

داستان هُمرقاسی

اثر

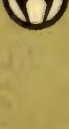
ترجمہ

۵. و. جانسون و دوراجین جانسون فرح خواجہ نوری



نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا

دانشگاه تهران



داستان هنر نقاشی کتاب بدیع و زیبا و بمنزله گالری
شاهکارها و مجموعه آثار نفیسی از هنرمندان بزرگ
جهان و درنوع خودکم نظیر است . داستان مهیج شروع
و تحول و کمال نقاشی در تاریخ هنر انسانی در آن شرح
داده شده است . خواننده در این کتاب درمی یابد که
بشر در طی قرون متمادی تمدن، چگونه احساسات خود
را با کشیدن تصاویر بیان نموده است . این کتاب در واقع
داستان افکار و اندیشه ها و بیم و امیدهاست و زشت و
زیبا، تلخ و شیرین، و خوب و بد زندگی بخامنه هنرمندان
در آن تصویر شده، در عین حالیکه هدف مؤلف گفتن
داستان نقاشی میباشد، تماشای تصاویر آن وسیله سرگرمی
و لذت برای عموم و بویژه جوانان و هنرمندان است .





نفرمان

محمد رضا شاه پهلوی آریامهر

بنگاه ترجمه و نشر کتاب در سال ۱۳۳۴ تأسیس یافت
و این اثر چهارصد و سومین نشریه آن است .

بنگاه ترجمہ و نشر کتاب

ہیئت مدیرہ :

مهندس جعفر شریف امامی

محمد حجازی ، ابراہیم خواجہ نوری ، محمد سعیدی ، دکتر احسان یارشاطر

بازرس : ادوارد ڈوزف

انتشارات
بنگاه ترجمه و نشر کتاب

۴۰۳

مجموعه معارف عمومی

۷۲



بنگاه ترجمه و نشر کتاب

از این کتاب سه هزار نسخه روی کاغذ اعلان
در چاپخانه زیبا به طبع رسید
حق طبع مخصوص بنگاه ترجمه و نشر کتاب است

مجموعه معارف عمومی
زیر نظر: محمد سمیدی
شماره ۷۲

داستان هنر نقاشی

تألیف

ه. و. جانسون و دورا جین جانسون

ترجمه

فرح خواجه نوری



بنگاه ترجمه و نشر کتاب

تهران، ۱۳۵۱

غرض از انتشار « مجموعه معارف عمومی » این
است که يك رشته كتب ارزنده در فنون مختلف علوم
و معارف به معنی وسیع آن که برای تربیت ذهنی افراد
و تکمیل اطلاعات آنان سودمند باشد به تدریج ترجمه
شود و در دسترس طالبان قرار گیرد .
امید می رود که این مجموعه در مزید آشنائی
خوانندگان با جهان دانش و مسائل علمی و فرهنگی
دنیای امروز مؤثر واقع شود و فرهنگ دوستان و دانش-
پژوهان را بکار آید .

فهرست مندرجات

صفحه	موضوع
۹	پیدایش هنر نقاشی و چگونگی آن
۱۶	نقاشی برای مردگان : مصر
۲۵	نقاشی برای زندگان : کرت
۳۷	قرون وسطی
۴۵	اوائل قرون وسطی در مغرب زمین
۵۵	ترقی و توسعه شهرها: هنر «گوتیک»
۶۶	جستجوگران و کاشفان
۶۹	گوتیک دیررس
۸۲	دوره اول رنسانس در ایتالیا
	عصر نبوغ
۱۰۲	شکوه رنسانس در ایتالیا
۱۱۸	رنسانس شمالی
۱۲۷	مانریسم
۱۳۵	پیروزی نور
۱۶۹	سوی انقلاب
۱۸۵	عصر ماشین
۲۲۹	نقاشی در عصر ما

معرفی نویسندگان کتاب

نویسندگانی مانند ه. و. جانسون^۱ و دورا. جین. جانسون^۲ که واجد تمام شرایط نویسندگی بوده و با موشکافی و دقت هر چه تمامتر وظیفه خطیر خویش را انجام میدهند بسیار نادر میباشند. هنر آنان در اینست که بهروانی و آسانی راجع به مسائل بسیار مشکل قلمفرسائی میکنند. انصافاً مشکل است که دانش وسیعی را طوری در قالب احتیاجات نسل جوان بکنجانند و مرجعی از بالاترین سطح دانش تهیه نمایند که درعین سادگی عاری از هرگونه سهل انگاری و تعمیم نابجا باشد. دکتر جانسون و همسرش با تهیه این کتاب شاهکاری دقیق و درعین حال روشن و مسحور کننده، بهوجود آورده اند. دکتر جانسون، در زمینه هنر، یکی از برجسته ترین دانشمندان و رئیس اداره هنرهای زیبای «واشنگتن اسکویپر کالج»^۳ در دانشگاه نیویورک و سردبیر مجله هنری «آرت بولتین»^۴ و مشاور نشریات هنری در تمام امریکا میباشد. او تحصیلات خود را در اروپا آغاز کرده و در دانشگاه «هاروارد»^۵ ادامه داده است. وی تجربه زیادی در تدریس تاریخ و درک و فهم هنر دارد و تکنیک داستان سرائی را در تدریس شاگردان خود به کار میبرد تا هنر را به صورت یک واقعیت حیاتی در نظر آنان مجسم

۱ - H. W. Janson

۲ - Dora Jane Janson

۵ - Harvard

۴ - Art Bulletin

۳ - Washington Square College

سازد. از طرفی خانم جانسون که رشته تخصصی خود را که هنرهای زیبا بود، «درکالچ-ردکلیف»^۱ با موفقیت تمام کرد و تحصیلات دانشگاهی خود را نیز در انستیتوی هنرهای زیبای دانشگاه نیویورک به پایان رسانید و سپس بعنوان دانشیار در موزه «متروپولیتن»^۲ و موزه شهر سنت لوئیز^۳ به کار پرداخت. این بانوی فعال به غیر از نوشتن و ترجمه و نگاهداری سه فرزند خود در نیوراشل^۴ نیویورک، یعنی محل اقامت خویش، به امور اجتماعی نیز میپردازد.

۱- Radcliffe college ۲- Metro politan Museum
 ۳- St . Louise ۴- New Rachelle

پیدایش هنر قاشی و چگونگی آن

هنگامیکه انسان بخواب میرود خواه ناخواه رؤیاهائی می بیند، حتی جانوران نیز از این قاعده برکنار نیستند. اگر شما در منزل خود حیوانات اهلی نگاهداری کرده اید بی شک متوجه شده اید که مثلاً گربه بعضی از اوقات گوش و دم خود را در خواب تکان میدهد و سگها در چنین مواقعی ناله و غرغر میکنند، درست مثل اینست که این حیوانات در خواب در حال نزاع هستند و یا در تکاپوی شکار يك سنجاب می باشند. و یا فی المثل اگر موهای بدن گربه ای در اثر نگاه کردن به داخل يك گنجۀ تاریک راست بر پشت او میایستد، میگوئیم این حیوان جن دیده است. خود ما نیز بنوبۀ خود اگر وحشت زده شویم موهای بدنمان راست میشود.

این نوع حالات هنگامی به حیوان و یا انسان دست میدهد که قوه تخیل او به کار باشد. انسان تنها موجودی نیست که دستخوش تخیل میشود ولی او تنها موجودی است که میتواند تخیلات خویش را برای دیگری شرح دهد. حال اگر این تصورات در غالب لغات بیان شود آنرا حکایت و داستان مینامیم و اگر بر روی کاغذ ترسیم گردد آنرا تصویر میخوانیم لغت «تصور کردن» به معنی ساختن شکل و یا نقش میباشد.

تصورات ما از راههای گوناگونی تجلی مینماید، مثلاً اگر خواهان و آرزومند

چیزی باشیم و یا اینکه از چیزی بترسیم ولی موضوع وحشت ما فرم و شکل بخصوصی نداشته باشد (مانند ضعف در ریاضیات) احتمالاً کابوس‌های وحشتناکی که توأم با هیئت و قیافه شخص معلم ریاضی است، خواهیم داشت، ولو اینکه در حقیقت مطمئن باشیم که از جانب آن معلم آزاری به ما نخواهد رسید. نوع بهتر و دلچسب‌تر از همه رؤیاها آنست که در عالم بیداری، هنگامیکه مثلاً نشسته و به آسمان و یا به شعله‌های آتش خیره می‌شویم، به سراغ ما می‌آید. در اینموقع تصاویری مانند قصرها و باغ‌های زیبا در نظر ما جلوه‌گر میشود و برخی از اوقات صورت‌هایی را در لابلای این تصورات مجسم می‌کنیم.

دیگر اینکه وقتی در بستر بیماری افتاده و بی‌اراده بر سقف خیره می‌شویم، اگر ترک‌هایی در سقف موجود باشد، قوه تصور ما جاهای خالی را پر کرده و بتدریج آنها را به شکل حیوان و یا درختی در نظر ما مجسم می‌سازد. حتی قطره‌مرکبی که در میان دولای کاغذ فشرده شده باشد (شکل ۱)، بسیاری از اشکال مختلف را در نظر ما مجسم میکند در حالیکه آن اشکال کاملاً بطور تصادفی به وجود آمده‌است. روانشناسان این موضوع را دریافته و بدینوسیله امتحان لکه مرکب را برای خواندن افکار اشخاص بکار می‌برند. چون معمولاً اشخاص بر حسب نوع شخصیت خود بانگاه کردن به لکه مرکب یا لکه‌ای از ابر و یا شکافی در دیوار اشکال مختلفی را در مخیله خویش مجسم می‌سازند.

تصاویر جادویی مردم غار نشین

در عصر حجر، یعنی در حدود ۲۰۰۰۰ سال پیش که اولین نقاشی به وجود آمد، مردم در غارها زندگی میکردند و بزرگترین نگرانی آنها این بود که چگونه و از چه راه غذای کافی به دست بیاورند. این مردم هنوز راه و روش نگهداری گله و کشت و زرع را نمیدانستند و از اینرو تمام هم خود را مصروف شکار حیوانات مینمودند. و



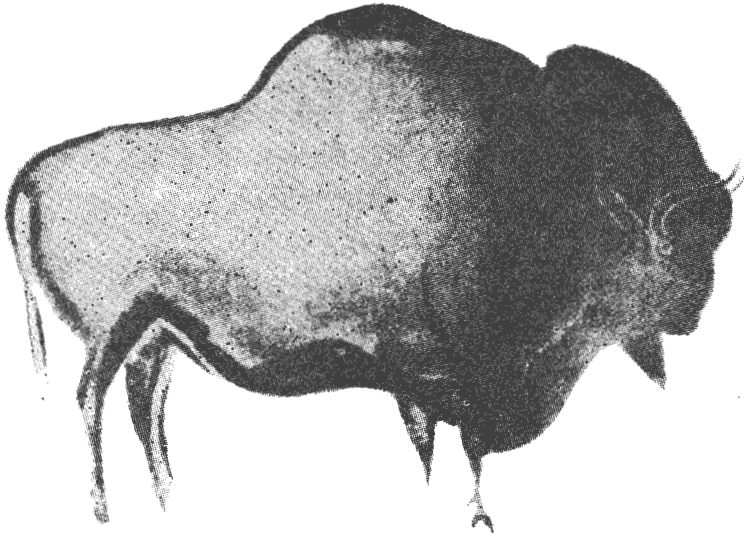
اگر در شکار موفقیتی حاصل
نمیکردند ناچار گرفتار گرسنگی
میشدند. البته آنها همیشه انواع
پرندگان و ماهی‌ها و یا حیوانات
کوچک را در دسترس خویش داشتند
ولی این نوع خوراک برای زنده
ماندن آنها کافی نبود. باین جهت
همیشه امیدوار بودند که شکار بزرگی

مانند گوزن و یا گاوکوهی بدست
آورده و آنرا بکشند تا خوراکی
۱- يك لكه جوهر كه در اثر تا كردن يك صفحه كاغذ
به وجود آمده است.

برای چند هفته خویش ذخیره نمایند. غارنشینان همیشه به کشتن این نوع از حیوانات
خیلی مایل بودند ولی در عین حال بی نهایت از آنها میترسیدند. البته باید در نظر
داشت که در آن زمان مردم فاقد سلاحهائی مانند تفنگ بوده و اساساً از وجود فلزات
آگاهی نداشتند. سلاح ساده آنها از چوب و استخوان و یا سنگ ساخته شده بود و
اجباراً پیاده به شکار میرفتند چون هنوز اسب سواری را فرا نگرفته بودند.

مجسم کنید که اگر قرار بود شما با چنین وضعی به جنگ گاو وحشی بروید
چه حالتی به شما دست میداد.

بنابراین میتوان بآسانی دریافت که چرا افکار مرد غارنشین دائماً متوجه شکار
حیوانات بزرگ و خطر ناشی از این کار بوده است و بواسطه همین فکر دائمی است که
تمام تصاویر رسم شده توسط آنها عبارت از هیکل مهیب این حیوانات بود که بطرز
بسیار پر قدرت و زنده ای تجلی میکرد (شکل ۳ و ۲).



۲- تصویر يك گاو وحشی (بانولو) از نقاشی دوران اول عصر حجر در غار « فون دوگوم » (Font - de - Gaume) واقع در فرانسه .

حال ببینیم که مردم غارنشین چگونه روش نقاشی ماهرانه را فرا گرفتند. البته ما این موضوع را بطور قطع نمیدانیم. لکن می توانیم حدس بزنیم که چون این تصاویر بر روی پستی و بلندی سنگ ها رسم شده است امکان دارد که فکر ساختن این نوع نقاشی برای آنها به همان نحو پیش آمده باشد که تصاویر در ذهن ما با نگاه کردن به لکه جوهر پدید می آید . مثلاً ممکن است يك غارنشین گرسنه که در حال استراحت به دیوار غار



۳- تصویر يك گراز از نقاشی دوران اول عصر حجر درغار « آلتامیرا » (Altamira) واقع در اسپانیا.

مینگریسته برجستگی روی دیوار را در ذهن خویش مانند حیوانی مجسم کرده و سپس با تیکه چوبی که ته آن سوخته بوده است خطوط دور آنرا ترسیم کرده و بعد جاهای خالی را با کمک همان ذغال پر کرده باشد و بالاخره باین طریق یاد گرفته باشد که چگونه بدون کمک از برجستگی دیوار همان شکل را بر جای مسطحی رسم کند .

تصویر گاو وحشی و گراز (شماره ۲ و ۳) کپی های جدیدی است که از روی نقاشی های موجود در غارها تهیه شده است ، ولی تصویر بعدی ما (شماره ۴) يك بدنۀ غار را عیناً نشان میدهد . در این تصویر شما می بینید که تمام حیوانات درهم و برهم و بدون ترتیب و نظم قرار گرفته اند ، و هرگاه شما نقش آنها را یکی یکی از دیگران جدا کنید ، میتوانید آنها را بخوبی از یکدیگر تمیز دهید . حال باید دید که چرا مرد غارنشین نقاشی خویش را با کشیدن تصویری بر روی تصویر دیگر ضایع کرده است . دلیل آن اینست که او آنها را به منظور تزئین رسم نکرده است . حتی اگر این تصاویر بدین گونه درهم و برهم نبود باز ما به عقیده خویش باقی میماندیم ، زیرا غارهایی که حاوی این تصاویر است بقدری تاریک است که ورود به آنها نیز بسختی صورت میگردد . اگر منظور غارنشین از نقاشی روی دیوار فقط تزئین بوده است آنها را نزدیک در ورودی رسم میکرد تا همه کس بتواند از دیدن آنها لذت ببرد ، درحالی که می بینیم که برعکس این تصاویر طوری در خفا و دور از چشم قرار گرفته که دیدن آنها بسیار مشکل بوده و پس از سالها بتازگی بر حسب اتفاق مکشوف شده است . مثلاً غاری که در تصویر شماره ۴ ملاحظه میکنید ، در سال ۱۹۴۰ توسط عده ای از پسران که باتفاق سگی برای رام پیمائی رفته بودند ، کشف شد . باین ترتیب که سگ آنها ناگهان از نظر ناپدید گردید و ایشان صدای پارس او را از زیر زمین شنیدند و در جستجوی او ، سوراخ غار را که توسط بته های خاردار و تمشک وحشی و سبزه پوشیده شده بود ، پیدا کرده و سگ را دیدند که در موقع راه رفتن از آن سوراخ بدرون غار افتاده بود .



۴- حیوانات وحشی - نقاشی دیوارهای غار « لاسکو » (Lascaux) واقع در فرانسه .

پس منظور از این نقاشی ها چه بوده است ؟ از قرار معلوم در آن عصر نقاشی يك نوع جادوگری برای به دست آوردن شکار بوده است ، چون نیزه و تیرهم در بدن این حیوانات رسم شده است . مردان غار نشین چنین تصور میکردند که اگر تیری در داخل بدن حیوان رسم کنند و به این وسیله او را بکشند تقریباً عمل کشتن حیوان حقیقی را انجام داده اند . امکان دارد که حتی پس از نقاشی تصویر حیوان را بار دیگر بوسیله سنگ و نیزه مورد حمله قرار میداده اند . این عمل به ایشان جرأت و جسارت میداد ، بطوریکه وقتی بالاخره به شکار گاو کوهی حقیقی میرفتند موفقیت بیشتری نصیب آنان میشد ، چون دیگر از آن حیوان وحشی ترس و وحشتی نداشتند .. ضمناً یکبار که به خیال خود تصویر حیوانی را میکشند، دیگر به آن ترتیب اثری نمیدادند و فکر میکردند که چون يك حیوان حقیقی را نمیتوان دوبار کشت ، تصویر آنرا نیز نمیتوان دوبار مورد حمله قرار داد و به این سبب دفعه دیگر که برای شکار جدیدی آماده میشدند تصویر تازه ای را به این منظور رسم میکردند . بسیار قابل توجه است که میبینیم مردان غار نشین تا این حد برای ترسیم حیوانات زحمت میکشیدند، زیرا چنانکه قبلاً ذکر شد ، آنها فقط یکبار این نقاشی ها را مورد استفاده قرار میدادند . شاید تصور میکردند که هر قدر نقش حیوانات شبیه به اصل باشد جادو اثر بخش تر خواهد بود و این فکر ایشان تا حدی صحیح به نظر می آید، زیرا که آنها نقاشی مورد نظر را مانند هدفی برای تمرین تیراندازی به کار میبردند و بدین وسیله یاد می گرفتند که تیر را به کدام قسمت از بدن حیوان فرود آورند تا فوراً از پای در آید .

در هر حال برای ساختن این نقاشی‌های استوار، مهارت زیادی لازم بود و قطعاً بعضی از این غارنشینان بهتر از دیگران از عهده ترسیم برمی آمدند و در حقیقت استعداد بیشتری در هنر داشتند و شاید پس از چندی به این نوع اشخاص اجازه داده میشد که در منزل مانده و به نقاشی بپردازند، در حالیکه دیگران برای شکار از غارها خارج میشدند. پس مشاهده میکنیم که حتی ۲۰۰۰۰ سال پیش نیز يك نقاش از دیگران متمایز بود و میتوان گفت که او را به نام جادوگر میشناختند.

امروز دیگر ما به این نوع جادو اعتقادی نداریم و بخوبی میتوانیم تفاوت بین يك موجود زنده و تصویر آنرا دریابیم. ولی حتی در این زمان نیز با وجود شعوری که از عقل ما سرچشمه میگیرد، گاهی از اوقات احساساتمان مغشوش و درهم و برهم میشود. مثلاً شما اگر با دوست صمیمی خود نزاع کنید ناگهان میل شدیدی برای پاره کردن عکس او در خود مینماید. در این موقع عقل شما تشخیص میدهد که عملاً به او آزاری نرسانده‌اید، ولی در عین حال انجام این عمل، با وجود اینکه احمقانه بنظر میرسد، چنین احساسی را برای شما به وجود می‌آورد که حق آن دوست را آنطور که باید کف دستش گذاشته‌اید. به این طریق آسانتر میشود قبول کرد که در عصر حجر، یعنی در موقعی که مردم نمیتوانستند تفاوت حقیقت و احساس را تشخیص بدهند، کاملاً امکان داشت که به آسانی تصاویر و اشیاء حقیقی را با هم در آمیخته و اشتباه کنند.

ماهیت هنر همیشه از حقیقت اشیاء و طریقه احساس مردم درباره آن تشکیل میشود. معمولاً دانستن و احساس به کمک یکدیگر تصویری را به وجود می‌آورند و به این دلیل نقاشی‌ها با هم تفاوت دارند و این موضوع بستگی دارد به اینکه هنرمند بیشتر به آنچه که می‌دیده و میدانسته علاقمند بوده است یا به آنچه که احساس میکرد است، و همچنین منوط است به اینکه هنرمند تا چه اندازه میدیده و می‌دانسته و احساس میکرده است.

نقاشی برای مردگان : مصر

نقاشی مکشوف در غارها ، زندگانی عصر حجر و طرز تصور ما را در این زمینه تا حدود زیادی برایمان روشن میسازد . ما در اینجا میگوئیم « طرز تصور ما » زیرا که در واقع مغز يك غارنشین زیاد با مغز ما تفاوتی نداشته است والا ما نمیتوانستیم نقاشی‌های آنها را به این خوبی درك کنیم . تفاوت بین ما و غارنشین‌ها منوط به نوع فکر ما نیست ، بلکه مربوط به چیزهائیست که ما آنها را احساس کرده و راجع به آنها فکر میکنیم . شاید نقاشی نیز برای ما کمکی باشد تا بتوانیم بفهمیم که چگونه توانسته‌ایم زندگی عصر حجر را پشت سر بگذاریم و نیز به چه نحو ، طی قرون متمادی تغییر کرده و به شکل امروزه درآمده‌ایم .

این تغییرات که ما از آن نام میبریم « تاریخ » نامیده میشود و برای بررسی تاریخ راههای زیادی موجود است . شاید ساده‌ترین راه این باشد که از خود پرسیم تفاوت اصلی بین ما و مردمان عصر حجر چیست . گرچه آنها مردمانی بس قوی‌تر از ما بودند ، لکن زندگی آنها خیلی بیش از زندگی ما در معرض خطر قرار داشت و خیلی هم کمتر از زندگی امروز جالب بود . حیوانات بزرگی که این مردم آنها را شکار میکردند در حقیقت سرور و خداوندگار آنها بودند ، زیرا زندگی آنها وابسته به این حیوانات بود . هرگاه که حیوانات کوچ میکردند انسانها نیز ناگزیر به دنبال آنها روانه میشدند . از اینرو انسان هیچوقت قادر به ساختن خانه و کاشانه نبود و فقط به داشتن سرپناهی اکتفا مینمود . از طرف دیگر اگر مردم غارنشین نمیتوانستند حیوانی برای شکار بیابند از گرسنگی تلف میشدند . در عصر حجر تنها کار مشترك مردم باهم این بود که عده‌ای به شکار میرفتند و جادوگران نیز در غارها به کار نقاشی میپرداختند . ولی امروزه ما در هزاران راه مختلف و پیچیده زندگی با یکدیگر اشتراك مساعی داریم

و خیلی بیش از مردم غارنشین بدهم متکی میباشیم.

این طرز زندگی مدرن از اینرو برای ما ایجاد شده است که ما خیلی بیش از مردم غارنشین منظم و مرتب هستیم، یعنی قبلاً فکر کرده و بعد طرح ریزی میکنیم، در حالیکه زندگی مردم آن عصر مانند نقاشی های آنها، درهم و مغشوش بود. حال باید دید چگونه مردم لزوم نظم و ترتیب را کشف کردند. آنها درست در موقعی به این راز پی بردند که احساس کردند که خود بایستی ذخیره غذا را در اختیار خویش داشته باشند، نه اینکه ذخیره غذا زندگی آنها را دستخوش نوسانات گرداند. در ابتدا یاد گرفتند که چگونه همان حیوانات وحشی بزرگ، که قبلاً شکار میکردند، اهلی سازند. بدینگونه غارنشینان تبدیل به چوپانانی شدند که با رمه های گوسفند یا بز، یا گاو و یا شتر، به مراتع سرسبز کوچ میکردند تا حیوانات آنها بتوانند بد چرا مشغول شوند.

در همین موقع مردمان دیگری نیز وجود داشتند که راه حل بهتری برای تأمین ذخیره غذای خویش یافته بودند: آنها نه تنها حیوانات را اهلی میکردند، بلکه بذر گیاههای مختلف را جمع آوری نموده و میکاشتند و مراتع را خود به وجود می آوردند و برای اینکار به آب و هوای گرم و آب فراوان احتیاج داشتند. بدین جهت است که اولین دسته از کشاورزان در کنار رودخانه ها (مانند رود نیل در مصر) مستقر شدند. اکنون سعی ما بر این است که زندگی مصریهای قدیم را با دقت بیشتری مطالعه کنیم، زیرا در حقیقت تاریخ اروپا و آمریکا از آنها شروع شده است و هنگامیکه آنها کشتن بذر را شروع کردند در حقیقت طرز زندگی امروز ما را نیز پی ریزی نمودند.

تصویر شماره ۵ نمایشگر یکی از قدیمی ترین نقاشی های مصری است که بر روی دیوار یکی از معابد یا مقبره های قدیمی به نام «هیراکن پلیس»^۱، واقع در ساحل

رود نیل ، کشف شده و متعلق به ۶۰۰۰ سال قبل است. در این تصویر حیوانات سرزنده ای را می بینیم و انسانهایی را نیز مشاهده می کنیم که با آنها و با یکدیگر مشغول جنگ و ستیز می باشد و شکل های بزرگ سفیدی که در تصویر مشاهده می شود، نمایشگر کشتی می باشد. در آن عصر مصریان نیز مقدار زیادی از وقت خویش را به شکار می گذرانده اند، ولی مانند مردم غار نشین همه اتکای آنها به شکار نبود، زیرا در آن عصر مردم به خوبی میدانستند که چگونه در کارها از ابزار مختلف برای ساختن ساختمانهای محکم آجری و سنگی، که دارای دیوارهای صاف و نرم باشد، استفاده کنند و کشتی هایی بسازند که توسط آنها به بالا و پائین رودخانه مسافرت کنند، و به احتمال قوی در کنار رودخانه طوایف مختلفی جداگانه زندگی میکردند که گاه و بیگاه نزاعهایی بین آنان رخ میداده است. نگاهی به دو مرد که در گوشه پائین طرف راست تصویر است بیاندارد، مردی که بدنی سفید با نقطه های سیاه دارد، مشغول کتک زدن مرد سیاه پوستی است که قطعاً متعلق به یک قبیله دیگر است.

اگر شما این نقاشی را با تصویرهایی که در غارها بودند مقایسه کنید می بینید که اشکال نقش شده در این تصویر به اندازه آنها به حقیقت نزدیک نیستند، مثلاً سایه هایی که در (شکل شماره ۳) تصویر گراز زده شده است، در اینجا وجود ندارد. این تصاویر به نظر مسطح می آیند، گوئی که آنها را با چسب به دیوار چسبانیده باشند و نقاش بسیاری از ریزه کاری ها را نادیده گرفته است. در اینجا نقاش تصویر را در اثر سرعت در کار خیلی مختصر کرده است، درست مانند شیوه بعضی از کاریکاتورسازان معاصر. مثلاً در اینجا یک نقطه در یک دایره نماینده صورت آدمی و یک خط کج و شکسته دست و بازو را نشان میدهد و نقاش به همین نحو بقیه کار را انجام داده است.

در حقیقت شاید منظور از یک تصویر «هیراکن پلیس» بازگوئی یک حکایت



۵- مردان، کشتی‌ها و حیوانات از يك نقاشی روی دیوار درهیراکن‌پلیس (Hierakonpolis) مصر .

مصور مانند « مضحك قلمی »^۱ امروز بوده است . در همین هنگام مصری‌ها قدیم‌ترین خط را که از تصاویر مختلف تشکیل میشد و نام آن « هیروگلیفیک »^۲ بود ، اختراع کردند . در آن عصر يك نقاش در عین نقاش بودن نویسنده نیز به‌شمار میرفت و هنگامیکه میخواست حکایتی را نقل کند منظور خویش را توسط اشکال ساده‌ای که در حقیقت « حروف » یا « علائم » بود که بر اشیاء و یا لغات دلالت میکرد بیان مینمود و چون به این ترتیب این شکل‌ها به‌کرات تکرار میشد ، شباهت آنها بتدریج و با مرور زمان با حقیقت کمتر میگردد و ما اصطلاحاً میگوئیم که این اشکال بتدریج قراردادی شده و سبکی مخصوص به خود پیدا کرد و سرانجام به‌صورت الفبای امروزی درآمد که اصلاً به تصویر شباهت ندارد .

يك نکته دیگر نیز در نقاشی هروگلیفیک جلب نظر میکند و آن اینست که ما نمیدانیم که آیا اشکالی که در این تصویر وجود دارند به نحوی به یکدیگر مربوط هستند یا خیر ؟ زیرا که هیچ دکور و زمینه و یا منظره‌ای که این اشکال بر روی آن قرار گرفته باشند در تصویر موجود نیست . لکن در عین حال به هیچوجه درهم و برهم نبوده و رویهم افتادگی نیز در آن وجود ندارد و نقاش دقت کرده است که اشکال بطرز يك نواخت روی تمام سطح دیوار قرار بگیرند . پس می‌بینیم که این حیوانات را بقصد هدف تیراندازی و به‌عنوان جادوگری جهت شکار رسم نکرده بودند ، بلکه آنها را به‌قصد اینکه باقی

و جاویدان بمانند، کشیده بودند. از طرف دیگر نقاشی مصری به يك نوع جادوگری پیچیده تر مربوط میشود. برای فهم این مطلب باید راجع به عقاید مذهبی آنان، بخصوص درباره زندگی و مرگ اطلاعات بیشتری کسب کنیم.

هنگامیکه مصریها در یکجا مستقر شده و به زراعت مشغول گردیدند، خیلی بیش از پیش برای نظم و ترتیب و طرح ریزی در کارهای خویش اهمیت قائل شدند. زیرا مثلاً آنها میبایستی موقع کاشتن و درو کردن را از پیش تعیین نمایند. به همین سبب برای تعیین وقت، شروع به نظاره آسمان و حرکات منظم خورشید و ماه و ستارگان نمودند و بالاخره تقویمی تهیه کردند که تقریباً به خوبی تقویم امروزی ما بود. کار دیگری که انجام دادند این بود که برای کارهای خود بایگانی تشکیل دادند ولی بمرور به این نتیجه رسیدند که برداشت محصول به غیر از اوقات معین در سال به خیلی از عوامل دیگر بستگی دارد، مثلاً اگر اتفاقاً هوا بد بود و یا آنها کارها را آنطور که باید و شاید انجام نمیدادند، نمیتوانستند غذای کافی برای زمستان ذخیره کنند.

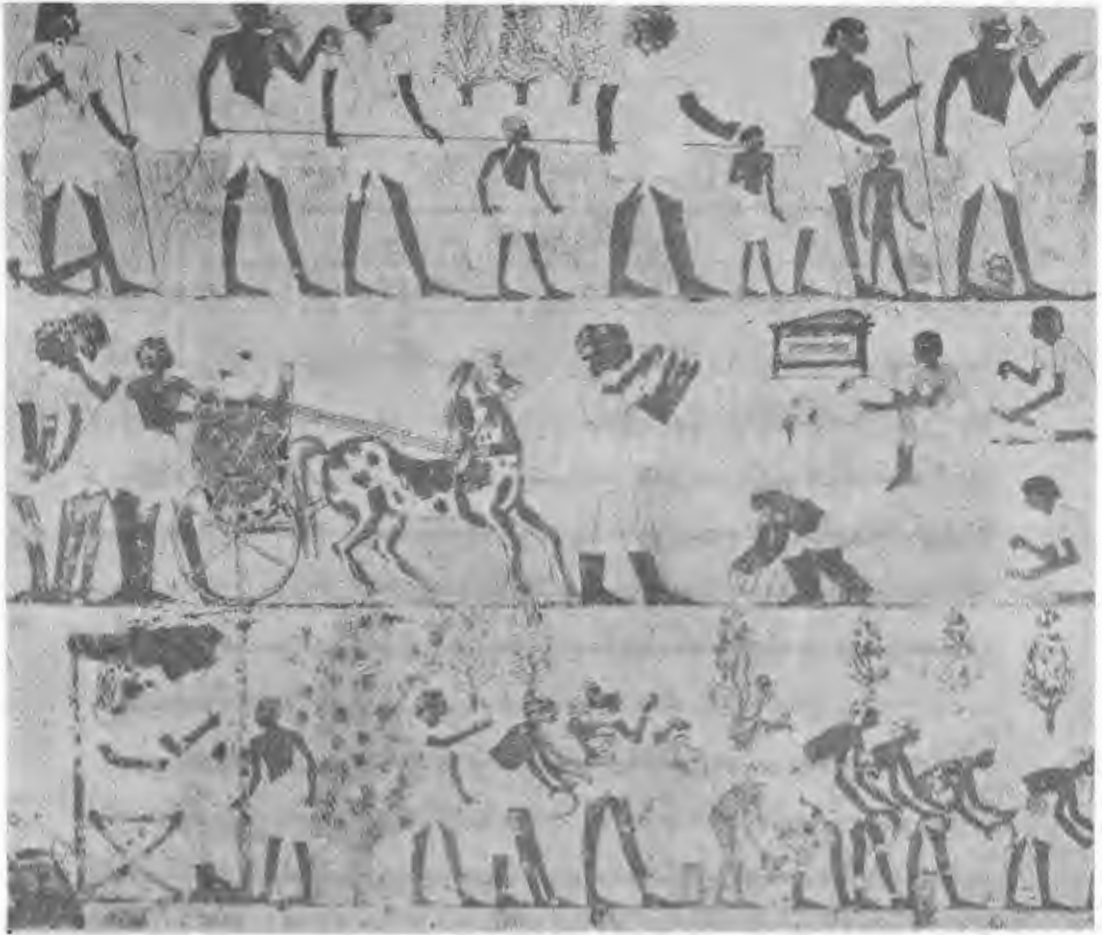
این موضوع برای آنها قابل فهم نبود که چرا بعضی از اوقات اتفاقات ناگوار رخ میداد، در حالیکه زمانی دیگر همه چیز بروفق مراد آنها بود. تنها فکری که به خاطر آنها میرسید این بود که آفتاب و ماه و ابر و آب و حیوانات و گیاهان و حتی خود زمین دارای روحهای مقتدری هستند که قادر به آزار یا کمک اشخاص بوده و رفتار آنها بسته به حب و بغضی است که نسبت به اشخاص دارند و مهم ترین این « ارواح طبیعت »، مانند خدایان، مورد سجده آنها قرا میگرفتند. مصریها این خدایان را مانند پادشاهان خویش فرمانروای مقتدری میدانستند، با تفاوت اینکه جسم پادشاهان فنا میشد، در حالیکه « خدایان طبیعت » جاودانه باقی میماندند.

لغت « جاویدان » برای مصریان سرچشمه افکار مهمی بود و اعتقاد داشتند که افسانهها نیز مانند خدایان روح جاویدان دارند که در جسم خاکی مستقر شده و پس از

مرگ روح آنها از بدن خارج میگردد و جداگانه به زندگی خویش ادامه میدهد. لکن درعین حال معتقد بودند که در زندگی پس از مرگ نیز این ارواح اجسامی را لازم دارند که بتوانند در آنها حلول کنند. بهمین جهت برای نگاهداری اجسام مردگان زحمات طاقت فرسائی را تحمل مینمودند، بدین معنی که برای مومیائی کردن اجساد، آنها را خشك کرده و بعد محکم در پارچه می پیچیدند و در قبور سنگی قرار میدادند تا از گزند زمان برکنار بمانند حتی برای پادشاهان خود - که فرعون نامیده میشدند - و اشخاص متمول و مهم مجسمه ای نیز در قبر میگذاشتند که در صورت مضمحل شدن بدن، جائی برای بازگشت روح آنها موجود باشد.

بعلاوه مصریان معتقد بودند که مردگان نیز مانند زندگان احتیاج به مادیات دارند و به همین جهت مقبره آنها را درست مانند خانه ای تزئین میکردند و تنها تفاوتی که بین اشیاء مقبره و اشیاء معمولی وجود داشت این بود که آنها را طوری می ساختند که برای ابد باقی بماند و البته چون يك مرده هر قدر هم که متمول بود، نمیتوانست تمام مایملک خود را از قبیل زمین و خدم و حشم، با خود به دنیای دیگر ببرد، لذا تصویر مایملک او را بر روی دیوارهای مقبره اش نقاشی میکردند که روح او در صورت لزوم آنها را در آنجا بیابد.

شکل شماره ۶ یکی از این نقاشی های « دیواری » را که در ۲۰۰۰ سال بعد از نقاشی « هیرکن پلِس » کشیده شده است و در مقبره « طبس »^۱ پیدا شده نشان میدهد. این نقاشی تقریباً در حدود ۱۴۰۰ سال قبل از میلاد مسیح نقاشی شده است. در قسمت بالای آن خدمتکاران مرد متوفی دیده میشوند که با طناب مزارع گندم او را اندازه گیری میکنند و در قسمت پائین خدمه دیگر مشغول درو کردن گندم هستند، در حالیکه مرد متوفی زیر سایبانی که او را از گرمای آفتاب محافظت مینماید، نشسته و در کار



۶- صحنه‌هایی از برداشت محصول ، از يك نقاشی دیواری در مقبره‌ای در شهر طبس مصر .

آنها نظارت میکند . در قسمت وسط ارا به او دیده میشود و تعدادی از خدمتکاران نیز مشغول اندازه‌گیری تلی از غله میباشند . این منظره برداشت محصول بنظر بسیار مرتب و بادقت تهیه شده و شکل‌های منقوش در آن ، مانند اشیاء شناور نیستند ، بلکه پاهای آنها محکم بر روی زمین قرار گرفته است . البته زمین فقط عبارت از يك خط راست و مستقیم است ولی با وجود این ما بانگاه کردن بآن فوراً میتوانیم بفهمیم که هر کسی به چه کاری مشغول است .

با وجود این شکل شماره ۶ زیاد به طبیعت شباهتی ندارد زیرا که اشکال موجود در این تصویر به نحو غریب و عجیبی پهلوی یکدیگر قرار گرفته‌اند بطوریکه سرو بازو و پاهای آنها از پهلونشان داده میشود در حالیکه تنه و چشمان آنها در روبرو

قرار گرفته است . بطور یقین نقاش نیز میدانسته است که هیچیک از ما نمیتوانیم اشخاص را در نفس امر بدینگونه ببینیم . در حقیقت ما هیچگاه قادر نیستیم که با يك نگاه همه جوانب يك شیء را بخوبی ملاحظه کنیم ، زیرا بسیاری از اشیاء گرد هستند نه مسطح و ما با هرنگاهی که به آنها می افکنیم يك طرف آنها را ملاحظه میکنیم . این موضوع هیچگاه درزندگی معمولی مورد دقت مآقرار نمیگیرد ، زیرا اگر بخواهیم بدانیم که در پشت يك شیء چه چیز قرار گرفته ، کافی است چند قدمی برداشته و به سمت دیگر آن نظاره کنیم و یا اگر فی المثل پشت يك شخص را می بینیم و مایل بدیدن روی او میشویم ، صبر میکنیم تا روی خود را بگرداند . لکن ما قادر نیستیم از درون يك تصویر نقاشی شده بگذریم و اشکال مصور در آن نیز نمیتوانند چرخ بزنند تا ما آنها را به خوبی مشاهده کنیم . باین دلیل نقاش های مصری شکل مخصوصی از آدمی را تصویر کردند که با يك نگاه بتوان همه قسمت های مهم بدن او را مشاهده کرد . درعین حال نقاش متوجه این نکته بود که عمل کشت محصول در زندگی حقیقی يك عمل پیچیده ایست که تعداد زیادی از مردم را مرحله به مرحله به عملیات مختلف مشغول میدارد و اگر این تصویر را غیر از آنچه هست رسم میکرد میبایستی ما وقت خیلی بیشتری صرف کنیم تا بتوانیم بفهیم که اشخاص به چه کاری مشغول هستند . واقعاً در غیر این صورت نقاش چگونه میتواندست تمام حکایت فوق را در يك تصویری که وسعت و حرکت ندارد ، بیان نماید ؟

صورترگر مصری در موقع کار در نظر داشت که اگر نقاشی او عیناً شبیه طبیعت و مانند نقاشیهای مردم غار نشین باشد ، جوابگوی خواسته های خود او نخواهد بود ، زیرا در آن صورت نقاشی اوفقط يك دوران از کشت محصول را نشان میداد و در نتیجه شامل يك گوشه ای از این حکایت میشد نه تمام دوران کشت محصول . ضمناً چون او برای رضای خاطر يك مرده این عمل را انجام میداد ، میبایستی حکایت را کامل

کند تا روح آن مرده هیچگونه ناراحتی نداشته باشد. باین دلیل صورتگر، تصویر را طوری طرح کرده که همه چیز روشن تر و منظم تر از زندگی حقیقی باشد. شکلهائی که او طرح کرده بطور منظم و مرتب بر روی دیوار نقش شده و فقط در جاهائی که مردم دسته جمعی به يك کارمعین مشغولند، شکلها رویهم قرار گرفته است و بعضی از آنها بطور غیر عادی بزرگتر از دیگران هستند و به این ترتیب مهم بودن آنها محرز میشود. ضمناً هرگاه که نقاش میخواست بطرزی نشان دهد که جسمی دورتر از سایرین واقع شده آنرا بالاتر از همه میکشید نه در پشت تصاویری که در جلو نقاشی او قرار میگرفتند، مثلاً در اینجا سه درخت بالای تصویر به این منظور رسم شده است.

پس می بینیم که نقاش آن چیزی را که عیناً میدیده طرح نکرده است، بلکه آنچه را که میدانسته بر روی دیوار منعکس نموده است. او از قوانین معینی که ما آنرا « شیوه » مصری مینامیم پیروی کرده است. این شیوه عبارت از روشی است که نقاش مصری بکار میبرده است. ممکن است ازدیدن این اشیاء حالت تعجب خاصی به ما دست دهد، ولی پس از مدتی به این نتیجه میرسیم که این نقاشیها بسیار عاقلانه بوده و با تفکری عمیق طرح شده است.

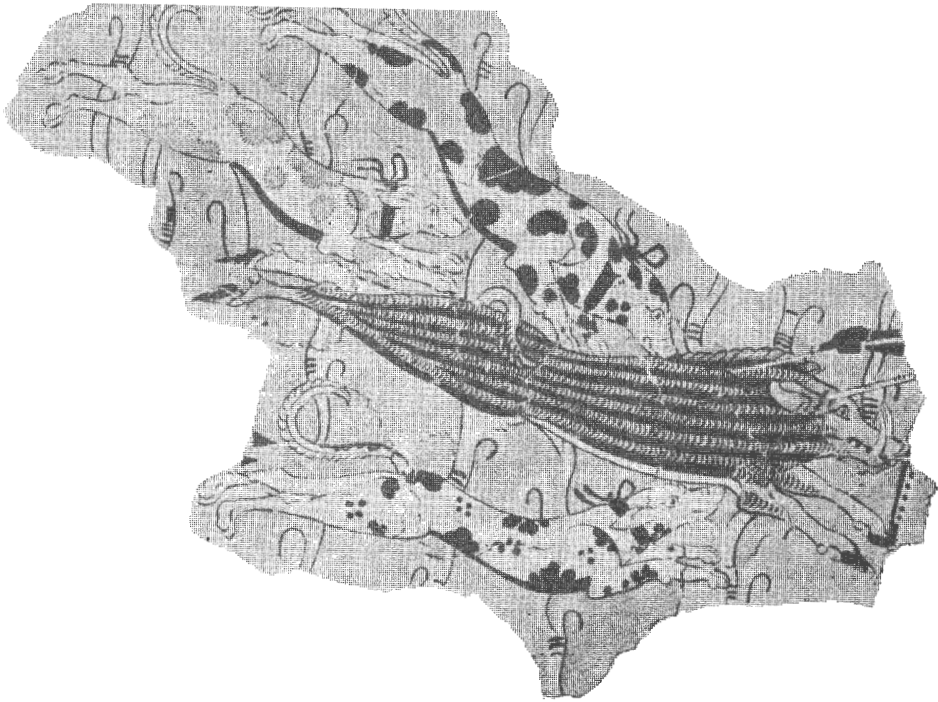
در این تصویر می بینیم که بعضی از اوقات قوانین مذکور مراعات نشده است، مثلاً اگر نظری به اسبی که در این نقاشی وجود دارد بیاندازیم، ملاحظه میکنیم که سایهها و لکههای روی بدن او خیلی سرحال تر و زنده تر از سایر اشکال نشان میدهد، دلیلش اینست که در موقع ایجاد قوانین در نقاشی مصری، اسب برای مصریان تقریباً موجود ناشناخته ای بشمار می آمد، فقط ۲۰۰ سال قبل از زمانیکه این تصویر کشیده شده بود اسب برای اولین بار بدره نیل آورده شده بود و این دوران برای مصریان يك مدت طولانی بشمار نمیرفت. به این جهت نقاش مطمئن نبود که چگونه میبایستی در این مورد بخصوص از قوانین ایجاد شده پیروی کند و به این علت است که اسب

در تصویر خیلی کمتر از اشیاء و افراد دیگر « سرد » و « مرده » بنظر میآید .

نقاشی برای زندگان: کرت^۱

هر آینه شما با کشتی از مصب رود نیل بطرف شمال و کمی بطرف مغرب در دریای مدیترانه پیش بروید ، به جزیره سنگی درازی میرسید که « کرت » نام دارد و اگر این سفر را ادامه دهید به دماغه جنوبی یونان برخورد خواهید کرد. در این نقطه است که بین سالهای ۲۵۰۰ و ۱۰۰۰ قبل از میلاد مسیح ملتی میزیسته که ملاح بوده و از هر لحاظ با مصری‌های قدیم متفاوت بودند . مصریها قسمت مهمی از ثروت سرشار خویش را از همان دره نیل بدست می‌آوردند ، لکن یونانیها که سرزمینی حاصلخیز نداشتند، برای جبران این امر با شجاعت فراوان غذا و مایحتاج خویش را از کشورهای اطراف یا به وسیله بازرگانی و یا دزدی دریائی به کشور خویش منتقل میساختند . ما هنوز نتوانسته‌ایم خط مخصوص آنها را بخوانیم و به این دلیل اطلاعات زیادی در اطراف زندگی آنها نداریم ولی با مشاهده خرابه‌های قصرهای آنها که اشخاص دیگر بعداً بعضی را حفاری کرده و از نو ساخته‌اند و بعضی دیگر را بحال خرابه باقی گذاشته‌اند و همچنین با دیدن نقاشی‌های آنها ، میتوانیم حدس بزنیم که این مردم خوشبخت‌ترین و متمول‌ترین ملت در بین ملل مغرب زمین بوده‌اند . حتی در یکی از قصرهای آنها مستراحپائی دیده شده است که مانند امروز توسط دستگاهی با آب شستشو میشده است . در حالیکه ساختن این نوع مستراحها فقط در صد سال اخیر متداول شده است .

شکار گراز در شکل شماره ۷ ، قسمتی از يك نقاشی است که ۱۲۰۰ سال قبل از میلاد مسیح بر روی دیوار قصر « تای رینس »^۲ کشیده شده است. این قصر در



۷- شکار گراز وحشی - قسمتی از نقاشی بردیوار کاخ تایرینس (Tiryns) ، یونان .

جنوب یونان واقع شده است. متأسفانه فقط قسمتی از این نقاشی بر روی دیوار دیده میشود و به این جهت ما نمیتوانیم شکارچی را که در طرف راست تابلو بوده و نیزه خود را در بدن حیوان فرو کرده است ، مشاهده کنیم . در هر صورت آنچه از تصویر بجامانده ، یعنی سگهای شکاری و گراز درنده خو که در حال دویدن است ، از لحاظ شباهت به طبیعت، بیشتر ما را به یاد نقاشیهای مردم غارنشین که حاوی تصاویر حیوانات سرزنده و حقیقی بوده ، می اندازد و کمتر شبیه نقاشیهای مصری است که با شیوه ای « سرد و مرده » کشیده شده است . با وجود این چنین بنظر میرسد که نقاش یونانی نکاتی را از نقاش مصری فرا گرفته است ، چون با وجود حرکت تندی که در کار او دیده میشود نظم و ترتیب کاملاً در آن رعایت شده است و فقط از تعدادی حیوانات وحشی در هم و برهم تشکیل نشده است . به علاوه نقاش سعی داشته که مانند نقاشان مصری ، نقاشی را کاملاً به دیوار چسبانده و قوانین معینی را پیروی کند . سه سگی که در تابلو دیده میشوند ، همگی دارای طرحی مشترك میباشند و فقط از لحاظ لکههای روی بدن با هم تفاوت دارند . در این نقاشی هیچ نوع جادوئی برای شکار

مشاهده نمیشود، ولی معلوم است که برای کمک و خدمت به مردگان نیز تهیه نشده است، زیرا که شکار گراز برای یونانیان جنبه تفریح و سرگرمی داشته و عاری از هرگونه ترس و وحشت بوده است. این تصویر اهتزاز و لذت ناشی از شکار و طبیعت را نشان میدهد و این چیزی است که ما در سراسر هنر یونانی با آن برخورد میکنیم و مسلماً اشکال فرح بخش و خوش ترکیب و رنگهای روشن و واضح این تصاویر، زینت بخش دیوارها شده و جلوه و جلای باشکوهی به قصرهای آنها میبخشیده است.

نقاشی‌های یونانی و رومی

در حدود ۱۱۰۰ سال قبل از میلاد قبائل جنگجویی که از جانب شمال وارد سرزمین یونان شده بودند، به اهالی کرت حمله کرده و آنها را مغلوب کردند و قصرهای آنان را ویران نمودند. این قبائل یونانی نیز معلومات زیادی را از اهالی کرت کسب کردند و به کمک این معلومات تمدنی برای خویش بنا کردند که تا این تاریخ از بعضی لحاظ در بالاترین درجه تمدنهای بشری قرار گرفته است. آنها به سرعت در جای خود مستقر شده و تشکیل ایالات مختلفی دادند و هر یک از این ایالات را بنا بر اسم بزرگترین شهر آن نام گذاری نمودند. آتن که در منطقه آتیکا قرار داشت مهمترین «شهر ایالتی» این کشور به شمار می‌آمد و هم در اینجا بود که در بین قرون هشتم تا سوم قبل از میلاد داناترین و بزرگترین متفکرین و ظریفترین هنرمندان پا به عرصه وجود گذاشتند.

هنگامی که از شاهکارهای هنری یونان نام می‌بریم اغلب اشاره ما به معابد و مجسمه‌هاست و کمتر از نقاشی نامی بمیان می‌آوریم. دلیل این کار اینست که



۸- قسمت فوقانی ظرفی با اشکال هندسی، از شبه جزیره آتیکا (Attica) قرن هشتم ق. م.
موزه هنری متروپولیتن، نیویورک

تعداد نسبتاً زیادی از معروفترین مجسمه‌ها و معابد هنوز در دسترس ما قرار دارند، در حالیکه نقاشی‌ها که روی دیوارهای معابد و خانه‌ها تصویر شده بودند بکلی از بین رفته و نابود شده‌اند و فقط در نوشته‌های قدیمی است که ما راجع به نقاشی‌های آنها می‌خوانیم و می‌بینیم که آنها بهمان اندازه که مجسمه سازان و مهندسين خویش را ستوده‌اند به وجود نقاشان خود نیز مباحثات کرده‌اند. خوشبختانه ما به بسیاری از ظروف نقاشی شده یونانی دسترسی داریم (ما این ظروف را بیشتر به اسم «گلدان» می‌نامیم در حالیکه آنها این اشیاء را به منظور تنگ شراب و یا کوزه روغن و یا آب ساخته‌اند و کمتر برای نگاهداری گل از آنها استفاده می‌شده است). نقاشی روی گلدان، بسیار قشنگ است، اما مسلماً نقاشی روی این گلدانها خیلی ساده‌تر از نقاشی‌های بزرگی است که روی دیوارها می‌کشیدند. با این حال با نگاه کردن به آنها می‌توانیم تا حدودی به شکل و طرز نقاشی‌های دیواری این مردم پی ببریم. تصویر شماره ۸ قسمت بالای يك گلدان را که متعلق به هشت قرن قبل از میلاد می‌باشد نشان می‌دهد. در این نقاشی قسمت اعظم نقوش به شکل سه گوش یا چهار گوش بوده و طوری به هم فشرده کشیده شده است که مدتی وقت لازم است تا بتوانیم با نگاه کردن به آن تشخیص دهیم که این تصویر يك مجلس سوگواری را نشان می‌دهد. در قسمت وسط آن نقش انسانی را می‌بینید که روی تختی به درازا خوابانده شده است و در دو طرف آن صفوف بلندی از مردم را مشاهده می‌کنید که دو دست خویش را به علامت سوگواری بالا برده‌اند، مثل اینست که یا بر سر خود می‌کوبند و یا دودست خویش را محکم به هم

فشار میدهند. می بینید که چه تفاوتی بین این تصویر با نقاشی مصری (که در آن نه کسی مشغوف است و نه محزون) وجود دارد. در اینجا ما برای اولین بار به تصویری برخورد میکنیم که اشخاص نه تنها کاری را انجام میدهند بلکه « احساساتی» نیز از خود آشکار میسازند. از اینرو پی میبریم که یونانیان از ابتدا به موجودات زنده بیش از مردگان علاقمند بوده اند. در نظر آنها زندگی، واقعه شورانگیز و باشکوهی بوده نه اینکه فقط مدت زمان کوتاهی برای تدارك مرگ، ضمناً مردگان فقط سایه‌هایی بودند که به هیچوجه نمیایستی باعث ترس و هراس زندگان گردند.

گلدان دیگر (تصویر شماره ۹) دویست سال دیرتر از اولی، یعنی در حدود ۵۰۰ سال قبل از میلاد مسیح به شیوه‌ای ساخته شده است که ما آنرا « آرخائی' »، یعنی کهن مینامیم. این تصویر به رنگهای سیاه و سرخ سیر بر روی زمینه طبیعی گلدان که به رنگ خاک رس است نقاشی شده و خطوطی که در داخل شکل‌ها کشیده شده از تراشیدن رنگ با تك سوزن بوجود آمده است. در این شکل « هرکول » قهرمان را می بینیم که با شیری دست و پنجه نرم میکند. یونانیان معتقد بودند که چون هرکول مردی بسیار نیرومند و دلیر بوده، پس از مرگش بجای اینکه به سایه‌ای مبدل شود، به مقام خدائی رسیده است. خداهای آنان خیلی شبیه مردم روی زمین زندگی میکردند، یعنی با یکدیگر به نزاع میپرداختند. عاشق هم میشدند و یا اینکه با هم شوخی میکردند و اگر از يك شخص بخصوص خوششان می آمد او را تحت سرپرستی خویش قرار داده و در جمع خدایان وارد مینمودند. مشاهده میکنیم که در این نقاشی مفاصل شکل‌ها تا حدی نارسا و خشک ساخته شده و دلیل آن اینست که هنرمند باستانی هنوز تحت تأثیر نقاشان مصری بوده و از بسیاری از قوانین آنها پیروی نکرده است ولی در عین حال که این شکل‌ها پراز نیرو و توان هستند و این درست همان چیزی

است که نقاشان مصری از قلم انداخته و از آن صرف نظر کرده اند . یونانیان طی صد سال دیگری که در پیش داشتند ، خیلی بیش از پیش افکار خویش را در اطراف مسائل دنیائی متمرکز ساخته ووقعی به دنیای بعدی نگذاشتند و در نتیجه شیوه نقاشی های باستانی مصری که با دقت وافر روی آنها کار شده و طی هزارها سال در اذهان مردم رخنه کرده بود ، بکلی به دست فراموشی سپرده شد .

به تصویر شماره ۱۱ نگاه کنید ، این پشقابی است که در حدود ۴۶۰ تا ۴۵۰ سال قبل از میلاد به سبکی که ما آنرا کلاسیک میگوئیم ، ساخته شده است . در اینجا نقاشی روی زمینه سفید چندین رنگ بکار برده است ، درست مثل اینکه بر روی صفحه ای از کاغذ سفید کار کرده باشد و واقعاً این شکل تازه تر (مدرن تر) از سایر نقاشیهائیست که تا بحال به آنها اشاره شده است . در اینجا خطوط این نقاشی مانند سابق کننده کاری نشده است بلکه بکمک قلم مو با زیبائی و نرمی هر چه تمامتر بر روی کاغذ رسم گردیده است .

نکته جالب در این تصویر اینست که خط های آن طوری کشیده شده که شکل ها گرد و طبیعی جلوه گرفته و کمتر مسطح بنظر میرسند . اگر این شکل را با شکلی که روی گلدان باستانی است مقایسه کنیم می بینیم که بجه دلیل در تصویر هر کول هنوز مخلوطی از دید از جلو و دید از



- هر کول و شیر ، گلدانی با زمینه مشکی از شبه -
جزیره آتیکا ، موزه هنری متروپولیتن ، نیویورک

پهلوی وجود دارد در حالیکه مرد جوان در این تصویر طوری کشیده شده است که اگر واقعاً جلو چشم ما میایستاد قادر بودیم او را بهمین وضع ببینیم یعنی قسمت بیشتری از طرف چپ و قسمت کمتری از طرف راست او دیده میشود. مثلاً شانه راست قویاً از «جلو کوتاه شده است» و خیلی از شانه چپ کوچکتر است و همین باعث میشود که در نظر ما شانه چپ عقبتر از شانه راست جلوه گر شود و در نتیجه بنظر میرسد که کل شکل مورد نظر در سطح عقبتری از زمینه کار قرار گرفته و بطور مسطح بر روی متن نچسبیده است.



۱۰- صحنه‌ای از مراسم نامزدی، تصاویر سرخ رنگ بر گلدانی از شبه جزیره آتیکا، حدود ۴۲۰ ق. م. موزه ملی آتن



۱۱- الهه هنگام اعطای نوار به يك جوان . نقاشی بر روی يك ميز ۴۵۰-۴۶۰ ق . م .
موزه هنری متروپولیتن ، نیویورک .

تصویر شماره ۱۰ کمی بعد از تصویر ۹ به سبک کلاسیک ساخته شده و در کشیدن آن آزادی بیشتری بکار برده شده است و حتی شکل‌ها در اینجا گردتر از شکل‌ها در مثال قبلی هستند . این تصویر بر روی گلدانی ترسیم شده و هدیه عروسی بوده است ، چنانکه تاج‌گذاری عروس (که قسمتی از مراسم عروسی بوده است) و همچنین آوردن هدایا را در آن مشاهده میکنیم . در اینجا نقاش طرح کار خود را مستقیماً بر روی گلدان که از گل رس ساخته شده و برنگ سرخ است تهیه کرده و سپس جاهای خالی را با قلم سیاه پر کرده است . این زنان با وقار ، که با راحتی و اطمینان خاطر نشسته و یا راه می‌روند ، حس آرامشی در بیننده ایجاد میکنند . ولی در هر صورت نباید فکر کنیم که نقاش این شکل‌ها را به منظور شبیه سازی (پورتره^۱) کشیده است . در این عصر

هنوز نقاش یونانی که به سبک کلاسیک کار میکرد ، به اشخاص بخصوص و خصوصیات اشخاص توجه خاصی نداشت ، بلکه سعی میکرد که تمام شکل‌های خود را هر قدر که ممکن بود زیبا طرح کند و از آنها کمال مطلوب خویش را بسازد .

لکن چندین سال بعد در موقعیکه هنر یونانی در تمام سواحل دریای مدیترانه گسترش یافته بود (پورتره) نیز مانند تصویر شماره ۱۲ ، ساخته شد . این تصویر در مصدر قرن سوم میلادی نقاشی شده لکن تکنیک آن یونانی است . این تصویر بر روی



صفحه چوبی ساخته شده و رنگهای آن مانند سایر نقاشیهائیکه قبلاً و صف کرده‌ایم ، با آب مخلوط نشده ، بلکه با موم داغ آمیخته گردیده است . این نوع رنگ غلیظ‌تر و بیشتر شبیه به خمیر میشود و کار نقاش را آسان میکند به نحویکه بتواند با ترکیب کردن رنگ‌های سیر و روشن بر روی خود صفحه ، شکل‌های مورد نظر را طرح‌ریزی کرده و بسازد .

نقاشی که « صورت » فوق‌الذکر را ساخته ، کار شکل دادن را فوق‌العاده خوب انجام داده و به همین دلیل است که نقاشی او بسیار محکم و حقیقی بنظر میرسد . در اینجا نقاش نه فقط بسیار ماهر بوده است ، بلکه نسبت به جمیع مشخصات

۱۲- صورت يك پسر . مصر ، موزه هنری متروپولیتن ، نیویورک .

صورت این پسر جوان، از قبیل بینی گوشت آلود، فك چهار گوش، دهان كوچك منحنی و چشمان سیاه و براقش، كه او را از دیگران متمایز ساخته، احساس بخصوصی داشته است. البته این تصویر به سبك و شیوه خاصی تهیه شده و اگر غیر از این بود در نظر ما با عكسی كه توسط دوربین عكاسی گرفته شده باشد، فرقی نداشت، لکن این تصویر بحدی تروتازه و طبیعی بنظر میرسد كه تشخیص سبك خاص آن برای ما مشكل است.. اگر ما نمیدانستیم كه این نقاشی در ۱۷۰۰ سال قبل ساخته شده بی گمان فكر می كردیم كه در زمان خودمان ترسیم گردیده است.

تكنيك نقاشی با موم نه فقط بر روی تخته عملی میشد، بلكه بر روی دیوار خانه ها نیز میسر میگردید. ولی دلپذیرترین شكل نقاشی « دیواری » در زمان قدیم این بود كه نقاش با آب و رنگ روی گچ نمناکی كه به تازگی دیوار را پوشانده بود، نقاشی كند. این نقاشی « فرسكو^۱ » نام دارد و مخصوصاً رومیان در این نوع كار تبحر بخصوصی داشتند و این كارها در نتیجه كاوش در خرابه شهرهای رومی بر روی دیوارها دیده شده است.

در قرن پنجم قبل از میلاد مسیح، شهر رم نیز مانند آتن جزو شهرستانهای مستقل شد، ولی كوچكتر بود، با تفاوت اینکه بطور کلی رومیان خیلی بیش از یونان در اداره کشور و سیاست استعداد داشتند، تا به حدی كه پس از چندی کشور آنها به امپراطوری بزرگی مبدل شد و بسیار قدرتمند گردید و حدود آن به جائی رسید كه از انگلیس تا مصر و اسپانی تا جنوب روسیه توسعه یافت. با وجود اینکه آنها خیلی زود، یعنی در قرن دوم قبل از میلاد، یونانیان را شكست داده بودند، باز به هنر یونانی بینهایت احترام می گذاشتند، بطوری كه بسیاری از نقاشان رومی تحت تأثیر هنر یونانی قرار گرفته بودند. برای اینکه بتوانیم ذهن خود را بهتر درباره

شاهکارهای نقاشی دیواری یونانی روشن سازیم، کافی است که نقاشی‌های رومی را با گلدانهای یونانی پهلوی هم قرار داده و به آنها نظر افکنیم. تصویر شماره ۱۳ نقاشی دیواری رومی است که در يك خانه از شهر کوچکی بنام «بوسکورآلی»^۱، در نزدیکی شهر ناپل، موجود میباشد. این تصویر کمتر از صد سال قبل از میلاد مسیح تهیه شده و شکل‌های آن بقدری بزرگ است که درست به اندازه انسان معمولی میباشد. ولی با وصف این اگر آنرا با شکل شماره ۱۰ مقایسه کنیم می‌بینیم که با وجود کوچک بودن شکل‌های روی گلدان که فقط در حدود چند سانتیمتر است، زنی که روی دیوار ترسیم شده ما را به یاد زنی می‌اندازد که روی گلدان کشیده شده است.

زن رومی همان زیبایی کمال مطلوب را دارد که زن یونانی را در بر گرفته است، با تفاوت اینکه وقار زن رومی کمتر است، ولی در عین حال حقیقی‌تر از زن یونانی مینماید. این حقیقی بودن اونه فقط مربوط به رنگ‌های پرمایه و سایه‌روشن صحیح آنست، بلکه صورت او نیز دارای بینی محکمی است که تصویر او را بیشتر شبیه به يك «پورتره» میکند و امکان دارد که دختر کوچکی که پشت او ایستاده است، دختر او باشد. نقاشان رومی اغلب کمال مطلوب را با حقیقت بدین طریق مخلوط میکردند. تعیین مقدار و حدود اقتباس رومیان از نقاشی یونانی با انضمام ابتکار خود آنها بسیار مشکل است ولی در هر حال کارشان برای ما بسیار اهمیت دارد، زیرا که سبک یونانی از طریق کار آنها زنده مانده و از این راه در هنر نقاشان عصر مسیحیت رخنه کرده است.



۱۳- بانوی موسیقیدان و دختر جوان . نقاشی روی دیوار رومی از بوسکورآل (Boscoreale) .
قرن اول ق . م . موزه هنری متروپولیتن ، نیویورک .

قرون وسطی

هنگامیکه مردمان و کشورهایی را که تحت سلطهٔ امپراطوری روم درآمدند از مد نظر میگذرانیم تعجب میکنیم که آنها چگونه و از چه راه توانستند این امپراطوری عظیم را یکجا اداره کنند. در واقع این کاری بس دشوار بوده است ولی خوشبختانه رومیان عاقل تر از آن بودند که فقط به قوای نظامی خویش تکیه کنند. و قتیکه آنها کشوری را فتح میکردند سعی مینمودند که آداب و رسوم رومیان را به مردم آن کشور بیاموزند و از آنها يك «فرد رومی» بسازند. حتی به آنها اجازه میدادند که تبعهٔ امپراطوری روم شده و از وظایف و مزایای قانونی آن نیز بهره مند گردند. فقط در يك جهت، یعنی يك دل کردن مردم در اعتقادات مذهبی، غفلت مینمودند. مذهب رسمی امپراطوری روم همان بود که یونانیان از آن پیروی میکردند ولی آنها هیچ گاه تمام مردم را مجبور نکردند که اعتقادات مذهبی آنها را قبول کنند. آنها تنها چیزی که از مردم میخواستند این بود که هر سال بطور رسمی برای پادشاه، که مانند هر کول جنبهٔ خدائی داشت، قربانی کنند، والا در موارد دیگر خدایان یونانی و خدایان مصری و تمام خدایان محلی دیگر مجاز بودند که با هم رقابت کنند. از اینرو مردم سرگردان شده و نمیدانستند که کداميك از این خدایان متعدد را پرستش نمایند.

این اشتباه‌کاری تا موقعیکه امپراطوری روم در صلح و آسایش بود زیاد مؤثر واقع نمیشد، ولی هنگامیکه اوضاع آنها قدری در هم و بر هم شد مردم احساس کردند که احتیاج به يك امنیت فکری و ایمان قوی دارند که بتوانند بر آن تکیه کنند و هم در این موقع بود که به آئین مسیح روی آور شدند، زیرا پیروان حضرت عیسی (ع) غیورترین و پرشورترین جماعتی بودند که میتوانستند این نوع ایمان را برای مردم دیگر جهان تضمین کنند. درست در زمانی که امپراطوری روم رو به اضمحلال گذاشت مسیحیت تمام ادیان دیگر را تحت الشعاع قرار داده و کلیسای مسیحیان تشکیل و مستحکم شد.

مسیح در میان یهودیان، که قومی قدیمی بوده و فقط يك خدا را میپرستیدند، پا به عرصه وجود گذاشت، در حالیکه همه همسایگان آنها خدایان متعدد راستایش میکردند. بنابر عقیده یهودیان خدای یگانه قدرت یکتا بود و تمام دنیا را خلق کرده و بر آن حکومت مینمود. جمیع مردم دنیا فرزندان او بودند، ولی او اراده خویش را بصورت قوانین و احکام به قوم برگزیده‌اش، که یهودیان بودند، الهام کرد. این قوانین در کتاب مقدس نوشته شده است که ما آنرا تورات مینامیم. این کتاب به مردم راهنمایی میکرد که برای داشتن زندگی بهتریابیستی در رفتار خویش نسبت به یکدیگر از احکام مندرج در آن پیروی کنند. این نوع اعتقادات کاملاً تازگی داشت و اساس آن بر این بود که خداوند عادل است و تنها راه مقرب بودن به درگاه او این است که اوامر و احکام او را اطاعت کرده و از آن پیروی کنند.

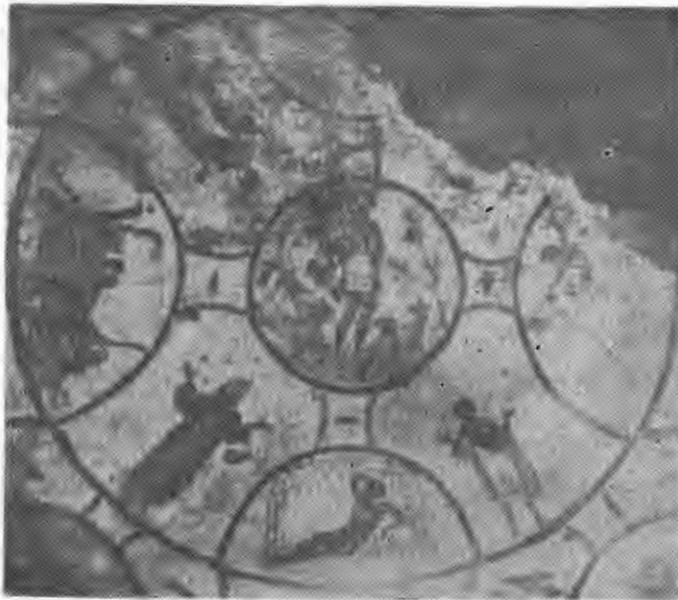
حضرت مسیح نیز کتاب تورات را به رسمیت شناخت، ولی گفت که عشق به خداوند مهم‌تر از پیروی از این احکام است، زیرا که خداوند همه لطف و مهربانی است و تمامی مردم، حتی کسانی را که از احکام او سرپیچی میکنند، دوست دارد. نکته دیگری که مسیح بر آن تکیه میکرد این بود که میبایستی مردم نسبت به یکدیگر

هما نقدر بخشنده و مهربان باشند که خدا نسبت به آنها بخشنده و مهربان است . دوران زندگی و مصلوب شدن او به طوری که در کتاب انجیل نقل شده است ، خود گواه صادقی بر گفته‌های او میباشد . عیسی در نظر پیروانش پسر خدا و نجات‌دهنده‌ای بود که ظهورش از مدتها قبل پیش بینی شده بود (لغت مسیح به معنی مسح شده و نجات دهنده است) . اعتقاد مسیحیان بر این بود که خداوند عیسی را برای نجات مردم از گزند شیطان به این دنیا فرستاده و کسانی که به مسیح ایمان بیاورند پس از مرگ قیام کرده و برای ابد در بهشت زندگی خواهند کرد . ضمناً خداوند این وعده راه نه فقط به یهودیان ، بلکه به تمام مردم دنیا ، از هر نژاد و هر ملت ، داده است و در این مورد غنی و فقیر در نظر خداوند یکسان میباشند .

خصوصاً این قسمت اخیر از اعتقادات مسیحیان بیان میکند که چرا پیروان عیسی تا بدین درجه در گسترش این پیغام مسیح جد و جهد از خویش نشان دادند . آنها فوراً پس از مرگ حضرت عیسی به اطراف و اکناف امپراطوری روم پراکنده شدند و هر يك از آنها در محل مورد نظر به تبلیغ آئین جدید پرداخته و اولین اجتماعات مذهبی و یا کلیساها را بنا نهادند . مهمترین کلیسا در « رم » بنا شد و هم در آن نجاست که ما اولین نقاشیهای مذهبی را که توسط نقاشان عیسوی کشیده شده است ، می‌یابیم . این نقاشی‌ها بر روی دیوارهای راههای طولانی زیر زمینی که « کاتاکمب » نامیده میشوند ، کشیده شده است . این کاتاکمب‌ها در حقیقت مقبره عیسویان اولیه بوده است . تصویر شماره ۱۴ باقیمانده نقاشی زیر زمینی است که روی سقف یکی از این کاتاکمب‌ها که در حدود دو قرن پس از مرگ حضرت عیسی بنا شده ، کشیده شده است . سبك این نقاشی از نقاشیهای رومی تقلید شده ، لکن شکل‌های آن ساده‌تر بوده و فاقد جزئیات میباشد و ضمناً تا حدی خشن و خشك بوده و چنین بنظر میرسد که

به زمینه سفید نقاشی چسبیده است. از این رو کاملاً آشکار است که در این مورد نقاش به هیچوجه قصد ساختن طرح درست، یعنی آن چنان که به چشم ما صحیح جلوه کند، نداشته است.

با مشاهده این نوع نقاشی میتوانیم بگوئیم که حتی مسیحیان اولیه نیز باید دید دیگری که بکلی بایدید پیروان آئین رومیان متفاوت بود، به زندگی مینگریستند. عیسویان افکار خود را در نجات دهنده خویش و زندگی پس از مرگ متمرکز ساخته بودند و به قوت و قدرت خود و شکوه زندگی زمینی توجهی نداشتند. به این ترتیب زیبایی اندام و قدرت بدنی آدمی دیگر برای آنها مفهومی نداشت و بجای همه اینها مایل بودند که قدرت و جلال مسیح را نشان دهند و پیغام و مأموریت او را در روی این زمین خاکی بنحوی بیان کنند.



۱۴ - نقاشی روی سقف سرداب کلیسای سن پیر و مارسلینوس
(Marcellinus) . رم . اوایل قرن سوم میلادی .

در اینجا نقاش میدانست که نمیتواند اینکار را توسط نقاشی مستقیماً بیان کند. تنها کاری که او میتوانست انجام دهد این بود که توسط علاماتی، مانند شکلها و یا علامات مختلف دیگر، چیزهایی را که نمیتوان با چشم دید مشخص سازد. مثلاً تابلوی وسط سقف (تصویر شماره ۱۴) شامل نشان و رمزی است یعنی شبانی که گوسفندان را رهبری میکند مسیح است که «شبان خوب»^۱ بوده و روح مردمان را راهنمایی میکند. چون همه چیز بستگی بوجود مسیح دارد، مابقی مناظر مانند پره‌های چرخ، دور تا دور این مرکز که تمثال حضرت عیسی است قرار گرفته است و مجموعه این تصاویر بر روی سقف تشکیل صلیب بزرگی میدهد که کلی‌ترین و ساده‌ترین علامت برای نشان دادن اعتقادات جدید، یعنی مسیحیت است. شکل‌هایی که دور تا دور ایستاده‌اند اعضای کلیسا هستند که دستها را به دعا برداشته و از عرش‌ا‌علی استعانت مینمایند. نقاش ما سعی داشته که در چهارنیم دایره منقوش در سقف، داستان «یونس» را که در تورات نقل شده، بیان کند. «یونس» علی‌رغم اراده خداوند بر يك کشتی سوار شد و به این دلیل ملاحان او را از کشتی به دریا افکندند و نهنگی او را بلعید. شما این منظره را در طرف چپ ملاحظه میکنید (در اینجا نهنگ بصورت يك هیولای شگفت‌انگیز دریائی مجسم شده است). در طرف راست می‌بینیم که نهنگ دوباره او را از شکم خود بیرون می‌اندازد، چون یونس هنگامیکه در شکم ماهی بود بدرگاه خدا دعا کرده و طلب بخشایش نموده بود. در قسمت پائین تصویر مشاهده میکنیم که او از دهان ماهی بر روی ساحل افتاده و در حال تفکر در اطراف بخشایش خداوند است.

مسیحیان اولیه معتقد بودند که آنها نیز مانند یونس که دوباره از شکم ماهی بیرون آمده، به قدرت خداوند، از بین مردگان برخوانند خاست. این مردم می‌

بایستی بنحوی به اعتقادات خود مطمئن میشدند ، زیرا که در آن دوران روزگار بسیار سختی را میگذراندند ، با این حال روز بروز بر تعداد آنها افزوده میشد بطوری که در قرن چهارم ، حتی امپراطورها نیز به مذهب مسیح ایمان آوردند و کمی بعد مسیحیت دین رسمی امپراطوری روم شد و از آن پس هنر دوران مسیحیت نیز شکل رسمی تری به خود گرفت . در همین ایام قسمت غربی امپراطوری روم رو به تزلزل نهاد و به همین علت پایتخت این امپراطوری از رم به « بیزانتیوم »^۱ که در مشرق یونان بود ، منتقل شد . از این پس سبک رسمی نقاشی مسیحیت « بیزانتین »^۲ نامیده شد که البته از نام شهر « بیزانتیوم » گرفته شده است . ناگفته نماند که نام جدید این شهر اسلامبول میباشد . این سبک از نقاشی تا مدت های مدید ، بدون اینکه تغییر مهمی در آن پیدا شود ، در اروپای شرقی ادامه پیدا کرد ، مثلاً مریم عذرا و طفل کوچکش حضرت مسیح (شکل ۱۶) که به سبک بیزانتین ترسیم گردیده ، به احتمال قوی در سال ۱۲۰۰ میلادی ساخته شده است ، ولی با مشاهده آن



۱۵- تصویر حضرت مریم و عیسی کوچک ، سرداب کلیسای پریسجیلا (Priscilla) . رم . قرن سوم میلادی .



۱۶- تصویر حضرت مریم و عیسیای کوچک ، بیزانتین، حدود سال ۱۲۰۰ م . موزه ملی هنر، واشینگتن.

میتوانیم بگوئیم که سبک آن طوری است که ممکن بود به چندین قرن قبل و یا بعد از این تاریخ تعلق داشته باشد. این تصویر نیز مانند شکل ۱۲، روی صفحه‌ای از چوب کشیده شده است و امکان دارد که با مشاهده آن خاطره شکل ۱۳ (یعنی بانوی رامشگر و دختر جوان)، درمخیله شما زنده شود. منظور از این مقایسه اینست که تفاوت کلی این نقاشیها با تصاویر رومی و حتی نقاشی‌های اوائل دوران مسیحیت برای ما روشن گردد. نقاش عصر «بیزانس»، مریم عفرا را مانند يك بشر و مادر معمولی مجسم نمیکرد. در نظر او مریم ملکه عرش اعلی بود که موجودیت او تفاوت زیادی با زندگی متداول



۱۸- تصویر متیای مقدس از کتاب دعای شارلمانی، حدود ۸۰۰ م. موزه وین.



۱۷- صفحه‌ای از کتاب «دورو» (Durrow)، ایرلند، قرن هفتم میلادی. کالج ترینیتی (Trinity College)، دوبلین (Dubline).

مردم خاکی داشته و وجاهتش بالاتراز حد تصور يك بشر معمولی بود. به این جهت نقاش او را ، بنابر احساس خود کمال مطلوب و غرق در نور طلائی که از عرش اعلی تراوش میکند ، مجسم نموده است و به هیچوجه سعی نکرده که يك زن زیبای معمولی را ، که دارای گوشت و پوست و هیكل گرد و جسیم باشد ، بر روی صفحه کار خود پدید آورد .

اگر بدقت به تصویر شماره ۱۵ حضرت مریم ، که توسط مسیحیان اولیه بر روی دیوار يك « کاتاکمب » کشیده شده نظر افکنیم ، می بینیم سبکی که در آن به کار رفته ، شیوه ایست که بین سبك تابلوی زن رومی و مریم عذرا (سبك بیزانس) ، قرار گرفته است . این تصویر خیلی بیش از تابلوی مریم عذرا (سبك بیزانس) به انسان حقیقی شبیه است ، لکن در عین حال چشمان سیاه و خیره و هیكل خشن و خشك او ، این فکر را در ذهن ، ایجاد میکند که در مقابل يك تصویر سمبوليك و مقدس قرار گرفته ایم . این مضامین نقاشی تا حد زیادی تکرار شده است ضمناً هر دفعه که يك نقاش جدید از نقاش قدیم تر پیروی میکرد تصاویر یکه میکشید کمتر از دفعه قبل به يك بشر معمولی شباهت داشت . تا بالاخره سبك بیزانس پدید آمد که تصاویر آن خشك و سرد جلوه کرده و فقط دارای جلال ماوراء بشر بودند .

اوائل قرون وسطی در مغرب زمین

در طی این مدت قبایل جنگجوئی از جانب شمال و مشرق به غرب اروپا حمله ور شده و سپاهیان روم را شکست دادند و هر يك در کشورهای مختلف امپراطوری روم برای خود دولتهای پادشاهی مستقلی تشکیل دادند . آنها بزودی با مردمی که در آن کشورها زندگی میکردند کاملاً مخلوط گردیدند و ممالك غرب مانند انگلیس ، فرانسه و بقیه کشورهای اطراف آنها از تجزیه کشور پهناور روم به وجود



۱۹- صفحه اول از انجیل لوقا، قرائت، حدود ۱۰۰۰ م. کتابخانه پیرپونت مرگان
(Pierpont Morgan Library)، نیویورک.

آمدند. البته میبایستی قبایل تازه وارد با تمدن رومی و مذهب عیسوی آشنا شوند. در این عصر ملت‌های نام برده وارث تمام چیزهایی بودند که ملل قدیمتر، که در اطراف دریای مدیترانه میزیستند، گردآوری کرده بودند و آنها میبایستی تمام این معلومات موروثی را فرا بگیرند.

در این دوران آشفته و پر درد سر، که تا قرن هشتم ادامه پیدا کرد، کلیسا تنها مؤسسه پا بر جا و استواری بود که اروپای غربی بخود میدید. راهبان که مردان مذهبی و از خود گذشته‌ای بودند و در مکانهای بخصوص که دیر نام داشت زندگی میکردند، نه فقط وظیفه تبلیغ مذهب را به عهده داشتند، بلکه تعلیم و تربیت مردم را نیز تأمین مینمودند، به علاوه این مردان تارك دنیا در طی تمام سالهای قرون وسطی، یعنی از قرن پنجم تا دوازدهم، پیشوای هنرمندان و صنعتگران نیز بوده‌اند.

در آن روزگاران تقریباً تمام دیرها يك کارگاه بخصوص برای رونویس کردن کتاب مقدس و کتابهای دیگر داشت و البته تمام اینکارها با دست انجام میشد و چون در آن زمان ماشین چاپ اختراع نشده بود. این راهبان اساساً در باره کاغذ چیزی نمیدانستند و برای نوشتن کتابهای خود از پوست گوساله که خیلی گرانترولی در عوض با دوام تر بود، استفاده میکردند. کتابها، یا «دستنویسها» را به این منظور مینوشتند که سالهای متمادی دوام داشته باشد، چنانکه بعضی از آنها هنوز کاملاً سالم و قابل استفاده میباشند. این کارگاهها دارای نقاشانی نیز بوده‌اند که کتابهای خطی را با نقاشی‌ها و کارهای زینتی جلا و رونق می‌بخشیدند. این مینیاتورها (نقاشیهای کوچک) با دقت تهیه میشد و برای مدتی طولانی مهم‌ترین نوع نقاشی در قرون وسطی به حساب می‌آمد و بهترین آنها را میتوان از نظر ارزش کار با بهترین نقاشی‌های دیواری و نقاشی روی چوب مقایسه نمود، با این حال هم اکنون بسیاری از مردم هستند که از وجود آنها اطلاعی ندارند.

تعجیبی ندارد که راهبان تا این حد به نقاشیهائی که در کتابهای خطی صورت میگرفت، دقت میکردند، چون مسلماً کتاب مقدس اساس ایمان آنان بود چنانکه تا امروز نیز برای بسیاری از مردم لغت کتاب به معنی کتاب مقدس است، چون کتاب مقدس حاوی کلمات خداوند است و در نتیجه هر لغت آن مقدس می باشد و برای آنها صرف وقت زیاد در تزئین کتاب آسمانی راهی بود برای پرستش خداوند. شاید باین دلیل است که ما میتوانیم صفحه ای از نسخه خطی تصویر شماره ۱۷ را، که در کتاب «دورو»^۱ موجود است و توسط راهبان ایرلندی در قرن هفتم تهیه شده است، درك کنیم. عباراتی که در اطراف این تصویر نوشته شده از انجیل است که حاوی سرگذشت مسیح بوده و توسط صفح چهارگانه یعنی متی، مرقس، لوقا و یوحنا، به رشته تحریر درآمده است، ولی نقاش در اینجا سعی در بازگویی این حکایت مقدس نکرده، بلکه آنرا با يك نقاشی تزئینی جلا و رونق بخشیده است. در اینجا این حیوانات غریب و عجیبی که بصورت نوارهای بهم بافته، نقاشی شده است، از هنر مسیحیان اولیه اقتباس نگردیده، بلکه از هنر بومی قبایلی که بتازگی به این سرزمین کوچ کرده بودند، تراوش نموده است. با این وصف این تابلو حاوی مفهومی درباره مسیحیت است، زیرا اگر خوب دقت کنید می بینید که طرح آن از يك دایره تشکیل گردیده و در وسط آن صلیبی رسم شده وقاب پهنی اطراف آنرا فرا گرفته است، و نقاش قصد داشته که از اینرا منظور خویش را بیان کند، بدین معنی که هیولای عجیب و غریب نمایشگر دنیای پر از ظلم و تاریك مشرکین و بی ایمانهاست و دایره وسط، نمودار (سمبل) دنیائست که تحت لوای مسیحیت قرار گرفته است.

مینیا تور بعدی ما (تصویر شماره ۱۸) در حدود سال ۸۰۰ میلادی، در زمان شارلمانی، که اولین امپراطور قرون وسطی بوده و برکشورهای فرانسه و آلمان و

قسمت زیادی از ایتالیا فرمانروائی میکرد، تهیه شده است. شارلمانی نه تنها سعی می کرد که نمونه واقعی امپراطوری روم را در مغرب زمین زنده کند، بلکه کوشش داشت که مردم کشور او هر قدر امکان دارد تمدن رومیان را فرا بگیرند و هنراولیه مسیحیت را، که باز هم از روم سرچشمه میگرفت، گسترش دهند. در تصاویر کتاب دعای شخصی شارلمانی، اثری از حیوانات نوار مانند و در هم بافته یافت نمیشود، در عوض می بینیم که در این کتاب تصویر صحف چهارگانه بدقت از کتابهای خطی مسیحیان اولیه تقلید شده است. مثلاً تمثالی که در تصویر شماره ۱۸ مشاهده میکنید حضرت متی میباشد. همه ظواهر آن یعنی بدن قوی سر دلیر و گستاخ او و مخصوصاً طرز سایه زدن و نشان دادن جوانب آن یادآور هنر رومی میباشد. اگر هاله نوری که مانند صفحه بزرگی در پشت سر او قرار دارد نبود خیلی امکان داشت که ما آنرا با يك نقاشی چندین قرن جلوتر اشتباه کنیم، ولی هاله نور در گرد سر او علامتی است که بیان کننده شخصیت اوست یعنی او يك نویسنده معمولی نیست بلکه مردی است که وجودش پر از نور خداوندی میباشد. (اگر شما نظری به تصویر شماره ۱۶، تمثال مریم عذرا و طفل او، که به سبك بیزانس است بیفکنید، مشاهده میکنید که هاله ای از نور در اطراف سر آنها نیز وجود دارد.)

لکن روح و افکار رومی که در زمان شارلمانی متداول بود زیاد دوامی نکرد، زیرا که امپراطوری وی بین وارثان او تقسیم شد و به يك دستگاه کم قدرت زمرن مبدل گشت. هنر نیز پس از چند سال سبك زینتی سابق، یعنی نوارهایی که به شکل حیوانات بوده و بهم بافته شده بود، دوباره مرسوم گردید. ولی در عین حال نقاشان ترسیم شکل های آدمی و بیان حکایات را توسط تصویرهای مختلف بخاطر سپرده بودند. به همین دلیل شروع کردند که این دو سبك را با هم مخلوط کنند. نتیجه این



۲۰- ساختمان برج بابل . نقاشی در کلیسای سن ساون ، فرانسه ، قرن دوازدهم .

عمل سبك جديد و با عظمتی را که « رمانسك »^۱ نامیده شد ، به وجود آورد که طی قرون یازدهم و دوازدهم میلادی به اعلی درجه شگفتگی رسید . لکن کلمه « رمانسك » اسم با مسمائی برای این سبك بشمار نمی رفت ، زیرا باوصف اینکه بسیاری از شکل های آن با اصول نقاشی رومی تهیه شده بود ، فاقد روح و افکار رومی بود .

تصویر شماره ۱۹ نمایشگر يك نقاشی خوب به سبك رمانسك است و در صفحه اول انجیل لوقا تذهیب شده و در يك دیر فرانسوی درست بعد از سال ۱۰۰۰ میلادی تهیه گردیده است . مشاهده کنید که تزئین متن و شکل به چه طریق شگفت انگیز و عالی با یکدیگر آمیخته شده است . در اینجا بحدی چیزهای دیدنی وجود دارد که نمیدانیم از کجا باید شروع به تماشا کنیم حاشیه پهن آن ما را بیاد نقاشی کتاب « دورو » می اندازد ، لکن در اینجا نوارهایی که بهم بافته شده با گل و برگهایی که تازه جوانه زده تزئین شده و حیوانات آن کمتر هراس انگیزند و بهتر شناخته میشوند . حتی در بالا و پائین آن منظره شکارگاه به چشم میخورد . شکل بزرگی که در وسط قرار دارد علامت حرف « Q » میباشد که باز با تزئینی مرکب از گیاه و حیوان مشخص شده است و این حرف « Q » قایی است که در داخل آن منظره ای از يك

داستان کتاب انجیل بیان میشود و آن از اینقرار است که جبرئیل تولد «حضرت یحیای تعمید دهنده» را به «زکریا» خبر میدهد. در انتهای حرف «Q»، منظره دیگری را می بینیم و آن حکایت مقدس دیگری است که تولد حضرت مسیح را نشان میدهد.



۲۱- پادشاه عهد عتیق. قسمتی از شیشه رنگی مصور. آلمان، حدود ۱۳۰۰ م. - موزه هنری متروپولیتن، نیویورک.

این نوع از تصاویر نشان میدهد که نقاشهای «رمانسک» با سبک «رسمی بیزانس» مسیحیان کاملاً آشنائی داشته و به آن احترام میگذاشتند. هنگامی که نقاش «رمانسک» مشغول طرح زینتی قاب بوده، از ابتکار خود استفاده نمیکرده است لکن در نقل حکایات کتاب مقدس به قوه تصور خود متکی نبوده است. این نوع داستانها میبایستی به طرزی صحیح بیان شود، یعنی به شیوه‌ای که نقاشان قبل از آنها ساخته بودند، تهیه گردد والا امکان داشت که در نظر مردم، بیگانه و نا آشنا جلوه کند. در هر صورت اگر نقاش شکل‌های «بیزانتین» را مدل خویش قرار داده، ولی درعین حال آنها را عیناً تقلید نکرده است. یعنی درعین حال که شکل‌ها در این تصویر خیلی با حضرت مریم، که به سبک «بیزانس» (تصویر شماره ۱۶) ساخته شده وجه تشابه دارند، بسیار قوی و با شخصیت تر و پر معنی و با حالت تر از آن میباشند. در حقیقت چنین به نظر میرسد که شکل‌های منقوش در آن دارای همان نیرو و هیجانی است که گیاهان و حیوانات طرح شده حاشیه این تصویر، از آن بهره‌مند می‌باشند. این است آنچه که در حقیقت سبک «رمانسک» را به وجود می‌آورد و بیان می‌کند که چرا و چگونه، با وجود عوامل مختلفی که در این نقاشی موجود است، طرح کلی این صفحه تا این درجه دارای هم آهنگی میباشد.

قدرت سبک «رمانسک» در بیان داستان در تصویر شماره ۲۰ بهتر آشکار می‌گردد و این يك نقاشی دیواری است که در «سن ساون»^۱ فرانسه موجود می‌باشد. در آن زمان در اغلب از کلیساها از این نوع نقاشی‌های دیواری وجود داشت، ولی امروز فقط چند نمونه از آنها باقی مانده است. موضوع این تصویر، داستان برج بابل از تورات است، بدین معنی که قرار بود این برج مانند آسمان خراشی ساخته شود و اشخاصی که خیال ساختن این برج را داشتند مصمم بودند بعدی آنرا بلند بسازند

که سر بفلک بکشد و به این وسیله ثابت کنند که قدرت آنها کمتر از خداوند نیست، ولی هیچگاه به مقصود خود نرسیدند، زیرا خداوند وسیله‌ای فراهم کرد که هر يك از آنها به زبانی غیر زبان دیگری تکلم کند، از اینرو هیچيك از آنها قادر نبود مقصود دیگری را دریابد. در تصویر مزبور، مردانی که در طرف راست و به سر کردگی



۲۲- داود و گولیات. کتاب دعای فیلیپ لوبل، فرانسه، ۱۲۹۵ م. - کتابخانه ملی پاریس.

نمرود کار میکنند مشغول آوردن تکه‌های بزرگ سنگ برای بناهایی که بر سر برج مشغول بکارند میباشند. در قسمت چپ تابلو شما خدا را می‌بینید که آنها را از این عمل منع میکند. در اینجا نقاش تمام این حکایت را در يك تصویر طویل و باریك قرار داده تا ما بتوانیم با نگاه کردن به چپ و راست آن اصل داستان را دریابیم.



۲۳- جیوتو. سوگواری بر مسموح (ع) ۶-۱۳۰۵، نمازخانه ارنا (Arena)، شهر پادوآ (ایتالیا).

شاید مشاهده این تصویر برای بیننده یادآور حکایت مصور مصری (تصویر شماره ۶) باشد. در اینجا نیز نقاش «رمانسک» سعی دارد آنچه را که میداند برای ما بازگو کند نه آنچه را که میبیند. نکته قابل ملاحظه اینست که او این بازگوئی را به شدت هر چه تمامتر و به وجه بسیار مؤثری صورت میدهد. ولی در نقاشی مصری چنین بنظر می‌رسد که تمام شکل‌ها ساکت و صامت ایستاده‌اند، در حالیکه در اینجا

تمام خطوط دارای تحرك هستند و گوئی مردم با اشاره بایکدیگر حرف میزنند و در زیر بار سنگین سنگها فشرده میشوند و با خدا ماجراها دارند. ما با مشاهده این تصویر فوراً در میابیم که منظور، سنجش بزرگی است میان قدرت انسانهای جاه طلب و خالق آنها ضمناً بیننده نیز درهیجانی که هنرمند، هنگام نقاشی این تابلو احساس میکرده است، سهیم می گردد.

ترقی و توسعه شهرها: هنر «گوتیک»^۱

در اوایل قرون وسطی تمام شهرهایی که از امپراطوری روم به یادگار مانده بود، تقریباً متروک گردید و حتی شهرهایی که بعداً پایه گذاری شد، کوچک و بی اهمیت باقی ماند. بیشتر اهالی کشور در خزارعی کار میکردند که یا به دیرها و یا به طبقه ممتاز کشور تعلق داشت. ولی از قرن دوازدهم به بعد دوباره شهرها رو به توسعه و ترقی نهاد و مردم بیش از پیش روستاها را ترك کرده و به سوی شهرهای میگرآمدند، تا به «شهرنشینی آزاد» تبدیل شوند و خود را از قید اسارت اربابها برهانند. این رفت و آمدها تغییرات مهمی را در قرون وسطی به وجود آورد. اینها افرادی بودند که دست به کارهای تجارتنی بزرگ و متهورانه میزدند و یا صنعتگران ماهری بشمار میرفتند. در نتیجه بزودی شهرها مرکز ثروت و صنعت و دانش گردید. به علاوه زندگی شهری به مردم استقلال بخشید و افکار عملی و سودمندی را در ذهن آنها به وجود آورد و عقایدی بکر و در عین حال متنوع، به خاطر آنها خطور کرد که ایشان را به دنیا و اطراف خود علاقمندتر ساخت.

این نوع روحیه مردم، سبک جدیدی در نقاشی بوجود آورد که «گوتیک» نامیده میشود. این سبک در تاریخ ۱۱۵۰ سال بعد از میلاد مسیح در فرانسه شروع شد و در

تمام کشورهای باختری گسترش پیدا کرد. مینیاتور تصویر شماره ۲۲، که از يك كتاب دعای سال ۱۲۹۵ میلادی است، نشان میدهد که نقاشی «گوتیک» تا چه حد با نقاشی رمانسک متفاوت میباشد. این تصویر توسط يك شهرنشین که خطاط و نقاش حرفه‌ای بوده، در شهر پاریس ساخته شده است و مسلماً کار يك راهب نیست. موضوع این نقاشی پیروزی داود است بر گولیات^۱ و البته این نیز مانند قصه برج بابل، روایتی است از تورات. لکن نقاش طوری آنرا ساخته که گوئی داستان آن درست در زمان حیات خود او اتفاق افتاده است. گولیات غول در وسط تابلو و پادشاه شائول در طرف چپ، زرهی بر تن دارند که متعلق به شوالیه‌های قرون وسطی میباشد. نکته قابل ملاحظه در این تصویر نحوه سایه زدن است که شکل‌ها را نرم تر و بیشتر به طبیعت نزدیک می‌سازد. در عین حال که کل تصویر کم عمق بنظر میرسد، طوری طرح-ریزی شده که تمام شکل‌ها را از متن مسطح و خوابیده کار، دورتر نگاه میدارد و مخصوصاً طرزی که کف پای آنها از قاب اصلی بیرون کشیده شده است نشان میدهد که منظور نقاش این بوده که شکل‌ها را در جلو صفحه طوری جلوه دهد که قدری از متن فاصله داشته باشد.

نوع دیگری از هنر که در عصر گوتیک توسعه پیدا کرد، نقاشی بر روی تیکه‌های کوچکی از شیشه رنگی بود، بدین ترتیب که شیشه‌ها را به شکل‌های مخصوصی می‌بریدند و به توسط قابهای سربی با هم جور کرده و به هم وصل مینمودند و به همین ترتیب از قرار دادن شیشه‌های کوچک پهلوی یکدیگر يك پنجره بزرگ رنگی تهیه میکردند. تصویر شماره ۲۱ که پادشاهی را از تورات نشان میدهد، جزئی از پنجره‌ای است، نظیر آنچه در فوق بدان اشاره شد. این پنجره در حدود ۱۳۰۰ میلادی در آلمان ساخته شده. در اینجا نیز شما چین‌های پیچ در پیچی، مانند آنچه در مینیاتور «داود و گولیات» هست، مشاهده میکنید، فقط نکته مهم اینست که تکنیک دشوار



۲۴ - سیمون مارتینی - مسیح هنگام حمل صلیب . در حدود ۱۳۴۰ ، موزه لوور ، پاریس .

و محدودی که برای تهیه این شیشه‌های رنگی بکار رفته است، طرح‌ریزی آنرا به آنطریق تقریباً غیر ممکن می‌سازد. شاید بهتر باشد که اساساً این نوع پنجره‌ها را در ردیف نقاشی بحساب نیاوریم، زیرا در حقیقت آنها مانند تجیر و یا پرده شفاف هستند که زیبایی آنها بستگی به طرح‌های رنگی بی‌نهایت غنی و مشعشع آنها دارد. این نوع پنجره قسمت اساسی معماری «گوتیک» را تشکیل میداد، حتی در فرانسه و انگلستان و آلمان پنجره‌های نمازخانه بقدری بزرگ ساخته میشد که آنرا بیشتر به یک خانه شیشه‌ای تبدیل میکرد و از اینرو جای خیلی کمی برای نقاشیهای دیواری باقی میماند.

در اینمورد فقط ایتالیا از دیگر کشورها مستثنی بود، یعنی نقاشی بر روی دیوارهای عظیم، مهم‌ترین آثار هنری آنها طی قرون متمادی بحساب می‌آمد. همچنین در کارهای دیگر نیز ایتالیائیها با کشورهای شمالی اروپا متفاوت بودند، زیرا آنها هیچگاه فراموش نکردند که وارث برحق مسیحیان اولیه و رومیان قدیم بوده و راه و رسم زندگی شهری را بیش از ملل دیگر میشناختند. ایتالیا خیلی جلوتر از کشورهای دیگر دارای شهرهای قرون وسطائی بود. لهذا مشاهده روحیه شجاع و درعین حال جدید، در بین نقاشان ایتالیائی اعجاب‌انگیز نمیشد و بزرگترین آنها جیوتو^۱ بود که در سال ۱۲۶۶ میلادی در شهر فلورانس قدم به عرصه وجود گذارد. بنابراین گفته تاریخ، او اولین نقاشی است که به همان اندازه که در ایام زندگی خویش محبوبیت داشته است، امروز نیز مورد ستایش مردم میباشد. ما میدانیم که در آن عصر، کارهای او تازه و شکفت‌آور بود و چون مقدار زیادی از کارهایش در دسترس ما نیز قرار گرفته است، میتوانیم پیش خود قضاوت کنیم که به چه دلیل او تا این درجه به اشتهار رسیده است. فقط با مشاهده تابلوی «سوگواری برای مسیح»^۲ (تصویر شماره ۲۳)، که یکی از

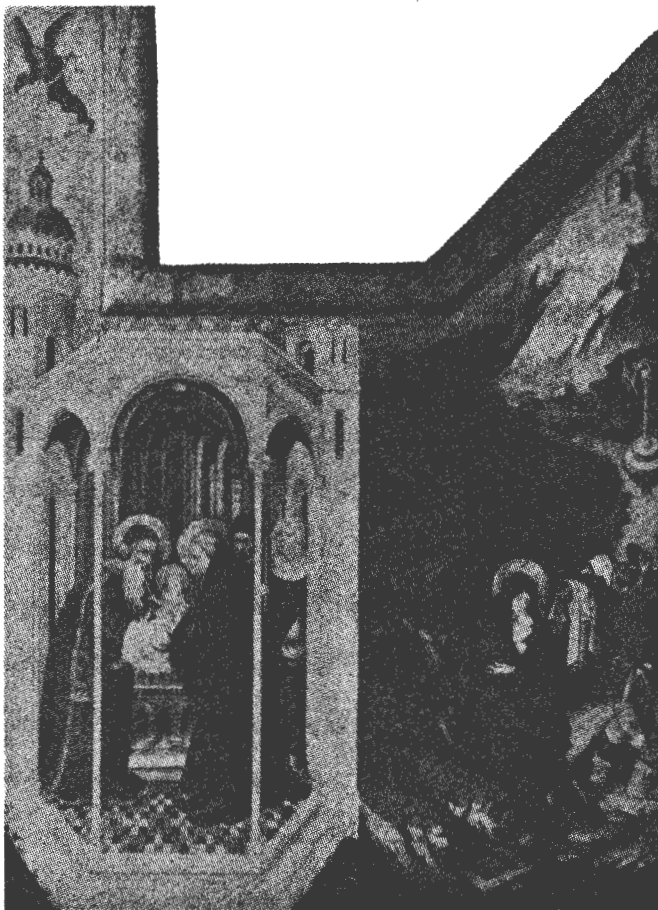
مجموعه‌های نقاشی بر روی دیوار يك نمازخانه خصوصی در « پدوآ »^۱ میباشد ، فوراً میتوانیم حدس بزنیم که این يك مینیاتور از يك كتاب خطی نیست، بلکه يك تابلوی بزرگ دیواری است. این حدس ما ارتباط کمی با اندازه واقعی تابلو دارد و بیشتر بزرگی شکل‌هاست که این نقاشی را تا باین حد عظیم جلوه میدهد. شکل‌های قوی و ساده آن عاری از تفصیلات چشم‌گیر و پرهیاهوست. وزن و گردی این شکل‌ها آنها را در نظر ما مانند صخره‌های بزرگی جلوه‌گر میسازد. ما این نوع شکل را « آثار با عظمت » مینامیم، زیرا آنها ما را به یاد بناهای سنگی می‌اندازد که برای ابد در مکانی استقرار می‌یابند. ولی در عین حال انسانهای تصویر شده در نقاشی جیوتو پراز احساسات انسانی هستند. ما هم بانگاه کردن به ملائکه گریان آسمان وهم با مشاهده سوگواران پائین تابلو، بی اختیار در غم ایشان شريك میشویم. مثل اینست که آنها با حرکات خود و حالات پرمعنی که در سیمای خویش دارند، چنان با سادگی و وضوح با ماسخن میگویند که ما خود را جزئی از این صحنه تصور میکنیم. ضمناً نکته دیگری هست که تابلوی سوگواری را به يك کار پر قدرت هنری تبدیل مینماید و آن عبارت از « ترکیب » این تصویر است. منظور از ترکیب، نحوه ترتیب دادن چهره‌ها و شکل‌ها در درون زمینه کار میباشد. در نقاشی دیواری « رمانسک » و مینیاتورهای « گوتیک »، برای دریافتن منظور و روایتی که در نقاشی مستور است، باید نگاه خویش را از سوئی بسوی دیگر متوجه سازیم و قدم بقدیم آنرا تعقیب کنیم، در حالیکه شکل‌های بزرگ و ساده و گروه بندی مؤثر و نیرومند تابلوی سوگواری، باعث میشود که ما با يك نگاه تمام تابلو را از نظر گذرانده و منظور آنرا دریابیم. جیوتو طوری آنرا ترتیب داده که يك کارگردان بزرگ تأثر، صحنه را جهت يك تأثر دراماتیک آماده میسازد، حتی منظره و صحنه این پرده ما را به یاد صحنه تأثر میاندازد، زیرا حدود آن فقط تا اندازه ایست که



۲۵- پل اف لمبرگ و برادان . فوریه . د از کتاب بسیار غنی ساعات دوک اف بری ،
حدود ۱۴۱۵ . موزه کمد (Comde) ، شانتیلی (Chantilly) .

شکل‌های جسیم و بزرگ رادر خود جای دهد، ولی زمینه کاملاً مسطح است. اگر نظری به بازوی کوتاه شده طرف راست حضرت یوحنا که در وسط تابلو قرار دارد بیاندازیم، به عمق اصلی صحنه پی خواهیم برد.

تا قبل از «جیوتو» نقاشی ایتالیائی بستگی نزدیکی به سبک بیزانس داشت.



۲۶- ملچیر برودرلم. جناح يك محراب، نقاشی روی تخته.
حدود ۱۳۹۵ م. موزه دیژون (Dijon).

هر آینه شما کار او را با تصویر شماره ۱۶ حضرت مریم که به سبک بیزانس کشیده شده مقایسه کنید، درك خواهید کرد که چرا از او مانند مردی یاد شده که هنر ایتالیائی را بسوی شکل‌های شبیه به طبیعت گرایش داده است.

نقاشهای «سینا»^۱ (شهری در نزدیکی فلورانس) هدفی نظیر هدف «جیوتو» داشتند، ولی راه دیگری را در پیش گرفتند. آنها سبک بیزانس را از حالت سردی و خشکی بیرون آوردند، بطوریکه نقاشی آنها زنده تر و حقیقی‌تر شد. بهترین نقاش در این گروه سیمون مارتینی^۲ بود که تابلوی کوچک «مسیح هنگام حمل صلیب» را بر روی چوب نقاشی کرده است (شکل ۲۴). این تابلو با رنگ لعابی و مواد چسبناک تهیه شده و این سبکی است که هم برای ساختن مینیاتور و هم برای نقاشی روی چوب بکار میرفته است. در این مورد رنگها را با زردۀ تخم مرغ و آب مخلوط کرده و در نتیجه رنگ نازک و نرمی تهیه مینمودند که پس از خشک شدن شبیه به ورقه‌ای از رنگ لعابی میشد. جزئیات دقیق و رنگ‌های شفاف این نوع نقاشی، حالت جواهرمانندی به تصویر می‌بخشد که خیلی با «فرسکو» متفاوت است. بعضی از کارهای «سیمون» ما را یاد هنر «بیزانس» می‌اندازد، در حالیکه بعضی دیگر از لحاظ با حالت بودن و جثه‌دار بودن نفوذ جیوتو را در کار او کاملاً آشکار می‌سازد. البته در اینجا اثری از قدرت جیوتو در نشان دادن حرکت وجود ندارد، ولی در عین حال مشاهده میکنیم که سیمون در مورد دست‌کاری‌های جزئی، که صحنه را زنده می‌سازد، چشم تیزبینی دارد، مثلاً این دقت را در مورد لباسها و هجوم مردم و رانده شدن جمعیت، به وجه احسن انجام داده، بطوریکه از بعضی جهات بیش از پیش به واقعیت نزدیک شده است. او نه تنها هجوم جمعیت را از شهر بخارج مجسم میکند، بلکه خود شهر را نیز در زمینه کار نشان میدهد. در اینجا وضع منظره از جهت مناظر و مریا تا حدی

از استادی به دور است، ولی لااقل دیگر فضای تصویر فقط به منظره باریک جلو آن محدود نمیگردد. ضمناً سیمون مارتینی رابط مهمی شد که هنر ایتالیا را به اروپای شمالی پیوند داد. او چند سالی را در جنوب فرانسه گذراند و در این مدت هنر گوتیک را از فرانسویها آموخت و ضمناً فرانسویها نیز هنر سبک جدید ایتالیائی را از او تعلیم گرفتند، تا آنجا که در اواخر قرن چهاردهم این نوع تبدلات چنان دامنه‌دار بود که دیگر تفاوت زیادی بین کار نقاشان ایتالیائی و فرانسوی وجود نداشت و همه آنها به سبکی کار میکردند که ما آنرا «گوتیک بین‌المللی» میخوانیم تا به این وسیله شباهت چشمگیر کار آنها را تأیید کنیم. سه تصویر بعدی ما که در این تاریخ شروع شد، تا آخر سال ۱۴۲۰ میلادی به اتمام رسید. تصویر شماره ۲۶ در میان سالهای ۱۳۹۰ تا ۱۴۰۰ میلادی توسط ملچیر برودرلم^۱ به سفارش دوک بورگندی^۲ تهیه شده است و این یکی از دوجناح ساختمان معبدی است که درست به قالب محراب درآمده و شکل استثنائی آن از این جهت است. ضمناً با مشاهده طرف چپ پرده که معرفی شدن مسیح را به راهب بزرگ در معبد نشان میدهد، میتوان دریافت که نقاش طرزیان فضای مربوط به فن معماری را از ایتالیائیها کسب کرده است. در اینجا معبد قدری غیر واقعی به نظر میرسد و مثل اینست که قفسی را در اطراف شکلها نقاشی کرده باشند، ولی با این وصف دارای عمق کافی است. تأثیر کارهای ایتالیائی حتی در شکلها هم بچشم میخورد. در عین حال چین‌های ملایم و آویخته لباسها نیز در این تصویر ما را تا اندازی بیاد مینیاتور «داود و گولیات» می‌اندازد و فقط تفاوتی که بین آنها وجود دارد اینست که در اینجا چین‌های لباسها غنی‌تر و پیچیده‌تر است.

ترسیم این نوع از پارچه در بین نقاشان آن عصر متداول بود، زیرا شکلها را حجیم‌تر نشان میداد. در طرف راست پرده، خانواده مقدس، یعنی یوسف و مریم و



۲۷- جنتیل دافابرینو. تولد مسیح ۱۴۲۳. نقاشی در محراب در گالری اوفوزی، فلورانس.

مسیح کوچک را می‌بینیم، که بسوی مصر فرار می‌کند. در منظره عقب تصویر، صخره‌هایی که به طرزی ملایم سایه زده شده و درختان و گلپاشی که با دقت هرچه تمامتر ترسیم یافته نشان می‌دهد که در این عصر نقاشی دورنما تا چه حد قدر و اهمیت پیدا کرده بود. تمام جزئیات و مظاهر طبیعت از قبیل درختها، حیوانات و مردم برای برودرلم درخور مشاهده بود، مثلاً الاغ قشنگ و قطعاً از روی طبیعت نقاشی شده و مشاهده یوسف یک روستائی ساده و درشت را در نظر مجسم می‌کند. این علاقه و توجه نسبت به طبیعت و زندگی روزمره در «کتاب بسیار غنی ساعات»، که به ظریفترین وجهی به سبک بین المللی تذهیب شده است، نیز به خوبی آشکار می‌باشد. این کتاب در سال ۱۴۱۵ میلادی توسط پل لیمبورگ^۱ و دو برادرش، بنابر سفارش دوک بری^۲ که یکی از اصیل زادگان فرانسه بود، تهیه گردید. تصویر شماره ۲۵ تقویم، ماه فوریه را نشان می‌دهد و مینیاتور آن، زندگی روستائی را در اواسط زمستان مجسم می‌کند. ملاحظه کنید چه تصویر کامل و زیبایی است! با مشاهده پرندگان، که در جستجوی دانه، خاک‌های انبار خانه را زیر و رو می‌کنند و دستهای زنان روستائی که روی آتش گرم میشود و مرد روستائی تنها که در فاصله دور، خر خود را در جاده برفی تپه‌ها به طرف شهر می‌راند، بی‌اختیار سرما را در هوای روشن و سرد احساس می‌کنیم.

تابلوی تولد حضرت مسیح (تصویر شماره ۲۷) در سال ۱۴۲۳ میلادی توسط جنتیل دافابریانو^۱ نقاش ایتالیائی، تهیه شده است و بطور یقین اوباکارهای نقاشهای کشورهای شمالی یعنی برودرلم و لیمبورگ آشنائی کامل داشته است. ما با سایه زدن های ملایم، چین های حلقه مانند پارچه ها، حیوانات و گیاهان که با مطالعه دقیق نقاشی شده آشنائی کامل داریم، لکن چیزی که خصوصاً در این پرده جلب نظر میکند وضع نور است. در نقاشیهائی که تا به حال دیده ایم هیچگاه قادر نبوده ایم که با مشاهده آن ساعت روز را تعیین و درک کنیم که نقاش چه قسم نوری را در نظر داشته است. در این پرده برای نخستین بار منظره ای از شب را می بینیم و میدانیم که نور از کجا سرچشمه میگیرد. منبع اصلی نور مسیح کوچک است. او همیشه «روشنائی دنیا» نامیده میشود، ولی تا این تاریخ هیچکس این نور مقدس را مانند آتشی در میان اردوگاه تاریک مجسم نکرده بود. تازه در سال ۱۴۰۰ میلادی بود که نقاشان به اهمیت نورپی برده و فهمیدند که نور چیزی است سوای فرم و رنگ و حتی از اینها هم مهمتر است چون طرز دید ما بر روی اشیاء بستگی به تابش نور بر روی آنها دارد. شما در فصل بعد بیشتر با این کشف جدید آشنا میشوید.



۲۸ - هوبرت یا یان وان ایک . تعمید مسیح ، «از کتاب ساعات» حدود ۲۰ - ۱۴۱۶ . مودة
شهر تودن (ایتالیا)

جستجوگران و کاشفان

با وصف اینکه همواره برای ما دشوار است که بدانیم مبدأ و سرآغاز هر چیزی چگونه بوده است ، پیوسته مایلیم که به وسائل مختلف به آن دست یابیم . مثلاً از والدین خود میپرسیم «من کی شروع به حرف زدن کردم؟» ولی معمولاً جواب مبهمی میشنویم ، زیرا عمل حرف زدن از روز به خصوصی آغاز نمیکردد ، بلکه روز بروز پیشرفت میکند . به همین دلیل ما نمیتوانیم تعیین کنیم که عصر جدید از چه تاریخی شروع شده است . ولی در هر صورت میدانیم که قرون وسطی ، بین قرن چهاردهم و قرن شانزدهم ، اختتام پذیرفت ، لکن این امر در بعضی نقاط خیلی زودتر از نقاط دیگر اتفاق افتاد و نیز میدانیم که دنیای غرب وارد مرحله جدیدی شد که آنرا «رنسانس»^۱



۲۹ - هوبرت یا یان وان ایک - صلیب کشیدن عیسی (ع) و پرده روز داوری . حدود ۱۴۲۰ .
موزه هنری متروپولیتن ، نیویورک

نامیدند. «هنرگوتیک» با گرایشی که نسبت به علاقه به طبیعت و نزدیکی بیشتر آن به حکایات مذهبی ازدید بشری داشته‌است، به‌مانشان می‌دهد که حتی قبل‌از این تاریخ نظر کلی مردم نسبت به زندگی رو به تغییر نهاده بود.

در حدود سال ۱۴۲۰ میلادی کنج‌کاوی نسبت به حیوانات و گیاهان و مردم باعث شد که میل شدیدی برای کشف تمام دنیا و همه محتویات آن در اشخاص به وجود آید. به‌مرور زمان مردم کمتر مایل بودند که همه چیز را بنابر اعتقادات خویش

پذیرند، بلکه می‌خواستند که سوالات خود را مطرح کرده و خود در پی یافتن جواب آنها بر آیند. مثلاً دریا نوردان دلیر برای کشف سرزمینهای مجهول به مسافرت می‌رفتند و بنا گزارشهایی بی‌از می‌گشتند که نقاط خالی نقشه جهان را پر میکرد. کریستف کلمب که در ۱۴۹۲ میلادی قاره آمریکا را کشف کرد، در جزو این گروه محسوب می‌گردد. از طرف دیگر مردان دیگری در زمینه فنون و صنایع به پژوهش پرداختند و تکنیک‌های



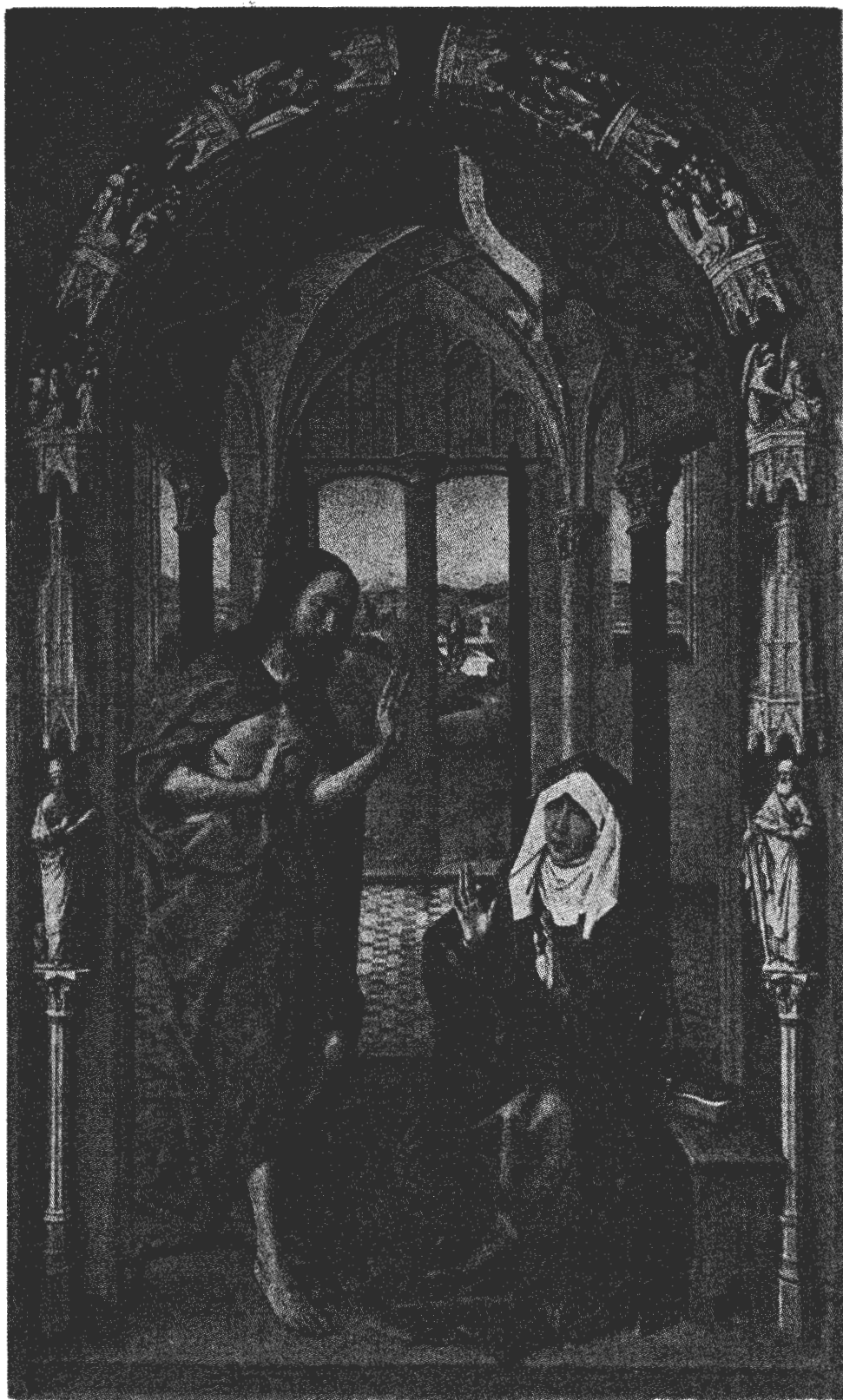
۳۰ - یان وان ایک، مردی بادبهار سرخ، ۱۴۳۳،
نشانال گالری، لندن.

جدیدی مانند صنعت چاپ اختراع کردند. این تکنیک در سال ۱۴۵۰ میلادی کشف شد و سبب گردید که کتابها ارزان شده و در دسترس قاطبه مردم قرار گیرد. در این گیرودار هنرمندان نیز به پی گردی گرائیدند و بانگاه تازه‌ای به اطراف خویش دریافتند که دنیای اطراف آنها مملو از زیبایی‌ها و عجایبی است که تا قبل از آن تاریخ کسی التفاتی به آنها نداشته است. در حقیقت هنرمندان در آن عصر خیلی بیش از دانشمندان به کار طبیعت دست یافته و از آن مطلع بودند، زیرا آنان به فراست دریافته بودند که به چه طریق چشم‌های تیزبین خود را به طبیعت دوخته و رموز آنرا کشف کنند، در حالیکه دانشمندان فقط به خواندن کتابهای قرون وسطی اکتفا میکردند.

گوتیک «دیرس»

هنگاهی که نقاشان اروپای شمالی و ایتالیائی همزمان بایکدیگر سبک بین المللی را رها کردند، هر یک راه جداگانه‌ای را در پیش گرفتند که سبک ایتالیائی قرن پانزدهم معروف به «رنسانس دوره اول» و سبک شمالی «گوتیک دیرس» خوانده شد. ضمناً خاطر نشان میشود که هر دوی این سبک‌ها در بسیاری از موارد با هم وجه اشتراك داشتند. «گوتیک دیرس» در بد و امر در شهرهای ثروتمند «فلاندر»^۱، که امروز ما آنرا کشور بلژیک میخوانیم، آغاز گردید. استادان بزرگ بروکزو بروکسل^۲ بحدی معروف شدند که سبک جدید را بخاطر آنها فقط بنام «فلامان»^۳ میخواندند. پیشتازان این جستجوگران بزرگ، دو برادر بودند که به نام «هیوبرت»^۴ و «یان وان ایک»^۵. شاید یکی از این دو برادر، مینیاتور (تصویر شماره ۲۸) «نعمید حضرت مسیح» را ساخته است. این مینیاتور فقط یک یا دو سال بعد از «کتاب بسیار غنی ساعات»،

نقاشی شده ، ولی هرگاه ما آنرا با منظره ماه فوریه (تصویر شماره ۲۵) ، که توسط برادران لیمبورگ ساخته شده ، مقایسه کنیم ، می بینیم برادران لیمبورگ به جزئیات سحرکننده ای که در کار خویش به کار برده بودند خیلی بیش از کل منظره علاقمند بودند . به همین سبب وقتی که به این پرده نظر می افکنیم کمتر به يك منظره واقعی از طبیعت فکر میکنیم ، بلکه طرحی از اسباب بازیهای مختلف در نظرمان مجسم میشود که محتویات آن به همان اندازه کوچک است که در این پرده مشاهده میگردد . بعکس در پرده تعمید حضرت مسیح بیننده خود را با واقعیت روبرو می بیند ، گوئی که این صفحه پنجره ایست که به دنیای واقعی راه دارد و اگر فی المثل در دنیای این پرده به سیروساحت میپرداختیم باهیچ چیزی که به اندازه بازیچه ای باشد ، برخورد نمیکردیم و همه چیز در نظر ما تمام قد جلوه گر میشد . باید دید که ما چگونه به این امر پی برده ایم . دلیل اصلی آن این است که وان ایک کشف بزرگی کرده و به فراست دریافته بود که کلیه چیزهائی که در زندگی واقعی در نظر ما مجسم میشود بستگی دارد به طرز نورگرفتن آنها وهوائی که بین ما و آن شیء در جریان است . بعضی چیزها ، مانند صخره و درخت ، تمام نوری را که به آنها میتابد جذب کرده و در خود نگاه میدارند ، درحالیکه برخی دیگر مانند آئینه نور را بر میگردانند . در تصویر مورد بحث ما ، آب ساکت رودخانه نه تنها روشنائی آسمان بلکه تصویر درختان وقصرکنار ساحل را نیز در خود منعکس میسازد . نقاشان قبلی توجهی به انعکاس آئینه ای نداشتند . برعکس برادران وان ایک آنرا امتحانی برای قدرت نقاش میدانستند یعنی اگر نقاشی میتواندست تفاوت بین شیء اصلی و انعکاس آنرا در نقاشی خود نشان دهد ثابت میشد که به تمام رموز نقاشی درباره نور پی برده است .



۳۱- روجروان درویدن . ظاهر شدن مسیح نزد مادرش. حدود ۱۴۴۰، موزه هنری متروپولیتن، نیویورک.

آنچه را که برادران وان ایک راجع به تجسم، هواکشف کرده بودند نیز کاملاً تازه و حائز اهمیت فراوان بود. ماهمه باین موضوع واقفیم که بعضی از اوقات در هوای مه آلود، مه بقدری غلیظ است که ما حتی دو قدم دورتر را بسختی میتوانیم بینیم. ولی این نکته نیز جالب توجه است که حتی در روشن ترین روزها هوا کاملاً صاف نیست و همیشه مانند پرده ای بین ما و شیء مورد نظر قرار دارد و بهمین جهت هر قدر شیء مورد نظر ما دورتر باشد این پرده تاریک تر و تیره تر میشود. برادران وان ایک اولین نقاشانی بودند که بطور کامل به این راز پی بردند.

در پرده «تعمیدادن حضرت مسیح»، «هر شکلی بطور کامل در شرائط صحیح هوا و نور قرار گرفته است و جزئیات آن عیناً به همان نحوی نشان داده شده که در طبیعت دیده میشود. پس عاملی که تمام صحنه را بهم وابسته و آنرا تا این حد از تابلوهای دیگری که تا بحال مشاهده کرده ایم متمایز میسازد، همانا نظم و ترتیب جدیدی است که بر اساس نور و هوا بنا شده و این یک قانون بسیار دقیق و سختی است که نقاش فقط به تبعیت از آن میتواند در کار خویش موفقیت حاصل کند. اگر هنرمندی بخواهد حکایتی را توسط نقاشی بیان کند و یا معنی «سمبولیک» و یا تزئینی به کار خویش بدهد، دیگر نقاشی او مانند پنجره ای که به دنیای واقعی گشوده شده باشد نخواهد بود. برادران وان ایک نیز این موضوع را میدانستند و به همین دلیل حضرت یوحنا و حضرت مسیح را در بهترین نقطه پرده قرار داده اند. ولی این شکلها بقدری کوچک هستند که در مقابل عظمت منظره زیبا و وسیع متن تابلو بسختی، مورد توجه قرار میگیرند.

ساخن پنجره های خیالی که به طبیعت راه داشته باشد در صفحه ای از یک کتاب خطی زیاد مناسب نیست، زیرا که حروف و تزئینات اطراف آن دائماً ما را متوجه میسازد که این جز صفحه مسطح و سفید چیز دیگری نمیباشد، در اینصورت تعجبی

ندارد که برادران وان ایک بزودی کار نقاشی خود را بر روی پردهٔ مخصوص نقاشی شروع کردند تا بتوانند در صحنهٔ آن جولان داده و دامنهٔ کار خویش را بر روی کل پرده تا به آنجا که توسط قاب محدود میشود، گسترش دهند. نمونه‌ای از این نوع کار آنها را در دو تصویر کوچک در تصویر شمارهٔ ۲۹ ملاحظه میکنید. این نقاشیها با تکنیک پیچیده و جدیدی که برادران وان ایک به کار برده‌اند، ساخته شده است. ما هنوز هم نمیدانیم که دقیقاً آنها به چه ترتیبی این نقاشی را انجام داده‌اند، ولی ظاهراً چنین به نظر میرسد که یک یا دو مرتبه بارنگ روغن روی رنگ لعابی بر روی گچ کار کرده‌اند. رنگ روغن سبب میشود که رنگ‌های زیرین براق‌تر شده و در نتیجه سایه روشن‌ها نرم‌تر جلوه کند و در عین حال رنگ‌ها خیره‌کننده‌تر و درخشان‌تر از رنگ لعابی (که به تنهایی بر روی گچ به کار رفته باشد) خواهد شد. شکل دراز و باریک این نقاشیها معلوم میکند که آنها را به عنوان دو جناح یک محراب کوچک ساخته بوده‌اند که تختهٔ وسط آن که بزرگتر بوده مفقود شده و دو جناح طرفین آن باقی مانده است.

لت طرف چپ، مصلوب شدن حضرت مسیح را نشان می‌دهد. ما در مقابل این تصویر طوری قرار گرفته‌ایم که گوئی در هلی کوپتری نشسته و صحنه را از بالا نظاره میکنیم. ظاهراً این تنها راهی بوده که برادران وان ایک توانسته‌اند، بدون شکستن قانون (نگاهی از پنجره به دنیای واقعی) صحنهٔ مصلوب شدن حضرت مسیح را با وضوح و روشنی که طالب آن بوده‌اند بر روی پرده مجسم سازند، زیرا اگر آنها تصویر را طوری می‌ساختند که ما را در روی زمین و بین تماشاچیان قرار میدادند، مجبور میشدند شکل‌ها را بسیار بزرگ ساخته و در نتیجه مقدار زیادی از منظرهٔ اصلی و مورد نظر را از قلم بیاندازند.



۳۲- استادان نقاشی فرانسه جنوبی. پی‌یتای آوینیون. حدود ۱۴۷۰، موزه لور، پاریس.

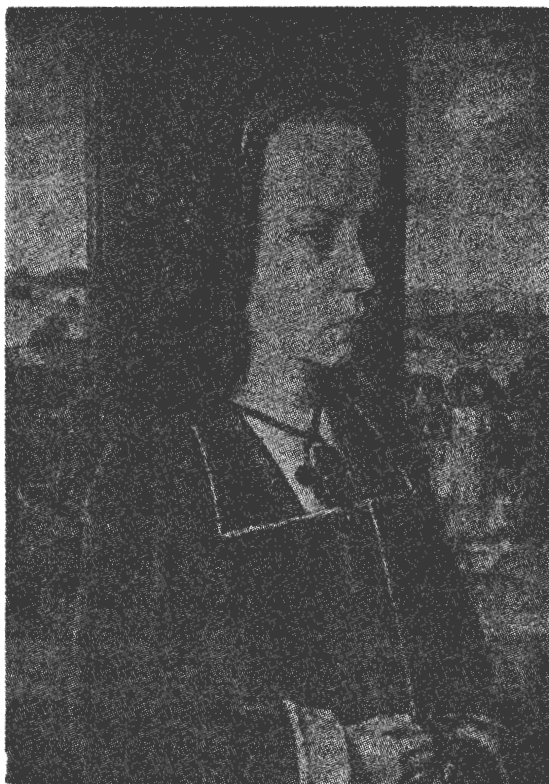
چون این تابلو رنگی است کمال تبهر و قدرت برادران وان ایک از لحاظ نشان دادن نور و هوا در طبیعت به نحو احسن در آن آشکار میشود. مشاهده کنید که چگونه رنگها به تدریج رقیقتر میشوند تا حدی که دیگر حد فاصل بین زمین و آسمان بکلی محو و غیر مشخص میگردد. شاید بسیار متعجب شوید که با وجود جمعیت زیادی که در این پرده بدور هم گرد آمده‌اند، حرکت و فعالیت زیادی به چشم نمیخورد. چنین به نظر میرسد که برادران وان ایک به تمام چیزهایی که دخالتی در اصل موضوع تصویر نداشته، درست باندازه شکل‌های اصلی توجه نشان داده‌اند، مثلاً در ساختن صخره‌های روی زمین و جزئیات لباسها و منظره پشت صلیب‌ها همان دقت را که در نقاشی شکل‌های آدمی لازم بوده مبذول داشته‌اند. ولی این دلیل بر آن

نیست که فکر کنیم آنها کمتر از نقاشان قرون وسطی مذهبی بوده‌اند. شاید اگر شما قادر بودید که دلیل اینکار را از ایشان سؤال کنید پاسخ آنها این بود که خداوند نه فقط بشر را خلق کرده بلکه بقیه عوامل طبیعت نیز دست پرورده او میباشند. پس چرا بایستی ما حتی کوچکترین ریگ زمین و یا برگ چمن را کمتر از خلق بشر مانند معجزه‌ای تلقی کرده و کمتر به آن احترام گذاشته و مورد توجه قرار دهیم؟

در عین حال که نقاش ما قادر بود که داستان مصلوب شدن مسیح را بوسیله اتباع طبیعت مجسم سازد برای تجسم موضوع منقوش در جناح راست محراب مجبور بود که از قوه تصور خویش کمک بگیرد، زیرا این تابلو محتوی داستان روز رستاخیز می‌باشد. آنطور که پیش‌بینی شده تمام مردگان از گورهای خویش برمی‌خیزند تا در محضر خداوند محاکمه شوند. در وسط تصویر مردگان را می‌بینیم که از زمین و دریا برخاسته‌اند، بالای سر آنها خداوند را مشاهده می‌کنیم که توسط روح‌های متبرک که برای زندگی ابدی در بهشت پذیرفته شده‌اند، محاصره گشته است. در پائین پرده گناهکاران را مشاهده می‌کنیم که به زندگی بدتر از مرگ، در قعر جهنم محکوم شده و دائماً توسط هیولاهای وحشتناک شکنجه میشوند. برادران وان ایک سعی کرده‌اند که در این جهنم، که کابوس وحشتناک واقعی را مجسم می‌سازد، تمام عملیات سخت و قهرآمیز را به وجه احسن مجسم سازند و در اینجا تمام حالات مختلف که دال بر مقاصد پر معنی می‌باشد و آنها در موارد دیگر از ابراز آن اجتناب میکردند، در معرض نمایش قرار دهند. در این مرحله مشاهده میشود که این قوانین جدید نقاشی میتواند حتی در موارد غیر طبیعی، مانند موضوع فوق، بدون خفه کردن قوه تصور هنرمند، بکار برده شود و حتی به او کمک کند تا بتواند وجود این هیولای عجیب را قابل قبول بسازد و شکنجه لعنت شدگان و مترو دین را بیش از پیش به طرزی دل‌آزار و مخوف جلوه‌گر سازد.

بطور کلی در نقاشی

قرون وسطی « پرتره » واقعی ساخته نمیشد، زیرا هیچکس به این فکر نیافتاده بود که تفاوت بین مشخصات اشخاص مختلف را ثبت و ضبط کرده و اهمیت بخصوصی برای این کار قائل شود. ولی در این تاریخ، یعنی قرن پانزدهم، دیگر مردم طالب « پرتره » - هائی شدند که بتواند آنها را از دیگران متمایز سازد و به همین دلیل نقاشان بزودی



۳۳ - استاد مولن . يك شاهزاده خانم جوان . حدود ۱۴۹۰، مجموعه رابرت لمن (Robert Lehman)، نیویورک .
« مردی با دستار سرخ » رمز شبیه سازی رافرا گرفتند.

(تصویر شماره ۳۰) در سال ۱۴۳۳ میلادی توسط یان وان ايك ساخته شده است . اسم شخص موضوع نقاشی را نمیدانیم ولی میتوانیم حدس بزنیم که این پرتره خود نقاش است، چون برقی که نشانه دقت مخصوص است در چشمهای او دیده میشود و مانند اینست که شخص نظر خود را بر آینه دوخته باشد . در اینجا نیز از بازی پرشکوه و پرمایه سایه روشن که باعث میشود که ما هر يك از سطوح را بطور جداگانه احساس کنیم، به حیرت و شگفتی فرو میرویم . از زبری ریش کوتاه او که بر روی چانه اش

قرار دارد تا پارچه پیچ پیچ و چین خورده آن در نظر ما کاملاً مجسم بوده و وجود آنها را بطور واقعی احساس میکنیم. خیلی عجیب است که با همه این اوصاف صورت این مرد بقدری آرام و ازهرگونه فکر و احساس خالی است که ما بهیچوجه نمیتوانیم به شخصیت اصلی او پی ببریم. آرامش صورت این مرد شباهت کاملی به منظره طبیعت در تابلوی «تعمید دادن حضرت مسیح» دارد.

پرده بعدی‌ها (تصویر شماره ۳۱) در حدود سال ۱۴۴۰ میلادی تهیه شده و کار یکی دیگر از استادان بزرگ «فلامان» بنام راجر فندر وایدن^۱ میباشد. این استاد نیز قویاً تحت نفوذ برادران وان ایک قرار گرفته بود با تفاوت اینکه راجر بیش از دنیای خارج به تجسم دنیای درون بشر پرداخته، به عبارت دیگر او پژوهشگر بزرگی بود که احساسات انسانی را در هنر مربوط به مذهب جستجو میکرد. در این پرده مسیح را می‌بینیم که پس از قیام از قبر، بر مادر خویش ظاهر میشود. مریم عذرا مشغول خواندن کتاب دعا میباشد. ناگهان حضور مسیح را در نزد خویش احساس میکند و صورت ماتم زده خود را بسوی او بر میگرداند. در همین موقع مسیح دست خویش را جهت اطمینان خاطر وی بلند میکند. غم عمیقی که این دو صورت را دربر گرفته است قلب ما را متأثر میکند زیرا احساسات آنها درست مانند مناظر ساختمانی و منظره ظریف و با روح متن این پرده بطرز بسیار واقعی در نظر ما جلوه‌گر میشود. ممکن است که در ابتدا ترکیب کل این تابلو بنظر شما زیاد پرکار جلوه کند ولی اگر دقت بیشتری در این کار مبذول دارید خواهید دید که هر جزئی از آن نماینده معنایی است که مربوط به شکل‌های اصلی میباشد. مثلاً حجاری روی دروازه‌های منحنی حائز داستانهای دیگری از زندگی مریم عذرا است و در فاصله دور مسیح را می‌بینیم که از قبر برخاسته در حالیکه مستحفظین در اطراف او بخواب عمیقی فرو-



۳۴ - زروم بوش - کشتی دیوانگان . حدود ۱۵۰۰ ، مؤزہ لوور ، پاریس .



۳۵ - مسچیو . تثلیث مقدس ، حدود ۱۲۲۷ . کلیسای سانتاماریا نوولا (Santa Maria Novella) ، فلورانس.

رفته‌اند . شاید حیرت‌انگیز-
ترین نکته در نقاشیهای
« گوتیک دیررس » این باشد
که می‌بینیم دنیای واقعی بطوری
دنیای معنی را در برگرفته
است که گوئی این دو به یک
دنیای واحد مبدل گشته‌اند .

این راجر بود که سبک
جدید « فلامان » را به تمام
اروپای شمالی معرفی کرد .
در بین هنرمندان بیشماری که
تحت تأثیر سبک او واقع شده
بودند یک نقاش فرانسوی بود
که اسم او بکلی از خاطرها
محو شده است و در حقیقت
ما فقط یکی از کارهای او را
در دسترس داریم . این پرده

در تاریخ ۱۴۷۰ میلادی تهیه شده و یکی از مشهورترین نقاشی‌هاییست که به سبک
« گوتیک دیررس » تهیه شده است (تصویر شماره ۳۲) . ما آنرا « آوینیون پی‌یتا »
مینامیم . چون برای اولین بار آنرا در نزدیکی « آوینیون » در جنوب فرانسه کشف
کرده‌اند . « پی‌یتا » لغت ایتالیائی است و معنی آن رجم و شفقت است . لکن بطور کلی
به‌ر تابلویی که بدن مرده مسیح را در آغوش مریم نشان دهد اطلاق می‌گردد . در اینجا

مریم عذرا از دو طرف توسط مریم مجدلیه و حضرت یوحنا نگاهی می‌شود. شکل طرف چپ (مردی که در حال دعا زانو بر زمین زده است) شخصی است که این تابلو را سفارش داده است.

این «پی‌تا» داستانی را بیان نمی‌کند، بلکه ما را با غم و اندوه مریم عذرا که زمانی بدن عیسی کوچک را با خوشحالی بهمین نحو در آغوش داشته شریک می‌سازد. در این پرده نکات بسیاری دارد که ما را بیاد راجر فندروایدن می‌اندازد، ولی طرح آن خیلی ساده‌تر از کارهای اوست و قدرت کار این نقاش درهمین سادگی است. ضمناً بزرگی ابعاد آن خاطره جیوتو را در ما زنده می‌کند. با احتمال قوی اگر بگوئیم که «آوینیون» خیلی به ایتالیا نزدیک‌تر است تا به «فلاندر» زیاد به راه خطا نرفته‌ایم زیرا چنین بنظر می‌رسد که در عین حال که نقاش این «پی‌تا» از لحاظ احساس، کاملاً سبک گوتیک دیررس را حفظ کرده، در حین کار نیز خیلی تحت تأثیر هنر ایتالیائی بوده است. بزرگترین نقاش فرانسه نیز درهمین قرن می‌زیسته است که ما نام و نشان او را نمیدانیم و او را بنام «استادمولن»^۱ مینامیم. شاهزاده خانم جوان (تصویر شماره ۳۳) که این نقاش صورت او را در سال ۱۴۹۰ ساخته است، بیش از ده ساله بنظر نمی‌رسد. ما با مشاهده لباسهای گرانقیمت او و قصری که در زمینه تابلو وجود دارد، میتوانیم قضاوت کنیم که باید شخص مهمی بوده باشد. خوشبختانه نقاش تحت تأثیر عظمت اشرافیت او قرار نگرفته و در نتیجه دختر بچه ظریف و مهربانی را طرح نموده که البته به نسبت سن و سال کمش، اندکی جدی بنظر می‌رسد. ضمناً امکان دارد که اثر غم و غصه‌ای که در صورت او گنجانده شده است به سبب تأثیری است که کار راجر-فندروایدن در این نقاش باقی گذاشته است.



۳۶ - فراآنجلیکو و فرافیلهولیهی - پرستش مجوسان . حدود ۱۴۴۵ ، موزه هنری نشنال گالری . مجموعه کرس (Kress) ، واشینگتون .

تصویر دیگر ما (شماره ۳۴) کار یک استاد فوق العاده هلندی بنام جرم بوش^۱ میباشد. گرایش کارهای این نقاش بیشتر بسوی برادران وان ایک است تا بطرف راجر-فندروایدن. زمینه نرم و ظریف این اثر، بیننده را بیاد تابلوی «تعمید دادن حضرت مسیح» می اندازد، درحالیکه حرکات نامنظم و حالات پرهیجان شکلها وجه تشابهی

بامنظره قهرآمیز جهنم در تابلوی «روزداوری» دارد. مطالعه کتاب مردم پسندی، بنام «کشتی احمق‌ها»^۱ الهام بخش او در ساختن این تابلو گردید. این کتاب میگوید که دنیا پراز احمق‌هایی است که خوش گذرانی، تنها هدف زندگی آنهاست و بعوض اینکه خود را برای روز داوری در نزد خداوند آماده سازند چنان در بحر زندگی غوطه‌ورند که گوئی حیات آنها فقط يك سفر تفریحی است اما با وجود این عیاشی دیوانه‌وار آنها بهیچوجه خوشحال و خوشبخت بنظر نمی‌رسند، بلکه با حرص و ولع بسیار بیش از حد معمول می‌خورند و مینوشند و مست میکنند و سپس با یکدیگر به جنگ و ستیز می‌پردازند و در این ضمن کشتی آنها بجانب آبهای خطرناک رانده میشود و باین طریق بطور مسلم سفر آنها پایان خوشی نخواهد داشت.

دوره اول رنسانس در ایتالیا

ممکن است که مشاهده شکل‌های مضحك در تابلوی نقاشی بوش که مانند «پانچ و جودی»^۲ هستند برای ما مضحك و خنده‌آور باشد، ولی در حقیقت مفهوم مستتر در این پرده اینست که وضع دهشتناک و حتی چاره‌ناپذیر بشر را در این دنیا مجسم سازد. در آخرین مراحل قرون وسطی در اروپای شمالی تعدادی شماری از مردم، احساساتی مانند احساسات بوش داشتند. آنها سرگشته و وحشت‌زده در آرزوی ایمان جدیدی بودند که جایگزین اعتقادات قدیم گردد. لکن در ایتالیا این حالت زیاد در مردم دیده نمیشد و در حقیقت ایتالیایی‌ها عصر جدید را به عنوان تجدید حیات هنری تلقی کرده و اصطلاح «رنسانس» را که به همین معنی میباشد، به این عصر اطلاق کردند. آنها میگفتند «این است عصر تجدید حیات قدرتهای بشری و این همان قدرتی است که

۱- The Ship of Fools ۲- Punch and Juey عروسک‌های اصلی در داستانی از خیمه شب‌بازی که در آن شوهر پیوسته با حرکات مضحك و درعین حال غم انگیز با زن خود به نزاع می‌پردازد.

افتخارات یونانی و رومی را بیار آورده است . « آنان هزاران سال که از ختم دوران کلاسیک قدیم میگذشت تا آن عصر را «قرون وسطی» یعنی «سالهای بین دو عصر» نامیدند و مقصود آنان این بود که در این سالها هنر خیلی به کندی پیشرفت کرده است و بدین جهت سبکی را که در این مدت از شمال اروپا به ایتالیا آورده شده بود بنام توهین آمیز «گوتیک» خواندند ، زیرا ایشان خیلی از این سبک بیزار بودند (گوتها که نام گوتیک را از آن گرفته اند قبیله ای بودند که در اضمحلال امپراطور روم و دوره اول مسیحیت دست داشته اند) . گرچه امروز ، قرون وسطی و هنر گوتیک را به همین نامها یاد میکنیم ، ولی این سبک را مانند مردمان آن عصر تحقیر نمی کنیم .

باوصف این ایتالیائی ها سعی نکردند که مطلقاً از رومی های کلاسیک پیروی کنند و البته آنها به هیچوجه قصد نداشتند که ایمان خود را به مسیح از دست بدهند . ولی در عین حال به این موضوع معتقد بودند که بشر باید در هر مورد بجای تکیه کردن به خداوند ، روی پای خویش ایستاده و بخود متکی باشد . آنها میگفتند : « حال که خداوند متعال تا به این حد قدرت فکری بما داده و دنیای باین زیبایی را به ما عطا فرموده است وظیفه ماست که منتهای استفاده را از این موهبت بزرگ بنمائیم» . بعقیده آنها قدامت این امر را در بسیاری از موارد خیلی بهتر از کسان دیگر بموقع اجراء گذاشته بودند و باین دلیل سعی داشتند که در این امور قدامت را سرمشق خویش قرار دهند . ولی در عین حال خود را رقیب «دوران کلاسیک قدیم» میدانستند نه مقلد آنها و به همین دلیل هر چه را که لازم میدانستند از کار آنها اقتباس کرده و برای خود نگاه میداشتند و بقیه را بدست فراموشی میسپردند .



۳۷ - پیرو دلا فرانچسکا . نبرد کستانین . حدود ۱۴۶۰ . کلیسای سن فرانچسکو ،
ارزو (Arezzo) .

«فلورانس» یعنی موطن «جیوتو» زادگاه هنر «گوتیک» بود . سبک جدیدی در رشته نقاشی برای اولین بار از دست‌وپنجهٔ نقاش نابغه و جوانی بنام «مسچیو»^۱ تراوش نمود . او در سال ۱۴۲۸ میلادی درحالی‌که فقط ۲۸ سال داشت بدرود حیات گفت . ازکارهای او تعداد بسیار کمی در دسترس ما می‌باشد ولی مشاهدهٔ همین اندازه از کارهای او برای ثبوت این امر کافی است که این نقاش جوان جستجوگری بس جسورتر از برادران وانایک بوده است . فرسکوی «تثلیت مقدس» حاوی حضرت یوحنا و حضرت

مریم راکه او در سال ۱۴۲۷ میلادی ساخته ، هیچ ربطی به سبك بين المللی ندارد . با مشاهده شکل های عظیم الجثه و بطور کلی بزرگی طرح آن ، بخوبی درمی یابیم که او صد سال گذشته را نادیده گرفته و به قبل از آن رجوع نموده و سبك جیوتو را برگزیده است . با این وصف تفاوت فاحشی بین کار این دونقاش وجود دارد . شکل ها در کار جیوتو مانند مجسمه های سنگی هستند ، در حالیکه شکل های ساخته شده «دست مسچیو» در نظر ما دارای گوشت و پوست و رگ و پی میباشند . البته در این باره باید توضیح داد که جیوتو نقاشی بود از قرون وسطی . هنگامیکه او میخواست طرحی از آدمی را بسازد فقط در نظر داشت که آن شکل مطلبی را برای بیننده بازگو کند یا احساسی را در او برانگیزد و علاقه ای نداشت که شکل ها را طوری تهیه نماید که به طبیعت واقعی شبیه باشد . در حالیکه «مسچیو» مایل به این کار بود ، یعنی بطور کلی میتوانیم بگوئیم که او سعی میکرد کار جیوتو را تکرار کند ولی در عین حال از طبیعت نیز غافل نماند و از راه مشاهده آن کار خویش را انجام دهد . اگر شما بدقت به حضرت یوحنا و حضرت مریم که در پرده فوق ساخته شده نظرافکنید منظور ما را بخوبی درک خواهید کرد ، بدین ترتیب که این اشخاص پارچه زیادی بدور بدن پیچیده اند ، ولی ما در عین حال بخوبی میتوانیم طرح هیکل آنها را از زیر چین های پارچه تشخیص دهیم و این چیزی است که در این مدت در هیچیک از پرده های کار نقاشان مختلف ندیده ایم مگر در تصویر شماره ۱۳ که يك نقاشی دیواری رومی را نشان میدهد . مسچیو هیچگاه در زندگی خود با چنین پرده ای مواجه نشده بود ، ولی طرز کار او خیلی به کار نقاشان قدیم شباهت داشت . او اول فرم و هیکل شکل مورد نظر را در خیال مجسم میکرد و بعد لباس را به آن شکل میپوشانید و برای این منظور میبایستی در اطراف چین های پارچه در موارد مختلف مطالعه مینمود . مثلاً دقت میکرد تا ببیند هنگامیکه پارچه را بردوش میاندازند یا آنرا جمع کرده و زیر بغل میگذارند و یا

اینکه آنرا تا زمین
آویزان میکنند ، چه
نوع حرکات و چین و
شکن هائی در آن ظاهر
میشود . بدلیل این
مطالعات است که در



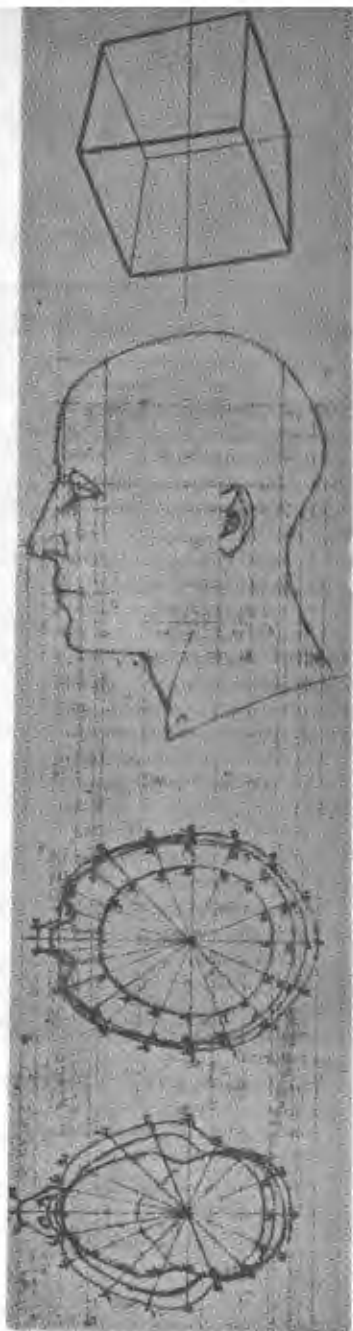
۳۹ - مجسمه باستانی يك جنگاور فلیینگ
(Fleeing) ، گالری اوزیفی ، فلورانس .
تابلوی « ثلثیت » اُفت
پارچه کاملاً طبیعی بنظر

میرسد .

پس مشاهده میکنیم که مسچیو میبایستی فرم شکل هائی که با پارچه
مستور بودند بداند و این موضوع کار او را دشوارتر می ساخت ، زیرا او
ناگهان متوجه شد که بایستی آنچه را که قدما کشف کرده و هنرمندان
قرون وسطی آنرا بدست فراموشی سپرده بودند (یعنی راجع به طرز
کار کردن از روی بدن انسان) ، از نو فراگیرد و اگر نظری به مسیح
مصلوب شده در این نقاشی بیندازید متوجه خواهید شد که او تا چه حد
در کار خود موفقیت به دست آورده است .

مهمترین نکته در اینجا نه فقط اینست که هر يك از استخوانها و
ماهیچه های بدن در جای خود قرار گرفته ، بسلکه طرزی که این
جزئیات بدن به هم متصل شده اند نیز حائز اهمیت فراوان است .

۳۸ - پیرو دلا فرانچسکا . تصاویر ، از مسچیو درك کرده بدن انسان مانند ماشینی است که قسمت های مختلف
آن بطرز بسیار پیچیده و ظریفی به یکدیگر منطبق شده و فقط هنگامی
درست کار میکند که تمام اعضای آن کار خود را به خوبی انجام دهند . به همین
دلیل است که تمام شکلها در نقاشی او پر از فعالیت و نیرو به نظر میرسند . اگر





۴۰ - آندریا دل کاستانکو ، داود فاتح . حدود ۵۵-۱۴۵۰ ، نشنال گالری (مجموعه ویدنر
(Widener) واشینگتن .

شما اکنون نظری، به تابلو (تصویر شماره ۳۱) حضرت مسیح، کار را جرفند و روایند بیندازید می بینید که در آنجا نیز تمام جزئیات در شکل‌ها مشاهده میشود، لکن ترتیب و نظم در طرز کار بدن در آن‌ها دیده نشده و چنین بنظر میرسد که مفصل‌ها سفت و خشک و ماهیچه‌ها ضعیف بوده و بدن آن‌ها بطور کلی ما را بیاد عروسک‌های چوبی خیمه شب بازی می‌اندازد که به نخ آویزان شده باشند، نه مانند انسانی که محکم و استوار روی زمین ایستاده باشد (لااقل این فکری است که احتمالاً از مغز مسچیو گذشته است). بطور کلی شکل‌های زمان گوتیک دیررس طوری بنظر می‌آیند که گوئی هیچگاه به خودی خود قادر به انجام کار نیستند، در حالیکه شکل‌های دوره اول رنسانس، ولو اینکه ساکت ایستاده و یا حتی به صلیب کشیده شده بودند، باز از این لحاظ تأثیری کاملاً به عکس شکل‌های گوتیک دیررس در بیننده ایجاد میکردند.

پرده «ثلیت» کشف بزرگ دیگری را نیز در بر میگردد که زمینه آن از لحاظ فن معماری بر حسب قوانین معینی که ما آنرا «پرسپکتیو علمی» مینامیم، «کوتاه شده است». نقاشان قبلی نیز فن «کوتاه کردن» را در نقاشیهای خویش بکار برده بودند، لکن قانونی برای راهنمایی آنها وجود نداشت و آنها فقط با شیوه مخفی کردن اشیاء در پشت سر یکدیگر این عمل را انجام می‌دادند. تنها «پرسپکتیو علمی» بود که ساختن یک تصویر محکم و با ثبات و روشن در فضا را برای آنان امکان پذیر نمود زیرا که «پرسپکتیو»، یا مناظر و مریا، مبتنی بر ریاضیات و اندازه گیری دقیق زوایا و مسافات میباشد. این قواعد جدید به خودی خود ابداً ارتباطی با هنر و قوه تصور نداشتند، ولی در عین حال می‌بینیم که این قواعد به عوض دانشمندان توسط هنرمندان مکشوف گردید، زیرا هنرمندان «دوره اول رنسانس» بی نهایت مایل به ادراک و فهم دقیق در زمینه شکل‌های محتوی در دنیای طبیعت بودند.



۴۱ - آندریا مانتی یا. صلیب کشیدن مسیح ۱۴۵۸ - ۱۴۵۶ : موزه لوور، پاریس .

درعین حال که شیوه جسورانه مسیچو بسیار مورد ستایش همکارانش واقع شده بود ، مدتی طول کشید تا همگی بد کنه افکار و عقاید او پی بردند . ما در بسیاری از پرده های فلورانتین^۱ انعکاسی از «سبک بین المللی» را تا اواسط قرن پانزدهم مشاهده میکنیم مثلاً تابلوی گرد (تصویر شماره ۳۶) که به دست فرا آنجلیکو^۲ شروع شده و باهتمام فرافیلیپولپی^۳ در سال ۱۴۴۵ میلادی تمام شد ، از این نوع است . در این تصویر مجوسیان- سه مرد دانا یا پادشاهان مشرق- را می بینیم که در مقابل مریم عذرا و طفلش باحالت پرستش به زانو در آمده اند . آنان راه دوری را به همراه خدم و حشم بی شمار خویش ، که برازنده ثروت بی شمار ایشان بود ، طی کرده بودند . در طرف

۳- Fra Fillippolippi

۲- Fra Angelico

۱- Florentine

چپ پرده مشاهده میکنیم که جمعیت انبوهی مانند سیل از دروازه شهر به طرف خارج روانند و چنین بنظر میرسد که این کاروان انتهائی ندارد؛ زیرا مردمیکه از سراسیمه کوه در متن تابلو به طرف پائین می آیند نیز به همین کاروان تعلق دارند، همه اینها منظره رنگین و شادی آفرینی را در نظر ما با جزئیات مجذوب کننده آن جلوه گر میسازد، ولی در عین حال مشاهده میکنیم که این تصویر فاقد نظم و وضوح و سادگی کارهای مسچیو میباشد. مثلاً با نگاهی به ساختمانها می بینیم که خطهای ساختمان بدون رعایت قانون پرسپکتیو علمی، بطرز عجیب و درهم و برهمی کج و مورب میباشد و طاقوس زیبا و با وقاری که روی سقف انبار ایستاده و در وسط پرده قرار گرفته است زیادتر از اندازه بزرگ است. از طرف دیگر نفوذ کارهای مسچیو را نیز مشاهده میکنیم، مثلاً حضرت یوسف که موقرانه کنار مریم عذرا قرار گرفته و آدمهای عریان سرزنده که نزدیک دروازه شهر قرار دارند، نشان دهنده نفوذ این نقاش میباشد.

بزرگترین نقاش در بین آنهائیکه پیوسته مایل به پیروی از مسچیو بودند، پیرو دلا فرانچسکا^۱ بود. در تصویر شماره ۳۷ قسمتی از فرسکوی ساخت اوراکه در سال ۱۴۶۰ میلادی در شهر «ارزو»^۲ - واقع در جنوب فلورانس - تهیه کرده است، مشاهده میکنید. در این پرده کنستانتین^۳ امپراتور روم را می بینید که بتازگی آئین مسیح را قبول کرده و به سرکردگی سپاهیان خویش در حرکت است. او صلیب کوچکی را با دست بالا گرفته تا دشمنان مشرکش بتوانند آنرا بخوبی ببینند و این علامت ایمان و اعتقاد آنها بحدی با عظمت و بزرگ است که دشمنان بدون جنگ و خونریزی پابفرار میگذارند (منظره فرار آنها در قسمت راست پرده است که در این صفحه دیده نمیشود). در اینجا پیرو لباسها و اسلحه زمان کنستانتین را منعکس ساخته، زیرا مایل به این کار نبوده است. چون اگر اراده میکرد میتوانست با مطالعه تاریخ هنر رومیان،

به آسانی به طرز پوشاك اصلی آن زمان دست یابد . با این وصف در این کار «پرو» شکل‌ها بقدری محکم و روشن هستند که ما با اطمینان کامل میتوانیم سبك او را با بهترین کارهای کلاسیك قدیم مقایسه نمائیم . هرگز هیچ نقاش دیگری تا این درجه به روح و سلیقه با عظمت مسچیو نزدیک نشده است .

شاید اگر شما به تصویر شماره ۳۸ که حاوی مثالهای مصوری از کتاب «قوانین پرسپکتیو برای نقاشان» میباشد و توسط پرو تهیه شده است ، نظری بیندازید ، میتوانید به رمز عظمت و بزرگی این نقاش ارجمند پی ببرید و با وصف اینکه این طرحها فقط علمی شناخته شده و بمنظور کار هنری رسم نگردیده ، باز میتواند جوابگوئی برای طرز مطالعه «پرو» در اطراف شکل‌هائی باشد که او در نقاشی‌های خویش گنجانده است . در بالای تصویر شماره ۳۸ مکعبی را می‌بینید که شش طرف آن «کوتاه شده است» . این قسمت که از فصل‌های اول کتاب برداشته شده ، راجع به شکل‌های ریاضی گفتگو میکند ، زیرا جدا کردن قسمت‌های مختلف این شکل‌ها آسانتر از شکل‌هائی است که در طبیعت وجود دارند . در زیر مکعب سه فرم مختلف از سريك انسان دیده میشود و نشان میدهد که منظره این سراز پهلوی بالا و پائین چگونه میباشد . در دو طرح آخری از این سه طرح خط‌هائی نیز دیده میشود که نشان میدهد اگر سر انسان را به برش‌هائی قسمت کنند چه طرح‌هائی پدید خواهد آمد ، در این مورد خط‌های نازك مستقیم و شماره‌ها به شما كمك میکنند که سه طرح مختلف را از یکدیگر تمیز دهید . حال اگر دوباره نظری به تابلوی نبرد «کنستانتین» افکنده و مثلاً اسب سفیدی که در طرف چپ تابلو بر سر دو پا ایستاده است ملاحظه کنید به این نتیجه میرسید که «پرو» حتماً برای طرح آن از روش ریاضی فوق استفاده کرده است ، ولی باز مقام والای این نقاش از يك هنرمند عالم نیز برتر است ، زیرا که او دارای احساس شایانی برای طرح ریزی بوده و قدرت فوق‌العاده‌ای در بیان حالات داشته است و اگر



- فلورانتین ماستر . یک بانوی جوان . حدود ۱۴۶۰ ، موزه برلن .

غیر این بود تا بلوی او تا این حد زنده بنظر نمی رسید .
او در عین حال نظم جدید نقاشی را در زمینه نور و
هوا که ما قبلاً در کارهای برادران وان ایک
دیدایم ، درک مینموده است .

هوای بار و روشن صبحگاهی و نور آفتاب که
زره های سواران را به تلالؤ درآورده و یک یک شکل
های منقوش در این پرده ، از احساس ماجراجویانه
و حس اعتماد به نفسی حکایت میکند که عصر
« احیای هنر » را در بر گرفته است .

تا اینجا ما هنوز به نفوذ مستقیم هنر کلاسیک در
وجود نقاشان « دوره اول رنسانس » بر نخورده ایم و
زیاد هم تعجبی ندارد ، چون در عین حال که
هنرمندان قرن پانزدهم با معماری و مجسمه سازی

قدیمی آشنائی داشتند از نقاشی قدیمی بکلی بی اطلاع بودند ، با وجود این
با اقتباس عقاید و افکاری از مجسمه سازی قدیم و گنجاندن آنها در کار
خویش از هنر کلاسیک بهره هایی برده و معلوماتی کسب کرده اند و این مدعا با مشاهده
تصویر شماره ۴۰ (داود فاتح بر روی سپری از چرم که توسط آندریا دل کاستانیو^۱ ،
درست بعد از سال ۱۴۵۰ میلادی نقاشی شده است) به اثبات میرسد . این سپر فقط
بمنظور تزئین ساخته شده ولی در عین حال صاحب آن میل داشته که مردم معتقد باشند
که وی در مقابل دشمن باشجاعتی نظیر دلیری داود ایستادگی خواهد کرد . در این نقاشی
داود هم اکنون بر گویات پیروز شده است ، ولی باز فلاحن خود را آماده کارزار کرده است .
شاید شما اکنون مینیاتور (تصویر شماره ۲۲) را در نظر دارید که داود در آن فقط

بصورت طفل کوچکی ظاهر شده است که اگر یاری خداوند راهنمای دستهای او نبود هرآینه هرگز قادر به انجام این امر خطیر نمیشد و البته این نوع طرز فکر مردم قرون وسطی درباره این حکایت بود ولی قطعاً کاستانیو به طرز دیگری فکر میکرده است. در نظر او داود قهرمان جوانی بود که خداوند شجاعت را به وی عطا کرده بود، لکن چیره دستی و نیرو از آن خود او بوده است. نقاش ما مایل بود که قهرمان خود را در حال جنگ نشان دهد و به همین منظور از مجسمه سازی کلاسیک کمک گرفت چون قدما سالها قبل از او درباره تجسم بدن انسان در حال انجام کار تبخّر داشتند. مجسمه تصویر شماره ۳۹ نشان میدهد که چطور کاستانیو خطوط اصلی این مدل قدیمی را قدم بقدم پیروی کرده و حتی فرم پارچه را نیز که دستخوش باد شده در نظر گرفته است. با کمال تعجب می بینیم که کاستانیو با مهارت کامل حالت مجسمه قدیمی را که یک مرد جنگجوی فراری بوده است و دست خود را نیز به عنوان حفظ جان بالا برده و ابداً حالت قهرمانی ندارد، به حالت ویژه مرد جسور و دلیری تبدیل کرده است.

شکل‌هایی که در کارهای مسچیو و پیرو دلا فرانچسکا نقاشی شده خیلی جسیومتر و محکم‌تر از شکل داود در کار کاستانیو می باشد. شکل‌ها در کار او زیبا و با هیجان و پراکنگی خسته بنظر میرسند. سبک شکل بعدی (شماره ۴۱) نظیر شیوه ایست که در فوق ذکر شد. در اینجا پرده پرتحرکی از مصلوب شدن مسیح مشاهده میشود که توسط آندرامانتینیا^۱، که یکی از اولین و بزرگترین استادان رنسانس دوره اول در شمال ایتالیا، بوده تهیه گردیده است. او از شهر پدوآ^۲ است که در نزدیکی شهر ونیز قرار دارد و خیلی احتمال دارد که از کاستانیو، که در زمان جوانی این نقاش تصاویر دیواری در شهر ونیز ساخته است، الهام گرفته باشد. شکل‌های او مثلاً حضرت مسیح که محکم

بر صلیب کشیده شده و گروه عزادارانی که در طرف چپ صلیب ایستاده‌اند و حالت تأثر شدیدی که در چهره آنها نمایان است، حتی از شمایل داود نیز پرهیجانه‌تر هستند و به همین دلیل با مشاهده وضع آنها از «آوینیون پیتا»ی راجرفن دروایدن یاد می‌کنیم، در حالیکه زمینه عمیق و ظریف و باروح آن خاطره مصلوب شدن مسیح «کارفن هایك» شکل ۲۹ را در ما زنده می‌سازد چون «مان تنیا» در شمال ایتالیا بود سبك «گوتیک-دیررس» را بهتر از استادان سبك «فلورنتین» درك مینمود ولی در عین حال او با دقت وافر «پرسپکتیو» علمی را نیز مطالعه می‌کرد. او بجای اینکه مانند تابلو کار «برادران وان ايك» ما را در حال پرواز در جلو صحنه نگاهدارد ما را بر روی زمین و در صف اول تماشاچیان قرار داده است و باین طریق ما را بیشتر و بطور مستقیم شاهد این صحنه تأثرانگیز ساخته است.

زمینه پرتره سازی خصوصاً تفاوت بین گوتیک دیررس و رنسانس دوره اول را بخوبی آشکار نموده و از یکدیگر متمایز می‌سازد. ما بدرستی نمیدانیم که چه کسی پرتره شکل ۴۲ را نقاشی کرده است، بطور یقین این کار یکی از استادان فلورنتین و نقاش زبردستی بوده است و در حدود سال ۱۴۶۰ این پرده را که ظاهراً تصویر زن معروف ظریف و زیبای زمان خویش بوده تهیه کرده است. این تصویر بطور وضوح نمایشگر زیبایی خیره کننده او میباشد. بنظر میرسد که این زن نیز کاملاً بر جمال خویش واقف بوده و به آن مباهات می‌کرده است. در اینجا نقاش ما چنان حالتی از خود راضی به این زن بخشیده است که شاهزاده خانم جوان کار «استاد مولن» تصویر شماره ۳۳) بامقایسه آن خیلی خجول بنظر می‌آید.

در نقاشی رنگی که در مقابل صفحه محتوی عنوان این کتاب چاپ شده، شما يك «پرتره» از نوع دیگر را ملاحظه می‌کنید. به احتمال قوی این تابلو که پدر بزرگ و نوه اش را نشان می‌دهد، توسط پدر آن پسر كوچك سفارش داده شده و دلیل آنهم



۴۳- پیرودی کنیمو- کشف عسل. حدود ۱۴۹۸، موزه هنری ورسستر (Worcester)، ماساچوست.

حتماً عشق و محبت نسبت به نزدیکان بوده است، درست مانند امروز که ما عکس نزدیکان خود را گرامی میداریم. نقاش این تابلو که دومینیکو گیرلاندیو^۱ نام داشته آنرا در فلورانس در حدود سال ۱۴۸۰ میلادی ساخته است. او سبک واقع‌بینی نقاشان «فلامان» را ستایش میکرده است چنانکه در اینجا همه چین و چروک‌ها و زگیل‌ها و بینی بادکرده و مریض پیرمرد را عیناً بر روی پرده آورده است ولی در عین حال در این پرده رازی نهفته است که پرتره‌های کوتیک‌دیرس فاقد آن بودند در اینجا تنها شکل و شمایل پیرمرد نیست که ملاحظه میکنیم، بلکه با مشاهده آن میتوانیم بفهمیم که او چه نوع انسانی بوده است ما هرگز نباید ابن پرتره را مانند تصویر شماره ۳۰ که «مردی با دستار سرخ» کاریان وان‌ایک است، بایک منظره طبیعت مقایسه کنیم، زیرا این پرتره از نور عشق و مهربانی مملو میباشد و پسر کوچک طوری سر را بالا کرده و با اطمینان خاطر به پدر بزرگ خویش نظر میکند که ما نیز با مشاهده این منظره، دیگر

اهمیتی برای زشتی پیرمرد و دماغ بادکرده او قائل نمیشوم و فقط متوجه آن احساس گرم انسانی میگردیم که این دو موجود را بهم نزدیک میسازد.

دو تابلوی آخری در این فصل دوباره ما را به فکر «احیاء دوران قدیم» می اندازد چون موضوع هر دوی این پرده‌ها مربوط به مذهب یونانیها و رومیهای قدیم میباشد. بدون تردید مسیحیان به این نوع نقاشیها که نمایشگر قصه‌هایی مربوط به کفار است با ترشروئی نظر میافکندند، ولی با همه اینها می‌بینیم که در اواخر قرن پانزدهم تعداد این نوع کارها روز بروز افزایش مییافت. باید دید که آیا نقاشان این پرده‌ها و یا اشخاصی که آنها را سفارش میدادند واقعاً به خدایان قدیم ایمان داشتند؟ البته که خیر. مثلاً ساندرو بوتیچلی^۱ که تابلوی معروف «تولد ونوس»^۲ (تصویر شماره ۴۴) را ساخته مردی بسیار مذهبی بود. نه او و نه هیچیک از اهالی شهر فلورانس خدای عشق را خدای حقیقی نمیدانستند و فقط به عیسی و مریم اعتقاد داشتند و بس. اگر ما بخواهیم با مشاهده این پرده مفهومی برای آن قائل شویم میبایستی آنرا رؤیایی شاعرانه بخوانیم که در آن ونوس از یک صدف دریائی متولد میشود و در حقیقت این نشانه‌ای است از آمال و آرزوهای بزرگ «رنسانس» یعنی «احیاء روح انسانی». در این پرده ونوس درست مثل خواب، رنگ پریده و شکننده و ظریف است و چنین بنظر میرسد که ابداً وزن و سنگینی جثه ندارد. او مانند گیاه لرزانی در مقابل نسیمی که از دهان دو خدای باد، که در طرف چپ تابلو واقع شده‌اند می‌وزد، خم شده است. می‌بینید که داود، کار «کاستانیو» با مقایسه این مخلوقات افسانه‌ای چقدر پر قدرت و محکم بنظر میرسد. پرده دیگر (شکل ۴۳) که توسط پیرودی کوزیمو^۳، چند سال قبل از سال ۱۵۰۰ میلادی تهیه شده درست به عکس ونوس بوتیچلی^۴ است، یعنی کاملاً زمینی و بشاش

Piero di Cosimo - ۳

Birth of Venus - ۲

Sandro Botticelli - ۱

Botticelli - ۴



۴۴ - ساندرو بوتیچلی . تولد ونوس . حدود ۱۴۸۵ - ۱۴۸۰ ، گالری اوزیفی ، فلورانس.

و پرنک است. در اینجا «باکوس»^۱، خدای شراب را بادستان سُم دارش می بینیم که به اتفاق دیومردهای جنگلی در یک بعد از ظهر آفتابی تابستان به عزم پیک نیک به جنگل آمده اند. خود خدا که شخصاً کمی خمار مشروب شده است در طرف راست تسابلو به اتفاق معشوقه اش «آریادن»^۲ دیده میشود ولی بیشتر از دیومردهای جنگلی متوجه او نبوده و در عوض دور تا دور درخت بید قدیمی که در وسط صحنه قرار گرفته است گرد آمده اند. اگر شما بادقت به این صحنه نظر افکنید متوجه میشوید که این گروه با ظرفهای فلزی سروصدای زیادی براه انداخته اند چون آنها یک دسته زنبور پیدا کرده و قصد دارند که با جنجال آنها را در یکجا بر روی شاخه درخت جمع کرده و سپس آنها را در کندوئی قرار دهند تا برای آنها عسل بسازند و بعداً از عسل که بدست میآورند برای خویش شرابی تهیه نمایند. «پیرودی کوزیمو» تمام این قصه را با شوخ-طبعی خویش برای ما مجسم میکند، کوئی باکوس و دیومردهای جنگلی همگی یک

عده روستائی معمولی هستند و در حقیقت او همان چیزی را مجسم کرده که به آن ایمان داشته است، زیرا اعتقاد او بر این بود که داستانهای خدایان قدیم داستان حقیقی از مردمانی است که قبل از تاریخ زندگی میکرده اند. مثلاً پیدا کردن عسل برای افراد ساده دلی چون این اشخاص کشف بزرگی شناخته شده و در حقیقت این اشخاص با این عمل قدم نخست را به سوی تمدن برداشته اند. به همین دلیل خاطره نخستین پرورش دهندگان زنبور عسل را محترم داشته و عنوان خدائی را به آنها بخشیده اند. باین طریق در این پرده، باکوس و دوستانش علامتی از «پیشرفت بشر در طی قرون و اعصار» میباشد که البته این حقیقت در مورد خیالات شاعرانه «بوتیچلی» (که احیاء روح انسانی بود) صدق نمیکند، ولی از لحاظ واقع بینی در همان درجه از اهمیت قرار دارد، سبک «پیرو» نیز واقع بینانه بود. او نیز مانند گیرلان دیو به نقاشی فلامان علاقمند بود. منظره ظریف و باروچ زمینه کار او نفوذ نقاشان شمالی را به روشنی آشکار میسازد ولی در عین حال منظره طبیعت در این تابلو زیاد خوش آیند نیست و فقط زمینه ایست برای ثبوت مطلب اصلی داستان. تپه زمخت و خشک طرف راست از زندگی بدوی انسان در روی زمین حکایت میکند، در حالیکه تپه طرف چپ با ساختمان شهر کوچک و برج کلیسا، زندگی متمدن و پر برکت انسان را نشان میدهد. باین طریق این پرده بطور کلی چشم انداز پراز امید دوره اول «رنسانس» را منعکس میسازد.

عصر نبوغ

چون وارد قرن شانزدهم میشویم چنین احساس میکنیم که مفهوم «احیاء» فقط خواب و خیال نبوده است، زیرا که در این عصر راد مردان بزرگی پا به عرصه هنر نهادند که گوئی از نژاد با عظمت دیگری به وجود آمده بودند. آنها صاحب استعدادی شگرف و قدرت خلاقه‌ای بودند که نسل بشر تا بدان تاریخ نظیر آنها را به خود ندیده بود. ممکن است با علم به این موضوع، نیز خود تصور کنید که عصری که ما آنرا عصر نبوغ میخوانیم، خیلی خوش آیندتر از دوران پردردسر امروز بوده است. لکن در حقیقت این قرن شانزدهم است که یکی از پر در دسرترین و ناستوارترین اعصار در زندگی بشر به شمار می‌آید، زیرا این عصر متضمن زد و خوردهای فراوان، چه از نظر عقاید و چه از لحاظ نیروی نظامی، بوده است. کشفیات صدساله اخیر این زمان نظام قدیم را از هر لحاظ و در همه جا کاملاً زیر و بر کرده بود. ثروت آمریکا و کشورهای دیگری که جدیداً در آنطرف اوقیانوسها کشف شده بود قدرت جدیدی را در بین دولتهای اروپای غربی ایجاد نمود و به آنها فرصت داد که صاحب مستعمرات گردیده و از راه دریاهای به تجارت مشغول شوند. ضمناً جنگهاییکه در این زمان اتفاق می‌افتاد بحران مذهبی بزرگی را به بار آورد و این بحران بیش از هر اتفاق ناگواری که در این دوران هرج و مرج روی داد باعث نگرانی مردم گردید. آئین مسیح برای اولین بار در عصر مسیحیت

در مغرب زمین دچار دودستگی گردید. در شمال کوههای آلپ افراد بزرگی نظیر مارتین لوتر^۱ و جان کالون^۲ از قدرت پاپ سرپیچی کرده و استقلال خویش را اعلام کردند. و کلیساهای پرستان را تشکیل دادند. این امر بخودی خود لزوم این «نهضت» را در ایمان مردم ثابت میکند زیرا که در آن زمان کلیسای کاتولیک هنوز پابند معتقدات قرون وسطی بود. ولی در عین حال، کشمکش بین این دو گروه مخالف بحدی خونین و شقاوت آمیز بود که باعث سلب اعتقادات مذهبی تعداد نسبتاً زیادی از مردم گردید. ممکن است تعجب کنید که چطور در میان این هرج و مرج شاهکارهای بزرگ هنری به وجود آمده است و واقعاً مشکل است که بتوان دریافت که چرا در یک عصر چندین فرد نابغه پایه عرصه وجود نهادند و در اعصار دیگر فقط چندین نفر و یا هیچکس ظهور



۴۵ - لئوناردو داوینچی - طرحهایی برای نبرد آنگیاری (Anghiari) حدود ۱۵۰۴. کاخ ویندسر (Windsor). نسخه برداری با کسب اجازه از علیا حضرت ملکه انگلستان.



۴۶- لئوناردو داوینچی . مونالیزا . حدود ۱۵۰۵ . موزه لوور، پاریس.

نشود، ولی ضمناً باید در نظر داشت که قرن شانزدهم عصر مبارزه‌ای بود که در آن جمیع حصارهای قدیمی فرو ریخته و افق وسیعی پدیدار گشته بود. شاید همین ناسامانی در کارها به مردم فرصت بیشتری داد تا بتوانند افق دورتری را در افکار خویش جستجو نموده و به کارهای بزرگی دست یابند درحالیکه احتمالاً اگر در دنیای با ثبات و منظمی زندگی میکردند چنین موقعیتی برای آنها بوجود نمی‌آمد.

شکوه رنسانس در ایتالیا

در بین هنرمندان سه تن از آنها بسیار معروف‌اند که بطور یقین نام آنها را شنیده‌اید، یعنی لئوناردو داوینچی^۱، میکلا آنژ^۲ و رافائل^۳. این سه نقاش در دوره باشکوه رنسانس کلاسیک، یعنی اوایل قرن‌ی که به عصر کلاسیک در یونان قدیم شباهت داشت، میزیستند. چنانکه تاریخ بشر نشان میدهد نبوغ «لئوناردو داوینچی» بیش از هر نابغه دیگر در رشته‌های مختلف بروز کرده است، درحالیکه خود او نبوغ خویش را در رشته هنر سرآمد کارهای دیگر خود دانسته و بآن فخر و مباهات میکرده است. ولی اگر ما به دقت به یادداشتها و نقاشی‌های او نظر افکنیم مشاهده میکنیم که بسیاری از افکار هنرمندانه او همان چیزی است که ما امروز آنرا علوم طبیعی مینامیم. نقاش ما به حدی به نیروی چشم ایمان داشت که آنرا يك وسیله کامل و بدون نقص جهت کشف دنیای طبیعت میدانست و برای او مفهوم «دیدن» همان «دانستن» بود و عقیده داشت که هنرمند بهترین طبیعی‌دان است، زیرا او راجع به چیزهایی که می‌بیند فکر می‌کند و سپس از راه نقاشی این افکار را بر روی پرده آورده و بدینوسیله عقاید خویش را به دیگران منتقل می‌سازد. امروزه علما ترجیح می‌دهند که معلومات خویش را در قالب لغات عرضه نمایند (و بهمین جهت مجبور شدند که لغات زیادی جهت این

کار وضع کنند)، ولی در عصر «رنسانس» هنوز يك پرده خوب نقاشی به اندازه هزار لغت ارزش داشت.

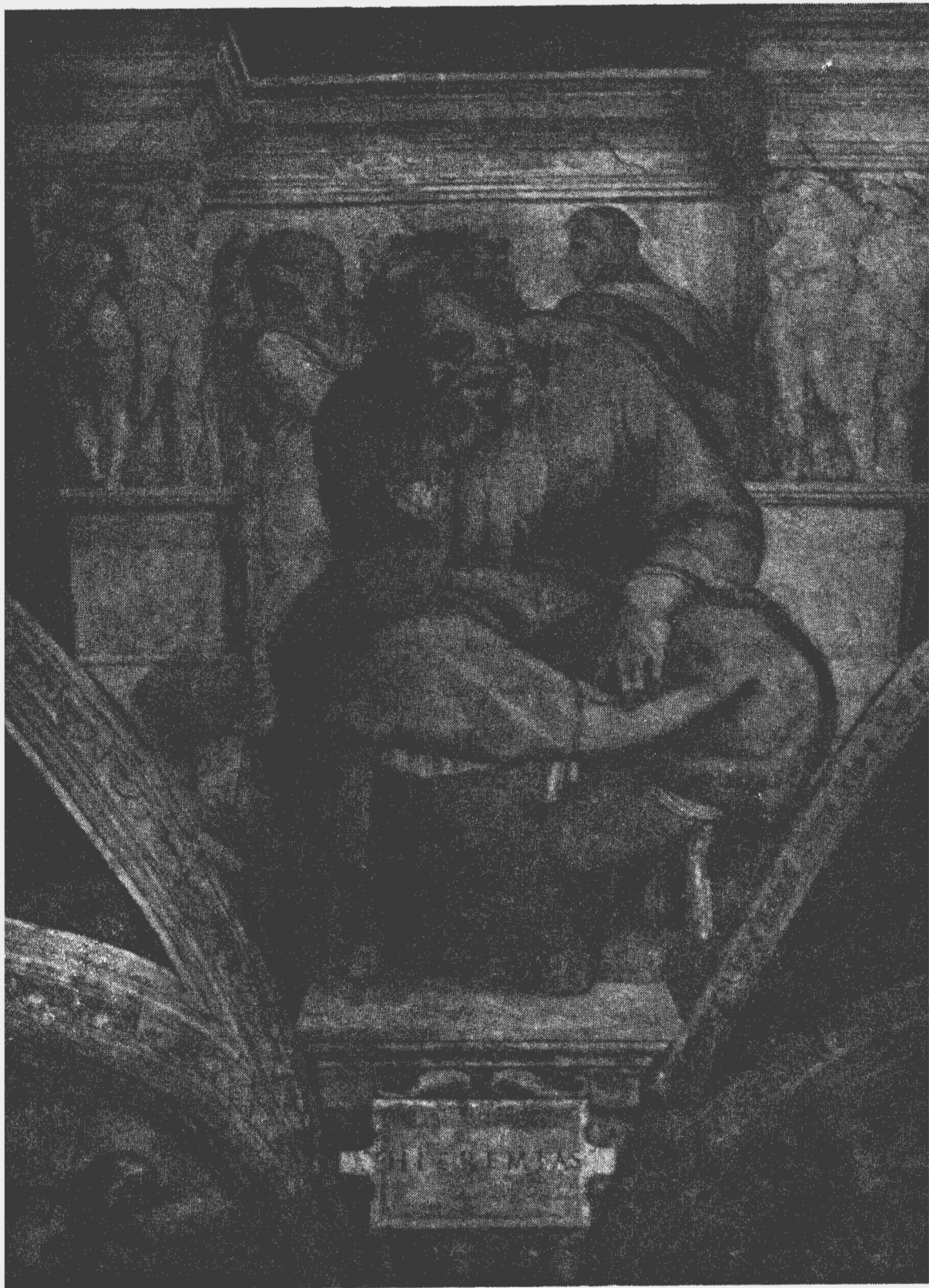
با اینکه ما قادر نیستیم که یادداشتهای لئوناردو داونچی را بخوانیم (چونکه اولاً به ایطالیائی و ثانیاً بواسطه چپ دست بودنش از راست به چپ نوشته شده) ولی نقاشیهای او بحدی روشن و زنده هستند که ما فقط با نگاه کردن به آنها میتوانیم عقاید او را کاملاً بخوانیم و دریابیم. برای مطالعه بیشتر در اطراف «لئوناردو داونچی» میبایستی سری به کتابخانه زده و بچشم خود ببینید که شما به هر رشته‌ای که علاقه‌مند باشید لئوناردو داونچی هم به آن دلبستگی داشته است. آیا شما طیاره را دوست دارید؟ بسیار خوب لئوناردو نیز اول مردی بود که طرح ماشین پرنده را کشید. آیا شما میخواهید طبیب بشوید؟ لئوناردو طرحهای بسیار ممتازی از اعضای داخلی بدن انسان ساخته است و یا اینکه فی‌المثل اگر شما به علم مهندسی علاقه‌مند باشید باز می‌بینید که لئوناردو در این رشته و نظایر آن نیز از معاصرین خویش فرسنگها جلوتر گام برداشته است. چون این کتاب مربوط به رشته نقاشی است ما نیز در نظر گرفتیم که یکی از طرحهای او را که برای ساختن پرده‌ای که از يك جنگ بزرگ رسم کرده (تصویر شماره ۴۵) و در سال ۱۵۰۴ میلادی آنرا ساخته است در اینجا ارائه کنیم. نکته جالب این طرح‌ها اینست که صورت حیوانات نیز مانند صورت انسان در مقابل احساسات تندی که به آنها دست میدهد حالات مختلفی را منعکس می‌سازد. در این مورد بخصوص انسان و شیر و اسب را مجسم میکنند که برای نشان دادن خشم و غضب خویش دندانها را نمایان ساخته و می‌غرند. در اینجا متوجه میشویم که او در اطراف علم روانشناسی نیز مطالعه نموده است و این علمی است که ما مایلیم آنرا یکی از علوم جدید امروزی بخوانیم.

«لئوناردو» هیچگاه این پرده کارزار را تمام نکرد، ولی در خلال سالهایی که مشغول کشیدن آن بود معروفترین کار خود، یعنی تصویر «مونالیزا» (شماره ۴۶) را



۴۷- میکلا آنژ - خلقت آدم. از نقاشی سقف سیستین. ۱۵۱۲-۱۵۰۸، واتیکان، رم.

به اتمام رسانید. اگر شما آنرا با بعضی از کارهای سبک «فلورنتین»، که قبل از آن ساخته شده مقایسه نمائید، مشاهده می کنید که کار «لئوناردو» خیلی تمامتر و درست تر از آنها می باشد. در این پرده شکل اصلی و دیوار کوتاه پشت آن و محتویات منظره طبیعت که دورتر واقع شده است دیگر جدا جدا و یکی بعد از دیگری بنظر نمی آید و کل تصویر در چشم بیننده مهم تر از جزء آن جلوه گر میشود. این نوع هم آهنگی جدید یکی از هدفهای «دوره کلاسیک رنسانس» است. در اینجا «لئوناردو» نه تنها ترکیب دقیق تری را در این تصویر مراعات نموده، بلکه اساساً طوری نقاشی کرده است که گوئی مه رقیقی تمام جزئیات آنرا دربر گرفته و حدود آن نرم گشته و شکل ها و رنگها با یکدیگر آمیخته شده اند. باین طریق لئوناردو به بیننده فرصت داده است که با نگاه کردن به این تصویر قوه تصور خویش را نیز بکار بیندازد و به همین دلیل است که «مونالیزا» در چشم ما تا این حد روشن و زنده می باشد. این موضوع درباره منظره پشت شکل (که در آن لئوناردو خواسته است به ما نشان دهد که زمین چگونه از صخره و آب بعمل آمده است) و حالت شکل که نمایشگر خنده مرموزی است، کاملاً جلوه گر است. در واقع حدس اینکه «مونالیزا» به چه فکر میکند بستگی دارد با آنچه هنگام مشاهده تصویر از فکر بیننده میگذرد. شخص لئوناردو نیز رفتاری نظیر همین داشت. او همیشه آرام و ساکت و رفتارش یکنواخت و ملایم بود و هیچکس نمیدانست که در درون او افکارش چه میکنند.



۴۸- میکل آنژ . یرمیای نبی . از نقاشی سقف سیستین ۱۵۱۲ - ۱۵۰۸ واتیکان ، رم .



۴۹- رافائل . اخراج هلیودر ، ۱۵۱۴-۱۵۱۲ ، قصر واتیکان ، رم .

میکل آنژ از بسیاری جهات درست مخالف لئوناردو بود و ما به تحقیق میدانیم که این دو به هیچوجه باهم سازگار نبودند . استعداد او نیز در چند رشته مختلف بود ، یعنی در مجسمه سازی ، معماری ، شعر و نقاشی . لکن علاقه‌ای به رشته‌های علمی نداشت . لئوناردو قادر بود که صورت انسان را با صورت اسب و شیر مقایسه کند ، زیرا که او بشر را نیز قسمتی از کل طبیعت میدانست . به عکس در نظر میکل آنژ بشر يك موجود بی نظیر و تقریباً خدائی بود . او يك دانشمند نبود که به آرامی به تحقیق بپردازد ، بلکه خالق بود که اشیاء مرده ناگهان در زیر دستهایش جان می گرفتند و برای انجام این عمل ، هنرمند ما احتیاج به چیزی سوای فکر برجسته و مشعشع داشت ، یعنی میبایستی حالتی به او دست دهد و آن حالت ، الهامی بود از طرف خداوند ، زیرا این هنرمند در حقیقت با خداوند رقابت مینمود و به همین دلیل که او با خداوند بزرگ رقابت میکرد و خود نیز نمیدانست که بایستی استعداد خویش را مبارك بدانند یا ملعون . طبیعت سرکش او دائماً وی را از یأس به امید و از امید به یأس میکشاند . و اطرافیانش را دستخوش ترسی آمیخته به احترام نسبت به او میساخت ، بطوریکه او

را شخصی مافوق بشر تصور میکردند. این هنرمند طوری رفتار میکرد که بیش از هر شخص دیگری شخصیت يك نابغه را در نظر مردم مجسم میساخت، بطوریکه ما نیز تا امروز نبوغ را قدرت عجیبی میدانیم که نابغه را خواه ناخواه در چنگال خود اسیر میسازد.

شاهکار میکلا آثر، فرسکوی بزرگی است که تمام سقف نمازخانه «سیستین» را در واتیکان پوشانیده است. او این نقاشیها را برای ژول دوم در بین سالهای ۱۵۰۸ تا ۱۵۱۲ میلادی ساخت. ژول دوم پاپ بزرگ و مقتدري بود و در زمان او رم مرکز هنر ایتالیا گردید. تصویر شماره ۴۷ یکی از مهمترین کارهای او را که «خلقت آدم» است نشان میدهد. این پرده یادآور سبك شکفت آور و عظیم جیوتو و مسچيو میباشد، ولی در اینجا همه قدرت او در حرکت و احساس نیز به حد اعلی نشان داده میشود و این چیزی است که کسی تا آن تاریخ نظیر آنرا ندیده بود. در این صحنه ما با مخلوقات نیرومند و زورمندی، قوی تر و خوش ترکیب تر از آنچه که هر کس آرزو دارد چنان باشد، روبرو میشویم. آنها از دنیای واقعی طبیعت نیستند، بلکه از کمال مطلوبی که در تصور میکلا آثر پدیدار شده تراوش نموده و در نظر ما جلوه گری میکنند. تصویر خدا که در آسمان با سرعت و شدت هر چه تمامتر در حال حرکت است نیروی خلاقه به تمام معنی را در نظر ما مجسم میسازد، ولی به عکس حضرت آدم هنوز به خاکی که وجودش از آن سرشته و خمیر شده متکی میباشد. دستهای آنها در فضا بطرف یکدیگر دراز شده و ما تقریباً دمیدن زندگی را به آدم بهرأی العین مشاهده مینمائیم. هرگز هیچ هنرمند دیگری به غیر از میکلا آثر نتوانسته است که این لحظه پرماجرا را باین خوبی در قوه مخیله خویش متصور سازد. دور تا دور هریک از صحنه های اصلی بر روی سقف قسمت های مجزا شده بوسیله قرنیز که بشکل سنگ نقاشی شده، مشاهده میشود. روی



۵۰- رافائل. حضرت‌عزیم و عیسی‌ای کودك و یوحنا‌ی کودك، ۱۵۰۷. موزه لوور، پاریس.

همین قرنیزها شکل‌هایی که بر روی طاقچه‌ها نشسته‌اند نیز ترسیم گردیده است. یکی از این شکل‌ها که تصویر یرمیای نبی است، در تصویر شماره ۴۸ دیده میشود. بدن او حتی جسیمر و قوی‌تر از شکل‌های منقوش در پرده «خلقت آدم» است، ولی این شکل کاملاً در حال استراحت مجسم شده است. چنین بنظر میرسد که تمام نیروی صاحب این تصویر به درون وجود و افکار تیره او که از مخیله‌اش میگذرد، کشیده شده است. میکلائل آنر، که اغلب خود به چنین حالتی دچار بود، قسمتی از سیرت و شخصیت خویش را در این تصویر حزن‌انگیز و تاریک مجسم کرده است.

کار رافائل با کار لئوناردو و میکلائل آنر، که از او مسن‌تر بودند تفاوت زیادی داشت. در بین این سه شخصیت، رافائل کمتر از همه در رفتار و اخلاقش پیچیدگی و ابهام وجود داشت و رویهم‌رفته شادتر از دو نقاش دیگر بود. او نیز بنابر تقاضای ژول دوم بهرم آمد، ولی قبلاً کارهای لئوناردو را در فلورانس دیده و مطالعه زیادی درباره آنها کرده بود. در پرده زیبای حضرت مریم (تصویر شماره ۵۰) که در سال ۱۵۰۷ ساخته است، زیبایی آرامش بخش مریم عذرا و طرز ظریف حجم‌دادن به شکل‌ها و روش قراردادن بازوی چپ مریم، همه و همه نمایشگر نفوذ پرده «مونالیزا» در کار این نقاش است، ولی در عین حال کارهای رافائل فاقد آن رموز مشوش‌کننده‌ایست که کارهای لئوناردو را دربرمیگیرد و فهم آنرا برای بیننده مشکل میسازد.

هنگامیکه رافائل بهرم آمد سقف سیستین عمیقاً در روح او اثر گذاشت و این مرحله از سبک کارش را میتوانیم در تصویر شماره ۴۹، «خراج هلیودر»^۱ بیابیم. این کار او فرسکوئی است که در قصر واتیکان بین سالهای ۱۵۱۲ و ۱۵۱۴ ساخته است و در آن حکایت یک سرباز کافر یونانی را بازگو میکند که بدون فکر و با عجله به معبد اورشلیم حمله کرد تا گنجینه آنرا با خود ببرد. در وسط پرده کشیش بزرگ در محراب



۵۱- جیورجیونه . کسرت . حدود ۱۵۱۰ ، موزه لوور ، پاریس .

مشغول دعا به درگاه خداوند است و از او کمک میخواهد و در طرف راست پرده می بینیم که دعای او مستجاب شده و سه فرستاده خدا که مسلح میباشند ، در تعقیب «هلیودر» و هواداران او برآمده و آنها را به طرف بیرون معبد میرانند . این شکل درست باندازه شکل های نقاشی شده بر روی سقف سیستین قوی هیکل و پر قدرت بوده و حتی پر- هیجان تر و برآشفته تر به نظر میرسند . در کار رافائل تمام حالات «درام» تبدیل به عمل گردیده ، بطوریکه از «جنگ احساسات» ، یعنی آنچه در سبک میکلا آنژ به چشم میخورد ، در اینجا خبری نیست . چیزی که در پرده «اخراج هیلودر» بسیار چشمگیر است ترکیب کردن استادانه آن است . فقط یک نابغه قادر است از شکل های مختلفی که هر یک به کاری مشغولند یک چنین صحنه تمام عیار و ثابت با موازنه صحیح بسازد .



۵۲- تیسین. به خاک سپردن مسیح. حدود سال ۱۵۲۵، موزه لوور، پاریس.

طرزی که این شکل‌های مختلف در چهارچوب معماری (که استخوان بندی کل پرده را تشکیل می‌دهد)، قرار گرفته‌اند پردهٔ تثلیث (تصویر شمارهٔ ۳۵) کار مسیو را در خاطر ما زنده می‌کند. تنها تفاوتی که در کار این دو نقاش موجود است اینست که طرح رافائل بمراتب غنی‌تر و پرحرکت‌تر است.

پس از مرگ «ژول دوم» که در ۱۵۱۳ میلادی اتفاق افتاد دیگر رم مثل سابق بصورت مرکز بزرگ هنری باقی نماند. ضمناً مکتب تازه‌ای نیز در نقاشی در شهر دریا-نوردی و تجارتی و ثروتمند «ونیز» پیشرفت کرده بود. شهر ونیز در قسمت شمال شرقی ایتالیا قرار دارد. اولین استاد مکتب کلاسیک رئسانس ونیزی، جورجیونه^۱ بود که در سال ۱۵۱۰ میلادی، هنگامیکه فقط بیست و چند سال داشت، بدرود حیات گفت. ما فقط در حدود نیم دوجین از کارهای او را می‌شناسیم. باوصف این نام او در ردیف بزرگترین استادان در تاریخ نقاشی ثبت شده است، زیرا هم او بود که صفات مشخصه‌ای



۵۳- تی تیان. «مردی با سرپوش سرخ». حدود سال ۱۵۳۰، مجموعه فزیک (Frick)، نیویورک. را در نقاشی ونیزی وارد کرد و آنرا از دیگر سبکهای نقاشی قرون شانزدهم متمایز ساخت. با مشاهده تابلوی بی نظیر او به نام «کنسرت» (تصویر شماره ۵۱) مشکل است بتوان گفت که نقاش بیان چه نوع داستانی را در اندیشه داشته است، زیرا هر اندازه



۵۴- کورجیو . شب مقدس . حدود ۱۵۳۰، گالری درسدن، آلمان

باین شکل‌ها بیشتر نگاه میکنیم کمتر به راز اعمال آنها پی‌میریم. تنها تصویری که برایمان میسر میشود اینست که این اشخاص از مصاحبت یکدیگر خوشحال و خشنود به نظر میرسند. فقط تفاوت بین دو مرد جوانی که در این تابلو دیده میشود میتواند کلید این معمای ما گردد، زیرا یکی از جوانها پابرهنه و لباس بسیار ساده‌ای دربر دارد، در حالیکه مرد دیگر لباس زیبا و رنگارنگی به‌تن دارد. شاید جورجیو نه‌خواسته است در این تصویر زندگی شهری و روستائی را باهم مقایسه کند، و اما راجع به زن‌ها فقط میتوانیم

بگوئیم که قاعدتاً یکی از معانی «کلاسیک» را مجسم میکنند، مثلاً شاید بنا بر عقیده قدما آنها اشباح جنگلی و چیزی نظیر آن هستند که به شکل انسان درآمده‌اند.

ولی در این مورد بخصوص چنین به نظر میرسد که ندانستن موضوع حکایت تفاوت چندانی به حال بیننده ندارد و در حقیقت در این پرده، آنچه برای ما جالب است اعمال اشخاص مصور در تابلو نیست، بلکه حالت تابلو است. در اینجا مثل اینست که هنرمند شعری آرام و لطیف و در عین حال کمی غم‌انگیز سروده و سپس بجای آنکه آن را بنویسد نقاشی کرده است. تا اینجا جورجیو نه اولین نقاشی نیست که به «حالت» تابلو علاقمند بوده، لکن میتوان گفت که برای او «حالت» از تمام نکات دیگر مهم‌تر بوده است. میکال آنژ و رافائل، با ساختن شکل‌ها باطرزی استادانه دنیائی بر مبنای کمال مطلوب بنا نهادند، در حالیکه جورجیو نه به کمک نور و رنگ همین دنیا را گرم‌تر و شایسته‌تر



۵۵- ورونز . مسیح در خانه لوی . ۱۵۷۳ . آکادمی ، ونیز .

برای طبیعت بشری ساخته است . او به جای اینکه ما را در مقابل کار خویش در حال ترس آمیخته با احترام میخکوب کند از ما دعوت میکند که سیری در داخل این منظره نموده و با او در این کار سهیم گردیم . در پرده «کنسرت» اشعه زرین آفتابی که در حال غروب کردن است ، همه جزئیات را بایکدیگر هم آهنگ میسازد و ما با مشاهده آن با خود میگوئیم چه خوب بود اگر میتوانستیم این لحظه فوق العاده و شگفت انگیز را برای ابد متوقف سازیم ، لکن در همین لحظه تصور میکنیم که سایه‌ها به مرور پررنگ‌تر میشوند و شب بزودی فرا خواهد رسید . روش تازه جورجیو توسط نه تیسین^۱ که پس از او چندین سال دیگر زنده ماند دنبال شد و سرانجام کار او به جایی رسید که مشهورترین و برجسته‌ترین نقاش ونیزی بشمار آمد . ولی در هر صورت «تیسین» نیز در اطراف کارهای میکلا آنژ و رافائل مطالعاتی کرده بود و از آنها پیروی میکرد ، چنانکه در پرده «به خاک سپردن مسیح» (تصویر ۵۲) که در سال ۱۵۲۵ توسط او ساخته شده ، شکل‌ها پر قدرت‌تر و با حالت‌تر از شکل‌ها در کار «جورجیون» میباشند . و طرح آنها نیز شگفت‌آورتر و جسیمتر است ، با وصف این ، با مشاهده این پرده عمیقاً و خیلی بیشتر تحت تأثیر حالت صحنه قرار میگیریم و کمتر به عملیات اشخاص در صحنه توجه داریم و این اثری است که از دیدن پرده «کنسرت» نیز بهما دست میدهد . آسمانی که

بتاریکی میگراید و اشعه آفتاب که به سرعت در تاریکی شب محو میشود، همه و همه به واقعی بودن غم عمیق سوگواران كمك میکند و چنین به نظر میرسد که از طرفی قبول و تحمل مرگ مسیح برای آنان مشکل بوده و از طرف دیگر میبایستی قبل از غروب آفتاب او را به خاک بسپارند. و به همین دلیل مردان سعی دارند که اجباراً وظیفه خود را انجام دهند در حالیکه زنان آخرین نگاه حسرت بار خویش را به جسد رقت انگیز بیجان عیسی (ع) دوخته اند.

قسمت اعظم شهرت «تیسین» در پرتره سازی بود. همه اشخاص معروف آن زمان از پاپ و امپراطور گرفته تا افراد باثین تر از آنها، مایل بودند که تیسین پرتره ای از آنان تهیه کند و پرده مردی با سرپوش سرخ (تصویر شماره ۵۳) شاهد مثالی است که در آن رنگ و نور به اعلی درجه استادی به کار رفته و دلیل کافی برای این تمایل مردم می باشد. «تیسین» با قلم زدن سبك و سریع خود طوری به درك اشیاء دست یافته و آنها را عرضه میکند که آن اشیاء در نظر ما گرانباتر و با شکوه تر از آنچه که در زندگی واقعی است جلوه گر میشوند. ضمناً مدل ناشناس او احتمالاً کمتر از این تصویر جذاب بوده است، شاید مدل نقاشی از لحاظ وجاهت باین تصویر شباهت داشته است، ولی چنین به نظر میرسد که این تصویر جالب تر و حساس تر از مدل آنست. ضمناً با نظاره این پرتره ملاحظه میکنیم که مرد جوان غرق در افکار خویش بوده و اصلاً توجهی به مشاهده کنندگان تصویر ندارد. و اثر خفیفی از اندوه که در چهره این جوان مشاهده میشود، توجه مخصوص ما را به خود جلب میکند.

با طریقه سخاوتمندانه ای که در به کار بردن رنگ روغن توسط جورجیونه و تیسین مرسوم گردید، احتیاج به صفحه چوبی با سطح نرم و نازک در نقاشی از میان برداشته شد و از آن پس نقاشان و نیزی ترجیح میدادند که کار خود را بر روی پارچه ضخیمی که بوم نامیده میشد انجام دهند. بوم بقدری ارزاتر و برای نقاشی مناسب تر بود که از آن



۵۶- گرونوالد. پیام جبرئیل، مریم‌عزرا و فرشتگان. روز رستاخیز. جناحین محراب

زمان تا بحال همیشه مورد استفاده نقاشان قرار گرفته است. فایده دیگر آن این بود که به نقاشان ونیزی فرصت داد تا نقاشی‌های خود را به بزرگی و عظمت نقاشی‌های دیواری تهیه کنند. پرده «مسیح در خانه لوی» (تصویر شماره ۵۵)، که در ۱۵۷۳ توسط پائولو ورنزی تهیه شده، بهترین نمونه برای این نوع تزئین‌های دیواری است. جامه‌های درخشان و رنگارنگ و ترکیب عالی و چشم‌گیر این پرده را بیشتر شبیه ضیافتی می‌سازد که در منزل يك ارباب ونیزی برپا شده باشد و فکر روایتی از کتاب



آیزنهايم. (Isenheim). ۱۵۱۱-۱۵۰۹. موزه اونتربلندن (Unterlinden)، کولمار (Colmar).

مقدس را کمتر در خاطر ما زنده میکند، اما اگر این تصویر حالت مذهبی در ما ایجاد نمیکند، در عوض صحنه بینهایت زنده و غنی از يك مهمانی را در نظر ما مجسم میسازد، چنانکه گوئی هنرمند ما این صحنه آرائی بزم بزرگان را فقط به خاطر خوش آیند بینندگان کار خویش برپا کرده است.

در قرن شانزدهم فلورانس و ونیز دومرکز مهم هنری ایتالیا به شمار می آمدند، ولی در عین حال، در شهرهای کوچک نیز نقاشان مهمی که در این عصر میزیسته اند یافت میشدند و یکی از برجسته ترین آنها کرجیو^۱ بود که در شهر پارما^۲



۵۸- دوره . تصویر خودش .
۱۵۰۰: پیناکوتک، مونیخ .

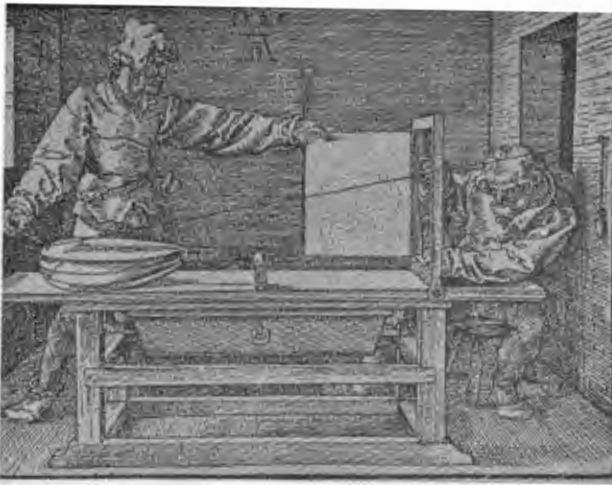
۵۷- دوره . تصویر خودش .
۱۴۸۴ . آلبرتهنا ، وین .

میزبست . دریکی از کارهای
سال ۱۵۳۰ او بنام «شب مقدس»
(تصویر شماره ۵۴)، می بینیم که
وی مطالعاتی دربارهٔ لئوناردو
و میکل آنژ و رافائل داشته
است ، ولی در عین حال کار او
به کار هیچیک از آنها شباهتی

ندارد. اولاً اینطور به نظر می آید که شکل هادر محل خود آرام نگرفته و به وضعی هستند
که گوئی دائماً در حال ترکاندن چارچوب و داخل شدن بدرون تصویر میباشند ، برای مثل
چوپان درشت اندامی را در طرف چپ و یاملائك آسمانی که چرخ و فلک وار در بالای سراو
در حرکتند، نام میبریم. بطور یقین کرجیو خیلی کمتر به «طرح متعادل» واقعی گذاشته و
بیشتر مایل بوده که احساس هیچانی را که در حکایت نهفته است در ما ایجاد کند . او در
اینجا تولد مسیح را در نظر ما مانند معجزه ای جلوه گر ساخته، ولی سعی داشته است که آنرا
بسیار طبیعی و واقعی بروی صحنه بیاورد، به همین دلیل است که او نیز سعی کرده است مانند
جنیتل دافا بریانو (در تصویر شماره ۲۷)، صحنه کار خود را در تاریکی شب قرار داده و سپس
مسیح جدیدالولاده را مرکز نور قرار دهد . کرجیو در زمان حیاتش چندان عظمت و
شهرتی نیافت ولی يك قرن بعد از او بسیاری از نقاشان سبك شور انگیزش را تقلید
کردند و در نتیجه در این زمان ناگهان دارای شهرت و عظمتی نظیر استادان رم و
و نیز گردید .

رئسانس شمالی

در حدود سال ۱۵۰۰ میلادی نقاشان شمال اروپا علاقهٔ مخصوصی به هنر ایتالیائی



۵۹ - دوره . نمایش مناظر و مریا . وودکات «Woodcut» ۵۲۵

پیدا کرده و سعی در پرورش آن نمودند . سبک «گوتیک دیررس» هنوز زنده و پابرجا بود و کشمکش بین این دو سبک در گرفت تا عاقبت نفوذ هنر ایتالیائی بر دیگری غالب آمد . برای روشن شدن این کشمکش بین این دو سبک کار

دو نقاش بزرگ شمالی آن زمان یعنی ماتئاس گرونوالد^۱ و آلبرشت دوره^۲ را با یکدیگر مقایسه مینمائیم . این دو نقاش هر دو آلمانی بودند که زمینه کارشان خیلی یکدیگر شباهت داشت ولی هدف آنها بکلی با یکدیگر متفاوت بود . «آلتر آیزنهایم»^۳ درست در همان موقعی که سقف سیستمین توسط میکلا آنژ خاتمه یافت ، به اتمام رسید . هر دو طرف چهار لت بزرگ این «آلتر» نقاشی شده است (شکل ۵۶) و این محراب را که طرف بیرون آن از یکدیگر باز شده است ، نشان میدهد . قبل از نقاشی این محراب ، گرون والد نفوذ هنر رنسانس را احساس کرده بود ، زیرا او بیش از فردی که فقط از هنر گوتیک دیررس سر رشته داشته باشد ، در زمینه مناظر و مریا مطالعه داشت . ضمناً بعضی از شکل های او نیز بطرز تعجب آوری محکم و سرزنده به نظر میرسند . اما در عین حال قوه تصور او در این زمان و هنوز کاملاً مطابق هنر گوتیک دیررس بود و عقاید ایتالیائی را در نقاشی خود فقط از این جهت بکار میبرد که دنیای خواب و خیال را بیشتر به حقیقت نزدیک ساخته و آنرا بیش از پیش هیجان انگیز جلوه دهد . آلتر آیزنهایم ، نماینده آخرین جلوه این نوع بخصوص از قدرت خلاقه است و این قدرت بدرجه ای شدید است که همه چیز را در این نقاشی در برگرفته و حالت چرخش و حرکت شکل ها طوری است که گوئی در آنها زندگی و حیات خود بخود موج میزند .

برای مثال ما در اینجا تابلوی «بشارت دادن» را که در لت طرف چپ محراب قرار دارد با تابلوی تصویر شماره ۳۱ ، کار را جرفن دروایدن ، مقایسه میکنیم .



۶۰- دوره . شوالیه و مرگ و شیطان . کنده کاری ، ۱۵۱۳

مسیح « راجر » طوری به آرامی وارد میشود
که گوئی اساساً حرکتی ندارد، درحالیکه
فرشته « گرونوالد » با چنان حرکت و
سرعتی ناگهان مثل برق و بناد به داخل
اطاق میبرد که مریم عذرا هراسان خود را
به عقب میکشد . در دوتکه نقاشی میان
محراب، يك ارکستر خیالی که از ملائک
آسمان تشکیل شده مریم عذرا و طفل
جدیدالولاده او را سرگرم میسازند . در
بالای ابرها از درون نور خیره کننده
خداوند (یعنی پدر) با همه شکوه و جلال
خویش به مادر جوان و طفل نوزاد او

مینگرد . در حقیقت زمین و آسمان در راه فراهم ساختن جشن و سروری که به خاطر معجزه
تولد مسیح بر پا کرده اند ، به یکدیگر در آمیخته اند . در بین جمیع پرده هائی که ما
تا بحال در این زمینه مشاهده کرده ایم، فقط تصویر « شب مقدس » کار کرجیو ، توانسته
است این نوع احساس را در ما برانگیزد، در حالیکه از هر لحاظ دیگر کاملاً با این
پرده متفاوت میباشد .

« رستاخیز » در طرف راست محراب پرهیجان ترین قسمت این کار آیزن هایم
میباشد . در اینجا يك معجزه هیجان انگیزتر از همه در برابر چشم ما مجسم میشود:
مسیح از زمین بر میخیزد ، و دگر باره به خداوند می پیوندد . ولی در حقیقت او فقط از
قبر بر نمی خیزد، بلکه با شتاب فراوان با حرکت مار پیچ، مانند آشفتشانی که منفجر
شود به طرف بالا صعود میکند و در حالیکه هنوز کفن خود را بدنبال میکشد با نوری
به درخشندگی آفتاب در مقابل سیاهی شب عرض اندام مینماید ، در حالیکه نگهبانان

قبر و نیروی مرگ، همگی کورآسا با حالی حاکی از تسلیم محض در مقابل عظمت او، بر روی زمین کرنش میکنند. در اینجا نبوغ اعجاب انگیز گرو نوالد، این صحنه فراموش نشدنی را خلق کرده است.

درباره زندگی گرو نوالد اطلاعات کمی در دسترس میباشد. برعکس درباره زندگی «دوره» و پیشرفت کار او میتوانیم حتی سال به سال جریان زندگی او را دنبال کنیم. در تصویر شماره ۵۷ او تصویر خود را در ۱۳ سالگی طرح کرده است و این تصویر را در سال ۱۴۸۴، هنگامیکه بتازگی آموزش نقاشی را تحت نظر استادی در زادگاه خویش (نورمبرگ)^۱ شروع کرده بود، ساخته است.

حتی در آن زمان نیز «دوره» میتوانست نقاشی خود را در کمال ظرافت و اطمینان کامل انجام دهد ولی سبک کار او هنوز کاملاً «گوتیک دیررس» بود. صورت محبوب او که به طرز غریبی حساس مینماید، خاطره «شاهزاده خانم جوان» کار استاد مولن (تصویر شماره ۳۳) را در ما زنده میکند. اکنون چنانچه نظری به (تصویر شماره ۵۸) «پرتره نقاش» که در سال ۱۵۰۰ میلادی ساخته است بیندازیم، مشکوک میشویم که این صورت با نفوذ که تقریباً شبیه صورت مسیح است متعلق به همان پسر نا مطمئن که در طرح اولی مشاهده میگردد هست یا خیر. در طول ۱۶ سالی که بین کشیدن این دو تصویر فاصله شده بود «دوره» از هر جهت عوض شده بود. سبک او و عقایدش و حتی طرز نگاه کردن به خودش نیز تغییر کرده بود. او در سفر اول خود به ایتالیا هم نوع جدیدی از هنر و هم نوع جدیدی از هنرمند را کشف نمود. تا آن زمان او یاد گرفته بود که یک نقاش را به چشم صنعتگری متواضع نگاه کند، ولی در جنوب اروپا دریافت که هنرمندان از احترامی نظیر علما و محققین و فلاسفه برخوردار میباشند و به این دلیل تصمیم گرفت که نه تنها سبک

ایطالیائی را دنبال کند، بلکه تمام رشته‌هایی را که تماس او را با این نوع از هنر برقرار می‌سازد فرا گیرد و از همه بالاتر احساس کرد که میبایستی معلومات جدید خود را مانند يك مبلغ مذهبی بین همکاران خویش پراکنده ساخته و گسترش دهد. این نقاش در «پرتره» شخص خودش که در سال ۱۵۰۰ نقاشی شده است خود را در نقش مهمی، نظیر آنچه گفته شد، دیده است و همانطور که «مولالیزا» تصویر کمال مطلوب از يك زن بود این «پرتره نقاش» نیز کمال مطلوب را از يك هنرمند مجسم می‌سازد.

شهرت کار «دوره» وقتی به اوج خود رسید که کار گراورسازیش گوی سبقت را از همگان ربود. این کار او را به دو صورت میشد انجام داد. یکی کنده کاری بود که برای انجام آن خط‌های دور تصویر توسط سوزنی فولادی بر روی مس حک میشد و دیگری کاری بود که بر روی چوب انجام میگرفت، یعنی فاصله بین خطوط کنده میشد و يك طرح برجسته به جای میماند هر دو نوع این صفحه‌ها را میتوان با مرکب سیاه کرد و کپی‌های متعددی از آنها تهیه نمود. این نوع نقاشی چاپی خیلی از تابلوهای اصلی ارزانتر تمام میشود، بطوریکه تعداد زیادی از مردم قادر خواهند بود که آنها را خریداری کرده و از نزدیک تماشا کنند. منبت کاری تصویر شماره ۵۹ از کتابی است که «دوره» درباره «پرسپکتیو علمی» نوشته است (و این نیز الهامی بود که از کار ایطالیائیها گرفت، زیرا اگر بخاطر داشته باشید «پیرو دلافرانچسکا» نیز کتابی درباره «پرسپکتیو» نوشته بود) که در آن ترکیب جدیدی از شیوه کوتاه کردن تصاویر به صورت کاملاً مکانیکی و علمی نشان داده میشود. در اینجا دو نفر مرد تصویر عود را که بر روی میز قرار دارد طوری رسم کرده‌اند که اگر ما در طرف راست دیوار (همانجا که قلابی به دیوار کوبیده شده و نخي از آن رد کرده‌اند) ایستاده و به عود نگاه می‌کردیم، میتوانستیم آنها را به همانگونه مشاهده کنیم. البته «دوره»

میدانست که این نوع تصویر يك کار هنری به حساب نمی آید، بلکه آنرا فقط میتوان يك نگارش علمی دانست. او با اینکار قصد داشت ثابت کند که پرسپکتیو «صحیح» بستگی به مهارت و قضاوت هیچکس ندارد و این نوع اختراعات مردم را به فکر راههای بهتری برای تهیه تصاویرهای مکانیکی انداخت. این امر سبب گردید که سه قرن بعد اندیشه هنر عکاسی زائیده شود. پس دفعه دیگر که شما توسط دوربین عکاسی عکس میگیرید به خاطر داشته باشید که این همان عملی است که انسانها در زمان «دوره» انجام میدادند با تفاوت اینکه ترکیب شیوه جدید شما از آنها براتب بهتر است. ولی «دوره» بعداً و کورکورانه از هنر ایتالیائی پیروی نمیکرد، بلکه هر نکته‌ای را که بفکر خودش جالب و مؤثر بود میگرفت و آنرا با افکار خویش ترکیب میکرد و سپس آنرا با روح زمان و مکان که خود در آن میزیست می آمیخت و عرضه میداشت. در گراور عالی و بی نظیر او (تصویر شماره ۶۰) بنام شوالیه و مرگ و شیطان که در ۱۵۱۳ تهیه نموده، اسب و سوار آن دارای آرامش و سکون و عظمت جثه‌ای نظیر کارهای ایتالیائی مانند «سرباز سوار» که توسط «پیرو دلا فرانچسکا» (تصویر شماره ۳۷) تهیه شده است میباشد. در حالیکه مرگ و شیطان در این گراور تصور خارق العاده‌ای را مانند آنچه که در «روز رستاخیز» (تصویر شماره ۲۹) پرده‌ای که توسط وانایك ساخته شده، تصویر کرده است. مقابله این دوسبک به روشن ساختن افکار «دوره» کمک میکند. شوالیه او درست برعکس تنبل‌های خوش گذران در تابلوی کشتی دیوانگان کار ژرم بوش (تصویر شماره ۳۴) میباشد، زیرا که او میدانند به کجا میرود و راه هراس انگیزی که در زندگی در پیش گرفته است، با وصف خطر او را به سوی بهشت رهنمون میشود (در این تصویر شهری که از دور نمایان است نمودار بهشت است). لغات سرود مذهبی معروف یعنی «به پیش سرباز مسیحی»، میتواند عنوان مناسبی برای این گراور «دوره» باشد.



۶۱- هلباین . ژرژگین. ۱۵۳۲ . موزه برلن .

« هانس هلباین^۱ » جوانترین و آخرین استاد بزرگ آلمانی این دوره به شمار میرود. بهترین کارهای او « پرتره » هائی است که در انگلیس، هنگامی که سالهای اخیر زندگیش را به عنوان نقاش در دربار « هنری هشتم » میگذرانید، ساخته است. تصویر ژرژ گیز^۲ (تصویر شماره ۶۱) که در سال ۱۵۳۲ توسط او نقاشی شده، تعادل نشاط انگیزی را بین عشق به نشان دادن جزئیات دقیق سطحها (که مخصوص اروپای شمالی است) و سکون و وقار هنر « رنسانس » ایتالیائی بوجود آورده است و در عین حال که سعی در کمال مطلوب ساختن مدل به کار نرفته، از صفت و حالت هم آهنگی و آرامی بخش « مونا لیزا » برخوردار میباشد. ضمناً با مقایسه پرتره های گوتیک دیررس اعتماد به نفس جدیدی را میتوان در چهره این مرد جوان خواند و چنین به نظر می رسد که قدر و قیمت خویش را خوب شناخته است. نقاش ما نه تنها مایل بوده که نوع شخصیت این مرد را در نظر مجسم سازد، بلکه راه و روش امرار معاش او را نیز توسط نشان دادن او در دفتر کارش که حاوی نامه های تجارتي و مهر و نوشت افزار و حتی گلدان گلی میباشد، به روی پرده آورده است. این اشیاء فقط به غرور و مباهات آرامی که سراسر پرده را فرا گرفته است می افزاید.

هنگامی که هلباین به انگلستان رفت، نهضت اصلاحات مذهبی در تمام قسمت های شمالی اروپا گسترش یافته بود و احتمالاً هنرمندان تأثیر این نهضت را بیش از دیگران احساس میکردند. آنها همگی در يك نکته با یکدیگر به توافق رسیده بودند، یعنی مدعی بودند که هنر مذهبی مردم را وسوسه میکند تا تصاویر و مجسمه های مذهبی را بیش از خود خداوند ستایش کنند. در هر جا که اصلاح کنندگان مذهبی غالب میشدند دیگر اشیاء مقدس که دلیل اصلی برقراری هنر قرون وسطی بود طالبی نداشت و حتی در بعضی نقاط تهیه آنها منع شده بود. در نتیجه تصاویر



۶۲ - بروگل . سرزمین «کوکائین» . ۱۵۶۷ پیناکوتک . مونیخ .

مذهبی خیلی کمتر از سابق اهمیت داشته و هنرمندان مجبور بودند برای امرارمعاش موضوع‌های دیگری را انتخاب کنند . همانطور که ملاحظه کردید هلباین به‌ساختن « پرتره » گرائید . در تصویر شماره ۶۲ با نوع جدیدی از موضوعات نقاشی روبرو میشویم . این پرده در سال ۱۵۶۷ میلادی توسط استاد بزرگ نقاشی « فلامان » بنام پیتر بروگل^۱ ساخته شده است و این در زمانی بود که مردم سرزمین هلند در زیر پرچم « اصلاحات » بوده و جنگ خونینی در راه استقلال خویش علیه اسپانیای کاتولیک بر- پا ساخته بودند . این تصویر سرزمین « کوکاین^۲ » را نشان میدهد که نوعی از بهشت برای ابلهان است . در اینجا همیشه سفره‌های مملو از غذاهای لذیذ گسترده است و حتی سقف خانه‌ها از نان‌های شیرینی ساخته شده و عجایب دیگری نظیر آن نیز در این تابلو مشاهده میشود . البته در اینجا بروگل مایل است درس عبرتی به ما بدهد ، لکن

برای این منظور دیگر به معتقدات مذهبی احتیاجی نیست. مردانی که در زیر درخت مشاهده میکنید، گناهکاران بدبختی نیستند که در دست شیطان اسیر باشند، بلکه مردانی هستند که قادر بوده‌اند مانند انسان‌هایی که مسئولیتی بر عهده دارند رفتار کنند ولی متأسفانه مثل بسیاری از اشخاص عقل‌کافی برای تشخیص خیر و صلاح خویش را در طول زندگی خود ندارند، آنها اسیر اشتها و شکمبارگی شده و تمام حس جادطلبی و احترام نفس خویش را فدای لذات، حیوانی نموده‌اند. شوالیه نیزه خود را به زمین افکنده و زارع، گندم کوب خود را به طرفی پرتاب کرده و محصولی که در طرف راست افتاده، کتابهایش را به سوئی نهاده است. در اینجا چنین به نظر میرسد که بریکل میخواهد بگوید: «از این بهشت بر حذر باشید، زیرا این بهشت خطرناکتر از جهنم است، چون مردم با رضا و رغبت به آنجا قدم میگذارند».

مانریسم^۱

در مهد کلیسای کاتولیک، یعنی ایتالیا، «رفورماسیون» مستقیماً تأثیری در هنرمندان برجای نگذاشت، حتی، در کشور مذکور نیز بحرانی که درایمان و عقاید عمومی پدید آمده بود اثر مختل‌کننده‌ای در کار استادان هنرمند بیار آورد. پس از سال ۱۵۲۰ میلادی دیگر افکار دوره اول رنسانس که شامل اعتماد به قدرت روح انسانی بود در هنرمندان جوان تجلی نکرد. بشر در نظر آنها موجودی بود که دستخوش قهر طبیعت شده و تقریباً هیچ نوع قدرتی برای جلوگیری از آن نداشت. به همین دلیل آنها شروع کردند که شکل انسانی را بطرق جدید و شگفت‌آوری تجسم بخشند، مثلاً آنها به وضع و حالات غیر ممکن درآورده و طول آنها را از حدود طبیعی خیلی بلندتر جلوه‌گر ساختند. حتی بعضی از این هنرمندان روش سنگین و

جدی «گوتیک» را درکار خود پیش کشیدند. این جنبه مغشوش هنر ایتالیائی به- عنوان تحقیر آمیزی یعنی به «انحطاط رنسانس» معروف شد و این همان سبکی است که «مانریسم» نامیده شد و درعین حال همان شیوه ایست که ما آنرا درجای خود سبکی پر اهمیت تلقی میکنیم. خصوصاً طعم تند و سنگین بعضی از هنرمندان



۶۳- پارمیچیانینو. تصویر نقاش بدست خودش، ۱۵۲۴، موزه وین.

«مانریست» در پیش دید «مدرن» ما بسیار هیجان آور است و شاید دلش همین باشد که ما نیز در هنر دیگر وقتی برای کمال مطلوب قائل نیستیم. در تصویر شماره ۶۳ که در سال ۱۵۲۴ تهیه شده، شروع این سبک جدید غیرعادی را در تابلوی چهره

نقاش کار هنرمند جوانی به نام پارمیجیانینو^۱ که اهل پارما^۲ بود مشاهده میکنید. در این تابلو چهره نقاش را درست به همان وضعی که در آئینه منحنی دیده است (و نظیر این آئینه را هنوز در بعضی از منازل عهد ژرژ واشینگتن^۳ میتوان یافت) ملاحظه مینمائید. در اینجا دست نقاش بطرز شکفت انگیزی بزرگ بوده و دیوارها و سقف اطاق بطرز منحنی تا شده بنظر میرسد. چرا «پارمیجیانینو» باین طریق مجذوب این شکل‌های بی‌قواره شده بود؟ آیا این فقط یک کنجکاو علمی بود یا اینکه او واقعاً احساس میکرد که چیز ثابت و یا واقعیت صحیح وجود خارجی نداشته و هر چیزی بستگی به طرز فکر و نظر شخصی افراد دارد؟

در کار «پارمیجیانینو» ملاحظه میکنیم که هنرمند با وجود اینکه کار خود را با نگاه کردن در درون آئینه انجام داده، ولی هنوز به دنیای بیرون مینگریسته است، در حالیکه «مانریست‌های دوره اول» فلورانس از او هم پافرا تر گذاشته‌اند.

آنها خیلی کمتر به طبیعت اهمیت میدادند تا بدنیای خواب و خیال درونی خویش. این معنی در تابلوی «پائین آوردن مسیح از صلیب» (تصویر شماره ۶۵) به خوبی نمایان است. این کار در سال ۱۵۲۱ میلادی توسط نقاش ناشناسی که فقط به نام «رسو»^۴ (یعنی سرخ) معروف شده است، مجسم شده و منظره پائین آوردن بدن بی‌جان مسیح را از صلیب نشان میدهد.

شکل‌های عنکبوتی و استخوانی و حرکات و حالت دیوانه وار آنها، به انضمام نور ساختگی و غیر واقعی این تابلو، همه و همه حالت وحشتناک و شبح‌مانندی به آن بخشیده است که اثر آن تا مدتی در فکر بیننده باقی میماند. گوئی مردان و زنان در این تصویر دیگر از خود حرکتی ندارند، بلکه آنانرا وادار به حرکت نموده‌اند. لباسها و حتی بدن این اشخاص طوری تر دوشکننده شده که گوئی از سوز سرمای ناگهانی



۶۴- تین تورتو . ظهور حضرت مریم . حدود ۱۵۵۰ کیسای سانتاماریا دل اورتو، ونیز .

منجمد گردیده است . فی الواقع هیچ کاره‌نری نمیتوانست از توازن کلاسیک « دورهٔ رنسانس کلاسیک » به اندازهٔ این سبک کار « ضد کلاسیک » و کابوس مانند ، به دور باشد .

سبک « مانریسم » در « ونیز » بزودی آشکار نشد، لکن ما ناگهان آنرا در کار محکم و ثابت بزرگترین استاد ونیزی که در اواسط قرن پانزدهم و بعد از « تیسین »

ظهور کرد و «تین تورتو» نام داشت، کشف میکنیم و این تابلو معروف به «معرفی مریم عذرا» (تصویر شماره ۶۴) میباشد. سبك این نقاشی کمتر از کار پیروان «روسو» ضد کلاسیك است، مثلاً



حرکات نیرومندانه بعضی از شکل‌ها بیننده را به یاد میکل‌آنژ که مورد ستایش بی حد تین تورتو بود می‌اندازد. ولی با وصف این روح «مانریست» در «پرسپکتیو» غیر عادی و نور غیر ثابت و برق ناگهانی و سایه‌های عمیق و مرکب‌مانند آن مشاهده میشود. ضمناً حرکات بیش از حد و پراحساس شکل‌ها در هنگام نگاه کردن به مریم عذرا که دوازده ساله است و مشغول بالا رفتن از پله‌های معبد میباشد نیز نمایشگر این سبك است.

آنچه تین تورتو را برای نگینخته ۶۵- رسو. پایین آوردن از صلیب. ۱۵۲۱، ولترا (Volterra).

است حکایت درست و بی پرده زندگی مریم عذرا نیست، بلکه او خواسته است با

بخشیدن آهنگ مهیج و تکاندهنده‌ای به این تابلو طوری صحنه را در نظر ما جلوه‌گر سازد که گوئی معجزه‌ای به قوع پیوسته است.

سبک این نقاش خیلی خوب باروند جدید دنیای کاتولیک مطابقت میکرد، زیرا در این هنگام کلیسا برای مقابله با «رفورم» مذهبی جنبش جدیدی از خود نشان داد، بدینمعنی که جنبه صوفیانه و ماوراء انسانی تجربیات مذهبی را تقویت نمود. این عملیات «ضد اصلاحی»^۱ در اسپانی بیش از نقاط دیگر قوت گرفت و در همینجاست که ما آخرین و درخشانترین نقاش سبک «مانریست» را می‌یابیم. امروز او را فقط بنام «ال‌گرکو»^۲ (یعنی یونانی) مینامند، زیرا که او از جزیره «کرت» که متعلق به یونان است طلوع کرده بود. سبک نقاشی او زیر نفوذ «تین تورتو» و دیگر استادان ونیزی در ونیز شکل گرفت و هنگامی به اسپانی قدم گذاشت که یک نقاش هنرمند مجرب و کامل بود و در شهر «تولیدو»^۳ مأوی گزید. اولین کار موفقیت‌آمیز او تابلویی بود بنام «صعود حضرت مریم» (تصویر شماره ۶۶) که در سال ۱۵۷۷ در این شهر آنرا به اتمام رسانید. در اینجا مریم را نشان میدهد که پس از مرگ در حضور «حواریون» به سوی بهشت هدایت میشود. جهش‌های نور ناگهانی و رنگهای عجیب غیر واقعی این تابلو خاطره «تین تورتو» را در شما زنده میکند، ولی روح کارش بیشتر به سمت پیروان روسو گرایش دارد، زیرا که در اینجا نیز دوباره ما با پارچه‌های سفت و لبه تیز و حرکات زاویه دار و دیوانه وار و مفاصل کشیده شکل‌ها مواجه میشویم. «ال‌گرکو» حتی از «روسو» هم بیشتر بادید شخصی خود به فضا مینگریست، زیرا او عمل «کوتاه کردن» را بدون رعایت «پرسپکتیو» انجام داده است، بطوریکه ما نمیتوانیم تشخیص دهیم که هنگام نگاه کردن به تابلو در کدام سطح قرار گرفته‌ایم. ضمناً شکل‌های متعددی در ترکیب این تابلو به کار رفته

است ، لکن در عین حال مانند اینست که این شکل‌ها از مقوا بریده شده و یکی را روی دیگری قرار داده‌اند ، به طوریکه فضائی بین آنها وجود نداشته باشد. به این طریق « ال گرکو » طوری عمل کرده‌است که در نتیجه ما نمیتوانیم دنیای « واقعی » را که در آن قادر به دیدن و لمس کردن هستیم ، از دنیای « غیر واقعی » که دنیای احساس میباشد ، تمیز دهیم .



۶۶ - ال گرکو . صعود حضرت مریم . ۱۵۷۷ . مؤسسه هنری شیکاگو .

پیروزی نور

تعریف و بیان روح هنر در قرن هفدهم کار آسانی نیست. اغلب از اوقات ما آنرا بنام «بارک»^۱ میخوانیم، ولی چنین بنظر میرسد که هیچکس بدرستی از معنی آن و یا از آنچه که میبایستی معنی بدهد آگاه نیست. شاید بهتر باشد که برای تفسیر آن این لغت را با لغت «گوتیک» مقایسه کنیم. در قرون وسطی لغت «گوتیک» بدان معنی بود که هنر آن زمان را بد و حقیر جلوه دهد، درحالیکه این سبک از آن زمان به بعد کاملاً موردستایش و احترام همگان قرار گرفته است. «بارک» نیز عیناً با چنین وضعیتی روبرو شد، یعنی نام تحقیرکننده‌ای بود که روی بعضی از اقسام هنر قرن هفدهم گذاشته شد. ولی چون این سبک تا صد و پنجاه سال پیش به اوج قدرت خود نرسیده بود، اینست که تا امروز هنوز معنی مذموم آن از خاطرها محو نگردیده است، یعنی هنوز تعداد کمی از مردم هستند که میتوانند خود را راضی کنند که بعضی از هنرمندان قرن هفدهم را «بارک» بنامند. اما در این کتاب ما احتیاط را از دست داده و لغت «بارک» را آخرین مرحله «عصر رنسانس» خواهیم خواند (یعنی پس از مراحل رنسانس دوره اول و دوره کلاسیک رنسانس و مانریسم) و این بهمانگونه است که «گوتیک» آخرین مرحله هنر قرون وسطی قلمداد شده است. اگر شما از این جنبه

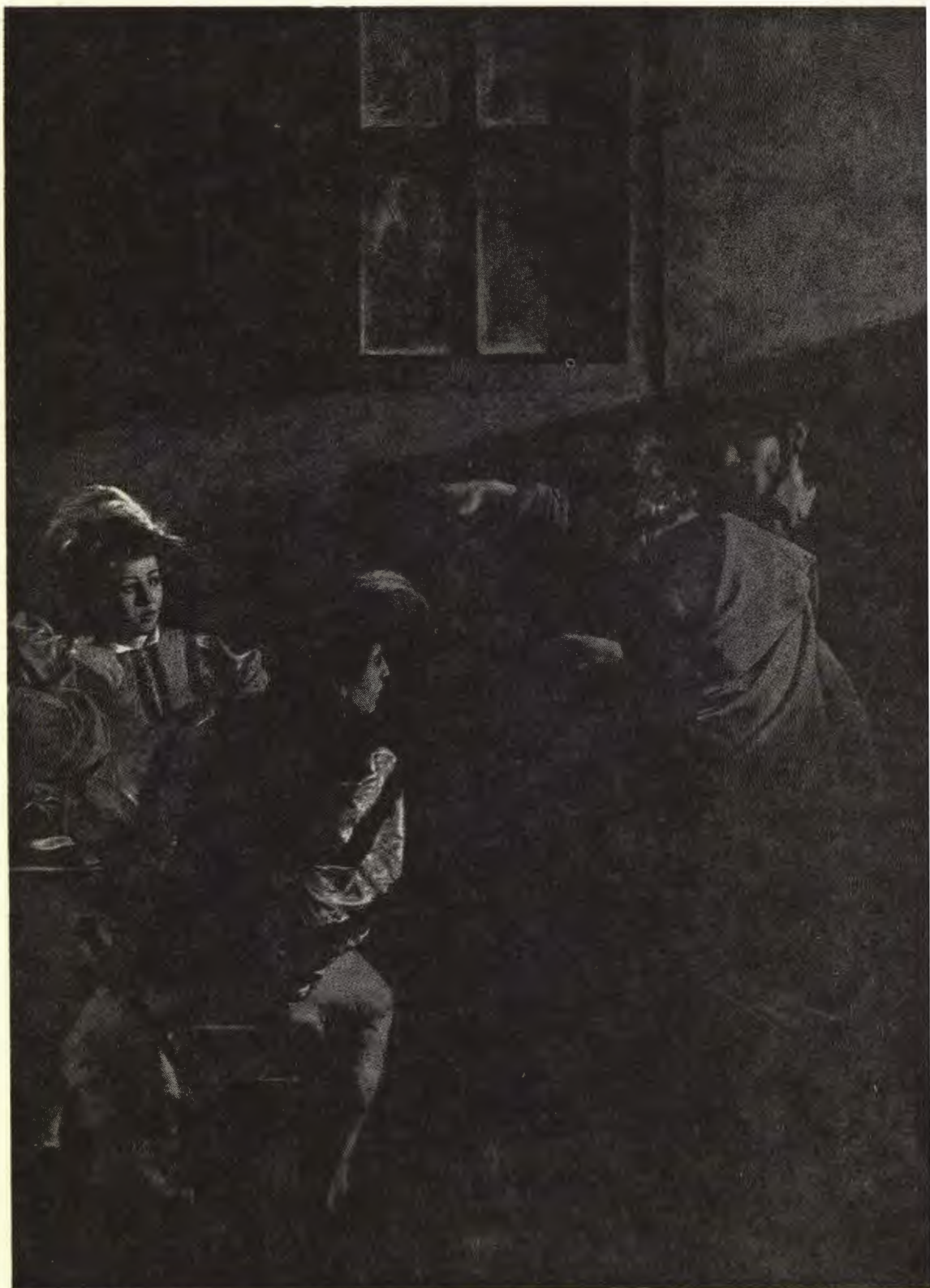
به آن نظر اندازید به آسانی پی میبرید که چرا هنر قرن هفدهم در عین حال که بسیار غنی و رنگارنگ بوده دارای صفت و شخصیت مخصوص به خود می باشد.

بنابر بسیاری از جهات دوره «بارک» عصاره ای از روندهای مختلفی است که ما از قرن



۶۷- کاراواجیو . برگ زنهار . حدود ۱۵۹۰ . از يك مجموعه شخصی .

پانزدهم تا این تاریخ با آنها روبرو بوده ایم . در این عصر دیگر مردم در اثر عقاید و کشفیات تازه هیجان انگیزی که دنیای قرون وسطی را بآخر رسانده بود احساسی نازاحتی نمیکردند ، زیرا در این زمان آنها دیگر یادگرفته بودند که چطور با این افکار زندگی کرده و آنها را رفتار خویش وفق دهند . قبلاً ما با افراد شجاعی ، مانند



۶۸ - کاراواجیو . ندای قدیس متی ، ۹۸ - ۱۵۹۷ . کلیسای سن لوئی جی دیه فرانچسی . (San Luigi Francesi) ، رم .

کریستف کلمب که در جستجوی ثروت و سرزمین‌های مجهول به مسافرت‌های طولانی مبادرت میکردند، روبرو شده‌ایم. پس از این افراد ما با مستعمره‌نشینی‌مانند «پدران زوار»^۱، که در سال ۱۶۲۰ میلادی به «نیوانگلند»^۲ رفته و در آنجا مستقر شدند، برخورد میکنیم.

کشورهائیکه در امتداد ساحل اقیانوس اطلس قرار داشتند، مانند انگلیس، هلند، فرانسه و اسپانیا همگی به خطه‌های مهمی در ماوراء دریا دست یافته بودند و از این جهت روز بروز کامیاب‌تر و نیرومندتر میشدند، در حالیکه وضع آلمان و ایتالیا بکلی به عکس این بود. در این زمان ما در زمینه علوم با افرادی مانند «لئوناردو» یا «دوره» که بشخصه رشته‌های مختلف علمی را ابتدا به ساکن شروع نموده و به عالمیان عرضه کرده‌اند، روبرو میشویم، بلکه افراد متخصص را می‌بینیم که دقیقاً تحت تعلیم قرار گرفته‌اند تا بتوانند چشمان خویش را مورد استفاده قرار داده و نتیجه کار طبیعت را به طرز منظم و مرتب عرضه نمایند. پس حالا ما با مردانی مانند گالیله و نیوتن مواجه میشویم که خلاصه کار و رفتار اشیاء متحرک را در چند جمله کوتاه به شکل قانون کلی درآورده‌اند و این جملات کوتاه شامل انواع حرکات مختلف از گردش زمین به دور خورشید گرفته تا افتادن سیبی از درخت، میگردد. این علمای مهم عصر «بارک» شگفتی‌های تکنیک عصر حاضر را یا به‌گذاری نموده‌اند.

در اواخر قرن شانزدهم کشمکش بین افراد متعلق به جنبش اصلاح طلبان و مدافعین کهنه پرست، ظاهراً راکد و آرامش نسبی برقرار شده بود، زیرا قدرت هر دو طرف مساوی گشته و در نتیجه موازنه‌ای برقرار شده بود، بطوریکه مخالفت آشکار کمترین آنها دیده میشد. کلیسای کاتولیک در نتیجه احیاء قوای ضد «اصلاح طلبی» دو باره تأمین یافت و بار دیگر شهر رم هدفی برای هنرمندان سراسر اروپا گردید. البته آنها

به قصد مطالعه شاهکارهای باستانی «کلاسیک» و دوره «کلاسیک رنسانس» به این شهر رو- آوردند، ولی ضمناً از هنرمندان ایتالیائی معاصر خویش نیز نکاتی را فرا گرفتند همانطور که ایتالیائیها نیز رموز کار آنها را آموختند. در حقیقت رم قرن هفدهم محل



تقاطع شده بود که در آن سبکهای مختلف از شمال و جنوب و گذشته و حال، مانند رودخانه‌ای خروشان درهم آمیخته و به حالتی سرگیجه آور در حرکت بود و بطرف نقطه نامعلومی جریان داشت. هر سیاحی که برای تماشای هنر به آن جا میرفت با عقیده‌ای متفاوت بازمیگشت، با وجود این همگی از یک نظر با یکدیگر متفق القول بودند، یعنی همگی اعتقاد داشتند که لااقل با وجود

تفاوتیکه در نحوه اجرای هنر ۶۹- روبنز. مصلوب کردن عیسی (ع) - ۱۶۲۰، موزه آنتورپ.

نقاشی در نقاط مختلف بکار میرفت، باز «بارک» یک سبک بین‌المللی شده بود.

هنرمندان خارجی که در حدود سال ۱۶۰۰ میلادی بسوی رم روی آورده بودند

در یافتند که در اثر وجود نقاش جوانی شور و هیجان بی‌نظیری در بین ایتالیائیها



— روبنز، ماری دومدیس، ملکه فرانسه، در حال پیاده شدن در بندمارسی. اسکیچ (Sketch). حدود ۱۶۲۲. پیناکوٹک، مونیخ.

پدیدار شده است. این نقاش کاراواجیو^۱ نام داشت و فقط چند سالی بود که از شمال ایتالیا به رم آمده بود. شما فقط با نگاهی به تابلوی «برگزنها» (تصویر شماره ۶۷) که در سال ۱۵۹۰ میلادی توسط او ساخته شده است میتوانید تفاوت فاحش آن را با هنر زیاده از حد و سواسی و دنیای نادیده «مانریست» های دیگر دریابید. «کاراواجیو» نکات بسیاری را از سبک دوره «کلاسیک رنسانس» فراگرفته بود (با تصاویر ۵۱ و ۵۳ مقایسه شود)، فقط تفاوت کار او این بود که از کمال مطلوب ساختن شکلها خودداری مینمود. چشم انداز او بر مبنای «ناتورالیسم»^۲ بود، بدین معنی که او مایل بود دنیا را درست به همان نحو که در زندگی روزمره با آن روبرو میشد مجسم سازد. در این تابلو او سربازهایی را که ممکن است نظیر آنها در هر میخانه رومی دیده شود مجسم کرده است که مشغول به بازی قمار و تقلب در بازی میباشند. جوان رذل که در طرف راست نشسته است چند ورق بازی را پشت سر خود مخفی کرده و با اشاره مردیکه در وسط ایستاده در شرف پرتاب آنها در جلوی شکار خود میباشد. حال باید دید آیا این مردان شاید در کار خود موفق میشوند یا اینکه جنگ و ستیزی برپا خواهد شد. «کاراواجیو» در این تابلو چیزی در این زمینه بما نمیگوید، بلکه کار او اینست که فقط بدگمانی و بی تکلیفی را در بیننده ایجاد کند و بدون تردید در این تابلو هیچگونه درس اخلاقی بکسی داده نشده است. در اوائل کار این نوع موضوع برای مردم بسیار زنده بود، یعنی عقیده داشتند که در يك تابلوی بزرگ نظیر این، نه نجابتی نهفته است و نه زیبایی. با وصف این نمیتوانستند از حالت تحسین و حظی که از دیدن این گروه که کاراواجیو با استادی به آنها جان بخشیده بود، خودداری کنند. در این جا دونکته بخصوص برای آنها جالب بود یعنی «حس انتخاب لحظات»^۳، که این نقاش را بر آن داشته بود تا حالت اشخاص را در لحظه حساس جذب کند، و بکار بردن نور و

تاریکی به حالت «دراماتیک». او اولین نقاشی است که نور خاصی به شکل‌ها بخشیده است و درست مانند کارگردان تأثیری است که با انداختن نور زیاد و تراکم در مقابل سایه‌های عمیق با محیط مرئی بر روی شکل‌ها سعی دارد که هر يك از صورت‌ها و حرکات را تا حد امکان «جاندار و باحالت» جلوه دهد. هر آینه تابلوی «برگ زن‌ها» با رنگهای نرم و لطیف نقاشی‌های ونیزی مزین شده بود، دیگر اثری از این حالت مهیج و نافذ که در آن وجود دارد، باقی نمی‌ماند.



چند سال بعد در «ندای قدیس متی» (تصویر شماره ۶۸ جزئی از تابلوی اصلی است)، «کاراواجیو» قدم جسورانه‌تری برداشت، بدین‌معنی که روایتی از زندگی حضرت مسیح را طوری نقاشی کرده که گوئی آن اتفاق درست در يك میخانه «رومی» بوقوع پیوسته است.

۷۱- تریبروگن. نوازنده عود. حدود ۱۶۲۰-۲۵ موزه ملی: استکهلم.

تاریک و غم‌انگیز نشسته اند بی‌شک متعلق به گروه بی‌آبرویی نظیر «برگ زن‌ها» می‌باشند. فرد مقدسی که با این گروه در یکجا نشسته است در این قسمت از تابلو نمودار نیست، فقط قسمتی از آستین سرخ رنگ او در طرف چپ نمایان است. «مسیح نجات‌دهنده» با یکی از حواریون خود در طرف



۷۲- هالز . یانکریمپ و معشوقه او . ۱۶۲۳- . موزه متروپولیتن . نیویورک .



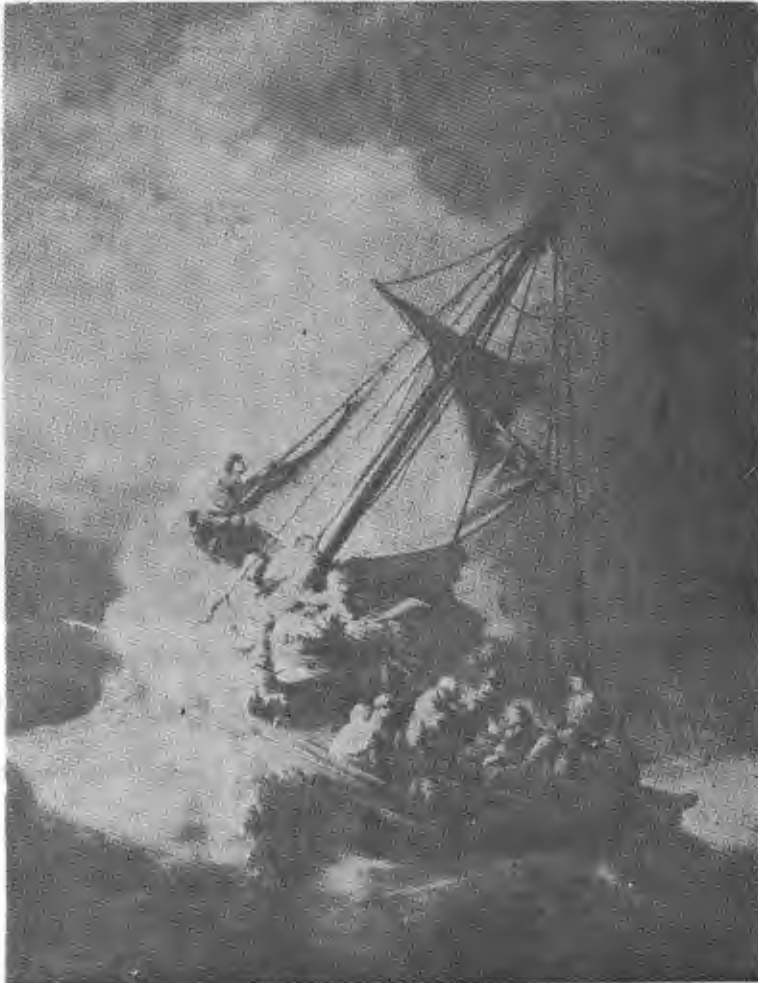
۷۳- رامبران . سوارکار لهستانی . حدود ۱۶۵۵ . کولکسیون فريک . نیویورک .

راست تابلو نمایان است . بطور یقین آن‌ها مردانی فروتن و فقیر هستند و پاهای برهنه و لباسهای ساده آن‌ها تباین‌نمایی با جامه‌های رنگارنگ دیگران دارد. هنگامیکه مسیح دست خود را بعلامت اشاره کردن و فرا خواندن بلند میکند، نور طلائی خورشید از پنجه‌ پشت سر به روی دست و صورت او تابیده و پیغام او را به «متی» میرساند. این نور کاملاً یک نور طبیعی بنظر میرسد، لکن به طریقی که این اشعه بسوی «متی» متوجه میشود و ناگهان دست و صورت مسیح را از درون تاریکی پدیدار میسازد یک معنی «سمبولیک» پیدا میکند . بطور کلی این اشعه مهمترین نکته در این تابلو میباشد و

اگر آن را حذف کنید می بینید که تمام قدرت اثر و سحر تابلو یکباره از بین میرود. حالا شما متوجه میشوید که چگونه «کاراواجیو» توانسته است يك داستان مهم کتاب مقدس را در قالب زندگی روزمره و حقیقی دنیای خودش مجسم کرده و در عین حال عمیق ترین احساسات مذهبی را در آن بگنجانند. این کشف نور توسط اوست که به عنوان يك عامل، صحنه میخانه‌ای را به چنان مقام والائی رسانده که بتواند صحنه رویداد مقدسی گردد.

سبک «ناتورالیسم» «کاراواجیو» در نظر سیاحان خارجی کمتر از ایتالیائی‌ها بنظر عجیب می آمد. از زمان «گوتیک» در بین هنرمندان شمالی راه رسمی که شایسته طبیعت بشری برای دست یافتن به روایات مذهبی باشد، عمومیت داشت و نقاشان به آن آشنائی کامل داشتند و در عین حال که «کاراواجیو» تقریباً در کشور خود به مقام والای رسالت هنری و احترامات کافی رسیده بود، در کشورهای هلند و فرانسه و اسپانی نیز عمیقترین نفوذ را از خود باقی گذاشته بود. عقاید و افکار او تمام استادان «بارک» را، حتی آنهاییکه خیلی از او مشهورتر شدند، تحت تأثیر قرارداد. اولین نقاش از این دسته «پیترپل روبنز»^۱ از سرزمین فلاندرز^۲ بود. «فلاندرز»، قسمت جنوبی هلند بود که در مذهب کاتولیک باقی مانده و تحت لوای دولت اسپانی بود، در حالیکه «هلند» (قسمت شمالی آن) مذهب پروتستان را قبول کرده و مستقل شده بود. «روبنز» هشت سال از دوران جوانی خود را در ایتالیا با ولع هرچه تمامتر مشغول مطالعه کارهای استادان دوره «رنسانس کلاسیک» و دوره‌های پس از آن نمود و هنگامیکه به زادگاه خویش یعنی شهر «آنتورپ»^۳ برگشت بیش از هر هنرمند شمالی که قبل از او میزیسته به فوت و فن هنر ایتالیائی وارد شده بود. در حقیقت در این مورد با جرأت میتوانیم بگوئیم او آنچه را که «دوره» در صد سال پیش

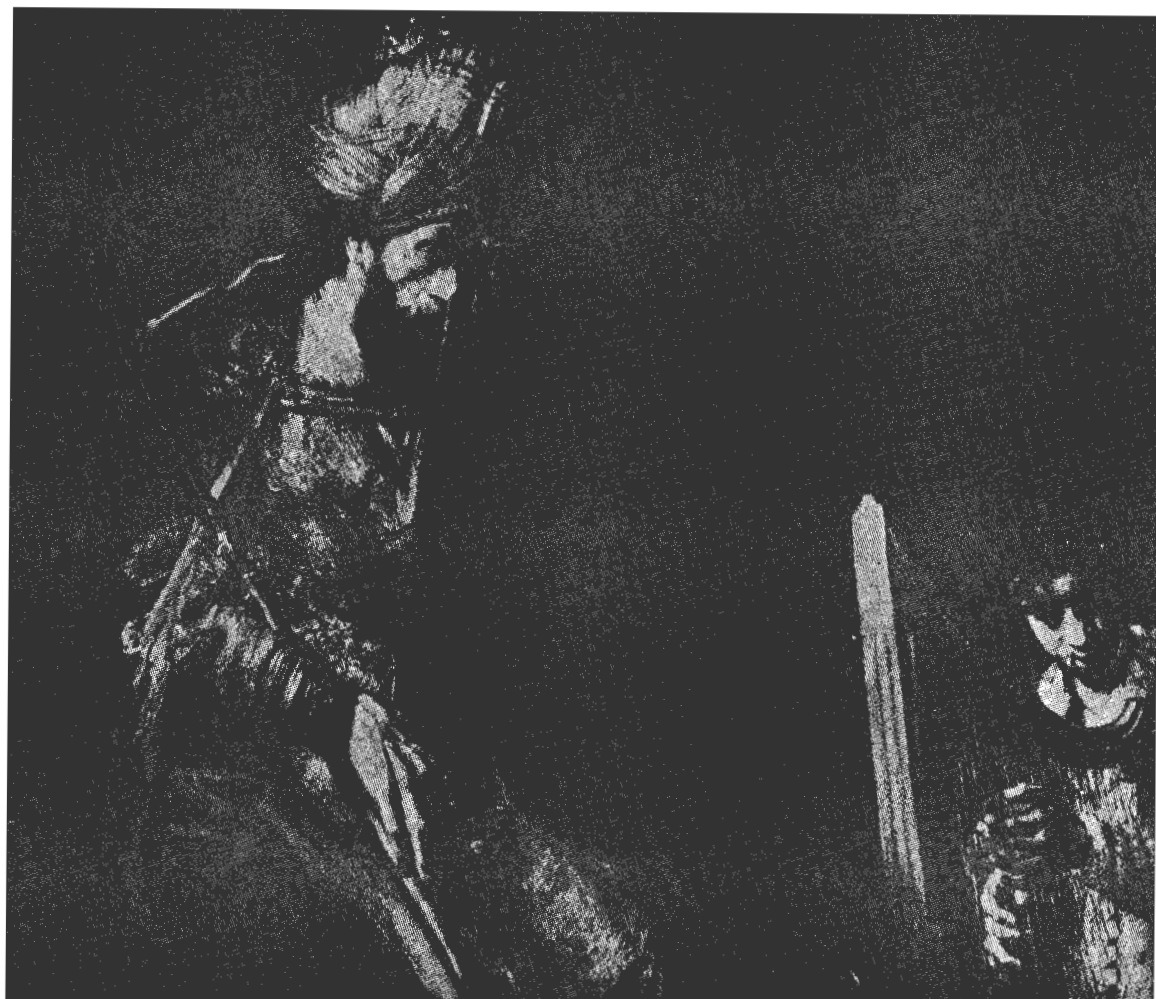
شروع کرده به اتمام رسانید ، یعنی حصار بین سلیقه و سبك شمال و جنوب را در هم شکست . تابلوی شگفت انگیز «مصلوب کردن حضرت مسیح» که در سال ۱۶۲۰ میلادی ساخته است (تصویر شماره ۶۹) ، نشان میدهد که «روبنز» تا چه حد مرهون استادان



۷۴ - رامبران . حضرت مسیح در طوفان در دریاچه گاليله ، ۱۶۳۳ . موزه ایزابلا استوارت گاردنر . بوستون .

ایطالیائی می باشد . در اینجا شما با بدنهای قوی و پر قدرت میکل آنژ و رافائل روبرو شده و رنگهای درخشنده «تیسین» را می بینید ، ضمناً جنبش شکل های «کوریو» و «ناتورالسم» و حرکت و نور متمرکز «کاراواجیو» ، به انضمام قدرت حالت از «گرونوالد» را یکجا و در يك تابلو ملاحظه میکنید . چیزیکه نبوغ «روبنز» را اعجاب انگیز میسازد بکاربردن تمام این منابع نمی باشد ، بلکه نکته قابل توجه در کار او اینست که او بطوری این فنون مختلف را با یکدیگر تلفیق کرده است که ما حتی از وجود آنها نیز بی خبریم مگر اینکه خصوصاً در جستجوی پیدا کردن آنها برآئیم یعنی اگر او مطلبی را از هنرمند دیگری به عاریت گرفته باشد با قدرت نبوغ خود آهنگ و معنی جدیدی به آن بخشیده و بدین طریق آنرا جزئی از زبان مخصوص خویش ساخته است ، واقعاً که چه بیان رنگارنگ و هیجان انگیزی دارد ! درپیش چشم «روبنز» هیچ چیزی هرگز از حرکت نمیایستد . تمام شکل های او با پیچ و خم و چرخش دائمی بشارت زندگی را میدهند و مانند گردبادی در چار چوب تابلو دمی از جنبش و حرکت نمیایستند . يك صحنه کار «روبنز» هیچگاه به خودی خود کامل نیست و گوئی که شکل ها از همه طرف بوم نقاشی به طرف بیرون میریزند و تنها مورد استعمال قاب اینست که حدود صحنه را مشخص میسازد ، در اینجا «مصلوب کردن حضرت مسیح» را با تصویر شماره ۴۱ کار «مانتی یا» مقایسه کنید . البته فکر ترکیب این نوع تابلو از «کوریو» می باشد ، ولی «روبنز» آنرا به اوج کمال رسانید . خلاصه منظور او اینست که بما بفهماند که « در دنیای واقعی حدودی برای فضا و زمان وجود ندارد . معنی زندگی آنطور که ما آنرا می شناسیم تغییر ، حرکت و فعالیت است . پس چراندنیای هنر و محتویات آن باید غیر از این باشد ؟ .

با دیدن تصویر بعدی (شماره ۷۰) که طرحی ساده و کوچک جهت يك تابلوی بزرگ نقاشی است ، گفته ما درباره شیوه نقاشی «روبنز» به وجه احسن روشن میگردد .

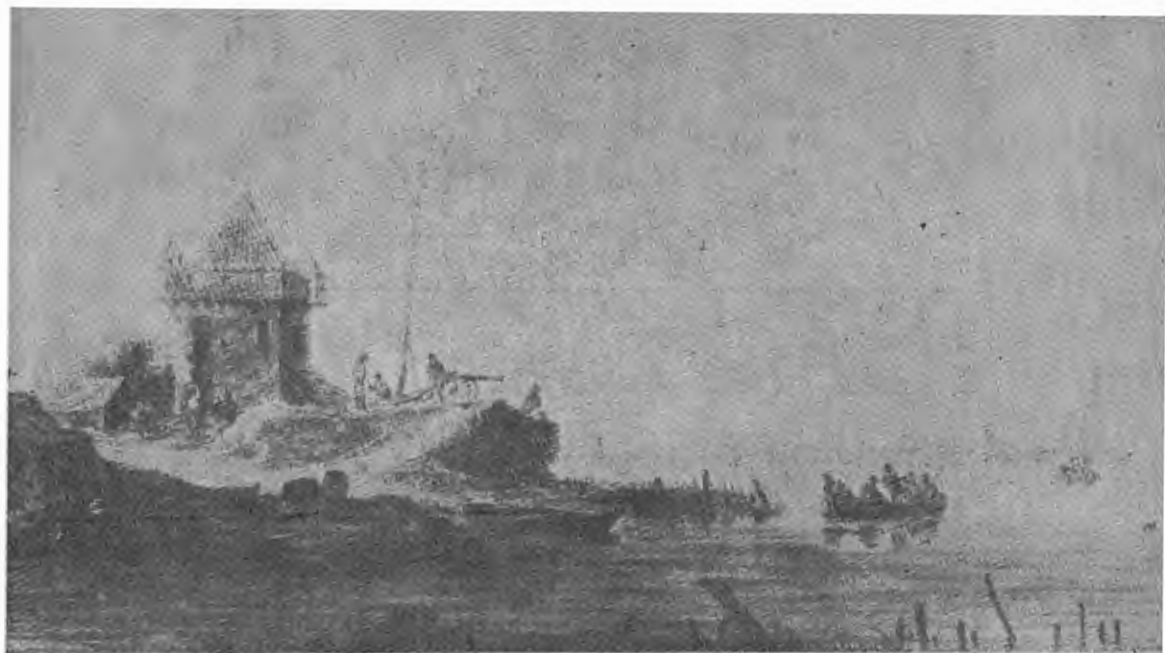


۷۵- رامبراند، داود و شائول، حدود ۱۶۶۰ میلادی، موزه موریت شوئیس، هاک.

این طرح یکی از چند طرحی است که وی جهت ملکه فرانسه، بین سالهای ۱۶۲۱ تا ۱۶۲۵ میلادی، تهیه کرده است. ممکن است شما با دیدن آن بگوئید موضوع تابلو چندان هیجان انگیز نیست، ولی ملاحظه کنید که «روبنز» از همین موضوع ساده چه شاهکار بدیع و منظره باشکوهی به وجود آورده است، بطوریکه نظیر آنرا هرگز مشاهده نکرده اید. هنگامیکه ملکه مشغول عبور از پل موقت است، جبرئیل در حال پرواز در آسمان شیپور خود را میدمد و «نپتون» خدای اساطیری دریاها از قعر اوقیانوسها به اتفاق همراهان خود که انسانهای دریائی با دمهای ماهی مانند هستند، به سطح آبها آمده و کشتی ملکه را حفاظت مینمایند و او که به سلامت پا بر-

خشکی نهاده از خوشی در پوست نمیکند. در این صحنه جشن و شادی زمین و آسمان، تخیل و واقعیت، حرکت و هیجان و حتی طرح و نقاشی همه و همه بایکدیگر در آمیخته‌اند. «روبنز» هنگام طرح این تصویر از دقیقه اول نتوانسته است آنی از نور و رنگ غافل بماند و درست مانند آنچه که در زندگی واقعی مشاهده میشود هیچ شکلی از نور و رنگ جدا نیست فقط این یک طرز بخصوص از مشاهده است که کار این نقاش و بطور کلی شیوه «بارک» را تا این حد از سبک‌های قبل از آن متمایز میسازد.

در همان موقعی که «روبنز» در قسمت «کاتولیک» مذهب، که نصف اروپا را اشغال کرده بود مشهورترین هنرمند عصر خود گردیده بود، در قسمت «پروتستانی» اروپا استادان بزرگ نقاشی در هلند تجلی کردند. چون هلندی‌ها مردمانی دریا‌نورد و تاجر و متمول بودند و به جهت آزادی که به سختی به چنگشان افتاده بود مغرور گشته و تمایل زیادی به تهیه صحنه‌هایی از زندگی و «پرتره»‌های خویش، توسط نقاشان از خود نشان میدادند. به همین دلیل هنرمندان آنها بی آنکه مجبور به نقاشی در خدمت کلیسا باشند میتوانستند فقط به همین نوع کارها بپردازند. فی الواقع در قرن هفدهم هلند احتمالاً بیش از هر کشور دیگر دارای استادان نقاشی بوده و خریداران و گردآورندگان اشیاء هنری نیز به همین نسبت در آنجا زیادتر از کشورهای دیگر بود. در آن زمان تابلوی نقاشی درست به اندازه سینما و ورزش در این زمان مردم پسند بود، بطوریکه بسیاری از هلندی‌ها به طمع دست یافتن به موفقیت به کار نقاشی مبادرت ورزیده و اغلب آنها با شکست مواجه شدند. حتی گاهی بزرگترین نقاشان هلندی ناگهان خود را با بی‌التفات مردم روبرو میدیدند و برای امرار معاش دچار عسرت و تنگدستی میشدند. در حقیقت عمر این ترقی ناگهانی فقط نیم قرن بیشتر نبود، ولی همین مدت کوتاه مهمترین فصل تاریخ نقاشی را در بر میگیرد.



۷۶- فن گوین. دژ بر روی رودخانه. ۱۶۴۴ میلادی. موزه هنرهای زیبا. بوستون.

از نقاشان کشور هلند تعداد زیادی به ایتالیا مسافرت نکردند، با وجود این می‌بینیم که در اوایل این قرن چندین نفر از آنها به این کشور روی آوردند و سبک آنها بنام «مکتب اوترخت»^۱ شناخته شده است و این درحقیقت نام زادگاه ایشان است. این گروه از نقاشان در رم بقدری تحت تأثیر سبک «کاراواجیو» واقع شدند که توجه کمی به کار بقیه هنرمندان مبذول داشتند. مثلاً چنین بنظر میرسد که عودزن مسحور کننده (تصویر شماره ۷۱) کار «هندریک تروگن»^۲ که از تمام افراد این گروه با استعدادتر بود به همان میخانه‌ای بستگی دارد که سر بازان جوان «کاراواجیو» به آن تعلق داشتند. «ناتورالیسم» و انتخاب لحظات و نور همه و همه خاطره «تابلوی برگه زن» را در ما زنده می‌سازند. اینها نکاتی بود که «تروگن» و یارانش همراه خود به هلند آوردند تا نقاشان دیگر آنها را دیده و دچار شگفتی و هیجان گردند. آنها با این عمل به منزله زنجیری شدند تا هنر «کاراواجیو» را با استادان بزرگ کشور خویش (که بهتر از خود ایشان میدانستند چگونه «ایده» های جدید ایتالیائی را در کار خویش بگنجانند) بهم پیوند نمایند.



۷۷- فن روز دل. قبرستان یهودیان . حدود ۱۶۵۵. گالری درسدن.

این همان چیزی است که در «پرتره»^۱ شوالیه رامپ و معشوقه اش^۲ (شکل ۷۲) بوقوع پیوسته است این تابلو کار «فرانز هالز»^۳ است که در سال ۱۶۲۳ ساخته است. او یکی از پیشوایان نقاشی در شهر «هارلم»^۴ بود. ما بسختی میتوانیم تصور کنیم که کسی در قرن شانزدهم حاضر شده باشد که تصویر خود را در حالت میگزاساری و عیاشی بدیگران نشان دهد. با دیدن این تصویر «اصیل زاده جوان» کار «تیسین» ممکن بود ابرو درهم کشد و یا اینکه «ژرژ گیز» کار «هلباین» آنرا سبک و حقیر تلقی کند. باوجود این چنانکه مشاهده میشود شوالیه جوان ما حاضر شده است که در این تابلو

با حالتی شاد و بی‌پروا بعنوان سوژه اصلی در يك میخانه ظاهر شود. ظاهراً او به سرزندگی بیش ازوقار اهمیت میداده و در این تابلو خواهان آن بوده‌است و «فرانز هالز» نیز طوری از عهده این کار برآمده که حتی «کاراواجیو» ممکن بود نتواند باین خوبی آنرا عرضه کند. در اینجا همه چیز بستگی به همان لحظه بخصوص دارد. قهقهه خنده - بلند کردن گیلان شراب و از همه بالاتر شیوه‌ای که در کشیدن این تابلو بکار برده شده است همگی شاهد این مدعی میباشند. در اینجا «فرانز هالز» قلم موی خود را با قدرت فرود آورده و رنگها را با قلم‌های پهن و درشت مالیده است و باین ترتیب از کشیدن جزئیات آن چشم پوشی کرده و مثل اینست که آنرا ناتمام گذاشته باشد بنحویکه تابلوی کامل او تازگی طرح اولیه را دارد (در اینجا شکل ۷۰ کار «روبنز» را با آن مقایسه کنید). در اینجا ما در مقابل جنگ هنرمند با زمان قرار میگیریم گوئی که وی هر يك از لحظات را بشمار می‌آورده است. چقدر این هنرمند خوشحال میشد اگر دوربین عکاسی امروزه را در دسترس او قرار میدادند، البته این فکری است که از خاطر ما میگذرد و جالب‌تر از همه اینست که بدون شك «فرانز هالز» ساعت‌ها وقت صرف کشیدن این تابلوی تمام قد نموده است. حال باید دید چه عاملی سبب تمایل او گشته تا بهر نحوی شده بما بفهماند که این تابلو را در يك چشم بهم زدن - ساخته است.

طی سالهای متمادی «فرانز هالز» یکی از پرکارترین و کامیاب‌ترین نقاشان «پرتره» ساز هلند به شمار می‌آمد، ولی بمرور که پیرمیشد مردم از او روی گردان میشدند و در نتیجه سنین کهولت خویش را در فقر و تنگدستی ترسناک و شومی سپری ساخت «رامبراند» بزرگترین نابغه هنر هلند نیز به سرنواستی نظیر این نقاش گرفتار شد. در شکل ۷۴ شما با یکی از کارهای اولیه او که در سال ۱۶۳۳ یعنی درست بعد از آنکه در شهر «آمستردام» سکنی گزید روبرو میشوید. طی مدت يك دهه بالاترین

مد روز برای دولتمندان بندر ثروتمند هلند این بود که پرتراهی از خود به این نقاش سفارش دهند. ولی با همه این احوال او خود بیشتر به نقاشی صحنه‌های مذهبی علاقمند بود و بهمین دلیل تعداد زیادی از این سوژه‌ها را نقاشی کرد که با وجود مذهبی بودن بیشتر از این تابلوها بجای کلیسا در منزل صاحبان مجموعه‌های خصوصی گردآوری میشد. سوژه نقاشی که در اینجا ارائه شده است « مسیح در طوفان دریای گاليله » میباشد. در این تابلو « رامبراند » نشان میدهد که تا چه حد میتواند به کار « روبنز » نزدیک گردد. دو قدرت باد و آب با چنان نیروی شگرفی غریده و درهم پیچیده و یکی شده اند که گوئی میخواهند هر لحظه کشتی را درهم شکسته و هریک نیمی از آنرا بچنگ آرند. برای مردم هلند که یا ملاح بودند و یا در زمینهای پائین تر از سطح دریا زندگی میکردند و دائماً در معرض تهدید و خطر طوفان دریا بودند منظره این تابلو بسیار جالب بود چون مستقیماً زندگی روزمره آنها را در نظرشان مجسم میساخت. آنها با مشاهده این تابلو قادر بودند که خود را با مسیح در این کشتی همسفر بدانند بخصوص که « رامبراند » کشتی را به شکل متداول آن روز نقاشی کرده است و همراهان مسیح نیز درست باندازه ماهی گیران معمولی از طوفان وحشت زده میباشند و حتی یکی از آنها دچار دریا زدگی شده است. ولی چیزی که در این تابلو بیش از همه نکات جالب است، نور میباشد که گوئی در اثر رعد و برق وحشتناکی در یک چشم برهم زدن پدیدار گشته و صحنه را در مقابل چشم ما آشکار میسازد. این همان انتخاب لحظات دراماتیک است که « رامبراند » از « کاراواجیو » کسب کرده و سپس آنرا بایک درجه جدیدی از هیجان بر روی صحنه آورده است. « رامبراند » روز بروز که پاسبان سن میگذاشت توجه کمتری به صحنه‌های محتوی عملیات شدید و هیجان انگیز از خود نشان داده و بصیرت جدیدی در کشف و تجسم افکار و احساسات مردم از خود ظاهر میساخت. « سوار لهستانی » (شکل ۷۳) تابلویی است که او آنرا بیست سال بعد از

تابلوی «مسیح در دریای گاليله» به سبکی که بیشتر شخصی است نقاشی کرده است. ما بدرستی نمیدانیم که این شخص واقعاً لهستانی بوده یا نه، زیرا که این تابلو را بعداً بواسطه لباسهای عجیبی که بر تن سوار دیده میشود و بی شباهت به البسه مردمان مشرق اروپا نیست نام گذاری نموده اند. ما حتی نمیدانیم که «رامبراند» هنگام نقاشی این تابلو چه فکری بسر داشته است، ولی میتوانیم در این باره حدس جالبی بزنیم. «رامبراند» نیز مانند «دوره» در گراورسازی تخصص داشت و با احتمال قوی گراور مشهور او را بنام «شوالیه و مرگ و شیطان» (تصویر ۶۰) دیده و مورد ستایش قرار داده است. «سوار لهستانی» يك «سرباز مسیحی» دیگری است که سوار بر اسب شجاعانه و بی پروا دنیای مخاطره آمیز را زیر پا میگذارد، فقط تفاوت در این است که در اینجا خطرات بین راه و هدف اصلی به قوه تصور ما واگذار شده در حالیکه در کار «دوره» تمام نکات یکی یکی به ما دیکته شده است. منظره تاریک و غم انگیز و رنگهای سیر نشانه کار دشواری است که شوالیه ما در پیش دارد. نگاه جدی و موزون او نیز حکایت از خطرات نامرئی مینماید و لبان مصمم او نشانه آنست که برای مواجهه شدن با خطر شجاعانه آمادگی دارد.

تابلوی «مسیح در دریای گاليله» ما را بیاد «روبنز» میاندازد در حالیکه «سوار لهستانی» خاطره «جورجیونه» و «تیسین» را در ما بیدار میسازد. حال دیگر «رامبراند» نیز مانند آنها شاعر نور و رنگ شده و «به حالت» بیش از «داستان» توجه نموده و آنرا با استادی مجسم مینماید. ولی در عین حال «سوار لهستانی» به سبك «بارك» باقی میماند یعنی «جورجیونه» (تصویر ۵۱) از حدود چهارچوب نقاشی پافرا تر نمیگذارد، در حالیکه «رامبراند» برعکس شکلها را بهیچوجه مقید چهارچوب نمیکند. سوار او در حال گذر است و بزودی از نظر محو میشود و چون او به همراه نور به يك سمت حرکت میکند تقریباً این احساس بما دست میدهد که نور

نیز قوه‌ایست که به او نیرو و قدرت می‌بخشد و او را بجلو میراند. پس می‌بینیم که بیان سبک اخیر رامبراند چندان تفاوتی با روبنز ندارد و رامبراند در واقع همان سبک را برای بیان مفاهیم تازه‌ای بکار برده است.

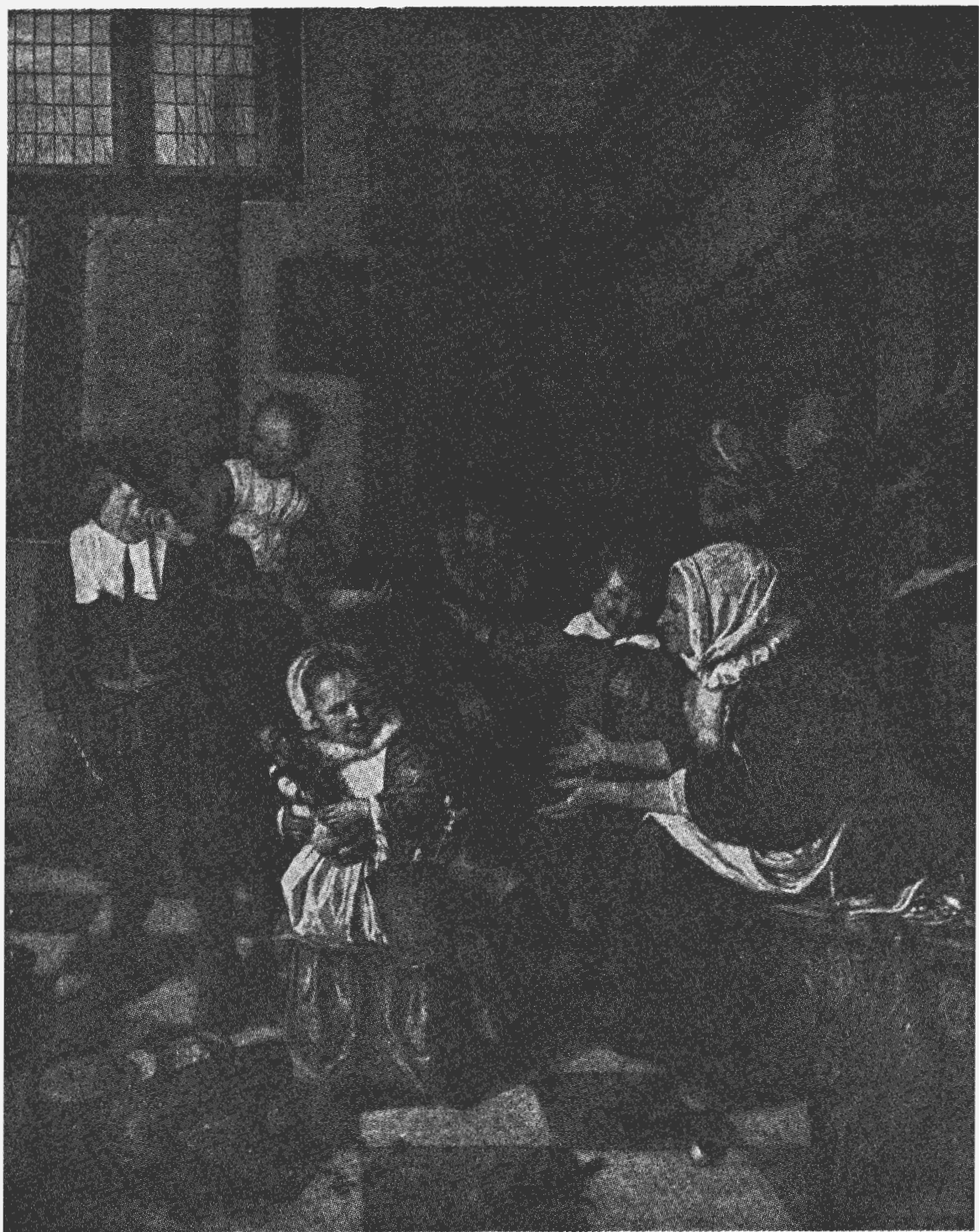


۷۸- هدا . طبیعت بی‌جان. حدود ۱۶۳۴ ، موزه بویمنز . روتردام .

جادوی « نور » رل مهمتری را در کارهای مذهبی « رامبراند » که در سنین کهولت انجام داده ، مانند تابلوی فراموش نشدنی « شاول و داود » (در شکل ۷۵) برعهده دارد . روایت کتاب مقدس چنین است که داود پس از پیروزی که در جنگ باجالوت بدست آورد به قصر پادشاه هدایت شد، ولی در آنجا شاول پادشاه که دید مردم پسر جوانی را بیش از خود او تقدیر و تحسین مینمایند به او رشک برده و سرانجام يك روز که داود مشغول نواختن چنگ بود نیزه خویش را بطرف او پرتاب کرد . در حقیقت ممکن بود این يك موضوع جالب و آماده‌ای برای « روبنز » باشد . مجسم کنید که او چه صحنه پر حرکت و باشکوهی را میتواندست با تصور این داستان بوجود-

آورد. از طرف دیگر می بینیم که رامبراند بیشتر مساعی خویش را در مجسم کردن داستان بکار نبرده، بلکه به معنی آن بیشتر توجه داشته است. در اینجا « شائلول » فقط قربانی امیال شیطانی خود نیست، بلکه او مردی است غم زده و تنها و چنان دستخوش احساسات خویش گشته که بکلی وقار شاهانه خویش را به دست فراموشی سپرده است، به حدی که گوشه پرده را برای پاک کردن چشمان گریان خود به کار میبرد. ما با مشاهده او باخود میگوییم این چه عاملی است که احساسات این مرد را عمیقانه تحت تأثیر قرار داده است. آیا نوای موسیقی داود، حس پشیمانی را در مقابل افکار گناهکارانه او برانگیخته است؟ یا اینکه بواسطه ظهور یک رهبر جدید برای جوانی از دست رفته خویش سوگواری مینماید؟ هر چه هست در هر صورت داود کاملاً از آن بی اطلاع می باشد. او نوازنده ایست جوان و واقعی مانند رامشگرانی که در تابلوی کار «تور براگن» مشاهده کرده اید و با دقت مشغول نواختن ساز خویش می باشد. حس همدردی و توجه رامبراند بیشتر به جانب پادشاه محزون معطوف گشته و به وسیله سایه روشن بر روی صورت شائلول، می خواهد تمام نکاتی را که در زندگی خویش راجع به جنبه های مختلف روح بشری آموخته است در نظر بیننده مجسم سازد.

لازمه درك كامل مفهوم يك نقاشی نظیر این توجه متفکرانه است. بهر صورت بسیاری از هلندیها که خریدار هنر بودند این نوع کار را بنابر سلیقه خویش بسیار مشکل تشخیص دادند و نقاشی هائی را که نشان دهنده صحنه های آشنا و تجربیات خودمانی بود، ترجیح میدادند، مثلاً به تابلوی موسوم به «دژ بر روی رودخانه» کار «ین فن-گوین»^۱ (شکل ۷۶) که دارای منظره يك شهر قدیمی - قایق های بادی و آسیاب های مختلف بود بیشتر تمایل نشان میدادند. در اینجا هیچ نکته برجسته ای دیده نمیشود، زیرا در سرتاسر ساحل هلند منظره هائی نظیر این دیده میشود و به همین دلیل



۷۹ - استین . شب عید سن نیکلا . حدود ۱۶۶۰ تا ۱۶۶۵ ، موزه ریکس ، آمستردام .

مردم این کشور آنرا خیلی می‌پسندیدند چون باچنین منظره‌ای آشنائی کامل داشتند ولی باوجود این « فن گوین » نیز به حالت مخصوص زمین‌های پست « ندرلند » که دائماً دستخوش باد و آب می‌باشد بیش از جزئیات منظره اصلی توجه نشان داده است . آسمان وسیع و خاکستری آن ظاهراً آرام بنظر میرسد، لکن حالت تهدید آمیز همان قدرتی که خشم و غضب آنرا بطور وضوح و بی‌پرده در تابلوی « مسیح در دریای گاليله » کار « رامبراند » ملاحظه کرده‌اید در اینجا نیز بخوبی جلوه‌گری میکند .

« فن گوین » مانند بسیاری از هنرمندان قرن هفدهم هلند يك متخصص بود . یعنی او هیچ نوع تابلوی دیگری بغیر از همین نوع منظره که از او مشاهده نموده‌اید نقاشی نمی‌کرد . نقاشان دیگر هلندی که منظره میکشیدند از انواع مختلف مناظر طبیعت و حالات متغیر آن استفاده مینمودند . تابلوی بعدی ما (شکل ۷۷) « قبرستان یهودیان » نام دارد . این نقاشی توسط یکی از مهمترین فرد این دسته از نقاشان هلندی « یکوب فن روزدل » تهیه شده است و در اینجا نیز مهمترین « تم » قهر و قدرت طبیعت است . گرچه آرایش و ترکیب این تابلو بطور وضوح فرضی و خیالی است، ولی هنرمند توانسته است آنرا بطرزی بسیار واقعی در نظر ما مجسم سازد . ابرهای آسمان طوفانی که در بالای زمین‌های بایر و دور افتاده حومه شهر در حرکت هستند - خرابه‌ها و نهر آبی که راه خود را از میان قبرهای کهنه و قدیمی پیدا کرده و با شدت هرچه - تمامتر عبور میکند همه و همه دست به دست هم داده و منظره‌ای بسیار غم‌انگیز بوجود آورده‌اند . در حقیقت « روزدل » در اینجا میخواهد بگوید که هیچ چیز در این دنیا ماندگار نیست . زمان و باد و آب همه چیز را کوبیده و مضمحل میکند و این موضوع نه فقط در ساخته‌های آدمی، بلکه در مورد درختان و صخره‌ها نیز صدق میکند. بدون شك نقاش در حین ساختن این تابلو راجع به وجود خودش نیز چنین احساسی داشته

است چون اسم خود او بر روی نزدیکترین سنگ قبری که در تابلو کشیده شده حک شده است. گروه دیگری از نقاشان فقط به نقاشی اشیاء میپرداختند و ما این کار را طبیعت بی جان مینامیم و شما یکی از بهترین آنها را در «طبیعت بی جان» (شکل ۷۸) که «ویلم کلاس هدا»^۱ آنرا در سال ۱۶۳۴ ساخته است ملاحظه میکنید. استادان قبل از او نیز به ساختن شکل اشیاء علاقمند بودند (شکل ۶۱ «ژرژ گیز» اثر «هلباین» را ملاحظه کنید) ولی معمولاً اشیاء را در قسمتی از تابلوهائی که از روی انسانها میکشیدند میگنجانیدند. پس باید دید چرا نقاشان «بارک» طبیعت بی جان را بعنوان يك تابلوی تمام و کمال قبول کرده و به چه نحو راجع به محتویات درون این تابلوها اظهار نظر میکردند. در این نقاشی ظرف نقره و ساغر پایه دار دو شیء بسیار قیمتی و ظریف هستند که به تنهائی جالب میباشند. خرچنگ با شراب اندرون ساغر و لیمو ترشها با خرچنگ هم آهنگی کامل دارد. شاید منظور نقاش این بوده که ما با تعجب بگوئیم چگونه غذای باین خوبی را تا آخر نرسانده اند و بشقاب غذا دست خورده و یکی از ساغرها شکسته، ولی ترتیب و نظم سفره رویهمرفته طوری مرتب و اشتها آور است که ما به هیچوجه نمیتوانیم درباره آن حکایتی بسازیم. در حقیقت این نقاشی مبین علاقه هنرمند به نور و طرز تابیدن آن بر روی اشیاء بوده است و بهمین دلیل است که ما آنرا نه تنها «بارک» میدانیم، بلکه مهر «بارک هلندی بین سالهای ۱۶۳۰ تا ۱۶۳۹» را بر آن میزنیم. برای اثبات این امر آنرا با تابلوی «مسیح در طوفان» کار رامبراند که یکسال قبل از آن ساخته شده مقایسه نمائید. البته برای شما مشکل است قبول کنید که این دو تابلو که تا این حد با یکدیگر متفاوت هستند، حتی دارای يك وجه مشترك باشند. با این وصف می بینیم که هر دوی آنها دارای تهرنگ نقره ای میباشند و نور در هر دوی آنها به يك نوع جلوه گر شده است.



قبل از اینکه تاریخ هنر را در کشور هلند به کناری بگذاریم قدری در اطراف متخصصین «ژانر»^۱ یا نقاشانیکه زندگی روزمره را سوژه قرار میدهند بحث میکنم: «شب سن نیکلا» مانند شکل ۷۹ که توسط «ین استین»^۲ ساخته شده است یک خانوادهای را در شب ژانویه نشان میدهد. سن نیکلا که همان «سنتا کلاز» یا «پاپانوئل» امروز است لحظه‌ای قبل از آنجا عبور کرده و برای اطفال بنابر رفتار خوب یا بد آنها عیدی مناسبی آورده است. تمام بچه‌ها خیلی خوشحال و خشنود به نظر میرسند، بجز پسر که در طرف چپ تابلو ایستاده است و به جای اسباب بازی، چوبی از درخت غان (برای کتک خوردن) در کفش خود یافته است. «ژان استین» این حکایت را با ذوق سرشاری بیان کرده است و آنرا با گرمی و دوستی بین انسانها و جزئیات لذت بخش زندگی تزئین کرده است. این صحنه خیلی شبیه مناظری است که هنوز در شب عید سال نو در منازل همه مسیحیان برپا میشود. تعداد کمی از هنرمندان قادر بوده اند که احساس خوشی و درد اعیاد خانوادگی را تا این درجه خوبی مجسم سازند. پس از مجلس خوشی که «استین» بما عرضه کرده است، ما با تابلوی «نقاش در کارگاه خودش» (تصویر ۸۰) کار «ین ورمیر»^۳ روبرو میشویم. هر دوی این تابلوها در بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۶۶۹ میلادی، یعنی تقریباً در یک زمان تهیه شده است، ولی این موضوع فقط سبب میشود که ما بیشتر به تفاوت اساسی این دو پی ببریم، «استین» یعنی داستان سرای ما مانند «فرازه‌الز» به وضوح دارای حس تعیین زمان میباشد. برعکس «ورمیر» دنیائی را کد و بدون زمان که در آن هیچ چیز حتی شکلها کوچکترین جنبشی ندارند در نظر ما مجسم کرده است. ولی خیلی عجیب است که با این حال هیچ چیز سردی مرگ را ندارد فقط چنین بنظر میرسد که همه چیز و همه کس در این اطاق در اثر قوه جادویی بمرور

Jan Vermeer — ۳

Jan Steen — ۲

Genre — ۱

→ ۸۰- ورمیر. نقاش در کارگاه خودش.
حدود ۱۶۶۵ تا ۱۶۷۰، موزه وین.

ساکت و آرام شده‌اند. نور متین و روشن روز که از طرف چپ به داخل اطاق می‌تابد تنها چیزی است که ایجاد فعالیت مینماید و این درست همان چیزی است که در اینجا لازم است یعنی لباس آبی رنگ مسدل را روشنائی بخشیده و چلچراغ را به تالالو در

می‌آورد و یا اینکه مانند قطره‌های شبنم بر روی پرده‌ها جلوی صحنه می‌درخشد. اینجا است که ما متوجه معنی جادوئی این نقاش شده و می‌فهمیم که ما را از معجزه بینائی آگاه می‌سازد. یعنی ما با دیدن این تابلو حس می‌کنیم که گوئی حجابی از جلوی چشمان ما برداشته شده و همه چیز چنان با تر و تازگی و زیبایی می‌درخشد که هرگز نظیر آنرا ندیده‌ایم. ورمیر در اوائل زندگی



۸۱- ولاس کز. ندیمها. ۱۶۵۶، موزه پرادو، مادرید. معلومات زیادی از «مکتب

اوترخت» کسب کرد و از اینراه مدیون «کاراواجیو» و کارهای او نیز می‌باشد. ولی کمال فضل او که در عین حال به آرامی تجلی می‌کند خاطره «هیوبرت وین فن آیک» یعنی اولین جستجوگران واقعیت را نیز در خاطره ما بیدار می‌کند. به عبارت دیگر ورمیر آنچه را که آنها شروع کرده بودند تکمیل نمود. اما ضمناً او خود نیز کاشف بزرگی می‌باشد.



۸۲- ولاس کز. ندیمه‌ها. قسمتی از تابلو، ۱۶۵۶، موزه پرادو. مادرید.

او تا این زمان به دست فراموشی سپرده شده بود، ولی امروزه از لحاظ روح هنر، مدرن‌ترین نقاش هلندی زمان خویش تشخیص داده شده است.

در سرتاسر تاریخ هنر قرن هفدهم فقط يك نقاش دیگر می‌شناسیم که با اندازه «ورمیر» کار خود را وقف قدرت عجیب دیدن کرده است و او دی‌یگو ولاس کز، یعنی بزرگترین نقاش اسپانیولی «بارک» بود. هنگامیکه جوان بود او نیز تحت نفوذ کاراواجیو قرار گرفت و بعدها که نقاش دربار پادشاه اسپانیایی گردید «روبنز» و «تیسین»

را نیز شناخته و کار آنها را مورد مطالعه قرار داده است. ولی در هر صورت سبک پخته و رسیده او شبیه هیچ یک از این نقاشان نبود. بیشتر کارهای «ولاس کز» را پرتره‌های افراد خانواده سلطنتی تشکیل میداد و فقط هر چند وقت یکبار یک تابلو را به میل خود میساخت. یکی از این تابلوها به نام «ندیمه‌ها» (شکل ۸۱ و ۸۲) در سال ۱۶۵۶ میلادی ساخته شده است. این تابلو را میتوان «هنرمند در کارگاه» نیز نامید، زیرا که در اینجا خود «ولاس کز» را می بینیم که مشغول ساختن تابلوی ندیمه‌ها بر روی یک بوم بسیار بزرگ میباشد. در وسط مارگریت شاهزاده خانم کوچک و هم‌بازی‌ها و ندیمه‌های او در اطرافش دیده میشوند. پدر و مادرش یعنی پادشاه و ملکه در همین لحظه وارد اطاق شده‌اند و صورتهای آنها در آینه‌ای که بر دیوار عقبی نصب شده است منعکس شده و معلوم است که آنها هم این صحنه را درست بطریقی که از نظر ما میگذرد مشاهده کرده‌اند. در واقع «ولاس کز» دیدار پادشاه را از کارگاه خودش نقاشی کرده است. آیا آنها نیز مانند ما تحت تأثیر حالت گرم و نرم و عمیق و تاریک اطاق قرار گرفته‌اند؟ آیا ایشان نیز مثل ما حالت نور را که در نتیجه حرکت آفتاب به جلوی صحنه تابیده است حس کرده‌اند؟ ممکن است در اولین نگاه قلم‌زدن «ولاس کز» بنظر شما مانند کار «فرانس هالز» جلوه کند، ولی بادقت بیشتر درمی یابید که کار او خیلی گوناگون و دقیق و ظریف تر است، زیرا که هدفش ساختن شکل‌ها در حال حرکت نیست، بلکه منظور او حرکت نور بر روی شکل‌هاست. در نظر «ولاس کز» نور است که رنگ و فرم را بوجود می‌آورد. بهمین دلیل است که او انواع نورها را در کار خود بکار برده است و منظور او از این عمل این بوده که بداند بازی نور بر روی اشیاء چگونه فرم آنها را تغییر میدهد. مثلاً رنگ‌های یک لباس چگونه ممکن است از گرمی به سردی گراید و چگونه زبری آن بدل به نرمی میشود. اگر ما بخواهیم زبان و معنی نقاشی «بارک» را در یک جا خلاصه نمائیم به ندرت میتوانیم تابلوئی را پیدا کنیم که بهتر از تابلوی «ندیمه‌ها»

عطش هنردوستی ما را فرونشاند .

حال اسپانی را پشت سر گذاشته و به کشور فرانسه میپردازیم و ملاحظه میکنیم که سلیقه هنری دربار فرانسه خیلی با اسپانی متفاوت میباشد . لوئی چهاردهم پادشاه بزرگ فرانسه که او را « پادشاه آفتاب » میخواندند ، میکوشید که دولت را راهنمای هنر نقاشان سازد و این کار را از راه ایجاد آکادمی سلطنتی و مدارس رسمی برای نقاشان و مجسمه سازان بموقع اجراء گذاشت . در ایام قدیم هنرمندان جوان در کارگاههای نقاشان مسن تر تعلیم میگرفتند و در زمان « بارک » نیز این روش هنوز ادامه داشت . ولی دیدیم که از زمان « رنسانس » دیگر مهارت و تجربه تنها برای يك هنرمند کافی نبود ، بلکه میبایستی اودر کسب علم وثئوری نیز کوشا باشد . باین دلیل تعدادی از استادان آکادمی های مخصوص برای تعلیم هنرمندان جوان تأسیس نمودند . در آکادمی سلطنتی لوئی چهاردهم ثئوری وعمل به صورت يك سیستم آموزشی درآمد که هدف آن یکی زیبایی بود و دیگری سبکی که براساس و مأخذ قانونی وتصویب شده پایه گذاری شده باشد . این برنامه در آکادمی های بعدی نیز مانند نمونه ای بکار برده شد ، چنانکه انعکاس آنرا هنوز در هنر کدهای امروز مشاهده میکنیم . با همه اینها این روش هیچگاه آنطوری که باید عملی نشد . زیرا بالاخره مهمترین عامل در هنر قوه تصور هنرمند میباشد و وضع کردن قانون برای آن کار بسیار مشکلی است چون بیشتر هنرمندان « قانون ناپذیر » میباشند و بهمین جهت بهترین آنها هیچگاه به هنر کدها قدم نگذاشتند . ضمناً مرد هنرمندی که سبک و شیوه کار او کمال مطلوب و پایه و اساس کار آکادمی سلطنتی گردید ، نیز ترجیح میداد که خارج از کشور « فرانسه » و در « رم » آزادانه زندگی کند . نام این مرد « نیکلاپوسن ' » وبزرگترین نقاش فرانسوی در قرن هفدهم بود . با مشاهده تابلوی « ربودن زنان ساین » (شکل

۸۳) روشن میشود که به چه دلیل آکادمی فرانسه این نقاش را کاملترین سرمشق برای هنرآموزان خود شناخته است. موضوع تابلو مربوط به حکایتی است که در زمان رومیان قدیم اتفاق افتاده است. چون در ابتدای امر کشور روم از عده‌ای مردمان ماجراجو که از ماوراء دریاها آمده و این سرزمین را کشف کرده بودند تشکیل شده بود، لذا تعداد زنان خیلی از مردان کمتر بود. آنها در ابتدا سعی کردند که از قبیله مجاور (یعنی ساین‌ها) زنانی را برای خود خواستگاری نمایند، ولی مردان «ساین» به آنها اجازه این کار را نمیدادند. سرانجام رومی‌ها ب فکر نیرنگ و حيله‌ای افتادند بدین معنی که تمام قبیله «ساین» را با زنانشان بعنوان يك جشن عادی به داخل شهر دعوت کردند و ناگهان با اسلحه به جان آنها افتاده و با زور زنان آنها را ربوده و با خود بردند. بطور یقین «پوسن» بعنوان يك درام به این صحنه و حرکات و هیجاناتی مختلفی که در چنین موقعی ممکن است اتفاق بیفتد علاقمند بوده است، ولی در عین حال او احساس میکرد که میبایستی آنرا بطرزی پهلوانانه و با شکوه عرضه کند، به همین علت بجای رفتار مردم عادی در چنین موقعیتی شکل‌ها و مجسمه‌های «رنسانس کلاسیک» را مدل کار خویش قرارداد (این تابلو را با نقاشی دیواری «هلیودر» کار رافائل، تصویر شماره ۴۹ مقایسه کنید). با این وصف «پوسن» با چشمانی باز متوجه هنر زمان خود بود. در این تابلو حرکات سلیس شکل‌ها خاطره «روبنز» را در ما بیدار کرده و نور تند و صریح آن‌ها را بیاد «کاراواجیو» میاندازد. در اینجا ما بوضوح می‌بینیم که در نظر «پوسن» طرح و شکل‌دادن به اشیاء بیش از نقاشی رنگ و نور اهمیت داشته است، یعنی به عقیده او فرم چیزی بود جدا از رنگ و نور. با این وصف پوسن در تابلوی «زنان ساین» رنگ را با نهایت حس ظرافت بکار برده است بطوری که زمینه نرم و سبک و ظریف آن بی‌شبهت به نقاشی‌های ونیزی نیست. بطور کلی این تابلو نمایشگر فکر و توجه کامل هنرمندی است که آنرا بوجود آورده است. سبک «پوسن» بر حسب



۸۳- پوسن. ربودن زنان ساین . ۱۶۳۶ تا ۱۶۳۷ ، موزه هنری متروپولیتن . نیویورک .
 اتفاق نبوده، بلکه با سعی و کوشش هوشیارانه پدیدارگشته‌است و چنین بنظر میرسد که هدف او هنر « مرکز موزون » است که در آن فرم و رنگ - فکر و احساس - حقیقت و زیبایی - کمال مطلوب و واقعیت با یکدیگر هم‌آهنگی کامل دارند . نظر باینکه تمام این موارد در سبک « پوسن » توأم با نظم و خودداری نفس رعایت شده است ، لذا سبک او را از تمام استادان بزرگ دیگر بیشتر قابل تعلیم تشخیص داده‌اند . خود « پوسن » در نامه‌هایی که به دوستان و طرفدارانش نوشته مفصلاً نحوه کار و سبک خویش را شرح داده است . بعضی از اوقات راجع به یک تابلوی بخصوص بحث کرده و به تفصیل شرح داده است که درست چطور و به چه دلیل کاری را انجام داده است . یا اینکه بطور کلی تئوری‌ها و عقاید خود را راجع به نقاشی مطرح کرده و همیشه مؤمن بوده

است که هنر را نیز مانند هر موضوع دیگر میتوان با فکر و استدلال عرضه نمود .
معلمان آکادمی نیز همین رویه را در پیش گرفتند . یعنی يك تابلوی نقاشی را مانند
ماشین پیچ در پیچی تجزیه کرده و در اطراف آن بحث کردند . یکی از آنها حتی
کارنامه‌هایی بعنوان تمام نقاشان بزرگ دنیا ترتیب داده و به هریک از آنها از لحاظ
کمپوزسیون - طرح رنگ و حالت نمره‌های معینی دادند . بالاخره نمره «کاراواجیو»
صفر و کمتر از همه نقاشان دیگر شد . البته تمام نقاشان بعد از «پوسن» خواستند
ثانی او بشوند، ولی امکان پذیر نشد و هنوز که هنوز است ما فقط خود «پوسن» و کار
و افکار او را می‌ستائیم نه نقاشانی را که از او تقلید میکردند .

بسوی انقلاب

هنگامیکه ما در اطراف قرن هیجدهم به تفکر میپردازیم در مرحله اول انقلاب امریکا در سال ۱۷۷۶ میلادی و سپس انقلاب فرانسه که ۱۳ سال پس از آن تاریخ بوقوع پیوست از مد نظرمان میگذرد و نیز بخاطر میآوریم که قرن هفدهم قرن روشن شدن افکار مردم بود، یعنی زمانی که متفکرین بزرگ اجتماع معتقد بودند که تمام امور انسانی میبایستی از راه دلیل و برحسب خیر و صلاح مردم انجام پذیر شود. پس می بینیم که در واقع انقلاب فکری مدت زیادی قبل از انقلاب سیاسی بوقوع پیوسته است. با علم به تمام این واقعیات باز فقط یک طرف قضیه برای ما روشن میگردد، زیرا که این قرن، قرن تحولات بود، ولی این تغییرات روز بروز مشهود نمیشد. و خیلی بکندی اتفاق می افتاد و بهمین دلیل زندگی مردم تا اواخر قرن هیجدهم درست مانند قرن هفدهم میگذشت. روندهای هنری نیز که در عصر «بارک» شروع شده بود برای مدت زیادی بدون تغییرات شدید ادامه یافت. چون ما قبلاً ملاحظه کرده ایم که چگونه عقاید هنری به آسانی از کشوری به کشور دیگر منتقل میشود، پس اگر اثری از جلال کار «روبنز» و واقع بینی استادان هلندی و کمال مطلوب بی پیرایه «پوسن» را در کشورهای دیگری غیر از آگاه این هنرمندان حتی در موقعیت های دیگری پیدا کنیم نبایستی دستخوش تعجب و حیرت شویم.

برای درك این مطلب اول از کشور فرانسه شروع میکنیم، زیرا که در اوائل قرن در آنجا تغییرات واقعاً چشم گیری در سلیقه عمومی مییابیم. در زمان سلطنت لوئی چهاردهم آکادمی سلطنتی بر کلیه مکتب های هنری استیلا یافته بود و هنرجویان سراسر کشور سبك «پوسن» را تقلید میکردند. «پادشاه آفتاب» تقریباً در حدود نیم قرن بر اعمال



۸۴ - بوشه. دختر و پسر چوپان، ۱۷۷۵، موزه لوور.

درباریان خود نظارت میکرد، ولی هنگامیکه او در سال ۱۷۱۵ میلادی دارفانی را وداع گفت چنان بود که کوئی تمام درباریان فرانسه تصمیم به تعطیل کار گرفتند. نجیب زادگان، قصر سلطنتی «ورسای» را که مدت ها برخلاف میل خود در آن زندگی کرده بودند رها کرده و خانه های خصوصی زیبائی برای خود در شهر پاریس بنا کردند. از آن بیعد دیگر «پوسن» قهرمان آنها نبود، بلکه «روبنز» را بجای او برگزیدند، زیرا که او مظهر همه صفات مطرود آکادمی بود (یعنی رنگ - نور - حرکت و خوشی



۸۵- واتو . مزتن . حدود ۱۷۱۵ ، موزه هنری متروپولیتن . نیویورک .



۸۶- گرز. عروس دهاتی. ۱۷۶۱، موزه لوور. پاریس.

صریح زندگی). «آنتوان واتو» که از ساحل شمالی فرانسه نزدیک «فلاندر» آمده بود اولین و با استعدادترین نقاش این عصر که ما اغلب آنرا «رکوکو»^۲ مینامیم میباشد.

تابلوی او بنام «مزتن»^۳ (تصویر ۸۵) که در سال ۱۷۱۵ میلادی ساخته است نشاندهنده يك شخصیت محبوب «واتو» میباشد که در تأثر عمومی کم‌دی آن عصر بازی میکرده است. طرز قلم‌زدن سبک و آسان و رنگهای باشکوه و تابان آن شکی برای ما باقی نمیگذارد که این نقاش به شدت تحت نفوذ «روبنز» بوده است، فقط کار او فاقد نیروی متحرکی است که سراسر کار آن نقاش بزرگ «فلامان» را در بر گرفته است. در عوض در اینجا ما با شکل‌های ظریف و باریکی برخورد میکنیم که دارای حالتی نیمه خوشحال و نیمه غمگین بوده و خاطره تابلوی «کنسرت» اثر جورجیون را در ما زنده میسازد. «گیتارزن» کوچک و ظریف او بازیگری است که بدون امید به وصال

محکوم به ساز زدن در هوای آزاد در آستان معشوق گردیده است و این احوال هم در زندگی شخصی و هم در زندگی نمایشی او صدق میکند و درست مانند دلقک‌های غم‌زده‌ایست که تا امروز نیز حیات خود را در نمایشاتی مانند اپرای «پالیاچی»^۱ با موفقیت و وضعی مردم‌پسند ادامه میدهند.

عشق «واتو» به تأثر کلیدی از روح جامعه «رکوکو» را بدست ما میدهد. بهر صورت این عصر برای نجیب‌زادگان، عصر بازیگری بود یعنی آنها تظاهر میکردند که زندگیشان خالی از هر گونه اضطراب و تشویش مانند دختر و پسر چوپان در تابلوی کار «فرانسوا بوشه» می‌باشد، بدین معنی که آنها در یک دنیای پرازخوشی درجائی که گوسفندان آنها از نظر دور نمیشوند، وقت کافی دارند که با فراغت خاطر عشق بازی کرده و اشعار عاشقانه بسازند.

فی الواقع ماری آنتوانت ملکه فرانسه یک مزرعه نمونه در زمینهای قصر «ورسای» تهیه کرده بود که هر وقت از آداب و رسوم خشک درباری به ستوه می‌آمد به آنجا میرفت و به اتفاق دوستان خود رل زنان ده‌نشین و روستائی را بازی میکردند. در نقاشی قرن هیجدهم فرانسه جنبه دیگری نیز وجود داشت. این سبک مخصوصاً درسی سال قبل از انقلاب فرانسه اجرا میشد، بدین معنی که اهمیت روزافزون «فردعادی» فرانسه در تابلوهای نقاشی منعکس میگردد و این همان فردی بود که قرار شد در سال ۱۷۸۹ میلادی به عنوان «همشهری» بر کشور فرانسه حکومت کند. در سال ۱۷۶۱ میلادی در همان زمانیکه «بوشه» بنا بر ذوق نجیب‌زادگان مشغول ساختن چوپان‌های پودر زده خود بود «ژان باپتیست گرز»^۲ با ساختن «عروس دهاتی» (شکل ۸۶) اشتغال داشت. این «سوژه» که از زندگی روزمره مردم گرفته شده بود تحسین جمیع منتقدان طراز اول را برای او به ارمغان آورد. او بر اساس سبک «رکوکو» آموزش

یافته بود، ولی در اینجا ناگهان گذشته خود را رها کرده و به سبک واقع بینانه «ژانر» کار نقاشان هلندی روی نهاد و از آنها الهام گرفت. ولی دلیل او برای تجسم يك چنین صحنه‌ای بادلیل استادان هلندی کاملاً متفاوت بود. «شب سنت نیکلا» کار «استین» يك صحنه از زندگی واقعی را با تمام خوشمزگی‌ها و همدردیها در نظر ما مجسم می‌سازد درحالیکه «عروس دهاتی» بیشتر شبیه يك صحنه تأثیری است که افراد رل‌های مختلف را بازی میکنند، مثلاً عروس زیاده از حد خجالتی است و مادرش بیش از اندازه گریان است و مادر بزرگ بیش از حد قابل قبول مورد احترام واقع شده است. با نظاره این تابلو ما احساس میکنیم که «گرز» عمداً و به هر قیمتی که شده مایل است که تارهای قلب ما را به ارتعاش درآورده و رقت را در آن جایگزین سازد. با زبان حال میگوید: «بین که این مردم چقدر صمیمی و در عین حال رقت‌انگیز هستند». هر يك از جزئیات در این تابلو حامل پیغام فوق است حتی مرغ و جوجه‌هایش نیز سهمی در این کار دارند، حتی یکی از جوجه‌ها از کنار مادرش بدور افتاده است. این تابلو بحدی متأثرکننده است که اگر به نظاره آن ادامه دهید بناچار مجبور میشوید که دستمال را از جیب بیرون کشیده و اشک‌های خود را پاک کنید. خلاصه تابلوی «عروس دهاتی» بطرز اعجاب‌آوری يك شاهکار هنری شناخته شده و روشن فکرترین اشخاص یعنی مردان اهل منطق نیز آنرا با صدای بلند تحسین و تمجید کردند. این اشخاص خصوصاً معتقد بودند که همه چیز در کار «گرز» معنی خاصی دارد و منظور هنرمند جلب احساس اخلاقی بیننده بوده است و قصد او این نبوده است که مانند نقاشان دیگر «رکوکو» فقط حس خوشی و لذت را در ما بیدار کند. البته در این مورد آنها ملتفت این موضوع نبودند که برای بوجود آوردن يك شاهکار هنری فقط نکات اخلاقی کافی نبوده و حتی در بعضی موارد اساساً احتیاجی به وجود آن نیست.



۸۷- شاردن . طبیعت بی‌جان در آشپزخانه . ۱۷۳۵ ، موزه هنرهای زیبای . بوستون

در اینجا ما میتوانیم با مشاهده کار «ژان سیمون شاردن»^۱ بنام «طبیعت بی‌جان در آشپزخانه» نیز به واقعیت مذکور پی ببریم بدین معنی که در اینجا نیز «شاردن» بدون تلقین کردن و صحنه سازی همان نیت «گرز» را بطرزی بسیار مؤثر برای ما روشن می‌سازد . «شاردن» نیز کار نقاشان هلندی را می‌ستود و در ساختن این تابلو از کار «ویلم کلاژهدا» (تصویر ۷۸) الهام گرفته است، با تفاوت اینکه بجای ظرف های نقره ای قیمتی و گیلساهای بلورین کاردست، چند تیکه از اشیاء ساده و خشن و گوشت و مرغ نپخته که متعلق به منزل یک فرد عامی است بروی پرده آورده است . البته این اشیاء بخودی خود نمیتوانند خیلی پر معنی باشند ، ولی «شاردن» بحدی در اشیائیکه



۸۸- گینز بورو، رابرت اندروز و بانو، حدود ۱۷۵۰. کلکسیون ج. و. اندروز، اشتد، انگلیس.

روزمره بکار میرود زیبایی یافته و طوری، با نظر احترام و تفاهم به آنها نگریده که توانسته است در نظر ما نیز آنها را مهم جلوه داده و سمبول يك طرز خاص زندگی قلمداد کند. خلاصه ما بطریقی احساس میکنیم که «شاردن» در تابلوی آرام و بی-ادعای خود توانسته است تمام وقار و بزرگی و سادگی را که «گرز» بیهوده سعی داشت در تابلوی «عروس دهاتی» بگنجاند به بهترین وجهی در اینجا بیان کند. زیرا که «شاردن» بزبان نقاش یعنی رنگ - نور و شکل با ما سخن گفته در حالیکه آندیکری زبان بازیگری و صحنه سازی را برای این منظور بعاریت گرفته است.

ضمن این سالها بسیاری از فرانسویان، انگلیس را میستودند. مردم انگلیس در قرن هفدهم دست به يك انقلاب سیاسی زده بودند. آنها پادشاه را مجبور کرده بودند که بیشتر قدرت خویش را به پارلمان واگذار کند، بطوریکه يك «فردعای انگلیسی» با وجود محدود بودن، باز میتواند در مقابل دولت وقت عرض اندام نموده و عقیده خویش را اظهار کند. نتیجتاً موقعیت انگلیس باعث غبطه کشورهای دیگر اروپائی گردید. ثروت انگلیس سرعت روبه تزايد گذاشت و ممالك مستعمره این کشور پیشرفت بسیار



۸۹- هوگارت . کودکان گراهام . ۱۷۴۲ گالری تیت . لندن .

کردند و کشتی‌های دولتی و تجاری انگلیس دریاها را تحت سلطه خویش درآوردند . گرچه انگلیسی‌ها در بازی کردن دل خود در هنرهای ظریفه بین کشورهای اروپائی آخری بودند، ولی در عوض هیچ دست‌کمی از آنها نداشتند . از دوران «رفورماسیون» مردم انگلیس خیلی کم به هنر نقاشی پرداخته بودند و فقط به «پرتره» سازی آنهم بدست هنرمندان خارجی اکتفا کرده بودند . از این خارجیان یکی «هلباین» بود که در خدمت هانری هشتم مشغول بود و پس از او نیز نقاشان فلامان و هلندی برای انگلیسی‌ها

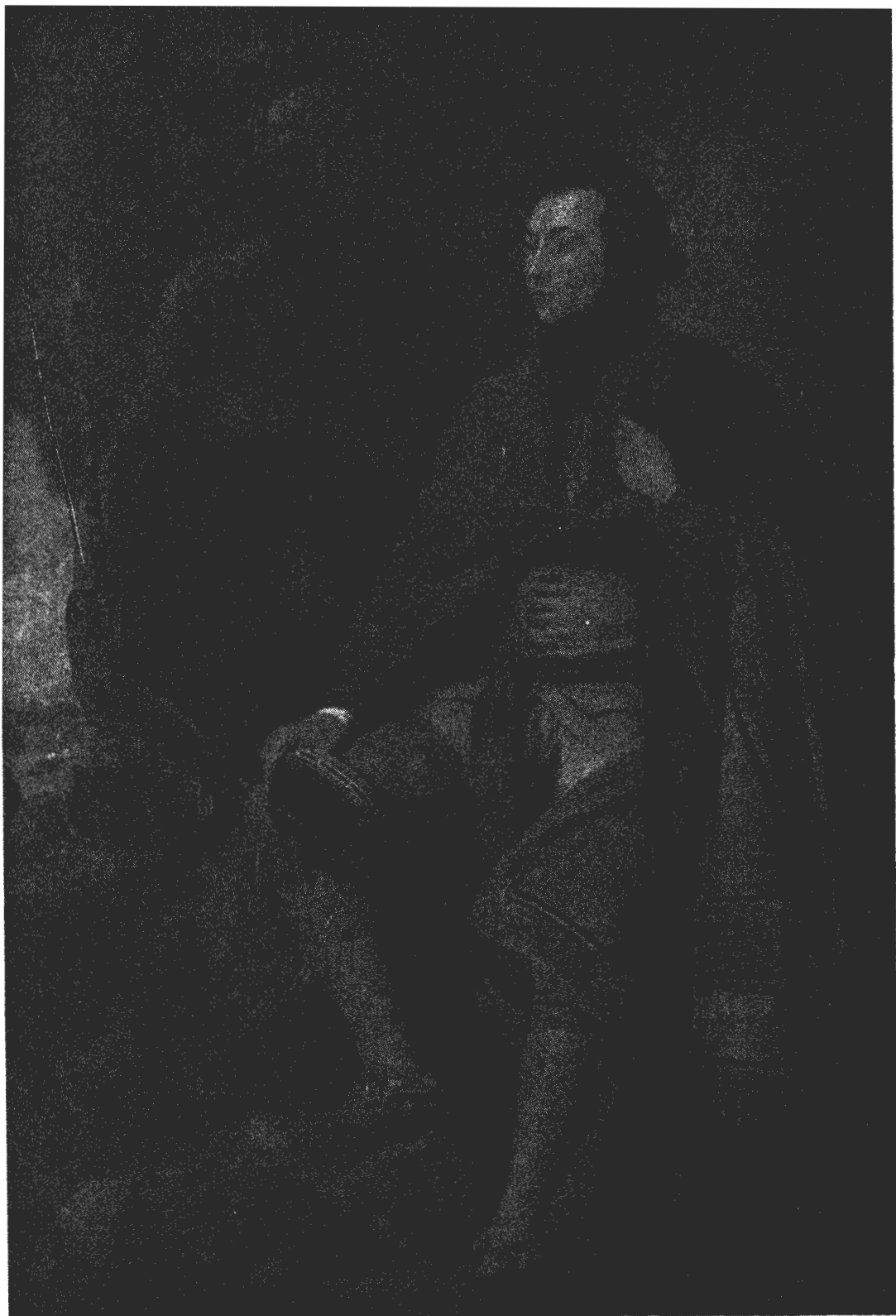


۹۰ - کوپلی، واتسون و ماهی کوزه . ۱۷۷۸ . هوزه هنرهای زیبا . بوستون .

کار میکردند، حتی در قرن هیجدهم یعنی هنگامیکه نقاشان انگلیسی روآمدند، باز برای امرار معاش ثابت مجبور بودند بکار « پرتره » سازی بپردازند، ولی بسیاری از آنها کارهای ذوقی مهمی را با انتخاب سوزدهای منظور نظر خود انجام دادند که این کار نیز جائی در این کشور برای خود باز نمود، و « ویلیام هوگارت »^۱ در زمره این نقاشان بود . توجه خاص او مانند استادان هلندی « ژانر » به صحنه های واقعی زندگی روزمره بود . ولی « هوگارت » پیوسته يك جنبه مسخره به این تابلوها میداد و آنها را به سری - های مختلف تقسیم نموده و طوری آنها را ردیف میکرد که در واقع يك داستان در چند قسمت مختلف بیان میشد. شوخ طبعی و قدرت مشاهده او را میتوان در تابلوی « کودکان گراهام » (تصویر ۸۹) که باچشمان تیز بین خود آنها بطرزی شادی آفرین تهیه کرده

ملاحظه نمود. این تابلو خاطره «ژان استین» و تابلوی او که خانواده بانشاطی را مجسم کرده است در ذهن ما زنده میکند (شکل ۷۹) ولی رنگهای «هوگارت» روشن تر و قلم زدن او آزادتر بنظر میرسد. البته منظور از این تصویر مجسم کردن يك صحنه از نوع «ژانر» نیست. ما با دیدن لباسهای این اطفال میتوانیم حدس بزنیم که پدر و مادر آنها خیلی متمول بوده اند و شاید انتظار داشتند که نقاش ما يك تابلوی کاملاً رسمی تهیه کرده و حرکات اطفال را مانند انسانهای بالغ نقاشی کند. «هوگارت» نیز این تمایل آنها را انجام داده است، ولی در عین حال سعی کرده که با تدابیری این گروه را از حالت رسمی و خشک برهاند. چنانکه می بینیم دو دختر خوشحالند از اینکه از بزرگترها تقلید میکنند و در طرف راست نقاش ما داستانی را بیان میکنند - پرسك جعبه موزيك خود را برای پرندۀ داخل قفس كوك میکند، ولی در همین موقع يك گربه بزرگ بر روی پشتی صندلی میپرد و پرندۀ بیچاره که از نگاه حریصانه او بسیار ترسیده بجای آواز خواندن با موزيك فقط بالهایش را بهم زده و فریاد میکشد.

مشهورترین «پرتره» ساز قرن هیجدهم در انگلیس یعنی «توماس گینزبورو»^۱ غیر از پرتره سازی به يك رشته فرعی یعنی ساختن منظره نیز علاقمند بوده و در این کار تبحر بسیار داشت و چنانکه مشاهده میکنیم اهمیت زمینه کار در «پرتره» را برت اندروز و بانو (تصویر ۸۸) که منظره در هوای آزاد را نیز به همراه دارد، درست باندازه سوژه اصلی یعنی شکلها میبشد. منظره ابری آن ما را بیاد مناظر هلندی مانند شکل های ۷۶ و ۷۷ میاندازد. ولی در اینجا نیروی طبیعت تهدیدآمیز نبوده و بعکس بسیار ملایم و لطیف است. این زمین متعلق به يك ملاك عمده و بانوی او میباشد و در واقع آنها نیز به آن سرزمین تعلق دارند. در اینجا منظور «گینزبورو» مانند «بوشه» (شکل ۸۴) تجسم يك زندگی خیالی و رؤیائی دهاتی نیست، بلکه میخواهد فریبندگی زندگی



۹۱- وست . کلنل گای . جانسون . حدود ۱۷۷۵ . گالری هنری ملی . واشینگتن . کلکسیون ملون .

خارج از شهر را آنطور که هست در نظر ما جلوه گر سازد.

در این عصر کوچ نشین های قدیمی امریکائی نیز تا آن درجه قدمت رسیده بودند که بتوانند نقاشی های خوبی بسازند. ولی دو تن از با استعدادترین آنها تا این تاریخ در موطن خویش باقی نماندند که شاهد رشد کامل آن باشند. این دو نفر یکی «بنجامین وست»^۱ که يك «کوآکر»^۲ اهل «پنسیلوانیا»^۳ بود و دیگری اهل «بستن»^۴ بوده و «جان سینگلتن کیپلی»^۵ نام داشت. آنها چند سال قبل از انقلاب امریکا به لندن رفته بودند. و بحدی در آنجا موفقیت پیدا کردند که تصمیم گرفتند برای همیشه در لندن زندگی کنند. «وست» حتی نقاش دربار ژرژ سوم پادشاه انگلستان شد و به ریاست آکادمی نقاشی سلطنتی انگلستان رسید. این آکادمی براساس کار «پوسن» طرح شده بود، ولی عقاید متداول در آن خیلی کمتر از عقاید «پوسن» بطور جدی کلاسیک بود و در واقع وسعت فکری و کاری آنها بحدی بود که هنر «رامبراند» را نیز در کار خود پذیرفته بودند. پرتره «کلنل گای جانسون» (شکل ۹۱) کار «وست» که در سال ۱۷۷۵ میلادی ساخته است مانند کارهای «رامبراند» در يك نور گرمی مستغرق شده است، ولی فاقد نیروی «اکپرسیو» کار استادان هلندی میباشد. حالت ویژه ای که به شکل ها داده است طوری است که گوئی آنها مانند دو رومی قدیمی به وضع قهرمانی خویش واقف میباشند، ولی مابقی محتویات تابلو یعنی لباسها و تزئینات با در نظر گرفتن تمام جزئیات بطور کامل و صادقانه مراعات شده است. کلنل جانسون یکی از اولین سرپرستان امور مربوط به سرخ پوست ها بود. در اینجا او با «تایندانگا»^۶ دوست طرف اعتماد خود که از تمام سرخ پوستها نجیب تر و اصیل تر بنظر میآید دیده میشود. چنین بنظر میرسد که «وست» به امریکائی بودن خود خیلی مباهات میکند، چون با اصرار تمام جزئیات

۱ - Benjamin West ۲ - Quaker - عنوانی است که باین مردم داده اند.

۳ - Pennsylvania ۴ - Boston ۵ - Jhon Singleton Copley ۶ - Thayendangea

زندگی مرزی را نشان داده و حتی آتش اردوگاه سرخ‌پوستان را نیز در طرف چپ تابلو از نظر دور نداشته است و این همان چیزهایی است که هیچ نقاش اروپایی باندازه «وست» به آن وارد نبوده است.

این حس ماجراجوئی در درجه بالاتر در تابلوی کار «کیلی» بنام «واتسون و ماهی کوسه»



۹۲- داوید . مرگ مارا . ۱۷۹۳ ، موزه بروکسل .

بطرز قابل توجهی جلوه‌گری میکند. این تابلو بر اثر گزارش و تجربه تلخ و ناگواری که برای شخص « واتسون » در بندر « هاوانا » اتفاق افتاد و به قیمت ازدست دادن يك پای او تمام شد طرح شده است. پس از آنكه يك پایش از بین رفت او را بداخل قایق کشیدند و البته صحنه واقعی آن موبمو در اینجا دیده نمیشود، ولی باید در نظر گرفت که « کپلی » اصرار در تجدید صحنه با تمام جزئیات آن نداشته است قصد او فقط این بود که تا سرحد امکان آنرا هیجان انگیز و مرتعش کننده جلوه دهد و برای این منظور تمام فنون سبك « بارك » را به كمك گرفته است، حتی شخص « کاراواجیو » مشکل میتوانست تا این حد انتخاب لحظه زمان و نور متمرکز را خوب و بجا مراعات کند. ولی با همه اینها ما در اینجا با نوعی از قوه تصور روبرو میشویم که بیشتر حامل طعم و سلیقه دنیای نوین است تا دنیای کهن.

انقلاب امریکا نیز درست بهمان دلایل انقلاب فرانسه صورت گرفت، یعنی مالیاتهای ناروایی که از طرف دولت به مردم بی دفاع تحمیل میشد و این یکی از شوخی‌های تلخ و شیرین تاریخ است که پادشاه فرانسه برای تضعیف قدرت انگلیس به انقلابیون مستعمرات كمك کرد که در مساعی خویش برای رسیدن به آزادی پیروز شوند، در حالیکه احتمالاً موفقیت آنان اولین جرقه‌ای بود که مشکلات سیاسی خود او را مشتعل ساخت. مدتها بود که انتقاد از دولت ضعیف و فاسد و حمله به افراد سودجو در فرانسه شروع شده بود. ما نشانه‌هایی از این مطالب را در تابلوی کار « گرز » به نام « عروس دهاتی » دیدیم که در آن اشاره به درستی و خوبی فقرا کرده و بدینوسیله میخواهد فساد اخلاق طبقه نجیب زادگان را آشکار سازد. بعضی از نقاشان حتی قدم فرا تر گذاشته و داستانهای قهرمانی مدافعین آزادی در یونان و روم قدیم را بر روی پرده آوردند که شعار آنها « آزادی یا مرگ » بود، حتی سبك این نوع نقاشیها خود حامل پیغام اخلاقی بود. اساس آن بر سبك کمال مطلوب و در عین حال جدی

«پوسن» پایه گذاری شده بود و این در حقیقت سرزنبشی بود که به نقاشانی مانند «بوشه» که کار خود را به شکل کار «روبنز» درآورده بودند روا میداشتند و چون این نقاشان با دربار و نجیب زادگان سروکار داشتند نقاشان دسته اول به نظر تحقیر به آنها مینگریستند و آنها را خوشگذرانهای میخواندند که که ابداً حرفی برای گفتن ندارند. (در همین زمان بود که لغت‌های «بارک» و «رکوکو» نامهای ناخوش آیندی قلمداد شد). ولی نقاشان «ضد رکوکو» در ستودن هنرهای قدیمه خیلی بیش از «پوسن» سخت و جدی بودند، بطوریکه ما از کار آنها به نام «کلاسیک جدید» یاد میکنیم. همانطور که هنرمندان «رنسانس» سعی کردند که تاریخ جدیدی را در علم بگشایند هنرمندان کلاسیک جدید نیز در صاف کردن راه جدید سیاسی که با انقلاب فرانسه شروع شد سهم بسزائی داشته‌اند.

مهمترین این دسته از نقاشان «ژاک لوئی داوید»^۱ بود که سهم جدی و مؤثری در انقلاب داشته و اساساً نقاش رسمی انقلابیون شد. تابلوی «مرگ ما را» (تصویر ۹۲) که در سال ۱۷۹۳ میلادی آنرا ساخته است یاد بودی از یکی از قهرمانان این جنبش بود. احساسات عمیق «داوید» شاهکاری از این صحنه به وجود آورده است در حالی که ممکن بود نقاشی این صحنه که موضوع آن قتل در وان حمام است يك نقاش پایین‌تر از «داوید» را خجالت زده و پیریشان کند. يك روز زن جوانی بنام «شارلوت» کردای^۲ «باعجله وارد حمام شده و نامه شخصی خود را بدست «مارا» داد و چون او مشغول خواندن شد کاردی را تا دسته در سینه او فرو کرد. دلیل این دختر هر چه که می‌خواهد باشد (گوا اینکه «مارا» طرف تنفر بسیاری از اشخاص بود) «داوید» طوری این صحنه را نقاشی کرده است که ما احساس میکنیم این يك قتل معمولی نیست، بلکه تقریباً قتل فرد مقدسی است که در راه ایمان خویش شهید شده است، ولی در عین حال این فرد مقدس مانند شکل‌های «کاراواجیو» دارای گوشت و رگ و پوست میباشد.

هشتم - ماشین

انقلاب فرانسه سبب برکناری پادشاه و روی کار آمدن دولت جمهوری گردید . ولی در هر صورت دولت جمهوری فقط يك دهه دوام کرد و دوباره فرانسه تحت سلطه و قدرت يك مرد درآمد . هنگامیکه دولتهای همسایه فرانسه از بیم شعار «آزادی - برابری و برادری» که ممکن بود سرمشقی برای مردمان کشور خودشان بشود به این کشور حمله کردند ، ناپلئون بناپارت به سمت رهبری ارتش جمهوری فرانسه ارتقاء یافته بود . نبوع نظامی ناپلئون سبب فتح تمام کشورهای اروپائی بجز انگلستان گردید . پس از این ماجرا او خود را امپراطور خواند و این امر درست هزار سال بعد از امپراطوری شارلمانی بوقوع پیوست . ولی بعد از ده سال او توسط قوای متحدۀ انگلیس - آلمان و روس شکست خورده و در قید اسارت آنها درآمد .

یکی دیگر از شوخی های تلخ و شیرین تاریخ این بود که کشورهای دیگر اروپا برای فتح کردن فرانسه مجبور شدند که قسمتی از عقاید انقلابی این مردم را که بی اندازه برای آنها هراس انگیز بود پذیرفته و بکار بندند . ناپلئون نتایج انقلاب را باطل نکرد ، بلکه از آن بنفع خویش استفاده نمود . ارتش او يك ارتش مدرن بود و افراد آن عبارت از توده ای از سربازان شهری بودند که شعله عشق به وظیفه در راه وطن و وطن پرستی در دل آنها زبانه میکشید . دشمنان او که ابتداء سربازان اجیر شده را بجنگ



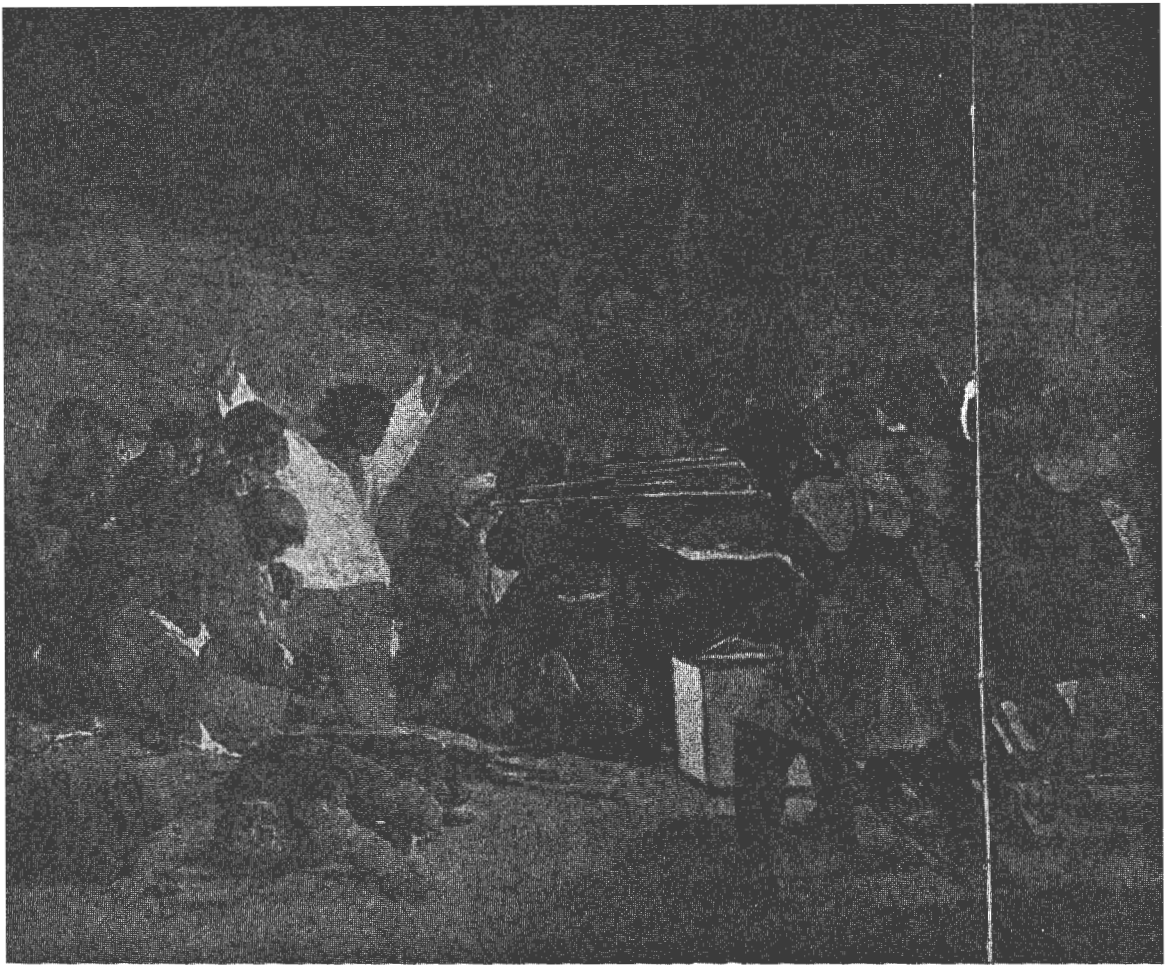
۹۳- اینگز، مادام ریویز، حدود ۱۸۰۵، موزه لوور، پاریس.

با فرانسه میفرستادند مجبور شدند ارتش داوطلبی از میان توده مردم برای خود تهیه کنند و چون خواستار این فداکاری همگانی شدند بناچار مقاومت در مقابل تقاضای حقوق ملت برای آنها مشکل تر گردید. در زیر لوای ناپلئون ارتقاء افراد به نجیب - زادگی آنها مربوط نمیشد، بلکه برای کاری که انجام میدادند ترقی میکردند و لذا امپراتور سرمشقی برای کشورهائی شد که افراد را بحد کافی بر حسب توانائی شخصی آنها پاداش نمیدادند. در اینجا برای ما روشن میشود که چطور يك فرد عامی بعد از جنگهای ناپلئون به قدرت شخصی خود اعتماد بیشتری پیدا کرده بود و به ادعای خویش در جهت حقوقی که بر حمت بدست آورده بود، پای بند شده بود و این همان احساسی است که امریکائیها از سال ۱۷۷۶ میلادی به بعد از آن برخوردار شده اند.

ناپلئون هوس کرده بود که خود را يك امپراتور روم قدیم بدانند که دوباره متولد شده است. و نقاشانیکه قبلاً یعنی در زمان انقلاب پاکدامنی قهرمانی جمهوریهای قدیم را توصیف کرده بودند در این ایام زیبایی و شکوه امپراطوری روم را مدل کار خویش قرار دادند. «داوید» خود یکی از اولین نقاشانی بود که با حرارت هر چه تمامتر ناپلئون را ستایش میکرد، ولی حالا دیگر رهبری نقاشان از دست او خارج شده بود، بلکه يك دسته از نقاشان که پایای انقلاب فرانسه رشد کرده بودند رهبری را بعهده گرفته بودند. یکی از شاگردان «داوید» بنام «ژان اوگوست دومینیك - اینگرز» ستاره درخشان ایندسته از نقاشان بود و پرتره عالی «مادام ریوییر» (شکل ۹۳) کار این نقاش است. متوجه باشید که چطور مد لباس خانمها عوض شده و این خانم در عوض دامنهای باد کرده و گشاد زمان «بارك» و «رکوکو» (در اینجا تابلو را با شکل های شماره ۷۰ - ۸۲ - ۸۸ و ۸۹ مقایسه کنید) يك لباس کلاسیك و تنگ پوشیده که فرم بدن او را بخوبی نمایان میسازد. این تابلو خاطره نقاشی

دیواری بنام «زن رومی» (شکل ۱۳) کار «بوسکورلی» را در ما زنده میسازد درحالیکه لباسها در این دو تابلو بکلی با هم متفاوت هستند. مقایسه این دو از لحاظ دیگر نیز جالب است. چون «اینکوز» مؤمن پا بر جای تئوری «کلاسیک جدید» «داوید» بود، لذا خود را يك نقشه کش و طراح میدانست و چون فکر میکرد که رنگ و نور کمتر از فرم اهمیت دارد، منتهای دقت را بعمل میآورد که از قلم زندهای پهن و روان به سبک استادان «بارک» جلوگیری کند تا بیننده بتواند شکلها را در تابلوی او به روشنی مشاهده نماید. ولی او بیش از آنچه که خود تصور میکرد نقاش بود. در تابلوی «مادام ریویر» رنگهای او فوق العاده زیباست. سطح آن دارای تالو ظرفیت صدفی بوده و اهمیت شاعرانه آن درست به اندازه طرح دقیق موزونی است که برای پیوستن قسمت های مختلف تابلو بیکدیگر رعایت کرده است. با مقایسه کار «بوسکورلی» این تصویر در قسمت طرح جزئیات تقریباً مانند عکسی است که با دوربین عکاسی برداشته باشند. در اینجا «اینکوز» حقیقت را در پیروی از «داوید» کاملاً در نظر گرفته است و ما نظیر آنرا در تابلوی «مرگ مارا» ملاحظه کرده ایم. این نکته ایست که اگر توسط نقاش کم ارج تر از این دو عمل میشد ممکن بود که خطر ناک باشد. در این عصر تقریباً تمایل به شباهت کامل سبب اختراع عکاسی در بین سالهای ۱۸۲۰ و ۱۸۴۰ گردید و درست در این هنگام بود که «اینکوز» به اوج شهرت خود رسیده بود.

ضمناً سبک «بارک - رکوکو» نیز که به نشان دادن قوه تصور خیلی بیش از واقع - بینی اصرار میورزید و نور و رنگ در اجرای آن بسیار مهم تر از فرم اشیاء بود هیچگاه بکلی از میان نرفت. در زمان ناپلئون از طرفی نقاشانی بودند که افکار «کلاسیک جدید» را به سبک «بارک» نقاشی میکردند و از طرف دیگر دسته ای از نقاشان زبان «کلاسیک جدید» را انتخاب کرده، ولی آنرا برای تجسم افکار خیالی و حتی تصورات



۹۴- گویا . سوم مه ۱۸۰۸ ، (تیرباران مردم مادرید توسط سربازان ناپلئون) . هوزۀ پرادو . مادرید .

غریب و عجیب بکار میبردند . یکی از مهمترین این گروه «اسپانیاردفرانسیسکو گویا» بود که حتی موفق شد سبک « بارک » را بدون اینکه به گوشه‌ای از روند « کلاسیک جدید » برخورد کند تبدیل به سبک « مدرن » نماید . « گویا » نیز مانند «ولاس کز» که طرف ستایش بی حد او بود نقاش رسمی پادشاه اسپانی گردید، ولی در عین حال از اوان کار خویش در دربار به ساختن نقاشیهای زیادی سوای « پرتره » های درباری همت گمارد . شاید قوی ترین کارهای او مربوط به کشمکش است که مردم اسپانیارد مقابل قشون ناپلئون برپا کردند . ضمناً باید گفت که ارتش فرانسه در این زمان وارد خاک اسپانی شده بود، ولی هیچگاه در حقیقت این کشور را فتح نکرد . او در تابلوی

«سوم ماه مه ۱۸۰۸» (تصویر ۹۴) تیرباران عده‌ای از مردم «مادرید» را نشان می‌دهد که در مقابل مهاجمین مقاومت کرده‌اند. در این تابلو رنگ‌یاس آورده قلم‌های درشت رنگ و نور «دراماتیک» همه و همه ما را بیاد «بارک» می‌اندازد. پس چطور است که ما احساس می‌کنیم که این نقاشی متعلق به روح اوائل قرن نوزدهم می‌باشد؟ البته موضوع آن بخودی خود تازه و شجاعانه‌است، ولی شیوه‌ایکه «گویا» در پروراندن آن بکار برده بیشتر مؤید این موضوع می‌باشد. تابلو «مرگ مارا» کار «داوید» خاطره نقاشیهای مذهبی را در ما زنده میکند و تابلوی «سوم ماه مه ۱۸۰۸» نیز از تدابیر مربوط به هنرهای مذهبی بوجه احسن برخوردار است، «گویا» عمیقاً تحت تأثیر کار «رامبراند» واقع شده بود. در اینجا نیز مانند آنچه که در کار «رامبراند» مشاهده میشود مردم می‌میرند، ولی نه در راه مذهبی و رسیدن به بهشت، بلکه در راه آزادی. ولی این موضوع «گویا» را بسیار رنج میداد که تیرباران از طرف فرانسویان اجرا میشد، زیرا «گویا» نیز مانند بسیاری از اشخاص دیگر در اوایل امر امیدوار شده بود که نیروی ناپلئون کمال مطلوب انقلاب را برای کشور عقب‌افتاده او به ارمغان خواهد آورد. تابلوی «سوم ماه مه ۱۸۰۸» یادبودی است از تمام امیدهای بر باد رفته و امیدهای بیشمار که در سالهای آینده نیز بر باد خواهد رفت. از زمان «گویا» تا بحال این صحنه بارها تکرار شده است و بحدی «کاراکتر»ها و کشورهای مختلف در سراسر این کره خاکی در این زمینه سوژه کار نقاشان قرار گرفته‌اند که این «سوژه»، «سمبل» هولناک عصر انقلاب گشته و سرانجام آن هنوز گنگ و نامعلوم است.

حال نظری به «افسر گارد سواز» (شکل ۹۶) می‌اندازیم تا احساس یک نقاش جوان فرانسوی را نسبت به ناپلئون دریابیم. این تابلوی تمام قد کار، «تئودور ژریکو»

است که دارای استعداد اعجاب انگیز و عالی بوده است . او هنگام ساختن این تابلو ۲۱ سال داشته و سعی کرده است که يك سرباز ناپلثونی را بعنوان کمال مطلوب خویش به روی پرده آورد . چون « ژریکو » چهارده بعد از « داوید » و « گویا » متولد شده



۹۵- دلاکروآ. حمله شیر به مرد عرب . حدود ۱۸۵۰ ، انستیتوی هنری شیکاگو .

بود نقطه نظر و افکار او کاملاً با آنها متفاوت بود . بنظر او نیروئی که درایمان بود دیگر بهیچوجه درسیاست وجود نداشت . تنها چیزیکه به نظر او در اردوی سربازی



۹۶- ژریکو . افسر گارد سوار ، ۱۸۱۲ . موزه لوور . پاریس .



۹۷- ترنر. (کشتی جنگی تمرر) که به طرف خوابگاه ابدی می رود . ۱۸۳۸ میلادی. گالری. تیت. لندن .
 ناپلئون چشم گیر بنظر میرسیدرنگ و هیجان فعالیت شدید بود و البته این منظور او
 بهیچوجه با بکاربردن سبک «کلاسیک جدید» عملی نمیشد، لذا به گذشته دور برگشته
 و منبع الهام خود را از «روبنز» گرفته است (در اینجا تابلوی «مصلوب شدن حضرت
 مسیح» شکل ۶۹ را که توسط استاد قبلی کشیده شده است با این تابلو مقایسه کنید) .
 «گویا» دست پرورده سنت هنر «بارک» بود و «ژریکو» دوباره به آن رونق بخشید
 زیرا که این سبک را بیش از شیوه های دیگر با طبیعت خود، سازگار یافت . با رو -
 آمدن او ما بایک نقاش از نوع جدید و با تحرك تازه ای از هنر روبرو میشویم و این
 سبک را «رمانتیک» نامیده اند .

این واژه اساساً از ادبیات سرچشمه گرفته است، زیرا که در ادبیات «رمانس»^۱ (یعنی سرگذشت‌های مربوط به ماجراجویی) خیلی مقبول عامه بود و این در واقع بیشتر بیان يك طرز فکر است و کمتر میتوان آنرا سبکی از نقاشی خواند. هیچيك از نقاشان باندازه «ژریکو» به سبك كاملاً شكفته شده «بارك» كه در تابلوی «افسر سوار» بكار برده است نزديك نشده‌اند. ولی تا حدودی در نظریه او سهیم بودند. آنها هانند



۹۸- کانستبل. مناظر سرسبز «همستد». ۱۸۳۰، گالری هنری منچستر. انگلیس.

نقاشان «کلاسیک جدید» هنر را فقط يك کمال مطلوب ثابت و معین نمیدانستند و يك سبك مشخص «کامل» مورد نظر آنها نبود، بلکه احساس آنها درباره زندگی و هنر طوری بود که به نوع تجربه خود اهمیت نمیدادند، بلکه به قدرت احساس خود راجع به آن پای بند بودند. بعبارت دیگر «رمانتیک» ها فقط بخاطر نفس هیجان

در جستجوی هنر بودند. آنها برای خود، خواهان زندگی پرمخاطره و یا حداقل هیجان انگیزی بودند و حتی بعضی اوقات دوست داشتند زندگی خود را طوری ترتیب دهند که گوئی در صحنه تأثر بازی میکنند. مثلاً «ژریکو» سوارکار قابل و نترسی بود و در سی و سه سالگی پس از يك زمین خوردن سخت دارفانی را وداع گفت. ایندسته از نقاشان که ذاتاً ضد هر نوع قانون و ارزش یابی بودند، فقط شخصیت فردی را مقدس میدانستند، در نتیجه نظر هیچکس را بجز نظر خویش نمیتوانستند بیان کنند. وبهین دلیل مردم اغلب قادر بدرك عقاید آنها نبودند. در حقیقت «رمانتیک» ها از نابجا بودن خود در اجتماع روز لذت میبردند. از همین تاریخ ما با شروع يك نوع جدائی بین هنرمند و مردم روبرو میشویم که تا امروز نیز این وضع التیام نپذیرفته است.

درست قبل از مرگ «ژریکو» يك نقاش «رمانتیک» بسیار خوب دیگر در صحنه هنر پاریس شروع به جلوه گری نمود و این «اوژن دو لاکروآ» بود. او و «اینگرز» تامتد زیادی، بعد از نیمه قرن نوزدهم دو قطب مخالف و حتی میتوان گفت دو دشمن حرفه ای یکدیگر بودند. در اول کار «اینگرز» یعنی محافظه کار بزرگ به دریافت تمام جوایز و افتخارات نائل آمد، ولی در آخر کار یعنی هنگامیکه مردم با جنبش «رمانتیک» آشنا شدند، «دولاکروآ» نیز به همان پایه از افتخارات رسید. یکی از کارهای او «حملة شیر به مرد عرب» (شکل ۹۵) که در حدود سال ۱۸۵۰ میلادی ساخته شده است وجه تشابه زیادی با «افسر سوار» کار «ژریکو» دارد. در اینجا نیز شما با نیرو و حرکت - قلم زدن روان و سلیس و هیجان فعالیت شدید کارهای «روبنز» مواجه میشوید. در این زمان از روزهای پر شکوه امپراطوری فقط خاطره مبهمی بجای مانده بود، لذا «دولاکروآ» مجبور بود که یا به ادبیات و تاریخ روی آورد و یا

مانند این مورد فکر خود را برای به هیجان آوردن قوه تصور خویش در سرزمین های دوردست به جولان آورد. او فی الواقع روزی به سرزمین های شمال آفریقا سفر کرده بود، ولی این صحنه بطور تحقیق کاملاً فکری بوده و مدلی در کار نبوده است.

در سال های اولیه «ژریکو» و «دلاکروآ» هر دو خیلی تحت نفوذ نقاشان انگلیسی قرار داشتند. در اوائل قرن نوزدهم انگلیس که تازه ادبیات «رمانتیک» در آن شروع به جلوه گری کرده بود گروه مهمی از نقاشانی که دارای حالتی «رمانتیک» بوده و در ساختن مناظر طبیعت تخصص داشتند در دامان خود می پرورانید. در نظر این اشخاص نقاشان منظره ساز هلندی همان مقام و منزلت را داشتند که «روبنز» در نظر فرانسوی های «رمانتیک» داشت، عبارت دیگر احساساتی را در آنها می یافتند که در خود نیز سراغ داشتند. آنها همیشه در فکر نیروی با عظمت طبیعت و تنهایی و ناچیزی بشر در مقابل این نیرو بودند. ولی با وصف این همان طور که فرانسویان تقلید مدلهای «روبنز» را نمی کردند، اینها نیز کارهای هلندیها را عیناً منعکس نمی ساختند. این نظر بامشاهده تابلوی «مناظر سرسبز همستد» (تصویر ۹۸) کار «کانستبل»^۱ کاملاً روشن میشود. این تابلو که اندازه آن از یک صفحه این کتاب بزرگتر نیست، یکی از نقاشی های بیشماری است که «کانستبل» در «همستد» که اکنون در اطراف شهر لندن واقع شده ساخته است. او آنها را فوری و در همان نقطه میکشید و این عمل او روش تازه ای بشمار می آمد، بهمین دلیل است که ظاهر آن تا این حد با کار «فن گوین» و «روزدل» (تصاویر ۷۶ و ۷۷) متفاوت است. استادان «بارک» حتی در موقعی که میخواستند یک منظره بخصوص را رسم کنند هیچگاه در خارج از عمارت نقاشی نمی کردند و فقط طرحی از آن تهیه کرده و سپس سرفرصت در محل کار خود آنرا پرورش میدادند. ولی «کانستبل» بقدری مسحور تغییرات جاودانه طبیعت بود (شاید شما شنیده باشید



۹۹- هیکس . کشور صلح جو . حدود ۱۸۳۰ ، موزه هنری ورسستر ، ماساچوست .

که هوادرا انگلیس خیلی متغیر است) که به حالات مختلف آن خیلی بیش از چیزهایی که در یک منظره طبیعت بطور دائم باقی میماند توجه داشت . در این نقاشی ساده او یک لحظه باشکوه بخصوصی را گرفته و بر روی کاغذ آورده است . یعنی یک « درام بزرگ آسمانی » که در آن باد - آفتاب و ابرها بر روی قسمتی از حومه وسیع شهر بترزی زودگذر بیازیکری مشغولند . جزئیات اشیاء در روی زمین بقدری بی اهمیت هستند که بسختی اثری از آنها دیده میشود . شاید این منظره در حقیقت تا این حد هیجان انگیز نبوده است ، ولی چون بیان منظره تنها توسط او انجام شده است فقط به بیان او استناد کرده و همه چیز را از دریچه چشم او نگاه میکنیم .

بادیدن کارهای « ویلیام ترنر » یک نقاش منظره ساز دیگر معاصر « کانستبل » کار « باور کردن » برای ما مشکل تر میشود . در تابلوئی بنام « کشتی جنگی تمرر » (شکل ۹۷) که او در سال ۱۸۳۸ ساخته است ، یکی از کشتی های جنگی معروف را که زمانی باعث فخر ناوگان بریتانیا بوده است مشاهده میکنیم که در برابر درخشندگی آفتاب



۱۰۰- بینکهام . پوست فروشان در روی رودخانه میسوری. ۱۸۴۵، موزه هنری متروپولیتن، نیویورک.

غروب بطرف خوابگاه ابدی خود کشیده میشود . آتش بازی که در آسمان مشاهده میکنید در حقیقت سلام نظامی و احتراماتی است که هنگام مرگ قهرمانی که مانند آفتاب درخشان باشکوه و جلال هر چه تمامتر غروب میکند نسبت باو بعمل آمده است . ضمناً بایستی کاملاً متوجه « تضاد » بین کشتی یدک کش خپله و جانور مانند بابدنه کشیده و نقره ای « تمرر » باشیم (زیرا که « ترنر » اینطور خواسته است). همه اینها یک نمایش بسیار عالی و باشکوه است، ولی ممکن است که بعضی از بینندگانرا دچار ناراحتی کند . زیرا که « ترنر » در اینجا مانند یک ارگ نواز زیاده از اندازه پرشور و با ذوق که بعضی از نت های موسیقی را بحدی کش میدهد که موسیقی او گوش



۱۰۱- هومر . وزیدن نسیم ، ۱۸۷۳ تا ۱۸۷۶ ، گالری هنری ملی ، واشینگتن.

را آزار داده و گرمیکند نقاشی کرده است .

شاید نقاشی در قسمت منظره سازی یکی از برجسته‌ترین قسمت جنبش هنری «رمانتیک» باشد، در هر صورت بطور یقین این نوع از نقاشی خواهان بسیاری داشته است . هنگامیکه «کانستبل» و «ترنر» هر یک به شیوه خود مناظر «رمانتیک» طبیعت را روشن‌تر از دیگران عرضه می‌کردند گروه دیگری از نقاشان اروپائی نیز همین کار را دنبال کرده و آنرا تا نیمه دوم قرن نوزدهم نیز ادامه دادند . با وجود اینکه در این عصر امریکائی‌ها بحدی عملاً با طبیعت درگیر بودند که وقت بسیار کمی برای توجه به حالات شاعرانه آن داشتند ، باز دنیای آنها یعنی دنیای جدید نیز دارای نقاشان منظره‌ساز بوده است . در میان مردمانی که در بیابانهای غرب مرکزی و غرب دور آمریکا می‌زیستند تعداد کمی نقاش منظره‌ساز پیدا شده بود ، با وجود این هر چند وقت یکبار همین مردمان کاری مانند تابلوی «پوست فروشان بر روی آبهای میسوری» را به دنیای هنر عرضه میداشتند . این تابلو (شکل ۱۰۰) که از پهناوری و سکوت فضای وسیع

طبیعت حکایت میکند کار « جرج کالب بینگهام^۱ » میباشد. دو مرد شکارچی که در قایق طویل خود نشسته و روباه سیاهی را در سینه کشی آن بزنجیر کشیده اند و در نور رقیق آفتاب مه آلود به آرامی از جهت جریان رودخانه در حرکتند، ما را با خود به زمان بچگی « مارک توآین^۲ » برده و « تام سایر^۳ » و « هاکفین^۴ » دوست او را که در کنار رودخانه زندگی میکردند در نظر ما مجسم میسازند.

(تصویر شماره ۱۰۱) « وزیدن نسیم » کار « وینسلوهرمر^۵ » که در حدود سی سال بعد از « پوست فروشان » نقاشی شده است در قسمت شرق و دور از ایالات سرحدی ساخته شده است، ولی باز ما در اینجا نیز عظمت طبیعت را بخوبی احساس میکنیم و با مشاهده آن خود را در فاصله دوری از ساحل « نیوانگلند^۶ » و در ظهیر یک روز آفتابی می بینیم که نسیم ملایمی میوزد و تقریباً بوومزه شور آب دریا را احساس کرده و بهمراهی پیرمرد ماهی گیر و سه پسری که با او هستند بسوی فانوس دریائی که در فاصله دور در طرف چپ تابلو قرار گرفته است در حرکت میباشیم، در حالیکه کشتی کوچک بنابر جهت ثابت خود دائماً بطرف راست متمایل میشود.

« بینگهام » و « هومر » هنرمندان حرفه ای با استعدادی بودند که در شهرهای شرق امریکا آموزش یافته بودند و مطمئناً هیچیک از آنها نام (ادوارد هیکس^۷) واعظ و شمایل ساز اهل « پنسیلوانیا » را نشنیده بودند. او تابلوی « کشور صلح جو » (شکل ۹۹) را ساخته است. این مرد هنرمندی بود که سبک عامیانه ای داشته و درست مانند مردمان قرون وسطی دارای فکر ساده و ایمان ساده بوده و در نظر او نقاشی فقط یک پیشه و کتاب مقدس کلام خدا بود. این نقاش درست مانند همان مردمان قرون وسطی دارای قوه تصور تحمیل کننده ای بوده و در این تابلوی خود سخنان

۱- George Caleb Bingham ۲- Mark Twain ۳- Tom Sayer
۴- Hock Finn ۵- Winslow Homer ۶- New England ۷- Edward Hicks

اسحق پیغمبر را دربارهٔ برقراری صلح بین مردمان مجسم کرده است. سخنان اسحق عیناً از این قرار است: «گرگ و میش در يك جا منزل خواهند کرد و ببر با بچهٔ آدم در یکجا خواهد خوابید و خرس و گاو با هم غذا خواهند خورد و شیر مانند گاو نر بخوردن گاه اکتفا خواهد کرد». در طرف چپ تابلو «ویلیام پن» را مشاهده میکنید که عهد نامهٔ خود را با سرخ پوستها امضاء میکند و البته این مثال بسیار خوبی برای اثبات ایجاد صلح است، ولی در این تابلو حیوانات بیش از هر چیز دیگر بیننده را تحت تأثیر قرار میدهند. شیر درنده در کنار گاو نر نشسته و مشغول خوردن گاه مییاشد. گرگ مکار و ببری که مانند قالی روی زمین پهن شده همه و همه سعی دارند نیت مقدس صلح را عملی سازند و اگر ما قصد تمسخر آنها را در بازی کردن نقش خودشان داشته باشیم بی اختیار تحت تأثیر جدی بودن قیافه و صمیمیت آنها واقع شده و از اینکار منصرف میشویم. حال از «پنسیلوانیا» و حومهٔ آن گذشته و به هیاهو و بی آرامی اواسط قرن نوزدهم بر میگرددیم. در سالهای بعد از انقلاب فرانسه در اثر اختراع ماشین آلات انقلاب بزرگ صنعتی نیز در همه جا حکمفرما شده بود. البته قبل از این تاریخ هم ماشین هائی وجود داشت، ولی مورد استعمال آنها بسیار محدود بود، زیرا آنها که باقوهٔ باد حرکت میکردند، کارشان زیاد قابل اطمینان نبود، چون بستگی به وزیدن باد داشت و ماشینهاییکه باقوهٔ آب کار میکردند فقط کار را در يك نقطهٔ معین میتوانند انجام دهند. اختراع ماشین بخار در اواخر قرن هیجدهم اینوضع را بکلی دگرگون ساخت. حالا دیگر امکان این بود که معلومات دانشمندان علوم طبیعی که از زمان «رنسانس» جمع آوری شده بود عملاً بکار برده شده و ماشین هائی اختراع شود که در خدمت مقاصد بیشمار مردم درآید. این امر نیز بنوبهٔ خود سبب کشفیات علمی تازه و اختراعات جدیدی گردید که پیشرفت معجز آسای آنرا در تکنیک امروز مشاهده مینمائیم.



۱۰۲ - کوربه . سنگ تراشان . ۱۸۴۹ ، گالری درسدن .

امروزه برای ما درك این مطلب بسیار مشکل است که چگونه در صدسال پیش وجود کشتی بخار - ترن و کارخانه روش و آرامش زندگی مردم را برهم زده بود. برای آنها مایه حیرت و خرسندی بود که خروارها جنس ارزان را حاضر و آماده در دسترس خود می یافتند که یا توسط ماشین ساخته شده و یا به کمک ماشین حمل گردیده بود . ولی ضمناً همین ماشین ها سبب بدبختی های زیادی نیز برای بشر گردید ، یعنی صنعتگران قدیمی آموزش یافته از کار بیکار شدند و جای آنها را گروهی از کارکنان صنعتی اشغال کردند که مهارت زیادی نداشته و اجرت خوبی هم نمی گرفتند و در اثر بیچارگی در زیر زمین های متعفن بطور دسته جمعی و به صورت غیر بهداشتی زندگی میکردند. در این صورت تعجبی ندارد، اگر ماشین در نظر بعضی اشخاص مبارك بود، در حالیکه بعضی دیگر آنرا يك نفرین ابدی تلقی میکردند . رویهمرفته ترقی صنایع جدید بسیاری از اعتقادات و عادات و همچنین مؤسسات را از میان برد . به همین دلیل بین مردم مقداری مخالفت و تیرگی در روابط ایجاد گشته بود، ولی از سوی دیگر از لحاظ کار بیش از پیش بیکدیگر متکی شده بودند .

حال باید دید عصر ماشین در کار نقاشان چه اثری باقی گذاشت و آنها درباره نوع هنر در عصر جدید چه فکر میکردند. رمانتیک‌ها آزادی احساس و قوه تصور را بر همه چیز مقدم میداشتند. ولی عده‌ای دیگر فکر میکردند که این راه آسانی برای گریز از واقعیت آن عصر بسوی اوهام و خیالات واهی شخصی میباشد و معتقد بودند که میبایستی در عصر علم و رشد صنعتی، هنر نیز با موضوع‌های مورد توجه همان عصر سرو-



۱۰۳- مانه . فلوت زن ، ۱۸۶۶ . موزه لوور .

کار داشته باشد . هنگامیکه در ۱۸۴۸ میلادی موجی از انقلاب سراسر اروپا فرا گرفت و مردمان طبقات پائین تر خواهان زندگی بهتر و «دموکراسی» بیشتر در جامعه گردیدند، نقاشان «رئالیست» با روحی جدی تر شروع به ساختن تصویر کارگران و دهقانان نمودند. سردهسته آنها «گوستاو کوربه» بود که تابلوی «سنگ تراشان» (تصویر ۱۰۲) را در ۱۸۴۹ میلادی ساخته است و غوغائی نظیر آنچه توسط «کاراواجیو» در دو قرن ونیم پیش رخ داده بود، برپا کرد. در اینجا خبری از «کمال مطلوب اشراف منش» و خیالبافی



۱۰۴- مانه . قایق نشینان ، ۱۸۷۴ ، موزه هنری متروپولیتن . نیویورک .

وجود ندارد، بلکه فقط و فقط پیرمردی را مشاهده میکنیم که بکمک دستیار جوان خویش مشغول تراشیدن سنگ میباشد . ما با مشاهده این تابلو چیزی راجع به شخصیت این اشخاص نمیفهمیم، زیرا که صورت خود را بسوی دیگر گردانیده اند ، ولی با وجود این فوراً نسبت به آنها احساس همدردی و احترام میکنیم ، زیرا که بطرزی محکم وجته دارد در مقابل چشم ماعرض اندام کرده اند . « کوربه » معتقد بود که هنرمند مدرن میبایستی با ثبات هرچه تمامتر در تجسم زندگی روزمره پافشاری کند و بایستی آنچه را که مستقیماً مشاهده میکند روی تابلو منعکس سازد، نه آنچه را که با چشم باطن درمی یابد . همچنین میبایستی در جاه طلبی با استادان قدیم رقابت کند ، ولی از آنها تقلید ننماید .



۱۰۵- رنوآر . پونت نوف ، ۱۸۷۲ ، کلکسیون خانم رابرت باگز . نیویورک .

با وجود این تکنیک « کوربه » تا اندازه زیادی مارا پیاد نقاشی‌های قرن هفدهم می‌اندازد، زیرا او بیشتر توجه خود را بعوض پیدا کردن شیوه جدید، مبذول افکار جدیدی کرده بود که مایل به بیان آنها بود، ولی تقدیر چنین خواست که این سبک جدید توسط یک نقاش بزرگ دیگر فرانسوی بنام « ادوارد مانه » مکشوف گردد . او نیز در عقیده « کوربه » سهیم بود . یعنی میگفت شخص باید آنچه را که می‌بیند نقاشی کند، ولی حس میکرد که برای انجام اینکار میبایستی ابتداء زبان نقاشی را تماماً مورد تفکر و تعمق قرار دهد . باین دلیل به یاد گرفتن نکات و عبارات زبان نقاشی

اقدام نمود و برای اینکار شروع به کپی از کار استادان بزرگ کرد و این عمل « نقاشی از روی نقاشی » برای چندین سال مهمترین کار او محسوب میشد. اگر شما تابلوی « فلوت زن » (شکل ۱۰۳) کار « مانه » را با « سنگ تراشان » مقایسه کنید می بینید که « مانه » شیوه ای برای خود کشف کرده بود. از اواخر قرون وسطی که نقاشی بصورت « پنجره ای به دنیای خارج » عرضه میشد نقاشان همیشه به حجم دادن و سایه زدن اشیاء میپرداختند تا بدینوسیله شکل هارا بُعد دارو توپُر نشان داده و فضای اطراف شکل ها را عمیق و میان تهی جلوه دهند. « کوربه » نیز همین شیوه را ادامه داد، ولی « مانه » تشخیص داد که تمام اینها را با اختلاف رنگ بهتر از تفاوت بین سایه روشن ها میتوان آشکار ساخت. در تابلوی « فلوت زن » می بینیم که نور از بالای سر به شکل ها میتابد، بطوریکه عملاً تاریکی و اختلاف سایه روشن در کار نیست، بلکه تمام تابلو از نقطه های رنگی جداگانه تشکیل شده که پهلوی به پهلوی بر روی بوم نقاشی قرار گرفته اند و هریک از این نقطه ها خواه نماینده چیزی باشد (مانند قسمتی از پارچه لباس پسر فلوت زن) و خواه نشان دهنده جزئی از فضا (مانند نقاط خاکستری روشن دور شکل اصلی) دارای يك شکل جداگانه برای خود میباشد. مقصود از این کارها چیست؟ خیلی ساده است « مانه » میخواهد بگوید که در نظر او اصل تصویر مهمتر از چیزهائی است که همین تصویر نماینده آنها میباشد. او دریافته بود که دنیای محدود بوم نقاشی، خود دارای « قوانین طبیعی » بوده و اولین قانون آن اینست که هر قلمی که زده میشود و هر نقطه رنگی، صرف نظر از نوع نمایندگی که در طبیعت دارد، دارای « واقعیت » مخصوص به خود میباشد. « ورمیر » و « ولاسکز » از دیگر استادان عهد قدیم به این عقیده نزدیک تر شده بودند که « نقاشی برای نقاشی است » و در دنباله آن « مانه » با جایگزینی پیروزی رنگ، بر « پیروزی نور » که در عهد « بارک » مقبول همگان بود، این امر را تکمیل نمود.

تابلوی « قایق نشینان » (تصویر ۱۰۴) که هشت سال بعد از « فلوتزن » توسط « مانه » ساخته شده مرحله دوم انقلاب را که بدست او در هنر نقاشی شروع شد نشان میدهد. او که توسط هنرمندان جوانتر از خود مانند « کلودمونه^۱ » و غیره (که عقاید او را دنبال کرده و بر روی پرده نقاشی خود آورده بودند) برانگیخته شده بود به نقاشی منظره های طبیعت در هوای آزاد (مانند تابلوی ۱۰۴) دست زده و این تابلو را چنان غرق در نور آفتاب ساخت که تمام تابلوهای او در مقایسه با آن تاریک و غمگین بنظر



۱۰۶- بوگرو . جوانی . حدود ۱۸۷۵

میرسند. در این تابلو در همه جا رنگ دیده میشود حتی در سایه (البته اگر ما بتوانیم لغت سایه را بر آن اطلاق کنیم). این یک پرده « ژانر » است، ولی در اینجا « مانه » مردوزن داخل قایق را طوری نقاشی کرده است که بیننده فقط یک نظر اجمالی به آنها و به کاری که انجام میدهند میاندازد. در اینجا قلم زدن او سریع و درخشنده مانند قلم های « هالز » و « کانستبل » می باشد (در اینجا آنرا با شکل ۷۲ و ۹۸ مقایسه کنید) بطوری که تمام صحنه در حال حرکت بنظر می آید و این همان سبکی بود که منتقدین

محافظه کار آنرا «امپرسیونیسم» خواندند و منظور آنها از این لغت این بود که تابلوئی نظیر این، هیچ چیزی غیر از يك «امپرسیون» زودگذر در بیننده باقی نمیگذارد، زیرا که نقاشی از طرح های نا اتمامی که بهیچوجه بطور جدی قابل توجه نمیباشد، تشکیل شده است. از همه بالاتر آنها ادعا میکردند که رنگهای این پرده بقدری خام است که چشم شخص را آزار میدهد. (مثل این بود که آنها هیچگاه در روزهای خیلی آفتابی در هوای آزاد به گردش نرفته بودند). یکی از «امپرسیونیست» های جوان بنام «اگوست رنو آرا»

مخصوصاً با بکار بردن سبك «امپرسیونیسم» موفق شد که زندگی شلوغ و پرهیاهوی خیابان های پاریس را در تابلوی «پون لف» (شکل ۱۰۵) بخوبی مجسم سازد. در این تابلویی از پل های رودخانه سن را در يك روز خیلی گرم و آفتابی تابستان مجسم ساخته است. در اینجا نیز غنی بودن و درخندگی رنگهاست که این تابلو را تا این حد شادی آفرین و مسحور کننده ساخته است. هوا از شدت گرمائی که از روی زمین قیراندود برمیخیزد به لرزه



۱۰۷- دكا. تصویب مانه. سیاه قلم. حدود ۱۸۶۵،
موزه متروپولیتن. نیویورك.



۱۰۸- دگا . کافه کنسرت ، در «لزامباسادور». ۱۸۷۶ تا ۱۸۷۷ ، موزه لیون .

درآمده است، ولی سایه بطرز لذت بخشی خنك بنظر می آید. رویهمرفته چنین استنباط میشود که روز خوبی برای قدم زدن و گردش میباشد.

امروزه تصور این امر برای ما مشکل است که چطور شخصی میتواند در مقابل این تابلو بایستد و تحت تأثیر تروتازگی اعجاب انگیز این صحنه قرار نگیرد. با این وصف در آن تاریخ بزرگترین نقاش مردی بود بنام « بوگرو »^۱ او و پیروان بیشمارش همگی شامل تمام احترامات رسمی میشدند و در مقابل هر تابلوی او پولی معادل قیمت کار نادرترین استادان قدیم به او پرداخته میشد. تصویر ۱۰۶ یکی از کارهای اوست که آنرا « جوانی » نام نهاده است. آیا شما این تابلو را دوست دارید؟ اگر جواب شما مثبت است پس « بوگرو » یکی دیگر از کارهای خود را به شخص جدیدی تحمیل کرده است. در هر صورت بدنیست اگر ما در اطراف موضوع این تابلو دقت کنیم. يك زن جوان را می بینیم که نماینده شباب است و به زمزمه دو کبوتر پُران به « سخن عشق » گوش میدهد. بالاخره تا اینجا این فکر و این « سوژه » ضرری ندارد زیرا « تولد ونوس » کار « بوتیچلی » (تصویر ۴۴) نیز دارای يك « تم » شاعرانه خیلی پیچیده تر از این تابلو بوده و در عین حال شبیه آن نیز میباشد. ممکن است دلیل اینکه نقاشی « بوگرو » دیگر برای ما لطفی ندارد در حالیکه کار « رنوار » برایمان بسیار خوش آیند است این باشد که « بوگرو » کمتر به زیبایی شکل ها و رنگ ها توجه داشته و فقط موقعی راضی میشد که میدید مدل خود را عیناً مانند يك عکس بر روی تابلو آورده است و این کاری است که دوربین عکاسی خیلی بهتر و به طرزی مناسب تر میتواند انجام دهد. شاید مردم نیز به همین دلیل کار او را تا این حد می پسندیدند. اعتماد آنها نسبت باو درست باندازه اعتمادی بود که بدوربین عکاسی داشتند و سعی میکردند از کاری الهام بگیرند که امروز بنظر ما ایجادکننده احساس بی ارزش و

اهتمام به آن عرق ریختن بیجاست .

« بوگرو » باعرضه کار خود بدترین جنبه سبک آکادمی های هنری را بهما نشان میدهد. او خود را محافظ روح و سبک کلاسیک و وارث « اینگرز » و « داوید » (و بواسطه آنها وارث « پوسن » و « رافائل ») میدانست، ولی درحقیقت قادر نبود که به مفاد موعظه خود عمل کند . ولی با همه اینها این « سیستم آکادمیک » آنقدرها هم بد نبود و اگر يك هنرمند جوان واقعاً با استعداد بجای او بود بطور قطع میتوانست با تمام نقایص این سیستم استفاده لازم را از آن بنماید . مثلاً یکی از بزرگترین استادان سبک « امپرسیونیسم » یعنی « ادگار دگا » با همین سیستم آموزش یافته بود . او نزد یکی از پیروان « اینگرز » تعلیم یافته بود و یاد گرفته بود که طرح و « کمپوزیسیون » را همیشه رعایت کند و همین موضوع در تمام طول زندگی اش باعث ترقی و پیشرفت او گردید . « پرتره » (شکل ۱۰۷) که « دگا » در سال ۱۸۶۵ میلادی از دوست خود « مانه » درست بعد از اینکه باهم آشنا شدند طرح کرده است، درعین حال که در نظر اول اصلاً کلاسیک بنظر نمیرسد از تمام کارهای « بوگرو » که به این منظور انجام داده است باروح « اینگرز » نزدیکتر میباشد . بطور یقین وضع ویژه آن حالتی راحت و بی تکلف دارد، و چنانکه گوئی « دگا » بدون اطلاع « مدل » خود آنرا طرح کرده است ولی درعین حال « کمپوزیسیون » آن بی نقص بوده و خطهای آن بجای خوش ترکیب و « فرم » های آن باندازه ای تمیز و بادقت کشیده شده که ما بدون ترس و تردید میتوانیم آنرا با تابلوی « مادام ریویر » (تصویر ۹۳) مقایسه کنیم .

« دگا » بعکس تمام نقاشانی که در اطراف « مانه » بودند خیلی به ندرت در هوای آزاد نقاشی میکرد . از سوژه های مطلوب این « امپرسیونیست » که شبها و در داخل عمارت کار میکرد « سن تآتر » و نمایشات شبانه دیگر بود مانند تابلوی « کافه کنسرت »



۱۰۹- سزان. خانه‌ای در بیرون شهر. ۱۸۸۵ تا ۱۸۸۶، انستیتوی هنری ژان هرون. ایندیاناپولیس.

(شکل ۱۰۸) که آنرا بین سالهای ۱۹۸۶ و ۱۹۸۷ میلادی ساخته است. در اینجا رنگهای روشن لباسها و حالت دراماتیک نور و تضاد بین دنیای «مصنوعی» صحنه و دنیای «واقعی» تماشاچیان باهم درآمیخته و بطرزاعجاب انگیزی این منظره را زنده نشان میدهد. این مرتبه نیز ما حس میکنیم که نقاش در یک لحظه دید خود این تابلو را بوجود آورده، گوئی که هنرمند هنگام عبور از این سالن شلوغ آنرا در مدت چند دقیقه طرح کرده است.

ولی همین نگاه نقاش که بنظر ما بی مطالعه و سطحی مینماید در حقیقت کار طاقت فرسا و طرح ریزی دقیقی را دربرداشته است. مثلاً ملاحظه کنید که چگونه بندهای فانوسهای طرف چپ آوازه خوان لباس قرمز توجه شما را به دست او که بطرف مردم دراز کرده است جلب میکند و چطور آرشه «ویلن سل» ارکستر درست بموقع



۱۱۰- سزان . ظرف میوه ولیوان و سیب ، ۱۸۷۹ ، کلکسیون خانم رنه لاکنت ، پاریس .

بعقب کشیده شده تا ما بتوانیم فضای خالی بین قسمت جلو و عقب زمینه را بخوبی مشاهده کنیم. طرز ترکیب این تابلو دقت کامل یک استاد قدیمی را دارا میباشد، ولی در عین حال چنین استنباط میشود که این استاد طرز فکری کاملاً « مدرن » داشته است. در میان پیروان اولیه « مانه » مرد خشن جوانی بنام « پل سزان »^۱ وجود داشت که اهل جنوب فرانسه بود . او بسرعت این زبان تازه نقاشی را (مانند آنکه در « فلوت زن » بیان شده است) فرا گرفته و آنرا اساس کار خویش قرار داد . کمی

بعد از سال ۱۸۷۰ میلادی «سزان» به ساختن صحنه‌های خیلی روشن در هوای آزاد نظیر «قایق‌نشینان» کار «مانه» و «پنت‌نف» کار «رنوآر» پرداخت، ولی او هیچگاه مانند «مانه» برای نشان دادن حرکت و تغییر بدن‌بال لحظه‌بخصوصی نبود و در حدود ۱۸۸۰ میلادی «امپرسیونیسم» را پشت سر گذاشته مبتکر شیوه «فوق‌امپرسیونیسم» گردید. این لغت بوجه احسن بیان‌کننده کار رسیده و کامل «سزان» و آنهاییکه در مساعی او با وی همدردی و تفاهم داشتند نیست، ولی اقلان نشان می‌دهد که آنان «ضد‌امپرسیونیست» نبوده‌اند. همه آنها میدانستند که تاچه پایه مدیون انقلابی هستند که «مانه» در نقاشی بوجود آورده است و بطور یقین قصد نداشتند که مساعی او را خنثی کنند. برعکس آنها می‌خواستند کار او را از جوانب مختلف ادامه دهند. در حقیقت ما میتوانیم «فوق‌امپرسیونیسم» را در عین حال که بسیار مهم بوده است درست مرحله بعدی همان «انقلاب اساسی مانه» بدانیم.

حال باید دید که سبک فوق «امپرسیونیسم» که «سزان» آنرا دنبال میکرد از چه نوع بوده است. تابلوی ظرف میوه - لیوان و سیب (طبیعت بیجان در شکل ۱۱۰) از لحاظ ترو تازگی رنگها و قلم زدن آزاد طوری است که ما از یک «امپرسیونیست» انتظار داریم، در حالیکه در اینجا بیننده در عین حال با عوامل گیج‌کننده‌ای نیز روبرو میشود. مثلاً در اطراف بیشتر شکل‌ها خط‌های تاریکی کشیده شده است و اصل شکل‌ها خیلی ساده‌تر از آنچه چیزی است که در طبیعت مشاهده میشود. بعلاوه چنین بنظر میرسد که قسمت بالای میز بطرف بالا کج شده است و «کوتاه کردن» میوه خوری و لیوان «غلط» انجام گرفته است همینطور در بکار بردن رنگها از شیوه‌ای پیروی شده است که در آن «تضاد» بین آهنگ رنگهای گرم و سرد تشدید میشود و قلم‌هایی که زده شده است طرحی را بوجود آورده که گوئی با هر قلم رنگ‌ها در سراسر تابلو دویده و رویهمرفته کم نور شده و درخشش غیر ثابتی پیدا میکنند. آیا «سزان» تمام این

کارها را عمداً انجام داده یا اینکه بهتر از این از عهده او خارج بوده است؟ با کمال تعجب می بینیم که هر قدر بیشتر دقت میکنیم بیشتر احساس میکنیم که این عملیات او در این تابلوی بخصوص « صحیح » است، درحالیکه بنا بر قانون طبیعت کاملاً « غلط » بنظر میرسد و این درست همان احساسی است که « سزان » میخواست است درما ایجاد کند. او حتی بیش از « مانه » به این امر معتقد بود که دنیای داخل بوم نقاشی دنیای جداگانه ایست که دارای قوانین مخصوص بخود میباشد و این قوانین برای او خیلی بیش از قوانین طبیعت اهمیت داشت. او همیشه شیء را از طبیعت میگرفت و آنرا طوری عوض میکرد که بخوبی در درون تابلو جایگزین گردد. مثل این بود که با این عمل میخواست بگوید: « میوه خوری و لیوان و میوه بخودی خود چیز قابل توجهی نیستند. ما هر روز آنها را می بینیم ولی فقط موقعی جلب نظر میکنند که من آنها را با سبک مخصوص خود در تابلو قرار میدهم. این کار من است و همان چیزی است که به کمک هنر خویش برای دست یافتن به آن مبارزه میکنم ». اما « سزان » از طبیعت فقط بعنوان مواد خامی که هر طور مایل باشد با آن رفتار کند استفاده نمیکرد، بلکه کمال احترام را برای آن قائل بود. و فقط تا حدودی که لازم میدانست آنرا عوض میکرد. مثلاً در « ظرف میوه » و بوجه اکمل در « خانه ای در بیرون شهر » (شکل ۱۰۹) می بینیم که او بطرز بسیار ظریفی بین خواسته های طبیعت و خواسته های هنر توازن لازم را برقرار کرده است. فرم هایی که بوجود آورده است در عین حال که عمیق هستند به سطح تابلو نیز بسیار نزدیک میباشند. آنها از فرم هایی که در طبیعت می بینیم ساده تر و روشن تر میباشند، زیرا که دنیای نقاشی محدود و منظم است و فقط از قلم زدن با رنگ تشکیل شده است نه از اتم ها. در اینجا سعی شده است که شکل ها با دقت هر چه تمامتر با یکدیگر مربوط بوده و با بوم نقاشی نیز متناسب باشند، ولی با وصف این آنها همیشه جزئی از دنیای بزرگتری خواهند بود که به حدود قاب تابلو محدود نخواهد شد.



۱۱۱- سورا، بعد از ظهر یکشنبه در «گراندزات»، ۱۸۸۴ تا ۱۸۸۶ انستیتوی هنری شیکاگو.

روزی «سزان» هدف خود را بدینگونه بیان کرده بود. میگفت که: «میخواهم کار «پوسن» را تکرار کنم، ولی از روی طبیعت»، و این سخن او مبین آنست که او در پی هنری به استحکام و عظمت هنر «استادان قدیم» بوده است، ولی مایل بوده که در عین حال آنچه را که از «امپرسیونیسم» آموخته است بدست فراموشی نسپارد. همین بیان را برای روشن کردن کار «ژرژسورا» که یکی دیگر از استادان بزرگ «فوق امپرسیونیسم» در سال ۱۸۸۰ میلادی بود نیز میتوان بکاربرد. خط مشی «سورا» به همان اختصار کارهای «مسچیو» و «جورجیونه» و «جریکو» بود و در سال ۱۸۹۱ میلادی که در ۳۲ سالگی درگذشت، به همان هدفی نائل آمد که این استادان بزرگ به آن دست یافته بودند. او قسمت اعظم مساعی خود را به تکمیل چند تابلو بزرگ اختصاص داد که برای ساختن هر یک از آنها یکسال یا بیشتر صرف وقت نموده است.

یکی از دلائلی که او به‌کندی کار میکرد این بود که اعتقاد داشت هنر بایستی براساس سیستم معینی پایه‌گذاری شود. او نیز مانند «دگا» نزد یکی از پیروان «اینگرز» تعلیم یافته و علاقه‌او به‌تثوری ناشی از همین تعالیم بوده است. ولی تثوری او نیز مانند تثوری تمام استادان بزرگ بیان‌کنندهٔ تابلوی او نیست، بلکه نقاشی‌های اوست که این تثوری را عرضه میکند.

«سورا» برای تابلوی «يك روز يكشنبه در گرانڈرات» (تصویر ۱۱۱) بنا بر ذوق «امپرسیونیست‌ها» گروه بشاشی را انتخاب کرده است که در يك روز تابستانی در جزیره‌ای نزدیک شهر پاریس بخوشی و تفریح مشغول میباشند. رنگهای که به روشنی رنگهای قوس قزح میباشد خیلی شبیه رنگهای تابلوی «پنت نوف» کار «رنوآر» است، ولی سوژه آن درست برعکس يك «امپرسیون» زودگذر است. «سورا» حتی بیش از «سزان» در جستجوی آرامش و عظمت در نقاشی خود بود و ضمناً میدانست که برای نیل به این هدف میبایستی جدی‌ترین نوع نظم و ترتیب را با قرار دادن هر چیزی در جای صحیح و نگاهداشتن آن در همان نقطه در این صحنه در هم و بر هم و پر جنب و جوش بوجود آورد. مطمئناً تابلوی «گرانڈرات» از لحاظ تعمق و تفکری که در اطراف آن شده یکی از کاملترین تابلوهای قرون و اعصار میباشد. دقتی که در اطراف آن بعمل آمده درست مانند دقتی است که در نقاشی‌های دیواری کار «پیرودلا فرانچسکا» (با تصویر ۳۸ مقایسه شود) مشاهده میشود و در حقیقت يك نوع وقار ابدی در آن نهفته است که فقط میتوان آنرا با هنر مصر قدیم (تصویر ۶) مقایسه نمود. این شور و هیجان برای نظم‌دادن به هر چیز در هر قلمی که «سورا» زده است بخوبی آشکار میباشد. قلم‌های «سزان» با وجود الگو مانند بودن و نظم و ترتیبی که دارد باز قویاً شخصی است، در حالی که قلم‌های «سورا» نقطه‌های کوچکی از رنگ خالص است که بسیار کوچک و غیر شخصی بوده و هر يك از آنها جزء مستقلى از ساختمان تصویر اصلی

میباشد و این سبک را « بوآنتی لیسم » خوانده اند .

در همان زمانیکه « سزان » و « سورا » سعی داشتند که هنر « امپرسیونیسم » را بحالت جدی تر و کلاسیک در آورند « ونسان وان گوگ »^۱ راه دیگری را در پیش گرفته بود . او عقیده داشت که سبک « امپرسیونیسم » به هنرمند اجازه نمیدهد تا بتواند با

آزادی کامل احساسات درونی خویش را بیان کند و چون اصل و اساس عقیده او بر این امر بود ، بعضی اوقات او را « اکسپرسیونیست »^۲ خوانده اند . « وان گوگ » نیز مانند « سزان و سورا » قصد داشت که کار استادان بزرگ را دوباره از روی طبیعت تکرار کند . ولی قهرمانان او بجای « اینکروز » و « پوسن » « دلاکروآ » و « رامبراند » بودند . گرچه تقدیر این بود که « وان گوگ »



۱۱۲- وان گوگ . تصویر مرد روستایی ، ۱۸۸۸ ، موزه هنری فاگ . کمبریج ، ماساچوست .



۱۱۳- وان کوگه . خیابان سروها ، ۱۸۸۹ ، موزه ایالتی ، کرولرمولر . اوترلو، هلند .

بزرگترین نقاش باشد که کشور هلند از قرن هفدهم ببعد بخود دیده است، ولی در اول زندگیش کار خود را با نقاشی شروع نکرد. علاقهٔ اولی او به ادبیات و مذهب بود و حتی مدتی در میان فقرابه و غط کردن مشغول بود تا اینکه در سال ۱۸۸۰ میلادی هنگامیکه ۲۷ ساله شد به هنر نقاشی روی آورد و تا آخر عمرش که ۱۰ سال پس از این تاریخ بود به هنر نقاشی پرداخت. می بینیم که خط مشی او حتی از «سورا» هم کوتاه تر بود. تقریباً تمام کارهای مهم و ارزندهٔ او در سه سال آخر عمرش که در جنوب فرانسه میزیسته است ساخته شده است و در آخر عمرش از حمله های جنون رنج فراوان میبرد. ضمناً این مرض روز بروز کار نقاشی را برایش مشکل تر میساخت و وقتی که از علاج خود مأیوس شد فکر خودکشی بسرش افتاد، زیرا که او عمیقاً میدانست که اگر نتواند هنرش را ادامه دهد، زندگی برای او پشیزی ارزش نخواهد داشت.

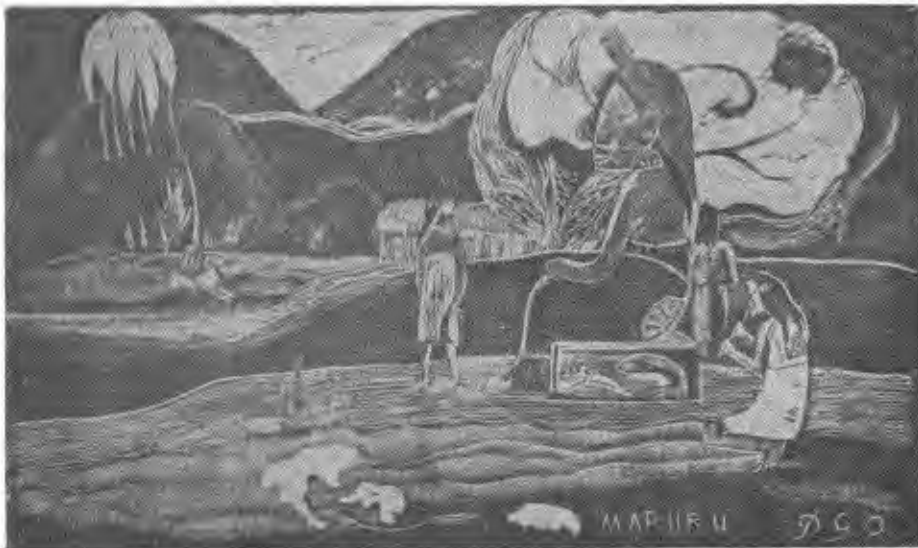
یکی از نقاشی های او بنام «تصویرمرد روستائی» (تصویر ۱۱۲) پراز حس ترحمی است که در وجود این نقاش برای اینگونه اشخاص موج میزد و او را وادار کرد که سالهای جوانی خود را در میان این افراد بینوا سپری کند. در اینجا صورت دهقان که قویاً بدست نقاش شکل گرفته است با نیروی باور نکردنی عرضه شده و همه چیز دیگر از قبیل زمینه کار و کلاه و شانه های پنج دهقان را تحت الشعاع قرار داده است. باین طریق هنرمند ما را وادار میکند که در احساس او شریک شده و چشمان روستایی را که از درد درونی او حکایت میکند و همچنین «اکسپرسیون» عجیب دهانش را که با لبخند ضعیف و بیخ زده دیده میشود مورد دقت قرار دهیم. «وان گوگ» نیز مانند «سزان» و «سورا» شکل های طبیعت را از نو میسازد، ولی دلیل او کاملاً بادلایل آندو متفاوت است. آنها سعی داشتند که تمام صفات شخصی اشیاء یا افراد را پیدا کرده و شدیدتر جلوه دهند، در حالیکه او در جستجوی صفات تـك و استثنائی بود. در کار آنها هنرمند همیشه در پشت کار خویش مخفی میشد، در حالیکه در مورد «وان گوگ» هر شکلی نماینده احساسات شخصی

هنرمند بود. در آنجائیکه آنها در جستجوی توازن و ثبات بودند «وان گوگ» ایجاد تحرك مینمود. برای مثل به نقطه‌هاییکه زمینه کار را بوجود آورده‌اند نگاه کنید. در اینجا نیز «پوآنتی‌لیسم» را مشاهده میکنید با این تفاوت که در کار «سورا» این نقطه‌ها ثابت در جای خود ایستاده‌اند، در حالیکه در کار «وان گوگ» چنین بنظر میرسد که نقطه‌ها از سوئی بسوی دیگر در حرکتند، گوئی که دارای اراده شخصی میباشند. در نقاشی‌های دیگر او این نوع طغیان در قلم‌زدن حتی از این مورد نیز قوی‌تر میشود.

در (تصویر ۱۱۳) یعنی «خیابان‌سروها» طریقه نقاشی «وان گوگ» با قلم‌زدن مخصوص خودش آشکار است، ولی ضمناً هر قلمی بخودی خود جسورانه عرض‌انداز نموده و میل شور نقاشی را به تحرك و جنبش بطرز مقهورکننده‌ای عرضه میکند. با مشاهده این تابلو گوئی که خیابان مانند سیل جاری و گذران بوده و درختها مانند شعله‌های آتش بطرف آسمان زبانه کشیده‌اند و آسمان پراز حرکت دورانی خورشید-ماه و ستارگان است. رؤیای باشکوه یکی شدن شکل‌های موجود در حیات، باز ما را تحت تأثیر احساسات مذهبی «وان گوگ» که مانند ایمان قرون وسطی سخت و عمیق است قرار میدهد با تفاوت اینکه این بار ایمان او بر اساس مسیحیت مستتر در کتاب مقدس نیست، بلکه بر پایه نیروی خلاقه طبیعت استوار میباشد.

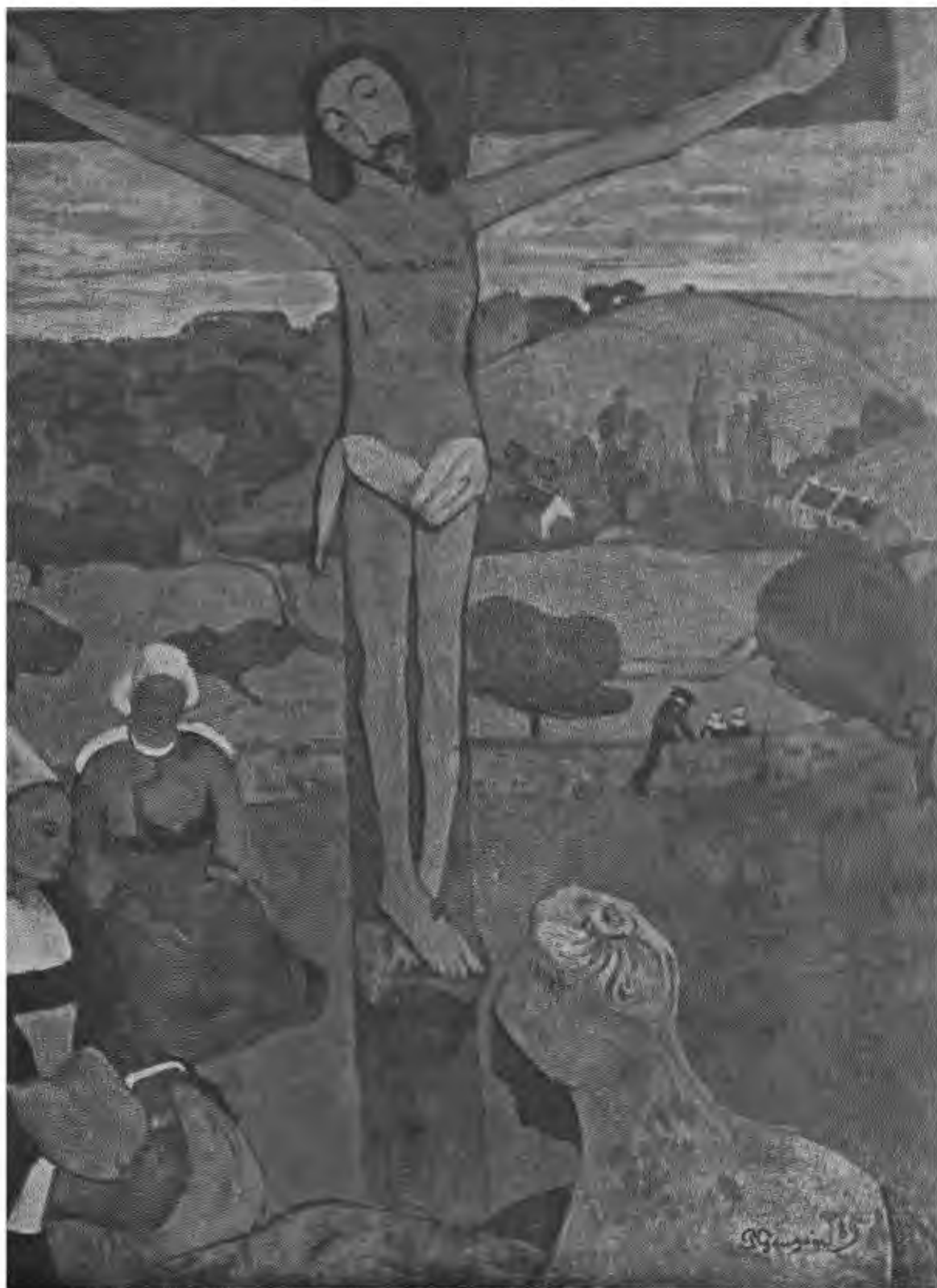
مذهب در کار «پل‌گوگن» نیز نقش مهمی را بازی کرده است، ولی در زندگی شخصی او زیاد مؤثر نبوده است. به «گوگن» نیز مانند «وان گوگ» و حتی خیلی در سنین بالاتر از سن او الهام شد که میبایستی بسوی هنر بگراید. او تا سی و پنج سالگی مرد تاجر و موفق بود که فقط در موقع فراغت و بعنوان تفریح تابلوهای مدرن میکشید و حتی زمانی تابلوی «میوه‌خوری - لیوان و سیب» کار «سزان» را برای خود خریده بود. ولی بهر حال در سال ۱۸۸۹ میلادی او جنبش جدیدی را در نقاشی

پایه‌گذاری کرده بود که خود آنرا بنام «سمبولیسم»^۱ میخواند. گرچه این سبک کمتر از سبک جسورانه «وان گوگ» شخصی بود، ولی با جهش شجاعانه‌تری قید و بند «امپرسیونیسم» را درهم شکست. اوقویاً دریافته بود که تمدن غرب زندگی بشر را مختل کرده و اجتماع صنعتی مردم را مجبور کرده است که در زندگی تمام‌هم خود را



۱۱۴- گوگن. تقدیم‌سپاسگزاری (مارورو) مثبت کاری. ۱۸۹۱ تا ۱۸۹۳، موزه هنرهای معدن. نیویورک.

صرف پیدا کردن پول نموده و کمترین توجهی به احساسات خویش ننمایند و برای محرز ساختن این احساسات دنیای درونی خویش «گوگن» به «بریتانی»^۲ که در مغرب فرانسه واقع شده، رفت و در میان روستاییان زندگی تازه‌ای را آغاز نمود و در آنجا خصوصاً دریافت که تا آن تاریخ مذهب هنوز يك قسمت قابل توجه از زندگی روزمره روستاییان را دربر گرفته بود و در تابلوی «مسیح زرد» (تصویر ۱۱۵) سعی کرده است که ایمان راسخ و ساده‌این مردم را مجسم سازد. مسیح او به سبک «گوتیک منحنی» کشیده شده



۱۱۵ - گوگن، مسیح زرد، ۱۸۸۹، گالری هنری آلبرایت، بافلو.

است، ولی او در اینجا سعی کرده است که سطح نقاشی خود را تا سطح هنری مردم معمولی پائین بیاورد، چون این نقاشی نماینده فکر پاک و ساده ایست که سوزن روستایی که در پائین تابلو دیده میشوند دربارهٔ مسیح داشتند. فرم‌های دیگر نیز بهمین نسبت ساده و مسطح کشیده شده است، زیرا که «گوگن» عمداً مایل بود که خیالی بودن این شکل‌ها را تأکید کرده و بفهماند که طبیعت را مدل قرار نداده است چنانکه رنگهای درخشان آن نیز کاملاً غیرطبیعی هستند. سبك «گوگن» تا حدودی مدیون هنر قرون



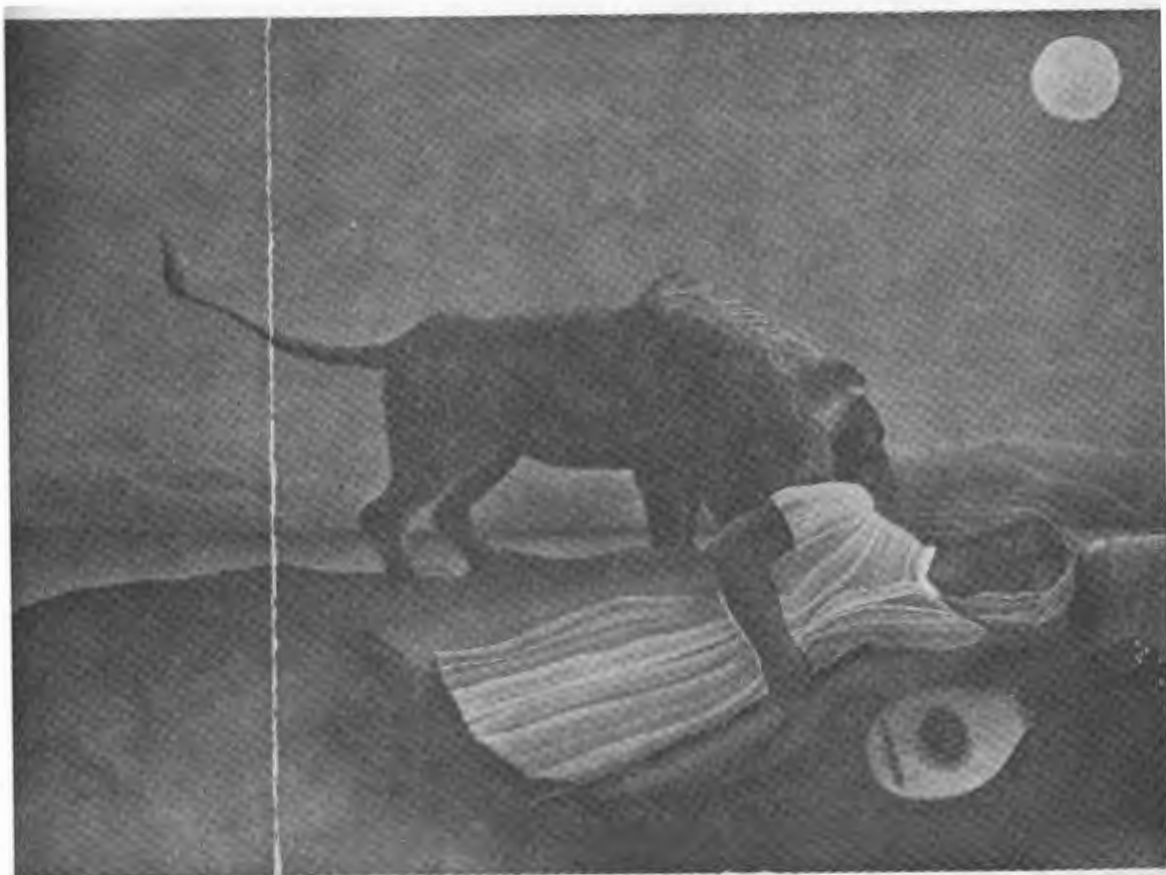
۱۱۶- مونك. فریاد هولناك، ۱۸۹۳، گالری ملی اسلو. نروژ.



۱۱۷ - تولوزلوترک . در مولن روز، ۱۸۹۲، انستیتوی هنری . شیکاگو .

وسطی میباشد و « مسیح زرد » تا حدود زیادی ما را بیاد پنجره با شیشه‌های رنگی (شکل ۲۱) میاندازد . ولی يك تفاوت فاحش بین این دوکار وجود دارد و آن اینست که برعکس شکل ۲۱ که تجسم افکار مذهبی را توسط شخص باایمانی نشان میدهد « گوکن » چون در ایمان مذهبی روستایی هاسهیم نبوده است، لذا قادر بوده که فقط تصویری درباره ایمان دیگران رسم کند .

دو سال بعد جستجوی « گوکن » برای زندگی فاسد نشده او را به سرزمین‌های دورتر کشانیده و به جنوب اقیانوس کبیر رفت و در جزیره تائیتی^۱ مانند يك فرستاده



۱۱۸- روسو. کولی در خواب، ۱۸۹۷، موزه هنری مددن . نیویورک .

مبلغ مأوی گزید با تفاوت اینسکه او قصد داشت بعوض تعلیم دادن به مردم از افراد بومی آنجا درس زندگی بگیرد . گوگن بمدت ده سال در این منطقه گرمسیر سکنی گزید، ولی هیچیک از تابلوی های او جسورانه تر از « مسیح زرد » از آب در نیامدند . جالب توجه ترین کار او مثبت کاری بود که کنده کاری صریح و طرح سفید جسورانه آن روی زمینه سیاه اثر عمیق هنر بومی دریا های جنوب را بخوبی منعکس میسازد. تابلوی « تقدیم سپاسگزاری » او (شکل ۱۱۴) بازستایش مذهبی است با تفاوت اینسکه در اینجا يك خدای محلی جایگزین مسیح زرد شده است .

در همین هنگام هنرمندان دیگر سال ۱۸۹۰ میلادی نیز سبك و عقاید « گوگن » را تقلید می کردند و نقاش مشهور « نروژی » بنام « ادوارد مونك » نیز جزو ایندسته بود . تابلوی « فریاد وحشتناك » « مونك » احساس يك فردی را كه بشدت

میترسد در نظر ما مجسم میکند. این در حقیقت تصویری از نفس ترس است، یعنی آن نوع ترس بی دلیلی که پس از يك کابوس وحشتناك سراپای ما را مرتعش میسازد. گوئی خطهای بلند موج مانند در زمینه تابلو انعکاس فریاد وحشتناك را به همه اطراف میرساند. در اینجا زمین و آسمان صحنه‌ای مالا مال از وحشت و اضطراب شده است. با وصف اینکه (تصویر ۱۱۷) «در مولن روز» کار «تولوزلو ترك» منظره داخلی يك کاباره معروف پاریس را نشان میدهد، با نگاه کردن آن بیننده يك احساس ناراحتی در خود مییابد. این نقاش یکی از پیروان پر و پا قرص «دگا» بود، ولی «وان گوگ» و «گوگن» نیز طرف علاقه او بودند. تابلوی «در مولن روز» از بسیاری جهات به تابلوی «کافه کنسرت» که بسبك «امپرسیونیسم» ساخته شده و کار «دگا» میباشد شباهت دارد. جهش از جلو به عقب تابلو و «تضاد» در نور و نوع توجه به حرکات و رفتار بازیکنان صحنه در هر دو تابلو یکسان است. ولی تفاوتی نیز موجود میباشد یعنی «تولوزلو ترك» با نظر تیزبین خویش ظاهر بشاش سن را می شکافد و مانند يك کاریکاتور ساز به کنه شخصیت افراد رخنه میکند، حتی خودش را از این کاری بهره نمیگذارد (مرد کوتوله ریشو که پهلوی به پهلوی مرد خیلی قد بلند در قسمت عقب اطاق دیده میشود خود اوست). در اینجا تیکه‌های بزرگ رنگی پهن با خطوط منحنی و تاریك اطراف آنها ما را بیاد «گوگن» میاندازد. «تولوزلو ترك» يك «سمبولیست» نبود، ولی با وجود این نقاشی او بیش از يك صحنه کاباره‌ای که توسط يك «امپرسیونیست» کشیده شده باشد معنی دار است. عمداً یا غیر عمد «تولوزلو ترك» این فکر را در بیننده بوجود می‌آورد که کاباره جای شیطنانی و بدی است.

در سال ۱۸۸۶ میلادی نمایشگاهی از کارهای «فوق امپرسیونیست» تشکیل شد و در آن کار نقاش گمنامی جلب نظر نمود. نام او «هانری روسو» بود و پس از

تجسس معلوم شده که او يك كارمند گمرک و بازنشسته است که در چهل سالگی بدون هیچ نوع آموزش قبلی ناگهان شروع به نقاشی کرده است. «روسو» نیز يك هنرمند عامی مانند «ادوارد هیکس» بود (رجوع شود به شکل ۹۹)، ولی با کمال تعجب باید گفت که در عین حال يك نابغه بود والا چطور ممکن است يك شخص عادی بتواند تابلویی مانند «کولی در خواب» (شکل ۱۱۸) را طوری خلق نماید که فرار از طلسم این خواب جادویی برای بیننده آن تقریباً غیرممکن گردد. آنچه که در این منظره ساکت بیابانی در زیر نور ماه شب چهارده اتفاق میافتد قابل بیان نیست. زیرا شرح دادن آن غیرممکن میباشد و شاید یهمین علت است که این صحنه بطرز باورنکردنی واقعی بنظر میرسد. عاقبت ما با دیدن این صحنه بی گناهی و قدرت احساسی راکه «گوگن» تا این حد برای عصر جدید ضروری میدانست روبرو میشویم و باین دلیل است که «روسو» از هرکس دیگری بیشتر استحقاق گرفتن لقب «پدر تعمیدی» نقاشی قرن بیستم را دارا میباشد.

قاشی در عصر ما

ما از زمان انقلاب صنعتی تا این تاریخ تعدادی از «ایسم» ها را یکی پس از دیگری در این کتاب برای شما شمرده ایم آنها عبارت بودند از «رئالیسم» - «امپرسیونیسم» و (فوق امپرسیونیسم) - «پوآنتی لیسم» - «اکسپرسیونیسم» و «سمبولیسم». در قرن بیستم مخصوصاً در پنجاه سال اخیر تعداد آنها تیکه ظاهر و سپس از خاطر ها محو شده اند بحدی زیاده بوده است که تا این تاریخ هنوز هیچکس گزارش همه آنها را یکجا تهیه نکرده است. نتیجتاً در این دوره مردم «ایسم» های تازه را نه تنها گمراه کننده، بلکه وحشتناک تلقی میکنند. بهمین دلیل است که بسیاری از این اشخاص قبل از آنکه هنر مدرن را واقعاً درک کنند از فکر فهمیدن آن نیز منصرف میشوند چون بهیچوجه مایل نیستند که فکر خویش را با نام این «ایسم» ها پر کرده و خود را آزار دهند و واقعاً هیچ لزومی در اینکار نیست. ما باید بخاطر داشته باشیم که «ایسم» در آخر هر لفتی فقط برای آن گذارده میشود که آن سبک بخصوص را در خاطر زنده و منظم نگاه دارد و اگر یکی از اینها دارای این خاصیت نیز نباشد بایستی کاملاً آنرا بدست فراموشی سپرد. در هنر مدرن بسیاری از «ایسم» ها به این گروه تعلق دارند یعنی بعضی از سبک ها که میبایستی لغت «ایسم» را بآخر آنها اضافه کرد اساساً برای بیننده روشن نیست و تعداد دیگر آنها که تا حدودی قابل تشخیص است

باز بقدری گنگ است که فقط متخصصین میبایستی درباره آنها قضاوت کنند. همه آنها باین دلیل است که خلق کردن يك برچسب، خیلی آسانتر از خلق يك سبك جديد هنری است که واقعاً استحقاق نام جدیدی را داشته باشد.

باهمه آنها بدلائل مختلف مانمیتوانیم ازهمه «ایسم» ها بکلی دست برداریم. حال بیائید باهم به دوره «رنسانس» برگشته و در اطراف آن قدری تعمق کنیم. در این عصر ما با بسیاری از مکتبهای مختلف آشنا شدیم. هرکشور و هرمنطقه و حتی هر يك از شهرهای مهم برای خود شیوه خاصی در نقاشی داشت، بطوریکه ما با نگاه کردن به يك تابلوی ساخت این زمان میتوانیم بگوئیم که در کجا تهیه شده است. در عصر «بارک» نیز وضع بهمین طریق بود با تفاوت اینکه روز بروز داد و ستد هنری بین المللی روبه ازدیاد میگذاشت و از آن موقع است که این روند دور برداشته و سرعت پیشروی کرده است. عصر هاشین نیز تقریباً زندگی را در دنیای غرب بهمین صورت درآورده و این مشکلات را بههمه ما تحمیل کرده است. امروزه ما بجای با یگدیگر درگیر شده ایم که هیچ بشری و یا ملتی دیگر نمیتواند جدا از دیگران مانند جزیره دور افتاده ای زندگی کند. پس در این صورت شما میتوانید بفهمید که چرا مکتبهای محلی و ملی در هنر مدرن اهمیتی ندارند. حال دیگر جنبش ها و «ایسم ها» که قابل گسترش و گذشتن از تمام سرحدات هستند جایگزین مکتب ها شده اند. با وجود این ما در میان این تغییرات گیج کننده با سه جریان اصلی مواجه میشویم و میبایستی توجه خود را به آنها معطوف کنیم. تمام سبك ها از «فوق امپرسیونیسم» سرچشمه گرفته اند، ولی در عصر ما خیلی به جلو رانده شده اند. یکی از آنها «اکسپرسیونیسم»^۱ است که احساس هنرمند را درباره دنیا و خود او تأیید میکند. دیگری براساس «آبستراکسیون»^۲ است که مربوط به نظم شکل ها در درون تصویر میباشد و



۱۱۹- ماتیس. طبیعت بی جان (ماهی قرمز و مجسمه)، ۱۹۱۱، کلکسیون خانم و آقای جان هی ویتنی. نیویورک.

سومی که ما آنرا هنر «فانتاستیک»^۱ مینامیم به مکاشفه قلمرو قوه تصور میپردازد. در اینجا بایستی بخاطر داشته باشیم که هر کار هنری شامل احساس و نظم و قلمرو قوه تصور می باشد، زیرا بدون قوه تصور کار نقاش بی نهایت کسل کننده میشود و بدون نظم تابلوی او بطرز وحشتناکی درهم برهم شده و هر آینه فاقد احساس باشد کوچکترین اثری در بیننده ایجاد نمیکند. ولی نکته ای که ما را متوجه این سه راه مختلف بطور جداگانه مینماید اینست که برای هر هنرمندی امکان دارد که یکی از این سه جریان را بردوتای دیگر ترجیح دهد.

از این پس «اکسپرسیون» دیگر برای ما تازگی ندارد چون آنرا در کارهای «وان گوگ» و «گوگن» و آخرین بار در کار «تولوز لوترک» نیز یافته ایم و این هر سه طرف ستایش خاص نقاش اسپانیولی جوانی بودند که در سال ۱۹۰۰ میلادی به شهر «پاریس» وارد شد. نام این مرد «پابلو پیکاسو»^۲ بود. او در اوائل کارش دچار فقر و تنگدستی و تنهایی گردید، ولی بعدها مشهورترین هنرمند جهان شد و ضمناً بر سر کارهای او و خودش مشاجرات و منازعات زیادی برپا گردید.

شاید شما بانگاه کردن به تابلوی «گیتار زن پیر» (تصویر ۱۲۰) وضع فکری و روحی او را در سال ۱۹۰۳ حدس بزنید، زیرا که این تصویر جنبه های مختلف شخصیت «پیکاسو» را در بردارد. تقریباً سراسر این نقاشی از رنگهای آبی سیر و روشن که نماینده افسردگی است تهیه شده و احساس ناامیدی را بهتر نشان میدهد و سبب میشود که نوازنده گرسنه را رقت انگیزتر جلوه دهد. گویا «پیکاسو» نیز در آن زمان خود را مانند این نوازنده مطرود جامعه تصور میکرده است و بهمین دلیل قلب و روح او متوجه افراد بدبختی نظیر این مرد فقیر که در تنهایی و سکوت رنج میبرد بوده است. با اینهمه این تصویر نماینده ناامیدی مطلق نیست چون نوعیکه

مرد فقیر سرنوشت خویش را پذیرفته است شباهت زیادی به تن به قضا دادن مقدسات دارد. اگر اکنون نظری به تصویر ۶۶ بیفکنید صورتها و دستهایی نظیر این را که متعلق به حواریون مصور در تابلوی « صعود مریم » کار « ال گرکو » میباشد خواهید

یافت. پس ملاحظه میکنید که گیتار زن ما ترکیبی است از کار «مانه» و «گوکن» و «تولوز لوترک» (در اینجا به خطوط اطراف شکلها نظر کنید که چگونه بانر می هرچه نامتر منحنی شده اند)، به انضمام افسردگی هنرمند نابغه بیست و دو ساله ای که همه اینها را با قدرت خلاقه خویش بهم - در آمیخته و کار تازه ای را به جهانیان عرضه کرده است.



۱۲۰- پیکاسو. گیتار زن پیم، ۱۹۰۳، انستیتوی هنری شیکاگو.

در همین ایام

گروهی از نقاشان جوان فرانسوی نیز بسوی سبك « اکسپرسیونیسم » گرایش پیدا کرده بودند . این گروه بعدی خشم همگان را برانگیخته بودند که مردم از آنها بنام « درندگان^۱ » یاد میکردند و آنها نیز بهیچوجه از این نام جدید ناراحت نمیشدند . سردهسته این گروه « هانری ماتیس^۲ » بود که در حقیقت یکی دیگر از « استادان قدیم » در لباس نقاش معاصر بود . نقاشی زیبای طبیعت بی جان او بنام « ماهی قرمز و مجسمه » (شکل ۱۱۹) کمتر از نقاشیهای اولیه « درندگان » جابرا نه و غیرطبیعی مینمود، ولی باوجود این شما با نگاه کردن به آن متوجه میشوید که چرا این نوع نقاشیها سبب آنهمه غوغا و هیاهو شده بود . این تصویر در نهایت سادگی که دارد قدم بسیار بلندی است که فراتر از « وان گوگ » و « گوگن » برداشته شده است، ولی خط مشی آنها یکی نیست . در اینجا قلمهای سریعی که زده شده است حکایتی از دلتنگی و درد ندارد، بلکه فقط بما میگوید که « ماتیس » يك احساس بسیار قوی داشته و آنها تمایل به نفس نقاشی بوده است . بهمین دلیل است که این تصویر در عین « آزار دادن » تا این حد در نظر بیننده لذت بخش میباشد . در اینجا ظرف - گلدان و مجسمه « کوتاه » شده است و ماهیهای سرزنده که در آب روشن سبز به شناوری مشغولند بطرز عجیبی « واقعی » بنظر میرسند . از طرف دیگر تمام اطاق به صورت مسطح و ثابت و به رنگ آبی نشان داده شده است و پردههای زرد و منظره خارج از پنجره نیز کاملاً مسطح میباشد و در هیچ جا کوچکترین اثری از سایه وجود ندارد . خلاصه چنین بنظر میرسد که « ماتیس » برای خلق این تابلو بخود گفته است: « ببینم من با طبیعت چه میتوانم بکنم که در عین اینکه آنها را دست نخورده نگاه میدارم بتوانم آنها به يك طرح زینتی تبدیل نمایم » . هیچ نقاش دیگری تا بحال نتوانسته است اتحاد تضادها را مثل او باوقار و ظرافت هر چه تمامتر در معرض نمایش قرار دهد.



۱۲۱-مودیلیانی. دختر باگسوان بافته ، ۱۹۱۷، کلکسیون دکتر کان و خانم ش. کمبریج، ماساچوست.

هیجانی که در اطراف پیدایش «درندگان» پدیدار گشته بود تعداد زیادی از جوانان روشن فکر را از کشورهای دیگر بسوی پاریس کشانید. در بین آنها نقاش با استعدادی از کشور ایتالیا بنام «آمدئو مدیلیانی»^۱ عرض اندام نمود و تابلوی «دختری با گیسوان بافته» (شکل ۱۲۱) کار اوست. این هنرمند در سنین جوانی درگذشت و زندگی او در بدبختی سپری گردید. شاید همین دلایل باعث شده است که این تابلو تا این حد نمایشگر فریبندگی شاعرانهٔ توأم با اشتیاق باشد و تقریباً همان حالتی را که «گیتار زن پیکاسو» در بیننده دارد، در ما ایجاد کند. در عین حال سبک ساده و تاریک خطوط اطراف شکل و تیکه‌های بزرگ رنگ روشن آن بیشتر به کار «ماتیس» نزدیک است با اختلاف اینکه «مدیلیانی» در سایه زدن جاهای مختلف تابلو تفاوت ظریف رنگها را بکار برده است تا سر را از زمینه جدا نگاه داشته و جلوتر جلوه دهد.

کار «درندگان» انعکاس بخصوصی در آلمان داشت بطوریکه جنبشی نظیر آنچه که در فرانسه پیدا شده بود ایجاد کرد. تابلوی «رؤیا» (شکل ۱۲۲) «ماکس بکمن»^۲ می باشد که استثنائی ترین و قوی ترین نقاش «اکسپرسیونیست» آلمان بود. «بکمن» در نتیجهٔ تجربیات تلخی که از جنگ جهانی اول داشته و اورادستخوش ناامیدی شدیدی نسبت به تمدن این عصر ساخته بود به سبک «اکسپرسیونیسم» روی آورد. او نیز مانند «گوگن» مطالب زیادی داشت که مایل بود آنرا به نحوی بازگو کند و مشکل او در پیدا کردن راه بود، زیرا برای بازگو کردن آنچه که در زندگی مدرن در پس پرده بود نمیتوانست فقط به ساختن اشیاء ظاهری بپردازد. پس او به «سمبول»^۳ هائی که نشاندهندهٔ افکارش باشد احتیاج داشت و در فکر بود که چگونه این علامات را بیابد. تا آن تاریخ تمام «سمبول» ها معانی خود را از دست داده



بودند، لذا او نیز همان عملی را کرد که «گوگن» کرده بود یعنی «سمبول» های تازه ای از خود ساخت، ولی چون این «سمبول» ها تازه هستند ما نبایستی سعی کنیم که مانند سابق آنها را یکی یکی خوانده و بفهمیم. شاید خود «بکمن» هم نمیدانست که «سمبول» هائیکه میگذارد چه مفهومی دارد (درست مثل خود شما که نمیتوانید مناظری را که در خواب از نظرتان میگذرد تفسیر کنید). چنین بنظر میرسد که او با کشیدن این تابلو میخواهد بگوید: «این ها موجوداتی هستند که قوه تصور مرا تسخیر کرده اند و بنظر من آنها قادرند که مانند «سمبول» هائی بهم درآمیخته و دنیای کا بوس زده امروز را در نظر ما مجسم سازند. این موجودات جنس باطنی انسان را آشکار ساخته و بما نشان میدهند که در این عصر مثلاً پرافتخار و مترقی در مقابل نفس خودمان چقدر ضعیف و بی پناه هستیم». این پیغام او کاملاً شبیه آن چیزی است که

«ژرم بوش» میگفت (تصویر ۳۴) و واقعاً اگر ۱۲۲- بکمن. رؤیا، ۱۹۲۱، کلکسیون خصوصی.

با دقت به کار «بکمن» نگاه کنید آثاری از سبک «گوتیک منحنی» را در دنیای پر از خط های کج و جناغی و شکل های نامنظم و روندۀ (مانند عروسک های خیمه شب بازی) او میتوان یافت. در حقیقت «بکمن» بار دیگر «کشتی احمق ها» را با همان قوت و بیقراری به سبک «مدرن» عرضه کرده است.



۱۲۳ - رواه . دلقك نشسته . حدود ۱۹۳۹ ، كلکسیون خانم وآقای آلکس . ل. هیلمن . نیویورک .

فقط یکی دیگر از نقاشان بود که سعی داشت با نظری عمیقانه مانند نظر « بکمن » و « بوش » وضع دنیا را به همگان عرضه کند و آن « ژرژ رواوه » بوده است . او زمانی در نمایشگاهی که توسط « درندگان » برپا شده بود شرکت داشت، ولی در هر صورت « رواوه » همیشه از ایمان قوی که به دین مسیح داشت کمک می گرفت چنانکه در نقاشی او بنام « دلک نشسته » (تصویر ۱۲۳) خواسته است بیش از حس ناامیدی حس همدردی و ترحم را در بیننده بیدار کند. سوژه های او نیز کمتر سخت و غیر طبیعی است و همیشه سعی در انتخاب مدل های آشنا کرده است، مثلاً « دلک غم زده ای که ظاهراً بشاش ولی باطناً غمگین است بنظر همه ما کاملاً آشناست، ولی همین دلک وقتی که از زیر دست « رواوه » بیرون می آید نشانی از درد ورنج همه مردم جهان است. هنگامیکه ما بآن نظر می افکنیم بناچار این موضوع را از راه و روش نقاشی این هنرمند احساس میکنیم. سبک او تا حدی مدیون « گوگن » و « وان گوگ » میباشد، ولی قسمت اعظم آن مرهون پنجره های شیشه رنگی « کوتیک » میباشد . ولی قدرت نفوذ کننده و مؤثر شکل ها و رنگها فقط و فقط مختص خود « رواوه » میباشد .

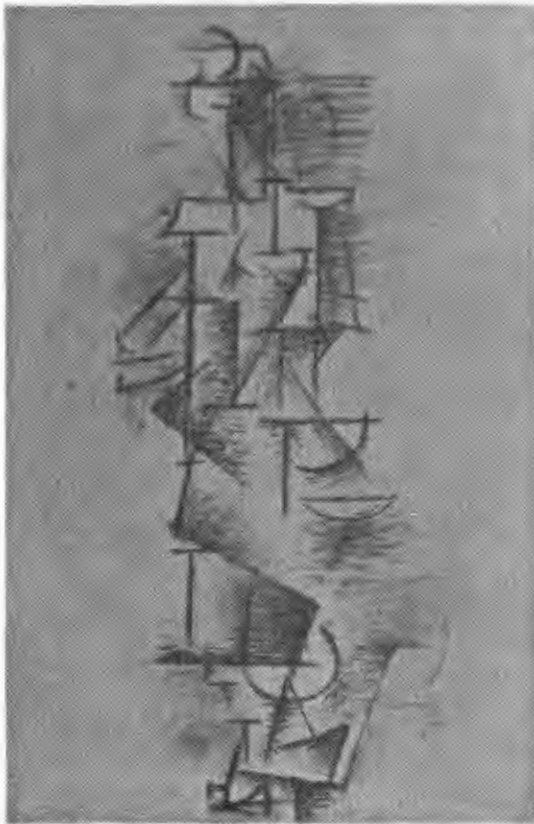
« من هتن^۱ سفلا » (تصویر ۱۲۴) که توسط نقاش امریکائی بنام « جان- مارین^۲ » ساخته شده قدرتی از نوع دیگر را عرضه میدارد . اگر تابلوی « رواوه » از داخل مشتعل است در عوض این دیگری از شدت فعالیت در حال انفجار میباشد . چه سبک دیگری قادر بود احساسی را که در میان شهر بزرگ پر جمعیت با ترافیک پرسر و صدا و نیرو و فعالیت خستگی ناپذیر آن بما دست میدهد به این خوبی بیان کند ؟ با مقایسه این تابلو با « پنت نوف » کار « رنوآر » درمی یابیم که با وجود اینکه تابلوی او فقط یک قرن زودتر ساخته شده چقدر احساس فراغت و استراحت در آن بیشتر است . هیچ راهی بهتر از مقایسه این دو تابلوئی که هر یک بهترین نماینده زندگی عصر خود هستند



۱۲۴- مارین. من هتن سفلا، ۱۹۲۰، کلکسیون فیلیپ. ل. گودوین. نیویورک.

نمی‌تواند مسیر زندگی را قدم به قدم تا زندگی مدرن نشان دهد.
 حال ماسعی می‌کنیم به یکی دیگر از سده‌روش نقاشی جدید یعنی «آبستراکسیون»
 بپردازیم. این لغت چه معنی دارد؟ معنی آن کنار کشیدن و جدا کردن و تجرید چیزی از چیز
 دیگر است. مثلاً اگر شما ده عدد سیب دارید و سپس لغت ده را از سیب جدا می‌کنید
 (یعنی فقط می‌گوئید ده) از این پس شما یک عدد مطلق دارید چون دیگر بمعنی ده
 چیز بخصوص نیست. حال تصور کنید که شما می‌خواهید تصویری از آن ده عدد سیب

پیکشید در این صورت خواهید دید که هیچیک از آنها کاملاً به یکدیگر شبیه نیستند . اگر شما هنگام نقاشی از روی آنها کوچکترین تفاوتی را نادیده بگیرید پس در حقیقت مشغول خلاصه کردن و مطلق کردن قسمتی از مدلی که عملاً آنرا می بینید می باشید . در حقیقت واقعی ترین تصویر ده عدد سیب شما باز نوعی مطلق کردن یا تجرید است چون غیر ممکن است که شما چیزی را در این میان نادیده نگرفته و از قلم نیندازید . پس در این صورت در هر نوع کار هنری « عمل مطلق کردن » که همان « آبستراکسیون » باشد وجود دارد

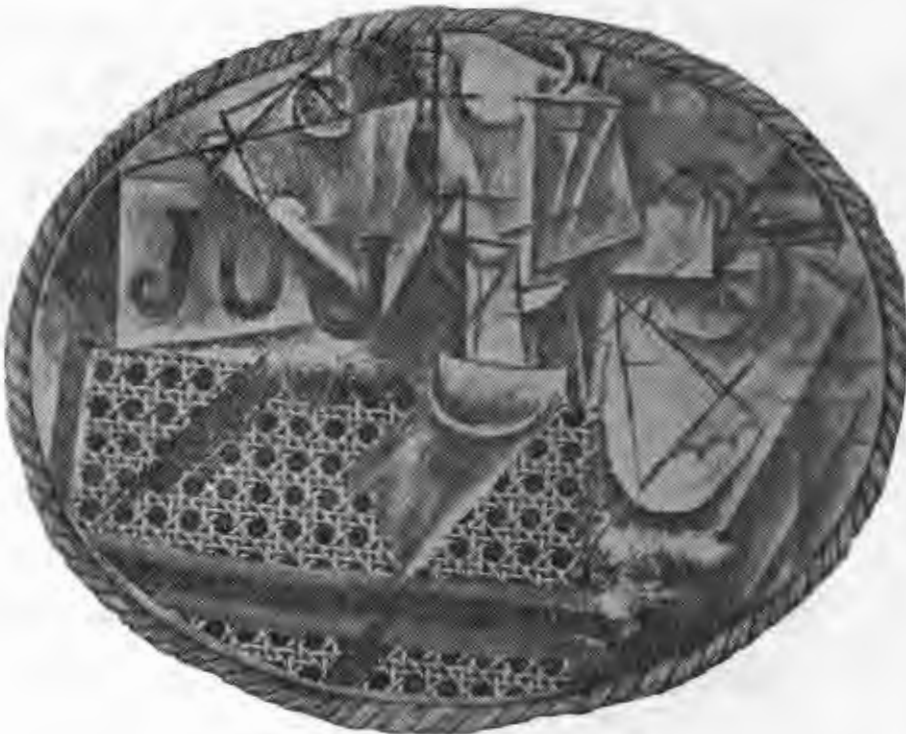


۱۲۵ - پیکاسو، بدن عریان، ۱۹۱۰، کلکسیون
آلفرد استیگ لیتز استیت .

(خواه شخص هنرمند از این عمل خود آگاه باشد و خواه نباشد) مثلاً مصریان قدیم که مردان « چوب کبریتی » (تصویر ۵) را میکشیدند و یونانیها که گلدان با شکل های هندسی (تصویر ۸) را می ساختند خود از خلاصه کردن کار خویش آگاه نبودند . ولی در زمان « رنسانس » هنرمندان با علم به اینکار شروع به مطلق کردن اشیاء نموده و کنترل این کار را نیز در دست داشتند . آنها دریافتند که اگر شکل های موجود در طبیعت را به فرم های ساده و منظم هندسی در نظر بگیرند خیلی بهتر میتوانند آنها را مجسم

کرده و سپس نقاشی کنند. مثلاً «پیرودلافرانچسکا» این عمل را در ساختن تصاویر ۳۷ و ۳۸ انجام داده است «سزان» و «تورا» دوباره این متدرا کشف کرده و تحقیق در اطراف آنرا ادامه دادند (تصاویر ۱۰۹ - ۱۱۰ و ۱۱۱ را باهم مقایسه کنید). بنابر عقیده «سزان» هر شکلی که در طبیعت باشد بر اساس دایره - مخروط و استوانه پایه گذاری شده است. در حقیقت کار این دو نقاش بود که جنبش «ابستره»^۱ را در هنر «مدرن» آغاز نمود.

در حدود سال ۱۹۰۶ میلادی «پیکاسو» از سبک قبلی خود روی گردان شده و



۱۲۶ - پیکاسو. طبیعت بی جان با حصیر صندلی. ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۲. کلکسیون خود نقاش.

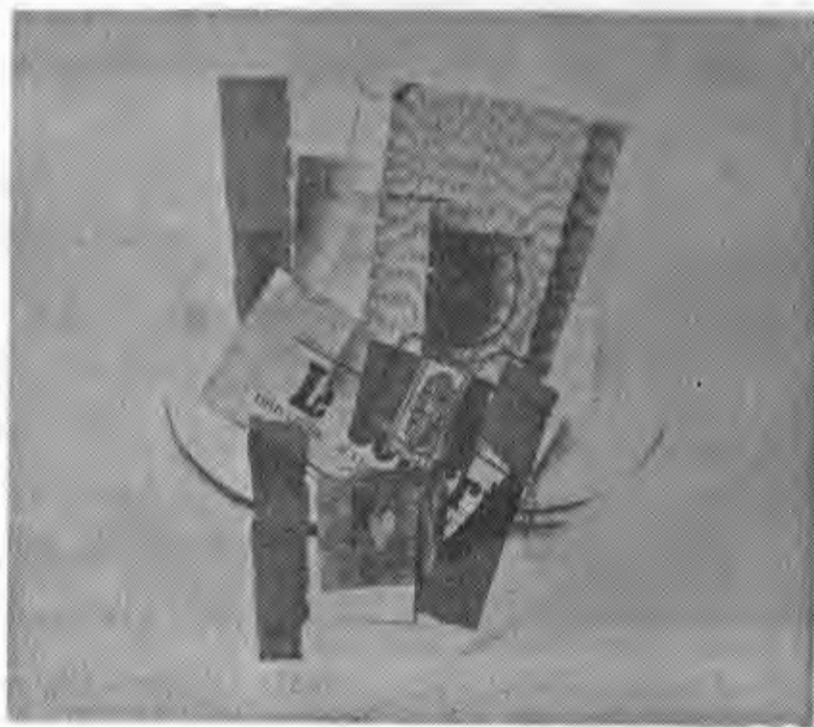
به‌شیوه « سزان » گرائید و این نوع نقاشی را با دوست خود « ژرژ براک » که سابقاً جزو گروه « درندگان » بود شروع کرد . این دو در مدت دو سال مسافت زیادی از « سزان » جلوتر رفته و سبک بسیار هیجان‌انگیز « کویسم »^۲ را خلق کردند . برای فهم این روش به « بدن عریان » (تصویر ۱۲۵) کار « پیکاسو » که پراز خط مستقیم و زاویه می‌باشد نظر افکنید . چون پیدا کردن بدن عریان در این تابلو کار بسیار مشکلی



۱۲۷- پیکاسو. مادر و بچه، ۱۹۲۲، کلکسیون خانم و آقای آلکی.ل. هیلمن. نیویورک.

است ما در صفحه ۲۴۱ طرحی از شکل آنها برای بیننده تهیه کرده‌ایم . ولی در هر صورت در اینجا بیننده بیش از پیش دچار حیرت می‌شود که چرا هنرمند اصرار داشته است که ترسیم بدن عریانی را در میان این شکل‌ها مخفی سازد آیا اگر این سطوح و زوایای مختلف را نماینده شکل مخصوصی قرار نمیداد طرح زیباتری به وجود نمی‌آمد؟ پس از « پیکاسو » تعدادی هنرمند پیدا شدند که با این عقیده موافق بودند ، ولی

«پیکاسو» جزو آنها نبود، زیرا که او نظریه «سزان» را تأیید می‌کرد که «مطلق کردن یا بگریز» «آبستراکسیون» عملی است که ما برای جابجا کردن طبیعت در قالب تصویر انجام می‌دهیم والا «آبستراکسیون» خود بخود مفهومی نخواهد داشت. او در اینجا خیلی بیش از «سزان» قواعد نظم را مراعات کرده است و این قاعده او را مجبور کرد تا شکل انسانی را بطور کامل تجزیه کند. ولی با وجود این همواره به طبیعت احتیاج داشت تا در مقابل نیروی خلاقه او به مبارزه برخیزد. به عبارت دیگر نکته جالب در این تصویر نه در بدن عریان است و نه در طرح آن، بلکه مبارزه‌ای است که بین دو نیروی مذکور ایجاد شده است.



۱۲۸- براكه. مكاتبات، ۱۹۱۳، موزه هنری فیلا دلفیا.

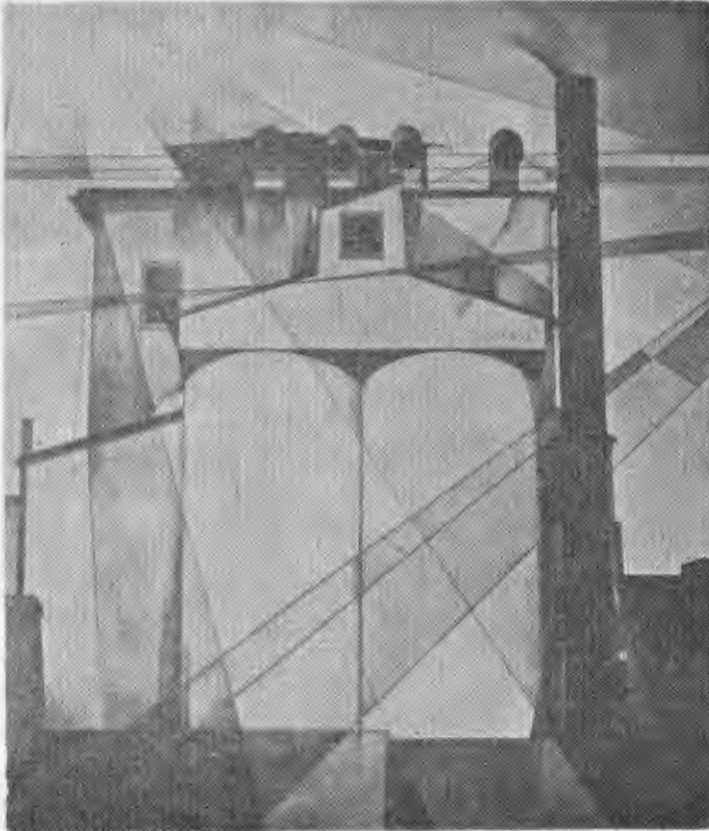
در تصویر ۱۲۶ «پیکاسو» همین قواعد را درباره «طبیعت بی جان» بکار برده است. در اینجا همه چیز بغیر از سه حرف الفبا شکسته و به صورت سطوح و زوایا درآمده است (زیراکه این سه حرف را بیش از آنچه که تا بحال شده است نمیتوان خلاصه نمود). اما درباره تیکه‌ای از حصیر صندلی که بر روی تصویر چسبانده شده چه توضیحی میتوان داد؟ چرا شکل تصویر بیضی است و چرا بجای قاب طنابی بدور آن نصب کرده‌اند؟ ظاهراً «پیکاسو» قصد داشته‌است که تصویر را مانند سینی که وسیله‌ای برای حمل طبیعت بی جان است به‌ما عرضه کند و این تصویری است که از طبع شوخ او سرچشمه گرفته است و بدینوسیله معنی (آبستره) را بر روی اشیاء واقعی (یعنی بوم، صندلی حصیری و طناب) قرار داده است. شاید در آن موقع «پیکاسو» خود متوجه اهمیت این عمل خویش نبوده است، ولی درحقیقت او تازه شروع به خلق سبک و زبان جدیدی از نقاشی کرده بود. طبیعت بی جان «مکاتبات» (شکل ۱۲۸) کار «براگ» که یک سال بعد از این کار «پیکاسو» ساخته شده نمایشگر قدم بعدی در پیشرفت این سبک جدید است. در اینجا قسمت‌های مهم طرح از تیکه کاغذهای مختلف که توسط چسب به یکدیگر چسبانده شده‌است ترکیب گردیده (این عمل را به‌فرانسه «کولاز» یعنی چسباندن میگویند) و فقط با کشیدن چندخط و کمی سایه‌زدن تابلو تکمیل شده است. در نتیجه واقعیت و معنی‌طوری کاملاً بهم درآمیخته‌اند که مادیگر نمیتوانیم سؤال کنیم «این تصویر چیست؟» زیرا که کاغذ سفید بیش از پیش نقش یک سینی را برعهده دارد، ولی آیا این سینی حامل تصویر بی جان است یا خود اشیاء بی جان؟ پس معنی این تابلو قدری پیچیده‌تر از «بدن عریان» کار «پیکاسو» میباشد، ولی وسائل کار برای این نوع نقاشی خیلی ساده‌تر شده است، چون این وسائل را در هر سبک آشنائی میتوان یافت.

ولی قدعدتاً این کار برای هنرمند بسیار دشوار مینماید، زیرا که او میبایستی با زحمت فراوان از يك جمع آوری تصادفی (مانند این تابلو که يك نمونه نادر وقشنگی است) توازن و هم آهنگی خاصی بوجود آورد، بهمین علت « پیکاسو » و « براگ » برای مدتی طولانی به اینکار خود ادامه ندادند و بزودی قدم آخری خود را در این سبک برداشته و شروع به نقاشی تصویرهائی کردند که به « کولاژ » شبیه باشد. چنانکه نتیجه آنرا در تابلوی « سه نفر نوازنده » (تصویر ۱۲۹) کار « پیکاسو » ملاحظه میکنید. درحقیقت این تابلو یکی از شاهکارهای عصر حاضر بشمار میرود، زیرا هم از لحاظ بزرگی و هم از لحاظ احساس عظمت و جلالی که دریننده ایجاد میکند درست مانند نقاشی های دیواری سابق میباشد. شکل های آن که گوئی با دقت هرچه تماشاگر مانند آجرهای ساختمانی بریده شده با استحکام هرچه تمامتر بیکدیگر متصل شده است، ولی درعین حال معنی آن در خود تصویر پایان نمیدارد (اگر این نقاشی دارای این خواص نبود بطور حتم شبیه تقسیم بندی های چهارخانه اسکاتلندی میشد) بلکه هر يك از آنها يك معنی خاص خود دارد بطوریکه هرچه بیشتر به نقش سه شکل نشسته نقابدار (که در این سبک تفسیر شده اند) خیره میشویم معنی آن بیشتر در نظر ما روشن میشود. در اینجا نیز فضائی موجود است البته مانند فضائی که ما در نقاشی « منظره از داخل پنجره » دیده بودیم نیست یعنی در اینجا بجای اینکه از روی بوم به عمق آن نظر بيفکنیم فضا را در میان تیکه های مختلف رنگ که در جلوی بوم باهم برخورد میکنند مشاهده میکنیم. بهمین دلیل است که « پیکاسو » در ساختن این تابلو دیگر به سایه زدن محتاج نبوده است در حالیکه در دو مرحله قبلی « کوبیسم » هنوز به سایه نیاز داشته است. در اینجا بهتر است باهم به دیدار يك نوازنده دیگری که پنجاه سال قبل ساخته شده است یعنی « فلوت زن » کار « مانه » (شکل ۱۰۳) برویم. آیا بنظر شما او

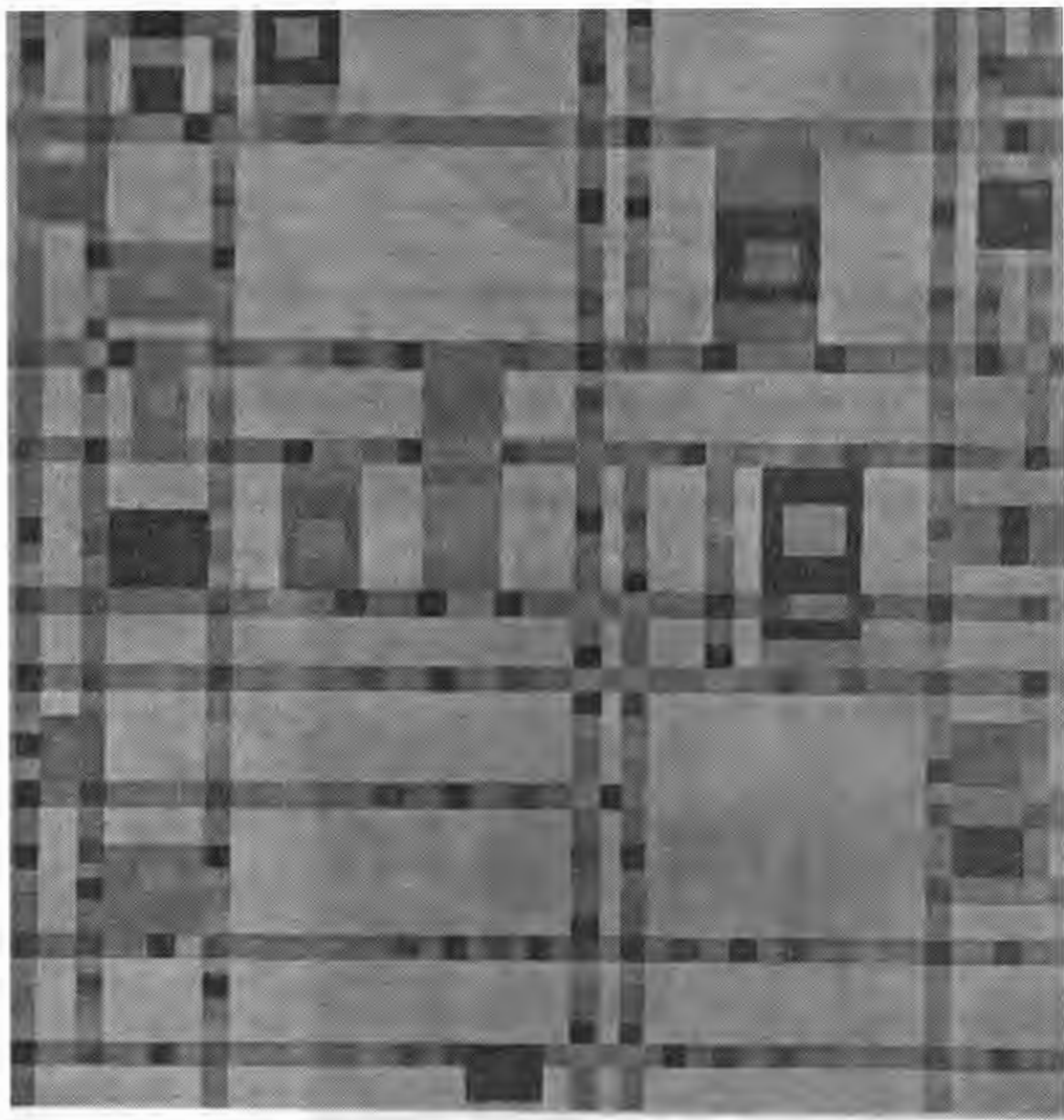


۱۲۹ - پیکاسو. سه نوازنده ، ۱۹۲۱، کلکسیون آ. ا. گالاتین .

پدر بزرگ نوازنده‌های «پیکاسو» نیست؟ قاعدتاً بایستی باشد، زیرا که آن نقاشی نیز مانند این بدون سایه ساخته شده و درحقیقت از همان موقع «انقلاب کار رنگی به صورت تیکه تیکه» شروع شد و عاقبت با «کولاز - کویسم» به پیروزی نهائی رسید. اما برای «پیکاسو» آرام و قرار وجود نداشت و هنگامیکه «کولاز کویسم» بطور جامع و کامل از آب درآمد او علاقه بیشتری به نمایش از خود نشان داد و همزمان با ساختن تابلوی «سه نوازنده» مشغول تهیه نقاشی‌های «نئوکلاسیک» مانند «مادرو بچه»



۱۳۰ - دموث . مصر من ، ۱۹۲۵ ، موزه ویتنی . نیویورک .

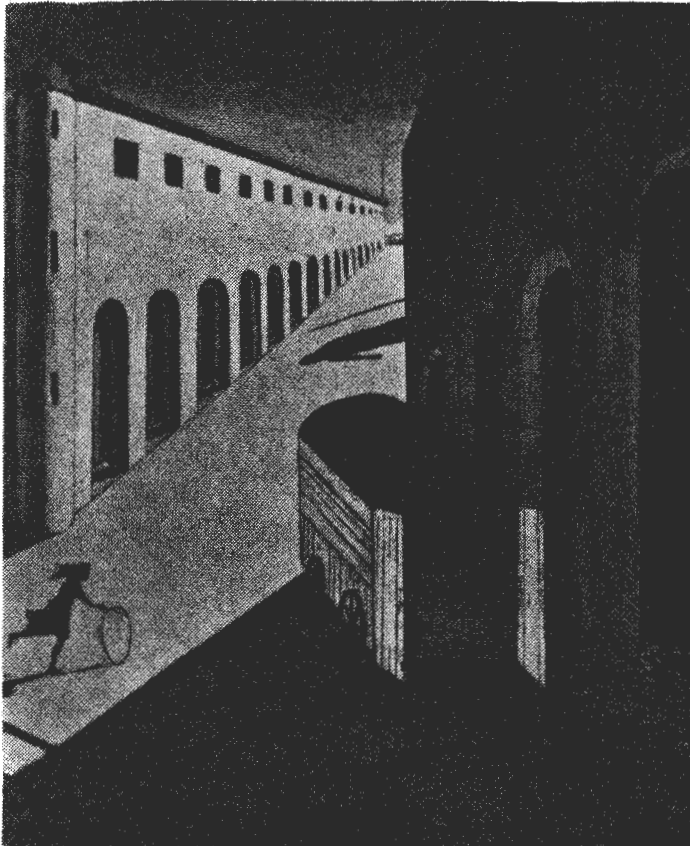


۱۳۱ - موندین . پهن راه بوگی دوگی در نیویورک، ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۲، موزه هنرهای مدرن . نیویورک.

(تصویر ۱۲۷) نیز بود . در اینجا بدن‌ها درست مانند سنگ تراشیده گرد شده و سنگین هستند و در حقیقت همین صفت جثه دار بودن است که دو تابلوی فوق‌الذکر را به یکدیگر مربوط می‌سازد والا بغیر از این از هر لحاظ باهم متفاوت هستند. در این هنگام دیگر « پیکاسو » به دنیای گرم و انسانی که در کارهای اولیه او بچشم می‌خورد برگشته

بود با این تفاوت که صاحب قدرت تازه‌ای در فرم شده بود که آنرا مدیون تجربیات خود در سبک « کویسم » بود.

در این ضمن نفوذ « کویسم » گسترش عریض و طویلی یافته بود و این توسعه نه تنها در نقاشی به چشم می‌خورد، بلکه در مجسمه‌سازی و هنرهای تزئینی و حتی در معماری نیز مؤثر واقع شده بود. بسیاری از نقاشان حس کردند که « کویسم » يك سیستم « آستره » از شکل‌ها بوده و وجه مشترك زیادی با علم و مهندسی دارد و بهمین



۱۳۲ - دوشیریکو. افسردگی و اسرار يك خیابان، ۱۹۱۴، کلکسیون خانم و آقای استنلی رزور. نیویورک.

دلیل تنها سبکی است که میتوان برای نشان دادن « مناظر صنعتی » عصر ماشین از آن استفاده نمود . شما با دیدن دو تابلوی بعدی ما میتوانید خود در اطراف این موضوع قضاوت کنید . در تابلوی « مصرمن » (تصویر ۱۳۰) يك نقاش امریکائی بنام « چارلز دموث^۱ » ساختمان يك کارخانه را درست بهمان نحوی که « پیکاسو » برای نشان دادن « بدن عریان » عمل کرده است به روی تابلو آورده است با تفاوت اینکه چون مدل کار او بعوض دست طبیعت با دست انسان ساخته شده است ، لذا اصل مدل ازاول خیلی به « آبستراکسیون » نزدیک تر بوده است و در نتیجه نقاش برای تجسم آن احتیاج نداشته است که طرح اصلی شکل را زیاد عوض کند . در اینجا « دموث » هدف کلی که برای خود قائل بود نشان دادن نیروی پنهانی و نفوذی است که این نوع شکل های صنعتی در خاطر انسانی باقی میگذارد . در تابلوی او این شکل های تیره رنگ از دور بقدری عظیم مینماید که تقریباً بیننده را میترساند . ضمناً او میخواهد سؤالی را طرح کند یعنی میخواهد بگوید : « اینها هرم های عصر جدید است و نشانی از دعوی بزرگی و عظمت ما ، ولی باید دید آیا اینها نیز مانند هرم های قدیم مصر سالهای سال باقی میمانند یا خیر » .

تابلوی « پهن راه بوگی و وگی » (تصویر ۱۳۱) کاریک نقاش هلندی بنام « پیه موندترین^۲ » که کمی قبل از مرگ خود در امریکا ساخته است حتی از تابلوی قبلی نیز از چندین لحاظ هیجان انگیز تر است . « موندترین » از تمام نقاشان « آبستره » دقیق تر بوده و فنون مربوط به معماری را بیشتر مراعات کرده است . او در کارهای خود فقط از سه رنگ مختلف به علاوه سفید و سیاه استفاده میکرد و تابلوهای او تماماً از مربع یا مربع مستطیل يك پارچه تشکیل شده و تمام خطوط او مستقیم بوده و ضمناً از دو حالت عمود و افقی خارج نمیشوند . احتمال میرود که شما در این لحظه با خود بگوئید « زبانی با

داشتن لغاتی تا این حد محدود مسلماً نمیتواند محتوی معانی بسیار باشد. ولی این نقاشی بخودی خود به ما ثابت میکند که لزوماً این فکر درست نیست، زیرا که این تابلو دارای روشنی و صفای هیجان انگیزی است که با هیچیک از تابلوهای محتوی این کتاب قابل مقایسه نیست. تمام طرح آن یکجا مطابق نبض يك شهر بزرگ در حرکت است. شهری که چراغهای نئون در آن روشن و خاموش شده و چراغهای راهنمای آن بادقت تمام در این تابلو منعکس شده است. این تصویری است از زندگی يك انسان عصر جدید که با استفاده از تسلط خود بر نیروی طبیعت آنرا بوجود آورده است. این تابلو سبب میشود که تابلوی «من هتن سفلا» کار «مارین» که فقط بیست سال قبل از آن ساخته شده است بنظر ما کهنه و منسوخ شده جلوه کند.

روش سومی که ما آنرا «فانتازی» نامیده ایم کمتر از دو روش دیگر مشخص است، زیرا که به يك سبك بخصوصی بستگی نداشته و بیشتر به وضع فکری هنرمند مربوط میشود، تنها نکته ای که شامل تمام هنرمندان پیرو این روش میشود اینست که آنها معتقدند که نظر کردن به همه چیز با چشم خیلی بیش از نگاه کردن به دنیای خارج اهمیت دارد و چون هر هنرمندی دنیای مخصوص به خود دارد طبیعتاً روش گفتگوی او با بیننده کارهایش نیز جنبه خیلی خیلی شخصی پیدا میکند. حال باید دید چرا میبایستی يك فرد بخصوص افکار روزانه و کابوس های شبانه خود را که قاعدتاً با افکار ما بکلی متفاوت است و در نظر ما هیچ معنای ندارد برای ما شرح دهد. دلیل آن اینست که ما خیلی زیاد با یکدیگر متفاوت نیستیم گرچه ممکن است بعضی از ما فکر خوب و قوی نداشته باشیم، ولی مغز ما بر اساس يك الگو طرح شده است. این موضوع درباره قوه تصور و حافظه نیز صدق میکند و این دو متعلق به ضمیر ناخودآگاه ما است که با اراده خود قادر به کنترل آن نیستیم. هم در آنجا است که ما خواه به یاد داشته باشیم

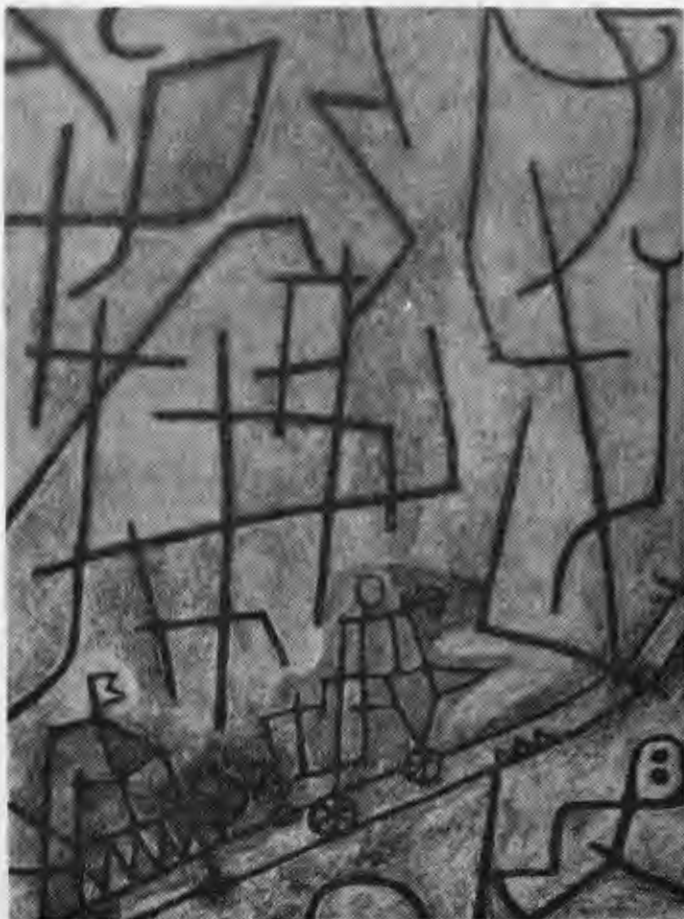


۱۳۳- شاگال . من و دهکده ، ۱۹۱۱ ، موزه هنرهای مدرن ، نیویورک .

و خواه نداشته باشیم تمام تجربیات و حوادث زندگی ما نقش بسته است و در موقع خواب و یا در هر موقع روز که به چیز بخصوصی فکر نمیکنیم بسراغ ما میآید بطوریکه حس میکنیم دوباره به آن لحظه برگشته و در آن زندگی میکنیم، ولی معمولاً ضمیر باطن ما اتفاقات زندگی ما را موبمو و آنطوریکه واقع شده بما بر نمیگرداند، بلکه خوش دارد که همیشه خاطرات ما را در پرده ابهام نگاه داشته و در « خواب » بصورت غیر-

واقعی بما عرضه کند
و در واقع ما با
خاطراتیکه در حافظه
میگذرد بیشتر مأنوس
بوده و آسانتر به آنها
دست می‌یابیم. هر
آینه ما بخواهیم با
خوشی و خوبی زندگی
کنیم « هضم » وقایع و
تجربیات ما نیز درست
مانند هضم غذا برایمان
ضروری و حیاتی
میباشد.

حال میرسیم
به این نکته که روش
« هضم کردن » تجربیات
و حوادث توسط



۱۳۴- کلی، غلبه بر کوه، ۱۹۳۹، کلکسیون الین لوج هایم، نیویورک.



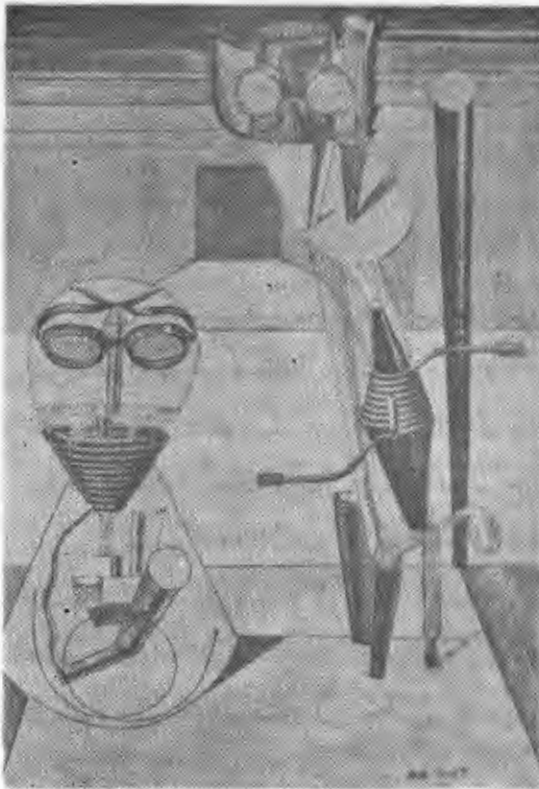
۱۳۵- کلی. ماشینی که چهره می‌زند، ۱۹۲۱، موزه هنرهای مدرن. نیویورک.

ضمیر باطن اشخاص در اغلب موارد بیکدیگر شبیه هستند با تفاوت اینکه این عمل در بعضی اشخاص بهتر از افراد دیگر انجام میگیرد. بهمین دلیل است که ما همیشه مایل به فرا گرفتن چیزهای موهوم و خیالی هستیم بشرط اینکه شخصی که آنرا عرضه میکند بتواند آنرا بصورت واقعی بما عرضه کند. مثلاً اگر آنچه که در یک قصه اتفاق میافتد بصورت گزارش وقایع جهانی که حقیقت امر است بما عرضه شود، البته برایمان هیچ معنی ای نخواهد داشت، ولی اگر کسی آنطور که باید آنرا تعریف کند بسیار در ما نفوذ کرده و از شنیدن آن حالت اهتزاز می دهد. همین اتفاق در نقاشی نیز امکان پذیر است، ما تا بحال به یکی از آنها یعنی «کولی در خواب» (تصویر ۱۱۸) کار «روسو» برخورد کرده ایم که مانند قصه پریان بوده و بنظرمان بسیار مؤثر و قشنگ است. در این صورت شاید بعضی دیگر از آنها نیز که بعداً در این کتاب می آیند مورد پسند شما واقع شوند.

«افسردگی و اسرار یک خیابان» (تصویر ۱۳۲) که توسط یک نقاش ایتالیائی بنام «جورجیو دوشیریکو»^۱ ساخته شده است از حیث حقیقت توأم با خیال و ابهام بیش از هر تابلوی دیگر به «کولی در خواب» شباهت دارد. ما قادر به شرح دادن اتفاقات عجیبی که در آن میگذرد نیستیم، ولی احساس و هم آوری که از دیدن آن بما دست میدهد برایمان بسیار آشنا بوده و با نظاره آن فوراً حس میکنیم و میدانیم که با صحنه ای از یک خواب مواجه شده ایم. ولی «دوشیریکو» که یک نقاش عامی نبود فکری بس پیچیده تر از «روسو» داشت. برای اینست که دنیای او پراز ترس های پنهانی است، در حالیکه تابلوی «روسو» مملو از سکوت و آرامشی شکفت انگیز میباشد. بعکس تابلوی «من و دهکده»^۲ کار «مارک شاگال» (شکل ۱۳۳) مارا با بشارت خود مسحور میکند. در این تابلو که به سبک «کوبیسم» ساخته شده خاطرات خواب-

مانند قصه‌های عامی روسی و روستاهای اطراف آن کشور مانند رویائی شعله‌آسا و درخشنده درهم بافته شده است. «شاگال» با ساختن این تابلو دوباره در حوادث و تجربیات و طفولیت خود زندگی میکند. این حوادث بحدی برای او اهمیت داشت که سالها در تصور او مکرراً شکل گرفته و هیچگاه از خاطر او محو نشده است.

با وجود این که قصه نقاش سوئی بنام «پل کلی» در ابتدا خیلی بیشتر از کار «شاگال» به‌جگانه بنظر می‌آید، ولی در واقع خیلی پیش از آن متضمن مقصود بوده و



۱۳۶ - ارنست. کولاژ، ۱۹۲۰، کلکسیون هانس آرب. فرانسه.

کنترل شده می‌باشد. «کلی» نیز تحت تأثیر سبک «کوبیسم» کار کرده، ولی در عین حال سعی نموده است که به «زبان» شکفت انگیز و دقیق خود آنرا با ظرافت هرچه تمامتر تذهیب کرده و عرضه کند. هدف او ایجاد علاماتی بود که بمعنی شکل‌هایی باشد که آن شکل‌ها منعکس‌کننده افکاری گردد (مانند لغت که منعکس‌کننده معنی می‌باشد). البته باید در نظر داشت که افکار «کلی» خیلی پیچیده‌تر از مفهوم این مثل می‌باشد. یکی از ساده‌ترین کارهای او «ماشینی که چه‌چهه می‌زند» (تصویر ۱۳۵) می‌باشد. او

در این تابلو با اختراع يك نوع روح مکانیکی که تقلید نوای پرندگان را در میآورد عصر ماشین را بباد تمسخر گرفته است. و از طرف دیگر در تابلوی « غلبه بر کوه » (تصویر ۱۳۴) يك ماشین حقیقی (يك لوکوموتیو^۱) را عرضه کرده است که رفتاری مانند رفتار انسانها دارد. یعنی هنگامیکه هن و هن زنان از کوه بالا میرود از شدت زورزدن شعله‌ور میگردد، درست همانطور که صورت انسان با انجام دادن این عمل سرخ میشود. در این تابلو که « کلی » کمی قبل از مرگ خود آنرا تکمیل کرده است درك عجائب و قوه تصور او درست مانند سابق تروتازه میباشد. از طرف دیگر هر گونه شکلی که در آن مشاهده میگردد بحدی درست و باوقار کشیده شده است که حکایت از جدی‌ترین مساعی هنرمندانۀ او مینماید.

« جان میرو^۲ » نقاش اسپانیولی نیز از بعضی لحاظ مارا بیاد « کلی » میاندازد. گوئی ما تابلوی « کارناوال دلقک » (تصویر ۱۳۷) او را از درون يك « میکروسکوپ » شهر پریان تماشا میکنیم مجموعه آن از مینیاتور رنگا رنگی است که همه چیز و همه کس مشغول شوخی و حقه بازی است. « میرو » نیز قبل از کشف دنیای پرازوهم و خیال خود يك نقاش « کوبیست » بود و شادمانی که با نظاره این کار او بآسانی به بیننده دست میدهد نتیجه دقت طاقت فرسایی است که در طرح جزئیات آن بکار برده است.

(تصویر ۱۳۶) مانند خواب و خیالهای « دوشیریکو » وحشتزا و ناراحت کننده میباشد. این تابلو « کولازی » است که توسط « ماکس ارنست »^۳ یکی از پیشوایان جنبش « دادا »^۴ در اواخر جنگ جهانی اول ساخته شده است. « دادائیست » ها بحدی از ظلم و ستم جنگ بستوه آمده و متنفر شده بودند که اصولاً تمدن غرب را از اول تا آخر ورشکسته اعلام کردند. آنها حس میکردند که میبایستی کار را از نو شروع کرده و فقط يك قاعده را در نظر بگیرند و آن اینکه هر چه پیش آید خوش آید و تابع يك واقعیت



۱۳۷- میرو . کارناوال دلفك، ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۵ ، گالری هنری آلبرایت . بافلو .

باشند و آن واقعیت قوه تصور خودشان باشد . آنها فکر میکردند که تنها وظیفه آنها اینست که مردم را با همان وضع فکری متزلزلی که داشتند ضربت زده و بهت زده کنند لذا به نمایش کارهای خود که بیشترشان به مقتضای زمان و مکان ساخته میشد و فقط بمنظور مقابله با منطق تهیه شده بود پرداختند، ولی « کولاز » مورد نظر ما در حقیقت از این نوع نقاشیها خیلی جدی تر است . آنها از چند قطعه عکس ماشین آلات و وسائل دیگر مکانیکی بریده و رویهم چسبانده اند و در نتیجه دو مرد مکانیکی کابوس مانند از آنها بوجود آمده است . آنها بی باکانه از درون چشمان کور خود به ما خیره شده اند و گوئی بازبان حال می پرسند که آیا ما آنها را به مردمان عصر جدید که اسیر ماشین بوده و در نتیجه خود نیز نظیر يك ماشین شده اند شبیه میدانیم یا خیر ؟

ولی باید دانست که جنبش « دادا » بهیچوجه منفی نبود . این سبك عملاً كمك



۱۳۸ - دالی . منظره طبیعت و شکلها ، ۱۹۳۶ ، کلکسیون گالری شیفر . نیویورک .

کرده که نقاشان از « تأثیر تصادف » در آثار خلاقه خود استفاده نموده و آنرا « وزنه متقابلی »^۱ در برابر نظمی که عمداً در نقاشی « کوبیسم » تعیین شده بود قرار دهند . آن دسته از نقاشان که به « امتحان شانس » خود ایمان داشته و قوه تصور خود را بدون کنترل رها می کردند تا به هر کجا که می خواهد برود . جنبش « سوررالیسم »^۲ را پایه گذاری کردند و « ماکس ارنست » یکی از رهبران بنام آنان بود و هم او بود که روش ماهرانه ای را که بعداً توسط « سالوادردالی »^۳ دنبال شد معرفی و یا بعبارت دیگر دوباره زنده کرد . اگر شما بادقت به (شکل ۱۳۸) « منظره طبیعت و شکلها » کار « سالوادردالی » نظر کنید می بینید که شکل های اساسی آن مانند صخره ها - ساحل و ابرها در حقیقت لکه های جوهری است که بر حسب تصادف بر روی کاغذ نقش بسته است و این درست مانند اولین تصویری است که ما در این کتاب به شما عرضه کرده ایم . در اینجا کاری که « دالی » انجام داده است فقط تجسم يك تصویر در میان لکه های جوهر بوده که بعداً خط های از قلم افتاده را به آنها اضافه کرده است که ما نیز بتوانیم تصویر را همانطور که

او مجسم کرده است ببینیم. منظور این نیست که ما این نوع نقاشی را فقط بواسطه اینکه «دالی» کمک لکتهای جوهر را در کار خود قبول کرده است کم ارزش تر از کارهای هنری دیگر بدانیم، بلکه در عین حال این موضوع نیز ثابت میشود که:

روش کار کردن قوه تصور بشر از زمان مردمان غارنشین که جثه حیوانات را در خلال پستی و بلندی سنگهای غار مجسم میکردند تا بحال تغییری نکرده است، بلکه فقط اشیائی را که ما با قوه تصور خود مجسم میکنیم و نحوه ترکیب کردن ماست که با آن مردمان متفاوت است و هم این نکته است که داستان هنر نقاشی را به وجود می آورد.

Copyright 1973, by B. T. N. K.
Printed in Ziba Press
Tehran, Iran

General Knowledge Library

No 72

The Story of Painting For Young People

by

**H. W. Janson and Dora Jane
Janson**

Translated into Persian

by

Farah Khaje - Nouri



B.T.N.K.

Tehran, 1973