آنک انسان

شکل‌شناسی انسان از بیزانس تا دورهٔ معاصر

نگارنده: مرداد عباسپور
زادهٔ تهران (۱۳۵٤)
دانش‌آموختهٔ فلسفه
نویسنده و رمان‌نویس

غایت تمامی هنر چهرهٔ انسان است.
پل سزان

در اینجا قصد ندارم به تاریخ نقاشی از ابتدا تا امروز و حتی به دوره یا دوره‌های خاصی از آن بپردازم. قصد من این است که به انسان از منظری شکلشناسانانه نگاه کنم؛ به آنچه بر او گذشته است. نه در دنیای بیرون، بلکه بر روی بوم نقاشی.

عنوان مقاله، «آنک انسان»، غیر از کتاب نیچه، یادآور جملهٔ پونتیوس پیلاطس، فرمانروای شهر یهودیه است که برای تبرئهٔ خود از قتل مسیح، دستانش را می‌شوید و سرنوشت او را به مردمی می‌سپارد که برای دیدن مراسم تصلیب عیسای ناصری به جلجتا آمده‌اند. قرار بر این بود که انسان (مسیح) قربانی شود تا دیگر انسان‌ها به رستگاری برسند. این اتفاق می‌افتد؛ یعنی مسیح به صلیب کشیده می‌شود. اینجا بحث بر سر این نیست که با مرگ مسیح، آنگونه که قرار بود، دیگر انسان‌ها به رستگاری رسیدند یا نه؛ بحث این است که برای قرن‌های متمادی تاریخ هنر صحنهٔ به تصویر کشیدن مصائب مسیح می‌شود و سرنوشت دیگر انسان‌ها و رنج‌های کوچک و بزرگشان به بوتهٔ نسیان سپرده می‌شود. به عبارتی دیگر، انسان و مصائب او ـ از ابتدا تا شروع رنسانس- مورد غفلت واقع می‌شود. گویی رنجهای دیگر انسانها در مقابل مصائب مسیح آنقدر بی‌مقدار و ناچیز بوده که ارزش آن را نداشته که به تصویر کشیده شود.

آنچه مشخص است، شمایلنگاری در مسیحیت نیز مانند دیگر ادیان (یهود و اسلام) در دوره‌های مختلف با موانع و مخالفت‌هایی همراه بوده است. در قرن شش شخصی به نام پاپ گریگوری کبیر، نه به قصد هنردوستی و اشاعهٔ هنر، بلکه مشخصاً به قصد ترویج مسیحیت، زمینهٔ رواج شمایلنگاری را فراهم کرد؛ زیرا بر این باور بود که زبان تصویر برای ترویج مسیحیت، بخصوص برای افراد بیسواد، کارآمدتر است. «نقاشی برای افراد بیسواد همان اثر و فایده‌ای را دارد که نوشته برای افراد باسواد» (گامبریج، ۱٤۰۱: ۱۲۳).

کمی بعد در اوایل قرن هشتم، در بخش شرقی امپراطوری روم، لئوی سوم، امپراطوری بیزانس، به موجب حکمی شمایلنگاری را ممنوع اعلام کرد و ما در یک نسخهٔ خطی متعلق به امپراطوری روم شرقی، حدود سال ۹۰۰ م مردی را می بینیم ـ شاید یک اسقف یا خدمهٔ کلیسا ـ که در حال پاک کردن تصویر مسیح است (همان: ۱۲۹).

نکتهٔ دیگر اینکه در قرن‌های اولیه، نگارگران تحت تأثیر نقاشی یونانی بوده‌اند و ما در تصاویر به‌جامانده، مسیح را بدون ریش و با سیمایی شبیه یک جوان یونانی می‌بینیم؛ مانند تصویر معرقکاری مربوط به سال ۵۲۰ م روی دیوارهای کلیسای سنآپولیناره در شهر راونا با عنوان «معجزهٔ پنج قرص نان و دو ماهی». همینطور در تصویر «مسیح پاهای حواریون را می‌شوید» حدود سال ۱۰۰۰ م (همان: ۱۵۵).

نکتهٔ مهم‌تر اینکه در همهٔ این دوره‌ها تا عصر رنسانس، با غیاب حداکثری انسان مواجهیم. در واقع انسان در مسیح و موضوعات کتاب مقدس خلاصه می‌شود و خبری از انسان‌های معمولیِ بیرون از کتاب مقدس و بیرون از کلیسا نیست و تنها با ظهور رنسانس است که هنرمندان و نویسندگان که حالا هویت پیدا کرده و صاحب نام و امضا شده‌اند، به موضوعات غیرمذهبی

از جمله به انسان توجه می‌کنند. هر چند با نگاهی به کتب تاریخ هنر و قدم زدن در موزه‌های مهم، از جمله موزهٔ لوور، می‌توان به این نتیجه رسید که حتی بعد از رنسانس، مسیح و داستان‌های کتاب مقدس همچنان موضوع غالب آثار هنری است. در تمام این دوران، یعنی فاصلهٔ بین قرن چهاردهم تا هجدهم، بعد از داستان‌های کتاب مقدس، سهم عمده از آنِ طبقهٔ اشراف و شاهزاده‌ها و بازرگانان و خانواده‌های سرشناس بوده و بهندرت به مردم معمولی پرداخته شده است. از جمله تابلوی معروف مونالیزا (در سال ۱۵۰۳ م) که پرترهٔ همسر یک بازرگان یا بانکدار معروف بوده است. یا تابلوی «نامزدی خانوادهٔ آرنولفینی» اثر یان وان آیک[1] (در سال ۱٤۳٤ م) یا تابلوی «مریم مقدس با قدیسان و خانوادهٔ پزارو» اثر تیسین[2] (در سال ۱۵۲۰ م) و تصاویری از این دست که همگی متعلق به اشخاص یا خانواده‌های سرشناسند.

نکتهٔ مهم در هنر رنسانس و بعد از رنسانس، بازگشت دوباره به انسان است؛ انسانی که طی اینهمه سال در سایهٔ انسان (مسیح) بوده است. هنرمند عصر رنسانس برای ترمیم جراحت‌های ناشی از عصر تاریکی، به یونان و روم عصر طلایی پناه می‌برد و تلاش می‌کند شکوه پیشین را احیا کند. آثار این دوره، یعنی سالهای بین قرن چهاردهم تا هجدهم، سرشار از تندیس‌ها و نقاشی‌هایی است که درست مشابه نمونه‌های واقعی در عصر کلاسیک یونان هستند. این تفکر، یعنی انسانباوری و بازگشت دوباره به انسان، به خودی خود اتفاقی خوشایند است، اما این حضور در عین حال در بردارندهٔ نوعی غیاب نیز است. برای هنرمند رنسانس کمال و زیبایی بیشتر از بازنمایی و واقع‌نمایی اهمیت دارد. به عبارت دیگر، در این چند قرن اگرچه با انسان ـ غیر از مسیح ـ سروکار داریم، این انسان انسانی نیست که ما می‌شناسیم؛ انسانِ با گوشت و خون و پوست که رنج می‌کشد و بیمار می‌شود و می‌میرد؛ انسانی که در همسایگی ماست و هر لحظه احتمال بیمار شدن و مرگ او هست. به بیانی ساده‌تر، هنر دوران رنسانس و بعد از آن، در عین شکوه و کمال و نظم و دقت هندسی و... از انسان طبقهٔ متوسط خالی است و این شاید تنها نقطهٔ تاریک و غیرقابل دفاع این جریان یعنی رنسانس باشد. در اینجا بیش از آنکه با انسانهای معمولی سروکار داشته باشیم، با نامها سروکار داریم. گویی حیف است بوم سفید نقاشی با تصویر انسانهای معمولی آلوده شود یا هنوز زمان آن فرانرسیده است. این نگاه غالب در همهٔ مکتبها از رنسانس در قرن ١٤ تا نئوکلاسیسیسم در قرن ۱۸ وجود دارد؛ برای مثال، می‌توان به تابلوی «مدرسهٔ آتن» (در سال ۱۵۱۰ م) رافائل[3] اشاره کرد. در اینجا با تعداد زیادی از نامها روبهرو می‌شویم؛ از سقراط و افلاطون و ارسطو در مرکز تابلو گرفته تا زرتشت، پیامبر پارسی، در سمت راست و دیوژن، فیلسوف کلبیمسلک، که بی‌اعتنا به تمام چهره‌ها و به همهٔ جهان، نیمهعریان روی پله‌های مدرسه دراز کشیده است. «مدرسهٔ آتن» از این حیث احتمالاً وزن‌دارترین اثر هنری همهٔ دوران‌ها باشد. همینطور تابلوی معروف «مرگ سقراط» از ژاک لویی داوید[4] (در ۱۷۸۷ م) و تابلوی «مرگ مارا» (در ۱۷۹۳ م) از همان نقاش. اگرچه عنوانهای هر دو تابلو حکایت از مرگ دارد، خبری از درد و رنج و تاریکی در این دو تصویر نیست. در تابلوی «مرگ سقراط» همه چیز به شکلی منظم و دقیق در پرتو نوری آرام و خواستنی به تصویر کشیده شده است. علاوه بر این، شخص سقراط که نماد زشتی در تاریخ اندیشه است، به زیباترین و باشکوه‌ترین حالت و در اوج آرامش خودنمایی می‌کند و خبری از اضطراب و دلهره در چهرهٔ دوستان و شاگردانش نیست. گویی او در کلاس درس و در حال تدریس است و قرار نیست اتفاق خاصی بیفتد و کسی بمیرد. فضای زندان نیز به دور از هر گونه تاریکی و پلشتی است و آدم وسوسه می‌شود همهٔ عمر را در محیطی اینقدر روشن و پاکیزه به سر آورد. همچنین در تابلوی «مرگ مارا» شخصی به نام مارا که به لحاظ تاریخی وجههٔ خوبی هم نداشته، به واسطهٔ تعلق خاطرِ نقاش به او یا وابستگی‌اش به سبک کلاسیسیسم، به زیبایی هر چه تمام‌تر و با آرامشی مثالزدنی به تصویر کشیده شده است و زخم‌ها نیز چنانکه باید، ترحم‌انگیز و رقت‌آور نیست. چیزی که هست، در این دوران و در کنار شمار زیادی از

1 . Jan van Eyck
2 . Titian
3 . Raphael
4 . Jacques-Louis David

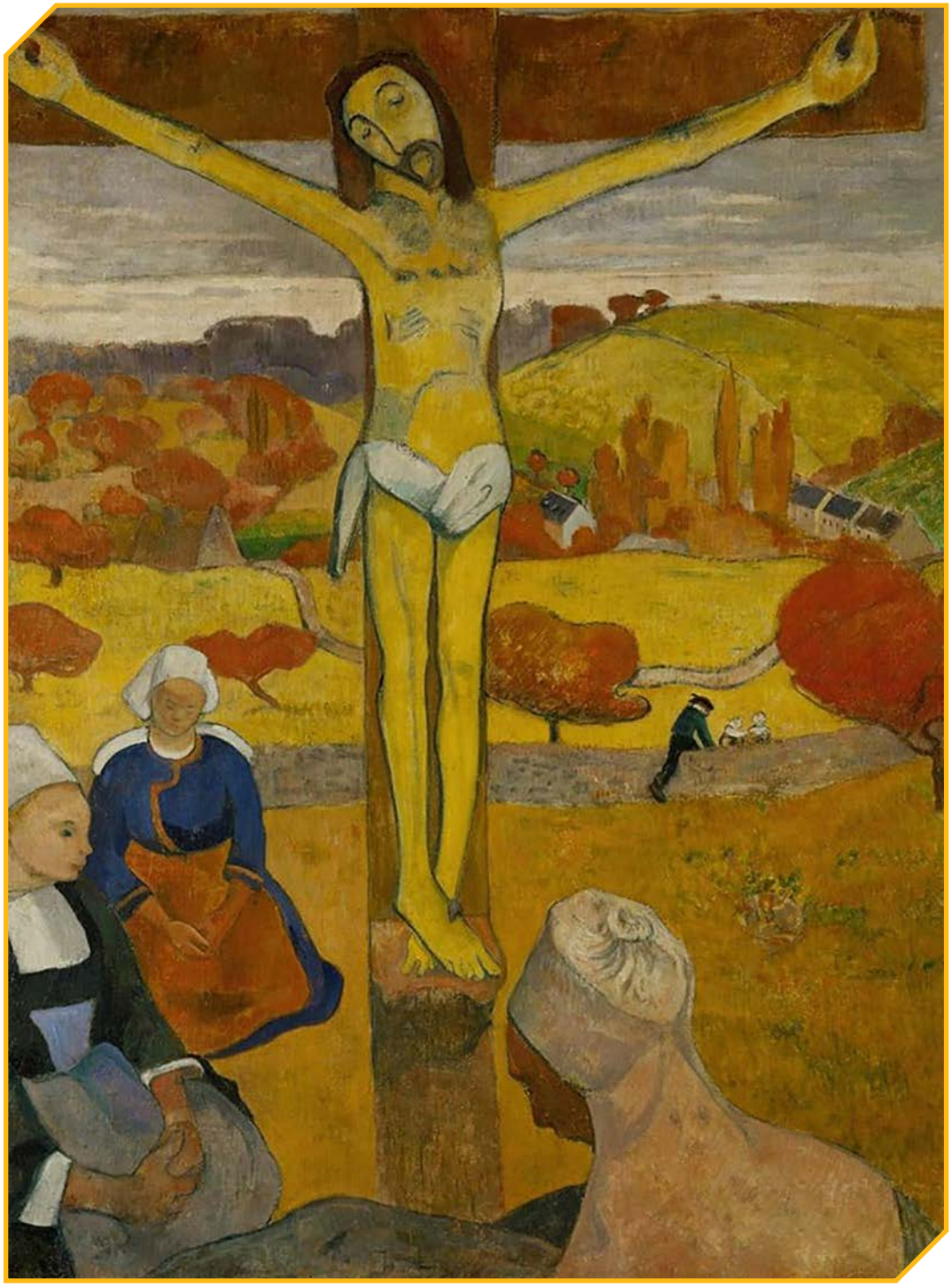
تصاویر مربوط به انسان‌های بیرون از کلیسا، بخش عمده‌ای از نقاشی‌ها همچنان، مستقیم و غیرمستقیم، به موضوعات کتاب مقدس اشاره دارد. از جمله نقاشی «مصائب مسیح در مسیر جلجتا» (در سال ۱۵۱۶ م) اثر رافائل و «بازگشت پسر نافرمان» (در سال ۱۶۶۶ م) اثر رامبرانت[1]؛ بنابراین، هنرمندان بسته به علائق شخصی یا وضع حاکم، همچنان و کمابیش درگیر موضوعات مذهبیاند. گویی دل کندن از این موضوعات برای هنرمند عصر رنسانس چندان ساده نیست و نیازمند گذر زمان است. گاه نیز پیش می‌آید که در یک تابلو و همزمان، تصاویر مذهبی و غیرمذهبی را در کنار هم می‌بینیم. از جمله تابلوی «مریم با قدیسان و خانوادهٔ پزارو» اثر تیسین که در کنار مریم و قدیسان، اعضای خانوادهٔ پزارو دیده می‌شوند. بالای همهٔ این‌ها نیز چند فرشتهٔ بالدار دیده میشوند که گویی قصد ندارند بهراحتی عرصه را خالی کنند.

در خلال این قرن‌ها، هنرمندانی هم بوده‌اند که دغدغهٔ کمتری نسبت به مضامین مذهبی داشته‌اند و بیشتر از دیگر هنرمندان به موضوعات غیردینی و حتی به انسان‌های معمولی پرداخته‌اند. از جمله پیتر بروگل[2] پدر در قرن شانزدهم میلادی با تابلوهایی مانند «منظرهٔ زمستانی از اسکیتبازها» (در سال ۱۵۶۵ م) و «شکارچیان در برف» (در سال ۱۵۶۵ م) و «عروسی روستاییان» (در سال ۱۵۶۶ م) و همچنین یان ورمیر[3] در قرن هفدهم میلادی با تابلوهایی مانند «خیابان کوچک» (در سال ۱۶۵۸ م) و «خدمتکار در حال ریختن شیر» (در سال ۱۶۶۰ م) و «دختری با گوشواره‌های مروارید» (در سال ۱۶۶۵م). این آثار و این هنرمندان شایستهٔ تحسینند؛ هم از این حیث که به زندگی مردم معمولی پرداخته‌اند و هم از این حیث که به کلیت زندگی و انسان بسنده نکرده‌اند و ریزه‌کاری‌ها و جزئیات و چیزهای بظاهر کماهمیت را با وسواس و دقتی مثال‌زدنی به تصویر کشیده‌اند. بخصوص ورمیر که در پرداختن به این نوع تصاویر سرآمد است و بیشک باید او را استاد بیچونوچرای حلقهٔ موسوم به «استادان کوچک» نامید.

به دیگر سخن، ما در مواجهه با این هنرمندان و آثار آنها با نوعی رئالیسم پیش از رئالیسم سروکار داریم. نوعی واقعگرایی پیش از آنکه زمان آن رسیده باشد؛ چراکه ما در نیمه‌های قرن نوزدهم است که با مکتبی موسوم به رئالیسم روبهرو میشویم. قرن نوزدهم یعنی افول کلاسیسیسم و ظهور مکتبهای بزرگی مانند رمانتیسیسم و رئالیسم. با رمانتیسیسم در نیمهٔ اول قرن نوزدهم، رنج و درد به انسان برمی‌گردد. به همین سبب است که این مکتب بیشتر با بیزانس احساس قرابت می‌کند تا کلاسیسیسم. آنجا، در دورهٔ بیزانس و آثار مربوط به این دوره هم، رنج موضوع محوری است. هر چند اینجا، در رمانتیسیسم با شکل تازه‌ای از رنج، غیر از آنچه مدّ نظر هنرمندان بیزانس و قرون وسطی است، سروکار داریم. اینجا رنج در ارتباط با انسان است، نه صرفاً در ارتباط با مسیح و حواریون او و به همین اندازه محسوس‌تر و زمینی‌تر است. از طرفی اینجا رنج نه برای رستگاری و ورود به ملکوت، که برای رهایی و آزادی است. انسان در غیاب آزادی رنج می‌کشد و به جستجوی شکلی از زندگیِ کمی بهتر و مطلوب‌تر در همین جهان است و قرار نیست هیچ هاله‌ای گرد سر رنجکشنده کشیده شود. برای نمونه می‌توان به تابلوی «سوم ماه می ۱۸۰۸» فرانسیس گویا[4] در ۱۸۱۴ م اشاره کرد و همینطور تابلوی «قتل عام در خیوس» اوژن دلاکروا[5] در ۱۸۲۴ م. در تابلوی «سوم ماه می ۱۸۰۸» گروهی از آدم‌ها را می‌بینیم که قرار است توسط گروه دیگری از آدم‌ها کشته شوند. یا برعکس، گروهی از آدم‌ها را می‌بینیم که قرار است گروهی دیگر را به قتل برسانند. به هر حال، آنچه قطعی است، این است که این آدم‌ها تا لحظاتی دیگر زنده نخواهند ماند و خود آدم‌های داخل تابلو به این واقعیت بیشتر از ما به عنوان بیننده و منتقد آثار هنری واقفند و از این حیث، وحشتِ آشکار در چهره‌ها کاملاً طبیعی است. غیر از چهره‌های اعدامشوندگان، سرتاسر فضا، رنگ و نورپردازی نیز در پی ایجاد رنج و وحشت و القای حس ناامیدی است. نکتهٔ دیگر اینکه اگرچه این حادثه همانطور که از عنوان اثر پیداست، مربوط به رخدادی تاریخی است، به نام اعدامشوندگان و میرندگان، بر خلاف تابلوهای «مرگ سقراط»

1 . Rembrandt
2 . Pieter Bruegel
3 . Johannes Vermeer

4 . Francisco José de Goya y Luciente
5 . Eugène Delacroix



مسیح زرد، اثر پل گوگن

و «مرگ مارا» اشاره‌ای نمی‌شود. این‌ها تعدادی آدم واقعیانـد که به دنیا آمده‌اند و پیش از آنکه تبدیل به نام‌هایی بشوند، با زندگی وداع می‌کنند. آنچه مشهود است، این است که قرار است تعدادی آدم، توسط عده‌ای از جنس خود آنها کشته شوند و این، گذشته از سوم ماه می و اسپانیا، در هر زمان و هر جای دیگری آزاردهنده و دردآور است. به قول نویسندهٔ کتاب تاریخ هنر جهان «اینها در راه آزادی جان می‌دهند، نه ملکوت آسمان و اعدامکنندگان آنها نیز نه عاملان شیطان که مجریان فرمان حکومت

استبدادیاند» (جنسن، ۱۳۹۰: ۸٤٥).
اما زمانی می‌رسد که آدم‌ها از رنج کشیدن خسته می‌شوند، چنانکه از رنج دادن. به همین نسبت هنرمند نیز از دیدن و به تصویر کشیدن این میزان از رنج و تاریکی خسته می‌شود و وسوسه می‌شود برای مدتی تنها نظاره‌گر جهان و زندگی و انسان باشد؛ بدون میل به زیباتر یا زشت‌تر نشان دادن جهان، زندگی و انسان. اینجاست که رمانتیسیسم جای خود را به رئالیسم در نیمهٔ قرن نوزدهم می‌دهد. حالا دیگر زمان آن رسیده است که تمام و کمال به «انسان» پرداخته شود؛ انسانی که ما می‌شناسیم؛ انسانِ با گوشت و پوست و خون؛ انسانی که روی زمین سکونت دارد و در همسایگی ماست؛ انسانی که به همان اندازه که رنج می‌کشد، لذت می‌برد یا می‌تواند لذت ببرد؛ یعنی صرفاً برای رنج کشیدن آفریده نشده است. اینجاست که انسان ـ مسیح و در ادامه انسان ـ طبقهٔ اشراف جای خود را ولو برای چند دهه به انسان ـ انسان طبقهٔ متوسط می‌دهد؛ چه در ادبیات و نوشته‌های نویسندگان بزرگی چون بالزاک[1]، استاندال[2]، فلوبر[3]، تورگنیف[4]، داستایوفسکی[5]، تولستوی[6] و چخوف[7] و چه در تابلوهای نقاشانی چون گوستاو کوربه[8]، فرانسوا میله[9] و انوره دومیه[10]. از بین این نقاشها کوربه سرآمد است و به قول گیوم آپولینر[11] برای نقاشان معاصر حکم پدر را دارد: «تابلوهای آخر و آبرنگ‌های سزان به کوبیسم تعلق دارند، اما کوربه پدر نقاشان جدید است» (کوپر، ۱۳۹۰: ۱۷).
کوربه مشخصاً و با آگاهی کامل و شاید تحت تأثیر اندیشه‌های شارل بودلر،[12] دوست و شاعر همعصرش، تصمیم می‌گیرد به مردم معمولی بپردازد؛ آدم‌هایی که آدمند، به جای آنکه نام باشند. این امر شاید انقلابی‌ترین و جنجالبرانگیزترین اتفاق در تاریخ هنر باشد؛ آنقدر که اعتراض همهٔ اقشار جامعه را برمی‌انگیزاند؛ از اصحاب کلیسا گرفته تا طبقهٔ اشراف و حتی خود آدم‌های معمولی که انتظار نداشته‌اند از یک اثر هنری، یک تابلو، سر برآورند؛ گویی دچار نوعی احساس گناه ناشی از اینکه جای کسان دیگری را گرفته‌اند، شده‌اند. خود کوربه هم کسی غیر از این آدم‌های معمولی نیست و نمی‌خواهد باشد. در تابلوی «روز به خیر آقای کوربه» (۱۸٥٤ م) نقاش را با لباس‌های کاملاً معمولی و غیررسمی و با کمترین غرور و تفرعن و احساس جدابودگی از دیگران می‌بینیم. بر خلاف نقاشان عصر رنسانس از لئوناردو داوینچی[13] گرفته تا میکل آنژ[14] و تیسین که زمانی امپراطور شارل پنجم را به برداشتن قلممویش از روی زمین مفتخر کرده بود. در تابلوی «سنگشکنان» (۱۸٤۹ م) دو نفر در حال سنگشکنی‌اند. آنها آدم‌های خاصی نیستند و ضرورتی ندارد چهره‌هایشان بازنمایی شود و زیبایی تابلو هم شاید در همین بی‌نامی و عدم شهرت سنگشکنان باشد. در نقاشی «تدفین در اورنان» (۱۸٤۹ م) نیز بر خلاف مثلاً «تدفین فوسیون» (قهرمان آتنی) اثر نیکولا پوسن[15] در سال ۱٦٤۸ م مشخص نمی‌شود که مراسم، مربوط به تدفین چه کسی است. شاید یکی از بستگان نقاش و در هر حال و به احتمال زیاد یکی از اهالی اورنان، روستای محل تولد کوربه. در این تابلوی بزرگ، ما با تعداد زیادی از آدم‌ها در اندازه‌های طبیعی سروکار داریم که بدون فاصله (چه عمودی و چه افقی) از هم قرار گرفته‌اند و هیچ رتبه‌بندی و تمایزی در کار نیست. نه آن‌طور که آدم‌های معمولی در مرتبه‌ای نازل‌تر یا با فاصله از اصحاب کلیسا و طبقهٔ اشراف قرار بگیرند که در آثار نقاشی دوره‌های قبل معمول بوده است. اینجا همانطور که ذکر شد، بر خلاف «مدرسهٔ آتن» رافائل، نه با نام‌ها، که با یک عده آدم سروکار داریم. تعدادی آدم از اهالی اورنان از جمله خانوادهٔ خود نقاش که برای مدتی، مثلاً یک تا دو ساعت، در مراسم خاکسپاری یک نفر از سنخ خودشان جمع شده‌اند و کمی بعد هم پراکنده می‌شوند و هر

1 . Honoré de Balzac
2 . Stendhal
3 . Gustave Flaubert
4 . Ivan Turgenev
5 . Fyodor Dostoevsky
6 . Leo Tolstoy
7 . Anton Chekhov

8 . Gustave Courbet
9 . Jean-François Millet
10 . Honoré Daumier
11 . Guillaume Apollinaire
12 . Charles Baudelaire
13 . Leonardo da Vinci
14 . Michelangelo

15 . Nicolas Poussin

کدام به سراغ مشکلات خودشان می‌روند. اینجا دیگر خبری از انسان‌های بالدار ـ فرشتگان ـ نیست که در گوشه یا بالای تابلو اظر اعمال دیگران باشند و گناهان آنها یا گناهان شخص متوفی را وزن کنند. کوربه ضرورتی نمی‌بیند یا قادر نیست چیزی را که ندیده است، نقاشی کند. «من نمی‌توانم فرشته‌ای را نقاشی کنم؛ چون هرگز فرشته‌ای ندیده‌ام» (جنسن، ۱۳۹۰: ۸۸۵) و این بهترین شکل ناتوانی است. چیزی شبیه ادعای لودویگ ویتگنشتاین در تراکتاتوس: «آنچه درباره‌اش نمی‌توان سخن گفت، می‌باید درباره‌اش خاموش ماند» (ویتگنشتاین، ۱۳۸۹: ۱۱۶).

در «الککنندگان» (۱۸۵٤ م) شاهد تصویر خواهرهای نقاش در حال الک کردن گندم یا هر چیز دیگری هستیم. چنانکه در «خوشه‌چینان» (۱۸۵۷ م) و «استراحت برداشتکنندگان» (۱۸۵۳ م) و «زن در حال پخت نان» (۱۸۵٤ م) از فرانسوا میله، آدم‌های ناشناس و بینامی که در حال کار کردنند. انگار در نظر کوربه، میله و دیگر رئالیست‌ها که فرزندان عصر خردگرایی‌اند، دیگر هیچ چیز مقدس نیست. هیچ چیز مقدس نیست مگر کار کردن. عنوان نقاشی‌ها گویای این نکتهٔ مهم است: سنگشکنان، خوشه‌چینان، الککنندگان، استراحت برداشتکنندگان و... . جز کار چیزی اهمیت ندارد و خستگی و رنج و درد نیز تنها در ارتباط با کار معنا دارد و غیر از آن، هر چه هست، رنج واقعی نیست و سایه‌ای از رنج است و ادای رنج کشیدن.

در تابلوی موسوم به «واگن درجهٔ سه» (۱۸٦۲ م) اثر دومیه نیز ما با گروهی از همین آدم‌های بینام و نشان سروکار داریم که برای لحظاتی و به ضرورت وضعیت زندگی، در یک واگن درجهٔ سه، نه درجهٔ یک و دو، جمع شده‌اند و مانند موجودات مسخشده به یکدیگر نگاه می‌کنند و کمی بعد هم، زمانی که قطار به مقصد برسد، از همدیگر جدا می‌شوند. بدون اینکه یکدیگر را شناخته باشند و قرار باشد یک بار دیگر همدیگر را ببینند. قطعاً اگر عنوان نقاشی واگن درجهٔ دو یا یک بود، شکل آدم‌ها نیز جور دیگری می‌شد. این رنج است که آدم‌ها را به این شکل درآورده است و این رنج، همه چیز است و همانطور که ذکر شد، واقعی‌ترین نوع رنج کشیدن است. آدم‌های تابلوی «واگن درجهٔ سه» بیشترین نزدیکی را به آدم‌های تابلوهای دورهٔ اول ونسان ونگوگ[1] دارند؛ مانند آدم‌های تابلوی معروف «سیبزمینیخورها» (۱۸۸۵ م). شاید یکی از آن پنج نفر «سیبزمینیخورها» همان کودکی باشد که در تابلوی «واگن درجهٔ سه» در آغوش مادر در حال شیر خوردن است.

رئالیسم می‌توانست نقطهٔ پایان این نوشته باشد و ما آدم‌ها را به همان شکل، در نقطهٔ اوج واقعنمایی رها کنیم، اما رئالیسم پایان هنر نیست و جهان تازه بعد از قرن نوزدهم و در پایان این قرن عجیب، انگار دوباره از شروع می‌شود. آدم‌های داخل تابلوهای رئالیست‌ها پس از کمتر از سه دهه جای خود را به آدم‌های دیگری می‌دهند که به خاطر رنج و مقدم بر آن، ضرورت تغییرات سبک و تکنیک‌های نقاشی و هماهنگی با عصر موسوم به عصر ماشین و تکنولوژی، در مسیر اضمحلال و فروپاشی قرار گرفتهاند و به لحاظ فرم و شکل، دیگر آدم‌های واقعی نیستند. هر چه زمان می‌گذرد و به قرن بیستم نزدیک می‌شویم و در قرن بیستم به مسیرمان ادامه می‌دهیم، آنها بیشتر تحلیل می‌روند؛ طوری که در همان نیمهٔ اول قرن بیستم و در مکتبهایی مانند کوبیسم، فوویسم، دادائیسم، سورئالیسم و... شاهد آدمهایی هستیم که در عین اینکه آدمند و چیز دیگری نیستند، به سختی می‌شود آنها را از اشیاء تشخیص داد.

جریانات هنری قرن بیستم (غیر از هایپررئالیسم در نیمهٔ دوم قرن) به نوعی همه در جهت نفی بازنمایی و واقعنماییاند و در خلال این نظریه‌ها، انسانی که در نیمهٔ قرن نوزدهم شکل واقعی خود را یافته بود، هر چه بیشتر از واقعیت خود دور می‌شود و تشخیص پرتره انسان از اشیاء و فضایی که او را احاطه کرده، دشوار و دشوارتر می‌شود.

هنر قرن بیستم در واقع هنر انسان فلاکتزده و شکستخورده و متلاشیشدهٔ بعد از دو جنگ جهانی و پس از ناامیدی از جریان خردگرایی و

1 . Vincent van Gogh

انسان‌گرایی است که از دکارت[1] و بیکن[2] شروع شده و با کانت[3] به کمال رسیده بود، اما انسان در قرن بیستم، نه انسان باشکوه کلاسیسیسم و نه انسان رنجدیدهٔ رمانتیسیسم و نه انسان واقعی رئالیسم، بلکه تکّه‌های به‌جامانده از انسان است؛ انسان شیءشده و ازریختافتاده و مفلوکی که در آثار نقاشانی چون پابلو پیکاسو[4]، ژرژ براک[5]، مارسل دوشان[6]، خوان گری[7]، آنری ماتیس[8]، ادوارد مونک[9]، فرانسیس بیکن، لوسین فروید[10] و مجسمه‌های آلبرتو جاکومتی[11] و رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های ساموئل بکت[12]، به دقیق‌ترین و واقعی‌ترین حالت ممکن به تصویر کشیده شده است.

اینجا با شکل دیگری از واقعیت و به عبارتی دیگر، با نوعی حاد از واقعیت سروکار داریم. می‌توان گفت هنر قرن بیستم به همان اندازه که واقعگریز است، واقعگراست و نمی‌خواهد و دوست ندارد در چیزی غیر از واقعیت سکنی گزیند. واقعگریز است به این معنا که میل چندانی به بازنمایی ندارد و واقعگراست از این حیث که به چیزی غیر از واقعیت نمی‌اندیشد. اینجا هنرمند شاید بیش از هر زمان دیگر، فرزند زمان خویشتن است و وضعیت اجتماعی و تاریخی و تجربهٔ دو جنگ بزرگ و بیشمار جنگ کوچک، او را مجاب می‌کند به تعاریف گذشتهٔ مفاهیمی چون واقعیت، زیبایی و هنر بسنده نکند و هم‌زمان با فعالیت هنری، به تعریف دوبارهٔ این مفاهیم بپردازد. به دیگر سخن، کار هنرمندِ (نقاشِ) قرن بیستم صرفاً نقاشی کردن نیست؛ بلکه باید هم‌زمان با نقاشی به بازتعریف هنر نیز بپردازند.

در این مقاله سعی شده است در وجهی شکلشناسانه و به دور از هر گونه رمانتیزه کردن زبان، به مقولهٔ انسان و آنچه بر انسان گذشته است، پرداخته شود. همچنین تلاش شده است وجه گزارش‌گونهٔ نوشته مقدم بر هر گونه قضاوت و تحلیل و تفسیر باشد و اگر ندرتاً قرار بر تحلیل و تفسیر و حتی داوری کردن است، بهتر است بیارتباط با مقدمات شکل‌گیری اثر نباشد. نویسنده از این حیث معتقد است «مریم گردندراز» پارمیجانیو[13] به همان زیبایی «بانوی صخره‌ها»ی لئوناردو داوینچی است و «مادر» خوان گری، چیزی از «مادر» جیمز ویسلر[14] کم ندارد؛ چنانکه تندیس «پیغمبر کلّه‌کدوی» دوناتللو[15] و تابلوی «پیامبر» امیل نولده[16] نه تنها از تندیس‌ها و تابلوهای همعصران خود چیزی کم ندارند، بلکه بیشتر هم دارند و به احتمال زیاد برای همیشه در تاریخ هنر خواهند ماند؛ چراکه به گمان نویسنده در بررسی آثار هنری دو ویژگی اهمیت بیشتری دارد: نو بودن و غیر بودن (متفاوت بودن). با کمی تأمل درمی‌یابیم این‌ها، نه دو ویژگی که یک ویژگیاند؛ چیزی که قرن بیستم را با همهٔ بی‌حرمتی‌هایی که دیده است و هتاکی‌هایی که شنیده است، از همهٔ اعصار پیش از خود متمایز می‌کند و نیازمند آن است که در نوشته‌ای جداگانه و مفصل به آن پرداخته شود.

1 . Rene Descartes
2 . Francis Bacon
3 . Immanuel Kant
4 . Pablo Picasso
5 . Georges Braque
6 . Marcel Duchamp
7 . Juan Gris
8 . Henri Matisse
9 . Edvard Munch
10 . Lucian Freud
11 . Alberto Giacometti
12 . Samuel Beckett
13 . Parmigianino
14 . James Abbott McNeill Whistler
15 . Donatello
16 . Emil Nolde

منابع:

ـ جنسن، هورست وولدمار و آنتونی ف. جنسن (۱۳۹۰ ش). تاریخ هنر جهان، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: مازیار

ـ کوپر، دوگلاس (۱۳۹۰ ش). تاریخ کوبیسم، ترجمهٔ محسن کرامتی، تهران: نگاه

ـ گامبریج، ارنست (۱۴۰۱ ش). تاریخ هنر، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی

ـ لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰ ش). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم، ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر

ـ لینتن، نوربرت (۱۳۸۲ ش). هنر مدرن، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی

ـ ویتگنشتاین، لودویگ (۱۳۸۹ ش). تراکتاتوس، ترجمهٔ میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، تهران: امیرکبیر