ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره چهاردهم، دی ۱۴۰۲
صص۷۹-۸۹

تحلیل تابلوی نقاشی «عزیمت» از منظر رویکرد دیونیزوسی فلسفهٔ نیچه

الهام سیستانیان / کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
elham.sistanian@gmail.com

چکیده

سال‌های بین ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ میلادی با سبک اکسپرسیونیسم مشخص شده است. اکسپرسیونیست‌ها با اندیشهٔ صلح‌جویانه و احساس تند، قصد احیا و بهترسازی دنیا را داشتند. به این ترتیب، در این زمان، تصویر جنگ جهانی اول درون هنر و ادبیات کشیده شد و در آن منعکس گردید. ماکس بکمان (۱۸۸۴-۱۹۵۰) نقاش، طراح، چاپ‌گر، مجسمه‌ساز و نویسندهٔ اهل آلمان بود که نامش با سبک «عینیت نو» پیوند خورده بود. عینیت نو در واکنش به اکسپرسیونیسم، از احساسات درونی به واقعیت بیرونی سخن می‌گفت. این پژوهش که با هدف تحلیل اثر عزیمت یکی از آثار معروف تاریخ نقاشی اروپا شکل گرفته و به دنبال پاسخ به این سؤال است که هنر تجسمی معاصر چگونه و تا چه اندازه تحت‌تأثیر نظریه‌های فلسفی مهم عصر خود مانند فلسفهٔ دیونیزوسی نیچه واقع شده است؟ داده‌های این پژوهش به روش کتابخانه‌ای-اسنادی گردآوری، به روش توصیفی-تحلیلی ارزیابی و به صورت کیفی تحلیل شده‌اند. در پایان، نتیجه گرفته می‌شود این اثر نشانی از سمبولیسم پیچیده دارد که با زبان مجازی بیان شده است. در این اثر، تجربه‌هایی از زندگی هنرمند که به‌صورت نمادین و ماهرانه در لفاف افسانه و تمثیل و اخلاق پوشیده شده، به عنوان نمونه‌ای از هنر واقع‌گرای نو عرضه شده است. آثاری از این سبک، مانند اثر عزیمت ورود نوعی خلق و خوی تهاجمی و ستیزه‌جویانه را به بخش مهمی از هنر معاصر نشان داده‌اند و می‌تواند به این معنا باشد که آثار هنری صرفاً اشیاعی زیبا نیستند، بلکه آن‌ها می‌توانند، منظومه‌هایی رمزبندی شده از مفاهیم و اندیشه‌های فلسفی باشند که به طریقی ماهرانه، پدیده‌های طبیعی و امکانات غنی جهان را با ماجراهای گسترده و هیجان‌انگیز زندگی انسان‌ها، مانند پدیدهٔ نازیسم در آلمان، به آثار هنری بدل نمایند.

کلیدواژه‌ها: اکسپرسیونیسم، دیونیزوس، نیچه، عینیت نو، ماکس بکمان، نازیسم، عزیمت.

A Monthly Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.2, No.14, January 2024
pp.79-89

Analyzing 'Departure' from the Dionysian Perspective in Nietzsche's Philosophy

Elham Sistanian / Master of Art Research, Faculty of Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*

elham.sistanian@gmail.com

Abstract

Expressionism is prevalent during the years between 1910 and 1925. The Expressionists, through their peaceful thought and intense feeling, aimed to revitalize and enhance the world. Art and literature were influenced by the image of the First World War at this time. Max Beckmann (1884-1950) was a German artist who excelled in painting, drawing, printmaking, sculpture, and writing and was associated with the "New Objectivity" style. In response to expressionism, new objectivity emphasized the connection between inner feelings and outer reality. This research, which was formed to analyze the work of Azimit, one of the famous works in the history of European painting, seeks to answer the question, of how and to what extent is contemporary visual art influenced by the important philosophical theories of its time, such as Nietzsche's Dionysian philosophy? The data of this research has been collected by library-document method, evaluated by the descriptive-analytical method, and analyzed qualitatively. The conclusion is that this work has a complex symbolism that is conveyed through figurative language. The artist's life experiences, which are symbolically and skillfully woven into legend, allegory, and morality, are presented as a case study of new realist art in this work. Works of this style, such as Azimit's work, have shown the entry of an aggressive and militant mood into an important part of contemporary art, and it can mean that works of art are not just beautiful objects, but they can be coded systems of concepts and ideas. Philosophers who skillfully turn the natural phenomena and rich possibilities of the world into works of art with the wide and exciting adventures of human life, such as the phenomenon of Nazism in Germany.

Keywords: Expressionism, Dionysus, Nietzsche, New Objectivity, Max Beckmann, Nazism, Departure.

مقدمه

سال‌های بین ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ میلادی با سبک اکسپرسیونیسم مشخص شده است که از آلمان به دیگر ممالک اروپایی راه یافت. اکسپرسونیسم جنبش تحکیم‌آمیز و سلطه‌جوی روشن‌اندیشان جوانی بود که در بیست سال آخر سدهٔ نوزده به دنیا آمده بودند و در خانواده‌های مرفه زندگی می‌کردند. اکسپرسیونیست‌ها با اندیشهٔ صلح‌جویانه و احساس تند، قصد احیا و بهترسازی دنیا را داشتند. نظرشان این بود که برای نجات انسانیت باید تک تک افراد و در نتیجه کل جامعه تغییر کنند. در این دوران، تصویر جنگ جهانی اول درون هنر و ادبیات کشیده شد و در آن منعکس گردید. ماکس بکمان (۱۸۸۴-۱۹۵۰) نقاش، طراح، چاپ‌گر، مجسمه‌ساز و نویسندهٔ اهل آلمان بود. او هنرمندی اکسپرسونیست خوانده شده، اما خود او این برچسب را نپذیرفت. در ضمن، مکتب اکسپرسیونیسم را به رسمیت نشناخت. در ۱۹۲۰ نام بکمان با «عینیت نو» پیوند خورد. پیشرفت هنری او نیز در همین دوران رخ داد. عینیت نو در واکنش به اکسپرسیونیسم، از احساسات درونی به واقعیت بیرونی سخن می‌گفت. بکمان در ۱۹۰۷ میلادی به جبهه جنگ پیوست. آنچه که در جبهه دید، چنان عمیق او را تحت‌تأثیر قرار داد که دچار فروپاشی ذهنی شد. تأثیری که دیدن صحنه‌های جنگ در بکمان گذاشت، موجب شد او در آن سال‌ها زبان بصری جدیدی ارائه دهد که به عینیت نو معروف شد. در ۱۹۱۵ به فرانکفورت منتقل شد و نقاشی را دوباره آغاز نمود. و نقاشی‌هایش رمزنگاری و پیچیده‌تر و سرشار از استعاره‌های مختلف شدند. خدمت در سال‌های جنگ جهانی اول، او را به جست‌وجوی واقعیتی درونی کشانید؛ به طوری‌که جهان‌نگری او عمیق‌تر و وسیع‌تر شد. ماکس بکمان از اوضاع کلی بشر دوران خود رنج می‌برد، او می‌خواست نیروی نهفته و جادویی را که پشت اشیاء، اشخاص و طبیعت پنهان شده بود، نشان دهد. از این‌رو، دنبال پل‌ها و ارتباطاتی بود که دنیای دیداری را به دنیای غیردیداری وصل نماید. بکمان جنگ را نقطهٔ جدایی فردیت و اجتماع می‌پنداشت که از دل همین جدایی و با فروپاشی هنجارهای اجتماعی، همه چیز در هاله‌ای از ناتوانی در ارزش‌گذاری فرو می‌رفت و آنچه در این‌جا اهمیت می‌یافت، چالشی فردی است برای حفظ حیات، بی‌آنکه حیات دیگری مهم باشد. بکمان در سال‌های بعد از جنگ فضای کارش را اندکی گستراند و از کیفیت خشونت‌بار آن کاست، اما این دوره زیاد طول نکشید، چون با روی کار آمدن نازی‌ها انگ «هنرمند فاسد» را بر او زدند

و زندگی مخفی، ولی از لحاظ هنری پربار هنرمند از این‌جا آغاز گردید. سرانجام در ۱۹۴۷ به ایالات متحده امریکا مهاجرت نمود. او تا پایان عمر جست‌وجوهای بیان و ساختمان را به موازات تعمیق درون‌مایهٔ آثارش به پیش برد. او هنرمندی واقع‌گرا بود؛ طوری‌که واقعیت را در ابعادی وسیع‌تر از دیگر نقاشان عینیت نو می‌دید. سوال این پژوهش این است که هنر تجسمی معاصر چگونه و تا چه اندازه تحت‌تأثیر نظریه‌های فلسفی مهم عصر خود واقع شده است؟ برای پاسخ به این سوال یکی از مهم‌ترین آثار نقاشی، یکی از مطرح‌ترین نقاشان قرن بیستم، به نام ماکس بکمان را برای تحلیل با رویکرد «دیونیزوسی نیچه» انتخاب نمودم.

روش پژوهش

این پژوهش نقد و مطالعهٔ اثر نقاشی سه‌لتهٔ عزیمت اثر ماکس بکمان از منظر رویکرد دیونیزوسی فلسفهٔ نیچه است که اطلاعات و داده‌های آن به روش کتابخانه‌ای-اسنادی گردآوری، به روش توصیفی- تحلیلی ارزیابی و به صورت کیفی نیز تجزیه و تحلیل شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ فلسفهٔ هنرقرن بیستم، ارتباط فلسفهٔ نیچه با هنر نقاشی و نقد آثار ماکس بکمان، پژوهش‌هایی یافت شد. در کتاب هنر مدرن لینتن (۱۳۹۵) در مورد ماکس بکمان و اثر نقاشی عزیمت اندکی صحبت شده است. پیروز (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «رؤیاهای دیونیزوسی؛ نگاهی به فلسفهٔ نقاشی در تفکر نیچه»، سعی داشته تا از دریچهٔ تنقیح و تحلیل این ابعاد چشم‌اندازی نسبت به ماهیت نقاشی و شرایط ظهور اشکال برتر آن در فلسفهٔ هنر نیچه باز نماید. او پس از تحلیل چند اثر نقاشی، جمع‌بندی نموده که در نظام فکری نیچه، نقاشی، مولود حضور رؤیاهای انسان در صحنهٔ واقعی است و یک فراوردهٔ هنری با خصلت آپولونی است؛ در عین اینکه در مقصد خود از نیروی مردانهٔ دیونیزوسی نیز اشباع شده است و اثر تنها در این جایگاه دارای معنا و ارزش می‌شود. همایونی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تابلوی شب اثر ماکس بکمان، با تکیه بر نقد فرمالیستی، زیبایی‌شناسانه، جامعه‌شناسانه و بررسی نمادها و معنای اثر»، با رویکردی توصیفی-تحلیلی به پژوهش پرداخته است و در انتها، جمع‌بندی نموده است که ماکس بکمان که در بحران روحی سال‌های پس از جنگ جهانی قرار داشته به کنکاش در جهت تفسیر جدیدی از واقعیت و بازسازی آن به مدد عناصر واقعی

پرداخته است که با مسئلهٔ تقابل شیء و فضا درگیر می‌شود و این تناقض بین شیء و فضا جای خود را به دیالکتیک شی-فضا می‌دهد. بکمان خویشتن را در متن دنیایی وصف می‌کند که واقعیات بغرنج آن را نمی‌توان ساده بیان کرد. در آثارش نماد، واقعیت، درون و برون در هم می‌آمیزند. کارهایش مبهم، ژرف و در عین حال، زمخت هستند. به این ترتیب، با بررسی پیشینهٔ این موضوع پی برده شد، دربارهٔ ارتباط اثر عزیمت و فلسفهٔ دیونیزوسی نیچه پژوهش منسجمی با طرح این سؤال انجام نگرفته است.

تصویر۱: عزیمت، ماکس بکمان، ۱۹۳۵، (جنسن، ۱۳۹۳)

دربارهٔ عزیمت

اکسپرسیونیسم جوابیه‌ای است در قبال مخدوش شدن ایده‌آل‌های انسانی و ظهور معنای تازه‌ای از اضطراب بشری. راهی که ماکس بکمان طی نمود، از امپرسیونیسم آلمانی آغاز و از نوعی اکسپرسونیسم گذشته و به عینیت نو ختم شد. شناخت کوبیسم و فوویسم، این توانایی را در بکمان به وجود آورد که زبان تصویری نوینی برای پیام‌های اجتماعی یا فلسفی ابداع کند. کمال یافتگی بکمان به سال‌های بعد از ۱۹۱۸ مربوط می‌شود. در ۱۹۱۸، جنبشی در اروپا شکل گرفت که هدف آن نمایش جنبه‌های ضد انسانی، جنگ و مبارزه با اهداف جنگ‌طلبانهٔ سران آلمانی بود که به جنبش «عینیت نو» مشهور شد. بکمان یکی از نمایندگان عینیت نو بود. او در آثار خود ناامنی پس از جنگ جهانی را به نمایش گذاشته است. بکمان در نمایشگاه جنبش عینیت نو که در سال ۱۹۲۵ برگزار شد، یکی از برجسته‌ترین نقاشان شرکت‌کننده معرفی شد (لینتن، ۱۳۹۵: ۲۲۲). این جنبش در فاصلهٔ بین جنگ اول و دوم جهانی شکل گرفت و با به قدرت رسیدن نازیسم در آلمان، این هنرمندان ناچار به پایان دادن به آن و مهاجرت شدند. این جنبش برای اولین بار توانست فساد و هرج و مرج ناشی از جنگ را به شکل شجاعانه نمایش دهد. این جنبش به دلیل مبارزهٔ سیاسی که به وسیلهٔ هنر به وجود

آورده بود، در نوع خود اولین بود. عینیت نو در واقع، نوعی رئالیسم سوسیالیستی (واقع‌گرایی اجتماعی) است؛ طوری که هنرمندان این سبک، خانمان‌سوزی جنگ را با واقع‌گرایی تند به تصویر می‌کشند. موضوع اصلی اثر عزیمت، فیگور انسانی با تمام شکوه، قدرت حیاتی و از سوی دیگر، مصیبت و رنج و تحقیر است. در این اثر، مانند آثار دیگر بکمان، او سعی نموده که انسان، شور و نشاط یا ترس را با ساختاری از سطوح و خطوط، با زبان خاص خود تصویر نماید. آن‌چنان تصویری که بتهوون از انسان در سمفونی نهم در نظر داشت (گودرزی، ۱۳۹۱: ۳۸۱). در اثر عزیمت، مربوط به سال ۱۹۳۵ (تصویر ۱)، بکمان با استفاده از رنگ‌های تند و خالص و با خطوط خشک و خشن و شکننده به بیان غیرمستقیم رنج و آلام انسانی و شقاوت‌ها و پستی‌های سیاستمداران و حکام پرداخته است. در مورد شخصیت‌های کارهایش می‌گوید: این‌ها معرف طبیعت واقعی انسان امروزی می‌باشند. انسان قرن بیستم که انسانی ناتوان و درمانده در برابر نفس خود است؛ در چنین عصری که بسیار غرور آمیز و به خطا، عصری مترقی خوانده شده است. «بکمان با اینکه دارای جهت‌گیری سیاسی خاصی نبود، اما در برابر خشونت‌ها و ستم‌گری‌های دوران پایان جنگ ساکت ننشست. آثاری که با مضمونی نمادین، به شیوهٔ عینیت نو، خود را با نمایش خشونت‌آمیز شکل ظاهر، به تماشاگر انتقال می‌دهند» (پاکباز، ۱۳۹۶: ۵۳۹). «جنگ تأثیر تعیین کننده‌ای بر کارهای اضطراب، فشار و خشونت در تماشاگر بر می‌انگیزند. بکمان در چنین آثاری (همچون عزیمت) است که تجربه‌هایی از زندگی را استادانه در لفاف افسانه، تمثیل و گاه اخلاق می‌پوشاند و نمونه‌ای از هنر واقع‌گرای نو عرضه می‌دارد» (پاکباز ۱۳۹۴: ۲۸۸-۲۸۹).

بنیان نظری رویکرد دیونیزوسی در فلسفهٔ نیچه

«*زایش تراژدی* نیچه مهمترین کتاب او است که در مورد هنر است. در آن توجه عمیق فیلسوف را به اندیشهٔ یونانی می‌توان دریافت نمود. رویکرد نیچه به تراژدی یونانی، یا نگاه هایدگر به فلسفهٔ پیش از سقراط، وابسته به سنتی دیرپا در فلسفهٔ آلمانی است. از نظر یوهان یوآخیم وینکلمان (هنرشناس آلمانی)، زیبایی امری خدایی و مقدس است که نمونهٔ والای آفرینش آن در هنر یونان یافت می‌شود. به طور کل آلمانی‌های پایان سدهٔ هجدهم، با ستایش از یونان، بیزاری خود را از وضعیت سیاسی کشورشان نشان می‌دادند که این نوعی آرزوی پیدایش دولتی آزاده و استوار با آراء و رضایت مردم بود. تصویر آنان از آتن، شهری بود آزاد،

که در آن مردمان سالم و سرخوش، از امکانات برابر سیاسی و اجتماعی برخوردار بودند. البته در آن‌ها اشاره‌ای به برده‌داری آتنی و محدودیت دمکراسی آتنی نمی‌شد» (احمدی، ۱۳۹۶: ۱۵۰-۱۵۱). نظریات آپولونی-دیونیزوسی نظریات متافیزیکی می‌باشند. نیچه معتقد است تاریخ امری گسسته است و نه پیوسته. او می‌گوید خدا مرده است و جهان بر حسب اتفاق علت و معلول اداره می‌شود. نیچه در بحث هنر آپولونی، که درد متافیزیک را دهشت زندگی می‌داند با پوشاندن صورت زیبا، روی امر دهشت بار زندگی، راه چاره‌ای در برابر رنج و درد فراهم می‌نماید، اما در هنر دیونیزوسی می‌گوید از طریق به دست آوردن تسلای متافیزیک، لذت و شادی را در پس فرانمودها ببینیم. فرانمود یعنی آنچه که روبه‌روی ماست و می‌بینیم. «دیونیزوس اسطوره‌ای آری‌گو بود. او خدای جشن‌ها، شراب و سرخوشی‌ها، بیان روشنایی و شادمانی بود. از غریزهٔ خواست می‌گفت بی‌آنکه از آن به هراس افتد. دیونیزوس به ما آموزش می‌دهد که از خواست خود نه بترسیم و نه شرم داشته باشیم، بلکه از آن به شوق و شور آییم. در جایی از *زایش تراژدی*، دیونیزوس با بربرها و تایتان‌ها همانند دانسته شده است. از نظر او، جهان هراس‌آور است، اما تسلیم هراس نشدن، یعنی به ندای جنگ دنیا پاسخ مثبت دادن. در برابر قدرتش، قدرت خویش را سامان دادن، کار انسان آزاد است. دیونیزوس بی‌پایان است. می‌رقصد، چون رقص بی‌پایانی جسم را در فضا نمایان می‌کند. مکان را رد می‌کند و ذات موسیقی است. هنر یونانی بیان‌گر هر دو انرژی دیونیزوسی و آپولونی است. آپولون از آرمان‌ها و اصول حرف می‌زند و به هر چه خلاف مبانی است، حتی به خود زندگی می‌گوید نه. دیونیزوس راه دیگر را می‌گشاید و به روی زندگی آغوش می‌گشاید تا دگرگونش کند. آن را به جان می‌طلبد تا جانش بگیرد. نیچه زبان به ستایش زندگی و ستایش هر چه را که با خواست، قدرت و اراده همراه باشد، می‌گشاید. اساس موضع آپولونی خودفریبی، فراموشی و بی‌هوشی درونی می‌باشد که به تعبیری دروغ و توهم می‌شود. چنین رویکردی نمی‌تواند مدام ما را در همین سطح قرار دهد، بلکه بالاخره وارد عمق خواهیم شد، یعنی بالاخره دیوارهای امر دهشت‌بار شکسته می‌شوند و ما را به درون می‌کشند. نیچه خود به دلیل ضعف رویکرد آپولونی، رویکرد دیونیزوسی را ترجیح می‌دهد. چون هنر آپولونی از جدال با مرگ و بیماری و شکنجه سرفراز بیرون نمی‌آید، بلکه انسان را در برابر مرگ بی‌سپر می‌کند. دیونیزوس به سمت یگانگی نخست گاهی تیره و تاریک چیزها می‌رود که در واقع همان «خواست» شوپنهاوری است. یگانگی نخست‌گاهی، یعنی اگر پرده روی امر دهشت‌بار کشیده

شده بود، این پرده را فرو ریزیم و با خود دهشت‌باری روبه‌رو شویم. از نظر نیچه، دو نوع تجربهٔ دیونیزوسی وجود دارد: ۱. وضعیت ناب یا محض؛ در این وضعیت، به تعبیر نیچه، حالت بربریت و خوی وحشی‌گری وجود دارد که دیوارهای سفت و سخت میان انسان و طبیعت و انسان و انسان را فرو می‌ریزد. ۲. تجربه وضعیتی که یونانیان آن را معتدل نمودند و در این وضعیت، فرد خود را نه تنها با دیگران آشتی یافته، بلکه با آن‌ها یکی می‌بیند. این وضعیت به تراژدی‌های یونان می‌رسد. نیچه هنر آپولونی را در حماسهٔ هومری می‌دیده و هنر دیونیزوسی را در تراژدی‌ها در نظر گرفته است. «دیونیزوس از اصول حرف نمی‌زند، بلکه زندگی را می‌سازد. از گریز و خلوت‌نشینی زاهدانه روی برمی‌گرداند و راه‌حل درازمدت شوپنهاور را نمی‌پذیرد، اما نیچه می‌پذیرد که راه دیگر، یعنی هنر حرف آخر است. هنر سیمای هولناک زندگی را آشکار می‌سازد و بر آن نقاب نمی‌گذارد. هنر دیونیزوسی خواست و غریزه و میل سرکش به آزادی و شادمانی را پیش می‌کشد و ستایش می‌کند، چون در پی لذتی برتر و سرخوشی کامل‌تر است. نیچه اخلاق بردگان را حقیر می‌شمارد و دنیایی را که کار خدایی ناکامل است، رنجور و دردکش می‌شمارد» (همان: ۱۵۴). نیچه می‌گوید: انسان معاصر، هستی را فراموش نموده و به همیل دلیل به پوچ‌گرایی رسیده است، چون آرمانش چیزی غیر از هستی گردیده است و هر چیزی غیر هستی، می‌شود امر مبتذل، بنابراین در پس این زشتی‌ها قصد دارد ماسک‌ها و نقاب‌ها را نمایش دهد که هر ماسک و نقاب وسیله‌ای است برای پوشاندن حقیقت و این بحث، بحث تراژدی انسانی است.

تحلیل اثر بر اساس رویکرد دیونیزوسی

اثر سه‌لته عزیمت از ماکس بکمان مربوط به سال ۱۹۳۵ می‌باشد (تصویر۱) که درست مربوط به دو سال پس از به قدرت رسیدن نازی‌های آلمان می‌شود. تجربه‌های جنگ جهانی اول و اختلال عصبی ناشی از آن، بکمان را به سوی مضمون‌های انسانی و اجتماعی و بیان نمادین کشانید. او از انتزاع واقعیت به نوعی نگارش تصویری می‌رسد که به وسیله آن می‌تواند عمیق‌ترین رابطه دنیای درون و جهان برون را بیان کند. در اثرش، به سبب وجود شکل‌های کژنما و رنگ‌های تند، جنبه‌های بارزی از سبک اکسپرسیونیسم را می‌توان دید که این تأکید بیشتر بر ایجاد اعوجاج و اغراق در شکل و رنگ برای بیان فوری احساس هنرمند می‌باشد. در کل سبکی است که یک فشار یا ضرورت درونی را آزاد می‌کند، «اما در این اثر،

سبک اکسپرسیونیسم موضوع اصلی نیست، بلکه آنچه در اینجا جریان دارد، دغدغه هویت ملی می‌باشد. در هنر معاصر، انسان به تاریخ خود بازگشته تا برای یافتن معانی تلاش کند. بنابراین در این اثر، با سبکی مواجهیم که ظاهراً فقط می‌تواند برآمده از حساسیت‌های ملی باشد. قسمت‌هایی با خطوط سیاه ترسیم شده‌اند و سپس همراه باقی قسمت‌های نقاشی مثل جایی که تکه پارچه‌ای را میانه بازویی قرار داده، ساق پا، سینه و بخشی از یک رگ ورم‌کرده پشت عضله‌ای، بر اساس حساب‌گری‌های روان‌شناسانه، با رنگ‌های بدنی پر شده‌اند که این نقطه‌ای است که اوج تألم و دغدغه‌های بکمان را می‌توان دید. در این کار، بکمان با استفاده از رنگ‌های تند و خالصی که با خطوط زمخت، خشک و شکننده محصور بودند، به بیان غیرمستقیم رنج و آلام انسانی و به دنبال آن، به بیان شقاوت‌ها و پستی‌های سیاستمداران و حکام پرداخته است. بکمان انسان طالب رهایی را با اشکالی استعاری ترسیم نموده است. این اثر، فرم خیلی خاص هنری ندارد، اما تمامی معانی‌اش را در خود محصور دارد و برآمده از زبان تصویری خارق‌العادهٔ ماکس بکمان است و تمام معانیش را می‌توان به ارعاب سیاسی، وقایع تاریخی یا ارزش‌های مذهبی مربوط نمود. خلاقیت هنری بکمان در این اثر این است که نقاشی خود را شبیه صحنه‌های تئاتر می‌دیده است و نقش اصلی تئاتر را خودش بازی می‌کند (عینیت استعلایی). در این اثر، داستانی را روایت می‌کند و می‌توان گفت یک نقاشی روایی با شخصیت‌های اسطوره‌ای است. جذاب‌ترین وجه داستان‌سرایی بکمان، بعد روان‌شناسانه آن است و روابط بین انسان‌ها و چگونگی بسط آن روابط در پانل‌های جانبی این اثر نقاشی. این روش نقاشی نشان می‌دهد که کدام شخصیت مهم‌تر از دیگری است یا کدام قسمت از بدن در نظر نقاش از اهمیت کمتری نسبت به سایر قسمت‌ها برخوردار است. در تئاتر نیز این‌گونه است. اگر قرار است در گوشی نجوا شود باید قدری بلند باشد، تا بینندگان نیز بشنوند و در عین حال، دریابند که این نجوای درگوشی است. پردهٔ سه‌لتهٔ عزیمت، مثل خیلی از آثار هنرمندان آن دوره، ناشی از تجربهٔ تلخ جنگ آلمان است و جنگ آلمان خود یک تراژدی است. از این پرده، بوی رنج و غم و سیاهی و ویرانی به مشام می‌رسد. پانتومیم جنون و بیچارگی است که با واقع‌گرایی تندی اجرا گردیده است. این تابلو اولین کار سه‌لته‌ای بکمان است که تماماً نمادگرا است و تاریکی و درد و غم اردوگاه‌های شکنجه و مرگ در دو تابلوی جانبی کار وجود دارد که در رنگ‌های درخشان و پر جلای پردهٔ میانی محو می‌شوند. اشیاع در دولتهٔ کناری در این اثر می‌توانند نماد خائوس و آشفتگی باشند. در همین اردوگاه شکنجه

است که از نظر نیچه انسان با خود امر دهشت‌بار یا همان یگانهٔ نخست گاهی روبه‌رو می‌شود. در پردهٔ میانی، هویت فرد مانند شاهی شده که تاجی بر سر نهاده و به همراه ملکه و کودک با راهنمای قایقران به ساحل رستگاری رسیده است. در واقع، پردهٔ میانی اشاره به مهاجرت از آلمان نازی دارد.آنچه مهم است در این‌جا عزیمت و رفتن و به ساحل رستگاری رسیدن است. رسیدن به ساحل رستگاری، همان مرحله‌ای از رویکرد دیونیزوسی است که فرد نه تنها خود را با دیگران آشتی یافته، بلکه با آن‌ها یکی می‌بیند. در واقع، در این مرحله، به جایی می‌رسد که به جای دیوارهای امر دهشت‌بار، انجیل و وسوسهٔ دین (وحدت در دین و عالم) جایگزین می‌شود و طبیعت نیز با انسان‌ها یکی می‌شود. به نظر، آنچه اثر ماکس بکمان را منحصر به فرد می‌نماید از دست ندادن سوژه‌ها است.

نتیجه

اثر عزیمت مانند شش اثر دیگر سه‌لته و بزرگ ماکس بکمان، نشانی از سمبولیسم پیچیده در خود دارند. این آثار با زبان مجازی بیان شده‌اند که دارای فشردگی و نیروی پنهانی هستند و تأثیر فیزیکی در تماشاگر می‌گذارند. در چنین آثاری است که هنرمندان معاصر، تجربه‌هایی از زندگی را بصورت نمادین و ماهرانه در لفاف افسانه و تمثیل و اخلاق می‌پوشانند و نمونه‌هایی از هنر واقع‌گرای نو عرضه می‌دارند. در حقیقت، هنر نوین در غرب، ادراکات زیبایی‌شناسی را به شدت متحول کرد و نوعی خلق و خوی تهاجمی و ستیزه‌جویانه را به بخش مهمی از هنر معاصر نشان داد و اثبات کرد که آثار هنری صرفاً اشیاعی زیبا نیستند، بلکه ممکن است، منظومه‌ای رمزبندی شده از مفاهیم و اندیشه‌های فلسفی باشند که به طریقی ماهرانه، پدیده‌های طبیعی و امکانات غنی جهان را با ماجراهای گسترده و هیجان‌انگیز زندگی انسان‌ها، مانند پدیدهٔ نازیسم در آلمان، به آثار هنری تبدیل نمایند.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۹۶). *حقیقت و زیبایی؛ درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: مرکز.

پاکباز، روئین. (۱۳۹۴). *دایرة المعارف هنر (سه جلدی)*. ج۱. تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، روئین. (۱۳۹۶). *در جست‌وجوی زبان نو؛ تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید*. تهران: نگاه.

پالیزبان، فریبا. (۱۳۹۳). «اکسپرسیونیسم و تأثیر آن بر ادبیات آلمان». *چیستا*. (۲۰۰). ۷۷۸-۷۸۰.
جنسن، هورست ولدمار. (۱۳۹۳). *تاریخ هنر (۱۹۱۳-۱۹۸۲)*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: علمی و فرهنگی.
گودرز ی دیباج، مرتضی. (۱۳۹۱). *هنر مدرن؛ بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان*. تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
لینتن، نوربرت. (۱۳۹۵). هنر مدرن. ترجمه علی رامین. تهران: نی.
لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۹۳۳). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*. ترجمه علیرضا سمیع آذر. تهران: نظر.
همایونی، هانیه. (۱۳۹۹). «تحلیل تابلوی شب اثر ماکس بکمان». *مطالعات عالی هنر*. ۲(۳). ۶۳-۷۹.
Fischel, eric. (1982). *The ories and Documents of Contemporary Art.*