

جزوه درس سیر هنر در تاریخ ۲

رشته کارشناسی ارتباط تصویری

دانشگاه علم و فرهنگ



تدوین و گردآوری: دکتر گلناز کشاورز

پیشگفتار

جزوه‌ی پیش رو با هدف آشنایی منسجم و مقدماتی شما با برخی از مهم‌ترین جریان‌های تاریخ هنر غرب، به‌ویژه در حوزه‌ی نقاشی، تهیه شده است. در این مجموعه تلاش شده است سیر تحولات هنری از دوره‌ی رنسانس تا جریان‌های مهم سده‌ی نوزدهم و آغاز هنر مدرن به شکلی خلاصه، روشن و آموزشی ارائه شود تا خواننده بتواند پیوند میان دوره‌ها، سبک‌ها و اندیشه‌های هنری را بهتر درک کند.

مطالعه‌ی تاریخ هنر تنها آشنایی با نام هنرمندان یا آثار مشهور نیست؛ بلکه تلاشی برای فهم تغییر نگاه انسان به جهان، طبیعت، جامعه و خود انسان در دوره‌های مختلف تاریخی است. هر سبک هنری بازتاب شرایط فکری، فرهنگی و اجتماعی زمان خود به شمار می‌آید. از این رو در این جزوه علاوه بر معرفی هنرمندان و آثار شاخص، به ویژگی‌های سبکی، زمینه‌های فکری و تفاوت‌های اساسی میان جریان‌های هنری نیز توجه شده است.

امید است این مجموعه بتواند به‌عنوان منبعی کمکی در کنار مباحث کلاس، به درک بهتر مفاهیم پایه‌ی تاریخ هنر کمک کند و زمینه‌ای برای نگاه دقیق‌تر و تحلیلی‌تر به آثار هنری فراهم آورد. مطالعه‌ی دقیق مطالب، توجه به مفاهیم کلیدی هر دوره و مقایسه‌ی ویژگی‌های سبک‌ها با یکدیگر می‌تواند به فهم عمیق‌تر این سیر تاریخی کمک کند. با آرزوی موفقیت در مسیر یادگیری و پژوهش هنری.

دکتر گلناز کشاورز

فهرست

پیشگفتار.....	۲
رנסانس آغازین و متمدنی.....	۴
رנסانس متمدنی.....	۱۱
رנסانس ونیزی، کوتیک متأخر و رנסانس در شمال.....	۲۰
منریسم.....	۳۴
باروک.....	۴۰
روکوکو.....	۶۲
نئوکلاسیک.....	۷۳
رمانتیسیسم.....	۸۰
رئالیسم.....	۹۵
امپرسیونیسم.....	۱۰۳

رנסانس آغازین و مرقی

رנסانس، «تولد دوباره» یا بیداری دوباره‌ی فرهنگ یونانی و رومی است که در سال ۱۴۰۰، حدود هزار سال در خواب بود. چه چیزی فرهنگ کلاسیک را از خواب زمستانی بیدار کرد؟ وقتی روم سقوط کرد، بسیاری از مسیحیان به فرهنگ کلاسیک که آن‌ها را به دوره‌ی بت‌پرستی مرتبط می‌کرد، پشت کردند. حدود هزار سال بعد، به‌جای ارج‌نهادن به زندگی مادی که رومی‌ها و یونانی‌ها داشتند، هنرمندان بر خداوند و زندگی بعد از مرگ (یا نشان دادن وحشت جهنم برای ترساندن مردم در رفتارشان) متمرکز شدند. اما در این میان، گذشته کاملاً فراموش نشد. شاعرانی مثل دانته و چاوسر بعضی اوقات از اسطوره‌های یونانی یاد می‌کردند و معماری رمانسک عناصری از معماری رومی را در قرن یازدهم و آغاز قرن دوازدهم احیا کرد. در دوره‌ی رנסانس، فرهنگ کلاسیک تقریباً بازگشتی کامل داشت. هنرمندان، واقع‌گرایی را در نقاشی‌ها و مجسمه‌هایشان احیا کردند و ادبیات، تاریخ و فلسفه‌ی کلاسیک الهام‌بخش نویسندگانی مثل نیکولو ماکیاولی، ویلیام شکسپیر و ژان راسین شد. حتی خدایان رومی-یونانی دوباره ظهور کردند؛ درحالی‌که به همان اندازه قدیسان مسیحی در هنر نمایان می‌شدند. البته این مسئله بدین معنا نیست که هنرمندان به بت‌پرستی برگشتند (اگرچه بعضی‌ها به این امر متهم شدند). آن‌ها با تمرکز بر زمان حال و این جهان، به اندازه‌ی زمان آینده و آن جهان، به مسیحیانی زمینی و واقع‌بین تبدیل شدند.

• رنسانس آغازین در ایتالیای مرکزی

بیشتر مورخان معتقدند که شهر فلورانس در قرن پانزدهم (که دهه‌ی ۱۴۰۰ نامیده می‌شود) رنسانس را به وجود آورد. اما بخش جدید در قرن‌های گذشته ریشه داشت، به‌خصوص در هنر جیوتوی فلورانسی که اولین بار بعد از سقوط روم، نمایی سه‌بعدی را برای بدن در نظر گرفت. در هر حال، پرسپکتیو جیوتو، شهودی و سرسری بود و دقت ریاضی نداشت؛ در نتیجه نقاشی‌های او زمینه‌ای کم‌عمق دارد و شکل‌ها در پس‌زمینه معلق به نظر می‌رسند.

هنرمندان رنسانس آغازین (۱۴۰۰-۱۴۹۵)، بر مبنای موفقیت‌های جیوتو، دانشی دقیق از پرسپکتیو ابداع کردند تا به آثارشان عمقی نامحدود بدهند. در دوره‌ی رنسانس، نگاه کردن به یک نقاشی مثل چشم‌دوختن از پنجره به جهان واقعی با اشیایی دور و نزدیک بود. مسابقه‌ی بزرگ: برونلسکی در برابر گیبerty و حالا برنده!

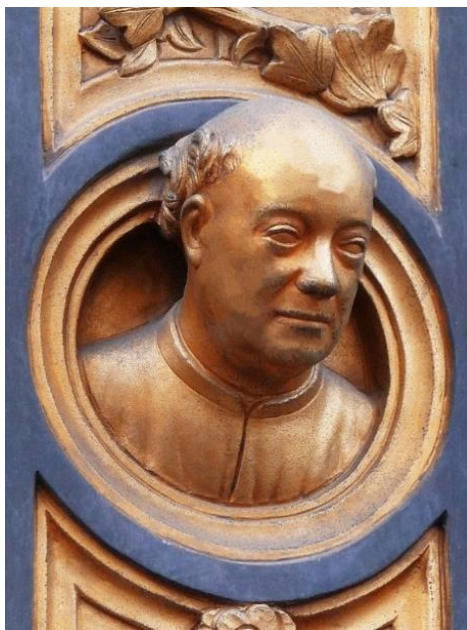
آغازگر رنسانس در ۱۴۰۱ تا حدی به‌خاطر یک رقابت برای ساختن در بود. میلان در شرف قاپیدن فلورانس بود. دوک تشنه‌ی قدرت میلان، (در ۱۳۹۹) سیه‌نا و (در ۱۴۰۰) پروجا را تصرف کرده بود. شهر بعدی فهرستش، فلورانس بود. دوک می‌خواست بر تمام ایتالیا که «کشوری» چندپاره، متشکل از دولت‌شهرهای مستقل بود حکومت کند. به‌رغم خطر قریب‌الوقوع، رهبران فلورانس تصمیم گرفتند به‌جای صرف انرژی شهروندان‌شان برای تقویت استحکامات، از یک مسابقه‌ی ساختن در حمایت کنند.

در محل غسل تعمید فلورانس (محلی که تمام شهروندان غسل تعمید داده می‌شدند) بسیار مهم بود. هفتاد سال قبل، آندرتا پیسانوی مجسمه‌ساز، دو تا از درهای محل غسل تعمید را بر برنز زرانود با صحنه‌هایی از زندگی سنت جان تعمیددهنده، قدیس حامی شهر، قالب گرفت. حالا رهبران شهر، دو در برنزی دیگر می‌خواستند.

سال ۱۴۰۲ سال خوبی برای فلورانس و رنسانس بود. دوک میلان بر اثر ابتلا به طاعون درگذشت و فلورانس نجات یافت. برنده‌ی مسابقه‌ی در، هم معرفی شد: لورنزو گیبرتی. رنسانس در راه بود. سه تا از هفت رقیب هم، پیشروان رنسانس شدند و جنبه‌های دیگر آن را گسترش دادند: دوناتلو، جاکوپو دلا کوئرسیا و فیلیپو برونلسکی.

درهای برنز گیبرتی آن قدر فلورانسی‌ها را خیره کرد که از او دعوت کردند دو تا در دیگر بسازد. این کار را کرد. مجموعه‌ی دوم کاملاً با پرسپکتیوهای علمی (که برونلسکی ابداع کرد) تزیین شد و آن قدر میکل‌آنژ جوان را تحت‌تأثیر قرار داد که آن‌ها را «دروازه‌های بهشت» نامید.

برونلسکی بعد از شکست در مسابقه، مجسمه‌سازی را رها کرد و معمار شد. احتمالاً کمی بعد از مسابقه با دوستش دوناتلوی مجسمه‌ساز برای بررسی معماری رومی به رُم سفر کرد. برونلسکی با استفاده از مدل‌های کلاسیک مثل پانتئون و کلوستوم، معماری رنسانس را ابداع کرد که سبکی گیرایی، هماهنگی و آزادی بود.





• پرسپکتیو

اشیا وقتی دور می‌شوند، کوچک به نظر می‌رسند. فردی را نگاه کنید که در مسیری مستقیم راه می‌رود و ناگهان ناپدید می‌شود؛ اما در چه مسافتی ناپدید می‌شود؟ او در فاصله‌ی صد متری، نسبت به زمانی که نزدیک شما ایستاده بود، چقدر کوچک‌تر می‌شود؟ هنرمندان پیش از این باید حدس می‌زدند تا اینکه برونلسکی پرسپکتیو خطی را ابداع کرد که دوستش لئونو باتیستا آلبرتی در کتابش با عنوان تصویر (۱۴۵۳) آن را توضیح داده بود. ویژگی اصلی پرسپکتیو خطی، نقطه‌ی گریز یا نقطه‌ی تلاقی است. می‌دانید که خطوط راه‌آهن موازی‌اند؛ اما از دور با هم تلاقی می‌کنند. در پرسپکتیو یک نقطه‌ای (به معنای پرسپکتیو با یک نقطه‌ی گریز) هر بخش از نقاشی کم‌کم مثل خطوط راه‌آهن با هم تلاقی می‌کند. با کشیدن خطوط راه‌آهن از بالا و پایین ساختمان مستطیل شکل در سمت چپ و راست یک نقاشی یا طراحی، می‌توانید ارتفاع صحیح هر شیء بین سطح پیش‌زمینه (سطح بوم) و نقطه‌ی گریز را تعیین کنید.

• مازاتچو (۱۴۰۱-۱۴۲۸) از بزرگ‌ترین نقاشان رنسانس آغازین، اولین فردی بود که شیوه‌ی پرسپکتیو برونلسکی را در نقاشی به کار برد. او در ۲۱ سالگی یک استاد بود؛ اما متأسفانه تنها تا شش سال بعد زنده ماند.

بهترین آثار مازاتچو نقاشی‌های دیواری از زندگی سنت پیتر در نمازخانه‌ی برانکاچی در سنت ماریا دل کارمین در فلورانس است. نقاشی نقدینه‌ی خراج، یک روایت بصری سه‌بخشی است که از بخش میانی شروع می‌شود، به سمت چپ و بعد از آن به راست می‌رود. فقط شخصیت سنت پیتر در تمام سه بخش حضور دارد که ردایی نارنجی روی جامه‌ای آبی بر تن دارد. لباس‌های او به بیننده کمک می‌کند تا حرکاتش را دنبال کند.

نگرانی سنت پیتر از پرداخت خراج، مسیح را وادار کرد که بگوید: «به دریا برو و قلابی ببنداز و اولین ماهی را که بالا آمد بگیر؛ بعد دهانش را باز کن. آنگاه خرده پولی خواهی یافت، آن را بردار و پول خراج را پرداخت کن.»

چهره‌ی حیرت‌زده‌ی حواریون (که هر کدام بهت‌زده‌اند) نشان می‌دهد که در رنسانس توجه از خدا به انسان معطوف شده است. اگرچه نقاشی، قطعاتی از انجیل را به تصویر می‌کشد، مازاتچو توجه بیننده را به واکنش انسانی حواری نسبت به پیشگویی عجیب مسیح جلب می‌کند. انگشت‌های نشانه‌رفته، ایما و اشاره‌ها و قیافه‌های بهت‌زده، ادامه‌ی داستان را روایت می‌کنند.

به کارگیری پرسپکتیو در آثار مازاتچو، ماهرانه است. اگرچه آدم‌ها در مرکز نقاشی جمع شده‌اند، کسی که عقب گروه جای دارد طبق قوانین پرسپکتیو خطی، به شکل متقاعدکننده‌ای کوچک شده است. کوه‌ها و آسمان خاکستری و گرفته در پس‌زمینه، اگرچه ساده است، به نقاشی حس کاملی از عمق می‌دهد. چشمانتان می‌تواند در دوردست‌های نقاشی او حرکت کند.

پس از مرگ زود هنگام مازاتچو، نقاشی در فلورانس رو به ضعف نهاد.



- تا مدت‌ها به نظر می‌رسید آندرتا کاستانیو (حدود ۱۴۲۳ تا ۱۴۵۷) شاید در جایگاه یک نقاش عالی بعد از رنسانس، جانشین مازاتچو باشد؛ اما مثل مازاتچو او هم در جوانی و در ۳۴ سالگی بر اثر ابتلا به طاعون درگذشت.
- کار کاستانیو از دوران نوجوانی‌اش آغاز شد. در هفده‌سالگی خانواده‌ی مدیچی، یک کار نقاشی به او سفارش داد از گروه یاغیانی که به علت توطئه برضد حکومت مدیچی به دار آویخته شده بودند. این نقاشی مدت‌هاست که گم شده است.
- یکی از بهترین نقاشی‌های کاستانیو، شام آخر در تالار ناهارخوری صومعه‌ی سنت آپولونیا در فلورانس است. حواریون در این نقاشی دیواری حتی بیش از نقدینه‌ی خراج مازاتچو شخصیت دارند؛ اما کمتر ارتباط برقرار می‌کنند و به نظر می‌رسد در دنیای خودشان به سر می‌برند.

- نام اصلی فرا آنجلیکو، گیدو دی پیترو است. اسم مستعار او که بیشتر مردم، وی را به آن نام می‌شناسند، به‌معنای «برادر آنجلیک» است. او روح رنسانس را به‌آرامی و با زیرکی به صومعه‌ی فلورانسی سان مارکو برد؛ یعنی جایی که در آن به‌عنوان یک راهب دومینیک زندگی می‌کرد. فرا آنجلیکو با گروهی از دستیاران، طی ده سال (۱۴۳۵-۱۴۴۵) دیوارهای صومعه را با نقاشی‌های دیواری بسیار زیبایی پوشاند.

نقاشی‌های فرا آنجلیکو (حدود ۱۴۰۰ تا ۱۴۵۵) جنبه‌ای نیایش‌گونه و آرمانی دارند. آن‌ها از شوری آرام و مناسب برای مکاشفه برخوردارند.

حتی نقاشی تمسخر مسیح که در آن دست‌هایی بریده، مسیح را آزار می‌دهند، یک مراقبه‌ی آرام و صلح‌آمیز است. احساس می‌کنید که از خشونت دور شده‌اید و حتی اگر واقعاً هم اتفاق بیفتد، نمی‌تواند آرامش مکاشفه‌ای نقاشی یا آن صومعه را مختل کند. یک مرد به مسیح آب دهان می‌اندازد؛ اما ترشح آن هیچ‌گاه به او نمی‌رسد. مسیح استوار و آرام روی تختی نشسته است که تقریباً به صحنه‌ی نمایش تئاتر شباهت دارد و او (و بیننده) را از آسیب دور نگه می‌دارد. در پایین سکو، سنت دومینیک که کتابی را ورق می‌زند و مریم باکره که اندوهگین به فکر فرو رفته است، نشان می‌دهند که رخداد به‌جای واقعیت، در خاطره به وقوع می‌پیوندد.



- فرا فیلیپو لیپی (حدود ۱۴۰۶ تا ۱۴۹۲) هم یک راهب بود؛ اما به‌اندازه‌ی فرا آنجلیکو متدین نبود. لیپی زندگی ناآرامی داشت. شاهکار او، مریم و کودک با تولد باکره، اگرچه دلپذیر و زیباست، با جزئیاتی از زندگی روزمره انباشته شده است. به‌جای فراتر رفتن از جهان، مثل فرا آنجلیکو، لیپی خصوصیت زندگی روزمره را به بیننده نشان می‌دهد: کسی از پله‌ها بالا می‌رود، زنی خسته سبدها را حمل می‌کند و کودکی، خرقه‌ی مادر را می‌کشد.

درحالی که روایت نقدینه‌ی خراج مازاتچو، چند موقعیت را در توالی سریع در یک قاب قرار می‌دهد، صحنه‌ها در نقاشی فرا لیبی با سال‌ها فاصله اتفاق می‌افتند. اما این رخداد‌های هم‌زمان، در سطوح مختلف وجود دارند و پیوستگی‌شان را نشان می‌دهند: تولد مسیح تنها با تولد مریم امکان‌پذیر است که به‌گونه‌ای خارق‌العاده برای سنت آن، که زنی نازا بود اتفاق می‌افتد که درست پشت سر مریم بالغ در پیش‌زمینه نشان داده شده است. آن، نه ماه پیش از تولد باکره، خبرهای خوب دریافت کرد. در این نقاشی، زمان، دور تسلسل دارد. مثل یک ساعت، بیننده را از تولدی به تولد دیگر و از شروعی به شروع دیگر می‌برد.

رنگ قرمز کمکتان می‌کند نقاشی را مسیریابی کنید. این رنگ چشمان‌تان را راهنمایی می‌کند تا دور دایره‌ای از لباس قرمز مریم به بستر سنت آن و از آویزه‌های بالای سرش به لباس قرمز همسر سنت آن که روی پله‌ها می‌پرد، حرکت کنید. رنگ قرمز به توازن این ترکیب پیچیده کمک می‌کند، مثل استفاده‌ی زیرکانه‌ی لیبی از پرسپکتیو.

ظرافتی که لیبی به نقاشی رنسانس بخشید، یعنی پوست رنگ‌پریده و درخشان مریم، روسری نازک و متانت زیبا، دوباره در نقاشی‌های شاگرد معروف لیبی به نام بوتیچلی ظاهر شد.



- ساندرو بوتیچلی (حدود ۱۴۴۴ تا ۱۵۱۰) شاعرترین نقاش رنسانس آغازین است. شاهکارهای او، تولد ونوس و پریمورا (تمثیل بهار)، شعرهایی نقاشی شده‌اند؛ زبانی هنری که مردم را قرن‌ها شیفته و مهیوت کرده است. گویا هر دو اثر رمزگونه و بر مبنای فلسفه‌ی نوافلاطونی نقاشی شده‌اند.
- نوافلاطونی در قرن پانزدهم چیزی بیش از یک طریقه‌ی فلسفی بود و جنبه‌ی معنوی رنسانس به شمار می‌رفت. جوهره‌ی باور آن، این است که منشأ انسان، الهی است و روح او فناپذیر.
- مارسیلیو فیچینو، نابغه‌ای فروتن اما الهام‌بخش، سحرخیز و گیاه‌خوار بود که سرانجام یک کشیش شد. او پدر جنبش نوافلاطونی در فلورانس و سرپرست آکادمی افلاطونی جدید در بیرون این شهر بود (که به نمونه‌ی باستانی در آتن شباهت داشت). لورنزو دی مدیچی، لئونه باتیستا آلبرتی، ساندرو بوتیچلی و میکل آنژ از نور معنوی او تأثیر پذیرفتند و در آثارشان متبلور کردند. فیچینو از طریق

مکاتبه با فلاسفه، رهبران کلیسا، سیاستمداران و پادشاهان (از مجارستان تا انگلستان)، آرمان‌های نوافلاطونی و رنسانس را در سراسر اروپا گسترش داد.

پریمورا اثر بوتیچلی که شاید برای یک عروسی سفارش داده شده، از قرار معلوم براساس داستان‌های نوافلاطونی بوده که لورنزو دی مدیچی بازگو و شاعر رنسانس، پولیزینو، آن را به شعر تبدیل کرد. در این نقاشی، ونوس، ایزدبانوی عشق، بر باغ سروری می‌کند و در مرکز اثر است. پسرش کوپید که بالای سر او پرواز می‌کند، پیکان آتشی را به سمت یکی از سه گریس (بانوان چالاک در جامه‌های نازک در سمت چپ) نشانه گرفته است. کوپید با اینکه نابیناست، هیچ‌وقتی خطا نمی‌کند. دقت کنید یکی از گریس‌ها چگونه به ایزد مرکوری چشم‌دوخته که او هم خودش را سرگرم ابرها نشان می‌دهد تا توجه گریس را جلب کند. آیا گریس قبل از پرتاب پیکان، زخمی شده؟ آیا بوتیچلی با زمان و روایت هم‌زمان، شوخی نوافلاطونی می‌کند؟

در سمت راست، قصه‌ی یک عشق دیگر آغاز می‌شود؛ اما نه به تدریج بلکه ناگهانی. زفیر لُپ پُفی، خدای باد آسمان رنگی، درصدد جلب توجه کلوریس حوری است. در این رویارویی، کلوریس به فرد دیگری تبدیل می‌شود، یعنی فلورا، الهه‌ی گل‌ها که سمت راست او ایستاده است. گل‌هایی که از دهانش جوانه می‌زنند، نشانه‌ی این دگرگونی به شمار می‌روند.

بعد از این هتک ناموس، کلوریس/فلورا با زفیر ازدواج و گل‌ها را روی زمین پراکنده می‌کند. وقتی شکوفه‌ها به زمین می‌رسند، به سرعت ریشه می‌دهند. باغ عشق ونوس در بهاری جاودان باقی می‌ماند، جایی که جوانی بارها و بارها تجدید می‌شود. دقت کنید که این فصل بهار از مزایای پاییز هم برخوردار است: شکوفه‌دادن و رسیدن، هم‌زمان اتفاق می‌افتد. درختان در یک زمان در دو فصل زندگی می‌کنند؛ درحالی‌که میوه‌ی سپتامبر و شکوفه‌های آوریل را دربردارند. یک شوخی زمانی دیگر؟ شاید در باغ اسطوره‌ای ونوس، عشق فراتر از زمان است و ما می‌توانیم تمام فصول را یکباره، تجربه کنیم. دونالدو با داوود، بیانیه‌ی سیاسی هم صادر کرد. میلان بار دیگر فلورانس را تهدید می‌کرد. مجسمه‌ی او یادآور آن بود که فلورانس، مانند داوود، شهر فرهیختگی، هنر و زیبایی است و نیرومندتر از دوک‌های وحشی (نابخرد) و میلان جالوت‌مانند است که در شمال ایتالیا ظلم و ستم می‌کردند.



رנסانس مترقی

در قرون وسطا، انسان‌ها چیزها را می‌ساختند، اما خلقشان نمی‌کردند. انسان قرون وسطا معتقد بود که فقط خدا می‌تواند خلق کند؛ اما حدود ۱۵۰۰ ق.م، مردم می‌دیدند که نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران هم خالق‌اند. میکل‌آنژ در زمان حیاتش گاهی «ملکوتی» نامیده می‌شد که بازتابی از تغییر رویکرد جامعه بود. تقریباً یک‌شبه، هنرسانان از صنعتگر به هنرمند ترقی پیدا کردند و نابغه‌های ممتاز، آثاری عجیب خلق کردند که به نظر می‌رسید در حال رقابت با طبیعت‌اند. مثل شام آخر داوینچی، مدرسه‌ی آتن رافائل و سقف نمازخانه‌ی سیستین اثر میکل‌آنژ.

انگار که در دوره‌ی رنسانس، انسان بر عقده‌ی حقارتی هزار ساله چیره شد. در قرون وسطا مردم به جایگاه‌شان آگاه بودند و اعتقاد داشتند این گونه متولد شده‌اند و قادر به تغییر آن نیستند. اگر پدرتان یک کشاورز بود، شما هم باید همان حرفه را برمی‌گزیدید. امید به موفقیت بیشتر در زندگی بعدی، تنها راه‌حل بود. تلاش بیشتر در این زندگی گناه دانسته می‌شد. اگر یک هنرمند قرون وسطا مدعی خلق چیزی می‌شد، متجاوزی به قلمروی خدا شناخته می‌شد.

در دوره‌ی رنسانس، مردان و زنان از عزت نفس برخوردار بودند و یاد می‌گرفتند تا برای زندگی دنیوی بیش‌از توقعگاهی در جاده زندگی اخروی، ارزش قائل شوند. هنرمندان نه‌تنها خدا، بلکه انسان را ارج هم می‌نهادند.

هنرمندان رنسانس که از نعمت اعتمادبه‌نفس کامل برخوردارند، دست به کارهایی زدند که قبلاً جرئتشان را نداشتند. سه ابرقهرمان رنسانس مترقی (۱۴۹۵-۱۵۲۰)، لئوناردو داوینچی، میکل‌آنژ و رافائل هستند. این نابغه‌های رنسانس مترقی، محدودیت‌های قرون وسطا را شکستند و انسان را با قلم‌مو، قلم و مغار تعالی بخشیدند.

در اثر خلقت آدم، میکل‌آنژ آدم را تقریباً هم‌شأن خدا ترسیم می‌کند. خالق و مخلوق کمابیش نوک انگشتان یکدیگر را لمس می‌کنند، گویی بار الکتریکی زندگی از خدا به انسان منتقل می‌شود. هیچ هنرمندی در قرون وسطا بشر را در چنین سطحی از تعالی نشان نداده است.

لئوناردو نیز به همین نحو انسان را ترفیع داد؛ به‌خصوص وقتی سعی می‌کرد انسان را تا سطحی بالا ببرد که نسل‌های پیش برای فرشتگان در نظر می‌گرفتند. او به انسان بال داد یا سعی کرد این کار را بکند. در ۱۵۰۵ یک ماشین پرنده اختراع کرد؛ یعنی چهارصد سال پیش از اینکه برادران رایت، هواپیمای‌شان را در کیتی‌هاوک به پرواز درآورند. به‌رغم کار ماهرانه‌اش، طرح او هیچ‌وقت از روی کاغذ فراتر نرفت. اما تلاش شکوهمندانه‌ی او برای اینکه به انسان بال بدهد، بیش از غرور رنسانس مترقی بود و بخشی از تصور جدید انسان به‌عنوان همکار خالق به شمار می‌رفت.

رافائل انسان را در مسیر درست‌تری ارتقا داد. او با تأکید بر جنبه‌ی انسانی مسیح تا جنبه‌ی ملکوتی او، خانواده‌ی مقدس را به زمین آورد. در این نقاشی، خانواده‌ی مقدس به مردم عادی شباهت دارند. رافائل، میکل‌آنژ و لئوناردو، برخلاف هنرمندان قرون وسطا، هاله (حلقه‌ای طلایی که در هنر قرون وسطا بر سر افراد مقدس می‌گرفت) را تقریباً برای همیشه کنار گذاشتند.

- لئوناردو داوینچی (۱۴۵۲-۱۵۱۹) مغزی شبیه پیشخوان رستوران داشت که هر نوع غذای ویژه‌ای که بتوان تصور کرد، در منوی او پیدا می‌شد. او مرد کامل رنسانس بود، نه فقط یک ابرنقاش یا مجسمه‌ساز (اگرچه هیچ یک از مجسمه‌هایش باقی

نمانده)، بلکه یک کالبدشناس، زیست‌شناس، گیاه‌شناس، مهندس، مخترع، هواشناس، موسیقی‌دان، پزشک و نویسنده نیز بود. تقریباً صدها اختراع در کارنامه دارد؛ اما چون وارونه می‌نوشت، صدها سال هیچ‌کس نوشته‌هایش را نفهمید و بیشتر کشفیات او ناشناخته باقی ماند. (برای رمزگشایی دست‌نوشته‌های او باید آن‌ها را در برابر آینه بخوانید و البته ایتالیایی هم بدانید؛ مردی که می‌دانست چطور راز نگه دارد).

شیوه‌هایی که لئوناردو به کار می‌برد شامل پرسپکتیو جَوّی، محوکاری و سایه‌روشن‌کاری پیکره‌ها و منظره‌ها را واقع‌گرایانه‌تر نشان می‌داد. این واقع‌گرایی بیش از هر چیز دیگر، هنر رنسانس را از هنر قرون وسطا متمایز می‌کند.

لئوناردو براساس مطالعات بصری، اصطلاحی را برای پرسپکتیو ابداع کرد و آن را پرسپکتیو جَوّی نامید. آن‌طور که لئوناردو می‌گوید: «پرسپکتیو جَوّی به تفاوت‌های ضخامت هوا بستگی دارد. اگر می‌خواهید تعدادی ساختمان را پشت دیوار قرار دهید؛ یعنی بعضی‌ها دورتر از بقیه باشند، باید فرض کنید که هوای بین ساختمان‌های دورتر و چشم، متراکم‌تر است. هر شیء که از این هوای متراکم مشاهده شود، مایل به آبی به نظر می‌رسد... اگر یکی از ساختمان‌ها پنج بار دورتر از دیوار باشد، باید پنج بار آبی‌تر باشد.» از نخستین نقاشی‌هایی که لئوناردو در آن از پرسپکتیو جَوّی استفاده کرده، باکره‌ی صخره‌هاست. این شاهکار هنری، مریم باکره و مسیح و فرشته‌ای را در غاری دورافتاده و رو به منظره‌ای از کوه‌های اسرارآمیز و رودخانه‌ای کم‌آب نشان می‌دهد. تقریباً می‌توانید حس کنید که با عقب‌رفتن دید، هوا متراکم‌تر می‌شود.

در باکره‌ی صخره‌ها، آبی‌های رنگ‌پریده‌ی مه‌مانند و خاکستری‌های ملایم که به‌نرمی منظره را پوشانده‌اند، تأثیر خاص رنسانس به شمار می‌روند و اسفوماتو (تلفیق مرز رنگ‌ها) نامیده می‌شوند. این واژه در ایتالیایی به‌معنای «ابری» یا «پردود» است. لئوناردو این شیوه را ابداع کرد تا بتواند تغییر جوی پیچیده را با قلم‌مویش تسخیر و خطوط خارجی شکل‌ها را با فضای اطراف تلفیق کند. حالا به‌جای اینکه شکل‌ها مثل ماکت‌های کودکان، سوار بر پس‌زمینه به نظر برسند، گویی به آنجا تعلق داشتند.

شیوه‌ی تلفیق مرز رنگ‌ها مثل پرسپکتیو جَوّی به فاصله بستگی ندارد که در آن کوه‌ها دورتر به نظر برسند. در حقیقت «رنگ» در این شیوه، بیشتر خاکستری دودی است تا آبی. لئوناردو با استفاده از این شیوه، لبه‌های دو شیء کنار هم را به‌اندازه‌ای محو می‌کرد که هر دو، بخشی از یک فضای مشترک به نظر برسند.

لئوناردو از سایه‌روشن‌کاری هم استفاده می‌کرد؛ فنی که یونانی‌های باستان ابداع کردند؛ اما پس از سقوط روم باستان در ۴۷۶ میلادی به فراموشی سپرده شد تا اینکه مازاتچو در قرن پانزدهم آن را دوباره احیا کرد.

سایه‌روشن‌کاری در زبان ایتالیایی به‌معنای «نورتاریکی» (سیاهی‌روشنی) است. حرکت از روشنی به تاریکی در شکل‌هایی که با این فن نقاشی می‌شود، حس سه‌بعدی می‌دهد. دقت کنید که در باکره‌ی صخره‌ها چگونه سایه‌روشن در چهره‌ی باکره با بیرون‌آوردن خطوط کناره‌ی نما به شخصیت او عمق می‌دهد.

این تأثیر سه‌بعدی که در نقاشی‌های لئوناردو بسیار چشمگیر است، با آثار پیشینیان او مثل بوتیچلی تفاوت بسیار دارد. صورت‌های بوتیچلی که به زیبایی صورت‌های لئوناردو هستند، در مقایسه با آثار او مسطح به نظر می‌رسند. هنرمندان بعدی مثل کاراواجو و رامبراند، از سایه‌روشن‌کاری به‌گونه‌ای نمایشی‌تر و چشمگیرتر از لئوناردو استفاده کردند.

مونالیزای لئوناردو داوینچی، معروف‌ترین نقاشی جهان است. مدل مونالیزا، لیزا جراردینی دل کیوکوندو بود و به همین دلیل، نقاشی کیوکوندا به‌معنای «کسی که لبخند می‌زند» است.

بعضی می‌گویند شهرت مونا لیزا به این علت است که چشمانش بیننده را دنبال می‌کنند. برخی نیز تصور می‌کنند، لبخند کم‌نمای اوست که مردم را مجذوب می‌کند؛ اما به نظر من چیزی بیش از این‌هاست. اگرچه مونا لیزا پانصد سال پیش کشیده شده، به نظر می‌رسد بیننده‌هایش را می‌شناسد. چشمان و لبخند او انسان را می‌خکوب و مشوش می‌کند؛ چون درون انسان‌ها را می‌بیند و وادارشان می‌کند به درون خود نگاه کنند. مونا لیزا یک نوع آینده‌ی روان‌درمان است. هرچه طولانی‌تر به آن خیره شوید، بیشتر خودتان را در چشمانش می‌بینید. او نماد کامل رنسانس است: بازتابی از مرد و زن که در آموختن خودشناسی به سر می‌برند. شیوه‌ی محوکاری و استفاده از پرسپکتیو جوی را در مونا لیزا بررسی کنید. پس‌زمینه مانند خود مونا لیزا، ملایم، ابدی و آگاه به نظر می‌رسد.



شام آخر اگرچه به شدت آسیب دیده، هنوز از عالی‌ترین شاهکارهای تاریخ هنر، هم از لحاظ تاریخی و هم فنی است. از یک طرف، این نقاشی گستره‌ای از احساسات بشر و در نوع خود اولین اثری است که یک لحظه‌ی پرشور را مجسم کرده است. نقاشی‌های پیشین شام آخر، بر تقسیم نان متمرکز شده‌اند و اینکه مسیح می‌گوید: «این بدن من است. آن را به یاد من بخورید.» حواریون و مسیح همه در مراسم غمی مشترک دارند. لئوناردو لحظه‌ی پرشورتری را انتخاب کرد: مسیح به حلقه‌ی نزدیک‌ترین دوستانش می‌گوید که یکی از آن‌ها به او خیانت خواهد کرد. این مسئله بین حواریون هیاهویی به دنبال داشت که لئوناردو با نشان دادن واکنش هر یک، آن را مجسم می‌کند؛ اما به‌رغم این ناآرامی، نقاشی مثل دیگر هنرهای عالی رنسانس به‌گونه‌ای منظم و مناسب توازن دارد. تنهایی آرام مسیح که با تکاپوی گروه حواریون ناراحت تضاد دارد، به حس نظم در نقاشی کمک می‌کند.

لئوناردو، شام آخر را در یک اتاق غذاخوری در صومعه‌ی سانتا ماریا دل گرازی میلان ایتالیا نقاشی کرد. میزی که مسیح و حواریونش بر سر آن نشسته‌اند، بسیار شبیه میز اصلی در غذاخوری راهبان است. پنجره‌های نقاشی همانند پنجره‌های واقعی تالار است و حالتی که به نظر می‌رسد دیوارهای روشن از پنجره‌های واقعی نور گرفته‌اند، حس واقع‌گرایی رنسانس را به نقاشی دیواری اضافه می‌کند. با این کار، لئوناردو این شام قدیمی را به زمان حال آورد. به نظر می‌رسد هر بار که راهبان سر میز شام می‌نشینند، شام آخر تکرار می‌شود.

هنرمندان قبلی، یهودا را با ترسیم او در گوشه‌ای از میز، جدا می‌کردند؛ انگار که قبلاً تنبیه شده است. لئوناردو او را به شیوه‌ی رنسانس مترقی در طرح قرار می‌دهد؛ به‌صورت طبیعی با کسانی که در چهار گروه سه‌نفره در اطراف مسیح پخش

شده‌اند. (سه، عددی رمزگونه و مقدس شناخته شده. برای مثال، تثلیث: پدر، پسر و روح القدس.) حواریون دیگر به‌جز فردی که سمت راست مسیح است درباره‌ی افشاگری مسیح بحث می‌کنند: «یکی از شما به من خیانت می‌کند.»

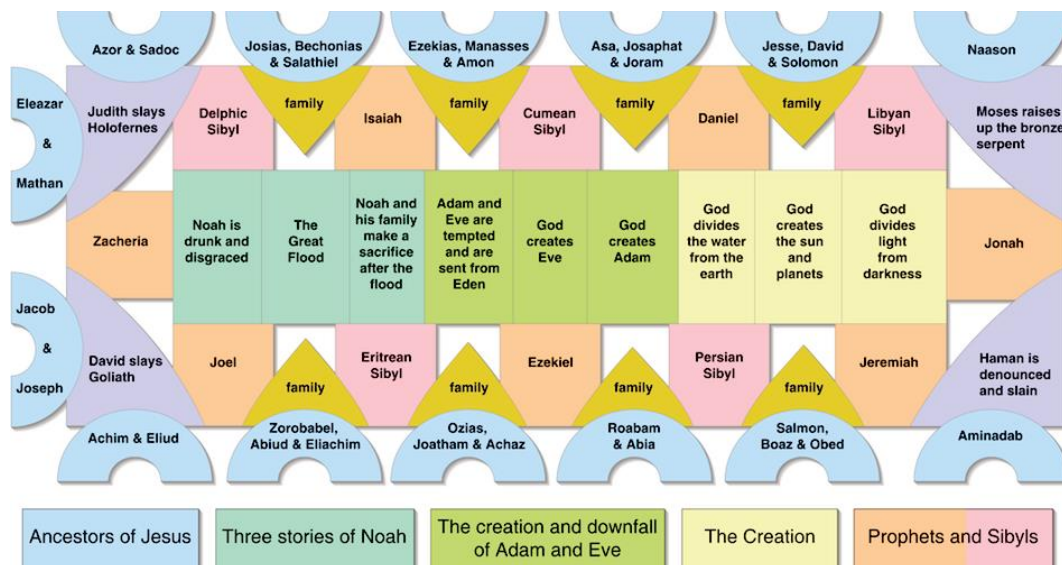


سایه‌های نقاشی روی فرد گناهکار قرار گرفته است. سکوت یهودا و کیسه‌ای که محکم در دست دارد، این خیانت را آشکار می‌کند. بار دیگر، طبیعت‌گرایی بیش از نمادگرایی شدیدی که هنرمندان قرون وسطا از آن استفاده می‌کردند، پیام را منتقل می‌کند: این فرد گناهکار است.

وقتی لئوناردو نمادگرایی را اضافه می‌کند، که اغلب هم این کار را انجام می‌دهد، این امر به‌صورت عنصری طبیعی در صحنه ظاهر می‌شود. لئوناردو به‌جای ترسیم هاله‌ای دور سر مسیح، به شیوه‌ی آثار هنری قرون وسطا، یک غروب یا آسمان ابری را درست پشت سر او قرار می‌دهد که هاله‌ای طبیعی را در اطرافش به وجود می‌آورد. اما آسمان او چیزی بیش از یک جایگزین هاله است. خورشید در حال غروب، از نزدیک‌شدن مسیح به مرگ حکایت می‌کند و فضای ابری مبین حالت اوست: غمگین اما آرام. لئوناردو در شام آخر از پرسپکتیو نقطه‌ای استفاده می‌کند. این فقط فن نیست، بلکه از معنا و گذر زمان به‌شکلی طبیعت‌گرایانه حکایت می‌کند. مسیح در مرکز توجه است؛ چون مکان، حالت و سکوتش و هلال دیوار پشتی، نور نقاشی را بر او متمرکز می‌کند. اما جالب است که خطوط نقاشی، روی مسیح به هم نمی‌رسند. نقطه‌ی گریزی که پشت او قرار دارد، بدین‌معناست که مسیح در حال «ناپدیدشدن» است. تمام خطوط در نقاشی از آن‌ها که در فرورفتگی طاق، روی دیوار و در اطراف میز قرار دارند، به سمتی اشاره می‌کنند که مسیح در حال رفتن به آن سوست. نقطه‌ی گریز مبین آینده است و گام بعدی، بردن بیننده به فراسوی نقاشی و دنیای دیگری است که نمی‌توانند ببینند. صحنه، حسی سینمایی دارد. اثری است که هر چیزی می‌تواند باشد به‌جز ساکن یا ایستا، مثل شام آخر کاستانیو.

- درحالی که لئوناردو داوینچی نقاشی‌هایی پراحساس و عقلانی خلق کرد که برای تفکر در اتاق‌های پذیرایی مناسب‌اند، میکل‌آنژ (۱۴۷۵-۱۵۶۴) هنری عضلانی و اسطوره‌ای ارائه کرد تا سقف‌های هلالی، دیوارهای کلیساها و فضاهای عمومی بزرگ را بپوشاند. مجسمه‌ها و نقاشی‌های او پر از انرژی و قدرت هیجانی ناب‌اند. حتی زناش هم عضلانی‌اند.
- میکل‌آنژ در نقاشی‌های سقف نمازخانه‌ی سیستین، از شیوه‌ی بون فرسکو (فرسک حقیقی) استفاده کرد که به حدود ۱۵۰۰ ق.م تعلق دارد. از قدیمی‌ترین نمونه‌های این شیوه، گلوباز در جزیره‌ی کرت است. در این شیوه بدون استفاده استفاده از ملات برای چسباندن رنگ، روی گچ خیس نقاشی می‌کنند. گچ، رنگ‌دانه را جذب می‌کند که طی ده تا دوازده ساعت خشک می‌شود. بعد از آنکه گچ خشک شد، رنگ سفت می‌شود و دیگر تغییر نمی‌کند؛ بنابراین میکل‌آنژ سریع نقاشی می‌کرد و از قبل می‌دانست که آن روز می‌خواهد چه چیزی نقاشی کند. تنها راه موجود برای رفع یک اشتباه، برداشتن گچ خشک‌شده با دیلم بود.
- بسیاری از مجسمه‌های میکل‌آنژ گویا با خود در حال زورآزمایی‌اند. فکرشان جایی و بدن‌شان جای دیگر است. شاید بخشی از آن بدین دلیل باشد که هم از لورنزو مدیچی (که بخشی از جوانی و دوران نقاشی را در خانه‌ی او گذراند) و هم از مبلغ مذهبی، جیرولامو ساوونارولا که در جوانی با او دوست بود، الهام می‌گرفت. میکل‌آنژ به نشان‌دادن نیروهای مخالف در هنرش علاقه‌مند بود: روح و جسم، شب و روز، آزادی و بردگی، صلح و آشوب. در الکتریسیته، بارهای متضاد جریان برق را به وجود می‌آورند. در مجسمه‌های میکل‌آنژ، تنش میان متضادها، مجسمه‌ها را با نیرویی ماورایی بارگذاری می‌کند.
- نقاشی سقف کلیسای سیستین، حاصلش کم‌ر درد چهارساله‌ای بود که میکل‌آنژ خواستار آن نبود. اما با ژولیوس دوم، پاپ عجولی که کار را سفارش داده بود، جایی برای بحث و گفت‌گو وجود نداشت. میکل‌آنژ در شعری که آن زمان سرود، از کارش شکایت می‌کند: «پشتم به سمت دل و روده‌ام رفته، مثل پارسنگ؛ باسنم را مثل کپل اسب نگه می‌دارم ... مثل کمان سربانی به پشت خم شده‌ام ...» تلاش میکل‌آنژ برای نقاشی کردن سقفی به ارتفاع ۲۱ متر که به‌اندازه‌ی زمین بسکتبال بود، معروف‌ترین نمونه در تاریخ هنر برای رنج‌کشیدن یک هنرمند در کارش است.





سقف کلیسا، داستان‌های کتاب پیدایش و عهد عتیق را حکایت می‌کند. این روایت بصری با خداوند در حال جداکردن نور از تاریکی در بالای محراب آغاز می‌شود و با داستان مستی نوح بر بالای ورودی به پایان می‌رسد. آفرینش حوا نیز در وسط سقف روایت شده است.

تمام نقاشی‌ها با قاب‌هایی شبیه معماری کلاسیک یک معبد باستانی قاب شده‌اند. این تندیس ساختگی، به‌واقع‌نما (به‌معنای «دیده فریب») معروف است. میک‌آنژ در هر سطح سه‌گوش (پشت‌بغل)، داستان‌های عهد عتیق را نقاشی و در بخش‌های هلالی‌شکل نیز نیاکان مسیح را ترسیم کرده است.

میک‌آنژ در معروف‌ترین نقاشی خود یعنی، خلقت آدم، نخستین لحظه‌ی هوشیاری انسان را با قلمش ترسیم می‌کند. آدم کالبدی بالغ دارد، اما چهره‌اش سرشار از حیرتی کودکانه است، گویی با چشمانی تازه خلق شده به خدا نگاه می‌کند. بدن و حالتش از معصومیت این موجود جدید حکایت می‌کند. آدم، به‌آرامی و خرسندی نوزادی می‌ماند که برای اولین بار با چشمان مادرش روبه‌رو می‌شود. در شیوه و روش خاص رنسانس – و حتی در این داستان انجیلی – بیشتر، تأکید بر واکنش آدم به خلق شدن است تا خدا.

- رنسانس مترقی اغلب با گیرایی، توازن و هماهنگی آن شناخته می‌شود. هیچ نقاشی بهتر از رافائل (۱۴۸۳-۱۵۲۰) این ویژگی‌ها را در کار خود نشان نمی‌دهد. متأسفانه او بعد از خلق شاهکارهایی عالی، در ۳۷ سالگی درگذشت.

می‌توانید رافائل را پسر معنوی لئوناردو و همچنین میک‌آنژ تصور کنید. او از هر دوی آن‌ها آموخت و بعد سبک خود را خلق کرد. وی ملایمت را از نقاشی‌های لئوناردو و انرژی عضلانی را از میک‌آنژ وام گرفت. در فلورانس دوره‌ی رافائل، او مادرانه‌ترین مریم‌های تمام دوره‌ها را نقاشی کرد. امروزه بسیاری از آن‌ها روی تمبرهای پستی تعطیلات و کارت‌های کریسمس به چشم می‌خورند. فرشتگان رافائل هم محبوب‌اند. آن‌ها در حقیقت نماد روز ولنتاین به شمار می‌روند. نقاشی‌های مریم و کودک او اغلب، بر مبنای یک مثلث است و جانِ تعمیددهنده را هم دربردارد. آن‌ها در بیان شیوه‌ی آرمانی رنسانس و هماهنگی کامل بشر در مناسبات (مناسباتی که همه آرزو داریم!) همیشه کاملاً توازن دارند. همان‌طور که در مریم با سهره‌ی طلایی می‌توانید ببینید.

رافائل را به‌عنوان نقاشِ نقاشان می‌شناسند. او کمال مطلوب آن چیزی بود که نقاشان حدود چهارصد سال در آرزویش بودند. اما چه چیز خاصی در کار رافائل وجود داشت؟ یک دلیل آن این بود که او نقاشی‌هایش را بر چارچوب هندسی می‌ساخت، بنابراین تناسب و فاصله‌گذاری بین شکل‌ها می‌توانست به منظمی یا کاملی یک مکعب یا مثلث باشد؛ برای مثال، اغلب نقاشی‌های خانوادگی

مقدس را روی سازه‌ای مثلثی می‌ساخت؛ اما با این حال نقاشی‌هایش به یک مسئله‌ی ریاضی شباهت ندارند، بلکه کاملاً طبیعی به نظر می‌رسند.

رافائل، هماهنگی کامل هنر کلاسیک را (که در آن تناسب‌ها به توازنی ترازویی هم‌سنگ‌اند؛) با طبیعت‌گرایی و آرمان‌گرایی پیوند داد. درمورد آرمان‌گرایی منظوم این است که این نقاشی‌ها شما را به محل آرامش کامل و زیبایی می‌برند. مهم‌ترین شاهکار رافائل، مدرسه‌ی آتن، از نقاشی‌های دیواری در استانزا دلا سناتورای واتیکان است. هنگامی که پاپ ژولیوس دوم به رافائل دستور داد تا نقاشی کند، دیوارهای استانزا خالی نبود و با نقاشی‌های دیواری از دیگر هنرمندان بزرگ از جمله پیترو پروجینو معلم رافائل و دوستش ایل سودوما تزیین شده بود. پاپ دستور داد آن‌ها را با گچ بپوشانند و سپس او روی آن‌ها نقاشی کند. مدرسه‌ی آتن واقعاً دو مدرسه است: مدرسه‌ی قدیمی آتنی‌ها و مدرسه‌ی جدید فلورانس. چهره‌ی هنرمندان مدرسه‌ی جدید بسیاری از شخصیت‌های مدرسه‌ی قدیمی از جمله افلاطون، اقلیدس و هراکلیتوس را تجسم می‌کرد. افلاطون صورت لئوناردو داوینچی سال‌خورده را دارد. دوناتو برامانته، معماری که این کار را به رافائل در واتیکان داد، در سیمای اقلیدس در حال مطالعه‌ی یک جدول، نمایش داده شده است.

هدف رافائل این بود که فلورانس را مهد دوباره‌ی فرهنگ و دانش یونانی معرفی کند. هفتاد سال قبل، کازیمو دی مدیچی، متفکران و هنرمندان فلورانسی را در یک آکادمی در فلورانس مبتنی بر مدرسه‌ی باستانی افلاطون گرد هم آورد. اما اگر موضوع این است، پس میکل‌آنژ کجاست؟ رافائل بعدها او را نقاشی کرد؛ شاید به‌عنوان فکر بعدی یا چون دزدکی از استاد گوشه‌گیرش که در اتاق مجاور در حال نقاشی سقف نمازخانه‌ی سیستین بود، طراحی می‌کرد. رافائل، میکل‌آنژ را به‌صورت هراکلیتوس منزوی و فیلسوف یونانی که عاشق تناقضات بود، در پیش‌زمینه تجسم کرد.

رافائل حتی خودش را هم در گوشه‌ی پایین و سمت راست نقاشی به‌صورت یک دانش‌آموز به کار اضافه کرد. دقت کنید که رافائل تنها فردی در مدرسه‌ی آتن است که از جهان بیرون مدرسه آگاه است. او مستقیم به بیننده نگاه می‌کند، شاید برای اینکه بیننده را به درون نقاشی دعوت کند. رافائل، دوستش ایل سودوما را برای جبران پوشاندن نقاشی‌هایش با گچ، کنار خود به‌صورت یک هم‌شاگردی در مدرسه‌ی نخبگان آتن قرار داد.



مدرسه‌ی آتن شاهکاری از پرسپکتیو، ترکیب‌بندی و توازن است. توازن فضایی که به راحتی دیده می‌شود، گونه‌ی دیگری از توازن است. رافائل نقاشی را به دو بخش مساوی تقسیم کرد: آرمان‌گراهای افلاطونی در سمت چپ؛ ارسطویان واقع‌گرا در سمت راست. افلاطون (چپ) و ارسطو (راست) در نقطه‌ی کانونی، زیر آخرین طاق کنار هم ایستاده‌اند. افلاطون آرمان‌گرا، به آسمان و ارسطوی واقع‌گرا مستقیم و پایین به سمت جهان مادی اشاره می‌کنند. رافائل این دو مکتب فلسفی را زیر یک سقف قرار می‌دهد تا میان یکدیگر توازن ایجاد کنند. در مقابل دو فیلسوف هم‌آورد، هراکلیتوس (میکل‌آنژ) درباره‌ی اتحاد متضادها فکر می‌کند. فلسفه و دانش غربی تنها برنامه‌ی درسی در مدرسه‌ی آتن نیست. بخشی از فلسفه‌ی شرقی، با زرتشت، عارف ایرانی (معاصر هراکلیتوس) و نابغه‌ی قرن دوازدهم عرب، ابن‌رشد، توازنی مضاعف به مدرسه می‌دهد. (ترجمه‌های ابن‌رشد از ارسطو به حیات فلسفه ارسطویی در غرب کمک کرد).

طاق‌های تودرتو که مدرسه را قاب‌بندی می‌کنند، این مکان را از مابقی دنیا جدا نمی‌سازند. در عوض، فضا را بازتر می‌کنند و اجازه می‌دهند علم نفس بکشد و فراسوی دیوارهای مدرسه، در جهان پراکنده شود.



رنسانس ونیزی، گوتیک متأخر و رنسانس در شمال

در این فصل، گسترش رنسانس را به سمت شمال، ابتدا به ونیز، سپس به آلمان و سرزمین‌های سفلا دنبال می‌کنیم، همچنین سبک گوتیک متأخر را در فلاندر بررسی می‌کنیم.

ونیز تقریباً با ۲۵۰ هزار نفر جمعیت، یک شهر پرطنین رنسانس و از بهترین شهرهای اروپا بود و از نظر میزان جمعیت، روم را تحت‌الشعاع قرار می‌داد. تقریباً تمام تجارت اروپا با شرق نزدیک و شرق دور از ونیز می‌گذشت. درواقع، ونیز مهم‌ترین شهر بندری اروپا بود. این شهر مملو از کالاهای خارجی و تجاری از سراسر جهان شناخته‌شده‌ی آن روزگار بود.

اروپاییانی که از فراسوی آلپ به سوی جنوب رهسپار می‌شدند، در سفرهای زیارتی یا کاری خود، پیش از سفر به دیگر پایانه‌های ایتالیایی، معمولاً برای «سوخت‌گیری» در ونیز توقف می‌کردند. این مسافران گاه آثار هنری را با خود به سراسر آلپ می‌بردند. خانواده‌های بزرگ ونیزی اغلب آخرین آثار سبک‌های هلندی، فرانسوی و آلمانی را گردآوری می‌کردند.

ونیزی یک سرزمین چندملیتی بود؛ یعنی یک هنرمند ونیزی مثل جیووانی بلینی می‌توانست به سادگی با بررسی نقاشی‌هایی که در بازار هنری به نمایش درمی‌آمد یا با مشاهده‌ی هنرمندان مهمانی که در سبک‌های شمالی مهارت داشتند، نوآوری‌های یک هنرمند

فلاندرنی مثل یان وان ایک را یاد بگیرد. هنرمندان ونیزی، جهان را بر نوک قلم‌موهایشان داشتند. آن‌ها در رنگ و روغن و استفاده از رنگ‌های زنده، از دیگر ملتها و از دولت‌شهرهای ایتالیایی پیشی گرفتند.

ونیز امتیاز دیگری هم برای هنرمندان داشت: بیش از هزار سال از ثبات سیاسی برخوردار بود؛ یعنی آن‌قدر استوار بود که درواقع، در بیشتر اسناد رسمی، از آن شهر به‌عنوان «آرام‌ترین جمهوری» یاد شده است. امروزه کمتر کسی می‌داند که ونیز طولانی‌ترین شکل جمهوری دموکراسی را داشته که از حدود ۷۵۰ تا ۱۷۹۷ بی‌وقفه ادامه یافته است. تا اینکه بالاخره ناپلئون بناپارت وارد شد و همه‌چیز را پایمال کرد. البته این دموکراسی کامل نبود؛ زیرا تنها چیزی در حدود ۱۴۰۰ نفر از مردم اشرافی می‌توانستند رأی بدهند؛ اما توماس جفرسون و دیگر پدران بنیان‌گذار ایالات‌متحده، ونیز را دقیقاً به‌عنوان الگویی برای دموکراسی مبتنی بر گزینش نماینده بررسی کردند. در دوره‌ی رنسانس، این شکل از حکومت بدین معنا بود که اگرچه بقیه‌ی اروپا میدان نبرد خونین رقابت دوک‌ها، شاهزاده‌ها و شاهان بیگانه بود، یک هنرمند یا نویسنده‌ی پیشرو می‌توانست به‌طور کل، پناهگاهی امن و بازاری خوب در ونیز پیدا کند.

در مباحث بعدی، هنر جیووانی بلینی، آندرتا منتنا، جورجیونه، تیسین، پائولو ورونز و تینتورتو و همچنین آندرا پالادیوی معمار را بررسی خواهیم کرد.

- اگر نوشیدنی بلینی سفارش دهید، با نوشابه‌ای از هلوی سفید ایتالیایی از شما پذیرایی می‌شود. این همان سایه‌ی زیبای صورتی رنگ است که جیووانی بلینی زمانی روی پالت مخلوط می‌کرد و در شاهکارهایش مثل نقاشی محراب سن زکریا در ونیز به کار می‌برد. برای یک نقاش رنسانس چه تحسینی بهتر از اینکه رنگ‌هایی که پانصد سال پیش مخلوط کرده، تا امروز الهام‌بخش خوش‌گذران‌ها باشد!

اگرچه هنرمندان رنسانس رنگ‌ها را بر پالت‌هایشان مخلوط می‌کردند، معمولاً یک زیردست در کارگاه‌های هنری بود که باید رنگ‌دانه‌ها را در هاون می‌کوبید تا آن‌ها را با روغن یا رنگ لعابی تخم‌مرغ مخلوط کند. در رنسانس، کارگاه‌های هنرمندان اغلب بنگاه‌هایی کوچک بود که از اعضای اصلی خانواده، شاگردان غریبه و کارگران روزمزدی تشکیل می‌شد که وظایف مختلفی را برعهده داشتند و در تولید مشایعت می‌کردند. جوان‌ها باید کار دشوار سمباده‌زدن چوب، آسیاب کردن رنگ‌دانه‌ها، تمیز کردن کارگاه و پادویی را انجام می‌دادند. شاگردان بزرگ‌تر بعضی وقت‌ها با پرکردن آویزه‌ها، نقاشی پس‌زمینه و غیره، بخش‌هایی از تصویر را رنگ‌آمیزی می‌کردند. هدف، تقلید از سبک استاد بود.

جیووانی بلینی (حدود ۱۴۳۰ تا ۱۵۱۶) در خانواده‌ای هنرمند متولد شد؛ بنابراین در استودیو از موقعیت خاصی برخوردار بود. پدرش، جاکوپو (حدود ۱۴۰۰ تا حدود ۱۴۷۰)

کتاب‌های نقاشی عالی‌ای از طراحی داشت که واقعاً جامع همه‌ی رازهای این حرفه بود. (این نقاشی‌ها اکنون در لوور و موزه‌ی بریتانیا نگهداری می‌شوند). کتاب‌های نقاشی به نوآموزان نشان می‌داد که چگونه حیوانات زیبا، صحنه‌های جالب و پرسپکتیوی باورپذیر بسازند. در آن زمان، فشار روی جیووانی بود، چون برادر بزرگ‌ترش، جنتیله (حدود ۱۴۲۹ تا ۱۵۰۷)، قبلاً ثابت کرده بود که نقاش برجسته‌ای است.

اما خوشبختانه برای جیووانی و برای ما او از تمام انتظارات پیشی گرفت. تصاویر باکره و کودک او از واقعی‌ترین و اساسی‌ترین نمونه‌ها در تاریخ هنر به شمار می‌روند. مریم‌های بلینی اغلب روی کارت و تمبرهای کریسمس به چشم می‌خورند. نقاشی‌های او با رنگ‌های زنده‌ی بیزانسی‌ای می‌درخشند که بلینی با تماشای آن‌ها در کلیساهای عظیم ونیز، بزرگ شده بود.

بلینی نقاشی را با تمپرای تخم‌مرغ آغاز کرد، اما آن را خیلی خشک و رنگ‌ها را خیلی مسطح یافت. او به‌زودی سراغ فن رنگ روغن جدیدی رفت که هنرمندان در سرزمین‌های سفلا (بلژیک، لوکزامبورگ و هلند امروزی) استفاده می‌کردند و در دهه‌ی ۱۴۷۰ آن را به‌ونیز معرفی کردند. این شیوه به او اجازه می‌داد تا شکل‌ها را به‌نرمی بسازد، رنگ‌ها را مخلوط کند و دوباره مخلوط کند و جلوه‌هایی هنری از نور و تاریکی بیافریند.

در جشن خدایان، اثر بلینی، جلوه‌های نوری که قبلاً اشاره شد، در برابر تاریکی پس‌زمینه‌ی چوب قرار گرفته‌اند. بن‌مایه‌ها از کتاب باستانی اوید، به نام جشن‌ها گرفته شده است که منشأ جشنواره‌های رومی را توصیف می‌کند. بلینی جشنی را به میزبانی باکوس، خدای شراب، به تصویر کشید.

بلینی صحنه را با سازمان‌دهی پیکره‌ها در مسیر یک ترکیبی مواج نمایش می‌دهد. بیننده تلوتلو خوردن مستانه‌ی این فانتزی ساده را حس می‌کند.



- وقتی آلبرشت دورر (۱۵۲۸-۱۴۷۱)، طراح و گراورساز بزرگ آلمانی، اولین بار در ۱۴۹۴ از ونیز دیدن کرد، قادر به دست کشیدن از طراحی و نقاشی‌های آبرنگ نبود. وقتی به ایتالیا رسید، از پنجره‌ی کالسکه‌اش نقاشی‌های آبرنگی از آلپ کشید. طراحی‌ها زمانی آغاز شد که به ونیز رسید. هنرمندان آلمانی در آن دوران معمولاً از مدل‌های برهنه طراحی یا نقاشی نمی‌کردند؛ اما ایتالیایی‌ها این‌گونه بودند. وقتی دورر، هنرمندان ایتالیایی را دید که مستقیم از روی مدل زنده کار می‌کنند، او هم طراحی برهنه‌ها را آغاز کرد و با نقاشی در خیابان‌ها، طرح‌های سریعی از لباس‌های مد روز که زنان زیبای ونیزی می‌پوشیدند.

دورر در سفر اولش آن‌قدر ساعات خوشی را گذراند که در ۱۵۰۶ به ونیز بازگشت. معروف‌ترین اثر دورر از این سفر دوم، مریم یا جشن تاج گل رز است که بسیار به نمونه‌ی بلینی مدیون است. این تزیینات محراب که برای خانقاه راهبان بازرگان آلمانی سفارش داده شد، پیکره‌های باوقاری را نشان می‌دهد که در دو سوی باکره‌اند. تمام موضوعات در رنگ‌های زنده و گرم و با دقت در شیوه‌ای که ترکیب شده‌اند، یادآور بلینی است.

سفر به ایتالیا، شیوه‌ی دورر در هنر و حتی سبک لباس پوشیدنش را دگرگون کرد. خودنگاره در ۲۶ سالگی که بعد از نخستین سفرش کشیده شده، یک هنرمند بااعتمادبه‌نفس را نشان می‌دهد که خود را به‌شکل یک مرد خوش‌لباس ایتالیایی آراسته است. پنجره‌ی پشت سرش، کوه‌های آلپ را نشان می‌دهد که آلمان را از ایتالیا جدا می‌کند. این نگاره، منصب تازه‌ی دورر را به‌عنوان عضوی از طبقه‌ی بازرگانان نورمبرگ نشان می‌دهد و حتی به همه یادآوری می‌کند که او بسیار سفر کرده است. همه‌چیز در تصویر می‌گوید که «من جای خود را یافته‌ام»؛ اما دو سال بعد، یعنی در سال ۱۵۰۰ دوباره نگاره‌اش را ترسیم کرد و این بار شبیه مسیح. این نقاشی که حالا در مونیخ نگهداری می‌شود، شاید الهام‌گرفته از نظری باشد که در یادداشت‌های هنرمند نوشته شده: «هرچه بیشتر بدانیم، بیشتر شبیه مسیح می‌شویم که واقعاً همه‌چیز می‌دانست.»

بسیاری از مردم روزگار دورر معتقد بودند که سال ۱۵۰۰، سال مکاشفه و روز رستاخیز خواهد بود. (ترس از Y2K [باگ هزاره] برای ازکارافتادن رایانه‌ها و کمبود غذا و آب، بازتابی از این‌گونه تفکرات در دوران معاصر است.) در آن دوره‌ی ترس و وحشت، دورر زیرک در سال ۱۴۹۶ کتابی درباره‌ی آپوکالیپس را مصور و به لاتین و آلمانی منتشر کرد. این کتاب جزو پرفروش‌ترین‌ها بود. باسمة‌هایی که از این کتاب ساخته شده، موفقیت او را به‌عنوان یکی از بهترین گراورسازهای اروپا تثبیت کرد.





- زنان زیبای ونیزی که مورد توجه دورر قرار گرفتند، به بهترین شکل در بوم‌های تیزینو و سلیو دا کادوره معروف به تیسین نقاش (حدود ۱۴۸۸ تا ۱۵۷۶)، مجسم شده‌اند. ونیزی‌ها او را در زمان حیاتش، «خورشید در میان ستارگان کوچک» نامیدند. امروز تیسین معروف‌ترین و شاید بهترین نقاش ونیز به شمار می‌رود. پالت زنده و پر از رنگ او می‌تواند رنگ‌های گرم و آبی‌هایی به سردی یاقوت کبود (آبی سیر) باشد. پرتره‌های او از نظر روانی آن‌قدر نیرومندند که هر کدام از آن‌ها به ورق‌های برگرفته از آثار شکسپیر شباهت دارند. پرتره‌ای از امپراتور مقدس روم، منصب شوالیه را برای او به ارمغان آورد و بعد از آن زنجیر طلای بزرگی به او اعطا شد که در تمام خودنگاره‌هایش به چشم می‌خورد. خاندان سلطنتی اسپانیا، مشتاقانه آثار او را گردآوری و بعدها هنرمندان باروک از دیه‌گو و لاسکونز تا پیترو پل روبنس از آثارش نسخه‌برداری کردند.
- تیسین، بزرگ‌ترین تزیینات بالای محرابی را نقاشی کرد که ونیز تا آن زمان دیده بود. عروج باکره هنوز در کلیسای سانتا ماریا گلوریوسا دی فراری برپاست. اما اثری که امروز تیسین بیش از همه به آن شهرت دارد، نقاشی‌ای است که موضوع آن الهام‌بخش مارک توآین طنزنویس برای نگارش ولگرد دوره‌گرد بود؛ یعنی برهنه‌ی دراز کشیده، ونوس اوربینو.
- مارک توآین، بزرگ‌ترین طنزنویس آمریکایی، به شوخی می‌نویسد که چگونه با ورود به گالری یوفیزی در فلورانس، می‌توانید به پربازدیدکننده‌ترین نگارخانه کوچک دنیا تریبونه بروید و ونوس تیسین را روی دیوار ببینید.
- نسخه‌ی «الهه‌ی عشق» از اوربینوی ایتالیا آمده است؛ چون پسر دوک اوربینو، آن را سفارش داده بود.
- ونوس اوربینو، الهام‌گرفته از ونوس درازکشیده در منظره‌ای است که قبلاً جورجیونه آن را کشیده بود و تیسین کاملش کرد. اما در تلاش مستقل تیسین، ونوس در فضایی سرپوشیده است و سگ کوچکی به‌عنوان نماد وفاداری، کنار پای او چنباتمه زده است. دو خدمتکار، لباس زیبای ونوس را از یک صندوق ازدواج کنار دیوار پشتی بیرون می‌آورند. گیاه شبیه آب‌نبات‌چوبی در گلدان روی طاقچه‌ی پشتی، گیاه مورد است؛ درختچه‌ای که در عصر باستان وقف ونوس بود.

تیسین حالا از بهترین نقاشانی است که قلم به دست گرفته و مجموعه‌ای از قلم‌موها با اندازه‌های مختلف را به کار می‌برد. کارهای اولیه‌ی او بیشتر خطی‌اند و با قلم‌موهای کوچک تا متوسط نقاشی شده‌اند؛ اما وقتی تیسین یک پیرمرد بود، واساری به شوخی قلم‌موهای بزرگ و چاق او را «جاروها» توصیف کرد. برای نقاشی‌های آخر تیسین، حتی تجویز بزرگ‌ترین ذره‌بین‌ها هم نمی‌توانست بوم‌ها را میزان و زوم کند. هنرمند آنچنان مشغول جلوه‌های نقاشانه و نقاشی با رنگ غلیظ بوده که خطوط اشیا همگی محو شده‌اند.



- در نیمه‌ی قرن شانزدهم، اصلاحات پروتستان مارتین لوتر، در بخش‌های وسیعی از اروپا گسترش یافت. پیروانش در برابر زیاده‌روی کلیسای کاتولیک و فروش کفاره‌ی گناهان، ایستادگی کردند. آن‌ها مردم را به خواندن انجیل تشویق می‌کردند، به‌جای اینکه بی‌چون و چرا تفسیر کلیسا را قبول کنند.

این اعتراضات، واتیکان را کلافه کرد. در ۱۵۴۵، پاپ پل سوم، اسقف‌های کاتولیک سراسر اروپا را به شرکت در مجموعه‌ای از گردهمایی‌ها در شمال ایتالیا فراخواند. در این گردهمایی‌ها که شورای ترنت نامیده شد، کاتولیک‌ها اصلاحیه‌ای برای کلیسا در نظر گرفتند و سعی کردند شعبه‌های ارتدادی لوتر، کالوین و بقیه را سرکوب کنند.

شورای ترنت پیوسته از سال ۱۵۴۵ تا ۱۵۶۳ در ترنت ایتالیا برگزار شد و نهضت ضد اصلاح دین یا اصلاحات کاتولیک را بنیان نهاد. شورا دستورالعمل‌های دشوارتری برای اصلاح کشیشان تصویب کرد. آن‌ها اهمیت تصاویر مذهبی را اعلام کردند؛ چون پروتستان‌ها در حال نابودی قدیسانی بودند که کلیساها با تصاویر آن‌ها تزئین می‌شد. شورا اعلام کرد که هنرمندان باید به دنبال صحنه‌های معتدل‌تر و پرشورتر در هنر باشند تا حس پارسایی را بهتر به مخاطبان القا کنند.

ترنت کمابیش حیاط پشتی ونیز بود و طولی نکشید که مجموعه‌ای از ائتلاف‌های سیاسی، تفتیش عقاید را به ونیز آورد تا ارتداد را فرو نشاند. دادگاه تفتیش عقاید به‌زودی مطلع شد که شام آخر اثر پائولو ورو (۱۵۲۸-۱۵۸۸) که برای صومعه‌ای ترسیم شده بود، داستان مسیحیت را با جدیت و رسمیتی که فرمان شورای ترنت توصیه کرده بود، نشان نمی‌دهد. چون راهبان به وجود تابلو در تالار غذاخوری‌شان علاقه داشتند، مشخص نیست چقدر از آن ناراضی بودند. به هر حال، وقتی ورونز را کشان کشان به دادگاه بردند، از او خواستند تا ناپهنجاری‌های نقاشی‌اش را و اینکه آدم‌های مختلف در آن نقاشی در حال انجام چه کاری بودند، توضیح بدهد.

مفتشان مذهبی به‌خصوص از این مسئله خشمگین بودند که هنرمند، دو نگهبان آلمانی را در منتهی الیه سمت راست نشان داده که نان و شراب می‌گیرند؛ گویی پروتستان‌ها در حال سازمان‌دهی فرقه‌شان هستند. به پائولو ورونز دستور داده شد تا شام آخر را اصلاح کند. دادگاه حتی دستور داد سگی که جلوی میز نشسته بود، از مجموعه پاک شود. هنرمند سعی کرد خاطرنشان کند که سگ، کوتوله، مردی که خون از بینی‌اش راه افتاده (در سمت چپ تصویر دستمالی در دست دارد) و دو نگهبان آلمانی، همگی در پیش‌زمینه‌ی تصویرند؛ به سخن دیگر یعنی بیننده‌اند و نه در فضای مسیح. مسیح و حواریونش زیر ستون‌های روی سکو، خارج از عناصر ناهنجار صحنه قرار دارند.

اما مفتشان مذهبی می‌خواستند تابلو دوباره نقاشی شود. از اقبال، راهبان یا پدرانی که به تابلو علاقه‌مند بودند و ونیزی‌ها که روم آزرده‌خاطر سعی در نظارت بر هنرشان داشت هنرمند به راه‌حلی زیرکانه دست یافت. ورونز به‌سادگی سنگ‌نوشته‌هایی را بر نرده‌های پلکان نقاشی کرد که ارجاعی بود به فصل پنجم انجیل لوک (لوقا). لوک ۵، شام در خانه‌ی لوی را توصیف می‌کند که در آن مسیح با «می‌فروشان و گناهکاران» در حال داد و قال است. با تغییر نام نقاشی به جشن در خانه‌ی لوی، ناگهان تمام لابیالی‌گری‌های سر میز در کنار مسیح که در حقیقت، داستان به آن نیاز داشت! مجاز شد. مفتشان مذهبی هیچ کاری نمی‌توانستند انجام بدهند، ونیزی‌ها به تصویری که می‌خواستند، رسیدند و ما هم شاهکار رنگی‌ای را به ارث بردیم که یادآور شکوه عصر طلایی ونیز است.

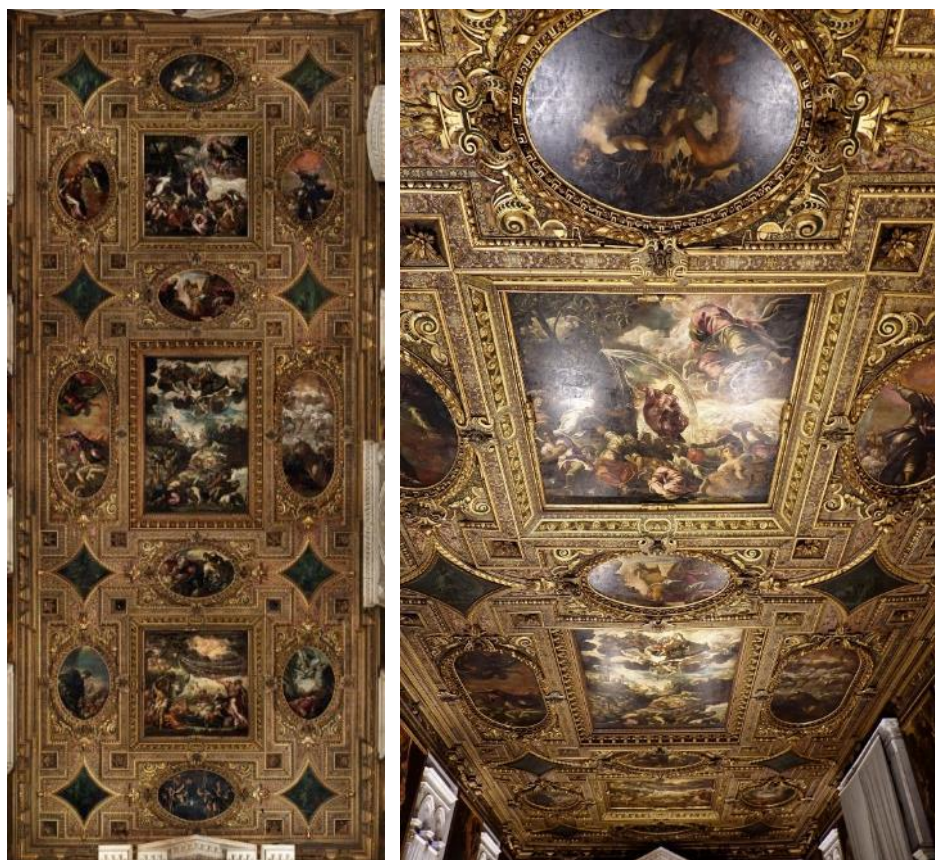


- جاکوپو روبوستی، معروف به تینتورتو (۱۵۹۴-۱۵۱۸)، رقیب اصلی ورونز بود. تینتورتو مدعی بود که هنرش ترکیبی است از «طراحی میکلائل و رنگ‌گذاری تیسین». اینکه او هنر آن‌ها را به تکامل رسانده باشد، جای بسی تردید است؛ اما هیچ‌کس منکر این نیست که تینتورتو از ستاره‌های رنسانس ونیز و یک مبلغ بی‌باک است.

فداکاری و ازخودگذشتگی تینتورتو و مهارت‌های بازاریابی او در رقابت ۱۵۶۵ برای نقاشی‌ای که قرار بود در انجمن سان روکو در ونیز آویزان شود، بر همه آشکار شد. پنج هنرمند طرح‌های کوچک رنگ روغن‌شان را ارائه کردند. تینتورتو با نقاشی بی‌کم و کاست خود با موضوع شکوه سقف سان روکو که اخیراً تمام شده بود، از راه رسید. پیش از اینکه کسی بتواند اعتراض کند، او نقاشی را به انجمن پیشکش کرد. پس چطور هنرمند می‌تواند با بخشیدن هنرش، به ماندگاری امیدوار باشد؟ خوب، حامیان سان روکو آن‌قدر تحت‌تأثیر قرار گرفتند که تزیین تمام فضای داخلی تالار ملاقاتشان را از کف تا سقف به او سپردند. این کار که دستمزدی عالی داشت، ۲۲ سال به طول انجامید! زنجیره‌ی نقاشی‌ها هنوز در محل اصلی‌اش در اسکولا دی سان روکو قرار دارد.

تابلوی سنت جورج و اژدها اثر تینتورتو، سبک داستان‌سرایی پرتوان هنرمند را نشان می‌دهد. سنت جورج یک قدیس قرن سوم بود که از قرار معلوم شاهزاده‌ای لیبیایی را از شر اژدهایی درنده نجات داده بود. بعد از آنکه جورج هیولا را کُشت، شاه و تمام مردم شهر مسیحی شدند. نقاشی بالای محراب تینتورتو، یک ترکیب‌بندی نمایشی و عمودی است که وقتی می‌خواهید ماجرا را دنبال کنید، شما را به جهات مختلف می‌برد. در پیش‌زمینه، شاهزاده‌خانم زیبا درحالی که کمی به پشت سر نگاه می‌کند، به سمتان می‌دود. شما هم از ورای شانه‌ی او نگاه می‌کنید و می‌بینید که جورج سوار بر اسب جنگی سفیدش، اژدها را با نیزه به سمت دریا می‌برد. بین دوشیزه و شوالیه سلحشور، جسد یکی از قربانیان اژدها افتاده است. به نظر می‌رسد بدنش میان این رویداد دراز کشیده است. این جسد، تقلیدی است از مصلوب کردن مسیح. منبع نور در نقاشی، خداوند است که با نمایش فرازمینی نور، پرتوافشانی می‌کند. این تابلوی محرابی، نمایش پرتوانی از افسانه‌ی سلحشوری مسیحی است. امروز ما آرنولد شوارتزنگر را روی دی‌وی‌دی داریم؛ ونیز دوره‌ی رنسانس هم نقاشی مهیج تینتورتو را داشت.





- گاهی یان وان آیک (حدود ۱۳۹۵ تا ۱۴۴۱) «مبدع رنگ روغن» نامیده می‌شود؛ اما حالا کارشناسان می‌دانند که رنگ روغن، با موفقیت کم، حدود صد سال پیش از تولد او استفاده شده است. او بی‌شک «پدر تکنیک رنگ روغن» نامیده می‌شود، چون بیش از پیشینیانش بر این ابزار تسلط داشت. او با استفاده از روغن گردو یا روغن‌های دیگر و کنار گذاشتن تابلوها برای خشک شدن بعد از هر لایه رنگ، تصاویرش را با جلاهای (لایه‌های نازک رنگ) بسیار می‌ساخت. در نقاشی‌های وان آیک، برای نخستین بار در تاریخ هنر، باید دستتان را دراز می‌کردید تا مطمئن شوید که تصویر مسطح است و سه‌بعدی نیست.

وان آیک از خانواده‌ای هنرمند بود و نخستین کار تاریخ‌دار او نقاشی بالای محراب گنت (یا نیایش بره‌ی مرموز) است که به همراه برادرش، هوبرت در ۱۴۳۲ برای کلیسای جامع سنت باوو در گنت بلژیک نقاشی کردند. نقاشی بالای محراب گنت با حدود ۵/۳ متر ارتفاع و ۵/۴ متر پهنا، از ۱۲ تابلو تشکیل می‌شود. تصاویر مثل صداها، ارگ استوانه‌ای، از تابلوهای چوبی بیرون می‌ریزند. انبوهی از قدیسان، بره‌ی قربانی را ستایش می‌کنند؛ هم‌سرایان با لباس زیبا در نقاشی ارگ می‌نوازند؛ مریم، مسیح و جان تعمیددهنده بر بالای محراب مثل پادشاهان و ملکه‌ها نظارت می‌کنند؛ حتی آدم و حوای برهنه از دو سو به آن‌ها پیوسته‌اند. بعد از این کار بزرگ، وان آیک ترجیح داد کارهای کوچک انجام دهد. تقریباً هر کار هنری دیگری که او انجام داد، در مقایسه با این کار مقیاس کوچکی داشت. تصاویر او زنده‌تر و پُر جزئیات‌ترند، اما گویی از پنجره‌ای کوچک، جادوی آن‌ها را مشاهده می‌کنید.

چنین «پنجره‌ای» رو به صحنه‌ای خانوادگی، در نقاشی وان آیک به نام ازدواج آرنولفینی (یا نگاره‌ای از حیوانی آرنولفینی و نوعروسش) مجسم شده است. این تصویر دوتایی، یادآور این است که مردم چقدر در آن دوران مسافرت می‌کردند. این مرد، حیوانی آرنولفینی

است: یک تاجر ایتالیایی از لوکا که بیشتر عمرش را در بروژ بلژیک سپری کرد، او و همسرش لباس مد روز با نوارهای خز پوشیده‌اند؛ اما نه به آن اندازه که با خانواده‌ی سلطنتی اشتباه گرفته شوند. اتاق خوابی که در آن نشان داده شده‌اند، تختخواب گران‌قیمتی دارد (آن‌گونه که شیوه‌ی فلاندری‌ها بوده)، اما دیوارها با فرشینه‌های گران‌قیمت پوشیده نشده‌اند و زمین هم چوب خالی است. بازرگانان علاوه‌بر داد و ستد ابریشم، اغلب از اسپانیا پرتقال و لیمو وارد می‌کردند که به قیمت خوبی به فروش می‌رفت. یک پرتقال روی طاقچه و سه‌تای دیگر روی صندوق چوبی پخش شده‌اند که از ثروت زوج و شاید میوه‌ی ممنوعه‌ی باغ بهشت حکایت می‌کنند.

درواقع، هر شیئی در نقاشی وان آیک، معنایی ساده و نمادین دارد. اشیای کالگونی‌بامعنا، در هنر هلند معمول بود؛ برای مثال سگ بانمک بین زوج، نمادی از وفاداری است؛ اما سگ او یک نژاد گران‌قیمت است. یک آفن پینشر که مبین ثروت زوج است.

لباس زنان بورگوندی و هلندی، دنباله‌ای داشت که در جلوی لباس جمع می‌شد و بدین‌ترتیب، آن‌ها باردار به نظر می‌رسیدند، چه باردار بودند و چه نبودند. اگرچه بسیاری گمان می‌کنند که زن باردار است، در هنر قرن پانزدهم مرسوم نبوده که زنان باردار را نشان دهند. با وجود این، حکاکای روی تیرک چپ صندلی نزدیک تخت، متعلق به سنت مارگارت، حامی زایمان است.

بعضی مورخان هنر معتقدند که این نقاشی، یک ازدواج واقعی را نشان می‌دهد و آن را ازدواج آرنولفینی نامیده‌اند. به استدلال یک کارشناس، اینکه زوج کفش‌هایشان را درآورده‌اند مبین این است که آن‌ها بر زمین مقدس زناشویی ایستاده‌اند. یک شمع ازدواج در بالا می‌سوزد و حیوانی، دست راستش را بالا برده، انگار که سوگند می‌خورد. آینه‌ی محدب دیوار پشتی، انعکاس دو پیکر را نشان می‌دهد، شاید شاهد ازدواج است و نشان روی دیوار پشتی بیان می‌کند که: «یان وان آیک اینجا بوده است، ۱۴۳۴» گویا او یکی از شاهدان است، شاید همان فردی که با کلاه قرمز در آینه دیده می‌شود.

اگرچه بسیاری از کارشناسان تفسیر ازدواج را پذیرفته‌اند، ضعف‌هایی اساسی در این استدلال وجود دارد. حیوانی دی آریگو و جینه تا ۱۴۴۷ و تا سیزده سال بعد از اینکه وان آیک این نقاشی را کشید، ازدواج نکردند. به نظر لورن کمپبل، حیوانی دی نیکولا آرنولفینی، پسرعمویش، گزینه‌ی بهتری است و این تصویری از او و همسر دومش است.

رنسانس در هلند و آلمان

- هیرونیموس بوش (۱۴۵۰-۱۵۱۶)، نقاش هلندی، برخی از تیره‌ترین تصاویری را نقاشی کرد که انسان تا به حال خلق کرده است. معروف‌ترین اثر او، یک سه‌لته (اثری هنری با سه تابلوی به هم متصل که می‌توانید آن را مثل یک کتاب ببندید) به نام باغ لذت‌های دنیوی یا هزاره است. با نگاهی به این نقاشی، متقاعد می‌شوید که بوش همان‌قدر که متدین بوده، بدبین هم بوده است. در این نقاشی، به نظر می‌رسد تمام دنیا غرق در زندگی شهوانی و عازم جهنم است. از قرار معلوم، شنیدن موسیقی برای بوش گناه تلقی می‌شد. تجسم جهنم او اگرچه هولناک است (تابلوی راست)، شاید خلاقانه‌ترین نمونه از دوزخی باشد که تا به حال تصور شده است.

در تابلوی چپ، مسیح، آدم و حوای تازه‌خلق‌شده را به بهشتی می‌آورد که در آن حیوانات به‌آرامی به چرا مشغولند (برخی از آن‌ها کاملاً عجیب و غریب‌اند). در تابلوی بزرگ میانی که زندگی پس از هبوط آدم و حوا را نشان می‌دهد، مردم برهنه جست‌وخیزکنان بازی می‌کنند و سوار اسب و خوک می‌شوند، چندان که گویی خانه‌ی عجایب و تفریحات جنسی است. اگرچه تابلوی لذت دنیوی

درصد هشدار به انسان است تا لذات را رها کند و به سوی خدا بازگردد، به نظر می‌رسد که برای هدفی عکس، طراحی شده است. تابلوی سمت راست، انسان را نشان می‌دهد که به خاطر زندگی و ارضای امیال و احساساتش، هزینه پرداخت می‌کند. باغ لذت‌های دنیوی پر از تصویر است. احتمالاً به تعداد ترکیب‌های تصاویر، تفسیرهایی هم برای آن وجود دارد. به منظور خوانش و بررسی این نقاشی، بهتر است به جست‌وجوی طرح‌ها، تشابهات و جابه‌جایی بین سه جهان: بهشت، زمین و دوزخ پردازیم. دقت کنید که آسمان صاف و منظره‌ی تپه‌های سرسبز بهشت تا تابلوی میانی، یعنی زمین، ادامه پیدا می‌کند. مشابیه‌های جغرافیایی در دوزخ هم وجود دارد. هر تابلو از برکه‌ای بیضی‌شکل (در دوزخ یک گنداب است) تشکیل می‌شود. حتی در بهشت، برکه محل سکونت مخلوقات عجیب و غریب است: یک اسب تک‌شاخ سیاه، یک ماهی پرنده و مخلوقی اردک‌مانند در حال مطالعه‌ی کتاب. آینده‌ی انسان در این میان تاریک به نظر می‌رسد. هر منظره یک دریاچه هم دارد. در بهشت، اردک‌ها در آب تمیز شنا می‌کنند؛ در زمین هم آدم‌هایی برهنه در جایی شبیه پارک آبی هستند. در دوزخ هم مردم در یک سوپ جهنمی پخته می‌شوند. دقت کنید که در تابلوهای سمت چپ و میانی، جغدهای بدشگون مثل وجدان بیدار به انسان می‌نگرند یا سرنوشت شوم او را پیش‌بینی می‌کنند.

پرندگان در هر بخش پرواز می‌کنند: در بهشت با خوشحالی در آسمان آبی پر می‌کشند. در زمین، به پرندگان غول‌آسایی تبدیل می‌شوند که با آدم‌های بال‌دار، ماهی‌های پرنده و گریفین‌ها (شیرهای بال‌دار) پرواز می‌کنند. در افسانه‌های قرون وسطا، معتقد بودند که جادوگران با دزدیدن تخم مرغ‌ها، اسپرم انسان و گونه‌های دیگر و تلفیق آن‌ها، برای خلق موجودات چندرگه، طبیعت را فاسد می‌کنند. هدف آن‌ها: جایگزین کردن ناهماهنگی با هماهنگی خدا و طبیعت است. در دوزخ، پرندگان کوچک سیاه از بدن مردی پرواز می‌کنند که پرنده‌ای غول‌پیکر، او را می‌بلعد. (موجودات چندرگه‌ی بوش شاید برگرفته از نسخه‌های لودگی قرون وسطا باشد اما او کتاب‌های فکاهی را به سطح جدیدی از غرابت و شگفتی می‌برد.)

میوه‌های بهشتی به شکل باغ سیبی که مردم از آن آزادانه میوه می‌چینند و می‌خورند و توت‌فرنگی‌ها، بلوبری، گیلاس‌های غول‌آسا، پدیده‌های برجسته‌ای در تابلوی میانی‌اند و از این حکایت می‌کنند که بشر فقط با هدف کسب لذت زندگی می‌کند. ببینید که آدم‌ها و پرندگان به یکدیگر میوه تعارف می‌کنند (آن‌گونه که مار در بهشت این کار را کرد).

در دوزخ، لذت به رنج تبدیل می‌شود. هسته‌ی آتشین به مناطق عذاب برای هر لذت تقسیم شده: محل شرط‌بندی، «اتاق» موسیقی، کاسه‌ی توال؛ سوراخی در دوزخ که مردی در آن قی می‌کند، دیگری سکه‌های طلا دفع می‌کند (از قرار معلوم پول زیادی در زندگی جمع کرده) و پرنده‌ی انسان‌خواری که آدم‌های هضم‌نشده را دفع می‌کند. در محل دیگر، حیوانات، شکارچیان را می‌دَرند که آن‌ها را شکار کرده بودند، به طرز ددمنشانه‌ای به نوازش شکم‌باره‌ها و شهوت‌ران‌ها می‌پردازند.

در «اتاق» موسیقی، موسیقی‌دانان و دوست‌داران موسیقی که به جای عبادت، حس شنوایی‌شان را خشنود کرده‌اند، مجازات می‌شوند. عودها و فلوت‌هایشان به ابزار شکنجه تبدیل می‌شود: مرد بر چنگی مصلوب‌شده، دیگری بر زنجیره‌ای از لوت‌ها کشیده می‌شود و یک گوژپشت، فرد دیگری را به چهار میخ کشیده، درحالی‌که نغمه‌هایی را با زحمت روی عود چرخ‌دار بسیار بزرگ می‌نوازد.

بخش قماربازی دوزخ، عبارت است از کارت‌هایی از قبل بازی‌شده، تاسی که برای همیشه روی میز مانده و پارچ خالی آبی که هیچ‌وقت دوباره پر نمی‌شود. یک مهره‌ی پرتاب‌شده‌ی تاس که روی سر زنی می‌لغزد، بیانگر این است که این زن در دوران زندگی‌اش از طریق قماربازی امرار معاش می‌کرده است. مردی برهنه بین میز قماربازی، هیولایی گرسنه و یک دست چهارمیخ‌شده با تاسی که به

انگشتانش وصل شده، در تنگنا قرار گرفته است. تصویر آخر به این معناست که دست حتی بدون بدن یا سر برای چرخاندن، هنوز به دنبال تاس خوش‌شانسی است. در دوزخ بوش، مردم از لذت‌هایشان دست نمی‌کشند و با آن‌ها شکنجه می‌شوند.



- پیتر بروگل ارشد، نقاش فلاندری (حدود ۱۵۲۵ تا ۱۵۶۹)، متخصص مناظر و صحنه‌هایی از زندگی مردم عادی بود که در مزارع کار می‌کردند، می‌خوردند، شکار می‌کردند، ورق‌بازی می‌کردند، هیاهو به راه می‌انداختند، می‌نوشیدند و غوغا به پا می‌کردند. تصاویر او مملو از زندگی دهقانان، مردم ساده و جاذبه‌های روستایی است. نقاشی‌هایی چون عروسی روستایی و رقص روستایی، پنجره‌هایی عالی به سوی زندگی روستایی سده‌ی شانزدهم به رویمان می‌گشایند.
- به نقل از کارل ون ماندر، نخستین زندگی‌نامه‌نویس بروگل (که زندگی هنرمند را ۳۵ سال پس از مرگ او نوشته)، بروگل دوست داشت با یکی از رفقا در عروسی‌ها و جشن‌های روستا شرکت کند. «آن‌ها درحالی‌که لباس روستاییان را پوشیده بودند... مثل بقیه با هدایایی به عروسی آمدند و ادعا کردند که از اعضای خانواده‌ی عروس یا دامادند. بروگل از مطالعه‌ی ظاهر روستاییان لذت می‌برد... او می‌دانست چطور به بهترین شکل، خود را یک روستایی جا بزند.»
- بروگل برای صحنه‌های جشن روستایی مانند عروسی روستایی و رقص روستایی شهرت دارد. در عروسی روستایی، شلواریا، پیراهن‌ها، دامن‌های قرمز که بین کلاه‌ها، شلواریا و پیش‌بندهای سبز و قهوه‌ای و سفید پراکنده می‌شوند، ضرب‌آهنگ رقصی بصری را در برابر چشم خلق می‌کنند و شما احساس می‌کنید که با رقصندگان در فضا می‌چرخید.
- بروگل نه تنها ویژگی اصلی زندگی روستایی را مجسم می‌سازد، بلکه از مناظر نیز برای برانگیختن احساسات استفاده می‌کند؛ مثل شکارچیان در برف (به بازگشت شکارچیان نیز معروف است) که شکار کردن، کار کردن و اسکی روی یخ و ماهیگیری روستاییان را در دریاچه‌ی یخ‌زده در منظره‌ای زمستانی نشان می‌دهد. این نقاشی بخشی از مجموعه‌آثاری است که ماه‌های سال را نشان می‌دهند.

شکارچیان در برف، نشان‌دهنده‌ی ماه‌های ژانویه و فوریه است. آدم‌ها از دور نشان داده شده‌اند، درحالی‌که پشتشان به بیننده است. ترکیب‌بندی و منظره‌ی یخ‌زده، آسمان سرد و قله‌های دورافتاده‌ی آلپ نه مردم حالات و پیام‌های موجود در نقاشی را منتقل می‌کنند. البته، در آنتورپ یا بروکسل که بروگل بیشتر آثارش را آنجا ساخته، کوهستان وجود ندارد. پس او چگونه این قله‌های باورپذیر یخ‌زده را نقاشی کرده؟ در حدود ۱۵۵۲، بروگل مثل بسیاری از هنرمندان شمالی، برای مطالعه‌ی شاهکارهای رنسانس ایتالیا به آن کشور سفر کرد. او بیش از همه تحت‌تأثیر میکل‌آنژ، مناظر و صحنه‌هایی از مردم و نیز احتمالاً آثار هنرمندانی چون تیسین، جورجیونه، ویتوره کارپاچو و آلپ شکوهمند قرار داشت. او دفترچه‌های یادداشت خود را با طرح‌هایی از آلپ پُر می‌کرد که بعدها از آن‌ها در نقاشی‌هایش در آنتورپ و بروکسل استفاده کرد. زندگی‌نامه‌نویس او می‌گفت که بروگل، کوهستان‌ها را در سفرش به ایتالیا بلعید تا بتواند آن‌ها را بعدها در کارگاهش بیرون بیندازد. وی در ادامه‌ی زندگی‌اش، آن‌ها را بیرون انداخت.



منریسم

رנסانس مترقی هنرمندان را از سازندگان هنر به خالقان آن ارتقا داد. در نتیجه‌ی این ارتقا، هنرمندان مدعی فردیت شدند. پس از آنکه شاگردان رافائل و آندریا دل سارتو در تمام قوانین رنسانس مترقی مثل پرسپکتیو علمی و نظام‌مند و ترکیب‌های هندسی مهارت یافتند، شکستن قوانین را برای ساختن هنری آغاز کردند که بیشتر باب روز و معنادار بود. کارشناسان به‌طور کلی این سبک را منریسم (شیوه-گرایی) می‌نامند؛ اما در اینکه کدام هنرمند را باید منریست دانست یا حتی این سبک چه مدت ادامه یافت، هم‌رأی نیستند. بیشتر کارشناسان معتقدند که منریسم از ۱۵۲۰ تا ۱۶۰۰ ادامه داشت.

اصطلاح منریسم از واژه‌ی ایتالیایی منیرا مشتق می‌شود؛ واژه‌ای که جورجیو واساری هنرمند و زندگی‌نامه‌نویس، در قرن شانزدهم به کار برد تا به مهارت خردمندانه و دقیق سبک میکل‌آنژ بعد از حدود ۱۵۲۰ اشاره کند. واساری نوشت که وقتی سبک منریست ابتدا در اثر میکل‌آنژ در نمازخانه‌ی مدیچی ظاهر شد، «قید و بند و زنجیرهایی که قبلاً [هنرمندان] را در خلق شکل‌های سنتی محدود می‌کرد، درهم شکست». شاید مثل یادگرفتن دوچرخه‌سواری بود. بعد از اینکه در اصول اولیه مهارت یافتید، دوست دارید شیرین‌کاری کنید، چیزی که دوچرخه برای آن ساخته نشده است.

منریسم شبیه چیست؟ وقتی شما با اغراق در تناسب‌ها، از بین بردن پرسپکتیو یا حتی تبدیل دیوار حیاط پشتی به یک ورودی با طاق قوسی، غیرواقعی را به طبیعی ترجیح می‌دهید، دارید یک منریست می‌شوید.

اگر بزرگ‌ترین هنرمندان منریست امروز زنده بودند، احتمالاً اطراف نمایشگاه‌های مد امروزی در پاریس و میلان می‌پلکیدند. هنرمندانی چون فرانچسکو پریماتیچیو یا پارمیجانینو در خانه، مشغول طراحی مدل‌های دراز و لاغر با چهره‌های محتاج کلاژن و لباس‌های پر زرق و برق راهروی مد بودند. مریم‌های منریست، مد تصنعی خودشان را داشتند و برخی اوقات لباس‌هایی که همراهانشان پوشیده بودند،

متناسب زیرپوش‌های کلونین کلاین است. (برای مثال مردها را در فرودآوردن مسیح، اثر پونتورمو ببینید). پیکره‌های زاویه‌دار (ناموزون) و حالت‌های دلگیر صورت‌های منریستی، به نظر می‌رسد با غرور ارتباط برقرار می‌کنند؛ حتی هنگامی که خواهان همدلی‌تان هستند.

یکی از عللی که منریسم شبیه یک هنر اشرافی به نظر می‌رسد، این است که باب میل خانواده‌ی مدیچی در فلورانس، پادشاهان فرانسوی در فونتن بلو و امپراتور رودلف دوم در پراگ ساخته شد. تصاویری که این حامیان سفارش می‌دادند، اغلب نمادگرایی شهوانی پوشیده‌ای داشتند که تنها تعداد انگشت‌شماری می‌توانستند معنای آن را درک کنند.

حتی باغ‌های منریستی، بیننده را ملزم می‌کند که در حد معقول، تحصیلات عالی و درک هنری داشته باشد تا از معماری‌های مختلف و گزینش شیطنت‌آمیز این سبک‌ها، لذت ببرد؛ برای مثال، باغ اورسینی در بومارزوی ایتالیا، مجموعه‌ای از کارهای جالب توجه، شیرین‌کاری‌ها و سبک‌های معماری را نشان می‌دهد؛ مثل «خانه‌ی کج» (همان که در پارک‌های تفریحی امروزی می‌بینید)، چشمه‌های هنری و پری‌های دریایی دلفریب و خدایان باستانی که روی برجستگی‌های صخره‌های گدازه‌ای حکاکی شده‌اند. حامیان منریست از حس شوخ‌طبعی برخوردار و خواستار زیبایی‌ای بودند که با عجایبش، مخاطب را شگفت‌زده کند.

در ایتالیا، در پایان رنسانس مترقی، سبک میکل‌آنژ به سمت منریسم حرکت کرد. شکل‌های درازشده در پیه‌تا روندانینی (۱۵۶۴-۱۵۵۶)، نمونه‌ای کلاسیک از آخرین سبک منریستی اوست.

در این فصل، نقاشی‌هایی را بررسی می‌کنم که در آن‌ها دست و پاها دراز شده است، احساسات تشدید شده و پس‌زمینه‌ها به منظره‌های خیالی و نمادین تبدیل شده‌اند. بعد نشان می‌دهم که منریسم چگونه معماری را تا جایی که می‌شود، کشیده است.



- جاکوپو دا پونتورمو (۱۴۹۴-۱۵۵۷) از نخستین نقاشان منریست بود. شاید او زیر نظر لئوناردو داوینچی آموزش دیده باشد. متخصصان اطمینان دارند که پونتورمو در ۱۵۱۲، دستیار آندریا دل سارتو شده و مهارت در سبک رنسانس متری را از او فراگرفته است. پونتورمو پنج سال بعد، سنت‌شکنی کرد و به پیدایش سبک منریسم یاری رساند.

فرودآوردن مسیح (۱۵۲۵-۱۵۲۸) اثر پونتورمو از نخستین شاهکارهای منریستی است که دو مرد را در حال بردن جسد مسیح به همراهی زنان سوگوار نشان می‌دهد. پونتورمو، کمابیش همه‌ی پیکرها را به پیش‌زمینه و انباشتن آن‌ها بالای یکدیگر مثل هرم سیرک آفتاب یا سیرک دو سولی، عمق را از نقاشی حذف می‌کند. این نقاشی به‌جای عمق، ارتفاع دارد. انتقال حرکت به پیش‌زمینه، به پونتورمو امکان داد تا حس را تشدید کند و بیننده به نمای نزدیک از احساسات هر فرد برسد.

او علاوه بر این با لباس‌هایی به رنگ آبی روشن، صورتی ملایم و سبز زیتونی که رنگ‌های تراژدی نیستند رویداد را از واقعیت عادی دور می‌کند. برخی هنرپیشه‌ها، لباس‌های چسبان صورتی و آبی پوشیده‌اند که حالت پرمعنای بدن‌شان را نشان می‌دهد. رنگ‌های

تصنعی و پرسپکتیو کشیده، نقاشی را بیش از آنکه نمایشی جلوه دهد، شاعرانه می‌کند. پونتورمو، تراژدی را به خوش‌آهنگی بصری (ویژگی شعری توأم با ابیات موزون) تعدیل می‌کند. تمام صحنه به‌گونه‌ای خوشایند در فضا قرار می‌گیرد؛ مثل ابر پس‌زمینه که انگار شناور است.



- از شاهکارهای پارمیجانینو (۱۵۰۳-۱۵۴۰) خودنگاره در آینه‌ی محدب است که جلوه‌گر سیمای زیبای هنرمند و سبک منریستی اوست. پارمیجانینو در این کار ثابت می‌کند که می‌تواند تناسب‌های کلاسیک را در یک آینه‌ی کج و معوج هم حفظ کند! در عین حال، او غرورش را ارج می‌نهد. دقت کنید که دست هنرمند به آینه فشرده می‌شود، گویا می‌خواهد مانع بین بیننده و نقاشی را بشکند. (به‌علاوه، حالت کج و معوج آینه‌ی محدب را به تصویر می‌کشد). برهم‌زدن پرسپکتیو سنتی رنسانس و بازی کردن با نقطه‌ی دید، از نشانه‌های هنر منریستی به شمار می‌روند.
- معروف‌ترین اثر پارمیجانینو، مریم با گردن کشیده (مریم گردن‌بلند) است. بدن کشیده و بزرگ زن به‌گونه‌ای عجیب با شانه‌های کوچک، سر کوچک و گردن دراز او تضاد دارند. در هر حال، این از شکل‌افتادگی از زیبایی او نمی‌کاهد، بلکه به زیبایی خاص وی می‌افزاید.
- در هنر منریستی، زیبایی تصنعی پیروز بر طبیعت می‌شود. پرسپکتیو عجیب در مریم با گردن کشیده ویژگی دیگر منریسم است. پس‌زمینه با مرد مینیاتوری، ستون‌های سفید و کوه‌های مه‌آلود، مثل صحنه‌های تخیلی سالوادور دالی، ویژگی فراواقع‌گرایی دارد.

مرد کوچک پس زمینه، طوماری را نشان می‌دهد، درحالی‌که از آن روی برگردانده است. با این حال نشان می‌دهد که نمایش ناب، بر عمل (کارکرد) تقدم دارد. در هنر منریستی، تصنع و مهارت حرف اول را می‌زند.



- نام اصلی هنرمندی که به ال گرکو معروف است، دومنیکو تئوتوکوپولوس (۱۵۴۱-۱۶۱۴) بود؛ اما چه کسی می‌خواهد این نام طولانی را صدا کند؟ بیشتر مردم او را به نام ال گرکو («یونانی») می‌شناختند. دومنیکو تئوتوکوپولوس در جزیره یونانی کرت متولد شد که بعدها بخشی از جمهوری ونیز شد. در جوانی، شمایل‌نگاری یونانی ارتدوکس را فراگرفت که کارهای بعدی‌اش را تحت تأثیر قرار داد. در اواخر دهه‌ی ۱۵۶۰، ال گرکو برای مطالعه‌ی نقاشی با تیسین سال خورده به ونیز رفت. نخستین آثار ال گرکو نشان می‌دهند که او کاملاً تحت تأثیر سبک و فنون تیسین و تینتورتو قرار گرفته است. در ۱۵۷۰ به امید گرفتن سفارش از سوی پاپ، در روم مستقر شد؛ اما چندان موفق نبود. در ۱۵۷۷، به تولید در اسپانیا رفت و در آنجا سبک منریستی‌اش را گسترش داد.

ال گرکو در اسپانیا، دراز کردن فرم‌هایش را آغاز کرد. بسیاری از آن‌ها به گونه‌ای هستند که گویا با یک چرخ شکنجه، کشیده شده‌اند. در نقاشی‌های وی خورشید هم از تابش ایستاده است. آسمان‌های تاریک و طوفانی به امضای او تبدیل شد. ابرهای سیاه در حال پدیدار شدن در نقاشی‌های ال گرکو چیزی بیش از هوای بد را وعده می‌دهند؛ آن‌ها تاریکی آخرالزمان را در خود دارند. او می‌گفت که می‌خواهد «آبستن شدن حضرت مریم را با معنوی کردن طبیعت منعکس کند»؛ اما «طبیعت» چندانی در هنر او نیست. وی معمولاً مردم‌نگاره ترسیم می‌کرد. وقتی ال گرکو منظره‌ها و شهرها را به کارش اضافه کرد، به نظر می‌رسید که آثارش تحت تأثیر آسمان‌های مکاشفه‌ای او قرار گرفته‌اند. در خاکسپاری کنت اورگاز (۱۵۸۶)، بهشت، بخش بالایی نقاشی، قلمروی چرخان از انرژی‌های معنوی است؛ اما در مقابل، خاکسپاری در ثلث پایانی تابلو، منظم و غیرسیال است و کمابیش رؤیایی به نظر می‌رسد.

پادجنبش عرفانی سنت جان صلیب (۱۵۴۲-۱۵۹۱) و ترزای آویلا (۱۵۱۵-۱۵۸۲)؛ به شدت تحت تأثیر کار ال گرکو است. به نظر می‌رسد که هنرش رونوشت نقاشی گونه‌ای از معنویت آن‌هاست. بازداشت و زندانی کردن روحانی اندلسی در تولدو که بعدها به سنت جان صلیب معروف شد، در سالی که ال گرکو به این شهر وارد شد، باید تأثیر زیادی بر این تازه‌وارد گذاشته باشد. سنت جان صلیب را که به علت تلاش برای اصلاح فرقه‌ی محلی کارملیت زندانی شده بود، یک بار در هفته آن هم به مدت نه ماه، در ملأ عام شلاق می‌زدند.

در مهر پنجم مکاشفه (رازبینی سنت جان)، اثر ال گرکو، مکاشفه‌ای که بسیاری از آثار او پیش‌بینی می‌کردند، ظاهر می‌شود. کتاب مکاشفات ۶:۹ می‌گوید: «و هنگامی که او مهر پنجم را گشود، من زیر محراب، روح‌های آن‌ها را دیدم که برای کلام خدا و برای شهادتی که داده بودند، کشته می‌شدند.» در این نقاشی، شهدای مرد و زن سفید شبح‌وار برمی‌خیزند و دستان‌شان را به سمت فرشتگان کوچک نازل شده بالا می‌برند. دو فرشته‌ی پایین‌تر مثل بمب‌افکن‌های شیرجه‌زن، رداهای زرد و سبز (رداهای رستگاری) را بر برهنگان می‌افکنند.

توجه کنید که شهید سمت راست، پتویی را که فرشته‌ای بالای سرش گسترده، با اشتیاق می‌گیرد. پتو، آسمان و زمین را که فکر اصلی ال گرکو است، به هم متصل می‌کند: «روی زمین گویی در آسمان است.»

محبوبیت ال گرکو پس از مرگش تنزل یافت. منتقدان سراسر جهان قرن‌ها او را به‌عنوان فردی «افراط‌کار، غیرعادی و مضحک» تمسخر می‌کردند. برخی وی را به دیوانگی متهم کردند. در آغاز قرن بیستم، کارشناسان بررسی علمی‌تری انجام دادند. آن‌ها دست و پاهای چرخان و درازشده‌ی او را ناشی از آستیگماتیسم (نقص بینایی به دلیل قرنیه‌ی ناهموار) دانستند! اما امپرسیونیست‌ها او را ستودند و کارش را به‌عنوان پیشرو در سبک خودشان دانستند. آن‌ها دریافتند که او از اعوجاج و از شکل‌افتادگی برای بیان کامل حالت‌های احساسی و معنوی استفاده می‌کرد. شاید اکسپرسیونیسم به جهانیان آموخت که چگونه نقاشی‌های او را درک کنند. امروز، ال گرکو احتمالاً معروف‌ترین هنرمند منریست است.



باروک

دوران «نوزایی» رنسانس پس از ۱۵۰ سال به پایان رسید. منریسم، مانند یک مد، آمد و رفت (۱۶۰۰ - ۱۵۵۰) و دوره ی نوین صد ساله ای به نام دوره باروک در ذهن هنرمندان، حامیان و مردم اروپا ریشه دواند. باروک، جنبه هنری بازگشت آیین کاتولیک در دوران «نهضت ضد اصلاح دین» است. کلیسای کاتولیک هنر و معماری باروک را همچون سلاح هایی در جنگ فرهنگی با پروتستان ها به کار گرفت؛ اما سرزمین های پروتستان هم با تغییر این سبک بر مبنای نیازشان باروک را پذیرفتند.

در بین ملت های کاتولیک باروک (که به خدمت به مذهب تمایل داشت) مردم را با هنر و معماری مجلل یا نمایشی به کلیسا جلب می کرد؛ در حالی که سرزمین های پروتستان از باروک برای خلق معماری شکوهمند و مجلل و اغلب برای تبلیغ قدرت دنیوی یا منظره ی واقع گرایی چشمگیر، نقاشی اشیای بی جان و صحنه های روزمره یا ژانر در نقاشی استفاده می کردند.

اصلاحات دینی مارتین لوتر در ۱۵۱۷ کلیسای کاتولیک را غافلگیر کرد. نیمی از اروپا به پاپ پشت کردند: آلمان، شمالی اسکاندیناوی انگلستان و بخشی از سرزمینهای جنوبی به طور کامل پروتستان شدند.

کلیسا برای حفظ جمعیت رو به کاهش، اصلاح پادکاتولیک (ضد اصلاح دین) را شروع کرد که به طور رسمی در شورای ترنت (۱۵۴۵-۱۵۶۳) آغاز شد، اگرچه کمی پیش تر به صورت غیر رسمی آغاز شده بود. جنبش پادکاتولیک قانون کلیسا را اصلاح، کشیشان خودسر و اسقف های تشنه ی قدرت را تنبیه و تمام روحانیان را ملزم کرد که تحصیل کرده باشند و انجمن مسیح (ژزوئیت ها) را بنا نهاد.

ژزوئیت ها که تحت تعلیم آموخته های سنتی شدید بودند و کاملاً از پاپ اطاعت می کردند، مدارس مذهبی در سراسر اروپا بنا نهادند و غیر مسیحیان را مسیحی کردند. اگرچه شورای ترنت که بیشتر قوانین کلیسا را تثبیت کرد، یکی از قوانینی را که مارتین لوتر بیش از همه به آن اعتراض داشت، لغو کرد: فروش آمرزش ها که قرن ها رایج بود.

علاوه بر این، شورای ترنت به آیین کاتولیک تغییر چهره ای به سبک باروک داد که از حدود ۱۶۰۰ آغاز شد. شاید این نیرومندترین اصلاح بود؛ زیرا نخستین چیزی بود که مردم دیدند.

تغییر چهره به چه چیزی شباهت داشت؟ برخلاف هنر رنسانس که کاملاً از درون نگری الهام گرفته بود، هنر باروک به سوی مردم می رفت و موجب تحرک می شد. نقاشی های باروک سرشار از حرکت پرشور (قدیسان در خلسه یا درد، اسبان در حال تاخت، آسمان های طوفانی) تضاد شدید نور و تاریکی، رنگ های درخشان و واقع گرایی زمینی هستند.

اغلب هنرمندان باروک رفتار قهرمانانه شهدا و قدیسان را نشان می‌دادند تا الهام بخش طبقه فرودست برای پذیرش رنج و از دست ندادن ایمانشان باشند. معماری باروک (در کشورهای کاتولیک) به سمت کاتولیک‌ها حرکت کرد و ورود آن‌ها به کلیسا را خوش‌آمد گفت. نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های مجلل و باشکوه باروک گردهمایی در کلیسا را تعالی می‌بخشید و الهام بخش عبادت‌کنندگان بود.

- در دوره ی باروک نقاشی‌های سقف‌های طلاکاری شده مد روز بود. آنیبال کاراچی متولد ۱۵۶۰ بولونیا هنگامی که در ۱۵۹۵ به رُم عزیمت کرد، به پیشرفت این سبک یاری رساند. دو سال بعد کاردینال اوداریکو فارنز نقاشی سقف پالازو فارنز را برای جشن ازدواجی در خانواده اش به کاراچی سفارش داد. نقاشی فارنز تقریباً به شهرت سقف نمازخانه ی سیستن بود که کاراچی از آن هم الهام گرفته بود.

کاراچی، طاق جنوبی تالار مرکزی فارنز را به بخشهای مستطیلی تقسیم کرد تا تصاویری اساطیری از صحنه های عاشقانه را قاب بندی کند. به نظر می‌رسد که عشاق در این بخشهای داستانی در پهنه ی سقف در حال پروازند؛ مانند یک نگارخانه هنری وارونه، مجسمه های واقعی نما از جوانان خوابیده و قاب بندی‌های تزئینی، صحنه ها را از هم جدا می‌کنند.



پیش از نقاشی سقف، فارنز کاراچی و پسر عمویش، لودویکو، مدرسه ی هنری بسیار تأثیر گذار را در بولونیا تأسیس کردند که دانشجویان در آنجا به تحصیل هنر و ماهیت رنسانس و کلاسیک می‌پرداختند. این دانشجویان سبک کاراچی را در سراسر ایتالیا گسترش دادند، از جمله معروفترین آن‌ها: جیووانی لانفرانکو (۱۵۸۲-۱۶۴۷)، دومینیکو زامپیری معروف به دومنیچینو (۱۵۸۱-۱۶۴۱)، گوئیبدو رنی (۱۵۷۵-۱۶۴۲) و جیووانی فرانچسکو

باربیری معروف به گوئرچینو (۱۶۶۶-۱۵۹۱) بودند. لانفرانکو اخیای کلاسیک گرایی کاراچی را با پرشوری نمایی کاراواجو ترکیب کرد. گوئرچینو حس فضای کاراچی در سقف فانرز را گسترش داد. در نقاشی دیواری اش، آئورورا - ایزدبانوی سپیده دم - (۱۶۲۲ - ۱۶۲۱) که در ویلا لودویسی در رم ترسیم شده، گویی سقف به سوی بینهایت گشوده شده است. شکل های معمار به سوی فضای بهشتی و محلی می‌روند که اسب‌های آئورورا به سمت ابرها می‌تازند و در حال آوردن سپیده‌دم‌اند.

- میکل آنجلو مریسی دا کاراواجو، معروف به کاراواجو (۱۶۱۰-۱۵۷۱)، بزرگترین و تأثیر گذارترین نقاش سبک باروک است. وی یک بوهمی آتشین مزاج هم بود که اغلب به دلیل کتک کاری زندانی می‌شد. در ۱۶۰۶ به دنبال مشاجره ای درباره ی مسابقه تنیس، مردی را تا سرحد مرگ چاقو زد و مجبور شد به رم بگریزد. در غیاب او، دادگاهی در رم کاراواجو را به مرگ محکوم کرد (هرچند تا پایان عمر مشمول عفو شد). هنرمند فراری چند ماه بعد در ناپل اقامت گزید؛ اما در کمتر از یک سال به علت درگیری دوباره مجبور به فرار شد. او از آنجا به مالت سفر کرد و در ۱۶۰۸ پس از مشاجره با شوالیه ای قدرتمند زندانی شد. پس از آن به سیسیل گریخت، در حالی که هنوز برای خودش دشمن تراشی می‌کرد. سرانجام به ناپل بازگشت و در آنجا احتمالاً دوستان شوالیه مالتی صورتش را زخمی کردند. هنرمند از جراحت جان سالم به در برد و به نقاشی و جنگیدن ادامه داد. اینکه کاراواجو اغلب در حال فرار بود باعث شد سبک خارق العاده اش را گسترش دهد و در سراسر اروپا خیلی زود از آن تقلید کنند.

کاراواجو هنرش را با طبیعت گرایی زمخت تری نسبت به هنرمندان گذشته القا کرد. وی افراد عادی را به عنوان مدل قدیسان و حواریون استخدام می‌کرد؛ کاری که باعث تعجب بسیاری از معاصرانش می‌شد. وی با افکندن نور مورب بر سوژه هایش، سایه روشن برخی از شخصیتها (برای تأکید ویژه بر احساسات و تنش ها) و استفاده از سایه در بخشهای دیگر صحنه های مذهبی را نشان میداد. روش نورپردازی کاراواجو تنبریسیم (تاریک نگاری) نامیده شده که برگرفته از واژه ی ایتالیایی تنبروسو به معنای «کم‌نور» یا «تیره» بود. نقاشی‌های او راز لحظات خاص را بازگو می‌کنند؛ در حالی که از رویدادهای گذشته و آتی و آتی هم خبر می دهند.

کاراواجو برای خلق جلوه‌های نورپردازی نمایی، اشعه ی نور طبیعی را از یک پنجره فوقانی یا با چراغی که در بالا قرار داشت بر موضوع می‌افکند. این روش به نورپردازی سرداب معروف شد، در صورتی که هنرمند مدلش را در موقعیت‌های مناسب قرار میداد، جلوه‌های نمایی ایجاد می‌کرد.

در فراخوان سنت متی (۱۶۰۰-۱۵۹۹) نور سردابه، دیوار پشتی را می‌شکافد و چهره برخی از مردانی را روشن می‌کند که دور میز چوبی ایستاده‌اند؛ جایی که متی پول می‌شمرد. سه همراه متی به مسیح که وارد شده و در سایه ایستاده است خیره شده‌اند. نورپردازی سردابه که از پنجره می‌تابد، تقریباً در ادامه ی خط انگشت سبابه ی مسیح است که به سوی متی خراج گیر اشاره می‌کند. متی در صدد تغییر شغل است؛ اما حواری آینده از نگاه کردن به چشمان مسیح و خیره شدن به انبوه سکه های روی میز خودداری می‌کند. نقاشی کشمکشی را که درون متی برپاست به تصویر می‌کشد. تنش بین نور و تاریکی بین انگشت اشاره و چشمان خیره به سمت مخالف، نمایش را به اوج خود می‌رساند.



دقت کنید که به رغم بی‌میلی متی به اشاره، پاهای مسیح در حال برگشتن به سوی خارج از اثر و آینده است. کاراواجو، نخستین هنرمندی بود که لحظه‌ای پرتنش را نشان داد و اجازه داد این تنش لحظه را در زمان عقب و جلو بکشد.

کاراواجو و دیگر نقاشان باروک برای اینکه به شکستن سد میان نقاشی و بیننده کمک کنند، اشیایی کاملاً دید فریب چون تخت‌خواب کاسه ی مسی و پای یک نفر را در لبه ی پایینی نقاشی‌هایشان قرار می‌دادند تا اشیا در حال ورود به فضای بیننده ظاهر شوند، طوری که حس می‌کنید می‌توان اشیا را لمس کرد؛ بنابراین با نقاشی بیشتر درگیر می‌شوید.

- اورازیو جنتیلسکی (۱۶۳۹-۱۵۶۳)، از نخستین هواداران کاراواجو بود. جنتیلسکی مانند کاراواجو بر واقع گرایی تأکید می‌کرد و موضوعات خود را نزدیک بیننده و در لحظه ایست حرکت قرار می‌داد. مثل اثر او به نام عودنواز (۱۶۱۰). در این نقاشی که به گونه ای پراحساس ارائه شده، یک زن عودنواز با نورپردازی به شیوه سردابه‌ای کاراواجو، با سازش به ملایمت می‌نوازد. این یک کار خوب است؛ اما تنش و احساس پرشوری ندارد. همانند دیگر آثار کاراواجو موسیقی دانان (۱۵۹۶-۱۵۹۵) و عودنواز (۱۵۹۶-۱۵۹۵) ایست حرکت در نقاشی جنتیلسکی واقعاً متوقف شده است. لحظه منجمد مثل نقاشی کاراواجو ما را به جهت‌های چندگانه نمی‌برد. از متحرک ترین آثار جنتیلسکی، مریم با کودک در نگارخانه بورگز در رُم است. گرمای پرمهر چهره مادر، آن هنگام که به فرزندش می‌نگرد با نورپردازی بزرگ نمایشی شده است.



شاید مریم با کودک به این دلیل باورپذیر است که جنتیلسکی از طریق نقاشی احساساتش را برای دخترش آرتمیسیا به زبان آورده است. جنتیلسکی به دخترش که به او نقاشی می‌آموخت، بسیار نزدیک بود و آن قدر به او خوب آموزش داد که آرتمیسیا در هفده سالگی از او پیشی گرفت.

آرتمیسیا جنتیلسکی حدود (۱۵۹۳ تا ۱۶۵۲) تنها هنرمند زن دوره ی باروک به شمار نمی‌رود؛ اما از معدود زنانی است که نقاشی های تاریخی و مذهبی کشیدند؛ زیرا بیشتر زنان هنرمند به نقاشی های پرتره، طبیعت بی جان و آثار مذهبی توجه داشتند.

از جمله بهترین آثار آرتمیسیا عبارت اند از: سوزانا و سالخوردگان (۱۶۱۰)، جودیت، هلو فرینس را به قتل می رساند (۱۶۲۰) و لوکرسیا (۱۶۲۱). سرنوشت آرتمیسیا همانند قهرمانانی چون لوکرسیا و سوزانا و سالخوردگان بود و تجربه شخصی او در آثارش طنین انداز است. آرتمیسیا مانند پدرش و کاراواجو، سوژه را صمیمانه نزدیک بیننده قرار می داد. پس زمینه کاملاً تیره در لوکرسیا، زن به شدت نورپردازی شده را هرچه بیشتر به سمت بیننده سوق می دهد؛ در حالی که تنهایی لوکرسیا را تأیید می کند.



• واقع گرایی هلندی و فلاندري

اسپانيا بر «کشورهای زمین پست» که پادشاهی هلند نامیده می‌شد، حکومت می‌کرد. تا اینکه بخش شمالی (هلند) در ۱۶۰۹ استقلال یافت و رسماً پروتستان شد. (جنبش استقلال هلند به اندازه سیاست و پول تحت تأثیر مذهب بود) اما اسپانيا بر جنوب پادشاهی هلند تسلط داشت و ناحیه فلاندر همچنان کاتولیک ماند.

نقاشی باروک پروتستان از نقاشی باروک کاتولیک کم نقش و نگارتر بود. این نوع نقاشی در هلند، بازتاب زندگی روزانه را به تصویر می‌کشید. برخی اوقات صحنه های روزمره پیام های اخلاقی داشتند اما موضوعات مذهبی نبودند. طی جنبش اصلاح دین، پروتستان ها بر ضد استفاده از تصاویر قدیسان و شهدا در مذهب کاتولیک شورش کردند. در هلند حکومت کالوینیست نقاشی مذهبی را ممنوع کرد.

اما در فلاندر کاتولیک که تا ۱۷۹۸ تحت تسلط اسپانيا بود، هنرمندانی مانند پیترو پل روبنس، یک کاتولیک متعصب، بارها موضوعات مذهبی را نقاشی می‌کردند. در هر حال هنر فلاندري کمتر از همتای ایتالیایی اش تعالی گرا بود. فلاندري ها و هلندی ها همیشه مردمی عمل گرا بودند. هنر آن ها بازتاب این ویژگی ملی بود. هلندی ها به خصوص عاشق کالاهای مادی بودند و به نقاشی ای علاقه داشتند که همچون ویتترین مغازه جذابیت داشته باشد و اشیای واقعی را طوری نشان دهد که انسان را به وجد آورد. هلندی ها عاشق هنر از جمله طبیعت بی جان بودند که آن را از دورافتادگی و پسرفت، به نقاشی مد روز تبدیل کردند. مردم هلند به استقلالی که به دشواری به دست آوردند و سوداگری (مرکانتیلیسم) رو به شکوفایی (به شرکت هند شرقی هلند فکر کنید) افتخار می‌کردند و دوست داشتند زندگی هلندی را در نقاشی ها ببینند. هلند بسیاری از نقاشی ها را برای برآوردن این عشق تولید کرد. در واقع نقاشان هلندی باید متخصص می‌شدند (چون هنر در نظام بازار آزاد دادوستد می‌شد و نه از طریق سفارش). برخی هنرمندان فقط از گل ها نقاشی می‌کردند. دیگران در طراحی غذا یا مرغ و خروس مهارت داشتند. حتی تعدادی از نقاشان متخصص طراحی حشرات بودند.

این تخصص گرایی به نقاشی اشتراکی منجر شد. بسیاری از هنرمندان استعدادهایشان را یکپارچه کردند و بوم های ترکیبی ساختند. یک مرغ می‌خواهید فلانی را صدا کنید؛ او برای شما بهترین مرغ و خروس را در هلند ترسیم می‌کند چند حشره روی گلبرگ رز می‌خواهید؟ به دنبال آقای وان بلوم یا کس دیگری بفرستید.

هلندی ها و فلاندري ها همچنين دوست داشتند در نقاشی به معنای دوگانه ای پی ببرند. بنابراین هنرمندان هلندی بوم‌هایشان را با کنایه‌های بصری و نمادگرایی پر می‌کردند. چه کسی میداند زنبور عسلی که بالای رز پرواز می‌کند یا ران مرغ پخته واقعا چه معنایی دارد؟

در مباحث بعد به هنر بزرگترین استادکاران هلندی و فلاندري، یعنی روبنس، رامبراند، هالس و ورمیر می‌پردازیم.

- پیتر پل روبنس (۱۶۴۰-۱۵۷۷) هنرمند فلاندري، نقاش، طراح، مجسمه ساز، معمار، حکاک، تاجر و سیاستمداری ماهر بود. او به هفت زبان هم صحبت می‌کرد (که برای یک سیاستمدار خیلی مفید بود) وی در سال ۱۶۰۰ برای تحقیق درباره استادان سبک ایتالیایی به ایتالیا سفر کرد. کمی بعد از ورودش کار خوبی را آغاز کرد تا هدفش را مشخص کند. دوک منتووا وینچنزو گونزاگای، اول روبنس را برای نسخه برداری استخدام کرد. شرح کار او به این قرار بود: نسخه برداری از نقاشان بزرگ ایتالیایی تا دوک بتواند نسخه ای از شاهکارهای آن‌ها را در نگارخانه خصوصی‌اش نگهداری کند.

در ۱۶۰۱ گونزاگا او را به رُم فرستاد تا از آثار استادانی چون رافائل و میکل آنژ نسخه برداری کند. روبنس هنگام اقامت در «شهر ابدی»، گروه بسیار منظم آنیبال کاراچی را دید که نگارخانه فارنز را نقاشی می‌کردند. او بعدها روش گروه کاراچی را در کارگاه نقاشی خود در آنتورپ به کار بست. پیش از ترک ایتالیا در ۱۶۰۸، روبنس سبک مشهور روبنسی خود را متحول کرده بود؛ بوم‌هایی با رنگ‌های زنده، شلوغ، اما با ترکیبی کامل که تکاپویی بی پایان را به صحنه می‌آورند. سقوط کالسکه (۱۶۰۶-۱۶۰۴) و به خصوص سنت جرج و اژدها (۱۶۰۷-۱۶۰۶)، هر دو با پویایی خاص روبنسی برانگیخته می‌شوند. سنت جرج و اسبش عملاً به بوم یورش می‌آورند. با وجود استعداد عالی، روبنس گونزاگا هرگز حتی یکی از آثار اصیل او را خریداری نکرد. درباره ی ندیدن استعداد بیخ گوشتان صحبت می‌کنیم!





هنر و تخصص‌های روبنس شامل جنبشی سراسیمه، نورپردازی نمایشی و پیکره‌های خیالی بود که به سوی فضای بیننده می‌روند. اغلب نقاشی‌های او کششی دارند؛ مسیح برخاسته (۱۶۱۶) این کشش و گرایش را به تصویر می‌کشد. البته کشش به سوی بالا در این نقاشی نمادین است. آویز فرشته و کفن مسیح با برخاستن وی از گور به سوی بهشت بالا می‌روند. شگرد فریبنده‌ای که روبنس برای خلق پای چپ مسیح استفاده می‌کند - که به نظر عمود بر سطح تصویر است - طوری است که گویا مسیح در حال بیرون آمدن از نقاشی است. انگار که زنده شدن مسیح درست جلوی چشم بیننده اتفاق می‌افتد. تا به حال مسیح تا این حد زمینی دیده نشده بود، حتی اگر از مرگ برخاسته بود، او بیوزن (شناور به سوی بالا و ابرها) و مانند یک بدن ساز، محکم و استوار از نیمکت ورزشی اش بلند می‌شود. فرشتگان کوچک و فرشته‌ای که به او کمک می‌کند با تعجب نگاه می‌کنند. فقط مسیح است که با رستاخیز اتفاقی اما باشکوه خود شگفت زده نیست.

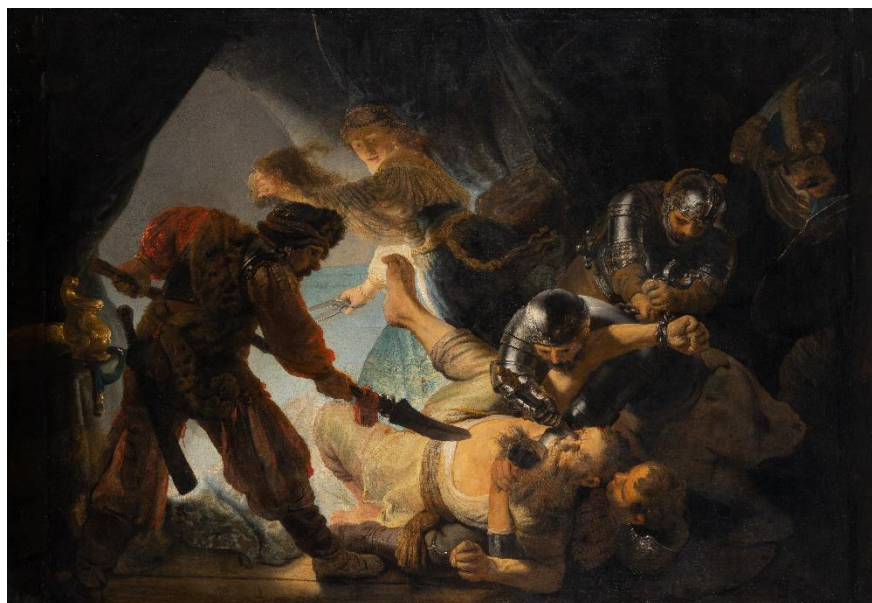


مسیح برخاسته (۱۶۱۶) اثر پیتر پل رومنس سرشار از نیرو و نمایش عاطفی باروک است.

مسیح برخاسته کمی ناهمگون است. نقاشی‌های روبنس معمولاً پر از آدم‌های فعال‌اند؛ مردان چاق و زنان فربه در گوشه و کنار بومش نشسته‌اند؛ فرشتگان کوچک از ابرها سرازیر می‌شوند. در اثر برافراشتن صلیب، او با شیوه‌ای استادانه توده‌ی عضلانی پیکره‌ها را در زاویه‌ی ۴۵ درجه نشان داده است و به نظر می‌رسد که از شاخ نعمت (کورنو کوپیا) نامرئی به سوی بیننده ریخته می‌شود. مسیح و مردانی که او را مصلوب می‌کنند، رودخانه‌ای از گوشت و عضله‌اند که به سمت شما جریان دارند. با این حال، مردان در حال برافراشتن صلیب مسیح‌اند. این دو حرکت دوجانبه، نقاشی را پرتنش می‌سازد.

- به دنبال کاراواجو، رامبراند (۱۶۰۶-۱۶۶۹) استاد سایه روشن و نورپردازی نمایشی بود. او یاد گرفت نور و تاریکی را برای ایجاد جلوه نمایشی به کار ببرد. احتمالاً از مکتب اوترشت در هلند و از کاراواجو و معلمش پیتر لاستمن، تأثیر گرفته بود. لاستمن، از استفاده خاص تینتورتو از سایه روشن تأثیر پذیرفت.

در کور کردن سامسون اثر رامبراند به جای آنکه نور از بالا ساطع شود (که «نورپردازی سردابه» نامیده می‌شد) از خیمه‌ای باز سرازیر می‌شود تا کور کردن بی رحمانه مرد قوی عهد عتیق را نشان دهد، دلیله که قیچی‌ای را نگه داشته و با آن موهای سامسون و مردانگی‌اش را چیده، به فردی مبهوت اما بی‌رحم شباهت دارد.



مانند بسیاری از نقاشی‌های کاراواجو، کور کردن سامسون آکنده از حرکتی فعال در جوانب متضاد است. دلیله به سمت چپ می‌دود در حالی که سرباز نیزه اش را به سوی سامسون که در سمت راست به رو افتاده پرتاب می‌کند؛ اما در کارهای بعدی نور کمتر شبیه کاراواجو و بیشتر شبیه تینتورتو رازآلود و احساسی است. این امر تابلو را آکنده از نور معنوی می‌کند.

رامبراند در تفسیر ماهیت انسان از پیشینیانش فراتر رفت. پرتله‌های چشمگیر و بسیاری از نقاشی‌های مذهبی از داستان‌های عهد عتیق او، جهان درونی شخصیت‌ها را به گونه ای بسیار درخشان نشان می‌دهد. رامبراند ژرفای شخصیت خود را در مجموعه ای مادام‌العمر از خودنگاره‌ها که بیش از شصت نمونه ی آن‌ها باقی مانده در می‌یابد. فیلسوف در مکاشفه‌ی رامبراند را با فراخوانی سنت متی اثر کاراواجو مقایسه کنید. کاراواجو لحظه‌های عاطفی را زیر نور شدید قرار می‌دهد و از نور به گونه ای نمادین استفاده می‌کند. رامبراند پرتویی ملایم‌تر و گرم را برای واکاوی شخصیت به کار می‌برد.



در فیلسوف در مکانته (۱۶۳۲) اثر رامبرانت متفکر پیر کاملاً در بحر تفکر درباره ی اسرار حیات فرو رفته است. فیلسوف در مکاشفه نشان می‌دهد که رامبراند چگونه از نور و سایه برای بیان معنا از طریق تضاد (کنتراست) استفاده می‌کند. پله ها که به دور غاری از تاریکی می‌چرخند، نماد سفر مکاشفه فیلسوف به عالم ناشناخته هاست. اتاق با پله های مارپیچ و بالای پنجره که به سوی بخش بالایی پلکان انحنا دارد تقریباً شبیه آینه‌ای محدب است. نور طلایی شدیدی که از پنجره می‌تابد، حالتی از پرتوی گرم را اطراف فیلسوف به وجود می‌آورد، چنان که گویی او یک قدیس متفکر است. در بخش دیگر اتاق، زنی (شاید همسر فیلسوف) آتش را روشن نگه داشته و از جنبه عملی زندگی که شاید او به فراموشی سپرده نگهداری می‌کند.

- فرانس هالس (حدود ۱۵۸۲ تا ۱۶۶۶) هیچ صحنه مذهبی یا نقاشی تاریخی و هیچ منظره یا شیء بی‌جانی را نقاشی نکرد، تمرکز او بیشتر به انسان‌هایی خوش گذران با گونه‌هایی سرخ فام به صورت تکی یا گروهی بود. او این استعداد را داشت که هر حالت زودگذری را که بر ظاهر مدل‌هایش به وجود می‌آمد ثبت کند: لبخندی مودیان، مردی که آزمندانه می‌خندد، در حالی که نوشابه اش را می‌ریزد (مرد جوان با کوزه آبجو)، دختری چاق که به مردی چشم دوخته (دختر کولی).

هالس به خاطر نقاشی‌های تنومندی مشهور است که به نقطه ی تلاقی کارتهای کریسمس و آگهی‌های آبجو شباهت دارند؛ اگرچه او جنبه های باوقار زندگی را هم به تصویر می‌کشید؛ برای مثال بانویی که خانه سالمندان در هارلم را اداره می‌کند، مدیران ثابت و واقعی خانه سالمندان هارلم را نشان می‌دهد. ابتدا چهره ی پیرزنان جدی و حتی ناخوشایند به نظر می‌رسد؛ اما هنگامی که به قدر کافی نگاه کنید، انسانیتی صمیمی در چهره شان آشکار

می‌شود به ویژه در چشمانشان. نگهداری از سالمندان برای این زنان فقط یک شغل نیست، بلکه کاری است از روی عشق و علاقه. علاوه بر نشانه انسانیت، یک عمر تجربه نیز بر صورت‌های غمگین آنان نقش بسته است.



هالس به رغم برخورداری از استعداد عالی، به موفقیت چندانی دست نیافت. بخشی از آن به این علت بود که مردم قلم‌زنی سبک و آزاد او را نشانی از تنبلی تلقی می‌کردند. امپرسیونیسم قدرت بیانگر کاربرد سبک و آزاد رنگ را به مردم آموخته است؛ اما در آن روزها چه کسی میدانست؟ مرد جوان با یک مجموعه از معروف‌ترین آثار هالس است. در این نقاشی مادی‌گرایی و نمادگرایی با هم در جنگ‌اند. جذابیت بی‌پاک پسر و دل‌باختگی به فردی که بیرون قاب است با مجموعه‌ی هولناکی که در دست دارد رنگ می‌بازد. جوان، با پر عجیب و عاشقانه‌ی نارنجی رنگی که از کلاهش درآمده، سیمای گیرای او و باور کامل وی به آینده‌ی نمادی از غرور و لذت زندگی است که مرگ را در کف دستش نگه داشته است؛ اما مجموعه‌ی بدشگون را که آینده‌ی او (و همه‌ی ما) است، نمی‌تواند لمس کند. او آنچنان سرشار از زندگی است که نمی‌تواند به مرگ توجه کند.



- یوهانس ورمیر (۱۶۷۵-۱۶۳۲) در دوران زندگی کوتاهش فقط ۳۴ نقاشی خلق کرد. او به آرامی نقاشی می‌کرد و کارش را پیش از آنکه به خریدار معمولاً پیترون رویون ارائه کند، بارها و بارها تنظیم می‌کرد. آثار ورمیر نوعاً باروک نیست. او مثل روبنس از رنگ‌های درخشان استفاده نمی‌کرد. هیچ چیز از بوم به سمت بیننده پرتاب نمی‌شود. در واقع، نقاشی‌های او بیشتر ساده و آرام‌اند. معمولاً صحنه‌ای داخلی را با یک یا دو شخصیت در اتاقی با تنها چند شیء ترسیم می‌کند. یک پیانو، یک میز، یک پارچ آب، همه چیز مثل یک ساعت از کارافتاده بی حرکت است؛ اما تنش درونی (روانی یا روحی) وجود دارد. موضوعات او به گونه‌ای استوار بر مبنای زندگی روزمره‌اند. یک خدمتکار شیر می‌ریزد، یک دختر گیتار می‌نوازد، یک مرد، گره‌ای را می‌چرخاند؛ اما آن‌ها به نحوی بیرون از کاری هستند که انجام می‌دهند. رمز و رازی آرام در سراسر نقاشی‌های ورمیر جریان دارد.



ورمیر به دلیل استفاده‌ی بسیار ظریف و مادی از نور که می‌تواند در یک نقاشی گرم یا سرد باشد شهرت دارد. این نور اغلب آمیزه‌ای از زرد گرم و آبی سرد است که از پنجره‌ای باز به داخل راه یافته است. درخشش ملایم و سرد، نقاشی‌های او را گرم و صمیمی و درعین حال سرد و گوشه گیر نشان می‌دهد. ورمیر تقریباً همیشه یک اتاق را نقاشی می‌کند (کارگاه او با زمین کاشی کاری شده و پنجره‌ی قاب بندی شده). او با تمام حالات اتاق آشناست و یاد گرفته که اجازه بدهد وقتی همه‌ی دنیا برای لحظه‌ای خاموش می‌شود روی بومش صحبت کند. شاید او به همین علت اجازه نمیداد همسر و یازده فرزندش به کارگاه او وارد شوند (یا شاید او فقط به دنبال آرامش و سکوت بود!)

دختری با گوشواره مروارید اثر ورمیر، گاه «مونالیزای شمال» نامیده می‌شود اما در ۱۸۸۱ دختری با گوشواره مروارید فقط به ۲ گیلدر (حدود ۲ دلار) فروخته شد؛ یعنی شهرت ورمیر تا این حد افول کرده بود. امروز او از مهمترین نقاشان قرن هفدهم به شمار می‌رود و دختری با گوشواره مروارید بسیار گران بهاست.



چه چیز خاصی درباره ی «مونالیزای شمال» وجود دارد غیر از اینکه او جذاب تر از مونالیزای جنوب است؟ شاید این واقعیت دارد که او هم دلفریب و هم معصوم است. او کانونی است که در آن معصومیت و کارآزمودگی با هم تلاقی می کنند و با یکدیگر آشنا می شوند. تضاد بین لباس خدمتکار و مرواریدی به اندازه ی انگشت شست که از گوش او آویزان است تکان دهنده و در عین حال مناسب است. چطور یک خدمتکار می تواند چنین مروارید بزرگ و زیبایی داشته باشد؟ یا برای داشتن آن باید چه کار کند؟ اما معصومیت او امکان هر چیز نامناسبی را از بین می برد. شگفت انگیزترین نکته درباره ی دختری با گوشواره مروارید سیمای تکان دهنده زن نیست، بلکه چگونگی نگاه کردن او به بیننده است. او چنان به بیننده خیره شده که به شما حسی خاص می بخشد. پس زمینه ی سیاه با بیرون آوردن دختری با گوشواره مروارید از دنیای خودش، این احساس را تشدید می کند و به او اجازه می دهد به شیوه ای بسیار باروکی به دنیای بیننده وارد شود!

اگر نمی توانید برای مشاهده این نقاشی به موزه مائر پتشی ویس بروید، بهترین کاری که می توانید بکنید تماشای فیلمی برگرفته از کتاب دختری با گوشواره مروارید نوشته ی تریسی شوالیه با بازی کالین فرت در نقش یوهانس و ردیر و اسکارلت یوهانسن در نقش سوژه ی نقاشی است. بسیاری از صحنه های این فیلم شاعرانه، به بوم های ورمیر شباهت دارند که زنده شده اند.

سبک باروک فرانسوی یک جنبه‌ی ایتالیایی و یک جنبه‌ی فرانسوی داشت. نقاشان مهاجر، نیکلاس پوسین و کلود لورن نمایندگان بخش ایتالیایی بودند که بیشتر دوران فعالیت‌شان را در روم به سر بردند هنرمندان و معماران بومی عبارت بودند از ژرژ دو لا تور (اگرچه او کاراواجو را تحسین می‌کرد) و ژول هوردیون مانسار (از طراحان کاخ ورسای).

- نیکلاس پوسین (۱۶۶۵-۱۵۹۴) در ۱۶۲۴ به ایتالیا رفت و بیشتر عمرش را در آنجا سپری کرد. تیسین بر او تأثیر بسیار داشت (نمایشگاهی از آثار استادان ونیزی در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۶۲۰ در رم برپا بود) اما پوسین که سبک باروک را به هنر یونانی و رومی پیوند داده بود، بیشتر به شکل‌های کلاسیک و هماهنگی علاقه مند بود تا به تیسین.

با این حال صحنه پردازی‌های کلاسیک او در خدمت اهداف مسیحیت بود. خطوط پله‌ها در معبد کلاسیک در نقاشی خانواده مقدس روی پله‌ها، نه تنها با آسمان بلکه به بهشت می‌رسد. پله فوقانی به سادگی به ابرها منتهی می‌شود. خانواده‌ی مقدس مریم، با حالتی کامل، مثل نگهبانان یا شاید راهنمایان، گوش به زنگ اما مهربان روی پله‌ها نشسته‌اند، اما پله‌ها بیش از راهنمایان مقدس - که بی‌خبر از بیننده به نظر می‌رسند - بیننده را به بالا آمدن دعوت می‌کنند. پوسین مثل دیگر هنرمندان باروک، اشیا را در پایین تصویر قرار می‌دهد؛ یعنی در دسترس ترین محل برای بیننده، جایی که او احساس می‌کند انگار می‌تواند به آن‌ها برسد. بیننده کمابیش وسوسه می‌شود تا سیبی را از سبد میوه روی طاقچه بردارد.



یک مسیح با سیب بیانگر این است که او گناه آدم و حوا را خنثی می‌کند. به واسطه‌ی او سیب دوباره به زمین نمی‌افتد و به بالای پلکان و به سوی بهشت صعود می‌کند.

- کاراواجو، ژرژ دو لا تور (۱۶۵۲-۱۵۹۳) را هم تحت تأثیر قرار داد؛ اما لا تور یک پیرو محض نبود. لا تور به جای داستان‌های باشکوه مذهبی، مثل استادان ایتالیایی، برای نقاشی‌های مذهبی و غیر مذهبی خود زمینه‌های دنجی در نور شمع خلق کرد. در نقاشی‌های لا تور حس می‌کنید در همان اتاق و در کنار مریم مجدلیه به سر می‌برید. منبع نورپردازی او اغلب یک شمع روی میز یا در دست فرد است. او نور را به جای آنکه فراسوی پنجره باشد، در دسترس قرار می‌دهد.

در نقاشی یوسف نجار (حدود ۱۶۴۵) اثر لا تور، مسیح جوان شمع فروزانی را نگه داشته تا یوسف چوب را در اتاقی خیلی تاریک ببرد. اشعه‌ی نور شمع بر صورت مسیح به گونه‌ای است که گویا از صورت او می‌تابد. نور کاملاً بر سر تاس و بازوهای یوسف می‌تابد. مثل کاراواجو، روشنایی لا تور موضوعات او را از یک زاویه روشن می‌کند؛ در حالی که به گونه‌ای شاعرانه بعضی شکل‌ها را روشن می‌کند و بخش‌های دیگر را در سایه نگه می‌دارد. اگرچه لا تور در شهر کوچک لورین زندگی می‌کرد، کار او توجه شاه لویی سیزدهم را جلب کرد تا اینکه در ۱۶۳۸ او را به مقام نقاش شاه منصوب کرد. لا تور به رغم توجه سلطنتی بعد از مرگ، تا قرن بیستم به فراموشی سپرده شد.



- قرن شانزدهم هیچ هنرمند بومی و وطنی ای نداشت. دربار اسپانیا هنرمندان خارجی ای مثل ال گرکو و به خصوص هنرمندان ایتالیایی ای چون تیسین را ترجیح میداد. بعد از آنکه کریستوف کلمب جهان نو

را کشف کرد، اسپانیا صاحب امپراتوری شد. به علاوه دربار اسپانیا باید بر چندفرهنگی ترین جمعیت اروپا حکومت و جنگ های پی در پی با همسایگانش را هدایت می کرد.

پادشاهان اسپانیایی برای پرورش هنر داخلی وقت یا تمایلی نداشتند؛ اما بعد از شکست ناوگان جنگی اسپانیا در ۱۵۸۸، قدرت اسپانیا رو به زوال رفت و نگرش سلطنتی به هنر تغییر کرد. شاه فیلیپ چهارم شاعر و طرفدار هنر همه هنرها را پرورش داد، از مسابقه نقاشی حمایت کرد و دیه گو و لاسکوئر را نقاش اصلی دربار کرد. اسپانیای قرن هفدهم نقاشان برجسته ای مثل و لاسکوئر خوزه ریبرا، فرانسیسکو زورباران و بارتولومه استبان موریلو و داستان نویسان شاعران و نمایشنامه نویسانی عالی چون میگوئل دو سروانتس، «لوپه دو وگا» و «پدرو کالدرون دو لا بارکا» را به وجود آورد. این دوره به عصر طلایی اسپانیا معروف شد.

- مثل بسیاری از هنرمندان آن دوران جوزپه (یا خوزه) دو ریبرا (۱۶۵۲-۱۵۹۱) در حدود ۱۶۱۳ به رُم پایتخت هنر جهان غرب رفت تا به مطالعه ی نقاشی بپردازد. بعدها او به ناپل رفت و تا پایان عمر آنجا ماند.

در رم ریبرا به شاگرد وفادار کاراواجو تبدیل شد. ریبرا مثل کاراواجو از تضادهای چشمگیر بین نور و تاریکی و از سایه روشن کاری برای تشدید جذابیت نقاشی هایش استفاده می کرد.

روحانیان نهضت ضد اصلاح دین و رهبران سیاسی اغلب نقاشی هایی از شهدا سفارش می دادند تا الهام بخش کاتولیک ها باشند برای اینکه ایمان شان را از دست ندهند و پروتستان ها را به سوی پیروان کاتولیک بازگردانند. ریبرا مثل کاراواجو، معمولاً از مردم کوچه و خیابان به عنوان مدل شهدا استفاده می کرد و به نقاشی هایش نمایی زمینی می داد. سنت جروم نویسنده قرن چهارم و پنجم انجیل لاتین یا ولگیت، اثر ریبرا، بدنی لاغر و نحیف دارد. همین طور در شهادت سنت بارتولومه (نسخه ۱۶۳۴) در نگارخانه ملی هنر در واشنگتن دی سی، او قدیسی غمگین و شبیه روستاییان را در مقابل مأمور خشن اعدام نشان می دهد که شبیه آدمکش های مافیایی است. ریبرا رخدادهایی را که نقاشی می کند به صورت نمایشی نشان می دهد. در این مورد، قدیس بازوان پیر، اما عضلانی اش را قهرمانانه گشوده تا پذیرای شمشیر مأمور اعدامش باشد. سنت بارتولومه را زنده زنده پوست کردند.



- فرانسیسکو دو زورباران (۱۶۶۴-۱۵۹۸) نیز در رُم تحصیل و بسیاری از روش‌های کاراواجو را اقتباس کرد. در واقع هم میهنانش او را «کاراواجوی اسپانیایی» نامیدند؛ اما شخصیت‌ها در نقاشی‌های مذهبی او به خشونت آثار کاراواجو نیستند. در واقع آن‌ها بیشتر به مدل‌هایی از طبقه‌ی متوسط شباهت دارند تا کارگران و مردم کوچه و بازار. برای مثال، مدل کار در خلسه‌ی سنت فرانسیس به اندازه سنت فرانسیس واقعی که پدرش یک تاجر ثروتمند پارچه بود، تحصیل کرده‌ای از طبقه‌ی متوسط به نظر می‌رسد. شاه فیلیپ چهارم که از هنرمندان سهیم در آرای ضد اصلاح دین حمایت می‌کرد، بسیاری از نقاشی‌های مذهبی را به زورباران سفارش داد. نقاشی‌های زورباران آن قدر فیلیپ چهارم را تحت تأثیر قرار داد که وی سمت «نقاش شاه» را به او اعطا کرد.

- دیه‌گو ولاسکوئز (۱۶۶۰-۱۵۹۹) هم مثل ریبرا و زورباران ابتدا از ۱۶۲۹ تا ۱۶۳۱ و بعد بین سال‌های ۱۶۴۹ و ۱۶۵۱ برای تحصیل به رُم رفت. در ۱۶۲۳، شاه فیلیپ چهارم، از مهمترین طرفداران ولاسکوئز، او را نقاش اصلی دربارش منصوب کرد و تا پایان عمر، نقاش دربار شاه باقی ماند.

ولاسکوئز ضربه قلم بسیار آزاد و رها را ابداع کرد (که در آن زمان کمابیش امپرسیونیستی بود)، به گونه‌ای که از نزدیک بومش به توده‌ای نامنظم از ضربات قلم مو شباهت داشت؛ اما وقتی عقب بروید، این ضربات رها به تصویری واضح تبدیل می‌شوند. ولاسکوئز برای دستیابی به این نتیجه، از قلم موهای دسته بلند استفاده می‌کرد تا بتواند نتیجه‌ی ضرباتش را از دور ببیند.

بسیاری از آثار اولیه ی ولاسکوئز، تأثیرات قوی کاراواجو را نشان می‌دهند؛ اما بعدها، عناصر کاراواجو به برخی جزئیات در سبک منحصر به فرد ولاسکوئز تبدیل شدند. می‌خوارگان (حدود ۱۶۲۹) و کت خونین یوسف برای یعقوب برده می‌شود (۱۶۳۰)، از کارهای مشابه ولاسکوئز به نقاشی های کاراواجو به شمار می‌روند. او می‌خوارگان را پیش از سفر به ایتالیا نقاشی کرد؛ اما سبک کاراواجو چند سال پیش‌تر از طریق ارتباط با هنرمندان هلندی و فلاندی به اسپانیا راه یافته بود. همچنین، روبنس در ۱۶۲۸ به اسپانیا سفر کرد و زمان زیادی را با ولاسکوئز سپری و او را برای سفر به ایتالیا متقاعد کرد.



عالی ترین اثر ولاسکوئز ندیمه ها، واقعاً دو و احتمالاً بیش از دو نقاشی است. بیننده یکی از نقاشی‌ها را در آینه می‌بیند. ولاسکوئز در حال ترسیم نقاشی ای است که می‌بینید و همچنین پرتره ی شاه فیلیپ چهارم و ملکه اش ماری آن اتریشی است که بازتاب آن‌ها در آینه به چشم می‌خورد. ولاسکوئز در حالی که نقاشی می‌کند به آن‌ها

مثل مدل‌ها خیره شده است در همان زمان هنرمند به بیننده خیره می‌شود؛ چون بیننده در همان نقطه‌ای ایستاده (بیرون چارچوب نقاشی) که شاه و ملکه ایستاده‌اند. شاهزاده خانم مارگارت و یکی از ندیمه‌ها هم به زوج سلطنتی چشم دوخته‌اند. جالب است که پیکره‌های اصلی در این اثر، برای نقاشی ژست نگرفته‌اند! آن‌ها خودشان هستند که مثل هنر پیشه‌ها بین صحنه‌های نمایش، غافلگیر شده‌اند. بعضی از مردم معتقدند که شاهزاده خانم را آراسته‌اند تا از او نقاشی بکشند. در هر حال، او موضوع نقاشی است، این طور نیست؟ او در حال پیوستن به والدینش در سمت بیرون چارچوب نقاشی است؛ بنابراین می‌تواند برای بزرگترین نقاش شاه ژست بگیرد؟ یا آیا شاه و ملکه آمده‌اند تا پیشرفت پرتزه‌ی شاهزاده خانم را بررسی کنند و ولاسکوئز در یک لحظه کارش را رها کرده است؟



ندیمه‌ها خیره‌کننده‌ترین اثر ولاسکوئز است.

روکوکو

در مورد هنر و معماری روکوکو می‌توانید چیزی فراتر از باروک یا زیاده روی در باروک را تصور کنید. در آغاز قرن هجدهم، طبقات بالا - ابتدا در فرانسه و بعد در تمام اروپا - اعتدال باروک را رد کردند و غرق در تزیینات شدند. چرخش منحنی‌های پرنقش و نگار رنگ‌های روشن و درخشان، زردوزی‌های طلایی و دورنماهای پراحساس. برخلاف باروک جدی شکوهمند و پرشور، روکوکو ملایم و ظریف است. باروک که در خدمت کلیسا بود، مردم را به بهشت می‌برد؛ اما روکوکو مردم را به سمت زمین بازمی‌گرداند. در این دوره معنویت متعالی با مادیات دلپسند معاوضه شد. در آن زمان سبک جدید، «سبک تصویر مانند» نامیده شد. اصطلاح روکوکو تا اواخر قرن هجدهم و هنگامی که این سبک کاملاً از مد افتاد متداول بود.

هنرمندان روکوکو به جای به تصویر کشیدن قدیسان مجذوب در نمایی از نور شمع، پرتله‌هایی از پادشاهان مستبد و صحنه‌هایی اساطیری به دورنماهایی زیر نور خورشید و روستایی با اشراف زادگانی لذت طلب علاقه مند بودند. مثل عشاق در پارک، اثر فرانسوا بوشر و دروغ مرد نابینا اثر ژان اونوره فراگونارد. ترسیم ماجراجویی‌های اساطیری با پری‌های در حال جست و خیز در دورنماهای روستایی هم آن‌ها را خشنود می‌کرد؛ مثل دیانا در حال ترک حمامش و هرکول و اومفاله اثر بوشر.



سقف‌های زراندود کاخ‌های روکوکو، مثل کایزرسال در ورزبورگ آلمان (اثری سرهم بندی شده از سبک‌های فرانسوی ایتالیایی و آلمانی روکوکو) اغلب کودکان فرشته مانند چاق و چله‌ای را نشان می‌دهد که از ابرهای پفی

به مهمانی پایین نگاه می‌کنند. چنین نقاشی‌هایی به این معناست که حتی فرشتگان (حتی کودکانشان) با سبک زندگی خوشگذران قرن هجدهم موافق بودند؛ اما برای فقرا که هزینه‌ی مهمانی را پرداخت می‌کردند (چون آن‌ها تنها بخش مالیات دهنده در جامعه‌ی فرانسه بودند) تمام این دوره حس این جمله‌ی معروف «خُب کیک بخورند» را القا می‌کرد [نقل قول منتسب به ماری آنتوانت ملکه‌ی فرانسه که وقتی به او گفتند «مردم نان ندارند» این جمله را به زبان آورد] و به برافروختن آتش انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه کمک کرد.

جنبش زمانی آغاز شد که شاه لویی چهاردهم در ۱۷۱۵ درگذشت. اشراف زادگان فرانسه بعد از ۷۲ سال حکومت مستبدانه‌ی لویی احساس آزادی کردند. در حالی که حاکم جدید، لویی پانزدهم پنج ساله بزرگ می‌شد اشراف زادگان به جشن و سرور می‌پرداختند. مهمانی پس از اینکه لویی به سن بلوغ رسید هم متوقف نشد. به نظر می‌رسد که معماران فرانسوی هم با آن‌ها جشن می‌گرفتند. معماران روکوکو، کاخ‌ها را به زمین‌های بازی تبدیل کردند. دیوارها و اثاثیه قصرها، آپارتمان‌ها و تالارهای پارسی، سرشار از تزیینات پر زرق و برق بود؛ طلاکاری در سراسر سقف‌های کاخ به صورت شبکه‌هایی از مليله کاری‌های طلایی و نقره‌ای پخش شده بود. اشراف و شاه جدید به هنرمندانی چون آنتوان واتو بوش و فراگونارد سفارش دادند تا کاخ‌هایشان را با نقاشی‌هایی از زندگی اشراف زادگان همچون نمایش پیوسته‌ای از لذت و خوشگذرانی تزیین کنند.

طرح روکوکو مثل آتشی فروزان به سراسر اروپا سرایت کرد و گسترش یافت. اگرچه به نظر می‌رسید همه می‌خواستند نسبت به آن خیلی سخت گیر نباشند، در جنوب آلمان و اتریش کلیسای کاتولیک روکوکو را مهار کرد؛ اما این سبک پر زرق و برق در انگلستان میانه رو چندان رونق نداشت. در عوض هنرمندان انگلیسی مثل ویلیام هوگارت توماس گینز بارو و سر جاشوا رینولدز و سر کریستوفر ورن، گونه‌ای رسمی از باروک را پرورش دادند که باب میل انگلیسی‌ها بود.

• نخستین هنرمند بزرگ روکوکو، آنتوان واتو (۱۷۲۱-۱۶۸۴) در مقایسه با آن‌هایی که بعدها ظاهر شدند، آرام و رام بود. او صحنه‌هایی از بهشت زمینی را ترسیم کرد که در آن اشراف زادگان جست و خیز می‌کردند، به هنرپیشگان نگاه می‌کردند یا به موسیقی گوش می‌دادند. آکادمی سلطنتی قدرتمند فرانسه ژانر جدیدی را ابداع کرد - جشن‌های عاشقانه - تا نقاشی‌های واتو را طبقه بندی کند. دورنماهای واتو معمولاً در مه پوشیده شده‌اند و درختان، تپه‌ها، دریاها و آسمان را در فضایی شاعرانه تلفیق می‌کنند که فقط اتفاقات زیبا و شکوهمند در آن رخ دهد. مه آلودگی به دور کردن صحنه از جهان واقعی هم کمک می‌کند؛ در این جای آرام و دوردست هیچ نقصی آشکار نمی‌شود.



گیله و چهار شخصیت دیگر از کمدیا دلارته اثر واتو، جنبه ی تاریک روکوکو را نشان می‌دهد که در آن برخی افراد نادیده گرفته می‌شوند.

واتو اغلب تئاتر و زندگی واقعی را در نقاشی‌هایش تلفیق می‌کرد؛ گویی صحنه های نمایش را روی بوم می‌آورد (معلم او کلود گیلو، یک نقاش دورنمای صحنه ی تئاتر بود). بسیاری از آن‌ها هنرپیشگانی از «کمدی هنرمندان یا کمدیا دلارته» در ایتالیا بودند؛ یک تئاتر بداهه گویی از قرن شانزدهم تا هجدهم که در آن شخصیت‌های مبتذلی چون هارلکین کولومبینا پولچینلا بازی می‌کردند. در نقاشی عشق در تئاتر ایتالیایی اثر واتو، هارلکین دور یک مشعل تابناک گیتار می‌زند؛ در حالی که سایر هنرپیشگان و اشراف زادگان بی‌صدا لذت می‌برند. این نقاشی در واقع برای آن روزها کمی افراطی بود؛ چون کمدیا دلارته که (اغلب ناپسند بود) طی سال‌های پایانی حکومت لویی چهاردهم (از ۱۶۹۷ تا ۱۷۱۶) ممنوع شد.



گیله و چهار شخصیت دیگر از کم‌دیا دلارته، اثر واتو، جنبه‌ی حزن‌انگیزتری از آن دوران را نشان می‌دهد. پیپرو (همان گيله)، به تنهایی روی صحنه و روبه روی بیننده‌ای که تنها مخاطب اوست، ایستاده است. به نظر می‌رسد منتظر تشویقی است که میداند هیچ وقت اتفاق نمی‌افتد. صورت افسرده و سفید دلک در جشن و شادی همراهان او از قلم افتاده است، با لباس سنتی بزرگی که به نظر می‌رسد هیچ وقت اندازه‌ی تنش نمی‌شود.

- نقاشی‌های فرانسوا بوشر (۱۷۷۰-۱۷۰۳) آن چنان ورای معیارهای اخلاقی قرن هجدهم است که بسیاری از معاصرانش از جمله دنیس دیدرو، بعضی از آن‌ها را به عنوان هرزه‌نگاری مردود شمردند؛ اما مادام دو پومپادور با نفوذ، معشوقه‌ی هنردوست لویی پانزدهم، بوشر و آثارش را تحسین می‌کرد؛ بنابراین او به کارش ادامه داد.

نقاشی‌های بوشر به اتاق نشیمن زنی ثروتمند شباهت دارند؛ چنان ملایم است که گویی عطر فرانسوی از آن‌ها استشمام می‌شود. در نقاشی کوپید اسیر، او با ملایمت پسر ایزد عشق کوپید را که به دام خودش گرفتار شده مسخره می‌کند. به جای اینکه کوپید با پیکان‌های آتشین معروفش قلب‌ها را جریحه دار کند، حالا در تفرجگاهی زندانی زنان است. زنجیرهای او دستان و پاهای آن‌هاست، یکی از حوری‌ها پیکان‌هایش را قاپیده و او را بی‌دفاع کرده است.

- ژان اونوره فراگونارد (۱۸۰۶-۱۷۳۲)، شاگرد بوشر بود و تأثیر بوشر در برخی نقاشی هایش آشکار است؛ از جمله حمام کنندگان که شاید حتی سرمستانه تر از آثار استادش باشد. اما فراگونارد هم دورنماهایی در نور خورشید با اشراف زادگانی قدرتمند ترسیم کرد که یادآور کار واتو بود.

در نگاه اول تاب بازی، بعد از ظهر لذت بخشی را در بیرون نشان می‌دهد که مردی زن زیبایی را تاب می‌دهد و یک مرد خوش قیافه رو به روی او ایستاده است. در همان جا مجسمه فرشتگان کوچک شاهد این سرگرمی اند گویی زنده اند و میتوانند به جمع آن‌ها بپیوندند؛ اما بیننده فوراً متوجه شان نمی‌شود. پیراهن صورتی درخشان زن در حال پرواز در هوا توجه بیننده را جلب می‌کند. بررسی‌های دقیق تر نشان می‌دهد که یکی از کفش‌های زن افتاده است.



تاب بازی اثر فراگونارد اندیشه ای غیر اخلاقی را در قرن هجدهم و در پس نمایی از معصومیت تعریف می‌کند. اگرچه معنای درونی این نقاشی با توجه به معیارهای قرن هجدهم، غیر اخلاقی به نظر می‌رسد، معنای ضمنی آن این است که ثروتمندان در تنهایی توأم با شادمانی زندگی می‌کنند و خوش گذرانی هایشان رنج فقیرانی را که در اطرافشان تقلا می‌کنند، پنهان می‌کند.

بیست و دو سال بعد از آنکه فراگونارد تاب بازی را ترسیم کرد، انقلاب فرانسه، ناخشنودی سرکوب شده طبقات زبردست را آزاد کرد. در آن زمان نقاشی های شهوانی روکوکو از چشم افتاده بود و فراگونارد در فقر به سر می برد.

- جیوانی باتیستا تیه پولو (۱۶۹۶-۱۷۷۰) مذهب را به هنر قرن هجدهم بازگرداند. او مجموعه ای از نقاشی ها را برای بالای محراب کلیساهای ونیز، میلان، برگامو و پادوا ترسیم کرد. شهرت او به دلیل نقاشی روی گچ خیس یا خشک (فرسک) است؛ چیزی که شهرت جهانی برای وی به دنبال داشت.



تیه پولو سقف‌هایی باشکوه با موضوعات آسمانی در کاخ‌ها و کلیساهای سراسر اروپا نقاشی کرد؛ از جمله کایزرسال در ورزبورگ آلمان که در آغاز این فصل به آن اشاره شد. شخصیت‌های اصلی در نقاشی‌های دیواری او معمولاً قدیسان و فرشتگان رنگ پریده، پیکره های اساطیری مبهم، جامه هایی در باد یا شمایل‌های تاریخی‌اند. معمولاً آن‌ها روی ابرهایی لمیده اند که مثل جزیره هایی در بهشت یا المپ شناورند. در نیمه ی قرن تیه پولو پرتعدادترین نقاش اروپا بود.



روکوکو هیچ وقت در خاک بریتانیا پا نگرفت؛ اما هنرمندان انگلیسی مثل نسیمی تازه از ورای کانال انگلیس تأثیر آن را حس می‌کردند. این جنبش بدون شعله‌ور شدن، نگاه جدید و درخشان تری به هنر انگلیسی القا کرد. دو نقاش بریتانیایی پیشرو در آن دوره، توماس گینز بارو و جاشوا رینولدز بودند که هر دو از واتو و همچنین هنرمندان ایتالیایی رنسانس و باروک و ناحیه فلاندری تأثیر پذیرفتند. سومین نقاش بزرگ بریتانیایی قرن هجدهم ویلیام هوگارت بود.

انگلستان طی دویست سال (از زمان نیکلاس هیلارد [۱۶۱۹-۱۵۴۷]) هیچ نقاش برجسته ای نداشت. در قرن هجدهم انگلستان شاهد روی کارآمدن سه نقاش بود. سر جاشوا رینولدز، نخستین رئیس آکادمی هنر سلطنتی بریتانیا، هنگام تمجید از رقیب خود توماس گینز بارو به این امر اقرار می‌کند که: «اگر این ملت باید نابغه ای واجد شرایط به منظور کسب برتری افتخار آمیز برای یک مکتب (نقاشی) انگلیسی به وجود می‌آورد، نام گینز بارو از جمله نخستین اسامی درخشان بود که در تاریخ هنر به نسل‌های بعد منتقل می‌شد.»

- چاپ‌های چوبی ویلیام هوگارت (۱۷۶۴-۱۶۹۷) کاریکاتورهایی از اشراف انگلیسی بود. هوگارت، از معدود هنرمندان آن دوران بود که از استعدادش برای نقد و تمسخر اشراف استفاده می‌کرد، افراط، اسراف و فساد اخلاقی. او آموزش دیده بود که حکاک شود؛ اما نقاشی را انتخاب کرد. با این حال حکاک درون او هیچ وقت نمرد. در واقع از برخی نقاشی هایش کلیشه‌هایی تهیه کرد تا بتواند نسخه‌های متعددی از آن‌ها را بفروشد. این یعنی آدم باهوش.

نقاشی‌های هوگارت مثل کارهای واتو به نمایش‌های تئاتر و به ویژه کمدی‌های اجتماعی شباهت دارند. او مجموعه ای از نقاشی‌هایی خلق کرد که مثل تصویرهای مضحک (کارتونی) چاپی داستان‌هایی را روایت می‌کردند. هر نقاشی، یک فصل داستان است. نخستین مجموعه نقاشی اخلاقی او به نام پیشرفت روسپی بسیار بحث برانگیز بود. این مجموعه روند تبدیل شدن یک روستایی ساده لوح را به یک روسپی شهری نشان می‌داد و سقوط تدریجی او را دنبال می‌کرد هوگارت حتی مرگ هولناک زن و تشییع جنازه ی او را همچون عبرت و درس اخلاقی نشان می‌دهد.



این مجموعه را با موضوع داغ دیگری ادامه داد: پیشرفت آدم هرزه. این داستان تصویری اضمحلال اخلاقی تام راکول را نشان می‌دهد. در یکی از قسمت‌ها به نام عیاشی، تام از مستی بیهوش شده است. نقاشی پایانی مجموعه، تام راکول را در دیوانه‌خانه نشان می‌دهد.



اگرچه نقاشی ها و کلیشه های هوگارت درس های اخلاقی به شمار می روند، هنر او هیچ وقت در پند و اندرز افراط نمی کند. هر نقاشی سرشار از سرگرمی و جزئیات خنده دار است.

● نقاشی های توماس گینز بارو (۱۷۸۸-۱۷۲۷) حالت های کامل دارد. هر چیز و هر فرد در مکان مناسب قرار گرفته است. تخصص او ترسیم پرده‌هایی از نجیب زادگان و اشراف انگلیسی و منظره های شاداب است.

او با نقاشی منظره کارش را آغاز کرد؛ اما فهمید که نقاشی پرتره پرمفعت‌تر است. با این حال گینز بارو هیچ وقت از نقاشی منظره بازنماند. اغلب زنان و مردان روستایی را در روستاهای آرام قرار میداد. آقا و خانم اندروز اثر گینز بارو، زوج خوش لباس اندروز را در پایان روزی زیبا در پس زمینه‌ای روستایی نشان می‌دهد. خانم اندروز در لباسی از تافته ی آبی با دمپایی‌های نوک تیز مخمل صورتی‌اش، گویا آماده ی رفتن به اپراست؛ با این حال در محیط روستایی اطرافش احساس راحتی می‌کند. آقای اندروز با سگ تازی انگلیسی باوفایش آماده شکار روباه به نظر می‌رسد؛ اما ژاکت و شلوار سفیدش برای گردش روستایی مناسب نیست. به عنوان نجیب زادگان روستایی، آن‌ها کاملاً در دنیای خودشان به سر می‌برند، اما پیداست که هیچ وقت یک کج بیل هم بلند نکرده اند. آن‌ها مالک زمین اند اما روی آن کار نمی‌کنند. درواقع، به نظر می‌رسد که منظره با اسلحه ی مرد و لباس زن کشت و رام شده است. گینز بارو برای آسایش آن‌ها، یک نیمکت پر زرق و برق را در میان چمنزار گذاشته است نیمکتی که زن بر آن لم داده و مرد روی آن خم شده آن‌ها را از منظره جدا می‌کند.



در این دوران، امپراتوری بریتانیا در حال ظهور بود. صد و پنجاه سال بعد بریتانیای کبیر بر یک چهارم مردم جهان فرمان می‌راند. نقاشی‌هایی که اشراف زادگان انگلیسی را در حال فرمان دادن بر زمین نشان می‌دادند در نیمه ی قرن هجدهم طرفداران بسیار داشتند.

- سر جاشوا رینولدز (۱۷۹۲-۱۷۲۳) هنر ایتالیا را به انگلستان برد. او از ۱۷۵۰ تا ۱۷۵۲ در رم تحصیل کرد و بعد در ایتالیا به گشت و گذار پرداخت. او که به شدت تحت تأثیر میکل آنژ، رافائل تیسین و جولیو رومانوی منریست قرار گرفته بود، آنچه را که «سبک عالی» می‌نامید، به انگلستان برد. رینولدز نخستین رئیس اکادمی سلطنتی هنر، به ایجاد ذوق هنری در سراسر انگلستان کمک کرد.

رینولدز در اواخر دوران کاری‌اش، در یکی از خطابه‌های معروفش به دانشجویان گفت: «آرزومندم آخرین کلماتی که در این آکادمی و در اینجا بر زبان می‌آورم، نام میکل آنژ باشد»

رینولدز امیدوار بود مطالب درسی ایتالیایی، به خصوص نقاشی اساطیری و تاریخی را به انگلستان بیاورد؛ اما سلیقه بریتانیایی به پرتره تمایل داشت. نقاشان خارجی قرن هفدهم و هجدهم، مثل هانس هولباین و آنتونی ون دایک که در انگلستان کار می‌کردند، بر پرتره متمرکز شدند و بدین ترتیب به رواج این سلیقه برای چنین نقاشی‌هایی کمک کردند.

رینولدز هم مثل رقیبش، توماس گینزبورو، پرتره می کشید. چشم گیرترین تفاوت سبک‌هایشان در چگونگی تعیین حالت مدل‌ها و قراردادن آن‌ها در محیط اطرافشان است. مدل‌های گینزبورو طوری نشسته‌اند که گویی هنگام نوشیدن چای ژست گرفته‌اند؛ پس‌زمینه فقط پس‌زمینه است و افراد نشسته بر آن تأثیری ندارند. پیکره‌ها در پرتره‌های رینولدز کمابیش همیشه فعال‌اند و به گونه‌ای نمایشی یا شاعرانه با منظره پیوند خورده‌اند.

رینولدز، به‌خصوص بعد از ۱۷۶۰، مناظری را که در هنر ایتالیا یافت با پرتره‌های لردها و لیدی‌های انگلیسی تلفیق کرد. او اغلب زنان انگلیسی را در زمینه‌ای به سبک ایتالیایی قرار می‌داد و با ستون یا نیم‌تنه یونانی، یا طاق هلالی، یا نقش برجسته رومی بر آن تأکید می‌کرد. بارها بانوان جامه‌های موزون رومی بر تن و حالاتی باشکوه و شاعرانه داشتند. رینولدز چنان از رومانو الهام گرفته بود که در عمل، حالت‌ها و شخصیت‌ها را از نقاشی‌های او قرض می‌گرفت. او می‌گفت: «نابغه، فرزند تقلید است». او در لیدی سارا بانبری برای گریس‌ها فداکاری می‌کند؛ لیدی بانبری را به راهبه‌ای رومی از طبقه اشراف تبدیل می‌کند. همه نواقص در نمای واقعی زن اصلاح شده است. او به بی‌نقصی مریم رافائل است.



در پرتله‌های رینولدز از مردان، زمینه‌ها معمولاً حماسی است؛ برای مثال، او اگوستوس کپل، دریاسالار بریتانیایی را که در جنگ‌های هفت‌ساله و انقلاب آمریکا جنگید، در حال راه رفتن شجاعانه در سنگ راهی تاریک با پس‌زمینه‌ای از دورنمای گوتیک و دریایی طوفانی نشان می‌دهد.

هوکارت، گینزبور و رینولدز یک مکتب انگلیسی جهانی در نقاشی خلق کردند که رینولدز در آرزویش بود. مکتب بزرگ بعدی هنرمندان انگلیسی، «انجمن برادری پیشارافائی» (با نافرمانی از اصول زیبایی‌شناسی رینولدز) به موفقیت دست یافتند.

نئوکلاسیک

فیلسوفان روشن‌فکر قرن هجدهم تصور می‌کردند نوری را که با سقوط امپراتوری روم خاموش شده بود، پیدا کرده اند. دلیل آن نه باور قلبی بلکه سرچشمه دانش بود که راه بشر را به اصلاح سیاسی و اجتماعی روشن می‌کرد. متفکران عصر روشن‌فکری از علوم و ادیان طبیعی طرفداری می‌کردند؛ یعنی هر چیزی که مرتبط با قوانین منطقی بود و می‌توانست با استفاده از بررسی منطقی و روش علمی که گالیله و رنه دکارت در قرن هجدهم پیشگام آن بودند به جواب برسد.

فیلسوفان روشن‌فکر، به جنگ‌های مذهبی اصلاح دینی در (قرنهای شانزدهم و هجدهم) که اروپا را ویران کرد با وحشت می‌نگریستند. آن‌ها شاهد احساسات گرایی غیر منطقی و تعصب روزگارشان بودند که به تعصب مذهبی، فقر، بی‌عدالتی و سانسور آرای جدید در بیشتر کشورها و خانواده‌ها منجر شده بود. زمان گرایش به دگرگونی از قلب به اندیشه و از ایمان به استدلال فرا رسیده بود.

روشن‌گری ظهور و خروج انسان از کم‌تجربگی خودخواسته است. کم‌تجربگی، عدم توانایی برای استفاده از درک فرد بدون راهنمایی دیگران است. کم‌تجربگی وقتی خودخواسته است که از فقدان دانش نباشد بلکه از فقدان اراده و شجاعت برای استفاده از هوش فرد بدون راهنمایی دیگران باشد. جرئت داشته باش که بدانی! _ این شعار روشن‌گری است. گالیلئو گالیله نیز ۱۵۰ سال پیشتر کمابیش همین را گفته بود:

عقیده‌ام این نیست که همان خدایی که حس منطق و عقل را به ودیعه نهاده از ما بخواهد آن‌ها را نادیده بگیریم.... تفتیش عقاید گالیله را در نه سال آخر زندگی اش به جرم استفاده از این منطق برای نفی دیدگاه زمین‌مداری کلیسا در خصوص جهان (زمین‌مداری به معنای اینکه خورشید سیارات ماه و ستاره‌ها به دور زمین می‌چرخند) به حبس خانگی واداشت. متفکران روشن‌گری گروهی خوشبین بودند. بیشتر آن‌ها به رغم اتفاقاتی که برای گالیله

افتاد و اینکه بسیاری از عقایدشان سانسور شد و تبعید و زندانی شدند، به این نتیجه رسیدند که انسان می‌تواند مشکلاتش را به کمک منطق حل کند. امروز وقتی به فردی می‌گویید: «آرام باش و فکر کن» یا «جلوی پایت را نگاه کن» چه متوجه باشید یا خیر، یک عقیده‌ی روشن‌گری را تأیید می‌کنید. از جمله بزرگترین و تأثیرگذارترین متفکران روشن‌گری عبارت‌اند از: جان لاک ولتر، ژان ژاک روسو، دنیس دیدرو، مونتسکیو، بنجامین فرانکلین، توماس پین، مری ولستون کرافت، امانوئل کانت و دیوید هیوما. بسیاری از این شخصیت‌ها تحت تأثیر عقل‌گرایان قرن هفدهم از جمله رنه دکارت و سرا اسحاق نیوتن بودند.

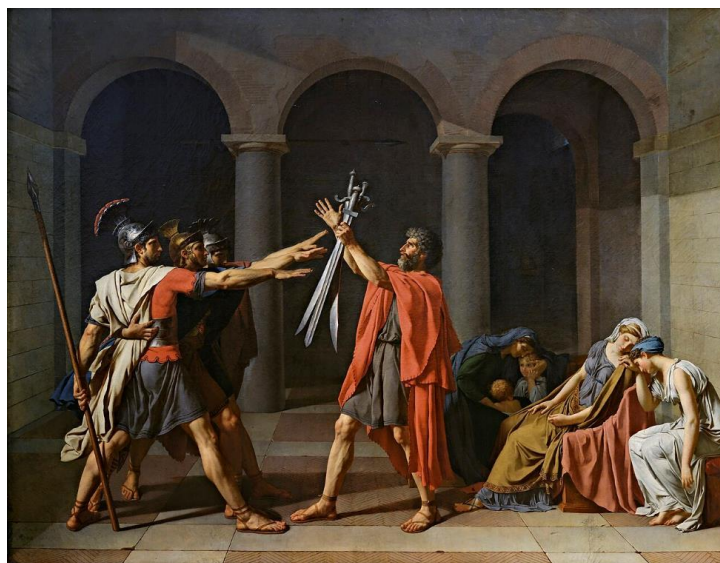
ولتر درباره‌ی حق محاکمه عادلانه و آزادی‌های مدنی سخنرانی کرد. جان لاک گفت: «یک حکومت در صورتی قانونی است که از رضایت مردم بهره‌مند شود» و «آزادی‌های طبیعی زندگی حقوق شهروندی و طبقات» را تضمین کند. مونتسکیو از تقسیم قوا به سه قوه‌ی مستقل، اما شاخه‌های متصل به حکومت طرفداری می‌کرد. آن‌ها و دیگر متفکران روشن‌گری، الهام بخش انقلابیون آمریکایی و فرانسوی، منشور حقوق شهروندی ایالات متحده حقوق بشر فرانسه و قانون اساسی ایالات متحده و فرانسه بودند. آن‌ها جنبش‌های دموکراتیک و استقلال طلبانه ونزوئلا تا یونان و «حکمرانان روشن‌فکر» مثل کاترین کبیر و امپراتور روم مقدس و ژوزف دوم را تحت تأثیر قرار دادند، به گونه‌ای که اصلاحات انسان‌گرایانه‌ای چون خرید و فروش رعیت با زمین را منسوخ کردند و مدارس عمومی ساختند (روشن‌گری برای همه)

روسو به دنبال هنر آموزشی (هنری که آرمان‌های روشنگرانه را آموزش می‌دهد) و بازگشت به کلاسیسیسم (هنری زیبا و آرمانی که موجب ارتقای مردم است) بود. او هنر بی‌خردانه روکوکو، به خصوص نقاشی‌های شهوت‌انگیز و سرخوشانه فرانسوا بوش را نکوهش می‌کرد.

آرمان‌های روشن‌گری، سبک هنری نئوکلاسیک را به وجود آورد که ابتدا «سبک واقعی» نامیده شد تا با هنر مصنوعی روکوکو که تا ۱۷۶۰ مد روز بود در تضاد باشد.

یوهان یواخیم وینکلمن مورخ آلمانی و بنیانگذار تجدید حیات یونانی در هنر می‌گفت «سبک واقعی» باید از «سادگی اصیل و شکوهی آرام» برخوردار باشد. اگرچه او خواهان تجدید حیات هنر یونانی بود، اما نسخه برداری دقیق از آن را رد می‌کرد. در عوض وی مشوق تقویت روح باستان بود و باور داشت که این امر به تولید نسخه امروزی هنر یونان و پیوندی از سبک کلاسیک و تفکر روشن‌گری - نئوکلاسیسیسم - منجر می‌شود. در این فصل، هنر قرن هجدهم را بررسی می‌کنیم که بازتاب آرمان‌های روشن‌گری بود.

- ژاک لویی داوید (۱۷۴۸-۱۸۲۵)، از بزرگترین نقاشان نئوکلاسیک، بسیار تحت تأثیر وینکلمن قرار گرفت. نخستین شاهکار داوید سوگند هوراتی‌ها، نمایانگر «سادگی باشکوه و آرامشی عظیم» است که وینکلمن هوادار آن بود.



لویی شانزدهم (که حکم مرگ او را بعدها ژاک لویی داوید در انقلاب امضا می‌کند) اولین کار بزرگ داوید را در مقام نقاش به او سفارش داد. درواقع، سرپرست کارهای هنری و بناهای پادشاه، کنت دانویلیر، امور شاه را به داوید سفارش داد. کنت به این نتیجه رسید که فرانسه به نقاشی‌های تاریخی با بن مایه‌های مرتبط با اصول اخلاقی نیاز دارد که الهام بخش میهن پرستی باشد. (لرزه‌های ورود انقلاب آن موقع هم حس می‌شد). کنت، داوید را استخدام کرد تا تابلویی تاریخی (هنرمند باید موضوع را انتخاب می‌کرد) نقاشی کند تا با تشویق حس میهن پرستی آن را تبدیل به تهدیدی برای انقلاب رو به رشد کند.

داوید داستانی تخیلی درباره‌ی جنگی باستانی بین رم و دولت شهر شورشی آلبا را برای نقاشی انتخاب کرد به جای رویارویی نیروهای نظامی «جنگ» به سادگی نبردی بود بین دو گروه از برادران: سه برادر هوراتی که در رم زندگی می‌کردند و پسر عموهای کوریاتی ساکن آلبا - شبیه نمونه باستانی یک جنگ بین دارودسته‌ی بزهکاران - او این نقاشی را سوگند هوراتی‌ها نامید. در این نقاشی پدر شمشیرها را به برادران هوراتی می‌دهد. زنان سوگووار سمت راست همسران دو گروه مردان جواناند؛ آن‌هایی که ما می‌بینیم و کوریاتی‌های بیرون تابلو یکی از زنان یک هوراتی است که به عقد یک کوریاتی درآمده و دیگری یک کوریاتی است که با یک هوراتی ازدواج کرده است. این قضیه به دو داستان رومئو و ژولیت شباهت دارد که دوباره به هم پیوسته و با قافیه کامل شده‌اند، اما داستان اخلاقی این نیست که عشق بر همه چیز غلبه می‌کند؛ ماجرا این است که میهن پرستی بر عشق مستولی می‌شود. احساسات سوگند هوراتی‌ها بیانگر قوانین منطقی و هندسی و تعهد کامل است، بدون آشفته‌ای که تناسب‌های کلاسیک پیکره‌ها یا پس زمینه را برهم زند.

سه طاق هلالی که بر ستون‌های دری قرار گرفته‌اند حرکت را قاب بندی می‌کنند. هیچ چیزی از لبه های این نقاشی که کاملاً قاب بندی شده بیرون نرفته است. نقاشی می توانست عاطفی، سرهم بندی و ضد کلاسیک باشد. داوید کمی احساس را اضافه می‌کند؛ اما احساسی نهفته شده - اندوهی کلاسیک - به گونه‌ای ملایم و آرام که زیبایی زنان را خدشه دار نمی‌کند.

دقت کنید که چهره های آرام و مطیع زنان سوگوار با سه شمشیر درخشان و سه مرد پولادین در تضاد است و به گونه‌ای واقع نما و پرشور در نقاشی توازن ایجاد می‌کند. هوراتی‌های داوید را با دیسکوبولوس (دیسک انداز) کلاسیک میرون مقایسه کنید. اگرچه پرتاب کننده ی دیسک کار بزرگ و دشواری را انجام می‌دهد، هیچ نشانه ای از تلاش در صورتش و هیچ تحریفی برای آسیب زدن به هماهنگی شکل کامل او وجود ندارد. این مقایسه باید کمکتان کند تا نمای کلاسیک سوگند هوراتی‌های داوید را تشخیص دهید.

داوید آناتومی پیکره ها را در سوگند هوراتی‌ها با دقت علمی نقاشی کرد. گفته اند برای اینکه پای راست پدر را کامل کند، آن را بیست بار طراحی کرد!

دیدرو در رساله بر نقاشی (۱۷۶۵) گفت: «حالات متعالی و والایی وجود دارد که تمام بلاغت سخنوری از بیان آن عاجز است.» او پیشنهاد می‌کند که نقاشان «حالات متعالی» را به آثارشان اضافه کنند تا پیام‌های اخلاقی را آموزش دهند. در سوگند هوراتی ها داوید به هدف دیدرو دست می‌یابد. او با ارتباط غیر کلامی نئوکلاسیک مختصر و مفید، حالات «امر والا» را بیان می‌کند. «سوگند»، نیرومندترین حالت در نقاشی است. هوراتی‌های انعطاف ناپذیر کمابیش مثل نازی‌ها به پدر خود سلام می‌دهند تا نشان دهند که میهن پرستی بر احساسات شخصی اولویت دارد.

درواقع، به نظر می‌رسد مردان هیچ احساسی جز میهن پرستی ندارند، در حالی که زنان تسلی بخش به نظر می‌رسند.

چون طی انقلاب فرانسه، تصاویر تبلیغاتی برای شاه لویی شانزدهم به شمار می‌آمد، داوید نقاشی را رها کرد و به ژاکوبین‌های افراطی پیوست که شاه را عزل کردند. داوید علاقه ی شدیدی به رهبر ژاکوبین ها، ماکسیمیلیان روبسپیر، معمار دوره ی وحشت داشت. همچنین در ۱۷۹۲ با بیشتر ژاکوبین ها حکم مرگ شاه را امضا کرد.

دوره ی وحشت دوره ای ۱۱ ماهه برای پاکسازی به اصطلاح ضد انقلابیون طی انقلاب فرانسه بود در این دوران حدود ۱۸،۰۰۰ تا ۴۰،۰۰۰ نفر جان خود را از دست دادند یا تا سرحد مرگ شلاق خوردند.

از نقاشی‌های معروف داوید از دوست و همکار ژاکوبین او ژان پل مارا بود که به دست شارلوت کوردی در وان حمامش به قتل رسید. کوردی به عنوان خبرچین به حمام مارا راه یافت، با این ادعا که فهرستی از انقلابیون کم اشتیاق (مثل خودش میانه رو) را در اختیار دارد؛ از آن دسته افرادی که مارا همیشه با گاری به سمت گیوتین

می‌برد. وقتی او به سرعت اسامی را مینوشت کوردی چاقو کشید و به او ضربه زد. در نقاشی داوید، مارا هنوز نامه کوردی را در دست چپش و قلم را در دست راستش گرفته است. چاقوی خونین در چند سانتی متری بدن او روی زمین افتاده است؛ اسلحه ای قدرتمندتر از اسلحه ی «خونین» مارا که بسیاری را به گیوتین سپرده بود.



نوشته ی پررنگ روی نقاشی با عنوان «به مارا، داوید» بیانگر این است که این نقاشی ادای احترامی است به دوستش؛ اما متن به شکل امضای نامه نوشته شده پس عناصر نامه دور کاملی را در بر دارد. کوردی نامه ای را (که نام او هم در آن نوشته شده) می‌آورد، مارا شروع به نسخه برداری از آن می‌کند و مورد اصابت قرار می‌گیرد و داوید، تمام نقاشی را به یک نامه خداحافظی به دوستش تبدیل می‌کند. دقت کنید که نمایش دسته سفید چاقو با پرهای سفید قلم مارا پیوند می‌خورد. قلم ها آمیخته به مرکب اند و چاقو آمیخته به خون.

نوری که از پنجره پشت به مارا می‌تابد، او را ملکوتی نشان می‌دهد، مثل یک قدیس شهید. او یکی از سه خدای انقلاب فرانسه نامیده شد. هنگامی که روبسپیر مرحله شمایل شکنی را بر ضد کلیسای کاتولیک آغاز کرد، نیم تنه مارا اغلب به جای تصویر مسیح قرار میگرفت.

مارا در سال‌های پایانی عمرش هنگامی که «دشمنان جمهوری» را به گیوتین نمی‌فرستاد، در وانی فرو می‌رفت تا نشانه‌های بیماری پوستی وحشتناکی را از بین ببرد که احتمالاً به دنبال پنهان شدن از سلطنت طلب‌ها در فاضلاب های پاریس به آن مبتلا شده بود. شاید خارش بی پایان به تشدید تصویر خشم او از مردم کمک می‌کرد. بعد از سقوط و اعدام، روبسپیر داوید مدتی زندانی شد؛ اما او زنده ماند تا دوباره تغییر جهت بدهد. جمهوری خواه افراطی سابق به یک حامی پرشور ناپلئون بناپارت تبدیل شد، حتی بعد از اینکه بناپارت به عنوان امپراتور تاج‌گذاری کرد،

به نظر می‌رسید که داوید به هر جایی که قدرت بود جذب می‌شد. او در تمجید ناپلئون بناپارت گفته است «او مردی است که محرابهایش در دوران باستان برافراشته شده‌اند.»

- ژان اگوست دومینیک آنگر (۱۸۶۷-۱۷۸۰) بهترین شاگرد داوید بود. او سعی کرد به عنوان یک نقاش تاریخی، پا جا پای معلمش بگذارد اما نتوانست درست کار کند. او در نقاشی‌های نفسانی و جسمانی نمای نزدیک تبحر یافت، اما در گردآوری صحنه‌های مستند مهارت نداشت. آنگر در کشیدن پرتره (نگاره) عالی و خوش طبع بود، هرچند بهترین آثارش را آن دسته از کارهایی می‌دانند که به صورت برهنه نگاری در فضاهایی عجیب و غریب نگاشته شده است.

وقتی او نخستین بار زن آرمیده را در ۱۸۱۹ به نمایش گذاشت، منتقدان و عامه مردم نکوهشش کردند؛ اما بعد از ضربه اولیه نقاشی توجهشان را جلب کرد. ده سال بعد این نقاشی به یک پیروزی تبدیل شد؛ اما آنگر در همان زمان برای مطالعه و نقاشی فرانسه را به قصد روم ترک کرد. او در آنجا برای امرار معاش نقاشی می‌کرد. کاروبار آن قدر خوب بود که از هر کسی که دوست نداشت نقاشی نمی‌کشید. بعدها به فلورانس رفت و چند سفارش گرفت و در فقر با همسرش زندگی کرد. بعد از آنکه در سال ۱۸۲۶ به فرانسه بازگشت فهمید که معروف شده است. زن آرمیده یک شاهکار نئوکلاسیک است؛ اما نمونه‌ی کمال کلاسیک نیست و تناسب‌های منریستی در آن به چشم می‌خورد. این از دیگر مواردی است که بیننده آن را نقد می‌کند. زیبایی کمابیش کلاسیک پیکره‌ها با نفسانیتی سست و سرد تلفیق شده که هنر کلاسیک فاقد آن بود و همین امر تابلو را به عنوان نئوکلاسیک مشخص می‌کند.

- الیزابت لوئیس ویگی لوبرن ظریف و طبیعی الیزابت لوئیس ویگی لوبرن (۱۸۴۲-۱۷۵۵) به جای مشارکت یا الهام گرفتن از انقلاب فرانسه، از آن فرار کرد. او استعدادی استثنایی داشت و از محدود زنانی بود که در اکادمی سلطنتی پذیرفته شد و صورتگر شخصی ماری آنتوانت بود که سی بار از او نقاشی کرد.

در آن دوره از هنرمندان زن انتظار داشتند که فقط از زنان کودکان و گل‌ها نقاشی کنند. بیشتر نقاشی‌های ویگی لوبرن از زنان است؛ هرچند او حدود دویست منظره هم ترسیم کرده؛ اما نگاره‌های او و دخترش ملاطفت و ارتباط نزدیک بین مادر و فرزند را نشان می‌دهد در حالی که جنبه‌هایی از شخصیت هر یک را آشکار می‌کند. ژولی دختری کوچک و خجالتی است؛ اما معصومانه به آنچه درک نمی‌کند، خیره شده است. حالت ویگی لوبرن پیچیده تر است. او دوست نداشت باردار شود، چون مانع نقاشی کردنش می‌شد حتی در روزهای آخر بارداری با عجله به سراغ تابلو میرفت و بین دردهای زایمان بود که متوجه شد کیسه آب پاره شده است. به نظر می‌رسد این امر را در نگاره به یاد آورده و به رغم برخی وقفه‌ها، از شادی‌ای که مادر شدن به او می‌دهد متعجب شده است. حالت

خاص این تصاویر که شبیه مریم عذرا و مسیح کودک است، سطح دیگری از جذابیت را به تابلو القا می‌کند، به ویژه چون کودک دختر است.



نقاشی‌های ویگی لوبرن پنجره‌های رو به مُد آن دوره اند. او تمایل داشت مدل‌ها مطابق میل او لباس بپوشند و معمولاً از آن‌ها می‌خواست که پودر صورت نزنند. او ترجیح می‌داد رنگ طبیعی پوست را نقاشی کند. حتی وقتی ملکه را متقاعد می‌کرد که پودرش را پاک کند با رنگ چهره‌ی ملکه درگیر بود. او در یادداشتی می‌نویسد:

مشخص‌ترین چیز درباره‌ی صورت ملکه، درخشش چهره‌ی اوست. هرگز چنین پوست درخشانی ندیده‌ام آن چنان نازک است که هیچ سایه‌ای در نقاشی نیاز ندارد. من هم نمی‌توانم تأثیر واقعی‌ای را که مد نظرم است ارائه کنم. هیچ رنگی ندارم که بتوانم چنین ظرافتی را نقاشی کنم. چنین چهره لطیفی فقط به او تعلق دارد و من در زن دیگری ندیده‌ام.

آخرین نقاشی که ویگی لوپرن از ماری آنتوانت سفارش گرفت، تصویر او در حلقه کودکش بود. وقتی لویی شانزدهم آن را دید، به هنرمند گفت: «من چیزی از نقاشی سر در نمی‌آورم؛ اما شما مرا به آن علاقه‌مند کردید» انقلاب فرانسه یک سال بعد رخ داد.



رمانتیسیسم

بسیاری از مورخان هنر به شما می‌گویند وقتی می‌خواهید رمانتیسیسم را تعریف کنید نمی‌توانید تعریف جامع و کاملی ارائه دهید. شاید به این دلیل که هنرمندان رمانتیک مثل امپرسیونیست‌ها یا اکسپرسیونیست‌ها یک سبک نداشتند. این جنبش درباره‌ی بیان شخصی پرتنش بود؛ بنابراین هنرمندان می‌توانستند بر هرچه آن‌ها را برمی‌انگیخت متمرکز شوند. به علاوه این جنبش در فرانسه یا ایتالیا متوقف نشد و در بیشتر اروپا و بعدها در ایالات متحده نیز گسترش یافت. رمانتیسیسم فقط یک جنبش هنرهای بصری نبود، بلکه سایر حوزه‌ها مثل شعر، ادبیات داستانی و موسیقی را هم در بر می‌گرفت. فیلسوفان رمانتیک هم داشته ایم. رمانتیسیسم چنان گسترده و متنوع بود که خلاصه کردن آن در قالب یک تصویر دشوار است.

رمانتیسیم به این معنا نیست که با چشمان خمار روی دشتی از شبدر دراز بکشید یا حسرت بار به چشم معشوقتان خیره شوید اینها به هیچ وجه ماجرای عاشقانه به شمار نمی‌رود. رمانتیسیم به این معناست که فردی خردگرا و ثابت قدم و معتقد به حقوق دیگران باشید. با احساساتی عمیق پرشور و اغلب متعالی. مثل بتهوون (او را یک ترانه سرای «کلاسیک» نامیده اند؛ اما روح او تا اعماق وجود رمانتیک بود). رمانتیسیم، اغلب اما نه همیشه به معنای داشتن ارتباط عمیق و معنوی با طبیعت است. ویلیام وردزورث شاعر رمانتیک بریتانیایی در صومعه تینترن نوشت: «طبیعت هیچگاه قلبی را که به او عشق می‌ورزد، ناامید نمی‌کند.»

معروف ترین آثار هنری رمانتیک نقاشی، شعر یا سمفونی نیستند، بلکه سه داستان اند: گوژپشت نتردام و بینوایان، اثر ویکتور هوگو نویسنده فرانسوی و فرانکنشتاین، اثر نویسنده هجده ساله انگلیسی ماری شلی. این سه اثر اعتراضی به بی رحمی انسان به انسان دانسته می‌شوند. برای بیان این منظور، نویسنده ها در نمایش بی رحمی مبالغه می‌کنند تا ما بهتر آن را درک کنیم. آن‌ها این کار را با اعمال بی‌رحمی بر افراد طرد شده از جامعه انجام می‌دهند یک گوژپشت، یک محکوم سابق و یک هیولای ساخته ی دست انسان. هرچه فرد مطرودتر باشد، مردم بیشتر با او بد رفتاری می‌کنند.

در دوره ی رمانتیک، برای نخستین بار در تاریخ است که هنر بر آموزش مردم برای توجه به یکدیگر متمرکز می‌شود. بدین معنا رمانتیسیم «هنری مهربان» بود. هنرمندان رمانتیک به ارتقای آزادی فردی، پایان برده داری و حمایت از جنبش‌های دموکراتیک و استقلال طلبانه توجه داشتند، مثل جنگ یونان برای استقلال از عثمانی و جنبش ناسیونالیسم ایتالیا. پرسی بیش شلی (همسر ماری)، برای ترویج مردم سالاری در انگلستان در «آواز برای مردان انگلستان» به هم میهنانش گفت:

مردان انگلستان، چرا برای مالکانی که شما را بی ارزش میدانند شخم می‌زنید؟ چرا با زحمت و دقت ردای ثروتمندان را میبافید؟

دلاکروا، نقاش فرانسوی از قلم موی خود استفاده کرد تا از تلاش یونان برای استقلال از امپراتوری عثمانی حمایت کند. نقاشی او به نام قتل عام خیوس، همگان را از هزینه هنگفتی که یونانی‌ها در تلاش برای آزادی می‌پرداختند آگاه کرد. در ۱۸۲۲ عثمانی‌ها ۴۲،۰۰۰ نفر از ساکنان جزیره ی خیوس را قتل عام کردند و حدود ۵۰،۰۰۰ نفر آن‌ها را به عنوان برده در شمال آفریقا فروختند و موجب همفکری بسیاری از اروپایی ها با هدف یونانی ها شد. لرد بایرون، شاعر رمانتیک بریتانیایی، قلمش را برای کمک به آن‌ها زمین گذاشت. او در ۱۸۲۴ در اثر تب، در یونان درگذشت. امروز، بایرون یک قهرمان ملی یونانی است.

بسیاری از رمانتیک‌ها علاوه بر تلاش برای بهبود وضع اجتماعی و سیاسی به جست‌وجوی درونی برای یافتن و بیان واقعیت متعالی‌تر و حقیقی‌تر از آنی پرداختند که در زندگی روزمره با آن روبه‌رو می‌شویم. این نقاشان و شاعران به پیام‌آوران معنویت رمانتیک تبدیل شدند. شلی در اثری با عنوان «در دفاع از شاعری» می‌نویسد: عشق راز بزرگ اخلاقیات یا برون رفتن از طبیعت ماست. یک انسان برای اینکه خوب باشد... باید خود را به جای دیگران و خیلی‌های دیگر قرار دهد؛ دردها و لذت‌های موجودات باید به (دردها و لذت‌های) او تبدیل شوند. بسیاری از رمانتیک‌ها معتقد بودند که زیر لایه‌های اجتماعی بودن انسان، یک مهربانی بنیادین دفن شده است. این آرمان در سطح گسترده‌ای در ذهن ژان ژاک روسو متبلور شد. او در کتاب تأثیر گذارش، قرارداد اجتماعی نوشت: «انسان، آزاد متولد می‌شود و همه جا در زنجیر است».

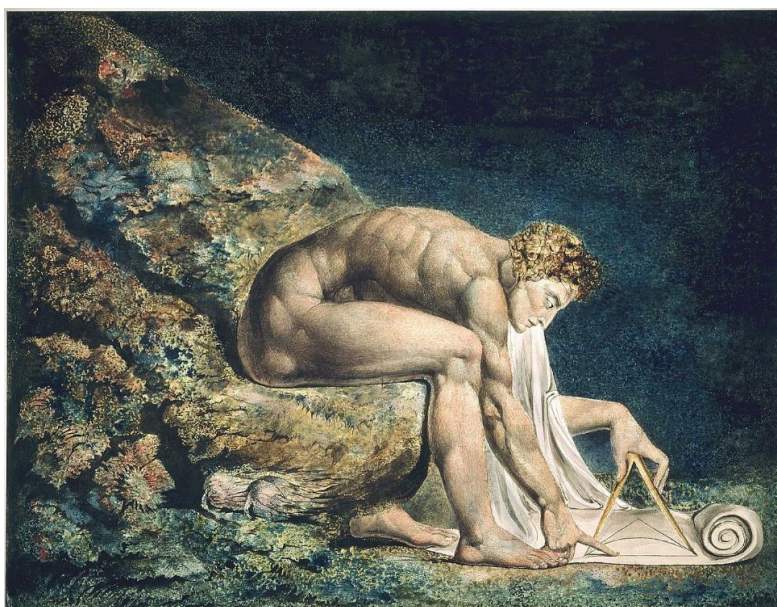
روسو می‌گفت انسان به طور طبیعی خوب و صادق است (معصوم مثل یک نوزاد) و این جامعه است که او را بد می‌کند. کتاب قرارداد اجتماعی او، جنبش «بازگشت به بهشت» را آغاز کرد و بسیاری از رمانتیک‌ها را با خود همراه ساخت. آرمان‌های روسو، فرقه وحشی نیک سرشت را برانگیخت (تارزان نمونه‌ای آغازین قرن بیستم آن بود) انسانی عادی که در طبیعت متولد می‌شود و به دنبال سازگاری با جامعه پاک می‌شود وحشی نیک سرشت، طبیعی خوب صادق و آزاده است مثل تارزان و موگلی در کتاب جنگل.

رمانتیک در اصل به معنای متضاد کلاسیک است. کلاسیک آرام منظم و حتی مثل ونوس میلموتین است. رمانتیک وحشی است. یک نقاشی یا شعر که با انرژی معنا و اغلب اشاره به چیزی معنوی در آستانه‌ی انفجار قرار می‌گیرد. هنرمندان نئوکلاسیک مثل ژاک لویی داوید و ژان اگوست دومینیک انگر احساس می‌کردند که احساسات بیش از حد به آرامش هنر یونان آسیب رسانده است. آن‌ها آثار هنری‌ای را ترجیح می‌دادند که از آرامش برخوردار باشد (برخلاف نقاشی‌های رمانتیک که به نظر می‌رسید وقتی به آن‌ها نگاه می‌کنید موهپایتان آشفته می‌شود). سر جاشوا رینولدز، نقاش نئوکلاسیک و نماینده محافظه کار آکادمی سلطنتی لندن می‌گفت: «اگر قصد دارید بی‌نقص‌ترین زیبایی را در بی‌نقص‌ترین حالت آن حفظ کنید، نمی‌توانید شور و احساسات را - که جملگی کمابیش موجب تحریف و از شکل افتادگی است - در زیباترین چهره‌ها نشان دهید و بیان کنید».

- ویلیام بلیک (۱۷۵۷-۱۸۲۷) شاعر - نقاش رمانتیک بود. آثار هنری او هم نقاشی و هم شعر اند. به کمک تصاویر، به معنای اشعار پی می‌برد و بالعکس با اینکه بسیاری از مردم ادبیات و نقاشی را جدا از هم فرض می‌کنند، این امر در مورد بلیک صدق نمی‌کند. برای او هنر گونه‌ای نیایش بود. در نیایش او، نقاشی‌ها دست راست و شعر دست چپ به شمار می‌رفت. بلیک آثارش را (برای اینکه تا حدی از دستکاری ویراستار جلوگیری کند) با شیوه گراوری که ابداع کرده بود و چاپ مذهب می‌نامید چاپ می‌کرد.

مذهب عامه و مرسوم با در نظر گرفتن خیر و شر جسم را از روح جدا می‌کند؛ در حالی که کشیشان روشن‌گری با در نظر گرفتن عقل به عنوان خیر و احساس به عنوان شر، احساس را از عقل جدا می‌کردند. در نظر بلیک، این به معنای تعطیل کردن نیمی از مغز برای تصمیم‌گیری بود (اگرچه مردم در آن دوران به سمت راست و چپ مغز فکر نمی‌کردند). در اسطوره‌شناسی پیچیده بلیک، او میان جهان روح و منطق و احساس و عقل، آشتی برقرار می‌کند. او فرقه‌ای شخصی از بشری یگانه و جهانی بود.

از نظر بلیک، خردگرایی معروف سر اسحاق نیوتن، مظهر تفکر نیمی از مغز بود؛ بنابراین او تصویر برهنه‌ای از نیوتن را نقاشی کرد که خردگرایی را در جنگ با خودش نشان می‌داد. نیوتن با استفاده از «سلاح» خردگرایی اش، یعنی یک پرگار زندگی (جایی که بلیک آن را متحد می‌سازد) را تقسیم و بخش بندی می‌کند.



بلیک سر اسحاق نیوتن را در ۱۷۹۵ با قلم مرکب و آبرنگ نقاشی کرد. او نیوتن را شبیه یک یونانی باستان مثل اقلیدس یا ارشمیدس، به تصویر کشید.

اما بدن عضلانی نیوتن (که بلیک از تصاویر میکل‌آنژ در سقف نمازخانه‌ی سیستین الهام گرفته بود) می‌خواهد خم شود و قید و بندهای تفکر خردگرایانه‌ای را از هم بگسلد که نیوتن و طبیعت بر خود تحمیل کرده‌اند. همزمان بدن نیوتن در جهت فکر منطقی‌اش قرار می‌گیرد و تقلیدی است از شکل مثلث گونه‌پرگار و انعطاف‌پذیری. ران و زانوی راست و ساق پا یک مثلث را تشکیل می‌دهند؛ ساعد مچ دست و انگشت شست مثلث دیگری را تشکیل می‌دهد (آن یکی که بی‌قواره است؛ هرچند دست نیوتن به نظر می‌رسد که به این فشار و کشیدگی عادت دارد).

انگشت‌ها با یکی از پاها مثلثی را تشکیل می‌دهند و سایر موارد خود ترکیب به دو شکل مثلثی تاریکی و نور تقسیم می‌شود.

جان هنری فوسلی (۱۸۲۵ - ۱۷۴۱) دوست بلیک هم به بررسی تمام جنبه‌های روانی بشر علاقه مند بود؛ اما به نظر می‌رسید با جنبه تاریک تخیل، بسیار احساس راحتی می‌کرد. نقاشی او به نام کابوس موجب انزجار بسیاری از هنرمندان آکادمی سلطنتی بریتانیا شد؛ اما مردم عاشق آن بودند.

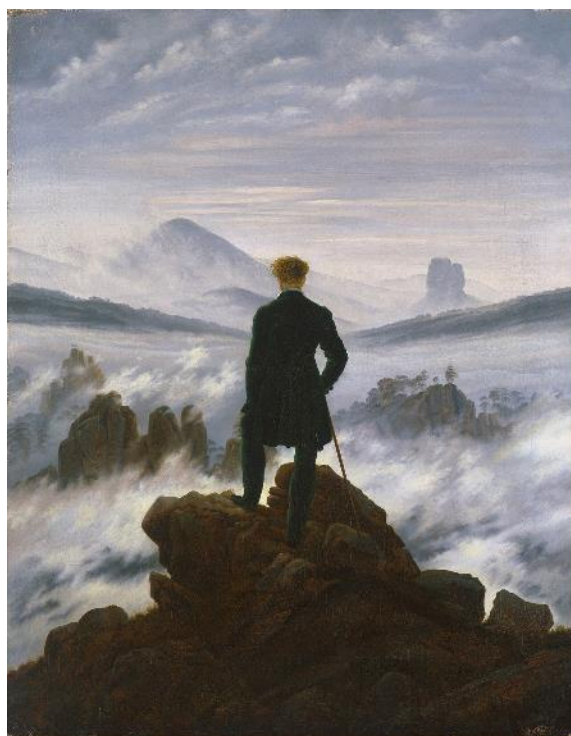
در این اثر لباس خواب سفید زن و پوست درخشان او، به شدت با هیولاهای سیاهی که در رؤیا به او حمله کرده اند در تضاد است و از نبرد میان پاکی و شر حکایت می‌کند؛ اما هیولا در ذهن اوست یا در دلش؟ صورت زن از وحشت حکایت می‌کند. عنوان اثر بیانگر این است که شیاطین فقط در اندیشه‌ی او جا دارند. از سوی دیگر برخی منتقدان معتقدند که اسب شبح وار خود هنرمند است و کابوس شاید فوسلی باشد. نامزدش او را طرد کرد و حدود یک سال پیش از اینکه فوسلی اولین نسخه از کابوس را نقاشی کند، با مرد دیگری ازدواج کرد. او چهار نسخه نقاشی کرد و به نظر می‌رسد که نتوانست دختر یا کابوس را از ذهنش بیرون کند.



فوسلی از رمانتیسیسم و نمادگرایی برای ترسیم تاریک‌ترین دخمه‌های ذهن استفاده کرد. در این فصل نشانتان خواهم داد که گویا چگونه این کار را انجام داد.

- کاسپر داوید فردریش (۱۸۴۰-۱۷۷۴) نقاش رمانتیک آلمانی، عادت داشت روبه روی بوم خالی بایستد و منتظر بماند تا نقاشی در ذهنش ظاهر شود. او به دوست و همکار هنرمندش گفت: «چشم جسمانی را ببند تا بتوانی ابتدا تصویرت را با چشم معنوی ببینی. بعد آن را که در تاریکی دیده‌ای به نور روز بیاور تا درونی بیرونی شده بر دیگران تأثیر بگذارد».

منظره های فردریش به گونه ای رویایی پلی بین دنیای درونی و بیرونی است. بین این دنیاها تنش پرشوری وجود دارد؛ اما به رغم این هیجان، هیچ اتفاقی در نقاشی نمی افتد - هیچ حرکت فیزیکی ای وجود ندارد. در سرگردان بر بالای مه، یک پیکر کشیده، با تردید به سمت باد گام بر می دارد - منظره ای مه گرفته که به گونه ای بازتاب روح اوست. گویا او درصدد حرکت به درون خود بوده، خود معنوی اش، اما مردد است. او مجذوب منظره ی یخ زده شده، اما جذابیت چندان قدرتمند نیست تا او را به برداشتن گامی مطمئن تشویق کند. به نظر می رسد سرگردان با مرزی معنوی روبه رو شده که مثل مرگ، سرد و تنهاست.



در راهب کنار دریا، فردریش موضوع مشابهی را نشان می دهد. راهب تنها و متفکرانه در ساحلی ایستاده و به دریایی در سیاهی شب خیره شده است. پرده ای از مه تیره به گونه ای بدشگون بر آب فرو افتاده است. راهب شبیه پیکره سرگردان بر بالای مه پشتش به بیننده است تا منظره ای والا و شگفت انگیز اما ناخوشایند را جذب کند یا جذب آن شود. زیبایی غم افزا، او را جذب کرده و به نظر می رسد که از مرگ و شاید هم مرگ او حکایت می کند.



فردریش در جوانی از تراژدی‌های جان‌گدازی رنج برد. هفت ساله که بود، مادرش را از دست داد. شش سال بعد، برادر بزرگش در حین تلاش برای نجات او که هنگام اسکیت در یخ افتاده بود، غرق شد. چهار سال بعد یکی از خواهرانش، از تیفوس درگذشت و دیگری چند سال بعد از دنیا رفت. مرگ در سنین جوانی به فردریش نزدیک شد و در تمام هنرش همواره آشکار است.

نقاشی‌های قدرتمند و باشکوه تئودور ژریکو و اوژن دلاکروا، دو تن از بزرگترین هنرمندان رمانتیک با تب و تاب انقلابی در ارتباطند. ژریکو پدر رمانتیسیسم فرانسه است؛ در حالی که دلاکروا بزرگترین کارآموز آن به شمار می‌رود.

- تئودور ژریکو (۱۸۲۴-۱۷۹۱)، نخستین نقاش بزرگ رمانتیک فرانسه بود. او معروفترین کار خود قایق مدوسا را در ۱۸۱۹ نقاشی کرد؛ یعنی هنگامی که دومین نسل از شاعران رمانتیک بریتانیایی (بایرون شلی و (کیتز) معروفترین آثارشان را می‌سرودند. همانند آن‌ها او بین ۱۷۸۸ و ۱۷۹۵ متولد شد و مثل آن‌ها نیز در جوانی درگذشت.



قایق مدوسا از خیره کننده ترین شاهکارهای نقاشی رمانتیک فرانسوی و ماهرانه ترین نقاشی ژریکوست.

قایق مدوسا نوعی مستند از پیامد غرق شدن کشتی است. با تمامی هیجانی که در یک صحنه فشرده شده است. کشتی فرانسوی مدوسا در ۱۷ ژوئن ۱۸۱۶ در ساحل سنگال غرق شد. کاپیتان و افسران، شش قایق نجات را برای خود برداشتند و قایقی را که از دکل های به هم بسته شده ساخته شده بود به خدمه و مسافران دادند. قایق های نجات مدتی قایق را یدک کشیدند؛ اما چون از سرعت آن ها میکاست طنابش را بریدند. اگرچه قایق در شش کیلومتری ساحل قرار داشت. کشتی نجات تا سیزده روز بعد نیامد. در این مدت تنها پانزده تن از سی نفر زنده ماندند. برخی برای زنده ماندن به آدم خواری متوسل شدند.

کاپیتان کشتی یک سلطنت طلب از خاندان بوربون (۱۸۳۰-۱۸۱۵) بود. برای بسیاری از مردم فرانسه چشم پوشی او از سرنشینان به اندیشه «بگذارید به حال خود باشند» به اشراف سالاری پیش از انقلاب شباهت داشت. به نظر می رسد نقاشی ژریکو، محرک انقلاب بود؛ چرا که از خود گذشتگی طبقات فرودست رنج دیده را در برابر بی عدالتی اشراف سالاری و مرگ به تصویر می کشید.

اگرچه درد صورت ها و بدن های مردان روی قایق را در هم شکسته، ژریکو عذاب آن ها را با امیدی عضلانی ترکیب می کند. نوری رمانتیک بر بدن های پرتکاپوی آن ها حرکت و آسمان دوردست را طلایی می کند. مرد سیاه پوست در بالا (ژان شارل) ناامیدانه در طوفان به کشتی ای در دوردست علامت می دهد، ژریکو او را به قهرمان تبدیل می کند. اگرچه از طبقه ی پایین جامعه است، بالاترین مکان را در تصویر دارد. او قهرمان رمانتیک آرمانی است که از زنجیرهای طبقاتی آزاد شده تا برادرانش را نجات دهد. ژان شارل چند روز بعد از آنکه نجات یافت درگذشت. این نقاشی عظیم ۷ متری بسیاری از مردم را به حیرت واداشت. بزرگترین منتقد آن ژان اگوست دومینیک آنگر، نقاش نئوکلاسیک بود. آنگر درخواست کرد نقاشی را از دیوارهای لوور پایین بیاورند تا «سلیقه مردم را که باید

فقط به زیبایی عادت کنند، مخدوش نکنند. هنر باید فقط زیبایی باشد و به ما زیبایی بیاموزد». بی‌علاقگی انگر به شاهکار ژریکو در سطحی وسیع به بیزاری از نقاشی رمانتیک منجر شد و جنگی هنری بین نئوکلاسیک‌ها و رمانتیک‌ها در گرفت. بعد از مرگ نابهنگام ژریکو در ۳۲ سالگی، حملات انگر متوجه جانشین ژریکو، اوژن دلاکروا شد.

ترکیب کلاسیک زن آرمیده اثر انگر را با سوگند هوراتی‌ها اثر داوید و قایق مدوسا اثر ژریکو مقایسه کنید. بر بوم ژریکو، آشفتگی چیره شده است. قاب نمی‌تواند انرژی انفجاری را که به فراسوی آن پرتاب می‌شود، مهار کند و به نظر می‌رسد این انرژی تمام جهان را فرا می‌گیرد.

- حادثه‌ی سوارکاری اوژن ژریکو (۱۸۶۳-۱۷۹۸) پنج سال بعد از نقاشی قایق مدوسا در پی در ۳۲ سالگی درگذشت. دلاکروا که او را می‌پرستید، به رهبر جدید رمانتیسیسم فرانسه تبدیل شد. دلاکروا در واقع از مدل‌های ژریکو در قایق مدوسا بود؛ او مرده‌ای است که در مرکز نقاشی رو به زمین افتاده است.

دو شاهکار نخستین دلاکروا، مرگ سارداناپالوس و آزادی مردم را رهبری می‌کند، جهان هنر را غافلگیر کرد و نشان داد که نور جدیدی در هنر اروپا طلوع کرده است.

در آزادی مردم را رهبری می‌کند، یک شخصیت مؤنث که نماد آزادی است، مردم را به جنگ برای عدالت در انقلاب سه روزه ۱۸۳۰ فرا میخواند. دلاکروا آزادی را چند ماه بعد از انقلاب جولای برضد احیای سلطنت بوربون نقاشی کرد. او هنگام کار روی این نقاشی، در نامه‌ای به برادرش نوشت: «اگر من برای کشورم نجنگیدم، حداقل برای آن نقاشی خواهم کرد.»



در چشم غیر فرانسوی‌ها، بانوی آزادی در نقاشی، ژاندارکی است که شجاعانه پرچم سه رنگ فرانسه را برافراشته تا ملتش را از استبداد برهاند. برای فرانسوی‌ها، او ماریان، نماد آزادی فرانسه است.

گرچه دلاکروا رنگ پرداز ماهر بود، رنگ‌های ملال آور و یکنواخت این نقاشی، آن را پوشیده از غبار و دود جنگ نشان می‌دهد. رنگ‌های تیره را در آزادی مردم را رهبری می‌کند با رنگ‌های تند و درخشان مرگ ساردانا پالوس مقایسه کنید. اما رنگ‌های قهوه‌ای برای آزادی مناسب اند. آن‌ها رنگ‌های عامه‌ی مردم اند. به نظر می‌رسد تقریباً تمام رنگ‌های نقاشی به سمت پرچم و لبان سرخ آزادی ماریان کشیده می‌شوند.

آزادی مردم را رهبری می‌کند به نماد و نشانه‌ی آزادی فرانسه تبدیل شد؛ مثل مجسمه‌ی آزادی در ایالات متحده که هدیه‌ای از فرانسوی‌ها بود، این نقاشی قرن نوزدهم را شکوهمندتر و برانگیزتر بود که بارها بر دیوار رفت و پابین آمد، اما تا ۱۸۳۰ به صورت دائمی در لوور به نمایش درنیامد، تا اینکه سرانجام غیرانقلابی‌های فرانسوی فرو نشست. مرگ ساردانا پالوس، اثر دلاکروا، برداشتی آزاد بود از تراژدی «ساردانا پالوس» نمایشنامه‌ی لرد بایرون که تحسین دلاکروا را برانگیخت. در نسخه‌ی آب‌رنگی دلاکروا، ساردانا پالوس با دیدن آشوب، پیش از اینکه متوجه شود به دنبال محاصره‌ی سربازان ایرانی‌ست، دفاع و پادشاهانه ایستاده، تصمیم می‌گیرد همراهان و خانواده‌اش را بکشد و بعد خودکشی کند. لرد بایرون در نمایشنامه، ساردانا پالوس را پادشاهی تنبل و تجمل‌پرست نشان می‌دهد و او را «ملوکانه» می‌نامد، اما پادشاه در نمایشنامه دستور قتل عام ملزومات خود را صادر نمی‌کند بلکه دستور آزادی آن‌ها را می‌دهد. قتل عام در حقیقت ابداع دلاکرواست، رمانتیک‌ها تقلید نمی‌کنند؛ آن‌ها از منابع ادبی و رخدادهای تاریخی همچون سکویی برای بیان رویای خود بهره می‌گیرند.

ساردانا پالوس در این نقاشی، به نحوی به قتل عام می‌نگرد که گویی به نمایش آن نگاه می‌کند. صحنه‌ی حرم به آشوبی لگام‌گسیخته تبدیل می‌شود. نقاشی از انرژی پرهیاهوی نابودی باشکوه رمانس برخوردار است. با این حال، سیمفونی خشن و احساسات متضاد در این اثر، رمانتیک است. بدن‌های حساس زنان بر لبه‌ی پرده و همچنین برداشت «پادشاه آنکشت» پادشاه تأکید می‌کند. نیروی درنده‌ی چشم‌انداز نقاشی، با بستری قرمز رنگ، مثل رودخانه‌ای از بالای تخت در سمت چپ بالا - جایی که شاه بر بالشی تکه‌زده تا قتل عام را ببیند - تا تندری که در پای تخت در سمت راست پایین کشته می‌شود ادامه دارد.

کشش دلاکروا به سوی موضوعات شرقی و عجیب (که ابتدا از ادبیات نشئت گرفت)، بعدها پس از بازدید از شمال آفریقا و اسپانیا در ۱۸۳۲ برانگیخته شد. مسافرت او، روی کار با قلمو و همچنین رنگ‌هایش تأثیر گذاشت و آن‌ها را پرطنین و ژرفتر کرد مثل «نی بر کاور و پاشتا».

دلاکروا به تدریج توجه خود را به نمایش حرکت پیکره‌ها و ارتباط آن‌ها با فضای پیرامون معطوف کرد تا نشان دهد چگونه احساسات و انرژی در سراسر صحنه پراکنده می‌شوند. او با ضربه‌های پر قدرت و آزاد قلم‌مو به این هدف دست می‌یافت؛ ضربه‌هایی که هر یک حامل نوعی بیان مستقیم احساس بودند. برخلاف آثاری مانند «مرگ

سارداناپالوس» که در آن آشفتگی بیشتر از طریق ترکیب‌بندی و رنگ ایجاد می‌شد، دلاکروا در دوره بعدی فعالیت خود به آزادسازی جنبش و انرژی در خود شیوه نقاشی روی آورد. نمونه این رویکرد را می‌توان در آثاری چون «شیر شکارشده» و نسخه ۱۸۴۶ «ربودن ربکا» مشاهده کرد. «ربودن ربکا» که بر اساس صحنه‌ای از رمان رمانتیک «آیوانهو» نوشته سر والتر اسکات خلق شده است، سرشار از حرکت، هیجان و پویایی است. در این اثر، رنگ‌ها، پیکره‌ها و فضا چنان به نظر می‌رسند که در گردابی از انرژی و حرکت فرو رفته‌اند. ضربه‌های سریع و پرشور قلم‌مو این احساس چرخش و جنبش مداوم را تقویت می‌کنند؛ ویژگی‌ای که بعدها تأثیر عمیقی بر نقاشان امپرسیونیست گذاشت.



فرانسیسکو گویا (۱۷۴۶-۱۸۲۸)، بزرگ‌ترین نقاش اسپانیایی بعد از دیگو ولاسکوئز، در دوران حکمرانی شارل سوم (۱۷۵۹-۱۷۸۸) به بلوغ رسید. شارل سوم یکی از «پادشاهان روشن‌اندیش» اروپا به شمار می‌رفت که برای بهبود وضعیت مردم اصلاحات متعددی را به اجرا گذاشت. گویا در دورانی رشد کرد که آرمان‌های عصر روشن‌گری، از فرانسه و انگلستان به اسپانیا راه یافته بودند و بر فضای فکری کشور تأثیر می‌گذاشتند.

پس از مرگ شارل سوم، پسرش شارل چهارم به سلطنت رسید. اگرچه او شخصاً علاقه چندانی به سیاست نداشت و بیشتر به سرگرمی‌هایی مانند شکار می‌پرداخت، اما حکومت عملاً در دست همسرش، ملکه ماریا لوئیزا، و نخست‌وزیر قدرتمندش، مانوئل گودوی، قرار داشت. آن‌ها برای مقابله با نفوذ اندیشه‌های انقلابی فرانسه، محدودیت‌هایی بر انتشار کتاب‌های فرانسوی اعمال کردند و فعالیت‌های تفتیش عقاید را بار دیگر تقویت نمودند. گویا که در این زمان به اندیشه‌های آزادی‌خواهانه گرایش پیدا کرده بود، انتقاد خود از جهل، خرافات و سرکوب سیاسی را در مجموعه‌ای از هشتاد چاپ دستی با عنوان «کاپریچوس» (هوس‌ها یا خیال‌پردازی‌ها) بیان کرد. این مجموعه یکی از مهم‌ترین بیانیه‌های هنری او به شمار می‌رود.

در این آثار، گویا جامعه اسپانیا را با نگاهی انتقادی به تصویر می‌کشد و قربانیان تعصب، نادانی و بی‌عدالتی را نشان می‌دهد. بسیاری از تصاویر با زیرنویس‌های طعنه‌آمیز همراه‌اند که به پوچی اتهام‌های واردشده به قربانیان اشاره دارند؛ اتهام‌هایی مانند: «به این دلیل که یهودی متولد شده بود»، «به خاطر صحبت کردن به زبانی خارجی» یا چون بیش از حد حساس بود

• معروف‌ترین کاپریس، خواب خرد به زایش هیولاها می‌انجامد، نشان می‌دهد هنگامی که آرمان‌های عقل‌گرایی و روشن‌گری ضعیف یا سرکوب می‌شود چه اتفاقی می‌افتد. جغدهای با هیجان بزرگ غول‌آسا، در تصویر جزو خواب‌آلود خم شده‌اند درحالی که خفاش‌ها بر بالای او مثل شاخ‌های بدشگون شیطان پرواز می‌کنند. به‌رغم این فاجعه، در همان سال که گویا کاپریس‌ها را منتشر کرد (۱۷۹۹)، ملکه او را به سمت نقاش دربار منصوب کرد.



در ۱۷۹۲ گویا به علت تب به شدت بیمار و تا پایان عمر ناشنوا شد. این ناشنوایی که گوشه‌نشینی هنرمند را در پی داشت شاید عاملی بود برای عقوبت‌شینی بیشتر و بیشتر به جنبه‌ی تاریک‌تر تخیلش.

هنگامی که ناپلئون در سال ۱۸۰۸ اسپانیا را اشغال کرد، گویا و بسیاری از آزادی‌خواهان اسپانیایی از این رویداد استقبال کردند. آنان تصور می‌کردند که ارتش ناپلئون آرمان‌های انقلاب فرانسه را با خود به اسپانیا خواهد آورد. تا حدی نیز چنین شد؛ ناپلئون برادرش ژوزف بناپارت را بر تخت سلطنت اسپانیا نشاند، اصلاحات اداری جدیدی به اجرا گذاشت و نظام تفتیش عقاید را لغو کرد.

با این حال، شایعه‌ای در میان مردم پخش شد مبنی بر اینکه فرانسویان قصد دارند اعضای خانواده سلطنتی اسپانیا را از کشور خارج کنند؛ همان‌گونه که در فرانسه با خاندان سلطنتی رفتار شده بود. این شایعه به شورشی مردمی انجامید که نیروهای فرانسوی آن را با خشونت سرکوب کردند.

گویا هرگز کشتار بی‌رحمانه شهروندان اسپانیایی به دست نیروهای اشغالگر را فراموش نکرد. شش سال بعد، پس از بازگشت سلطنت به اسپانیا، او دو نقاشی تاریخی و مستند با عنوان‌های «دوم ماه مه ۱۸۰۸» و «سوم ماه مه ۱۸۰۸» خلق کرد که به مقاومت مردم اسپانیا در برابر اشغال فرانسه می‌پردازند.

در شب دوم مه، سربازان فرانسوی شورشیان اسپانیایی را دستگیر و در صومعه‌ای زندانی کردند. صبح روز بعد، آن‌ها را از زندان بیرون آوردند و تیرباران کردند. در نقاشی «سوم ماه مه ۱۸۰۸»، جوخه اعدام همچون ماشینی بی‌احساس و مرگبار به تصویر کشیده شده است. سربازان فرانسوی چهره‌ای ندارند و به نیرویی ناشناس و بی‌هویت تبدیل شده‌اند که صرفاً فرمان کشتار را اجرا می‌کند. در مقابل، چهره‌های قربانیان سرشار از احساس و انسانیت است. آن‌ها وحشت‌زده‌اند، اما همچنان کرامت انسانی خود را حفظ کرده‌اند. مردی که در مرکز تصویر با دستان گشوده ایستاده، به نمادی از مقاومت و فداکاری تبدیل شده است. در این اثر، گویا نه تنها خشونت جنگ، بلکه ارزش آزادی و بهای سنگینی را که انسان‌ها برای آن می‌پردازند به تصویر می‌کشد.



در این نوع نقاشی، گویا صرفاً یک رویداد تاریخی را ثبت نمی‌کند، بلکه پیامی انسانی و اخلاقی را نیز منتقل می‌سازد. او با نمایش خشونت، رنج و مرگ، از بیننده می‌پرسد که چگونه انسان‌ها قادر به انجام چنین اعمالی هستند. این اثر هشدار می‌دهد به تمدن بشری است؛ هشدار می‌دهد که یادآور می‌شود نباید اجازه داد چنین فجایعی دوباره تکرار شوند.



در سال ۱۸۱۵، دادگاه تفتیش عقاید گویا را به دلیل نقاشی «مایای برهنه» احضار کرد. به نظر می‌رسید که مقامات تفتیش عقاید در پی آن بودند که او را تحت فشار قرار دهند و مرعوب کنند. هرچند گویا در نهایت آزاد شد، این ماجرا تأثیر عمیقی بر او گذاشت و ایمانش به توانایی انسان برای ایجاد تغییرات مثبت را متزلزل کرد. از نظر او، به نظر می‌رسید که انقلاب‌ها و آرمان‌های عصر روشن‌گری نتوانسته‌اند وعده‌های خود را تحقق بخشند. در سال ۱۸۱۹، گویا به خانه‌ای روستایی در حومه مادرید پناه برد. یک سال بعد، دیوارهای این خانه را با تصاویری تیره و هولناک پوشاند؛ آثاری که بعدها با عنوان «نقاشی‌های سیاه» شناخته شدند. در این آثار، فضای روشن و امیدوارانه دوره روشن‌گری جای خود را به جهانی آکنده از کابوس، ترس و نومیدی می‌دهد. جغدها، خفاش‌ها و موجودات وهم‌آلودی که پیش‌تر در اثر «خواب خرد، هیولا می‌آفریند» ظاهر شده بودند، بار دیگر در این نقاشی‌ها حضور می‌یابند. اما این بار دیگر نشانی از خوش‌بینی گذشته وجود ندارد. گویا دیگر خرد را نیرویی نجات‌بخش و راهنمای بشر به سوی پیشرفت نمی‌بیند؛ گویی از آرمان‌های پیشین خود دست کشیده و به جهانی تاریک و آشفته پناه برده است.

- جوزف مالورد ویلیام ترنر (۱۷۵۵-۱۸۵۱) بود. او وقتی شنید که پارلمان لندن آتش گرفته، با برگشتن به صحنه‌ی آتش‌سوزی شتافت تا آن صحنه‌ی افسونگر را بر کاغذ مجسم کند. او همچنین به ترسیم دریا‌های خروشان، ابرهای طوفانی و غروب آتشین علاقه‌مند بود.

نور سفید در نزدیک مرکز نقاشی به شکلی مبهم به فرشته‌ای درخشان شباهت دارد که از افق به‌سوی دریا گام برمی‌دارد. این زیبایی فوق‌طبیعی، توجه بیننده را به نقاشی جلب می‌کند تا بارها و بارها به آن بنگرد و وادارش می‌کند تا از این رخداد وحشتناک دوباره بازدید کند. جان راسکین منتقد، کشتی بردگان را خرید و سال‌ها آن را در خانه‌اش آویزان کرد تا اینکه دیگر نتوانست آن وحشت را تحمل کند و آن را از روی دیوار پایین آورد.

رنالیسم

«راستش را بگو»، یک اصطلاح امروزی است، اما فکری امروزی نیست. احتمالاً از وقتی که در دوره‌ی غارنشینی یک آدم لاف‌زن از شکار برگشت و ادعا کرد که پنجاه گاو میش را خودش شکار کرده، مردم ضرورت مقابله با گزافه‌گویی و اغراق را حس کردند.

در نیمه‌ی قرن نوزدهم، هنرمندان فرانسه احساس کردند که رمانتیسیسم و نئوکلاسیسیسم حقیقت را تحریف کرده و آن را نادیده گرفته‌اند. هنرمندان فرانسوی دریافتند که رمانتیک‌ها با بیان احساسات متعالی در منظره‌ها و مردم یا ترسیم زمینه‌ها کم‌نظیر به‌جای باغچه‌ی پشت خانه‌شان (برای مثال، نقاشی مرگ سارداناپالوس اثر دلاکروا که در فضای بابل باستان طراحی شد)، واقعیت را تحریف کرده‌اند.

رهبر جنبش واقع‌گرایی، گوستاو کوربه، می‌گفت: «نمی‌توانم یک فرشته را ترسیم کنم، چون هیچ‌وقت فرشته‌ای ندیده‌ام.» او هیچ‌گاه بابل را هم ندیده بود و نمی‌خواست آن را نقاشی کند. واقع‌گراها بر مبنای تجسم زندگی روزمره، مقابل بوم می‌ایستادند و نقاشی می‌کردند: کارگران در حال خردکردن سنگ، روستاییان در حال کندن علف‌های هرز مزرعه، نانوايي در حال لم‌دادن روی کیسه آرد.

رنالیست‌ها برضد نئوکلاسیسیسم و اشکال و موضوعات آرمانی آن شوریدند. نمی‌خواستند از بیم تحریف هماهنگی شکل انسان، کشاورزان را در ردای رومیان باستان و احساسات ملایم نشان بدهند! آن‌ها عضلات کشیده و صورت‌های رنگ‌پریده و ناتوان و البته صورت‌های زیبا را هم نقاشی می‌کردند. به سخن دیگر، واقعیت را نشان می‌دادند.

سال ۱۸۴۸، سال انقلاب‌ها بود. انقلاب‌ها در سراسر اروپا در پاریس، برلین، بوداپست، وین، میلان، ونیز و پراگ گسترش یافت. بسیاری از شورش‌ها فقط به فاصله‌ی چند روز رخ داد.

چه کسی کبریتی که این شورش‌ها را برانگیخت، روشن کرد؟ در دهه‌ی ۱۸۴۰، اروپا از رکود اقتصادی و کمبود محصول رنج می‌برد. برداشت کم محصول، قیمت غذا را به سرعت بالا برد و مردم گرسنه بودند. اوضاع کار در

کارخانه‌ها نابسامان بود و سوسیالیسم با شعار «اتحاد کارگران» راه حل امیدوارکننده‌ای ارائه کرد. ترکیب این نیروها موجب اولین انفجار شد و رویدادهای پی‌درپی را به دنبال داشت.

بیشتر انقلاب‌ها ناموفق بود، اما زمینه‌ی تغییر را فراهم کرد؛ تغییری که طی دهه‌های آینده با سرعت لاک‌پشت پیش رفت. انقلاب فرانسه در سال ۱۸۴۸ تاحدودی موفق بود. تمام مردان بالای ۲۱ سال سرانجام توانستند رأی بدهند و یک رئیس‌جمهور انتخابی را جایگزین پادشاه کردند: لویی ناپلئون. فرانسه دوباره یک جمهوری شده بود؛ اما چهار سال بعد لویی ناپلئون حکومت را ملغی کرد و به امپراتور ناپلئون سوم تبدیل شد.

از سوی دیگر، بسیاری از واقع‌گرایان فرانسه مثل رمانتیک‌ها، به‌منظور زندگی بهتر برای فقرا به‌ویژه کشاورزان و کارگران کارخانه، در آرزوی اصلاح جامعه بودند. در ۱۸۴۸، انقلاب دیگری در پاریس رخ داد که به سرنگونی آخرین پادشاه فرانسه، لویی فیلیپ معروف به «شاه شهروند» منجر شد. این شورش طبقه‌ی کارگر بود. آن‌ها پیروز انقلاب بودند، حق رأی به آن‌ها اعطا شد، یک رئیس‌جمهور انتخاب کردند، اما وضعیت کار مثل سابق بود.

در فرانسه، انقلاب ۱۸۴۸ خشم نقاشان واقع‌گرایی چون گوستاو کوربه، اونوره دومیه، ژان باپتیست کامی کورو و ژان فرانسوا میله را برانگیخت. آن‌ها با قلم‌موهایشان برای مردمی‌کردن هنر به جنگ ادامه دادند و نقاشی‌هایی از فقرا و تلفیق طبقات اجتماعی در بوم‌هایشان ترسیم کردند. این کاری بحث‌انگیز بود، با توجه به اینکه در ۱۸۳۲، دومیه به جرم ترسیم کاریکاتوری از شاه، شش ماه زندانی شد. این کاریکاتور، نمای عظیم‌الجثه‌ای از لویی فیلیپ با الواری ۱۲ متری را نشان می‌داد که از دهان بازش مثل زبان دراز شده، بیرون آمده بود. تصویر کارگران نحیفی که گاری‌ها را پر می‌کردند و به طرف الوار می‌بردند، بیانگر این بود که شاه تا خرخره، تولید طبقه کارگر را می‌خورد، در حالی که آن‌ها گرسنه‌اند.

گوستاو کوربه و اونوره دومیه سیاسی‌ترین واقع‌گرایان بودند. کوربه بعد از انقلاب ۱۸۴۸ به روزنامه‌ای گفت: «من سوسیالیست نیستم، دموکرات و جمهوری‌خواه‌ام؛ حامی تمام انقلاب‌ها.»

- در ۱۸۴۷، گوستاو کوربه (۱۸۷۷-۱۸۱۹) به هلند رفت. نقاشی‌هایی از زندگی روزمره اثر فرانس هالس، رامبراند و یان استین الهام‌بخش او بودند. کوربه می‌خواست در فرانسه چنین چیزهایی نقاشی کند.

یک روز کوربه متوجه دو مرد شد که در حال شکستن سنگ در جاده‌ای خاکی بودند. او در محل از آن‌ها طراحی کرد و آن‌ها را به استودیوی خود دعوت کرد تا ببیند او می‌تواند طرح را به نقاشی تبدیل کند. از قرار معلوم، آن‌ها غذایشان را با خود برده بودند: یک پاتیل سوپ، قرص نان و یک قاشق. کوربه به‌جای منظره‌های رمانتیک طبیعت، مثل کشتی برگردان اثر جی. ام. و. ترنر، یا سربازان بر بالای مه اثر کاسپار داوید فریدریش، طبیعت — تپه‌های تیره، مزرعه گندم و تعدادی بوته — را به پس‌زمینه افزود. در اینجا تمرکز روی کار سخت است. حتی شخصیت‌پردازی کارگران هم چندان اهمیتی ندارد. مرد جوان از بیننده روی گردانده و کلاهی، سیمای سایه‌گرفته‌ی مرد مسن را پوشانده است. آن‌ها کارگران معمولی هستند.



وقتی او سنگ‌شکنان را به تصویر کشید، جامعه‌ی پاریس آن را خشن یافت. مثل بعضی مردم امروزی که شاید از دیدن یک نقاشی از کارگران جاده که با چکش برقی چاله‌ای در آسفالت می‌کنند، حالشان گرفته شود. در آن روزنامه مردم طبقه بالا و متوسط جامعه ترجیح می‌دادند با ندیدن جنبه‌ی زمخت زندگی روزمره در نگارخانه‌ها، فکر و نگاهشان را منحرف کنند. سنگ‌شکنان، یادآور انقلاب اخیر طبقه‌ی کارگر بود. اگرچه از دید ما بی‌ضرر به نظر می‌رسد، اما یک تهدید به شمار می‌رفت و کوربه احتمالاً همین قصد را داشت. او در نامه‌ای که در ۱۸۵۰ به یک دوست نوشت: «در جامعه‌ی بسیار متمدن ما، برای من ضروری است که مثل یک نامتمدن زندگی کنم. من حتی باید از قید حکومت‌ها هم آزاد باشم. مردم از همدردی من برخوردارند. من باید به صراحت با آن‌ها صحبت کنم.»

کوربه علاوه بر نقاشی از مردم عادی و طبیعت، به نقاشی، پایان و پرداختی خشن می‌بخشد تا مثل زندگی واقعی زمخت‌تر به نظر برسد. بدون هیچ روکش جلا و هیچ آرایشی؛ فقط حقیقت محض. در قرن‌های هجدهم و نوزدهم، حکومت‌های بیشتر کشورهای اروپایی از نمایشگاه‌های آکادمی‌های رسمی حمایت می‌کردند. این نمایشگاه‌ها، معمولاً تنها محلی بود که هنرمندان می‌توانستند آثارشان را به نمایش بگذارند. آثار هنری که در نمایشگاه‌ها عرضه می‌شد، پیرو قانون بود، نه هنری که زمینه‌ی سبک جدیدی ایجاد کند و ابتکار به خرج دهد. در فرانسه، نمایشگاه رسمی، «سالن پاریس» نام داشت و در موزه‌ی لوور برپا می‌شد. اگر نمی‌توانستید به نمایشگاه راه پیدا کنید، به احتمال زیاد هیچ‌کس کار شما را نمی‌دید. نمایشگاه‌ها ابتدا سالانه برگزار می‌شد و بعد دو سال یک‌بار. در ۱۸۶۳، سالن، آثار بسیاری از هنرمندان از جمله آن‌هایی را که معروف بودند، رد کرد و ناپلئون سوم «نمایشگاه مردودین» (نگارخانه‌ی ردشده‌ها) را برای هنرمندانی تأسیس کرد که این محل، آن‌ها را رد کرده بود. نمایشگاه مردودین تا بیست سال هر چند وقت یک‌بار، برگزار می‌شد.

- آونوره دومیه (۱۸۰۸-۱۸۷۹) با دیدگاه‌های کوربه هم‌عقیده بود؛ اما به‌جای نقاشی از مناظر روستایی، بر زندگی شهری متمرکز شد. نوع واقع‌گرایی مورد توجه او، اکسپرسیونیستی بود. برای او تجسم حالت و شخصیت، مهم‌تر از واقع‌گرایی با جزئیات بود. پس‌زمینه‌های محو و سایه‌های سنگین، ویژگی خاص کار دومیه به شمار می‌روند. نقاشی او با عنوان *کالسکه درجه سه* تقریباً به یک طرح شباهت دارد. دومیه چهره‌های نگران فقرا از جمله چهره‌ی یک پسر کوچک را به ما نشان می‌دهد. سال‌ها مشقت بر چهره‌ی پیرزن نقش بسته است. شاید مادر شیرده ازدواج نکرده است. نیازی نیست شخصیت‌های پس‌زمینه به وضوح مشخص شوند تا بیننده به احساس آن‌ها در این کالسکه‌ی پر ازدحام و تنگ و تاریک، پی ببرد. رنگ‌های قهوه‌ای، نور زرد چرک‌تاب نقاشی به شما اجازه می‌دهد بافت فقر را حس کنید و به نمای شهری معمول فرانسه در نیمه‌ی قرن نوزدهم سفر کنید.



دومیه در طول زندگی، بیش از نقاشی، به‌خاطر کاریکاتورهایش شهرت داشت. چاپ سنگی (لیتوگرافی) درست به‌موقع، ده سال قبل از تولد دومیه، ابداع شد. در این کار مهارت یافت و به یکی از چاپ‌سنگی‌کاران و کاریکاتوریست‌های بزرگ فرانسه تبدیل شد. بیشتر کاریکاتوره‌های او صاحب‌منصبان حکومتی، قوانین مستبدانه و آداب طبقه‌ی متوسط را به تمسخر می‌گیرد. همان‌طور که در ابتدای این فصل گفتیم، دومیه برای یکی از کاریکاتورهایش شش ماه به زندان افتاد. او چند سال بعد لیتوگرافی را خلق کرد تا سرکوب شدید حکومتی یک اعتصاب را نشان می‌داد. پادشاه دستور داد تمام نسخه‌های آن تصویر را نابود کنند.



یک سال بعد از انقلاب ۱۸۴۸، ژان فرانسیس میله‌ی هنرمند، پاریس درهم‌شکسته را ترک کرد. در باربیزون (دهکده‌ی کوچکی حدود ۵۰ کیلومتری جنوب شرق پاریس) در مرز جنگل‌های فونتن‌بلو، میله به هنرمند گرسنه‌ی دیگری به نام تئودور روسو پیوست. این دو به همراه دو نقاش دیگر، ژان باتیست کامی کورو و شارل فرانسوا دوبینی، مکتب نقاشان باربیزون را پایه‌گذاری کردند. آن‌ها همگی به باربیزون رفتند تا مناظر طبیعت را در فضای باز نقاشی کنند.

- در حالی که ارتباط روسو با طبیعت با «صدای درختان» متجلی می‌شد، میله (۱۸۷۵-۱۸۱۴) کشاورزان را در حال کار روی زمین نقاشی می‌کرد. این کار برای میله موضوع جدیدی نبود؛ او با کشت‌و‌زرع روی زمین، در منطقه‌ی روستایی نرماندی بزرگ شده بود. عشق او به زندگی روستایی از این امر حکایت دارد و او این را در منظره‌هایش مثل یک نقاش رمانتیک پیاده می‌کند. احساس شاعرانه‌ی ملایمی بیشتر نقاشی‌های او را دربرمی‌گیرد.

منظره‌های ساده‌ی روستایی با کارگران در حال برداشت و کشت‌و‌زرع در مزارع، چنان زیباست که دلتان می‌خواهد یک کچل بردارید و به آن‌ها ملحق شوید. اما وقتی میله این کار را در سالن سال ۱۸۵۰ عرضه کرد، همه چنین احساسی نداشتند. منتقدان به تابلوی «بذرپاش» و «دروگر» میله تاختند و او را به سوسیالیست بودن متهم کردند؛ اگرچه امروز مضحک به نظر می‌رسد.

در ۱۸۵۰، اروپاییان طبقه‌ی متوسط و بالا به هر آنچه بوی سوسیالیسم می‌داد، بسیار حساس بودند. بیانیه‌ی کمونیست کارل مارکس که دو سال قبل در ۱۸۴۸ منتشر شده بود، از براندازی سرمایه‌داری و جامعه‌ی طبقاتی سخن می‌گفت. تابلویی که کشاورزان را همان‌قدر اشرافی و زیبا نشان می‌داد که مردم را می‌ترساند. کشاورزان پرتوان و خیالی (در بذریاش) شاید در حال افشاندن بذر انقلاب بودند. **خوشه‌چینان** که در سالن ۱۸۵۷ به نمایش گذاشته شد، دوباره منتقدان میله را به دلایلی مشابه، شاکی و آشفته کرد. به نظر می‌رسید او مدافع حقوق کارگران است. این نقاشی، سه زن فقیر را نشان می‌دهد که بقایای برداشت گندم تازه دروشده را جمع می‌کنند. به‌رغم فقر، نقاشی میله، کار کارگران را با تلفیق آن با نوری غریب، شأن و عظمت می‌بخشد.



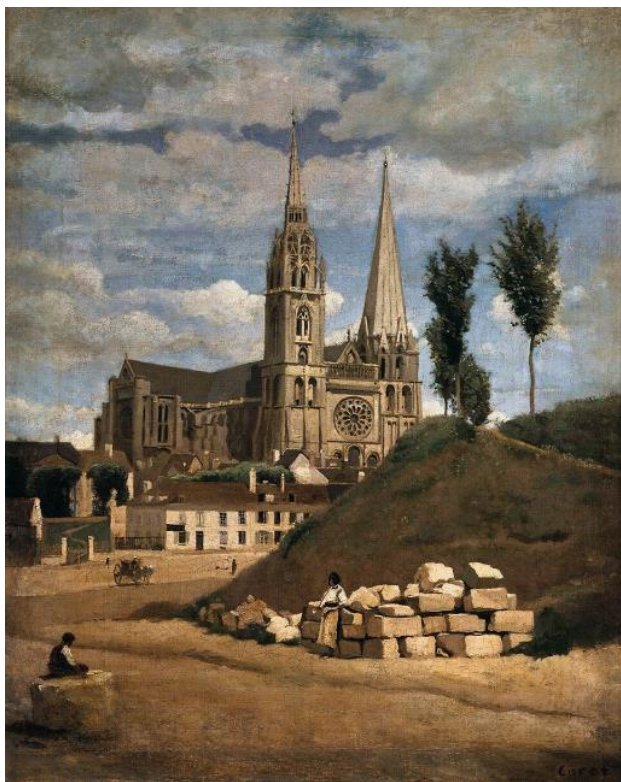
نقاشی‌های میله، به‌رغم انتقادات (و شاید هم به خاطر آن‌ها) فروخته شد و تأثیر مکتب باربیزون فراتر از مرزهای فرانسه گسترش یافت (برای مثال، ونسان ون‌گوگ، هنرمند هلندی، در دهه‌ی ۱۸۸۰ تعداد زیادی از نسخه‌های میله را نقاشی کرد).



- ژان باتیست کامی کورو (۱۸۷۵-۱۷۹۶)، احتمالاً بزرگ‌ترین هنرمند مکتب باربیزون است. کلود مونه‌ی امپرسیونیست درباره‌ی او گفته است: «اینجا فقط یک استاد هست: کورو. ما در مقایسه با او هیچیم، هیچ.»

نخستین نقاشی‌های کورو، مثل *کاتدرال شارتر* (۱۸۳۰) و *نمای ولترا* (۱۸۳۸)، به طبیعت‌گرایی آثار گوستاو کوربه بودند، به این معنا که هر شیء به‌وضوح مشخص شده؛ پس‌زمینه، میانه و پیش‌زمینه از هم فاصله دارند. اما در حدود ۱۸۵۰، کورو متحول شد و نقاشی‌هایش شاعرانه شدند. آن‌ها سرشار از درخششی ملایم مثل نور خورشیدند که در مه، کمرنگ شده است. این نقاشی‌ها یک نسل بعد، مورد توجه و الهام‌بخش امپرسیونیست‌هایی چون مونه قرار گرفت.





بامداد رقص پری‌ها (۱۸۵۰)، با نور تابستانی نقره‌فام پوشیده شده است. پس‌زمینه از میانه آغاز می‌شود و دو قسمت، به‌گونه‌ای اسرارآمیز با هم ترکیب می‌شوند. برگ‌های برخی درختان میانی محو شده و مثل ابرهای سبز پُف‌کرده، با پس‌زمینه درآمیخته‌اند. حتی پری‌های در حال جست‌وخیز در پیش‌زمینه، در آستانه‌ی محو شدن در مه به نظر می‌رسند. کورو، نزدیک و دور را از دید بیننده یکسان کرده است که این مسئله به نقاشی قدرت شاعرانه و جادویی می‌بخشد.



هنر کورو، ثروت هنگفتی برایش به ارمغان آورد، ثروتی که دوست داشت با دیگران تقسیم کند. وقتی دوستش میله درگذشت، ۱۰ هزار فرانک به بیوه‌ی او پرداخت کرد. به دومیه هم که در پایان عمر نابینا شده بود، کمک کرد. دومیه که قادر به کار کردن نبود، بی‌خانمان شده بود. کورو کلبه‌ای برای او خرید.

امپرسیونیسم

نقاشی‌های مونه، رنوار و دگا، خانه‌های مردم را پُروح و پرنشاط، اتاق کارشان را خوش‌نما و بیمارستان‌هایشان را شاد می‌کنند و الهام‌بخش سفرهای تعطیلاتی به فرانسه‌اند. نسخه‌های کارت‌پستال از نقاشی‌های آن‌ها هر چند وقت یک‌بار در صندوق نامه‌ها به استقبال مردم می‌روند. حتی می‌توان کاغذکادوی نقاشی‌های رنوار و بشقاب‌های کاغذی از آثار دگا را هم پیدا کرد!

امپرسیونیسم، معروف‌ترین جنبش هنری همه‌ی دوران‌هاست. مجموعه‌داران، پنجاه میلیون دلار پرداخت می‌کنند تا صاحب نسخه‌ی اصل کار مونه یا رنوار باشند؛ اما وقتی نخستین‌بار نقاشی‌های آن‌ها در ۱۸۷۴ به بازار آمد، بیشتر مردم حتی برای یکی از آن‌ها ده دلار هم نمی‌دادند.

چرا یک قرن بعد از پایان دوره‌ی امپرسیونیسم در فرانسه، این سبک کماکان موفق است؟ تا حدودی به این علت است که قلم‌گذاری سریع، سبک لطیف و رنگ‌های درخشان بهاری امپرسیونیسم، بیشتر نقاشی‌ها را به طراوت و جان‌بخشی جشن بهاری تبدیل می‌کند. ورود به نگارخانه‌ی امپرسیونیست در موزه، به قدم‌زدن در بهاری ابدی شباهت دارد.

به‌رغم تمام نکات مثبت، اصطلاح/امپرسیونیست در اصل یک توهین بود. امپرسیونیست بدین معنا بود که نقاشی‌ها ناتمام به نظر می‌رسند و هنرمندان تنبل‌تر از آن بودند که قلم‌گذاری‌هایشان را اصلاح کنند. در هنر امپرسیونیست، رنگ‌ها در هم ترکیب می‌شوند و تصاویر مثل تصویری متحرک در عکاسی، محو به نظر می‌رسند. اما مرحله‌ای از تمرکز ملایم وجود دارد. هنرمندان امپرسیونیست به تأثیر متقابل رنگ‌ها و نور بیش از خطوط خارجی افراد و اشیا علاقه‌مند بودند. آن‌ها می‌خواستند ویژگی زودگذر زندگی را تجسم کنند: تأثیرات، نیم‌نگاه‌ها، حالات و قدم‌زدن در زیر نور آفتاب. این تمرکز ملایم، به مردم حس خوشایند تأثیری را القا می‌کند که پیش از آنکه پی برون کشیده شود، ثبت شده است.

بیشتر امپرسیونیست‌ها، به عنوان وارثان واقع‌گرایانی چون گوستاو کوربه و ژان باتیست کامی کورو، ترجیح می‌دادند از زندگی واقعی در فضای باز نقاشی کنند. ابداع تیوپ‌های حلبی رنگ در ۱۸۴۱، رنگ روغن را به صورت تیوپی در دسترس هنرمندان قرار داد و نقاشی در فضای باز را آسان‌تر کرد. امپرسیونیست‌ها برای تسخیر لحظه‌های زودگذر، باید سریع نقاشی می‌کردند و از قلم‌گذاری آزادانه و ناتمام بهره می‌بردند. باید هر ضربه را دوبار تکرار

می کردند و چیزی بیشتر از آنچه نشان می داد، ترسیم می کردند. آن ها موفق شدند، کمابیش می توانند پرتوافشانی نور خورشید در بوم های آن ها و نسیمی را که در منظره جریان دارد، حس کنید.

مردم، اغلب آثار امپرسیونیست ها را کاملاً زیبا قلمداد می کنند؛ اما نخستین نقاشی های مانه و برخی دیگر از امپرسیونیست ها محتوایی تکان دهنده داشت. هم در شیوهی نقاشی و هم در چیزی که گهگاه به تصویر می کشیدند (ایستگاه های قطار، باشگاه های شبانه، بازیگران). مانه و دگا تصاویر متعددی از مردمی کشیدند که از به اصطلاح «پیشرفت» نظام سرمایه داری، بیزار یا ناراضی بودند.

از سوی دیگر، مونه، رنوار و پیسارو به تجسم لحظات زیبا و جلوه های متغیر نور در منظره ها، بیش از اصلاح اجتماع علاقه مند بودند. همه ی آن ها در انقلاب ۱۸۴۸ کودک بودند. در جنگ های فرانسه و روسیه (۱۸۷۰-۱۸۷۱) و کمون پاریس (۱۸۷۱) مونه و پیسارو به انگلستان گریختند، دگا به گارد ملی پیوست و رنوار در هنگ دهم سواره نظام ارتش فرانسه خدمت کرد. اگر پیامی داشتند، این بود که هر ثانیه ی زودگذر زندگی، زیباست. در این فصل، هنر و روش های نقاشی بزرگ ترین نقاشان امپرسیونیست را بررسی می کنیم: ادوارد مانه، کلود مونه، پییر آگوست رنوار، ادگار دگا، مری کشت و برت موریسو.

- امپرسیونیسم در دهه ی ۱۸۶۰، بر بوم های ادوارد مانه، کلود مونه و پییر آگوست رنوار شکل گرفت. اما تولد واقعی آن را، اگر بتوانیم تعیین کنیم، احتمالاً تابستان ۱۸۶۹ بوده است؛ یعنی هنگامی که مونه و رنوار، نگاهی از تفریحگاه شنا در ساحل رود سن را نقاشی کردند. در آن تابستان بود که پی بردند حالات زودگذر طبیعت را با قلم گذاری سریع و الهام بخش تجسم کنند. از این رو سبک قلم گذاری شکسته (نقاشی با لکه های رنگ) به ویژگی معیار هنر امپرسیونیست تبدیل شد. جنبش هنوز نامی نداشت. این امر پنج سال بعد اتفاق افتاد؛ وقتی یک منتقد، یکی از نخستین نقاشی های مونه را نقد کرد: امپرسیون - طلوع آفتاب.

مونه و رنوار با اقتباس از روش هایی که مانه چند سال قبل از آن به وجود آورده بود، پیشرو این سبک هنری شدند. در مباحث بعد، اطلاعات کاملی درباره ی مانه و مونه در اختیارتان قرار می دهیم و سپس به رنوار می پردازیم.

- ادوارد مانه (۱۸۳۲-۱۸۸۳) که به شیوه ی کلاسیک تعلیم دیده بود، در مورد واقع گرایی و امپرسیونیسم بی طرف ماند. او بر امپرسیونیست ها تأثیر گذاشت و در مقابل، از آن ها تأثیر پذیرفت. در دهه ی ۱۸۶۰، امپرسیونیست ها در نزدیکی کارگاه مانه در کافه گوئربو (نه چندان دور از تپه ی مونمارت) گردهمایی شان را آغاز کردند. او سرپرست غیررسمی گردهمایی های دوبار در هفته بود که مونه، رنوار، دگا، آلفرد سیسلی، امیل زولا و بعضی وقت ها پل سزان، کامی پیسارو و دیگران در آن حضور داشتند.

پل بین واقع گرایی و امپرسیونیسم چه بود؟ گرایش جدید مانه به نقاشی و نوآوری او در رنگ و شیوه ی قلم زنی (رنگ گذاری).

هنرمندان قدیمی‌تر، لایه‌ای رنگ تیره، معمولاً قهوه‌ای را بر بوم می‌زدند و بعد لایه‌های دیگر رنگ را بر آن می‌ساختند. البته، باید صبر می‌کردند تا لایه‌ی قبلی، پیش از اضافه کردن لایه‌ی بعدی خشک شود. سرانجام نقاشی را جلا می‌زدند تا به سطح آن نمایی نرم و ملایم بدهند. این شیوه ممکن بود هفته‌ها و ماه‌ها طول بکشد. امتیاز نقاشی لایه‌لایه این است که می‌توان رنگ مناسب را به دست آورد و به تدریج لایه به لایه آن را اصلاح کرد تا کامل شود. بدیهی است که مدل‌ها نمی‌توانستند تمام این مدت را در حال ژست گرفتن مقابل نقاش باشند. بنابراین، نقاش‌ها لایه‌ها را بدون حضور مدل، بارها اضافه می‌کردند.

مانه‌ی واقع‌گرا، ترجیح می‌داد از زندگی نقاشی کند. به سخن دیگر، مدلش جلوی او باشد. او این کار را با تکمیل نقاشی‌اش در یک نوبت انجام می‌داد. چطور به این کارایی با سرعت بالا رسید؟ با نقاشی نکردن به صورت لایه‌لایه و جلاندن به کار نهایی؛ بدین معنا که باید رنگ مناسب را فوراً انتخاب می‌کرد، چون لایه‌ای برای بازگشت نداشت. حداقل به صورت تئوری، فرصتی برای ویرایش نسخه‌ی اول او، نسخه‌ی نهایی‌اش بود. این نشان می‌دهد که مقداری ویرایش وجود نداشت. در هر حال پرتونگاری از نقاشی‌های او نشان می‌دهد که رنگ را تا سطح بوم می‌تراشیده و بعد هم انجام می‌داده است. وقتی اشتباه می‌کرده، رنگ را تا سطح بوم می‌تراشیده و بعد محل را دوباره رنگ می‌کرده است.

امپرسیونیست‌ها که بیشترشان در فضای باز، از زندگی نقاشی می‌کردند، روش آلپریما (رنگ‌گذاری یکباره) مانه را اقتباس کردند. بدون این شیوه، نمی‌توانستند با سرعتی نقاشی کنند که بتوانند جلوه‌های متغیر نور را تسخیر کنند.

مانه نقاشی آلپریما را ابداع نکرد. بسیاری از استادان قدیمی مثل ماتئاس گرونوالد، کاراواجو و فرانس هالس از آن به همراه دیگر روش‌ها استفاده می‌کردند. نوآوری مانه این بود که با حذف ضرورت افزایش آرام لایه‌های رنگ، از آن استفاده‌ی انحصاری کرد.

مانه برای تشدید کنتراست، بصورت تکه یا لکه‌های رنگ نقاشی می‌کرد؛ یعنی ارزش‌های میانی رنگ (سایه‌های رنگ) را نشان نمی‌داد. بنابراین برای نشان دادن اینکه یک لباس نارنجی چه مقدار به منبع نور نزدیک است، به جای اینکه از مجموعه‌ای از سایه‌های پیایی روشن‌تر و تاریک‌تر نارنجی استفاده کند، بسادگی لکه‌ای از نارنجی درخشان را نقاشی می‌کرد. این شیوه، تاشیسم (رنگ‌افشانی) نامیده شد. (تاش در زبان فرانسه به معنای «نقطه» یا «لکه» است). امپرسیونیست‌ها این شیوه را با خرد کردن لکه‌های رنگ مانه به لکه‌ها، هاله‌ها و ضربه‌های کوچک‌تر، تغییر و تعدیل دادند.

مانه نوآور فوق‌العاده‌ای بود. حتی وقتی موضوعات معمولی را نقاشی می‌کرد مثل پیک‌نیک یا یک زن، آن را بصورت غیرمعمول انجام می‌داد. امپرسیونیست‌ها به روش جدید او علاقه‌مند بودند؛ اما مردم نه. در ناهار در چمنزار، مانه که یک پیک‌نیک نیمروزی را با دو مرد با لباس‌های رسمی در کنار زنی برهنه نشان می‌دهد، مردم را عصبانی و ناخشنود کرد. اگرچه هیچ رفتار شهوانی وجود ندارد، برهنگی و بی‌خیالی کامل زن، موجب حیرت مردم شد. یک منتقد آن را «مسیتی آشکار و شرم‌آور» نامید. منتقدان، به قلم‌گذاری مانه و روش لکه‌رنگ او حمله کردند. تالار

۱۸۶۳ نقاشی را قبول نکرده اما در نمایشگاه تالار مردودین که در همان سال با کارهای ردشده برگزار شد پذیرفته شد.

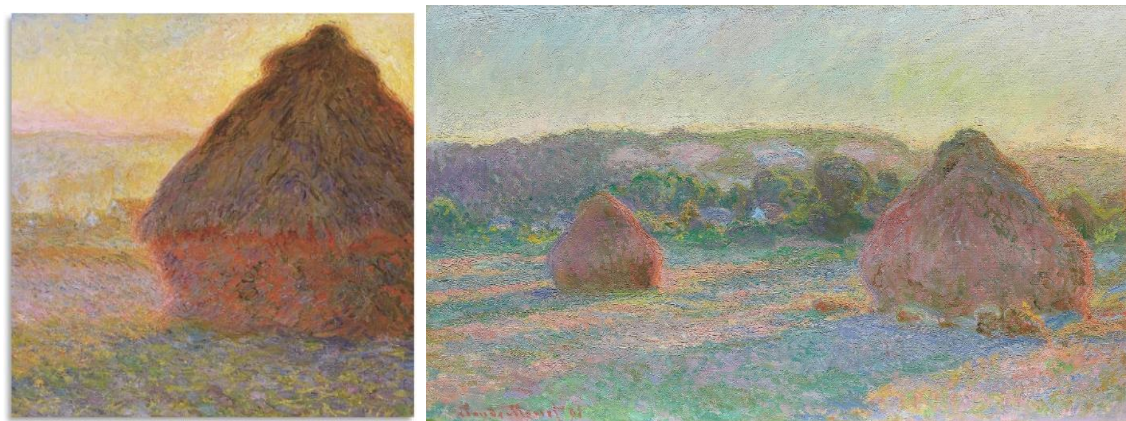
تالار ۱۸۷۵ المپای مانه را پذیرفت. این عمل آن‌ها حتی رسوایی بیشتری نسبت به ناهار در چمنزار به بار آورد. مانه آشکارا می‌خواست نقاشی‌اش تکان‌دهنده باشد. همه چیز آن یک گسست از معیارهای هنر اروپایی محسوب می‌شود.

• سبک جدید کلود مونه (۱۸۴۰-۱۹۲۶) از تغییر در نقطه‌ی تمرکز به وجود آمد. او به جای خود اشیاء، به رنگ‌های اشیاء نگاه می‌کرد. مونه به یک نقاش توصیه کرد:

وقتی برای نقاشی بیرون می‌روی، سعی کن اشیای روبرویت را فراموش کنی - یک درخت، یک خانه، یک دشت... فقط فکر کن، اینجا یک مربع کوچک آبی است، اینجا یک مستطیل صورتی، اینجا یک نوار زرد؛ و همان‌طور که به نظرت می‌رسد، آن را نقاشی کن، رنگ و شکل دقیق.

او معتقد بود نقاش باید بر اساس نخستین دریافت، نقاشی کند، نه بر اساس ذهنیت قبلی‌اش از چیزها. آشنا شدن با یک شیء یا صورت، آن را تحریف می‌کند. شما اصل آن چیزی را دریافت می‌کنید که می‌بینید - یک ماشین آبی، یک خانه‌ی قرمز یا غبغب یک مرد - پس چشمانتان به دنبال جزئیات نیست. شما به شباهت و تقریب قناعت می‌کنید؛ اما نخستین بار که با یک صورت یا مکان روبه‌رو می‌شوید، کاملاً بررسی‌اش کنید: «آه، چشمانش سبزند با لکه‌های آبی؛ پنجره یک ترک Z شکل دارد.» برای توجه به اجزای رنگ یک شیء، مونه به شیء نگاه نمی‌کرد و در عوض، بر رنگ‌ها متمرکز می‌شد.

مونه در نیمه‌ی دوم دوران کاری طولانی‌اش، مجموعه‌ای از صحنه‌های مشابه را نقاشی کرد که ساعات مختلفی از روز را مجسم می‌کرد. برخی از این نقاشی‌ها به ساعت‌های تصویری شباهت دارند، به‌ویژه مجموعه‌های توده‌ی کاه. با استفاده از نور و سایه روی دسته‌ی کاه‌ها، می‌توانید وقت را تعیین کنید (مثل توده‌ی کاه، پایان تابستان، صبح و توده‌ی کاه در غروب آفتاب، نزدیک ژبورنی).





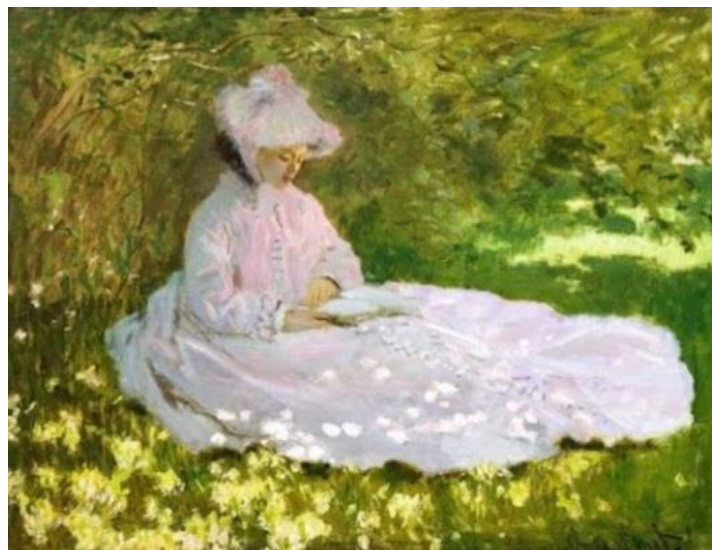
بیشتر امپرسیونیست‌ها نمایشگاه‌های سالن را نادیده می‌گرفتند و نمایشگاه‌هایی بدون هیئت داوری برگزار می‌کردند (که در آن هر فردی اجازه ورود داشت) و به تدریج نظارت بر سلیقه سالن را از بین بردند. نخستین نمایشگاه مستقل امپرسیونیست‌ها در ۱۸۷۴ برگزار شد. علاوه بر دیگر آثار، مونه امپرسیون: طلوع آفتاب را به نمایش گذاشت. این نام، الهام‌بخش منتقدی شد که تمام نقاشی‌های نمایشگاه را به‌خاطر «امپرسیونیستی» یا ناتمام‌بودن، مردود شمرد. اگرچه این به معنای توهین بود، بیشتر هنرمندان به این اسم خاص علاقه‌مند شدند و بدین ترتیب، همین اسم رویشان ماند.



مونه، سبک جدیدی از نقاشی را بر اساس تجسم ظرافت‌های رنگ و نور به‌جای خطوط و شکل‌های کامل ابداع کرد: رنگ برتر از خط. او تأثیرات نور و فضا را در سراسر دوره‌ی کاری‌اش تجربه کرد. اغلب، رگه‌هایی از رنگ‌های متضاد مثل قرمز و سبز را بدون تأثیر رنگ میانی کنار هم نقاشی می‌کرد. این باعث می‌شد چشمان بیننده، به‌سرعت از رنگی به رنگ دیگر بپرد و به نقاشی‌هایش جلوه‌ای درخشان ببخشد.

بهاران، یک نقاشی از کامیل، همسر مونه، در حال خواندن کتاب در چمنزار است. زیبایی تعدیل‌شده‌ی کامیل به‌آرامی با منظره تلفیق می‌شود، به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد او با محیط اطرافش یکی شده است. علاوه بر آن،

نقاشی هیچ نمادگرایی یا پیام آشکاری ندارد؛ اما تأثیر شاعرانه‌ی ماندگاری را به جا می‌گذارد که بیش از هر پیامی پایدار است. نقاشی، به‌وضوح، لحظه‌ای دوست‌داشتنی است که پیش از آنکه برای همیشه محو شود، بر بوم تصویر شده است. هفت سال بعد از اینکه مونه بهاران را نقاشی کرد، کامیل در ۳۲ سالگی درگذشت.



کامیل در بهاران، یادآور فلورا ایزدبانوی گل‌هاست. سایه‌روشن آفتاب بر لباس او که به لکه‌های گل‌های سفید کنارش شباهت دارد، او را مثل یک ایزدبانوی طبیعت، به منظره مرتبط می‌کند. در هر حال، کامیل تأثیری آن‌جهانی ایجاد می‌کند و به نظر می‌رسد مثل ابری در پس شعاع نور در چمن نرم جاری شده است. اگر به‌دقت به چمن‌ها نگاه کنید، می‌بینید که چگونه از نظر مونه، رنگ مهم‌تر از شکل است. تنها یک قلم‌گذاری، توده‌ی چمن را مشخص می‌کند. او رنگ محدوده‌ای از چمن و نه شکل‌های منفرد تیغه‌های چمن یا دسته‌ی چمن را نقاشی می‌کند.

از نزدیک ببینید که مونه چگونه لباس و کلاه کامیل را از توده‌ی صورتی، خاکستری و سفید می‌سازد و با شکل موزون پارچه در هم ادغام می‌کند. شاید فکر کنید او هنگام نقاشی صورت کامیل، به هدف والای خود از نادیده گرفتن شیء و تمرکز بر رنگ پرداخته است. قلم‌گذاری‌های سریع در بخش سمت راست بالای بهاران را با قلم‌گذاری بر صورت همسرش مقایسه کنید. ضربات جنون‌آمیز زاویه‌ی سمت راست بالا به گردبادی از برگ‌ها شباهت دارد؛ درحالی‌که رنگ به‌گونه‌ای ظریف و آرام روی چهره نشسته است. درواقع، می‌توانید ضربات را مشاهده کنید. قلم‌گذاری‌ها روی لباس هم با بقیه‌ی نقاشی تفاوت دارد. مونه از مالیدن ملایم رنگ برای ترسیم پارچه استفاده می‌کند، گویی قلم‌مویش با احساسات پرمهر او به همسرش هدایت شده است.

مونه در ۱۸۸۳، خانه‌ای در ژورنی، حدود ۸۰ کیلومتری غرب پاریس نزدیک مرز نورماندی، اجاره کرد. در دهه‌ی ۱۸۹۰، آن قدر ثروتمند بود که بتواند خانه و ۵ هکتار زمین اطراف آن را بخرد و آن را به باغ‌هایی شگفت‌انگیز تبدیل کند. برخی از معروف‌ترین نقاشی‌های مونه از این باغ‌ها، برگ‌های پهن و شناور نیلوفر آبی و برکه‌ی آن

است. مونه، ۲۵۰ نسخه از نیلوفرهای آبی را بر بوم‌های بزرگ ترسیم کرد. بزرگ‌ترین نقاشی‌های او از نیلوفرهای آبی به دیوار اتاق‌های بیضی‌شکل در موزه دو لورانگری در پاریس آویخته شده است.

• در ادامه، نقاشی‌های پیر اگوست رنوار و ادگار دگا را بررسی می‌کنم که هر دو آن‌ها نه منحصرأ، اما تمرکز بسیاری بر زنان داشتند.

پیر اگوست رنوار (۱۸۴۱-۱۹۱۹)، مردم شاد را در مکان‌های زیبا نقاشی می‌کرد. او می‌گفت: «برای من یک تصویر باید چیزی خوشایند، مسرت‌بخش و زیبا باشد - بله زیبا! به‌قدر کافی چیزهای ناخوشایند در زندگی وجود دارد که نیازی به تولید بیشتر آن‌ها نباشد.» مهارت او در ترسیم چهره‌ها و اندام زنان دوست‌داشتنی؛ چمنزارهای زیر نور آفتاب، باغ‌ها و کافه‌های روباز تابستانی بود.

کارهای نخستین رنوار (از ۱۸۶۰ تا ۱۸۶۸)، مثل در مسافرخانه‌ی مادر آنتونی، تأثیر گوستاو کوربه را نشان می‌دهد. اما رنوار خیلی زود از قهوه‌ای‌های طبیعی و مایل به زرد سبک خاکی کوربه، صرف‌نظر کرد و «پالت رنگین‌کمان» شاد و درخشانش را به وجود آورد. رنوار در ۱۸۶۹، هنگامی که با مونه در La Grenouillère نقاشی می‌کرد، جلوه سایه‌روشن را ابداع و به‌گونه‌ای چشمگیر در سراسر دوره کاری‌اش از آن استفاده کرد.



اگوست رنوار: مسافرخانه مادر آنتونی



La Grenouillère

رقص در مولن دلا گالت که در سومین نمایشگاه امپرسیونیست در ۱۸۷۷ به نمایش درآمد، از شاهکارهای معروف رنوار است. مولن دلا گالت، تالار رقص پارisi در مونتمارت بود که در قرن نوزدهم هنوز منطقه‌ای روستایی به شمار می‌رفت. محصول خاص مولن، پنکیک (گالت) بود که نامش را از همان منطقه گرفته است. مردم طبقه کارگر و هنرمندان در رقص‌های بعدازظهر یکشنبه‌ها در آنجا با هم معاشرت می‌کردند که یکی از آن‌ها را رنوار در ۱۸۷۶ بر بوم نقاشی کرد. بسیاری از مدل‌های همیشگی نقاشی‌های رنوار در این نقاشی حضور دارند و برخی از دوستان نزدیک او نیز دور میز پیش‌زمینه نشسته‌اند. پرتوی آفتاب با گذشتن از لابه‌لای درختان، این همنشینی شاد را غرق نور می‌کند و نمایی سرزنده به صحنه می‌دهد و نزدیکی و حس یک تابستان بی‌پایان را ایجاد می‌کند.

چه چیزی علاوه بر اینکه رنوار آن را کشیده، رقص در مولن دلا گالت را به یک نقاشی امپرسیونیستی تبدیل می‌کند؟ این نقاشی حس یک عکس فوری یا بخشی از زندگی را دارد که پیش از تغییر، بر بوم مجسم شده است. قلم‌گذاری سریع و کلی‌بودن تصویر، به رقص در مولن دلا گالت نمایی خاص امپرسیونیستی می‌بخشد.



رقص در مولن دلاگات

بین ۱۸۸۱ و ۱۸۸۵ کل جنبش امپرسیونیسم با بحران میانسالی روبه‌رو بود (مورخان هنر آن را «بحران‌های امپرسیونیسم» می‌نامند). بیشتر هنرمندان حس می‌کردند آثار اولیه‌ی آن‌ها سطحی است — آن‌ها سطح مهم را مجسم کرده بودند، اما اعماق آن را بررسی نکرده بودند. هنرمندان تصمیم گرفتند سبک‌هایشان را به صورت مستقل پرورش دهند. مونه با بررسی ماهیت نور و تعمق بیشتر در مه و رنگ، همان جهت را ادامه داد. پیسارو همراه با ژرژ سورا از امپرسیونیسم دریافت (شهودی) به سوی مطالعه‌ی علمی نور رفت. دگا با ساختن پرتله‌های شخصی‌تر و نشان دادن پس‌زمینه‌های امپرسیونیستی واضح‌تر (مبحث بعدی)، بر موضوعاتش تمرکز بیشتری کرد. از سوی دیگر، مانه امپرسیونیست‌تر شد.

ابتدا رنوار از اینکه امپرسیونیسم نقاشی را از قید معناها رها کرده است خشنود بود. او می‌گفت: «هنر آزاد است؛ هرچه را بخواهم نقاشی می‌کنم، نه فقط گل‌ها!» اما در ۱۸۸۱ حس کرد خود در تنگنای جنبشی قرار گرفته که قلموهایش را آزاد کرده بود. رنوار می‌خواست مثل هنرمندان بزرگ گذشته، هنر خود را ارتقا دهد. او به جای تمرکز بر لحظات زودگذر، خواست تأثیر پایدار داشته باشد. بنابراین، برای آراستگی نقاشی رنسانس و روم باستان — هنری که قرن‌ها پایدار مانده بود — به روم رفت. او کمال تحت تأثیر رافائل قرار گرفت. بعد از آن، پیکره‌های یکپارچه‌تری کشید. اما زمینه‌ها امپرسیونیستی باقی ماند. برخی منتقدان گفتند که نقاشی‌های تکامل‌یافته او به

آثار امپرسیونیستی اولیه‌اش شباهت دارند. تضاد بین پیکره‌های یکپارچه و پس‌زمینه‌های نرم و لرزان، نشان خاص سبک تکامل‌یافته رنوار است.

تأثیر رافائل در حمام‌کنندگان رنوار (بین ۱۸۸۵ و ۱۸۸۷) و رقص در بورژوال (۱۸۸۳) آشکار است. آثار بعدی گونه‌ای از کافه‌هایی را نشان می‌دهد که رنوار همیشه به نقاشی کردن آن‌ها علاقه‌مند بود، اما حالا رقصندگان پیش‌زمینه به گونه‌ای شاعرانه و امپرسیونیستی محو شده‌اند.



- برخلاف مونه و رنوار، ادگار دگا (۱۸۳۴-۱۹۱۷) زیر نظر یکی از شاگردان آنکر به صورت کلاسیک تعلیم دیده بود. آثار اولیه‌ی او نقاشی‌های تاریخی‌اند که از ژان آگوست دومینیک آنگر، نقاش رمانتیک، الهام گرفته شده‌اند.

دگا بعد از ملاقات با امپرسیونیست‌ها در اواخر دهه‌ی ۱۸۶۰ متوجه رژه‌رفتن‌های مسابقات اسب‌دوانی و بعد صحنه‌های باله و تئاتر شد. کارهای معروف او در صحنه رقص و رقص‌های گه‌گاه کابوی‌هاست. اگرچه او در تمام نمایشگاه‌های امپرسیونیستی بین ۱۸۷۴ تا ۱۸۸۰ شرکت کرد و از بسیاری روش‌های امپرسیونیستی بهره برد، اما در فضای باز نقاشی نکرد. دگا نور مصنوعی تئاتر را به نورپردازی طبیعی ترجیح می‌داد؛ اما مثل دیگر امپرسیونیست‌ها، نقاشی‌های او به عکس‌های فوری از لحظه‌های زندگی شباهت دارند.

با این حال، عکس‌های فوری دگا آن‌گونه که نشان می‌دهند عکس نیستند. او با آزمایش زاویه‌های مختلف و راه‌های گوناگون، قابلیت‌پذیری پیش‌زمینه‌ی نقاشی، از موضوعاتش طرح‌های مقدماتی بسیاری می‌ساخت. او می‌گفت: «هیچ چیز فوری‌تر از هنر من نیست.»

دگا مثل یک نقاش کلاسیک، معمولاً پیکره‌هایش را با خطوط خارجی واضح مشخص می‌کرد. او یک طراح عالی بود و نقاشی‌های بخش جلایی نیافته‌تر ترکیب او بود. سایر امپرسیونیست‌ها چنین نمی‌کردند. در هر حال، هنر دگا حسّی از انرژی و لطافت داشت.

بعد از بحران‌های امپرسیونیسم در آغاز دهه‌ی ۱۸۸۰، سبک دگا گونه‌گون شد، اما نقاشی‌کردن از موضوعات مشابه ادامه داد. اما آن‌ها را از نمای نزدیک عاقلانه می‌کرد. علاوه‌براین، او در زاویه‌های عجیب نامألوف می‌دید؛ مشاهده‌ی رقصندگان و قاصدان از زاویه‌ای غیربديهی، نشان‌دهنده‌ی این احساس را القا می‌کند که انگار دارد از گوشه‌ای نزدیک نگاه می‌کند. دگا می‌گفت که می‌خواهد «تئوری موجود انسانی را که سرش به یک شرک گرم است — انگار [او] سواره‌کلیدی [به آن‌ها] نگاه می‌کند» نمایش بدهد.

در رقصنده‌های آبی، دگا پس‌زمینه را با تلفیق از رنگ‌های ملایم پر می‌کند. این جاست که با لکه‌هایی که به نقطه‌ها مخلوط می‌شوند، سبزه‌های درخشان به ترکیب می‌آیند. با لکه‌هایی نور آفتاب، طبیعتی درخشان دارند. صورت‌نگاری‌های سه‌رقصنده در رقصنده‌های آبی، هویت آن‌ها را مخفی نمی‌کند. چهره‌ی آن‌ها را به خواننده یا تماشاگر معرفی نمی‌کند؛ این نقاشی درمانی تأثیر متقابل رنگ و فرم است. اگرچه موضوع نقاشی — رقصندگان — فرعی نیست، نقش چندان با کیفیت رنگ و شکل درهم‌تنیده است که نمی‌تواند از آن جدا شود. مثل مونه و سورا، دگا در این مرحله از زندگانی‌اش در حال حرکت به سمت انتزاع است.



ادگار دگا: رقصندگان آبی

• در اواخر قرن نوزدهم، نقاشی هنوز هنری مردانه بود؛ حتی زنان با استعداد هم از آموزش محروم می‌شدند. آنها که نقاشی می‌کردند، هم بعد از ازدواج و هم هواخواهانشان را کنار می‌گذاشتند تا به خانواده‌هایشان رسیدگی کنند. **برت موریسو (۱۸۴۱-۱۸۹۵)**، نقاش فرانسوی که در ۱۸۷۴ با اوژن، برادر مانه، ازدواج کرد و **ماری کست (۱۸۴۴-۱۹۲۶)** آمریکایی، از این قاعده مستثنی بودند. اما خواهر برت موریسو هم نقاش بااستعدادی بود، اما بعد از ازدواج از نقاشی دست کشید. حتی ماری کست موقتاً نقاشی را کنار گذاشت تا از خواهر بیمارش مراقبت کند. موریسو با آنکه بچه داشت، هیچ‌وقت از نقاشی دست نکشید. کست، دختر بازرگان ثروتمند آمریکایی (که او را از نقاشی منع و از پرداخت پول برای لوازم هنری‌اش خودداری می‌کرد)، در معرفی امپرسیونیسم به ایالات متحده نقش مهمی ایفا کرد. موزه‌های ایالات متحده جزو نخستین موزه‌هایی بودند که نقاشی‌های امپرسیونیستی را به مجموعه‌های خود افزودند. همچنین دوستان ثروتمند کست، آثار مانه و سزان را برای مجموعه‌های شخصی‌شان خریداری کردند. اگرچه مدتی طول کشید تا مردم فرانسه به ارزش امپرسیونیسم پی ببرند، برای آمریکایی‌ها این شیوه به‌منزله عشق در اولین نگاه بود.

ماری کست

ماری کست در شانزده سالگی به فراگیری نقاشی در آکادمی هنرهای زیبای پنسیلوانیا پرداخت. او که از استادان مدرسه‌اش ناراضی بود، بعد از جنگ‌های داخلی به پاریس رفت تا در موزه‌های اروپا آموزش ببیند. در ۱۸۷۲ با

کامی پیسارو که امپرسیونیسم را به او آموخت، ملاقات کرد. کست می گفت پیسارو معلم بزرگی بود که «می توانست به سنگ‌ها هم نقاشی کردن صحیح را آموزش بدهد.» کست بیشتر برای نقاشی‌های پر احساس از مادران و فرزندان معروف است؛ اما از موضوعات دیگر هم نقاشی کشیده است.

کست طی جنگ‌های فرانسه و پروس از فرانسه گریخت و در خانه به نقاشی پرداخت. از نقاشی‌های معروف او در این دوره، کار ناتمام **نگهداری خانم کوری** است. طرح آقای کست، خانم کوری خدمتکار دوره‌ی خانواده کست بود. این نقاشی مطالعه‌ای شخصیتی قدرتمند است و بعدها به عمد یا غیرعمد، با جلوه‌ای بسیار جالب و جذاب به‌جامانده از اواخر قرن نوزدهم ایالات متحده به شمار می‌رود. تصویر گرم، پرنشاط و مرموز خدمتکار از پرتله‌ای سطحی و وارونه بیرون می‌آید. او انگار برای این پرتله حالت گرفته بود؛ چرت می‌زد. اینکه خدمتکار و ارباب به‌عمد از کنار هم قرار گرفتن جدا شده‌اند، جنبه‌ای نمادین یا سوررئالیستی به نقاشی می‌افزاید؛ به نظر می‌رسد هر صورت رؤیا یا کابوسی از دیگری است. در معیار اجتماعی نقاشی، خدمتکار بالاتر از بازرگان ثروتمند اما روح‌مانند است. وقتی ماری کست بعد از عقیده‌ی او اقامت موقت در ایالات متحده به فرانسه بازگشت، نقاشی ناتمام را به‌جای پدرش، به خدمتکار داد.



ماری کست: خانم کوری طرح آقای کست

اگرچه نگاره‌ی **خانم کوری: طرح آقای کست**، از آثار امپرسیونیستی ماری کست نیست، نقاشی از حرکت او به سمت و سویی امپرسیونیستی پیش از مطالعه‌ی سبک پیسارو در ۱۸۷۲ حکایت می‌کند.



یکی از آثار امپرسیونیستی از کست

- موضوع اصلی برت موریسو، مثل کست، زنان و گاه کودکان بودند. موریسو ملایمتی زنانه و تفکری غمگین را به مجموعه‌ی آثار امپرسیونیستی اضافه می‌کند. نقاشی‌های او به زیبایی آثار رنوار هستند؛ اما از لحاظ حس شادی و خوشحالی به‌سختی به پای آثار رنوار می‌رسند. اثری از کافه‌ی پر جنب و جوش یا رقص تابستانی نیست. زنان اغلب تنها هستند و صورتشان از دیگر نقاشی‌های امپرسیونیستی نامشخص‌تر است. اغلب، گویی بیننده از شیشه‌ی مات به آن‌ها می‌نگرد. بیشتر زنان تحت‌تأثیر فشار سکوت قرار دارند. افسردگی آن‌ها با مناظری آفتابی که موریسو اغلب در اطرافشان ترسیم می‌کند، در تضاد است. این تضاد حتی در برخی از درخشان‌ترین تابلوهای او مثل *به‌دنبال پروانه‌ها* مشهود است که در آن زنی در حال حمل تور پروانه‌گیری، با خستگی به دنبال یک پروانه است. موریسو لایه نازکی از احساس غربت یا اندوه را بر این صحنه‌های معصومیت نقاشی می‌کند که شاید اندوه خود موریسو باشد.



موریسو بیننده را به رقص در مجلس رقص می‌برد؛ اما هیچ‌کس را در حال رقص نشان نمی‌دهد. در عوض، روی زنی جوان و دوست‌داشتنی متمرکز می‌شود که بادبزن زیبایی را نگه داشته و منتظر است به رقص دعوت شود. زن نمی‌تواند پیشنهاد کند؛ زیرا زنان صرف‌نظر از طبقه‌ی اجتماعی‌شان، باید نقشی را که از سوی مردها تعیین شده بود، ایفا می‌کردند. خوشبختانه موریسو یک استثنا بود و سرنوشتش را خودش رقم زد.

پست‌امپرسیونیست‌ها

روش آزاد امپرسیونیسم، نسل بعد هنرمندان را آزاد گذاشت تا از رنگ، شکل و موضوع موردنظر به‌گونه‌ای تجربی‌تر استفاده کنند. پست‌امپرسیونیست‌ها آن‌گونه که واقع‌گراها بر ضدرمانتیسیسم و نئوکلاسیسیسم برخاستند، با امپرسیونیسم مخالفت نکردند. آن‌ها فقط امپرسیونیسم را به سمت‌وسویی جدید کشیدند.

- ژرژ پیر سورا (۱۸۵۹-۱۸۹۱) حس کرد که امپرسیونیسم خیلی درون‌یافتی و شهودی است. او می‌خواست طبیعت رنگ و نور را به‌صورت علمی کشف کند و آن را در هنرش به کار ببرد. طی این مطالعات، او سبک پوینتیلیسم (یا نئوامپرسیونیسم یا دیویزیونیسم/تفکیک‌گری) را با ساختن نقاشی از

نقطه‌های رنگی به وجود آورد. در فصل ۲۹، روش کار سورا و تئوری رنگ او را توضیح خواهیم داد؛ اما ایده‌ی اصلی این است که شبکه‌ای از نقطه‌های رنگی بسیار نزدیک به هم، به شکل دسته‌ای از رنگ‌ها به چشم بخورند.

سیستم علمی سورا در نقاشی، دیگر هنرمندان را نیز جذب کرد؛ از جمله کامی پیساروی امپرسیونیست و همچنین پل سینیاک، هنری ادموند کراس و ماکسیمیلیان لوس.

از بهترین نقاشی‌های سورا، سیرک است که آن را در همان سال مرگش نقاشی کرد. نقطه‌ها به این اثر، حسی سرشار از سبکی اما ایستایی می‌دهند (شاید به این علت که شبکه‌ی نقطه‌ها یادآور گنگی از نويز تلویزیون است). سورا می‌گفت هدف او این است که «مردم مدرن... روی مثلاً حاشیه‌های تزئینی به حرکت درآیند و با هماهنگی رنگ به سمت رنگ‌مایه‌ها و هماهنگ با خطوط به سمت خطوط روی بوم سازمان‌دهی شوند».

رنگ‌های محدود پالت - قرمز، قهوه‌ای، زرد، آبی و سفید - که به صورت یکنواخت در سیرک پخش شده‌اند، حس انعطاف‌ناپذیری را بهبود می‌بخشند؛ اما هنرمند آکروبات و شیوه‌ی ایستادن او به صورت دست‌ها بالا و یک پا عقب، به تابلو انرژی می‌دهد. به گونه‌ای شگفت‌انگیز، پویانمایی و انعطاف‌پذیری یکدیگر را خنثی نمی‌کنند؛ در عوض موجب تقویت یکدیگرند. نقاشی حس ایست حرکت دارد، مثل گردونه‌ای که در حین چرخش یکباره بایستد. منتقدان مدعی بودند که امپرسیونیسم اولیه به مثابه‌ی «استبداد چشم» است که در آن هنرمندان از آراستن و انتخاب دست می‌کشند و تأثیری را که می‌بینند، تا حد ممکن به سرعت، ثبت می‌کنند. سورا و دیگر پوینتیلیست‌ها با استفاده از شکل‌های هندسی و خطوط بابِ روز برای مشخص کردن تصنعی بودن صحنه‌شان، خود را از این اتهام مبرا کردند. در سیرک به نظر می‌رسد دلچسب، انحناها و شیرجه‌رفتن‌ها را متعادل کرده است و به صحنه، حس چرخش انرژی را القا می‌کند. کاربرد رنگ‌ها هم از طراحی و ایده‌ای عالی حکایت می‌کند. قلم‌گذاری‌های شکسته‌ی مونه و رنوار، راه را برای نقطه‌های بی‌شمار رنگ‌های درخشان که با دقت به سمت یک کلِ هماهنگ سازمان‌دهی شدند، باز کردند.



ژرژ پیرسورا: سیرک

- هنری دو تولوز لوترک (۱۸۶۴-۱۹۰۱)، در ترسیم صحنه‌های زندگی شبانه استاد بود: کاباره‌ها و سیرک‌ها. شخصیت‌های نقاشی او منعکس می‌شد، خطوط و جزئیاتی را آشکار می‌کرد که آفتاب می‌توانست آن‌ها را پنهان کند.

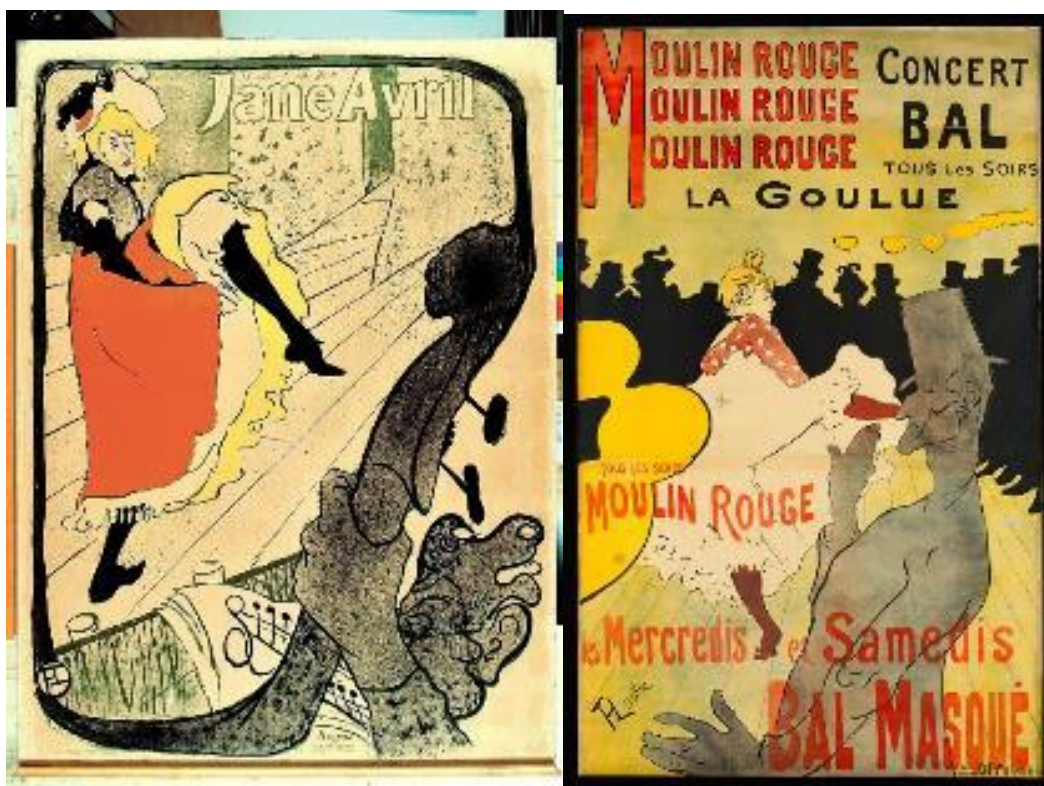
تولوز لوترک، کاریکاتوریست و لیتوگرافر با استعدادی هم بود. پوستره‌های استیلیزه‌شده‌ای که برای کاباره‌ها می‌ساخت، از آثار ارزشمند او به شمار می‌روند. تولوز لوترک به هرچه دست می‌زد، به هنر تبدیل می‌شد. پاهای بیمارش که او را شبیه کوتوله‌ها می‌کرد، در بسیاری از عرصه‌های زندگی مانع او بود. اما هنر، دنیا را برای او به ارمغان آورد؛ حتی وقتی در حال می‌خواری در کاباره بود (یکی از سرگرمی‌های محبوبش)، از مردمانی که با او گفت‌وگو می‌کردند و می‌خندیدند، طراحی می‌کرد و صبح روز بعد، بهترین طراحی را به نقاشی تبدیل می‌کرد. بسیاری از نقاشی‌های او را می‌توان کاریکاتورهای تمام و کمال به حساب آورد؛ اما به‌جای اینکه شبیه کاریکاتورهایی باشند که هنرمندی آن‌ها را کشیده، گویی از خود کاریکاتور ساخته‌اند. اغلب آن‌ها نقابی بر صورت دارند یا شاید صورت‌هایشان به‌صورت کنایی و استعاری، نقاب است. او برخی از شخصیت‌ها را در *مولن روژ*، مرکز توجه قرار می‌دهد تا نشان دهد که همیشه روی صحنه‌اند و زندگی آن‌ها یک نمایش است.

او در اثر خود با عنوان *در مولن روژ*، زندگی شبانه‌ی موممارت را در دهه‌ی ۱۸۹۰ به صورت یک کاباره‌ی دائمی نشان می‌دهد. ابتدا رژلب‌های قرمز آتشین و چهره‌های خمیرمانند، توجه شما را جلب می‌کنند. بعد متوجه مردی با کلاه بلند می‌شوید که در کنار همراهانش قرار دارد. وقتی چشمانتان تصویر را می‌کاود، می‌بینید که شکل‌های پس‌زمینه چیزی بیش از ویژگی‌های محلی‌اند. هر فرد، یک شخصیت جداگانه دارد. تولوز لوترک عضو ثابت موممارت بود. بنابراین خودش را هم در نقاشی‌هایش اضافه می‌کرد؛ او فرد کوچکی با کلاه لبه‌دار است که کنار بلندترین مرد داخل بار ایستاده است.



هنری دو تولوز لوترک: مولن اند رژ

تولوز لوترک علاقه‌مند به قراردادن شخصیت‌ها در محیط‌هایی بود که آن‌ها را ناراحت می‌کرد (شاید به این علت خودش را در کنار مرد بلندقد قرار داده است). بی‌قوارگی، به آشکار کردن آن‌ها کمک می‌کند. در چنین صحنه‌ای هنرمند می‌تواند هر شخصیت را در چند خط گزیده، خلاصه کند.



دو نمونه پوستر از لوترک

- پل گوگن (۱۸۴۸-۱۹۰۳)، از فلسفه‌ی بازگشت به بهشت ژان ژاک روسو الهام گرفته بود: «انسان آزاد متولد شده و همه‌جا در بند است. آن‌ها که خود را اربابان دیگران تصور می‌کنند، در حقیقت از دیگران برده‌ترند».

گوگن سعی کرد از طریق هنر به حالتی بدوی برگردد و اصطلاح «وحشی نیک‌سیرت» یا انسان طبیعی را پیدا کند. او می‌گفت همه‌چیز در اروپا «تصنعی و قراردادی است برای انجام کاری جدید باید به سرچشمه برگردیم، به انسانیت و دوران آغازین آن».

سرانجام جست‌وجوی او برای کنار گذاشتن تمدن و تبدیل شدن به یک «بدوی اصیل» او را به تاهیتی برد. اما ابتدا ویژگی‌های هنر انسان‌های کهن را در فرانسه غیرشهری جست‌وجو کرد. مفهوم وحشی نیک‌سیرت یا همان انسانی که در هماهنگی با طبیعت زندگی می‌کند، در قرن هجدهم مورد توجه بود و اشاره به فردی است که به‌واسطه‌ی تمدن، فاسد نشده است. ژان ژاک روسو به گسترش این ایده کمک کرد؛ اگرچه او هیچ‌گاه در عمل این اصطلاح را به کار نبرد. او در /میل نوشت: «همه‌چیز درحالی که از دست خالق چیزها خارج می‌شود، خوب است؛ همه‌چیز در دست انسان رو به تباهی می‌رود».



در ۱۸۸۶، گوگن به امید یافتن ویژگی‌های هنر انسان‌های کهن بین نوادگان سلت‌های باستان (برتون‌ها)، به پونت‌آون در برتانی نقل مکان کرد. در عوض فهمید که حتی برتون‌های روستایی هم اجتماعی شده‌اند. گوگن که دانش‌آموخته پیسارو بود و در جایگاه یک امپرسیونیست فعالیت هنری می‌کرد، امپرسیونیسم را در برتانی کنار گذاشت. او جنبش جدیدی را ابداع کرد و آن را سنتیسم (معروف به نمادگرایی یا سمبلیسم) نامید. این جنبش بر مبنای کلویزونیسم یا سبکی بود که دوستش امیل برنارد و لوی آنکوئتین در حدود ۱۸۸۷ ابداع کردند. در کلویزونیسم، تکه‌های بزرگ از رنگ‌های درخشان بر بوم نقاشی می‌شدند و بعد خطوط ضخیم و سیاه مثل پنجره‌های شیشه‌ای رنگین، آن‌ها را از هم جدا می‌کردند، با این تفاوت که هر لکه، یک رنگ با حداقل سایه‌روشن است.

اصطلاح کلویزونیسم برگرفته از شیوه‌ی میناکاری است که کلویزونه یا میناکاری تخت نامیده می‌شود. در میناکاری کلویزونه، میناهای رنگین را در حفره‌هایی فلزی (کلویزون‌ها) می‌ریزند تا شکل‌ها و اشیا مشخص شوند. گوگن از کلویزونیسم در نقاشی متحول‌کننده‌اش با عنوان *رؤیای بعد از موعظه (یعقوب در حال گشتی با فرشته)* استفاده کرد. در این کار اسرارآمیز، زنان برتانی در حال نیایش، برخی با چشمان بسته، گشتی مقدس میان یعقوب و فرشته را تجسم می‌کنند که کشیش در کلیسا برایشان توصیف کرده است. این مبارزه بر فرش قرمزی گسترده

بر دورنمایی (در یک تکه بزرگ رنگ) آن جهانی روی می‌دهد که زنان مثل تماشاگران مسابقات، اطراف آن ایستاده‌اند. واحدهای رنگی که این نقاشی را تشکیل می‌دهند، مثل تکه‌های جورچین یا تکه‌های یک لحاف جدا از هم هستند.

جنبه‌ی روان‌شناختی این نقاشی، از تکنیک آن انقلابی‌تر است. گوگن دو جهان را در یک کار به هم پیوند می‌دهد: واقعیت فیزیکی (زنان در لباس‌های برتانی) و واقعیت روان‌شناختی (تصویری از رؤیای همگانی زنان). گوگن در نامه‌ای به ونسان ون‌گوگ نوشت: «معتقدم که در این پیکره‌ها به سادگی روستایی و خرافی رسیده‌ام.» او در واقع، راهی را برای آشکار کردن درونی‌ترین و خالص‌ترین اندیشه‌های مردم کشف کرد. گوگن با استفاده از پرسپکتیو مسطح و کلویونیسم می‌توانست رؤیاهای درونی مردم را به‌گونه‌ای هماهنگ به جهان اطرافشان پیوند دهد. گوگن اکتشافش را حتی به تاهیتی برد و با فروش بیشتر تابلوهایش برای تأمین هزینه‌های سفر، در ۱۸۹۱ به سفر دریایی پرداخت.

تاهیتی، رؤیای گوگن را برای یافتن «وحشی نیک‌سیرت» تحقق بخشید. وقتی او به تاهیتی رسید، متوجه شد که هزاران تبعیدی اروپایی قبلاً جزیره را به ملحقات اروپا تبدیل کرده‌اند. اما گوگن می‌توانست در آثارش از تضاد بین آنچه آرزو داشت و آنچه پیدا کرد، استفاده کند. او با تقابل این دو با یکدیگر در سطوح تصویری، دو واقعیت را کنار هم قرار داد. اغلب، یک صحنه بدوی را در پیش‌زمینه و تصاویر یا نمادهایی از جهان متمدن را در پس‌زمینه قرار می‌داد و بعد نقاشی را (با حذف پرسپکتیو و بیشتر سایه‌روشن‌ها) یکدست می‌کرد. بنابراین پیش‌زمینه هجوم می‌آورد و از بالای شانه‌ی آن سرک می‌کشید و آلوده‌اش می‌کرد.

برخی اوقات این سطوح پشت به هم، در تضاد با معصومیت بدوی و تمدن دل‌زده است، مثل *دستان‌های بدوی* (۱۹۰۲) که رمز، هیجان و خطر خارجی را نشان می‌دهند. دو دختر تقریباً برهنه تاهیتی که نشسته‌اند، پیش‌زمینه را به خود اختصاص داده‌اند. آن‌ها با تردید به سمتی اشتباه نگاه می‌کنند. پشت سرشان (در پس‌زمینه‌ای تنگ که از پس شانه‌های پیش‌زمینه ظاهر شده) یک مرد دیوماند با چشمان سبز در ردایی آبی به آن‌ها خیره شده است. گوگن به این دیو، موهای قرمز، پاهای سُم‌دار و صورت دوستش مییر دوهان را داده است. شاید مییر دوهان حداقل در نقاشی، خودِ دیگر گوگن است. به‌گونه‌ای طعنه‌آمیز، گوگن احساس می‌کرد که فرورفتن در جنبه‌ی خشن طبیعت بشر (رفتار کردن مثل انسان دیوماند) راهی برای پاکسازی تأثیرات فسادآور تمدن است. او می‌گفت: «برای من بربریت، نوشدن است.»

دستکاری گوگن در پرسپکتیو سنتی و استفاده‌ی معنادار او از رنگ، تأثیر بسیاری بر جنبش‌های هنری اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم داشت، به‌ویژه بر فوویسم و اکسپرسیونیسم و نبی‌ها (پیر بونار، ادوارد ویا و پل سروزیه

که گوگن را پدر معنوی خود می‌نامیدند). همچنین در ۱۹۰۱، پیکاسو در خانه دوستش با چند نقاشی گوگن روبه‌رو شد که الهام‌بخش شروع دوره آبی او بودند.

فووها تحت‌تأثیر رنگ‌های تند و تضادهای تکان‌دهنده‌ی رنگ گوگن بودند: سبزه‌های مایل به زرد در کنار آبی‌ها، قرمزها، نارنجی‌ها و زردهای تند که اغلب به نظر می‌رسید یکدیگر را می‌سوزانند.

• ونسان ون‌گوگ (۱۸۵۳-۱۸۹۰) هلندی، فقط ده سال به حرفه‌ی نقاشی پرداخت؛ یعنی از ۱۸۸۰ تا زمان

مرگش در ۱۸۹۰؛ اما در این دوره بیش از هزاران اثر نقاشی کرد که هفتاد تابلوی آن حداقل در هفتاد

روز آخر زندگی‌اش کشیده شده‌اند. ون‌گوگ را نیرویی معنوی برای خلق هنر هدایت می‌کرد. اگرچه

گفته‌اند که در زندگی‌اش فقط یک تابلو فروخت، هیچ‌چیز آتش‌انگیزه‌ی او را خاموش نمی‌کرد.

او برای آنکه مبلغ مذهبی شود، تعلیم دید؛ اما مافوقانش به‌علت تعهد و پایبندی بیش‌ازحد، اخراجش کردند.

همدلی او با معدن چیان فقیر در قلمروی کلیسایی‌اش، خیلی نامتعارف به نظر می‌رسید (برای مثال، او برای معدن

چیان پتو می‌برد و وقتی بیمار می‌شدند، از آن‌ها نگهداری می‌کرد). ون‌گوگ در نومییدی به هنر رو آورد و همان

تعهد را به فراگیری طراحی و نقاشی منتقل کرد. ظرف کمتر از یک سال، با شادمانی به برادرش تئو نوشت که

بالاخره شغلی را پیدا کرده است که با آن می‌تواند کارهای خوبی برای هم‌نوعانش انجام دهد.

برخی از نقاشی‌های ون‌گوگ از معدن چیان بلژیکی محله‌ای است که او در آنجا موعظه می‌کرد. سیب‌زمینی‌خورها

خانواده معدنچی بینوایی را نشان می‌دهد که در حال خوردن جیره‌ی ناچیز سیب‌زمینی‌شان هستند. کلبه‌هایی که

خانواده‌های معدنچی در آن زندگی می‌کردند، اغلب از سوی شرکت‌های معدنی تهیه می‌شد که آن‌ها را استثمار

می‌کرد. این نقاشی الهام‌بخش نقاشان اکسپرسیونیست دهه‌های آغازین قرن بیستم بود؛ چون شکل (صورت و بدن

معدن چیان) در درجه دوم اهمیت قرار دارد. احساسات معدن چیان چنان قوی است که صورت‌های فرسوده آن‌ها

را از ریخت‌انداخته و از طریق بدن‌های خسته‌شان صحبت می‌کند.

ونسان ون‌گوگ در نامه‌ای درباره این نقاشی به تئو نوشت: «اگر یک نقاشی روستایی بوی گوشت و دود و

سیب‌زمینی بدهد، خوب است، غیرطبیعی نیست... نقاشی از یک زندگی روستایی نباید بوی عطر بدهد.»



ونگوگ: سیب زمینی خورها

ون گوگ در آغاز دوران کاری‌اش، از نقاشی‌های نقاش واقع‌گرای فرانسوی، ژان فرانسوا میله، از اعضای مکتب باربیزون نسخه‌برداری می‌کرد. ون گوگ معتقد بود میله در مقایسه با امپرسیونیست‌ها، به تجسم ماهیت معنوی دورنماها نزدیک‌تر شده است.

اما ون گوگ در دورنمایی که نقاشی کرد، بیش از میله به این معنا رسید. برای ون گوگ، طبیعت سرشار از هیجان است که در ورای آن، نیرویی معنوی وجود دارد. ون گوگ بعضی اوقات در اشتیاق رسیدن به این نیرو (یا آزادی از شکل‌های مادی‌ای که آن را محدود می‌کرد) صحنه‌ای خلق می‌کرد که مثل دریای طوفانی می‌چرخید و متلاطم بود. در دیگر مواقع، شاید وقتی ذهن او آرامش بیشتری داشت، نقاشی‌هایی سرشار از نور مذهبی می‌کشید که بر منظره نورافشانی می‌کرد، مثل *بذرافشان*. در این نقاشی، اشعه‌ی خورشید به زبری مزرعه‌ی گندمی است که در آن فرو می‌رود. مزرعه و کارگری که منظره‌ی درخشان در اطراف او هاله‌ای ایجاد کرده، بخش‌هایی از شکوه آغازین به نظر می‌رسند. در بینش ون گوگ، بذرافشان متواضع با غذا دادن، به ما زندگی می‌بخشد. برای آشنایی بیشتر با سبک ون گوگ.



بذر افشان

در سال‌های پایانی زندگی ون‌گوگ، آثارش به تدریج رونق گرفت. [جنبش] بیست از او دعوت کرد تا در یکی از نمایشگاه‌های بین‌المللی‌شان شرکت کند و مونه از کار آن‌ها تعریف کرد. اما تشویش، تنهایی و اندوه و ذهن پرتلاطم، به تدریج او را ناتوان کرد و نقاشی کردن برایش تقریباً ناممکن شد. اگر او نمی‌توانست نقاشی کند، زندگی را هم نمی‌خواست. در ۲۷ جولای ۱۸۹۰ ون‌گوگ با شلیک گلوله خودکشی کرد.

- سزان (۱۸۳۹-۱۹۰۶) مثل گوگن، کارش را به عنوان امپرسیونیست یا شاید امپرسیونیست‌نما آغاز کرد. او در اولین و سومین نمایشگاه مستقل نقاشان امپرسیونیست شرکت کرد؛ اما در آغاز کار معتقد بود که نقاشی‌های امپرسیونیستی خیلی ساختگی و تصنعی‌اند. او می‌گفت: «می‌خواهم امپرسیونیسم را به هنری مستحکم و ماندگار تبدیل کنم، مثل هنر موزه‌ها.» پیر آگوست رنوار و ادگار دگا بعد از «بحران‌های» امپرسیونیستی در دهه‌ی ۱۸۸۰، چنین بینشی را پرورش دادند. سزان، به جای تأثیرات زودگذر و موقت، تصمیم گرفت برای تأثیرگذاری عمیق‌تر شکل‌ها را به صورت جامد بسازد؛ او با تبدیل آن‌ها به تکه‌های ضخیم رنگ به جای لکه‌های رنگی، این کار را انجام داد. سزان به جست‌وجوی حرکت با ضربه‌های سریع

قلم‌مویش علاقه‌ای نداشت؛ اما دوست داشت موضوعات سه‌بعدی را نقاشی کند که محکم به زمین متصل بودند.

توجه سزان به موضوعات سه‌بعدی مبتنی بر هندسه بود. او معتقد بود که همه چیز براساس شکل‌های اولیه هندسی ساخته شده است: استوانه، مکعب و هرم. هدف او این بود که اشیا و مردم را به زیرساخت هندسی‌شان تجزیه کند (هدفی که پیکاسو چند سال بعد در آن سهیم شد).

اگرچه سزان به نقاشی کوه سنت ویکتوار (۱۹۰۲-۱۹۰۴) ظاهری رنگ‌پریده و آبرنگ‌مانند می‌دهد، باز هم از حس استحکام برخوردار است. تکه‌های رنگ در پای کوه به مکعب‌های رنگی شباهت دارد. کوه هم گویا از مکعب‌های بلوری آبی و سبز تشکیل شده است. سزان، رنگ کوهستان را با تکه‌های رنگ بزرگ‌تر، در آسمان تکرار می‌کند. با تکرار و درآمیختن زردها و سبزه‌ها (رنگ‌های همسان) روی زمین و آبی‌ها و بنفش‌ها در کوه و آسمان، سزان هماهنگی رنگی‌ای را خلق می‌کند که به بصری موسیقی شباهت دارد. اما چنانچه سخن از تکرار باشد، باید گفت سزان بین سال‌های ۱۸۷۰ و ۱۹۰۶ - سالی که درگذشت - کوه سنت ویکتوار را شصت‌بار نقاشی کرد. کوه سنت ویکتوار (۱۹۰۲-۱۹۰۴) از نسخه‌های آخر کوهی است که او نقاشی کرد.



سزان: کوه سنت ویکتوار



نمونه های طبیعت بی جان سزان