برگرفته از کتاب
هنر و اندیشه‌های اهل هنر

• ترجمه: مینا نوایی

و تندری در دوردستها

Umberto BOCCIONI,
Etlas d'ame I,
Les adieux,
1911
huile sur toile,
70 x 95 cm

در اولین دهه سده بیستم، تلاش‌هایی در جهت ترکیب عناصر مختلف انواع منابع مربوط به اواخر قرن نوزدهم و ایجاد هنری جدید صورت گرفت: هنری که «محصول» قرن جدید بود ولی یارای برابری با دستاوردهای سنت کهن را داشت. یکی از ارکان اصلی این هنر جدید، مفهوم «تبیین(۱)» بود. بیان، به‌شکل‌های مختلفی جلوه کرد ولی قطعاً به یک چیز نیاز داشت و آن مفهوم «خویشتن خویش» هنرمند بود که باید تبیین می‌شد. «خود» یا خویشتن خویش باید نشانه‌هایی از اصالت می‌داشت و این، مشخصاً مسئله‌ای بود که سابقاً نادیده انگاشته می‌شد یا فرعی تلقی می‌شد - و هنرمندان پیشتاز (آوانگارد) با توجه به آن نوعی نیروی «طبیعی» را مطرح کردند. جست‌وجوی ریشه‌های اصالت در طبیعت دوردست، معمای اساسی هنر جدید بود ولی باید توجه داشت که این سحر و افسون تکرار شونده «طبیعت»، تحت شرایط شهرنشینی بروز کرد. فرقه‌های «طبیعت - گرا» تزیینات روستایی، یادگارهای اولیه و بدوی و نظایر آن نشان دهنده آن چیزی هستند که بر سرمردم شهرها آورده‌اند. اغراق نیست اگر بگوییم که جهان نگری‌های فراگیر، با شکل‌های فرا تاریخی و حساسیت‌های ماورا فرهنگی صراحتاً تبیینی و اصیل و صحیح فقط به مرد گروه نسبتاً کوچکی از عالمان و سفسطه گران شهری می‌خورد. هنرمندان

پیشتاز قادر به استفاده از این مفاهیم بودند ولی استنباطهایشان فقط جهت توجیه فاصله بسیار آنهااز ارزش‌ها و الویت‌های جامعه صنعتی و شهریشان مورد استفاده واقع شد. اما شایستگی و صلاحیت هنر فقط در اجتنابش از گریز از واقعیت‌ها نهفته است. تمهیدات بیانی باید کاملا مطابق با تجارب واقعی‌باشند. و با گذشت سال‌های اول قرن بیستم، نفوذ وتأثیر شرایط جدید بر آوانگاردیسم فزونی یافت.

تأثیر شرایط جدید در سرتا سر اروپا حس می‌شد. و با شروع جنگ جهانی، آوانگارد به شکل نهضتی بین‌المللی فراگیر شد. شکی نیست که پاریس‌همچنان از مراکز شهری ایتالیا و روسیه نسبتاً دیر به نوسازی پرداختند و در عرصه هنر سعی داشتند به هماهنگی‌های متمایز نوی دست یابند که از جوامع نسبتاً عقب‌مانده‌تر قبلی تراوش می‌کردند. در نتیجه به طور خلاصه باید بگوییم که در دهه پیش از جنگ جهانی اول، کوبیسم، اکسپرسیونیسم، و فوتوریسم،در واقع جنبه‌های مختلف نوعی پذیرش پیشتازانه (آوانگاردی) مفاهیم نو در وجود سنت‌های هنری سابق بودند که نمونه بارز آن را می‌توان هنر فرانسوی دانست. در مقابل محدودیت‌های فنی موجود در سنت‌های هنری - یعنی توجه فراوان به‌سطح، نتایج

●کوبیسم خیلی سریع به عنوان پیامد هنر آوانگارد گسترش یافت. علت موفقیت کوبیسم، تلفیق شکل هنر با نوگرایی از طریق نوآوری فنی بی نظیرش بود.

Andre Derain,
Still Life on a table, 1910, 92 x 71 cm

Fernand LEGER,
Woman in Blue, 1912, 194 x 130 cm

حالت برتر خود را حفظ کرده و پیشرفت‌کوبیسم نیز تضمین کننده این برتری بود. هیچ هنرمند پیشتازی در زمینه هنرهای تجسمی در مناطق آلمانی‌زبان مثلا برلین، مونیخ، در سدن و وین وجود نداشت.در این مراکز نوعی تمایل مشخص به مقوله‌های ذهنی‌و تبیینی و نوعی پیوند با موضوع‌های مطرح در فلسفه‌و سنت فرهنگی آلمان به چشم می‌خورد که آن راکاملا از گرایش‌های عقلایی و کلاسیک‌تر متمایزمی‌ساخت که همواره لایه زیرین هنر فرانسوی محسوب می‌شده و در پیوند محکم با آن بوده است.سومین نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد این است که‌دسته‌ای به کارگیری آزادانه‌تر رنگ‌ها و تشریح ساختار تصویر- جایی برای تجارب نسبی فرهنگی‌جهت متمایز کردن خود از بقیه مقوله‌ها وجود داشت. در واقع، این، همان نقطه نهانی و زیربنایی مسئله بود:اینکه هنر نو (مدرن) هنوز «کامل» و جامع نیست و درنتیجه باید آزموده شده، مفاهیم آن محک زده شوند تاهرگونه ناخالصی از آن دور گردد. در سرتاسر اروپا،تجربه قوی نوگرایی هنوز هم در تقابل با حس‌سنت‌گرایی و ارزش‌هایی قرار می‌گیرد که ریشه درشرایط تقریباً تغییرناپذیر زندگی وابسته به فصول سال و خاک زمین دارند.

Gino SEVERINI
Danseuse en bleu, 1912
huile sur toile, 61 x 50 cm

معمولا سه برهه زمانی متفاوت را در سیر پیشرفت اندیشه نو مطرح می‌کنند: نوسازی،(۲)تجدد،(۳) و نوگرایی(٤). نوسازی عبارت است از پیشرفت‌های علمی و فن‌آوری که موجب تغییر چهره جهان شدند. نوسازی، مشخصاً به رواج فزاینده ماشین دلالت دارد، حتی در این زمان که ماشین‌های درون‌سوز وجود دارند. مشخصه دیگر آن همه پیشرفت‌هایی بودند که توسط ماشین در زمینه مهندسی و صنایع شیمیایی به دست آمدند. بررسی تمامی جنبه‌ها و محدوده تغییرات ایجاد شده در طول تاریخ بسیار دشوارست. در جوامع پیشرفته اروپایی، در آغاز سده بیستم، هر چیز جدید، مقوله‌های قدیمی را چنان به عقب زد که تا پیش از آن سابقه نداشت. تجدد به مظاهر اجتماعی و فرهنگی این تغییرات عینی مربوط می‌شود، یعنی به خصوصیات زندگی تحت این شرایط تغییر یافته. تجدد، نوعی تجربه و آگاهی از

Andre Derain,
Martigues, 1908,
73 x 91 cm

تغییر و سازگاری و انطباق با تغییر بود. ولی ضمناً برانسان‌ها نیز تأثیر گذاشت: این تغییرات وسازگاری‌ها، شخصیت جدیدی برای افراد ایجاد کرد. در واقع می‌توان گفت که نوعی تجربه اجتماعی ودرونی (شخصی) بود. این شرایط نو در رابطه‌ای متجانس و تغییر یابنده با نوگرایی، یعنی همان تأملات سنجیده و عمیق و دریافت اصل معنا یا در یک کلام «نمایانگر» آن تجربه پایان نیافته نو بود. تعیین دقیق مرزهای معنایی این دو مفهوم کار ساده‌ای نیست. معمولا چنین تصور می‌شود که نمی‌توان به عمق هر رویداد تازه پی برد مگر اینکه به نوعی باز نموده شود؛ ولی نهایتاً ادعایی کاملا بی‌معنا خواهد بود اگر بگوییم که شرایط جدید را بدون وجود هنر نوی که این شرایط و رویدادهای نو را دریافته باشد، نمی‌توان احساس کرد و فهمید.

به نظر می‌رسد که می‌توان واکنش‌های مربوط به شرایط جدید را در دو طبقه مرتبط به هم ولی کاملا مخالف با یکدیگر جای داد. از طرفی، نوعی بدبینی شدید با مشاهده افزایش جمعیت و تجمع در شهرهای بزرگ ایجاد شد که نتیجه رشد روزافزون تسلطماشین بر زندگی انسانی بود. چون که علی‌رغم همه آن دستاوردهای مفید تجدد، چنین حس می‌شد که زندگی، عمق و معنای خود را از دست داده، بعدآزادانه زیستن از بین رفته و بشر به قول ماکس‌وبر،(٥) جامعه‌شناس آلمانی، در «قفس آهنین» تجددزندانی شده و راه خلاصی نمی‌یابد. نوسازی، پدیده‌ای بود که سرتاسر اروپا را فرا گرفت و غالباً درگوشه و کنار این قاره، تغییراتی تند به وقوع می‌پیوست ولی روند پیشرفت آن که در ابتدا کند بود، اینک (با ظهور نوسازی) به نحوی چشمگیر افزایش‌یافته و قصد جبران مافات را داشت. و تغییراتی از این نوع است که الکساندر بلوک(٦) شاعر روسی از آنها به «تندری که در دور دستها می‌غرد» تعبیر کرده است.

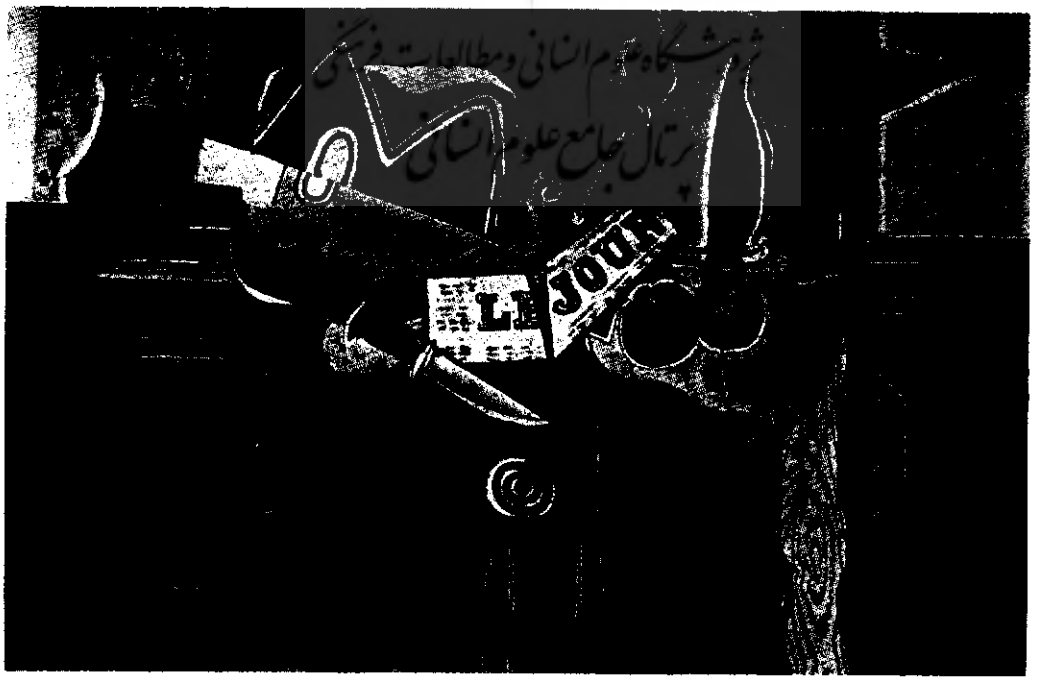
از طرف دیگر همین تغییرات که موجب از خود بیگانگی و مکاشفه در برخی از مردم شدند، واکنش‌های کاملا متفاوت در عده‌ای دیگر ایجادکردند: نوعی شور و وجد بیمارگونه. قوی‌ترین برخورد از این نوع، واکنش ماری نتی،(۷) شاعر ایتالیایی بود که در یکی از نقاط حاشیه‌ای اروپا به نگارش اشتغال داشت. ماری‌نتی نیز مثل بولک، شاعرنمادگرای موفقی بود. اما برخلاف او، به طور کامل ازنهضت نمادگرایان گسست تا پاسخی مناسب عصرخویش بیابد. در قصه‌ای که در بیانیه‌اش یافتند، آمده‌بود که به اتفاق دوستان نمادگرایش از زوال و انحطاط کارگاه‌های شبه هنری خود به خیابان‌ها پناه می‌برده، و به زور

● کوبیسم خیلی سریع به عنوان پیامد هنر آوانگارد گسترش یافت. علت موفقیت کوبیسم، تلفیق شکل هنر با نوگرایی از طریق نوآوری فنی بی نظیرش بود.

اتومبیل‌ها را تصاحب کرده و شب‌ها با سرعت هرچه بیشتر در خیابان‌ها می‌رانده‌اند.اتومبیل ماری نتی تصادف می‌کند و کارگران، لاشه‌آن را از فاضلاب کثیف یک کارخانه بیرون می‌کشند.ماری نتی از میان اتومبیل و کارخانه، سرعت وماشین‌آلات مختلف، بینشی جذاب و جالب از مفهوم نو ارائه می‌دهد که بر اساس آن وظیفه هنرمند نیز به‌نحوی واضح و آشکار مشخص می‌گردد. درست‌پیش از جنگ جهانی اول، حس نیرومندی که ماری نتی‌در قالب کلمه پیش‌بینی کننده «فوتوریست» بیان کرده‌بود، در سرتاسر قاره اروپا، از لندن تا مسکو انتشار یافت.

ماری نتی، تنها منبع و مرجع این جنبش عظیم که پویایی و تغییر را از نشانه‌های نوگرایی می‌دانست، محسوب نمی‌شد. تا پیش از اختراع ماشین بخار، هیچ کس نتوانسته بود سریع‌تر از اسب حرکت کند. ولی پس از آن مردم به مسابقه‌های اتومبیلرانی در سراسر قاره می‌پرداختند و حتی در آسمان پرواز می‌کردند. این مسائل همچون حقایق بدیهی برای همه‌آشکار هستند. ولی ضمناً تلاش‌هایی فلسفی و نظری‌نیز انجام می‌شد تا ضمیر آگاه و شعور انسان را با مفاهیمی همچون جریان ناپایدار، تغییر و احساس بنمایاند. طی حرکتی متناقض و عجیب، موقعیت‌های فن‌آوری و علمی باعث رواج نوعی برخوردانگارگرایانه نسبت به اهمیت این دستاوردها شدند.شاخص‌ترین فرد این حرکت، هانری برگسون بود.ارتباط ظاهری اندیشه‌های او با تجارب عمومی‌جامعه ناشی از وجود سرنوشتی نامعمول و تبعات‌ناگوار آن در زندگی این فیلسوف بود. به شهرت رسید و کتاب‌هایش بیش از هرکس خریدار داشت - و کمتراز اومبرتو بوچونی(۸)، آینده‌گرا نبود.

با تمام تفاوت‌هایی که این دو با یکدیگر داشتند،باید پذیرفت که واکنش‌های مختلف شورانگیز ووجدآور و متأثر کننده، در هر حال دوروی یک‌سکه‌اند. در اصل، هر دو واکنش‌هایی دربرابر تأثیر ونفوذ نوسازی محسوب می‌شوند. اما واکنش ثالثی نیز وجود دارد که در ارتباط نزدیک با این دو است. مسئله‌مهم و اساسی در این نگرش سوم، بررسی «علت» وجودی جهان نو، با همین شکل فعلی آن است. هرچندکه در طی دوره پیش از جنگ جهانی اول، تأثیر آن بر پیشرفت هنر اندک بود ولی بلافاصله پس از جنگ، علت اصلی و غالب پیشرفت آن گردید. طبق این دیدگاه ثالث، نوسازی را علی‌رغم وجود ماشین‌آلات ومعماری واضح و عیان آن، اساساً نباید مقوله‌ای تکنولوژیکی دانست، بلکه مسئله‌ای اجتماعی است و مشخصه آن ایجاد نوع جدیدی از روابط اجتماعی است - روابط بین افراد و از آن مهم‌تر بین طبقات انسانی; که کاملا شبیه روابط افراد با اشیا نیستند... واکنش‌های توأمان وجد و افسردگی در همان‌محدوده معنایی خود باقی می‌مانند یعنی همان‌برداشتی که فرهنگ از آنها دارد. به عبارت دیگر آنهاجزیی از مرام و مسلک (ایدئولوژی) نوسازی، وبخشی از شکل‌های تند و متناقض واکنش بورژوایی‌در مقابل جامعه



Georges BRAQUE
Still Life: Le Jour, 1929, 113 x 144 cm

بورژوایی هستند. ولی تقابلی تمام‌عیار با آن نظم اجتماعی تحت عنوان ذهنیت طبقاتی‌شکل گرفت که بورژوازی، هم از آن می‌هراسید و هم‌بدان نیاز داشت؛ و در عین حال سعی داشتند که این‌مبارزه را از طریق مطرح ساختن آرمان‌هایی چون‌خلق متحد، نژاد یا فرهنگ که به کلی جدا از ثروت مادی(و در واقع معنوی) ماحصل شیوه تولید کاپیتالیستی بود، متوقف سازند. این طبقه، طبقه کارگر بود وبرنامه آن - یا لااقل برنامه‌ای که تحت نام آن پیش رفت- سوسیالیسم نام داشت.

از طرفی دیدیم که بسیاری از هنروزان‌خواستار بیان تجدد و نوسازی از زبان هنر بودند ولی‌در سنت‌های سوسیالیستی، نیازی روزافزون برای همراهی هنر در مبارزه طبقاتی و تغییر آن نوگرایی به چشم می‌خورد. این سنت‌ها مبتنی بر نظریه مارکس بودند که می‌گفت فیلسوفان تا پیش از این (سوسیالیسم) صرفاً در جست‌وجوی فهم جهان به طریق ذهنی بوده‌اند در حالی که باید آن را به نحوی عملی تغییر داد. بسیاری از طرفداران نظریه چپ، نقش هنر را همراهی کردن با نهضت رهایی‌بخش اجتماعی‌می‌دانستند که نیروی اصلی آن در عرصه سیاست فعالیت می‌کرد. اینها، زمینه برخوردی بود که یک قرن به طول انجامید.

این تضادو برخورد بر اثر ماهیت خاص تغییرعقیده هنر آوانگارد در سال‌های پیش از جنگ تشدیدشد. اکسپرسیونیسم و فوتوریسم، هر دو ظاهراً شکل‌هایی از برخورد و واکنش نسبت به شرایطتجددگرایی شهری هستند که بی‌شک هم جنبه‌های مثبت و هم جنبه‌های منفی دارند، ولی جهان نو و فشارهای آن را در آثار هنرمندان مختلفی چون کرشنر(۹) و بوچونی می‌توان دید. اما وضع در مورد کوبیسم فرق می‌کند. کوبیسم، به خصوص در مرحله «تحلیلی»، هنری نفوذناپذیر است. طبیعت‌بیجان وتصویر چهره‌پردازی تنها، و اصولا خصوصیات موضوعات کوبیستی، جای کمی برای نفوذ طوفان نوگرایی به خارج از استودیو می‌گذارند. این بی‌اعتنایی ظاهری به قواعد، فقط با غوطه‌ور ساختن‌همین موضوع‌ها در زیر سطوح تغییر یابنده نشان داده می‌شوند و به نظر می‌رسد که این سطوح همان اولین موضوعات مورد توجه نقاش باشند. جالب این‌است که بر اثر نوعی واژگونگی عجیب، چنین می‌نماید که پرده‌های نقاشی نو، بیش از آنچه ماشین‌ها وساختمان‌هایی که جهان نو از آنها ساخته شده،توانسته بودند ارزش‌های نو را متبلور و مجسم سازند. خیلی راحت می‌توان تصور کرد که نقاشی ، تبدیل به چیزی فی‌نفسه و دارای ذات شده بود. ولی به لحاظ اصولی چنین چیزی امکان نداشت؛ نقاشی همچنان نوعی راهنما باقی ماند. ولی اهمیت آن عمدتاً به خاطر نامفهوم بودنش برای کسانی بود که قادر به درک مقدمات نظری زبان تصویری جدید بودند.

علی‌رغم این مشکلات، کوبیسم خیلی سریع به‌عنوان پیامد هنر آوانگارد گسترش یافت. علت موفقیت‌کوبیسم، تلفیق شکل هنر با نوگرایی از طریق نوآوری‌فنی بی‌نظیرش بود. به جز این، کمتر به موضوع خاصی که هنرمند بر می‌گزید، توجه می‌کرد. برخی از امکانات بالقوه موجود در این تغییر اولویت‌های فنی‌ناشی از هماهنگی آنها با کشش و انگیزه قوی‌تری‌است که در بسیاری از رشته‌های دیگر هنر نیز دیده‌می‌شود. به نظر می‌رسد که تغییر جهت خاص این‌انگیزه جدید به دلیل اهمیت دادن به مادیت، وضوح وعدم ابهام رسانه‌ای باشد که جهان از طریق آن‌نمایانده می‌شود. این امر سبب ایجاد تغییری اساسی شد. چون وقتی که بر وسایل نمایش تأکید شود، و علی‌رغم این تأکید این ابزارها در جهان تغییریابنده،بدون تغییر باقی بمانند، هنر نیز همچنان ابتدایی وکهنه باقی می‌ماند - و به این ترتیب نمی‌تواند وظیفه نمایش و بازنمایی نو را -صرف نظر از موضوع هایی که برای تشریح و توصیف برمی‌گزیند، به درستی وشایستگی به انجام برساند. منطقاً درک چگونگی بازنمایی مقوله‌های مقدم بر

Umberto BOCCIONI;Dynamisme d'un corps humain, 1913, huile sur toile, 100 x 100 cm

● نوآوری فنی کوبیسم خیلی زود توسط هنرمندان آوانگارد پذیرفته شدند و به کار رفتند. با وجود این، مسئله معنای کوبیسم طرز تلقی و ادراک آن، همچنان موضوع مناظرات مختلف باقی ماند.

ماهیت موضوع مورد نمایش است، به این ترتیب، شیوه‌های هنری باید همگام با تغییراتی که نوسازی در کل جهان ایجاد کرده است، تغییر و تحول یابند.

نوآوری‌های فنی کوبیسم خیلی زود توسط هنرمندان آوانگارد پذیرفته شدند و به کار رفتند. باوجود این، مسئله معنای کوبیسم طرز تلقی و ادراک آن، همچنان موضوع مناظرات مختلف باقی ماند. تزیین مستقل و آزاد سطوح، نفوذ به سطح زیرین ظاهر و رسیدن به ثابت‌های واقعیت «حقیقی»، برداشت واقع‌گرایانه جدیدی از «مفهوم ذهنی»، تغییر شکل دادن واژه‌ها، هیچ یک نتوانست موضوع مورد توجه اساسی مسلکی باشد که کوربه(۱۰) پایه‌ریزی کرده بود، یعنی نوعی انگارگرایی متعالی به سبک کانت که در آن تصویر می‌توانست به چیزی دست یابد که زبان نمی‌تواند یعنی باز نمودن «شیءفی‌نفسه»(۱۱) نوعی تحمل نیچه‌ای زیبایی جدید، مخلوط کردن همه حجم‌ها و ریختن آن در قالب «حقیقت» شخص هنرمند، نوعی ارزش‌شناسی برگسونی از جریان. هر یک از این موارد ظرف پنج‌سال از زمان ظهور سبکی جدید و متمایز حدود سال ۱۹۱۰، رواج یافت.

هرچند که نمی‌توان از یک نظریه خاص به عنوان تنها نظریه تأثیرگذار نام برد ولی به نظر می‌رسد که نگرش کانوایلر(۱۲) که متأثر از کانت است، مهم‌تر از بقیه بوده است دلایل آن پیچیده‌اند و بی‌شک در ارتباط با شرایط اجتماعی گسترده‌تری هستند که طی آنها هنر آوانگارد پا به عرصه وجود نهاد، هم به عنوان مقوله‌ای تزیینی و تجملی و هم همچون شیوه‌ای تخصصی و نسبتاً مستقل. دلایل دقیق و خاص آن هرچه باشند، تأثیر آنها باعث نادیده انگاشتن دو جنبه کوبیسم شد که در واقع در ایجاد نیروی اساسی آن نقشی حیاتی داشتند: یعنی مرجعیت دائمی و همواره آن، و توجه آن به سطح مستقل تصویر. پیامد این امر پدید آمدن فاصله بین توجه به واقع‌گرایی هنر در رابطه با شکل‌های گسترده‌تر اجتماعی و واقعیت

Umberto BOCCIONI, Elasticite, 1912
huile sur toile, 100 x 100 cm

خود آن به عنوان عملی مهم و معنادار بود. این شکاف در طول زمان و طی قرن همچنان باقی ماند و باید گفت که به سبب اعمال روش‌های قدرتمندتر مسلکی و سیاسی هرگز قدمی در جهت پر کردن این خلأ برداشته نشد.

به این ترتیب، در اینجا نیز تنشی پدید آمد، تنشی بین قطب‌ها که برخی از هنرمندان تلاش کرده‌اند تا آنها را با هم آشتی دهند در حالی که هنرمندان دیگر در دوره‌های دیگر به تشدید و تبدیل آن به امکانات منحصر به فرد دو جانبه پرداخته‌اند. در یک طرف، انگیزه و کشش نسبت به هنری وجود دارد که اولین وظیفه آن، گشودن رمز و اسرار هنر نو و شاید حتی شرکت در روند تغییر آن است. در سمت دیگر، هنری قرار دارد که اصلی‌ترین واکنش آن در برابر شرایط جدید منجر به استحاله و تغییر شکل هنر شد. مشکل رابطه هنر «مستقل» با تغییر گسترده‌تر اجتماعی، یکی از عوامل سازنده هنرهای جاه‌طلبانه در دوران جدید باقی ماند. در این بخش دوم، بحث راجع به کوبیسم و شرایط تجدد را می‌توان تکرار جنبه‌های اجتماعی دانست که بین نظریه‌های «زندگی نو»، طبیعت‌گرایی و نمادگرایی وجود داشته‌اند و در فصل پیش به آنها اشاره شد و هم نوعی پیش‌بینی تضاد بین نوگرایی و واقع‌گرایی که نقشی چنین پراهمیت از آن زمان تاکنون داشته است. در این معنا، این سال‌ها، و عمدتاً سال‌های کوبیسم، نقطه عطف و حلقه رابط هنر نوسده نوزدهم با وضعیت هنر نو در سده بیستم محسوب می‌شود.

■ پاورقی‌ها:

۱- Expression
۲- modernization
۳- modernity
۴- modernism
۵- Max Weber
۶- Alexander Blok
۷- Marinetti
۸- Umberto Boccioni
۹- Kirchner
۱۰- Courbet
۱۱- ding an sich
۱۲- Kahnweiler