کاوش در هنر

لوری اشنایدر آدامز

ترجمه سعید خاوری نژاد

انتشارات دولتمرد

رشت، ۱۳۹۷

سرشناسه : آدامز، لوری اشنایدر Adams, Laurie Schneider
عنوان و نام پدیدآور : کاوش در هنر/ لوری اشنایدر آدامز؛ ترجمه سعید خاوری‌نژاد؛ ویراستار مونا شکوری.
مشخصات نشر : رشت: انتشارات دولتمرد، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری : ۲۲۲ ص.: مصور (رنگی).
شابک : 976-622-95073-8-4
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: Exploring art,c2002.
موضوع : ادراک بصری
موضوع : Visual perception
موضوع : ترکیب‌بندی (هنر)
موضوع : Composition (Art)
موضوع : هنر -- درک و ارج‌گذاری
موضوع : Art appreciation
شناسه افزوده : خاوری‌نژاد، سعید، ۱۳۶۲ -، مترجم
رده بندی کنگره : NV۴۳۰/۵/آ۴ک۲ ۱۳۹۷
رده بندی دیویی : ۷۰۱
شماره کتابشناسی ملی : ۵۵۰۶۸۹۹

کاوش در هنر

نویسنده: لوری اشنایدر آدامز
مترجم: سعید خاوری نژاد
ویراستار: مونا شکوری
ناشر: دولتمرد
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۷
قیمت: ۵۰۰۰۰ تومان
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۵۰۷۳-۸-۴
تلفن: ۰۱۳-۳۳۵۸۴۶۴۵
همراه: ۰۹۱۱۲۴۸۵۹۶۷
وبسایت: www.dolatmardpub.ir
پست الکترونیک: info@dolatmardpub.ir

فهرست مطالب

پیشگفتار مترجم ۱

مقدمه نویسنده ۳

جاذبه هنر ۵

اهداف هنر ۳۳

تزئین محیط ۳۳

هنر مذهبی ۴۵

هنر سیاسی ۵۰

تصاویری که درمان، نابود، محافظت و اخطار می کنند ۵۴

تصاویر تبلیغاتی ۵۸

سبک و عناصر فرمی هنر ۶۱

خط و شکل ۶۱

پیکرتراشی: داوود دوناتلو و برنینی ۶۳

نقاشی: داوود کاستانو ۶۸

رنگ ۷۰

روشنایی و تاریکی ۷۴

بافت ۷۵

فضا و شکل به عنوان بستر و وهم ۷۷

دورنمای خطی ۷۸

نظام های دورنمای شرقی ۸۲

معماری به مثابه فرم و کارکرد ۸۵
هرم مصری ۸۵
نمایشخانه یونانی ۸۶
کلیسای جامع گوتیک ۸۷

هنرمند در زمان کار: عرف و آموزش **۹۱**
بستر زیبایی شناختی: عرف ۹۱
مصر ۹۲
قانون پولیکلئیتوس ۹۵
ماندگاری مفهوم کلاسیک ۹۷
بستر فرهنگی: هنرمندان چگونه یاد می گیرند ۹۹
اصناف و دیرها ۱۰۰
آکادمی ها ۱۰۳
فرهنگ بوهم و هنرمند به عنوان شورشی ۱۰۶
هنرمند به عنوان فرد: جکسون پالاک ۱۰۹

مضامین هنر **۱۱۷**
دایره الهی ۱۱۷
دایره به عنوان نشانه تدفین ۱۲۲
استون هنج ۱۲۳
استوپا ۱۲۵
سایر تحولات در غرب ۱۲۷
ستون ۱۲۸
ایران ۱۲۸
مصر ۱۲۹
یونان ۱۳۰
ستون های آزاد ۱۳۱
ماندگاری نظام های ستونی یونانی ۱۳۳

دروازه بوسه برانکوزی ۱۳۴
مضمون شمایل نگارانه ۱۳۶
مادر و کودک ۱۳۶
هنرمند در مواجهه با مرگ ۱۴۱

هنر در بستر خود و خارج از آن **۱۴۷**

بستر روایی ۱۴۷
بستر معمارانه ۱۵۰
موزه به عنوان بستر ۱۵۳
کاوش باستان شناختی به عنوان موزه و بستر ۱۶۰
بستر طبیعی ۱۶۲
بستر شهری: محوطه، سیاست، اقتصاد و کریستو و ژان کلود ۱۶۳

شیوه های مختلف در قبال هنر **۱۶۹**

فرمالیسم ۱۶۹
شمایل نگاری ۱۷۱
سیری شمایل نگارانه در کفش ها و پاها ۱۷۲
مارکسیسم ۱۷۹
فمینیسم ۱۸۰
نمادشناسی ۱۸۲
زندگینامه و زندگینامه به قلم خود ۱۸۴
روانکاوی ۱۸۶

مشاجره بر سر هنر **۱۸۹**

هنر و سیاست ۱۹۰
مجموعه قوانین حمورابی ۱۹۰
گنجینه شلیمان ۱۹۱
مرمرهای الجین ۱۹۳

هان ون میگرن و آثار ساختگی ورمیر..... ۱۹۴
اختلافات زیبایی شناختی..... ۲۰۰
نمایشگاه اسلحه خانه ۲۰۲
ریچارد سرا و قوس کج شده..... ۲۰۵
شمایل شکنی ۲۰۶
هنر و اخلاقیات ۲۰۹
سرمایه گذاری و سانسور دولتی در ایالات متحده..... ۲۱۲

ارجاعات **۲۱۹**

گزیده کتاب شناسی **۲۲۱**

پیشگفتار مترجم

در این کتاب به هنر از زوایای گوناگون نگریسته شده و جنبه های مختلف آن مورد بررسی قرار می گیرد. جذابیت هنر به عنوان پدیده ای که ذهن مخاطب را به سوی خود کشانده و او را مشغول می کند از ویژگی های مهمی است که در ابتدای این اثر به آن پرداخته می شود. علاوه بر این آن دسته از مؤلفه های موجود در هنر، از خط و شکل گرفته تا رنگ، روشنایی و تاریکی، بافت و دورنما مورد توجه قرار گرفته و هر کدام در قالب چند اثر هنری مخلف چه نقاشی و چه پیکره یا معماری ارزیابی می شوند.

پدیده هایی دیگری مانند عرف و تأثیر آن در آفرینش هنری در طول تاریخ مورد اشاره قرار گرفته و به جایگاه نهادهای هنری از قرون وسطی به بعد به عنوان تنظیم کننده مناسبات هنری پرداخته می شود. همچنین مضامینی در هنر وجود دارد که از گذشته تا به امروز موجب ارائه طیف عظیمی از آثار شده است و در این میان می توان سه نمونه دایره، ستون، مادر و کودک و همچنین مرگ را نام برد که در این کتاب تعدادی از آثار هنری ساخته شده بر این اساس مورد بررسی قرار می گیرد.

بستر در هنر و نقش آن در ارزیابی کار هنرمند، نکته مهمی است که اثر حاضر ضمن اشاره به آن، برخی آثار هنری را در داخل و خارج از بستر اصلی خود ارزیابی می کند و همچنین چند نوع بستر عمده برای خلق هنر را معرفی می کند. شیوه های مختلف پرداختن به هنر شامل فرمالیسم، شمایل نگاری، مارکسیسم، فمینیسم، معناشناسی، زندگینامه و زندگینامه به قلم خود و همچنین روانکاوی بوده و برخی از آن ها در این جا بر روی اثری از ون گوگ اعمال می شوند. در انتها نیز به مشاجره ها بر سر هنر، شامل رابطه هنر و

سیاست، حق مالکیت فرهنگی، دعاوی زیبایی شناختی بین نقاشی و پیکرتراشی، شمایل شکنی و سرمایه گذاری دولتی و سانسور در آمریکا توجه می شود.

نویسنده سعی کرده آن چه را که در ذهن دارد با توسل به طیف گسترده ای از آثار هنری در گستره زمانی به نسبت وسیعی بیان کند. از این رو تنوع مطالب موجود در این اثر و شمولیت مباحث مفید آن موجب می شود توجه وی به بسیاری از حوزه ها به اختصار باشد. در انتها می توان گفت مطالعه این کتاب در افزایش اطلاعات تاریخی مخاطب و ارتباط دادن آن ها با برخی مباحث نظری هنری نقش قابل توجهی خواهد داشت.

سعید خاوری نژاد

بهار ۱۳۹۲

مقدمه نویسنده

خواه به موزه رفته باشیم یا خیر، هنرهای تجسمی[1] بر زندگی ما تأثیر می گذارند. تابلوهای تبلیغاتی، از تصاویر برای تبلیغ محصولات استفاده می کنند؛ عکس ها و پیکره ها احساسات ما را تحریک کرده و فضاهای شهری و روستایی ما را می آرایند. اینان به همراه ساختمان هایی که در آن زندگی می کنیم نمودهای هنرهای تجسمی هستند.

این کتاب متشکل از ۸ مقاله مختصر درباره جنبه های گوناگون هنرهای تجسمی است. به این منظور طراحی شده تا خوانندگان به ماهیت تصویرپردازی و رابطه آن با زندگی خود بپردازند. تصاویر از هنر غربی و غیر غربی گرفته می شود تا به خوانندگان طیفی از امکان پذیری های هنری در جوامع بسیار متنوع ارائه کنند.

فصل اول به بررسی جذابیت جهانشمول تصاویر می پردازد در حالی که فصل دوم به برخی دلایل آفرینش آثار هنری اشاره می کند که از منظر فرهنگ تعیین می شوند. در فصل سوم رابطه میان فرم و معنا ارزیابی شده و فصل چهارم هنرمندان را در دو نوع بستر [زمینه] قرار می دهد ـ عرف زیبایی شناختیِ[2] غالب و آموزش عملی. مضمون فرمی مکرر دایره، ستون به عنوان مضمونی سازه ای و دو مضون شمایل نگارانه ـ مادر و کودک و مواجهه هنرمند با مرگ ـ موضوعات فصل پنجم هستند.

هنگامی که امروزه به آثار هنری نگاه می کنیم ممکن است آن ها را در محیط اصلی خود نبینیم. بنابراین در فصل ششم هنر را در درون و بیرون از بستر لحاظ شده توسط هنرمند مورد ملاحظه قرار می دهیم. از آن جایی که آثار هنری از چندین نقطه نظر متفاوت تجزیه و تحلیل شده اند، فصل هفتم شیوه های نظری عمده تفسیر تصویرپردازی را معرفی

1. visual arts
2. aesthetic

می کند و تمرکز بیشتر بر روی نقاشی یک *جفت کفش چوبی* ونسان ون گوگ[1] (۱۸۹۰ ـ ۱۸۵۳ م.) است. فصل آخر خوانندگان را برای پرداختن به برخی از اختلاف نظرهایی به چالش می کشد که هنرهای تجسمی درگیر آن شده است.

مایلم از لی ریپلی گرینفیلد[2] که این پروژه را پیشنهاد کرد، نل وب[3] که سرپرست تکمیل آن بود، کارن استفورد[4] طراح کتاب و کارول فلکنر[5] که مانند همیشه وظیفه بزرگ ویرایش را انجام داد تشکر کنم. برای کیفیت تصاویر باید از سو بالسوم[6] و جودی راسموسن[7] سپاسگذار باشم. جان آدامز[8] متن دستنوشته کتاب را خواند و در حین کار پیشنهادات مفید بسیاری داد. به علاوه، دستنوشته توسط کوردلیا منگس[9]، لیولا مک دونالد[10] و جیمز برندی[11] خوانده شد. برای راهنمایی ها درباره هنر مصری نیز از الن دیویس[12] ممنونم.

لوری اشنایدر آدامز

1. Vincent Van Gogh
2. Lee Ripley Greenfield
3. Nell Webb
4. Karen Stafford
5. Carol Flechner
6. Sue Bolsom
7. Judy Rasmussen
8. John Adams
9. Cordelia Menges
10. Leola MacDonald
11. James Brandi
12. Ellen Davis

جاذبه هنر

هنرهای تجسمی شامل تصاویر، پیکره ها و معماری از این جهت اهمیت دارد که در جهانی زندگی می کنیم که در آن تصاویر در همه جا وجود دارد و این تأیید، طنین افکن تأثیر گسترده آن ها است. هنگامی که در خیابانی در شهر راه می رویم تصاویر تبلیغاتی را در ویترین مغازه ها مشاهده می کنیم که ما را وسوسه می کنند پول خود را خرج کنیم. هنر بسته بندی، خواه برچسب غذا باشد یا جلد کتاب، چیزی بیش از اعلام صرف محتوای یک محصول است. هنگام رانندگی در یک بزرگراه، تابلوهای تبلیغاتی به ما می گویند کجا غذا بخوریم، خرید کنیم و بمانیم. نشان پمپ بنزین ها برای فروش بنزین برای خودروهای ما با یکدیگر رقابت می کنند. روزنامه های روزانه ما مصور به عکس های مطبوعاتی می شوند که به منظور ایجاد برداشت های خاص طراحی می شوند. مجله های گلاسه ای، همه چیز از املاک تا لباس زیر را تبلیغ می کنند. پوسترهای سیاسی تلاش می کنند بر رأی ما تأثیر بگذارند. تصاویر متحرک در هنگام تماشای یک فیلم ما را سرگرم می کنند. هنگامی که تلویزیون ها یا رایانه های خود را روشن می کنیم، تصاویر را به خانه ها و دفاتر خود دعوت می کنیم. مردم از طریق تمام این تصاویر در حال صحبت با ما هستند و هرچه پیام های تصویری و شفاهی آن ها را بهتر درک کنیم بر زندگی خود کنترل بیشتری پیدا می کنیم.

اهمیت قادر بودن به تفسیر یک تصویر، در سراسر تاریخ همیشگی بوده است و هنرمندان برای اهداف فرهنگی و زیبایی شناختی مختلف تصویر خلق کرده اند. در اروپای قرون وسطی هنگامی که فقط نخبگان قادر به خواندن کلمات بودند، هنرمندان از تصویرپردازی برای انتقال پیام مسیحیت به توده ها استفاده کردند. معماران، کلیساهای

جامع[1] عظیمی ساختند که برج هایی داشت که در آسمان نفوذ کرده و منعکس کننده اشتیاق رسیدن به بهشت بود. پیکره های سنگی و پنجره های رنگی، داستان های *کتاب مقدس*[2] و افسانه های قدیسان را به تصویر می کشیدند. بر روی ورودی کلیساها تصویر پایان جهان و داوری نهایی حک می شد و به پرستش کنندگان هشدار می داد [یا] آموزه های مسیح را دنبال کنند یا عذاب ابدی را تحمل کنند.

حاکمان در بیشتر فرهنگ ها آثاری هنری برای نشان دادن تصویر سیاسی و افزایش قدرت خود سفارش می دهند. هنگامی که آشوکا[3] حاکم هندی قرن ۳ ق.م. آیین بودا را پذیرفت به عنوان مثال ستون هایی سنگی برپا کرد که به نمادهای بودایی و متونی بیانگر دین جدید مزین شده بودند. مشابه آن در قرن چهارم میلادی پس از این که کنستانتین[4] امپراتور روم فرمان میلان[5] را صادر کرد، که مسیحیت را قانونی می کرد، مسئولیت برپا کردن کلیساها در سراسر روم را به عهده گرفت. تصاویر جورج واشینگتن[6] در آمریکای قرن ۱۸ م. به طور مکرر توسط نقاشان آن دوره نقاشی می شد. شجاعت فردی و هوش نظامی وی در نقاشی مشهوری که او را در حال عبور از رودخانه دلاور[7] نشان می دهد منعکس شده است. همچنین [مجسمه وی] به شکل زئوس[8] خدای یونانی از جنس مرمر تراشیده شد تا قرابت او با روح جمهوری خواهانه آتن[9] باستان را نشان دهد.

امروزه با تصویر جورج واشینگتن بر روی اسکناس ۱ دلاری و سکه ۲۵ سنتی ایالات متحده آمریکا آشنا هستیم. اگر اسکناس یک دلاری آمریکا را برای لحظه ای در نظر بگیریم می توانیم ببینیم برخی از تصویرپردازی های سیاسی که متوجه آن نیستیم چقدر پیچیده هستند. این حقیقت که واشینگتن بر روی یک طرف اسکناس ۱ دلاری تصویر می شود

---

1. cathedrals
2. The Bible
3. Ashoka
4. Constantine
5. Edict of Milan
6. George Washington
7. Delaware River
8. Zeus
9. Athens

منعکس کننده نقش او به عنوان اولین رئیس جمهور ایالات متحده است. بر روی طرف دیگر آن عدد بزرگ «یک» وجود دارد که در طرفین آن [طرح] جلو و عقب مهر رسمی قرار دارد که در سال ۱۷۸۲ م. طراحی شد اما از سال ۱۹۳۵ م. بر روی اسکناس ۱ دلاری قرار گرفت.

مهر رسمی همانند سایر نمادها، واژگان و تصاویر را به شیوه ای معنادار خلاصه می کند. در سمت چپ، چشم تابان در بالای یک هرم مصری قرار می گیرد که چشم بر خدا دلالت داشته و هرم نشان از ماندگاری و قدرت است. عبارت لاتین «آنوئیت کوئیپتیس[1]» به صورت منحنی به دور چشم وجود دارد که برگرفته از *انئید*[2] ویرژیل[3] است (شعر حماسی که حوادث منتهی به تأسیس رم را توصیف می کند) و معنای آن یعنی «خدا (چشم) با چیزی که آغاز شده موافق است (یعنی تأسیس ایالات متحده آمریکا)». در پایین هرم در زیر مهر رسمی، تاریخ رومی سال ۱۷۷۶ م. نوشته شده و یک عبارت لاتین دیگر آن نیز از ویرژیل وجود دارد. متن آن به این صورت است: «نووس اوردو سکلوروم[4]» یعنی «دوره جدیدی از نسل ها». این به تولد آمریکایی مستقل در سال ۱۷۷۶ م. اشاره می کند.

در سمت راست «یک»، یک عقاب گر آمریکایی با یک چنگال خود ۱۳ تیر (نمایانگر ۱۳ ایالت اولیه) را نگه می دارد و با چنگال دیگر یک شاخه زیتون (به معنای صلح). حاکمی نیرومند ـ عقاب ویژگی سنتی خدایان آسمان از قبیل زئوس و ژوپیتر[5] است ـ طبق این نشان توازن میان جنگ (تیرها) و صلح را کنترل می کند. شعار «اِ پلوریبوس اونوم[6]» («از چند تا یکی» [یکپارچگی علی رغم تنوع]) به ساختار قانونگذاری ایالات متحده اشاره دارد که قدرت را میان ایالت ها و دولت فدرال توزیع می کند. ۱۳ ستاره در بالای سر عقاب و ۱۳ نوار در پایین از طرح پرچم آمریکا (ستاره ها و نوارها) می آیند که ستاره ها به یک هاله بدل شدند و نوارها به یک سپر.

---

1. ANNUIT COEPTIS
2. Aeneid
3. Virgil
4. NOVUS ORDO SECLORUM
5. Jupiter
6. E Pluribus Unum

تصویر جلو و پشت اسکناس ۱ دلاری ایالات متحده آمریکا

در بیشتر تصاویر مؤثر، مانند مهر رسمی، چیزی فراتر از آن چه چشم می بیند وجود دارد. لایه های متعدد معنا در آن ها به قدرت فراگیر تصویرپردازی کمک می کند. به عنوان مثال پوستری آمریکایی را در نظر بگیریم که در آن، پیکر مصمم مردی مسن با موی سپید که یک کت آبی کوتاه پوشیده و کلاهی بر سر دارد مستقیم به بیننده اشاره می کند. متن نوشته شده در پوستر «می خواهم تو...» است. در این مورد دوباره ترکیبی از متن و تصویر وجود دارد اما تصویر اکنون آن قدر آشنا است که بیشتر آمریکایی ها می توانند پیام آن را بدون کلمه ها بخوانند. این اثر به یکی از شمایل های تصویرپردازی آمریکایی بدل شده است.

«عمو سام[1]» نوعی نشانه یا علامت است تا فردی واقعی و مانند مجسمه آزادی تصویری اسطوره ای می باشد؛ نماد ایالات متحده آمریکا[2] است. پیکر، شخصیت دهی به ایالات متحده به عنوان ملتی قاطع است، ملتی که می داند چه می خواهد. عمو سام نیز با جامه خود معرفی می شود ـ طرحی آبی، سفید و قرمز و ستاره هایی بر روی نوار کلاه خود که به پرچم آمریکا اشاره می کنند.

اما متن «می خواهم تو...» به معنای محاوره ای «تو را می خواهم» و خواستن کسی نیست ـ عمو سام از نظر احساسی نه به ما علاقه مند بوده و نه دوستی یا محبوس شدن ما (مانند پوسترهای «تحت تعقیب[3]» پلیسی) را می خواهد. چیزی که این پیکر به نسبت سرسخت در واقع می خواهد این است که به نیروی زمینی ایالات متحده یا سایر شاخه های ارتش بپیوندیم. خدمت ما را می خواهد که در واقعیت یعنی می خواهد جان خود را برای کشورمان به خطر بیندازیم. به عبارت دیگر تصویر برای حس میهن پرستی و فداکاری ما جذابیت دارد.

یک جنبه مهم هر تصویر، بستر آن است خواه اجتماعی، مذهبی، سیاسی یا شخصی. به عنوان مثال بعید است در یک کلیسا با پوستر عمو سام روبرو شویم. اگر از سیاره ای دیگر بودیم و نمی توانستیم انگلیسی بخوانیم ممکن بود عمو سام را با یک خدا اشتباه بگیریم. یا در صورتی که پوستر را بر روی دیوار اتاق نشیمن شخصی می دیدیم ممکن بود فکر کنیم عمو سام عضوی از خانواده بود ـ حتی ممکن است پوستر پرتره ای از نیاکان باشد. در حقیقت بیشترین احتمال در این است که پوستر را در بستر دفاتر استخدام ارتش ببینیم.

پوستر عمو سام فرمی از تبلیغات است و مایلیم تبلیغات را از هنر جدا کنیم. اما از اواخر قرن ۱۸ م. با پیشرفت چاپ سنگی[4] در اروپا، هنرمندان نیز پوستر درست کرده اند. با ظهور روزنامه نگاری، هنرمندان در رسانه ها به کاریکاتور کشیدن از مشاغل پرداخته اند.

---

1. UNCLE SAM
2. United States of America: U...S AM
3. wanted
4. lithography

پوستر عمو سام، مجموعه کتابخانه کنگره ایالات متحده آمریکا، واشینگتن

اونوره دومیه[1] (۱۸۷۹ ـ ۱۸۰۸ م.) هنرمند فرانسوی قرن ۱۹ م. به طور خاص به سبب کاریکاتورهای خود مشهور بود که در مطبوعات منتشر می شدند؛ در یک مورد او و مدیر مسئول نشریه ای به خاطر تمسخر پادشاه به زندان رفتند. به عنوان مثال [کاریکاتور] او، *لویی فیلیپ مانند گارگانتوا*[2] در سال ۱۸۳۱ م.، پادشاه چاق را نشان می دهد که با گرفتن دسترنجِ به سختی کسب شده مردمان گرسنه خود چاق تر می شود.

دولت فرانسه در واکنش به کاریکاتورهای دومیه قانونی وضع کرد که تصاویری که آشکارا از سلطنت انتقاد می کرد را ممنوع کرد اما متون نوشتاری را خیر. این قانونگذاری منعکس کننده قدرت تصاویر و هراس حکومت از تأثیر منفی بر شهروندان به سبب انتشار آن ها بود. همان طور که می توان انتظار داشت یکی دیگر از تصاویر دومیه که سه سال پس از *لویی فیلیپ مانند گارگانتوا* خلق شد از آزادی مطبوعات دفاع می کند.

اونوره دومیه، *لویی فیلیپ مانند گارگانتوا*، ۱۸۳۱ م.، چاپ سنگی، ۳۰/۵ × ۲۱/۹ س.م.، مجموعه شخصی، پاریس

1. Honoré Daumier
2. Louis-Philippe As Gargantua

دومیه این کاریکاتورها را به منظور اهداف سیاسی خلق کرده است. در *لویی فیلیپ مانند گارگانتوا* با تأکید بر ماهیت حیوانی حریص او، خشم بیننده را متوجه سلطنت می کند. پادشاه، لویی فیلیپ (حاکم در سال های ۱۸۴۸ ـ ۱۸۳۰ م.)، جامه ای عالی دارد و بالاتر بودن او در برابر مردمان فقیر این برداشت را ایجاد می کند که از همه چیز دور است و هیچ چیز جز میل فراوانش برای او جالب نیست. فرد فربه کوچک تر دیگری که شبیه خوک است بر شهروندان که پول های خود را در بشکه می ریزند نظارت می کند. از آن جایی که جامه ای شبیه پادشاه دارد، به واسطه ارتباط بصری، قیاسی میان پادشاه و خوک را مطرح می کند.

فقرا بر خلاف پادشاه و حامیان وی، لاغر و استخوانی هستند. دومیه برای همدردی بیشتر ما با قربانیان حرص لویی در منتها علیه سمت راست، زنی را به تصویر کشیده که به نظر می رسد بیش از حدی دچار سوء تغذیه شده که قادر به شیر دادن به نوزادی باشد که بر روی دامن دارد. در منتها علیه سمت چپ در دوردست می توانیم نمای بیرونی مجلس ملی [نمایندگان][1]، محل کار دولت، را مشاهده کنیم که پرچم فرانسه در بالای آن به اهتزاز درآمده است. ورودی مجلس به طور طعنه آمیزی به صورت نمای جلوی معابد یونانی و رومی درآمده که در قرن ۱۹ م. با حکومت جمهوری خواه مرتبط بود تا سلطنتی. در جلوی مجلس گروهی از پیکرهای خوک مانند رژه می روند که آن ها نیز مانند پادشاه لباس پوشیده و به همان اندازه چاق هستند. برای بدتر کردن وضعیت، سر لویی فیلیپ شبیه گلابی است ـ در زبان عامیانه فرانسوی واژه معادل گلابی (پواغ[2]) به معنای احمق نیز می باشد.

دومیه در *آزادی مطبوعات، در آن دخالت نکنید* کار را به گونه ای می چیند که بیننده آن را با کارگر مصمم در پیش زمینه درک کند. طرز ایستادن محکم پیکر و حالت ایستاده وی ناشی از درستی اخلاقی اوست؛ در واقع طرفدار آزادی مطبوعات است. این امر در متن آن ـ آزادی مطبوعات ـ هویداست که بر روی زمین با حروف برجسته چاپی نشان داده

1. Assemblée Nationale
2. poire

می شود. اعضای طبقه متوسط بر خلاف کارگر قهرمان وار، در سمت چپ مشغول دست و پا انداختن هستند در حالی که در سمت راست، دو پادشاه ضعیف به کمک پادشاه محتضر سومی می شتابند. به گفته دومیه قدرت، در آزادی برای بیانِ خود با هر دو شکلِ واژه و تصویر است و استدلال می کند با این آزادی، قدرت واقعی حاصل می شود.

اونوره دومیه، *آزادی مطبوعات، در آن دخالت نکنید*، ۱۸۳۴ م.، چاپ سنگی، ۴۳/۲ × ۳۰/۵ س.م.، کتابخانه ملی فرانسه، پاریس

قدرتِ شناساندن از طریق تصویرپردازی مسئول بخش اعظم تأثیر آن است. کودکان پیش از این که واژگان را درک کنند به وسیله تصاویر تشخیص داده و می شناسند و مانند افراد بالغ شیفته انعکاس آیینه ها و سایه ها هستند که تصویری اند. به شعر *سایه من*[1] اثر رابرت لوییس استیونسون[2] توجه کنیم که با «سایه کوچکی دارم که با من پس و پیش

1. My Shadow
2. Robert Louis Stevenson

می آید» آغاز می شود. شیفته سایه ها و انعکاس ها بودن موجب افسانه هایی شده است که ریشه های هنر را برای کشیدن خطی به دور یک انعکاس یا سایه دنبال می کنند. این قبیل افسانه ها ناشی از این حقیقت هستند که انعکاس ها و سایه ها مانند مورد موجود در شعر، تکراری از خودمان هستند.

در ایتالیای قرن ۱۶ م. جورجو وازاری[1] (۱۵۷۴ ـ ۱۵۱۱ م.) زندگینامه نویس هنرمندان رنسانس[2] که خود نیز هنرمند بود در *زندگی برجسته ترین نقاشان، پیکرتراشان و معماران*[3] شیفتگی خود نسبت به ایجاد نسخه عینی دقیقی از سطح منعکس کننده یک زره کامل را توصیف کرد. او در حال نقاشی پرتره دوک الساندرو د مدیچی[4] بود و گزارش داد که: «در تلاش برای روشن، درخشان و طبیعی کشیدن سطح صیقل داده شده زره، دیگر داشتم دیوانه می شدم و خود را به شدت وقف تقلید از جزئی ترین واقعیات کردم».(۱) سپس وازاری تصویر خود را به یاکوپو دا پونتورمو[5] (۱۵۵۷ ـ ۱۴۹۴ م.) هنرمند نشان داد که به او این چنین توصیه کرد: «تا زمانی که این زره براق واقعی در کنار تصویر قرار می گیرد زره تو برایت همیشه نقاشی شده به نظر می رسد... زره واقعی را دور کن و سپس خواهی دید که زره ساختگی تو آن چنان هم که فکر می کنی چیز ضعیفی نیست».(۲)

این حکایت نشان از تقلای هنرمند برای به تصویر کشیدن دقیق انعکاسی مشاهده شده دارد. اما همچنین این حقیقت را به تصویر می کشد که هنرمندان باید واقعیت را به تعویق انداخته و وارد دنیایی شوند که خود ساخته اند. گفته پونتورمو مبنی بر این که زره کشیده شده وازاری «ساختگی» بود بر فعل و انفعال هنری میان واقعیت و خیال تأکید کرده و کار هنرمند در خلق داستان بصریِ قابل خواندن را پررنگ می کند. خواندن تصاویر نیازمند این است که قادر به دیدن باشیم. اما تا زمانی که زنده ایم بیشتر ما چهار حس داریم ـ شنوایی، چشایی، لامسه و بویایی ـ و اینان با بینایی در تعامل بوده و به شناسایی از طریق تصویرپردازی کمک می کنند.

---

1. Giorgio Vasari
2. Renaissance
3. Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects
4. Alessandro de' Medici
5. Jacopo da Pontormo

تصاویر غذا، از قبیل آن هایی که ممکن است در آگهی ها ببینیم به منظور القاء تجربه خوردن و چشیدن چیزی که می خوریم طراحی می شوند. عمل چشیدن چیزی، خود می تواند تصاویری از گذشته ما را بازگرداند. این پدیده ـ شناخته شده تحت عنوان آشناپنداری (به طور تحت اللفظی: «در گذشته دیده شده») ـ توسط رمان نویس فرانسوی مارسل پروست[1] در گزارشش از چشیدن یک بیسکویت (کیکی کوچک) یادآوری شد که در کودکی خورده بود که سیلی از خاطرات گذشته او را به وجود آورد.

از طرف دیگر مرت اوپنهایم[2] (۱۹۸۵ ـ ۱۹۱۳ م.) هنرمند سوئیسی پیکره ای خلق کرد که تأثیری متفاوت از کیک کوچک پروست دارد. *فنجان، نعلبکی و قاشق پوشیده با خز* او متعلق به سال ۱۹۳۶ م. موجب انزجار از تصور نوشیدن با فنجان وی یا گذاشتن قاشق او بر روی لبانمان می شود. هرچند هم زمان با فنجان که در مقابل انتظارات ما قرار می گیرد سرگرم می شویم. این یکی از جنبه های مهم متعدد و اغلب دشوار هنرهاست ـ یعنی انتظار ما را به هم می ریزد و شیوه های جدید دریافتن و تفکر را نشان می دهد. هنرها از ظرفیت وسعت بخشیدن به ذهن و حواس ما برخوردارند ـ و بنابراین [همچنین] تجربه و لذت ما از زندگی.

هنرها بر خلاف القاء چیزی که آشناست یا ایجاد طنز از طریق مقداری چیز ناآشنا، می توانند مشوش کننده باشند. از آن جا که لذت را در تشخیص دادن [چیز آشنا] تجربه می کنیم می توانیم به خاطر [چیز] ناآشنا ناراحت شویم. این دلیلی برای جنب و جوش به وجود آورده شده توسط پیکاسو[3] با کشیدن پیکرهایی که دماغشان در جای اشتباهی بود، چشمانی که به جای قرارگیری در گوشه ها به طور عمودی کشیده شده بودند، لب های کج و گوش هایی بود که تا چانه پایین می رفتند. از آن جایی که با دیدن صورت هایی به شکل متداول بزرگ می شویم هنگامی که اجزاء صورت به طور مجدد پیکربندی شود دچار تشویش می شویم.

---

1. Marcel Proust
2. Meret Oppenheim
3. Picasso

مرت اوپنهایم، *فنجان، نعلبکی و قاشق پوشیده با خز*، ۱۹۳۶ م.، ارتفاع ۷/۳ س.م.، موزه هنر مدرن، نیویورک

تصاویر پیکاسو اغلب بسیار جدی هستند اما همچنین از نبوغ چشمگیری برای طنز برخوردار بود. به عنوان مثال *حمام کننده با یک توپ* او که در تاریخ ۳۰ آگوست سال ۱۹۳۲ م. خلق شد زنی باد کرده را به تصویر می کشد که در کنار ساحلی مدیترانه ای می پرد به گونه ای که گویی خود، توپ است. او شیئی مدور و کوچک، به احتمال یک توپ را حمل می کند اما در مقایسه با خود توپ، او بیشتر به یک توپ شبیه است. پیکاسو زن و توپ را با هم آمیخته و زن را به استعاره ای از توپ بدل کرده و جناسی بصری ایجاد می کند. استعاره می تواند راهی نیرومند برای رساندن معنا از طریق وادار کردن بیننده به واکنش نشان دادن به محتوا توسط فرم باشد. به عبارت دیگر بیننده [اثر] پیکاسو زن را به گونه ای درک می کند که گویی توپ است. به این صورت، تعبیر استعاره، جنبه مهم دیگری از درک چیزیست که می بینیم.

پابلو پیکاسو، *حمام کننده با تورپ*، بواگلوپ، ۳۰ آگوست سال ۱۹۳۲ م.، رنگ روغن بر روی بوم، ۱۱۵ × ۱۴۶ س.م.، موزه هنر مدرن، نیویورک

در جهانی که در آن زندگی می کنیم تصاویر طبیعی و ساخته دست بشر وجود دارد. نمونه هایی از تصاویر طبیعی، محیط زیست طبیعی را تا جایی که دست بشر به آن نخورده باشد شامل می شود. نوعی از تصویر بینابینی میان تصاویر طبیعی و دست ساز بشر، تصویر ذهنی است. تصاویر ذهنی در شرایط مشخصی شکل می گیرند؛ ممکن است به طور شفاهی توصیف شده یا نوشته شوند اما به طور لزوم به فرم بصری ملموس تبدیل نمی شوند. موارد تصاویر ذهنی شامل خواب ها و خیالات، تصورات، توهمات و پندارها می باشند.

تصاویر ذهنی اغلب الهامی برای آثار هنری هستند. به عنوان مثال هنگامی که شخصی از جیمز مک نیل ویسلر[1] (۱۹۰۳ ـ ۱۸۳۴ م.) به سبب پرتره مشهور مادرش تعریف می کرد او این گونه پاسخ داد: که «آدم دوست دارد پرتره مادرش را تا حد امکان خوب بکشد». این یعنی پیش از این که او مادر خود را به صورت رنگ دربیاورد تصویری ذهنی از او داشت و می خواست به طور خاصی «خوب» به نظر برسد. بنابراین، ذهن و دست هنرمند به مثابه نوعی صافی عمل می کنند که از طریق آن ها یک فکر به محصولی مادی تبدیل می شود.

گاهی اوقات یک حامی بر شیوه تبدیل واقعیت به هنر توسط هنرمند تأثیر می گذارد. در انگلستان قرن ۱۶ م. هنگامی که پادشاه هنری هشتم[2] در حال آماده شدن برای ازدواج با شاهزاده آلمانی آنِ کلیوز[3] ـ همسر چهارم ـ شد به هنرمند دربار خود هانس هولباینِ پسر[4] (۱۵۴۳ ـ ۱۴۹۷؟ م.) سفارش پرتره همسرش را داد. هنری هرگز این تازه عروس خاص را ندیده بود و تصویری از او پیش از عروسی می خواست. هولباین تصویری از آن کشید که شاه را خوشحال کرد. به صورت زنی جوان با اجزاء چهره ظریف و وجناتی قابل پذیرش نشان داده می شود. هنری در شوق دیدار وی به سواحل انگلستان شتافت تا از کشتی او استقبال کند. اما به شدت ناامید شد زیرا آنِ واقعی در حد چهره نقاشی شده اش نبود.

---

1. James McNeill Whistler
2. Henry VIII
3. Anne of Cleves
4. Hans Holbein the Younger

جیمز ابوت مک نیل ویسلر، *ترکیب بندی در مشکی و خاکستری (پرتره مادر هنرمند)*، ۱۸۷۱ م.، رنگ روغن بر روی بوم، ۱۶۴ × ۱۴۵ س.م.، موزه اورسِی، پاریس

به طور مشابهی در مورد مادر ویسلر [واژه] «خوب»، به احتمال، خصوصیتی نیست که توسط بینندگان عادی اطلاق شود. خانم ویسلر به صورت پاکدینی[1] سختگیر و بدون رنگ (سیاه و سفید جزو رنگ های طیف نور نیستند) به تصویر کشیده می شود، به جز رنگ پوست صورت و دست هایش. آراسته، شایسته و به احتمال اندکی عبوس و به طور حتم پرهیزگار و حسابی سالخورده بود. دوستان ویسلر نیز آن را «خوب» توصیف نکردند ـ شخصی با طعنه گفت که او در طبقه بالای خانه پسرش در لندن ساکن شده بود تا به

1. Puritan

خدا نزدیک تر باشد. البته ویسلر فکر خود را درباره «خوب» داشت و به نظر می رسد مادرش بود ـ تا ۵۴ سالگی ازدواج نکرد، هنگامی که مادرش فوت کرد.

هانس هولباین پسر، *آن کلیوز*، ۱۵۳۹ م.، ۴۷/۹ × ۶۵/۱ س.م.، موزه لوور، پاریس

تصاویر ساخته شده توسط هنرمندان بر خلاف تصاویر طبیعی و ذهنی، ابتدا تصور شده و سپس شکل می گیرند. اینان مانند تصویر *مادر ویسلر* و *آن کلیوز* به طور کلی به نوعی طبیعت را تکرار می کنند؛ همچنین طبیعت را تبدیل می کنند. به نظر می رسید پرتره هولباین آن را به زنی جذاب تر از آن چه در واقع بود بدل کرد و ویسلر مادر خود را مطابق تصویری هماهنگ با شخصیت وی ارائه کرد.

هنرمندان علاوه بر پیکر انسان ها و حیوانات، مناظر و صحنه های ساحلی خلق می کنند. در این جا نیز هنرمندان چیز واقعی را می بینند اما مجبور هستند آن را به یک تصویر تبدیل کنند. آثار هنری حتی آن هایی که تلاش می کنند طبیعت را به طور دقیق تکرار کنند همان طور که پونتورمو برای وازاری توضیح داد همواره با اصل خود فرق دارند.

منظره قرن ۱۹ م. اثر کامیل پیسارو[1] (۱۹۰۳ ـ ۱۸۳۰ م.) به نام رودخانه *سن در گرنویر*[2] را در نظر بگیریم. هنرمند منظره ای از رودخانه سن در غروب را ثبت کرده است. زردهای آسمان در رنگ زرد ـ قهوه ای آب منعکس شده و در درختان طنین انداز می شود. افتادن رنگ ها به حس نقاشی که مملو از تغییرات طبیعت است کمک می کند؛ موضوعی که برای

1. Camille Pissarro
2. Grenouillère

امپرسیونیست ها[1] جذاب بود. قایق کوچکی از آشیانه قایق ها در سمت راست بیرون آمده و به میانه آب می رود. سرعت آهسته آن با انرژی ذاتی کارخانه در آن طرف رودخانه در تضاد است. این نیز تصویری از تغییر است ـ در این مورد، زمان های متغیر و گذارهای اقتصادی و اجتماعی حاصل از انقلاب صنعتی. این چنین، در حالی که پیسارو جنبه های واقعیت را به تصویر کشید ـ یعنی جنبه های حالتی با استیلای روشنایی، تاریکی و رنگ در طبیعت ـ مانند دومیه تصویر خود را طوری چید تا حالت خاصی را منتقل کند.

کامیل پیسارو، *رودخانه سن در گرونیر*، ۱۸۶۹ م.؟، رنگ روغن بر روی بوم، ۴۶ × ۳۵ س.م.، مجموعه ارلِ جرزی

می توانیم از حتی این موارد معدود تصویرپردازی ببینیم که دسته بندی های مختلفی از موضوع در هنرهای تجسمی وجود دارد. تصویر پیسارو یک منظره طبیعی است. تصاویر

1. Impressionists

اشیاء منفرد چیده شده بر روی یک سطح، طبیعت بی جان[1] نامیده می شود، تصویرسازی از رویدادهای تاریخی، تصاویر تاریخی هستند و تصویرهای زندگی عادی تحت عنوان تصاویر زندگی روزمره (ژانر[2]) شناخته می شوند.

یکی از متداول ترین موضوعات در هنر غربی، [پیکر] برهنه است. در سال ۱۹۵۶ م. کنت کلارک[3] منتقد هنری برجسته انگلیسی اثر مطالعاتی معروف خود [*برهنه*[4]] را درباره برهنه در هنر منتشر نمود.(۳) او [بحث خود را] با تمایز میان برهنه و لخت آغاز می کند که می شود آن را به ترتیب به آرمانی و واقعی، خیالی و حقیقی بدل کرد. در صورت فکر کردن درباره این تمایز متوجه می شویم که فردی واقعی بدون لباس به کلی متفاوت از پیکره برهنه و ساخته شده از رنگ، مرمر، برنز، چوب یا پلاستیک است. برهنه ها در هنر، همانند واقعیت، در تمام اشکال، اندازه ها و سنین وجود دارند؛ برخی به تنهایی به تصویر کشیده شده و برخی در روایت ها مشارکت می کنند.

ونوس کاپیتولین[5] خدای رومی عشق و زیبایی را نشان می دهد که خود را پس از استحمام، محجوبانه می پوشاند. لباس هایش بر روی یک کوزه آب گذاشته شده اند. او نوعی از برهنه است که اولین بار توسط پراکسیتلیز[6] پیکرتراش یونانی قرن ۴ ق.م. پایه ریزی شد اما اینک به واسطه نمونه های تقلیدی متأخر رومی از قبیل این پیکره شناخته می شود. حتی اگر پیکر حس بی واسطگی داده و بتوانیم با واکنش او در برابر بدون لباس دیده شدن ارتباط برقرار کنیم باز هم متوجه آرمانی شدن آن می شویم.

در صورتی که *ونوس کاپیتولین* را با پیکره معروف *ونوس اوربینو*[7] اثر تیسیانو وچلیو[8] (۱۵۷۶ ـ ۱۴۸۵؟ م.) نقاش رنسانس ایتالیای قرن ۱۶ م. که در میان انگلیسی زبان ها به تیسین[9] معروف است مقایسه کنیم تحت تأثیر منحصر به فرد بودن خاص *ونوس اوربینو*

1. still lifes
2. genre
3. Kenneth Clark
4. The Nude
5. Capitoline Venus
6. Praxiteles
7. Urbino
8. Tiziano Vecellio
9. Titian

قرار می گیریم. ونوس تیسین در اتاق خوابی ونیزی دراز کشیده، سگی در زیر پایش خوابیده، دو خدمتکار از صندوق، لباس برمی دارند و گلدانی کوزه ای بر روی طاقچه پنجره قرار دارد. در حالی که *ونوس کاپیتولین* در بستر [خاصی] دیده نمی شود، *ونوس اوربینو* این چنین نیست. با این حال هویت زن نقاشی تیسین را نمی شناسیم؛ هرچند می توانیم ببینیم حالت اغواگرانه وی برگرفته از حالت متعادل تر نیای یونانی خود است. علاوه بر این پیکر تیسین به طور مستقیم به ما نگاه می کند، گویی آگاه است که به او می نگریم. در حالی که بیننده نظر ونوس تیسین را به خود جلب می کند، به نظر می رسد حواس پیکره یونانی به چیزی یا شخصی به غیر از بیننده پرت شده است. او در حال نزاع نشان داده می شود که یک دفعه برهنگی خود را پوشانده و روی خود را از آن برمی گرداند؛ از طرف دیگر ونوس ایتالیایی معلوم الحال و حتی اهل عشوه گری است.

یکی دیگر از دسته بندی های مورد علاقه در غرب پرتره بود؛ از قبیل پرتره مادر ویسلر. شاید شناخته شده ترین پرتره در جهان، *مونالیزا* [*مونا لیزا*] باشد که در اوایل قرن ۱۶ م. توسط لئوناردو داوینچی[1] (۱۵۱۹ ـ ۱۴۵۲ م.) نقاشی شد. بسیاری از بینندگان متقاعد می شوند که آن زن نقاشی شده را می شناسند. این شخصیت به موضوع بسیاری از آثار ادبی تبدیل شد و به عنوان یک خون آشام، کوهی استعاری، خاطره ای از مادر هنرمند، زنی باردار با لبخندی رضایتمندانه، خودنگاره ای از هنرمند در سیمایی زنانه و در واقع همسر یک اشرافی فلورانسی[2] توصیف شده است. او ممکن است حتی ترکیبی از هویت های مطرح شده باشد و این حقیقت را منعکس کند که یک تصویر می تواند لایه های معنایی متعددی داشته باشد. این درباره تصویری برجسته از قبیل *مونالیزا* به طور خاصی صحت دارد. وجود پیچیدگی بصری و موجود نبودن اسنادی روشنگر، موجب ظهور تفاسیر متعددی شده است. این امر یعنی نگاه کردن به هنر، فرآیندی دو طرفه است که بینندگان جهت گیری و بستر ذهنی و اجتماعی خود را به آن داده و نسبت به تصویرپردازی واکنش هایی نشان می دهند که شخصی، زیبایی شناختی و تحت تأثیر فرهنگ است.

1. Leonardo da Vinci
2. Florentine

لئوناردو داوینچی، *مونالیزا*، ۱۵۰۵ ـ ۱۵۰۳ م.؟، رنگ روغن بر روی بوم، ۵۳/۳ × ۷۶/۸ س.م.، موزه لوور، پاریس

برخی هنرمندان از خود به عنوان مدل استفاده می کنند. دو هنرمند هلندی، رامبرانت ون راین[1] (۱۶۶۹ ـ ۱۶۰۶ م.) و ونسان ون گوگ خودنگاره های بسیار زیادی کشیدند که به نظر می رسد خصوصیت آن ها را آشکار می سازند. همانند *مونالیزا* تمایل داریم احساس کنیم فرد نشان داده شده را می شناسیم. در *خودنگاره ۳۴ سالگی*، به نظر می رسد رامبرانت ۳۴ ساله اعتماد به نفس دارد؛ کلاهی مخملی بر سر کرده و ردایی خزدار با آستینی ابریشمی پوشیده. پرتره های بعدی این چنین خوشبینانه نیستند و به نظر می رسد ناکامی های شخصی و وخامت هایی اقتصادی را منعکس می کنند که رامبرانت دچار آن شد. *خودنگاره* ون گوگ که در ۳۶ سالگی کشیده شد آخرین آن ها بود. آن را برای هفتادمین تولد مادرش کشید و اگرچه برای این رویداد ریش خود را اصلاح کرده بود، تصویر، ذهن پرآشوب و همچنین قدرت وی به عنوان یک تصویرساز را آشکار می کند. خودنگاره همچنین بیانگر شدت تمرکز ون گوگ و علاقه او به پویایی رنگ و خط می باشد.

راست: رامبرانت ون راین، *خودنگاره در ۳۴ سالگی*، ۱۶۴۰ م.، رنگ روغن بر روی بوم، ۸۰ × ۱۰۲ س.م.، گالری ملی، لندن

چپ: ونسان ون گوگ، *خودنگاره*، (بدون امضاء)، ۱۸۸۹ ـ ۱۸۸۸ م.؟، رنگ روغن بر روی بوم، ۳۱ × ۴۰ س.م.، مجموعه شخصی، بریتانیا

1. Rembrandt van Rijn

هنرمندان علاوه بر بازنمایی و تبدیل جنبه های واقعیت فیزیکی، تصاویری ذهنی از قبیل خواب ها و خیالات را به نمایش گذاشته اند. خواب ها در هنر غربی در اصل به عنوان پدیده های خارجی ارسالی از جانب خدایان به تصویر کشیده می شدند. به عنوان مثال در *خواب کنستانتین* اثر پیرو دلا فرانچسکا[1] (فعال در خلال سال های ۱۴۹۲ ـ ۱۴۳۹ م.) متعلق به حدود سال ۱۴۵۲ م. می بینیم کنستانتین امپراتور روم در چادر خود خوابیده است. در صورت آگاهی از افسانه می دانیم که این شبِ پیش از نبرد وی با رقیب خود امپراتور ماکسنتیوس[2] است. همچنین می دانیم که فرشته واقع در بالای گوشه سمت چپ تصویر، تصویر خواب کنستانتین است و به او می گوید در هنگام رویارویی با دشمن خود نشان صلیب را در جلوی خود داشته باشد. به گفته فرشته ای که در خواب دید: «با این نشان پیروز می شوی». کنستانتین از او تبعیت کرد و به پیروزی رسید. این رویدادِ مورد تأیید کلیسا باعث الهام گرفتن کنستانتین برای گرویدن به مسیحیت شد. *خواب کنستانتین* نمونه ای از قدرت تصویرپردازی است زیرا خوابی بود که مسیر تاریخ را عوض کرد ـ و خواب ها به طور تقریبی همواره به صورت تصویری به یاد آورده

پیرو دلا فرانچسکا، *خواب کنستانتین*، ۱۴۵۲ م.؟، فرسک، نیایشگاه باچّی، سان فرانچسکو، آرتزو

1. Piero della Francesca
2. Maxentius

می شوند. محتوای خواب که شامل نشانه صلیب می شود کنستانتین را متوجه قدرت صلیب کرد. از آن جایی که یک «نشانه» است همچنین یک تصویر نیز می باشد و از این رو، تصویر صلیب بود که آکنده از قدرت برای شکست دشمن و تضمین پیروزی کنستانتین گردید.

در سال ۱۹۱۰ م. هنری روسو[1] نقاش فرانسوی (۱۹۱۰ ـ ۱۸۴۴ م.) تصویر مشهور خود *رویا* را خلق کرد. تصویر روسو که ۱۱ سال پس از انتشار *تفسیر خواب*[2] زیگموند فروید[3] نقاشی می شد اکتشافات جدید درباره سازوکار شکل گیری خواب را منعکس می کرد.

در این جا فرد رویابین و رویا، افزوده می شوند ـ یعنی رویابین به عنوان شخصیتی در رویای خود نشان داده می شود. رویا شهوانی و مملو از فرم های نمادین از قبیل شاخ و برگ، گل هایی با القائات جنسی، یک مار و یک نوازنده ای کنجکاو است که نیمه انسان و نیمه حیوان است. جزئیات مانند یک خواب، هم واقعی و هم نمادین است، به این معنا که نماد چیزی غیر از آن چه هستند که به تصویر می کشند. رویابین از تصویر رویای خود به هیجان می آید؛ برهنه است و با نگرانی اشاره می کند و تحت محاصره نمادهای شهوانی و حیوانات وحشی است. حیوانات وحشی بر خلاف انتظار، رام و به طور عجیبی ایستا هستند.

نقاشی روسو مانند خواب ها به شیوه ای بعید به ترکیب زمان و مکان می پردازد. نیمکتی فرانسوی در وسط جنگلی قرار گرفته و یک ماه به جای خورشید در آسمانِ روز وجود دارد. درست مانند خواب ها که می توانند زمان ها و مکان ها را دوباره بچینند، جاذبه را به چالش بکشند و تصاویر را در هم وارد کنند به همین شکل هنرمندان نیز برای چینش تصاویر خود تصمیم می گیرند. البته تفاوت در این جاست که هنرمندان چنین تصمیماتی را آگاهانه می گیرند و در بستر سبکی غالب کار می کنند. از طرف دیگر، تصویرپردازی خواب ها در فضای خصوصی و ناآگاهانه ایجاد می شود؛ نتیجه کار، هنری

1. Henri Rousseau
2. The Interpretation of Dreams
3. Sigmund Freud

آگاهانه نیست که در آن هنرمندی به خلق تصاویر با تاریخ و مخاطبی فرهنگی در ذهن بپردازد.

اسطوره ها که با خواب ها در رابطه اند از زمان آغاز خلق هنر توسط مردم، برای تصویرپردازی موضوع تهیه کرده اند. تمام فرهنگ ها اساطیری می سازند که در کل در رابطه با استعاره شکل می گیرند و از این رو تصویری هستند. همین طور برای ذهن هنری جذابیت داشته و می توانند به یک شکل توسط هنرمندان و حامیان[1] دستکاری شوند. پیکره *آپولو و دافنه*[2] متعلق به سال های ۱۶۲۵ ـ ۱۶۲۲ م. اثر هنرمند باروک[3] ایتالیایی جیان لورنزو برنینی[4] (۱۶۸۰ ـ ۱۵۹۸ م.) نمونه ای از تصویری اساطیری است. اسطوره یونانی که در آن خدای خورشید دلداده دافنه، نِمفِ[5] جنگل و دختر یک خدای رودخانه می شود را به تصویر می کشد. هنگامی که آپولو به تعقیب دافته می پردازد با تبدیل شدن به نوعی درخت که به درخت مقدس خدای خورشید بدل شد مانع از پیشروی آپولو می شود. در این مورد، نمف منعکس کننده نگاه یونانی ها به خدایان خود به صورت [خدایانی] برخوردار از فرم و شخصیت انسانی است که به امور فانی می پردازند. آپولوی برنینی مطابق تصویر اساطیریِ خدا به صورت جوانی زیبا و دارای حق جنسی و علاقه مند به تعقیب است. دافنه به پاکدامنی خود بها داده و با غیر قابل نفوذ شدن، از آن محافظت می کند. برنینی پیکرها را با شباهت های فرم خمیده و حرکت رقص مانندِ متینی که دارند یکپارچه می کند. با آغاز بیرون زدن شاخ و برگ ها از دافنه به نظر می رسد به عقب به سمت تعقیب کننده او می رسند. دافنه در لحظه فرآیند تغییر نشان داده می شود؛ چنان که گویی در حال تبدیل شدن به انسانی با شاخ و برگ است.

بر خلاف تصاویری که به منظور تکرار یا بیان جنبه های جهان طبیعی طراحی می شوند برخی تصاویر مبین اقدامات آگاهانه برای از بین بردن اشارات به طبیعت هستند.

---

1. patrons
2. Apollo and Daphne
3. Baroque
4. Gianlorenzo Bernini
5. nymph

این وظیفه ای دشوار است زیرا هنرمندان مانند سایر انسان ها در جهان واقعی وجود دارند و با آن شناخته می شوند. با این حال برخی از مبتکرترین هنرمندان با آغاز کار در قرن ۲۰ م. چیزی را خلق کرده اند که هنر انتزاعی[1] نامیده شده است. در انتزاع، چینش های فرمی رنگ، خط و / یا شکل بر بازنمایی اشیاء قابل تشخیص اولویت می یابد. سایر اصطلاحات مرتبط با انتزاع که البته با آن یکسان نیستند شامل غیر بازنمایانه (عدم وجود موضوعی قابل تشخیص در کار) و غیر پیکروار (به طور تقریبی خود همان شیء اما با تأکیدی ویژه بر نبود پیکرها) می شوند.

واسیلی کاندینسکی، *بدون عنوان (اولین کار آبرنگی انتزاعی)*، ۱۹۱۳ ـ ۱۹۱۰ م.؟ مداد، آبرنگ و مرکب بر روی کاغذ، ۶۴/۸ × ۴۹/۶ س.م.، موزه ملی هنر مدرن، مرکز ژرژ پومپیدو، پاریس

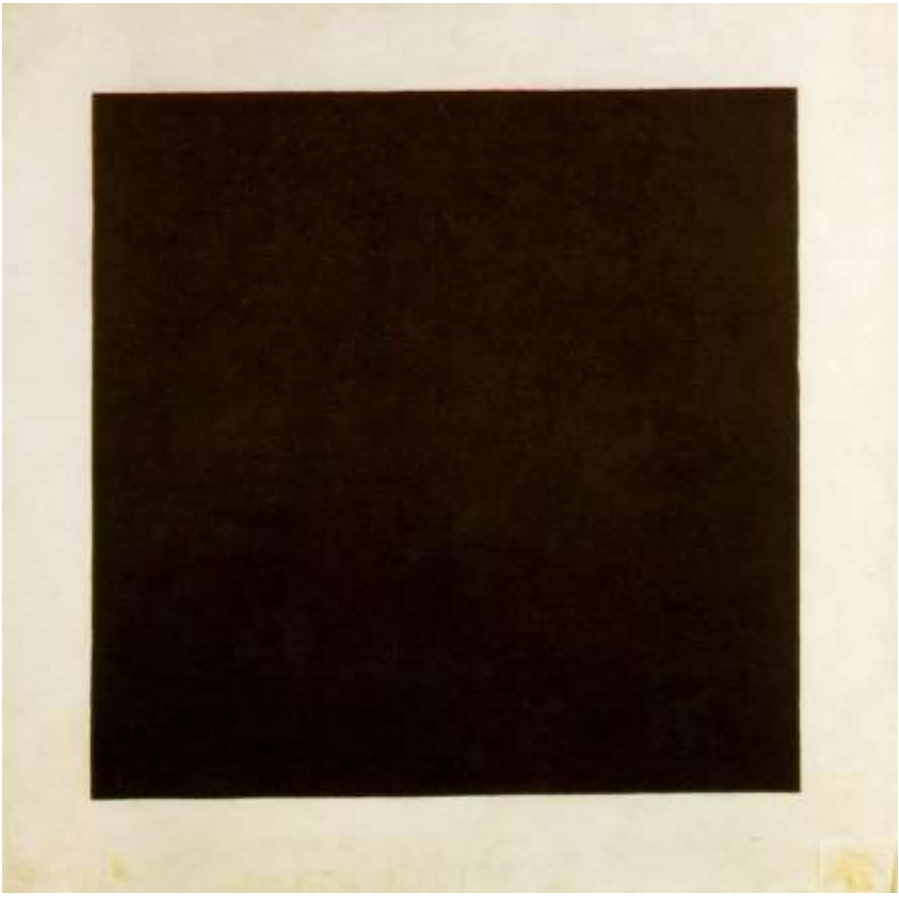
1. abstract art

هنرمندان بسیار انگشت شماری به انتزاع ناب رسیده اند. هنرمند روسی واسیلی کاندینسکی[1] (۱۹۴۴ ـ ۱۸۶۶ م.) در حدود سال های ۱۹۱۳ ـ ۱۹۱۰ م. *بدون عنوان (اولین کار آبرنگی انتزاعی)* را نقاشی کرد. بسیاری بر این باور هستند که این اثر که هم غیر پیکروار و هم غیر بازنمایانه است اولین نمونه از این قبیل تصاویر است. تابلو، دیدگاه کاندینسکی را منعکس می کند که انتزاع می توانست راهی برای تجدیدی معنوی در هنرها در ابتدای قرن ۲۰ م. فراهم کند. وی این امر را در کتاب خود *درباره معنویت در هنر*[2] (۱۹۱۲ م.) توضیح داد. در حالی که وجود نداشتن هیچ تصویر قابل تشخیصی در نقاشی کاندینسکی صحت دارد اما عناصری وجود دارند که می توانند با تجربه ما از طبیعت رابطه داشته باشند. ابتدا این که رنگ دارد که بخشی از طبیعت است. همچنین حرکتی پرانرژی، انواع فضاها، آهنگ و خود به خودی بودن، فرم، نور و تاریکی دارد؛ بافت های متنوع خطوط و ضربات قلم مو[3]، در بیننده واکنشی لامسه ای ایجاد می کند. اینان جزو به اصطلاح عناصر فرمی هنر بوده و موضوع فصل سوم این کتاب هستند.

در سال ۱۹۱۵ م. کازیمیر مالویچ[4] (۱۹۳۵ ـ ۱۸۷۸ م.) یک هنرمند روس دیگر اثر معروف خود *مربع مشکی* را در سنت پترزبورگ[5] به نمایش گذاشت. مالویچ به معنویت نیز علاقه مند بود و نظریه هنری سوپرِماتیسم[6] را بنیان گذارد که در کتاب خود *جهان غیر شیئی*[7] مطرح کرد (غیر شیئی اصطلاح دیگری است که برای توصیف انتزاع ناب مورد استفاده قرار می گرفت اما دیگر در پیشگاه نویسندگان هنری به اندازه غیر بازنمایانه و غیر پیکروار، مناسب نیست). مالویچ رنگ و انحناء ها را از بین برده است که هر دو از جمله ویژگی های اثر *بدون عنوان* کاندینسکی هستند. لیکن مالویچ فرم، فضا، نور و تاریکی که از جنبه های طبیعت هستند را حفظ می کند. با این حال نکته را می فهمیم ـ

1. Vasily Kandinsky
2. Concerning the Spiritual in Art
3. brushstrokes
4. Kazimir Malevich
5. St. Petersburg
6. Suprematism
7. The Nonobjective World

مالویچ با اجتناب از رجوع به جهان مادی که با آن آشنا هستیم به دنبال راه جدیدی برای بیان معنویت است. هنرمندانی از قبیل کاندینسکی و مالویچ تلاش می کنند بینندگان را به فراتر از این انتظار ببرند که یک تصویر باید پیکروار باشد.



کازیمیر مالویچ، *مربع مشکی*، نسخه دوباره نقاشی شده سال ۱۹۲۹ م. (نسخه اصلی در سال ۱۹۱۳ م.)، رنگ روغن بر روی بوم، ۷۹/۴ × ۷۹/۴ س.م.، گالری دولتی ترِتیاکوف، مسکو

از آن جایی که نهایت در انتزاع، هیچی است که تجربه آن کمابیش غیر ممکن است و بنابراین بازتولید آن نیز همین طور است و تنها می توان در فرم هنری ملموس، به آن

نزدیک شد. درباره تلاش ها برای تکرار طبیعت نیز می توان همین را گفت. بنابراین در حقیقت هنر فقط می تواند به طور ناقصی انتزاعی باشد درست همان طور که تنها می تواند به طور ناقص طبیعی باشد. هرچند می تواند بسته به مهارت هنرمند، اذهان و تجربیات ما را در هر دو مسیر، بیشتر و بیشتر گسترش دهد. در نهایت همان طوری که پونتورمو برای وازاری در هنگام بحث درباره نقاشی زره دوک الساندرو توضیح داد هنر، کمالی، ویژه خود و با شرایط خود را ارائه می کند. شرایط هنر با مطالبی که در ادامه می آید در نظر گرفته می شود.

اهداف هنر

مردم به دلایل زیادی هنر خلق می کنند. کودکان در صورت امکان، به طور طبیعی با به دست آوردن کنترل بر روی دست ها شروع به ترسیم می کنند. آن ها مانند بزرگ ترها که تصویر می سازند چیزی شخصی را بیان می کنند. اما هنر به طور معمول معنایی فرهنگی نیز دارد. این فصل برخی از دلایل فرهنگی چرایی آفرینش و انجام سفارش آثار هنری توسط مردم را مورد ملاحظه قرار می دهد. اهداف تصویرپردازی تا حد زیادی قدرت آن را تعیین می کند.

تزئین محیط

یک دلیل خلق هنر، تزئین کردن محیط است. مردم خانه های خود را به طرق متنوعی تزئین می کنند: بر روی دیوارها تصویر آویزان می کنند، ترکیبی از رنگ ها خلق می کنند و در باغچه های خود مجسمه می گذارند. نمونه تزئین شده ویژه ای از طراحی فضای داخلی[1] را در پلکان سال ۱۸۹۲ م. [به سبک] آر نوو[2] (به معنای تحت اللفظی هنر

ویکتور هورتا، پلکان عمارت تاسل، ۱۸۹۲ م.، بروکسل

1. interior design
2. Art Nouveau

جدید) می توان مشاهده کرد که توسط معمار بلژیکی ویکتور هورتا[1] (۱۹۴۷ ـ ۱۸۶۱ م.) برای خانواده تاسل[2] در شهر بروکسل[3] ساخته شد. [این اثر هنری] متشکل از طراحی های خطی منحنی شکل باریکی است که یادآور گیاهان، پرهای طاووس و بال حشرات می باشد. این ویژگی تصویرپردازی آر نوو است که در مخالفت با صنعت و مکانیزه شدن در اروپای قرن ۱۹ م. ظهور کرد و رجحان داشتن فرم های اندام وار طبیعت را منعکس نمود.

علاوه بر فضاهای خصوصی، فضاهای عمومی نیز با پروژه های معماری، مجسمه های ویژه فضای بیرونی، نشانه ها و تابلوهای تبلیغاتی، دیوارهای بیرونی رنگ آمیزی شده و سایر نمودهای طراحی شهری[4] تزئین می شود. به عنوان مثال سالن اجتماعات شهرها ساختمان هایی عمومی هستند که به منظور نشان دادن تصویری مشخص از یک شهر طراحی می شوند. سالن اجتماعات باروک قرن ۱۷ م. ـ بعدها اقامتگاه پادشاه ـ در آمستردام[5]، سازه چهار طبقه ای باابهت و بزرگ ترین بنای حکومتی هلند است. پایین ترین طبقه شبیه یک ساختمان اداری مدرن است اما طبقات بالا با ستون های کورنتی[6] غول آسا به طور بصری یکپارچه می شوند. به نظر می رسد یک اسپَر[7] که کتیبه ای[8] تزئین شده دارد، سنتوری ای[9] مرکزی و یک قرنیزی[10] پیش آمده را نگه می دارند. این اجزاء از نماهای جلوی معبد کلاسیک گرفته شده و در بناهای قرن ۱۷ م. به کرات وجود دارند. تأثیر طراحی، استیلا بر خیابان و ایجاد تصویری از ثروت و قدرت، متعاقب پایان ۸۰ سال جنگ میان اسپانیا و هلند در سال ۱۶۰۹ م. بوده است.

---

1. Victor Horta
2. Tassel
3. Brussels
4. urban design
5. Amsterdam
6. Corinthian
7. entablature
8. frieze
9. pediment
10. cornice

یاکوب ون کامپن، سالن اجتماعات شهر / کاخ سلطنتی، ۱۶۴۸ م.، آمستردام

تصاویر شیوه ای از ثبت گذشته هستند و می توانند چنین به نظر برسند که زمان را ثبت می کنند. لحظه ای که برای نگاه کردن به چیزی توقف کرده و برای ملاحظه آن زمان صرف می کنیم، با آن آشنا می شویم. هرچه بیشتر این کار را انجام دهیم آشناتر می شود. در صورتی که تصویر یک پرتره باشد ممکن است احساس کنیم در حال شناختن فرد به تصویر کشیده شده هستیم. دیده ایم که *مونالیزای* داوینچی چنین پرتره ای است و خاطره [شخصی به نام] مونالیزا به واسطه تصویرش حفظ شده است. اما با وجود این حقیقت که بسیاری از بینندگان این برداشت را دارند که او را می شناسند در واقع به هیچ وجه وی را نمی شناسند.

بنابراین این یک توهم است. هرچند چیزی درباره نقاشی مونالیزا بدانیم. می دانیم که لئوناردو او را غرق در نور غنی زرد کرد و او در یک ایوان مشرف به منظره ای مه گرفته

آبی در دوردست قرار دارد. اما هویت زن و منظره که تخیلی است و موقعیت واقعی ایوان نامشخص است.

لئوناردو داوینچی، مونالیزا، ۱۵۰۵ ـ ۱۵۰۳ م.؟

مونالیزا به تصویری اسرارآمیز بدل شده است، تصویری که بینندگان را با تفاسیر مختلف درگیر خود کرده است. به گفته وازاری مونالیزا همسر فرانچسکو دل جوکوندو[1]، اشرافی فلورانسی بود که نقاشی را سفارش داد. وازاری گزارش می دهد که لئوناردو برای سرگرم کردن او در هنگام مدل شدن برای پرتره خود چند دلقک آورد ـ چنین است که لبخند اندکی وجود دارد. لبخند برای منتقد هنری انگلیسی قرن ۱۹ م. والتر پیتر[2]، شیطانی بود و مونالیزا مانند خون آشامی بود که بارها زندگی کرده و مرده بود. همین طور به نمود رایج زن مرگ آور منزوی تبدیل شد که برای زیبایی شناسی رمانتیک[3] جذابیت داشت. او برای فروید القاء کننده خاطره مادر هنرمند بود که لبخند معما گونه او را توضیح می داد. به تازگی پزشکی لبخند او را به آگاهی وی از باردار بودنش نسبت داد. تجزیه و تحلیلی رایانه ای ادعا کرد بر اساس تصویری رایانه ای، مونالیزا در واقع خودنگاره لئوناردو است. تکثیر چنین تعابیری مؤید ماهیت وهمی تصویرپردازی و همچنین قدرت آن برای درگیر کردن ما می باشد. البته ما در موارد متعددی هویت و شخصیت مدل را می شناسیم.

1. Francesco del Giocondo
2. Walter Pater
3. Romantic

در چنین موقعیت هایی ممکن است توانایی هنرمند در ثبت این ویژگی ها در تصویر را تحسین کنیم.

به عنوان مثال *پاپ پل سوم*[1] تیسین را در نظر بگیریم که در دهه ۴۰ قرن ۱۶ م. نقاشی شد. در واقعیت، پاپ حامی مهم تیسین و میکلانژ [میکل آنجلو] [2] بود که نشان می دهد خبره ای هنری بود. او مانند بسیاری از حامیان رنسانسی دیگر، نبوغ را با دیدن تشخیص می داد. در سال ۱۵۳۴ م. پل سوم به میکلانژ نقاشی بزرگ[3] فرسک[4] *داوری نهایی*[5] بر روی دیوار محراب[6] نیایشگاه سیستین[7] در رم را سفارش داد. پاپ پل سوم در درک هنرهای تجسمی از خَلَف خود پاپ پل چهارم[8] که به علت بی نزاکتی *داوری نهایی* خواهان پاک شدن آن از روی دیوار نیایشگاه بود جلوتر بود. پل چهارم که بیشتر در پاسخ به جو سیاسی و مذهبی ضد اصلاحات[9] و نفوذ فزاینده تفتیش عقاید[10] عمل می کرد تا ارزش ذاتی اثر هنری، با نمایش برهنگی در پیکرهای میکلانژ مخالف بود.

تیسین پل سوم را مانند مردی سالخورده و دارای ریشی به کلی سفید نشان می دهد. ترسیم صورت پرچین و چروک، چشمان براق و حال و هوای دانایی پاپ، تصویر خرد و تجربه را نمایان می سازد. به طرز جالبی والتر پیتر نیز به مونالیزا به عنوان دانا اشاره می کند ـ «قدیمی تر از صخره هایی است که در میان آن ها جا گرفته» و «رموز قبرها را فراگرفته است».(۴) اما توصیف مونالیزا توسط پیتر اسرارآمیز و بدخواهانه است در حالی که توصیف بصری پاپ توسط تیسین محترمانه است. علاوه بر این، ماهیت حجیم گسترده و تصویر پاپ بر وزن و ژرفای اندیشه اش دلالت دارد.

---

1. Pope Paul III
2. Michelangelo
3. monumental
4. fresco
5. Last judgment
6. altar
7. Sistine Chapel
8. Pope Paul IV
9. Counter. Reformation
10. Inquisition

تیسین، *پاپ پل سوم*، ۱۵۴۶ ـ ۱۵۴۳ م.؟، رنگ روغن بر روی بوم، ۸۵ × ۱۰۶ س.م.، موزه ملی کاپودیمونته، ناپل

میکلانژ، *داوری نهایی*، تکمیل در سال ۱۵۴۱ م.، فرسک، دیوار محراب نیایشگاه سیستین، رم

با توسعه عکاسی در قرن ۱۹ م.، همان طور که تصاویر در ابتدا به سطوح حساس به نور چسبانده می شدند طیفی از وهم ها همانند موارد ایجاد شده توسط نقاشی پدیدار شد. هنگام نگاه کردن به یک عکس می پنداریم همان چیزی را می بینیم که عکاس از پشت لنز دوربین در هنگام رها کردن شاتر می دید. این برداشت را داریم که تکه ای واقعیت توسط لنز، چارچوب گرفته و بر روی سطح ثبت شده است. هرچند در حقیقت عکس ها می توانند دستکاری شده تا برداشت هایی مشخص یا پیام هایی معین برسانند.

متیو بریدی، *در میدان نبرد انتیتم*، ۱۸۶۲ م.، عکس، از کتاب نطق متیو بریدی، شماره ۸۴

این کاری است که متیو بریدی[1] در هنگام گرفتن [عکس] *در میدان نبرد انتیتم*[2] انجام داد. از آن جایی که می دانیم بریدی عکاس لینکلن[3] بود و به عکاسی از جنگ داخلی آمریکا می پرداخت، می پنداریم پیشرفت منازعه را به طور دقیق مستند کرد. اما به این معنا

1. Mathew Brady
2. Antietam
3. Lincoln

نیست که او نقطه نظری نداشت که بخواهد از طریق تصاویر خود منتقل کند. در [عکس] *در میدان نبرد انتیتم* به نظر می رسد بریدی نمایی از سربازان مرده ای را ثبت کرده که جسدشان در محل مرگ آن ها در ۱۷ سپتامبر سال ۱۸۶۲ م. افتاده است. آن ها در امتداد پرچینی در غرب هگرستون رود[1] نشان داده می شوند که به افق می رسد. در نتیجه، گسترده ای ممتد از مردان جوان مرده با حالت هایی کج و معوج که با زمین یکی می شوند را برداشت می کنیم. پیام بریدی [چیست]؟ اگرچه ممکن است جنگ ها دلیل خوبی داشته باشند اما زندگی جوانان را به هدر می دهند.

گزارش جنگی نقاشی شده، ۱۸۸۰ م.؟، نقاشی بر روی پوست خام، ۲۳۶/۲ × ۲۴۸/۹ س.م.، فرهنگ لاکوتای غربی، مجموعه تا، موزه خانگیِ فِنیمور، کوپرستون، نیویورک

1. Hagerstown Road

استفاده از تصاویر برای ثبت رویدادهای تاریخی با توسعه عکاسی یا روزنامه نگاری مصور[1] آغاز نشد. انسان ها همواره قادر به یافتن شیوه هایی برای مستند ساختن تاریخ خود بوده اند. به عنوان مثال سرخپوستان دشت های آمریکا از تکه های پوشاک برای ثبت عکس های تصویرنگارانه[2] نبرد استفاده می کردند. پوست بوفالوی به نمایش درآمده در این جا، توسط سرخپوستان لاکوتا[3] نقاشی شده و نبردی با [سرخپوستان] کرو[4] را به تصویر می کشد. صحنه های مبارزه با سپرهای نقاشی شده، اسب های رنگارنگ، سرپوش های پردار، تیر و کمان ها و چند تفنگ جان می گیرند؛ اسب ها با رنگ از یکدیگر متمایز می شوند. مواجهه های مشخصی میان جنگجویان منفرد و نیز میان گروه ها درمی گیرد. چنین تصویری به عنوان کمکی به هر کسی بود که داستان نبرد را بازگو می کرد و بر اساس سنت شفاهی به عنوان شیوه ای برای حفظ خاطره فرهنگی صورت می پذیرفت.

نمونه بسیار قدیمی تر نبرد را می توان در تصویر *نبرد ایسوس*[5] مشاهده کرد که اسکندر[6]، فاتح یونانی را در حال شکست دادن داریوش [سوم][7] پادشاه ایران در نبرد ایسوس (۳۳۳ ق.م.) به تصویر می کشد. موزاییک بر خلاف عکس بریدی گرماگرم نبرد، برخورد نیزه ها، اسب های شوریده حال و سربازان در حال مرگ را نشان می دهد. سبک موزاییک بر خلاف نقاشی لاکوتا به جای این که تصویرنگارانه باشد طبیعت گرایانه[8] است. در منتها علیه سمت چپ اسکندر را می بینیم، پیکری جوان با موهای مجعد که بر روی اسب جنگی مشهور خود بوسفالوس[9] ([به معنای] گاو سر) به جلو یورش می برد (این نوع پرتره، به خصوصیت پرتره رهبران در هنر غربی بدل می شد). سیمای شجاع اسکندر با مجموعه ای از نیزه های مورب در روبروی او تقویت می شود. در مرکز موزاییک، داریوش

1. photojournalism
2. pictographic
3. Lakota
4. Crow
5. Battle of Issos
6. Alexander
7. Darius
8. naturalistic
9. Bucephalus

برمی گردد تا به سمت اسکندر نگاه کند اما در واقع در حال عقب نشینی است زیرا ارابه ران وی در حال راندن اسب به بیرون نبرد است.

نبرد ایسوس، قرن دوم ق.م.، موزاییک ۵۱۲ × ۲۷۱ س.م، تقلید از یک نقاشی یونانی متعلق به سال ۳۰۰ ق.م.؟، در عمارت [باستانی] فان، پومپئی، موزه ملی باستان شناسی، ناپل

در پیش زمینه، جنگ با اسب های کوتاه نمایی شده[1] و جزئیات سرباز ایرانیِ بر زمین افتاده که خود را در حال مردن، در انعکاس یک سپر تماشا می کند ثبت می شود. هنرمند بر ویژگی فردی سرباز تأکید کرده و ما را به آشنایی با وضع وخیم او دعوت می کند. از آن جایی که عکس بریدی «واقعیت» تلخ تری در جنگ را ثبت می کند، فقط بر عواقب آن تمرکز می کند، صحنه هلنی[2]، مانند تصویر لاکوتا، هم قهرمان گرایی و هم رقت جنگ را نشان می دهد. هرچند هم زمان، هر سه هنرمند حس هر دو طرف را در منازعات مربوط به خود منتقل می کنند. هنرمند یونانی که از اسکندر پیروز جانبداری خواهد کرد می تواند هنوز با درد مرگ ایرانی محتضر همدردی کند. تصویرنگاره های لاکوتا شامل تصاویری از

1. foreshortened
2. Hellenistic

مرگ و همچنین شجاعت هستند. اگرچه بریدی برای لینکلن کار می کرد، هزینه انسانی جنگ را برای ارتش شمالی ها و جنوبی ها نشان می دهد. تصویر او مرگ، خاموشی و هدر رفتن زندگی بشر را ثبت می کند.

از آن جایی که تاریخ بیشتر درباره گذشته است، گاهی اوقات در رابطه با حال، باورهای مذهبی به آینده می پردازند. بسیاری از فرهنگ ها به پرستش نیاکان مبادرت می ورزند که راهی برای زنده نگه داشتن یاد اجداد خود و ایجاد گذاری بین دین و ثبت گذشته است. در روم باستان پرستش اجداد در خدمت هدفی نَسب شناسانه بود و به این صورت اهداف مذهبی و تاریخی هنر را در هم ادغام می کرد. به این منظور هنرمندان رومی نقاب های مرگ مومی درست کرده و آن را به طور مجدد با مرمر می ساختند. پیکره مرمری به نام *اشراف زاده رومی با دو نیم تنه نیاکانش*، متعلق به قرن اول م. چنین اثری است.

اشراف زاده رومی با دو نیم تنه نیاکانش، قرن اول م.، مرمر، ارتفاع ۱۶۵ س.م.، کاخ شهرداری، رم

سر اشراف زاده بعدها جابجا شد اما نیم تنه نیاکان او اصلی هستند. علی رغم جدا شدن از بدن های خود و نمایندگی کردن اعضای متوفای خانواده فرد اشراف زاده، مانند سرهای زنده تراشیده

شده اند. این سرها با زنده به نمایش درآمدن، گذاری میان زندگی و مرگ را ایجاد کرده و همچنین به نوادگان خود یادآوری می کنند.

معماری مذهبی، گذاری نسبی ایجاد می کند، به ویژه هنگامی که دین مورد بحث به زندگی پس از مرگ باور داشته باشد. کلیساهای جامع گوتیک[1] اروپای غربی از اواخر قرن ۱۶ ـ ۱۲ م. (بسته به منطقه) تجسم نقطه اوج معماری مسیحی هستند. در کلیسای جامع شارتر[2] که [ساخت آن] در حدود سال های ۱۱۵۰ ـ ۱۱۴۰ م. آغاز شد تحت تأثیر حرکت بلندپروازانه برج ها و منارهای هرمی[3] نوک تیز آن قرار می گیریم. در این مورد، عمودی بودن نماهای خارجی، نمادین است: به باور به این که بهشت در بالاست اشاره کرده و اشتیاق پرستش کنندگان برای رستگاری پس از مرگ را انعکاس می دهد.

هنر مذهبی

عمودی بودن، مشخصه فضاهای داخلی کلیسای جامع گوتیک نیز می باشد که همین پیام را می رساند. همین طور ساختمان ها استعاره هایی از سنگ و شیشه هستند. می توان به تصویر فضای داخلی کلیسای جامع آمِین[4] در شمال فرانسه نگاه کرد که در حدود سال ۱۲۲۰ م. مدتی پس از شارتر آغاز شد. در این تصویر پشت ما به سمت ورودی در غرب است و در حال نگاه کردن به مخارجه پشتخان[5] در منتها علیه شرقی[6] بنا هستیم. در این جا می توانیم عظمت جرزهای[7] نگه دارنده قوس های نوک تیز[8] را ببینیم که نگاه ما را به بالا به سوی طاق های[9] سقف هدایت می کنند. احساس ارتفاع پرهیبت و پیرو آن مسأله ارجمندی ایمان ایجاد می شود.

---

1. Gothic
2. Chartres
3. spires
4. Amiens
5. apse
6. eastern end
7. piers
8. pointed arches
9. vaults

کلیسای جامع شارتر، نمای غربی، ۱۱۵۰ ـ ۱۱۴۰ م.؟، شارتر، فرانسه

کلیسای جامع آمین، نمای صحن به سمت شرق (معمار: رابرت دو لوزارشه)، آغاز ساخت از سال ۱۲۰۰ م.، آمین، فرانسه

بیشتر کلیساهای جامع گوتیک به مریم عذرا[1] تقدیم می شدند زیرا این اعتقاد وجود داشت که شفاعت انسان ها را نزد عیسی می کرد. او در شارتر حرمت ویژه ای داشت زیرا کلیسا دارای تکه ای از جامه او بود. اهمیت وی در پنجره شیشه ای رنگی[2] انعکاس می یابد که چهره او را با نقره در محراب اصلی کلیسای جامع نشان می دهد. مردم در حال تقدیم هدایا به او نشان داده می شوند که هدف از آن ترغیب پرستش کنندگان به دادن پول به کلیسا بود. تصویر به این صورت به منظور متعالی کردن مریم طراحی می شود تا رابطه صمیمانه او با عموم مردم را نشان داده و برای ساخت و سازهای بعدی سرمایه جذب کند.

معجزات مریم عذرا، کلیسای جامع شارتر، ۱۲۲۰ م.؟، پنجره شیشه ای رنگی، شارتر، فرانسه

1. Virgin Mary
2. stained-glass window