

فرایند رویت تا خلق اثر در نقاشی‌های مجموعه‌ای امپرسیونیستی کلود مونه

چکیده

بازنمایی تصویری در آثار امپرسیونیستی کلود مونه، نحوه رویت طبیعت را به صورتی دیگرگونه به تصویر می‌کشد؛ گونه‌ای از نگریستن که به تناسب و ضرورت، شیوه خاصی از بازنمایی را می‌طلبد. توصیف و تفسیر نوینی که مونه از طبیعت ارائه می‌دهد، چهره‌ای متفاوت از این مقوله آشنا و تکراری را بر بوم باز می‌تاباند. افزون بر این، وی با تمهیدات و شگردهای نوین بصری، تحولی شگرف در زمینه موضوع نقاشی و شیوه ساخت آن ایجاد می‌کند. در پژوهش پیش رو، نویسندگان بر آن بوده‌اند تا با هدف بررسی شیوه نگریستن مونه و در پی آن تحول در زبان تصویری وی، براساس بازنمایی لحظه، روش ادراکی نقاش را با عطف به ارزش‌های تصویری مورد تحلیل و تفسیر قرار داده و به این پرسش پاسخ دهند که نحوه رویت طبیعت در نزد مونه چگونه در فرایند خلق اثر به کار بست تکنیک و تمهیدات بصری خاص انجامیده‌است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر شیوه رویت و ادراک مونه از طبیعت در حال گذار بوده‌است. یافته‌های پژوهش نمایانگر آن است که طرح لمح‌های چون لحظه‌آنی برای مونه به‌مثابه مقوله‌ای فرار و احاطه‌ناپذیر، سبب می‌شود که موضوع نقاشی حکم آینه بازتاب‌دهنده‌ای را بیاید که شرایط جوی هر دم متغیر را در لحظه‌آنی استحاله ثبت کند. مونه این چنین حقیقت مسلم و ثابت انگاشته‌شده طبیعت در شیوه‌های پیشین نقاشی را به ادراک و تجربه فردی هنرمند در لحظه معطوف می‌کند. مونه با اولویت‌دادن به نور و ادراک و به واسطه به‌کارگیری تمهیدات بصری متناسب با نگرش خود، به گزارش احساس خود از طبیعت می‌پردازد و به سنت رئالیسم ژرف‌نمایانه پایان می‌بخشد. او در بازی متقابل و متعارض انعکاس‌ها و روشنی‌ها تعامل شیء و محیط را برجسته می‌کند و بیش از موضوع سعی در فراچنگ آوردن جایگاهی نادیدنی و احاطه‌ناپذیر را دارد.

الهه شمس نجف‌آبادی

استادیار گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.

Ela.shams@cfu.ac.ir

افسانه ناظری

دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.

a.nazeri@au.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۱-۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۶-۲۸

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43311.1207

واژه‌های کلیدی: رویت طبیعت، فرایند خلق اثر، لحظه اکنون، نقاشی، کلود مونه، امپرسیونیسم.

مقدمه

بوم نقاشی عرصه ظهور شیوه نگاه و بستر شکل‌گیری نحوه ادراک نقاش در رویارویی با جهان هستی است. محملی که در آن روش و رویکرد هنرمند به هم می‌آمیزند تا نحوه ادراک وی را در برگیرند. مونه در صحنه‌ای از طلوع خورشید گونه‌ای از ادراک و رویت را نمایش می‌دهد که منتقدین برای توصیف آن واژه «امپرسیون!» را مطرح می‌کنند. وی در نقاشی‌های امپرسیونیستی در جست‌وجوی روشی برای ثبت دریافت بصری آنی از موضوع است که در این راستا اصول مسلم پیشین در زمینه نقاشی و به طور کلی اندیشه مخاطب اثر را دگرگون می‌کند. به گونه‌ای که از مقوله معمول و آشنای طبیعت، توصیف و تفسیری نوین ارائه می‌دهد. مونه از طریق کاربست تمهیدات و شگردهای نوین بصری، تحولی شگرف در زمینه موضوع نقاشی و شیوه ساخت آن ایجاد می‌کند و به این ترتیب نگاه و نگرش جدیدش به جهان اطراف را بر پرده بر می‌تاباند.

در پژوهش پیش رو نویسندگان بر آن بوده‌اند تا با هدف بررسی شیوه نگریستن مونه و به دنبال آن دگرگونی در زبان تصویری وی، بر اساس بازنمایی لحظه، روش ادراکی نقاش را با عطف به ارزش‌های تصویری مورد تحلیل و تفسیر قرار داده و به این پرسش پاسخ دهند که رویت طبیعت در نزد مونه چگونه در فرایند خلق اثر به کاربست تکنیک و تمهیدات بصری خاص منجر شده است.

مقاله حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و انتخاب نمونه‌ها به طور هدفمند و با در نظر گرفتن ارزش‌های ویژه و متمایز بصری و فرایند خلق اثر نگارش شده است. گردآوری داده‌ها نیز افزون بر مشاهده دقیق آرشیو آثار، با بهره‌گیری از اسناد مکتوب انجام شده است. نخست، به بررسی امپرسیونیسم در نقاشی و سپس به نگرش مونه و شگردهای تکنیکی او در راستای ثبت لحظه پرداخته و در نهایت نیز تحویل نگاه و نحوه رویت هنرمند از جنبه بعد تازه‌ای که در نقاشی می‌آفریند، مورد بررسی قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

مقاله‌های گوناگونی، امپرسیونیسم را نتیجه تغییر پارادایم زمان و ناشی از تحولات اجتماعی، سیاسی و تکنولوژیکی می‌دانند که در قرن ۱۹ در فرانسه رخ داد و نگرش نقاش را نسبت به مضامین و بازنمایی نقاشی تغییر داد. این مقالات امپرسیونیسم را با تمرکز بر شرایط

سیاسی و اجتماعی، بازسازی عمده پاریس بین سال‌های ۱۸۵۳ و ۱۸۷۰ و صنعتی‌شدن روستاها که به دگرگونی ساختاری عمده و تغییر در شیوه زندگی می‌انجامند، بررسی می‌کنند. بحران‌های سیاسی همچون جنگ فرانسه و پروس در سال‌های ۱۸۷۰-۱۸۷۱ و پس از آن کمون پاریس از دیگر معیارهای بررسی این جنبش است. این گونه مقاله‌ها با رویکردی تاریخی، سیاسی و جامعه‌شناسانه، امپرسیونیسم را از دریچه تأثیرات صنعتی‌شدن بر منظر شهری و روستایی مورد تحلیل قرار می‌دهند (Dominiczak, 2011; Cutting, 2006; Robinson et al., 2017; Channing & Burgess, 2007; Matz, 2017; Cunningham, 2000).

مقاله‌های دیگر، امپرسیونیسم را مرکز نقاشی مدرن و ناشی از تغییرات عمیقی در هنرهای و شیوه‌های زمان‌سنجی معرفی می‌کنند. ارزیابی دوباره پژوهش‌ها با توجه به پیشرفت‌هایی که در مقیاس‌های زمانی هماهنگ، استاندارد و ملی انجام شده است و فرآیندی که به عنوان «یکپارچگی زمان» شناخته می‌شود؛ دست‌آویز منتقدان در تحلیل امپرسیونیسم قرار می‌گیرد. در این راستا، به نقاشی‌های مونه از ایستگاه قطار اشاره می‌شود تا هدف نقاشان این جنبش را درگیر مدرنیزاسیون و صنعتی‌شدن زمان نشان دهند (Dombrowski, 2020; Winchell, 2014, Werner, 2011; Le Men, 2021).

حسینی راد (۱۳۷۸) در مقاله‌ای به شیوه برخورد نقاش امپرسیونیست با نور و رنگ می‌پردازد و بر این اساس بازنمایی موضوع را از دریچه توجه نقاش به نور همواره متغیر و به دنبال آن تأثیر رنگ بر چشم بررسی می‌کند. ابوالقاسمی (۱۳۹۵) نقاشی امپرسیونیسم را از دریچه فلسفی مفهوم «نمود» بررسی می‌کند و بر این باور است که با ظهور امپرسیونیسم، نقاشی تصویر کردن امر واقعی را وانهاد و توجه خود را به مرئیت ناب، یعنی به نمود بصری معطوف کرد. به این معنا که فضای بصری تابلو دیگر مکانی برای بازنمایی واقعیت نبود، بلکه فضایی بود که امر واقعی درون آن پدیدار می‌شد. در منابعی چون «هنر در گذر زمان»، «در جست‌وجوی زبان نو»، «تاریخ هنر نوین» «هنر مدرن»، امپرسیونیسم در ابتدا از لنز شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی‌ای بررسی می‌شود که به ایجاد این نگرش منجر می‌شود (گاردنر، ۱۳۶۵؛ پاکباز، ۱۳۶۹، آرناسن، ۱۳۸۸؛ لینتن، ۱۳۸۲). در ادامه اطلاعات تاریخی و زندگینامه‌ای از هنرمندان این جنبش مطرح می‌شود و اطلاعات محدودی در زمینه شیوه اجرا ارائه می‌شود. در تمامی منابع مورد اشاره، جای شگردهای تکنیکی و فنی و آشنایی بیشتر با نگاه و «تحول در نحوه رویت» هنرمند به جهان طبیعت خالی احساس می‌شود.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی، گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و نمونه‌گیری به روش هدفمند انجام شده‌است. نمونه آماری این پژوهش شامل نقاشی‌های مجموعه‌ای کلود مونه با عنوان‌های «کومه غله»، «کلیسای جامع روئن»، «سپیدارها» و «مناظر طلوع خورشید» است.

مبانی نظری

امپرسیونیسم-کلود مونه

امپرسیونیسم، در لغت به معنای احساس و تأثیر، اصطلاحی بود که برای توصیف آزمایش‌گری‌های جسارت‌آمیز مونه و دیگر نقاشان این گروه به کار رفت. این اصطلاح پیش‌تر در نقد هنری، به معنای برداشت یا ادراک شخصی و نه در معنایی ریشخندآمیز به کار می‌رفت؛ افزون بر این، بر تجسم ظاهری اشیاء و ناتمام بودن نقاشی دلالت می‌کرد (پاکباز، ۱۳۶۹: ۳۲۱). در معنایی دقیق‌تر، امپرسیونیسم نقاشی‌هایی با رنگ‌هایی تابناک را به ذهن متبادر می‌سازد که پرداختن به جزئیات تابع جلوه کلی رنگ و حرکت یکپارچه اثر است. امپرسیونیست راستین در پی آن بود که دریافت آنی از یک صحنه به‌ویژه منظره طبیعی را ثبت کند. پس به نقاشی در دامان طبیعت که نقاشان باربیزون پیش‌تر آن را آزموده بودند؛ روی آورد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۵۰). منظره‌سازی به هنری تبدیل شد که در آن نقاش می‌کوشید؛ تصویر منعکس‌شده بر شبکیه چشم را از نو بسازد و معادل کیفیت زنده چشم‌انداز تابناک را به مدد رنگ‌ها بیافریند (همان). نحوه‌ای از ادراک، با شیوه‌ای از پرداخت که با طرح جلوه‌های بی‌ثبات در حال گذار، ثبات و حضور تام و تمام شکل و رنگ را به چالش می‌کشد.

آغاز قرن نوزدهم شاهد دورشدن نسل جدیدی از نقاشان از منظره‌های آرمانی کارگاهی بود که در آن‌ها طبیعت تنها پس‌زمینه‌ای برای داستان‌های کتاب مقدس یا یونانی-رومی بود؛ منظره ولی برای کلود مونه، خود به کانون نقاشی تبدیل شد (Dominiczak, 2011: 534). کلود مونه نقاش فرانسوی (۱۸۴۰-۱۹۲۶) در سال ۱۸۷۴ نقاشی‌هایی را به نمایش می‌گذارد که گویی لمحات و لحظات ثبت‌شده از زمان در آنی واحدند؛ لحظاتی که بی‌وقفه می‌گریزند ولی اکنون گویی به تسخیر نقاش درآمده‌اند. او با ارائه احساسی از حضور فوری صحنه‌ای از بندر لو (۱۸۷۴)، توجه و شگفتی منتقدان را به خود جلب می‌کنند که زیر لب زمزمه می‌کنند: امپرسیون! آن‌چه که مونه را به ترک کارگاه و نقاشی در فضای آزاد وا داشت، تماشای جلوه‌های گذرای نور و رنگ بود. صورت‌های متغیر تعامل شی و محیط که هنرمند را وا می‌دارد تا خود را با حرکت و تغییر جلوه‌های گذرای نور و رنگ‌های تابناکش همگام سازد. در چنین شرایطی ضربه‌های قلم موی نقاش امپرسیونیست همگام با جلوه‌های متغیر و گذرای نور به حرکت در می‌آید تا شیوه‌ای نوین از پرداخت طبیعت را بر پهنه بوم به اجرا درآورد.

این شیوه پرداخت به‌اندازه‌ای با آن‌چه در آن زمان به‌عنوان یک اثر هنری موفق در نظر گرفته می‌شد؛ متفاوت بود؛ که اصطلاح «امپرسیونیسم» برای توصیف و در عین حال به سخره‌گرفتن اثری از مونه به نام طلوع خورشید در نمایشگاهی در سال ۱۸۷۴ به کار برده شد. این اثر لحظه‌ای از لنگرگاه لوه‌آور در شمال غربی فرانسه را به تصویر کشیده‌است (تصویر ۱).

این نقاشی به‌نحوی رازآلود نوعی رویت یکپارچه نقاش از دریا تا آسمان را با ضربه‌های نرم به نمایش درآورده‌است. به‌گونه‌ای که خط جداکننده زمین و



تصویر ۱: کلود مونه، امپرسیون یا طلوع خورشید، (۱۸۷۲) (منبع: URL1)

را خلق می‌کند (Seitz, 1960). از دیدگاه منتقدان او در این ایده فراتر از ثبت تموج ظریف و ارتعاش نور، آغازگر یک انقلاب، یک روش جدید برای دیدن، احساس، ابراز ادراک و هم‌چنین بیان چیزها می‌شود (Winchell, 2014).

مونه در برابر لحظات گذرا دریافت که تنها ارائه یک اثر واحد نمی‌تواند پاسخ‌گوی تغییرات زودگذر نور و رنگ برای بازنمایی لحظه‌ای باشد. «چرا که پدیده‌های کاملاً مشخص و معین در سیر زودگذر زمان موجودیتی لحظه‌ای پیدا می‌کنند و ماهیت خود را نشان می‌دهند. از این جهت او از موضوعی واحد، در زمان‌ها و نورهای متفاوت، مجموعه‌ای تهیه نمود تا دگرگونی‌های ناشی از گوناگونی رنگ‌های جو را با زبان هنر ثبت کند» (گودفری بلوندن، ۱۳۷۲).

مونه برای نخستین بار سوژه اصلی نقاشی را به عقب می‌راند و می‌کوشد تا با توجه به جنبه‌های رویت‌ناپذیر، لحظه سوژه یا لحظه اکنون را فراچنگ آورد. از این رو، سوژه نقاشی از حضوری استوار بر اساس اصول ناب طراحی به فرم‌هایی حاصل از تسخیر لحظه‌ای تبدیل می‌شود که نمایش آن تمرکز، سرعت و نگرش ویژه نقاش را می‌طلبد. در این تعریف، حس موضوع حقیقی‌تر از پوسته جامد آن است. او طبیعت را چیزی همواره در تغییر می‌داند و معنای آن را در همین ناپایداری می‌جوید و در نقاشی‌های مجموعه‌ای خود نشان می‌دهد که طبیعت در نوسان هر روزه‌ای است که این نوسان عامل اصلی حیات طبیعت و ماهیت اصلی ادراک را رقم می‌زند.

مونه با توسل به ایده نقاشی‌های مجموعه‌ای بر حالت‌های گذرا و متغیر طبیعت تمرکز می‌کند و در مقابل کیفیت بدون تغییر و مستقل پدیده‌ها که به مثابه اصلی مسلم پذیرفته شده بود؛ می‌ایستد و روح تغییر حاکم بر طبیعت را آشکار می‌کند. به این معنا که نه تنها طبیعت متغیر است بلکه ادراک آدمی نیز از این قاعده به دور نیست. مونه این گونه نشان می‌دهد که هیچ تعریفی در جهان بدون تغییر و مطلق نمی‌تواند باشد.

همان‌طور که کومه غله (۱۹۸۱) به عنوان اولین تجربه نقاشی مجموعه‌ای (تصویر ۲)، نه درصد توصیف رایج طبیعت، بلکه در پی ثبت جلوه پرتحرک نور و رنگ و نمایش موجودیت لحظه‌ای طبیعت در گذر زمان است. سوژه نقاشی پیش از آن به‌عنوان واقعیتهای واقعی و عینی پذیرفته شده بود که مستقل از دید هنرمند برای همگان به یک شیوه قابل رویت و ثبت بود؛ سپس مونه این واقعیت جسمانی مسلم را زیر سؤال می‌برد و آن را به شرایط هر دم متغیر طبیعت و ادراک آدمی مرتبط می‌کند. به بیان دیگر، واقعیت عینی در مقابل

آسمان، در گستره یکپارچه دریا از میان رفته‌است. صورتی که بیش‌تر نمایش‌گر برداشت آنی از یک لحظه است، تا منظره‌ای از طلوع خورشید!

یافته‌ها

فرایند رویت در نقاشی‌های مجموعه‌ای کلود مونه

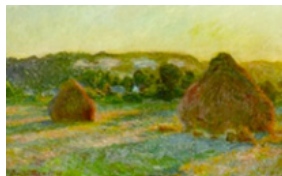
مونه به تأثیر آنی شی بر چشم نقاش اهمیت می‌داد. وی با تجزیه رنگ موضعی اشیا به تکه‌رنگ‌های خالص و با استفاده از تباین‌های رنگی سعی در ضبط جلوه‌های ناپایدار نور و جو داشت (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۴۴۳). روش ادراکی مونه در نقاشی، طبیعت را به تجربه فردی وابسته می‌کند. تأکید او بر مشاهده نشان می‌دهد که ماهیت موضوع در شرایط زودگذر نوری، از اساس متفاوت می‌شود. بهره‌گیری از نظریه‌های نوظهور رنگ با کاربست نظریه رنگ یک شیمیدان به نام میشل اوژن شورول (۱۷۸۶-۱۸۸۹) نیز از تمهیدات مونه در اجرایی‌ساختن هدف بود (Dominiczak, 2011: ۲۰۱۱: ۵۳۵). در این راستا، وی به پیروی از ویلیام ترنر نقاش رومانتیک انگلیسی، به تجربه‌ای دست یافت که پیش از او توسط نقاشان باربیزون انجام شده بود (پاکباز، ۱۳۷۸). این تجربه جدید نقاشی در هوای باز، نقاشی از طبیعت را دگرگون می‌کند. قابلیت‌های نور و رنگ به‌عنوان مهم‌ترین و کارآمدترین ابزار، مونه را در ثبت دریافت آنی بصری از یک صحنه یاری می‌کند و درک جدیدی از نور و رنگ با هدف ثبت موجودیت لحظه‌ای پدیده‌های مشخص را فراهم می‌آورد. بر این اساس، منتقدان به پیروی از سزان، مونه را یک «چشم شگفت‌انگیز» در نقاشی می‌دانند (Werner, 2011). چشم شگفت‌انگیزی که بی‌واسطه به طبیعت می‌نگرد و شناخت پیشین خود را کنار می‌گذارد. همان‌گونه که مونه در نخستین اثر خود به ارائه امپرسیونی محض از صحنه و تأثیرات کلی آن بسنده می‌کند و نقاشی‌اش را در برابر عرف بازنمایی کلاسیک قرار می‌دهد. شیوه‌ای برخاسته از تحول نگاه نقاش به طبیعت که به نقل از روئین پاکباز «استحاله واقعیت عینی و نفی اعتبار موضوع» را به دنبال داشت. در این روش رنگ‌گذاری، طرح خطی بعضی اجزای تصویر از میان می‌رفت. به‌گونه‌ای که خطوط بارز فرم به نفع بازنمایی دگرگونی و نوسان‌های نور وانهاده می‌شد (پاکباز، ۱۳۹۵).

مونه از طریق شیوه مشاهده‌ای جدید و کاملاً ادراکی بر زودگذرترین جنبه‌های طبیعت و حرکت، مانند ابر و آب، خورشید و سایه، باران و برف، غبار و مه، طلوع و غروب خورشید تمرکز می‌کند. او با ایده بازنمایی لحظه‌های گذرا از وضعیت آب و هوا در فصل‌های گوناگون سال، مجموعه‌ای عظیم منسوب به نقاشی‌های مجموعه‌ای

رها می‌کند و چگونگی ادراک حسی‌اش را مبنای ثبت منظره قرار می‌دهد. به بیان دیگر، نمود و اثر شی در شبکه و به دنبال آن در ذهن، محتوای ادراک حسی او را می‌سازد و از این طریق موضوع نقاشی را در ناپایداری لحظه و بدون توجه به شناخت قبلی ترسیم می‌کند. طبیعت برای مونه کالبد ثابتی ندارد. او در مقابل سنت منظره‌سازی کلاسیک، اهمیت کمتری به موضوع

ادراک حسی کمرنگ‌تر می‌شود. همان‌گونه که مونه در این آثار تجربه رئالیستی و ناتورالیستی به طبیعت را کمرنگ‌تر می‌کند و در تلاش است تا از طریق درهم بافتن نور و جو، حسی از کومه غله را به مخاطب القا کند (پاکباز، ۱۳۶۹؛ بکولا، ۱۳۸۷).

مونه را می‌توان نقطه تعلیقی در وابستگی به هستی آشکار اشیا دانست. او خود را از اسارت این آشکارگی



تصویر ۲: کلود مونه، نقاشی مجموعه‌ای: کومه غله، (۱۸۹۰-۱۸۹۹) (منبع: URL1)

متفاوت با شیوه رایج است. مونه مانند نقاش پیشین بسیار کمتر گرفتار شرح و وصف موضوع است بلکه، فراتر از آن در تلاش است تا به بیان ناب بصری-تصویری دست یابد و القاگر حسی از موضوع به مخاطب باشد. با تغییر توجه از موضوع کانونی نقاشی به محیط پیرامون آن، تحرک شگفت و بی‌وقفه‌ای را به فضای ساکن تجسمی می‌بخشد و پرده از ارتباط نادیدنی مرئی و نامرئی برمی‌دارد و این تعامل را به کمک شگردهای فنی به عرصه نقاشی می‌کشد.

تا این‌جا این مسئله روشن شد که امپرسیونیسم زاده نگرش نوین نقاش است. نگرشی که بر اساس کنار گذاشتن دانش پیشین و با مشاهده‌گری پیوسته و بدون تعصب به دست آمده است. چرا که مونه نور و تغییرات جوی را نه در راستای بازنمایی هر چه دقیق‌تر منظره، بلکه برای کاوش جدی‌تر در میدان ادراک به کار می‌گیرد. این مسئله امپرسیونیسم را از یک سبک نقاشی متمایز به رویکرد نوینی در قوای ادراکی تبدیل می‌کند که قالب‌شکنی‌های انقلابی در هنر و اندیشه را منجر می‌گردد. از این رو، نگرش مونه و تلاش او برای ثبت لحظه در نقاشی راه‌گشای اندیشیدن و نگریشی نو به همه چیز می‌شود. مهم‌تر آنکه مونه می‌داند که اجرایی شدن این نگرش مستلزم تمهیدات بصری ویژه است. از این رو، تلاش می‌کند تا شگردهای فنی و تکنیکی متناسب با هدفش را بیابد. به بیان دیگر، مونه در تکنیک نیز از شیوه پیشین پیروی نمی‌کند و آن را آگاهانه و همراه با آزادی عمل بر می‌گزیند.

می‌دهد. اگر نقاش پیشین طبیعت را جز به جز توصیف می‌کند؛ مونه گوشه‌هایی از چشم‌اندازها مثل کومه غله، انعکاس آب و موارد مشابه را بر می‌گزیند تا در میدان ادراک جست‌وجو کند و لحظه یا هاله نور احاطه‌ناپذیر را تسخیر کند. برتری میدان ادراک به موضوع اصلی، ماهیت عینی طبیعت را در آثار مونه کمرنگ می‌سازد و آن را به سیلی از تأثیرات حسی تبدیل می‌کند. این‌گونه او مخاطب را فراتر از هستی آشکار طبیعت، با ساختاری روبه‌رو می‌نماید که مستقل از محتوای دید در سطح ادراک حسی، نقش‌آفرینی می‌کند (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

این‌گونه مونه جنبه ساخت‌گرایانه طبیعت را کنار می‌نهد و ساختار مستحکم شکل را، استحاله یافته در جلوه‌های پرشتاب نور و رنگ می‌آفریند. بر این اساس، او ضربه قلم کوچک رنگ را در تنالیت‌های گرم و سرد چون ساختاری جدید درهم می‌بافد تا تعامل قلمرو نور به مثابه میدان رؤیت‌ناپذیر در قلمرو طبیعت محسوس را نشان می‌دهد. از این جهت، شکل‌های قابل شناخت به جلوه‌های رنگی تبدیل می‌شوند که مرئی و نامرئی را در پیچش بی‌پایان ضربه قلم‌ها، در هم می‌آمیزند. در این هنگام موضوع مرئی حکم آینه‌ای بازتاب‌دهنده را می‌یابد که شرایط نامرئی هر دم متغیر را در حالتی اتفاقی ثبت می‌کند. مونه با این تمهید از این مسئله پرده بر می‌دارد که چگونه موضوع نقاشی، دارای علت وجودی‌ای وابسته به قلمرو بی‌نامرئی است. بر این اساس، مونه چارچوب توجه را از موضوع مرئی به قلمرو رویت‌ناپذیری تغییر می‌دهد که فراچنگ آوردن آن بیش از هر چیز نیازمند بهره‌گیری از شیوه‌ای

تمهیدات بصری مونه در تسخیر لحظه اکنون

در این بخش، بر اساس آنچه گفته شد، به این پرداخته می‌شود که مونه چگونه تکنیک را در راستای اجرای نگرش خود به کار می‌برد؟ مونه نشان داد روشی ثابت برای نگاه به جهان وجود ندارد. بر این اساس، بهره‌گیری از روش‌های رایج پاسخ‌گوی نگاه نقاش نخواهد بود، بلکه نقاش باید متناسب با هدف و نگرش خود، تمهیدات ویژه‌ای را به کار گیرد. پس برای دستیابی به زبانی مناسب بیان ادراک، تلاش می‌کند تا طبیعت را با حواس خود دریافت نماید. مونه از تکنیک به‌گونه‌ای آگاهانه در راستای اجرای نگرش خود استفاده می‌کند. او بیش از آنکه دل‌مشغول ارائه موضوع نقاشی باشد؛ دل‌مشغول چگونگی استفاده از شیوه مناسب در راستای هدف است. این مسئله سبب می‌شود که موضوعی تکراری از طریق شیوه نگرش و ارائه‌ای متفاوت، فضای نقاشی را از نو بیافریند.

بر این اساس از اصلی‌ترین عامل تغییر تکنیک می‌توان سخن گفت. مونه به‌عنوان رهبر جنبشی که مسیر تاریخ هنر غربی را تغییر می‌دهد، از نقاشان می‌خواهد تصویر اشیا را آن‌گونه که دیده‌اند و در ذهنشان جای گرفته‌است؛ فراموش کنند. یک درخت یا هر چیز دیگری در هنگام نقاشی باید بدون پیش‌داوری نگریسته شود. او از هنرمندان می‌خواهد که اشیا را جدا از فرم کلی آن‌ها، بلکه به‌صورت ضربه‌قلم‌های پیوسته بنگرند. برای نمونه، یک خانه می‌تواند، مربعی کوچک از رنگ آبی همراه با تکه‌های دنبال‌دار صورتی باشد که در سطح‌های منفرد و در عین حال منسجم تنالیت‌های درخشان زرد نفوذ می‌یابد. این‌گونه نگریستن و اجرای تکنیکی، تصویری ساده و بی‌تکلف از منظره را ایجاد می‌کند که با اولویت‌بخشیدن به حواس و رویارویی بی‌واسطه با طبیعت، توجه مخاطب را بر فرآیندهای بینایی جلب می‌کند (Seitz, 1960). مونه مانند نویسندگانی است که از تفکر پیش از نوشتن پرهیز می‌کند تا از طریق آزادنویسی متن خود را شکل دهد. در این هنگام ساختارهای پیشین می‌شکنند و نویسندگانی به جاهایی ناشناخته سرک می‌کشند.

ژول لافورگ (۱۸۶۰-۱۸۷۸) نویسنده فرانسوی از این بداعت مونه چنین می‌گوید: «در منظره‌ای غرق در نور که آدم‌ها در اشکالی مبهم و خاکستری رنگ به نظر می‌آیند، نقاش آکادمیک هیچ نمی‌بیند مگر نوری سفید و یک‌دست؛ ولی نقاش امپرسیونیست، به جای رنگ سفید و بی‌روح، همه چیز را موج در موج و لرزان می‌بیند و منظره به صورت رنگ‌های تجزیه‌شده منشوری برایش تجسم می‌یابد. نقاش آکادمیک، آن را در قالب خطوطی می‌بیند، بیرونی، و محصورکننده

اشکال؛ امپرسیونیست ولی، خطوطی واقعی و ملموس را نه به‌صورت اشکال هندسی، بلکه در قالب تکه رنگ‌های گوناگون و نامنظم می‌بیند که از همان فاصله دور، تجسمی از زندگی‌اند. نقاش آکادمیک اشیا را در قالب‌هایی کاملاً منظم و از ورای جدول‌بندی‌هایی می‌بیند که براساس نظریه ناب طراحی شکل گرفته‌اند؛ در صورتی که چشم امپرسیونیست پرسپکتیو را مجموعه‌ای می‌بیند متشکل از تن‌ها و لکه رنگ‌های گوناگون، فضا، هوا-حتی ذرات هوا-برایش بسیار متنوع و رنگارنگ‌اند، و نیز بی‌سکون و جنبنده» (بلوندن، ۱۳۷۲: ۱۲۷؛ پاکباز، ۱۳۶۹: ۳۲۷).

نخستین شگرد تکنیکی و بداعت مونه، در واژه امپرسیونیسم نهفته است. مونه به‌جای پرداخت مفصل و پر جزئیات به موضوع، فقط به امپرسیون یا برداشت لحظه‌ای از آن بسنده می‌کند. وی در اثر «امپرسیون» در پی دستیابی به تصویری از غروب است، منظره‌ای که در یک آن در چشمان او دور از جزئیات و حواشی به تسخیر درآمده‌است. بر این اساس، مونه اسلوبی را به کار می‌گیرد که در اصطلاح اسلوب «بی‌واسطه» نامیده می‌شود. او مطالعه مقدماتی و تهیه طرح آزمایشی را نه به‌عنوان فرایندی پیش از اجرای نهایی بلکه آن را به هنگام کار واگذار می‌کند و با جفت‌وجور کردن رنگ‌ها و سایه رنگ‌ها، آنچه را می‌بیند، مستقیم روی بوم می‌آورد. پیشینه این اسلوب را می‌توان در نمایش حالت‌های آنی مدل در چهره‌نگاره‌های فرانس هالس یافت (پاکباز، ۱۳۶۹: ۳۱۰).

در واقع، برخلاف اسلوب رایج که هنرمند پس از اندیشه در طبیعت در کارگاهش به نقاشی می‌پرداخت، طبیعت برای مونه در هنگام مشاهده و اندیشیدن شکل می‌گیرد و به سبب همین بی‌واسطگی در اجرا و نگرش، شکل متفاوتی می‌یابد. در این میان، مونه برای اجرای تمام کمال بی‌واسطگی، رویارویی با موضوع را به‌مثابه اولین مواجهه می‌پندارد و از هر گونه پیش‌طرح و طراحی خطی پرهیز می‌کند تا بتواند اندکی به روح منظره نزدیک شود. این مسئله بیش از هر چیز سرعت در اجرا و انتخاب‌های درست بصری را می‌طلبد. مونه، حرکت و گذاری پرشتاب و در عین حال سنجیده را بر می‌گزیند تا به موجودیت فرار لحظه دست یابد. او برای نمایش لحظه آنی از شبکه پیچیده‌ای از ضربه قلم‌های ریز و درشت بهره می‌گیرد تا با کار بست لایه‌های رنگ و نمایش لایه‌های زیرین و از طریق هاشورزنی متقاطع، نقطه‌زنی، قلموی خشک و خراش، حس حرکت را در طبیعت به ظاهر ساکن ایجاد کند. این ضربه قلم‌های نظام‌مند شبکه وسیعی از پیوستگی را ایجاد می‌کند و هیچ عنصری را بدون درهم‌تنیدگی در کل رها نمی‌کند. از این رو، ضربه قلم‌های مونه

کلاسیک را دچار تغییراتی می‌کند. در این‌جا، چیزی با عنوان زمینه جدا از موضوع وجود ندارد؛ هر چه هست محیطی است، مرتعش از نور و رنگ، که در همه تنالیت‌های ثابت پیرامون نفوذ می‌کند. این مسئله بیش از هر چیز به نگرش مونه باز می‌گردد که موضوع اصلی را در نقاشی محیط پیرامونی می‌داند. برای نمونه، او تا بدانجا به کلیسا توجه می‌کند که حکم آینه انعکاس‌دهنده‌ای از تغییرات نامحسوس پیرامون را داشته باشد. به همین سبب، مفهوم فضای مثبت و منفی نیز به چالش گرفته می‌شود (تصویر ۴). شگرد دیگر نیز در نگرش مونه نسبت به رنگ نهفته است که منشأ آن در هیچ‌یک از سبک‌ها و مکتب‌های پیشین نبود. نقاشان امپرسیونیست تنها دل‌مشغولی‌شان این نبود که ببینند درجه تیره و روشنی تن‌های متقابل و تن‌های درهم‌تنیده چه میزان است. بلکه آن‌ها پی برده بودند که نور شدید باعث کم‌رنگ شدن تن‌ها می‌شود. همچنین نور تابیده بر اشیا با تابندگی شدید، در نهایت به واحدی تابنده منتهی می‌شود

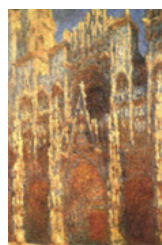
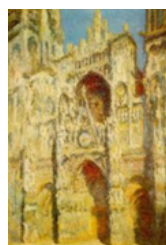
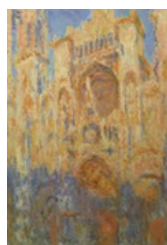
در عین خودانگیختگی، طبق ساختاری منسجم و در راستای غایت وحدت‌بخش تصویر حرکت می‌کنند. این مسئله سبب می‌شود که هر عنصری در عین وحدت در اجزا، در کل اثر نیز دارای وحدتی ناگسستنی باشد. در تصویر (۳)، نمایی نزدیک از شیوه کاربست ضربه قلم توسط مونه دیده می‌شود. مونه این تمامیت و وحدت را در زمینه رنگ نیز در نظر می‌گیرد. چرخش مرحله به مرحله رنگ در سراسر بوم از محیط پیرامونی تا سوژه و برعکس، نمایانگر نگرش مبتنی بر کلیت و تمامیت است. درهم بافته شدن رنگ‌های سرد مثل آبی‌ها، سبزه‌ها و بنفش‌ها به سطوح وسیع پراکنده‌ای می‌انجامد که در نهایت نارنجی‌ها و رنگ‌های گرم آن را منسجم می‌سازند. روابط انتزاعی سطوح رنگین به استحال شکل به معنای مرسوم می‌انجامند. در این هنگام است که رابطه بی‌پایان موضوع و محیط به واسطه این برخورد تکنیکی کل‌گرایانه برجسته‌تر می‌شود. برخورد کل‌گرایانه مونه در نقاشی، زمینه به مفهوم



تصویر ۳: کلود مونه، تک قایق در رودخانه، (۱۸۷۴)، لایه‌بندی فعال با شبکه نظام‌مند ضربه قلم‌های رنگ‌های گرم و سرد (منبع: URL3)

هم گذاردن دو رنگ مکمل می‌توان بر جلوه هر دو افزود؛ مونه نیز دریافت که رنگ واقعی هر شی در اثر نور و بازتاب رنگ پدیده‌های اطراف تغییر می‌کند. او ترکیب رنگ‌های نوری را بر روی بوم به‌جای ترکیب رنگ فیزیکی بر روی پالت ارجح می‌داند. بهره‌گیری مونه از این تکنیک به پیروی از دلاکروا، کمک شایانی در تسخیر لحظه اکنون در اثر می‌نماید.

که هفت شعاع منشوری را به پرتویی رنگی تبدیل می‌کند که نور نامیده می‌شود. آن‌ها با تجزیه عناصر متشکله نور و بعدها با ترکیب آن، شکل کلی نور را ارائه دادند (بلوندن، ۱۳۷۲: ۱۲۰). در این راستا، مونه در تجزیه و تحلیل دریافت‌های بصری خود از تکنیک رنگ شکسته دلاکروا ۱۷۹۸-۱۸۶۳ استفاده می‌کند. همان‌گونه که دلاکروا بر این باور بود که با کنار



تصویر ۴: کلود مونه، کلیسای جامع روئن، (۱۸۹۰-۱۸۹۴) (منبع: URL2)

نت‌هایی که آموخته بود؛ وفادار ماند و این ارزشمندترین خصلت هنرش به شمار می‌آید (بلوندن، ۱۳۷۲).

ثبت لحظه و توجه به نقش میدان نامرئی در رویت طبیعت

هستی آشکار کلیسا از آن قالب خطی بیرونی به عرصه ناپایداری از هماهنگی‌ها و جلوه‌های خاص نور تبدیل می‌شود که نشانگر نگاه جدید مونه به شکل است. به این معنا که در نگرش مونه واقعیت عینی به ادراک حسی استحاله می‌یابد و این کار مادیت‌یابی جدیدی را برای اشیا رقم می‌زند. چرا که مونه فقط نوری را که از شکل بر شبکه چشم بازتاب می‌کند را دریافت می‌کند و آن چیزی که برای وی مهم است، همین جلوه نور است نه شکل شیئی که نور از آن بازتابیده شده‌است. برای نمونه، اگر مونه گیاهی در دوردست را در نوری خاص مشاهده کند، آن را به همان صورتی که به نظر می‌آید (لکه‌ای سبز) به تصویر می‌کشد (گاردنر، ۱۳۶۹:۳۲۱).

پیسارو نیز، کلیسا را چیزی فراتر از یک گزارش صرفاً واقع‌بینانه از تغییر نور در یک نمای سنگی می‌داند. جمله پیسارو در این مفهوم نهفته است که مونه کلیسای جامع را نقاشی نکرد بلکه هوا، فضا، رطوبت و جو بین خود و نمای کلیسای را به تصویر کشید و این گونه نقاشی را به هدفی جدید کشاند. به این صورت که «آن‌چه واقعیت را نمایان می‌کند، خود نامرئی باقی می‌ماند؛ آن چیز می‌تواند هوا یا فیلتر نامرئی نور باشد» (Winchell, 2014). از این رو، ثبت لحظه آنی مونه را به این وا می‌دارد که توجه خود را از سوژه اصلی نقاشی بر توده هوای نامرئی میان خود و منظره جلب کند. در واقع، او میدان وسیعی را مورد توجه قرار می‌دهد که نمود و تجلی عناصر وابسته به آن است. از دیدگاه وی، بین چشم آدمی و سطح اشیا، آدم‌ها، مزارع و مواردی از این قبیل چیزی قرار دارد به اسم اتمسفر. هر شیئی پوشیده در هاله‌ای از هوا و فضا است و آشکارا در پرده‌ای از رمز و راز و رنگ‌های گوناگون پنهان است؛ این رنگ‌های پیدا و پنهان، پیش از آنکه بر چشم هنرمند ظاهر شوند، در تن اشیا نشست‌اند (میربو، ۱۸۸۹، به نقل از بلوندن، ۱۳۷۲).

بنابراین جایگاهی در فضای تصویر مورد توجه مونه قرار می‌گیرد که تا پیش از این در کانون آشکار توجه وجود نداشت. وی آن کانون نامعلومی را به تصویر می‌کشد که گردآورنده عناصر محسوس به شمار می‌آید. بر این اساس، او روال مرسوم ادراک را برای بازآفرینی موضوع به چالش می‌کشد تا پرده از میدانی نا آشکار بردارد.

در این راستا، او تمهیدات بسیاری را به کار می‌گیرد.

به این معنا که مونه با کاربست تکنیک رنگ شکسته افزون بر تعهد به شرایط نوری، به رعایت هارمونی رنگ در یکپارچه‌سازی صحنه و ایجاد تصور حرکت در فضای نقاشی و جابه‌جایی چشم بیننده در کل فضای بوم می‌پردازد (پاکباز، ۱۳۶۹: ۱۶۶). مونه در راستای عملی کردن این تکنیک به جای ترکیب کردن رنگ روی پالت از مخلوط نوری بهره می‌گیرد. به این معنا که او می‌کوشد تا نوری را که از شکل بر شبکه چشم بازتابیده را ثبت کند. در این صورت، رنگ نه نتیجه تجربه و عادت بلکه ورای رنگ موضعی و شناخته‌شده شی، برداشت‌های آنی را در شرایط مختلف نوری را نمایش می‌دهد (پاکباز، ۱۳۹۸: ۳۲۱). در این راستا، ترکیب رنگ‌های روشن‌تر مستقیم بر روی بوم انجام می‌شود تا به ایجاد اثر رنگ شکسته کمک کند و فقط رنگ‌های تیره‌تر روی پالت مخلوط می‌شوند. کاربست این تکنیک با درهم شکستن سطوح به تکه‌های بی‌شمار رنگ، مرز شکل‌ها را ناروشن می‌سازد و ساختار پذیرفته‌شده نقاشی و قالب خطی منسجم شکل‌ها را نادیده می‌گیرد. در این هنگام، بوم به عرصه لرزش و جریان مداوم رنگ تبدیل می‌شود و سوژه اصلی نقاشی و محیط پیرامونی را به‌گونه‌ای درهم‌بافته و در نفوذ متقابل در یکدیگر به تصویر می‌کشد.

این تکنیک به ایجاد لایه‌بندی فعال رنگی می‌انجامد. مونه با زبردستی در رنگ‌گذاری لایه‌ای، لایه رنگ‌های فعال و در حرکتی را ایجاد می‌کند که هم‌زمان همه رنگ‌ها دیده می‌شوند. او به‌خوبی می‌داند که چگونه لایه‌های رنگی را بر روی هم سوار کند تا همه رنگ‌ها نقش فعالی را ایفا کنند. برای نمونه، او برای دست‌یابی به رنگ بنفش، لکه‌های رنگی قرمز و آبی را در کنار هم قرار می‌دهد تا مخاطب ضمن مشاهده هم‌زمان آبی و قرمز، در نهایت در چشم با اختلاط این دو رنگ بنفش دست یابد. افزون بر این، او با بهره‌گیری از کنتراست رنگ‌های گرم و سرد و درآمیختن فام‌های خالص و مکمل، شکل و فضا را در هم حل می‌کند و طبیعت را به اشکال لرزانی از نور و جو و بازی‌های مستقیم و انعکاسی تبدیل می‌کند. تمهیدات حساب‌شده مونه نشان داد که تا چه اندازه نگرش و تکنیک لازم و ملزوم هم هستند. چرا که نگرش بدیع مونه جز در سایه تلخی این شیوه مشقت‌آور پدیدار نمی‌شد. چنان‌چه منتقدان نیز مخاطب را از قضاوت عجولانه در مورد تکنیک امپرسیونیسم بر حذر می‌دارند. چرا که این رنگ‌های برهم نهاده به ظاهر عجولانه، ابهامی به‌مراتب بیشتر از طراحی‌های دقیق و اصولی دارند. از منظر موسیقی‌دانان، مونه به‌عنوان برجسته‌ترین منظره‌ساز، نسبت به درک و خصیصه

محیط پیرامونی، می‌کوشد تا از جایگاه رویت‌ناپذیری پرده بردارد که پیشاپیش وضعیت نمود و آشکارگی ایزه‌ها را تعیین کرده‌است. وی با تغییر تمرکز از موضوع نقاشی، به زمینه بی‌نهایت پیچیده محیط می‌پردازد. وی سوژه اصلی نقاشی را محیط نامرئی‌ای می‌داند؛ که مرئی و محسوس شدن، طبیعت را امکان‌پذیر نموده‌است. در این راستا، مونه رابطه متقابل عناصر طبیعت و محیط را به تصویر می‌کشد. زیرا تعامل مداوم عناصر محسوس طبیعت و محیط نادیدنی پیرامون و رابطه آینه‌ای میان این دو است که به نمود و ظهور عناصر طبیعت در نقاشی‌های مونه می‌انجامد.

به بیان دیگر، مونه نسخه‌برداری از طبیعت را چیز بدی نمی‌داند ولی طراحی از چیز نادیدنی را برتر می‌داند. چیزی باقی‌مانده در ذهن و حافظه. در واقع، او در تلاش است تا نتیجه یک استحاله را نقاشی کند، استحاله‌ای که از طریق تخیل و حافظه به دست آمده‌است. به این صورت است که میل به آفرینش از سلطه جابرانه طبیعت رها می‌شود (بلوندن، ۱۳۷۲). مونه در مجموعه‌های متفاوت خویش که با وجود تفاوت موضوعی، هدفی یکسان را دنبال می‌کند، در تلاش است تا از طریق عنصر مرئی که در نگاه نخست همان موضوع نقاشی به شمار می‌آید، سوژه مهم‌تر یعنی میدان نامرئی یا آن شرایط نامحسوس را رویت‌پذیر نماید و نامرئی را ضروری مرئی نشان دهد. این چنین است که با نگاهی بی‌درنگ و آنی به نوعی سنتز نور دست می‌یابد و اعجازی در سبک مدرن ایجاد می‌کند. چنانچه سزان نقاشی مونه را مرهون چشمان او می‌داند، چشمانی که همه چیز است.

برای نمونه، رنگی که مونه به کار می‌برد، همان رنگی نیست که نتیجه تجربه و عادت ممتد اوست. او در پس رنگ شناخته‌شده اشیا، به برداشتی آنی از رنگ در شرایط خاص نور دست می‌یابد. پیش از مونه، هیچ نقاشی به این مرحله نرسیده بود که فقط مشاهده جلوه‌های نور و هماهنگی رنگ‌های خالص، طیفی را اساس کار خود قرار دهد (گاردنر، ۱۳۵: ۳۲۳). او نور را به گونه‌ای متناقض‌نما، بیرونی و درونی و به عنوان ساحتی احاطه‌ناپذیر در شکل می‌تند. شکل از طریق میدانی احاطه‌ناپذیر و نادیدنی به رویت می‌رسد و همزمان ساخته می‌شود و از هم پاشیده می‌شود. به این معنا که شکل در اثر غوطه‌وری بی‌پایان در نور ثبات خود را تا اندازه‌ی متلاشی شدن از دست می‌دهند و بعد فضایی تازه‌ای می‌آفرینند.

در نگرش و تکنیک مونه، نقطه توجه از موضوع نقاشی به فرایند آن تغییر پیدا می‌کند. بنابراین، بیان حسی آشکار اهمیت می‌یابد. کیفیت واقعیت ملموس دیگر به جهان مرئی و موضوع نقاشی وابسته نیست، بلکه به بازنمود موضوع اختصاص دارد. گزاره هنری از محتوای تصویر به خود تصویر، و از سطح اشیا به پویای قلمو انتقال می‌یابد. در نهایت، بازنموده و شیوه بازنمایی یکی می‌شوند. به بیان دیگر، مونه نگرش سنتی به واقعیت مشهود را زیر سؤال می‌برد و هدف نویسی را پیش روی نقاش قرار می‌دهد؛ او اکنون می‌بایست واقعیت نامشهود ساختارهای زیرین جهان مرئی را نشان می‌داد (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

مونه با تغییر چارچوب توجه از موضوع نقاشی به سمت

جدول ۱: نوآوری کلود مونه در شیوه رویت و خلق طبیعت در تقابل با نقاشان پیشین (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

شیوه‌های پیشین نقاشی ناشی از نگرش نقاش	شیوه نقاشی کلود مونه با نگرشی نو
طبیعت در حکم پس‌زمینه‌ای برای داستان‌های کتاب مقدس یا یونانی-رومی در قالب مناظر آرمانی کارگاهی	طبیعت موضوعی مستقل و دست‌آویزی برای آزمایش‌های مستمر کلود مونه با ترک کارگاه
طبیعت چونان واقعیتی عینی و مستقل از دید هنرمند و قابل رویت و ثبت برای همگان به یک شیوه	طبیعت چونان سیلی از تأثیرات حسی با اتخاذ روشی ادراکی و وابسته نمودن طبیعت به تجربه فردی هنرمند در تقابل با واقعیت عینی
طبیعت با حضوری استوار و بدون تغییر با شیوه‌ای رئالیستی و ناتورالیستی	طبیعت در قالب امپرسیونی محض از صحنه و تأثیرات کلی آن در برابر عرف بازنمایی کلاسیک و نفی اعتبار موضوع
حضور نام و تمام پدیده‌ها در قالب اشکالی با خطوط محصورکننده و بیرونی	موجودیت لحظه‌ای و درهم شکستن فرم و رنگ با هدف ثبت لحظه
توجه نقاش به موضوع اصلی نقاشی به عنوان نقطه عطف تصویر و در نظرگیری پس‌زمینه به عنوان فضای منفی و کم‌اهمیت تر	موضوع نقاشی حکم آینه بازتاب‌دهنده شرایط جوی هر دم متغیر و دارای علت وجودی‌ای وابسته به قلمرویی نامرئی، نقش بارز فضای نادیدنی در رویت‌پذیری موضوع نقاشی

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش چگونگی بازنمایی طبیعت، فرایند رویت تا خلق اثر در نقاشی‌های کلود مونه این یافته به دست آمد که، مونه به‌عنوان پیشتاز امپرسیونیسم، ثبت لحظه آنی را هدف اساسی خود در نقاشی بیان می‌کند. این هدف وی را به تغییر شیوه نقاشی می‌کشاند. چرا که ثبت لحظه گذرا نه از طریق توجه بر موضوع، بلکه از تغییر توجه از موضوع به میدان نامرئی پیرامون به دست می‌آید. به این معنا که یک درخت به این دلیل وجود دارد که آینه بازتاب‌ها و تغییرات محیط نامرئی پیرامون است و درخت حکم بهانه‌ای برای مشاهده‌پذیر نمودن محیط نامرئی پیرامون است. به بیان دیگر، موضوع برای مونه فرصتی را فراهم می‌آورد تا احساس بصری نور را در جهت تسخیر لحظه آنی طبیعت از نو سازماندهی کند. این‌گونه مونه با اولویت‌دادن به نور و ادراک، به گزارش احساس خود از طبیعت می‌پردازد و به سنت رئالیسم ژرفانمایانه پایان می‌بخشد. او در بازی متقابل و متعارض انعکاس‌ها و روشنی‌ها تعامل شیء و محیط را برجسته می‌کند و از روابطی پنهان پرده بر می‌دارد.

مونه با تغییر چارچوب توجه از موضوع اصلی نقاشی به سمت محیط پیرامونی، تعامل طبیعت و محیط را دگرگون می‌کند. همچنین با بهره‌گیری از شگردهایی چون برخورد کل‌گرایانه، در نظرگیری جز در ارتباط با کل، چرخش رنگ و موارد مشابه به جایگاهی در فضای تصویر نگاه می‌کند که تاکنون حکم پس‌زمینه‌ای بی‌اهمیت را داشته‌است. در این راستا، نقاشی‌های مجموعه‌ای مونه، تجسم شرایط نامرئی قابل رویت شدن عناصر محسوس را تحقق می‌بخشند. این مجموعه سطح دائم متغیر تعامل عناصر و محیط پیرامونی که هویت‌بخش آن است را نشان می‌دهد و بیش از موضوع سعی در فراچنگ آوردن جایگاهی نادیدنی و احاطه‌ناپذیر را دارد.

از این رو، نقاشی مونه عرصه نمایش امکان‌های همزمان مرئی و نامرئی، پیوستگی و ناپیوستگی است. عناصر طبیعت در نقاشی مونه به‌واسطه قاب نامرئی‌ای پدیدار می‌شوند و سپس خود غرق در بعد دوری، همواره پس می‌نشینند و غیر قابل رویت باقی می‌مانند. مونه جلوه بصری نور را فارغ از توجه به موضوع تسخیر می‌کند و روابطی را در نقاشی عرضه می‌کند که تا پیش از آن درک نامشخص و گنگی نسبت به آن وجود داشت. او هویت‌یابی موضوع نقاشی را در گروهی محیط پیرامونی می‌داند و شیء را آینه محیطی معرفی می‌کند که بدون آن به خودی خود وجود ندارد. به بیان دیگر، مونه در محیطی کاوش می‌کند که غیر قابل رویت است ولی اشیا را رویت‌پذیر می‌کند.

تفاوت شگرفی که مونه در تاریخ نقاشی ایجاد می‌کند این است که وی این بار اولویت را به محیط پس‌زمینه می‌دهد و عناصر طبیعت را چونان آینه بازتاب‌دهنده آن محیط به مخاطب عرضه می‌کند. این آینه بازتاب‌دهنده نیز، عناصر طبیعت را نه منسجم و بدون تغییر، بلکه به‌مثابه عرصه‌ای به نمایش می‌گذارد که در عین بی‌شکلی، شکلی است منسجم؛ که از طریق لحظه به لحظه رنگ بر رنگ گذاشتن شکل می‌گیرد و در عین حال فرو می‌پاشد. مونه این مسئله را در نقاشی از طریق ثبت دریافت‌های لحظه‌ای، بی‌واسطگی در اجراء، تمرکز بر حالت‌های گذرا و اتفاقی و وانهادن ساختار اشیا و تحلیل شکل‌ها به نفع بازنمایی دگرگونی‌های نور انجام می‌دهد. تکنیک رنگ شکسته با نادیده‌گرفتن قالب خطی منسجم اشکال بوم را به عرصه لرزش و جریان مداوم رنگ و جلوه‌های خاص رنگ تبدیل می‌شود. تکنیک اجرایی که برخلاف اجرای جزءنگرانه، برخوردی سراسری و کل‌گرایانه را در اثر دنبال می‌کند، سبب می‌شود که توده هوا و نور پیرامون به‌گونه‌ای درهم‌یافته با موضوع اصلی نقاشی نمایش داده شوند. این چنین است که مونه از ارتباط پنهان اشیا و قلمرو رویت‌ناپذیر آن پرده بر می‌دارد و بستر را برای تحولات هنر مدرن آماده می‌کند.

پی‌نوشت

- 1- Perception
- 2- Impression
- 3- Imp series of grainstacks recessionism
- 4- unification of time
- 5- series of grainstacks
- 6- Rouen Cathedral,
- 7- The Poplars series paintings
- 8- Sunrise
- 9- idealized studio landscapes
- 10- Claude Monet
- 11- Impression
- 12- Impression soleil levant
- 13- Le Havre
- 14- individual experience
- 15- Michel-Eugène Chevreul
- 16- Joseph Mallord William Turner
- 17- Paul Cézanne
- 18- series of paintings of the same subject
- 19- Jules Laforgue
- 20- Rouen Cathedral
- 21- Broken Colors
- 22- Delacroix

منابع

- ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۵). زیباشناسی «نمود» و ظهور امپرسیونیسم، *هنرهای زیبا*، ۲۱ (۴)، ۵-۱۲.
- آرناسن، یورواردور هاروارد (۱۳۸۸). *تاریخ هنر نوین*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: موسسه انتشارات نگاه.
- بکولا، ساندر (۱۳۸۷). *هنر مدرنیسم*، ترجمه هلیا دارابی و رویین پاکباز، تهران: فرهنگ معاصر.
- بلوندن، گودفری و ماریا (۱۳۷۲). *تاریخچه امپرسیونیسم*، ترجمه قاسم رویین. تهران: بهار.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۸). *دایره المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۵). *دایره المعارف هنر*، جلد اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۸). *در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید*، چاپ هشتم، تهران: نگاه.
- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۷۸). نور، سرعت، رنگ-نگاهی به امپرسیونیسم، *هنرهای زیبا*، ۶، ۴-۹.
- گاردنر، هلن (۱۳۶۵). *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۲). *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- میربو، اوکتاو (۱۸۸۹). دیباچه کاتالوگ نمایشگاه آثار مونه در گالری ژرژتی، پاریس.

References

- Abolghassemi, M. (2016). "The Aesthetics of "Appearance" and the Emergence of Impressionism". *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 21(4), 5-12. doi: 10.22059/jfava.2016.59946 (Text in Persian).
- Arnason, H. H. (2009). *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*, Translated by Mohammad Thaghi Faraarzi, (1nd ed.), Tehran: Negah, (Text in Persian).
- Blunden, M. (1976). *Impressionists and Impressionism*, Translated by Ghasem Rubin, Tehran: Bahar, (Text in Persian).
- Bocola, S. (2008). *The Art of Modernism*. Tranlated by Royeen Pakbaz, Tehran: Farhang-e-Moaser (Text in Persian).
- Cunningham, Antonia. (2000). *Essential Impressionists*, UK: Parragon Press.
- Cutting, J. E. (2006). *Impressionism and It Canon*. USA: University Press of America.
- Dombrowski, A. (2020). "Impressionism and the standardization of time: Claude Monet at Gare Saint-Lazare". *The Art Bulletin*, 102 (2), 91-120.
- Dominiczak, M. H. (2011). "International Year of Chemistry 2011: The Impressionists: Painting at the Time of Change". *Clinical Chemistry*, 57 (3), 534-536.
- Gardner, H. (1986). *Art Through the Ages*, Translated by Mohammad Thaghi Faraarzi, (14nd ed), Tehran: Ney, (Text in Persian).
- Gaunt, W. (1971). *Turner*, New York: Phaidon Press.
- Hosseini Rad, A. (1999). "Light, speed, color-a look at impressionism". *Honar-Ha-Ye-*, 6(0), 4-9. (Text in Persian).
- Le Men, S. (2021). "The Impressionist Mind: Modern Painting and Nineteenth Century Readerships". In André Dombrowski & Dana Arnold (Eds.), *Wiley Blackwell Companion to Impressionism* (pp.107-126), New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Lynton, N. (2004), *The Story of Modern Art*, Translated by Ali Ramin, (8nd ed), Tehran: Negah, (Text in Persian).
- Matz, J. (2017). Lasting Impressions: *The Legacies of Impressionism in Contemporary Culture*. New York: Columbia University Press.
- Mirbeau, O. (1889), *Catalog of the Exhibition of Monet's Works at the Georgette Gallery*, Paris (Text in Persian).
- Robinson, W. H., Robinson, W. H., Channing, L., Bradley, B. J., & Burgess, M. (2007). *Monet to Dalí: Impressionist and Modern Masterworks from the Cleveland Museum of Art: An Exhibition*. Manchester: Hudson Hills.
- Seitz, W. C.; Monet, C. (1960). Seasons and Moments [cat. expo. New York], Seasons and Moments. The Landscapes of Claude Monet, New York, The Museum of Modern Art, Retrived at < https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2842_300190237.pdf>
- Werner, J. S. (2011). "Aging through the eyes of Monet". In G. K. Backhaus Werner, Kliegl Reinhold and

John S. Werner (Eds.), *Color Vision: Perspectives from Different Disciplines* (pp. 3-42). Berlin-New York: De Gruyter.

- Winchell, K. (2014). From instantaneities to the eternal: Shifting pictorial temporalities in Monet's "Rouen Cathedral", Art History, Department of Art & Art History, Wayne State University.
- Pakbaz, R. (2009). *Encyclopedia of Art*, (8nd ed), Tehran: Farhang-e-Moaser, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2016). *Encyclopedia of Art*, (1nd ed), Tehran: Farhang-e-Moaser, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2019). *Looking for a New Language*, (1nd ed), Tehran: Negah publication, (Text in Persian).
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/instantaneous>.

URLs

URL1: <https://www.artistsnetwork.com/art-subjects/landscapes/breaking-down-monet>.

URL2: <https://www.artistsnetwork.com/art-subjects/landscapes/breaking-down-monet>.

URL3 https://www.nationalgallery.ie/sites/default/files/2017-11/Monet_ProjectReport.

The Process of Seeing to Creating an Artwork in Claude Monet's Impressionistic Collection Paintings

Abstract:

Claude Monet is known as the pioneer of the first completely modern movement in painting by presenting a different painting. In this work, instead of a completely naturalistic description of a sunrise scene, he records the immediate impact of the landscape on the eye by focusing on the transformations of light and color. In this way, nature in Claude Monet's works is more than the subject, it is an excuse for experiments that make him to leave the workshop and bring him a scientific and new vision to light and colour in contrast to the typical workshop painting style.

In sunrise scene, Claude Monet shows a way of perception and vision that critics use the word "impression" to describe it. In his impressionist paintings, he is searching for a way to record the immediate visual perception of the subject, which in this regard changes the previous fixed principles in the field of painting and in general the thinking of the audience of the work. So that it provides a new description and interpretation of the usual and familiar category of nature.

The nature in Monet's paintings shows that the painter is more concerned with describing nature than trying to find a way to record the immediate visual perception of the subject. Monet's special way of seeing nature makes it dependent on the individual experience of the artist from an independent and unchanging presence.

His emphasis on visibility shows that the nature of the subject depends on the fleeting light conditions and that the subject of the painting is not visible to everyone in the same way. In this regard, by using the new theories of the emergence of colour and following the previous achievements of Barbizon painters, he



Elaheh Shams Najaf Abadi

Assistant Professor, Department of Art Education, Farhangian University, Isfahan, Iran.

ela.shams@gmail.com

Afsaneh Nazeri

Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

a.nazeri@au.ac.ir

Date Received: 2023-03-30

Date Accepted: 2023-09-19

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43311.1207

turns nature from a completely naturalistic treatment into an excuse for another way of seeing and representing nature. By focusing on the change that governs nature and also human perception, Monet diminishes objective reality in contrast to sensory perception. Focusing on the transitory and fleeting states of nature, he reveals an invisible and absolutely necessary field to make nature visible.

The idea of series paintings by prioritizing the atmospheric conditions, for the first time diminishes the importance of the subject of the painting and encourages the painter's eye to push back the main subject and focus more on the invisible field, which makes the subject visible.

At this time, the visible subject finds the role of a reflecting mirror, which records the invisible conditions of every variable in a random state. With this preparation, Monet reveals the issue of how the subject of the painting has an existential cause related to an invisible realm. Based on this, Monet changes the framework of attention from the visible subject to the realm of invisibility, which, above all, requires the use of a method different from the common method.

Unlike the previous painter, Monet is much less concerned with the description of the subject, beyond that, he is trying to achieve a pure visual-pictorial expression and to induce a sense of the subject to the audience. In This kind of painting, subject turns from a stable presence based on the pure principles of design into forms resulting from the capture of a moment, which their display requires concentration, speed and a special attitude of the painter. In this definition, the sense of the subject is more real than its solid shell, and in this way, the constructionist of nature is discarded and the solid structure of the form transformed in the rapid effects of light and colour.

The difference that Monet creates in the

history of painting is that this time he gives priority to the background environment. By changing the frame of attention from the main subject of the painting to the surrounding environment, Monet transforms the interaction between nature and the environment.

Also, by using visual methods, he looks at a place in the image space that has been considered an unimportant background until now. In this regard, the paintings of Monet's collection realize the visualization of the invisible conditions of visible elements. This collection shows the constantly changing level of the interaction of elements and the surrounding environment, and more than the subject, it tries to capture an invisible position. Monet solves this issue in his painting by recording momentary perceptions, immediacy in execution, focusing on transitory and accidental states, and constructing the structure of objects and analyzing shapes in favour of representing the transformations of light. The broken colour technique, by ignoring the consistent linear format of the shapes, turns the canvas in to a field of continuous colour vibration and colour effects.

Therefore, Monet's painting is the field of showing the simultaneous possibilities of visible and invisible, continuity and discontinuity. The elements of nature appear in Monet's painting through an invisible frame, and then, drowning in the distant dimension, they always stay back and remain invisible. Monet captures the visual effect of light without paying attention to the subject and presents relationships in the painting that until then had an unclear and dumb understanding.

By introducing a new kind of perception and vision, Monet shows that; Rather than describing nature, the painter is trying to find a way to record the immediate visual perception of the subject. Monet's special way of seeing nature turns nature from an

independent and static presence to the individual experience of the artist and his emphasis on his way of seeing and perceiving the moment and the transitory and dynamic conditions of light and atmosphere. This nature is the nature that the painter's eyes see. A method arising from the transformation of the painter's way of seeing, which leads to the transformation of the objective reality and negation of the validity of the subject. Therefore, Monet's paintings show the process of transformation of his look. So that the painting canvas is the field of emergence of the painter's perception in the face of the universe.

Keywords: Seeing Nature, Artwork Creation Process, Present Moment, Painting, Claude Monet, Impressionism.