مکاتب هنري ـ امپرسيونيسم

امپرسیونیسم Impressionism

از پانزدهم آوریل تا پانزدهم مه سال 1874، گروهی از نقاشان جوان و مستقل فرانسوی: مونه (**1**)، رنوار (**2**)، پیسارو (**3**) ، سیسلی (**4**) ، سزان (**5**) ، دگا (**6**) ، گیومن (**7**) ، برت موریزو (**8**) ، که یک انجمن بی نام تشکیل داده بودند، در محلی سوای سالن رسمی، یعنی در استودیوی عکاسی نادار Nadar نمایشگاهی برپا داشتند. نمایشگاه غوغایی به پا کرد و روزنامه نگاری به نام لوروا Leroy پس از مشاهده ی تابلویی از مونه به نام «تأثیر، طلوع آفتاب» در مجله ای به طعنه نمایش دهندگان را تأثیر گرایان امپرسیونیست خواند.

این نام که توسط خود نقاشان پذیرفته گشت، بسیار متداول گشت و در سراسر جهان مورد استفاده قرار گرفت. اما، معنای این اصطلاح در ابهام باقی ماند.

امپرسیونیسم نظری منتقدان، جایگزین امپرسیونیسم خودرویِ نقاشان شد و این اندیشه ی زنده به اصولی ثابت مبدل گشت. سپس واکنش های پی در پی بر علیه امپرسیونیسم سریعاً حدود و قلمروی آن را تثبیت کرد و مجال گسترش را از آن گرفت. بنابراین بازستاندن اقلیم واقعی آن و تشخیص حدود و حیطه ی این نهضت که بدعتی در دید و حساسیت نوین پدید آورد، بسیار مشکل است. **امپرسیونیسم هنرمندان نامتشابه بسیاری را متحد کرد. هر یک از آنها آزادانه و بنابر نبوغ خویش، خود را از اصول متشکله ی امپرسیونیسم انباشتند و کمال بخشیدند.**

نقاشان امپرسیونیسم عموماً بین سال های 1830 تا 1841 متولد شدند: پیسارو – مسن ترین آنها – در 1830، مانه (**9**) در 1832، دگا در 1834، سزان و سیسلی در 1839، مونه در 1840، رنوار بازیل (**10**) ، گیومن و برت موریزو به سال 1841. این بدعت گذاران جوان در حدود سال 1860 از نقاط مختلف به پاریس آمدند و گردهم جمع شدند. پیسارو، سزان، گیومن، در آکادمی سویس و مونه، رنوار، بازیل و سیسلی در آتلیه ی گلیر (**11**) یکدیگر را ملاقات کردند اما در نهایت، آنان به جنگل فونتن بلو

روی آوردند و در آنجا با شیوه ی ناتورالیستی مکتب بار بیزون (**12**) به نقاشی پرداختند.

از آنجا به حوالی مصب رودسن و سواحل دریای مانش که بین سال های 1860 تا 1870 مهد امپرسیونیسم گردید، کوچ کردند. در آن فضای مملو از آب و روشنایی بود که مونه در مجاورت بودین (1824-1898) (**13**) و ژونکن (1819-1891) (**14**) شیوه ای را در نقاشی ارایه داد که بسیار سیال، اثیری و رنگ آگین بود.

پبسارو و سیسلی همچنان با **کورو Corot** صمیمی ماندند. سزان و دگا، یکی زیر نفوذ رومانتی سیسم و دیگری تحت استیلای کلاسی سیسم، هنوز سهمی در مرحله ی ابتدای امپرسیونیسم نداشتند. مانه به علت نوگرایی موضوعات در سال 1863پرچمدار مکتب نویی شد که پیشروان آن در کافه ی گره بوا یکدیگر را ملاقات می کردند.

در سال 1869، مونه و رنوار که فیگورها و کمپوزیسیون های هوای آزادشان ملهم از کوربه Courbet بود، در بوژیوال (دهکده ی کوچک کنارسن) بارانداز خوش منظره ی گره نور را نقاشی می کردند. در آنجا همه چیز از قایق ها تا لباس های رنگین پرزرق و برق در آمیزشی بیقرار بود و از میان شاخ و برگ ها هزاران بازتاب اشعه ی خورشید در سطح مواج رودخانه می شکست. کوشش برای القای تحرک و سرور این چشم انداز که پیوسته آنها را برمی انگیخت، موجب کشف بـِلا اراده ای اصول تکنیکی

ی امپرسیونیسم شد: **تقسیم سایه ها و درخشش ناثابت لکه های رنگ، دید جدیدی به وجود آورد که نه از یک تئوری، بلکه از مشاهده ی بی درنگ انعکاس نورخورشید در کناره های رود سن ناشی می شد.**

بلاشک سبک این نقاشان، هنوز به وحدت نرسیده بود و تا سال 1873 شیوه ی کاملاً آگاهانه یی نبود، ولی تازگی ی این کارهای اولیه را هرگز نباید نادیده انگاشت. جنگ بین فرانسه و آلمان در سال 1870، این گروه را درست هنگامی که تجربیاتشان در شرف شکل گرفتن بود، پراکنده ساخت. مانه، رنوار، دگا و بازیل به جنگ احضار شدند. بازیل در جنگ «بون لا رولاند» کشته شد. مونه، پیسارو و سیسلی به لندن پناه بردند و در آنجا توسط دوبینی به «دوران روئل» - فروشنده ی تابلو - که بعدها مدافع اصلی آنها شد، معرفی گشتند. کشف ترنر (**15**) و کنستبل(**16**) ، تکامل تکنیکی آنها را تسریع کرد. در سال 1872، مونه در آرژانتوی، نزدیک پاریس، و پیسارو در پونتواز به شیوه ی جدیدی از منظره سازی در هوای آزاد پرداختند. کار مونه که در مقیاسی وسیع و جهانی، شیفته ی جادوی آب و صُـوَر فریبنده ی نور بود، رنوار، سیسلی و مانه را مجذوب خود کرد. کار پیسارو ناشی از کیفیتی زمینی و روستایی، با تأکید بیشتری در ارزش های ساختی، در سزان و گیومن اثر گذاشت.

به سال 1873، با تغییر روش مانه، سزان و تا حدودی دگا و تمایل آنها به رنگ های روشن، سبک امپرسیونیسم گسترش یافت و مفهوم کلی تری پیدا کرد. ضربات

کوچک قلم که تا به حال برای ارائه ی انعکاس ها در آب استفاده می گردید، اکنون در درختان، خانه ها، آسمان، تپه ها و تمام عناصر منظره، به کار گرفته شد.

رنگ ها به طور سیستماتیک روشن تر و سایه ها نیز رنگ آمیزی شدند. رنگ های مرتبط کننده ی خاکستری و قهوه یی مورد استفاده **کورو**، به رنگ های خالص طیف نور که بنابر قانون رنگ های مکمل به طور هماهنگ و یا متضاد به کار می رفت، تبدیل گردید. ارتباط و پیوستگی دید، تشدید و ارتعاش نور را به عنوان اصلی عمده وارد وحدت آگاهانه ی تکنیکی خویش کردند. و در نتیجه به علت صرف نظر کردن از خطوط پیرامون و طرح ریزی و سایه زدن اشیاء و نیز به علت عدم پرداخت به جزئیات غیر صریح و کمپوزیسیون کلی ابقا کننده ی نیرومندی طرح، و به دلیل نمود ناکامل و ناتمام آثار، خشم معاصرین برانگیخته شد.

منتقدی به نام «آرمان سیلوستر» تفاوت باریک بینانه ای بین سه نقاش قایل شد: مونه ماهرترین و جسورترین، سیسلی موزون ترین و ترسوترین، پیسارو صادق ترین و طبیعی ترین.

در سال 1874، به استثنای مانه که به سالن رسمی وفادار ماند، کلیه ی نقاشان گروه در معرض توهین و شماتت عامه قرار گرفتند. تا سال 1876، هفت نمایشگاه مشترک برگزار شد. در همین سال دورانتی نویسنده و منتقد هنری، کتاب نقاشی نو را – که عنوانی در خور توجه است – انتشار داد و جهت گیری نقاشان جوان را زیرکانه تجزیه و تحلیل کرد: اینان با طی طریق کشف و شهود، به تدریج نور خورشید را به اشعه و

عناصر آن تجزیه کردند و با هماهنگی کلی رنگ های قوس و قزحی * که به روی بوم پراکندند، وحدت آن را، از نو می سازند.

در سال 1877، که شاید سال تعالی امپرسیونیسم و لحظه ی یکپارچگی و کامل ترین تظاهرات آن بود، به مناسبت سومین نمایشگاه و به پیشنهاد رنوار، ژرژ ری ویز نشریه ی کوچکی به نام امپرسیونیست ها منتشر کرد و در آن، به نحوی هوشمندانه و آتشین، به توجیه کوشش های دوستانش پرداخت: **دقت در موضوعی به خاطر رنگ ها ی آن و نه به خاطر خود موضوع، مطلبی است که امپرسیونیست ها را از سایر نقاشان متمایز می کند.** و به این ترتیب او بر پیروزی استقلال تصویری، تأکید کرد. نمایش و ارائه ی سنتی «موضوع» که به وسیله ی اسطوره شناسی یا تاریخ و یا اصول قراردادی بورژوازی تعیین می شد، جای خود را به تفکر درباره ی موتیف: درخت، کلبه گلی، افق و غیره داد و این اندیشه مبرا از زمان و مکان، ولی دارای یک منشأ کلی از ارزش ها بود. به این ترتیب نقاشی بدون بهره گیری از بار ادبیات، محتوای خویش را القا می کرد.

در سال 1878 جزوه ای به نام نقاشان امپرسیونیست به وسیله ی «تئودور دوره»، نویسنده و منتقد هنری منتشر شد. این نوشته همراه با کتاب دورانتی اولین بررسی جامع این نهضت بود. عدم شرکت مونه، رنوار، سیسلی در پنجمین نمایشگاه، به سال 1880، بحران عمیقی را چه از نظر فردی و چه از نظر استتیکی، آشکار ساخت.

بعد از ده سال پایداری دلیرانه در مقابل اهانت های مداوم، و ارائه ی آثار گرانقدر، امپرسیونیسم درست در لحظه یی که به شناخت دستیابی پیدا می کرد، موجودیتش به عنوان یک آرمان خودرو و بلااختیار دچار وقفه شد، هر یک از مؤسسین نهضت که به حد کمال می رسیدند، راه خاص خود را در پیش می گرفتند، در حالی که وفاداری خویش را نسبت به آیین مشترکی که آنها را گرد هم آورده بود – آیین طبیعت و آزادی – ابقا می کردند.

همزمان با مرگ مانه در سال 1883 – که پس از آن نسل جدیدی ظهور کرد : سورا (**17**) ، وان گوک (**18**) گوگن (**19**) ، لوترک (**20**) با آن که از امپرسیونیسم تغذیه کرد ولی بر علیه آن بپاخاست – علیرغم همه ی کوششهای «دوران روئه»، گروه اصلی، کاملا از هم پاشید.

پراکندگی مکانی (پیسارو در ارانی، مونه در زیورنی، سیسلی در سن مامه، سزان در «اکس آن پرووانس» و رنوار، پس از رفت و برگشت بسیار در پرووانس اقامت کرده بودند) با اختلاف در اصول استتیکی آنها همراه بود. در آن هنگام، به گفته ی «لونلوونتوری» (**21**) مونه به سمبولیسم رنگ و نور می گرایید، پیسارو مجذوب پوان تیلیسم (**22**) می شد (پوان تیلیسم یا دیویزیونیسم (**23**) شیوه ای که در تکنیک بعضی از امپرسیونیست های بعدی نضج گرفت و عبارت بود از الحاق تکه های کوچک رنگ های روشن و مکمل روی بوم. به این ترتیب در آثار این نقاشان، هیچگاه اختلاط رنگ صورت نمی گرفت بلکه ترکیب دو رنگ به وسیله ی کنار هم قرار دادن

آنها حاصل می آمد.)، رنوار در پی تشبیه سازی عناصر فرم آکادمیک بود، سزان توجه خود را به مسایل ساختی معطوف می داشت و سیسلی با شیوه ی موجود، خود را ارضاء می کرد. رنوار و سزان با بهره مندی از نبوغ خویش و در مسیری همواره رو به تعالی، خود را بارور ساختند بی آنکه تزلزلی به خود راه دهند. مونه، سیسلی و پیسارو، سه منظره سازی که هر چند پیوستگی و تقرب بیشتری با امپرسیونیسم داشتند ولی دچار اغتشاش افزون تری نیز بودند. در کار آنها دگرگونی های بیشماری ظاهر شد که گاهی به ارائه ی آثار صرفاً تزئینی انجامید، ولی آنها حتی نتوانستند موازنه ی لطیف و بِلا اختیار آثار اولیه شان را تجدید کنند. بلا شک اینان، هنوز هم از امکانات بی شماری برخوردار بودند ولی روح نظم و قاعده و تأثیرات ادبی و علمی اغلب آزادی و کیفیت کشف و شهودی آثارشان را محدود می کرد. بعد از 1895، پیسارو قدرت خلاقه ی شگفت انگیزی را بازیافت و آخرین شاهکارهایش، مانند آثار مونه، رنوار و سزان، به علت جنبش زاینده، ارتعاش نور و احساس مستقیم در برابر طبیعت، هنوز از امپرسیونیسم - به معنی وسیع کلمه - سرچشمه می گرفت.

بنابراین، امپرسیونیسم مشمول کار یک گروه انعطاف ناپذیر با برنامه ای منجمد و یا نوعی رابطه ی استاد و شاگردی نمی شد، بلکه تطابق سلیقه ای آزادانه، تجربه ای زنده و یک لحظه برادری بود که هنرمندانی جوان و بی توجه به عقاید، ولی برخوردار از غنای احساسی در آن سهم داشتند. اینان، به ناگهان، دنیا را آنقدر وسیع و گونه گون یافتند که هر کدام بی هیچگونه قید و جبر، می توانستند آن را نقاشی کنند. و

چون نقاشی برای آنها مفهوم امری بدون اختیار و خود بخودی و نه مشتق از یک تئوری داشت، توانستند علیه قوانین سنتی و قراردادی طغیان کنند و اگر تقریباً همه ی این هنرمندان پیشرو – هر چند با طبایع متفاوت – بین سال های 1860 تا 1870 گردهم آمدند تا در تشکل امپرسیونیسم، شرکت جویند، به علت اطاعات تدریجی از چند اصل ثابت یا چند دستورالعمل تکنیکی نبود، بلکه نتیجه ی خواست بی صبرانه ی آنها در آزاد کردن شخصیت خود برای تماس دینامیک با طبیعت و زندگی و - در پیروی از پیشوایی مانه - برای درهم شکستن تمام آیین های قراردادی و تمام قیود آکادمیک بود. مانه می گفت: تأثیر خلوص و صداقت این است که به کار شخص کیفیتی اعتراض آمیز می بخشد. چه نقاش فقط به انتقال تأثرات خود وابسته است، او در پی آنست که فقط خودش باشد و نه شخص دیگر.

در حقیقت، نقاش امپرسیونیست منحصراً توسط کشف و شهود فردی خویش هدایت می شد و تنها بر صداقت خود اعتماد می کرد و هر یک از آثارش - به عنوان یک کار خلاقه - اثبات و کشف دوباره ی نقاشی بود. از نظر او، دنیا، یکباره و برای همیشه در یک قالب ثابت زیست نمی کرد، بکله با هر نظر، در تازگی احیا شده یی دوباره کشف می شد، و کمترین جلوه ی آن، جزیی از زیبایی متغیر آن بود. چنین آزادی ای، جز به خشم آوردن مردم آن

زمان، چه می توانست کرد؟ مردمی که دیدشان توسط مدرسه ی هنرهای زیبا (به عنوان نمودی از تحجر اجتماعی) منجمد شده بود.

برای ما، تجربه ی امپرسیونیستی طبیعتاً درخور سنت تصویری رنسانس تا به حال است؛ در حالی که این نهضت بیشتر و بیشتر صادقانه، بیان بصری واقعیت را دنبال می کند. امپرسیونیست ها تحت تأثیر کوربه کم و بیش از سنت واقع گرایانه ای آغاز کردند و آن را به اوجی رساندند که سرنگون گشته و جای خود را به گریز از واقعیت نقاشی نوین داد. اگر چه دنیای بصری ای که امپرسیونیست ها به ما ارائه می دهند بیشتر واقعی به نظر می رسد، و یا شاید بیشتر از مفروضات عینی رآلیسم، شباهت را القا می کند ولی دریافت این نکته مهم است که این دو طرز تلقی بیشتر در جهت مخالف هم هستند تا در تداوم یکدیگر. نقاش رآلیست کارش را بر یک پایه ی عقلایی استوار می کند و احساساتش را با دانش خود وفق می دهد - یعنی او احساسات را در قالب های قراردادی جا می دهد: رعایت طراحی دقیق با حفظ حدود اشیاء، قوانین آناتومی و پرسپکتیو و تفوق سایه پردازی.

در مقابل این عقل گرایی رآلیستی، احساس گرایی امپرسیونیسم قرار دارد، وحدت شیوه ی آن بر مبنای کشف و شهود فردی و بر انتخابی عاطفی که در قید هیچیک از مفروضات نظری نیست، استوار می باشد. دنیای برونی، قدرت بازدارنده ی خود را از دست می دهد و تماماً به رنگ های خالص ضد ناتورالیستی تبدیل می گردد و برای هنرمند به صورت یک تم – به مفهوم موسیقی ی این کلمه – در می آید، که او می

تواند بنا به اراضای باطنی ی خویش، روی آن دگرگونی و زیر و بم هایی ایجاد کند. این تعبیرات، دولاکروا (**24**) را به ذهن متبادر می کند، ولی آزادی امپرسیونیسم غنی تر و خشن تر از آزادی رومانتی سیسم است. رومانتی سیسم در واقع، تسلیم خیالات واهی و سوز و گداز بسیار، و درگیر عناصر بیرونی ی غالباً تصنعی و نظرات فانتزی و ادبی بود. حال آنکه امپرسیونیسم، نقاشی را از سوز ادبی رمانتی سیسم و از بلاغت اجتماعی رآلیسم رهایی بخشید و خلوص آن را تجدید کرد.

امپرسیونیسم که به قیمت تلاشی قهرمانانه استقلال خود را بدست آورده است، به بیان دید اخلاقی رُک گویانه ی زمان خویش، صداقت، گرایش به سوی آزادی فردی و برابری اجتماعی و برداشت شاعرانه یی که اغلب در موضوعات ساده ی زندگی روزمره مشهود است، پرداخت. این بود مفهوم همبستگی جهانی نور در مقابل نقاشان «برگزیده» و «فنا شده»، در مقابل سلسله مراتب و ظرافت کاذب «سالن رسمی».

بدیهی است که امپرسیونیسم حتی در یکپارچه ترین دوره ی خود یعنی از سال 1870 تا 1880، گرایش های متنوعی را نشان داد. بعد از این تاریخ با ظهور نسل جدید، تمایلات دیگری پدیدار شد – نئو امپرسیونیسم، سمبولیسم و اکسپرسیونیسم – که به شدت علیه آن واکنش نشان داد، هر چند خود از آن ریشه گرفته بود. مهعذا، علیرغم پیچیدگی افکار و عقاید و نهضت های گوناگون، یک وحدت معنوی گسترده، از سال 1860 تا 1900، تمامی این دوره – که شاید بتوان به آن امپرسیونیسم اطلاق کرد – را مشخص می کند. دوره یی که نقاشی به دلیل ظهور نوابع بی نظیر،

استقلال کامل می یابد و در عین حال، به طرزی حساس و صادقانه به زندگی آن دوره و عمیق ترین خواسته های آن گواهی می دهد.

* قوس و قزح: رنگین کمان

1) Monet

2) Renoir

3) Pissarro

4) Sisley

5) Cezanne

6) Degas

7) Guillaumin

8) B.Morisot

9) Manet

10) Bazille

11) Gleyre

12) Barbizon

13) Boudin

B. Gonkind (14

Turner (15

Constable (16

Seurat (17

Van Gogh (18

Gauguin (19

Lautrec (20

L. Venturi (21

Pointilism (22

Divisionism (23

Delacroix (24