پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

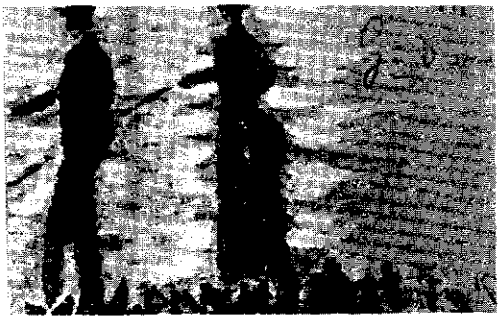
پرترهٔ سورا، اثر ارنست لورنت —۱۸۸۳— اندازه ۵×۲۹ /۳۶ سانتیمتر

محسن برزین

نگرشی بر سبک نئوامپرسیونیسم

برپهنهٔ سبز و آبی و بنفش

ژرژ سورا — بعد از ظهر در جزیرهٔ گراند ژات — ۸۶—۱۸۸۴ — اندازه ۳۰۸×۳۰۷ سانتیمتر.

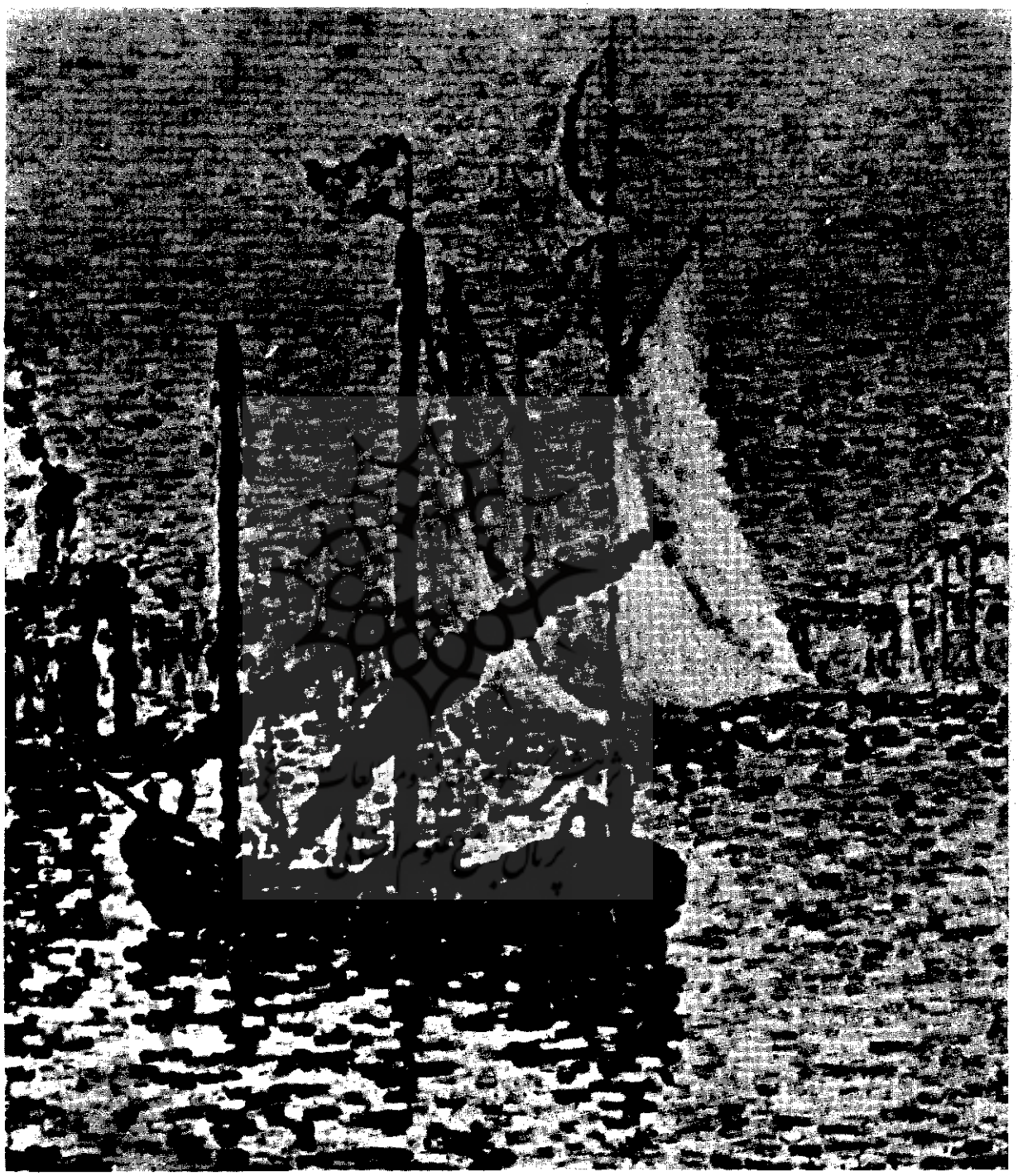


● در قرن نوزدهم که مطالعات علمی و هنری، پا به مرحلهٔ جدیدی گذارده بود و هراز چندگاهی، کشفی جدید در پهنهٔ دانش و مکتبی نوین در زمینه هنر بوجود می آمد، مطالعات دانشمندانی چون: **هِلْمْ هولْتْز، رُود و شِوْرول** دربارهٔ رنگ و نور، دریچه‌ای را برای ابداع مکتبی دیگر در هنر نقّاشی می گشود.

گرچه امپرسیونیسم، چندی نبود که پا بمنصهٔ ظهور گذارده بود و پیروانش طاغیان سده قلمداد میشدند، اینک در مصاف کسانی قرارمیگرفتند که عَلَم شیوه‌ای دیگر را برافراشته و به راهی گام می سپردند که در پشتبان سعایت ها و در رو یشان شماتت ها قرار داشت.

همانگونه که تاریخ همواره تکرار حادثه هاست، ظهور این نواندیشان نیز، چون طلوع امپرسیونیستها، خود، تکرار حادثه‌ای دیگر بود. و اگر منتقدین، همان افراد سابق نبودند که بودند، اینک برخی از شاخصین امپرسیونیسم نیز به جمعشان افزوده شده بود. و اگر تماشاچیان هم، همان تماشاچیان پیشین نبودند معهذا، نمایشگاه‌ها، همان نمایشگاه‌ها بودند با درب های گشاد و گشوده بر روی نقاشان رسمی

پل سینیاک – ونیز- ۹۲×۷۳ سانتیمتر



ولی بسته بر روی اینان. با این وجود، جامعه پرتکاپوی هنر، نوید آغازیدن نگرشی نو ین را میداد.

دو سال پیش از آخرین نمایشگاه امپرسیونیستها وتلاشیِ قطعی آنان، یعنی در سال ۱۸۸٤، **ژرژ سورا و پل سینیاک** و برخی دیگر از نقاشان به قصد فراتر رفتن از امپرسیونیسم و دادن مفهومی علمی به مسئله «دید»، با یکدیگر هم رأی و هم آوا گشتند.

این فراسوی نگری، خود، بی تأثیر از نمایشگاه ها و تابلوهای امپرسیونیستهای طغیانگر نبود. چرا که هر جریانی، گرچه میرا، می تواند در زایش تفکر بعدی، نقش مهمی را ایفا کند. صحبت از میرندگی امپرسیونیسم، نه صحبتی کج اندیشانه، بدبینانه و بی ربط، بلکه واقعیتی است همواره مکرر.

ابرآبستن امپرسیونیسم که هر قطره اش به مثابه سیلابی بود تا بیخ و بن تفکرات کهن را در هم بریزد، درسال ۱۸۷٤ باریدن گرفته بودواینک دیگر توان روبیدن مجدد آن چیزی را که روزگاری سهمگینانه روبیده بود نداشت. اکنون مجال رویش و پویش تفکر و آرمان دیگری بود. و کسی دیگر می بایست بیاید تا آنرا به ظهور برساند و آمد.

امپرسیونیستهای علمی و یا نئوامپرسیونیستها که این نام بعدها به آنان اطلاق شد در نظر داشتند تا با اتکاء بر تحقیقات و نظرات دانشمندان مذکور و دانشمندی دیگر به نام **ساتر**، در ارتباط با قوانین «دید» و بینائی، تضادهای همزمان و رنگهای مکمل، تکنیک نقطه گذاری را برمبنای تجزیه و تقسیم علمی رنگ بوجود آورند و یا به عبارتی دیگر، با استفاده از رنگهای خالص و در کنار هم قرار دادن آن ها به منظور ترکیبشان در شبکیه چشم، رابطه تنگاتنگی بین علم و هنر ایجاد کنند و نقاشی علمی را بیافرینند و این چنین بود که راهشان از راه امپرسیونیستهای رومانتیک جدا شد.

این شیوه، گرچه به عنوان یک نوآوری مشخص در اواخر قرن نوزدهم پدیدار گشت ولی

ردّ پائی از این تکنیک را می توان حتی در ادوار دور شاهد بود:

اگر تصویر گاو وحشی غار **مارسولا** منسوب به دوره پارینه سنگی، که از کنار هم قرار گرفتن صرفاً نقطه های قرمز بوجود آمده و یا نقوش بسیاری که توسط مصریان در حدود چهارهزار سال پیش به یادگار مانده و یا نگاره های قبر **وحو** در قرن هفتم پیش از میلاد را بی ارتباط با این

بحث بدانیم، ولی می توانیم از موزائیک های دوره بیزانس به عنوان پیش درآمدی براین سبک نام ببریم.

هنرمندان این دوره برای نقش تصاویر موردنظر، تکه های الوانی از موزائیک، شیشه و مرمر را به قصد تأثیر بَصَری و یژه آن، در کنار یکدیگر قرار می دادند تا از فاصله ای، این نقاط رنگین در هم ادغام شوند و اشکال بی بدیل و بدیعی را

اتود برای تابلوی گراند ژات

بوجود آورند و هم اینکه از نظر ثبات در قبال تأثیرات جوی، دوامی بیشتر داشته باشند. ولی اگر با فاصله زمانی نزدیکتری به نئوامپرسیونیسم، جو یای ردّ و اثری باشیم، می توانیم مواردی از همین تکنیک را در برخی از آثار **دومن کینو** (بلونیا ۱۵۸۱—ناپل ۱۶۴۱)، **باچاچا** (جنوا ۱۶۳۹— رم ۱۷۰۹) و **کانالِتو** (ونیز ۱۶۹۷— ۱۷۶۸) ازنقاشان ایتالیائی قرون شانزده تا هجده بیابیم. در خور توجه است که این هنرمندان، بطور غریزی، نقاط و لکه های رنگین را در کنار هم می چیدند ولی نقاشان نئوامپرسیونیسم در پی مطالعه و تفکیک علمی رنگ بودند و هدفشان منطقی کردن بیان نور به کمک رنگ خالص بود، چرا که در این تجزیه وتحلیل، فواید درخشش رنگ حفظ میشد.

اینان اگر می خواستند رنگ سبز درخشانی بدست آورند به عوض اینکه رنگ زرد را در روی پالت، با آبی و یا لاجوردی بیامیزند، همان نقطه زرد را در کنار رنگهای لاجوردی، آبی و یا نیلی قرار می دادند، با این آگاهی که یک نقطه رنگین در کنار رنگی دیگر، دارای تأثیر بصری بیشتری خواهد بود. مثلاً رنگ سفید در کنار رنگ سیاه، سفیدتر و رنگ سیاه، سیاه‌تر جلوه خواهد کرد و تأثیر بهتری از خاکستری خواهند داشت و به همین گونه، قرمز در کنار نارنجی، قرمزتر و درخشانتر میشود.

با این وجود هدف نئوامپرسیونیسم، نه تنها بوجود آوردن نقاشی علمی که در عین حال بنیان گذاردن علم نقاشی بود و به لحاظ همین خاصیت تکنیکی— علمیِ خود، یکی از اجزاء مهم حرکت مدرنیسم به شمار می رود که از سوئی به فوو یسم و از جانب دیگر به کوبیسم منتهی میگردد و سرانجام میکوشد تا فاصله بین دانش و هنر را از بین برده، رابطه نزدیک‌تری با کشفیات و تکنولوژی علمی بوجود آورد.

ژرژ سورا

زندگی **سورا** بیشتر در ارتباط با زندگیْ هنری وی و در رابطه با نمایشگاه ها و هم چنین کوشش و تلاشش جهت اثبات نظریه اش که در زمان خود

از بداعت و نوآوری چشمگیری برخوردار بود مورد بررسی قرار می گیرد. نظریاتی که از یکسو خشم بسیاری را بر می انگیخت و از سوی دیگر، تحسین و حمایت بسیاری را در پس داشت.

فعالیت هنری او نیز به مانند طول عمرش کوتاه بود، سی ودوسال زیست و عمر هنریش بیش از یک دهه بطول نیانجامید.

سورا در آثار و مقالات متعدد توسط منتقدین و نویسندگان مختلف به طرق گوناگون مطرح شده است: نقاش کلاسیک، نقاش ناتورالیست، نقاش انقلابی، پیرو امپرسیونیستها و یا مخالف آنان، شاعرِ رنگ و یا هنرمندی طرفدار نظریات علمی.

وی در دوم دسامبر سال ۱۸۵۹ در خانواده‌ای تقریباً مرّفه بدنیا آمد، بنابراین دارای آن شرایطی بود که بتواند با فراغ خاطر به هنر بپردازد.

در دوران تحصیل، شاگرد چندان زرنگی محسوب نمیشد و این، از اغلاط املائی نامه هائی که بعدها نوشته است بر می آید.

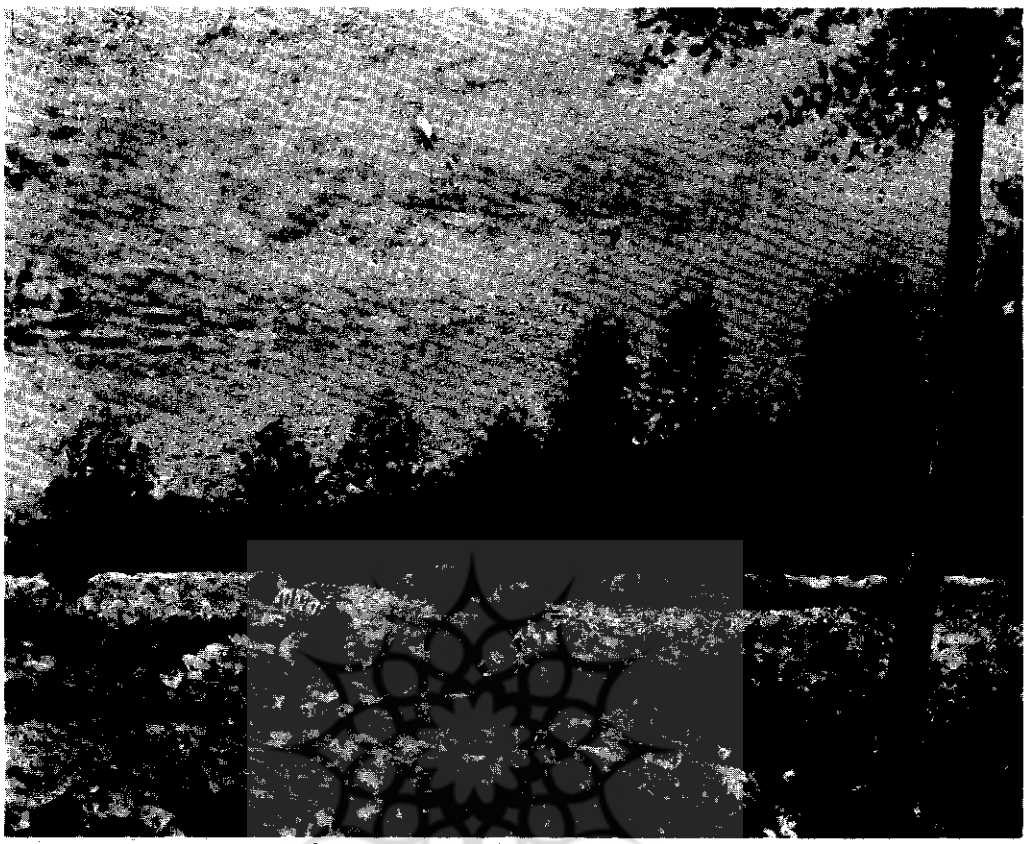
سورا پس از طی سالیان کودکی و برخورد روزمره و مداوم با هنر ملموس در سطح جامعه اش و کشف تمایلاتی در خود، در مقوله هنر نقاشی ابتدا به کار طراحی پرداخت و پس از مدتی در کلاسهای شبانه هنری نام‌نویسی کرد و با **ادموند امان ژان** که او هم به کار نقاشی پرداخته بود وسپس یارِغار ماندند آشنا گردید.

در فوریهٔ سال ۱۸۷۸ در مدرسه هنرهای زیبا پذیرفته شد و تحت تأثیر آثار هنرمندانی چون: **انگر و پوویس دوشاوان** قرار گرفت و آثار **پیرو دلاّ فرانچسکا** را مورد مطالعه قرار داد.

سورا در این دوره در کتابخانه مدرسه، به بررسی کتابهای **شورول** درباره تضاد همزمان می پردازد و به همراه دوستانی چون **امان ژان** و **ارنست لورنت** به بازدید از نمایشگاه‌های مختلف و از آن جمله چهارمین نمایشگاه امپرسیونیستها در سال ۱۸۷۸ می رود و سخت تحت‌تأثیر آثار عرضه شده قرار می گیرد.

وی به قصد خدمت سربازی از دو دوست دیگرش که با آنان آتلیه مشترکی را اجاره کرده بود جدا میشود و طی مدّت یکسالی که در **برست** می ماند، موفق به کشیدن طرح های بسیاری از سربازان می شود و همان جاست که عظمت دریا را کشف نموده و این تم را اغلب به همراه صخره هائی بس عظیم، نقاشی می کند.

پس از بازگشت مجدد به پاریس به مطالعه و تحقیق دوباره در زمینهٔ طبیعت و واقعیّت روزمره‌ای که توسط ناتورالیستها مطرح گردیده بود و رنگهای زنده و درخشانی که امپرسیونیستها بکار می بردند، تکنیک و اثر نور در تابلوهای **دلاکروا** و آخرین دستاوردهای **پوویس دوشاوان** می پردازد و با نظریات دانشمندانی چون **ماکس ول، هلم هولتز، دووه** و **ساتر** درباره نور و رنگ بیشتر آشنا می گردد. بازدید از چهارمین نمایشگاه امپرسیونیستها و مُحتوای آثار آنان که حکایت از زندگی روزمره مردم کوچه و بازار، دهقانان و کارگران داشت و تکنیک خاص آنان که برایش بکر و نو می نمود روح هنرمند او را به هیجان می آورد ولی قبل از هر نکته‌ای، مسئله تضاد رنگ‌ها او را به تفکر واميداشت.



ژرژ سورا– سنگ شکن– ۱۸۸۲– اندازه ۴۶/۲۵×۵۵/۹۳ سانتیمتر

سورا از اندرزهای استادانی چون **انگر** آموخته بود که قبل از بدست گرفتن قلم مو، ابتداء می بایست کار را با مداد به تعالی رساند. به همین دلیل آثار ارائه شدهٔ وی به هیأت ژوری هنرمندان پاریس مجموعه‌ای از طرحهای مدادی او بودند که در بینشان تصویری از **امان ژان** نیز دیده میشد.

ارنست لورنت نیز به شیوه **سورا** رفتار می کرد و طرحهای خود را با مداد می کشید که از آن جمله، طرحی است از چهره **سورا** که هم اکنون در موزه لوور جای دارد.

سورا در این مرحله از کشیدن طرحهای کلاسیک خودداری می کند و توجّه خود را معطوف به سوژه‌های عامیانه و روزمره می دارد: تصویر مادر به هنگام بافتن، پدر در پشت میز شام و دیگر اعضای خانواده بر گرد میز و بر زیر نور دلنشین چراغ و یا دوستی، در کنار سه **پایه** نقاشی اش. **سوژه‌های** دیگر نیز از چشم تیز بین او دور نبودند و حرکات و رفتار افراد مختلف را همواره در نظر می گرفت: مردان و زنانی درآمد و شدهای ساده، استراحت بر روی نیمکت های پارک، زنهائی خسته در زیر کوله باری از

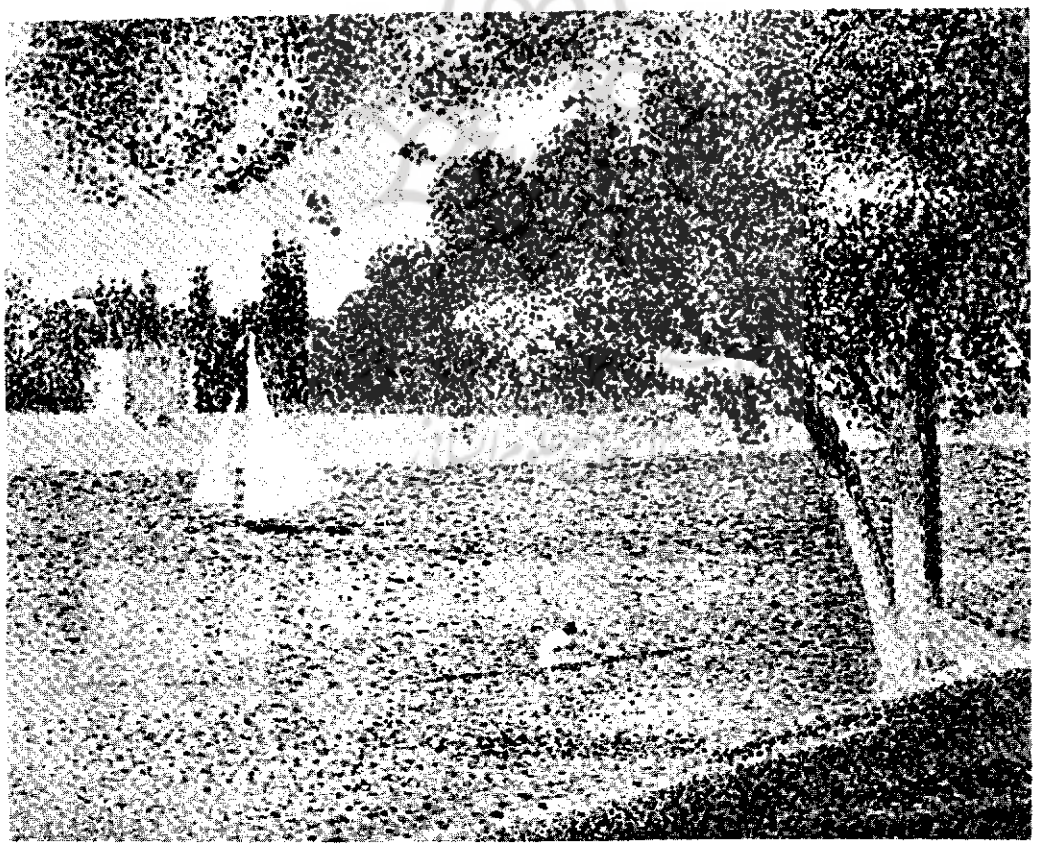
رختهای شسته و نشسته، تقلا برای به جلوراندن یک گاری، لباس‌های بلند، مردانی با کلاه سیلندر و کارگران و دهقانان در تلاش کار روزانه، رودِ سن، پهلو گرفتن کشتی ها در اسکله، آب تنی و فارغ از هر خیالی دمی آسودن در زیر آفتاب طلائی تابستان. **سورا** در ابتدای امر از مداد کُنته به لحاظ برتری رنگ سیاهش نسبت به گرافیت استفاده می کرد. گرچه گرافیت مورد استفاده اغلب نقاشان بود، ولی پس از مدتی که دست خود را توانا یافت به مداد رنگی نیز متوسل شد.

وی از سال ۱۸۸۲ به کپیه کردن نقاشی هائی با رنگ وروغن پرداخت. آثار این دورهٔ **سورا** از اندازه‌های کوچکی برخوردارند و تنها پس از سالهای ۱۸۸۲ و ۱۸۸۳ کمی به عرض و طول آن‌ها افزود و در سال ۱۸۸۳ تصمیم به اجرای یکی از آثار بزرگ خود گرفت و سوژه ساده‌ای را امّا با نگرشی جدید انتخاب نمود: آب تنی در رود سِن.

رود سِن با چشم‌اندازی انگاری در مِه و آبی به آبی آسمان و درختان و سبزه‌زاری به طراوت بامداد بهاری وقایق‌هائی با بادبان‌های گسترده و سپید.

رود سِن نه تنها در آثار نقاشانی چون: **رنوار، مونه، دوبی نی، نانْتِویل** و بسیاری‌دیگر مطرح

ژرژ سورا— رود سن-۱۸۸۴— اندازه ۸۲×۶۵ سانتیمتر



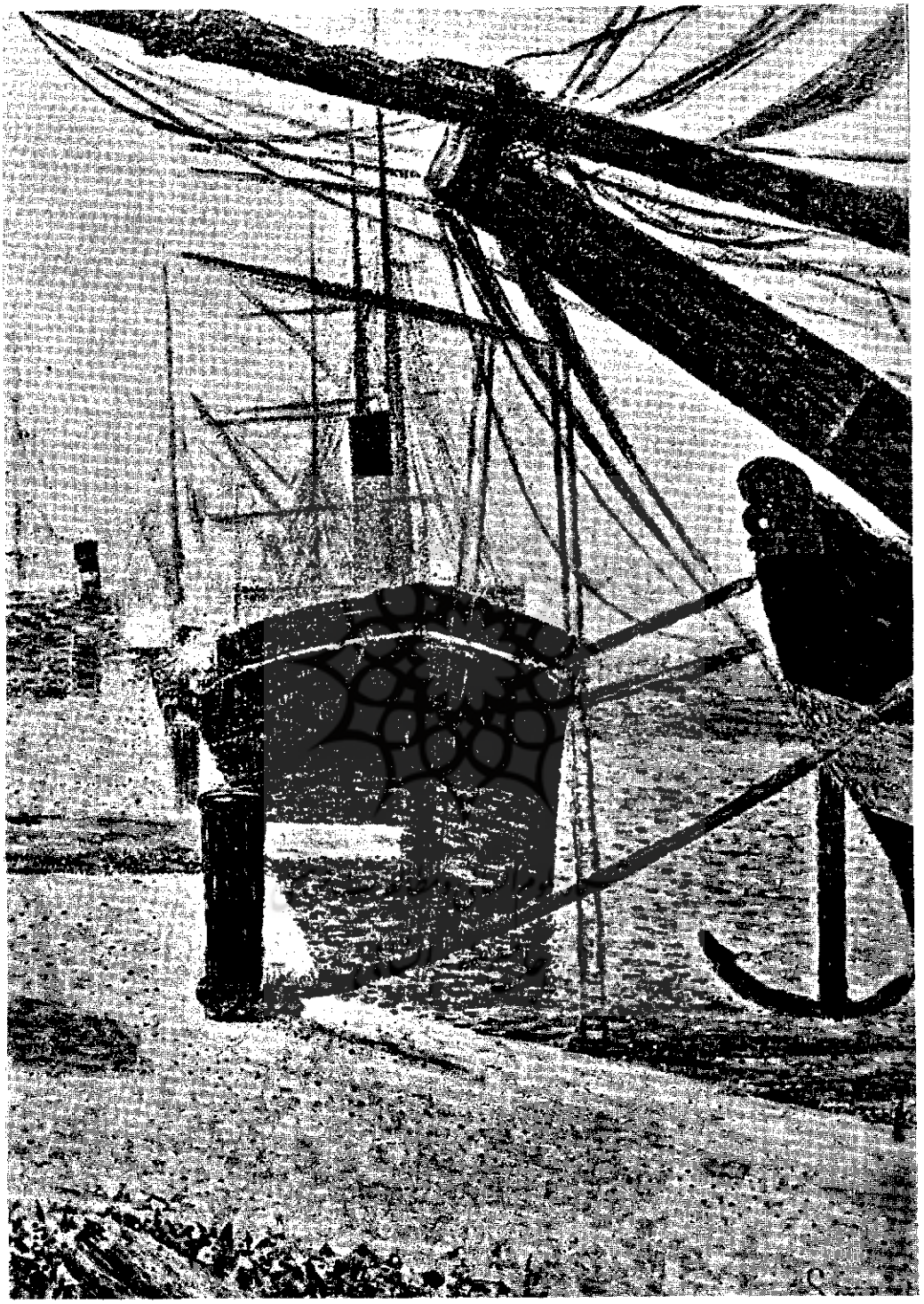
گردیده بود، بلکه دستمایه شعر شاعرانی چون: **دوده، موپاسان** و **مالارمه** نیز قرار گرفته بود.

سورا، طرحهائی چند از سوژه موردنظر خود برداشت و طرح نهائی را به هیات ژوری سالن رسمی معرفی کرد، اما بلافاصله رد شد.

جذبهٔ مرموز و اثیری رنگها در چشمان سورا، که ژرف بودند و گستردگی دریا را داشتند، چشمانی که شکوه و عظمت درخت و آدم و سنگ را در پهنهٔ سبز و آبی و بنفش و هزار هزار رنگ دیگر در بام و شام شوق انگیز بهار و پائیز می دید، قصه هائی جاودانه از اشیاء غوطه ور در دریای متلاطم نور و رنگ داشت که در آن هیچ شماتت و سرزنش و یا **لبخندوزهرخندی** درقبال این نوع (دیدن) راهی نداشت و **سورا** همانی را می دید که دیده بود و همان راهی را می رفت که قبلاً در آن گام نهاده بود. پس چه باک که هیات ژوری و یا هر کسی دیگر، اثرش را نپذیرد.

قبلاً در سال ۱۸۸۳ گروهی از هنرمندان در قبال نمایشگاه رسمی، نمایشگاه **مردودین** را بنیان گذارده بودند. پس **سورا**، تابلوی خود را در این نمایشگاه که درش بر روی او باز بود به معرض نمایش گذارد و مدتی بعد نیز انجمن هنرمندان مستقل تأسیس گردید. ورود او به این انجمن باعث آشنائی اش با هنرمندانی چون

ژرژ سورا— زمان خاکستری— ۱۸۸۸— اندازه ۶۹/۹×۸۴/۱ سانتیمتر



ژرژ سورا— گوشه‌ای از اسکله— هونفلو— اندازه ۷۹/۵×۶۴ سانتیمتر

سینیاک، جوان پرشوری که چهارسال از او جوانتر بود، **کروس**، **دوبواپیله** و **شوفنخر** می شود. این افراد، اغلب به همراه برخی از نویسندگان در آتلیهٔ شخصی **سینیاک** گردمی آمدند و به بحث در باره مسائل هنری می پرداختند.

سورا در تابلوی آبتنی کنندگان، بطور قابل توجهی از نیم رنگها و یا رنگهای میانی سود جسته بود، ولی **سینیاک** اهمیت رنگهای منشور را که مورد توجه امپرسیونیستها بود بر وی آشکار کرد. **سورا** برای اجرای این تابلو طرحهای بسیار کشید که در آنها اولین تجلیات نبوغ و توانائی هنری اش آشکار میشود.

فلیکس فنئون منتقد در این مورد می نویسد: این بدعت که قبلاً بطور نامحسوسی در آثار **پیسارو** به چشم می خورد، اکنون در آثار **سورا** تجلی دیگری می یابد که اساس آن بر تجزیه و تقسیم علمی رنگ استوار است. یعنی به عوض ترکیب رنگ بر روی پالت، همان اثررا می توان از کنار هم قرار دادن رنگهای اصلی و با استفاده از قوانین تضاد آنی بدست آورد.

سورا، تابستان همین سال را به همراه **سینیاک** به گراند کمپ رفته و در آنجا به کشیدن چند منظره می پردازد که در آنها تکنیک تقسیم رنگ مشاهده می شود.

سینیاک که با **پیسارو**، معتبرترین نقاش امپرسیونیست آشنا شده بود، به نوبه خود موجب آشنائی وی با **سورا** می گردد.

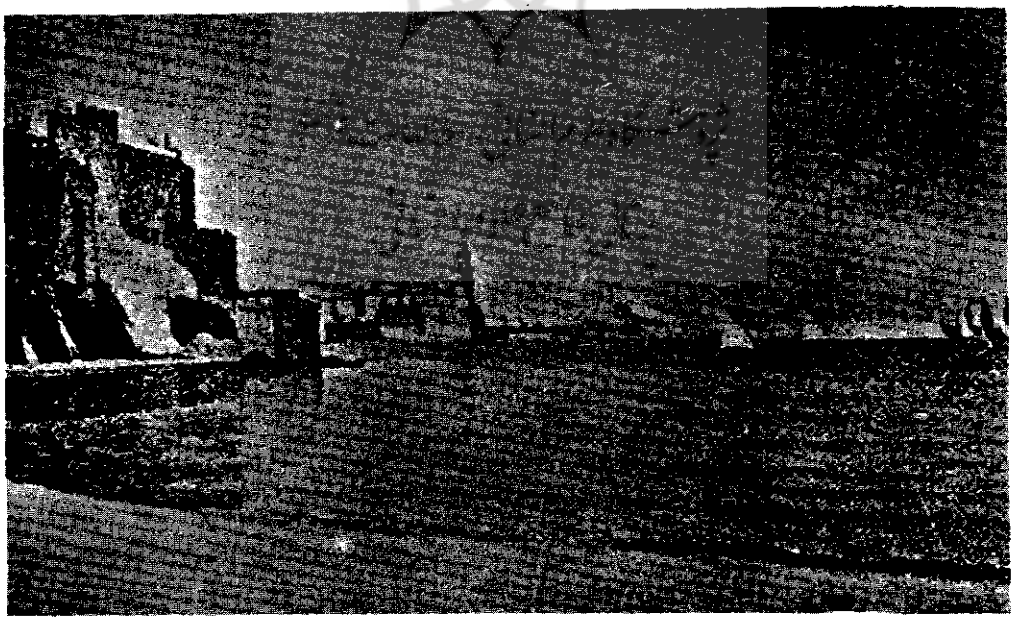
پیسارو، هم به علت مقاومت و پایداریش در امپرسیونیسم و هم به لحاظ کِبرِ سن مورد احترام این نقاشان جوان بود و حمایت او از نظریه ایشان، خود، باعث زایش نیروی جدیدی در این نقاشان میشود و خود نیز برای چندی به این شیوه روی آورده، چندین تابلو خلق می کند. تابلوهائی با همان تم های پیشین و با نشانی از دلبستگی او به آدم های مزرعه، به مزارع سبز و درختان افراشته قدی که درخشندگی رنگ در سطوح برگها و عَلَف های مرطوب و بر تن آب رود و تارو پود لباس دهقانان، غوغائی با شکوه از رنگ های رنگین کمان بر پا می سازد.

(عصر یکشنبه در جزیره گراند ژات) عنوان تابلوئی دیگر از **سورا** بود که در سال ۱۸۸۶ به نمایش درآمد. **سورا** در نامه ای به **فنئون** و **فِرهیرن** چنین می نویسد: (کار بر روی این تابلو را در سال ۸۴ آغاز کردم و در مارس ۸۵ آنرا نیمه تمام رها نمودم بار دیگر در اکتبر ۸۵ کار را شروع و در سال ۸۶ بپایان رسانیدم).

محتوای این تابلو نشاندهنده مردمی است که در عصر یک روز یکشنبه به قصد تفریح و استراحت در گوشه ای از جزیره گراند ژات گرد آمده اند: قایق رانان ــ سر بازان ــ کودکان ــ مردی که شیپور می نوازد ــ زنی در حال ماهیگیری و کسانی دیگر، که در جای جای تابلو دیده میشوند. هیچ کدام از این افراد، منهای کودکی که طناب بازی می کند در حرکت نیستند و یا حرکتشان آن چنان بطئی است که احساس نمی شود.

به این سبب، بسیای از منتقدان بر آن می شورند و آنرا چیزی شبیه در بار فرعون، تفکر مصری و آدمک های چوبین نورمبرگ قلمداد

ژرژ سورا– صخره– گراند کامپ– ۱۸۸۵– اندازه ۸۱/۵×۶۴/۵ سانتیمتر



پل سینیاک

می کنند. قصد **سورا** از بیان آدمهائی این چنین جامد و سرد و بی حرکت، تنها بهره وری از حجم آنها و نه حالات و رفتارشان است. زمانی مثل یک بعدازظهر، مکانی مثل جزیره گراند ژات و آدمهائی این چنین. حال، خواه زمانی دیگر باشد، مکانی دیگر و یا آدمهائی **دیگر، هدف** بیان و نحوهٔ نقطه گذاری و استفادهٔ منطقی از نور و رنگ است.

هنگامی که این تابلو به نمایش درآمد، در مقابل مفتریان حرفه ای تنها **فینئون** بود که از جهات بسیاری با **سورا** مشابهت اخلاقی داشت و مخالف تفرعن غیر واقعی رمانتیک ها و دقیق در زندگی و شگفتیهای بی حد و حصر آن بود. نظاره گری با دقت و نکته سنجی که پیش از هر تفسیر و تنقیدی در پی اکتساب اطلاع و آگاهی بود.

فینئون این بار نیز خود را در برابر تابلوئی بدیع و منیع می یافت: آتمسفر به گونه ای استثنائی شفاف و پرطراوت است. سطح زمین مرتعش بنظر می آید. چند ضربهٔ خاص قلم مو به چمنزاری که در سایه گسترده شده، حالتی استثنائی می بخشد. رنگ نارنجی به لحاظ تاثیرات کمرنگ نور خورشید، پراکنده بنظر می آید و ارغوانی، سبز را تکمیل می کند. این رنگها که هر کدام منفک از دیگری بر روی بوم نشسته اند، بر روی شبکیهٔ چشم مجدداً ترکیب می شوند و این ترکیب نه حاصل ترکیبات مادی رنگ بلکه حاصل ترکیب رنگ و نور است. چونکه بنا بر معادلات بیشمار درخشندگی که توسط **رود** بیان شُده است، درخشندگی بَصَری بسیار برتر از درخشندگی حاصل از ترکیب مادی رنگ است.

سورا معتقد بود در همان لحظه ای که نور در فضا به مانند انرژی تپنده و زنده در سطح اشیاع جاری میشود، همه چیز در حضور مستمر و دائم خود، ارزشی نوین می یابند، خواه یک تنهٔ درخت باشد یا یک صخره، یک کلاه آدم پاریسی و یا تکه ای ابر.

یکی دیگر از منتقدین می نویسد: این تابلو، بزرگترین اثر نمایشگاه است.

اما کسی که از گوشه ای به آن می نگرد، ابتداء ساکت و خموش می ماند، سپس متحیّر می شود و سعی می کند که لبخندی به لب آورد. آیا این هم نقاشی است؟ و این جاست که از این آدم های بی حس و حرکت به قهقهه می افتد. پرسوناژهائی مثل آدمک های چوبین نورمبرگ... چه رنگهائی! لاجوردی، سبز، زرد... ابتدا می بایست چشم را بست و بعد کم کم آنرا گشود و یا دست را در مقابل چشمان قرار داد، سپس کم کم از لای انگشتان به آن نگریست و این جاست که قصد نقاش آشکار می شود.

سورا در همین سال با **دورانت رؤئل**، فروشنده آثار هنری و حامی امپرسیونیستها آشنا شد و **رؤئل** آثاری از امپرسیونیستها و **نئوامپرسیونیست ها** را در همین سال در نیویورک به **معرض نمایش** گذارد که موفقیت نسبی نصیب **سورا** نمود.

پیسارو در ششمین و آخرین نمایشگاه **امپرسیونیستها** که در سال ۱۸۸۶ برگزار شد،

غرفه‌ای را به خود، پسرش **لوسین**، **سورا** و **سینیاک** که هر چهار نفر از حامیان شیوهٔ نئوامپرسیونیسم بودند اختصاص داد.

سورا در این نمایشگاه، تابلوی گراند ژات را به عنوان نمونه‌ای شاخص از این سبک به همراه تابلوی جاده گراندکامپ در کوربووی، ماهیگیران و سه طرح دیگر به نمایش گذارد.

مُونه، **رنوار** و **سیسلی** به عنوان اعتراض از شرکت در نمایشگاه خودداری ورزیدند و **دگا**، آنرا به بهائی نگرفت. برخورد بسیاری دیگر از منتقدان نیز دلسرد کننده بود. ولی **فرهیرن** و **گوستاوکاهن** شاعر بر آن ارج نهادند و **میرابو** در نشریه‌ای در دفاع از آنان قلمفرسائی کرد.

فنئون نیز مقاله پرآب و تابی برای آنان نگاشت. وی از حامیان درجه اول این جوانان محسوب میشد و هموست که واژهٔ نئوامپرسیونیسم را برای اولین بار بکار بست و پس از مرگ **سورا** به جمع‌آوری آثار او پرداخت.

وان گوگ نیز از این نمایشگاه دیدن می کند و تحت تاثیر آثار عرضه شده قرار میگیرد و سپس در نامه‌ای به برادرش، **تئو** چنین می نویسد:

(... سبک پوئن تیلیسم و رنگهای درخشان و فضای ابهام‌آور آن را تحول و پیدایش تازه‌ای در عالم هنر میدانم. اما هم اکنون می توان گفت که این تکنیک نیز مانند تکنیک های دیگر نمی تواند به صورت قاعده کلی و قانون اساسی هنر درآید. با وجود این نیازی نیست بگویم که هم تابلوی «جام بزرگ» اثر **سورا** و هم منظره‌های **سینیاک** که با نقطه‌های رنگی ساخته و هم چنین «قایق» **آنکتن** با گذشت زمان، اصالت و ارزش بیشتری پیدا خواهند کرد...).

و بعدها از **آرل** در نامه‌ای دیگر به **تئو** می نویسد:

(**سورا** چه می کند؟ من جرأت ندارم کارهایم را به وی نشان دهم، مگر گل آفتاب گردان و مهمانخانه و باغ را. می خواهم او تابلوها را به بیند. بیشتر درباره شیوه کارش می اندیشم، اما به هیچ روی از او پیروی نخواهم کرد. البته اساس رنگ‌آمیزی او بکر و پسندیده است و درباره **سینیاک** نیز همین عقیده را دارم. پوئن تیلیست‌ها شیوه تازه‌ای پدید آوردند و من در هر حال آنان را خیلی دوست دارم.)

گرچه برخی از شاعران و در بین آنها **کاهن** به لحاظ آنچه که تلاش در «رهائی مطلق» می نامیدند بر **سورا** ارج می نهادند، معهذا این هنرمند، تقریباً نسبت به کسانی که در آثارش به عوض درک نوعی روش نوین، شعر می یافتند، بدگمان بود.

در سال ۱۸۸۶ **سورا** در هونفلو شروع به نقاشی هفت تابلوی دیگر می کند که در بین آنها تابلو مدل ها نیز دیده میشود. نقاشان دیگری چون: **ترویون ــ دوبی نی ــ دیاز ــ کوروــ هاپی نیه ــ کوربه ــ یونگ کیند** و برخی از نقاشان امپرسیونیست نیز در همین سال در هونفلو حضور دارند.

سورا در این سال بطور منظم و با قاعده‌ای در هونفلو بکار نقاشی پرداخته بود که از سالهای مهم زندگی هنری او تلقی میشود.

اگر طرح های مدادی او را که در کافه کنسرت بر کاغذ نقش شده‌اند با طرحهای **گراند**

ژرژ سورا— گل‌ها در گلدان— ۱۸۸۰— اندازه ۴۷٫۳۸/۵ سانتیمتر

ژات مقایسه کنیم، متوجّه این نکته خواهیم شد که طرح‌های اخیر، دینامیک‌تر و پویاترند. پویائی آثار **سورا** به شیئی بستگی ندارد بلکه در رابطه با کشف و شهود فضائی است درخشان و نورانی که همه چیز در آن غوطه‌ور است. در سال ۱۸۸۷ تابلوی «نمایش» را بر اساس محاسبه‌ای دقیق شروع می‌کند و در عین حال در بروکسل در نمایشگاه مستقلین شرکت می‌جوید. وی در این اثر موفق به تلفیق عناصر مختلف، در یک تداوم زنده و فاقد سکون میشود که یکی از مسائل مهم این اثر به شمار می‌رود.

فنئون در سال ۱۸۸۶ در نشریه «هنرمدرن» در رابطه با نمایشگاه مستقلین نوشته بود: این نقاشان متهمند که هنر را پیرو دانش قرار داده‌اند. اما اینان از نظریات علمی بهره می‌برند تا راهنمای «دید» و بینششان باشد. **پروفسور رود** نیز در این باره حقایق با ارزشی را به آنان ارزانی داشته است. با وجود عَدَم درک تماشاچیان و بی‌توجهی برخی از منتقدان و نقاشان، **سورا** همچنان ادامهٔ طریق می‌دهد و در این دوره با دانشمند جوانی به نام **چارلز هنری** آشنا میشود.

چارلز هنری، در آن ایّام به پاریس آمده و تحقیقاتی درباره زیبائی شناسی علمی بر مبنای هم آهنگی رنگ‌ها و خطوط انجام میداد و در سال ۱۸۸۹ مقاله‌ای در زمینه تضاد رنگ‌ها، اندازه‌ها و ریتم منتشر کرد. پس از مدتی **فنئون** و **کاهن** با وی آشنا شده و دوستی صمیمانه‌ای بین آنان بوجود می‌آید.

هم چنانکه هُنرِ هر هنرمندی بیانگر و نشاندهندهٔ روحیه و شخصیت اوست، هنر **سورا** نیز برملا کنندهٔ حالات و خصایص اخلاقی و روانی وی است. **فرهیرن** در باب این خصوصیات می‌نویسد: تازگی با این نقاش آشنا شده‌ام. بنظرم می‌آید که جوان کم رو و ساکتی باشد.

سینیاک که از نزدیک با او کار می‌کرد، می‌گوید: هیچ گاه در حال نقاشی به سؤالی پاسخ نمیدهد و علاقه‌مند نیست تا به مانند

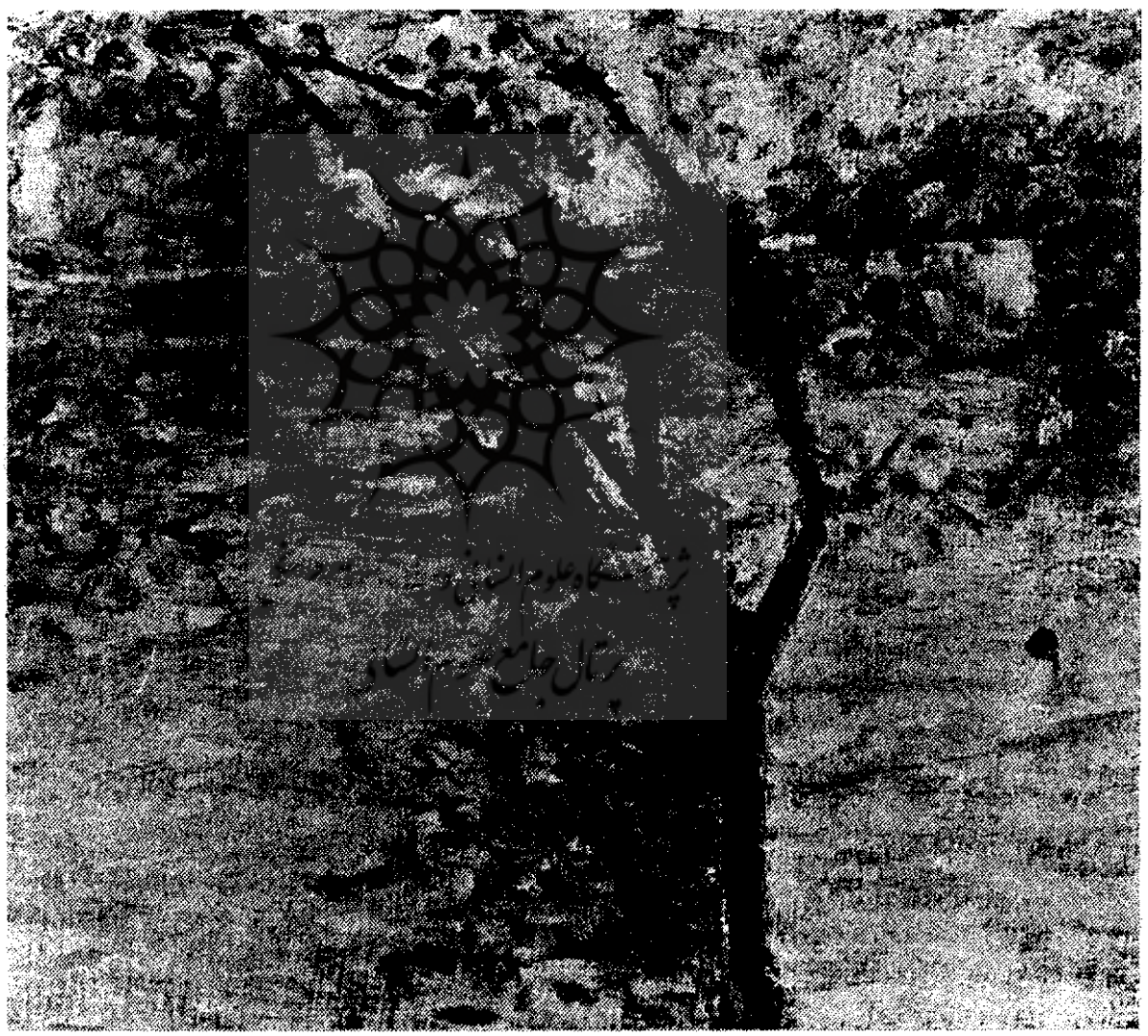
ژرژ سورا – شاخهٔ خشکیده –
۱۸۸۴ – اندازه ۱۷×۲۶/٤ سانتیمتر

بسیاری از هنرمندان، برای خود نمائی به طریقهٔ خاصی لباس بپوشد.

سورا به مانند **سینیاک** شاداب و با نشاط و چون **وان گوک** حراف نبود و به مانند **گوگن** دیگران را خوار و حقیر نمی شمرد.

پرسوناژهای تابلوهای او نیز به گونه ای از این خصوصیات برخوردارند. حتی کودکانی که در تابلوی آب‌تنی کنندگان نقاشی شده‌اند با تمام شیطنت هایشان از نوعی خموشی و سکون خاصّی برخوردارند.

در تابلوی گراندژات، مردی که شیپور می نوازد، با نغمهٔ سازش، گوئی سکون و آرامش دیگران را تکمیل می کند. بسیاری، اندیشمندانه، آرام و خموش به افق دور خیره شده‌اند. زوجی که در طرف راست تابلو در حرکتند، حرکتشان مثل نسیم، آرام و بطئی است



و تنها حرکتی که به چشم می خورد، سوای دختربچه‌ای که طناب‌بازی می کند، از آن میمون و سگ پائین تابلوست.

در تابلوهای منظرهٔ او اغلب به هیچ موجود جانداری برخورد نمی کنیم، تنها، سکون و آرامش، شاخص بسیاری از آثار اوست و فقط تلاطم دریائی از امواج نور است که همه چیز را در برمی گیرد.

سورا در طول تابستان ۱۸۸۸ در پورت‌ـاِن بسین و در سال ۱۸۸۹ در کروتوی دست به کار خلق آثاری با تم دریا میشود و در همین سال دو تابلوی «هیاهو» و «زنی که خود را می آراید» را به همراه شش تابلوی منظره در نمایشگاه مستقلین به نمایش می گذارد.

تابلوی «هیاهو» که در بروکسل به نمایش درآمده بود بار دیگر خشم منتقدین را برمی انگیزد.

فنئون در سال پیش، از سه تابلوی منظره **سورا** ناخشنود بود و اکنون هم یأس در بین یاران ریشه دوانیده بود. **پیسارو** پس از چندی از نئوامپرسیونیسم کناره گرفته و در نامه‌ای به فرزندش **لوسین** چنین می نویسد: «دیگر نقطه گذاری را کنار گذاشته‌ام، چون انتظار طولانی بابت خشک شدن رنگهای زیرین و کند پیش رفتن کار، احساسم را زایل می کند». سپس برخی از آثار دیویزیونیستی خود را از بین می بَرد و بر روی آنان طرحی دیگر می کشد. **پیسارو** گرچه با پرداختن به این شیوه، وقفه‌ای در کار خود بوجود آورده بود، معهذا با شناختی که از این سبک در او بوجود آمده بود و با بکارگیری این تجربیات تازه، به کار خود، ساختمانی اصولی تر و مُحکم تر می بخشید.

سورا در همین سال تابلوی سیرک را شروع می کند و حتی قبل از پایان، آن را در نمایشگاه مستقلین به نمایش می گذارد و مصادف با همین نمایشگاه، در سن ۳۲ سالگی رخت از جهان برمی بندد.

سورا در ترکیب بندی آثار خود، طرق مختلفی را در نظر می گیرد. در بسیاری از آثار او تقارن به وضوح به چشم می خورد و این مسئله‌ای بود مورد پذیرش برخی از هنرمندان کلاسیک. **سورا** بدین گونه، خطی را در وسط تابلو به عنوان محورتقارن درنظرمی گیرد، به ترتیبی که اثرش را بدو قسمت مساوی تقسیم کند، سپس بر روی این محور، یکی از پرسوناژهایش را نقاشی می کند. در تابلوی گراندژات، زنی به همراه کودک در مرکز اثر، در روی این محور قرار گرفته است. این مورد در تابلوی (مدل ها) نیز صادق است و در کار دیگرش به نام (سیرک)، زن سوار بر اسب و در تابلوی «هیاهو» مردی که ترومپت می نوازد، چنین وضعیتی را دارند و از این دست، بسیاری از آثار دیگرش.

در مورد منظره‌ها، می توان از درختان، صخره‌ها، خانه‌ها و چراغ‌های گاز خیابان نام برد که متضمّن این قاعده‌اند.

همانگونه که رفت، تابلوی سیرک در سال ۱۸۹۱ در نمایشگاه بروکسل عرضه شد. این تابلو، از نظر فرم و روابط بین خط و رنگ، نسبت به سایر آثارش، راه تکاملی قابل توجه‌ای را پیموده است.

پس از مرگ **سورا**، با وجود اینکه تعدادی

بسیار از تابلوهایش را بفروش رسانیده و برخی از آنها را نیز به دوستانش هدیه کرده بود، معهذا ۵۸۲ طرح و ۱۶۲ اتودو حدود چهل تابلو که بیست و پنج تایشان مربوط به سالهای پیش از ۱۸۸۵ می شدند برجای ماند.

سورا، ایده‌های کلی خود را درباره خط و رنگ چنین بیان داشته بود: (هنر، همان هماهنگی است و هماهنگی همان همخوانی بین ضدّین است. همخوانی بین سایه روشن ها، رنگها و خطوط که تحت درخشش نور بگونه‌ای صحیح و علمی باید از آنها استفاده شود.) **سورا** از جنبه‌های روانی این هماهنگی و همخوانی عناصر مختلف به خوبی آگاه بود و همانگونه که نویسندگانی چون: **بودلر**، **لِگنت دوسیل** و **فلوبر** در آثار مکتوب خویش از آن بهره می گرفتند و رابطه محکمی بین فرم و محتوای آثارشان پدید می آوردند، سود می جست.

قصد **سورا** از هماهنگی ضدّین در مورد رنگها، استفاده از رنگهائی چون قرمز و سبز، نارنجی و آبی، و زرد و بنفش بود و غلبه رنگهای گرم بر رنگهای سرد. و منظور از خطوط متضاد، خط هائی بود که با یکدیگر تلاقی کرده و زاویه قائمه می سازند و زیبائی سایه ــ روشن ها بستگی به غلبه رنگ روشن بر قسمت های تیره دارد. مواردی که **سورا** بدان دست یازید و نیز مطالعات علمی دانشمندان، این مجال را باعث شد که نئو امپرسیونیستها، از (آنی) بودن امپرسیونیستها، دوری گزیده و با تدقیق در زمرهٔ رنگ و محاسبه در زمینه ترکیب‌بندی تابلو، راهی را برای مکاتب بعدی هموار سازند، بطوری که روابط رنگها و تفکیک آنها از یکدیگر و استفاده از رنگهای منشور، مدخلی برای فوو یسم و محاسبات ظریف کمپوزیسیون، مقدمه‌ای برای کوبیسم به شمار می رود و نگرش تجریدی به سوژه راه آبستره را می گشاید.

سورا با زندگی کوتاه هنریش، از خود آثاری برجای گذارد که نه تنها توجه عده‌ای از منتقدین، بلکه نظر برخی از نویسندگان هم عصر خود را نیز به خویش معطوف ساخت، آثاری فرجادانه که به حق سهمی از تاریخ هنر سده پیشین را به خود تخصیص می دهد.

سورا در عصری زیست و در برهه‌ای از زمان دست بکار خلق آثارش زد که هنوز سُنن دیرین، عشق به چهره پردازی و علاقمندی به طبیعت به سیاق نقاشان کلاسیک معتبر و پابرجا بود. گرچه سهم امپرسیونیستها در این نگرش نوین و گشودن این باب به جای خود محفوظ است، اما به زعم برخی از منتقدین تصویر کردن آدمکهای چوبین نورمبرگ! و یا آدم های دربار فرعون!، به معنی فراسوی رفتن از آدمها و مناظر امپرسیونیستها نیز هست.

در یک کلام، هنر **سورا** واسطه ایست بین هنر گذشته و آینده‌ای که رد پای هنر **سورا** را در خود دارد.

●