بررسی تطبیقی اثری از یان وان ایک و مارک شاگال با موضوع واحد

زینب مظفری‌خواه[1]

چکیده

در هر دوره‌ای، هنر برای بیان کردن، زبان و شیوه‌ای خاص داشته است. در طول تاریخ، با وجود تنوع در بیان‌های هنری، بین آثار هنری اشتراک‌ها و شباهت‌هایی نیز وجود داشته است. با بررسی تاریخ هنر و آثار هنری، درمی‌یابیم آثار در امتداد یکدیگر و به مقتضای زمان، برای تکامل و پیشرفت هنر به‌وجود آمده‌اند. با توجه به این نکته، بررسی و تطبیق آثار هنریِ دوره‌های مختلف، می‌تواند ما را با شباهت‌ها، تفاوت‌ها، علت‌های عرضه و بیان خاص آثارِ هر دوره آشنا کند.

در این مقاله، دو اثری که در دو زمان مختلف ولی با موضوعی واحد (یکی اثری است از «یان وان ایک» و متعلق به دوران رنسانس و دیگری اثری است از «مارک شاگال» و متعلق به دوران مدرن) خلق شده‌اند، بررسی شده، ویژگی‌های آنها با یکدیگر مطابقت داده می‌شود. در مباحث مورد نظر، ابتدا به معرفی و شناخت دو هنرمند، و گرایش‌های فکری و هنری آنها پرداخته شده است. در ادامه، موارد ساختاری و معنایی دو اثر بررسی و تطبیق داده شده است. در انتهای مقاله نیز برای درک آسان و سریع‌تر مباحث، جدولی از خلاصهٔ مطالب درج شده است.

واژه‌های کلیدی: ساختار اثر، مارک شاگال، معنا و مفهوم اثر، یان وان ایک.

مقدمه

هنر هر عصر بر مبنای تصوّر خاص در آن عصر استوار است و هر عصری برای عرضهٔ اثری هنری، قواعد و قوانین خاصی را مورد توجه قرار می‌دهد: عهد کهن یونان و روم، بر اساس ایدهٔ جوهری فرد و امر منفرد و بخش‌ناپذیر؛ قرون وسطای مسیحی، بر پایهٔ اعتقاد به جاودانگیِ خدای انسان‌گونه و زندگی پس از مرگ؛ عصر جدید، بر پایهٔ مفاهیم نبوغ انسانِ خداگونهٔ قدرتمند و سلطهٔ کامل بر نیروی طبیعی؛ مدرنیسم بر پایهٔ اعتقاد به علوم، فهم منطقی، و برنامه‌ریزی پایدار. به هر حال، هر عصری وجوه اساسی مفاهیم پیشین را وام گرفته؛ اما آنها را در معرض تغییر بنیادین قرار داده است.

می‌توان هنر را وسیله‌ای برای ارتباط و توافق با واقعیت بیرون دانست. در دوره‌ای، شاهد بودیم که هنر با نگرشی تجربی یا واقع‌گرایانه می‌کوشد واقعیت مشهود و بیرونی را دریابد تا از این طریق، جنبه‌های ذاتی آن را تشخیص دهد و به تملّک خود درآورد؛ یعنی آنها را در خیال خود بازآفرینند. اما در دوران رنسانس چنین چیزی را نمی‌توان شاهد بود (بکولا، ۱۳۸۷: صص۱۶ و ۱۹).

در تحوّل هنر رنسانس از مرحلهٔ آغازین تا اوج، از طبیعت‌گرایی به سوی کلاسیک‌گرایی، روندی صعودی را می‌توان دید (پاکباز، ۱۳۸۳: صص۲۶۱ و ۲۶۳). نگرش تصویری یا ساختاری در جستجوی درک و سازمان‌دهی واقعیت‌های بیرونی و مشهود است. ولی در دوران مدرن، نگرش آرمان‌گراها یا نمادگراها در پی تفسیر و ارزشیابی واقعیت نامشهود درونی است؛ یعنی ربط دادن آن به معنایی عام و جامع. در آثار مدرن، به‌ویژه در آثار مارک شاگال (هنرمندی که در این مقاله به آن می‌پردازیم) این نگرش را به خوبی می‌توان دید.

این مقاله بر آن است تا اثری از دوران رنسانس و اثری از دوران مدرن را بررسی و مقایسه کند. این دو اثر از دو هنرمند معروف این دوره‌ها است که موضوعی واحد دارند: «ازدواج». هنرمندان مکتب و دوره‌های مختلف آثار بسیاری را با موضوع و محتوای «ازدواج» و با توانایی‌های متفاوت خلق کرده‌اند[1]. با توجه به هدف این آثار و دلایل معنایی و ساختاری آنها، از بینشان آثاری انتخاب شده‌اند که از نظر زمانی با هم متفاوت‌اند؛ چرا که در این صورت، نتیجه‌گیری از مباحث مطرح‌شده در این مقاله جالب‌تر و مفیدتر خواهد بود.

در این نوشتار، ابتدا هنرمند و سبک آن معرفی خواهد شد؛ سپس از دو سویهٔ معنایی و ساختاری، به بررسی تطبیقی دو اثر مورد نظر خواهیم پرداخت. در انتها نیز برای درک بهتر و سریع‌تر مباحث، جدولی عرضه خواهد شد.

یان وان ایک[2]

هربرت وان، نقاش فلاندری (حدود ۱۳۷۰- ۱۴۲۶ م)، برادر بزرگ‌تر یان وان ایک بود و تخته‌نگارهٔ معروف ستایش مقدس را با همکاری او در سال ۱۴۳۲ م برای کلیسای گینت ساخت. او استادی برجسته بود ولی دربارهٔ زندگی و آثارش اطلاعات زیادی در دست نیست. یان وان ایک از ۱۴۲۲ تا ۱۴۲۵ م در دربار دوک باواریا نقاشی‌های مینیاتور می‌کشید. سپس به خدمت دوک بورگونی (فیلیپ نیول) درآمد؛ سرنقاشِ دربار شد و در مقام سفیر دوک در سال ۱۴۲۶ م به اسپانیا و در ۱۴۲۸ م به پرتغال رفت. سپس در سال ۱۴۳۰ م در شهر بروگه اقامت گزید. از آن به بعد، ثروت و اعتبار او، در مقام نقاش دربار و دولتمرد، فزونی گرفت. او در چهره‌نگاری استاد بود و با دقت در جزئیات سیمای آدم‌ها، نه تنها شباهت ظاهری، بلکه ویژگی شخصیت آنها را نیز آشکار می‌کرد. اگرچه او از پرسکپتیو خطی اطلاعی نداشت، مسائل مربوط به ژرف‌نمایی را به روشی خاص و با استفادهٔ مناسب از رنگ روغنی حل می‌کرد. برای دیگر هنرمندان و پیروانش، دستیابی به صراحت

۱. دانشجوی دکترای دانشکده هنر دانشگاه شاهد mozafari۶۹@yahoo.com

بیان و واقع‌نمایی او دشـوار بود. با این حال، بسـیاری از نقاشان بعـدی تحت تأثیر آثـارش قرار گرفتند (همـان، ص۴). تصدیق قوهٔ بینایی[۳] توسـط نیکولاس کوزائی[۴] حکمی اسـت برای نقاشان فلاندری تا در کاوش دنیای مورد نظرشـان قـوهٔ بینایی را به‌کار گیرند (گاردنر، ۱۳۸۴: ص۴۷۱).

وان ایـک از هنرمنـدان دوران رنسـانس[۵] مترقی در اروپا بود. در تاریخ هنر، معمولاً دوران رنسـانس را بـه مراحل آغازین (حدود ۱۳۰۰- ۱۴۲۰ م)، پیشـین (حـدود ۱۴۲۰- حـدود ۱۵۰۰ م)، و پسـین یـا اوج (۱۵۰۰- ۱۵۲۷ م) تقسـیم می‌کنند. سسـت شـدن قیود فئودالی، توسـعهٔ تجارت بین‌المللی، انباشت سرمایه در بانـک مدیچی‌هـا فلورانس و در خزانهٔ واتیـکان و... از عوامل مهم پیدایی و پیشـرفت رنسـانس بود[۶]. رنسانس اعتقاد جدید به توانایی و شایستگی انسان را آشکار کرد. به این ترتیب، هنرمندان موقعیت اجتماعی تازه‌ای به‌دسـت آوردند. اگـر قبلاً هنرمند در ردیف صنعتگر ماهر جای داشـت، اکنون او را چون انسـانی والا و برخوردار از هوش و نبوغ می‌سـتودند. جامعهٔ رنسـانس، علاوه بر سـتایش الهام هنری، مفهوم انسـان «جامع» و «چیره‌دست» در همهٔ هنرها، آگاه از آثار کلاسـیک، و خبره در علم، مهندسی، و حتـی فنون نظامی را به مثابهٔ کمـال مطلوبش پذیرفت. توجه روزافـزون به کالبدشناسـی و تکمیل قواعد پرسـپکتیو و برپایی پیکرهـا، «حضور» وزین آنها را در فضـای یک‌پارچهٔ تصویری یا حالت ایستادن راحت و مطمئنشان را در مکانی محسوس تأمین کرد (پاکباز، ۱۳۸۳: صص۲۶۱- ۲۶۳).

در دورهٔ رنسـانس، شـاهد تحول سریع در وسـایل و اسلوب‌های هنری هسـتیم. اسـلوب رنگ روغنی جای تمپرا را گرفت. لعاب رنگ‌کاری، تجسّـم گرمی و طراوت پوست و گوشت را در نقاشی امکان‌پذیـر کرده، فضای تصویر را ژرف‌تر کرد و به سـایه‌پردازی رنگی تنوع بخشـید. بـا کاربرد اسـلوب جدید، اسـتفاده از بوم پارچه‌ای به جای بوم تخته‌ای معمول شـد. در این زمان، نقاش‌ها به سرعت به طبیعت رو آوردند. هنرمندان دورهٔ رنسانس عناصر و ارزش‌های کار خود را به بهترین شکل ممکن به‌کار می‌بردند تا بهترین دید طبیعی را عرضه کنند.

نکتهٔ اساسـی که هنرمند می‌کوشـید به آن دسـت یابد و از آن طریق به تابلوهایش زندگی ببخشد، تنها رنگ، طرح و خط مثبت و موقعیت آنها نبود؛ او می‌بایست با رنگ‌ها و خطوط، داستانی نیز بیان می‌کرد. در این دوره، گرایش نقاشان به فرم و طبیعت رو به افزایش گذاشت. با این حال، رنگ‌آمیزی نیز همچنان مورد توجه هنرمندان بود (ایتن، ۱۳۷۳: ص۵).

یان وان ایک که مینیاتورنگار و تذهیب‌کار بود، به گونه‌ای غریزی برای اعلام پیام خوش‌بینانه‌اش سـبکی غنی و تزیینی ابداع کرد که بر مبنای نجات انسـان شـکل یافته بود. نقاشی‌های یان وان ایک نیز به شـیوهٔ خـاص او کامل بودند و کسـی را یارای فراتر رفتن از آنها نبود. پس از او، هنر نقاشـی فلاندری به جسـتجوی شـیوه‌های جدید پرداخـت و رقیبان او اگر نگوییم هیچ، بسـیار اندک بودند (همان،ص ۴۷۲).

از نظر سـنّتی، یان وان ایک را یک‌صد سـال پیش از تیسـین[۷]، مبتکر نقاشی با رنگ روغن می‌دانند. نقاشان فلاندری تابلوهایشان را با قرار دادن لایه‌های نیم‌شفاف رنگ که لعاب نامیده می‌شد، بر روی آسـتری مات و یک‌رنگ تکمیـل می‌کردند. به این ترتیب، روی تختهٔ مسـطح با زمینهٔ سـفید طراحیِ دقیقی پدیـد می‌آمد. مادهٔ چسـبانندهٔ رنگ، دانه‌هـای روغنی بود که به سـرعت خشک می‌شـد. به ظاهر، رمز اسلوب جدید افزودن ماده‌ای ناشـناخته بر ترکیـب معمولی لعاب‌ها بوده است. این وسـیلهٔ درخشان و پُرتوان دقیقاً همان ابزاری بود که نقاشان شمال اروپا برای اجرای نیت‌هاشان لازم داشتند. هدف اینان نمایاندن جزئیات تمرکزیافتهٔ آشـکار و درخشان هزاران شیء، از بزرگ و متوسط تا اشیای تقریباً نامرئی بود. نقاشان شمال اروپا می‌کوشیدند شکل‌های ظاهری و سطوح درخشان و رنگی اشیائی را که در معرض نور قرار می‌گرفتند، نشان دهند.

شکل ۱: Van Eyck, The Arnolfini Marriage 1434 , Oil on panel, 59.5*82 cm, Current location English: National Gallery

شکل۲: Marc Chagall, Wedding 1918 Oil on canvas, 119*100 cm, The Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

زمانی که وارد پاریس شد، کوبیسم مهم‌ترین جنبش هنری روز بود. همچنین، گروه دیگری به نام فوویست‌ها که رهبرشان ماتیس بود، در این شهر فعالیت می‌کردند. او گرایش‌های مختلفی را تجربه کرد؛ ولی هیچ‌یک را به منزلهٔ شیوه‌ای ثابت و اصلی درنظر نگرفت. در آثار شاگال، در کنار عناصر نمادین، «رنگ» نیز از علایق و عناصر اصلی به‌شمار می‌رود. عوامل بسیاری نیز باعث تغییر و تحول رنگ در آثار او شده است. برای نمونه، فضای شاد و پرشور پاریس بر پالتِ رنگی آثار شاگال تأثیر بسزایی داشته است (Harshav,2004,p.72)

شـاگال در ۲۰ سالگی و در زمستان ۱۹۰۶ م به سن‌پترزبورگ- که در اواخر قرن هجدهم م و در قرن نوزدهم، در مرکز اروپای شـرقی یکی از مهم‌ترین نقاط فرهنگی و سیاسـی دنیا به‌شـمار می‌رفت- مهاجرت کرد. او در آنجا با مشـکلات زیادی روبه‌رو شد. تا اینکه در زمسـتان ۱۹۱۱ م به محلّی به نـام کندو[۱۵]نقل مکان کرد و فضای آنجا تأثیر خوبی بر آثارش به‌جا گذاشت[۱۶] . بعد از جنگ‌های متعدد در روسـیه و اروپا، ویتسبک نیز از هجوم‌ها در امان نماند. به همین دلیل، نقاش یهودی و خانواده‌اش آواره شـدند. اما شاگال با گذشتن از پُل مشـکلات[۱۷] در ۳۵ سـالگی به برلین رسید و در سال۱۹۲۴ م به پاریس وارد شـده، از کارهای فراواقع‌گرایی که هنر پیشتاز آن دوره بود، هیجان‌زده شد.

از دیگر عوامل تأثیرگذار بر شـاگال و خلق آثارش، اوضاع سیاسـی محیـط زندگـی او و انقلاب سـرخ بود[۱۸]. این موج سیاسـی، باعث شـد اقلیت یهودی امیدوار شـوند کـه چنین انقلابـی موجودیت روسـی آنهـا را تضمیـن و بر آن تأکیـد می‌کند. بـه همین دلیل، او در برابـر انقـلاب سـرخ بیش از انـدازه پرحـرارت و هیجان‌زده جلـوه کرد. شـاگال در سـال ۱۹۲۰ م از روسـیه مهاجـرت کرد. در سـال ۱۹۳۳ م در پاریـس مسـتقر شـد و در زمـان جنـگ جهانـی دوم به نیویـورک رفت و آثـار بحث‌انگیـزی را خلق کرد (هارت، ۱۳۷۹: ص۹۹۴؛ Sweeney,1970,p:11-20)

اوایل ۱۹۳۱ م شهردار تل‌آویو شاگال را به فلسطین دعوت کرد و او به همراه خانواده‌اش به آنجا رفت. فلسطین و مردم آن، حس غربتی را که همیشه با شاگال بود، شکستند و تأثیر مستقیمی بر او گذاشتند. او آنجا را مثل خانهٔ خود می‌دانست. زندگی در این مکان باعث شد او آثاری نزدیـک به واقعیت خلق کند؛ آثاری که از حس مؤمنانه و آنچه او به آنها عادت داشـت و از خرافات مایه می‌گرفت، خالی بود (معینی‌کرمانشاهی، ۱۳۸۰: ص۱۸۹؛ biography.com).

شـاگال در سـال ۱۹۸۴ م به وانس[۱۹]در جنوب فرانسـه نقل مکان کرد. او هفت سـال نیز در امریکا (نیویورک)، آخرین محل اقامتش، ماند؛ اما هرگز زبان انگلیسـی را آن‌گونه که باید، یاد نگرفت. شـهرِ آسـمان‌خراش‌ها برایـش غریب بود. به همین دلیـل، پس از اعلامِ آزادی پاریـس در ۲۵ اوت ۱۹۴۴ م، قصـد مهاجرت به فرانسـه را داشـت که بـا بزرگ‌ترین فاجعـهٔ زندگی‌اش، یعنی مرگ همسـر محبوبش مواجه شـد. مرگ او بر آثار این هنرمند ژرف‌ترین تأثیرها را گذاشـت. مدتی دسـت از کار کشـید. وقتی دوباره دست به قلم برد، رنگ‌هایش دیگر شـادابی و درخشـش قبل را نداشتند. شاگال در سـال ۱۹۵۰ م دوباره ازدواج کرد. در آثارِ مربوط به این دوران از زندگی او فقط روزنهٔ کوچکی از نور را می‌توان دید.

اهمیت هنر شاگال در پرباری و چندکاربردی بودن آثار اوست.

شکل ۳: تصویر شاهدان مراسم در آینه
(جزئیات اثر یان وان ایک)

او شاعری ترانه‌ساز و هنرمندی پیشتاز در نقاشی است که قالبی انتزاعی و فهم‌نشدنی دارد؛ اما تمام آثارش دربردارندهٔ حسـی تأثیرگذار اسـت. او طراح بزرگ و نقاش دیوارها و سـقف‌های معبدهای فرهنگ غربی و نیز تماشاخانه‌ها بود. همچنین، به هنر کاشی‌کاری و شیشه‌کاری‌های رنگ‌شده زندگی نوینی بخشید. مواد متنوع از علت‌هایی بود که باعث جذب او به این هنرها شد[۲۰](همان، صص۱۹۹و ۱۷۸).

بارزترین ویژگی‌های تصویری آثار او حکایت‌های هسیدیسم اسـت. بر مبنای این حکایت‌ها، حیوانات و عناصر هر کدام نشـان و نمادِ چیزی اسـت. برای مثال، در آثار او، گاوها و بزهای پرنده در بهشت و... برگرفته از ادبیات ییدیش است و خلق محض او نیست؛ اشکال و اجسام و حیوانات نیز معنی ثابتـی دارند. فضای آثار او از فرهنگ سـنتی و خرافی قوم یهود نشأت گرفته است. تجلّی این فرهنگ در آثار شاگال، وجه تمایز آنها از آثار هنرمندان هم‌عصر اوسـت. گویی او تصاویری را که هریک دربردارندهٔ مفهومی اسـت که با آنها مأنوس و مألوف بوده، به جای کلام می‌نشـاند. او در بعضی از نقاشـی‌هایش بخشـی از واقعیت را به شکلی فی‌البداهه به‌تصویر می‌کشد (کرمانشاهی، ۱۳۸۰: صص۱۵۸- ۱۵۸؛ Sweeney,1970,p:9 ; Harshav , 2004 , p:278)

در نقاشـی‌های شـاگال همه چیز شـکل و کیفیت افسانهٔ پریـان را به‌خود می‌گیـرد و نبودن مقیـاس و میزان این کیفیت را تشدید می‌کند (قره‌باغی، ۱۳۷۹: صص۴۹ و ۵۰). خود او دربارهٔ آثارش می‌گوید: من از این نقاشـی‌ها سر در نمی‌آورم. اینها اثر ادبی نیستند؛ فقط تصویرهایی از

پندارهایی است که ذهنم را مشغول می‌کنند؛ نظریه‌هایی که برای توجیه خودم می‌سازم. نظریه‌پردازی‌های دیگران دربارهٔ کارم، همه چرندند. نقاشی‌های من دلیل وجودِ من و زندگیِ من هستند؛ همین و همین (هارت، ۱۳۷۹: ص۹۹۹). علاوه بر این، هنرمندی چون گیوم آپولینر[۲۱] وقتی برای نخستین بار آثار او را در آتلیه‌اش می‌بیند، حیرت‌زده می‌شود و پس از لحظاتی زیر لب می‌گوید: «فوقِ طبیعی است». مدتی بعد، آندره برتون[۲۲] دربارهٔ شاگال گفت: انفجار غنایی تمام و کمال او به سال ۱۹۱۱ م بازمی‌گردد. از آن زمان به بعد، فقط در کارهای شاگال استعاره به گونه‌ای موفقیت‌آمیز به نقاشی مدرن راه یافت (لینتن، ۱۳۸۳: ص۱۷۸).

بررسی تطبیقی دو نقاشی از یان وان ایک و مارک شاگال از نظر معنا و مفهوم

وان ایک، اثری دارد باعنوان «جوانی آرنولفینی و نوعروسش» که آن را در سال ۱۴۳۴ م با رنگ روغن و بر روی تخته‌ای به ابعاد تقریبی ۸۲ در ۵۶ سانتی‌متری خلق کرده است (شکل ۱). موضوع این اثر (همان‌طور که از اسمش پیداست) «ازدواج» است.

در میان آثار مارک شاگال نیز تابلوهای بسیاری وجود دارد که عنوان‌های متفاوتی دارند؛ ولی موضوع و محتوای همهٔ آنها ازدواج است. با توجه به هدف تطبیقی این مقاله، از بین آثار مشابه شاگال با موضوع ازدواج، تابلویی را برگزیده‌ایم که از نظر موضوع و ساختار بصری، شباهت و ارتباط بیشتری با اثر وان ایک داشته باشد. تابلوی مورد نظر در سال ۱۹۱۸ م، با رنگ روغن و بر بومی به ابعاد ۱۰۰ در ۱۲۹ سانتی‌متر اجرا شده است (شکل ۲).

هر یک از این دو هنرمند به دوره‌ای خاص تعلق دارند؛ عنصری که بر نوع بیان و در خلق اثرشان تأثیر بسزایی داشته است.

موضوع اثر وان ایک نمایش بانکدار لوکائی است که در شهر بروژ اقامت دارد. او همراه همسر جوانش در مرکز اتاق و تابلو قرار گرفته‌اند. در این اثر، قدّیسی دیده نمی‌شود. با وجود این، بر صحنهٔ تابلو فضایی معنوی حاکم است؛ زیرا تقریباً هر شیئی که به‌تصویر کشیده شده (از حالت پیکره‌ها تا اشیای بی‌جان) نمادی از تقدّس ازدواج است (گاردنر، ۱۳۸۴: ص۴۷۲). داستانِ موضوعی که شاگال آن را به‌تصویر کشیده، خاطره‌ای از ازدواجِ او با بلاّ است و رویکردی عاطفی[۲۳] دارد.

این دو اثر، علاوه بر اشتراکشان در موضوع، اشتراک‌های معنایی نیز دارند. در هر دو اثر، رنگ‌ها حالتی بیانی و مفهومی دارند و هنرمند از به‌کار بردنشان هدف خاصی داشته است. رنگ‌های این دو اثر (لباس، فضا، اشیاء و...) باعث آرامش، تمرکز، درکِ بیشتر معنویت و قداست بخشیدن به موضوع و محتوای تابلو شده‌اند.

در اثر شاگال، سکوت و آرامش حاصل از رنگ‌ها را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد: رنگ آبیِ تیره[۲۴] می‌تواند نماد آرامش و سکوت شبانه باشد. همین رنگ تنهایی عروس و داماد را در تابلو تشدید کرده است. همچنین، این تنهایی را می‌توان نمادی از راضی نبودن مادر و پدر بلاّ به این ازدواج دانست. هنرمند با استفاده از این رنگ تیره در کنار سفیدیِ[۲۵] لباس عروس[۲۶] و قرمزی[۲۷] بال فرشته، کنتراستی رنگی ایجاد کرده است. این ویژگی بر خلوتی و سکوت حاکم بر فضای اثر افزوده و بر حضور خداوند و مقدس بودن ازدواج نیز تأکید کرده است. در اثر وان ایک، این آرامش و سکوت، با وقار و خشکیِ حالت پیکره‌ها همراه شده است و رویکردی کلاسیک[۲۸] دارد. در این اثر، رنگ‌های مکمّل و غالبی چون قرمز و سبز[۲۹] مشاهده می‌کنیم. رنگ سبزِ لباس زن نشانی از پاکی، طراوت و سرزندگی اوست؛ البتّه در بعضی از منابع رنگ سبز را نمادی از باروری نیز دانسته‌اند. این رنگ مکمل رنگ قرمز تابلو بوده، بر جذابیت و چشمگیری آن افزوده است. رنگ آبی و سفید نیز معمولاً به‌نشانهٔ پاکدامنی و فرشته‌صفت بودن شخص به‌کار می‌روند.

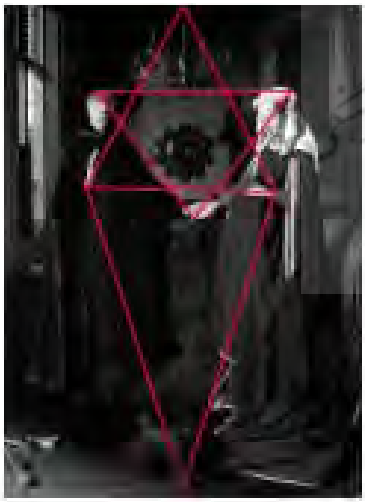
اثر مارک شاگال خارج از خانه، در فضایی باز، زیر آسمان شب و با حضور فرشته[۳۰] و ویلون‌نوازی[۳۱] بر روی درخت (به منزلهٔ نماد زندگی) شکل گرفته است و این احساس را ایجاد می‌کند که گویی دو پیکره در فضایی بی‌انتها و بدون زمان و مکانی مشخص قرار گرفته‌اند. کلبه‌ای که در پشت این دو پیکره قرار دارد، می‌تواند نمادی از زندگیِ گرم، آرام و همراه با عشق و علاقهٔ آنها باشد.

ولی در اثر وان ایک، این مراسم در فضایِ بستهٔ اتاقِ خواب و به شکلی کاملاً رسمی انجام می‌شود. تنها نوری که در فضا به‌چشم می‌خورد، نوری است که از پنجره به داخل اتاق وارد می‌شود و حالتی از انجماد و ثابت شدن زمان در این لحظهٔ مقدس را منتقل می‌کند. نور دیگری که بیشتر جنبهٔ معنایی آن مقصود هنرمند بوده است، نور شمع[۳۲] بر روی چراغدانِ سقفی داخل اتاق و بالای سر این دو پیکره است. این نورِ نمادی از حضور خداوند به‌شمار می‌رود.

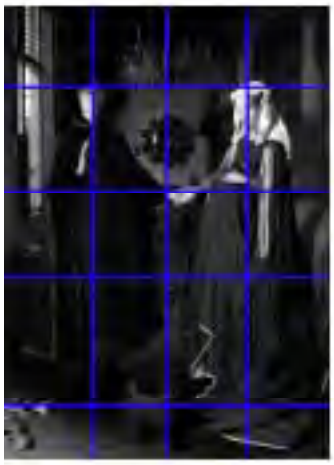
ازدواج امری است مقدس که در ادیان و کتاب‌های الهی به آن اشاره و بر آن تأکید شده است. به همین دلیل، در هر دو اثر، هنرمندان تمهیدات هوشمندانه‌ای به‌کار گرفته‌اند تا این تقدس را نشان بدهند. در اثر شاگال، برای نمایش حضور همیشگی خدا در زندگی و خشنودی‌اش از انجام ازدواج، فرشته‌ای را می‌بینیم. در اثر وان ایک نیز شمع روشنی بالای سر دو پیکره دیده می‌شود. البته در هر دو اثر، ناظران دیگری نیز به صورتی نامحسوس به‌چشم می‌خورند. برای نمونه، وان ایک در آینهٔ پشت سر دو پیکره- که بر روی دیوار قرار دارد و تصویر تمام اتاق در آن منعکس شده است- دو نفر دیگر را که یکی از آنها خود نقاش (وان ایک) است، به‌تصویر درآورده (شکل ۳). در اثر شاگال، ویولون‌نوازِ بالای درخت و پیکرهٔ کوچکی را که در چهرهٔ زن قرار دارد، می‌توان از دیگر ناظران این مراسم دانست. این موارد به جنبه‌های قراردادی[۳۳] این دو اثر نیز اشاره می‌کند.

فرم و حالت قرارگرفتن پیکره‌ها نیز در این دو اثر بار معنایی و نمادین دارد. حالت پیکره‌ها گویای علاقه و ارتباط نزدیک آن دو به یکدیگر است. همچنین، نوع لباس‌هایی که بر تن دارند، گویای این است که در مراسمی رسمی شرکت دارند. به همین دلیل، حتی اگر از موضوع اثر آگاهی نداشته باشیم

، بـا این نوع پوشـش و حالت رسـمی و صمیمانهٔ پیکره‌ها می‌تـوان تا حـدودی به محتوا پی‌برد. عـلاوه بر این، هرِ دو پیکـرهٔ مرد کلاه[۳۴] بر سـر دارنـد؛ این عنصر نیـز کاملاً به فرهنگ اروپایی آن دوران مربوط می‌شود.
در مرکـز تابلوی شـاگال، شـکل قلبی که از کنـار هم قرار گرفتن سـه پیکره به‌وجود می‌آید، می‌تواند نمادی از عشق بین دو نفر باشد (شکل ۴). از ترکیب شکل مثلثیِ شعاع‌های سـفیدرنگ- که از پشت خانه به‌چشم می‌خورندِ و قاعده‌ای به سـمت بالا دارند- با سـقف کلبه که مثلثی با قاعده‌ای به سـمت پایین است، می‌توان سـتارهٔ داود (نماد قوم یهود) را مشاهده کرد (همان). پنجره‌های این کلبه نیز می‌توانند معنا و احساسی از رهایی را منتقل کند.
در اثر وان ایک، ترکیب حالت سـر و دست دو پیکره- که با حالتی کاملاً موقر، آرام و تا حدودی سـرد و خشک در کنار یکدیگر ایسـتاده‌اند- فرم و شکلی هندسی و شبیه به ستارهٔ داود را به‌نمایش گذاشـته‌اند؛ عنصری که سـکوت و تمرکز خاصی در اثر ایجاد کرده است (شکل ۵).
شکل کلی پیکره‌ها، حالت دست‌ها و بدنشان، از انجام امری مهم و مقدس خبر می‌دهند. با توجه به نمادشناسـیِ غربی، حالت دست‌ها را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد: دست بالابرده و گشـوده یا کف دسـتی که به طرف خارج باشد، حاکی از قبول چیزی است. بالا بردن دست راست به تنهایی حمایت را می‌رساند (هال، ۱۳۸۳: ص۲۸۸). وان ایک، این اشاره‌ها را به خوبی نشـان است. ولی در اثر شاگال، اشاره‌های نمادینی که با اسـتفاده از حالت دسـت‌های پیکره‌هـا به‌وجود آمده باشـد، دیده نمی‌شـود. در این اثر، بیشتر حالتی صمیمی و عاشـقانه دیده می‌شود؛ چیزی که تا حدودی به ویژگی‌های دوران مـدرن و تغییر بعضی از رفتارهـای اجتماعی مربوط می‌شـود. البته تأثیر اعتقادهای خـود هنرمند هم در ایجاد چنین فضایی دخالت دارد؛ اعتقادهایی که باعث شـده است حجب و حیای موجود در اثر وان ایک کمتر به‌چشم بیاید.
در اثـر وان ایک، علاوه بر اشـاره‌های نمادین دسـت‌ها، در پایین، گوشهٔ سـمت چپ تابلو، کفش‌هایی[۳۵] دیده می‌شود که گویی به نشانهٔ احترام، اهمیت و مقدّس بودن این مراسم درآورده شـده‌اند. سـگی[۳۶] که پایین پای این دو پیکره قرار دارد، می‌توانـد نمـادی از وفاداری و تعهد این زوج نسـبت به یکدیگر باشد. پشت سـر زوج جوان، پرده‌های تختخواب کنار زده شده‌اند و پیکرهٔ کوچکی از مارگارت، قدّیس حامی زایمان، زینت‌بخش نوک پایهٔ تخت اسـت. جاروی آویخته از نوک پایه، نشـانهٔ مراقبت از خانواده است. پرتقال‌های روی صندوق زیر پنجره را می‌توان اشـاره‌ای به سیب‌های طلائی هسـپریدس دانسـت که بازتابی از پیروزی مرگ‌اند. ولی در اثر شـاگال، چنین عناصری را نمی‌بینیم؛ برای مثال، زمین را مشـاهده نمی‌کنیم. شـاگال در این اثر، به جای نمایش و رعایت قواعد سـنتی و نمادینِ مربوط به ازدواج، بیشـتر به بیان عاشقانه، عاطفی و خیال‌انگیز آن توجه کرده است.
در پیکره‌ها و اسـباب داخل اتاق و عناصر دیگرِ اثر وان ایک، فرم‌های عمودی، افقی و مسـتقیمی مشـاهده می‌کنیم که می‌توانند بر بـار معنایی اثر بیفزایند و نمادی از اسـتحکام ازدواج و تأکید بر انجام این امر باشـند. ولی در اثر شـاگال، بیشتر شـاهد خطوط نرم و لغزنده‌ای هستیم که بار عاطفی اثر را تقویت کرده اسـت. گویی این اثر با این شکل‌های نرم، لغزنده و خیالی، از رویای شـیرین هنرمند ایجاد شده است. البته باید



شکل ۴ و ۵: شکل‌های هندسی و غیرهندسی که با وصل کردن نقاط اصلی اثر ایجاد شده‌اند.



شـــکل ۶ و ۷: تقســـیم‌بندی عمودی و افقی اثر که به‌خوبی عناصر اصلی کار در این تقســـیم‌بندی‌ها قرار گرفته‌اند و استواری و استحکام ترکیب‌بندی را تا حدودی می‌توان دید.

شکل ۸ و ۹: در این دو تصویر، خطوط نرم و سخت موجود در این دو اثر دیده می‌شود.

به این نکته نیز توجه کرد که رنگ‌های محدود اثر بار عاطفی آن را تشدید کرده‌اند.

بررسی تطبیقی دو اثر از نظر ساختاری

تابلوی وان ایک چنان رســمی اســت که هــر گونه حرکت و عملــی در آن مقید می‌شــود. در این اثــر، گروه‌بندی‌های متقارنی وجود دارد؛ هر شــخص و شیئی در جایی مشخص قرار دارد و چنان‌که شایستهٔ این مراسم مقدس باشد، تزیین شده است. ولی پیکره‌های اثر شــاگال، حالت صمیمانه‌تری دارند.

در هر دو تابلو، پنج پیکرهٔ انسانی دیده می‌شود. در اثر مارک شــاگال، یکی از این پنج پیکره به صورت نقشی کوچک در صورت عروس دیده می‌شــود. ایــن عنصر در اثر وان ایک به صورت مجسمه‌ای بر لب تختخواب قرار دارد؛ مجسمه‌ای که تا حدودی می‌شــود جنسیت آن را تشخیص داد. پیکره‌های اصلــی که محتوای هــر دو اثر را بیان می‌کننــد، زن و مرد جوانی هســتند که درکنار هم، در میانِ تابلو و ترکیب‌بندی قرار گرفته‌اند.

در ایــن دو اثر، حضور خط کمتر از دیگر عناصر بصری دیده می‌شــود و ســطوح رنگی تخت یا ســطوح حجم‌دار بیشتر به‌چشم می‌آیند. در اثر وان ایک، تمامی سطوح حجم‌پردازی شده است؛ ولی در اثر شــاگال بیشتر سطوح تخت مشاهده می‌شود.

در هر دو اثــر، حالت پیکره‌ها گویای علاقه و ارتباط نزدیک ایــن زوج‌های جوان به یکدیگر اســت. نوع لباس‌هایی که بر تن دارند، نشــانگر برگزاری مراسمی رسمی و مقدس است. بــه همین دلیل، حتی اگر از موضوع اثر هم آگاهی نداشــته باشــیم، با توجه به نوع پوشش پیکره‌ها و حالت‌های رسمی و در عین حال صمیمانه‌شــان، می‌توان تا حدودی به محتوا پی برد.

در اثر مارک شــاگال، دو پیکره در فضایی باز و زیر آســمان شــب قرار دارند. منبع نور مشخصی وجود ندارد و اثر دارای نور یکنواختی اســت. با وجود ایــن، پیکره‌ها به خوبی دیده می‌شــوند. ولی در اثــر وان ایک، دو پیکره در فضای بســتهٔ اتــاقِ خواب قرار گرفته‌اند. نور موجــود در این فضا نیز فقط از پنجره‌های اتاق تأمین می‌شــود. این نور به اندازه‌ای است که تمام اشــیاء با جزئیاتشــان دیده می‌شوند. در اثر شاگال، بیشــتر با ســطوح رنگیِ بــدون نورپــردازی و حجم‌پردازی واقع‌گرا روبه‌روییم. شــکل‌هایی که در کار او وجود دارد، نرم

و لغزنده‌اند و شـکل‌های هندسـی و خشـک کمتر به‌چشـم می‌آیند؛ اگر هم شـکل هندسی گوشه‌داری در اثر دیده شود، فرم نرمی دارد. ولی در اثر وان ایک، نور و حجم‌پردازی واقع‌گرا به خوبی دیده می‌شود؛ شکل کلی تمام عناصر قائم و مستقیم است و استواری و خشکی خاصی دارد.

هـر دو اثر رنگ‌های اصلـی و غالبی دارند؛ یعنی رنگ‌هایی که سـطح بیشـتر تابلو را دربرگرفته‌اند. رنگ غالب در اثر شاگال، آبی تیره است که در کنار رنگ سفید، کنتراست و تنوع خوبی را ایجـاد کرده و علاوه بر ایجاد فضای مثبت و منفی، تمرکز و سکوت معناداری را به‌وجود آورده است؛ به گونه‌ای که رنگ‌ها بیشتر جنبهٔ بیانی و نمادین به‌خود گرفته‌اند. رنگ غالب در اثر وان ایـک، قرمز و رنگ‌های هم‌خانوادهٔ آن اسـت. این رنگ در کنار مکّملش، یعنی رنگ سبز، کنتراستِ رنگیِ خوبی را ایجاد کرده و بر جذابیت، تمرکز و تأکید بیشـتر آن افزوده اسـت. همچنین، تیرگی و روشنی رنگ‌ها در این اثر باعث ایجاد عمق شـده‌اند. این هنرمند به جنبهٔ بیان‌گرایی و واقع‌گرایی رنگ‌ها نیز توجه داشـته است. در کل، هر دو اثر از کنتراست رنگی و تیره و روشنی مناسبی برخوردارند.

وان ایک به جنس و بافت اسـباب و وسـایل موجود در اثر به خوبی توجه کرده اسـت؛ تا جایی که اشیاء لمس‌شدنی به‌نظر می‌آیند. ولی در کار شـاگال، این نوع توجه دیده نمی‌شود؛ او هیچ‌گاه سعی در سـاخت بافت طبیعی اشیاء نداشته و بیشتر در صدد این بوده اسـت تا بافت را از طریق ابزار، و به شـکلی انتزاعی و غیرطبیعی ایجاد کند.

در هـر دو اثر، پیکرهٔ مردها کلاه دارد و سـر زنـان نیز دارای پوششـی است. تناسب عناصر با یکدیگر در این اثر و دیگر آثار شـاگال بسیار متفاوت، غیرواقعی و اغراق‌آمیز است. در آثار او، برهم خوردن نظم و نسـبت‌های طبیعی (مانند وارونه شـدن خانه‌ها) و به‌هم ریختن نسبت‌های منطقی، باعث شگفت‌زدگی، برداشـت‌های مختلف و تمایز او از دیگر هنرمندان هم‌عصرش می‌شـود. ولی در اثر وان ایک، تناسبات در همه چیز به خوبی دیده می‌شـود؛ از رعایت و ارتباط اثـر با کادر گرفته تا ارتباط اجزاء با کل، ارتباط و تناسـب آنها با معماری، موضوع، محتوا و حتی تناسـب پیکره‌ها بـا طبیعت. رعایت تناسـبات که از ویژگی‌های آثار این هنرمند است، از رویکرد شخصی او نشأت گرفته و باعث ملموس و زمینی‌تر شدن اثرش شده است.

هدف مارک شـاگال هیچ‌گاه ایجاد عمق از طریق پرسـپکتیو نبوده اسـت. در این اثر و آثار دیگرش فضای دوبعدی و تختی را می‌بینیم که در آن، بیشـتر از طریق کوچک و بزرگ کردن سـطوح، عمق ایجاد شده اسـت. رعایت نکردن پرسپکتیو و از چند زاویه دیدن، باعث شـده اسـت در آثـار او فضا، حوادث، پلان‌ها و واقعیت‌های ذهنی بیشـتری دیده شـوند. در حالی که در اثر وان ایک، دو نوع پرسـپکتیو نقطه (هندسی) و رنگی (ایجاد عمق و فضا از طریق رنگ) مشـاهده می‌شـود. در این اثـر، حضور خط افق و خطوط دیـد را می‌توان به خوبی حس کرد. رعایت پرسپکتیو به این شیوه، باعث می‌شود ما کمترین واقعیتِ ذهنی هنرمند را هم مشـاهده کنیـم؛ واقعیتی که با دیـدنِ آن صحنه در ذهنش ایجاد شـده یا در آن مکان وجود داشته است.

در آثـار شـاگال و نمونهٔ مـورد نظر، فضاهـای متنوعی دیده می‌شـود: فضای مثبت و منفی، فضای شـلوغ و خلوت، فضای مرئـی و نامرئی، فضـای دوبعدی، فضـای هم‌زمانی[۳۷]، فضای وهمـی و مفهومـی و... . البتـه فضای غالب در آثـار او فضای هم‌زمانی و وهمی اسـت. باید درنظر داشت که برای ایجاد این فضـای غالب باید از ترکیب دیگـر فضاهای نام‌برده به بهترین شکل استفاده کرد. آثار شاگال زاویه‌دیدهای متنوعی نیز دارد؛ زاویه‌دیدهایـی که غیـر فیزیکی و کاملاً ذهنی اسـت و تنوع و تلفیـق آنها بـا یکدیگر باعث ایجـاد فضای‌هایی مثل فضای هم‌زمانی و وهمی می‌شود. ولی در اثر وان ایک، فضایی واقعی مشـاهده می‌کنیم که شامل ساختاری سه‌بعدی و مفهوم‌دار و زاویه‌دیدی فیزیکی اسـت. این هنرمند از بین زاوایای موجود در اطراف صحنهٔ مورد نظـر، بهترین زاویه‌دید را برای نمایش آن صحنه انتخاب کرده اسـت. این اثر در دوره‌ای خلق شـده است که در آن به تمام عناصر موجود در صحنه از زاویه‌دیدی معمولی نگاه می‌شده است.

عنصر ابهام در بیان، به همراه شکل‌های هندسی و غیرهندسی آثار شـاگال- که بیشـتر آنها سـاختهٔ ذهن او هستند- آثار او را خیال‌انگیـز و وهم‌انگیز کرده‌اند. این شـکل‌ها گاهی بخش کاملـی از فضا را به خود اختصاص داده‌انـد. برای مثال، کلبهٔ موجود در این اثر بخش وسیعی از تابلو را پوشانده و به صورتی غیرتزیینی به‌تصویر کشـیده شـده اسـت. در اثـر وان ایک، شکل‌های هندسـی و غیرهندسی‌ای دیده می‌شوند که بیشتر طبیعـی و عینی هسـتند و هنگام عرضهٔ آنهـا به زیبا و خوب تصویر شدنشان توجه شـده است. فضا و زمینه‌ای که شکل و فرم بر روی آن قرار می‌گیرد باید ثابت باشـد چون با تغییر آن یا با تغییر شکل‌ها، مفهوم نیز تغییر می‌کند.

نتیجه‌گیری

یکـی از هدف‌های هنرمندان در هر دو اثـر، جاودانه کردن و مقدّس نشـان دادن ازدواج بوده اسـت. فضا با هوشـمندی و تمهیـدات بصری هنرمنـد و با حضور عناصـر معنوی، حالت مقدس‌تری به‌خود گرفته اسـت. هر یک از هنرمندان سبک و گرایشـی خاص[۳۸] داشـته‌اند؛ اما گرایش و سبک اثر وان ایک، عام‌تر۳۹ بوده است.

به‌طور کلـی، آثار هنـریِ دوره‌های مختلـف می‌توانند با هم شباهت‌ها و تفاوت‌هایی داشته باشند؛ زیرا در طول تاریخ، هنر روندی مستمر و پیوسته داشته است؛ روندی که شناخت آن تنها با تحلیل و بررسی امکان‌پذیر است. این دو اثر به دو دورهٔ مختلف تعلق داشـته، این قابلیت را دارند که از نظر ساختاری و معنایی با هم مقایسـه شـوند. هر دو هنرمند به اسـتفاده از نماد و انواع تمهیدات بصری (مثل رنگ و...) توجه داشـته‌اند. همچنیـن، هر یک از آنهـا اثرش را با توجه بـه دید و علایق شخصی و گرایش‌های حاکم در دوران زندگی خلق کرده است. بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که در هر دوره‌ای از تاریخ، به موضوع ازدواج، به مثابهٔ امری مقدس و دینی، توجه شده؛

	تفاوت‌ها	شباهت‌ها
جنبه‌های واقعی	یان وان ایک– مارک شاگال	یان وان ایک– مارک شاگال
	در اثر وان ایک نسبت به اثر شاگال، فرم و شکل پیکره‌ها و نوع و جنس پوشش‌ها و فضا واقع‌گراتر هستند	در هر دو اثر نوع پیکره دیده می‌شود و چهار پیکرهٔ اصلی انتظام‌یابی پوشیده دارند
جنبه‌های کاربردی	در اثر مارک شاگال، پیکرهٔ عروس و دامادی که در فضای بالا و تاریک قرار گرفته‌اند، دیده می‌شوند. فرشته‌ای در بالای سر آنها و همچون‌تاجی بر روی هر خت، شمعدان اجرای این امر مقدس هستند. ولی در اثر وان ایک، پیکرهٔ عروس و داماد در فضای بسته اتاق دیده می‌شوند و به جای فرشته، نور شمعی در بالای سر آنها و تصویر دو شمعدان دیگر در آینهٔ پشت سرشان دیده می‌شود	در هر دو اثر دو پیکرهٔ اصلی دیده می‌شوند که موضوع و محتوای اصلی اثر، یعنی ازدواج را شکل می‌دهند. لباس‌های این دو پیکره رسمی و متناسب با مراسم است. پیکره‌های مذکر تیز کلاه بر سر دارند
جنبه‌های بیانی	اثر مارک شاگال، فضایی رمانتیک‌تر و صمیمی‌تر دارد ولی فضای اثر وان ایک، کمی خشک‌تر و رسمی‌تر است	در هر دو اثر، فضا حالتی آرام و همراه با سکوتی معنادار را متبادر می کنیم که بیانگر احترام و مقدس بودن این امر الهی است
نوع رویکرد هنرمند و گرایش	گرایش مارک شاگال سوررئالیسم با رویکرد عاطفی است. گرایش غالب در اثر وان ایک نیز مربوط به رئالیسم مترقی است و رویکردی کلاسیک دارد	ــــــــــــــــــ
نمادها و نشانه‌ها	تمام شمعدانهای اثر شاگال، فرشته است و در اثر وان ایک، نور شمع روشن، در اثر او مقدس تمامین دیگری مثل کفش و... دیده می‌شود در حالی که اثر مارک شاگال فاقد این نوع است	
موضوع و محتوا	ــــــــــــــــــ	موضوع هر دو اثر ازدواج است و هر دو به مقدس بودن آن اشاره می‌کنند. البته عوامل، گرایش‌ها و محیط هنری هنرمند در نوع بیان این محتوا مؤثر بوده است
تمهیدات تجسمی	هر یک از این هنرمندان برای بیان اثر تمهیدات بصری و تجسمی استفاده کرده‌اند. در اثر شاگال از سطوح تخت استفاده شده و پرسپکتیو و حجم‌پردازی رعایت نشده است. همچنین، از رنگ‌های بیان‌گرا و تمامین و از فضای دوبعدی استفاده شده است. ولی وان ایک در اجرای اثرش از پرسپکتیو، حجم‌نمایی و واقع‌گرایی بهره برده است و با استفاده از مقدس و رنگ‌نمایی بیان‌گرا و حالت پیکره‌ها سعی در بیان موضوع مورد نظر خود داشته است	ــــــــــــــــــ
سبک، علم و خاص	سبک و گرایش وان ایک مقدم بوده است	هر دو هنرمند در مرحلهٔ آفرینش سبک خاصی دارند

	تفاوت	تشابهت
	بان وان اینگ- مارک شاگال	**بان وان اینگ- مارک شاگال**
آرایش کلی	در اثر شاگال اندامها به هم نزدیکاند ولی در اثر وان اینگ فاصله آنها از یکدیگر بیشتر است	اندامها در هر دو اثر در وسط کادر قرار گرفتهاند و با گرفتن دستها هم در کنار یکدیگر ایستادهاند
تناسبات	در اثر شاگال بین اندازهٔ آدمکها با کلبههای که در پشت سر قرار دارند تناسب زیادی دیده نمیشود ولی در اثر وان اینگ بین تمامی عناصر و پیکره و معماری تناسباتی وجود دارد	ــــــــــــــــــــــــــــــــ
تونالیته (نورپردازی و...)	در اثر شاگال منبع نور مشخصی وجود ندارد فضا تاریک است ولی پیکرهها به وضوح دیده میشوند و سایه و روشن (به معنای نورپردازی و...) در اثر وجود ندارد در اثر وان اینگ نورپردازی دقیقی که دارای منبع مشخصی است دیده میشود و عناصر موجود در تابلو سایه و روشنی ملایمی دارند	ــــــــــــــــــــــــــــــــ
بافت	در اثر شاگال بافت و تمایل جنسیت شیء به چشم نمیخورد ولی وان اینگ سعی کرده است علاوه بر تمایل جنسیت و بافت تمامی اشیاء موارد را هم بیش از حد طبیعی خود به تمایش درآورد	ــــــــــــــــــــــــــــــــ
فضا	در اثر شاگال فضا بیعمق، خیالی و رمانتیکتر است ولی فضای اثر وان اینگ واقعیتر، زمینیتر و ملموستر است و علاوه بر بیانی تمامعیار فضای عادی از زندگی افراد آن دوره را به شکلی واقعی و خشک نشان میدهد	ــــــــــــــــــــــــــــــــ
زاویهدید	در اثر شاگال زاویهدید مشخصی وجود ندارد و هر عنصر و شیئی از زاویهدید خاص خودش که بهترین زاویه برای تمایش آن است به تصویر کشیده شدهاند همین ویژگی در ضمن مخاطب برداشتهایی را شکل میدهد ولی در اثر وان اینگ زاویهدید روبهرو است و هر یک از اشیاء با توجه به همین زاویهدید رویت میشوند	ــــــــــــــــــــــــــــــــ
رنگ	شاگال از رنگهای بیانگرا و تمامعین استفاده کرده و کمتر به تمایش رنگ واقعی اشیاء توجه داشته است ولی وان اینگ در تمایش رنگ تمامی عناصر تابلو علاوه بر توجه به جنبهٔ بیانگرایی رنگ به جنبهٔ واقعگرایی آنها نیز توجه کرده است	هر دو اثر رنگ غالب دارند
پرسپکتیو	در اثر شاگال پرسپکتیو رعایت نشده است او با کوچک و بزرگ کردن عناصر در صفحه ایجاد تصویری از عمق در ذهن مخاطب بوجود است ولی در اثر وان اینگ از پرسپکتیو (یکنقطهای) استفاده شده است.	ــــــــــــــــــــــــــــــــ

توجهی که شـباهت‌هایی را در کار این دو هنرمند ایجاد کرده اسـت. هر دو از نظر سـبک و دوران هنری با هم فاصلهٔ زیادی دارنـد؛ ولی اشـتراک موضوعـی این دو اثر و دیـد تاریخی به ازدواج، باعث می‌شود بین این دو اثر، اشتراک‌هایِ ساختاری و معنایی متعددی پیدا کنیم.
همچنین، توجه به گرایش‌های دینی و اعتقادی، و فضای حاکم در دوران زندگی هر یک از این دو هنرمند نشـان می‌دهد که آنها برای بیان این موضوع از چه تمهیدات بصری بهره برده‌اند. علاوه بر این، بیشتر افتراق‌های موجود در این دو اثر مربوط به دوره و سبک هنری خالقان آنها بوده است.
به نظر می‌رسـد در این‌گونه بررسـی‌های تطبیقی که دو دورهٔ متفاوت و با فاصله زمانی زیاد را شامل می‌شود، بهتر است آثار منتخـب موارد یا دسـت‌کم یک مورد مشـترک (مثل موضوع مشترک) داشـته باشـند. به این ترتیب، می‌توان به نکته‌های مفید و اساسـی که در خلق آثار، مورد توجـه هنرمندان بوده است، پی‌برد و از آنها بهره گرفت.

پی نوشت ها

۱. در انتهای مقاله به تعدادی از آثار نقاشـی که با این موضوع و محتوا خلق شده‌اند، اشاره می‌شود.

2. Jan Van Eyck

۳. چون بینایی و وجود در خداوند ماهیتاً یکی هستند، بینایی هنرمنـد هم که ابزار مفید و مهمی در شبیه‌سـازی اسـت، به تابلوهـا هسـتی می‌بخشـد. در پرتو نظریهٔ نیکـولاس کوزائی می‌توان واقع‌گرایی بسـیار ظریف نقاشـان فلاندری را دریافت. خداوند تک‌تک اشیای بزرگ و کوچک را می‌بیند و این نظریهٔ بنیادی نیکولاس که می‌گوید تمام ضدّین و تناقضات در وجود خداوند حل و هماهنگ می‌شـوند، خداوند را در بزرگ‌ترین و خردترین ذرات در جهان سـیارات و ذرات در کل عالم خاکی و در یک قطرهٔ آب حاضر می‌داند (گاردنر، ۱۳۸۴: ص۴۷۱).

4. Nicholas Of Cusa

۵. رنسـانس (Renassance؛ بـه زبـان ایتالیایـی: Rinascimente): بازآیی؛ عموماً به جنبشـی فکر و عقلانی اطـلاق می‌شـود که در سـدهٔ چهاردهـم از شـهرهای ایتالیا سرچشـمه گرفت و در سـدهٔ شـانزدهم م به اوج خود رسید. امروزه چنین نظری مورد قبول است که اگرچه ایتالیا خاستگاه رنسـانس بود و ایـن دگرگونی فرهنگی و هنری یا درخشـش بسـیار در آنجا رخ داد، سـایر نواحی اروپا نیز در بسط دادن و غنی کردن دستاوردهای آن نقش داشتند.
۶. هرچند سـاختار شمال اروپا با گسـترش دادوستد و ثروت بـه معنای جدید همراه بود، در سـدهٔ پانزدهـم م از نظام‌های سلسـله‌مراتبی سـده‌های میانـه پیـروی می‌کرد. اشـراف و دین‌پیشـگان به حاکمیتشـان ادامه دادند، هرچند سرچشمهٔ حقیقی ثروت و قدرت، بورژوازی بود. شـبکه‌ای از اصناف این طبقهٔ متوسط بزرگ را که در سده‌های میانه شکل گرفته بود، همچنـان سـازمان‌دهی و اداره می‌کرد. در شـمال اروپا، نظام صنفی حتی پیش از ایتالیا بر زندگی انسان متوسط مسلّط بود. هر شـخصی برای آنکه بتواند به حرفه‌ای بپردازد، می‌بایسـت عضو صنف ناظر بر آن حرفه می‌شد (گاردنر، ۱۳۸۴: ص۴۶۲).

7. Tiziano Vecellio

۸. نـام اصلـی مـارک شـاگال (Marc Chagall) مویشـی (Moyshe) بـوده اسـت. او پس از ورود بـه پاریس، این نام را تغییر داد. پدرش سـاخار (Sachar) با عمده‌فروشـی ماهی درآمـدی اندک به خانه می‌آورد. مادرش فیگا ایتا (Figa Ita) دختر قصّاب محله بود که قدرت مطلقی در خانه داشـت. مادر او اسـتعداد پسرش را کشـف کرد و در سال ۱۹۰۶ م دست او را گرفت و به دیدار نقاش مشـهور، یهودا پن (Yahudapes) بـرد (معینی‌کرمانشـاهی، ۱۳۸۰: ص۱۵۳ و قره‌باغی، ۱۳۷۹: ص۴۶).

9. Vitebesk

۱۰. ویتبسـک مرکز نگهداری مذهب اجدادی شاگال و پیروان هسیدیسم بوده است؛ مذهبی که اوایل قرن هجدهم در جنوب شـرقی در لیتونیـا (Litunia) به اوج قدرت رسـید. بیشـتر قصه‌های هسیدیسـم دربارهٔ حیوانات و نیـز دربارهٔ این اعتقاد است که روح‌های شیطانی پس از مرگ صاحبانشان به جانوران رجوع و در جسـم آنها رسـوخ می‌کنند (معینی‌کرمانشـاهی، ۱۳۸۰: ص۱۵۶). برای اطلاعات بیشتر از مکتب هسیدیم نک. شولم، ۱۳۸۵: صص۱۳۵- ۱۷۹ و Benjamin,2004,p:277-300
۱۱. فراواقع‌گرایی یا سوررئالیسم (Surrealism) جنبشی در هنر و ادبیات اسـت که در پی ایجاد شکاف در دادا [پاریس] و با بیانیهٔ برتون آغاز شد (۱۹۲۴). در این بیانیه آمده بود: هدف سورئالیسم آن است که در تناقض پیشین رویا و واقعیت را در واقعیـت مطلق اثر ـ واقعیت حل کند. واژهٔ سورئالیسـم را قبلاً آپُلنیـو در ارتباط با آثار برخی از هنرمندان، به ویژه شـاگال، به‌کار برده بود (پاکباز، ۱۳۸۳: صص۳۱۵- ۳۱۶).
۱۲. شـاگال درسـال ۱۹۰۶ م وارد سـن‌پترزبورگ شـد. از بخت‌یـاری‌اش، یکـی از یهودیـان ثروتمند شـهر چند ماهی مخـارج او را تأمیـن کرد. امـا چندی بعد، با قطع شـدن این کمک‌ها، تأمین معاش شـاگال به عهدهٔ خود او افتاد. او ناگزیر بـود با جوانان بیگانه در یک اتـاق زندگی کند و حتی در یک رختخواب بخوابد. برای آنکه پولی به دسـت آورد، به هر کاری تن می‌داد. مدتی پادویی کرد و مدتی هم به نقاش تابلوی سـر در مغازه‌ها بود. از آنجا که اجازهٔ اقامت دائم در سـن‌پترزبورگ را نداشـت، هر چند یک‌بار به شـهر و دیار خود سفر می‌کرد. در یکـی از این سـفرها با بلا روزنفلد، دختـر یکی از یهودیان شـهر که وضع مالی نسـبتاً بهتری داشتند، آشنا شد. او بعد از مدتـی زندگی در برلین، تصمیم گرفت برای دیدن خانواده‌اش به روسـیه سفر کند. قصد داشت سـه ماه در روسیه بماند؛ اما شـروع جنگ راه بازگشت را بست و ناگزیر در روسیه ماند. بار دیگـر با بلا روزنفلد رابطه برقرار کـرد و با وجود مخالفت‌های خانوادهٔ بلا در سال ۱۹۱۵ م با او ازدواج کرد (قره‌باغی، ۱۳۷۹: صص۴۷ و ۴۸).
۱۳. تصاویری از آثـار نام‌برده را در بخش مربوط به تحلیل دو اثر مورد نظر خواهیم دید.

۱۴. هنرمندانی که با عناصر نمادین و ذهنیاتشان کار می‌کنند، در نقاشی از تصویرهای رؤیا، با این مانع روبه‌رو می‌شوند که هر رویا به فرد خاصی تعلق دارد. بنابراین، از نظر معنی به رویدادهای زندگی خصوصی همان شخص خاص بستگی دارد و احتمال اینکه مخاطبان و قشر عادی آن را درک کنند، کم است. آثار شاگال نیز تقریباً چنین احساس‌های خصوصی را بیان می‌کنند؛ احساس‌هایی که درک آن و برقراری ارتباطش با مردم (جز در مواردی که هنرمند مشخص کرده) غیرممکن است. به طور کلی، در آثار مارک شاگال، استفاده و کاربرد گستردهٔ نهاد و تخیل را به خوبی می‌توان دید (گاردنر، ۱۳۸۴: ص۶۳۲).

15.Laruche

۱۶. آنجا ساختمانی بود که صد و چهل استودیو را دربر داشت و مستأجران آن را هنرمندان کولی‌منش تشکیل می‌دادند. این ساختمان در مونپارناس در نزدیکی سلاخی شهر واقع شده بود و شاگال را به یاد پدربزرگش می‌انداخت. این مکان را «Laruche»، به معنی «کندو» می‌نامیدند (معینی‌کرمانشاهی، ۱۳۸۰: ص۱۶۶).

۱۷. مرگ خواهر و برادر و سپس پدر و از همه مهم‌تر، مادرش در ۱۹۰۲ م از مشکلات غم‌انگیز زندگی او بود که بر تیرگی روزگارش افزود. مسکو هم مکان مناسب و امنی برای او نبود. در سال ۱۹۲۰ م فشار دولت بر نقاشانی مثل شاگال زیاد شد. او در طول سال ۱۹۲۱ م برای گذران زندگی و امرار معاش تدریس می‌کرد و سرانجام، در سال ۱۹۲۲ م از روسیه فرار کرد (Sweeneg, 1970 : p. 30؛ معینی‌کرمانشاهی، ۱۳۸۰: ص۱۷۸).

۱۸. انقلاب سرخ در سال ۱۹۱۷ م به قرن‌های حکومت استبدادی تزار پایان داد. جنگ‌های داخلی روسیه و بسیاری از مشکلات دیگر باعث سست شدن پایه‌های حکومت شد و در فوریهٔ ۱۹۱۷ م.، پدیده‌ای به نام کمونیسم به‌وجود آمد. در آن دوران، اگرچه لِنین توجه مستقیمی به زمینه‌های فرهنگی- هنری نداشت، نماینده‌اش، لوناچارسکی، برای این موضوع اهمیت قائل بود. او شاگال را می‌شناخت و مدیریت هنرهای زیبا در کمیساریای فرهنگ پتروگراد را به او پیشنهاد داد. ولی شاگال این پست را نپذیرفت؛ چراکه بلّا با آن مخالف بود. او به اندازهٔ دیگر هنرمندان بزرگ هم‌وطنش (کاندینسکی و کنستروکیتویست‌ها) فعال بود. عملکرد دیگر شاگال در دوران انقلاب، پیشنهاد به دفتر لوناچارسکی برای دایر کردن مدرسهٔ هنرهای زیبا در ویتبسک بود. در ۱۲ سپتامبر ۱۹۱۸ م با طرح او موافقت کردند. شاگال در سال ۱۹۳۷ م.، پرهزینه‌ترین اثرش را آفرید که دربارهٔ انقلاب سرخ بود. در سال ۱۹۴۱ م موزه هنرهای مدرن نیویورک نامه‌ای حاوی دعوت‌نامه برای مارک شاگال ارسال کرد و او هم پذیرفت. بعدها ویتبسک هم از حمله‌های بی‌رحمانهٔ آلمان‌های نازی در امان نماند. در همان سال‌ها، هجوم ارتش هیتلر به اروپا، شاگال را به این علت که اروپا را ترک کرده بود و خود در امنیت بود، دچار عذاب وجدان کرد. او در این دوران آثار بحث‌انگیزی خلق کرد (معینی‌کرمانشاهی، ۱۳۸۰: صص۱۷۵- ۱۹۴؛ Sweeney, .(2-11.pp:1970

19. Vans

۲۰. شاگال در طول بیش از ۷۵ سال به همان سبک و سیاق ویژه‌اش، برای صحنهٔ نقاشی دیواری بزرگ‌مقیاس (گراورتیزابی) و چاپ نقش سنگی و... شمار بسیاری پردهٔ نقاشی و طراحی آفرید؛ برخی از عالی‌ترین شیشه‌بندهای نقش‌دار سدهٔ بیست را اجرا کرده، در سال ۱۹۶۵ و ۱۹۶۶ م لباس‌های گروه نمایش اپرا در فلوت سحرآمیز را طراحی کرد. سرانجام، در ۲۸ مارس سال ۱۹۸۵ م در نود سالگی درگذشت.

او معتقد است: منظورم از انتزاع چیزی است که فی‌البداهه پا به عرصهٔ زندگی می‌گذارد و با عناصر ناآشنای خود به فضای تصویر و چشم و ذهن تماشاگر نفوذ می‌کند. اولین نمایشگاه انفرادی او در سال ۱۹۱۷ م در مسکو برگزار شد و دو منتقد روس از وی با عبارت «ظهور استعدادی تازه» یاد کردند. او می‌گوید: سورئالیست‌ها هم به دنبال فرمول و قاعدهٔ خاصی بودند؛ اما من می‌خواستم کارم قاعده و قانونی نداشته باشد؛ می‌خواستم جهانی را ترسیم کنم که در آن همه‌چیز ممکن است و در عین حال هیچ‌چیز آن اعجاب‌انگیز نیست (قره‌باغی، ۱۳۷۹: ص۴۸؛ هارت، ۱۳۷۹: ص۹۹۴).

۲۱. گیوم آپولینر (Guillaume Apollinaire)، شاعر و منتقد فرانسوی (۱۸۸۰- ۱۹۱۸ م)، از پدر ایتالیایی و مادر لهستانی زاده شد. در جوانی به پاریس رفت و در سال ۱۹۱۴ م تابعیت فرانسوی اختیار کرد. در سال ۱۹۰۸ م به گروه باتو- لاوآر که پیکاسو و براک در مرکزش قرار داشتند، پیوست و در همان سال واسطهٔ آشنایی لژه با گروه نام‌برده شد. با انتشار مجموعه شعر الکل‌ها و مقالهٔ نقاشان کوبیست در سال ۱۹۱۳، خود را چون روزنامه‌نگار و شاعری برجسته و پیشتاز شناساند (پاکباز، ۱۳۸۳: ص۶).

۲۲. آندره برتون (André Breton)، شاعر و نویسنده و نظریه‌پرداز فرانسوی (۱۸۹۶- ۱۹۶۶ م)، رهبر و نمایندهٔ جنبش سوررئالیسم بود. در سال ۱۹۱۲ م از جنبش دادا فرانسوی کناره گرفت و تشکلی جدید از شاعران و هنرمندان به‌وجود آورد. در سال‌های ۱۹۲۴، ۱۹۳۰ و ۱۹۳۴ م دربارهٔ سوررئالیسم سه بیانیه منتشر کرد و آزمایشگاه‌هایی برپا داشت که در آنها اسلوب‌های فرویدی برای بررسی «ناخودآگاهی» به‌کار برده می‌شد. علاوه بر این، چند مجموعه شعر، داستان، و بی‌شمار مقاله از او به‌جا مانده است (همان، ص۸۱).

۲۳. این رویکرد با واژه‌هایی چون باروک و رمانتیک- اکسپرسیو مترادف می‌شود. رویکرد عاطفی بر واکنش‌های عاطفی هنرمند تأکید می‌کند. برخلاف رویکرد کلاسیک، این رویکرد در جستجوی جنبه‌های ناپایدار و گذرایی است که جنبهٔ فردی دارند. آثاری که رویکرد عاطفی دارند، از نظر صوری و ترکیب‌بندی، تنوع، کنتراست، بسط و حرکت دارند و بر رنگ تأکید می‌ورزند. از لحاظ نظر محتوایی نیز رویکرد عاطفی به عواطف و احساسات توجه دارد (همان، صص۴۶ و ۴۷).

۲۴. آبی همواره متوجه درون است؛ معنی ایمان را هم می‌دهد و به فضای لایتناهی و روح اشاره دارد. وقتی آبی تاریک می‌شود، تنزّل و سقوط می‌کند و معنی وهم، بیم، ترس، غم،

اندوه مرگ و نیستی را به‌خود می‌گیرد. اما همیشه نشان‌دهندهٔ فکری برتر و فراطبیعی است و به عالم بالا اشاره می‌کند (ایتن، ۱۳۷۳: ص۲۱۶).

۲۵. رنگ سفید نماد و نشانه‌ای از پاکی و خوشبختی و عروسی است.

۲۶. رنگ، سبک و اهمیت مراسم و همچنین مذهب و فرهنگ عروس و داماد و اطرافیانشان، بر ویژگی‌های این لباس تأثیر دارد. در قرون وسطی، ازدواج بیشتر اتحاد بین دو نفر بود؛ اما بعدها نقش این اتحاد از رابطه‌ای دونفره فراتر رفت و بر روابط دو خانواده، دو تجارت و حتی دو کشور تأثیرگذار شد. لباس پوشیدن عروس به شیوهٔ زندگی، فرهنگ خانوادگی و طبقهٔ اجتماعی او مربوط می‌شد. در قرون وسطی، در طبقهٔ بالای اجتماع، رنگ‌های غنی و پارچه‌های گران را برای عروس انتخاب می‌کردند؛ پوشاک مردانه نیز از پوست خزدار، مخمل و ابریشم بود. لباس‌های طبقه‌های پایین اجتماع هم بر اساس لباس‌های طبقهٔ بالا شبیه‌سازی می‌شد. در طول سال، هر عروس به شیوه‌ای در خور موقعیت اجتماعی‌اش لباس می‌پوشید. حتی فقیرترین افراد جامعه نیز بهترین لباس عروس را از کلیسای خود گرفته و روز عروسی‌شان به تن می‌کردند. در آن دوران، برای لباس عروس رنگ خاصی تعیین نکرده بودند.

در فرهنگِ مدرن غربی، لباس عروسی سفید است. رنگ پارچه‌های مورد استفاده که گویای سفیدی «لباس عروسی» است، عبارت‌اند از پوست تخم مرغ، رنگ کتان شسته‌نشده و عاج. محبوبیت این رنگ به سال ۱۸۴۰ م و ازدواج ملکه ویکتوریا با آلبرت بازمی‌گردد. در آن دوران، ملکه تصمیم می‌گیرد در مراسم ازدواجش لباس سفید بپوشد. بعدها پرترهٔ او به‌طور گسترده منتشر شد و بسیاری تصمیم گرفتند از آن پس برای عروسی‌شان لباس مشابه با لباس ملکه بر تن کنند. قبل از عصر ویکتوریا، عروس می‌توانست در مراسم ازدواج هر رنگی به جز سیاه و سفید را بر تن کند. لباس سفید نماد شادی، خلوص قلب و برائت از دوران کودکی بود.

اما این سنت در فرهنگ شرقی کمی متفاوت است. لباس عروسی در چین به رنگ سنتی آنها یعنی قرمز است. در مراسم عروسی مدرنِ چینی، معمولاً برای عروس لباس سفید غربی یا از تغییراتِ لباس شب قرمز به سفید استفاده می‌کنند. در بخش‌های سنتی شمال هند، رنگ پوشاک زنان در عروسی قرمز است؛ از رنگ سبز که نماد باروری است نیز استفاده می‌شود. امروزه بسیاری از زنان نمی‌خواهند لباس قرمز بپوشند و رنگ‌های دیگر را انتخاب می‌کنند. در جنوب هند، به طور سنّتی، برای لباس عروس از رنگ سفید یا کرم استفاده می‌کنند (lisa-s.com).

۲۷. رنگ قرمز نماد حیات و زندگی و بیان‌کنندهٔ هیجان و شورش است (ایتن، ۱۳۷۳: ص۲۱۵).

۲۸. رویکرد کلاسیک به جنبه‌های جهان‌شمول و پایدار هر موضوع تأکید می‌کند؛ به طریقی اصولی و ثابت انجام می‌شود و جنبه‌های مشاهده‌شدنی موضوع را با استفاده از آرمانی قاعده‌مند، کلی و ازپیش‌تعیین‌شده تعدیل می‌کند. این ترکیب‌ها از نظر صوری، بیشتر بر هماهنگی و توازن، سادگی و نظم، ثبات و وضوح در بیان تأکید دارند. از نظر محتوایی نیز بر منطق و تعقل و صفات عالی انسانی تأکید می‌کنند (همان).

۲۹. رنگ سبز نشانهٔ ارضاء و آرامش و امیدواری و آمیزشی از دانش و ایمان است (همان، ص۲۱۸).

۳۰. فرشته (Angel) پیام‌آور بالداری است که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کند. فرشته‌کودک (Puttlo) کودک بال‌داری است که در نقاشی‌ها و مجسمه‌های مربوط به دوره‌های عالی رنسانس و باروک، همه‌جا دیده می‌شود. آنها از اخلاف اروت‌های (Erotes) یونانی یا قاصدان خدایان و روان‌های محافظ افراد فانی زمین بودند (هال، ۱۳۸۳: ص۲۶۱؛ ایتن، ۱۳۷۳: ص۲۶۰).

۳۱. ویولون علاوه بر فرهنگ یهود، در خاطرات کودکی شاگال هم نقش مهمی داشته و در آثارش عنصری شناخته‌شده است. با حضور این ویولون‌نواز و پیکرهٔ عروس (بلاّ) هم شاهد خاطرات کودکی او هستیم و هم خاطرات جوانی او. با توجه به موارد مطالعه‌شده در دین و فرهنگ یهود در زندگی این هنرمند نقاش، ویولون‌نوازی که در پس‌زمینهٔ اثر در حال نواختن است، مربوط به مراسم جشن و عزاداری است. در مراسم یهودیان، این شخص برای شادی و غم ویلون می‌نوازد و در فرهنگ و آثار شاگال عنصر شناخته‌شده‌ای است. همچنین، این عنصر می‌تواند نشانه و راهنمایی برای پی‌بردن به موضوع تابلو و تفسیر آن باشد. در خاطرات کودکی نقاش یهودی صعود هم‌قومانش به بام‌ها هنگام ترس و شادی، نقش نیرومندی دارد و در بسیای از آثار او پرواز بر فراز بام چونان عادتی تثبیت‌شده خودنمایی می‌کند.

حضور ویولون‌نواز دوره‌گرد در زندگی یهودیان روسیه ملموس و آشکار بوده است. او در عروسی‌ها و جشن‌ها، شادی‌آور مجالس و در غم و عزا، تسکین‌دهندهٔ روح سوگواران بوده است. نوازندهٔ ویولون در تصاویر نماد حساسیت‌های ذهن آدمی و شاهد عواطف انسان در فراز و فرود زندگی مادی است. ساز ویولون‌نواز از درد یا خوشی‌های روزگارِ همیشه در تغییر سخن می‌گوید (معینی‌کرمانشاهی، ۱۳۸۰: صص۱۶۸ و ۱۶۹- ۱۸۰؛ Sweeneg,1970,p:9

۳۲. شمع (candle) در تشریفات و به ویژه در مراسم به‌خاک‌سپاری بسیاری از ادیان، به مفهوم کوتاهی عمر است (هال، ۱۳۸۳: ص۱۰۴).

۳۳. قرارداد نوعی توافق برای نحوهٔ اجرای کار است. طریق‌های مقبول و جاافتاده برای لباس پوشیدن، نگارش و آداب و معاشرت، نمونه‌هایی از قراردادهای موجود به‌شمار می‌رود. معمولاً قراردادها را جامعه تعیین می‌کند، مناسب تشخیص می‌دهد و بنا بر قاعده‌ای کلی، بیشتر اعضای جامعه آن را می‌فهمند. قرادادهای هنری بر اساس عادت‌ها و همچنین به صورت هنرهای تجسمی تغییر شکل می‌یابند. انواع قراردادها عبارت‌اند از: ۱. صوری؛ ۲. موضوع و مضمون؛ ۳. فرهنگی (جنسن، ۱۳۸۴: صص۳۴- ۳۶).

۳۴. کلاه پوشش سر چوپانان یا مسافران است. در یونان باستان، پتاسوس (Petosus) کلاهی بود گرد که لبهٔ پهن داشت و برای محافظت در برابر آفتاب استفاده می‌شد.

کلاه زائران اروپایی لبهٔ پهن مشابهی داشت و گاهی لبهٔ آن در پشت سر و در دو سو به بالا متمایل بود (هال، ۱۳۸۳: ص۲۶۳).
۳۵. گاهی کفش تخت چوبی Pattens)) را بر روی حلقه‌ای آهنین (هلندی کهن، سدهٔ پانزدهم) و برای بالا نگه داشتن یا دور کردن از گل و لای و در همان حال، افزودن بر طول قامت پوشندهٔ آن، به‌کار می‌بردند. در هنر اروپایی، از قرون وسطی به بعد، شیئی غیرعادی نبود و نشان سلطنت یا رتبهٔ اشرافی به‌شمار می‌رفت. آن را آرجونا و بهی‌ما (Bhima)، دو شاهزادهٔ پاندو (Pandu)، و مهابهاراتها (Mahabharata) این نوع کفش را به پا می‌کردند تا بر مقام پادشاهی آنان دلالت داشته باشد (همان، ص۱۷۶).
۳۶. در هنر بسیاری از تمدن‌ها ،سگ (Dog) نگهبان مراقب و نماد وفاداری و همراه و پیام‌آور خدایان بی‌شمار بوده است (همان، ص۵۲).
۳۷. فضای هم‌زمانی، فضایی است که با شکست زمان و مکان و از چند زاویه دیدن موضوع به‌وجود می‌آید. در برخی از آثار نمایشی، فضای تجسمی به صورت تلفیقی از فضای واقع نما و دوبعدی به‌وجود می‌آید. در این روش، هنرمند بدون رعایت قواعد سه‌بعدنمایی در کل ساختار اثر، ترکیبِ خود را از مکان‌های مختلف به صورت موازی و به صورت هم‌زمان شکل می‌دهد. در عین حال، سعی می‌کند با نمایش هم‌زمان رویدادها در مکان‌های مختلف، تلفیقی از فضاهای داخلی و بیرونی به‌وجود آورد. به این ترتیب، فضای تجسمی گسترش می‌یابد (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ص۱۰۹).
۳۸. سبک خاص ویژگی‌های مربوط به هر هنرمند در مفهوم یک شخصیت منفرد و منحصربه‌فرد است (جنسن، ۱۳۸۴: ص۱۷).
۳۹. سبک عام، ویژگی‌هایی است که آثار را به دورهٔ زمانی فرهنگ و تمدن یا مکتبی خاص مرتبط کرده، آثار را بر اساس زمان، مکان، هنرمند و... طبقه‌بندی می‌کند (همان).

منابع

- آیت‌الهی، حبیب الله، (۱۳۸۵)، مبانی هنرهای تجسمی، چ ۶، سمت، تهران.
- آرناسون، ه.ه، (۱۳۸۵)، تاریخ هنر مدرن، ترجمهٔ مصطفی اسلامیه، چ ۳، آگه، تهران.
- اسپور، دنیس، (۱۳۸۳)، انگیزهٔ آفرینندگی، ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم، چ ۱، نیلوفر و دوستان، تهران.
- ایتن، جوهانز، (۱۳۷۳)، کتاب رنگ، ترجمهٔ محمدحسین حلیمی، چ ۵، وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
- بایرناس، جان، (۱۳۸۳)، تاریخ جامع ادیان، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، چ ۱۴، علمی و فرهنگی، تهران.
- بکولا، ساندرو، (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمهٔ روئین پاکباز و دیگران، فرهنگ معاصر، تهران.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۳)، دایره‌المعارف هنر، چ ۴، فرهنگ معاصر، تهران.
- جنس، چارلز، (۱۳۸۴)، تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی، ترجمهٔ بتی آواکیان، سمت، تهران.
- حسینی راد، عبدالمجید، (۱۳۸۱)، مبانی هنرهای تجسمی، چ ۲، مدرسهٔ برهان، تهران.
- داندیس، دونیس ا، (۱۳۸۲)، مبادی سواد بصری، ترجمهٔ مسعود سپهر، چ ۶، سروش، تهران.
- شولم، گرشوم، (۱۳۸۵)، جریانات بزرگ در عرفان یهودی، ترجمهٔ فریدالدین رادمهر، نیلوفر، تهران.
- گاردنر، هلن، (۱۳۸۴)، هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چ ۶، آگه، تهران.
- گامبریچ، ارنست، (۱۳۸۳)، تاریخ هنر، ترجمهٔ علی رامین، چ ۳، نشر نی، تهران.
- کوندرا، میلان، (۱۳۸۲)، ده نقاش بزرگ نوگرا، ترجمهٔ حمیدرضا زاهدی و علی‌اصغر شیرزادی،امیرکبیر، تهران.
- لنیتن، نوربرت، (۱۳۸۳)، هنر مدرن، ترجمهٔ علی رامین، چ ۲، نشر نی، تهران.
- معینی‌کرمانشاهی، نوشین، (۱۳۸۰)، رسولان رنگ، چ ۲، نشر و پژوهش فرزان روز، تهران.
- هارت، فردریک، (۱۳۷۹)، سی و دو هزار سال تاریخ هنر (نقاشی، پیکره تراشی، معماری)، ترجمهٔ موسی اکرمی و دیگران، نشر پیکان، تهران.
- هال، جیمز، (۱۳۸۳)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمهٔ رقیه بهزادی، چ ۲، فرهنگ معاصر، تهران.
- جعفری، محمدرضا، (۱۳۴۱)، «شاگال و کوکوشکا». مجلهٔ سخن، مهر و آبان. ش ۱۴۸ و ۱۴۹. صص۷۰۳ تا ۷۱۱.
- قره‌باغی، علی‌اصغر، (۱۳۷۹)، «گاوهای آبی و عاشقان سرخ: پیشگامان نقاشی قرن بیستم (مارک شاگال)»، گلستانه، دی ماه. ش ۲۴. صص۴۶ تا ۵۰.
- Benjamin, Harshav,(2004) , Marc Chagall and His Times, Printed in the USA.
- James, Sweeneg,(1970) , Marc Chagall, Printed in the USA.
- Logo F, Walther & Rainer Metzger,(2000) , Chagall, Tashen, Germany.

منابع اینترنتی

- www.aftab.ir مروری بر زندگی هنری مارک شاگال/ نقاش فرانسوی
- www.search.com/reference/Marc_Chagall
-www.free٤٤٤٤.blogspot.com/١٢/٢٠٠٨/chagall-marc-wedding١٩١٨-.html
- www.artchive.com/ftp_site.htm
- www.lisa-s.com/wedding.php
-www.biography.com/articles/Marc-Chagall٩٢٤٣٤٨٨-?part=٤
- www.books.google.com/books?id=WXI٦K٩vPLfkC&pg
- www.books.google.com/books?id=٦qrprXWRljcC&printsec