تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱۰/۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۸۸/۱۱/۷

جلال‌الدین سلطان کاشفی [۱]

بررسی عناصر چندوجهی در سبک کوبیسم و ارتباط آن با چندصدایی در موسیقی

چکیده

هنرمندان اروپایی، در اوایل سدهٔ بیستم میلادی (۱۹۰۷) رویکردی متفاوت با سبک‌های قدیمی در پیش گرفتند و توجه‌شان به دیدگاه‌ها و نگرش‌هایی معطوف شد که هنر نقاشی معاصر را از گذشتهٔ آن جدا می‌ساخت و سبب شکل‌گیری هنری چندوجهی [۱] با به‌کارگیری زاویهٔ دید جابه‌جاشونده، به جای گزینش زاویهٔ دید واحد و ثابت در یک نظام شکلی دوبعدی می‌شد. این خود در عین حال می‌توانست به تعدد و تکثر دید به صورت همزمان[۲] ، و از این رهگذر به تعدد و تکثر معانی[۳] ـ از طریق آمیزش[٤] فرم‌ها با یکدیگر ـ نیز بینجامد. دیگر اینکه نقاشان با کم‌اهمیت ساختن جایگاه رنگ، و گذار از چندرنگی[٥] به تک‌رنگی[٦]، بهای بیشتری به نقش فرم‌ها دادند؛ لیکن در پایان راه خود با نگاهی معکوس توجه‌شان مشخصاً از تک‌رنگی به چندرنگی معطوف گشت. آنان با استفاده از بازی شیرین کلمات، حروف، علامت‌ها و نشانه‌ها، در فضایی که به نقش چسباندنی (کلاژ)[۷] مشهور گردید، و با بهره‌گیری نقش اصلی و طبیعی اشیا، به کوبیسم تحلیلی و ترکیبی راه گشودند و سبب نوعی تعامل یا گفت‌وگومندی بین عناصر ارائه‌شده و روابط بین فرم‌ها و رنگ‌ها گردیدند. در این نوشتار، کوشش بر آن است با توجه به منطق گفت‌وگومندی و چندصدایی باختین و روابط بینامتنی و درون‌متنی جولیا کریستوا[۸]، به بررسی فضای کوبیسم، نظام چندوجهی آن، و آمیزش ابعاد و عناصر این فضا با یکدیگر و سرانجام به هم‌آوایی[۹] «هماهنگی[۱۰] و یکپارچگی[۱۱]» آن در فضای نقاشی پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: هنر، چندوجهی و تک‌وجهی، چندرنگی و تک‌رنگی، تحلیلی و ترکیبی، بینامتنی و درون‌متنی، همزمانی و گفت‌وگومندی.

۱. دانشیار گروه آموزشی نقاشی دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: j_Soltankashefi@yahoo.com

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

میخائیل باختین با توجه به مفاهیم و ارزش‌های چندصدایی در موسیقی، که پیشینهٔ آن به قرن نهم میلادی برمی‌گردد، نظریه‌ای را مطرح کرد که گویای روابط پنهان اثر، به‌ویژه برخاسته از نگاه مخاطب است. این نگرش را ابتدا باختین در ادبیات به کار برد و سپس اندیشمندانی چون جولیا کریستوا و برخی دیگر نیز آن را در دیگر عرصه‌های علمی و هنری دنبال کردند.

همزمانی و همانندی‌های بسیار در تحولات نظری و ادبی از یک‌سو، و تحولات هنری- به ویژه در نقاشی- از سوی دیگر، این باور را بارور می‌کند که روحی واحد و پارادایمی یگانه در شکل‌گیری چندصدایی و گفت‌وگومندی تأثیرگذار است. نوع نگرش به هستی و به‌ویژه اثر هنری دستخوش دگرگونی‌های ژرفی گردید، چرا که این نگرش با اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی و حتی سیاسی نیمهٔ نخست قرن بیستم ارتباط می‌یافت. نارضایتی از اوضاع نابسامان انسانی و نیاز به دگرگونی و در عین حال جست‌وجوی روش‌ها و شیوه‌های نو -برای خروج از این بن‌بست- اندیشمندان و هنرمندان را به واکنش‌های گوناگونی واداشت. در واقع، انتقاد از وضعیت موجود و جست‌وجوی راه‌های برون‌رفت از بن‌بست، موجب ظهور اندیشه‌های نو و سبک‌های تازه گردید. انسان قرن بیستم با مشاهدهٔ دو جنگ بزرگ جهانی و انقلاب‌های سیاسی و اجتماعی، کوشید تا با نگاهی انتقادی به گذشتهٔ خود، نحوهٔ نگرش و اندیشیدن به مقولهٔ هنر را بازنگری و بازسازی کند. بر همین اساس، مجموعه‌ای از اتفاقات در عرصهٔ هنر رخ داد که با موضوع چندصدایی و گفت‌وگومندی باختین و تنی چند از متفکران و منتقدان، بی‌ارتباط نبود - تازه اگر تأثیر مستقیم نپذیرفته باشد. جالب اینکه دههٔ نخست و دههٔ دوم قرن بیستم هر دو با شکوفایی اندیشه‌های نظری و تجربیات هنری بدیعی در روسیه همراه بوده‌اند. به هر روی، بخش گسترده‌ای از این دگرگونی‌ها در عرصهٔ چندصدایی، چندرسانه‌ای، چندوجهی و چندهای دیگر روی داد.

در اینجا کوشش می‌شود به بررسی مقایسه‌ای چندصدایی باختینی و چندوجهی پیکاسویی- و در معنای گسترده‌تر، به ارزش‌های نهفته در سبک کوبیسم- بسنده گردد. در این نوشتار بیشتر بر موضوع چندوجهی تأکید شده است، زیرا چندصدایی در دیگر مقالات به طور مفصل مورد بررسی قرار گرفته است. موضوع مطالعهٔ چندوجهی از آن‌رو ضروری است که کمتر توجهی جدی بدان شده است. پرسش اصلی این است که چرا و چگونه نقاشی، که در سنت خود دارای دو بعد است، می‌تواند محملی برای چندوجهی بودن باشد.

در هنر نقاشی، باور بر این است که نگرش مذکور در چارچوب فضای تصویری مورد توجه بوده و از گذشته‌های دور حضوری فعال داشته است؛ لیکن از آن‌رو که تحقیقی جامع در این خصوص انجام نشده، این مقوله ظاهراً در هاله‌ای از ابهام نهفته است. حال با تأمل و تعمق در آن، می‌توان به روابط میان و درون‌تصویری، یا به عبارتی به ساختار بینامتنی و درون‌متنی آن- در شکل هماهنگ خطوط و سطوح که در نظام تصویری «دوبعدی» با توجه به ابعاد و عناصر چندسطحی[۱۲] به وجود آمده است- پی‌برد. این روابط، همزمان به تعدد و تکثر دید، و سرانجام به تعدد و تکثر معانی دامن می‌زنند و معمولاً با چرخش و گردش چشم به دور اشیای مادی به دست می‌آیند و در هنر نقاشی، القای این نگرش ـ آن هم به روی سطح «دوبعدی» ـ ناممکن به نظر می‌رسد.

لازم به یادآوری است که در شکل‌گیری سبک کوبیسم، پابلو پیکاسو[۱۳]، ژرژ براک[۱٤]، و خوان گریس[۱۵]، با در هم آمیختن فرم‌ها، به فضایی چندشکلی[۱٦] - با سود جستن از ابعاد و عناصر چندضلعی[۱۷] - دست یافتند که پیش از شکل‌گیری کوبیسم، نمود و ظهوری در هنر نقاشی نداشته

ART University Journal
www.art.ac.ir

است؛ هرچند که پل سزان[۱۸] را آغازگر و پیشتاز این نوع نگرش می‌دانند. بدین‌منظور، همان‌گونه که پیش‌تر هم اشاره شد، در این تحقیق هدف آن است که رد پای تاریخی این رویکرد در آثار گذشتهٔ شرق و غرب شناسایی شود، و تحولات آن نیز در سبک کوبیسم، با توجه به ارزش‌های چندصدایی در موسیقی و نظریات باختین، دنبال گردد.

نظری به تاریخ

پیشنیهٔ چندصدایی در موسیقی به قرن نهم میلادی برمی‌گردد. لیکن پیشینهٔ هنر نقاشی چندسونگر به زمانی ارجاع داده می‌شود که «روایت‌نگاری» در آن اصلی عمده و اساسی تلقی می‌گشت. از جمله، شکل‌گیری نقاشی‌های دیواری مصر باستان ریشه در ۳۵۰۰ ق.م. دارد؛ خاستگاه پومپئی و هرکولانئوم حدود ۲۰ ق.م. است؛ و هنر گوتیک به حدود قرن ۱۲ میلادی یا همان قرنی تعلق دارد که هنر مسیحی و حکایت‌پردازی دینی در آن گسترش یافت.

در واقع، با آنکه هنرمندان مسیحی در ابتدا صحنه‌های حکایت‌گونه را بر درهای کلیساها به صورت مجزا از هم به وجود می‌آوردند، لیکن آنها را در امتداد یکدیگر و به نوعی مرتبط با هم می‌کشیدند، به طریقی که مخاطب می‌توانست خط داستانی را دنبال کند- مانند حکایت تولد، زندگی و عروج حضرت مسیح (ع) (شکل ۱). اما پس از چندی این صحنه‌های گوناگون که بعدها به نقاشی‌های چندلته‌ای و به هم پیوسته بدل شدند، در فضای شکلی واحدی به وجود می‌آمدند و فقط از طریق خطوط مرزی (همچون دیواره‌های نازک) از هم جدا می‌شدند (شکل ۲). هنرمندان در ادامهٔ این مسیر و ترسیم حکایت‌ها، خطوط مرزبندی‌شده را حذف می‌کردند و چندصحنه بودن آن روایت‌ها را از

شکل ۱. حکایت‌پردازی دینی، متعلق به دورهٔ رنسانس آغازین.

شکل ۲. حکایت‌پردازی دینی، متعلق به دورهٔ رنسانس آغازین.

ART University Journal www.art.ac.ir

شکل ۳. طبیعت بی‌جان، متعلق به حدود ۶۰ م.، پومپئی

طریق القای فضاهای گوناگون در فضایی کلی، لیکن به هم پیچیده، با درک و نگاه مخاطب به دست می‌آوردند و بدین‌ترتیب، چندپارگی صحنه‌ها را در یک قاب تابلو یا کادر، خلاصه و ارائه می‌کردند. چنین حرکتی نه تنها در آثار مصر باستان یا پومپئی و هرکولانئوم و هنر گوتیک، بلکه در طومارهای چینی و ژاپنی در شرق دور نیز مصداق‌هایی داشتند.

در اینجا ضروری است به این نکته نیز اشاره شود که در پومپئی و هرکولانئوم، آثاری که از حدود ۲۰ ق.م. تا سال ۶۰ میلادی به وجود آمدند و به سبک آراسته مشهور شدند، نموداری از چند منظره یا چند صحنه از طبیعت بی‌جان‌اند که هر کدام با کادر خاص خود و مجموعاً در یک کادر یا فضایی بزرگ‌تر قرار گرفتند و ضمن در هم‌آمیختگی صحنه‌های به ظاهر گوناگون، هماهنگی آنها را با هم نشان می‌دادند (شکل ۳) (ر.ک: پاکباز، ۱۳۷۸، ۸۲۹).

در قرن ۱۷ م. (عصر باروک)، که هنرمندان غربی به موسیقی و ارزش‌های آن بیش از گذشته توجه می‌کردند، نه تنها بر توانایی‌های آنان در ساخت ابزار موسیقایی افزوده می‌شد، بلکه زمینهٔ گسترده‌تری نیز در شکل‌گیری الحان مرکب[۱۹] (آهنگی که از ترکیب چند موج صوتی ساخته می‌شود) فراهم می‌آمد و سرانجام اپرا[۲۰] با توجه به تغییراتی که در سازه‌های ارکستر شکل گرفت، ساخته و پرداخته شد. چنین حرکتی بی‌تردید از نگاه باختین به موسیقی دور نماند و می‌توانست نقش سازنده‌ای در نظریه‌پردازی‌های وی در باب چندصدایی و منطق گفت‌وگومندی، به ویژه در ادبیات آن روزگار داشته باشد.

هلن گاردنر[۲۱] ضمن اشاره به خاستگاه‌های عصر باروک، در این باره می‌نویسد:

عصر باروک، همچون هنری که از دل آن پدید آمد، عصری پردامنه و پویا، درخشان و رنگارنگ، نمایشی و پرشور، احساسی و خلسه‌آور، پرشکوه و مسرف، نوجو و هنردوست بود. در عصر باروک ... بر دامنهٔ منابع و توانایی‌های موسیقی افزوده شد و به پیدایش اپرا و پالایش سازه‌های ارکستر امروزی دامن زد و یاری رساند. تمام هنرها بر یافته‌های حواس و لذت‌های ناشی از تجربهٔ حسی مهر تأیید می‌زنند (گاردنر، ۱۳۶۵، ۵۰۰).

شکل ۴. طبیعت بی‌جان، اثر پل سزان

بدین ترتیب، رویکردی که هنرمندان غربی به ارزش‌های چندآوایی در موسیقی داشتند، به نوعی دیگر در هنر نقاشی مصداق پیدا کرد و زمانی که «حکایت‌پردازی» از هنر نقاشی رخت بربست و به هنرهای نمایشی (تئاتر و سینما) وانهاده شد، بهره‌وری از مفاهیمی که از طریق روابط میان‌شکلی و درون‌شکلی تکوین گردید، همچنان

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۵. طبیعت بی‌جان اثر پیکاسو

شکل ۶. کلاژ، بطری با مارک قدیمی، اثر پیکاسو، ۱۹۱۲ م.

در بستر هنر نقاشی پی گرفته شد. بدین‌منظور، به جای پلان‌های روایت‌گر، تجسم نقاشی از زوایای گوناگون صورت گرفت و پیکره‌ای منسجم ایجاد شد که بعد چهارم را تداعی می‌کرد و این پیکره به منطق گفت‌وگومندی از طریق روابط بینامتنی تبدیل شد. در این مورد بی‌تردید پل سزان که در آثارش توجهی خاص به زاویهٔ دید از روبه‌رو و همزمان از بالا، در فضای شکلی واحد داشته، بیش از دیگران در خور ستایش و تقدیر است (شکل ٤).

پس از پل سزان، پیکاسو، براک و همچنین خوان گریس با استفاده از «زاویهٔ دید جابه‌جاشونده» به هنری «چندوجهی» راه یافتند که در آثار سزان تا بدین حد گسترش نیافته بود (شکل‌های ٥ تا ٨).

ویژگی‌های چندوجهی در سبک کوبیسم

هنرمندان در این سبک آثاری را به نمایش می‌گذارند که نه تنها در فضای تصویری، آنها به موضوعات و مضمون‌های تاریخی و اسطوره‌ای یا احساسی و عاطفی نمی‌پردازند، بلکه با حذف جزئیات توصیفی، به ترسیم چشم، بینی، موی سر، لب، دستان و انگشتان پرسوناژ بها می‌دهند و گاه در ترسیم این‌گونه عناصر به اندک اشاره‌ای بسنده می‌کنند. گاه نیز با خرد کردن انگشتان دست و تکه‌تکه کردن چهره‌ها که از زوایای گوناگون انتخاب شده و در کنار هم شکل گرفته‌اند، سطوحی را به وجود می‌آورند و در زیر تراشبندیهای خود ـ به مثابهٔ اشیا- به کار می‌گیرند که بیان‌کنندهٔ فضایی غیراحساسی و غیرعاطفی است. همچنین با تجزیهٔ صور اشیا به سطوح هندسی، یا به بیان دیگر به فرم‌های غیرشبیه‌سازی شده و ترکیب مجدد این سطوح در مجموعه‌ای منسجم و در هم بافته، یا با جابه‌جایی اشکال و شکستن تناسب‌ها – با توجه به ترسیم نیم‌رخ و تمام‌رخ انسان‌ها در کنار هم که احتمال می‌رود از مصر باستان به عاریت گرفته شده باشند، مانند ترسیم دو نیم‌رخ منطبق بر هم ـ به فضای چندوجهی راه می‌گشایند (شکل ۹) و با ایجاد روابط بین اشکال به هم پیوسته و گفتمان بین آنها توجه مخاطب را به کثرت معانی آن جلب می‌کنند. آنان ضمن انسان‌زدایی در هنر، که با تأکید بر

ART University Journal www.art.ac.ir

شکل ۷. آکاردئون‌نواز، اثر ژرژ براک، ۱۹۱۱ م.

شکل ۸ چهرهٔ پیکاسو، اثر خوان گریس، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۱۲ م.

ناب‌گرایی تحقق می‌یابد، به تجربه‌های جدید بیان و ساختمان می‌پردازند و گویی همان تجربه‌ای را دنبال می‌کنند که آرتور رمبو[۲۲] (۱۸۹۱ -۱۸۵٤م.) در نیمهٔ قرن نوزدهم، در شعر به کار گرفته بود

زنده‌یاد رضا سیدحسینی دربارهٔ دیدگاه‌های رمبوین می‌نویسد:

رمبو ... معتقد است که شاعر به جای اینکه بگوید «من می‌اندیشم»، باید بگوید که «مرا می‌اندیشند» یعنی اینکه شاعر نه سازندهٔ اثر خویش، بلکه محصول آن است ... به بیانی منجسم‌تر نامهٔ ۱۵ ماه مه او گویای زیبایی‌شناسی در هم ریختن حواس (یا معانی) است. حواس مختلف را بر ضد یک حس، یا معانی متعدد را بر ضد یک معنی انتخاب می‌کند. دو سال بعد از نگارش این نامه، رمبو در شعر «کیمیای سخن»[۲۳] از سخن شاعرانه‌ای حرف می‌زند که دیر یا زود قابل پذیرش برای حواس و ادراک‌های مختلف باشد. به گفتهٔ اتیامبل[۲٤] آن زبانی را که همهٔ حواس بپذیرند، رمبو در «تذهیب‌ها» به کار برده است. حواس سامعه، باصره، شامه، ذائقه و لامسه با هم درمی‌آمیزند، با هم جا عوض می‌کنند و بر هم سوار می‌شوند. گل‌ها خواب می‌بینند، طنین می‌افکنند و جواهرات حرف می‌زنند، صداها خط می‌کشند، رنگ‌ها می‌رقصند (سیدحسینی، ۱۳۸۱، ۵۱۸).

بدین‌ترتیب، می‌توان دریافت که آرتور رمبو نیز توجهی خاص به روابط بینامتنی و تکثر معانی و چه بسا گفت‌وگومندی در ادبیات و هنر داشته، اگر چه در این باب همچون میخائیل باختین به وضوح سخن نگفته است. در سبک کوبیسم، به رغم این نوع رویکرد، هنرمندان به ویژه در کوبیسم تحلیلی[۲۵] می‌کوشند تا با کم‌اهمیت جلوه دادن نقش رنگ ـ از چندرنگی که نشانه‌های نمادگرایانه‌ای را در خود دارد و می‌تواند همچون هنری چندسونگر، یا به عبارتی چندآوایی، در بستر فام‌های گوناگون تلقی گردد ـ به فضایی تک‌رنگ، و در برخی از آثارشان حتی به فضایی بی‌فام[۲٦]، با سود جستن از سیاه و سفید و درجات گوناگون خاکستری‌ها، نظر کنند. با این وصف، آنان در پایان راه‌شان و کنکاش بیشتر در زمینهٔ فام‌ها، با نگاهی معکوس به پدیدهٔ رنگ در فضای نقاشی‌های خود، از تک‌رنگ بودن اثر دوری می‌جویند و به فضایی کاملاً «رنگین» بازمی‌گردند. آنان با استفاده از اشکال و

ART University Journal www.art.ac.ir

معانی کلمات، حروف، علامت‌ها و نشانه‌ها که از یک‌سو بار مفهومی[۲۷] دارد و از دیگر سو بار شکلی[۲۸]، و همچنین با بهره‌گیری از تلفیق کلمات و حروف، و نقش‌مایه‌های چسباندنی، به کوبیسم تحلیلی و متعاقباً با به کارگیری نقوش اصلی و طبیعی اشیا و آمیختگی آنها به اجزای پیکرهٔ انسانی و عناصر دیگر ـ که به سرحد انتزاع[۲۹] نزدیک می‌گردد ـ به کوبیسم ترکیبی[۳۰] دست پیدا می‌کنند و سبب می‌گردند تا روابط بیناشکلی و درون‌شکلی به‌ویژه در فضای رنگین آثارشان، بروز و ظهور یابد. چنین روابطی به گسترش چندصدایی، یا به عبارتی گفت‌وگومندی بین عناصر ارائه‌شده (بین فرم‌ها و رنگ‌ها)، توأمان دامن می‌زند. در واقع، اگر عناصر فرمیک و عناصر رنگین هر یک به تنهایی این روابط را در خود داشته باشند، با ادغام آنها با هم این گفت‌وگومندی دوچندان می‌گردد.

در اینجا ضروری است یادآوری شود که افلاطون فیلسوف یونانی، در باب ماهیت هنر (هنری که به مانند موسیقی راه به انتزاع می‌گشاید)، اعتقاد داشت که وجود این هنر و محسوس بودن آن به چیز دیگری بستگی ندارد بلکه قائم به ذات و بر ماهیت خود استوار است و لذاتی خاص خود ایجاد می‌کند. چنین نگاهی بعدها در کوبیسم نیز اهمیت یافت و دنبال شد؛ و چه بسا از همین نگاه بوده که خوان گریس هنرمند اسپانیایی، دربارهٔ نقاشی خود گفته است: «هدفم آفریدن اشیای تازه‌ای است که با هیچ شیء دیگری در عالم واقعیت قابل قیاس نباشد» (گاردنر، ۱۳۶۵، ۶۱۵). وی در جایی دیگر اظهار کرده است که: «سزان بطری را به صورت استوانه درمی‌آورد، ولی من کار را از استوانه آغاز می‌کنم و شیء تازه‌ای از نوعی خاص می‌آفرینم؛ یعنی از استوانه بطری می‌سازم ـ آن هم بطری خاص. سزان به معماری گرایش دارد، ولی من از معماری می‌گریزم. به همین علت است که من با انتزاع‌ها (رنگ‌ها) نقاشی می‌کنم و زمانی به انطباق می‌پردازم که این رنگ‌ها شکل اشیا را به خود گرفته باشند (گاردنر، ۱۳۶۵، ۶۲۵).

شکل ۹. تشییع جنازهٔ پیشوای مذهبی، متعلق به مقبرهٔ اوزرات در تبس، دو نیم‌رخ منطبق بر هم، مصر باستان

بدین‌ترتیب می‌بینیم که هنرمندانی چون پیکاسو یا براک و گریس زیبایی فرم‌ها و توانایی رنگ‌ها را رها نمی‌کنند، بلکه با به‌کارگیری خامه‌های رنگین روی اشکال چندوجهی خود، به روابط آنها که معانی درون شکل را به وجود می‌آورند، مشخصاً توجه می‌کنند. چه بسا به همین دلایل باشد که برخی از منتقدان هنری که آثار پیکاسو را مورد نقد و بررسی قرار می‌دادند، دربارهٔ رویکرد وی به نقاشی کوبیستی چنین اظهار می‌کنند: «پیکاسو می‌کوشد هنر نقاشی را از نو کشف کند». یا می‌گفتند: «پیکاسو اصرار دارد که هنر از این لحاظ باید خرابکار و اساساً انقلابی باشد. هنرمند نو، از این دیدگاه باید در خط مقدم جامعه زندگی کند و زندگی‌اش الگوی آزادگی و مبرا از سنت‌های روح‌شکن باشد» (گاردنر، ۱۳۶۵، ۶۱۶).

بدین‌ترتیب، می‌توان زیبایی‌شناسی کوبیسم را چنین تعریف کرد که هنرمندان مذکور با برهم نهادن یا روی هم قرار دادن خطوط و سطوح ایجاد پلان‌های پشت‌نما و در عین حال کناره‌نما، یاانتخاب دید از بالا ـ و همزمان پایین ـ و سرانجام با القای دیدی مدور، فضای شکلی تازه‌ای را ارائه می‌کنند که در گذشته بدین‌سان که در کوبیسم دیده می‌شود، مطرح نبوده است.

ART University Journal www.art.ac.ir

آنان بدین‌منظور، ساختار فضای شکلی تک‌وجهی را که بی‌تردید با تک‌آوایی مترادف است ـ و غالباً معنایی واحد را ارائه می‌کند، یعنی فضایی که به‌ویژه در اوج رنسانس و حتی قرن‌ها پس از آن نیز ستوده می‌شد ـ کنار می‌گذارند و پیوند ژرفی میان پرسپکتیو چندجانبه ـ با توجه به زاویهٔ دید چندگانه ـ برقرار می‌کنند که سرانجام به پرسپکتیو مرکب کوبیستی، که با آن مفهوم فضا و زمان دگرگون می‌گردد، می‌انجامد. در واقع، هنرمند در این وادی به اشیا آن‌طور نمی‌نگرد که در هر لحظه دیده می‌شوند، بلکه آنها را در توالی مکانی‌شان می‌بیند و این فضای نو را ترسیم می‌کند. بنابراین، برای درک و دریافت صحنه‌های به هم پیوسته و در هم آمیختهٔ بی‌شمار از یک شیء، صحنه‌هایی که در پی هم می‌آیند، به جابه‌جایی بیننده یا حرکت چشمان او در مواضع متوالی مکانی نیاز خواهد بود. علت این است که هدف این زبان جدید نمایاندن خود شیء، آن هم از روبه‌رو یا زاویهٔ دید واحد نیست بلکه آشکار ساختن روابطی است که معنایی ژرف‌تر را در خود دارند. در این مفهوم ژرف‌تر، شکل نیز در خود اثر هنری دارای نگرشی خاص می‌شود و آن را به خود می‌پذیرد و واقعیتی چندسونگر یا چندآوایی ـ را که در پوستهٔ ظاهری شیء جای نمی‌گیرد، عریان می‌سازد و تماشاگر یا مخاطب را به مشاهدهٔ جنبه‌های نامکشوف اشیا فرامی‌خواند. اثر هنری بدین‌ترتیب خصلتی رمزگونه به خود می‌گیرد که مکاشفهٔ آن را می‌توان نوعی معماری ذهن تلقی کرد.

پیکاسو غالباً با شکستن فرم، یعنی شکافتن سطوح به هم پیوستهٔ یک شیء آنها را در درون یکدیگر می‌گستراند و بدین‌ترتیب درون اشیا را همچون ظاهر بیرونی‌شان به تماشا می‌گذاشت. وی معتقد بود که درون هر شیء ـ مثلاً گلدان یا کوزه ـ به همان اندازه زیباست و حقیقت وجودی شیء را همان‌گونه که از پوستهٔ بیرونی و ظاهری آن می‌توان انتظار داشت، بازمی‌تاباند. همچنین وی بر این اعتقاد پای می‌فشرد که تلفیق هماهنگ شیوه‌ها و اسلوب‌ها نیز بر قدرت بیان و گفت‌وگومندی عناصر داخل و خارج شیء می‌افزاید.

در واقع، این هنرمندان جهان مرئی را به طریقی بازنمایی نمی‌کردند که منظری از اشیا در زمان و مکانی ثابت و مشخص مجسم گردد، بلکه می‌خواستند حقیقت وجودی شیء را از تمامی جوانب بنگرند و بر روی سطح دوبعدی بوم نقاشی به نمایش درآورند. به عبارتی، همان‌گونه که در موسیقی صدای مرکب طنین‌انداز می‌شود و معنایی بیش از تک‌آوایی را در خود دارد، در هنر نقاشی نیز این تکثر معانی از طریق گفت‌وگومندی و روابط بیناشکلی، حضوری فعال می‌یابد و مخاطب ـ یا بیننده ـ با توجه به شناختی که از روابط بینامتنی دارد؛ به خوانش شکل می‌پردازد و از آن، چیزی را در ذهن خود می‌سازد که با گذشته و یا حال او پیوند دارد. بدین طریق این گفت‌وگومندی، به نسبت تعداد مخاطبان اثر متکثر می‌شود و گسترش می‌یابد.

واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶-۱۹۴۴م.)، از نقاشان روس که در عین حال چاپگر و نویسنده و معلمی بزرگ نیز بود، دربارهٔ موسیقی و مقایسهٔ آن با نقاشی چنین می‌گوید: اگر هماهنگی‌های ناب شکلی، عاری از صور عینی یا استعاری باشند، می‌توانند همچون اصوات ناب موسیقی عمل کنند و روح‌انگیز شوند. وی معتقد بود که چشم باید به گوش پهلو بزند تا به نوعی بتوان به موسیقی خطوط و سطوح

راه یافت. او در خاطرات خود می‌نویسد که با شنیدن یک قطعه موسیقی به ویژه موسیقی «لوهنگرین» دنیای رنگ‌ها در مقابل دیدگانش ظاهر می‌شوند؛ و این گونه است که می‌توان تونالیته‌های رنگی را از طریق آواها و نت‌های موسیقی رؤیت کرد. وی بر این باور بود که اگر با شنیدن قطعه‌ای موسیقی، احساس غم یا ـ برعکس ـ شادی در انسان به وجود می‌آید و در نتیجه غمگینی خشنود می‌شود، باید بتوان با دیدن تونالیته‌های رنگی در فضای نقاشی انتزاعی نیز که متشکل از هماهنگی‌های فرم

ART University Journal
www.art.ac.ir

شکل ۱۰. زرد، قرمز، آبی؛ اثر واسیلی کاندینسکی

و رنگ است، به همان ارزش‌ها یا معناها و روابطی که در موسیقی شکل می‌گیرد دست یافت (شکل ۱۰).

او بی‌تردید، نه‌تنها به روابط بصری در فضای انتزاعی اشاره دارد، بلکه به منطق گفت‌وگومندی نیز که در این‌گونه آثار به‌وجود می‌آید توجهی خاص می‌ورزد (کاشفی، ۱۳۶۹، ۷۰).

در کوبیسم نیز اشیا تسلیم فرایند انتزاع می‌شدند و هویت ظاهری‌شان را از دست می‌دادند و هویت شکلی جدیدشان بروز و ظهور می‌کرد. به همین علت است که واقع‌گرایی شکل‌گرفته در سبک کوبیسم، واقع‌گرایی مفهومی یا ذهنی برشمرده شده است و نه واقع‌گرایی عینی.

این رویکرد، نه فقط در آثار هنرمندانی چون پل سزان، پابلو پیکاسو، ژرژ براک، خوان گریس و به نوعی دیگر، در آثار واسیلی کاندینسکی نمود یافت بلکه متعاقباً در آثار هنرمندان دیگری که در فضای کوبیستی و انتزاعی صرف باقی نماندند نیز مطرح شد. با آنکه گروهی از این هنرمندان در ابتدای راه‌شان و کنکاش در فضای نقاشی، از کوبیسم و مشتقات آن یا از "نقاشی انتزاعی" تأثیر می‌پذیرفتند، لیکن در مسیر تجربه‌اندوزی خود و شکل‌گیری جنبش‌های دیگر-بیش از گذشته- مشخصاً به منطق گفت‌وگومندی و تکثر معانی توجه می‌کنند، که خود به درآمیختگی سبک‌ها و شیوه‌ها با یکدیگر می‌انجامد. پرداختن به این سبک‌ها و شیوه‌ها، نقد و بررسی گسترده‌تری را طلب می‌کند که در این مختصر نمی‌گنجد.

نتیجه‌گیری

چیزی که از روند این تحقیق می‌توان دریافت، این است که رویکرد مورد بحث، در هنر نقاشی قدمتی بیش از موسیقی دارد، زیرا اگر نگرش مطرح‌شده، از قرن نهم میلادی در هنر موسیقی آغاز شد و اوج ترقی آن در چندصدایی مدیون باروک و قرن هفدهم میلادی است، در هنر نقاشی جرقه‌های اولیهٔ آن در هنر مصر باستان یا پومپئی و هرکولانئوم و به‌ویژه در هنر گوتیک و باروک، برمبنای توجه هنرمندان به حکایت‌پردازی شکل گرفت. گو اینکه بعدها با توجه به روابط بصری حاکم بر فضای نقاشی، نه تنها روایت‌گری و قصه‌گویی از آن رخت بربست و به هنرهای دیگری چون تئاتر و سینما وانهاده شد، بلکه به فضایی بدل گردید که چندسونگری در آن، در قالب درک و دریافت اشیا نمایان گشت. به عنوان نمونه، نه تنها در آثار پل سزان هدف همانا زاویهٔ دید متغیر و نگریستن به اشیا هم از روبه‌رو و هم از بالا بود، بلکه آثار پیکاسو و براک در سبک کوبیسم نیز - با دیدگاه‌هایی تازه‌تر، این نگرش را با انتخاب زاویهٔ دید جابه‌جاشونده و چندسونگر و همچنین شکستن فرم، به اوج شکوفایی رساندند.

پیکاسو بر این اعتقاد بود که "در مرحله ترسیم همچنان که فکر تغییر می‌کند، نقاشی هم دگرگون می‌شود و حتی وقتی کار به پایان می‌رسد نیز بنا بر وضعیت ذهن کسی که به آن نگاه می‌کند، اثر هنری باز هم به دگرگونی‌اش ادامه می‌دهد "(دراشتن، ۱۳۶۳، ٥٤). در واقع آنچه که در هنر موسیقی و نقاشی اهمیت می‌یابد، همان تکثر معانی از طریق گفت‌وگومندی است که با توجه به پلی‌فنی[۳۱]

ART University Journal www.art.ac.ir

(چندآوایی / چندصدایی) و روابط بین اصوات، و در هنر نقاشی از طریق چندوجهی و روابط بیناشکلی صورت می‌گیرد.

ویوالدی، موسیقیدان بزرگ ایتالیایی نیز که در نیمهٔ دوم قرن ۱۷ و نیمهٔ اول قرن ۱۸ م. می‌زیست، در "چهار فصل" خود توجهی خاص را به طبیعت نشان می‌دهد و نه تنها در این اثر به خصوصیات بهار، تابستان، پاییز و زمستان اشاره می‌کند، بلکه با برخی از سازها به توصیف صداهای گوناگون ـ مانند چهچه پرندگان، وز وز حشرات و صدای باد و غرش طوفان و رعد و برق و دیگر پدیده‌های طبیعت ـ می‌پردازد، و این خود معیارهای جدید موسیقی او را نشان می‌دهد؛ و همان معیارهایی هستند که متعاقباً در پلی‌فنی به کار گرفته می‌شوند (ن.ک. دراج، ۱۳۶۳، ۵۵).

همچنین گفتنی است که نظریات آرتور رمبو (۱۸۹۱-۱۸۵٤م.)، یعنی نظریاتی که قبل از باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵م.)، و انتشار کتاب "منطق گفت‌وگومندی" او مطرح می‌شود، در اذهان هنرمندان و به ویژه نقاشان بی‌تأثیر نبوده است.

سبک کوبیسم بعد از شکل‌پذیری آغازین آن در فاصله سال‌های ۱۹۱۲ ـ۱۹۱۰م. به کوبیسم تحلیلی و در سال‌های۱۹۱٤-۱۹۱۳م. به کوبیسم ترکیبی راه گشود و سرانجام در سال ۱۹۲۱م. به پایان راه خود رسید؛ در حالی که نظریات میخاییل باختین که به سال ۱۹۲۲ م. (یک سال پس از پایان سبک کوبیسم) منتشر گردید، تأثیری در شکل‌گیری نگرش مذکور نگذاشت بلکه تأثیرگذاری، پس از آن زمان شکل گرفت.

پی‌نوشت‌ها

۱. polyhedron
۲. synchronal
۳. polysemy
٤. ibridation or inter mixed
۵. polychrome
٦. monochrome
۷. collage
۸. Kristeva, Julia
۹. congruency
۱۰. harmonic
۱۱. monoecious
۱۲. polyhedra
۱۳. Picasso, Pablo
۱٤. Braque, Georges
۱۵. Gris, Juan
۱٦. allotrophy
۱۷. polygon
۱۸. Cezanne, Paul
۱۹. harmonic motion
۲۰. opera- lat.opus
۲۱. Gardner, Helen
۲۲. Rimbaud, Arthur
۲۳. L' Alchimie du Verbe
۲٤. etiemble
۲۵. analytical cubism
۲٦. achromatic-colous

ART University Journal
www.art.ac.ir

۲۷. context or conceptualing
۲۸. pictural
۲۹. abstract
۳۰. synthetically cubism
۳۱. polyphony

فهرست منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- باختین، میخائیل (۱۳۷۷)، *منطق گفتگومندی*، ترجمهٔ داریوش کریمی، نشر مرکز، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دایرةالمعارف هنر*، چاپ اول، انتشارات معاصر، تهران.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱)، *مکتبهای ادبی*، جلد دوم، انتشارات نگاه، تهران.
- گاردنر، هلن (۱۳٦٥)، *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، انتشارات آگاه، تهران.
- کوپر دوگلاس (۱۳٦٦)، *تاریخ کوبیسم*، ترجمه محسن کرامتی، چاپ دوم، انتشارات نگاه، تهران.
- دراشتن (۱۳٦۳)، *پیکاسو سخن میگوید*، ترجمه محسن کرامتی، چاپ اول، انتشارات نگاه، تهران.
- کاشفی، جلال‌الدین (۱۳٦۹)، *«الحان فرم و رنگ در قالب الوان فروزان و اشکال غیرشی»*، فصلنامه هنر، شماره نوزدهم، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
- دراج سیاوش (۱۳٦۳)، *روزگار و آثار آنتونیو ویوالدی*، چاپ اول، انتشارات آوازه، تهران.
- هارمن کارتر (۱۳٦۷)، *داستان هنر موسیقی*، ترجمه فرهاد مؤمنی، چاپ اول، انتشارات بهجت، تهران.
- صفا پری (۱۳٦۲) *خاندان باخ (زندگی و آثار)*، چاپ دوم، انتشارات شرکت تهران فاریاب، تهران.
- Dictionnaire Usuel (1973), *Quillet Flammarion* Paris.

ART University Journal www.art.ac.ir