نقاشی نوین

۲

بها: ۶۸۰ ریال

شماره ثبت کتابخانه ملی: ۲۳۶۴ - ۳۶/۱۲/۱۵

نقاشی نوین

با ۶۳ تابلوی رنگی و ۲۴۶ تصویر

تالیف

احسان یارشاطر

۲

از کوبیسم تا «پاپ آرت»

[کوبیسم ، اکسپرسیونیسم ، فوتوریسم ، دادائیسم ،
سوررئالیسم ، سوپرماتیسم ، نقاشی تجریدی ،
باوهاس ، نقاشی ارتجالی ، «پاپ آرت»]

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۲۵۳۶

یارشاطر، احسان
نقاشی نوین (جلد دوم)
چاپ اول: ۱۳۴۵
چاپ دوم: ۲۵۳۶
چاپ: چاپخانهٔ سپهر، تهران
حق چاپ محفوظ است.

۱ . پیکاسو : سر زن (۱۹۳۵)

۱ ــ فهرست مندرجات

۲ ــ فهرست تحلیلی مطالب

۳ ــ فهرست تابلوهای رنگی

٤ ــ فهرست تصاویر غیر رنگی

٥ ــ مقدمه

٦ ــ متن کتاب

۷ ــ تصاویر تکمیلی

۸ ــ مراجع

۹ ــ فهرست نامها

فهرست مندرجات

فهرست تحلیلی مطالب **۱۳ـ۹**

فهرست تابلوهای رنگی **۱۷ـ۱۵**

فهرست تصاویر غیررنگی **۲۷ـ۱۹**

مقدمه (از آغاز نهضت نقاشی نوین تاکوبیسم) **۶۶ـ ۳۱**

۱ ـ از آغاز قرن بیستم تا جنگ جهانی اول ۱۱۲ـ۳

آغاز کار پیکاسو، ۳ـ حوادث مهم هنری وفکری زمان ،۱۰، ۱۷ ـ «دورهٔ آبی» آثار پیکاسو ، ۱۴ـ فوویسم ، ۲۰ـ آغاز اکسپرسیونیسم ، ۲۲ـ مونش ، ۲۶ـ گروه «پل» ، ۳۷ ـ «دورهٔ صورتی» آثار پیکاسو ، ۳۱ ـ تأثیر هنر افریقائی در هنر اروپا ، ۳۴ ـ کوبیسم ، ۳۸ ـ ماتیس ، ۴۷ ـ حوادث مهم هنری و فکری مقارن ظهور کوبیسم ، ۴۹ ـ مراحل سه‌گانهٔ کوبیسم ، ۵۲ ـ هانری روسو و نقاشان ساده ، ۶۲ ـ گروه «سوار آبی» ، ۶۹ ـ فوتوریسم ، ۷۷ ـ سیر

کوبیسم ، ۸۲ ــ کلاژ ، ۸٤ ــ شاگال و آغاز سور رئالیسم ، ۸۸ ــ کی‌ریکو ، ۹۲ ــ سمبولیسم در هنر ، ۹٤ ــ دوگونه هنر تجریدی ، ۹۹ ــ شیوهٔ اشراقی در هنر ، ۱۰۰ ــ فرضیهٔ سوررئالیسم ، ۱۰۱

۲ ــ از جنگ جهانی اول تا جنگ جهانی دوم ۱۱۲ــ۲۲۱

پیکاسو در سالهای جنگ جهانی اول ، ۱۱۲ــ بالت روسی و دیاگیلف ، ۱۱۳ ــ دادائیسم ، ۱۱۷ ــ پیکاسو در سالهای نخستین پس‌از جنگ ، ۱۲۱ــتناقض وتنوع درآثار پیکاسو ، ۱۲۲ ــ روئو ، ۱۳۰ ــ مودیلیانی ، ۱۳۳ ــ حوادث مهم هنری و فکری زمان ، ۱۳٤ ــ نهضت سوررئالیسم ، ۱۳۸ ــ دالی ، ۱٤٤ ــ میرو ، ۱٤۹ ــ پل‌کله ، ۱۵۳ ــ اصول‌هنری پل‌کله ، ۱٦۱ ــ آثار پیکاسو در سالهای میان دو جنگ جهانی ، ۱٦۳ ، ۱۹٦ ــ پوریسم ، ۱٦۵ ــ کاندینسکی ، ۱٦۹ ــ فرضیهٔ هنری کاندینسکی، ۱۷۳، ۱۸۰ــ «باوهاوس» ۱۷۷ ــ سوپرماتیسم ، ۱۸۵ ــ موندریان ، ۱۷۸ ــ نقاشی تجریدی در روسیه ، ۱۹۱ ــ فاشیسم و نقاشی نوین ، ۲۰٦ــ «گرنیکا» ، ۲۰۹ ــ پیکاسو درسالهای جنگ جهانی دوم ۲۱۸

۳ ــ از جنگ جهانی دوم تاکنون ۲۲۳ــ۲۸۷

سیر هنری پیکاسو در سالهای پس از جنگ ، ۲۲٦ ــ آثار پیکاسو در آنتیب ، ۲۲٦ ــ آثار سفالی پیکاسو ، ۲۲۹ ــ پیکره سازی پیکاسو ، ۲۳۱ ــ «صلح» و «جنگ» ، ۲۳۳ــ شیوه های نقاشی نوین پس از جنگ جهانی دوم ، ۲۳٦ ــ سوررئالیسم پس از جنگ جهانی دوم ، ۲٤٤ ــ ایوتنگی ،

۲٤۷ ــ ماگریت ، ۲٤۸ ــ ماکس ارنست ، ۲٤۸ ــ ماسون ، ۲٤۹ ــ نقاشی تجریدی پس از جنگ جهانی دوم ، ۲۵٤ ــ مانلی، ۲۵۵ــ نقاشی تجریدی در انگلستان، ۲۵۷ــ اکسپرسیونیسم پس از جنگ جهانی دوم ، ۲۵۹ ــ نظریهٔ ورینگر دربارهٔ هنر شمالی و جنوبی اروپا ، ۲٦۱ ــ نقاشی ارتجالی و «نقاشی عمل» ، ۲٦۹ ــ نقاشی نوین در امریکا ، ۲۷۳ــ جکسن‌پالاک، ۲۷٦ ــ فعالیت هنری امریکا در سالهای اخیر ، ۲۷۹ ــ مقام پیکاسو در نقاشی نوین ، ۲۸۲ ــ نظر کلی دربارهٔ سیر هنری پیکاسو ، ۲۸٦

تصاویر تکمیلی ۲۸۹ــ۳۳٦

مراجع ۳۳۷ــ۳٤۵

فهرست نامها ۳٤۷ــ۳۵٤

فهرست تحلیلی مطالب

درین فهرست سبکهای مهم نقاشی نوین و نقاشان عمدهٔ آنها و برخی مطالب در خور توجه دیگر بصورت الفبائی تنظیم شده . برای فهرست تفصیلی باید بفهرست اعلام آخر کتاب رجوع نمود . حرف «م» بعد بعد از اعداد اشاره بصفحات مقدمه است .

ارنست ، مارکس : ۲٤۸

اکسپرسیونیسم : آغاز آن ، ۲۲ ــ مناسبت آن با شیوهٔ رماتیسم ، ۲۲ ــ مناسبت آن با هنر شمالی اروپا ، ۲۵ ــ پیشوایان‌آن ، ۲٦ــ اکسپرسیونیسم‌درفرانسه،۳۱ــفرضیهٔ ورینگر واکسپرسیونیسم، ۱۸۳ ، ۲۵۸ ــ نقاشان اکسپرسیونیست ، ۲٦ ، ۳۱، ۱۳۰،۲٦۳

اکسپرسیونیسم تجریدی : ۹۹ ، ۲٤۰ ، ۲۵٤ ، ۲٦٤

امپرسیونیسم : آغاز آن ۳۳ م ــ مبانی و اصول آن ۳٤ م ــ نقاشان امپرسیونیست ٤۱ م

امپرسیونیسم نو : ر . سورا

باوهاوس [کانون] : تأسیس آن، ۱۳٤، ۱۷۷ ــ هدف آن ، ۱۷۸ ــ تأثیر آن ، ۱۸۰ ــ باوهاوس و فاشیسم آلمان ، ۱۸۰

بونار ، پیر : ۵۷ م ، ۱٦

«پاپ آرت» : ۲۸۰

پالاك ، جکسن : ۲۵٤ ، ۲۷٦

پل [گروه] : ر. گروه پل

پوریسم : ۱٦۵

پیکاسو : نظر کلی در بارهٔ او ٦ــ۳ ، ۲۸۷ ــ ۲۸۲ ــ عوامل اسپانیائی در هنر او ، ۵ ــ آغاز کار او ، ٦ــ «دورهٔ آبی» ، ۱٤ ــ خصوصیات رئالیسم نخستین او ، ۱۵ ــ اکسپرسیونیسم پیکاسو، ۳۱ ــ «دورهٔ صورتی» ، ۳۱ ــ تأثیر هنر افریقائی درهنراو، ۳٤ ــ تابلوی «دوشیزگان آوینیون» ، ۳۷ ــ آغاز کوبیسم ، ٤۵ ــ پیکاسو و تحولات کوبیسم ، ۵۲ ، ۵٦ ، ۵۷ ، ۸۲ ، ۸٦ ، ۱۱۱ ــ چهره سازی او ، ۱۱۲ ــ پیکاسو و دیاگیلف ، ۱۱۳ ــ همکاری او با بالت روسی ، ۱۱۵ ــ تحولات هنری او ، ۱۲۱ ، ۱٦۳ ، ۱۹٦ ، ۲۱۲ ، ۲۲٦ ــ تنوع و تناقض در هنر او ، ۱۲۲ ، ۱٦٤ ، ۲۰۵ ــ تلخی و عناد و استهزاء در آثار او ، ۱۹۷ ، ۲۱۲ ، ۲۱٤ ، ۲۱۹ ــ تابلوی «سه نوازنده»، ۱۲۹ ــ پیکاسو و سوررئالیسم ، ۱٤٦ ــ تابلوی «گرنیکا»، ۲۰۹ ــ پیکره‌سازی او ، ۲۰۰ ، ۲۳۱ ــ پیکاسو وکشور فرانسه ، ۲۱۸ ــ نقوش بندر آنتیب ۲۲٦ ــ آثار سفالی او ۲۲۹ ــ تابلوی «جنگ» و «صلح» ۲۳۳ ــ پیکاسو پس از جنگ جهانی دوم ۲۸۲

تجرید در نقاشی : ر. نقاشی تجریدی

تنگی ، ایو : ۲٤۷

حوادث مهم هنری و فکری : ۸ ، ۱۸ ، ٤۹ ، ٦۱ ، ۷٤ ، ۱۳٤ ، ۲۰۳، ۲۰٦ ، ۲۷۹

دادائیسم : آغاز آن ، ۱۱۷ ــ مبانی آن ، ۱۱۸ ــ تأثیر آن ، ۱۲۱

دالی ، سالوادور : ۱٤٤ ، ۲۰۳

دگا : ٤۵ م

دیویزیونیسم : ر . سورا

رنوار : ٤۲ م

روسو ، هانری : ۱۵ ، ٦۲ــ تحلیل‌پیکاسو وآپولی‌نر ازاو ، ٦٦ــ تجلیل گروه سوارآبی از او ، ۷۲

روئو : ۳۱ ، ۱۳۵

سزان : ٤٦ م ، ۵۳ م ــ تأثیر او در ظهور کوبیسم ٤۰ ، ۸۲

سمبولیسم در هنر : ۹٤ ــ مجاز در شعر و نقاشی ، ۹۵

سوار آبی [گروه] ر. گروه سوار آبی

سوپرماتیسم : ۱۸٦

سورا : ٤٦ م ، ٤۹ م

سوررئالیسم : وجه تسمیهٔ‌آن ، ۸۸ ــ فرضیهٔ سوررئالیسم، ۱۰۱ ــ تأثیر عمومی این فرضیه در هنر ، ۱۰۵ ، ۱۰٤ ــ نهضت سوررئالیسم

۱۳۸ ــ سوررئالیسم پس از جنگ جهانی دوم، ۲٤٤ــ نقاشان سوررئالیست ، ۱۰٦ ، ۱٤٤ ، ۲٤۷

شاگال : ۸۸ ، ۲۵۲

شیوهٔ اشراقی در هنر : ۱۰۰

فوتوریسم : آغاز آن، ۷٦ــ اعلامیهٔ نخستین‌آن، ۷۷ــ مناسبت‌آن بافاشیسم ایتالیا، ۷۸ــ نخستین نمایشگاه نقاشان فوتوریست درپاریس، ۷۹ــمبادی فکری وهنری‌فوتوریسم، ۸۵ــ ارزش‌هنری‌آن،۸۱

فوویسم : ٦۱ م ، ۲۵

کاندینسکی : آغازکار او ، ۱٦۹ــ شرکت اودرتأسیس‌گروه سوارآبی، ۷۵ــ فرضیهٔ هنری او ، ۱۷۳ ، ۱۸٤ ــ سیرهنری او، ۱۷۲ ، ۱۷٤، ۱۸۰ــکاندینسکی و دولت شوروی، ۱۷۷ ــ کاندینسکی و فرضیهٔ ورینگر، ۱۸۳، ۲٦۱ــ تأثیرهنرکاندینسکی،۱۸۵،۲٦۹

کلاژ : ۸٦ ــ ۸٤

کله ، پل : آغاز کاراو ، ۱۵۳ــ شرکت‌اودرگروه سوارآبی، ۷۱،۱۵۷ــ شرکت او درکانون باوهاوس ، ۱۵۸ ــ فرضیهٔ هنری‌او،۱٦۱، کیفیت‌آثار او ، ۱٦۲

کنستروکتیویسم : ر. نقاشان «سازنده» .

کوبیسم : آغاز آن ، ٤۸ ــ تأثیر سزان در ظهور آن ، ٤۰،۸۲ــ مناسبت‌آن باسبک‌کلاسیك ورئالیست ، ٤۵ــ وجه‌تسمیهٔ‌آن ، ٤٦ــ مراحل سه‌گانهٔ‌کوبیسم، ۵۲ــ کوبیسم تحلیلی، ۵٦ــ کوبیسم ترکیبی، ۵۷ ــ کوبیسم و نقاشی تجریدی ، ۸۲

کی‌ریکو : شیوهٔ او ، ۹۲ ــ بازگشت او از شیوهٔ سوررئالیست ، ۲۵۲

گروه «پل» : ۲۶ ، ۲۶۱

گروه «سوار آبی» : ۶۹

گروه «نبی» : ۱۱م ، ۱۶

گوگن : ۴۶ م ، ۵۴ م

لی‌سیتزکی : ۱۹۵

ماتیس : ۶۱ م ، ۶۵ م ــ سهم‌او درشیوهٔ فوویسم ، ۲۱ ــ سبك تزیینی‌آثار او ، ۴۷ ، ۱۳۰

ماسون ، آندره : ۲۵۱

ماگریت : ۲۴۸

مالویچ : ۱۷۱ ، ۱۸۶

مانلی : ۲۵۵

مانه : ۳۱ م ، ۴۲ م

مودیلیانی : ۱۳۳

موندریان : ۱۹۱ ــ ۱۸۷

مونش : ۳۶ ، ۲۶۳

میرو : ۱۴۹

نبی [گروه] : ر. گروه نبی

نقاشان ساده : ۵۱ ، ۶۲

نقاشان «سازنده» : ۱۱۷ ، ۲۴۰ ، ۲۶۸

نقاشی ارتجالی : ۲۴۳ ، ۲۶۹

نقاشی «عمل» : ۲۶۹

نقاشی تجریدی : دوگونه هنر تجریدی، ۹۹ــ سیرکوبیسم بطرف نقاشی تجریدی ، ۸۲ ــ نقاشی تجریدی در روسیه ، ۱۸۵ ، ۱۹۱ ــ نقاشی تجریدی درآمریکا ، ۲۷۴ ــ نقاشی تجریدی پس از جنگ جهانی دوم ، ۲۵۴

نقاشی نوین بعد از جنگ جهانی دوم : نظر کلی ۲۳۶

نقاشی نوین در آمریکا : ۲۷۳ ــ تأثیر نقاشی خارجی درآن ، ۷۵ ، ۱۸۰ ، ۲۷۴ ــ جکس پالاك ، ۲۷۶ ــ «پاپ‌آرت» ، ۲۸۰

نقاشی نوین در انگلستان : ۷۲ ، ۱۶۷ ،۲۵۷

نقاشی نوین در روسیه : ۱۷۰ ، ۱۷۷ ، ۱۸۵ ، ۱۹۱

نئوپلاستی سیسم : ۱۹۱ ــ ۱۸۷

وان گوگ : ۴۶ م ، ۵۸ م

هنر افریقائی : تأثیر آن در نقاشی نوین ، ۳۵

یاولنسکی : ۱۷۵

فهرست تابلوهای رنگی

اعدادی که بعد ازعنوان تصاویر آمده شمارهٔ تابلوهای رنگی است ونباید آنها را با شمارهٔ تصاویرعادی اشتباه کرد .

اوزانفان Amedée Ozenfant
نقش اشیاء (۳۲)
باومایستر Wilhelm Baumeister
دوفانوس (۵۸)
براك Georges Braque
نقش اشیاء (٤٥)
بوچیونی Umberto Boccioni
تحرك دوچرخه سوار (۳٦)
بونار Pièrre Bonnard
در مقابل بخاری (۳٦)
پالاك Jackson Pollock
نقاشی شمارهٔ ۱۲ (٥٤)
پیکاسو Pablo Picasso
سرزن (۱)
زندگی (۸)
خانوادهٔ «آرلکن» (۹)
تصویر مادام کانال (۱۰)
سر (۱۱)
دختر جوان وماندولین (۲۳)
گیتار [کلاژ] (۲۳)
ویلن آویخته بدیوار (۲٤)
آرلکن (مقلد سیرك) (۲٥)
بالکن (۲۷)
زن ایتالیائی (۲۸)
سه نوازنده (۲۹)
لیمو وپرتقال واشیاء دیگر (٤۳)
زن نشسته (٤٤)
شمعدان وآیدان وآبگردان (٤٦)
صحنهٔ چوپانی (٤۸)
کرکس (٥۰)

زنی که می‌خواند (۵۱)
صلح (۵۲)

پینیون Edouard Pignon
جنگ (۶۱)

تامایو Rufino Tamayo
خواننده (۵۷)

دالی Salvador Dali
زرافهٔ محترق (۵۶)

درن
پل وست می‌نیستر (۶)

دوکونینك Willem de Kooning
زن (۶۲)

روسو Henri Rousseau
چهرهٔ پیرلوتی (۱۴)

ریورا Diego Rivera
گلهای زنبق (۱۶)

ساذرلند Graham Sutherland
سرخار (۵۳)

سان‌توماسو Giuseppe Santomaso
سرخی وزردی‌هنگام درو (۶۰)

سورینی Gino Severini
بولوار (۲۰)

شاگال Marc Chagall
سال عروسی (۳۰)

کاندینسکی Wassily Kandinsky
نقاشی ارتجالی شمارهٔ ۳۵ (۳۳)
نقش برسفیدی (۳۴)
ساده و روشن (۳۵)
غیرقابل انعطاف (۳۸)

کلاین Franz Kline
نقش عمودی سبز (۵۵)

کله ، پل Paul Klee
کوه گربهٔ مقدس (۳۲)

کوپکا Franz Kupka
بنای فلسفی (۳۶)

کوکوشکا Oscar Kokoschka
عروس باد (۱۸)

گوگن Paul Gaugin
عیسای زرد (۲)
اوتاهی (۴)

لژه Fernand Léger
نقش با شاخه (۴۷)

لوت André Lhote
فوتبال (۳۷)

لوترك ، تولوز Toulouse-Lautrec
اعلان دیواری برای کاباره (۳)

لی‌سیتزکی Markovitch Lissitzky
داستان دومربع (۴۱)

ماتیس Henri Matisse
طرح برای تابلوی خوشی زندگی (۵)
غم پادشاه (۴۲)
دوشیزهٔ انگلیسی (۴۹)

مارك Franz Marc
اسبان زرد (۱۷)

مانلی Alberto Magnelli
جلوهٔ ناراحت‌کننده (۴۰)

مانسیه Alfred Manessier
شب (۵۹)
مودیلیانی Amedeo Modigliani
دخترك آبی‌پوش (۱۵)
موندریان Piet Mondrian
نقش (۳۹)
مونه Claude Monet
پارلمان انگلستان درآفتاب مه‌گرفته (۱۵)
میرو Juan Miro
نقش ترکیبی (۳۱)
ورنر ، تئودور Theodor Werner
درحرکت (۶۳)
ولامینك Maurice Vlaminck
قایق در «شاتو» (۷)
یاولنسکی Jawlensky
منظرهٔ زمستان در اوبرست درف (۱۹)

فهرست تصاویر غیررنگی

صفحه

الف

آرپ Hans Arp
سبیل و بطری و برگ وسر
(ش ۱۶۸) ۲۴۳

آلبر Josef Albers
ترکیب ساختمانی
(ش ۱۴۹) ۱۹۳

ارنست Max Ernst
زوج حیوان شکل در حال بارداری
(ش ٦٤) ۱۰۲
مون بلان کوچك من
(ش ۸۸) ۱۳۹
هیئت (۱۷۳) ۲۴۸

اشمیت رتلوف Karl Schmidt-Rottluff در خیاطخانه (ش ٤۸) ۷۰

اشنایدر Gérard Schneider
نقش (ش ۱۷۰) ۲۴٤

صفحه

الیکس Yves Alix
سر دروگر (ش ۲۳۱) ۳۲۱

اوزانفان Amedée Ozenfant
هم‌آهنگی (ش ۱۱۴) ۱۶۷

اینو ، یونیچی Yonichi Inoue
نقاشی با مرکب (ش ۱۹۵)

ب

بارا Edward Burra
نقش ترکیبی (ش ۹۳) ۱٤۵

بارلاخ Ernst Barlach
عصیان (ش ۱۸۷) ۲٦۰

بالا Giacomo Balla
سگ با قلاده (ش ۵۴) ۸۰

بالتوس Balthasar Klossowsky
میرو و دخترش (ش ۲۱۹) ۳۰۹

باومایستر Willy Baumeister
تنیس (ش ۲٤۵) ۳۳۵

صفحه

براك
ویلن و پارچ (ش ۳۵) ٤٤
زن برهنه (ش ۲۱۳) ۳۰۳
زنی با ماندولین (ش ۲۱۵) ۳۰۵
SAO (ش ۲۲۱) ۳۱۱
قایق‌ها (ش ۲۲۲) ۳۱۲
ویلن (ش ۲۲۵) ۳۱۵
برانکوزی Constantin Brancusi
پرنده در فضا [پیکره]
(ش ۱۷۱) ۲٤٦
براونر Victor Brauner
سری که به‌نمایش گذاشته شده
(ش ۹۷) ۱٤۷
بکمان Max Beckmann
عزیمت (ش ۹۲) ۱٤۳
برهنه (ش ۲۳۲) ۳۲۲
بودن André Beaudin
چهرهٔ کان وایلر(ش ۲۲۷) ۳۱۷
بومبوا Camille Bombois
پیش از رفتن بروی صحنه
(ش ٤٦) ٦۷
بونار Pièrre Bonnard
اطاق صبحانه (ش ۱۱ م) ۵۹ م
آرایش (ش ۲۱۱) ۳۰۱
بیکن Francis Bacon
تصلیب (ش ۱٦٦) ۲٤۱
طرح برای یك چهره (ش ۲٤۳) ۳۳۳

صفحه

پ

پاسمور Victor Pasmore
نقش برجسته (ش ۱۸٤) ۲۵۷
پالاك Jackson Pollock
توتم (ش ۱۹۷) ۲۷۵
جنگ(ش ۱۹۸) ۲۷۷
نقش شمارهٔ ۳۲ (ش ۱۹۹) ۲۷۸
پرون Louis Peronne
دانشجوی سن سیر (ش ۲۳۳) ۲۳
پوی Jean Puy
کارگاه نقاش (ش ۲۱٤) ۳۰٤
پیسارو Camille Pissaro
بوستان (ش ۲ م) ۳٦ م
پیکابیا Francis Picabia
مواظب نقاشی باشید (ش ۷۱) ۱۱۹
طرح برای مجله ۲۹۱ (ش۷۲) ۱۲۰
پیکاسو Pablo Picasso
زنی‌که نان حمل می‌کند
(ش ۲۹) ۳۹
ظروف (ش ۳۰) ٤۱
کارخانه‌ای در هرتا دواربو
(ش ۳۱) ٤۱
خانوادهٔ «آرلکن» (ش ۳٤) ٤٤
ورق‌باز (ش ٤۲) ۵۹
گیتار روی بخاری (ش ٤۳) ٦۰
نقش تجریدی (ش ٦۱) ۹۷

	صفحه
چهرهٔ استراوینسکی (ش ۶۸)	۱۱۲
چهرهٔ دیاگیلف و سالسبورگ (ش ۶۹)	۱۱۴
مدیر نیویورکی (ش ۷۰)	۱۱۶
زن روی مبل (ش ۷۳)	۱۲۲
گیتار (ش ۷۴)	۱۲۳
زن ایتالیائی (ش ۷۵)	۱۲۴
اسب دریده شکم (ش ۷۶)	۱۲۵
زنان در شست و شو (ش ۷۷)	۱۲۵
شست و شوکنندگان (ش ۷۸)	۱۲۷
قرائت (ش ۷۹)	۱۲۷
سه زن درکنار چشمه (ش ۸۰)	۱۲۷
دو زن (ش ۸۱)	۱۲۸
پسرنقاش دردوسالگی (ش۸۶)	۱۳۷
طرح برای بالت مرکور (ش ۸۷)	۱۳۸
«مینوتور» اسب محتضری را حمل می‌کند (ش ۹۱)	۱۴۲
مرد شناگر (ش ۱۰۸)	۱۶۴
زن با لباس سفید (ش ۱۰۹)	۱۶۴
برهنهٔ ایستاده (ش ۱۱۰)	۱۶۵
ماندولین وگیتار (ش ۱۱۱)	۱۶۶
ماهی روی روزنامه (ش ۱۳۳)	۱۹۶
نقش اشیاء با مجسمه باستانی (ش ۱۳۳)	۱۹۶
سگ و جوجه (ش ۱۳۴)	۱۹۷
سه زن رقصنده (ش ۱۳۵)	۱۹۸

	صفحه
ماندولین [ساختمان باچوب] (ش ۱۳۶)	۱۹۹
طرح بنا (ش ۱۳۷)	۱۹۹
ساختمان با سیم (ش ۱۳۸)	۱۹۹
زنی‌که خودرا می‌شوید (ش ۱۳۹)	۲۰۰
سرگاو [پیکره] (ش ۱۴۰)	۲۰۱
زن درکنار دریا (ش ۱۴۱)	۲۰۲
سر زن [پیکره] (ش ۱۴۲)	۲۰۴
سر زن [پیکره] (ش ۱۴۳)	۲۰۵
رامبرانت وزن جوان (ش ۱۴۴)	۲۰۶
تصویری از کتاب «شاهکارهای ناشناخته» بالزاك (ش ۱۴۵)	۲۰۷
شتر مرغ [از تصاویر کتاب تاریخ طبیعی بوفن] (ش ۱۴۶)	۲۰۸
زن‌گریان (ش ۱۴۷)	۲۱۲
زنی‌که موی خودرا منظم می‌کند (ش ۱۴۸)	۲۱۳
زن نشسته (ش ۱۴۹)	۲۱۴
نبردجو [پیکره] (ش ۱۵۰)	۲۱۵
گرنیکا (ش ۱۵۱) ۲۱۶ ــ	۲۱۷
زن آرمیده (ش ۱۵۲)	۲۱۹
نشاط [ازنقوش‌آنتیب] (ش ۱۵۳)	۲۲۰
جغد [ازنقوش‌آنتیب] (ش ۱۵۴)	۲۲۶
سنتورها درکنار دریا [از نقوش آنتیب] (ش ۱۵۵)	۲۲۷

صفحه

چهرهٔ ایلیا اهرنبورگ
(ش ۱۵۶) ۲۲۸
چهرهٔ بالزاك (ش ۱۵۷) ۲۲۹
گاو سفالی (ش ۱۵۸) ۲۳۰
ظرف سفالی (ش ۱۶۰) ۲۳۲
خروس [پیکره] (ش ۱۶۱) ۲۳۲
زن [پیکره ازاشیاء مختلف]
(ش ۱۶۲) ۲۳۳
بز [پیکره] (ش ۱۶۳) ۲۳۴
زن ایستاده (ش ۲۰۰) ۲۸۳
چهرهٔ کان وایلر (ش ۲۲۴) ۳۱۴

پیکت Joseph Pickett
درهٔ منچستر (ش ۴۵) ۶۴

پین‌ین Eduard Pignon
دوصغیر (ش ۲۳۶) ۳۲۶

ت

تال‌کوت Pièrre Tal - Coat
خروس (ش ۲۳۴) ۳۲۴

تاملین Bradlay W. Tomlin
عدد بیست (ش ۹۵) ۱۴۷

د

دالی Salvador Dali
حومهٔ شهری مجنون [جزئی ازپرده]
(ش ۶۶) ۱۰۷

صفحه

نقش (ش ۱۷۵) ۲۵۰

درن André Derain
پنجره به سوی پارك (ش ۴۱) ۵۶

دگا Edgar Degas
زنی‌که خودرا خشك می‌کند
(ش ۴ م) ۴۴ م
رقصندگانی که خود را مرتب
می‌کنند (ش ۵ م) ۴۷ م
زنی‌که پا در وان می‌گذارد
(ش ۲۰۶) ۲۹۶

دلونه Robert Delaunay
برج ایفل (ش ۳۹) ۵۳

دلوو Paul Delvaux
ونوس خفته (ش ۹۴) ۱۴۷
زندانی (ش ۱۷۸) ۲۵۳

دنی ، موریس Maurice Denis
آئین کاتولیك (ش ۱۰ م) ۵۶ م

دوفی Raoul Dufy
مسابقهٔ قایقرانی (ش ۱۳ م) ۶۳م

دواسمت Gustav de Smet
برخورد (ش ۱۶۵) ۲۳۸

ر

رنوار P. Auguste Renoire
آب‌تنی کنندگان (۳ م) ۴۳ م
ناب (ش ۲۰۱) ۲۹۱

صفحه

رودچنکو Alexander Rodchenko

نقش (ش ۱۲۷) ۱۹۱

روسو Henri Rousseaux

منظره (ش ٤٤) ٦۳

روئو Georges Rouault

دردمند ، شمارهٔ ۳۵ (ش ۸۲) ۱۳۱

زمستان (ش ۸۳) ۱۳۲

دردمند (ش ۲۰۷) ۲۹۷

دردمند (ش ۲۰۸) ۲۹۸

دعای واپسین (ش ۲۰۹) ۲۹۹

ری Man Ray

هدف تخریب (ش ۹۰) ۱٤۱

س

سزان Paul Cézanne

منظرهٔ کاردان (ش ۳۲) ٤۲

شست وشوکنندگان (ش ۳۳) ٤۲

سوتین Chaim Soutine

ندیمه (ش ۱۸۹) ۲٦۲

سورا

مدلهای نقاشی (ش ۷ م) ۵۱ م

گردشگاه جزیرهٔ گراندژات (ش ۸م) ۵۲م

مادر نقاش (ش ۲۰۲) ۲۹۲

گردشگاه جزیرهٔ گراند ژات

(ش ۲۰۳) ۲۹۳

سیرك (ش ۲۰٤) ۲۹٤

صفحه

ش

شاگال Marc Chagall

برفراز شهر (ش ٥٤) ۸۸

انسان و قراول (ش ٥٥) ۸۹

تنهائی (ش ٥٦) ۹۰

نامزد درکنار برج ایفل

(ش ٥۷) ۹۰

مهتر (ش ٥۸) ۹۱

ف

فلایشمن Fleischman

اثر شمارهٔ ۲٤ (ش ۱۸۱) ۲٥٦

فوتریه Jean Fautrier

زن (ش ۱۹۳) ۲۷۰

ك

کالدر Alexander Calder

ستارهٔ دریائی (ش ۱۰۱) ۱٥۲

کامبیازو Luca Cambiaso

هیئتی از چند تن

(ش ۳۸) ۳۸

کاندینسکی Wassily Kandinsky

نقش ارتجالی شمارهٔ ۳۰ [یا توپها]

(ش ۱۱٤) ۱۷۰

لکهٔ سیاه (ش ۱۱٥) ۱۷۱

له و علیه (ش ۱۱٦) ۱۷٥

صفحه

کله Paul Klee
در اطراف ماهی (ش ۱۰۰) ۱۵۳
معلم رقص (ش۱۰۲) ۱۵۵
بسوی بالا (ش ۱۰۳) ۱۵۶
توپ و عروسك (ش ۱۰۴) ۱۵۷
مرگ و آتش (ش ۱۰۵) ۱۵۸
ماهیان مهاجر (ش ۱۰۶) ۱۵۹
نقاب ترس (ش ۱۰۷) ۱۶۰
کلوسووسکی ، بالتازار ر. **بالتوس**
کوتو Lucien Coutaud
دامن سبز (ش ۲۴۴) ۳۳۴
کوربوزیه [ژانره] Le Corbusier
گاوها (ش ۱۷۳) ۲۴۷
کوکوشکا Oscar Kokoschka
کلیسای‌سانتاماریا دلا سالوته (ش۵۱) ۷۴
کی‌ریکو Giorgio de Chirico
کوچهٔ ایطالیائی (ش ۵۹) ۹۳
درخت در اطاق (ش ۶۰) ۹۳
شیر وگلادیاتور (ش ۶۳) ۱۰۲
عقل کودك (ش ۲۳۹) ۳۲۹

گ

گابو Nahun Gabo
مضمون مارپیچ (ش۱۲۸) ۱۹۲
گایگر Geiger
OE 247 (ش ۱۲۲) ۱۸۲
گروبر Francis Gruber

صفحه

زنی در میان منظره (ش ۲۳۵) ۳۲۵
گروس Georges Grosz
گفتگو (ش ۱۹۰) ۲۶۵
گرونوالد : ر. **نایت هاردت**
گری Juan Gris
تصویر پیکاسو (ش ۴۰) ۵۴
گرین Balcomb Greene
این جهان برساخته (ش ۲۴۱) ۳۳۱
گورکی Arshile Gorky
بی صبری (ش ۱۶۹) ۲۴۴
گوگن Paul Gauguin
«ناوه ناوه فنوا» (ش ۹م) ۵۵ م
بی صبری (ش ۱۶۹) ۲۴۴
گیر William Geor
طرح پیکره (۱۸۵) ۲۵۸
گئورگ Edward Georg
میوه و زن وگل (ش ۱۹۱) ۲۶۶

ل

لافرنه R. de la Fresnaye
تسخیر فضا (ش ۲۲۶) ۳۱۶
لام Vilferdo Lam
جنگل (ش ۶۷) ۱۰۸
لژه Fernand Léger
سرباز و پیپ (ش ۳۶) ۴۵
«ژوکوند» وکلید (ش۸۹) ۱۴۰
رانندهٔ سیاه (ش ۱۱۳) ۱۶۸
نقش (ش ۱۱۷) ۱۷۸

صفحه

گروه (ش ۳۳۰) ۳۲۰

لوت André Lhote

آشپزخانه (ش ۲۲۸) ۳۱۸

لوترك ، تولوز Toulouse-Launtrec

شست و شو (ش ٦م) ٤٨م

کاریکاتور خود نقاش (ش ۱۱) ۱٦

«اسفنج» (ش ۳۰۵) ۲۹۵

لیپ شیتز Jacques Lipchitz

بهار [پیکره] (ش ۹٦) ۱٤۸

م

ماتیس Henri Matisse

نوار توری سفید (ش ۱٤م) ٦٤

خوشی زندگی (ش ۳۷) ٤۷

رؤیا (ش ۳۸) ٤۸

زنی با نیم‌تاج (ش ۲۱٦) ۳۰٦

مارشان André Marchand

در بیشه (ش ۲۳۳) ۳۱۳

مارك Franz Marc

ببر (ش ٤۷) ٦۸

اسبان بزرگ آبی (ش ٤۷) ٦۸

مارکه Albert Maquet

بندر قدیم مارسی (ش ۲۱۰) ۳۰۰

مارینی Marino Marini

اسب ساقط و سوار (ش ۱۸۸) ۲٦۱

ماس Marlow Moss

نقش (ش ۱۳۱) ۱۹۵

صفحه

ماسون André Masson

جنگ ماهیان (ش ۱۷٦) ۲۵۱

در آفتاب سیاه (ش ۲٤۳) ۳۳۲

ماگریت René Magritte

مدل سرخ (ش ٦۵) ۱۰٤

پیش‌تاز (ش ۱۷٤) ۲٤۹

مالویچ Kasimir Malevitch

زن و سطل (ش ۱۳۳) ۱۸٦

نقش سوپرماتیست (ش ۱۳٤) ۱۸۷

مانه

زن با کلاه سیاه ۳۵م

مایسترمان Georg Meistermann

باباآدم نوین (ش ۱۸۳) ۲۳۱

مودیلیانی Amedeo Modiglinani

برهنهٔ نشسته (ش ۸٤) ۱۳۵

تصویر مادام سونیا شدرفسکا

(ش ۸۵) ۱۳٦

مور ، هنری Henry Moor

ترکیب (ش ٦۳) ۹۸

طرح برای پیکره (ش۲۳۷) ۳۲۷

پرنده (ش ۲۳۸) ۳۲۸

موراندی Giorgio Morandi

اشیاء ماوراء طبیعی (ش ٤۱ مکرر) ۵۷

موللر Otto Müller

دختران برهنه (ش ٤۹) ۷۱

موندریان Pier Mondrian

نقش (ش ۱۱۸) ۱۸۱

صفحه

دریا (ش ۱۲۵) ۱۸۸

مهلی ناگی Moholy-Nagy

طرح (ش ۱۱۷) ۱۷۶

۱۱A (ش ۱۱۹) ۱۸۲

میرو Juan Miro

نقاشی (ش ۹۸) ۱۵۱

نقاشی (ش ۹۹) ۱۵۲

میشو Henri Michaux

نقاشی با قلم سیاه (ش ۱۹۳) ۲۶۸

ن

نایت هاردت ، ماتیس [گرونوالد] Mathis Neithardt مریم مجدلیه در حال استغاثه (ش۱۸۶) ۲۵۹

نولده Emil Nolde

پیامبر (ش ۱۷) ۲۵

نیکلسون Ben Nicholson

نقش سفید و برجسته (ش ۱۸۰) ۲۵۵

و

والادن Suzanne Valadon

دو زن (ش ۲۱۲) ۳۰۲

وادزورث Edward Wadsworth

نقش (ش ۱۷۹) ۲۵۴

واسارلی Victor Vasarely

F100 (ش ۱۲۱) ۱۸۲

صفحه

والش Charles Walch

منظره زمستان (ش ۲۱۷) ۳۰۷

کافه در شب (ش ۱۴م.) ۶۰م

واندوسبورگ Theo Van Doesburg

نقش (ش ۱۳۶) ۱۸۹

وان‌گوگ Van Gogh

کافه در شب (ش ۱۴م.) ۱۱م

منظرهٔ زمستان (ش ۲۱۷) ۳۰۷

وبر Max Weber

گل شمعدانی (ش ۵۰) ۷۳

ولس Wols

نقش (ش ۱۹۴) ۲۷۰

ویلون Jaques Villon

منظره (ش ۲۲۸) ۳۱۸

وینس Hernando Vinés

منظره‌ای درولایت باسك (ش۲۱۸) ۳۰۸

ویون Louis Vivin

«فوار» (ش ۱۶۴) ۲۳۷

ه

هارتونگ Hans Hartung

نقش (ش ۱۹۶) ۱۸۲

نقش تجریدی (ش ۲۴۶) ۳۳۶

هربین August Herbin

لانه (ش ۱۸۳) ۲۵۷

هوخ Hoch

کلاژ (ش ۵۳) ۸۵

هیر David Hare

دو (ش ۱۶۷) ۲۵۴

صفحه

ی

یاولنسکی Alexei von Jawlensky

سر (ش ۱۲۰) ۱۹٤

نامعلوم

نمونهٔ هنر سفالگری دیلمان :

گاوسفالی حدود ۹۰۰ ق. م.

(ش ۱۵۹) ۲۳۱

صفحه

نمونه های هنر شمالی :

عیسای مصلوب (ش ۱۵) ۲٤

مارت و ماری (ش ۱۲) ۳۲

نمونهٔ هنر سواحل مدیترانه :

الهه بانیم‌تاج [پیکرهٔ یونانی]

(ش ۱۳) ۲۳

سپاسگزاری

نگارنده باین وسیله امتنان خودرا از کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات و کتابخانهٔ دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران و کتابخانهٔ شرکت ملی نفت ایران وکتابخانهٔ دانشگاه کلمبیا وانستیتوی فرهنگی ایتالیا بمناسبت مساعدتی که از آنها دریافت داشته است ابراز میدارد .

همچنین از دوستان گرامی خود آقایان اسماعیل آشتیانی ومحمدعلی معجمی وکمال اجتماعی که ویرا در تنظیم نسخهٔ کتاب و تصحیح نمونه‌های مطبعی یاری نموده‌اند وخانم نورا یارشاطر وآقای بدیع‌الله یگانه که در تنظیم فهارس کتاب مراقبت کرده‌اند ونیزدوست ارجمند آقای دکترحمید ابوالفتحی و خانم جهانشاهی که اورا در دسترسی بکتب لازم مدد کرده‌اند صمیمانه سپاسگزاراست . بخصوص خودرا مدیون لطف دوست گرامی آقای‌عبدالله سیار میداند که ویرا در تنظیم وطبع کتاب از نظر صائب خود برخوردار ساخته‌اند .

همچنین برخود لازم میداندکه تشکرخودرا از حسن مراقبت کارکنان چاپخانهٔ زیبا ابراز بدارد .

نقاشی نوین

۲

از کوبیسم تا «پاپ آرت»

رنوار : قایقران برروی رود «سن» (۱۸۸۱)

[سبك امپرسیونیسم]

مقدمه

آغاز نهضت‌های نوین نقاشی

درسال ۱۸۶۳ بفرمان **ناپلئون سوم** نمایشگاهی بنام « نمایشگاه مردودان »[۱] در پاریس گشوده شد و نقاشانی که آثار آنها از طرف نمایشگاه رسمی پاریس مردود شناخته شده بود پرده های خود را در این نمایشگاه بمعرض تماشا گذاشتند. یکی ازین نقاشان **ادوار مانه**[۲] بود که مردی مرفه و متشخّص و آراسته، و استادی زبردست بود، اما قلمش به بدعت گرایش داشت و شیوهٔ محتاط داوران «نمایشگاه رسمی» و پیروان آکادمی هنری زیبا را گردن نمیگذاشت.

پرده‌ای که درین نمایشگاه بیش ازهمه موضوع گفتگوقرار گرفت وخشم پاسداران سنّت وسابقه را برانگیخت پرده‌ای ازمانه

۱- Salon des refusés ۲- Edouad Manet

بنام «ناهار بر روی چمن»[۱] بود. درین پرده زنی برهنه در کنار دومرد که با لباس عادی زمان بر زمین نشسته و بگفتگو مشغولند دیده میشد.

شاید بتوان نمایش این پردهٔ **مانه** را آغاز نهضت نوین نقاشی در اروپا شمرد، هرچند مقدمات این نهضت از چندی قبل فراهم آمده بود.

تا اواسط قرن نوزدهم نقاشی اروپا در شیوه‌ای که رنسانس ایتالیا درقرن چهاردهم وپانزدهم مسیحی بنا نهاده بود سیرمیکرد. بنای این شیوه، بخلاف شیوهٔ قرون وسطای اروپا و یاشیوهٔ نقاشی ایران وبیزانس، براساس نمایش‌سه‌بعدی چیزهابصورتی طبیعی‌نما، و نیز رعایت تعادل و توازن اشکال بود. پس از رنسانس در طی چند قرن آئینها و قواعد و اسالیبی برای نقاشی در هر کشور پدید آمد وسنّتی برقرار گردید. استادان این هنر حرمت سنت رانگاه میداشتند و ابداع و هنرنمائی را تنها در چارچوبهٔ سنت روا میشمردند.

از اواسط قرن گذشته مقدمات انقلاب فکری و هنری در اروپا تشدید شد ونقاشی و موسیقی نیز ازپی شعر و ادب راه تحول درپیش گرفتند. درادبیات نخست شیوهٔ «رئالیسم» بصورت واکنشی دربرابرسبك «رمانتیسم» پدیدار شد. آنگاه شیوهٔ «سمبولیسم»

۱. Déjeuner sur l'herbe، ص ۱۴۱، ج۱ دیده شود.

در رسید و اندکی بعد راه برای بدعتهای گوناگون گشوده شد .

درنقاشی نیز کم وبیش‌همین تحول پیش‌آمد . نقاشان «مکتب باربیزن» ، چون **میله**[۱] و **روسو**[۲] و **دیاز**[۳] ، مانند نویسندگان رئالیست ، به‌نمایش صحنه‌های عادی و طبیعی زندگی پرداختند و اصحاب سنّت را متعجب ساختند . آنگاه **مانه** قدمی فراتر گذاشت واز شیوه‌های معتاد رنگ‌آمیزی نیز انحراف جست وپایه‌های قید وتکلف را درنقاشی‌لرزان کرد .

اما مانه درین ماجرا تنها نبود . آنچه شیوهٔ اورا اهمیّت می‌بخشید آن بود که گروهی از نقاشان جوان و پیشرو ، آمادهٔ پیروی از بدعت وی بودند و یاخود، چون او مستقلاً براه پژوهش افتاده بودند وطریق تازه می‌جستند .

پیسارو[۴] و **مونه**[۵] که مانند مانه در « نمایشگاه مردودان » شرکت جستند ، و **رنوار**[۶] و **دگا**[۷] که ازپیشقدمان نقاشی معاصرند ازین جمله بودند . در اندك زمانی این نقاشان باهم الفت یافتند وازجمع آنان گروهی‌درست‌شد که **بازیل**[۸] و **سیسلی**[۹] نیزازنقاشان‌در آن بودند . **سزان**[۱۰] نیز با آنان‌آمد و شد داشت . بحثهای هنری و اجتماعی در میان این نقاشان که غالباً در کافه‌ای گرد میآمدند گرم میشد . ازنویسندگان و نقادان **امیل‌زولا**[۱۱] و **کاتول‌مندس**[۱۲]

۱ – Miller ۲ – Th. Rousseau ۳ – Diaz ۴ – Pissaro
۵ – Monet ۶ – P. A. Renoir ۷ – Degas ۸ – Bazille
۹ – Sisley ۱۰ – Cézanne ۱۱ – E. Zola ۱۲ – C. Mendès

و **ادموند دورانتی**[۱] نیز غالباً بآنان می‌پیوستند و در بحثهای آنان شرکت می‌جستند.

شیوه‌ای که از الفت و همکاری این گروه بنیان گرفت شیوهٔ «امپرسیونیسم» بود.

* * *

امپرسیونیسم[۲]

امپرسیونیسم بحقیقت ازشیوهٔ رئالیسم‌پدید آمد و رئالیسم نیز از حیث مبادی فکری زادهٔ شیوهٔ رمانتیسم است.

پیروان شیوهٔ رمانتیسم برآن بودند که کار هنرمند وصف عواطف و احساسات آدمی وشور درونی وی است از طریق وصف اموری که برهنرمند گذشته‌است، هرچنداین امور ازامور«عادی» باشد وبا موازین و قیود شیوهٔ استادان کهن سازگار نباشد.

پیروان شیوهٔ رئالیسم ازین فراتر رفتند و معتقد شدند که کارهنرمند همان وصف‌امورعادی و احوال وصحنه‌های طبیعی است واثر وی باید مظهر حقیقتی محسوس باشد. از اینروهنرمند باید اثرخود را از رنگ عواطف واحساسات شخصی بپیراید و در وصف احوال وچیزها جانب دقت وامانت را نگاه دارد.

زولا[۳] و **فلوبر**[۴] از نویسندگان و**کوربه**[۵] و **مانه** از نقاشان پیرو این شیوه بودند. از اینرو آثار آنان از خیال پردازی و

۱- E. Duranty ۲- Impressionisme ۳- Zola ۴- Flaubert ۵- Courbet

۱- م. مانه زن باکلاه سیاه (۱۸۸۲)

[سبك رئالیسم]

۲- م. پیسارو

بوستان

[سبك امپرسیونیسم]

مبالغه‌ای که لازمه تصویر شدت شور وعاطفه است و در آثار امثال **موسه**[۱] و **شیلر**[۲] و **بایرون**[۳] از شاعران و **دولاکروا**[۴] و **ژریکو**[۵] از نقاشان مشهود است خالی است .

نقاشان امپرسیونیست اصول فکری نقاشان رئالیست را دنبال کردند و گفتند کار نقاش همان وصف مناظر طبیعی وعادی و منعکس ساختن جهان خارج بدون‌تحریف ومبالغه وخیال پردازی است . امادراصراری که برای توصیف‌مناظر طبیعی چنانکه هست وحفظ امانت و دقت در وصف بکار می‌بردند باین نتیجه رسیدند که شیوهٔ نقاشان رئالیست چنانکه باید مناظر و صحنه های طبیعت را منعکس نمی سازد . زیراآنچه نقاش رئالیست برپرده نقش‌می کند آن نیست که از مشاهدهٔ آنی چیزها برصفحهٔ قرنیهٔ چشم‌ما نقش می‌بندد ، بلکه صورتی است که پس از دقت ثانوی ومشاهدهٔ مکرر و از «علم» به‌رنگ و شکل چیزها حاصل میشود .

اگر نقاش آسمان را آبی و چمن را سبز و شقایق را سرخ می کشد ، چنان‌نیست که آسمان وچمن وشقایق همیشه باین رنگها جلوه کنند . سابقهٔ ذهنی نقاش‌است که‌این رنگهارا اختیارمی کند . والاّ صفی از سروهای‌سبز رنگ یا خرمنی ازساقه های زرد رنگ گندم ، در نور ملایم صبح یك رنگ دارد و در نور تند نیمروز و

۱- Musset ۲- Schiller ۳- Byron ۴- Delacroix
۵- Gericault

نور سرخ فام غروب وروشنائی تیرهٔ شامگاه رنگی دیگر .

ازین گذشته نقاشان امپرسیونیست توجه کردند که وقتی ما بمنظره‌ای نگاه می کنیم و یاچیزی را از نظر می گذرانیم آنچه بچشم ما میآید وضوح و روشنی نقوشی را که نقاشان رئالیست می کشیده ندارد ، بلکه آنچه درنظر آنی برما آشکارمیشود شکلی مبهم است که خطوط و حدود چیزها درآنها درست آشکار نیست . « دقت ثانوی » است که حد و رنگ چیز ها را برای ما مشخص می کند .

پس نقاشی که میخواهد نمای چیزها را چنانکه چشم می بیند در اثر خود نقش کند ، باید ذهن خود را از دانسته های قبلی بپیراید و تنها آنچه راچشم دریك لمحه می بیند ، باهمان رنگی که بچشم میآید و باهمان ابهامی که درآن بچشم میخورد، نقش کند .

نقاش امپرسیونیست بخلاف نقاش کلاسیك بتوازن و تعادل خطوط و رنگها کاری ندارد . تصویر عواطف و احساسات آدمی و احوال ذهنی اورا نیز که مورد نظر نقاش رمانتیك است از مقولهٔ کار خود نمی‌شمارد . رعایت رنگ « واقعی » چیزها را نیز بخلاف نقاش رئالیست جایز نمیداند . شکستن اشکال طبیعی و آفریدن نقوشی از بوتهٔ ذهن خویش را نیز مقصود خود نمی‌بیند . تنها یك مقصود دارد و آن ضبط کردن اثر زودگذری است که از مشاهدهٔ منظره‌ای برای اوحاصل شده است .

مونه : عمارت پارلمان انگلستان در آفتاب مه‌گرفته (۱۹۰٤)

[نمونه‌ای ازابهام وبی‌شکلی‌آثار امپرسیونیست
که سزان ونقاشان‌کوبیست‌بجبران‌آن‌برخاستند]

نقاشان امپرسیونیست همه یك‌شیوه نداشتند ، اما چندتن‌از آنها ، بخصوص **مونه** و **پیسارو** و **سیسلی** دراین اصول کاملاً اتفاق یافتند وهمّ خود را به «نمودن» اثر زود گذرچیزها مقصور کردند . این شیوه درسبك رنگ‌آمیزی ونقاشی آنها تأثیر کرد وبتدریج به روشی خاص درفن نقاشی منتهی شد .

نقاشان امپرسیونیست کم کم نقاشی درکارگاه را منافی‌اصول هنری خویش شمردند وپرده و قلم را بفضای آزاد کشیدند تا آنچه می کشند نمودار واقعی مناظرطبیعت باشد .

آنگاه توجه کردند که برای ترسیم اثری زود گذر باید شتاب کرد ، والاّ باگردش آفتاب نور تغییر می‌پذیرد و با تغییر نور، رنگها بتدریج متغیّر میشود واصالت‌آنچه نخست بچشم آمده بود ازمیان میرود . ازاینرو این نقاشان پرداخت وریزه‌کاری رادر نقاشی ترك گفتند واثر تعجیل و شتاب درقلمشان‌آشکار شد و آثار آنان صورتی مبهم و طرح مانند گرفت .

ازنقاشی درفضای آزاد و دقت در رنگهای مختلف طبیعت در مواقع مختلف روزنکات تازه‌ای برنقاشان امپرسیونیست‌آشکارشد . دریافتند که باتغییرات جوّ رنگ چیزها نیز تغییرمی‌پذیرد . اگر جوّ تیره باشد رنگها صورتی دارد و اگر جو باز و روشن باشد صورتی دیگر . جوّ در زمستان یك نوع است و در بهار و تابستان نوعی دیگر (تصویر رنگی ۱۲) .

هم‌چنین توجه کردند که با گردش آفتاب رنگ چیزها بتدریج تغییر می‌پذیرد ، چنانکه برف کوهسار و یاخاك تپه‌ها ازبامداد تا شامگاه چندین رنگ بخود می گیرد .

وباز متوجه شدند کـه رنگهای مجاور در رنگ هرچیزی تأثیر دارد ، چنانکه گل زرد در گلدان سرخ رنگی بخود می گیرد و در گلدان آبی رنگی دیگر . اینگونه نکات اگر از دیدهٔ عادی پنهان میماند از دیدهٔ نقاشی تیزبین که میخواهد به‌شکل و رنگ منظره‌ای درهنگامی معین وفادار باشد پنهان نیست .

درنمودن رنگ چیزها ومناظر ، نقاشان امپرسیونیست باین نکته نیزبرخوردند که بکاربردن رنگهای تیره آنان را ازنمودن آن درخشش وتابشی که درمناظر روشن هست بازمیدارد . برعکس اگر رنگهای خود را بچند رنگ اصلی منحصر کنند ، نه‌تنها همه‌رنگی ازترکیب آنها حاصل‌میشود، بلکه‌پردهٔ آنها تلألؤ وروشنی‌مخصوصی نیز پیدا میکند . از اینرو تخته رنگ خود را عموماً از **رنگهای** قهوه‌ای وخاکستری پیراستند وبجای رنگهای ترکیبی قطعاتی از رنگهای‌اصلی‌را روی‌هم قرار دادند .آنچه ازدوربنظرمیآمد رنگی بود که از ترکیب رنگ این قطعات حاصل میشد .

پس نقاشان امپرسیونیست اولا کارنقاش را ترسیم صحنه‌های واقعی و عادی طبیعت و زندگی میدانستند ، بدون التفات باحوال درونی وعواطف شخصی . ثانیاً در ترسیم این صحنه‌ها به اثر آنی و

زودگذر آنها توجه داشتند و در نتیجه بتحلیل اجزاء منظره نمی‌پرداختند، بلکه هرچه را «یکجا» و دریك لمحه می دیدند همان را معتبر می‌شمردند. ثالثاً بیش از هر چیز بنمایش رنگها چنانکه بچشم میخورد، نه چنانکه از نزدیك وبدقت دیده میشود، می‌پرداختند ودرین مقصودبه‌تأثیر جوّ و کیفیات مختلف نوری که درفضا پراکنده است و هم چنین بتأثیر متقابل رنگها در یکدیگر دقت خاص مبذول میداشتند.[1]

* * *

نقاشان امپرسیونیست

نقاشان‌امپرسیونیست‌همه‌در«طبیعت‌نگاری»، به‌تعبیری که گذشت، وهم‌چنین‌درخودداری از پیروی شیوهٔ نقاشان کهن اتفاق داشتند. چندتن از ایشان مانند **مونه** و **پیسارو** و **سیسلی** و **موریزو**[2] در دید واسلوب نقاشی نیز شریك بودند وبیشتر بمناظرطبیعی وشعبده‌های رنگ و نور و تأثیر جو و اثرآنی توجه داشتند. از اینرو آثار آنان بهم نزدیك و شبیه است.

مونه مهمترین نقاش این دسته و **پیسارو** پایدار ترین آنها بود. هر دو دیر زیستند و برجسته ترین نمایندگان سبك امپرسیونیست بمعنی اخص محسوب‌اند. اصطلاح «امپرسیونیسم» (شیوهٔ «اثرسازی») از یکی از پرده‌های مونه که «اثری» از طلوع

۱ــ ص۱۷۳، ج۱ ۲- Morisot

آفتاب را نشان میداد پیداشد[۱].

اما نقاشان دیگر این گروه شیوه‌های مستقل‌تر داشتند و هرچند بسبك امپرسیونیسم منسوب‌اند اثرشان باسلوب فردی ممتاز ومشخص است.

ازین میان باید نخست از **مانه** یاد کرد که آثارش متنوع‌تر ازنقاشان دیگر امپرسیونیست است و دامنهٔ آزمایش و پژوهشش فراختر. مانه ازنقاشان قویدست رئالیست محسوب است و بزمانی متعلق است که این شیوه در هنر و ادبیات فرانسه قوت گرفت. گرایش او به‌شیوهٔ امپرسیونیسم بحقیقت برای تکمیل رئالیسم و دنبالهٔ منطقی آن بود.

رنوار از نامدارترین نقاشان اخیر فرانسه و از مهمترین و قدیمترین بنیان گذاران‌شیوهٔ امپرسیونیسم‌است. او بود که نخست رنگهای تیره را از تخته رنگ خود دور کرد.

اما رنوار در شیوهٔ امپرسیونیستها محصور نماند. درمضمون آثارش و در تلالؤ رنگهایش لطف شاعرانه‌ای مشهود است که در آثار نقاشان دیگراین مکتب نیست. دوستدار زندگی وزیبائی‌بود وطبعی مهربان وصافی داشت. هرگزاز کشیدن دختران جوانسالی که بدن لطیف و عریان‌آنها را مظهر نشاط و شادی زندگی می‌دید خسته نمیشد. بخلاف **لوترك**[۲] و **روئو**[۳] از زشتی گریزان بود.

۱ـ Soleil levant : Impression

۲ـ T. Lautrec

۳ـ G. Rouault

۳- م. رنوار : آب‌تنی‌کنندگان (۱۹۱۸)

٤- م. دگا : زنی که خودرا خشك می‌کند (۱۸۹۵)

مناظر پرده‌هایش همه شوق‌انگیز و طرب زا و نشان شوق بزندگی وفریفتگی بزیبائیهای آنست .

دگا بخلاف رنوار مردی تلخ اندیش و نگران وبدگمان بود و درصحنه‌های زندگی و مناظر طبیعت لطف شاعرانه‌ای نمیدید ، اما آنها را موضوعهای مناسبی برای نقاشی میدانست . بیشترهمّ او مصروف ضبط آنات گذرنده‌ای از زندگی مردم عادی بود . وقتی بآثار او نگاه می کنیم گوئی نقاش ناگهان لحظه‌ای از زندگی فردی یا افرادی را درحینی که بکار خود مشغول بوده‌اند متوقف ساخته وآنرابرپردهٔ نقاشی‌مخلد نموده‌است . صحنه‌هائی‌از زندگی کارگران، رقصندگان بالت ، زنانی که خود رامی‌شویند ، ومردانی که بسواری مشغول‌اند درآثار او مکرر میشود .

دگا بخلاف سایر نقاشان امپرسیونیست بکشیدن مناظر طبیعت کمترتوجه داشت ، بیشترمتوجه لمحه‌های فراری‌از زندگی مردم بود ، بی‌آنکه برای خود آن مردم چندان ارزشی بشناسد . عواطف شخصی وانسانی درآثار اوراه ندارد .

دگا از استادترین نقاشان امپرسیونیست است . زود شهرت یافت و دیر زیست و بتلخی مرد .

دگا و **رنوار** بخلاف **مونه** و **پیسارو** از اهمیت «فرم» یعنی شکل وحدود چیزها غافل نبودند و باشمّی فطری تعادلی در اشکال تابلو برقرارمی‌ساختند . پرده‌های رنوار بخصوص ازین حیث ممتاز

است . **دگا** و **رنوار** هردو به‌پیکره سازی نیز می‌پرداختند و رنوار دگارا بزرگترین پیکره‌ساز زمان خود و برتر از **رودن** خوانده‌است .

***

دورهٔ پس‌از امپرسیونیسم

نقاشان امپرسیونیست با بدعت خود نخست نقاشان محافظه‌کار و هواداران شیوهٔ رسمی را سخت برخود شوراندند و خود را هدف انتقاد و سرزنش و ناسزای آنها قراردادند . اما سرانجام شیوهٔ آنان پیروز شد و نقاشان جوان بآنان گرویدند و آثار آنان بها یافت و درموزه‌ها جای گرفت .

این نقاشان باشکستن سدّ سنت و با درافتادن با اصول نقاشی رسمی و بی اعتنائی بـه اعتراض اصحاب احتیاط ، راه را برای بدعتهای تازه‌تر هموار ساختند .

از اواخر قرن گـذشته و در همان هنگـامی کـه اصول امپرسیونیسم رایج میشد ، برخی از نقاشانی که باهمین شیوه الفت داشتند براههـای دیگر افتادند و افقهای تازه‌ای در عـالم نقاشی گشودند و مقدمهٔ نهضتها و شیوهای نوتری را فراهم آوردند .

این نقاشان عبارتند از **سورا**[۱] و **گوگن**[۲] و **وان‌گوگ**[۳] و **سزان**[۴] . هم‌چنین باید از **روسو**[۵] و **لوترك** یاد کرد .

۱- Seurat ۲- Gauguin ۳- Van Gogh ۴- Cézanne

۵- H. Rousseau

۵- م. دگا : رقصندگانی که خودرا مرتب می‌کنند (۸۵ـ۱۸۷۸)

٦- م. تولوز لوترك : شستشو (١٨٩٦)

سورا و سزان را باید پیشروان شیوه‌ای که میتوان« کلاسی-سیسم نو » خواند و ناظر باهمیت و اعتبار « فرم » و اعتدال آنست شمرد . **گوگن** و **وان گوگ** هریك بنحوی در آزاد ساختن رنگ از قید شباهت رنگهای طبیعی پیشقدم شدند ودرایجاد شیوه‌های غیر توصیفی ومجازی گام برداشتند .

هانری روسو نقاشی ساده و ساده دل بود و از فرضیه‌ها و بحث های هنری دور . چون کودکان بسادگی نقاشی میکرد ، اما آثارش حاکی‌ازدیدتازه‌ای درعالم نقاشی است که آثاراورا اعتباری مخصوص می‌بخشد .

لوترك شیوه‌ای خاص خود داشت و آثارش بیشتر وصف هجا مانندی از بازیگران صحنه‌های عشرت و شب زنده داری اوست (تصویررنگی ۳) . با مبالغه‌ای که در نقوش اوهست میتوان ویرا مانند **روئو** ازپیش آهنگان «اکسپرسیونیسم» درفرانسه‌شمرد .

سورا سورا سی و دوسال بیشتر نزیست ، اما در چند سالی که فعّال بود منشأ اثری عمیق در تحول نقاشی شد . ده سال پس از آنکه نخستین نمایشگاه نقاشان امپرسیونیست در ۱۸۷٤ در پاریس افتتاح شد گروه دیگری از نقاشان که سورا ازافرادمؤثرآن بودانجمنی‌بنام «انجمن‌هنرمندان مستقل» بنا نهادند . درنخستین‌نمایشگاه این گروه گذشته ازسورا، **سینیاك** و **ادموندکراس** نیز شرکت جستند .

از نخستین آثار **سورا** پیدا بود که وی نقاشی دقیق و بردبار وپای بند اعتدال وتوازن اشکال واز ابهام و بی‌نظمی گریزان‌است .

شیوهٔ رنگ‌آمیزی سورا بشیوهٔ رنگ‌آمیزی امپرسیونیستها نزدیك بود ، جز آنکه صورتی دقیق‌تر داشت ، یعنی چون کسی بدقت درآنها نظر میکرد میدید که صفحهٔ پرده از قطعات بسیار کوچکی ازرنگهای اصلی‌طیف پوشیده شده که ازدور باهم‌ترکیب میشوند ورنگ مطلوب نقاش‌را آشکارمی کنند . اما این «شکستن» رنگها درآثار سورا بمراتب دقیق‌تر وعلمی‌تر از آنست که در آثار نقاشان‌امپرسیونیست‌دیده‌میشود . این شیوه راسبك«انقسام‌رنگها»[1] ویا سبك «نقطه پردازی»[2] خوانده‌اند .

اما اهمیت سورا بحقیقت در شیوهٔ رنگ‌آمیزی وی نیست . درآنست که وی اعتبار «فرم» و تعادل اشکال را بپرده های نقاشی باز گردانید .

نقاشان‌امپرسیونیست در سودای آنکه اثرآنی‌مناظرطبیعی‌را ضبط کنند از اهمیت فرم غافل شدند و آثارآنها دچار بی‌شکلی و ابهام شد . سورا برعکس ذهنی نظم اندیش و تعادل جو داشت و از ابهام گریزان بود . از اینرو آثارش مثل آثارکلاسیك قدیم و پرده‌های **رافائل**[3] و **پوسن**[4] از نظمی هندسی و تناسب و اعتدالی

۱- Divisionisme ۲- Pointillisme ۳- Raphael نقاش قرن ۱۵و ۱۶ ایتالیا ٤- Poussin نقاش قرن۱۷ فرانسه

۷– م. سورا : مدلهای نقاشی (۱۸۸۸)

۸- م. سورا :
گردشگاه گراند ژات
(جزئی از پرده ــ ۱۸۸۶)

ریاضی برخوردار است . طرح استوار و انتظام گویائی که در آثار اوهست شیوهٔ کهنی را در جامه‌ای نو ببازار نقاشی معاصر آورد و ذهن تناسب خواه و نظم پسند فرانسوی بزودی از آن الهام گرفت ودر راههای تازه قدم گذاشت .

سزان

سزان نیز بنحوی دیگر درهمین طریق می کوشید. وی نیز مانند **سورا** نخست با نقاشان امپرسیونیست همگام بود ، اما ضرورت باطنیش بزودی کوشش وی را متوجه مقصوری دیگر کرد .

سزان نیز بخلاف نقاشان امپرسیونیست که همه درپی بازیهای رنگ و تغییرات نور بودند در جستجوی شکل اساسی و پایدار چیزها بود . میخواست که فقط بارنگ و بدون کمك خواستن از سایه روشن و فن «دورنمائی» (پرسپکتیو) جوهر اشکال سه‌بعدی را بر پرده بیاورد . درین کوشش رنگها و شکلها را ساده‌تر کرد ، تا بحدّی که **معتقدشد بنای همهٔ اشکال گوناگونی که درطبیعت می‌بینیم** برمکعب واستوانه و کره و مخروط قرار دارد .

درآثار سزان نیز مانند آثار سورا تعادل و استحکام بناهای معماری آشکاراست. درپس ظاهر سادهٔ آثار سزان ، خواه منظره‌ای از تپه‌ها و خانه ها و درختهای جنوب فرانسه باشد و یا ظروف و میوه‌هائی که برمیزی قراردارد ، خواه تصویر اشخاص باشد و یا هیئتی از شست وشو کنندگان ، توازن و تناسبی سنجیده که با برد باری

ودقتی عمیق پدیدآمده میتوان دید (ش۳۲ و ۳۳) .

نظر بهمین استحکام وتعادل واستواری است که سبك آثـار **سزان** و**سورا** را سبکی مناسب‌شیوهٔ معماران[۱] خوانده‌اند واین‌همان شیوه‌ای است که مقدمهٔ ظهور سبکهای «کوبیسم» و «پوریسم»[۲] در فرانسه شد ، و نقـاشانی چـون **پیکاسو** و**براك**[۳] و**لژه**[۴] و**اوزانفان**[۵] و **دولافرنه**[۶] و**متزینگر**[۷] ازآن الهام گرفتند .

گوگن

گوگن پس‌ازآنکه‌سالها به تفنن‌نقاشی‌میکرد عاقبت شغلی‌راکه در بورس پاریس داشت رها کرد ویکسره بنقاشی پرداخت . نخست براثر آشنائـی بـا **پیسارو** بشیوهٔ امپرسیونیسم متمایل شد وچندسالی درآن ممارست کرد ،اما سرانجام طبع مستقل ونیرومندش اورا براههای تازه کشاند . چند ماهی در آرل[۸] درجنوب فرانسه با **وان‌گوگ** گذراند ، پس از آن در پژوهش خود به آثار قرون وسطای اروپا ونقاشی های خاوردور وخاور نزدیك توجه کرد . این ها همه تمایـل اورا در بکاربـردن رنگها بدون تقید خاص‌بـرنگ طبیعی اشیاء ، وهـم چنین تحریف خطوط بمنظور قوت بخشیدن تأثر پرده ،گستاخ‌تر کـرد (تصویر رنگی ۲) .

بتدریج‌پیروانی‌یافت‌وپیشوای گروهی‌شد که‌خودرا«سمبولیست»

۱ـ Style architectural
۲ـ Purisme ص دیده شود
۳ـ Braques
۴ـ Léger
۵ـ Ozenfant
۶ـ De La Fresnaye
۷ـ Metzinger
۸ـ Arles

۲ . گوگن :

عیسای زرد

(۱۸۸۹)

۳ . تولوز لوترك :

اعلان دیواری برای

کاباره (۱۸۹۵)

۹- م. گوگن : «ناوه ناوه فنوا» (بعد از ۱۸۹۵)

[از آثار تاهیتی]

۱۰- م. موریس دنی : آئین کاتولیك (۱۸۹۱)

می‌خواندند و بارزش مجازی خطوط ورنگها توجه داشتند. اما **گوگن** سرانجام فرهنگ وتمدن غربی را مردود شمرد وازفرانسه دل کند و بجزایرجنوب شرقی آسیا سفر کرد. چندی بعد باز بپاریس آمدوبازبهمان جزایر رفت. سالهای آخرعمر را بکشیدن مناظر و صحنه‌هائی از زندگی مردم جزایر تاهیتی و زنان و مردان آنجا گذراند (تصویر رنگی ٤).

درین پرده‌ها گوگن رنگها را برحسب تأثیر انفعالی آنها و یا تناسب وتضاد با سایر رنگهای پرده انتخاب می کند وچندان در پی‌شباهت آنها بارنگهای طبیعی نیست. بخلاف نقاشان امپرسیونیست، سطوح پیوسته‌ای را از رنگهای یکدست می‌پوشاند. ازین گذشته گردش قلمش گردش قلم خطاط رابیاد می‌آورد. خطوط پرده‌هایش سیال و گردان وخوش نماست، چنانکه **ماتیس** نقاش گرانقدرفرانسوی را که آثارش بنقشهای تزیینی ممتاز است میتوان ازین جهت و از برخی جهات دیگرپیرو گوگن محسوب داشت.

گوگن در ایام حیات توفیق چندانی نیافت وآخر دربیماری وتنگدستی وغریبی مرد. اما تازگی آثارش واستقلال نظری که درهیئت پرده‌های اومیتوان دید بزودی نمایان شد وراهنمای دیگران گردید.

نقاشان « نبی » ازجمله نقاشانی که از وی اثرپذیرفتند گروه نقاشان« نبی » بودند. این نقاشان که **بونار**[1]

۱- Bonnard

و **وویار**[۱] و **موریس‌دنی**[۲] مهمترین آنانند درشیوهٔ رنگ‌آمیزی نظر گوگن را راهنمای خود قراردادند وبخلاف نقاشان امپرسیونیست رنگها را با توجه‌بارزش ومعنی مجازی آنها وبصورت سطوح‌پیوسته (ونه مانند نقاشان امپرسیونیست بصورت شکسته و مجزّا) بکار می‌بردند. قول موریس دنی را یکی از شعارهای مهم نقاشی جدید شمرده‌اند که گفته است: «باید بیاد آورد که پردهٔ نقاشی پیش‌از آنکه تصویراسبی ویا زن برهنه‌ای یا نمایش داستانی باشد، سطح گستردهٔ ملوّنی است که رنگهای آن با نظم خاصی‌تنظیم شده‌اند.»

این نقاشان از «واقع‌بینی» نقاشان رئالیست وامپرسیونیست احتراز جستند و ازترکیب نقوش ورنگها رضای‌طبع واقناع‌سلیقهٔ خود را می‌خواستند. بیشتر این نقاشان پس از چندی طریقی دیگردرپیش گرفتند. بونار و وویار بنوعی‌ازامپرسیونیسم‌باز گشتند وشیوهٔ نقاشان‌امپرسیونیست را با برخی‌تغییرات درنقش‌موریس‌دنی صحنه‌های‌داخل خانه‌بکاربردند(تصویررنگی ۲۶وش۱۱ـم و۲۱۱). کم کم به‌موضوع‌های مذهبی گرائید ودرآنهامستغرق‌شد(ش۱۰ـم).

وان‌گوگ

اعتنا نکردن بشباهت رنگهای پرده با رنگهای واقعی در آثار وان‌گوگ نقاش هلندی مصداقی نیرومند یافت. وان‌گوگ‌دربیست سالگی بنقاشی دست زد و یازده سال بعد مغزخود راباگلوله پریشان کرد. عمرش

۱- Vuillard ۲- M. Denis

۱۱- م. بونار : اطاق صبحانه (۱۹۳۱)

۱۲- م. وان‌گوگ : کافه در شب (۱۸۸۸)

بیشتر بحرمان و ناکامی و بیماری گذشت .

مدت کوتاهی با آثار نقاشان امپرسیونیست الفت ورزید ، ولی بزودی استقلال طبعش آشکار شد . **وان‌گوگ** دیوانهٔ رنگ بود و رنگ را نیز دیوانه وار بکار می‌برد . پیوسته میخواست رنگهای درخشان و پرفروغی را که دردیدهٔ ذهنش جان می گرفتند برپرده بریزد . ساعتهای دراز در فضای آزاد و در زیرآفتاب گرم نیمروز باقلمی بی‌تاب وطبعی بی‌قرار نقاشی میکرد . حاصل‌عمرش پرده‌هائی است که « رنگ » برآنها سلطنت دارد .

سالهای آخر عمرش همه در اندیشهٔ سروهای سبز و آفتاب گردانهای زرد و خرمنهای سبز و زرد و برگهای زیتون و آسمان پرستاره گذشت . گوئی جان پرشور و مضطرب نقاش است که بصورت رنگهای‌فروزان وخطوط‌پیچان برپرده‌های وان‌گوگ ریخته است .

شیوهٔ فوویسم[1] یازده سال پس از مرگ وان‌گوگ ، در سال ۱۹۰۱ نمایشگاهی از آثار وی در پاریس ترتیب یافت . ازکسانی که بدیدن این نمایشگاه رفتند یکی **ماتیس** ودیگر دونقاش جوان بنام **ولامینك**[2] و **درن**[3] بودند . دیدن پرده‌های وان گوگ درآنان تأثیری‌عمیق کرد ومبدأ تحولی درشیوهٔ آنهاشد که بایجادسبکی‌تازه درنقاشی‌اروپا انجامید .

۱- Fauvisme ۲- Vlaminck ۳- Derain

ماتیس و دو نقاش دیگر درهمین نمایشگاه با یکدیگر آشنا شدند و سلیقه و نظر همدیگر را هماهنگ یافتند. دوسال بعد به پیشوائی ماتیس و باشرکت **ولامینك** و **درن** و چندتن دیگر از نقاشان چون **مارکه**[۱] و **روئوو دوفی**[۲] و **مانگن**[۳] نمایشگاهی از نقاشان «رنگ اندیش» در پاریس تشکیل شد.

شور رنگ وغوغای رنگ بود که قلم این نقاشان بحرکت درآورده بود. این نقاشان رنگها را بدون کمترین توجهی برنگ واقعی اشیاء برپرده ریخته وازترکیب رنگهای تند وشاداب نقوشی پرخروش وگستاخ ساخته بودند (تصویر رنگی ۶ و ۷).

یکی ازنقادان، سالن اینگونه پرده‌ها را به‌قفس «حیوانات درنده[۴]» (فوو) تشبیه کرد واین اسم برین نقاشان افتاد و بر آنها قرارگرفت.

شیوهٔ فوویسم در آزاد ساختن نقاشی از قید رسوم دیرین و اسلوبهای معتادگامی بلندمحسوب میشد. درین پرده‌ها رنگ‌اعتلا واستقلال یافته بود. رنگ دیگر وسیلهٔ توصیف و پای‌بند مضمون بشمار نمیرفت، بلکه عنصر اصلی پرده و مایهٔ اصلی هیئت آن محسوب میشد.

این گستاخی و غلو در «رنگ بازی» و ریختن الوان تند و زنده وپرشوربرپرده، طبعاً بااعتدال ونظم وتناسبی که **سورا** و **سزان**

۱- Marquet ۲- R. Duiy ۳- Manguin ۴- Gage des fauves

١٣– م. رائول دوفی : مسابقهٔ قایق رانی

١٤- م. ماتيس : نوار توری سفيد (١٩٣٦)

وپیروان آنها درپی آن بودند ساز کار نبود . شورومستی رنگ بود ودیر نپائید . بیشتر نقاشان «فوو» سرانجام ازمستی ولجام گسیختگی رنگهای خود کاستند و تاحدی باعتدال گرائیدند .

ماتیس بهترین مصداق این اعتدال ماتیس ، پیشوای این نقاشان بود .

ماتیس در آغاز به شیوهٔ نقاشان امپرسیونیست گرائید . اما بزودی ازآن بازگشت و بتأثیر آثار **گوگن** و **وان‌گوگ** در عالم رنگها فرو رفت و رنگ را در آثار خود باستقلال حاکم کرد . نکته‌ای که درپس گستاخی رنگهای وی واستقلال آنها ازرنگهای واقعی چیزها نهفته بود این بود که پردهٔ نقاش جای تقلید وتکرار طبیعت و سواد برداشتن از آن نیست ، بلکه باید صحنهٔ ابداع و آفرینش خود نقاش باشد .

اما ماتیس اصولا ذهنی آرام و معتدل داشت و بزودی بتعادل نقوش تابلو و هم‌آهنگی میان اجزاء آن توجه کرد .

با آنکه ماتیس باشیوه های مختلف الفت ورزید پیوسته بسبك اصلی خود که متوجه بوجود آوردن نقوش خوش نما و دیده پسند و موزون ومتعادل تزیینی است وفادار ماند . اما عامل عمده در پرده‌های او همان «رنگ» است که ماتیس آنرا بامهارت و حسن ذوقی بی‌نظیر بکارمی‌برد (تصویر رنگی ۵ ، ۴۲ ، ۴۹).

ماتیس درپرده‌های خود مطلقاً به نشان دادن عواطف انسانی

واضطرابات روحی واندیشه‌های بشری توجهی ندارد . از حکایت و داستان‌سرائی نیزروی گردان‌است. بخلاف **سزان** به‌نمایش حجم‌نیز سرانجام‌بی‌اعتناشد . تنها بیك نکته‌توجه دارد وآن ایجاد نقشهائی است که باطرح موزن ورنگهای شاداب و خوش‌نما چشم آدمی را بنوازد .

* * *

درچند سال اول قرن بیستم آنقدر شیوه‌های گوناگون در نقاشی پدیدآمده بود که گمان میرفت دیگر نیروی ابداع نقاشان راه تازه‌ای‌نگشاید . نقاشان‌امپرسیونیست ازیکسو ، **سورا** و **سزان** و **گوگن** و **وان‌گوگ** و **لوترك** ازسوی‌دیگر ، و **ماتیس** ونقاشان «فوو» باز ازسوئی ، هریك ضربه‌ای برپیکر رسوم کهنسال نقاشی وارد ساختند و شیوه‌های نو ببازار آوردند .

اما هنوز **پیکاسو** پا درمیدان شیوه‌های نقاشی نگذاشته بود . هنوز نقاشان نو اندیش آلمان و روسیه و ایتالیا و هلند نیز متاع خود را ببازار نیاورده بودند .

جهان نقاشی هنوز آبستن سبکهای تازه‌تر و شیوه های نوتر بود .

۱

از آغاز قرن بیستم تا جنگ جهانی اول

آثار نخستین پیکاسو

آغاز «اکسپرسیونیسم»

تأثیر هنر افریقائی

«کوبیسم»

روسو و نقاشان ساده

«فوتوریسم»

«کلاژ»

آغاز «سور رئالیسم»

شاگال و کی‌ریکو

سمبولیسم در هنر نقاشی

پیکاسو

پیکاسو بیش ازهر یك از نقاشان معاصر نمایندهٔ هنر نقاشی نوین وتحولات آنست . اولین نامی که عموماً از تصور نهضت جدید نقاشی بذهن میآید نام اوست . بسیاری از نقّادان ، آثار پیکاسو را سیری در سبکهای نقاشی نو شمرده واو را هستهٔ اصلی این نهضت درشصت سال اخیر دانسته‌اند. منکران، تصاویرغریب‌واشکال‌شکسته وچهره‌های‌پیچیده وهیولاوش او را که شهرت یافته نشان انحطاط هنر جدید می گیرند و با طعنه بیکدیگر می‌نمایند . معتقدان ، برعکس ، در وسعت دامنه وتنوّع آثار وی ودر اشکال نامأنوس وصحنه‌های نامعتادش استقلال هنر نو و نیرو و جهش آنرا مجسّم می‌بینند .

شاید هیچکس بیش از پیکاسو مظهر تناقضاتی که در هنر نو بچشم میخورد نیست . نه تنها هنر وی ، بلکه خُلق وخوی او نیز مظهر تناقضات آشکار است : مردی پرشور ولی خوددار ، تنعّم‌جو اما زحمت‌کش وپر کار است . شك وانکار و استهزائی که در طبع

اوست همهٔ رسوم هنری را در دست او می‌شکند ، اما دوره‌هائی از فوران وفیضان هنری او که در طی آن آثار نیرومند واساسی بوجود میآورد رسوم تازهٔ هنری ایجاد می کند . هرچند در آثار هنری خود سر کش و بی‌تمکین و ستیزه جوست ، بطبع مهربان و کریم است . صفا وسادگی رفتار را باعجب و درشتی جمع دارد . اگر خروش قلمش حکایت فریاد و عصیان روحی قرن ماست ، صحنه‌های آرامی بخش و مصفای برخی آثارش سخن از امیدها ورؤیاهای شیرین بشری می گوید . درعین بت شکنی ، نیروی ابداعش سبکهای تازه می آفریند و بتهای تازه میتراشد . اگر اثر تلخی وتعرّض وطغیان در بسیاری از آثار او جلوه گر است ، محبت و عاطفه‌ای که در پس این تلخی و طغیان نهفته است نیز گاهگاه چهره مینماید .

۱. پیکاسو : ئولا ، خواهر پیکاسو (۱۸۹۶)

* * *

پیکاسو بیشتر عمر را درفرانسه گذرانده است ، ولی دراحوال

٧ . ولامينك : قايق در شاتو (١٩٠٦)

[سبك فوويسم]

و آثـار او اثر عمیق روحیهٔ اسپانیائی جلوه گر است . تنهامنشی و غم پرستی وملال و وقاری که در طبع مردم اسپانیا جایگزین است همه جـا با اوست . آن اسپانیائی که تمدن یونان و رُم ، وفرهنگ اسلامی ، و نیروی اقـوام ژرمنی ، و ایمـان مسیحی، ودوره‌ای ازجهانگیری وجهانداری هـریك به تکوین و تکامل فرهنگ خاص آن مدد کرده‌اند در پس آثار پیکاسو نهفته است. در روحیهٔ عاصی و پرشور وطبع‌خلاف‌گوی وبت شکن پیکاسومیتوان تأثیر **گویا**[1] نقاش‌هجاگر وبی‌تاب‌اسپانیا، وطغیان‌پسندی وهرج‌ومرج خواهی‌مردم کاتالان‌را دریافت. بـا آنکه پیکاسو از نقاشان فرانسه ، خاصه درآغازجوانی ، اثرپذیرفته است کمتر نقاشی مثل او توانسته است باصل خود وفادار بماند هیچ نقاشی بیش از او نقاشی فـرانسه و هنر معاصر را تحت تأثیر قرار نداده است .

۲. پیکاسو :
چهرهٔ خود نقاش (۱۹۰۱)

قـوهٔ تخیّل وآفرینش پیکاسو در همه حال بدوسلاح توانا مجهز است : یکی ذهنی تیز و فعّال و دیگر نیروئی خستگی ناپذیر .

۱ـ Goya

با آنکه بیش از نیم قرن است که پیکاسو شهرت جهانی دارد و از خواسته ومکنت بی‌نیاز است ، نه هرگز نیروی کارش سستی گرفته ونه تاکنون در هیچیك از سبکهای متنوّع خود قرار یافته وخرسندی پذیرفته . چشمهٔ آفرینش وابتکارش پیوسته‌فیاض‌مانده، وهرچندگاه باپدید آوردن شیوه‌ای نوتر اهل هنر را بشگفتی انداخته واز عادت پیشین رانده است .

سیر در آثار هنری پیکاسو نه تنها سیری در تحولات نقاشی نوین است ، بلکه میتوان گفت‌سیری درسبکهای متنوع نقاشی عالم از یونانی وافریقائی وآزتك[1] و اروپائی است .

* * *

پیکاسو در سال ۱۸۸۱ در مالاگا از شهرهای‌اندلس‌بدنیاآمد . پدرش **خوزه رویز بلاسکو**[2] در مدرسه‌ای معلم نقاشی بود و در کشیدن گل وشکار و پرنده ، خاصه کبوتر ، مهارت داشت . پیکاسو که بعدها نام مادرش **ماریا پیکاسو** را برخود گذاشت از شش هفت سالگی شروع بنقاشی کرد . ده ساله بود که

۳. پیکاسو :
درآغوش‌کشیدن (۱۹۰۱)

۱ــ Aztek ، از اقوام قدیم مکزیك .

۲ــ José Ruiz Blasco

پدرش ازشهر خود به کرونا[۱] نقل کرد. چهار سال بعد باز ناچار شد نقل مکان کند و بـه بارسلن برود. پدر پیکاسوخود را در بارسلن غریب میدید و آنچه فرزند جوانش را بشوق میآورد برای او سرد و خاموش بود. نقاشی را ترك گفت و وسائل آنرا بپسرش واگذار کرد.

دو سال بعد پیکاسو را کـه شانزده سال داشت برای ادامـهٔ تحصیل به مادرید فرستاد. باآنکه درتحصیلات خود بی‌توفیق نبود، بزودی از مدرسه سیر شد وبیمار به بارسلن بازگشت. از آنجا با دوست خود **پالارس**[۲] بدهکدهٔ «هرتا دوسان‌خوان»[۳] که دوستش در آن خانه‌ای داشت رفت و هشت ماه درین دهکده در زندگی ساده و محقردهقانی شرکت‌جست‌وضمناً سلامت‌خود را بازیافت. این‌زندگی‌هشت‌ماهه درپیکاسو تأثیری عمیق بجاگذاشت. بعدها خود گفته است که «من آنچه میدانم دردهکدهٔ[دوستم] پالارس آموختم.»

٤. پیکاسو: مادری (۱۹۰۱)

درسال ۱۸۹۹ پیکاسو به‌بارسلن‌بازگشت وبا دوستی هم منزل‌شد و بنقاشی پرداخت.

در ایـن ایام بـارسلن شهری زنـده و پرشور وپذیرای اندیشه‌های‌نوبود. جوانانی

۱ـ Coruna ۲ـ Pallarés ۳ـ Horta de San Juan

که نگران دنیای آینده بودند بـاشوق بسیار افکار و نهضتهای نو اروپا را دنبال می کردند . **نیچه** و **شوپنهاور** و**واگنر** وفلسفه ودید هنری آنان از یکسو ، نمایشنامه‌های **ایبـن** و **مترلینک** و نظریات هنری **راسکین**[۱] وآثار نقاشان جدید انگلستان[۲] وامپرسیونیست‌های فرانسه ازسوی‌دیگر، ذهن جویای‌پژوهندگان را مشغول‌می‌داشت.

پیکاسو در چنین محیطی در معرض اندیشه‌های نوین اروپـا قرار گرفت ، وضمناً بـاعده‌ای از نقاشان وشاعران و پیکر تراشان شهرطرح دوستی ریخت . درین دوره پیکاسو باانواع وسائل ازمداد وزغال و گچ‌های رنگی و « پـاستل » نقاشی میکرد و همه چیز را ، از صحنه‌های خیابان و کافه و گاو بازی گرفته تاچهرهٔ همکاران ، برای نقاشی مناسب می‌یافت .

در مـیان هنر دوستان و نقاشان بـارسلن بخصوص گفتگوی نقاشان فرانسه وشیوه‌های نوین آنان مکرّر میشد و شوق آنان را برمی‌انگیخت .

* * *

در همین اوان (در سال ۱۹۰۰) پیکاسو بـایکی از دوستان خود سفر دوماهه‌ای بپاریس کرد .

پاریس در سالهای‌آخر قرن نوزدهم مرکزعمدهٔ برخوردهای هنری بـود و وقایعی کـه در آن روی میداد در سیر هنری مغرب

۱- Ruskin نقاد نامدار انگلیسی ۲ــ متعلق بمکتب Pre Raphaelite

۵ . پیکاسو :

کودك وکبوتر
(۱۹۰۱)

٦ . پیکاسو :

مادر و فرزند
(۱۹۰۱)

۷ . پیکاسو :
گیتار زن پیر
(۱۹۰۳)

۸ . پیکاسو :
سلستین
(۱۹۰۳)

زمین تأثیری عمیق کرد. پنج سال پیش از این تاریخ، در ۱۸۹۵، نمایشگاهی از آثار **سزان** در پاریس گشوده شد و موضوع اختلاف و مشاجرهٔ قلمی قرار گرفت. نقاد تیزبین **گوستاو ژفروا**[۱] نوشت که روزی میرسد که موزهٔ لوور از خدا خواهد خواست که یکی ازین آثار را مالك باشد و بنمایش بگذارد. درهمین سال بود که نخستین سینما درپاریس گشایش یافت. «ماجرای دریفوس» که از احساسات ضد سامی سرچشمه می گرفت وسالها فرانسه واروپا را بخودمشغول داشت یکسال پیش ازین آغاز شده بود.

سالهای میان ۱۸۹۵ و ۱۹۰۰ شاهد یکرشته وقایع مهم ادبی و هنری بود: در ۱۸۹۶ «پر گینت»[۲] **ایبسن** و «سالومهٔ» **اسکاروایلد** در پاریس بروی صحنه آمد و «مجلهٔ شنبه»[۳]، مجلهٔ معروف ادبی آمریکا، **برناردشا** را برای نقد اثر ایبسن به پاریس فرستاد. یکسال بعد **مارسل پروست** اولین کتاب خود «خوشیها وروزها»[۴] را بامقدمهٔ **آناتول فرانس** منتشر ساخت، **برگسن** کتاب «ماده و حافظه»[۵] را انتشار داد. **ورلن** و **ادموند دوگنکور** هردو درین سال در گذشتند.

سال بعد **رودن** پیکرهٔ **بالزاك** را پس ازده سال بپایان آورد. اما «انجمن ادبا»[۶] که آنرا سفارش داده بود پیکره را زشت و بی تناسب

۱- Gustave Geffroy ۲- Peer Gynt ۳- Saturday Review
۴- Les plaisirs et les jours ۵- Matière et mémoire
۶- Societé des gens de lettres

شمرد و از پذیرفتن آن سر باز زد و موجب مشاجرهٔ مطبوعاتی تندی‌میان هواداران ومخالفان رودن گردید. درهمین سال نخستین اثر **راول**[۱]، آهنگ‌سازفرانسوی، منتشرشد و **توسکانی‌نی** آخرین اثر **وردی**[۲] آهنگ ساز نامی ایتالیا را در تورن رهبری نمود. **استانیسلاوسکی**[۳]، کارگردان بنام روسیه، «تاترهنر» مسکو را بنا نهاد و **اسکار وایلد** که آن زمان در پاریس میزیست وغالباً با **دبوسی** و **مارسل پروست** و **تولوزلوترك** معاشر بود «چکامهٔ زندان ریدینگ»[۴] را منتشر ساخت، و **دانونزیو** کتاب «شهرمرده»[۵] را انتشار داد. درسال آخر قرن، **سیسلی** نقاش‌امپرسیونیست درشصت سالگی درگذشت. درهمین اوان نقاشانی که اندکی بعد بعلمداری **ماتیس** شیوهٔ «فوویسم»[۶] را بنا نهادند بایکدیگر آشنا شدند.

در سال ۱۹۰۰ که **پیکاسو** نخستین بار بپاریس رفت **برگسن** کتاب «خنده»[۷] را منتشر کرد. در همین سال **نیچه** در پنجاه و شش‌سالگی و **راسکین**، نقاد انگلیسی، درهشتاد و یك سالگی درگذشتند. درمدت دوماهی که پیکاسو درپاریس گذراند توانست یکی‌ازآثارخود را به **وی**[۸]، خانمی از صاحبان گالری که مشوق نقاشان جوان بود، بفروشد.

۱- Sites auriculaires برای‌دوپیانو
۲- Quatro Perri
۳- Stanislavsky
۴- The Ballade of Reading Goal
۵- La Citta Morta
۶- Fauvisme، ص۳۰۹ ج۱ دیده شود
۷- Le rire
۸- Mlle Veille

۹ . پیکاسو : «غذای مختصر» یا «کور» (۱۹۰٤)

یکسال بعد پیکاسو سفردیگری بپاریس کرد واین‌بار ده‌ماه در آن‌شهر ماند و کارگاهی اختیار نمود و یکی ازاعلانهای دیواری (آفیش) **لوترك** را بدیوارکارگاه خود کوفت و با شوق وحدّتی خاص‌شروع بنقاشی کرد . پردهٔ «کودك و کبوتر» (ش٥) را درین سفر ساخت .

ولار[1] از هواخواهان و سوداگران آثار نوین نقاشی که در شناختن استعدادهای جوان تیزبینی مخصوص داشت قریحهٔ او را دریافت و نمایشگاهی از آثار او ترتیب داد . **ماکس ژاکوب** از نقادان زمان بدیدن این نمایشگاه رفت و اندکی بعد با پیکاسو طرح دوستی ریخت و تا زمانی که در بازداشتگاه نازیها جان سپرد

۱- Vollard

برای پیکاسو دوست و هوا خواهی وفادار ماند .

پس از ده ماه اقامت ، پیکاسو بـه بارسلن بازگشت . اما در زمستان ۳-۱۹۰۲ بازبپاریس رفت . درین سال بود که «سالن پائیز»[۱] توسط نقاشان «فوو»[۲] مانند **ماتیس** و **روئو**[۳] و **مارکه**[٤] وبرخی نقاشان دیگر چون **بونار**[٥] کـه اصالت وآزادی رنگ را اساس کـار خود قرار داده بودند تأسیس شد . نخستین نمایشگاهی کـه درین سالن ترتیب یافت نمایشگاهی از آثـار **گوگن** بود . پیکاسو درین سفر توفیقی نیافت وشهرتی حاصل ننمود وازو برای شرکت در نمایشگاه « سالن پائیز » نیز دعوت نشد . باس خوردگی ازپاریس به بارسلن بازگشت ودنبالهٔ کار خود را درآنجا از سر گرفت .

« دورهٔ آبی » آثار پیکاسو

میان سالهای ۱۹۰۱ و۱۹۰۳ پیکاسو مجموعاً دویست پرده کشید که پنجاه پرده ازآنها را در پـاریس نقاشی کرد . درین پـرده‌ها شور جوانی وقوت عواطف کسی که عالم‌را بااعصابی حساس وذهنی جویا ودلـی گرم ومهربان درك کند آشکار است . موضوع این پرده‌هـا متنوع است ، ولی بعضی مضامین مثل مادر و فـرزند (ش ٤ و ٦) ، صحنه‌های سیرك ، صحنه‌های گـاو بازی ، و صحنه‌هائی از زندگی افرادبینوا ورنج دیده (ش ۷ و۸ و۹) درآنها تکرارمیشود . پیداست

۱- Salon d'Automne ۲- Fauve ۳- Rouault ٤- Marquet
٥- Bonnard

که خاطرغم پرست وطغیانگر نقاش در بند رنج والم زندگی است.

رنگی که در بیشتر آثار این دوره بچشم میخورد رنگ آبی است. در بسیاری از آنها رنگ آبی تنها رنگی است که بکار رفته از اینرو آثار این دورهٔ پیکاسو را آثار «دورهٔ آبی» خوانده‌اند. برخی این رنگ را رنگ شب و یا رنگ مرموز تنهائی شمرده و مناسب روحیهٔ اندوه‌پسند آن زمان پیکاسو یافته‌اند. برخی‌دیگر بکار بردن آنرا نتیجهٔ فقر نقاش‌ودسترسی نداشتن برنگهای دیگر دانسته‌اند. اماهرچه هست این‌رنگ‌با عواطفی که درآثار ایندورهٔ پیکاسو منعکس است مناسبت مخصوص دارد (تصویر رنگی ۸).

۱۰. پیکاسو: دو خواهر (۱۹۰۴)

شیوهٔ نقاشی‌پیکاسودرین دوره‌بیشترشیوهٔ‌رئالیسم‌است که درخدمت عواطف‌رمانتیك قرار دارد. طرّاحی‌اوچنانکه‌ازتصویر خواهرش «لولا» (ش۱) وتصویر قلمی خود او (ش۲) میتوان دید محکم و استوار است، اما چنانکه از نقاشان رمانتیك میتوان انتظار داشت با برخی مبالغه‌هاست که پیام عاطفی‌خود

را تصریح می کند . صورتهای کشیده و اندام نحیف وچشمان بی‌نور و شانه‌های استخوانی که پوست بـزحمت خشکی و سردی آنها را می‌پوشاند ، نشان همدردی پیکاسو بامردم بی‌طالع ومحروم اجتماع است . پردهٔ « گیتار زن پیر » (ش ۷) و « غذای مختصر »[1] (ش ۹) و « دوخواهر » (ش ۱۰) نمونه‌ای ازاینگونه آثار اوست .

از حیث سبك نقـاشی ، میتوان اثـر **تولوز لوترك** و **گوگن** (تصویر رنگی ۷ و ۸) و گروه نقاشان «نبی»[2] خاصه **بونار** (تصویر رنگی ۲۶) و **وویار**[3] را در آثار این دورهٔ پیکاسومشاهده کرد .اما از طرفی شخصیت خاص پیکاسو و زبـان مخصوصی که بـرای بیان عواطف خود بکار می‌برد آثار او را بکلی ممتاز میسازد و استقلال می‌بخشد .

۱۱. لوترك : کاریکاتور خود نقاش

طرح این آثار مانند طرح غالب آثـار **گوگن** ساده است و مضامین آنها مانند آثار **لوترك**

۱- Le repas frugal ۲- Nabi ، این گروه دراصل ازآثارگوگن الهام گرفتند و درآثار خود بخلاف نقاشان امپرسیونیست سطوح پیوسته‌ای از رنگهای بسیط بکارمی‌بردند . نام«نبی» راکه در عبری چون عربی‌بمعنی پیامبر است یکی از شاعران همکارآنان بر این گروه گذاشت . ۳- Vuillard

از صحنه‌های عادی زندگی که پیکاسو با آنها آشنا بوده است گرفته شده . رنگ آمیزی آنها نیز ساده است .

در ۱۹۰٤ پیکاسو اسپانیا را بکلی ترك گفت و به پاریس آمد ودر آنجا کارگاه محقری دست و پا کرد ورخت اقامت انداخت . درین‌سال بود که تابلوی « غذای‌مختصر »[۱] را که از گویاترین آثار این دورهٔ اوست ترسیم کرد (ش۹) .

دراین پرده که از بسیاری جهات به پردهٔ «دوخواهر»(ش۱۰) که در همان سال کشیده است شباهت دارد ، پیکاسو بامبالغه‌ای که در درازی دستها و انگشتها بکار برده وباگردشی که بصورت استخوانی شوهر کورداده بیان نافذی ازرنج فقر وتهیدستی‌بیادگار گذاشته . صورت خشك ونگاه مغرور وخوددار زن ونیمرخ تیز و غمزدهٔ مرد که فریادی خاموش برلب دارد ، درد این دو تن را وقار وشکوهی‌خاص می‌بخشد . طرح محکم وتعادل اجزاء پرده ازیکسو و قوت احساسی که از پرده می‌تراود از سوی دیگر، دو عامل عمدهٔ آثار پیکاسو را از همان آغاز آشکار میسازد .

***

در سالهای نخستین قرن بیستم که پیکاسو میان پاریس و بارسلن تردّد میکرد ، آثار امپرسیونیستها میدان مشاجرات قلمی را ترك گفته بود وبتدریج رسمیت‌می‌یافت . افراد پیشرو وذهن‌های

۱- Le repas frugal

کنجکاو بیش از پیش بآثار نقاشانی چون **گوگن** و **سزان** و **سورا** و **وان گوگ** و **لوترك** که پس از نقاشان امپرسیونیست آمدند توجه میکردند وپیام آنانرا بتدریج در می‌یافتند. نهضتهای علمی وادبی راه را برای شیوه‌های نوتری در نقاشی هموار میکرد.

در نخستین سال این قرن **وردی** آهنگسازایتالیائی درهشتاد سالگی‌درگذشت. **فروید** کتاب «امراض‌روانی زندگی روزمرّه»[۱] را منتشرساخت، و **آپولی‌نر**[۲] شاعرونقاد ونویسندهٔ پیش‌تازفرانسوی بانتشار مقالاتش در «مجلهٔ سفید»[۳] شروع کرد، و **دبوسی** نقّادی موسیقی را درین مجله بعهده گرفت.

در دومین سال این قرن **امیل زولا** درگذشت. مرتجعین در خیابانهای پاریس بشادی‌تظاهر کردند ومرگ اورا جشن شمردند. تهوّری که وی در دفاع از **دریفوس**، افسر بی‌گناه فرانسوی که بتوطئهٔ گروهی ازافراد ونظامیان ضد سامی متهم ومحکوم شده‌بود، ویرا بر سر زبانها انداخته و محبوب آزادیخواهان و مغضوب مستبدانش ساخته بود. یکسال بعدگوگن در غربت و تنگدستی و بیماری بسن پنجاه و پنج سالگی در جزایر مارکوزا[۴] درگذشت؛ **ویسلر**[۵] نقاش انگلیسی و **پیسارو** نقاش امپرسیونیست نیز درین‌سال وفات یافتند.

۱- Zur Psychopathologie des Alltagslebens
۲- Apolinaire
۳- La Revue Blanche
۴- Marquesa
۵- Whistler

درهمین‌سال بود که نهضت نقاشان «فوو» کم کم شکل‌پذیرفت و نمایشگاهی‌ازآثار **ماتیس** و **درن**[۱] و **مارکه** و **مانگن**[۲] و **رائول دوفی** که باین شیوه تعلق داشتند در «گالری وی»[۳] تشکیل شد. امّا این گروه هنوز نام «فوو» را برخود نپذیرفته بودند.

در همین سال این نقاشان، با کمك چند تن دیگر، «سالن پائیز» رابرای‌نمایش‌آثارخود و آثارپیشروان دیگر تأسیس کردند، **برانکوزی**[۴] پیکر تراش رومانی در سن بیست وشش سالگی بپاریس آمد. فروید کتاب «بذله وارتباط آن با ضمیر پنهان»[۵] و **پیرلوتی**[۶] کتاب «بسوی اصفهان»[۷] را منتشرساختند. اپرای «مادام‌باترفلای»[۸] در اپرای اسکالای‌میلان دچار شکست و تعطیل گردید.

در همین اوان **گرترود استاین**[۹] وبرادرش **لئو استاین** که از امریکابپاریس‌رخت کشیده‌بودندبتدریج‌بعنوان مشوقان‌وخریداران هنر نوشهرت‌می‌یافتند. این‌دو درخانهٔ کوچکی سکنی‌داشتند که‌در آن‌آثاری از **سزان** و **مانه** و **رنوار** و **دومیه**[۱۰] و **ال‌گرکو**[۱۱] ونیز برخی آثارچینی وژاپونی دیده میشد. بزودی گرترودواستاین بکارنقاشان جوانتر دل بست و غالباً از آنها بخانهٔ خود دعوت میکرد. پس از چندی خانهٔ آنان مرکزی برای دید وبازدید علاقه‌مندان به‌هنر و

۱- Derain ۲- Manguin ۳- Veille ۴- Brancusi
۵- Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusten ۶- P. Loti
۷- Vers Ispahan ۸- Madame Butterfly ۹- Gertrude Stein
۱۰- Daumier ۱۱- El Greco

نویسندگی نوین شد .

نمایشگاه « سالن پائیز» در سال ۱۹۰۵ شامل تالار مخصوصی برای آثار **مانه** وتالار دیگری برای آثار **لوترك** وقسمت بزرگتری برای نقاشان « فوو » بود .

***

فوویسم

شیوهٔ فوویسم بر اساس اعتلاء «رنگ» قرار داشت وازپرده‌های افروخته ورنگهای گویا وقلم بی‌تاب **وان گوگ** که فریفتهٔ عالم رنگها وتناسب وتضاد آنها بود سرچشمه می‌گرفت . **ماتیس** و **ولامینك** و **درن** ، پیشوایان مکتب فوویسم ، از وی اثر گرفتند واز رعایت رنگ طبیعی چیزها دوری‌جستند . ولامینك ودرن ازسال ۱۹۰٤ پرده‌هائی ازصحنه‌های خیابان ومناظر رودخانه وبندر وتصویر اشیاء وانسان بارنگهای فروزان از سرخ وسبز وزرد وآبی کشیدند والوان زنده وگیرا را باولع خاص برپرده ریختند وبا همکاری ماتیس ، زبان تازه‌ای که براساس اعتبارخود رنگها وتناسب میان آنها قرار داشت ، ومیتوان آنرا « زبان رنگها » نامید بمیان آوردند . پرده‌های آنان را باید جشن‌وغوغای رنگها خواند . **ماتیس** ، تواناترین این‌نقاشان ، شوق رنگ پرستی را بارعایت طرحهای خوش آیند و فرمهای متناسب جمع داشت ودر عین‌آنکه پرده‌های خود را از قید رنگهای طبیعی آزاد کرد وهرچه را بدلخواه رنگی‌بخشید ، اصول تزئینی تازه‌ای

که باشیوهٔ نقاشی مشرق نزدیك واز خطوط مواج واشکال موزون بهره‌مند بود ببازار آورد .

نخست شیوهٔ این نقاشان نام بخصوصی نداشت . در نمایشگاه «سالن‌پائیز»سال ۱۹۰۵، **لوئی‌وسل**[۱] نقادهنری ، که سابقاً آثار**سزان** را بزرگترین‌شوخی پانزده سال گذشته‌شمرده وآثار **روسو وماتیس** را حتی درخور استهزا هم ندانسته بود ، بادیدن‌آثار این نقاشان و رنگهای لجام گسیخته وبی‌بند وبار و غوغاگر آنان گالری‌آنها را به «قفس حیوانات درنده»[۲] تشبیه کرد و از اینجا اصطلاح «فوو» که بمعنی حیوان سبع است براین گروه افتاد .

* * *

پیکاسو درین‌سال نه بسالن پائیز اثری‌فرستاد ونه به«نمایشگاه نقاشان مستقل» که درین سال شامل آثاری از**گوگن** و **سورا** بود . زندگی وی‌بقناعت وتنگدستی میگذشت .آثار خود را بقیمت‌بسیار نازل (حتی بیست فرانك و کمتر) برای گذران زندگی میفروخت . درین سال پیکاسوبا **آپولی‌نر** نویسنده وشاعر وهنرشناس معروف قرن که درین زمان هنوز در یکی ازبانکها کار میکرد آشنا شد و رشتهٔ دوستی میان‌آنها محکم گردید . در همین اوان‌آپولی‌نرمقالهٔ ستایش‌آمیزی‌دربارهٔ نهضت نوین نقاشی خاصه آثار پیکاسو منتشر کرد .

۱- Louis Vauxcelles ۲- Cage aux fauves

آغاز اکسپرسیونیسم

درهمین‌سالهامقدمات شیوهٔ «اکسپرسیونیسم» در آلمان و کشورهای اسکاندیناوی فراهم میشد. اکسپرسیونیسم هر چند اصطلاحش تازه است مضمونش تازه نیست. رمانتیسم قرن بیستم است که اکسپرسیونیسم نام گرفته.

درآثارهنری اصولاً میتوان دوشیوهٔ اصلی تشخیص داد: یکی شیوه‌ای که بیشتر بچگونگی اشکال و نظم و تناسب و هم‌آهنگی و«نمای»[1] آنها یعنی جنبهٔ صوری آثار هنری نظر دارد. هنر کلاسیك ازین نوع است. بناهای یونان و روم قدیم، پرده‌های نقاشان«مکتب فلورانس» وآثارنقاشانی چون **پوسن**[2] و **انگر**[3] نیز متعلق باین شیوه است، چنانکه اشعار **ویرژیل** و **کرنی** و **راسین** با اهتمامی که در رعایت نظم و بنای متعادل اشعار و انسجام صورت آنها بکار رفته نیز ازین جنس‌است. پیداست که این‌شیوه با روحیه ومزاج مردم لاتین مناسبت خاص دارد.

شیوهٔ دوم بیشتر بمضمون و قوت عاطفی آن ناظر است و اثر هنری را دردرجهٔ اول برای بیان احساسی پرشور میخواهد، واین احساس یاپیام عاطفی‌است که حاکم براثراست واجزاءآنرا ارتباط و هم آهنگی می‌بخشد. این شیوه‌ای است بیشتر شخصی و نفسانی

۱ــ «نما» بمعنی «فرم» ۲ــ Poussin ، نقاش قرن ۱۸ فرانسه
۳ــ Ingres ، نقاش قرن ۱۹ فرانسه، برای نمونه تصویرص۲۸ ج۱ دیده شود.

۱۲ . مارت وماری

(کلیسای منچستر
انگلستان ــ قرن۱۲م.)
[نمونهٔ هنر شمالی اروپا]

۱۳ . الهه بانیم‌تاج

(پیکرهٔ یونانی از
اوائل قرن ۵ ق.م.)
[نمونهٔ هنر سواحل مدیترانه]

۱٤ . نمونه های هنر شمالی

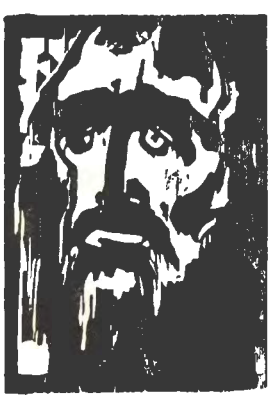
وان‌گوگ :
کفش
←

۱۵ . عیسای مصلوب
(از کلیسائی در کلنی
آلمان ــ ۱۳۰٤ م.)
←

۱٦ . کوکوشکا :
تصویر دکتر تیتزه
وزنش (۱۹۰۹)
←

تاعینی و آفاقی آثار رمانتیك ازین‌نوع است. پیکره‌ها وبناهای «گوتیك» درمقام مقایسه باآثار کلاسیك‌ازین‌مقوله است. این‌شیوه باروحیه ومزاج‌مردم شمالی‌اروپا، مانندآلمانهاوهلندیها وفلامانها واسکاندیناویها وهم چنین مردم اسلاو مناسبت خاص دارد.

اگر نقاشان این‌ممالك‌را ازنظر بگذرانیم‌می‌بینیم عموماً اثرشان حامل پیامی عاطفی است. درین سبك نه تنها میتوان از **وان ایك**[1] و **وان درگوس**[2] و **دورر**[3] و **رامبرانت** یادکرد، بلکه میتوان نمونهٔ بسیارجالبی‌ازین‌شیوه درآثار **وان‌گوگ** یافت. نقاشان‌جدیدفرانسه از امپرسیونیستها گرفته تا **سزان** و **گوگن** و **براك** و**ماتیس** بیشتر دربند خصوصیات صوری و «فرم» بوده‌اند و اثر آنان عموماً از پیام عاطفی خالی است. برعکس، نقاشان نژاد ژرمنی عموماً شور درون را پیام پرده‌های خود ساخته‌اند.



۱۷. نولده: پیامبر (۱۹۱۲)

پیام این نقاشان با مصائبی که قرن ما برای‌اقوام ژرمنی پیش‌آورد، و شکستها و ناکامی‌هائی که نصیب آنان شد، عموماً تلخ و رنجناك است. بیشتر فریاد اعتراض است و هجو آداب رایج

۱ــ Van Eyck نقاش‌هلندی‌قرن۱۵
۲ــ Van der Goes نقاش‌هلندی‌قرن۱۵
۳ــ Dürer نقاش آلمانی‌قرن۱۶

وطعن ریا وفریب متنعمان .

مونش

مونش، پیشوای مکتب اکسپرسیونیست، از مردم نروژ بود و در ۱۸۶۳ تولد یافت . چند سالی درپاریس زیست، اماشیوهٔ نقاشان فرانسه در وی هیچ‌نگرفت. آثارامپرسیونیستها را که یکسره دربند«نما»ی چیزها وبازی‌رنگ ونور بودند سطحی یافت . ازفرانسه باز گشت وده سالی را تا۱۹۰۹ بیشتر درآلمـان زیست وبـا قلمی که تندی وسرعت وصراحت آن

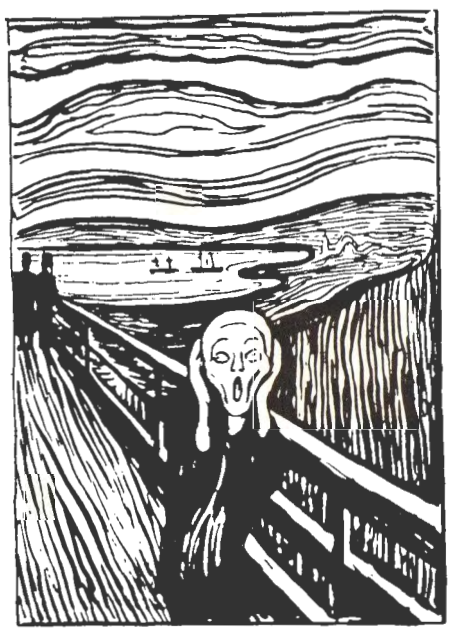
۱۸ . مونش : دروازهٔ کارل یوناس (۱۸۹۲)

مناسب‌شور عاطفی او بودبساختن‌پرده‌هائی که‌در آن‌مضمون‌بانیروئی قوی و گیرا بیان شده بود پرداخت . اثرش که بیشترمناسب‌روحیهٔ

۱ــ Edvard Munch

مردم آلمان بود بزودی پیروان یافت. در ۱۹۰۵ چند تن از نقاشان جوان از جمله **کیرشنر**[۱] و **هکل**[۲] و **اشمیت رتلوف**[۳] (ش ٤٨) در درسدن گردآمدند و گروهی را بنام گروه «پُل»[٤] که مونش مقتدای آن بود بنیاد نهادند و کوشیدند تا نقاشان انقلابی را که هم شیوهٔ آنان بودند در گروه خود واردسازند. درسال ۱۹۰٦ **نولده**[٥] (ش۱۷) را بگروه خود دعوت کردند و باز در همان سال **پشتاین**[٦] بگروه آنان پیوست ودوسال بعد **وان دونگن**[۷] و در سال ۱۹۱۰ **مولر**[۸] (ش ٤۹) در سلك آنان در آمدند.

اگرشورقلم **وان گوگ** را با نیروی عاطفی آثار **مونش** بیامیزیم وصراحت و حدّت بیانی را که در پیکره‌ها و ماسکهای افریقائی مشهود است بر آنها بیفزائیم، خصوصیات



۱۹. مونش فریاد (۱۸۹۵)

۱- Kirchner ۲- Heckel ۳- Schmidt-Rottluff ٤- Die Brücke
٥- Nolde ٦- Pechstein ۷- Van Dongen ۸- Müller

عمدهٔ شیوهٔ اکسپرسیونیسم را بدست آورده‌ایم[۱] .

* * *

پس درسالهای۱۹۰٤ و۱۹۰۵ ازیکسو درفرانسه شیوهٔ نقاشان

۳۰ . انسور : کنکاش (۱۸۹۰)

« رنگ اندیش » (فوو) قوت‌می گرفت واز طرفی در آلمان شیوهٔ اکسپرسیونیسم با توجه مخصوص به بیان مصائب ونگرانی‌ها و بیدادهای اجتماعی شکل می‌پذیرفت .

پیکاسو درین سالها از تأثیر نقاشان رنگ‌اندیش بر کنار ماند ؛ نه در آنها اثر بخشید ونه ازآنها اثر پذیرفت ، و هرچند بعدها در بسیاری از آثارش رعایت رنگ طبیعی چیزها را مانند رعایت شکل طبیعی‌آنها بدور انداخت ، اعتنائی بروش وفرضیهٔاین

۱ــ برای توضیح تفصیلی اکسپرسیونیسم بخش دوم وسوم دیده شود .

۱۰ . پیکاسو :

تصویر مادام‌کانال

(۱۹۰۵)

[از آثار دورهٔ صورتی]

۱۱ . پیکاسو :

سر (۱۹۰۷)

[تأثیر هنر افریقائی]

۲۱ . روئو : رنج‌کش (شمارهٔ ۱۲)

[ازنمونه‌های اکسپرسیونیسم درفرانسه]

۲۱ه . روئو : **دو روسپی**

[ازنمونه‌های اکسپرسیونیسم درفرانسه]

نقاشان نداشت. اما شیوهٔ اکسپرسیونیسم با آنکه در فرانسه نمایندگانی چون **لوترك** و **روئو**(ش۲۱ و۸۲) داشت، هنوز بصورت فرضیه ومکتبی در نیامده بود ولوترك و روئو را در حقیقت باید از نقاشان منفرد فرانسه شمرد.

با اینهمه باید گفت آثار پیکاسو در «دورهٔ آبی» باشیوهٔ کار نقاشان اکسپرسیونیست مناسبت دارد، چه با وجود پای بندی پیکاسو به تعادل نقوش ونمای پرده وبا وجود استواری طراحی این پرده‌ها، آنچه در آنها در درجهٔ اول ما را مشغول میدارد، بیان عاطفی آنهاست. در پرده‌های «گیتار زن پیر» (ش ۷) و«دو خواهر» (ش ۱۰) و «غذای مختصر» (ش ۹) بیان رنج دردمندان است که بقلم پیکاسو نیروی حرکت می‌بخشد وما را نیز بخود مشغول میدارد.

* * *

«دورهٔ صورتی» آثار پیکاسو

با اقامت در پاریس، بتدریج آثار پیکاسو نرمی وآرامش بیشتری پیدا کرد، وهرچند رنگ آبی درپرده‌های سال ۱۹۰۵ وی هنوز برجستگی داشت، رنگهای دیگر، خاصه رنگ صورتی، نیز کم کم جلوه می کرد، وتلخی سالهای قبل جای بسکون وصفا می‌سپرد.

موضوع عمدهٔ آثار پیکاسو درین دوره، بازی کنان سیرك بخصوص مقلدان و «جارچیان»[1] سیرك است. اما برخلاف پرده‌هائی که **دگا** و **لوترك** و **سورا** از صحنه های سیرك کشیده‌اند پیکاسو

۱- Saltimbanques

بازیکنان سیرك را درحال اجرای عملیات سیرکی ترسیم نکرده ، بلکه معمولاً لحظاتی از زندگی آنان را قبل یا بعد ازین عملیات نقش کرده : مثلاً بازیگری که کودك خود را دربغل دارد وزن خود را هنگام شستشو تماشا می کند (تصویر رنگی ۹) ، یا بازیکنان جوانی که تعلیم می گیرند ویاتمرین‌می کنند ویا اسبهای سیرك را بآبشخور می‌برند (ش ۲۲) ، و یا بچه‌های بزرگتر که کودکان کوچکتر را بدوش گرفته‌اند .

پیکاسو این پرده‌ها را نه از روی «مُدل» بلکه در خلوت کارگاه وبیشتر در شب می کشید . تفاوت شیوهٔ کار او با شیوهٔ کار امپرسیونیستها آشکار است : شیوهٔ ترسیم و طراحی درین پرده‌ها مقتبس از شیوهٔ کلاسیك است که بآثار یونان قدیم باز می گردد . اما پیکاسو این شیوه را در بیان احساس خاص خود بکار می‌برد ، احساسی که نقاش از لطف صورت ورفتار کودکان ، وظرافت اندام جوانان‌نورسته ، وتضادآن بااندام فربه وبدن‌چین خوردهٔ بازیکنان پیر دارد ، احساسی که ازرقت زندگی بازیگران تهیدستی که شغل آنها خوش کردن دیگران است بوی دست میدهد . باوجود صفا و آرامشی که درآثار این دوره ، که‌آنرا «دورهٔ صورتی» نام نهاده‌اند، دیده میشود ، بازحس‌مبهمی ازتأثر واندوه که‌یادآورنسب‌اسپانیائی پیکاسوست همه جا بچشم میخورد .

پیکاسوبتدریج ظاهرمضامین‌را ساده می کند . لباس‌شطرنجی

« آرلکن »[۱] ها را بدور می‌اندازد ، دهنهٔ اسب را حذف می کند ، و کم کم بجوهر مضمون دست می‌یابد . پرده‌هائی که در آن‌ها می‌بینیم جوانی برهنه اسبی بی‌لگام‌را بآبشخور می‌برد و در نهایت ظرافت ترسیم شده ازین نوع است .

۲۲ . پیکاسو : جوان و اسب (۱۹۰۵)
[از آثار دورهٔ صورتی]

در همهٔ این آثار دید شاعرانهٔ پیکاسو واشتغال او بعواطف انسانی غالب است . در پرده‌های‌ایندوره‌در حقیقت پیکاسوشیوهٔ طراحی کلاسیك را در خدمت تمایلات رمانتیك خود قرار میدهد. اما اقامت

۱– Harlequin از بازیگران سیرك که معمولاً لباس شطرنجی بتن دارد وکارش نزدیك بمقلدی است .

پیکاسو درین سبك دیری نمی‌پاید و بزودی روش وی دگرگون میشود .

* * *

سالهای میان ۱۹۰٦ و ۱۹۱٤ که جنگ اول جهانی آغاز شد از بارورترین دوره‌های هنری اروپا بود . دراین سالها بود که تأثیر هنر افریقائی وشیوه‌های «کوبیسم» و «فوتوریسم» و «سور رئالیسم» در هنر اروپا ظهور کرد . اما پیکاسو هرچند کوبیسم را بنا نهاد و بعدها با برخی از آثار خود شیوهٔ سوررئالیسم راقوت بخشید بحقیقت پای بند سبك خاصی نماند، بلکه با نیروی ابداع شگفت آورش پا از همهٔ این شیوه‌ها فراتر گذاشت .

۲۳ . پیکاسو :
تصویر گرترود استاین (۱۹۰٦)

تأثیر هنر افریقائی

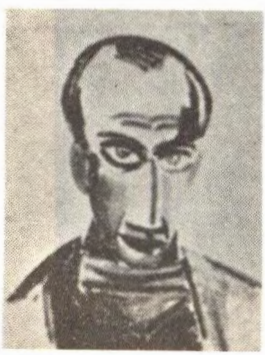
در آغاز ایندوره آثاری از پیکره های افریقائی باروپا رسید و توجه نقاشانی را که در جستجوی الهامات تازه بودند جلب کرد . این پیکره‌ها قوت عاطفی را باسادگی طرح وجسارت اجرا جمع داشت . پیکره ساز افریقائی در پی آن نیست که آنچه را چشم می‌بیند تکرار کند ، در پی آنست که تصوری را که با اوهام و نگرانیها وعواطف دیگر او آغشته است

۲٤ . پیکره ازکنگو (بالوبا)

۲۵ . پیکاسو : زن با بادبزن
(۱۹۰۸)

۲٦ . پیکاسو :
دوشیزگان
اوین‌ین
(۱۹۰۷)

شکل ببخشد . درین کوشش از اینکه اشکال طبیعی را تحریف کند گریزان نیست . اگر با دراز کردن صورت یا کوتاه کردن بدن یا حذف چشم ، یا فراخ کردن دهان و برجسته کردن دندان مقصود او برمیآید ، بی تأمل چنین میکند . پیکره‌های افریقائی هرچند از افراد انسانی اثر دارد ، اما در درجهٔ اول شکلی است که پیکره‌ساز خود ابداع کرده است. درین پیکره‌ها غالباً سادگی و صراحت و قوت شگفت آوری نمودار است . اگر نقاشان اکسپرسیونیست بیشتر به حدّت عاطفی این پیکره‌ها توجه کردند ، نقاشان فرانسه که بیشتر نگران «نما» و جنبه‌های صوری نقاشی بودند ، قوت طرح و تهور پیکره‌ساز را در ساده کردن و تجرید اشکال و بی اعتنائی وی را بتقلید اشکال طبیعی بیشتر مورد توجه قرار دادند .



۳۷ . پیکاسو : تصویر ماکس ژاکوب

از جمله **ماتیس** و **درن** و **پیکاسو** از اینگونه پیکره‌ها اثر پذیرفتند . پیکاسو درین ایام بتدریج از کشیدن بازیگران سیرك دست‌می کشید وخاطرش ازسبك رمانتیك بسبك کلاسیك میگرائید. درپردهٔ «زنی که نان‌حمل میکند» که در ۱۹۰۵ کشیده است (ش۲۹) توجه او بتعادل نمای اشکال وعدم اعتنایش بجنبه‌های عاطفی مضمون آشکار است .

در سالهای ۱۹۰۶ و ۱۹۰۷ پیکاسو یك رشته آثاری بوجود آورد که در آنها اثر هنرِ افریقائی دیده میشد. از آن جمله است تصویری که از خود ونیز تصویری که از **گرترود استاین** ساخته است (ش۲۳). درین تصاویر پیکاسو بتدریج از تقلید صورت‌طبیعی انسان دور میشود واجزاء صورت کم کم جنبهٔ تجریدی می‌یابد.

مشهورترین اثرپیکاسو درین شیوه «دوشیزگان آوین‌یون»[۱] است (ش۲۶)

روزی که پیکاسو این پرده رادر برابر دیدگان متعجب گروهی از همکاران خود قرار داد، میتوان گفت فصل تازه‌ای در تاریخ هنرمغرب زمین گشوده شد وپس ازشیوهٔ **وان‌گوگ** و **گوگن** که **ماتیس** و دیگر نقاشان رنگ اندیش دنبال کار آنها راگرفته بودند، نوبت به اعتلا و رواج شیوهٔ **سزان** رسید.

رنگ پرده سرد وخشك ویکنواخت است. سطوح گوشه دار اشکال راگوئی با ضربات تبر تراشیده‌اند و صورتها که فقط با چند خط ترسیم شده‌اند کریه و زشت منظرند. اما طرّاحی پرده محکم و استوار است و تقاطع خطوط و زاویه‌های آنها، و شیب سطوحی که در ترسیم پرده بکار رفته، طریقهٔ نوینی را در هنر نقاشی آشکارمیسازد. نقاش‌جنبهٔ عاطفی مضمون را بکناری گذاشته و تمام همّ خود رامتوجه ساختمان وتناسب‌اشکال ونشان دادن این‌ساختمان

۱- Demoiselles d'Avignon

و تناسب بوسیلهٔ خطوط و سطوح ساده و اساسی کرده است. ازین پرده تا آغاز شیوهٔ کوبیسم که بزودی در آثار **پیکاسو** و **براك** ظاهر شد فاصله نزدیك است. این پرده را هم چنین میتوان مقدمهٔ هنر تجریدی[1] که درسالهای بعد بصورتهای گوناگون بروز کرد شمرد.

کوبیسم

درین سالها شیوهٔ «فوویسم» که رنگ وفرم وتناسب اشکال را بدست فراموشی سپرده بود عمرخود را بپایان‌می‌آورد و زمینه‌برای‌واکنشی در برابر عنان‌گسیختگی رنگها آماده‌میشد. **ماتیس** که‌ذهن خلاق‌داشت و از بانیان شیوهٔ فوویسم بود بزودی

۲۸. لوکاکامبیازو: هیئتی از چندتن (قرن ۱۶ م.)
[نمونهٔ کهنی از شیوهٔ کوبیسم]

۱- Art abstrait

براههای دیگر افتاد و بکشیدن پرده‌هائی که در آنها خطوط سیال و رقصان و اشکال تزیینی چشم‌را بخود مشغول میدارد دست زد (ش ۳۷ و ۳۸) .

اما پیکاسو بود که با متمرکز کردن کار خود در شکل و نمای چیزها و تناسبات صوری اشیاء و طرد کردن جنبهٔ عاطفی مضمون ، سبکی منطقی وعقلانی‌را جانشین بی‌شکلی و بی‌اعتدالی و تهیّج فوویسم و احساساتی بودن آثار سابق خود کرد .

۲۹ . پیکاسو : زنی‌که نان حمل میکند

توجه پیکاسو به نمای متعادل مضمون را بدون توجه خاص به پیام عاطفی آن نخست در پردهٔ « زنی که نان حمل می کند » (ش ۲۹) میتوان دید، امّا شروع واقعی کوبیسم را میتوان پردهٔ « ظروف »[1] پیکاسو شمرد (ش۳۰) که در آن یك عده ظروف بصورت سادهٔ هندسی ترسیم شده‌اند و ترکیب آنها بنای سنجیده‌ای راکه درآن مناسبت شکل اشیاء و فضای اطراف آنها و تاریك و روشن رنگها بدقت در نظر

۱- Les bols

گرفته شده بدست میدهد[۱]. پیداست که نقاش اجزاء تابلو را ابتدا در ذهن خود در قالبی متناسب ریخته و آنگاه برپرده نقش کرده است.

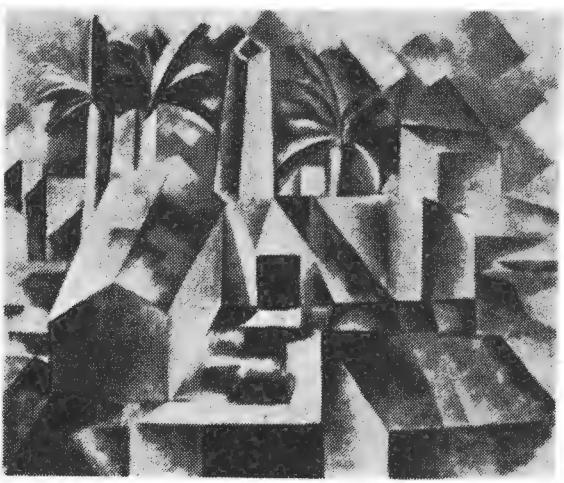
این پرده، چنانکه پوشیده نیست، از آثار **سزان** که در آثار خود درست بهمین نکات توجه داشت اثر گرفته است. در سال ۱۹۰۷ نمایشگاه بزرگی از آثار سزان درپاریس ترتیب یافت. پیکاسو بدیدن آن رفت و بشیوهٔ سزان توجه کرد. در همین سال این گفتهٔ سزان انتشار یافت که «هرچه در طبیعت هست از ترکیب کره و مخروط و استوانه شکل می‌پذیرد. باید نقاشی را براساس این اشکال ساده قرار داد». و هم چنین: «نقاشی تنها سواد برداشتن از اشیاء مورد نظر نیست، بلکه دریافت تناسبی میان ارتباطات متعدد است».

در برخی از پرده‌های سزان، خاصه در مناظر «گاردان» (ش ۳۲)، کیفیتی هست که اگر پرده را بگردانند و یا وارونه بگیرند آن کیفیت که خوش‌آیندچشم است ازمیان نمیرود. بعبارت دیگر نظم و هم آهنگی و تناسبی میان اشکال و خطوط و سطوح پرده هست که ارتباطی با اینکه موضوع پرده چیست ندارد و پرده را از هرطرف که بگیرند، هرچند موضوع پرده نامفهوم شود، آن نظم و تناسب بجا میماند و چشم را لذت می‌بخشد[۲].

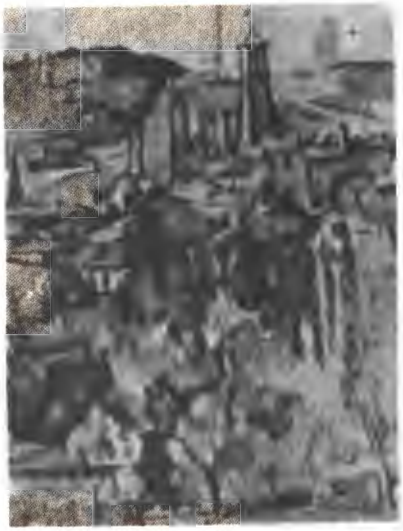
۱ــ تقلیل شکل و نمای چیزها باشکال ساده‌تر هندسی البته قدیم‌تر است، چنانکه اثر **لوکاکامبیازو** ازقرن شانزدهم را میتوان بحقیقت اثری کوبیستی شمرد (ش ۲۸)

۲ــ ص ۲۸۱ وبعد ج۱ دیده شود.

۳۰ . پیکاسو :
ظروف
(۱۹۰۷)



۳۱ . پیکاسو :
کارخانه در «هرتادواربو»
(۱۹۰۹)



۳۲ـ سزان : منظرهٔ گاردان
(۱۸۸۶)
←

۳۳ . سزان :
شستشوکنندگان
(۱۸۹۸ ـ ۱۹۰۶)
↓

پیکاسو از آثار سزان و گفته‌های او الهام گرفت و درپی یافتن اشکال بسیط واساسی وتناسب میان این اشکال برخاست ودرین سودا همهٔ موجودات، طبیعت را ازانسان واشیاء بصورت مظهری از ترکیب اشکال اساسی وهندسی طبیعت دید(ش ۳۱) . از ترسیم احوال بشری غافل شد ودرعالم اشکال، وساختمانی که درپس نمای آنها نهفته است، فرورفت و با آنها همدم وهمساز شد . گوئی اشیاء شکل باطنی خود را بوی سپردند و درون وبیرون وچپ و راست خود را بوی نمودند و آن شکل سادهٔ هندسی را که اساس حجم آنها در فضاست بروی آشکار کردند .

در آثار نخستینی که **پیکاسو** درین شیوه بوجود آورد ، مانند **سزان** در صدد تجسّم اشیاء ونمودن حجم آنها از طریق تقابل وتضاد سطوح وپس و پیش بردن آنها بود . درینگونه تابلوها می‌بینم که اشکال طبیعی مثل پیشانی و بینی و لب به سطوح گوشه دار هندسی تجزیه شده‌اند وذهن نقاش اشکال مدور طبیعی را باشکال ساده‌تر هندسی تبدیل کرده است (تصویر رنگی۱۳ وش۳۵ و۳۶). با پیش‌رفتن درین ممارست ذهنی، پیکاسو بیش‌ازپیش درتناسب وارتباط اینگونه اشکال بسیط فرورفت و بر آن شد که پرده‌های اوهنوز چنانکه باید ازقید تقلید مضمون آزاد نیست وجنبهٔ توصیفی بر آنها غالب است. ازاینرو درتحلیل اشیاء پیشتر رفت وآثاری بوجود آورد که درآنها از مضمون اصلی جز اثر خفیفی ظاهر نیست ، بلکه توجه نقاش به ترکیب مکعبها

٣٤ . پیکاسو :

خانوادهٔ «آرلکن»
(١٩٠٨)

٣٥ . براك :

ویلن‌وپارچ
(١٩١٠)

۱۳ . پیکاسو : دختر جوان و ماندولین (۱۹۱۰)
[از آثار دورهٔ کوبیسم]

و اشکال وسطوحی است که از اشکال طبیعی انتزاع کرده است . گاه کاراوما نند بازی کودکانی‌است که با مکعبها وهرمها و کرات چوبی بناهای گوناگون میسازند .

* * *

کوبیسم بخلاف اکسپرسیونیسم که جنبهٔ عاطفی آن غالب است ، سبکی است که بر اساس نما و شکل و هیئت چیزهاوتناسب میان‌اشکال و ارتباطات صوری اشکال قرار دارد و از اینرو با سبك کلاسیك و اصول هندسی و ریاضی مناسب است . درحقیقت ازیکسو بازگشتی بسوی سبك کلاسیك، وازسوی دیگر دنبالهٔسبك رئالیست‌بشمار میرود . چه کوبیسم اگر چه‌شکل چیزهارا چنانکه چشم می‌بیند دنبال نمی کند ، درپی‌اساس و جوهر اشکال است . اگر اکسپرسیونیسم با روحیهٔ نژاد ژرمن واسلاو مناسبت‌دارد ، کوبیسم از تراوشهای خاص فکری مردم‌لاتین

۳۶ . لژه : سرباز و پیپ (۱۹۱۶)

محسوب میشود وظهور آن هم ازجهت تأکیداهمیت«فرم» وهم‌ازحیث هموار ساختن راه برای شیوه‌های تجریدی از مهمترین نهضتهای هنری قرن ما بشمار میرود.

در سال ۱۹۰۷ که پیکاسو پردهٔ « دوشیزگان آوین یون » و « ظروف » را ترسیم کرد، **براك** نیز که از نمایش آثار **سورا**[۱] در « نمایشگاه نقاشان مستقل » (۱۹۰۵) وآثار **سزان** در نمایشگاه « سالن ـ پائیز » (۱۹۰۷) اثر پذیرفته بود شروع بساختن آثاری بسبك سزان وسورا کرد واز اینرو درایجاد سبك کوبیسم با پیکاسو شریك شمرده میشود. براك پیش ازین با نقاشان رنگ اندیش دمسازشده بود، اما اینك رنگها رادرقیدحکومت « فرم » گذاشت.

اصطلاح « کوبیسم » (مکعب سازی) در حقیقت از یکی از آثار براك پیدا شد و مانند اصطلاح « امپرسیونیسم » و « فوویسم » ابتدا بطعنه بکار رفت. **لوئی وسل**[۲] که اصطلاح فوویسم را ببازار آورده بود وقتی که نمایشگاهی از آثار براك‌را در سال ۱۹۰۸ دید در انتقاد آثار او قول **ماتیس** را بکاربست که این تصاویر راگوئی از مشتی « مکعب » های کوچك[۳] ساخته‌اند. این نام سایر شد، و هرچند پیکاسو وبراك گفتند هرگزدرصدد مکعب سازی نبوده‌اند، بلکه درین شیوه فقط بضرورت ذهنی خود پاسخ گفته‌اند، این نام را سرانجام برخود پذیرفتند.

۱ـ Seurat ۲ـ Louis Vauxcelles ۳- Cube

ماتیس

در ۱۹۰۷ که **پیکاسو** و **براك** شیوهٔ کوبیسم را بنا مینهادند ، ماتیس یکی از آثار مهم خود بنام « خوشی زندگی »[۱] را ترسیم کرد(ش ۳۷) . درین پرده گردش قلم نقاش شیوهٔ خطاطی دارد و گردش قلم خوشنویسان را بیاد میآورد.

۳۷ . ماتیس : خوشی زندگی (۱۹۰۷)

درین پرده ماتیس نیز از طریق دیگری بشیوهٔ تجریدی نزدیك میشود. در اینجا توجه ماتیس تنها برنگ و ترکیب آنها نیست ، بلکه با پیروی از **گوگن** در صدد ایجاد طرحی متعادل و خوش آیند است که با خطوط سیال و دوائر موّاج و هم آهنگی اجزائش چشم را مینوازد . نقش تزیینی در دست ماتیس چون آبی که درجوی جاری

۱ــ Bonheur de vivre

٣٨ . ماتيس

رؤيا(١٩٤٠)

است و یا نهالی که در بهار میروید روانی و زندگی و سیر طبیعی دارد. هرچند ماتیس از تأثیر سزان و شیوهٔ کوبیسم دور نماند و بعدها آثاری نیز درین شیوه از قلم وی ظاهر شد، سبك اصلی وی سبکی تزیینی است. قریحهٔ خدادادش برای ایجاد طرحهای خوش نما و مهارت شگفت آورش در بکار بردن رنگها، سبك تزیینی را در دست او مقامی والا بخشید.

یکسال پیش ازین ماتیس نمایشگاهی مرکب از ۵۵ تابلو ترتیب داده و شهرتش بالا گرفته بود. عده‌ای از دوستداران فرانسوی و خارجی او کارگاهی ترتیب دادند و او را برای تدریس دعوت کردند. ماتیس پذیرفت ولی از دریافت مزد خودداری کرد. همین کارگاه بود که بتدریج توسعه یافت و تبدیل به «آکادمی ماتیس» گردید و شهرت گرفت و از مراکز نشر هنر جدید شد.

حوادث هنری و فکری فرانسه مقارن ظهور کوبیسم

در ۱۹۰۶ نمایشگاه نقاشان مستقل پنجهزار و پانصد تابلو بمعرض نمایش گذاشت. **سزان** و **ایبسن** درین سال درگذشتند. موزهٔ لوور عده‌ای از آثار **مانه**، ازجمله «ناهار برروی چمن» را که یکی ازهنردوستان بموزه هدیه کرد بملکیت پذیرفت. **مودیلیانی**[1]، نقاش بی‌سامان و ظریف طبع ایتالیائی که بیست و دو سال داشت، و **ژوان گری**[2] نقاش اسپانیائی که نوزده سال داشت و بعدها

۱- Modigliani ۲- Juan Gris (تلفظ فرانسوی این اسم قید شد)

از نقاشان گرانقدر شیوهٔ کوبیسم شد، درین سال بپاریس آمدند ودر پاریس‌سکنی گرفتند. هردوتهیدست بودند. هم درین‌سال **دیاگیلف**[۱] که بعدها بزرگترین‌حامی ومشوّق هنرنودرین قرن شد، نمایشگاهی از آثار نقاشان روسیه درپاریس تشکیل داد.

یك سال بعد، یعنی سالی که نهضت کوبیسم آغاز شد، **مونه**، نقاش امپرسیونیست، دوست خود **کلمانسو**[۲]، نخست وزیر فرانسه را متقاعدکرد تا پردهٔ «المپیا»[۳] اثر **مانه** را از موزهٔ کاخ لوگزامبورگ به موزهٔ لوور منتقل سازد. درین سال **برگسن** اثر معروف خود «تکامل‌آفریننده»[۴] را منتشر کرد. اپرای «سالومه» اثر **ریشارد اشتراوس** که مبتنی‌برمتنی از **اسکاروایلد** بود دراپرای مترو پولیتن نیویورك اجرا شد و دچار شکست گردید. **دیاگیلف** کنسرتی ازآثارآهنگسازان روسیه درپاریس تشکیل داد که درآن **راخمانی‌نف** و **شالیاپین**[۵] شرکت داشتند.

در همین سال پیکاسو سرانجام تصویر **گرترود استاین** را از حفظ بپایان آورد (ش۲۳)، چه تصویری که‌پس‌از نود ویك جلسه‌از استاین فراهم کرده بود پیکاسو را خرسند نساخت.

درین زمان پیکاسو فرد برجستهٔ گروهی بشمار میرفت که شامل **آپولی‌نر** و **گرترود استاین** و **ماکس‌ژاکوب** و **فرناند اولیویه**

۱- Serge Diaghileff ۲- Clemenceau ۳- ص ۱۴۲ ج۱
۴- L'evolution créatrice ۵- Chaliapine خوانندهٔ مشهورروسی

و **ماری لورانسن**[۱] بود . نقاشی‌شبانه را رها کرده‌بود وروزها بنقاشی می‌پرداخت . هفته‌ای یکبار بسیرك میرفت واعضای دیگر گروه نیز معمولاً باو می‌پیوستند .

درهمین سال‌پیکاسو و آپولی‌نر ولورانسن روزی‌بدیدن**هانری روسو** که خانهٔ محقری داشت و از تدریس موزیك و نقاشی گذران می کرد رفتند وبا وی معاشر شدند . روسو مردی ساده‌دل‌بود . آثار او نیز سادگی نقاشی کودکان‌را داشت. درهمهٔ سالهائی که سبکها و نهضتهای گوناگون ببازارآمد روسو بی‌آنکه ازهیچیك اثر بپذیرد شیوهٔ ساده وبدوی خود را دنبال کرد . هرچندروسو پیرو ومقلدی نیافت ، اورا میتوان نمونه‌ای ازیك عده نقاشان شمرد که بسادگی وصراحت‌آثار کودکان یامردمان‌بدوی‌باز گشتند واز«صنعت گری» دوری گزیدند[۲] .

سال بعد (۱۹۰۸) نمایشگاه نقاشان مستقل شش‌هزار تابلو را بمعرض‌نمایش گذاشت. پیکاسو تصویر«مادموازل م.» اثرهانری‌روسو را در یك مغازهٔ سمساری یافت وبه پنج فرانك خرید . بشادی این خریدضیافتی ترتیب داد که درآن **آپولی‌نر** شعری را که درستایش روسو گفته بود قرائت کرد . در همین سال اناتول فرانس « زندگی ژان‌دارك »[۳] و « جزیرهٔ پن گوئی‌ها »[۴] را انتشار داد ، و **دیاگیلف**

۱- Marie Laurencin ۲- نقاشان ساده در ذیل دیده شود .
۳- La vie de Jeanne d'Arc ۴- L'Ile des Pingouins

اپرای « بوریس گدونف »[۱] را باشرکت **شالیاپین** بروی صحنه آورد. باز درهمین سال بود که **آندره‌ژید** و **ژاك کوپو**[۲] وچند تن دیگر «مجلهٔ جدید فرانسوی»[۳] را بنا نهادند.

سال بعد **دیاگیلف** که بزودی سلطان بالت اروپاشد واین هنر را در عالم رواج داد نخستین بالتهای روسی، از جمله «دریاچهٔ قو»[۴] و «پرنس ایگور»[۵] و «کلاه فرنگی آرمید»[۶] رابا شرکت **نیژینسکی**[۷] و **پاولوا**[۸] در پاریس بروی صحنه آورد. دیاگیلف هنوز با **پیکاسو** آشنا نبود، ولی **راول** و **دبوسی** از آهنگسازان و **موریس‌دنی** و **بونار** از نقاشان در خدمت او بودند.

پیکاسو که از تنگدستی پیشین بیرون آمده بود درین سال کارگاهی در « بولوارکلیشی » گرفت و وضع آسوده‌تری یافت. نفوذ پیکاسو وبراك بتدریج قوت می گرفت وشیوهٔ کوبیسم رواج بیشتری می‌یافت. درین سال **متزینگر**[۹] و **گلیز**[۱۰] و **پیکابیا** و **دلونه**[۱۱] نیز بآن پیوستند.

مراحل کوبیسم

اما کوبیسم بریك حال نماند براك و پیکاسو که آنرا بنا نهاده بودند خود نیز در تحول آن پیشقدم شدند.

۱- Boris Godounof ۲- J. Copeau ۳- La Novelle Revue Française
۴- Le Lac des Cygnes ۵- Prince Igor ۶- Pavillon d'Armide
۷- Nijinsky ۸- Pavlova ۹- Metzinger ۱۰- Gleizes ۱۱- Delaunay

۱٤ . هانری روسو :

چهرهٔ پیرلوتی

(۱۸۹۱)

⟶

۱۵ . مودیلیانی :

دخترك آبی پوش

⟵

۱٦ . ریورا :

گلهای زنبق

⟶

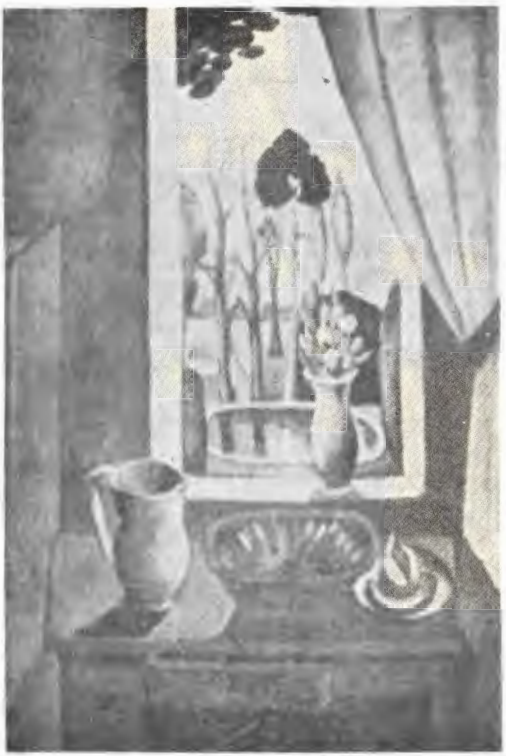
٣٩ . روبردلونه : برج ايفل (١٩٤١)

۴۰ . ژوان‌گری : تصویر پیکاسو (۱۹۱۲)

در کوبیسم میتوان سه مرحلهٔ اساسی تشخیص داد : در مرحلهٔ نخستین ، بانیان آن **پیکاسو** و **براك** در پی آن بودند که بخلاف امپرسیونیستها که بجلوه‌های زودگذر چیزها نظر داشتند ، شکل ثابت واساسی چیزها را دریابند وبرصفحه نقش کنند . نکته‌ای که نقاشان این مکتب را مشغول میداشت این بود که چگونه شکل سه بُعدی و رنگی اشیاء را بصفحهٔ دو بُعدی پرده منتقل سازند . درین کوشش که بی کمك سایه‌روشن واصول مناظرومرایا انجام می گرفت، نقاشان کوبیست بیشتر اشیاء ساده شکل را چون خانه و درخت و آبخوری وبطری وظرف میوه وهم چنین بعدها بعضی آلات موسیقی که تقلیل آنها به اشکال سادهٔ هندسی امکان‌پذیر بود اختیار کردند و درین شیوه از سزان سرمشق گرفتند . « پردهٔ ظروف » (ش ۳۰) و «کارخانه در هرتادواربو » (ش ۳۱) وهم چنین مناظر متعددی که براك و پیکاسو در طی سالهای ۱۹۰۸ و ۱۹۰۹ کشیدند ازین جنس است .

ساده کردن صورت اشیاء و تقلیل آنها باشکال ساده‌تر هندسی که برای پیکاسو وبراك آزمایشی و کوششی دریافتن طریق تازه‌ای درنمودن شکل اشیاء بود ، برای برخی ازپیروان آنها شیوه و« رسم» خاصی شد . این عده در کشیدن مناظر یا چهرهٔ مردم یا نقش اشیاء باشکال سادهٔ هندسی توجه کردند ومانند کسانی که« مُد » را رعایت می کنند این «رسم» را در طبیعت نگاری بکار بردند . پردهٔ «پنجره

بسوی پارك»اثر **درن** (ش۴۱) و «زن دوزنده» اثر **لژه** (ص۲۹۶ ج۱) رامیتوان ازین نوع شمرد. برخی دیگربا پرداختن باشکال هندسی و فرو رفتن در تناسبات آنها بتدریج از نقاشی توصیفی دور شدند و بهنر تجریدی رسیدند.[۱]



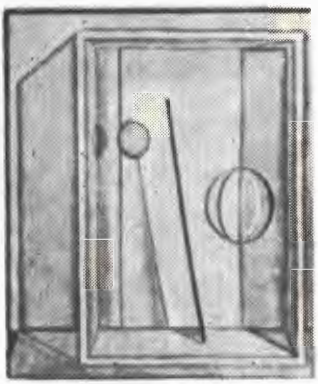
۴۱. درن: پنجره بسوی پارك (۱۹۱۲)

در مرحلهٔ دوم کوبیسم که **ژوان گری** آنرا «کوبیسم تحلیلی»[۲] نامداده‌است **پیکاسو** و **براك** در پی آن بودند که وجوه مختلف اشیاء را در آن واحد بنمایانند، یعنی نقش آنها منحصر بآنچه چشم از یکسو می‌بیند نباشد، بلکه آن تصوری راکه ما در

۱ــ تصویر ص ۳۰۰ ج۱ (منظرهٔ پاریس ــ گری) دیده شود.

۲ــ Cubisme analytique

ذهن از شئ داریم و ناظر بهمهٔ وجوه آن از نیمرخ و تمام رخ و درون و بیرون آنست مجسّم سازد. (ش ۳۵ و ۳۶ و ۴۰) دریـن کوشش پیکاسو و براك صور مختلف شئ را دریك پرده باهم گرد آوردند. نتیجهٔ آن عملاً اشکال متعدد شکسته‌ای ازسطوح مربع مانند وجز آن شد که نقاش آنها رابا هم ترکیب میکرد. این ترکیب تابع نظم خاصی بود کـه در ذهن نقاش قوام می‌یافت. با اشتغالی که پیکاسو و براك در این مرحله به نمایاندن وجـوه گوناگون اشیاء از حیث حجم و فـرم داشتند، رنـگ اشیاء محـدود و ضعیف شد و دامنهٔ مضامین مناسب نیز کوتاه گردید.



۴۱. موراندی: اشیاء ماوراء طبیعی (۱۹۱۸)

درمرحلهٔ سوم که بسالهـای آخر قبل از جنگ اول جهانی متعلق است کـوبیسم ازین محدودیت خـارج شد. در حقیقت از نمودن حجم اشیاء صرفنظر کرد، هرچندنمودن صورمختلف یك شئ را ازیاد نبرد. در این مرحله کـه به «کوبیسم ترکیبی»[1] معروف است. نقاشان کوبیست وجوه اشیاء را بصورت سطوح مختلف مجسم ساختند واین سطوح راماننـدکارتهای رنگی درساختن شکل تازه‌ای

۱ــ Cubisme synthetique یا Facet cubism

که ابداع خود نقاش‌بودبکار بردند . (ش۴۲ و۴۳ و هم‌چنین تصویر رنگی ۲۴ و ۲۵ و ۲۸ دیده شود). در این نوع ترکیب، هرسطح یا «کارت» «نشان» چیزی‌محسوب میشود، مثلاً سطحی که درآن‌دوخط زه دیده میشود ممکن است نشانی از گیتار باشد و کارتی که نقش شطرنجی دارد نشانی از رومیزی و سطح دیگری نشانی از دست یا پا یا قامت . این سطوح را نقاش بی‌آنکه دربند نظم اشیاء درخارج ودرطبیعت باشد بدلخواه ترکیب مینماید وازهم‌میگذراند و برهم سوار می‌کند و بازاویه‌های مختلف بهم تکیه میدهد . نتیجهٔ آن ترکیب دیده پسندی است که درآن «نشانهائی» ازعالم خارج باهم گردآمده اند . نظم‌آنهاذهن ماراخشنود می‌کند ونشانها واشارات آنها مارا بعالمی که باآن‌آشنائی داریم وعواطف ما درگروآنست هدایت می نماید .

هیئتی که از ترکیب این نوع سطوح اشارت نشان بوجود میآید بی‌شباهت ببازی شاعران با مضامین وضعی شعر نیست . در غزلهائی که براساس‌مضامین وتشبیهات‌واستعارات «مرسوم»بناشده، ذکربیداد رقیب وبیهودگی گفتار ناصح و درگرو باده‌بودن دفتر و خرقه و بی‌پایان بودن شب فراق و شرمنده شدن خورشید از چهرهٔ‌معشوق وبیماربودن‌چشم اوچون نرگس وبرتری میکده بر مسجد و نظایر این مضامین مکرر میشود . این مضامین نیز مانند مصالح یا «کارتهائی» است که نقاشان کوبیست برای بنای نقوش

٤٣ . پیکاسو : ورق باز (١٩١٤)

[کوبیسم ترکیبی]

۴۳ . پیکاسو : گیتار روی سربخاری (۱۹۱۵)

[کوبیسم ترکیبی]

ترکیبی خود در اختیار دارند. هرشاعری این مضامین را بنوعی بکار می‌برد و ترکیب می کند. تنظیم این مضامین و ایجاد طرح وترکیب تازه‌ای ازآنهاست که ابتکارشاعر راآشکارمیسازد.

* * *

درسال ۱۹۱۰ **لژه**، نقاش سویسی (ش ۳۶)، و **دوشان**[۱] نقاش فرانسوی به شیوهٔ کوبیسم پیوستند، و در همین سال **شاگال** نقاش سوررئالیست دربیست وسه‌سالگی از روسیه بپاریس آمد.

دیاگیلف یك رشته آثار تازه از جمله «شهرزاد» اثر **ریمسکی کورساکف** و «پرندهٔ آتش» اثر **استراوینسکی** و «ژیزل» اثر **ادم** و«سیلفیدها»[۲] که آهنگ آنراخود دیاگیلف ازآثار **شوپن** برگزیده وریمسکی کورساکف و **گلازونف** برای ارکستر تنظیم کرده بودند بروی صحنه آورد.

فروید کتاب «خاطره‌ای از کودکی لئوناردو داوینچی»[۳] را منتشر کرد و**شونبرگ**[۴] که پیش ازین با موزیك «ناساز»[۵] خودجلب توجه کرده بود نمایشگاهی از نقاشیهای خود ترتیب داد.

در همین سال **هانری روسو** پس از آنکه آخرین اثر خود «رؤیا» را در بیست وششمین نمایشگاه نقاشان مستقل بتماشا گذارد درشصت وشش سالگی درگذشت.

۱- Duchamps ۲- Les Sylphides

۳- Eine Kindheitserrinerung des Leonardo da Vinci ۴- Schönberg

۵- atonal

***

هانری روسو و نقاشان ساده

روسو نمونهٔ برجسته و معروفترین آن دسته از نقاشان‌است که‌آنانرا نقاشان«ساده»[۱] نام‌نهاده‌اند. این نقاشان که **بومبوا**[۲](ش۴۶)و **بوشان**[۳] و **ویون**[۴] (ش ۱۶۴) نقاشان فرانسوی و **پیکت**[۵] (ش ۴۵) و « **گرندما موسس**»[۶] نقاشان امریکائی نیز از آن جمله‌اند ، معمولاً نقاشی‌راپیش خود آموختند وآنرا برای لذت خود در اوقات فراغت میخواستند . از کشمکشهای حرفه‌ای و فرضیه‌های هنری و بحثهای نظری دور بودند . درآثار آنان تکلّف و صنعت نیست . درپی تحریف اشکال و تناسبات آنها نیزنبودند . مردمانی ساده بودند ومانند نقاشان عامه روشی ساده داشتند .

مانند کودکان که جهانی راکه در اطراف آنهاست نقش می کنند اینان نیز به تصویر جهان اطراف خود پرداخته‌اند ، اما هم‌چنین مانند کودکان غالباً حقیقت وخیال را بهم پیوسته وازیك جنس‌شمرده‌اند . پرده‌های آنان هرچند حقیقی‌نماست ودرجزئیات بااشکال طبیعی منطبق است صورتی خیال‌انگیزدارد . شعری که در تصورخود از عالم یافته‌اند و لذتی که از شکل بخشیدن باین تصور برده‌اند درآثار بدوی‌نمای آنها منعکس است .

۱ــ Les naifs ۲- Bombois ۳- Bauchant ۴- Vivin
۵ــ Pickett ۶- Grand'ma Moses

٤٤ . هانری روسو : منظره

٤٥ . جوزف پیکت (١٩١٨–١٨٤٨) : درهٔ منچستر

اما اگر اینان شهرت یافته‌اند البته نه بعلت عدم تکلفی است که در آثار آنها دیده میشود. ازین جهت کار آنها از کار نقاشانی که اینهمه تصاویر شیرین وفرهاد و رستم و دیو سفید و مناظر بزم ومی گساری وپرده‌های شهیدان کربلا را ساخته‌اند ممتاز نیست. آنچه کار آنها را ممتاز می کند تصور تازه‌ای از زندگی واشخاص و صحنه‌های طبیعت است که در آثار آنها منعکس است. قدرت آنها در محسوس ساختن این دید تازه است که آنها را از گروه بسیاری که به‌تفنن نقاشی کرده ومی کنند امتیاز می‌بخشد. ازمیان این نقاشان **روسو** شهرت واعتباری خاص دارد وازنامداران هنر معاصر بشمارمیرود.

روسو در ۱۸۴۴ درفرانسه متولد شد. پس‌ازشرکت درجنگ فرانسه و پروس بخدمت گمرك فرانسه در آمد[1] و شغلی مختصر گرفت. در چهل سالگی بازنشسته شد و بنقاشی دست زد و از آن زمان تا ۱۹۱۰ که در پاریس درگذشت این فن را ترك نگفت. از ۱۹۰۵ ببعد آثارش‌را منظماً برای نمایشگاه «سالن پائیز» میفرستاد. با **گوگن** و **سورا** و **اودیلن ردن**[2] آشنائی پیدا کرد. در ۱۹۰۷ **ویلهلم اود**[3] که هواخواه اینگونه نقاشان بود رساله‌ای در بارهٔ او نوشت که در ۱۹۱۱ یعنی یکسال پس‌ازمرگ روسو بطبع‌رسید.

در ۱۹۰۸ **آپولی‌نر** و **پیکاسو** و چندتن دیگر از هنرمندانی

۱ــ شهرت‌او به Doinier یعنی مأمورگمرك ازین جهت‌است.

۲- Odilon Redon ۳- Wilhelm Uhde

که تازه‌باوی آشنا شده بودند مجلسی بافتخار او درکارگاه پیکاسو ترتیب دادند و آپولی نر شعری را کـه در ستایش او ساخته بود قرائت کرد .

روسو مردی خرسند و ساده دل بود و در تنگدستی میزیست وازتدریس ویلن و نقاشی گذران میکرد . غالباً چهرهٔ دکانداران و دربانان نزدیك خانه‌اش را تصویرمینمود . چند سال پس از مرگ زن دومش بزنی دیگردل بست، اما کوششش برای پیوند باوی بجائی نکشید وآخر پریشان شد و به‌بیمارستان رفت ودرآنجا درگذشت. **برانکوزی** [1] و **دوزارات** [2] شعری راکـه آپولی‌نر برای مزار او ساخت و بخط خود بـرسنگ قبرش نوشت بـر این سنگ حك کردند .

عالم‌آثار روسو عالمی است که در آن حقیقت و خیال درهم آمیخته است . برخی ازپرده‌هایش مانند «کولی خفته» و«رؤیا» [3] محیط غریب و وهم انگیز آثار سوررئالیست را بخاطر میآورد . تصاویری که از چهرهٔ اشخاص کشیده ، چنان از تکلف دور است و ذهنی کـه ازین اشخاص اثر پذیرفته چنـان از صنعت بری واز دانسته‌ها و شیوه‌های مرسوم پیراسته است (تصویر رنگی ۱۴) که نتیجه عموماً دید و کشف تازه‌ای دربارهٔ آدمی ومحیط اوست .

۱ - Brancusi ۲ - de Zarate ۳- ص ۹ و ۱۲۶ ج۱ ، هـم چنین «جنگ» ص۱۲۷ ج۱ وش۴۴ درین جلد دیده شود .

٤٦ . بومبوا :
پیش از رفتن بروی صحنه

٤٧ . فرانتز مارك : ببر (١٩١٢)

٤٧ a . فرانتز مارك : اسبان بزرگ آبی‌رنگ (١٩١١)

۱۷ . مارك : اسبان زرد

۱۸ . كوكوشكا : عروس باد (۱۹۱٤)

[سبك اكسپرسيونيسم]

چون‌همهٔ آثار اورا بسنجیم می‌بینیم که **روسو** سبکی مستقل و پایدار دارد ودید او ازعالم وآدم‌خاص‌خود اوست . ذهنی‌آرام و شاعرمنش و خیال‌پرست و بشردوست درین آثار جلوه‌گر است . درایام‌حیات‌مورد استهزاء خویشان وآشنایان وهم‌چنین مطبوعات بود ، اما اکنون‌که سالها ازآن ایام‌گذشته است بآسانی میتوان دید که‌روسو با وجود سادگیش از موهبتی خداداد برخوردار بود و میتوانست جهان را بصورتی که میدید نقش کند و عواطفی‌را که صحنه‌های زندگی دروجود او بر می‌انگیخت با سبکی ساده ولی رساآشکارسازد . ارتقاء اوبمقام یکی از بزرگترین نقاشان معاصر فرانسه دیرنکشید .

***

گروه سوارآبی [۱] درین سالها نهضت هنری درآلمان نیزقوت می‌گرفت . نقاشانی که گروه «پل»[۲] را به پیشوائی **مونش** در درسدن تأسیس کردند[۳] بتدریج هریك طریقی خاص خویش برگزیدند واز ۱۹۰۹ پراکندگی درمیان آنان راه یافت . درهمین سال گروه بزرگتری از نقاشان ودیگرهنرمندان آلمانی در مونیخ گردآمدند و «اتحادیهٔ نوین هنرمندان»[۴] را بنا نهادند . نخستین‌نمایشگاه‌این‌نقاشان که **کاندینسکی**[۵] و **یاولنسکی**[۶]

۱- Der Blaue Reiter ۲- Die Brücke ۳- ص۲۷ دیده شود .
۴- Neue Künstlervereinigung ۵- Kandinsky ۶- Jawlensky

و **مونتر**[۱] ازپیشوایان آنها بودند درهمین سال گشوده‌شد. سال بعد **فرانتزمارك** و چندتن دیگر نیز بآنان پیوستند وضمناً از **پیکاسو** و **براك** و **درن** و **روئو** و**ولامینك** و **واندونگن**[۲] نیزبرای شرکت درنمایشگاههای خود دعوت کردند.

این جمعیت فرضیهٔ خاصی را دنبال نمیکرد. غرض آن گرد آوردن هنرمندان جوان ومبتکر ومدد دادن بـه آفرینش هنری آنان بود. ولی رویهمرفته‌تمایل‌هنری اکسپرسیونیست‌ها درآنها آشکارتر بود. اما بزودی برسر داوریِ آثار میان برخی ازین نقاشان خـلاف افتاد و چند تن از پیشوایـان آنـان، یعنی کاندینسکی و مارك و مونتر و کـوبین در ۱۹۱۱ از اتحادیه منشعب شـدنـد و نمایشگـاه جداگانه‌ای‌بعنوان گروه«سوار آبی» ترتیب دادند که در آن بسیاری نقاشان دیگر از جمله **روسو**، **اپشتاین**[۳]، **ماکه**[٤] و **بلوخ**[٥] نیزشرکت جستند. نام «سوار

۴۸. اشمیت رتلوف: درخیاطخانه

۱- Münter ۲- Van Dongen ۳- Epstein ٤- Macke ٥- Bloch

آبی» را بمناسبت پرده‌ای از آثار کاندینسکی باین نام که در ۱۹۰۳ کشیده بود ، اختیار کردند .

درین گروه نیز نقاشانی گرد آمدند که وحدت سبك وسلیقه نداشتند . برخی مانند **یاولنسکی** و **مارك** بحقیقت پیرو شیوهٔ اکسپرسیونیسم بودند (تصویر رنگی ۱۷ و ۱۹) . برخی چون **کاندینسکی** هرچند نخست درین شیوه سیر کردند بعدها یکسره به‌اشکال هندسی و تناسبات صوری پرداختند و بهنری کاملاً تجریدی گرائیدند. (تصویر رنگی ۳۳ و ۳٤ و ۳۵) . برخی دیگر چون **پل کله**[1] روشی خاص خود اختیار کردند و ازروش عینی کلاً دوری گرفتند . (ش ۱۰۷-۱۰۱) .

۴۹ . موثر : دختران برهنه

بااینهمه این گروه، وبخصوص کاندینسکی وکله که‌فرضیه گران عمدهٔ گروه بشمار می‌آمدند ، بـه یك اصل مهم توجه داشتند و آن اینکه وظیفهٔ نقاش پیروی از سنتی خاص نیست ، بلکه نقاش

۱ــ Klee

باید بضرورت درونی و ذهنی خود پاسخ بگوید وسبکی که اختیار می کند مناسب این ضرورت باشد . بهمین مناسبت بود که گروه «سوارآبی» نخستین نمایشگاه خود رابیاد **هانری‌روسو** که یکسال پیش در گـذشته بود و درهمهٔ عمر ضرورت ذهنی و روحی خود را بدون توجه به‌آمد وشد سبکها دنبال کرده بود اهدا کردند .

درسالهای بعد نقاشان این گروه طرق مختلف پیش گرفتند. آنچه عمومی بود این بود کـه کمتر ازین نقاشان پای‌بند شکل عادی چیزها ماندند ، بلکه شکل چیزها را وسیله‌ای برای بیان تصور وابداع خود قرار دادند وناچار بتحریف اشکال پرداختند . برخی مانند **کوکوشکا**[1] و **نولده**[2] که شیوهٔ نفسانی[3] داشتند و اشکال رابمنظور ممثل کردن عواطف‌خود می‌پیچاندند.(ش۱۷و۵۱ وتصویر رنگی ۱۸) ولی مناسبت میان آفریدهٔ خود و آفریدهٔ طبیعت را بنحو محسوسی برقرارنگاهداشتند . برخی‌دیگرچون **کاندینسکی** این مناسبت را سرانجام‌زائد شمردند ودرهنر تجریدی فرورفتند.

درین سالهـا دامنهٔ هنر جدید بانگلستان نیز کشیده شد . درسال ۱۹۱۰ نمایشگاه مشهور نقاشان «پست امپرسیونیست»[4] در

۱– Kokoschka ۲- Nolde ۳– Subjective نگارنـده « اصطلاح نفسانی»را بر «انفسی» ترجیح میدهد . ٤- Post-impressioniste، منظور نقاشانی چون‌گوگن و وان‌گوگ وسزان ولوترك است‌که پس از امپرسیونیستها آمدند .

۵۰ . ماکس وبر : گل شمعدانی (۱۹۱۱)

۵۱ . اسکار کوکوشکا : کلیسای «سانتاماریا دلا سالوته» (۱۹۲۸)

لندن گشایش یافت. این نمایشگاه شامل ۹ اثر از **مانه** و ۲۱ اثر از **سزان** و ٤۱ اثر از **گوگن** و۲۲ اثر از **وان‌گوگ** و ۲ اثر از **سورا** و ٥ اثر از **سینیاك** و آثاری از **ماتیس** ودیگر نقاشان «فوو»، مانند **روئو** و**مارکه** و **ولامینك** و **درن** ، ویك اثراز **پیکاسو** وپیکره‌هائی از **مایول** بود . نقادنامدارانگلیسی **راجرفرای**[1] که بیش‌ازهر کس در شناساندن نهضت نوین نقاشی در انگلستان تأثیر داشته است برفهرست این آثارمقدمه نوشت . اما منتقد روزنامهٔ «تایمز» دربارهٔ این نمایشگاه چنین گفت : «این نوع از هنربجائی ختم میشود که کودکان ازآنجاآغاز می کنند ... این نوع هنر ، مانند انارشیسم درعالم سیاست ، طرد همهٔ اصولی است که تمدن بوجود آورده .... نقاشی هلندی بنام وان گوگ هست که تصویر نسخته ونتراشیده‌ای از گلهـا کشیده . منظور نقاش « از رو بردن » و خیره کردن طبقهٔ بورژواست ، و این مقصودی است که بخوبی ازعهدهٔ هانری ماتیس برآمده است .»

درسال بعد، در۱۹۱۱ ، پیکاسوکارگاه خودرا از مون‌مارتر به بولوار راسپای درمون پاراناس نقل کرد . « پرندهٔ آبی» **مترلینگ** و « برادران کارامازوف » **داستایفسکی** کـه **ژان‌کوپو** آنرا برای نمایش آماده کرده بود درهمین سال در پاریس بروی صحنه‌آمد . **دیاگیلف** بالت «پتروشکا» اثر **استراوینسکی** را بنمایش گذاشت .

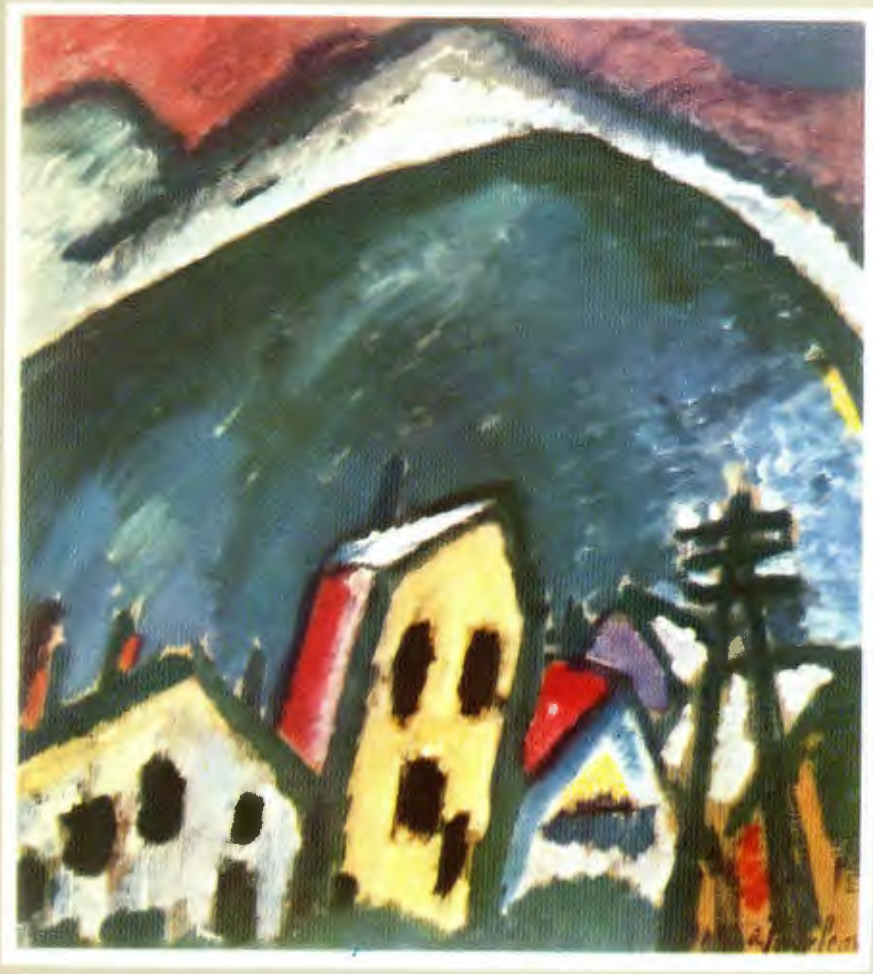
۱- Roger Fry

سال بعد **مارسل‌پروست** کـه چهل و یك سال داشت و بسبب تنگی نفس وضعف اعصاب در انزوا بسر می‌برد کتاب « طرف خانهٔ سوان»[۱] را بپایان‌آورد ، ولی هیچ ناشری زیربارچاپ آن نرفت و از اینرو ناچار شد مخارج طبع آنرا خود تحمل کند . سال بعد **رودن** مجسمهٔ **کلمانسو** را ساخت ، ولی کلمانسوباوی مشاجره کرد که صورت اورا شبیه ماسکهای ژاپنی ساخته است . **اناتول‌فرانس** که شصت و هشت سال داشت آخرین اثر خود « خدایان تشنه‌اند » را دراین سال انتشار داد . در همین سال **پوانکاره** بنخست وزیری فرانسه رسید .

***

فوتوریسم[۲] در سال ۱۹۱۲ نخستین نمایشگـاه نقاشان «فوتوریست» یا نقاشان « آینده پرست » که همه ایتالیائی بودند در پـاریس گشوده شد . سه سال پیش ازین تاریخ، یعنی در۱۹۰۹، نخستین اعلامیهٔ نهضت «فوتوریست» بامضای شاعرایتالیائی **مارتی‌نتی**[۳] در روزنامهٔ «فیگارو» انتشار یافته بود. این نهضت واکنشی در برابر رکود وصلح دوستی و اصول رایج اخلاقی ومظهری از حس غلبه و تعرض و خشونت بود . مـارتی‌نتی میخواست تا اصول نوینی را مبتنی براصالت تحرك و سرعت که مناسب با عصر جدید باشد و با سنن کهنه و رسوم متعارف بکلی

۱- Du côté de chez Swann ۲- Futurisme ۳- Martinetti



۱۹ : یاولنسکی : منظرهٔ زمستان در اوبرستدرف (۱۹۱۲)
[سبك اکسپرسیونیسم]

مغایرت داشته باشد درهنر بنیان بگذارد .

اما هرچند روی سخن مارتی‌نتی بیشتر باشاعران بودبحقیقت جنبهٔ سیاسی و اجتماعی آن غلبه داشت و اصول ودید تازه‌ای را که بهمهٔ فنون هنری وروشهای اجتماعی ناظر بود عنوان میکرد.

اعلامیهٔ ۱۹۰۹ از جمله میگوید که «گذشته مرهمی برای دردمندان و زندانیان و محتضران است . ما جوان و نیرومند و زنده‌ایم . ما متعلق به آینده‌ایم . موزه‌ها گورستان‌اند و باید از چنین دیار خاموشان پرهیز جست . مادرپی تجلیل و بزرگداشت جنگ‌ایم . جنگ است که تنها شفابخش عالم است . ما هواخواه قدرت نظامی ، وطن پرستی، انارشیسم و اندیشه‌های کشتارگریم . مادشمن زن وزن مآبی ، دشمن‌اخلاق‌پرستی ودشمن‌همهٔ ابن‌الوقتها وسودجویانیم. ماتعرض وشدت‌عمل‌رامی‌ستائیم. گامهای تند وسریع را، کشیدهٔ بربنا گوش‌را، پشتك و وارو رامی‌ستائیم. شعر بایدمظهر پرخاشگری وخشونت باشد . بی‌خشونت شاهکاری بوجودنمیآید . ماستایشگر وجدِ کار ولذت‌وشورشیم . غرش رعشه‌انگیز سلاحهای جنگی ، لوکوموتیوهای نیرومند وپهن شانه راکه بر راههای آهنین‌می‌تازند ، کشتیهای حادثه‌جو راکه بسوی‌افق پیش‌میروند، هواپیماهائی که غرش آنها خروش جمعیت را بیاد می‌آورد می‌ستائیم .

ما از ایتالیا این اعلامیه را ـ اعلامیهٔ پرخاشی‌ویرانگر و

سوزاننده را- درجهان پراکنده می کنیم. ما دشمن باستان شناسان و استادان و سخنرانان وعتیقه فروشان و سمساران و دیگر مرده خوارانیم .

به‌پیش،ای آتش‌افروزان ! کتابخانه‌ها را بسوزانید وموزه‌ها را غرق کنید وپرده‌های معروف را درآب فرو برید ... »

مناسبت اینگونه عقاید بانهضت فاشیسم که پس ازجنگ در ایتالیا بروز کرد آشکار است . **موسولینی** خود بعدها **مارتی‌نتی** را نخستین کسی شمرد که ذهن اورا برانگیخته بود .

سال بعد در ۱۹۱۰ سه‌تن‌ازنقاشان ایتالیا ، **کارا**[۱] و **بوچیونی**[۲] و **روسولو**[۳] بهم پیوستند و درمیلان با **مارتی‌نتی** ملاقات کردند وپس از گفتگو در بارهٔ وضع هنری ایتالیا و خمود و مردگی آن درصدد برآمدند تا اعلامیه‌ای خطاب بنقاشان جوان انتشار دهند وآنانرا بهدف تازه‌ای که سرعت وحرکت را برترازهمه می‌شمرد ومتعلق بجهان آینده بود بخوانند و از پیروی اصول کهنهٔ نقاشی برحذر بدارند .

این اعلامیه که چند روز پس ازین ملاقات انتشاریافت‌منشأ تأثیری عمیق شد و موضوع بحث وگفتگوی بسیار قرارگرفت . گذشته ازآن سه‌تن نقاش ، **بالا**[۴] که در رم میزیست و **سورینی**[۵] که چند سال بود رخت بپاریس کشیده بود نیز این اعلامیه را امضاء

۱- Carrà ۲- Boccioni ۳- Russolo ۴- Balla ۵- Severini

کرده بودند .

اندکی بعد اعلامیهٔ دیگری که بیشتر جنبهٔ فنی داشت در تطبیق اصول فوتوریسم بانقاشی و شیوهٔ نمایاندن جنبش و حرکت واهمیت تکاپو و « دینامیسم » و نمایش آن، در نقاشی انتشار یافت . آنگاه نقاشان فوتوریست بپاریس رفتند تا مقدمات نمایشگاهی را از آثارخود فراهم کنند . دراین‌زمان‌درپاریس کوبیسم رونقی‌داشت وبرسرزبانها بود. نقاشان فوتوریست آنرا بشیوهٔ خودنزدیك دیدند، اما آنرا چنانکه باید با نبض طپندهٔ جهان ماشین و دنیای سرعت نزدیك ندیدند و پرساکن وبی‌حرکت وملهم‌ازمحیط کارگاه‌نقاشان یافتند .

گستاخی وشور و تحرك رنگها درآثار نقاشان رنگ اندیش (فوو) بیشتر بمذاق آنان خوش‌آمد و شیوهٔ امپرسیونیسم نو را که درآثار کسانی چون **سورا** و **سینیاك** دیده می‌شد بیشتر پسندیدند .

سرانجام درسال۱۹۱۲ نمایشگاه نقاشان فوتوریست درپاریس گشوده شد . همهٔ این نقاشان کوشیده بودند تا حرکت و سرعت وخروش و غلبه و غوغا را بنحوی درآثار خود مجسم کنند . غرش ماشینهای سریع‌السیر موضوع یك پرده بود وجاروجنجال‌خیابانها موضوع پردهٔ دیگری. برخی باتوالی تصاویر ، بسبکی که درفیلم برداری رعایت میشود ، در تجسم حرکت جهد کرده بودند . ولی هرچند این نقاشان در اصول اشتراك داشتند در سبك بی تفاوت

نبودند . آثار **سورینی** ازشیوهٔ رنگ‌آمیزی **سورا** متأثر بود و آثار **کارا** از رنگهای گرفته و ملایم کوبیست‌ها .آثار **روسولو** اشاره‌ای ازشیوهٔ سوررئالیستها که بعدها رایج گردید در برداشت . از این میان پرده های سورینی بیش از همه جلب توجه کرد (تصویر رنگی ۲۰)

۵۲ . بالا : سگ با قلاده

سال بعد **بالا** و **بوچیونی** آثار دیگری که از مهمترین آثار فوتوریست بشمار میرود نقش کردند و با استعدادی خاص به‌تصوراتی ازقبیل قدرت و جنبش و سرعت بصورت مجازی شکل بخشیدند وضمناً اصول نظری شیوهٔ خود را نیز تکمیل نمودند (تصویر رنگی۲۱ و ش ۵۲) .

نقاشان فوتوریست و فرضیه سازان آنها معتقد بودند که نقش کردن اشیاء درحال سکون وبافرمهای ثابت وبسته، که‌حاکی ازثبات وخمود ومردگی است، بیهوده‌است. نقاش باید اثرش‌نمودار حرکت و جنبش وتکاپو باشد . ازاینرو غالباً شکل چیزهارا مکرر می کردند تانمودار حرکت آن باشد وهم با خطوط قاطع وزوایای برّنده نشانی ازسرعت وتصمیم و جازمیت بدست میدادند . بیشتر آثارآنها متوجه این نکته است که چگونه نمای طبیعی اشیاء را

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
تاسیس ۱۳۷۴

که ثابت است باحرکت که موجب تغییرمکان دائمی درفضا میشود تلفیق کنند ، ونیزچگونه تصورات مختلفی راکه دریك آن بذهن خطور می کند شکل ببخشند ، بعبارت دیگر چگونه همزمانی و تقارن تصاویر ذهنی را درپرده نمودار سازند .

درین کوشش طبعاً ازنقوش مجازی وتجریدی کمك می گرفتندو ازاینرو آثارآنان باآثار نقاشان کوبیست درفرانسه و«سوپرماتیست»[۱] در روسیه (ش ۱۲۳ و ۱۲٤ وتصویر رنگی٤۱) و «نئوپلاستی سیست»[۲] درهلند (ش۱۲۵ و ۱۲٦) و شیوهٔ برخی از نقاشان «گروه آبی» در آلمان (تصویر رنگی ۱۷ و ۳۵ و ۳٦ و ش ٤۷ و ۱۱٤ و ۱۱۵) بی-مناسبت نیست .

هرچند نهضت فوتوریسم مدتی درجهان نقاشی موضوع بحث وتوجه بود ، بایدگفت که شیوهٔ پایداری دراین هنربوجود نیاورد، چه اصول آن کـه با موسیقی بیشتر مناسب است درنقاشی عرضی بنظرمیرسد . ونقاشان فوتوریست ، جزآنها کـه مثل **بوچیونی** در جنگ اول جهانی درگذشتند هریك بتدریج شیوه‌ای دیگر پیش گرفتند . بـا اینهمه نهضت فوتوریسم راه را برای ظهور نقاشی تجریدی واکسپرسیونیسم تجریدی ورواج آن هموار کردو کار بریدن وگسستن ازعادات ورسوم پیشین را آسان نمود وهم بنقاشی ایتالیا

۱ــ Suprematiste ، ذیل دیده شود .
۲ــ Neo-plasticiste ، ذیل دیده شود .

جانی بخشید و حیات وجنبشی در آن بوجود آورد وضرورت در نظر آوردن مقتضیات جهان نو را تأکید کرد.

سالها بعد بود که نقاشانی چون **لژه**[۱] و **اوزانفان**[۲] و **کوربوزیه**[۳] که با شیوهٔ کوبیسم پیوند داشتند نظم و تناسبی را کـه در عالم صنعت و ماشین میتوان دید در پرده‌های خود منعکس نمودند[٤] (ش ۱۱۲ و ۱۱۳)، و جوهر طرحهای صنعتی را در آثار خود نمودار ساختند. نهضت فوتوریست‌ها در تکامل اینگونه نقاشان شاید بی‌اثر نبود. هم‌چنین اصرار آنها در نمایاندن حرکت و تغییر مکان دائمی شیء درفضا در ایجاد بعضی آثار معروف نقاشی نوین مانند «برهنه‌ای که ازپله فرود میآید» اثر **دوشان** (ص ۸ ج ۱) مؤثر شد.

***

سیر کوبیسم **پیکاسو** و **براك** کـه از سال ۱۹۰۸ پیشوائی شیوهٔ کوبیسم را بعهده داشتند کم کم توجه کردند کـه **سزان** گذشته از آنکه بشکل ثابت و اساسی چیزها و بنای منطقی و هندسی آنها نظر دارد، در آثارش نوعی تناسب سطوح و هم‌آهنگی خطوط و زوایا وجود دارد که مستقل ازموضوع پرده است وزیبائی خاصی بآثار او می‌بخشد که میتوان آنرا موسیقی خطوط وسطوح خواند. پس اینان نیز گذشته از آنکه درتجسم صورت پایدار وکامل اشیاء

۱ــ Léger ۲ــ Ozenfant ۳ــ Le Corbusier ٤ــ « پوریسم » در ذیل دیده شود.

ازطریق اختیار نظر گاههای مختلف وتجزیهٔحجمها باشکال بسیطتر هندسی پرداختند[۱] و بتدریج کوشیدند تامیان این سطوح متوازی و متقاطع که‌ازتحلیل‌ذهنی‌اشیاء بدست‌آمده‌بودنوعی‌هم‌آهنگی‌صوری ومستقل ازمضمون پرده ایجاد کنند. هرچه توجه پیکاسو و براك بهم‌آهنگی وترکیب این‌سطوح بیشترشد موضوع اصلی پرده کمتر فرصت بروزیافت. پیکاسو وبراك کم کم بیشتردربازی با این‌سطوح وپس وپیش بردن وترکیب‌آنها پیش رفتند، چنانکه نه‌تنها جنبهٔ عاطفی ازاینگونه‌آثارآنان بیرون رفت، بلکه موضوع اصلی‌پرده فقط بهانه‌ای‌برای یك‌نوع تمرین ذهنی درترکیب خطوط وسطوح وزوایای مختلف قرارگرفت وهنری تجریدی بوجودآمد.

با این تحوّل، شیوهٔ کوبیسم از مدارآثارسزان بیرون رفت. چه سزان هرچند بارتباط سطوح و هم‌آهنگی آنها و تحلیل بنای اساسی‌چیزها نظرداشت کوششش‌همه درنمودن حجم‌اشیاء ومنعکس ساختن شکل و صورت پایدارآنها بود[۲]. آنچه درهنرسزان وسیله بشمار میرفت، اینك درآثار **پیکاسو** و **براك** مقصدقرار گرفت.

دراینگونه‌آثار موضوع پرده چنان دردست نقاشان کوبیست شکست و باجزاء و تفاریق تجزیه شد و در پاره‌ها و قطعات مجرد تلخیص گردید که درك والتذاذ ازآنها از حیطهٔ حس بیرون رفت و نقاشی بصورت زبان یاخط «وضعی»[۳] تازه‌ای که تنها از طریق ذهن

۱ــ کوبیسم تحلیلی ۲ــ ش۳٤ و۳۵ و۳٦ و۳۹ دیده‌شود ۳ــ Conventionel

قابل درك بود درآمد.[۱]

مقام رنگ درین پرده‌ها که غالباً یکنواخت وتیره گون بود تنزل یافت ونشاط و شور و زندگی از صحنهٔ این پرده‌ها دور شد و موضوع آنها محدود بمضامین معدود گردید. لذت بیواسطه و شوق حسی وآنی که انسان میتوانست ازآثار نقاشان اکسپرسیونیست و فوویست حاصل کند جای خود را به‌پیچیدگی و ابهام داد. اما **پیکاسو** و **براك** ازخطری که این‌راه دربرداشت وخشکی وتجریدی که نقاشی آنها را ازعالم حس جدا میکردغافل نماندند.

«کُلاژ»

در سال ۱۹۱۰ **براك** در میان تصاویر و سطوح کوبیستی و مجرّد خود بنقش دقیق طبیعی بعضی اشیاء راه داد و طریق تازه‌ای در ترکیب نقوش تجریدی و نقوش طبیعی آغاز کرد. **پیکاسو** نیز درهمین اوان بتقلید دقیق بعضی اشیاء و مصالح مانند چوب و مرمر و حروف چاپی در میان پرده‌های کوبیستی پرداخت ودرمیان نقوش‌تجریدی راهی بسوی عالم‌طبیعت باز کرد.

درسال ۱۹۱۲ پیکاسو قدم تازه‌ای برداشت و بجای توصیف دقیق برخی اشیاء، خودآنها را درپرده نشاند ودرنتیجه قطعاتی از مقوا وکاغذ وپارهٔ روزنامه و پارچه و ورق بازی و پاکت توتون در میان نقوش پرده ظاهرشد وبااین اقدام شیوهٔ تازه‌ای درنقاشی که

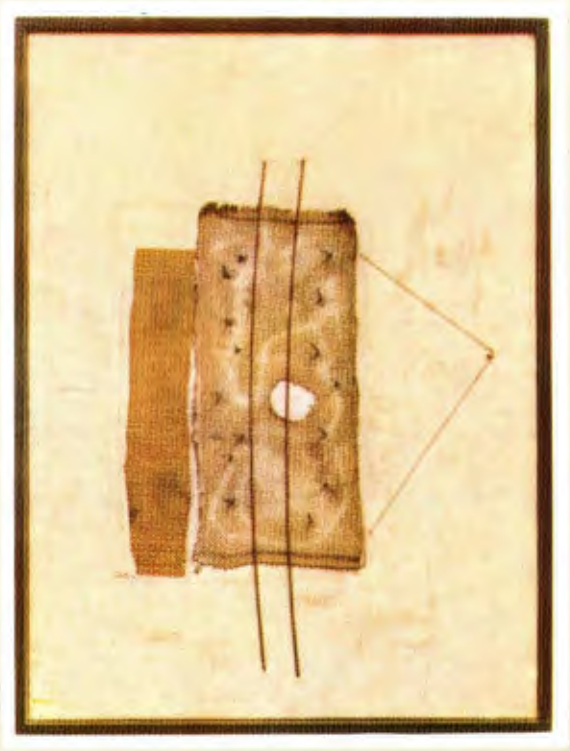
۱ــ «منظرهٔ پاریس» ص۳۰۰ ج۱ دیده‌شود.

۲۰ . سورینی : بولوار

۲۱ . بوچیونی : تحرّك دوچرخه سوار (۱۹۱۳)

[سبك فوتوریسم]

۲۲ . اوزانفان : نقش اشیاء (۱۹۲۵)
[سبك پوریسم]



۲۳ . پیکاسو : گیتار [کلاژ] (۱۹۲۶)

بنام «کلاژ» معروف است بنا نهاد[۱] (تصویر رنگی ۲۳)[۲].

در کنارهم نشاندن اشیاء طبیعی بانقوش نقاشی و جستجوی روابط گوناگونی که ازین ترکیب و مجاورت حاصل میشود، افق نقاشی را بازتر و امکانات آنرا وسیع‌تر ساخت وبعدها دامنهٔ آن به‌پیکره سازی کشید و یك رشته آثار متنوّع از آن بوجود آمد. اگر هم در آغاز، طبع ریشخندگر و تسخرزن و طعنه آمیز **پیکاسو** بود که دست او را هدایت کرد، بزودی این شیوه صورت جدّی بخود گرفت وراهی‌برای بازگرداندن‌حیات بپرده های تجریدی و خشك کوبیستی و اعادهٔ ارتباط نقاشی باعالم واقع بدست داد. اگر برخی از نقاشان مانند **کاندینسکی** و **موندریان** بسبك تجریدی خالص گرائیدند و در آن پاسخی بضرورت ذهنی‌خود یافتند، پیکاسو کسی نبود که دیر ازجهان‌حسی

۵۳. هوخ: کلاژ

۱ــ Collage درزبان‌فرانسه‌بمعنی‌بهم متصل‌ساختن وچسباندن‌است. ۲ــ در این تصویر پاره‌ای ازگونی سوخته با نقوش رنگی‌ترکیب شده.

جدا بماند.

این طریقهٔ نو که غالباً شیء چشم‌گیر و احیاناً غریب و ناسازگاری را درپرده می‌نشاند وسیلهٔ مناسبی برای طبع بت‌شکن وهجاپیشهٔ پیکاسو بدست وی داد و اورا دربازیهای طنزآمیز وعناد باسنت و عادت مدد کرد. اما هرچه بود نقاشی وی را ازخشکی نقوش هندسی وتجریدی بیرون‌آورد و برای پاره‌ای اشیاء حقیر و ناچیز زندگی روزمره راهی بسوی شرکت درترکیب های هنری گشود. وجوداینگونه‌اشیاء درپردهٔ‌نقاشی، ترکیب تازه ورنگهای تازه‌ای را ایجاب میکرد. رنگهای **پیکاسو** بتدریج جان گرفت و از تیرگی ویکنواختی ورخوت سابق بیرون‌آمد.

***

تابستان ۱۳۱۳ را **پیکاسو** بانقاش هم سلیقه و هموطن خود **ژوان‌گری** درسره[1] گذراند وبهنگامی که بپاریس‌بازگشت کوبیسم او رنگ و روی تازه‌تری یافته بود و بشیوهٔ جدیدی تعلق داشت. درآثار این دورهٔ او، آن درهم شکستن شکل اشیاء بسطوح بسیار کوچك و تکرار بیشمارآنها دیده نمیشود. سطوحی که در تابلو می‌بینیم گشاده‌تر وبزرگتر و هموارتر، وترکیب‌آنها با یکدیگر خوش‌آیندتر است. پیکاسو دیگر درپی نمودارساختن وجوه اشیاء در پردهٔ خود نیست، بلکه شکل اشیاء را برای تجسم صورتی

۱ــ Cèret

که آفریدهٔ ذهن اوست وسیله می کند . ازاشیاء طبیعی جز«نشانی» درنقش وی باقی نمیماند . مثلاً ممکن است چند خط موازی نشانی از گیتار ، و نقشی شطرنجی نشانی از رومیزی و چندنت نشانی از دفتر موسیقی و دایره‌ای نشانی از سر و مستطیلی نشانی از تنهٔ بدن‌باشد . پیکاسو این نشانها را معمولاً برصفحاتی رنگی می‌نشاند و «کارتهائی» راکـه از این طریق بدست میآید با آزادی تمام و باقتضای نظمی که ذهن وی بپسندد ترکیب می کند .[1] ترکیب این کارتهـا تنوع فوق‌العاده دارد و پیکاسو درطی چند سال آینده و تا اواخر جنگ اول جهانی یك‌رشته آثاری که قوت طرح را با نیروی ترکیب جمع دارد درین‌شیوه که به« کوبیسم‌ترکیبی» معروف‌است بوجود آورد .

کشش بیشتر این‌آثار نتیجهٔ حسن ترکیب و «نما» و کیفیات صوری آنهاست . با اینهمه گاه در نقشهای پرده اثـری است که از نوع اثر عاطفی است وبطورمبهمی در ما ایجاد وهم می کند : گوئی رمزی دارد که باشاره میگوید، رمزی که ضمیرما را برمی‌انگیزد.

اگربه پردهٔ « آرلکن » (تصویر رنگی ۲۵) نظر کنیم ، در درجهٔ اول‌حسن ترکیب سطوح‌کارت مانندی که **پیکاسو** آنها را به‌تبع تصوّری ذهنی وفردی ترکیب کرده است مارا مشغول میدارد . اما دایرهٔ سفید کوچکی که برفراز تابلو در دایرهٔ بزرگتر سیاهی

۱ــ ش۴۲ و۴۳ وتصویر رنگی۲۴ و۲۵ و۲۸ دیده شود.

قراردارد ، چشمی نگران‌را درمحیطی‌غریب‌و نامأنوس برفرق گردنی کشیده ومرموز درنظرمیآورد و نوعی‌وهم ونگرانی درخاطرمابیدار می کند.این‌نوع صلای‌عاطفی که ازغرابت وشگفتی بعضی‌ترکیبات‌و تناسبات برمی‌خیزد مارا بمیدان دیگری از میدانهای هنرپیکاسو ، یعنی سوررئالیسم ، نزدیك می کند .

***

شاگال و آغاز«سوررئالیسم»[1]

درسال ۱۹۱۱ **آپولی‌نر** نویسنده و نقاد و شاعر پیشرو با **شاگال** ، نقاش جوانی که یکسال قبل از روسیه بپاریس آمده بود ، آشنا شد وبکارگاه اورفت وبکارهای او دل بست . در وصف دو پرده از آثار او، یکی«من ودهکده‌ام» (ص٥٦ ج۱) ودیگر«منظرهٔ پاریس از پنجره» ، آپولی نر لغت «سوررئالیست»را که بمعنی بر تر از رئالیست یا حقیقی‌تر ازحقیقی است بکار برد ، واین اصطلاح بعدها برای مکتب‌خاصی‌از نقاشی که پس‌ازجنگ‌اول‌جهانی‌بصورت‌نهضتی نیرومند ظهور کرد علم شد.

٥٤ : شاگال : برفراز شهر (۱۹۲۳)

۱- Surréalisme

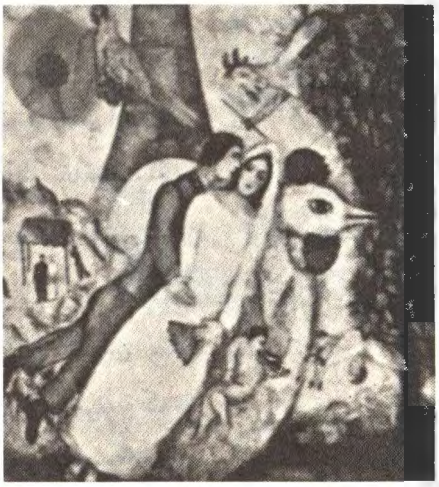
درپرده‌های شاگال ممکن وناممکن بهم آمیخته است . اجزاء پرده هریك به تنهائی طبیعی‌اند ، اما نسبت آنها بایکدیگر و طرز قرار گرفتن آنهادرفضاطبیعی نیست . مثلا درتابلوی «من‌ودهکده‌ام» زنی که گاو میدوشد درسر حیوانی بزرگ جای دارد وزنی که در برابرمرد برزگر است باژگونه است. خاطره‌های کودکی درذهن شاگال همیشه زنده میشود وحال با گذشته وآینده درهم‌می‌آمیزد. حدّ زمان از میان بر می‌خیزد و وحدت زمان و مکان که قرنها بر آثار نقاشان حاکم بود در هم می‌شکند. با اینهمه از مجموعهٔ نقوش رؤیاوش پرده‌های شاگال آنچه منظورنقاش است در نظر ماجلوه گرمیشودوصفاوآرامش دهکده‌وتعلق‌خاطر نقاش‌بمناظر و صحنه‌های ساده و دلفریب آن آشکار میگردد .

۵۵ . شاگال :
انسان و قراول (۱۹۲۶)

در پردهٔ دیگری بنام «گردش»[1] نقاش‌را می‌بینیم که‌با معشوق‌خود ازدهکده‌می گذرند وناگهان هردو از وجد بپرواز در میآیند . شورعشق و سعادتی که

۱- La promonade

۵۶ . شاگال : تنهائی (۱۹۳۳)



۵۷ . شاگال :
دونامزد درکنار برج ایفل (۱۹۳۹)

۵۸ . شاگال : مهتر (۱۹۳۱)

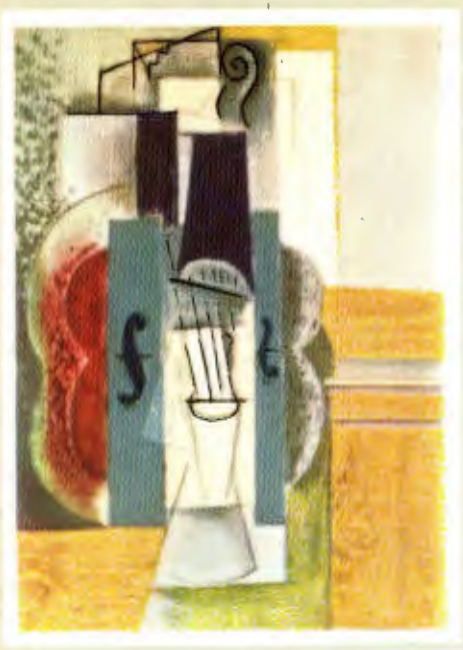
شاگال در ازدواج یافت درمنظرهٔ زن ومردی که بسوی آسمان در پروازند بخوبی آشکار است. آنچه شاگال وصف میکند مناظر منطقی روزمره نیست، صحنه‌هائی از زندگی ذهنی و درونی است که در آن دیروز وامروز و شدنی وبودنی و داشته و خواسته درهم آمیخته است (تصویر رنگی ۳۰).

کی‌ریکو[۱]

درهمین‌اوان نقاش‌جوان دیگری‌بنام کی‌ریکو که همزمان با **شاگال** بپاریس آمده بود بساختن تابلوهائی سرگرم شد که هرچند با آثار شاگال متفاوت بود ولی ازحیث غرابت صحنه‌ها و شکستن آئینهای دیرین نقاشی باآنها مناسبت داشت. صحنه‌های این پرده‌ها حالتی وهم‌انگیز و مرموز دارد. گوئی سرّی در آنها نهفته است و انسان از دیدن آنها خود را دربرابر رازی یامعمائی می‌بیند. سکوت آنها آبستن فریاد است وآرامش آنها گوئی خروشی وحشت‌زا را می‌پوشاند[۲].

کی‌ریکو درین پرده‌ها محیط عاطفی رؤیا و آن نگرانی و اضطرابی را که بربرخی ازصحنه‌های رؤیا حکمفرماست باتحریف دورنماومناسبات‌طبیعی‌وجاندار بنظر آوردن‌اشیاء وعناصرغیرانسانی و ایجاد ارتباطات و مناسبات غریب و وهم‌انگیز مجسم میسازد. درتابلوی «الهگان وهم‌انگیز»[۳] (ص ۵۵ ج۱) می‌بینیم که هیاکلی

۱ــ Chirico ۲ــ ش۵۹ و۶۰ و۶۳ دیده شود. ۳ــ ترجمهٔ دقیق‌تر «الهگان ملهم‌اضطراب» است.



۲٤ . پیکاسو :
ویلن آویخته بدیوار
(۱۹۱۳)
[کوبیسم ترکیبی]

۲۵ . پیکاسو :
«آرلکن» (مقلد سیرك)
(۱۹۱۵)
[کوبیسم ترکیبی]

۵۹ . کی‌ریکو :
کوچهٔ ایتالیائی

۶۰ . کی‌ریکو :
درخت در اطاق

که نیمی ستون و نیمی آدمك خیاطی‌اند حاکم برصحنه‌ای‌اضطراب آورند کـه بشهری که برجهای کلاسیك و دودکشهای کارخانه در آن نمایان است منتهی میشود .

دربرخی از پرده‌هائی که **کی‌ریکو** درسالهای جنگ کشیده می‌بینیم که این وهم وغلق واضطراب مرموز را نه‌ازطریق تحریف تناسبات ، بلکه با درکنارهم‌آوردن نقوشی که مجاورت‌آنها غریب مینماید و هم‌چنین بااستفاده از توهماتی کـه نقش بعضی اشیاء در خاطر ما بیدار می کند تلقین مینماید .

آثار **کی‌ریکو** درین ایام«سوررئالیست» خوانده‌نمیشد . خود وی‌آنها را «نقاشی ماوراء طبیعی»[۱] میخواند . با اینهمه بعدها کـه فرضیه ومکتب سوررئالیسم قوام گرفت‌آثار **شاگال** و **کی‌ریکو** را نیز سوررئالیست‌خواندند ، چنانکه برخی از ابداعات خیال‌انگیز **گویا**[۲] و **بلیك**[۳] و **بروگل**[٤] را نیزمیتوان سوررئالیست خواند .

سمبولیسم درهنر

پیش ازآنکه در توضیح سوررئالیسم پیشتر برویم باید به سمبولیسم درهنر توجه کنیم. سمبولیسم‌آنست که چیزی را نشان چیزدیگری قراربدهیم وازآن معنی مجازی طلب کنیم. اگراز «می دوساله و محبوب چارده‌ساله»

۱ـ Pittura metafisica ۲ـ Goya نقاش هجاگر اسپانیائی قرن ۱۸ و ۱۹

۳ـ Blake نقاش‌انگلیسی قرن۱۸و۱۹که «کمدی‌الهی» دانته رامصورکرده است.

٤ـ Brügel نقاش هجاپیشهٔ هلندی‌قرن۱٦

معنی عرفانی بخواهیم ، اگرستیز نیکی وبدی را درجنگ هرمزد واهریمن بیان کنیم ، اگر شب و روز را درصورت دو مرد رومی و زنگی بیاوریم ، و اگر جهل ونادانی رادرچهرهٔ دیو وفرشته مجسم سازیم شیوهٔ سمبولیسم که میتوان آنرا « شیوهٔ مجازی » خواندبکار برده‌ایم . در ادبیات و هم‌چنین دراساطیر و داستانهای‌مذهبی شیوهٔ مجازی شیوه‌ای رایج و مؤثر است .

آئین نقاشی را بیك اعتبارمیتوان کلاً مجازی شمرد ، زیرا نقاش میکوشد تا با رنگ و خط که « دیدنی » است عواطف و اندیشه‌ها و تصوراتی راکه «نادیدنی» است بیان کند . اما بسیاری ازنقاشان گاه بمجاز دیگری نیز توسل میجویند ، یعنی صورتی را بمعنی خاصی بکارمیبرند ، تابیننده ازتماشای آن صورت بمعنی غیر مستقیم آن توجه کند . اگر مثلاً کسی نقش کبوتر را نشان صلح قرار بدهد و جنگ را بصورت حیوانی سبع مجسّم سازد و یا از رنگهای‌تیره‌غم واندوه‌بخواهد واز رنگهای‌تند وشاداب شورونشاط زندگی را اراده کند به سمبولیسم توسل جسته است .

این نوع مجاز در هنر مذهبی اروپا فراوان است . چنانکه برخی ازنقاشان‌فلاماند وجزآنها حضرت عیسی رابصورت بره‌مجسم ساخته‌اند ویا با قرار دادن انگشتری در دست برخی از زنان شهید مسیحی آنان را «عروس مسیح» قلمداد کرده‌اند .

این نوع از مجاز بحقیقت از مدارکار نقاشی بیرون است ،

و فی‌نفسه موجب التذاذ هنری نمیشود. تصاویر مجازی ما را از صحنهٔ نقاشی ومحیط خط ورنگ بیرون می‌برد و بمطالبی که جنبهٔ داستانی وادبی و مذهبی وجز اینها دارد می کشاند. اگر اینگونه پرده‌ها لـذت‌بخش باشد، نه‌بمناسبت مضمون و مجاز آنهـا، بلکه بمناسبت «نما» و کیفیات صوری و هم‌آهنگی و تناسبی است که در نقوش آن‌ها میتوان دید. اگرپرده‌ای‌تعارض«علم‌وجهل» را در جامهٔ جنگ فرشته و دیومجسم سازد وما ازآن لذت ببریم، خودِ تعارض ویا انتخاب این دو«نشان» نیست که اساس لذت ماست، بلکه تعادل وتناسب اشکال ومهارت نقاش در رعایت اینگونه نکات است که مارا بتحسین وامیدارد. برعکس درشعر، سمبولیسم از پایه های التذاذ هنری‌است زیرا میتواند معانی نامحسوس رابوسیلهٔ نشانی‌محسوس مجسم سازد.

امادرنقاشی میتوان نوع دیگری ازمجاز را درنظر آورد که به‌نشانهای مشهور وقابل تشخیص‌توسل نمیجوید. مثلاً اگربه«نقش تجریدی» اثر **پیکاسو** (ش ۶۱)ویا«ترکیب» اثر **هنری‌مور** (ش۶۲) توجه کنیم می‌بینیم که این اشکال کـه جنبهٔ تجریدی دارند هیچ موجود یا مضمون خاصی را درنظر ما مجسم نمیسازند، ولی برای بسیاری از بینندگان جذبه‌ای مبهم و وهم انگیز دارند که مربوط بخصوصیات صوری‌آن ازتناسب وتعادل وانتظام نیست. گوئی‌برخی اشکال وترکیبات‌بوجود درونی‌ونامشعور مادست می‌یابند ودراعماق

۶۱ . پیکاسو : نقش تجریدی (۱۹۲۹)

۶۲ . هنری مور : ترکیب (۱۹۳۱)

وجود ما احساسات وخاطراتی قدیم و نهفته را بیدار می کنند ویا شایدبه‌برخی اوهام وترسها وعواطف بی‌نامی که یادگار صدهزاران سال زندگی سرگردان و وهم آلود و وحشت زای بشر بدوی است دسترسی پیدا می کنند که بسا که اثری از آن هنوز در نهانخانهٔ وجود ما باقی است.

دوگونه‌هنر تجریدی: این فرصتی مناسب است تا از دوگونه آثار تجریدی یاد کنیم: یکی آثاری که التذاذ ما از آن‌هاهمه از راه پسندفرم وخصوصیات صوری آنهاست، نه از راه واکنش عاطفی. اگر به پرده‌های اخیر **موندریان**[1] و **کاندینسکی**[2] نگاه کنیم آنها را میدان بازی یك رشته فرمهای هندسی می‌بینیم. ذهن تناسب پسند ونظم اندیش ماست که از آنها متلذّذ میشود.

نوع دیگر آثاری است که‌بازمانندنوع‌اول ارتباط آشکاری‌با اشیاءطبیعی ندارند، اما برخی‌عواطف‌را درما بیدار می کنند. درما ایجاد وهم ونگرانی ویا شادی‌ونشاط می کنند. درست نمی‌دانیم‌چه میگویند. اما نمیتوانیم خود را مجاب کنیم که چیزی نمیگویند. زبانشان مثل فریادهای دور دست مبهم ونارسا ولی وهم انگیز و غلق‌زاست.

۱ـ تصویر رنگی ۳۹ وش۱۲۵ ۲ـ تصویر رنگی ۳۳ و۳٤ و۳۵ و۳۸

شیوه‌ای که بنام«اکسپرسیونیسم تجریدی»[۱] خوانده میشود، ناظر بـاین نوع آثار است. اینکه نقاش چگونه به‌نهانخانهٔ وجود ما دست می‌یابد وچگونه نقشی تجریدی یاجزآن رانشانی ازاوهام خفی و عواطف خفتهٔ ما قرار میدهد محتاج آنست کـه نخست به «شیوهٔ اشراقی» درهنر توجه کنیم.

شیوهٔ اشراقی[۲] در هنر

در درك چیزهـا میتوان از دو شیوهٔ مختلف یادکرد: یکی شیوهٔ عقلانی کـه مبتنی بردقت ومشاهده وبکار بردن منطق و محاسبه است. مدار آموختن علم براین شیوه است (هرچند مدار «کشف علمی» همیشه بران استوار نباشد).

دیگرشیوه‌ای است که درآن نکته‌ای ناگهان به‌دل می‌تابد. مقدمات آشکاری ازنوع مشاهده وتعقل منطقی ندارد، بلکه ازنوع اشراق والهام است. نه‌تنها کشف و یقین عارفان برآن قرار دارد، بلکه بسیاری از ابداعات هنری و کشفیات بزرگ علمی مبتنی بر آنست. گاه هنرمند چاره ندارد جزآنکه از تصوری که بردل وی تافته است وهیئتی که بوی اشراق شده فرمان‌ببرد. درتوضیحی که یکی ازدوستان **پیکاسو** ازقول وی‌آورده است میخوانیم که درهنگام ایجاد اثر تازه‌ای اضطراب بر پیکاسو تسلط می‌یابد. حس میکند که تلقیناتی برضمیراو وارد میشود که از اختیار او بیرون است.

۱- Expressionisme abstrait ، ذیل دیده شود ۲- Intuitive

ازاشارهٔ این تلقینات سرپیچی نمیتواند. حس می کند که دستور دارد تاذهن خود را از آنچه بتازگی کشف کرده استبپیراید و از قیدآنهاآزاد سازد وبرای قبول الهامات دیگرآماده نماید. تردید و اضطراب او ازین روست. آن ملهم نهانی موجب میشود که پیکاسو بتواند همه سدّهائی راکه او را بازمیدارد بشکند و راه را برای آشنائی با جهانی مجهول هموار سازد.

فرضیهٔ سوررئالیسم اینگونه فرو رفتن در خود و آزاد ساختن خویش از قید سنن و عادات و دانستهها و سپردن خود به اشارات و الهاماتی که ازقعر وجود آدمی بر میخیزد وآنگاه شکل بخشیدن بآن اشارات بیرعایت رسوم رایج، شیوهای است که اساس کارهنرمندان سوررئالیست برآن قرار دارد. **پیکاسو** را نباید بمکتب خاصی منسوب داشت. این تنها یكوجهاز وجوه خلاقیت هنری اوست. اماشیوهٔکار او درینگونهآثارهمانست که در میان نقاشان سوررئالیست مشهود است. نقاش سوررئالیست بجهانی دست مییابد که باجهان مأنوس و معتاد ما بسیار متفاوت است.

جهانی است آکنده بخواهشهای تند و خروشان، اوهام دیرین وترسهای کهنسال، آرزوهای بیرحم وامیدهای حدنشناس؛ همه درخروش و غوغا وبازهمه از سلطهٔ تهدیدگرعقل درسکوت و خاموشی؛ همه جویای ظهور و بازهمه ترسان از آن. سکوتشان

↑ ٦٣ . کی‌ریکو :
شیر و گلادیاتور

٦٤ . ارنست :
زوج حیوان شکل در حال
بارداری (١٩٣٣)
→

ازفشار فریادِ فروخورده لرزان وسکونشان از شوق حرکت و تب انتظار پیچان .

این جهانی که چون آتش زیر خاکستر در درون ما خفته است وقرنها آنرا ندیده می گرفتند، با تحقیقات **فروید** وپیشقدمان و همکاران او از گمنامی بیرون آمد وهرچند بسیاری محتوی آنرا شرم‌انگیزتر از آن یافتند که حقیقت آنرا بپذیرند ، خیلی از هنرمندان فرضیهٔ «ضمیرپنهان» را پشتیبان تازه‌ای برای شکستن آئینهای رایج‌هنری وآفریدن آثار تازه یافتند .

بنابراین فرضیه ، در اعماق وجود ما چشمه‌های جوشان و پنهان هست که از غرایز طبیعی و حیوانی ما برمی‌خیزد . اما عقل مآل‌اندیش که نگران حفظ زندگی اجتماعی و ضروریات آنست ، این خواهشگران پرشور و زبان نشناسِ درون را بقعر وجود ما رانده ودر را برآنها بسته است .آنچه از زندگی درونی ما برای‌ما آشکاراست ودر کتابها وآثارهنری‌وعلمی ظاهرمیشود جزء کوچکی از وجود واقعی ماست . چون کوه یخی که اندکی از آن بیرون و بیشترِ آن‌درآبست،ویاچون جوانه‌ای که‌ریشه‌های‌درازش درخاك‌از نظرپنهان‌است، از وجودما نیزتنها جزء کوچکی‌مشهوداست. وجود اصلی ما تنها درمواردی که سلطهٔ عقل‌سستی‌می گیرد ـ چون‌هنگام مستی وهذیان و جنون ـ فرصت بروز می‌یابد . درخواب نیز که امکان عمل از انسان سلب شده‌است ، شعورباطن میدانی برای‌ظهور

پیدامی کند و بصورت رؤیا و صحنه های غریب و وهم‌انگیز آن ظاهرمیشود. اما نه‌بآشکاری، بلکه از هول عقل درنقاب اشکال و صحنه‌های مجازی.

تعبیر رؤیا، چه‌آنکه از قدیم مرسوم بوده است و چه‌آنکه مرسوم روانکاوان است ناظر بکشف این زبان مجازی است.

دراینجاامکان توضیح دقیق‌تری ازفرضیهٔ ضمیرپنهان نیست. فقط باید توجه کرد که این فرضیه، چه بصورتی که **فروید** و پیروان او آورده‌اند و چه بصورتی که **یونگ**[1] اندیشیده و چه بصورتی که بعضی از مکاتب جدیدتر روانکاوی گفته‌اند، بآن سادگی که در توضیحات عادی دربارهٔ جهان درون دیده میشود نیست. توضیح فوق نیز بناچار همین نقص‌را دارد، اما برای مقصود کنونی

٦٥. ماگریت: مدل سرخ (۱۹۳۵)

۱ــ Jung

شاید کافی باشد .

تأثیری که این فرضیه در بسیاری از هنرمندان کرده یکی آزاد ساختن آنها ازقید وبند رسوم رایج هنری بود ودیگرافزودن کوشش آنهـا دردست یافتن باعماق وجودآدمی . نه تنها درنقاشی ، بلکه درسایر هنرها ، خاصه ادبیات و موسیقی[۱] و پیکره سازی[۲] ، آئینهای غریب وصور نامأنوس باعتبار ارتباط آنهـا با احوال مبهم و نهفتهٔ درون انسانی پدید آمد . « یولی سس»[۳] اثر **جیمزجویس**[۴] نویسندهٔ ایرلندی که دران نویسنده آنچه را بخاطر او گذشته ، بی نظارت منطق وبی‌توجه بآئین نویسندگی ،بی‌مهابا برصفحهٔ کاغذ جاری کرده ، از مصادیق این فرضیه است ، چنانکـه نغمه‌های نامأنوس بسیاری از آهنگسازان معاصر راکه در توالی آنها آئین مرسوم آهنگسازی هیچ رعایت نشده باید ازین نوع شمرد .

ولی‌مطلق پریشان‌نگاری اثری را اثر هنری نمیسازد . اگر این گونه آثار ارجی دارند میتواند از دوجهت باشد : یکی آنکه ممکن است پرده‌ای ـ معنی مجازی آن هرچه باشد ـ از تناسب و تعادل اشکال برخوردار باشد و نقاش باعتبار نمای تابلو یا رسائی و گویائی رنگها و یاطراحی قوی ومؤثرش ماراتحت تأثیرقراردهد،

۱ـ Gurre Liede اثر Schönberg نمونهٔ خوبی ازین‌قبیل است. ۲ـ پیکرهٔ لیپشیتز ص۲۱ ج۱ دیده شود. ۳ـ Ulysses ۴ـ James Joyce

چنانکه پردهٔ «آخرین‌شام»[۱] اثر **دالی**[۲] را باید از این جنس شمرد (هم‌چنین ش ٦٦ دیده‌شود).

دوم اینکه ممکن‌است پرده‌ای باایجاد ارتباطات وتناسبهای غریب، عواطفِ خفی درون ما را برانگیزد. دراینصورت اثرنقاش خواه مانندآثار **کی‌ریکو** (ش ۵۹ و ٦۰ و ٦۳)مناسبات ومجاورتهای نامأنوس را وسیلهٔ‌کارخود قراردهد و خواه‌مانند برخی‌آثار **پیکاسو** ازنقوش تجریدی استفاده نماید (ش ٦۱) و خواه مانند برخی آثار **ماگریت**[۳] (ش٦۵) **وارنست**[٤] (ش۸۸)و **دالی**[۵] و **روسو**[٦] ترکیب اشکال عادی‌را بصورتی‌وهم‌انگیز وسیله‌سازد، کشش‌آنها کشش عاطفی‌است واز اینرو در ردیف‌آثار رمانتیك واکسپرسیونیست قرارمی‌گیرد. برخی‌آثار مثل تابلوهای **کی‌ریکو** از هردوجهت گیراست.

۱ــ The Last Supper درموزهٔ ملی واشنگتن ۲ــ Dali نقاش سوررئالیست معاصر اسپانیا ۳ــ Magritte ٤ــ Ernst نقاش سوررئالیست معاصر آلمانی. ۵ــ تصویر رنگی۵٦ ونیز تابلوی «جنگ» ص۱۷ ج۱ دیده‌شود ٦ــ تابلوی «رؤیا» ص۹ ج۱و«کولی خفته» ص۱۲٦ج۱ دیده شود.

۶۶ . دالی : حومهٔ شهری مجنون (جزئی از تابلو) (۱۹۳۵)

٦٧ . ويفردو لام : جنگل (١٩٤٢)

۳۶ . بونار
در برابر بخاری
(۱۹۱۷)

۳۷ . پیکاسو :
بالکن
(۱۹۱۹)

۲

از جنگ جهانی اول تا جنگ جهانی دوم

تحولات هنر پیکاسو

«دادائیسم»

روئو

مودیلیانی

نهضت «سوررئالیسم»

میرو

پل کله

نقاشی تجریدی (آبستره)

کاندینسکی

«باوهاوس»

«سویرماتیسم»

موندریان

نقاشی تجریدی در روسیه

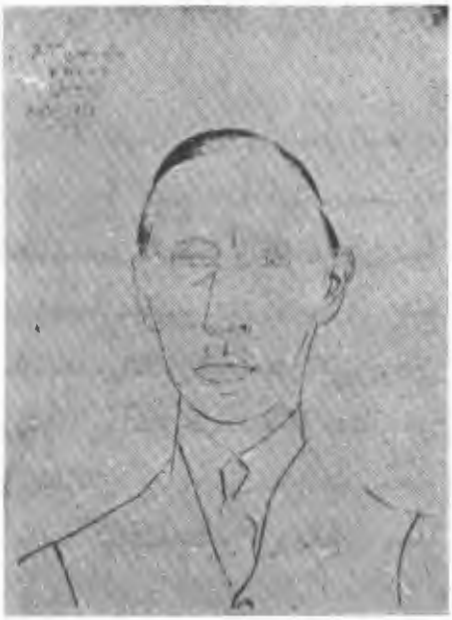
پیکاسو در سالهای جنگ اول‌جهانی

بروز جنگ جهانی اول اوضاع فرانسه را آشفته کرد و جمع نقاشان کوبیست را پراکنده ساخت. **پیکاسو** و **گری** چون تبعهٔ اسپانیا بودند بجنگ خوانده نشدند. **ماتیس** نیز که چهل و پنج سال‌داشت‌ازجنگ بر کنارماند. اما **براك** و **لژه** و**متزینگر** وبرخی همکاران دیگرپیکاسو بجبهه رفتند. درآغاز جنگ **دگا** هشتاد سال و **رنوار** هفتاد وسه‌سال داشت. **شاگال** که بدیدن موطنش روسیه رفته بود، درسپاه‌آن کشور بخدمت گماشته شد و**کی‌ریکو** در سپاه ایتالیا خدمت میکرد.

پیکاسو ازاوایل جنگ تا سال ۱۹۱۷ که سفری بایتالیا کرد درپاریس ماند. درین سالها هم‌چنان به کشیدن پرده‌هائی در شیوهٔ «کوبیسم ترکیبی» ادامه داد. اما کوبیسم دردست اوبتدریج‌صورت تزیینی‌تری بخود گرفت. درسطوح رنگی اینگونه آثار او که غالباً بچپ یا براست منحرف شده‌اند (تصویررنگی ۲۴، ۲۵، ۲۸)

وپیکاسو آنها راهربار درترکیبی نوظهور می‌نشاند برخی ازمضامین قدیم مانند بازیگران سیرك دوباره ظاهر میشوند.

اما روح بی‌قرار وطبع جویندهٔ پیکاسو او را دریك شیوه‌باقی نمی‌گذارد و قلم او را بشیوه‌های گوناگون رهبری می‌کند.



۶۸ . پیکاسو : چهرهٔ استراوینسکی (۱۹۱۷)

در همین سالها پیکاسو بکشیدن یك‌رشته چهره‌هائی بشیوهٔ رئالیست و با توجه باصول کلاسیك دست زد. از جمله چهرهٔ **ماکس‌ژاکوب** نقّادمعروف و دوست نزدیك خود و **ولار**[1] پشتیبان و خریدار آثارش و **آپولی‌نر** و **ژان کوکتو** و **استراوینسکی** (ش ۶۸) و **اریك ساتی**[2] آهنگساز و **دیاگیلف** (ش ۶۹) و **کلایو بل**[3] نقّاد انگلیسی را ترسیم کرد. بعضی ازین تصاویر از حیث رعایت قواعد ورسوم قدیم نقاشی وقوت طرح، آثار بهترین نقاشان رئالیست اروپا را بخاطر میآورد.

۱- Vollard ۲- Eric Satie ۳- Clive Bell

از مهمترین وقایع هنری ایام جنگ یکی ظهور «نهضت دادا» و دیگری آشنائی **پیکاسو** با دیاگیلف وهمکاری وی با «بالت روسی» بود.

بالت روسی

دیاگیلف از نوابغ هنرشناسان عصر خود بود. دینی که هنر نو و هم‌چنین هنر بالت در اروپا و امریکا بوی دارد کم نظیر است.

هنگامی که در سن پطرزبورگ تحصیل میکرد بنقاشی دل بست و از علمداران نهضت جدید نقاشی در روسیه شد. پیام او، مانند پیام گروه «سوار آبی» در آلمان، این بود که تقلید شیوه‌های معتاد ورعایت سنت، نقاشی‌را بجائی نمیرساند. نقاش باید بفردیت خود احترام بگذارد و اثرش را انعکاس صادقانهٔ شیوهٔ شخصی خود قرار دهد.

در سال آخر قرن نوزدهم دیاگیلف نمایشگاهی بین‌المللی که‌شامل‌آثاری ازامپرسیونیستهای فرانسه بود در سن‌پطرزبورگ ترتیب داد که موضوع بحث و مشاجرهٔ بسیار قرار گرفت.

شوق اوبنقاشی وموسیقی‌اورا بعالم «بالت» کشانید. در۱۹۰۷ بالتی باشرکت **نی‌ژینسکی** و **پاولوا** و **فوکین** در سن پطرزبورگ بروی صحنه آورد که اعتراض و مخالفت بسیاری را برانگیخت. پس مصمم شد تاگروه خود را بپاریس ببرد. در ۱۹۰۹ چنانکه گذشت چندین بالت ازجمله «پرنس ایگور» را در این شهر بروی

صحنه‌آورد.[۱] تجمل وغنای شاهانهٔ دکورها وهنررقص نگاری[۲] و مهارت رقصندگان، نمایش این بالت‌ها را یکی ازمهمترین وقایع هنری‌سال قرار داد.

هرچند بالت‌های نخستین دیاگیلف با رنگهای پرشور و زرق و برق خیره کنندهٔ جامه‌ها و دکورهائی که بیشتر زادهٔ هنر **باکست**[۳] دکورساز نامی او بود متصنع ومتجمل بنظر میآید، اما دیاگیلف که جامه و دکور را از مهمترین اجزاء بالت میشمرد، باطبع‌هنرشناس وپیشروش بزودی متوجه هنرمندان پیش‌آهنگ فرانسه شد و چیزی نگذشت که «بالت روسی» با همکاری آهنگسازانی چون **راول** و **استراوینسکی** و **پروکوپیف** و **ساتی** و **میلو**[٤] و **دوفایا**[٥] و نقاشانی چون **پیکاسو** و **براك** و **ماتیس** و **درن** و**گری** و **میرو** و **اوتریلو**[٦] و **ارنست**[۷] از زاینده‌ترین چشمه‌های هنری اروپا شد.

٦۹. پیکاسو: دیاگیلف (ایستاده) و سالسبورگ (۱۹۱۷)

۱ــ ص۵۲ دیده‌شود Choreographie-۲ Bakst-۳ Milhaud -٤

Manuel de Falla - ٥ Utrillo - ٦ Ernst - ۷

آشنائی **پیکاسو** با **دیاگیلف** در ۱۹۱۷ ، یکسال قبل ازخاتمهٔ جنگ شروع شد و دیاگیلف او را بساختن طرح جامه و دکور بالتی بنام «پاراد»[۱] گماشت. موضوع این نمایش را **کوکتو** اندیشیده بود . آهنگسازی آنرا **ساتی** بعهده داشت ورقص‌نگاری آنرا **ماسین** انجام داد . مضامین دکور را کوکتو وپیکاسو از صحنه‌های سیرك برگزیدند .

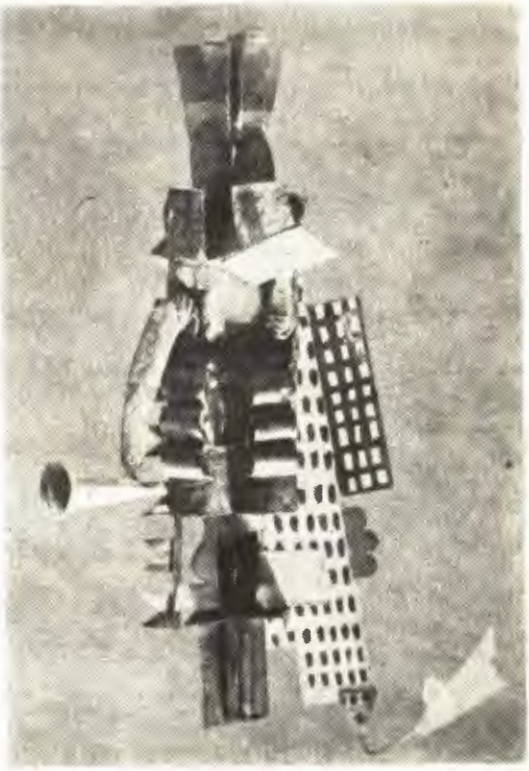
پیکاسو اصول نقاشی کوبیسم را برطرح دکور و جامه‌ها جاری کرد وتصاویری که ازسطوح شکستهٔ مختلف‌ترکیب شده‌بود بوجود آورد . **ساتی** عدهٔ زیادی ماشین تحریر برای ایجاد سر و صداهائی که در موسیقی جدید نادر نیست وارد ارکستر کرد .

جنجالی که تماشاگران با دیدن جامه‌ها ودکور پیکاسو بپا کردندباعث شد که‌نمایش‌را پس‌ازچندروز برچینند. طرح جامه‌ها غرابت مخصوص داشت ومانند پیکره‌های کوبیستی از مکعب‌ها و هرمها و استوانه ها و مخروطها و سطوح مستطیل شکل تشکیل میشد (ش ۷۰) .

با آنکه نمایش « پاراد » دچار شکست شد ، **پیکاسو** توانست بوسیلهٔ آن نقاشی کوبیستی و فرضیه‌های آنرا از کارگاه نقاشان بیرون بکشد و درمعرض تماشای عموم قرار دهد و برای‌آن مصرف وفایده‌ای بیابد . این معنی موجب توجه عمومی بسبك کوبیسم شد

۱ــ Parade بمعنی نمایش یا سان .

وآنرا از صورت شیوهٔ خصوصی گروهی بدعت گر خارج کرد و راه نفوذ آنرا در هنرهای تزیینی هموار ساخت. اثر آن بتدریج در اعلانات (آفیش‌ها)، در خطاطی، درمعماری، درتزیینات‌ساختمانی و حتی درطرح مبل و صندلی و وسائل روزمرهٔ زندگی آشکارشد.



۷۰. پیکاسو: مدیر نیویورکی

ارتباط و دوستی با دیاگیلف پیکاسو را بهنر بالت و صحنه‌های آن علاقه‌مندساخت، ودرسال ۱۹۱۸ **الگا**[۱] از رقصندگان بالت‌را بهمسری اختیار کرد.

پس ازخاتمهٔ دکورهای «پاراد» پیکاسو بکشیدن چهرهٔ اشخاص

۱ــ Olga Koklova

۲۸ . پیکاسو : زن ایتالیائی (۱۹۱۷)

[کوبیسم ترکیبی]

و هم‌چنین صورتهای انسانی در لباس بازیگران سیرك ادامه داد. این تصاویر را میتوان بازگشتی بآثار انسانی «دورهٔ آبی» شمرد، با این‌تفاوت که درین دوره تجاربِ دورهٔ کوبیسم و ممارست بیشتر درآثار کلاسیك، قلم پیکاسو را انضباط بیشتری‌بخشیده وشورعاطفی آنها را تخفیف داده است. درین آثار ازیکطرف شیوهٔ کلاسیك از ذوق رمانتیك پیکاسو مـایه‌گرفته و از طرفی خصوصیت رمانتیك آثار اوبوسیلهٔ اصول کلاسیك تعدیل شده وتعمیم یـافته وپرده‌های اورا چاشنی عمومی عاطفی بخشیده است.

***

دادائیسم[1] دادائیسم در ۱۹۱۶ در زوریخ آغاز شد، اما دامنهٔ آن به پاریس وآلمان وایتالیا ونیویورك کشید. مؤسسان اصلی آن **تزارا**[2] از مردم رومانی و **هانس‌آرپ**[3] از مردم الزاس و **هوگوبال**[4] از مردم آلمان بودند. این جمع یکشب در کافه‌ای در زوریخ گرد آمدند و نهضتی شبیه نهضت «نیهیلیسم»[5] در سیاست، برای منهدم ساختن هرنوع اصول و ارزش و انضباطی که عالم‌هنر بخود دیده‌بودبنا نهادند. برای آنکه نامی به‌این نهضت‌بدهند، مؤسسان‌آن کتاب لغت فرانسه‌ای را باز کردند و براولین لغتی که بچشم خورد انگشت نهادند. این لغت dada (دادا) بود کـه بمعنی « اسب‌چوبی کودکان » است.

۱ــ Dadaisme ۲ــ Tzara ۳ــ Hans Arp ۴ــ Hugo Ball

۵ــ رویه‌ای‌که دشمن و معاند استقرار هرگونه قدرت وانضباط است.

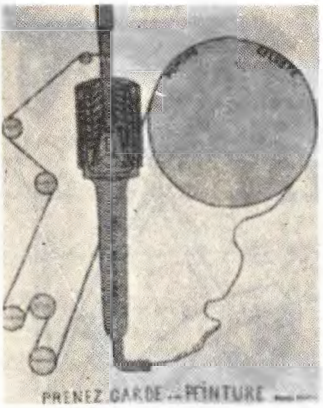
دادائیسم را نمیتوان سبك یاشیوهٔ خاصی شمرد ، زیرا اصول وقواعد مثبتی ندارد. همهٔ آراء آن منفی است و براساس طرد همهٔ اصول معتادومنهدم ساختن همهٔ ارزشهای مقبول قرار دارد. این نهضت حتی با کوبیسم و اکسپرسیونیسم بعنوان اصول مستقر سر جنگ داشت .

ویرانگریهای جنگ و یأس و حرمانی که در دلهای حساس بوجود آمد در ظهور این نهضت مؤثر شد . بنظر دادائیست ها در جهانی که میدان تعرض و بازیچهٔ بمب و مسلسل است ، اصول و آئینهای هنری چون پروانهٔ ضعیفی است که باید در زیر چرخها ودنده‌های دنیای خروشان جدید پایکوب شود . اما بگمان اینها خودکشی شریف‌تر از بازیچهٔ تخریب بودن است . دادائیست‌ها با طنز واستهزائی که شایدازیأس خورش می‌یافت وباشور ونیروئی که در امور بسیارجدّی بکار میرود دست‌بکار بت‌شکنی شدند وبه«خلاف آمد عادت» و باژگونه‌کاری و عناد باهمهٔ رسوم هنری روی آوردند . روش دادائیست‌ها که مایه‌اش طغیان ولجاج بود البته از جلب توجه برخی از هنرمندان اصیل چون **آپولی‌نر** و **پیکاسو** که طبع عصیانگر و نو اندیش و بت شکن داشتند بازنماند .

نخستین اعلامیهٔ دادائیست‌ها بقلم **تزارا** بنام «نخستین ماجرای آسمانی آقای آنتی پیرین »[1] کـه عنوانی استهزاگر است انتشار

۱- La première aventure celeste de M. Antipyrine ، اعلامیهٔ دوم بقلـم Hülsenbeck بنام « ادعیهٔ عجیب‌نما » (Phantastische Gebete) با تصاویر Arp درآلمان منتشرشد

یافت . داداثیست‌ها برای مجلهٔ خود بنام «دادا» ازهنرمندان‌دیگر کشورها کمك‌خواستند و نخستین شمارهٔ آن با آثاری از **آپولی‌نر** و **پیکاسو** و **مودیلیانی** و **کاندینسکی** که هیچیك در حقیقت با این نهضت تناسب واقعی نداشتند ، و هم‌چنین با شرکت **مارتی‌نتی** پیشوای نهضت فوتوریسم[1] انتشار یافت .



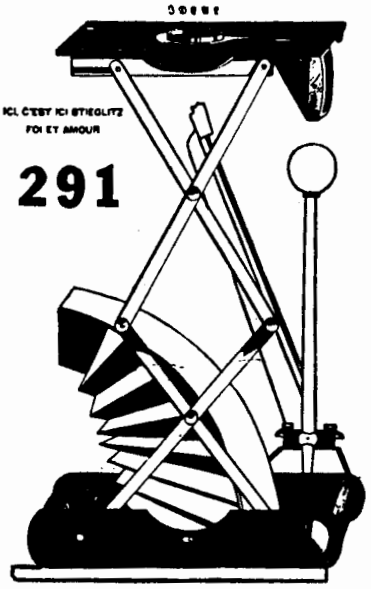
۷۱ . پیکابیا :
مراقب نقاشی باشید (۱۹۱۷)

اولین نمایشگاه داداثیسم با پرده‌هائی که ریشخند همهٔ اصول نقاشی بود ، ولی هم‌چنین با آثاری از **پل کله**[2] و مودیلیانی و کاندینسکی و **کی‌ریکو** ، با مراسمی غریب که منافی همهٔ مراسم معتاد بود در زوریخ افتتاح شد .

باشکست آلمان در ۱۹۱۸ و تلخی و عصیانِ طرب‌زائی که ناکامی های شکست پیش‌آورد ، نهضت دادا زمینهٔ مساعدی در آن کشور یافت و گروه‌های متعددی منسوب باین نهضت تشکیل شد . گروه برلین که در میان آنها نقاش هجاپیشهٔ آلمانی **گروس**[3] برجستگی داشت در ۱۹۲۰ پراکنده شد . گروه کلنی که **ارنست** و **آرپ** درآن بودند اهمیت هنری بیشتری داشت و دراعتراض بسنن

۱ـ ص۷۶ دیده شود ۲- Klee ۳- Grosz

اجتماعی و استهزاء این سنن نیز تیزتر بود. اما درنمایشگاهی که این گروه در ۱۹۲۰ ترتیب داد، کاراستهزاء وهتك سنن و آثار رکیك و کفرآمیز بجائی کشید که پلیس ناچار بدخالت و تعطیل نمایشگاه گردید. ارنست در سال بعد بپاریس رفت و گروه کلنی نیز پراکنده شد.



۷۲ . پیکابیا :
طرح برای مجلهٔ ۲۹۱ (۱۹۱۵)

در همین سال دادائیست‌ها، از نقاش و جزآن، دامنهٔ کار خود را درپاریس وسعت دادند. یکی ازآنان حروف‌الفبا را ودیگری صفحه‌ای ازدفتر تلفن‌را بامضای خود بعنوان شعرمنتشر ساخت. **دوشان**[1] تصویری از مونالیزا (ژوکوند) اثر **لئوناردو دو وینچی** را با سبیلی بزرگ رسم کرد و بمعرض نمایش گذاشت.

صورت خفیف‌تری ازنهضت دادا را درآثار و اقدامات **پیکابیا** درنیویورك میتوان دید (ش۷۱). مجلهٔ «۲۹۱» در نیویورك و مجلهٔ «۳۹۱» دربارسلن ومجلهٔ «کذا»[2] در پاریس که **آپولی‌نر** نیز درآن

۱- Duchamps ۲- sic

آثاری منتشر ساخت همه مشترکاتی با این نهضت داشتند. **آندره برتن**[۱] شاعر فرانسوی نیز که چندسال بعد پیشوای مکتب ادبی سوررئالیسم شد، باچندتن دیگر از همکارانش، آثاری که جنبهٔ دادائی داشت درپاریس انتشار دادند.

دادئیسم چنانکه گذشت درحقیقت اصول هنری تازه‌ای نبود. در اصل، عصیانی فکری وعاطفی بود و در غالب کشورها با عصیانها و عنادهای اجتماعی وعقاید سیاسی تندرو پیوند یافت. اما پیش از آنکه عمرش بپایان برسد درآزاد ساختن هنر، خواه نقاشی وخواه شعر و خواه موسیقی، ازقیود سنت وعادت مؤثر شد و راه را برای ظهور نهضت سوررئالیسم که در ۱۹۲٤ بر ویرانهٔ دادائیسم بنا شد هموار کرد.

* * *

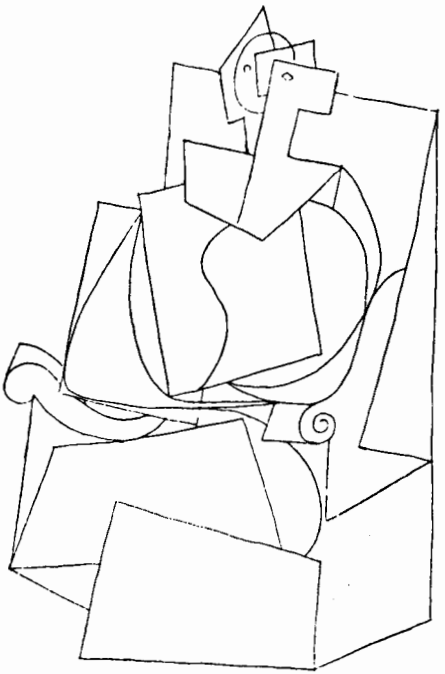
پیکاسو درسالهای نخستین پس ازجنگ جهانی اول

جنگ جهانی یأسی عمیق نسبت به آمال انسانی ونیروی اخلاقی بشردر دلها بوجود آورد و فریب جهان وبیهودگی کار آدمی رادر نظرها بزرگ کرد. واکنش این نومیدی وبدبینی گاه بصورت قیام وعصیان برضد اصول دیرین وگاه بصورت هجو و استهزاء آئینهای پیشین وگاه بصورت روی گرداندن ازحقیقت زندگی ظاهر شد وهنرنورا که برای گسستن قیود رایج آمادگی داشت بیش از پیش از طریق

۱ــ André Breton

معتاد بیرون برد وآئینهٔ این احوال کرد .

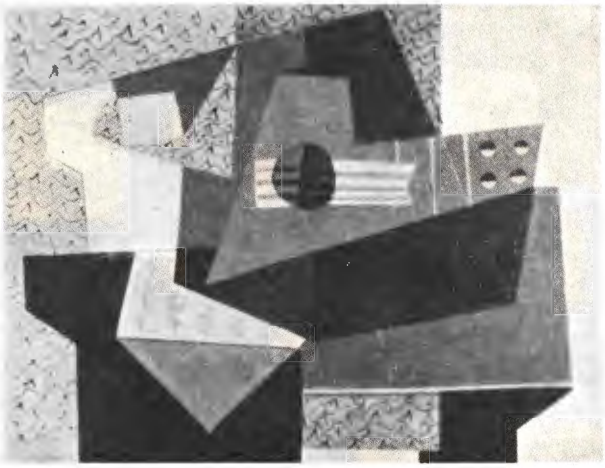
درسالهای اول پس‌ازجنگ **پیکاسو** را مظهریکی ازتناقضات زندگی هنری او می‌یابیم . از یکطرف بکشیدن پرده‌هائی در شیوهٔ « کوبیسم ترکیبی» ادامه میدهد و آثاری که نقوش‌آن‌آفریدهٔ ذهن اوست بوجودمیآورد . از طرف دیگر باز بشیوهٔ استادان قدیم باز می گردد و اصول طراحی یونان کلاسیك را پیشهٔ خود میسازد . تنوع آثار او در این سالها کمتر نظیر دارد .



۷۳ . پیکاسو : زن روی مبل (۱۹۱۸)

درتابلوی«بالکن» (تصویررنگی ۲۷) که پیکاسو اشیائی‌چون گیتار و میز و کتابچهٔ نت و رومیزی را در کنار پنجره‌ای که بایوان بازمیشودترسیم کرده، می‌بینیم که شیوهٔ اوباخشکی‌وسردی آثار اولیهٔ کوبیسم تفاوت روشن دارد . گوئی نقاش از محدودیت دیوارهای‌کارگاه به‌تنگ‌آمده و راهی بخارج میجوید . نوری که

از پنجره بدرون می‌تابد صحنهٔ تابلو را روشن می کند ونقش آب و آسمان که از پنجره پیداست افق پرده را وسعت می‌بخشد . اشکال پرده از سادگی و خشکی خطوط وسطوح پرده‌های نخستین بیرون



۷٤ . پیکاسو : گیتار (۱۹۲۰)

آمده‌اند و خطوط مدوّر و سیال و سطوح منحنی را نیز بخود پذیرفته‌اند . نقش‌هائی که آفریدهٔ ذهن تحلیل گر نقاش است با نقش طبیعی نردهٔ آهنین وپایهٔ میز و در اطاق ممزوج شده . رنگها شاداب و زنده وخوش‌آیند چشم است .

اما گوئی پیکاسو دچار تناقضی‌است که اورا بتردید وامیدارد، چنانکه در پردهٔ «گیتار» (ش ۷٤) که سال بعد کشیده است به کوبیسم آشکارتری بازمیگردد . درین پرده منظور **پیکاسو** نه‌تقلید

طبیعت است و نه‌افشای حجم . گیتار تنها باشاره‌ای نموده شده منظمی که نقاش بسطوح مختلف پرده بخشیده برای رعایت حسن تعادل و هم‌آهنگی وتوازن است . رنگهای پرده وحسن ترکیب آنها نشانی ازآرامش خاطر پیکاسو وآشتی او باخود و باعالم است . سطحی که درعقب پرده قرار دارد ونقش‌کاغذ دیواری است نشانی از توجه او بعوامل تزیینی است .

درپردهٔ « زن ایتالیائی » (ش ۷۵) و«زنان درشستشو» (ش ۷۷) و هم‌چنین در یك رشته تصاویری که از زن و فرزند خود در همین ایام کشیده می بینیم که نقاشی کلاسیك‌را باهمهٔ‌اصول‌موضوعهٔ‌آن دنبال‌می کند. در «برهنهٔ ایستاده» (ش ۱۱۰) هنر یونان است که در اثرش جلوه گر میشود و در «اسب دریده‌شکم» که اندکی‌قبل کشیده است (ش ۷٦) احساس شدید را با قوتی تمام و با مبالغه‌ای که در آثار رمانتیك نیز بزحمت میتوان یافت بیان مینماید .

۷۵ . پیکاسو : زن ایتالیائی (۱۹۱۹)

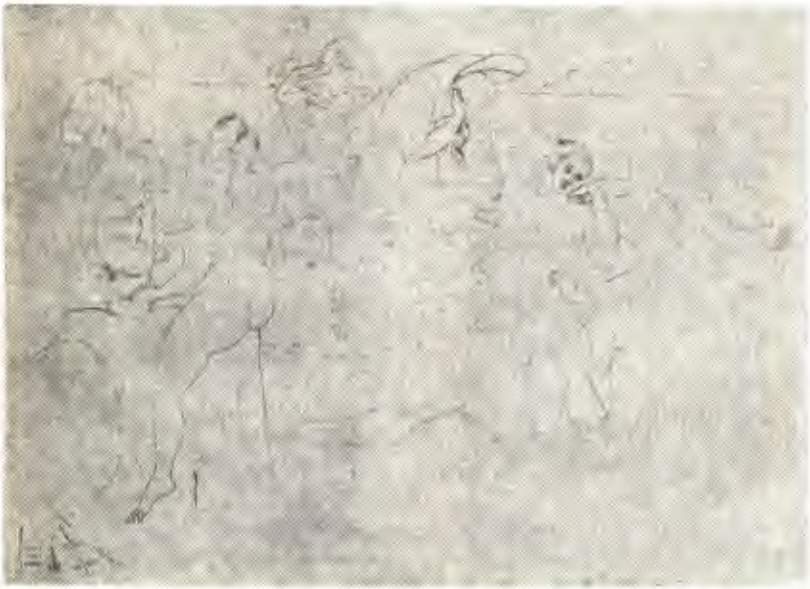
گوئی این تنوّع وتناقض بس‌نیست که پیکاسو درهمین ایام یك‌رشته‌آثاری از شناگران لب دریا وزنان روستائی وزنان دیگر

۴۹ . پیکاسو : سه نوازنده (۱۹۲۱)

۷۶ . پیکاسو

اسب دریده شکم (۱۹۱۷)

←



۷۷ . پیکاسو : زنان درشتشو (۱۹۱۸)

و مادر وفرزند ساخته است که هرچند اصول طراحی آنها از آثار کلاسیك اقتباس شده ولی بامبالغه‌ای کـه پیکاسو درقطر دست و پا وحجم گردن و بدن آنها بکار برده ، آنان را بصورت نژاد خاصی از نوع بشر ، سنگین وسمین و کُند و پیکره‌مانند درآورده است (ش ۷۸ و ۷۹ و ۸۰ و ۸۱)

درعده‌ای از این نوع آثار که «شستشو کنندگان» (ش ۷۸) و «قرائت» (ش۷۹) و«سه‌زن در کنارچشمه»(ش۸۰) نمونه‌ای‌از آنهاست بازپیکاسوطریقهٔدیگری‌رادنبال‌می کند. درپرده«شستشو کنندگان» هرچند ترکیب کلاسیك دارد وطراحی‌آن نیز از طراحی کلاسیك اقتباس شده ، پیکاسو تنها با تحریف تناسبها و کوچك کردن سر و دراز کردن گردن وامثال آن تصویر تازه‌ای ازفضا ودوری‌افق بدست میدهد ومحیطی مرموز وموهم می‌آفریند .

درین دوره که یکی از بارورترین دوره های هنری اوست ، پیکاسو نه‌تنها دائماً ازسبکی بسبکی میرود ، بلکه غالباً چند تابلو ازسبکهای مختلف را باهم بدست می گیرد . درهمین دوره است که عده‌ای‌از گیراترین آثارپیکاسو که عموماً درسبك«کوبیسم‌ترکیبی» است بوجود میآید . دراین پرده‌ها کمال هنر پیکاسو را دریکی از سبکهای عمدهٔ او میتوان دید . درترکیبی که از نشان‌های اشیاء و سطوح رنگی بـوجود میآورد گـاه سر طنز و شوخی دارد ؛ گـاه میخواهدتانقشی‌تزیینی بیافریند؛ گاه درتجسم‌فضا وابعادآن بوسیلهٔ

۷۸ . پیکاسو : شستشوکنندگان (۱۹۲۰)

۷۹ . پیکاسو : قرائت (۱۹۲۱)

۸۰ . پیکاسو : سه زن درکنارچشمه (۱۹۲۱)

۸۱ . پیکاسو : دو زن (۱۹۲۰)

توالی وتقاطع سطوح میکوشد .

شاهکار اورا درین سبك باید «سه نوازنده»[۱] (تصویر رنگی۲۹) شمرد که درآن پیکاسو بادرآمیختن نشانهای اشیاء و کسان وترکیب سطوح ورنگها اثری موزون وهم آهنگ ودیده پسند بوجود می آورد. تعادل و توازن آن یادآور آثار کلاسیك است اما در عین حال میتوان آنرا از آثارسوررئالیست نیز محسوب داشت. هرسه رامشگر، نقاب مانندی بچهره دارند و چشمان آنها چون حفره‌ای سیاه مینماید . آنکه دردست راست قراردارد و ظاهراً خواننده است در لباس تیرهٔ راهبان فرو رفته و صورتی رعب انگیز بخود گرفته . انگشتان ریز و حشره مانند نوازندهٔ قرنی در بن دستان باریك و دراز وی برغرابت تصاویر تابلو می‌افزاید . هرچند لباس شطرنجی نوازندهٔ میانی بارنگ زرد گیتار و رنگ سفید وآبی اطراف نشاطی به‌پرده می‌بخشد ، اما رنگهای سیاه و تیرهٔ اطراف و سگ سایه مانندی که درپس پرده دهان گشوده غباروهم ورمز برپرده می‌پاشند. ترکیب این پرده را درحقیقت میتوان بترکیب یکی از اجزاء سمفونی تشبیه کرد که در آن چند نغمه بتوالی و تقاطع درهم آمیخته‌اند .

* * *

درسالهای پس ازجنگ جهانی‌اول **براك** که مدتها دررهبری

۱- Les trois musiciens

کوبیسم با پیکاسو همدوش بود بتدریج از کوبیسم هندسی دور شد وسبکی خاص خود اختیار کرد که براساس خطوط مدوّر و گردان قرار دارد. نقش اشیاء را بشیوه‌ای نیمه هندسی با رنگهای نیمه صدفی وقهوه‌ای فام بی‌آنکه درپی نمودن حجم چیزها باشد بروی پرده میآورد (تصویر رنگی ٤٥).

ماتیس درین سالها با مهارت کم نظیری درترسیم صحنه های تزیینی ازاطاق وخانه وزنان برهنه وجامه‌دار، به‌ابداع طرحهای خوش‌آیند وبکاربردن رنگهای شاداب و دیده فریب ادامه میدهد. گاه قلمش بیشترمتوجه نمایان ساختن اشیاء ومناظر است، وگاه اثرش جنبهٔ تجریدی بخود میگیرد و بیشتر درپی نمایش «ریتم» و حرکت موزون چیزهاست.

روئو روئو درین سالها بشیوهٔ عاطفی خود که اورا در زمرهٔ نقاشان اکسپرسیونیست در آورده است وفادار ماند. موضوع بیشترآثار او درین دوره یاتصویر مسیح‌است بعنوان نمونه‌ای از انسان دردمند و یا افراد رنجدیده و نابسامان چون گدایان و بازیگران سیرك و زنان روسبی (ش ۸۲) است. صورت این افراد عموماً درقالب استواری از خطوط سیاه و درشت قرار دارد ورنگهای زندهٔ روئو که یادگار پیوستن او بگروه نقاشان رنگ اندیش (فوو) است از خلال این چهارچوبهای سیاه میدرخشد. وسیلهٔ روئو برای نمایاندن برخی عواطف چون اندوه

۸۲ . روئو :

۸۳ . روئو : زمستان

و رقت وشفقت، مبالغه درطراحی صورتهاست . توجه او بیش ازهمه متوجه سرنوشت اندوهبار آدمی و رنج و حرمان اوست . هنرش درآنست که سرنوشتی غم انگیز را با ایجاز تمام در صورت سادهٔ این افراد مینماید[۱] .

مودیلیانی در سال ۱۹۲۰ مودیلیانی نقاش ایتالیائی ، پس از آنکه سالها با بیماری و تنگدستی و زندگی نابسامان وبی‌بند وبار وآشفتهٔ خود درتلاش بود، درپاریس در سی و شش سالگی درگذشت .

مودیلیانی هرچند دربحث بیشترسبکها که از زمان ورود او بپاریس در ۱۹۰۷ پیش‌آمد شرکت کرد ،عملاً درشیوهٔ محدود خود باقی‌ماند و بشیوه های دیگر نپیوست . مودیلیانی مانند **بوتی‌چلی**[۲] هموطن‌قدیم خود، در درجهٔ اول طراح و رسّام بود . اهل ترکیبات پیچیده وتفحصات فکری نبود . ازاینرو به‌مکتب نقاشان کوبیست نپیوست . اما وقتی براهنمائی **برانکوری** با آثار پیکره سازان افریقائی آشنا شد سخت از آنها اثر گرفت و برخی از تحریفات آنها را درآثار خود راه داد . تحریف بعضی تناسبها ، درازکردن سروگردن و کوچك کردن چشم وساده کردن‌طرح‌صورت وسادگی رنگ و پرهیز از دورنمائی (پرسپکتیو) و سایه روشن ، نکاتی است

۱ــ همچنین تصاویر ص ۴۹ و۱۲۳ ج۱ دیده شود .
۲ــ Botticelli نقاش ایتالیائی متوفی در ۱۵۱۰

که آثاراورا ممتازمی کند وصورتی نو می‌بخشد . چهره‌هائی که از زنان و مردان و کودکان کشیده و حاکی از رأفت او بمردم عادی و افراد انسان است از گیراترین آثـار هنر معاصر بشمار میرود (ش ۸٤ و ۸۵ و تصویر رنگی۱۵)[۱]

* * *

سال بعد ازوفات **مودیلیانی** ، **جیمزجویس** کتاب«یولی‌سس»[۲] را کـه از آثار کلاسیك سوررئالیسم بشمار میرود منتشر ساخت و **دیاگیلف** بالتی از زندگی کولیان اسپانیا که موزیك آنرا **دوفایا** ودکور آنرا **پیکاسو** ساخته‌بود بروی‌صحنه‌آورد، و**شاگال** در مسکو بکشیدن دکور برای«تئاترهنر» که مدیریت آنرا **استانیسلاوسکی** بعهده داشت دست زد .

درهمین سال کانون هنری «باوهاوس» که منشأ اثری نیرومند درتحول هنرجدیدشد بمدیریت**گروپیوس** ، معمار معروف‌آلمانی، باهمکاری گروهی ازنقاشان وطراحان ومعماران ودیگر هنرمندان در وایمارآلمان بنیان گرفت .

سال بعد در ۱۹۲۲ **مارسل‌پروست** در پنجـاه و یك سالگی درگذشت . «آنتی‌گون»[۳] اثر**کوکتو** کـه ماسکها و دکور آنرا پیکاسو طرح و نقـاشی کرده بود بروی صحنه آمد . در همین سال فستیوال موسیقی سالزبورگ بنیان گرفت و رادیوی انگلستان

۱ــ همچنین تصویر ص۱۳٤ ج دیده‌شود Ulysses-۲ Antigone-۳

۸٤ . مودیلیانی : برهنهٔ نشسته (۱۹۱۷)

٨٥ . موديليانى (١٩٢٠ ــ ١٨٨٤) : تصوير مادام سونيا شدرفسكا

(B. B. C) برنامهٔ پخش موسیقی را آغاز کرد .

دوسال بعد، در۱۹۲٤، **اناتول‌فرانس** درگذشت. دیاگیلف بالت «ترن آبی»[۱] که موزیك آنرا **میلو**[۲] و لباسهای آنرا **شانل** و دکور شاهپردهٔ آنرا پیکاسو ساخته بـود ، وهم چنین بالت « مرکور » راکـه موزیك آنرا **ساتی** و دکورآنرا پیکاسو ساخته بود بروی صحنه آورد (ش ۸۷) .

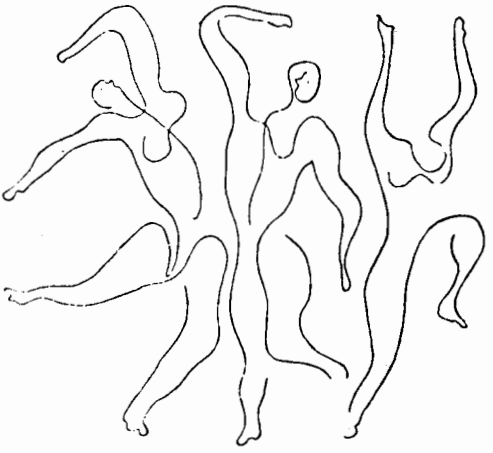
۸٦ . پیکاسو :
پسرنقاش در دوسالگی (۱۹۲۳)

درهمین‌سال نمایشنامهٔ **پیراندلو** بنـام« شش بازیگر در جستجوی یك نـویسنده » در پاریس اجرا گردید و « راپسودی‌آبی »[۳] اثر **گرشوین**[٤] در نیویورك نواخته شد . هم‌درین سال بود که نهضت سوررئالیسم درپاریس پدیدار شد .

پس‌از ۱۹۲۰ آثارجنگ بتدریج رو بزوال رفت وارتباط میان کشورها بارواج رادیو و اتوموبیل و هواپیما توسعه یافت وجریان فکری دنیا سرعت گرفت و کنجکاوی مردم در بارهٔ آنچه در همه‌جا ودرهمهٔ زمانها روی داده بود بیشتر شد و تصور«وحدت» در زندگی و تاریخ وتمدن بشر بیش ازپیش قوت گرفت وآثاری مانند «مجمل

۱- Le train bleu ۲- Milhaud ۳- Rhapsody in Blue
٤- Gershwin

تاریخ عالم»[۱] اثر **ولز**[۲] کـه حاکی ازین وحدت بود رواج یافت. آثار ماقبل‌تاریخ‌وآثارسیاهان واقوام‌بدوی بموزه‌ها ومراکزهنری راه یافت وباستان شناسان‌آثار بازیافتهٔ اقوام کهن راچون پاره‌های پراکنده‌ای از تمدن واحـد بشری مورد تحقیق قرار دادند. تصور وحدت وپیوستگی در تمدن بشری و برداشتن حدّ زمان و مکان در تعریف این تمدن، در تعریف هنر نیز مؤثر شد وتصوراتی که بموجب آنها تنها هنریونان و رم و هنـر اروپـا از رنسانس ببعد هنر واقعی شمرده میشد سستـی گـرفـت و آمادگی‌مردم برای پذیرفتن تعریف تازه‌ای از هنر که بتوانـد شامل انواع هنرهای بشری درهمهٔ ادوار بشود بیشتر شد.



۸۷ . پیکاسو : طرح برای بالت مرکور (۱۹۲٤)

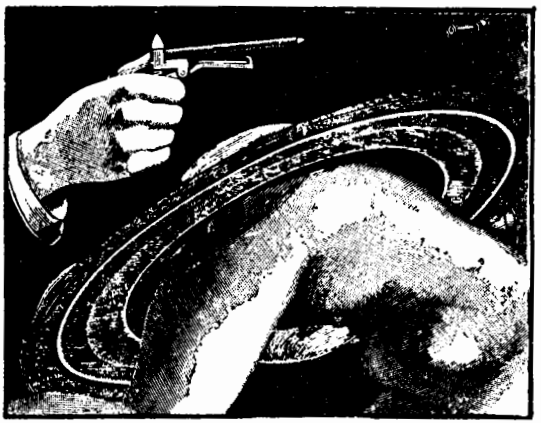
***

نهضت‌سوررئالیسم

درسالهای پس ازجنگ **شاگال** و **کی‌ریکو** بکشیدن آثـار سوررئالیستی ادامه دادند.

۱- An Outline of History ۲- H.G. Wells

ولی نقاشان دیگر نیز مانند **میرو**[۱] و **پیکابیا** و **پیکاسو**[۲] و **لورسا**[۳] هر یك بنحوی بجهان نیم خفته و پنهانی که در درون ماست دست انداختند و با قرار دادن مأنوس و غریب در کنار هم و یا تحریف مناسبات عادی و تلقین ارتباطات خفی، عالمی خیال‌انگیز و مرموز، مانند صحنه‌های رؤیا بوجود آوردند[٤].



۸۸ . ارنست : «من‌بلان» کوچك من (۱۹۲۲)

درین ضمن عقاید **فروید** بتدریج شهرت می‌یافت و توجه بعضی نقاشان به‌عالم‌غریب رؤیا قوت‌می‌گرفت . برخی از هنرمندان مانند **آرپ** و **ارنست** و **برتن**[۵] که درنهضت «دادا» شرکت داشتند، بتدریج مقدماتی برای نهضتی دیگر که‌مانند دادائیسم نظر به‌شکستن

۱ــ ذیل دیده شود ۲ــ ذیل دیده شود ۳ ــ Lurçat
٤ــ ص۱۰۱ وبعد دیده شود ٥ــ Breton

قیود سنت و عادت داشت مقدماتی فراهم ساختند.

درسال ۱۹۲٤ که نهضت «دادا» روبزوال می‌رفت و پیروان آن ازعناد و استهزا خسته و بشیوه‌های مثبت متمایل میشدند، نهضت سوررئالیسم توسط **آندره برتن** و **فیلیپ‌سوپو**[۱] و **پل‌الوار**[۲] و **لوئی‌آراگس**[۳] و **رژه‌ویتراك** و چندتن دیگر پا گرفت و این گروه عنوان «سوررئالیست» را که **آپولی‌نر** سابقاً در توصیف پرده‌های **شاگال** بکاربرده بود بپاس وی و بعنوان تجلیل خاطره‌اش[٤] برخود پذیرفتند. اعلامیهٔ سوررئالیسم درهمین‌سال بامضای آندره برتن انتشار یافت.

لژه: «ژوکوند» وکلید (۱۹۳۰)

این اعلامیه، اعلامیه‌ای صریح و روشن بود و از پیروان نهضت می‌خواست که دامن سنت و آنچه را عقل می‌پسندد و منطق صحّه میگذارد بکلی رها کنند و آنچه را از اعماق وجود آنها بر می‌خیزد بی‌مهابا و بی‌آنکه درآراستن وپیراستنش بکوشند آشکار

۱- Philippe Soupault ۲- Paul Eluard ۳- Louis Aragon

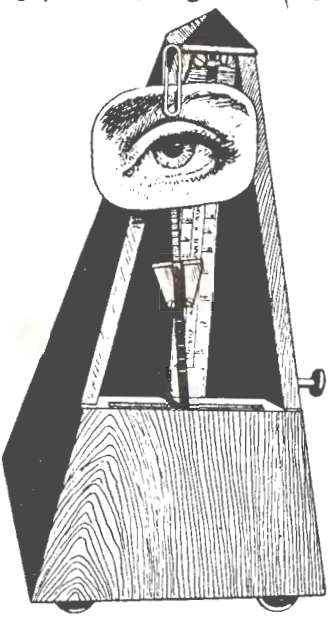
٤- آپولی نر شش‌سال قبل در۱۹۱۸ درگذشته بود

۳۰ . شاگال :
سال عروسی
(۱۹۱۵)

۳۱ . میرو :
نقش ترکیبی

سازند. اندکی بعد **ماکس ارنست** در رسالهٔ خود دربارهٔ سوررئالیسم نوشت کـه اثری درخور نام سوررئالیست است کـه بکلی از نظارت شعور و عقل و ذوق و اراده آزاد باشد.

غرض این گروه آن بود که بادرهم شکستن نظارت عقل بتوان بگنجینهٔ احوال و عواطف و تصورات نهانی انسان که تـا آن زمان بعلت تسلط منطق و استیلای اندیشه مهجور مانده بود دست یافت و بآنها فرصت بروز داد و از جمله ازصحنه‌های رؤیا کـه باجهان درونی ما مرتبط است راهی بعالـم هنر گشود. اینان گمان داشتند که آنچه ازضمیر پنهان یـا نیم پنهان باینصورت آشـکار شود حقیقتش بمـراتب اساسی‌تر و واقعی‌تر از حقیقتی است که منطق روزمرهٔ زندگی دستچین میکند و دربرابر دیدگان ما میگذارد. پس باید قدرت این منطق را درهم‌شکست و ارتباطات و مناسباتی راکـه او بپسندد بدور انداخت وبآنچه در نظر منطق «شگفت‌آور» مینماید وظاهر بین را «خیره» می کند فرصت ظهور داد.



۹۰. من ری: هدف تخریب (۱۹۳۲)

اگر چیزی زیباست همان «شگفت آور» است .

اینکه تعبیر اینان از ضمیر پنهان و نیم‌پنهان کاملاً درست نیست و اینکه آنچه از ظاهر این گفتار برمیآید اگر باشعر وفق میدهد با نقاشی چندان سازگار نیست ، هیچیك مانع شور و کوشش این گروه ویا رواج نهضت آنان نگردید .

۹۱ . پیکاسو : «مینوتور» اسب محتضری را حمل می‌کند (۱۹۳۶)

نهضت سوررئالیسم در آغاز بیشتر جنبهٔ ادبی داشت و اعضای گروه همه نویسنده و شاعر بودند . ولی بزودی نقاشان و دیگر هنرمندان نیز بآن پیوستند .

سوررئالیسم نیزمانند دادائیسم «سبك» خاصی‌درنقاشی‌بوجود نیاورد. غرض اساسی‌آن آزادکردن نقاش از قید نظارت منطق و امکان بخشیدن ببروز ساخته‌های ارتجالی ذهن بود. **برتن** معتقد بود که وظیفهٔ نقاش جز آن نیست که باسرعت باعماق وجود خود فرو رود وآنچه را می‌یابد از دستبرد عقل محفوظ بدارد و بی‌هیچ باکی آشکار کند. از اینرو گمان داشت که هنرمند باید به تنهائی وبدون همفکری دیگران، حتی آنانکه باصول سوررئالیسم معتقدند، بکار بپردازد.

۹۲. ماکن بکمن: عزیمت (۱۹۳۷)

اما روشن است که مطلق دست یافتن‌بجهان پوشیدهٔ درون و صور غریب و نابهنجار آن و آنگاه برپرده ریختن این صور موجب ارزش اثری نمیشود. اگر اثری اثرهنری محسوب میشود بعلت قدرتی است که هنرمند در اظهار و بیان و انتقال عواطف و اوهام و اندیشه‌های خود

بدیگران دارد . چنانکه ارزش آثار **ارنست**[۱] نه بعلت پیروی دقیق او از آراء **برتن** است، بلکه از آنروست که ارنست بهرحال طراحی قویدست است کـه در ایجاد اشکال تلقین گـر و ابداع تـرکیبات شگفت‌انگیز و بکار بردن رنگ باستادی مهارت دارد (ش ٦٤ و ۸۸ و ۱۷۱) .

درسال ۱۹۲۹ **دالی** نقاش اسپانیائی درمیان نقاشان سوررئالیست ظاهر شد و بساختن یك رشته فیلمها و پرده‌های سوررئالیستی پرداخت و بتدریج یکی از پیشوایان این گروه گردید . دالـی تاکنون در ایجاد پرده‌هـای خود بتدابیر مختلف از تحریف ابعـاد و مجاور ساختن غریب و مأنوس و نشاندن اشیاء در محیطی شگفت‌انگیز و تحریف تناسبات عادی دست زده است و آثاری بوجود آورده کـه هرچند یکدست نیست از طبعی زاینده حکایت می کند[۲] .

تنوع آثار اوچنان است که انتساب سبکی خاص را باو دشوار میسازد . بیش ازهمه توجه اوبخرق عادت وایجاد شگفتی و حیرت است .اما درهمهٔ آثار اوطرحی قوی وشمّی فطری برای نقاشی بچشم میخورد واکنون تردید نیست که دالی باوجود اطوارغریب شخصی وشوق کودکوارش برای ایجاد پرده‌های حیرت زا ، یکی ازعوامل کوشا وفیاض و اثربخش نقاشی معاصر است .

۱- Max Ernst ۲- تصویر رنگی ٥٦ و ش٦٦ و نیز ص ۱۷ و ۱۳۳ ج ۱ دیده شود .

۹۳ . ادوارد بارا : نقش ترکیبی (۱۹۳۲)

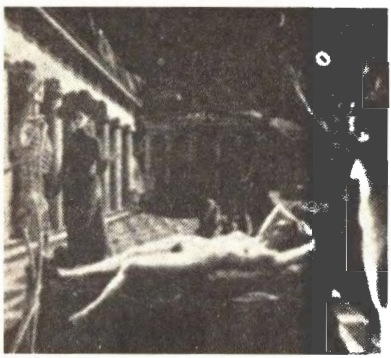
* * *

طبع شورشگر وذهن آئین شکن **پیکاسو** چنان نبود که از تأثیر دعوت **برتن** بر کنار بماند و آزادی جدیدی را که عزل عرف و منطق پیش میآورد در نیابد. اما از طرفی خاطر خلاق و خود رای او نیز از آنگونه نبود که بشعارهای محدود و فرضیه‌های دست وپاگیر واعتقادات حدّآفرین گردن بگذارد. ازاینروپیکاسو هیچگاه رسماً بهمکتب سوررئالیسم نپیوست. بااینهمه بسیاری از آثار اومتاع این مکتب را رونق بخشید. درین آثار همیشه عامل «رمز» و «شگفتی» ما را بخود می کشد. نقوش آنها گوئی از قعر دنیای مرموزی برمی‌خیزد که هرچندبرما آشکار نیست بامااارتباطی مبهم وخفی دارد. چون صحنه‌ها و مناظر رؤیا و چون افسانه های اساطیروچون‌هذیان تب‌داران، گویا وناگویاست. پنجه‌های‌نامرئی آنها برتارهای پنهان درون ما دست میزند ولی‌عقل‌ظاهربین درآن مفهومی نمی‌بیند.

دربرخی ازین آثار، مثل«مینوتوری[1] که اسبی‌محتضر راحمل می کند» (ش ۹۱)، «شگفتی» پرده ازمجاورتهای نامأنوس وحرکات وسکنات پرسش انگیز حاصل میشود. «گاو-آدمی»[1] اسبی محتضر را بایکدست می کشد. دست عظیم‌الجثهٔ دیگرش بسوی زن جوانی

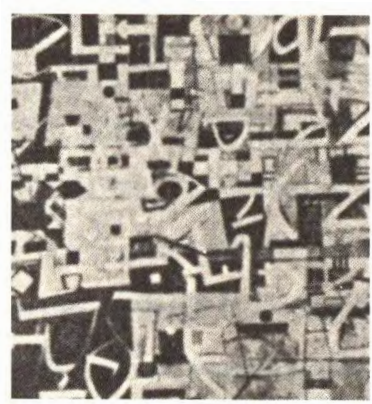
۱ــ Minotaur ازموجودات افسانه‌ای یونان قدیم‌که سرگاو وبدن انسانی دارد ومیتوان‌آنرا «گاو-آدم» نامید. مینوتور دریك رشته ازپرده‌های پیکاسوکه در سالهای قبل‌ازجنگ دوم‌جهانی‌کشیده است‌مکرر ظاهر میشود.

که درپس بنائی ویران ایستاده و گوئی از میان آب رُسته است دراز است . دو پنجهٔ بی‌صاحب از درون غـاری تیـره چیزی را ملتمس‌اند .



۹٤ : دلوو : ونوس خفته (۱۹٤٤)

این گونه ترکیبِ اشکال مأنـوس بطریقـی نامـأنوس از نوعی است که درآثار **دالی** نیز مکرر می‌بینیم . دربرخی آثار دیگر، مانند «زنان شناگر» (ش۷۸) دگرگون ساختن تناسبات وتحریف ابعاد است که وهمی مرموز در مـا ایجاد مـی کند و این شیوه‌ای است که درآثار **کی‌ریکو** مکرر میشود (ش ۵۹) . در برخی دیگر مـانند « سه نوازنده » (تصویر رنگی ۲۹) بکار بردن تداعیهای وهـم‌آور و اضطراب انگـیز و شگفت‌نماست که‌مایهٔ کار اوست. وهم و اندیشه‌ای کـه از دیدن نقاب‌هـای سیاه و چشمان نیمه پیدا و دهـان باز و خـاموش و انگشتان‌حشره مانندو رنگهای تیره وشب گونه بما دست‌میدهد



۹۵ . تاملین : عدد ۲۰ (۱۹٤۹)

مایهٔ اصلی محیط تشویش‌انگیز این پرده است .

در برخی دیگر چون «گرنیکا» (ش ۱٤۷) ایجاد نشانها و «سمبل» های عاطفی نیرومند از راه مبالغه است که وحشت جنگ‌را بردل ما چنان چیره می کند .

۹٦ . لیپ شیتز : بهار (پیکره‌ـ۱۹٤۲)

اماچون اینهمه گفته شد هنوز نکتهٔ اصلی ناگفته‌می‌ماند، و آن یافتن «نشانهائی» است که در ما «می گیرد» وما ازتوضیح آنها عاجزیم . گاو ستبر گردنی را که در پردهٔ «گرنیکا» خوف دردل‌ما می‌اندازد **پیکاسو** چگونه یافته و چرا چنین هراس‌انگیز است ؟ آن چیست که در نقش تجریدی پیکاسو(ش٦۱) مارا دچار شگفتی و خوفی مرموز می کند ؟ آن چه کیفیتی است که در

۹۷ . براونر :
سری‌که بنمایش‌گذاشته‌شده(۱۹۵۵)

« آئین بهار »[۱] **استراوینسکی** و برخی آهنگهای **شونبرگ** ، اشباح خفته را در اعماق وجود ما بیدار میسازد ؟ برخی از هنرمندان موهبتی دارند که میتوانند حتی برای اینگونه عواطف خفی و ناخودآگاه مانیز «نشانی» بیابند و آنها را برای ما مشعور کنند. اگر فرضیهٔ **یونگ** دربارهٔ یك ضمیر پنهان عمومی و بشری و نیز برخی نشانها و «سمبل»های جهانی و عمومی که معنی آنها در شعور باطن همهٔ افراد بشر از هر نژاد معتبر است درست باشد ، شاید بتوان گفت که مایهٔ کار بسیاری از اینگونه هنرمندان دست یافتن به اینگونه نشانها و آشکار کردن آنهاست .

* * *

میرو[۲] اکنون باید دوتن از نقاشان بزرگ معاصر میرو و **کله** را که هرچند با مکتب سوررئالیسم مرتبط اند ، هریك عالمی خاص خود دارند نام برد .

میرو مانند **پیکاسو** و **گری** از آن دسته نقاشان اسپانیاست که بیشتر عمر را در فرانسه زیسته است و مانند **دالی** از مردم کاتالان ، مرکز هنری و فکری اسپانیاست . وقتی **برتن** اعلامیهٔ سوررئالیسم را در ۱۹۲۴ منتشر ساخت میرو نیز بوی پیوست. چهار سال بعد برتن دربارهٔ او نوشت که «میرو شاید سوررئالیست‌ترین همهٔ

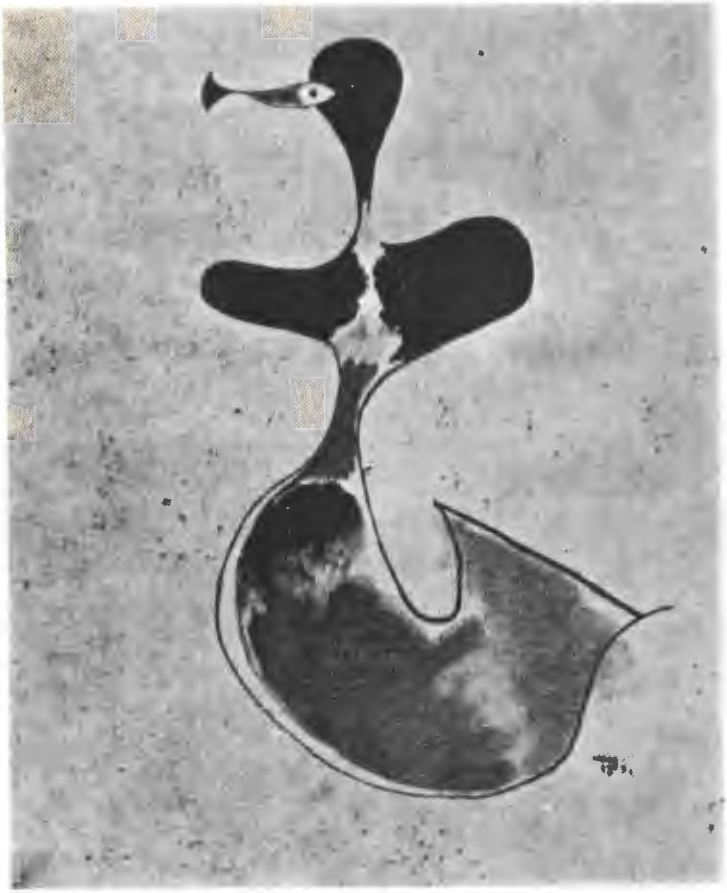
۱- Le sacre du printemp ۲- Juan Miro

ماست » . اما **میرو** اهل بحث هـای هنری و فلسفی نیست ، مردی گوشه گیر وآرام وخموش وفروتن است .در ۱۹۲۵ باشارهٔ **دیاگیلف** و با همکاری **ارنست** ساختن دکورهـای «رومئو و ژولیت» را برای بالت روس بعهده گرفت و از آن زمان شهرت یافت .

درسال ۱۹۵۵ نقاشی دوبدنه ازدیوارهای عمارت یونسکو در پاریس بوی واگذارشد و در ۱۹۶۲ « موزهٔ ملی هنرنو » در پاریس نمایشگاه جامعی از آثار او بعنوان یکی از نقاشان بزرگ قرن ترتیب داد .

میرونیزمانند **مودیلیانی** و **روئو** پیوسته درشیوهٔ خودپایدار مانده است . درآثارش که مارا بی‌اختیار بیاد نقاشی کودکان و عالم آنها می‌اندازد[1] ازنمایش حجم وپرسپکتیو و تجلیل‌رنگ و ایجاد بنائی متعادل و هم‌آهنگ که موضوع فرضیه‌ها ومکتبهای مختلف هنری‌بوده است، اثری نیست وباآنکه بمکتب سوررئالیسم‌منسوب است‌آثارش از اثر کوششی مشعور برای نمایاندن جهان درون نیز خالی است . نقوش پرده‌هایش روانی وسهولت قلم خطاطان را بیاد می‌آورد . رنگهائی که بکار می‌برد ازسرخ وزرد وسبز وآبی وسیاه همه ساده وبسیط است . درآثار اوغالباً نه‌مضمون روشنی است ونه اشکال بشیء خاصی مانند ه است . با اینهمه آثار میرو بیش ازآثار غالب نقاشان معاصر هواخواه وخریدار وکمتر ازغالب‌آنها مدعی

۱ــ تصاویرصفحات ۱۲ و۱۴ و۵۱ و۱۲۹ و۱۳۲ ج۱ دیده شود



۹۸ . میرو : نقاشی (۱۹۲۷)

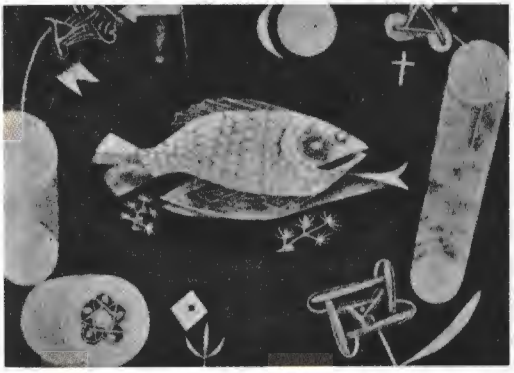
و مخالف داشته است.

توضیح گیرندگی و اعتبار آثار اومانند غالب آثاری که با عوامل پنهان درونی ما مرتبط است آسان نیست. چگونه‌میتوان اعتبار و اثر این لکه‌های سرخ و سبز و سیاه ، این اشکالی را که گوئی هسته و صورت نخستین اشکال عالم است ، این موجودات جنینی ، این فرمهای مبهم که غالباً خطی چون رسن آنهارا بهم می‌پیوندد، این صوری که گوئی از عالم خیال کودکان زاده‌است، این‌اشباحی

نقاشی (۱۹۵۳)

که یادآور دنیای جادوئی اقوام پیشین است توضیح داد جز آنکه بگوئیم آن وجود کودك آسا که در درون همهٔ ما نهفته است و آن خواب و خیالها و آن اوهامی که در ایام کودکی بشر قرین اندیشهٔ ما بوده است در آثار **میرو** چهره‌مینماید .

پل کله[1] پل کله که بسیاری از آثارش مانند آثار میرو نقوش کودکان و عالم خیالهای آنان را بخاطر میآورد ، بخلاف وی خاموش وخرسند و گریزان از بحث نیست . در پس تابلوهای کوچك و مینیاتور مانند او یکی از بزرگترین مغزهای متفکر این قرن قرار دارد . توضیح‌هنر او آسان نیست . پرده‌هایش در بادی امر ساده مینماید[2] و بنظر میآید که کله‌جهان را از دریچهٔ چشم کودکان نگریسته ویا جهان را با موجوداتی که درمخیلهٔ کودکان میرویند مفروش کرده . بنظر میآید که میخواهد مارا باخودبعالم پریان ببرد و شگفتی‌های جهان آنان را بما بنمایاند . این نظر



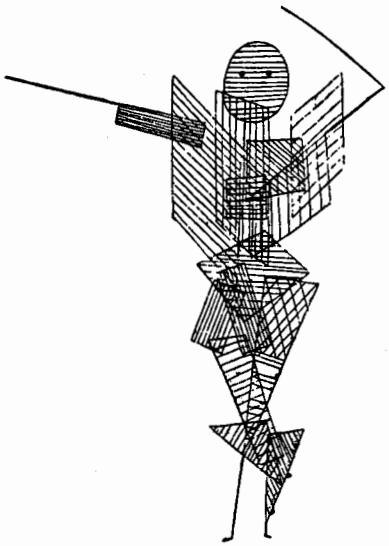
۱۰۰ . پل کله : دراطراف ماهی (۱۹۲٤)

۱ــ Paul Klee ۲ــ تصاویر صفحات ۱٤و۵۰و۵۷و۵۹و۱۳۰ ج۱ دیده‌شود

۱۰۱ . الکساندر کالدر : ستارهٔ دریائی (هشت‌پا) (۱۹۴۴)
[بتأثیر نقوش میرو]

نادرست نیست ، اما چون درست بنگریم می‌بینیم که تنها ظاهر آثار اوست که چنین ساده مینماید . اثر کمتر نقاشی با اینهمه دقت و اهتمام و اندیشه توأم بوده است .

کله را میتوان فکورترین هنرمندان معاصر شمرد . تأثیر کم‌نظیری که در عالم هنر معاصر داشته است نه‌تنها نتیجهٔ آثار اوست ، بلکه هم‌چنین نتیجهٔ اندیشهٔ‌روشن وفرضیه‌های استوار و تعلیمات‌پرمایهٔ اوست .

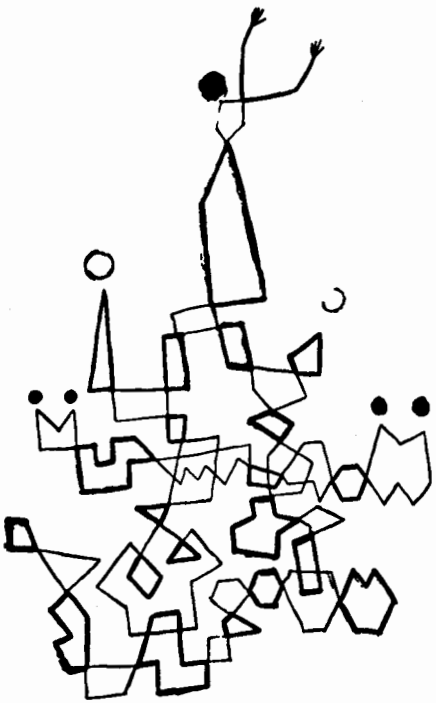


۱۰۲ . پل کله : معلم رقص (۱۹۳۰)

کله درسال ۱۸۷۹ درسویس در نزدیکی برن تولد یافت و در ۱۹۴۰ در همان کشور درگذشت . درنوزده سالگی بآلمان رفت ودر مونیخ بتحصیل‌نقاشی پرداخت وتا ۱۹۳۳ که در نتیجهٔ تسلط نازیها بازبسویس برگشت بیشتردرآلمان زیست وبانهضتهای هنری‌آلمان مربوط ومنتسب بود .

در ۱۹۰۲ که‌آغازکار اوبوداز آنچه دریادداشت خودباصداقت و فروتنی نوشته است پیداست که بخوبی از مقصد و استعداد و محدودیت خودآگاه است . مینویسد «نقاشی من نخست افتخاری

ببار نخواهدآورد .امّااحساس می کنم که‌دیریا زود باساسی استوار خواهم رسید . آنچه باید بکنم اینست که ازفرضیات شروع نکنم، بلکـه از موارد معینی شروع کنم ، هرچند این موارد کوچك و مختصر بـاشد . میخواهم چنان باشم که گوئی تازه متولـد شده‌ام و مطلقـاً دربارهٔاروپا هیچ‌نمیدانم‌و ازجریان‌کارها وشیوه‌های رایج بی‌خبرم . میخواهم تقریبـاً بحـالـت بـدوی برگردم . آنوقت اثری بسیار ناقابل پیش بگیرم وفقط درحد توانائی خود صورتـی بسیار خُـرد را بپرورانم ، صورتی که قلم من بتواند بی‌هیچ مهارت فنی ازعهدهٔآن برآید...



۱۰۳ . پل کله : بـوی بالا (۱۹۳۱)

اینطور که می‌بینم عمرمن درکار تصاویر بسر خواهد رسید . بیشتر کار سرنوشت است تاکار اراده ...»

درسال ۱۹۱۱ که گروه «سوارآبی»[۱] در آلمان تشکیل شد، **کله** نیز بآن پیوست وآثار خود را بنمایشگاه این گروه فرستاد. در ۱۹۱٤ سفری بتونس کرد. نور پرفروغ و رنگهای تابان این سرزمین در او تأثیری عمیق بجا گذاشت و چنانکه خود مینویسد

۱۰٤. پل کله : توپ و عروسك (۱۹۳۵)

رنگ اورا مسخر کرد وجزء اساسی آثار اوشد. درسالهای جنگ اول جهانی **ماکه**[۲] و **فرانتزمارك**[۳] از نقاشان همگام وهمسلیقهٔ وی کشته‌شدند. خاطرهٔ مرگ عبث وبیهودهٔ این دو که باوی‌نزدیکی خاص داشتند تا آخر عمر ویرا ترك نگفت و در بسیاری ازآثار او اشاره‌ای بمرگ میتوان یافت (ش ۱۰۵ و۱۰۷).

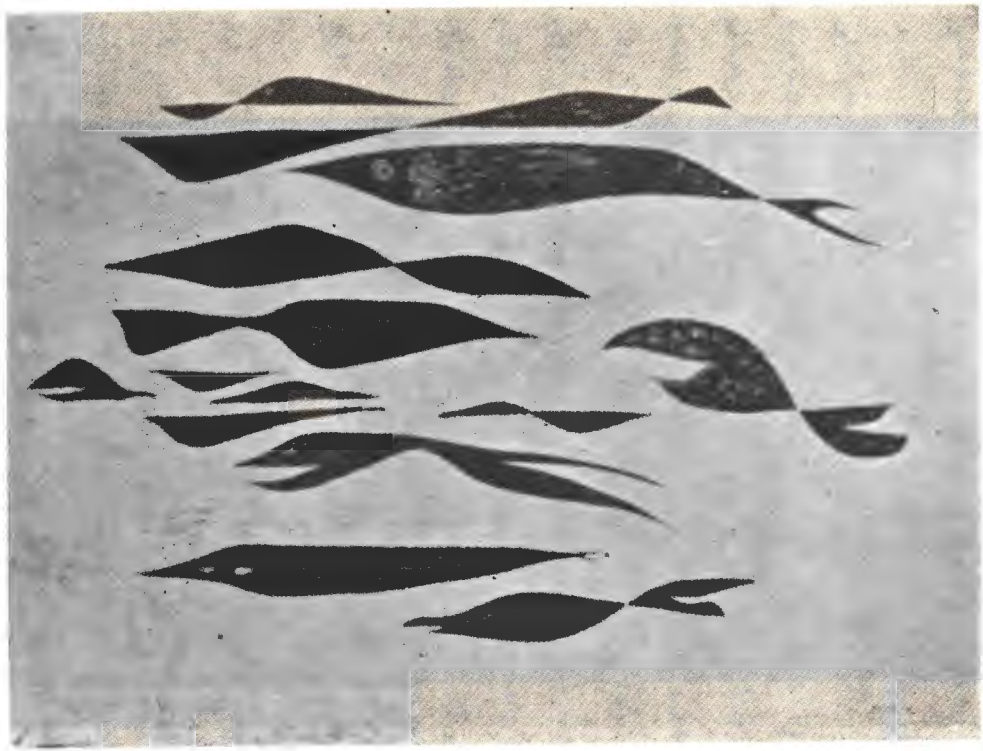
۱ــ ص٦۹ دیده شود ۲- Macke ۳- Franz Marc

در سال ۱۹۲۱ که کانون هنری «باوهاوس»[۱] بمدیریت معمار نامی آلمان **والتر گروپیوس**[۲] تشکیل شد تا نیروی هنری آلمان را تجهیز کند وهم‌آهنگی ببخشد و در راه ایجاد هنری اصیل ومتحد بکار اندازد، از **کله** برای تدریس نقاشی دعوت شد. مدت ده سال تاسال ۱۹۳۱ درین کانون باشوق و کوشش تدریس کرد. این تدریس موجب شد تا اصول عقاید و فرضیه‌های هنری خود رابرای استفادهٔ عملی شاگردانش تنظیم و تهذیب کند. اصول نظری وی، که بحقیقت روشن‌ترین و سنجیده ترین اصول نظری هنر جدید است بتدریج درسه مجلدبنام «یادداشتهای تربیتی»[۳] (۱۹۲۵) و «دربارهٔ هنرجدید»[۴] (۱۹۴۵) و «اندیشهٔ صورتگر»[۵] (۱۹۵۶) انتشار یافت.

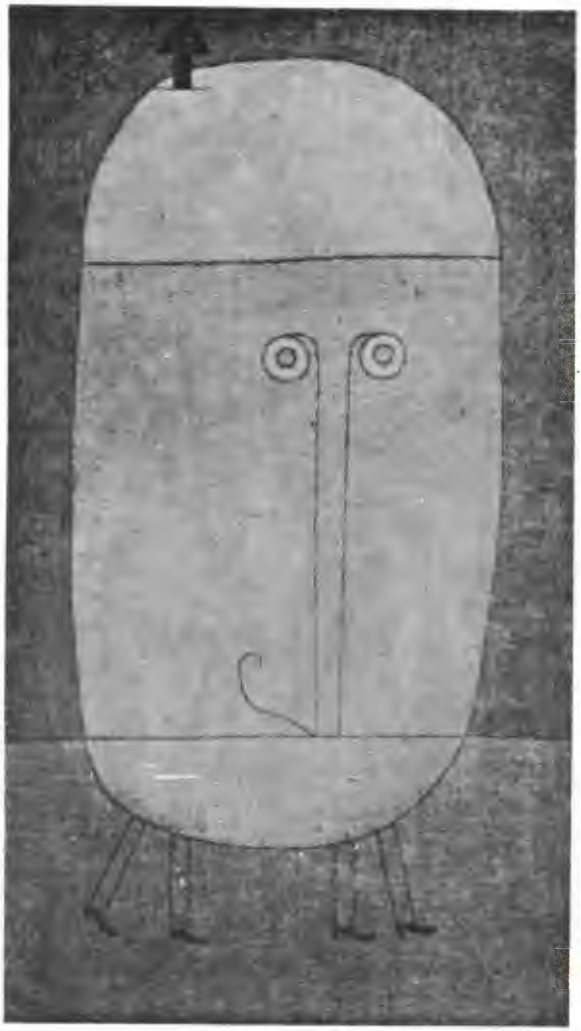
۱۰۵ . پل کله :
مرگ و آتش (۱۹۴۰)

کله طراحی قویدست است. خط در دستش نیروی زندگی می‌یابد، میرود و باز میگردد و می‌شکند و می‌پیوندد، می‌افتد و برمی‌خیزد. نیروی تحرکی که در خطوط موزون او دیده میشود[۶]

۱- Bauhaus ۲- Walter Gropius
۳- Pädagogisches Skizzenbuch
۴- Über die moderne Kunst ۵- Das bildnerische Denken
۶- تصویر ص۱۴ ج۱ وش ۱۰۲و۱۰۳و۱۰۶ وتصویر رنگی ۳۲ دیده شود



۱۰۶ . پل کله : ماهیان مهاجر (۱۹۲۶)



۱۰۷ . پل‌کله : نقاب ترس (؟)

پس ازسفر تونس با شعبده‌های رنگ بهم پیوست و در خدمت ذهنی خیال پرور وفیّاض قرار گرفت .

کله که طبعش بنوعی عرفان تمایل داشت ، سرچشمهٔ اصلی هنررا اشراق و الهام میدانست و گمان داشت که وظیفهٔ هنرمند آنست که آنچه را از اعماق وجودش بر وی متجلی میشود شکل ببخشد و آشکار کند . همانطور که نقاشان امپرسیونیست در صدد آن بودند که اثر آنی و زودگذر رنگ و نور را برپرده بیاورند ، کله‌نیزمیخواست تاتجلیات مبهم و فرّاری‌را که دراعماق روح آدمی صورت می‌بندد شکل ببخشد . اما بخلاف سور رئالیستها کله معتقد نبود که این‌نکته تنها باضبط آنی وارتجالی‌اینگونه الهامات‌امکان پذیراست . معتقد بود که نقاش باید با مهارتی که از ممارست و مشاهده و تأمّل و کوشش حاصل میشود برای آشکار کردن این تجلیات نشانهای مناسب واشکال محسوس بیابد .

کله‌بهتر از هر کس دریافته بود که آفرینش هنری اصولاً امری مشعورنیست واین‌آفرینش در اعماق ضمیر نامشعور یا نیمه‌مشعور هنرمند صورت می‌بندد . خوب میدانست که در خلاقیّت هنری «هیچ چیزجای شهود و اشراق را نمی‌گیرد» . اما اینرا نیز خوب میدانست که تنها چنین شهودی هنراصیل و پایدار بوجود نمیآورد . اینگونه تجلیات تنها در دست هنرمندی چیره دست و بردبار و کوشاست که میتواند بدرجهٔ « هنر » ارتقاء بیابد . اعتماد

باینکه‌مبدأ ومنشأ هنرامری‌نفسانی[۱] ولی‌وسیلهٔ ابرازش امری‌عینی[۲] است اساس اصول هنری **کله** بشمار میرود .

باهمهٔ توضیحاتی که کله در مورد هنرخود بجا گذاشته است توضیح آن‌جذابیت‌ولطف شاعرانه‌ای که‌در پرده‌های کله مارا بخود میخوانـد و آن موسیقی خوش نغمه‌ای کـه از نقوش فریبـای او می‌تراود وآن رمزها ونمودهای شگفت‌آورآثارش که گوئی ازعالم دوردست وخیال‌انگیز پریان خبرمی‌آورد همانقدر درحیطهٔ تحلیل منطقی می گنجد که توضیح خلاقیّت شعری مولوی . خود میگوید که « همانطور کـه کودکان دربازی کارهای بزرگسالان را تقلید می کنند هنرمند نیز درهنرخویش بازی نیروهائی راکه جهان را آفریده وهنوز می‌آفرینند تقلید می کند» ودرآفرینش هنری‌است کـه هنرمندگوئی باین قوای ازلی کـه سرچشمهٔ همهٔ تحولاتند دست می‌یابد .

تأثیر افکار و اصول هنری کـله روز بروز آشکارتر میشود . زمانی نظر **پیکاسو** را در بارهٔ کله پرسیدند . بشیوهٔ موجز و معمّا مانندش جواب داد «پاسکال ـ ناپلئون» . اگر غرضش قدرت اجرا ازیکسو ونیروی اندیشهٔ وی‌ازسوی دیگربوده برخطا نرفته‌است.

تابلوهای کله چنانکه گذشت عموماً کوچك است ، اما تنوّع آثارش بی‌اندازه است . در برخی کـه یادآور نقوش **میرو** است

۱ـ subjective ۲ـ objective

گوئی صورت جنینی اشکال عالم را در برابر خود می‌بینم. در برخی دیگر گوئی ترسها و خیالها و اوهام کودکان است که در جامهٔ تصورات آنها آشکار میشود (ش ۱۰۴و۱۰۵و۱۰۷وتصویر رنگی ۳۲). در برخی دیگر گوئی ذهن افسانه پرداز و اساطیر ساز بشر بدوی است که باوهام خود شکل بخشیده. در برخی دیگر نقوش تجریدی است که ویرا بخود مشغول داشته. احاطه‌اش در بکار بردن رنگ و ترکیبات رنگی بهمان اندازه شگفت انگیز است که مهارتش در ترسیم وطراحی وخط‌پردازی. مجموعهٔ آثارش جهانی سحرآمیز چون جهانی که کودکان از عالم دیوو‌پری در تصور دارند، یاجانوران مرموز و گیاهان غریب و اشباح خیال انگیز را در برابر ما مجسم میسازد. آثار کله بهترین توضیح نکته‌ای است که خود گفته است: هنرمند در هنرخویش نیروهای آفرینندهٔ جهان را تقلید می کند.

***

سالهای میان دوجنگ جهانی

درسالهای نخستین پس از جنگ، چنانکه گذشت طبع خلاق **پیکاسو** فیضانی شگفت انگیز می‌یابد. اما این فیضان متوجه یك سبك و یك شیوه نیست. ذهن افروخته‌اش او را دائماً از شیوه‌ای بشیوهٔ دیگرمی کشد و هنوز کشف تازه‌ای را درست بپایان نرسانده وراه شیوه‌ای را درست هموار نساخته، راهی دیگر در پیش می گیرد و

۱۰۸ . پیکاسو :
مرد شناگر (۱۹۲۰)

آنچه خود بنا کرده درهم می‌شکند . دائماً میان دو قطب مخالف و متضاد، یکی آزادی ابداع و دیگر رعایت طبیعت و سنت، در نوسان است. اگر امروز قلمش طعم انگبین بگیرد، فردا قلم را در سر که فرو می‌برد و چهرهٔ ذوق‌آزار زندگی را ترسیم می‌کند . از اینرو در مورد پیکاسو نمیتوان بدرستی از تحوّل و تکامل عمومی سبکی سخن گفت . باید از نمودهای سریع‌التغییر طبعی زاینده و نیرومند وشتابگر یاد کرد.

۱۰۹ . پیکاسو : زن با لباس سفید (۱۹۲۳)

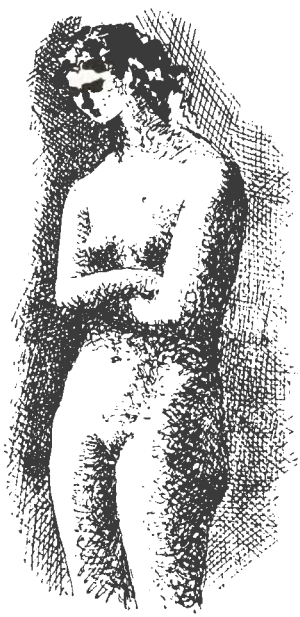
درین سالها که پیکاسو به تجربه و آزمایش و نوسان میان شیوه‌های کوبیسم و رئالیسم و سوررئالیسم و صور گوناگون آنها مشغول بود ، نهضتهای هنری در کشورهای دیگر ، خاصه آلمان و روسیه و هلند، قوت می‌گرفت و بخصوص

۳۲ . پل کله : کوه گربهٔ مقدس (۱۹۲۳)

هنر تجریدی عاملان وفرضیه‌سازان قویدست می‌یافت .

* * *

پوریسم درفرانسه ، کوبیسم باشرکت **اوزانفان**[۱] و **ژانره**[۲] (کوربوزیه) و **لژه** صورتی‌نو و انضباط واستدلالی دقیق‌تر یافت . اوزانفان تا حدود سال ۱۹۱۹ کوبیسم را باحتیاط دنبال کرده بود . اما بتدریج خود صاحبنظر شد. درسال ۱۹۲۰ مجلهٔ «اندیشهٔ نو»[۳] راباشرکت کوربوزیه بنانهاد وآنرا وسیلهٔ ابراز عقاید هنری خود وهمکارانش قرار داد .



۱۱۰ . پیکاسو : برهنهٔ ایستاده (۱۹۲۳)

اوزانفان معتقد شد که آثار نقاشان کوبیست از رسیدن بکمالی که میتوان انتظار داشت و صرفاً تابع منطق و پیرو نظم و تعادل سنجیده‌ای باشد بازمانده است. هنر **براك** را اصولاً تزیینی میدانست و کوبیسم پیکاسو را تجارب و کوششهای نقاشی رمانتیك درضبط اثری که‌اشیاء اتفاقی‌در وی گذاشته باشندمیدید . می گفت

۱- Ozenfant ۲- Jeanneret (Le Corbusier) ۳- L'esprit nouveau

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
تاسیس ۱۳۷۴

پیکاسو و براك وحتی لژه عموماً ازاشیائی‌اثر می‌پذیرند که تصادفات زندگی در اطراف آنها قرار داده است . اگر نقش گیتار و لیوان و ظرف‌میوه ومیز وروزنامه و پیپ و کتابچهٔ نت را در آثار **پیکاسو** و **براك** و یا نقش‌اجزاء مسلسل‌وماشین و چراغهای راهنمائی را در آثاری که **لژه** پس از جنگ کشیده است‌مکرر می‌بینیم از آنجاست که این گونه اشیاء را زندگی‌آنان دراطراف این نقاشان قرار داده است . انتخاب‌آنها از روی دقت و برحسب ضرورت نقاشی نبوده ، و حال‌آنکه نقاش باید مضمون تابلو را از اشکالی که بدقت انتخاب شده فراهم کند واز شکل اشیاء خصوصی وتصادفی که ممکن‌است برای نقاش معینی ارزش عاطفی داشته‌باشد بپرهیزد .

۱۱۱ . پیکاسو : **ماندولین وگیتار** (۱۹۲٤)

اگر به پردهٔ « هم‌آهنگی » **اوزانفان** (ش ۱۱۲) نگاه کنیم می‌بینیم که نقاش صورت وهیئت اشکال اصلی را که ازطبیعت یا از اشیاء گرفته است حفظ کرده، زیرا همان شکل‌آنهاست که موجب انتخاب‌آنها گردیده و نقاش بی‌آنکه محتاج بهم ریختن شکل‌اشیاء باشد نظام‌ریاضی متعادلی‌ازفرمهای مناسب وسنجیده بوجودآورده

است (تصویر رنگی ۲۲).

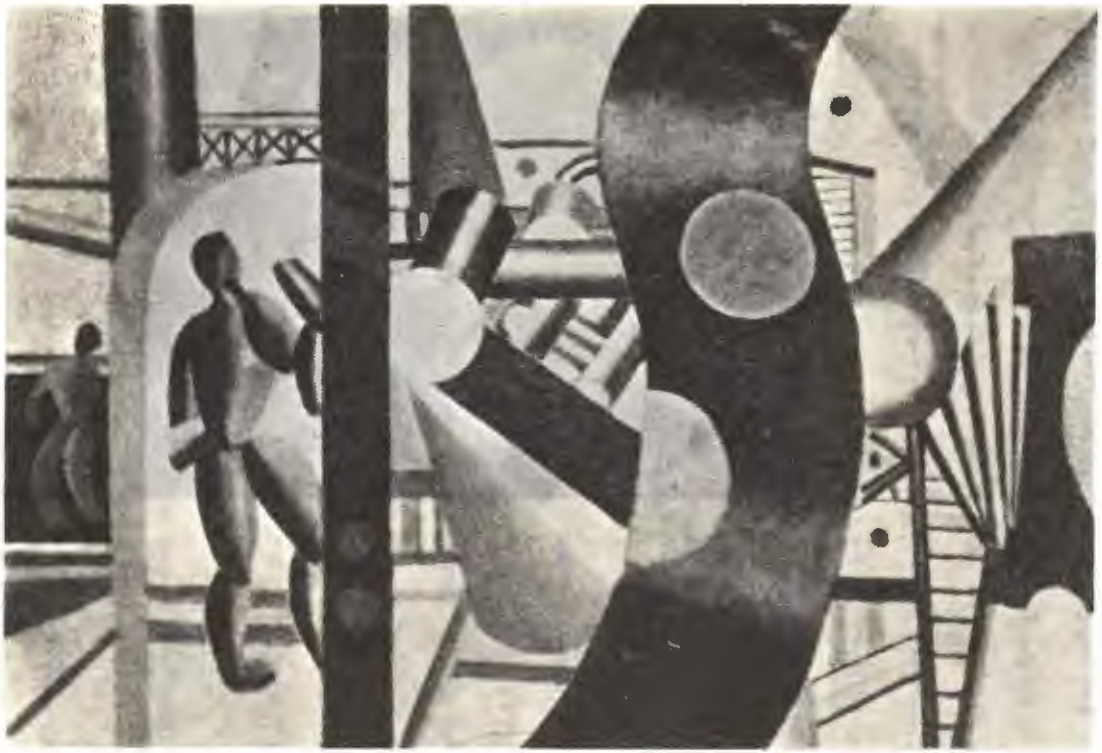
این نظام و تعادلی که در نقوش اوزانفان دیده میشود سکون و آرامشی خاص به آثار او می‌بخشد. تناسب و هم‌آهنگی رنگها و خطوط، و سادگی هندسی و نیمه هندسی اشکال، چون نظمی روان و خوش وزن و خوش‌قافیه مارا متلذذ میسازد.

۱۱۳ . اوزانفان : هم‌آهنگی (۱۹۲۲)

اسلوب اوزانفان را که به «پوریسم»[1] معروف است میتوان مرحلهٔ نهائی شیوهٔ کوبیسم شمرد. اما با رسیدن باین مرحله کوبیسم از اثر باز نماند. مهمترین اثر این شیوه در هنر معماری ظاهر شد.

ویندم‌لوئیس[2] نقاش و نویسندهٔ پیشرو انگلیسی که مدافع مؤثر و سرسخت هنر نو در انگلستان بود اهمیت **اوزانفان** و همکاران

۱- Purisme ۲- Wyndham Lewis



۱۱۳ . لژه : رانندهٔ سیاه (۱۹۱۹)

اورا دریافت ومعتقد شد که هنگام آن رسیده است که هنرمعماری تقلید سبکهای کهن راباهمه تفنّنات آنها بدور بریزد وسبکی روشن وساده و بی‌پیرایه براساس فایدهٔ بنا و مصالح آن بنیان بگذارد. **کوربوزیه** که همکار اوزانفان بود وازمعماری بنقاشی روی آورده بود بـاز بمعماری برگشت واصول «پوریسم» را در معماری مصداق بخشیدو بناهائی که‌راست‌خطّی‌وسادگی وزوایای‌قائمهٔ‌آن‌ها یادآور ترکیبات تجریدی نقاشان کوبیست است ومصالح جدید ساختمانی چون شیشه وآلومینیوم وآهن درآن میدرخشیدبنیادکرد.

اصول کلاسیك کوبیسم وسادگی هندسی و تعادل ریاضی آن بتدریج ازمعماری نیزتجاوز کرد وبطرحهای صنعتی رسید ودرطرح اثاثیهٔ خانه ووسائل زندگی نفوذ نمود.

***

کاندینسکی[۱] در همان ایـام کـه هنر تجریـدی بصورت «پوریسم» در فرانسه رواج می‌گرفت این شیوه باسامی دیگری در روسیه و آلمان و هلند و اروپـای شرقی هواخواه و مدافع می‌یافت. آزاد ساختن نقاشی از قید توصیف و تقلید به‌حدّ نهائی خود میرسید. در اینجا باید از پایه‌گـذاران و متفکرین مراحل نهائی هنر تجریـدی و نمایندگـان عمدهٔ آن، خاصه‌کاندینسکی و **مالویچ**[۲] و**موندریان**[۳] نـام‌ببریم.

۱- Wassily Kandinsky ۲- Malevitch ۳- Mondrian‌ Mondriaan

جالب اینست که با آنکه هنر نقاشی در روسیه از حدود سالهای ۱۹۲۱ ببعد بعلل سیاسی و اجتماعی از تحول و توسعه بازماند و دچار رکود و بی‌حاصلی شد و درخدمت هدفهای سیاسی درآمد، بسیاری از بنیان گذاران هنر نو از روسیه برخاستند. بحقیقت مکتب پاریس و مکتب آلمان بدون مدد این هنرمندان چنان رونق نمی‌یافت. کافی است از **دیاگیلف**[1] که میان سالهای ۱۹۱۷ و ۱۹۲۹ بزرگترین پشتیبان نقاشی و موسیقی نو در فرانسه بود و پدر هنر بالت امروزی بشمار میرود، و **شاگال** که بی آنکه سخن از فرضیه و فلسفه بگوید از پیشوایان مکتب سوررئالیسم محسوب است، و **کاندینسکی** که نه تنها یکی از بزرگترین نقاشان این قرن بشمار میرود، بلکه از فلاسفه و متفکرین عمدهٔ هنر نو محسوب است، و **یاولنسکی**[2]

۱۱٤ . کاندینسکی : نقش ارتجالی شمارهٔ ۳۰ [یا توپ ها] (۱۹۱۳)

۱- Diaghilef ۲- Jawlensky

و **لی‌ستیزکی**[۱] ازمایه دهندگان مکتبهای هنری آلمان و **مالویچ**[۲] و **گابو**[۳] و **پوسنر**[۴] از پیشوایان و فرضیه پردازان هنر تجریدی یاد کنیم .

کاندینسکی در ۱۸۶۶ ، پانزده سال قبل از پیکاسو، در مسکو تولد یافت . پدرش ازمردم سیبریه بود ودر نزدیکی مرز چین متولد شده بود ، مادرش ازمردم مسکو بود . مانند **پل کله** او نیز نخست موسیقی آموخت . سپس بتحصیل حقوق اشتغال یافت . اما هنگامی که در ۱۸۹۵ نخستین بار نمایشگاهی از نقاشان امپرسیونیست دید عزمش برای پرداختن به نقاشی و رها کردن کارهای دیگر استوار شد . درسال ۱۹۰۰ دورهٔ آکادمی پادشاهی مونیخ را در نقاشی بپایان آورد . سپس دوره‌ای ازسفر و آزمایش و پژوهش در پیش گرفت و از پاریس و قیروان (در تونس) و آلمان و ایتالیا دیدن کرد ، با آثار **سزان** و نقاشان رنگ‌اندیش («فوو») وهم‌چنین آثار **پیکاسو** و **ماتیس** آشنائی یافت.

۱۱۵ . کاندینسکی : لکهٔ سیاه

۱- Lissitzky ۲- Malevitch ۳- Gabo ۴- Pevsner

سرانجام در۱۹۰۸، سالی که فعالیت پیروان **مونش** ونقاشان اکسپرسیونیست[۱] در درسدن قوت می گرفت، در مونیخ مستقر گردید. یکسال بعد باکمك **یاولنسکی** وچندتن از نقاشان جوان وفعّال آلمان « اتحادیهٔنوین هنرمندان » را بنانهاد و در ۱۹۱۱ با چندتن دیگر که باوی نزدیکتر بودند گروه « سوارآبی »[۲] را بنیان گذارد، وخود بکشیدن پرده‌هائی که جنبهٔ توصیفی ندارد، ولی رنگها و خطوط درآنها با قوت وشدتی عاطفی ترکیب شده‌اند پرداخت (ش ۱۱٤ و ۱۱۵).

درسال۱۹۱۲ کتاب اساسی **کاندینسکی** بنام «جنبهٔ ذهنی‌هنر»[۳] که دوسال قبل بپایان‌آورده بود انتشار یافت. درین کتاب که یکی از مهمترین اسناد هنری قرن ما بشمار میرود، کاندینسکی فرضیهٔ اصلی خود را دربارهٔ هنرتجریدی بیان می کند.

پرده‌هائی که کاندینسکی از حدود ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ بوجود آورد همه تجریدی است، یعنی اشکال آن با اشکال دنیای خارج شباهتی ندارد، ولی ترکیب رنگها و اشکال نیروئی گیرنده دارد یعنی تضاد و تقابل آنها از نیروی شدید عاطفی حکایت می کند (ش ۱۱٤ و تصویر رنگی ۳۳). درحقیقت کاندینسکی رنگ و خط وسطح راکه عوامل هنرنقاشی‌اند مستقل ازنمایش اشیاءبکارمی‌برد

۱ــ ص۲۲دیده‌شود ۲ــ ص٦۹دیده‌شود.
۳ــ Über das Geistige in der Kunst

۳۳ . کاندینسکی :

نقاشی ارتجالی ــ شمارهٔ ۳۵

(۱۹۱٤)

۳٤ . کاندینسکی :

نقش برسفیدی

(۱۹۲۳)

۳۵ . کاندینسکی :

ساده و روشن

(۱۹۳۰)

[نمونه‌های نقاشی تجریدی]

و همانطور که در موسیقی ترکیب نت‌ها میتواند آهنگی بوجود بیاورد که توصیف چیزی درعالم خارج نیست ولی قوت عاطفی دارد و در ما اثر می کند، ترکیبی که **کاندینسکی** بوجود میآورد نیز، با شدت و حدّت پر نیروئی که در اشکال آن دیده میشود، بی‌آنکه وصف چیزی باشد درما مؤثرمیشود.

فرضیهٔ اساسی کاندینسکی براین نظرقرار دارد که در هراثر هنری دوعامل اساسی هست: یکی نفسانی و یکی عینی یا خارجی. عامل نفسانی عواطف هنرمند است. این عواطف بوسیلهٔ حواس برانگیخته میشوند. پس حواس ما پُلی‌است میان‌امری نفسانی که عواطف ما باشد و اشکال و خطوط و رنگها که امری عینی وخارجی است. این امرخارجی (رنگها وخطوط) که در پرده ظاهر میشود میتواند نظیرعواطفی راکه در نقاش منشأ حرکت وابداع شده در بیننده نیز از راه‌حواس برانگیزد. میزان توفیق‌پردهٔ‌نقاشی ازحیث تأثیر همین برانگیختن عواطف مشابه دربیننده است، چه‌اثرنقاش نیز مانند اثرآهنگساز وسیلهٔ انتقال عواطف است.

چنین نظری دربارهٔ پرده های نقاشی تازه نیست، ولی کاندینسکی براساس این فرضیه نتیجه می گیرد که خط و رنگ «به‌تنهائی» برای انتقال عواطف کافی‌اند ومحتاج‌آن نیست که ما به آنها شکلی شبیه اشکال‌جهان خارج‌ببخشیم. بعبارت دیگر میتوان‌از خط ورنگ زبانی وضع کرد که بخودی خود بتواند مفسر عواطف

هنرمندقرار گیرد واین عواطف‌را بدیگری نیزمنتقل سازد. این‌در حقیقت‌مثل آنست که درموسیقی بجای آنکه به‌آهنگ‌ونوا (ملودی) اتکا کنیم ، کارخود را به «ترکیب و تنظیم» اصوات محصور کنیم و هیئتی راکه ازین نظم و ترکیب بوجود میآید زبان عواطف خود قراردهیم .

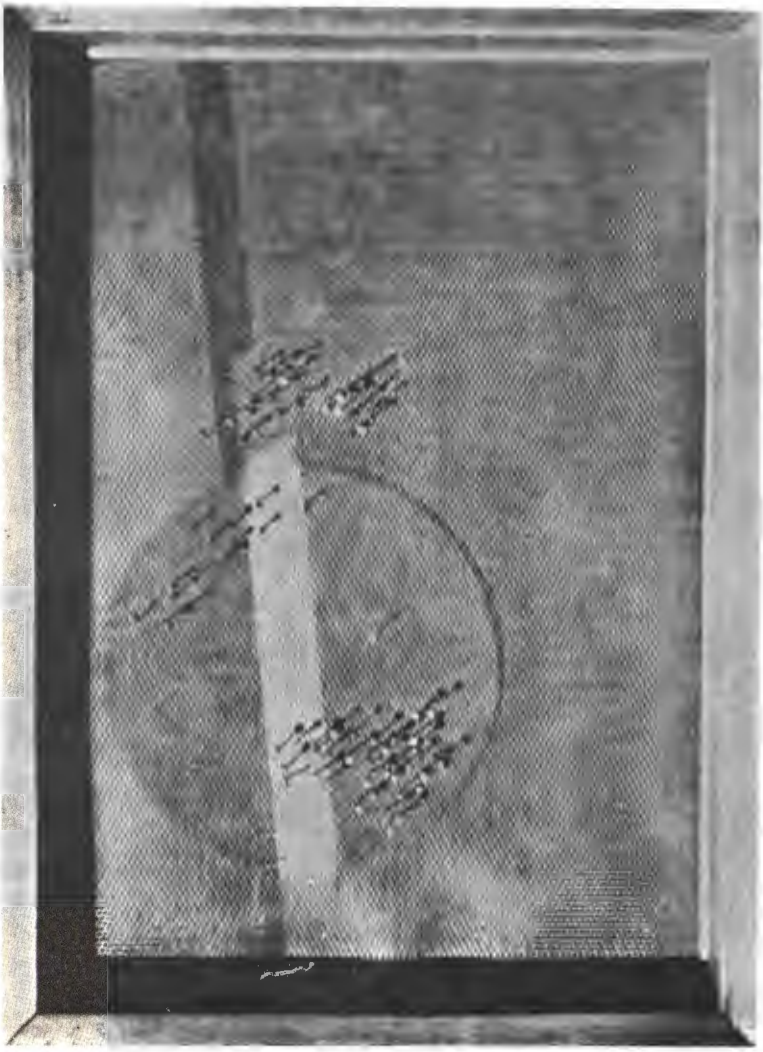
گاه این هیئت ، بی‌آنکه هنرمند بدرستی از چگونگی آن آگاه باشد ، از قعر وجود و اعماق ذهنش بوی الهام میشود وکار هنرمند جز این نیست که این بدیهه را برپرده منتقل کند .[۱] اما گاه احساسی بتدریج درخاطرهنرمند قوام‌می‌یابد وهنرمنددانسته وسنجیده هیئتی راکه مناسب بیان‌آن احساس است در ذهن خود می‌پرورد وبادقت و تمایل برپرده می‌آورد .

کاندینسکی شخصاً پس از آنکه مدتی آثار خود را میدان ظهورنقشهائی کـه بدیهةً بر پرده می‌آورد قرار داد بتدریج بنوع دوم گرائید و درآنچه پس از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹٤٤ کـه وفات یافت ترسیم کرد نه‌تنهـا از شباهت با اشکال خارجی مطلقاً اثری نیست بلکه‌آن شور وقوت احساس نیزجای خود را بنظم وتعادلی‌سنجیده ومشعور سپرده است (تصویر رنگی ۳۸)[۲].

۱ــاین‌نظر درحقیقت اساس اکسپرسیونیسم تجریدی‌است(ص۹۹و۱۰۰دیده شود) وهم پیش‌آهنگ مکتب نقاشی « ارتجالی » (informel) است‌که از ۱۹٤۵ ببعد ظهور نمود .

۲ــ ص۱۸ و۱۹ ج۱ دیده‌شود .

۱۱۶ . کاندینسکی : له و علیه (۱۹۲۹)



۱۱۷ . مهلی ناگی : طرح (۱۹۳۵)

کاندینسکی در ۱۹۱٤ که جنگ پیش‌آمد بروسیه بازگشت وپس از انقلاب ۱۹۱۷ بکارهای مهم گماشته شد . از جمله «کمیسر هنرهای عامّه» شد ومسئولیت تهذیب وتأسیس موزه‌های هنری‌بوی واگذار گردید و درین سمت بیست و دوموزه تأسیس کرد . درسال ۱۹۲۱ « فرهنگستان علوم و هنرهای شوروی » را بنیان گذاشت و خود بسمت نایب رئیس آن تعیین گردید . اما در همین سال عناصر حزبی که ازامورعاجل‌سیاسی فراغتی‌یافته بودندبکارهنر پرداختند وکار برهنرمندان انقلابی‌سخت شد .کاندینسکی‌ناچار مانند عده‌ای دیگراز نقاشان وهنرمندان پیشرو روسیه جلای وطن کرد وبآلمان بازگشت .

* * *

«باوهاوس» کمی پیش ازین در ۱۹۱۹ **والترگروپیوس** معمار نامی آلمان کانونی هنری در وایمار تأسیس کرده بود .[۱] اندکی پس از بازگشت‌کاندینسکی ، از وی برای تدریس درین‌کانون دعوت کرد . «باوهاوس» که از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ دوام یافت بزودی یکی از مهمترین مراکزهنری زمان خود شد و باعتبار هنرمندان و نقاشانی چون **کله** و **فاینینگر**[۲] و **اشلمر**[۳] و **مهلی ناگی**[٤] وکاندینسکی که درآن تدریس نمودند در تحول هنر

۱- Staatliches Bauhaus ۲- Feininger ۳- Schlemmer
٤- Moholy-Nagy

اروپا وامریکا تأثیری عظیم کرد .

غرض **گروپیوس** از تأسیس این کانون آن بود که هم‌آهنگی و وحدتی را که هنرهای مختلف ازدست داده بودند بآنها باز گرداند وهمهٔ هنرها از معماری ونقاشی و پیکره سازی وجز آنها را برای ایجاد هنری جامع کـه در خور جهان آینده باشد تجهیز نماید . گروپیوس ازاینکه نقاشی و پیکره سازی از معماری دوری گرفته ومحل وفایدهٔ خود رادربناها از دست‌داده وبصورت هنری محصور درکارگاه وسالن درآمده بودند خشنود نبود . میخواست تا همهٔ هنرهادرشالوده‌ریزی بنای واحد وجامعی ازهنرها که‌جوابگوی نیازهای اجتماعی وصنعتی زمان باشد همکار و متحد شونـد . در اعلامیهٔ گشایش کانون، گروپیوس میگوید : « ما میخواهیم وجوه مختلف فعالیت هنری وهم‌چنین صنعتگران وهنرمندان را هم‌آهنگ کنیم وآنها رادر تصور تازه‌ای ازهنر سازندگی بیکدیگر بپیوندیم... ما درپی آنیم که جامعهٔ تازه‌ای از هنرورزان بوجود بیاوریم که در میان آنهـا دیگر تعصب حرفه‌ای کـه اکنون چون دیواری بلند

۱۱۷a . لژه : نقش (۱۹۲۸)

هنرمندان و صنعتگران را از یکدیگر جدا میسازد وجود نداشته باشد. ما همه باید برای بنای ساختمان تازهٔ آینده که در آن معماری و نقاشی و پیکره سازی بهم خواهند پیوست متحد شویم. باید اینرا بخواهیم وراه آنرا بیابیم. این بنای تازه که میلیونها کارگر در برپا ساختن آن شرکت خواهند کرد، نشان مجسمی از ایمان تازهٔ ما بآینده خواهد بود».

شکست آلمان درجنگ، تلخی و نومیدی بسیار ببار آورد ودر تقویت شیوهٔ اکسپرسیونیسم واظهارعواطف تند وهجاگر مؤثرشد. تأسیس باوهاوس، برعکس، نتیجهٔ مثبت احوالی بود که پس از جنگ در آلمان پیش آمد. فعالیت این کانون زادهٔ امید و نیروئی بود که دردلها جان می گرفت ونگران آینده‌ای روشن و امیدبخش بود.

هرچند باوهاوس سبك خاصی از نقاشی را تلقین نمیکرد و بیشتر دراندیشهٔ هم آهنگی وثمربخشی هنرها وتطبیق آنها بامصالح و مقتضیات دنیای جدید بود، ولی رویهمرفته نقاشان باوهاوس و همکاران آنان به‌سبك تجریدی وسبکی که ازتوجه خاص آنها بهنر معماری و اصول هندسی آن حکایت میکرد تمایل داشتند، و این همان‌شیوه‌ای‌بود که **کوربوزیه** و **اوزانفان** باتوفیقی کمتردرفرانسه پیش گرفته بودند[1].

۱ـ ص۱٦٥ دیده شود

مطالعات هنرمندان باوهاوس در ایجاد معماری نوین و طرحهای نوین صنعتی و بکاربردن مصالح جدید در صنعت و هنر و پیشرفت فن تبلیغات براساس شیوه‌های جدید هنری تأثیر فراوان کرد. باوهاوس بیش از ده سال مرکز استوار و ثابت قدمی برای ترویج هنر نو و تشویق هنرمندان خلاق و آینده شعار بود.

در ۱۹۲۹ باوهاوس در نتیجهٔ فشار اهل تعصب از وایمار به دساو[۱] نقل کرد و در ۱۹۳۳ که **هیتلر** بقدرت رسید و هنر آلمان را در خدمت هدف سیاسی خود قرار داد، ناچار بسته شد. متعصبان نازی آثار **کاندینسکی** و برخی نقاشان دیگر باوهاوس را بعنوان نمونهٔ «هنر منحط» بمعرض نمایش گذاشتند.

گروپیوس و **فاینینگر** و **مهلی‌ناگی** سر انجام در امریکا سکنی گرفتند و مهلی‌ناگی کوشید تا کانونی نظیر باوهاوس در شیکاگو تأسیس کند. کاندینسکی بپاریس نقل کرد و تا مرگ در آنجا مقیم بود.

***

هنر کاندینسکی مراحل مختلف طی کرد، اما بخلاف پیکاسو که سیر هنر اورا نمیتوان بایك خط یا یك منحنی نشان داد، هنر کاندینسکی تطوّری منطقی دارد.

کاندینسکی دچار ضرورتی ذهنی بود که ظهور و بروز

۱- Desau

۳۶ . کوبکا :

بنای فلسفی

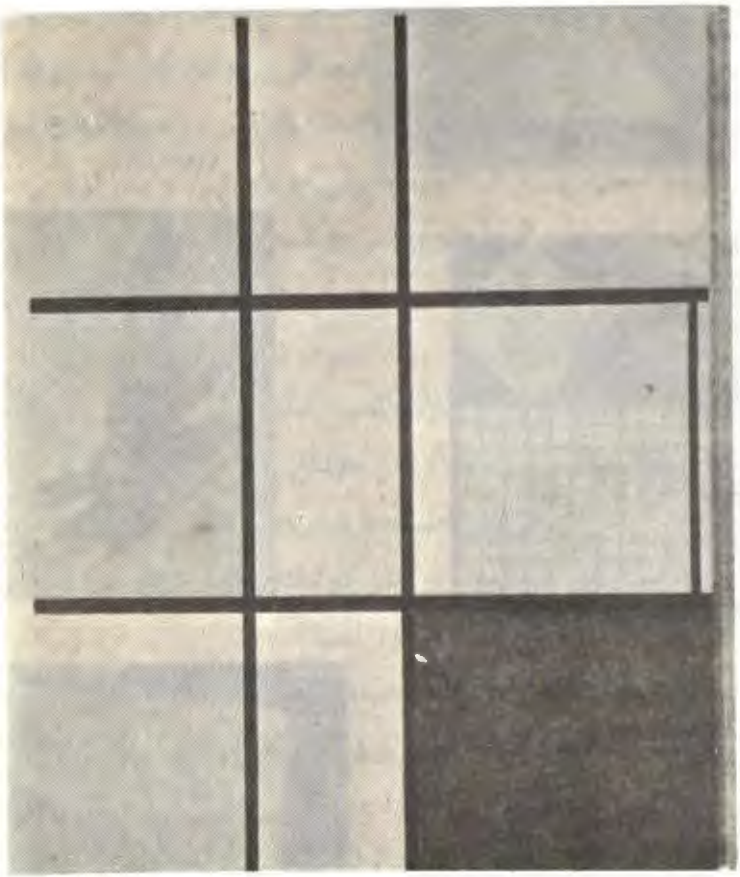
(۱۹۱۳)

[سبك تجریدی]

۳۷ . لوت :

فوتبال

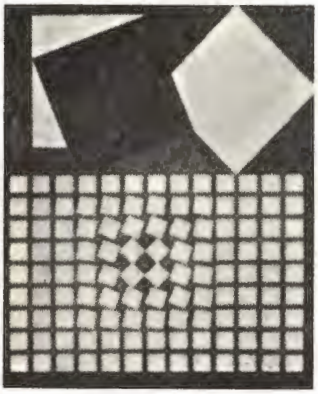
(۱۹۱۷)



۱۱۸ . موندریان :
نقش (۱۹۳۵)

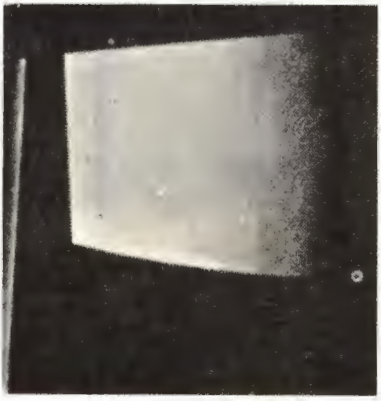
۱۱۹ . مهلی ناگی :
AII
(۱۹۲٤)
←

۱۲۰ . هارتونگ :
↓ (۱۹۵۸) T.



↑ ۱۳۱ . ویکتور دوواسارلی :
(۱۹۵۷) 100 F

۱۳۲ . گایگر :
(۱۹۵۸) OE 247
→



می‌جست . این ضرورت او را بیشتر بسوی اشکال مجرد و ترکیبات رنگ وخط می کشاند . شایدتوضیح این‌تمایل را در وی ودربرخی ازنقاشان‌آلمانی وهلندی‌مثل **فاینینگر** و **موندریان** دربیان **ورینگر** نقّاد تیزاندیش آلمان بتوان یافت . باعتقاد ورینگر میان روحیهٔ مردم شمال اروپاکه در محیطی سرد و تیره و مه‌آلود زندگی کرده‌اند و مردم سواحل مدیترانه که از طبیعتی گرمتر و آب و هوائی اطمینان بخش‌تر برخوردار بوده‌اند تفاوتی روشن هست . مردم مدیترانه طبیعت را برای کوششهای خود محیطی صافی و آسوده یافته‌اند . هنر کلاسیك با تعادل و هم‌آهنگی محسوس و خطوط و سطوح آرام و آرامی بخشش انعکاس چنان محیطی است . روح‌نگران ومضطرب وامنیت‌جوی‌مردمی که درشمال کوهستانهای آلپ زندگی کرده‌اند در هنر گوتیك‌انعکاس می‌یابد که اصولاً هنری عاطفی و پیچان و پرشور است[۱] .

اما واکنش هنرمند شمالی در برابر این دنیای آشفته و غلق‌خیز که از یکسوعواطف پرشور مذهبی را در اوتقویت می کند و از سوی دیگر او را بخشونت و شدت عمل می کشاند ، همیشه یکسان نیست . یکی ازدونوع واکنش اساسی او در برابر چنین جهانی «بیگانه کردن خود» ازین عالم وانقطاع از حسّیات وجذبهٔ آنهاو کسب آرامش‌وصفادرعالمی‌مجرد وخودساخته است.هنرمندی

۱- Worringer در *Abstraktion uud Einfuhlung*

کـه درین راه می‌افتد نقوش تجریدی را یگانه وسیلهٔ سکون در برابر دنیای تار و آشفته‌ای کـه در ذهن دارد میشمارد و بموجب ضرورتی غریزی بطرف آفریدن اشکال مجرد هندسی رانده میشود. چون زاهدی که ضمیرش در گرو دنیاست ولی برای فرار از وسوسهٔ لذات و تحصیل آسایش خاطر دست در دامن زهدو وارستگی و انقطاع میزند، چنین هنرمندی نیز ازشور وخروش عالمی پرغوغا بخشکی وصفای نقوش مجرّد و نظم تسلی‌بخش این نقوش پناه می‌برد.

فرضیهٔ **ورینگر** که در ۱۹۰۸ انتشار یافت کاندینسکی را در رعایت ضرورت ذهنی خود جسورتر کرد وبیش ازپیش بسوی اشکال تجریدی راند. بگفتهٔ خود، دریافت که «نقطهٔ گردی میتواند بیش از تصویر قامت انسانی آبستنِ معنی باشد» و «زاویهٔ حادّ مثلثی بر روی دایره‌ای تأثیرش کمتر از انگشت خدا کـه دراثر **میکل آنژ** انگشت آدم را می‌ساید[1] نیست».

کاندینسکی معتقد بود که سبك هر نقاش برحسب سودائی و ضرورتی باطنی کـه در وجود خود حس می کند تعیین میشود. در مورد خود او، این ضرورت ذهنی موجبی برای پرداختن باشکال طبیعی باقی نمیگذاشت. زبان خط ونقطه و رنگ، و اشکال مجرد حاصل از آنها، اورا سیراب میساخت. بتدریج زبان نقاشی وی از عواطف فردی وخصوصی دورشد وصورتی کلی وعمومی بخود گرفت.

۱ــ غرض نقوش نمازخانهٔ سیستین واتیکان است.

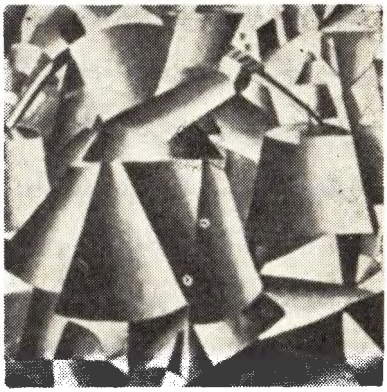
درآغازاشکال مجردی که برپرده میآورد نشانی از عواطف او بود. (ش ۱۱٤ و ۱۱۵ و تصویر رنگی ۳۳). آخر چنان شد که خود این اشکال مجرد و ارتباطات و تناسبات آنها موضوع اصلی پرده قرار گرفت، واشکالی که ابتدا نامعین و مبهم بود بتدریج صریحتر و هندسی‌تر ودقیق‌تر شد (تصویر رنگی ۳٤ و۳۵ و۳۸)[۱].

همانطور که نقاشان «فوو» رنگ را از قید طبیعت آزاد ساختند وترکیب وارتباط وبازی رنگها را موضوع اصلی پرده‌قرار دادند، **کاندینسکی** نیز خط و «فرم» را ازقید شباهت باشکال طبیعی آزاد کرد وآنها را استقلال بخشید. در آثار اخیرنقوش وی حتی از اشاره‌ای باشکال طبیعی یا عواطف شخصی خالی است (تصویر رنگی ۳۸). با اینهمه آثارکاندینسکی از دوخطری که همیشه هنر تجریدی را تهدید می کند ـ یکی‌خطرصورت بی‌جان شدن ودیگر خطر تبدیل گردیدن بنقوش صرفاً تزیینی ـ دور ماند، چه آثار کاندینسکی اگر از اشکال طبیعی مستقل است هیچ گاه از لطف شاعرانه وجذابیتی محسوس خالی نیست.

* * *

سوپرماتیسم[۲] سوپرماتیسم نام شیوه‌ای ازنقاشی تجریدی است که **مالویچ**[۳] نقاش روسی اختیار کرد.

۱ــ همچنین تصویر ص۱۸و۹۱ ج۱ دیده‌شود ۲ــ Suprematisme
۳ــ Malevitch



۱۲۳ . مالویچ : زن وسطل (۱۹۱۲)

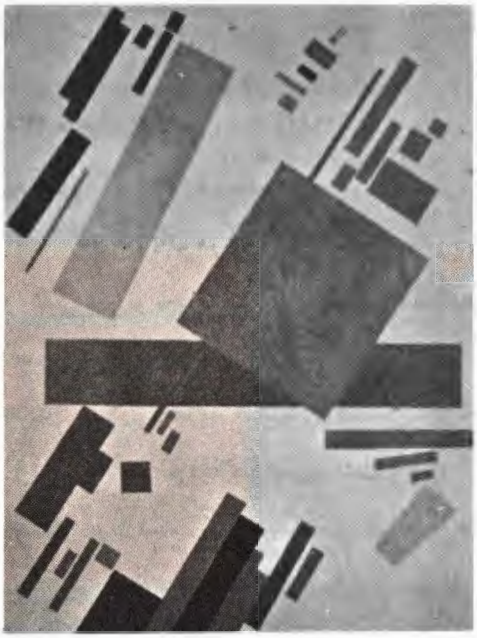
مالویچ در۱۸۷۸ در کیف متولد شد . پس از آشنائی با آثار **سزان** و **وان‌گوگ** و **گوگن** و **سورا** تحت تأثیر کوبیسم قرار گرفت وپیشوای نهضت کوبیسم در روسیه شد . اما مالویچ‌راهی راکه برخی از پیروان نقاشی تجریدی درمدتی دراز پیمودند یك شبه رفت و در ۱۹۱۳ پرده‌ای را بنمایش گذاشت که دران فقط مربع سیاهی بر زمینهٔ سفید دیده میشد . بعدها مالویچ مستطیل و دایره ومثلث و صلیب را نیز برمربع افزود و با این اشکال ساده که عموماً بارنگهای‌روشن برزمینهٔ سفید می کشید یك رشته پرده‌های کاملاً تجریدی بوجود آورد (ش۱۲۳ و ۱۲٤) .

اعلامیهٔ سوپرماتیسم که باکمك **مایاکوفسکی** وبرخی دیگر از شاعران پیشرو روسیه تنظیم شده بود و از ترك شباهت نقاشی با عالم طبیعت و اعتبار نقوش ساده و صریح هندسی دفاع میکرد در ۱۹۱۵ انتشار یافت .

وقتی که در روسیه هنرمندان دچار فشار سیاست شدند ، مالویچ ازاستادی نقاشی درمسکو محروم شد و به‌لنین‌گراد اعزام گردید . با اینحال تا ۱۹۳۵ که درگذشت توانست بتدریس خود

درین شهر ادامه دهد .

موندریان[۱] نتیجه‌ای که **مالویچ** در اندك زمانی تحصیل کرد، موندریان نقاش هلندی در زمانی درازتر وبا کوشش وجستجو وآزمایشی پردامنه‌تر بدست آورد. موندریان از نقاشان بزرگ این قرن بشمار میرود و از میان نقاشانی که باشکال هندسی تجریدی و ارتباط وتناسب آنها پرداخته‌اند ، پس از کاندینسکی کسی شهرت آثار و قوت تأثیر موندریان را نداشته است .

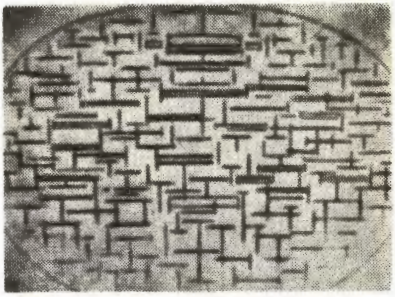


۱۲٤ . مالویچ : نقش سوپرماتیست (۱۹۱۵)

موندریان در ۱۸۷۲ درهلند متولد شد . از « رئالیسم »به « امپرسیونیسم » و از امپرسیونیسم به «فوویسم» و از فوویسم به «کوبیسم »گرائید و از **پیکاسو** و **براك** اثر پذیرفت . آنگاه از

۱ــ Mondrian

کوبیسم بنقاشی تجریدی خالص تمایل یافت . از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱٤ را درپاریس گذراند و در ۱۹۱٤ که جنگ آغاز شد بهلند بازگشت و با **وان دوسبورگ**[۱] و **وان در لك**[۲] درتأسیس مجله‌ای[۳] که برای نشرعقاید گروهی از هنرمندان که به پیشوائی وان ـ دوسبورگ تشکیل شده بود شرکت کرد .



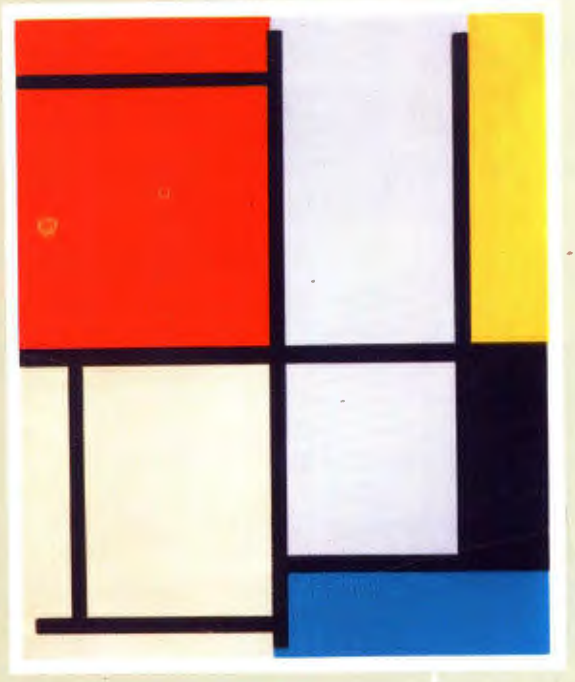
۱۲۵ . موندریان : دریا (۱۹۱٤)

موندریان مردی کوشا ودقیق وبردبار بود وروحی عرفانی داشت و کمی پیش تر بجمعیت تئوزوفهای هلند پیوسته بود . ذهنش حقیقت اصیل واساسی چیزها راجستجومیکرد. فرضیه‌های هنری موندریان تا حدّی متکی بعقاید فیلسوف هلندی **شون‌مکرس**[٤] است که عقایدی از نوع عقاید نو افلاطونیان داشت وخود آنرا «عرفان مثبت» میخواند. معتقد بود که اگر درست در طبیعت فرو برویم و از ظواهر آن بگذریم ، بنا و ساختمان اصلی و حقیقی چیزها برما « مشهود » خواهدشد و «حقیقت» تجسمی چیزها ازین مکاشفه برمامعلوم خواهد گردید .

معتقد بود که طبیعت باوجود تنوع و بی‌سامانی و آشفتگی

۱ـ Van Doesburg ۲ـ Van der Leck ۳ـ De Stijl
٤ـ Schoenmaekers

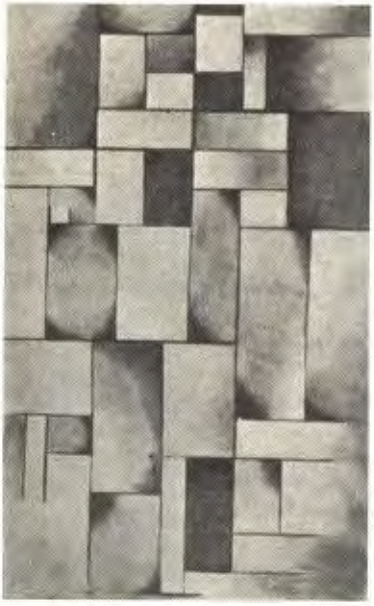
۳۸ . کاندینسکی :
غیرقابل انعطاف
(۱۹۲۹)
[نقاشی تجریدی]



۳۹ . موندریان :
نقش (۱۹۲۱)
[سبك نئوپلاستی‌سیسم]

ظاهریش حقیقتی بسیارمنظم دارد ونظمی ریاضی درآن نهفته است که باتأمل ومکاشفه برما آشکار میشود .

ساختمان اساسی‌اشیاء برای **موندریان** نیز بصورت‌اشکال منظم هندسی «مکشوف» می‌شد ، ونظم باطنی عالم و اجزاء آن بصورت هم‌آهنگی و تناسب ریاضی این اشکال بـر او آشکار میگردید . موندریان نیز در آغاز از اشکال موجوددرطبیعت به‌اشکال تجریدی رسید ، یعنی‌ابتدا نقوش‌تجریدی او وصفی از مضامین طبیعی بود . اما سرانجام‌تصور«مضمون»وحتی تصور منشأ و مبدئی برای نقوش تجریدی‌را از ذهن‌خود دور کرد و یکسره به ترسیم اشکال منظم هندسی که با تناسبات مختلف تنظیم میشدند پرداخت (ش۱۱۸ و تصویررنگی ۳۹) وپیوسته درین شیوه که بشیوهٔ «نئوپلاستی‌سیسم»[1] معروف است باقی ماند[2]. در آثـار او بیشتر ترکیبی از مربع‌ها و



۱۲۶ . وان دوسبورگ : نقش (۱۹۱۸)

۱– Néo - plasticisme یا Nieuwe Beelding

۲ــهم چنین‌تصویر ص۷۳ ج۱ دیده شود

مستطیلها با رنگهای روشن وساده وبسیط می‌بینیم که با خطوط منظم سیاه یـا رنگی از یکدیگر جدا شده‌اند .

در هنر **موندریان** نیز مانند آثار متأخر **کاندینسکی** « تجرید فقط برای تجرید » مصداق می‌یابد . اما درمقایسه ، آثار موندریان رویهمرفته خشك‌تر و مجردتر از آثار کاندینسکی است و اصولی ثـابت‌تر را بنظر میآورد . درآثار کاندینسکی اثر روح پرتلاطم و شاعرمنشی را که در آغاز به شیوهٔ اکسپرسیونیسم میل کرد بکلی معدوم نمی‌یابیم ، هرچند شعر او سرانجام شعرخط و رنگ مجرد و تناسبات ریاضی وهندسی آنها شد .

آثار موندریان نه‌تنها درنقاشی ، بلکه در معماری نیز تأثیری قوی کرد ودرپیشرفت ورواج معماری ساده وهندسی باخطوط راست و زوایای قائمه وسطوح بی‌پیرایه کارگر شد .

گروهی که **وان‌دوسبورگ** وموندریان وچندتن دیگر تشکیل دادند ، مانند گروه باوهاوس[1] نظر بوحدت و هم‌آهنگی هنرها داشت وخاصه بفن معماری واهمیت آن ناظر بود ومیخواست بادنیای جدید همگام باشد و هنری درخور دنیـای صنعتی جدید و نیازهای آن بوجود بیاورد .

با اینحال باید گفت کـه از میان نقاشانی کـه باین گروه پیوستند تنها آثـار موندریـان است که گیرندگی دارد و از طبعی

۱ــ ص۱۷۷ دیده شود .

آفریننده و هنرزا حکایت می کند .

* * *

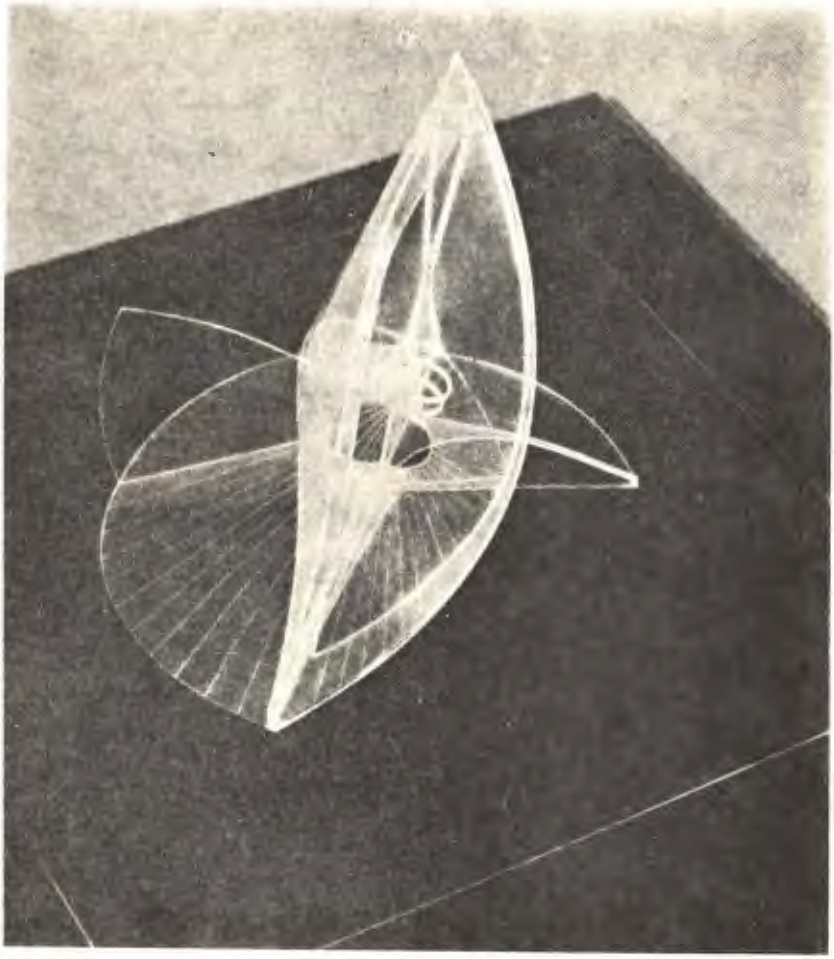
نقاشی تجریدی در روسیه

این مقال بدون ذکری از برخی دیگر از هنرمندان روسیه که در ترویج هنر تجریدی دست داشتند تمام نیست . درهمان ایام که **مالویچ**[۱] «سوپرماتیسم»[۲] را با نقشهای سادهٔ هندسی بنا میگذاشت ، چند تن دیگر از نقاشان روسی ، مانند **تاتلین**[۳] و **پوسنر**[۴] و **گابو**[۵] (ش۱۲۸) و **رُدچنکو**[۶] (ش ۱۲۷) نیز درطریق رها ساختن نقاشی از بندتوصیف وبنای زبان‌تازه‌ای‌ازاشکال‌هندسی با تناسبات‌ریاضی سعی میکردند .

۱۲۷ . رودچنکو : نقش (۱۹۱۸)

درنخستین سالهای انقلاب (میان ۱۹۱۷ و ۱۹۲۱) هنرمندان پیشرو در روسیه شور و آزادی بی‌سابقه‌ای یافتند و منشأ شیوه‌ها و فرضیه های تازه شدند . اما از حدود ۱۹۲۱ که دولت انقلابی‌شوروی بکار هنر توجه کرد هنرمندان‌انقلابی درتنگنا افتادند . دولت شوروی هنری میخواست که برای عامّهٔ کارگران و دهقانان مفهوم باشد و هم آنها را براه

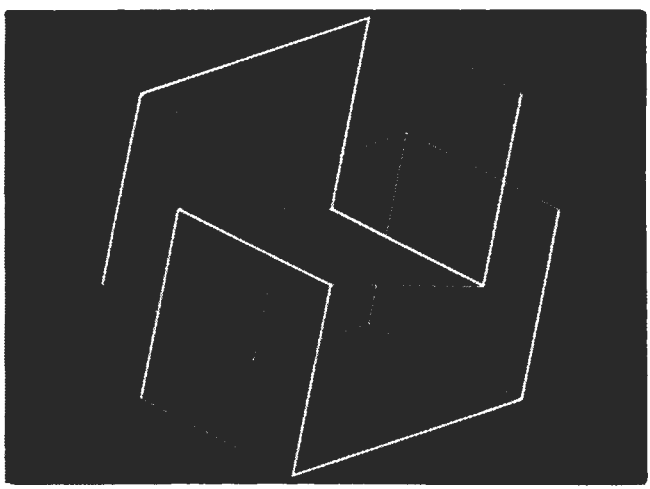
۱- Malevitch ۲- Suprematisme ، ص۱۸۵ دیده‌شود ۳- Tatlin
۴- Pevsner ۵- Gabo ۶- Rodchenko



۱۳۸ . گابو : مضمون مارپیچ (۱۹۱٤)

هدفهای سیاسی دولت بکشاند. هنری حکائی و تبلیغی میخواست و تاب فرضیه‌های هنری و باریکیهای آنها را نداشت. از اینرو در عرض یکی دوسال **کاندینسکی** که تازه فرهنگستان علوم‌و هنرهای شوروی‌را بنانهاده بودناچاررهسپارآلمان‌شد و**مالویچ** درلنین‌گراد گوشه‌گرفت و **پوسنر** بفرانسه رفت و**گابو** و **لی‌سیتزکی**[1] نیز راه آلمان را پیش‌گرفتند.

پراکنده شدن این گروه در آلمان و فرانسه و بعضی



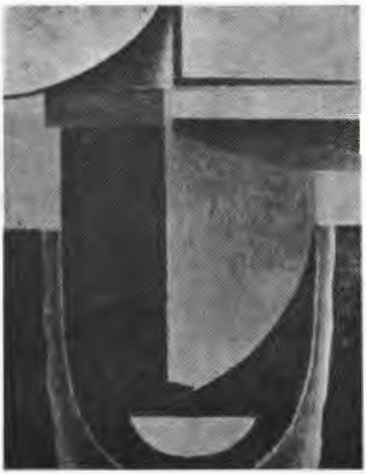
۱۲۹. البر: ترکیب ساختمانی (constructiviste) (۱۹۵٤)

کشورهای دیگرچون سوئد وانگلستان وامریکا موجب رواج هنر تجریدی ووجوه مختلف‌آن درعالم شد. مهمترین کانون این تأثیر

۱- Lissitzky

« باوهاوس » بود کـه در آن اثر کاندینسکی ولی‌سیتزکی بـا اثر **وان‌دوسبورگ**[۱] که درسال ۱۹۲۲ به گروه باوهاوس پیوست ممزوج شد و بوسیلهٔ نقاشانی که تحت تأثیر آنان قرار گرفتند وهم ازطریق آثار خودآنها درجهان منتشر گردید .

تاتلین در روسیه ماند و عاقبت باین نتیجه رسید کـه هنر نقاشی بصورتی کـه می‌شناسیم ازآفریده‌های نظام سرمایه‌داری است و دورهٔ آن بسر آمده و باید آنرا کنار گذاشت و بکارهـای مفید مانند طرح اثاثیهٔ خانه و طرحهای صنعتی پرداخت .



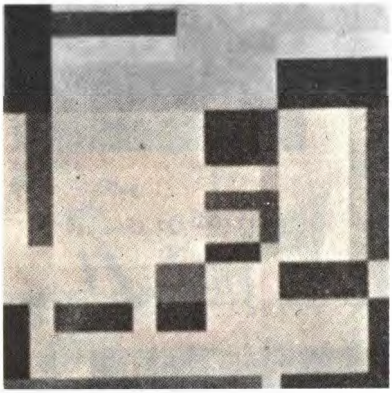
۱۳۰ . یاولنسکی : سیر (۱۹۳۵)

گابو وپوسنر که در درجهٔ اول پیکره‌ساز بودند بـرعکس در سیر خود بیش از پیش بهنر تجریـدی گرائیدند و قـوت و حرکت مطلقی را که از راه اشکال تجریدی میتوان مجسم کرد با تصوری که‌ازدنیای آینده‌داشتند مناسب شمردندو درنوشته‌های‌خود بخلاف **تاتلین** هنرنقاشی‌را ازاجزاء ضروری‌زندگی بشری شمردند وفی‌نفسه گرامی دانستند ، ودرحقیقت فرضیهٔ دولتیان روسیه را که

۱- Van Doesburg

برای هنرجز بمنظورخدمت هدف‌های اجتماعی‌ارزشی ومحلی قائل نبود مردود شمردند .

ازمیان نقاشان کسی که پس ازکاندینسکی بیش از دیگران درتحولات هنرمعاصر تأثیر کرد **لی‌سیتزکی** بود که در ۱۹۲۱روسیه را ترك گفت و بآلمان رفت . در ۱۹۲۲ **وان‌دوسبورگ** مجموعه‌ای از شش‌اثر اوراکه نمونه‌ای از روش‌تجریدی‌اوست‌بنام«داستان دو چهارگوش» (تصویر رنگی ٤١) در هلند منتشر کرد . در ۱۹۲۲ مجله «G»[1] را بنیاد گذاشت و در سال ۱۹۲۳ در سویس مجلهٔ ABC راکه منتسب بگروهی بهمین نام بود انتشار داد . در۱۹۲۸ بمسکو بازگشت و تا ۱۹٤۱ که درگذشت بیشتر به ترتیب نمایشگاههای بین‌المللی و مصورساختن کتابهای کودکان مشغول بود . گذشته از آثار و نوشته‌های خود او ، **مهلی ناگی** (ش ۱۱۷ و ۱۱۹) نیز که تحت تأثیر وی قرار گرفت ، نخست در باوهاوس و بعدها در امریکا مروّج شیوهٔ او گردید .



۱۳۱ . مارلو ماس : نقش (۱۹۵۷)

***

۱ــ مختصر Gestaltung (تنظیم وشکل بخشیدن) است

پیکاسو درسالهای میان‌دوجنگ جهانی

در سالهای میان ۱۹۲۰ و ۱۹۲۵ **پیکاسو**، چنانکه گذشت، بنوسان خود درمیان سبکهای مختلف ادامه داد و آثاری در شیوه‌های توصیفی وتجریدی و سوررئالیستی ویامخلوطی از اینها بوجود آورد. درعده‌ای از پرده‌های او نقشهای طبیعی بانقشهای تجریدی درهم‌آمیخته ونظمی خوش‌نما بوجود آورده است. مضامینی از قبیل ظرف میوه، صفحهٔ شطرنج و بطری ولیوان و بخصوص گیتار یا ماندولین درین پرده‌ها مکرر میشود. گاه تصویر مجسمه‌ای کلاسیك نیز برآنها

۱۳۲ . پیکاسو :
ماهی روی روزنامه (۱۹۲۲)

۱۳۳ . پیکاسو : **نقش اشیاء با مجسمهٔ باستانی (۱۹۲۵)**

۴۰ . مالی :

جلوهٔ ناراحت‌کننده

(۱۹۴۷)

[سبك اکسپرسیونیسم تجریدی]

۴۱ . لی‌سیتزکی :

داستان دومربع

(۱۹۲۰)

[نقاشی تجریدی]

۴۲ . ماتیس :

غم پادشاه (۱۹۵۲)

[کلاژ با پاره‌های کاغذکه باگواش رنگ شده‌اند]

افزوده میشود (ش ۱۳۳) ، وگاه نقوش تزیینی بر زیبائی تابلومی افزاید .

۱۳٤ . پیکاسو : سگ و جوجه (۱۹۲۱)

اما **پیکاسو** ازین هم آهنگی دیده فریبی که درآثارش پدید میآید گوئی بازخسته میشود . تابلوی « سه زن رقصنده» که درسال ۱۹۲۵ کشیده است (ش ۱۳۵) باحرکات شدید و صورتهای گزنده ورنگهای تند و متعرّض ، هر چند بنائی استوار و نظمی دیده پسند دارد از گرایش پیکاسو بسوی شدت و تعرض عاطفی حکایت می کند . اما ظهور کاملتر این خشونت عاطفی از

۱۳۵ . پیکاسو : سه زن رقصنده (۱۹۲۵)

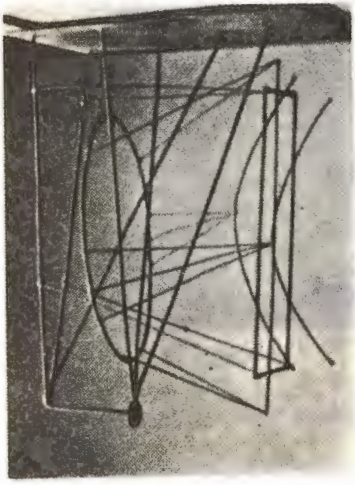
خصوصیاتی است که چندسال بعد درهنر پیکاسو ظاهر میشود. تابلوی «سگ و جوجه»(ش۱۳٤) که چندسال قبل در ۱۹۲۱ کشیده است مقدمهٔ یك رشته آثاری است که در آنها بی نوائی و بیچارگی پرنده‌ای ضعیف ، و درندگی وخونریزی جانوری سبع در برابر یکدیگر قرار گرفته است و مقدمات ذهنی پردهٔ معروف «گرنیکا» (ش۱٤۷)را آشکار میسازد .

***

در تابستان ۱۹۲۷ که پیکاسو در کان درساحل جنوب فرانسه بسرمی‌برد اندیشهٔ ساختن پیکره‌های عظیمی که در حاشیهٔ ساحل قراردهند درذهنش قوت گرفت. این تصورهرگز جامهٔعمل نپوشید،

۱۳۶ . پیکاسو :
ماندولین [ساختمان با چوب]
(۱۹۱٤)
←

۱۳۷ . پیکاسو : طرح بنا (۱۹۲۸)



۱۳۸ . پیکاسو :
ساختمان با سیم (۱۹۳۰)
←

۱۳۹ . پیکاسو : زنی‌که خود را میشوید (۱۹۲۹)

ولی پیکاسو با پشت‌کاری که خاص اوست طرح چنین پیکره‌هائی را بروی کاغذ آورد. درین طرحها، که هر چند صورت نقاشی دارد متوّجه پیکره سازی است، پیکاسو عنان تخیّل غریب آفرین خود را رها کرده و اشکالی حیرت بخش بوجود آورده. ازین جمله است «طرحی برای یك بنا» (ش۱۳۷) که در آن تصویر حجمهای هندسی و نیمه‌هندسی با نظمی که یادآور هنر کلاسیك است ترکیب شده‌اند، ولی شباهت مبهمی که برخی ازین اشکال با اشیاء طبیعی و انسان دارند و تعادل لغزانی که بر آنها حکفرماست نوعی نگرانی بی‌نشان ازفرو ریختن بنا ایجاد مینماید.

۱۴۰. پیکاسو: سرگاو (پیکرهٔ مرکب از فرمان وزین ــ ۱۹۴۳)

مقارن همین ایام پیکاسو به پیکره سازی دست زد. حاصل کار او موجوداتی غریب‌نما با سرهای کوچك و بدنهای ستبر و

تناسبات نامأنوس است . ساختن پیکره هـای باز و گشاده باسیم و نشاندن اشیاء عادی چون دود کش و شاخ گاو وفرمان دوچرخه که بعدها موردتقلید بسیاری ازپیکره‌سازان قرار گرفت نیزازابداعات این دوره است (ش ۱٤۰)، و میتوان آنرا دنبالهٔ «کلاژ»[1] درنقاشی و ترکیباتی از چوب و دیگراشیاء که‌میان‌نقاشی وپیکره‌سازی قرار دارند (ش ۱۳٦) شمرد .

۱٤۱ . پیکاسو : زن در کنار دریا (۱۹۲۹)

درسال ۱۹۲۹ **پیکاسو** ناگهان نقشهای مطبوعی راکه در پرده‌های نقاشی او مکرر میشود رها کرد و بی آنکـه بتوان دلیل روشنی برای تغییر روش او در نظر آورد بکشیدن یك عده تصاویر غریب و وهم‌انگیز ، خاصه زنانی که گوئی بدن آنها را از قطعات استخوان ساخته‌اند (ش ۱٤۱) آغاز کرد . شاید نهضت سوررئـالیسم تخیّل او را برای ابراز کراهتی که گاه در مردم و زندگی میدید آزادتر

۱ـ Collage ، ص ۸٤ دیده شود .

کرده بود و تلخی احساس او از همنوعان بود که اکنون بصورت اشکالی چشم‌آزار و دلگزا برپرده میریخت . با آنکه درین زمان تنوع سبکها و غرابت مضامین نقاشی در اروپا از حد گذشته بود ، **پیکاسو** درساختن اینگونه تصاویر هیولاوش تك‌رو بود وباگستاخی واعتمادی که خاص اوست این طریق ناهموار را تنها می‌سپرد .

* * *

درهمین سال بود که **دیاگیلف** در ونیز درگذشت وجهان‌هنر یکی از بزرگترین پشتیبانان خود را از دست داد . دیاگیلف در طی پانزده سال که سلطان بالت اروپا بود ، باشمّ بی‌نظیری که در تشخیص هنر و کشف استعدادهای تازه داشت و با دلیری و رادی و کاردانی و ایمانی که در وجودش نهفته بود ، بسیاری ازنقاشان و آهنگسازان و رقص نگاران را دل داد و برسر شوق آورد و بکار گماشت .

درهمین‌سال (۱۹۲۹) بحران‌اقتصادی معروف امریکاپیش‌آمد وزیان وخسران دامنه دارآن موجب رکودی نیز دربازارهنرشد . یکسال‌بعد **دالی** و **بونوئل**[1] فیلم سوررئالیستی « عصرطلائی » را در پاریس بمعرض تماشا گذاشتند .

در سال ۱۹۳۱ نمایشگاه بزرگی ازآثار پیکاسو بنام «سی‌سال هنرپیکاسو» درلندن تشکیل شد . درهمین سال پیکاسو باغ وعمارت

۱- Bunuel

قدیمی «بواژلو»[1] را خریداری کرد واصطبلهای آنرا تبدیل بکارگاه نمود ودر نتیجهٔ وسعت فضا توانست پیکره های بزرگتری کـه پیش ازآن کارگاه او تحمل نداشت فراهم نماید. غالباً پیکره‌ای از سر زن با بینی بزرگ و گردن دراز ولب وگونه‌ای حساس وگیرا در میان آثار ایندورهٔ او مکررمیشود (ش ۱٤۲).

۱٤۲ . پیکاسو : سرزن (پیکره ــ ۱۹۳۲)

یکسال بعد پیکاسو با دختری جوان و شاداب و خـوش حرکات آشنا شـد و در دام عشق افتـاد و چهارسال بعد ازو دختری بنام **مایا** یافت. جوانی و لطافت این همدم تـازه الهـام بخش آثـاری مـانند «رؤیا» و « زن جوان بادوربین » و تابلوهائی کـه زنی را غالباً خفته وآرام وگاه نشسته ویاآرمیده مجسم میسازد گردید. درین پرده‌ها پیکاسو باحساس خود ازعشق و لذتهـای عاشقانه فرصت بروز داده است. خطوط این پرده‌ها سیال وگردان و رنگها گرم و مطبوع و ترکیب اجزاء خوش‌نما وتزیینی است. این پرده‌ها برخی از آثار

۱ــ Boisgeloup

٤٤ . پیکاسو : زن نشسته (۱۹۳۷)

۴۳ . پیکاسو : لیمو و پرتقال و اشیاء دیگر (۱۹۳۶)

ماتیس را که درآنها زنی برهنه یا پوشیده در میان نقوش تزیینی قرار گرفته است بخاطر میآورد.

۱۴۳ . پیکاسو : سرزن (۱۹۳۲)

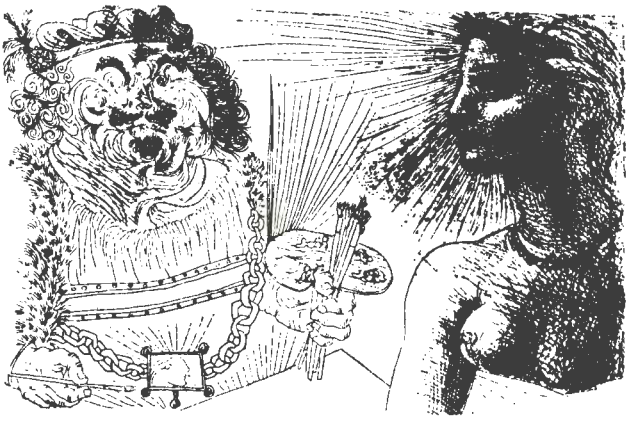
درهمین‌سال نمایشگاهی از ۲۳۸ تابلوی **پیکاسو** متعلق بادوار مختلف درپاریس، واندکی‌بعد در زوریخ، تشکیل‌شد وشهرت‌وی را بعنوان بـزرگترین نقاش معاصر تسجیل کرد.

درسالهای۱۹۳۳ و ۱۹۳٤

پیکاسو بساختن یك رشته آثار حکاکی دست‌زد که تنوّع مضامین‌آنها از یکسو و مهارتی که پیکاسو در ساختن آنها بکار برده از سوی دیگـر شگفت‌آور است. گاه بمضامین کلاسیك یـونان مانند «مینوتور»[1] و «ربودن زنـان» می‌پردازد و گاه چهرهٔ **رامبرانت** را موضوع اثر خود قرار میدهد و گـاه صحنه‌هـائی از زندگی پیکره سازی خیالی را در صورت یونانیان قدیم‌برروی صفحه حك می کند. ارتباط اینگونه مضامین غریب مینماید و درست نمیتوان دانست پیکاسو چرا باین مضامین روی آورده، جزآنکه بگوئیم نیروی‌آفریننده وذهن حریص وبی قرار پیکاسو دائماً خورش می‌طلبد ومضمون میجوید ودرین جستجو

۱ــ حاشیهٔ صفحهٔ ۱٤٦ دیده شود

بهمه چیزدست میزند وافق تعلق و تمایلش چنان وسعت دارد که از اساطیر یونان کهن گرفته تا تصاویر رامبرانت وپیکره‌های بومیان افریقا و صحنه های گاوبازی اسپانیا و زندگی بازیگران سیرك



۱۴۴ . پیکاسو : رامبرانت و زن جوان

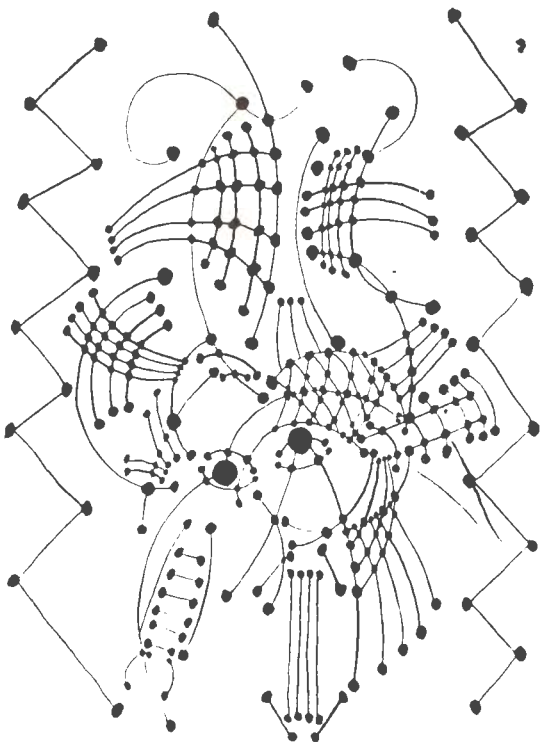
همه درآن می گنجد وهریك در کورهٔطبع پیکاسو تابشی یااعوجاجی یا صورتی نو می‌پذیرد .

***

در سال ۱۹۳۳ **هیتلر** درآلمـان بقدرت رسید و آزادی هنر درین کشور که پس‌از فرانسه بزرگترین مرکز تحولات وابداعات هنری بود بپایان‌آمد . کانون هنری «باوهاوس»[1] و مدارس وابسته بآن تعطیل شد و استادان آن پراکنده شدند و غالباً جلای وطن

۱ــ ص۱۷۷ دیده شود .

کردند . آثار **کاندینسکی** و برخی دیگر از هنرمندان بعنوان نمونهٔ هنر منحط بتماشا گذاشته شد و آثاری که این گونه نقاشان بر بناهای عمومی نقش کرده بودند طعمهٔ نیش کلنگ گردید. حزب نازی آلمان دستور داد تا هنرمندان شیوهٔ خود را با شیوهٔ سیاسی حزب همگام کنند . تابلوهای توصیفی و حکائی ، صحنه‌هائی از حوادث تاریخی، تصویر خوشنمای پسران و دختران ، تقالیدی از آثار کهن یونان و رم و



۱۴۵ . **پیکاسو** : [از تصاویر کتاب « شاهکار ناشناختهٔ » بالزاك] (۱۹۲۶)

آنچه عامه میتوانستند آسان درك کنند مجاز شمرده‌شد و بخصوص آنچه مردم را باهمیت و اعتبار نازیسم هدایت میکرد مورد تشویق قرار گرفت .

در همین سالها امریکا با گامهای بلند بسوی هنر نو و جذب نهضتهای نوین پیش میرفت و «موزهٔ هنرهای جدید» نیویورك که اکنون مهمترین وفعّالترین ومؤثرترین کانون هنر نو در عالم است وسائل چنین‌شأن واعتباری را فراهم می‌ساخت. بسیاری از نقاشان و معماران که از وحشت هیتلر و پیروان‌اوخاك اروپا را ترك گفتند در امریکا سکنی گرفتند.

۱٤٦. پیکاسو: شترمرغ [از تصاویر کتاب «تاریخ طبیعی بوفن»] (۱۹۳۷)

در سال ۱۹۳٦ برخی اشعار پیکاسو که‌تا آنزمان پنهان میداشت در مجلهٔ «دفترهنر» منتشر شد[۱]. در همین سال پیکاسو کتاب معروف «تاریخ طبیعی» **بوفن**[۲] را با قلمی زنده مصوّر کرد. پیش ازین هم «شاهکار ناشناخته»[۳] اثر **بالزاك** و «مسخ»[٤] اثر **اوید**[٥] و یکی از آثار[٦] **اریستفان** را مصور

۱- Cahier d'Art ، شمارهٔ فوریه ۱۹۳٦ ۲- Buffon
۳- Chef d'œuvre inconnu ٤- Metamorphose
٥- Ovidشاعرلاتینی ٦- Lysistrata

ساخته بود .

***

گرنیکا در تابستان ۱۹۳۶ اغتشاشاتی که مقدمهٔ جنگ خونبار داخلی اسپانیا بود بروز کرد و اخبار آن انتشار یافت . پیکاسو و بسیاری دیگر از هنرمندان اسپانیائی بی‌درنگ پشتیبانی خود را نسبت به‌حکومت‌ملی اسپانیا اعلام کردند . درهمین اوان پیکاسو ازطرف حکومت ملی بمدیریت موزهٔ «پرادو»[1] و حفاظت آثار این موزه و سایر موزه‌ها از حملات شورشیان فاشیست منصوب گردید .

توسعهٔ جنگ داخلی در اسپانیا و بیدادگریهائی که از پی داشت پیکاسو را سخت برانگیخت . خشم و طغیان خود را در یك رشته تصاویری که درابراز پرخاش وخشونت ومجسم ساختن ظلم و تعرض ومصائب ناشی ازجنگ کم‌نظیرند شکل بخشید[2] .

این‌پرده‌های وحشت زا که صحنه‌هائی از مادران گریان و کودکان مقتول و خانه‌های ویران و اسبهای مجروح و جانوران سبع ونظایراینها رامجسم میسازدبمراتب ازآنچه برخی ازنقاشان قدیم مانند **گویا**[3] و **بوش**[4] ازصحنه‌های دهشت‌انگیز ومظالم‌جنگ کشیده‌اند نیرومندتر است . در این تصاویر تنها موحش بودن

۱ــ Prado در مادرید ۲ــ این‌رشته تصاویررا برای مصورکردن رساله‌ای بنام « رؤیا وکذب فرانکو» کشید . ۳ــ Goya نقاش اسپانیائی متوفی در ۱۸۲۸ ٤ــ Bosch نقاش هلندی متوفی در ۱۵۱٦

موضوع نیست که موجب برانگیختن خشم و نفرت وحس انتقام و ترحم است، بلکه بادرهم‌شکستن خطوط وتحریف اشکال‌ودگرگون ساختن‌نسبتها وطرد رسوم متعارف‌هنر است که‌پیکاسو وحشت‌جنگ را چنان دردل می‌نشاند. این گونه آثار پیکاسو در«گرنیکا» که بسیاری آنرا مهمترین اثر نقاشی معاصر میدانندبکمال میرسد.

دربیست و ششم آوریل ۱۹۳۷ هواپیماهای فاشیستها شهر کوچك باسك بنام گرنیکا[1] در شمال اسپانیا را هنگامی که روز بازار واجتماع مردم بود بمباران کردند. غرض ازین بمباران آن بود که میزان قدرت بمبهای انفجاری وسوزنده را درموردشهرهای غیرنظامی آزمایش کنند. بمباران سه ساعت ونیم بطول انجامید و شهر گرنیکابا خاك یکسان شد ودو هزارتن مردم شهر نابود شدند.

کمی پیشتردولت اسپانیا ازپیکاسو خواسته بود تا برای‌غرفهٔ اسپانیا درنمایشگاه بین‌المللی پاریس که در۱۹۳۷ گشایش می‌یافت پرده‌ای بکشد. پیکاسو بی‌درنگ سرنوشت گرنیکا را موضوع این تابلو قرار داد ونخست طرحی پراز خروش و پرخاش ترسیم کرد و آنگاه مشغول دقت در اجزاء آن شد و چندین بار در تنظیم این اجزاء تصرف کرد، تا سرانجام پرده‌ای که اکنون در«موزهٔ‌هنرنو» نیویورك‌آویخته است وشاهکار پیکاسو ویکی از نیرومندترین آثار هنری عالم بشمارمیرود بوجودآمد[2].

۱ــ Guernica ۲ــ ش ۱۵۱ ص ۲۱۶ دیده‌شود.

درین اثر که بیداد گریهای جنگ را در یك نظر آشکار می کند **پیکاسو** نه دست بحکایت زده و نه صحنهٔ بخصوصی را دقیقاً توصیف کرده است ، بلکه صحنه‌هائی را که نمودار جنگ است در مهمترین و بارزترین کیفیت آنها خلاصه کرده و معنی واثر آنها را تعمیم داده و کلیت بخشیده : اسب تیرخورده‌ای که دهان بصیحه گشوده و زبانش چون خنجر از خلال دندانهای فرو ریخته‌اش نمایان است ؛ مجروحی که دست فریاد بآسمان برداشته ؛ مقتولی که در زیر پای انسان و حیوان لگدمال شده ؛ مادری که فرزند بی‌جان را در آغوش دارد و فغانش بآسمان میرود ؛ گاوی سبع و ستبر گردن که خروش‌مادر درغرش بی‌اعتنایش گم میشود؛پرنده‌ای که گوئی جان خود را با فریاد از حلقوم بیرون می‌ریزد ؛ چراغی نفتی که بیهوده میکوشد تا با نور خیره کنندهٔ حبابی برقی جدال کند ؛ دستی بی‌جان که خنجر شکسته‌ای را در پنجه می‌فشرد ...

این اجزاء هریك گویای دنیائی خشم و درد و بیداد است . پیکاسو با تحریف اشکال و تغییر نسبتهای طبیعی است که خروش و نیروی احساس خودرا آشکار میکند : درطرف راست پرده تصویرفریادگری رامی‌بینیم که چشمانش ازجای‌خود بیرون رفته ، چانهٔ اودرامتداد گردن بآسمان گرائیده ، دودست و گردن وچانهٔ وی چون سه‌ستون خروشان با نیروی تمام فریاد برداشته‌اند . درتصویراسب ، مبالغه‌ای که درفکّین اوبکار رفته چنان قدرتی درصیحهٔ اومی‌نشاند که گوئی

فریاد عالم است که انتقام میجوید. گردن قطور گاو و نگاه سرد و تهدیدآمیزش وحشت ظلم واستبداد رابردل بیننده مستولی‌میسازد.

با وجود تهیّج و تلاطم عاطفی که در این پرده محسوس است ترکیب آن تابع نظمی‌است که نظم وتعادل آثار کلاسیك را بخاطر میآورد، وهم عظمت و شکوهی حماسی دارد. این از موارد نادری است که پیکاسو توانسته است دو خصوصیت متضاد را با توفیق تمام باهم جمع کند، یعنی مبالغه‌ای را کـه مناسب احساسات تند و آتشین است‌بانظم وتعادلی که ازخواص آثار کلاسیك است، بی‌آنکه هیچیك تضعیف شودباهم ترکیب نماید. دراین‌پرده جنبهٔ رمانتیك و کلاسیك پیکاسو از یکسو وعلائم و نشانهائی کـه از ضمیر پنهان برمی‌خیزد درهم‌آمیخته و اثری کم نظیر بوجود آورده‌اند.

۱۴۷. پیکاسو: زن‌گریان (۱۹۳۷)

تصاویر این اثر چنان ذهن پیکاسو را بخود مشغول داشت که‌برخی ازآنها درآثار بعدی‌اومکرر ظاهر گردید وپیکاسو تصاویر جداگانه از زنان گریان و سر گاو و اسب ساخت.

درهمان‌سال۱۹۳۷ که«گرنیکا»بوجود آمد پیکاسو بساختن عده‌ای تصویر از زنان و مردانی کـه بـا آنها الفت داشت دست زد. اما این تصاویر رامشکل میتوان چهرهٔ کسی خواند. باآنکه

مبدأ همهٔ آنها یکی از افراد انسانی است ، تحریف و بدعت و اعوجاج در آنها چنان است که غالباً تصاویر «آئینهٔ دق» را بخاطر میآورند ، با این تفاوت که این تصاویر هرچه هست خنده آور نیست .

در برخی از آنها پیکاسو گوئی خواسته است تصویری «شامل» بسازد و بآنچه چشم فقط از یکسو می بیند اکتفا نکند . ازاینرو گاه نیمرخ و تمام رخ را درهم می آمیزد. تصویر زنان سه چشم و دو بینی ازین جنس است . ازین تصاویر برخی با وجود غرابتشان خوش آیندند و از شوق پیکاسو بزندگی حکایت می کنند. برخی دیگر هیولاوش اند و گوئی پیکاسو در کشیدن آنها با اشکال طبیعی سرجنگ داشته است و به‌ریشخند آنها برخاسته وکاریکاتوری تلخ از آنها ساخته است .

۱۴۸ . پیکاسو : زنی که موی خودرا منظم می‌کند (۱۹۴۰)

ازین نوع است بیشتر « زنان نشسته » که گوئی اندام آنها را از استخوان خشك بهم پیوسته‌اند ، و « زنان گریان » (ش ۱۴۸) که گریه‌منظرندو زنان ومردانی که گوژپشت وپیچیده‌اندام وبدهیئت و دیو گونه‌اند (ش ۱۴۹) .

علت این گونه تصاویررا که تاسال ۱۹۴۴ ادامه می‌یابد شاید بتوان درتلخی وخشم ونفرتی که جنگهای داخلی اسپانیا در اعماق

روح پیکاسو بوجود آورد یافت .

اما حاصل طبع زایندهٔ پیکاسو درسالهای پیش ازجنگ دوم جهانی ودرطول آن منحصر باینگونه تصاویر نیست . برخی از آثار او یادآورماسکهای مرموز وهول‌انگیز اقوام بومی ، برخی دیگر یادآورهوسهای بی‌لگام خدایان اساطیر یونانی و تبدیل شکلها و مسخهائی است که درین اساطیر بآنها برمیخوریم . برخی دیگر شبیه خدایان آزتك[1] و موجودات ماوراء طبیعی؛ وباز برخی دیگر گوئی نشانهائی نیمه آشنا از اوهام و خیالهای گریزانی است که دراعماق ضمیر پنهان خفته‌اند. برخی دیگر چون تفنّن خالقی متلون و هوسناك و ویرانگر است . باز برخی یادآور آثاری از نقاشان مشرق است که درآنها مانند« شترلیلی » چندین شکل در یك شکل گرد آمده است .

۱٤۹ . پیکاسو :
زن نشسته (۱۹٤۱)

شاید درتعلیل این آثار باید گفت اینهاحاصل ذهنی‌پژوهنده وبدعت گر و نیرومند است که دستخوش روحی پرآشوب و متلاطم است ؛ حاصل طبعی است که چشمهٔ زاینده‌ای ازلطف وقهر و خشم وآشتی در آن هردم بجوش میآید ، طبعی که

۱ــ Aztèque از اقوام قدیم‌مکزیك

شیوه‌اش آزردن و نواختن ، شکستن و بازبستن ، شگفتی آوردن و ریشخند کردن و از حرمت انداختن است .

ذهن بشر درطی تاریخ، موجودات عجیب‌الخلقه و غول‌آسا و هیولاوش بسیار ساخته است . مثلاً میتوان ازدیو سه پوز وشش سر اوستا (سلف **ضحاك** ماردوش ، از دیوان و اژدهاهای داستانها ، از اهـریمن و دروج زردشتیـان و «آز» مانویان‌ونسناس‌مسلمانان، از خدایان هول‌انگیز مکزیك قدیم، از صورتهای دیو گونه‌ای که ساکنان گـرین لند و گینهٔ جـدید بر تنهٔ بریـدهٔ درختان کنده‌اندوازپیکره‌هاوماسکهای غریب افریقا و پولی‌نزی یـاد کرد . اینها هر یك بتصورات و اوهامی که در قعر وجود آدمی جادارد شکل‌بخشیده‌اند. پیکاسو گوئـی میخواهـد کاری را که معمولاً ضمیر مشترك وعمومی ملتی‌انجام میدهد یك‌تنه انجام دهد واشکال اساطیری تازه‌ای بوجود بیاورد .

۱۵۰ . پیکاسو : نبردجو
(پیکره ــ ۱۹۳۳)

اما آنچه پیکاسو را باوجود شدت احساس و عمق عواطفش از

۱۵۱ . پیکاسو :

گرنیکا (۱۹۳۷)

افتادن در دام رقت‌جوئی «احساساتی گری» نجات میدهد و او را از اکسپرسیونیستهائی چون **گروس**[۱] و **بکمان**[۲] و **کوکوشکا**[۳] ممتاز میکند، قدرت و نظم ذهنی او و تسلط او برطراحی واصول ترکیب است. اصول کلاسیك همانقدر ذهن او را بخود مشغول میدارد که عواطف‌تندبشری. ازاینرو احساسات‌اوهرچندهم شدید وپرآشوب باشد نقوشی که زادهٔ آنهاست در قالب فرمهائی که ندرةً از تعادل خارج میشود باقی میماند. پردهٔ «گرنیکا» بهترین نمونهٔ اینگونه جمع اضداد است.

***

پیکاسو در سالهای جنگ دوم‌جهانی

چون جنگ جهانی دوم درگرفت بیم آن میرفت که‌کابوس‌استبداد برپاریس نیزچیره شود و طومار آزادی هنر را درنوردد.

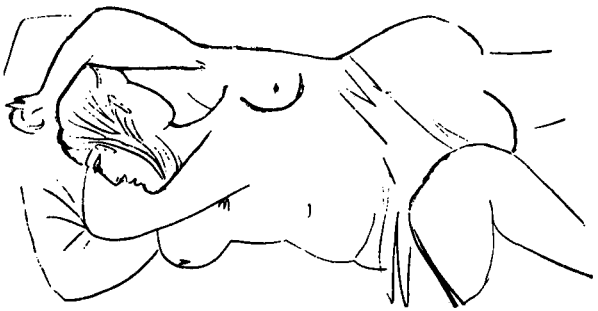
درهمان سال شروع‌جنگ نمایشگاه بزرگی ازسیصدوشصت وچهار اثر**پیکاسو** وشامل انواع هنراو بنام «پیکاسو : چهل سال از هنروی» باهتمام«موزهٔ هنرجدید»نیویورك و«انستیتوی‌هنرشیکاگو» درامریکا برپاشد واعتبار وشهرت پیکاسو رادرآن کشورکاملاً مستقر ساخت.

برخی از دوستان پیکاسو باو توصیه کردند که رخت بامریکا بکشد. اماپیکاسو نپذیرفت ودرتمام‌ایام جنگ درفرانسه باقی‌ماند.

۱- Grosz ۲- Beckmann ۳- Kokoschka

فاشیستهای آلمان که همیشه آثارهنراورا مظهر«هنرمنحط» خوانده بودند کوشیدند تاهمکاری اوراجلب کنند ، اماویرادشمنی سرسخت یافتند .

پیکاسو درتمام‌مدت جنگ‌نسبت باصول‌ملّی‌فرانسه وفادارماند واز اینرو بتحریك آلمانیهای فاشیست و همکاران فرانسوی آنها



۱۵۲ . پیکاسو : زن آرمیده (۱۹٤۱)

مورد حملات سخت و طعنه های گزنده قرارگرفت ، در ۱۹٤٤ **ماکس‌ژاکوب** هنرشناس پیشرو وقدیمترین دوست پیکاسو در یکی از بازداشتگاههای آلمانها درگذشت وپیکاسو بامعدودی ازدوستان او مصراً درمراسم تدفینش حاضرشد .

درسالهای جنگ پیکاسو بکشیدن تصاویر کریه و دیوگونه و وحشت زا ادامه داد . شکل اشیائی چون شمع که شبها در نتیجهٔ محدودیت برق روشن میکرد وقهوه جوش وبوتهٔ گوجه فرنگی که در اطاق خود داشت درآثاراین‌دورهٔاو مکررمیشود .

درسال ۱۹٤۰ پیکاسو بنوشتن نمایشی بنام«آرزو درتلهٔ دم‌خود» آغاز کرد که در ۱۹٤٤ باشرکت برخی ازدوستانش مثل **سیمون دوبوار**[۱] و **آلبر کامو** و **ژان پل سارتر** در خانهٔ یکی از هواداران وی بروی صحنه آمد.

در ۲۵ اوت ۱۹٤٤ پاریس آزاد شد و شش هفته بعد نخستین نمایشگاه بعد از جنگ «سالن پائیز» گشایش یافت. سالن پائیز

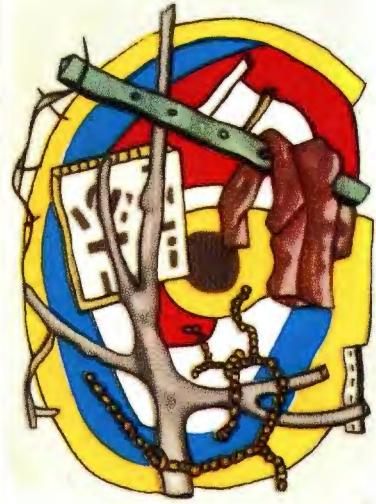
۱۵۳. پیکاسو: نشاط [از نقوش آنتیب] (۱۹٤٦)

بعنوان تجلیل از مردی که در تمام دوران جنگ بآرمانهای ملی فرانسه صادق مانده بود یك‌سالن بزرگ به‌پیکاسو تخصیص داد

۱- Simon de Beauvoir

٤٥ . براك :
نقش اشیاء
(١٩٢٩)

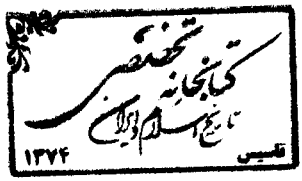
٤٦ . پیکاسو :
شمعدان وآبدان
وآبگردان (١٩٤٥)



٤٧ . لژه :
نقش با شاخه
(١٩٤٦)

و **پیکاسو** کـه هرگز در نماشگاههای این سالن شرکت نکرده بود پذیرفت که شرکت کند . هفتادوچهار نقاشی وپنج پیکره بنمایشگاه فرستاد و آثارش مورد استقبالی کم نظیر قرار گرفت . مردم نه تنها هنر و وفاداری اورا میستودند ، بلکه با خاطرهٔ حملاتی که در طی جنگ باومیشد نمایش آثار اورا مظهر آزادی بازیافته میشمردند.[۱]

۱ــ درپنجم اکتبر همین‌سال پیکاسو پیوستن‌خود را بحزب‌کمونیست فرانسه اعلام داشت وبرخی ازپیروان احزاب مخالف‌را برضد خود برانگیخت ، چنانکه بآثار اوحمله بردند و برخی از آنها را دریدند .


کتابخانه تخصصی
تاریخ اسلام و ایران
تاسیس
۱۳۷۴

۳

از جنگ جهانی دوم تاکنون (۱۹۶۵)

تحولات هنر پیکاسو

«سور رئالیسم»

هنر تجریدی («آبستره»)

«اکسپرسیونیسم» و اکسپرسیونیسم تجریدی

نقاشی ارتجالی

نقاشی نوین در امریکا

سیر هنری پیکاسو درسالهای پس از جنگ دوم جهانی

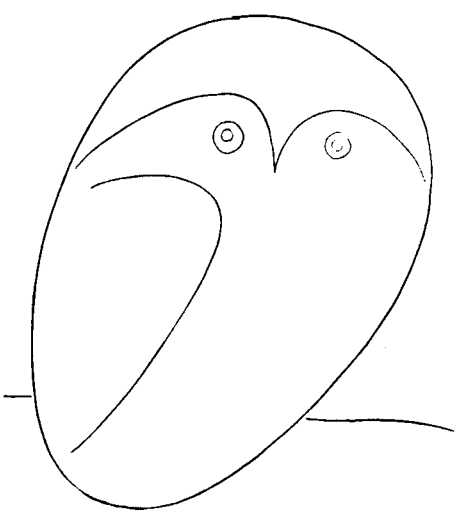
جنگ جهانی دوم اروپائی فرسوده وویران بجا گذاشت. اما دیری نپائید که شوق زندگی و شور نشاط بدلها بازآمد، خاصه آنکه کابوس وحشت حزب نازی از میان برخاسته ودیوجورواستبداد درهم‌شکسته بود. البته نومیدی‌واسفی که فجایع جنگ درضمیر مردم نشانده و ضربه‌ای که ستمگری پیروان‌هیتلر برپیکر آمال واعتقادات شیرین‌بشری وارد ساخته‌بود سالها درتلخی وپرخاش وهجا واستهزاء شعر وموسیقی ودیگر آثار هنری تجلّی نمود، ولی ازسوی دیگر تحرك و جنبشی که معمولاً پس‌ازجنگ وویرانی درزندگی ملل جوان ونیرومند آشکارمیشود بزودی موجب کوشش و تکاپوئی گرم و گستاخ در کشورهای امریکا واروپا شد ونبض زندگی درمیان مردم‌آنها قوت و سرعت گرفت و بزودی شهرهای‌آباد و پرجنبش بر ویرانهٔ عمارات کهن برپا شد و حیات اقتصادی این کشورها رونقی دیگریافت. بموازات این‌تلاش

وتکاپو ، قریحه‌های هنرور روبفیضان گـذاشت و باز دوره‌ای بارور وزاینده از دوره‌های هنری که بشکفتگی و ابداع وآئین شکنی ممتاز است پدیدار شد .

چیزی ازجنگ نگذشته بود کـه نشاط و آرامش بزندگی پیکاسو باز آمد . حاصل عمدهٔ این نشاط و آرامش آثاری است که پیکاسو درآنتیب[1] بوجودآورد :

درسال ۱۹٤٦ روزی پیکاسو باموزه‌دار موزهٔ آنتیب[2] گفتگو میکرد و در ضمن صحبت آشکار کـرد کـه همیشه آرزوداشته برسطوح بسیار فراخ نقاشی کند ، ولـی هرگز کسی چنان سطوحی را دراختیار او قرار نداده است .

روز بعد مـوزه‌دار مذکور یکی از اطاقهای مـوزه را بـوی سپرد و دیوارهای عـریض و بلند

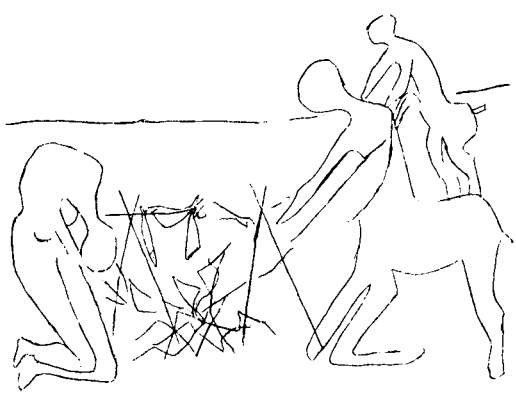


۱۵٤ . پیکاسو : جغد (ازنقوش آنتیب ـ ۱۹٤٦)

۱ـ Antibes از بنادر جنوبی فرانسه در ساحل مدیترانه ۲ ـ واقع درکاخ گریمالدی

موزه‌را دراختیار او گذاشت پیکاسو بی‌درنگ آنرا بکارگاهی تبدیل کرد و با شور و پشت‌کاری غـریب دست بکار زد و چهار مـاه تمام هر روز تا شب بنقش دیوارهای این مـوزه مشغول بود. چون تمام شدنقوشی بوجودآمد که موزهٔ آنتیب‌را یکی از گنجینه‌های هنری بزرگ عالم کرد (ش ۱۵۳ ـ ۱۵۵ و تصویر رنگی ۴۸).

نامی که **پیکاسو** باین نقوش داده است «نشاط زندگی» است واین‌نامی بجاست. مضامین این نقوش از اساطیر یـونان قدیم گرفته‌شده. و در آنها کـابـوس «گـرنیـکا» جـای بـرویائـی شیرین بخشیده.«ساتیر»هاو «فون»هاو«سنتور»ها وشبانان والهگان درین نقوش غزلی ازلطف و دلربائی وصفا وشادی ساخته‌اند.



۱۵۵ . پیکاسو : سنتورها درکنار دریا
(از نقوش آنتیب ــ ۱۹۴۶)

توضیح این دگرگونی وگرائیدن ازعالم غضب‌آلود وخشم‌انگیز«گرنیکا» (ش ۱۴۷) وتصاویرچشم‌آزار زنان نشسته ونیم‌خفتهٔ سالهای جنگ (ش ۱۴۸ و ۱۴۹) را به‌بهشت خرم وبی‌مدعی «نشاط

زندگی»شاید بتوان دریك‌رشته‌عوامل مساعد یافت : شکست‌فاشیسم و باز آمدن آزادی یکسو ، طراوت و زیبائی و رنگهای دل‌انگیز ساحل جنوبی فرانسه که پیکاسو بیش‌ازپیش ایام رادرآن‌میگذراند ازیکسو ، و راه یافتن معشوقی تازه[۱] درزندگی وی از سوی دیگر اورا بشوق و نشاط آورد . اما خود در تعلیل نقاشی‌های این موزه نکته‌ای‌دیگر افزوده و گفته‌است که علاقه و لذت او در ایجاد این نقوش از آنجا بود که برای بار نخستین حس‌میکرد برای قاطبهٔ مردم نقاشی میکند.

۱۵۶ . پیکاسو :
چهرهٔ ایلیااهرنبورگ (۱۹۴۸)

با اینهمه پیکاسو نتوانست در عالم این نشاط پایدار بماند . چون این‌نقوش‌بپایان‌آمد، ذهنش در پی آزمایشها و کشفهای تازه افتاد . باز آن حس تیره‌ای که در پس هر تبسمی اشکی می‌دید و درپس هر شادی نگران کابوسی بود دربعضی آثار او رخ نمود . در تابلوی «خروس و کارد» که دراین ایام کشیده وبا تعادل و استحکام و قوت قلمی کم‌نظیر نقاشی شده شقاوتی گزنده را نمودار می‌بینیم که

۱ــ Françoise Gilot که درسالهای بعد برای وی دو فرزند آورد .

۴۸ . پیکاسو :

صحنهٔ چوپانی (۱۹۴۶)

[از نقوش آنتیب]

۴۹ . ماتیس :

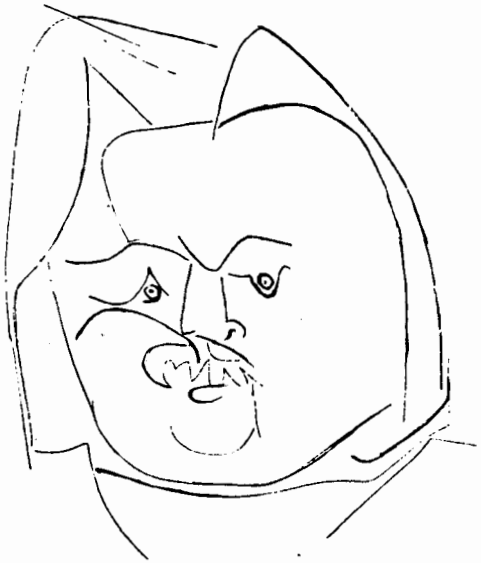
دوشیزهٔ انگلیسی

(۱۹۴۷)

در یکرشته آثار دیگر نیز چهره مینماید .

آثارسفالی پیکاسو

درسال۱۹٤۷، هنگامی که پیکاسو از جنوب فرانسه بپاریس باز می گشت در پروانس بدهکدهٔ والری[1] که از قرنها پیش صنعت کوزه گری در آن رواج داشت گذر کرد. از تماشای گردش گل در دست کوزه گر فریفتهٔ این هنرشد وچیزی نگذشت کـه در کارگاه کوزه گری دهکده مشغول بکار گردید . بزودی فنون کار را فرا گرفت و با شور و پشت کار و سرعتی کـه تـا کنون مکرر نشان داده بود ، در عرض یکسال بیش از دوهزار قطعهٔ سفالی ساخت .



۱۵۷ . پیکاسو : چهرهٔ بالزاك (۱۹۵۲)

تنوّع این آثار بسیار است . گـل در دست پیکـاسو بهزار شکل درآمد . نه تنها کوزه و بادیه و پشقاب و صراحی شد ، بلکه بصورت حیوانات گوناگون ، صورتهای اساطیری یـونان ، ماهی و

۱- Vallauris

ماهیگیر و رقاصگان فراخ سینه و ماه و آفتاب و اشکال دیگری که پیکاسو درطی زندگی بآنها مشغول بوده است درآمد (تصویر رنگی ۵۰ و ش۱۵۸ و ۱۶۰) ؛ ظروفی ساخت که مانند ظروف سفالگران قدیم دیلمان (ش ۱۵۹) و اردبیل و پرو، هم‌ظرف اوست و هم پیکره‌ای از حیوانی یاپرنده‌ای.

۱۵۸ . پیکاسو : گاو سفالی (۱۹۴۸)

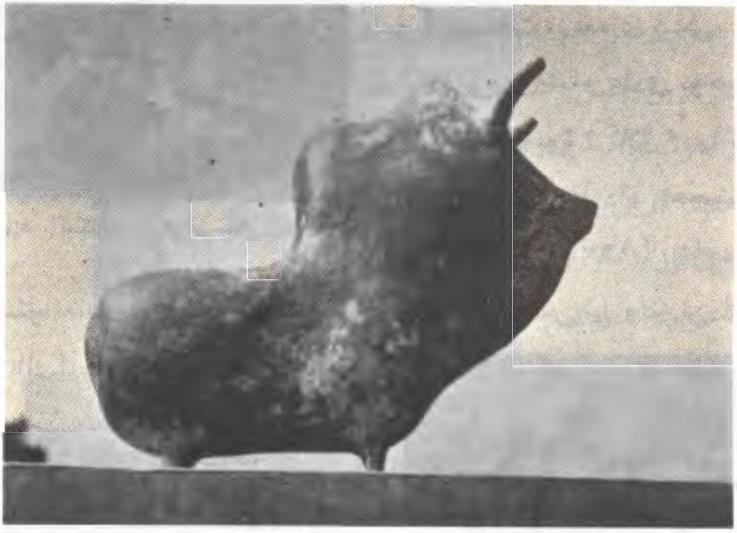
مجسمه‌های کوچکی که یادآور مجسمه های کهنسال جزایر اژه و قبرس و املش و سگزآباد است ساخت . ظروف بدوی و ظروف کلاسیك و ظروف متصنع و «باُرك» بوجود آورد .

با پرداختن باین فن پیکاسو برای تخیّل پر ولع خود راهی تازه گشود وهم صنعت‌سفالگری را جانی تازه بخشید . دهکدهٔ آرام وقدیمی والری بزودی یکی اززیارتگاههای هنر دوستان شد و در غوغای شهرت افتاد وصورتی دیگر گرفت .

* * *

درهمین سال پیکاسو از **فرانسواز ژیلو** پسری بنام **کلود** ودو

سال بعد دختری بنام **پالوما** یافت . تولداینها پیکاسو رابکشیدن‌یك رشته تابلوهائی که‌موضوع آنها کودکان وی‌ومادر آنها وصحنه‌هائی از حالات و سکنات کودکان است و عموماً با ظرافت ورقت کشیده شده رهنمون گردید .



۱۵۹ . **گاو سفالی**[مکشوف دراملش ــ مجموعهٔ مهندس محسن فروغی]
(حدود ۱۰۰۰ ق.م.)

پیکره‌های پیکاسو

درسال۱۹۴۹ **کان‌وایلر** [۱] کتاب «پیکره‌سازی پیکاسو» را انتشارداد. تاآن زمان مردم هنوز فرصت چندانی برای اطلاع از پیکره‌های پیکاسو نیافته بودند . با انتشار این کتاب مقام پیکره سازی پیکاسو که از آغاز جوانی بآن

۱- Kahnweiler

اشتغال داشته است در هنر وی آشکار شد.

از برخی از پیکره‌های پیکاسو پیش ازین سخن رفته است[۱].

۱۶۰ . پیکاسو : ظرف سفالی(۱۹۴۸)

ازسال۱۹۴۳ ببعدپیکاسو گذشته ازپیکره‌هائی که با برنز و گچ و گل ساخت ، عده‌ای پیکره با بکار بردن اشیاء عادی بوجود آورد ، و شیوهٔ «کلاژ»[۲] را به پیکره‌سازی بسط داد .«مجسمهٔ یك زن» (ش ۱۶۲) شامل استوانه‌ای از مقوای کبریتی و یك‌ظرف‌حلبی شیرینی وبنزین‌دان (باك) یك موتورسیکلت است.

۱۶۱ . پیکاسو : خروس (پیکره ــ ۱۹۳۲)

« مجسمهٔ میمون » (سال ۱۹۵۲) ترکیبی است از توپ‌بازی و دستهٔ ماهی تابه و دو اتوموبیل بازیچه که بهم متصل شده وسر میمون را ساخته‌اند . « زنی که میخواند » (تصویر رنگی ۵۱) که از گیرا ترین پیکره‌های پیکاسوست بدنش قطعه چوب

۱ــ ص ۱۹۸ و بعد دیده شود ۲ــ Collage

۱۶۳ . پیکاسو : زن (پیکره از اشیاء مختلف ــ ۱۹۴۳)

دور انداخته‌ای است که پیکاسو در زمین مخروبه‌ای یافته است ، و دست و پایش از پیچ ومهره است . پیکرهٔ معروف « بز » (ش ۱۶۳) که اکنون در موزهٔ هنر نو نیویورك قرار دارد نیز ازین جنس است و شامل قطعاتی از چوب و سبد و سفال و مهره و میخ است . درین پیکره پیکاسو بمضمون کهنسال « باروری » نظر دارد و آنرا با نیروی تمام در بدن مفلوك بز باردار مجسم ساخته . علاقهٔ پیکاسو به پیکره‌های رنگین نیز از همین سالها آغاز میشود .

* * *

سیری در آثار مهم پیکاسو بدون ذکری از دو اثر مهم «صلح» و «جنگ» تمام نخواهد بود . درسال ۱۹۵۲ پیکاسو بساختن این دو پردهٔ عظیم برای نمازخانهٔ متروکی در دهکدهٔ والری دست زد . درین دو پرده نیز مانند « گرنیکا » شیوهٔ بیان پیکاسو شیوهٔ مجازی است ، یعنی وحشت جنگ و شادی صلح را نه از راه توصیف آنها بلکه از طریق اشکال و نقوشی که تصور جنگ یا صلح و عواطف

وابسته به‌آنهارادرما برمی‌انگیزندبیان می کند . در پردهٔ«جنگ» هیولای حرب را می‌بینیم که بـا صورتی مـدوّر و شاخی بـاریك و سیمائی کودن گونه بر عرابهٔ جنگی سوار است ، و خنجری‌خونین در دست دارد و چند اسب کـه یکی از آنها استخوان دنـده‌هـا و

۱٦۳ . پیکاسو : بز (پیکره ــ ۱۹۵۰)

جمجمه‌اش‌آشکار است عرابه را می کشند . سرباز صلح که برسرش نقش کبوتر وهم‌چنین نقش «می‌نروا»، الهه صلح وعدل یونان قدیم دیده میشود، استوار در برابر عرابه ایستاده است .

اگر این پرده را با «گرنیکا» (ش۱٤۷) مقایسه کنیم فوراً متوجه میشویم که‌آن‌شدت‌احساس‌ونیروئی که در گرنیکادیده‌میشود

و گوئی میخواهدنقوش آن‌را از هم بدرد ، در پرده «جنگ» مشهود نیست. پیداست که آن‌خشم‌وطغیانی که در۱۹۳۷ پیکاسو رابکشیدن «گرنیکا» واداشت فرونشسته وذهنش بسوی صلح و آشتی گرائیده، چنانکه در پردهٔ «جنگ» بحقیقت‌سرباز صلح‌است که بیش از همه چشم‌ما رابخود میخواند ، نه هیولای جنگ .

پردهٔ «صلح» (تصویررنگی۵۱) که رقص‌زنان وبازی کودکان و جست وخیز اسبی بالدار و تابش خورشیدی رنگین از صحنه‌های آنست، نمودارصلح‌وآرامش ورفاه وشادی‌است وبا غرابت وانحراف اشکالش مقصود نقاش‌را بکمال ادا میکند ، وعالم صلح وصفائی را که در آثار پیکاسو نادر است و پیش ازین تنها در نقوش آنتیب (ش ۱۵۳ ـ ۱۵۵) جلوه کرده بود بر پرده میآورد .

***

با اینهمه‌نباید تصور کرد که‌باپیش‌رفتن‌سالهانیروی‌آفرینش وپشتکار پیکاسو هرگزسستی گرفته است . ابداع وزایندگی هنر وی همان قدر شگفت‌آور است که‌دوام این‌ابداع. درسالهای پس‌از ۱۹۵۰ گذشته از پرداختن بسفالگری و بیان مضامین قدیم نقاشی بصورتهای‌نامکرّر ، پیکاسوپرده‌ها ومضامین‌برخی از نقاشان‌دیگر را موضوع آثار خود قرار داده است ، چنانکه درسال ۱۹۵۵پانزده پرده ساخت که نقوش آن ازپردهٔ «زنان‌الجزیره» اثر **دولاکروا**[۱]

۱ـ Delacroix

نقاش رمانتیك قرن نوزدهم فرانسه ملهم‌است، وسال بعد پنجاه‌پرده مبتنی بر یکی از آثار **ولاسکوز**[۱] نقاش نامدار اسپانیائی در قرن هفدهم ساخت ، ودرسالهای ۶۱ ـ ۱۹۶۰ پردهٔ «ناهار برروی چمن»[۲] **مانه** را موضوع بیست وهفت پرده قرار داد .

پیکاسو از آثار دیگران همانطور اثر می‌پذیرد که از آثار طبیعت ، چنانکه پیش‌ازین نیز برخی آثار **رامبرانت** (ش ۱۱۴) و **ال‌گرکو**[۳] و **کوربه**[۴] وبخصوص نقوش اساطیری یونان و رم وماسکهای افریقائی را موضوع نقاشی خود قرارداده بود. اما همهٔ این مضامین دربوتهٔ طبع اورنگی تازه بخود می گیرد و منشأ اثر تازه‌ای میشود وغالباً طریقی تازه درهنر نقاشی میگشاید .

***

سیر نقاشی نوین پس ازجنگ جهانی دوم

درسالهای پس ازجنگ جهانی‌دوم آزادی‌خط ورنگ ازقیدتوصیف؛ وآزادی‌هنراز بندسنّت، بر تنوّع شیوه های نقاشی افزود و بسیاری از نقاشان در جستجوی شیوه‌ای فردی که با طبع آنان سازگار باشد بهرسبك و فنی که تصور بتوان کرد دست زدند، چندانکه **پیکاسو** گفته‌است «امروز دیگرسبك مفهومی ندارد ، فقط میتوان از افراد سخن گفت». ازاینرو کسی که بی‌خبرازسابقهٔ نقاشی نووفرضیه‌هائی

۱- Velasquez نقاش اسپانیائی قرن ۱۶و۱۷ ۲ ـ ص ۱۴۱ ج ۱ دیده شود ۳- El Greco نقاش
۴- Courbet نقاش رئالیست فرانسوی قرن۱۹

۵۰ . پیکاسو : کرکس (سفال رنگی ــ ۱۹۴۷)

۵۱ . پیکاسو : زنی‌که میخواند (پیکره از قطعات چوب و برنز و پیچ و مهره ــ ۱۹۵۳)

١٦٤ . ويون : «فوار» (١٩٤٢)

۱۶۵ . گوستاو دو اسمت : برخورد (۱۹۳۱)

که مفسّر آنست بتماشای نمایشگاههای امروز برود ، ازسر گردانی وخیر گی در امان نیست ، چه ذهن آدمی اگر نتواند محسوسات گوناگون و نامرتبط را در بند قاعده بکشد و میان آنها ارتباطی بر قرار سازد و ناآشنا را بآشنا رجوع دهد بستوه میآید و گیج و خسته میشود .

با همهٔ تنوّع بی‌مانندی که امروز در آثار نقاشی معاصر مشهود است، میتوان دو شیوهٔ عمده در آن تشخیص داد. یکی **شیوهٔ توصیفی**؛ درین سبك نقاش شکل چیزها را چنانکه بچشم میآید در پرده منعکس میسازد و اگر هم برحسب غرض خود این اشکال را می‌پیچاند و منحرف مینماید ، شناختن اشکال طبیعی بر بیننده دشوار نیست . نقاشان « ساده »[۱] (ش ۱٦٤) و نقاشان « چهره ساز»[۲] وهم برخی از نقاشان اکسپرسیونیست (ش ۱٦٥) پیرو این سبك‌اند .

دوم **شیوهٔ تجریدی**[۳] است . درین شیوه شکلهائی که بر پردهٔ نقاش می‌بینیم ، خواه اشکال هندسی باشد و یا غیر آن ، بچیزی در عالم خارج شبیه نیست ، زادهٔ تصور خود نقاش و مخلوق اوست . درین شیوه ، خط و رنگ حیاتی مستقل از اشکال طبیعی دارد . گردش خط و رنگ و هیئتی که ازین حرکت بوجود میآید است که منظور نظر نقاش است نه امکانی که در خط و رنگ برای توصیف اشیاء طبیعی هست. اما هیئتی که از حرکت خط و رنگ بوجود میآید بهر اندازه

۱- Les naifs ، ص ٦۲ دیده شود ۲- Portraitiste ۳- Abstrait

که مجرد باشد نمیتواند بکلی از معنی یـا اشاره‌ای بمعنی خاصی عاری باشد . باین اعتبار نقوش تجریدی را میتوان دو گونه شمرد: یکی آنها که نشان احساسات وعواطفی از نقاش‌اند ودر ما نیز ممکن است احساسات مشابهی را برانگیزند ، چه این احساسات از احساسات مشعور ما باشد و یا از عواطف و اوهامی باشد که برما و نقاش نیز درست آشکار نیست و درضمیر پنهان و نیم‌پنهان‌ما جای‌دارد، واین شیوه‌ایست که **نقاشان اکسپرسیونیست تجریدی**[۱] دنبال کرده‌اند .

دیگر نقوشی که نظر بانگیختن عاطفه‌ای ندارند بلکه فقط نمودار انتظام وتناسبی هستند وبنظم‌جوئی ذهن‌ما پاسخ میگویند . اینگونه نقشها غالباً حقیقت وجوهر شکلها وترکیبات عالم‌را بصورت هندسی و با تناسبات ریاضی آشکار می کنند و یا بتصورات هندسی و ریاضی ذهن شکل محسوس می‌بخشند و این‌شیوه‌ایست که **نقاشان هندسی** و **نقاشان «سازنده»**[۲] دنبال کرده‌اند .

از نظرگاه دیگری باز میتوان شیوه‌هـای معمول کنونی را دو گونه شمرد : یکی شیوهٔ نقاشانی که‌اثر آنها زاده تأمل وسنجش است، خواه‌مجردباشد وخواه‌توصیفی، خواه‌به‌برانگیختن عاطفه‌ای در ما ناظر باشد یانباشد . درین شیوه،نقاش صورتی‌را که میخواهد بـر پرده بیاورد می‌سنجد و مناسبت آنرا بـا غـرض خـود در نظر

۱- Expressioniste abstrait ۲- Constructiviste مانند لی‌سیتزکی وگابو و پوسنر و مهلی‌ناگی (ص۱۷۷ تا ۱۳۱ دیده شود).

١٦٦ . فرنسيس بيكن : تصليب (١٩٣٣)

۱۶۷ . دیوید هیر : دو [۲] (۱۹۳۵)

میآورد و آنگاه آنرا نقش می کند .

دیگر شیوهٔ نقاشانی است که به تأمل وسنجش قائل نیستند و گمان دارند که آنچه بر ذهن می‌تابد باید بی مهابا برپردهٔ نقاشی آورد ، خواه هیئتی که به نقاش الهام میشود از شعور باطن برخاسته باشد (نقاشان سوررئالیست) و خواه نه ، خواه مصالح آن اشکال طبیعی باشد و خواه اشکال مجرد (پیروان نقاشی « انفرمل »[1] و نقاشی ارتجالی) .

۱۶۸ . هانس آرپ : سبیل و بطری و برگ و سر (۱۹۳۱)

عملاً پس از جنگ جهانی دوم ، گذشته از نقاشانی مانند **پیکاسو** و**ماتیس** و**براك** و**لژه** که هر یك شیوهٔ خاص خود را دنبال نمودند ، دو شیوه عمده که همه‌پیش ازجنگ آغاز شده بود وسعت گرفت وپیروان دیگر یافت : یکی اکسپرسیونیسم ، دیگر نقاشی

۱- Informel

تجریدی . هم‌چنین باید ازسوررئالیسم که دامنه آن تاکنون قطع نگردیده است‌یاد کرد . نخست به سور رئالیسم می‌پردازیم .

***

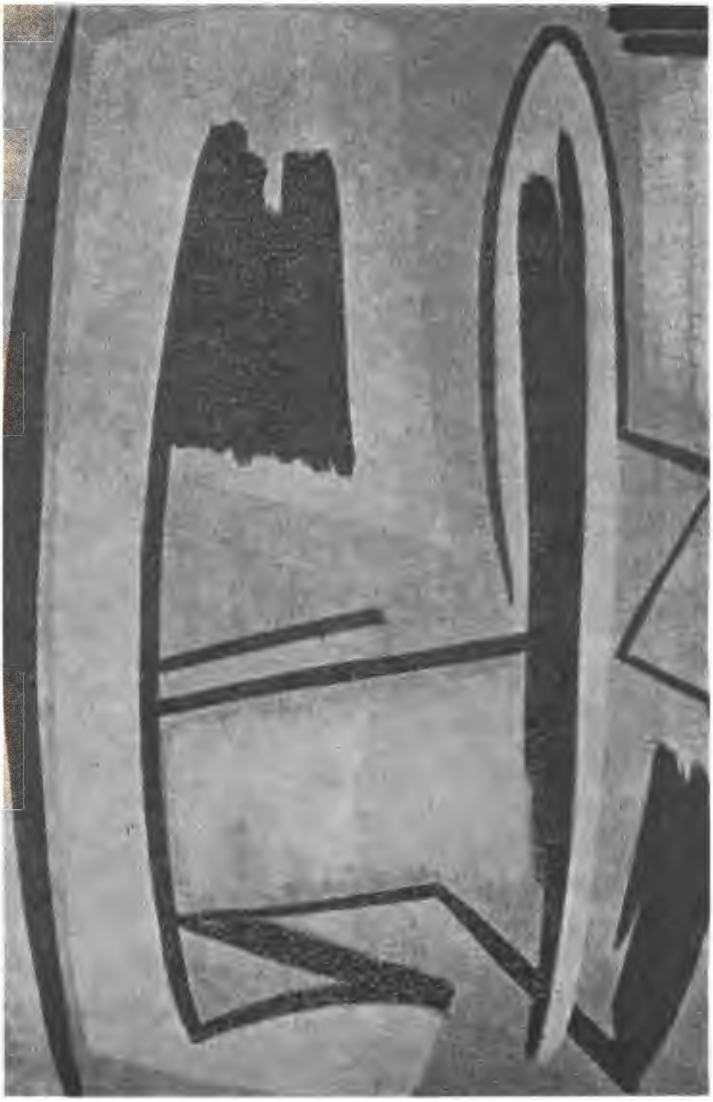
سور رئالیسم پس از جنگ جهانی‌دوم

ازاین میان سوررئالیسم کمتر از شیوه‌های دیگر پیروان منظّم و پا برجا یافت ، زیرا هرچند سوررئالیسم‌درآزاد کردن پرده‌های نقاشی‌ازقید نظم‌وآئین منطقی تأثیری عمیق کرد و توجه بسیاری از تقاشـان را بخـود معطوف داشت، فرضیهٔ سور رئالیسم بحقیقت بیشتر درشعر وادبیات مصداق دارد و پـردهٔ نقاشی، خواه نقوشش ازضمیر پنهان سرچشمه بگیرد یا نه، میزان رد و قبولش منشأ این نقوش نیست ، هیئت گیرا و مـؤثری از این نقوش است .

۱٦۹ . آرشیل گورکی : بی‌صبری (۱۹٤٥)

با اینهمه سوررئالیسم در سالهای پس از جنگ نمایندگان وفادار داشته‌است . مشهورتر از همه **دالی** نقاش اسپانیائی است که استعدادش برای نمایاندن صحنه های غریب وشگفت آور ازعالمی

۵۴ . پیکاسو : صلح (۱۹۵۲)



۱۷۰ . اشنایدر : نقش (۱۹٤۸)

۱۷۱ . برانکوزی : پرنده در فضا (پیکره ــ ۱۹۱۹)

مرموز وبی‌منطق و دیوانه مآب یك رشته پرده‌ها و فیلمهای بدیع بوجود آورده است . ممارست در فرضیه های روانکاوی و امراض روحی را در غالب آثار او آشکار میتوان دید . دالی از هیچیك از فنون «شگفتی آودن»، مانند مجاور ساختن اشیاء نا مأنوس و تحریف نسبتها و دگرگون کردن ارتباطات و استفاده از معنی مجازی رنگها و شکستن اشکال و انتخاب نشانهای گویای عاطفی روی گردان نیست . در صدد نمایاندن عالمی است چون عالم هذیان و رؤیا مسحور، و از عالم معقول و جهان مشهود برکنار[1] . در ابرامی که غالباً در گریز از معتاد و هتك عادات ذهنی دارد ، اثری از « دادائیسم » میتوان دید .

۱۷۲ . کوربوزیه
گاو (۱۹۵٤)

ایوتنگی[2] نقاش‌فرانسوی، برعکس، نقاشی‌آرام وصافی‌است. پرده‌هایش‌باافقهای دوردست واشکال‌مبهم که بی‌شباهت‌باستخوانهای تراش خورده وجان گرفته نیست ، ما را بیاد دنیای ته دریاها و یا دنیائی ورای آسمانها می‌اندازد . عالمی مسحور وشاعرانه را بما می‌نمایاند که شاید اشکال آن از اوهام و تصورات مبهمی حکایت

۱ــ ش٦٦ و۱۷۳ وتصویر رنگی ٥٦ ونیز تصویر ص۱۷ و۱۳۳ ج۱ دیده شود
۲ـ Yves Tanguy

میکند که از گذشته های دور دست در ضمیر بشری جای گرفته . با آنکه این اشکال افتان و خیزان بهیچ چیز شبیه نیستند ، حیاتی خاص خود دارند و باهم مرتبط‌اند . گوئی ازهم میزایند و با نظمی استوار بهم پیوسته‌اند .[۱]

ماگریت[۲]، نقاش بلژیکی، باقراردادن تصویربرخی اشیاء در کنار یکدیگر و ایجاد مجاورتهای غریب،مناظری رمزناك وغالباً شاعرانه بوجود آورده است . اجزاء پرده‌های او عموماً در شیوهٔ رئالیسم و با دقت فوق‌العاده ترسیم شده ، اما محیطی که برای این اجزاء میآفرینند و ارتباطات خیال‌انگیزی که میان آنها برقرار میسازد حالتی مرموز و وهم‌انگیز بآثاراو می‌بخشد (ش ٦٥و١٧٤ وتصویر ص۱۳۸ ج۱).

۱۷۳ . ماکس ارنست : هیئت (۱۹۲۹)

برخی‌دیگر ازنقاشانی که از پایه گذاران نهضت سوررئالیسم بودند،هرچندآنرا رهانکردند، بعوامل عاطفی یا صوری نقاشی نزدیکتر شدند **ماکس ارنست**[۳]

۱ــ تصویر ص۱۳ ج۱ دیده‌شود ۲ــ Magritte ، ش٦٥و١٧٤ دیده شود .
۳ــ Max Ernst

۱۷٤ . ماگریت

پیش‌تاز (۱۹۳٦)

۱۷۵ . سالوادور دالی : نقش (۱۹۳۳)

نقاش آلمانی کـه بیشتر در فرانسه زیست و بمکتب پاریس متعلق است درآغاز نهضت به **برتن** ودیگر هنرمندان سوررئالیست پیوست و مدتی نقاشی ارتجالی را دنبال کرد ، اما پس از اقامت در امریکا آثارش لطف شاعرانه یافت و در جهان شگفت‌آوری از گیاهان و جانوران وآدمیان که همه درهم‌رفته و گوئی از هم روئیده‌اند فرو

۱۷۶ . ماسون : جنگ ماهیان (۱۹۲۸)

رفت. درآثار اخیرش ذوق‌زندگی‌را باتصوری‌خیال‌انگیز وشاعرانه آشکار میسازد (ش ٦٤ و۸۸ و۱۷۵) .

آندره ماسون[1] نقاش فرانسوی نخست درآثارش شور وشدتی زیاده داشت و در دنیای شگفت‌آوری که با رنگهای تند وافروخته

۱- André Masson

مجسم میکرد، گوئی تلاش مرگ و زندگی نهفته بود. پس از جنگ در آثارش آرامشی پدیدآمد و بهم‌آهنگی و تناسب اشکال توجه کرد. وی درظهور و توسعهٔ اکسپرسیونیسم تجریدی در آمریکا عاملی مؤثر شد (ش ۱۷۵ و ۱۷۷).

از دونقاش بزرگی که سوررئالیسم را پیش از آنکه فرضیهٔ آن با **برتن** و **الوار**[1] و دیگران رسمیت بیابد بنا گذاشتند، یعنی **شاگال** و **کی‌ریکو**، شاگال هم‌چنان بکشیدن مناظر غریب‌نمائی که در آن خاطرات جوانی و کودکی او مکرر فرصت ظهوریافته است و بکار بردن رنگهای زنده وشادابی که حاکی‌ازشوق اوبزندگی است ادامه‌داد و صحنه‌هائی که در آنها قانون جاذبهٔ **نیوتن** و نظم و نسبت‌منطقی اشکال‌جای بقانون بازیگر

۱۷۷ . ماسون : طوفان‌زده (۱۹۳۸)

۱ـ P. Eluard

۵۳ . ساذرلند :
نیش‌های خار
(۱۹٤٦)

۵٤ . پالاك :
نقاشی شمارهٔ ۱۲
(۱۹۵۲)

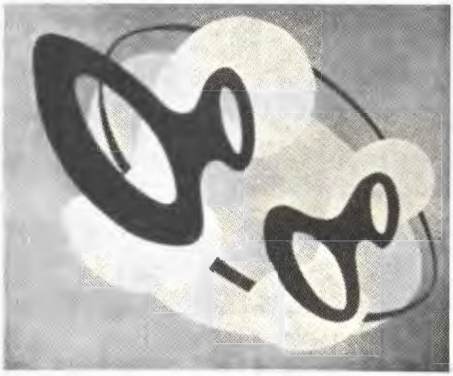
۵۵ . کلاین :
نقش عمودی سبز
(۱۹۵۸)

۱۷۸ . پل دلوو :
زندانی (۱۹۴۲)

خیال داده است بوجود آورد (ش ۵۸ ـ ۵٤ و تصویر رنگی ۳۰) .

اما **کی‌ریکو** از سال ۱۳۳۳ اندیشه‌اش دچار دگرگونی شد و بهمهٔ آثار خود پشت‌پا زد و فرضیه‌های خود را نفی کرد و بفنون قدیم نقاشی بازگشت .

از نقاشان مسلّم این مکتب که بگذریم ، بسیاری از نقاشان دیگرچون **پیکاسو** و **تامایو**[1] نقاش مکزیکی و **ساذرلند**[2] نقاشی انگلیسی و **جکسن پالاک**[3] نقاش امریکائی هرچند بشیوهٔ سوررئالیسم منسوب نیستند از آن اثر پذیرفتند و غرابت رمز-آمیزی که در نقوش بعضی از پرده‌های آنان دیده میشود یادآور صحنه‌های سوررئالیستی است .



۱۷۹ . واذزورث نقش (۱۹۳۲)

* * *

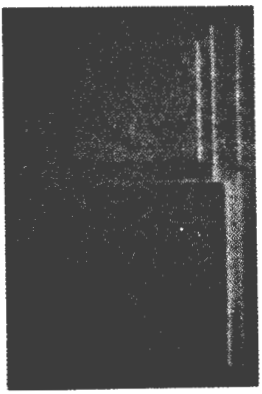
نقاشی تجریدی پس از جنگ دوم جهانی

نقاشی تجریدی پس ازجنگ برقوت خود افزود و نه‌تنها درآلمان وفرانسه ، بلکه در آمریکا نیز که بسیاری از نقاشان اروپا در

۱ـ Tamayo (تصویر رنگی ۵۷) ۲ـ Sutherland (تصویر رنگی ۵۳)
۳ـ Jackson Pololck (تصویر رنگی ۵٤ وش۱۹۷ و۱۹۸)

آن سکنی گزیدند رواج روزافزون یافت . در فرانسه حضور **کاندینسکی** که پس از تعطیل « باوهاوس »[۱] در ۱۹۳۳ در فرانسه اقامت گرفت ، و **مانلی**[۲] از نقاشان ایتالیا که درین شیوه دستی‌قوی داشت (تصویر رنگی۴۰) نقاشی تجریدی رارونق‌بخشید .

مانلی در ۱۸۸۸ در فلورانس تولد یافت . مدتی با نقاشان «فوتوریست» مثل **بوچونی**[۳] و **کارا**[۴] محشور شد ، ولی رسماً بنهضت آنان نپیوست . در ۱۹۱۴ در فرانسه با **لژه** و **آپولی‌نر** آشنا شد و یکسال بعد شیوه‌ای کاملا تجریدی پیش گرفت . با آنکه در طی آزمایشهایش چندبار بازبنقاشی توصیفی نزدیك‌شد عاقبت در نقاشی تجریدی بود که بضرورت ذهنی خود پاسخ یافت. آثار اخیرش‌مثل آثاراخیر **کاندینسکی** مبتنی بر تأمل و سنجش و دقت است . درین آثار، مانلی گوئی در پی‌یافتن جوهر اشکال است که درپس تنوع ظاهری آنها نهفته‌است وباآنکه بنقشهای هندسی بانسبتهای‌ریاضی نزدیك میشود ، قوتی که دراحساس اوهست و شمّی که برای رنگ و فرم دارد اشکال او را جان می‌بخشد و گیرا می کند واز تبدیل



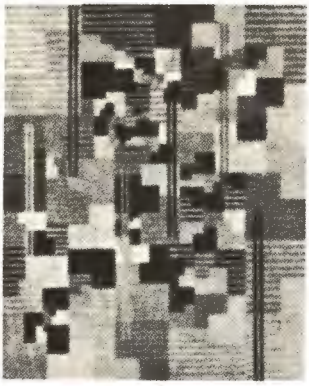
۱۸۰ . بن‌نیکلسون :
نقش سفید برجسته(۱۹۴۲)

۱ـ Bauhaus ، ص۱۷۷ دیده شود
۲ـ Alberto Magnelli
۳ـ Boccioni
۴ـ Carrà

بنقوش تزیینی بی‌جان باز میدارد .

***

پس از جنگ سالنی بنام «سالن حقایق نو»[۱] درپاریس برای نمایش آثار تجریدی افتتاح یافت که قوت و وفور نقاشان تجریدی در نمایشگاههای آن بخوبی آشکار شد . پس از ۱۹۴۹ «سالن ماه مه»[۲] نیز در نمایشگاههای خود بسوی آثار تجریدی گرائید . اما آثار نقاشانی که درین نمایشگاهها دیده میشد همیشه تجریدی خالص نبود ، بلکه برخی از آنها به اکسپرسیونیسم تمایل داشت ، یعنی نقوش آنها بی آنکه توصیفی باشد اشاره‌ای باحوال عاطفی انسان در بر داشت . بعبارت دیگر حرکات خط و ترکیبات رنگ در این آثار نشانی ازعواطف‌واندیشه‌ها و احوال درونی آدمی بدست میداد ، و این شیوه‌ای است که پس از جنگ جهانی دوم



۱۸۱ . فلایشمن : اثر شمارهٔ ۲۴

۱۸۲ . مایسترمن : باباآدم نوین (۱۹۵۰)

۱- Salon des Réalités Nouvelles

۲- Salon de Mai

بخصوص در آمریکا رواج گرفت.[۱]

۱۸۳ . هربین : لانه (۱۹۵۵)

نقاشی تجریدی **در انگلستان** آنطور که در فرانسه و روسیه و آلمان و هلند و آمریکا توفیق یافت رائج نشد، ولی برخی از نقاشان که باین شیوه گرویدند، خاصه **بن‌نیکلسون**[۲] و **پاسمور**[۳] (ش ۱۸٤)، آثاری درخور توجه بوجود آوردند وشهرت جهانی یافتند. بن‌نیکلسون علاوه بر نقاشی به گچ‌بری نیز توجه کرد واشکال نیم‌برجسته‌ای که بر گچ حك کرده است عموماً اشکالی هندسی و کاملا تجریدی است که‌ازشیوهٔ نقاشان کوبیست واز سبك **موندریان**[٤] ملهم‌است. (ش ۱۸۰)[٥].

۱۸٤ . پاسمور : نقش برجسته (۱۹۵۷)

۱ــ ذیل دیده شود ۲ــ Ben Nicholson ۳ــ Victor Pasmore
٤ــ ص۱۸۷ دیده‌شود ٥ــ همچنین تصویر ص۹٥ ج۱ دیده‌شود

***

اکسپرسیونیسم پس ازجنگ دوم‌جهانی

پیش‌ازین دربارهٔ ضرورت ذهنی مردم‌شمالی اروپا که حاکم‌بر آفریده‌های‌هنری آنهاست گفتگوشد[1] ودرضمن‌آن ازفرضیهٔ **ورینگر**[2] یادکردیم که بموجب‌آن دو شیوهٔ اصلی در هنراروپا میتوان تشخیص‌داد . یکی‌شیوه‌ای متعادل وآرام وموزون که مردم اطراف مدیترانه بوجود آورده‌اند ومعمولاً شیوهٔ «کلاسیك» خوانده میشود ، و دیگرشیوه‌ای پُر شور وهیجان که مردم ماورای آلپ ، یعنی مردم مرکز و شمال اروپا بنا نهاده‌اند و معمولا شیوهٔ «گوتیك»[3] خوانده‌میشود .

۱۸۵ . ویلیام‌گیر : طرح پیکره

ورینگر این دوشیوه را ناگزیر شمرد و بامحیط اقلیمی وآب وهوای جنوب و شمال اروپا مرتبط دانست . بگفتهٔ وی در شمال اروپا آب وهوای‌سرد و طوفان زا ، و نورتیره ومه‌آلود محیط روحیه‌ای نگران و متلاطم بوجودآورده که در جستجوی امن و پناه است و درین نگرانی‌وجستجوبقوائی‌درماوراء محیط خویش‌توسل‌میجوید. آثار هنری این مردم جز انعکاس روحیه آنان نیست . همانطور که

۱ــص۲۲و۱۸۳ ۲- Worringer ۳- Gothique، ص۱۸۳ دیده‌میشود.

آثار کلاسیك نمودار محیطی معتدل و آرامی بخش است ، آثار گوتیك با شور وشدت عاطفی که در آنها دیده میشود نشان خاطری بیقرار وغمین و روحی پراحساس وجوینده است . آثار این اضطراب وتلاطم و، شور وجستجو را نه تنها در نقاشی و معماری بلکه در شعر و ادب اقوام شمالی نیز میتوان یافت .[۱]

۱۸۶ . ماتیس نایت هاردت
مریم مجدلیه در حال استغاثه (الزاس شمالی ــ قرن ۱۶)
[نمونه‌ای از هنر شمالی اروپا]

هم‌چنین ازین نظر **ورینگر** یاد شد که یکی از واکنش‌های هنری مردم شمالی اروپا دربرابر این روحیه ، ساختن جهانی از نقوش مجرد و فرو رفتن و پناه گرفتن در اشکال خود ساخته و بی‌شور آنست ، و این نظری است که برخی‌درتوجیه هنرتجریدی پس ازجنگ بکاربسته‌اندوبموجب آن میتوان خطوط کشیدهٔ معماری گوتیك و نقوش هندسی نقاشان تجریدی هردو را بیك عامل منسوب کرد .

۱ــ در مورد ظهور آثار هنرگوتیك در فرانسه باید بیاد آوردکه در مردم این کشور عامل ژرمنی نیزعاملی قوی است

واکنش دیگر، پیچیدن درهمان شور واحساس درونی وظهور بخشیدن به اضطراب و غلق و تلخی و اندوه است بشدتی که موجب تسکین خاطر شود، واین نظری است که درتوجیه نقاشیها وپیکره‌های مذهبی گوتیك و هم‌چنین آثار اکسپرسیونیست‌ها میتوان بکاربرد.

۱۸۷ . بارلاح :
عصیان (الیاس پیغمبر) (۱۹۲۲)
[نمونهٔ هنر شمالی]

اگر بخواهیم زبان روانکاوان رابکار ببریم میتوانیم بگوئیم که واکنش اول در حقیقت نوعی «تبدّل» و «اعتلاء»[۱] تلاطم و نگرانی است که در ضمیرپنهان هنرمند صورت می گیرد، و واکنش دوم توجه مشعور باین تلاطم و نگرانی است.

این که‌ازروحیهٔ بخصوصی دوشیوهٔ متخالف‌بزاید نبایدموجب شگفتی شود، چنانکه در اندیشه و ادبیات خود ما میتوان اندیشهٔ دم غنیمت شمردن و بمستی و باده روی آوردنی راکه در منطق

۱ــ Sublimation

٥٦ . دالی :

زرافهٔ محترق

(١٩٣٥)

[سبك سور رئالیسم]

٥٧ . تامایو :

خواننده

(١٩٥٠)

٥٨ . باومايستر : دو فانوس (١٩٥٥)

۶۳ . تئودور ورنر : در حرکت (۱۹۵۷)

خندان نما واندوه فام **خیام** منعکس است بااعراض ازدنیا وزهد و انقطاعی که در گفتار زاهدان و سلوك عارفان می‌بینیم ، هر دو را واکنشی در برابر نومیدی و یأسی عمیق از اصالت و اعتبار دنیا و زندگی بشماریم .

نظریهٔ **کاندینسکی** که بموجب آن شیوهٔ هنری هر کس باید زادهٔ ضرورت روحی وی باشد و باین ضرورت پاسخ بگوید در حقیقت بیان دیگری از نظریهٔ **ورینگر** است، جز آنکه ورینگر معتقداست این ضرورت برحسب عوامل طبیعی محیط تعیین میشود .

۱۸۸ . مارین : اسب ساقط و سوار (۱۹۵۵)

نخستین بروز روحیهٔ شمالی در نقاشی نوین در آثار **مونش**[۱] و سپس در آثار پیروان وی که «گروه پل»[۲] را بوجود آوردند مشهود شد . گروه «پل» درسال ۱۹۱۳ پراکنده شد و برخی از آنان بگروه تازه‌ای که دو سال قبل با رهبری **کاندینسکی** و **مارك**

۱- Munch ، ص۲۶ دیده‌شود ۲- Die Brücke ، ص۲۷ و۶۹ دیده‌شود

بنام گروه « سوار آبی »[1] تشکیل شده بود پیوستند . این دو گروه مشترکات بسیار داشتند و پیروان هردو تحریف اشکال طبیعی را برای بیان احساسات خود روا میشمردند ، ولی در تفاوت آنها میتوان گفت که گروه «سوار آبی» بیشتر بضرورت روحی وذهنی خود توجه داشتند وازاینرو میتوان آنها رابیشترمتمایل به رمانتیسم شمرد ، و حال آنکه گروه « پل » در سیر خود بیشتر بجهان خارج وحقایق عمومی آن توجه مینمودند .

۱۸۹ . سوتین : ندیمه

نتیجهٔ نظر **کاندینسکی** که شیوهٔافراد رانتیجه‌ضرورت روحی آنهامیشمارد طبعاً اینست که بعدهٔ افراد مختلف سبکهای مختلف میتوان داشت و بهمین جهت هم نمایشگاه اول این گروه شامل همه‌گونه سبکی از فوویسم و کوبیسم گرفته تا فوتوریسم و سوپرماتیسم و اکسپرسیونیسم میشد ، و سالنامه‌ای که پس از آن **مارك** وکاندینسکی منتشر ساختند، علاوه بر همهٔ اینها از آثار افریقائی و مکزیکی وچینی وژاپنی و نقاشی کودکان وآثار قرون

۱ــ ص ٦٩ دیده‌شود

وسطی نیز نمونه‌هائی در بر داشت. اما از میان این شیوه‌های گوناگونی که در نمایشگاه دیده میشد، دو شیوهٔ اصلی بتدریج قوت گرفت.

یکی شیوه‌ای که از **مونش** و گروه «پل» آغاز شد و بموجب آن نقاش اشکال طبیعت را درپردهٔ خود بدلخواه می‌پیچاند و منحرف میکرد تا آنکه جوابگوی ضرورت باطنی وی گردد و برای آشکار ساختن احساس و عاطفه‌ای که نقاش درضمیرخود داشت مناسب‌شود، و این همان شیوهٔ اکسپرسیونیسم، است و همان شیوه‌ایست که در آثار **روئو** وپیش‌ازو **تولوز لوترك**، نقاشان فرانسوی، و **نولده**[۱] و **هکل**[۲] و **پشتاین**[۳] و **مولر**[۴] و **بکمان**[۵] و **گروس**[۶] و **اوتو دیکس**[۷]، نقاشان آلمانی، و **کوکوشکا**، نقاش اطریشی،[۸] و **یاولنسکی**، و **سوتین** نقاشان روسی، و **انسور**[۹] و **دو اسمت**[۱۰] و نقاشان بلژیکی (فلامان)، و **گئورگ**، نقاش استرالیائی، و **مارین**[۱۱] و **رتنر**[۱۲] و **لواین**[۱۳] و **بن‌شان**[۱۴]، نقاشان آمریکائی، بآن منسوب‌اند.

برخی از نقاشان مکتب جدید مکزیك، بخصوص **تامایو** وهم‌چنین برخی آثار **ریورا**[۱۵] و **اوروزکو**[۱۶] رانیزمیتوان متعلق بشیوهٔ

۱- Nolde ۲- Heckel ۳- Pechstein ۴- Müller ، ش ۴۹
۵- Beckmann ، ش ۹۲ ۶- Grosz ، ش ۱۹۰ ۷- Otto Dix
۸- Jawlensky ، تصویر رنگی ۱۹ و ش ۱۳۰ ۹- Ensor ۱۰- De Smet ،
ش ۱۶۵ ۱۱- Marin ۱۲- Rattner ۱۳- Levine ۱۴- Ben Shan
۱۵- Rivera ، تصویر رنگی ۱۶ ۱۶- Orozco

اکسپرسیونیسم بشمار آورد .

درآلمان پیروان این شیوه بیش ازپیش برای نمودن احوال وعواطف درونی ، بصورت انسان و وجوه مختلف آن توجه کردند و ازاینرو شیوهٔ آنان نام « واقع بینی نو»[1] بخود گرفت . بسیاری ازین نقاشان بوقایع جاری واوضاع اجتماعی نظر داشتند وتمایل سیاسی آنان غالباً به سوسیالیسم می کشید و در آثار آنها زهرخند انتقاد وهجا نادر نیست . درمکزیك آثار نقاشانی چون **ریورا** و **اوروزکو** که بنیان گذاران مکتب نقاشی جدید آن کشورند و گذشته ازسنت هنری مکزیك باستانی به اوضاع اجتماعی وانقلاب سیاسی زمان خودنظر دارند، به این شیوه متمایلست .

شیوهٔ دوم شیوهٔ نقاشانی بود که مانند **کاندینسکی** و **پل کله** باقتضای ضرورت ذهنی وباطنی خود از نقوش طبیعی وتوصیفی دوری گرفتند ومطلق ترکیب و تضاد و تقابل رنگها و خطوط را وسیلهٔ اظهار و بیان مافی الضمیرخود ساختند و کوشیدند تا زبانی ازخط و رنگ، مستقل ازمضمون وموضوع واشکال طبیعی ، بوجودبیاورند. اینان پیش آهنگان اکسپرسیونیسم تجریدی[2] جدید بودند که پس ازجنگ دوم جهانی درغالب کشورها بخصوص امریکا قوت یافتند .

از عوامل نخستین این شیوه ، آثار دورهٔ وسطای کاندینسکی است که درآنها نقاش نقوشی را که ارتجالاً درذهن وی شکل گرفته

۱- Die Neue Sachlichkeit ۲- Abstract Expressionism

۱۹۰ . گئورگه گروس

گفتگو (۱۹۳۱)

۱۹۱ . ادواردگئورگ میوه و زن و گل (۱۹۴۲)

بر پرده آورده وترکیب آنها طوری است که بی‌آنکه شبیه‌چیزی در عالم طبیعت باشد از شور عاطفی حکایت مـی کند و برخورد و کشمکش و فوران رنگ وخط در آنها نشانی از تلاطمات‌وعواطف روحی قرار می گیرد[۱].

از عوامل نخستین دیگر این شیوه آثار **وان‌گوگ** است که رنگ دردستش زبان پیدا می کند ، یعنی‌فقط وسیلهٔ نمایاندن اشیاء طبیعی نیست بلکه مجازاً گویای احوال درونی است . در فرانسه بخصوص **روئو** و **سوتین**[۲]، که از روسیه آمـده بـود ، و درآلمان **نولده** و **کوکوشکا**[۳] در زبان بخشیدن برنگ و ازدیاد قدرت آن برای‌نمایاندن وبیدار ساختن عواطف‌باطنی قدمهای‌تازه برداشتند .

در آثار اینان نه تنها حس ما ازتنوع و تناسب وتضاد رنگها برخوردارمیشود، (همانطور که‌ازآثار تزیینی مانند قالی‌وکاشی نیز برخودار میگردد) بلکه ترکیب وتقابل وحدود رنگها طوری‌است که عواطف و احساسات عمیق‌تـری را نیز در مـا بیدار می کند و اکسپرسیونیسم تجریدی را در حقیقت‌میتوان درهمین نکته‌خلاصه کرد واز نقوش تزیینی مشخص ساخت . در اینگونه آثار نـدائی هست که بگوش باطن ما آشناست وبی‌آنکه بتوانیم درست بگوئیم این‌آثارچه میگویند ، با عواطف واوهام نیم خفته درون ما بزبانی

۱ــ تصویر رنگی۳۳ وش۱۱٤ دیده شود ۲ــ ش۱۸۹ ۳ــ تصویر رنگی ۱۸ و ش۵۱ دیده شود

مبهم و وهم انگیز سخن میگویند .

آثار تجریدی خالص مانند آنچه در آثار **موندریان** و **مالویچ** و نقاشان « سازنده »[1] می‌بینیم باضمیر پنهان یا نیمه آشکار ما کاری ندارند ، بلکه مشغلهٔ آنها درك ساختمان حقیقی چیزها و منعکس

۱۹۲ . میشو : نقاشی با قلم سیاه

ساختن نسبتهای ریاضی این ساختمان است . ندای آنها متوجه ذهن نظم اندیش ماست ، در حالی که رنگ آنها حس بصری ما را خشنود میسازد .

در سالهای میان دو جنگ جهانی توجه بعضی نقاشان مانند **هانری میشو**[2] نقاش فرانسوی و **مارك توبی**[3] نقاش آمریکائی به هنر

۱- Constructiviste ، ص ۱۲۹ـ۱۲۳ H. Michaux-۲ M. Tobey-۳

۵۹ . مانسیه : شب (۱۹۵۶)

[سبك اکسپرسیونیسم تجریدی]

۶۰ . سان توماسو :

سرخی و زردی هنگام درو (۱۹۵۷)

خطّاطی در خاور دور معطوف شد و جنبهٔ تجریدی مطلق آن مورد توجه این نقاشان قرار گرفت و برخی آثار آنان گوئی خطی است که هر چند نا مفهوم است گویای نکته‌ای مبهم است (ش۱۹۲).

***

نقاشی ارتجالی[۱] در سالهای میان دوجنگ جهانی وپس از آن ، روشی درنقاشی قوت گرفت کـه اصل آنـرا میتوان یکی در نهضت سوررئالیسم جست که بموجب آن باید باوهام و تصورات وعواطف خفته و نیم خفتهٔ باطن فرصت ظهور داد، و ظهور اشکالی را که بدین ترتیب بذهن الهام میشود از قید رسوم وقیود نقاشی آزاد کرد و از شگفت‌آور بودن آنها نهراسید ؛ و دیگر در نقوش ارتجالی دورهٔ وسطای **کاندینسکی** (بخصوص سـالهای ۱۹۱۲ تا۱۹۱٤) که درآن‌ها نقاش نقوشی را که در خاطرش شکل‌بسته و ملهم ازعواطف درونی اوست بـدون « پرداخت ذهنی » بروی پرده آورده ونشانی از فوران وتعارض احساسات باطنی‌قرارداده .

سپردن عنانِ دست بضمیر ونقش کردن آنچه ضمیر میخواهد ومی‌پسندد بی هیچ تأمل ، و پرهیز از هر گونه صیقل و اندیشه و دقت ، اساس شیوه‌ای است که پس ازجنگ جهانی دوم بخصوص در امریکا رونق گرفت و پیروان فراوان یافت و در فرانسه نیز رائج

۱ـ غرض نوعی‌ازنقاشی است که درفرانسه بیشتر بنام Informel و در آمریکا بنام Action Painting معروف است.

۱۹۳ . ژان فوتریه : بدن زن (۱۹۴۵)

گردید .

در فرانسه **فوتریه**[1] و **ولس**[2]، نقاش آلمانی، ازپیشروان آن بودند. ازقلم ولس نقشهائی زائیده است که انسان را بیاد اشکالی که‌ازموجودات ذره‌بینی بطوریکه در زیر میکروسکوپ ظاهر میشود می‌اندازد و ساختمان مبهم و بی‌شکل موجودات آلی را بنظر میآورد .

۱۹۴ . ولس نقش (۱۹۵۰)

در صورتِ افراطی این روش ، نقاش معتقد است که نقوش وی نه‌تنها باید در پی‌تقلید و توصیف طبیعت‌نباشد بلکه نمایش جهان درون و آنچه زادهٔ وهم و گمان وشعور باطن باشد نیز مردود است و بنابراین سوررئالیستهائی مثل **دالی** که‌بگمان خود

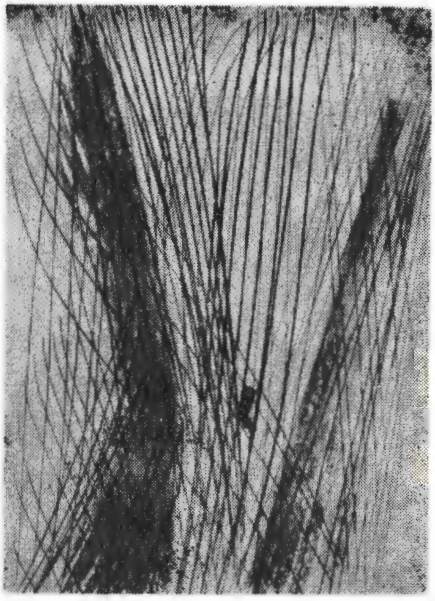
۱- Fautrier ۲- Wols که مختصرWolfgang Schulze است .

بتصویر جهان درونی دست میزنند شیوهٔ باطل دارند . هم‌چنین نقاش باید از قیدِ یافتن اشکال هندسی و تناسبات ریاضی درچیزها وبازی با این اشکال وتناسبات بکلی آزاد باشد . بخصوص نقاش نباید برای ایجاد اثری طرح و نقشهٔ قبلی داشته باشد ویادر ایجاد نقشها «تأملی» بکار ببرد . بایداثرش دفعی و آنی ومبتنی بر احساسی وضرورتی حسّی جاری باشد. درحقیقت نقاش وقتی که بکار می‌پردازد نمیداند اثرش چه خواهد بود و چگونه تمام خواهد شد و چه شکلی یا چه رنگی خواهد داشت . اثرش معنی خاصی نیز ندارد . مثل خنده وفریاد ، آنی و بی‌تامل است ووسیله خالی کردن و پالایش ضمیر و تسکین شدت احساسی درونی است .

۱۹۵ . یونیچی‌ارینو :
نقاشی بامرکب (۱۹۵۶)

بی شك نتیجهٔ اینگونه اصولِ منفی میتواند اثری بیهوده وخالی ازمعنی باشد و درنقاشی جدید ، خاصه در آزمایشهای افراطی برخی از نقاشان پس از جنگ جهانی دوم ، پرده‌هائی ازین نوع

نادر نیست . اماحقیقت اینست که هنرمندانی که از هنرها بنقاشی می‌پردازند کمتر اتفاق می‌افتد که‌ازموهبتی‌خداداد که‌اثرآنها را معنی واثری ببخشد محروم باشند ، و اصول نظری آنها هرچه باشد ، عملاً اثرشان از انگیختن‌احساسی دربیننده باز نمیماند ، چنانکه در آثارنقاشان افراطی فرانسه در سبك «انفرمل» و نقاشان افراطی امریکا در سبك « نقاشی عمل » آثاری که موهم عاطفه‌ای باشد وبادرون ماسخن‌بگوید کم نیست .



۱۹۶ . هارتونگ : نقش

نقاشی نوین در آمریکا

تأثیر آمریکا پیش ازجنگ جهانی دوم در تحولات نقاشی معاصر بیشتر جنبه تشویق و تأیید داشت. **گرترود استاین**[1] و برادرش **لئو استاین** که از ۱۹۰۰ در پاریس مقیم شدند از نخستین مشوّقان هنر نو در پاریس بودند و **ماتیس** و **پیکاسو** و نقاشان کوبیست از پشتیبانی آنان بهره‌مند گردیدند. در سالهای میان جنگ جهانی اول و دوم مدیران موزه‌ها و مجموعه داران امریکائی با شوق و ولعی تمام بخریدن آثار نقاشان نو دست زدند و «موزهٔ هنر نو» در نیویورك کم کم بصورت مهمترین کانون نقاشی وپیکره سازی نوین درآمد. اما درشیوهٔ نقاشی، امریکا بیشتر پیرو شیوه‌های اروپائی بود واز نقاشان آن سرزمین الهام می گرفت.

پس از جنگ دوم جهانی هنر نقاشی در امریکا نیز جان گرفت وخاصه شهر نیویورك صاحب سبك و مکتب شد، و بتدریج بصورت یکی از مهمترین کانونهای ابداعات هنری درآمد تا آنجا که امروز خود الهام‌بخش برخی کانونهای هنری‌اروپاست.

۱ــ Gertrude Stein، ص۱۹ دیده‌شود

این توسعه و تحوّل درهنرامریکا در درجهٔ اول نتیجهٔ آمادگی تدریجی است که نقاشان این کشور در طی زمان برای آفرینش هنری یافته‌اند. اما این آمادگی‌را حضور عده‌ای‌ازنقاشان بزرگ اروپا که غالباً در نتیجهٔ فشار وآزار فاشیستها جلای‌وطن کردند و درآمریکا پناه گرفتند سرعت بخشید و در تأسیس مکتبهای هنری آمریکا مؤثرشد. ازین‌جمله بودند، **ازانفان**[۱] و **ماسون** و **دوشان**[۲] از نقاشان فرانسه و **فاینینگر**[۳] و **گروپیوس**[٤] و **بکمان**[٥] و **ارنست** از نقاشان آلمان و**موندریان**[٦] نقاش هلندی و **آرپ**[۷] نقاش وشاعر و پیکره‌ساز الزاسی و **مهلی‌ناگی**[۸] از نقاشان مجار و متعلق بمکتب آلمان.

نقاشی تجریدی قبل ازجنگ جهانی اول درامریکا آغاز شد وپس از نمایشگاه بین‌المللی بزرگی که در ۱۹۱۳ از نقاشان پیشرو درآن کشور تشکیل شد[۹] پاگرفت. اما رونق آن‌بخصوص از حدود سال۱۹۳٥ است. درسال۱۹۳٦ «اتحادیهٔ نقاشان تجریدی‌آمریکائی» تشکیل شد و پس ازآن نمایشگاههای منظمی از آثار این نقاشان که درتزاید بودند تشکیل گردید.

۱- Ozenfant ۲- Duchamp ۳- Feininger ٤- Gropius
٥- Beckmann ٦- Mondrian ۷- Hans Arp، در استراسبورگ تولد یافت و با مکتب نقاشی فرانسه و آلمان هر دو پیوستگی دارد.
۸- Moholy-Nagy ۹- این‌نمایشگاه که باوجود حملات‌بسیارسختی‌که بآن شد در ترویج هنرنقاشی‌نو درامریکا تأثیر عمده داشت به Armory Show معروف است.

در آمریکا ترکیبی از روش سوررئالیستها و روش نقاشان ارتجالی و تجریدی شیوه‌ای پدید آورد که **روزنبرگ**[۱] از نقادان آمریکا آنرا «نقاشی عمل»[۲] خواند. نتیجهٔ این روش که در آثار نقاشانی مانند **پالاک**[۳] و **دوکونینگ**[۴] و **کلاین**[۵] منعکس است عملاً همان اکسپرسیونیم تجریدی و یا نزدیک بآن است (تصویر رنگی ٥٤و٥٥).

باسفر سور رئالیستهائی چون **برتن**[۶] و **ایوتنگی**[۷] و **ارنست**[۸] بآمریکا مقدماتی برای آزادگذاشتن قلم و سپردن عنان آن بدست ضرورت باطنی نقاش فراهم آمد. اما کسی که بیش از همه در ترویج این شیوه در آمریکا مؤثر شد **ماسون**[۹] نقاش سور-رئالیست فرانسوی بود که در نقوش تجریدیش که صورتی نامعین و آلی دارد و از نظم اشکال هندسی بدور است شدتی عاطفی محسوس است (ش ۱۷٦ و ۱۷۷).

۱۹۷ . پالاک : ندیم (۱۹٤٥)

تأثیر ماسون با تأثیر دو تن نقاش دیگر، یکی از ارامنهٔ ترکیه بنام **گورکی**[۱۰] و دیگری برزیلی بنام **ماتا**[۱۱] که هردو از **میرو**

۱- Harold Rosenberg ۲- Action Painting ۳- Pollock
٤- De Kooning ٥- Joseph Kline ٦- Breton ۷- Yves Tanguy
۸- Max Ernst ۹- André Masson ۱۰- Arshile Gorky ، ش ۱۷۱
۱۱- Matta Echaurren

اثر پذیرفته و آثاری تجریدی ولی موهم احوال انسانی بوجود آوردند، ممزوج شد .

پالاك مشهور ترین نمایندهٔ هنر امریکائی درین سبك جکسن‌پالاك‌است . در آثار نخستین پالاك ، هرچند نمیتوان آنها را پرده‌های توصیفی شمرد ، نقوش پرده یادآور اشیاء طبیعی‌است (ش۱۹۷ و۱۹۸). بعدها بتدریج این‌نقوش بصورت‌نقوشی تجریدی در میآید و گرچه گاهی نقوش او یادآور اشکال منحرف **پیکاسو** ویا فرمهای خیال‌انگیز **میرو** است، ترکیب آنها باهم‌طوری است که وحدتی درنقوش تابلو پدید میآید و انسان غالباً از توجه باجزاء پرده‌بازمیماند وشکلی کلی که‌بی‌شباهت به‌پرده‌ای‌ازخزیدن پیچك ویا سیر خطی لغزان و رقص رسنی پیچان نیست توجه ما را بخود معطوف میدارد (ش ۱۹۹) .

پالاك درتوضیح روش‌خود گفته‌است «وقتی من درکار نقاشی‌ام، ازآنچه می کنم آگاه نیستم . فقط بعدازیك دورهٔ باصطلاح آشنائی بااثر است که می‌فهمم چه کرده‌ام ... نقش پرده حیاتی خاص خود دارد ومن فقط سعی می کنم که راه بدهم تا این نقش حیات خود را آشکار کند . اما وقتی ارتباط من بانقوش قطع میشود نتیجهٔ کارم اثری مغشوش است» .

پالاك در ۱۹۵۶ درحادثهٔ اتومبیل درگذشت وزندگی آشفته

۶۱ . پین‌ین :
جنگ

۶۲ . دوکونینگ :
زن (۱۹۵۲)

۱۹۸ . پالاك : جنگ (۱۹٤۷)

١٩٩ . جكسن پالاك : نقش ٣٢ (١٩٥٠)

و نابسامانش بپایان آمد . پس ازمرگ شهرتش بیشتر شد و امروز معروفترین نماینده نقاشی آمریکا پس ازجنگ دوم جهانی است.

***

درسالهای پس ازجنگ دوم جهانی و بخصوص پس ازسال ۱۹۵۰ برخریداران نقاشی نو بسیار افزوده شد و اینگونه آثار از موزه‌ها ومجموعه‌ها بخانه‌های مردم راه یافت وقیمت آنها بصورتی که گمان نمیرفت بالا رفت[۱] و برخی سوداگران سرمایهٔ خود را بامید سود بسیار درین راه بکار انداختند .

شور و اشتیاق مردم آمریکا درتماشا و گرد آوردن آثار نقاشی نوین و ثروتی که موزه‌داران و مجموعه سازان در این راه بکار انداختند درین فزونی قیمتها عاملی مؤثر شد . بتدریج قسمت مهمی از آثار نقاشان معاصر بامریکا کشیده شد و موجب تقویت مایهٔ هنری نقاشان آن سامان گردید .

درسالهای اخیر امریکا یکی ازفعال‌ترین مراکزهنری جهان بوده است و منشأ یك رشته شیوه های هنری گردیده که با سایر

۱ــ درحراجی که دراکتبر سال ۱۹۶۵ درگالری « پارك برنت » نیویورك از نقاشیهای جدید صورت گرفت ، پردهٔ «خانه‌های اتاك» سزان بمبلغ هشتصد هزار دلار و پرده‌ای از مانه بمبلغ چهارصد و پنجاه هزار دلار وپرده‌ای ازگوگن بمبلغ دویست وهفتاد وپنج هزار دلار وپرده‌ای ازشاگال متعلق بسال۱۹۴۹ بمبلغ‌هفتاد وهشت‌هزار دلار و پرده‌ای ازویلم دوکونینگ نقاش معاصر امریکائی متعلق بسال ۱۹۵۶ بمبلغ سی‌وهفت هزار دلاربفروش رفت.

رسوم آمریکائی بسایر نقاط دنیا نیز راه یافته . بخصوص پس‌ازسال ۱۹۶۰ شوق نقاشان و پیکره سازان آمریکائی برای بدعتهای هنری نیروی تازه‌ای ابراز داشته است .

ازشیوه‌های جدید هنری آمریکا که درسال‌های نخستین ۱۹۶۰ قوت گرفت شیوه‌ای است[۱] که از یکسو در جستجوی بدعتهای تازه و شکستن رسوم عالم نقاشی و پیکره سازی است و از سوی دیگر بزندگی عامه و صحنه ها و وسائل و ابزار روزمرهٔ زندگی که معمولاً دور از عالم هنر و در حقیقت نقطهٔ مقابل آن تصور میشود نظر دارد .

این شیوه مخصوص عالم نقاشی وپیکره‌سازی نیست بلکه در حقیقت انعکاسی از «رسم» تازه‌ای است در زندگی آمریکا که در تآتر و برنامه های تلویزیونی و اسلوب تبلیغات و اشیاء تزیینی و بخصوص «مد» بوجود آمده. این «رسم» نه تنها شامل نقاشی «سوسیس»ها و «همبرگر» های عظیم ، و نقاشی بر روی جعبه‌های پپسی کولا و گوجه فرنگی، وپیکرهٔ زنان برهنه از «نئون» وترکیباب غریبی از نقاشی وپیکره واشیاء عادی میشود ، بلکه کلاه گیسهای آلومی نیوم و گوشواره‌های بسیار بزرگ باشکال هندسی وپارچه‌هائی که پودی از سیم برق دارد و میتوان بهرجای آن لامپی آویخت ولباسهای شنا تازیرسینه وترکیبات شگفت‌آور در کفش ولباس و کیف رانیز

۱- Pop art

دربر می گیرد. مناسبت این گونه بدعتها با نهضت دادائیسم[۱] دراروپا درحدودسالهای ۲۰-۱۹۱۶ پوشیده نیست. درپس آن شایدبتوان خلأ معنوی را در نظر آورد که گاه درجامعه‌های مرفه که کوششهای دیرین آن‌ها بثمر رسیده پیش میآید. هنگامی که شور آرمانهای اجتماعی و سیاسی و هدفهای مذهبی فرو بنشیند و نیروی ذهنی وعاطفی مردمی را در گرو تب وتاب خود نکشد، این نیرو ممکن است در طریق طنز و بوالهوسی بکار بیفتد و در لذت زودگذری که از شکستن شیوه‌های مألوف و خندیدن بر رسوم معتاد حاصل میشود آسایش بجوید.

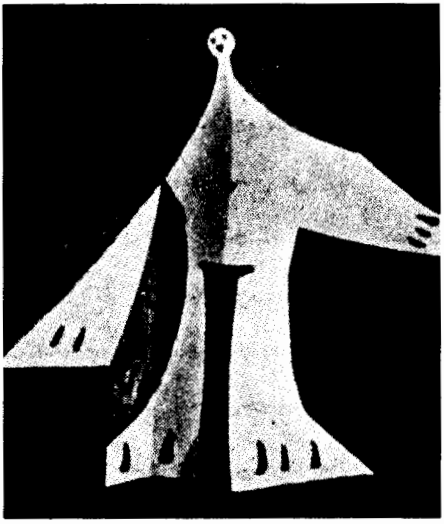
اینکه آیا شیوه‌ای که درسالهای اخیردر آمریکا رواج گرفته بسبکی معتبر و پایدار منتهی خواهد شد هنوز دانسته نیست و بسا که مانند بسیاری از «رسم» های گذران دولت مستعجل دارد: چون کف شوری می کند و چون قارچ وسعت می گیرد و چون حباب و شراره می گذرد. امابی‌شك‌ظهور ونموّاینگونه شیوه‌هارا درمطالعهٔ تحولات فکری وهنری این قرن نمیتوان ازنظر دورداشت.

۱- Dadaisme

پیکاسو

درسالهای پس ازجنگ جهانی دوم ، پیکاسو پیوسته بزرگترین ومؤثرترین نقاش معاصربشمار رفته. در حقیقت‌مقام پیشوائی‌او درهنر قرن‌بیستم‌مدعی‌ومبارزی ندارد . عدهٔ آثاری که بوجودآورده از اندازه بیرون‌است . کشفهائی که درعالم نقاشی‌نصیب اوشده وراههای تازه‌ای که براین هنر گشوده ازآنچه نصیب‌هر نقاش دیگرشده بیشتراست. کوبیسم‌را او بنا نهاد ودرآزاد کردن نقوش ازبند توصیف فضل تقدم با او بود . برخی از بهترین آثار اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم را او بوجود آورد . بکار بردن اشیاء عادی وطبیعی را درنقاشی وپیکره سازی بیش ازهمه‌او رواج داد . بسیاری‌از آزمایشها و بدعتهای او نیز نام بخصوصی ندارد .

با اینهمه پیکاسو در همهٔ این سالها باصول رایج ومکتبهای شایع و شیوه‌های مرسوم بی‌اعتنا مانده و نیز به‌تاثیر ساخته‌های خود در دیگران ونقد هنرشناسان وذوق خریداران توجهی‌نکرده. اما هرگز از آزمایش و جستجو خسته نشده و هرگز در سبك و شیوه‌ای آرام نگرفته .آثارش ندرةً از چاشنی احساس‌خالی است وکمتر ازعالم انسان بدور می‌افتد. خود در توضیح آثارش چنین



۲۰۰ . پیکاسو : زن ایستاده (۱۹۶۱)

میگوید : « کار هنرمند نخست جذب اثر است ، آنگاه ظاهر ساختن و شکل بخشیدن بآن . تمام سرّ هنر همین است . . . نقاش چون ظرفی است که از همه طرف احساسهائی در آن میریزد : از زمین ، از آسمان ، از پاره‌ای از کاغذ ، از هر شکلی که از برابر دیدگانش بگذرد ، از تار عنکبوتی . . . اثر تجریدی تنها یك سلسله نقوش بی جان نیست ، بلکه درعین حال نمایش زندگی نیز هست . هنر تجریدیِ خالص در حقیقت وجود ندارد . انسان پردهٔ خودرا همیشه با اثری ازعالم خارج شروع می کند . بنابراین انسان میتواند ظواهر آن اثر خارجی‌را بی‌هیچ نگرانی بزداید، زیرا اثری که انسان ازخارج کسب کرده بهرحال نشانی محو نشدنی از خود باقی میگذارد . [پس] تقسیم نقاشی بنقاشی توصیفی وغیر توصیفی (تجریدی)درست نیست ... صورت انسانی یا شیئی یا دایره‌ای در ما کم و بیش اثری قوی باقی میگذارد . از این اثرها آنها که باحساس ما نزدیك‌ترند

قوای عاطفی ما را بیدار می کنند. بعضی دیگر بیشتر ذهن واندیشهٔ ما را بخود مشغول میدارند ... وقتی من پرده‌ای میکشم در اندیشهٔ آن نیستم که مثلا دونفر ممکن است در این پرده تصویر شوند. این دونفر که درآغاز ازآنها اثر گرفتم وبرای من وجود خارجی داشتند دیگر وجود ندارند. تصور من از آنها احساسی را در من بیدار کرد. اما خودآنها کم کم درنظرم محو گردیدند و افسانه شدند وآخر بکلی ناپدید گشتند، یا بهتر بگویم بعوامل دیگری تبدیل شدند: جای‌خود را بمجموعه‌ای از رنگها و اشکال سپردند، ولی رنگها واشکالی که بهر حال اثری راکه آن دو تن در من گذاشته‌اند خلاصه می کنند و طنین زندگی آن دو تن را در خود دارند.»

این گفتار میتواندهم بدعتهای گوناگون وتنوع آثار **پیکاسو** راتوضیح بدهدوهم بازگشتهای مکرر او را باشکال طبیعی، واحساس تند وعواطف گویائی‌را که در غالب آثار نامأنوس او جریان دارد آشکار سازد. آنچه پیکاسو را برتر از همهٔ نقاشان این قرن قرار میدهد طبع زنده و خلاقی است که با نیروئی زاینده وپایان ناپذیر منشأ اینهمه ابداعات گوناگون شده است. اما این ابداعات کمتر اتفاق می‌افتد که دیدهٔ زیباپسند را خشنود کند. درپس آثار پیکاسو بیشتر شور وتلاطم ونگرانی و عناد است که چهره مینماید. صفا وآرامش ولطافت درآثارش کمتراست واگرهم هست نادراً از زهر

تلخی خالی است .

در**پیکاسو** توانائی و استعدادی بی‌مانند در اختیار طبعی بی‌قرار و حریص و ناخرسند قرار دارد که بهرچیز رو می کند و جوهر آنرا بر می گیرد وآنگاه آنرا در صورتی نوظهور و بدیع می‌نشاند . آفریدنش با شکستن و ویران ساختن ملازمه دارد و ستایشش باطعنه وشادیش با نیشخند توأم‌است . چنانکه خود گفته است مشغلهٔ « آفریدن» فرصتی برای « زیبا ساختن » در او باقی نمیگذارد .

غالب نقاشان پس‌از گذشت‌سالها قراری می گیرند ودرسبکی جایگزین میشوند . اما هنوزهیچ نقّاد وهنرشناسی از بدعت**پیکاسو** ایمن نبوده است . در سال ۱۹۶۱ که دوستان پیکاسو هشتادسالگی‌او را جشن گرفتند در فعالیت وخلاقیّت هنری او همان شور وشدت را دیدند که هنگامی که شصت سال پیش بصورت جوانی تنگدست و غریب بپاریس‌آمد . آن کشمکش درونی وآن عناد ریشه داری که پیوسته او را بسوی طبیعت میراند و باز از طبیعت جدا می کند هیچ در وی‌فرو ننشسته وهنوز آبستن آثار تازه وشگفت‌آور است .

پیکاسو هرگز در صددایجاد آثار جاوید برنیامده و از شور ایجاد به وسوسهٔ تخلید نیفتاده است . از اینرو نه درصدد بهبودی وسائل کار خود بوده و نه به عاقبت‌آثارخود توجه کرده است . از گچ وزغال ومداد گرفته تا رنگ وروغن بر صفحاتی از مقوا و

تخته وکاغذ وپارچه و هرچیز دیگر که بدستش رسیده نقاشی کرده است . آثارش قلل مرتفع ندارد(شاید باستثنای «گرنیکا»[1])، ولی خود وی چون کوهی عظیم وبر کشیده ازمیان نقاشان و مکتبهای معاصر گردن افراخته است .

***

هرچند در بحث آثار **پیکاسو** از دوره های گوناگون چون «دورهٔ آبی» و «دوره صورتی» ودورهٔ کوبیسم و دورهٔ اکسپرسیونیسم وجز اینها برای سهولت کار سخن رفت، اما حقیقت اینستکه پیکاسو نقاشی نیست که بتوان دوره های هنری او را بآسانی نامی داد ، یا ازهم جدا کرد . درپیکاسو غالباً چند نیروی متضاد درکار و همه فعّال اند . در نتیجه پیکاسو درآن واحد بچند سبك وشیوه نقاشی می کند ومانند برخی آثار چند سرخود ، چند وجه دارد . هنوز اثری را بپایان نرسانده چند اثردیگر در دست گرفته است. پیوسته شیوه‌ای نو تر در آستین دارد . و باشوری پایدار و نیروئی زاینده در پژوهش وجستجوست . اگر آزمایشهای او وطرقی که برای اومشهود میشود مبنای مکتبی و شیوه‌ای قرار می گیرد و دیگران در آن ساکن میشوند ، او خود ساکن نمیماند .

این پیکاسو نبود که فرضیهٔ کوبیسم را بمیان آورد . این پیروان او بودند که از شیوهٔ او مکتبی ساختند و نقادان بودند که بر آن

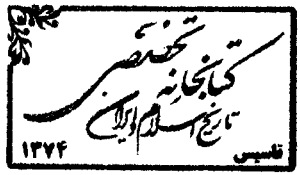
۱ــ ص۲۰۹

اسم گذاشتند . این سؤال که **پیکاسو** در هردوره آیا رمانتیك یا کلاسیك ، کوبیست یا اکسپرسیونیست ویا سوررئالیست‌بوده است چندان درست نیست . آنچه درست‌است اینست که پیکاسو گاه اعتبار فرمهای طبیعی‌را چنانکه چشم‌ظاهر می‌بیند نگاهداشته و گاه‌آنها را شکسته و تجزیه کرده ، ویا پیچانده و انحراف بخشیده ، ویا تنها نشانی از آنها نگاهداشته وصورتی تازه ازآنها انتزاع کرده است . گاه عواطف تندِ خود را فرصت بروز بخشیده وبرای آنها قالبهائی نوظهور ابداع کرده و گاه این عواطف را فرو خورده و به‌نظم و تناسب اشکال و ارتباطات صوری پرداخته .

درین ریاضت و آزمایش دراز ، همهٔ میراث‌هنری بشر را از آثار بومیان افریقا وماسکهای اقوام بدوی وپیکره‌های مردم‌قدیم آمریکا و هنر یونان و رم قدیم وآثار مشرق و بیزانس و اروپا از رنسانس تازمان خود وهم‌چنین همهٔ ابداعات معاصرینش را بکمك خواسته است . اگر نقاشان دیگرچون جوی یا نهراند ، پیکاسو را آبشاری عظیم باید شمرد .

آثارش گاه پرشور و گاه آرام ، گاه تلخ و گاه شیرین ، گاه جذاب و گاه گزنده ، گاه هجاگر و گاه رأفت بار ، گاه تسخر زن و گاه جدّی ، گاه‌لطیف وخوش رنگ و گاه خشن ونازیبا ، گاه شریف و گاه هرزه‌است ، ولی‌هیچگاه مبتذل یا بی‌مایه‌نیست .

برخی تصاویر اضافی که در توضیح مطالب متن وسبکهای مختلف نقاشی نوین سودمند است


کتابخانه تخصصی
تاریخ اسلام و ایران
تاسیس
۱۳۷۴

۲۰۱ . رنوار : تاب (۱۸۷۶)

[سبك امپرسیونیسم]

۳۰۲ . سورا : مادر نقاش (حدود ۱۸۸٤)
[سبك امپرسیونیسم نو یا دیویزیونیسم]

۲۰۳ . سورا : گردشگاه جزیرهٔ گراند ژات
(جزئی از پرده ــ ۱۸۸۶)
[سبك امپرسیونیسم نو یا دیویزیونیسم]

٢٠٤ . سورا : سيرك (١٨٩١)

[سبك امپرسيونيسم نو يا ديويزيونيسم]

٣٠٥ . تولوز لوترك «اسفنج» (١٨٩٨)

۲۰۶ . دگا : زنی که پا در «وان» میگذارد (حدود ۱۸۹۵)

۲۰۷ . روئو : دردمند (بعد از ۱۹۱۷)

۲۰۸ . روئو : دردمند (بعد از ۱۹۱۷)

۲۰۹ . روئو : دعای واپسین (۱۹٤٦)

۲۱۰ . آلبر مارکه :

بندر قدیم مارسی (۱۹۱۷)

[سبك فوویسم]

۲۱۱ . بونار : آرایش (۱۹۲۲)

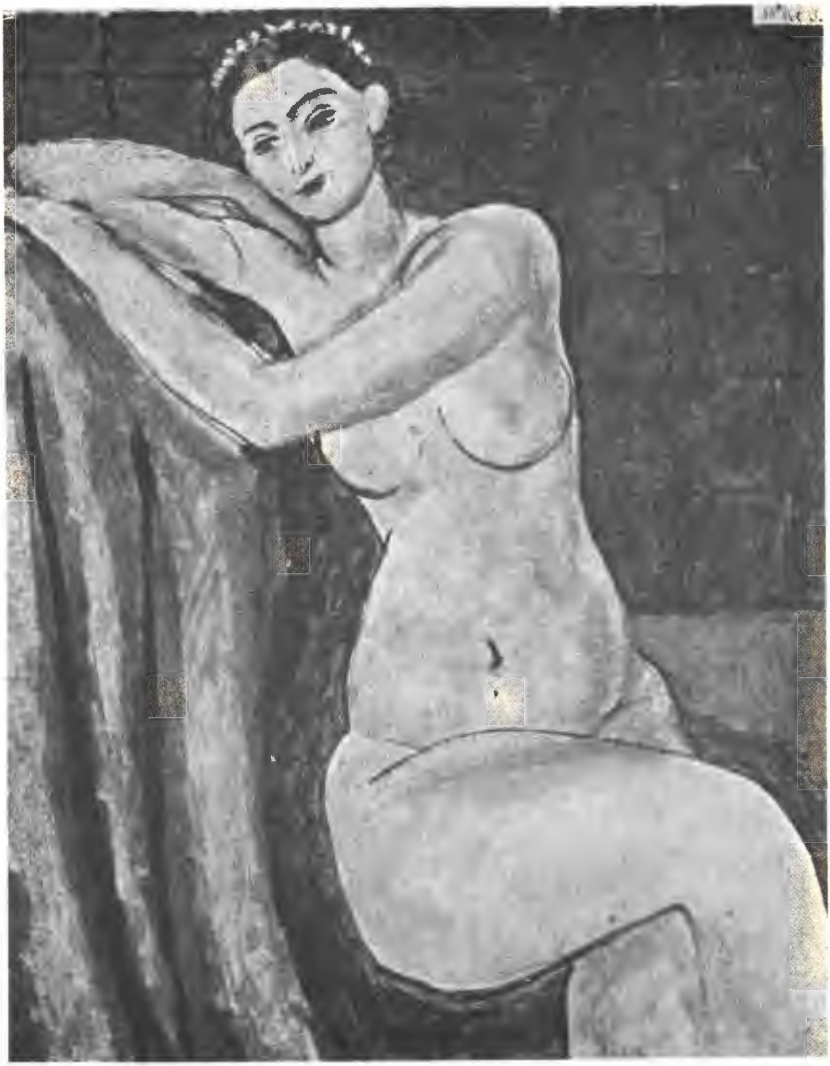
۲۱۳ . سوزان والادن

دو زن (۱۹۲۲)

۲۱۳ . پراك : زن برهنه (۱۹۲٦)

۳۱٤ . ژان پوی : کارگاه نقاش (۱۹۲۸)

۲۱۵ . براك : زنی با ماندولین (۱۹۳۷)



۲۱۶ . ماتیس : زنی با نیم تاج (۱۹۳۵)

٢١٧ . شارل والش : منظرة زمستان (١٩٣٥)

[سبك رئاليسم نو]

۲۱۸ . هرناندو وینس : منظره‌ای در ولایت باسك (۱۹۴۷)

۳۱۹ . بالتوس میرو و دخترش دلرس (۱۹۳۸)

[سبك رئاليسم]

۳۳۰ . براك : SAO (کنده‌کاری روی گچ ۱۹۳۱)

٢٢١ . براك :

قايق (١٩٤٨)

۳۳۳ . اندره مارشان :

۲۲۳ . پیکاسو : چهرهٔ کان وایلر (۱۹۱۰)

[سبك کوبیسم تحلیلی]

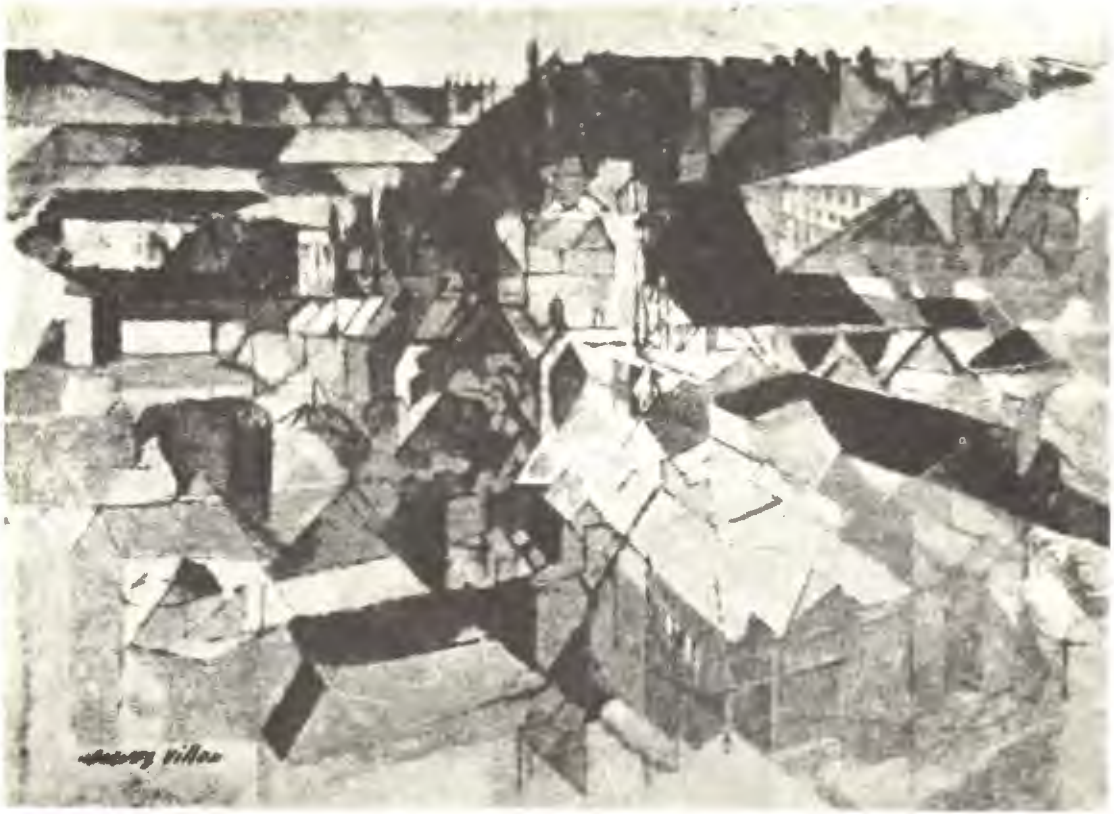
٢٢٤ . براك : ويلن (١٩١٢)

[سبك كوبيسم تركيبى]

۲۲۵ . لافرنه : تسخیر فضا (۱۹۱۳)

[سبك كوبيسم]

۲۳۶ . آندره بودن چهرهٔ کان وایلر (۱۹۴۶)



٢٢٧ . ويلون : منظره (١٩٤٧)

۲۲۸ . آندره لوت : آشپزخانه (۱۹۴۷)

۲۳۹ . لژه :

گروه یاران (۱۹۴۵)

۲۳۰ . ایو الیکس سر دروگر (۱۹۲۱)

[سبك اکسپرسیونیسم]

۲۳۱ . ماکس بکمان : برهنه (۱۹۲۹)

۲۳۲ . لوئی پرون : دانشجوی سن سیر [دانشکدهٔ افسری‌فرانسه] (۱۹٤۰)

۲۳۳ . تال کوت

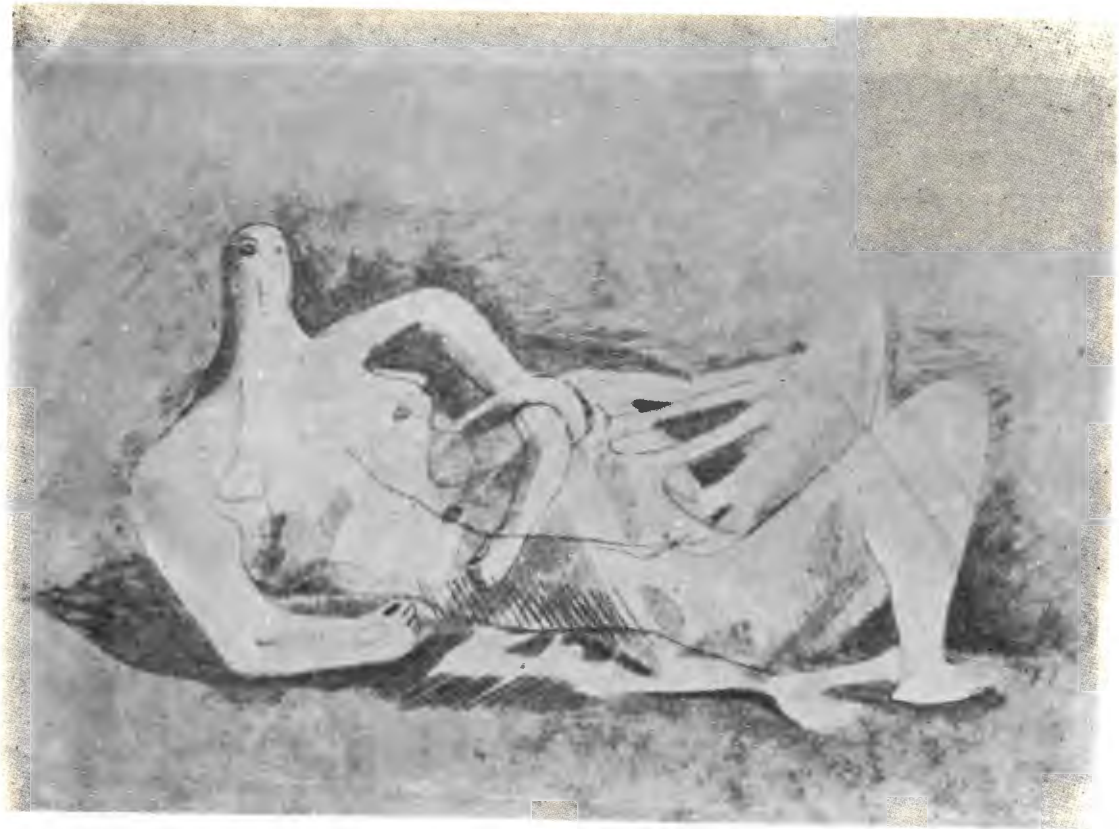
خروس (۱۹٤٦)

[سبك اکسپرسیونیسم]

۲۳٤ . گروبه زنی در میان منظره (۱۹٤۸)

[سبك اكسپرسيونيسم]

۳۳۵ . ادوار پین ین　　دو صغیر (۱۹۴۹)



۲۳۶ . هنری مور : طرح برای پیکره (۱۹۳۱)

۲۳۷ . هنری مور : پرنده (۱۹۳۳)

[پیکرهٔ تجریدی]

٢٣٨ . كي‌ريكو عقل كودك (١٩١٤)

[سبك سور رئاليسم]

٢٣٩ . شاگال : (١٩٦١–٦٤)

[سبك سور رئاليسم]

۳٤۰ . گرین : این جهان برساخته (۱۹٤۵)

۲۴۱ . آندره ماسون : در آفتاب سیاه (۱۹۴۵)

۲۴۲ . فرنسیس بیکن طرح برای یك چهره (۱۹۵۳)

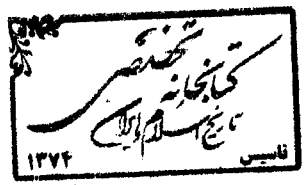
۲۴۳ . لوسین کوتو دامن سبز (۱۹۴۵)

۲٤٤ . باو مایستر تنیس (نقاشی دیواری ــ ۱۹۳۳)
[سبك تجریدی]

۲۴۵ . هانس هارتونگ

نقش

[سبك تجریدی]


کتابخانه تخصصی
تاریخ اسلام و ایران
تاسیس
۱۳۷۴

مراجع

۱ـ آثار کلی

برای آگاهی جامع ودرخور اعتماد ازسیر نقاشی نوین وسبکها وپیشوایان آن بدون تفصیل فوق‌العاده میتوان به *Histoire de la peinture moderne* در سه‌جلد از انتشارات Albert Skira بشرح ذیل رجوع نمود:

I. De Baudelaire à Bonnard : Naissance d'une vision nouvelle. Texte par M. RAYNAL. Introduction par HERBERT READ. Présentation de la documentation historique de J. LEYMARIE. Genéve, 1949.

(این‌مجلد از مقدمات نقاشی‌نوین وسبکهای امپرسیونیسم،امپرسیونیسم‌نو، سمبولیسم ، 'پست ــ امپرسیونیسم و پیشوایان آنها بحث می‌کند .)

II. Matisse, Munch, Rouault. Textes et documentation par M. RAYNAL, A. RUDLINGER, H. BOLLINGER, J. LASSAIGNE. Introduction de GEORG SCHMIDT. Genéve, 1950.

(این مجلد شامل بحث فوویسم واکسپرسیونیسم وپیشوایان آنهاست .)

III. De Picasso au Surréalisme : Textes et documentation : M.

RAYNAL, J. LASSAIGNE, W. SCHMALENBACH, A. RUDLINGER, H. BOLLINGER. Genève, 1950.

(این مجلد از کوبیسم وفوتوریسم ونقاشی ماوراء طبیعی ودادائیسم و نقاشی تجریدی و پوریسم و « باوهاوس » و رئالیسم نوین و سوررئالیسم بحث می‌کند .)

هر سه مجلد شامل تصاویر رنگی متعدد و صادق و نیز فهرست مراجع تا سال تألیف است .

ترجمهٔ انگلیسی این مجلدات نیز تحت عنوان، *History of Modern Painting* بقلم S. GILBERT و توسط ناشر اصلی مقارن اصل فرانسوی انتشار یافته است .

برای اطلاع اجمالی قابل اعتماد میتوان بکتابی دریك مجلد ازانتشارات A. Skira در مجموعهٔ "Peinture, Couleur, Histoire" تحت عنوان ، *Peinture Moderne*. Texte par MAURICE RAYNAL. Genève, 1956 رجوع نمود . این کتاب از سیر نقاشی نوین تا حدود ۱۹۵۰ بترتیب تاریخی بحث می‌کند . در آخر کتاب (ص ۲۹۳ تا ۳۲٤) وقایع زندگی نقاشان عمده برحسب سالها ذکر شده . شرح حال هر نقاش مذیل به فهرست جامعی از مراجع است . هم چنین کتاب شامل مراجع عمده در بارهٔ کلیات نقاشی نوین و سبکهای مختلف آنست (ص ۳۲۵ تا ۳۲۷) . تصاویر کتاب همه رنگی است .

برای آگاهی اجمالی ازمبانی فلسفی و روانشناسی نقاشی نوین وبحثهای نظری درین باب میتوان به

HERBERT READ : Art Now. An introduction to the theory of modern painting and sculpture. 3rd ed. London (Faber & Faber) 1948.

رجوع نمود که اثری عمیق وروشن است و ضمناً خواننده را بآثار دیگر درین باب راهنمائی می‌کند .

برای آشنائی با برخی از نظریه‌های اساسی در تعبیر هنر نوین، گذشته از

نوشته‌های برخی نقاشان صاحبنظر، بخصوص کاندینسکی و کله که در ذیل آمده، میتوان به آثار زیرین رجوع نمود:

WILHELM WORRINGER: *Abstraktion und Einfuchlung.* München (R. Piper & Co. Verlag) 1908; Neudruck, 1948.

این اثر خاصه در توضیح اکسپرسیونیسم و آثار گوتیك و کلاسیك سودمند است.

(ترجمهٔ انگلیسی این کتاب بقلم M. BULOCK تحت عنوان

Abstraction and Empathy. London (Routledge & Kegan Paul) 1953. انتشار یافته.)

A. EHRENZWEIG: *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing.* London, 1953.

این اثرخاصه درتوضیح سوررئالیسم وهنرتجریدی مفید است.

۲ـ سبکها ومکتبهای نقاشی نوین

JOHN REWALD: *The History of Impressionism.* New York (Museum of Modern Art) 1946.

Post-Impresionism — From van Gogh to Gauguin. New York (Museum of Modern Art) 1956.

هردوکتاب دارای فهرست کامل مآخذ است. جلد دوم شامل سزان و لوترك نیست، بلکه بحث دقیق وجامعی در بارهٔ سورا و وان‌گوگ و گوگن و پیروان آنها دارد.

GEORGES DUTHUIT: *Les Fauves.* Genève (Trois Collines) 1949.

ALFRED H. BARR: *Cubism and Abstract Art.* New York 1936.

Fantastic Art, Dada, Surrealism. With essays by GEORGES

HUGNET. New York (Museum of Modern Art) 1936.
این هردوکتاب فهرست جامعی‌از مراجع دارد .

PETER SELZ : *German Expressionist Painting.* Berkeley and Los Angeles (University of California Press) 1957.

H. L. JAFFE : *De Stijl,* 1917-1931 : *The Dutch Contribution to Modern Art.* Amsterdam (J. M. Meulenhoff) 1956.

MICHEL SEUPHOR : *L'Art Abstrait - Ses origines, ses premiers maîtres.* Paris (Galerie Maeght) 1949.

R. R. WILENSKI : *Modern French Painting.* London (Faber & (Faber) 1940. 3rd ed. (University of Glasco Press) 1954.
اثـر محققانـه‌ای بخصوص در بـارهٔ نقـاشان امپرسیونیست و 'پست ـ امپرسیونیست وکوبیست ، با ذکر مراجع وفهرست آثار نقاشان .[۱]

گذشته از آثار فوق مجلداتی‌که سالانه تحت عنوان
Cahier d'Art, Paris (Edition "Cahier d'Art").
از سال ۱۹۲۵ ببعد انتشار یافته وشامل رسالات ومقـالات وانتقادات اساسی در بارهٔ نقاشان وسبکهای هنر نوین است از مآخذ عمده برای آگـاهی از تحولات نقاشی نوین بشمار میرود

هم چنین مجموعهٔ Le goût de notre temps از انتشارات A. Skira

۱ــ کتاب دیگر همین مؤلف بنام
The Modern Movement in Art, London (Faber & Faber) and New York (Strokes) 1927; new ed. 1935.
اثرسودمندی است، اما مؤلف نظرگاه خاصی‌داردکه بخصوص برای درك سبکهای کوبیسم وپوریسم ونظایر آنهـا در خور توجه است ، اما در التذاد از سبکهائی مانند اکسپرسیونیسم وسوررئالیسم‌که مبنای‌ریاضی وهندسی ندارندچندان‌دستگیر نیست .

در ذیل دیده شود

۳ـ نقاشان عمده

(همهٔ کتبی که نامشان در ذیل آمده شامل فهرست مآخذ وفهرست آثار نه .)

LIONELLO VENTURI : *Cézanne.* 2 vols. Paris (Paul Rosenberg) 1936.

Georges Rouault. New York 1940, Paris 1948.

این هردو ، کتابهای اساسی وجامع در بارهٔ سزان و روئواند

JOHN REWALD: *Seurat.* New York (Museum of Modern Art) 1943, 1946.

J. B. DE LA FAILLE : *L'oevre de Vincent van Gogh* : *Catalogue raisonné.* 5 vols. Paris & Bruxelles (Van Oest) 1928.

(این کتاب بعداً بصورت ملخص دریك جلد نیز بطبع رسیده)

M. MALINGUE : Gauguin — *Le Peintre et son Oeuvre.* Paris (Les Presse de la Cité) 1948.

J. P. HODIN : *Edvard Munch, der Genius des Nordens.* Stockholm, 1948.

ALFRED H. BARR: *Matisse — His Art and his Public.* New York (Museum of Modern Art) 1951.

MAX BILI: *Wassily Kandinsky* (avec la participation de J. Arp, Ch. Estienne, C. Giedion-Welcker, W. Grohmann, L. Grote, Nina Kandinsky, A. Magnelli). Paris (Galerie Maeght) 1951.

WILL GROHMANN : *Paul Klee.* London (Lund Humphries) 1954.

EDITH HOFFMANN : *Kokoschka, - Life and Work.* London (Faber & Faber) 1945.

MICHEL SEUPHOR : *Piet Mondrian.* London (Thames and Hudson) 1957.

HENRY HOPE: *Georges Braque.* New York (Museum of Modern Art) 1949.

DOUGLAS COOPER: *Fernand Léger et le novel espace.* Genève (Trois Collines) 1949.

CHRISTIAN ZERVOS: *Pablo Picasso.* Paris (Cahier d'Art). Vol. I - VII 1932 - 1955.

این مجموعه کتاب اساسی وجامع در بارهٔ پیکاسوست وهر مجلد شامل تصویر همه پرده‌های پیکاسو وقسمت عمدهٔ طرحهای اودرسالهای مورد بحث است . طبع این مجموعه هنوز بپایان نرسیده .

ALFRED H. BARR : *Picasso — Fifty Years of his Art.* New York (Museum of Modern Art) 1946.

کتابی است جامع ومتعادل و پرتصویر

Picasso. Etude de l'oeuvre par FRANK ELGAR. Etude biographic par ROBERT MAILLARD. Paris (Fernand Hazan) 1955.

این کتاب در حقیقت دو اثر مختلف است که متوازیاً یکی در ذیل دیگری بطبع رسیده . فهارس آخر کتاب یکی شامل مراجع عمده ویکی کتبی که توسط پیکاسو مصور شده ونیز فهرست آثار پیکاسو درکشورهای مختلف (بغیر از ممالك متحده) است (فهرست آثار پیکاسو در آمریکا را درکتاب الفردبار مذکور در فوق میتوان یافت)

برای مراجع اساسی در بارهٔ سایر نقاشان عمده میتوان بمآخذی که در

بارهٔ سبکها ومکتبها ذکر شده رجوع نمود .

ازین‌ها گذشته A. Skira که اکنون مهمترین ناشر بین‌المللی آثار هنری است ، مجموعه‌ای بنام Le goût de notre temps نشر می‌کند که شامل سرگذست ونقد آثار نقاشان عمده و هم چنین بحث سبکهای مهم نقاشی است . تصاویر این کتابها همه رنگی است وهریك شامل منتخب جامعی ازمراجع است. متن این کتابها پر مفصل نیست ولی درخور اعتماد است و عموماً بقلم هنرشناسان بصیر نوشته شده و بخصوص برای دانشجویان و دوستداران هنر سودمند است . تاکنون ازنقاشان نوین مانه ، دگا ، سزان ، رنوار ، گوگن ، لوترك ، وان‌گوگ ، روئو ، مونه ، مودیلیانی ، ماتیس ، دوفی ، پیکاسو ، شاگال ،کله ، براك ، لژه ، میرو و کاندینسکی ، واز سبکهای نوین نقاشی امپرسیونیسم (دو جلد) ، کوبیلم ، فوویسم و سوررئالیسم هر یك موضوع کتابی درین مجموعه قرارگرفته است . همهٔ این کتب ترجمهٔ انگلیسی نیز دارد که تحت عنوان The Taste of our Time انتشار می‌یابد .

۴ـ اسناد ومنابع نقاشی نوین

محققان وپژوهندگانی که بمنابع اصیل نقاشی نوین نظر دارند رجوع به آثار ذیل را سودمند خواهند یافت :

VINCENT VAN GOGH : *The Complete Letters of Vincent van Gogh.* 3 vols. London (Thames and Hudson) 1958.
(نامه‌های پرشور و تأثیرانگیز وان‌گوگ بهترین روشنگر آثار اوست)

PAUL CEZANNE: *Correspondence.* Edited by J. REWALD. Paris, 1937, London 1941.

HENRI MATISSE : 'Notes d'un peintre'. *La Grande Revue.* Paris. 25 decembre, 1908.
(قسمتی ازین مقاله در جلد اول نقاشی نوین نقل شده)

A. GLEIZES et J. METZINGER : *De Cubisme.* Paris (E. Figurière et cie) 1913.

نویسندگان هردو از نقاشان عمدهٔ سبك کوبیسم‌اند

G. APOLLINAIRE : *Les peintres cubistes*, Paris, 1913.

WASSILY KANDINSKY : *Über das Geistige in der Kunst.* München (Piper & Co. Verlag).

ترجمهٔ انگلیسی مجددی ازاین کتاب که ازمنابع عمدهٔ نظری نقاشی نوین است بنام

Concerning the Spiritual in Art. New York (Wittenborn Inc.) 1947.

انتشار یافته

FILIPPO T. MARTINETTI : *Le furisme - théories et movement.* Paris, 1910.

Les futuristes italiens. Paris, 1912.

اثر اخیر کاتالگ اولین نمایشگاه نقاشان فوتوریست درگالری Bernheim - Jeune است[1]

A. OZENFANT et C. E. JEANNERET (Le Corbusier) : *Après le Cubisme.* Paris, 1917.

La peinture moderne, Paris (Crès) 1924.

PAUL KLEE: *Über das moderne Kunst.* Bern - Bümpliz (Verlag Benteli) 1945.

۱ــ برای مجموعهٔ کاملی از اسناد و آثار فوتوریست باید به *Archivi del Futurismo.* Rome, 1955.

رجوع نمود .

کتـاب اصلا در ۱۹۲٤ تألیف شده . تـرجمه انگلیسی آن بنام
On Modern Art. London (Faber & Faber) 1948.
بقلم P. FINDLAY انتشار یافته .

Das Bildnerische Denken. Schriften zu Form-und Gestaltungslehre. Herausgegeben und bearbeitet von JÜRG SPILLER. Basel/Stuttgart (B. Schwabe & Co. Verlag) 1956.
این کتاب بتصاویر متعدد از مـؤلف مصور است واصول دروس او را در « باوهاوس » در بردارد .

PIET MONDRIAN: *Plastic Art 1937 and Pure Plastic Art and other Essays 1941-1943.* New York (Wittenborn) 1945.

فهرست نامها

حرف «م» بعداز اعداد اشاره بصفحات مقدمه است

آ

آپولی‌نر : ۱۸، ۲۱، ۵۰، ۵۱، ۶۵، ۸۸، ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۴۰، ۲۵۵
آراگن ، لوئی : ۱۴۰
آرپ ، هانس : ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۳۹ ، ۲۴۳، ۲۷۴
آلبر ، جوزف : ۱۹۳
آناتول فرانس : ر. فرانس ، آناتول

الف

اپشتاین : ۷۰
ادم : ۶۱
ارنست ، ماکس : ۱۰۲ ، ۱۰۶، ۱۱۴، ۱۱۹ ، ۱۳۹ ، ۱۴۱ ، ۱۴۴ ، ۱۵۰ ، ۲۴۸ ، ۲۷۴ ، ۲۲۵
اریستفان : ۲۰۸
استانیسلاوسکی : ۱۲ ، ۱۳۴
استاین ، تئو : ۱۹،۲۷۳
استاین ، گرترود : ۱۹ ، ۳۷ ، ۵۰ ، ۲۷۳
استراوینسکی : ۶۱ ، ۷۵ ، ۱۱۲ ، ۱۱۴ ، ۱۴۹
اسکار وایلد : ر. وایلد اسکار
اشتراوس ، ریشارد : ۵۰
اشلمر : ۱۷۷
اشنایدر : ۲۴۵
الگا : ۱۱۶
ال‌گرکو : ۱۹ ، ۲۳۶
الوار ، پل : ۱۴۰ ، ۲۵۲
الیکس ، ایو : ۳۲۱
انسور : ۲۸ ، ۲۶۳
انگر : ۲۲
اوتریلو : ۱۱۴
اوروزکو : ۲۶۳ ، ۲۶۴

اوزانفان: ٥٤م ، ۸۲ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ٢٧٤
اولیویه ، فرناند : ٥٠
اوید : ٢٠٨
ایبسن : ٨ ، ١١ ، ٤٩
اینو ، یونیچی : ٢٧١

ب

بارا ، ادوارد : ١٤٥
بارلاخ : ٢٦٠
بازیل : ٣٣ م
باکست : ١١٤
بالا : ٧٨ ، ٨١
بالتوس : ٣٠٩
بالزاك : ١١ ، ٢٠٨
بالوبا : ٣٥
باومایستر : ٣٣٤
بایرون : ٣٧ م
براك : ٥٤ ، ، ٢٥ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٤٦ ،
براك : ٥٤ م ، ٢٥ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٧٠ ، ٢٤٣ ، ٣٠٣ ، ٣٠٥ ، ٣١١ ، ٣١٥
برانکوزی : ١٩ ، ٦٦ ، ١٣٣ ، ٢٤٦، ١٤٨
برتن ، آندره : ١٢١ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٣، ١٤٤، ٢٥١ ، ٢٥٢،٢٧٥
برگسن : ١١ ، ١٢ ، ٥٠
بروگل : ٩٤
بکمان، ماکس : ١٤٣ ، ٢١٨ ، ٢٦٣، ٢٧٤ ، ٣٢٢
بلاسکو ، خوزه رویز : ٦
بلوخ : ٧
بلیك ، ویلیام : ٩٤
بن‌شان : ر . شان ، بن
بووار ، سیمون دو : ٢٢٠
بوتی چلی : ١٣٣
بوچونی : ٧٨ ، ٨١ ، ٢٥٥
بودن ، آندره : ٣١٧
بوش : ٢٠٩
بوشان : ٦٢
بوفن : ٢٠٨
بومبوا : ٦٢
بونار: ٥٧ م ، ٥٩ م ، ١٤ ، ١٦ ، ٥٢، ٣٠١
بونوئل : ٢٠٣
بیکن ، فرنسیس : ٢٤١ ، ٣٣٣

پ

پاسمور : ٢٥٧
پالارس : ٧
پالاك، جکسن: ٢٥٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨
پالوما : ٢٣١
پاولوا : ٥٢ ، ١١٣
پروست، مارسل: ١١ ، ١٢ ، ٧٦،١٣٤
پروکوپیف : ١١٤
پرون ، لوئی : ٣٢٣
پشتاین : ٢٧ ، ٢٦٣
پوانکاره : ٧٦
پوسن : ٥٠ م ، ٢٢
پوسنر : ١٧١ ، ١٩١ ، ١٩٣ ، ١٩٤
پوی ، ژان : ٣٠٤
پیراندلو : ١٣٧
پیسارو : ٣٣ م ، ٣٦ م ، ٣٩ م ، ٤١ م ، ٤٥ م ، ١٨

پیکابیا : ۵۲، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۳۹
پیکاسو : ۵۴ م ، ۶۶ م ، ۴ ، ۵ ، ۶ ، ۷ ، ۹ ، ۱۰ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۲۱ ، ۳۱ ، ۳۳ ، ۳۴ ، ۳۵ ، ۳۶ ، ۳۸ ، ۳۹ ، ۴۱ ، ۴۳ ، ۴۴ ، ۴۷ ، ۵۲ ، ۵۴ ، ۵۵ ، ۵۶ ، ۵۷ ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۵ ، ۷۰ ، ۷۵ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۵ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۹۶ ، ۹۷ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۶ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۴ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۲ ، ۱۴۶ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۱۷۱ ، ۱۸۷ ، ۱۹۶ ، ۱۹۷ ، ۱۹۸ ، ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۳۶ ، ۲۴۳ ، ۲۵۴ ، ۲۷۳ ، ۲۷۶ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۷ ، ۳۱۴
پیکت : ۶۲ ، ۶۴
پین‌ین ، ادوار : ۲۳۶

ت

تاتلین : ۱۹۱ ، ۱۹۴
تال‌کوت : ۳۲۴
تامایو : ۲۵۴ ، ۲۶۳
تاملین : ۱۴۷
تزارا : ۱۱۷ ، ۱۱۸
تنگی ، ایو : ۲۴۷ ، ۲۷۵
توبی ، مارك : ۲۶۸
توسکانی‌نی : ۱۲

ج

جویس ، جیمز : ۱۰۵ ، ۱۳۴

خ

خیام : ۲۶۱

د

داستایوفسکی : ۷۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۴۴
دالی ، سالوادر : ۱۴۷ ، ۱۴۹ ، ۲۰۳، ۲۴۴ ، ۲۵۱ ، ۲۷۰
دانونزیو : ۱۲
داوینچی ، لئوناردو : ۱۲۰
دبوسی : ۱۲ ، ۱۸ ، ۵۲
دریفوس : ۱۸
درن : ۶۱ م ، ۶۲ م ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۳۶، ۵۶ ، ۷۰ ، ۷۵ ، ۱۱۴
دگا : ۳۳ م ، ۴۴ م ، ۴۵ م ، ۴۶ م ، ۴۷ م ، ۳۱ ، ۱۱۱ ، ۲۹۶
دلونه : ۵۲ ، ۵۳
دلوو ، پل : ۱۴۷ ، ۲۵۳
دنی ، موریس : ۵۶ م ، ۵۸ م ، ۵۲
دواسمت ، گوستاو : ۲۳۸ ، ۲۶۳

دورانتی ، ادموند : ۳٤ م
دورر : ۲۵
دوزارات: ٦٦
دوشان : ٦۱ ، ۸۲ ، ۱۲۰ ، ۲۷٤
دوفایا : ۱۱٤ ، ۱۳٤
دوفی ، رائول : ٦۲ م ، ٦۳ م ، ۱۹
دولافرنه : ر . لافرنه
دوکونینگ : ۲۷٤
دوگنکور ، ادموند : ۱۱
دولاکروا : ۳۷ م ، ۲۳۵
دومیه : ۱۹
دونگن ، وان : ۲۷ ، ۷۰
دیاز : ۳۳ م
دیاگیلف : ۵۰ ، ۵۱ ، ۵۲ ، ٦۱ ، ۷۵ ، ۱۱۲ ، ۱۱٤ ، ۱۱۵ ، ۱۱٦ ، ۱۳٤ ، ۱۳۷ ، ۱۵۰ ، ۱۷۰ ، ۲۰۳
دیکس ، اوتو : ۲٦۳

ر

راخمانی‌نف : ۵۰
راسکین : ۸ ، ۱۲ ، ۲۲
رافائل : ۵۰ م
رامبرانت : ۲۵ ، ۲۰۵ ، ۲۰٦ ، ۲۳٦
راول : ۱۲ ، ۵۲ ، ۱۱٤
رتلوف اشمیت : ۲۷ ، ۷۰
رتنر : ۲٦۳
ردن ، اودیلن : ٦۵
رنوار : ۳۳ م ، ٤۲ م ، ٤۳ م ، ٤۵ م ، ٤٦ م ، ۱۹ ، ۱۱۱ ، ۲۹۱
رودچنکو : ۱۹۱
رودن : ٤٦ م ، ۱۱ ، ۷٦
روزنبرگ : ۲۷۵
روسو ، تئودور : ۳۳ م
روسو ، هانری : ٤٦ ، ٤۹ م ، ۲۱ ، ۵۱ ، ٦۱ ، ٦۲ ، ٦۵ ، ٦۹ ، ۷۰ ، ۷۲ ، ۱۰٦
روسولو : ۷۸ ، ۸۱
روئو : ٤۲ م ، ٤۹ ، ٦۲ م ، ۱٤ ، ۲۹ ، ۳۰ ، ۳۱ ، ۷۰ ، ۷۵ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۵۰ ، ۲٦۳ ، ۲٦۷ ، ۲۹۷ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹
ری ، من : ۱٤۱
ریورا : ۲٦۳ ، ۲٦٤

ز

زولا ، امیل : ۳۳ م ، ۳٤ ، ، ۱۸

ژ

ژاکوب ، ماکس : ۲۱۳ ، ۵۰ ، ۱۱۲ ، ۲۱۹
ژانره : ر . کوربوزیه
ژریکو : ۳۷ م
ژفروا ، گوستاو : ۱۱
ژید ، آندره : ۵۲
ژیلو ، فرانسواز : ۲۳۰

س

ساتی، اریك : ۱۱۲، ۱۱٤، ۱۱۵، ۱۳۷
ساذرلند : ۲۵٤
سارتر ، ژان‌پل : ۲۲۰
سالسبورك : ۱۱٤
سزان : ۳۳ م ، ٤٦ م ، ۵۳ م ، ۵٤ م ، ٦۲ م ، ٦٦ م ، ۱۱ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ٤٦ ، ٤۲ ، ٤۳ ،

٤٦ ، ٤٩ ، ٧٥ ، ١٧١ ، ١٨٦
سوتين : ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٧
سورا : ٤٦ م ، ٤٩ م ، ٥٠ م ، ٥١ م ، ٥٢ م ، ٥٣ م ، ٥٤ م ، ٦٢ م ، ٦٦ م ، ١٨ ، ٢١ ، ٣١ ، ٤٦ ، ٦٥ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨١ ، ١٨٦ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤
سورينى : ٧٨ ، ٨٠
سوكو ، فيليپ : ١٤٠
سيسلى : ٣٣ م ، ٣٩ م ، ٤١ م ، ١٢
سينياك : ٤٩ م ، ٧٥ ، ٧٩

ش

شاگال : ٦١ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١١ ، ١٣٤ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٧٠ ، ٢٤٢ ، ٣٣٠
شالياپين : ٥٠ ، ٥٢
شان ، بن : ٢٦٣
شانل : ١٣٧
شا ، برنارد : ١١
شوپن : ٦١
شوپنهاور : ٨
شونبرگ : ٦١ ، ١٤٩
شون مكرس : ١٨٨
شيلر : ٣٧ م

ض

ضحاك : ٢١٥

ف

فاينينگر : ١٧٧ ، ١٨٠ ، ١٨٣ ، ٢٧٤
فرانس ، آناتول : ١١ ، ١٣ ، ٧٦
فراى ، راجر : ٧٥
فرويد : ١٨ ، ٦١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٣٩
فلايشمن : ٢٥٦
فلوبر ، گوستاو : ٣٤ م
فوتريه : ٢٧٠
فوكين : ١١٣

ك

كارا : ٧٨ ، ٨١ ، ٢٥٥
كالدر ، الكساندر : ١٥٤
كامبيازو ، لوكا : ٣٨
كامو ، آلبر : ٢٢٠
كاندينسكى : ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٨٥ ، ٩٩ ، ١١٩ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٩٠ ، ١٩٣ ، ٢٥٥ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٤ ، ٢٦٩
كان وايلر : ٢٣١
كراس ، ادموند : ٤٩ م
كرنى : ٢٢
كلاين : ٢٧٥
كلايوبل : ١١٢
كلمانسو : ٥٠ ، ٧٦
كلود : ٢٣٠
كله ، پل : ٧١ ، ١١٩ ، ١٤٩ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٧١ ، ١٧٧ ، ٢٦٤
كوپو ، ژاك : ٥٢
كوتو ، لوسين : ٣٣٤
كوربوزيه (ژانره) : ٨٢ ، ١٦٥ ، ١٦٩ ، ١٧٩
كوربه : ٣٤ م ، ٢٣٦

کورساکف ، ریمسکی : ۱۶۱
کوکتو ، ژان : ۷۵، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۳۴
کوکوشکا : ۲۴ ، ۷۲ ، ۷۴ ، ۱۳۴، ۲۱۸ ، ۲۶۳ ، ۲۶۷
کی‌ریکو : ۹۲ ، ۹۳ ، ۹۴ ، ۱۰۲ ، ۱۰۶ ، ۱۱۱ ، ۱۱۹ ، ۱۳۸ ، ۱۴۷ ، ۲۵۲ ، ۲۵۴ ، ۳۲۹
کیرشنر : ۲۷

گ

گابو : ۱۷۱، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴
گایگر : ۱۸۲
گروپیوس ، والتر : ۱۳۴ ، ۱۵۸ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰ ، ۲۷۴
گرشوین : ۱۳۷
گرندما موسس : ۶۲
گروبه : ۳۲۵
گروس، گئورگه : ۱۱۹ ، ۲۱۸ ، ۲۶۳ ، ۲۶۵
گرونوالد : ر . نایت هاردت
گری ، ژوان : ۴۹ ، ۵۴ ، ۵۶ ، ۸۶، ۱۱۱ ، ۱۱۴ ، ۱۴۹
گرین : ۳۳۱
گلازونف : ۶۱
گلیز : ۵۲
گورکی ، آرشیل : ۲۴۴ ، ۲۷۵
گوگال : ۱۱۷
گوگن : ۴۶ م ، ۴۹ م ، ۵۴ م ، ۵۵م، ۵۷ م ، ۶۵ م ، ۶۶ م ، ۱۴ ، ۱۶ ، ۱۸ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۳۷ ، ۴۷ ، ۶۵ ، ۷۵ ، ۱۸۶
گویا : ۵ ، ۹۴ ، ۲۰۹
گیر ، ویلیام : ۲۵۸
گئورگ ، ادوارد : ۲۶۳ ، ۲۶۶

ل

لافرنه : ۵۴ م ، ۳۱۵
لام ، ویلفردو : ۱۰۸
لژه : ۵۴ م ، ۴۵ ، ۵۶ ، ۶۱ ، ۸۲ ، ۱۱۱ ، ۱۴۰ ، ۱۶۹ ، ۱۶۶ ، ۱۶۸ ، ۱۷۸ ، ۲۴۳ ، ۲۵۵ ، ۳۲۰
لواین : ۲۶۳
لوت ، آندره : ۳۱۹
لوترك ، تولوز : ۴۲ م ، ۴۶ م ، ۴۷ م ، ۴۹ م ، ۶۶ م ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۶ ، ۱۸ ، ۲۰ ، ۳۱ ، ۲۶۳ ، ۲۹۰
لوتی ، پیر : ۱۹ ، ۵۱
لورسا : ۱۳۹
لوئیس ، ویندم : ۱۶۷
لیپ شیتز : ۱۴۸
لی‌سیتزکی : ۱۷۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۵

م

ماتیس : ۵۷ م ، ۶۱ م ، ۶۲ م ، ۶۴م ، ۶۵ م ، ۶۶ م ، ۱۲ ، ۱۴ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۳۸ ، ۴۶ ، ۴۷ ، ۴۸ ، ۷۵ ، ۱۱۱ ، ۱۱۴ ، ۱۳۰ ، ۱۷۱ ، ۲۰۵ ، ۲۴۳ ، ۲۷۳ ، ۳۰۶
مارتی‌نتی : ۷۶ ، ۷۸ ، ۱۱۹
مارشان ، آندره ۳۱۳
مارك ، فرانتز : ۷۰ ، ۷۱ ، ۶۸ ، ۱۵۷ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲
مارکه ، آلبر : ۶۲ م ، ۱۴ ، ۱۹ ،

۷۰ ، ۷۵ ، ۳۰۰
مارین : ۲۶۳
ماس ، مارلو : ۱۹۵
ماسون ، آندره : ۱۷۶ ، ۲۵۲ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۳۳۲
ماسین : ۱۱۵
ماگریت : ۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۷۴ ، ۲۴۸
مالویچ : ۱۶۹ ، ۱۷۱ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۲۶۸
مانگن : ۱۹
مانلی : ۲۵۵
مانه : ۳۱ م ، ۳۲ م ، ۳۳ م ، ۳۴ م ، ۳۵ م ، ۴۲ م ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۴۹ ، ۷۹ ، ۲۳۶
مایاکوفسکی : ۱۸۶
مایسترمان : ۲۵۶
مایول : ۷۵
مترلینك : ۸
مترینگر : ۵۴ م ، ۵۲ ، ۱۱۱
مودیلیانی : ۴۹ ، ۱۱۹ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۱۵۰
مور ، هنری : ۹۶ ، ۹۸ ، ۳۷۲ ، ۳۲۸
موریزو : ۴۱ م ،
موسولینی : ۷۸
موسه : ۳۷ م
مولر : ۲۷ ، ۷۱ ، ۲۶۳
مونالیزا : ۱۲۰
مونتر : ۷۰
موندریان : ۸۵ ، ۹۹ ، ۱۶۹ ، ۱۸۱ ، ۱۸۳ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۲۵۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۴
مندس ، کاتول : ۳۳ م
مونش : ۲۶ ، ۲۷ ، ۶۹ ، ۱۷۲ ، ۲۶۱ ، ۲۶۳
مونه : ۳۳ م ، ۳۹ م ، ۴۱ م ، ۴۵ م ، ۵۰
مهلی ناگی : ۱۷۷ ، ۱۸۰ ، ۱۸۲ ، ۱۹۵ ، ۲۷۴
میرو : ۱۱۴ ، ۱۳۷ ، ۱۳۹ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۶۲ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ،
میشو ، هانری : ۲۶۸
میکل آنژ : ۱۸۴
میلو : ۱۱۴
میله : ۳۳ م

ن

ناپلئون سوم : ۳۱ م
نایت هاردت ، ماتیس [گرونوالد] : ۲۵۹
نولده : ۲۵ ، ۲۷ ، ۷۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۷
نیچه : ۸ ، ۱۲
نیژینسکی : ۵۲ ، ۱۱۳
نیکلسون ، بن : ۲۵۵ ، ۲۵۷
نیوتن : ۲۵۲

و

وادزورث : ۲۵۴
واسارلی : ۸۲
واگنر : ۸
والادن : ۳۰۲
والش ، شارل : ۳۰۷
وان‌درگوس : ۲۵
وان درلك : ۱۸۸
وان دوسبورگ : ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ،

۱۹٤ ، ۱۹۵
وان گوگ : ٤٦ م ، ٤۹ م ، ۵٤ م ، ٤۸ م ، ٦۰ م ٦۱ م ، ٦۵ م ، ٦٦ م ۲۱۸ ، ۲۰ ، ۲٤ ، ۲۵ ، ۲۷ ، ۳۷ ، ۷۵ ، ۱۸٦ ، ۲٦۷
وبر ، ماکس : ۷۳
وردی : ۱۲ ، ۲۱۸
ورنر : ۱۱
ورینگر: ۱۸۳، ۱۸٤، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲٦۱
وسل ، لوئی : ۲۱ ، ٤٦
ولار : ۱۳ ، ۱۱۲
ولاسکوئز : ۲۳٦
ولامینك : ٦۱ م ، ٦۲ م ، ۲۰ ، ۷۰ ، ۷۵
ولز : ۱۳۸
ولس : ۲۷۰
وویار : ۵۸ م ،
وی : ۱۲
ویتراك ، رژه : ۱٤۰
ویرژیل : ۲۲
ویسلر : ۱۸
ویلون : ۳۱۸
وینس ، هرناندو : ۳۰۸
ویون : ٦۲ ، ۲۳۷

ه

هارتونگ : ۱۸۲ ، ۲۸۲ ، ۳۳٦
هکل : ۲۷ ، ۲٦۳
هیتلر : ۱۸۰ ، ۲۰٦
هیر ، دیوید : ۲٤٤

ی

یاولنسکی: ٦۹، ۷۱، ۱۷۰، ۱۷۲، ۲٦۳
یونگ : ۱۰٤ ، ۱٤۹