بخش چهارم

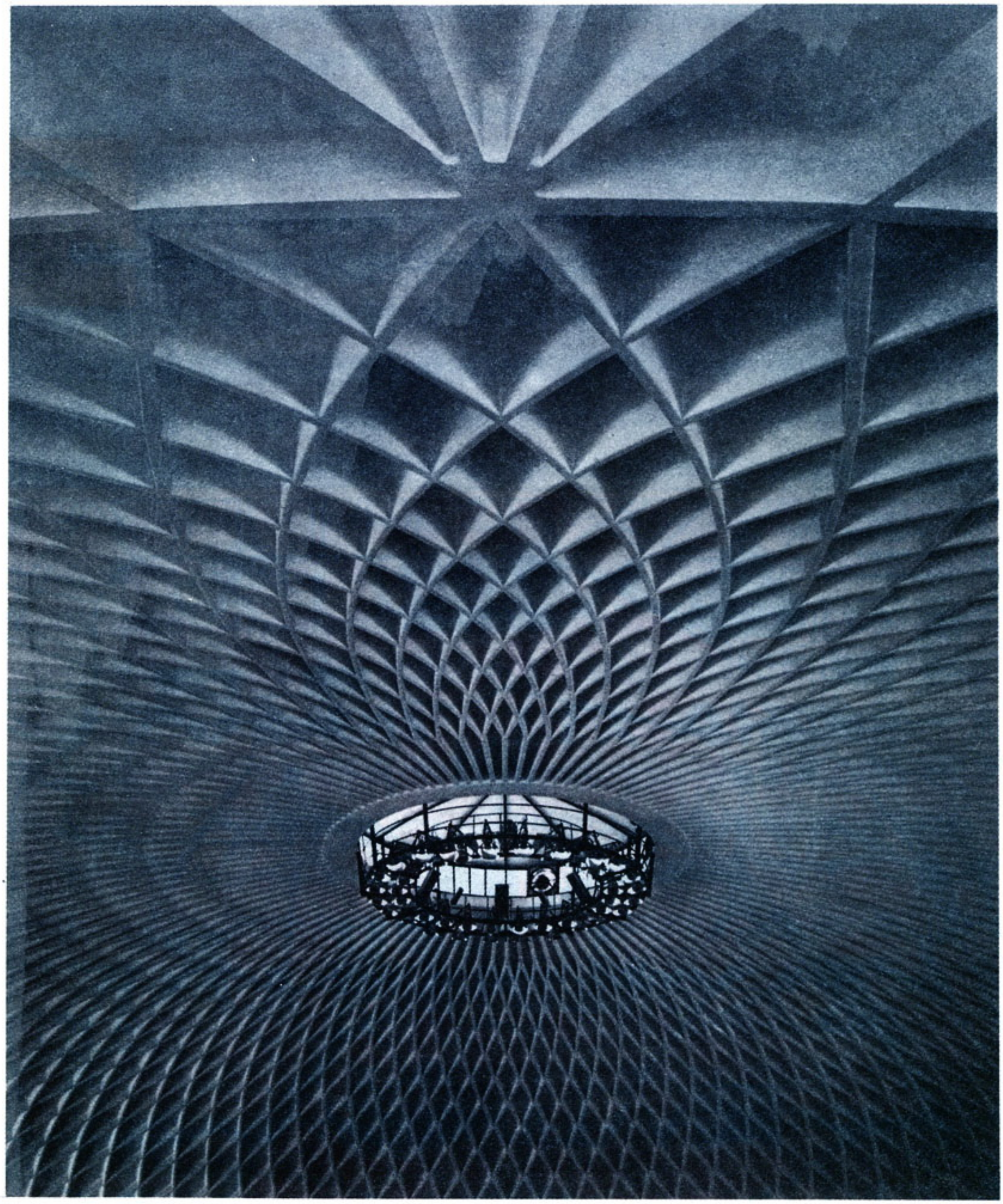
دنیای نوین

دوران ما یا «دوران نوین» به علت انقلابات بنیادینی که جهان را از پایه دگرگون کردند ــ و همچنان دگرگون می‌کنند ــ با گذشته تفاوت دارد. انقلاب صنعتی که آرام از راه رسید ولی سرنوشت‌سازترین انقلاب در تاریخ بشر بود، سرآغاز عصر ماشین به شمار می‌رود. اگر بخواهیم قرینه‌ای برای انقلاب صنعتی بیابیم باید هزاران سال در تاریخ تکامل اجتماعی بشر به عقب برگردیم و به پیدایش کشاورزی برسیم. زیرا بشر در طی دو سده، که از لحاظ تاریخی زمانی بسیار کوتاه است، دنیایی از ماشینهای گوناگون آفریده است که جای کار بدنی را می‌گیرند و بر قدرت بیکرانِ مغز وی می‌افزایند و با چنان سرعتی باعث تغییر و تحول در شرایطِ زندگی می‌شوند که ما به سختی ممکن است بتوانیم خودمان را با آن شرایط سازگار کنیم. دانش بشر، که از سپیده‌دم عصر دیرینه‌سنگی آغاز شده بود، در روزگار ما به هنگامهٔ ظهر خود رسیده است. تسلط بر طبیعت، اکنون همگانی و پایدار شده است؛ علم، معتبرترین سرچشمهٔ شناخت طبیعت شده است، و کاربست آن در عرصهٔ صنایع و فنون، فعالیت متمایزکننده یا همّت و هدف اجتماعات امروزی شده است.

همزمان با اوجگیری غلبهٔ علم و فن بر تصورات و نظرات کهنه دربارهٔ جهان مادی، انقلاب سیاسی نیز که در اواخر سدهٔ هیجدهم آغاز شده بود با حکومتهای مطلق کلیسا و شاهان درافتاد و هدفها و ارزشهای نوینی چون دموکراسی، ناسیونالیسم، و عدالت اجتماعی را پی افکند. انقلابات بعدی، سازمان اقتصادی و اجتماعی مناطق وسیعی از جهان را دگرگون کردند و سرزمینهایی که از دوران رنسانس به بعد به زیر سیطرهٔ استعماری اروپا رفته بودند با ندای شعارهای انقلابی این قاره به‌پا خاستند و با آن از در مخالفت درآمدند. بدین ترتیب، اروپائیان همزمان با تسخیر و استعمار سرزمینهای غیر اروپائی، ناآگاهانه، نه فقط مبادلهٔ کالا بلکه مبادلهٔ اندیشه و فرهنگ را نیز آغاز کردند. در سدهٔ بیستم، بسیاری از امپراتوریهای استعماری اروپا درهم ریختند و از عرصهٔ تاریخ ناپدید شدند، و ملتهای غیر اروپائی به عنوان رقبای ایشان به‌پا خاستند. چنین به نظر می‌رسد که روند مزبور از تمدنها دور می‌شود و به سوی تمدنی جهانی سیر می‌کند و در همان حال، ویژگیهای اختصاصاً اروپائی که در دوران رنسانس شکل گرفتند خصلت متمایزکنندهٔ خویش را از دست می‌دهند. در تمام بخشهای فرهنگ غربی، چهرهٔ اومانیستی انسان که در دوران رنسانس آفریده شده بود، تدریجاً آلوده و در پاره‌ای موارد محو می‌شود. در نظر امروزیان، آدمی از موضع فرمانفرمایی در دوران رنسانس به عنوان صاحب طبیعتی که خداوند برایش آفریده بود، به زیر آمده است. اکنون، با آنکه سیطرهٔ آدمی بر طبیعت از هر زمان دیگری بیشتر و پردامنه‌تر است، او را به یك اندازه در مقام ویرانگر و قربانی طبیعت و ارباب طبیعت می‌بینیم. در میان ملتهای غربی، مخصوصاً در میان جوانان، به ارزشها و نهادهای رسمی از هر سو حمله می‌شود. بسیاری از انسانها به دلیل بی‌اعتمادی و ترس از آنچه غرب آفریده است ــ شرّ بزرگی که بر خیر بزرگ می‌چربد ــ برای دست یافتن به تفسیرهای تازه و جایگزین دربارهٔ زندگی، به فرهنگهای غیر غربی روی می‌آورند. بسیاری از انسانهای اندیشمند، اسیر این فکر ناگوارند که می‌گوید روزگار سروریهای غرب به سر آمده است و تصورات و فرضهای بنیادین غرب دربارهٔ ارزشهای انسانی از اعتبار افتاده‌اند. اینان، همچون **آندره مالرو**، صداهایی را که در پی سقوط غرب برخاسته‌اند، به گوش خود می‌شنوند.

تحولات انقلابی دنیای نوین در تمام جبهه‌ها ــ علمی، فنی ـ صنعتی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی ــ در جهت روحیات مشخص‌کنندهٔ عصر ما حرکت می‌کنند: آمیخته‌ای از بی‌قراری، شیفتگی به ترقی و نوآوری، و تردید و آزمایش و ستیزه‌جویی بی‌پایان با قدرت. یقینیات کهن جای خود را به یقینیات نو، و اینها نیز جای خود را به یقینیات نوتر می‌دهند. به ندرت می‌توان ارزش، نظام، نهاد، یا قاعده‌ای سنتی یافت که در دنیای نوین، بی‌رحمانه مورد تحلیل انتقادی قرار نگرفته باشد. در همان حال، کشف و اختراع، که همواره با سرعتی بیشتر به پیش می‌روند، آنچه را که روزگاری ناممکن می‌نموده است ممکن و عملی ساخته‌اند؛ سخن بی‌معنی امروز، همچنان که **الفرد نورث وایتهد** گفته است، فردا ممکن است حقیقت از آب درآید. زوال درنگ‌ناپذیر اندیشه‌ها و امور، کیفیتی آزمایشی و موقتی به زندگی می‌دهد و آشفتگی را جزو ثابتِ الگوهای همواره متغیر آن می‌گرداند.

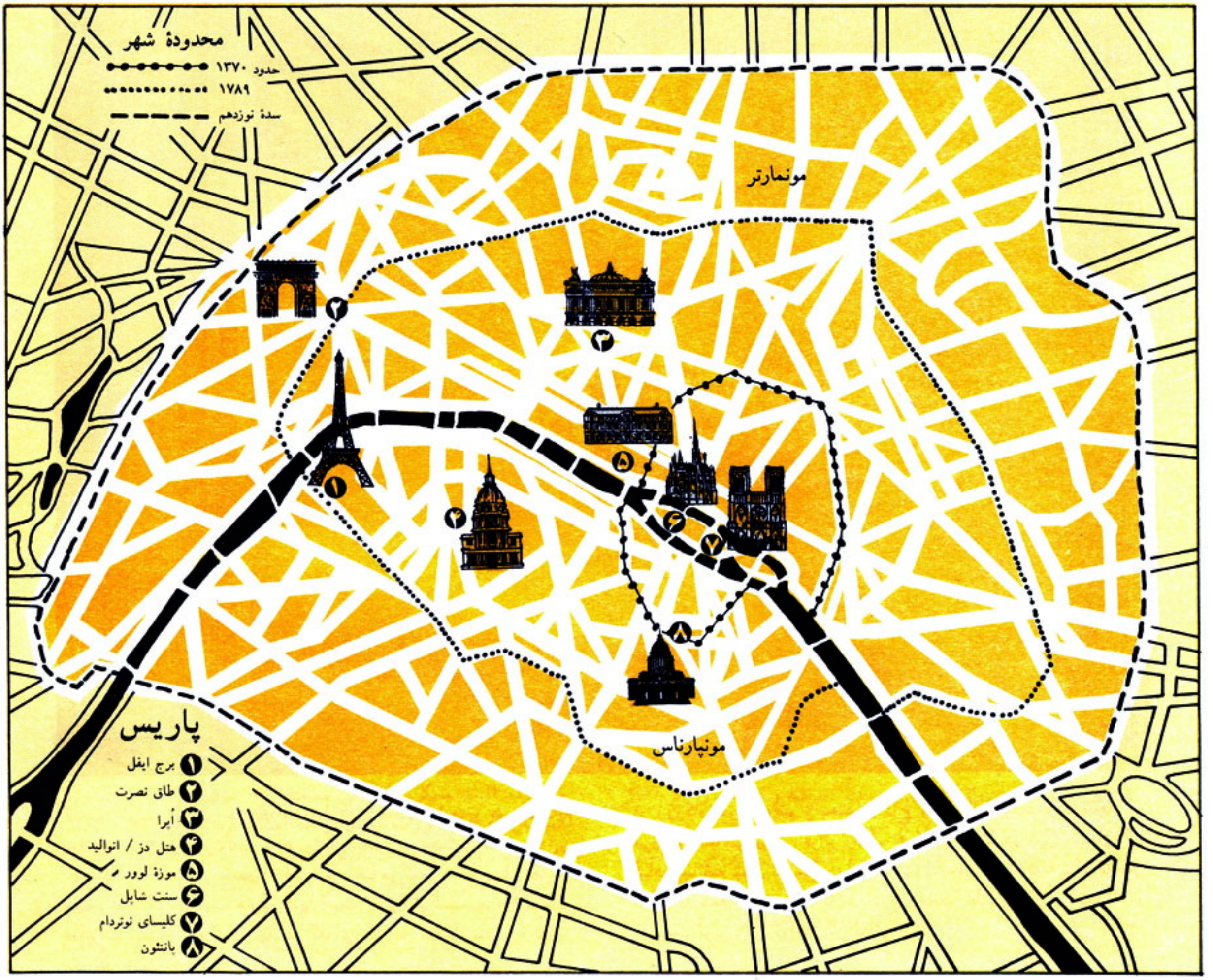
بنابراین جای چندان تردیدی نیست که هنر در این دوره، پیامد و آمیزه‌ای از «جنبشهای» ستیزنده‌ای باشد که هر یك در صدد تثبیت

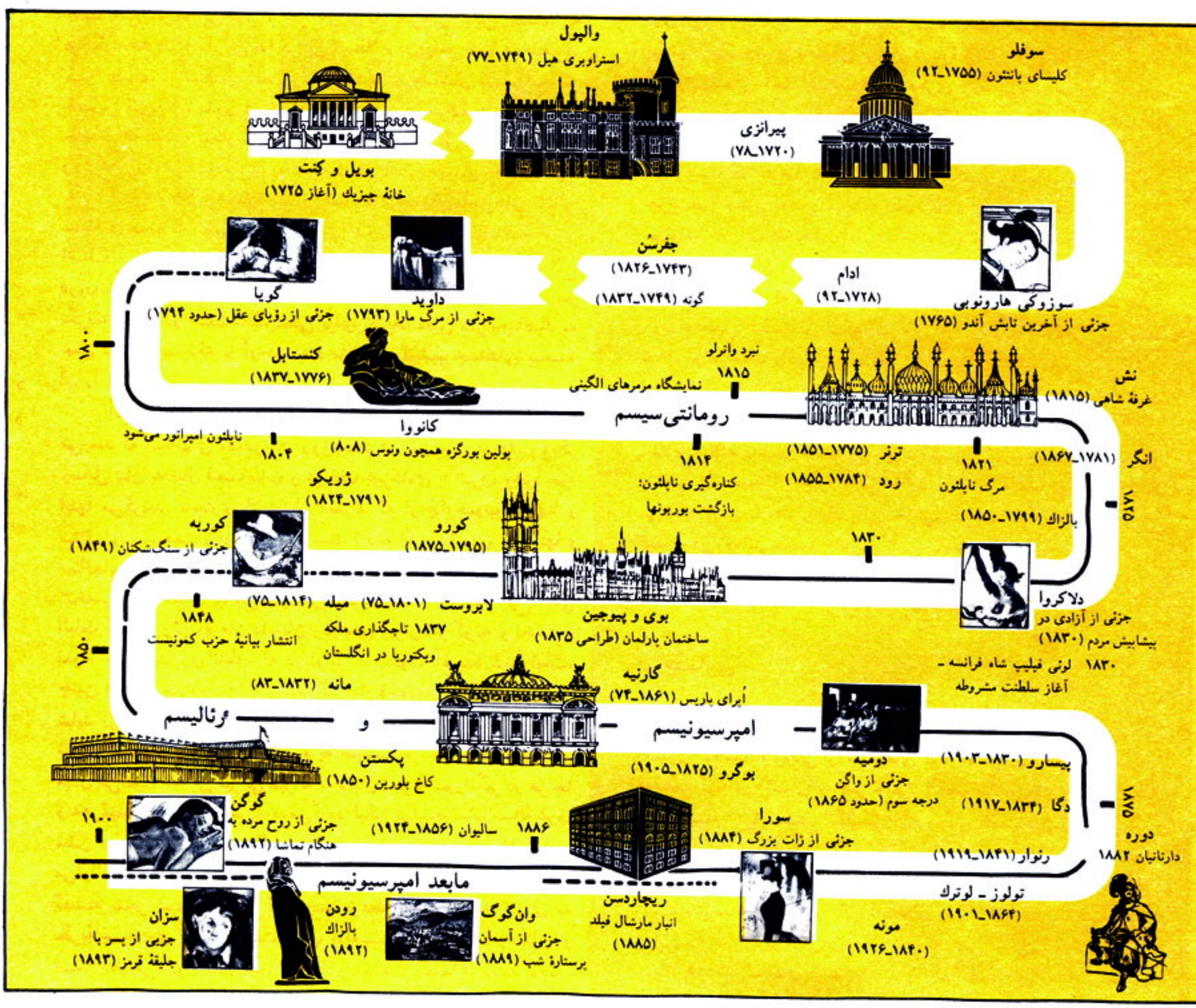


قدرت خویش است، هر یك ایده‌ئولوژی خاصی دارد، و هر یك تابع جابجایی در روند پرشتاب و حیرت‌آور تحولات سبکها است. ما این جنبشها را با عباراتی (ندرتاً دقیق) توصیف می‌کنیم که هدفشان تعریف مضمون، شکل، و نیت هنری آنها است: «رومانتی‌سیسم»، «رئالیسم»، «امپرسیونیسم»، و مانند اینها. در کلماتی از این دست، پندار یا تصور یك نظریه نهفته است؛ بدون تردید، اصول و مسائل جنبشهای مزبور، در روزگار خود، موضوع بحثهای داغ و همگانی بودند و سرانجام از مرزهای سیاسی و ملی فراتر رفتند. به همین علت، در مورد سده‌ای که شاهد ساخته شدن تمدنی جهانی است، شایسته است گفته شود که هنر نوین با همهٔ جنبشهای سازنده‌اش، همانند علم و فن و صنعت و سیاست نوین، می‌خواهد بین‌المللی شود.

فصل شانزدهم

سدهٔ نوزدهم




سوفلو
کلیسای پانتئون (۱۷۵۵ـ۹۲)
والپول
استراوبری هیل (۱۷۴۹ـ۷۷)
پیرانزی
(۱۷۲۰ـ۷۸)
بویل و کِنت
خانهٔ چیزیک (آغاز ۱۷۲۵)
جفرسُن
(۱۷۴۳ـ۱۸۲۶)
گوته (۱۷۴۹ـ۱۸۳۲)
ادام
(۱۷۲۸ـ۹۲)
سوزوکی هارونوبی
جزئی از آخرین تابش آندو (۱۷۶۵)
گویا
جزئی از رؤیای عقل (حدود ۱۷۹۴)
داوید
جزئی از مرگ مارا (۱۷۹۳)
۱۸۰۰
کنستابل
(۱۷۷۶ـ۱۸۳۷)
نبرد واترلو
۱۸۱۵
نمایشگاه مرمرهای الگینی
رومانتی‌سیسم
نش
غرفهٔ شاهی (۱۸۱۵)
کانووا
پولین بورگزه همچون ونوس (۸۰۸)
ناپلئون امپراتور می‌شود
۱۸۰۴
ترنر (۱۷۷۵ـ۱۸۵۱)
رود (۱۷۸۴ـ۱۸۵۵)
۱۸۱۴
کناره‌گیری ناپلئون؛
بازگشت بوربونها
۱۸۲۱
مرگ ناپلئون
انگر (۱۷۸۱ـ۱۸۶۷)
۱۸۲۵
بالزاك (۱۷۹۹ـ۱۸۵۰)
ژریکو
(۱۷۹۱ـ۱۸۲۴)
کوربه
جزئی از سنگ‌شکنان (۱۸۴۹)
کورو
(۱۷۹۵ـ۱۸۷۵)
۱۸۳۰
دلاکروا
جزئی از آزادی در پیشاپیش مردم (۱۸۳۰)
۱۸۳۰ لوئی فیلیپ شاه فرانسه ـ آغاز سلطنت مشروطه
لابروست (۱۸۰۱ـ۷۵)
میله (۱۸۱۴ـ۷۵)
۱۸۳۷ تاجگذاری ملکه ویکتوریا در انگلستان
۱۸۴۸
انتشار بیانیهٔ حزب کمونیست
بوی و پیوجین
ساختمان پارلمان (طراحی ۱۸۳۵)
۱۸۵۰
گارنیه
اُپرای پاریس (۱۸۶۱ـ۷۴)
رئالیسم
و
امپرسیونیسم
پکستن
کاخ بلورین (۱۸۵۰)
بوگرو (۱۸۲۵ـ۱۹۰۵)
دومیه
جزئی از واگن درجه سوم (حدود ۱۸۶۵)
پیسارو (۱۸۳۰ـ۱۹۰۳)
دگا (۱۸۳۴ـ۱۹۱۷)
رنوار (۱۸۴۱ـ۱۹۱۹)
۱۸۷۵
دوره دارتانیان ۱۸۸۲
تولوز ـ لوترك
(۱۸۶۴ـ۱۹۰۱)
گوگن
جزئی از روح مرده به هنگام تماشا (۱۸۹۲)
۱۹۰۰
۱۸۸۶
سالیوان (۱۸۵۶ـ۱۹۲۴)
سورا
جزئی از ژات بزرگ (۱۸۸۴)
ریچاردسن
انبار مارشال فیلد (۱۸۸۵)
مونه
(۱۸۴۰ـ۱۹۲۶)
مابعد امپرسیونیسم
سزان
جزیی از پسر با جلیقهٔ قرمز (۱۸۹۳)
رودن
بالزاك (۱۸۹۲)
وان‌گوگ
جزئی از آسمان پرستارهٔ شب (۱۸۸۹)

لوحهٔ رنگی ۶۹. آنتوان واتو، **سفر زیارتی به جزیرهٔ الههٔ عشق**، ۱۷۱۷ـ۱۷۱۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۲۸ × ۱۹۲ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۷۰. ژان فرانسوا گونار، **تاب**، حدود ۱۷۶۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۸۸ × ۸۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ والاس، لندن.

لوحهٔ رنگی ۷۱. تامس گینز بارو، **خانم ریچارد برینزلی شریدن**، حدود ۱۷۸۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۰ × ۲۱۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر، واشینگتن، بخش کولومبیا (مجموعهٔ اندروملون).

لوحهٔ رنگی ۷۲. رابرت ادام. اتاق پذیرایی اتروسک‌ها، اوسترلی پارک هاوس، میدلسکس، انگلستان. آغاز بنا در ۱۷۶۱.

سبکهایی که در نزد ما با عنوان رومانتی‌سیسم مشخص می‌شوند ــ زیرا دیگر سخن از یك سبك تنها نیست ــ تقریباً در فاصلهٔ سالهای ۱۷۵۰ و ۱۸۵۰ طلوع و غروب کردند، ولی حقیقت آن است که هر چه «رومانتیك» بود تا به امروز دوام آورده است. «رومانتی‌سیسم» اصطلاحی تقریباً بی‌چون و چرا در تاریخ هنرهای نوین است، که هیچگونه قدرت یا کارایی ندارد. این اصطلاح در اواخر سدهٔ هیجدهم در میان عده‌ای از منتقدان آلمانی مطرح شد که هدفشان متمایز ساختن خصایل «نوین» یا مدرن از خصایل «کلاسیك» در عرصهٔ هنرها بود؛ این خصایل در عرصهٔ پیکار ذوقها در سدهٔ هیجدهم، از نو در برابر باروك و روکوکو بروز کرده بودند. «رومانس» که با داشتن قهرمانی احساساتی، به یك اندازه شامل داستان بلند و افسانه‌های حاوی ماجراهای خیالی سده‌های میانه به زبانهای «رومانس» [= رومیائی] می‌شود، هیچگاه با اصطلاحِ وسیعتر «رومانتیك» جور درنیامده است و اصطلاح «رومانتیك» نیز هیچگاه آنچه را که ما ظاهراً از آن می‌فهمیم دربر نگرفته است. در اینجا ما کوششی برای تعریف دقیق هنر رومانتیك به عمل نمی‌آوریم بلکه با آوردن چند مثال، می‌کوشیم جنبه‌های پیچیدهٔ آن را نشان دهیم.

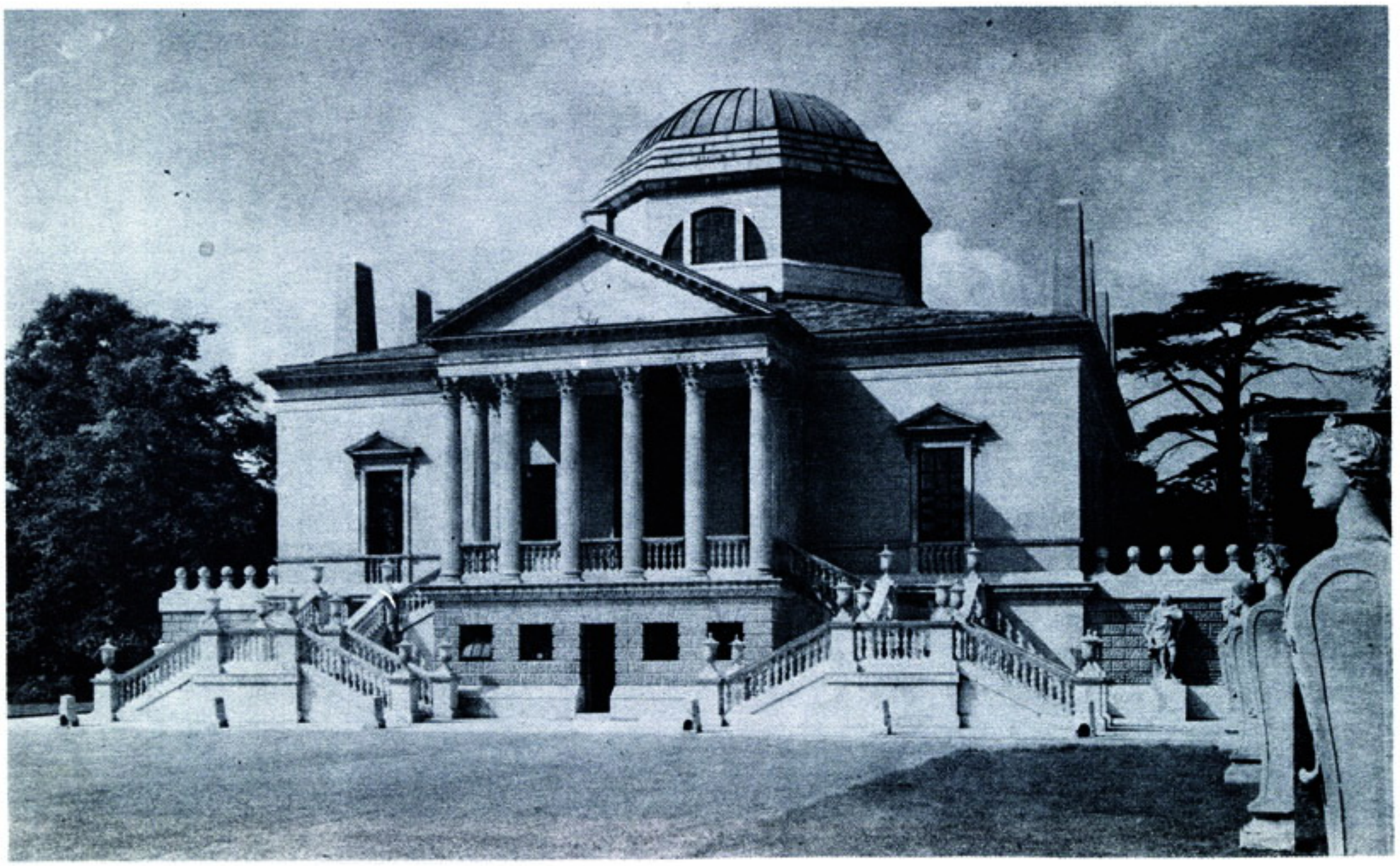
آنچه می‌توان گفت این است که در دنیای نوین، چنین به نظر می‌رسد که انسانهای متمدن، هر روز بیشتر از روز پیش در هنر و دیگر وسایل بیان به‌دنبال احساسات و عواطف غیرعادی به صِرف وجود خود اینها می‌گردند. بسیاری از ایشان مصرند که از چارچوب سنتها و میثاقهای مسیحیت و اومانیسم کلاسیك (البته اگر اشاره‌ای به سنتها و میثاقهای اجتماع معاصر نکنیم) فراتر بروند و ارزش تجربهٔ ژرف شخصی را به عنوان بیانگر قدرت زیست قهرمانانه و اعتبار روح آدمی اثبات کنند. ورتر قهرمان داستان **رنجهای ورتر** اثر **گوته** و نخستین نمونهٔ حساسیت رومانتیك، که در اوایل این دوره آفریده شده است، چنین فریاد برمی‌آورد: «آرزومندیم که تمام وجودمان را تسلیم کنیم، تا شاید از خوشی کامل یك عاطفهٔ پرافتخار سرشار گردد!» حالت شورانگیز روکوکو تشدید می‌یابد و به حساسیت آتشین رومانتی‌سیسم مبدل می‌شود، که این نیز بی‌صبرانه به دنبال تجربهٔ شورانگیزِ در هر جا و به‌هر قیمت ممکن که میسر شود، می‌گردد. لیکن در اینجا تماماً مسألهٔ غرق شدن در عاطفه برای عاطفه مطرح نیست. شیفتگی به‌احساس می‌تواند به تجربه‌ای تازه و احتمالاً شناختی تازه و مستقل از تأثیرات گذشته منجر شود. همچنان که روسو موعظه می‌کرد، عدهٔ کثیری به نظریهٔ جستجوی آزادانهٔ هویت نفس، واقعیت ژرفتر از سنت و میثاق، و انسان «طبیعی» در پشت انسان قراردادی ساخت اجتماع، معتقد بودند. پایداری این نظریه در روزگار ما نیز حکایت از آن دارد که این، یکی از آن جنبه‌هایی است که عصر رومانتیك هیچگاه واقعاً بدان خاتمه نیافته است.

آزادی تحقیق و بیان، دوشادوش انتقاد به پیش می‌رود و سدهٔ هیجدهم نیز عصر بزرگِ انتقاد است و داوریهایش خطاب به همهٔ حکومتها و ارزشهای رسمی صادر شده است. شکلهای جانشین پیشنهاد می‌شوند، و بحثهای پرشور دربارهٔ «خیر» و «شر» در زندگی و هنر و نهادهای اجتماعی، زمینهٔ فکری رومانتی‌سیسم را تشکیل می‌دهند. در هنر، مخصوصاً در معماری، به معیارهای تازه‌ای برمی‌خوریم که برای داوری دربارهٔ سبکها مطرح می‌شوند. مثلاً معماری، دیگر الزاماً به این علت که تناسبی هماهنگ دارد و در جزییاتش خطایی دیده نمی‌شود «خوب» به شمار نمی‌رود، بلکه چون می‌تواند عواطف لذتبخش آدمی را برانگیزد چنین تلقی می‌شود؛ یعنی معماری به عنوان محرك احساس به کار گرفته می‌شود. بدین منظور، تقریباً هر سبکی که موجب نوعی تداعی معانی شاعرانه شود ــ یعنی رویدادهای پرعظمت و الهامبخش روزگاران سپری شده را زنده کند ــ می‌تواند مفید واقع شود. بدین ترتیب برای «لذت بردن» از **تالار استقلال** در **فیلادلفیا**، لازم نیست که حتماً از معماری سردرآوریم؛ کافی است از پیوندهای آن با تأسیس کشور آمریکا و بزرگمردان آن اطلاع داشته باشیم. گذشته از این، اگر بنای مزبور دارای پاره‌ای بدقوارگیها، جنبه‌های حیرت‌آور، عناصر تماشایی باشد، در این صورت می‌توان از آن به عنوان یك بنای خوش‌منظره ــ معیار اصلی ارزیابی کیفیت در رومانتی‌سیسم آغازین ــ لذت برد.

رومانتی‌سیسم

در معماری

در انگلستان یعنی زادگاه رومانتی‌سیسم، شورش علیه «قاعده‌مندی» معماری کلاسیك، زودتر از کشورهای دیگر آغاز شد؛ در اواخر سدهٔ هفدهم، گونه‌ای اشتیاق به هنر چینی، مخصوصاً باغهای چینی، پدید آمد. **ویلیام تمپل**، منتقد انگلیسیِ آن روزگار، ضمن مقایسهٔ باغ چینی با تقارن و همشکلیِ باغ انگلیسی، زیبایی باغ چینی را چنین توصیف کرد: «فاقد... نظم یا ترتیب در اجزایی که به آسانی برای همگان قابل رؤیت باشند...» واژهٔ چینیِ این اصطلاح را «گیرا یا حیرت‌انگیز در اثر زیبایی بی‌نظم یا غیرعادی» تعریف کرده‌اند. پس از گذشت مدت زمانی نزدیك به عمر یك نسل از مشاهدات و اظهارنظر ویلیام تمپل، باغهای انگلیسی به تقلید از باغهای چینی طراحی می‌شدند. در سدهٔ هیجدهم،



۶۷۸ ریچارد بویل و ویلیام کنت، خانهٔ چیزیك، نزدیك لندن، آغاز بنا در ۱۷۲۵.

باغ انگلیسی، توجه تمام اروپائیان را به خود جلب کرد و طرح هندسی و باقاعدهٔ باغهایی چون باغهای ورسای، غیر طبیعی قلمداد شد.

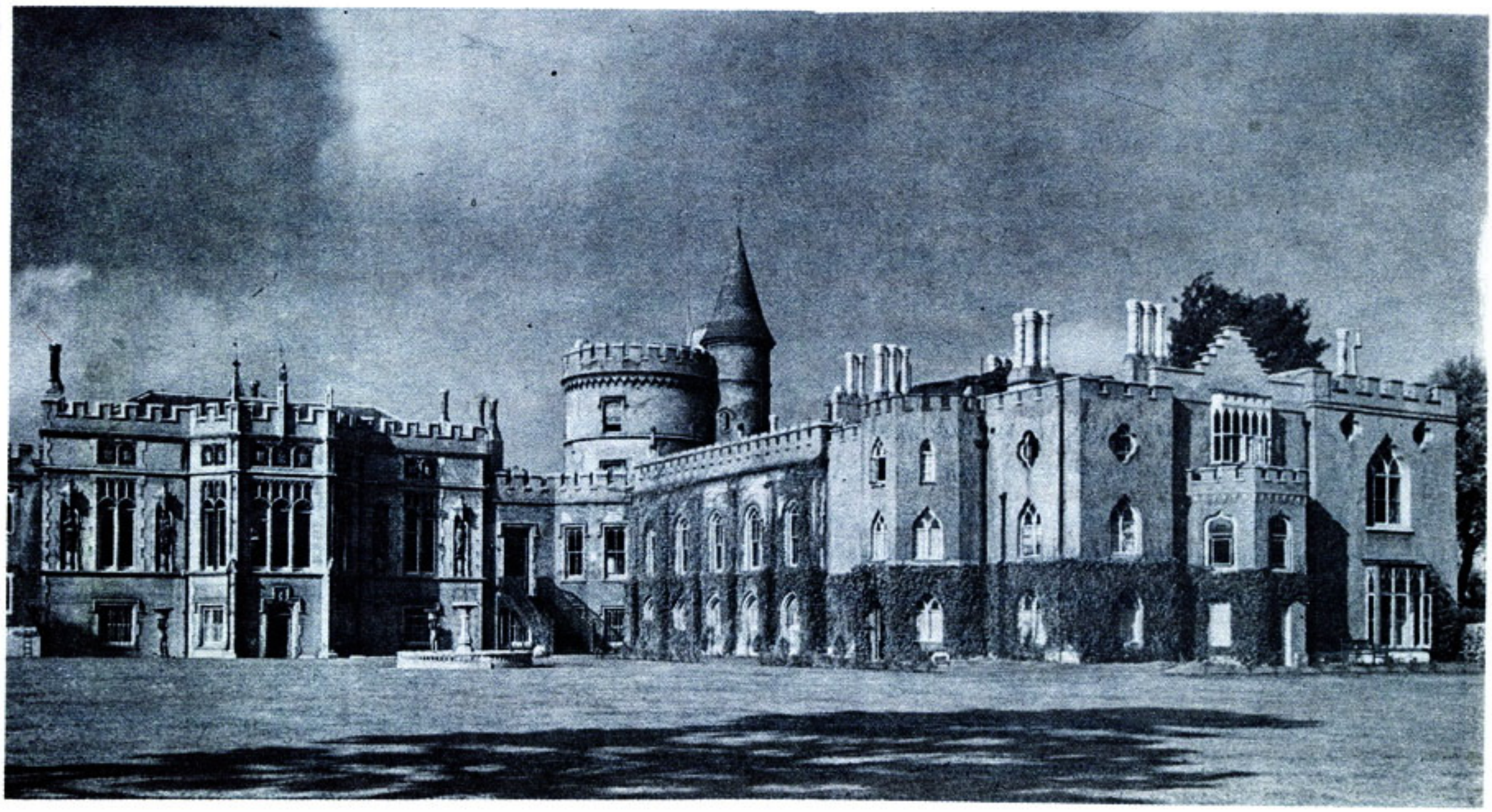
بدین ترتیب، در معماری، «طبیعی بودن» به جای باقاعده بودن، مورد توجه قرار گرفت و سبکهایی «طبیعی» چون گوتیك که هیچگاه از سرزمین انگلستان ریشه‌کن نشده بودند، رواج یافتند. در سال ۱۷۱۸، جان ونبرو، معمار کاخ باروكِ بلنم (تصویر ۶۷۴)، خانهٔ ییلاقی‌اش را طوری طراحی کرد که همچون یك کاخ گوتیك به نظر برسد، به طوری که حالتی «مردانه» ــ یعنی عادی یا «طبیعی» ــ پیدا کند. خصوصیات تماشایی و خوش‌منظرهٔ سبك گوتیك، تازه شناخته و ارزیابی می‌شدند که **ریچارد بویل** (۱۶۹۵ـ۱۷۵۳)، ارلِ برلینگتن، هنردوست اشراف‌زاده و حامی معماری، در صدد بازگویی یك سبك رسمی در **خانهٔ چیزیك** (تصویر ۶۷۸) برآمد. ساختمان این خانه در سال ۱۷۲۵ آغاز شد. این خانه که تقلید آزادانه‌ای از **ویلا روتوندای پالادیو** (تصویر ۵۵۰) بود، بدون تردید، به عنوان پاسخی «منطقی» به «آشفتگیهای» ناشی از باروك در قارهٔ اروپا ــ مخصوصاً به جلال و شکوه کاخ ورسای ــ ساخته شد. گرچه خانهٔ چیزیك با آن تقارن سادهٔ سطوح بی‌تزیین، زوایای قائمه، و تناسبهای خشکش بسیار کلاسیك و «منطقی» به نظر می‌رسد، همانند بسیاری از دیگر ویلاهای سبك پالادیوئی در انگلستان، برای محوطهٔ باغهای غیر رسمی که «بی‌قاعدگی» بر طرحشان غالب است، در نظر گرفته شده بود. لیکن در یك باغ رسمی که با تقارنی یکنواخت ساخته شد و این انتقاد **الگزاندر پوپ** (۱۶۸۸ـ۱۷۴۴) شاعر انگلیسی را سبب شد:

> تحسین‌تان آنگاه به سوی باغهای او [برلینگتن] پر می‌گشاید؛
> به هر سویی که می‌نگرید، چشم از دیوار برنگیرید!
> یکدست و بی‌هیچ آرایه‌ای؛
> بی‌هیچ تزیین ظریفی که بر بغرنجی منظره بیفزاید؛
> بیشه‌زاری به بیشه‌زار دیگر سر تکان می‌دهد، هر یك برادری دارد،
> و بر نیمی از سکو، سایهٔ این یکی منزل دارد.[1]

تضاد بین ویلای رسمی و باغهای غیر رسمی، ظاهراً به یکباره احساس نشد؛ زیرا در نخستین سالهای سدهٔ هیجدهم هنوز بر سر معنی «طبیعت» توافق حاصل نشده بود؛ آیا طبیعت به معنی کلاسیك کلمه، قاعده‌مندی تناسبها بود یا به معنی جدیدتر، بی‌قاعدگی موجودات رشدیابنده با تمام توحش و تصادفهایشان ــ یعنی خوش‌منظره بودنشان ــ بود؟ سرانجام، معلوم خواهد شد که تمام سبکهای تاریخی، «طبیعی»اند زیرا در مسیر تاریخ، از غریزهٔ هنری مردمی سر برآورده‌اند که نهایتاً جزیی از طبیعت‌اند.

بدین ترتیب، ما با چندین «اِحیای» تقریباً همزمانِ سبکهایی سر و کار داریم که گذشتهٔ رومانتیك را در برابر دیدگان و تخیلات عامهٔ رومانتیك‌مآب به رژه درمی‌آورند. احیای سبك پالادیوئی توسط **لرد برلینگتن** نیز آغاز شده بود، البته پس از آنکه با طرحهای **ویلیام کنت** (۱۶۸۴ـ۱۷۴۸) از پیشگامان طراحی باغ خوش‌منظره رواج و محبوبیت پیدا کرد. **هارس والپول** (۱۷۱۷ـ۱۷۹۷)، معمار ذوقی و ثروتمند، ویلایی را که در **تویکنم** داشت به شیوهٔ «گوتیك» بالنده احیا کرد و «کاخی» عریض و طویل با برجکها، برجها، کنگره‌ها، دالانها، و راهروها از آن ساخت که به گفتهٔ **سروالتر اسکات**«سقفهای مشبك، قابهای تزیینیِ حکاکی شده، و پنجره‌های منوّرش با اسباب و اثاثیهٔ متناسب مرکب از سپرهای حاوی نشانهای نجابت خانوادگی، نیزه‌های مایل، و تمام ساز و برگ شوالیه‌ها تزیین شده بودند.» به بیان درست‌تر،

1. From Epistle IV of *Moral Essays*.



۶۷۹ هارس والپول، بنای استراوبری‌هیل، تویکنم، ۱۷۴۹ـ۱۷۷۷.

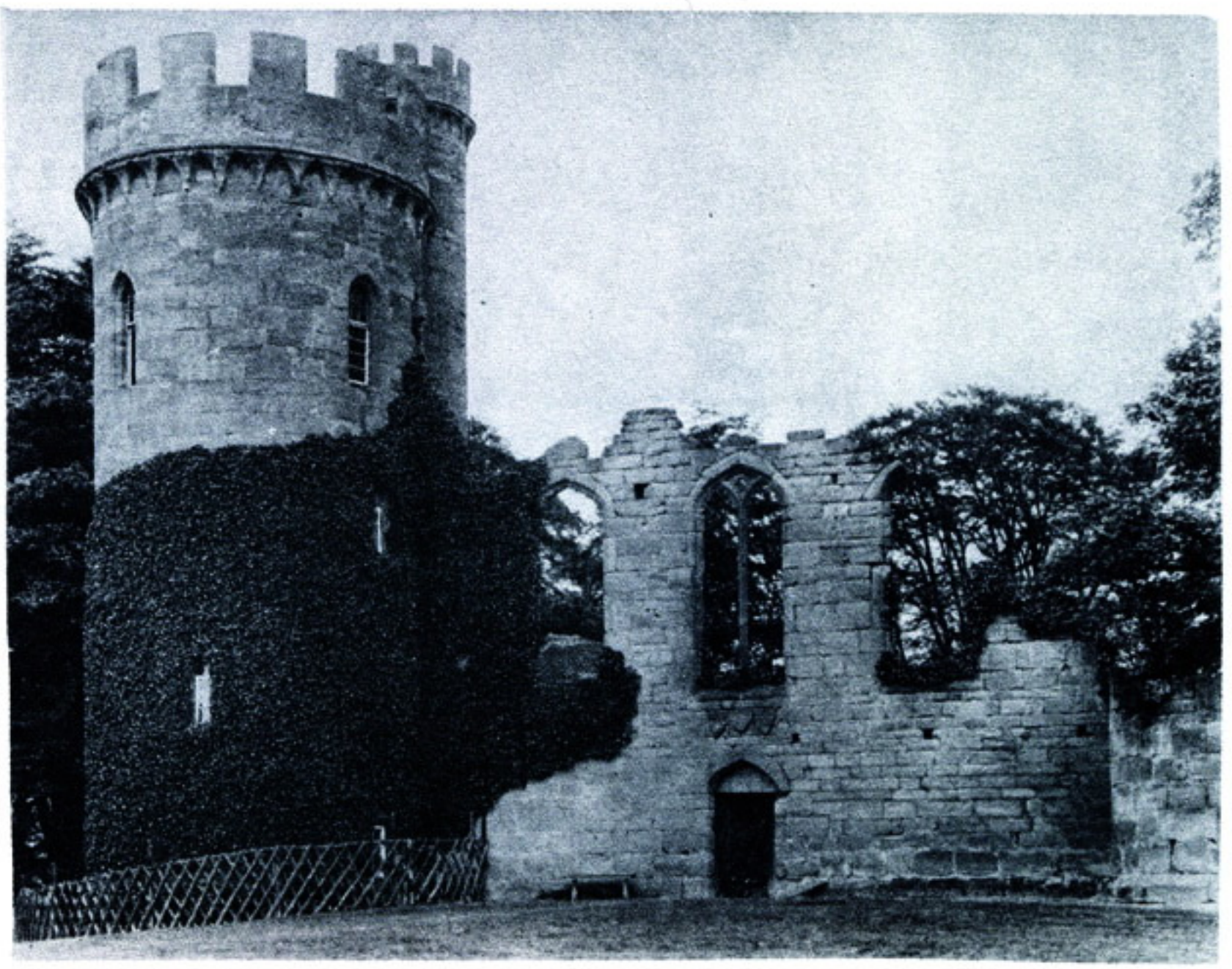
در بنای استراو بری هیل (تصویر ۶۷۹) یعنی ویلای والپول در تویکنم، استاد می‌توانست خودش را به تفریح مورد علاقه‌اش که «تماشا کردن به اسباب‌بازیهای گوتیك از پشت شیشهٔ گوتیك» بود سرگرم سازد. البته اجزای این ساختمان، شبه گوتیك و از نوع اجزای ساختمانهای افسانه‌ای قصه‌های مرحوم والت دیسنی هستند. ولی وقت‌گذرانی والپول با معماری گوتیك درست به اندازهٔ داستانهای گوتیك‌اش اهمیت داشت.

طراحان باغهای انگلیسی ،که در مواقع مناسب، درختستانهای خودرو، پلهای کوچك روستایی، و جویبارهای پیچان را با المثناهایی از معماری آن دوران تزیین می‌کردند، هیجان ناشی از تماشای گذشته‌های دور را در مردم زنده می‌کردند. گاهی یك باغ تنها را به چهار یا پنج سبك تزیین می‌کردند. به عنوان نمونه می‌توان به باغهای هَگلی پارك اشارهٔ کرد که در آن یك بنای ویرانهٔ شبه گوتیك متعلق به سال ۱۷۴۷ در مجاورت یك سرسرای سبك دوریك متعلق به سال ۱۷۵۸ برجا مانده است (تصویرهای ۶۸۰ و ۶۸۱). سرسرای اخیر به عنوان کاری از جیمز استوارت (۱۷۱۳ـ۱۷۸۸) که به همراه نیکولاس رِوِت کتاب عظیم آثار باستانی آتن را برای معرفی شکوه و اصالت هنر یونان نوشت و نخستین جلدش در سال ۱۷۶۲ انتشار یافت، مخصوصاً جالب توجه است. در جلدهای مختلف این کتاب، وجوه تمایز هنر یونان از هنر رومی که مشتقی از آن است و از رنسانس به بعد الگوی کلاسی‌سیسم قرار گرفته بود باز شناسانده شده است. کوششهای استوارت با استقبال گرم آنانی مواجه شد که هیچ کاربردی برای سبك روکوکو، چینی، گوتیك یا هیچ یك از دیگر سبکهای «بی‌قاعده» در هنر نداشتند. در یکی از مجلات آن زمان اظهار امیدواری شده بود که آثار جیمز استوارت و کتابهای مصور و گرانقدر خرابه‌های تدمور اثر رابرت وود (۱۷۵۳) و خرابه‌های بعلبك (۱۷۵۷) «کوچکی و زشتی چینیها، و توحش گوتها را به دور خواهند ریخت تا ما دیگر خرت و پرتهای بی‌مصرف و گرانقیمت، و سیاهچالهای خفه‌کننده به جای خانه‌های ییلاقی، در برابر دیدگانمان نداشته باشیم.»[۲]

در اواسط سدهٔ هیجدهم، کشف دوبارهٔ هنر و معماری یونان، ذوق رومانتیك‌مآب اروپائیان را به مسیر تازه‌ای انداخت و موجب پیدایش سبکی شد که در نزد ما به سبك نئوکلاسی‌سیسم معروف است. یك زمانی نئوکلاسی‌سیسم را متضاد رومانتی‌سیسم می‌پنداشتند، ولی امروزه ما آن را فقط یکی از شیوه‌های متعدد در چارچوب آن جنبش کلی ولی متضادِ «بی‌قاعدگی» سبکهای رومانتیك همچون نئوگوتیك و چینی، می‌دانیم. فریدریش گریم منتقد آلمانی، در سال ۱۷۶۳ نوشت: «امروزه هر کاری به سبك یونانی انجام می‌شود». پیش از او، یوهان وینکلمان نخستین مورخ جدید هنر، در سال ۱۷۵۵ کتاب اندیشه‌هایی دربارهٔ تقلید از هنر یونانی در نقاشی و پیکرتراشی را انتشار داد و در آن، قاطعانه، هنر یونانی را کاملترین هنر انسان و یگانه الگوی قابل تقلید دانست، زیرا این کار موجب «اطمینان ما در شناخت و طراحی آثار هنری خواهد شد، چون آنها [یونانیان] آخرین مرزهای زیبایی انسانی و خدایی را برای ما مشخص کرده‌اند».[۳]

وینکلمان پیکرتراشی یونانی را تجلی‌گاه «سادگی شریف و عظمت متین» معرفی کرد و در کتاب تاریخ هنر باستانی (۱۷۶۳) خویش تعهد کرد که هر اثر بزرگ را به عنوان عنصری در تکامل یك

2. In F.H. Taylor, *The Taste of Angels* (Boston: Little, Brown, 1948), p. 479.
3. In E.G. Holt, ed., *Literary Sources of Art History* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1947), p. 529.



۶۸۰ ساندرسُن میلر، ویرانهٔ شبه گوتیك، هَگلی پارك، وورسترشر، ۱۷۴۷

سبك بزرگ توصیف کند. پیش از وینکلمان، تاریخ هنر چیزی جز زندگینامه‌نویسی نبود؛ مصداق این سخن، نوشته‌های وازاری است؛ با تدوین **تاریخ هنر باستانی** وینکلمان، روش جدید طبقه‌بندی و توصیف آثار هنری بر اساس خصایل کلی سبکهایی که در جریان زمان دستخوش تحول می‌شوند آغاز شد. آنچه موجب شگفتی می‌شود این است که وینکلمان با هنر اصیل یونانی آشنا نبود؛ او فقط کپیه‌هایی از آثار متأخر رومی را در اختیار داشت و هیچگاه از یونان بازدید نکرد، تا شاید آثار اصیل یونانی را از نزدیك ببیند. با وجود نواقصی که در کار وینکلمان وجود دارد، کسی نمی‌تواند پیشگامی او را در این عرصه نادیده بگیرد. وینکلمان تأثیر گسترده‌ای بر جا گذاشت و نوشته‌هایش شالودهٔ نظری و تاریخی نئوکلاسی‌سیسم را پی‌ریزی کردند.

همراه با ستایشی که نئوکلاسی‌سیسم از هنر یونانی به عمل می‌آوُرد، اشتیاق به هنر رومی نیز جان تازه‌ای گرفت؛ دو عبارت «افتخاری که یونان بود، و عظمتی که رُم بود» چکیدهٔ تصور شریف انسانهای آن روزی از جهان باستان را بیان می‌کرد. نخستین رویداد باستان شناختیِ بزرگ عصر جدید ــ کشف و آغاز حفریات در دو شهر باستانی و مدفون **پومپئی** (ن. ك. فصل ششم) و **هرکولانوم** در فاصلهٔ سالهای ۱۷۳۰ و ۱۷۴۹ ــ سراسر اروپا را به شگفتی انداخت و لرزاند. این کار به معنای رستاخیز واقعی جهان باستان بود، نه منظرهٔ تیره‌ای که از دل ویرانه‌های پوسیده به دست آمده باشد؛ این‌بار واقعیت تاریخی توانست مدارك عینی را به جای خیال‌پردازی بنشاند. نقاشیهای دیواری و دیگر ابزارهای به دست آمده از حفریات پومپئی، الهامبخش سبك ظریف، راستخط، و باریك «پومپئیائی» گردید، که پس از اواسط سدهٔ هیجدهم تقریباً در همهٔ عرصه‌ها جانشین سبك روکوکوی منحنی‌الخط شد. در فرانسه، شیوهٔ جدید، با کارهای **لوئی XVI** رواج یافت؛ در انگلستان، نام **رابرت ادام** (۱۷۲۸ـ۱۷۹۲) کارکشته‌ترین معمار و رواج‌دهندهٔ شیوهٔ مزبور که کارهایش در عرصهٔ معماری داخلی اروپا از اهمیتی برابر باغهای انگلیسی برخوردار بود، بر آن نهاده شد. **اتاق پذیرایی اتروسکها** در **اوسترلی پارك هاوس** (لوحهٔ رنگی ۷۲) که در سال ۱۷۶۱ آغاز شد، در مقایسه با **تالار روکوکوی هتل دوسوبیز** (تصویر ۶۶۴) نشان می‌دهد که قرینه‌سازی و راستخطی تا چه درجهٔ کاملی به عرصهٔ تزیین داخلی بازگشته‌اند، اما ظرافتی به مراتب بیشتر دارند و اثری از جلال و شکوه پرعظمت سبك لوئی XIV در آن نیست. نقش و نگارهای تزیینی از هنر رومی ــ قابهای مدور، گلدانهای پایه‌دار، تومارهای پیچك‌وار، بشقابهای منقوش، ابوالهولها، و سه‌پایه‌ها ــ گرفته شده‌اند و همانند گچبریهای تزیینیِ رومی، در فضاهای وسیع و مات و حاشیه‌های باریك پراکنده شده‌اند.

رابرت ادام باستان‌شناس و معمار بود و در خرابه‌های **کاخ دیوکلسین در اسپالاتو** (تصویر ۲۶۰) حفریاتی انجام داده و گزارشهایی دربارهٔ کاخ مزبور نوشته بود. از آثار وی، **کدلستن هاوس** در **داربی‌شر**، و **ادلفی تراس** در لندن و بسیاری ساختمانهای دیگر، می‌توان به تأثیر بنای اسپالاتو بر کارش پی برد.

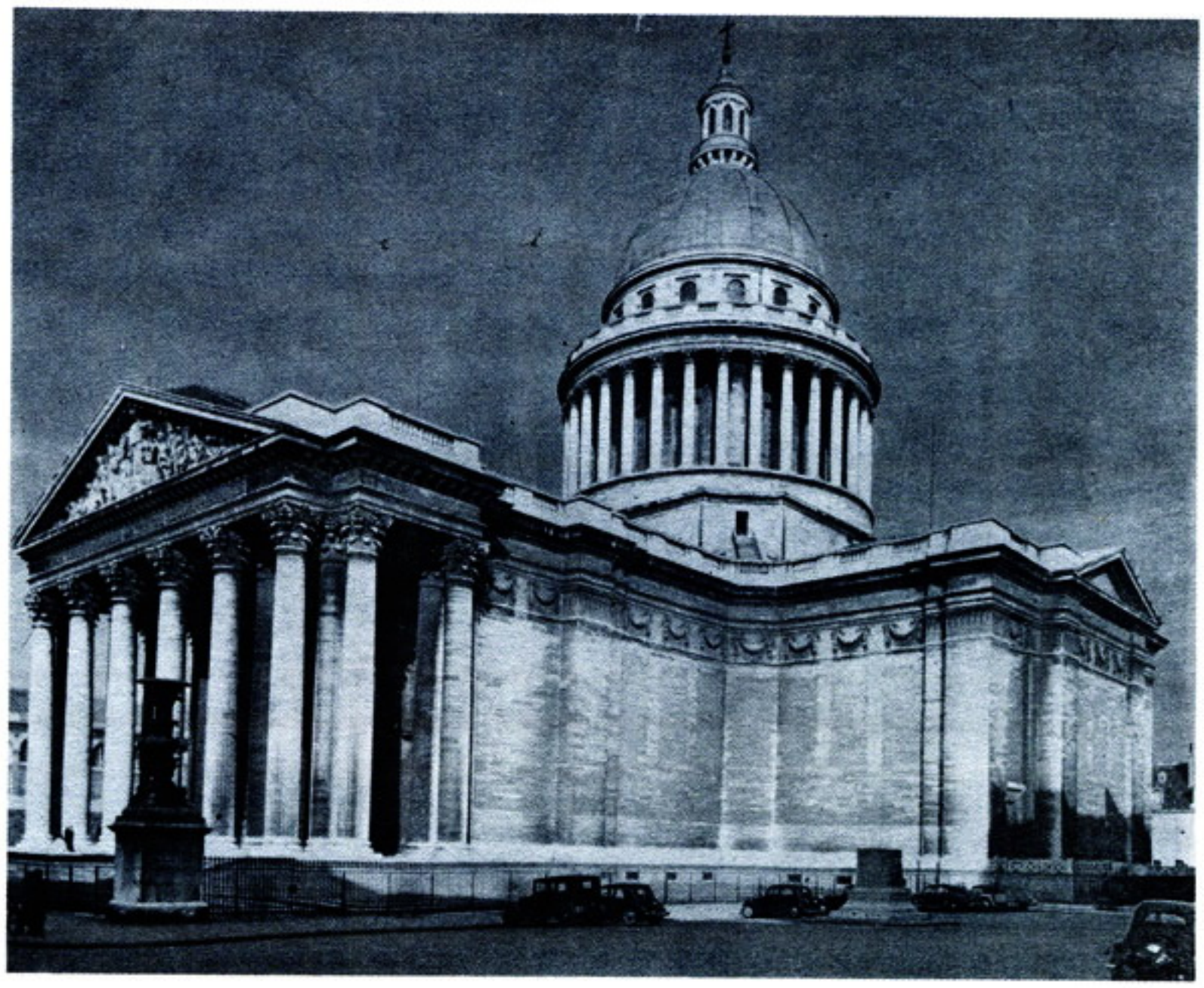
شیفتگی رومانتیك‌مآبانه به خرابه‌های تاریخی، با کنجکاوی باستان‌شناسانه برای پی بردن به واقعیتها و مدارك تاریخی درآمیخت. در رُم، **جووانی باتیستا پیرانزی** (۱۷۲۰ـ۱۷۷۸) کتاب مشهور **منظره‌های** رُم خویش را شامل ۱۳۵ گراوور، در اواخر سالهای ۱۷۴۰ـ۱۷۴۹ آغاز کرد. این گراوورها که خرابه‌های پرشکوه شهر جاودانی رُم (تصویر ۶۸۲) را به طرز رومانتیك‌مابانه‌ای نشان می‌دادند، تا چندین نسل بعد معرّف عظمت روم به شمار می‌رفتند. **ادوارد گیبون** کتاب ماندگار **زوال و سقوط امپراتوری روم** را نوشت، که از لحاظ کلام و بیان با موضوعات بزرگ و پرشکوه کتاب **منظره‌های** پیرانی برابری می‌کند. ویرانه‌های سبك رومی در بعلبك، مخصوصاً ویرانه‌های دیدنی **معبد یوپیتر** با شش ستون بلند و غول‌آسای پابرجایش،

۶۸۱ جیمز استوارت، سرسرای سبک دوریک، هَگلی پارک، و ـ ورستر شر، ۱۷۵۸.

۶۸۲ جووانی باتیستا پیرانزی، معبد ساتورنوس، حدود ۱۷۷۴. گراوور، از منظره‌های رُم. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک.

الهامبخش طراحی سرسرای نئوکلاسیک کلیسای سنت ژنویو (تصویر ۶۸۳) یا پانتئون امروزی پاریس توسط ژاك ژرمن سوفلو (۱۷۱۳ـ۱۷۸۰) گردید. ستونهای این کلیسا که با دقت باستان‌شناسانه‌ای شبیه‌سازی شده‌اند، نخستین جلوه یا تظاهر عظمت روم در فرانسه بودند. دیوارها، بجز یك نقش و نگار دسته‌گل تکراری در سطح زیر شیروانی، بسیار ساده و بی‌آرایه‌اند. گنبد ستون‌بندی شده، که نمونهٔ نئوکلاسیكِ گنبد کلیسای سان‌پیترو در رم و گنبد کلیسای سنت پول در لندن است، روی یك نقشهٔ صلیب یونانی ساخته شده است و طاقها و گنبد، توأماً بر شبکهٔ باشکوه و آزاد ایستادهٔ ستونهای کورنتی داخل کلیسا قرار گرفته‌اند، چنانکه گویی ستون‌بندی سرسرا در داخل نیز ادامه یافته است. هر چند کل منظره ــ داخلی و خارجی ــ رومی است، اصول ساختمانیِ مورد استفاده، اساساً گوتیك هستند. ژاك ژرمن سوفلو از نخستین سالهای فعالیتش معتقد بود که مهندسی گوتیك از لحاظ ساختمانی بسیار کارامد است و می‌توان آن را در ساختمان‌سازی جدید مورد استفاده قرار داد. کار سوفلو تلفیقی شگفت‌آور ولی منطقی از سبك گوتیك و کلاسیك ــ نه فقط از لحاظ تقارن تزیینیِ صرفْ مانند آنچه در هَگلی پارك می‌بینیم بلکه از لحاظ یکپارچگی ساختمانی ــ است. بدین ترتیب، او پیشقراول ستایشی است که در سدهٔ نوزدهم از مهندسی گوتیك به عمل می‌آید و به پیدایش شیوهٔ گوتیکی به مراتب محکمتر و معتبرتر از منظره‌آراییهای مورد توجه والپول منجر می‌شود.

نئوکلاسی‌سیسم بین‌المللی از سراسر قارهٔ اروپا و اقیانوسها به حرکت درمی‌آید و از روسیهٔ زمان کاترین کبیر تا جمهوری نوبنیاد آمریکا را درمی‌نوردد. تامس جفرسن (۱۷۴۳ـ۱۸۲۶) از معمارانی که فقط عناصری از معماری باستانی را در ساختمانهای خویش گنجانده بودند گامی فراتر نهاد و علاقه‌اش را به گذشتهٔ کلاسیك ابراز کرد. او شکل معبد کامل رومی را به عنوان مدل ساختمان قوهٔ مقننهٔ (کاپیتول دولت) ویرجینیا در ریچمند (تصویر ۶۸۴) برگزید. او ضمن خدمت در فرانسه به عنوان سفیر آمریکا این معبد رومی را در شهر نیم دیده بود که مزون‌کاره نامیده می‌شد (و به معبد فورتونا ویریلیس، تصویر ۲۱۱، شباهت داشت). گزینش جفرسن بر ارزشی مبتنی بود که او به معبد اصلی به عنوان تجسمی از زیبایی صِرف متعلق به روزگار باستان و نمادی از حکومت جمهوری کمال مطلوب روم قائل می‌شد. گزینش معبد مزبور، بازتابی از کوشش فکری انقلابیون فرانسوی معاصر جفرسن برای کشف دوبارهٔ پاره‌ای اصول در روزگار باستان است که به خیال ایشان در طی سده‌های میانه مورد دخل و تصرف قرار گرفته بودند. ایالات متحد امریکای جوان، بسیاری از نمادهای رومیان را برگزید: عقاب؛ فاسکس [تبر و ترکه‌های دسته شدهٔ نارون که لیکتورها حمل می‌کردند]؛ و «کولومبیا» یا پیکرهٔ تمثیلی ملت آمریکا [گونه‌ای «رُم» جدید]. شعار ملی این کشور، عبارت لاتینی *e pluribusunum* [=



۶۸۳ ژاك ژرمن سوفلو، کلیسای پانتئون (سنت ژنویو)، پاریس، ۱۷۵۵ـ۹۲.

یکی از میان جمع] بود. **جورج واشینگتن** به عنوان **کینکیناتوس** جدید که پس از آزادسازی کشورش در زمانیکه می‌توانست به دیکتاتوری خود ادامه دهد از حکومت کناره گرفت و به مزرعه‌اش بازگشت، ستوده می‌شد؛ یکی از دو مجلس حکومت فدرال آمریکا به تقلید از سنای روم، **سنا** نامیده شد؛ معماری رسمی شهر واشینگتن از سالها پیش نئوکلاسیك بوده است و **کاپیتول دولت** [= ساختمان قوهٔ مقننه] نیز نامش را از **تپهٔ کاپیتولینوس** رُم باستانی گرفته است.

همزمان با رونق نئوکلاسی‌سیسم، ذوق گوتیك به هیچوجه میدان را خالی نکرد؛ بلکه دوشادوش آن پیش رفت و مفهوم دینی و ملی تازه‌ای پیدا کرد. در سال ۱۸۰۲ **فرانسوا رنه شاتوبریان** کتاب بزرگ **روح مسیحیت** را به دفاع از دین در برابر راسیونالیسم عصر روشنگری انقلاب فرانسه، با تکیه بر زیبایی و رمزآمیزی آن، انتشار داد. شاتوبریان می‌گفت: «در زندگی، چیزی از زیبایی، ملاحت، یا عظمت نیست که رمزآمیز نباشد.» این برخلاف آن دستور کلاسیك است که می‌گوید «روشن و بی‌رمز باش!» آیینهای مسیحی و هنر مسیحی، که از بطن رمزها برخاسته‌اند، هواداران خود را با زیبایی خارق‌العاده و باستانی خویش به حرکت درمی‌آورند. شاتوبریان می‌گفت کلیساهای گوتیك، برگردانهای سنگی بیشه‌زارهای مقدس **قبایل گُل** فالگیر هستند و باید به عنوان تجلیات تاریخ مقدس فرانسه، محترم شمرده شوند. به نظر او تاریخ مسیحیت و تاریخ فرانسه در سده‌های میانه با یکدیگر ادغام شده‌اند. همچنان که در سدهٔ نوزدهم مدارك و اسناد مربوط به تاریخ اروپا در یك تلاش عظیم و حیرت‌انگیز تاریخ‌نگارانه گردآوری شد، هر ملتی، گذشتهٔ خود را به عنوان مدرك اعتبار جاه‌طلبیها و عظمت‌طلبیهای خویش ارزیابی کرد. هنرِ گذشته‌های دور، به عنوان دستاورد و حاصل نبوغ نژادی و ملی ارزیابی شد. در سال ۱۷۷۳ گوته ضمن ستایش از کلیسای گوتیك استراسبورگ در کتاب **دربارهٔ معماری آلمان** اعلام کرد که دانشمند هنرشناس آلمانی «باید خدای را سپاس گوید، و می‌تواند اعلام کند که معماری مزبور از آن آلمان است، معماری ما است...»؛ او به بیننده می‌گفت «بیا و ژرفترین احساس حقیقت و زیبایی تناسبی را که از روح بزرگ و پرتوان آلمانی ساطع شده است ببین...» او این سخن را زمانی به زبان آورد که معماری گوتیك، با آنکه به عنوان یك معماری خوش‌منظره مورد توجه و ستایش بود، عموماً به عنوان سبکی فروتر از معماری کلاسیك مورد تحقیر قرار می‌گرفت.

ناسیونالیسم معاصر، بدین ترتیب، هنر مربوط به گذشتهٔ تاریخی هر کشور را از نو ارزیابی کرد. در لندن، وقتی ساختمان پارلمان در سال ۱۸۳۶ سوخت، کمیسیون پارلمانی اعلام کرد که طرحهای ساختمان جدید باید یا «گوتیك باشند یا الیزابتی». **چارلز بری** (۱۷۹۵ـ۱۸۶۰) به کمك **اوگاستس ولبی نورثمور پیوجین** (۱۸۱۲ـ۱۸۵۲)، طرحشان را در سال ۱۸۳۵ به شورای پارلمانی تحویل دادند. پس از برنده شدن طرح مزبور در همان سال، کارهای ساختمانی آغاز شد و از اواسط دههٔ ۱۸۴۰ـ۱۸۴۹ تا دههٔ ۱۸۶۰ـ۱۸۶۹ ادامه پیدا کرد (تصویر ۶۸۵). سبك در این سالها به صورتی درآمده بود که می‌شد از میان چندین سبك تاریخی، یکی را برگزید. چارلز بری سبك کلاسیك را ترجیح می‌داد، ولی پیوجین توانست در او مؤثر افتد و سبك گوتیك پسین انگلیسی را به او بقبولاند. پیوجین به گروهی از هنرمندان و منتقدان انگلیسی شامل ویلیام موریس و جان راسکین تعلق داشت، که خلوص اخلاقی و اعتبار معنوی را در معماری مذهبی سده‌های میانه می‌دیدند و صنعتگران ظریفکار سازندهٔ آن را در سده‌های میانه می‌ستودند. انقلاب صنعتی، سیلی از کالاهای ارزان و بدقواره را روانهٔ بازار کرده بود؛ کار ماشینی جای کار دستی را گرفت، و مردانی چون پیوجین به ضرورت حیای کارهای دستی قدیم که سرشار از صداقت و ظرافت بود، اعتقاد پیدا کردند. لیکن طرح ساختمان پارلمان انگلستان، با وجود گروه برجهای

۶۸۴ تـامس جفرسُـن، ساختمـان قوهٔ مقننـه، ریچمنـد، ویرجینیـا، طراحـی شده در ۱۷۸۵ـ۱۷۸۹.

تماشایی‌اش، گوتیك اصل نیست. در زیر جزییات تودوری این بنا یك نقشهٔ رسمیِ محوری و گونه‌ای باقاعدگی به شیوهٔ پالادیو وجود دارد. می‌گویند خود پیوجین در این خصوص گفته است: «بله، تمام جزییات معماری یونانی و تودوری، بر پیکری کلاسیك.»[۴]

معماری نئوکلاسیك و گوتیك بر فعالیتهای ساختمانـی اوایـل سده‌های نوزدهم مسلط بود، ولی انواع سبکهای بیگانه، با اجـزای عاریتی از شرق که به طرز خیال‌انگیزی با هم مخلوط شده بودند، مخصوصاً در مکانهای تفریح، به ظهور رسیدند. در شهر برایتن، جنوب انگلستان، که تفریحگاه ساحلی دورهٔ نیابت سلطنت **جورج IV** بود، **جان نش** (۱۷۵۲ـ۱۸۳۵)، **غرفـهٔ شـاهـی** را از ۱۸۱۵ تا ۱۸۱۸ ساخت (تصویر ۶۸۶). این ساختمان «گوتیك هندی» که ترکیبـی از گنبدها، مناره‌ها، و تیغه‌های اسلامی است، به عنوان پرده‌ای برای پنهان نگهداشتن گروههای خوشگذرانی که در کنار دریا به دنبـال شادی می‌گردند بسیار مناسب بود و نخستین نمونهٔ تمام آن اغراقهای معمارانهٔ شادی‌آفرینی به شمار می‌رفت که امروزه نیز در تفریحگاههای ساحلی اروپا و آمریکا به چشم می‌خورند.

در اواسط سدهٔ نوزدهم، رنسانس و باروك بر گنجینهٔ سبکهـا افزوده شده بودند. فرانسه در دوران سلطنت **ناپلئون III** یا «امپراتوری دوم»، بر وسعت متصرفات پهناورش در افریقا و آسیا افزوده بود و بازرگانـانش انـدرز میهن‌پرستانـهٔ **فرانسـوا گیـزو** (۱۷۸۷ـ۱۸۷۴) سیاستمدار و مورخ و نخست‌وزیر (۱۸۴۷) را که در نخستین سالهای سلطنت **لوئی فیلیپ** به زبان آورده بود ــ ثروتمند شوید! ــ به گوش جان شنیدند و ثروتمند شدند. شکوه و عظمت این دوره در ساختمان **اپرای پاریس** (تصویر ۶۸۷) که در فاصلهٔ سالهای ۱۸۶۱ و ۱۸۷۴ به دست **شارل گارنیه** ساخته شد و نمایی فخیم و گیرا همچـون یك بانوی نوکیسهٔ آراسته به جواهرات گرانقیمت دارد، به چشم می‌خورد؛ البته لازم به یادآوری است که ساختمان مزبور اصولاً برای این ساخته شده بود که نمونه‌ای از یك بنای خوش‌جلوه و تماشایی شود. نمای اُپرای پاریس باید با نمای ساختمان لوور مقایسه شود، چون ظاهراً در ساختنش تقلیدهایی از لوور به عمل آمده است. تفاوت بیـن ذوق اشرافی و بورژوایی، به طرز برجسته‌ای نمایانده شده است. فضای داخـل اپرا، از لحـاظ پلـکان بزرگ و مواج، نقش و نگارهـای ایتالیایی‌مآب، و جلال و جبروتی که از در و دیوار می‌بارد، تماماً باروك است. تا پیش از جنگ اول جهانی، تئاترها و اپراخانه‌ها تقلید از طرح اپرای پاریس را مایهٔ افتخار خویش می‌دانستند.

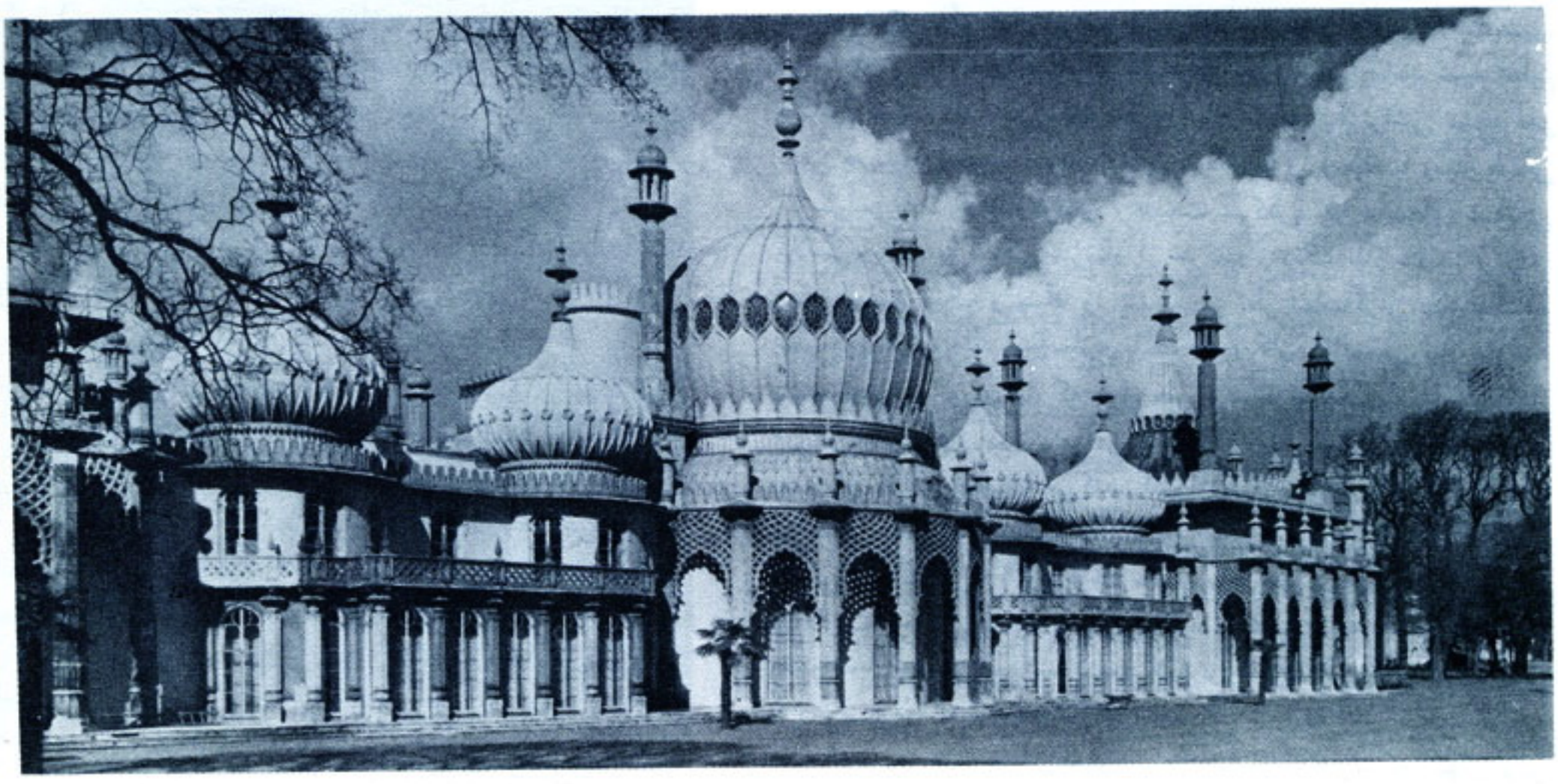
در پیکرتراشی

همچنان که در معماری دیدیم، در پیکرتراشی سدهٔ نوزدهم نیز چندین سبك رومانتیك به چشم می‌خورد، ولی توالی و خصوصیات این سبکها طبیعتاً به سبکهای نقاشی نزدیکترند. کلاسی‌سیسم رومانتیك، ویژگی بارز کارهای **آنتونیو کانووا** (۱۷۵۷ـ۱۸۲۲) است. تمثال ـ پیکرهٔ لمیدهٔ **پولین بورگزه** [مرمر، به اندازهٔ طبیعی، که در **نگارخانهٔ بورگزهٔ** رم با نام **پولین بورگزه چون ونوس** نگاهداری می‌شود]، همچـون ونوس پیروز، نشان می‌دهد که پیکرتراش با خصوصیات کلاسی‌سیسم ــ شبیه‌سازی از جامه، حالت بدنی، شکل، و خطوط سیما ــ آشنا بوده است. اگر دیده می‌شود که او تصویر موضوع کارش را زیرکانه در محدودهٔ تقریباً ثابتِ تندیس کلاسیك ترسیم می‌کند، حکایت از آن دارد که وی همچـون یك برده مطیـع و وابستـهٔ اصـول نظـری سبـك نئوکلاسی‌سیسم نبوده است. در عین حال، او با بصیرتی فوق‌العاده، چنان تصویر جسورانه‌ای از دلربایی گمراه‌کننده می‌کشد که از کلیت لازم برای تجسم الههٔ عشق به جای نمایش پیکر زندهٔ او برخوردار است. هوس‌انگیزی و ظرافت این پیکرهٔ مرمرین، روکوکوی آغازین را

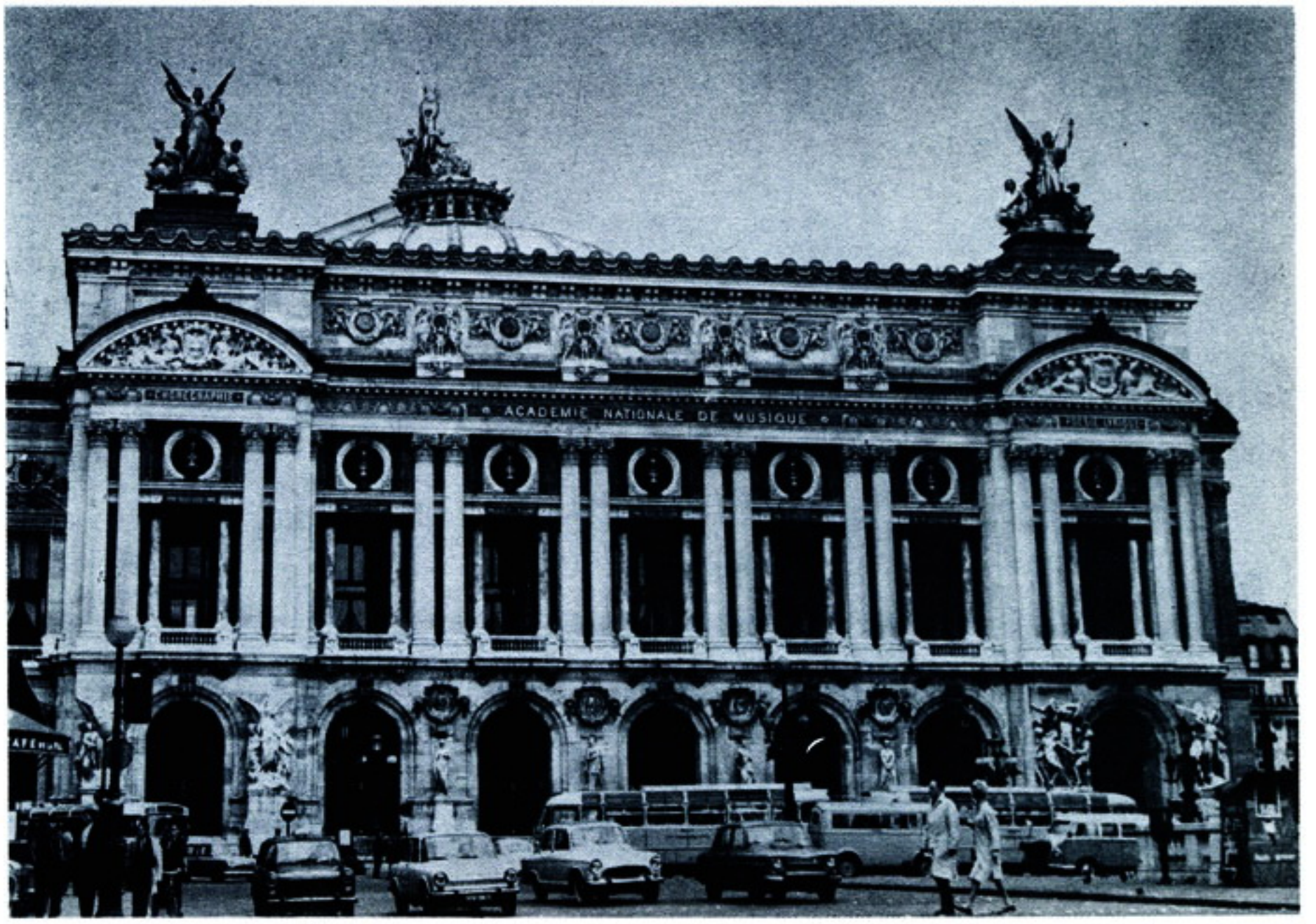
4. In Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Baltimore: Penguin, 1960), p. 627.

۶۸۵ چارلز بری و ا. و. ن. پیوجین، ساختمان پارلمان، لندن، طراحی شده در ۱۸۳۵.

۶۸۶ جان نش، غرفهٔ شاهی، برایتن، ۱۸۱۵ـ ۱۸۱۸.



به یاد می‌آورد، چون در آن دوره بانوان بزرگ و محترم را غالباً همچون الاهگان نیمه‌برهنه شبیه‌سازی می‌کردند؛ واقع‌نمایی بستر و ردای پولین بورگزه، دلیلی است بر اینکه کانووا به دنبال یك شبیه‌سازی فوق‌العاده برجسته می‌رفته است. این پیکرتراش، علیرغم گیراییِ روکوکویِ ماندگار و جزییات واقع‌نمایانهٔ پیکره‌هایش، از لحاظ روش، سخت نئوکلاسیك است. کانووا که بزرگترین پیکرتراش عصر خویش به شمار می‌رفت، شهرتش پس از مرگ، لطمات سنگینی دیده است. منتقدان روزگار ما تا اندازه‌ای به احیای شهرت و اعتبار او کمك کرده‌اند، ولی او همچنان به عنوان سرشناس‌ترین پیکرتراش نئوکلاسی‌سیست، بخشی از بار انتقادهای منفی وارد بر این سبكِ غالباً



۶۸۷ شـــارل گارنیـــه، اپرای پاریس، ۱۸۶۱ـ۷۴.

تصنعی را بر دوش می‌کشد. نواقص این سبك را به خوبی می‌توان در تندیس نشستهٔ **جورج واشینگتن** (تصویر ۶۸۸) اثر **هوریشیو گرینو** (۱۸۰۵ـ۱۸۵۲) پیکرتراش آمریکائی مشاهده کرد. هدف پیکرتراش در اینجا دست یافتن به عظمت ساختمانی است و احتمالاً زئوس کلاسیك را در ذهن دارد؛ ولی صرفنظر از اینکه موضوعِ این پیکره برای خداسازی مناسب نبوده یا روحیهٔ رئالیستی زمانه نمی‌توانسته است مفاهیم خدای باستانی و انسان معاصر را با هم درآمیزد، در زمان گرینو این پیکره با شکست روبه‌رو شد. پیکرهٔ جورج واشینگتن، پدر ملت آمریکا با کلاه‌گیس سدهٔ هیجدهم بر سر، ردای عهد باستان بر تن و بالاتنهٔ برهنه، به تصوری که مردم زمانه از یك قانون‌گذار عظیم‌الشأن داشتند، نزدیك شده بود. این پیکره، بیش از اکثر پیکره‌های نئوکلاسیك آن عصر، تجلیگاه تضادهایی است که به هنگام تلفیق آرمانیسازی و عمق‌نمایی رئالیستی با یکدیگر بروز می‌کنند. ظاهراً کانووا می‌خواسته است این تضادها را هماهنگ کند؛ گرینو آنها را رویاروی یکدیگر قرار می‌دهد. بخش بزرگی از پیکرتراشی با عظمت سدهٔ نوزدهم به سبك نئوکلاسیك، خشك و سرد یا فاقد نیروی متقاعدکنندهٔ لازم است. لیکن یك گروه عظیم که در فاصلهٔ سالهای ۱۸۳۳ و ۱۸۳۶ ساخته شد و سبك باروك را به یاد می‌آوَرَد، گروه پیکرهٔ **لامارسیز** (تصویر ۶۸۹) اثر **فرانسوا رود** (۱۷۸۴ـ۱۸۵۵) بود. این پیکره‌های عظیم‌الجثه، که به صورت نقش تمام‌برجسته بر زمینهٔ **طاق نصرت** پاریس ساخته شده‌اند، داوطلبان فرانسوی را نشان می‌دهند که برای دفاع از مرزهای فرانسه در برابر دشمنان بیگانهٔ انقلاب ۱۷۹۲ به حرکت درآمده‌اند. اینان زره کلاسیك بر تن دارند، و **بلونا الههٔ** جنگ رومیان (که در اینجا می‌توان او را **لامارسیز یا الههٔ آزادی** دانست)، همچنان که رزمندگان را در پشت خویش گرد می‌آوَرَد، فریاد جنگ سر می‌دهد. جزییات تزیینی کلاسیك باعث از نظر نهان ماندن خصوصیات ذاتاً باروكِ این گروه‌بندی ــ احجام پُر، خطوط مضرّسِ کناره‌ای، و خشونتِ حرکت ــ نمی‌شوند. اگر قرار می‌بود در اینجا به عنصر کلاسیك بیندیشیم، می‌شد آن را به «باروك» بعد از کلاسیكِ آثار هلنیستی مانند کتیبهٔ عظیم پرگاموم نسبت داد. این سبك انفجارآمیز، که در پیکرتراشی نیز به قدر کافی به نتیجه رسیده است، نقاشی رومانتیك را وسیله یا زمینهٔ طبیعی خویش می‌یابد. عاطفهٔ توفانی و طبیعت سرکش، این مایه‌های شیفتگی کلاسی‌سیسم، به سبکی سرشار از حرکت و رنگ نیاز دارند؛ و برای آنکه بتوانند رنگ و سبك را شدیداً در نظر تماشاگران متقاعدکننده جلوه‌گر سازند، به‌یك شبیه‌سازیِ تا سرحد امکان رئالیستی نیاز دارند. درنده‌خویی جانوری را، که ذوق هنری سدهٔ نوزدهم با نمایش کامل آن در پیکره‌های آدمیان موافق نیست، رومانتی‌سیسم در پیکره‌های جانوران درنده توصیف می‌کند. **آنتوان لوئی باری** (۱۷۹۵ـ۱۸۷۵) متخصص اینگونه توصیف و تجسم بود. پیکرهٔ مفرغین **ژاگوار خرگوش را می‌درد** (تصویر ۶۹۰)، گرچه تجسم موضوعی دردناك است، به دلیل وفادارانـه بودنش، ما را به طرز مقاومت‌ناپذیری به سوی طبیعتِ خشونت‌بار حیوانی می‌کشاند؛ عضلات ورم کردهٔ این گربه که شکمش به زمین چسبیده، شانه‌هایش قوز شده، و ستون فقراتش سخت کشیده شده است ــ حتی پیچش دُمش ــ حکایت از آن دارند که آنتوان لوئی باری، ساعات طولانی و مکرری از وقتش را به تماشای جانوران درنده در باغ گیاهان پاریس می‌گذرانده است. این اثر، در عین حال بازتابی از نفوذ گسترده و جالب دنیای جانوران است، که دریچه‌های جغرافیاییش در برابر دیدگان طبیعت‌شناس و خلق و خوی انسانهای سدهٔ نوزدهم گشوده می‌شد و هنرمندان، داستان‌نویسان، و شاعران و دانشمندان، هر روز اطلاعات و الهام بیشتری از آن می‌گرفتند.

به بیان درست‌تر، گرایش ناتورالیستیِ رومانتی‌سیسم، لحظه‌به‌لحظه، طالب شکلی رئالیستی می‌شود. خوشبختانه، پیکرتراشی سدهٔ نوزدهم، حدّی برای رئالیسم کامل قائل شد که هنر پیکرتراش را از هنر سازندگان پیکره‌های مومی مجزا می‌ساخت؛ بدین ترتیب، یك پیکرهٔ تراشیده شده، چیزی است بیش از پیکرهٔ منجمد انسانی در چارچوب یك تابلو. پیکرتراشی در هر موردی که خیلی «زنده‌گونه» می‌شد قلمرو خود را به نقاشی، عکاسی، و بازیگری سدهٔ نوزدهم که به شیوه‌ای اختصاصی برای بیان گرایش زمانه به عنصر مریِ واقعی تکامل یافته بودند واگذار می‌کرد. نمونه‌ای از رئالیسم رومانتیك، پیکرهٔ دارتانیان (۱۸۳۲) اثر گوستاو دوره است که قهرمان کتاب سه تفنگدار نوشتهٔ دوما را نشان می‌دهد و در کنار بنای یادبود آلکساندر دوما نصب شده است (تصویر ۶۹۱). دوره از تصویرگران و گراوورسازان بی‌نهایت محبوب اواسط سدهٔ نوزدهم بود که گرایش به رئالیسم تصویری را از نقاشی به عرصهٔ پیکرتراشی آورد و نتیجهٔ کارش آن شد که در اینجا اعتباری به چشم نمی‌خورَد. دارتانیانِ دلاور، یك بازیگر رومانتیك جدید است و نقش رومانتیکی را که برایش نوشته‌اند بازی می‌کند؛ او به هیچ وجه یك نجیب‌زادهٔ متعلق به گارد سلطنتیِ مخالفِ کاردینال ریشلیو در نخستین سالهای سدهٔ هفدهم نیست. او چنان «واقعی» است که به اندازهٔ ما فضا را اشغال می‌کند، ولی «واقعیت» او چیزی جز افسانه نیست؛ او نتوانسته است فاصلهٔ ضرور برای پیکره را حفظ کند؛ او واقعی هست و نیست. این نقص، وجه مشترك هزاران پیکرهٔ رئالیستی تولید شده در اوایل سدهٔ هفدهم است. هنر رومانتیك نمی‌تواند گذشته را زنده کند و به یاد آورد؛ بلکه فقط می‌تواند به چنین چیزی تظاهر کند. فقط در پایان سدهٔ نوزدهم، گونه‌ای از پیکرتراشی به ظهور می‌رسد که به بازیگری در لباس پشت می‌کند و جسارت گام نهادن در عرصهٔ شکلهای جدید را به خود راه می‌دهد.

در نقاشی

نقاشی در سدهٔ نوزدهم، چون شدیداً از روحیهٔ رومانتی‌سیسم متأثر بود، برای نوعی از بیان شخصی که می‌توان از ذهنیت رومانتیك زمانه انتظار داشت، ابزاری به مراتب حساستر از کار درمی‌آید. فرانسیسکو گویا (۱۷۴۶ـ۱۸۲۸) نقاش مستقلِ بزرگ اسپانیائی در نقطهٔ آغاز دوران جدید ایستاده است. گویا که هیچ مکتبی نداشت و خود را مدیون ولاسکس، رامبراند، و «طبیعت» می‌دانست، از لحاظ مقام، یك غول غیر قابل طبقه‌بندی است. شیوهٔ کارش از باروكِ ونیزیِ تیپولو و رئالیسم بس امپرسیونیستی خودش تا اکسپرسیونیسم متأخری که کج و معوج‌نماییهای تاریك و نیرومندش پیشدرآمدی بر خشونت، رنج، و کشمکشهای روانیِ هنر سدهٔ بیستم به شمار می‌رود، در نوسان بود. دامنه و تنوع کارش، از لحاظ موضوع و شکل، او را در جایی تعریف‌ناپذیر قرار می‌دهد. گویا شخصیت بزرگ دورهٔ گذار است و ضمن دگرگون کردن سنت، زمان حال را نشان می‌دهد و آیندهٔ هنر تصویری را پیش‌بینی می‌کند. او از نقطه‌ای به مراتب بالاتر از بیشتر معاصرانش، آمادگی و ظرفیت آدمی برای شرارت‌ورزی را، با جلوه‌ای تلخ و سخاوتمندانه تجسم می‌کند. نقاشیِ پرعظمت اسپانیائی، ندرتاً احساساتی می‌شود؛ و غالباً با صداقتی بی‌امان بر واقعیات ناگوار زندگی پای می‌فشارد. هنر گویا نیز در این میانه استثنایی نیست؛ این هنر شایستهٔ انسانهای بزرگ مغز و صاحبان اعصاب نیرومند است.

از حوادث تلخی که بعدها بر بشریت خواهد گذشت؛ در شیوهٔ اولیه و پرجنب و جوش گویا که به طرز درخشانی از شیوهٔ تیپولو اقتباس شده بود (تصویر ۶۹۲)، کمتر می‌توان اثری مشاهده کرد. گویا در دربار پادشاهی مادرید، یعنی جایی که استعداد پیشرسش وی را در نخستین سالهای فعالیتش بدان هدایت کرد، سلسله تابلوهایی از موضوعات زندگی روزمره کشید که به عنوان مدلهایی برای تهیهٔ پرده‌های منقوش مورد استفاده قرار گرفتند. روحیهٔ غالب بر این تابلوها، گونه‌ای خوشدلی توأم با قدرت است که با ظرافت کرخت تابلوهای واتو مغایرت دارد. آنچه در این تابلوها به چشم می‌خورَد وسعت نظر و تیزبینی تیپولو است که با شیوهٔ تیپولو در تأکید بر سایه‌های تند بر آسمان بیکران و درخشان از نور خورشید همراه شده است.

خوشدلی جاری در آثار متعلق به سبك اولیهٔ گویا بزودی محو می‌شود. تجربهٔ او در مقام نقاش کارلوس ۱۷، که وی در دربار فاسدش به سر می‌بُرد، احتمالاً موجب تقویت رئالیسم غیر احساساتی و خشك وی شده است. گویا در تابلوی بزرگیِ که از خانوادهٔ کارلوس IV (تصویر ۶۹۳) کشیده است ــ احتمالاً با الهام گرفتن از تابلوی ندیمه‌های ولاسکس (تصویر ۶۳۱)، نمایشگاهی از چهره‌های عجیب و عبوس افرادی فراهم می‌آورد که به اعتقاد منتقدان، از هوش لازم برای پی بردن به اینکه نقاش ایشان را به بازی گرفته است برخوردار نبوده‌اند. این شاهکارِ افشای حماقت، خودنمایی، و پستی که در سال ۱۸۰۰ آفریده شد، یکی از منتقدان بعدی را بر آن داشت تا موضوع را درخور «خواربارفروشی بداند که همراه خانواده‌اش، تازه برندهٔ جایزهٔ

۶۸۸ هوریشیو گرینو، جورج واشینگتن، ۱۸۳۲ـ۱۸۴۱، مرمر، بلندی تقریباً ۴۳۰ سانتی‌متر. مؤسسهٔ اسمیثسونین، واشینگتن، بخش کولومبیا.

۶۸۹ فرانسوا رود، لامارسیز، طاق نصرت، پاریس، ۱۸۳۳ـ۱۸۳۶. تقریباً ۷۸۰×۱۲۶۰ سانتی‌متر.

بلیت بخت‌آزمایی شده است». نقاش، در سمت چپ صحنه و کنار تابلوی خودش ایستاده و به سختی قابل تشخیص است؛ او با چهرهٔ خونسرد و ریشخندکنانش از ورای اشخاص آن صحنه، به تماشاگر می‌نگرد. گویا در این تابلو نشان می‌دهد که در رنگ‌آمیزی و استفاده از رنگ روغن، مهارت خارق‌العاده‌ای دارد. رنگها با درخششی آرام بر سطح تابلو شناور شده‌اند و از هر رنگی با نهایت صرفه‌جویی استفاده شده است. احجام بزرگ و توپر را با رنگهای شفاف نشان داده است. گویا که در استفاده از نور معجزه می‌کرد، از شیوه‌های کار استاد بزرگش ولاسکس بهره می‌گیرد.

گویا با آفریدن یك سلسله تابلو و گراوور طنزآمیز در فاصلهٔ سالهای ۱۷۹۴ و ۱۷۹۹ به نام **کاپریس** (تصویر ۶۹۴) و با مجسم کردن هیولاها، موجودات خارق‌العاده، و زنان و مردان مسخ شده به نشانهٔ نفرت از حماقت و نادانی، بر شدت انتقادهایش از خودخواهی و شرارت آدمیان افزود. لیکن مداخلهٔ ناپلئون بوناپارت در اسپانیا به سال ۱۸۰۸ و درگیریهای بعدی در اثر این مداخله، موضوع تازه‌ای را برای هنرمند مطرح کرد، و آن نه حماقت و نادانی آدمیان بلکه وحشتها و فجایع جنگ بود. گویا در نقاشیها و گراوورهایش بی‌آنکه تسلیم پیشداوریهای ملی بشود (با آنکه یك میهن‌پرست بود) و بی‌آنکه توجهی به عواطف تماشاگران داشته باشد، شرارتهایی را که آدمیان بر یکدیگر روا می‌دارند، بدون توجه به مسائل و اشخاص درگیر، به نمایش گذاشت. او هنرمندی شدیداً آینده‌نگر به معنی امروزی کلمه است؛ پیکاسو در تابلوی **گرنیکا** (تصویر ۷۴۶) که خودش عنوان «درنده‌خویی و تاریکی» بدان داده است، یکبار دیگر این آینده‌نگری گویا را در برابر دیدگان ما زنده می‌کند و حقیقتی را که او گفته بود با زبان صوری متفاوتی باز می‌گوید.

در تابلوی **سوم ماه مه ۱۸۰۸** (لوحهٔ رنگی ۷۳) یك جوخهٔ آتش فرانسوی، با استفاده از روشنایی فانوس، شهروندان مادرید را پس از سقوط این شهر اعدام می‌کند. روش گویا در این تابلو برخلاف روش ظریف و حتی ملایمش در تابلوی **خانوادهٔ کارلوس ۱۷**، از لحاظ گسستن از واقعیت بصری، زمخت و افراطی است. او در حالات و حرکات پیکره‌ها به طرز حیرت‌آوری دخالت کرده است تا روح رزمندگی، نفرت، و وحشت را در خاطرها زنده کند. متناسب با این دستکاری در پیکره‌ها، رنگ، تند و زننده است و از هرگونه هماهنگی طبیعی تهی شده است. شکنجهٔ خشونت‌آمیز و مرگ را فقط به کمك ناسازگاری دردآور شکل و رنگ می‌توان مجسم ساخت.

تصور گویا از بی‌ارزشی زندگی انسان، از مرگ و رنجی که وی در جنگ می‌کشد، و زشتیِ درهم کوبیده شدن مقام آدمی، با تلخی تمام در یك سلسله گراوور مسی به‌نام **فجایع جنگ** بیان شده است. در آن مجموعه، گراووری به‌نام **تامپوکو یا فرقی نمی‌کند** (تصویر ۶۹۵) سربازی را نشان می‌دهد که به واسطهٔ حرفه‌اش در برابر مرگ دیگران سراپا بی‌تفاوت شده است، در میان انبوهی از دهقانان اعدام شدهٔ اسپانیایی لمیده است و با بیزاری گنگی به یك اعدام شدهٔ ناشناس می‌نگرد. گویا که یکی از بزرگترین استادان هنر گرافیك (چاپی) بود، در مجموعهٔ **فجایع جنگ**، نهایت توانش را نشان می‌دهد و با استفاده از سادگی فوق‌العادهٔ شکلهای واضح، روشن و تاریك، تابلوی هولناك مرگ را شرح می‌دهد. هنر پالودهٔ او، با بهره‌جویی از طنز بی‌امان و ترکیب‌بندیهای نوآورانه، همچون تازیانه‌ای بود که بر پیکر خودخواهیهای آدمی فرود آید. سرچشمهٔ قدرت گویا به عنوان یك هنرمند گرافیك، صرفه‌جویی حیرت‌آور وی در استفاده از ابزارها و وسایل کار است. او همانند یك استاد شکلك‌سازی، فقط پاره‌ای سرنخ در اختیار تماشاگر می‌گذارد و با مختصر و ساده‌تر کردن حرکات، قدرت و معنی آنها را بر او می‌نمایاند؛ او تمام این حالات و حرکات را به آنچه اصلی و ضرور باشد تقلیل می‌دهد. آنچه گویا را به نقاشان و هنرمندان گرافیك پیرو او همانند **دومیه** ــ معرفی کرد همین خصوصیت و مهارت بود.

حماقتها و درنده‌خوییهایی که گویا مشاهده کرد، به اضافهٔ ضعفهای روزافزون جسمانی، از جمله کری او، به غلبهٔ یأس بر جهان‌نگریش انجامید و باعث گرایش وی به «سبك تاریك» در آخرین سالهای عمر شد. او در درون رنگهای شوم شبانگاهی، انبوهی از هیولاهای نیمه‌انسان می‌آفریند که شیطان را می‌پرستند و همچون کابوس به حرکت درمی‌آیند. تابلوی **ساتورنوس فرزندانش را می‌درد** (تصویر ۶۹۶) یکی از محصولات این سبك بدبینانه و انسان‌گریزانه است. **ساتورنوس** (کنایه از **زمان**)، در حالی که با جنونی دیوانه‌وار به جلو می‌نگرد پیکر یك انسان کوچك را از هم می‌درد و تکه‌ای از آن‌را می‌بلعد. در این تابلو، شکلها از هم گسسته ومضرّس، و رنگها کبود و تیره‌اند. زندگی در مسیر زمان می‌گذرد، و زمان، همهٔ ما را از هم می‌درد. وحشت گویا صرفاً زاییدهٔ مشاهدهٔ درنده‌خویی اِنسان در رفتار با انسانهای دیگر نیست، بلکه از نفس زندگی است. این اثر خوفناك از قلم هنرمند چیره‌دستی تراویده است که در یکی از نخستین گراوورهای

۶۹۰ آنتوان لوئی باری، ژاگوار خرگوش را می‌درد، ۱۸۵۰ـ۱۸۵۱. مفـرغ، ۴۱/۵×۱۰۲ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

کاپریس (تصویر ۶۹۴) عبارت زیر را خوانده و آشکارا به درستی آن متقاعد شده بود: «رؤیای عقل، هیولا می‌پروراند».

اگر طبقه‌بندی گویا در یك ردهٔ خاص غیر ممکن باشـد، ژاك لوئی داوید (۱۷۴۸ـ۱۸۲۵)، در گذشته، دستخوش یك نوع طبقه‌بندی بسیار محدود شده است. این رهبر مکتب نقاشی فرانسوی در عصر انقلاب فرانسه و ناپلئون، با آنکه امـروزه به طرز شایسته‌ای مورد ارزیابی مجدد قرار گرفته است، عموماً یك نقاش نئوکلاسی‌سیسـت معرفی می‌شد؛ هنوز هم، برخیها، او را پدر هنر آکادمیکی می‌پندارند که در زیر چتر حمایت رسمی دولت در فرانسهٔ سدهٔ نوزدهم پای به میدان نهاد. پیشتر دیدیم که نئوکلاسی‌سیسم فقط یکی از سبکهای احیاکنندهٔ

۶۹۱ گوستاو دوره، دارتانیان، بنای یادبـود آلکسانـدر دوما، پاریس، ۱۸۳۲.

رومانتی‌سیسم بود. حقیقت آن است که هنر کلاسیك، سنتی طولانی در اروپا و فرانسهٔ پیش از داوید داشت و آکادمیها هستی خویش را بر این اصل استوار کرده بودند که هنر را می‌توان بر طبق قواعد آموخت (به اقتباس از باستانیان و استـادان بزرگ دورهٔ رنسـانس). داویـد سنتهای کلاسیك و آکادمیك را از نو به سبك سراپا فردی و غالباً غیر کلاسیك خود احیا کرد. او در برابر سبـك روکوکو به عنـوان «ذوق ساختگی» طغیان کرد و هنر کلاسیك را ــ با عبارت خودش ــ به عنوان «تقلید از طبیعت در زیباترین و کامل‌ترین شکلش» ستود. او به هنر یونان، مشتاقانه ارج می‌نهاد. هر چند او نیز همچون وینکلمان هیچ اطلاع دست‌اولی دربارهٔ این هنر نداشت: «می‌خواهم به سبکی تماماً و صرفاً یونانی کار کنم. چشمانم را با مشاهدهٔ پیکره‌های باستانی سیر می‌کنم؛ حتی برآنم که پاره‌ای از آنها را تقلید کنم...» ولی نظریهٔ داوید دربارهٔ برتری هنر کلاسیك بر یك زیبایی‌شناسی منزوی استوار نبود؛ او، همچنان که خودش نوشته است، با اعتقاد به اینکه «هنرها باید... قویاً به آموزش و پرورش تودهٔ مردم یاری رسانند»، وقتی انقلاب فرانسه فرصت لازم را فراهم آورد، به عنوان یك هنرمند و سیاستمدار، آمادهٔ پی‌ریزی هنر مردم و هنر تبلیغاتی ـ سیاسی بود.

داوید در جریان انقلاب از ژاکوبنها و دوستِ روبسپیر افراطی بود، در کنوانسیون انقلابی که به اعـدام پادشـاه رأی داد عضـویت داشت، و رئیس کمیتهٔ آموزش و پرورش همگانی بود و برنامه‌هـای هنری جمهوری جدید را تنظیم و اجرا می‌کرد. او از جمله دانشمندان و هنرمندانی بود که مصرّانه از دولت انقلابی خواستند آکادمی شاهی سابق را منحل و به جایش شوراهای خبرگان را برای نظـارت بر اصلاح ذوق هنـری جـامعه تأسیس کند. دستیابی داوید به قدرت، وی را در تغییر دادن سبك کمك کرد و شیوهٔ اختصاصی او سالها الگوی رسمی بود.

تابلوی سوگند هوراتیوسها (تصویـر ۶۹۷) با آنـکه در سال ۱۷۸۴ یعنی پیش از انقلاب فرانسه کشیده شده است، هدف آموزش سیاسی و نظریهٔ او دربارهٔ نیروی آموزشی شکل کلاسیك، و روش او را در آفریدن این تابلوی نئوکلاسیك نشان می‌دهد. برای داوید، به عنوان خلف هنری آکادمی پیشین، مهمترین مسأله، گزینش موضوع بود: موضوع باید عظمت و نکتهٔ اخلاقی داشته باشد. داوید می‌نویسد: «نشانه‌های قهرمانی و فضیلت مدنی، چنانچه به طرز مؤثری به مردم نمایانده شوند، روح ایشان را به جهش درخواهند آورد و بذر افتخار و از جان گذشتگی در راه میهن را در میانشان خواهند پاشید.» داوید برای این تابلوی سوگند، داستانی از جمهوری روم باستـان یعنـی مرحلهٔ قهرمانیها در تاریخ روم را برگزید، زیرا کشفیات پر سر و صدای باستانی در دو شهر هرکولانوم و پومپئی در آن زمان، گوشه‌های تاریك

۶۹۲ فرانسیسکو گویا، چتر آفتابی، ۱۷۷۷. نقاشی برای فرشینه، تقریباً ۱۰۳×۱۴۸ سانتی‌متر. موزهٔ پارادو، مادرید.

۶۹۳ فرانسیسکو گویا، خانوادهٔ کارلوس ۱۷، ۱۸۰۰. تقریباً ۲۷۵×۳۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ پارادو، مادرید.

یا از یاد رفتهٔ تاریخ روم را برای مردم مطرح کرده بود. در بیان موضوع از تضاد بین عشق و میهن‌پرستی بهره گرفته شده است؛ و یکی از نمایشنامه‌های کورنی که سالها پیش در پاریس اجرا شده بود و مردم پاریس خاطره‌اش را از یاد نبرده بودند، شالودهٔ آن قرار گرفت. بر طبق این داستان، که نخستین بار از زبان پلینی و پلوتارك شنیده شد، رهبران ارتشهای روم و آلبانیا که برای پیکار با یکدیگر صف‌آرایی کرده بودند، تصمیم گرفتند اختلافاتشان را در نبردی سه نفره میان نمایندگان هر یك از دو ارتش حل کنند. از میان ارتش روم قرعه به نام سه برادر هوراتیوس و از میان ارتش آلبانیا به نام سه فرزند خاندان کوراتیوس افتاد.

تابلوی داوید، برادران هوراتیوس را در حالی نشان می‌دهد که به شمشیرشان سوگند یاد می‌کنند یا در راه روم پیروز شوند یا مرگ را بپذیرند، بی‌آنکه به رنج و اندوه خواهرانشان ــ که قرار است یکی از ایشان عروس خاندان کوراتیوس شود ــ توجهی کنند. موضوع، با قدرت و وضوحی ستودنی بیان شده است. اندامهای خشك، کشیده و مردانهٔ برادران هوراتیوس، شکلهای نرم و پرانحنای زنان زاری‌کننده در پسزمینهٔ سمت راست تابلو را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. بر فضیلتهای مردانه‌ای چون شجاعت، میهن‌پرستی، و وفاداری تزلزل‌ناپذیر به آرمان خویش، در برابر عواطف نه چندان قهرمانانهٔ عشق، اندوه، و نومیدی که در وجود همین زنان تجسم یافته‌اند، تأکید شده است. پیام، روشن و از نوعی است که عامهٔ مردم فرانسهٔ پیش از انقلاب می‌تواند بی‌هیچ دردسری آن را دریابد. این تابلو وقتی در سال ۱۷۸۵ در پاریس به نمایش گذاشته شد شور و هیجان خاصی پدید آورد و از آن پس سبك نئوکلاسیك به صدای نیمه‌رسمی انقلاب مبدل شد. درست است که داوید از سنت آکادمیك پیروی می‌کرد، ولی او این سنت را به چیزی تازه و برنامه‌ای برای رساندن مخاطبان آثارش به اوج احساسات میهن‌پرستانه تبدیل می‌کند. از زمان آفریده شدن تابلوی سوگند هوراتیوسهای داوید به بعد، هنر، اگر نه در جهت خدمت به فلان دولت یا حزب خاص، در جهت تقسیم به چندین گرایش، جنبش، و ایده‌ئولوژی، سیاسی می‌شود.

سوگند هوراتیوسها از لحاظ شکل، نمونهٔ کامل آکادمیسم نئوکلاسیك است. پیکره‌های تندیس‌وار و دقیقاً برجسته‌نمایی شده در فضایی کم‌عمق و محدود به یك چارچوب سادهٔ معماری، از پهلو و نزدیك به پیشزمینه، چنان به صف آمده‌اند که پیکره‌های تمام‌برجستهٔ روزگار باستان را به یاد می‌آورند. ولی داوید که در روزگار پرشور و هیجان ناشی از کشفیات باستان‌شناسی و مطالعهٔ تمدنهای بزرگ واقع شده بود، آرزو داشت یادمانها و بناهای بزرگ تاریخی و شخصیتهای گذشتهٔ تاریخی را دقیقاً توصیف کند. بدین ترتیب، همان هنرمندی که می‌گفت رافائل ــ این نمونهٔ کامل کلاسی‌سیسم ــ با مجسم کردن مردمان متعلق به دورانهای مختلف در یك تابلوی واحد مرتکب اشتباه شده است، در اثر اشتیاق سختگیرانه‌ای که به واقعیت تاریخی داشت مجبور شد در فورمول نئوکلاسیك خویش تجدید نظر کند. با آنکه داوید در کارهای بعدیش کوشید از اینگونه تغییر دادن فرمول بپرهیزد و حتی سَبْك کارش را متناسب با تصورش از روزگار باستان خشکتر کرد، در تابلویی چون مرگ مارا (تصویر ۶۹۸)، عناصر کلاسیك ــ خطوط کناره‌نمایِ بسته و ترکیب‌بندی فشرده ــ با آنکه به چشم می‌خورند، در خدمت هدفهای رئالیسم نمایشی با تأثیر قوی روانی قرار گرفته‌اند. فضای سرد و خنثی بر فراز این گروه پیکرهٔ متراکم، روح ستمگری ددمنشانه را به تماشاگر القا می‌کند. در اینجا صحنه به کمك واقعیت تاریخی شکل می‌گیرد نه تئوری نئوکلاسیك؛ و این ترکیب‌بندی

۶۹۴ فرانسیسکو گویا، «رؤیای عقل»، حدود ۱۷۹۴ـ۱۷۹۹. طراحی سیاهقلم، از مجموعهٔ کاپریس تقریباً ۱۲/۵×۲۰ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.

۶۹۵ فرانسیسکو گویا تامپوکو [فرقی نمی‌کند]. گراوور، از مجموعهٔ فجایع جنگ. کتابخانهٔ عمومی نیویورك، مجموعهٔ گراوورها.

«ستون‌وار» نشان می‌دهد که داوید کارهای میکلانژ مخصوصاً پیکرهٔ مسیحِ پیتا در کلیسای سان‌پیترو را دقیقاً مطالعه کرده بود. مارا که دوست نزدیك داوید و یك انقلابی رادیکال بود، در حمام خانه‌اش در اثر ضربهٔ دشنهٔ شارلوت کورده، دشمن سیاسی او، چشم از جهان فرو بسته است. عناصر روایت ــ چاقو، زخم، خون، نامه‌ای که آن زن آدمکش بهانه قرار داد و داخل خانهٔ مارا شد ــ تماماً جزییاتی هستند که برای تشدید درد و خشونت و مخصوصاً روبه‌رو کردن تماشاگر با خود صحنه، به طرز کاملاً واضحی در جای خود نشان داده شده‌اند. تابلوی مرگ مارا، با توجه به وابستگی شخصی داوید به آن، موضوع تلخی است که با صمیمیتی تقریباً دردناك کشیده شده است. این تابلو، بی‌چون و چرا واقعی است؛ ولی در اجرای بس آرام داوید، چیزی از حالت، ترکیب‌بندی، و نور و سایه‌اش را از دست نمی‌دهد.

داوید از نوین‌سازی هنر کلاسیك باستانی در شبه رئالیسم تابلوی سوگند هوراتیوسها، سرانجام به نقطه‌ای رسید که هنر نوین را کلاسیك می‌ساخت، همچنان که در تابلوی مادام رکامیه چنین کرده است؛ در اینجا مادام رکامیه، که از شخصیتهای اجتماعی آن روزگار بود، جامه‌ای زیبا به تن کرده و کلاهی به سبك یونانیان بر سر نهاده و در محیطی شدیداً تشریفاتی روی یك تختخواب پومپئیائی لمیده است. گوشهٔ اتاق، برگشته است، و در اینجا تماشاگر با کلاسی‌سیسم صحنه‌ای مواجه می‌شود نه کلاسی‌سیسم واقعی؛ درست همانند یك فیلم سینمایی امروزی که دربارهٔ رویدادهای تاریخی ساخته می‌شود. این، پیامد تجهیز و بهره‌گیری داوید از شیوهٔ کلاسیك در جهت خدمت به مبارزات سیاسی است زیرا هستهٔ مرکزی کلاسی‌سیسم، کلیت بی‌تغییری است که گویا از حوادث زمانه فراتر می‌رود. لیکن، حتی پیش از روزگار داوید، معلوم شده بود که فلسفه و هنر کلاسیك، تاریخی بوده‌اند و بر روی هم به زمان و مکانی خاص تعلق داشته‌اند.

بدین ترتیب، داوید با تمام وفاداریش به تئوری کلاسیك، معلوم می‌شود که اصلاً کلاسی‌سیست نیست و شاگردان و پیروانش یا برنامهٔ او را تماماً کنار می‌گذارند یا کلاسی‌سیسم را به شیوه‌ای تزیینی و خطی (در مورد شکلهایی که خطوط کناره‌نمایشان کشیده و

۶۹۶ فرانسیسکو گویا، ساتورنوس فرزندانش را می‌درد، ۱۸۱۹ـ۱۸۲۳. جزیی از یك نقاشی دیواریِ جدا شده بر روی بوم، اندازهٔ طبیعی تقریباً ۸۰×۱۴۳ سانتی‌متر. موزهٔ پرادو، مادرید.

۶۹۷ ژاك لوئی داوید، سوگند هوراتیوسها، ۱۷۸۴. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۲۰×۳۳۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

داخلشان با رنگ پر می‌شود) تبدیل می‌کنند، که ارزشش نه از ایده‌الیسم یا حقیقت‌گویی بلکه از خصوصیات صرفاً بصری آن سرچشمه می‌گیرد. هدف اعلام شدهٔ داوید «به جهش درآوردن روح» آدمیان بود، حال آنکه وی معتقد بود هنر باید «به عرصهٔ عقل تعلق داشته باشد و از عواطف و احساسات فراتر برود.» این تضاد، که بازتابی از گذار توفان‌آسا از عصر خرد به عصر انقلاب بود، موجب ناپایداری هنر وی می‌شود و پیروانش با آنکه با هدف رومانتیك «به جهش درآوردن روح» موافقند، آن را با استفاده از انواع سبکها به ترکیبها و جهتگیریهای گوناگونی تجزیه می‌کنند، زیرا در این دوره تمام سبکهای روزگاران سپری شده و سرزمینهای دوردست در دسترس هنرمند قرار می‌گیرند.

داوید اصرار داشت که شاگردانش موضوعات کارشان را از نوشته‌های پلوتارك ــ مؤلف باستانی کتاب **زندگانی یونانیان و رومیان بزرگ** [ترجمهٔ فارسی: **حیات مردان نامی**] ــ و منابع اصلی موضوعات ثابت کلاسیك برگزینند. اینان در بیشتر موارد، موضوعات کارشان را در منابع دیگر یافتند. **آن لوئی ژیروده (۱۷۶۷ـ۱۸۲۴)** به یك داستان عامیانه به نام **آتالا** از **شاتوبریان** روی آورد و تابلوی **تدفین آتالا** (تصویر ۶۹۹) را آفرید که تقریباً از آثار بی‌چون و چرای رومانتی‌سیسم به شمار می‌رود. آتالا [دختر رئیس یکی از قبایل سرخپوست] که سوگند خورده بود تا پایان عمرش باکره باقی بماند، اسیر عشق شورانگیز جوانی از سرزمین کارولینا می‌شود. او به جای آنکه سوگندش را بشکند، خودکشی می‌کند و عاشق مأیوسش جسد او را در سایهٔ صلیب به خاك می‌سپارد؛ کلیسای مقدس، در وجود یك کشیش متواضع شبیه‌سازی شده است. بدین ترتیب، ژیروده، جسورانه، مذهب و شور جنسی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و آندو را با موضوع مرگ و تدفین به هم می‌پیوندد. عشق بی‌فرجام، زیبایی محزون، گور، و تسلی مذهب ــ جملگی برخی از عناصر ثابت رومانتی‌سیسم هستند که ژیروده توانسته است به طرز مؤفقیت‌آمیزی درهم ببافدشان. سبك ترکیبی این تابلو، خطوط کناره‌نما و برجسته‌نمایی کلاسی‌سیستی با چاشنی ملاحت شورانگیز به سبك روکوکو و نوردهی دراماتیك به سبك باروك را درهم می‌آمیزد. هنرمند بدین ترتیب به دنیای خیالات و عواطف خصوصی تماشاگر متوسل می‌شود، که برخلاف توسل داوید به احساساتی است که در اقدام عمومی متجلی می‌شوند. اگر هدف داوید «به جهش درآوردن روح» است، هدف ژیروده، به زبان روسو، «به پیچ و تاب درآوردن قلب» است. در هر دو صورت، هنرمند با عواطف ما سخن می‌گوید و کاری به تفکر فلسفی یا پرده برداشتن از فلان نظم بزرگ طبیعت و شکل ندارد. هدف هنرمند رومانتیك، اعم از داوید، ژیروده، یا هر هنرمند دیگر، به هیجان آوردن مخاطبانش است.

بارون **آنتوان ژان گرو (۱۷۷۱ـ۱۸۳۵)**، یکی دیگر از شاگردان داوید، درست به همین اندازه از آموزشهای استادش دور شد و از این لحاظ از ژیروده نیز متنفذتر بود. او در تابلوی **طاعونیان در یافا** (تصویر ۷۰۰) که در سال ۱۸۰۴ کشید، مسیر سراپا متفاوتی را پیش می‌گیرد، چندین شیوهٔ نور و سایه‌دهی، و پرسپکتیو را می‌آزماید و زیر و رو می‌کند تا تابلوی هر چه نمایشی‌تری حاکی از قدرت فوق انسانی و افتخارات ناپلئون بوناپارت بیافریند. مقایسهٔ تابلوی **سوگند هوراتیوسها** با **طاعونیان در یافا**، گسستن گرو از داوید را ثابت می‌کند. با آنکه این دو از این لحاظ که عملی را در چارچوب یك محیط معماری مجسم می‌کنند و پیکره‌های هر دوشان در مقابل یك طاق‌نما به صف آمده‌اند به یکدیگر شباهت دارند، طاق‌نمای تابلوی

۶۹۸ ژاك لوئی داوید، مرگ مارا، ۱۷۹۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۸×۱۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ شاهی هنرهای زیبای بلژیك، بروکسل.

۶۹۹ آن‌لوئی ژیروده، جزئی از تدفین آتالا، ۱۸۰۸. تقریباً ۲۰۸×۲۶۳ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

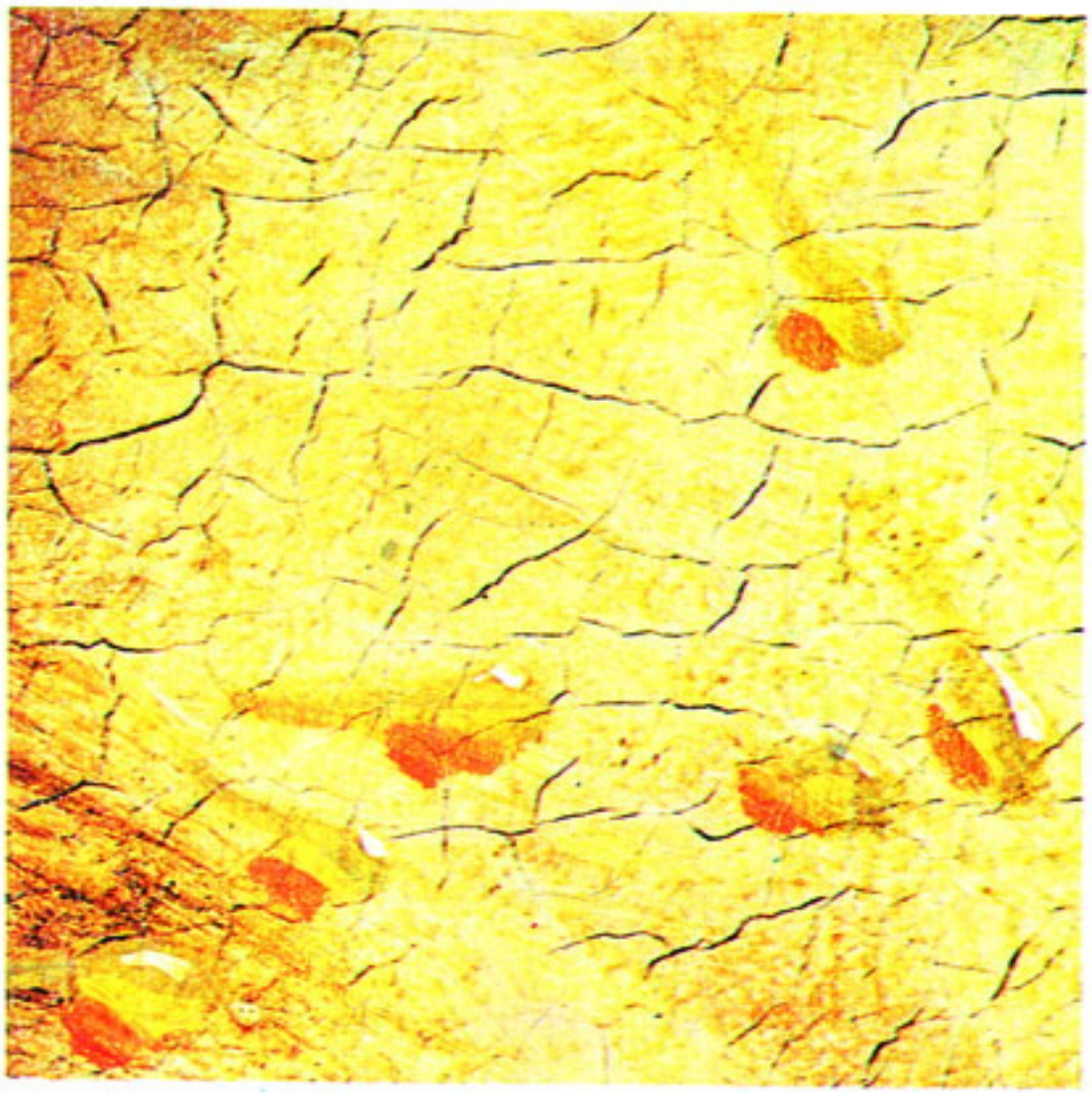
۷۰۰ آنتوان ژان‌گرو، طاعونیان در یافا، ۱۸۰۴. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۵۲۳×۷۰۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

داوید رومی و طاق‌نمای تابلوی گرو مراکشی است و از پس دهانهٔ طاقهای تابلوی اخیر گوشه‌ای از یك چشم‌انداز دوردست، یك دژ، و پرچم سه‌رنگ انقلاب دیده می‌شود. گذشت زمانه، محیط را دگرگون کرده و وسایل کار هنرمند نیز تغییر یافته‌اند تا با زمان حال جور درآیند. گرو که از هر تدبیری برای متمرکز کردن توجه تماشاگر بر شخصیت محوری قهرمان استفاده کرده است، بیشتر ملاحظات تئوریك مربوط به تعادل و برجسته‌نمایی کلاسیك را کنار می‌گذارد و ناپلئون را با چنان حالتی نشان می‌دهد که کارگردان تئاتر نیز او را در چنین صحنه‌ای این‌گونه نشان خواهد داد، و برای تأکید بر شخصیت قهرمان اصلی، بیشترین استفادهٔ ممکن را از نور صحنه‌ای و تاریکی نمایشی به عمل می‌آورد. هدف او بالا بردن ارزش یك رویداد تاریخی تا حد یك عمل تقریباً مهم مذهبی و رسمی است، که در آن ناپلئون ــ مسیحای دموکراسی ــ به طور همزمان نقشهای اسکندر، مسیح، و لوئی XIV را بازی می‌کند. بوناپارت یا کنسول اول، که هنوز لقب امپراتور ناپلئون I را بر خود ننهاده، در پایان نبرد هولناك و فاجعه‌آمیز مصر، تا ساحل فلسطین یا اسرائیل امروزی عقب نشسته است. سپاهیانش به طاعون مبتلا شده‌اند، و او به عیادت از سربازان بیمار و رو به مرگش در بیمارستان شهر باستانی یافا رفته است. در آنجا، در میان مردگان و میرندگان، این نابغهٔ بی‌مهابای نظم نوین بر زخمهای طاعونیِ یك سرباز بیمار دست می‌زند، و سرباز چنان حیرت‌زده به او خیره می‌شود که گویی مسیح معجزه‌گر به عیادتش آمده است. افسران ستاد، جلوی دماغشان را گرفته‌اند تا بوی گندِ آنجا وارد تنفسشان نشود، ولی ژنرال ناپلئون آرام و خونسرد است و گویی خود نیز گمان می‌کند در مقام آن پادشاهی است که اگر به هر بیماری دست بزند او را شفا خواهد داد. در پیشزمینهٔ سمت چپ، نفراتی را می‌بینیم که یا سخت در اندیشه‌اند یا دمر افتاده‌اند و هاله‌ای از رنج و عذاب بر محیطشان غالب شده است ــ و اینان پیکره‌هایی هستند که در آثار هنرمندان رمانتیك بعد مانند ژریکو و دلاکروا مخصوصاً مورد توجه قرار خواهند گرفت. کل صحنهٔ بالا در یك فضای اسرارآمیز متعلق به خاور نزدیك شبیه‌سازی شده است: طبیب مسلمان عمامه‌بسر و دستیارانش، طاق‌نماهای سبك مراکشی، و منظرهٔ بیرون از آسایشگاه. در اینجا نیز همانند آثار ژیروده، موضوعات قابل تشخیص را به چشم می‌بینیم: عذاب و مرگ، ایمان و روحیهٔ قهرمانیِ فردی، روشنایی فریبندهٔ نقاط دوردست، روحیهٔ میهن‌پرستی ــ یعنی کل آن اجزاء و عناصری که نیاز امروزی ما به انگیزش عاطفی را تشکیل می‌دهند؛ در یك کل کلام، رومانتی‌سیسم.

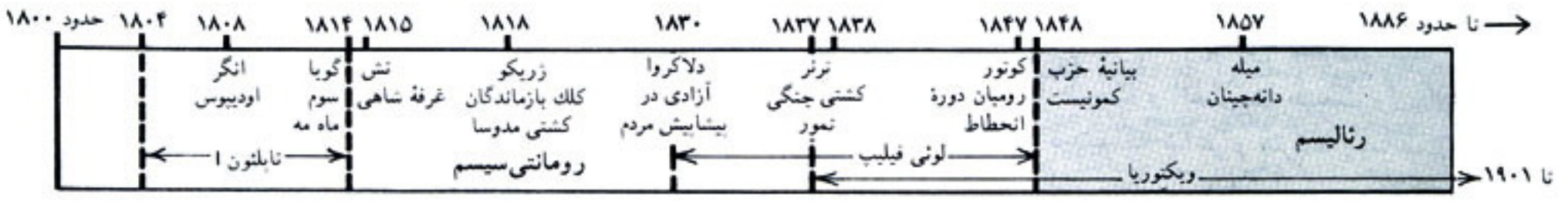
در آثار **تئودور ژریکو (۱۷۹۱ـ۱۸۲۴)** از شاگردان **ژول گرن**، کلاسی‌سیسم برنامه‌ایِ مکتب داوید تدریجاً از میدان ناپدید می‌شود، حال آنکه سایه روشن تند و کاراوادجو گونهٔ داوید به همراه رئالیسمش وارد میدان می‌شوند. این مرحلهٔ بلوغ عنصر رئالیستی در آثار داوید و جانشینان وی، در تابلوی **کلك بازماندگان کشتی مدوسا** (تصویر ۷۰۱) شاهکار ژریکو، به علت تأثیرات میکلانژ و روبنس، تسریع می‌شود. پیش از این، داوید و گرو در راه آفرینش تابلوهای

۷۳. فرانسیسکو گویا، **سوم ماه مه، ۱۸۰۸، ۱۸۱۴**، رنگ روغن، روی بوم، تقریباً ۳۳۸ × ۲۶۰ سانتی‌متر، موزهٔ پرادو، مادرید.

لوحهٔ رنگی ۷۴. اوژن دلاکروا، **کشتی بادبانی دانته**، ۱۸۲۲. رنگ روغن روی بوم، ۱۷۵ × ۲۴۳ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.



لوحهٔ رنگی ۷۵. جزیی از قطرات بزرگ‌نمایی شدهٔ آب بر یک پیکر **برهنه**، از تابلوی **کشتی بادبانی دانته**.



بزرگ گام نهاده و رخدادهای زمانه را به طرز برجسته‌ای به نمایش درآورده بودند. ژریکو عذابی را که بازماندگان کشتی فرانسوی **مدوسا** بدان گرفتار آمده‌اند موضوع کار خویش قرار داده است؛ این کشتی پر از مهاجران الجزایری، در ساحل غربی افریقا سوراخ شد و در اثر سنگینی به زیر آب رفت. این حادثه که نتیجهٔ سوءِ مدیریت بود، رسوایی بزرگی به بار آورد، و شبیه‌سازی ژریکو از عذاب بازماندگان آن بر روی یك کلك از سوی حکومت به یك حملهٔ سیاسی تعبیر شد. ژریکو غم‌انگیزترین و برجسته‌ترین لحظهٔ این حادثه را موضوع تابلوی خویش قرار داد: وقتی جان به‌در بردگانِ مأیوس می‌کوشند توجه سرنشینان یك کشتی دوردست را به خود جلب کنند. پیکره‌ها بر روی یکدیگر افتاده‌اند و از چهرهٔ هر یك حالتی از رنج، یأس، و مرگ خوانده می‌شود؛ به طوری که پیکره‌های پیشزمینهٔ تابلوی **طاعونیان در یافا** (تصویر ۷۰۰) اثر گرو را در نظرمان زنده می‌کنند. رنگهای متضاد روشن و سیر، با خشونت اندامهای پیچان و افتاده تناسب دارند. با آنکه حضور تدابیر باروك در هر گوشهٔ تابلو احساس می‌شود، استفادهٔ ژریکو از تاکتیکهای ضربتی که متوجه حساسیتهای تماشاگر است به چیزی تازه یعنی لحن و نیتی تازه می‌انجامد که مرحلهٔ دوم و «عالیِ» رومانتی‌سیسم را مشخص می‌سازد. در این مرحله، توجه به عنصر متعال و هراس‌آور یعنی خصوصیاتی که در تئوری هنرشناسی اواسط سدهٔ هیجدهم ستوده می‌شدند، با شدیدترین لحن ممکن در شیوهٔ رئالیسم گزارشگرانه که در برخی از آثار داوید دیدیم، بیان می‌شود. ژریکو، همانند گزارشگری سخت‌کوش که در صدد «دست یافتن به حقایق» باشد، با بازماندگان فاجعهٔ کشتی مدوسا مصاحبه کرد و میرندگان و مردگان را از نزدیك و دقیقاً مشاهده کرد.

تابلوی افسر سوار گارد امپراتوری (تصویر ۷۰۲) که در سال ۱۸۱۲ نقاشی شد، جلوه‌ای از ستایش قدرت خشونت‌آمیز در نزد هنرمند رومانتیك است. نسل ژریکو، زادهٔ انقلاب فرانسه و جنگهای ناپلئونی یعنی روزگار غرش توپها و کوبش طبلهاست. شکوه نظامی، افسون و جبروت جنگ، همراه با عزت و خفتش برای آدمیان، از موضوعات طبیعی زمانه به شمار می‌روند و تابلوهای ژریکو و معاصرانش به تجلیل از هیجان خشم‌آگین جنگ اختصاص دارند و به وحشت و زبونی حاصل از آن توجه نمی‌کنند. در تابلوی **افسر سوار**، ژریکو افسر و اسب را همچون یك موجود زنده ــ بخشی انسان و بخشی اسب ــ نقاشی کرده است. دامنهٔ شیفتگی رومانتیکها به نیروهای طبیعت، تا مرحلهٔ غیر انسانی در نزد انسان و «خشونت معصومانهٔ» جانوران درنده گسترش می‌یابد. در اینجا ژریکو راکب و مرکوبش را به چرخشی اغراق‌آمیز درمی‌آورد و می‌کوشد تصور یك عمل انفجارآمیز را در ذهن تماشاگر ایجاد کند. رنگ‌گزینی و شکل «باز» او کارهای روبنس را به یاد می‌آورد، ولی نیت اصلیش ضمن ستایش از اندیشهٔ قهرمان ناپلئونی، لرزه انداختن بر اندام تماشاگر در اثر مشاهدهٔ منظرهٔ خشم آتشین است.

در اواخر سدهٔ نوزدهم، توجه به کجراهی ذهنی، به پیدایش رشته جدید روان‌درمانی یا روانپزشکی می‌انجامد و بخشی از شیفتگی رومانتیکها به هر چیز بی‌قاعده و طرد شده می‌شود. توفانهای درونی که بر منطق غلبه می‌کنند، به سختی ممکن است توجه مخالفان عصر خرد را به خود جلب نکند. ژریکو، همانند بسیاری از هنرمندان معاصرش، تأثیر حالات روانی بر چهرهٔ آدمی را مطالعه می‌کرد و همانند ایشان معتقد بود که چهرهٔ آدمی راز درونش را بی‌کم و کاست بیان می‌کند،

۷۰۱ تئودور ژریکو، جزئی از **کلك بازماندگان کشتی مدوسا**، ۱۸۱۸ـ۱۸۱۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۸۰×۶۹۰ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس.

مخصوصاً حالت دیوانگی و لحظهٔ مرگ از چنین لحظاتی‌اند. او پیشطرحهای بسیاری از چهره‌های بیماران و جانیان کشید، و سرهای جدا شدهٔ انسانها به وسیلهٔ گیوتین را دقیقاً مشاهده کرد. کنجکاوی علمی و هنری را به سادگی نمی‌توان از بیمارگونگی علاقهٔ رومانتیکها به از هم پاشیدگی روانی و مرگ مجزا ساخت. تابلوی **زن دیوانه** (تصویر ۷۰۳)، با آن چهرهٔ پیچیده و چشمان سرخش، یکی از چندین «چهره» در عرصهٔ موضوع دیوانگانی است که نیروی خواب‌کننده و اعتبار حیرت‌آوری در ارائهٔ واقعیات روانی داشتند. **زن دیوانه** فقط یکی دیگر از انبوه نقاشیهای رومانتیکهاست که هستهٔ رئالیستی قوی‌تری دارند. هر قدر هنرمند رومانتیك به موضوع طبیعت و انسان سالم یا ناسالم نزدیکتر می‌شود، امیدش برای رسیدن به حقیقت بیشتر می‌شود. معنی این تحول در نقاشی، حقیقت بصری و بیان حقیقی «اشیاء همچنان که در واقعیت هستند» خواهد شد. در این ضمن، منظور هنرمند رومانتیك از «واقعی» همان طبیعت سرکش و بی‌قرار است. در نقاشیهای ژریکو، عذاب و مرگ، جنون جنگ، و دیوانگی به طبیعت کشانده می‌شوند، زیرا در نهایت امر، خود طبیعت نیز چیزی بی‌شکل و ویرانگر است:

> بدیهی است که طبیعت در این اندیشه نیست که آدمی مغز دارد یا ندارد. انسان واقعی، همان انسان وحشی است؛ او همان اندازه با طبیعت سازگار است که طبیعت با او سازگار است. به محض آنکه هوش آدمی کاونده‌تر می‌شود، بر تصورات خویش و شیوهٔ بیان آنها می‌افزاید، و دارای نیاز مشخصی می‌شود، طبیعت از هر جهت با او به مقابله برمی‌خیزد.

اوژن دلاکروا (۱۷۹۸ـ۱۸۶۳) با این کلمات، دقیقاً عبارتی از پیمان هنرمند رومانتیك با طبیعت و انسان در طبیعت را بیان می‌کند.

پیش از این دیدیم که شاعر و هنرمند رومانتیك بیش از همه در جستجوی خصوصیات متعال و هراس‌آور، و عواطفی چون ترس و ستایش از شگفتی ناشی از آن هستند. همچنانکه دلاکروا در دفتر یادداشتهای روزانه‌اش می‌نویسد: «بودلر ... می‌گوید که من احساسی را وارد نقاشی کرده‌ام که از وحشت لذت می‌برد. حق با بودلر است...» دلاکروا که ژریکو را می‌شناخت و می‌ستود، دامنهٔ امکانات بیانیِ هنر رومانتیك را وسیعاً افزایش داد، موضوعاتش را بسط داد و شکلهایش را در جهت رسیدن به نیروی عاطفی هر چه بیشتر ــ یا «تعالی» به زبان رومانتیکها ــ تکمیل کرد. احاطه‌اش به ادبیاتی قوی، امکان گزینش موضوعات جالب را برایش فراهم آورد، و همچنانکه بودلر گفته است او «عشق به شاعران و روحیهٔ زنندهٔ رقابت با سخن مکتوب را از مکتب بزرگ دوران جمهوری و امپراتوری [داوید] به میراث برده بود. داوید، گرن، و ژریکو اذهانشان را از مشعل فروزان هومر، ویرژیل، راسین، و اوسیان روشنی بخشیدند. دلاکروا مترجم روح‌انگیز شکسپیر، دانته، بایرون، و آریوستو بود...» از زمان داوید به بعد، پیوند میان ادبیات و هنر، روزبه‌روز محکمتر می‌شد. رابطهٔ میان این دو، در دورهٔ رنسانس برقرار شده بود. ولی در عصر رمانتی‌سیسم، می‌شد گفت که بخش بزرگی از هنر نقاشی، همانند بخش بزرگی از موسیقی مانند اوپراهای ریچارد واگنر، برنامه‌اش را از ادبیات می‌گرفت. همچنان که از موسیقی «برنامه‌ای» سخن می‌گوییم، می‌توانیم از هنر «برنامه‌ای» سخن بگوییم، و داستان مصوری که این هنر پدید آورد تکمیل شد و

۷۰۲ تئودور ژریکو، **افسر سوار گارد امپراتوری**، ۱۸۱۲. تقریباً ۲۲۸×۱۹۲ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

۷۰۳ تئودور ژریکو، **زن دیوانه**، ۱۸۲۲ـ۱۸۲۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۰×۵۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، لیون.

شکل فیلم سینمایی را به خود گرفت که ترکیبی از نمایش، قصه، صدا، و تصویر است. دلاکروا آنچه را که داوید آغاز کرده بود، تکامل می‌بخشد و به صورت رویدادهای مهیج و برهم‌زنندهٔ ملهم از ادبیات، واقعی یا تخیلی، همراه با دقیق‌ترین وسایل بصری انتقال آنها درمی‌آورد. از داوید تا دلاکروا، حتی در میان پیروان کوچك ایشان، این اعتقاد رونق می‌گیرد که هدف هنرهای تصویری تکان دادن یا «به جهش درآوردن» و بیان دقیق و دلسوزانهٔ روح جدید با ظاهری جدید است. این هنر، توده‌های مردم را مخاطب خویش می‌داند ــ به حرکت درآوردن و جلب توجه جامعهٔ جدید و پرجمعیت دموکراتیك. با آغاز تصویرسازی بزرگ و برنامه‌ایِ دورهٔ رومانتیك، تجربهٔ حقیقتاً جدید و آشنای ما در عرصهٔ درام تماشاییِ همگانی یا آفرینش داستانهای مهیج که به روشی هیجان‌انگیز به روی صحنه برده می‌شوند آغاز می‌شود.

با آنکه رومانتیکها فقط قوهٔ تخیل را بیش از دیگر قوای ذهن آدمی می‌ستودند، دلاکروا دریافته بود که مهارت و خودداری باید دوشادوش قدرت تخیل پیش بروند. بودلر در توصیف دلاکروا می‌نویسد: «در چشمانش، تخیّل، گرانبهاترین استعداد و مهمترین قوهٔ ذهنی‌اش بود، ولی [او معتقد بود] که اگر مهارتی پرتوان نباشد که در جریان بوالهوسیهای خودکامانه و بی‌قرارش از آن پیروی کند، این قوه ناتوان و نازا خواهد ماند.» درامهای تصویری دلاکروا محصول این نظر او هستند که قوهٔ تخیل اگر پیوسته از سرچشمهٔ ادبیات، هنر، و موسیقی سیراب شود و روشنایی بگیرد، آثاری خواهد آفرید که قوهٔ تخیل تماشاگر را روشن کند. عمیقاً تخیلی بودن به معنی عمیقاً زنده بودن است.

نمونه‌ای از اوپرای پرشکوه تصویری به مقیاس بزرگ، تابلوی **مرگ ساردانا‌پالوس** [۱۸۲۶، رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۳۶۳×۴۸۸ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس] است که دلاکروا در سال ۱۸۲۶ نقاشی کرد. بدون تردید دلاکروا تحت تأثیر شعر داستانی **ساردانا‌پالوس** اثر **لرد بایرون** و احتمالاً دیگر شاعران باستانی بوده است، ولی او در اینجا آخرین ساعت زندگانی این پادشاه باستانی [و افسانه‌ای آشور] را در محیطی به مراتب آشفته‌تر و پرازدحام‌تر از آنچه بایرون توصیف کرده است مجسم می‌کند. ساردانا‌پالوس پس از شنیدن خبر شکست سپاهیان خود و وارد شدن دشمن به شهر وی، دستور داده است تمام داراییهای گرانقیمت ــ زنان، بردگان، اسبها، و گنجهایش ــ را در برابر خودش آتش بزنند، و در همان حال خودش بر روی تودهٔ هیزمی نشسته بود که تا لحظاتی دیگر در کام آتش فرو می‌ریخت. پادشاه، همچون نابغه‌ای شریر، بر این منظرهٔ نابودی نظارت می‌کند؛ بدنهای شکنجه شده و میرای زنان روبنس‌وار، آشکارتر از بقیه به چشم می‌خورند و برده‌ای، یکی از آنها را که در پیشزمینه شبیه‌سازی شده است گرفته و می‌خواهد به قتل برساند. از این نمایش شلوغ عذاب و مرگ، با طراحی و رنگ‌آمیزی عالی، حالتهای دشوار و شکنجه‌آور بدنی، سیرترین رنگها و تضاد رنگهای سیر و روشن ستایش به عمل می‌آید. پادشاه در مرکز فاجعه قرار گرفته و در حکم چشم آرامِ گِردبادِ شکل و رنگ است. این، دلالت بر آن دارد که در هنر دلاکروا، کانون معنی به دور از کانون عمل، تماماً بر هنر او مسلط است.

دلاکروا داستانهای تابلوهایش را عموماً از دوره‌ها و ادبیات پیش از کلاسیك یا پس از کلاسیك برمی‌گزید، ولی گاهی نیز به موضوع یونانی که او را تحت تأثیر قرار داده بود می‌پرداخت. موضوع تابلوی **مِدِه یا مدئا** [۱۸۳۸، رنگ روغن روی بوم، ۱۶۳×۷۵ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای زیبا، لیل] از تراژدی **مِدِه** اثر **اوریپیدس** شاعر تراژدی‌سرای یونانی گرفته شده است، و احتمال نمی‌رود که هیچ هنرمند دیگری بتواند موضوع را چنین گویا شبیه‌سازی کند. **مِدِه** پس از آنکه **یاسون** رهایش می‌کند، دچار خشمی جنون‌آسا می‌شود و فرزندانش را می‌کشد، و در پایان به صورت **الههٔ** شرارت و ساحره درمی‌آید. این موضوع را هنرمندان روزگار باستان بارها به صورت تابلو درآوردند. **مِدِه** زن زیبا و قاتلی که زیبایی‌اش نابودکننده است، از ستارگان برجسته در میان شخصیتهای رومانتیك به شمار می‌رود؛ او در جمع هنرمندان این دوره به **بانوی زیبای بیرحم** مشهور می‌شود. در تابلوی دلاکروا او نه فقط بانوی قاتل بلکه زنی مردصفت (مانند **لیدی مکبث**)، تحقیر شده، و مادری مأیوس است که در مرز بین عشق و نفرت قرار گرفته است. محیط وقوع حادثه، یك غار مرموز است و عمل شنیعی که در شرف وقوع است تحت‌الشعاع تنش روانیِ پیکرهٔ عظیم **مِدِه**، دست و پا زدنهای هراس‌آمیز دو بچه، درخشش دشنهٔ دراز، چرخش حاکی از نگرانیِ سر **مِدِه**، و سایهٔ سیاهی قرار دارد که تمامی نگاه بی‌قرار او را پنهان نمی‌دارد. در نگاه او خشم، گناه، ترس، و وحشت درهم می‌آمیزند. در اینجا می‌توان به دشواریِ مجسم کردن چنین رخداد وحشت‌آوری پی برد و آن را در ذهن زنده کرد. **عمل** قتل را نمی‌شود نشان داد؛ چه مقدارش را می‌توان نشان داد و چه مقدارش را پنهان کرد؟ برای آنکه تماشاگر بتواند جنایت غریب‌الوقوع را درك کند، چه راهنماییهایی ضرورت پیدا می‌کند؟ هنرمند در کدام لحظه از کل مدت وقوع عمل باید حرکات سریع و دستپاچه را و با چه قیافه‌ای نشان دهد؟ برای پاسخگویی، به منضبط‌ترین عامل بازدارندهٔ هنری و قضاوت سنجیده نیاز است. به احتمال زیاد، **مِدِه** بیش از تك‌تك دیگر نقاشیهای دلاکروا تسلط وی بر نقاشی دراماتیك را نشان می‌دهد. او دشوارترین مسائل تفسیر و نمایش را با چنان مؤفقیتی حل می‌کند که این اثر را به صورت تجسم قطعی آن قهرمان پرشور تراژدی اوریپیدس درمی‌آورد. در نقاشی دلاکروا ــ به گفتهٔ خودش ــ عنصر «تعریف‌ناپذیری وجود دارد که **شیئی نفرت‌انگیز را به شیئی هنری تبدیل می‌کند** (تأکید دلاکروا).»

یکی دیگر از سرچشمه‌های گزینش موضوع، رخدادهای روزگار خود دلاکروا، مخصوصاً مبارزات توده‌ای برای دستیابی به آزادی بود: شورش بدفرجام یونانیان علیه حاکمیت ترکها در سالهای ۱۸۲۰ـ۱۸۲۹؛ انقلاب پاریس در ۱۸۳۰، که بوربونهای بازگشته به سلطنت را سرنگون کرد و لوئی فیلیپ را بر تخت سلطنت فرانسه نشاند. دلاکروا در تابلوی **آزادی در پیشاپیش مردم** (تصویر ۷۰۴) که در ۱۸۳۰ نقاشی کرد، کوششی برای شبیه‌سازی رئالیستی از حادثهٔ خاصی به عمل نمی‌آورد. بلکه تمثیلی از خود انقلاب را به نمایش می‌گذارد. آزادی، در هیأت زنی نیم‌برهنه و تنومند، که زیبایی چهره‌اش حکایت از والایی مقامش دارد، مردم را به سوی سنگربندیها یا دستگاههای انقلابیِ رایج در خیابانهای پاریس آن زمان فرا می‌خوانَد. او پرچم سه رنگ را که پرچم خاص حکومت جمهوری است همراه یك تفنگ و سرنیزه، با خود حمل می‌کند و کلاه **آزادی** را نیز بر سر گذاشته است. مسیر حرکت او از روی مردگان و میرندگان دو طرف ــ مردم و سربازان پادشاه ــ می‌گذرد. دلاوران پاریسی در اطرافش به صف آمده‌اند، یك پسر ولگرد تپانچه‌هایش را به رخ می‌کشد، پرولتاریای پرزور قمه‌اش را کشیده، روشنفکر فوکولی کلاه شاپو بر سر گذاشته و تفنگ اره شده‌اش را به دست گرفته است. برجهای کلیسای نوتردام از پس دود و غوغای مردم به نشانهٔ شاهدی بر سنت دیرینهٔ پاریسیان در ستایش از آزادی در قرنهای سپری شده، سر بلند کرده‌اند. تابلوی **آزادی در پیشاپیش مردم** سند اتحاد انقلاب و رومانتی‌سیسم است و گویاتر از تمام تابلوهای متعلق به اوایل سدهٔ

نوزدهم فضای سیاسی اروپای انقلابی را القا می‌کند.

از لحاظ شکل، این تابلو بازتابی از تأثیر ژرف هنر ژریکو مخصوصاً تابلوی **کلك بازماندگان کشتی مدوسای** او (تصویر ۷۰۱) بر دلاکروا است؛ اینکه می‌بینیم او تابلوی **آزادی در پیشاپیش مردم** را تبدیل به یك تمثیل کرده است نشان می‌دهد که با میثاقها و سنتها آشنا بوده است. برهم‌انباشتگی اجساد افتاده در پیشزمینه، حکم پایه‌ای را برای نگاه‌داری پیکره‌های هرموار زمینهٔ مرکزی پیدا می‌کند و نشان می‌دهد که نیروی عصیان از هر آنچه سنگین و خنثی باشد سرچشمه می‌گیرد. نور، مانند آتش دهانهٔ تفنگ می‌درخشد، و تاریکی، آزادانه مانند دودی که در اثر آتش توپ به حرکت درمی‌آید، با روشنی ادغام می‌شود. شکلها، همچنان که در تابلوی ژریکو دیدیم از باروك سرچشمه گرفته‌اند، ولی حرکت تندی که دلاکروا به آنها داده است هیجان پرهمهمهٔ خاص کارهای او را در آنها ایجاد می‌کند.

دلاکروا که می‌گفت «سبك فقط در اثر پژوهش طولانی می‌تواند پدید آید»، همواره سرگرم مطالعهٔ مسائل حرفهٔ خویش بود و همواره به دنبال موضوعات و مواد تازه‌ای می‌گشت تا در اختیار قوهٔ تخیلش بگذارد. او در سال ۱۸۳۲ توانست از شمال افریقا دیدار کند، و خاطرهٔ آنچه در آنجا دید چنان تخیلش را تحت‌تأثیر قرار داد که تا پایان عمر نیز از یادش نرفت. او در منظرهٔ آفتابسوختهٔ آنجا و پیکر اعراب پرطاقت و رنگارنگ که ردا‌هایی شبیه توگای رومیان باستان می‌پوشیدند، روزنه‌هایی تازه به سوی فرهنگی را دید که بر فضیلتهای ناشی از غرور مبتنی بود و به اعتقاد دلاکروا از هر آنچه نئوکلاسی‌سیسم اروپائی می‌توانست تصور کند کلاسیك‌تر بود. دلاکروا خطاب به یکی از دوستانش نوشت: «یونانیان و رومیان، اینجا در دسترسم هستند. چاره نداشتم جز آنکه از ته دل به یونانیانِ تابلوهای داوید بخندم.» دلاوری، سخت‌کوشی، و خودنمایی و عشق شدیدشان به آزادی، آنان را در نظر دلاکروا «شریفان طبیعت» ــ قهرمانان پاك و مبرا از روحیهٔ انحطاط‌یافتهٔ اروپایی ــ جلوه‌گر می‌ساخت.

سفر به مراکش، به این اعتقاد دلاکروا که در خشونت طبیعت، فعل و انفعالات طبیعت، موجودات طبیعت ــ مخصوصاً جانوران ــ نیز زیبایی هست، جان تازه‌ای بخشید. پس از سفر مراکش، موضوعاتی چون درگیری جانوران، و انسانها و جانوران نیز بیش از پیش در جمع موضوعات تابلوهایش ظاهر می‌شوند. او شیرها و ببرهای غرّان و درهم تابیده، نبرد اسبها، و پیکار اعراب با گربه‌های وحشی را در صحنه‌های گردانِ شکار مجسم می‌کند. در این نقاشیها، آنچه را که از تابلوهای شکار اثر روبنس (تصویر ۶۳۳) آموخته بود با تصورات خودش درهم می‌آمیزد و خاطراتی را که از شمال افریقا داشت بر آنها می‌افزاید. دلاکروا آنچه را که دربارهٔ رنگ فرا گرفته بود به نقاشان بعدیِ

۷۰۴ اوژن دلاکروا، **آزادی در پیشاپیش مردم**، ۱۸۳۰. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۳۲۰×۲۵۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

سدهٔ نوزدهم مخصوصاً به امپرسیونیستها انتقال داد. او معتقد بود که رنگ ناب در طبیعت، درست به اندازهٔ خط نایاب است و رنگ فقط به شکل مقیاس بی‌پایانی از پرده رنگها، سایه‌ها، و بازتابهایی ظاهر می‌شود که او می‌کوشید آنها را در نقاشیهایش بازسازی کند. دلاکروا خاطراتش را در **دفتر یادداشتهای روزانه‌اش** می‌نوشت؛ این نوشته‌ها بعداً به صورت کتابی واقعی در خصوص تئوری ماقبل امپرسیونیستی رنگ درآمدند و نقاش ماقبل امپرسیونیستی چون **پول سینیاك** نقاش منظره‌ساز فرانسوی در سالهای ۱۸۹۸ـ۱۸۹۹ به ستایش از آن برخاست. دلاکروا پیدایش و رشد آتی تئوری و دانش رنگ‌شناسی امپرسیونیستی را پیش‌بینی کرده بود، ولی پیش از آنکه مسائل دانش مزبور دقیقاً فرمول‌بندی شود می‌بایست دانشمندانی چون **میشل اوژن شورول** (۱۷۸۶ـ۱۸۸۹) و **هرمان لودویگ فردیناند فون هلمهولتس** (۱۸۲۱ـ۱۸۹۴) پای به میدان می‌نهادند و قوانین تجزیه نور و خواص رنگهای مکمل را کشف می‌کردند. با اینحال، نظرات دلاکروا اهمیت خود را از دست نداده‌اند. او می‌نویسد: «بهتر است ضربه‌های قلم را درهم نیامیزیم، چون به طور طبیعی... [از] دور، به نظر خواهد رسید که درهم ادغام می‌شوند.» بدین ترتیب بر نیرو و طراوت رنگ افزوده می‌شود (لوحهٔ رنگی ۷۴). این نظر در اثر مشاهده و بررسی گروهی از منظره‌های کانستبل به وی تلقین شده بود. کانستبل، نقاش منظره‌ساز بزرگ انگلیسی، دلاکروا را، حتی پیش از تجربه‌اندوزیهایش در مراکش، شدیداً تحت تأثیر قرار داده بود. او نوشت: «کانستبل می‌گفت برتری رنگ سبزی که برای منظره‌هایش به کار می‌برد از آنجا سرچشمه می‌گیرد که رنگ مزبور از انبوه سبزهای متفاوت ترکیب شده است. آنچه باعث بی‌رمقی یا فقدان آثار حیات در رنگ سبز مورد استفادهٔ منظره‌سازان دیگر می‌شود این است که این کار را به کمك ته‌رنگ یکنواختی انجام می‌دهند. آنچه او دربارهٔ رنگ سبز چمنزارها می‌گفت در تمام رنگهای دیگر نیز مصداق پیدا می‌کند.» با آنکه این مسائل اساساً به عرصهٔ اسلوب و اجرا مربوط می‌شوند، دلاکروا شیوهٔ رنگ‌گزینی‌اش را قاطعانه چنین توصیف می‌کند: «اگر بخواهیم قاطعانه صحبت کنیم، باید گفت که نه روشنی وجود دارد نه سایه. برای هر شئی فقط یك حجم رنگ وجود دارد که بازتابهایش در تمام جهات متفاوتند.» این نظرات، در نتیجهٔ دیدارش از مراکش اعلام شدند؛ و منطقاً با کارهای اولیه‌ای که تحت تأثیر ژریکو انجام داده است ناسازگارند. این مفهوم دنیای بصری به عنوان سطوح رنگین، در هنر سزان، به شکل تازه‌ای تحقق خواهد یافت؛ و او سطوح رنگین را به منظور درهم بافتن ترکیب‌بندی تابلو، در کاری به شیوهٔ ساختمانی مورد استفاده قرار خواهد داد.

هیچ هنرمند دیگری در آن زمانه قلمرو موضوع و روحیهٔ رومانتیك را با کمال و قطعیت دلاکروا نمی‌کاود و هیچ‌یك به پای سَبْك و مضمون او نمی‌رسند. اسلوب دلاکروا ــ شتابزده، فی‌البداهه، و غریزی، به جای سنجیده، تدریجی، و سرد ــ الگوی کامل نقاشی رومانتیك است، تصور را در نخستین لحظات شکل‌گیریش به روی تابلو می‌آورد و در جریان اجرا تکمیل می‌کند. ما می‌دانیم که دلاکروا وقتی اندیشهٔ کاری را داشت، چه‌سان دیوانه‌وار کار می‌کرد و نقاشی سراسر تابلو را در یك وهله تا پایان ادامه می‌داد. شتاب درنگ‌ناپذیر او با شتاب درنگ‌ناپذیر قدرت تخیل و انتخاب موضوعاتش مطابقت دارد. **بودلر** او را به طور خلاصه چنین توصیف کرده است: «عاشق پرشور عاطفه... عاطفهٔ بیکران و ژرف، با پشتوانهٔ ارادهٔ نیرومند ــ او چنین انسانی بود.» در پایان، دوستش **سیلوستر**، مدحیه‌ای به زبان رومانتی‌سیسم برایش صادر کرده است که تا حد تعریف هنرمند

۷۰۵ کاریکاتور دلاکروا و انگر به هنگام نبردی سواره در برابر انستیتوی فرانسه. دلاکروا: «خط، رنگ است!» انگر: «رنگ، اتوپیاست. زنده باد خط!» (اقتباس از یك گراوور متعلق به سدهٔ نوزدهم.)

رومانتی‌سیست می‌رسد: «بدین ترتیب، فردینان ویکتور اوژن دلاکروا، آن نقاش والاتبار، با نیم‌خنده‌ای بر لب، روز ۱۳ اوت ۱۸۶۳ چشم از جهان فرو بست؛ او آفتابی در سر و توفانهایی در قلب خویش داشت؛ مدت چهل سال ردیف شستیهای عواطف آدمیان را به حرکت درآورد و قلم‌موی پرابهت، مخوف یا مهربانش ــ از چهرهٔ قدیسان به جنگاوران، از جنگاوران به دلدادگان، از دلدادگان به ببرها، و از ببرها به گلها در سیر و سیاحت بود.»

انگر و آکادمی

تاریخ نقاشی سدهٔ نوزدهم در شصت سالهٔ اولش، غالباً به صورت پیکاری بین دلاکروای رنگ‌پرداز و انگر نقشه‌کش تفسیر شده است. در یك کارتون متعلق به اواسط سدهٔ نوزدهم (تصویر ۷۰۵)، تضاد بین آندو به شکل نبرد سوارهٔ شوالیه‌هایی نشان داده شده است که در برابر انستیتوی فرانسه آغاز می‌شود. دلاکروا در سمت چپ، به جای نیزه قلم و انگر نیز یك مداد به دست گرفته است، و در این حال، پیکار دیرینهٔ «پوسنیستها» و «روبنیستها» را زنده می‌کنند. این مشاجره، که به اواخر سدهٔ هفدهم مربوط می‌شد، مدافعان محافظه‌کار آکادمیسم را که معتقد بودند طرح بر رنگ برتری دارد به مقابله با «روبنیستها» واداشت که می‌گفتند رنگ در یك تابلو نه فقط از طراحی مهمتر است بلکه در مقایسه با خصوصیت روشنفکرانه‌تر و محدودتر خط، گروه بزرگتری از مردم را به خود جلب می‌کند.

ژان اوگوست دومینیك انگر (۱۷۸۱ـ۱۸۶۷) پس از آنکه **گرو** و **ژیروده** از کارگاه داوید رفتند تا کارگاههای خصوصی خودشان را دایر کنند، به کارگاه داوید آمد. ولی مدت درازی در آنجا نماند، چون بر سر مسایل مربوط به‌سَبْك با داوید اختلاف پیدا کرد. انگر معتقد بود که هنر داوید، شدیداً «واقعی» است، و خودش شیوه‌ای را برگزید که به گمانش بر سبك حقیقی و ناب یونانی استوار بود: پیکره‌های تخت و خطی، مشابه پیکره‌های نقاشیهای گلدانی یونانیان. این شیوهٔ اولیه، به

۷۰۶ ژان اوگوست دومینیك انگر، فرانسوا ماریوس گرانه، ۱۸۰۷. تقریباً ۷۰×۶۰ سانتی‌متر. موزهٔ گرانه، اکس ـ آن ـ پروانس.

عنوان شیوه‌ای «ابتدایی» و حتی «گوتیك» شدیداً انتقاد شد، و منتقدی، کار او را تجسم ذهنیِ «مردی چینی دانست که در خرابه‌های آتن سرگردان است.» جدایی انگر از داوید و آکادمی در عرصهٔ شکل و مضمون، از او یك یاغی پدید آورد؛ و حملات منتقدان تا اواسط دههٔ ۱۸۲۰ـ۱۸۲۹ متوقف نشد، تا آنکه دشمن به مراتب بزرگترِ سَبُکِ رسمی ظاهر شد، و آن دلاکروا بود. در چنین اوضاعی، منتقدان ناگهان دریافتند که هنر انگر، علیرغم نوآوریها و کجراهیهایش، عناصر بسیاری داشته است که آن را با کلاسی‌سیسم رسمی مربوط می‌سازد؛ او بزودی رهبری نیروهای آکادمیك در پیکار علیه «بربریسم» ژریکو، دلاکروا، و پیروانشان را به دست آورد. انگر تدریجاً به اجرای نقشی پرداخت که منتقدان برایش پیش‌بینی کرده بودند و خود را محافظ اصول هنر خوب و حقیقی در برابر اصولی دانست که «ویرانگران» هنر مطرح می‌کردند.

تابلوی **اودیپوس و اسفینکس** [۱۸۰۸، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۵×۱۴۰ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس] که در سال ۱۸۰۸ نقاشی شد، بازتابی از تلاش پیگیرانه‌اش برای پی بردن به واقعیت هنر یونان به جای اسطورهٔ آکادمیك است. انگر در این تابلو، اودیپوس قهرمان خردمند را در حال پاسخگویی به سه سؤال سرنوشت‌ساز اسفینکس ــ هیولای بالدار با سر و پستانهای زنان و تن شیر ــ می‌نمایاند که بر سنگی نزدیك دروازهٔ شهر تب مقر داشت و از عابران معمای مراحل سه‌گانهٔ عمر انسان را می‌پرسید و چون جواب گفتن نمی‌توانستند، او جملگی ایشان را از هم می‌درید. اودیپوس به سؤالهای اسفینکس جواب داد، او را کشت و شهر را آزاد کرد، و از سوی اهالی سپاسگزار شهر تب به پادشاهی برگزیده شد. دنبالهٔ داستان تراژیك او در یکی از برجسته‌ترین آثار ادبی یونان باستان یعنی نمایشنامهٔ **اودیپوس پادشاه** توصیف شده است. مقایسهٔ **اودیپوس و اسفینکس** انگر با مِدِه دلاکروا تفاوتهای بنیادی موجود بین سبکهای تصویرگری این دو را نشان می‌دهد. در تابلوی انگر، پیکرهٔ اودیپوس همچون تندیسی نیم‌برجسته، در پیشزمینه قرار داده شده است؛ حالت بدنش ثابت ــ حتی خشك ــ است و قیافه‌اش به گونه‌ای شکلك‌سازی از حالت پرسش و پاسخ شباهت دارد. ارزشی که انگر برای پیوستگی خطوط کناره‌نما قائل بود، نه فقط در نخستین سالهای فعالیتش بلکه در سراسر زندگی هنریش، مختص خود اوست. چون خط کناره‌نما، یا همان خط سایه‌دار، در نظر انگر، مانند طراحی، وسیله‌ای برای مشخص کردن بدنه است. شعار مشهور «طراحی پیروی دقیق از اصول هنر است» که شعار جنگی مکتب انگر بود، و عبارت «هیچگاه از رنگ بسیار گرم استفاده نکنید! ضد تاریخی است!» نیز که او را در نقطهٔ مقابل دلاکروا و در موضع دفاع از این نظر قرار می‌دهد که گذشته باید الگوی زمان حال گردد، به او نسبت داده می‌شود. ولی انگر همیشه پیگیرانه از نظریهٔ خودش یعنی اصلاح و تکمیل طبیعت به شیوهٔ یونانیان، پیروی نمی‌کند. انگر چند سالی پس از کشیدن تابلوی **اودیپوس و اسفینکس** به خشم آمد و اعلام کرد که این مدل را «آرمانی» نکرده است، و اصرار داشت که این پیکره تصویری از مدلی است که او تا آنجا که از دستش برمی‌آمده صادقانه کپیه‌برداری کرده است؛ انگر در جستجوی شکل زیبا، همیشه مطمئن نیست که از یونانیان پیروی می‌کند یا از گرایش کاملاً رئالیستی خودش.

هر چند تابلوی **زن حرمسرا** [۱۸۱۴، رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۸×۸۸ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس] که در سال ۱۸۱۴ نقاشی شد انتقادات تلخی به دنبال داشت («نه استخوان دارد، نه عضله، نه زندگی...»)، امروزه به نظر می‌رسد که چکیده‌ای از نیات هنری انگر باشد. ولی این تابلو نیز مخلوط نسبتاً حیرت‌آور وفاداری انگر به اصول عالی هنر را مجسم می‌کند. موضوع تابلو یعنی پیکر برهنه و آرمیدهٔ یك زن، موضوعی سنتی است و سابقهٔ تاریخی‌اش به کارهای **جورجونه** و **تیسین** برمی‌گردد؛ ولی انگر با تبدیل این موضوع به یك زن حرمسرای ترك، امتیاز بزرگی به ذوق رومانتیك و زیباپسند زمانه می‌دهد. انگر این موضوع را به سبك «تندیس‌وار» خودش تکمیل می‌کند: سطح صاف و نرم چون گلبرگ، احجام ساده و گِردِ منتهی به خطوط کناره‌نمایِ موزون. صافی و لطافت سطوح بدن با چین و شکنهای زیراندازش تکمیل می‌شود. ستایش او از رافائل، در تقلید وی از نوع سر و سرپوش و تمایل سر به یك طرف، همچنانکه در تابلوی **بانوی نشسته بر تخت** اثر رافائل دیدیم، به چشم می‌خورد. ولی انگر فقط به تقلید از هنرمندان دورهٔ رنسانس پیشرفته طراحی نمی‌کند، چون حالت رخوت‌زدهٔ پیکره و تناسبهای اندامش (سر کوچك و دستها و پاهای کشیده) حکایت از تابعیت او از نقاشانی شیوه‌گزین مانند **پارمیجانینو** دارد؛ این سخن در مورد رنگ‌گزینی سرد انگر نیز صادق است.

انگر که غالباً به عنوانَ نقاش رنگ‌ناشناس انتقاد شده است، عملاً حس رنگ‌شناسی بسیارِ عالی و تیزی داشت. البته درست است که او بر خلاف دلاکروا اصولاً نقاشیهایش را از روی رنگشان ارزیابی نمی‌کرد، بلکه همانطور که آکادمی توصیه کرده بود کاری بیش از پر کردن داخل طراحیهایش با رنگ برای تأکید انجام می‌داد. انگر در بهترین نقاشیهایش چنان تناسبهای زیباپسندانه و ظریفی میان رنگ و پرده‌رنگ ایجاد می‌کند که از آنها آثاری فراموش‌نشدنی پدید می‌آورد.

۷۰۷ ژان اوگوست دومینیك انگر، پاگانینی، ۱۸۱۹. تقریباً ۳۰×۲۱ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

انگر با آنکه همواره آرزو می‌کرد نقاش موضوعات تاریخی به معنی آکادمیك شود، هیچگاه در آفریدن تابلوهای چندپیکره‌ای موفق نبود. وقتی تابلوی تك‌پیکره و تك‌چهره نقاشی کند بهترین کار را انجام می‌دهد، و در مقام نقاش چهره‌ساز، باید او را در میان بزرگترین استادان ــ و یکی از آخرین ــ هنرمندانِ رشته‌ای دانست که دوربین بر سراسر قلمروش مسلط شد. چهرهٔ انفرادی گرانه (تصویر ۷۰۶) با آنکه فی‌نفسه برای اثبات وجه تمایز چشمگیر انگر در این رشته کافی نیست، هنر صحنه‌آرایی نقاش را در گزینش طرز ایستادن و نوع لباس برای عیان کردن روحیهٔ شاد، اعتماد به نفس، و خودستایی همواره اندكِ گرانه نشان می‌دهد. انگر که هیچگاه بر شباهت به خاطر نفس شباهت تأکید نمی‌کند، به ندرت ممکن است شخصیت‌گزینی چشمگیری انجام ندهد، و همانند سطح صاف و لطیف پیکره‌های برهنه‌اش، همواره جنبه‌ای از ظرافت و لطافت به شخصیتها و محیط می‌بخشد. انگر در چهره‌های انفرادی، مانند پیکره‌های برهنه، حجم ساده و منتظم سر را با چینهای شکسته، نامنتظم، و پیچاپیچ رخت و ردا تکمیل می‌کند. بی‌توجهی ظاهراً سرد او به مدلها، و تلاشش برای رسیدن به «شکل ناب»، او را به عنوان هنرمندی شایستهٔ عنوان «انتزاعی» به انسانهای سدهٔ بیستم معرفی می‌کند.

مقایسهٔ چهرهٔ مدادی پاگانینی (تصویر ۷۰۷) ویلن‌نواز بزرگ اثر انگر و چهرهٔ دیگری از همان شخصیت (تصویر ۷۰۸) اثر دلاکروا، تفاوت شیوه‌ای را که موجب جدایی این دو هنرمند از یکدیگر می‌شود، نشان می‌دهد. هر دو هنرمند، سخت شیفتهٔ موسیقی بودند، و انگر ویلن‌نواز تفنن‌پیشهٔ معتبری بود که شخصاً پاگانینی را می‌شناخت. تابلوی نخست که با دقت شگفت‌انگیز خط توصیفی مختص تصاویر مدادی انگر کشیده شده است، در کنار تابلوی دلاکروا، با اصل مطابقت دارد. او در این تابلو، قیافه و ظاهر اجتماعی یا به عبارت دیگر تصویر رسمی پاگانینی را کشیده است؛ و قدرت شخصیت‌پردازی تلقینی و زمینه‌شناسی انگر بر اهمیتش افزوده است. پاگانینی که ظرافتش را با ویلن و آرشه‌اش سهیم شده، به نظر می‌رسد که می‌خواهد تعظیم اول را پیش از آغاز برنامه در حضور تماشاگران انجام دهد. از همه مهمتر اینکه موضوع تابلوی انگر رسمی است یعنی چهره به چهرهٔ مردم و جهان ایستاده است؛ ولی این رسمیت از نوع ظریف است نه از نوع خشك. پاگانینیِ دلاکروا به جای آنکه تصویری از شکل ظاهر هنرمند باشد تصویری از حالت اجرای اوست. پاگانینی که حضور تماشاگران را از یاد برده و دیگر رویاروی ایشان قرار ندارد، خود را تماماً به دست توفان الهامی سپرده که اندام نی‌مانند او را درهم می‌پیچید و هماهنگ با تارهای مرتعش ویلنش به صدا درمی‌آورد. دلاکروا می‌کوشد چهرهٔ موسیقی پاگانینی را آنچنانکه بر گوش و روح خود او اثر می‌گذارد مجسم کند. انگر جلوهٔ بیرونی موضوع تابلو، و دلاکروا مادهٔ داخلی آن را نمایش می‌دهد. در تابلوی دلاکروا، موسیقیدان همراه با موسیقی‌اش دگرگون می‌شود، همچنان که خود دلاکروا دگرگون شده است. انگر می‌کوشد شکلی را که در برابر دیدگان ما ظاهر می‌شود تکمیل کند؛ دلاکروا می‌کوشد حقیقت را آنچنان که در دسترس قدرت تخیل ما قرار می‌گیرد مجسم کند.

۷۰۸ اوژن دلاکروا، پاگانینی، حدود ۱۸۳۲. رنگ روغن روی مقوا، تقریباً ۴۲×۲۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ فیلیپس، واشینگتن.

منتقدان امروزی، هر دو استاد را به یك اندازه بزرگ می‌دانند، ولی در نهایت می‌توان گفت که دلاکروا تخیلی قویتر داشته است، یعنی از نیرویی فوق ادراکی برخوردار بود و می‌توانست عنصر اصلی را در جریان تجربه شکار کند و ذرات انبوهش را با هم متحد کند و پیوستگی و قدرتی به آن بدهد که تجربهٔ خاکی ما نمی‌تواند آن را داشته باشد. دلاکروا هنر انگر را «بیان کامل یك عقل ناقص» می‌نامید. با اینحال بسیاری از کارهای انگر، از جمله طراحیهایش را قابل ستایش می‌دانست؛ و با آنکه هر یك از این دو می‌بایست راههای جداگانه‌ای را درپیش می‌گرفتند جالب است که بشنویم اختلافات شخصی ایشان در پایان حل شد. **پول ژوزف شِنَوَرْ** (۱۸۰۸ـ۱۸۹۵) نقاش فرانسوی، شرح می‌دهد که چگونه او و دلاکروا تصادفاً در روی پلکان انستیتوی فرانسه با انگر روبه‌رو شدند؛ این واقعه به آخرین سالهای عمر دو هنرمند مربوط می‌شود. انگر با آنکه در جلوگیری از انتخاب دلاکروا برای آکادمی هنرهای زیبا تا سال ۱۸۵۷ مؤثر بود، در اینجا پس از درنگی ناخوشایند، ناخواسته دستش را به سوی دلاکروا آورد و دلاکروا نیز آن را صمیمانه فشرد و تکان داد.

با اینحال در دوران زندگانی انگر و دلاکروا نیز جریان اصلی هنر نوین به دو شاخه تقسیم می‌شد: یکی آکادمی، دیگری کسانی که در برابر اقتدار آکادمی طغیان کرده بودند. البته مشاجرات مربوط به سبك، مدتها پیش، با مشاجرات بین پوسنیستها و روبنیستها در آکادمیِ روزگار حاکمیت **لوئی XIV**، آغاز شده بود؛ ولی همواره در چارچوب آکادمی باقی مانده بود، و به مشاجرهٔ عمومی یا کشاکش علنی در برابر آکادمی تبدیل نشده بود. انگر، که در نخستین سالهای فعالیتش سر به شورش برداشته بود با آکادمی و تمام مظاهرش دمساز شد؛ دلاکروا قهرمان یاغیان و «مترقیان» بود. در این دوره، طرفداری از هر گروه، در زندگی بعدی شخص مؤثر می‌افتاد.

هنر آکادمیك از پشتیبانی گستردهٔ منتقدان، مردم، و دولت برخوردار بود، هر چند خود دلاکروا نیز چندین بار از طرف دولت مأمور اجرای پاره‌ای طرحها شد؛ ولی دلاکروا موردی استثنایی بود. تأیید همگانی با پشتیبانی حامیان ثروتمند، پیدایش و شکل‌گیری هنری رسمی را تسریع کرد، و این هنر از سوی مردم به عنوان «هنر خوب» در برابر سبکهای عجیب و غریبِ جدیدی که ضد آکادمیکها تدریجاً روانهٔ بازار می‌کردند پذیرفته شد؛ و از اواسط سدهٔ نوزدهم، جلوه‌هایی از مخالفت عمومی با هرگونه نوآوری به چشم می‌خورد، که امروزه نیز در این پرسش بازتاب یافته است: «آیا شما **این** را هنر می‌دانید؟»

نخستین نمونه و نمایندهٔ هنر آکادمیك سدهٔ نوزدهم تابلوی **رومیان دورهٔ انحطاط** [۱۸۴۷، رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۶۰×۴۵۸ سانتی‌متر، موزهٔ لوور، پاریس] اثر **توما کوتور** (۱۸۱۵ـ۱۸۷۹) است. این تابلو که در **سالن ۱۸۴۷** وسیعاً مورد توجه قرار گرفت، از نسل تابلوهای دراماتیك باستانی داوید و تابلوهای «آکادمیك» انگر است ولی پاره‌ای تزیینات خاص خودش از نوع رئالیسم تصویری نیز دارد. **رومیان** کوتور که مرحله‌ای از تکامل درام تصویری است از بطن رومانتی‌سیسم سر برآورد و در سراسر سدهٔ نوزدهم رونق یافت و سرانجام دگرگون شد و به صورت هنر سینمای امروزی درآمد. این تابلو به دلیل اشارات تاریخی، فضا و صحنهٔ شورانگیز، و اخلاقگرایی نسبتاً کنایه‌آمیزش، توجه همگان را مستقیماً به خود جلب می‌کند. به بیان درست‌تر، تابلوی مزبور قیاسی از انحطاط **پادشاهی ژوئیهٔ ۱۸۳۰** است. خلاصه آنکه در اینجا مجلس عیاشی و میگساری رومیانِ اواخر دوران امپراتوری روم را می‌بینیم که از حد اخلاق خشك نیاکانشان سقوط کرده‌اند و به همین علت است که پیکره‌های ایشان روی درهم کشیده شبیه‌سازی شده‌اند تا نشان داده شود که اینکار را تأیید نمی‌کنند. علاقهٔ بازدیدکنندگان از **سالن** به تاریخ و اخلاق، با نشانه‌های قابل درکی چون معماری و ردای پیکره‌ها و نمایش پر فسادی که ایشان خود را برتر از آن می‌دانستند، متملقانه

۷۰۹ ژان لئون ژروم، **شستها پایین!**، حدود ۱۸۵۹. رنگ روغن روی بوم، ۱۷۳×۱۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری فینیکس.

۷۱۰ جان کانستبل، کلیسای سالزبری از باغ اسقف، حدود ۱۸۲۶. رنگ روغن روی بوم، ۸۸×۱۱۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ فریك، نیویورك.

مورد توجه قرار گرفته است: اکنون ما آن چیزی را در اختیار داریم که به فرمول ـ تصویر آکادمیك می‌انجامد: پیکره‌ها، برهنه و پوشیده، در داخل یا جلوی یك بنای معماری به صف می‌ایستند، و عناصر بزرگ ــ ساختمانی، پیکری، تاریخی ــ چنان به سادگی ساخته و پرداخته می‌شوند تا به موضوعاتی که چندان اهمیت و اعتباری هم ندارند اهمیت بدهند. در زیر چتر حمایت همگانی، ظهور چیزی را می‌بینیم که در تجربهٔ زندگی روزانه‌مان به قدر کافی برایمان آشناست، و آن تابلویی است با طرحی بس آگاهانه برای جلب توجه عموم.

امید انگر برای رسیدن به زیبایی مطلوب و رسمی در پیکره، به رؤیای شورانگیز ساعات بیداری آکادمیکهای بزرگی چون **گیوم آدولف بوگرو** (۱۸۲۵ـ۱۹۰۵) تبدیل می‌شود. **تولد ونوس**، که **بوگرو** در سال ۱۸۷۹ نقاشی کرد، تقلیدی است از رافائل، انگر، و دیگر استادان مختلف طراحی پیکر و اندام صاف و لطیف. بر این مخلوط عجیب، باید گونه‌ای رئالیسم عکاسانهٔ عاریتی را افزود، که در آن چهره‌ها و حالات چهره‌ها و بدنها چنان تاریخ‌گذاری شده‌اند که به طرز حیرت‌آوری به آن زمان و مکان تعلق پیدا کنند. این آرمانی‌سازی، بدین ترتیب از دست می‌رود و معیارهای برتری که عکاسی پی می‌ریزد، شکل آرمانی را تحلیل می‌برند و تدریجاً به یك نمایشگاه نسبتاً فریبکار می‌کشانند. سرسپردگی به رئالیسم، که از نخستین روزهای فعالیت داوید شدیداً احساس می‌شد، گسترده‌تر و ژرفتر می‌شود، تا جاییکه موضوعش را وادار به تغییر می‌کند: تولد ونوس در برابر دوربینی که نقاش آکادمیك به دست گرفته و آمادهٔ حك و اصلاح (رتوش) فیلمهای آن است، موضوعی بی‌ارزش می‌شود. ولی باید پذیرفت که در این دوره از سدهٔ نوزدهم یعنی دورهٔ نخستین پیروزیهای علم، تمام اسطوره‌ها بیهوده می‌شوند و قاموس رومانتیك موضوعات هنر، ضرورتاً از دور خارج می‌شود.

تابلوی شستها پایین! (تصویر ۷۰۹) اثر **ژان لئون ژروم** (۱۸۲۴ـ۱۹۰۴)، دست‌کم در عرصهٔ تصاویر ثابت، نقطهٔ پایان جنبش «تصویر ـ درام» تاریخی‌مآبانه‌ای است که با فعالیتهای داوید آغاز شده بود. ولی در اینجا فرمول کلاسیك معماری ـ پیکره ـ برجسته‌کاری سراپا دگرگون شده است. عملاً پیکره‌هایی دیده می‌شوند که می‌توان آنها را به عنوان پیکره‌های رومیان باستان که در یك محیط معماری قابل تشخیص رومی دست به کار شده‌اند از بقیه باز شناخت، ولی اینان به راستی چه تفاوتی با پیکره‌های تابلوی **سوگند هوراتیوسها** و محیط اطراف آنها دارند! اینان آدمکشان و گلادیاتورهایی حرفه‌ایند که بر روی شنهای کف آمفی‌تئاتر بزرگ رُم یعنی بنای **کولوسئوم** و در برابر تودهٔ پیکره‌های معتبری که به عنوان تماشاگران مسابقات درباری در آنجا حاضر شده‌اند، با یکدیگر می‌جنگند. حریف شکست خورده از تماشاگران یاری می‌طلبد و حریف غالب به ایشان می‌نگرد تا ببیند رأیشان چیست. رأی ایشان که با «شستهای رو به پایین» اعلام می‌شود بدین معنی است که گلادیاتور افتاده در همانجا کشته شده است. در این حادثه، چیزی قهرمانانه وجود ندارد، مخصوصاً چیزی وجود ندارد که داوید اگر زنده می‌بود آن را قهرمانانه می‌نامید. حادثه، کثیف و محیط، تاریخی است؛ هدف نه ارتقای فرهنگ مردم بلکه سرگرم کردن ایشان با تماشای منظره‌ای از یك شرارت باستانی در محیط تاریخی بازسازی شده است. اسلوب ژروم، «عکاسانه» است؛ یعنی هر چیزی به عنوان بخشی از یك میدان رنگ پیوسته نشان داده شده است، به همان شکل که فیلم منفعل و حساس شدهٔ هر دوربین عکاسی می‌تواند آن را بازنمایی کند. سنت آکادمیك با سبك جدید تابلوی اجرا شده و «عکسبرداری شده» ادغام می‌شود، و کارهای قهرمانانه در صحنهٔ نوع داوید به صورت قتلهای منظرهٔ جدید «عکاسانه» بر روی فیلم درمی‌آیند. تابلوی **شستها پایین!** مانند برشی از یك فیلم قدیمی است؛ به بیان درست‌تر، موضوع و اسلوب این تابلو، شرایط و چارچوب ساختن فیلم سینمایی را پی‌ریزی کرد. با این تابلوی پیش از پیدایش سینما، این سخن داوید که گفته بود هنر می‌تواند همگانی و در همان حال معتبر باشد، به نتیجه می‌رسد.

۷۱۱ کاسپار داوید فریدریش، **گورستان دیر در زیر برف**، ۱۸۱۰. تقریباً ۱۱۸×۱۷۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، موزهٔ دولتی، برلین. (این نقاشی در جنگ دوم جهانی نابود شد.)

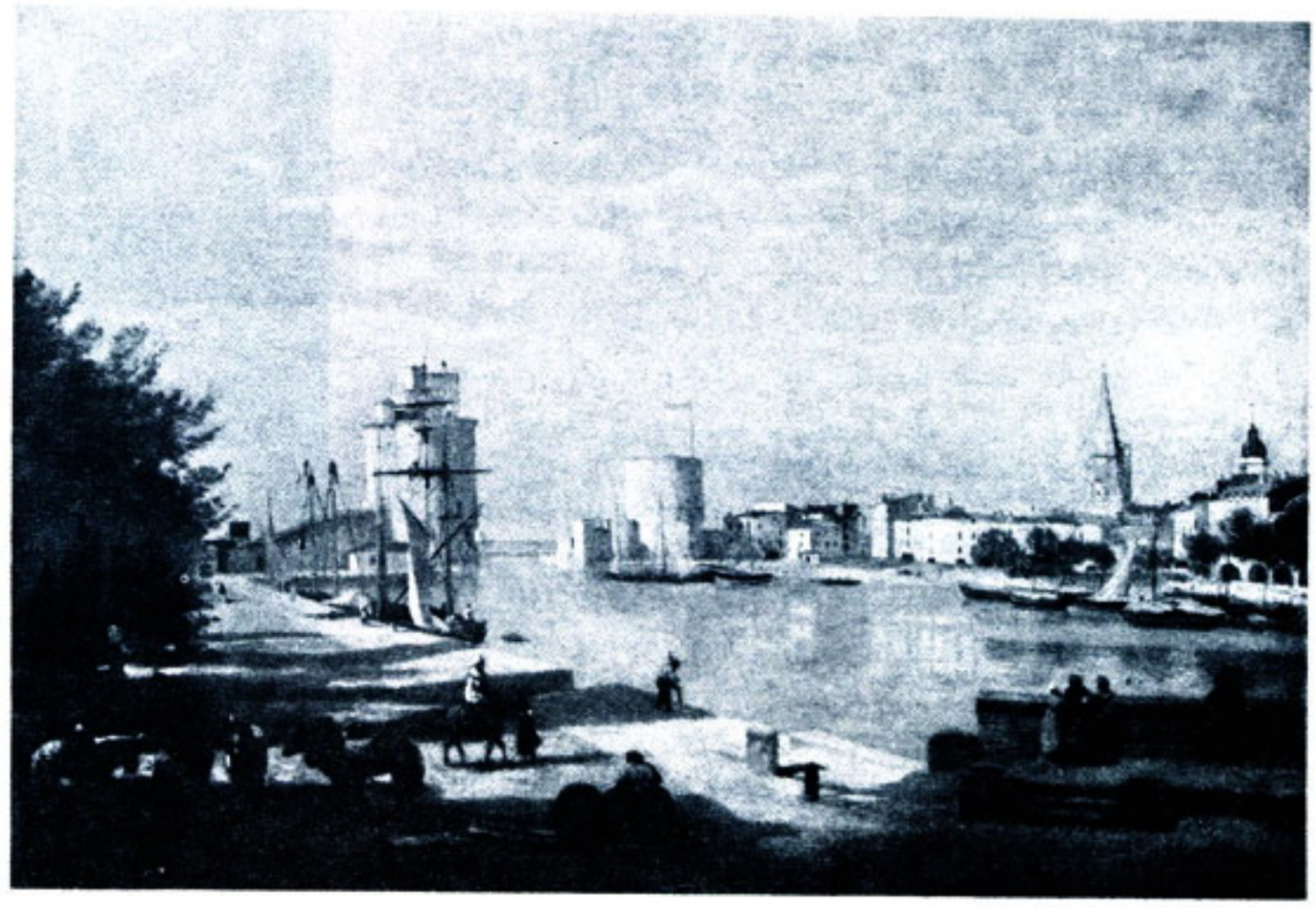
منظره‌سازی و مکتب باربیزون

حتی پیش از آنکه تابلوی **سوگند هوراتیوسها** اثر داوید نگرش تازه‌ای به هنر و طبیعت انسانی در فرانسه پدید آورده باشد، مردمان سرزمینهای دیگر نگرش خویش را در جهت تفسیر رومانتیك طبیعت دگرگون کرده بودند. در نخستین سالهای دههٔ ۱۷۴۰ـ۱۷۴۹، در انگلستان، مکتب شعری تازه‌ای پدید آمد که در اوایل سالهای ۱۸۰۰ـ۱۸۰۹ به مراحل کمال رسید. شاعران پیرو این مکتب که به توصیف جلوه‌ها و حالات طبیعت علاقمند بودند از نزدیك به مطالعهٔ مناظر طبیعت پرداختند، تا جایی که آن را ادامهٔ هستی خویش یافتند؛ در یك کلام، آن را از عرصهٔ عینیت به عرصهٔ ذهنیت آوردند.

برای مکتب منظره‌سازی انگلیسی، که تأثیری بسیار گسترده در جنبش رومانتیك داشت، هیچ پیشدرآمدی بهتر از آثار این شاعران وجود ندارد. در اشعار **ووردزورث**، **بایرون**، **شلی**، و **کیتس** به موضوع و مضمونی مشابه آنچه در نقاشیهای **کانستبل**، و **گرتین** دیده می‌شود برمی‌خوریم. طبیعت که از لحاظ تجلیات خُرد و کلانش حالتی عاطفی پیدا می‌کند، در آثار نقاشان مکتب انگلیسی به حیاتش ادامه می‌دهد؛ و همچنانکه احاطه بر ادبیات شرط و کلید درك هنر رومانتیکهای فرانسوی است، در مورد درك آثار نقاشان منظره‌ساز انگلیسی نیز چنین است.

در نقاشیهای **جوزف ملرد ویلیام ترنر** (۱۷۷۵ـ۱۸۵۱) ما گستردگی و دامنهٔ طبیعت را می‌بینیم که با زمان، تغییر، فاصله، و گذشته درهم آمیخته است. تابلوی **کشتی جنگی تمرر** (لوحهٔ رنگی ۷۶) که در سال ۱۸۳۹ نقاشی شد، هر چند به جای آنکه منظره‌ای از خشکی باشد منظره‌ای از دریاست، این را به خوبی نشان می‌دهد. کشتی تمرر در نبرد ترافالگار به سال ۱۸۰۵ که در آن ناوگان انگلستان ناوگانهای مشترك فرانسه و اسپانیا را شکست داد، پس از کشتی **لُرد نلسُن** به نام **پیروزی**، دومین کشتی بود. در اینجا کشتی باشکوه مزبور را می‌بینیم که چون در عصر بخار از رونق افتاده و همچنان زیباست، به وسیلهٔ کشتی دیگری یدك‌کش می‌شود تا بر زباله‌دان ضایعات جنگ افزوده شود. در تابش نور سرخ آفتاب غروبی، «افتخاری میرنده از دیده ناپدید می‌شود». دلاور مغرور و یکه‌تاز دریاها به دام دورانی کاسبکار، اهل عمل، و بی‌تفاوت به اینگونه امور افتاده است. نابود شدن هر شئی خوب، زیبا، و دلاور ما را متأثر و اندیشهٔ ناپایداری زندگانی را در مغزمان زنده می‌کند. نقاشی ترنر این سخن ووردزورث را به یاد می‌آورد: «ابرهایی که گِرداگردخورشید غروبی حلقه می‌زنند/ رنگشان را از دیدهٔ بیداری می‌گیرند/ که پیوسته بر فناپذیری آدمیان نگریسته است.» رنگها پربنیه، متنوع، و تند هستند، و ترنر با آنکه خیلی چیزها از **کلود لورن** و نقاشان شیوهٔ دریایی هلند و **ویلهلم وان دِولده** در خصوص نور، هوا، و بازتابهای سطح آب فرا گرفته است، نقش نور را بسط می‌دهد، رنگ غالب را فزونتر می‌کند و به طور کلی نقش رنگ خالص را بسی افزایش می‌دهد. البته در این تابلو، ترنر به جلوه‌های رومانتیك بیشتر توجه دارد تا به درست‌نمایی بصریِ واقعیات رنگها. ولی در تابلوهای بعدیش هر روز بیش از روز پیش نشان می‌دهد که می‌داند چنان پیوند فشرده‌ای بین رنگ و نور وجود دارد که یکی به نظر می‌رسند، و او هنرش را به نقطه‌ای می‌رساند که پیشدرآمد امپرسیونیسم (که شرحش بیاید) قرار می‌گیرد.

جان کانستبل (۱۷۷۶ـ۱۸۳۷)، هنرمند بسیار مؤثر در کارهای دلاکروا، و یکی از نقاشان بزرگ مکتب و سنت منظره‌سازی انگلیسی نیز از لحاظ نگرش و روش، پیشدرآمدی بر امپرسیونیسم به شمار می‌رود. به بیان درست‌تر، او یکی از نخستین پیشگامان در مسیر پیدایش و تکامل کل سبك نوین است. کانستبل می‌گوید: «نقاشی یك علم است، و باید به شکل پژوهشی در قوانین طبیعت دنبال شود. در این صورت چرا نمی‌توان منظره‌سازی را شاخه‌ای از فلسفهٔ طبیعی ــ که تابلوها فقط آزمایشهایی از آن هستند ــ دانست؟» در عمل، عشق رومانتیك به طبیعت به صورت علم طبیعت‌شناسی در سدهٔ نوزدهم درمی‌آید، و آزمایشهای کانستبل نیز در جهت آزمایشهای **مونه** سیر می‌کنند. کانستبل بر نقش علمی نقاشی، که کمتر مورد توجه تاریخدانان قرار گرفته است، چنین تأکید می‌کند: «امیدوارم ثابت کنم که حرفهٔ ما حرفه‌ای است قابل تدریس منظم؛ هم **علمی** است هم **شاعرانه**؛ و قدرت تخیل هرگز نتوانسته است و نمی‌تواند آثاری بیافریند که قابل قیاس با **واقعیات** باشند...» بدین ترتیب، پنجاه سال پیش از آنکه **کوربه** اصطلاح «رئالیسم» را در توصیف هنر خویش به کار گیرد، کانستبل به تشریح فلسفهٔ رئالیستی می‌پردازد.



۷۱۲ ژان باتیست کامیل کورو، **بندرگاه لاروشل**، ۱۸۵۱. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۵۰×۷۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کنکتیکت.

۷۱۳ ژان فرانسوا میله، **دانه‌چینان**، ۱۸۵۷. تقریباً ۸۴×۱۱۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

تابلوی **کلیسای سالزبری از باغ اسقف** (تصویر ۷۱۰) که در سال ۱۸۲۶ نقاشی شد، علیرغم روش رئالیستی کانستبل، از همان جذابیت لطیف زمانه که در تابلوی **کشتی جنگی تمرر** اثر ترنر دیدیم برخوردار است. در اینجا پرده‌ای از احساس اندوه خفیف با تابش ملایم خورشید بعدازظهر که این کلیسای گوتیك باستانی را روشن ساخته است درهم می‌آمیزد:

اشك، اشك بی‌اختیار، نمی‌دانم چه می‌خواهد،
اشکی از ژرفای یأسی آسمانی،
از دل می‌جوشد، از دیده برون می‌شود،
به هنگام نظارهٔ مزارع شاد پاییزی،
و اندیشیدن به روزهایی که بازگشتی ندارند.
آه از این مرگ در زندگی، از روزهایی که بازگشتی ندارند!

موضوع تابلو، بدون تردید، رومانتیك است ولی شیوهٔ پرداخت آن توسط کانستبل، تمامی مشاهدات تیزبینانه و رئالیستی‌اش را در کار دخالت داده است. جلوه‌های گریزان نور بر سنگ، نهر، و شاخ و برگ درختان، با نقطه‌کاریهای درخشان به کمك رنگ پرطراوت برای پدید آوردن منظره‌ای درخشان شبیه‌سازی شده‌اند. واژهٔ «پرطراوت»، مخصوصاً به اسلوب پر تلئلؤ کانستبل اشاره دارد. او ضمن صحبت از صفات مورد نظر در تابلوهایش چنین می‌گوید: «نور ــ شبنم ــ نسیم ــ شکوفه ــ و طراوت؛ هیچ‌یك از اینها... تا این زمان، بر روی پردهٔ هر نقاش در جهان، به مرحلهٔ کمال نرسیده است.» اینها صفاتی بودند که دلاکروای جوان را پس از مشاهدهٔ تابلوهای کانستبل در سالن ۱۸۲۴ به هیجان آوردند و راه نور را بر روی پردهٔ نقاشی نوین گشودند. اعتماد به نفس شجاعانهٔ ساری در این ادعای کانستبل که صفات مزبور هیچگاه در نقاشیهای گذشته به مرحلهٔ کمال نرسیده بوده‌اند و

۷۱۴ اونوره دومیه، خیابان ترانسنونن، ۱۸۳۴. گراوور، تقریباً ۳۰×۴۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنری فیلادلفیا.

اطمینانش به اینکه نقاشی و علم از یك منبع سرچشمه می‌گیرند، شعار و میراثی بود که او برای دلاکروا و امپرسیونیستها به یادگار نهاد.

در منظره‌سازی خارج از انگلستان، این نوآوریها به چشم نمی‌خورند؛ از طرف دیگر، دست‌کم در یك تابلو از **کاسپار داوید فریدریش** (۱۷۷۴ـ۱۸۴۰)، رومانتی‌سیسم را در جوهر اصلیش می‌بینیم. در تابلوی **گورستان دیر در زیر برف** (تصویر ۷۱۱) از لابه‌لای درختان بی‌برگ یك گورستان برف‌پوش، عده‌ای را می‌بینیم که تابوتی را به درون یك نمازخانهٔ ویران شدهٔ گوتیك می‌برند. نشانه‌های مرگ در همه جا به چشم می‌خورند: صلیبها و سنگ قبرها، تشییع‌کنندگان، مرگ طبیعت در زمستان، مرگ آدمیان، و نمازخانه‌ای که در اثر گذشت زمان نیمه‌ویران شده است. شیفتگی رومانتیکها به موضوع مرگ در آثار شاعران و نقاشانی دیده می‌شود که قهرمانان دلتنگی‌آورشان در کلیساها و ویرانه‌های تاریخی می‌ایستند و به مرگ می‌اندیشند، در ستایش مرگ قلمفرسایی می‌کنند، و آرزوی وصالش را دارند. کیتس می‌نویسد: مرگ یك واژه است، به جایی اشاره دارد که

«در آن جوانی رنگ می‌بازد، شبح‌گون می‌شود، و می‌میرد؛/ که در آن اندیشیدن جز انباشتن اندوه در دل/ و اشك در دیدگان نومید نیست/... کنون بیش از هر زمانی آمادهٔ مردن/ و از حرکت ایستادن در نیمهٔ شب است...»

در فرانسه، برجسته‌ترین نقاش منظره‌ساز پیش از امپرسیونیستها **ژان باتیست کامیل کورو** (۱۷۹۶ـ۱۸۷۵) است. او دو سبك دارد که با یکدیگر متفاوتند؛ یکی کیفیتی عالی، دیگری شیوه‌ای خوشایند **سالن** با هدف جلب تودهٔ مردم. تابلوی **بندرگاه لاروشل** (تصویر ۷۱۲)، نمونه‌ای از کاربست شیوهٔ ظریفتر است. در این تابلو می‌توانیم علاقهٔ هنرمند به گسترش کامل رنگ، آرایش احتیاط‌آمیز مایه‌های تاریك و روشن را که شیوهٔ فلسفی جدید نیز تدریجاً بدان دست می‌یافت، مشاهده کنیم. روش کار **کورو** تا سرحد امکان مانند نسبت نور به تاریکی، وفادار و واقع‌نماست. مراحل کارش، جالب توجه است. او در یادداشتهایش چنین می‌نویسد: «نخستین موضوعاتی که باید تمرین کنیم، شکل و پرده‌رنگ است»:

در نظر من، ایندو، شالوده‌های آن چیزی هستند که در هنر، جدی تلقی می‌شود. رنگ و پرداخت نهایی، به کار هنرمند گیرایی می‌دهند. در تدارك برای تمرین یا کشیدن یك تابلو، برای من بسیار مهم است که کار را با اشارتی از تاریکترین پرده‌رنگها آغاز کنم... و ادامه دهم تا به روشنترین پرده‌رنگ برسم. من از تاریکترین تا روشنترین پرده‌رنگ، بیست پرده تشخیص می‌دهم...

۷۱۵ اونوره دومیه، واگن درجه سوم، حدود ۱۸۶۲. رنگ روغن روی بوم، ۶۵×۹۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك.

در تابلوی **بندرگاه لاروشل** می‌توانیم این سیر تدریجی پرده‌رنگها را ببینیم و بستاییم. در عین حال، این تابلو از نوع عکسهایی نیست که تصادفاً گرفته می‌شوند؛ شکلها به دقت در سر جای خود قرار داده شده‌اند، و سازماندهی کلی آنها سنت منظره‌سازی کلاسیکِ پوسن را به یاد می‌آورد. کانستبل و کورو، هر دو در مسیر امپرسیونیستها گام برمی‌دارند، ولی هریك در راهی متفاوت؛ کانستبل در راه رنگ درخشان پرطراوت و ضربات تقسیم شدهٔ قلمش؛ و کورو در راه علاقه‌اش به شبیه‌سازی از نور، آب و هوا، و فضا با استفاده از پرده‌رنگ.

سبك دوم کورو، تلاشی نسبتاً شیوه‌گزینانه در هوای پیش از طلوع یا غروب آفتاب با پرده رنگهای دودی و خاکستری ـ سبز است که به گونه‌ای مبهم و بی‌ساختار در فضای جنگلها شناورند. کورو در اینگونه ترکیب‌بندی، که به نظر می‌رسد از تلقین فضا در گسترهٔ بی‌پایان پرده‌رنگهای خاکستری به جای استفاده از رنگ خوشنود بود، خودش را تکرار یا از نو زنده می‌کرد.

کورو در جریان نقاشی، ارتباط فشرده‌ای با «مکتب باربیزون» داشت؛ اعضای این مکتب، گروهی از نقاشان منظره‌ساز و پیکره‌ساز بودند که در دهکدهٔ باربیزون نزدیك جنگل فونتنبلو اقامت گزیده بودند. **ژان فرانسوا میله** (۱۸۱۴ـ۱۸۷۵) عضو اصلی این گروه بود. میله که دهقانزاده بود، تجلیل از روستاییان متواضع فرانسوی را هدف خویش قرار داد. او در تابلوی **دانه‌چینان** (تصویر ۷۱۳) که در سال ۱۸۵۷ نقاشی کرد، موضوعات یا اشخاص تابلو را به شکل پیکره‌هایی عظیم بر زمینهٔ زمین و آسمان تخت و گرفته مجسم می‌سازد. طرح آرام نقاشیهای میله بر وفاداری وسواس‌آمیز وی به‌نمایش جزئیات تأکید می‌گذارد و بر ارزش و مقامی که او حتی برای ساده‌ترین کارهای روستاییان قائل است می‌افزاید. این عظمت جدی و رسمی که میله برای فقرا قائل می‌شود، او را به همنوایی با گونه‌ای از سوسیالیسم که آن روزها در اروپا رواج داشت، وامی‌دارد. این نظر را که عملاً بازتاب متأخری از اشراق رومانتیکهاست، هنرمندانی چون ووردزورث باور داشتند، و در ساده‌ترین زندگیها نیز نشانه‌هایی از اشرافیت می‌دیدند. منظره‌های عینی و دقیقاً رئالیستیِ دیگر نقاشان مکتب باربیزون مانند **تئودور روسو** [«گوشه‌نشین باربیزون»]، **شارل دوبینیی**، و **نارسیس ویرژیل دیاز دِلاپنیا** [۱۸۰۷؟ ـ ۱۸۷۶]، امپرسیونیستها و پُست ـ امپرسیونیستها را قویاً تحت تأثیر خویش قرار دادند.

رئالیسم و امپرسیونیسم

کورو و دوستانش در باربیزون توجه چندانی به رخدادهای پاریس نداشتند؛ در این شهر، پیشرفت شتابان تمدن صنعتی به ناآرامیهای حاد سیاسی و اجتماعی انجامیده بود. ولی در یکی از کارگاههای هنری پاریس، به فاصله چند قدم از کلیسای نوتردام، **اونوره دومیه** (۱۸۰۸ـ۱۸۷۹) گراوورساز و نقاش و کاریکاتورساز نامدار، از نزدیك با این جوش و خروش اجتماعی تماس داشت. او مدت چهل سال از پادشاهی ژوئیهٔ ۱۸۳۰ تا امپراتوری دوم، گراوورهای طنزآمیز برای مجلات فکاهیِ بزرگ تهیه می‌کرد. او در بیش از ۴۰۰۰ گراوور که بدین ترتیب تهیه کرد، تیزبینی‌اش را همراه با هواداری از انسانها، به طرز درخشانی به نمایش گذاشت. تندی انتقادهای سیاسی او غالباً حکومت را بر ضدش برمی‌انگیخت، همچنانکه گراوور **خیابان ترانسنونن** (تصویر ۷۱۴) چنین کرد. سربازان، که از درون ساختمانی در خیابان ترانسنونن (منطقهٔ کارگری) به سویشان آتش گشوده شده بود، وارد ساختمان شدند و ساکنانش را کشتند. دومیه، مانند گویا، منظرهٔ شرارت را از زاویهٔ دید رئالیستیِ تندی بر ما می‌نمایاند، تو گویی ما خود در میان این قربانیان افتاده بوده‌ایم. نقاش اندامهای شکسته و جدا افتاده در میان اشیای پراکندهٔ خانه را همچنانکه دیده شبیه‌سازی کرده، و از تمام تدبیر و مهارتش برای واقعی جلوه دادن این حادثه بهره گرفته است. مدتها پیش از آنکه عکاس پلیس به خدمت گرفته شود، هنرمندی بزرگ، از جنایت هولناکی عکس برمی‌دارد که در زمان و

۷۱۶ اونوره دومیه، قیام، حدود ۱۸۶۰. رنگ روغن روی بوم، ۸۵×۱۱۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ فیلیپس، واشینگتن، بخش کولومبیا.

مکان خاصی به وقوع پیوسته است. واقعیت تلخ و تند، به قدر کافی گویاست؛ هنرمند نیازی نمی‌بیند که آن را برای ما تفسیر کند. اهمیت این گراوور در **حقیقی بودن** آن است؛ در اینجا هنرمند، حقیقت را به عنوان موضوع و تجسم بصری حقیقت را به عنوان روشِ خویش برمی‌گزیند. منظورمان این نیست که دومیه از واقع‌نمایی رنگینِ وسیلهٔ جدید عکاسی استفاده می‌کند؛ نه، چنین نمی‌کند. شیوهٔ کار او زمخت و خودانگیخته است و نشان نیرومند اغراق‌گویی و حمله به سبك کاریکاتورسازان را بر خود دارد؛ این، بخشی از نیروی چشمگیر آن است. بدین ترتیب، دومیه ضمن وفاداری به زندگی از لحاظ مضمون، سبکی شخصی و بی‌مانند دارد.

با آنکه دومیه در دوران زندگیش اصولاً گراوورساز شناخته می‌شد، نقاشی قدرتمند نیز بود و پس از ۱۸۴۸ در این عرصه نیز شهرت یافت. تابلوی **واگن درجه سوم** (تصویر ۷۱۵) او در حکم روزنه‌ای است به‌درون واگن عاری از لطف یك قطار، که مسافرانش فقرایی هستند که فقط از عهدهٔ خرید بلیط درجه سوم برمی‌آیند. توده‌های بی‌خانه و کاشانهٔ مردم در روزگار صنعتی سدهٔ نوزدهم، سخت مورد توجه دومیه بودند؛ و او ایشان را بارها و بارها موضوع تابلوهای خویش قرار می‌دهد. او ایشان را با ایده‌الیسمِ گاه رومانتیكِ میله کنار نمی‌گذارد بلکه ایشان را با همان حالت طبیعی و ظاهر بی‌پیرایهٔ میلیونها انسانی نشان می‌دهد که در شهر امروزی ازدحام کرده‌اند و همچون موجوداتی ناشناس و بی‌ارزش در انتظار سرنوشتی هستند که توانِ ذره‌ای دخالت در آن ندارند. نه فقط موضوع تابلوهای دومیه بلکه نظرش دربارهٔ زندگی نیز واقعی است؛ او مردم را آنچنانکه در حالت عادی ظاهر می‌شوند و چهرهٔ خویش را برای بینندهٔ خاصی آماده نمی‌کنند ــ گمنام، غیر شخصی، ساده ــ می‌بیند. این هنرمند، به شیوهٔ داستان‌نویسان، می‌کوشد به کمك تفکیك مجموعهٔ تماماً ناشناخته‌ای از جنبه‌های تصادفی زندگی آدمی، به عنصر واقعی دست‌یابد. این، پیشدرآمد خلوص و صفایی است که با به کار گرفته شدن دوربین پنهانکارِ عکاسی به هنرهای بصری راه خواهد یافت.

در تابلوی **قیام** (تصویر ۷۱۶) که پیش از تابلوی **واگن درجه سوم** کشیده شد، دومیه با همان سبك خام و زمخت و پرداخت نشده اما نیرومندش، تهییج‌گری را نشان می‌دهد که توده‌های مردم را دعوت به اجتماع می‌کند. این، همان نطق باشکوه تابلوی **سوگند هوراتیوسها** اثر داوید یا تمثیل توفان‌آسای انقلاب به شیوهٔ تابلوی **آزادی در پیشاپیش مردم** اثر دلاکروا نیست؛ بلکه چیزی واقعی است ــ فریادها؛ چهره‌های بیرنگ و درهم کشیده؛ و هیجان روانی، در حکم آرامش پیش از توفان و اقدام خشونت‌آمیز. با آنکه شکل این تابلو، رئالیستی به شیوهٔ عکاسانه نیست، موضوع آن از زندگی آن روزی مردم در یك شهر بزرگ سدهٔ نوزدهم برگرفته شده است. این برگزینی، که معاصران دومیه در عرصهٔ ادبیات نیز بدان دست می‌زدند ــ نویسندگانی چون هوگو، بالزاك، و دیکنز، یا تورگنیف و داستایفسکی ــ ما را به‌مرز ناتورالیسم و تجسم استثنایی جنبه‌هایی از زندگی نوین به بهای از دست دادن موضوعاتی که صرفاً از داستان، تاریخ، یا تخیل برگرفته شده‌اند، می‌رساند.

گوستاو کوربه (۱۸۱۹ـ۱۸۷۷) می‌گوید: «هدفم این بوده است که بتوانم رسوم، اندیشه‌ها، و ظواهر را آنچنان که به چشم می‌بینم شبیه‌سازی کنم.» به اعتقاد وی «هنر نقاشی فقط می‌تواند شامل شبیه‌سازی از اشیای مریی و ملموس برای شخص نقاش باشد...» نقاش باید «قوای ذهنی‌اش را برای شناخت اشیا و اندیشه‌های روزگار خویش به کار گیرد...» «من، همچنین، معتقدم که نقاشی، یك هنر ماهیتاً عینی است، و می‌تواند فقط شامل شبیه‌سازی از اشیای واقعی و موجود شود... شیء انتزاعی، ناموجود یا نامریی، به قلمرو نقاشی تعلق ندارد.» «فرشته را به من نشان دهید تا برایتان تابلویی از پیکرش بکشم...»

سخنان کوربه حاوی اندکی خشونت در برخورد با سلیقهٔ مردم و هیئتهای داوران هنرشناس است؛ یکی از این هیئتها دو تابلوی پرارزش او را که برای **نمایشگاه بین‌المللی پاریس** در ۱۸۵۵ آماده کرده بود به این علت که گویا موضوعات و پیکره‌هایشان به طرز زمختی ماتریالیستی (تا حدی که می‌توان آنها را «سوسیالیستی» نیز دانست) و بسیار بزرگ بودند، رد کرد. مردمان ساده‌ای که او در **سنگ‌شکنان** (تصویر ۷۱۷ که در سال ۱۸۵۵ پذیرفته شد) و **مراسم تدفین در اورنان** (تصویر ۷۱۸) نشان داده بود، در نزد مردم عادی برای نمایش

۷۱۷ گوستاو کوربه، سنگ‌شکنان، ۱۸۴۹. تقریباً ۲۳۵×۱۶۳ سانتی‌متر. نگارخانهٔ دولتی، درسدن. (این تابلو در جنگ دوم جهانی ناپدید شد.)

۷۱۸ گوستاو کوربه، مراسم تدفین در اورنان، ۱۸۴۹. تقریباً ۳۰۰×۶۶۰ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

هنری مناسب نبودند و در ذهن انسان طبقهٔ متوسط با طبقهٔ کارگر جدید و هولناکی ارتباط پیدا می‌کردند که مدافعانی چون کارل مارکس، فریدریش انگلس، و پیر ژوزف پرودون داشت. کوربه که آثارش از سوی هیئت داوران رد شده بود، نگارخانهٔ مخصوصی در بیرون از نمایشگاه تشکیل داد و آن را **غرفهٔ رئالیسم** نامید.

تشکیل غرفهٔ کوربه و سخنرانیهای وی در آنجا به صدور بیانیه‌های مقدماتی یك نهضت جدید انجامید، هر چند خود وی معتقد بود که بانی هیچ مکتبی نیست و به هیچ مکتبی تعلق ندارد: «لقب رئالیست بر من تحمیل شده است، همچنان که مردان ۱۸۳۰ لقب رومانتیك را بر آنها تحمیل کرده بودند.» ولی همچنانکه از نام غرفهٔ کوربه برمی‌آید، او این لقب را به عنوان صفت هنر خویش می‌پذیرفت. کوربه با همکاری پیش‌بینی نشدهٔ میله و دومیه با کل دنیای پوچیها، کلاسی‌سیسم موجود، و قهرمانان توخالی که بخش بزرگی از هنر آکادمی را تشکیل می‌دادند به پیکار برخاستند و توجه مردم را به آن چیزی که بودلر «روحیهٔ قهرمانیِ زندگی نوین» نامیده بود جلب کردند. پیکار بین نگرش جدید و نگرش آکادمی، به طرز جالبی توسط دومیه در یك گراوور نشان داده شده است: دلقك ژنده‌پوش پاریسی در حال حرکت به سوی استاد عضو آکادمی است، و استاد نیز حالت کلاسیكِ دفاع را آنچنان که در یکی از نقاشیهای داوید دیدیم به خود می‌گیرد. در نظر عوام، این پیکار، مسابقه‌ای بود بین نقاشان «زشتی» و نقاشان «زیبایی» ــ البته همان‌سان که عوام این دو صفت را درمی‌یافتند.

نقاشی **سنگ‌شکنان**، گویا به علت پیش‌پا افتادگی موضوعش، اعتراضات خشونت‌آمیزی به دنبال آورد. ولی رنگهای تخته‌رنگ متهور و تیره‌رنگ کوربه، ماهیتاً سنتی بودند و بدون تردید با موضوع کارش هماهنگی داشتند. روشن و تاریك، ناگهان در امتداد لبه‌های سطوح ساده به هم می‌رسند، و طرز استفاده‌اش از رنگدانه‌ها به پیدایش سطحی غنی می‌انجامد. روشهای نقاشی کوربه در نظر معاصرانش به طرز تحمل‌ناپذیری خام می‌نمودند. چون او عمداً در جستجوی ساده‌ترین و صریح‌ترین روشهای بیان بود، از لحاظ ترکیب‌بندی و اسلوب، هنرمندی بدوی پنداشته می‌شد. مثلاً او استفاده از کاردك نقاشی را باب کرد. با این وسیله، می‌توان تکه رنگهای بزرگ را روی بوم گذاشت و با هم مخلوط کرد و سطحی نسبتاً صاف پدید آورد. سرمشقی که او به همکاران جوان خویش داد، الهامبخش بود ــ اینان همان امپرسیونیستهای بعدی مانند مونه، رنوار، و مانه بودند ــ ولی تودهٔ مردم او را به بی‌قیدی متهم کردند، و منتقدان از «وحشیگریهایش» سخن گفتند. همچنان که دیدیم، کوربه اصرار داشت که آرزومند است فقط زندگی مردمان روزگار خودش را با لباس آن روز و روزگار به روی بوم بیاورد، و برای رسیدن به این هدف بود که «هنر استادان کهن و نوین را بی‌هیچ تعصبی مطالعه کرد». از نوشته‌های خود او بر ما روشن شده است که کوربه تابلوی **سنگ‌شکنان** را پس از مشاهدهٔ پیرمرد و پسربچه‌ای که در کنار جاده‌ای مشغول کار بودند کشیده است. با آنکه فقر این پیرمرد و پسربچه کوربه را متأثر کرد و او گمان می‌کرد که آنچه رادیده است مستقیماً شبیه‌سازی می‌کند، اگر دو پیکرهٔ مزبور را با پیکره‌های چوپانان در نقاشی **من نیز در آرکادیا هستم** (تصویر ۶۴۹) اثر پوسن و متعلق به دو سدهٔ پیش مقایسه کنیم خواهیم دید که کوربه تا چه اندازه بر سنت متکی بوده است. ولی این ادعای کوربه که می‌گفت چون فرشته را ندیده است نمی‌تواند تصویرش را بکشد، در نظر عوام که معتقد بودند فقط موضوع آرمانی یا تخیلی برای نقاشیهای بزرگ مناسب است، کفر تلقی می‌شد.

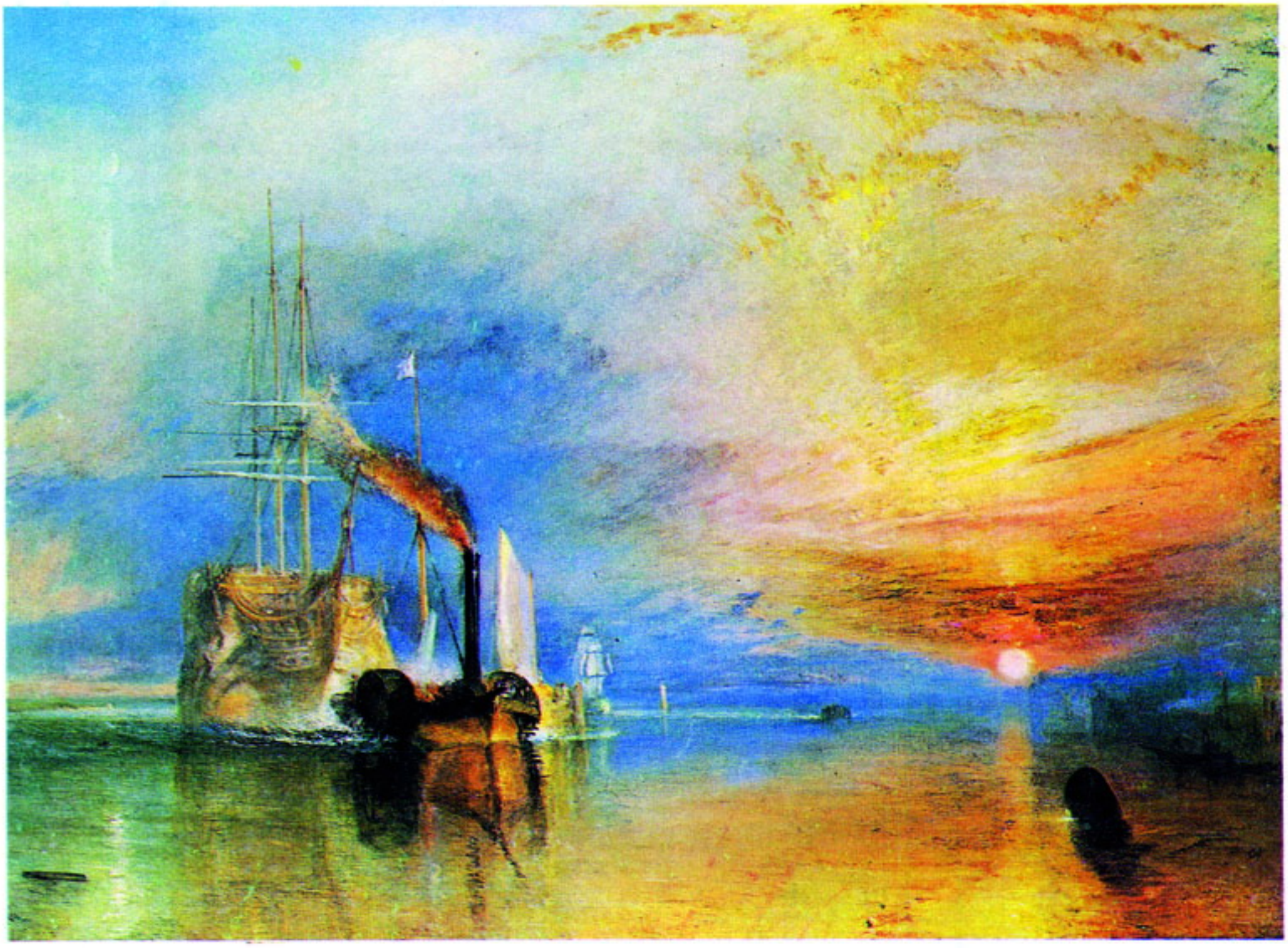
مراسم تدفین در اورنان، مراسم تشییع یك جنازه را در منظره‌ای بیروح و ولایتی نشان می‌دهد، که مردمی ناشناس و «بی‌اهمیت» از نوع اشخاص داستانهای بالزاك و فلوبر در آن حضور یافته‌اند. اینان که لباس سیاه یکدست به تن دارند، بی‌سر و صدا در اطراف گور حلقه می‌زنند و در همان حال روحانی داوطلب به خواندن **دعای میت** می‌پردازد. چهره‌های حاضران، بازتابهای گوناگونی از واکنش ایشان و در حکم مجموعه‌ای از حالات روانی تشییع‌کنندگان و چهره‌های مؤمن فقرا است. کوربه در اینجا موضوعی را که حتی کمتر ممکن بود مورد توجه تماشاگران **سالن پاریس** قرار گیرد بزرگ می‌کند، ولی همین

موضوع در آینده‌ای نه چندان دور به تمام زوایای زندگی و هنر سدهٔ نوزدهم راه می‌یابد و پیش می‌رود: انسان‌دوستی و علاقه به اصلاحات اجتماعی. در اینجا دیگر اثری از عنصر قهرمانی، متعال، و هراس‌آور نیست بلکه واقعیت تلخ و کسل‌کنندهٔ زندگی و مرگ بر آن سایه افکنده است. آنچه به نظر هنرمند جالب می‌رسد، اکنون در محیط خود اوست؛ این موضوع جالب، مردمند ــ نه آن بازیگران فوق بشر یا دون بشر در صحنه‌ای عظیم، بلکه مردم همان‌گونه که هستند، و با آهنگ عادی زندگی نوین به حرکت درمی‌آیند.

گرچه کوربه غالباً بر سر مسائلی چون روح و شکل رئالیسم از سوی منتقدان شدیداً زیر فشار قرار می‌گرفت، از سال ۱۸۵۵ به بعد از حمایت رسمی بی‌چون و چرا برخوردار شد، و در سالهای بعد با نیتی راسختر به شاد کردن مردم به نقاشی ادامه داد. این نقاشیهای اخیر را او به شیوه‌ای اجرا می‌کرد که با آن زیر رنگ تیره، سایه‌روشن سنگین، و موضوع مأنوسشان در سالن همگانی، سبك باروك را به یاد می‌آورند. این محافظه‌کاری، هنرمندان جوانتر را که می‌خواستند شدیداً بر سبك و اسلوب پرتوان و فردگرایی دلاورانهٔ او تکیه کنند، مأیوس کرد. بیشتر امپرسیونیستها در نخستین سالهای فعالیتشان به او پیوسته و با او نمایشگاه مشترك تشکیل داده بودند؛ ولی کوربه نتوانست متوجه پیدایش و حرکت سبك تازه‌ای که در آثار ایشان شکل می‌گرفت بشود. او تابلوی **اولمپیای** مانه را که از زن برهنه‌ای آرمیده شبیه‌سازی شده است «تخت» ــ یعنی فاقد سایه‌روشن قوی ــ نامید. او حتی زمانی که مانه و مونه برای ایجاد درخشندگی بیشتر به نقاشی بر سطح سفید روی آورده بودند، زیر رنگ تیره را کنار نگذاشته بود. او که به نسل جدید نقاشان نزدیك بود، در سال ۱۸۶۷، وقتی پرده برای اجرای صحنهٔ تازه‌ای بالا رفته بود، دربارهٔ مانه چنین گفت: «من شخصاً مایلم این مرد جوان را ببینم... دلم می‌خواهد به او بگویم که یك ذره از نقاشیهایش سر درنمی‌آورم و نمی‌خواهم از من بدش بیاید.» ولی امپرسیونیستها، مانند خود تاریخ، نمی‌توانستند منکر حرکتی شوند که هنر کوربه در نهضت دستیابی به یك سبك نوین مبتنی بر مشاهدهٔ محیط نوین پدید آورده بود.

در پاییز ۱۸۶۴ **دنتی گیبریل روستی** (۱۸۲۸ـ۱۸۸۲) نقاش انگلیسی، ضمن نامه‌ای، رئالیسم فرانسوی را به گونه‌ای که دُر جریان دیدارهایش از کارگاههای هنری کوربه و مانه دیده بود چنین توصیف کرد: «مردی هست به نام مانه... که نقاشیهایش بیشتر به خطاطی خرچنگ قورباغه‌ای می‌مانند تا به نقاشی، و به نظر می‌رسد که یکی از قطبهای مکتب رئالیستی باشد.» این اظهارنظر، گرچه لحن ایرادگیرانه‌ای دارد، دو رئالیست بزرگ را به یکدیگر پیوند می‌دهد. با آغاز فعالیتهای هنری **ادوارد مانه** (۱۸۳۲ـ۱۸۸۳) مسیر نقاشی نوین وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود و در پایان سدهٔ نوزدهم بر شتابش افزوده می‌شود، و در این زمان، تحول بزرگ در سنت بزرگی که **جوتو** بنیاد نهاده بود آغاز می‌شود. تقریباً در لحظه‌ای که رئالیستها موضوع رومانتیك را کنار می‌گذارند تا آنچه را در پیرامون خویش می‌بینند شبیه‌سازی کنند، مانه (در کارهای بعدیش) و امپرسیونیستها گویا این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا **آنچه** ما می‌بینیم به اینکه **چگونه** آن را می‌بینیم بستگی ندارد؟ به نظر نقاشی که در جستجوی «واقعی» است کدامیك واقعی‌تر است: دنیای اشیای توپری که در فضا حرکت می‌کنند یا احساس بصری نور و رنگ در الگوهای شناور توسط وی؟ به یك معنی، امپرسیونیسم ناتورالیستی، ادامهٔ شیفتگی رومانتیکها به خود هنرمند است، با این استثنا که وی این بار با حواس صرفاً بصریش بیشتر مشورت می‌کند تا ادراکات و تخیلاتش. دنیای خارج از این حواس، دیگر دارای نظم معینی از احجام در فضا نیست. بلکه سرچشمهٔ احساس نور و رنگ بدون هرگونه نظم ثابت است؛ تنها نظم موجود نظمی است که هنرمند از بطن تجربهٔ بصری خویش می‌آفریند، یعنی ثبت تحریك عصب بینایی توسط نور.

۷۱۹ ادوارد مانه، **ناهار در سبزه‌زار**، ۱۸۶۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۱۰×۲۶۵ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

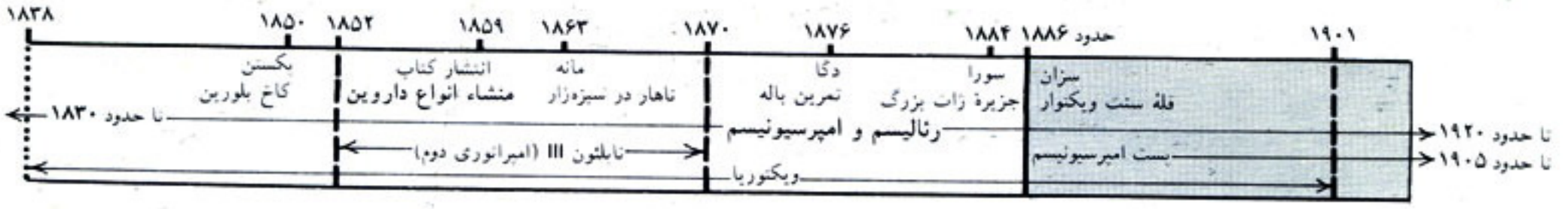


لوحهٔ رنگی ۷۶. جوزف ملرد ویلیام ترنر، **کشتی جنگی تمرر**، ۱۸۳۸ ـ ۱۸۳۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۹۰ × ۱۲۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی، لندن.

لوحهٔ رنگی ۷۷. کلودمونه، **کلیسای جامع روئن**، ۱۸۹۴. رنگ‌روغن روی بوم، تقریباً ۶۵ × ۱۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک (مجموعهٔ تئودور م. دیویس، موقوفهٔ تئودور م. دیویس، ۱۹۱۵).

لوحهٔ رنگی ۷۸. اوگوست رنوار، **لومون دولا گالت**، ۱۸۷۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۷۰ × ۱۲۸ سانتی‌متر. موزهٔ لوور، پاریس.

لوحهٔ رنگی ۷۹. ژرژ سورا، **بعد از ظهر یکشنبه در جزیرهٔ ژات بزرگ**، ۱۸۸۴ ـ ۱۸۸۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۶۳ × ۳۰۰ سانتی‌متر. مؤسسهٔ هنری شیکاگو.



گرچه اصطلاح **امپرسیونیسم** را نخست در سال **۱۸۷۴** روزنامه‌نگاری به کار برد که یکی از منظره‌های مونه به نام **امپرسیون [ادراك شخصی] ــ طلوع خورشید** را به ریشخند گرفته بود، مشاجره تلخی که مدت بیست سال بر سر ارزشها و شایستگیهای امپرسیونیسم ادامه یافت یازده سال پیش، در **۱۸۶۳**، به هنگام تشکیل **سالن مردودین** آغاز شده بود. این نمایشگاه به دنبال اعتراضات خشمگینانهٔ هنرمندان، برای به نمایش گذاردن تابلوهای بیشماری که از سوی هیئت داوران سالن آن سال رد شده بودند، تشکیل شد. در اینجا بود که مانه با به نمایش درآوردن پردهٔ **ناهار در سبزه‌زار** (تصویر **۷۱۹**) خویش، توصیف پیکرهٔ زنی برهنه با دو مرد ملبس در مکانی سرگشاده یعنی درون جنگل، مردم را حیرت‌زده کرد. مانه، مانند کوربه، کوشیده بود محیط نوین را با طرحی قدیمی درآمیزد، چون ترکیب‌بندی و حتی موضوع این پرده از هنر ایتالیای سدهٔ شانزدهم، احتمالاً از یك گراوور متعلق به **مارکانتونیو رایموندی** شاگرد رافائل برگرفته شده بود. ولی خودداری مانه از آرمانی کردن پیکره‌ها یا فاصله انداختن بین آن رویداد و زمان حال، بسیاری از مردم را به خشم آورد. مردم می‌گفتند این پرده، گزارشی از بی‌عفتی اجتماعی است و بیشتر به درد پلیس می‌خورد تا عاشقان هنر. مانه پردهٔ ساتر عمق‌نمایی کلاسیك را برداشته و پیکر برهنهٔ زن را به امروز پیوند داده بود. زنی که در این نقاشی می‌بینیم بدون تردید پری دریایی یا ونوس نیست بلکه یك زن پاریسیِ نوین ــ احتمالاً با حرفه‌ای ناشناخته و تردیدآمیز ــ است، و اگر بخواهیم از نگاه مستقیم و بی‌باکانه‌اش به تماشاگر قضاوت کنیم، زنی است که وقعی بر آنچه مردم درباره‌اش می‌اندیشند نمی‌نهد.

آنچه نه منتقدان متوجهش شدند نه عامهٔ مردم، روش جدید مانه برای به نمایش درآوردن پیکره‌هایش بود. نور او از نوع نور عکاسی است، اما به شیوه‌ای بدیع، با تابشی تند و قوی، مستقیماً بر پیکره‌ها روشنی می‌دهد تا گونه‌ای روشنایی مشابهِ روشنایی لامپ فلاش که در عکسهای روزنامه‌های غروب دیده می‌شود ایجاد کند. روشنیها و تاریکیهای میانی، که کورو دقیقاً متوجهشان شد و ثبت‌شان کرد، محو شده‌اند؛ گونه‌ای «ازدحام روشنیها» و در مقابل آن «ازدحام تاریکیها» وجود دارد، و بدین وسیله بسیاری از روشنیها و تاریکیها به یك یا دو روشنی یا تاریکی خلاصه می‌شوند. نتیجه آن است که شکل، تخت به نظر می‌رسد و حضوری تند و فوری پیدا می‌کند. در پردهٔ **ناهار در سبزه‌زار**، همین نور تندِ روز است که زن برهنه و دو مرد همراهش را بر ما عیان می‌سازد. مانه، تا روزی که چشم از جهان فرو بست، نتوانست به علت خصومت مردم و منتقدان با خودش پی ببرد. روی هم رفته، همانطور که او می‌گفت، بازیگر اصلی در نقاشی، نور است؛ آنچه نور بر ما عیان می‌کند جنبه‌ای صرفاً تصادفی پیدا می‌کند. گویا نقاشیهایی می‌کشید که هدفشان حیرت‌زده کردن بیننده بود؛ با آنکه مانه نیز نقاشیهای بسیاری کشید که مردم را حیرت‌زده می‌کردند، خود او هیچگاه نتوانست علت این پدیده را دریابد.

یکی از نتایج فرعی اسلوب جدید، بیطرف یا غیر شخصی شدن هنرمند است. هنرمند که صادقانه در برابر موضوع کارش بی‌تفاوت است، جز در موردی که موضوع، فرصتی برایش فراهم آورد تا احساس بصری نور را از نو سازمان دهد، نقاشیهایی می‌آفریند که در آنها کوچکترین اثری از دخالت احساسات خودش به چشم نمی‌خورد.

۷۲۰ ادوارد مانه، **بار درفولی برژر**، ۱۸۸۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۲۸×۹۳ سانتی‌متر. نگارخانه‌های انستیتوی کورتو، لندن.

۷۲۱ کامی پیسارو، **میدان تئاتر فرانسه**، ۱۸۹۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۲×۹۲ سانتی‌متر. موزهٔ هنری لوس‌آنجلس.

مانه در آثاری که برای گزارش و توصیف رویدادهای روزگارش آفرید، بیطرفی و برخورد غیر شخصیِ ثابتی از خود بروز می‌دهد. او شاید بی‌آنکه خود بداند انسان را در مقام آدم مکانیکی و شیء جابه‌جا شونده ــ نه حیوان منطقی، روح فناناپذیر، قهرمان، محبوب طبیعت و جهان بلکه مبنای فیزیکیِ همواره متغیری که ارزشی اساساً آماری دارد ــ شبیه‌سازی کرده است. آدمی در این محصول مؤفقیتهای سدهٔ نوزدهم علوم زیستی و اجتماعی، مکانیسم انطباق‌یابنده‌ای صِرف و جزء ناچیزی است که زمینه‌های زیستی، سیاسی، و اجتماعی آن را درهم ادغام می‌کند. شاهکار مانه به نام **بار در فولی برژر** (تصویر ۷۲۰) که در ۱۸۸۲ نقاشی شد، بازتابی است از جذب مشابه پیکرهٔ آدمی به درون زمینهٔ تابلو. سطح این پرده در اثر انعکاسات نوری که از گویهای گازی بر پیکره‌ها و طبیعت بی‌جانِ مرکب از میوه و بطریها در پیشخوان می‌تابد، مرتعش است. در این تمرین نور مصنوعی، مستقیم و منعکس شده در آینهٔ پسزمینه، موضوع، اهمیت پیشینش را از دست داده است. مانه چیزی دربارهٔ زن پشت پیشخوان یا مشتریانش نمی‌گوید، ولی دربارهٔ تجربهٔ بصریش ازاین‌الگوی لحظه‌ایِ نور، که آن زن نیز فقط یکی از موضوعات آن ــ طبیعت بی‌جان بزرگتری در میان بطریهای درخشان ــ است، سخنها می‌گوید. اثری از داستان، پند، طرح کلی یا راهنمایی صحنه‌ای نیست؛ فقط یك رخدادِ بصری یا لحظهٔ شکار شده وجود دارد که انواع شکلهای روشنی گرفته در آن حضور یافته‌اند. تماشای این پرده، زولا دوست مانه، مخصوصاً داستان نانای او را به ذهن متبادر می‌کند، که قهرمان زنش چیزی جز پیامد انسان‌وار و بی‌معنی تلاقی نیروهای اجتماعی که او را می‌آفرینند و نابود می‌کنند نیست. زن پشت پیشخوان در نقاشی مانه، که چیزی از خود ندارد، موجودی خودکار و غیر شخصی است.

در پردهٔ **بار در فولی برژر** خصوصیت دیگری هم هست که در آثار نقاشان بعدی، با اهمیت افزاینده‌ای خودنمایی کرد. با آنکه مانه احتمالاً چنین قصدی نداشته، نقاشی‌اش با تعریف دوبارهٔ نقش و وظیفهٔ سطح تابلو، خود را اساساً ازسنتها گسست. از زمان رنسانس به بعد پردهٔ نقاشی همچون یك «پنجره» و تماشاگر چنان تلقی می‌شد که گویی از سطح تابلو به فضایی خیالی در ورای آن می‌نگرد. مانه با به حداقل رساندن جلوه‌های برجسته‌نمایی و پرسپکتیو، بیننده را وامی‌دارد که به سطح نقاشی بنگرد و یك بار دیگر آن را همچون سطحی تخت و پوشیده از تکه‌های رنگ بازشناسد. این «انقلاب در تکه رنگ» همراه با روش سرد و عینی مانه، نقاشی را در مسیر انتزاع و بی‌تفاوتیهایش به موضوع و تأکیدش بر احساسهای بصری و مسألهٔ سازماندهی و تبدیلشان به شکل، به پیش می‌برد. در سدهٔ بیستم نه فقط خود موضوع بلکه تجلی بصریِ فرضیش در دنیای عینی نیز ناپدید خواهد شد.

از اواسط سالهای ۱۸۶۰ـ۱۸۶۹ به بعد، تعدادی از نقاشان امپرسیونیست مانند مونه، پیسارو، رنوار، و دگا در ترسیم صحنه‌های

زندگی و مناظر معاصر، مانه را سرمشق قرار دادند. اشتیاق اینان به شبیه‌سازی امروزی‌تر، موجب شد که ایشان ارزش فراوانی برای ادراك مستقیم بصری قائل شوند، و منظره‌سازان، مخصوصاً مونه و پیسارو را به کار در فضای آزاد تشویق کردند. نتیجهٔ این شیوهٔ نقاشی مستقیم از روی طبیعت، نمایش همزمان فضا و اقلیم است که از ویژگیهای نقاشی امپرسیونیستی به شمار می‌رود. نفی تفسیر ایده‌الیستی و نکته‌سنجی ادبی، با مداقهٔ ایشان در رنگ و نور همراه بود. مطالعات علمی دربارهٔ نور و اختراع رنگدانه‌های شیمیایی، بر حساسیت ایشان در برابر انبوه رنگهای طبیعت افزود و رنگهای تازه‌ای برای کار کردن در اختیارشان گذاشت. بیشتر نمایشگاههای هشتگانهٔ تعاونی ایشان که از ۱۸۷۴ تا ۱۸۸۶ برگزار شد مردم را به خشم آورد. ولی اسلوب کارشان در عمل، چنانکه آن زمان به نظر می‌رسید، افراطی نبود؛ از پاره‌ای جهات، اینان فقط تئوریهای لئوناردو دربارهٔ رنگ و شیوهٔ عملی روبنس، کانستبل، ترنر، و دلاکروا را تکمیل می‌کردند.

امپرسیونیستها می‌کوشیدند تصور شکلها را در میان دریایی از نور و هوا به بیننده القا کنند. اینکار مستلزم مطالعهٔ عمیق نور در مقام منبع احساس رنگ توسط ما بود، و این حقیقت مهم را عیان ساخت که رنگ موضعی ــ رنگ واقعی هر شیء ــ غالباً در اثر نوع نوری که آن را احاطه کرده، در اثر بازتابهای نور از اشیای دیگر، و تأثیر رنگهای مجاور تغییر می‌یابد. مثلاً رنگهای مکمل، اگر پهلو به پهلوی یکدیگر در نقاط بزرگ به کار برده شوند، بر شدت یکدیگر می‌افزایند. ولی به مقادیر کم یا در حالت مخلوط، با هم مخلوط می‌شوند و به صورت خنثی درمی‌آیند. برخلاف آنچه بسیاری از نقاشان پیشین می‌پنداشتند، سایه‌ها خاکستری یا سیاه به نظر نمی‌رسند بلکه ترکیبی از رنگهایی به نظر می‌رسند که در اثر بازتابها یا عوامل دیگر تغییر یافته‌اند. (ورمیر، مسلماً این پدیده را مشاهده کرده بود.) گذشته از این، پهلوی هم قرار دادن رنگها بر روی بوم نقاشی بدین منظور که چشم ما آنها را از دور درهم ادغام کند، رنگی سیرتر از مخلوط همان رنگها بر روی تخته رنگ پدید می‌آورد. (به طوری که لوحهٔ رنگی ۷۴ نشان می‌دهد، دلاکروا متوجه این پدیده شده بود.) گرچه درست نیست که گفته شود امپرسیونیستها فقط از رنگهای اصلی استفاده می‌کردند و همینها را برای ساختن رنگهای فرعی کنار هم قرار می‌دادند (مثلاً آبی و زرد را برای ساختن سبز)، با ضربات کوتاه و منقطع قلمشان که خصوصیت ارتعاش نور را با چنان دقتی صید می‌کرد، به نتایج بسیار درخشانی رسیدند. اینکه می‌بینیم سطح پرده‌های ایشان از فاصلهٔ نزدیك نامفهوم به نظر می‌رسد و شکلها و اشیاء فقط زمانی ظاهر می‌شوند که چشم بیننده ضربات قلم نقاش را از فاصلهٔ معینی درهم ادغام کند، علت اصلی بخش بزرگی از انتقادهای ناسازگار اولیه است ــ مثل این سخن بی‌اساس که می‌گوید امپرسیونیستها رنگشان را به کمك یك تپانچه به روی بوم شلیك می‌کردند.

از میان امپرسیونیستها، **کلود مونه** (۱۸۴۰ـ۱۹۲۶) این روش را، مخصوصاً در مجموعهٔ نقاشیهایی با موضوع واحد، تکمیل کرد. او شانزده منظره از **پل واترلو** در لندن و بیست و شش منظره از **کلیسای روئن** نقاشی کرد، و منظره‌ای که در این کتاب از نظر می‌گذرد (لوحهٔ رنگی ۷۷) در سال ۱۸۹۴ کشیده شده است. در هر تابلو، کلیسا از یك نقطهٔ دید ثابت ولی در ساعات متفاوتی از روز و در شرایط اقلیمی و جوّی متفاوتی نگریسته شده است. مونه، با دقت علمی خویش، گزارش بی‌مانند و یگانه‌ای از گذشت زمان در جریان حرکت نور بر روی شکلهای همانند تهیه کرده و در اختیار بیننده گذاشته است. بعدها منتقدان، مونه و همراهانش را به نابود کردن شکل و نظم برای نشان دادن حالات ناپایدار جوّی متهم کردند، ولی ما می‌توانیم احساس کنیم که نور، به درستی، «شکل» ظریفترین نقاشیهای مونه است، و این تعریف ناقص را نپذیریم که وجود خواص «شکلی» را فقط در شکلهای خشك هندسی تأیید می‌کند. هنرمند امپرسیونیست، دنیا را آنچنان که ما احتمالاً «می‌بینیم» ــ دنیای «تاریکیها و روشنیهای» کورو، پرده‌رنگهای تدریجی روشن و تاریك ــ نقاشی نمی‌کند؛ بلکه او احساسی را که از رنگ دارد گزارش می‌کند، و خطوط کناره‌نما و اجسام توپرِ جهان به شکلی که در حس مشترك مردم تفسیر

۷۲۲ ادگار دگا، تمرین|باله (آداجو)، ۱۸۷۶. ۵۸×۸۳ سانتی‌متر. مجموعه بورل، نگارخانه‌ها و موزهٔ هنری گلاسگو.

می‌شوند، در اینجا از میان می‌روند.

در تابلوی **میدان تئاتر فرانسه** (تصویر ۷۲۱) اثر **کامی پیسارو** (۱۸۳۰ـ۱۹۰۳) همین خصوصیات به چشم می‌خورد. احساس بصری هنرمند از یك میدان شلوغ در پاریس، که از نقطه‌ای به بلندی یك ساختمان چند طبقه بر فراز خیابان دیده شده است، منظرهٔ کاملی از نقاط تیره و تاریك را بر زمینه‌ای روشن نشان می‌دهد. پیسارو نیز مانند مونه در جستجوی ناپایدارترین جلوه‌های حرکت است، اما برخلاف مونه آنقدر که به زندگی در خیابانها توجه دارد در فکر نور نیست. او در جایگزینی پیکره‌ها به گونه‌ای تصادف سنجیده می‌رسد، و به منظره‌ای معتقد می‌شود که اگر فقط به مدت چند ثانیه در یك نگاه از پشت پنجره به خیابان بنگریم، خواهیم دید. تغییر بی‌وقفهٔ موضع و تغییر بی‌وقفهٔ رنگ، نظم نوینِ تجربهٔ نقاش هستند. دیگر چیزی به نام معیارِ حقیقتِ تغییرناپذیرِ بصری وجود ندارد، همچنان که روش ثابتی برای دیدن وجود ندارد. تجربهٔ ذهنی هنرمند، تنها ماده‌ای است که وی در اختیار دارد، و «طبیعت» برای وی یگانه منبع احساس است. وقتی پیسارو در نامه‌ای به پسرش **لوسین** می‌نویسد «ما باید صمیمانه با حساسیتهای نوین خودمان به طبیعت نزدیك شویم،» باید چنین تلقی کنیم که منظورش نه «طبیعت» در سنتِ منظره‌سازی بزرگ بلکه «طبیعت» به شکلی است که دقیقاً توسط حواس امروزی ما دریافت می‌شود. در نظر هنرمند امپرسیونیست این بدان معنی است که حساسیت یا قریحهٔ نوین به چیزی در طبیعت می‌رسد که **واقعی** است، و آن محرکهای رنگینی است که در اختیار چشم تحلیلگر نقاش نوین قرار می‌دهد.

در اواخر سدهٔ نوزدهم، هنرمندان از لحاظ تأکید بر واقعیت اصیل احساس در روند ادراك طبیعت یا جهان، تنها نیستند. دانشمندان، فیلسوفان علمی، و گروه بزرگی از روانشناسان تأکید می‌کنند که واقعیت، احساس است یا تأکید می‌کنند که شناخت منطقی را فقط می‌توان بر تحلیل احساسهای ما استوار ساخت. به بیان دیگر، **ارنست ماخ** فیزیکدان اتریشی توانست اعلام کند که احساس، یگانه واقعیت موجود است و تمام قوانین و اصول فیزیك فقط شکل فشرده‌ای از بیان پیوندهای بغرنج موجود بین اطلاعاتی هستند که حواس ما به دست می‌آورند. البته روانشناسی تجربی نیز با اندازه‌گیری تجربهٔ حسی آغاز می‌شود.

آنچه که می‌توان «حساسیت به رنگ» و جلوه‌های ناپایدار نور و حرکت نامید، عامل پیونددهندهٔ هنرمندان امپرسیونیست به یکدیگر است؛ زیرا چنانچه از نزدیك بنگریم، خواهیم دید که هر یك از ایشان علیرغم توافقهایِ کم و بیش بنیادیشان، شیوه‌ای بس اختصاصی برای خود دارند. مثلاً **اوگوست رنوار** (۱۸۴۱ـ۱۹۱۹) متخصص پیکرهٔ آدمی و ستایشگر پرشور هر آن چیزی است که در پیکر آدمی زیبا باشد و در این دورِ کوتاه عمر آدمی خوشایند و لذتبخش جلوه کند. شادی پرتلئلؤ پردهٔ **لومولن دو لاگالت** (لوحهٔ رنگی ۷۸)، که از شادی‌کنندگان روز یکشنبه در تالار رقص همگانی پاریس برگرفته شده، نمونه‌ای از ستایش زیبایی و گیرایی پرنشاط توسط رنوار است. عده‌ای دور میزها ازدحام کرده‌اند و حرف می‌زنند و عده‌ای نیز با تمام نیرو سرگرم رقصند. کل صحنه، غرق در تکه‌های نور خورشید و سایه‌ای است که هنرمندانه در پیکره‌ها محو می‌شوند، و پیوستگی تلقینی فضا که در تمام جهات گسترده شده است و فقط تصادفاً به چارچوب تابلو محدود می‌شود، ما را به عنوان تماشاگر وارد اصل صحنه می‌کند. برخلاف آنچه سنتاً معمول است، در اینجا شاهد اجرای برنامهٔ رقص بر روی یك صحنه نیستیم؛ بلکه خودمان نیز جزیی از کل حادثه‌ایم.

موضوعات رنوار هیچ خبری از حضور یك تماشاگر ندارند؛ هیچ کدامشان حالت خاصی نمی‌گیرند بلکه جملگی در پی کار همان لحظهٔ خویش می‌روند. رنوار در جستجوی عنصر واقعی، نه فقط احساسهای بصری خودش را تحلیل می‌کند بلکه می‌کوشد روند رخدادها را نیز صید کند یعنی طبیعت را غافلگیر کند تا جنبهٔ بدیع و خاصی از آن را پیدا کند که هیچگاه تماماً به همان شکل تکرار نخواهد شد. همچنانکه هنر کلاسیك در جستجوی عنصر عام و خاص است، هنر رئالیستی در جستجوی عنصر مخالف ــ عنصر تصادفی، لحظه‌ای، و گذرا ــ است.

ادگار دگا (۱۸۳۴ـ۱۹۱۷) بیش از تك‌تك معاصرانش به مطالعهٔ تنوعِ بی‌پایان حرکات خاصی که حرکت پیوسته را تشکیل می‌دهند پرداخت. بالرینها در یك لحظهٔ صید شدهٔ استثنایی، و آنی از حالتی که از توالی رقصشان برگرفته شده، موضوعات مورد علاقهٔ اویند. دگا در پردهٔ **تمرین باله (آداجو)** (تصویر ۷۲۲) از چندین تدبیر بهره می‌گیرد تا تماشاگر را به درون فضای تصویر بکشاند: چارچوب نقاشی، پلکان مارپیچ، پنجرهٔ پسزمینه، و گروه پیکره‌های ایستاده در پیشزمینهٔ راست را قطع می‌کند؛ پاسنگهای مورب قاعدهٔ دیوارها و تخته‌های کف سالن، ما را به مسیر خطوط جهتدار رقصندگان پرشتاب می‌کشاند و در امتداد ایشان پیش می‌برد؛ پیکره‌ها به شیوهٔ غیر متمرکز و «تصادفی» آرایش داده شده‌اند؛ و همچنان که شیوهٔ دگا در پرده‌های مربوط به باله است، در اینجا نیز یك فضای بزرگِ خالی و خارج از مرکز به چشم می‌خورد و همین، تصور بستر یا سطح پیوسته‌ای را در ذهنمان زنده می‌کند که ما را به پیکره‌های شبیه‌سازی شده پیوند می‌دهد. اگر ما در «همان» سطح و در کنار پیکره‌ها بایستیم، هر تماشاگری احساس خواهد کرد که به درون فضای ایشان کشیده شده‌ایم. این طرح‌افکنی هوشیارانهٔ فضایی از مشاهدهٔ دقیق سرچشمه می‌گیرد و احتمالاً پاره‌ای از گراوورهای ژاپنی (مانند آنچه در تصویر ۷۲۳ از نظر می‌گذرد) الهامبخش آن بوده‌اند. در این‌گونه گراوورهای خطوط همگرا، نه فقط شکلهای تختِ پیکره‌ها را سامان می‌دهند بلکه در نقش خطوطی ظاهر می‌شوند که توجه تماشاگر را به درون فضای نقاشی جلب می‌کنند. امپرسیونیستها، که از سالهای ۱۸۶۰ـ۱۸۶۹ با این باسمه‌ها آشنا شدند، شیوهٔ سازماندهی فضائی، موضوعات مأنوس و صمیمانه، و نقاط رنگ‌آمیزی شدهٔ تخت و فاقد برجسته‌کاری آنها را ستودند و نکات و دستوالعملهای بسیاری از آنها آموختند. گراوور ژاپنیِ رایج در سدهٔ هیجدهم که در اواسط سدهٔ نوزدهم توسط هنرمندان اروپایی کشف شد، نخستین تأثیر قطعاً غیر اروپایی را بر طراحی تصویری هنرمندان اروپا می‌گذارد. تأثیرات عاریتیِ پیشین از کشورهای چین، هند، و عربستان، سطحی بودند.

پردهٔ **ویکنت لپیك و دخترانش** (تصویر ۷۲۴) که در سال ۱۸۷۳ نقاشی شد، چکیده‌ای از آنچه را که دگا در جریان پژوهش طاقت‌فرسای شخصی‌اش فرا گرفته بود و آنچه را که به طور کلی نسل معاصر او از گراوور ژاپنی آموخته بود، منعکس می‌کند: الگوی روشن و تخت؛ نقطه یا زاویهٔ دید غیر عادی؛ نظارهٔ غیر عادیِ زندگی معاصر. دگا، صرفنظر از اینکه موضوع کارش چه باشد ــ با توجه به انگر، که وی کارش را عمیقاً می‌ستود ــ آن را به صورت خط و الگویی روشن می‌بیند که از زاویه‌ای تازه و غیر منتظره نگریسته شود. در حرکت واگرایانهٔ پدر و دو دختر خردسالش، و حرکت مردی که از سمت چپ وارد تابلو می‌شود، و حرکت گاری و اسبی که از پسزمینه می‌گذرند، ما شاهد گزارش تصویری زنده‌ای از یك لحظهٔ زمانی در نقطهٔ خاصی از مکان هستیم، درست مانند مونه به شیوهٔ خاص خود که اینگونه زمان و مکان را در منظره‌سازی تعریف می‌کرد. یك لحظهٔ بعد، اثری از این

تصویر نخواهد بود، چون هریك از پیکره‌ها در جهتی پیش خواهد رفت و گروه از هم خواهد پاشید. دگا در اینجا نیز از فضای خالی خیابان برای منضم کردن تماشاگر به مکان دربر گیرندهٔ پیکره‌ها، ماهرانه استفاده می‌کند. به بیان دقیقتر، چنین به نظر می‌رسد که نقاش به دامنهٔ برد قدرت دید ما ــ یعنی آنچه که ما در یك آن می‌بینیم ــ توجه کرده است.

دگا وقتی جوان بود و تازه می‌خواست دوران جدید زندگیش را در عالم نقاشی آغاز کند، با انگر دیدار کرد و او چنین اندرزش داد: «ای جوان، خط بکش، خطهای بسیار بکش، از حافظه یا به تقلید از طبیعت؛ از این راه است که می‌توانی نقاش خوبی بشوی.» دگا که به اندرز این استاد سالخوردهٔ خط وفادار بود، استاد بی‌نظیری در عرصهٔ خط شد، تا جایی که مشخصاتش به عنوان نقاش امپرسیونیست ــ به مفهومی که مونه، پیسارو، و رنوار امپرسیونیست هستند ــ غالباً بسیاری از منتقدان را دچار اشتباه کرده است. بدون تردید، طرحهای دگا برخلاف طرحهای مانه و مونه، به سطح بومهایش نمی‌چسبند؛ بلکه در ژرفا گسترش می‌یابند و بیننده را به ورای سطح نقاشی می‌کشانند؛ و بیننده نیز همواره متوجه قدرت انعطاف‌پذیر خطوط کناره‌نمای بسیار مؤکد آثارش می‌شود. لیکن تخصص دگا کشیدن طرحها و تمرین پیکره‌های در حال حرکت شتابان و غیر رسمی و ضبط ادراك آنیش از یك لحظهٔ معین است، و در این هنگام، مخصوصاً موقع کار با ابزار مورد علاقه‌اش مداد رنگی، از رنگ طیفی و رنگهای پرطراوت و تقسیم شدهٔ امپرسیونیستها استفاده می‌کند. این مدادهای خشكِ ساخته شده از رنگدانهٔ پودر شده را نمی‌توان با مخلوط کردن بر روی تخته رنگ به صورت «خمیر» درآورد، به همین علت، تقریباً به خودی خود، می‌توانند آن رنگهای پرطراوت و درخشان را که شدیداً مورد علاقهٔ امپرسیونیستها هستند تولید کنند. تمامی این مشخصات در پردهٔ **استحمام بامدادی** [۱۸۹۰، مدادرنگی روی کاغذ، ۷۰×۴۲ سانتی‌متر، مؤسسهٔ هنری شیکاگو] دیده می‌شود؛ این پرده با تمام صمیمیت و عادی بودنش، مانند کارهای رنوار در شبیه‌سازی از یك موضوع ثابت است ولی از لحاظ بی‌تفاوتیش به زیباییِ شکل یا اندامها با آنها فرق دارد. توجه دگا به رئالیسم بی‌برنامه در شبیه‌سازی از حالت صرفاً تصادفی پیکرهٔ آدمی در یك لحظهٔ غافلگیرانه اما تماماً طبیعی معطوف است. پیکرهٔ برهنهٔ زن در این پرده، حجم شکسته‌ای پدید می‌آورد که در امتداد زوایا، سطوح تخت، و الگوهای «ژاپنی» می‌شکند. آنچه دگا بیش از نقاشان دیگر به دنبالش می‌رود، واقع‌نماییِ حرکت است. دگا با درآمیختن روش انگر و روش امپرسیونیستها، پرده‌ای سراپا غیر آکادمیك می‌آفریند که با عصر نزدیك‌شوندهٔ فیلم متحرك متناسب و سازگار است.

۷۲۳ سوزوکی هارونوبو، **آخرین تابش آندو**، ۱۷۶۵، ۲۸×۲۲ سانتی‌متر. مؤسسهٔ هنری شیکاگو.

۷۲۴ ادگار دگا، **ویکنت لپیك و دخترانش**، ۱۸۷۳. تقریباً ۸۰×۱۲۰ سانتی‌متر. جای کنونیش شناخته نیست.

پُست ـ امپرسیونیسم

(پس از امپرسیونیسم)

تا سال ۱۸۸۶ بیشتر منتقدان و گروه بزرگی از مردم، امپرسیونیستها را به عنوان نقاشانی جدّی پذیرفته بودند. ولی درست در زمانی که دیگر پرده‌های تمرینی و رنگارنگ ایشان در شبیه‌سازی از زندگی آن روزگار خام و ناتمام به نظر نمی‌رسیدند، خود امپرسیونیستها و گروهی از پیروان جوانشان احساس کردند که بسیاری از عناصر سنتی در جریان تلاش برای رسیدن به احساس لحظه‌ایِ نور و رنگ نادیده گرفته می‌شوند. بررسی اصولی‌ترِ خواص فضای سه‌بُعدی؛ امکانات و خصوصیات بیانیِ خط، الگو، و رنگ؛ و ماهیت نمادین یا تمثیلیِ موضوع را مخصوصاً چهار نقاش عهده‌دار شدند: سورا، سزان، وان گوگ، و گوگن. چون هنر اینان به طرز چشمگیری از امپرسیونیسم اولیه فاصله گرفته بود، هر چند تك‌تك ایشان در آغاز کار روشهای امپرسیونیستی را پذیرفته بودند و هیچگاه استفاده از مجموعه رنگهای نو و درخشانتر را نفی نکرده بودند، لقب پُست ـ امپرسیونیست به ایشان داده شد. این طبقه‌بندی، صرفاً به‌موضع تاریخی ایشان در نقاشی سدهٔ نوزدهم فرانسه اشاره دارد. برای درك کامل هنر سدهٔ بیستم، شناخت درست و بنیادینِ سبکها و دستاوردهای فردی پُست ـ امپرسیونیستها ضروری است.

ژرژ سورا (۱۸۵۹ـ۱۸۹۱) در هشتمین و آخرین نمایشگاه امپرسیونیستی ۱۸۸۶، پردهٔ **بعدازظهر یکشنبه در جزیرهٔ ژات بزرگ** (لوحهٔ رنگی ۷۹) را به نمایش گذاشت. این پرده، جلوه‌ای از اشتیاق امپرسیونیستها به موضوع روزهای تعطیل و تجزیهٔ نور در ترکیبی چنان نو و بزرگ بود که به طرز شگفت‌آوری خشك و دورافتاده به نظر می‌رسید. سورا شیوه‌ای از نقاشی با نقطه‌های ریز در مجاورت یکدیگر ابداع کرده بود که بر تئوریهای رنگ‌شناسانهٔ دلاکروا و دانشمندان رنگ‌شناسی چون هلمهولتس و شورول استوار بود. (سورا این شیوه را **دیویزیونیسم** یا تجزیه‌کاریِ رنگ می‌نامید، و غالباً با شیوهٔ **پوانتیلیسم** یا نقطه‌چین‌کاریِ رنگ اشتباه گرفته می‌شد. در شیوهٔ اخیر، نقطه‌های رنگ با نقشه‌ای معین بر زمینه‌ای سفید که تا حدودی نیز از لابه‌لای نقطه‌ها دیده می‌شود و از لحاظ بصری نقشی ایفا می‌کند، توزیع می‌گردند.) این روش، بسیار دشوار و همانند روش خودانگیخته و پرحاصلِ امپرسیونیستی، منضبط و طاقت‌فرسا بود. سورا به سازماندهی احساسهای بیواسطهٔ رنگ توسط خودش به اندازهٔ سازماندهی درست و اصولی آنها و رسیدن به نوع جدیدی از نظم تصویری، توجه و علاقه ندارد. حرکت آزاد و روانِ رنگ، در برخورد با قواعد از پیش تعیین شده‌ای که نقاش پذیرفته و تحمیل کرده است، منضبط می‌شود و ترتیبی محاسبه شده پیدا می‌کند. نتیجه نامشخص است، چون هم یك الگوی سطحی ایجاد می‌کند هم یك پرسپکتیو عمقی. فقدان ظاهری شکل در امپرسیونیسم، منجمد می‌شود و به صورت نظم و قاعده‌ای خشك درمی‌آید. الگوی پردهٔ **بعدازظهر یکشنبه در جزیرهٔ ژات بزرگ** بر خطوط عمودی پیکره‌ها و درختها، خطوط افقی سایه‌ها و خاکریز دوردست، و خطوط مورب در سایه و خط ساحلی استوار است، و هر یك سهمی در تکمیل تأثیر این نقاشی دارد. در همان حال، نقاش با استفاده از روشنیها و تاریکیهای موبه‌مو محاسبه شده، فضای چهارگوشهٔ ژرف را از دل پرده درمی‌آورد. او برای ایجاد الگو و فضای تلقینی، از موضوعات تکراری بهره می‌گیرد: نیمرخ خانم، چتر آفتابی، و شکلهای استوانه‌ای پیکره‌ها، جملگی چنان در فضا جا داده شده‌اند که حرکتی آهنگین در عمق و از یك سو به سوی دیگر پدید آورند. صحنهٔ نقاشی لبریز از نور آفتاب است، ولی درهم نمی‌شکند تا به صورت تکه‌های ناپایدار رنگ درآید. نور، هوا، مردم، و منظره با طرحی چنان انتزاعی تثبیت شده‌اند که در آن خط، رنگ، روشنی و تاریکی، و شکل با سازمانی دقیق مانند سازمان یك ماشین به یکدیگر می‌پیوندند. این، هنری شدیداً روشنفکرانه است، و سورا در خصوصش چنین می‌گوید: «مردم کاری را که من کرده‌ام، شعر می‌پندارند. نه، من روش خودم را به کار می‌بندم، و این تنها چیزی است که می‌توان در این هنر دید.» در این گفته نشانه‌هایی از آن نگرش علمی وجود دارد که ما در سراسر عمر نقاشی سدهٔ نوزدهم شاهد متجلی شدنش بوده‌ایم. از سوی دیگر، نشانه‌هایی از فورمالیسم هندسی دورهٔ رنسانس نیز در آن دیده می‌شود؛ و وجود فضای پرشکوهِ صحنه‌ای، با پرسپکتیو و جایگزینی محاسبه شدهٔ پیکره‌ها، یادآور هنری است که از پائولو اوچلو و پیرو دلا فرانچسکا به یادگار مانده و عظمت باوقارش ما را متأثر می‌گرداند. مانه در پردهٔ ناهار در سبزه‌وار برای به نمایش گذاشتن اسلوبهای نو، از یك ترکیب‌بندی متعلق به دورهٔ رنسانس استفاده کرده بود؛ سورا در پردهٔ **جزیرهٔ ژات بزرگ** فضای سنتی و صحنه‌ای تصویر را به الگویی در کاربست یك فرمول رنگ تبدیل می‌کند که در آن، فضا فقط یك متغیر نسبتاً بی‌اهمیت است. چون ادراك بصری فضا توسط ما، فقط می‌تواند تابع رنگ باشد. واقعیت در سنّت جوتو و رافائل فضا بود و رنگ چیزی بود که بر آن اضافه می‌شد، اما رنگ در نزد سورا (و همچنان که خواهیم دید، در نزد سزآن) واقعیت است و فضاها و احجام از ابداعات قوهٔ تخیل هنرمند هستند. هنرمند پس از پی بردن به فرمول روابط و تناسبهای رنگها، دیگر نیازی به مدرك تردیدآمیز ادراکات شخصی (امپرسیونهای) خویش نخواهد داشت. سینیاك، دوست و همکار سورا در طراحیِ روش «نئو ـ امپرسیونیستی»، آن را چنین توصیف کرده است:

> هنرمند نئو ـ امپرسیونیست با حذف تمام مخروطهای خمیری، با استفادهٔ انحصاری از مخلوط بصریِ رنگهای ناب، با تجزیه‌کاریِ سنجیدهٔ رنگ و رعایت بی‌چون و چرای تئوریِ علمی رنگها، رسیدن به حداکثر درخشندگی، شدت رنگ، و هماهنگی را تضمین می‌کند ــ و این نتیجه‌ای است که تاکنون کسی بدان نرسیده است.

این توصیف، سخن کانستبل را به یادمان می‌آورد که گفته بود منظره‌سازی یك علم طبیعی است. همچنین به یاد می‌آوریم که فرمولهای علم نورشناسی سدهٔ نوزدهم تکامل می‌یابند و به فرمولهای سده بیستم تبدیل می‌شوند و هر آنچه علمی باشد می‌تواند کاربرد فنی نیز پیدا کند. از یك جهت ــ تفکیك حجم به ذرات مجزا (و رنگ به نقطه‌های رنگهای مکمل) ــ پردهٔ **جزیرهٔ ژات بزرگ** سورا را می‌توان پیشدرآمدی بر اسلوبهای امروزی فوتوگراوور و تکثیر رنگی دانست.

رنوار در سال ۱۸۸۳ ضمن گفتگویی با وُلار دلال آثار هنری، گفت: «من امپرسیونیسم را خشکانده بودم، و سرانجام به این نتیجه رسیدم که نه طرز نقاشی کردن را می‌دانستم نه طراحی کردن را. در یك کلام، امپرسیونیسم... تا جایی که به‌من مربوط می‌شد، یك کوچهٔ بن‌بست بود.» این اعتقاد، چیزی بود که احتمالاً امپرسیونیستهای دیگر نیز پیدا کرده بودند؛ بدون تردید، پول سزان (۱۸۳۹ـ۱۹۰۶) زودتر از دیگران چنین اعتقادی پیدا کرد. او با آنکه در سراسر عمرش دلاکروا را می‌ستود، خود را با امپرسیونیستها، مخصوصاً با پیسارو در یك ردیف قلمداد می‌کرد، و نخست تئوریهای ایشان دربارهٔ رنگ و ایمانشان به موضوعات برگرفته از زندگی روزانه را پذیرفت. لیکن مطالعات

شخصی وی در آثار استادان کهن که در موزهٔ لوور گردآوری شده بود، او را متقاعد کرد که در امپرسیونیسم شکل و ساختاری وجود ندارد. خودش می‌گفت: «می‌خواهم از امپرسیونیسم چیزی محکم و ماندگار مانند هنر درون موزه‌ها بسازم.»

شالودهٔ هنر سزان، شیوهٔ جدید وی در مطالعهٔ طبیعت است (تصویر ۷۲۵). البته این سخن را می‌توان در توصیف تمام منظره‌سازان سدهٔ نوزدهم از کانستبل به بعد گفت؛ ولی تصور هر هنرمند از آنچه هست با تصور دیگران فرق دارد. هدف سزان، شبیه‌سازی صادقانه و وفادارانهٔ شکل ظاهر، مخصوصاً صداقت عکاسانه یا حتی «حقیقت» مورد نظر امپرسیونیسم نیست. بلکه او در ورای صحنه‌های ناپایدار و گذرای رنگی که چشم جذب می‌کند به دنبال ساختاری پایدار می‌گردد. اگر تمامی آنچه که ما می‌بینیم رنگ باشد، دراین صورت رنگ باید هدفهای ساختاری پرسپکتیو قدیمی و نور و سایهٔ قدیمی را عملی سازد؛ رنگ به تنهایی باید ایجاد ژرفا و فاصله کند، رنگ به تنهایی باید ایجاد شکل و حجم کند. اما چون رنگ یك احساس بصری است، همچنان که امپرسیونیستها ثابت کردند، در این صورت ساختاری که در دنیای بصری به دنبالش می‌گردیم نیز بر روی هم باید ساختار حواس خودمان باشد. سزان در رویارویی با طبیعت، می‌کوشد یك نظم عقلی ــ به جای روش بی‌برنامه و تصادفی امپرسیونیستها ــ به احساسی که از آن دارد بدهد، و در بخشی از منظره ــ خودش این را موضوع غالب می‌نامد ــ که در دست مطالعه دارد، پیوسته و با زحمات فراوان وارسی‌اش کند. وقتی او می‌گوید «ما باید کار پوسن را از نو ــ این بار موافق طبیعت ــ تکرار کنیم،» ظاهراً منظورش این است که ما نیز باید فاصله، ژرفا، و حجمی را که پوسن در آثارش القا می‌کند نه به کمك پرسپکتیو و سایه‌روشن بلکه تماماً به شکل نقشه‌های برجستهٔ رنگی در پی تجزیهٔ طبیعت به دست آوریم.

پس از آنکه پیوستگی قدیمی رنگها از دست رفت، سزان برای پیدا کردن پیوستگی تازه‌ای دست‌به‌کار می‌شود. گرچه او هیچگاه اشیای طبیعی را تا حد انتزاعات هندسی پایین نمی‌آورد ــ کوبیستها چنین خواهند کرد ــ از عظمت شکلهای آثارش چنین برمی‌آید که تمام تنوعات تصادفی شکل ظاهر فردی را از آنها زدوده است. در این معنی، می‌توانیم اظهارنظر مشهور وی را به یکی از پیروان جوانش ــ بدین مضمون که نقاش باید «طبیعت را به شکل استوانه، کره و مخروط نشان دهد» ــ حکمی برای نمایش دادن شکلهای طبیعی با ساده‌ترین و عریض‌ترین ابعادشان تلقی کنیم نه جایگزین کردن آنها با ساختمانهای هندسی.

روش سزان، استفاده از نیروی بیکران تمرکز بصری خویش برای مشاهدهٔ موضوعِ غالب و دنبال کردن مشاهدهٔ جزیی در طی چندین روز و ماه و حتی چندین سال است. او مانند دانشمند معاصر است که فرضیه‌اش را پس از آزمایشهای مکرر به اثبات می‌رساند. او خواص خط، سطح، رنگ، و روابط درونی آنها را با دقت خاصی کاوید: تأثیر هر نوعی از جهت‌نمایی خطی، توانایی سطوح به القای حس ژرفا، خصوصیات ذاتی رنگ، و قدرت رنگها به تغییر دادن جهت و ژرفای خطوط و سطوح. او با به عقب کشیدن رنگهای سرد و به پیش راندن رنگهای گرم، حجم و ژرفا را در اختیار خود می‌گرفت. پس از مشاهدهٔ اینکه حالت اشباع (یا حداکثر شدت هر رنگ)، بیش از بقیهٔ حالتها احساس پُری شکل را القا می‌کند، هر شیء را با یك رنگ ــ مثلاً سیبها را با رنگ سبز ــ نقاشی می‌کرد و فقط با نظارت بر شدت رنگ به جای روش سنتیِ برجسته‌نمایی در روشنی و تاریکی، احجام توپر بی‌چون و چرایی می‌کشید.

در پردهٔ **طبیعت بیجان** (لوحهٔ رنگی ۸۰) روش سزان را به بهترین شکل ممکنش می‌توان دید. شکلهای منفرد، بخشی از ماهیت خصوصی خویش را به عنوان بطری و میوه از دست می‌دهند و به حالت استوانه و کره نزدیك می‌شوند. سطوح و لبه‌های سطوح که اشیاء را چنان می‌نمایانند که گویی از دل سنگی کنده‌کاری شده‌اند، با وضوح تندی نشان داده شده‌اند. حتی نقاط روشن تُنگ و بطری و لیوان، با وضوح احجام توپر مشخص شده‌اند. در اینجا لحظه‌ای از رنگ شناور امپرسیونیستها صید و نگاه‌داری شده و به صورت صفحات

۷۲۵ پول سزان، **قلهٔ سنت ویکتوار**، حدود ۱۸۸۶ـ ۱۸۸۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۶۵×۹۰ سانتی‌متر. نگارخانه‌های مؤسسه کورتو، لندن.

۷۲۶ پول سزان، **پسر با جلیقهٔ قرمز**، ۱۸۹۳ـ۱۸۹۵. رنگ روغن روی بوم، ۸۸×۷۲ سانتی‌متر. مجموعهٔ آقا و خانم پول ملون.

درهمبافته تجزیه شده است. در اینجا سزان چیزی آفریده است که مسامحتاً می‌توان آن را معماری رنگ نامید.

طبیعت بیجان موضوع مطلوبی برای آزمایشهای سزان بود، چون هنرمند تعداد اندکی از اشیاء را می‌تواند برای آغاز حرکتش کنار هم بچیند. منظره، این امتیاز را به هنرمند نمی‌دهد، و مسائل شبیه‌سازی در اثر نیاز به برگزیدن شکلهایی که از میان انبوه شکلهای طبیعی از همه مهمتر به نظر می‌رسند و آراستن آنها به گونه‌ای که یك ساختمان تصویری دارای وحدت و پیوستگی از آن به دست آید، پیچیده‌تر می‌شود. یکی از بزرگترین تلاشهای سزان، انطباق روشهایش بر نقاشی منظره‌ها بود. بدین ترتیب، همچنانکه منظره شیوهٔ اصلی تئوری و آزمایش امپرسیونیستها بوده است، در دست سزان نیز به موضوعی برای کاملترین تحول در امپرسیونیسم تبدیل شد.

تابلوی **قلهٔ سنت ویکتوار** (تصویر ۷۲۵) که در حدود ۱۸۸۶ نقاشی شد یکی از چندین منظره‌ای است که سزان از قلهٔ نزدیك خانه‌اش در **اکس ـ آن ـ پرووانس** کشید. در این تابلو می‌توانیم ببینیم که چگونه جلوه‌های متغیّر شرایط جوّی، جلوه‌هایی که فکر مونه را به خود مشغول داشته بودند، جای خود را به تجزیهٔ متمرکزتر و طولانی‌تر فضاهای روشنی‌گرفتهٔ بزرگ داده‌اند. این فضا ادامه می‌یابد و از ورای سطح بوم سزان نیز فراتر می‌رود (که الگوی درختهای کاج بر این حالت تأکید می‌کند) و از عناصر متعدد کوچکی مانند جاده‌ها، مزارع، خانه‌ها، و آبارهٔ سمت راست تشکیل شده است، که هر یك از زاویهٔ نسبتاً متفاوتی دیده شده‌اند. بر فراز این پرسپکتیو جابه‌جاشونده و عقب‌رونده، بزرگترین حجم یعنی قله قد برافراشته است و تأثیرش در بیننده ــ در اثر خطوط کناره‌نمای پسزمینه و پیشزمینه ــ چنان است که در آن واحد هم از او دور است هم نزدیك. این به تجربهٔ عملی کسی شباهت دارد که شکلهای منظره‌ای را یکی‌یکی درك می‌کند و ابعاد نسبی اشیاء به جای آنکه تا ابد به وسیلهٔ یك پرسپکتیو تك‌نقطه‌ای یا دونقطه‌ای مانند آنچه معمولاً در یك عکس می‌بینیم تثبیت شده باشند، تغییر پیدا می‌کند. سزان رنگهای جابه‌جاشوندهٔ امپرسیونیسم را از حرکت بازمی‌دارد، و گونه‌ای نمایِ رنگین می‌سازد که به چندین سطح کاملاً مجزا تقسیم شده است. همین تجزیه‌های بعدی سطوح رنگی توسط کوبیستها زندگی مستقلی به ایشان می‌دهد که در آن کمتر به تمامی عرصهٔ بصری طبیعت اشاره شده است.

نقاشی **پسر با جلیقهٔ قرمز** (تصویر ۷۲۶) نشان می‌دهد که سزان روشش را به شبیه‌سازی از پیکرهٔ آدمی نیز بسط داده است. در اینجا تجزیهٔ فضای تصویر، روشنیها و تاریکیهای پیکره، و پردهٔ پشت سر پسر به سطوح تأکیدی، چنان پیشرفته است که سطوح مزبور تقریباً سراسر تابلو را اشغال می‌کنند. خصوصیت هندسی منطقهٔ رنگی به سمت جلو کشیده می‌شود و بیننده ناگهان متوجه شکل تخم‌مرغیِ سرِ پسر و شکلهای انعطاف‌پذیر و تقریباً فلزگونهٔ سطوح برجستهٔ بدن و پرده‌ها می‌شود. دست چپ پسر به طرز نامتناسبی دراز است، چون هرگونه تحریف در شکل یا ترتیب دوباره دادن به شکلهای طبیعی ــ که احتمالاً کسی در نقاشیهای منظره و طبیعت بیجان متوجه‌شان نمی‌شود ــ بیدرنگ در پیکرهٔ آدمی دیده می‌شوند و حتی حواس تماشاگر را پرت می‌کنند. باز می‌توانیم مطمئن باشیم که این تحریفهای سزان در شکل ــ که در بیشتر نقاشیهایش تکرار می‌شوند ــ تصادفی نیستند. به بیان درست‌تر، کاری که سزان می‌کند آرایش تازه دادن به اجزای پیکره برای کوتاهتر و بلندتر کردن آنها به نحوی است که الگوی شبیه‌سازی از آنها را در دو بعد با تناسبهای سطح تابلویش منطبق گرداند. بدین ترتیب، سزان نخستین نتیجه‌اش را از امپرسیونیستها می‌گیرد: برداشتن تأکید از موضوع. با آنکه شیء ترسیم شده در نزد امپرسیونیستها اساساً یك سطح منعکس‌کنندهٔ نور است، در نزد سزان به ابزاری فرعی برای سازماندهی سطح تابلو تبدیل می‌شود. سزان با ادامهٔ روند بی‌اهمیت‌سازی موضوع، به خودی خود، ارزش شیئی را که می‌سازد ــ تابلوی نقاشی، که ارزش مستقلی برای خود دارد و باید تماماً بر حسب کیفیات تصویری ذاتی خودش مورد قضاوت قرار گیرد ــ بالا می‌برد. در آثار سزان، ساده‌سازی شکلها، و برجستگی و سنگینی تندیس‌وارشان، چنان ظاهری از آرامش و وقار پایدار به آنها می‌دهد که هنر دورهٔ رنسانس سدهٔ پانزدهم را به یاد تماشاگر می‌آورد و باعث شده است که منتقدان معاصر نشانه‌هایی از مفهوم باستانی و مدیترانه‌ای سادگی شکل پرعظمت و نامتغیر را که زایندهٔ هنر کلاسیك بود در کارهای سزان ردیابی کنند.

برخلاف سورا و سزان که به طرق مختلف و تقریباً به روش علمی در صدد یافتن قواعد جدیدی برای نظم دادن به تجربه و ادراك رنگ بودند، **وینسنت وان گوگ** (۱۸۵۳ـ۱۸۹۰)، بی‌پروایانه و خودسرانه، به هنگام مواجهه با طبیعت، از رنگ جدید برای بیان عواطف خویش بهره می‌گیرد. او که هلندی‌زاده و فرزند یك چوپان پروتستان بود، گمان می‌کرد انگیزه‌ای مذهبی داشت و در محلات فقیرنشین لندن و مناطق معدنی بلژیك به تبلیغ دین می‌پرداخت. شکستهای مکرر، جسم او را از کار انداخت و تا پای یأس کشانید. فقط پس از بازگشت به نقاشی و فراگیری اسلوب کار امپرسیونیستی بود که وسیله‌ای برای انتقال ادراکاتش از دنیای آفتاب‌گرفتهٔ بسیاری از منظره‌هایش که با رنگ مطلوب خود یعنی زرد شبیه‌سازی می‌کرد، به

دست آورد. پافشاری سزان بر ارزشهای بیانیِ رنگ، او را به کشف قدرت بیان مشابهی در کاربست رنگ هدایت کرد. ضخامت، شکل، و جهت ضربات قلمش، قرینهٔ ملموسی برای طرحهای سیررنگش می‌آفریند. این‌بار قلمی پررنگ، تندتند به چپ و راست یا به عقب و جلو حرکت می‌کند و منظره‌ای چون بافت پارچه نقش می‌زند؛ این‌بار، نقطه یا تکهٔ رنگ در اثر فشردن لولهٔ رنگ بر روی بوم ظاهر می‌شود. این حملهٔ دلاورانه و تقریباً غافلگیرانه اگر با حساسیت وان گوگ مهار نمی‌شد ممکن بود به فاجعه بیانجامد.

وان گوگ در نامه‌هایی که به‌برادرش تئو نوشت یکی از غنی‌ترین مآخذ مربوط به اندیشهٔ خویش را به یادگار نهاد. او در یکی از این نامه‌ها می‌گوید: «من به جای شبیه‌سازی موبه‌مو از آنچه در برابر چشمانم می‌بینم، رنگ را آزادانه‌تر به کار می‌برم تا منظورم را با قدرت هر چه تمامتر بیان کنم...»؛ و در نامه‌ای دیگر شرح می‌دهد که رنگ در یکی از نقاشیهایش «از دید هنرمند رئالیست قالبی، در جای درست به کار نرفته است، ولی رنگی است برای القای هرگونه عاطفهٔ یك روح سرسخت.» این سخن به گفته‌های دلاکروا شباهت دارد، و حتی خود وان گوگ می‌گوید: «و من در شگفت نخواهم شد اگر امپرسیونیستها بلافاصله از کارم ایراد بگیرند، چون کار من به جای آنکه از اندیشه‌های ایشان الهام گرفته باشد از اندیشه‌های دلاکروا الهام گرفته و بارور شده‌است»، وگویا منظور آن است که روش رنگ‌آمیزی خود را به جای آنکه از امپرسیونیستها گرفته باشد از دلاکروا گرفته است.

نقاشی **کافهٔ شبانه** (لوحهٔ رنگی ۸۱)، همچنان که وان گوگ نوشته است، برای القای فضای تحمل‌ناپذیرِ شرارت از طریق هرگونه تحریف ممکن در رنگ آفریده شده است. صحنهٔ نقاشی، داخل کافه‌ای در یك شهر ملالت‌انگیز، برای احساس شدن درنظر گرفته شده است نه برای مشاهدهٔ صرف. مشتریان بی‌حال و رها شده در صندلیها، به رنگ همان حالتی کشیده شده‌اند که سراسر وجودشان را در کام خود برده است، یعنی آبی کبود اندوه‌آور. سقف به رنگ سبز زَهری است و با رنگ قرمز تب‌آلود دیوارها تضاد گیج‌کننده‌ای دارد؛ کف کافه به رنگ زرد اسیدی، و سایهٔ میز بیلیارد سبز است. هاله‌های زردِ نور، به نقاطی شباهت دارند که گاز بدبو در آنها انباشته می‌شود. صاحب کافه، روحِ بیرنگی که بر این مکان حکومت می‌راند، همچون شبحی از کنارهٔ میز بیلیارد اوج برمی‌دارد؛ خود میز بیلیارد با پرسپکتیو اریب متمایلی شبیه‌سازی شده است که دنیای دوار گرفته و سرگیجه‌آور استفراغ را القا می‌کند.

پردهٔ **آسمان پرستارهٔ شب** (تصویر ۷۲۷)، که در سال ۱۸۸۹ نقاشی شد، روش نقاشِ امپرسیونیست را گویاتر مجسم می‌کند. وان گوگ آسمان را آنسان نمی‌بیند که ما به هنگام نگریستن به آسمان صاف شبانگاهی می‌بینیم ــ پهنهٔ بیکرانی از پولکهای چشمك‌زن نورانی بر پردهٔ ژرفی از رنگ آبی. بلکه او آسمان بیکرانه را سرشار از ستارگان پیچان و منفجرشونده و کهکشانهایی از ستارگان می‌بیند، که در زیرشان کرهٔ زمین و سکونتگاههای آدمیان به انتظار فاجعهٔ کیهانی درهم می‌پیچند. شگفت‌آور اینکه یك درخت سرو در حال رشد سریع، خارج شدن از سطح زمین و رسیدن به کورهٔ آسمان است. هنرمند در اینجا به دنبال هماهنگی طبیعت نمی‌گردد یا آن را تجزیه نمی‌کند. بلکه با افکندن منظره‌ای سراپا شخصی بر عرصهٔ طبیعت، آن را دگرگون می‌کند.

در کار **پول گوگن** (۱۸۴۳ـ۱۹۰۳) نیز شاهد نفی مشابه شبیه‌سازی عینی در برابر بیان ذهنی هستیم. گوگن با لحنی زننده، دربارهٔ امپرسیونیسم چنین می‌گوید:

> امپرسیونیستها فقط در رنگ به کاوش می‌پردازند، اما بدون هیچگونه آزادی، و همواره در قید نیاز به احتمال هستند. در نزد ایشان، منظرهٔ آرمانی، که از عوامل بسیار متفاوت تشکیل می‌شود، وجود ندارد. بنای

۷۲۷ وینسنت وان‌گوگ، **آسمان پر ستارهٔ شب**، ۱۸۸۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۳×۹۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

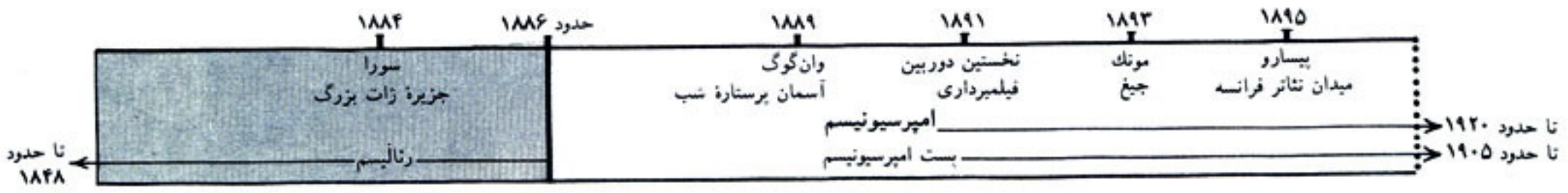
۷۲۸ جیمز انسور، ورود مسیح به بروکسل، ۱۸۸۸. تقریباً ۲۵۳×۴۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ کونینکلیك، آنورس.

عظیم ایشان بر شالوده‌ای محکم نهاده نشده است و ماهیت احساسهایی را که به کمك رنگ دریافت می‌شوند نادیده می‌گیرند. آنها فقط به‌چشم نیاز دارند و توجهی به مراکز اسرارآمیز تفکر نمی‌کنند و بدین ترتیب به ورطهٔ استدلال صرفاً علمی درمی‌غلتند. وقتی اینان از هنر خویش سخن می‌گویند، این هنر چیست؟ چیزی تماماً سطحی، سرشار از عواطف و فقط مادی. در این هنر، فکر وجود ندارد.

گوگن نیز رنگ را با ترکیبات تازه و غیر منتظره به کار می‌برد، ولی هنرش با هنر وان‌گوگ تفاوت بسیار دارد. شاید این هنر به همان اندازه در عذاب بوده باشد، ولی از لحاظ ترکیب عناصر نایاب و بیگانه، از آن فرهیخته‌تر است و دامنهٔ کاربرد تزئینی‌اش بیشتر است. گوگن به عنوان یك نقاش تفنن کار نیز نقاشی کرده بود، ولی پس از گرفتن چندین درس از پیسارو شغل خوش‌آتیه و پردرآمد دلالی را در سال ۱۸۸۳ کنار گذاشت و تمام وقت و عمرش را وقف نقاشی کرد. با آنکه خریداری برای نقاشیهایش پیدا نشد و خود و خانواده‌اش با فقر و تنگدستی دست به گریبان شدند، او از نقاشی دست برنداشت، چون احساس می‌کرد که علیرغم استهزا و بی‌توجهی برخی، حتماً هنرمندی بزرگ خواهد شد. او در تلاش برای پیدا کردن موضوعات برانگیزنده و خانه‌ای ارزانقیمت برای زندگی، مدتی از عمرش را در دهکده‌های کوچك برتانی گذراند و از جزیرهٔ مارتینیك دیدار کرد. بدین ترتیب، حتی پیش از مقیم شدنش در تاهیتی به سال ۱۸۹۱، رنگ و موضوعات مربوط به مناطق گرمسیری که از زندگی انسانهای بَدَوی برگرفته بود، به هنرش راه یافته بودند. گوگن از لحاظ تلقی و تفسیر رنگ، از تمرینهای امپرسیونیستها در عرصهٔ پرده‌رنگهای موبه‌مو متضاد شده گسست. به گفتهٔ خودش: «یك متر رنگ سبز، در صورتی که بخواهید سبزی را بیان کنید، از یك سانتی‌متر رنگ سبز سبزتر است... شما آن درخت را چگونه می‌بینید؟ سبز؟ بسیار خوب، در این صورت از رنگ سبز یعنی از سبزترین رنگ سبز روی تخته‌رنگتان استفاده کنید. آن سایه را چگونه می‌بینید، کمی آبی مایل به کبود؟ تردیدی به خود راه ندهید تا جایی که می‌توانید، آبی رنگ‌آمیزی‌اش کنید. نفوذ گوگن را مخصوصاً اعضای نسل جوان، مانند **موریس دنی**، احساس کردند. وی چنین می‌گوید:

گوگن ما را از تمام قیودی که اندیشهٔ کپیه‌برداری از طبیعت بر دست و پایمان زده بود رهانید. مثلاً، اگر استفاده از رنگ شنگرف برای نقاشی درختی که قرمز به نظر می‌رسید مجاز بود... چرا نباید به فشارمان تا نقطهٔ تصرف در شکل انحنای یك کتف زیبا یا نمایشِ نمادینِ تقارنِ موجود در یك ترکهٔ نازك ادامه دهیم...؟

هنر گوگن را نیز می‌توان به صورت مخلوطی از عناصر شرقی و غربی، و کارمایه‌هایی مشترك میان استادان بزرگ رنسانس اروپا دانست که به شیوه‌ای مبتنی بر مطالعهٔ هنرهای کهنتر و فرهنگهای غیر اروپایی توسط وی شکل گرفته و نمایانده شده است. او ده سال پایان عمرش را در تاهیتی و **جزایر مارکیز** سپری کرد و با آفریدن یك سلسله تابلوهای باشکوه و درخشان، عشقش به زندگی اولیهٔ بشر را بیان کرد. طرح این آثار، غالباً به طور غیر مستقیم، بر موضوعات بومی تکیه دارد و رنگ نیز هماهنگیهای خاص بنفش، صورتی، و لیمویی‌ش را مدیون گیاهان گرمسیری این جزایر است. ولی روحیهٔ آفرینندهٔ این آثار به انسان پیشرفتهٔ عصر حاضر تعلق دارد که به تفسیر شیوهٔ زندگی باستانی و معصومانهٔ مورد تهدید استعمارگران اروپایی برخاسته است. با آنکه پیکره و فضای پردهٔ **روح مرده به هنگام تماشا** (لوحهٔ رنگی ۸۲) به تاهیتی مربوط می‌شوند، موضوع یك زن برهنه در کنار پیکره‌ای بی‌تکلیف و تماشاگر ــ یعنی پیکره‌ای قرینه یا متعادل‌کننده ــ به دوران رنسانس و پس از آن تعلق دارد. الگوی ساده شدهٔ خطی و نقاط پهناور با رنگ تخت، هنر میناکاری بیزانس و شیشهٔ منقوش سده‌های میانه را که گوگن ستایشگرش بود به یاد می‌آورد، و مختصر تصرفی که در شکلهای تخت به عمل آورده بی‌شباهت به‌تصرفهای مشابه در هنر پیکرتراشی مصری نیست. هنر رومانتیك با ستایش از سرزمینهای بیگانهٔ پیرامون قارهٔ اروپا و بومیان ساکن آنجاها آغاز شد؛ از دورهٔ گوگن است که گونه‌ای اقتباس از سبك ایشان آغاز می‌شود. او نه فقط



در برابر سنّت هنری بلکه در برابر کل تمدن اروپایی، نمایندهٔ یك روحیهٔ طغیان و شورش است. او گفت: «تمدن چیزی است که آدم را بیمار می‌کند.» جستجوی روحیهٔ جدید در میان مردمان نویافته و سبکهای نوین زندگی، که در سدهٔ هیجدهم آغاز شده بود، این زمان شتاب بیشتری به خود گرفت. هنرمندان سدهٔ بیستم، الهامات هنری خویش را از ژاپن، جزایر اقیانوس آرام، و بخش بزرگی از دنیای غیر اروپایی خواهند گرفت.

نارضایی از تمدن، آگاهی نگران‌کننده از فشارهایی که این تمدن بر روان ما تحمیل می‌کند، و درك ابتذال و تحقیری که می‌تواند با خود همراه داشته باشد، رنگ خود را بر روحیهٔ هنرمند در اواخر سدهٔ نوزدهم و سالهای پیش از جنگ اول جهانی می‌زند. این دوره را «پایان سدهٔ نوزدهم» نامیده‌اند؛ دوره‌ای است که در طی آن هنر و ادبیات در چنگال گونه‌ای بیقراری مرکب از دلسردی، خستگی، فساد، و حساسیت فوق‌العاده در برابر زیبایی دست و پا می‌زنند. نقاشان، تحت تأثیر گوگن و وان‌گوگ، پس از ضبط صحنهٔ معاصر با تمامی تنوع و علاقهٔ انسانیش ــ مانند امپرسیونیستها ــ این‌بار به تفسیر آن به زبانی تلخ می‌پردازند و از طریق تصرف زننده در شکل و رنگ، به تماشاگر منتقل می‌کنند. در آثار **هانری دو تولوز ـ لوترك** (۱۸۶۴ـ۱۹۰۱) که دگا را صمیمانه می‌ستود، ژرف‌نگری سردِ این

۷۲۹ ادوارد مونك، جیغ، ۱۸۹۳. تقریباً ۹۰×۷۳ سانتی‌متر. موزهٔ ملی، اوسلو.

استاد سالخورده در زندگی معاصر خویش، به طنزی دلتنگ‌کننده و کاریکاتوری زننده تغییر شکل می‌یابد. هنر لوترك، تا حدودی، بیان زندگی شخصی خود اوست. او کوتوله‌ای زشت‌سیما بود که از محیط اشرافیِ شایستهٔ نام بزرگ و باستانیش رانده شده بود. وی از آن پس مقیم همیشگی محفلهای شبانهٔ پاریس شد، به جماعت خوشگذران و عیاش، فاحشه‌ها، و دیگر وازدگان اجتماع آن روزی این شهر پیوست. محیط طبیعی لوترك، به میان سر و صداهای گوشخراش و رنگهای شبانهٔ تالارهای ارزان موسیقی، کافه‌ها، و فاحشه‌خانه‌ها نقل مکان کرد. در پردهٔ **در مولن‌روژ** (لوحهٔ رنگی ۸۳) تأثیر دگا و گراوور ژاپنی را می‌توان در ترکیب‌بندی اریبی و نامتقارن، خطوط مورّب فضایی، و الگوهای قوی خط و رنگ ناسازگار مشاهده کرد. ولی هر عنصر، با آنکه موبه‌مو در زندگی روزمره مطالعه شده و ما نیز پیش از این در آثار امپرسیونیستهای رنگ‌کار با آنها آشنا شده‌ایم، چنان مورد تأکید یا اغراق قرار گرفته که رنگی تازه پیدا کرده است. مثلاً حال و هوای این نقاشی را با حال و هوای آرام و بی‌برنامهٔ نقاشی **لومولن دولاگالت** (لوحهٔ رنگی ۷۸) اثر **اوگوست رنوار** مقایسه کنید. صحنهٔ نقاشی لوترك زندگی شبانه با نور خیره‌کنندهٔ مصنوعی، موسیقی سازهای برنجی، و دستچینی از چهره‌های فاسد، ستمگر، و نقابگونه است. (او خودش را در پسزمینه گنجانده است: مرد کوچك‌اندامی با کلاه لبه‌دار، در کنار پسرعموی بسیار بلندقدش.) تصرفهایی که با ساده‌تر کردن پیکره‌ها و چهره‌ها در شکلها به عمل آورده، پیشدرآمدی است بر اکسپرسیونیسم آتی. در دوران رواج اکسپرسیونیسم، هنرمند با اختیار بیشتری در آنچه می‌بیند (هنگام انتقال به روی بوم) تصرف خواهد کرد تا قدرت تأثیر آن را بر بیننده افزایش دهد. لوترك و معاصرانش از لحاظ روانی در مرحلهٔ گذار از امپرسیونیسم به یك دوران پر کشاکش ذهنی در هنر سدهٔ بیستم به سر می‌برند.

انتقاد بدبینانه از تمدن نوین شهری، در آثار هنرمندان خارج از فرانسه ادامه می‌یابد. **جیمز انسور** (۱۸۶۰ـ۱۹۴۹) نقاش بلژیکی، دنیایی شبحوار و مرگبار می‌آفریند که در آن موجودات عجیب و غریب، اسکلتهای نقابدار، و انسانهای اعدام شده، در نمایشهای کنار خیابانی و کارناوالها ظاهر می‌شوند. بهترین اثر او که در روزگار خودش به اتهام اثری کفرآمیز مورد انتقاد شدید قرار گرفت، **ورود مسیح به بروکسل** (تصویر ۷۲۸) نام دارد. از لحاظ روحیه، این نقاشی، تابلوهای دیوی و اخلاقی **بوس** و **بروگل** را به یاد می‌آورد که مسیح را در محاصرهٔ موجوداتی دروغگو، زشت، و ناشایستهٔ رسالت وی نشان می‌دهند. ولی در اینجا، به شیوهٔ نوین، موجودات انسانی، مردانی نقابدار و توخالی‌اند که موجودیت واقعی و هویت اصیل ندارند بلکه «چهره‌هایی» صرف هستند. این، موضوعی است که امروزه غالباً در انتقاد از تمدن جدید به گوش می‌رسد. رنگ تابلوهای اِنسور سخت، گیج‌کننده، نقطه‌نقطه، و همچون نوایی بدآهنگ است‌که با صدای این ازدحام زننده جور درمی‌آید.

هنر **ادوارد مونك** (۱۸۶۳ـ۱۹۴۴) نقاش و گرافیست نروژی، که یکی از منتقدان اخلاقی انسان نوین نیز به شمار می‌رود، از لحاظ روحیه با هنر جیمز انسور پیوند دارد. موضوعات مهم آثارش عبارتند از رنج، مرگ، و عشق فاسد. او در تابلوی جیغ (تصویر ۷۲۹) منظرهٔ

۷۳۰ هانری روسو، کولی خفته، ۱۸۹۷. رنگ روغن روی بوم، ۱۱۷×۱۹۸. مجموعهٔ موزه هنرهای نوین، نیویورك (اهدایی خانم سایمن گوگنهایم).

کاملاً ناراحت‌کننده‌ای از هراس عصبی که به صورت جیغی وحشتناك ولی آرام درآمده است نشان می‌دهد؛ این جیغ در داخل ذهنی شنیده می‌شود که در اثر نگرانی طولانی از هم می‌پاشد. مونك مانند دوستش **اوگوست استرینبری**، می‌تواند تصاویر تقریباً تحمل‌ناپذیری از تنشها و عذاب روانی انسان نوین و تنهایی بی‌فرجامی را که به گفتهٔ فیلسوفان اگزیستانسیالیست امروزی سرنوشت محتوم بشر است، به روی بوم نقاشی بیاورد. مونك، که تحت تأثیر الگوها و رنگ قوی گوگن و استفادهٔ گوگن از گراوور بود، این تأثیر را از طریق آثار خود به اکسپرسیونیستهای آلمانیِ اوائل سدهٔ بیستم منتقل کرد.

اعتراض به بیماری تمدن، گوگن را در جستجوی معصومیت اولیهٔ بشر، روانهٔ دریاهای جنوب کرد. **هانری روسو** (۱۸۴۴ـ۱۹۱۰) بی‌آنکه پاریس را ترك گفته باشد یك نقاش بَدَوی‌گرای و تفننکارِ آموزش‌ندیده‌ای بود که در گمرك کار می‌کرد و به همین علت لقب **گمرکچی** به او داده شده است. روسو هنری آمیخته به رؤیا و خیال را با سبکی عرضه کرد که پیچیدگی خاص خود را دارد و به شیوهٔ خاص خودش از سبکهای رایج در **پایان سدهٔ نوزدهم** فاصله می‌گیرد. سادگی بصری، ادراکی، و فنی ظاهرِ کار او با استعدادی طبیعی برای طراحی و تخیلی سرشار از تصاویر بیگانهٔ مناظر اسرارآمیز گرمسیری تکمیل می‌شود. **کولی خفته** (تصویر ۷۳۰)، در دنیایی متروك، خاموش و پنهان، در زیر پرتو قرص کامل و بیرنگ ماه خواب می‌بیند. در پیشزمینه، شیری همچون یك اسباب‌بازی توپر اما تا حدودی ترسناك، بالای سر کولی ایستاده و بو می‌کشد. مواجهه‌ای بحرانی در شرف وقوع است، نه از آن‌گونه‌ای که ممکن است برای هر یك از ما در عالم بیداری رخ دهد، بلکه از آن‌گونه‌ای که وقتی ضمیرهای نیمه‌آگاهِ آسیب‌پذیر ما در خواب آشفته‌مان تهدید شوند، بسیار پیش‌پا افتاده می‌شود. روسو منظرهٔ ضمیر نیمه‌آگاه را بسیار زود منعکس می‌کند، و ما می‌توانیم او را پیشاهنگ سور رئالیستهای سدهٔ بیستم بدانیم، که می‌کوشند ابهام و تناقض موجود در حالات خواب و بیداری را یکجا شبیه‌سازی کنند.

در پایان سدهٔ نوزدهم، منظرهٔ واقعیت در ذهن هنرمند غربی دگرگون شده بود. تلقینات ناشی از پیدایش و رشد علوم طبیعی نتوانست به چیزی جز برانگیختن علاقهٔ هنرمند به شناختن وجه تمایز بین **آنچه** می‌بیند و **چگونه** آن چیز را می‌بیند بیانجامد. کنجکاوی و ذوق تازه‌ای برای دست زدن به آزمایشهایی به کمك ابزارهای حرفهٔ خود وی، رنگدانه‌های جدید، و تئوریهای جدید دربارهٔ نور و رنگ در او بیدار شد. این تحولات، روشهای کار امپرسیونیستها و پُست ـ امپرسیونیستها را به یك اندازه تحت تأثیر قرار دادند. در همان حال، اختراع عکاسی، عمیقاً در شیوهٔ تصویرسازی و شیوهٔ بیان هنرمند مؤثر افتاد و وسیله‌ای مکانیکی برای ضبط طیف تاریکیها و روشنیها ــ نور و سایه ــ و رعایت حداکثر وفاداری به شکلهای ظاهر اشیا و موضوعات در اختیار هنرمند قرار داد. هنرمند تصویرگر، که تا آن زمان یگانه سازندهٔ تصویرهای تخت و عیان‌کنندهٔ ساختار بنیادی شکلهای ظاهر بود، ناگهان به نظر رسید که از لحاظ فنی جابه‌جا شده است، همچنان که کاتب سده‌های میانه به دنبال اختراع چاپ جابه‌جا شده بود. می‌گویند وقتی **پول دلاروش** نقاش آکادمیك، خبر تکمیل مراحل عکاسی به دست **لوئی داگر** را شنید، با شگفتی اعلام کرد: «از این پس نقاشی مرده است!» و در حدود سال ۱۹۰۰ طرز فکری در وجود **موریس دوولامینك** شکل گرفت که بسیاری از نقاشان همکار وی نیز بدان معتقد بودند: «ما از هر آنچه که با عکاسی سر و کار داشته باشد متنفریم.» بدین ترتیب، هنرمند مجبور شد به دنبال هدفهای تازه و وسائل تازه برای کار خویش بگردد. جستجوهای هنرمند، سرانجام وی را به گسستن از سنّت دیرینهٔ نقاشیِ تقلیدیِ متکی بر نظارهٔ طبیعت واداشت؛ در سدهٔ بیستم، پیکاسو جدایی بین هنر و شکل ظاهر طبیعی را چنین بیان کرد: «طبیعت و هنر، که دو چیز جداگانه‌اند، نمی‌توانند یك چیز باشند. ما به کمك هنر، تصورمان را از آنچه طبیعت نیست، بیان می‌کنیم.»

در اواسط سده، نقاش سدهٔ نوزدهم، موضوع و مادهٔ مطلوب رومانتی‌سیسم را با صحنه‌هایی از زندگی همگانی انسان نوین جایگزین می‌کرد. این علاقهٔ جدید او به موازات کنجکاوی و کنکاشهای علمی همه‌جانبه‌ای در خصوص اجتماعات آدمیان و رفتارهای گروهی ایشان پیش می‌رفت. روش هنرمند، مانند روش عکاس یا جامعه‌شناس، در آغاز، توصیفی بود، ولی در نیمهٔ دوم سدهٔ

مزبور، جایش را به تحلیل و بیان داد و هنرمند دریافت که فعالیتش تابعی از ابزارها و مصالح کارش است. او پی برد که بوم نقاشی‌اش پنجره‌ای پشت نما نیست که به دنیای بصری طبیعت گشوده شده باشد بلکه سطح ملموسی است که رنگدانه‌ها به طرق بسیار متنوع بر رویش آرایش می‌گیرند. این آن واقعیتی بود که هنرمند با آن مواجه شده بود. ولی او نیز مانند سزان، درك حسی رنگ را بررسی می‌کند تا روشی برای استفاده از رنگ پیدا کند، یا مانند وان گوگ سطح و رنگهای بوم را صرفاً وسیله‌ای برای بیان حالات عاطفی خویش می‌داند، و سرانجام، خود را از سنت تصویرگری که با جوتو آغاز شده بود جدا می‌کند.

اعتقادنامهٔ سورا و سزان، وان‌گوگ و گوگن، توسط دنی در تعریف پوزیتیویستی مشهورش از نقاشی، به هنرمند سدهٔ بیستم سپرده می‌شود: «به یاد داشته باش که پردهٔ نقاشی ــ پیش از آنکه یك اسب جنگی، زن برهنه، یا حادثه‌ای خاص باشد ــ اساساً سطحی صاف و پوشیده از رنگهایی است که با نظم خاصی در کنار یکدیگر قرار داده شده‌اند.»

رودن: از امپرسیونیسم تا اکسپرسیونیسم

پیکرتراشی، مانند نقاشی، با به عاریت گرفتن سبکهای تاریخی و زیر و رو کردن گونه‌ای از رئالیسم صحنه‌ای که در پیکرهٔ دارتانیان (تصویر ۶۹۱) اثر دوره دیده می‌شود، وارد سدهٔ نوزدهم شده بود. بازگرداندن عظمت سنتی پیکرتراشی به آن و تبدیلش به یك وسیلهٔ فوق‌العاده نیرومند بیانی، مستلزم وجود هنرمندی چون اوگوست رودن (۱۸۴۰ـ۱۹۱۷) بود. اصولاً کاری که رودن برای پیکرتراشی کرد همانند کاری بود که امپرسیونیسم برای نقاشی کرد، رودن که پیکرتراشی را به دلیل سه بعدی بودنش می‌ستود، از تبدیل آن به سرچشمهٔ چهره‌های مومیِ مناسب عکس یا صحنه‌آرایی خودداری کرد. بلکه در عوض، خواص ویژهٔ آن را در عرصهٔ مادهٔ کار و شکل از نو مورد مطالعه قرار داد، و (از روی آثار میکلانژ) به امکانات بی‌نظیرش برای بیان به کمك قیافه و حالت بدن پی برد. زیبایی‌شناسی رودن در مقام هنرمند معاصر امپرسیونیستها بر پذیرش مشابه دنیای ظواهری استوار بود که به کمك نور بر پرده یا صفحه ظاهر می‌شدند. رودن، مدل‌ساز مواد نرم و برکنار از حکاکی بر مادهٔ سخت، سطوح کارش را با انگشتانی حساس در برابر ظریفترین نوسانات یا ناهمواریها تکمیل می‌کرد و حرکت گریزپای زندگی را همچنان که در زیر تابش نور دگرگون می‌شود، صید می‌کرد. لامسهٔ او همانند ضربهٔ استادانهٔ قلم امپرسیونیستهاست. ولی با آنکه اسلوب کار و شکل کار رودن وی را در راستای امپرسیونیسم قرار می‌دهد، موضوعاتش در زیر پردهٔ رومانتیك بودند و رئالیسمش قویاً به اکسپرسیونیسم تمایل داشت، چون او به دنبال شکلهای تازه‌ای می‌گشت تا کارمایه‌ها یا موضوعات رومانتیکش را در قالب آنها بریزد. او بدون بازگشت به گنجینهٔ سبکهای تاریخی، از بطن تمرینهایش در عرصهٔ «رئالیسم امپرسیونیستی»، شکلهای مناسب و نیرومندی برای موضوعاتش پیدا کرد. یك نمونهٔ باشکوه، گروه پیکرهٔ شهروندان کاله (تصویر ۷۳۱) به اندازهٔ طبیعی است که در بزرگداشت یکی از رخدادهای قهرمانانهٔ جنگ صد ساله آفریده است. در این رخداد، هفت شهروند پیشاهنگ کاله که به تصرف انگلیسیها درآمده بود جان خود را برای حفظ جان تمام همشهریان خود فدا کردند. هر یك از این پیکره‌ها به تنهایی نمونه‌ای از یأس متقاعدکننده، تسلیم و رضا، یا مبارزطلبی صرف است. جلوه‌های روانی، که نتیجهٔ سازماندهی فنی کار هستند، به کمك حرکت چند سطح ساده که سطوح ناهموارشان نور را می‌گیرد و می‌پراکند، نشان داده شده‌اند. گرچه این گروه در حال حرکت است، به دشواری می‌توان پذیرفت که رودن این گروه را به صورت یك واحد در نظر خود

۷۳۱ اوگوست رودن، شهروندان کاله، ۱۸۸۶. مفرغ، ۲۰۷×۲۳۸×۱۹۵ سانتی‌متر. موزه و باغ پیکره‌های هرشورن، مؤسسهٔ اسمیثسون (واشینگتن).

۷۳۲ اوگوست رودن، **بالزاك**، (کل و جزء) ۱۸۹۲ـ۱۸۹۷. گچ، بلندی تقریباً ۲۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ رودن، پاریس.

مجسم کرده باشد؛ به بیان درست‌تر، او پیکره‌های جدا از هم را تك‌تك به تصور آورد و ساخت و سپس کم‌کم جابه‌جایشان کرد تا در نقطه‌ای، فاصله‌ها و نسبتهای مکانی آنها به یکدیگر را مناسب و کافی دانست.

تسلط استادانهٔ رودن بر حرکت نمایشی، که از شکلکهای گویای **شهروندان** می‌تراود، در گروه پیکره‌ای دیگر با موضوعی بسیار متفاوت به نام **بوسه** [۱۸۸۶ـ۱۸۹۸، مرمر، بزرگتر از اندازهٔ طبیعی، موزهٔ رودن، پاریس] به نمایش گذاشته می‌شود. گروه پیکرهٔ **بوسه**، که قرار بود فقط یکی از چند گروه پیکرهٔ تشکیل‌دهندهٔ **دروازه‌های جهنم** باشد ــ و هیچگاه تکمیل نشد ــ تلاشی ظریف، هر چند صریح، در نمایش تمنای سوزان و پاسخ ناشیانهٔ خجالت‌آمیز است؛ حالتهای هر دو پیکره، موبه‌مو با تصور شاعرانهٔ هنرمند از این حادثه تناسب دارند. هدف از آفریدن این گروه پیکره، بازنمایی عشق شورانگیز مجذوب در خود و دارای ریشهٔ مادی بود. هنرمند احتمالاً خاطره‌ای از وسوسهٔ **آدم و حوا** اثر میکلانژ را که یکی از شاهکارهای سقف **نمازخانهٔ سیستین** به شمار می‌رود در ذهن داشته است. رودن که اعلام کرده بود رویارویی‌اش با هنر میکلانژ نقشی قطعی در شکل‌گیری سبکش داشته است، از دیدن آنهمه پیکره‌های ناتمام در زمرهٔ کارهای این استاد بزرگ حیرت‌زده می‌شد و پیکره‌های نیمه‌کارهٔ رها شده و پیوسته به تخته سنگ را ــ مانند همین کار خودش ــ می‌ستود. پیکره‌های عاشق و معشوق چنان ظریف از کار درآمده‌اند که تماشایشان ظرافت و لطافت سطح و بافت اندام زنده را به یاد می‌آورد. در اینجا به شیوهٔ نرم و دودآسای **کوردجو** اشاره می‌کنیم که هرگونه زمختی و خشکی را از میان می‌بَرَد و در این پیکره با سنگ سرسختی که پیکره‌ها از دلش سر برآورده‌اند، تناقض دارد.

ناتمامی پیکره، در نزد رودن، هم هدف می‌شود هم وسیله. بیشتر طرحهای او ناتمام باقی ماندند، یا عمداً نیمه‌کاره رها شدند. پیکرتراشی نوین با مشاهدهٔ ارزش هنری و بیانی این شیوه‌گزینی، آن را از رودن به عاریت گرفته است. پیکرهٔ **بالزاك** (تصویر **۷۳۲**)، اثر رودن، این روش را به مؤفقیت‌آمیزترین وجه نشان می‌دهد. علایم چهرهٔ بالزاك حکاکی نشده‌اند بلکه فقط سطوح تلقینی گنگی هستند که روشنی و تاریکی را به واسطهٔ گودیها و برجستگیهای خود خال‌خال نشان می‌دهند و جلوه‌ای همچون یك پیشطرح به آن می‌بخشند. خطوط کناره‌نما درهم ادغام و ناپدید می‌شوند؛ احجام، فرصت خودنمایی پیدا نمی‌کنند. این نویسندهٔ بزرگ، که در داستان بزرگ **کمدی انسانی** خویش به کنکاش در زندگی بشر پرداخته است، در اینجا خود را بالا می‌کشد و بسی بالاتر از انسان عادی قرار می‌گیرد. او که خود را در ردایی سنگین پیچانده، از آن جایگاه رفیع فناناپذیر نیز به کنکاش در کوچکی انسان ادامه می‌دهد. یکی از ویژگیهای هنر رودن این است که ما با آنکه قدرتش را احساس می‌کنیم، نمی‌توانیم به درستی شرح دهیم که کدام صفات یا ویژگیهای این هنر، ما را به چنین احساسی هدایت می‌کند. روشهای امپرسیونیستی رودن، به کمك تأکید و تصرفهای جسارت‌آمیز او، به نتیجه‌ای شدیداً اکسپرسیونیستی می‌انجامند.

حرکت شخصی رودن از امپرسیونیسم به اکسپرسیونیسم، گذاری تاریخی بود. هنر پیکرتراشی در دوران حیات رودن، بر پایهٔ محکمی قرار گرفت که رودن پی افکنده بود.

رئالیسم در معماری

به موازات رئالیسم تصویری، تحول دورانسازی در معماری بین‌المللی رخ داد که می‌توان عنوان رئالیستی ــ یا حتی منطقی، عملی، یا کارکردی ــ به آن داد. چون معمار سدهٔ نوزدهم، تدریجاً از طرحهای عاطفی و رومانتیك برجای مانده از گذشتهٔ تاریخی دست می‌شوید و به بیان صادقانهٔ هدف ساختمان خویش روی می‌آورد. از سدهٔ هیجدهم به بعد، بناهای همگانی ــ کارخانه‌ها، انبارها، حوضچه‌های کشتی‌سازی، و مانند اینها ــ غالباً ساده و بدون تزیینات تاریخی، و گاه از مادهٔ جدید و سهل‌الوصول چدن ساخته شده بودند. آهن، در کنار دیگر مصالح و مواد به دست آمده در پی انقلاب صنعتی، پیشرفتهای مهندسی در ساختن بناهای بزرگتر، محکمتر، و مقاومتر در برابر آتش را میسر گردانید. قدرت کششیِ آهن (و مخصوصاً فولاد که پس از ۱۸۶۰ در دسترس قرار گرفت) اجرای طرحهای جدید برای ایجاد فضاهای سربستهٔ بزرگ یا دهانه دهانه ــ مانند آشیانه‌های بزرگ قطار در ایستگاههای راه آهن و تالارهای نمایشگاهها ــ را ممکن ساخت.

کتابخانهٔ سنت ژنویو (۱۸۴۳ـ۱۸۵۰) که به دست **هانری لابروست** (۱۸۰۱ـ۱۸۷۵) در پاریس ساخته شد، کاربست یا انطباق سبك احیا شدهٔ رومانتیك ــ در این مورد، رنسانس ــ را در فضای داخلی بنایی نشان می‌دهد که عناصر استخوان‌بندیش از چدن ساخته شده‌اند (تصویر **۷۳۳**). ردیف پنجره‌های طاقنمادارِ نمای کتابخانه، بنای **کلیسای سانفرانچسکو** اثر آلبرتی در ریمینی (تصویر **۴۹۲**) را به یاد می‌آورد، ولی تقسیم‌بندی طبقات آن، سطوح فضای داخلی را متمایز می‌گرداند: طبقهٔ پایین به قفسه‌بندی و طبقهٔ بالا به تالارهای مطالعه اختصاص داده شده است. تالارهای مطالعه، اساساً دو تالار

۷۳۳ هانری لابروست، تالار مطالعهٔ کتابخانهٔ سنت ژنویو، پاریس، ۱۸۴۳ـ۱۸۵۰.

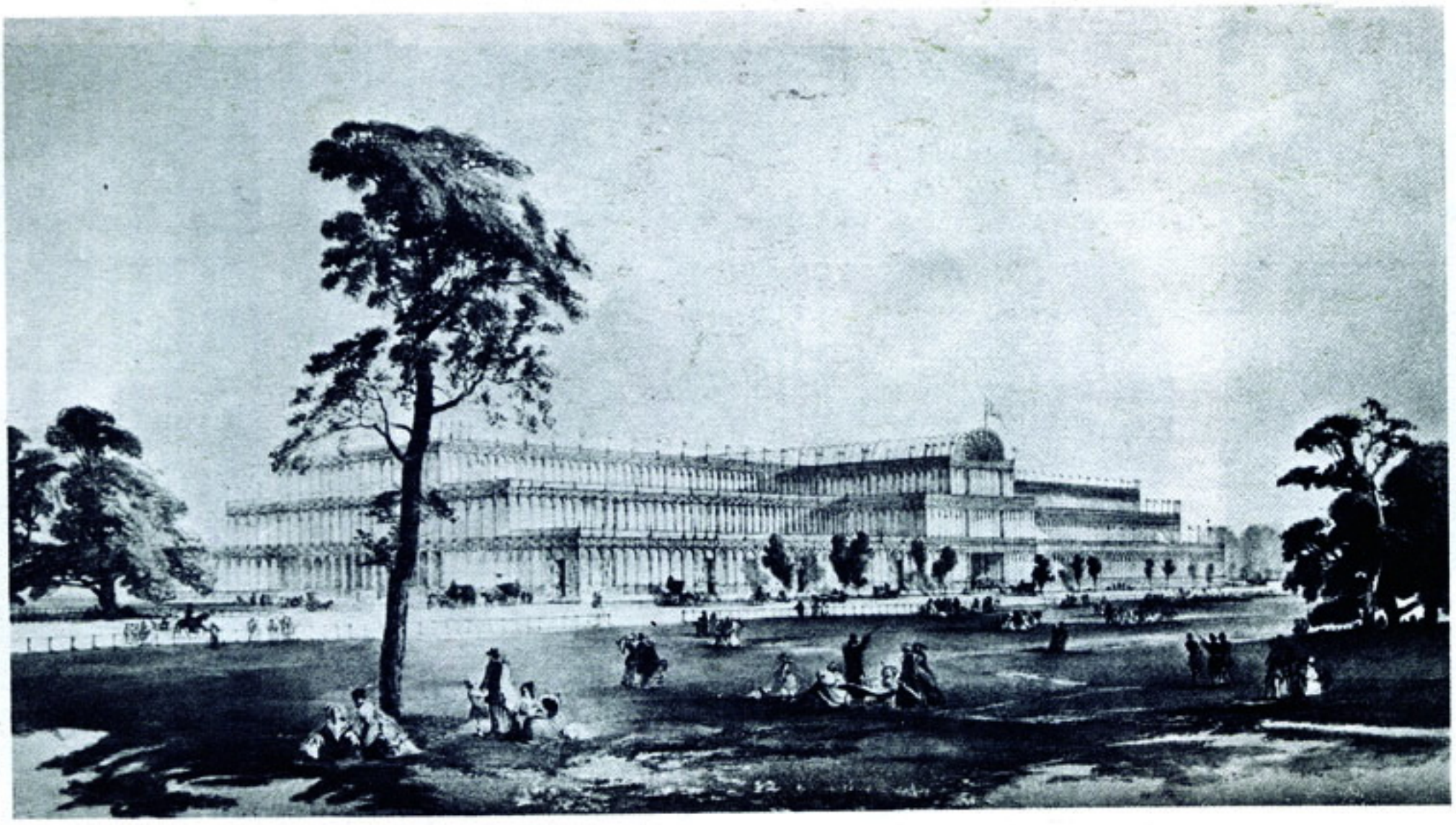
مسقف تونلی هستند که با ردیفی از ستونهای باریك چدنی بر روی پایه‌های بتونی از یکدیگر جدا می‌شوند. ستونهای آهنی از نوع کورنتی، قوسهای سقف آهنی را که فضای درونشان با نقشهای پیچکهای توماری به شیوهٔ معماری دورهٔ رنسانس تزیین شده است، بر روی خود نگاه می‌دارند. برای نشان دادن اینکه چگونه شکلهای معماری سنگی سنتی با حفظ زیبایی هنری خود در اثر خصوصیات این مادهٔ جدید ساختمانی تغییر شکل یافته‌اند، به ندرت ممکن است بتوان نمونه‌ای بهتر از این کتابخانه پیدا کرد. همچنین، برای نشان دادن اینکه چگونه معمار سدهٔ نوزدهم حتی وقتی از امکانات نوین طراحی و ساختمان آگاهی کامل می‌یابد حاضر نمی‌شود از شکلهای سنتی دست بردارد، نمی‌توان نمونه‌ای بهتر از این پیدا کرد. سالهای سال، معماران، «معماریِ مهندسی» را ریشخند می‌کردند و بناهای فولادی و بتونی را در «لفاف» رومانتیك یك سبك تاریخی می‌پوشاندند. در بسیاری از ایستگاههای بزرگ راه‌آهن، ساختمان فولادیِ قابل استفاده در عمل و «بی‌لفاف»، و فضاهای باز و دارای تزیینات تاریخی که با آشیانه‌های فولادی پشت سرشان تناقض دارند، درست در کنار ساختمان رومانتیك قرار داده شده است.

استانداردسازی و پیش‌ساخته کردن قطعات ساختمانی، در سالهای ۱۸۵۰ـ۱۸۵۱ به **جوزف پکستن** (۱۸۰۱ـ۱۸۶۵) امکان داد که ساختمان نمایشگاه لندن را به نام **کریستال پالس** یا **کاخ بلورین** (تصویر ۷۳۴) بسازد. این ساختمان، تماماً از آهن و شیشه، آنهم در یك مدت زمان بیسابقهٔ شش ماهه، ساخته شده است. نقطهٔ اوج تلاشهای معماران سدهٔ نوزدهم در عرصهٔ ساختمانهای دهانه پهن، دهانهٔ ۸۳ متری دالان ماشینها به طول ۴۰۰ متر در **نمایشگاه پاریس** است که به سال ۱۸۸۹ برپا شد (تصویر ۷۳۵). این ساختمان هیچ پایهٔ میانی نداشت، به طوری که روزانه صدهزار بازدیدکننده می‌توانستند درون فضای پهناورش به هر سو بچرخند، و حرکتشان در اثر وجود پل متحرکی که از روی آن منظرهٔ پهناور ماشینها در پایین دیده می‌شد، سهولت بیشتری پیدا می‌کرد. این طرح ساختمانی از قطعات فلزیِ لولا شده‌ای (در رأس و قاعده) با قطع تقریباً مخروطی تشکیل شده بود که یك چهارچوب فلزی را روی خود نگاه می‌داشت، و جامهای عریض شیشه روی آن کار گذاشته شده بود. **الکساندر**، طراح و سازندهٔ پرجسارت **برج ایفل**، نشانِ پاریس امروزی، نیز برج مزبور را در همین زمان ساخت؛ و این دو شاهکار معماری، گروهی از معماران را متوجه این واقعیت کرد که روندهای جدید ممکن است نطفهٔ یك سبك تماماً نو را در خود داشته باشند ــ و این همان چیزی بود که رومانتی‌سیسم فریبنده و تاریخی نتوانست پرورش دهد.

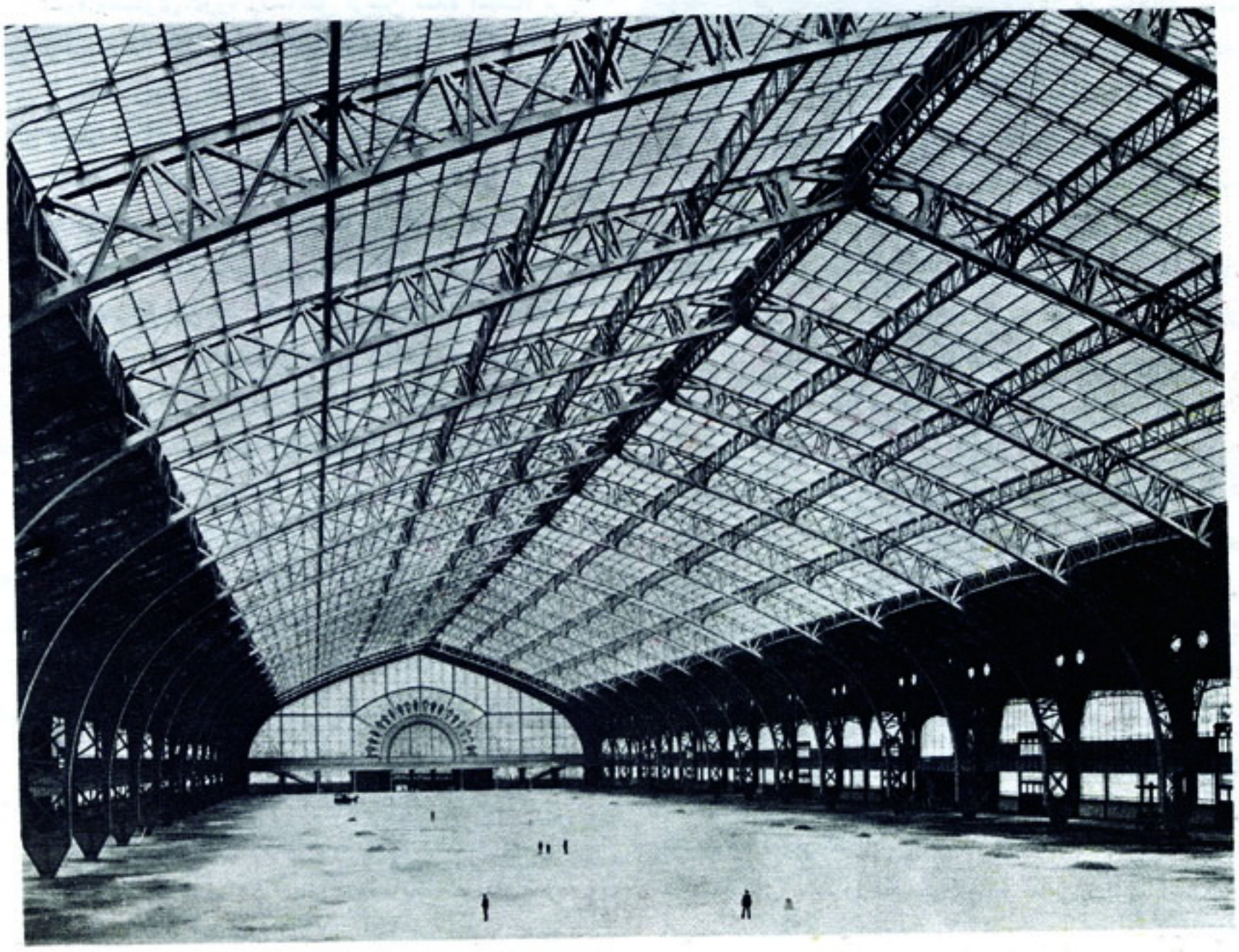
اشتیاق به سرعت و صرفه‌جویی بیشتر در ساختمان‌سازی، و به حداقل رساندن احتمال وقوع آتش‌سوزی، استفاده از چدن و آهن شمش را برای بسیاری از دیگر طرحهای ساختمانی، مخصوصاً ساختمانهای تجاری، تشویق کرد. معماری متکی بر چدن و آهن شمش در انگلستان و آمریکا همچنان رونق می‌گرفت، تا آنکه به دنبال سلسله آتش‌سوزیهای مهیب نیویورك، باستن، و شیکاگو در سالهای ۱۸۷۰ـ۱۸۷۹ ثابت شد که وجود صِرف آهن شمش یا چدن نمی‌تواند جلوی آتش‌سوزی را بگیرد. از اینجا بود که تصمیم گرفتند فلز را در بنایی سنگی محصور و قدرت اولی را بر مقاومت دومی در برابر آتش بیفزایند.

در شهرها، برای ایجاد آسایش، ساختمانها می‌بایست تنگ هم ساخته می‌شدند، و بالا رفتن قیمت املاك، معماران را عملاً مجبور کرد که ارتفاع ساختمانها را بیشتر کنند. اگر در ساختمانی از آسانسور نوظهور استفاده می‌شد، می‌توانستند اتاقهای زیرشیروانی را نیز به قیمتهای بالا اجاره دهند، همچنان که نخستین بار در **اکویتبل بیلدینگ** نیویورك چنین کردند (۱۸۶۸ـ۱۸۷۱). فلز توانست سنگینی ساختمانهای بلند را تحمل کند، و بدین ترتیب آسمانخراش آمریکایی پای در عرصهٔ هستی نهاد. ولی این نوع جدید ساختمان‌سازی، فقط در چند مورد استثنایی، مانندِ کارِ **لوئیس سالیوان** (۱۸۵۶ـ۱۹۲۴) توانست موفق از آب درآید و معماری برجسته‌ای پدید آورد.

هنری‌هابسن ریچاردسن (۱۸۳۸ـ۱۸۸۶) سلف سالیوان، غالباً از قوسهای مدوّر سنگین و دیوارهای حجم سنگی استفاده می‌کرد، و چون مخصوصاً شیفتهٔ معماری رومانسكِ دووِرنی در فرانسه بود،



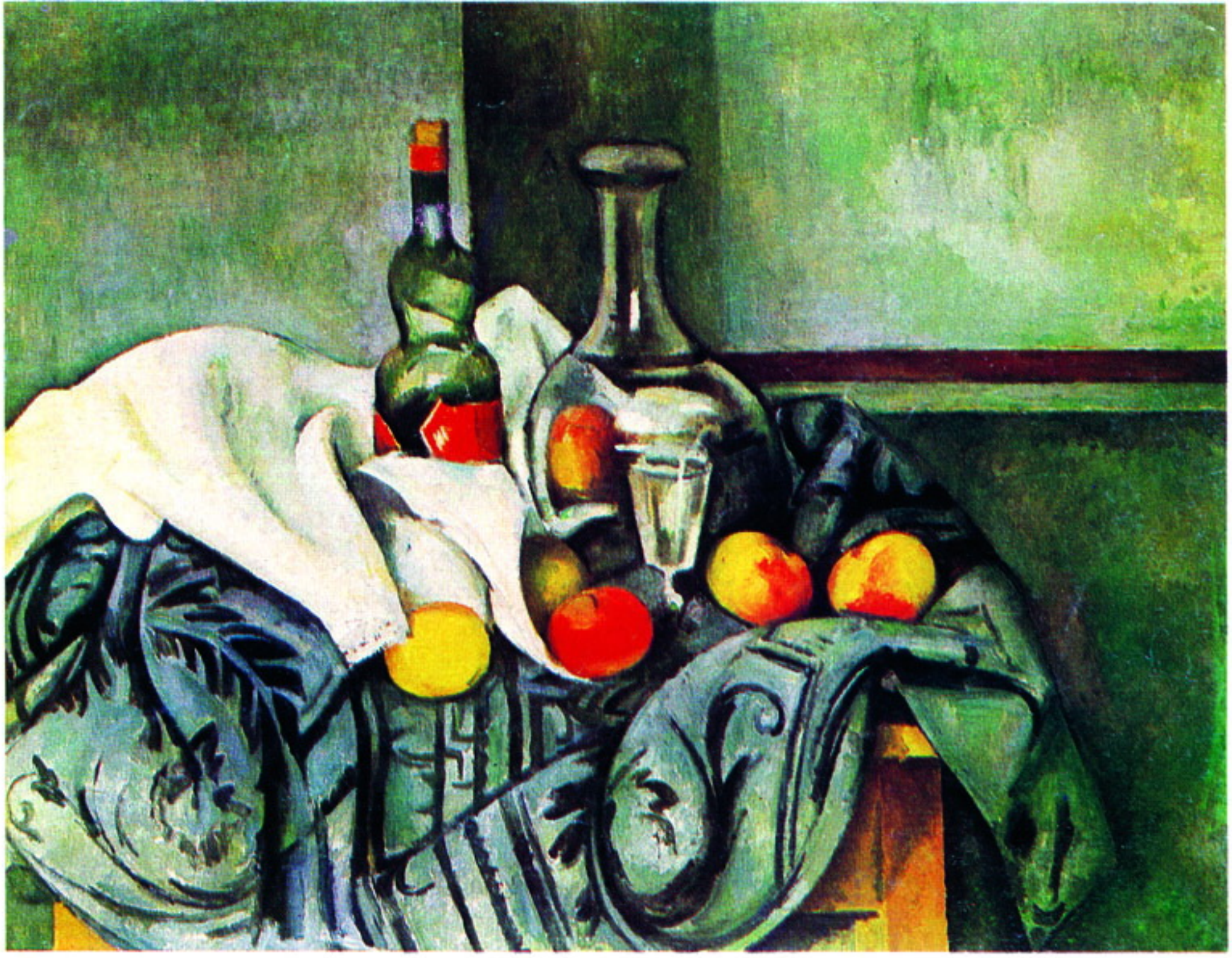
۷۳۴ سر جوزف پکستن، کریستال پالس (کاخ بلورین)، لندن، ۱۸۵۰ـ۱۸۵۱.



۷۳۵ دالان ماشینها، نمایشگاه بین‌المللی پاریس، ۱۸۸۹. فولاد و شیشه.

لوحهٔ رنگی ۸۲. پل گوگن، **روح مرده به هنگام تماشا**، ۱۸۹۲. رنگ‌روغن روی بوم، تقریباً ۹۸ × ۹۱ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری البرایت ـ ناکس، بوفالو، (مجموعهٔ ۱. کانگر گودیر).

لوحهٔ رنگی ۸۳. هانری دو تولوز ـ لوترک، در **مولن روژ**، ۱۸۹۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۲۱ × ۱۳۹ سانتی‌متر. مؤسسهٔ هنری شیکاگو (مجموعهٔ یادبود هلن برج بارلت).



لوحهٔ رنگی ۸۰. پل سزان، **طبیعت بی‌جان**، حدود ۱۸۹۰. تقریباً ۶۵ × ۸۲ سانتی‌متر. نگارخانهٔ ملی هنر. واشینگتن، بخش کولومبیا. (مجموعهٔ چستردیل، ۱۹۶۰).

لوحهٔ رنگی ۸۱. وینسنت وان‌گوگ، **کافهٔ شبانه**، ۱۸۸۸. رنگ‌روغن، تقریباً ۷۲ × ۹۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کونکتیکت.

۷۳۶ هنری هابسن ریچاردسن، انبار مارشال فیلد، شیکاگو، ۱۸۸۵ـ۱۸۸۷. (امروز وجود ندارد.)

کارش را گاهی احیای سبك رومانسك پنداشته‌اند. این نامگذاری، اصالت و کیفیت بیشتر ساختمانهای ریچاردسن را که در یك فاصلهٔ کوتاه هیجده ساله از عمر فعال وی طراحی شده‌اند از نظر می‌اندازد و رسا نیست. با آنکه ساختمانهایی چون **کلیسای تثلیث** و کتابخانه‌های عمومی، اقامتگاهها، ایستگاههای راه‌آهن، و دادگاههایی که در نیوانگلند و جاهای دیگر ساخت نیروی تخیل زنده و یکپارچگی ــ احساس فضای مسدود و پایدار ــ مختص سبك او را به بهترین وجه ممکن منعکس می‌سازند، مهمترین و متنفذترین ساختمانش **انبار مارشال فیلد** (اکنون ویران شده) در شیکاگو است که بنایش در سال ۱۸۸۵ آغاز شد (تصویر ۷۳۶). این ساختمان پهناور که یك بلوك کامل را اشغال کرده و برای جدی‌ترین منظورها ــ انبار کردن کالا ــ ساخته شده بود، باز سبکهای تاریخی را به یاد می‌آورد بی‌آنکه ذره‌ای تقلید از آنها در گوشه‌ای از آن دیده شود. نمای قائمِ سه‌بخشی به شیوهٔ کاخهای دورهٔ رنسانس یا آبارهٔ [= آبگذر] نیم احتمالاً مختصر تأثیری در ذهن ریچاردسن داشته است ولی او از هیچگونه تزیین کلاسیك بهره نمی‌گیرد، بیشترین قسمتِ رجهای حجیم را از سنگ می‌سازد، و در خط افقی کف پنجره‌ها و رجهای گسسته‌ای که مرز طبقات را مشخص می‌کنند بر سیر طولانی خطوط ساختمان و بر سنگینی پر مهابت آن تأکید می‌کند.

با آنکه تیر پایهٔ ساختمان در پشت قرار دارد و به پرده یا پوشش سنگی انبار فیلد مارشال چسبیده است، طاق‌بندیِ بزرگِ آجر لعابی، ضمن آنکه راه را برای بالا بردن دیوارهای یك ساختمان بزرگ مقیاس می‌گشاید، راه را برای نفوذ امروزی معماران در دیوار و تبدیل آن به یك لفاف یا پردهٔ صِرف که در خدمت شبکهٔ چهارخانهٔ ساختمان قرار می‌گیرد و آن را از گزند باد و باران محفوظ می‌دارد نیز هموار می‌کند.

لوئیس سالیوان، که نخستین معمار حقیقتاً نوین [= مدرن] نامیده شده است، در نخستین سالهای زندگی خود به تلقینات ریچاردسن در عرصهٔ معماری پی برد و برای تحقق آنها در «ساختمان بلندِ» جدید خود، مخصوصاً ساختمان **گارانتی بیلدینگ** (تصویر ۷۳۷) در بوفالو دست به کار شد. در اینجا می‌بینیم که چگونگی تقسیم‌بندی فضای داخل به واحدهای هم‌اندازه در نمای ساختمان بیان شده است، همچنان که استخوان‌بندی داشتن ساختمان حایل (در مقابل دیوار باربر) بیان شده است، و چیزی ضرورتر و مهمتر از پنجره‌ها بخش اعظم فضای بین اعضای عمودی و سفال‌پوش را اشغال نکرده است. در طرحهای سالیوان، می‌توان به یکنواختی و همگونگی طرح داخلی و خارجی اطمینان داشت، ولی در ساختمان انبار ریچاردسن و کتابخانهٔ لابروست نمی‌توان چنین اطمینانی داشت. ولی در اینجا نیز اشاراتی از طرز فکر قدیمی به چشم می‌خورد: ساختمان گارانتی، زیرزمین و قرنیز دارد. لیکن تصور او از زیرزمین چنان است که پایه‌های آزادی بعدی در معماری نوین را القا می‌کند.

بدین ترتیب، در این روزگار، شکل ساختمان، تدریجاً کارکرد یا وظیفهٔ آن را اعلام می‌کند، و عبارت مشهور «شکل از کارکرد تبعیت می‌کند» از سالیوان، در کنار شعار معماران نخستین سالهای سدهٔ بیستم، در اینجا تجسم خارجی پیدا می‌کند. لازم به تذکر است که منظور سالیوان از این شعار، یك تطابق خشك و نظری بین طرح خارجی و داخلی نبود بلکه تناسبی نسبتاً آزاد و انعطاف‌پذیر را درنظر داشت ــ تناسبی که شاگرد بزرگش **فرانك لوید رایت** آن را مشابه تناسبی توصیف کرد که بین استخوانها و بافت دست وجود دارد.

سالیوان در ساختمان فروشگاه بزرگ **کارسُن پایری اسکات** شیکاگو که در سالهای ۱۸۹۹ـ۱۹۰۴ ساخت (تصویر ۷۳۸) گام

دیگری در جهت هماهنگ‌سازی فضای داخل و خارج برداشت. این ساختمان که به یك فروشگاه بزرگ اختصاص داشت نیازمند ویترینهای عریض و پرنور بود. استخوان‌بندی فلزی ساختمان، که طرحی هندسی داشت، فقط یك راه برای رسیدن به این هدف باقی می‌گذاشت. تناسب فضاها و احجام در اینجا چنان منطقی است که نیازی به افزودن چیزی بر نمای ساختمان احساس نمی‌شود، و استخوان‌بندی ساختمان نیز تماماً از بیرون دیده می‌شود. طبقات عرشه مانند، که با قطعات سرامیك سفید نماسازی شده‌اند، چنانند که گویی آزادانه به گرد ساختمان در حرکتند و بی‌قاعدگیهایی دارند (مخصوصاً در بلوکهای ورودی نبشی) که به گسستن کل بنا از فرمول مکعب‌وار ساختمانهای پیشین سالیوان کمك می‌کنند. سالیوان پیشاهنگ پژوهشی همگانی برای دست یافتن به سبکی نو در پایان سدهٔ نوزدهم بود. او به پیداکردن دستورالعملهای تازه در تزیین معماری، درست به اندازهٔ خود معماری توجه می‌کرد. از این لحاظ او در جنبش موسوم به آرت‌نوو (هنر نوین) که در صدد پایان دادن به تمام سبکهای تزیین سنتی بود ــ و به بیان درست‌تر در صدد پایان دادن به هرگونه شیفتگی به مکتب تاریخی بود که باعث به عقب افتادن ظهور روشی نو در هنرهای تجسمی می‌شد ــ شخصیت مهمی به شمار می‌رفت. دو طبقهٔ پایینی فروشگاه بزرگ کارسن پایری اسکات به تزیینی (از ابداعات سالیوان) اختصاص داده شده‌اند که موضوعات جالبی دارند و کمتر موردی در معماری سنتی بتوان یافت که تشابهی با این شیوهٔ تزیین داشته باشد. هر چند آزمایشگری در عرصهٔ تزیینکاری، اندك زمانی در دورهٔ هنر نوین رواج یافت، آنچه روشهای سنتی را یکسره از میدان به در کرد و شیوهٔ تزیین و اصول طراحی مختص خود را کشف کرد، سدهٔ بیستم بود.

۷۳۷ لوئیس سالیوان، گارانتی بیلدینگ، بوفالو، ۱۸۹۴ـ۱۸۹۵.

۷۳۸ لوئیس سالیوان، فروشگاه بزرگ کارسُن پایری اسکات، شیکاگو، ۱۸۹۹ـ۱۹۰۴.

فصل هفدهم

سدهٔ بیستم

۱۹۰۵
فووها در سالن پاییزی

دی پروکه (گروه پل)

اورتا (۱۸۶۱ـ۱۹۴۷)

۱۹۰۶

اسنور (۱۸۶۰ـ۱۹۴۹)

درن
جزئی از پل لندن (۱۹۰۶)

ماتیس
جزئی از لوکس
(۱۹۰۷)

کلیمت
جزئی از مرگ و
زندگی (۱۹۰۸)

مایول
زن نشسته (۱۹۰۱)

سالیوان
عمارت کارسُن پایری اسکات (۱۸۹۹)

کاندینسکی
جزئی از بدیهه‌سازی ۲۸
(۱۹۱۲)

نولده
(۱۸۶۷ـ۱۹۵۶)

لمبروک
جوان ایستاده
(۱۹۱۳)

کوبیسم هنر نو اکسپرسیونیسم

کولویتس
(۱۸۶۷ـ۱۹۴۵)

مالویچ
(۱۸۷۸ـ۱۹۳۵)

گودی
کازامیلا
(۱۹۰۷)

کیریکو
(متولد ۱۸۸۸)

۱۹۱۰
بیانیهٔ فوتوریستی

۱۹۱۱
گروه سوار آبی

وانتونگرلو
(۱۸۸۶ـ۱۹۶۵)

نمایشگاه قورخانه
در نیویورک ۱۹۱۳

لاشز
زن ایستاده (۱۹۱۲)

دالی
جزئی از پایداری
حافظه (۱۹۳۱)

سیکیروس
(۱۸۹۸ـ۱۹۷۴)

اکسپرسیونیسم

میرو
جزئی از نقاشی (۱۹۳۳)

رایت
خانهٔ کوفمان (۱۹۳۶)

موندریان
ترکیب‌بندی با آبی،
سرخ و سیاه (۱۹۳۶)

۱۹۳۰

شان (۱۸۹۸ـ۱۹۶۹)

دوبوفه (متولد ۱۹۰۱)

آغاز حکومت نازیها

۱۹۳۸

کالدر
ستون فقرات افقی (۱۹۴۲)

گونسالس
زنی موهایش را شانه
می‌کند (۱۹۴۰)

تلویزیون تجارتی و
آغاز جنگ دوم جهانی

ویرانسازی هیروشیما و
ناگازاکی با بمب اتمی

اکسپرسیونیسم

۱۹۴۵
پایان جنگ دوم جهانی

تشکیل سازمان ملل متحد

۱۹۴۲
نخستین واکنش هسته‌ای

۱۹۳۹

اسمیت
مکعبهای ۱۹
(۱۹۶۴)

رایلی
جزئی از جریان
(۱۹۶۴)

بلیدن
حرف X (۱۹۶۷)

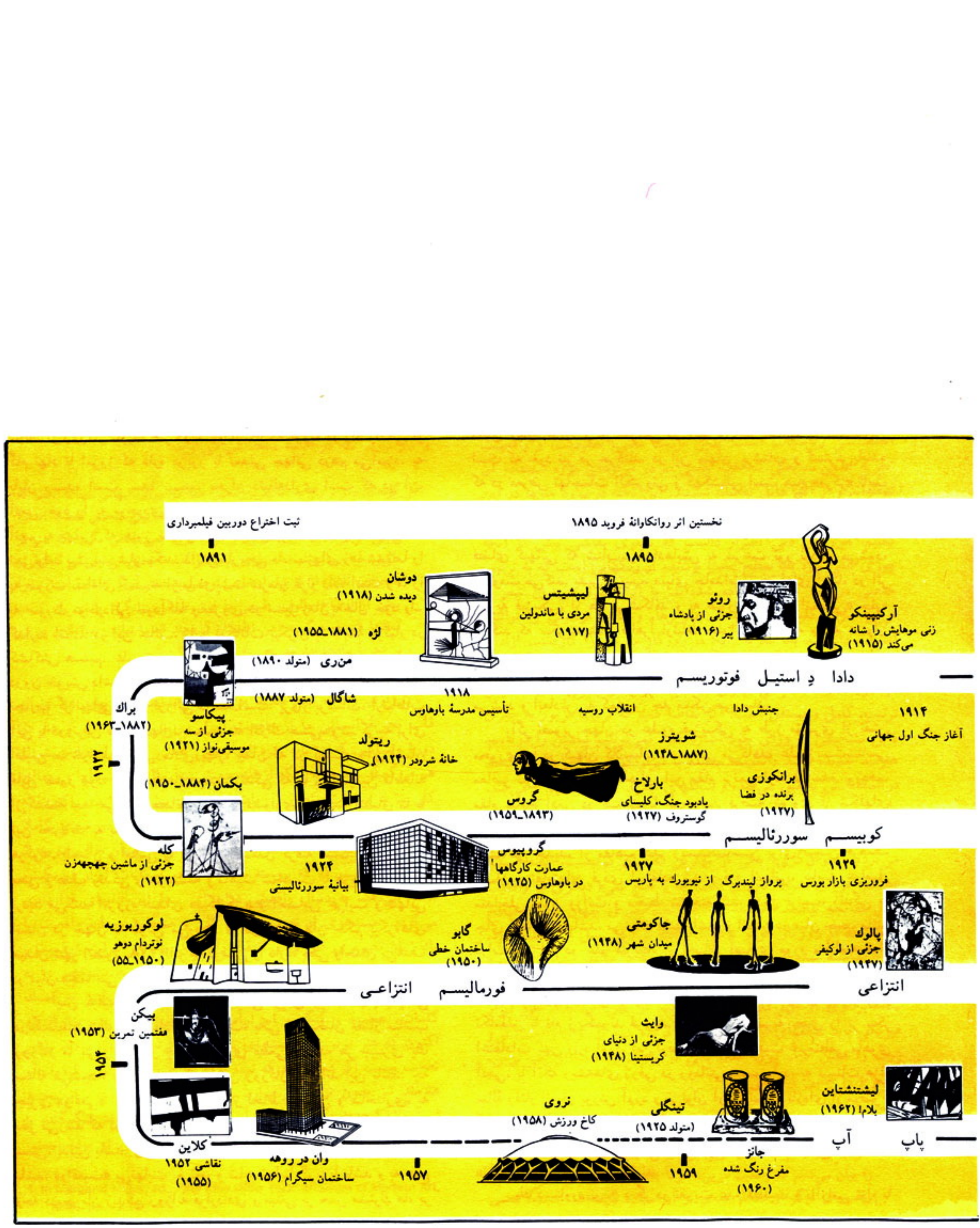
استس
مغازهٔ ندیك (۱۹۷۰)

جنبشی کوچك ادراکی

رئالیسم نو

۱۹۶۳
قتل جان اف کندی

۱۹۷۰


نخستین اثر روانکاوانهٔ فروید ۱۸۹۵
۱۸۹۵
آرکیپینکو
زنی موهایش را شانه می‌کند (۱۹۱۵)
روئو
جزئی از پادشاه پیر (۱۹۱۶)
لیپشیتس
مردی با ماندولین (۱۹۱۷)
ثبت اختراع دوربین فیلمبرداری
۱۸۹۱
دوشان
دیده شدن (۱۹۱۸)
لژه (۱۸۸۱ـ۱۹۵۵)
من‌ری (متولد ۱۸۹۰)
دادا دِ استیل فوتوریسم
۱۹۱۸
تأسیس مدرسهٔ باوهاوس
انقلاب روسیه
جنبش دادا
۱۹۱۴
آغاز جنگ اول جهانی
شاگال (متولد ۱۸۸۷)
براک (۱۸۸۲ـ۱۹۶۳)
پیکاسو
جزئی از سه موسیقی‌نواز (۱۹۲۱)
ریتولد
خانهٔ شرودر (۱۹۲۴)
شویترز (۱۸۸۷ـ۱۹۴۸)
برانکوزی
پرنده در فضا (۱۹۲۷)
بارلاخ
یادبود جنگ، کلیسای گوستروف (۱۹۲۷)
گروس (۱۸۹۳ـ۱۹۵۹)
۱۹۲۲
بکمان (۱۸۸۴ـ۱۹۵۰)
کوبیسم سوررئالیسم
کله
جزئی از ماشین چهچهه‌زن (۱۹۲۲)
۱۹۲۴
بیانیهٔ سوررئالیستی
گروپیوس
عمارت کارگاهها در باوهاوس (۱۹۲۵)
۱۹۲۷
پرواز لیندبرگ از نیویورک به پاریس
۱۹۲۹
فروریزی بازار بورس
پالوک
جزئی از لوکیفر (۱۹۴۷)
لوکوربوزیه
نوتردام دوهو (۱۹۵۰ـ۵۵)
گابو
ساختمان خطی (۱۹۵۰)
جاکومتی
میدان شهر (۱۹۴۸)
فورمالیسم انتزاعی
انتزاعی
پیکن
مفتمین تمرین (۱۹۵۳)
۱۹۵۴
وایث
جزئی از دنیای کریستینا (۱۹۴۸)
لیشتنشتاین
بلام! (۱۹۶۲)
کلاین
نقاشی ۱۹۵۲ (۱۹۵۵)
وان در روهه
ساختمان سیگرام (۱۹۵۶)
۱۹۵۷
نروی
کاخ ورزش (۱۹۵۸)
تینگلی
(متولد ۱۹۲۵)
۱۹۵۹
جانز
مفرغ رنگ شده (۱۹۶۰)
پاپ آپ

ارزیابی سدهٔ بیستم، از آنجا که ما آخرین سالهایش را از سر می‌گذرانیم و نتیجتاً در شکل‌گیری ما مؤثر است، احتمالاً از ارزیابی و توصیف هر سدهٔ دیگری در تاریخ بشر دشوارتر است. گفته‌اند که رنسانس، سرانجام، در کشتار و ویرانی بزرگ سالهای جنگ اول جهانی به خاك سپرده شد؛ بدون تردید، در این سده، دورانی یك‌هزار ساله، از روزگار تاریك هنر دورهٔ رومانسك که اروپا در راه زندگی نو گام نهاد تا امروز که قارهٔ مزبور با تمدنی جهانی درهم می‌آمیزد، به پایان رسیده است. سدهٔ بیستم، بحران دنباله‌داری است که در آن، آدمی خود را به موجودی متفاوت با آنچه بوده است تبدیل می‌کند، آنهم به بهایی که هنوز نمی‌تواند تخمینش بزند و با پیامدهایی که نمی‌تواند پیش‌بینی‌شان بکند. دانش تاریخی ما، سنتهای رها شدهٔ ما را به صورت نقطه‌ای گسسته از ما در پشت سرمان قرار داده است و ما را به صورت موجوداتی خودآگاه و منزوی در مسیر زمان به‌حال خود وا‌گذارده است؛ در این حالت، ما با امکانات بیکران یا فاجعهٔ مرگبار در کشاکش هستیم. علم، تصویری را که انسان از جهان مادی و دنیای درون خویش داشت، سراپا دگرگون کرده است. تکنولوژی، امکانات و تجارب گرانبهایی به ما ارزانی داشته است: پرواز پرشتاب، ارتباطات آنی با دورترین نقاط جهان، بسط دامنهٔ ادراك حسی، و ــ گرچه برای اقلیتی ــ شرایط زندگی مادی بهتر، چنان که در گذشته برای انسان قابل تصور نبود. ولی الگوهای جدید زندگی که ما را اینچنین قاطعانه از گذشته جدا می‌کنند، مسائل جدید و دشواری در زمینهٔ انطباق ما با این تحولات به بار آورده‌اند. از میان رفتن سنتها و اعتقادات کهن، هرگونه اطمینان و امنیتی را از انسان متمدن گرفته است؛ او غالباً در معنی و هدف زندگی و سرچشمه و ماهیت شخصیت یا هویت خویشتن تردید می‌کند. امروزه صدای «بیگانگی» و احساس غرابت و تنهایی انسان در جهان به گوش می‌رسد. او در این جهان حکم پیکره‌های **میدان شهر** (تصویر ۷۷۸) اثر **جاکومتی** را دارد، یعنی واحدی بی‌هدف در میان «جماعتی تنها» است.

این کیفیت مسأله‌آفرین زندگی نوین، پیامد جابه‌جایی درنگ‌ناپذیر شالودهٔ اعتقادات ما است؛ یکی از سخنان قصار مناسب روزگار ما می‌تواند «هر جا که چیزی قطعی نباشد، هر چیزی یك مسأله می‌شود»، و پرسش اساسی این روزگار می‌تواند این باشد: چه چیزی «واقعی» است؟ سدهٔ بیستم، از لحاظ تاریخی و ساختاری، به نظر می‌رسد که در پاسخ گفتن به این پرسش، مخصوصاً به پرسشهای سنتی، بدبین باشد. ولی به نظر می‌رسد که در یك مورد تردیدی نداشته باشد: «واقعیت» بی‌نهایت بغرنج، و شاید نهایتاً گریزپا باشد و به هیچ وجه در جریان زندگی روزانهٔ قراردادی و مبتنی بر حس مشترك ما، بر ما روشن نشود. بدون تردید، «دیدن» دیگر شالودهٔ «اعتقاد داشتن» نیست. دنیای حس مشترك فقط آن چیزی نیست که دیده می‌شود. در آغاز سدهٔ بیستم، تئوریهای جدید علم فیزیك، مخصوصاً تئوری کوانتوم و تئوری نسبیت، به توصیف دنیاهای مادون حسی و ماورای حسی میدانهای الکتریکی می‌پردازند که در آنها چیزی به نام مکان یا زمان مطلق وجود ندارد و هر حرکتی در آنها وابستهٔ نظامها یا شبکه‌هایی است که خود نیز در حرکتند. در این جهانِ پرشتاب و گسترش‌یابنده که در معرض تهاجمات الکترونی و کهکشانی است هیچ «مرکز» ثابت یا هیچ نقطهٔ دید مطلقی وجود ندارد که بتواند بر اندازه‌گیریهای زمان و مکان توسط ما صحه بگذارد. اصل «عدم قطعیت» بر جهان الکترون و فضای کیهانی که شتاب رخدادهایش به سرعت نور نزدیك می‌شود، حکومت می‌کند. بدین ترتیب، دنیای جامدات و فضاهای آشنا، در اثر تجزیهٔ فیزیکی، از هم می‌شکافد و به صورت «رقص اتمهایی» جلوه می‌کند که پیکربندیشان ظاهراً ارتباط چندانی با آنچه ما به عنوان «واقعی» می‌بینیم و حس می‌کنیم ندارد. در چنین تصویری از جهان، پیکر تمام‌قد آدمی، که آنهمه در دورهٔ رنسانس ستوده می‌شد، کوچکتر می‌شود و ابعادش به کمترین حد ممکن می‌رسند.

اگر تصویر جهان در علوم فیزیکی به طرز مؤثری از نقش محوری ما در کیهان کلاسیك ـ مسیحی می‌کاهد، علم زیست‌شناسی معاصر نیز گامی در راه احیای این مقام برنمی‌دارد. در سدهٔ نوزدهم، مقام شامخ آدمی در طبیعت با طرح این فرضیه که وی از شکلهای پست‌تر زندگی پدید آمده است، مورد تردید واقع شده بود. در علوم اجتماعی جدید، از مفاهیم علم زیست‌شناسی برای تبیین فرهنگ انسان و تفاوتهای فردی استفاده شد و فرد انسانی، پیامد عوامل متداخلی چون وراثت و محیط شناخته شد. بدین ترتیب، زندگی به جای آنکه آزاد باشد، می‌تواند مقید باشد. و انسان در میان جمع، مانند ذرات ریز اتم در علم فیزیك، از لحاظ آماری مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

علم روانشناسی جدید که در نخستین سالهای پیدایش و تکاملش با نام **زیگموند فروید** پیوند داشت ضربهٔ بعدی را بر پیکر اعتقادات کهن وارد آورد. این توصیف دوبارهٔ ماهیت غیرمنطقی ماهوی آدمی، با آنکه ریشه‌های ژرفی در رومانتی‌سیسم دارد، به تبیینات هزار سالهٔ رفتار انسان یورش آورد و می‌توان آن را نسخهٔ تازه‌ای از موضوع گناهِ نخستینْ دانست. در این نظریهٔ جدید، رفتار و کردار ما وسیعاً تابع انگیزه‌هایی دانسته می‌شوند که در زیر آگاهی ــ در سطح ناآگاه یا «نیمه‌آگاه» ضمیر ــ ما مؤثرند.

یك دستاورد نوین دیگر در تقویت عدم قطعیت و ناآرامی توأم با

آن مؤثر است. این دستاورد را می‌توان بحران اطلاعات ـ ارتباطات نامید. سواد، از اواخر سدهٔ نوزدهم در اروپا رواج یافته است و رادیو و تلویزیون به عنوان وسائل ارتباطی یا رسانه‌های گروهی، چاپ را تکمیل کرده‌اند. گسترشی که نتیجتاً در خدمات ارتباطی پدید آمد با کاهش اعتماد و اعتقاد همراه بوده است؛ بدین ترتیب، با آنکه توانایی فنی ما بالا رفته است، کاربست این توانایی ارتباط چندانی به علایق ژرف آدمیان نداشته است. هدف تحقیقات تحلیلی گسترده‌ای که امروزه جریان دارد اصلاح روند مزبور و رسیدن به تعریفی روشن بوده است، ولی هنر و زندگی سرشار از انواع ابهاماتند و از بین بردن این ابهامات به تهی و بی‌ارزش شدن هر دو خواهد انجامید.

در روزگار ما اصطلاحات «معنی» و «حقیقت» به عنوان اصطلاحات مسأله‌آفرین و نسبی، بر اصطلاح «واقعیت» افزوده می‌شوند. تبدیل حقیقت از مطلق، متعال، و جاودان به همگانی، نسبی، و قابل بحث، دستیابی آدمیان به آن را مشروط به زبان می‌سازد. و زبان عادی مرکب از الفاظ نیز ابهام‌آمیز است.

مؤفقیت علوم تجربی، عاملی بسیار مؤثر در تبدیل معنی و حقیقت به توابع ابزارها و زبانها بوده است. شناخت ما از جهان خارج با کاربرد ابزارها به دست می‌آید، و زبانِ واسطهٔ بیان این شناخت، زبان اختصاصیِ ریاضیات است. بدین ترتیب معنی، حقیقت، و واقعیت تجربهٔ علمی ــ یعنی شناخت علمی ــ در ابزارهای مورد استفادهٔ آن نهفته‌اند و از آنها قابل تفکیك نیستند. این نکته در مورد هنرها در این عصر علم و مکانیسم نیز صدق می‌کند. همچنان که در فصل شانزدهم گفتیم، **موریس دنی** اصرار داشت که تابلوی نقاشی پیش از آنکه چیزی تلقی شود یك سطح تختِ پوشیده از رنگهایی است که به ترتیب خاصی در کنار هم قرار داده شده‌اند. با این شیوه، می‌توان شعر را توالی صرف کلمات یا کلمه ـ تصویرها، و قطعهٔ موسیقی را توالی اصوات دانست. یك نظریهٔ رایج در روزگار ما، هنر را کاربست آزادانهٔ این‌گونه عناصر به ترتیبی می‌داند که نیازی به اشاره به هیچ چیز خارج از خود ندارند ــ یعنی نیازی به شبیه‌سازی از چیزی ندارند. این ترتیب، کامل و مستقل است؛ اگر تقاضا کنیم که ترتیب مزبور به چیزی قابل تشخیص در ورای خود اشاره کند، نمی‌توانیم پیامش را دریابیم. هنرمند جدید، مانند دانشمند جدید، با ابزار کارش «آزمایش می‌کند»، در امکاناتش تحقیق می‌کند، و شکلهای جدید کشف یا ابداع می‌کند. ولی بیشتر هنرمندان جدید، برخلاف دانشمند که در جستجوی هماهنگیها و قاعده‌مندیهای تازه است، به دنبال عنصر واحد و بی‌بدیل می‌گردند. **خوان‌گری**، یکی از بهترین نقاشان کوبیست، گفته است: «هدفم آفریدن اشیای تازه‌ای است که با هیچ شیء دیگری در واقعیت قابل مقایسه نباشند.» وظیفهٔ افکندن نظم بصری جهان بر یك سطح تخت، که از روزگار **جوتو** تاکنون وظیفهٔ چندین نسل از نقاشان بود، کنار گذاشته شده است؛ چون در کنار منظرهٔ جدید جهان، «ظاهر» بصری آن مسأله‌آفرین می‌شود، و ساختن تابلوهایی برای شبیه‌سازی یا نسخه‌برداری از آن، کاری بیهوده است. از بطن امکانات خود ابزار فیزیکی باید شکلهای نوینی کشف یا آفریده شود تا بتوان واقعیت نو و ژرف را تبیین کرد. **پول کله**، یکی از بزرگترین استادان هنر نوین، موضوع را چنین بیان می‌کند:

> ما عادت داشتیم اشیای مرئی بر روی کرهٔ خاکی را شبیه‌سازی کنیم... امروز ما از واقعیت اشیای مرئی پرده برمی‌داریم و بدین ترتیب این اعتقاد را بیان می‌کنیم که واقعیت مرئی، صرفاً یك پدیدهٔ منزوی است که اخیراً واقعیتهای دیگر از لحاظ عددی از آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء، معنی گسترده‌تر و متنوع‌تری به خود می‌گیرند و غالباً با تجربهٔ منطقی دیروز در تضاد قرار می‌گیرند... سرانجام، جهانی از شکل، از بطن عناصر صرفاً انتزاعیِ شکل آفریده خواهد شد که از قواره‌بندی آن عناصر به عنوان اشیاء، موجودات، یا چیزهای انتزاعی مانند حروف یا اعداد، کاملاً مستقل خواهد بود.

به بیان دیگر، واقعیت اشیای مرئی، دیگر صرفاً مرئی بودنشان نیست؛ حالت مرئی هر شیء، که با یك پرسپکتیو تنها به شیوهٔ هنر سنتی نشان داده می‌شود، گزارشی بی‌نهایت کوتاه شده و محدود دربارهٔ آن است؛ واقعیت، چیزی به مراتب بیش از این است. **کله** می‌گوید مثلاً «درخت سیب در هنگام شکوفه دادن، به بیان دقیق‌تر، مجموعه‌ای از مراحل رشد، ریشه‌ها، شیرهٔ گیاهی، ساقه، برشِ حلقه‌های رشد سالانه، غنچه، گل، نقش جنسی آن، میوه، هسته و دانه‌های آن است.» کله می‌خواهد این پیچیدگی اجزاء را به صورت یك کل نشان دهد که اگر دقت کنیم خواهیم دید که چیزی به مراتب بیش از جمع عددی اجزای خود است؛ این سخن، معنایی دارد که با تجزیهٔ درخت سیب به اجزاء و پدیده‌ها نمی‌توان به آن پی برد. بدین ترتیب، آن ابهامی که علم می‌کوشد از روشها، دستاوردها و اطلاعات انتشار یافته‌اش بزداید، جوهر همان واقعیتی است که هنرمند با آن سر و کار دارد. کله در ادامهٔ سخنانش می‌گوید:

> گونه‌ای رمز و راز به عالیترین معنی خود در ورای ابهامی نهفته است که بدبختانه پرتو عقل نمی‌تواند به درونش نفوذ کند. ولی شخص فقط تا اندازهٔ معینی می‌تواند به طور منطقی از آن تأثیر سالمی سخن بگوید که هنر از طریق خیالپردازی و نمادسازی برجا می‌گذارد. تخیل، با روشنی گرفتن از هیجانات ناشی از غریزه، اوضاعی توهمی پدید می‌آورد که قادر است ما را بیش از اوضاع مألوف، طبیعی یا فوق طبیعی برانگیزد یا تحریك کند. نمادها یك بار دیگر به ذهن اطمینان می‌دهند که ما نیازی به اتکای صرف بر تجربهٔ مادی نداریم...[1]

رازی را که علم جدید می‌کوشد بگشاید، هنر نوین به عنوانِ قلب تجربهٔ انسانی ما از واقعیت، می‌پروراند. وحدت علم و هنر در دورهٔ رنسانس که بر پایهٔ خرد اومانیستی عملی شد، در سدهٔ بیستم از هم می‌گسلد. هنرها با آنکه از یك جهت ــ آزمایش با شکلها و مصالح کار ــ به موازات منطق و ریاضیات نوین پیش رفته‌اند و اکنون به تکنولوژی نزدیکتر می‌شوند، نیات و نتایج‌شان آنها را در جهتی کاملاً متضاد هدایت کرده است. هنرمند ـ آزمایشگر، در همان حال، هنرمند ـ پیامبر شده است. او که پیوسته به کنکاش در امکانات ابزار فیزیکیش ادامه می‌دهد، به دنبال واقعیتی در ورای پردهٔ این دنیای قراردادی می‌گردد. جستجوی او نه بر توافقی کلی و همگانی دربارهٔ واقعیت یا یك زبان تصویریِ کلی برای انتقال دادن آن، بلکه بر غرایز، ژرف‌بینی، و تجربهٔ شخصی خودش بستگی دارد؛ او این خصوصیات شخصی را به صورت نوعی ژرف‌بینی شخصی بیان می‌کند که انتقالش به کمك کلمات، عجیب و گنگ و اسرارآمیز و غیر ممکن است. بنابراین، اکنون که هنر نوین در جنبشهای بسیار گوناگونش تکامل یافته، جای تعجب نیست اگر دیده شود که تودهٔ مردم غالباً با آن دشمنی کرده‌اند و هنرمند نیز بدون تردید در موارد بسیار دشمنی ایشان را برانگیخته است، زیرا هدف وی از همان آغاز تکان دادن شهروند شکم‌گنده و واداشتن او به اندیشیدن و مشاهده کردن به شیوه‌ای نو بوده است.

1. In Margaret Miller, ed., *Paul Klee* (New York: Museum of Modern Art, 1946), pp. 12-13.

پیکاسو اصرار دارد که هنر، از این لحاظ، باید خرابکار و اساساً انقلابی باشد. هنرمند نوین، از این دیدگاه، باید در خط مقدم جامعه زندگی کند و زندگیش الگوی آزادگی مبرا از سنتهای روح‌شکن باشد.

البته آنچه به عنوان زمینه دربارهٔ بحث آتی هنر سدهٔ بیستم گفته شد، خلاصه‌ای بیش نبود و باید آن را توضیحی جزیی و غیر قطعی دربارهٔ این واقعیت محوری دانست که هنر نوین، تفاوتهای بسیار با هنر گذشته دارد. آنچه گفته‌ایم بیان کلی هنر نوین و هنرمند نوین بوده است، و جزء از عرصهٔ تعمیم می‌گریزد؛ آنچه در واقعیتش تردیدی راه ندارد تصویر هنرمند در دنیای پرمخاطره و آشفته، و تلاشش برای پیدا کردن وسیله‌ای آزاد برای بیان بینشهای درونی خویش است. وظیفهٔ او بازسازی واقعیت از روی تجربهٔ خصوصی خویش است.

نقاشی پیش از جنگ دوم جهانی

نمادآفرینی و هنر نوین

این تجلی تجربهٔ خصوصی را پیش از این در کارهای گوگن، وان‌گوگ، مونك، اِنسور، و تولوز ـ لوترك و معاصرانشان دیدیم، که جملگی آگاهانه در جستجوی آزادی بیانِ مختص سدهٔ نوزدهم و به عبارتی مختص خلق و خوی رومانتیك بودند و پُست ـ امپرسیونیستها این خصلت را از ایشان می‌گیرند و با شدت بیشتری ادامه‌اش می‌دهند. اینان ناشکیبانه از امپرسیونیسم و رئالیسم می‌گسلند و چنان رویکردی به موضوع کار خویش پیدا می‌کنند که ایشان را به یك سبك و جنبش عمومی اروپایی به نام نمادآفرینی [= سمبولیسم] پیوند می‌دهد. این اصطلاح در دو عرصهٔ هنر و ادبیات کاربرد دارد، و همچنان که منتقدان گفته‌اند، هنر و ادبیات در آن روزگار، پیوند فشرده‌ای با یکدیگر داشتند. در سال ۱۸۸۶ بیانیهٔ سمبولیسم ادبی در پاریس انتشار یافت، و در سال ۱۸۹۱ منتقدی به نام **آلبر اوریه** این اصطلاح را در توصیف نقاشی گوگن و وان‌گوگ به کار برد(سمبولیسم، «واقعیت» صرف را به عنوان چیزی پیش‌پا افتاده، خوار می‌شمارد و ادعا می‌کند که واقعیت باید به سمبل یا نمادی از تجربهٔ درونی آن واقعیت تغییر شکل یابد. بدین ترتیب، واقعیت، فی‌نفسه چیزی نیست؛ واقعیت که در ذهن تغییرشکل پیدا کند بیان خلق و خویی حساسیت یافته می‌شود که به طرز خاص خویش در برابر دنیا واکنش نشان می‌دهد یا به آن پاسخ می‌گوید. در سمبولیسم، ذهنیت رومانتی‌سیسم، جنبهٔ بنیادی پیدا می‌کند؛ این تغییر ادامه می‌یابد و به هنر سدهٔ بیستم کشانده می‌شود. وظیفهٔ هنرمند، نه **دیدن** اشیاء بلکه **نگریستن از طریق آنها** به ارزش و واقعیتی به مراتب ژرفتر از آن چیزی است که در ظاهر آنها به چشم می‌خورد. هنرمند در اجرای این وظیفه، همچنان که رمبوی شاعر اصرار دارد، یك نگرنده و موجودی با قدرت فوق‌العادهٔ درون‌نگری می‌شود. (یك گروه از نقاشان سمبولیست، خود را **نبی‌ها** [= پیامبران، از ریشهٔ عبری] می‌نامیدند.) رمبو در پیشگفتاری بر روشناییها یا اشعاری که تأثیر ژرفی بر اجتماع هنری آن روز داشتند، از این نیز جلوتر می‌رود و می‌گوید هنرمند برای آنکه دارای قدرت شخص درون‌نگر شود باید برهم‌زده شود یا به زبان خود او، باید مرتباً قوای دماغی احساس و استدلال را که فقط عامل تیرگی دیدش می‌شوند ازهم بگشاید و برهم بزند. اشیایی که وجودشان از طریق حواس بر ما دانسته می‌شود باید با ژرف‌بینی اسرارآمیز هنرمند به نمادهای واقعیتی تبدیل شوند که نهایتاً در ورای دنیای حسی قرار دارد.

ذهنیت افراطی سمبولیستها ایشان را به پرورش آیین رمز و راز و شخصیت منحصر به فرد هنرمند در برابر ماتریالیسم مبتذل و رسوم قراردادیِ جامعهٔ صنعتی و تحت سیطرهٔ طبقهٔ متوسط ترغیب کرد. اینان در درجهٔ نخست می‌خواستند هنر را از هر خصوصیت سودگرایانه پاکسازی کنند، حساسیت ظرفیت هنرشناسانه را پرورش دهند و شعار «هنر برای هنر» را به یك آیین و شیوهٔ زندگی تبدیل کنند. **والتر پیتر**، ادیب و هنرشناس انگلیسی، در اوائل سال ۱۸۸۶ در مؤخرهٔ کتاب **رنسانس** خویش این نظر را مطرح می‌کند:

> یك فرصت ما، طولانی‌تر کردن آن مهلت [زندگی]، و گرفتن ضربانهای هرچه بیشتر در آن مدت زمان مقرر است. هیجانهای بزرگ، می‌توانند این احساس شتاب گرفتهٔ زندگی را به ما بدهند... فقط مطمئن باشید که حتماً هیجان باشد ــ یعنی این ثمرهٔ آگاهی شتاب گرفته و چند برابر شده را به شما بدهد. هیجان شاعرانه، عشق به زیبایی، عشق به هنر برای هنر، بیشترین سهم را از این حکمت می‌برند. چون به نزد شما می‌آید و صریحاً پیشنهاد می‌کند که به لحظات زندگیتان در حال گذر، نمی‌خواهد چیزی جز بالاترین کیفیت بدهد، آنهم فقط برای خاطر خود آن لحظات.

موضوع کار هنرمند سمبولیست، که تابع خاصیت هنرپرستی و حس هنردوستی اغراق‌آمیز وی است، روزبه‌روز سرّی‌تر و مرموزتر، غریب‌تر، شگفت‌انگیزتر، درونی‌تر، و رؤیاگونه‌تر می‌شود. (لازم به تذکر است که زیگموند فروید ــ معاصر سمبولیستها ــ سدهٔ جدید و عصر روانشناسی را با کتاب **تعبیر خواب** که مقدمه‌ای بر این مفهوم و دنیای تجربه‌های ناآگاهانه است، آغاز می‌کند.) سمبولیستها از منابعی سوای گنجینهٔ موضوعات تاریخی، اسطوره‌ای، و ادبی سدهٔ نوزدهم الهام می‌گرفتند، و منابع ناآشنایی چون تاریخ و اساطیر و ادبیات شرق، اقیانوسیه، بیزانس، ایران، اروپای سده‌های میانه و رنسانس آغازین را شالودهٔ گزینش موضوعات خویش قرار دادند.

سمبولیستها در لابه‌لای این منابع شگفت‌آور به دنبال شکلهای نو می‌گردند. جعبهٔ تصویرِ سنت تصویری، جایش را به سطوحی تخت می‌دهد که به طرزی زیبا با پیکره‌های فاقد برجسته‌نمایی تزیین شده‌اند و اگر دارای برجسته‌نمایی باشند نیز غالباً در نقطهٔ مقابل الگوهای تخت قرار داده شده‌اند. نمونه‌ای از این انطباق تجربیِ شکلهای تخت و شکلهای انعطاف‌پذیر، نقاشی **زندگی و مرگ** [۱۹۰۸ و ۱۹۱۱، رنگ روغن روی بوم، ۱۷۵×۱۹۵ سانتی‌متر، مجموعهٔ ماریتا پرلوتنر، سالزبورگ] اثر **گوستاو کلیمت** (۱۸۶۲ـ۱۹۱۸) نقاش وینی است. کلیمت در سال ۱۹۰۳ از راونا بازدید کرد و به تماشای موزاییك‌کاریهای بزرگ این شهر رفت. با آنکه هنر بیزانسی از اوائل سدهٔ نوزدهم مورد توجه قرار گرفته بود، کلیمت در اینجا نه به عنوان یك منتقد، مورخ، یا هنرشناس، بلکه به عنوان هنرمندی به هنر بیزانسی می‌نگرد که مستعد الهامات تازه است و برای جذب شکل از دنیای خارج از سنّت خویش به منظور بیان یك حالت روانی آمادگی دارد. این نقاشی از لحاظ شکل و مضمون، نمونهٔ تمام عیار نقاشیهای سمبولیستی است. رنگهای درخشان و موزاییك‌وار یا لعاب‌وار، سطوحی را مرصع کرده‌اند که پیکره‌های شهوت‌انگیز و خواب و بیدارِ گروه «**زندگی**» را در خود پیچیده‌اند؛ در اینجا تصاویر درهمبافتهٔ کودکی، جوانی، بلوغ، و بزرگسالی، زندگی را، همچنان که با مادهٔ عشق به یکدیگر پیوسته‌اند، می‌ستایند. شکلهای دارای خطوط کناره‌نما، تا جایی که برای نشان دادن لطافت پوست و سختی رگ و

پی لازم بوده، برجسته یا سه‌بعدی نشان داده شده‌اند. یکی از مختصات کار کلیمت این است که شکلهای رئالیستیِ غالباً برجسته‌نمایی شده را در مقابل نقش و نگارهای تخت قرار می‌دهد. تابلوی خواب بی‌دفاع، در مقابل شبح مرگ یا قاتل شبانه، که تهدیدکنان به سویش پیش می‌آید، قرار داده شده است. کفن یا لفاف مرگِ بی‌گوشت، رنگی مناسب رنگ تیرهٔ شب دارد و فقط به طرز نامحسوسی با صلیبهای سیاه مراسم عزا و نمادهای طالع‌بینی تزیین شده است. در همان حال که زندگی از عشق سیر می‌شود و به خواب می‌رود، مرگ یعنی دشمنش بیدار می‌شود. فاصلهٔ تیرهٔ بین مرگ و زندگی، بزودی پیموده خواهد شد.

صافی تزیینیِ رداها، خطوط زنده‌نما و موجدارِ کناری، و جایگزینی اختیاری پیکره‌ها به نحوی که به نظر می‌رسد در حالت شناوریِ لحظات خواب هستند، با پیشفرضهای شبیه‌سازیِ رئالیستی تناقض دارند. از بطن این تناقض و از سرمشق هنر در خارج از عرصهٔ سنتهای غربی، امکانات تازه‌ای برای شکل مستقل از رئالیسم تصویری سر برآورد و سبکی بین‌المللی به نام هنر نوین پدید آورد که از ۱۸۹۰ تا جنگ اول جهانی بر هنرها مسلط بود. هنر نوین، اعتراضی بود علیه رئالیسم نازا و کل حرکت در مسیر صنعتی و ماشینی شدن و محصولات غیر طبیعی حاصل از آنها. شکلهای رشدیابنده، مواج، و ظریف طبیعت، در برابر پیکرهای درشت و زشتِ ماشینِ تجاوزکار قرار داده شدند. هنر نوین خواستار نوسازی و احیای ذوقی شد که در اثر هجوم اشیای بیشمار تولید ماشینها و محیطهای شلوغ شهرها فاسد شده بود و چنین می‌نمود که به نام سودمندی غیر هنری، بر همه جا مسلط می‌شود.

سرچشمه‌های هنر نوین، مانند سرچشمه‌های سمبولیسم، در هنرها و حرفه‌های فرهنگها و زمانهای دیگر و فرهنگهای بیگانه‌ای بود که هنرمندان نوآوری چون گوگن، وان‌گوگ، و معاصرانشان پرورش می‌دادند. گراوور ژاپنی، مانند جنبشی که راسکین و ویلیام موریس رهبرش بودند و مهارت و ظرافت در تمام هنرها را می‌ستودند و بر ارزش اخلاقی و هنریِ حرفهٔ شرافتمندانهٔ فردی تأکید می‌کردند، نقش مهمی ایفا کرد. هنر نوین، که مخصوصاً در عرصهٔ معماری و صنایع دستی مؤثر بود، قطعاً در هنرهای تجسمی مؤثر افتاد؛ و بیشتر هنرمندان نوینِ بزرگ اوائل سدهٔ بیستم، در نخستین سالهای فعالیت هنری خویش یا در این جنبش شرکت کردند یا تحت تأثیرش قرار گرفتند.

فووها و اکسپرسیونیسم

نخستین نشانه‌های یك نهضت جدید و مخصوصاً متعلق به سدهٔ بیستم در نقاشی، در سال ۱۹۰۵ در پاریس ظاهر شد. آن سال، گروهی از نقاشان جوان به پیشگامی هانری ماتیس، در سومین سالن پاییزی، پرده‌هایی چنان ساده از لحاظ طرح و چنان حیرت‌انگیز و درخشان از لحاظ رنگ را به نمایش گذاشتند که یکی از منتقدان از جا در رفت و هنرمندان مزبور را فووها («حیوانهای وحشی») نامید. نفوذ فرهنگهای غیر اروپایی سرزمینهای مستعمرهٔ جدید در همه جا به چشم می‌خورد. «فووها» تحت تأثیر هنرهای نویافتهٔ خارجی، به جستجوی شکلهایی شخصی‌تر از آنچه در غرب برای بیان شناخته شده بود، تشویق شدند. آنها در بتهای افریقایی، در کنده‌کاریهای چوبی پولینزیایی، و در تندیسها و بافته‌های متعلق به فرهنگهای باستانی آمریکای مرکزی و جنوبی، شکلها و رنگهای غیر منتظری می‌دیدند که راههای تازه‌ای برای انتقال عواطف پیش پای ایشان می‌گذاشتند. این، تك‌تك آنها را به مسیرهای گوناگون ابداع آزادانه هدایت کرد و به طور قطع از حیطهٔ سنتهای رنسانس بیرون راند. آنها که هنرمندانی چیره‌دست و دلشاد بودند، پرده‌های سرشار از ابتکار و حرارت، با بافت غنی در سطح، نقش و نگار زندهٔ خطی آفریدند و شجاعانه با جلوه‌های رنگهای اصلی درافتادند. موضوعات ایشان درست به اندازهٔ روشهای نقاشی‌شان متنوع بودند، هرچند بسیاری از موضوعات آشنای نقاشی امپرسیونیستی و پُست ـ امپرسیونیستی ــ مانند منظره‌ها، طبیعت بیجان، و پیکره‌های برهنه ــ در میان کارهای ایشان نیز یافت می‌شدند. بدین ترتیب، فووها، گرایشهایی را که توسط گوگن و وان‌گوگ آغاز شده بود و کارهایشان با تشکیل نمایشگاههایی از آثار گذشته‌شان در سالهای ۱۹۰۱ و ۱۹۰۳ در پاریس بهتر از گذشته معرفی شده بود، ادامه دادند و تکمیل کردند.

فووها با ایجاد ناسازگاریهای حیرت‌انگیز بین رنگ شنگرفی و سبز زمردین، آبی سیر و نارنجی تند که با حرکات شناور قلم و نقش و نگارهای شجاعانه در کنار هم قرار داده می‌شدند، قدرت و شدت تازه‌ای به رنگ دادند. وابستگی به گذشته و کمك به زمان حال را می‌توان در تابلویی از آندره درن (۱۸۸۰ـ۱۹۵۴) دید که در سالن پاییزی پاریس در سال ۱۹۰۵ با نام پُل لندن (لوحهٔ رنگی ۸۴) به نمایش گذاشته شد. آثار فوویستی آندره درن از جمله ظریفترین آثار وی به شمار می‌روند. وقتی به یاد بیاوریم که مونه مجموعهٔ منظره‌های پل واترلو در لندن را فقط سه سال پیشتر به پایان رسانده بود، درخواهیم یافت که نقاشان فوو تا چه حد با سنتهای هنری اواخر سدهٔ نوزدهم قطع رابطه کرده بودند. درن هماهنگیهای ظریف امپرسیونیسم را که شرایط اقلیمی و جوّی را به آن خوبی بیان می‌کرد کنار گذاشت و به پرسپکتیو تحریف شده‌ای روی آورد که با رنگهای متضادی چون زردها، آبیها، سبزها، و قرمزها بر زمینهٔ سیاهِ طاقنماها بر آن تأکید می‌شد. آنچه در یك چنین کاری مستتر است فلسفه‌ای است که وان‌گوگ و گوگن پذیرفتند، شالودهٔ اگزیستانسیالیسم به شمار می‌رود: نمایش واکنش عاطفی هنرمند به موضوع کارش با استفاده از برجسته‌ترین رنگ و قوی‌ترین الگوی خطی، از هر کوششی برای شبیه‌سازی عینی مهمتر است. بدین ترتیب فووها رنگ را از نقش سنتی‌اش به عنوان توصیفگر رنگ موضعیِ یك شیء رهانیدند و به آماده شدن هنرمندان و تودهٔ مردم برای استفاده از رنگ به عنوان یك وسیلهٔ صرفِ بیانی کمك رساندند. به یك معنی، رنگ، «موضوع» تابلو شد.

جنبش فوو هیچگاه به صورت سازمان رسمی نقاشان درنیامد و عمرش بسیار کوتاه بود؛ در طی پنج سال، بیشتر هنرمندان پیرو آن رنگهای تند را کنار گذاشتند و به شیوه‌ای شخصی‌تر در استفاده از آن روی آوردند.

هنرمندی که بیش از دیگران به اصول فوو وفادار ماند و به اتکای حساسیت خارق‌العاده‌اش به رنگ، اصول مزبور را به صورت یکی از قوی‌ترین و پرنفوذترین شیوه‌های بیان در هنر نوین درآورد هانری ماتیس (۱۸۶۹ـ۱۹۵۴) بود. در سراسر عمر طولانی‌ـوی، استعدادش برای ترکیب کردن رنگها به طرق غیر منتظر و ابداع ترکیبات تازه، هیچگاه متزلزل نشد. او کار به شیوهٔ دوبعدی را تکمیل کرد ولی با استفاده از ظریفترین تأکیدهای رنگ، سطوح تابلوهایش با آنکه ظاهراً تخت به نظر می‌رسیدند، جلوه‌هایی از فضای سه‌بعدی را به تماشاگر انتقال می‌دهند. در یکی از نخستین نقاشیهای ماتیس با نام تجمل [۱۹۰۷ـ۱۹۰۸، تقریباً ۲۰۷×۱۳۷ سانتی‌متر، موزهٔ دولتی هنر، کپنهاگ]، زمینهٔ مرکب از دریا، تپه‌ها، و آسمان، به نظر می‌رسد که امتداد می‌یابد و از پیکره‌ها نیز فراتر می‌رود، هر چند این تابلو به

ساده‌ترین روش و با استفاده از سطوح روی‌هم افتادهٔ رنگهای نامتمایز اجرا شده است. با وجود محدودیتهای روش طرح‌گونهٔ ماتیس در نمایش پیکره‌های انسان، با تماشای همین پیکره‌ها می‌توان به تسلط نقاش بر تشریح انسانی پی برد. جالب توجه اینجاست که ماتیس با آنکه یك زمانی شاگرد گوستاو موروی سمبولیست و بورگروی آکادمیك بود، در اینجا نفوذ شدید سزان از تابلویش ساطع می‌شود. اینگونه تصرف آشکار در شکل و حذف جزییات، در نظر معاصران ماتیس، به طرز هراس‌انگیزی غیر طبیعی می‌نمود. امروزه می‌توانیم دریابیم که ماتیس فقط به کمك یك چنین ساده‌سازیهایی بود که می‌توانست تصورش را از دنیای زلال و جداافتادهٔ شکلهایی که خط، شکل، و رنگ در درونش تقریباً مستقل از موضوع به هستی خویش ادامه می‌دهند بیان کند. همچنان که پیشتر گفتیم، در این دنیا، موضوع، فقط عنصری فرعی است و به کمك احساسات هنرمند در روند بیان آن شکل می‌گیرد. ماتیس مسألهٔ اکسپرسیونیسم را با عباراتی موجز، چنین شرح داده است:

> آنچه در پی‌اش هستم، در درجه نخست، بیان (اکسپرسیون) است... من نمی‌توانم بین احساسی که از زندگی دارم و شیوهٔ بیان آن توسط خودم تمایزی قائل شوم... کل ساختارِ تابلوی من، بیان‌کننده است... هر چیز، نقشی ایفا می‌کند. ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون)، هنرِ آراستن عناصر موجود در اختیار هنرمند به طرزی تزیینی برای بیان احساسات خویش است... هر آنچه که در تابلو مفید نباشد، زیان‌آور است.[2]

ما با مطالعهٔ پردهٔ **هماهنگی در رنگ سرخ (اتاق سرخ)** (لوحهٔ رنگی ۸۵) متوجه می‌شویم که ماتیس برای هدف تزیینی ـ بیانی خویش از شیوهٔ رنگ‌آمیزی گوگن و سزان بهره می‌گرفته است. این نقاشی، کوششی است در نمایش تضاد رنگهای گرم و سرد و خطوط منحنی و مستقیم؛ و با آنکه به نظر می‌رسد سطوح این نقاشی به یك رومیزی تخت ختم می‌شوند، خطوط جهت‌نما و تغییر در قدرت رنگ حکایت از وجود پس و پیش دارند، هر چند با گونه‌ای ابهام سنجیدهٔ فضایی. خود ماتیس می‌گوید که روش کارش، روش پیوستهٔ انطباق رنگ بر رنگ، شکل بر شکل، و رنگ بر شکل تا حدی است که «حالت» دقیقاً مناسب احساس شود و نقاشی تکمیل گردد. اینگونه امکان بروز دادن به تابلو از دل احساس ژرف و حتی ناآگاهانه، و راهنما قرار دادن حساسیت و غریزهٔ هنری خویش، نه فقط در شیوهٔ عمل اکسپرسیونیسم بلکه در هنر نوین به طور کلی نیز رواج دارد.

بخش بزرگی از هنر نوین بر نظریه‌های شدیداً روشنفکرانه استوار است (غالباً در بیانیه‌ها اعلام می‌شوند)، و برای لذت خودش، ممکن است مستلزم درك و شناخت رابطهٔ هنرمند با جریانهای فکری معاصر باشد. همچنان که از **یادداشتهای یك نقاش** برمی‌آید، ماتیس حالتی عقلی به نقاشی داد، و هنر خودش بازتابی از عشق بیکران به طبیعت، رنگ، و موضوعات شاد گردید. او معتقد بود که نیازی به موضوعات و حالتهای سنگین روانی ندارد و هنر باید مانند نشستن بر روی یك صندلی راحتی پس از یك کار طاقت‌فرسا و شدید آسایش بخش باشد. به همین علت، هنر او را گاهی به عنوان هنری بسیار تزیینی و فاقد ژرفا، تحقیر کرده‌اند. ولی این کار به معنی نادیده پنداشتن کیفیات بسیار اختصاصی و کیفیات فرانسوی است، خصوصیاتی که یکی از نخستین منتقدان آثار ماتیس، آنها را «سادگی، صفا، و روشنی» دانسته است. لازم به تذکر است که این خصوصیات، که در کلاسی‌سیسم به روشنی دیده می‌شدند، در موضوعات و شکلهای مورد نظر ماتیس متجلی می‌شوند: او تقریباً به طور انحصاری به نقاشی از پیکره علاقه و توجه داشت.

ژرژ روئو (۱۸۷۱ـ۱۹۵۸) با روشی بسیار متفاوت از روش ماتیس، به بیان موضوعات مهم اجتماعی و مذهبی پرداخت. مشقهای او با موضوعاتی چون دلقکها و فواحش متلاشی‌شده و مجموعهٔ طولانی نقاشیهای مذهبی‌اش، از لحاظ طراحی ساده‌ای که دارند، فوو هستند و با خطوطی کناره‌نما مشابه خطوط کناره‌نمای شیشه‌های منقوشِ سده‌های میانه ساخته شده‌اند. روئو که در سالهای جوانیش شاگرد شیشه‌گری بود، همیشه شیشه‌های منقوش مزبور را می‌ستود. این‌گونه تقسیمات مشخّص و نرده مانند و مایه‌رنگهای سایه‌داری که او ترجیح می‌داد ــ سرخهای سوزان، سبزها، و آبیهای شبانگاهیِ شیشه‌های منقوش ــ در شبیه‌سازی نیرومند روئو به نام **پادشاه پیر** (لوحهٔ رنگی ۸۶) هماهنگی یافته‌اند. خطوط سیمای خشمگین و عقابی، پوست تیره، موی انبوه پشت سر و ریش، برخی از شاهان مستبد آشور باستان را به یاد می‌آورد که حالتی متفکرانه می‌گرفتند و همچون بتهایی بی‌ترحم و پرصلابت به نظر می‌رسیدند. سادگی زمخت و تندِ شکلها با لبه‌های تیز و ناموزون، جلوه‌ای از روحیهٔ انتقامگیرانهٔ پادشاه را همراه با نشانه‌هایی از عظمت و قدرت برخی تندیسهای سده‌های میانه در معرض دید قرار می‌دهد.

تأثیر فووها تقریباً بلافاصله پس از پیدایش ایشان در دنیای خارج از فرانسه احساس شد، و با نفوذ **انسور** و **مونك** در مدارس هنری آلمان در اوائل سدهٔ بیستم درآمیخت. در اینجا عنصر بیانِ بلاواسطهٔ شخصی، که از مختصات نقاشی فوو بود، گروههایی از نقاشان آلمانی را که متحد شده و چندین گروه تشکیل داده بودند به خود جلب کرد: **گروه پل** (به نشانهٔ وحدت طبیعت و عواطف) در درسدن و **گروه سوار آبی** (به تقلید از تابلویی به همین نام توسط **واسیلی کاندینسکی**) در مونیخ. این نقاشان، گرایشهای جاری در آثار درن و ماتیس را تقویت نیز کردند. در آلمان، توجه نقاشان کمتر از فرانسه به مسائل صِرفاً شکلی معطوف شده بود. اکسپرسیونیسم آلمانی، بازتابی از تأمل ذهنی دربارهٔ واقعیت عینی و دنیای تخیلات بود. نقاشان آلمانی به کمك ضربات شجاعانه و پرتوان قلم، خطوط تأکیدی، و رنگ‌آمیزی درخشان خویش پرده‌هایی پرشکوه و برخوردار از قدرت سرکش طبیعت و مخصوصاً بیانگر احساسات ژرف انسانی آفریدند. از نمونه‌های درخشانِ آثار این هنرمندان، پردهٔ **عروسِ باد** (لوحهٔ رنگی ۸۷) آفریدهٔ **اوسکار کوکوشکا** (متولد ۱۸۸۶) نقاش ونیزی است که از نخستین سالهای زندگیش تحت تأثیر کلیمت بود. ریشه‌های این موضوع به دوران رنسانس پیشرفته و (حتی پیش از آن) به داستان سوزناك **پائولو و فرانچسکا** در کتاب **دوزخ** اثر دانته بازمی‌گردد. در منظره‌ای کابوس‌وار، دو عاشق دلسوخته در کام بادهای توفان‌آسا گرفتار می‌شوند، نه بادها قرار و آرامی دارند نه عاشق و معشوق. عذاب عشق، و قدرت عذاب‌آور آن (نه شادی و شعفی که به بار می‌آورد) به صورت خشونتِ خطوط پاره‌پارهٔ کناره‌نما، رنگ سرد و بی‌مایهٔ یك‌درمیان و ضربات آشفتهٔ قلم بیان شده است. این نقاشی، بیان شورانگیز دو روح است که یکدیگر را نه در شادی بلکه در اندوه کامل به آغوش می‌کشند. کوکوشکا در اینجا مورد روشنی از چگونگی انتقال از سمبولیسم به اکسپرسیونیسم را در معرض دید ما قرار می‌دهد.

اکسپرسیونیسم آلمانی، مخصوصاً از لحاظ رنگ‌آمیزی قوی، الگوی خطی، تأکید بر موضوعاتی با خصلت فوق‌العاده عاطفی، و هماهنگیهای برتر، در راستای اعقاب نقاشی و گراوورسازی پیشین آلمان قرار دارد. این عناصر، چشمگیرتر از هر جایی در آثار **امیل**

2. In Robert Goldwater and Marco Treves, eds., *Artists on Art* (New York: Pantheon, 1945), pp. 409-10.

۷۳۹ ماکس بکمان، **عزیمت**، قاب سه لوحی، ۱۹۳۲ـ ۱۹۳۵. رنگ‌روغن روی بوم، قاب میانی ۲۱۲×۱۱۳. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك (اهدایی شخص ناشناس).

نولده (۱۸۶۷ـ۱۹۵۶) ظاهر می‌شوند، که نمونهٔ بسیار عالیش پردهٔ **قدیسه ماری از مصر در میان گناهکاران** (لوحهٔ رنگی ۸۸) است. نولده با آنکه درسهای بسیار از صورتکهای انسور و رنگهای ماتیس گرفته بود، نقاشی‌اش نیروی اصیلی از آنِ خود دارد که از لحاظ خشونت بیانیش نقاشیهای **گرونوالد** و **بوس** را به یاد می‌آورد. ماری، پیش از گرویدن به مسیحیت، فاسقانی را که زشتیِ ددمنشانه‌شان در اثر شهوترانیهایشان دو چندان می‌نماید، سرگرم کرده است. منظور از تصرفات هنرمند در شکل و رنگ (مخصوصاً تقارن نامطلوب قرمز و سبز) نیز آن است که منظرهٔ مهیبی از شهوت تباه‌کننده و دون انسانی بکشد و پیامدهای شرارت را در چهره‌ها و حالات تهوع‌آور ایشان نشان دهد.

ماکس بکمان (۱۸۸۴ـ۱۹۵۰)، اکسپرسیونیست مستقل و پرتوان، برخی از ماندگارترین آثار مکتبهای نقاشی آلمانی را آفرید و به یادگار نهاد. هنر او زاییدهٔ تاریکترین لحظات سدهٔ بیستم یعنی زمانی است که استبداد نازی تمدن اروپایی را تهدید می‌کرد. با آنکه پیام این هنر تلخ و ناگوار است، به یك زمان و مکان اشاره ندارد بلکه به شقاوت و رنج انسان به طور کلی مربوط می‌شود. او احتمالاً در معروفترین نقاشی خود که یك قاب سه‌لوحی به نام **عزیمت** (تصویر ۷۳۹) است پیکره‌هایی را سازمان می‌دهد که با سادگی و دستکاریهایی کاریکاتورگونه نقاشی شده‌اند و برجستگی تندیس‌وارشان با خطوط سیاه کناره‌نما دوچندان شده است. در لوح چپ، صحنهٔ شکنجه به نشانهٔ اردوگاههای مرگ دیده می‌شود: مردی دست‌بسته در درون بشکهٔ آب ایستاده است، دستهای مرد دیگری بریده شده‌اند، زنی طناب‌پیچ شده سرش را در پیشزمینه به زیر انداخته و جلاد تبرش را در هوا می‌گرداند تا فرود آورد. این صحنهٔ هولناك در لوح سمت راست که تا حدودی مانند یك کارناوال آراسته شده است ادامه می‌یابد. لوح میانی، که تضادی چشمگیر با دو لوح دیگر دارد، عزیمت یك خانوادهٔ سلطنتی را در روز روشن، با پیکره‌هایی آسوده و متین نشان می‌دهد که از هراسهای شب می‌گریزند و این احتمالاً کنایه‌ای از گریز خود بکمان از آلمان نازی به دنبال نفی شدن آثارش در کنار آثار بیشتر اکسپرسیونیستها با اتهام «فاسد» از سوی هیتلر است. رنگ سخت و درخشان که به طرز زیبایی هماهنگ شده است، بار سنگینی از معنا را بر دوش خود می‌کشد.

منظره‌های درونی بکمان از فاجعهٔ انسانی، وجه مشترکش با بسیاری از هنرمندان نسل وی بود که مستقیماً شاهد این کشتارها در رزمگاههای فرانسه و جامعهٔ متلاشی و فاسد آلمان در سالهای پس از جنگ بودند. اینان که در اثر تجربیات شخصی خود بسی حساس شده بودند آثاری می‌آفریدند که غالباً رنگ پیشگویانه داشتند، مانند پردهٔ **مکافات** (تصویر ۷۴۰) اثر **ژرژ گروس** (۱۸۹۳ـ۱۹۵۹). این پرده، هم برای یادآوری ویران شدن سدوم و گمارا است هم برای اخطار قدرت بمبها و تخریب جهان به وسیلهٔ آنها. قلمی آزاد، شعله‌های ناشی از انفجارات، انبوه توفان‌آسای دودها و ساختمانهای فروریزنده را به صورت تصویری سوزان از جهنم انسان ساخته نشان می‌دهد که در آن اثری از هیچ پیکرهٔ آدمی به چشم نمی‌خورد. شگفت‌آور این است که تابلوی گروس از عدم عینیت مطلق پردهٔ **بدیهه‌سازی** (لوحهٔ رنگی ۸۹) اثر واسیلی کاندینسکی یك گام فاصله دارد؛ در پردهٔ کاندینسکی، تصویرهای همبسته، در میان انبوه آشفتهٔ شکل و رنگ گُم می‌شوند.

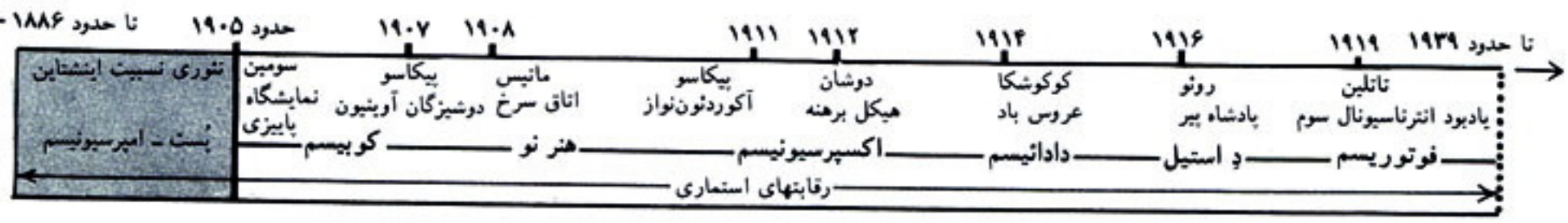
میدان عاطفی اکسپرسیونیسم آلمان بسیار گسترده است: از وحشت و خشم هنرمندانی چون نولده، بکمان، و گروس گرفته تا دلسوزی طعنه‌آمیز به حال فقرا در باسمه‌های متحرك **کاته کولویتس** (۱۸۶۷ـ۱۹۴۵) را دربر می‌گیرد. هنر گرافیك [چاپی] گوگن و مونك به احیای هنر گراوورسازی آلمان دامن زد، مخصوصاً گراوور چوبی و گراوورهای قالبی که در آلمان روزگار اصلاح دینی کنده‌کاری شده بودند مدلهای الهامبخشی از کار درآمدند. خطوط زبر و سیاه و تکه‌تکهٔ گراوور قالب چوبی برای شکلهای صِرف و تأکید بی‌تکلف بر پیام، که مورد ستایش اکسپرسیونیستهای آلمانی بود، بسیار مناسب بودند. کاته کولویتس، یکی از زنان برجسته در عرصهٔ نقاشی سدهٔ بیستم، با گراوور چوبی **به خاطرهٔ کارل لیبکنشت** (تصویر ۷۴۱)، یك گراوور کلاسیك اکسپرسیونیستی به جهان هنر عرضه می‌دارد. این ترکیب‌بندی، هم نمایش استادانهٔ اندوه خاموش در پای تابوت یك رهبر از دست رفته است هم یك اعتراض شدید سیاسی. پیش از این دیدیم که دومیه با چه تأثیر نیرومندی از گراوور چاپی برای هدفهای سیاسی استفاده کرد. آنچه مایهٔ تأسف می‌شود این است که روشهای نوین شبیه‌سازی، نقش همگانی هنرهای چاپی را در بیشتر عرصه‌ها از آن خود کرده‌اند.

تأکیدِ فووها و اکسپرسیونیستهای آلمانی بر رنگ، این نکته را به شکلی کاملاً منطقی اثبات کرد که رنگ به خودی خود و بدون هیچگونه مصالح تجسمی، می‌تواند «محتوای» یك تابلو را تشکیل دهد.

واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶ـ۱۹۴۴) نقاش روسی، در گروه **سوار آبی**، پژوهش در عرصهٔ خواص عاطفی و روان‌شناختی رنگ، خط، و شکل را تا جایی ادامه داد که موضوع و حتی عناصر شبیه‌سازی یا تصویر، تماماً از سطح پردهٔ نقاشی حذف شدند. امروزه که هنر انتزاعی تا بدین پایه جزیی از زندگی روزمرهٔ ما شده است، از یاد می‌بریم که برداشتن نخستین گام در این راه مستلزم چه شجاعتی بود و تن دردادن به پیمودن مسیری سراپا نو در هنر نقاشی به چه تخیل خلاقه‌ای نیاز داشت. تا سال ۱۹۱۴ کاندینسکی روشهایش را تکمیل کرده بود و در دو گروه نقاشی، دو نوع اصلی نقاشی را تثبیت کرده بود. او یك گروه را **کمپوزیسیونها** [ترکیب‌بندیها] نامید، و این لقب تلویحاً بدان معنی بود که اینگونه آرایش شکلهای هندسی، برنامه‌ای آگاهانه و نظمی عقلی داشتند؛ از طرف دیگر، در گروه **بدیهه‌سازیها** (نمونه‌ای از آن در لوحهٔ رنگی ۸۹ نشان داده شد)، بی‌آنکه موضوع پیشپنداشته‌ای داشته باشد به بوم نقاشی نزدیك شد ولی به رنگها امکان داد که خود را همچنان که هستند جلوه دهند، و در این کار، تحت تأثیر احساسات نیمه‌آگاهانهٔ خویش بود. در این آثار، رنگهای درخشان، با کمترین نظارت ممکن از جانب هنرمند، بر سطح بوم جاری می‌شوند. کاندینسکی با اینگونه بهره‌برداری از احساسات نیمه‌آگاهانه، درهای عرصه‌ای را گشود که بزودی هنرمندان دیگر، مخصوصاً سوررئالیستها به کنکاش در آن پرداختند. کاندینسکی، روشها و مفاهیم ضمنی و فلسفی هنرش را در رسالهٔ متنفذش به نام **دربارهٔ معنویت در هنر** توصیف کرد؛ او در این رساله استقلال رنگ و ارزش معنویِ ذاتی آن را اعلام می‌کند. به نظر کاندینسکی، رنگها همبستگیهای روانی ریشه‌داری در مرحلهٔ بیان ماقبل منطقی و سراپا آزادانه دارند، و از آن میان، وجود هنرمند نیز بر شخص خودش آشکار می‌شود. دنیای «منطقی» که در معرض دید عادی قرار می‌گیرد به طرز مأیوس‌کننده‌ای فریبنده است و ما باید «دیدنِ» منطقی شده را کنار بگذاریم و چنان برنامه‌ریزی کنیم که واقعیت ژرفترِ خودمان، که در دنیای غریزیِ ضمیر نیمه‌آگاه به سر می‌برد، بتواند سر بلند کند و به چشم دیده شود. این نظر، با نتیجه‌گیریهای فروید در خصوص ضمیر

۷۴۰ ژرژ گروس، **مکافات**، ۱۹۳۴. آبرنگ، تقریباً ۷۰×۵۲ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك (اهدایی آقا و خانم اریك‌کن).

۷۴۱ کاته کولویتس، **به خاطرهٔ کارل لیبکنشت**، ۱۹۱۹، گراوور چوبی.



نیمه‌آگاه و ادعای رمبو دایر بر اینکه هنرمند حقیقی یك انسان رؤیایی است، هماهنگی دارد.

کوبیسم و مشتقاتش

همچنان که اکسپرسیونیسم را با تأکیدش بر تجربهٔ ذهنی، می‌توان کاوید و به تمام شاخه‌هایش از جمله نمونه‌هایی از آثار وان‌گوگ و گوگن رسید، می‌توان نشان داد که دو جریان مهم دیگر در هنر نوین یعنی کوبیسم و اکسپرسیونیسم نیز پیوندهایی حیاتی با پول سزانِ پُست ـ امپرسیونیست دارند. با آنکه ماتیس و دیگر اعضای گروه فوو با کارهای سزان آشنا بوده‌اند، فقط به دلیل رنگ و تصرفات خطیِ بیان‌کننده‌اش آنها را می‌ستودند. مرگ سزان در ۱۹۰۶، تشکیل نمایشگاه آثارش (یك سال پس از تشکیل **سالن پاییزی**) و مخصوصاً انتشار نامهٔ مشهور سزان که در آن دربارهٔ بازنمایی طبیعت به کمك استوانه، کره، و مخروط سخن گفته بود ــ در همان سال توسط **امیل برنار**، نخستین‌بار به نقاشان جوان فرصت داد تا به نیت اصلی سزان پی ببرند: گنجاندن شکلهای واقعی در چارچوب فضایی که خواص واقعی سطح دوبعدی تابلو و جلوه‌های توهمیِ سه‌بعد، آگاهانه و به طرز ظریفی در آن سازگار می‌شوند. این سازگار کردن احساسهای جدیدِ رنگ و شکل با ابزار فیزیکی، وظیفه‌ای پیش‌پا افتاده شد.

این جنبهٔ پراتیك و تئوری سزان، موضوع مورد توجه اصلیِ گروهی از نقاشان جوان فرانسوی شد که بزودی با نام کوبیستها به شهرت رسیدند. اینان از شخصیت و دستاوردهای چشمگیر **پابلو پیکاسو** (۱۸۸۱ـ۱۹۷۳) نقاش اسپانیائی که دوران بزرگسالیش را در فرانسه گذراند و آثارش پیوندی جدایی‌ناپذیر با تاریخ هنر نوین فرانسه دارد، تشویق و الهام می‌گرفتند. پیکاسو از همان نخستین طرحهای تمرینی‌اش در آکادمی هنر بارسلون، استعداد پیشرس خود را نشان داده بود، در سنینی که دیگران فقط توانسته‌اند مبادی هنر خویش را فرا بگیرند، پیکاسو بر تمام جنبه‌های اسلوبهای رئالیستی اواخر سدهٔ نوزدهم احاطه پیدا کرد. برای هنرمندی اینچنین مستعد، نه فقط از لحاظ مهارت در کاربرد دستها بلکه از لحاظ قدرت تجسم تصویری نیز سؤالی در خصوص روشهای آرام و بی‌دغدغهٔ نقاشی نمی‌توانست مطرح باشد، و شگفتی‌آور نیست که می‌بینیم پیکاسو در چند عرصهٔ تصویرسازی به تحقیق پرداخت؛ با اینحال، تودهٔ مردم آمادگی جذب تنوع حیرت‌آور «سبکها» و «دوره‌های» او را نداشت. پیکاسو از لحاظ آزمایشگری پیوسته، انتقال ناگهانی از یك نوع نقاشی به نوع دیگری از نقاشی، و نوآوریهای تکان‌دهنده‌اش در نقاشی و حتی در پیکرتراشی، به عصر نوین تعلق دارد. می‌گویند او از تلاشهایی که منتقدان و مورخان برای «تبیین» شخصیت و ردیابی مراحل بحرانی رشد وی به عمل می‌آوردند متحیر و سرگرم می‌شده است. ولی واقعیت این است که کارهای او در طی دوره‌ای طولانی، بازتابی از بیشتر گرایشهای مهم معاصر از آغاز آن دوره تا جنگ دوم جهانی بوده‌اند.

وقتی پیکاسو موقتاً در سال ۱۹۰۴ در پاریس اقامت گزید، شیوهٔ کارش مرحلهٔ رئالیسم موقر نقاشی اسپانیائی را پشت سر گذاشته، به مرحلهٔ روشنتر شدن رنگ به شیوهٔ امپرسیونیستها (او اندك‌زمانی تحت تأثیر نخستین کارهای تولوز ـ لوترك بود)، و به دورهٔ معروف به **دورهٔ آبی** (۱۹۰۱ـ۱۹۰۵) گام نهاده بود؛ در این دوره، پیکاسو پیکره‌هایی فرسوده، رقت‌آور و بیگانه شده با روحیهٔ بدبینانهٔ پایان سدهٔ نوزدهم نقاشی می‌کرد ــ روحیهٔ «اندوهناك»، که با رنگ‌مایهٔ غالب آبی، به درستی انتقال می‌یافت. در حدود سالهای ۱۹۰۵ـ۱۹۰۶ پیکاسو تقریباً در یك آن به اهمیت هنر سزان، هنر بدوی افریقا و اقیانوسیه، و مخصوصاً به هنر پیکرتراشی ایبرپای باستان پی برد. او در این هنر به ریشه‌یابی طرز سازماندهی عناصر شکل که با تمام سنّت غربی متفاوت بود پرداخت؛ این تفاوت، سرچشمهٔ استقلال هنرهای مزبور از رئالیسم تصویری بود و ارزش تازه و زنده‌ای به آنها می‌داد. پیکاسو در تك‌چهرهٔ **گرترود استاین** (تصویر ۷۴۲) به شیوهٔ سزان نزدیك می‌شود، شکلها را دقیقاً به سطوح ساده تجزیه می‌کند، خطوط کناره‌نما را قوی و دقیق می‌گرداند و مخصوصاً در چهرهٔ گرترود استاین، زوایای دید متفاوتی برمی‌گزیند و گنگی پرسپکتیو را جبران می‌کند. دو نیمهٔ این چهرهٔ صورتك مانند با هم جور درنمی‌آیند، و نیمهٔ سمت چپ تقریباً یك نیمرخ کامل (تدبیر مطلوب پیکاسو) است. این‌گونه تجزیهٔ احجام پیوستهٔ یکنواخت به سطوح جداگانه اما درهمبافته، شدیداً از رئالیسم فاصله می‌گیرد و به سوی مفهومی از طراحیِ مستقل از طبیعت کشانده می‌شود. یکی از نقاشیهایی که نشان می‌دهد پیکاسو در جهت تبدیل واقعیت بصری به شکلِ انتزاعی گام نهاده، پردهٔ **دوشیزگان آوینیون** (تصویر ۷۴۳) است، و منظور از **آوینیون** در اینجا فاحشه‌خانهٔ بارسلون است. اگر این پرده را با پردهٔ **تجمل** اثر ماتیس مقایسه کنیم متوجه خواهیم شد که ماتیس همچنان از سنّت پیروی می‌کند و پیکره‌هایش را حجمی پیوسته در حرکت می‌پندارد. ولی در پردهٔ **دوشیزگان آوینیون**، شکستن احجام، به خوبی پیش رفته است و سطوح مضرسی که بدین ترتیب پدید می‌آیند از خطوط کناره‌نمای بدنهای دوشیزگان نیز فراتر می‌روند. تصاویر مزبور در سطوح خود متلاشی می‌شوند. این روند در منظره و پیکره‌های پیشگفتهٔ سزان آغاز شده بود، و پیکاسو در اینجا آن را به آستانهٔ نوع اساساً تازه‌ای از نقاشی کشانده است. او نه فقط با مفهوم سنتیِ فضای منظم، شناخته و پرداخته، و متحدالشکل تصویر که بازتابی از جهان است به پیکار برمی‌خیزد بلکه تصور پیکرهٔ انسان را به عنوان واحدی پویا کنار می‌گذارد، مخصوصاً در دو پیکرهٔ سمت راست، پیکره را می‌پیچاند و می‌شکند و اندامها را جابه‌جا می‌کند. سه تا از سرهای این پیکره‌ها را از صورتکهای افریقایی تقلید کرده است. به بیان دقیق‌تر، در جابه‌جاییهای ناگهانی اندامهای پیکره‌های افریقایی و ایبریایی و هنر سزان بود که پیکاسو نشانه‌ای از چگونگی تقطیع شکلهای طبیعی به سطوح و حجمهای اساسی خود پیدا کرد و این کار، تا چند سال بعد، او را به خود مشغول کرد.

تا سال ۱۹۱۰، پیکاسو همراه با دوست و همکار آزمایشگرش **ژرژ براك**، پایه‌های این نوع جدید نقاشی را پی افکنده بود، و چیزی نگذشت که یکی از منتقدان شیفتهٔ شکلهای تقریباً هندسی بسیاری از آثار ایشان، عنوان «**کوبیسم**» به آن داد. این نام را نقاشان و منتقدان

۷۴۲ پابلو پیکاسو، **چهرهٔ گرترود استاین**، ۱۹۰۶. رنگ روغن روی بوم، ۸۰×۱۰۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك (اهدایی گرترود استاین، ۱۹۴۶).

ایشان بزودی پذیرفتند ولی بخش بزرگی از جدیت و نومایگی دستاوردهای کوبیستها بدین ترتیب از نظر می‌افتد. اگر خواسته باشیم به زبان ساده سخن بگوییم، این نقاشی جدید کشف نوع جدیدی از فضای تصویری بود، که جایگزین فضای تصویری تکامل یافته در سالهای پس از جوتو می‌شود. این فضا، همانند فضای سزان، بر اصل شکلهای بنیادی و ساده شده و زاویهٔ دید جابه‌جاشونده استوار است، ولی خصوصیت اخیر تا جایی گسترش می‌یابد که در آن کوبیستها شیء را چنان نشان می‌دهند که گویی از چندین زاویهٔ دید مختلف دیده می‌شود.

از زمان **مازاتچو** به بعد، فرض بر این بود که نقاشی باید با یك پرسپکتیو تك‌نقطه یا دو نقطه، «منظرهٔ» ثابت و کاملی پدید آورد، که در آن تمام اشیای موجود در یك سطح همزمان با هر چیز دیگر دیده شوند. ولی این توقع نه با واقعیت بصری (دیدنِ اشیای شبیه‌سازی شده) جور درمی‌آید نه حتی با طرز دیدنِ این اشیاء توسط ما، چون منظره‌ای که ما در تابلو می‌بینیم نتیجهٔ بارها حرکت چشم در جریان جذب آن است. در اصل، این، شالودهٔ نوآوری سزان در عرصهٔ زاویهٔ دید جابه‌جا شونده است. ولی کوبیستها برای استفاده از زاویه‌های دید چندگانه، از این استدلال صرفاً بصری نیز فراتر رفتند. آنها آرزو داشتند که واقعیت عینی و جامعِ شکلها در فضا را نمایش دهند، و چون اشیاء فقط آن‌سان ظاهر نمی‌شوند که در یك زمان از یك زاویهٔ دید به نظر می‌آیند، استفاده از زاویه‌های چندگانهٔ دید و نمایش همزمانِ سطوحِ ناپیوسته ضرورت پیدا کرد. این، البته پیوستگی پیشینِ ترکیب‌بندی را که زاویهٔ دید واحد دورهٔ رنسانس تحمیل کرده بود، از پایه به لرزه درمی‌آورد. نقاش کوبیست معتقد بود که «برای کشف یك تناسب حقیقی، فدا کردن یك‌هزار شکل ظاهر سطحی ضرورت دارد.»[۳]

از زمانی که مفهوم واقعیت بدین ترتیب از مفهوم شکل ظاهر تفکیك شد، تشابه شکل واقعی به منظرهٔ عادی دیگر اهمیتی نداشت. از زمان رنسانس به بعد، این فرض که آنچه ما در طبیعت می‌بینیم باید با شکلهایی که هنرمند نقاشی می‌کند تطابق پیدا کند کنار گذاشته شد، و دورانی که با کارهای جوتو و مازاتچو آغاز شده بود در سدهٔ بیستم به پایان رسید.

گسستن کوبیستها از دنیای مشاهدهٔ عادی، فقط یك مُد هنری، آزمایش الله‌بختکی یا عریان‌نمایی خیالپرستانه نبود؛ هر چند خیلیها با اتهاماتی سنگین‌تر از این به ایشان حمله کرده‌اند. مجلهٔ **تایمز** نیویورك در ۱۹۱۳ همزمان با تشکیل نمایشگاه قورخانه ادعا کرد: «کوبیستها، جنون را وادار به جبران خسارت کرده‌اند.» لیکن، همچنان که در سراسر این کتاب دیده‌ایم، تشابهات موجود در افکار و تخیلات، گونه‌ای همبستگی بین دوره‌های تاریخی پدید می‌آورند؛ هنر نوین اگر در چارچوب نظریهٔ جدید **اینشتین** دربارهٔ جهان فیزیکی دیده شود، از شدت شگفتی‌اش کاسته می‌شود. گفته‌اند که فضای تصویری کوبیستها افزایش بُعد زمان بر بُعد مکان را القا می‌کند، زیرا اینان اشیاء را نه آنچنان که در هر لحظهٔ معین دیده می‌شود بلکه در توالی مکانی‌شان می‌بینند؛ یعنی درك منظره‌های متعدد یك شیء به گونه‌ای که نقاشی شده است، مستلزم جابه‌جا شدن بیننده (یا حرکت چشمان او) در موضعهای متوالیِ مکانی است. در توصیف اینشتین از جهان فیزیکی، زمان و مکان به گونه‌ای مشابه این درهم ادغام می‌شوند. زمان، چنان در سه بُعد مکان «جذب» می‌شود که اندازه‌گیریهای مکان و اندازه‌گیریهای زمان، مخصوصاً در مواردی که فواصل نجومی درمیان باشند، تابع هر دو می‌شوند و هیچگاه مستقل از یکدیگر عملی نمی‌شوند. این با تصور **براك ـ نیوتن** از مکان و زمان، اساساً فرق دارد، چون در نظریهٔ ایشان زمان و مکان مطلق و مستقلند و بی‌آنکه فاصلهٔ بین دو رویداد اهمیتی داشته باشد، می‌توانند همزمان باشند؛ توسعاً می‌توان گفت که رویدادهای همزمان، مستلزم وجود فضای پیوسته‌ای هستند که نسبت به آنها نامتغیر باشد. ولی در مکان ـ فضای نظریهٔ نسبیت اینشتین، می‌توان اثبات کرد که دو رویداد فیزیکی در یك فاصلهٔ نجومی، عملاً همزمان هستند زیرا زمان در جریان اندازه‌گیری آنها سپری می‌شود.

فضای پرسپکتیو در نقاشی غربی از زمان مازاتچو به بعد، شکل فضای پیوسته و ناگسسته‌ای را به خود می‌گیرد که از یك نقطهٔ دید واحد تثبیت شده است. دربارهٔ این فضای خشك هندسی می‌توان گفت که تمام اشیای شبیه‌سازی شده در آن **همزمان** هستند؛ هر صحنهٔ واحد، یك **حادثهٔ** واحد به شمار می‌رود. کوبیسم، با همزمانی نوع جدیدش یعنی همزمانی زاویه‌های متفاوت دید، پیوستگی تصویر و شکل ظاهر را از بین برد و شکل «انتزاعی» را به جایش گذاشت. این روند، به روشنی از پردهٔ **دوشیزگان آوینیون** آغاز شده است.

بدین ترتیب، تأیید و گنجاندن زمان در روند تصویرگری، استخوان‌بندی شکل ظاهر را به گونه‌ای که در مسیر چندین سده پی‌ریزی و ساخته شده بود، نابود کرد. این کار، امکانات نامحدودِ شکل را جایگزین شکلهای ظاهر ساخت. هنرمند که دیگر به یك زاویهٔ

3. Albert Gleizes and Jean Metzinger, "Cubism," in R.L. Herbert, *Modern Artists on Art* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964), p. 3.

۷۴۳ پابلو پیکاسو، **دوشیزگان آوینیون**، ۱۹۰۷. رنگ روغن روی بوم، ۲۴۰×۲۳۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

دید ثابت محدود نیست، می‌تواند هر شیء معینی را در جهان نه همچون یك صورت ظاهر یا شکل بلکه همچون جهانی از خطوط، سطوح، و رنگهای ممکن ببیند. دنیای شکلهای ظاهر، به دنیای الگوهای مستعد کنکاش و انطباق بی‌پایان، قابل تجزیه می‌شود. به لرزه درآمدن استخوان‌بندی شکل ظاهرِ خشك متعلق به دورهٔ رنسانس، وسیله‌ای پنداشته می‌شود که هنر به مددش توانسته است به اجرای وظایف بنیادیش بازگردد.

تحلیل این وظایف، روندی است که مرحلهٔ مقدماتی کوبیسم ــ مرحلهٔ «تحلیلی» ــ نامش را از آن می‌گیرد؛ نمونهٔ درخشانِ سبك این مرحله، پردهٔ **آکوردئون‌نواز** (تصویر **۷۴۴**) اثر پابلو پیکاسو است، که ساختمانی است مرکب از سطوح متقاطع بزرگ که شکلهای مرد نوازنده و سازش را به بیننده القا می‌کنند. انبوهی از شکلهای کوچکتر ــ که هر یك احتمالاً شکل ساده شده‌ای از یك جنبهٔ موضوع اصلی است ــ بر فراز سطوح بزرگتر شناورند و در آنها نفوذ می‌کنند. تأثیر کلی این پرده آن است که نوع جدیدی از واقعیت تصویری را در برابر ما ترسیم می‌کند. در اینجا دیگر مجبور نیستیم مردی را در نظر آوریم که آکوردئون می‌نوازد، می‌توانیم چشمانمان را بگذاریم به ماجرایی از نوع دیگر بپردازند و در همان حال جنبه‌های چندگانهٔ شیئی را بکاوند که از هم متلاشی شده و دوباره به هم پیوسته است تا تنوعی بس بزرگ به منظره‌هایی از زوایای دید مختلف بدهد.

آزمایشگریهای پیکاسو به تغییری بنیادی‌تر در آن چیزی انجامید که می‌توان عنوان «واقعیت» تصویری بر آن نهاد. او از سال ۱۹۰۸ به بعد، با پیروی از اسلوبی که **کولاژ** [= نقش چسباندنی] نامیده می‌شد، اشیای پراکنده‌ای را بر روی بوم چسبانده بود. پیکاسو در پردهٔ **طبیعت بیجان با حصیر صندلی** (تصویر **۷۴۵**) المثنای برزنتی یك صندلی حصیری را با عناصری که از متلاشی کردن شکل تصویری مانند آنچه در **آکوردئون‌نواز** می‌بینیم، ادغام می‌کند. نتیجهٔ این کار، مواجهه یا مقارنهٔ یك سطح پیش‌پا افتاده، مصنوعی، و مأنوس با شکلهای انتزاعی نقاشی شده است. این ترکیب‌بندی نه فقط تضادهای خشونت‌آمیز در متن را به دنبال می‌آورد بلکه مستلزم آن است که سطح نقاشی نیز چیزی برای لمس کردن و دیدن باشد، سطحی صاف باشد که موادی غیر از رنگ را هم بتوان رویش گذاشت. اینگونه بافت‌آفرینی در سطح تابلو، تازگی دارد و ثابت می‌کند که تابلوی نقاشی آنچنان که پنداشته می‌شد یك «تصویر» نیست بلکه سطحی صاف است که می‌توان با انواع اشیای نامربوط به هم تزیین‌اش کرد. در اینجا هنر تصویری یك گام به پیش برمی‌دارد و به صورت پیکرتراشی نقش برجسته درمی‌آید و تأثیر کلی‌اش در اثر وجود قاب طنابی، دوچندان می‌شود. کولاژ در مکتب بعدی **کانستراکتیویسم** [= سازندگی‌گرایی] روسی و **مکتب دادا**، و جنبشهای گوناگون امروزی که حاوی گونه‌ای ابهام سنجیده در رابطهٔ بین پیکرتراشی و نقاشی هستند، اهمیت فراوان داشت. آزمایشگریهای پیکاسو و براك با این وسیلهٔ جدید بیان، نقطهٔ پایان نخستین مرحله یا مرحلهٔ «تحلیلی» کوبیسم بود.

مقدمات کوبیسم تحلیلی چنان منطقی و کاربست تئوریهای هنرمندان توسط خودشان چنان معقول و منطقی بود که سبکهای نقاشان گوناگون در این مکتب، تدریجاً از یکدیگر غیر قابل تمیز شدند. تشابه محصولات کوبیسم تحلیلی، وقتی هنرمندان با علاقهٔ افراطی‌شان به مسائل شکلِ صِرف سر در راه نادیده گرفتن رنگ نهادند از این نیز بیشتر شد، به طوری که نقاشیهای ایشان تقریباً حالتی تکفام به خود گرفت. وقتی هنرمندان به این نقیصه پی بردند و دانستند که عملاً جامهٔ معرف فلان سبك را به تن کرده‌اند، کوبیسم

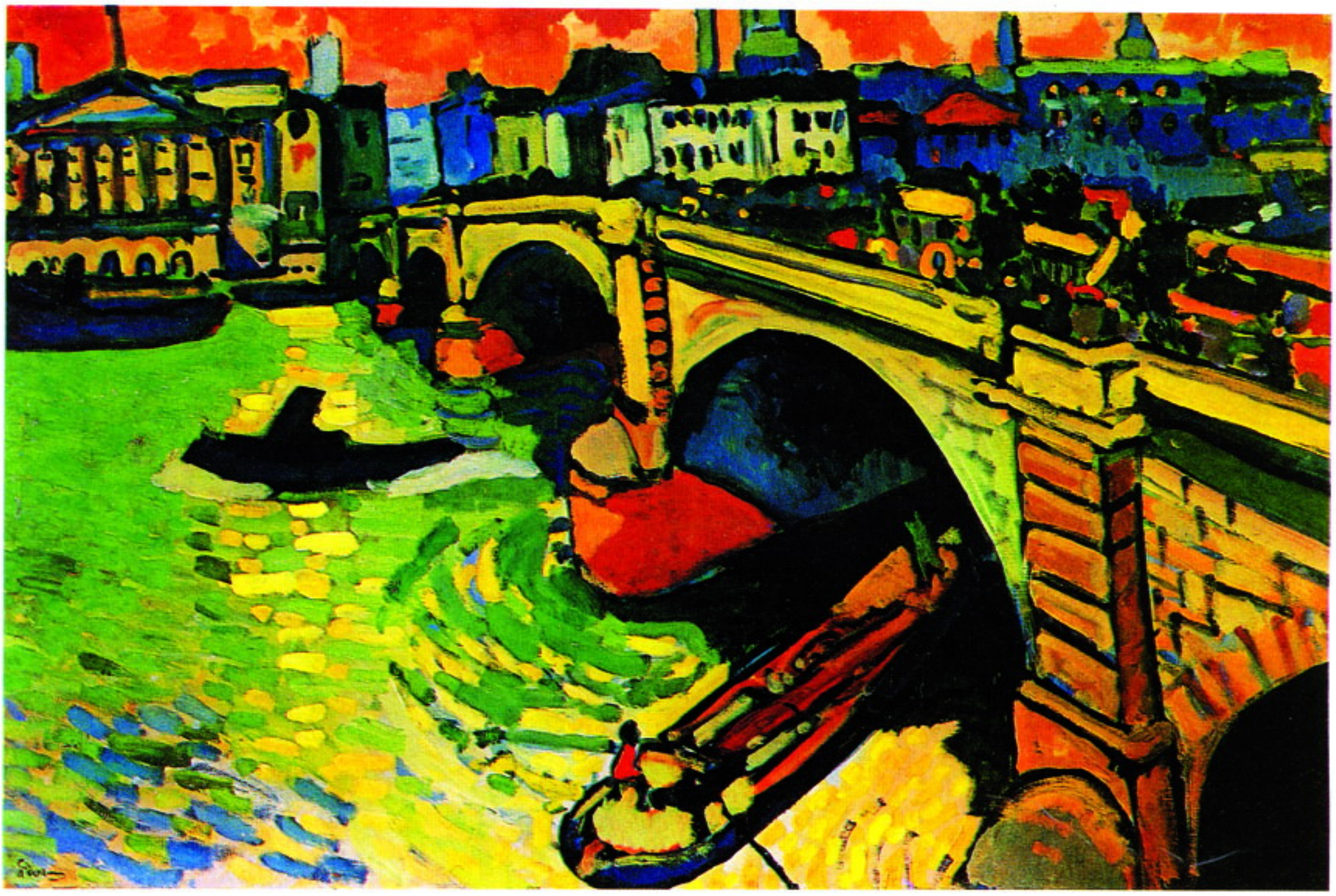
۷۴۴ پابلو پیکاسو، آکوردئون‌نواز، ۱۹۱۱. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۲۸×۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ سولومون ر. گوگنهایم، نیویورک.

«تحلیلی» در برابر کوبیسم «ترکیبی» که از رنگ تندتر استفاده می‌کرد و آزادی بیان بیشتری فراهم می‌آورد، از پا درآمد. این بار نیز پیکاسو با پی‌ریزی سبکی که در آن تعداد محدودتری از دیدها یا نماهای یك شیء به دلیل اهمیت تزیینی انتخاب می‌شدند نه به دلیل اهمیت صرفاً فضایی، پیشگام شد. درهم آمیختن شکلها، خودانگیخته‌تر، رنگشان تندتر، و بافتهایشان متنوع‌تر شد. یکی از نخستین و عالیترین نمونه‌های این جنبهٔ کار پیکاسو پردهٔ **سه موسیقی‌نواز** (لوحهٔ رنگی ۹۰) است. در اینجا فضا تخت‌تر و ندرتاً ژرفتر از مجموعهٔ سطوحی می‌شود که مانند ورقهای بازی روی یکدیگر چیده شده‌اند، گویی اجزای متفاوت یعنی پیامد دیدهای چندگانه، در مقابل یك نقطهٔ دید واحد از نو برهم افزوده شده‌اند. تمایل شدیدی به تبدیل هر جزء به یك شکل ساده وجود دارد ولی با اینهمه، پیکره‌های دلقك، لوده، و راهب، سازها و موسیقی‌شان، و میزی را که اینان پشتش نشسته‌اند، به راحتی می‌توان تشخیص داد. شکلهای بریده‌بریده، که با رنگ تخت و درخشان بر زمینه‌ای از مایه‌رنگهای تیره پر شده‌اند، با ریتمی کوتاه و دیسونانسی زنده مشابه ریتم و دیسونانس موسیقی نوین، حرکت می‌کنند.

گرچه ابداع کوبیسم را باید یکی از بزرگترین دستاوردهای پیکاسو دانست، او هیچگاه راضی نبود تا مدتی طولانی از یك سبك یا شیوهٔ ثابت پیروی کند. او ضمن آنکه نقاشیهای ترکیبیِ کوبیستی می‌آفرید طرحهای انگر ـ وار می‌ساخت و پیکره‌هایی موضوعی به شیوهٔ رئالیستی و غالباً تحت تأثیر پیکرتراشی روزگار باستان به روی بوم نقاشی می‌آورد. او در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ با استفاده از خطوط موجدار سنگین و رنگ تند، کجنماییهایی آفرید که ظاهراً با اکسپرسیونیسم معاصر خودش ارتباط داشتند. نقطهٔ اوج این سبك شخصی، پردهٔ دیواری عظیمی به نام **گرنیکا** (تصویر ۷۴۶) بود که در سال ۱۹۳۷ برای غرفهٔ اسپانیا در نمایشگاه بین‌المللی پاریس و به نشانهٔ اعتراض به بمباران شهر بی‌دفاع گرنیکا در طی جنگ داخلی اسپانیا نقاشی کرد. پیکاسو در این نمایش تمثیلی اوضاع میهنش که نیروهای ددمنش به یك پیروزی لحظه‌ای در آن دست یافته بودند، تمام امکانات تجربهٔ کوبیستی‌اش را به کار گرفت. رنگهای تند ــ سیاهها، سفیدها، خاکستریها ــ تأکیدی بر طرح بغرنج سطوح متداخل هستند؛ تصرفها یا کجنماییهای غیر منتظر و خشونت‌آمیز خطی، هولناکی این حادثه را به بیننده انتقال می‌دهند. پیکاسو در پیکره‌های جنگاور مرده، اسب رو به مرگ، و گاو ماغ‌کش، نمادهایی جالب و عام برای نشان دادن اوضاع میهنش آفرید؛ به گفتهٔ خودش، در اینجا «ددمنشی و تیرگی» یك عصر را مجسم کرده است. این ادعا که گویا شکلهای نوین بیان در هنر با وظیفهٔ تفسیر ارزشهای اومانیستی جامعهٔ نوین برابر نیستند، با آفریده شدن این نقاشی، باطل از آب درآمد، زیرا در اینجا پیکاسو شرارتهای یکه‌تازانهٔ معاصر و این اعتقاد خود را که هنر مؤثرترین وسیلهٔ تأیید ارزش والای تك‌تك انسانها است، به شکل استادانه‌ای مطرح کرد.

ژرژ براك (۱۸۸۲ـ۱۹۶۳) برخلاف خشونت پیکاسو در عرصهٔ شکل و بیان، به شیوه‌ای تغزلی‌تر و حتی می‌توان گفت فرانسوی‌تر کار می‌کرد. تأثیر موزونِ پردهٔ **میز** (لوحهٔ رنگی ۹۱) بازتابی از ستایشی است که وی از استادان بزرگ نقاشی تزیینی فرانسه به عمل می‌آورد؛ یك‌چنین پرده‌ای، با آنکه تمام ذراتش به روزگار هنرمند تعلق دارند، اگر در یك نگارخانهٔ متعلق به سدهٔ هیجدهم نصب شود مایهٔ شگفتی نخواهد شد. بیشترین تأثیر کار براك به تسلطش بر طرح دوبعدی بستگی دارد، چون او معتقد بود که تابلوی نقاشی یك سطح صاف است و باید همچنان یك سطح صاف بماند، و از خط و رنگ و متن باید برای جان دادن به آن استفاده شود. او از مجموعهٔ رنگهای بسیار اندك ولی دارای پیوندهای ظریف با یکدیگر استفاده می‌کرد، به رنگهای خاکستری و سفید ارجحیت می‌داد و غالباً به طرز نامنتظره‌ای

۷۴۵ پابلو پیکاسو، **طبیعت بیجان با حصیر صندلی**، ۱۹۱۱ـ۱۹۱۲. رنگ روغن و کاغذ چسبانده شده با نقش حصیر صندلی، ۲۶×۲۹ سانتی‌متر. مجموعهٔ خود نقاش.



لوحهٔ رنگی ۸۴. آندره درن، **پل لندن**، ۱۹۰۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۶۵ × ۹۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک (اهدایی خانم و آقای زادوک).

لوحهٔ رنگی ۸۵. هانری ماتیس، **هماهنگی در رنگ سرخ (اتاق سرخ)**، ۱۹۰۸-۱۹۰۹. تقریباً ۱۷۸ × ۲۴۳ سانتی‌متر. موزهٔ دولتی ارمیتاژ، لنینگراد.

لوحهٔ رنگی ۸۶. ژرژ روئو، **پادشاه پیر**، ۱۹۱۶ـ۱۹۳۸. رنگ‌روغن روی بوم، تقریباً ۷۶ × ۵۴ سانتی متر. مجموعهٔ موزهٔ هنر، مؤسسهٔ کارنگی، پیترزبورگ (بنیاد هنری پترسنز).

لوحهٔ رنگی ۸۷. اوسکار کوکوشکا، **عروس باد**، ۱۹۱۴. رنگ روغن روی بوم، ۱۸۰ × ۲۱۷ سانتی‌متر. موزهٔ هنری بال، بال.

۷۴۶ پابلوپیکاسو، گرنیکا، نقاشی دیواری، ۱۹۳۷. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۳۴۵×۷۷۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك (وام نقاش برای مدتی نامحدود).

به بافتهای تعدیل‌یافته روی می‌آورد. براك می‌گفت: «هدفِ نقاشی ... نه بازسازی یك واقعیت ضمنی، بلکه ساختن یك واقعیت تصویری است... آنچه را که می‌خواهیم بیافرینیم نباید تقلید کنیم. از صورت ظاهر اشیاء نباید تقلید کرد، چون صورت ظاهر اشیاء نتیجهٔ خود آنهاست.»[۴]

فرنان لژه (۱۸۸۱ـ۱۹۵۵) دوست کوبیستها بود و از لحاظ رویکردش به نقاشی، از کوبیستهای اصیل مشتق می‌شد. کارهای لژه از دقت ظریف و تردیدناپذیر ماشین برخوردارند و خودش نیز نخستین هنرمندی بود که به زیبایی و ظرافت ماشین پی برد. او در درجهٔ اول، نقاش زندگی نوین شهری بود و جلوه‌های عظیمی از پوسترهای جدید و آگهیهای مخصوص تابلوی اعلانات، تابش خیره‌کنندهٔ چراغهای برق، سر و صدای ترافیك، و حرکات آدمك‌گونهٔ انسانهای ماشینی شده را به پرده‌های خویش داده است. نقاشی **شهر** (تصویر **۷۴۷**) یکی از نخستین پرده‌هایی است که جلوه‌های پیشگفته بر سطحش ظاهر می‌شوند ــ البته اصل زیبایی‌شناسی کوبیسم ترکیبی از شدتش می‌کاهد. بزرگی مقیاس این نقاشی ثابت می‌کند که اگر لژه فرصت کافی می‌یافت، یکی از بزرگترین آفرینندگان نقاشی دیواری در روزگار ما می‌شد. او در اینجا اضطراب ماشینی حاکم بر شهر معاصر را به شکلی قطعی نمایش می‌دهد. **جورج آنتایل** آهنگساز معاصر، آهنگی به نام **باله مکانیك** برای فیلمی از زندگی لژه ساخت؛ نکتهٔ جالب توجه این است که آهنگ مزبور از صدای موتور هواپیما تشکیل می‌شد.

کوبیسم در خارج از خاك فرانسه، در مکتب ایتالیایی فوتوریسم که در سال ۱۹۰۹ با انتشار بیانیهٔ **فیلیپو مارینتی** شاعر افتتاح شده بود، با بیشترین و گرمترین استقبال روبه‌رو شد. مارینتی که تحت تأثیر عصر ماشین به وجد آمده بود وجود هنر جدید «خشونت، نیرو، و شجاعت» را که با نفرتی افراطی از هرگونه هنر سنتی و تقاضای سازش‌ناپذیرانهٔ مدرنیسم توأم بود، اعلام کرد. به گفتهٔ **اومبرتو بوتچونیِ** فوتوریست:

> ما پیشنهاد می‌کنیم که تمام کارمایه‌ها و موضوعاتی را که تاکنون مورد استفاده قرار گرفته‌اند... از عرصهٔ هنر بزداییم... کیش گذشته‌پرستی را نابود کنیم... هر شکلی از تقلید را تماماً خوار و بی‌مقدار بشماریم... هر شکلی از نوآوری را بستاییم... زندگی امروز را که با شتابی درنگ‌ناپذیر و خشونت‌آمیز به دست علم پیروزمند دگرگون می‌شود، به نمایش بگذاریم و تجلیل کنیم.[۵]

اصولاً نقاشان فوتوریست می‌کوشیدند جنبه‌های گوناگون جامعهٔ ماشینی امروز را به شکلی که در لحظاتی از حرکت پرتوان و خشونت‌آمیز دیده می‌شد، نمایش دهند؛ عملاً، تحلیل کوبیستی فضا را پذیرفتند ولی با تکرار شکلها بر پهنهٔ سطح بوم نقاشی، کوشیدند به ترکیب‌بندیهای ایستای کوبیستی حرکت بدهند. حرکت و زمان، ذهن فوتوریستها را به خود مشغول کرده بود. بیانیهٔ بوتچونی در سال ۱۹۱۰ با تأیید دوبارهٔ روند جهانی، چنین طنین‌افکن می‌شود:

> هر چیزی در حرکت است، هر چیزی می‌دود، هر چیزی شتابان می‌دود؛ پیکره‌ای که در برابر خویش می‌بینیم هیچگاه ساکن نمی‌شود، بلکه تا ابد پدیدار و ناپدید می‌شود. در اثر پایداری تصویرها بر شبکیهٔ چشم، اجسام متحرك به تعداد بیشتر و با شکلیِ دیگر دیده می‌شوند، و همچون امواج در فضا، از پی یکدیگر می‌آیند. مثلا اسبی که تاخت می‌دود، چهار پا ندارد؛ بیست پا دارد و حرکات این پاها مثلثی شکل است.[۶]

روشی متضمن مشاهداتی از این قبیل، با استفاده از روشهای عکاسی، توسط **مارسل دوشان (۱۸۸۷ـ۱۹۶۸)** نقاش فرانسوی، در پردهٔ **هیکل برهنه در حالِ پایین آمدن از پلکان ۲** (تصویر **۷۴۸**)

4. In Maurice Raynald, *Modern French Painting*, trans. by Ralph Roeder (New York: Brentano's,1928), pp. 51-52.

5. In Goldwater and Treves, *op. cit.*, p. 435.

6. *Ibid.*

پی‌ریزی شد. نمای پرده به مجموعه‌ای از عکسهای «ثابت» و تنگ هم فشرده از یك حرکت تعلق دارد، هر چند دوشان این پیکره را نخست به شیوهٔ کوبیستها به چندین سطح تجزیه کرده بود. البته در همین زمان، فیلم متحرك مراحل تکامل خود را می‌پیمود؛ فیلم خواهد توانست تصور حرکت را نه با تجزیهٔ شکلها در یك فضای قابدار تنها بلکه با نمایش سریع (نسبت به توانایی چشم برای نگاه داشتن تصویر برای مدتی کوتاه) زنجیره‌ای از عکسها (یا «قابهای») ثابت از یك حرکت، در ذهن پدید آورد. فوتوریسم به مرزهای توانایی نقاشی ثابت سنتی برای برجا گذاشتن تأثیر بصری حرکت در ذهن، می‌رسد. بهترین اثر فوتوریستی در عرصهٔ پیکرتراشی، مخصوصاً به دست بوتچونی، آفریده شد.

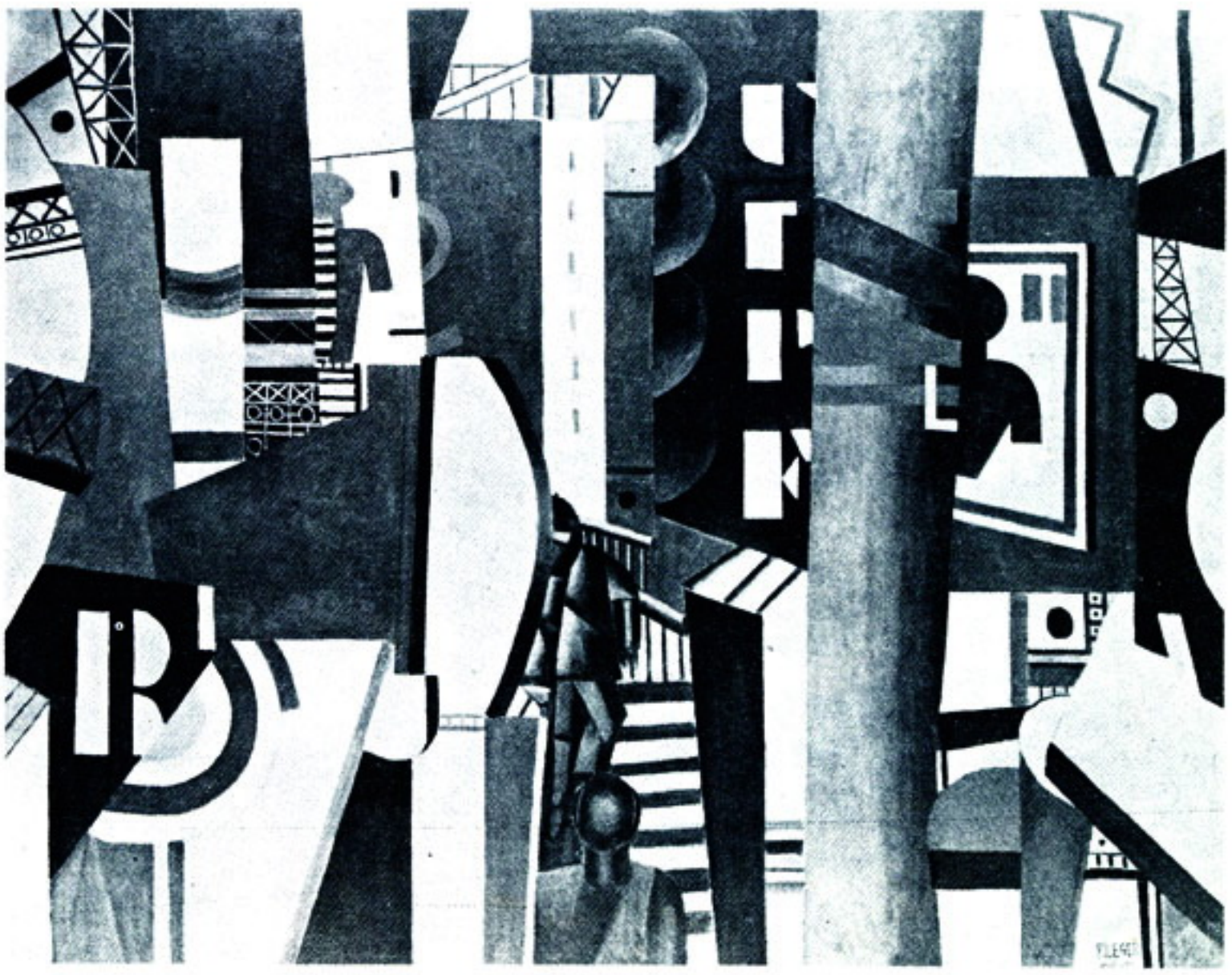
به محض آنکه فوتوریسم ساختمان ظاهر ثابت اشیاء را که از دورهٔ رنسانس به یادگار مانده بود به دنیای بی‌پایان شکلها تجزیه کرد، طرح این سؤال اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد: این شکلها را چگونه می‌توان بازشناخت، ابداع کرد، ضبط کرد، و به ترتیب در کنار هم قرارشان داد؟ با قبول اینکه اصولی سراپا نو(یا بازسازی اصول بنیادیِ کهن) برای طراحی تصویری ضرورت دارد، چگونه می‌توان به این مقصود نائل آمد؟ پاسخهای بیشماری که به‌این پرسشها داده‌اند مکتبها و «ایسمهای» بیشمار هنر نوین را به دنبال آورده است. کوبیسم هنوز به مرحلهٔ بحرانی خود نرسیده بود که هنرمندان خواستار گام نهادن در ورای آن و رسیدن به فورمالیسمی انتزاعی‌تر و «نابتر»، زبان به انتقادش گشودند. بازتاب خاص نقاشی کوبیستی، در تعادلی‌است که بین ظاهرِ شیء یا پیکرهٔ اصلی (آنچنان که تماشاگر ممکن است به یاد بیاورد)، و درجهٔ انتزاع به کار بسته شده در تبدیل آن به یك اثر هنری حفظ می‌شود. اینکه اسلوب کوبیستی سرانجام به انتزاعی بزرگ و مطلق خواهد انجامید، در این اظهارنظر **خوان‌گری** مستتر است:

> سزان بطری را به صورت استوانه درمی‌آورد، ولی من کار را از استوانه آغاز می‌کنم و فردی از نوع خاص می‌آفرینم: یعنی از استوانه بطری می‌سازم ــ یك بطری خاص. سزان به معماری گرایش دارد، من از معماری می‌گریزم. به همین علت است که من با انتزاعها (رنگها) نقاشی می‌کنم و وقتی دست به انطباق می‌زنم که این رنگها شکل اشیاء را به خود گرفته باشند.(۷)

اما اگر هنرمندی کارش را از شکلهای هندسی آغاز کند و نتواند تشابهی هر چند بعید با یك شیء واقعی پدید آورد، چه خواهد شد؟ این سؤال را **پیت موندریان (۱۸۷۲ـ۱۹۴۴)** نقاش هلندی مطرح کرد که، بنا به گفتهٔ خودش در سالهای بعد، احساس می‌کرد «کوبیسم نتایج منطقی کشفیات خود را نمی‌پذیرفت؛ و انتزاع را در جهت هدف غاییش یعنی بیان واقعیت ناب هدایت نمی‌کرد.»

خود موندریان، کار نقاشی را به عنوان یك اکسپرسیونیست متأثر از هموطن نامدارش وینسنت وان‌گوگ، آغاز کرده بود. ولی پس از مطالعه در پاریس، درست در سالهای پیش از جنگ اول جهانی، به نظریهٔ خشك‌تری در طراحی تصویری روی آورد. با آغاز جنگ، موندریان مجبور شد به هلند بازگردد و سالهای جنگ را در هلند به تأمل در تئوریهای نقاشی کوبیستی و ادامهٔ تحقیقاتش دربارهٔ خواص مطلق شیوهٔ هنری بگذراند. تحقیقات موندریان وی را به دست برداشتن از تمام عناصر شبیه‌سازی و تمرکز توجهش بر واژگان شدیداً محدودی از رنگها و شکلها هدایت کرد: سیاه و سفید و رنگهای اصلی ــ قرمز، زرد، و آبی ــ و خطوط مستقیم، مربعها و مثلثها. او با استفاده از این عناصر، طرحهایی دوبعدی با چنان توازنهای نامتقارن ظریفی از خط، رنگ، و سطح آفرید که حتی کوچکترین تغییرات باعث از بین رفتن ترکیب‌بندی آنها می‌شود. منزه‌طلبیِ راستخطی او، همچنان که از مشاهدهٔ **خانهٔ شرودر** در اوترشت (تصویر ۷۸۴) اثر **خریت ریتولد** برمی‌آید پیوند فشرده‌ای با معماری جنبش دِ **استیل** داشت.

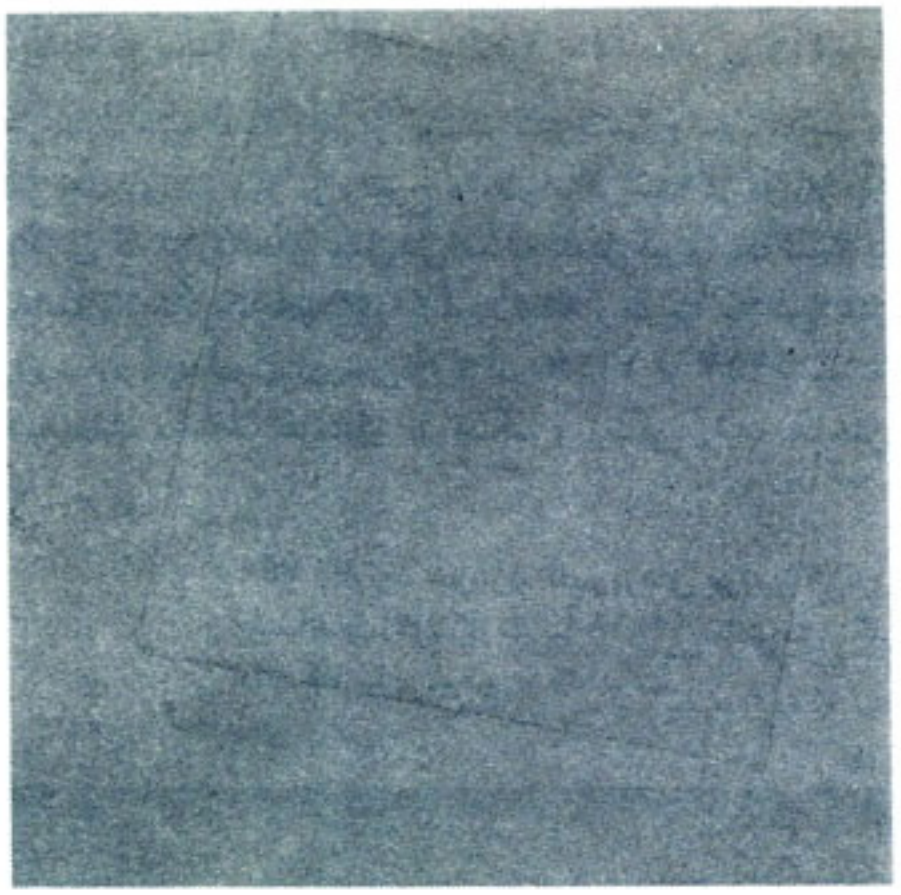
7. In D.H. Kahnweiler, *Juan Gris, His Life and Work*, trans. by Douglas Cooper (New York: Valentin, 1947), p. 138.



۷۴۷ فرنان لژه، شهر، ۱۹۱۹. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۲۸×۲۹۴ سانتی‌متر. موزهٔ هنری فیلادلفیا (مجموعهٔ ا. ا. گالاتین).

۷۴۸ مارسل دوشان، **هیکل برهنه درحال پایین آمدن از پلکان۲**، ۱۹۱۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۴۵×۸۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنری فیلادلفیا (مجموعهٔ لویس و والتر ارنسبرگ).

۷۴۹ کازیمیر مالویچ، **ترکیب سوپرماتیستی: سفید روی سفید**، حدود ۱۹۱۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۸×۷۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.



موندریان در پردهٔ **ترکیب با آبی، زرد، و سیاه** (لوحهٔ رنگی ۹۲) خود، طرح را با چنان دقتی سازگار کرده است که جزءِ خاصی از سطح، مهمتر از جزءِ دیگر به نظر نمی‌رسد؛ تضاد بین چهارگوشه‌ها تا لبه‌های تابلو حفظ شده است. نیروی رنگها به جلب و حفظ توجه تماشاگر، به طرز ظریفی با جذابیت نقاط خالیِ به مراتب بزرگتر برابر است، و ابعاد هر یك از این چهارگوشه‌ها با یکدیگر متفاوت برگزیده شده‌اند تا از یکنواختیِ مکانیکیِ تعادلِ کلی اجتناب شود. موندریان سرسختانه معتقد بود که:

> دسترسی به‌واقعیت راستین، از راه حرکت پویا در حالت تعادل میسر می‌شود. هنر تجسمی تأیید می‌کند که تعادل را فقط با ایجاد موازنه بین اضداد نابرابر اما همظرفیت می‌توان ایجاد کرد. توضیح تعادل به کمك هنر، اهمیت عظیمی برای بشریت دارد... وظیفهٔ هنر، نمایاندن منظرهٔ واضح واقعیت است.[8]

مقایسهٔ موندریان با کاندینسکی آفرینندهٔ پردهٔ بدیهه‌سازیها به معنی وقوف یافتن بر دامنهٔ آزمایشهایی است که جستجو به منظور پیدا کردن شالودهٔ نوینی برای هنرهای طراحی در چارچوب آن صورت گرفت (هرچند باید تصدیق کرد که **ترکیبهای** کاندینسکی نیز از بخش بزرگی از کیفیت «لبه ـ سخت» آثار موندریان برخوردارند).

در روسیه، نفوذ نقاشی کوبیستی به پیدایش علاقهٔ تقریباً مشابهی به عناصر بنیادیِ طراحی منجر گردید. پیش از ۱۹۱۴، نقاشیهای کوبیستی و حتی فوتوریستی در مسکو و سن‌پطرزبورگ به نمایش گذاشته شده بودند، و هنرمندان روسیِ نسل جوان مشتاق پیوستن به جنبش نوین بودند. **کازیمیر مالویچ** (۱۸۷۸ـ۱۹۳۵) پس از کار به شیوه‌های کوبیستی و فوتوریستی، آثاری آفرید که خودش عنوان نقاشیهای سوپرماتیستی بدانها می‌داد. هدف او در این نقاشیها بیان غیر عینیت یا شکلی از بیان بود که بیشترین فاصلهٔ ممکن را با دنیای شکلهای طبیعی داشت. او بدین ترتیب به «برتری احساس یا ادراك صرف» دست یافت، چون «**مسألهٔ** اصلی [در هنر تصویری] احساس ــ فی‌نفسه و تماماً مستقل از محیط ــ است.» غیر عینی‌ترین آثار مالویچ، پردهٔ مشهور **ترکیب سوپرماتیستی: سفید روی سفید** (تصویر **۷۴۹**) او است. در اینجا رنگ، شکل، و خط به عناصر یك مربع سفید مایل به خاکستری که روی مربع سفید مایل به خاکستری

8. Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art* (New York: Wittenborn, 1951), p. 10.

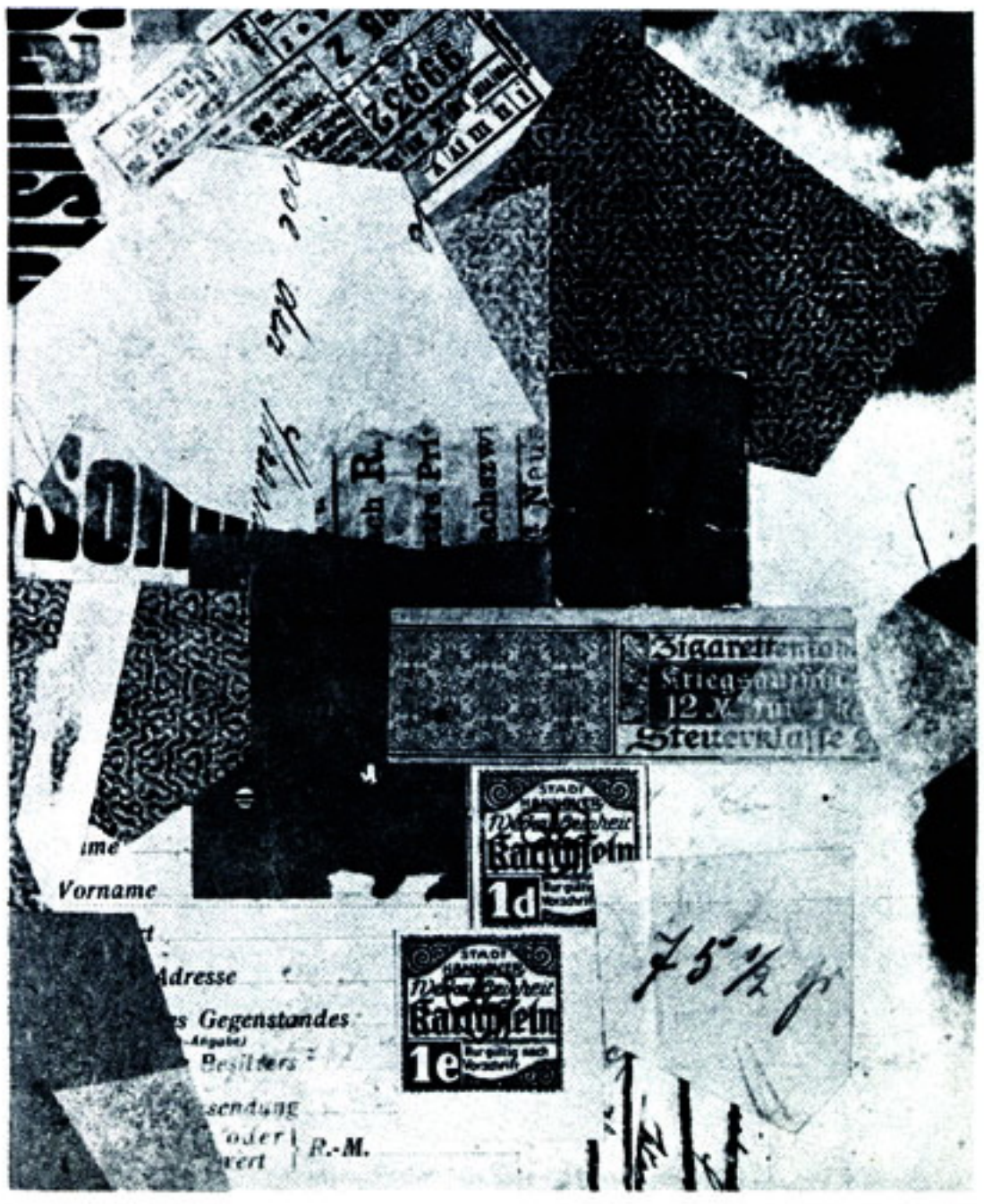
دیگری افتاده است تبدیل شده‌اند، و دو شکل مزبور فقط به کمك ابعاد، زاویهٔ میل، و نوسانهای جزیی در بافت و «رنگ»شان از هم قابل تفکیك‌اند؛ یعنی رنگ‌مایهٔ یکی سرد، و آنِ دیگری گرم است.

جنبش مهم دیگری که همراه کوبیسم از نظارهٔ «هندسی» سزان بر طبیعت سرچشمه گرفت، کانستراکتیویسم [سازندگی‌گرایی] بود. اصول این جنبش، که در نقاشی بالاغری شدید خط و حالت هندسی شکلها مشخص می‌شود، توسط **آنتوان پوِسنِر** و برادرش **نائوم گابو** تشریح شدند. اعتقاد پوِسنِر دایر بر اینکه هنر باید بیانگر فرهنگ معاصر باشد به استفاده از مصالح «جدید» ــ ورق فلزی، پلاستیکها، مفتول ــ که مخصوصاً برای بیان خصلت پویای فرهنگ صنعتی و بالندهٔ زمانه مناسب بودند انجامید. کانستراکتیویستها می‌کوشیدند جلوه‌ای از تداخل و خودانگیختگی پدید آورند، و این کار نیز در «ساختمانها» (کانستراکسیونها) و پیکره‌ها، آسانتر میسر گردید. احساس ــ صرفنظر از احساس صرفاً هنری ــ در کار ایشان در درجهٔ دوم قرار می‌گرفت.

دادا و سوررئالیسم

هنرمندان منزه‌طلب، اعم از کانستراکتیویست و سوپرماتیست، کوشیدند هنر جدیدی سرشار از وضوح و نظم بیافرینند؛ در موارد دیگر، تلقیات دیگری که از زمانه به عمل می‌آمد به شکل‌گیری یك شیوهٔ بیانِ هنریِ اساساً ویرانگر انجامید. در چندین نقطه و تقریباً به طور همزمان ــ در زوریخ، بارسلون، و نیویورك در ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ ــ تعدادی از هنرمندان، مستقلاً نفرتشان از جنگ و زندگی را با ساختن آثار غیر

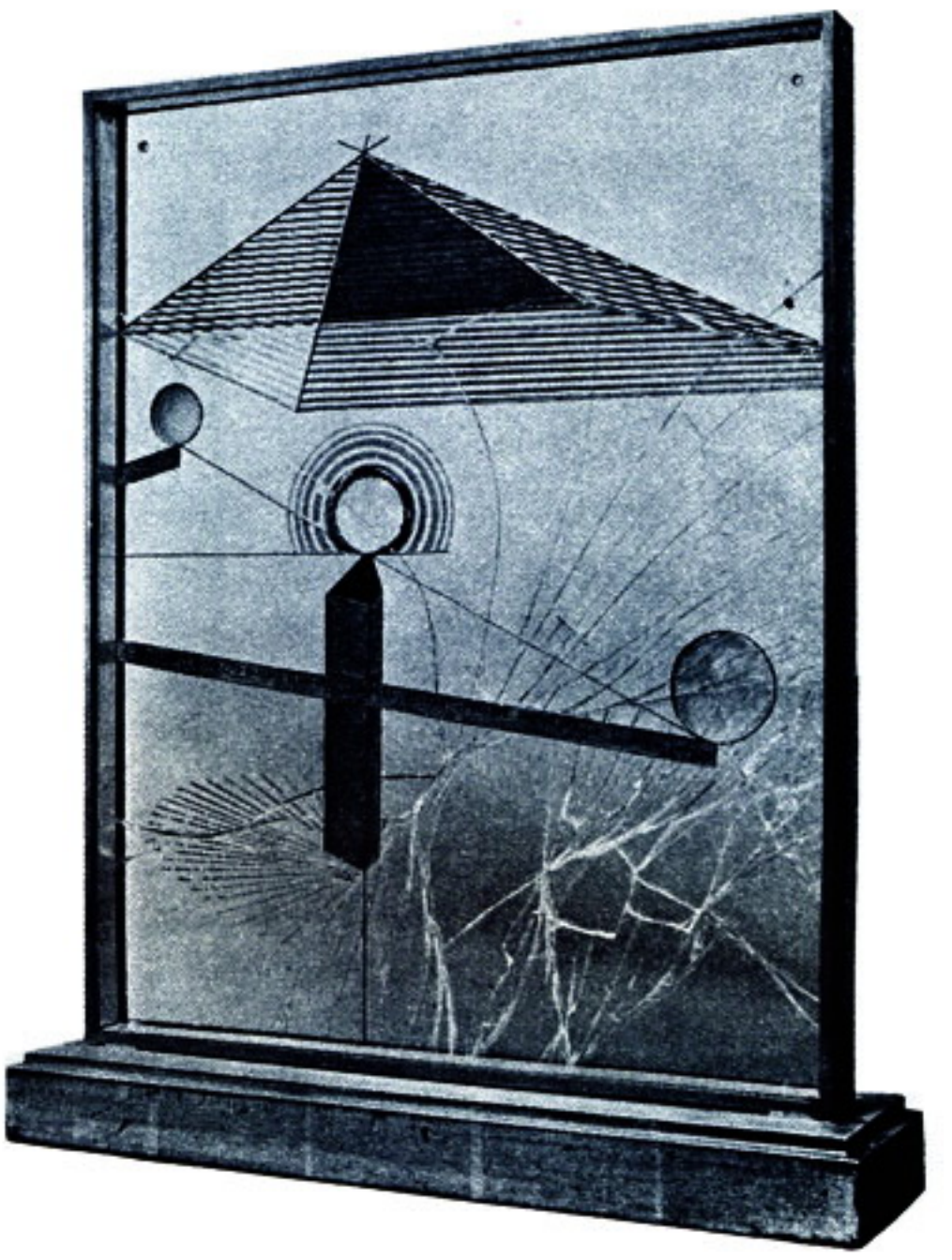
۷۵۰ کورت شویترز، **تصویرهای مرتس ۱۹**، ۱۹۲۰. نقش چسباندنی [کولاژ]، تقریباً ۱۸×۱۴ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کنکتیکت.



هنری بیان کردند. این جنبش در نخستین روزهای پیدایشش **دادا** نام گرفت؛ واژهٔ دادا اصطلاحی بی‌معنی یا از اصطلاحات زبان کودکان است و حکایت از آن دارد که فرهنگ اروپا در آن زمان از هرگونه معنی واقعی تهی شده بود. کسانی که ادعای احترام گذاشتن به هنر روزگاران گذشته را داشتند نتوانسته بودند از آغاز کشتار بزرگ جلوگیری کنند و مشتاقانه به نابود کردن یکدیگر اشتغال داشتند. هنرمندان فراری از جنگ، با زبانی تلخ به تمسخر تمام ارزشهای آن چیزی برخاستند که در نظرشان یك فرهنگ دیوانه بیش نبود. یکی از مورخان این مکتب می‌گفت «دادا از دل آن چیزی زاده شد که خودِ از آن نفرت داشت.» از آنجا که هنرمندان نیاتی اساساً نیهیلستی داشتند، تفسیر آثار **دادایی** بسیار دشوار است و آفرینندگانشان در بهترین حالت ممکن با روحیهٔ آشکارا غیر هنری یا حتی ضد هنری در ذهن، به آنها نزدیك می‌شوند: «دادا با همه چیز، حتی با دادا مخالف است» ــ یعنی با هرآنچه سازمان‌یافته و رسمی شده، مخالف است. از این لحاظ، آثار مزبور را می‌توان انتقاد ویرانگرانهٔ بیان هنری زمان حال و گذشتهٔ نزدیك تلقی کرد. یك چنین نگرش انتقادی، در عکس مشهور مارسل دوشان از **مونالیزا** به چشم می‌خورد؛ او چنان سبیلی بر این نقاشی گذاشت که گویی می‌خواسته است نوشته‌های روی یك تختهٔ اعلانات را با رنگ بپوشاند. مردم حیرت‌زده شدند ــ هدف دوشان نیز همین بود ــ و این چهره‌زدایی را توهین به خود **مونالیزا** تلقی کردند؛ لیکن امروزه می‌توان فهمید که هدفِ دوشان حمله‌ای غیر مستقیم و زیرکانه بر کسانی بود که به گمان وی به آرمانهای اومانیستی رنسانس ــ که مونالیزا یکی از شریفترین تجلیات آن است ــ خیانت کرده بودند. هنرمندان نوین از میدان نگریختند: **پیکابیا** نقاش دادائیست (در سال ۱۹۲۰) یك میمون عروسکی را که به دری میخ کرده بود به نمایش گذاشت و عنوان **چهرهٔ سزان** بدان داد. پس از ۱۹۱۸ دادائیسم سریعاً در اروپا، مخصوصاً فرانسه و آلمان گسترش یافت؛ در این کشورها متناسب با روحیات ملی، به مسائلی چون فریب پیروزی گرانقیمت و یأس از شکست، متوسل شد.

چون دادائیستها مدعی بودند که دست‌اندرکار آفرینش هنری نیستند، احتمالاً بررسی انتقادی آثار ایشان کاری غیر منصفانه خواهد بود. ولی از بطن نگرش عمداً منفی ایشان به امور، پاره‌ای آثار مفید نیز سر برآوردند؛ از جمله آثار مزبور می‌توان به نقشهای چسباندنی **کورت شویترز** (۱۸۸۷ـ۱۹۴۸) هنرمند آلمانی اشاره کرد که خودش عنوان بی‌معنی **تصویرهای مرتس** به آنها داده بود. با آنکه **تصویرهای مرتس** از محتویات داخل جویهای آب و سطلهای آشغال گرفته شده بودند (واژهٔ مرتس که بخشی از یك واژهٔ آلمانی به معنی «تجارتی» است، وقتی به تصور شویترز رسید که این واژه را چندین بخش می‌کرد)، حساسیت شویترز به متن و طرح از تمامشان منعکس است (تصویر ۷۵۰). بی‌اعتنایی دادائیستها به اسلوبهای سنتی، عامل اصلی در گزینش مصالح کار ایشان است، ولی شکل‌شناسی و رنگ‌شناسی حقیقتاً هنرمندانه، جذابیتی فراتر از اهمیت تاریخی‌شان به این آثار می‌دهد.

جنبش دادا در وجود دوشان، که پیش از این او را در مقام یك فوتوریست شناخته‌ایم، پرتحرکترین و زیرکترین مدافع و خوشزبانترین فیلسوفش را یافت. به گفتهٔ دوشان، «دادا یك طرز فکر متافیزیکی... گونه‌ای نیهیلیسم... راهی برای فرار از یك حالت ذهنی ــ اجتناب از تأثیرات مستقیم محیط یا گذشته: رها شدن از کلیشه‌ها ــ و آزاد شدن است.» این گریز از شکلهای قراردادی و شیوه‌های بیان را می‌توان در ساختمانهای شیشه‌ای دوشان مشاهده کرد. شیشهٔ منقوش دوشان



۷۵۱ مارسل دوشان، **دیده شدن (از پشت شیشه) با یك چشم، نزدیك به یك ساعت**، ۱۹۱۸. دو جام شیشهٔ قاب شده، با رنگ روغن، نقش چسباندنی کاغذی، ذره‌بین، و غیره. تقریباً ۵۰×۴۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای معاصر، نیویورك.

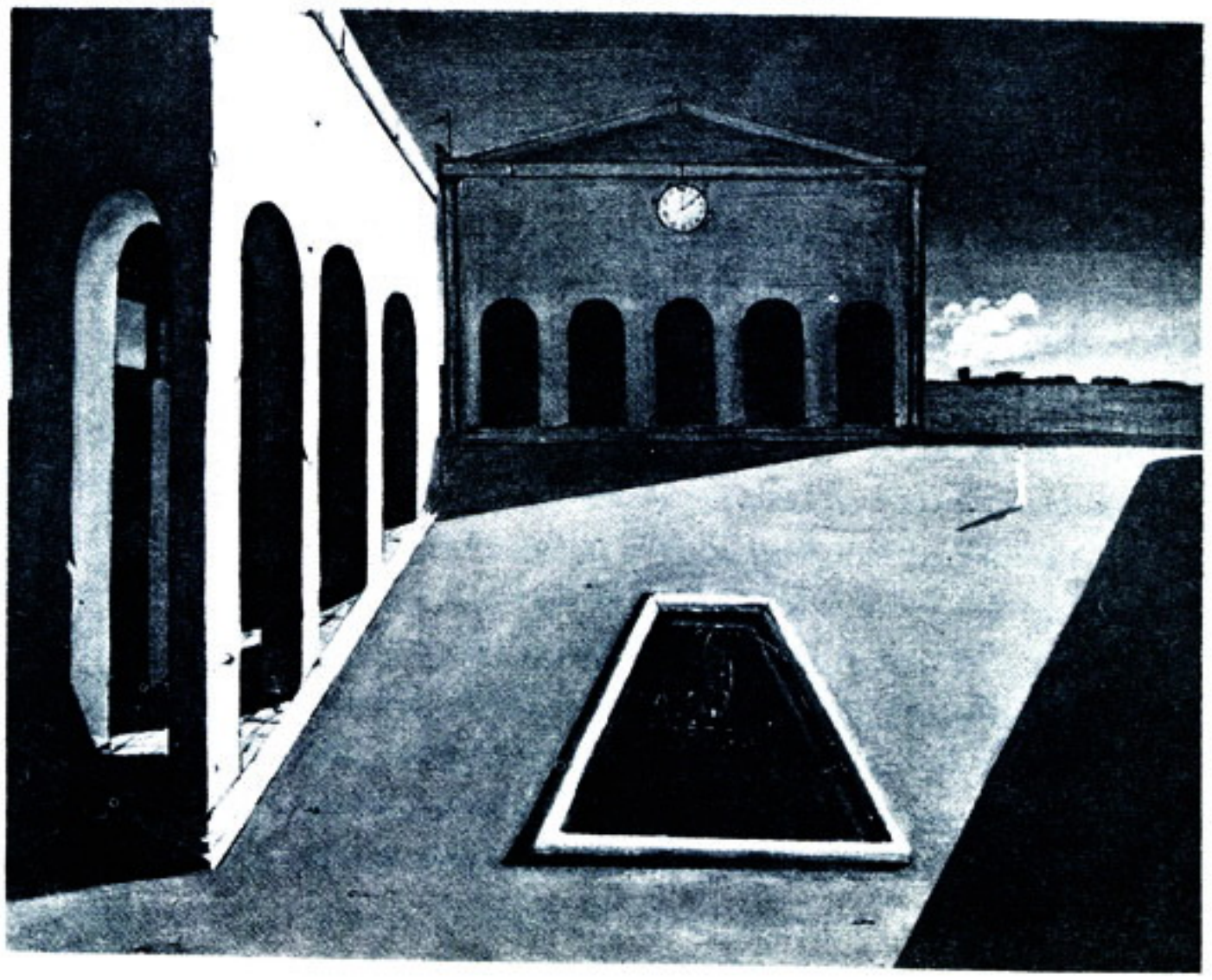
برخلاف نقاشی و پیکرتراشیِ کانستراکتیویستهای روسی که حس مسئولیت مغرورانه‌ای در برابر مردم داشتند، حرکت خصوصی خود او در جهان و هنر است. و اگر معنی این حرکت از نامعنی‌اش تفکیك‌ناپذیر است، همچنان که از عنوان **دیده شدن (از پشت شیشه) با یك چشم، نزدیك به یك ساعت** (تصویر ۷۵۱) برمی‌آید، دست‌کم می‌توان کمال به کار رفته در طراحی و رنگ‌آمیزی شکلهای هندسی را با یك چنین پرسپکتیو غیر منطقی بر سطح جام شیشه، ستود. گیج‌کننده‌ترین جنبهٔ کار دوشان، توجه وسواسی وی به مهارت صنعتی ادغام شده با موضوع ظاهراً بی‌ربط است. بعدها وقتی این اثر و چندین شیء شیشه‌ای دیگر تصادفاً ترك برداشتند، دوشان مصرانه اعلام کرد که الگوی غیر منتظر شکستگیها طرح اصلی او را تکمیل کرده است.

با آنکه بیشترین بخش کارهای نقاشان دادائیست عمداً زودگذر ساخته شده بود و خود جنبش نیز ناگهان در سال ۱۹۲۲ از حرکت ایستاد، دادائیسم پیامدهای مهمی برای هنر بعد از خود داشت، و گرایش دورشونده از هدف منطقی و صوری و مقتضیات انضباطی و خشك کوبیسم و هنر انتزاعی را در جهت رسیدن به بیان خودانگیخته و ژرف‌بینانهٔ موضوع بوالهوسانه، خیالی، طنزآمیز، کنایه‌آمیز، و بیهوده، تقویت کرد. آن جنبه‌های تجربه، که در هنر پیشین بیان می‌شد، در کوبیسم و کانستراکتیویسم نادیده گرفته شدند. در این دوره، عرصهٔ سراپا تازه‌ای از امکانات هنری گشوده می‌شود، که در آن بقایای دنیای بصری متلاشی شده در اثر تحلیل ترکیب‌بندی می‌توانند کلاً یا جزئاً برای ایفای نقشهای جدید بیانی، بازگردند. پرسپکتیو و سایه‌روشن، بی‌آنکه تقاضایی برای ایفای نقش‌شان در همان بافت قدیم وجود داشته باشد، بازمی‌گردند و هدفشان تماماً در اختیار و گوش به فرمان هنرمند قرار می‌گیرد. این‌بار قدرت تخیل خلاق هنرمند به مصالحی دست می‌برد که در ژرفای آگاهی‌اش نهفته‌اند، و عمل بیانگرانه‌اش اعلام واقعیتهایی است که به یك اندازه واقعی و روانی‌اند. در نظریهٔ روانکاوی فروید و دیگران، هنر که به طور همزمان تکامل می‌یابد، وسیلهٔ عملاً نیرومندی برای مکاشفهٔ نفس و تزکیهٔ نفس به شمار می‌رود، و تصویرهایی که از بطن ضمیر ناآگاه سر برمی‌آورند حقیقتی مختص خویش و مستقل از درون‌بینی قراردادی دارند. خواب دیدن، مستلزم وجود مرحله‌ای خاص و وسیلهٔ بازنمایی خاصی در نقاشی تخیل‌آمیز نوین است که تقریباً همزمان با کوبیسم پا به میدان می‌گذارد ولی از آن دور می‌شود. گذشتهٔ تاریخی و زمان حال پویا می‌توانند الهامبخش گردند. در نخستین آثار **جورجو دِکیریکو** (متولد ۱۸۸۸) نقاش یونانی ـ ایتالیایی، میدانها و کاخهای ایتالیای باستان و دورهٔ رنسانس، با حالتی از اندوه شدید و اسرارآمیز مجسم شده‌اند. کیریکو در پردهٔ **دلخوشیهای یك شاعر** (تصویر ۷۵۲) پرسپکتیو عجیب و اریبی از یك خیابان با چندین طاقنما، یك فواره، یك منظره، قطار، ساعت دیواری، و آسمان صاف را دربرابر دید ما قرار می‌دهد. نور تند، خلاء را با سایه‌های تند پُر می‌کند؛ احساس ناگوار جدایی، و احساس زمانی که مدتها پیش سپری شده ولی هنوز حضور دارد، در اینجا موج می‌زند. مانند این تابلوی ت. س. الیوت:

در عرصهٔ رویایی مرگ
. . . . . .
چشمها در آنجایند
تابش خورشید بر ستونی شکسته،
در آنجا درختی به هر سو سر می‌کشد
و صداها
در آواز باد
دورتر و باوقارتر
از ستارهٔ رو به افولند.

پردهٔ **دلخوشیهای شاعر** نه فقط با آن شیبهای تند مکان و سایه‌اش از لحاظ بصری برآشوبنده است بلکه از لحاظ فلسفی نیز چنان سرگیجه‌آور است که آثار کیریکو در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۱ و ۱۹۱۹ را به مکتب کم‌عمر **پیتوریا متافیزیکا** در هنر ایتالیای نوین متعلق دانسته‌اند. خود کیریکو با اظهار اینکه او برای نقاشی اینگونه صحنه‌های معماری از تفسیر شاعرانهٔ **نیچه** در خصوص غروبهای پاییزی شهرهای شمال ایتالیا الهام گرفته است، گونه‌ای مدرك برای استدلال فلسفی فراهم آورده است. هرچند، اگر بخواهیم دقیقتر سخن بگوییم، اینگونه «نقاشی متافیزیکی»، عناصر فوق طبیعی را به تماشاگر نمی‌نمایاند، گونه‌ای احساس واقعیت به وی انتقال می‌دهد که با تجربهٔ روزانه‌اش تفاوت فراوان دارد. و به همین علت، کیریکو، برای هنرمندانی که جنبش سوررئالیستی را در سالهای ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ پی‌ریزی کردند، سرچشمهٔ الهام پنداشته شده است.

هدف سوررئالیستها کشف و کاوش «دنیای واقعی‌تر از واقعی در ورای واقعی» ــ به بیان دیگر، دنیای تجربهٔ روانی به شکلی که پژوهشهای روانکاوان، مخصوصاً پژوهشهای فروید بر ما عیان ساخت ــ بود. در سال ۱۹۲۴ **آندره برتون** شاعر فرانسوی، این هدف را در **بیانیهٔ سوررئالیستی** خویش فرمول‌بندی کرد. هدف، تفکیك واقعیت



۷۵۲ جورجو دِ کیریکو، **دلخوشیهای یك شاعر**، حدود ۱۹۱۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۷۰×۸۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ هلن ولنردیسین، نیویورك.

«آگاهانه» و «نیمه‌آگاهانه» به یك واقعیت نو و مطلق ــ فراواقعیت (سوررئالیته) ــ و نتیجتاً تثبیت دوبارهٔ انسان در مقام روان‌شناسی به جای تشریح بود.» بدین ترتیب، انگیزهٔ مسلط بر نقاشی و ساختمان سوررئالیستی، به هم پیوستنِ جنبه‌های بیرونی و درونی «واقعیت» به صورت یك ترکیب‌بندی واحد به همان طریقی است که اجزای ظاهراً نامرتبط زندگی در دنیای زندهٔ رؤیاها با یکدیگر ترکیب می‌شوند. برون‌فکنی این تصور جدید با ظاهر یك شکل مریی، مستلزم اسلوبهای جدید و شیوه‌های جدید برای ساختمان تصویر بود. در وهلهٔ نخست، سوررئالیستها برخیِ از روشهای کار دادائیستها را پذیرفتند، اما با هدفهای جدید. مثلاً ایشان، نویسندگیِ خودکار و انواع گوناگون «حوادث» برنامه‌ریزی شده را تا آن اندازه که برای برانگیختن واکنشهای دارای پیوندهای نزدیك با تجربهٔ نیمه‌آگاه تماشاگر در وی به کار می‌بردند برای عیان کردن دنیای فاقد معنی به کار نمی‌بردند. و چون سوررئالیسم خیلی زود پس از فرمول‌بندیهای اصول هنر انتزاعی و غیر عینی[۹] پای در عرصهٔ هستی نهاد، اسلوبهای هنر اخیر و حتی برخی از هوادارانش، به دفاع از آن برخاستند.

ماکس ارنست (متولد ۱۸۹۱) که در آغاز از فعالان جنبش دادا در کُلن بود، یکی از نخستین هواداران حلقهٔ سوررئالیستی آندره برتون، نویسنده و تنظیم‌کنندهٔ بیانیهٔ سوررئالیسم شد. ترکیب تصادفی اشیاء و رویدادها، جابه‌جایی تصاویر و معانی، کندوکاو در زمینه‌های سنتی، کاوش در ضمیر نیمه‌آگاه، آزادیِ بنیادیِ گزینشِ هنری، که بر روی هم پایه‌های خلاقیت سوررئالیسم را تشکیل می‌دهند در یکی از نخستین کارهای ماکس ارنست به نام **دو کودك در معرض تهدید یك بلبل** (تصویر ۷۵۳) متجلی شده‌اند. قاب سنگین و خانه و دروازهٔ برجستهٔ چوبی، گونه‌ای عینیت به این منظرهٔ رؤیاگونه می‌دهد و در همان حال، آدمی را از تماشای تضاد بین شیء شبیه‌سازی شده و شیء واقعی به حیرت می‌اندازد. خود این هنرمند دربارهٔ ترتیب کار سوررئالیست با موضوع آثارش چنین می‌گوید: «او هیچگاه عنوان خاصی را بر نقاشی‌اش تحمیل نمی‌کند. به انتظار می‌نشیند تا عنوانی، خود را بر نقاشی تحمیل کند. اما در این مورد، عنوان، پیش از آفریده شدن این نقاشی وجود داشت.» این هنرمند، پیشتر، شعری سروده بود که بیتی از آن، عنوان شعر شده بود. وقتی عنوان پیدا شد، تابلو فقط حادثه‌ای است که رخ می‌دهد. از کارهای بعدی ارنست چنین برمی‌آید که وی به آزمایشگریهایی در عرصهٔ متن سطح نقاشی نیز دست زده بود، و بر این اساس، تأثیرات سطح نقاشی بر بیننده را بیشتر تابع قوانین تصادف دانسته بود. روشهای کار ارنست در هنرمندان بسیاری مؤثر افتاد و بسیاری از ایشان پیرو او شدند.

در نقاشیهای انتزاعی **خوان‌میرو** (متولد ۱۸۹۳)، که پیوند اندکی با سوررئالیسم داشتند، جنبه‌هایی از تصویرسازی گرد آمده‌اند که خصوصیتی خارق‌العاده و گیج‌کننده به آنها می‌دهند. کار شدید در عرصهٔ نقشهای چسباندنی با مصالح و ابزارهای گوناگون، میرو را به هر چه ساده‌تر کردن شکلها و تأکید بر خطوط منحنی و موجودات آمیب‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد در فضایی غیر مادی شناور هستند، هدایت کرد. در پردهٔ **نقاشی** (تصویر ۷۵۴)، شکلهای سیاه ــ چه توپر، چه با خطوط کناره‌نما و تأکیدهای برجسته با رنگ سفید و شنگرفی ــ بر زمینهٔ تاریکی از قطعه رنگهای مرتبطِ قرمز، آبی، و سبز ظاهر می‌شوند. این عناصر، به نقاشی مزبور که ابعاد نسبتاً بزرگی دارد، کیفیت تزیینی بسیار زیبایی می‌دهند. شکلهای بسیاری، مانند یك سگ و یك گاو، قابل تشخیص هستند. ولی چون میرو غالباً می‌کوشد به طور خودبه‌خودی کار کند، و چون قلمش با کمترین راهنمایی ممکن از سویِ ضمیر آگاه خودش بر سطح نقاشی حرکت می‌کند ــ درست

۹. اثر هنری **انتزاعی** از شکل ظاهر طبیعی «منتزع» شده است، و ریشه‌های پیکره‌ها یا اشیاء را باز می‌توان در آن ردیابی کرد، همچنان که در نقاشیهای کوبیستی چنین می‌شود. اثر غیر عینی، از لحاظمفهوم یا اجرا، هیچ اشاره‌ای به شکلهای ظاهر طبیعی نمی‌کند، همچنان که در نقاشیهای متأخر کاندینسکی و موندریان چنین می‌شود.

مانند نویسندگی خودکار ــ وی شخصاً نمی‌تواند معنی تابلوهایش را شرح دهد. در بهترین حالت، می‌توان آنها را بیان خودانگیخته و درونیِ زندگی ناشناخته، نهان و ناآگاهانه دانست.

علاقه به موضوع کار، احتمالاً مهمترین کمك سوررئالیستها به نقاشی نوین بود میرو گفته است:

> من روزبه‌روز اهمیت بیشتری به موضوع کارم می‌دهم. در نظر من، این مسأله جنبهٔ حیاتی دارد که موضوعی قوی و پرمهابت وجود داشته باشد تا پیش از آنکه تماشاگر بتواند لحظه‌ای برای اندیشیدن پیدا کند، ضربهٔ ناگهانی را بین دو چشم او وارد آورد. بدین ترتیب است که شعر تصویر شده، به زبان خودش سخن می‌گوید.[10]

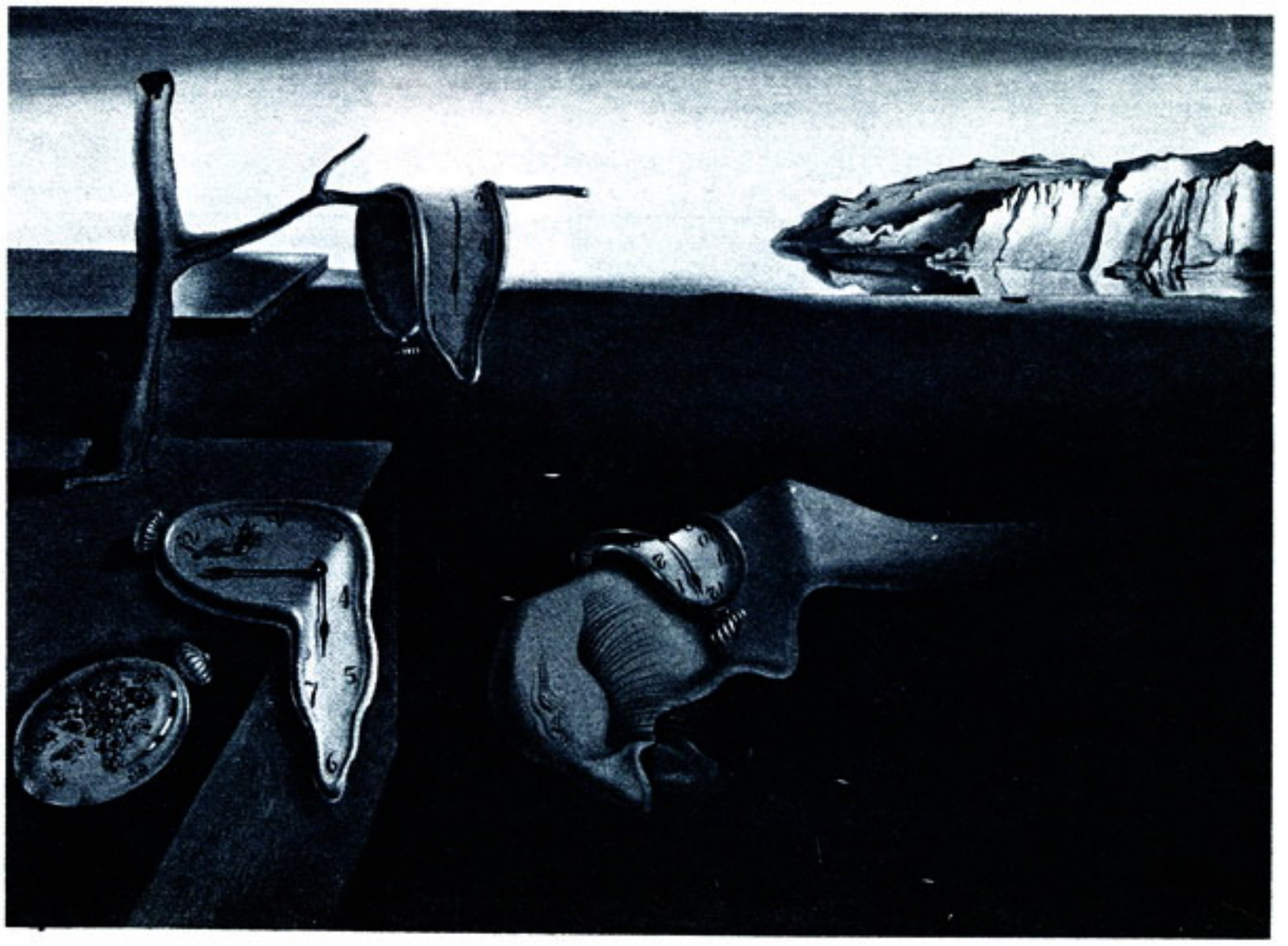
لازم به تذکر است که عنوان، یعنی اعلام‌کنندهٔ موضوع، غالباً نقش مهمی در هنر نوین ایفا می‌کند. در بیشتر موارد، عنوان گنگ است و به نظر می‌رسد که ارتباط چندانی به آنچه تماشاگر در برابر خویش می‌بیند ندارد؛ ممکن است تضادی ظاهری بین عنوان و معنی تابلو وجود داشته باشد، که تماشاگر باید سعی در حل آن کند. به بیان دقیق‌تر، این احساس تضاد بین عنوان و معنی تابلو مانند «ضربهٔ ناگهانی بین دو چشم» است، و تماشاگر را از حالت تعادل خارج می‌کند، انتظاراتش را برنمی‌آورد، و پیشپنداشتهایش را به پیکار می‌خواند. بخش اعظم تأثیرات یك اثر متعلق به هنر نوین، با دریافت ناگهانی عنصر نامتجانس و بی‌معنی توسط تماشاگر آغاز می‌شود.

تضاد بین عنوان دورشونده و تصویر، در هیچ عرصهٔ دیگری به

10. In James T. Soby, *Joan Miro* (New York: Museum of Modern Art, 1959), p. 13.

۷۵۳ ماکس ارنست، **دو کودك در معرض تهدید یك بلبل**، ۱۹۲۴. رنگ روغن روی چوب با خانهٔ چوبی، ۷۰×۵۷×۱۱ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك (خریداری شده).

۷۵۴ خوان میرو، **نقاشی**، ۱۹۳۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۷۲×۱۹۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

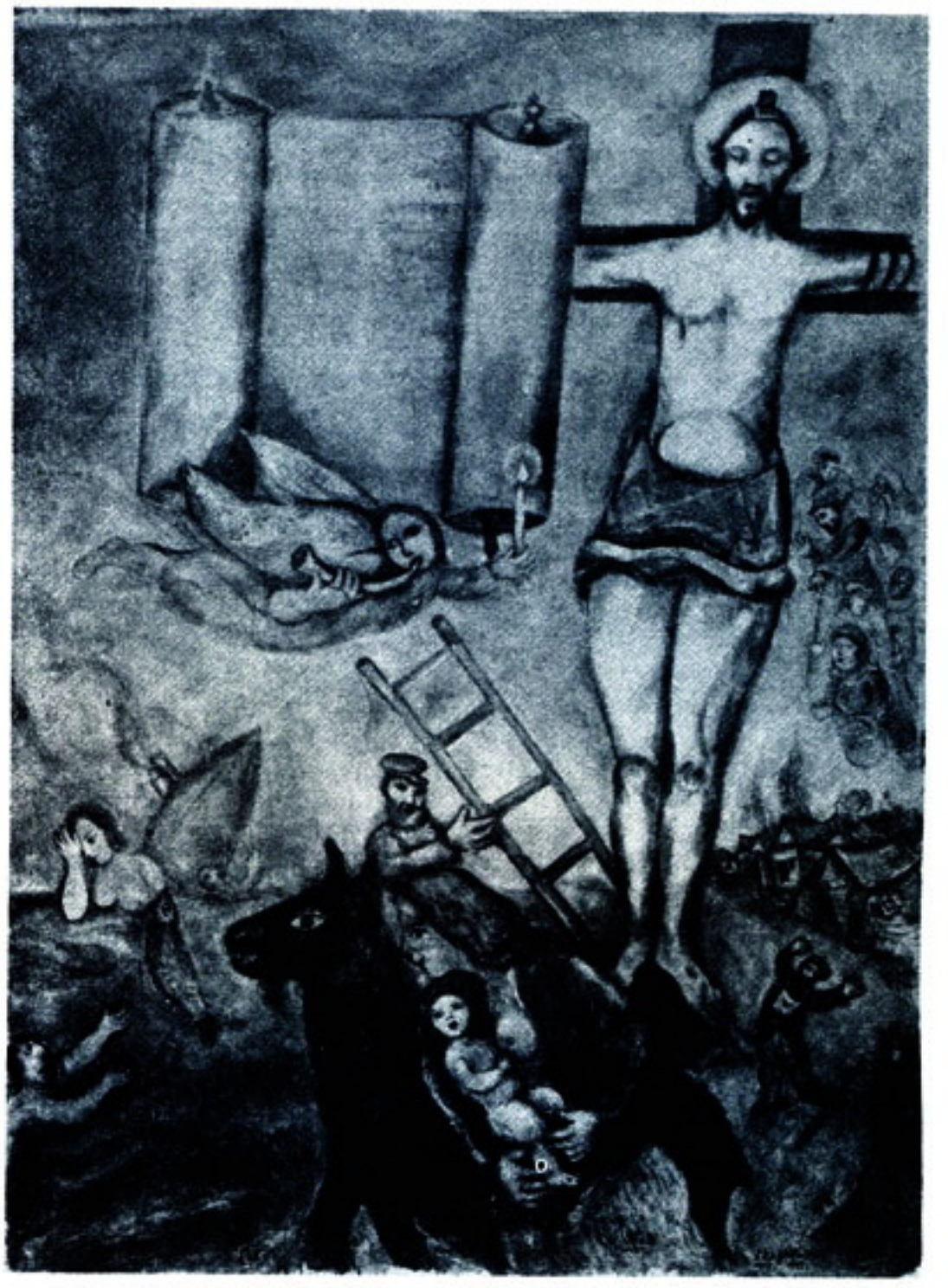


۷۵۵ سالوادور دالی، **پایداری حافظه**، ۱۹۳۱. رنگ روغن روی بوم، ۲۴×۳۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

اندازهٔ عرصهٔ نقاشیهای سوررئالیستی مبتنی بر تصویرسازی رؤیایی، آشکار نیست. از میان تمام شکلهای تجربهٔ غیر آگاهانه، تصویرسازی رؤیایی، رایج‌ترین و زنده‌ترین است ولی نمایش آن نیازمند چیزی بیش از احاطه بر طراحی انتزاعی است. **سالوادور دالی** (متولد ۱۹۰۴) نقاش کاتالونیایی برای برون‌فکنی دنیای رؤیاها به متقاعدکننده‌ترین شکل ممکن، به مطالعهٔ مجدد آثار استادان رئالیسم سدهٔ هفدهم، مخصوصاً استادان هلندیِ نقاشی از صحنه‌های روزمرهٔ زندگی پرداخت. چون در رؤیاهای ما اشیاء و موقعیتها با یکدیگر برخورد و با تناسخهای بی‌پایانی در یکدیگر تداخل می‌کنند، دالی از تصویرهای چندگانهٔ معنیِ چندگانهٔ نمادی برای القای اندریافتهایش از ضمیر نیمه‌آگاهِ خود استفاده می‌کند. او به یك روش بنیادی سوررئالیستی نیز دست یافته است: کنار هم چیدن اشیای ظاهراً نامربوط و قطعاً بیربط در موقعیتهای غیر منتظر. سوررئالیستها این روش را از استعاره‌ای اقتباس کردند که یکی از اسلاف روحانی ایشان یعنی **ایزادور دوکاس** (معروف به **کُنت‌دولوترمون**) شاعر نسبتاً گمنام فرانسوی در یکی از آثارش از موقعیتی به «زیبایی مواجههٔ یك چتر و یك چرخ‌خیاطی بر روی میز تشریح» سخن گفته بود. تأثیر غافلگیرکنندهٔ آثار سالوادور دالی نیز به نمایش اینگونه عدم تجانسها با اسلوبی موشکافانه و مینیاتوروار بستگی دارد.

این جنبه‌های گوناگون سبك او را شاید در معروفترین اثرش یعنی **پایداری حافظه** (تصویر ۷۵۵) بتوان دید. او در اینجا پایدارترین تمثیل خویش را از فضای خالی که زمان در آن به پایان رسیده است می‌آفریند. منظرهٔ لُخت و بی‌افق، تا بی‌نهایت کشیده می‌شود و خورشیدی وهم‌آور و همواره پرتوافکن بر آن روشنی می‌بخشد. موجودی بیشکل در پیشزمینه به خواب رفته و ساعتی لَخت بر رویش افتاده است. یك چنین ساعت دیگری از شاخهٔ یك درخت خشکیده آویزان است، و ساعت سوم بر لبهٔ یك مکعب مستطیل افتاده است. چند مورچه و یك مگس به دیدار ساعتها آمده‌اند، گویی اینان موجودات زندهٔ میرایی هستند که نرم و چسبنده شده‌اند. در اینجا تأثیر تضاد، از همیشه شدیدتر است: ساعت یعنی ابزار فلزی، بغرنج، و دقیق، استحاله یافته و به شیئی دریدنی توسط مورچگان پرمشغله مبدل شده است. ما این منظرهٔ ناممکن و محتویات ناممکنش را در دنیای رؤیاها کاملاً ممکن می‌پنداریم.

هنرمند در نقاشی از تصویرهای رؤیا، با این مانع روبه‌روست که هر رؤیا به فرد خاصی تعلق دارد و از لحاظ معنی به رویدادهای زندگی خصوصی همان شخص خاص بستگی دارد؛ هر قدر توصیف این رؤیا روشنتر و تفکیك‌شده‌تر باشد، احتمال قابل درك بودنش برای دیگران کمتر می‌شود. بدین ترتیب، هنر سوررئالیستی، تقریباً به طرزی اجتناب‌ناپذیر، احساسهایی چنان خصوصی را به نمایش گذاشت که ایجاد ارتباط با تودهٔ عظیم مردم را جز در مواردی که هنرمند از طریق انتخاب نمادهای مأنوس به توصیف تجارب مشترك میان گروههای مردم می‌پرداخت، غیر ممکن ساخت. یك چنین کاربرد گستردهٔ نماد و تخیل، در آثار **مارك شاگال** دیده می‌شود. وی در ۱۸۸۷ در روسیه متولد شد، در پاریس، برلین، و نیویورك مطالعه و کار کرد. با آنکه جنبه‌های بسیاری از بغرنجترین تئوریها و روشهای زمانه ــ اکسپرسیونیسم، کوبیسم، و رنگ‌آمیزی فوویستی ــ را پذیرفت، هیچگاه زندگی اولیه‌اش در یك روستای دورافتادهٔ روسیه را از یاد نبرد. موضوعات مربوط به روزگار کودکیش چنان به روی تابلوهایش بازمی‌گردند که گویی از ژرفای رؤیاها و خاطراتش برخاسته‌اند؛ برخی از این موضوعات که شاد و خیال‌انگیزند، شادیهای سادهٔ زندگی تودهٔ روستایی را القا می‌کنند؛ برخی دیگر که غم‌انگیز و حتی تراژیك‌اند، محاکمات و تعقیبهای یهودیان را به یاد می‌آورند. در پردهٔ **تصلیب** (تصویر ۷۵۶) وحشت از جنگها و کشتارهای بزرگ به صورت پیکره‌های رقت‌انگیز کوچك و دهکدهٔ پسزمینه القا شده است، و تسلیم و رضا و امیدواری به صورت فرشتهٔ در پرواز، **تومار تورات** یا **شریعت موسی**، و پیکرهٔ ربی ـ مسیح بر صلیب بیان شده است. این پرده، تصویر پویایی از این



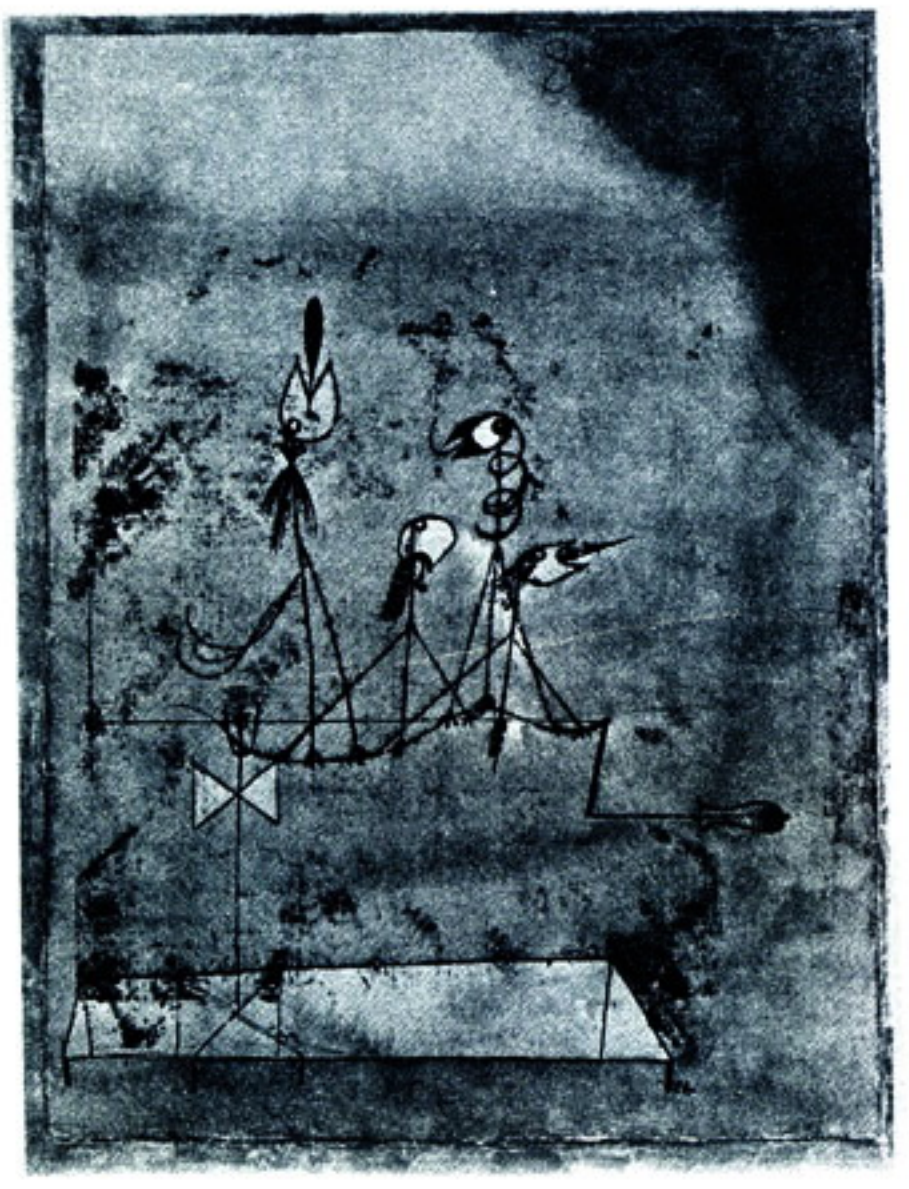
۷۵۶ مارك شاگال، **تصلیب**، ۱۹۴۳. رنگ روغنِ روی بوم، ۱۳۸×۱۰۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ شخصی هنرمند، نگارخانهٔ پیر ماتیس.

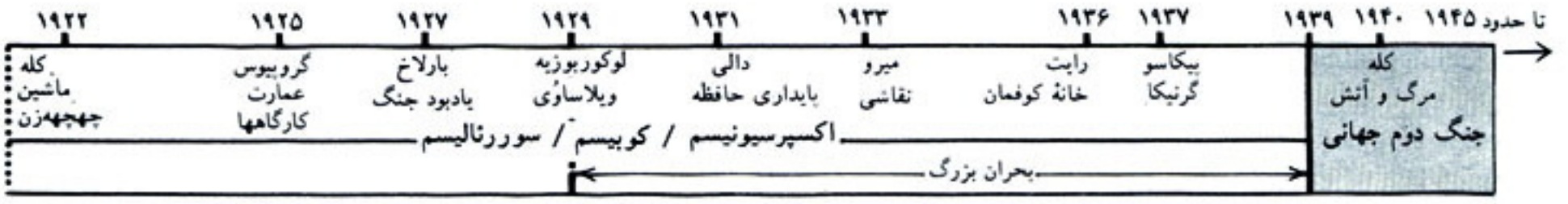
احساس هنرمند است که ایمان در این دنیای درگیر در جنگ و جانورخویی، اهمیت دارد. با آنکه این ترکیب‌بندی آزاد و شناور با در کنار هم قرار دادن اشیای خاکی و آسمانی از این لحاظ که محتوای خیال‌انگیز یك رؤیا را جاودانی می‌سازد سوررئالیستی است، تك‌تك نمادهای آن به چیزی به مراتب بیش از زندگی روانی شخص شاگال اشاره دارند. مقایسهٔ تفسیر جنگ توسط شاگال با تفسیر پیکاسو از همین موضوع در پردهٔ گرنیکا، ابعاد آن عاطفهٔ بیانی را که هنر می‌تواند به روی بوم بیاورد، بر ما روشن می‌سازد.

تیزبین‌ترین و یکی از نافذترین استادان خیالپردازی، **پول کله** (۱۸۷۹ـ۱۹۴۰) نقاش آلمانی ـ سویسی بود. او ضمن آنکه به عنوان یکی از اعضای گروه **سوار آبی** معتقد بود که هنر عمق‌نمایانه از میدان خارج شده است، به هنر کودکان و انسانهای بدوی بازگشت تا به نوع تازه‌ای از اختصار، سادگی، و ارزش اولیه در بیان دست یابد که برای سنتها و شیوه‌های منطقی تفکر انسان متمدن امروز ناشناخته‌اند. او با یك چنین الهامی، توانست با استفاده از خط و رنگ‌آمیزی بسیار ظریف، تصویرهایی از واکنش حسی و ادراکی خود در برابر جهان نوین را به روی پرده بیاورد. تلون مزاج هوسبازانهٔ او باعث استفاده‌اش از پیکره‌های خطیِ عجیب و غریب انسان، جانوران، و موجودات خیالی به عنوان تفسیری برضعف و نادانی آدمیان می‌شود، ولی لحنش همواره ملایم و طنزش ارام است. با آنکه نقاشیها و طراحیهایش معمولاً بسیار کوچك‌اند، و با آنکه در وهلهٔ نخست ممکن است خصوصی‌ترین ارتباطات بصری به نظر برسند، لبریز از معنایی هستند که تدریجاً برای تماشاگر صاحب تخیل قوی روشنتر می‌شوند. پردهٔ **ماشین چهچهه‌زن** (تصویر ۷۵۷) او از لحاظ عنوان و اجرا، در نگاه نخست، خنده بر لب نماشاگر می‌آورد. «مکانیسمهای» بدوی و نازك پرنده، به یك میل‌لنگ نازك چسبیده یا رویش ایستاده‌اند. فرض می‌کنیم که میل‌لنگ می‌تواند بچرخد و وقتی چرخید، «پرنده‌ها» چهچهه می‌زنند. در اینجا ما شاهد مؤثرترین تضاد تعاونی عنوان و طرح می‌شویم. آدمی غالباً با اندیشیدن به ماشین، پرنده را به خاطر نمی‌آورد یا ماشین را وسیله‌ای خنده‌آور و دستی نمی‌پندارد که از مفتولهای خمیدهٔ تابلوی نقاشی ساخته شده باشد. از بطن این تداعیها و تصرفهای قهری در شکل، به نظر می‌رسد موجود تازه‌ای سر برمی‌آورد که عصر ماشینِ را به طرزی کنایه‌آمیز به ریشخند می‌گیرد: این طرح با آنکه «عملاً کار می‌کند»، هیچ هدف واقعی ندارد، مگر آنکه قرار باشد چهچهه بزند، و پرنده‌ها این کار را بهتر انجام می‌دهند. اخیراً گفته‌اند که طنز کنایه‌آمیز این اثر می‌تواند پوششی باشد بر تفسیر نیشداری دربارهٔ فناپذیری انسان. سرهای موجودات، که هر کدام دقیقاً به عنوان یکی از چهار طبع آدمی مشخص شده‌اند، به گول‌زنکهایی فلزی شباهت دارند که می‌توانند پرندگان واقعی را به تله بیندازند. در پایین پرده، آبشخوری چهارگوشه با پایه‌های کوتاه دیده می‌شود که شاید یك تلهٔ مرگ باشد. گول‌زنکها و تلهٔ مرگ می‌توانند نمادی از افتادگی همهٔ ما در دام زندگی باشند. شاید هیچ هنرمند دیگری در این سده به پای ظرافت **پول کله** نرسد، چون وی ماهرانه احساس تماشاگر را برمی‌انگیزد و ابهام و کتمان را به ابزاری هنری مبدل می‌کند.

کله نیز در این نگرانی همگانی زمانه در خصوص خردگرایی

۷۵۷ پول کله، **ماشین چهچهه‌زن**، ۱۹۲۲. آبرنگ و قلم و مرکب، تقریباً ۴۰×۳۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.





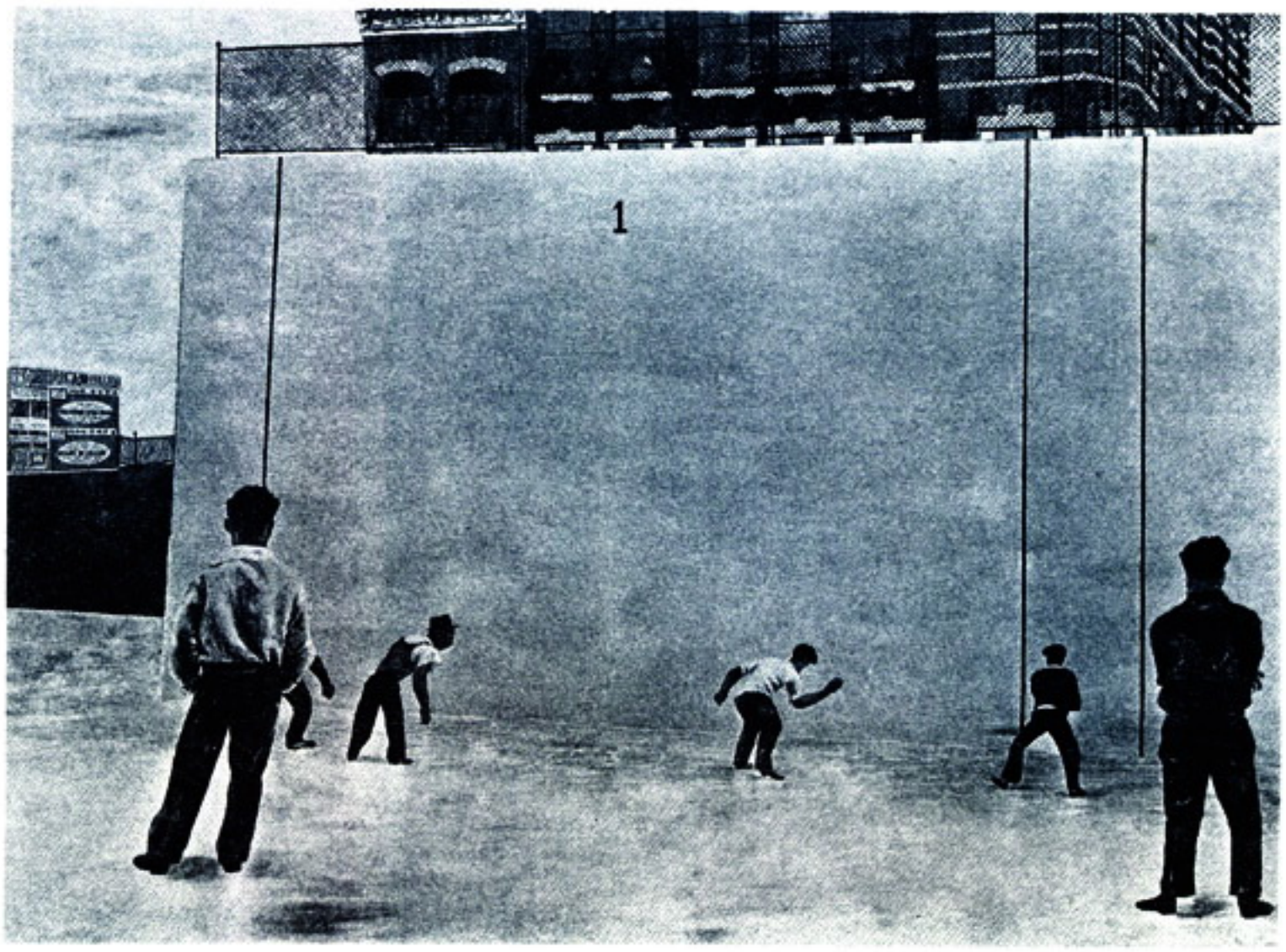
نهفته در ورای تمدن صنعتی امروز که می‌تواند به یك اندازه سازنده و ویرانگر باشد سهیم بود. همچنان که شیوهٔ برخی از روان‌شناسان است، او با کشیدن شکلها و نمادهای بدوی، کوشید راههایی به ژرفای طبیعت آدمی بگشاید؛ کله، مانند **کارل گوستاو یونگ** (۱۸۷۵ـ۱۹۶۱) روان‌شناس هموطنش، به نظر می‌رسد وجود یك شعور جمعی را که در نشانه‌های باستانی و الگوهایی که به روزگار پیش از تاریخ بازمی‌گردند و در هر گوشهٔ هنر مردمان بدوی به چشم می‌خورند، پذیرفته باشد. پردهٔ **مرگ و آتش** (لوحهٔ رنگی ۹۳) او علاقه‌اش را به خط تصویر نگاشت ــ نشانهٔ ساده و تصویرگونه‌ای که سرشار از معنی تلویحی است ــ نشان می‌دهد. یك سرِ سفیدِ مرده، که با خطوط کناره‌نمای سنگین مجسم شده، از دل خورشید فروزان سر برمی‌آورد و به نظر می‌رسد که با چیز گِردی چون یك گلوله، ایجاد تعادل می‌کند. از سمت راست، مردی چوب به دست وارد می‌شود؛ در برابرش سه میله دیده می‌شود. خطوط روی صورتِ مرده، می‌توانند حروف باشند. گفته‌اند که رنگ سرد آبی ـ سبز، که اینچنین قاطعانه با آکوردهای قرمز هماهنگی دارد، می‌تواند نشانهٔ عنصر آب باشد که در تناوب بی‌پایان مرگ و زندگی با آتش سازگار شده است. رنگ وهم‌انگیز، خشونت بدوی چهره‌ها، و ترتیب مرموز قرار گرفتن‌شان، ترسی مشابه ترس مذهبی به تماشاگر القا می‌کنند، گویی وی در حضور یك توتمِ صاحب قدرت جادویی ایستاده است. از آنجا که این موضوع مبهم و مرموز است، سرچشمه‌اش را در امور مذهبی می‌پنداریم، و این تصوری است که بشر از آغاز تاریخ داشته است.

رئالیسم اجتماعی

نکتهٔ قابل توجه این است که دوشادوش تجربه‌گرایی فشردهٔ هنر غربی، یك رئالیسم محافظه‌کارانه که کمتر تحت تأثیر آن بود، به حیاتش ادامه می‌داد و غالباً به خدمت جنبشهای اجتماعی و سیاسی درمی‌آمد. این «رئالیسم اجتماعی»، پدیده‌ای بین‌المللی و شاخه‌ای از هنر است که در آن محیط، کار، و مبارزات طبقات زحمتکش با روحیهٔ هوادارانه توصیف و ستوده می‌شوند. در غرب، این شاخهٔ هنر، در سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ مخصوصاً در مکزیك و ایالات متحد آمریکا با گرایش به انتقاد از «حکومت»، رونق گرفت. **داوید آلفارو سیکیروس** (۱۸۹۸ـ۱۹۷۴)، یکی از درخشانترین چهره‌های نقاشی دیواری که همراه با **دیگو ریورا** (۱۸۸۶ـ۱۹۵۷) و **خوسه کلمنت اوروزکو** (۱۸۸۳ـ۱۹۴۹) در سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ اهمیتی بین‌المللی به مکتب نقاشی مکزیك بخشیدند، پردهٔ **پژواك یك فریاد** (تصویر ۷۵۸) را به یك اعتراض ضد جنگ مبدل می‌کند. فزونسازی فریاد طفل به طرزی سوررئالیستی با دو برابر کردن و ظاهری خوفناك دادن به سر رقت‌انگیز او، ممکن شده است. اسلوبهای رئالیستی و اکسپرسیونیستی در شبیه‌سازی از منظرهٔ متلاشیِ انباشته از ویرانیهای برجا مانده از جنگ، با هم ادغام شده‌اند. این‌بار نیز، اگر پردهٔ مذکور را با پردهٔ گرنیکا که در همان سال نقاشی شده بود مقایسه کنیم، بر تنوع ابزارهای بیان در برابر هنرمندی که می‌خواهد اوضاع زمانهٔ خویش را تفسیر کند تأکید خواهیم کرد. **بِن‌شان** (۱۸۹۸ـ۱۹۶۹) نقاش آمریکایی، با موضوع و روحیه‌ای کاملاً متفاوت، درست دو سال بعد، در نقاشی **هند بال** (تصویر ۷۵۹) خود، التقاطی برجسته و شاید ناآگاهانه را به نمایش می‌گذارد. شان، عناصر عاریتیِ گوناگونش را با هم درآمیخت و سبك بیانی شدیداً شخصی به دست آورد. این نقاشی، شیوهٔ هندسی کوبیسم؛ فضای وهم‌آور سوررئالیسم و خلاءِ مرموزش؛ پرسپکتیوهای آرام نقاشی ایتالیایی سدهٔ پانزدهم؛ و حالات و تغییرات شتابان و تصادفی و تغییر مقیاس عکاس داوطلب را به یاد می‌آورد.

این سبك در روسیهٔ شوروی به سبك رسمی و مورد قبول دولت تبدیل شد و همچنان در این مقام باقی است، و در جنبشها و رژیمهای مارکسیستی ـ سوسیالیستی سراسر جهان، سخنگوی ارزشها و برتریهای رئالیسم سوسیالیستی گردید. **ادگاردز ایلتنرس** (متولد ۱۹۲۵) نقاش شوروی، در پردهٔ **دستهای پرتوان** (تصویر ۷۶۰) یکی از آثار مختص این سبك را به نمایش می‌گذارد: گروهی از کارگران فولادسازی به هنگام کار، در حالی که حرارت سوزان کوره‌ها

۷۵۸ داوید آلفارو سیکیروس، **پژواك یك فریاد**، ۱۹۳۷. رنگ ماشین روی چوب، تقریباً ۱۲۰×۹۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.



۷۵۹ بن‌شان، **هندبال**، ۱۹۳۹. رنگ لعابی روی کاغذ چسبانده شده بر سطح ترکیب‌بندی، تقریباً ۵۷×۷۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

اندامهای عضلانی ایشان را خیس عرق می‌کند. در اینجا چیزی دیده نمی‌شود که بتوان آن را بازتابی از آزمایشگریهای هنر نوین به شمار آورد. روش نقاش، واقع‌بینانه و آشکارا تأییدگرانه است. هنرمند، ارزش والای کار و انسانیتِ برترِ پرولتاریای سوسیالیست را موعظه می‌کند. هنر، تماماً در خدمت دولت و تصویرگر وفادارِ ایده‌ئولوژی آن است. در نظر منتقدان غربی، هنرمند سوسیالیست، عصر ماشین را با رئالیسم محافظه‌کارانه‌ای به عنوان پیروزی نیرو و ارادهٔ جمعی انسان توصیف می‌کند.

آنچه مایهٔ شگفتی می‌شود این است که در سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ و اوایل دههٔ پس از آن، عناصر مشابهی در هنر آلمان و ایتالیا متجلی می‌شوند، با این تفاوت که فلسفهٔ سیاسی فاشیستی حاکم بر این دو کشور، در نقطهٔ مقابل ایده‌ئولوژی طبقهٔ کارگر اتحاد شوروی قرار داشت. به نظر می‌رسد که حکومتهای دیکتاتوری فوق‌العاده متمرکز و فاشیستی اروپای سدهٔ بیستم نه فقط رئالیسم محافظه‌کارانه در هنر را می‌پسندیدند بلکه از آن برای مقاصد و تبلیغات سیاسی نیز استفاده می‌کردند و جهتگیری «هنر برای هنر» را که بر هنر نوین مسلط بود انکار می‌کردند. همین سخن دربارهٔ طرحهای هنری ایالات متحد آمریکا در دورهٔ بحران بزرگ سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ که با حمایت **حکومت پیشبرد کار** به اجرا درمی‌آمد، صدق می‌کند.

پیکرتراشی پیش از جنگ دوم جهانی

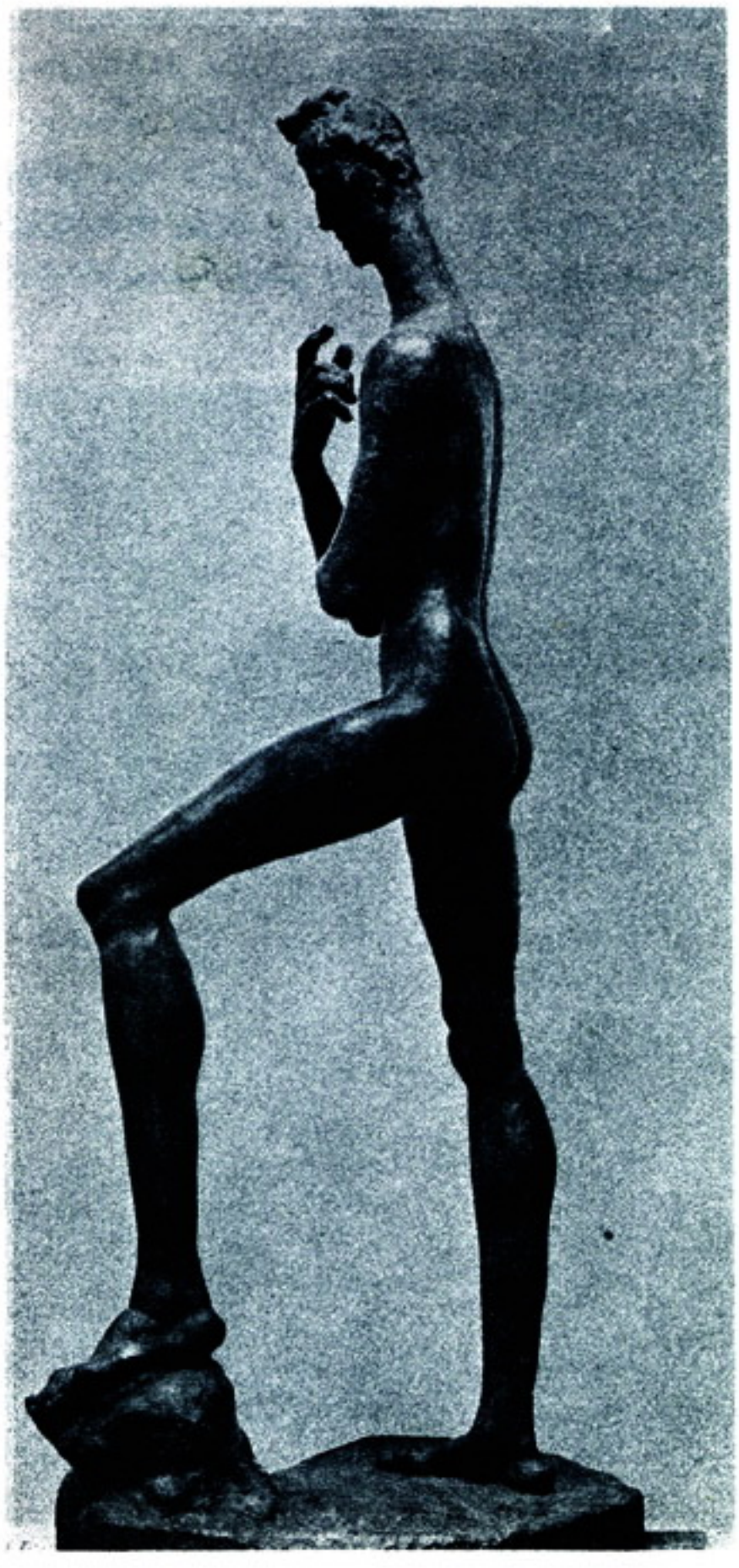
رودن بزرگترین پیکرتراش سدهٔ نوزدهم و هنرمندی بود که شهرت بین‌المللی‌اش با شهرت میکلانژ و برنینی برابری می‌کرد؛ او در همان حال، معلمی بزرگ بود. شهرت او، پای بسیاری از هنرمندان نسل جوان را که در راه پی‌ریزی انواع جدیدی از پیکرتراشی ــ چه تحت تأثیر رودن چه در واکنش به کارهای او ــ گام نهاده بودند در هیئت شاگردان و ستایشگرانش به کارگاه هنری وی در پاریس گشود.

آریستید مایول (۱۸۶۱ـ۱۹۴۴) پیکرتراش فرانسوی، از جلوه‌های ناپایدارِ سطوح روشن و تاریك رودن گسست و به سبکی ساده و سنگین روی آورد. او زندگیش را با حرفهٔ نقاشی آغاز کرد، طرحهای عموماً تزیینی به شیوهٔ گوگن اجرا کرد، و به دلیل تصویرگری برای کتابها به عنوان هنرمند گرافیك نیز شناخته شده بود. در حدود سال ۱۹۰۰ به پیکرتراشی روی آورد و تا پایان عمر، از موضوع

۷۶۰ ادگاردز ایلتنرس، **دستهای پرتوان**، ۱۹۶۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۸۲×۱۷۲ سانتی‌متر. موزهٔ هنری لاتویا، لاتویا، ریگا.

برگزیده‌اش ــ پیکرهٔ برهنه ــ که به صورت سطوح و حجمهای سنگین تهی از هرگونه سبك‌پردازی تاریخی یا ظرافت ادبی تفسیر می‌کرد، منحرف نشد. یکی از نخستین و مهمترین آثار او پیکرهٔ نشستهٔ **مدیترانه‌ای** (حدود ۱۹۰۱، مفرغ، بلندی تقریباً ۱۰۳ و پایه ۱۱۳×۶۲ سانتی‌متر، مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك) است. این پیکره، ترکیبی از احجام تقریباً انتزاعی است که به تقلید از پیچیدگی بی‌پایان پیکرهٔ آدمی، ساده شده‌اند. پیکره، سنگین و توپر است و سطوح ناشکستهٔ احجام برجسته‌نمایی شدهٔ لطیف، نور را به طور یکنواخت و آرام جذب می‌کنند. حالت این پیکره، که در چند پیکرهٔ تاهیتیایی از کارهای گوگن دیده شده است و خود مایول هم از ستایشگران گوگن بود، از لحاظ بستگی آرام، عظمت ساختمانی و وقارش، اندکی از پیکرتراشی کلاسیك آغازین یونان فراتر می‌رود. پیکرهٔ زن نشسته، معنی‌اش را در خود دارد (یعنی به چیزی در خارج از خود اشاره نمی‌کند، و عنوان **مدیترانه‌ای** بعدها بر آن افزوده شد)؛ شکل پیکره، به تنهایی برای رساندن مقصود هنرمند کفایت می‌کند.

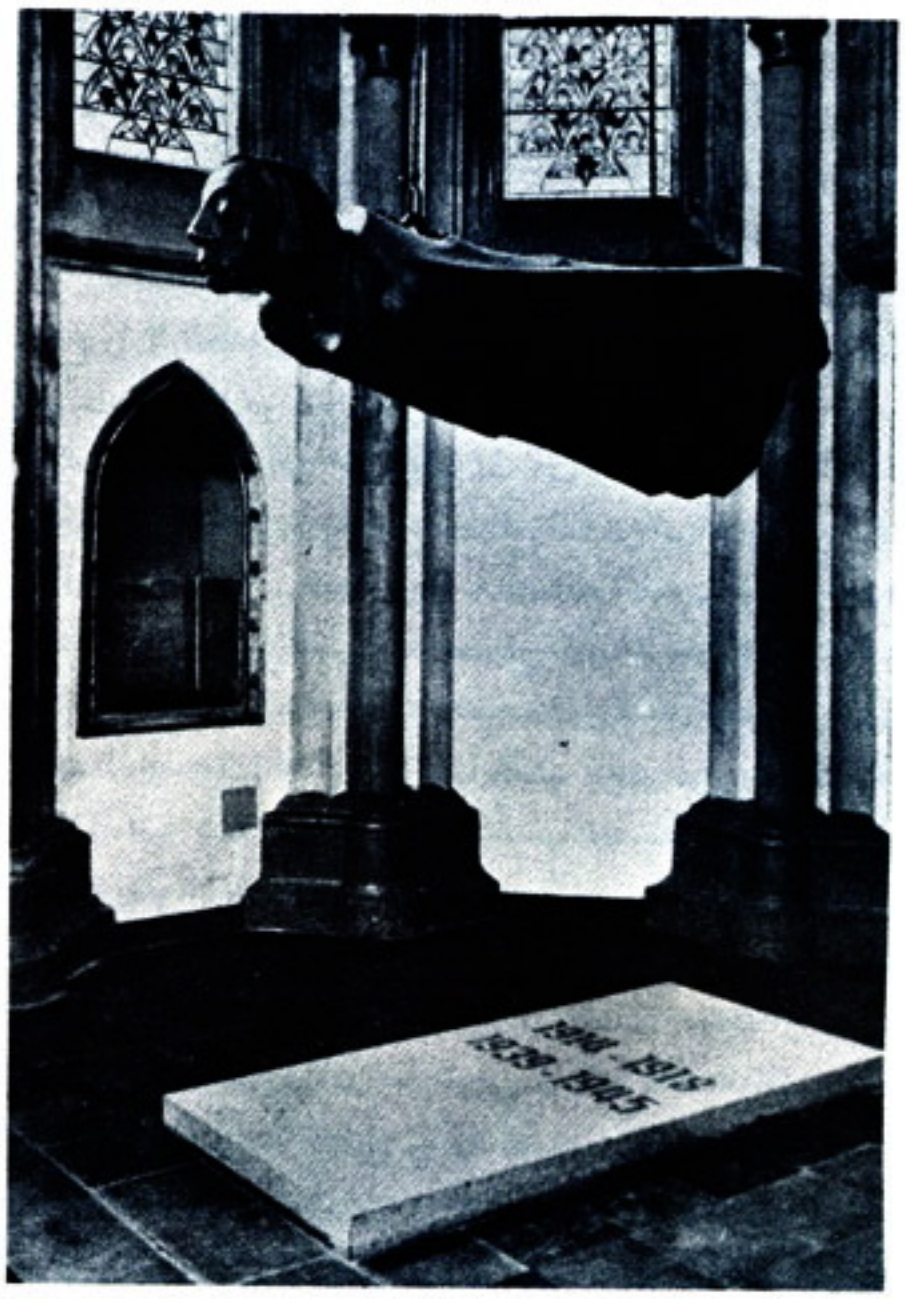
۷۶۱ ویلهلم لمبروك، **جوان ایستاده**، ۱۹۱۳. سنگ، بلندی تقریباً ۲۳۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.



عنصر اکسپرسیونیستی کارهای رودن، بیش از همه، **ویلهلم لمبروك** (۱۸۸۱ـ۱۹۱۹) پیکرتراش آلمانی را به خود جلب کرد. لمبروك که در کارهای بعدی رودن امکان تصرف در شکل را دیده بود، سبك گیرایی مختص خویش آفریدکه بر اطاله و نازك‌نمایی ابعاد پیکر آدمی استوار بود. پیکرهٔ **جوان ایستاده** (تصویر ۷۶۱) که باریکی و بلندی ظریفی دارد، حالتی رؤیایی به خود گرفته و قیافه‌ای آرام، متفکر و فصیحانه دارد، گویی در مراسمی پرعظمت شرکت جسته است. پیکرهٔ لمبروك، بی‌آنکه موضوع یا اشارهٔ تاریخی خاصی داشته باشد، فقط به اتکای حالت و قیافه‌اش «سخن می‌گوید» و حالت روحی‌اش تماماً تابع شکلش است. ابعاد فوق‌العاده بزرگ، در اینجا نازك‌نمایی گوتیك و حتی سبك شیوه‌گزینی را به یاد می‌آورند و از آزادی تازه‌ای برای تفسیر پیکر آدمی بدون کوچکترین توجه به مقیاسی که در روزگار باستان و دورهٔ رنسانس برایش تعیین شده بود، سخن به میان می‌آورند.

گاستون لاشز (۱۸۸۲ـ۱۹۳۵)، پیکرتراش فرانسوی تبار ولی فعال در ایالات متحد آمریکا، مانند مایول متخصص پیکرتراشی از پیکرهٔ زن برهنه بود و مانند لمبروك برخوردی آزادانه با ابعاد پیکر آدمی داشت. پیکرهٔ **تمام‌قدِ زن ایستاده** (۱۹۱۲ـ۱۹۲۷، مفرغ، بلندی تقریباً ۱۷۵ سانتی‌متر، بنیاد جیمز ج. فورسایت، نگارخانهٔ البرایت ـ ناکس، بوفالو) درست به اندازهٔ پیکرهٔ زن نشسته اثر مایول برجسته‌نمایی شده است، ولی در تشریح اندامها حالت شورانگیز بیشتری دیده می‌شود. حرکت شدیداً محسوس، از نوك پاهای سبك و ظریف تا کفلهای گِرد، سریعاً بالاتر می‌رود و اندامها را متورم می‌کند؛ آنگاه، پس از تأکیدی تند در زاویهٔ کمر، دوباره اندامها را متورم می‌کند و به شانه‌های پهن و بازوهای خمیده‌اش می‌رسد. در اینجا حجم و خط کناره‌نما، ریتمی انعطاف‌پذیر و انتزاعی دارند و سنگینی و ظرافت، به طرز زیبایی به وحدت رسیده‌اند. مفرغ، وسیله‌ای مطلوب برای نمایش اینگونه تعادل بین حجم عظیم با قدرت نگاه‌دارندهٔ ظریف است. اگر **جوان ایستادهٔ** لمبروك را با پیکرهٔ لاشز مقایسه کنیم درخواهیم یافت که وقتی پیکرتراش با ابعاد غیر رسمی دست به آزمایشگری می‌زند نتایج حاصل در شکل و بیان تا چه اندازه می‌توانند متفاوت باشند.

سمبولیسم و هنر نوین، دستاوردهای دیگر عصرها و فرهنگها در عرصهٔ سبك را به هنرمند معاصر تقدیم کرده بودند. مثلاً پیکرتراش اکسپرسیونیست توانست معنویت ساده و ژرف و شکلهای انتزاعی و ناآلوده با دشواریهای رئالیسم را در هنر سده‌های میانه بیابد. با آنکه پیکرتراشها هنر رومانسك و گوتیك را خیلی دیرتر از معماران کشف کردند، آنچه را از این هنر به عاریت گرفتند به چیزی اصیل‌تر مبدل کردند. **ارنست بارلاخ** (۱۸۷۰ـ۱۹۳۸)، پیکرتراشی آلمانی بود که شدیداً تحت تأثیر هنر کنده‌کاری سده‌های میانه قرار داشت و در کارهایش شکلهای تیز و دارای سطوح نرم با عمل تند و بیان ظریف درهم می‌آمیزند. پیکرهٔ مفرغین او به نام **یادبود جنگ** (تصویرهای ۷۶۲ و ۷۶۳) برای **کلیسای گوستروف**، یکی از نیشدارترین یادبودهای جنگ اول جهانی است. پیکرتراش، یك روح مرده را درست در لحظه‌ای که می‌خواهد بیدار شود و به زندگی ابدی بپیوندد ــ موضوع مرگ و تناسخ ــ مجسم کرده است و صرفه‌جویی سختگیرانه‌اش در سطوح، توجه تماشاگر را بر سردیس وی متمرکز می‌سازد. عذاب روحی حاصل از فاجعهٔ جنگ، و رهایی از آن عذاب با امید به رستگاری، به ندرت با یك چنین قدرتی در اثری دیگر بیان شده است.



۷۶۲ ارنست بارلاخ، یادبود جنگ، کلیسای گوستروف (منظرهٔ عمومی)، ۱۹۲۷. مفرغ. شیلدرگاس آنتونیتر کرکه، کولونی.
→

۷۶۳ ارنست بارلاخ، سردیس، جزیی از تصویر ۷۶۲. بلندی تقریباً ۲۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

از کوبیسم تا کانستراکتیویسم

گرچه گروه‌بندیهای بزرگ و اصلی سبکها ــ اکسپرسیونیسم، کوبیسم، و سوررئالیسم ــ در پیکرتراشی با روشنی هنر نقاشی ضبط نمی‌شود، باز هم می‌توان برخی از این گروه‌بندیها را تشخیص داد و معرفی کرد. از سوی دیگر، پیکرتراشی یعنی هنر سه‌بعدی، احتمالاً در عصر فلزات و تولید صنعتی اشیای هنری، به مردم نزدیکتر است؛ در اواخر سدهٔ نوزدهم، مخصوصاً همین پیکرتراشی است که به پیوند نهایی و اجتناب‌ناپذیر هنر و تکنولوژی دست می‌یابد. اکسپرسیونیسم لمبروك و لاشز در تجربهٔ جدید کوبیسم تداخل می‌کند، و چون کوبیسم به آفرینش جلوه‌هایی از فضای سه‌بعدی بر سطح تخت توجه داشت به سادگی با شیوهٔ پیکرتراشی انطباق نیافت. با اینحال در دو پیکره از هانری ماتیس (تصویرهای ۱ـ۷۶۳ و ۷۶۴) نقاش و پیکرتراش، تکامل از شیوهٔ رودن به انتزاع کوبیستی کامل را می‌توانیم ببینیم. این پیکره‌ها نخستین و آخرین از یك مجموعهٔ چهارتایی هستند که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۰۹ و ۱۹۲۹ ساخته شدند، ولی نه به شیوهٔ خطی (یا «ارابسك» به گفتهٔ ماتیس) که هنرمند ترجیح می‌داد؛ و تغییری ژرف در نگرش پیکرتراشانه را با نیروی هرچه بیشتر منعکس می‌کنند. نخستین پیکره که شبیه‌سازی از منظرهٔ پشت زن برهنه است، فاصلهٔ چندانی با سطوح مختصراً برجسته‌نمایی شدهٔ پیکره‌های رودن ندارد و تشریحی قابل قبول به شمار می‌رود. **پشت II و پشت III** (که در اینجا نشان داده نشده‌اند) سریعاً یکی پس از دیگری در سالهای ۱۹۱۳ و ۱۹۱۴ ساخته شدند و بازتابی از تجزیهٔ ــ انتزاعِ ــ سریع شکلهای اصلی بدن هستند. **پشت IV**، یا آخرین نسخهٔ این مجموعه که در سال ۱۹۲۹ ساخته شد آخرین مرحلهٔ تجزیه است و ظهور یك مفهوم و روش تماماً متفاوت یعنی هندسی‌سازی و ساده‌سازیهای بنیادی کوبیسم را مجسم می‌کند.

«تمرین» ماتیس «در تقلیل و تمرکز تصاعدیِ شکل»، به عنوان یك اقدام صرفاً پیکرتراشانه، مستقل از نقاشی، به وقوع پیوست. از سوی دیگر، آثار اولیهٔ **ژاك لیپشیتس** (۱۸۹۱ـ۱۹۷۳) ــ متولد لهستان، مقیم درازمدت فرانسه و ایالات متحد آمریکا ــ مانند **مردی با ماندولین** (تصویر ۷۶۵، چپ)، در زمرهٔ مؤفقترین راه‌حلهای مسألهٔ نمایش سه‌بعدی احساس فضا در نقاشی کوبیستی به شمار می‌روند. شکلِ پیوسته، به سطوحی تجزیه شده است که قطع نظر از جهت تابش نور، می‌توان به عنوان سطوح تختِ سایه‌دار درنظر گرفتشان. همچنان که در نقاشی کوبیستی دیدیم، در اینجا نیز هیچ زاویهٔ دید واحد، هیچ پیوستگی یا همزمانی برای خطوط کناره‌نما وجود ندارد. ولی حتی گسستی به مراتب قطعی‌تر از این تجزیهٔ حجم به سطوح متعدد در سنت طولانی پیکرتراشی غربی، ایجاد سوراخ در حجم یکپارچه است. یکی از نخستین نمونه‌های این حرکت تازه را می‌توان در پیکرهٔ **زنی موهایش را شانه می‌کند** (تصویر ۷۶۵، راست) اثر **آلکساندر آرکیپینکو** (۱۸۸۷ـ۱۹۶۴) مشاهده کرد. این پیکرهٔ ریزنقش که از لحاظ ایستایی متعادلش گوشه‌هایی از شیوه‌گزینی دورهٔ رنسانس را به یاد می‌آورد، به جای سر، فضایی خالی به شکل سر دارد که در کل طرح مزبور مهم جلوه می‌کند. فضاهای بسته، همیشه در هنر پیکرتراشی وجود داشته است ــ مانند فضای خالی بین بازو و بدن به هنگامی که دست روی کمر گذاشته شود، همچنان که در پیکرهٔ **داود** (تصویر ۵۰۲) اثر **آندرئا وروکیو** دیده می‌شود. ولی در اینجا نفوذ حجم پیوستهٔ پیکره نیز مطرح است، و فضای شکل یافته (که غالباً با عنوان «فضای منفی» شناخته می‌شود) با حجمی شکل یافته در یك طرح می‌آید. در پیکرهٔ آرکیپینکو همان لغزش سطوحی را می‌بینیم که در کوبیسم تصویری دیده‌ایم، و رابطهٔ سطوح با یکدیگر نیز به همان

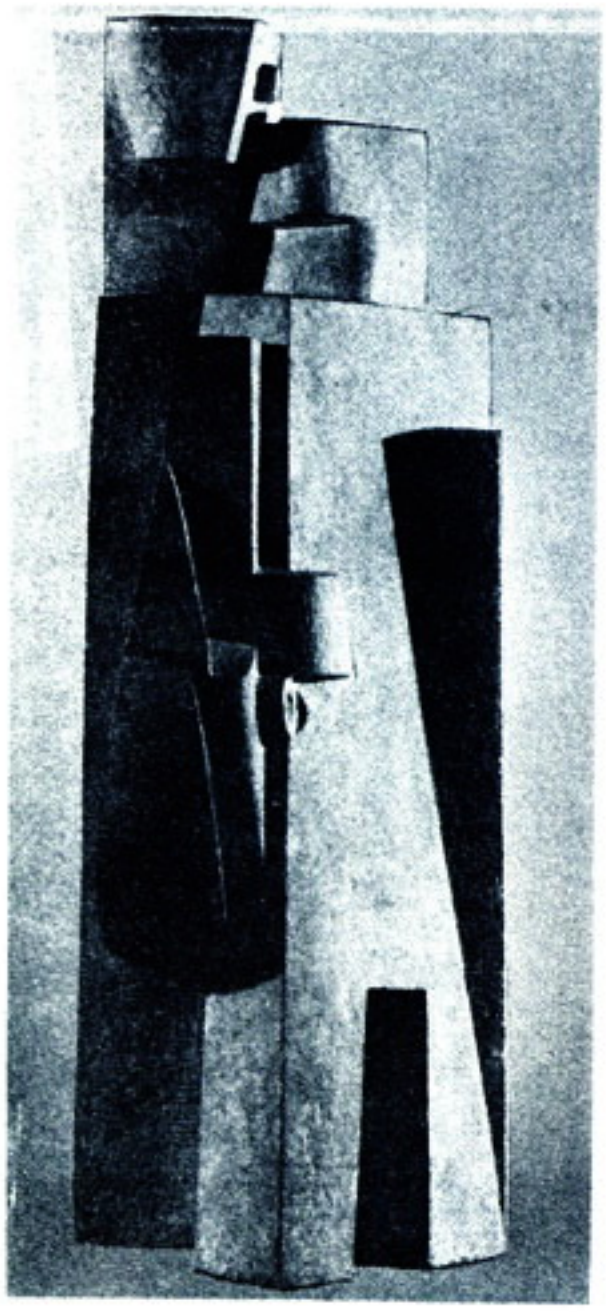
اندازه بغرنج است. بدین ترتیب، در نقاشی و پیکرتراشی، مرزهای سنتی درهم می‌شکنند و مصالح کار دگرگون می‌شود.

با آنکه پیکرهٔ آرکیپینکو همچنان نیمه‌شبیه‌سازانه است، پیکرتراشی (مانند نقاشی) اجرا شده در مدار کوبیستی، به دور کردن آخرین بقایای شبیه‌سازی از خود تمایل داشت. تا سال ۱۹۱۳، **اومبرتو بوتچونی** (۱۸۸۲ـ۱۹۱۶) که نامش را پیشتر به عنوان هنرمند فوویست و نقاش و پیکرتراش ذکر کردیم، شکلهایش را تا بدان پایه در مسیر انتزاع پیش برده بود که عنوان **شکلهای بدیع تداوم در فضا** (تصویر ۷۶۶) که به یکی از پیکره‌هایش داده است به جای آنکه متوجهمان کند که سرچشمهٔ این حالت گام برداشتن انسان است توجه‌مان را به جلوه‌های شکلی و فضایی جلب می‌کند. این پیکره از لحاظ سطح و خطوط کناره‌نما چنان گسترش یافته، منقطع، یا شکسته است که گویی در پس خطوط تیرهٔ حاصل از حرکتش ناپدید می‌شود؛ آنچه می‌ماند همان خطوط تیره است. جستجوی بوتچونی در جهت پیدا کردن شکلهای انعطاف‌پذیر برای بیان حرکت پویا، در اینجا جلوه‌ای پرعظمت پیدا کرد. این پیکره از لحاظ قدرت و حس فعالیت حیاتی، تمام کوششهای مشابه (بوتچونی و همراهان فوتوریستش) برای آفریدن تصاویری نمادین از کیفیت پویای زندگی نوین را پشت سر می‌گذارد. برای اینکه متقاعد شویم کافی است لحظه‌ای در این‌باره بیندیشیم که اجزای یك منظرهٔ نزدیك به ما وقتی در اتومبیل پرشتاب یا هواپیمای کم‌شتاب نشسته‌ایم و به اطراف نگاه می‌کنیم چگونه به نظر می‌رسند. با آنکه تشابه حیرت‌آوری بین پیکرهٔ بوتچونی و پیکرهٔ **الههٔ پیروزی ساموتراس** (تصویر ۱۸۳) وجود دارد، با مقایسه‌ای مختصر می‌توان دریافت که کار بوتچونی تا چه اندازه با آن کار باستانی فاصله دارد.

کنستانتین برانکوزی (۱۸۷۶ـ۱۹۵۷) پیکرتراش رومانیایی، انتزاع را تا نقطه‌ای ادامه داد که در ورای آن عنصر شبیه‌سازی تماماً از دست می‌رود. در عین حال، او حداکثر نتیجهٔ ممکن را از مصالح کار ــ اعم از مرمر، فلز، یا چوب ــ می‌گرفت. احتمالاً در اثر توجه موشکافانهٔ برانکوزی به نوع مصالح کارش بود که آیین نافذ و جذبهٔ عرفانی هنر نوین ــ «وفاداری به مصالح کار» ــ پدید آمد. این آیین از هنرمند خواستار احترام به مصالح کار خویش است، به طوری که نیات صوری وی هیچگاه از طبیعت ویژهٔ آن مصالح سوءِ استفاده نکنند: آنچه برای مفرغ مناسب باشد برای مرمر نیست، آنچه برای مرمر مناسب باشد برای چوب مناسب نیست، و الی آخر. البته این توجه به وظیفه و نقش مصالح کار، در تولید صنعتی، یك ضرورت است. این وفاداری به مصالح کار، با تلاش معاصر در جهت رسیدن به خلوص یا «واقعیت» شکل، همراه است. همچنان که موندریان شکلهای راستخطی را «واقعی»ترین شکلها دانسته بود، برانکوزی نیز یك شکل اطاله‌یافتهٔ بیضی را به عنوان «طبیعی»ترین مجسم کرد، و بغرنج‌ترین شکلهای طبیعی و حتی جنبشهای طبیعی را ساده کرد به طوری که جملگی به تنوعاتی از این شکل بنیادی مبدل شدند. در

۷۶۳ـ۱ هانری ماتیس، **پشت ۱**، (حدود ۱۹۰۹. مفرغ، ۱۸۶×۱۱۵×۱۸ سانتی‌متر، نگارخانهٔ تیت، لندن.)

۷۶۴ هانری ماتیس، **پشت ۱۷**، حدود ۱۹۲۹. مفرغ، ۱۸۶×۱۱۲×۱۶ سانتی‌متر. نگارخانهٔ تیت، لندن.



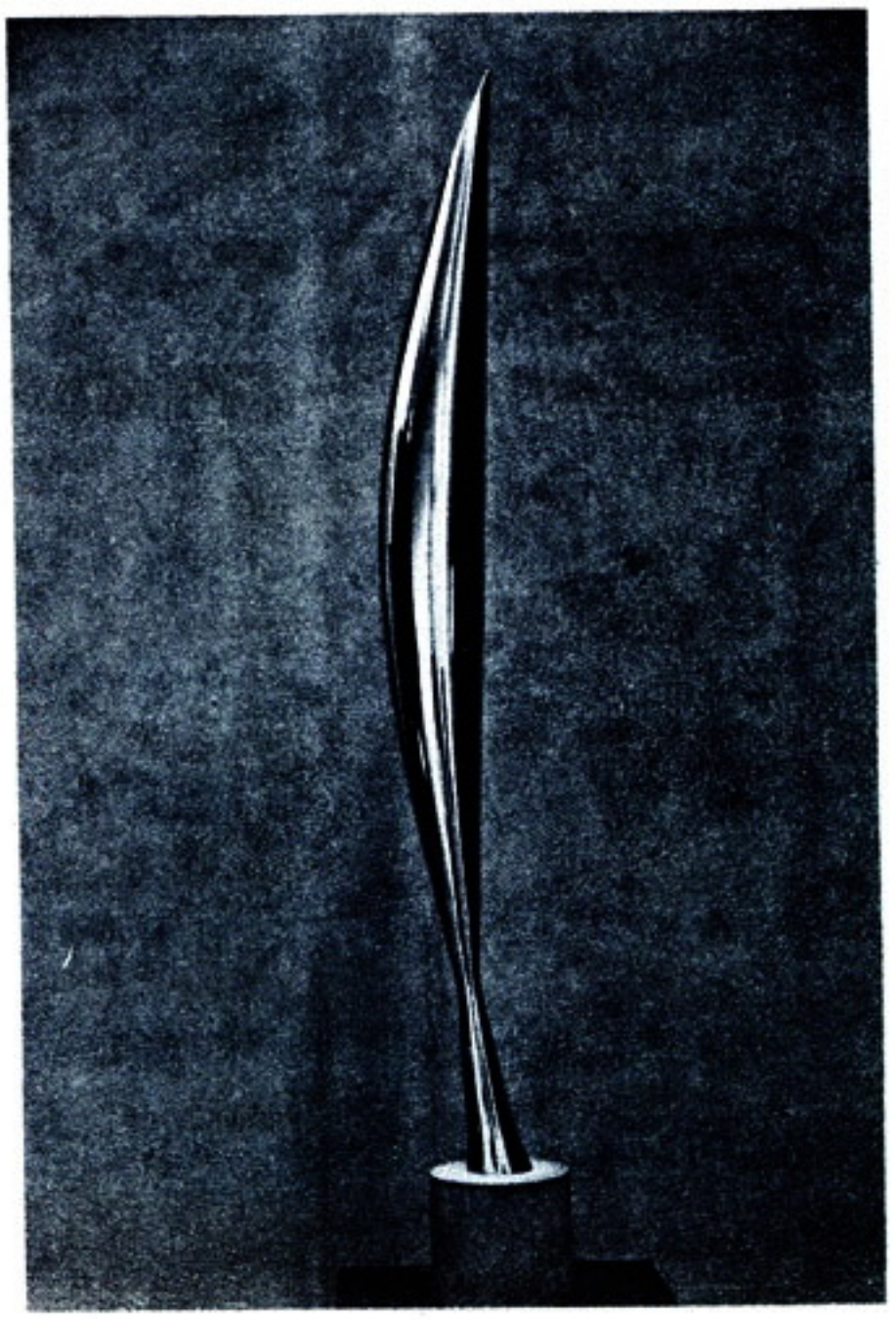
۷۶۵ راست: آلکساندر آرکیپینکو، **زنی موهایش را شانه می‌کند**، ۱۹۱۵. مفرغ، بلندی تقریباً ۳۴ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

۷۶۵ چپ: ژاك لیپشیتس، **مردی با ماندولین**، ۱۹۱۷. سنگ، بلندی تقریباً ۷۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کونکتیکت.

پیکرهٔ معروف برانکوزی به نام **پرنده در فضا** (تصویر ۷۶۷)، هر چیز تصادفی حذف یا فشرده‌تر شده و به صورت مستقیم‌ترین و باصرفه‌ترین بیان درآمده است، لیکن شکل به طور کلی، جوهر حرکت بالارونده‌ٔ ناگهانی یك پرنده در فضا را القا می‌کند. حتی بیش از این، تصویر جالبی از جریان هوا به شکلی که در ایرودینامیك نوین ترسیم شده است به دست می‌دهد، و وسیلهٔ برانکوزی برای القای احساس پرواز بی‌ارتباط با وسایلی نیست که مهندس امروزی غالباً در طراحی شکلهای «راستخطی» صنعتی به‌کار می‌برد. در اینجا نیز همان مطالعهٔ طبیعت اشیا، همان توجه وسواسی به ابعاد، خط کناره‌نما، و پرداخت نهایی سطح به چشم می‌خورد. بدین ترتیب، حتی در این مرحلهٔ اولیه، درآمیختگی آتی هنر و تکنولوژی را می‌توان پیش‌بینی کرد. در همان حال، چیزی ظاهر می‌شود که می‌توان آن را تضاد ناشی از پیوند تکنولوژیك یعنی **انتزاع زیستریختی** دانست؛ در این چیز نو، هنرمند، شکلها را از اشیای زنده و رشدیابنده مشتق می‌کند.

خولیو گونسالس (۱۸۷۶ـ۱۹۴۲) دوست برانکوزی و پیکاسو، در عرصهٔ علاقه به امکانات هنری مصالح جدید و روشهای نوینِ عاریتی از تکنولوژی صنعتی و فلزکاری سنتی، با ایشان وجه مشترك دارد. شکلهای ساخته شده یا «مستقیم» (یعنی شکلهایی که در ساختشان از میل، ورق، و ستون حاضری و مانند اینها استفاده می‌شود) از آهن جوشکاری شده یا آهن شمش و مفرغ می‌توانند تأثیراتی ساده یا فوق‌العاده بغرنج به بار آورند، که در آنها عملاً فضاهای تندیس‌وار به صورت نوعی شبکهٔ مجوف درمی‌آیند، و احجام توپر فقط نقش خطوط کناره‌نما، حدود، یا سطوح جداکننده را پیدا می‌کنند. در پیکرهٔ **زنی موهایش را شانه می‌کند** (تصویر ۷۶۸) اثر خولیو گونسالس ــ کافی است آن را با پیکره‌ای از آرکیپینکو با همین موضوع (تصویر ۷۶۵، راست) مقایسه کنیم ــ هیچ‌یك از قراردادهای سنتی شبیه‌سازی نتوانسته است مانع پرواز قدرت خیالپردازی هنرمند شود، و روند عملی اجرای کار نیز در اثر دخالت روشهای سختگیرترِ کنده‌کاری و قالبگیری، از مسیر خود خارج نشده است. پیکرتراشان دهه‌های هفتم و هشتم به طور کامل از مزایای این روش بهره‌برداری کردند: جلوه‌های خطیِ غیر ممکن برای شیوه‌های دیگر، انعطاف‌پذیری در ساختمان، سرعت اجرا، و تصحیح آسان خطاها یا تغییر در نیت. روش فلزیِ مستقیم در دست پیکرتراشان معاصر ــ همچنان که خواهیم دید ــ به موازات روشهای مورد استفادهٔ نقاشان «اکسپرسیونیست انتزاعی» پیش خواهد رفت. دربارهٔ گونسالس، لازم به تذکر است که گرچه وی در عرصهٔ مصالح و روش نوآوری می‌کند، هنوز (همچنان که از عنوان اثرش برمی‌آید) پیکرهٔ آدمی را یك نقطهٔ عزیمت برای انتزاع می‌داند، حتی اگر شکلها بتوانند مانند شکلهای برانکوزی، بدون اشارهٔ بیرونی به دنیای طبیعی پایداری کنند. گونسالس پس از سالها تلاش به عنوان یك نقاش ناموفق، از سوی پیکاسو به همکاری فنی در ساختن تندیسهای فلزی دعوت شد. نفوذ وی از آن زمان به بعد پیوسته بوده است و همچنان که گفته‌ایم تأثیر ویژه‌ای بر پیکرتراشان امروز داشته است.

۷۶۶ اومبرتو بوتچونی، **شکلهای بدیع تداوم در فضا**، ۱۹۱۳. مفرغ، بلندی تقریباً ۱۰۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.



۷۶۷ کنستانتین برانکوزی، پرنده در فضا، حدود، ۱۹۲۷. مفرغ، بلندی تقریباً ۱۳۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک.

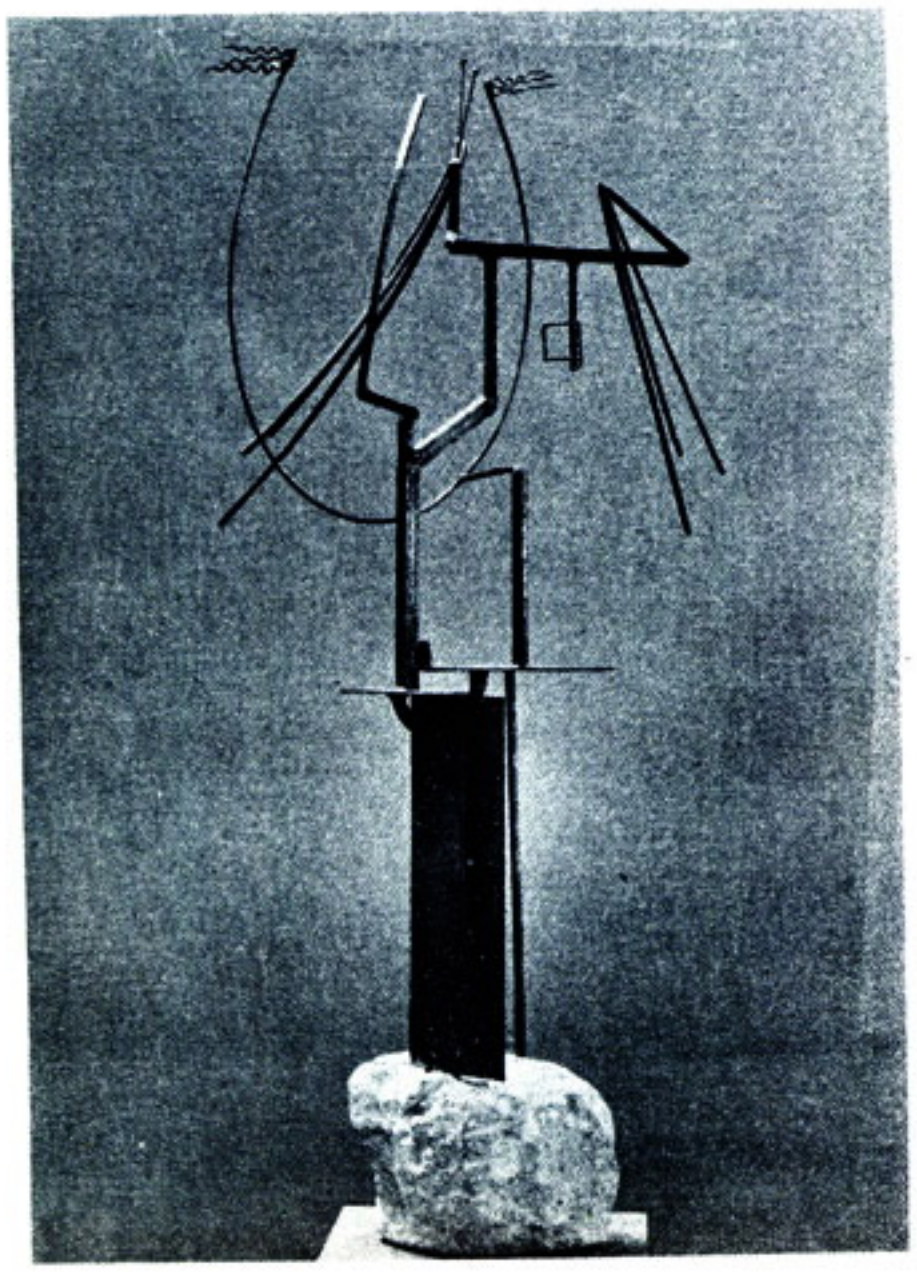
هنرمندان سبك دِ استیل و کانستراکتیویسم برخلاف گونسالس یا برانکوری، ترجیح می‌دادند شکلهایی بیافرینند که در آنها جز به دنیاهای ریاضیات و مکانیسم، کوچکترین اشاره‌ای به دنیای طبیعی نمی‌شود. ساختمانهای ژرژ وانتونگرلو (۱۹۶۵۸۱۸۸۶) به نقاشهای موندریان شباهت دارند. در اینجا نیز همان برخورد دقیق با عناصر چهارگوشه، در رابطه‌ای صوری و ماشینوار (در این مورد، سه بعدی) به چشم می‌خورد؛ پیکرهٔ رائومپلاستیك، $y = ax^3 - bx^2 + cx$ (تصویر ۷۶۹) نمونه‌ای از آنهاست. جستجوی شکل ناب، طبیعتاً به ریاضیات ــ یا مانند این تصویر، به تقلید کنایه‌داری از آن ــ انجامید، که زیبایی انتزاعی و غیرشخصی‌اش را می‌شد در سه بعد به نمایش گذاشت. ولی بازتابی از حرکت هنرمند در جهت «محاسبات مهندسی» و ماشینکاری کردن شکلها «مطابق مشخصات» ــ مثلاً با استفاده از یك طرح مقدماتی یا نقشهٔ مشخص ــ نیز در آن به چشم می‌خورد.

کانستراکتیویسم جنبشی بود که در روسیه آغاز شد، در همان جهتی که وانتونگرلو پیش می‌رفت به حرکت درآمد و حتی از لحاظ پژوهش در عرصهٔ شکل، او را پشت سر گذاشت. در نخستین مراحل تکامل کوبیسم ترکیبی، گروهی از هنرمندان روسی که در مسکو کار می‌کردند به کاربست اسلوبهای مهندسی صنعتی در پیکرتراشی علاقمند شدند. نقطهٔ عزیمت ایشان، برخی از نقشهای چسباندنی (کولاژ) بود که با استفاده از اشیای پراکندهٔ قابل تشخیص مانند انواع بطری، لوله، و گیتار ساخته می‌شد. ولادیمیر تاتلین وقتی در ۱۹۱۳ پیکاسو را ملاقات می‌کرد برخی از نقشهای چسباندنی را هم دید. او پس از بازگشت به مسکو، نقشهای چسباندنی برجستهٔ مشابهی ساخت، که وجه تمایزشان با کار پیکاسو این بود که وی هرگونه موضوع غالب شبیه‌سازی و اشیای قابل تشخیص را از آنها حذف کرده بود. ترکیب‌بندیهای تاتلین تماماً انتزاعی و در نوع خود، نخستین بودند. او این ترکیب‌بندیها را «ساختمان»ها (یا کانستراکسیونها) نامید، و از همینجا بود که جنبش مزبور نام گرفت. تاتلین روح فعالِ گروهی از کانستراکتیویستهای پیشرو بود که فعالیتش در سال ۱۹۲۲ از طرف دولت نوپای اتحاد شوروی محدود گردید؛ برخی از اعضای گروه از شوروی خارج شدند و به انتشار نظرات و روشهایشان در کشورهای غربی دست زدند.

اندکی پیش از آنکه کانستراکتیویسم در اتحاد شوروی با محدودیتهایی مواجه شود، تاتلین بنای خارق‌العاده‌ای را طراحی کرد که هیچگاه ساخته نشد ولی مدلش باقی مانده است (تصویر ۷۷۰). این بنا که قرار بود برجی به نام یادبود انترناسیونال سوم و دارای ۳۹۰ متر ارتفاع باشد، بنای مارپیچیِ مجوفی مرکب از فولاد، چوب، و شیشه بود و قرار بود سه عنصر پهناور و متحرك هندسی ــ یك مکعب، یك هرم، و یك استوانه ــ داشته باشد. در این عناصر سه‌گانه قرار بود امکانات لازم برای فعالیتهای فرهنگی، سیاسی، اداری، و علمی فراهم آید و مطابق نقشه، عناصر مزبور می‌بایست با سرعتهای متفاوت از یك دور در سال گرفته تا یك دور در روز بر محور خویش بچرخند.

در سال ۱۹۲۰ کانستراکتیویستها ازهم پاشیدند و به گروه «تولیدگرایان» پیوستند. اینان هنر را کلاً کنار گذاشتند و به تولید و مهندسی دستجمعی روی آوردند. موضع تولیدگرایان توسط آنتوان پوِسنر (۱۸۸۶ـ۱۹۶۲) و برادرش نائوم گابو (متولد ۱۸۹۰) که

۷۶۸ خولیو گونسالس، زنی موهایش را شانه می‌کند، حدود ۱۹۳۰ـ۱۹۳۳. آهن، بلندی ۱۴۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، استکهولم.

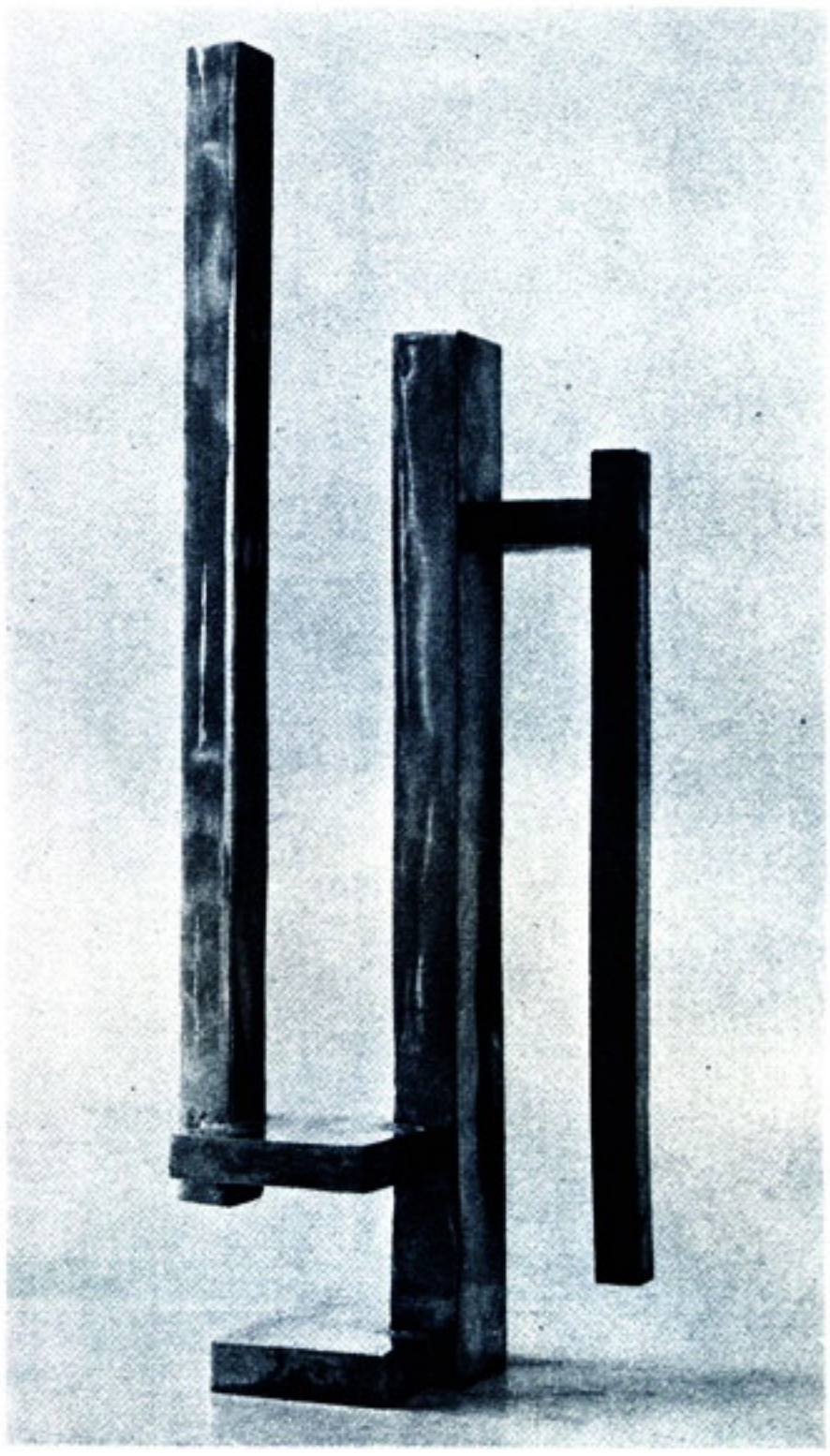


لوحهٔ رنگی ۸۸. امیل نولده، **قدیسه ماری از مصر در میان گناهکاران**، لوح چپِ یک قاب سه‌لوحی، ۱۹۲۰. تقریباً ۸۵ × ۹۸ سانتی‌متر. تالار هنر، هامبورگ.

لوحهٔ رنگی ۸۹. واسیلی کاندینسکی، **بدیهه‌سازی ۲۸**، ۱۹۱۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۱۰ × ۱۶۰ سانتی‌متر، موزهٔ سالمون ر. گوگنهایم، نیویورک.

لوحهٔ رنگی ۹۰. پابلو پیکاسو، **سه موسیقی‌نواز**، ۱۹۲۱، رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۰۰ در ۲۲۰ سانتی‌متر، موزهٔ مجموعهٔ هنرهای نوین، نیویورک (بنیاد خانم سایمن گوگنهایم).

لوحهٔ رنگی ۹۱. ژرژ براک، **میز**، ۱۹۲۸. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۷۷ × ۷۲ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک (اهدایی خانم لیلی پ. بلیس).



۷۶۹ ژرژ وانتونگرلو، رائومپلاستیك، $aX^3 = y$، $bX^2 + CX$ - ۱۹۳۵. نیکل نقره، بلندی ۲۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنر، بال.

مدافعان آزادی فردی هنرمند و حق وی به آزمایشگری آزادانه بودند، نفی شد. این دو در سال ۱۹۲۰ یك بیانیهٔ رئالیستی صادر کردند و خواستار شبیه‌سازی از یك «واقعیت نو» شدند:

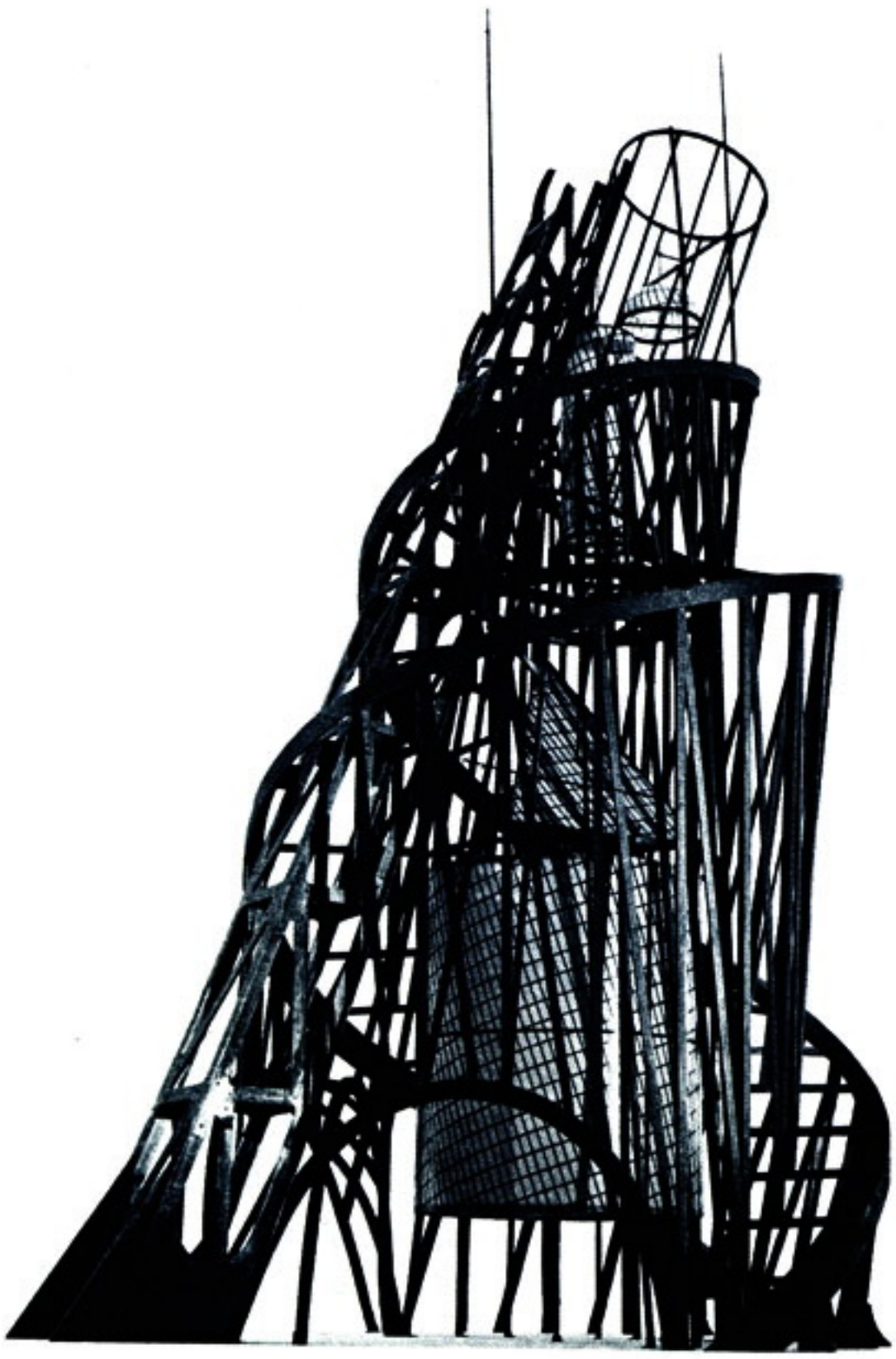
> هنر، برای تفسیر واقعیت زندگی، باید بر دو عنصر بنیادی استوار گردد: مکان و زمان. حجم، یگانه مفهوم فضا نیست. برای بیان ماهیت حقیقی زمانْ باید از عناصر حرکتی و پویا استفاده شود. ریتمهای ایستا، دیگر کفایت نمی‌کنند. هنر نباید بیش از این مقلد باشد، بلکه باید به دنبال شکلهای نو برود.

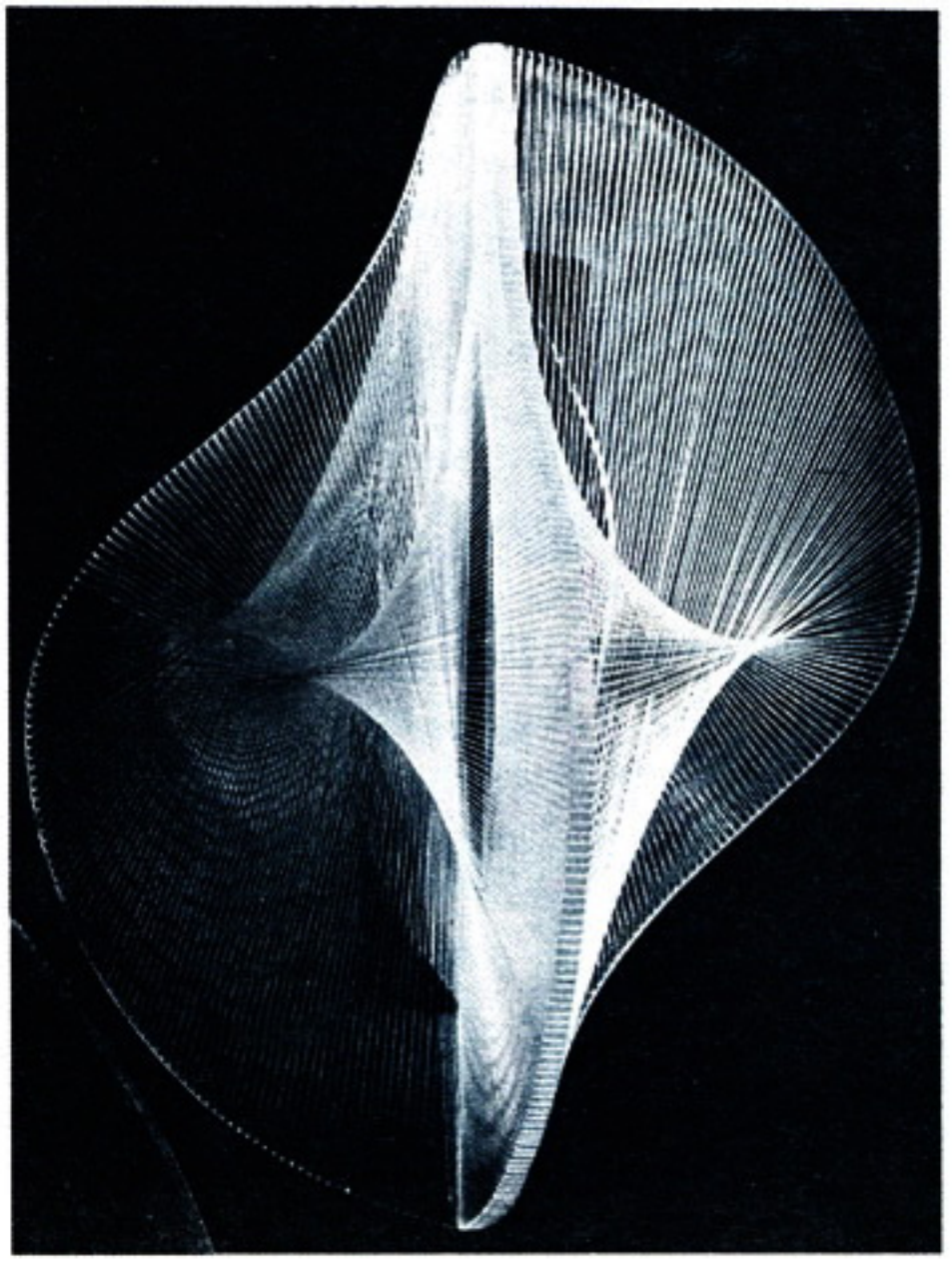
گوشه‌هایی از تحقق این آخرین بیانیه را در کارهای برانکوزی، گونسالس، و وانتونگرلو دیده‌ایم؛ و عناصر چرخندهٔ **یادبود انترناسیونال سوم** نیز پیشدرآمدی بر بیان زمان در مکان هستند. و از لحاظ جایگزینی حجم برای ساختن، محصور کردن، و تقسیم کردن فضاها، همچنان که مخصوصاً در کارهای گونسالس دیده‌ایم، گابو و پوِسنر روش بنیادی را در بیانیهٔ خویش چنین پی‌ریزی کرده‌اند:

> حجم و فضا دو چیز عینی و قابل اندازه‌گیری‌اند. ما فضا را به عنوان یك عنصر نو و مطلقاً تندیسوار بررسی می‌کنیم و به کار می‌گیریم که همچون جسمی مادی، واقعاً وارد ساختمان می‌شود.

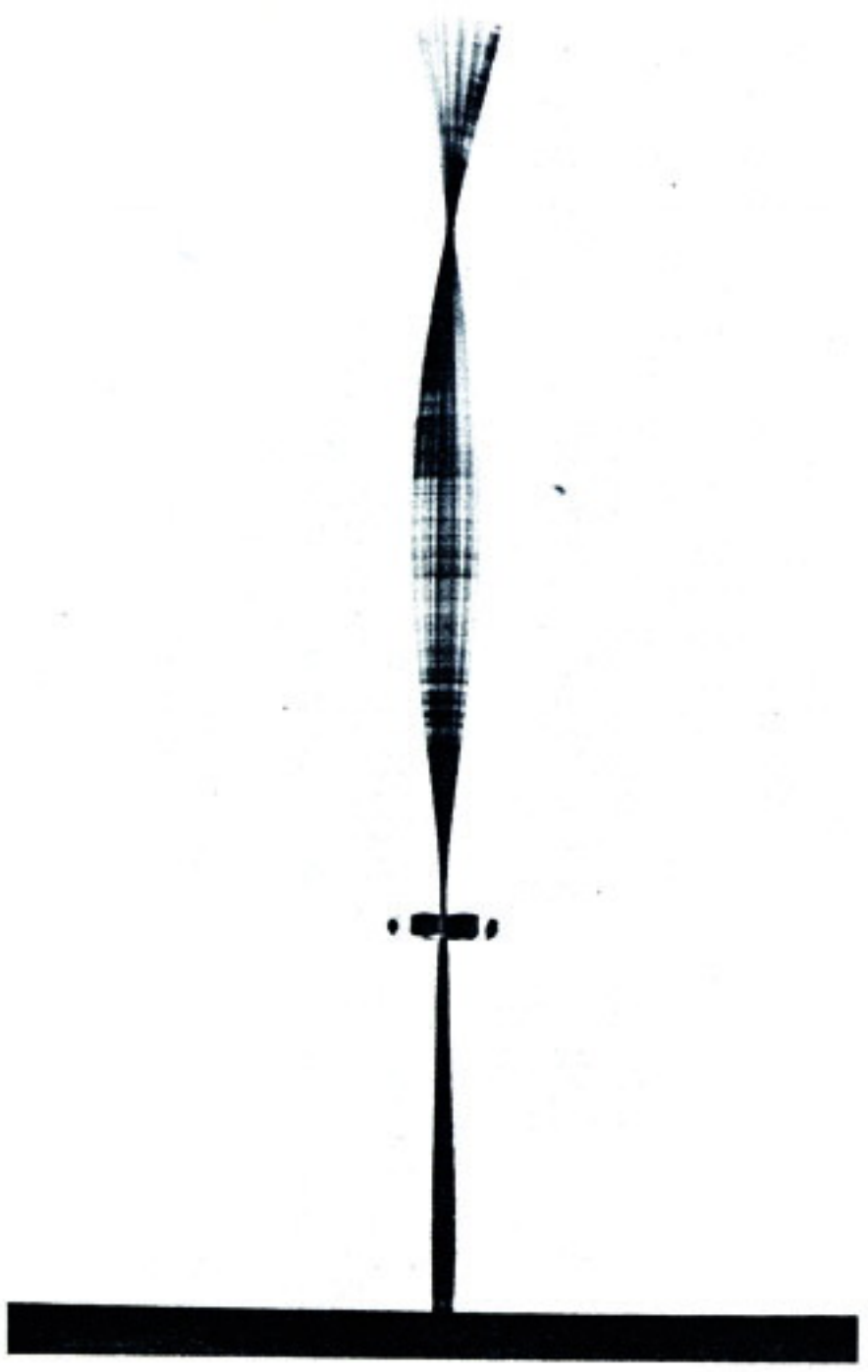
معماری، واقعیت فضا را همواره به طور ضمنی پذیرفته بود. پذیرفتن این واقعیت از سوی پیکرتراشی، همچنان که با پیکرهٔ «سوراخ شدهٔ» آرکیپینکو اعلام شد، یك پیروزی بود. در این هنگام چنین به نظر می‌رسید که فضا را درست مانند حجم می‌توان «تندیسوار» به نمایش درآورد. پوِسنر و گابو ضمن علاقه‌ای که به خواص فضا داشتند، اشیایی آفریدند که نقاط خالیشان نقشی به قدرتِ نقشِ عناصر حجم توپر داشتند، و تصدیق کردند که در پیکرتراشی، حجم و فضای خالی را می‌توان از لحاظ زیبایی شناختی، با یکدیگر برابر کرد. نظر به اینکه همیشه جوهر پیکرتراشیْ در نزد مردم چیزی جز حجم خالص نبوده، این یك موضع افراطی به شمار می‌رفت. گابو نیز مانند بسیاری از پیکرتراشان جوان، به استفاده از مواد پلاستیك مصنوعی روی آورد. او نخست از سلولوید و سپس از نایلون و لوسیت برای ساختمانهایی استفاده کرد که در آنها به نظر می‌رسد فضا در درون و پیرامون مواد شفاف جریان پیدا می‌کند. تجربه‌های او در سالهای پیش از جنگ به آفرینش برخی از ظریفترین ترکیب‌بندیهایش در سالهای پس از جنگ انجامید. در ترکیب‌بندی **ساختمان خطی** (تصویر ۷۷۱)، فضا به کمك ظریفترین ترکیب سطوح معلق، صید و نگاه‌داری شده است. در

۷۷۰ ولادیمیر تاتلین، **یادبود انترناسیونال سوم**، ۱۹۱۹ـ۱۹۲۰. مدل از چوب، آهن، و شیشه. بازسازی شده در ۱۹۶۸ برای نمایش در موزهٔ هنرهای نوین، استکهولم.



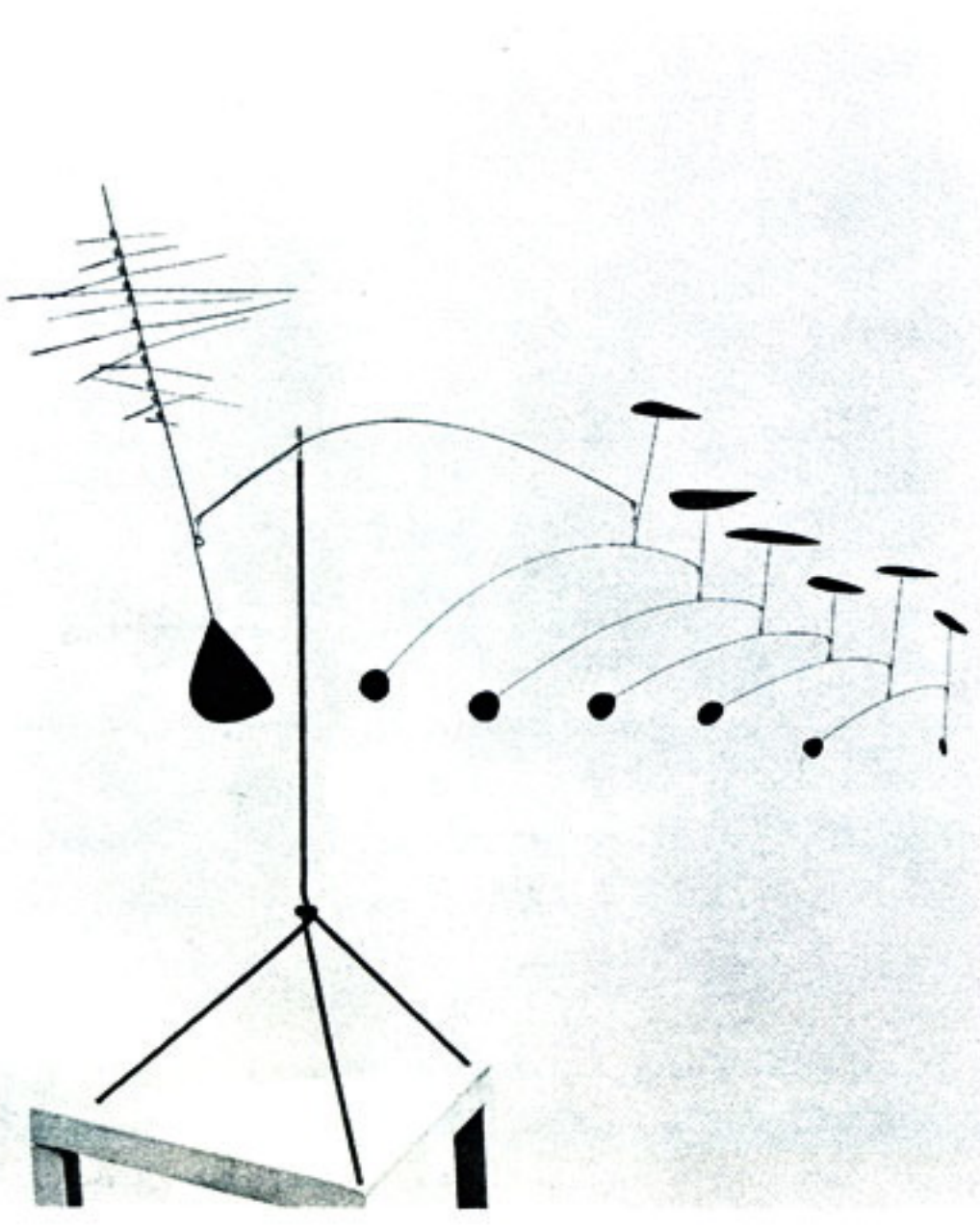


۷۷۱ نائوم گابو، **ساختمان خطی**، ۱۹۵۰. پلاستیك و نخ نایلون. مجموعهٔ خانم جورج هردهمیلتن، ویلیامز تاون، ماساچوست.



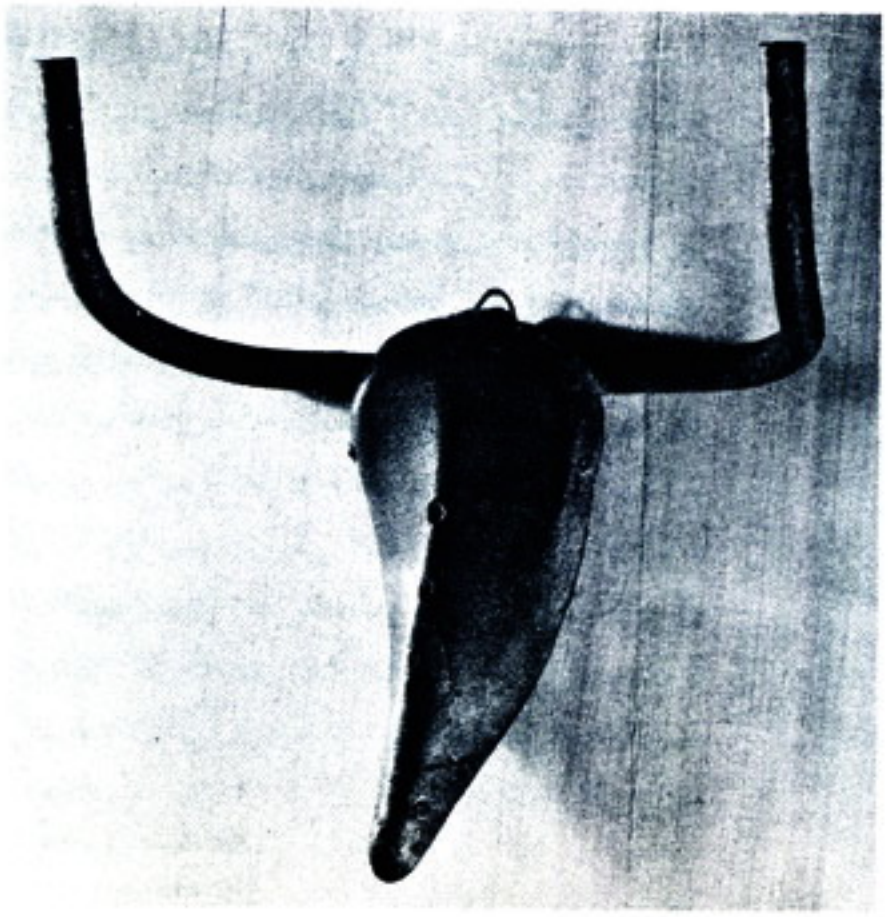
۷۷۲ نائوم گابو، **پیکر جنبشی: موج ایستاده**، ۱۹۲۰. چوب و فلز، موتور دار، تقریباً ۶۱×۲۴×۱۹ سانتی‌متر. نگارخانهٔ تیت، لندن.

۷۷۳ الگزاندر کالدر، **ستون فقرات افقی**، ۱۹۴۲. بلندی تقریباً ۱۳۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ هنر آمریکایی،آکادمی‌فیلیپ ـ اندوور، اندوور، ماساچوست.



«میدانهای نیرو»ی فیزیك، «جامدات» و «خلاءهای» قراردادی، به یك اندازه، جملات ریاضی به شمار می‌روند؛ در دنیای زیر اتمی، جامدات و خلاءها همیشه رابطه‌ای گنگ با یکدیگر دارند و هیچگاه این یا آن رابطهٔ قطعی بین‌شان ایجاد نمی‌شود. هنرمند نیز مانند ریاضیدان، می‌تواند تصوری را که از این رابطهٔ نامعین بین فضا و حجم وجود دارد، بیان کند. گابو، مانند موندریان، معتقد بود که «در اصل، اینگونه تصاویر استادانه، جوهر واقعیت دنیایی هستند که ما به دنبالش می‌گردیم.» در روزگار ما، علم و هنر، به یك اندازه، مدلهایشان را از واقعیت دنیای فیزیکی می‌گیرند.

از آفریدن حجم «پشت نما» یا شفاف و ایجاد فضاهای درونی، به نظر می‌رسد که یك گام بیشتر به آفریدن حرکت واقعی در فضا باقی نمانده باشد. گابو که پیشتاز پیکرتراشان جنبشی امروز بود، در سال ۱۹۲۰ **پیکرهٔ جنبشی** را طراحی کرد؛ این پیکره از یك میلهٔ فلزی عمودی تشکیل می‌شد که به وسیلهٔ یك الکتروموتور به ارتعاش درمی‌آمد (تصویر ۷۷۲). ارتعاشهای میله، حجمی ظاهراً بزرگتر از ابعاد واقعی میلهٔ باریك پدید می‌آورد که بیشتر به نتیجهٔ حاصل از ارتعاش یك تار نازك شباهت دارد. با اینحال، حرکت باید به صورت واقعیتی نشان داده شود که در آن موضع اثر یا تماشاگر یا هر دو دایماً تغییر می‌یابد. **الگزاندر کالدر** (متولد ۱۸۹۸) پیکرتراش آمریکایی، نخستین هنرمندی بود که آثارش را به حرکت پیوسته و «طبیعی» (یعنی غیر موتوری) درآورد. متحرکهای او،ازمیله، ومفتول،وورقهای فلزی با چنان تعادلی ساخته شده‌اند که کوچکترین جریان هوا اجزای درون یك الگوی دقیقاً برنامه‌ریزی شده را به حرکت درمی‌آورد و «تعریف»



۷۷۵ پابلو پیکاسو، سر گاو نر، ۱۹۴۳. دسته و زین دوچرخه. نگارخانهٔ لویز لیریس، پاریس.

۷۷۴ مارسل دوشان، **چرخ دوچرخه**، ۱۹۵۱ (نمونهٔ سوم پس از گم شدن نمونهٔ اصلی در ۱۹۱۳). طوقهٔ فلزی سوار شده بر چهارپایهٔ رنگ خوردهٔ چوبی، ۱۲۷×۶۴×۴۱ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

۷۷۶ من‌ری، **هدیه**، حدود ۱۹۵۸ (بدل از روی اصل نابود شدهٔ متعلق به ۱۹۲۱). اطوی رنگ شده با میخهای فلزی، ۱۱/۵×۸×۱۵/۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

جابه‌جا شونده‌ای از مکان به عمل می‌آورد. پیکرتراشی، به طور سنتی، معیارهای بسیار اندکی برای مکان داشته است و این معیارها نیز مستلزم ثابت بودن محل استقرار پیکره و گاه ثابت بودن تماشاگر بوده‌اند. در یکی از اظهارنظرهای سالوادور دالی، تصور سنتی ما از شیوهٔ پیکرتراشی بیان شده است: «... کمترین انتظاری که می‌توان از تندیس داشت، ثابت بودن آن در یك نقطه است.» اثر کالدر، که غالباً غیر شبیه‌سازانه است، سرزنده و شوخ است و بسیاری از تناسبهای خط و شکل را در خود دارد. از این لحاظ، اثر مزبور غالباً نقاشیهای **خوان میرو** (تصویر ۷۵۴) را به یاد می‌آورد. در **ستون فقرات افقی** (تصویر ۷۷۳) زیبایی ظریف و دقت خط ناب در مفتولهای نازك فلزی، با رابطه‌های پیوسته متغیری در نقطهٔ مقابل تأکیدهای تند و تیز شکلهای تخت قرار می‌گیرد یا با آنها ترکیب می‌شود.

دادا و هنرمند وهمگرای

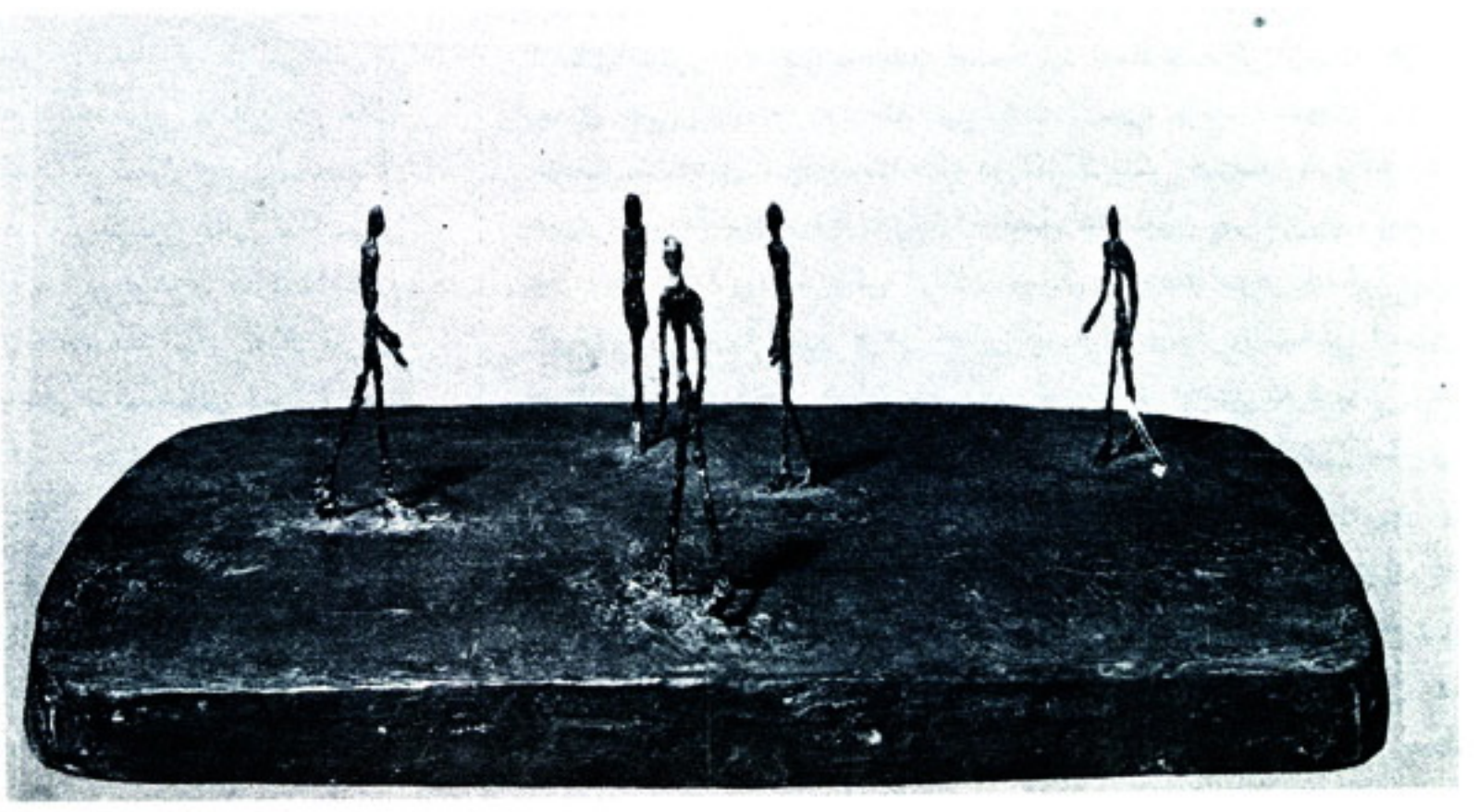
انتقاد گزندهٔ دادائیستها از زندگی معاصر، درست در نقطهٔ مقابل پدیدهٔ پیکرتراشی صورتگرای و انتزاعی قرار گرفت، و آسانگیری تازه‌ای را درپی آورد. اشیای برگزیده از محیط عادی زندگی انسان نوین در نمایشگاههای دادائیستی به عنوان آثار هنری انتخاب و نمایش داده می‌شدند. دوشان، با گستاخی بی‌سر و صدایش، اشیایی نظیر چرخ دوچرخه (تصویر ۷۷۴)، بطری‌شوی، پیشابدان، چوب‌پنبه‌کش، و دیگر اشیای پیش‌پا افتادهٔ «حاضر آماده» را تصادفاً برمی‌گزید و هدفهای جدّی هنری را به ریشخند می‌گرفت. آندره برتون اینها را «اشیای ساخته شده»ای می‌دانست «که در اثر گزینش هنرمند به مقام اشیای هنری رسیده‌اند.» در نظر دوشان و نسل هنرمندان پس از وی، زندگی و هنر، به تصادف و گزینش ارادی بستگی دارند؛ جوهر اصلی فعالیت هنری، گزینش ارادی، و هر عملی انفرادی و تکرار نشدنی است. او می‌گوید: «بخت شما همان بخت من نیست، و طاسی که شما بریزید با طاسی که من بریزم یکی نخواهد بود.» این فلسفهٔ آزادی کامل برای هنرمند، از مبانی تاریخ هنر در سدهٔ بیستم است، و دوشان می‌تواند در مقام تیزهوش‌ترین و اندیشمندترین نظریه‌پرداز جنبش نوین قرار گیرد. او آزادی اعطایی به خودش را برای گزینش یك چرخ دوچرخه و فرو کردن میل دوشاخه‌اش در وسط یك چهارپایه، به تماشاگر داد تا بتواند هر طور که میل دارد چرخ را بچرخاند.

اشیای «حاضر آمادهٔ» دوشان، به «اشیای پیدا شده»ای مانند خرت و پرتهایی که شویترز برای ساختن **تصویرهای مرتس** (تصویر ۷۵۰) به کار برده بود منجر گردید؛ نقشهای چسباندنیِ کوبیسم، راه را نشان داده بودند. دامنهٔ علاقه به «اشیای پیدا شده»، تودهٔ مردم را نیز دربر می‌گیرد و ایشان را به جمع‌آوری اشیای عجیبی چون تخته‌سنگ، الوار آب‌آورده، و تکه‌هایی از اشیای ساخته شدهٔ کارخانه‌ای وامی‌دارد.

اتصال شادمانهٔ دو شیء عادی، که سابقاً هیچگاه بدین شکل در کنار هم دیده نشده بودند، پیکرهٔ **سر گاو نر** (تصویر ۷۷۵) اثر پیکاسو را به بار می‌آورد. نوآوری تزلزل‌ناپذیر این استاد هنر نوین، دسته و زین یك دوچرخه را به تصویری از یك گاو نر تبدیل کرد که سبك‌پردازی زیبایی دارد. این اثر که در وهلهٔ نخست ممکن است تا حدودی زیرکانه به نظر برسد، یکی از روشهای مهم هنر معاصر ــ وحدت غیر منتظری که دو شیء پس از بیرون کشانده شدن از زمینهٔ عادی خویش و قرار داده شدن در شبکهٔ روابطی اساساً نو می‌توانند پدید آورند ــ را مجسم می‌کند. این پدیدهٔ معنیهای جدید را که در اینجا در اثر تقارن غیر عادی شرح و تصویر ظاهراً متضاد در نقاشی حاصل شده است پیش از این دیده‌ایم. بخش اعظم گزندگی و شگفت‌آوری نقاشی و پیکرتراشی نوین و تأثیر آن، نتیجهٔ اینگونه اقدامات فعالانه در عرصهٔ قدرت تخیل ربط‌دهنده است.

اشیا و ظروف ساخته‌شدهٔ عادی را می‌توان تا آنجا تغییر داد که سبب تناقضی حیرت‌آور شوند. **من ری** (متولد ۱۸۹۰)، همکار دوشان در دورهٔ کوتاه معرفی دوبارهٔ دادائیسم به ایالات متحد آمریکا در سال ۱۹۲۱ توسط دوشان، اطوی مغازهٔ لباسشویی را با ردیفی از میخهای بدنما که با وظیفهٔ اصلی اطو یعنی صاف کردن و تخت کردن البسه و ملحفه تناقض دارند، مجهز می‌کند (تصویر ۷۷۶). طنز بداندیشانهٔ **هدیه** در سراسر دورهٔ رواج هنر دادا، و به بیان درست‌تر، در سراسر هنر

۷۷۷ هنری مور، پیکرهٔ لمیده، ۱۹۳۹. چوب نارون قرمز، طول ۲۰۳ سانتی‌متر. مؤسسهٔ هنری دیترویت.



۷۷۸ آلبرتو جاکومتی، میدان شهر، ۱۹۴۸. مفرغ، ۲۱×۶۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

۷۷۹ ویکتور هورتا، هتل وان ایتوِلده. بروکسل، ۱۸۹۵.

معاصر به چشم می‌خورد، و خصلتی ویژه به آن می‌دهد که می‌تواند در تماشاگر ناآگاه نفوذ کند. تضاد، تناقض، طنز، حتی کفر، از مواریث هنر دادا هستند. این عناصر در نظر مکتب دادا و جانشینانش سلاحهای آزاد و بی‌مهابای هنرمند در کشاکشی هستند که «جنگ صد سالهٔ او با عوام» نامیده شده است.

در این آخرین سالهای آن «جنگ»، پیکرتراشان، مانند نقاشان، در مجراهای بیشماری از امکانات به کنکاش پرداخته‌اند. در جایی که به نظر می‌رسید اشاره به انسان تا ابد در اثر علایق صرفاً صوری از عرصهٔ توجه هنرمند بیرون رانده شده باشد، همچنان مصرّانه از نو ظاهر می‌شود. **هنری مور** (متولد ۱۸۹۸) پیکرتراش انگلیسی، نسخه‌های بسیاری از پیکرهٔ انسان آفریده است، که برخی انتزاعی‌تر از برخی دیگرند ولی جملگی بازتابی از یك احساس غریزی در احترام به والایی شکل انسان هستند. مور نیز غالباً شکل انسان را نادیده می‌گیرد و به انتزاع زیستریختیِ صِرف روی می‌آورد، و مانند همکارش **باربارا هپورث** (متولد ۱۹۰۳) عشقی ژرف به شناخت شکلها و مواد طبیعی از خود بروز می‌دهد. در اثر بزرگی چون **پیکرهٔ لمیده** (تصویر ۷۷۷) متعلق به سال ۱۹۳۹، شکلهای جسیم درهمبافته، انضباط هنر انتزاعی، مخصوصاً تقابل حجم و خلاء را منعکس می‌کنند، ولی واقعیت بصریِ کل آنها انسان را به دنیای ماندگار طبیعی مربوط می‌کند، حتی اگر سطوح صاف و صیقل‌خوردهٔ چوب حکایت از تأثیر باد و باران بر مصالح و مواد طبیعی داشته باشند. در آثار **آلبرتو جاکومتی** (۱۹۰۱ـ۱۹۶۶) به تفسیر کاملاً متفاوتی از پیکرهٔ آدمی برمی‌خوریم. این پیکرتراش سویسی که سالهای سال مقیم پاریس بود، در جنبشهای کوبیستی و سوررئالیستی شرکت جست و در هر یك از این دو شیوه آثار مهمی از خود به یادگار نهاد. ولی در سال ۱۹۴۷ به پیکرتراشی شبیه‌سازانه روی آورد و پیکره‌های تند و تلخی آفرید که به نظر می‌رسند بازتابهای مستقیم سرگشتگی، از دست‌رفتگی، و بیگانگی انسان امروزیند. در آغاز این فصل به گروه پیکرهٔ **میدان شهر** (تصویر ۷۷۸) اثر جاکومتی اشاره کردیم و گفتیم که چهرهٔ فرد منزوی امروزی را در میان «جماعت تنها» منعکس می‌کند. لازم به تذکر است که جاکومتی اینگونه طبقه‌بندی اثرش را نفی می‌کرد و معتقد بود که می‌خواسته است تأثیر فضای بزرگ را در حالی که از اطراف بر یك پیکره فشار وارد می‌آورد ــ نه چیزی بیش از این ــ بیان کند. ولی موضوع، دقیقاً از این قرار است: انسان تنهای امروز، فقط از عظمت فضایی که او را از همسایه دیوار به دیوارش جدا می‌کند، بسیار آگاه است. نیت لفظاً بیان شدهٔ هنرمند و تفسیر لفظاً بیان‌شدهٔ خود ما ممکن است با هم متفاوت باشند، همچنان که غالباً در هنر نوین چنین می‌شود؛ با اینحال ما می‌فهمیم که او چه وقت از طریق هنرش به دفاع از عصر خویش برمی‌خیزد. پیکره‌های قلمی و دراز شده که جدا از یکدیگر در فضای بی‌پایان گام برمی‌دارند، هیچگاه با یکدیگر رو به‌رو نمی‌شوند و نمی‌توانند بشوند. در برخی زوایا، شکلها چنان نازك‌نمایی شده‌اند که تقریباً از نظر ناپدید می‌شوند، چون غالباً در جمع انسانها، افراد، بی‌هیچ سر و صدایی از نظر ناپدید می‌شوند. اگر پیکره‌های جاکومتی را با پیکره‌های گروه پیکرهٔ **شهروندان کاله** (تصویر ۷۳۱) اثر اوگوست رودن مقایسه کنیم، بیدرنگ می‌توانیم دریابیم که چه تغییراتی در پی پنجاه سال انقلاب در تفسیر انسان توسط هنر پدید آمده است.

معماری پیش از جنگ دوم جهانی

کاربست فولاد و بتون در ساختمانها، که فقط بخشی از آن در اواخر سدهٔ نوزدهم شناخته شده بود، در سدهٔ بیستم به مراحل کمال می‌رسد. معماری، مانند نقاشی و پیکرتراشی، در اثر استفاده از مصالح صنعتی و سرمشق حاصل از اجرای کار صرفاً تخصصی توسط ماشینها، دستخوش انقلاب شد. تضادهای بنیادی و حرکت در جهت خلاف سنتها، مشابه آنچه که در هنرهای تجسمی دیده‌ایم، در معماری، سبکهایی به وجود می‌آورند که در گذشته بی‌سابقه بوده‌اند. معماری، همراه با تمام هنرهای دیگر، در زیر سیطرهٔ تکنولوژی نوین قرار می‌گیرد. به گفتهٔ **زیگفرید گیدئونِ** منتقد: «مکانیزاسیون، فرمان می‌راند!» این بدان معنی نیست که استعداد فردی در تولید دستجمعی غرق شد؛ بلکه معماران صاحب نبوغ، از ماشین و قدرت بالقوه‌اش برای الهام گرفتنِ شکلهای نو، استقبال کردند. به بیان درست‌تر، معماری و مهندسی به یکدیگر نزدیکتر شدند و غالباً در وجود یك شخص تجسم یافتند؛ و تکنولوژی، اگر نگوییم که بر رویهم در الهام بخشیدن به معمار نوین پیشگام شده است، همیشه در این کار دخالت داشته است. حیرت‌آور اینجاست که آرمان دیرینهٔ رنسانس در زمینهٔ وحدت تئوری و عمل، ظاهراً به طور کامل در سبکی اساساً متفاوت با

سبك رنسانس تحقق می‌یابد. در هر حال، ما در تاریخ معماری نوین ــ چشمگیرتر از گذشته ــ با نوعی تضاد بین کشش فردی هنرمند به تجربهٔ شخصی و نیاز به طرحهای گسترده، عمومی، و غیر شخصی که یکشکلی خود را بر شهرهای بزرگ تحمیل می‌کنند، روبه‌رو می‌شویم. در چارچوب طرح غول‌آسای نوین، دستجمعی، و عمومی، فردیت دیرینهٔ میکلانژ یا برنینی، بخشی از وجه تمایز و تشخص خود را از دست می‌دهد. معمار نوین، بیشتر به استاد کارگاههای سده‌های میانه شباهت دارد تا نابغهٔ منزوی دورهٔ رنسانس که اراده‌اش را بر کل شکل تحمیل می‌کند. با آنکه معماری نوین قهرمانان خاص خود را دارد، معمار روزگار ما، تا حدودی، مانند برادران پیکرتراش و نقاش خود، مایل است شخصیتهایش را از جنبشهای گسترده و دستجمعی سبکها برگزینند نه آنکه آنها را بیافرینند. گویی مردانی چون **فرانك لوید رایت**، استثناهایی برای اثبات قاعده‌اند.

ما در معماری «نمایشگاهی» و ساختمانهای تجاری ریچاردسن و سالیوان شاهد حرکت در جهت یك معماری عملاً مفید با ابعاد بسیار بزرگ و گنجایش هزاران نفر بوده‌ایم. استخوان‌بندیهای فلزی ساختمانهای آمریکاییان، مانند **کتابخانهٔ سنت ژنویو** (تصویر ۷۳۳) اثر لابروست، در نسجی پوشانده شده بودند که سبکهای سنتی را به یاد می‌آورند، هر چند سالیوان عمیقاً به طراحی تزیینات معماریِ مستقل از سنت علاقه‌مند بود. از این لحاظ او نمایندهٔ بزرگ آمریکا در یك جنبش بین‌المللی بود که فرانسویها آن‌را **آرت نووو** [هنر نوین] می‌نامیدند، هر چند در کشورهای مختلف نامهای مختلف داشت. هنر نوین، با دورهٔ پُست ـ امپرسیونیسم از ۱۸۹۰ تا جنگ اول جهانی معاصر بود و اساساً یك سبك تزیینی مبتنی بر شکلهای موجودات طبیعی، مخصوصاً شکلهای القاکنندهٔ حرکت و رشد بود. کارمایهٔ غالب و مشخص‌کنندهٔ آن یك خط مواج، سیال، و مارپیچی است که به گِرد اجزای ساختمان می‌پیچد یا از آنها بالا می‌رود، و مارپیچهای درهمبافته‌اش به پیچکهای کشیده ختم می‌شوند. این سبك به سادگی در ساختمان فلزی سبك به کار بسته شد و مخصوصاً در خانه‌های شخصی مورد استفاده قرار گرفت، هر چند بسیاری از ورودیهای متروی پاریس نیز با موضوعات متعلق به هنر نوین تزیین شدند. نمونهٔ عالی این سبك، پلکان **هتل وان ایتولده** (تصویر ۷۷۹) است که در سال ۱۸۹۵ توسط **ویکتور هورتا** (۱۸۶۱ـ۱۹۴۷) در بروکسل ساخته شد؛ نام این معمار، مخصوصاً با کاربست هنر نوین در عرصهٔ معماری جوش خورده است. آزمایشگریِ تزیینی، با اشتیاقِ هرچه تمامتر به عنوان سبکی حقیقتاً نوین پذیرفته شد، هرچند عملاً آخرین تظاهر سبك «صنعتگرانهٔ» سابق سدهٔ نوزدهم بود. در پهنهٔ هنر نوین، هویت پاره‌ای تأثیرات را می‌توان مشخص کرد؛ این تأثیرات از تزیینات سرشار، پرشاخ و برگ، و دوبعدی و احترام صنعتگرانهٔ جنبش **هنرها و صنایعِ** ویلیام موریس به مصالح کار در انگلستان سدهٔ نوزدهم تا انحنای آزاد، موجی، و شلاقگونهٔ طرحهای ژاپنی در نوسانند. شجاعت هورتا در استفاده از فلز را می‌توان در پایه‌های سبك، تزیینات نرم و انعطاف‌پذیر و خلوص به کار رفته در یکپارچه‌سازی طرح و ساختمان مشاهده کرد.

هنر نوین در دست هورتا مؤثرترین وسیلهٔ تزیین داخلی بود، هرچند تمامی دیگر هنرها از معماری تا تذهیبکاری کتاب، تحت نفوذ این هنر بودند. این سبك را به مقیاس عظیم معمارانه می‌توان در **عمارت آپارتمانی کازامیلا** (تصویر ۷۸۰) مشاهده کرد که در سال ۱۹۰۷ توسط **آنتونیو گودی** (۱۸۵۲ـ۱۹۲۶) در بارسلون برپا شد. گودی معمار مبتکری بود که با تمام نیرو می‌کوشید شکلهایی سراپا عاری از سنت و تا سرحد امکان نزدیك به بی‌قاعدگی جاری در طبیعت بیافریند. او لایه‌های عظیم سنگ برش‌خورده را با موجهای بی‌قرار، روی هم نهاد و بر رویهم از به کار گرفتن خط مستقیم خودداری کرد. سطوح سنگ همچنان زبر و زمخت رها شده‌اند و مانند صخرهٔ فرسایش‌دیدهٔ طبیعی به نظر می‌رسند؛ سردرهای ورودی به غارهای فرسایش‌دیدهٔ دریایی شباهت دارند. ناتورالیسم پرشور، و تلاش برای گریز از هرگونه خشکی مصنوعی به پویایی بی‌شکل طبیعت، هیچگاه گیراتر از این بیان نشده است. کار گودی، خویشاوند معنوی نقاشی و پیکرتراشی اکسپرسیونیستی است.

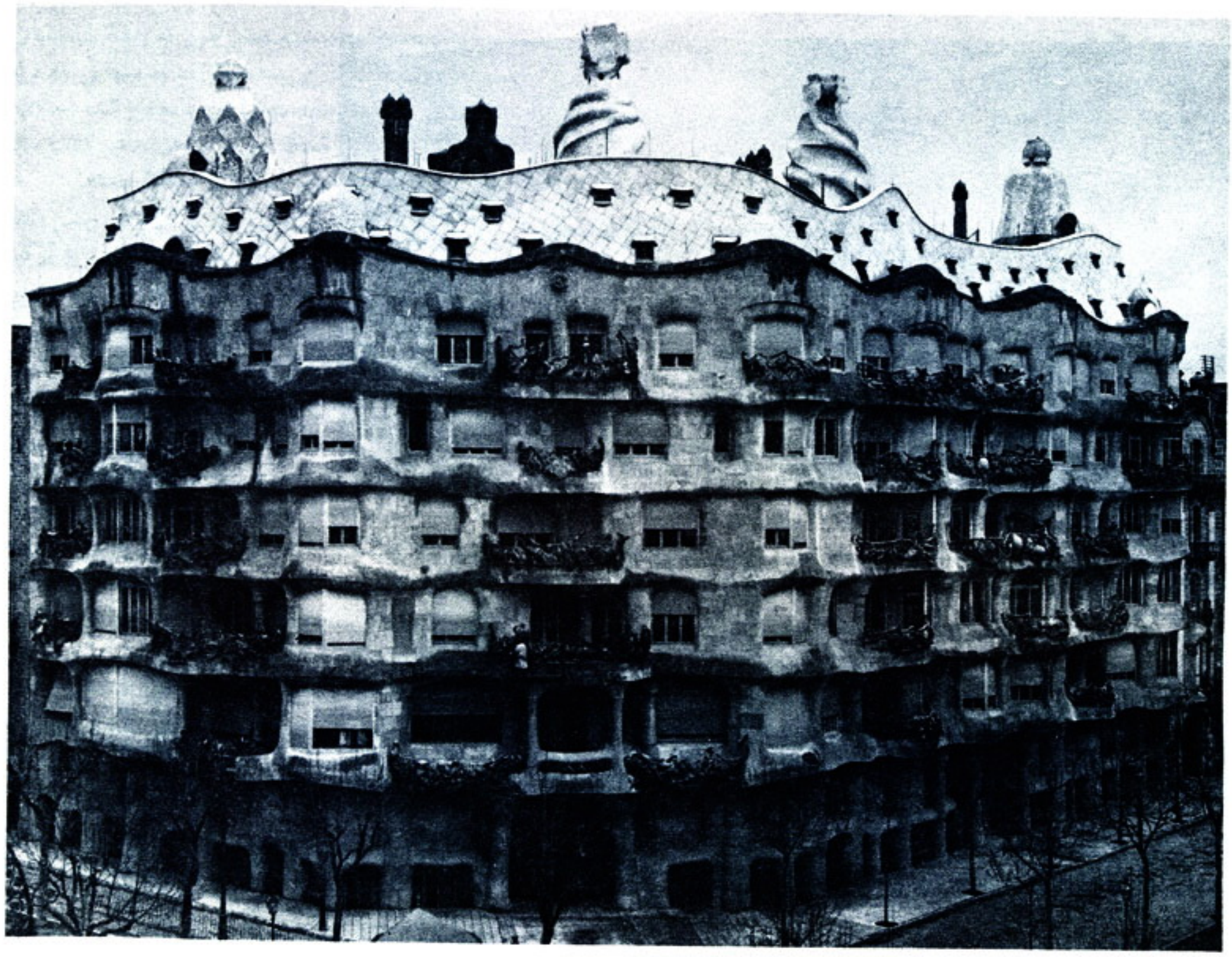
کار هورتا و گودی، اجزای تشکیل‌دهندهٔ یك هنر نو، و عمیقاً کاوشگر را در اختیار ما قرار می‌دهد: اعلام استقلال از هرگونه سنت، احترام عمیق به طبیعت و طبیعت مواد، و انتظار اینکه معماری سراپا تازه‌ای پی‌ریزی شود. همچنان که در نقاشی و پیکرتراشی دیدیم، در پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم، عصر آزمایشگری به روی معماری گشوده شد. برجسته‌ترین و مبتکرترین شخصیت در تکامل معماری «نوین»، بدون تردید، فرانك لوید رایت (۱۸۶۷ـ۱۹۵۹) است، که طرحهای آزمایشگرانه‌اش هنوز جهانیان را به حیرت می‌اندازد. رایت که به معماری به عنوان پدیده‌ای «طبیعی» ــ یعنی «آلی» ــ اعتقاد داشت، آن را در خدمت انسانهای آزادی می‌دانست که حق دارند در فضایی «آزاد» حرکت کنند ــ یعنی آن را طرحی نامتقارن در محیط طبیعی می‌دانست. او می‌کوشید وحدتی آلی بین نقشه، ساختمان، مصالح کار، و محل ساختمان پدید آورد. او اصل استمرار را برای درك نظریه‌اش دربارهٔ وحدت آلی، ضرور و بنیادی می‌دانست:

> معماری کلاسیك، سراپا تثبیت بود... راستی چرا نباید به دیوارها، سقفها، و کفهای اتاقها بگوییم به عنوان اجزای سازندهٔ یکدیگر، که سطوحشان به درون یکدیگر داخل می‌شوند، خودنمایی کنند... ممکن است شکل ظاهر سطح دست‌تان را با مفصل‌بندی ساختمان استخوانها متضاد ببینید. این کمال مطلوب را که از لحاظ استنباطهای معماریش ژرف است... من... **استمرار** می‌نامم.[11]

مفهوم جریان، تغییر مداوم، تکامل طبیعی و ترقی، در این اصل نهفته است، همچنان که در نظرات **والت ویتمن**، پیامبر استمرار نیز نهفته بود. در آثار **هانری برگسون** فیلسوف نامدار و متنفذ آن زمان و معاصر فرانك لوید رایت که بر واقعیت اصل حیاتی یا روند زندگی فراتر از هر اصل دیگری تأکید می‌کرد نیز نهفته بود.

رایت به عنوان شاگرد سالیوان، به خوبی، شعار «شکل تابع کارکرد است» از نظرات سالیوان را به منزلهٔ تفاوت بین سطح دست و ساختمان استخوانی تلقی می‌کرد و رابطهٔ مزبور را پویا و ضرور، ثابت و در عین حال انعطاف‌پذیر می‌دانست. نومایگی پرقدرت او در نخستین سالهای فعالیتش متجلی شد و تا سال ۱۹۰۰ او به سبکی دست‌یافته بود که تماماً به خودش تعلق داشت. در جریان کارش در نخستین دههٔ سدهٔ کنونی، نقشهٔ صلیبی ـ محوری او و بافت سطوح و پرده‌های پیوستهٔ سقف او (برگرفته از خانه‌های تفریحی «نقشه ـ سوفالی» ریچاردسن) معماری داخلی نوینی را تعریف کرد. و با آنکه چارچوب استخوان‌بندی، جلوه‌ای بس مهم در آثار سالیوان و دیگران یافته بود، رایت در مطالعاتی که دربارهٔ روشهای دیگر به عمل می‌آورد، به‌این نظر حمله کرد. او تقاضای «هیچ تیر، هیچ ستون نکرد... در کارهای من،

11. Frank Lloyd Wright, *American Architecture*, ed. by Edgar Kaufmann (New York: Horizon, 1955), pp. 205, 208.

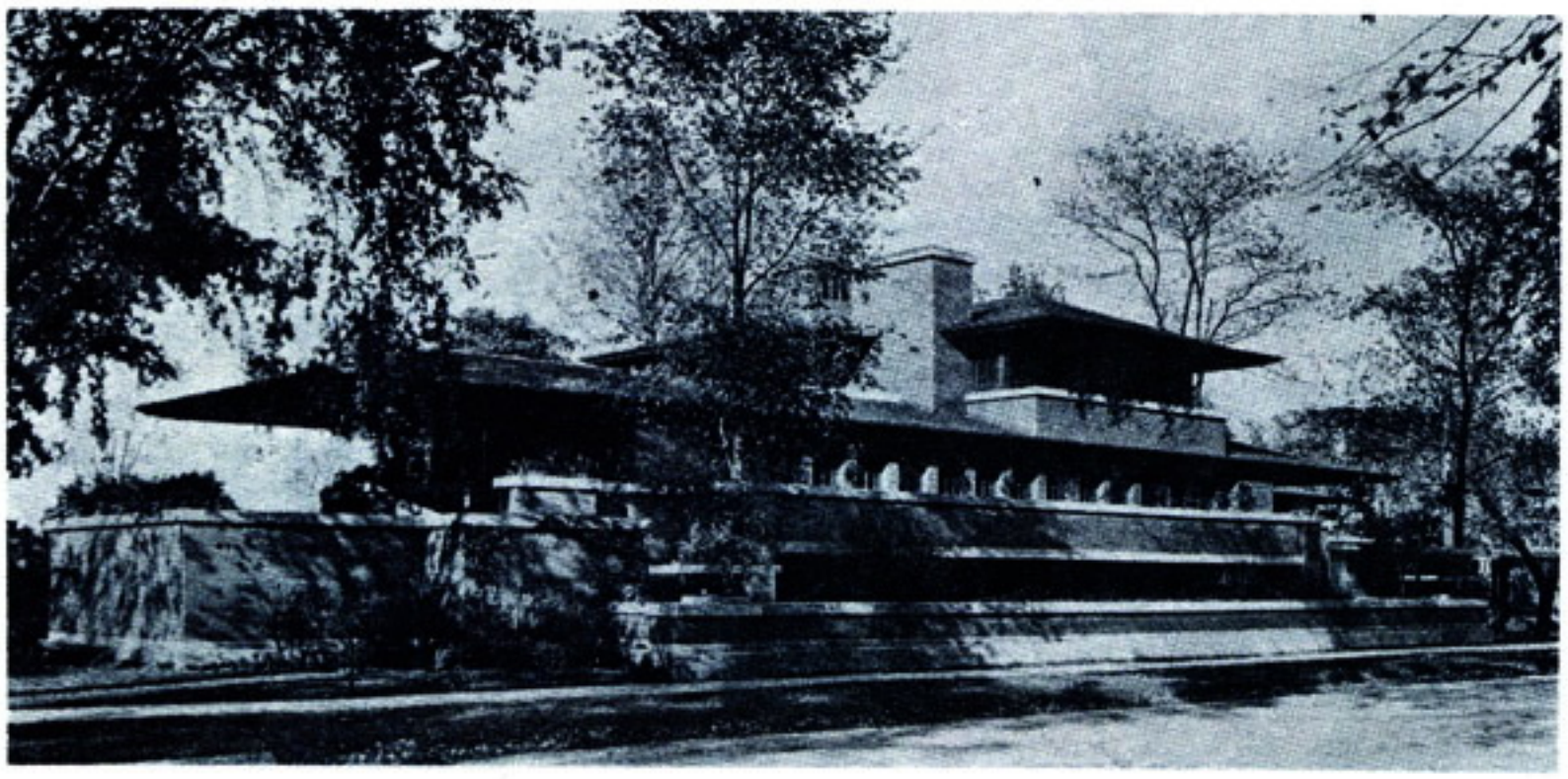


۷۸۰ آنتونیـو گودی، عمـارت آپارتمانی کازامیلا، بارسلون، ۱۹۰۷.

اکنون اندیشهٔ انعطاف‌پذیری را می‌توان عنصر استمرار دانست.» او مدعی شد که «واقعیت نوین به جای آنکه ماده باشد فضا است.» اما دربارهٔ معماریِ فضای داخل، او اعلام کرد: «دریافتم که واقعیت یك ساختمان، نه ظرف دربرگیرنده بلکه فضای درون آن است.»

این عناصر و مفاهیم به طور کامل در **خانهٔ روبی** (تصویر ۷۸۱) اثر فرانك لوید رایت در شیکاگو، که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۰۷ و ۱۹۰۹ برپا گردید، بیان شده‌اند. این خانه، مانند دیگر خانه‌های ساخت وی در همان زمان، یك خانهٔ ییلاقی یا «خانهٔ سبزه‌زار» نامیده شد. خطوط دراز، کشیده، و چسبیده به زمین، که ظهور ناگهانی دیوار مانعی در راهشان به شمار نمی‌رود، به نظر می‌رسند که همچنان می‌خواهند ادامه یابند و گوشه‌ای از گستردگی و پهناوری غرب میانهٔ آمریکا را به نمایش بگذارند. این، نمونهٔ درخشانِ «ناتورالیسم» رایت در انطباق ساختمان با محل طبیعی آن است، هرچند در این مورد خاص، حدود شهر، در مقایسه با محل ساختمان برخی از ویلاهای بزرگتر رایت در حومهٔ شهر، فرصت کمتری به وی می‌داد. در نقشهٔ «سرگردان»کنندهٔ **خانهٔ روبی** (تصویر ۷۸۲)، فضاهای مفصل‌بندی شدهٔ پیچاپیچ ــ برخی بزرگ و باز، برخی بسته ــ آزادانه در پیرامون یك آتشگاه دیواریِ مرکزی حلقه زده‌اند. (رایت شدیداً به اهمیت دیرینهٔ وجود آتشگاه در خانه توجه داشت.) ترتیب جدید و بنیادیِ رایت در جایگزینی فضاهای داخلی، چیزی از ترتیب آرایش فضای بیرونی کم ندارد. قرینه‌سازی کنار گذارده شده، نما ناپدید شده، سقفها به مراتب از دیوارها جلوتر رفته‌اند، پنجره‌ها در میان باریکه‌های پیوسته قرار داده شده‌اند و در ورودی طوری است که گویی در گوشه‌ای پنهانش کرده‌اند. در اینجا احجام و خلاءها به تعادل رسیده‌اند، و جایگزینی دیوارها به عنوان پرده‌هایی صِرف، تابع پیوستگی فضای درونی شده است. جلوهٔ کوبیستی فضای بیرونی، با آن سطوح تیزش که ظاهراً با زوایای نامتعارفی به یکدیگر می‌رسند، با ظاهر بغرنج احجام درونی برابری می‌کند؛ در اینجا احجام مزبور نه در نقش سطوح نگاه‌دارندهٔ خنثی بلکه با نقشی برابر نقشِ فضاها در طراحی ظاهر می‌شوند.

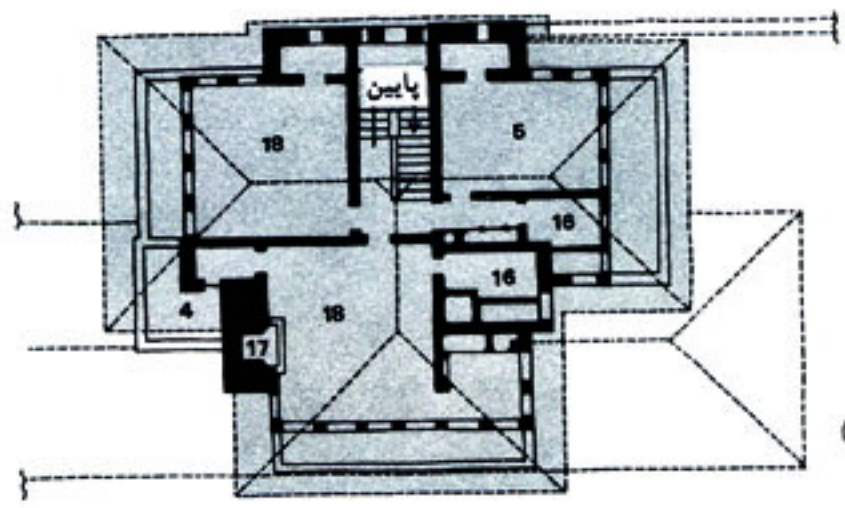
پیام ضمنی این معماری نوین، **فضا است نه حجم** ــ فضایی که با زندگی حامی معمار تناسب دارد و فقط بر حسب نیاز وی محصور یا تفکیك شده است. رایت تمام تلاش خود را به کار می‌بست تا نیازهای مشتریانش را برآورده سازد، و غالباً طرح خدمات جنبی ساختمانها را نیز خودش تهیه می‌کرد ــ حتی در یك مورد نوع لباس شب همسر سفارش‌دهنده را در طرحش قید کرد! مراجعه‌کنندگان به وی افراد صاحب بصیرت بودند ولی شهرت رایت در اروپا، مخصوصاً در هلند و آلمان خیلی سریعتر از آمریکا انتشار یافت. در سال ۱۹۱۰، انتشار مجموعه‌ای از کارهای رایت در برلین، بر شتاب نابودی **آرت نووو** افزود و هنرمندان جوان را به مسیر تازه بازگردانید. اگر رایت در همان زمان چشم از جهان فرو می‌بست، باز کارهایش تأثیر انقلابی خویش را



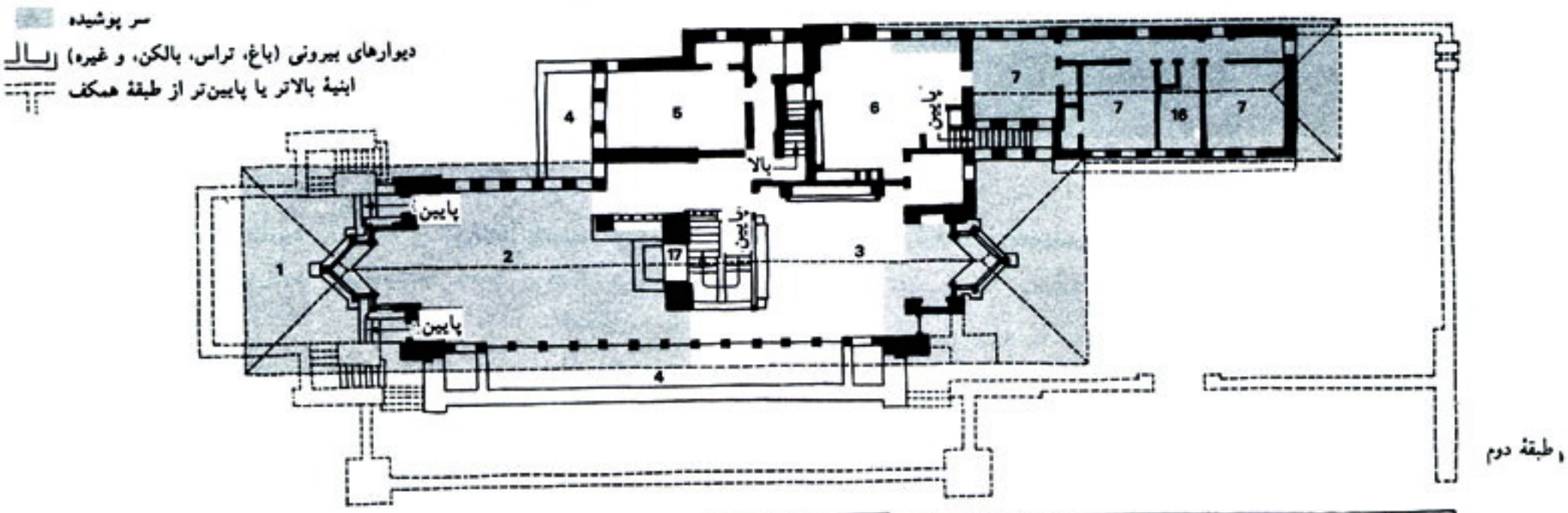
۷۸۱ فرانك لویدرایت، خانهٔ روبی، شیکاگو، ۱۹۰۷ـ۱۹۰۹.

۷۸۲ فرانك لویدرایت، نقشهٔ ساختمانی خانهٔ روبی.

۱. هشتی
۲. اتاق نشیمن
۳. اتاق غذاخوری
۴. بالکن
۵. اتاق پذیرایی
۶. آشپزخانه
۷. خدمتکاران
۸. اتاق بیلیارد
۹ـ اتاق بازی بچه‌ها
۱۰. هال ورودی
۱۱. تأسیسات آب گرم
۱۲. رختشویخانه
۱۳. گاراژ
۱۴. حیاط
۱۵. باغ
۱۶. دستشویی یا حمام
۱۷. اجاق
۱۸. اتاق خوابها



طبقهٔ سوم



برجا می‌گذاشتند. در سال ۱۹۴۰ **لودویگ میس وان در روهه** که از معماران بزرگ معاصر بود، چنین نوشت:

> در این لحظه (۱۹۱۱)، که اهمیتی حساس برای ما دارد، نمایشگاه سیار کارهای فرانك لوید رایت به برلین رسید... رویارویی با این آثار، اهمیت عظیمی برای پیشرفت اروپا داشت... نیروی حرکت‌آفرین کارهای او، یك نسل را پرتوانتر و متحرکتر ساخت. نفوذ او، حتی زمانی که عملاً به چشم نمی‌خورد، شدیداً احساس می‌شد.[۱۲]

12. In Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, rev. ed. (New York: Museum of Modern Art, 1954), pp. 200—01.

سبك بين‌المللی

جنگ اول جهانی در حکم یك خط تقسیم برای معماری اروپا بود، و بن‌بست حاصل از آرت نوو را از میان برداشت و اندیشه‌های رایت را با اقبال گستردهٔ مردم مواجه ساخت. معماران آمریکایی و اروپایی، حتی تا سالهای پس از جنگ دوم جهانی، به شیوه‌ای کار می‌کردند که می‌شد عنوان سبك بین‌المللی را بر آن نهاد، زیرا اینان از لحاظ توافق بر سر اصول بنیادی، سخت به یکدیگر نزدیك بودند. یکی از این اصول، اصل جدید **ساختمان** است. در ساختمان امروزی، از قدرت کششیِ فوق‌العادهٔ آهن و قدرت فوق‌العادهٔ شکنندگی (یا تراکم) بتون، توأماً برای نگاه داشتن بارهای عظیم ساختمانی استفاده می‌شود. استخوان‌بندی آهنی، ضرورت تاریخی مهار کردن فشارهای پیشرانه با دیوارهای مقاوم را زاید و استفاده از دیوارهای سنگین حمال را نالازم می‌گرداند، به طوری که دیوارها دیگر چیزی جز «پرده» یا «تیغهٔ» صِرف به شمار نمی‌روند. تیر درازِ سرآزادْ، که خود از نتایج کاربرد آهن است، فقط از یك طرف به نقطه‌ای تکیه دارد و طرف دیگرش به فضای آزاد کشیده می‌شود؛ و با پیدایش بتون پیشفشرده[۱۳]، بار و پایهٔ نگاه‌دارنده، یکی می‌شوند. بدین‌ترتیب، ضرورتهای ثبات و نگاه‌داری از بارهای ساختمانی را می‌توان چنان تابع ضرورتهای سودمندی و زیبایی بنا کرد که در تاریخ معماری سابقه نداشته باشد.

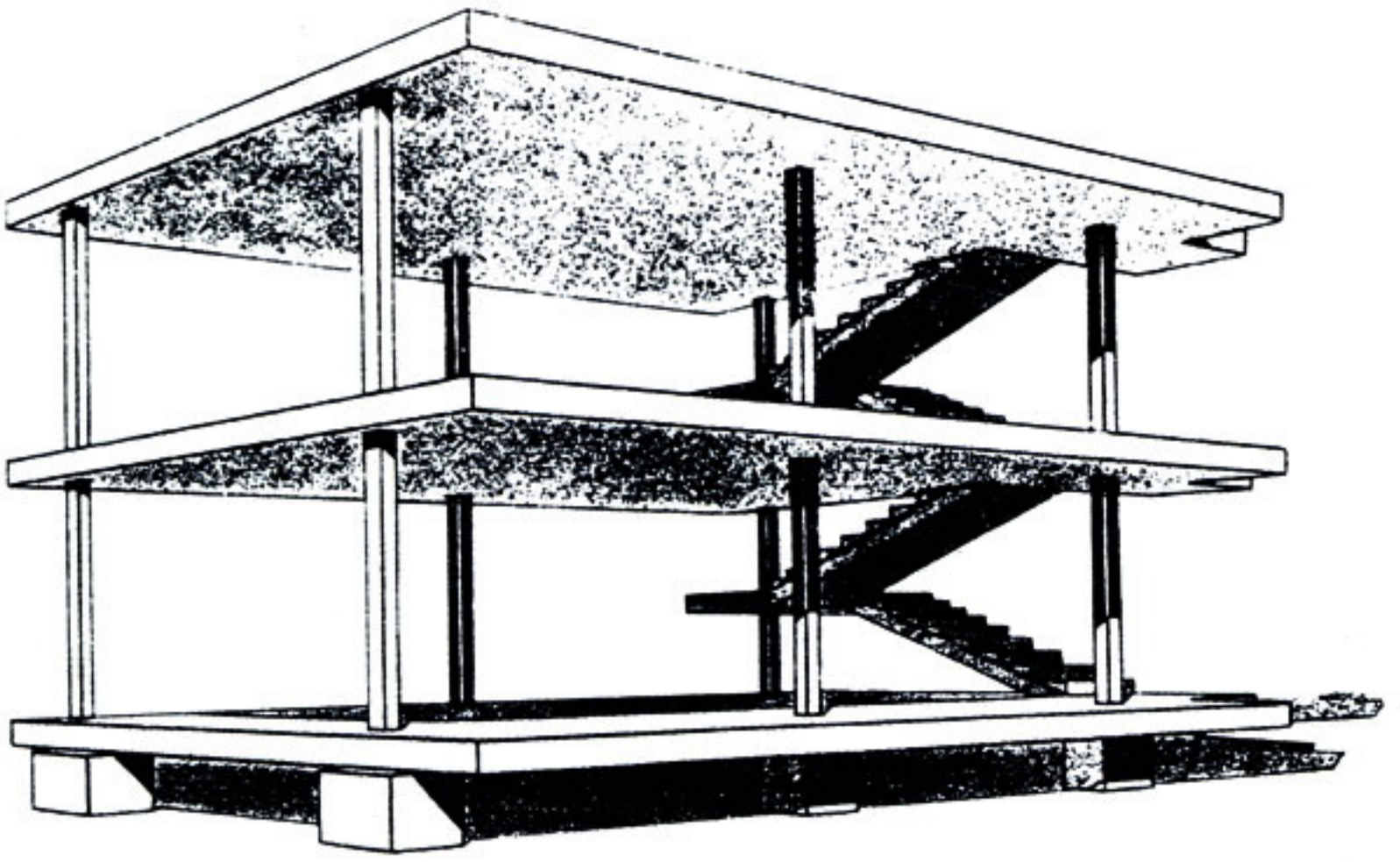
یکی دیگر از اصول بنیادی سبك بین‌المللی، برخوردی اساساً متفاوت با نقشهٔ ساختمانی دارد. قدرت عظیم مصالح جدید ساختمانی که امروزه در اختیار معمار قرار دارد، انعطاف بی‌سابقه‌ای در طراحی فضای داخلی ساختمانهایش به وی می‌دهد. با استفاده از آهن و بتون، می‌توان فضاهایی چنان عریض و طویل و بدون استفاده از دیوار یا تیر حمال ساخت که معماران پیشین حتی در خیالشان نمی‌توانستند تحقق چنین نقشه‌هایی را تصور کنند. یك چنین فضای داخلی را می‌توان با استفاده از تیغه‌های متحرك و غیر حمال بزرگ و کوچك کرد یا تماماً گشود و «نقشهٔ باز» را عملی کرد. «دیوارهای» شیشه‌ای، غالباً رابطهٔ درون و بیرون ساختمان را به صورتی گنگ درمی‌آورند. «بیرون» و «درون» نسبی می‌شوند، همچنان که «پیش» و «پس» در هنر کوبیستی نسبی شدند. از تماشاگر، انتظارات جدید می‌رود: برای آنکه بتواند فضای «سرگردانِ» داخل ساختمان را درك کند، باید در درونش به حرکت درآید.

سومین اصل زنده‌کنندهٔ مکتب بین‌المللی، فلسفهٔ معماری **فونکسیونالیسم** (کارایی‌گرایی) بود. در این فلسفه، که طبیعتاً با رویکردهای تازه به ساختمان و طراحی ارتباط دارد، کارایی ساختمان در درجهٔ اول قرار می‌گیرد و شکل ساختمان تابع آن پنداشته می‌شود. بدین‌ترتیب، هیچ شکل معینی وجود ندارد که بتوان کارایی یك ساختمان را بر آن منطبق ساخت؛ نمی‌توان ساختمانی ساخت که هم به عنوان یك مدرسهٔ هنری کارایی داشته باشد هم یك بیمارستان، هم یك انبار. کاراییهایی که قرار است محصور شوند باید مشخص شوند و آنگاه ساختمانی طراحی شود که این کاراییها را به طرزی زیبا محصور و بیان می‌کند. درست همان طور که نقشهٔ ساختمانی در درجهٔ نخست تابع فضاست، کارایی ساختمان ــ فعالیتهایی که قرار است در آن صورت گیرند ــ نیز باید شکل آن را تعیین کند. اجزای ساختمان باید کاراییهای آن را از لحاظ بصری از هم متمایز کنند؛ مثلاً فضاهای خدماتی آن باید از فضاهای اصلی‌اش متمایز باشند.

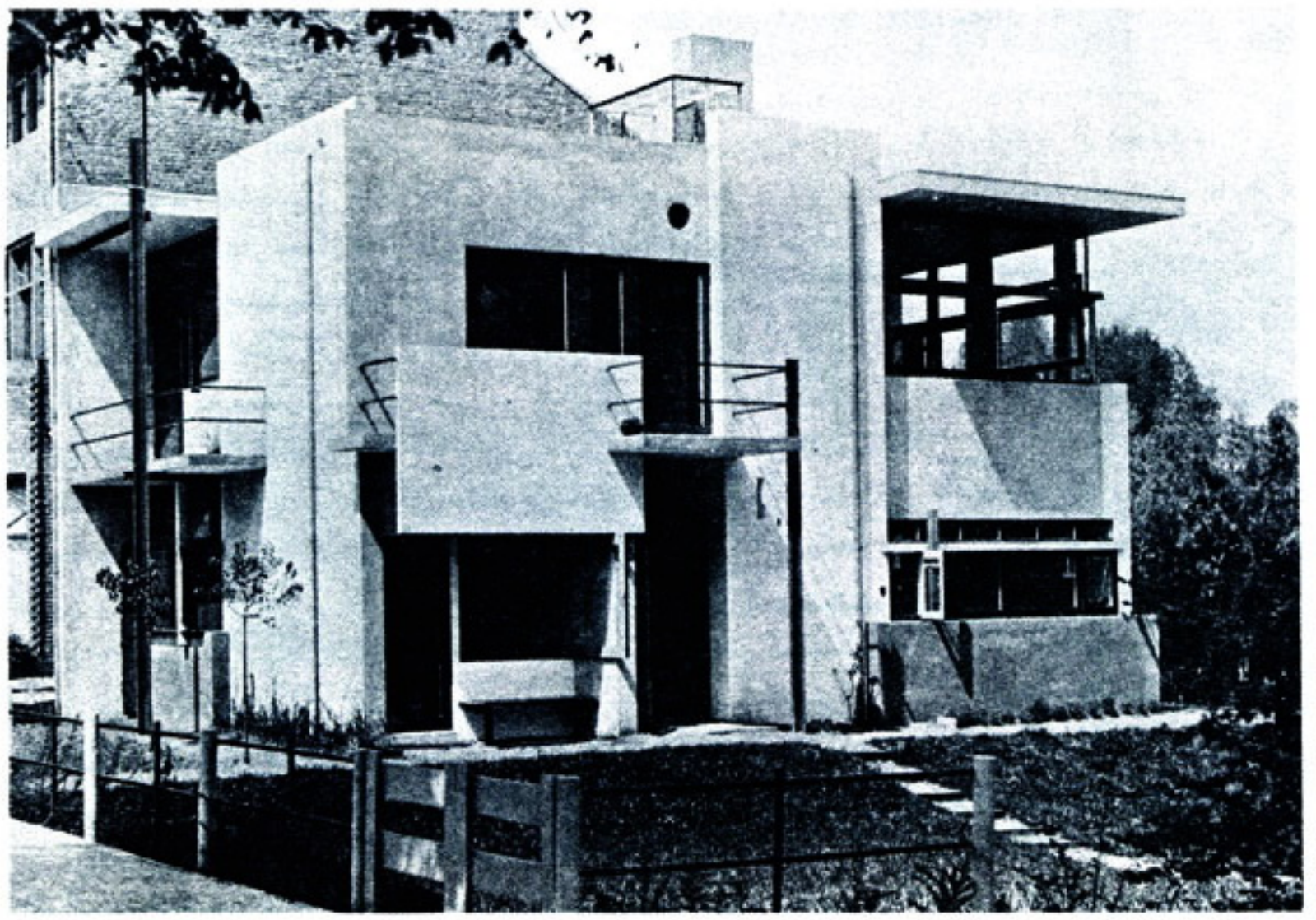
اصول مسألهٔ فوق و راه‌حل آن، در طرح آزمایشی (تصویر ۷۸۳) **شارل ادوار ژانره ـ گری (۱۸۸۷ـ۱۹۶۵) معروف به لوکور بوزیه**، معمار سویسی، به طرز برجسته‌ای نشان داده شده است. لوکور بوزیه که یك نقاش کوبیست و نویسنده‌ای متنفذ در زمینهٔ معماری نوین بود، بیشتر اوقاتش را صرف طراحی خانهٔ «کارامد» کرد؛ او یك چنین خانه‌ای را با عبارت «ماشینی برای زندگی» توصیف کرد و توصیفش در همه جا پراکنده شد. این طرح، استخوان‌بندی یك عمارت مسکونی را نشان می‌دهد که در آن از خواص آهن و بتون با حداکثر کارایی‌شان استفاده شده است. قطعات بتون مسلح، که نقش دوگانهٔ سقف (برای طبقهٔ پایین) و کف (برای طبقهٔ بالا) را برعهده دارند، به وسیلهٔ تیرهای آهنی که آزادانه از میان فضای داخلی ساختمان قد برافراشته‌اند، نگاه‌داری می‌شوند. دیوارهای بیرونی را می‌توان به شکل معلق از لبه‌های بیرون‌زدهٔ قطعات بتونی آویخت به طوری که مانند پرده‌های آزاد و آویخته به نظر برسند. از آنجا که این استخوان‌بندی فلزی بر پایه‌های خودش ایستاده، دست معمار برای تقسیم فضای داخلی با استفاده از دیوارهای غیر حمال، کاملاً باز است. بعلاوه، واحد نشان داده شده در اینجا را تقریباً تا بی‌نهایت (به عنوان یك الگو) می‌توان در مسیر عمودی و افقی تکرار کرد، همچنان که در ساختمانهای اداری و آسمانخراشهای امروزی چنین کرده‌اند (نگاه کنید به تصویرهای ۷۹۱ و ۷۹۲). با آنکه لوکور بوزیه مبتکر روش نشان داده شده در اینجا نبود (نزدیك به پنج سال پیش از او **پیتر بیرنس**، که لوکور بوزیه در نخستین سالهای فعالیتش با او همکاری می‌کرد، و **والتر گروپیوس** آن را پیش‌بینی کرده بودند)، این طرح، اصول بنیادی بیشتر ساختمانهای سدهٔ بیستم را به روشنی بیان می‌کند.

نخستین نمونه‌های سبك بین‌المللی، حکایت از پیوند تنگاتنگ آن با تحولات کوبیستی و فورمالیستی در نقاشی دارند. **خانهٔ شرودر در اوترشت** (تصویر ۷۸۴) هلند، که در سال ۱۹۲۴ به دست **خریت ریتولد** (۱۸۸۸ـ۱۹۶۴) ساخته شد، نشانه‌هایی از نفوذ نقاشانی چون موندریان، و **تئووان دوسبرگ** و منزه‌طلبان سبك دِ استیل ــ و در سطوح صاف و سقفهای طاق نمایش نشانه‌هایی از نفوذ فرانك لوید رایت ــ دارد. پافشاری مصرّانه و غیر عملی بر راستخطی بودن سطوح ــ که به نظر می‌رسد همچون صفحاتی متحرك بر روی یکدیگر می‌لغزند ــ خانهٔ شرودر را به صورت یك نوع پروژهٔ سه‌بعدی با سطوح خشك ولی دقیقاً تناسب یافته و تخت در نقاشیهای موندریان درمی‌آورد. البته تزیینکاری تماماً حذف شده است؛ **آدولف لوس**، یکی از پیشگامان این‌گونه گرایش منزه‌طلبانه، تزیین را با «جنایت» برابر می‌دانست. از نشانه‌های پیروزی سبك بین‌المللی، **خانهٔ ساووا** (تصویر ۷۸۵) در پواسی نزدیك پاریس است که به دست لوکور بوزیه ساخته شد. این ساختمان، مکعبی است متشکل از فضایی مختصراً محصور و افقاً عمیق، که حداقل از لحاظ بصری، بر روی ستونهایی باریك قرار گرفته است و ظاهراً به فضای منزوی و «ماشین شدهٔ» یك کشتی اقیانوس‌پیما شباهت دارد؛ بام ـ مهتابیِ صاف آن را به درستی می‌توان یك «عرشه» نامید، همچنان که بامهای تخت امروزی را معمولاً عرشه می‌نامند. اثری از نماسازی نیست؛ در این روش، جای خاصی برای راه ورود به ساختمان تعیین نمی‌شود و برای

۱۳. در شیوهٔ **بتون مسلح** یا تقویت شده ، میله‌های آهنی در درون بتون نشانده می‌شوند و تیری یا دیواری که بدین‌ترتیب ساخته می‌شود ترکیبی از **قدرت کششی** و **قدرت تراکم** این دو مصالح ساختمانی را در خود دارد. در شیوهٔ **بتون پیشفشرده**، میله‌های درون بتون، چنان به انتهای آن عضو متصل می‌شوند که زیر فشار قرار گیرند و بدین‌ترتیب بر قدرت کششی بیفزایند.



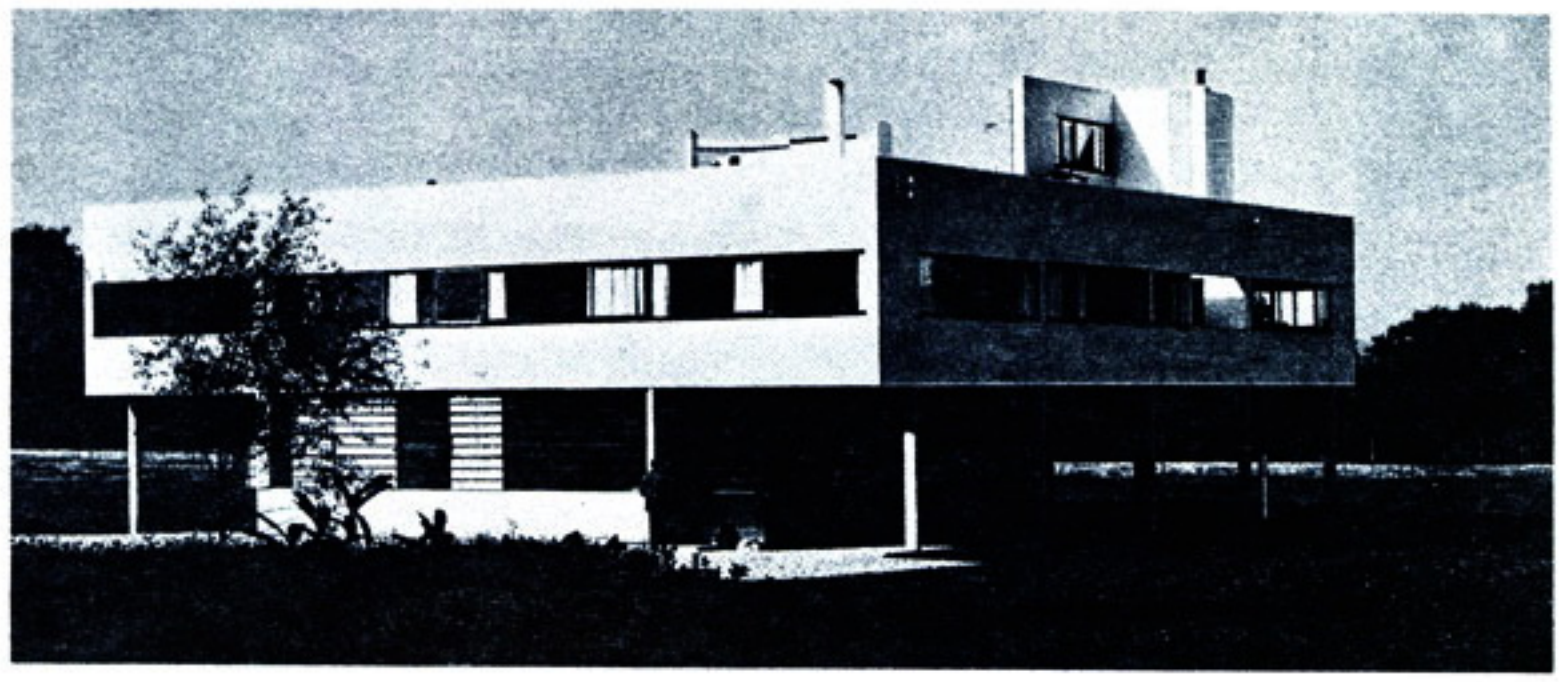
۷۸۳ لوکور بوزیه، طرح پرسپکتیو برای پروژهٔ خانهٔ دومینو، ۱۹۱۴.



۷۸۴ خریت ریتولد، خانهٔ شرودر، اوترشت، ۱۹۲۴.

سردرآوردن از طرح آن باید دورتادورش چرخید. فضاها و احجام با چنان سیالیتی در یکدیگر تداخل کرده‌اند که ابهام بین‌المللی و آشنای «درون» و «بیرون» نیز در اینجا احساس می‌شود. صافی ماشینکاری شدهٔ سطوح، که فاقد هرگونه تزیینند، نوار باریك پنجره‌های پیوسته، و سَبُکی شناورِ کل ساختمان، تأثیری بر روی هم متضاد با تأثیر خانهٔ ییلاقی سنتی در تماشاگر می‌گذارند (مقایسه کنید با **ویلای روتوندا** اثر پالادیو و **کاخ بلنم** اثر جان ونبرو). اثری از دیوارهای سنگی در طبقهٔ زیرزمین نیست. «بار»، سبکبالانه بر روی پایه‌های لاغر ساختمان شناور است، که با ترتیب سنتی قرار گرفتن عناصر سبك در بالا و عناصر سنگین در پایین متضاد است. استفادهٔ لوکور بوزیه از رنگ ــ پایه به رنگ سبز سیر، دیوارها کِرِم، و روبنای قرمز و آبی (یك تیغهٔ بادگیر) ــ مقایسه‌ای عمدی با نقاشی معاصر است، که خود وی سخت بدان اشتغال داشت.

عمارت **ویلا ساووا** در نقطهٔ نمایانی از محل ساختمانی قرار گرفته است، گویی بر آن مسلط است و منظرهٔ وسیعی در برابر خود دارد. از این لحاظ به ویلای پالادیو شباهت دارد و با عمارتهای مسکونی فرانك لوید رایت که به منظره می‌چسبند و خود را چنان با آن انطباق می‌دهند که گویی قرار بوده است بخشی از آن باشند و در پشت آن پنهان شوند متضاد است. **خانهٔ کوفمان** (تصویر ۷۸۶) اثر رایت، که در ۱۹۳۹ در **بران** پنسیلوانیا ساخته شد، به درختزار محل خود چسبیده و تقریباً به شکل یك چتر حمایتی روی یك آبشار کوچك قرار گرفته است. عرشه‌های ماشینکاری‌شدهٔ سبك بین‌المللی، نقشی چون نقش

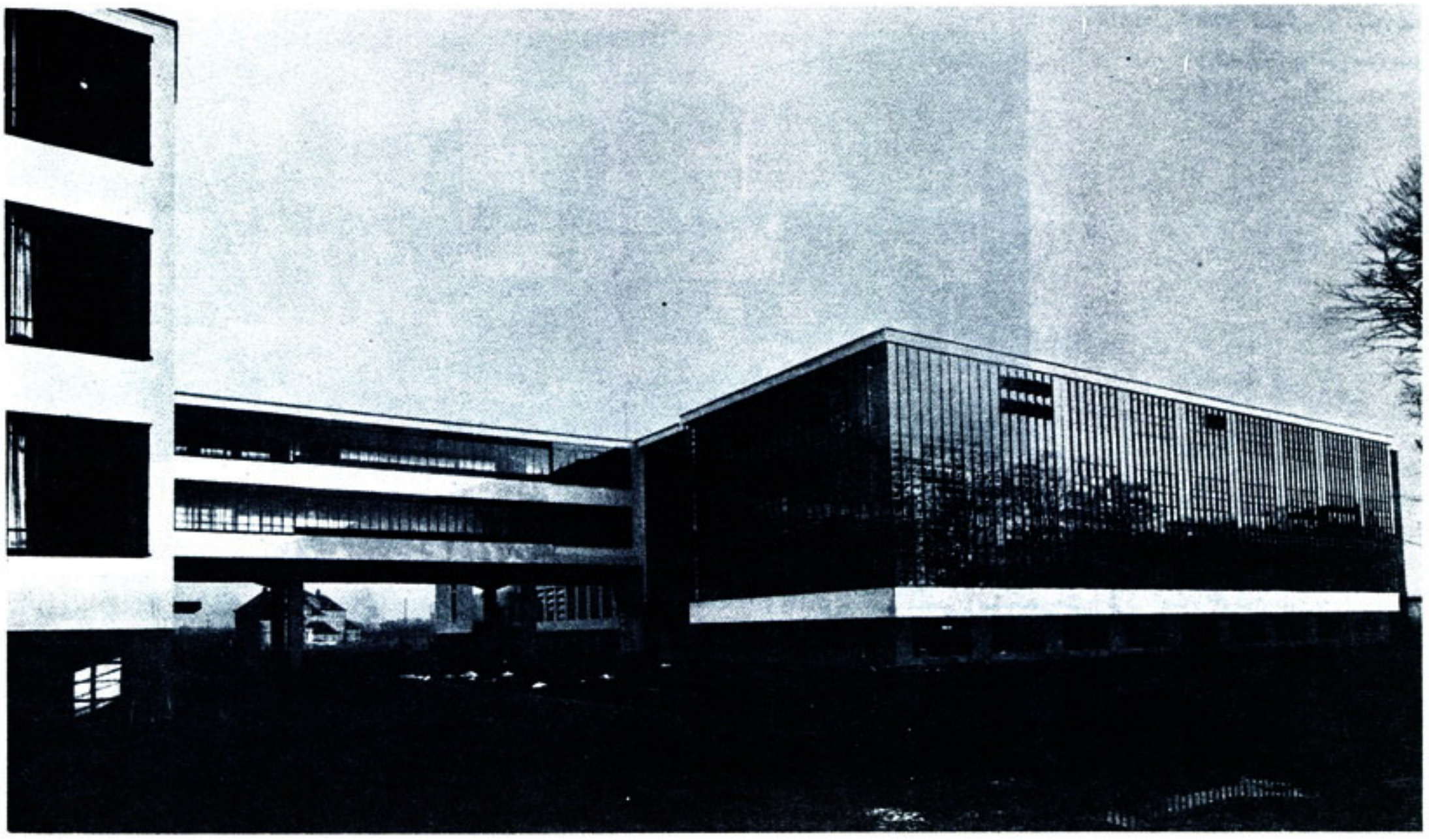


۷۸۵ لوکور بوزیه، ویلاساووا، پواسی سورسن، ۱۹۲۹.

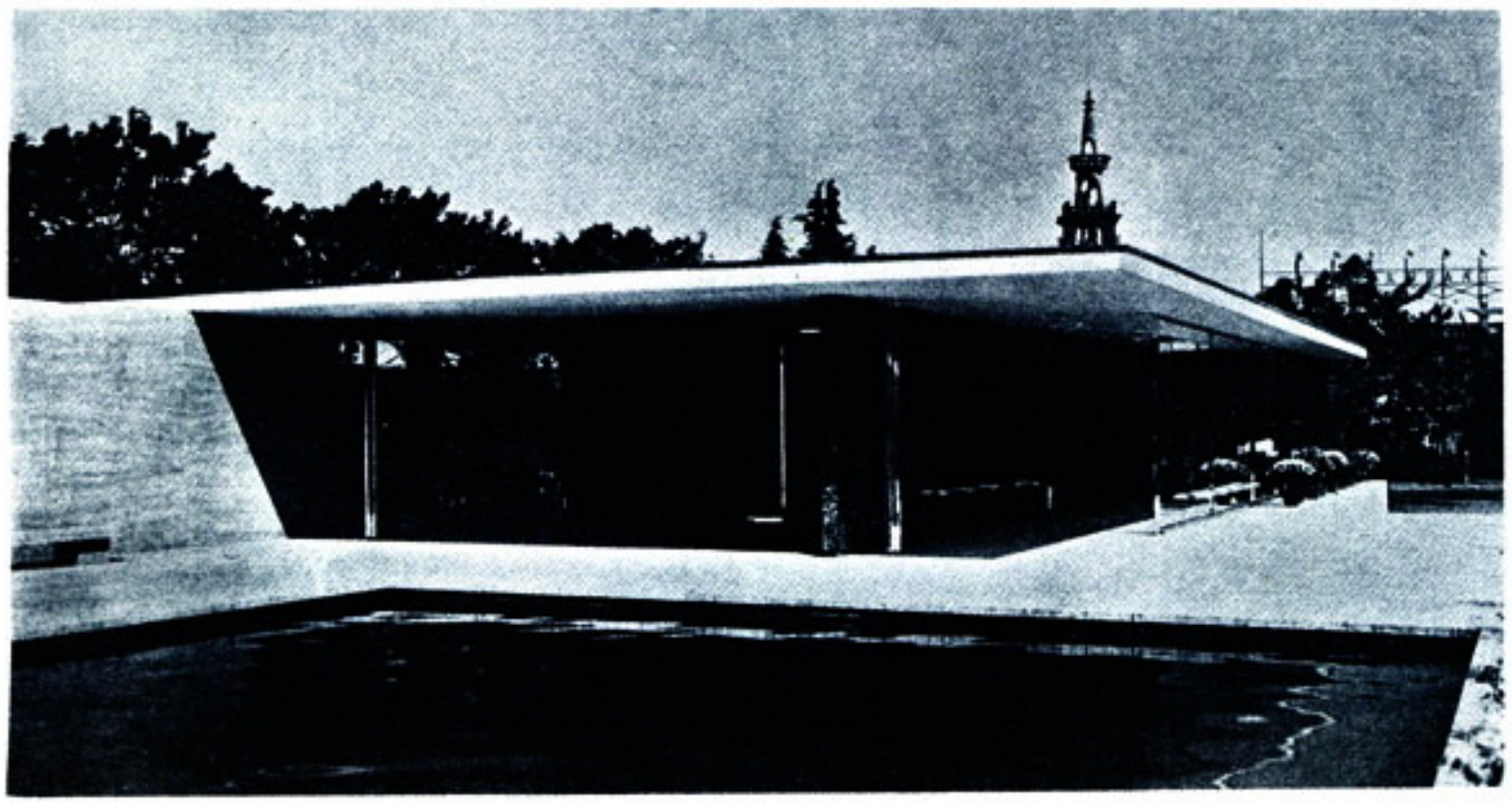
سقفهای پهناور و معلق خانهٔ رویی دارند و به طرزی تماشایی به یکدیگر می‌رسند و یکدیگر را قطع می‌کنند. رایت با آنکه از چهار گوشگی و مکعبواری سبك بین‌المللی دلخوش نبود، در اینجا از تضاد بین خطوط و سطوح تیز و تمیز عرشهٔ بین‌المللی با صخره و آبشارِ آزادِ این طبیعتِ دست‌نخورده، بهترین استفادهٔ ممکن را به عمل می‌آورد. بدین‌ترتیب، ناتورالیسم مرسوم رایت، علاقه‌اش به شکلهای آزاد و نامنتظم، یعنی عنصر «آلی» در محیط دست‌نخورده و ضایع نشدهٔ ساختمان، به طرز زیبایی با راستگوشگی شدید طرحهای اروپایی انطباق داده شده است، گویی وی دست‌اندرکار تجدیدنظر در سبك بین‌المللی بوده است.

رایت، ماشین را همچون حریفی می‌دانست که باید به پیکارش رفت، ولی هشدار می‌داد که مبادا بگذاریم بر ما غلبه کند. در اروپا، معماری، سالهای سال زیر نفوذ آن چیزی بود که می‌توان با عنوان رومانتی‌سیسم ماشین مشخص‌اش کرد. تصور لوکور بوزیه از خانه به عنوان «ماشینی برای زندگی کردن»، گویای این‌واقعیت است، و ما تأثیر گستردهٔ طرح ماشین و اصول حرکت فیزیکی بر نقاشی و پیکرتراشی را دیده‌ایم. در معماری آلمانی، و مخصوصاً در کارخانه‌ها و ساختمانهای صنعتی ساخت پیتر برنس و والتر گروپیوس، احترامی ژرف به ماشین دیده شده است، اجزایش دقیقاً ابزار خورده‌اند، ظاهراً ربطی به یکدیگر ندارند، و به عنوان اجزای یك کل انجام وظیفه می‌کنند. این را می‌توان در عمارت کارگاههای باوهاوس در دساو ــ آلمان ــ مشاهده کرد، که نخست در سال ۱۹۰۶ به عنوان **مدرسهٔ هنرها و صنایع دستی وایمار توسط هنری وان دِ ولده (۱۸۶۳ـ۱۹۵۷)** معمار هلندی پایه‌گذاری شد. او نمایندهٔ برجستهٔ هنر نوین بود، و در برنامهٔ آموزشی‌اش بر صنعتگری در کنار خلاقیت و آزمایشگری آزادانه تأکید می‌کرد. وان دِ ولده وایمار را با آغاز جنگ اول جهانی ترك گفت و یك

۷۸۶ فرانك لویدرایت، خانهٔ کوفمان، بران، پنسیلوانیا، ۱۹۳۶ـ۱۹۳۹.



۷۸۷ والتر گروپیوس، عمارت کارگاهها در باوهاوس، دساو، ۱۹۲۵ـ۱۹۲۶.



۷۸۹ لودویگ میس‌وان در روهه، غرفهٔ آلمان، نمایشگاه بین‌المللی آلمان، ۱۹۲۹.

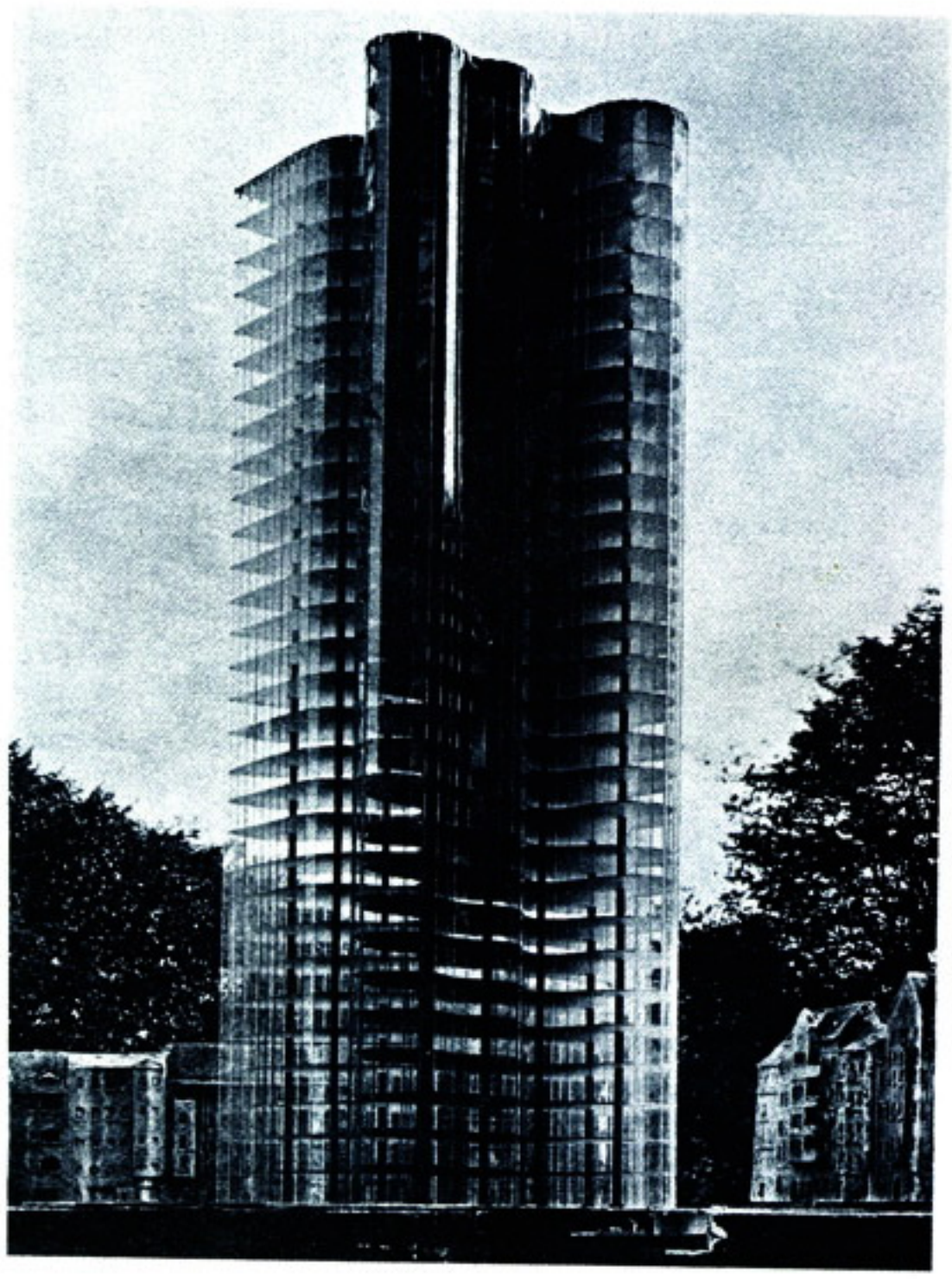
معمار جوان آلمانی را که والتر گروپیوس (۱۸۸۳ـ۱۹۶۹) نام داشت به جانشینی خود معرفی و توصیه کرد. گروپیوس مدیریت این مدرسه را در سال ۱۹۱۹ پذیرفت؛ او بخشهای مختلف مدرسهٔ اصلی را با نام جدید باوهاوس دولتی وایمار از نو سازمان داد، و در سال ۱۹۲۵ به ساختمانهای نوساز در دساو (تصویر ۷۸۷) منتقل کرد. در برنامهٔ تجدیدنظر شده، بر تحقیق برای پیدا کردن راه‌حلهای پاره‌ای از مسائل معاصر مانند مسکن، شهرسازی، و تولید انبوه با کیفیت بالا و سودمند ــ که جملگی از نیازهای حیاتی آلمان فقرزدهٔ پس از جنگ اول جهانی بودند ــ تأکید شده بود. به رهبری لیونل فاینینگر، کاندینسکی، وکله، مدرسهٔ باوهاوس که نامش از واژهٔ آلمانی باو [ساختمان] گرفته شده است، دوره‌هایی در معماری، موسیقی، درام، و مخصوصاً در نقاشی تشکیل داد. در رشتهٔ طراحی، صنایع دستی را ابزار طبیعیِ آموزش برای تولید انبوه و شالودهٔ طبیعیِ آزمایشگریِ منتهی به محصولات صنعتی می‌دانستند. مدرسهٔ باوهاوس از این‌لحاظ و از لحاظ کم‌اهمیت دادن به فلسفه و دیگر رشته‌های «لفظی» نخستین نمونهٔ نتیجه‌بخش برای آن چیزی است که امروزه در آموزش طراحی دنبال می‌شود. آموزش طراحی از جنبش هنر و صنایع دستی نسلهای پیشین و کارهای فریدریش فروبل و دیگران در عرصهٔ هنرهای کودکان ریشه می‌گرفت ولی توجه کلی‌اش بر نیازها و توانهای آن روز معطوف و متمرکز بود.

۷۹۰ جورج هاو و ویلیام ا. لسکاز، ساختمان صندوق پس‌انداز فیلادلفیا، فیلادلفیا، ۱۹۳۱ـ۱۹۳۲.

طرح گروپیوس برای ساختمانهای باوهاوس که شامل یك کارگاه فنی، یك کارگاه هنری، یك مدرسه، و یك بخش اداری می‌شد، اصول سبك بین‌المللی را به عنوان تجلی عصر ماشین آنچنان که اروپاییان سالهای ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ می‌خواستند ببینند، قویاً پی‌ریزی و تثبیت کرد. این ساختمان که به صورت یك سلسله حجره با کاراییهای اختصاصی ساخته شده است، بازتاب مستقیم برنامهٔ فنی (یعنی کارایی) ساختمان در قالب شیشه، آهن، و روکشِ نازك بتونی است. شکلها به صورت واحدهای روشن مکعب‌وار یعنی چکیدهٔ خلوص و پاکیزگی کلاسیك‌مآب ساخته شده‌اند. بخش کارگاه فنی (تصویر ۷۸۷) به صورت قفسی شیشه‌ای است که ضمن تحقق طرح پرسپکتیو اولیهٔ لوکور بوزیه (تصویر ۷۸۳)، از پایه‌های آهنی خود فراتر می‌رود و آنها را در خود محصور می‌سازد. در اینجا مفهوم جدید ساختمان انعطاف‌پذیر به پیروزی می‌رسد. در این بخش شیشه‌ای و پشت‌نما بین فضای بیرون و درون تعادل ایجاد شده است.

در آثار **لودویگ میس وان در روهه** (۱۸۸۶ـ۱۹۶۹)، سبك بین‌المللی به خیال‌انگیزترین راه‌حلها و شاید به یك شیوهٔ نو می‌رسد. غرفهٔ آلمان (تصویر ۷۸۹) او که در سال ۱۹۲۹ برای نمایشگاه بین‌المللی بارسلون ساخته شد برنامهٔ ــ مرکز اطلاعات و استراحتگاه ــ چنان ساده‌ای دارد که معمار توانست توجهش را تقریباً به طور انحصاری (همچنان که در بیشتر ساختمانهای نمایشگاه می‌بینیم) بر اصول دراماتیك سبك نو متمرکز سازد. سنگ و مرمر ظریف، فلز کروم و شیشه، آب و تندیس، فضا را قالب‌گیری می‌کردند و تماشاگر را از ردیف محوطه‌هایی با درجات متفاوت محصور شدگی، که گاه از چندین طرف باز و گاه به دو یا سه، یا چهار دیوار محصور بودند، عبور می‌دادند. ظرافت و زیبایی، هماهنگیهای نازك و لطیف، تا حدودی که قابل مقایسه با برخی شاهکارهای سدهٔ هیجدهم مانند **هتل دو سوبیز** (تصویر ۶۶۴) و **اوسترلی پارك هاوس** (لوحهٔ رنگی ۷۲) اثر **رابرت ادام** باشند تحقق یافته بودند، ولی در این مورد خاص با زبان و روحی تماماً متعلق به سدهٔ بیستم.

گرچه معماری آمریکایی در طی سالهای ۱۹۲۰ـ۱۹۲۹ پابه‌پای سبك مترقی بین‌المللی پیش نرفته بود، نمونه‌های آسمانخراشهای عظیم معماران آمریکایی، قدرت تخیل معماران اروپایی را نیز به حرکت درآورده بود. تا مدت زمانی، آسمانخراشهای نوع آمریکایی در لفاف عناصر سبك سنتی پوشانده می‌شدند، ولی در اوائل دههٔ ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ یعنی آخرین سالهای عصر آسمانخراشها، گوشه‌هایی از سبك جدید بین‌المللی به این معماری راه یافت. نمونه‌ای از این تحول، **ساختمان صندوق پس‌انداز فیلادلفیا** (تصویر ۷۹۰) ساختهٔ **جورج هاو و ویلیام ا. لسکاز** است که در آن نواربندی افقی، پنجره‌های باریك ردیفی، و سطوح صاف هندسی سبك بین‌المللی در کنار مقیاس عظیم ساختمانهای اداری شهرهای آمریکا ظاهر می‌شوند. میس وان در روهه در اوائل دههٔ سوم سدهٔ کنونی، یعنی همان زمان که مدل فوق‌العاده زیبایی برای یك ساختمان شیشه‌ای (تصویر ۷۹۱) ساخت، از آسمانخراشها الهام گرفته بود. این مدل هیچگاه به اجرا درنیامد ولی نشان داد که سازنده‌اش چه احاطهٔ ژرفی به امکانات فنی و هنری حاصل از برقراری تناسبهای هماهنگ بین فولاد، شیشه، و بتون دارد. پشت‌نمایی این ساختمان ــ که احتمالاً در ساختن



۷۹۱ لودویگ میس‌وان در روهه، مدل برای یك آسمانخراش شیشه‌ای، ۱۹۲۰ـ۱۹۲۱. اکنون معلوم نیست در کجا نگاه‌داری می‌شود.

۷۹۲ لودویگ میس‌وان در روهه، ساختمان سیگرام، نیویورک، ۱۹۵۶ـ ۱۹۵۸.

باوهاوس توسط گروپیوس (تصویر ۷۸۷) نیز مؤثر بوده است ــ ظرافت تار عنکبوتی خطوط، پرتوافکنی، و قدرت ایجاد تصور حرکت در اثر انعکاس و تغییر جهات تابش نور طبیعی از پشت آن، پیشدرآمدی بر ساخت قطعات آسمانخراشهای شیشه‌ای امروز در شهرهای بزرگ آمریکا هستند. به بیان درست‌تر، این مدل حدود سی سال پیش از طراحی ساختمان سیگرام (تصویر ۷۹۲) توسط میس (با همکاری فیلیپ جانسن) که در سالهای ۱۹۵۶ـ۱۹۵۸ در نیویورک ساخته شد، آماده شده بود. این برج رفیع و منشورگونه به وسیلهٔ هزاران انسانی ساخته شد که از پشت قفس نورانی شیشه‌ای دیده می‌شدند؛ شیشه‌های ساختمان سیگرام، در همان حال، حکم یك آینهٔ بزرگ را دارد که منظره‌های شهر غول‌آسای نیویورك را منعکس می‌کند. برون‌نمایی و محصورسازی، همزمان با یکدیگر عملی شده‌اند؛ این ساختمان، بیان کامل دنیای عامهٔ ناشناخته‌ای است که به واسطهٔ کاراییهای بیشمار غیرشخصی‌اش به صورت بندبند درآمده است. با اینحال، میس، صرفنظر از اینکه معتقد است زیبایی معماری می‌تواند همانند کاراییش غیر شخصی باشد، از هیچ کوششی در توجه به جزییات فرو گذار نکرد، چون می‌گفت «خداوند در جزییات مأوا دارد.»

پیکرتراشی و نقاشی پس از جنگ دوم جهانی

پس از جنگ دوم جهانی، در موضوعات بزرگ مختص عصر کلاسیك هنر نوین یعنی زمانی که بیشتر هنرمندان معاصر چشم به جهان گشودند، تغییرات گوناگونی به عمل آمد. ضربهٔ جنگ و جنگ «سرد» پس از آن، تهدید ماندگار انهدام اتمی جهان، گسترش هر چه بیشتر فقر و اختلافات طبقاتی در جهان سرمایه‌داری، و ترس همیشگی از پوچی یا بی‌ارزشی زندگی، اعتراض هنرمندان بسیار حساس را بر ضد فرهنگ ماشینی شده‌ای که ظاهراً جایی برای فرد ناسازگار ندارد، شدیدتر کرده است. اکسپرسیونیسم، سرسخت‌تر، پرخاشگرتر و شورشی‌تر می‌شود؛ طنز دادائیستی، تلختر می‌شود؛ و هنر فورمالیستی بر جدایی هر چه بنیادی‌تر از دنیای شکلهای ظاهری اصرار می‌کند. همچنان بر دامنهٔ نفوذ تمدن اروپایی ـ آمریکایی در عرصهٔ تمدن جهانی افزوده می‌شود، بحران ارزشها آغاز می‌گردد ــ یا ریشه‌دارتر می‌شود. ارزشهای سنتی و ارزشهای زندگی سازمان‌یافتهٔ امروزی، بیرحمانه مورد انتقاد قرار می‌گیرند و از هر جهت دروغین اعلام می‌شوند. اوضاع چنان است که گویی یگانه ارزش بر جای‌مانده، اعتقاد به خود روند هنری است با این استدلال که خلاقیت فقط در انسانیت حقیقی مأوا دارد. شیوهٔ زندگی هنرمند با آن مذهب بیان آزاد، جستجوی هویت و خودشناسی به کمك هنر، و القائات عرفان پیامبرانه‌اش، به مدل احتمالی کل زندگی بشر مبدل می‌شود. از سوی دیگر، نه هنر از چنگال اصول تحرك خاص جامعهٔ نوین خلاص شده است نه هنرمند. هنر، تجارتی پردامنه شده است، و هنرمند گاه ممکن است به عنوان کارگر قطعه‌کار توسط نگارخانه‌های جاه‌طلب و سودجو به کار دعوت شود. اثر هنری، از کالاهای «بازار» هنر می‌شود و به کمك روشهای آشنای تبلیغات امروزی به فروش می‌رسد. تقسیمات سابق بین هنرها از میان برداشته می‌شود: نقاشی، پیکرتراشی، و معماری با هم درمی‌آمیزند و هر سه تابع تحولات تکنولوژی می‌شوند. انقلابی که حتی پیش از سدهٔ کنونی آغاز شده بود با شتابی هر چه بیشتر ادامه می‌یابد.

البته تحلیل تاریخی و درست رویدادهای معاصر، مخصوصاً وقتی زنان و مردان دخیل در آنها زنده‌اند، غیر ممکن است. گزینش و نمایش برخی از یادمانهای معاصر حکایت از آن دارد که تاریخ، پیشاپیش دربارهٔ برتری آنها داوری کرده است. مسأله این نیست؛ قضاوت تاریخ، آرام‌آرام به پیش می‌رود و گزینش شاهکارهای معیار زمانه توسط تاریخ، هنوز به معنای واقعی برای سدهٔ بیستم صورت نگرفته است.

در وهلهٔ نخست، تحولات پیکرتراشی و نقاشی در سالهای پس از

جنگ دوم جهانی، دنیایی سراسر آشفته را با تداخلها و تلاقیهای حیرت‌آور گرایشها و نفوذها در برابرمان مجسم می‌کند. ولی اگر دقیقتر شویم، مختصر نظمی خواهیم دید که موقتاً می‌توان طبقه‌بندیش کرد. این نظم به شکل نوعی دوگانگی (اما نه چندان مشخص) دیده می‌شود که ظاهراً از آثار پدران هنر نوین یعنی سزان از یك طرف و گوگن و وان‌گوگ از طرف دیگر سر برمی‌آورد. می‌توان پذیرفت که این همان دوگانگی آشنای قدیمی بین فورمالیسم کلاسیك‌مآب به رهبری عقل و بیانگرایی باروك ـ رومانتیك به رهبری احساس و ادراك در هنر غرب است.

همچنان که در نمودار **پیوندهای درونی جنبشهای بزرگ هنر سدهٔ بیستم** (صفحهٔ۶۵۶) دیده می‌شود، کوبیسم و اکسپرسیونیسم و سبکهای مشتق از آنها بر هنر نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم (سالهای پیش از جنگ دوم جهانی) مسلط بودند. در دنیای آشفتهٔ گرایشها و سبکهای پس از جنگ دوم، با گروه‌بندی این اجزاء بر اساس نگرش هنرمند به مصالح کارش ــ که وجه غالبش ممکن است منطقی ـ فورمالیستی یا عاطفی ـ بیانی باشد ــ می‌توان گونه‌ای تشابه در شیوهٔ کار پدید آورد. به همین ترتیب، بیشتر گرایشهای پس از جنگ را نیز به عنوان اعقاب کوبیسم یا اکسپرسیونیسم (هر چند از تلاقی رویدادها و جا به جایی تأثیرات باخبریم) و با عنوانهای کلی فورمالیسم انتزاعی و اکسپرسیونیسم انتزاعی، گروه‌بندی کرده‌ایم. می‌پذیریم که این نمودار، چیزی تقریبی و ساده شده و بدون تردید تابع تغییرات آتی است، چون بیشتر شدن فاصلهٔ ما با رویدادهای معاصر امکان بررسی جداگانهٔ آنها را فراهم می‌آورد.

اکسپرسیونیسم: تجسمی و انتزاعی

بر خلاف غیر شخصی شدنِ کانستراکتیویستی اثر هنری و برخلاف رئالیسم اجتماعی غالب، اکسپرسیونیستها پس از جنگ دوم جهانی فعالانه در صدد اثبات شخصیت، فردیت، هویت، و حتی انحرافات بیمارگونهٔ هنرمند برآمدند. در این کار از سرمشق و اصول سنت برجستهٔ گوگن، وان‌گوگ، کاندینسکی، و معاصران و جانشینان ایشان بهره گرفتند. ولی در میان هنرمندان متأخر، اعتقاد و روش اکسپرسیونیستها قویتر به نظر می‌رسد. اساساً، جدا کردن اینان از اکسپرسیونیستهای اولیه بدین معنی است که آیا پیکرهٔ انسان و دیگر تصاویر وابسته به آن را باید نگاه داشت یا جملگی را یکسره از عرصهٔ نقاشی زدود. اکسپرسیونیستهای پذیرندهٔ راه حل نخست را به سادگی می‌توان «تجسمی» و گروه دوم را «انتزاعی» نامید.

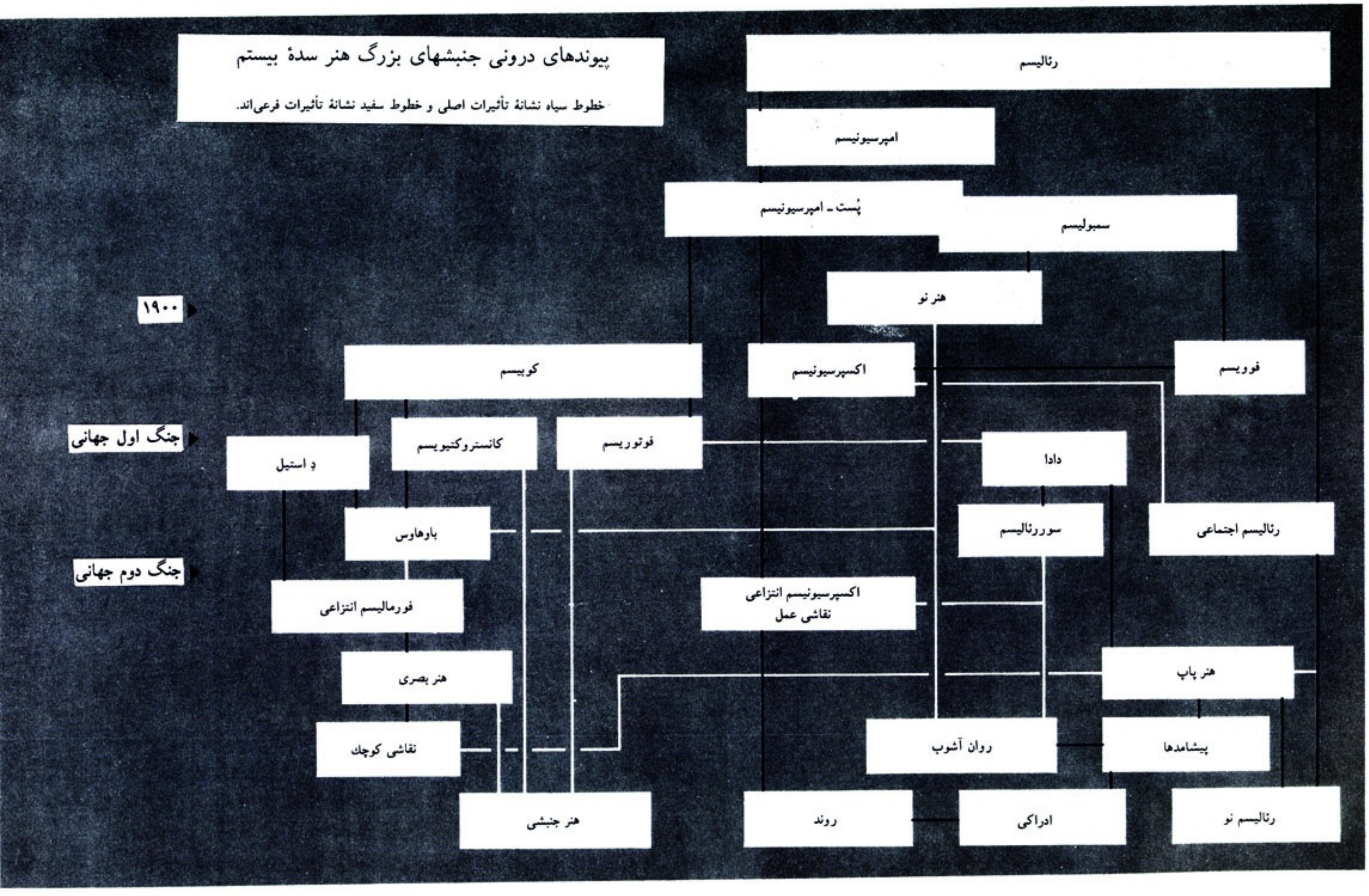
تصرف در پیکرهٔ انسان در نقاشی به منظور بیان عاطفهٔ شدید، همچنان که دیدیم از شیوه‌های بسیار قدیمیِ معمول در هنر غرب است و به هیچوجه یك ابداع امروزی نیست. این تصرف، در بسیاری از آثار **فرانسیس بیکن** (متولد ۱۹۱۰) نقاش بریتانیایی، که بیانگر بحران آزارندهٔ عصبی است و از لحاظ تأکیدش بر این موضوع از مونك نیز فراتر می‌رود، شدیداً به چشم می‌خورد. موضوعی که بیکن بارها بدان می‌پردازد انسانی است که در فضایی صندوقگونه در دام شبکه‌ای از اشعهٔ بدخیم و تابان طیف اسیر شده است. پردهٔ **هفتمین تمرین از هشت تمرین برای یك چهره** (تصویر ۷۹۳) که در سال ۱۹۵۳ نقاشی شد، **پاپ اینوکنتوس X** را (به تقلید از چهرهٔ ولاسکس) چنان نشان می‌دهد که گویی پیراهنی تنگ به‌تن کرده است و جز فریاد پیوسته و گوشخراش کشیدن، کاری از دستش برنمی‌آید. این پرده، تصویر تقریباً تحمل‌ناپذیری از یك وحشت احمقانه است. عصر ما «عصر روان‌شناسی» است، و بیش از هر عصر دیگری با مسألهٔ ترس و بیماری روانی دست به گریبان است.

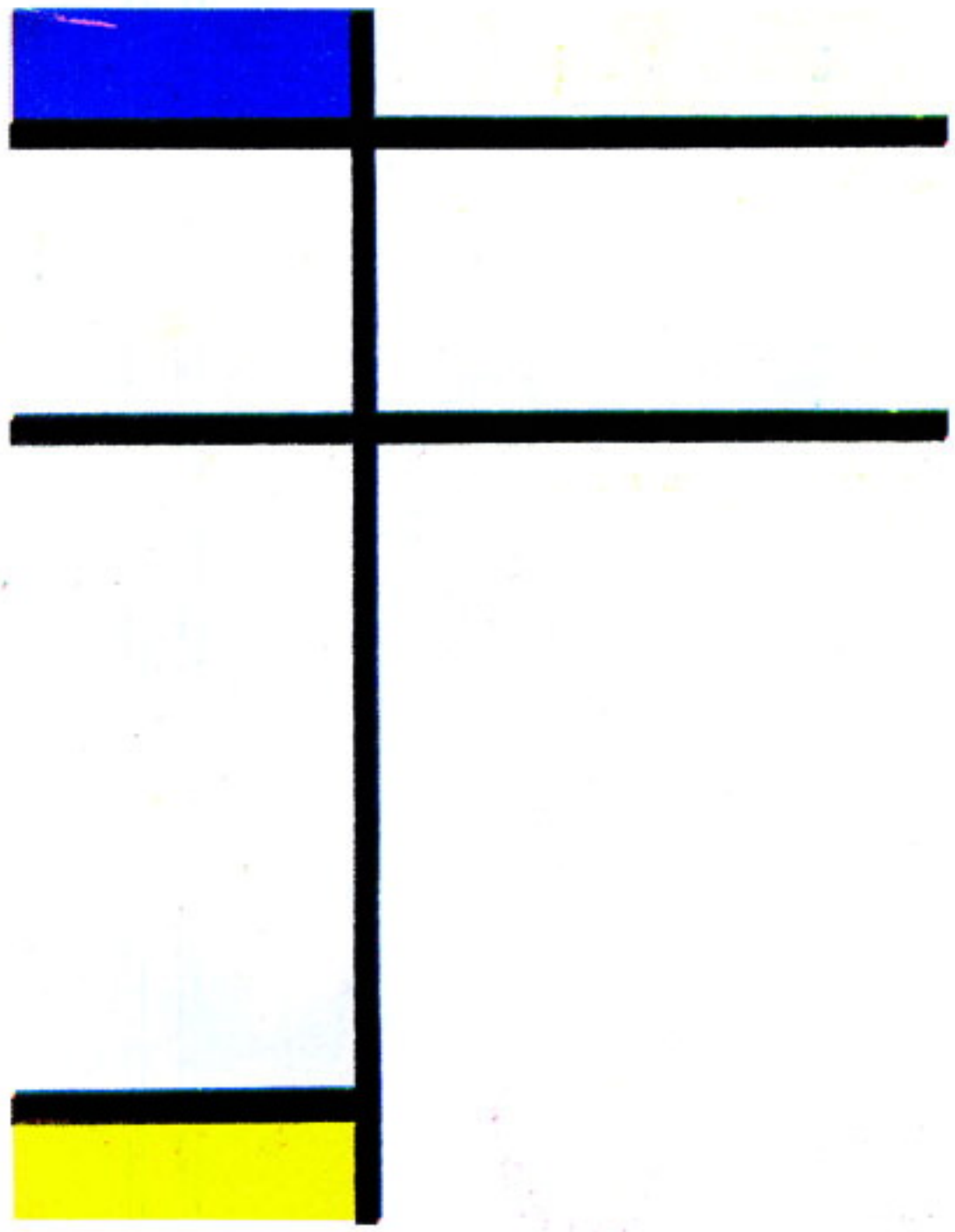
پی‌ریزی و ساختمان هنر جدید، به نظر می‌رسد که جز با انهدام آرمانهای هنر کهن میسر نمی‌شده است؛ بدین ترتیب، ویرانگری، همچنان که گرترود استاین می‌گوید، نقش بزرگی در قابلیت زیست هنر جدید ایفا می‌کند: «در سدهٔ بیستم، هر چیزی خود را ویران می‌کند، و هیچ چیزی ادامه نمی‌یابد...» این ویرانگری همه‌جانبه، نه فقط متلاشی شدن پرسپکتیو به دست کوبیستها و انکار وجود یك پرسپکتیو را شامل می‌شود بلکه این نظریهٔ سنتی ــ هنرمندان یونان باستان و دورهٔ رنسانس ــ را نیز انکار می‌کند که زیبایی در هنر، بازتابی از زیبایی انسانی است، چون همچنان که گوگن می‌پنداشت، زیبایی بدین معنی چیزی جز یك دروغ نیست. هنرمند اکسپرسیونیست فقط بیش از اندازه بر درد و رنج زمانه‌اش وقوف دارد. مثلاً **ژان دوبوفه** (متولد ۱۹۰۱) نقاش فرانسوی، در پردهٔ **برهنه، اولمپیا** (تصویر ۷۹۴) زیبایی انسان را با تصویری جانور مانند و تحریف شده، بدوی‌گرایانه و بُت‌وار از آن سنّت پسندیدهٔ نمایش پیکرهٔ زن برهنه که از مکتب نقاشان ونیزی ریشه می‌گیرد، نشان داده است. ابزار و اسلوب کار دوبوفه با خامی زمخت شکلهای این پیکره تناسب دارد. دوبوفه که نقشهای خرچنگ قورباغه‌ای دیوارهای پاریس، نقشهای چسباندنیِ تصادفاً تشکیل شده بر سطوح آنها در اثر چسباندن دیوارکوبهای بزرگ و تکه‌های باقی‌ماندهٔ آنها بر روی این سطوح را در نظر داشت، زمینهٔ زبری مرکب از شن، خاك، چسب و مواد و مصالح دیگر آماده کرد و

۷۹۳ فرانسیس بیکن، هفتمین تمرین از هشت تمرین برای یك چهره، ۱۹۳۵. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۰×۱۱۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

پیوندهای درونی جنبشهای بزرگ هنر سدهٔ بیستم

خطوط سیاه نشانهٔ تأثیرات اصلی و خطوط سفید نشانهٔ تأثیرات فرعی‌اند.





لوحهٔ رنگی ۹۲. پیت موندریان، **ترکیب با آبی، زرد، و سیاه**، ۱۹۳۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۴۳ × ۳۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنر، بال (امانوئل هوفمان استیفتونگ).

لوحهٔ رنگی ۹۳. پل‌کله، **مرگ و آتش**، ۱۹۴۰. ۴۵ × ۳۸ سانتی‌متر. پل‌کله ـ استیفتونگ، برن.

لوحهٔ رنگی ۹۴. هانس هوفمان، **جوشش**، ۱۹۴۴، روغن، مرکب، کازئین، و مینا روی تختهٔ چندلا: ۱۳۶ × ۹۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنری دانشگاهِ برکلی، کالیفرنیا.

لوحهٔ رنگی ۹۵. جکسن پالوک، **لوکیفر**، ۱۹۴۷. رنگ‌روغن، رنگ آلومینیومی، و مینا روی بوم، تقریباً ۱۰۳ × ۲۰۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ شخصی هری و. اندرسُن.

پیکره‌هایش را به طور سردستی بر آن نقر کرد و در ضمن کار از هر پیشامدی کمك گرفت.سطح دیـوار، پس از اینکارهـا به صورت یك واقعیت ملموس درمی‌آمد و در همان حال شکلهایی بدوی و نمادین با قدرت سحرانگیز یا (مانند آنچه در اینجاا: نظر می‌گذرد) فساد زشت و مهیب بر رویش نقش می‌بست. پیام این اثر در نظریهٔ **لویی ـ فردینان سلین** نویسندهٔ معاصـر دوبوفـه که طبیعـت آدمـی را ماهیتاً شریـر می‌پنداشت، بیان شده است. همچنان که او در اثر شیوای خود به نام **سفر به پایان شب** گفته است، وقتی مردم آمادهٔ حمله یا گوش به زنگ باشند در وجودشان همان چیزی دیده می‌شود که «به هنگام فروکش کردن مدّ دریا در پهنهٔ یك ساحل زیبا دیده می‌شود: واقعیت، مردابهای لجن گرفتهٔ بدبو، خرچنگها، لاشه‌ها، و تفاله.»

دوبوفه با آنکه شیوهٔ درونگرایانهٔ نقاشی‌اش ظاهراً پیوندهایی با روشهای نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی دارد، مانند فرانسیس بیکن، وسیعاً از اکسپرسیونیسم انتزاع بین‌المللی مستقل است و در برابـر گرایشهای انتزاعی‌تر این جنبش، گونه‌ای واکنش تجسمی از خود بروز می‌دهد. اکسپرسیونیسم انتزاعی، تمام آنچه را که پس از جنگ دوم جهانی در برابر خویش داشت، مخصوصاً به آمریکا منتقل می‌کند که مرکز ثقل هنری نیز ظاهراً از اروپا بدانجا انتقال یافته بود. این سبك، یا به بیان درست‌تر این روش، در غیر عینیتِ خودبخودی و خودانگیختهٔ کاندینسکی و تفسیرهای عرفانیش از رنگ و خط ریشه دارد. (برچسب «اکسپرسیونیسم انتزاعی» در اوائل سال ۱۹۰۹ بر هنر کاندینسـکی چسبانده شد.) همچنین تا حد زیادی مدیون سوررئالیستهایی چون **ماکس ارنست** بود که با نتایج تصادفی حاصل از رفتار متفاوت با رنگ و سطح از یك طرف و قلم از طرف دیگر سر و کار داشتند. بیشتر هنرمندان مهاجر اروپایی در دهه‌هـای چهـارم و پنجـم سدهٔ کنونـی کانستراکتیویستهایـی چون موندریـان بودنـد. از طرف دیـگر، **هانس هوفمان** (۱۸۸۰ـ۱۹۶۶) در آخرین سالهای فعالیتش در آمریکا روشی در نقاشی اکسپرسیونیستی ابداع کرد که درست پیش از مکتب بومی آمریکا یعنی اکسپرسیونیسم انتزاعی قرار داشت و تأثیر ژرفی بر آن گذاشت. زندگانی دوگانهٔ هوفمان به عنوان هنرمند و معلم هنر، عمر دو نسل را در دو سده شامل می‌شد. او به عنوان هنرمندی جوان، همکار و دوست پایه‌گذاران هنر انتزاعی ــ ماتیس، براك، پیکاسو، و دلونه ــ بود. بعدها، در آمریکا، از معلمان متنفذ هنر شد و اندیشه‌های جدیدش را به کمك روش قوی و تقریباً خشونت‌آمیز حملهٔ نقاشانه‌اش بیان کرد. او سطوح کارش را با رنگ اصلی فوق‌العاده سیر، با تضاد و تناقضهای نمایان، سرشار می‌کند و رنگ‌گذاریهای ضخیمـی انجـام می‌دهد و تغییری در ضربه یا حرکت قلم به عمل نمی‌آورد. سطـح نقاشی شده فقط به صورت گزارش تجربهٔ غنی هنرمند از روند نقاشی درمی‌آید، و حالتی اختیـاری، تصادفـی، بی‌فکرانـه، خودبخـودی، و بیواسطه پیدا می‌کند. هوفمن در پردهٔ **جوشش، ۱۹۴۴** (لوحهٔ رنگی ۹۴) انواع مصالح (روغن، مرکب، کازئین، و مینا) را مخلوط می‌کند ــ از روشهای رایج در نقاشی اکسپرسیونیستی انتزاعی، رنگها در هاویه‌ای که فقط به قاب تابلو محدود می‌شود ــ هاویه‌ای که به نظر می‌رسد هنرمند را به گرداب خود کشانده و خودش این صحنه را رنگ‌آمیزی کرده است ــ منفجر می‌شوند.

روش هوفمان در عمل، تابلویی می‌آفریند که گزارشی از عمل تولید خود آن تابلو ــ حتی می‌توان گفت تصویری از آن عمل ــ است. این منطقی است که در ورای عنوان «نقاشی حرکت» یا «نقاشی عمل» که به بسیاری از آثار اکسپرسیونیستی انتزاعی داده شده است قرار دارد. بدین ترتیب نقاشی، وسیعاً یك عمل یا رویداد مهار نشده و

۷۹۴ ژان دوبوفه، **برهنه، اولمپیا، ۱۹۵۰**. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۱۳×۸۸ سانتی‌متر. مجموعهٔ خانم م. ویکتو لِوریت.

ماقبل منطقی است؛ روند نقاشی از سطح نقاشی شده واقعی‌تر می‌شود.

هنرمندی که مطمئناً از پیروان این نظریهٔ «نقاشی عمل» بود و شخصیت محوری مکتب نیویورك در آخرین سالهای دههٔ پنجم و دههٔ ششم به شمار می‌رود **جکسن پالوك** (۱۹۱۲ـ۱۹۵۶) بود. پالوك یك زمانی به شیوهٔ رئالیسم اجتماعی سیکیروس عمل کرده بود؛ چرخش ناگهانیش به اکسپرسیونیسم انتزاعی، نمونهٔ بارزی از وضـع هنـر و هنرمندان در سالهای پس از جنگ اسـت. پالـوك در اوج قدرت و خلاقیت خویش یعنی در سالهـای پیش از مرگ نابهنگامش در سال ۱۹۵۶، با همکاران پراستعدادش در نیویورك به اقدامی گروهی دست زد که اصیل‌ترین و متمایزترین دستاورد تاریخ هنر آمریکا دانسته شده است. روش اصلی در اکسپرسیونیسـم انتزاعـی آمریکایـی ــ چون روشهای دیگری هم وجود داشتند ــ نقاشی عمل بود که با حرکت قلم و امضای هنرمند در اثر سقوط و دستکاری رنگ، روی تابلو مشخص می‌شد. پالوك توپ بزرگی از کتان (بوم نقاشی) را روی زمین پهن می‌کرد و رنگ را رویش می‌چکانید و پخش می‌کرد، و در همین حال، خودش نیز با همهٔ قدرت در لبهٔ بوم مزبور یا گاهی روی آن به این سو و آن سو می‌رفت. در نظر او، بیان کل محتوای هنرمند، که کاملاً درونی است، توسط نیروهای مرموز روانی هدایت می‌شود؛ به همین علت، از نظر او، زدن برچسب «تصادفـی» بر قیافـهٔ ظاهـر اینگونـه نقاشـی، گمراه‌کننده خواهد شد. با اینحال، گوشه‌هایـی از رمـز مصالـح کار (مقایسه کنید با برانکوزی)، نقاش عمـل را به حرکت درمـی‌آورد؛ سقوط و پخش تصادفیِ رنگ بر آبگونگی این ماده که در مجمـوع خصوصیات نقاشی دخالت دارد، تأکیـد می‌کنـد. در عوض، پویایـی

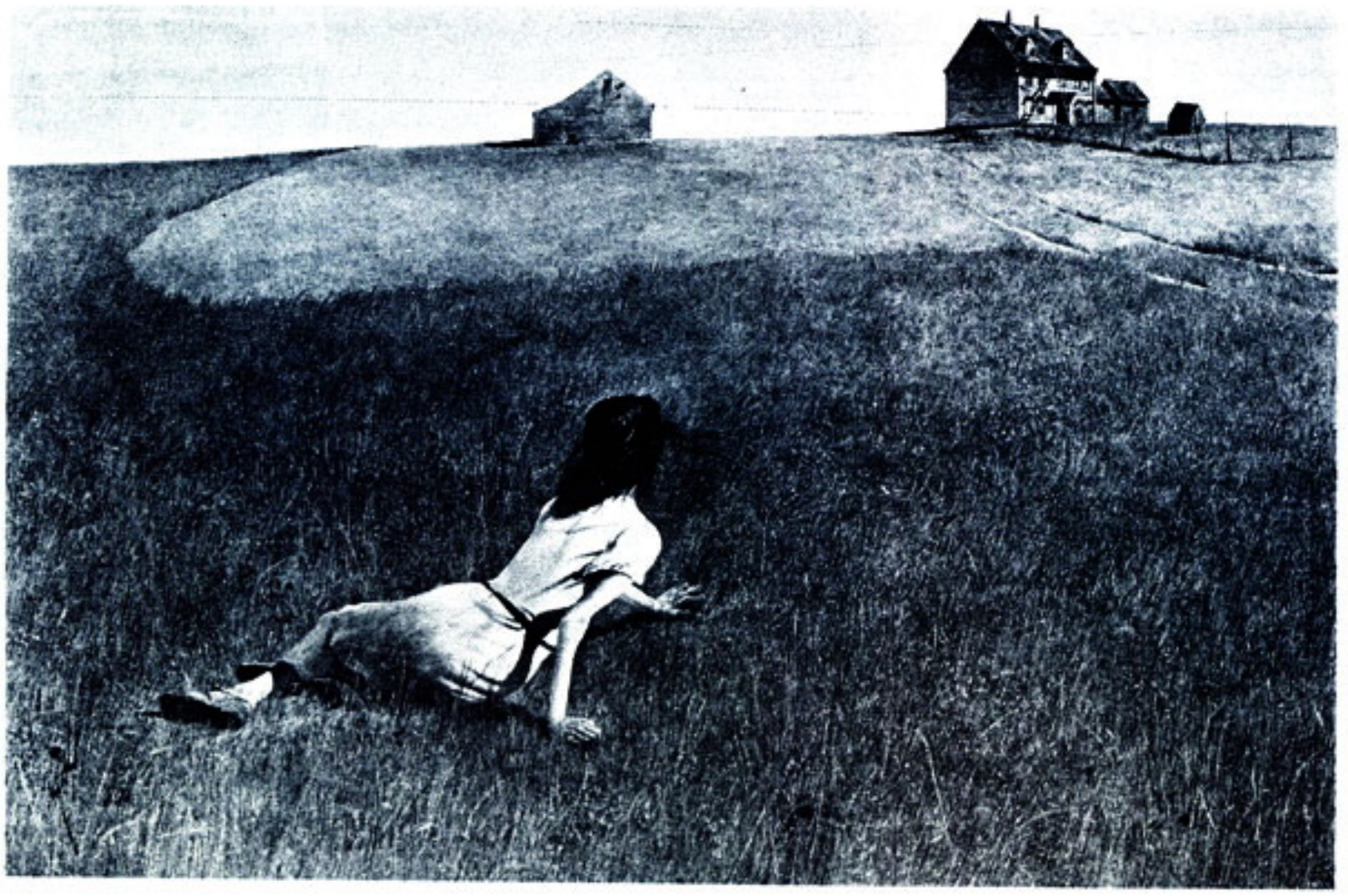
۷۹۵ فرانتس کلاین، نقاشی ۱۹۵۲، ۱۹۵۵ـ۱۹۵۶. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۹۳×۲۵۰ سانتی‌متر. جای کنونی اثر، ناشناخته است.

آشکار نقاشیهای بزرگ مقیاس، بازتابی از سبك زندگی بیقرار ــ و شاید بی‌ریشهٔ ــ سالهای پس از جنگ است. این پویایی، به دلیل ماهیت فوق‌العاده شخصی‌اش، علاقهٔ بسیاری از هنرمندان اکسپرسیونیست به اگزیستانسیالیسم را متجلی می‌سازد. اگزیستانسیالیسم، فلسفه‌ای عموماً پذیرفته شده در سالهای پس از جنگ بود که بر آزادی مطلق گزینش در زندگی و هنر به عنوان یك تعهد تأکید می‌کرد.

در یکی از نخستین نمونه‌های هنر پالوك (۱۹۴۷)، به نام **لوکیفر** (لوحهٔ رنگی ۹۵)، مصالح کار عبارتند از روغن، رنگ آلومینیومی، و مینای کشیده، افشانده و پخش شده از نقطه‌ای در بالای سطح تابلو، در جریان یك حرکت پرهیجان که در رفتها و برگشتهایش پیوستگی چشمگیری بین جهت و الگو به چشم می‌خورد. نقاش می‌کوشد به یك نوع بیواسطگی و صراحت برنامه‌ریزی شده و تأثیر تازگی ناسنجیده و خودانگیختهٔ بیان دست یابد. به گفتهٔ پالوك: «... هیچ فرقی نمی‌کند که در مدتی که چیزی گفته شده است رنگ چگونه روی بوم گذاشته شده است. اسلوب، فقط وسیله‌ای برای رسیدن به یك عبارت است.» عبارتی که بدین ترتیب به دست می‌آید گزارش یا امضای خود روند خلاقیت به شمار می‌رود، چون این روند به جای آنکه چیزی را عمداً هدف قرار دهد به آن می‌رسد. فلسفهٔ معاصر، در موردی که تحت‌تأثیر زیست‌شناسی نوین باشد، غالباً بر واقعیت روند در برابر ساختار تأکید می‌کند، و اگر نقاشی پالوك تصویر چیزی باشد تصویر خود روند در جریان آفرینش پایان‌ناپذیر و خستگی‌ناپذیر طبیعت است. گذشته از این، نقاشی عمل، آن راهیابی زمان و حرکت به درون هنرهای ایستای متکی به شکل را که با فوتوریسم آغاز شده بود تکمیل می‌کند. اکنون، خود هنرمند، حقیقتاً به حرکت درآمده است و زاویهٔ دیدش پیوسته تغییر می‌کند. نکتهٔ قابل‌توجه این است که نقاشی سه‌پایه‌ای برای «رقص» خلاقانهٔ او تناسبی ندارد، و او در حال حرکت نه به اطراف (مثلاً از یك نقطه به نقطه‌ای در مقابل) بلکه به پایین می‌نگرد و منظره‌اش را تا حدودی، همان‌گونه می‌بیند که ما سطح کرهٔ زمین را از داخل هواپیمایی در ارتفاع سه‌هزار متری می‌بینیم. بدین ترتیب، نقاشی عمل با آنکه ممکن است در وهلهٔ نخست شگفت‌آور و بی‌شکل به نظر برسد، کافی است قدری دربارهٔ گستردگی شکلهای بی‌پایانی بیندیشیم که سطح کرهٔ خاکی در اختیار دید و تخیل امروزی ما قرار می‌دهد. بر اینها باید پیچیدگیهای صوری دنیای کرات و دنیای ذرات را که در اثر میکروفتوگرافی و کاوش در فضای کیهانی بر ما روشن شده‌اند بیفزاییم. دو دنیای ماکروسکپی و میکروسکپی، که در درونشان روندهای بی‌پایان و بغرنج به درهم بافتن روابط بی‌پایان و بغرنج شکلهای زنده مشغولند، در کلافهای بی‌انتها و تودرتوی خطوط و رنگها در هنر پالوك حضور بصری می‌یابند.

اکسپرسیونیسم انتزاعی، روشهای برخورد بسیار متنوعی در اختیار داشت. در کارهای **فرانتس کلاین** (۱۹۱۰ـ۱۹۶۲) آنچه احتمالاً به یك اندازه برای هنرمند و تماشاگر اسرارآمیز به نظر می‌رسد، یك محمل بسیار شخصیِ وحی روانی است. خود کلاین می‌پذیرفت‌که راهی برای یافتن یك معادل لفظی برای معنی کارش، یا حتی شرحی بر آن، وجود ندارد. او تصویرهای سیاه و سفید بر روی بومهای بزرگ، میله‌های نامنتظم و باریکه سیاه گرداگرد (یا متداخل در) نقاط سفید گوشه‌دار و تیز مانند سطوح شیشه (تصویر ۷۹۵) می‌کشید. این ترکیبها که حروف درشت شده و پررنگ شدهٔ الفبای چینی را به یاد می‌آورند، گونه‌ای اندیشه نگاشت حالات روانی هنرمند هستند. نقشهای پردهٔ مزبور که در حکم شکلهایی رمزی و نیمه جادویی هستند، هر طور که تماشاگر بخواهد قابل تفسیر خواهند بود؛ و به عنوان شکلهای صرفاً غیر عینی با ترتیبات بسیار متنوع، به اتکای نیروی عظیم زیبایی و اجرای شجاعانه و آزادانه‌شان، توجه تماشاگر را به خود جلب می‌کنند.

۷۹۶ ویلم دِکونینگ، من زن، ۱۹۵۰ـ۱۹۵۲. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۱۹۰×۱۵۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.



۷۹۷ اندرو وایث، **دنیای کریستینا**، ۱۹۴۸. رنگ لعابی روی لوح گچی، تقریباً ۸۰×۱۲۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

از میان نقاشان عمل در نیویورك، **ویلم دِکونینگ** (متولد ۱۹۰۴) بومی هلند که کارش را با پیکره‌نگاری و چهره‌سازی آغاز کرد، تغییر سریع از نقاشی انتزاعی به نقاشی تجسمی را تجربه کرده است. تضاد بین این دو روش، گویای طرز فکر دِکونینگ است؛ او را هنرمندی نامیده‌اند که «ابهام را به صورت فرضیهٔ بنیادی استدلالهایش درمی‌آورد.»[۱۴] ابهام بر هنر و بر عصری مسلط است که در آن، به گفتهٔ خود دِکونینگ، هیچ چیزی جز خودآگاهی، قطعیت ندارد. شکلها و رنگها بی‌هیچ نظم خاصی و بی‌هیچ تصمیم کاملی از پهلو، بالا و عرض یکدیگر می‌گذرند. معروفترین آثار دِکونینگ، آثاری هستند که مجموعهٔ نقاشیهای مربوط به پیکر زن برهنه در روی بومهای بزرگ را تشکیل می‌دهند و نگارخانه‌ای از کاریکاتورهای گاه تند و گزنده، گاه شوم و تهدیدکننده، و گاه شاد و شهوت‌انگیز پدید می‌آورند. در پردهٔ **من زن** (تصویر ۷۹۶)، حمله به کمك یك هیجان دیوانه‌وار صورت می‌گیرد و پیکرهٔ او از نقطه‌ای به فاصلهٔ بازوی هنرمند و با سرعت تمام مورد حمله واقع می‌شود. نتیجهٔ شگفت‌آور و مخصوصاً گنگی از تحدید و چهره‌زدایی همزمان، ساختن و لغو کردن به دست می‌آید و آن تضاد بین طرح و تصویر تمام شده است. این صورتك دریده و شریر، مخلوطی از خندهٔ مشابه لحظات مسواك کردن دندانها با نگاه مرده است. این طرح عظیم در اثر همان کشش درونی اجباری که نقاشی عمل را متمایز می‌گرداند به اجرا درآمده است.

اینکه می‌بینیم اکسپرسیونیسم انتزاعی تا حد زیادی از لحاظ سبکش ناهمگنتر از آن است که به نظر می‌رسید، مخصوصاً در آثار **مارك روتکو** (۱۹۰۳ـ۱۹۷۳) به چشم می‌خورد. با آنکه روتکو دوست و همعصر پالوك، کلاین، و دِکونینگ بود، در نقاشیهایش کوچکترین اثری از حمله یا قلم‌موی مهاجم مختص آثار ایشان دیده نمی‌شود. پردهٔ **چهار رنگ تیره بر روی قرمز** (لوحهٔ رنگی ۹۶)، حرارت و سرزندگی عادی «نقاشی عمل» را از دست می‌دهد و به گونه‌ای حالت انسان در خود فرو رفته روی می‌آورد. تنوعات ظریف در رنگها از موضوع ماهیتاً تك‌رنگی فراتر می‌روند و ترکیب مرموزی از رنگها یا چهره‌هایی پدید می‌آورند که در فضایی گنگ شناورند. در موردی که اصول حرکت دیگر اکسپرسیونیستهای انتزاعی را می‌توان استعارات فلسفی خصومت و بیگانگی مستتر در فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی معاصر تلقی کرد، آثار روتکو دارای هماهنگی بیشتری با **فلسفهٔ ذِن** به نظر می‌رسند ــ یکی دعوت به‌عمل، دیگری دعوت به تأمل درونی. با اینحال، همهٔ این نقاشان، علیرغم تفاوتهای بنیادیشان، در مسألهٔ اصلی نقاشی ــ یعنی در علاقه به روند عملیِ رنگ‌گذاری بر روی بوم نقاشی به جای پرداختن به مسائل مضمون روایتی ــ وجه مشترك دارند.

رئالیسم

از وجوه متمایزکنندهٔ گرایشهای نوین این است که اکسپرسیونیسم انتزاعی، در اوج رونق خود نیز به هیچ وجه در همه جا پذیرفته نشده بود. در بحث کلی مربوط به سبکها و هدفهای هنر، ممکن بود صداهایی از کهنه و نو ــ و در بسیاری از موارد، تأکید بر سبك خاصی ــ به گوش برسد. نقاشی **اندرو وایث** (متولد ۱۹۱۷) همچنان موضوع اختلافات فراوان میان منتقدان است. نقاشی **وایث** که با نقاشی سرزندهٔ عمل در مکتب نیویورك همزمان بود، نوعی رئالیسم وسواسی است که با منظرهٔ آمریکایی به سنّت ولایت‌گرایان سالهای ۱۹۳۰ـ۱۹۳۹ سر و کار دارد. ولی او موضوعاتش را چنان خاموشانه نقاشی می‌کند که گوشه‌هایی از خلوت‌گزینی رؤیایی سوررئالیسم بدون وهمپردازی سوررئالیسم از آن احساس می‌شود. روحیهٔ وایث، در وهلهٔ نخست، چنین می‌نماید که ذره‌ای تحت‌تأثیر توفانهای انقلاب هنریِ سدهٔ بیستم قرار نگرفته است؛ و زوایای دید بدیع ترکیب‌بندیهای او و پرسپکتیوها و طرحهای دقیقاً برگزیدهٔ او از سر و شانهٔ آدمی، نشان می‌دهند که وی با آزمایشگری در عرصهٔ طراحی نوین بیگانه نیست. توسل بی‌سر و صدای او به اشتیاق دیرینهٔ آمریکاییان به رئالیسم، در تابلوهایی چون **دنیای کریستینا** (تصویر ۷۹۷) که تقریباً با پردهٔ **لوکیفر** (لوحهٔ رنگی ۹۵) اثر پالوك همزمان است، لب به سخن

14. Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (New York: Museum of Modern Art, 1968), p. 25.

می‌گشاید. در اینجا شبیه‌سازی ماهرانهٔ او از دنیای بصری، اجباراً به عرصهٔ موقعیت حقیقتاً احساس شدهٔ بشر و بارقهٔ رنج لطیفش کشیده نمی‌شود. عنوان تابلو، به شیوهٔ امروز، با موضوعش فاصله دارد و موضوع دقیقاً نشان داده نشده بلکه فقط به شیوهٔ گنگ و آشنای امروز، اشاره‌ای به آن شده است. این پرده، به شیوهٔ خاص خود، مانند آثار اکسپرسیونیستهای انتزاعی، شخصی و درون‌نگر است.

فورمالیسم انتزاعی

نخستین مرحلهٔ رویکرد فورمالیستی با کارهای **استوارت دیویس** (۱۸۹۴ـ۱۹۶۴) نقاش پرکار و متنفذ آمریکایی مشخص می‌شود. وی نخستین هنرمندی بود که کوبیسم فرانسوی را جذب و به سبکی بومی در آمریکا مبدل کرد. زندگانی طولانی وی در عرصهٔ هنر، از نمایش آثارش در نمایشگاه قورخانهٔ نیویورك به سال ۱۹۱۳ (که عامهٔ آمریکاییان را با هنر نوین آشنا کرد) آغاز می‌شود و تا سالهای دههٔ هفتم سدهٔ کنونی ادامه پیدا می‌کند. دیویس که کارش را با تدریس نقش چسباندنی آغاز کرده بود تدریجاً تمام شکلهای شبیه‌سازانه و تداعی‌کننده را از ترکیب‌بندیهایش حذف کرد. (استثناهایی هم وجود دارد؛ مثلاً دیویس، گاهی تابلوهای تبلیغاتی را وارد کار خویش کرد و بدین ترتیب پیشتاز **هنر پاپ** شد.) این روند حذف و دستیابی به انتزاع کلی را می‌توان در مجموعهٔ مشهور نقاشیهای «تخم‌مرغ‌شکنان» او ردیابی کرد که در آن، دیویس با استفاده از تصویر آن وسیلهٔ معمول در آشپزی، تدریجاً سازمانی از خط، شکل، و رنگ تشکیل داد که در آن اثری از چهرهٔ اصلی به چشم نمی‌خورد. ولی دیویس فقط یك عضو بیگانهٔ مکتب فرانسویِ هنر انتزاعی نیست؛ او استاد مبتکری است و سبك خاصی ابداع کرد که بیانگر چکیده و زندهٔ منظرهٔ آمریکایی است؛ و همو تا اندازه‌ای عامل ارتقای درجهٔ کارایی نقاشی آمریکایی و رساندنش به‌پای مکتبهای اروپایی است. دیویس در سراسر زندگی هنریش کمتر در برابر فشارهای شیوه‌های پررونق و کم‌دوام روز تسلیم شد و با پایداری حیرت‌انگیزی از اصول هنر کوبیستی به شکلی که شخصاً برای مقاصد خودش از نو تفسیر کرده بود دفاع می‌کرد. در عین حال، او احترام نوآوران روز را که او را رهبر نقاشی انتزاعی آمریکا می‌دانستند به خود جلب کرد. دیویس در پردهٔ **کوبیسم استعماری** (تصویر ۷۹۸)، با ایجاد یك ترکیب‌بندی سخت سازمان‌یافته، تأثیر شکلهای گوشه‌دار و راستخط و رنگهای تخت و تند را در ابهام کوبیستیِ خاص پیکره و زمینه، که عرصهٔ نمایش تناوبی «به پیش» و «به پس» است، نشان می‌دهد. در اینجا موضوع نقاشی چیزی نیست مگر عناصر دقیقاً سازمان‌یافته با یك نظم صرفاً صوری و دوبعدی. کل زمینهٔ بصری، جلوه‌گاه ارتعاش زندهٔ رنگها و شکلهای ترکیب‌شونده و متضاد است.

علاقهٔ فورمالیستی استوارت دیویس، گواهی بر رقابت شدید سبك اصیل آمریکایی در سالهای پس از جنگ ــ اکسپرسیونیسم انتزاعی یا «نقاشی عمل» ــ با ذهنیت و زیاده‌روی نقاشانه‌اش بود. ما باید زمینهٔ این جنبشها و ضد جنبشها را به یاد بسپاریم. آزمایشگری بی‌قرار، توالی شتابان سنتها و سبکهای نو و کهنه، و نوسانهای بازار فوق‌العاده حساس هنر، پیوسته به ایجاد عناصر خشن ضد علاقه و گرایش در هنر معاصر ادامه می‌دهند. واکنش فورمالیستی در برابر اکسپرسیونیسم انتزاعی، عموماً **انتزاع مابعد نقاشی** (عبارتی از **کلمنت گرینبرگ** منتقد) نامیده می‌شود؛ و انتزاعِ اخیر جنبشی است با برخی تجلیات دیگر مانند هنر بصری و نقاشی لبه سخت و میدان رنگ. در این تجلیات، خط منضبط مورد توجه سنّت کوبیسم، کانستراکتیویسم، و سبك دِ استیل، یکبار دیگر مورد ستایش قرار می‌گیرد، و هدف هنرمند دستیابی به سادگی و خلوص بنیادیِ شکل و رنگ می‌شود. آثار **الزورث کِلی** (متولد ۱۹۲۳)، به شاخه‌ای تعلق دارند که با عنوان **نقاشی میدان رنگ** توصیف می‌شود، و پردهٔ **قرمز، آبی و سبز** (لوحهٔ رنگی ۹۷) او نمایش وسواسی رنگ خالص برای خود رنگ و وضوح لبه تیز خطوط کناره‌نما است. از عنوان پرده به

۷۹۸ استوارت دیویس، کوبیسم استعماری، ۱۹۴۵. رنگ روغن روی بوم، ۱۱۳×۱۵۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ مرکز هنری واکر، میناپولیس.

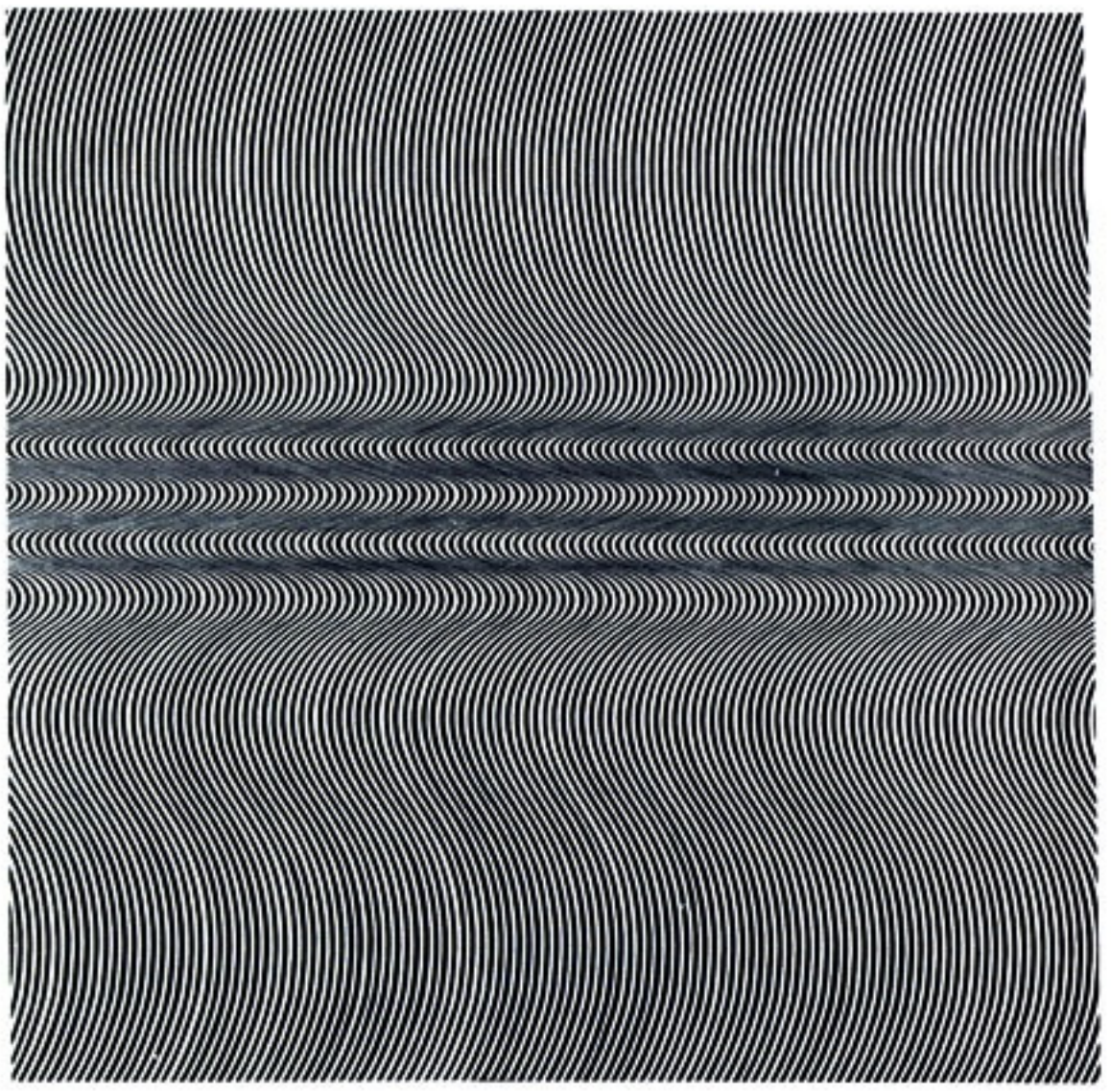
روشنی معلوم می‌شود که منظور هنرمند از معنی انحصاری این نقاشی چیست. هنرمندان فورمالیست و کانستراکتیویست امروزی مدعی‌اند که «موضوع» نقاشی باید شکل آن باشد و در اینجا بر هیچ نکتهٔ دیگری شدیداً تأکید نمی‌شود.

از علاقه به خواص اولیهٔ خط، شکل، و رنگ تا علاقه به شیوهٔ ادراك آنها توسط ما فقط یك گام کوچك فاصله است. این، برعکس کل روند سنتیِ دیدنِ یك نقاشی است. در آغاز، ما از «پشت پنجرهٔ تصویری» یك فضای پرسپکتیو می‌نگریستیم؛ آنگاه، در هنر نوین، خود بوم با ترتیب خاص خطوط، شکلها، و رنگهایش به شیء یا موضوع ادراك حسی تبدیل شد. امروز، در «انتزاع ادراکی» یا «هنر بصری»، «تصور» بصری که در مغز ما ریشه دارد، جای موضوع یا شیء را گرفته است. بدین ترتیب، هدف از نقاشی، گسترش یافتن و برانگیختن یا حتی آشفته ساختنِ بینایی عملی ما شده است. پردهٔ **جریان** (تصویر **۷۹۹**) که در سال **۱۹۶۴** به دست **بریجت رایلی** (متولد **۱۹۳۱**) نقاشی شد، به نظر می‌رسد که با حرکتی متضاد شناور است. اگر مدتی طولانی به این پرده خیره شویم، ارتعاشات چنان به نظر می‌رسند که گویی به درون چشم رخنه می‌کنند و آن را آشفته می‌سازند.

لازم به تذکر است که عناصر نقش و نگار در نقاشی **جریان** رابطهٔ ریاضی تعریف‌پذیری با یکدیگر دارند، و اخیراً کامپیوترها نیز چنین نقش و نگارهایی آفریده‌اند. شکلهایی از این قبیل که با شیوه‌های فنیِ آفریده می‌شوند می‌توانند به واکنش هنرشناسانه بیانجامند ــ مثلاً مانند الگوی یك موج سینوسی با یك تناوب افزایندهٔ خطی، که تأثیر جامعی از حرکت برجا می‌گذارد. تکنولوژی از دوران انقلاب فرانسه تاکنون، نیرومندترین عامل مؤثر در هنرها بوده است ــ برای دوران یاد شده، تاکنون نامی جز «نوین» یا مدرن پیشنهاد نشده است. نخست دوربین (از ۱۸۴۰) و سرمشق ماشین به طور کلی، و امروزه دنیای بزرگ مصالح و ابزارهای جدید، هنرها را به عرصهٔ نوآوری ریشه‌ای کشانده‌اند.

در عین حال، همچنان که دیده‌ایم، بخش بزرگی از هنر نوین، را واکنش بر ضد ماشینی شدن و استاندارد شدن زندگی انسان در اثر فشار تکنولوژی تشکیل داده است. با اینحال، هرگونه‌ای از سازندگی ــ که هنرمند نیز درگیر سازندگی هنر است ــ بالضروره باید حضور، سرمشق، و قدرت تکنولوژی را بپذیرد، خود را با آن سازگار کند و حتی در برابرش تسلیم شود. این گفته، مخصوصاً دربارهٔ هنر پیکرتراشی صدق می‌کند که از جنگ دوم جهانی تاکنون دستخوش تحولات ژرف شده است، چون روشها و مصالح تکنولوژیك نوین را به کار گرفته است و بر عرصهٔ گسترده‌ای از عمل و علاقه که همان نقاشی معاصر باشد، تسلط یافته است.

در سالهای پیش از جنگ اول جهانی و در فاصلهٔ دو جنگ جهانگیر، ما شاهد پیشرفت سریع فورمالیسم در قالب کوبیسم و کانستراکتیویسم بوده‌ایم؛ در دسترس بودن مصالح صنعتی و روشهای فنی، بر شتاب آن پیشرفت افزوده است. گونسالس روش «پیکرتراشی با فلز بیواسطه» یعنی روش شبه صنعتیِ به هم جوش دادن قطعاتی از «تنهٔ» فلز پایه ــ نخستین نمونهٔ کاربست اسلوبهای فلزگری نوین در هنر ــ را به پیکاسو آموخته بود. این کار، کم و بیش از همان آغاز، شامل شکل‌دهی و برهم سوار کردن قطعات فلزی توسط هنرمند می‌شد. **ادوارد پائولوتسی** (متولد **۱۹۲۴**) پا را یك گام فراتر نهاد، و قطعاتی را که از قبل برای اجرای وظایف مکانیکی و تراشکاری آماده شده بودند به هم جوش داد (و از حرکت باز داشت). این جداسازی عناصر و قطعات تراشکاری شده از وظایف‌شان، در اینجا اهمیت فراوان دارد،



۷۹۹ بریجت رایلی، جریان، ۱۹۶۴. رنگ ترکیبی ـ رزینی روی تختهٔ نقاشی، تقریباً ۱۳۴×۱۴۷ سانتی‌متر. مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، نیویورك.

چه از لحاظ واکنش در برابر حضور فزایندهٔ ماشین وظیفه‌مند در زندگی آدمی چه به عنوان فرصتی برای آفرینش یك ابزار تماماً نو و سبك کانستراکتیویستی. هنرمند فورمالیست و کانستراکتیویست، از یك جهت در شیء یا قطعهٔ موتور یافت شده یك نقطهٔ آغاز و شکل «ناب» به دست می‌آورد که پیشاپیش آفریده شده است و هیچ معنی دیگری جز شکل خاص خود ندارد. لیکنِ پائولوتسی می‌تواند این قطعات را به طرق غیرمرسوم و عجیب ــ مثلاً به صورتِ ساختمانهای زیستریخت ــ در کنار هم قرار دهد و چنین نیز می‌کند. **مدئا** (تصویر ۸۰۰)ی او با آن قطعهٔ آلومینیوم جوشکاری شده و لوله‌های کوچك و پیچانش، شکل جاندار را بر مادهٔ بیجان تحمیل می‌کند، و در عین حال، شکلهای قطعهٔ آلومینیومی و لوله‌های کوچك را در رابطهٔ متضاد جاندار ـ بیجان قرار می‌دهد. عنوان این اثر، به نوعی، تقویت دادائیستیِ گنگی آن یا اشاره‌ای ادبی بدون تصویرهای مجسم‌کنندهٔ آن است.

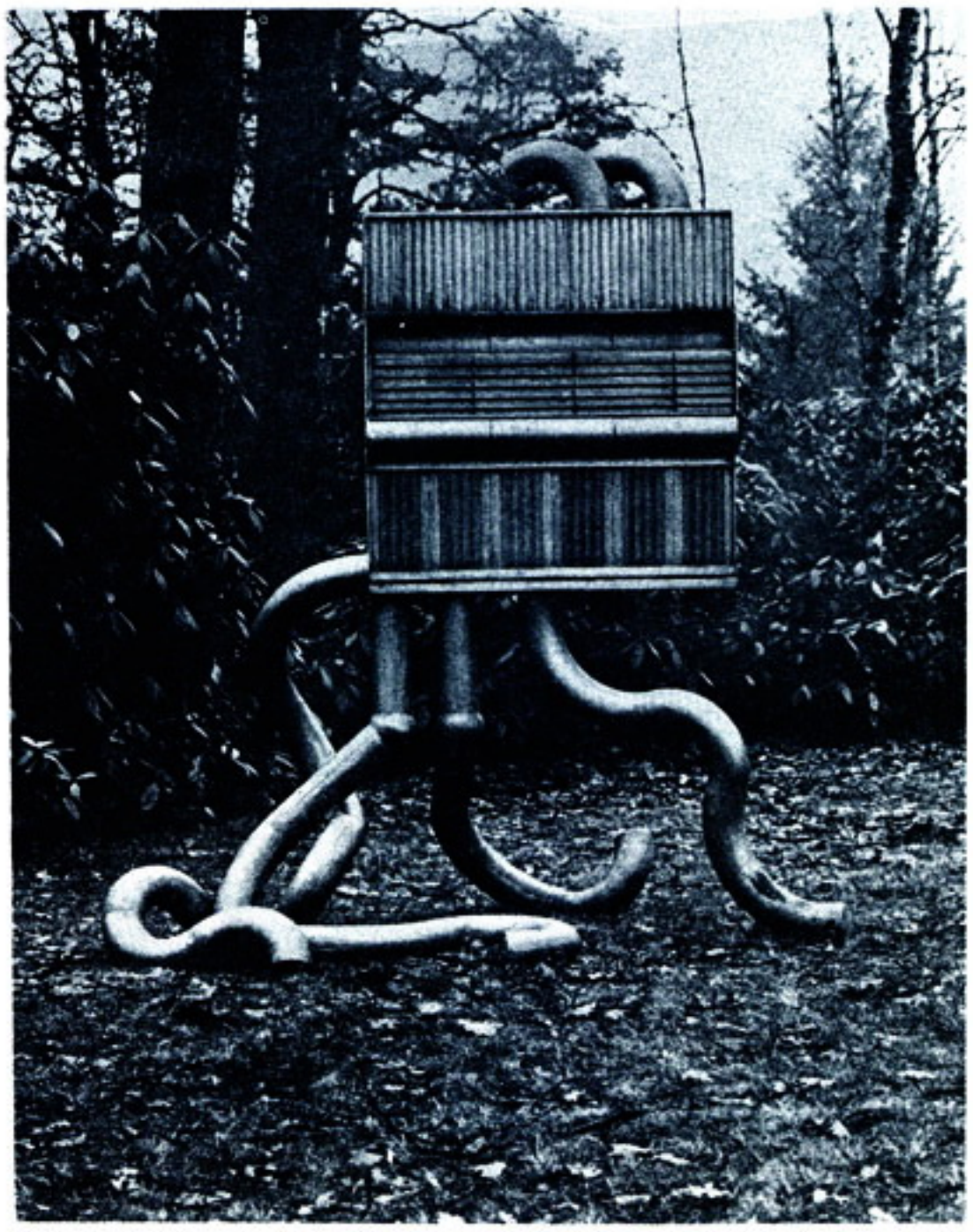
علاقهٔ پائولوتسی به قطعات ماشین نه فقط پیشدرآمدی بر هنر پاپ است بلکه خود نیز تا حدودی، در کنار کوششهای **دیوید اسمیث** (۱۹۰۶ـ۱۹۶۵) همکار ارشد و معاصرش، عامل شیفتگی اخیر پیکرتراشان به پیکرسازی فلزی و سادگی سطح ماشینکاری شده به شمار می‌رود. اسمیث که استاد این ماده و شیوهٔ کار یا استاد آن چیزی بود که می‌توان «شخصیت» فلز نامیدش، پیشتر، با یك سبك آزاد ظریف و خطی کار می‌کرد. ترکیبهای بعدی او به نام **مکعبها** (تصویر ۸۰۱) که در سالهای ۱۹۶۰ـ۱۹۶۹ ساخته شدند، ساختمانهایی عظیم هستند که از فولاد ضد زنگ ساخته است و در آنها احجام توپُر هندسی را با ایجاد تعادلی چشمگیر میان قدرت و شناوری، کنار هم قرار داده است. اسمیث مانند معاصران کانستراکتیویست خویش، در عصر ماشین به راحتی کار می‌کرد؛ او اعلام کرد که ماشین‌آلات در طبیعتش ریشه دارند. باربارا روز می‌نویسد:

جاه‌طلبی او این بود که می‌خواست کارگاهش را به یك کارخانه تبدیل کند تا بتواند پیکرهایی در آن تولید کند که شکلهایی به گیرایی، عظمت و تازگی انواع لوکوموتیو داشته باشند. او ترجیح می‌داد با آهن و فولاد کار کند زیرا این شیوه «سابقهٔ تاریخی اندکی در تاریخ هنر دارد. آنچه به عنوان شاخـه‌هـای ارتباطی در اختیار دارد به این سده مربوط می‌شوند: قدرت، ساختار، حرکت، پیشرفت، تعلیق، نابودی، درنده‌خویی.»[۱۵]

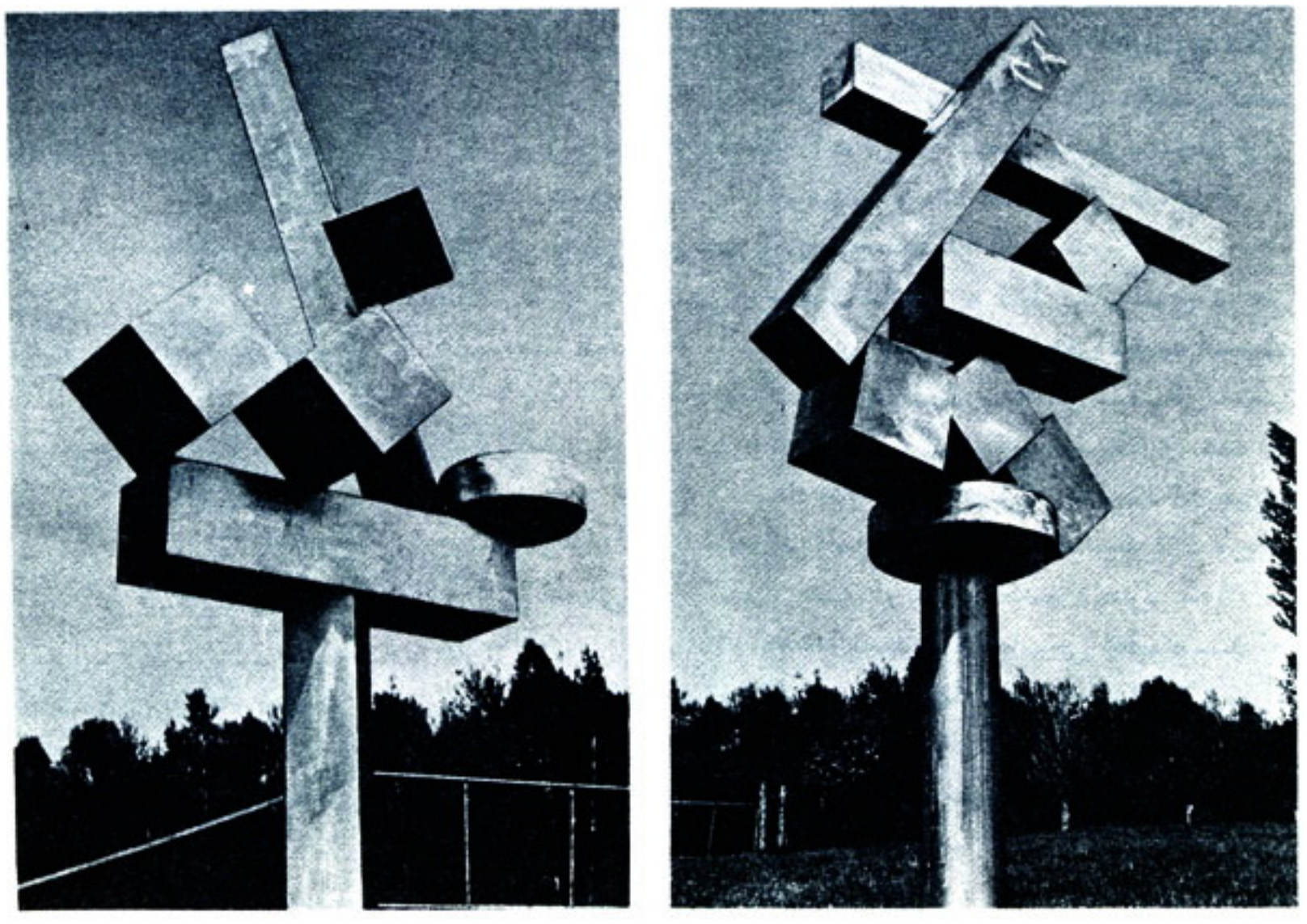
بدین ترتیب در هنر دیوید اسمیث و شخصیت‌دهی وی به آن، با هدف هنرمند فورمالیست ـ کانستراکتیویست به حذف عنصر انسانی از هنر به طور کلی ــ تقریباً به عنوان سرچشمهٔ ناخالصیها؟ ــ و نمایش فلز زمخت با آن «قدرت... و درنده‌خویی» مطلقش روبه‌رو می‌شویم.

نفوذ دیوید اسمیث، پائولوتسی، و سنّت بزرگ کانستراکتیویسم که اینان بدان تعلق دارند، وسیعاً از سوی پیکرسازان فلـزکار سالهـای ۱۹۶۰ ـ ۱۹۶۹ و پیکرسازان امروز، از جمله **رانلد بلیـدن** (متولـد ۱۹۱۸) پذیرفته شده است. بلیدن، نوعاً، واکنش کانستراکتیویستی در برابر ذهن‌گرایی رومانتیك، شبیه‌سازی رمزی، و معنی بیگانه را به نتیجهٔ نهایی‌اش می‌رساند. بلیدن و معاصران کانستراکتیویست او می‌کوشند به نوعی از منزه‌طلبی با سادگی چنان سرسختانه‌ای دست‌یابند ــ سادگی ریشه گرفته از هندسه ــ که بتوانند هرگونه نشان یا امضای شخص هنرمند را از کارش بزدایند. حذف تمام آثار شخصیت به حذف خود هنرمند می‌انجامد؛ هنرمند می‌کوشد به جنبهٔ غیر شخصی و ناشناس ماشین دست‌یابد. (هیچ کسی خودش را به زحمت نمی‌اندازد که بداند چه کسی فلان ماشین را ساخته است.) شکلهایی که این هنرمندان ترجیح می‌دهند شکلهای **کوچك** یا **آغازین** نامیده شده‌اند و به همین علت برچسبهایی چون **کوچـك** یا **آغازیـن** به مکتـب مزبـور داده شده است. آثار این مکتب با ابعاد بزرگ ساخته شده‌اند تا خشکی خطوط کناره‌نما، صرفه‌جویی در ابزارها، و تسلط محیط را بنمایانند؛

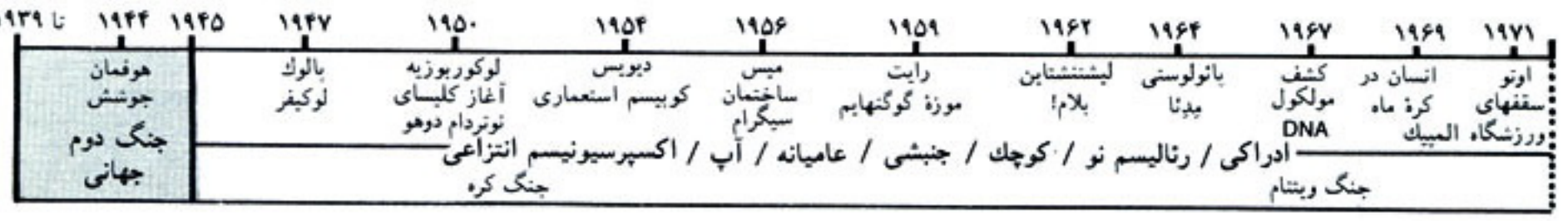
15. Barbara Rose, *American Art Since 1900* (New York: Praeger, 1967), pp. 253-254.



۸۰۰ ادواردو پائولوتسی، مِدِئا، ۱۹۶۴. آلومینیوم جوشکاری شده، ۱۱۰×۲۱۰ سانتی‌متر، موزهٔ ملی کرولر ـ مولر، اوترلو، هلند.



۸۰۱ دیوید اسمیث، چپ: **مکعبهای ۱۸**، ۱۹۶۴. فولاد زنگ‌نـزن، بلنـدی ۲۹۵ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای زیبا، باستـن (اهدایـی استفـن د. پین). راست: **مکعبهای ۱۹**، ۱۹۶۴. فـولاد زنگ‌نـزن، بلنـدی ۲۸۱ سانتـی متـر. نگارخانهٔ تیت، لندن.



مخصوصاً آفرینش آنها تأکیدی است بر جدایی‌شان از شخصیت و عواطف آدمی. این آثار، نوع تازه‌ای از شیء هستند که بر محیط طبیعی یا مصنوعی تسلط دارد. اثر بلیدن به نام **حرف X** (تصویر ۸۰۲) بازتابی از اعتقادنامهٔ هنرمند کانستراکتیویست است؛ این اثر که پیکری ستبر و عظیم به رنگ سیاه دارد، با ابهتی سلطه‌جویانه و خلایی خوفناك رویاروی تماشاگر قرار می‌گیرد. باید توجه داشت که **حرف X** از چوب ساخته شده و مدل تمام اندازهٔ یك شیء فلزی است که باید به تقلید از آن ساخته شود. ولی فلز با یك چنین مقیاسی بسیار گران تمام می‌شود و هنرمند باید به انتظار یك حامی بنشیند. در اینجا جاه‌طلبی هنرمند کانستراکتیویست فلزکار، ممکن است او را به ورای امکان تحقق طرحش با فلز برگزیدهٔ خود که خواصش اولین **الهامبخش تهیهٔ** این طرح بودند، بکشاند.

مقیاس بزرگ بخش اعظم آثار مکتب هنر کوچك، طبیعتاً، مسائل مربوط به تناسب اثر با محل یا محیط طبیعی‌اش را مطرح کرد. تعدادی از هنرمندان تربیت شده در مکتب هنر کوچك، از جمله **رابرت اسمیتسون** (۱۹۳۸ـ۱۹۷۳) که می‌دانستند پیکرتراشی با تأکید بسیار، واقعیت خویش را از واقعیت محل قرار گرفتنش جدا می‌سازد، کوشیدند با پیدا کردن زمینه‌ای تماماً تازه برای هنرشان ــ یعنی پهنای بیکران کرهٔ خاکی ــ راه حلی برای مسألهٔ محل قرار گرفتن پیکرها پیدا کنند. روش کار ایشان و نتایجی که به دست آوردند، با آنکه ظاهراً از یکدیگر متفاوتند، **هنر خاکی** یا **هنر زمینی** نامیده شده است؛ و آن (در زمینهای متروك غرب آمریکا) عبارت است از جابه‌جا کردن مقادیر عظیمی از خاك و سنگ ــ به کمك وسائل خاکبرداری ــ و ایجاد وحدتی تازه میان پیکر، محل قرار گرفتن، و زمینه. یکی از کارهای اسمیتسون به نام **اسکلهٔ حلزونی** (تصویر ۸۰۳) در **دریاچهٔ شور بزرگ**، که از مراحل ساختش فیلمبرداری کرد، حلزون پهناوری از خاك و سنگ است که از یك ساحل دریاچه به سمت داخلش ساخته شده است و با عظمت ساختمانیش، هر چند با شکلی باز (برخلاف شکلهای بستهٔ هنر کوچك)، واقعیت زمان را ــ اعم از کوچك یا سنتی ــ که در این اثر دیده نمی‌شود، بیان می‌کند. فیلم اسمیتسون، شکلها و زندگی کل این محل را، حتی راه دشوار دستیابی به آن را، در جریان پیشرفت کار در داخل دریاچه، توصیف می‌کند؛ او رابطهٔ متقابل بین اثر و زمینه‌اش را، که عبارت از یك واقعیت مشترك باشد، نشان می‌دهد. اسمیتسون برخلاف مسدود و محصور بودن این اثر و کارگاههای معماریش، همچنین برخلاف تفکر «منفصل شده»، می‌کوشد وحدت تفکیك‌ناپذیر هنر و طبیعت را ــ بیشتر مانند تعلیق مرزهای بین «خود» و «ناخود»ی که وی از منتقد جویا می‌شود ــ نشان دهد. (اسمیتسون در سانحهٔ هواپیمایی که خود در آن نشسته و مشغول بازدید ازیك منطقه برای ساختن یك اثرخاکی تازه بود کشته شد.) بدین ترتیب، کار هنرمندان خاکی، نه تقلید از طبیعت فیزیکی است نه گریز از آن؛ بلکه تأییدی است بر وحدت واقعیت فیزیکی جهان. نیروی توصیف‌ناپذیری که صرف این بازسازی طبیعت فیزیکی می‌شود، همچنان که از تجهیزات بزرگ خاکبرداری (تصویر ۸۰۴) و توده‌های عظیم خاك و سنگ جابه‌جا شده برمی‌آید، فی‌نفسه بازتابی از نیروهای شکل‌دهندهٔ دنیای فیزیکی است، که هنرمند نیز در آن سهمی دارد.

هنر خاکی، فقط از جهت روش و مادهٔ کار با جستجوی کانستراکتیویستها برای رسیدن به حقیقت و خلوص صوری منتهی به ساختمانهایی که از سطوح سخت، پاك و دقیقاً ماشینکاری شدهٔ فلز صنعتی الهام می‌گیرند تفاوت دارد. ولی از اجزای لاینفك مدل ماشین‌آلات (و تمام طبیعت)، یکی نیز واقعیت حرکت است. کانستراکتیویستهای آغازین، مانند تاتلین و گابو، متوجه این نکته شده بودند، و فوویستها آن را محور فلسفهٔ خویش قرار داده بودند. پوِسنر و گابو در **بیانیهٔ رئالیستی ۱۹۲۰** خویش، زمان را در کنار فضا به عنوان نخستین واقعیت لازم برای تجربهٔ نوین گنجانده بودند؛ و ترکیب زمان و مکان، به حرکت می‌انجامد. در این صورت، حرکت باید برای زندگی نوین و هنر نوین حکم یك واقعیت را داشته باشد، و ساختن شکلهای در حال حرکت، با بهره‌گیری از شکلی از نیروی موتوری، هنر جنبشی نامیده شده است.

پانولوتسی، دیوید اسمیث، و بلیدن، نیروی شکل ایستا را بیان می‌کنند. هنرمندانی چون **پُل بری** (متولد ۱۹۲۲)، اصولاً می‌گویند که حرکت برای هنر، درست به اندازهٔ سکون، واقعی و جالب توجه است و مُدل روند صنعتی به شمار می‌رود. حرکتی که بری و همکارانش در جنبش بین‌المللی هنر جنبشی با آن سر و کار دارند به هیچ وجه همان

۸۰۲ رانلد بلیدن، **حرف X**، ۱۹۶۷. چوب رنگ خورده، ۴۲۰×۷۲۰×۶۶۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ فیشباخ، نیویورك.

۸۰۳ رابرت اسمیتسون، **اسکلهٔ حلزونی**، آوریل ۱۹۷۰. سنگ سیاه، بلور نمك، خاك، آب سرخ، جلبك، ۴۵۰ متر طول ×۴/۵ متر عرض. دریاچهٔ شور بزرگ، یوتا.

۸۰۴ تجهیزات خاکبرداری برای ساختن اسکلهٔ حلزونی (تصویر ۸۰۳).

«طراحی هوایی» و آزادانهٔ **الگزاندر کالدر** (تصویر ۷۷۳) نیست که در آن رشته‌ها و باله‌های ظریف بریده و نصب شده، به طور شناور روی جریانهای طبیعی هوا به حرکت درمی‌آیند، بلکه حرکتی است که در اثر یك کشش مکانیکی پدید می‌آید. البته با آنکه بازنمایی یك شیئی در حال حرکت با یك تصویر بی‌حرکت غیر ممکن است، گوشه‌ای از تصور یا معنی آن را می‌توان با مشاهدهٔ اثر **پُل بری** به نام **میخهای ته پهن** (تصویر ۸۰۵) و گنگی حاصل از حرکت میخها (نگاه کنید به جزیی از تصویر ۸۰۵) دریافت. حرکتها بسیار آرام و ظریفند و باید در طی مدت زمانی نسبتاً طولانی و با دقت مشاهده شوند، و بخش بزرگی از جذابیت این اثر زاییدهٔ روابط و تناسبهای متغیر اجزای متحرك است. البته انواع و درجات گوناگونی از حرکت را می‌توان در اثر تغییر سرعت، سرعت تغییر، و مکث ایجاد کرد؛ و این درجات و انواع با صوت و نورجنبی، تقویت نیز می‌شوند. هنر جنبشی در عصر سرگرمیهای پاپ یا عامیانه، رواج کامل داشت و هنر تجسمی، صوت، و نور را به یك هماهنگیِ گاه غالب می‌کشانید.

کانستراکتیویسم، در تلاش برای رسیدن به شکل غایی و منطق پایدارِ روش کار، می‌تواند به تضادهایی بیانجامد. ممکن است به شکلها، حرکتها، فضاها، و زمانهایی بپانجامد که فی‌نفسه کاملند و نیازی به دست هنرمند ندارند ــ مثلاً اجزای ماشینکاری شده و حرکات ثابت یك ماشین موجود. یا همچنان که هنرمند می‌کوشد خودش را از چنگال شکلی که آفریده است خلاص کند، شکل را نیز می‌توان به حذف کردن خودش ــ یعنی به «خود ویرانگری» ــ واداشت. یا باز، هنرمند ممکن است مجبور شود نشستن ماشین به جای خودش را بپذیرد. و باز، هنرمند ممکن است با دادنِ عنوانهایی به شکلهایش، معنی را بر شکلهای غیر عینی‌اش تحمیل کند. به نظر می‌رسد که **ژان تینگلی** (متولد ۱۹۲۵) دربارهٔ تمام این امکانات اندیشیده باشد.

تینگلی که با تضاد زندگی شخصی خودش ــ «تنها شیء پایدار حرکت است» ــ کنار آمده بود، پیکره‌هایی جنبشی با روح طنزآمیز و دادائیستی مارسل دوشان و مضمون خنده‌آور پردهٔ **ماشین چهچهه‌زن** (تصویر ۷۵۷) اثر پول کله آفرید. در هنر او گونه‌ای شیطنت خطرناك و سلیقهٔ متمایل به پوچی دیده می‌شود.اثر او به نام **تعظیم به نیویورك** (تصویر ۸۰۶) که در سال ۱۹۶۰ ساخته شد، یك «پیکر پُر خرت و پرت» غول‌آسا، موتوردار، و منفجر شونده با یك بالن هواشناسی در رأس بود. این ساختمان چنان طراحی شده بود که بتواند خودش را نابود کند، و این حادثه نیز در باغ موزهٔ هنرهای نوین نیویورك به وقوع پیوست. قیافهٔ ظاهری اثر می‌تواند اهمیت تاریخی به مراتب ژرفتری از آنچه پیش‌بینی شده بود داشته باشد. پیشتر، تینگلی که از حقه‌بازان اکسپرسیونیسم انتزاعی یعنی یگانه مکتب مسلط بر صحنهٔ بین‌المللی هنر در اواخر سالهای ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۹ بود، یك ماشین نقاشی طراحی کرده بود و عنوان **متاماتیك ـ اتومبیل ـ دودزا و مرتعش** را به آن داده بود. این ماشین، در جریان نخستین نمایشگاه دوسالهٔ پاریس در سال ۱۹۵۵، چهل‌هزار نقاشی «انتزاعی اکسپرسیونیستی» تولید کرد: این، عملاً، به معنی حذف نهایی نقاش بود.

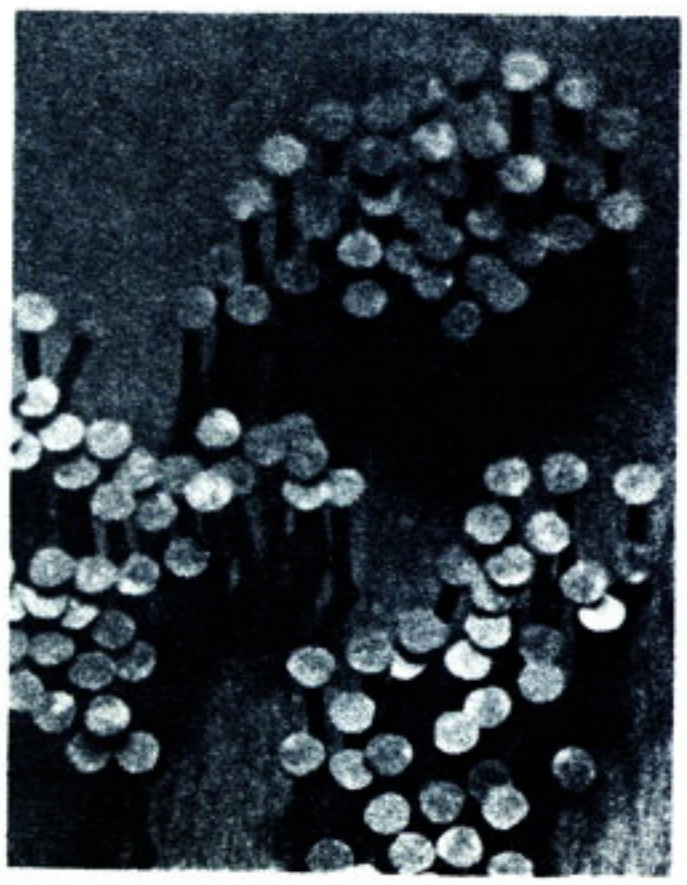
هنر پاپ و گرایشهای دیگر

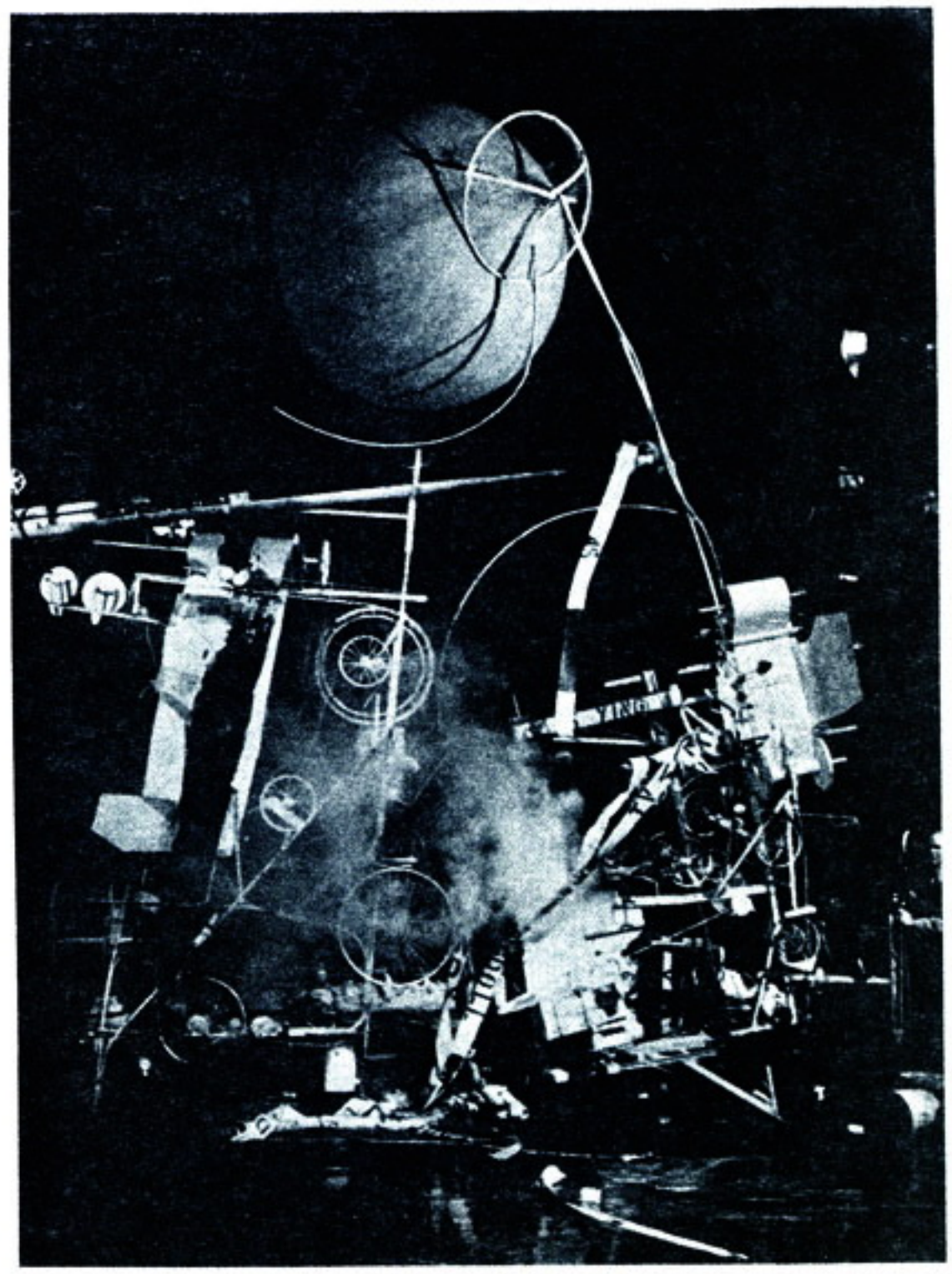
در اواخر دههٔ ششم سدهٔ کنونی، گرایشهای گوناگون در جهت «درون‌نگری» مطلق هنوز به طور کامل توسط اکسپرسیونیسم انتزاعی تثبیت نشده بودند که جنبشی با تشابهات بسیار چشمگیر عملی و نظری به **مکتب دادا** (با آنکه تفاوتهای مهمی نیز در میان است) پدیدار شد و از جمله عنوانهایی که بر آن نهادند **نئودادا** بود ولی امروز **هنر پاپ** یا **همه‌پسند** نامیده می‌شود. (**لاورنس الووی**، منتقد انگلیسی، که غالباً ابداع برچسب «هنر پاپ» به وی نسبت داده می‌شود، می‌گوید این اصطلاح تا آنجا که به نگرشهای تازهٔ منتهی به آن، مخصوصاً به پذیرش برتری وسائل هنریِ ارتباط توده‌گیر ــ تبلیغات، طراحی صنعتی، عکاسی، سینما، و مانند اینها ــ اشاره دارد، به هنر اشاره ندارد.) هنرمند پاپ، به خارج از خویشتن، یعنی به محیط ــ نه محیط طبیعی بلکه محیط مصنوعیِ فرهنگ توده‌گیر مردم ــ روی می‌آورد و مادهٔ کارش را در شیوه‌ها و کالاهای انبوه ـ تولید شده برای زندگی نوین شهری و روستایی، می‌یابد. هنر پاپ با سنت هنرهای زیبا به پیکار برمی‌خیزد و اصرار می‌ورزد که فرهنگ مردم با شکلهای انبوهش به اندازهٔ هنرهای زیبا اعتبار دارد و همراه با آن به حیاتش ادامه می‌دهد. لحن هنر پاپ، در بیشتر موارد، با فرهنگ تودهٔ مردم سازگار است، هرچند می‌تواند از سازگاری تا بیطرفی و دشمنی در نوسان باشد. هنر پاپ برخلاف بیانات نمادین فوق‌العاده شخصی و خصوصیِ اکسپرسیونیسم انتزاعی، در جستجوی عینیتی خشك، سختگیر، و غیر شخصی به شیوهٔ اظهارات **جان کیج** (متولد ۱۹۱۲) آهنگساز آمریکایی است: «شیء، واقعیت است، نه نماد.» واقعیت هنر پاپ مانند واقعیت قوطیهای مواد غذایی در مغازه‌ها یا تابلوهای اعلانات ایستگاههای راه‌آهن، در برابر دیدگان ما قرار دارد. ظهور این واقعیت، بر واکنشهای روزمرهٔ ما فرمان می‌راند. این واقعیت، یکی از بیلیونها شکلی است که پیوسته همچون بارانی سیل‌آسا در انفجار بصری سدهٔ بیستم بر سر و روی ما می‌بارد. واقعیت پاپ، یك شیء مصرف شدنی، و مصرف شدنش بخشی از دخالت بیواسطه‌اش در تجربه‌های روزانهٔ ما و اهمیت آن برای تجربه‌های مزبور است. ما مستمراً با محصولات مصرفی هالیوود، دترویت، و خیابان مَدیسُن روبه‌رو هستیم. بر روی هم، واقعیتهای پاپ، دنیای پهناوری از تصاویر جالب پدید می‌آورند که مانند تمام واقعیتهای دیگر می‌توانند سرچشمهٔ خیالپردازیهای تازه شوند.

سرچشمه‌های هنر پاپ را دقیقاً نمی‌توان ردیابی و مشخص ساخت. نخستین آثار پیدایش آن در اواسط دههٔ ششم سدهٔ کنونی در لندن ظاهر شدند، و مجدداً در حدود سال ۱۹۶۰ و پس از آن در نیویورك و لوس‌آنجلس تکرار شدند. در لندن، پائولوتسی شخصیتی سخت متنفذ بود، مخصوصاً عقیده‌اش به اهمیت تأثیر و تأثر بین انسان و تکنولوژی، هواداری فرهیخته‌اش از فرهنگ مردم، و احساسش دایر بر وجود جهان تازه‌ای از چهره‌ها و شکلها در بطن این فرهنگ و

۸۰۵ پُل بری، **میخهای ته‌پهن**، ۱۹۶۴. چوب و میخ، تقریباً ۷۵×۱۰۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ آقا و خانم فرانك م. تایتلمن، آلتونا، پنسیلوانیا.

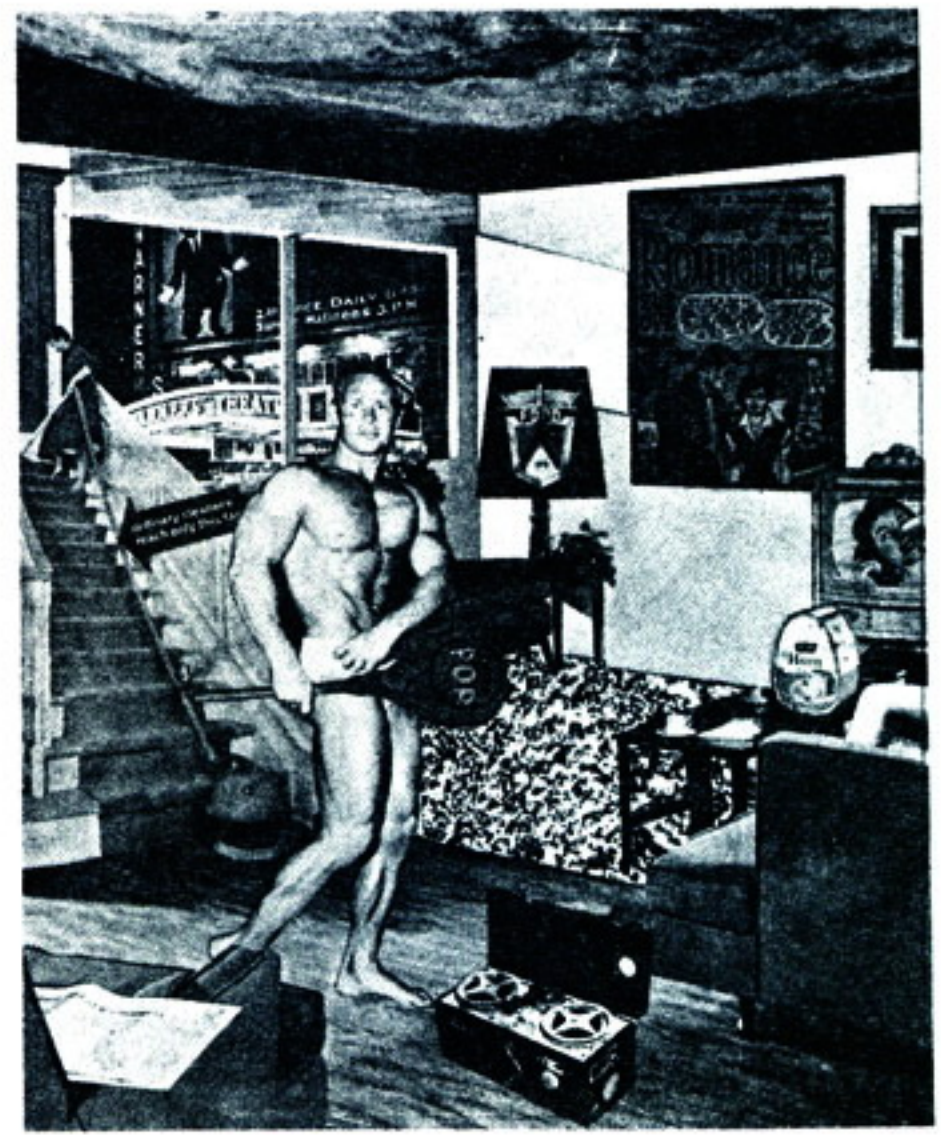
جزیی از تصویر ۸۰۵.





۸۰۶ ژان تینگلی، **تعظیم به نیویورک**، ۱۹۶۰. درست در لحظهٔ پیش از خودویرانگری در باغ موزهٔ هنرهای نوین.

۸۰۷ ریچارد همیلتون، **راستی آن چیست که خانه‌های امروز را این‌چنین متفاوت و جالب می‌گرداند؟**، ۱۹۵۶. نقش چسباندنی، ۲۴×۲۶ سانتی‌متر. مجموعهٔ آقای ادوین جانس، کالیفرنیا.



امکانات چندگانه و مهم آن، شدیداً مورد توجه قرار داشت. پائولوتسی عضو گروه **مستقل** داوطلب بود؛ این گروه در علاقه به فرهنگ توده‌گیر با وی همعقیده بود. از جمله اعضای گروه، چندین معمار، منتقد، طراح، نقاش، و پیکرتراش بودند که مخصوصاً بر درسهای جنبش «ضد هنر» مارسل دوشان، نقشهای چسباندنی شویترز، کارهای پیکاسو و دوبوفه وقوف داشتند؛ بخش بزرگی از هنر پیکاسو و دوبوفه، همچنان که پیشتر دیدیم، از واقعیتهای تلخ فرهنگ کوچه و بازار پاریس متأثر بوده است. یکی از اعضای گروه مستقل، **ریچارد همیلتون** (متولد ۱۹۲۲)، متخصص تزیینات مغازه‌ها و منازل یا معماری نمایشی بود. او در یك نقش چسباندنی کوچك (تصویر ۸۰۷)، که بعدها به یك عکس شبیه نقاشی دیواری مبدل شد، فضای داخل خانه‌ای را نشان می‌دهد که از تصاویر فرهنگ توده‌گیر لبریز است، به بیان درست‌تر، او محتویات ذهن تودهٔ مردم را نشان می‌دهد: ورزشکار زیبایی اندام، زن محبوب مجلات، شخصیت پرستیدنی، آگهی تلویزیونی، گوشت خوك کنسرو شده، ضبط‌صوت، نقشهای دیوارکوب، شعار یا علامت باشگاه اتوموبیل‌رانی، و مانند اینها. این، نقش چسباندنی یا مونتاژ تصاویری است که از موقعیتهای خاصی برگرفته شده‌اند و با تأثیری کنایه‌آمیز ــ چه هنرمند قصد تفسیری نیشدار را داشته باشد چه نداشته باشد ــ کنار هم قرار داده شده‌اند. در اینجا با گونه‌ای از رئالیسم تصویری مواجهیم، حال آنکه ترکیب‌بندی و زمینهٔ تابلو، بر روی هم رئالیسم سنتی را نفی می‌کنند.

هنر پاپ در آمریکا، کمی پس از پیدایش آن در انگلستان، مطرح شد و راهی متفاوت با راه هنر پاپ انگلستان درپیش گرفت. نفوذ فلسفهٔ هنر و زندگی مارسل دوشان، و تا اندازه‌ای نفوذ هنر لژه با پذیرش فرهنگ ماشینی توسط وی، مؤثر بود. گذشته از این، سرمشق اکسپرسیونیستهای انتزاعیِ به اصطلاح «سرد» مانند روتکو و سرمشق **انتزاع ماورای نقاشی** یا **نقاشان میدان رنگ** مانند الزورث کِلی، وسیلهٔ صوری این هنر به شمار می‌رفت. **روبرت رائوشنبرگ** (متولد ۱۹۲۵) که هنرش پُلی است بین اکسپرسیونیسم انتزاعی و جنبش پاپ آمریکایی، در ۱۹۵۵ به ساختن نقشهای چسباندنی پرداخت و عنوان «نقاشیهای ترکیبی» را بر آنها نهاد؛ این نقشها از انواع عکس، بریدهٔ روزنامه، گراوور، و مانند اینها ساخته می‌شدند. ترکیبهای رائوشنبرگ برخلاف نقشهای چسباندنی شویترز و دادائیستها موضوعی بودند و در آنها به حوادث روز یا اشیای مربی مورد استفاده در محیط زندگی توده‌های مردم اشاره می‌شد؛ گذشته از این، ابعاد ترکیبهای مزبور بسیار بزرگتر از ابعاد کارهای شویترز یا دادائیستها بودند. ناپایداری رویدادها و اشیای مورد اشاره، با انتخاب موضوعات پیش‌پا افتاده و اشیای مصرفی توسط رائوشنبرگ بیان شده است. این کار، طبیعتاً به آفرینش نقشها یا ساختمانهایی سه‌بعدی و مرکب از اشیای مصرفی یا دور ریختنی، مانند آنچه در ساختمان **رمز حرفی** (تصویر ۸۰۸) می‌بینیم، منجر شد. در اینجا یك قوچ توخالی را می‌بینیم که خود را از لای حلقهٔ لاستیك اتوموبیل عبور داده و بر یك پایهٔ مرکب از نقش چسباندنی نصب شده است؛ و کل اجزای ترکیب مزبور با حرکات قلم نقاش، ماهرانه، به شیوهٔ چند رسانه‌ای، به یکدیگر پیوند خورده‌اند. در اینجا دادائیسم، سوررئالیسم، و اکسپرسیونیسم انتزاعی، با تعادلی گنگ، رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند.

لازم به تذکر است که رائوشنبرگ در آغاز عضو جنبش اکسپرسیونیستی انتزاعی بود. از نشانه‌های طغیان شخصی وی علیه آن ــ شاید از نشانه‌های کل واکنش هنر پاپ در برابر نقاشی عمل ــ این است که وی پرده‌ای از دِکونینگ را به دست آورد، محوش کرد و

۸۰۸ روبرت رائوشنبرگ، رمز حرفی، ۱۹۵۹. ساختمان، ۱۸۰×۱۸۰×۱۲۰ سانتی متر، مجموعهٔ موزهٔ هنرهای نوین، استکهلم.

سپس آن را با نام **دِکونینگ محو شده به دست روبرت رائوشنبرگ** به نمایش گذاشت. حرکات هنرمندان نوین، صرفنظر از تنوع سبکهایشان، وجوه مشترك فراوان دارند.

جسپر جانز (متولد ۱۹۳۰) از نخستین دوستان و همکاران رائوشنبرگ و **جان کیج** موسیقیدان متنفذ است. جانز مانند مارسل دوشان، شیء پیش پا افتاده را از متنش خارج می‌کند و ما را بر آن می‌دارد که به آن بنگریم و فقط مصرفش نکنیم و سپس دورش بیندازیم. قوطی آبجو به عنوان بخشی از منظرهٔ فرهنگی معاصر، نه برای دور انداختن بلکه برای وجود داشتن و جلب توجه کردن، بازسازی شده است (تصویر ۸۰۹). جانز در ستایش جدّی عنصر یا شیء پیش‌پا افتاده آنقدر از مارسل دوشان فراتر می‌رود که آن را از مفرغ می‌ریزد، برچسبش را مو به مو شبیه‌سازی و خود قوطی ریختگی را به پایه‌ای محکم نصب می‌کند، به طوری که این قوطی نازك و دورانداختنی ــ که قرار بود پس از مصرف به‌فراموشی سپرده شود ــ شکلی ساختمانی به خود می‌گیرد و به عنوان یك شیء هنری عمیقاً سمبولیك متعلق به سدهٔ بیستم، جاودانه می‌شود. همچنان که در مورد بسیاری از فرهنگهای جهان باستان دیدیم، آیندگان، ما را از روی محصولات ساخته شده‌مان ــ مخصوصاً از روی محصولات ماندگارمان ــ خواهند شناخت. طنز جانز و دوشان، بازتابی از این پیشگویی ت. س. الیوت است که گفته بود پس از ما چیزی زنده نخواهد ماند مگر یك‌هزار توپ گم شدهٔ گُلف.

عنصر ناپایدار و پیش‌پا افتاده در هنر همه‌پسند، طبیعتاً توجه هنرمند پاپ را به خود جلب کرد، هر چند باید به یاد بیاوریم که فلسفهٔ پاپ، هنر (مانند مصورسازی و کاریکاتورهای داستانی) و محصولات هنری فرهنگ توده‌گیر را فی‌نفسه به عنوان هنری سراپا معتبر می‌پذیرد و تأیید می‌کند. بازسازی کلیشه‌های کوبنده و طنز گوشخراش برخی از کاریکاتورهای داستانی که هر روز توسط میلیونها نفر بلعیده می‌شوند، آن هم با مقیاس بزرگ، به معنی نوشتن تفسیر بی‌کلام دربارهٔ ذوق و زندگی خیالاتی عامهٔ مردم بود. نمونهٔ عالی این نمایش تنبیهیِ آن چیزی که می‌تواند درست مانند یك قوطی خالی آبجو به فراموشی سپرده شود، پردهٔ **بلام!** (تصویر ۸۱۰) است که در سال ۱۹۶۲ توسط **روی لیشتنشتاین** (متولد ۱۹۲۳) نقاشی شد. با آنکه شکل و موضوع این پرده برای ما مأنوس هستند، ولی چون درشت و در خارج از متن نوشته شده‌اند شدیداً بر بیننده اثر می‌گذارند. منظرهٔ جدید و طبیعت بیجانِ هنر پاپ، جایگزین منظره و طبیعت بیجانِ سنتی می‌شوند؛ و منظرهٔ جهانی را در برابر دیدگان ما می‌گسترانند که در آن اشیایی چنان پر زرق و برق بر ما احاطه یافته‌اند که فقط تصاویر خود ما را منعکس می‌کنند.

دنیای جدید شکلها و رنگها در فرهنگ توده‌گیر و انفجار

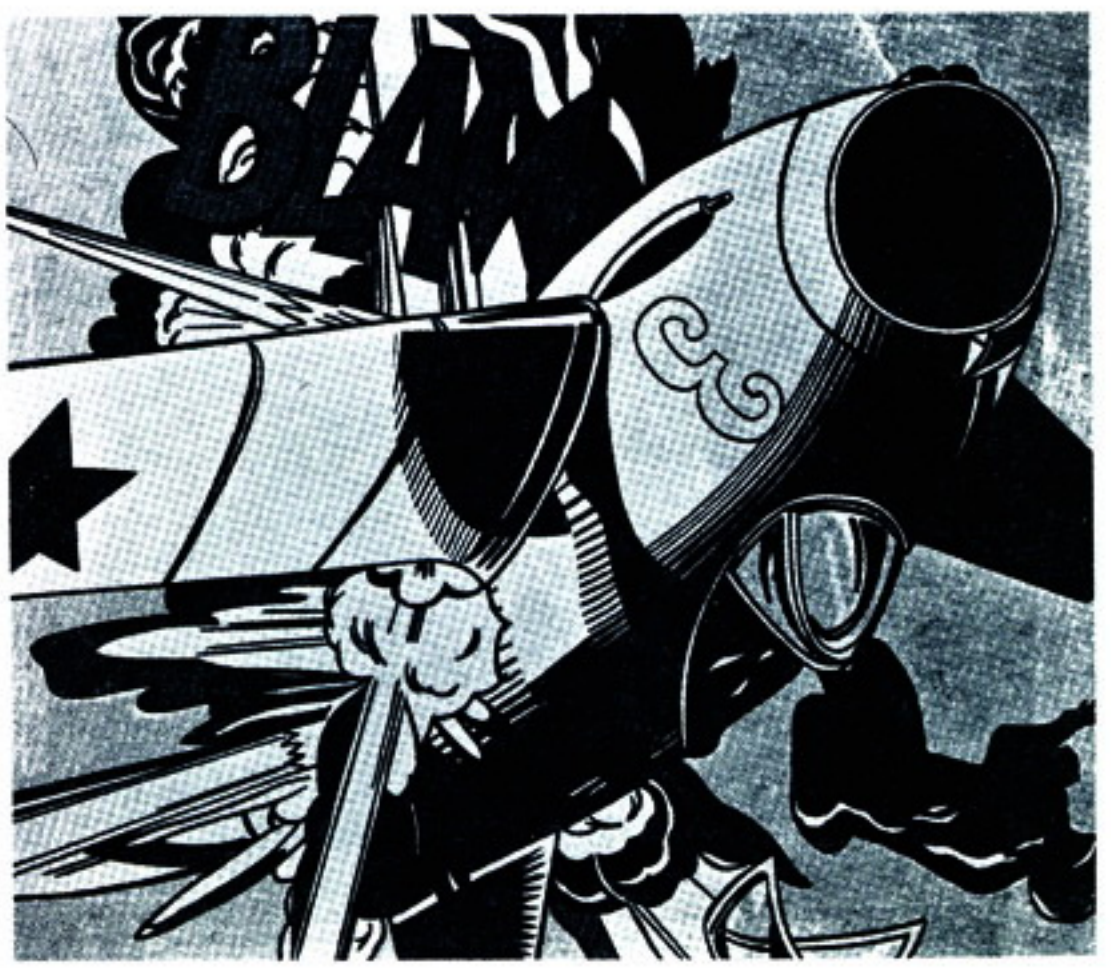
۸۰۹ جَسپر جانز، مفرغ رنگ شده، ۱۹۶۰. تقریباً ۲۱×۱۳/۵ سانتی‌متر. موزهٔ والراف ـ ریشارتس، کلن، ساملونگ لودویگ.

بصریش، موضوع یا واقعیت جدید هنر پاپ را در اختیارش قرار داد. ولی همچنان که پیشتر دیدیم (تصویر ۸۰۸) واقعیت آنی را می‌توان صرفاً با برهم زدن زمینه‌های واقعیت و سازماندهی و گروه‌بندی دوبارهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ انبوهه‌های قراردادی واقعیتها، به صورتی تخیلی بیان کرد. نتیجهٔ این روند، غافلگیر کردن و مأیوس ساختن انتظارات ما است ــ همان هدف قدیمی دادائیستها برای «تکان دادن» تماشاگر. بیطرفی هوادارانهٔ نگرش پاپ به فرهنگ توده‌گیر، تحت تأثیر این نیروی محرك شیطنت‌آمیز دادائیستی، می‌تواند سریعاً در برابر استهزای آن فرهنگ به کمك اغراق و تناقض‌گویی خیالاتی از پای درآید. این آن چیزی است که در هنر **کَلسْ اولدنبورگ** (متولد ۱۹۲۹) می‌بینیم؛ چنین به نظر می‌رسد که یك بار دیگر سرمشق مارسل دوشانِ کلبی و خوش‌خُلق، در این هنر نفوذ کرده است. ساختمان **توالت نرم** (تصویر ۸۱۱)، ادراکات حسی (مقولات) ما از «سخت» و «نرم» را شدیداً به یکدیگر می‌کوبد، واکنشهایمان را مغشوش می‌گرداند، و ضربه‌ای شدید بر ما وارد می‌آورد. آنچه معمولاً و به طور قراردادی سخت، سفت، و بهداشتی است به صورت شیئی نرم، تاشدنی و قطعاً غیر بهداشتی نشان داده شده است. هنرمند، وابستگی امروزی ما بر وسائل پیشرفتهٔ خانگی را که در نظر تودهٔ مردم آخرین کلام در یك زندگی متمدن است، به استهزاء می‌گیرد.

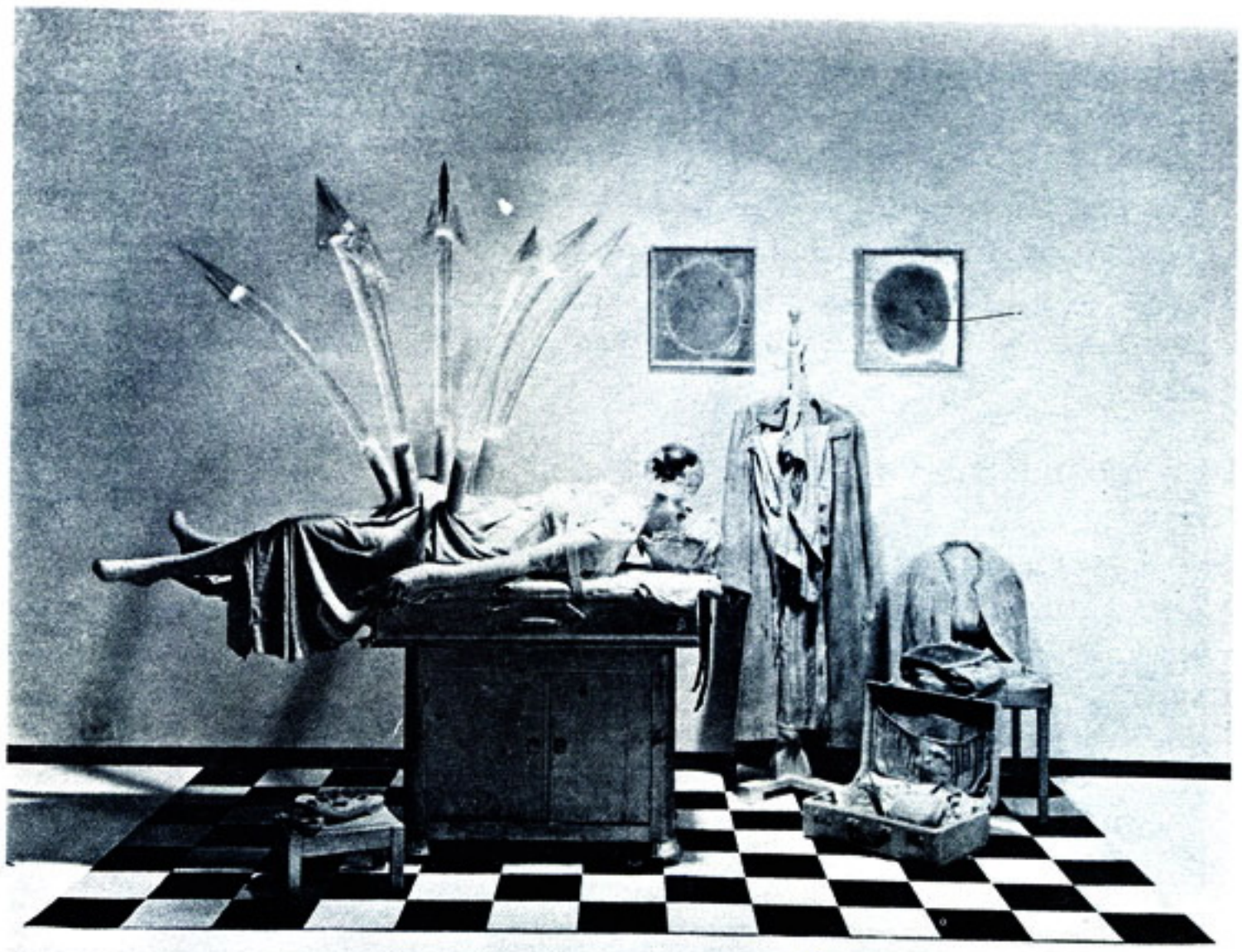
سطوح تخت و سفت و لبه‌های سخت بیشتر طرحهای امروزی، می‌توانند اضداد طنزآمیز خود را در شکلهای نرم یا القاکنندهٔ نرمی، پیدا کنند. یکی از نخستین نمونه‌های این تقابل دلخواهانهٔ نرم و سفت، در پاسخ سالوادور دالی به پرسش لوکور بوزیهٔ معمار دربارهٔ اینکه دالی ساختمانهای آیندهٔ او (لوکور بوزیه) را چگونه در تصور خویش مجسم می‌کند، ظاهر می‌شود: «نرم و گیسووار». تابلوهای رئالیستی ـ تخیلی **ادوارد کینهولتز** (متولد ۱۹۲۷) ــ ساختمانهایی سه‌بعدی که ترکیبی از تئاتر، پیکرتراشی، معماری، مبلمان، و مانکنها هستند و خیالبافیهای سوررئالیسم را به یاد می‌آورند و در همان حال جنبه‌های پر زرق و برق زندگی معاصر را منعکس می‌کنند ــ با استفاده از انواع مواد نرم و نامقاوم مصنوعی یا طبیعی ساخته شده‌اند. تابلوی **زاد روز** (تصویر ۸۱۲) او اتاق زایمان یك بیمارستان را با وسائلش نشان می‌دهد که در آن زنی لباس بیمارستان پوشیده و روی میز زایمان دراز کشیده است. دردهای زایمان به صورت پیکانهایی بزرگ، پشت‌نما، و نرم شبیه‌سازی شده‌اند که از شکم بیمار برمی‌خیزند و شاخه‌شاخه می‌شوند. واقعیت سخت و خیالپردازی وهم‌آور، در این بیان دوبارهٔ شیفتگی هنرمند پاپ به شکلها و رویدادهای زندگی تودهٔ مردم با یکدیگر درآمیخته‌اند.

دنیای خیالپردازی حاکم بر هنر پاپ، به نظر می‌رسد که در هنر موسوم به هنر روانِ آشوب، مقام خاص خود را به دست می‌آورد. نام این هنر، احتمالاً از حدسیات بصری درون‌بینیهایی گرفته شده است که در اثر استعمال داروهای «ذهن‌گستر» به آدمی دست می‌دهد. ریشه‌های صوری این هنر در **آرت نووو**، **بردزلی**، **اودیلون ردون**، **کاندینسکی**، **پول کله** و دیگر هنرمندان متعلق به اردوگاه فوق‌العاده ذهن‌گرایِ اکسپرسیونیست دویده‌اند. با آنکه هنر مزبور از لحاظ کمیت جنبه‌ای جهانی پیدا کرده است، بخش بزرگی از آن به صحنهٔ هنر پاپ آمریکایی در دهه‌های هفتم و هشتم سدهٔ کنونی تعلق دارد، وسائل کارش در درجهٔ اول عبارتند از پوستر و کارتونهای داستانی زیرزمینی، و به دوره‌ای از عمر این نسل مربوط می‌شود که روزگار کندوکاو جوانان به شمار می‌رود. هنر روان آشوب که ظاهراً با واقعیت‌گرایی هنر پاپ تضاد دارد، تنها کاری که می‌کند به نمایش درآوردن به اصطلاح واقعیتی از نوع دیگر است، که در اثر استعمال مواد مخدر توسط جوانان مصرف‌کنندهٔ فرهنگ و هنر پاپ به ایشان القا می‌شود. **آیزك ایبرمز** (متولد ۱۹۳۹) در تابلوی **بی‌عنوان** (تصویر ۸۱۳) گزارشی سخت دردناك ــ یا چنین به نظر می‌رسد ــ از نوع مکاشفات هذیانی معمول در توصیفات مصرف‌کنندگان داروهای هذیان‌آوری چون

۸۱۰ روی لیشتنشتاین، **بلام!** روغن روی بوم، تقریباً ۱۵۰×۲۰۰. مجموعهٔ ریچارد براون بیکر، نیویورك.



۸۱۱ کَلسْ اولدنبورگ، **توالت نرم**، ۱۹۶۶. وینیل، پلکسی‌گلاس، و الیاف ← ابریشم، ۱۴۸×۷۰×۸۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ آقا و خانم ویکتور و. گنتس، نیویورك.



۸۱۲ ادوارد کینهولتز، زاد روز، ۱۹۶۴. تابلو، تقریباً ۲۱۰×۳۰۰×۴۵۰ سانتی‌متر. بنیاد فردریك و مارسیا وایزمان.

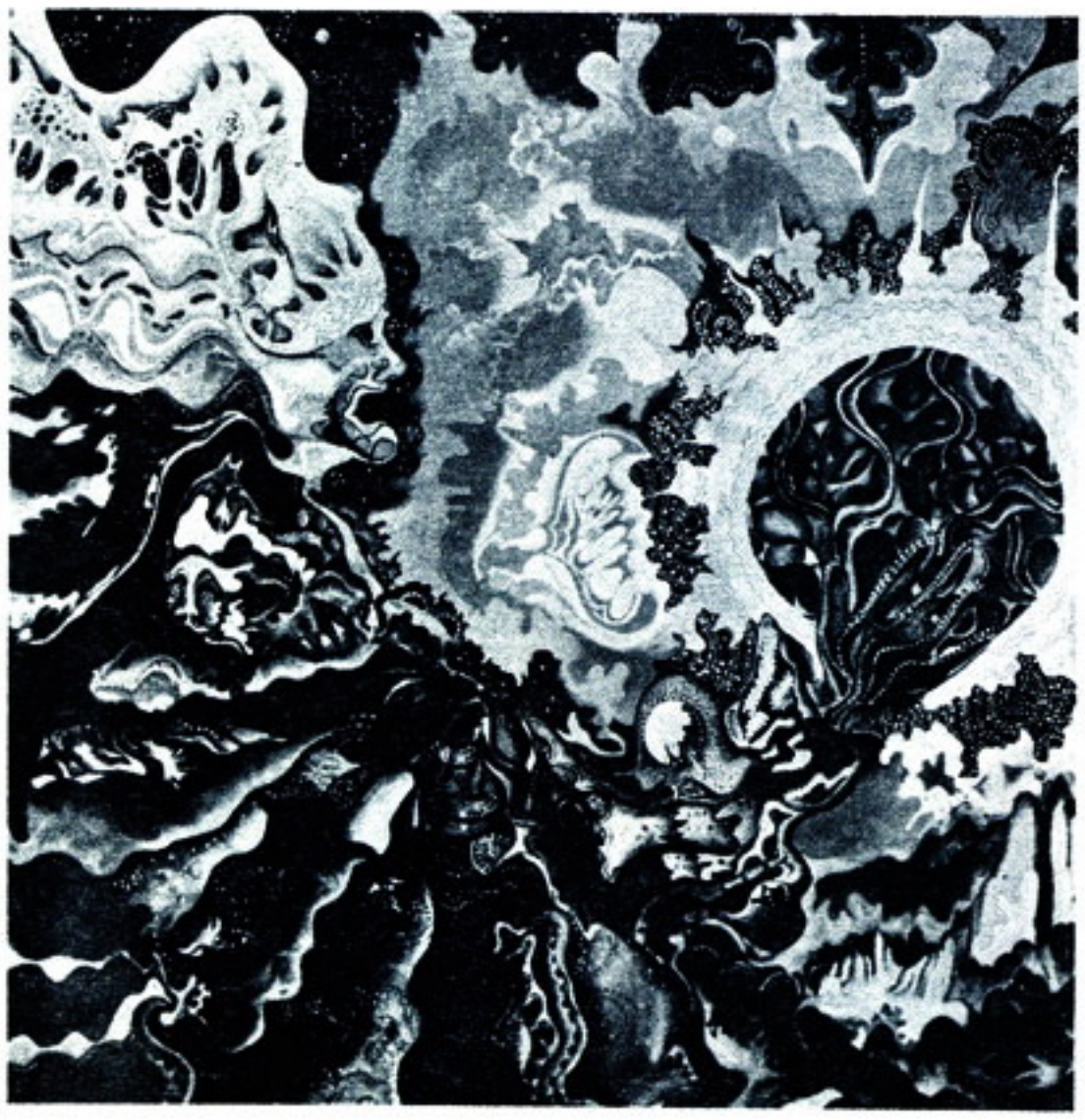
ال اس دی را به نمایش درمی‌آورد. احساس رنگ، به مراتب بیش از آنچه در تجربهٔ روزمرهٔ ما مطرح است، شدت پیدا می‌کند. رنگهای طیفی، با درجات تحمل‌ناپذیر روشنی و سیری، منفجر می‌شوند و درهم می‌پیچند، و با شتابهای گوناگون و شکلهای جورواجور و خارج از قدرت تسلط انسان معتاد به مواد مخدر، تغییر می‌یابند. شکلها و طرحها با هزاران دگروارهٔ تصرف‌یافته و ترکیب شده، دستخوش امواج پرآشوب می‌شوند. در اینجا نیز مسألهٔ محو شدن هنرمند مطرح می‌شود، چون داروی مخدر عامل روند هنری و هنرمند صرفاً وسیله‌ای در اختیار آن عامل می‌شود. می‌گویند هدف از مصرف این داروها دستیابی آنی به نیرواناست؛ فرض بر این است که گزارش بصری هیچگاه نمی‌تواند ژرف‌بینی هذیانی را بازگوید.

ما در جریان مطالعهٔ هنر سدهٔ بیستم، تقریباً به ضربهٔ حاصل از تضاد سبکها خو می‌گیریم، و شاید درست‌تر این باشد که مطالعهٔ مزبور را با تضادی دیگر ــ یعنی تضاد بین نقاشی پاپ ـ روان آشوب ایبرمز و اثری متعلق به نئورئالیسم پاپ ـ زاد ــ تکمیل کنیم. **ریچارد استس** (متولد ۱۹۳۶) در پردهٔ **مغازهٔ ندیك** (تصویر ۸۱۴) چهرهٔ یك رستوران آشنا را با تمام جزییات عکسی که از پشت شیشهٔ تر و تمیز با آخرین دوربین موجود در بازار گرفته شده است، نشان می‌دهد. پیش از این (تصویر ۸۰۷) اهمیت دوربین را در تهیهٔ انواع تصاویر مورد لزوم هنر پاپ، برای نقشهای چسباندنی متشکل از قطعات خارج شده از زمینهٔ بصریشان دیدیم. ولی اینجا تمام تصویرها به زمینهٔ اصلی خویش بازگشته‌اند و به کمك سنت طولانی رئالیسم به یکدیگر نزدیك شده‌اند و به وسیلهٔ دوربین، در کوتاهترین مدت زمان ممکن و در یك صحنه، با وضوح تمام نمایانده شده‌اند. کوتاهی بی‌مانند زمان، سکونی خارق‌العاده به تابلو می‌دهد، هر حرکتی را صید می‌کند و توجه تماشاگر را به دامنهٔ گستردهٔ «اطلاعات» گنجانده شده در تصویر جلب می‌کند. هنرمند با افکندن عکس بر روی بوم و سپس رنگ‌آمیزی آن به گونه‌ای که گویی یك کاریکاتور می‌آفریند، از دوربین به عنوان وسیله‌ای در خدمت تصویر استفاده می‌کند، و عکس را هدفی مستقل نمی‌پندارد.

ولی عکسی که هنرمند به تقلید از آن شبیه‌سازی می‌کند «طبیعت» تازهٔ خود اوست، که جانشین دو محیط طبیعی و مصنوعی مورد استفادهٔ رئالیسم سنتی یا طبیعی می‌شود که هنر پاپ بی‌هیچ تغییری به نمایش درآورده بود.

دو اصطلاح که اخیراً رواج یافته‌اند ــ هنر روند یا جریان و هنر ادراکی ــ به نظر می‌رسد که حاصل تلاش برای پیدا کردن یك عامل

۸۱۳ آیزك ایبرمز، بی‌عنوان، ۱۹۶۸. رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰×۱۰۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ خصوصی، نیویورك.



وحدت‌بخش در میان گرایشهای دورشوندهٔ هنرِ پس از پاپ باشند. هنر روند، در معنای لفظی خود، مدعی است که عملِ ساختنِ یك شیء از محصول نهایی این عمل مهمتر است. اگر واقعیت چنین باشد، محصول، در درجهٔ نخست برای هنرمند و کسانی معنی خواهد داشت که با او در این «روند» مشارکت داشته‌اند. این طرز فکر، مشابه طرز فکر نقاشان جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی است. هنر ادراکی، ظاهراً، با طرح این ادعا که ادراك هنری یعنی تفکر خلاق از روند خلاقیت یا محصول روند مزبور مهمتر است، این نظر را یك گام جلوتر می‌برد. هنرِ روند و هنر ادراکی با آنکه بر مقدمات متفاوت بنیان گرفته‌اند، عملاً تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند.

هدف هنر روند و هنر ادراکی، حذف شیء هنری یا محصول منزوی شده و تلاش برای آماده کردن «محیطهایی» است که از اشیاء و تماشاگران تشکیل شده‌اند. روند خلاقیت و ادراکات هدایت‌کنندهٔ آن از هر شکل ساخته شده‌ای برتر می‌شوند. تماشاگر به محیطی کشانده می‌شود که خودکار شده است، آنهم گاه به گونه‌ای که خود عنصری از کل مدار می‌شود و از طریق «فیدبك»، مانند جزیی از یك شبکهٔ الکترونیك امروزی انجام وظیفه می‌کند. اشیاء و تماشاگران، کانونهای جابه‌جا شونده در روابط میان رویدادهای همبسته‌اند: روند، واقعیت است و واقعیت، روند است ــ آنگونه که برخی از فیزیکدانان معاصر گفته‌اند.[16] نور، صوت، رنگ، و آدمکهای ماشینی، از میان وسائل بیشمار دیگر ــ و مواد و مصالح برگرفته از تکنولوژی صنعتی ــ دست به دست یکدیگر می‌دهند تا تماشاگران یا مخاطبان را با تجربه‌های شدت‌یافته و پیوسته متغیرِ حسی سیر کنند. یا اخیراً محیطهایی ساخته شده‌اند که محرکهای حسی را چنان کاهش می‌دهند که نتیجتاً به انزوای بی‌صدا می‌رسند؛ این یك بعد آن هنر «انتظام‌یافته»‌ای است که اطلاعات لازم برای هدایت واکنش تماشاگر را فراهم می‌آورد و شرایطی برنامه‌ریزی شده مشابه شرایط فضانوردان در داخل سفینهٔ فضایی یا حتی مشابه شرایط هر راه‌انداز ماشین پدید می‌آورد، چون چنین عاملی (اگر کاملاً خودکار نشده باشد) ماشین را به واکنش وامی‌دارد. تماشاگران به عنوان دریافت‌کنندگان اطلاعات، نیازی به سر و کار داشتن با تصاویر یا شکلهایی که باید ارزیابی شوند ندارند؛ بلکه آنها فقط باید از خود واکنش نشان دهند. این بدان معنی است که خود هنرمند نیز نقطه یا گرهی در یك چنین شبکهٔ ارتباطی و اطلاعاتی است، نه یك شبکهٔ مجزا. هنرمند در جریان داد و ستدهای گوناگون بین خود و محیطش ــ که تماشاگران را نیز دربر می‌گیرد ــ جزیی از جریان روند بی‌پایان و پیوسته متغیر می‌شود. هنر، هنرمند، و تماشاگران، تابع شبکه‌هایی می‌شوند که از روی مجموعه‌های نوین دارای کنترل الکترونیك ساخته شده‌اند. در اینجا نیز تکنولوژی، همچنان که در بخش بزرگی از زندگی انسان امروز دیده می‌شود، تجربهٔ ما را هدایت می‌کند.

16. Cf. the fundamental work of the philosopher A.N. Whitehead, *Process and Reality*.

۸۱۴ ریچارد استس، **مغازهٔ ندیك**، ۱۹۶۹ـ۱۹۷۰. رنگ روغن، ۱۲۰×۱۶۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ خانم دانلد پریتسکر.

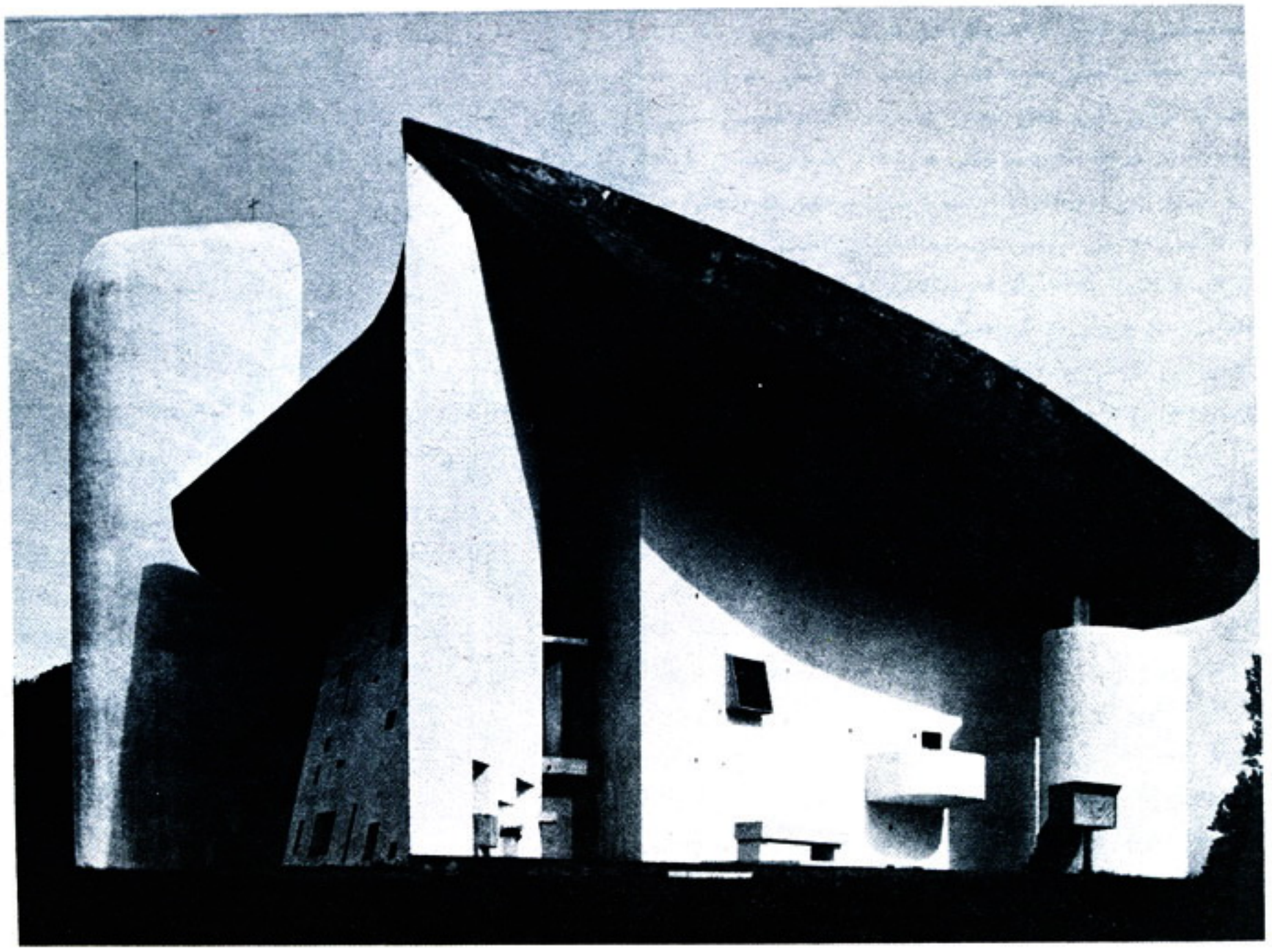
۸۱۵ لوکور بوزیه، وحدت مسکن، مارسی، ۱۹۴۷ـ۱۹۵۲.

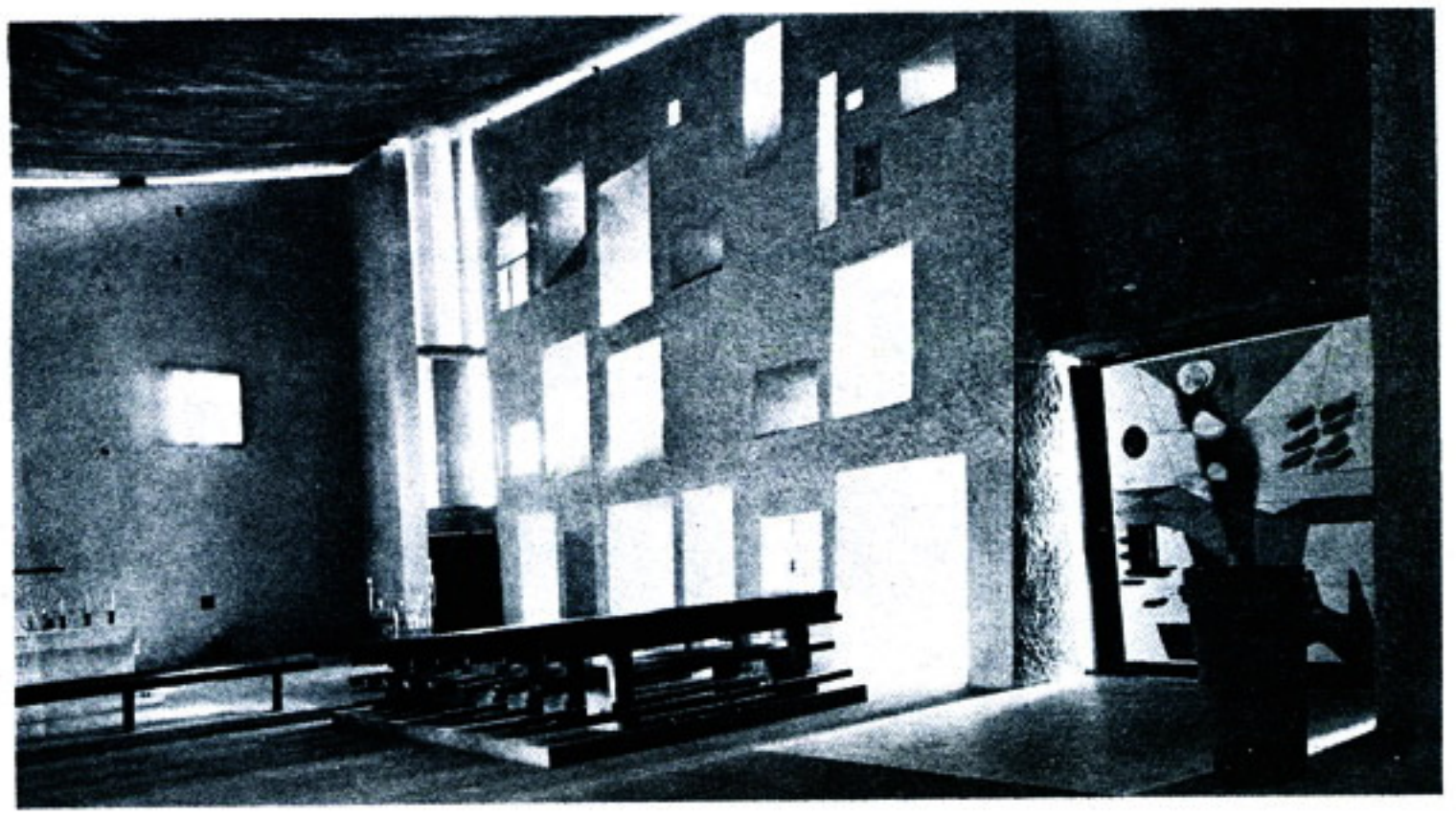
معماری پس از جنگ دوم جهانی

پس از جنگ دوم جهانی، در حالی که میس وان‌در روهه سبك بین‌المللی را به حد نهایی ظریفکاریهایش رسانید، لوکور بوزیه در جهتی دیگر یعنی تقریباً در جهت تصورات پیکرتراشانه حرکت می‌کرد. در سال ۱۹۴۶ یعنی بلافاصله پس از پایان یافتن جنگ، عمارت موسوم به **وحدت مسکن** (تصویر ۸۱۵) را در مارسی به عنوان پاسخی به یکی از مسائل مبرم انسان امروزی، یعنی طرحی برای زندگی شهری، طراحی کرد. در اینجا یك پیمایه یا مقیاس جدید ــ مرد ایستاده ــ بزرگی مقیاس و عظمت این برنامه را نشان می‌دهد و در همان حال، نظام پوشیدهٔ تناسبها را که تا حدودی یادآور قاعدهٔ **اصل زرین** باستانیان است، مشخص می‌سازد. پایه‌های غول‌آسا (در نقطهٔ مقابل تیرهای قلمی خانهٔ ساووا)، چوب‌بستی را روی خود نگاه داشته‌اند که هر آپارتمانش جزءِ لاینفکی از آن است و بر عمق افقی عمارت می‌افزاید. بالکنهای انفرادی، هر یك با آفتابگیر مجزا، حجم تندیسوار تازه‌ای پدید می‌آورند به طوری که تماشاگر این عمارت را نه چوب‌بستی محصور در یك پوشش خاص می‌پندارد نه یك حجم توپر. احجام و فضاهای خالی، مستقیماً با یکدیگر ارتباط دارند، درست مانند معبدهای یونان باستان که در نظر لوکور بوزیه «روشن و غم‌انگیز چون شیپورهای برنجین» جلوه می‌کردند.

شکلهای حیرت‌آور **کلیسای نوتردام دوهو** (تصویر ۸۱۶) که ساختمانش در سال ۱۹۵۵ در **رونشان** فرانسه به دست لوکور بوزیه پایان یافت، از لحاظ درآمیختگی معماری و پیکرتراشی در یك بیان واحد، ما را به تعمق فرا می‌خوانند. به گفتهٔ لوکور بوزیه، ما در اینجا، «قایقی» را می‌بینیم که بر «نقطه‌ای بلند» قرار داده شده است تا به «روان‌شناسی و فیزیولوژی حواس» و به‌منظرهٔ انعکاس‌یابنده‌ای که چهار جهت افق را به شهادت می‌گیرد، پاسخ می‌گوید. (آیا معمار می‌توانسته است نخستین معبد را پس از نخستین توفانی که بشریت را تهدید کرد و کشتی نوح در کوه آرارات به گِل نشست در نظر آورد؟ لازم به تذکر است که ما، همانند لحظاتی که دربارهٔ یك اثر متعلق به هنر تجسمی می‌اندیشیم، دربارهٔ معنی احتمالی اثر او نیز تأمل می‌کنیم.) در این احجام قدرتمند و خروشان، این تندیسوارها و فضاهای خالی، محیط تازه‌ای نهفته است که آدمی می‌تواند ارزشهای تازه و تفسیرهای تازه‌ای دربارهٔ اعتقادات مقدس و محیط طبیعی خویش را در آنها بیابد. روشنایی داخل **کلیسای نوتردام دوهو** (تصویر ۸۱۷) به طرز بی‌قاعده و مرموزی به وسیلهٔ پنجره‌های گودنشسته‌ای تأمین شده است که تقریباً به طور تصادفی جایگزینی شده‌اند. فقدان تزیینکاری، بیش از آنکه منزه‌طلبی بین‌المللی را به یادمان بیاورد سختگیری سالم و خالص معماری سیستر سیان سدهٔ پانزدهم را به یاد می‌آورد. این کلیسا، عمارت بی‌بدیلی است که احتمالا نمی‌تواند به عضویت نهضت خاصی درآید. پرداخت فوق‌العاده شخصی آن به پیکرتراشی تعلق دارد که شاهکاری بی‌نظیر آفریده است.

زندگی طولانی و پربار فرانك لویدرایت، در این ضمن، با ساختن یادبودنامه‌ای برای خود هنر، یعنی **موزهٔ گوگنهایم** (تصویرهای ۸۱۸ و ۸۱۹) در سالهای ۱۹۴۳ تا ۱۹۵۹ در شهر نیویورك به پایان می‌رسد. اصل استمرار پویا که راهنمای وی در سراسر عمرش بود، در اینجا پیروزمندانه بیان شده است. این عمارت عظیم، شجاعانه، به عنوان یك استوانه ساخته شده است که هر چه بالاتر می‌رود بر قطرش

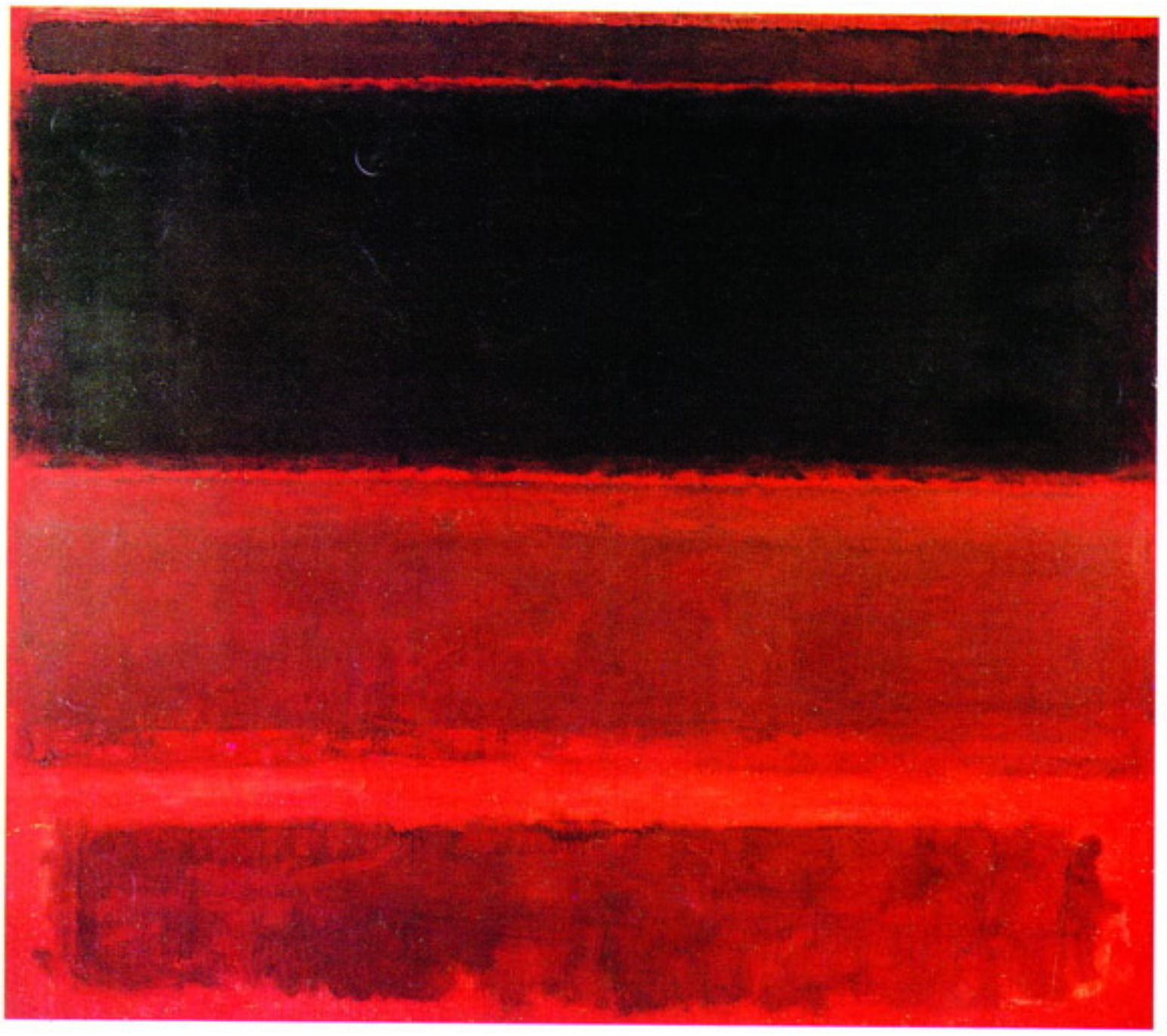




۸۱۶ لوکور بوزیه، کلیسای نوتردام دوهو، رونشان، ۱۹۵۰ـ۱۹۵۵.

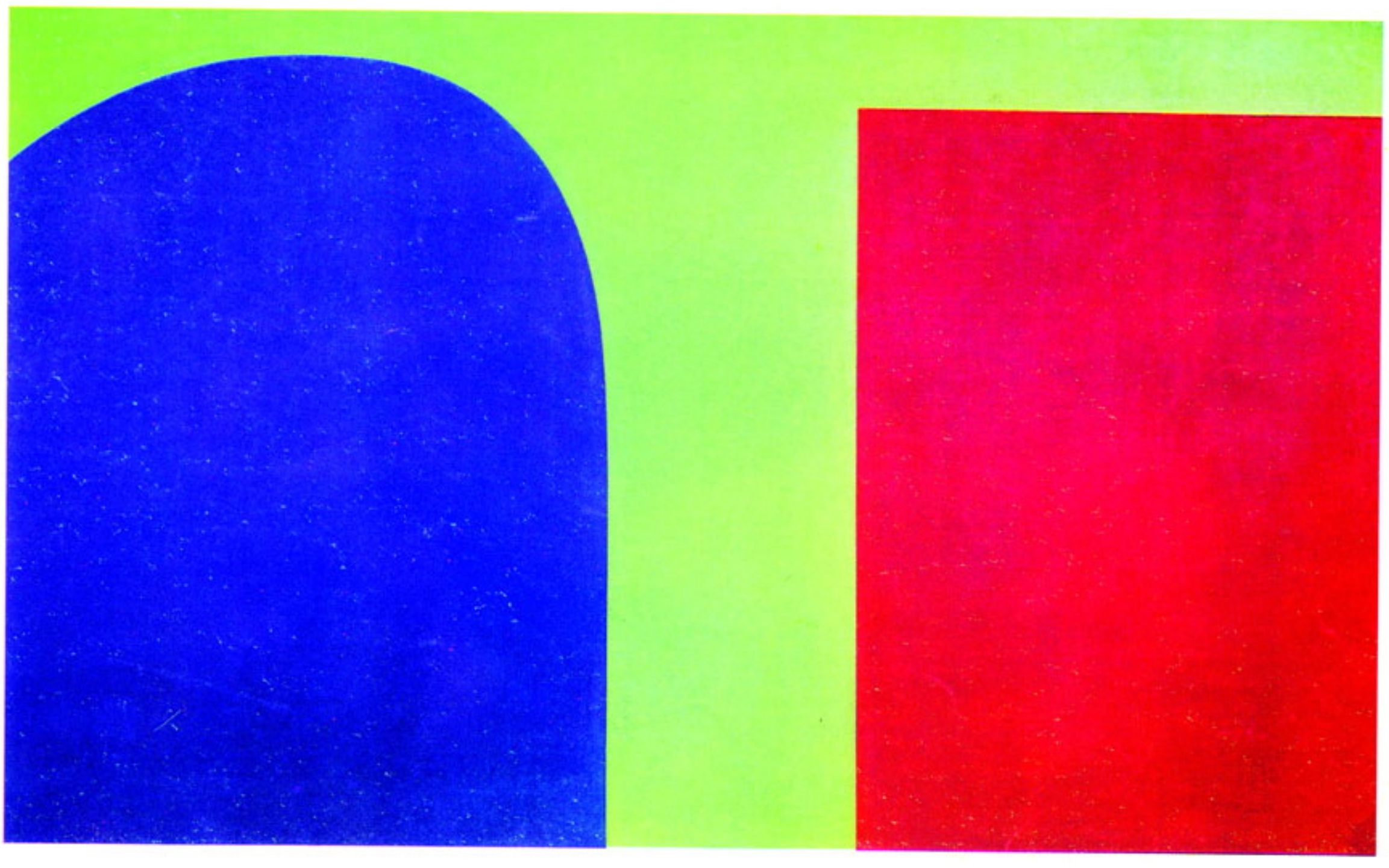
۸۱۷ لوکور بوزیه، داخل کلیسای نوتردام دوهو.

افزوده می‌شود، طبقاتش از بیرون به صورت نوار حلزونی شکلی از نور آسمانی دیده می‌شود که در هر طبقه به هنگام روز سایه می‌گیرد و شبها با نور مصنوعی روشن می‌شود. عرشه‌های ساخته بر روی تیرهای سر آزاد در عمارت کوفمان در اینجا به گِرد یك دایرهٔ عظیم کشیده شده‌اند که تابع وظیفهٔ چرخش است: بازدیدکنندگان با آسانسور به رأس ساختمان می‌آیند و شیب ملایم و حلزونی طبقاتی را که تابلوها بر سطح داخلی دیوار بیرونیش نصب شده‌اند، با پای پیاده می‌پیمایند و پایین می‌روند. طرح شجاعانه و پرعظمت این بنا، که بازتابی از یك شخصیت پرتوان است، فضا و خلاء را بی‌آنکه چیزی بر جای بگذارد با یکدیگر ادغام می‌کند و علیرغم نیروی سلطه‌جویانه‌اش، تابلوها را به نمایش درمی‌آورد. رایت در اینجا نیز همچون دیگر آثارش فلسفهٔ اومانیسم را به منظور برآوردن نیازهای آدمیان، راهنمای خویش قرار داده است. در این مورد، یکی از والاترین تجربه‌های انسان شهرنشین امروزی ــ لذت بردن از کارهای همنوعان با استعداد خویش ــ آسان شده و در ساختمانی که خود باید سهمی ماندگار در کمك به تمدن امروز شمرده شود، ستوده شده است. لیکن در اینجا چنین به نظر می‌رسد که رایت، این پیرو بزرگ جفرسن و عضو حزب دموکرات کشاورزان، به شهر پشت می‌کند. شکل گرد و بسته، مانند مسافری که از فضای کیهانی به زمین آمده باشد، هیچگونه سازشی با الگو و بافت راستخطی ساختمانهای شهری ندارد. ساختمان به روی خودش

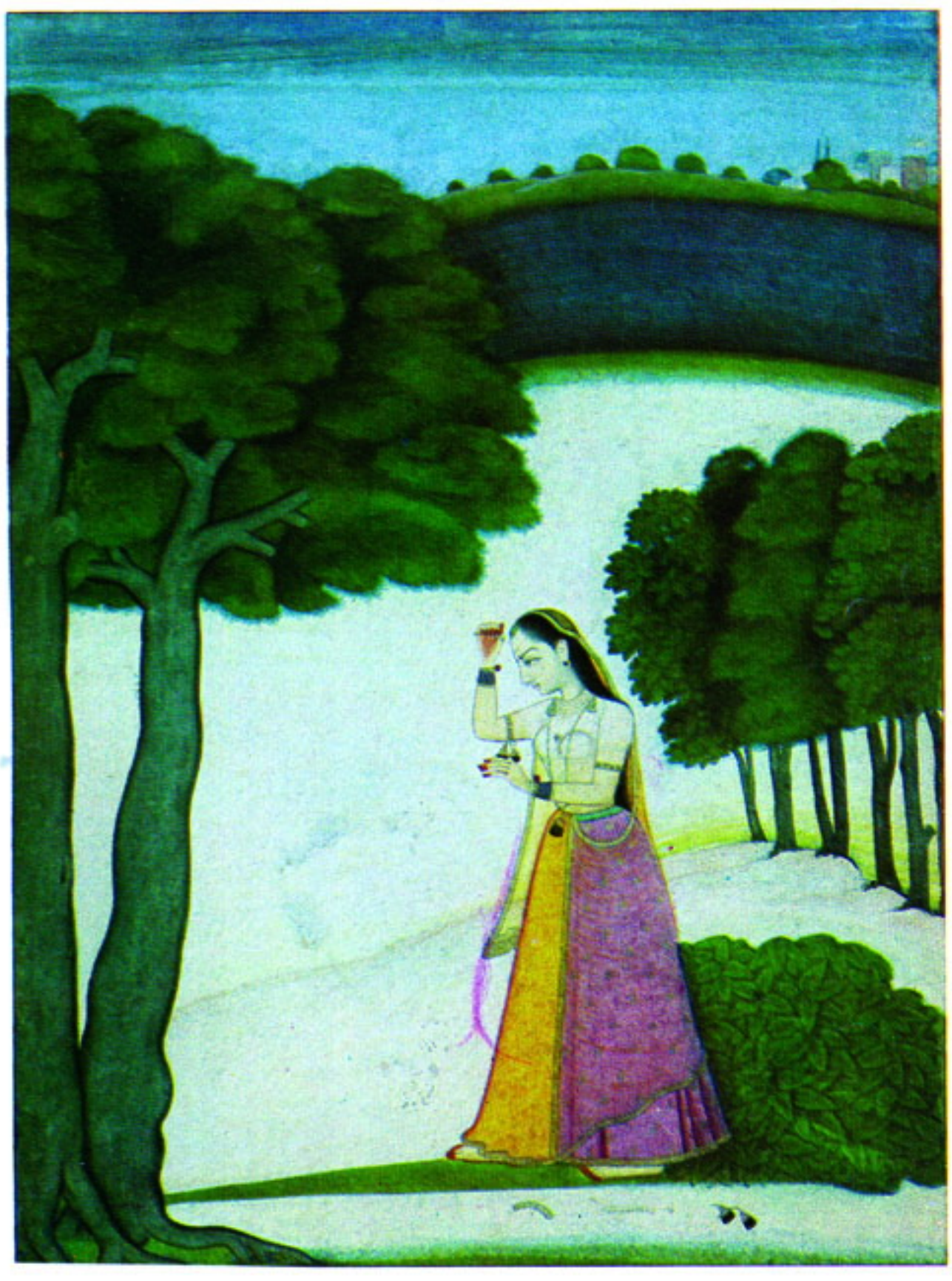


لوحهٔ رنگی ۹۶. مارک روتکو، **چهار رنگ تیره روی قرمز**، ۱۹۵۸. رنگ روغن روی بوم، ۲۵۵ × ۲۹۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ ویتنی در موزهٔ هنرهای آمریکایی.

لوحهٔ رنگی ۹۷. الزورث کِلی، **قرمز، آبی و سبز**، ۱۹۶۳. رنگ روغن روی بوم، تقریباً ۲۱۰ × ۳۴۰ سانتی‌متر. نگارخانهٔ سیدنی جینیس.



لوحهٔ رنگی ۹۸. **بودیستاوا پادمپانی زیبا**، نقاشی دیواری از غار I، آجانتا، ۶۰۰-۵۰۰ میلادی.



لوحهٔ رنگی ۹۹. **بانوی دلشکسته**، حدود ۱۷۴۰. گواش، ۲۰/۵ × ۵. مجموعهٔ خصوصی، لوس‌آنجلس.

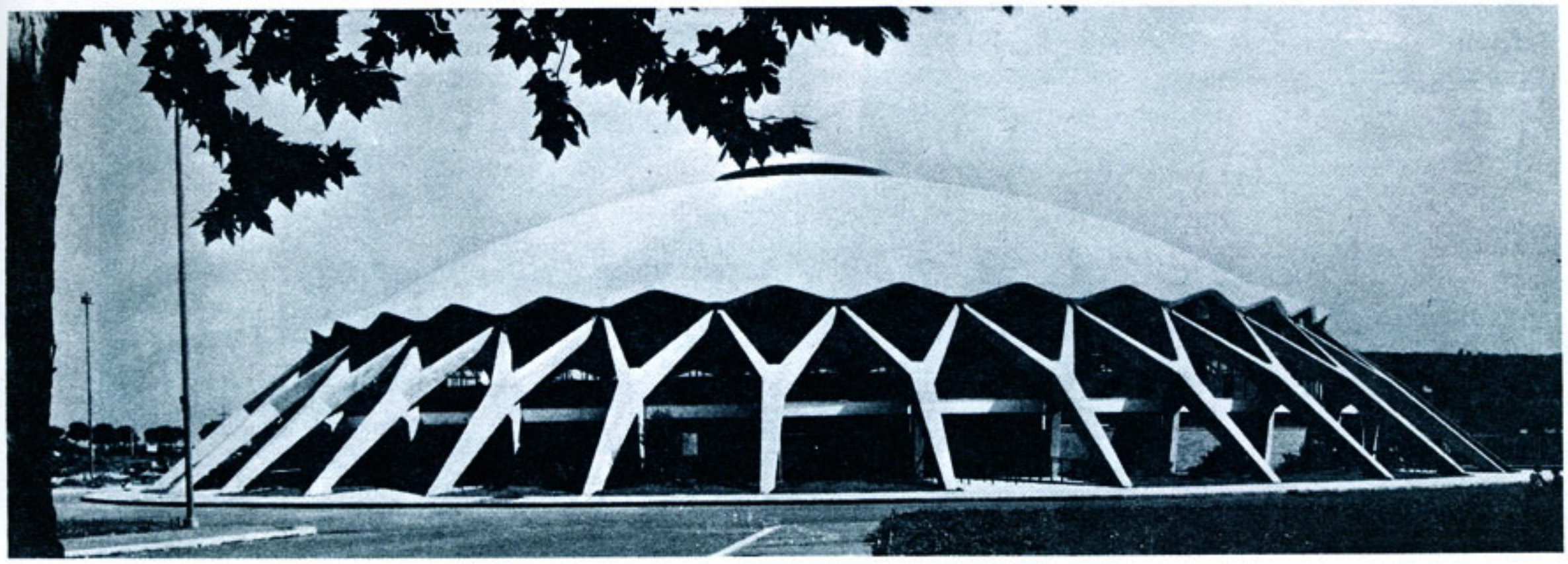
۸۱۸ فرانك لویدرایت، موزهٔ سالمون ر. گوگنهایم، نیویورك، ۱۹۵۹ـ۱۹۴۳ (منظرهٔ بیرونی از سمت شمال).

می‌چرخد و محوطهٔ طولانی نگارخانه‌اش به یك فضای چاه مانند بیست و هفت متری گشوده می‌شود که به نظر می‌رسد می‌تواند محلی امن در برابر شهر دشمنکام به شمار رود.

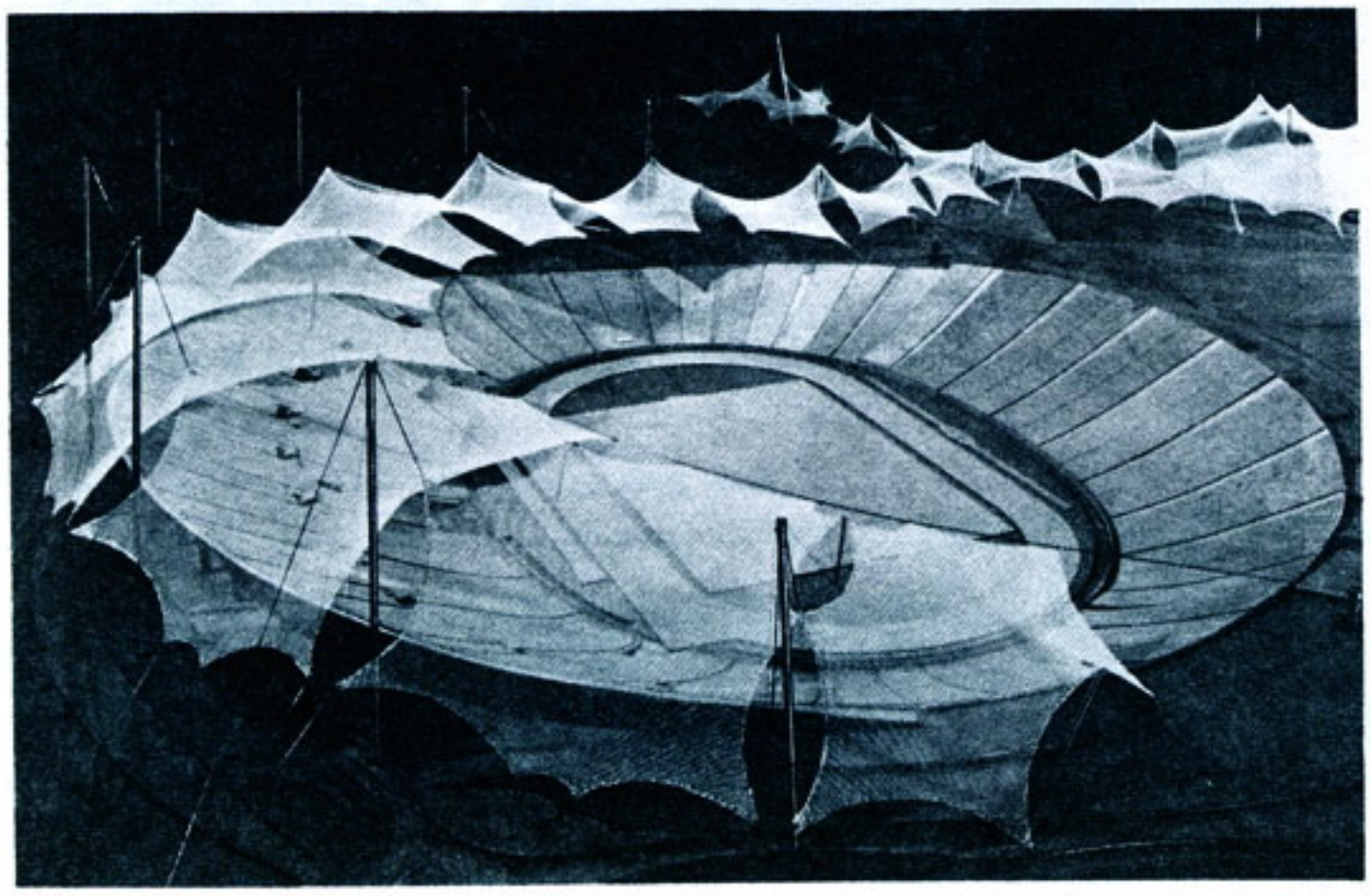
آثار بعدی لوکور بوزیه و رایت، بازتاب دور شدن جنبش معماری پس از جنگ دوم از حالت خشك و فورمالیستی سبك بین‌المللی با اصرار بر یك مبنای داوریِ صرفاً راستخطی هستند. در همان حال، تحولات و دستاوردهای جدید در عرصهٔ تکنولوژی ساختمان، بیش از پیش جزیی از زبان و واژگان بیانیِ جنبش نوین می‌شوند. **پیر لوئیجی نِروی** (متولد ۱۸۹۱) مهندس معمار، با استفاده از قدرت کششیِ چشمگیر بتون پیشفشرده، توانسته است فضاهای وسیع را با طرحهایی بپوشاند که از زیبایی هندسی خیره‌کننده‌ای برخوردارند و در ساختشان نهایت صرفه‌جویی در استفاده از مصالح به عمل آمده است. روش و مصالح کار او حذف ستونهای فلزی رایج در سبك بین‌المللی را ممکن ساخت ــ مانند بنای کاخ ورزش در رُم (تصویر آغاز فصل بخش چهارم و تصویر ۸۲۰) که در سال ۱۹۵۸ ساخته شد ــ و سقفهای پهناورش به نظر می‌رسد که جسورانه و با چنان زیبایی و ظرافتی سر به سوی آسمان برمی‌دارند که از راستخطی شدید فراتر می‌روند و منظرهٔ تازه‌ای از شکل معماری را به میدان می‌آورند که به جای آنکه مکانیکی باشد طبیعی است. با اینحال، نِروی برخلاف بیان مشخص‌ترش، علاقه و ژرف‌نگری شدیدی به یکی از مسائل جاری تئوری امروزی هنر معماری از خود بروز می‌دهد: بیان منطقی عناصر ساختمان. اعضای ساختمانی نِروی، با ظرافت و اطمینان یك دیوار پشت‌بند بازویی به سبك گوتیك، خطوط نیروی ساختمان را مریی می‌سازند و پیشرانهٔ جانبی طاق را با ظرافتی فنی، به زمین منتقل می‌کنند.

در شرح مختصر ما دربارهٔ گرایشهای معماری نوین، ضرورتاً، بر نقش و کمك آن کسانی تأکید شد که در چشم‌انداز کوتاه شدهٔ تاریخی ما، پیشگامان پی‌ریزی یك معماری مستقل از اشاره به سبکهای پیشین معماری به نظر می‌رسند. تردیدی نیست که رایت، میس‌وان‌در روهه، و لوکور بوزیه نیز در نزد نسلهای آینده چنین پنداشته خواهند شد؛ کار

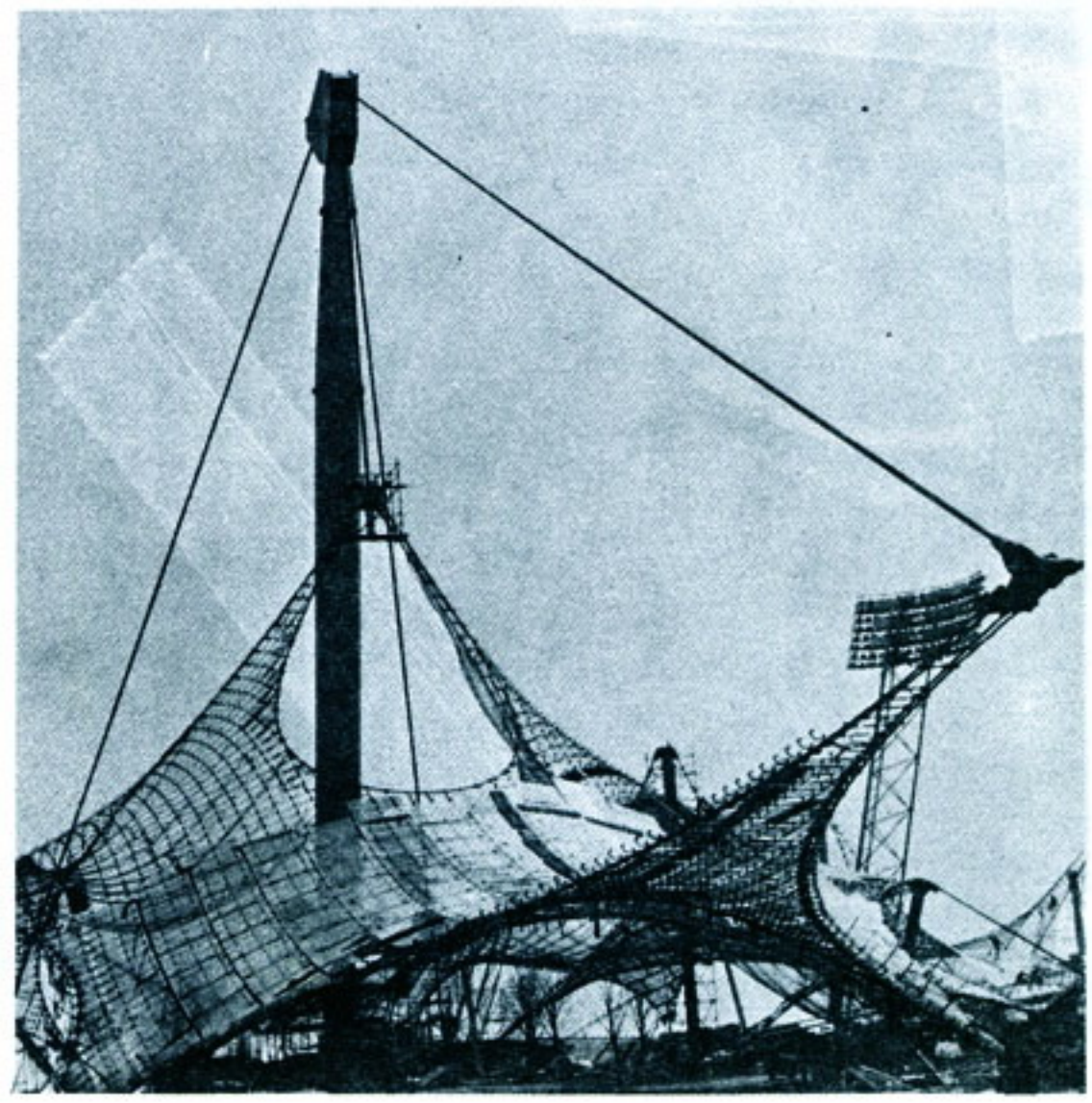
۸۱۹ فرانك لوید رایت، داخل موزهٔ سالمون ر. گوگنهایم (منظره از زیر گنبد).



۸۲۰ پیر لوئیجی نِروی، کاخ ورزش، رُم، ۱۹۵۸.



۸۲۱ فرای اوتو، مدل برای سقفهای ورزشگاه المپیك مونیخ. ۱۹۷۱ـ۱۹۷۲. راست: بخشی از ورزشگاه المپیك مونیخ.

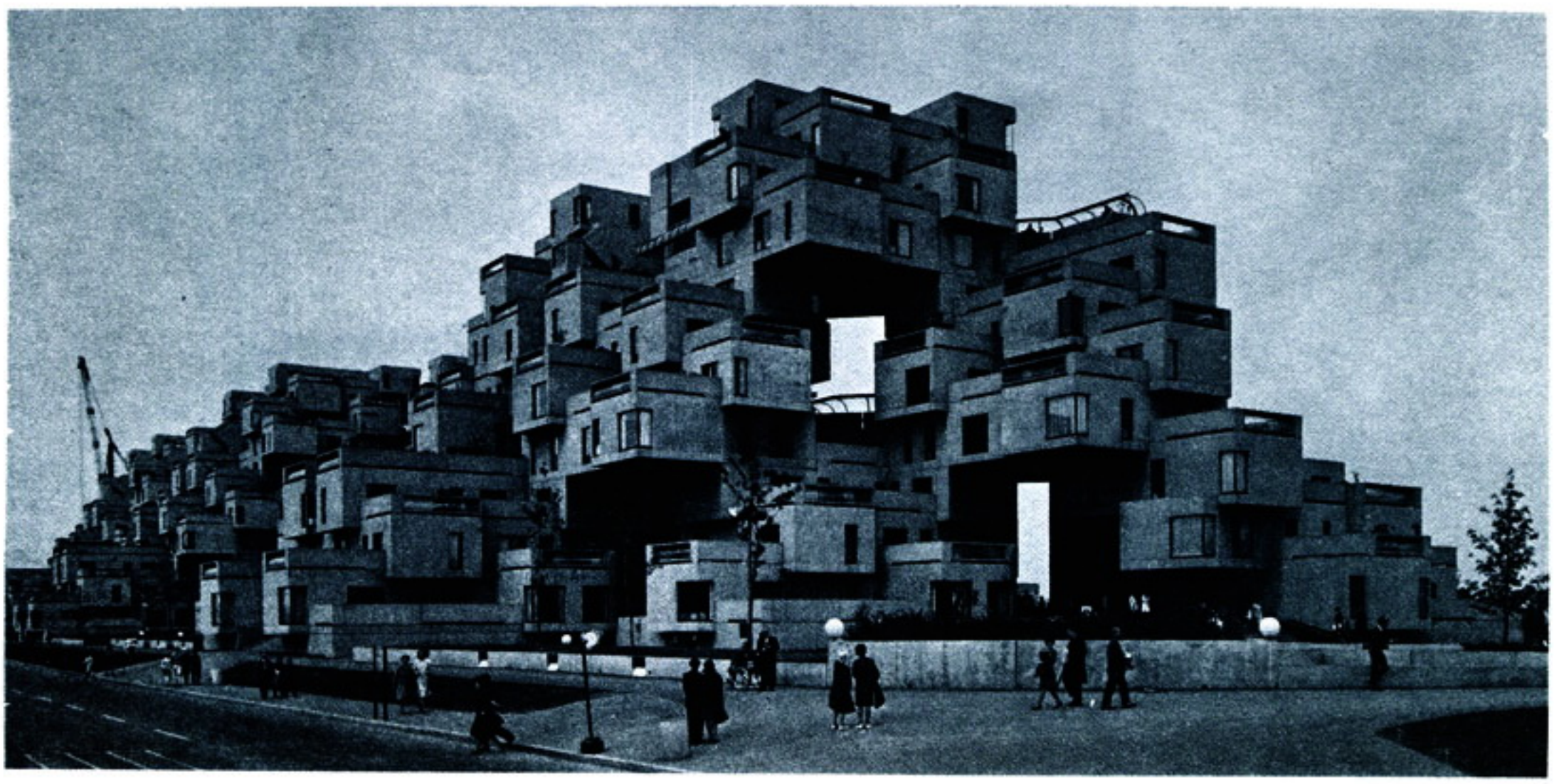


۸۲۲ بخشی از ورزشگاه المپیك مونیخ.

۸۲۳ گنار بیرکرتس، ساختمه بانک فدرال رزرو، مینیاپولا ۱۹۷۲ـ۱۹۷۳.

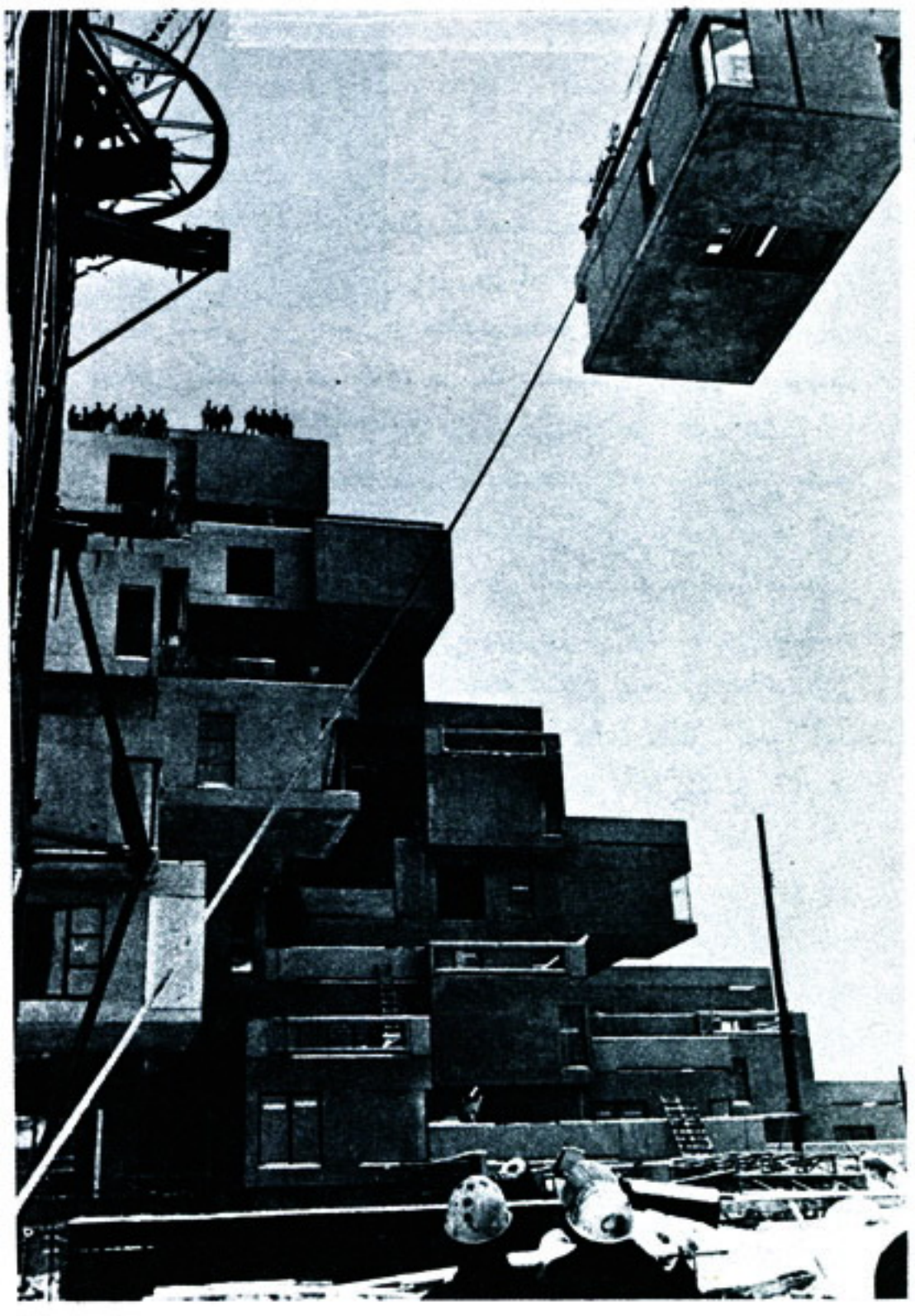
ایشان، حتی در روزگاری که خودشان دست‌اندرکار آزمایشگری در جهت گسترش افقهای شکل ساختمان و تکنولوژی ساختمان هستند، همچنان الهامبخش معماران جوان خواهد بود. تکامل بیدرنگ و بهره‌گیری از امکانات جدید مهندسی را می‌توان با مقایسهٔ کاخ المپیك نِروی با ساختمانهای ساخت فرای اوتو (متولد ۱۹۲۵) در مونیخ برای بازیهای المپیك ۱۹۷۲ (تصویر ۸۲۱) عیناً مشاهده کرد. ساختمان سَبُك و زیبای نِروی، در کنار حصاربندیهای هوایی، پشت‌نما، و چادروار اوتو، جسیم و فشرده به نظر می‌رسد. بخشی از این تفاوت، زاییدهٔ نگرش انقلابی اوتو به ساختمان است؛ نِروی، با تمام آزمایشگریها و تجربه‌اندوزیهایش در عرصهٔ بتون پیشفشرده، هنوز ساختمان را موافق اصول سنتیِ تراکم یعنی موافق اصلی در تصور می‌آورد که شالودهٔ کل معماری بررسی شده در این کتاب ــ از روزگار مصریان باستان تا امروز ــ به شمار می‌رود. اوتو، از طرف دیگر، از مقاومت کششی فولاد برای ایجاد یك شبکهٔ ساختمانی مبتنی بر کشش یعنی همان اصل هندسی استفاده می‌کند که ساختن دهانه‌های آزاد ظاهراً سبك ولی سخت نیرومند پلهای معلق را ممکن می‌گرداند. انتخاب گونه‌ای غشاء تور پلاستیك برای پوشش ساختمان نیز به همان اندازه اهمیت دارد؛ این پوشش، ساختمان را بی‌هیچ محدودیتی حفاظت می‌کند، همچنان که شبکهٔ کامل ساختمانی او نیز بی‌آنکه تیرهای داخلی مانعی پدید آورند، فضاهای مسدود پهناوری فراهم می‌آورد.

شکلهای زیبا و باشکوه چادرهای غول‌آسای اوتو، از لحاظ کارایی در حل مسائل پیش‌پا افتاده‌تر معماری، دارای محدودیتهایی هستند؛ ولی همچنانکه کاخ بلورین در حدود یکصد و پنجاه سال پیش به صورت ساختمانی با توانِ محدود ساخته شده بود لیکن به نخستین نمونهٔ شکل مسلط ساختمانی در روزگار ما تبدیل شد، شاید ساختمانهای کششی نیز اصول و مفاهیم معماری آینده را دستخوش تحولی انقلابی کنند. به هر حال، در یك ساختمان اداری که توسط گنار بیرکرتس (متولد ۱۹۲۵) در میناپولیس طراحی شده است نیز کاربست همان اصول را عملاً می‌توان مشاهده کرد. ساختمان بانك فدرال رزرو (تصویر ۸۲۳) مقاومت کششی کابلهایی را که در یك انحنای تاب مانند بین دو برج غول‌آسای انتهایی به موازات یکدیگر آویخته شده‌اند با عضوهای تراکمیِ سنتی‌تری که تودهٔ آجری طبقات روی کابلها را نگاه می‌دارند درهم آمیخته است؛ سنگینی طبقات زیر تاب نیز بر کابلها وارد می‌آید، ولی این‌بار در حالت تعلیق. نتیجهٔ این شبکهٔ بی‌نهایت بغرنج یك دهانهٔ آزاد ساختمانی به طول صد متر بین دو برج نگاه‌دارنده است که بخشهای بهداشتی، آسانسورها، پلکان اضطراری، و مانند اینها را در خود جای می‌دهد. اندیشهٔ اولیهٔ لوکور بوزیه برای برافراشتن ساختمان بر روی ستونهای باریك و نتیجتاً آزاد کردن محوطه برای کارهای دیگر، در اینجا یك گام جلوتر رفته است؛ ساختمان بیرکتس یك فضای باز و عملاً بی‌مانعِ شهری را با مساحت تقریبی بیش از سی‌هزار متر مربع، به صورت استخوان‌بندی و مفصل‌بندی شده برای یك بنای اداری درمی‌آورد. ضمناً عناصر کارآمد اصلی این بانك، طاقها و دیگر تسهیلات ایمنی درجه یك آن در زیر «میدان» بزرگی گنجانده شده‌اند که امتیازی برای شهر می‌شود و بر زیبایی و آسودگی زندگی شهری می‌افزاید.



۸۲۴ موشــه سافــدی، مســکن، مونترال، ۱۹۶۷ـ ۱۹۶۸.

۸۲۵ یك واحد هفتاد تنی به هنگام ساختمان به جای خود حمل می‌شود. جزیی از تصویر ۸۲۴.



رشد سریع شهرنشینی در جهـان به دنبـال پیـروزی انقـلاب صنعتی، یکی از حساسترین مسائل ساختمان‌سازی روزگار ما یعنی تأمین مسکن کافی برای جمعیت رشدیابندهٔ شهرها را در دستور روز قرار داده است. با افزایش سریع قیمت زمین در شهرها، مسکن مختص یك خانواده در یك قطعه زمین، نشانه‌ای از کاربرد نادرست زمین تلقی می‌شود، و به همین علت معمارها راه‌حلهای گوناگونی برای تولید انبوه مسکن پیشنهاد کرده‌اند. پیش از این به نقش لوکور بوزیه در حل این مسأله یعنی ساختن عمارت آپارتمانی مارسی ضمن تلاش برای بازگرداندن مقام سکونتگاههای مستقل به خانه‌های شهری ــ اختصاص سراسر عرض عمارت به یك دستگاه آپارتمان ــ اشاره کردیم. این اندیشه در عمارت «**مسکن**» (تصویر ۸۲۴) ساختهٔ **موشه سافدی** (متولد ۱۹۳۸) معمار اسرائیلی، که برای نمایش در **نمایشگاه ۱۹۶۷ مونترال** برپا شده بود، یك گام به جلو رفته است. عمارت **مسکن** که آزمایشی در عرصهٔ اجرای تولید انبوه و کاملاً پیش‌ساخته در صنعت خانه‌سازی است، تصور لوکوربوزیه از هر آپارتمان به عنوان واحدی مستقل را منطقاً تحقق بخشید؛ در اینجا هر آپارتمان به یك واحـد یا پیمایهٔ مستقل، جعبه مانند و پیش‌ریختـه تبدیـل شده اسـت که در کارگاه مخصوصی ساخته و به محل عمارت حمل می‌شود. این واحدها مانند خانه‌های کوچـك و بزرگ بچه‌هـا به کمـك یك جرثقیـل عظیـم در شکافهای مناسب‌شان در ماتریس گنجانده می‌شوند. ابعاد بزرگ این برنامه، با استنباطات جنبی یك معماری تماماً صنعتی شده، به نظـر می‌رسد که طرح **کاخ بلورین** دایر بر استفاده از قطعات پیش‌ساخته را به اجرا درآورده است. از لحاظ بصری، این عمارت، ظاهر تندیسواری دارد که هم حساسیتهای معاصر را به خود جلب می‌کند هم پافشاری منطقی بر وضوح ساختمانی را؛ در عین حال، محیط مناسبـی برای زندگی شهری امروز فراهم می‌آورد.

توجه روزافزون برخی از معماران به این واقعیت که شهرهای سدهٔ بیستم به علت ساختمان‌سازیهایی که در آنها ارزشهای انسانی فدای نفع مادی می‌شود غیر قابل سکونت می‌گردند، به طراحی ساختمانهایی انجامیده است که ظاهراً وقف این اندیشهٔ ارسطو شده‌اند که می‌گفت «انسانها به شهر می‌آیند تا با هم زندگی کنند؛ در شهر می‌مانند تا به زندگی خوب ادامه دهند.» **موزهٔ اوکلند** (تصویر ۸۲۶) در اوکلند، کالیفرنیا، از لحاظ تأمین یك واحهٔ پارك مانند در مرکز یك شهر بزرگ، از عمارت **بانك فدرال** رزرو ساخته گنار بیرکرتس نیز فراتر می‌رود. **موزهٔ اوکلند** که به دست **کِوین روش** (متولد ۱۹۲۲) و **جان دینکلو** (متولد ۱۹۱۸) جانشینان شرکت متعلق به مرحوم **ایرو سارینن** طراحی شده است، عملاً سه موزهٔ جداگانه است ــ موزهٔ تاریخ طبیعی، تاریخ، و هنر ــ که یکی بر روی دیگری واقع شده، به طوری که بخش بزرگی از محوطه را می‌توان به چمنکاریها و باغهای محصور اختصاص داد. گذشته از این، محوطهٔ پشت‌بام طبقات مختلف ساختمان حکم تراسهای خوش‌منظره برای طبقهٔ بالاتر از خود را دارد. درختکاری گسترده در تمام طبقات، دیوارهای بتونیِ جسیم و دژمانند ساختمان را می‌پوشاند، از خشونتشان می‌کاهد و در دسترس انسانها قرار می‌دهد؛ به بیان دیگر، این دیوارها چنان در محیط پارك مانند خود حل می‌شوند که اگر فرانك لوید رایت آنها را می‌دید بسی خوشحال می‌شد. نتیجه، ساختمانی موقر و متواضع است که گمنامی یا ناشناسی عمدیش منظره‌ای سرسبز و متمدن در میان قلب خاکستری رنگ منطقهٔ بزرگی از شهر پدید می‌آورد و ثابت می‌کند که ملاحظات مربوط به محیط زیست و شهرنشینی، نیازی به ستیز با یکدیگر ندارند.

در بررسی ما، ضرورتاً به بسیاری از معمارانی که با تفسیر خویش دربارهٔ معماری طبیعی یا مطلق ثابت کرده‌اند که این واژگان تازهٔ شکل برای چندین نسل از انسانهای سدهٔ کنونی مفهوم بوده است، اشاره نشده است. دهه‌های گذشته، شاهد صرف نیرو در آن‌گونه‌ای از ساختمان‌سازی بوده است که سخنان **رائول گلابر** را به یاد می‌آورد که پس از پایان نخستین هزارهٔ تولد مسیح می‌گفت کرهٔ زمین را در «پوششی» از ردای سفید کلیساها می‌بیند (فصل نهم). البته تمام ساختمانهای ما کلیسا نبوده‌اند، بلکه اگر منظرهٔ شهری یا روستاییِ دنیای غرب را بررسی کنیم، متوجه خواهیم شد که بدون تردید یك محیط جدید آفریده شده است و عملاً مراحل آفرینش را می‌پیماید. تاریخدانان آینده به مراتب دقیقتر از ما اهمیت حقیقی این کارها را در تاریخ شکل‌گیری محیط مطلوب انسانها ارزیابی خواهند کرد. انواع گوناگون تفسیرهای خلاقانهٔ کنونی در گنجینهٔ واژگان معماری نوین ثابت می‌کند که اصطلاح «نوین» دیگر نه یك اصطلاح خاص بلکه از واژگان زبان روزمره است.

۸۲۶ روش ودینکلو، موزهٔ اوکلند، ۱۹۶۹.