فلسفه هنر نوین

از کجا می‌آییم
که هستیم
به کجا می‌رویم

امیر لواسانی

آگاهی نسبت به هنر «مدرن» از همان اهمیتی برخوردار است که ارایه دلایلی برای نقد و بررسی یک شاهکار «کلاسیک». و ما در هر حال، زمانی به این دانایی خواهیم رسید که مسیر طولانی و نه پرپیچ و خم کلاسیسیسم را از درون اعصار طی کرده باشیم.

علم نسبت به کلاسیسیسم، بررسی مسیر حرکت و چگونگی تکامل علوم و فلسفه را به‌خصوص در اروپا اقتضا می‌کند و من مایلم به این مسئله اشاره کنم که علوم و فلسفه کلاسیک که خود زاییده روند فکری جوامع اروپایی به‌سوی آینده بوده است از همان سرعت و تنوعی برخوردار شده که امکان آن را یافته است. روشن‌تر بگویم، علوم در هر دوره، از نوع تفکر زمان خود تبعیت کرده و هنرمندان دوران طولانی کلاسیسیسم هم آنچه را که خلق نموده‌اند، جدای از بافت فکری و تحولات و رویدادهای جامعه‌شان نبوده است. حتی با تکیه بر روانشناسی جامع هنری، می‌توان گفت، آینده‌نگری برخی از هنرمندان این دوره و اوج

به‌کارگیری تخیلاتشان نسبت به آنچه واقع خواهد شد، زیاد از چارچوب اخلاقی زمانشان فاصله نگرفته است، مگر در موارد بسیار استثنا که نبوغ هنری به دیدگاه شگرف علمی نزدیک شده و دیگران را توسط مجموع هنر و علم نسبت به آینده و چگونگی وقوع آن به گونه مبهم آگاهی دهد و همان‌طور که ذکر شد در تاریخ، به موارد نادری از این پدیده برخورد کرده‌ایم.

ذهنیت هنرمندان کلاسیک بیش‌تر معطوف به حال و گذشته بوده است و منظور از گذشته «دورانی است که تخیلات و تجسمات خلاق و میتولوژیکی هنرمندان، خود را به اساطیر پیوند می‌داد و ما در مدرنیسم بسیار به هنرمندانی برخورد نموده‌ایم که تمایل به تجسم و تعریف حال و آینده دارند.

هنر کلاسیک در عین برخورداری از اصالت وجود و تا پایان یک مقطع، به‌عنوان هنر ناب که تابع دیدگاه فلسفه سنتی است مورد بررسی قرار می‌گیرد و هنر ناب به‌زعم نگارنده هنری است که جز بیان و تجسم آنچه که عینیت وجودی دارد و یا می‌تواند تبدیل به آن عینیت شود، نیست. به‌عنوان یک نمونه بارز، از میکل‌آنژ[1] شاعر یاد می‌کنم که نبوغ عظیم خود را در تجسم دیگرباره و دیگرگونه آنچه که هست، یعنی انسان، به کار برد و خلاقیت انکارناپذیرش را در معماری، ساده‌تر بگویم، هنر ناب، شگفتی تماشاگر آثار کلاسیک را در نوعی تطبیق با اصل اثر که همان انسان و طبیعت است برمی‌انگیزاند. شیشکین، نهایت تلاش خود را به‌کار می‌برد که طبیعت را آن‌گونه که هست و نه آن‌سان که احساس می‌کند ببیند و میکل‌آنژ، انسان را به بزرگی انسان، و در اینجا تنها این ابعاد انسانی و طبیعت است که در نامحدود ذهنیت هنرمند، تغییر می‌یابد.

پس هنر ناب، هنر نمونه‌برداری از اصالت کلاسیک وجود است و اگر اغراق نباشد، در عین زیبایی و خلاقیت، یک هنر تدافعی است و آن حالت تحیر و شگفتی را که در عکس‌العمل روحی تماشاگر برمی‌انگیزاند، در حد رجعت فکری او به جنبه‌هایی از واقعیت‌های وجودی اشیا، طبیعت و انسان، در عین خلوص است. اگر ما به‌عنوان مثال در نیمه دوم قرن هفدهم به تلاش و تأثر هنرمندی برخورد می‌کنیم که سعی در رهانیدن خود از قیود کلاسیسیسم، برای بیان بهتر واقعیت‌ها را دارد، به این علت نیست که این دوران در عصر یادشده به پایان عمر طولانی خود نزدیک می‌شود، بلکه هشدار و جرقه‌ای است از درون ذات هنر معترض که دیدگاه هنرمندی چون فرانسیسکو گویا[2] را نسبت به واقعیات جامعه‌اش روشن می‌سازد و این جز یک نمود نه‌چندان مبهم از آینده‌ای نیست که می‌بایست به حق، ادوارد مونش[3] را (که خود زمانی در شمار پیروان ناتورالیست‌ها و پس از آن امپرسیونیست‌ها بود) به‌عنوان پایه‌گذار مکتب اکسپرسیونیسم نوین به اروپای تازه‌وارد به قرن بیستم، معرفی نماید.

بررسی و نقد یک اثر هنری مدرن، تنها در حد یک منتقد و کارشناس هنری نیست. کلی‌تر بگویم: یک مدرنیست، هنرمندی است با تفکر و دیدگاه‌های فلسفی، نسبت به علوم جدید، سیاست، اقتصاد، فرهنگ و بسیار جنبه‌هایی از تحولات که از چند مورد یادشده، ریشه یافته و رشد می‌کند. این خطای محض است اگر بخواهیم بر طبق اصول سنتی و تثبیت‌شده در دید، یک اثر هنری مدرن را به شرط اصالت آن مورد ارزیابی قرار دهیم.

اقتضای تحقیق در باره یک شاهکار و یا اثر هنری در عصر حاضر که به مراحل پایانی‌اش نزدیک می‌شویم در صورت ماندگاری، محتاج یک بازنگری به دیدگاه روانشناسی جامعه امروز نسبت به چگونگی زایش مدرنیسم در اروپا و پس از آن در قاره‌های دیگر است. به جرأت می‌توان ادعا نمود که تکنولوژی جدید، در هر مرحله‌ای از روند تکاملی خود، خالق نمودهای هنری، به معنای اخص آن است. به گذشته‌ای نه‌چندان دور که «علوم» خود را از بندهای کهن سنتی آزاد کرد و

هنری روسو ـ ۱۹۰۷ ـ رنگ و روغن روی بوم ـ ۱/۸۰×۱/۶۵ ـ پاریس ـ موزه لوور

به محیط گسترده‌ای راه یافت، بازمی‌گردیم. به نیمه دوم قرن نوزدهم. به زمانی که تفکر وابسته کلاسیسیست‌ها و رمانتیسیست‌ها در مقابله با واقعیت آغاز تحولات تکنولوژیکی، خود دچار دگرگونی و سازگاری جدیدی شد. به زمانی که گروهی از هنرمندان مکاتب یادشده، در جمع خود، با اشاره به چند تصویر از طبیعت که دوربین عکاسی به دست داده بود به این حقیقت اعتراف کردند که هیچ کدامشان صرف‌نظر از درون‌مایه‌های حسی یارای مقابله با این اختراع جدید را ندارند و در همان سال‌ها بود که امپرسیونیسم، توسط همان گروه، با شیوه‌ها و دیدگاه‌های مختلفی شکل گرفت.

سنت دیرپا و کهن فلسفی نسبت به دیدگاه‌ها و توقعات هنری فرو ریخت. تفکر جدید، نشأت‌یافته از حضور ذهن و درک واقعیات موجود در عصر حاضر و تحولاتی که پیش‌روی خواهد بود، وان‌گوگ[۴] را مدت‌ها به زیر آفتاب کشنده منطقهٔ «آرل» کشانید تا از ورای حضور نور، گردش طبیعت و زمین و اتصال اشیا و انسان را با آن به تجسم درآورد، و گوگن[۵] را راهی سرزمین‌های ناشناخته‌ای کرد که به تازگی طعم استعمار را چشیده بود. این‌بار فلسفه‌ای نوین در ذهنیت او شکل گرفت و در میان انسان‌های غریب و کم‌توقع به خلق آثاری پرداخت که از ابهام در مورد آینده بشری سخن می‌گفت: «از کجا می‌آییم ـ که هستیم ـ به کجا

می‌رویم».

پایه‌های سنتی هنر فرو ریخت. لوترک در آتلیه‌اش باقی ماند. پل سزان، ادگار دگا، ادوارد مانه، کلود مونه، هنری ماتیس و بسیاری دیگر از نوآوران تجربه‌های نوینی را به‌کار گرفتند.

روانشناسی رنگ‌ها از پشت پرده ابهام بیرون آمد و علوم، سیر تصاعدی خود را دنبال کرد. در این‌میان «روسو»ی گمرک‌چی، بدون هیچ فلسفه خاصی و تنها با عشق رجعت به پاکی و زیبایی زندگی، به هنر «نائیو» متمایل شد و این آغاز حقیقتی بود در پیدایش مدرنیسم و یا هنر معترض. نوعی دیگرگونه از هنر که در درون خود، قلبی از اجزای علوم و نحوه‌ای از بینش و تفکر جدید ولی متحیر داشت که با هر تحول زودرسی تپش دیگرگونه‌ای را در بطن زندگی آغاز می‌کرد.

علوم جدید، راه را در مقابل تحولات اساسی و دفن سیاست‌های کهنه جهانی گشود و انسان به استحاله تن داد. خارج از نظم تکنولوژیکی که جهان را به‌سوی آینده‌ای نه درخور فهم هدایت می‌کرد، نطفه‌ای از اعتراض در چارچوب اخلاقی و فکری انسان نظاره‌گر شکل می‌گرفت. جنگ اول و دوم جهانی، هر دو در یک فاصله و با تحولاتی که در تکنولوژی ابزار صورت گرفت، به تخریب و بازسازی اخلاقیات انسانی پرداخت. این‌بار جهان از طریق رادیو و پس از آن تلویزیون، فریاد ضجه انسان‌های بی‌خانمان و وحشت‌زده را شنید. ماهواره‌های فضایی، همانند اسب چوبین تروا، در خلاء آسمان‌ها، بر فراز کشورهای دیگر جای گرفت و جهان در تسخیر تکنولوژی جدید که همواره فرزندی می‌زایید و خود دریده می‌شد، مستحیل گشت.

هنرمندان، همراه با تحولاتی که جهان را گام‌به‌گام به زیر سلطهٔ علوم و سیاست‌های نواندیش قدرت‌های بزرگ می‌کشید، با همان روش عتیق، زاییده شدند و به‌ناچار در برخورد با جهانی نو، خود را با آنچه که

غمگین - بخشی از یک تابلوی اکسپرسیونیستی
اثر: اریش هکل - ۱۹۲۱

اثری از پل گوگن

یافتند درآمیختند. هایدگر در آلمان، فلسفه کهن را تا قلب گورستان تاریخ تشییع کرد و خود توسط فلاسفه نوین که هنرمندان عصر حاضر بودند به خاک سپرده شد. اکنون این هنرمندان قرن جدید بودند که می‌بایست به‌عنوان فرزندان خلف تکنولوژی و سیاست‌های حاصل از آن در دریایی از بینش جدید غسل تعمید یابند و خود را به مرور به قلب بشریت نزدیک کنند و این رسالت، زمانی بر دوش مدرنیست‌ها هموار شد که «کورساکف» و «استراوینسکی»، با تعظیم بر بزرگ‌مردان موسیقی تهاجمی چون بتهوون، واگنر و برلیوز، راه را به روی نوآوران موسیقی اعتراض گشودند تا خود پتکی از آهن شوند، کوفته بر فرق آهن.

پیکاسو با «گوئرنیکا»، بر سر جنگ و قتل‌عام انسان‌ها نعره می‌کشد و «گرنیکا» را دیگربار، در خاطره‌ها جاودان می‌سازد.

موسیقی مدرن، آن آنارشیسم فکری را که در اثر شتاب حرکت تکنولوژی به ذهنیت انسان ضربه وارد ساخته عینیت می‌بخشد. آثار اعتراض، به‌خصوص در این نوع موسیقی که با اغتشاش اذهان انسان‌ها رابطه برقرار ساخته، بسیار فراگیرتر از هنرهایی چون، تئاتر، سینما و هنرهای تجسمی است.

رولان بزرگ، یک قرن اخلاقیات فرانسه و آلمان را که در تحولات جدید نقش به‌سزایی داشته است در اثر جاودانی‌اش ثبت می‌کند و سرانجام، چشم به روی ادبای بزرگ آمریکای لاتین، آفریقای سیاه و... فرو می‌بندد. بینش سیاسی و فلسفی به اشرافیت هنری پیوند می‌خورد و «هنر»، بر اساس اعتراض، شکل می‌گیرد.

به جرأت می‌توان ادعا کرد که هنرمندان بزرگ این

عصر، به اقتضای زمان و تنها بنا به خواست اراده، نسبت به خلق آثار کلاسیک که بازتابی از یک آرامش مرده روحی است، تمایلی از خود نشان نمی‌دهند، بلکه در هنر امروز، تجسم و بیان وحشت و اضطراب بشری، از طریق خلق آثاری است، که ابعاد هراس را در ارواح مغشوش و ناهماهنگ انسان‌ها با رویدادهای نامأنوس روز دوچندان می‌کند و من این را دیدگاه عادلانه‌ای نسبت به محسوسات می‌بینم. اگرچه هنوز هستند کسانی که فارغ از این ابهام و سردرگمی بشری، به نمونه‌برداری از طبیعت و رئالیسم کهنهٔ انسانی ادامه می‌دهند.

مدرنیسم، جز به‌کارگیری زبان استعاری در هنر نیست و مفهوم زیبایی‌شناسی در خلق آثار، تکیه‌ای بر فرمول‌های قراردادی ندارد و در این‌میان اذهان به‌خواب‌رفته بسیاری از انسان‌ها، تمایلی نسبت به کشف این زبان در خود احساس نمی‌کنند.

ون گوگ ـ چهره نقاش

هیچ‌کس از کابوس‌های شبانه هنرمندان که خود را تا روزهای روشن کشانیده‌اند سؤالی نمی‌کند! من بسیار به چهره‌های گشاده‌ای برخورد کرده‌ام که از مواجه با یک تابلوی طبیعت، احساس رضایت خود را بیان داشته‌اند ولی در مقابله با یک اثر هنری هشداردهنده روی درهم کشیده‌اند. آنها مایل به دانستن این مهم نیستند که در قلب هر واقعیتی، حقیقتی نهفته است و در این عصر محلی برای تسلیم به خواهش‌های عوامانه نیست.

نقش هنر در هر برهه از تاریخ، تنها انعکاس واقعیات مرحله‌ای از سیر تفکرات و تحولات واقع‌شده در یک جامعه نبوده و هرگز نقش اساسی و مهم خود را در تعدیل وقایع حاصله از یاد نبرده است. ما نمی‌توانیم نقش تاریخ‌ساز هنر قرون وسطی، رنسانس و پس از آن را در تعالی فرهنگ کلیسایی و دیدگاه‌های فلسفی مسیحیت انکار کنیم. می‌توان از نقاشان و مجسمه‌سازانی یاد کرد که به صرف اعتقاد و احساس تنوع در موضوع و نه‌تنها به جهت خدمت به مذاهب مسیحیت به کلیساها روی آوردند و سنگ بنای «زیبایی» و تحول در آینده بینش فرهنگی مسیحیت را پایه‌ریزی کردند. از پائولو اوچلّو، (Paolo Uccello)، جوتو، بوتیچللی (Botticelli)، پائولو ونتزیانو (Paolo Veneziano)، پائولو ورونزه تا سلسله ناگسستنی هنرمندانی که تا آخرین نفس‌های عمیق کلاسیسیم، در اعتدال دیدگاه فرهنگی و جامعه‌شناسی کلیسا نقش به‌سزایی را ایفا نمودند.

این احراز آزادی در تجسم و بیان بینش‌های زیبایی‌شناختی دلیل آن شد که اکنون جهان مسیحیت خود را غرق در افتخاراتی که هنرمندان نصیبش کرده‌اند، احساس کند.

آیا کسی قادر است درخشش هنر را از فضای داخلی و خارجی هر کلیسا بازپس گیرد؟ و آیا کسی می‌تواند حاکمیت هنرمندان را در تاریخ رنسانس از

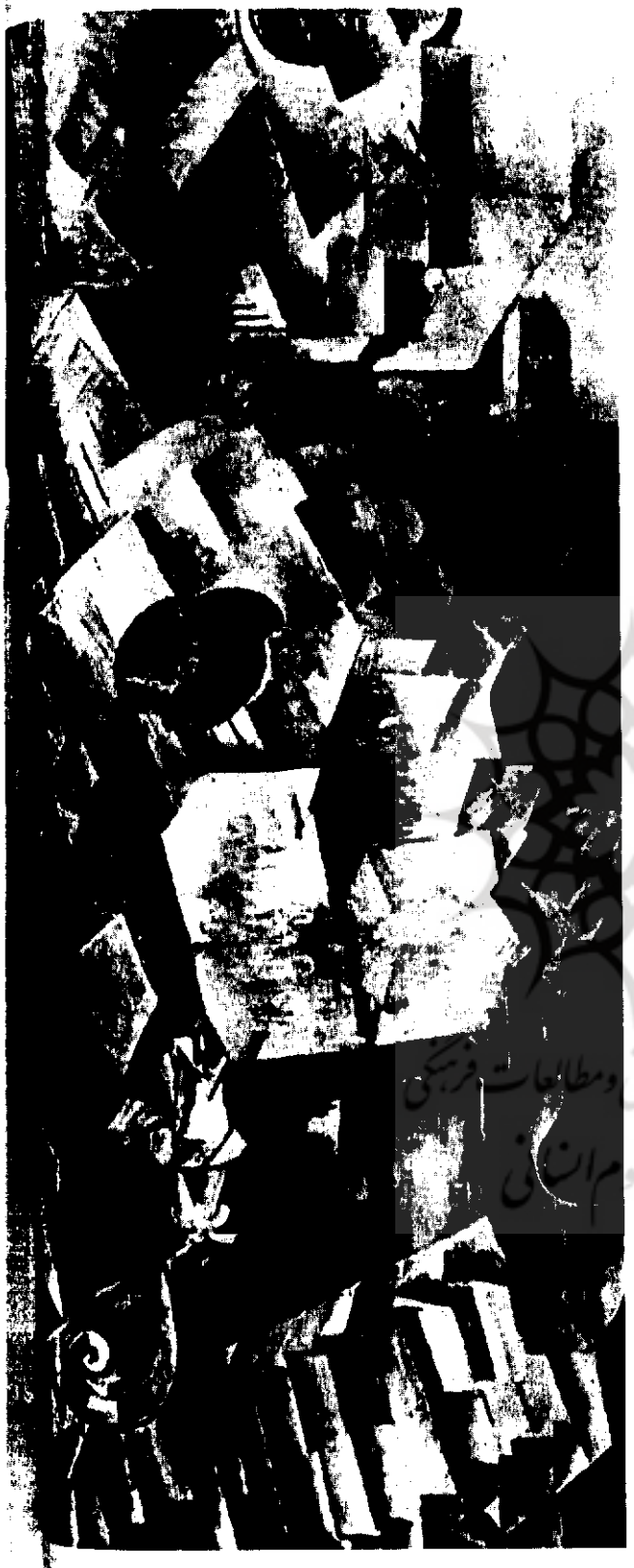
دیدگاه زیبایی‌شناختی نفی کند؟ ما در هنر قرون وسطی به تضادهای فکری قابل بحثی برخورد نمی‌کنیم و همین نبود تضادها که خود حاکم بر کلیت جو هنری آن دوره بود حاصلی جز تجسم زیبایی، شکوه و اشرافیت صرف در هنر نداشت.

اکنون به سال‌های پایانی قرن بیستم که هادی بشریت به‌سوی عصری دیگر است نزدیک شده‌ایم. تضادهای اخلاقی که در برخورد با امواج واقعیت‌های این دوره شکل پذیرفته به آنارشیسم فکری تبدیل شده است. هنرمندان با همان نیات پاک و زلال غیر ارادی، الهامات خود را از درون جامعه‌ای کسب می‌کنند که خود پرورده آن هستند. آنها می‌باید تجسمات خود را فراتر از جهش‌های علمی و سرعت‌های حاصله از آن به پرواز درآورند. اکنون خلق یک اثر هنری، محتاج زمان زیادی نیست. زمانی طلای ناب کلاسیسیسم در پس سال‌های مشقت و تلاش پیگیر به دست می‌آمد و اکنون، برای تجسم واقعیات ناخواسته، جز مشتی رنگ که به آینده مخوف بشریت و بر روی بوم زندگی پرتاب شود، زحمتی متصور نیست. ولی آیا تابه‌حال کسی از کابوس‌های شبانه هنرمندان که خود را تا روزهای روشن کشانیده‌اند، سؤال کرده است؟

هنرمندان متعهد این عصر، پذیرفته‌اند که باید در تن خود بمیرند، زیرا که برای ارایه و تجسم «زیبایی»، قرن حاضر و شاید نیز قرن‌های آینده، هیچ وسیله‌ای را در اختیارشان قرار نداده است و اگر ما بخواهیم تعهد را در ذات هنرمندان اصیل معنا کنیم جز این نیست که آنان خود عینیت و نشانه تعهد بشری هستند.

مکتب کلاسیک، در عین مشقت‌های فیزیکی، راه هموارى است و تنها محتاج به نبوغی ناب و روزی درخشنده و پر آفتاب است در حالی که مدرنیسم، انعکاس واقعیت‌های زمانه و تلاشی هشداردهنده به معرفت انسان‌هاست. در مدرنیسم، هنرمند خود نیز در دل بشریت به‌سوی انهدام پیش می‌رود. فوتوریسم کهنه

کوبیسم - ژرژ براک - پیانو - ۱۹۱۰



که هرگز نباید بمیرد در انتظار هنرمندانی از مکتب اکسپرسیونیسم است تا خو را با تکیه بر آنان به آینده بکشاند.

سوررئالیسم، با فاصله‌ای نه‌چندان زیاد او را تعقیب می‌کند. اکسپرسیونیزم، این پدیده تاریخ رنج‌های بشری و همیشه سردمدار، در تجلی ارواح انسان و طبیعت، این‌بار از درون قرنی که رو به سوی ما دارد، همانند سیاره‌ای سوسو می‌زند. تردید و نگرانی در این مکاتب به وضوح احساس می‌شود. شعله‌های سرکش هنر معترض در قلب اروپا و از درون صحنه‌های تئاتر، موسیقی، ادبیات، سینما و هنرهای دیگر، آینده‌ای نه‌چندان خوشایند را به بشریت هشدار می‌دهد.

تضادهای فکری در مکاتب هنری به تکامل و تعالی ذهنیت هنرمندان منجر می‌شود. رمانتیسیسم، به آرزویی دست‌نیافتنی تبدیل شده است. از دورهای حساسیت ذهن، آوای غربتی برمی‌خیزد و در پهنهٔ آرام و هموار گسترده‌ترین دشت‌ها، خلایی محض خفته است...

کوبیسم پس از «براک» به خواب رفته است. طراحان صنعتی، مرتباً به ورای فضاهای یخ‌زده و ناشناخته سفر می‌کنند و برای بشریت این عصر، هدیه‌هایی از آینده ناملموس به‌همراه می‌آورند. نبرد سهمگینی میان «گذشته» که خود را به سختی به زمان «حال» رسانده است و «حال» که رو به سوی آینده دارد، در شرف وقوع است. موزه‌داران و مدعیان اداره هنر، در پیشگاه مردم به کلاسیسیسم پیر تعظیم می‌کنند و در غیاب آنان روی درهم می‌کشند.

هیچ زیبایی بدن عریان هنر «معترض» را نمی‌پوشاند. آنها که مایلند با حفظ آرامش، از موزه هنرهای ناب بازدید کنند با هیچ در بسته‌ای مواجه نمی‌شوند. آثار هنری مدرن، به‌همراه تب کشنده هنرمندان متفکر و اصیل این عصر، خلق می‌شوند. نقادان آثار هنری به‌تنهایی حرفی برای گفتن ندارند.

ریچارد واگنر آهنگساز شهیر آلمانی

اخلاقیات جدید بر روی سینه ستبر فلسفه کهن انسانیت سنگینی می‌کند. گذشته به خاک افتاده به خواب نیستی فرو می‌غلطد و حالِ خسته، بشریت موهوم را به سوی آینده‌ای مبهم راهنما می‌شود.

* * *

و من خودخواهی انسان را دیدم که به دست او به خاک درغلطید و تعالی بشر، مفهوم وجود او شد.

آیا هنرمندان، فلاسفه عصر حاضرند؟ آیا هنر

معترض که از آن به‌عنوان مدرنیسم یا هنر هم‌زمان یاد می‌کنیم، از یک اساس فلسفی برخوردار است و آیا آن اصالت کهن فلسفی که در قرون متمادی ذهنیت اکثر هنرمندان کلاسیک را نسبت به دیدگاه‌های خود بی‌نصیب گذاشته بود، اکنون در تفکر معدود هنرمندان بزرگ این عصر، ریشه دوانده است؟ آیا اراده انسان در هر دوره از تاریخ، نتیجه یک عملکرد اخلاقی است و آیا اشتباهات حاصله از اراده انسان عطف به اساس ارزش‌های کاذب او بوده است؟ آیا هنرمندان دورهٔ طولانی کلاسیسیسم، با تبعیت از روند فرهنگی حاکم بر جوامع خود به دست یک ارادهٔ نامریی که وجود اشرافیت را در قدرت و تحکیم آن تمیم می‌داد،

ژاکوب بورکهاردت

قربانی شدند؟ آیا ارادهٔ کنونی که سعی در تثبیت نظم نوین جهانی دارد، هنرمندان پیام‌آور را سد راه خود در جهت بنیان نوعی جدید از «کمونیسم بین‌المللی» به‌شمار می‌آورد و آیا آن بی‌نظمی و اغتشاشی که از درون هزاران سال تزلزل فکری و اخلاقی زاده شده و

فردریک ویلهلم نیچه ـ در سال ۱۸۸۷

بر روح و جان انسان کنونی احاطه یافته است، او را رها ساخته و به جایگاه نوآموزان ارزش‌های جدید راهنمایی‌اش خواهد کرد؟

آیا ارواح هنرمندانی که در همیشه تاریخ تحولات فکری و عملی انسان به انعکاس رفتار و حرکات او

پرداخته‌اند، اکنون ناچار خواهند شد که روح خود را از طبیعت هنری‌شان پاک ساخته و تسلیم دیدگاه جدید «نفی هنر»، در نظم نوین شوند؟

آن کسانی که خود در طول سه قرن تاریخ فرهنگی بشر، در نوعی انزوای اخلاقی و جغرافیایی زیسته‌اند و هیچ ریشه‌ای در وسعت خاک تفکرات و فلسفه کهن بشریت که او را تا به امروز همراهی کرده است، ندارند، برای «شبه‌انسان» آینده چه ارمغانی جز افسردگی در افکار و مسخ انسانیت او به‌همراه خواهند آورد؟ ما چه اندازه ساده‌لوحانه با فلسفه هنر نوین و بینش فلسفی جدید و آرایی که صادر کرده است، برخورد داشته‌ایم و چه اندازه کودکانه به نفی آثار حاصل از آن در مقابل تثبیت ارزش‌های واهی پرداخته‌ایم. کلاسیسیسم و رمانتیسیسم، در طول تاریخ تمدن بشری، مکاتبی بوده‌اند که می‌توانستند با بهره‌گیری از عوامل موجود در مقاطع زمانی خاص خود که در پهنه ارزش‌های معنوی تجلی می‌کرد، در ایجاد اصالت نظم در نوع تفکر جوامع و تحرک آنها به‌سوی آینده نقشی مثبت را ایفا کنند. اگرچه هنرمندان کلاسیک، خود پرچم‌داران و طلایه‌داران پیروی و تبعیت از نظام حاکم بر ارزش‌های دوران خود بوده‌اند و این در حالی است که قانون رسالت هنری، تخریب هرگونه سیاست اخلاقی را که به تبدیل ارزش‌ها در افکار انسانی منتهی شده و مسیر او را به سوی آینده‌ای روشن سد کرده است، جزو حقوق و وظیفه مسلم هنرمندان می‌داند.

هنر کلاسیک از بطن فلسفه و هنر دنیای قدیم «یونان ـ رم» زاده شد و دیگربار در قرون ۱۵ و ۱۶ از درون «ادبیات» تولدی دیگرباره یافت و مکتب رمانتیک به تمامی زاده هنر مسیحیت در قرون وسطی و به‌طور دقیق‌تر وابسته به هنر «رمی ـ گوتیک» بوده و فرهنگ «رمان» در باروری‌اش نقش داشته است. مکاتب یادشده در سیر تحولات تاریخی که از آرامش نسبی نیز برخوردار بوده است، به منش اشرافیت، میتولوژی، متافیزیک و طبیعت پیوند خورد و هنگامی که در نیمه‌های قرن هفدهم و هجدهم به‌وسیله Winkelman و Meng's و همچنین پیروان ظهور و حضور مجدد گوتیک در انگلستان و فلاسفه و ادبای

آرتور شوپنهاور ـ فیلسوف و متفکر آلمانی

آلمانی دارای اساس علمی شد در مواجهه با مدرنیسم که خود زاییدهٔ نئوکلاسیسیسم بود، به مرگ تاریخی تن سپرد.

آغاز نیمه دوم در قرن هجدهم توسط فرهنگ جدیدی در فلسفه زیبایی‌شناسی در هنر همراهی

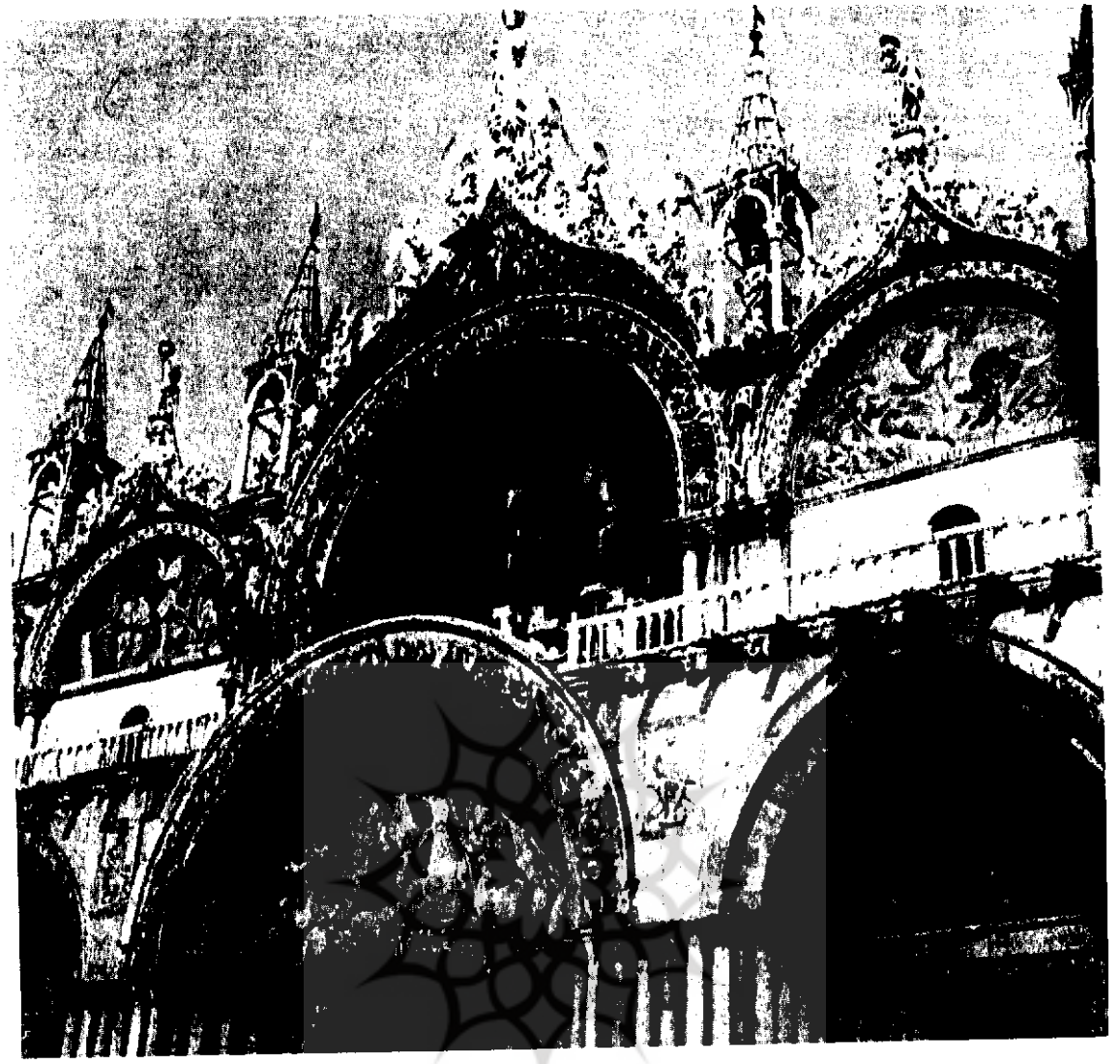
رومانتیسیسم

می‌شود و طی سال‌های پس از آن، اروپای آن روز وجود فاصله‌ای از سنت هنری را که قرن‌ها همچون سایه‌ای همراهی‌اش کرده است احساس می‌کند. دیگر سنن جاری الهام از طبیعت و طرح‌های فیگوراتیو برای هنرمندان قابلیت الهام ندارد. طبیعی است که اگر هنر به‌معنای خاص خود از یک دگرگونی در محتوا برخوردار شود، عملکرد هنرمندان، خود را با تحولات جدید وفق داده و مطابق با بینش روز به تظاهرات هنری خواهد پرداخت. دیگر هنر با آرمان‌های بزرگ و شناخته‌شده وابسته، خود را ظاهر نمی‌سازد و همچون گویی بلورین با اعلام استقلال و در حالی که اشکالی از دانش جدید را در دایره خود منعکس کرده است، به طرح دامنه‌دار معماهای بشری می‌پردازد و ابداعات هنری، حاصل دگرگونی‌های آن ارزش‌هایی می‌شود که خود از درون فرم‌های جدید علمی ـ فرهنگی قرن به جوامع انسانی تحمیل شده است.

انگیزه‌های انعطاف‌پذیر که در محیط فردی و اجتماعی انسان‌ها به جست‌وجو پرداخته است، الگوی کار هنرمندان قرار می‌گیرد. آنها سعی در تغییر ماهیت‌های مادی حقایق دارند و با چنین پشتوانه‌ای از علوم، با ذهنیت‌های عملی چون آرشیتکتور و دیدگاه‌هایی که به‌طور مستقیم با وجدان و آگاهی‌های حسی او برخورد می‌کند رابطه برقرار می‌سازند. آن ارزش‌هایی که همیشه پیشاپیش طبیعت در حرکت بوده و در ذهن هنرمندان به گونه الهام و مدل تظاهر می‌کرد، مسیر نیمه‌تمام را رها ساخته و ادامه راه را به ایدئولوژی جدید هنری که اجازه ابراز عقیده و صدور رأی به هنرمندان می‌داد، واگذار ساختند و ایدئولوژی، مکان میتولوژیکی طبیعت را اشغال می‌کند.

گردش نئوکلاسیک و رمانتیک از حرکت بازمی‌ایستد و جهات عقلی و شهوانی این دو مکتب به‌وضوح دیده می‌شود.

ما اکنون با پیروی از کارشناسان مکاتب قدیم هنری که دوره‌هایی از تاریخ گذشته را در چارچوب‌های نظام خاص فکری استحکام بخشیده و به تشریح مقاطع تاریخی به‌صورت «مدل» پرداخته‌اند، با فلسفه هنر گذشته مواجه شده و به ارزیابی آن بر طبق آموخته‌هامان اقدام می‌کنیم و بسیارند کسانی که فارغ از همین آموخته‌ها که بر صحنه هنر امروز حضور یافته و در تجسم حالات ریاکارانه، پیروان تفنن در هنر را بسیار خنداندند. آنها با تخریب اساس فلسفی هنر که به رسالت هنرمندان حکم رانده و از آنان به‌مثابه انعکاس‌دهندگان رنج‌های بشری در ابعادی وسیع‌تر



کلیسای سن‌مارکو ونیز با دکوربندی به سبک ونیزی اثر مجسمه‌ساز پی‌یترو لامبرتی ـ ۱۴۵۱-۱۳۷۰ ـ م

سخن رانده است، به تثبیت هنر موهوم اقدام نموده و جسارت تدریس اصول و مبانی «هنر» را نیز به خود داده‌اند. هنری که نمی‌توان اشرافیت ذاتی آن را سلب کرده و به آن عمومیت داد. انسان، تنها زمانی شادمانه زندگی‌کردن را خواهد آموخت که با اراده‌ای نشأت‌یافته از اصول محکم اخلاقیات، به نفی ارزش‌های حقیر خود برخاسته و تارهای تحجر فرهنگی راکه در هنر او منعکس شده است از چهرهٔ غبارگرفته‌اش، پاک سازد.

شادمانه زندگی کنیم و به رنج‌های خود آگاهانه عشق بورزیم. این همان رسالتی است که هنرمندان بزرگ تاریخ، که شعله‌های اعتراض نسبت به فجایع تحمیل‌شده بر بشریت از درون آثارشان زبانه می‌کشد به انجام رسانده‌اند. آنها شادمانه‌ترین رنج‌ها را در بطن تاریخ ثبت کرده و انسان را آگاهی داده‌اند.

کلاسیسیسم پیر که بار دیگر، چنگ به دیواره آرمان‌های رمانتیک انداخته است، این‌بار در جسم نئوکلاسیسیسم جوان تولد می‌یابد. لحظه‌های تاریخی کلاسیسیسم، در بینش دیگرگونه‌ای نسبت به زیبایی‌شناسی که زمانی «رافائل» آن را مورد تأکید قرار داده بود، با ظهور نئوکلاسیسیسم آغاز می‌شود و نیمه

اوگر فوسکولو ـ شاعر ایتالیایی ـ اثر نقاش گمنام

دوم قرن هفدهم و دو دهه از قرن هجدهم را دربر می‌گیرد.

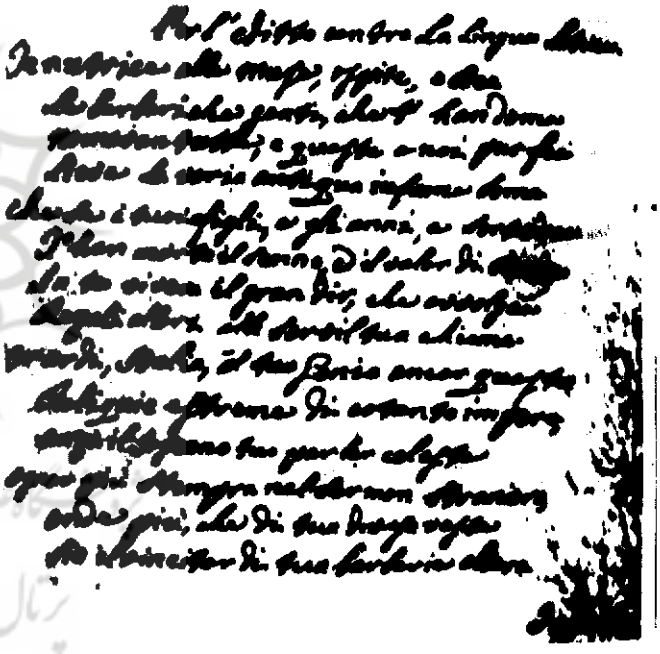
رنسانس فرانسه و سقوط ناپلئون، دو مقطع تاریخی است که بین سال‌های ۱۸۱۵-۱۷۸۹ «نئوکلاسیسیسم» را در طول زمانی خود حفظ می‌کند.

هم‌زمان با تحولات جدید، لزوم نگرش، جهت دستیابی به منابع «نئوکلاسیک» به تاریخ مکاتبی چون: «مانیریسم»، «باروک»، رمانتیسیسم و... (که هر یک در گذشته، با تغییراتی در محتوای ادبی و هنری مواجه شده بود) احساس شده و از طریق رجوع به تاریخ مکاتب

هنری، خواهش‌های روان‌شناسانه، ایده‌آل و دراماتیک، در نوع تفکر و نگاه زیبایی‌شناختی نئوکلاسیک مورد بررسی و تحقیق قرار می‌گیرد.

شاعران و نویسندگان ملهم از فرهنگ فلسفی Illuminism، در طی سال‌های یادشده نسبت به شناسایی و بسط دیدگاه نئوکلاسیسیم بی‌وقفه تلاش کرده و به رهبری «مونتی»[6] و «فوسکولو»[7]، مرزهای اروپا را جهت گسترش آن، یکایک گشوده و فلسفه «تعالی در زیبایی» را حاکم بر دیدگاه هنر می‌نمایند.

سال ۱۷۸۹، تابلوی «مرگ سزار» توسط کاموچینی[8] که خود از شاگردان دورهٔ ۵۰۰ میلادی بود، با رنگ‌های کروماتیک که بعدها الهام‌بخش



قطعه‌ای از دستنویس اوگو فوسکولو

امپرسیونیست‌ها قرار گرفت، نئوکلاسیسیم دوره ناپلئون را با تجسم واقعیات سیاسی و اتیک زمان خود، تفسیر کرد. «ژاک لویی داوید»[9]، نقاش دیگری بود که با قبول توصیه‌های "Winkelman"، مبنی بر بازسازی آثار کلاسیک گذشتگان، فلسفه «زیبایی ایده‌آل» را که متعلق به نئوکلاسیسیسم بود، در تابلوهایش به‌کار گرفت و هم‌زمان دیدگاه «زیبایی صرف» در اثر نامیرای «تور والدسن»[10] مجسمه‌ساز دانمارکی که «گانیمد با عقاب زئوس»[11] نام گرفت و از ساختارهای مجسمه‌سازی یونانی بهره یافته بود، شکل پذیرفت.

آتشی که مکتب جدید برافروخته است، دیری نمی‌پاید و با زایش مدرنیسم، خاموش و به توده خاکستری سرد، تبدیل می‌شود. خاکستری که مأیوسانه توسط شبه‌هنرمندانی که در جهان پراکنده‌اند و اصالت عوامل رمانتیک و کلاسیک را در این مکتب درنیافته‌اند، به آن دمیده می‌شود و جهان سوم، بیش‌ترین سهم را از قرن نوزدهم تا به امروز، از آن خود می‌کند.

آن هنرمندانی که بر تخته سیاه زندگی که آموزشگاه بشریت است، به زبانی نوین نام «مار» را می‌نویسند، به تحریک شبه‌هنرمندانی که تصویر «مار» را کشیده‌اند توسط عموم به سخره گرفته می‌شوند و «مونه»[12]، نخستین هنرمند نقاشی است که در سال ۱۸۷۴، توسط یک منقد به این افتخار نایل می‌آید و پس از آن در سال‌های ۱۸۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۱، ۸۲ و ۸۶ بود که بدعت‌گذارانی چون «مونه»، «رنوار»[13]، «دگا»[14]، «سزان»[15]، «پیسارو»[16] و «سیزلی»[17] در نمایشگاه‌های گروهی که برپا ساخته بودند، تن به تمسخر و استهزاء عموم سپردند.

منتقدین کهنه‌گرا که خود را نگهبانان اصالت اخلاقی و سنت هنری می‌دانستند، با تبعیت از ناخودآگاه مخالفت با هر پدیدهٔ نوین که در طبیعت اکثریت انسان‌ها نهفته است، در به‌روی این پیشگامان در امر تحولات فکری در هنر، بستند و اگر منتقدینی چون «دوره» و «دورانتی» و نویسنده‌ای چون «زولا» نبودند، این گروه تازه‌تشکل‌یافته، تنها به دلیل عدم وحدت فکر در ایدئولوژی‌های سیاسی و همچنین بی‌تفاوتی تنی چند از آنان نسبت به هرگونه گرایشی، از یکدیگر فاصله می‌گرفتند.

اعدام ـ اثر فرانسیسکو گویا

آن چشم‌انداز نوینی که می‌رفت تا از اعماق خود، نوری به‌سوی رنج‌های آینده بتاباند، توسط «شوپنهاور»[18] مقابل دیدگان حساس «نیچه»[19] جوان قرار گرفت و آوازهای شبانه او که انجیل متن را تداعی می‌کرد، پهنهٔ اروپای به‌خواب‌رفته در رؤیاهای شهوانی رمانتیسیسم را درنوردید:

> موسیقی توانایی آن را خواهد داشت که یک‌بار دیگر، تراژدی را از بند اسارت آزاد سازد.

پس از این کلام که به‌دور از تسلط اراده، عشق فلسفی او را نسبت به خدایی که در ورای دانایی انسان حضور دارد، آشکار می‌سازد، آوازی دیگر سر می‌دهد:

> آلمانی‌های وابسته به کلاسیسیسم، بار دیگر ندای رجعت به فرهنگ یونانی را آغاز کردند، ولی «گوته»[20] در نگاه محزون «ایفی ژنی» که از فراز دریاها تا قلب وطن امتداد داشت از حرکت بازماند.

در همین نقطه متفکر آلمانی در جست‌وجوی مکانی است که با اصالت موسیقی از طریق «واگنر» درآمیزد و به همین سبب است که خود را به روح آلمانی نزدیک ساخته و از طریق «لوتر» که برای نخستین‌بار با یک «کرال» آواز صبحدم را به گوش می‌رساند، خود به جمع

همسرایان می‌پیوندد.

پس فرهنگ فلسفی (Illuminism) که می‌توان از آن به‌عنوان زایندهٔ تفکر و هنر نوین در قرن هجدهم یاد کرد، خود با ظهورش سنگ بنایی را فروگذاشت که با جنبش امپرسیونیسم که بیش‌تر به اصلاحات ساختاری در رنگ، فرم، نور، بی‌تفاوتی نسبت به موضوع و طرد هنر آکادمیک می‌اندیشید، مسیر خود را به‌سوی آینده پی گرفت ـ اگرچه جهت‌دادن به آنچه که واقعیت نام داشت، تنها اصلی بود که می‌توانست به‌عنوان پل ارتباط میان این مکتب و مکاتب آینده قرار گیرد.

آنچه که اکنون مسیر هنری را مشخص می‌ساخت بیان واقعیاتی بود که هنرمندان، خود را نیز در اسارت و قیود آن احساس می‌کردند.

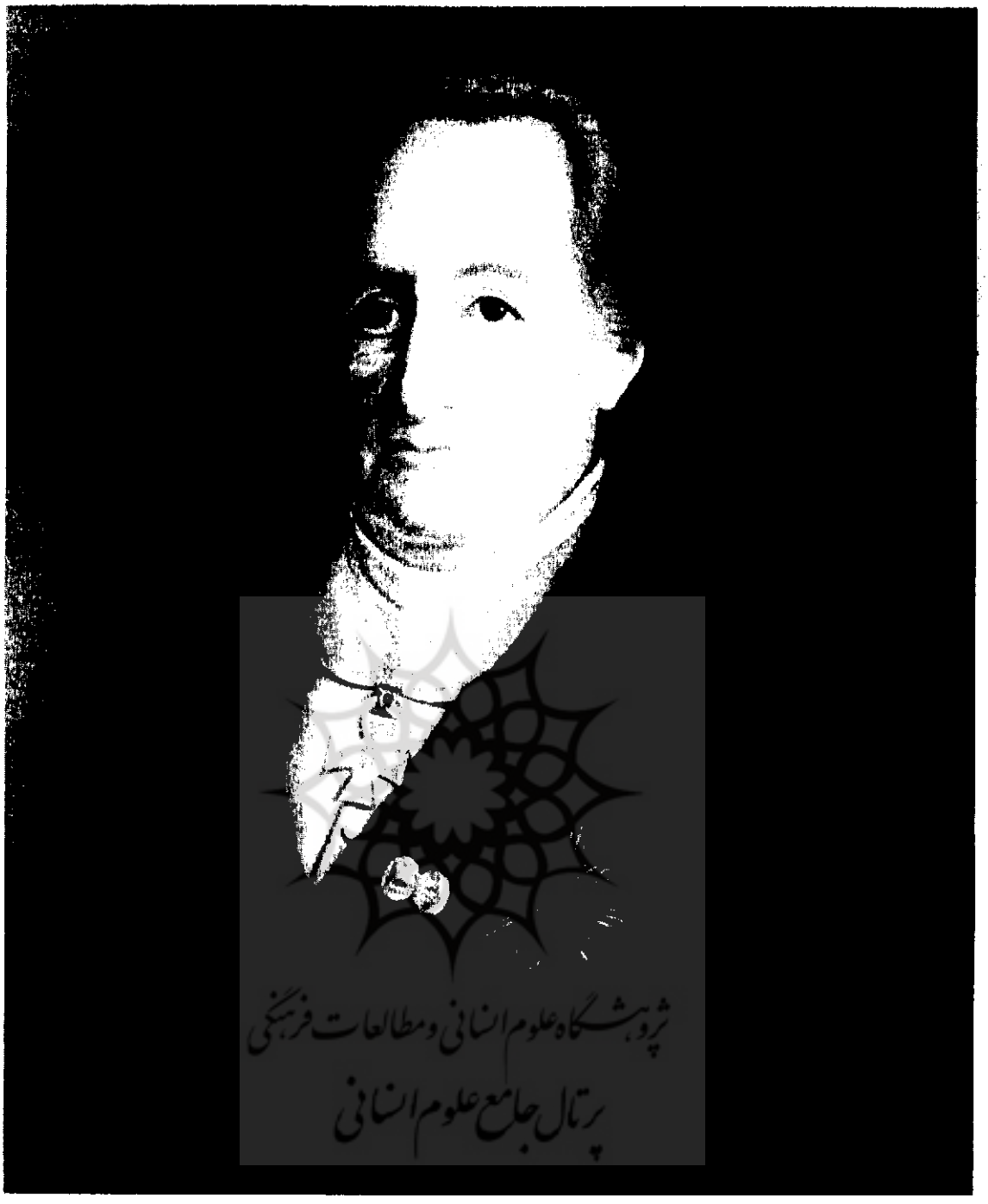
«آرماندو اسپادینی»[۲۱]، آخرین بازمانده از پیروان مکتب «ماکیاوللی» به جنبش امپرسیونیسم پیوست و از «رنوار» الهام یافت. «آنتوان»[۲۲] در فرانسه به تأسیس تئاتر آزاد همت گماشت و پیروان او نزدیک به پنجاه سال از طریق طنز به بیان واقعیات جامعه‌شان پرداختند و ما در هر جا که با این تئاتر برخورد می‌کنیم وابستگی آن را به امپرسیونیست‌ها احساس خواهیم کرد. امپرسیونیسم هر روز گامی به جلو برمی‌داشت. هنرمندان این مکتب، ارزش‌های نوینی را که دارای پایه‌های فکری و علمی بود، ارایه می‌دادند. تئوری «شورول» ارتباط رنگ‌های فرعی و تضادهای مقارن و هم‌زمان را برایشان آشکار ساخت.

سال ۱۸۸۶ قانون علمی «دیدن» وضع شد و در همین سال بود که در تبعیت از آغاز سرعت در تحولات صنعتی که جوامع اروپا را به دنبال خود می‌دوانید، «نئوامپرسیونیسم» توسط «سورا»[۲۳] و «سینیاک»[۲۴] به محافل هنری عرضه شد و این در حالی بود که «مونه»، «رنوار»، «سیزلی» و «پیسارو»، مطالعات مستقیمی را حتی قبل از سال ۱۸۷۴ درکناره رود «سن» بر روی واقعیت «دید» تجربه کرده بودند و بر اساس

امپرسیونیسم ـ کلود مونه ـ بخشی از تابلوی زنان در باغ ـ ۱۸۸۶

همین مطالعات بود که دریافتند می‌توان خیلی زود و با تکنیک سریع و «بدون هرگونه "پردازش" که خاص کلاسیسیت‌ها بود»، امپرسیونی از شفافیت و درخشندگی محیط و آب، با استفاده از رنگ‌های «کروماتیک» به دست داد. آنها این دانش را با نفی درجه‌بندی سایه‌روشن‌ها و عدم استفاده از رنگ سیاه که رنگ‌های ساده را روشن‌تر جلوه می‌داد به ثبوت رساندند و امپرسیونیسم، بنیان فلسفی‌اش را در «احساس دیدن» و گریختن از جنبه‌های شاعرانه و رمانتیک «موضوع»، استوار کرد.

«سزان» و «دگا» به تحقیق در مسیر تحولات نقاشی



یوهان ولفگانگ فون گوته ـ ۱۸۳۲ ـ اثر هـ ـ کریستف

اخلاقیات در ذهن او به‌گونه توهمات زیان‌آور تجلی یافت و دین و هنر، پدیده‌هایی معرفی شد که می‌باید به آن عشق ورزید.

انسان‌های سرگشته‌ای که برداشت‌های فکری‌شان حاصل توهمات در تاریخ گذشته بوده است، همواره با پدیده‌های بسیار شگفت‌آوری از ذهنیات اخلاقی مواجه شده‌اند. پدیده‌هایی که همچنان در چرخشی گسترده هر یک به نفی دیگری پرداخته و اساس هر نوع

استواری در فکر را همواره تخریب کرده است.

همیشه، سردرگمی‌های انسانی در اعمال و افکار فلاسفه و هنرمندان متجلی شده است. شاید به دور از باور باشد اگر از دلبستگی‌های یک فیلسوف و پیام‌آور گذشته و یک پیام‌آور از آینده یاد کنیم. از دوستی عمیق «بورکهارت»[۲۶] با «نیچه».

شاید این گزافه‌گویی نباشد اگر ما تاریخ فلسفه و هنر را سرچشمه تفکرات و اعمال انسان کنونی بدانیم و شاید این سخنی به ناحق نباشد اگر فکر کنیم که تهاجم

طبیعت بیجان ـ اثر پل سزان

آنارشیسم بر زندگی‌مان و بر افکار متضادمان، خود حاصل تنوع در اندیشه‌های تاریخی فلسفه و هنر است.

تراژدی، آن حاصل موسیقی، ادبیات و فلسفه و آن یگانه فرزند اعصار کهن اخلاقیات که در موج افکار

عظیم بشری به گونه‌های متفاوتی به بازی و بوالهوسی پرداخته است، با چهره‌ای افسرده و مغموم به شبح آینده هجوم می‌برد.

از آغاز نخستین سرود زندگی که انسان پیچیده در هاله‌ای از احساس و بی‌هیچ دانش و بیان و منطقی از وجود، طبیعت زندگی و بودن را در این جهان تجربه کرد، تا اکنون که جسد به خاک‌افتاده احساس عتیق را با نگاهی سرد و یخ‌زده نظاره می‌کند، شاهد ظهور بسیاری از تحولات و دگرگونی‌های فکری در عمومیت

خود بوده است و زمانی که با احساس آشنا شد و به نخستین مفاهیم «زندگی» دست یافت، هزاران سال در غربت و انزوای خود، از همان مفاهیم نیرو گرفت و که دارای ارزش کم‌تری نسبت به مطالعه مستقیم طبیعت

نبود، پرداختند و موزه «لوور» برای مدتی پذیرای «سزان» جهت کپی‌برداری از آثار کلاسیسیت‌ها شد. «مونه» و دیگران، به امکانات تکنیکی آن روز بسنده کردند و تضادهای فکری که به‌سوی هدف واحدی در حرکت بود، به دریای مواج و بی‌کرانی فرو ریخت که می‌باید در آینده‌ای نزدیک، با زادگان مدرنیسم، که واقعیت تلخ قرن حاضر را درون افکار خود حمل می‌کردند، آرام گیرد. آن منقدانی که از بینش والاتری برخوردار بودند، در هنگامه «امپرسیونیسم»، از یکدیگر سؤال می‌کردند که: به‌راستی عملکرد هنر و رسالت آن در یک قرن علمی، چگونه خواهد بود؟ آیا هنر، توانایی آن را دارد تا با حفظ عینیت خود، به ابزار صنعتی مجهز شود؟ و تنها این پاسخ برایشان کافی بود که: تحقیقات امپرسیونیسم در هنر نقاشی، به‌مثابه مطالعات مهندسین ساختمان در همان زمینه است.

سال ۱۸۷۸ در حالی که صد سال از مرگ «ولتر»[۲۵] گذشته بود، فلسفه، به شناسایی مرزهای نوین ارزش‌های اخلاقی بشری که خود را به‌سوی آینده گسترش می‌داد، نایل آمد. هنوز می‌باید در دامان فرهنگ فلسفی جدید، فرزندان بسیاری اما با افکار و هویت‌های مختلف از ارزش‌های نوین بهره‌مند شوند. پرستش حقیقت و نبرد با آنچه «واقعیات کاذب در اخلاق عملی» نام داشت، برای نخستین‌بار از لابه‌لای صفحات «آدمی بسیار آدمی» و از ذهنیت آن کشیش‌زاده پروتستان که به «دانش» دلباخته و به تخریب نمودهای میتولوژیک یونان پرداخته بود، تراوش کرد. بت‌های دیگری که سالیان متمادی توسط او ستایش شده و گرایش به آنها، به روح آلمانی و ارواح ساکن در آن‌سوی مرزهای آلمان تحمیل شده بود، اکنون یکی پس از دیگری فرو می‌ریخت: «واگنر»، «شوپنهاور»، اساطیر یونان و جهات تراژدی در هنر.... ارزش‌های دیگر را یکی از پی دیگری بدعت گذاشت. هنر نخستین او از پدیدهٔ «احساس»، بارور شد و پس از

کوبیسم - پابلو پیکاسو

آن با هجوم «ارزش»ها که در افکار او موجودیت می‌یافت و شکل می‌گرفت، درآمیخت و سرانجام، خود به «تراژدی» تبدیل گشت. هنر، این تنها فرزند اصیل احساس، به این تحرک توهم‌انگیز توده بشری که در امتداد مسیر زندگی و وجود گام برمی‌داشت و سرانجام در لایتناهی عدم محو می‌شد، خیره می‌نگریست و از سیل ویرانگر دگرگونی‌های اخلاقی انسان، الهام می‌یافت.

ای هجوم عظیم کلام که از احساس نخستین نیرو یافتی و در سیر دوران کوتاه حکمت و فلسفه، شعر و موسیقی و تجسم یافته‌ها، به نمود خود پرداختی! آیا تمامی این دوران، اکنون به گونه رنجی دردناک و بیهوده در اختتام تاریخ دیرین و به‌سرآمده انعکاس یافته است؟ آیا زندگی، خود توهمی است در ابهام زمان و مکان و آیا هنر، تبلور این ابهام است؟

پی‌نوشت‌ها:

1. Michelangelo - Arezzo 1475 - Roma 1564

نقاش و مجسمه‌ساز ایتالیایی - تولد ۱۴۷۵ شهر آرتزو - مرگ ۱۵۶۴ رم

2. Francesco Goya - Saragozza 1746 - Bordeamx 1828

نقاش بزرگ اسپانیایی - ساراگوزا ۱۷۴۶ - بوردو ۱۸۲۸

3. Edward Munch (Löten 1863 - Ekelg 1944)

ادوارد مونش، نقاش نروژی و واضع مکتب اکسپرسیونیزم

4. Vincent Vangogh 1853-1890

ونسان وان‌گوگ، اولین فرزند یک کشیش پروتستان، نقاش هلندی که مدتی با گوگن در خانه موسوم به زرد اقامت کرد.

5. Paul Gauguin Parigi 1848 - Isole Marchesi 1903

نقاش فرانسوی که کودکی خود را در لیما پایتخت پرو گذراند - پاریس ۱۸۴۸ - جزایر مارکز ۱۹۰۳

۶. ونسانزو مونتی - شاعر ایتالیایی - ۱۷۵۴-۱۸۲۸ - Vincenzo Monti

۷. اوگو فوسکولو - شاعر ایتالیایی - ۱۷۷۸-۱۸۲۸ - Ugo Foscolo

۸. ونسانزو کامویچینی - نقاش ایتالیایی - ۱۷۷۱-۱۸۴۴ - Vincenzo Camucini

۹. ژاک لویی داوید - نقاش فرانسوی - ۱۷۴۸-۱۸۲۵ - Jacques Louis David

۱۰. برتل توروالدسن - مجسمه‌ساز دانمارکی - ۱۷۷۰-۱۸۴۴ - Bertel Thor Waldsen

۱۱. تابلویی با نام Impression soleil le vant این تابلو به‌همراه آثاری از نقاشان غیروابسته در استرودیوی نادار مورد نقد و استهزاء قرار گرفت.

۱۲. کلود مونه - نقاش فرانسوی ۱۸۴۰-۱۹۲۶ - Claud Monet

۱۳. اگوست رنوار ۱۸۴۱-۱۹۱۹ - نقاش فرانسوی - August Renoir

۱۴. ادگار دگا - نقاش فرانسوی - ۱۸۳۴-۱۹۱۷ - Edgar Degas

۱۵. پل سزان - نقاش فرانسوی - ۱۸۳۹-۱۹۰۶ - Paul Cezanne

۱۶. کامیل پیسارو - نقاش فرانسوی - ۱۸۳۱-۱۹۰۳ - Camil Pissaro

۱۷. آلفرد سیسلی - نقاش فرانسوی - ۱۸۳۹-۱۸۹۹ - Alfred Sisley

۱۸. آرتور شوپنهاور - فیلسوف آلمانی - ۱۷۸۸-۱۸۶۰ - Arthur Schopenhaver

۱۹. فردریک ویلهلم نیچه - فیلسوف آلمانی - ۱۸۴۴-۱۹۰۰ - اینکه نیچه دارای چه اصلیتی بوده، هنوز مورد تردید است. به گفته خودش، از نژاد کنت‌های لهستانی است که زمانی به آلمان گریخته‌اند - Friedrich Nietzsche

۲۰. یوهان ولفگانگ فون گوته - شاعر شهیر آلمانی - ۱۷۴۹-۱۸۳۲ - Johan Wolfgang Von Goethe

۲۱. آرماندو اسپادینی - نقاش ایتالیایی - ۱۸۸۳-۱۹۲۵ - Armando Spadini

۲۲. آندره آنتوان - ۱۸۵۸-۱۹۴۳ - پایه‌گذار تئاتر آزاد، بازیگر و کارگردان تئاتر و سینما

۲۳. ژرژ سورا - نقاش فرانسوی - ۱۸۵۲-۱۸۹۱ - Georges Seurat

۲۴. پل سینیاک - نقاش فرانسوی - ۱۸۶۳-۱۹۳۵ - Paul Signac

۲۵. ولتر - نویسنده و متفکر فرانسوی - ۱۶۹۴-۱۷۷۸

۲۶. ژاکوب بورکهارت - تاریخ‌دان متفکر سوئیسی - ۱۸۱۸-۱۸۹۷ - Jacob Burckhardt