و سواره در دوردست،

کالسکه‌ای با چند نفر در سمت راست و مرد معلولی که با دو چوبدستی راه می‌رود، در سمت چپ پلان نزدیک، معدود عابران قبل از آغاز جشن خیابان «مُنیه» را تشکیل می‌دهند. شاید دلیل انتخاب ساعت خاص قبل از شلوغی، نشان دادن حالت فرم و کیفیت رنگ پرچم‌ها در زمینه‌ای بی‌ازدحام، و تاکید بر این حالت‌ها و کیفیت‌ها بوده است.

در خیابان پرچم آذین مونه، سیمای ساختمان‌های دو طرف خیابان، با انبوه پرچم‌های کوچک و بزرگ فرانسه، با سه رنگ آبی و سفید و قرمز، پوشیده شده‌اند. عابران بی‌شمار که به شکل لکه‌های تیره، گاه با سطوح ریز سفید نمایانده شده‌اند، در زیر بال‌های رنگین بیرق‌ها در رفت و آمدند. رنگ پرچم‌ها آزادانه و سریع و با شکل‌های متنوع بر سطح بوم نهاده شده‌اند. گویی باد تندی همواره آنها را تکان می‌دهد و پارچه‌های رنگی را از سکون و ایستایی درآورده و از شکلی به شکل دیگر می‌اندازد. سفیدی‌ها آنچنان مشخص نیستند و آبی‌ها و قرمزها به سان پرندگان خیالی در فضا بال می‌زنند. این پرده برخلاف دیگر آثار مونه، از تنوع رنگی کمتری برخوردار است زمینه و بستر تابلو از سطح تیرهٔ زمین، زرد سفیدی ساختمان‌ها و آبی رنگ پریده و یکنواخت آسمان تشکیل می‌شود و رنگ‌های پراکنده در فضا، تقریباً تنها آبی‌ها و قرمزها هستند. مونه حتی رنگ سایبان‌های کنار خیابان را به رنگ پرچم‌های سطوح بالایی انتخاب کرده است. در حالی که بی‌تردید می‌توانسته در صورت همرنگ بودن سایبان‌ها با پرچم‌ها نیز، به عناوین مختلف آن‌ها را عوض کرده و رنگ‌های متنوع زیادی در پردهٔ خویش بیاورد. شاید منظور او مطالعهٔ چند رنگ محدود و تدوین ترکیب‌بندی با همان‌ها بوده است. البته تنوع اندازه و حالت پرچم‌ها و دگرگونی و تفاوت فرم سطوح، محدودیت رنگ را جبران می‌کند و تحرک، تاثیر و انگیختگی موضوع را نشان داده، پویایی بصری را به اثر می‌بخشد.

در پردهٔ «چهاردهم ژوئیه در پاریس» اثر رنسان ونگوگ، آزادی عمل و حرکات تند قلم‌مو، بیشتر به چشم می‌خورد. از حرکات مکرر و ضربه‌های ریز قلم‌مو که در مسیری دورانی بر روی تابلوهای ونگوگ می‌نشستند، اثر چندانی دیده نمی‌شود. در عوض سطوح درشت و پهن رنگ که

با حرکات برق‌آسا و بدون طرح قبلی روی هم یا کنار هم نشسته‌اند. سطح تابلو را فرا می‌گیرند. «تاش‌ها» و کشانه‌های قلم‌مو در بیشتر موارد، چیز خاصّی را مشخص نمی‌کنند و فقط سطوح کپسولی شکل (بیضی مستطیلی) از قرمزها، آبی‌ها و کرم‌هایی هستند که به طور نامنظم بر سطح تیره زمینه فرود آمده‌اند. تنها شکل و فرم معلوم پرچم سه رنگ در میان آن لکه‌های رنگی، به حالت درشت و غالب خودنمایی می‌کند و بر سطوح آبی و قرمز قسمت‌های بالایی، هویت و شخصیت می‌دهد و معلوم می‌دارد که سطوح قرمز، آبی و کرم پراکنده در فضا، همانا سه رنگ کنار هم پرچم فرانسه است. آدم‌ها، مغازه‌ها، کیوسک و تیربرق در پایین با حرکات آزاد قلم کشیده شده‌اند، وجود تیرگی بزرگ در وسط قسمت پایین، خیابان را به جنگل تاریک و مرموزی شبیه می‌سازد که درختان خزان زده با برگهای رنگارنگ، بر آن سایه گسترده‌اند. نگاه هنرمند از سطح متداول قد آدمی (حدود دو متر) و فاصلهٔ پلان‌ها از همدیگر کم است، به طوری که به نظر می‌رسد پلان‌های نزدیکتر و آدم‌ها و اشیاء در قسمت بیرونی پایین کادر، همچنان ادامه دارند.

پیکاسو پردهٔ «چهاردهم ژوئیه، مونمارتر» را در بیست سالگی (۱۹۰۱) و زمانی کشید که بیشتر تحت تاثیر رنوار و لوترک بود. «او در سال ۱۹۰۰ برای نخستین بار سفری کوتاه به پاریس کرد، در حالی که با انگاره‌های جدید هنرمندان نوگرای اروپایی کاملاً آشنایی داشت. اما از آن رو که تازه از نزدیک با آثار استادان نقاشی نوین روبه رو می‌شد، از نیروی شورانگیز و جلوهٔ رنگ‌ها و استحکام ساختار این آثار به شگفتی آمد. جوان نوزده سالهٔ اسپانیایی، به شدت تحت تاثیر شکوه نقاشی رنوار، طرز رنگبندی نئو-امپرسیونیست و سیاق ترکیب‌بندی دگا و تولوز لوترک قرار گرفت. پیکاسو در آثار این دوره‌اش با اطمینان، به همان موضوعهایی می‌پردازد که قبلاً تولوز لوترک از «محیط اجتماعی» خود برمی‌گزیند. او در نمایش پیکره‌های برگرفته از دنیای مونمارتر، در زیر جلوهٔ رنگ‌های سرد، علاقهٔ مفرط خویش را به توصیف حالات آدمی و جنبه‌های تیرهٔ زندگی معاصر نشان می‌دهد.»(۲)

در همان سال‌های آغازین قرن اخیر بود که پیکاسو بیشتر موضوعات و تکنیک‌های هنر پیشتاز و هنرمندان ساعی زمان خود را می‌آزماید. «در پردهٔ چهاردهم ژوئیه» سطوح رنگی، نامعلومی خطوط بین اشکال و آدم‌ها و حالت چرخش قلم آثار رنوار را یادآور شده و واماندگی و سرخوردگی شخصیت‌ها و حرکات یاءس‌آلود آن‌ها، نقاشی‌های لوترک را به خاطر می‌آورد، هرچند از نظر انتخاب نوع رنگ و به کارگرفتن حالت تضادهای تیرگی و روشنی و استفاده از رنگ‌های قرمز - قهوه‌ای تیره در زمینه و خطوط کناره‌نما و قرمزهای تند و زرد - نارنجی محصور شده در لباس‌ها و پرچم‌ها، تفاوت‌های چشمگیری با آثار هر دو هنرمند یاد شده، نشان می‌دهد.

قبل از کشیدن این اثر، پیکاسو تابلوهای زیادی از موضوع نقاشی‌های استادان قدیم از جمله رامبراند، انگر، دلاکروآ، کورو، سزان و رنوار کشیده بود، که از آن آثار، پردهٔ «لومولن دولاگالت» با اقتباس از تابلویی به همین نام از رنوار و در سال‌های بعد «زنان الجزایر» با بهره‌جویی از عنوان و موضوع تابلوی اوژن دلاکروآ و چندین اثر دیگر را می‌توان نام برد. «پردهٔ لومولن دولاگالت، که نخستین نقاشی مهم پیکاسو در پاریس بود، از بیشتر جوانب تحت‌تاثیر پردهٔ مشهوری به همین نام بود که رنوار در سال ۱۸۷۶ آفریده بود. تشابهات و روابط بین این دو پرده در شبکهٔ درهم فشردهٔ پیکرها و تاریک روشن‌های متضاد در فضای کوچک باشگاه مزبور است. ولی با این حال،

ALBERT MARQUET, Festival At The Sables D'olonne, (Detail)

هیچ گاه نمی‌توان دو اثر نقاشی پیدا کرد که از لحاظ روحی به اندازهٔ این دو با یکدیگر فاصله داشته باشند. صحنه‌ای که رنوار مجسم کرده سراسر نور و شادی و جشنی است که هنرمند و دوستانش برگزار کرده‌اند. پیکاسو که بدون تردید تحت تاثیر تفسیرهای لوترک دربارهٔ زندگی شبانهٔ پاریس بود، صحنهٔ مزبور را به صورت تجمع تاریک و روشن بدکاران از دید جوانی رمانتیک که اخیراً وارد شهر بزرگ و فاسد پاریس شده است، تفسیر می‌کند. آفریدن این پرده توسط یک جوان نوزده ساله، مایهٔ حیرت

JEAN BERAUD, Sur le boulevard, 1895, Huile sur toile, 33 x 25 cm

هنرشناسان شده بود. پیکاسو در طی دو یا سه سال بعد، به تمرین و آزمایشگری در سبک‌های گوناگون روی آورد و تاثیراتی از امپرسیونیست‌ها و گاه گوگن و نبی‌ها برگرفت.»(۳)

پیکاسو تابلوی «چهاردهم ژوئیه در مونمارتر» را گرچه در آغاز مسیر پرواز و فرود خود و تقریباً ابتدای سال‌های جوانی‌اش کشید. ولی جاافتادگی و پختگی یک بیان صریح و کامل هنری را در آن به کار برد. شخصیت‌ها در نیمهٔ پایینی تابلو قرار دارند و پرچم‌ها، ساختمان‌ها، سطوح تیرهٔ درختان و آسمان سفید - آبی، نیمهٔ بالایی اثر را

CLAUD MONET, Le Boulevard des Capucines, 1873, Huile sur toile, 79.4 x 59 cm

می‌پوشانند، اما هنرمند به طریق همسانی رنگ پرچم‌ها در بالا و رنگ لباس آدم‌ها در پایین، ادامهٔ سطوح قرمز و آبی بیرق‌ها از بالا به پایین و قطع کردن خط افق به طریق آن، ارتباط و هماهنگی بخش‌های مختلف کادر را برقرار کرده است. بالا و پایین شدن سطح افق و پراکندگی آدم‌ها نیز بر این ارتباط و درهم‌آمیزی سطوح و تلفیق عناصر تصویری تابلو کمک می‌کند و مانع از آن می‌شود که پرده، به دو قسمت مجزای بالا و پایین تقسیم شود.

«هانری مانگین» (Henri C.Mangvin) (۱۸۷٤ - ۱۹٤۳) از جمله هنرمندانی بود که در نخستین نمایشگاه معروف و جنجال برانگیز سال ۱۹۰۵ فوویست‌ها در سالن پاییز، شرکت داشتند. در همان نمایشگاه بود که یکی از منتقدان به نام «لویی وُسل» حضور تندیس یک کودک به شیوهٔ رنسانس پیشین را در کنار تابلوهای نقاشان جوان، بهانهٔ اعتراض خشمگینانهٔ خود کرد و گفت: دُناتلو در میان وحوش. نام فووها (جانوران وحشی) از همین جملهٔ وُسل وارد واژگان نقاشی نوین شد. در این نمایشگاه، مانگین با چند اثر روشن و پرتحرک در کنار نقاشان دیگری از جمله ماتیس، مارکه، ولامینگ، روئو، دورن، فری یز، وان دونگن، کاموئن، پویی و چند تن دیگر قرار گرفته بود. نقاشانی که پس از آن دست‌اندرکار تحول شیوه‌ای مشخص به نام فوویسم شدند. این نقاشان در سالن پاییز ۱۹۰۵، محصولی را عرضه کردند که نتیجهٔ دستکم پنج سال جستجو و تلاش شخصی، تحت تاثیر و هدایت هوشمندانهٔ ماتیس بود. بیشتر این هنرمندان به همراه نقاشان دیگری در سال‌های قبل در شهرها، بنادر و مناطق مختلف، به طور گروهی یا انفرادی به نقاشی پرداخته بودند. در بهار سال ۱۹۰۵، انبوهی از نقاشان پرتلاش و پیشتاز، از جمله طلایه‌داران فوویسم آینده و بازماندگان نوامپرسیونیسم برای مکاشفه در تبیین و ترتیب رنگ‌های زلال و فرم‌های بدیع، به کناره‌های خلیج «سان تروپه» سرازیر شدند، یا به قول منتقدی، «همه بدانجا شتافتند. چون مهاجرت دسته جمعی پرندگان». و سان تروپه تجمع نقاشانی را به خود دید که نقش بر سپیدی بوم می‌زدند و مدهوشانه به مجادله با رنگ می‌پرداختند. اگرچه آنان تمامی اصول و قواعدی را که ماتیس به کار گرفته بود اجرا نمی‌کردند، با این همه سرمستانه خود را به فروش بی‌زوال رنگ‌ها می‌سپردند که هر لکه‌اش، شور تابناک عشق و سرگشتگی در پهنهٔ هنر بود. در میان این شیفتگان، رنگ‌های پایان‌ناپذیر مانگین برخلاف خیلی از دوستان و همجوارانش، گرایشات کمتری به نوامپرسیونیسم و وابستگی فزونتری به ساختمان آثار سزان داشت. او تابستان پرثمر ۱۹۰۵ را با خلق آثاری چند در زمرهٔ منظره، طبیعت بی‌جان و پرتره گذراند. او در پرتره، جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داد. تعدادی از آثار این دوره‌اش که در مورد چشم‌اندازهای خلیج‌اند، اکنون بر سینهٔ موزه‌های جهان، از جمله آرمیتاژ و لنینگراد می‌درخشند.(٤) عده‌ای از آن‌ها نیز در مجموعهٔ شخصی او و بستگانش قرار دارد.

اگر به تقسیم‌بندی شیوهٔ کاری و اسلوب حرکت و نگرش هنرمندان فوویسم معتقد باشیم، مانگین در گروه ماتیس، مارکه و پویی قرار می‌گیرد. شفافیت رنگ در آثار

GUSTAVE CAILLEBOTTE,
Le Place de l Euroupe a Paris, tems de pluie, 1877,
Huile sur toile,
212 x 276.2 cm

● موضوع خیابان‌ها، شهرها و بنادر مزین به پرچم‌های رنگین، نشانه‌ای از جستجوی رنگ آزاد و انتزاعی و عرصه‌ای برای نگرش‌های متحول بصری و حرکت‌های آزاد قلم بوده است.

او و نقوش پس‌زمینه پرتره‌هایش، قرابت روش او را به سبک و سیاق ماتیس، بیشتر تایید می‌کند. در پرتره‌هایی که از پوپی و دیگر دوستان و اقوامش کشیده، فرم کلی زیراندازها و نقوش حاصل از حرکت سریع قلم، همچنین تقسیم‌بندی ماتیس وار حفرهٔ چشم و سطوح صورت به وضوح دیده می‌شود اما در پرده‌هایش از طبیعت، شفافیت و جلای رنگ‌ها و شادابی سطوح کوچک و بزرگ، در بیشتر موارد از آثار ماتیس پیشتر افتاده و حالت و کیفیتی شخصی پیدا می‌کند.

مانگین در خانوادهٔ تقریباً مرفهی در سال ۱۸۷٤ به دنیا آمده بود و در نمایشگاه سالن پاییز، سی و یک ساله و پنج سال از ماتیس کوچکتر بود. او از آن مقدار امکاناتی برخوردار بود که بتواند برای کاوش‌های هنری خویش آرامش و برنامه‌ای داشته باشد. پس از ازدواج در خانه‌ای بزرگ و باشکوه مستقر شد و بعد آتلیه‌ای برپا کرد که محل آمد و شد هنرمندان گوناگونی در زمینه‌های مختلف شد.

نقاشی‌های مانگین تا سال ۱۹۰۲ ارزش چندانی نداشت و تنها از آن سال به بعد، معنای تازه‌ای یافت و رگه‌هایی از رنگ‌های درخشان در آثارش ظاهر شد. شخصیت تابلوی «خانم ایتالیایی»، زن کوچک اندامی است با لباس قرمز و آبی، ایستاده در مقابل میزی زرد و بنفش. این تابلو و آثاری از نوع آن، ماحصل تلاش آن سال‌های اوست؛ رنگ‌ها شادند و درخشنده و استخوان‌بندی آثار، محکم و استوار و یادآور رنوار و سزان.

پردهٔ «چهاردهم ژوئیه در سان تروپه» از جمله تابلوهایی بود که در تابستان ۱۹۰۵ (چهاردهم ژوئیه، برابر با بیست و سوم تیرماه) از فضای آزاد کشیده شده و چند ماه بعد در نمایشگاه سالن پاییز، روی دیوار قرار گرفته بودند. در این دوره از آثار مانگین، به ویژه در پردهٔ یاد شده، خطوط کناره‌نما و تیرگی‌های باریک و کشیده، کاملاً از بین رفته، یا به حداقل خود رسیده است. زردهای زلال، نارنجی‌های شاد و قرمزهای خالص، بیشترین سطح تابلو را شامل می‌شوند. فضای ساحل در هوای آفتابی، آنچنان درخشندگی و روشنی پیدا کرده که گویی از بطن تک تک عناصر طبیعت، نور می‌تراود. ردیف پرچم‌های رنگی آویزان شده از بند، بادبان‌های الوان و لکه‌های زرد و نارنجی، در فضای روشن تابلو، شناورند. فضای سطح آب، به قراری با میله‌ها و بادبان‌ها تقسیم و پوشیده شده که در نظر اول به چشم نمی‌آید و در بیشتر قسمت‌ها، رنگ شیروانی‌های قرمز، پرچم‌های رنگارنگ و درختان سبز و سرحال، روی موج‌های ملایم منعکس شده و از لابلای خطوط عمودی و مورب میله‌ها و بادبان‌ها به چشم می‌خورند. کل فضا به سان عالم نگارینه‌های ایران، روشن و تقریباً بی‌سایه است و نور زرد ملایم و چشم‌نوازی از ابرها، پارچه‌ها، درختان و زمین ساطع است. تیرگی‌ها و رنگهای سرد، از جمله سطح آب، آسمان و دیوار خانه‌ها، ملایم و خنثی و کم‌رنگند و گاه به بهانه‌های مختلف تصویری، شکسته می‌شوند، ولی روشنایی‌ها و رنگ‌های گرم، شدید، گیرا و گاه اغراق‌آمیز نشان داده می‌شوند. آنچه که در مورد مانگین مایهٔ تعجب است این است که او با این همه ابداع و خلاقیت، سلامت بیان تصویری و چیرگی در استحکام و به‌هم‌آمیزی سطوح ترکیب‌بندی، همچنین شیوه‌ها و اسلوب‌های کارکردی منحصر به فردی که در کار خویش نشان می‌دهد، چرا آن گونه که باید، مطمع نظر و شناخت تحلیلگران و مورخان هنر نبوده است. در کمتر کتاب هنری (لااقل از میان ترجمه شده‌ها)، نام یا شرحی از او به میان می‌آید. شاید تسلط شخصیت ماتیس و اشتهار وافر و توان بی‌منازع او، مانع درخشش و اشتهار هنرمندانی چون مانگین بوده است که به نوعی در جوار و کنار او فعالیت می‌کردند، یا شاید مانگین از

جمله هنرمندانی بوده که در سال‌های بعد از طلوع و افول فوویسم، استمرار و پیگیری لازم را در کارشان نداشته‌اند؛ زیرا که اوج فعالیت فووها، از سال ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۷ بود و پس از آن، هر یک از هنرمندان، به راهی رفتند و بعضی نیز تقریباً برای همیشه یا به حالت متناوب با نقاشی فاصله گرفتند.

یکی دیگر از کاوشگران رنگ در سال‌های اول قرن و از هنرمندان پرتکاپوی گروه فوو، «آلبر مارکه» بود. او تابلوی «چهاردهم ژوئیه، بندر لوهاور» را در ژوئیه سال بعد از نمایشگاه سالن پاییز، یعنی در ۱۹۰۶ و به همراه دوست و همکار خویش «رائول دوفی» از زادگاه او بندر لوهاور کشید. دوفی در همان زمان، از خیابان‌های پرچم آذین و جشن و شادمانی زادگاه خویش، چندین تابلو کشید. شاید پرداختن به صحنه‌های رنگین جشن ژوئیه و پرچم‌ها و بیرق‌های رنگارنگ از جانب دوفی و مارکه، تحت تاءثیر رنگ‌های سرشار آثار همکاران آن‌ها در نمایشگاه سالن پاییز، به ویژه چشم اندازهای پرتشعشع کناره‌های سان تروپه در نقاشی‌های مانگین بوده است.

«مارکه خیلی زود از نظریه‌های همواره متحول ماتیس فاصله گرفت، ولی ازرجوع به آن‌ها یکسره چشم نپوشید. او به خوبی می‌دانست که نظریه‌های رنگ ناب از امپرسیونیسم نو و خط‌های پیچان آزاد از باسمه‌های خاور دور سرچشمه گرفته بودند. دوران فوو برای او، نوعی مطالعه و بررسی سنجیده در این مسایل بود. هنگامی که او به نتیجهٔ مطلوب خویش رسید، فوویسم را وانهاد. قصد او ـ برخلاف ماتیس ـ دستیابی به هنر بیانگر نبود، بلکه می‌خواست با بهره‌گیری از ترکیب‌بندی‌های دقیق استادان خاور دور، به نوعی «امپرسیونیسم» ساده و آرام برسد. مارکه در قدم بعدی، رنگ‌های شدید و غلیظ فووها را کنار گذارد و سایه ـ رنگ‌های ملایم و رقیق و سیال را به کار گرفت. با همین وسیله بود که او چشم‌اندازهای دریایی و صحنه‌های بندر را، همراه با انعکاس‌های اشیاء بر روی آب نقاشی کرد. چشم‌اندازهای دریایی مارکه، دوگونگی غریبی را آشکار می‌کنند؛ یعنی در عین آن که اتفاقی و مه‌آلود به نظر می‌آیند، صریح و محکم نیز هستند. این دوگونگی معمایی را در نقاشی چین و ژاپن نیز می‌توان تشخیص داد.»(۵)

مارکه در پردهٔ «چهاردهم ژوئیه در بندر لوهاور»، ترکیب‌بندی خلوت شده مونه را (که همواره به او علاقه‌مند و وفادار ماند) با چشم‌انداز و جهت دید همکار همراه خویش دوفی، درهم آمیخته است. سطح نگاه مثل بیشتر تابلوهای شادوارهٔ چهاردهم ژوئیه، از بالاست و به نظر می‌رسد که هنرمند از پشت بام یا پنجره‌ای در طبقه سوم و چهارم ساختمانی در برابر چشم‌انداز، ایستاده و به ترکیب‌بندی رنگین پرچم‌ها و آدم‌ها می‌نگرد. تابلوهای مونه، پیکاسو و دوفی نیز، همچون سطح نگاهی را نشان می‌دهند. این نوع نگاه از بالا، در دهه‌های پیشین به وسیلهٔ امپرسیونیست‌ها، بخصوص ادگاردگا بیشتر مورد استفاده قرار گرفته بود که در نگریستن از سطح مرتفع و طبقات یا پله‌های بالای سالن‌ها به میادین اسب سواری، صحنه‌های نمایش، سیرک، بازیگران صحنهٔ باله و تاتر نشات گرفته و برای نگاشتن آن صحنه‌ها، به کار گرفته شده بود.

در پردهٔ مارکه، پرچم‌ها برخلاف تابلوی پیکاسو، مشخص و دارای خطوط محیطی و برعکس پرچم‌های مونه، آرام و شکل‌دارند. تضادهای تیرگی و روشنی، نسبت به تابلوهای یاد شده بیشتر است و ساختمان با هیبت و سنگینی در سمت راست، موازنه و تعادل تابلو را تحدید می‌کند و در قبال تیرگی غلیظ پنجره‌های آن، روشنایی آسمان صاف در سمت چپ و سفیدی درخشان پرچم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چشم اندازهای دریایی مارکه، دوگونگی غریبی را آشکار می کنند؛ یعنی در عین آن که اتفاقی و مه آلود به نظر می آیند، صریح و محکم نیز هستند.

ALBERT MARQUET, Le quatorze juillet au Harver, 1906

ALFRED SISLEY

فرانسه در میانهٔ عمودی آبی و قرمز و در مرکز نیمهٔ بالایی تابلو، خودنمایی می‌کند. پرچم‌ها، آدم‌ها و سطوح رنگی کوچک و بزرگ در قسمت پایین، بخصوص در سمت چپ پایین، پراکنده‌اند؛ پرچم سه رنگ فرانسه به حالت عمودی از میله‌ای بلند در وسط تابلو به سان مطلوب بی‌تحرکی آویزان است و پرچم تک‌رنگ قرمزی سطح شاخص نیمه پایینی را تشکیل می‌دهد و پرچم‌ها و بیرق‌های دیگر در دوردست‌ها دیده می‌شوند.

«رائول دوفی» (۱۸۷۷ - ۱۹۵۳) یکی از بااستعدادترین اعضای گروه فوو بود. او نخست تحت تاثیر ونگوگ و ماتیس قرار گرفت و سپس با کاربست رنگ‌های شدید و شکل‌های کژنما، خود را به عنوان یک نقاش فوو جسور معرفی کرد. در این زمان، نقشمایه در کار هنرمند اهمیت دارد، ولی کیفیت‌های بیانی آن به واسطهٔ رنگ‌های جاندار جلوه‌گر می‌شوند؛ و گاه نیز این کیفیت به تزیین استحاله می‌یابند. خط‌های مرزی به شدت تحریف شده که پیچ و تابهایشان بر استحکام آرایش رنگی می‌افزایند. پرده‌های فوویستی دوفی را نافذ و گیرا می نمایند.(٦)

در پردهٔ «خیابان پرچم آذین، لوهاور» (کشیده شده به سال ۱۹۰٦)، پرچم‌ها به ایجاد یک حالت پر نشاط کمک می‌کنند، ولی منظرهٔ بزرگنمای نزدیک، حالت انتزاعی و هندسی شدیدی به آن می‌دهد. چهار پرچم پلان جلو، عمق نهایی تابلو را عملاً مسدود کرده‌اند و فقط از شیارها و فاصله‌های باریک بین آن‌ها، گوشه‌ها و بریده‌های اندکی از صحنه‌های پس‌زمینه دیده می‌شود. به ویژه دو پرچم بالایی که به حالت چهارگوش کامل و مجزا از هم و از دیگر پرچم‌ها، قسمت مرکزی تابلو را گرفته‌اند. دید تماشاگر را در سطح تخت و واضح خویش و ارتباط‌های اندک شان با عناصر پیرامون، بازتاب می‌دهند. گرچه زمینهٔ سبز با قرمز پرچم‌ها تضاد و تقابل شدیدی را برقرار می‌کند، ولی پراکندگی سطوح قرمز و آبی، در ساختمان‌ها و پنجره‌ها، تضاد مزبور را تقلیل داده و موجب بستگی و ارتباط پرچم‌ها با اشیاء و عناصر اطراف می‌شود. از پس پارچهٔ نازک و توری مانند قسمت آبی در پرچم بالایی و پایینی، شبحی از ساختمان‌ها و آدم‌های پشت سر دیده می‌شوند که این عامل نیز، موجب شکسته شدن سطح یکنواخت تیرگی پرچم‌ها و تلفیق بیشتر آن‌ها در محیط می‌شود. افرادی در سمت راست پایین تابلو، به چشم می‌خورند که با خطوط مشخص و کیفیت واضح کشیده شده‌اند و لباس‌های سیاه (با آبی‌ها و قهوه‌ای‌های مایل به سیاه) یا سفید و آبی به تن، و کلاه‌های زرد به سر دارند و بی‌توجه به آذین‌ها و پرچم‌های بالای سر و پیرامون خویش، به گذر و پیاده‌روی ادامه می دهند.

در پردهٔ دیگری از دوفی، به نام «جشن چهاردهم ژوئیه در لوهاور» که به حدس، با پردهٔ قبلی در یک روز یا در نهایت با یک روز فاصله کشیده شده است (چون هر دو در سال ۱۹۰٦ کشیده شده و هر دو جشن چهاردهم ژوئیه در لوهاور را نشان می‌دهند) پویایی، تنوع و تحرک بیشتری به چشم می‌خورد. در پردهٔ اخیر، پرچم‌ها، به اندازه‌ها و شکل‌های مختلف و رنگ‌های گوناگون در گسترهٔ اثر پراکنده‌اند و حالت آهنگین و متلالویی را به بار آورده‌اند. سطح نگاه همچنان از سه - چهار طبقه بالای زمین است.

● پاورقی ها:

۱-پاکباز-روئین، در جستجوی زبان نو، چاپ اول (نگاه، ۱۳۶۹)، ص ۳۳۳.
۲-همان، ص ۴۷۲.
۳-آرنانس-ی. ه.، تاریخ هنر نوین، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چاپ اول (انتشارات زرین و نگاه، ۱۳۶۷)، ص ۱۱۲.
۴-ن.ک: فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ نهم (پاییز ۱۳۶۴)، ص ۱۱۵.
۵-در جستجوی زبان نو، ص ۴۲۴.
۶-همان، ص ۴۲۵.

© 2002 / Fard-a Cultural & Art Institute

ESLIMI.com
World's Artists Portal

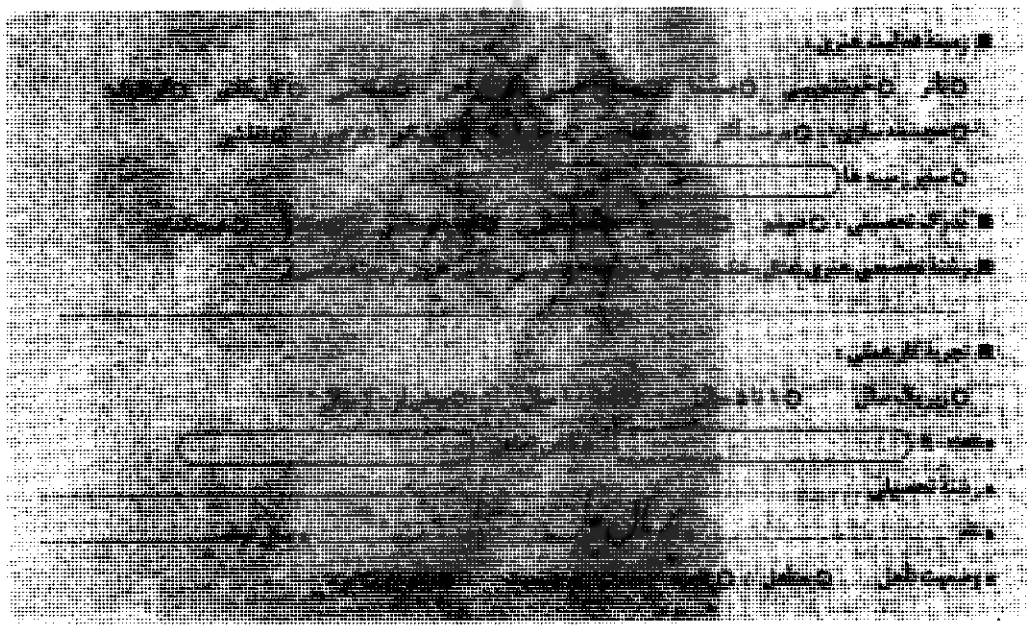
تهران / خیابان کریمخان زند / ابتدای خیابان حافظ /
نرسیده به پل اول / جنب ساختمان پیام فمشهری /
شماره ۵۵۰ / طبقهٔ سوم
تلفن: ۸۸۹۱۹۸۶ ـ ۸۸۹۶۵۹۸ / فکس: ۸۸۹۶۵۹۸

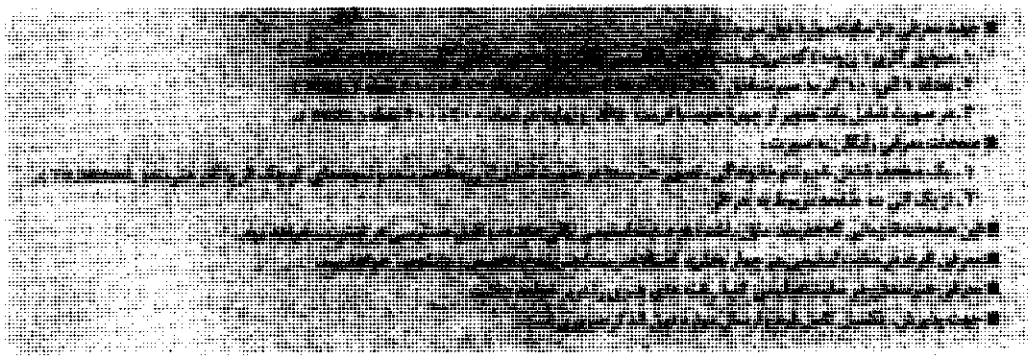
اسلیمی؛ سایت بازار جهانی هنرمندان

فرم معرفی رایگان در سایت بازار جهانی هنرمندان

■ موسسهٔ فرهنگی هنری فردآ، در جهت ایجاد ارتباط سالم و در محدودهٔ تمامی رشته‌های هنری، در صدد است صفحاتی رایگان را در سایت اسلیمی (WWW.ESLIMI.COM بازار جهانی هنرمندان)، برای هنرمندان ایجاد نماید.

شما نیز چنانچه مایل به معرفی خود در اینترنت هستید، فرم زیر را تکمیل نموده و به همراه متون و نمونه کارهای خود به دفتر موسسه ارسال نمایید.





امضاء