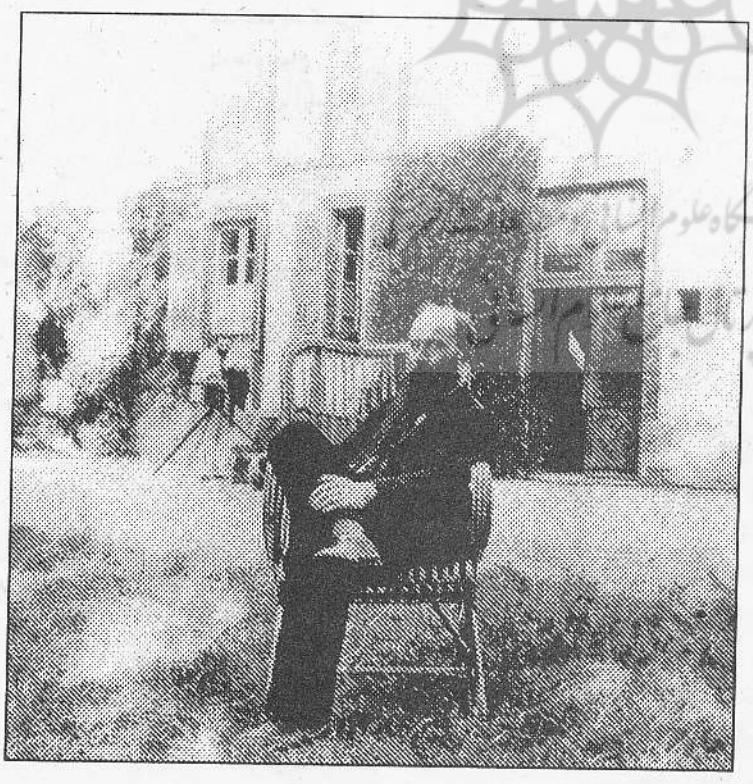
فضاهای خودمانیِ ادوار وُیّار

علی‌اصغر قره‌باغی

به‌بهانهٔ نمایش «درونِ خانهٔ ییلاقی»
اثر ویار در موزه هنرهای معاصر تهران

یکی از نقاشی‌های ارزنده‌یی که در نمایشگاه آثاری از امپرسیونیست‌ها و پست‌امپرسیونیست‌ها در موزه هنرهای معاصر تهران به‌تماشا گذاشته شده، تابلوی «درون خانهٔ ییلاقی»، اثر ادوار ویار است. ویار این پرده را در ۱۹۰۳، در زمانی نقاشی کرد که به ظاهر دوران اوج شکوفایی هنر خود، یعنی دههٔ ۱۸۹۰ را پشت‌سر نهاده بود و با این همه حامل و شامل، بسیاری از ویژگی‌ها و مولفه‌های هنر اوست. در این تابلو هم مانند دیگر فضاهای خودمانیِ ویار، رنگ، فرم، ضربات آشکار قلم‌مو، فیگورها و اشیای دیگر دریک بافت کلی در هم تنیده‌اند. فیگور زن و کودک و اشیا و فضا در یک‌دیگر نشت و نفوذ می‌کنند و ذهنیت و ماده شکلی یکپارچه می‌گیرند. ویار هرگز ازدواج نکرد اما زن یکی از عناصر اصلی نقاشیِ اوست و این شاید از آن جهت باشد که دوران نوجوانی خود را در میان زنانی که در کارگاه شکم‌بنددوزی مادرش کار می‌کردند گذراند. شخصیت اصلی بسیاری از نقاشی‌های ویار مادر اوست. او اغلب این زن سالخورده را سرگرم کار نشان می‌دهد و تمامی تابلو را به‌شکل نوعی ادای احترام

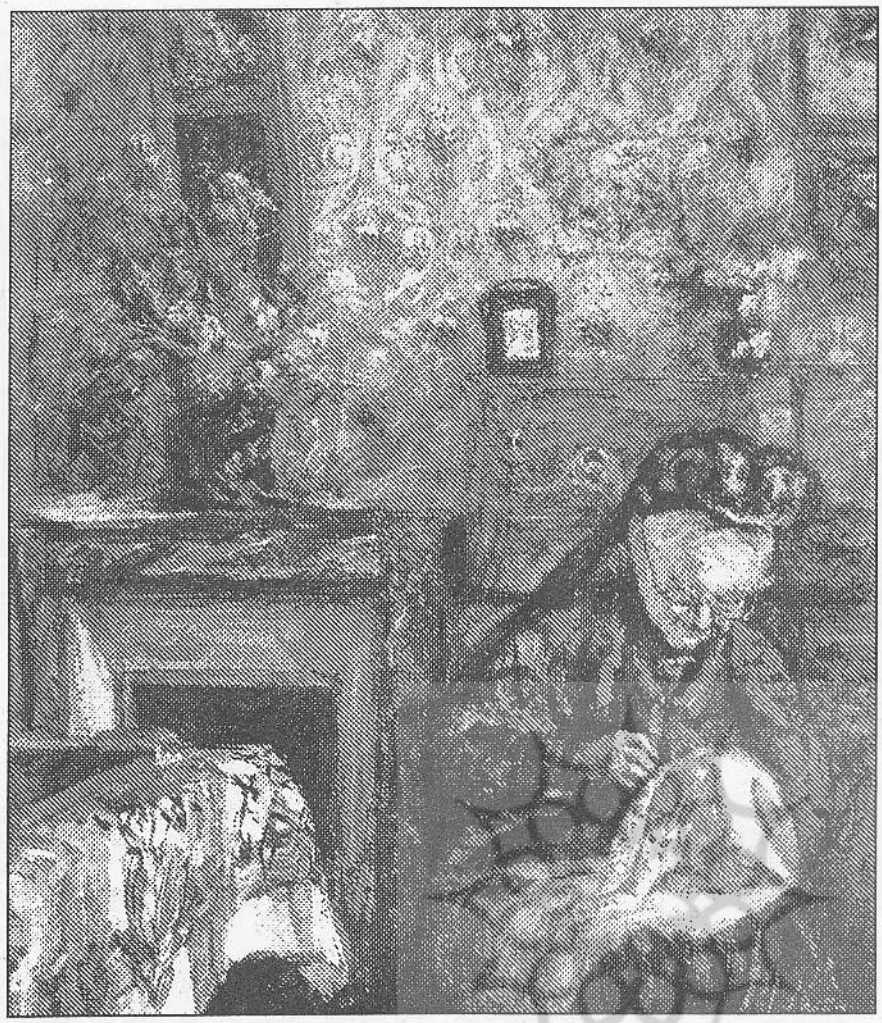


ادوار ویار

به «مادر» و «زن» در می‌آورد. فضاهای شخصی ویار، حسی عاطفی در تماشاگر بر می‌انگیزد و فضایی تصوری پدید می‌آورد که بیرون از فضاهای متعارف و عادی است. نقاشی ویار و بونار، همانند بیانیه‌یی در دفاع از حقوق نقاشان جلوه می‌کند و گویای این واقعیت است که نقاش می‌تواند جهان را نه آن‌گونه که هست، بلکه آن‌گونه که باید باشد و گه‌گاه خود را در چشم ذهن می‌نمایاند، تصویر کند؛ مهم هم نیست که حاصل‌کار چه‌اندازه غریب و خیالی به‌نظر آید. ویار در ابعاد نسبتاً کوچک نقاشی می‌کرد، اما بعد حسی و عاطفی آثارش حد و مرز نمی‌شناسد. تا چندی پیش، جهان هنر به‌علت تبانی‌ها و زدوبندهای مدرنیستی، به‌آثار ویار و پی‌یر بونار اعتنای چندانی نمی‌کرد، در کتاب‌های فرمایشی مدرنیستی و تاریخ هنری، یا نادیده گرفته می‌شدند و یا فضایی که به هنر آن‌دو اختصاص می‌یافت بسیار ناچیز بود، اما چندسالی است که این دو نقاش به عنوان پایه‌گذاران هنر مدرن به‌جاآورده شده‌اند.

ادوار ویار در ۱۸۶۸ در شهری کوچک و در خانواده‌یی نسبتاً مرفه به دنیا آمد. پدر ویار شغل دولتی داشت و مأمور وصول مالیات بود. ویار نه‌ساله بود که خانواده‌اش به پاریس کوچ‌کرد و او را به‌یکی از بهترین دبستان‌های پاریس فرستادند. پدر ویار در ۱۸۸۴ درگذشت و تأمین معاش خانواده به عهدهٔ مادرش نهاده شد که از چندی پیش خانهٔ خود را بیش‌وکم به‌کارگاه دوزندگی شکم‌بند زنانه مبدل کرده بود. بدین‌سان ویار پیش از آن‌که دوران کودکی و نوجوانی خود را به‌تمامی پشت‌سر بگذارد به جهان سالخوردگان راه یافت.

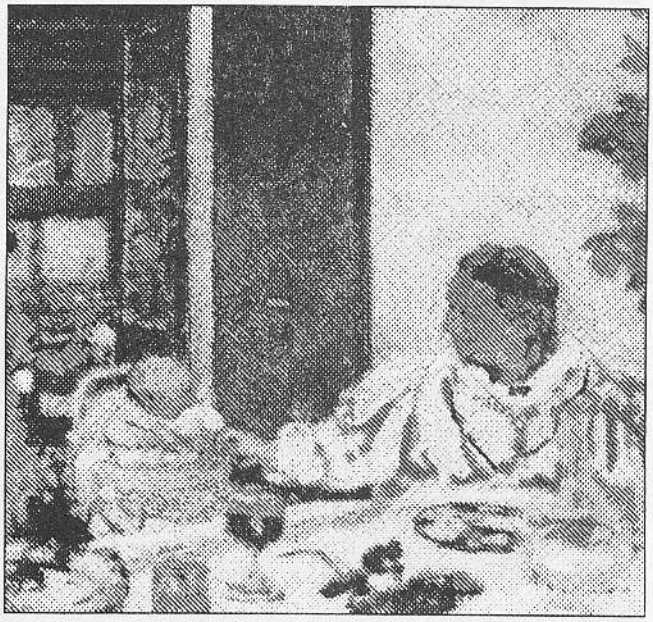
در آن روزها، کارگاه قدیمی دلاکروا به‌هنرکدهٔ نقاشی مبدل شده بود و ویار در ۱۸۸۷، در نوزده‌سالگی در این هنرکدم نام‌نویسی کرد. بعد به مدرسهٔ هنرهای زیبا رفت، اما روش آموزشی خشک و آکادمیک آن‌جا را باب میل خود نیافت و یک سال بعد به‌آکادمی ژولیان که یکی از پیشروترین و آزادترین هنرکده‌های پاریس بود وارد شد. در ۱۸۸۹، یکی از طراحی‌های ویار که از چهرهٔ مادربزرگش کشیده بود برای نمایش در «سالن» پذیرفته شد و این موفقیت او را برآن داشت تا هنرش را جدی‌تر بگیرد. ویار در این روزها شهرتی به‌هم زده بود و در آکادمی ژولیان با نقاشان جوانی آشنا شد که بعدها از میان آن‌ها پی‌یر بونار، موریس دنی، پل سروزیه و پل رانسون



ادوار ویار: خانم ویار، تمپرا روی مقوا، ۱۹۲۰

شهرت بیشتری یافتند. آن‌طور که از یادداشت‌های موریس دنی برمی‌آید، این جوانان در ۱۸۸۸ با نام پل گوگن آشنایی یافتند. در آن سال پل سروزیه با یک سینه سخن از پون آون بازگشته بود و به‌آن‌ها لفاف جعبهٔ سیگاری را نشان داد که شبیه یک چشم‌انداز بود. در این نقاشی کوچک که بعدها آن را «طلسم» نامیدند رنگ‌آمیزی، به سبب پایبندی به نوعی فرمول‌بندیِ رنگ‌های بنفش و قرمز و سبز، شکلی خام‌دستانه داشت اما آن‌ها را با مفهوم تازه‌یی از نقاشی آشنا کرد. این گروه از نقاشان که احساس کرده بودند آن‌قدر با یک‌دیگر همدلی و همخوانی دارند که خود را به‌عنوان اعضای یک جنبش هنری مطرح کنند، به تأثیر از آموزه‌های گوگن، که پل سروزیه برای آن‌ها تعریف کرده بود، و نگرشی تازه به مذهب و ارزش‌هاس معنویِ زمان خود و مضمون‌های عرفانی، نام «نبی»ها را برخود نهادند.

نبی‌ها جنبشی را هستی دادند که در واقع شاخه‌یی از زیبایی‌شناسی سمبولیستی شمرده می‌شد و آن‌چه در پی آن بودند، نوعی بازگشت از طبیعت به تصنع را تداعی می‌کرد. به‌بیان دیگر، از مونه و رنگ‌های او روی برگرفته و به رنگ‌های تزیینی گوگن روی آورده بودند. نبی‌ها بیشتر به‌توان بالقوه و معنوی نقاشی می‌اندیشیدند، اغلب به نقاشی‌های شبه‌مذهبی و مضمون‌های نمادگرایانه می‌پرداختند، به‌نوعی «دگربودی» معنوی دامن می‌زدند و این کار را «چهره‌نگاریِ الهام‌های خود» می‌دانستند. ویار هم به این گروه پیوسته بود اما نگاه از درونِ خانهٔ خود برنمی‌گرفت. ویار هم مانند بونار، که پیشتر به زندگی و هنر او پرداخته‌ام،[1] شیفتهٔ واقعیت بود، می‌خواست مردم واقعی و اشیای عادی را تصویر کند، نگاهش معطوف به‌جهان مادی بود، اما آن‌چه می‌آفرید، معادل‌های بصری همان اندیشه‌های



ادوار ویار: خوراک ساده، رنگ‌روغن، محدوده ۱۸۹۹

ادوار ویار: فضای درونی، رنگ‌روغن روی مقوای فشرده، ۱۸۹۳

معنوی نبی‌ها شمرده می‌شد. بونار و ویار مشربی را به‌نام خود سکه زدند که «خودمانی» نامیده شد و به‌عنوان یکی از شاخه‌های زندهٔ و زیبایی‌شناختی جنبش نبی‌ها در خاطرهٔ تاریخ هنر ماند.

دههٔ ۱۸۹۰ پربارترین دوران عمر هنری ویار بود. پرده‌هایی که نقاشی می‌کرد ابعادی نسبتاً کوچک داشت، اما سرشار از رنگ و زندگی به‌نظر می‌آمد. مضمون بسیاری از آثارش برگرفته از زندگی درخانه‌یی بود که در آن می‌زیست، خواهرش ماری، مادر و مادربزرگش و زنانی که در کارگاه مادرش کار می‌کردند مضمون تابلوهای او بودند. ویار سال‌ها بعد از درگذشت مادرش، خانه‌یی را که در آن زندگی کرده بود بی‌آن‌که تغییری در آن بدهد به‌همان شکل پیشین حفظ کرد و گوشه و کنار آن‌را به‌تصویر کشید. بیشتر آن‌چه ویار نقاشی کرد درون شلوغ و گاه به‌هم ریختهٔ خانه‌یی خرده بورژوایی است. او این خانه را دستمایهٔ هنر خود کرده بود و چنان به‌آن می‌پرداخت که بتواند تجسم بخش و برشی از زندگی روز و روزگار خود باشد. ویار آن‌قدر به فضای صمیمی و درونی خانهٔ خود عشق می‌ورزید که وقتی استفن مالارمه، پیشوای نسل نمادگرای فرانسه و یکی از مطرح‌ترین شاعران آن زمان از او خواست که مشهورترین شعرش را مصور کند، خواهش او را به‌سبب آن‌که این شعر با فضاهای مورد علاقهٔ او همخوانی ندارد رد کرد. در نامه‌یی از ویار به دوستش موریس دنی، آمده است که:«من در زندگی و کارهایم از آن‌چه به‌آن اشاره کرده‌یی رنج می‌برم.[2] فکر کردن من به فوت و فن نقاشی به زمانی که سرگرم کار هستم و یا رضایت‌خاطرهای بلافاصله محدود نمی‌ماند...در من ایده و باوری هست که واقعاً به‌آن ایمان دارم. چندان نگران نتیجهٔ کار نیستم، به‌ندرت و فقط گه‌گاه آن «تلاش» و «نیروی خواست»ی را که منظور شماست تجربه کرده‌ام... مهم این است که به آفریدن ایمان دارم و همیشه فروتن بودن را بر تظاهر به درک و دریافت ترجیح داده‌ام.

ویار بعد از درگذشت مادر خود، رفته رفته از دوستان قدیم جدا شد. از تندی و تابناکی رنگ‌هایش کاسته شده بود و نقاشانی که خود را آوانگارد می‌نامیدند اعتنای چندانی به اوو کارهایش نداشتند. ویار هرگز ازدواج نکرد، اما روابطی با چند زن سالخورده که همه از حامیان او شمرده می‌شدند داشت و سرانجام به گروهی که لوسی هسل، همسر یکی از دلالان آثار هنری، گرد خود جمع آورده بود پیوست. لوسی بعد از درگذشت مادر ویار، جای او را گرفت و همواره در کانون توجهِ این نقاش بود. ویار در ۱۹۴۰، در هفتادوچهار سالگی درگذشت. انت ویلان، یکی از آشنایان ویار، او را الگوی مهربانی، حساسیت، مدارا و درعین حال،خشم و غضبی می‌داند که گه‌گاه طغیان می‌کرد؛ می‌نویسد:«فکر می‌کنم همهٔ قدیسان چنین بوده‌اند.» .

ویار و بونار، نقاش امپرسیونیست به‌معنای متعارف نبودند، اما ثابت‌کردند که امپرسیونیسم، حیات و سرزندگی خود را با تغییر شکلِ نقاشیِ مونه از دست نداد. این دو نقاش، نه از امپرسیونیسم تقلید کردند و نه گونه‌های تازه‌ی آن را به‌نمایش گذاشتند؛ کارشان وجهی از گسترش و تکامل امپرسیونیسم بود. ویار برای القای فضاهای صمیمی خود نه تنها از دستاوردهای امپرسیونیست‌ها که از هر منبع و اسلوب سازگار دیگر هم، از رنگِ distemper[3] و رنگ پوستر گرفته تا

ادوار ویار:
گام‌های نخستین، گواش روی مقوا، ۱۹۰۲

نقطه‌چین‌کاری‌های سورا، بهره می‌گرفت. تابلوی «زن جاروکش» او یادآور نقاشی‌های شاردن است، اما شیوهٔ بهره‌جویی از رنگ گذر نقاشی از یک دوران صدساله را به‌نمایش می‌گذارد. ویار نقاشی را با تهیهٔ دکور برای تئاتر آغاز کرد و از همان زمان به رنگ پوستر دل‌بست. ویژگی این رنگ آن بود که زود خشک می‌شد و به‌نقاش امکان می‌داد تا درکمترین زمان ممکن اثرش را آمادهٔ بهره‌برداری کند و یا بلافاصله به لایهٔ بعدی رنگ بپردازد. ویار این شیوه را سال‌ها ادامه داد و یکی از بارزترین نمونه‌های آن در نقاشی «گام‌های اول» (۱۹۰۲) دیده می‌شود. نحوهٔ استفادهٔ ویار از رنگ به‌گونه‌یی است که گویی در تمام فضای تابلو نبض یک زندگی فردی و خصوصی می‌تپد. همان‌گونه که بونار، همسر خود را مضمون دایمی نقاشی‌های خود کرده بود، ویار هم مادر و مادر بزرگ و خواهرش را نقاشی می‌کرد و این دل‌مشغولی نمی‌گذاشت با جامعهٔ عام پیرامون خود ارتباطی داشته باشد. فضای نقاشی‌های ویار فقط بخش کوچکی از جهان بیرون است که همیشه به‌مثابهٔ یک پیش‌نویس و ابزار بیان دم دست، در دسترس اوست. این فضا به‌گونه‌یی است انگار می‌خواهد تماشاگر را در فقط ارتباط مستقیم با نقاش قرار و از پرداختن به‌دیگران باز دارد.

ویار، نقاش و رنگ‌شناسی با استعداد بود، مبانی ترکیب‌بندی را هم می‌دانست و افزون بر این همه، سلیقهٔ خوبی هم داشت، اما در آثارش آن‌چه کم‌تر به‌چشم می‌آید، توان نهایی نقاشی است. معماری نقاشی‌های او نیز همطراز کیفیت‌های دیگر نیست، به‌همین سبب نمی‌تواند آگاهی تماشاگر از امکانات تازهٔ نقاشی را گسترش دهد و همه چیز در حوزهٔ رنگ و احساس باقی می‌ماند. به‌عنوان نمونه در رنگ زردی که سطح پرتقالی رنگ یکی از آثار او به‌نام

ادوار ویار: وقار، رنگ‌روغن، محدوده ۱۹۱۰

«باوقار» را می‌شکافد، آن‌قدر ایدهٔ تجسمی هست که یکی از نقاشان نیمهٔ دوم قرن بیستم به‌نام بارنت نیومن تمام عمر خود را صرف مطالعه و نمایش معادل‌های آن کند. مکتب نیویورکِ بارنت نیومن بر محور این اندیشه می‌گردد که تمامی قلمرو نقاشی انتزاعی می‌تواند افسونی سحر و جادویی باشد که فقط در گوشهٔ یکی از تابلوهای ویار خود را به‌رخ می‌کشد. ویار آن‌چه را می‌دید به زبان نقاشی ترجمه می‌کرد اما بسیاری از نقاشانی که از فضاهای او تقلید کردند و سیکرت یکی از آن‌ها بود، در مضمون خود از دیدگاه یک طراح نگاه می‌کردند و بعد نقاشی خود را بر محور این طراحی می‌کشیدند.

ادوار ویار: روزنامه، رنگ‌روغن روی مقوا، ۱۹۱۰

پی‌نوشت‌ها:

۱-

۲- دنی به ویار نوشته بود «ارزش اثر هنری در گرو میزان تلاش هنرمند است؛ در نیروی خواست‌های او.»

۳- در این رنگ، به‌جای روغن و تربانتین، از چسب قابل حل در آب استفاده می‌شد؛ تقریباً همان رنگی که امروز گواش نامیده می‌شود.