طراحی در مفهوم معاصر

به مناسبت برپایی نخستین نمایشگاه بین‌المللی طراحی، در پاییز ۱۳۷۸ دوره هنرهای معاصر فرانکوفنی جهت تشکیل جلسات سخنرانی و بحث پیرامون طراحی و ادراک معاصر از آن را انجام داد. وعده داده شده بود که متن سخنرانی‌ها و مطالب ارسالی از هنرمندان در مجموعه‌یی، ویژه طراحی منتشر خواهد شد.

تاکنون دوره‌های معاصر اقدام به چنین عملی نکرده است. از آن‌جا که طرح مباحث نظری برای تعدادی به درک عمیقی از تحولات هنر معاصر یک ضرورت انکارناپذیر محسوب می‌گردد، لذا مطلب زیر که بحثی اول سخنرانی خود با عنوان طراحی در ادراک معاصر می‌باشد، برای چاپ در گلستانه ارسال می‌کند.

نصرت‌الله مسلمیان

ابتدا باید به نکته‌یی اشاره کنم به عنوان یک نقاش و معلم این روزها این سوال برایم پیش آمد که بر ما چه گذشته است که بعد از حضور ۶۰ سال نقاشی مدرن در ایران، امروزه وقتی که بحث ادراک معاصر از طراحی می‌شود و به مبانی مدرنیسم مربوط است که خیلی پیش از این می‌بایست به آن پرداخته می‌شد، پاسخ روشن ارائه نمی‌گردد. کوشش کردم علت‌یابی کنم و بفهمم که آیا نسل‌های گذشته ما نسبت به این مسائل بی‌توجه بوده‌اند؟ گمان من این است که نسل‌های گذشته بیشتر در واکنش‌های نقاشانه خود سعی کرده‌اند این تغییر و تحول و دیدگاه جدید را مطرح کنند. ولی آن‌چه هم‌اکنون در سطح وسیع‌تری مخاطبان طراحی و نقاشی و هنرمندان را برمی‌انگیزد، تا حدی‌های طراحی و نقاشی را واضح‌تر نمایاند این است که جامعه در ابعاد بسیار گسترده‌تری دروغی کردن مدرنیسم را تجربه می‌کند. نسل جوان امروزی با کمیت بسیار زیاد در حالی به این نکات می‌اندیشد که از عقب تجربی در سال‌های گذشته به اندازهٔ لازم تلاش نشده و منابع مدونی نیز موجود نیست. مشکلات و موانع ارتباط با منابع جهانی نیز هم‌چنان وجود دارد. از طرفی نمی‌توان مدرنیسم و تحولات آن را خوب درک کرد مگر این‌که روشن شود که اصولاً مدرنیسم از طریق نفی چه سنتی اصول و مبانی خود را متعین کرده است. مدرنیسم چیزی نیست مگر نتیجه نقد مستمر سنت رنسانس در اروپا. پس مقدمتاً می‌بایست درکی روشن از مفهوم و جایگاه طراحی در سنت رنسانسی وجود داشته باشد و سپس به تبیین ادراک معاصر از طراحی پرداخته شود. می‌دانیم که ادراک رنسانسی نسبت به طراحی این‌چنین بوده است که طراحی را مقدمه‌یی برای ایجاد یک اثر کامل‌تر تحت عنوان نقاشی می‌دانسته و به‌کار می‌برده است به این‌صورت که در پایان کار وقتی نقاشی را ملاحظه می‌کردیم از طراحی اثری باقی نمی‌ماند. طراحی تحت پوشش رنگ و کنتراست‌ها تبدیل به شکل می‌شد و خاصیت بیانگر بودنش را از دست می‌داد. این‌گونه است که ما در ادراک رنسانسی از استقلال طراحی صحبتی نمی‌کنیم. در رویکرد جدید تحت عنوان مدرنیسم استنباط تازه‌یی از طراحی وجود دارد و یک موقعیت جدید به طراحی داده می‌شود. برای تبیین این نکته ناگزیرم به یک اصل مهم اشاره کنم و آن این است که این رویکرد جدید را فقط می‌توان از طریق شناسایی و چگونگی سازماندهی عناصر بصری جهت دستیابی به یک فضای بصری نوین پی‌گیری کرد. به این ترتیب مبحث سازماندهی فضایی بصری نوین و هنرمندانی که هر کدام به شکلی سهمی در این سازماندهی داشته‌اند، باید مورد مطالعه قرار گیرد تا بتوانیم از این راه مؤلفه‌های اصلی مدرنیسم را شناسایی کنیم. ون‌گوگ را همه می‌شناسید و می‌دانید که او بیشترین تلاشی که نمود و مهم‌ترین چیزی که به تجربهٔ معاصر ارائه کرد این بود که از طریق رنگ می‌توان به بیان مستقل رسید و رنگ‌ها دارای انرژی هستند که این انرژی‌ها و رابطه آن‌ها می‌توانند القاءکننده فضا باشند. این دستاوردی مهم در آن مقطع زمانی بود. فرد بعدی که در این رابطه می‌توان به آن اشاره کرد، گوگن است. گوگن دو کار مهم را انجام می‌دهد. او به رنگ می‌پردازد و رنگ را در گسترهٔ وسیع‌تری برروی صفحه تصویر به کار می‌برد و شکل را به‌گونه‌یی مجزا می‌کند و از طریق خطوطی که روی رنگ قرار می‌دهد استقلال مشخصی به خط و طرح ارائه می‌نماید. این دو نقاش بیشتر به بیان و درون توجه داشته‌اند ولی فرد بسیار مهمی مانند سزان به ساختمان و فرم توجه دارد.

سزان برخی از مؤلفه‌های سنت رنسانسی را رها می‌کند و به چند مقولهٔ جدید در نقاشی توجه می‌کند. او کوشش می‌کند که نگاهی انتقادی به عملکرد امپرسیونیست‌ها نیز داشته باشد و مطالعه نو را کنار می‌گذارد. سزان تلاش می‌کند که به جوهرهٔ اصلی عناصر طبیعت نزدیک شود و از قوانین بنیادین طبیعت به‌جای نمود بیرونی آن استفاده کند. او به اشیاء و پدیده‌ها توجه ویژه‌یی دارد و می‌خواهد به یک موقعیت زیبایی شناسانه نوین دست یابد. سزان با رویکردی عقلانی در ساختمان تصویر بر ذهن سازنده تأکید دارد. او جمله معروفی دارد که می‌گوید: «هنر نوعی هماهنگی به موازات هماهنگی طبیعت است.» آن نگاه اصیل که سزان به دنبالش است در این جمله به‌چشم می‌خورد. او هماهنگی درون نقاشی را با هماهنگی‌یی که در طبیعت است سامان می‌دهد. سزان می‌گوید که: «من نمی‌خواهم چیزی را به تقلید از طبیعت نقاشی کنم بلکه می‌خواهم چیزی به موازات طبیعت ایجاد کنم.» اگر به درستی به سخن سزان توجه شود ابعاد مختلف تغییر دیدگاه و این رویکرد را می‌توانید حدس بزنید. اگر قرار باشد چیزی به موازات طبیعت خلق شود این نکته به پیش کشیده می‌شود که در اثر هنری کیفیتی هستی‌شناسانه وجود دارد. یعنی اثر هنری خود مستقل از چیزهایی است که قبلاً

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گوگن: دختران تاهیتی ۱۸۹۱

سزان: طبیعت بی‌جان

به‌وسیلهٔ آن‌ها آن را معنا می‌کردیم. این مطلب به‌خصوص در ادراک رنسانسی بسیار به‌چشم می‌خورد. می‌دانید که در ادراک رنسانسی اثر نقاشی قائم به ذات معنا ندارد و همیشه از طریق واسطه و فرامتنی به عنوان طبیعت یا نمود بیرونی طبیعت بود که آن را می‌شناختیم. به‌عنوان مثال گفته می‌شد این یک منظره از شهر است. در حالی که سزان اثر نقاشی را مستقل از نمود بیرونی طبیعت می‌داند و هماهنگی‌های آن را به موازات هماهنگی‌های طبیعت درک و تبیین می‌کند. سزان برای دستیابی به اهداف خود سعی می‌کند که شیئی را درونی کرده و سپس به فرم تبدیل کند. ابتدا شیئی (سیب) مقابلش را به کره تبدیل می‌کند، یعنی شیئی از طریق ذهن تبدیل به یک کره می‌شود. شیئی ذهنی شده در کار او این قابلیت را دارد که دوباره به نمود خود (سیب) بازگردد. به این ترتیب است که شیئی ذهنی شده به فرم تبدیل می‌شود. سزان رابطه‌یی ظریف بین این دو جنبه یعنی عین و ذهن می‌بیند و همواره کوشش می‌کند که یکی به دیگری تبدیل شود. حال مبحث طراحی را در رابطه با این مطالب پی می‌گیریم. سزان برخلاف امپرسیونیست‌ها که اشیاء را با توجه به تأثیر نور و جوّ تصویر می‌کردند، جوّ را منجمد کرده و به آن ثبات می‌بخشد و در میان سطوح فشرده، روابط اشیاء را سامان می‌دهد و تلاش می‌کند که فضای اطراف اشیاء (فضای منفی) را هم تبدیل به فرم کند. سزان زمانی که شیئی را به فرم تبدیل کرد این شئی ذهنی شده، خود به معنی حضور مستمر و گستردهٔ ذهن در تمامی فرایندهای کار خلاقه خواهد بود. حضور ذهن و عرصهٔ واقعیت درونی که بر اساس نظریات فروید و یونگ به مسأله ناخودآگاه در حوزهٔ فردی و اجتماعی مطرح می‌شود، شکل‌گیری کار خلاقه را می‌تواند از موقعیت پیش اندیشه بودن دور کند و هنرمند دیگر التزامی ندارد که مقدمتاً دربارهٔ تمامی اجزای کارش از پیش اتودهایی داشته باشد و اجزاء شکل دهندهٔ اثرش را منفرداً و تک‌تک مورد بررسی قرار دهد. در نظر سزان خط و سایه رنگ به ارزش‌های نوری و روابط رنگ‌ها ارتقاء می‌یابد. دیگر چیزی به عنوان برجسته‌نمایی وجود ندارد بلکه طراحی فقط رابطه‌یی میان پخش‌های سیاه و سفید، تبیین رنگ‌ها و روابط نور و سایه است. این‌گونه است که طراحی و برجسته‌نمایی سزان با مولاژ کاری ندارد و با تغییر سایه رنگ یا مدولاسیون، زیر و بم شدن رنگ‌ها و انرژی‌های بصری را بهتر بیان می‌کند. سزان برجسته نمایی را پیرامون رنگ، یعنی برترین عنصر نقاشی گرد می‌آورد و این مطلب را عنوان می‌کند که طراحی و نقاشی به هیچ‌وجه دو چیز متفاوت نیستند، به هنگام نقاشی در واقع طراحی می‌کنید و به هنگام طراحی، نقاشی. بنابراین خط و سایه رنگ و برجسته‌نمایی در سازمان رنگی تصویر حل می‌شوند. نقاشی به بافتی فشرده از لکهٔ رنگ‌ها و انرژی‌هایی که دارای سازمانی خودویژه و انحصاری است تبدیل می‌شود. به این ترتیب کار سزان به سمت انتزاع می‌رود. هر چند هنوز نشانه‌های نمود طبیعت را در آن می‌توان مشاهده کرد. بنابراین اگر قرار باشد، انرژی‌های بصری (خط، شکل، رنگ...) به نوعی استقلال دست یابند و ما با این انرژی‌ها به موقعیت بیانگر دست پیدا کنیم و این توانایی را داشته باشیم که شیئی ذهنی شده را به فرم تبدیل کنیم، در این‌صورت با یک موقعیت جدید هنری روبه‌رو خواهیم بود. استقلال عناصر بصری و انرژی‌ها، بیانگر شدن آن‌ها، شرایطی را به‌وجود می‌آورد که نقاش با کمترین و فشرده‌ترین شکلی بتواند به موقعیت خلق اثر هنری دست یابد. خط و طراحی در چنین موقعیتی است که می‌تواند به تنهایی نیز بیانگر شوند و ما از این پس است که می‌توانیم ادعا کنیم، طراحی به‌عنوان یک شکل بیان هنری مستقل است و پیش اندیشه‌یی برای نقاشی محسوب نمی‌گردد. استقلال طراحی به‌معنی تجمع انرژی‌ها که به موقعیت بیانگر رسیده باشند، همان موقعیت تازه و نوین است که در مدرنیسم وجود دارد. و از این پس است که ما می‌توانیم از طراحی به‌عنوان یک شیوهٔ بیان مؤثر و مهم در جهت ارتباط با مخاطب هنر صحبت کنیم. همان‌طور که اشاره شد، توجه به حاکمیت ذهن و روان‌شناسی فرد یکی از مؤلفه‌های مهم مدرنیسم است. مدرنیسم از طریق توقف ذهن بر نمود طبیعت کوشش می‌کند که نیروهای نهان و پنهان موجود در فرد و واقعیت‌ها را به وسیع‌ترین شکلی در اثر هنری متجلی سازد. اگر تلقی جدید از واقعیت‌ها و جست‌وجوهای اخیری که دستیابی انسان معاصر به تکنولوژی، علم و درون انسان در اثر هنری را هموار می‌کند، در کنار هم قرار دهیم به موقعیتی می‌رسیم که در آن حضور ذهن و ناخودآگاهی به نوعی شهود هنری می‌انجامد. این شهود هنری که در شکلی از خودانگیختگی و حرکت اتوماسیون از طریق تداخل ذهن و تلقی جدید از واقعیت‌ها شکل نهایی خودش را نشان می‌دهد، درواقع فرایند شکل‌گیری اثر هنری را به شدت از موقعیت قبلی و رنسانسی دور می‌کند. یعنی هنگامی که هنرمند دست به کار خلاقانه می‌زند، مرز بین پیش‌اندیشگی، خودآگاهی و ناخودآگاهی قابل تشخیص نبوده و نمی‌توان به سادگی ابتدا و انتهای کنشی را که رخ می‌دهد، پیش‌بینی کرد. نمونهٔ بارز چنین آثاری را در نقاشانی مانند جکسون پولاک مشاهده می‌کنیم. در نقاشی جکسون پولاک تبیین مرز بین انرژی‌های اولیه که بیشتر در طراحی حضور آن‌ها را مشاهده می‌کنیم و انرژی‌های نقاشانه که بیشتر در حیطهٔ رنگ مطرح می‌شوند، بسیار مشکل و حتی ناممکن است. نقاش به گونه‌یی عمل می‌کند که این مرزها را بی‌رنگ و زائل می‌سازد. تجربهٔ سزان و مدرنیسم در ابعاد مختلف آن، در ارتباط با بحث ما که ادراک معاصر از طراحی می‌باشد، در ادامه ما را به این نقطه می‌رساند که با نسبیتی روبه‌رو هستیم که این نسبیت هم از ادارک هنرمند از واقعیت‌ها و هم از خود ماهیت مدرنیسم برمی‌خیزد. مدرنیسم چون در مرز عین و ذهن، در مرز خودآگاهی و ناخودآگاهی، در مرز رفتارهای خودانگیخته و برخوردهای لحظه‌یی و برخوردهای سنجیده و بیانگر شدن انرژی‌های بصری خودش را قرار می‌دهد و حرکت می‌کند، به یک سازماندهی ویژهٔ تجسمی نیاز دارد. از این پس جهت سازماندهی عناصر بصری و تجسمی با امر نسبی روبه‌رو می‌شویم، یعنی می‌توانیم یک طراحی مستقل داشته باشیم بدون نیاز به عناصر دیگر و می‌توانیم فی‌البداهه حرکت خلاقانه‌یی را آغاز و به انجام برسانیم که طراحی و نقاشی را به شکل درهم تافته‌یی در آن مشاهده کنیم.