پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● هنر سفر کردن / آلن دو باتن / گلی امامی

# هنر سفر کردن*

آلن دوباتن
ترجمهٔ گلی امامی



۱.

تابستانی دعوت شدم چند روزی را نزد دوستی در خانه‌ای روستایی در پرووانس بگذرانم. می‌دانستم که نام پرووانس برای بسیاری تداعی کنندهٔ چیزهای فراوانی است، ولی برای من چیزی تداعی نمی‌کرد. بیخود و بی‌جهت با شنیدن نامش ذهنم را می‌بستم و حس می‌کردم که آن مکان برایم جذابیتی نخواهد داشت. برایم واضح بود که به قول افراد معقول بسیاری مکان بسیار زیبایی است ــ «آه، پرووانس!» با چنان احترامی آه می‌کشیدند که گویی از اپرایی منحصر به فرد یا سفالی دِلفتی یاد می‌کردند.

به مارسی (Marseilles) پرواز کردم و پس از کرایهٔ رنویی در فرودگاه، عازم منزل میزبانم شدم، که در کوهپایهٔ تپه‌های آلپیل (Alpiles) و بین شهرهای آرل و سن رمی (Arles, Saint Remy) قرار داشت. به هنگام خروج از مارسی، راه را گم کردم و از پالایشگاه عظیم فو سور مِر (Fos - sur Mer) سر در آوردم، که لوله‌های در هم پیچیده و برج‌های خنک کننده‌اش حاکی از پیچیدگی تولید مایعی بود که من عادت داشتم در ماشینم بریزم بدون آن که لحظه‌ای به اصل آن بیندیشم.

دور زدم و راهم را به شاهراه آن ۵۶۸ که مرا به دور از دریا و در امتداد مزارع گندم لاکرو (La Crau) هدایت کرد، ادامه دادم. بیرون روستای سن مارتن دو کرو (St - Maritn - de - Crau)،

---

* بخش از کتاب «هنر سفر کردن» ترجمهٔ گلی امامی که توسط انتشارات نیلوفر منتشر خواهد شد.

چند مایلی مانده به مقصدم، چون وقت داشتم، کنار جاده نگاه داشتم و ماشین را خاموش کردم. در ایستگاهی در حاشیه زیتون‌زاری نگاه داشته بودم. همه جا ساکت بود به جز صدای جیرجیرک‌های پنهان در درخت‌ها. پشت زیتون‌زار مزارع گندمی بود که در مرزش ردیفی درخت سرو دیده می‌شد و از ورای آنها خط‌الرأس تپه‌های آلپیل قرار داشت. آسمان آبی بی‌ابری بود.

منظره را مرور کردم. دنبال چیز خاصی نبودم: نه مزاحمی، نه خانه‌ای و نه خاطره‌ای. هدفم بسیار ساده و لذت‌گرایانه بود: در جستجوی زیبایی بودم. پیامم به درختان زیتون و سروها و آسمان پرووانس ساده بود: «به من لذت بدهید و جان تازه ببخشید.» منظرهٔ وسیع و بی در و پیکری بود و چشمان من مبهوت رهایی آن بود. بدون در نظر آوردن وقایعی که تا آن لحظه آن روز را مشخص کرده بودند ــ گشتن به دنبال دفتر کرایهٔ اتومبیل، خروج از مارسی و غیره ــ دیدگانم از موضوعی به موضوعی دیگر در حرکت بود، چنان که اگر مسیر نگاهم را با مدادی عظیم دنبال می‌کردم، آسمان به زودی با تاش‌های عجولانه و بی‌هدفی تیره می‌شد.

هر چند که منظره زشت نبود. پس از چند لحظه دقت، نتوانستم زیبایی‌ای را که به آن اطلاق می‌کردند دریابم. درخت‌های زیتون به نظر بهت‌زده می‌آمدند، بیشتر به بوته می‌ماندند تا درخت، و مزارع گندم بیشتر یادآور دشت‌های کسالت‌آور جنوب شرقی انگلستان بود، جایی که مدرسه رفته بودم و روزگار خوشی نگذرانده بودم. حوصله نداشتم انبارهای غله، سنگ آهک تپه‌ها یا شقایق‌هایی که در پای تعدادی از سروها شکفته بود را جذب کنم.

ناراحت و کسل از درون پلاستیکی رنو، که به تدریج داغتر می‌شد، راهی مقصدم شدم و با میزبانانم خوش و بش کردم و به آنها گفتم که اینجا به سادگی بهشت است.

از آنجا که مکان‌ها را به همان سرعتی زیبا می‌یابیم که سردی برف و شیرینی شکر را، تصور این که بتوانیم این جذب شدن را تغییر دهیم یا توسع ببخشیم دشوار است. گویی مسایل با خواص درونی‌شان برایمان از پیش تعیین شده‌اند و یا در ذهنمان نقر شده‌اند و لاجرم قادر نیستیم حسی را که نسبت به مکان‌های زیبا داریم تعدیل کنیم همان طور که بستنی‌ایی را که به مذاقمان خوشتر می‌آید ترجیح می‌دهیم.

مع هذا سلائق زیبایی شناختی می‌توانند به مراتب قابل انعطاف‌تر از آن باشند که این مقایسه القأ می‌کند. ما برخی از مکان‌ها را ندیده می‌گیریم چون چیزی وادارمان نکرده آنها را قابل تحسین بدانیم، یا به دلیل تداعی پرت و نامیمونی مخالفشان شده‌ایم. ارتباط ما با درختان زیتون می‌تواند با توجه کردن به نقرهٔ برگ‌ها یا ساختار شاخه‌هایشان بهبود یابد. در کنار مزارع گندم زمانی که تمرکزمان به ظرافت و در عین حال اهمیت اساسی این غله جلب شود که خوشه‌هایش با وزش نسیمی سر خم می‌کنند می‌توانیم ارتباط بیشتری برقرار کنیم. حتی اگر به ابتدایی‌ترین شکل یادآورمان شوند که رنگ آبی آسمان پرووانس دارای ویژگی خاصی است، می‌توانیم آن را

قابل تحسین بیابیم.

و چه بسا مؤثرترین شکلی که بتوانیم حس تحسین مان را از منظرهٔ روبرویمان غنی‌تر کنیم از طریق هنر تجسمی است. می‌توانیم بسیاری از آثار هنری را ابزارهای به شدت ظریفی تلقی کنیم که به ما بگویند: «به آسمان پرووانس بنگر، در برداشت‌ات از مزرعهٔ گندم تجدید نظر کن، و در حق درختان زیتون منصف باش.» یک اثر (هنری) موفق می‌تواند از میان میلیون‌ها چیزی که به عنوان مثال در مزرعهٔ گندم وجود دارد، اجزایی را به نظر بیاورد که قادر است حس زیبایی و علاقهٔ بیننده را تهییج کند. این اثر می‌تواند عوامل معمولی‌ای را که در انبوه اطلاعات موجود گم شده، برجسته کند، می‌تواند آنها را تثبیت کند، و هنگامی که با آنها آشنا شدیم، به تدریج وادارمان کند (آن عوامل را) در جهان اطرافمان بیابیم ــ یا اگر یافته‌ایم، اعتماد به نفسی به ما ببخشد که در زندگیمان برایشان ارزش قایل شویم. مانند شخصی می‌مانیم که واژه‌ای را بارها و بارها شنیده، ولی فقط زمانی آن را درک می‌کند که معنی‌اش را بفهمد.

و تا زمانی که در جستجوی زیبایی سفر می‌کنیم، آثار هنری می‌توانند به اشکال گوناگون در یافتن مقصدمان مؤثر باشند.

۲.

ونسان ون گوگ در پایان فوریهٔ ۱۸۸۸ وارد پرووانس شد. سی و پنج سال داشت و فقط از

هشت سال پیش خودش را وقف نقاشی کردن کرده بود، پس از آن که در کوشش‌اش برای معلم شدن و سپس به کسوت کشیش در آمدن سر خورده شد. دو سال پیش از آن در پاریس و با برادرش تئو که دلال هنری بود و خرج او را می‌داد می‌زیست. ون گوگ آموزش نقاشی اندکی دیده بود، لیکن با گوگن و تولوز دو لوترک طرح دوستی ریخته بود و آثارش را همراه آنها در نمایشگاه کافه دو تمبورن (Cafe du Tambourin) در بولوار دو کلیشی (de Clichy) به نمایش گذاشته بود.

ون گوگ در یادآوری سفر شانزده ساعته‌اش به پرووانس چنین نوشت: «هنوز به وضوح به یاد می‌آورم آن زمستان که از پاریس به آرل سفر کردم چه اندازه هیجان زده بودم». به محض ورود به آرل، ثروتمندترین شهر منطقه و مرکز تجارت زیتون و مهندسی راه آهن، ون گوگ کوله بارش را در برف حمل کرد (آن روز استثنائاً ده اینچ باریده بود) و به هتل کارل (Carrel) در نزدیکی خاکریز شمال شهر رفت. علی رغم سردی هوا و کوچکی اتاقش، از سفرش به جنوب سخت به هیجان آمده بود. و چنان که به خواهرش گفت، «به نظرم زندگی در اینجا قدری از جاهای دیگر ارضا کننده‌تر است.»

ون گوگ تا ماه مه ۱۸۸۹ در آرل ماندگار شد، پانزده ماهی که حاصل آن ۲۰۰ تابلوی نقاشی، ۱۰۰ طراحی و ۲۰۰ نامه بود ــ دورانی که به اعتقاد همگان بهترین دوران او بوده نخستین کارها آرل را خوابیده زیر لایه‌ای از برف نشان می‌دهند، آسمان آبی تمیز و زمین صورتی یخزده است. پنج هفته پس از ورود ون گوگ، بهار شد و او ۱۴ تابلو از درختان پر شکوفه و مزارع خارج آرل نقاشی کرد. در اوایل ماه مه پلِ لانگلوا (Langlois) را بر فراز کانال آرل بوک (Arles - Bouc) در جنوب آرل نقاشی کرد، و در پایان ماه مناظری از دشت لاکرو (La crau) روبروی تپه‌های آلپیل و خرابه‌های کلیسای مونماژور (Montmajour) کشید. منظره‌های طرف مقابل را هم نقاشی کرد، از خرابه‌های کلیسا بالا رفت تا منظرهٔ خود آرل را بکشد. تا اواسط ژوئن، توجهش به موضوع جدیدی جلب شد، کشتزارها، که ظرف دو هفته ده نقاشی از آنها کار کرد. با سرعتی باور نکردنی کار می‌کرد: به قول خودش، «به سرعت، به سرعت، به سرعت و با عجله، درست مثل خوشه‌چینی که در زیر آفتاب سوزان در سکوت، فقط توجهش به خرمن است. حتی ظهر هم کار می‌کنم، زیر نور مستقیم آفتاب و مانند جیرجیرک از آن لذت می‌برم. خدای من، چه می‌شد اگر من این سرزمین را در بیست و پنج سالگی کشف می‌کردم، و نه زمانی که سی و پنج سال از عمرم گذشته بود.»

بعدها، در توجیه این که چرا از پاریس به آرل نقل مکان کرده بود برای برادرش دو دلیل آورد: چون می‌خواسته «جنوب را نقاشی کند» و مایل بوده که دیگران از طریق آثارش آنجا را «ببینند».

● آلن دو باتن نویسندهٔ کتاب «هنر سفر کردن»



هر اندازه از قابلیت‌اش در دست‌یابی به این مسئله نامطمئن بود، هرگز ایمانش را نسبت به این که امکان‌پذیر است از دست نداد ــ به عبارت دیگر این که هنرمند قادر است بخشی از جهان را نقاشی کند و در نتیجه چشم دیگران را نسبت به آن بگشاید.

چنانچه چنین ایمانی به قدرت دیده‌گشایی هنر داشت، علتش این بود که شخصاً در مقام بیننده آن را تجربه کرده بود. از هنگام ورودش به فرانسه از وطنش هلند، این احساس را به ویژه در ارتباط با ادبیات درک کرده بود. آثار بالزاک، فلوبر، زولا و موپاسان را خوانده بود و مدیون این نویسندگان بود که چشمانش را نسبت به تحرک روانشناسی و جامعهٔ فرانسه باز کرده بودند. از مادام بواری زندگی طبقهٔ متوسط شهرستانی و از باباگوریو دربارهٔ دانشجویان فقیر و زیاده‌طلب پاریس را آموخته بود ــ و اکنون شخصیت‌های این رمان‌ها را در سطح وسیع جامعه می‌شناخت.

نقاشی‌ها هم به همان اندازه چشمان او را گشودند. ون گوگ به کرات قدردانی‌اش را نسبت به نقاشانی که به او اجازه داده بودند رنگ‌های خاص و فضاها را ببیند ابراز کرده بود. به عنوان مثال، ولاسکز (Velazques) نقشه‌ای به دستش داده بود تا بتواند رنگ خاکستری را بشناسد. برخی از تابلوهای ولاسکز فضاهای فروتن ایبریایی را نشان می‌دهند، با دیوارهایی از آجر یا گچ عبوس، به طوری که حتی در وسط روز، زمانی که کرکره‌ها هم بسته بودند تا خانه را از گرمای بیرون حفظ کنند، رنگ غالب خاکستری غم‌زده‌ای بود، مگر، آنجاها که کرکره کاملاً بسته نشده بود یا بخشی از

چوب آن کنده شده بود، و تابش نور زرد شفافی دیده می‌شد. ولاسکز این مضمون‌ها را کشف نکرده بود، پیش از او هم بسیاری شاهد آنها بوده‌اند، ولی اندکی از آنان قابلیت یا استعدادش را داشته‌اند که آن را ثبت و به تجربه‌ای قابل ارتباط تبدیل کنند. ولاسکز، همانند کاشفی که قاره‌ای نو را کشف می‌کند، دست کم برای ون گوگ، نام خود را به کشفی در جهان نور بخشیده است.

ون گوگ در بسیاری از رستوران‌های کوچک مرکز آرل غذا می‌خورد. دیوارهای این مکان‌ها اغلب تیره، کرکره‌ها بسته و نور بیرون درخشان بود. یک بار وقت ناهار، به برادرش توضیح داد که در منظره‌ای کاملاً ولاسکزی قرار دارد. «رستورانی که در آن هستم بسیار عجیب است. سراسر خاکستری است... خاکستریِ ولاسکزی ــ مانند نقاشی زن ریسنده ــ و حتی پرتو نور شدیدی که از کرکره می‌تابد، دقیقاً شبیه آن است که تابلوی ولاسکز را قطع می‌کند،... در آشپزخانه پیرزنی (است) و مستخدمی کوتاه و چاق، آنها نیز به که رنگ خاکستری، سیاه و سفید... ولاسکزناب.»

برای ون گوگ مُهر هر نقاش بزرگ آن بود به ما اجازه می‌داد جنبه‌های خاصی از جهان را روشن‌تر ببینیم. اگر ولاسکز راهنمای او به خاکستری و چهره‌های خشن و درشت آشپزها بود، در آن صورت مونه (Monet) راهنمایش به غروب، رامبراند (Rembrandt) به نور پگاه و ورمر (Vermeer) به دختران نوجوان آرل بود (در برخوردش با نمونه‌ای در نزدیکی میدان به برادرش توضیح داد «یک ورمر کامل».)

آسمان بالای «رون» (Rhone) پس از بارش بارانی سنگین او را به یاد «هوکوزای» (Hokusai) می‌انداخت، گندم‌ها یادآور «میله» (Millet) و زنان سن ماری دولا مِر (Saintes - Maries de la Mer) یادآور «سیمابو» (Cimabue) و «جوتو» (Giotto) بودند.

۲۹۰

.۳

با وجود این، و از اقبال خوشِ استعداد هنری‌اش، ون گوگ بر این باور نبود که هنرمندان پیش از او تمام دیدنی‌های جنوب فرانسه را نقاشی کرده‌اند. به نظر او بسیاری از آنان حتی چیزهای اساسی را ندیده گرفته بودند. به قول او، «خداوندا، چیزهایی دیده‌ام که هنرمندان خاصی حقیقتاً حق مطلب را در موردشان ادا نکرده‌اند. برای من اینجا چیزهای زیادی وجود دارد که رویش کار کنم.»

به عنوان مثال هیچ کس، ظاهر شاخص زنان میانسال و طبقهٔ متوسط آرال را ثبت نکرده بود: «اینجا زنانی وجود دارند که درست مثل فراگونار (Fragonard) و رنوار (Renoir) هستند. در عین حال برخی از آنها را نمی‌توان با هیچ برچسبی با یکی از نقاشی‌هایی که تاکنون دیده شده مشخص کرد.» کارگران مزرعه‌ای که در حین کار در مزارع بیرون آرل می‌دید به کلی توسط نقاشان

پیش از خودش نادیده گرفته شده بودند. «میله افکار ما را نسبت به آن چه می‌توانیم در ساکنین طبیعت ببینیم بیدار کرده. ولی تاکنون هیچ کس مرد فرانسوی واقعی جنوب فرانسه را برای ما نقاشی نکرده است.» «آیا به طور کلی آموخته‌ایم روستائیان را ببینیم؟ نه، هیچ کس نمی‌داند چگونه یکی را درست از آب در آورد.»

پرووانسی که در سال ۱۸۸۸ از ون گوگ استقبال کرد به مدت صد سال موضوع نقاشی‌های گوناگون بوده. از شاخص‌ترین نقاشان پرووانس می‌توان از فراگونار (Fragonard) (۱۷۳۲ ــ ۱۸۰۶)، کنستانتن (Constantin) (۱۷۵۶ ــ ۱۸۴۴)، بیدو (Bidauld) (۱۷۵۸ ــ ۱۸۴۶)، گرانه (Granet) (۱۷۷۵ ــ ۱۸۴۹) و اِگیه (Aiguier) (۱۸۱۴ ــ ۱۸۶۵) نام برد. همگی نقاشان واقعگرا بودند، وابسته به مکتب کلاسیک، مکتبی که تا آن زمان کمابیش وظیفه‌ای جز انتقال نمونهٔ دقیق جهان مجسم بر روی بوم نداشت. آنها به مزارع و کوههای پرووانس می‌رفتند و نمونه‌های قابل تشخیص سروها، درخت‌ها، و مرغزارها، گندمزار، ابرها و گاوها را می‌کشیدند.

با وجود این ون گوگ معتقد بود که آنها در ادای حق مطلب نسبت به موضوع‌هایشان ناموفق بودند. وی مدعی بود که آنان نمونهٔ واقعگرایانهٔ پرووانس را نکشیده بودند. ما بر این باوریم که هر نقاشی‌ای که عوامل کلیدی جهان را کاملاً نشان می‌دهد، واقعگرا است. لیکن جهان به حدی پیچیده است که دو نقاشی واقعگرایانه از یک منظرهٔ واحد می‌تواند برحسب سبک و خُلق و خوی نقاش‌ها کاملاً متفاوت باشد. دو نقاش واقعگرا می‌توانند در حاشیهٔ زیتونزاری واحد بنشینند ولی طرح‌هایی متفاوت از هم بکشند. هر تصویر واقعگرایانه بیانگر این انتخاب است که به کدام یک از عوامل حقیقی اهمیت بیشتر داده شده، و به قول نیچه که در شعر کوتاهی با عنوان «نقاش واقعگرا» شوخی کرده است:

«کاملاً مانند طبیعت!» ــ چه دروغی:
طبیعت چگونه می‌تواند در حد یک نقاشی محدود شود؟
کوچکترین جزء طبیعت نامحدود است!
بنابراین نقاش چیزی را نقاشی می‌کند که دوست دارد.
چه چیز را دوست دارد؟ آن چیزی را که می‌تواند نقاشی کند!»

اگر ما هم به نوبهٔ خود از نقاشی خوشمان می‌آید، چه بسا علتش این است که به داوری ما آن نقاش چیزهایی را برگزیده که به زعم ما در آن منظره با ارزش‌تر است. انتخاب‌های بسیار دقیقی وجود دارند که معرف مکان خاصی هستند، به طوری که امکان ندارد به آن مکان سفر کنیم و به یاد نیاوریم که هنرمند بزرگ به چه چیزی دقت کرده است.

از طرف دیگر اگر مثلاً شاکی باشیم که نقاشی چهرهٔ ما «شبیه ما» نیست، به نقاش تهمت دوز

و کَلَک نمی‌زنیم. به سادگی حس می‌کنیم که روند انتخابی که در اثر هنری به کار رفته، اشتباه بوده، و این که حق مطلب در مورد بخش‌هایی از ما که فکر می‌کنیم به بنیان ما تعلق دارد، ادا نشده. بنابراین هنر بد را می‌توان یک رشته انتخاب بد تعریف کرد و این که چه چیزی را نشان می‌دهد یا حذف می‌کند.

و حذف چیزهای اساسی دقیقاً شکایت ون گوگ از اغلب هنرمندانی بود که تا زمان خودش جنوب فرانسه را نقاشی کرده بودند.

۴.

در اتاق خواب میهمان کتاب بزرگی دربارهٔ ون گوگ بود و چون شب اول ورودم بی‌خوابی به سرم زده بود، چندین فصل آن را خواندم، و سرانجام با کتاب باز روی پایم به خواب رفتم در حالی که نور پگاه از گوشهٔ پنجره به درون تابیده بود.

دیرگاه از خواب بیدار شدم و متوجه شدم که میزبانانم به سن رمی رفته‌اند، و طی یادداشتی اطلاع داده بودند که تا ناهار برنمی‌گردند. صبحانه روی میز فلزی ایوان چیده شده بود، و من با وجدان ناراحت سه «پَن اوشکلا» (نان شکلاتی) را یکی پس از دیگری بلعیدم، و از گوشهٔ چشم مراقب مستخدمه بودم، که می‌ترسیدم از شکمویی من به میزبانانم شکایت کند.

آسمان صاف و پاکی بود و نسیم ملایمی می‌وزید، که خوشه‌های گندم را در مزرعهٔ روبرو می‌آشفت. من روز قبل هم در همین نقطه نشسته بودم، ولی تازه متوجه دو درخت سرو بلندی شدم که در انتهای باغ سربرافراشته بودند ــ کشفی که بی‌ارتباط به فصلی که شب قبل در مورد ون گوگ و برداشتش از آنها خوانده بودم نبود. در سال‌های ۱۸۸۸ و ۱۸۸۹ طرح‌هایی از آنها زده بود. به برادرش گفت: «آنها مدام ذهن مرا به خودشان مشغول می‌کنند. حیرت می‌کنم چطور تاکنون به شکلی که می‌بینمشان نقاشی نشده‌اند. درخت سرو از نظر تناسب و خطوط به زیبایی یک اوبلیسک (ستون) مصری است. و سبزی آن کیفیت شاخصی دارد. پشنگ سیاهی است در یک منظرهٔ آفتابی، لیکن از جالب‌ترین نت‌های سیاه است، و دشوارترین برای نواختن.»

ون گوگ دربارهٔ سروها چه چیزی را متوجه شده بود که دیگران نشده بودند؟ بخشی، نحوهٔ حرکت سرو در باد بود. به انتهای باغ رفتم و به لطف آثاری چون «سروها و گندمزار و سروها» ۱۸۸۹، توانستم به دقت رفتار شاخص آنها را در وزش نسیم مطالعه کنم.

در پس این حرکات دلایل معمارانه‌ای وجود دارد. برخلاف شاخه‌های چنار، که به تدریج از بالای درخت به طرف پایین تمایل دارند، شاخه‌های سرو به طرف بالا متمایلند. به علاوه، تنهٔ درخت سرو غیر عادی کوتاه است، و دو سوم طول آن از شاخه‌های در هم انبوه تشکیل شده.

شاخه‌های درخت بلوط در وزش نسیم تکان می‌خورند در حالی که تنه‌اش ثابت است، سرو اما با تنه خم می‌شود، به علاوه، به دلیل نحوهٔ رشد برگ‌های آن که از نقاط مختلفی در دایرهٔ تنه روییده، به نظر می‌رسد که در شعاع‌های متفاوت خم می‌شود. از فاصلهٔ دور، به دلیل عدم هماهنگی در حرکاتش، چنین به نظر می‌آید که سرو را تندبادهایی چند از زوایای مختلف حرکت می‌دهد. و به علت شکل مخروطی‌اش (سرو به ندرت محیطی بیشتر از یک متر می‌یابد) کل درخت شکل شعلهٔ (شمعی) را پیدا می‌کند که گویی در نسیم پیچ و تاب می‌خورد. تمام این نکات را ون گوگ دید و دیگران را هم به دیدنش واداشت.

چندین سال پس از اقامت ون گوگ در پرووانس، اسکار وایلد اظهار داشت که تا پیش از نقاشی‌های ویسلر (Whistler) در لندن مِه وجود نداشت. یقیناً پیش از آن که ون گوگ سروها را در پرووانس نقاشی کند، سرو اندکی در آنجا وجود داشته.

حتماً درختان زیتون نیز کمتر توجه جلب می‌کرده‌اند. من روز قبل نمونه‌ای را به عنوان مجموعه‌ای از بوته‌های در هم از نظر گذرانده بودم، در تابلوی «درختان زیتون با آسمان زرد و خورشید» و «زیتونزار و آسمان نارنجی» ۱۸۸۹، ون گوگ تنه‌های درخت زیتون و برگ‌هایش را بیرون آورد ــ به عبارت دیگر به پیش زمینه منتقل کرد. شخصاً اکنون متوجه زوایایی هندسی شدم که قبلاً ندیده بودم: درختان به نیزه‌های سه شاخه‌ای می‌ماندند که از فاصلهٔ بالایی به درون خاک افتاده بودند. شاخه‌های زیتون نیز آشفتگی خاصی دارند، تو گویی دست‌های گشوده‌ای هستند آماده برای به هم خوردن. و در حالی که برگ‌های درختان بسیاری بدان می‌مانند که برگهای پژمردهٔ کاهو را روی شاخه‌های لختی انداخته‌اند، برگهای شق و رق نقره‌ای زیتون بیانگر قبراقی و نیرویی نهفته‌اند.



به پیروی از ون گوگ، متوجه شدم در رنگ‌های پرووانس نیز چیزی خِرق عادت وجود دارد. دلایلی جوی برای این مقوله وجود دارد. باد خشک سردی که در جنوب فرانسه (میسترال)، و در امتداد درهٔ رُن و از کوههای آلپ می‌وزد، به طور مداوم ابرها را از آسمان پاک می‌کند و رطوبت را می‌زداید، و آن را به آبی ناب و سرشاری تبدیل می‌کند بدون کمترین اثری از سفیدی. در عین حال، وفور آب و آبیاری خوب اشجار، شدابی در آب و هوای مدیترانه‌ای به وجود می‌آورد. بدون هیچ‌گونه کمبود آب برای رشد و نمو، درختان و درختچه‌ها نهایت بهره را از امتیازات جوّی جنوب (فرانسه) می‌برند: نور و گرما. و خوشبختانه چون از رطوبت در هوا اثری نیست، در پرووانس برخلاف مناطق حاره‌ای، رطوبتی وجود ندارد که رنگ درختان، گل‌ها و بوته‌ها را تیره و کدر کند. ترکیب آسمان بدون ابر، هوای خشک، آب و سبزهٔ فراوان منطقه را به پالتی از رنگ‌های اصلی روشن و شفاف و متضاد تبدیل کرده.

نقاشان پیش از ون گوگ به این تمایل داشتند که این تضاد رنگ‌ها را ندیده بگیرند و فقط با رنگ‌های مکمل نقاشی کنند همان گونه که کلود (Claude) و پوسن (Poussin) به آنان آموخته بودند. مثلاً کنستانتن و بیدو پرووانس را کاملاً با رنگ سایه‌های ظریفی از آبی و قهوه‌ای نقاشی کرده‌اند. ون گوگ از این بی‌توجهی به رنگ‌بندی طبیعی مناظر خشمگین بود: «اکثر نقاشان، چون رنگ باز نیستند... زرد، نارنجی و گوگردی را در جنوب نمی‌بینند، و اگر نقاشی به جز از دیدگان آنان ببیند او را دیوانه می‌پندارند.» به این ترتیب او روش سایه روشن آنها را ندیده گرفت و بوم‌هایش را از رنگ‌های اصلی شداب کرد، و همیشه چنان آنها را کنار هم قرار می‌داد که تضادشان در حد اعلا بود: قرمز با سبز، زرد با بنفش، آبی با نارنجی. به خواهرش نوشت: «در اینجا رنگ‌ها واقعاً برازنده‌اند. وقتی برگ‌های سبز تازه‌اند، سبز پررنگ‌اند، که نمونه‌اش را در شمال (اروپا) نمی‌بینیم. حتی وقتی مناظر خشک و غبارآلوده هستند زیبایی‌اشان را از دست نمی‌دهند، چون در آن هنگام رنگ سایه‌هایی گوناگون از طلا به خود می‌گیرند: سبز ــ طلایی، زرد ــ طلایی، صورتی ــ طلایی... و ترکیب این‌ها با آبی ــ از عمیق‌ترین آبی سلطنتی آب تا آبی گل‌های فراموشم مکن؛ به رنگ کبالت، به خصوص آبی روشن شفاف.»

چشمان من به تدریج آموختند که اطرافم را به رنگ‌هایی که بوم‌های ون گوگ را سرشار کرده بود ببینند. به هر کجا می‌نگریستم می‌توانستم رنگ‌های متضاد اصلی را ببینم. در کنار خانه مزرعه‌ای بنفش از استخودوس در کنار گندمزاری زرد قرار داشت. بام خانه‌ها در زمینهٔ آبی شفاف آسمان نارنجی بود. مرغزارهای سبز را تک شقایق‌های سرخ خال خال کرده بود که در حاشیه با خرزهره‌ها محدود می‌شدند.

تنها روز نبود که از رنگ سرشار بود. ون گوگ رنگ شب‌ها را هم بیرون آورد. نقاشان پیشین پرووانسی آسمان شب را به صورت مجموعه‌ای از خال‌های سفید بر زمینه‌ای تیره کشیده بودند. لیکن وقتی شبی در هوای پاک زیر آسمان پرووانس می‌نشینیم، به دور از تابش چراغ‌های خیابان و درخشش خانه‌ها، متوجه می‌شویم که چه ترکیب بندی‌ای از رنگ‌ها وجود دارد: میان ستاره‌ها، به نظر می‌رسد آبی پر رنگ، بنفش یا سبز بسیار پررنگ است، در حالی که خود ستارگان زرد رنگ پریده، نارنجی یا سبز هستند، و هاله‌هایی از نور به فواصلی دورتر از محیط باریک خود ساطع می‌کنند. و آن طور که ون گوگ برای خواهرش نوشت: «شب از نظر رنگ از روز هم غنی‌تر است... اگر فقط توجه کنی می‌بینی که برخی ستاره‌ها به رنگ زرد لیمویی‌اند، بعضی درخششی صورتی یا سبز و تلاءلو آبی فراموشم مکن را دارند. و بدون آن که بخواهم زیاده از حد بر این موضوع تمرکز کنم، آشکار است که گذاردن نقطه‌های ریز سفید بر زمینه‌ای از سطحی سورمه‌ای کافی نیست.»

۵.

ادارهٔ جلب سیاحان آرل در ساختمان بتونی نامشخصی در جنوب غربی شهر واقع است. به گردشگران همان چیزهای معمول را عرضه می‌کند: نقشه‌های مجانی، اطلاعات در مورد هتل‌ها، جشنواره‌های فرهنگی، دایه برای کودکان، چشیدن شراب، قایقرانی پارویی، خرابه‌های باستانی و بازارهای خرید. ولی بر یکی از نکات جذاب بیشتر از دیگران تأکید می‌شود. پوستری با پس زمینهٔ گل‌های آفتابگردان دم در ورودی اعلام می‌کند «به سرزمین ونسان ون گوگ خوش آمدید»، در حالی که دیوارهای داخل سالن با صحنه‌هایی از فصل درو، زیتونزارها و باغهای میوه تزیین شده است.

در این مرکز یک تور خاص را بیشتر توصیه می‌کنند با عنوان «در مسیر ون گوگ». در صدمین سال تولدش به سال ۱۹۸۰، حضور ون گوگ در پرووانس با مجموعه‌ای از تابلوها بزرگ داشته شد ــ که به تیرهای فلزی یا سنگ نشانه‌ها نصب شده بود ــ و در مکان‌هایی که نقاشی کرده بود گذاشته بودند. در این تابلوها عکس‌هایی از کارهای مربوطه و چند خط توضیح دیده می‌شد. این تابلوها تا سن رمی هم رفته بود، جایی که ون گوگ بعد از ماجرای بریدن گوشش، روزهای اقامتش در پرووانس را در مِزون دو سانته (Maison de Sante) پایان داد.



میزبانانم را تشویق کردم بعدازظهری را در مسیر ون گوگ بگذرانیم در نتیجه سفری به ادارهٔ جلب سیاحان کردیم تا نقشه بگیریم. تصادفاً متوجه شدیم که توری با راهنما، اتفاقی که هفته‌ای یک بار می‌افتد، بیرون اداره در شرف حرکت است، و هنوز جای خالی برای چند نفر دارد. به بقیهٔ علاقه‌مندان محلق شدیم و همراه راهنما ابتدا به پلاس لامارتن (Place La Martine) رفتیم، و راهنمایمان به اطلاعمان رساند که نامش سوفی است و در حال نوشتن پایان نامه‌ای دربارهٔ ون گوگ است و دانشجوی دانشگاه سوربن پاریس است.

در آغاز ماه مه ۱۸۸۸، به دلیل گران بودن هتل، ون گوگ بخشی از خانه‌ای را در ساختمانی در شمارهٔ ۲ پلاس لامارتن اجاره کرد که «خانهٔ زرد» نام داشت. نیمی از ساختمانی دوبر بود. که صاحبخانه بیرون آن را به رنگ زرد روشن رنگ زده بود ولی داخلش ناتمام مانده بود. ون گوگ علاقهٔ زیادی به طراحی داخلی پیدا کرد. به برادرش گفت، می‌خواهد ساده و محکم باشد و با رنگ‌های جنوب رنگش کند: قرمز، سبز، آبی، نارنجی، گوگردی و بنفش. «می‌خواهم آن را به خانهٔ یک هنرمند تبدیل کنم ــ نه این که اشرافی، بلکه همه چیز از صندلی گرفته تا تابلوها دارای شخصیت باشند. در مورد تختخواب‌ها، تخت‌هایی روستایی خریده‌ام، تخت‌های دو نفرهٔ چوبی به جای فلزی. که چهره‌ای از استحکام، تداوم و آرامش (به مکان) می‌بخشند.» وقتی تعمیرات و رنگ زدن تکمیل شد، هیجان‌زده به برادرش نوشت: «نمای خانه من در اینجا به رنگ زرد کرهٔ تازه

با کرکره‌های سبز تیره رنگ شده، در تابش درخشان آفتاب در میدانی قرار دارد که باغ سبزی از درختان چنار، خرزهره و اقاقیا در حاشیه دارد. داخل آن تماماً سفید است، و کف آن از آجر قرمز و بالای آن آسمان آبی ناب است. در این خانه می‌توانم زندگی کنم، تنفس کنم، بیندیشم و نقاشی کنم.»

متأسفانه سوفی چیز زیادی برای نشان دادن به ما نداشت، چون خانهٔ زرد در جنگ جهانی دوم نابود شده بود و خوابگاهی دانشجویی جایگزینش شده بود، که در کنار فروشگاه شهروند مانند عظیمی حقیر می‌نمود. این بود که به سن رمی رفتیم و بیش از یک ساعت در آسایشگاهی که ون گوگ در آن زندگی کرده بود و مزارع اطراف آن را نقاشی کرده بود گذراندیم. سوفی کتاب بزرگی با جلد پلاستیکی به همراه داشت که شامل اصلی‌ترین نقاشی‌های پرووانس نقاش بود و اغلب آن را بالای سرش و مقابل منظره‌ای که ون گوگ کار کرده بود می‌گرفت و ما مناظر را تماشا می‌کردیم. در یک مورد، در حالی که پشتش به آلپیل بود، تصویر «زیتونزار با آلپیل در پس زمینه» (ژوئن ۱۸۸۹) را بالا گرفت و ما هم منظره و هم برداشت ون گوگ از آن را تحسین کردیم. ولی لحظه‌ای از عدم توافق در جمع به وجود آمد. در کنار من مردی استرالیایی که کلاه بزرگی بر سر داشت به همراهش، زنی ریز نقش با موهای مجعد گفت، «خب، شباهت زیادی به هم ندارند.»

خود ون گوگ هم نگران این قبیل اتهامات بود. به خواهرش نوشت که بسیاری از مردم در مورد کارهایش گفته‌اند: «این خیلی عجیب است.» بماند که عده‌ای دیگر معتقدند که آنها به کلی چیزی دیگر و مهوع هستند.» فهم دلایل این برخوردها دشوار نبود. دیوار خانه‌هایش به ندرت صاف و مستقیم بود، آفتاب همیشه زرد و چمن اغلب سبز نبود، و برخی از درختانش حرکات اغراق‌آمیزی داشتند. اعتراف کرد، که «برای حفظ اصالت رنگ‌ها تا جهنم رفته‌ام.» و همین تجربه را برای حفظ تناسب‌ها، خطوط، سایه روشن‌ها و زمینه داشت.

اما در تجربهٔ جهنم ون گوگ فقط به روندی وضوح بخشیده بود که تمام هنرمندان درگیر آن هستند ــ به عبارت دیگر، برگزیدن جنبه‌هایی از واقعیت و حذف جنبه‌هایی دیگر. همان طور که نیچه می‌دانست، واقعیت نامحدود است و هرگز امکان ندارد تمام آن را در اثری هنری بیان کرد. آنچه ون گوگ را از دیگر نقاشان پرووانسی شاخص می‌کرد انتخابش از چیزهایی بود که احساس می‌کرد اهمیت دارند. نقاشی مانند کنستانتن تلاش فراوان کرده بود تا اندازه‌ها را دقیق در آورد. ون گوگ از طرف دیگر با اشتیاق علاقه‌مند بود که «شباهت» را تصویر کند، و مصرّ بود که نگرانی درباره اندازه‌ها اجازه نمی‌دهد که چیزهای مهم جنوب را منتقل کند؛ و آن گونه که با طنز برای برادرش نوشت: هنر او «نشان دهندهٔ شباهتی متفاوت از محصولات عکاسی خدا ترس بود.» آن بخشی از واقعیت که برای او مهم بود گاهی نیاز به اعوجاج، حذف و جایگزینی رنگ‌ها داشت تا

بتواند جلب نظر کند، مع‌هذا، همچنان واقعیت ــ «شباهت»ی بود که مد نظرش بود. او مصمم بود واقعیت پیش پا افتاده را فدای دستیابی به واقعیتی از نوع عمیق‌تر کند، مانند شاعری عمل می‌کرد که در تشریح واقعه‌ای از یک روزنامه‌نگار واقعیت کمتری بیان می‌کند، لیکن واقعیت آن را چنان آشکار می‌کند که در رسانهٔ ادبی دیگری محلی از إعراب ندارد.

ون گوگ در سپتامبر ۱۸۸۸، در مورد این مسئله و وقتی برنامهٔ نقاشی چهره‌ای را می‌ریخت طی نامه‌ای به برادرش چنین نوشت: «به جای آن که بکوشم دقیقاً آن چیزی را که مقابل چشمانم قرار دارد تولید کنم، با آزادی بیشتر از رنگ استفاده می‌کنم، تا بتوانم خودم را با قدرت بیشتری بیان کنم... مثالی می‌زنم تا منظورم را بهتر متوجه شوی. دلم می‌خواهد چهرهٔ دوست هنرمندی را نقاشی کنم، مردی که رؤیاهای بزرگ دارد، که همزمان با آوای بلبل کار می‌کند، چون طبیعتش چنین اقتضا می‌کند (منظورش تابلوی «نقاش» اوایل سپتامبر ۱۸۸۸ است). مرد بوری خواهد بود. «دلم می‌خواهد تحسین و عشقی را که نسبت به او دارم در این نقاشی بگنجانم. لاجرم ابتدا او را چنان که هست می‌کشم، عین واقعیت با تمام قابلیتم. لیکن نقاشی تمام نشده. برای تکمیلش رنگ باز دست و دلبازی خواهم شد. در رنگ روشن موهایش غلو می‌کنم، حتی تا حد سایه روشن‌های نارنجی، کرُمی، و زرد لیمویی پیش می‌روم. در پشت سرش به عوض کشیدن دیوار معمولی اتاق ملال‌آور، تا حد امکان و نامحدود پس زمینه‌ای از غنی‌ترین آبی‌ای که می‌توانم بسازم به کار می‌برم و با این ترکیب سادهٔ رنگ روشن موها و آبی غنی پس زمینه، تأثیری اسرارآمیز به وجود می‌آورم، مانند ستاره‌ای در عمق آسمانی سورمه‌ای... اوه، پسر عزیز... آن وقت مردمان نازنین این مبالغه را فقط نوعی کاریکاتور می‌بینند.»

چند هفته بعد ون گوگ «کاریکاتور» دیگری را آغاز کرد. برای برادرش تعریف کرد: «احتمالاً امشب مشغول کشیدن داخل کافه‌ای که در آن غذا می‌خورم، خواهم شد. در نور چراغ گاز و در شب. همان چیزی را که به «کافهٔ شب» معروف است (در اینجا خیلی رایج هستند)، و تمام شب بازند. شب زنده‌داران، زمانی که وسعشان نمی‌رسد خوابگاهی بگیرند یا مست‌تر از آنند که بگیرندشان، می‌توانند آنجا پناه بگیرند.» در تابلوی نقاشی، آن چیزی که بعدها «کافهٔ شب در آرل» نامیده شد، ون گوگ برخی عوامل واقعگرایانه را به نفع برخی دیگر کنار گذاشت. دورنمایی مناسب یا رنگ‌های موجود کافه را نکشید، بلکه چراغ‌های گازش به قارچ‌های نورانی‌ای تبدیل شدند، پشتی صندلی‌ها بیش از حد خم شد، و زمین برجسته بود مع هذا، هم چنان علاقه داشت که تصورات درست مکان را بیان کند، تصوراتی که اگر می‌خواست از قوانین هنر کلاسیک پیروی کند، به این خوبی بیان نمی‌شدند.

گلایه‌های مرد استرالیاییِ جمع‌مان غیر عادی بود. بیشتر ما با احترامی بیشتر برای ون گوگ و مناظری که نقاشی کرده بود، از سوفی جدا شدیم. لیکن شور و شوق من با یادآوری شعار تندی که پاسکال دو قرن قبل از سفر جنوب ون گوگ بیان کرده بود خدشه‌دار شد:

«نقاشی چه اندازه عبث است، برانگیزانندهٔ تحسین از شباهت چیزهایی که ما اصلشان را تحسین نمی‌کنیم.» (اندیشه‌ها، ص ۴۰)

به طرز غریبی حقیقت داشت که من پرووانس را پیشتر از آن‌که به مشابهت‌های آن در آثار ون گوگ بر بخورم، تحسین نکرده بودم. لیکن شعار پاسکال در استهزای دوستداران هنر، می‌توانست بر دو نکتهٔ مهم نیز انگشت بگذارد هر آینه بر این باور باشیم که نقاشان کاری جز باز تولید دقیق چیزی که مقابل چشمانشان قرار دارد، نمی‌کنند. تحسین تابلویی که تصویر مکانی است که می‌شناسیم ولی دوست نداریم، به نظر احمقانه و متظاهرانه می‌آید اگر این حقیقت داشت، در آن صورت تنها چیزی که می‌توانستیم در نقاشی تحسین کنیم مهارت‌های فنی تصویرسازی یک شیئی و نام بلند آوازهٔ نقاش می‌بود، که آن وقت راهی جز هم نوایی با پاسکال نمی‌داشتیم که نقاشی را فعالیتی عبث تشریح کرده بود. ولیکن، همان طور که نیچه می‌دانست، نقاشان تنها نسخه‌برداری نمی‌کنند. آنها برمی‌گزینند و برجسته می‌کنند، و زمانی مستحق تحسین واقعی هستند که برداشتشان از واقعیت جنبه‌های با ارزش آن را منعکس کند.



به علاوه، وقتی که نقاشی مورد علاقه‌امان از دیدرسمان رفت لزومی ندارد که بی‌تفاوتی امان را نسبت به مکانی خاص از سر بگیریم، آن گونه که پاسکال القاً می‌کند. قابلیت تحسین ما می‌تواند از هنر به جهان انتقال پیدا کند. می‌توانیم از چیزهایی در تابلویی لذت ببریم ولی بعد آنها را در مکانی که تابلو در آنجا کشیده شده بود خوش آمد بگوییم. می‌توانیم به دیدن سروها فراتر از ون گوگ ادامه بدهیم.

پرتال جامع علوم انسانی

۷.

پرووانس تنها مکانی نبود که به سبب بازتابش در آثار هنری ستایش کردم و مایل به کشفش بودم. یک بار به خاطر فیلم «آلیس در شهرها»ی ویم و ندرس (Wim Wenders) به منطقهٔ صنعتی آلمان سفر کردم. عکس‌های آندره آس گورسکی (Andreas Gursky) در مذاقم طعم حواشی بزرگراه‌هایی را که از روی پل‌ها رد می‌شدند، گذاشت. مستند پاتریک کیلر (Patrick Keiller) «رابینسون در فضا»، باعث شد یک بار تعطیلاتم را در اطراف کارخانه‌ها، فروشگاه‌های بزرگ و پارک‌های تجاری جنوب انگلستان بگذرانم.

با درک این که هرگاه مناظر را از دیدگاه هنرمندان بزرگ ببینیم می‌تواند برایمان جذاب باشد، ادارهٔ جهانگردی آرل فقط از یک رابطهٔ قدیمی میان هنر و تمایل آشکار به سفر در کشورهای مختلف (و در رسانه‌های گوناگون هنری) در طول تاریخ جهانگردی، حسن استفاده کرده بود. احتمالاً شاخص‌ترین و قدیمی‌ترین این نوع کاربرد در انگلستان نیمهٔ دوم قرن هیجدهم اتفاق افتاد.

مورخان را عقیده بر این است که تا پیش از قرن هجدهم قسمت اعظم مناظر ییلاقی انگلستان، اسکاتلند و ویلز تحسین نشده مانده بود. مکان‌هایی که بعدها به عنوان طبیعی‌ترین و بی‌تردید زیباترین جاها شناخته شدند ــ درهٔ وای (Wye)، ارتفاعات اسکاتلند، لیک دیستریک (Lake District) ــ قرن‌های متمادی با بی‌تفاوتی و حتی بی‌اعتنایی روبرو شده بودند. دانیل دوفو (Daniel Defoe)، که در سال ۱۷۰۲ به لیک دیستریک سفر کرد، آن را «عریان و ترسناک» تعریف کرده بود. دکتر جانسون (Johnson) در «سفر به جزیره‌های غربی اسکاتلند»، نوشت که این ارتفاعات «خشن» و به گونه‌ای تأسف بار خالی از «سبزه و گیاه» و «عرصهٔ وسیعی از برهوت ناامیدکننده» است. زمانی که بازول (Boswell) در گلِنشیل (Glenshiel) کوشید تا با جلب توجه او به بلندای خیره کنندهٔ کوه روحیه‌اش را بهتر کند پاسخ شنید، «خیر، فقط یک برجستگی عظیم است.»



آنها که وسعشان می‌رسید سفر می‌کردند. ایتالیا محبوب‌ترین مقصد بود، به ویژه رم، ناپل و ییلاقات اطرافشان. جای تعجب نیست که حضور شاخص این مکان‌ها در آثار هنری مورد توجه اشرافیت انگلیس بود: اشعار ویرژیل (Virgil) و هوراس (Horace) و نقاشی‌های پوسن (Poussin) و کلود (Claude). این نقاشی‌ها بیشتر روستاهای اطراف رم و سواحل ناپل را تصویر می‌کردند. معمولاً هم در نور پگاه یا غروب و با تکه‌هایی ابر بالای سر، با حواشی طلایی یا صورتی. بیننده بر این باور بود که منظره در روز بسیار داغی نقاشی شده. هوا بی‌تحرک است و سکوت را فقط سیلان آبی در زیر بسیار داغی نقاشی شده. هوا بی‌تحرک است و سکوت را فقط سیلان آبی در زیر پلی یا صدای پاروهای قایقی در رودخانه به هم می‌زند. گهگاه زنان چوپانی در مرغزاری جست و خیز می‌کنند، و یا به گوسفند و کودکی مو طلایی توجه می‌کنند. تماشای چنین مناظری در خانه‌های انگلیسی و هوای بارانی انگلستان، بسیاری را سر شوق می‌آورد که در اولین فرصت کانال (مانش) را بپیمایند و به آنجا بروند. به قول جوزف آدیسون (Joseph Addison) در سال ۱۷۱۲، «ما هنوز آثار طبیعت را هر چه بیشتر به هنر شبیه باشند جذاب‌تر می‌یابیم.»

در آثار هنری طبیعت انگلستان، متأسفانه تعداد اندکی به اصل شباهت داشتند.

اما در قرن هیجدهم، این کاستی به تدریج از بین رفت و همزمان با آن بی‌میلی انگلیسی‌ها هم

برای سفر به اطراف جزیرهٔ خودشان کاهش یافت. در سال ۱۷۲۷، جیمز تامسون (James Thomson) شاعر، کتاب «فصل‌ها» را منتشر کرد، که از زندگی کشاورزی و مناظر جنوب انگلستان قدردانی می‌کرد. موفقیت این اثر سبب شد که آثار دیگر «شاعران شخم‌زن» مورد توجه بیشتر قرار بگیرد: استفان داک، (Stephen Duck) و رابرت برنز (Robert Burns) و جان کلر (John Clare). نقاشان هم مناظر طبیعت را مورد عنایت بیشتر قرار دادند. لرد شلبورن (Lord Shelburne) به توماس گینزبورو (Thomas Gainsborough) و جورج بارت (George Barrett) سفارش یک رشته نقاشی‌های منظره داد تا در خانهٔ ویلت شایرش (Wiltshire) به نام بووود (Bowood) بیاویزد و اعلام کرد قصد دارد «زمینهٔ مکتبی از مناظر انگلستان را پایه‌گذاری کند.» ریچارد ویلسون (Richard Wilson) رفت تا منظرهٔ (رودخانهٔ) تیمز (Thames) را در نزدیکی تویکن‌هام (Twickenham) نقاشی کند، توماس هرن (Thomas Hearne) قصر گودریچ (Goodrich Castle) را کشید، فیلیپ جیمز دو لوتربورگ (Philip James de Loutherbourg) کلیسای تینترن (Tintern Abbey) و توماس اسمیت (Thomas Smith)، درونت واتر (Derwentwater) و ویندرمیر (Windermere) را تصویر کردند.

به محض شروع این جریان جمعیت کثیری سفر به اطراف جزایر (انگلستان) را آغاز کردند.

برای نخستین بار درهٔ وای سرشار از جهانگردان شد، به همین ترتیب کوه‌های شمال ویلز، لیک دیستریک و کوهپایه‌های اسکاتلند ــ تأیید کامل این فرضیه که ما زمانی کمر همت به کشف گوشه و کنارهای جهان می‌بندیم که هنرمندان بزرگ درباره‌اشان بنویسند یا نقاشی‌اشان کنند.

البته می‌بایست این فرضیه را اغراق‌آمیز تلقی کنیم، به همان اندازه وقتی می‌گوییم کسی به مِه در لندن توجه نداشت تا آن که ویسلر آن را نقاشی کرد، یا به سروهای پروانس پیش از ون گوگ. هنر یک تنه نمی‌تواند شوق بر بیانگیزد، از احساساتی که غیر هنرمندان هم از آن فارغند برانگیخته نمی‌شود؛ بلکه تنها سهمی از آن شوق و شور است و ما را راهنمایی می‌کند که نسبت به احساساتی که پیشتر عجولانه یا گذرا تجربه کرده‌ایم خود آگاه‌تر شویم.

لیکن همین اندازه هم ــ همان گونه که ادارهٔ جهانگردی آرل هم درک کرده است می‌تواند کافی باشد که مقصد سفر سال آیندهٔ ما را مشخص کند.