بسم الله الرحمن الرحيم

	اظهارنامه دانشجو	**شماره:** **تاریخ :**

اینجانب **حبیب رضایی** دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکده هنر دانشگاه شاهد، گواهی می نمایم که پایان نامه تدوین شده حاضر با عنوان **بررسی تاثیر فنون، اسلوب مواد بر بیان هنری در نقاشی های سال های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰ ایران** با راهنمایی استادان **محترم جناب آقای دکتر کاظم چلیپا و جناب آقای دکتر حبیب الله صادقی** توسط شخص اینجانب انجام و صحت و اصالت مطالب تدوین شده در آن، مورد تایید است همچنین اعلام می دارم در صورت بهره گیری از منابع مختلف شامل گزارش های تحقیقاتی، کتاب، مقالات تخصصی و غیره به منبع مورد استفاده به طور دقیق ارجاع داده شده است. به علاوه گواهی می دهم، مطالب مندرج در پایان نامه حاضر تاکنون برای دریافت هیچ نوع مدرک یا امتیازی توسط اینجانب و یا سایر افراد در هیچ کجا ارایه نشده و در تدوین متن پایان نامه حاضر، چارچوب(فرمت) مصوب تدوین گزارش های پژوهشی تحصیلات تکمیلی دانشگاه شاهد به طور کامل رعایت شده است. همچنین کلیه حقوق ناشی از گزارش پایان نامه حاضر را به دانشگاه شاهد واگذار می نمایم.

نام و نام خانوادگی دانشجو: (دست نویس)

امضای دانشجو:

تاریخ:

دانشکده هنر

پایان‌نامه

جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشتۀ نقاشی

عنوان پایان نامه

بررسی تاثیر فنون، اسلوب و مواد بر بیان هنری در نقاشی های سالهای ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰ ایران

عنوان پروژه ی عملی

بازتاب سنت در نقاشی انتزاعی

استاد راهنما

جناب آقای دکتر کاظم چلیپا

استاد مشاور

جناب آقای دکتر حبیب الله صادقی

نام دانشجو

حبیب رضایی

بهمن ماه ۱۳۹۰

دانشکده هنر دانشگاه شاهد

چکیده پایان‌نامه

این چکیده به منظور چاپ در نشریات دانشگاه تهیه شده است

عنوان پایان‌نامه: **بررسی بررسی تاثیر فنون، اسلوب و مواد بر بیان هنری در نقاشی های سالهای ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰**

استاد راهنما: **جناب آقای دکتر کاظم چلیپا**

استاد مشاور: **جناب آقای دکتر حبیب الله صادقی**

نام دانشجو: **حبیب رضایی**

شماره دانشجویی: **۸۸۷۴۹۵۵۰۰**

رشته: **نقاشی**

چکیده:

بررسی و تحلیل حضور تکنیک ها ، مواد و اسلوب ها در نقاشی ، از موضوعات مطروحه در هنر دهه های اخیر بوده است . نقاش امروزی برای بیان تازه ، در کنار راه های مختلف، به دنبال کشف مواد، تکنکیها و اسلوب هاست. این کشف های جدید ، با تاثیرگذاری بر بیان هنری ، راه های جدیدی را می پیماید.

این پایان نامه تلاش می کند تا مسیر و جریان تجربه گرایی در هنر سی سال اخیر ایران را بررسی کند. و در این راستا به دو سوال پاسخ دهد: ۱ . در نقاشی های ایرانی سال های ۵۷ تا ۹۰ از چه فنون ، اسلوب و موادی بهره گیری شده است؟ ۲. کدامیک از جریان ها یا گرایش های هنری در سی سال اخیر در ایران مبتنی بر بهره گیری خلاقانه از فنون، اسلوب ها و مواد بوده است ؟

در راستای پاسخ گویی به این دو سوال ابتدا ریشه ی نوگرایی در بهره گیری از تکنیک و مواد را در جریان های هنری در اوایل قرن بیستم بررسی کردم . (در حین همین بررسی بود که به تئوری تقلیل و ارتباط آن با آثار موندریان و سزان پی بردم که در زمانی دیگر آن را بررسی خواهم کرد.) سپس ، به بررسی چگونگی ورود این جریان های نوگرا به هنر ایران ، از اوایل دهه ۱۳۲۰ پرداختم و بخشی از جریان های هنری آن روز را بررسی کردم. در ادامه ، بررسی کوتاهی درباره ی هنر انقلاب انجام شد و به دنبال آن آثار نقاشان معاصر ایران را مورد بررسی قرار دادم . برای این بررسی از مصاحبه ، منابع مکتوب و منابع الکترونیک استفاده کرد.

واژگان کلیدی: اسلوب ، مواد ، تکنیک ، بیان

نظر استاد راهنما :

تاریخ و امضاء

چکیده / الف
فهرست مطالب / ب
پیشگفتار/ ت
مقدمه / ث
کلیات تحقیق / خ
فصل اول: نوگرایی، مبانی و ریشه ها / ۱
نوگرایی ، مبانی و ریشه ها / ۲
الگوهای جدید / ۶
از کوبیسم تا نئوپلاستیسیزم / ۹
بیان هنری / ۱۰
فصل دوم: ایران و هنر جدید / ۱۵
دانشکده ی هنرهای زیبا / ۱۶
جریان های کلی در دانشکده ی هنرهای زیبا / ۱۹
گرایش های هنری دهه ی پنجاه هجری / ۳۰
مکتب قهوه خانه / ۳۱
مکتب سقاخانه / ۳۱
فصل سوم: نقاشی معاصر ایران(۱۳۵۷-۱۳۹۰) ، روش ها و گرایشها / ۳۳
انقلاب اسلامی و تحولات فرهنگی هنری / ۳۴
گرایش ها و روش ها / ۳۷
بررسی آثار نقاشان / ۴۸
یافته ها و نتیجه گیری /۹۱
تصاویر / ۹۳
فهرست اعلام / ۱۱۲
فهرست تصاویر / ۱۱۸
فهرست منابع و مآخذ / ۱۲۱
گزارش پروژه عملی / ۱۲۳
تصاویر پروژه عملی / ۱۲۶
چکیده انگلیسی / ۱۳۹

پیشگفتار

جریان هنر مدرن در ایران راه پرفراز و نشیبی داشته است. از زمان ورود به ایران ، یکی از چالشهای اساسی این جریان هنری ، تقابل آن با سنت های جاری بوده است. این رویارویی به دو صورت خودنمایی کرد. ۱. صف آرایی نقاشی سنتی در مقابل دیدگاه های تازه . ۲. عدم درک روح و فلسفه ی هنر جدید. این دو ، همواره (تا امروز) باعث گردید که جریان های هنری مدرن ، نتواند ، با درک صحیح از روح هنر جدید ، به جریانی اصیل و پیشرو تبدیل گردد. یکی از اصلی ترین مسائلی که هنرهای جدید در اوایل قرن بیستم با آن درگیر بود ، ارتباط با مواد ومتریال ها به صورت گسترده و رهایی از متریال سنتی هنری بوده است. این ، بخشی از روح هنر جدید بود که در زمان ورود به ایران ، به آن توجه چندانی نشده است. تجربه هایی که در این میان صورت گرفت ، توسط چند نقاش خاص دنبال گشت و هیچگاه نتوانست به یک جریان پرقدرت در هنر ایران بدل گردد. این تحقیق، پیرامون این مسائل به کند و کاو می پردازد.

از مشکلات موجود در جریان این پژوهش ، محدود بودن زمان و همچنین در دسترس نبودن بسیاری از نقاشان بود که باعث گردید به سوی منابع کتابخانه ای سوق پیدا کنم. هر چند در این میان، توانستم با تعدادی از نقاشان نسل اول ، دوم و سوم گفتگو کنم و از اطلاعات ارزشمند آنها در مسیر پژوهش استفاده کنم. پس از جمع آوری اطلاعات از منابع مختلف ، فصل های سه گانه را طراحی کردم. طبیعتا در این میان ، حرف های ناگفته ، باقی مانده است که نیازمند پژوهش گسترده تری است. گفتگو با تعدادی از نقاشان ، میتوانست این پژوهش را بسیار پربارتر کند. در ابتدای این پژوهش ، از تمامی اساتید گرانقدر بخصوص ، جناب آقای دکتر کاظم چلیپا و جناب آقای دکترحبیب الله صادقی که من را در روند تحقیق ، گردآوری و نگارش یاری نمودند و همچنین جناب آقای دکتر مرتضی افشاری به خاطر راهنمایی های ارزشمندشان تشکر و قدردانی نمایم.

حبیب رضایی

مقدمه

هر اقدام هنری از تصور محیط، قابل تفکیک نیست.

هر اثر هنری ، در لحظه ی پیدایش ، تحقق خود را منوط به چیزی می داند که مخاطب ، از آن به شیدایی، یاد می کند. این مفهوم ، در واقع عامل تحقق ارتباط میان محیط و هنرمند است. بر همین اساس، بیان هنری ، تابعی از روند دگرگونی عناصر بیرونی بر اساس واکنش های درونی هنرمند، در یک ساختمان ذاتا انتزاعی(اثر) است.

از همین جاست که محیط، منشاء پیدایش اندیشه ها و بیانهای نو می شود. نظام های فلسفی و اندیشه های اجتماعی ، اقدام های هنری و واکنشهای هنرمند به این نظام ها ، هنرمند را در درون محدوده ای باز تعریف می کند. این اندیشه ، خود مبنایی می شود برای تعریف ادراکات تازه و این روند ، میتواند هر روز ادامه یابد. سرعت تحولات اندیشه های هنری و تحولات اجتماعی بایستی در درون یک رابطه ی دیالکتیک فرهنگی تعریف شود. در تاریخ هنر نمونه هایی از این دست را به دفعات شاهدیم. این رابطه ، «در زمانی» را تعریف می کند.

هنر مدرن و در اینجا نقاشی مدرن وابستگی تام و تمامی بر تجربه مواد ، کشف اسلوب های نو و روش های خاص دارد. این تجربه گرایی که خود ریشه در فلسفه ی معاصر دارد ، باعث گردید نقاشان ، به سوی تجربه مواد و به تبع آن ایجاد یا کشف اسلوب ها و تکنیک های نوین ، حرکت کنند. از این رو بخش اعظمی از آنچه نقاشی مدرن در پی بیان آن است ، وابسته به فنون ، اسلوب ها و مواد و مصالحی دارد که هنرمند نقاش ، بکار می برد. این امر ، گاهی ، تا آنجا پیش می رود که کشف مواد و اسلوب های نو، خود ، بخشی از بیان نقاشانه می گردد. حتی گاه از نزدیکی فرم و محتوا در این دوره به تئوری یکسانی فرم و محتوا بر می خوریم (که جای گفتگو دارد). از این روست که این کشف مواد و اسلوب های جدید، یکی از دغدغه های بسیار مهم هنرمند معاصر است. وقوع انقلاب اسلامی در ایران ، جریان هنر رسمی زمان پهلوی دوم را قطع و نقاشی نوگرای ایران را در معرض واقعه ای تاریخی قرار داد. بعضی به خارج کوچیدند، بعضی دیگر برای مدتی از نقاشی دست کشیدند و بعضی نیز تحت تاثیر سلیقه ی

روز یا به هر دلیل دیگری، روش کارشان را تغییر دادند. تعدادی نیز در جریان تحول شیوه و اسلوب قبلی خود، آثاری قوی و موثر آفریدند. با این حال تا چند سال بعد از انقلاب اسلامی، پیشرفت قابل ملاحظه ای در جنبش نوگرایی مشهود نبود. پس از یک دوره ی بازنگری در تجربه های گذشته و تعمق بیشتر در دستاوردهای هنر معاصر جهان، از میانه ی دهه ۱۹۸۰ م / ۱۳۶۰ ش. پویشی تازه آغاز شده است. جریان چپ سیاسی در ایران، انجمن نقاشان را تاسیس، و جدی ترین تشکیلات صنفی نقاشان را پس از انقلاب به وجود می آورد. این در حالی بود، که جریان اصلی هنری سالهای پس از انقلاب و دوران جنگ، توسط حوزه هنری و نقاشان جوان انقلابی هدایت و اجرا می شد.

در طی یک دهه ی بعد، با اعمال سیاست درهای باز در دهه ی ۷۰، رشد رسانه ها (روزنامه ها و مجلات ، رادیو، تلویزیون، اینترنت) به عنوان پیام رسان دنیای مدرن و بازسازی گالری ها در درون فضای جدید فرهنگی، نویدِ آغاز دوره ی جدیدی داده شد.

این پژوهش ، تلاش دارد ضمن بررسی مواد و فنون و اسلوب ها، و تاثیرات بیانی آنها، به نقاط آغازین و ابداعاتی که در این زمینه در ایران در محدوده ی سالهای ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰ صورت گرفته بپردازد. این پژوهش در تلاش برای پاسخ دادن به دو سوال اساسی است : الف- در نقاشی های ایرانی سال های ۵۷ تا ۹۰ از چه فنون ، اسلوب و موادی بهره گیری شده است؟ ب – کدامیک از جریان ها یا گرایش های هنری در سی سال اخیر در ایران مبتنی بر بهره گیری خلاقانه از فنون، اسلوب ها و مواد بوده است ؟

برای پاسخ دادن به این پرسشها ، بعد از بررسی نقاشان معاصر ایران ، مهمترین ایشان را به صورت انتخابی تعیین نمودم . در انتخاب ایشان ، وجود منابع برای تحقیق ، عامل مهمی بوده است.

روش انجام تحقیق و روش گردآوری اطلاعات به صورت میدانی – کتابخانه ای بوده است. در این پژوهش، جامعه آماری، کلیه آثار نقاشی معاصرِ در دسترس بوده است. تعداد نمونه، حداقل ۳۰ اثر و روش نمونه گیری ، انتخابی می باشد.

در جریان تحقیق، برخی از موارد توانستم با هنرمند مورد نظر ، گفتگو داشته باشم و در برخی موارد نیز ، به دلایلی از جمله تمایل نداشتن هنرمند برای گفتگو ، نبودن درایران و گاها ملاحظات خاص ، از منابع مکتوب استفاده کردم و نظراتشان را در پیرامون سوالات تحقیق مطرح کردم . طبیعتا سوالاتی در جریان مقدمات پژوهش طرح کردم که عموما نتوانستم از آنها در جریان تحقیق به خوبی استفاده کنم . بخشی از علت این مساله ، شاید به این برمی گردد که پاسخ هایی که این نقاشان به آن سوالها می دادند ، پاسخ هایی نبود که بتوان از درون آن به نتایج دقیقی دست یافت. لذا تصمیم گرفتم ، ناظر به این سوالها، فضا را در قالب یک گفتگو طرح ریزی کنم و سوالها را به صورتهای مختلف مطرح کنم. این ، باعث گردید ، نتیجه بهتری به دست آید.

کلیات تحقیق

تعریف مساله و بیان سوالهای اصلی تحقیق:

هنر مدرن و در اینجا نقاشی مدرن وابستگی تام و تمامی بر تجربه مواد ، اسلوب و روش دارد. این تجربه گرایی که خود ریشه در فلسفه ی معاصر دارد ، باعث گردید نقاشان ، به سوی تجربه مواد و به تبع آن ایجاد یا کشف اسلوب ها و تکنیک های نوین ، حرکت کنند.

از این رو بخش اعظمی از آنچه نقاشی مدرن در پی بیان آن است ، وابسته به فنون ، اسلوب ها و مواد و مصالحی دارد که هنرمند نقاش ، بکار می برد. این امر ، گاهی ، تا آنجا پیش می رود که کشف مواد و اسلوب های نو، خود ، بخشی از بیان نقاشانه می گردد. از این روست که این کشف مواد و اسلوب های جدید، یکی از دغدغه های بسیار مهم هنرمند معاصر و به تبع آن نقاش ایرانی معاصر است. این پژوهش ، تلاش دارد ضمن بررسی مواد و فنون و اسلوب ها، و تاثیرات بیانی آنها، به ابداعاتی که در این زمینه در ایران صورت گرفته بپردازد.

در نقاشی های ایرانی سال های ۵۷ تا ۹۰ از چه فنون ، اسلوب و موادی بهره گیری شده است؟

کدامیک از جریان ها یا گرایش های هنری در سی سال اخیر در ایران مبتنی بر بهره گیری خلاقانه از فنون، اسلوب ها و مواد بوده است. ؟

پیشینه و ضرورت انجام تحقیق:

همزمان با آغاز عصر جدید و ایجاد تحولات گسترده ، جریان نقاشی نیز به تبع این تحولات ، دستخوش تغییرات بنیادینی می گردد. تحول در اندیشه انسان (نقاش) ، تحول در روابط و ساختار اجتماعی، تحول و دگرگونی در نظام فکری فلسفی . این تغییرات عمده ، ناچارا به هنر و نقاشی نیز سرایت می کند. بخشی از این تغییرات ، در مواد ، اسلوب ها و روش های کاربست مواد در نقاشی است. تغییر در تکنیک ها و مواد ، تغییر در بیان را نیز به همراه دارد . این تغییرات باعث گردید جریان های هنری بسیاری در کمتر از یک سده ، متولد شوند. هر چند ظهور و افول این جریانات بسیار سریع و کسوف گون بوده است ، اما تاثیرات این جریان ها ،

بسیار وسیع بوده است. جریان نقاشی مدرن ، مبتنی بر تجربه ی مواد ، تکنیک و اسلوب است. از این رو بررسی مواد، تکنیک و اسلوب ها واجد اهمیت است. پیشینه ی مباحث به زمانی باز می گردد که گروهی از نویسندگان هنری، به دلیل گسترش بکارگیری از ابزارهای جدید ، مواد مختلف و تکنیک های خاص ، اقدام به نگارش هندبوک هایی کردند تا هنرمندان را در جریان آنچه رخ داده است قرار دهند. در ایران نیز برخی از این کتاب ها ترجمه شده است .

فرضیه‌ها:

۱- به نظر می رسد که نقاش معاصر ، اسلوب ها و مواد مختلف را برای ایجاد تاثیرات بیانی خاص در جهت اصالت بخشیدن به تجربه ، بکار می گیرد.

۲- به نظر می رسد در نقاشی معاصر ایران تجربه گرایی به عنوان فرآیندی تازه ، در صدد یافتن راهی تازه در جستجوی صورت و معنا به بیانی واحد می اندیشد.

هدف اصلی: مطالعه ارتباط تجربه های مختلف در مواد و تکنیک ها و اسلوب ها بر بیان

. بررسی مواد، تکنیک ها و اسلوب های هنری - مطالعه ی ارتباط میان تجربه گرایی هنری و تجربه گرایی فلسفی - بررسی وضعیت تجربه گرایی هنری در نقاشی معاصر ایران

نتایج اصلی تحقیق حاضر، چه کاربردهایی خواهد داشت؟ نتیجه ی تحقیق حاضر می تواند به صورت راهنما، در خدمت هنرمندان نقاش قرار گیرد. همچنین ، پژوهش ، میتواند به عنوان مبنایی مطالعاتی از یک گرایش فلسفی درحوزه هنر ، مورد مراجعه قرار گیرد.

ویژگی جدید بودن و نوآوری طرح چیست؟ هنر معاصر ایران به تبعیت از تجربه گرایی هنر مدرن و هنرمندان نوگرا وتجربه گرای غرب که زمانی را دست به تجربه های جدید با مواد و تکنیک ها زدند و از این رو تحقیق و جمع آوری اطلاعات در این زمینه در ایران محدود می باشد . لذا این تحقیق جدید ونو می باشد.

روش انجام تحقیق و روش گردآوری اطلاعات و ابزار آن: میدانی – کتابخانه ای

معرفی جامعه آماری، روش نمونه‌گیری و تعداد نمونه:

جامعه آماری: کلیه آثار نقاشی معاصر، که در دسترس پژوهشگر می باشند.

تعداد نمونه: حداقل ۳۰ اثر

روش نمونه گیری: انتخابی

روش تجزیه و تحلیل اطلاعات: کیفی

فصل اول: نوگرایی ، مبانی و ریشه ها

نوگرایی ، مبانی و ریشه ها

در واپسین سالهای قرن ۱۹ زمزمه های جدیدی به آرامی به گوش می رسید. برخی نقاشان، فضای جدیدی را ، مطرح می کردند. هنرمندانی چون کانستابل و دلاکروا و بعدترها در اوایل قرن ۲۰ ، هنرمندانی چون سزان وسورا .

این زمزمه های جدید، گاه به صورت بازگشت به سنتهای پیشین خود نمایی می کرد:

«راسکین و موریس ... امیدوار بودند که احیای هنر بتواند به وسیله ی بازگشت به اوضاع و احوال قرون وسطی امکان پذیر گردد. »[۱]

گروهی دیگر ، به دنبال هنر جدیدی می گشتند. این هنر جدید، مبتنی بر ادراکات جدید آنها بود. این گروه ، میخواستند از **امکانات ذاتی مصالح و مواد** بهره بگیرند. این پرچم هنر جدید با آرت نوو در دهه ۱۸۹۰ به اهتزاز درآمد.

در این میان معماری به سوی بهره گیری از امکانات نو همچون فلز و شیشه گرایش یافت و گرایشی نیز به بهره گیری از هنر شرقی شکل گرفت. نمونه ای از این استفاده را می توان در آثار معماری «ویکتور هورتا»[۲] (۱۸۶۱ – ۱۹۴۷) دید. «هورتا» با بهره گیری از هنر ژاپن ، دست به ابداعاتی زد که صرفا یک شبیه سازی نبود. تصویر ۱

اما در نقاشی این میل به تغییر به صورت حرکتهای مختلفی پدیدار شد که امروزه از آن به «هنرمدرن» تعبیر می شود.

«چه بسا برخی افراد، امپرسیونیست ها را پیشاهنگان هنر مدرن بدانند ، زیرا آنها بودند که پاره ای از قواعد نقاشی را که در آکادمیها تدریس می شد ، به چالش گرفتند. ولی نباید فراموش کنیم که اهداف امپرسیونیستها چیزی متفاوت از همان سنتهای هنرهای پیشین نبود که از زمان کشف طبیعت در رنسانس، تکامل یافته بودند. آنها نیز می خواستند طبیعت را به گونه ای که می بینیم

۱- ارنست گامبریچ، تاریخ هنر، علی رامین، چاپ دوم ، نشر نی ، تهران، ۱۳۸۰، ص ۵۲۳

۲ - victor horta.

تصویر کنند و نزاع آنها با استادان محافظه کار بیشتر بر سر راه رسیدن به هدف بود نه خود هدف. کند و کاو آنها درباره ی انعکاس رنگها و تجربه هایشان در خصوص تاثیر حرکت آزادتر قلم مو، همه در جهت به دست آوردن نسخه ی کامل تری از برداشتهای بصری بود. در واقع صرفا در امپرسیونیسم بود که تسخیر طبیعت به کمال رسید. یعنی هر چیزی که در معرض دید نقاش قرار می گرفت می توانست به نقش مایه ی یک تابلو بدل شود. در این زمان، جهان واقعی در همه ی جنبه های مختلف اش به موضوع ارزشمندی برای مطالعه ی نقاش تبدیل شد . شاید درست همین پیروزی کامل روشهای آنها بود که برخی از نقاشان را در قبول آن روشها به درنگ واداشت . گویی کوته زمانی این تصور پیدا شده بود که همه ی مسائل هنر نقاشی که هدفش تصویرسازی از برداشت بصری بود حل شده است و دیگر چیز بیشتری از دنبال کردن این هدفها حاصل نخواهد شد.» [۱]

پل سزان سرآمد نقاشان این دوره بود که نگاه روشنی از مسایل یافت. اما با این حال ، این سخن از او نقل شده است که «قصد دارد کار پوسن از طبیعت را بازنگاری کند.»[۲]

سزان یافته های نوینی را که در زمینه ی رنگ و حجم نمایی به دست آمده بود ، ارزشمند می دانست . او نیز میخواست به برداشتهای مستقیم خویش از طبیعت دل بسپارد و از شکلها و رنگهایی که می دید نقاشی کند، نه از چیزهایی که می دانست یا درباره شان به طور نظری کسب اطلاع کرده بود. ولی مسیری که هنر نقاشی در پیش گرفته بود وی را خرسند نمی کرد. امپرسیونیست ها در نقاشی از طبیعت به کمال استادی رسده بودند .

« ... از دید سزان وظیفه ی نقاش عبارت بود از نقاشی کردن از طبیعت ، استفاده از دستاورهای سرآمدان امپرسیونیست و در عین حال احیای حس نظم و ضرورت که وجه ممیز هنر پوسن بود.»[۳]

تصویر ۲

۱ - ارنست گامبریچ، ص ۵۲۴
۲ - همان، ص ۵۲۶
۳ - همان، ص ۵۲۷

این مساله، فی نفسه، مساله ی تازه ای در عالم هنر نبود. اما سورا روش دیگری را در پیش گرفت که شباهت و تفاوتی با روش سزان داشت.

«هنگامی که سزان تلاش خود را برای ایجاد تلفیقی از روشهای امپرسیونیسم با ضرورت نظم به کار می بست ، ژرژ سورا پا به میان نهاد تا با این معضل، تقریبا به عنوان یک مسئله ی ریاضی دست و پنجه نرم کند.»[1]

اما دستاورد سزان در تجزیه ی طبیعت به اشکال هندسی، اولین اقدام برای ایجاد یک تقلیل (Reduction) بود. راهی برای تقلیل طبیعت به عناصر بنیادین آن. اتفاق بسیار عظیمی در هنر در حال رخ دادن بود. این پدیده به صورت موازی در فیزیک نیز در حال پیگیری بود. تصویر ۳

شاید منظور اولیه ی او این بوده است که همیشه هنگام سامان دهی به تصویرهایش ، باید این حجمهای اصلی را مد نظر داشته باشد . اما پیکاسو و دوستانش با برداشتی کاملا نادرست از کار سزان به مسیری متفاوت قدم نهادند... تصویر ٤

«پیکاسو و براک نقاشی های کوبیستی شان را بدون نگاه به مدل می کشیدند. این نکته لازم به تاکید است ، چرا که می گویند کوبیسم از نقاشی سزان نشات گرفته و متضمن بازنمایی اشیاء از زوایای مختلف است . نقاشی های کوبیستی به راستی در مواردی نقاشی های رنگ و روغن و آبرنگ های سزان را تداعی می کنند که در آنها گویی سطوح مختلف اشیاء به وسیله ی ضرب قلم های درشت و مجاور هم نمایانده شده اند. ولی سزان میخواست نقش مایه هایش را شفاف و بی ابهام بازنمایی کند و به وجود مادی آنها و فضاهای بین آنها ، ارزش درخورشان را بدهد . او به استثنای مواردی نادر، ساعت ها نقش مایه اش را اتود می کرد تا بتواند آن را روی بومش جفت و جور کند. پیکاسو و براک برای موضوعات تابلوهایشان چنین وسواسی نداشتند. گویی آنها بیش از شور و احساس ، از روی

---

۱ - ارنست گامبریچ، ص ۵۳۱

تفنن ، سوژه هایشان را می پرداختند و توجهشان بر گویش تصویری شان متمرکز بود.»[1]

براک و پیکاسو درباره ی کوبیسم خود، بسیار گفته اند اما تنها نکته ای که با قطعیت می توان آن را پذیرفت این است که آنها میخواستند در محدوده ی سنت نقاشی کار تازه ای انجام دهند.

نکته ی بسیار مهمی که میتواند مورد تاکید قرار بگیرد این است که راهی که توسط سزان کشف شد، یعنی تقلیل پدیده های طبیعی به اشکال اولیه ی هندسی ، هر چند توسط کوبیست ها به صورت صوری دنبال شد، اما این، خود مبنای پژوهشهای ایشان قرار نگرفت. این ریداکسیون (تقلیل) بعدها توسط مندریان به بار نشست. این، در مقایسه با امپرسیونیست ها که بر اسلوب شخصی خود اصرار می ورزیدند که نقاش جز بازنمایی جهان واقعی وظیفه ی دیگری ندارد ، یک اتفاق بسیار بزرگ در عالم نقاشی بود که تا کنون بدان اشاره نشده است.

این تاکید سزان و سورا بر دستیابی به یک جامعیت تصویری از طریق فرآیندی عقلانی یا شهودی کل نگرانه، دلیل دیگری بر تلاش آنها برای ایجاد یک ریداکسیون عمیق تصویری در طبیعت بود.

این جامعیت تصویری همان تئوری تقلیل در جامعه شناسی بود که در فیزیک نیز توسط آینشتین دنبال می شد. آلبرت آینشتین ، نیمی از عمر خود را صرف این کرد که بتواند تمام فرمولها را به یک فرمول تقلیل دهد تا بتواد همه ی پدیده های عالم را با آن تحلیل کند. وقتی از همه ی پدیده ها سخن به میان می آید ، دقیقا منظور ، تمام پدیده ها در حوزه های مختلف علوم است.

آنچه پیکاسو و براک از سزان و سورا دریافته بودند ، بیشتر مبتنی بر دگرگونی فرم ها در یک اثر نقاشی بود. آنها نتوانسته بودند ریشه و مبنای سخن سزان و سورا را درک کنند. از همین رو، گرایش نقاشان کوبیستی به رفتارهای بازنمایانه هر چند کاهش یافته بود ، اما تا آخر

---

۱ - نوربرت لینتون، هنرمدرن، علی رامین ، چاپ دوم، نشر نی ، تهران، ۱۳۸۳، ص ۷۰ – ۷۱

حفظ شد. با تمام این مسائل «کوبیسم دامنه ی وسیعی از آزادی ها را عرضه داشت: آزادی ترک وظیفه ی دیرین بازنمایی کم و بیش دقیق واقعیت و آزادیِ یافتن زبان های نو یا ترکیباتی از زبان ها، برای بیان دیدگاه های نوین درباره ی جهان .» [1]

تصویر ۵

با ظهور کوبیسمِ ترکیبی در آثار براک و پیکاسو در ۱۹۱۲ ، گرایش وسیع به بهره گیری از مواد و متریال ها ی غیر مرسوم در نقاشی، وارد دوران جدیدی گردید. کلاژ[2-3] درحال شکل گیری بود.

الگوهای جدید

قرن جدید، با تحولات عمیقی همراه بود:

« تحولاتی که در این جریان به شرح آن پرداختم ، نشان دهنده ی فرآیند سازنده ی الگوهای جدیدی است که خودشناسی انسان ها و شناخت آنها از جهان را مشخص می کند. این نمونه را به طرزی آشکار ، اول بار میتوان در آثار سزان و وانگوگ و سپس در آثار موندریان و کاندینسکی دید. مشخصه ی این نگاه جدید عبارت است از تاکید بر سطح، موزون بودن، خلوص رنگ و صراحت در به کارگیری وسایل هنری. فرم ، رنگ و معنا در گزاره ای منسجم که هم عام است و هم منحصر به فرد (که به سبب تمامیت و بی واسطه بودنش ادعای اعتبار جهانی دارد) ترکیب می شوند. چیزهای معقول و نامعقول ، حسی و فکر ی – خیال و واقعیت – دیگر از یکدیگر قابل تفکیک نیست. امروز میزان گشایش های ذهنی این نقاشان را فقط از مقایسه ی آثارشان با آثار معاصران آنها می توان تشخیص داد. انسان ها همواره کوشیده اند جنبه ها و اجزای گوناگون واقعیت

---

۱ - نوربرت لینتون، ص ۷۴

۲ - کلاژ به مفهوم وسیع آن یعنی «کمپوزیسیونی برساخته از ترکیب عناصر ناهمخوان با یکدیگر و پذیرش بافت مقطع حاصل از آن.

۳ - collage.

مورد تجربه شان را در یک تصویر ذهنی منسجم، از خود و جهان بیامیزند. از تبادل و نتیجه ی این کوشش ها ، اندیشه های راهنما و اصول نظم دهنده ، آرمان ها و بلند پروازی هایی بر می آیند که مهر خود را بر هر فرهنگ و هر عصر می زنند. بدین سان ، دوران یونانی – رومی با بیداری آگاهی فردی ، شکل گرفت. عصر مسیحیت زیر سلطه ی روح فناناپذیر و حضرت عیسی مسیح در هیات انسان بود. عصر مدرن اولیه با اندیشه ی انسان خداگونه که در صدد درک قوانین طبیعی و کاربرد آنها برای فرمانروایی بر جهان بود ، تعریف شد. این الگو – با تفکیک جسم و روح ، ابژه و سوژه ، انسان و جهان – معنای مدرنیته ی اولیه ، از رنسانس تا روشنگری را تعریف می کند و در عصر مدرنیستی جای خود را به ایده ی علماً اثبات شده ی وحدت همه ی هستی می دهد. این ایده بر این مبنا که انسان و جهان منشا الهی مشترک دارند استوار نشده ، بلکه در عوض از بینش هایی درباره ی اثرات نیروهای بی نشانی که طبق قوانین طبیعی عمل می کنند برآمده است. نیروهای غیر ارگانیک، ارگانیک ، روانی و ذهنی ای که به جلوه های متفاوت یک هستی غیر قابل درک اما بخش ناپذیر تعبیر می شوند. همه ی گرایش های پیشرو عصر جدید از این بینش کل نگرانه آکنده اند. این را هم در «واقعیت وحدت مند و یگانه » که فرم و بیان خود را در نقاشی مدرن می یابد می توان دید و هم در کشفیات علمی راهگشایی که به مدد آنها آلبرت آینشتاین نگاه به جهان را و زیگموند فروید ، انسان نگری را بر پایه ای یکسره نو استوار ساختند. این کشفیات با وجود آنکه از اهمیتی دورانساز برخوردارند ، حقیقتا فقط برای معدودی از مخاطبان شناخته شده اند. »[1]

سرانجام در حوزه ی مباحث فیزیک ، پارادایم جدیدی طرح و ارائه گردید که جهان بینی حاکم را دست خوش چالشی عمیق کرد.

---

۱ – ساندرو بکولا ، هنر مدرنیسم ، مترجم : گروهی از مترجمان ، نشر فرهنگ معاصر ، ۱۳۸۷، ص ۲۰۵–۲۴۰