فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دوره اول، شماره۲، زمستان ۱۴۰۰

برّرسی دستاوردهایِ هنرمندان امپرسیونیست در بازنماییِ مفهومِ گذر زمان در نقاشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۴ / تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵

هدی حمدیه [۱]

دانشجویِ دکترایِ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاهِ آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

حسین اردلانی [۲]

استادیار گروهِ فلسفه هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاهِ آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران.

چکیده:

هنرمندان امپرسیونیست اعتقاد داشتند که نقاش باید فضایِ بستهٔ آتلیه و در حقیقت روش‌های گذشته را رها کرده و برای خلق تصاویر به دامان طبیعت رفته و به شکار و ثبت لحظات گذارا بپردازد. در اواخر قرن نوزدهم و با شکل‌گیری جنبش امپرسیونیسم در حقیقت شیوه‌های کلاسیک خلق آثار هنری کارکردهای خود را از دست داده و هنرمندان به دنبال روش‌های جدیدی برای بازنمایی واقعیِ سوژه و ثبت لحظات موقّتی و حالات در گذر بودند. دستاوردهای هنرمندان امپرسیونیست در بازنمایی و ثبت مفهوم گذر زمان و موقّتی بودن لحظات چه بوده‌است؟ به نظر می‌رسد هنرمندان این جنبش با آزمودن روش‌های مختلف از قبیل توجّه ویژه به مقولهٔ نور در اثر، سرعت در خلق اثر، نوع و روش رنگ‌گذاری، ترکیب‌های رنگی جدید همچنین استفاده از لکّه‌های رنگی و نمایش حرکت و سرعت در تابلویِ نقاشی تلاش کردند تا لحظات در حال گذر و موقعیّت‌های متغیّر را به تصویر درآورند. هدف این پژوهش برّرسی و تحلیل آثار هنرمندان این جنبش برای مشخّص شدن میزان توفیق آنها در ثبت لحظات در حال گذر و نمایش تغییر زمان در آثار مختلف خواهد بود. بدیهی است که در مسیر این برّرسی بهترین و برجسته‌ترین آثار هنرمندان این دوره به نسبتِ تأثیرگذاری در دستاوردهای مذکور مورد نظر بوده‌است. این پژوهش با روش توصیفی تحلیلی پس از ذکر تاریخچه‌ای مختصر به شرح دستاوردها و میزان موفقیّت این هنرمندان در مقولهٔ بازنمایی لحظه‌ای سوژه‌ها و تحلیل دقیق گزیده‌ای از آثار این هنرمندان (غالباً هسته اصلی گروه) که در بازنمایی این مهّم موّفق عمل کرده‌اند، پرداخته‌است. مطالب و تصاویر مورد نیاز در پژوهش حاضر به روشِ کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند.

واژگان کلیدی: نقاشیِ قرن نوزدهم، امپیرسیونیسم، دریافت‌گری، ادوارد مانه، کلود مونه، هنر مدرن.

[1] hodahamdieh۷۹@gmail.com

[2] h.ardalani@iauh.ac.ir

مقدمه

در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی (۱۸۷۴ م) گروهی از هنرمندان که سنّت و شیوه‌هایِ کلاسیک نقاشی اروپایی را برای بازنمایی ایده و آرمان‌های خود دقیق و کافی نمی‌دانستند در پاریس گرد هم آمدند و حاصل تلاش و خلاقیّت‌های آنها جنبش امپرسیونیست نام گرفت. این هنرمندان در پی کنار گذاشتن و جداکردن قوانینی در نقاشی بودند که ارنست گامبریچ از آنها به عنوان کهنه و بی‌معنا شده، یاد می‌کند (گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۰۱). در حقیقت امپرسیونیست‌ها معتقد بودند روش‌های بازنمایی سنّتی شامل قوانینی از پیش تعیین شده برای نمایاندن نور و سایه در تابلویِ نقاشی بوده و این سایه زنی‌ها در درجات مختلف و بدون توجّه به واقعیّت پیرامون و در مورد تمام اجزای حاضر در اثر استفاده می‌شده‌است. طی قرونِ متمادی عامّهٔ مردم و حتی هنرمندان چنان به این روش‌های بازنمایی نور و سایه عادت کرده بودند که این روش تبدیل به یک نوع ذائقهٔ عمومی شده بود در حالیکه نقاشان این جنبش بر این باور بودند که در واقعیّت و در محیطِ طبیعی چنین تاریکی و روشنی وجود خارجی ندارد. امپرسیونیست‌ها معتقد بودند؛ هنگامی که اشیاء از محیط تصنّعیِ آتلیه خارج شوند و در مقابل نور طبیعی قرار گیرند دیگر سایه‌ها یکنواخت خاکستری و یا سیاه نیستند... در واقع اگر از قوانین آکادمیک فارغ شویم به شورانگیزترین کشفیّات دست خواهیم یافت (گامبریچ، ۱۳۸۰، ۵۰۲). امپرسیونیست‌ها در ابتداء تنها جمعی آزاد از هنرمندانی بودند که در مورد یافتن روش‌های نو و خلّاقانه و رها شدن از قوانین کلیشه‌ای هنری اشتراک نظر داشتند. آنها با این اصل رمانتیسم که مهّم‌ترین مقصود هنر انتقال هیجان عاطفی هنرمند است مخالف بودند و در مقابل با نظر رئالیست‌ها در مورد اینکه هنر باید به ثبت پاره‌های از طبیعت و زندگی به کمک روحیّه علمی و فارغ از احساسات فردی بپردازد، موافق بودند (پاکباز، ۱۳۸۷، ۴۶). به راستی وجودِ هنرمندانی چون کوربه، ترنر، میله در آماده‌سازی فضای لازم و مناسب برای تولّد جنبشی چون امپرسیونیسم ضروری بود (گیلداس، ۱۳۷۹، ۷۶). رها کردن قوانین از پیش تعیین شده هنر کلاسیک به تدریج و توسّط هنرمندان مختلفی که در نهایت به این جنبش پیوستند آغاز شده بود، زمانیکه در سال ۱۸۶۳ میلادی، آثار نقاشانی چون مانه و مونه و دیگران در سالنی تحت عنوان «مردودین» به نمایش در آمد و با مخالفتِ جدی مردم و منتقدان هنر روبرو شد. در این نمایشگاه که اوّلین حرکتِ جدی در جهت تغییر جو حاکم بود یکی از آثار مانه (ناهار در سبزه‌زار) به‌طور جدی قوانین حاکم بر نورپردازی در اثر و مفهوم گذر زمان را به چالش می‌کشد او در این اثر نوری از نوع نور عکاسی امّا، با شیوه‌ای بدیع و با تابشی تند و قوی که مستقیماً به پیکره‌ها روشنی می‌دهد را بازنمایی می‌کند و در اثر او به گونه‌ای ازدحام روشنی‌ها در مقابل ازدحامی از تاریکی‌ها به نمایش در می‌آید که حاصل آن القاءِ لحظه‌ای گذرا و فوری است (گاردنر، ۱۳۹۸، ۵۹۳). با توجّه به مطالب مطرح شده و اهمیّت بحث بازنمایی علمی نور و نمایش لحظه‌ای نور و سایه بر اجسام در آثار هنرمندان امپرسیونیست، پرداختن به روش‌ها و ترفندهای ابداع شده توسّط هنرمندان این جنبش برای نمایاندن امرِ گذر زمان و موقّتی بودنِ موقعیّت در لحظهٔ خلق اثر، هدف اصلیِ پژوهش حاضر است. در ادامهٔ بحث ضمن معرفی و شرح کلی این جنبش مهّم هنری که در واقع نقطهٔ آغازی برای مانیفست‌های متعدّد هنری پس از خود بود به شرح و تحلیل آثار شاخص این سبک در بحث تلاش برای ثبت مفهوم گذر زمان پرداخته خواهد شد، در نهایت دستاوردهای هنرمندان برجستهٔ امپرسیونیست از قبیل استفاده از نور و رنگ متفاوت، حرکت، سرعت و استفاده نکردن از طراحی اوّلیه در جهت بازنمایی لحظات موقّتی و عدم ثبات در وضعیّت سوژه‌ها در اثر هنر مشخّص و طبقه‌بندی خواهد شد. این پژوهش از نظر هدف، بنیادی است و به روش کیفی و بر اساس شرح، تحلیل و توصیف داده‌های موجود به سرانجام رسیده است، منابع مورد نظر نگارندگان این پژوهش به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است.

پیشینه پژوهش:

در موردِ موضوع مورد نظرِ پژوهش حاضر که پرداختن به دستاوردهای هنرمندان امپرسیونیست در مورد بازنمایی مفهومِ گذر زمان و ناپایداری لحظات ثبت شده در آثار نقاشی است تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته و مطالب پراکنده‌ای در مورد تلاش‌های نقاشان این سبک برای به تصویر درآوردن اتفاقات موقّتی و در حال گذر در کتاب‌های تاریخ هنر جهان ثبت شده‌است. در ادامهٔ این بخش مرتبط‌ترین مقالات که به جنبش امپرسیونیست، هنرمندان این دوره و یا دستاوردی خاص، در این

سبک پرداخته‌اند معرفی خواهند شد. عنوان اوّل یکی از قدیمی‌ترین مقالاتِ ترجمه شده در ایران و نوشتهٔ جان ریوالد است با عنوان «تاریخ امپرسیونیسم» (ریوالد، ۱۳۶۹) این مقاله در حقیقت از کتاب *تاریخ هنر* نوشتهٔ ریوالد استخراج شده و توسّط مهدی حسینی ترجمه شده‌است؛ نویسنده در این مقاله در مورد تاریخ شکل‌گیری امپرسیونیست از آغاز، سال‌های مبارزه، کارگاه‌های هنرمندان این جنبش (مانه، مونه، رنوار، پیسارو، سزان و...)، سالن مردودین و انقلاب شکل گرفته در هنر نقاشی سخن گفته‌است، به‌طور کلی این نوشتار مبع مورد توجّهی برای شناخت تاریخچهٔ این جنبش مهّم قرن نوزدهمی است. مقالهٔ دوّم با عنوان «امپرسیونیست و امپرسیونیست‌ها» (جعفری، ۱۳۴۹) نوشتهٔ ابراهیم جعفری از هنرمندان نقاش ایرانی است، این مقاله نیز بازخوانی مجدّدی دارد از آنچه سبب پیدایش این جنبش شده و نقاشان جوانی که یا انگیزهٔ تغییر در وضع موجود گرد هم آمده بودند.

عنوانِ بعدی «امپرسیونیسم یا امپریالیسم فرق دارد» (احمدی‌ملکی، ۱۳۸۲)، مقاله‌ای است که در حقیقت با مواجههٔ نویسنده با شخصی آغاز می‌شود که آثار مدرن از جمله نقاشی‌های امپرسیونیست را نفهمیده و از روی نادانی و اغراض مختلف در پی ساختن اهدافی سیاسی برای جنبش‌های هنری است، ملکی پس از ارائهٔ این توضیحات مطالب خود را در مورد سبک امپرسیونیست آغاز می‌کند در حقیقت توضیحات وی به مواجههٔ مردم قرن نوزدهم به این رویکرد جدید هنری می‌پردازد. عنوان بعدی مقاله‌ای است که می‌توان مشابهت‌های بیشتری با بحث مورد نظر نگارندگان پژوهش حاضر داشته باشد، « نور، سرعت، رنگ (نگاهی به امپرسیونیست)» (حسینی‌راد، ۱۳۷۸)، نگارنده در این پژوهش ضمن پرداختن به تاریخچه و معرفی این جنبش ویژگی‌های شاخص آنان را نیز برشمرده‌است. مقالهٔ « هم پوشانی ناتورالیسم، ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر» (دادور، ۱۳۹۲)، نوشتهٔ المیرا دادور به رابطهٔ دوسویهٔ ادبیات و هنر نقاشی در قرن نوزدهم و استیلایِ دو سبک مذکور بر ادبیات و نقاشی می‌پردازد. مقالهٔ بعدی «زیباشناسی نمود و ظهور امپرسیونیسم» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۵) نام دارد، نگارنده در این پژوهش به برّرسی مفهومِ نمود نزد فیلسوفان از یونان باستان تا قرن هجدهم می‌پردازد در حقیقت نگارنده بر این باور است که ظهور مکتب امپرسیونیسم تحت تأثیر تغییر مفاهیم فلسفی نمود رخ داده است.

مقالهٔ «تبین تلقّی پدیدارشناسانه مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان» (شایگان‌فر، ضیاءشهابی، ۱۳۹۱)، پژوهشی متفاوت‌تر از موارد ذکر شده تاکنون است. نگارندگان در این مقاله یک هنرمند امپرسیونیست (سزان) را که در ادامهٔ مسیر به‌خاطر ایده‌های منحصر به فردش از این جنبش هنری جدا شد را از منظر مرلوپونتی و نظریهٔ پدیدارشناسانهٔ وی در مورد تکیه بر طبیعت و شیء در آثار سزان مورد برّرسی و بازخوانی مجدّد قرار داده‌اند. در این میان می‌توان به مقالات مروری و یا معرفی از جمله « انقلاب امپرسیونیست» (لوت، ۱۳۷۳)، « کوششی برای بازسازی قهرمان؛ مروری بر کتاب امپرسیونیست‌ها» (طاهری، ۱۳۹۶)، « ترنر کنستابل و امپرسیونیست‌ها» (رونالدلی، ۱۳۳۹). همانطور که از منابع ارائه شده نیز پیداست، به راستی تاکنون پژوهش مستقل و مشخّصی بر روی خصوصیات اصلی و بارز جنبش امپرسیونیسم که باعث گشودن مسیری جدید و خلّاقانه در هنر مدرن اروپا شد و پس از آن هنرمندان آزادانه به‌دنبال شیوه‌های جدید بازنمایی بودند، در ایران انجام نشده‌است و عمده مقالات موجود با روشی تاریخی تکرار مکرّرات و بازتولید متون موجود و یا گذشته بوده است، لذا پژوهش حاضر ضمن برّرسی متون گذشته و کتب مرجع موجود، بر آن است که بحثِ بازنمایی زمان در اثر هنری، گذشت لحضات و پویایی و حرکتی را که هنرمندان این جنبش تاریخ‌ساز به صحنه‌هایِ خشک، مشخّص و قابل حدس نقاشی افزوده‌اند را مورد برّرسی، تأکید و بازخوانی مجدّد قرار دهد و دستِ آخر متنی طبقه‌بندی شده و مدوّن از دست‌آوردهای هنرمندان امپرسیونیست در بازآفرینی مفهوم زمان در آثار خود ارائه دهد.

روش پژوهش:

این پژوهش از نظر هدف پژوهشی بنیادی و از لحاظ ماهیّت پژوهشی تاریخی است و تجزیه تحلیل مطالب در آن به روش کیفی انجام خواهد شد. در این مقاله با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی دستاوردهای هنرمندان امپرسیونیست در بازنمایی و خلق مفهوم گذر لحظات و موقّتی بودن شرایط در هر اثر نقاشی مورد بحث، برّرسی و تحلیل قرار خواهد گرفت و داده‌های مورد

نیاز نگارندگان اعم از کتب، مقالات، پایان‌نامه‌ها، تصاویر و نظایر آن به روش کتابخانه‌ای یا اسنادی گردآوری خواهد شد.

مروری بر تاریخچهٔ امپرسیونیست:

بر اساس اسناد، کتب، مقالات و گزارش‌های بی‌شمارِ موجود در مورد هنر اروپا، ناگفته پیداست که جنبشی که امپرسیونیسم[3] نام می‌گیرد (از سوی یک منتقد و به کنایه) در حقیقت موجی است که روال حرکت هنر غرب را برای همیشه تغییر می‌دهد و از دل این جنبش خلّاقانه از سوی نقاشانی غالباً گمنام و جوان ده‌ها سبک جدید در سال‌های آینده شکل خواهد گرفت. در مورد امپرسیونیست‌ها[4] سخن بسیار گفته شده از این‌رو، نگارندگان تلاش می‌کنند تاریخچهٔ این جنبش را از دید محقّقان مشهور تاریخ هنر مروری متفاوت داشته باشند تا از دل این سخنانان نکات جدیدی استخراج شود. ساران الکساندریان[5] نویسندهٔ کتاب *چشم‌انداز* (پاناروما)[6] امپرسیونیسم شروع این نقطه عطف هنری را پیش از سال ۱۸۷۴ با تشکیل انجمن بی‌نامی از هنرمندان نقاش، مجسّمه‌ساز و گراور ساز می‌داند که اوّلین نمایشگاه‌شان را بدون حضور مانه[7] (استادشان) در آپارتمانی در بولوار کاپوسین‌ها سامان دادند (الکساندریان، ۱۳۸۸، ۱۳).

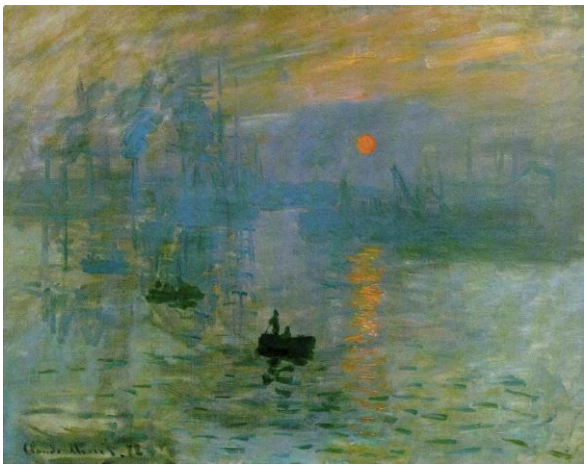
در حقیقت مانه تمایلی نداشت در این نمایشگاه شرکت کند وی ترجیح می‌داد که آثارش را در نمایشگاهی رسمی شرکت دهد، این نمایشگاه در اوّل ماه می در کاخ صنعت[8] افتتاح شد. سرانجام تنها دو اثر از مانه (راه آهن و دلقک) در سالن رسمی پذیرفته شد که در واقع این شروع اتفاقی بود که محقّقان از آن به عنوان «رسوایی بزرگ» یاد کرده‌اند. ژان روسه[9] خبرنگار مجله فیگارو[10] عکس‌العمل‌های بازدیدکننده‌گان را بسیار متفاوت و بعضاً ناراضی تفسیر کرده است. در واقع اوّلین واکنش منفی مردم عدم وجود طرح اوّلیه (طراحی دقیق پیش از رنگ‌گذاری) در تابلویِ مانه است. در این نمایشگاه آثار آتلیه‌ای از جمله پرتره‌ها، آثار تاریخی و اساطیری قد علم کرده بودند (مطابق با ذائقهٔ عموم) و تنها آثار مانه بود که خشم منتقدان را برانگیخت، در واقع تنها منتقدی به‌نام کاستاناری[11] نور و روشنایی در تابلویِ راه‌آهن (تصویر شمارهٔ ۱) را ستایش کرد ولی در عین حال از نوع پرداختن به فیگورها راضی نبود (الکساندریان، ۱۳۸۸، ۱۴).

تصویر شمارهٔ ۱، راه آهن، اثر ادوارد مانه، تکنیک رنگ روغن، مأخذ: الکساندریان. ۱۳۸۸، ۱۵

نوربرت لینتن[12] در کتاب، هنر مدرن در مورد عدم استقبال از شیوهٔ امپرسیونیست‌ها در بازنمایی صحنه‌ها می‌نویسد؛ «نقاشی‌های امپرسیونیستی {...که} امروز بیش از هر زمان دیگری دوست‌داشتنی و قابل تحسین‌اند، در حالی که در دهه‌های ۱۷۸۰ و ۱۸۸۰ تقریباً همه آنها را تحقیر می‌کردند» (لینتن، ۱۳۹۷، ۱۹). در واقع هنرمندان امپرسیونیست در آغار کار و برای نقطهٔ شروع از عواملی چون سوژه[13]، کمپوزیسیون[14]، حکایت، حالت تصنّعی مدل‌ها دست کشیدند (رها کردن تمام نکات کلیدی خلق اثر). به تعبیر الکساندریان آنها کوشیدند تا صحنه‌های فریبندهٔ زندگی را با بیانی نو نمایان کنند و شخصیّت‌های آثارشان را در حال کار روزانه و منظره‌هایشان را در ساعات متفاوت روز و تغییرات جوی فصول نمایش دهند (الکساندریان، ۱۳۸۸، ۲۶). از تعریف مطرح شدهٔ این نتیجه حاصل می‌شود که بینندگان از این پس شاهد صحنه‌هایی بودن که پیش از این تجربه نکرده بودند، دیگر قرار نبود همه چیز در بهترین و آرمانی‌ترین شرایط و زیباترین نور و آب و هوا ثبت

3. Impressionism
4. Impressionnistes
5. Sarane Alexandrian
6. Panorama
7. Edouard Manet
8. Palais de industrie
9. Jean Rousset
10 Figaro
11. Castagnary
12. Norbert Lynton
13. Subject
14. Composition

شود. ارنست گامبریچ[۱۵] در کتاب تاریخ هنر عملکرد امپرسونیست‌ها را اینگونه توصیف می‌کند؛ «مانه و پیروانش در بازنمایی رنگ‌ها چنان انقلابی به‌عمل آوردند که کم و بیش با انقلاب یونانیان در بازنمایی شکل‌ها (فرم‌ها) قابل قیاس است» (گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۰۲). البته وی در ادامه به این نکته تأکید می‌کند که این دستاورها یک روزه و توسّط یک نفر به‌دست نیامده است و این مبارزه برای تغییر سلیقهٔ عمومی تقریباً سی سال به طول انجامید. گاردنر در تأیید این تلاش چندین ساله برای اثبات ارزش‌های این جنبش می‌نویسد؛ «با اینکه اصطلاح امپرسیونیسم را در سال ۱۸۷۴ روزنامه نگاری {لویی لروا[۱۶]} به کار برد که یکی از تابلوهای مونه[۱۷] به نام امپرسیون[۱۸]- طلوع خورشید (تصویر شماره ۲) را به ریشخند گرفته بود {...} این مشاجره یازده سال پیش در سال ۱۸۶۳ و هنگام تشکیل سالن مردودین[۱۹] آغاز شده بود» (گاردنر، ۱۳۹۸، ۵۹۳).



تصویر شمارهٔ ۲، امپرسیون (طلوع خورشید)، اثر کلود مونه، مأخذ: نجفیان، ۱۳۹۱، ۲۵۱.

گاردنر[۲۰] در کتاب *هنر در گذر زمان* شروع فعالیّت امپرسیونیست‌هایی چون مانه را با طرح این پرسش که آیا آنچه ما می‌بینیم به این که چگونه آن را می‌بینیم بستگی ندارد؟ همزمان می‌داند. وی در ادامه این هنرمندان را در جستجوی واقعیّت معرفی می‌کند و به این نکته اشاره دارد که از نظر این افراد دنیای اشیاء توپری که در فضا حرکت می‌کنند اهمیّت دارد یا احساس بصری نور و رنگ در الگوهای شناور توسّط هنرمند. گاردنر در ادامهٔ توضیحاتش می‌نویسد؛ «هنرمند این‌بار با حواس بصری‌اش مشورت می‌کند تا ادراکات و تخیّلاتش {...}دنیای خارج سرچشمهٔ احساس نور و رنگ بدون هرگونه ثبات و نظم است؛ تنها نظم موجود نظمی است که هنرمند از بطن تجربهٔ بصری خویش، این یعنی ثبت تحریک اثر بینایی توسّط نور» (گاردنر، ۱۳۹۸، ۵۹۲). طبق آنچه گاردنر مطرح می‌کند هنرمندان این جنبش تقریباً تمام قواعدی که توسّط جوتو[۲۱] بیان گذاشته شده بود را کنار گذاشته و از نقطه‌ای آغاز می‌کنند که ثبات و قواعدی ندارد و همه چیز به هنرمند باز می‌گردد، نه قوانین از پیش تعیین شده. امپرسیونیست‌ها در مجموع هشت نمایشگاه برگزار کردند (در سال‌های۱۸۷۴، ۱۸۷۶، ۱۸۷۷، ۱۸۷۹، ۱۸۸۰، ۱۸۸۱، ۱۸۸۲ و۱۸۸۶). طبق گفتهٔ پاکباز در کتاب *دایرةالمعارف هنر* این نمایشگاه‌ها به نمایش آثار اعضای اوّلیهٔ گروه محدود نمی‌شد، به عنوان مثال بودن[۲۲] در اوّلین، کایبت[۲۳] در دوّمین، کاسات[۲۴] در چهارمین، گوگن[۲۵] در پنجمین و سرا[۲۶] در هشتمین نمایشگاه حضور داشتند و اعضای هستهٔ اصلی گروه نیز در تمام فعالیت‌های جمعی مشارکت نمی‌کردند (پاکباز، ۱۳۸۷، ۴۶). در واقع طبق مطالب مطرح شده مانه برای جلب رضایت سالن از شرکت در نمایشگاه‌های امپرسیونیست‌ها امتناع می‌کرد و تنها پیسارو[۲۷] بود که در تمام نمایشگاه‌ها شرکت کرد. پیسارو کسی بود که تا آخرین لحظهٔ حیات اجازه نداد این هنرمندان متفرق شوند او را که از همه بزرگتر بود تنه امپرسیونیسم خوانده‌اند؛ (کرامر، ۱۳۸۹، ۵۶).

در طی برگزاری این نمایشگاه‌ها امپرسیونیست‌ها نقدهای منفی فراوانی را دریافت کردند؛ امیل زولا[۲۸] آنها را آکتوآلیست‌ها[۲۹] و یا آشتی‌ناپذیر خواند، در همان روزها گزارشی تمسخرآمیز در مجلهٔ

15. E.H. Gombrich
16. Louis Leroy
17. Claude Monet
18 Impression
۱۹ . سالن مردودین: نمایشگاهی است که پس از رد شدن آثار متعدّدی از هنرمندان توسط هیات داوران و به دستور ناپلئون سوم پا شد، در این نمایشگاه آثار هنرمندانی چون مانه، مونه، رنوار، بازیل، سیسیلی، پیسارو، گیومن و سزان نمایش داده شد.
20. Helen Gardner
21.Giotto
22 Euge ne Boudin
23 Gustave Caillebotte
24 Mary Cassatt
25 Paul Gauguin
26 Georges Seurat
27 Camille Pissarro
28 Emile Zola
29 Actualistes

شاری‌واری[30] چاپ شد که آنها را دریافت‌گر (امپرسیونیست) معرفی کرد. آلبرت ولف[31] در فیگارو اجتماع آنها را ا«جتماع پوچی‌ها» نامید و پل مانس[32] مورّخ هنر ادعا کرد تابلوهای این نقاشان حاصل یک نقص در بینایی است که باعث می‌شود آنها اجسام را تار (کنایه به عدم وضوح و برجسته نکردن فیگورها) ببینند (الکساندریان، ۱۳۸۸، ۲۷). امّا امپرسیونیست‌هایی چون مانه اساس این مخالفت‌ها و دشمنی‌ها را درک نمی‌کردند (مانه هرگز خود را انقلابی نمی‌دانست) و با باور به روش خود، راه‌های تغییر اصول هنر نقاشی را هموار کردند. در کنار نقدهای منفی اشخاص معدودی نیز به حمایت از این هنرمندان پرداختند، تئوفیل توره[33] در مقاله‌ای می‌نویسد؛ سالن مردودین بسیار بیش از سالن منتخبین به ما مطلب آموخته است وی در ادامه افزوده این بسیار طبیعی است که به‌جای نقاشی کردن آپولو[34] در حال نگهداری از گاوهایش (اساطیر) یک چوپان را نقاشی کنیم (بازنمایی اتفاقات روزمره) و چهرهٔ کارگری در لباس کار بسیار با ارزش‌تر از چهرهٔ یک پرنسس در لباس طلایی است (حسینی، ۱۳۶۴، ۲۵۳).

البته دستاوردهای امپرسیونیست‌ها که در نگاه اوّل آثار آنها درهم و نامفهوم به نظر می‌رسید طی سال‌ها و با تلاش و خلاقیّت اعضای مختلف گروه به ثمر نشست، به عنوان مثال کرامر[35] در کتاب عصر آوانگارد در مورد نبوغ پیسارو می‌نویسد؛ او نه تنها زیر و بم طبیعت را می‌شناخت بلکه مشکلات رنگ در نقاشی را به میزان وسیع بر طرف نمود، کاری که هیچ کدام از اعضای گروه به تنهایی قادر به انجام آن نبودند (کرامر، ۱۳۸۹، ۵۸). مانه نیز مطالعات بسیاری در مورد تأثیرات نور بر سوژه‌هایِ مختلف انجام داد. به‌قول گامبریج؛ از نظر کسانی که از نیات واقعی مانه خبر نداشتند شیوه‌های رنگ‌گذاری او بی‌مهارتی محض به‌نظر می‌آمدند ولی واقعیّت این بود که فضای آزاد و نور کاملِ روز، اشکال گرد مسطح و گاهی شبیه لکه‌های رنگی به‌نظر می‌آیند و دقیقاً همین تأثیرات بود که مانه دوست داشت در موردش کند و کاو کند (گمبریج، ۱۳۸۷، ۵۰۳). گاردنر در مورد ابداعات امپرسیونیست‌ها این نکته را می‌افزاید که علی‌رغم خشم مردم از امپرسیونیست‌ها اسلوب آنها در عمل افراطی نبود؛ از جهات مختلف آنها تئوری‌های لئوناردو[36] (داوینچی) دربارهٔ رنگ و شیوظ عملی روبنس[37]، کانستبل[38]، ترنر[39] و دلاکروا[40] را تکمیل می‌کردند (گاردنر، ۱۳۹۸، ۵۹۵).

امپرسیونیست‌ها تا ابتدای قرن بیستم به فعالیّت ادامه دادند ولی در آخرین نمایشگاه آنها در سال ۱۸۸۶ گرایش نئو امپرسیونیسم با رهبری سورا آغاز شد، هنرمندان پیشرو امپرسیونیست مانه، بودن و ژوکن بودند. استادان پیشگام این جنبش مونه، دگا[41]، رنوار[42]، پیسارو و سیسیلی[43] که اصول سه‌گانهٔ امپرسیونیسم یعنی؛ نقاشی روشن، نقاشی در فضای باز و نمایان کردن صحنه‌های گذرا را پی‌ریزی کردند و پس از آنها سزان[44]، گوگن[45]، وان‌گوگ[46] و تولوز لوترک[47] وارد این جنبش شده و بانی حرکت‌های انقلابی زیبایی‌شناسانه در سبک‌های بعدی شدند (الکساندریان، ۱۳۸۸، ۲۸). بر اساس مطالب مطرح شده در این بخش که نظرات معتبرترین محقّقان تاریخ هنر دربارهٔ جنبش امپرسیونیست را نیز در برمی‌گیرد، این نکته مشخّص شد که امپرسیونیست‌ها گر چه در سال‌های آغاز فعالیت با واکنش‌های منفی متفاوتی روبرو شدند ولی پس برگزاری نمایشگاه‌های مختلف و آزمودن روش‌های جدید برای بازنمایی تصاویری روزمره و طبیعی موفّق به همراه کردن عده‌ای با این شیوه نو شدند که تعداد این افراد روز به روز افزون شد و امروز آثار این هنرمندان زینت‌بخش مهّم‌ترین موزه‌های جهان است. در ادامهٔ بحث دستاوردهای این هنرمندان در پروسهٔ خلق اثر مورد تحلیل و برّرسی قرار خواهد گرفت و در نهایت پاسخ این سؤال روشن خواهد شد که امپرسیونیست‌ها برای پیاده کردن ایده‌های خود

[30] Charivari
[31] Albert Wolf
[32] Paul Mantz
[33] Theophile Thore
[34] Apollo
[35] Hilton Keramer
[36] Leonardo da vinci
[37] Peter Paul Rubens
[38] John Constable
[39] J.M.W. Turner
[40] Eugene Delacroix
[41] Edgar Degas
[42] Pierre- Auguste Renoir
[43] Sicily
[44] Paul Cezanne
[45] Paul Gauguin
[46] Vincent Van Gogh
[47] Henri Toulouse- Lautrec

که با شیوه‌های کهن (کلاسیک) مغایرت‌های جدی داشت از چه راهکارهایی بهره برده‌اند.

برّرسی رویکرد امپرسیونیست‌ها در فرآیند خلق اثر:

طلوع هنر مدرن با سنّت‌شکنی امپرسیونیست‌ها آغاز شد، آنها طلایه‌دار درک نوینی از هنر بودند که با طرد کارکرد رئالیستی و رمانتیستی نقاشی پدیدار شد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۹، ۱۱). امپرسیونیست‌ها برای رها شدن از قوانین مشخّص و چارچوب‌های مشخّص هنر نقاشی دست به نوآوری‌هایی زدند که ظاهر آثارشان را از هنرمندان دیگر کاملاً متفاوت و متمایز می‌کرد. آنها دریافته بودند که رنگ واقعی اشیاء تحت‌تأثیر عواملی مثل کیفیت نور، محل و نورهای منعکس شده از اشیاء دیگر تغییر می‌کند، همچنین آنها با تجربه به این مطلب رسیدند که رنگ‌ها را روی پالت مخلوط نکنند و روی بوم در کنار هم قرار دهند تا حاصل کار درخشان‌تر به نظر آید و همین علّت باعث شده تا تابلوهای امپرسیونیستی از نزدیک ظاهری درهم و برهم داشته باشند. گامبریج در تأیید این معنا می‌نویسد؛ در فضای آزاد ما اشیاء مختلف را با رنگ خاص خودشان نخواهیم دید، بلکه آنچه می‌بینیم معجون روشنی از ته‌رنگ‌های مختلف است که در چشم ما یا در واقع در مغز ما آمیخته می‌شوند (گامبریج، ۱۳۸۷، ۵۰۲). جنسن[۴۸] در کتاب *تاریخ هنر* یکی از رویکردهای متفاوت امپرسونیست‌ها به خلق اثر را فضاهایی می‌داند که آنها برای خود برمی‌گزیدند از نظر وی؛ صحنه‌های عالم خوشگذرانی، رقاص‌خانه‌ها، قهوه‌خانه‌ها، تالارهای موسیقی و تئاتر موضوعات مورد علاقهٔ این هنرمندان بود (جنسن، ۱۳۹۷، ۴۸۲). یکی از روش‌های دیگری که هنرمندان چون مانه سعی کردند به فضای اثر بیفزایند نمایش حرکت و سرعت در تصویر است مثالی که گامبریج در این مورد مطرح می‌کند یکی از آثار چاپی مانه است. در این اثر ابتداء بیننده با یک سری خطوط درهم و برهم مواجه است این تصویر به یک مسابقهٔ اسب‌دوانی (تصویر شماره ۳) مربوط است، مانه سعی می‌کند با اشارات و حرکات سریع قلم شکل‌هایی را از میان خطوط بیرون آورد و حالاتی مانند نور، سرعت و تحرّک را القاء کند (گامبریج، ۱۳۷۸، ۵۰۵). با توجّه به این اثر مانه، این نکته روشن است که برای القای حس حرکت فیگورها کامل نیستند و حتی اسب‌ها پا ندارند تا این جنب و جوش درست از کار درآید.

تصویر شمارهٔ ۳، مسابقه اسب دوانی در لونشان، اثر ادوارد مانه، مأخذ گامبریج، ۱۳۷۸، ۵۰۶.

در گزینش نوع و درجهٔ خلوص رنگ توسّط نقاشان امپرسیونیست الکساندریان می‌نویسد؛ این هنرمندان ترکیب قیر[۴۹] و مردار سنگ[۵۰] و استعمال رنگ‌های قهوه‌ای سوخته[۵۱] را که پیش از این برای سایه پردازی مورد استفاده بود را کنار گذاشتند و سعی کردند با پالتی سرشار از خالص کار کنند، رنگ سیاه دیگر مورد استفاده نبود. آنها با کنار هم گذاشتن تکّه رنگ‌های مکمّل بعد «آمیزش دیدگانی» رنگ‌مایه‌ها را طبق تجزیهٔ روشن دانشمند (فرانسوی) شیمی شورول[۵۲] انجام دادند. نجفیان نیز در مورد رویکردهای امپرسیونیست‌ها به مواردی اشاره کرده وی در مورد این روش‌ها اینگونه می‌نویسد؛ جنبه‌های تمثیلی و ادبی بر خلاف گذشته از تابلوی نقاشی حذف می‌شوند، دلبستگی عاطفی هنرمند در اثر قابل مشاهده نیست، رنگ‌ها دیگر با هم مخلوط نمی‌شوند و تابلو از نزدیک در هم به نظر می‌رسد، هنرمندان امپرسیونیست دیگر از شیوهٔ رایج کشیدن قلمویِ نرم بر بوم پیروی نمی‌کنند (ضربات تند و با سرعت و خشن)، دیگر خطوط محیطی واضح و مشخص نیست (برخلاف گذشته) و آخرین نکته از نظر نجفیان پرداختن به این نکته است که امپرسیونیست‌ها بسیار از طبیعت تأثیر پذیرفته‌اند از این رو تلاش می‌کردند

[48] Horst Woldemar Janson
[49] Bitume
[50] Litharge
[51] Bistre
[52] Michel Eugene Chevreul

دریافت‌های لحظه‌ای و گذرا از طبیعت را منعکس کنند (نجفیان، ۱۳۹۷، ۲۴۶).

در حقیقت عوامل بسیاری از جمله گسترش عکاسی و صنعتی-شدن اروپا و... سبب این تغییر سبک ناگهانی در نقاشی امپرسیونیست‌ها بود. نوربرت اوضاع را اینگونه توصیف می‌کند که؛ واقعیّت این است که درک این نقاشی‌ها بسیار دشوار بود گویی در آنها هیچ‌گونه طراحی وجود نداشت، نه کمپوزیسیون و نه راهی برای آنکه مخاطب بداند چه چیزی را باید تحسین کند {...} ظاهراً هیچ موضوع و محتوایی (تصویر شماره ۴) وجود نداشت و شاید اگر تماشاگری حوصله می‌کرد به کمک عناوین تابلوها می‌توانست منظره بودن آنها را تشخیص دهد وی در ادامه توضیحاتش به این نکته مهّم اشاره می‌کند که بازنمایی درست (کلاسیک و قاعده‌مند) فیگور انسان از قدیم مشکل‌ترین بخش هنر نقاشی بود حال آنکه هنرمندان امپرسیونیست علاقه‌ای به تلاش در این حوزه نداشتند و یا اصلاً نمی‌خواستند فضای قابل قبول (طبق ذائقه آن زمان) ایجاد کنند (نوربرت، ۱۳۹۷، ۲۰). نکتهٔ جالب توجّه این است که در این دوره کارهای تاریخی و اساطیری از شأن ویژه‌ای برخوردار بودند و هنرمندان پیش از امپرسیونیست‌ها سعی می‌کردند با بازنمایی‌های دقیق و حتی اغراق شده صحنه‌ها تاریخی و یا حماسی برای خود اعتباری کسب کنند. امپرسیونیست‌ها در فرایند خلق اثر رابطه نقاشی را از ادبیات جدا کردند آنها معتقد بودند وقتی هنرمند غریضی به خلق اثر بپردازد می‌توانند با مخاطبی که به صورت غریضی دریافت می‌کند ارتباط برقرار کنند از نظر نوربرت در این دوره بود که نقاشی وظیفهٔ آموزشی خود را کنار گذاشت (نوربرت، ۱۳۹۷، ۲۰).

تصویر شمارهٔ ۴، تل علف در غروب خورشید، هوای خیلی سرد، اثر کلود مونه، مأخذ نوربرت، ۱۳۹۷، ۲۰.

جنسن زمانی که به اصول طراحی در جنبش امپرسونیسم اشاره می‌کند دگا را به عنوان مثال خود معرفی می‌کند او دگا را طراحی زبردست معرفی می‌کند که در مکتب انگر[۵۳] پرورش یافته است و زمانی که پرتره نزدیکانش از جمله مانه را طراحی می‌کند استادی او کاملاً مشخص است او (جنسن) در ادامه می‌افزاید او از این رو به این جنبش می‌پیوند چون چهره‌سازی را حرفه‌ای کم ارج می‌داند ولی حتی زمانی که به عنوان یک امپرسیونیست فعالیّت می‌کند حضور طراحی (به‌خصوص انسان) در آثارش مشخّص‌تر از هم گروهانش است (جنسن، ۱۳۹۷، ۴۸۳). امپرسیونیست‌ها برای نخستین بار آدم‌هایی را در حالت‌هایی به تصویر کشیدند که در گذشته سابقه نداشت گامبریج در تصدیق این تعریف می‌نویسد؛ رنوار مجلس رقصی در فضای آزاد در پاریس را به تصویر می‌کشد، یان استن[۵۴] صحنه‌های از یک مجلس تفریح را با آدم‌ها مضحک (متفاوت) بازنمایی می‌کند و واتو[۵۵] در صحنه‌های رویایی رقص حالت آدم‌های فارغ‌البال را نمایان می‌کند (گامبریج، ۱۳۷۸، ۵۰۹). با توجه به مطالب مطرح شده تا این قسمت از بحث نکاتی در مورد نوآوری‌های نقاشان امپرسیونیست برای خلق سوژه‌ها و در کنار آن رها کردن شیوه‌های قدیم بازنمایی در نقاشی مشخّص شد ولی آنچه مسلم است دستاوردهای ثبت شده به‌نام این هنرمندان حاصل تلاشی جمعی بوده و بازخوانی این دستاوردها و بررسی ابداعات هرکدام

[53] Jean Auguste Domminique Ingres
[54] Jan Steen
[55] Jean Antoine Watteau

از هنرمندان امپرسیونیست موضوعی است که در ادامهٔ بحث به آن پرداخته خواهد شد.

رنگ و حضور نور در آثار امپرسیونیست‌ها

بر اساس مطالب مطرح شده در این مقاله نوع پرداختن به مقولهٔ رنگ و مطالعه در مورد نور حاضر (به مقدار لازم و دقیق) در تابلوی نقاشی یکی از کلیدی‌ترین وجه تمایزات نقاشان امپرسیونیست با هنرمندان دیگر است. این تفاوت دیدگاه و درک این مطلب که روش‌های گذشته در نوع سایه‌گذاری و استفاده از رنگ در تابلو منطبق بر واقعیّت نیست را هنرمندان مختلفی از جمله مانه خیلی پیشتر از شکل‌گیری جنبش امپرسیونیست درک کرده بودند به عنوان مثال وقتی مانه برای آموختن آکادمیک نقاشی در کارگاه توماس کوتور[۵۶] ثبت‌نام می‌کند پس از مدّتی به یکی از دوستانش می‌گوید؛ «من نمی‌دانم که اینجا چه می‌کنم. همه چیز به‌نظر مسخره می‌آید، نورپردازی‌ها اشتباه است و سایه‌ها غلط، هر وقت پا به محیط کارگاه می‌گذارم احساس می‌کنم وارد قبر می‌شوم» (حسینی به نقل از شیندر، ۱۳۶۴، ۲۵۱). وی در ادامه می‌افزاید که با وجود این مشکلات و درک تناقض در آموزش‌ها مانه شش سال در آن کارگاه هنر ماند با توجّه به این جملات می‌توان به این برداشت رسید که قوانین نور و سایه چنان قدرتمند و پذیرفتنی بودند که تغییر به این سادگی امکان‌پذیر نبود. با این حال مانه در آثار خود نور، رنگ، فضا و جو مخصوص به خود را منعکس می‌کرد که این مسئله باعث برانگیختن خشم گردانندگان آکادمی می‌شد. اوج تفاوت در هنر مانه زمانی مشخّص شد که وی تابلوی ناهار روی علف‌ها را به نمایشگاه (سالن) سپرد که این اثر به علت خلاقیّت‌های ویژهٔ مانه در نوع نورپردازی و ترکیب‌بندی (نه افسانه و نه اسطوره) در سالن اصلی پذیرفته نشد و در سالن مردودین به نمایش درآمد. هنرمندان امپرسیونیست دیگر به ساخت و ساز به وسیله رنگ و سایه‌روشن‌های اغراق شده نمی‌پردازند بودن از بزرگان امپرسیونیست، برای توصیف این شیوه کار به مونه(تصویر شماره ۵)[۵۷] که نقاشی در فضای باز (خارج از آتلیه) را پذیرفته بود می‌گوید؛[۵۸] «با سه ضربه قلمو بهتر و درست‌تر از دو روز کار با سه‌پایه می‌توان طبیعت را نشان داد» (الکساندریان، ۱۳۸۸، ۴۸).

در واقع توضیح بودن به این نکته اشاره می‌کند که اگر هنرمند توانایی، مهارت و درک لازم را دارا باشد برای انتقال یک مفهوم درست و دقیق از یک شیء احتیاجی به ساخت و ساز و اضافه‌کاری نیست. مونه به توصیه استادش بودن مدّت‌های مدیدی به نقاشی و ثبت تجربه‌های متعدّد از سواحل سن[۵۹] می‌پردازد، مونه تصاویر متنوعی در قایق و در ساعات مختلف روز خلق کرده این تلاش مداوم او برای مطالعهٔ وضعیت نور و تغیرات رنگ‌ها در لحظات مختلف از روز هنرمندانی چون مانه را به تحسین وادار می‌کند. وی در جمعی می‌گوید: «قایق مونه آتلیه اوست»، در نهایت مانه تابلوی «کلود مونه در آتلیه‌اش» را به تصویر می‌کشد (الکساندریان، ۱۳۸۸، ۱۴۲).

تصویر شمارهٔ ۵، کلیسای جامع ژوئن، اثر کلود مونه، ماخذ: گاردنر، ۱۳۹۷

پس از پذیرش نسبی امپرسیونیست‌ها تحلیل‌هایی در مورد شیوه‌هایی که آنها در فرایند خلق اثر مورد توجّه قرار می‌دادند ارائه شد. از جمله ژرژ ریویر در سال ۱۸۷۷ آثار این جنبش را اینگونه توصیف می‌کند؛ «برخورد با موضوع {سوژه} بر اساس سایه- رنگ‌ها و نه به‌خاطر خود موضوع» در واقع هنرمند این

[56] Thomas Couture

[۵۷] مونه بیست و شش تصویر از این کلیسا کشیده که در آن رنگ‌ها و نورهای متفاوتی را تجربه کرده است(نقطه دید ثابت و ساعت‌های مختلف روز).

[۵۸] بودن در واقع اوّلین استاد کلود مونه بود.

[59] Seine

سبک به تحلیل اشکال حاضر در اثر نمی‌پردازد و تنها به لکه‌های نور و انعکاس‌هایی که توسّط چشم دریافت می‌کنند اهمیّت می‌دهند (پاکباز، ۱۳۹۸، ۳۲۱). پاکباز در ادامه از قول مونه که از خالص‌ترین هنرمندان این جنبش طبق این تعریف است نقل می‌کند که؛ کاش کور زاده بودم و هرگز اشیاء را نمی‌شناختم و تنها می‌توانستم اشیاء را بر حسب نورشان تشخیص دهم (پاکباز، ۱۳۹۸، ۳۲۱). در واقع طبق تعاریف مطرح شده حتی رنگ مورد نظر این هنرمندان هم رنگی نیست که به عنوان یک استاندارد مشخّص توسّط ما پذیرفته شده باشد بلکه آن رنگ هم تحت تأثیر مقدار نور و سایه و موقعیت قرارگیری شی و لحظه‌ای مشخّص از روز، مداوم در حال تغییر و تیره و روشن شدن است. در تأیید موقّتی بودن همه‌چیز از نظر امپرسیونیست‌ها می‌توان به گفته پیسارو (تصویر شماره۶) استناد کرد که در جواب سؤال ماتیس که از وی پرسیده امپرسیونیست کیست؟ پاسخ می‌دهد؛ امپرسیونیست نقاشی است که هرگز یک تصویر را تکرار نمی‌کند و همیشه تصویر نو می‌کشد» (کرامر، ۱۳۸۹، ۵۹). صحبت پیسارو به وضوح موقّتی بودن هر لحظه از خلق اثر را اثبات می‌کند. در واقع پیسارو در اثری مثل میدان تئاتر فرانسه منظرهٔ کاملی از نقاط تیره بر زمینه‌ای روشن، به بیان گاردنر پیسارو نیز چون مونه در جستجوی ناپایدارترین جلوه‌های حرکت است (گاردنر، ۱۳۹۸، ۵۹۶).

تصویر شمارهٔ ۶، میدان تأتر فرانسه، اثر کامی پیسارو، مأخذ: گاردنر، ۱۳۹۸.

حذف خطوط کناره و انکار جزئیات در آثار امپرسیونیست‌ها

در راستای توضیحات ارائه شده به این نکته نیز اشاره شده است که دستاوردهایی که به‌نام جنبش امپرسیونیست ثبت شده در واقع حاصل تلاش و خلاقیّت گروهی از هنرمندان است. در نقاشی‌های امپرسیونیستی غالباً بیننده شاهد خطوط مشخّص کناره نما نیست و چون گذشته مرز واضح و دقیقی بین اشیاء حاضر در پردهٔ نقاشی در نظر گرفته نشده است. البته کم توجّهی به خطوط کناره چیزی است که از زمان گویا[۶۰] و ولاسکس[۶۱] به نقاشی وارد شد ولی امپرسیونیست‌ها بر اساس شیوهٔ نگاه خود به سوژه و بحث رنگ پیش از گذشته مرزهای از پیش تعیین شده را جابجا کرده‌اند. پاکباز در بازتعریف این اتفاق می‌نویسد؛ امپرسیونیست‌ها به منظور آن‌که نور رنگین را (رنگ‌های ساطع-شده از اشیاء گوناگون) نقاشی کند سطح بوم را به هزاران تکّه رنگ تبدیل کرده و در واقع مرز بین اشکال وضوح خود را از دست می‌دهند و این نوآوری مستلزم چشم‌پوشی از استواری شکل‌ها است و در حقیقت به همین دلیل است که هنرمندان این جنبش حجم‌نمایی و طرح را کنار می‌گذارند. پیسارو حتی شاگردانش را از طراحی دقیق منع کرده و به آنها می‌گفت؛ «طراحی مانع بروز امپرسیون کلی می‌شود و احساس را ضایع می‌کند» (پاکباز، ۱۳۹۸، ۳۲۲).

در واقع ادغام سطوح و جدا نکردن مرزها در تصویر، نقاشی بعضی از هنرمندان امپرسیونیست را از واقع‌گرایی به سمت انتزاع‌گرایی سوق می‌دهد این تعریف را بیش از همه در آثار مونه می‌توان یافت. در این فرآیند هنرمندان چون مونه به اثری که شیء در نگاه هنرمند دارد توجّه کردند نه شناختی که از قبل در مورد شیء داشته‌اند (پاکباز، ۱۳۹۸، ۳۲۷). در واقع چارچوب‌های مشخّص و جزئیات به کناری گذاشته می‌شود و هنرمندی با ذهنی خالی از پیش‌فرض سوژهٔ نقاشی را در لحظه مورد ارزیابی قرار می‌دهد. هنرمندانی چون رنوار در دوره‌ای از کار خود به‌جای طراحی اوّلیه و پرداختن به خطوط در اثر، تنها با به‌کار بردن توش‌های دیویزه[۶۲] که نمونهٔ کامل آن تابلوی جاده سربالایی میان علف‌ها است، به خلق اثر پرداخته‌اند (الکساندریان، ۱۳۸۸، ۱۶۳).

[60] Francisco Goya
[61] Diego Velazquez

[۶۲] گذاشتن نقطه‌هایی از رنگ خالص کنار هم در تابلو نقاشی.

آندره لوت[۶۳] در مقاله‌ای در وصف فضا در دنیای امپرسیونیست و رها شدن از قیود کلاسیک برای بازنمایی اشیاء تابلوی

تصویر شمارهٔ ۷، کشتی‌های باربر رودخانه‌ای، اثر آگوست رنوار، مأخذ سایتwww.artgeist.fr.

«کشتی‌های باربر رودخانه‌ای» اثر رنوار را به عنوان مثال تفسیر می‌کند و می‌نویسد؛ کشتی‌های آن {رنوار} شباهتی به کشتی‌های خرخاکی شکل سنگین و کندرویی که پادوهای نقاش تالارهای رسمی در تابلوهای‌شان نقاشی می‌کنند نداشته {...} کشتی‌های رنوار به سوسک‌های سیاه و ظریف رودخانه می‌مانند که با تکان‌های مروارید گونه‌شان، به‌سطح آب آمده باشند. او در ادامهٔ توضیحات خود به این نکته اشاره می‌کند که در اینجا اثری از سلسله مراتب عناصر متشکلهٔ تابلو (جزئیات غیر ضروری) ولی به خداوندگاران بی‌شماری بر می‌خوریم که در قشری خمیری (بافت اثر) رنگارنگی بهم رسیده‌اند (لوت، ۱۳۷۳، ۳۲۴).

در این اثر هنرمند به مدد ذوق و نبوغ خود ناپایداری شرایط نور و شرایط جوی را به روشی استادانه در آسمان و انعکاس آن بر آب رودخانه مشخّص کرده است. در آثار رنوار برداشت حسی از موضوع بر تجزیه و تحلیل دقیق و علمی ارجحیّت دارد و خطوط محیطی در آثار او کاملاً محو شده و این باعث ایجاد فضایی مه‌آلود در آثار او شده‌است (نجفیان، ۱۳۹۷، ۲۴۷). به نوعی هنرمندان امپرسیونیست برای رسیدن به حالت دلخواه خود فرم‌های اشیاء را در نور حل می‌کردند. البته از بین بردن مرزهای اشیاء حاضر در اثر بین هنرمندان این جنبش از درجه یکسانی برخوردار نبوده و بعضی از این هنرمندان احتیاط بیشتری در محو کردن مرزها بکار برده‌اند. پاکباز در تأیید این معنا مونه و پیسارو را مقایسه کرده و معتقد است پیسارو بر خلاف مونه برای کاوش در جلوه‌های نور شکل‌ها را به سمت محو شدن پیش نمی‌برد و از واقعیّت جسمانی اشیاء چشم نمی‌پوشد و این باعث شده پیسارو «واقع‌گرا ترین» امپرسیونیست خوانده شود (پاکباز، ۱۳۹۸، ۳۲۹). به‌کار نبردن جزئیات و خطوط مشخّص در آثار مانه نیز از سوی منتقدان با عنوان «ابتذال» توصیف شد، طبق نوشتهٔ جان ریوالد[۶۴]؛ این ابتذال به لحاظ شیوهٔ اجرا بود تا موضوع اثر، به کنار نهادن ساخت و سازهای معمول، نحوه ساده‌سازی جزئیات و حفظ انسجام اشکال بدون استفاده از خط {محیطی} از طریق به کار بردن رنگ‌های متضاد و ضربات قلمو بود که باعث شد مانه (از سوی منتقدین و عامهٔ مردم) مورد مذمت قرار گیرد (ریوالد، ۱۳۶۹، ۴۴).

کارکرد ضربات قلم در بیان هنری امپرسیونیست‌ها

از تحوّلاتی که هنرمندان امپرسیونیست در تکنیک‌های رایج بازنمایی، ایجاد کردند نوع رنگ‌گزاری و روش استفاده از ضخامت و حرکات پیچیده قلم‌مو بود. هدف اصلی نقاشان این جنبش ثبت واقع‌گرایانه دریافت‌های بصری لحظه‌ای به مدد رنگ و ضرباهنگ قلم‌مو بود (گودرزی، ۱۳۸۰، ۳۱). امپرسیونیست‌ها با حرکات سریع، خالی از ظرافت و بعضاً خشن قلمو حجم قابل توجّهی رنگ را بر روی بوم در کنار هم قرار می‌دادند. به عنوان نمونه آلفرد سیسیلی[۶۵] در آثار خود بیشتر به بازنمایی مناظر طبیعی می‌پرداخت و در این صحنه‌ها برای نمایاندن آسمان ابری، درختان، انعکاس نور بر روی آب رودخانه و نمایش گیاهان از حرکات سریع و مقطع قلم در جهات مختلف، به همراه لکه‌های رنگی متنوع در کنار هم بهره می‌برد (تصویر شماره ۸). گامبریج هم حرکت‌های سریع قلم را در جهت اثر برانگیزی کلی تابلو می‌داند نه توجّه به جزئیات و ریزه‌کاری‌ها، از نظر وی همین فقدان پرداخت، حرکات سریع و نامنظم قلمو و به جا ماندن رد قلم باعث خشم منتقدان می‌شد (گامبریج، ۱۳۸۷، ۵۰۷). در واقع حرکات متفاوت قلم، سطوح رنگی ناتمام و پراخت نشده و نمایش اجزای تابلو مثل شاخهٔ درختان با یک حرکت قلم بدون رجوع و رنگ‌گزاری مجدّد باعث به وجود آمدن فضایی خاص در آثار امپرسیونیست‌ها شده که حس موقّتی بودن آن لحظه را در نظر بیننده قوّت می‌بخشد.

[63] Andre Lhote
[64] John Rivald
[65] Alfred Sisley

دقیقاً بخاطر همین شیوه حرکات قلمو در جنبش امپرسیونیست بود که تماشاگر باید می‌دانست از چه فاصله‌ای به اثر بنگرد؛ افرادی که برای اوّلین‌بار با این تابلوها برخورد داشتند، بیش از اندازه نزدیک می‌ایستادن بنابراین چیزی جز یک مشت حرکت‌های سرسری قلم‌مو نمی‌دیدند (گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۱۱). به تدریج بیننده آموخت که چگونه باید به این آثار بنگرد و از دنیایی از نور و حرکت در پردهٔ نقاشی لذّت ببرد. این خصوصیّت (حرکات زمخت قلم و سریع) مشترک، تمام امپرسیونیست‌هاست که در آثار بعضی چون پیسارو شدّت بیشتر و در آثار کسی چون دگا یا رنوار شدت کمتری دارد. یکی از بارزترین مثال‌ها تابلوی بلوار ایتالیایی‌ها (تصویر شماره ۹) است؛ پیسارو در این پرده نقاشی برای خلق اثر و بازنمایی یک نظر گذرا به بلواری مملو از جمعیت و شلوغی و حرکن با استفاده از حرکات قلم و ایجاد لکه‌ها و تاش‌های قلم برای نمایاندن پیکره‌های انسان، کالسکه‌ها، اسب‌ها و حتی شاخ و برگ درختان فضایی را در نقاشی ایجاد کرده که بیننده را با سؤالاتی روبرو می‌کند. «... اگر من در این بلوار قدم بزنم واقعاً اینگونه به‌نظر خواهم آمد؟ آیا پاها، چشم‌ها و دماغم را از دست می‌دهم و به یک لکّهٔ بی‌شکل تبدیل می‌شوم؟» (گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۱۱). به عنوان نمونه‌ای دیگر می‌توان از سزان نام برد با اینکه او پس از مدّتی از امپرسیونیست‌ها کناره کرد و در پی تدوین قوانینی برای بازنمایی علمی طبیعت شهر را ترک کرد ولی او نیز در یافتن خط سیر هنری خود مدیون این جنبش است؛ در حقیقت امپرسیونیست به سزان آموخت (تصویر شماره۱۰)، که با قرار دادن ضربات قلم در کنار هم و هاشورزنی‌های[۶۶] با تأنی و تسخیر حرکت، تکنیک‌های نامنظّم خود را رها سازد و روشی تازه را بیازماید (شایگان‌فر و ضیاءشهابی، ۱۳۹۰، ۷۰). مونه و رنوار نیز آموختند که می‌توانند حالات ناپایدار طبیعت را با ضربات کوتاه و منقطع قلم صید کنند (برایانت‌وایدر، ۱۳۹۶، ۳۲۹).

تصویر شمارهٔ ۸، سیل در مارلی، اثر آلفرد سیسیلی، مأخذ: پاکباز، ۱۳۹۸، ۳۳۲

با توجه به نمونه‌های مطرح شده مشخص می‌شود هنرمندی که اعتقاد دارد باید لحظه، را در اثر خود ثبت و ضبط کند دیگر فرصتی برای پرداختن به جزئیات ندارد و لاجرم با حرکات سریع قلم و به مدد چند لکّه، خط و تاش مقصود خود را در بازنمایی اشیاء (انسان، حیوان، گیاه و...) به بیننده منتقل کند. در جمع‌بندی این بحث می‌توان به این نکته اشاره کرد که به علت نوع رنگ‌گذاری و تنوع حرکات قلم در اثر هنری؛ «...خط جایگاه تاریخی خود را در نقاشی از دست داد و لکّه‌های رنگی {حاصل حرکات قلم} به مراتب ارزشمندتر شد» (حسینی‌راد، ۱۳۸۷، ۶).

تصویر شمارهٔ ۹، بلوار ایتالیایی‌ها، اثر کامی پیسارو، مأخذ گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۱۱

[66] Hatchings

تصویر شمارهٔ ۱۰، کوه سنت ویکتور و قصر سیاه، اثر سزان، مأخذ سایت
www.wga.hu

تصویر شماره ۱۱،رقصندگان منتظر،اثر ادگار دگا، ماخذ: گامبریج

انتقال حس حرکت در اثر و سرعت بخشیدن به خلق نقاشی

امپرسیونیست‌ها برای ثبت لحظه‌های موقّتی از روز، شب، باران، باد، ابر و آفتاب، حرکت و سرعت در زندگی شهری، فیگوری در حال حرکت و غیره، سرعت خلق اثر را به حداکثر رسانده بودند. پاکباز در تأیید این روش در کتاب در جستجوی زبانی نو می‌نویسد؛ پیسارو در پاریس و از پنجرهٔ اتاقش (در دههٔ نود) برای ثبت حرکات سریع و گذاری زندگی شهری چند پرده نقاشی را همزمان با هم پیش می‌برد، در واقع در این (سلسله) آثار با چشم‌اندازهایی روبرو هستیم که در یک لحظه و یک نگاه آنی در خیابان‌های شلوغ و پر هیاهو می‌توان دید (پاکباز، ۱۳۹۸، ۳۳۰). به‌طور کلی هنرمند امپرسیونیست برای بازنمایی یک سوژه دقایقی فرصت داشته و اساساً با خلق یک تصویر طی روزها و ماه‌های متمادی مخالف بوده است. از این رو از نظر لاکست[۶۷] ؛ آنها (امپرسیونیست‌ها) می‌خواستند نحوهٔ به دید آمدن، اشیاء را نقاشی کنند و آنها را براساس ادراک لحظه‌ای و محاط و ممزوج در جو و نور اطرافش به تصویر بکشد (لاکست، ۱۳۹۲، ۱۱۴). یکی از راهکارهایی که در این مسیر (سرعت در خلق اثر) هنرمندان را یاری می‌بخشید؛ عدم توجّه به پیچیدگی‌های سوژه و بازنمای تصاویری عاری از ریزه‌کاری بود (حسینی‌راد، ۱۳۷۸، ۶).

تصویر شمارهٔ ۱۲،اثر ادگار دگا،
www.mymodernmet.com

بسیاری از ناظران تابلوهای امپرسیونیست‌ها را به نوعی ناتمام قلمداد می‌کردند در حالیکه آنها در پی ثبت حالات و اتفاقات روزمره بودند و سوژه‌ای ثابت و یا تخیّلی نداشتند که بتوانند ساعت‌ها برای جزئیات آن، وقت صرف کنند و در عین حال این کار را عبث و بیهوده می‌دانستند. به عنوان مثال دگا پرداختن به ریزه‌کاری‌ها را بی‌حاصل می‌دانست و معتقد بود تصویر باید شناور و سیّال باشد و برای کسی که همواره در پی ثبت حرکات است این مسئله بسیار مهّم است (دادور، ۱۳۹۲، ۵۵). دگا استاد خلق پیکره‌های انسانی در حال حرکت و زوایای ناپایدار بود و به این دلیل است که یکی از اصلی‌ترین سوژه‌های وی رقصندگان باله بودند؛ «او سر تمرین‌های باله حاضر می‌شد تا بتواند اندام رقصندگان را در متنوع‌ترین حالات {موقتی} در جهات مختلف نظاره کند» (گامبریج، ۱۳۸۷، ۵۱۶). بنابراین در طراحی‌ها و پرده‌های نقاشی دگا تعدادی از رقصندگان به صورت نیمه در تصویر حضور دارند (تنها دست‌ها و یا پاها) چون تمام هدف

[67] Jean Lacoste

هنرمند خلق لحظه‌ای پویا و متحرّک و البته ناپایدار از حرکات رقصنده‌ها بوده است (تصویر شماره۱۱و۱۲). به عبارت بهتر امپرسیونیست‌ها« برشی از زندگی» را در لحظه خلق می‌کردند و برای القای درست حس، سرعت در خلق اثر و همچنین نمایش حرکت و پویایی در تصویر دو عنصر اساسی مورد نظر هنرمند بوده‌اند.

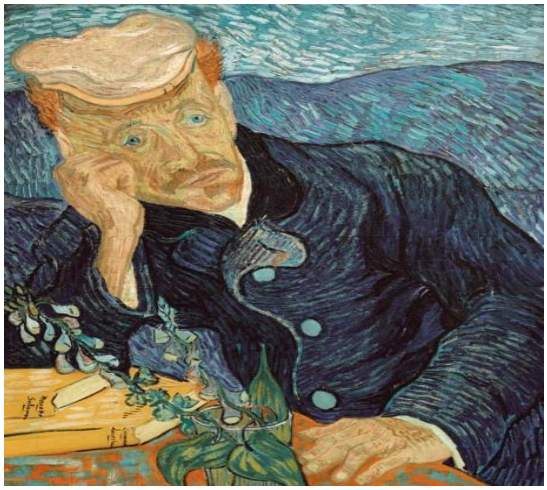
آنچه از امپرسیونیست‌ها مطرح شد

با گذشت بیش از یک قرن از حضور امپرسیونیست‌ها در فرانسه هنوز هم این جنبش یکی از محبوب‌ترین گروه‌های هنری در تمام ادوار است. آنها پس از قرون متمادی بازنمایی کلاسیک اشیاء و سوژه‌ها در هنر اروپا، قوانین حاکم را به چالش کشیدند و به‌جای نمایش اثری که حاصل قوانین آکادمی‌ها، شور و احساس هنرمند و پرداختن به داستان‌های حماسی و یا اساطیری بود به دریافت لحظه‌ای هنرمند از سوژه‌ای که می‌بینند، اهمیّت دادند. در واقع هنرمند امپرسیونیست مایل بود وقایع روزمره، لحظاتی از روز و شب، زندگی شهری و مضامینی نظیر آن را در یک دریافت موقّتی بر پرده نقاشی ثبت کنند. طبیعتاً برای رسیدن به این خواست هنرمندان ملزم بودند، تغیراتی در شیوه‌های پرداخت خود ایجاد کنند از جمله بازنمایی نور و رنگی که در لحظه از سوژۀ مورد نظر (در شرایط خاص) دریافت کرده‌اند، استفاده از رنگ‌های درخشان در کنار هم نه مخلوطی از آنها بر روی هم، سرعت بخشیدن به حرکات قلم و تغییر نوع رنگ‌گذاری و حرکت قلم، حذف خطوط دقیق کناره نما و سرانجام سرعت بخشیدن به فرآیند خلق اثر و القای حس حرکت و تغییر موقعیّت‌ها در تابلوی نقاشی بوده است. به عنوان نمونه رنوار خیلی زود رنگ‌های قهوه‌ای طبیعی و قهوه‌ای و سبک خاکی کوربه[۶۸] را کنار گذاشت و «تخته شاسی رنگین کمانی» روشن و شاد خود را به دست گرفت (وایلدر، ۱۳۹۶، ۳۳۴). این دستاوردها همانطور که پیشتر نیز مطرح شد حاصل کار گروهی و مطالعات هنرمندان مختلف این جنبش است و به یک‌باره و توسّط شخصی خاص ابداع نشده است و آنچه امروز به عنوان دستاوردهای این هنرمندان مورد ارزیابی قرار می‌گیرد تجمیع این نوآوری‌هاست.

این هنرمندان در ابتدای راه درک نشده‌اند و نقدهای منفی بسیاری در مورد عدم کفایت فنی و ذوق هنری دریافت کرده‌اند ولی همانطور که برایانت وایلدر[۶۹] نیز می‌نویسد؛ «امپرسیونیست‌ها به تأثیر متقابل رنگ و نور بیش از نشان دادن خطوط کرانی دقیق انسان‌ها و اشیاء علاقه داشتند» (برایانت‌وایدر، ۱۳۹۶، ۳۲۸). در واقع امپرسیونیست‌ها با توجّه به سابقۀ نقاشی، شاگردی و آموزش‌های دقیق در آکادمی‌های مختلف در پاریس و داشتن مهارت فنی مورد تأیید سیستم حاکم، آگاهانه تلاش کردند، نوع دیگری از بازنمایی جهان پیرامون را به بوته آزمایش بگذارند. «برای ثبت لحظات گذرا بر بوم، امپرسیونیست‌ها ناچار بودند سریع نقاشی کنند و ظربات قلم‌موهایشان آزادانه و بی‌توجّه به ریزه‌کاری‌ها باشد» (برایانت‌وایدر، ۱۳۹۶، ۳۲۸). این دستاورها که در متن مقاله نیز شرح داده شده‌است در آثار هنرمندان این جنبش شدّت و ضعف دارد و برای همه آنها یکسان نیست، به عنوان مثال مونه مطالعات گسترده‌ای را در جلوه‌های مختلف نور بر روی یک سوژۀ یکسان انجام داده، رنوار و پیسارو نیز بر جلوه‌های رنگ و انعکاس نور توجّه ویژه‌ای نمودند. دگا نیز بر فیگورهای در حال حرکت و پویا و نمایش حرکت و ثبت یک لحظۀ موقّتی از حالات انسان‌ها در پرده نقاشی متمرکز بوده است، هنرمندی چون ون‌گوگ از تک ضربه‌های قلمو نه‌تنها برای تجزیه‌کاری رنگ استفاده می‌کرد، بلکه می‌خواست با بهره‌مندی از این شیوه هیجان درونی خود را ابراز کند (گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۳۵). اسدی در توصیف تجربیات رنگ در آثار ون‌گوگ (تصویر شماره ۱۳) می‌نویسد؛ «در کار او رنگ‌ها در کنار هم به‌گونه‌ای مکمّل قرار می‌گیرند، هر یک به‌واسطۀ دیگری هویّتی جدید می‌یابند. زرد فی‌النفسه زرد است ولی هنگامی که در کنار سبز قرار می‌گیرد، زردی دیگر گونه است {...} رنگ‌ها باهم نمی‌آمیزند بلکه در یک رابطه مجاورتی کلیّتی از یک شکل یا فضا را ایجاد می‌کنند» (اسدی، ۱۳۷۸، ۱۳۱).

[68] Gustave Courbet

[69] Jesse Bryant Wilder



تصویر شمارهٔ ۱۳، پرترهٔ دکتر گاشه، اثر ونسان ون‌گوگ، مأخذ:
www.staedelmuseum.de

همچنین سزان در پی طراحی نوعی نگاه قاعده‌مند به طبیعت بوده که تکمیل‌کننده باورهای امپرسیونیست‌ها باشد. سزان در نامه‌های خود به امیل برنار[۷۰] دیدگاه خود را در بازنمایی اشیاء و طبیعت اینگونه تشریح کرده است؛ هنرمند باید هر نوع داوری را که مبتنی بر مشاهدهٔ هوشمندانهٔ خصوصیّات (سوژه) نیست را دور اندازد او باید از طبع ادبی که در اغلب موارد نقاش را از مسیر واقعی خود (آنچه باید ببیند) دور می‌کند بر حذر باشد او در ادامه می‌افزاید معتقدم نقاش باید تمام و کمال خود را وقف شناخت طبیعت کند در واقع نقاش با کمک رنگ و طرح، شکل ملموس و عینی به ادراک و احساس می‌دهد، برای پیشرفت فقط باید به طبیعت توجّه کرد و چشم را بر اثر آشنایی و پیوند بیشتر با آن تربیت کرد در واقع سزان معتقد بود بر اثر تمرین فراوان و کار و مشاهده است که دیدگان با طبیعت هم‌سو و یک جهت خواهند شد (پل سزان، ۱۳۸۰، ۲۱و۲۲). در واقع حاصل ممارست و تلاش‌های بی وقفه سزان، عامل اصلی نسبت‌دادن القابی چون «استاد بی‌همتا و یگانه من»، «معلم به‌تمام معنای من» و «پدر همه ما نقاشان» در سال‌های نخستین قرن بیستم به وی شد(لینتن، ۱۳۹۷، ۲۸).

تصویر شمارهٔ ۱۴،اثر پل سزان ماخذ:
www.paul-cezanne.org

نتیجه‌گیری:

در مقالهٔ پیش‌رو به جنبش امپرسیونیست به عنوان یکی از مطرح‌ترین جنبش‌های هنری تمام دوران‌ها پرداخته شد، این هنرمندان برای اوّلین بار و به‌طور منسجم و هماهنگ خواستی را که پیش از آنها در جامعهٔ هنری اروپا شکل گرفته بود، پیگیری کرده و در مقابل قوانین کلاسیک نقاشی اروپا ایستادند. امپرسیونیست‌ها بازنمایی‌های سفارشی از اشراف، صحنه‌های تاریخی، حماسی و اسطوره‌ای را رها کرده و بوم و سه‌پایه خود را به فضایِ باز و میانه طبیعت بردند. هدف آنها توجّه به زندگیِ روزمره، جامعهٔ شهری، طبیعت، اتفاقات لحظه‌ای و اساساً حالات در حال گذر بود. طبق مطالب مطرح شده، این هنرمندان برای رسیدن به اهداف مطلوب خود نیاز به اصولی جدید داشتند که اهداف مورد نظر آنها را به خوبی، تأمین کند. از این رو مشغول به ثبت تجربه‌های جدید و آزمودن روش‌های متفاوت از آنچه تا به آن روز مورد تأییدِ جامعه هنری اروپا بود، شدند. هدف عمده و اصلی این هنرمندان ضبط و شکار یک لحظهٔ مشخّص از سوژه در ساعتی معیّن همراه با بازتاب‌های نور، سایه و عواملی از این دست در آن لحظهٔ خاص بود، که توسّط هنرمند دریافت شده و باید به سرعت روی پرده نقاشی ثبت می‌شد. با توجّه به سؤال پژوهش که دستاورهای این هنرمندان را در بازنمایی مفهوم زمان و موقّتی بودن لحظه‌ها را طلب می‌کند؛ ابتداء تاریخچهٔ مختصری از جنبش امپرسیونیست ارائه شد که در واقع علل شکل‌گیریِ احساس نیاز هنرمندان این جنبش، به یافتن بیانی جدید و

[70] Emile Bernard

شیوه‌ای متفاوت برای بازنمایی تصاویر را برای خوانندگان روشن می‌سازد. پس از آشنایی کلی با موقعیّت‌های شکل گرفته در اواخر قرن نوزدهم در هنر اروپا و شرح مختصری در مورد هستهٔ مرکزی این گروه، می‌توان از بین استاد، کتب، مدارک و مقالات مطرح شده و همچنین آثار به‌جا مانده از این هنرمندان به کلیتّی در مورد فعالیت‌ها و آرمان‌های مورد نظر این هنرمندان دست یافت. این نقاشان ضمن اعتقاد راسخ به لزوم بازنمایی سوژه به شیوه‌ای واقعی نه استاندارهای مشخّص شده، اختلاف نظراتی نیز داشته‌اند که باعث تفاوت در نوع مطالعات و تجربیات آنها در دوره کاری-شان شده است.

در نهایت با توجّه به مطالب مطرح شده، راهکارهایی را می‌توان نام برد که همهٔ امپرسیونیست‌ها در طول فعالیّت هنری‌شان آزموده‌اند و حاصل آن چیزی است که ما امروزه به عنوان شاهکارهای به‌جا مانده از جنبش امپرسیونیست، پیش‌رو داریم. به‌طور کلی دستاورهای این هنرمندان در بازنمایی لحظات ناپایدار و نمایش گذر زمان در اثر؛ به نگاه آنها به مقولهٔ رنگ، حضور نور، انعکاسات نور و تغییر رنگ‌ها در مواجهه نورهای مختلف و کارکرد ضربات قلم در بیان هنری این هنرمندان، همچنین یافتن شیوه‌هایی برای انتقال حس حرکت و پویای در اثر و سرعت بخشیدن به فرآیند خلق اثر و در نهایت حذف خطوط محیطی و مرزبندی‌های شفاف و مشخّص در نمایش اِلمان‌های حاضر در اثر و انکار جزئیات سوژه‌ها باز می‌گردد. هرکدام از عنواین مطرح شده به‌طور مجزا مورد برّرسی قرار گرفت و با ذکر مثال‌هایی از آثار و یا فعالیّت‌های هنرمندان امپرسیونیست، این نکته مشخّص شد که روش‌های یاد شده در کنار هم و طی سال‌های متمادی تجربه و ممارست به قوّام و پختگی لازم جهت تأمین هدف مشترک این هنرمندان رسید. همچنین این مهّم مشخّص گردید که دستاوردهای یاد شده در تمام آثار مشترک بوده، ولی هر هنرمند به فراخور شیوه‌های شخصی خود به بعضی توجّه بیشتر و بعضی توجّه کمتری داشته است؛ به عنوان مثال لکّه‌های رنگی در آثار سورا، انعکاس نور در آثار مونه، ضربات قلم در آثار ون‌گوگ و حالات موقّتی انسان‌ها در آثار دگا، حذف جزئیات در آثار پیسارو و بهره بردن از رنگ در آثار گوگن بیش از سایرین دیده شده است. امّا حاصل کار این هنرمندان با توجّه به دستاوردهای یاد شده حس گذر، تغییر و نو شدن پی در پی را در بیننده ایجاد می‌کند.

فهرست منابع:

ابوالقاسمی، محمّدرضا، (۱۳۹۵)، زیباشناسی نمود و ظهور امپرسیونیسم، نشریهٔ هنرهای زیبا، زمستان، شمارهٔ ۶۸، از ۵ تا ۱۲.

احمدی‌ملکی، رحمان، (۱۳۸۲)، امپرسیونیسم با امپریالیسم فرق دارد، نشریهٔ هنرهای تجسّمی، شمارهٔ ۲۰.

اسدی، سعید، (۱۳۷۸)، ونسان ون‌گوگ، نشریهٔ هنر، شمارهٔ ۳۹، از ۱۲۷ تا ۱۳۶.

برایانت‌وایدر، جسی، (۱۳۹۶)، تاریخِ هنر به زبان آدمیزاد، مترجم آهنگ حقانی، انتشارات هیرمند، چاپ سوّم، تهران.

پاکباز، رویین، (۱۳۸۷)، دایره‌المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک)، انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ هفتم، تهران.

پاکباز، رویین، (۱۳۹۸)، در جستجوی زبانی نو، انتشارات نگاه، چاپ هشتم، تهران.

جعفری، محمّدابراهیم، (۱۳۴۹)، امپرسیونیست و امپرسیونیست‌ها، نشریهٔ هفت هنر، بهار ۴۹، شمارهٔ۲.

جنسن، هورست ولدمار، (۱۳۹۷)، تاریخ هنر، ترجمهٔ پرویز مرزبان، چاپ پنجم، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

حسینی، مهدی، (۱۳۶۴)، سیری در زندگی و آثار ادوارد مانه (آیینهٔ تمام نمای تحوّلی بزرگ)، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۱۰.

حسینی‌راد، عبدالمجید، (۱۳۷۸)، نور، سرعت، رنگ نگاهی به امپرسیونیسم، نشریهٔ هنرهای زیبا، معماری و شهرسازی، شمارهٔ ۶، از ۴تا۹.

دادور، المیرا، (۱۳۹۲)، هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر، نامه فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، سال چهارم، بهار و تابستان، شمارهٔ ۱، پیاپی ۷.

ریوالد، جان، (۱۳۶۹)، تاریخ امپرسیونیسم، مترجم مهدی حسینی، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۱۹.

سزان، پل،(۱۳۸۰)، نامه‌های پل سزان به امیل برنار (قسم خورده‌ام که تا آخرین لحظه نقاشی کنم)، گردآورنده و مترجم مینا نوایی، نشریهٔ هنرهای تجسّمی، شمارهٔ ۱۲.

سمیع‌آذر، علیرضا، (۱۳۹۹)، اوج و افول مدرنیسم، مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.

شایگان‌فر، نادر، ضیاءشهابی، پرویز، (۱۳۹۱)، تبیین تلقی پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی از نقاشی‌های سزان، نشریهٔ شناخت، پائیز و زمستان، شمارهٔ۶۵، از ۶۸ تا ۸۶.

طاهری، شروین، (۱۳۹۶)، کوششی برای بازسازی قهرمان؛ مروری بر کتاب (امپرسیونیست‌ها)، مجلهٔ تندیس، ۱۷ مرداد، شمارهٔ ۳۵۵، صفحهٔ ۱۸.

کرامر، هیلتون، (۱۳۸۹)، عصر آوانگارد، ترجمهٔ پرتو اشراق، انتشارات ناهید، چاپ اوّل، تهران.

الکساندریان، ساران، (۱۳۸۸)، چشم انداز امپرسیونیست، ترجمه و تدوین پرویز رضایی، انتشارات توس، چاپ اوّل، تهران.

گاردنر، هلن، (۱۳۹۸)، هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمّد تقی فرامرزی، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، چاپ بیست و ششم، تهران.

گامبریج، ارنست، (۱۳۸۷)، ترجمهٔ علی رامین، انتشارات نشر نی، چاپ پنجم، تهران.

گودرزی، مصطفی، (۱۳۸۰)، تأملی بر بازشناسی هنر آبستره، نشریهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ ۹، از ۳۰ تا ۴۲.

گیلداس، بورداس، (۱۳۷۹)، همه چیز هنر است و هنر هیچ چیز نیست (چکیدهٔ تاریخ هنر: از امپرسیونیسم تا سال‌های هشتاد)، ترجمهٔ مهری میرزالو، نشریهٔ مطالعات هنرهای تجسّمی، شمارهٔ ۸، از ۷۴ تا ۸۹.

لاکست، ژان، (۱۳۹۲)، فلسفه هنر، ترجمهٔ محمّد رضا ابوالقاسمی، نشر ماهی تهران.

لوت، آندره، (۱۳۷۳)، انقلاب امپرسیونیست، ترجمهٔ ایران‌دخت محصّص، مجلهٔ کلک، مهر و آبان، شمارهٔ ۵۵و۵۶، از ۳۲۱ تا ۳۲۷.

لینتن، نوربرت، (۱۳۹۷)، هنر مدرن، ترجمهٔ علی رامین، انتشارات نشر نی، چاپ هشتم، تهران.

نجفیان، بهزاد، (۱۳۹۷)، گزیدهٔ تاریخ هنر جهان، انتشارات چارسوی هنر، چاپ پنجم، تهران.

منابع اینترنتی:

URL۱: www.artgeist.fr

URL۲: www.wga.hu

URL۳: www.mymodernmet.com

URL۴: www.staedelmuseum.de

URL۵: www.paul-cezanne.org

Examining of the achievements of Impressionist artists in representing the concept of the passage of time in painting

Abstract

Impressionist artists believed that the painter should leave the closed space of the studio and, in fact, the methods of the past, and go to nature to create images and capture and record transient moments. In the late nineteenth century, with the formation of the Impressionist movement, in fact, classical methods of creating works of art lost their functions, and artists sought new ways to truly represent the subject and to record temporary moments and states in transit. What have been the achievements of Impressionist artists in representing and recording the concept of the passage of time and the temporality of moments? It seems that the artists of this movement tried to make moments by experimenting with different methods such as paying special attention to light in the work, speed in creating the work, type and method of painting, new color combinations as well as using color spots and showing movement and speed in the painting. Imagine transients and changing situations. The purpose of this research is to study and analyze the works of the artists of this movement in order to determine the extent of their success in recording the passing moments and to show the change of time in different works. It is obvious that in the course of this study, the best and most prominent works of the artists of this period have been considered in terms of their impact on the mentioned achievements. This research descriptive-analytical method, after mentioning a brief history, describes the achievements and success of these artists in the category of momentary representation of subjects and detailed analysis of selected works of these artists (often the core of the group) who have succeeded in representing this important. The required materials and images in the present study have been collected by the library method.

Keywords: ninetieth Century Painting, Impressionism, Perception, Edward Manet, Claude Monet, Modern Art.