تصاویر ابرها*

گمبریخ

امیرحسن ندایی

گاه ابری را چونان اژدهایی می‌بینیم؛
بخاری را چونان خرسی پائیزی،
بارویی، صخره‌ای آویخته،
کوهی شکافته، پرتگاهی آبی‌رنگ،
با درختانی بر بلندای آن، که سر بر جهان فرود آورده‌اند،
و چشمان ما را با بادی فریب می‌دهند....

شکسپیر، آنتونی و کلئوپاترا

I

پیام جهان مرئی پیرامون ما، توسط هنرمند رمزگذاری می‌شود. همه‌ی ما شاهد بوده‌ایم که این رمزها چگونه با مجموعه‌ای از نمادها که توسط هنر متبلور می‌شود، سازگار شده‌اند. اکنون زمان آن است که به رمزگشایی آنها بپردازیم. این کار را با یادگیری خواندن آنچه وینستون چرچیل[1] «رازنگاشت» بر بوم نامید، انجام می‌دهیم.

بیشترین بحث کاوش‌گرانه در این دیدگاه، در آثار نویسنده‌ای باستانی به چشم می خورد که حتی بیش از افلاطون و ارسطو در باب طبیعت نسخه‌برداری کرده است. این از سند فوق‌العاده و تکان‌دهنده‌ی مربوط به پاگانیسم[2] رو به زوال، به‌نام زندگی آپولونیوس از تیانا[3]، نوشته‌ی فیلیوستراتوس[4] منشاء می‌گیرد.

آپولونیوس حکیمی فیثاغورسی (پیتاگورین) بود که در عصر مسیح (ع) زندگی می‌کرد و به نقاط مختلف جهان سفر می‌کرد تا در باب خرد و معجزات علمی موعظه کند. نویسنده‌ی زندگی‌نامه‌ی او شرح می‌دهد که چگونه در طی سفرهایش به هند رسید ــ جایی که او و مریدانش از دیدن نقوش برجسته‌ی فلزی به شیوه‌ی

یونانی حیرت زده شدند. این نقش‌برجسته‌ها در عصر اسکندر کبیر ساخته شده بودند. زمانی که آنها در انتظار دیدن پادشاه بودند، فیلسوف همراه خود، دَمیس، را به‌شیوه‌ی سقراطی مورد پرسش و پاسخی چندگانه قرار داد:

ــ «دمیس، به من بگو، آیا چیزی به‌عنوان نقاشی وجود دارد؟»

ــ «البته».

ــ این هنر شامل چه چیزی است؟

ــ خوب، ترکیب رنگ‌ها.

ــ و چرا آدمیان به این کار دست می‌زنند؟

ــ به‌خاطر تقلید؛ برای رسیدن به شباهت با یک سگ، یک اسب، یک انسان، یک کشتی، یا هر چیزی دیگری در زیر نور خورشید.

ــ پس نقاشی تقلید و نسخه‌برداری است؟»

ــ «خوب، چه چیز دیگری است؟ اگر این نباشد، تنها بازی مسخره‌ای با رنگ‌ها است.»

ــ بله، اما در مورد آنچه ما در آسمان و درون ابرهای شناور می‌بینیم چه؟ کشتی قنطورس[5]، بز کوهی، گرگ‌ها و اسب‌ها؟ آیا خداوندگان نقاشی هستند که اوقات فراغت خود را به این شکل می‌گذرانند؟

ــ نه!

هر دو موافق‌اند که اَشکال درون ابرها در ذات خودشان معنایی ندارند و به‌طور کاملاً تصادفی شکل می‌گیرند؛ این ما هستیم که به‌طور طبیعی به تقلید و جداسازی ابرها تمایل داریم. آپولونیوس ادامه می‌دهد:

«اما آیا این بدان معنا نیست که تقلید در هنر جنبه‌ای دوگانه دارد؟ یکی جنبه‌ی استفاده از دست و ذهن برای ساختن جلوه‌های تقلیدی، و دیگری جنبه‌ی شبیه‌سازی با ذهن به‌تنهایی؟» ذهن مشاهده‌گر در تقلید نقش خود را دارد. حتی تصویری تک‌رنگ یا نقش‌برجسته‌ای برنزی، ما را با شباهت‌های خود تحت تأثیر قرار می‌دهد ــ ما آنها را به‌عنوان فرم و بیان می‌بینیم.» آپولونیوس چنین نتیجه می‌گیرد که: «حتی اگر ما یکی از این هندیان را با گچ سفید نقاشی کنیم، باز هم او را به‌صورت یک سیاه‌پوست خواهیم دید. این به‌خاطر بینی تخت، موهای زبر و مجعد، و آرواره‌های محکم آنهاست .... همین‌هاست که تصویر آن فرد را برای همه‌ی کسانی که از چشمان خود درست استفاده کرده‌اند سیاه می‌کند. و به‌همین دلیل است که باید بگوییم آنها که به یک تابلوی نقاشی نگاه می‌کنند باید توانایی شبیه‌سازی خود را به کار گیرند. هیچ‌کس نمی‌تواند یک اسب یا یک گاو نقاشی شده را درک کند، تا وقتی نداند که ظاهر این موجودات چگونه است.» من این داستان طولانی را از آن روی آوردم که به مسئله‌ای که اکنون می‌خواهیم به آن بپردازیم مربوط است: «سهم ما، به‌عنوان مشاهده‌گر، در خواندن تصویری که هنرمند خلق کرده است».

از یک دیدگاه، ما نمونه‌های بیشتری از آنچه آپولونیوس «توانایی شبیه‌سازی» نامیده دردست داریم ــ نمونه‌هایی بیش از آنچه آن حکیم به آنها فکر کرده باشد. برای ما آنچه تحت عنوان «بازنمایی» یا «فرافکنی» آمده همان توانایی است که زمینه‌ی اصلی توجه در تمامی شاخه‌های روان‌شناسی شده است. توصیف تصاویری که درون ابرها دیده می‌شوند، یادآور آزمایشات روان‌شناختی هستند که در آن با لکه‌های جوهر بر صفحه‌ی کاغذ، پاسخ‌های فرد را ارزیابی می‌کنند. این لکه‌های جوهر، که در«تست رورشاخ»[6] به کار گرفته

می‌شوند، شکل پیشرفته‌ی تصاویر ابرها هستند که می‌توان آنها را در آزمایشات مختلف تکرار کرد و پاسخ‌هایی را که با موضوعات مختلف به آنها داده می‌شود، با هم مقایسه کرد. اما آنچه در نگاه به این ابزار روان‌شناختی برای ما اهمیت دارد آن است که این تست‌ها بر نظریه و نگاه این فیلسوف باستانی تأکید می‌کنند. آنچه از این تصاویر و اشکال تصادفی برداشت می‌شود به ظرفیت ما در بازشناسی اشیاء و تصاویر درون لکه‌ها در برابر نمونه‌های ذهنی‌مان، بستگی دارد. در تعبیر این لکه‌ها به‌عنوان یک خفاش یا یک پرنده، نوعی طبقه‌بندی ادراکی صورت می‌گیرد ــ در واقع در سیستم توصیفی ذهن، من پروانه‌ای را تجسم می‌کنم که در واقعیت، یا حتی در رؤیا دیده‌ام.

II

این قوه‌ی بازنمایی و فرافکنی توجه و کنجکاوی هنرمندان را در بسیاری از زمینه‌ها برانگیخته است. جالب‌ترین بخش برای ما تلاش در استفاده از این اشکال تصادفی است برای آنچه که ما «نمایه» می‌نامیم. این نمایه‌ها نقطه‌ی آغازین واژه‌نامه‌ی هنرمند است. لکه‌های جوهر به «کتاب الگو» شبیه می‌شود. بسیار اتفاق می‌افتد که همین کتاب الگو، که در انتهای فصل قبلی درباره‌ی آن بحث کردیم، و نمونه‌هایی از آسمان‌ها و ابرها را از کنستابل دیدیم، همین امکان دوگانه را نشان می‌دهند. به‌خاطر همین برداشت از اشکال احتمالی که در آسمان دیده می‌شود، بخشی از کتاب عجیب الکساندر کوزنز[۷]، باعنوان «شیوه‌های جدید کمک به ابداع در طراحی ترکیب‌بندی‌های اصیل منظره»، به این مقوله اختصاص یافته است. کوزنز در این کتاب شیوه‌ای به‌نام «لکه‌گذاری» پیشنهاد می‌کند و آن عبارت است از استفاده از لکه جوهرهای تصادفی برای برانگیختن ذهن نقاشان تازه‌کار در رسیدن به زمینه‌های اولیه‌ی یک منظره. این شیوه در زمان خود با تمسخر بسیار مواجه شد؛ پل اوپه در آخرین زندگی‌نامه‌ی رسمی هنرمند مجبور به دفاع از کوزنز در مقابل کسانی شد که کار او را تصادف محض می‌دانستند. مقدمه‌ی کوزنز بیشتر درکی روان‌شناسانه از ابداع اشکال را ارائه می‌دهد. شیوه‌ی او تقابلی شدید با راه‌های سنتی آموزش هنر داشت.

«شکی نیست که زمان زیادی برای نسخه‌برداری از آثار دیگران صرف می‌شود، کاری که قدرت ابداع را ضعیف می‌کند؛ تردید دارم که تأکید نکنم، نسخه‌برداری از خود طبیعت نیز زمان زیادی طلب می‌کند.

من تأسف شیوه‌ای مکانیکی را، که به‌قدر کافی سریع باشد می‌خورم ... کشیدن ایده‌های آنی یک ذهن خلاق و باهوش که در هنر طراحی متبلور می‌شود.

طراحی سریع ... انتقال ایده‌های ذهنی بر سطح کاغذ است ... لکه‌گذاری گذاشتن نقطه‌های متنوعی است ... که اشکال تصادفی ایجاد می‌کنند ... و از آنها ایده‌ها به ذهن منتقل می‌شود ... طراحی سریع، ایده‌ها را شکل می‌دهد ... لکه‌گذاری ایده‌ها را پیشنهاد می‌کند.»

احتمالاً ارتباطی تاریخی میان نظریه‌ی کوزنز، در ۱۵۰ سال پیش، و ابزار تشخیصی رورشاخ وجود دارد. حلقه‌ی مفقوده‌ی این ارتباط احتمالاً توسط شاعر رومانتیک آلمانی، جاستینوس کرنر شکل گرفته است. او از لکه‌های جوهر بر کاغذ تاشده استفاده می‌کرد تا قوه‌ی تخیل خود و برخی دوستانش را به حرکت وادارد و بر همین اساس بخشی از اشعار خود را براساس مفاهیم اولیه‌ای که از همین راه به دست می‌آمد، می‌نوشت. کوزنز

یک روح‌گرا بود و در واقع درون لکه‌های جوهر متقارن‌اش ارواحی را می‌دید. برای کوزنز لکه‌گذاری روشی بود برای پیشنهاد موتیف‌های منظره‌ای. این تضاد [در نوع نگاه به لکه‌ها] به بخش عمده‌ی انتخاب شده در کار و چیزی که به‌عنوان یک دستگاه ذهنی، توصیف شده، اشاره دارد. ما با این نظریه پیش از این نیز برخورد کرده‌ایم. این شامل نگرش و انتظاراتی است که بر برداشت‌های ما تأثیر می‌گذارد و دیدن و شنیدن چیزی را برای ما از چیزهایی دیگر متفاوت می‌کند. روان‌کاوی که از تست رورشاخ استفاده می‌کند از اثرگذاری بر دستگاه ذهنی بیمارش خودداری می‌کند ــ اگرچه واقعاً در این که چنین مسئله‌ای امکان‌پذیر باشد یا نه، شک هست. در مقابل، کوزنز به ذهنی که از پیش آمادگی پیدا کرده اعتقاد دارد. شاگردان او باید از لکه‌ها برای شکل‌دادن منظره ایده بگیرند، و بنابراین فقط موتیف‌های منظره‌ای را درون این لکه‌ها می‌یابند. اگر به کسی تصویری را به‌عنوان یک نقاشی ذغالی نشان دهیم، او هیچ چیز نادرستی در آن نخواهد یافت.

اما این شاید ساده‌انگاری باشد اگر تصور کنیم که شاگردان کوزنز تنها آموزش می‌دیدند تا مناظر را درون لکه‌های جوهر ببینند. آنچه آنها می‌دیدند و می‌خواستند که ببینند، نقاشی منظره بود. آنان زنان و مردانی متعلق به قرن هجدهم بودند که از طراحی‌های سریع کلود به اعجاب در آمده بودند. همین طراحی‌های سریع بودند که بنیان قواعد ایده‌آل‌های تصویری را ساختند و می‌خواستند با آنها رقابت کنند. زبانی از اشکال وفرم‌ها برای بازنمایی در درون لکه‌های جوهر آماده بود و این زبان ترکیب‌های جدید و متنوعی از این ایده‌ها بود که این نقاشان بیشتر خواهان آن بودند تا یک واژه‌نامه‌ی تازه.

در این زمینه مثال‌هایی نیز وجود دارد که روند پیچیده‌ی ارتباط متقابل میان ساختن و همخوان‌کردن، و پیشنهاد و بازنمایی را نشان می‌دهد. [این مثال‌ها] زمینه‌ای بسیار واضح‌تر از جلوه‌های «شیوه‌ی جدید» کوزنز هستند. بدون آگاهی از اسلوب زبان کلود، یک تازه‌کار انگلیسی نمی‌تواند هیچ درکی از کشف «موتیف‌های تصویری»، در منظره‌سازی بومی خود داشته باشد. اما این عادت و تصاویری که از آن پدید می‌آید، زمینه‌ای را ایجاد می‌کند که می‌توان اشکال خارق‌العاده‌ای را از درون هر آنچه به طرح‌های منظره‌ای شباهت دارد، دید. حتی اگر یک لکه مرکب چینی بر روی تکه‌ای کاغذ باشد [همین نکته صدق می‌کند]. در چنین حالتی تنها کمی دست‌کاری و تعدیل کفایت می‌کند تا چنین تصویری به شکلی واضح و روشن از یک منظره بدل شود که انعکاسی از موتیف‌های کلود است.

این مسئله مثالی روشن از برتریِ ساختن نسبت به همخوان‌سازی است. اما بخش عمده‌ی آنچه از این طریق پدیده می‌آید نقش بزرگ‌تر یا کوچک‌تری را در تمامی زمینه‌های هنر بازی می‌کند. احتمالاً نزدیک‌ترین نگرش به شیوه‌ی کوزنز را در حکایتی می‌یابیم که توسط نویسنده‌ی هلندی، هوگستراتن[۸] در قرن هفدهم نقل شده است. این حکایت درباره‌ی سه نقاش منظره‌ی هلندی است که با هم شرط می‌بندند که کدام یک از آنان یک نقاشی منظره را زودتر به پایان می‌رساند. یک از آنان به‌نام کنیپ برگن، موتیف خود را مانند یک عریضه‌ی آماده نوشت ــ ما این‌گونه در نظر می‌گیریم که او درس‌هایی را یاد گرفته بود که در فصل قبلی درباره‌ی آنها بحث کرده بودیم. یان وان‌گوین[۹] راه دیگری را برگزید. او نقاشی خود را بر بوم گسترد ــ اینجا روشنایی، آنجا تاریکی ــ تا جایی که تابلو شبیه به یک سنگ قیمتی رگه‌دار شد، و بعد با یک دست‌کاری کوچک نقاشی‌اش را به پایان رساند، و از آن جلوه‌ی به‌ظاهر برهوت، تصویری کامل بیرون آورد. وان‌گوین آماده‌سازی بوم نقاشی را

شبیه به لکه‌های جوهر برای بازنمایی موتیف‌های مورد نظرش انجام داد. نگاهی گذرا به یکی از نقاشی‌های هنرمند بنیان‌های این حکایت را نمایان می‌سازد. بنابه گفته‌ی نویسنده‌ی هلندی، هیچ‌کدام از این دو نقاش برنده نشدند. برنده‌ی نهایی پرسلس بود، که ساعت‌ها، بدون آنکه قلم بر بوم بگذارد، گذراند. او تصویرش را در ذهن کامل کرد و بعد در زمانی کوتاه آن را به پایان رساند.

ویژگی‌های این شیوه‌ی کار در نظامی عقلانی هر چه باشد، شاهدی بر این نکته است که ارزش‌های بازنمایی به‌طور کاملاً مستقل توسط نقاشان منظره در نقاط مختلف جهان کشف شد. جالب‌ترین روند موازی با این نگرش‌ها از چین می‌آید. سونگ تی، هنرمند قرن یازدهم، نقاشی‌های منظره‌ی چن‌یونگ ـ چی را به شکل زیر نقد کرده است:

«تکنیک کار در این آثار بسیار خوب است اما تمایلاتی نسبت به تأثیرات طبیعی نیز حس می‌شود. یک دیوار مخروبه و قدیمی را انتخاب کنید و یک ابریشم سفید بر آن بیندازید. سپس هر صبح و عصر به آن خیره شوید، تا این که پس از مدتی بتوانید [پستی و بلندی‌های] آن ویرانه را از میان پارچه‌ی ابریشمی ببینید، برجستگی‌ها، سطوح آن، زیگ‌زاگ‌ها، و شکاف‌هایش را؛ آنها را درون ذهن خود نگاه دارید و در چشم خود تصحیح کنید. برجستگی‌ها را کوه ببینید، بخش پائینی را آب، فضاهای خالی را دره، شکستگی‌ها را چشمه‌ها، بخش‌های روشن را نقاط نزدیک و بخش‌های تیره را نقاط دورتر. هنگامی که اینها را در ذهن‌تان مجسم کردید، آنگاه انسان‌ها، پرنده‌ها، گیاهان و درختان را نیز می‌بینید که در میان این منظره در حال حرکت و پروازند. حال دراین شرایط شما قلم‌تان را براساس تخیل‌تان حرکت می‌دهید، و در این حالت [تصویر نهایی‌تان] از بهشت آمده، نه از ذهنی انسانی. چشمان چن [برای دیدن اینها] باز بوده و از همین جا سبک شخصی او شکل می‌گیرد».

این نکته اغلب مورد اشاره قرار گرفته که تا چه حد فصول متنوع کتاب نقاشی لئوناردو داوینچی به نظریات این هنرمند چینی نزدیک است. در واقع این لئوناردو بود که شیوه‌ی جدید را به کوزنز الهام داد و به‌خاطر قدرت لئوناردو بود که کوزنز تا این پایه بر نظریاتش پافشاری می‌کرد. در یکی از مشهورترین فصول این کتاب، لئوناردو درباره‌ی شیوه‌اش به‌نام «واضح‌سازی روح ابداع» بحث می‌کند.

«ابتدا به دیواری رنگ و رو رفته از رطوبت، یا سنگی با رنگ‌های درهم نگاه کنید. اگر بخواهید نوعی پس‌زمینه بسازید، قادر خواهید بود که درون این [اشکال نامشخص] منظره‌ای بهشتی ببینید؛ منظره‌ای آراسته با کوه‌ها، خرابه‌ها، صخره‌ها، جنگل‌ها، دشت‌های بلند، تپه‌ها و دره‌ها، با تنوعی چشم‌گیر. و سپس با نگاهی دوباره، صحنه‌های نبرد با اندام‌های انسانی در حال حرکاتی شدید، [حالت‌های مختلف] چهره‌های هیجان‌زده و پارچه‌های [درهم] و فضایی بی‌نهایت از اشیاء را می‌بینید که با کم‌وزیاد کردن برخی بخش‌ها می‌توانید آن‌ها را به فرم‌ها و اشکال کامل و بی‌نقص تبدیل کنید. بر چنین دیواری همان چیزی رخ می‌دهد که در صدای زنگ‌ها و در هر ضربه‌ی آن می‌توانید هر واژه‌ای را که تصور می‌کنید بشنوید.»

در بحث لئوناردو فصول دیگری نیز وجود دارد. در یکی از جالب‌ترین آنها، لئوناردو درباره‌ی قدرت «اَشکال مغشوش» بحث می‌کند. شبیه آنچه در ابرها یا آب گل‌آلود دیده می‌شود و ذهن را به ابداعات جدیدتر تحریک می‌کند. او نهایتاً تا جایی پیش می‌رود که به هنرمند پیشنهاد می‌کند تا از عمل کردن به شیوه‌های سنتی در طراحی اجتناب کند زیرا طراحی کردن با سرعت و بدون پیش‌زمینه به‌نوبه‌ی خود امکانات جدیدی را به

ذهن هنرمند القا می‌کند. شبیه کاری که وان‌گوین در آن حکایت انجام داد، و از کار ناتمام خود به‌عنوان پرده‌ای برای بازنمایی ایده‌هایش استفاده کرد.

اکنون شاید بهتر باشد که در توصیفی که از شیوه‌ی «طراح مجرب» اف سی آیرِ روان‌شناس در فصل پیشین کردیم، تجدیدنظر کنیم. «یک طراح مجرب و آموزش‌دیده گروهی از نمایه‌های اولیه را جمع می‌کند که به‌وسیله‌ی آنها نمایه‌ی یک حیوان، یک گل یا یک خانه را به‌سرعت بر کاغذ می‌کشد. این نمایه‌ها به‌عنوان پشتیبانی برای نمایش تصاویر ذهنی او به کار می‌روند و طراح به‌تدریج این تصاویر را آن‌قدر اصلاح می‌کند و تغییر می‌دهد تا به آن چیزی برسد که می‌خواهد بیانش کند».

آنچه این روان‌شناس به‌عنوان پشتیبان برای تصاویر ذهنی هنرمند وصف می‌کند، دقیقاً همان شیوه‌ی بازنمایی است. این یک وجه دیگر از روند ارتباط متقابل میان ساختن و همخوان‌سازی است؛ هنرمند ترکیبی را بر کاغذ می‌سازد که تصویری نهایی را به او الهام می‌دهد. اما به هنرمند تأکید شده که تصاویرش را انعطاف‌پذیر نگه دارد تا اگر با هر مشکلی در طول این روند مواجه شد، بتواند آن را [با شرایط جدید] منطبق، تصحیح و برطرف کند. از این دیدگاه، این که فرم اولیه‌ای که به ذهن هنرمند رسیده دست‌ساخته‌ی او بوده (یعنی تعمدی شکل گرفته) یا به‌طور تصادفی کشیده شده (یعنی یافته شده)، خیلی اهمیت ندارد. بلکه آنچه که در نهایت [از این فرم اولیه] ساخته می‌شود، اهمیت دارد.

لئوناردو هرگز از به کاربستن این درس غفلت نکرد. در نظریه‌ی او انعکاس جالب توجهی از مکالمه‌ای که احتمالاً با بوتیچلی داشته، وجود دارد. در این مکالمه آنها در مورد نیاز هنرمند به نگاهی جهان‌شمول و دانش نسبت به ساختار هر آنچه در تابلوی نقاشی‌اش می‌کشد، وجود دارد. بوتیچلی ما بر این نکته تأکید کرده بود که چنین دانشی ضروری نیست «زیرا فقط با پرتاب یک اسفنج آغشته به رنگ بر دیوار لکه‌ای نقش می‌بندد که هر کسی می‌تواند از آن منظره‌ای زیبا درآورد».

لئوناردو می‌گوید: این حقیقت دارد، که در چنین لکه‌رنگی ممکن است هر آنچه را خواستار یافتن آن باشید، بیابید. اما، اگرچه این لکه‌ها به شما نیروی ابداع می‌دهد، توانایی به پایان رساندن جزئیات را به شما نمی‌آموزد. سپس لئوناردو چنین نتیجه می‌گیرد که «چنین نقاشی مناظری بسیار ضعیف خلق خواهد کرد». نمونه‌های متنوع دیگری از این دیدگاه در دوره‌ی رنسانس وجود داشته که می‌تواند مورد مطالعه قرار گیرد. داستان پرتاب اسفنج آغشته به‌رنگ از پلینی [۱۰] می‌آید. او در نقش تصادف در ابداعات هنری اغراق می‌کرد؛ [او می‌نویسد]: نقاشی می‌خواست کف دهان یک سگ مریض را بکشد [اما موفق نمی‌شد] با ناامیدی اسفنج آغشته به رنگش را به سمت تابلو پرتاب کرد و، آه! همان جلوه‌ای که می‌خواست پدید آمد. اما منبع واقعی توجه به اشکال تصادفی و بازنمایی تصاویر درون آنها از آلبرتی [۱۱] آغاز می‌شود. من در یکی از فصول پیشین به نظریه‌ی او درباره‌ی بنیان‌های هنر در اشکال تصادفی پرداختم و تلاش کردم تا نظریه‌ی او را اثبات کنم. البته در اغلب فرهنگ‌ها، پیداکردن تصاویر در درون اشکال تصادفی کمی بیشتر از دقت و کنجکاوی به ریشه‌های هنری وابسته است. پیش‌گویان احتمالاً به خواندن اشکال نشانه‌ای در درون علائم تولید یا تفاله‌های چای ادامه می‌دهند، یا در اشکال افتادن مهره‌ها در نخستین روز سال نو مطالعه می‌کنند. مسافران به سنگ‌هایی می‌نگرند که به اَشکال حیوانات شباهت دارند و همیشه پیرامون صخره‌هایی که به فرم‌های انسانی شباهت دارند،

افسانه‌هایی ساخته می‌شود. در تمام دوره‌ها اشیاء طبیعی که شباهت‌های حیرت‌انگیزی با فرم‌های اشیاء داشته‌اند به‌عنوان رازهای طبیعت در نظر گرفته شده‌اند و به آنها با احترامی آمیخته به حیرت و ترس نگریسته‌اند. اما تا وقتی یک صنعت‌گر، چنین سنگ یا مرواریدی را در جای مناسب خود قرار نداده تا یک تصویر راکامل کند، هنرمندان کم‌تری به این تصادفات توجه نشان داده بودند. یکی از موارد استثناء اولیه در این زمینه مانتینا[۱۲] بود، که علاقه‌ی خود را به کار کردن روی تخیل به‌وسیله‌ی مجبورکردن ما به دیدن چهره‌های انسانی درون ابرهای تابلوهایش، نشان داد. فقط در چندساله‌ی اخیر، برخی هنرمندان دوباره به سرشت اشیاء توجه کرده‌اند، سرشتی که در تکه‌ای سنگ صیقل یافته یا تکه‌ای چوب، الهام‌بخش جلوه‌ای خارق‌العاده است. اما توانایی درک یک ایده‌ی واقعی از نیروی نهفته در بده ـ بستان هنری نه به جلوه‌ی عجیب اشیاء وابسته است، و نه به‌راستی در شیوه‌ی لئوناردو و کوزنز، در تحریک تخیل خلاق به‌وسیله‌ی بازنمایی وجود دارد. مفهوم اصلی آن هنگامی آشکار می‌شود که به اتفاقی که در ذهن مشاهده‌گر رخ می‌دهد، توجه کنیم.

III

به‌اعتقاد من آگاهی نسبت به نقش تخیل تنها هنگامی پدیدار می‌شود، که هنر از قید مضامین تشریفاتی آزاد شود و به‌طور مشخص به تخیل بشر تمایل یابد. ما نتیجه‌ی چنین تبدیل لحظه‌ای را در نوشته‌های لئوناردو دیده‌ایم، که کار هنرمند را با رؤیای یک شاعر برابر می‌کند. ما انعکاس مشابهی را در رهایی از قید مضامین بسته و خشک در قواعد کلاسیک باستانی نیز می‌یابیم. در آغاز این دیدگاه‌ها شکلی اعتراضی داشتند. افلاطون، که درباره‌ی او بحث خواهیم کرد، به هنر زمان خود اعتراض داشت زیرا هنرمند، خود اشیاء واقعی را پدید نمی‌آورد بلکه فقط بازنمونی ساختگی از آنها ارائه می‌کرد ــ تنها یک رؤیا یا یک توهم. او همانند یک سونیت بود که تنها برداشتی صرف را در اذهان مردم پدید می‌آورد بی آن که به واقعیت بپیوندند. شباهتی که هنر پدید می‌آورد تنها در درون تخیل ما وجود دارد. افلاطون به‌خصوص عملکرد مجسمه‌سازان را تصحیح می‌کرد که در ابعاد بدن انسان برای هم‌خوانی با ساختمان‌های بلند اغراق ایجاد می‌کردند، به این ترتیب در دیدگاه تماشاگران نوعی مقبولیت جعلی ایجاد می‌کردند. اگر یک فرد می‌توانست دید صحیحی بیابد آنها حتی نمی‌توانستند مشابه آن چیزی که آنها ادعایش را می‌کردند، ظاهر کنند. «در این خصوص حکایتی وجود دارد که از تزِتزس، نویسنده‌ی بیزانسی، نقل شده است. او در آن حکایت، تبدیل این تأکیدات را از تصویر صرف به برداشت ذهنی مشاهده‌گر تصویر می‌کند. این حکایت توسط فرانسیسکوس جونیوس نویسنده‌ی قرن هفدهم در کتاب نقاشی باستانی مورد اشاره قرار گرفته است: «آتنی‌ها تصمیم گرفتند که پیکره‌ای عالی از مینِروا را بر ستونی بلند نصب کنند. برای این کار فیدیاس[۱۳] و آلکامنس[۱۴] به کار مشغول شدند، با این هدف که کار هر کدام بهتر بود، آن را انتخاب کنند. آلکامنس بدون توجه به اندازه‌ها و ابعاد، تصویری فوق‌العاده‌ای از الهه را براساس آنچه معدودی دیده بودند، ساخت. فیدیاس، برعکس ... به این نکته توجه کرد که تمام تصویر او باید براساس ابعاد محل نصب تغییر یابد، و درنتیجه دهانش را بزرگ‌تر کرد، بینی‌اش را اغراق‌آمیز ساخت، و به همین ترتیب ادامه داد ... هنگامی که این دو پیکره در کنار هم قرار گرفتند و با هم مقایسه شدند، فیدیاس در خطر این قرار گرفت که

توسط انبوه مردم سنگ‌سار شود، تا آن که مجسمه‌ها را به‌طور ایستاده در بلندی قرار دادند. برای آلکامنس همه‌ی آن زیبایی و ظرافت فروریخت، ولی بی قوارگی و بزرگی مجسمه‌ی فیدیاس با قرار گرفتن آن در بلندی ساختمان ناپدید شد. همین سبب شد تا همه به کار آلکامنس بخندند و کار فیدیاس را اعتباری دوچندان قائل شوند». تا زمان هوراس وجود نقاشی‌هایی که باید از فاصله‌ی دور دیده می‌شدند یک ویژگی مشترک بود ــ او می‌نویسد: «شاعری همچون نقاشی است. هنگامی که نزدیک آن می‌ایستید تنها یک چیز را درک می‌کنید و هنگامی که از آن فاصله می‌گیرید، بسیاری چیزهای دیگر را نیز درمی‌یابید». این تجربه‌ای است که نویسنده‌ی کلاسیک آن را به قرون وسطی نسبت می‌دهد. در دومین بخش کتاب رومن دولاروز، این دایرةالمعارف عجیب تمامی دانش‌های ممکن، این کلمات را می‌خوانیم:

پادشاهان و تصاویرشان را یکی می‌یابیم
چون پتولمی این‌گونه نوشته
چون آلماگست در نوشتاری می‌گوید:
آن که تصویری را درست می‌بیند
باید در فاصله‌ای ایستاده باشد
چون در نزدیک خط می‌بیند
و اشیاء که از دور به ما القاء می‌شوند
بسیار زیبا
اما بدوی هنگامی که از نزدیک نگریسته می‌شوند.

مهم‌ترین مقاله‌ی چنین نگرشی در رنسانس ایتالیا در زندگی لوچا دلاروبیا[15] نوشته‌ی واساری[16] دیده می‌شود. واساری در این مقاله دو تالار آوازخوانی کلیسای جامع فلورانس را با هم مقایسه می‌کند. یکی توسط لوچا ساخته شده و دیگری به‌وسیله‌ی دوناتلو[17]. بررسی او به حکایت نویسنده‌ی بیزانسی از فیدیاس و آلکامنس بسیار شباهت دارد، به‌گونه‌ای که می‌توان تصور کرد که واساری این حکایت را می‌دانسته است. کار لوچا بسیار تمیز و صیقل‌یافته انجام شده، اما دوناتلو جای حرف بسیار باقی گذاشته؛ واساری می‌نویسد: او کارش را نیمه‌تمام و زمخت باقی گذاشته، به‌همین دلیل از فاصله‌های دورتر بسیار زیباتر از کار لوچا دیده می‌شود؛ اگرچه کار لوچا با طراحی خوب و دقیقی انجام شده، اما درخشش و آراستگی آن سبب می‌شود که چشم در فاصله‌ای دورتر ظرایف آن را از دست بدهد و آن را به‌خوبیِ کار دوناتلو نبیند که به‌مراتب هم زمخت‌تر شکل گرفته است.

هنرمندان باید به این نکته بسیار دقت کنند، زیرا تجربه نشان داده که تمامی آثاری که در فاصله‌ی دورتری قرار دارند ــ مجسمه یا هر چیز دیگر ــ اگر تنها طرحی زیبا باشند به‌مراتب تأثیرگذارتر و زیباتر از زمانی به نظر می‌رسند که به‌طور کامل به اتمام رسیده باشند.

و کاملاً جدا از مسافت که چنین تأثیری را بر جای می‌گذارد، این مسئله در طرح‌هایی که به‌طور ناگهانی و با جنونی آنی در هنر شکل می‌گیرند و تنها در چند ضربه‌ی آنی بیانگر احساسات درونی‌اند نیز دیده می‌شود، در صورتی که اعمال ریزه‌کاری و دقت تکنیکی گاه از بین‌برنده‌ی نیرو و مهارت آنانی است که نمی‌توانند از کاری

که در حال انجامش هستند دل بکنند. بررسی واساری بسیار جالب است زیرا نشان‌گر آگاهی او نسبت به ارتباط میان تخیل هنرمند و تخیل مخاطب است. او می‌گوید که تنها آثاری که با سطح بالایی از تخیل خلق شده‌اند می‌توانند تخیل را به حرکت وادارند. در بطن نظریات و عقاید رنسانس، اصرار بر الهام و تخیل پابه پا تأکید بر هنر به‌عنوان یک فعالیت فکری و نه مهارت صرف، مطرح شده است. دقت در ظرایف، نشان‌گر هنرمند/صنعت‌گری است که باید فقط استانداردهای صنعتی کارش را حفظ کند. یک هنرمند واقعی ــ درست مانند یک انسان واقعی ــ با آزادی عمل کار می‌کند. این همان نظریه‌ی مشهور کاستیلونی است: بی‌قیدی که نشان‌گر التزام کامل و هنر بی‌نقص هنرمند است. یک خط ناموزون، یک تک‌ضربه‌ی قلم، که با آزادی کشیده شده باشد، نشان‌گر حرکت بدون فشار و تقلای دست است که به‌خودی خود تا انتها پیش رفته، درست همان‌گونه که نقاش در ذهن خود داشته و آشکارکننده‌ی برتری هنرمند است.

در اینجا به وضوح یک ایده‌ی کاملاً جدید درباره‌ی هنر مطرح می‌شود. این هنری است که در آن مهارت نقاش در الهام باید با مهارت عامه‌ی مردم در دریافت نشانه‌ها هم‌خوان شود. فیلیستین، به‌عنوان فردی که با این نظریه مخالف است، از این دایره خارج است. او جادوی نظریه‌ی کاستیلونی را نمی‌فهمد زیرا بازنمایی تخیل خود را یاد نگرفته است. او فاقد ساختار ذهنی مناسبی است که بتواند تصاویر مورد نظر هنرمند را از درون ضربه‌های قلم یک کار به‌ظاهر بی‌دقت تشخیص دهد؛ حداقل کاری که انجام می‌دهد تقدیر از مهارتی است که در پس این ناتمامی ظاهری پوشیده مانده است.

واساری در بحث درباره‌ی آثار آخر تیسین[۱۸] دوباره به همین مسئله بازمی‌گردد. قطعاً سبک تیسین در اواخر عمر با آثار دوره‌ی جوانی او تفاوت‌های اساسی دارد. او آثار اولیه‌اش را با آراستگی کامل و رعایت همه‌ی قواعد کار کرده، به‌همین دلیل هم از نزدیک و هم از دور همه چیز مشهود است، در حالی که آثار آخر او با قطعات درهم رنگ‌ها و لکه‌هایی شکل گرفته که از فاصله‌ی نزدیک هیچ چیز دیده نمی‌شود، اما از فاصله‌ی دور کامل و بی‌نقص به نظر می‌رسند. به‌همین دلیل بود که بسیاری از کسانی که می‌خواستند از او تقلید کنند تا خود را استادانی کارکشته معرفی کنند، نقاشی‌هایی زمخت و ناتمام می‌کشیدند. و این سبب می‌شد که چنین تصوری به وجود آید که آثار تیسین نیز بدون هیچ تلاشی کشیده شده‌اند، حال آن که چنین چیزی مطلقاً حقیقت ندارد.

شیوه‌ی اواخر عمر تیسین به‌دلیل همین تغییر شکل جادویی‌اش به‌روشی مثال زدنی در تاریخ هنر بدل شد. لوماتزو[۱۹] ماجرای ملاقات آئورلیو لوئینی را در کارگاه استاد پیر چنین نقل می‌کند: در آنجا او منظره‌ای جادویی را دید که در نگاه نخست به نظر آئورلیو یک رنگ‌مالی ناشیانه آمد: اما هنگامی که چند قدم دورتر ایستاد گویی خورشیدی به درون تابید و جاده‌ها و فضایی، اینجا و آنجا، خود را نمایان ساختند.

کتاب تأثیرگذار واساری این پیام را به شمال اروپا رساند که شیوه‌ی سنتی اتمام کار با اجرای دقیق تمام جزئیات، تنها یکی از دو نگرش ممکن در این زمینه است. کارل وان ماندر[۲۰] در شعر آموزشی‌اش درباره‌ی هنر نقاشی، که حدود سال ۱۶۰۰ نوشته شده، دیدگاه واساری را درباره‌ی دو شیوه‌ی تیسین به قطعه‌ای نظم ترجمه کرده و ادامه داده است:

«و بدینگونه، شاگردی کن،

می‌خواستم دو راه بی نقص را مقابل چشمانت قرار دهم،

دو راهی که تو را راهنمایی می‌کند،
بر اساس قدرت فکرت،
اما باید پندت دهم،
کارت را دقیق و ماهرانه آغاز کن ...
اما چه دقیق و چه زمخت، از روشنی‌های زننده و خام بپرهیز.»

هر منتقد هنری هلندی که شعر وان ماندر را بخواند درخواهد یافت که در سرتاسر امپراتوری هنر، هم جایی برای دئو[۲۱]، با نگاه دقیق‌اش به ظرایف وجود دارد و هم جایی برای فرانس هاس[۲۲]، یا حتی رمبرنت[۲۳]. یکی از معدود ادعاهای رمبرانت درباره‌ی هنرش وابستگی او را به شیوه‌ی دوم نشان می‌دهد: «بینی خود را به تابلوی من نچسبانید، بوی رنگ مسمومتان می‌کند».

پالومینو[۲۴]، زندگی‌نامه‌نویس ولاسکوئز[۲۵]، می‌نویسد که هنرمند با قلم‌موهای بلند نقاشی می‌کرد تا فاصله‌ی خود را از بوم حفظ کند و اضافه می‌کند که پرتره‌های او از فاصله‌ی نزدیک غیر قابل فهم‌اند، اما اگر از فاصله‌ی دورتر دیده شوند اعجاب‌آور به نظر می‌رسند.

کارگاهی که درباره‌ی آن دو شیوه‌ی خاص صحبت شد، توسط بوچینی، نقاش ونیزی، خلاصه شده است. او در چکامه‌ای که در سال ۱۶۶۰ سروده دو روش شیوه‌گرایی و توجه به ظرایف را در مقابل هم قرار داده و آن را به تفاوت میان کار کانالتو و گاردی تعمیم داده است.

«رسیدن به قدرت تکنیکی به‌وسیله‌ی هر نقاشی که صبر، عشق و دید خوب داشته باشد قابل دسترسی است. امارسیدن به شیوه یا ضرب شست استادانی چون پائولو، باسانو، پالما، تینتورِتو، یا تیسین با خداست، این چیزی است که آدم را دیوانه می‌کند».

«حتی نقاشانی که با دقت در جزئیات و با نرمی کار کرده‌اند، به‌خصوص تیسین، کار خود را با چند ضربه قلم در نقاط روشن یا سایه‌ها تمام می‌کنند، تا جسورانه تصور میزان دقتی را که در خلق اثر به کار برده‌اند [به ظاهر] پایین بیاورند؛ بنابراین وقتی چنین ضربه قلم‌هایی قابل تمیز دادن نباشند، به‌خصوص بر روی سرها، اثر می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای کپی باشد، مخصوصاً برای کسی که با دقت زیاد از روی اثر تقلید می‌کند، [این ویژگی] می‌تواند چیز ظریفی به وجود آورد.»

بنابراین، ناظر دیگر نباید از اثر فاصله بگیرد، بلکه باید به کار دستان نقاش از نزدیک نگاه کند و از ضربه شست هنرمند و جادوی قلمش شگفت زده شود که چگونه با افسون‌گری تصویری را پدید آورده است. آگاهی روزافزونی نسبت به این حقیقت به وجود آمد که آنچه سبب لذت ما می‌شود، خیلی به خاطر دیدن این آثار از فاصله‌ی دور نیست، بلکه به این دلیل است که وقتی چند قدم از آن فاصله می‌گیریم تخیل ما به حرکت درمی‌آید و توده‌های درهم رنگ به یک تصویر کامل بدل می‌شوند. علاقه‌ی روان‌شناسانه و رو به رشد منتقدان قرن هجدهم این ایده را به‌خوبی آشکار می‌کند. در اواخر قرن هفدهم به روژه دوپیله[۲۶] برمی‌خوریم که درباره‌ی این منبع لذت در بازنمایی بحث کرده است: «از آنجا که سبک‌های گوناگونی در تفکر وجود دارد، سبک‌های گوناگونی از عملکردها نیز وجود خواهد داشت ... سبکی واضح و استوار و سبکی صیقل یافته ... سبک واضح و استوار به اثر زندگی می‌بخشد و از برداشت اشتباه جلوگیری می‌کند، و سبک صیقل‌یافته همه‌چیز را به پایان

می‌رساند و روشن می‌کند، چنین اثری جایی برای به کار گرفتن تخیل تماشاگر باقی نمی‌گذارد، تا با کشف کردن و به پایان رساندن اثر به‌وسیله‌ی خود و نسبت دادن آن به هنرمند، ذهن خود را ارضا کند. (اگرچه در حقیقت این ویژگی از درون خود اثر ناشی می‌شود.)»

کایلوس، منتقد بزرگ فرانسوی، با دقت و زیرکی بیشتری به این دلایل پرداخته که چرا او و دیگران یک اثر ناتمام و طراحی سریع را ترجیح می‌دهند. [به عبارت دیگر] اشاره‌ای گذرا در مقابل تصویری واضح و روشن: این همیشه توهم احساس است «در درون دانستن». به این ترتیب، نظریه‌ای روان‌شناسانه در نقاشی مطرح می‌شود که به ارتباط میان هنرمند و مشاهده‌گر مربوط است و این همان چیزی است که در این فصول مورد بحث قرار می‌گیرند. رینولدز[۲۷] در یکی از مقالات مهم خود با یاد کردن از هنر رقیب بزرگ خود گینزبورو[۲۸] این ویژگی را «لمس پایان‌بخش» نامید. رینولدز در این مقاله درباره‌ی خراش‌ها و لکه‌های مجزایی صحبت می‌کند که اغلب در آثار گینزبورو دیده می‌شود و آنها را به خطوط معمول پیوند می‌دهد که این برهوت، این لکه‌های نامربوط و بی‌شکل، با نوعی جادو، هنگامی که از فاصله‌ای مشخص به آنها می‌نگریم شکل می‌گیرند و همه‌ی آنها به نظر می‌رسد که دقیقاً در جای خود قرار می‌گیرند ... گینزبورو خود این ویژگی را در سبک شخصی‌اش مورد ملاحظه قرار داده است، و نیرویی که از این شگفتی غریب منشأ می‌گیرد، به‌عنوان یکی از جلوه‌های زیبایی در آثارش، فکر می‌کنم از علاقه‌ی همیشگی او، که همیشه آن را ابراز می‌کرد، قابل استنتاج است. او همیشه تمایل داشت که نقاشی‌هایش در نمایشگاه‌ها هم از فاصله‌ی نزدیک دیده شوند و هم از فاصله‌ی دور ... من اغلب تصور می‌کنم که این شیوه‌ی او در ناتمام گذاشتن کار است که شباهت تأثیرگذاری را در آثار او پدید می‌آورد که سبب می‌شود پرتره‌های او تا این حد مورد توجه قرار گیرند. اگرچه این نظر ممکن است خیال‌پردازی به نظر برسد، اما من هنوز فکر می‌کنم که حتماً دلیل مهمی وجود دارد که چنین شکلی از نقاشی چنین تأثیری را ایجاد می‌کند. می‌توان این پیش‌فرض را مطرح کرد که چنین شیوه‌ی به‌ظاهر بی‌تصمیمی تأثیر عمومی به همراه دارد؛ یادآوری کافی به تماشاگر اصل [مدل اثر] ایجاد امکان تحریک تخیل، و شاید خودارضایی بیشتر ــ اگر نه کامل‌تر از هنرمند ــ را می‌دهد که با به‌کارگیری همه‌ی دقت خود شاید بتواند تا حدی [چنین حسی را] داشته باشد. هم‌زمان باید این نکته را نیز یادآور شد که این شیوه‌ی کار عیب بزرگی دارد: و آن این که اگر به پرتره، پیش از هر نوع آگاهی نسبت به اصل مدل، نگریسته شود، افراد مختلف برداشت‌های مختلفی خواهند داشت، و ممکن است از نیافتن مشخصات اصل مدل چنان که در تصورات خود داشته‌اند، ناامید شوند. این ناامیدی تحت نوعی آزادی عمل در تعبیر و تفسیر که از آشفتگی ایجاد شده در تخیل منشاء گرفته، شکل می‌گیرد، که واقعاً چه شخصیت یا شکلی مورد نظر بوده است. برای رینولدز اشارات ناتمام و تا حدی مبهم گینزبورو کمی بیشتر از نمایه‌هایی است که تصاویر تخیلی ما را به تحرک وامی‌دارند. به عبارت دیگر دوستان و آشنایان مدل، تصویر دوست خود را در تابلو می‌بینند، اما کسانی که مدل را نمی‌شناسند نمی‌توانند با استفاده از تجربیات خود جلوه‌ی مورد نظر را ببینند و تصویر برای آنها ناشناس است. نقشی که بازنمایی دارد و باید داشته باشد، در آثاری از این دست نباید به‌وضوح بیرون آورده شود.

در حقیقت، در زمانی که رینولدز این نظریات رانوشت لذت این بازی خواندن ضربه‌قلم‌ها جلوه‌ای عمومی شده بود، به‌طوری که لیوتارد[۲۹] رساله‌ی خود را درباره‌ی نقاشی با تأکید بر مقابله با تعصبی نوشت که بر اساس

آن «تمامی نقاشی‌های خوب باید سهل‌الحصول باشند، آزادانه نقاشی شده باشند و دارای دست‌کاری‌های نهایی باشند.» او می‌پذیرد که چنین نقاشی هایی از دور بهتر دیده می‌شوند، اما فکر می‌کنند که در این حالت، فقط کم‌تر زشت‌اند. هنگامی که بحث لیوتارد را در مقابل قلم‌موهای پر از رنگ که در سال ۱۷۸۱ نوشته شده می‌خوانیم، متعجب می‌شویم که چرا تکنیک امپرسیونیست‌ها به‌عنوان چنین شیوه‌ی نوین و گستاخانه‌ای افکار عمومی را تکان داد.

اما امپرسیونیسم خواستار چیزی بیشتر از فقط خواندن ضربه‌قلم‌ها بود. امپرسیونیست‌ها اگر کمی دقت کنیم، خواهان خواندن از خلال ضربه‌قلم‌ها بودند. تعداد زیادی از نقاشان خوب هم بودند که از آن میان بسیاری از استادان قرن نوزدهم را می‌توان نام برد، مردانی نظیر بولدینی و سارجانت، که کم‌وبیش، با همین قلم‌های پر رنگ کار می‌کردند و بازی بازنمایی را به اندازه‌ی کافی جذاب می‌کردند. یکی از بزرگ‌ترین این اساتید، دومیه بود که تکنیکش از همین نوع بود، و قلمش فرم را جسورانه و محکم شکل می‌داد. نکته‌ی مهم در نقاشی امپرسیونیستی آن است که هدایت ضربه‌های قلم به خواندن فرم‌ها کمک نمی‌کند. این مسئله بدون هر نوع پشتیبانی از ساختاری است که مشاهده‌گر را باید با استفاده از حافظه‌ی خود نسبت به جهان پیرامونی‌اش به حرکت وادارد و آن را توسط مجموعه‌ای از ضربات قوی و ضعیف رنگ بر بوم در مقابلش بازنمایی کند. بنابراین، در این جاست که قواعد اصلی بازنمایی هنرمند به اوج خود می‌رسند. باید گفت، تصویر هیچ تکیه‌گاه مشخصی بر بوم ندارد ــ تصویر، فقط افسونه‌ای است که درون ذهن ما شکل می‌گیرد. مشاهده‌گری که از این طریق ارضا شده به پیشنهادهای هنرمند پاسخ می‌دهد زیرا از تغییر شکل‌هایی که در مقابل چشمانش پدید آید، لذت می‌برد. در درون همین لذت است که عملکرد جدید هنر به‌آرامی سر برمی‌آورد و همه‌ی آن چیزی است که در این بخش بدون آن که شخصاً به آن اشاره کنیم، درباره‌اش بحث کردیم. هنرمند به‌طور فزاینده‌ای چیزهای بیشتری را به مشاهده‌گر وامی‌گذارد و درون دایره‌ای جادویی از خلاقیت قرارش می‌دهد و به او اجازه می‌دهد چیزی شبیه به «ساختن» را تجربه کند که امتیاز ویژه‌ی هنرمند است. این همان نقطه‌ی تحولی است که در نهایت به معماهای تصویری هنر قرن بیستم می‌رسد؛ هنری که هوش و ابتکار ما را به مبارزه می‌طلبد و ما را مجبور می‌کند تا ذهن خود را برای چیزهای بیان نشده و سخنان برزبان نیامده جست‌وجو کنیم. این شاید برای کسانی که درباره‌ی امپرسیونیسم به‌شیوه‌ای دیگر می‌اندیشند نقطه‌ی اختلاف باشد که امپرسیونیسم را با این تمایل به ذهن‌گرایی مربوط کنیم. امپرسیونیسم برای آنان پیروزی واقعیت عینی بود.

پی‌نوشت‌ها

* این مقاله ترجمه‌ی فصل ششم از کتاب Art & illusion، نوشته‌ی E. Gombrich است.

۱. Winston Churchill: بزرگ‌ترین سیاست‌مدار انگلیسی در قرن بیستم و نخست‌وزیر این کشور طی جنگ جهانی دوم. -م.

۲. Pagauism: تفکری مربوط به جادوگری و کیمیاگری. -م.

۳. The life of Apollonius of Tyana

۴. Philostratus: نام حداقل سه عضو از خانواده‌ای یونانی در قرون سوم و چهارم میلادی، که همگی نویسنده بودند. دو نفر از آنان (فیلوستراتوس سمینان و نوه‌ی او فیلوستراتوس جوان) مجموعه‌هایی درباره‌ی تخیل و تصاویر جنایی نوشته‌اند. -م.

۵. Centaurs: اسطوره‌ی یونانی، موجوداتی که از سر تا کمر شبیه انسان و از کمر به پایین شبیه اسب بوده‌اند.

۶. Rorschach test: در دهه‌ی ۱۹۳۰ هرمان رورشاخ، روان‌شناس سوییسی، از لکه‌های جوهر بر کاغذ برای شناخت ضمیر ناخودآگاه براساس دریافت‌های فرد از لکه‌ها، استفاده کرد.

۷. Alexamder Cozens: نقاش منظره‌پرداز انگلیسی (۱۸۷۳-۱۷۷۶).

۸. Samuel van Hoogstraten: نقاش و نویسنده‌ی هنری (۱۶۷۸-۱۶۲۷).

۹. Jan van Goyen: نقاش آلمانی (۱۶۵۶- ۱۵۹۶).

۱۰. Pliny the Elder (Gaius Plinius Secundus): محقق و نویسنده‌ی دایرةالمعارف رومی (۲۳ یا ۲۴-۷۹ میلادی).

۱۱. Leon Battista Alberti: معمار، مجسمه‌ساز، نقاش و نویسنده‌ی ایتالیایی (۱۴۷۲-۱۴۰۴).

۱۲. Andrea Mantegna: نقاش ایتالیایی (۱۵۰۶-۱۴۳۰/۱).

۱۳. Phidias: مجسمه‌ساز یونانی (مرگ ۴۳۲ پیش از میلاد).

۱۴. Alcamenes: مجسمه‌ساز آتنی (نیمه‌ی دوم قرن پنجم پیش از میلاد).

۱۵. Luca della Robbia: مجسمه‌ساز فلورانسی (۱۴۸۲-۱۳۹۹/۱۴۰۰).

۱۶. Giorgio Vasari: نقاش، معمار و زندگی‌نامه‌نویس ایتالیایی (۱۵۷۴-۱۵۱۱)

۱۷. Donatello (Donato di Niccolo): مجسمه‌ساز فلورانسی (۱۴۶۶-۱۳۸۶)

۱۸. Titian (Tiziano Vecellio): بزرگ‌ترین نقاش مکتب ونیز (۱۵۷۶-۱۴۸۵)

۱۹. Giovanni Paolo Lomazzo: نقاش و نویسنده‌ی میلانی (۱۶۰۰-۱۵۳۸)

۲۰. Carl van Mander: نقاش و نویسنده‌ی هنری هلندی (۱۶۶۰-۱۵۴۸)

۲۱. Gerrit Dou: نقاش هلندی (۱۶۷۵-۱۶۱۳)

۲۲. Frans Hals: نقاش هلندی (۱۶۶۶-۱۵۸۲/۳)

۲۳. Rembrandt Harmensz van Rijn: طراح، نقاش و چاپگر هلندی (۱۶۶۹-۱۶۰۶)

۲۴. Antonio Palomino: نقاش و نویسنده‌ی هنری اسپانیایی

۲۵. Diego Velàzquez (or Velasquez): بزرگ‌ترین نقاش مکتب اسپانیایی (۱۶۶۰-۱۵۹۹)

۲۶. Roger de Piles: مورخ هنری و نقاش آماتور فرانسوی (۱۷۰۹-۱۶۳۵)

۲۷. Sir Joshua Reynolds: نقاش و نویسنده‌ی هنری انگلیسی

۲۸. Thomas Gainsborough: نقاش منظره و پرتره‌ی انگلیسی

۲۹. J. E. Liotard (Jean-Etienne): نقاش پاستل و حکاک سوییسی (۱۷۸۹-۱۷۰۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی