

هنر دیدن

دیدن زمینه‌ساز فعالیت ذهنی نقاش است که در آن، تمام جوانب حوادث و تجلیات روح انسانی ثبت می‌گردد تا پس از عبور از صافی قریحه و ذهنیت هنرمند به دیگران منتقل شود. پرورش دید عناصری را که به طور ابتدایی در ذهن نقاش شکل می‌گیرند قوت می‌بخشد و نقاش را برای بازسازی تأثیراتش از محیط آماده ساخته تا هنگام بروز این تجلیات روی سطح دو بعدی کاغذ یا بوم خود را از هر نظر آماده ببیند.

معدود افراد هنرمندی که روی مسئله دیدن کار کرده‌اند همیشه موضوعی آماده و ذهنی پربار برای انعکاس احساسات و برخوردها دارند و از این نظر هیچ‌گاه احساس خلاء نمی‌نمایند. تمرکز در مورد مسئله‌ی دیدن حساسیت نقاش را در مورد شناخت افراد و اتفاقات گسترش داده و ابعاد تجربه‌ی ذهنی او را با حساسیت نشان‌دادن در مقابل آنچه برونی است، غنی می‌سازد.

اساساً مسئله‌ی دیدن تنها مسئله‌ی نقاش نیست، بلکه مشکل همه‌ی کسانی است که با هنرها سروکار دارند، به ویژه هنرهایی که رابطه‌ی

آنچه در رابطه با هنر نقاشی اهمیت بسیاری دارد، مسئله‌ی دیدن است. ممکن است چنین عنوان شود هر فردی که از عضو بینایی در مقابل پرورش دیدن به برخوردار است می‌بیند و بدین ترتیب مطرح شدن مسئله‌ی دیدن به عنوان عنصر اصلی هنر نقاشی منتفی است. ولی چنین نیست. همه نمی‌بینند، بلکه نگاه می‌کنند.

برای روشن شدن مطلب به آزمایش ساده‌ای دست می‌زنیم. بدین ترتیب که شکل ساده‌ای را در مقابل فردی که روی مسئله‌ی دیدن تمرکز نداشته است، قرار می‌دهیم و پس از چند دقیقه آن را از معرض دید دور می‌کنیم. حال چنان‌چه از او بخواهیم که از طریق کلمات یا تصویر، صورتی از شیء رویت شده را تصویر نماید، مشاهده می‌شود که اطلاعات ارائه شده محدود و بسیار ابتدایی است. حال اگر همان شیء را در مقابل چشمان فردی که روی مسئله‌ی دیدن تمرکز داشته و دید پرورش یافته‌ای دارد قرار دهیم و سپس از مقابل دید او خارج سازیم و از وی بخواهیم که از طریق کلمات یا تصویر شکل آن را مجسم نماید، با توصیف نسبتاً کاملی از شکل نشان داده شده روبه‌رو خواهیم شد.

بسیار نزدیکی با هنرهای تجسمی دارند، مثل: گرافیک یا مجسمه‌سازی. هر چند این موضوع تا حد زیادی صحت دارد، ولی عوامل دیگری در کار این دسته از هنرمندان مطرح است که به میزان زیادی به نتیجه‌ی بصری آنان کمک می‌نمایند.

به‌طور مثال برای ما روشن است که هنر گرافیک به صورتی که امروز آن را می‌شناسیم با تکامل حروف متحرک^۱ و از طریق تولید صنعتی آن آغاز شد و اولین نمونه‌اش کتاب مقدس بود که توسط گوتنبرگ^۲ به چاپ رسید. با بهره‌گیری از حروف متحرک کتاب از تیراژ بسیار محدود و دست‌نوشته خود دور شد و بدین وسیله در اختیار توده‌های وسیع قرار گرفت. کتاب و نوشته از صورت یک امکان خاص برای افراد معین و ممتاز برون آمد و افکار و نظریات از انحصار افرادی که تا آن زمان تولید و توزیع کتاب را در امتیاز خود داشتند، آزاد و بدین ترتیب سواد همگانی شد. مشکلات عمده‌ی چاپخانه‌های اولیه، طراحی حروف، تجربه‌ی استفاده از فلزات گوناگون جهت تهیه و قالب‌گیری حروف فلزی، تولید کاغذ و پرس مخصوص چاپ حروف، تهیه مرکب مرغوب، فروختن خدمات و آماده ساختن مطالبی بود که باید برای چاپ تهیه می‌شد. ولی برای مصور کردن کتاب کمتر مشکل داشتند و به همین دلیل است که در آن مقطع تاریخی در بسیاری از موارد، با نام مارتین شونگاور^۳ طراح و حکاک، آندرا ماتینا^۴ طراح و نقاش و در رأس آنها آلبرت دورر^۵ طراح و نقاش و گراورساز آلمانی روبه‌رو می‌شویم که در حقیقت اجداد هنر گرافیک امروزی‌اند.

آنچه از ابتدا در رابطه با هنر گرافیک مطرح است ارتباط بین تصویر و حروف می‌باشد که هم‌چنان نیز به قوت خود باقی است و هر جا هنرمند گرافیکت لازم ببیند بدون کوچک‌ترین دلواپسی از نیروی واژه‌ها بهره می‌گیرد. مسئله‌ای که اگر در نقاشی مورد مصرف پیدا نماید، آفریده‌ی هنری شکل شعاری به خود می‌گیرد.

ممکن است سؤال شود آیا هنرمندانی که از خط - کالیگرافی یا خط - نقاشی بهره می‌گیرند، بنابراین تعریف فعالیت خلاقه آنان از محدوده‌ی هنر نقاشی خارج می‌گردد؟ مقوله‌ی آفرینش هنری در مورد این قبیل هنرمندان تا آنجا معتبر است که از ریتم و حرکت خط (خواه فارسی یا لاتین) بهره می‌برند، ولی به محض این که از خط در جهت شکل‌گیری عینی عناصر مثل درخت و برگ و مرغ بهره گرفته شود، از محدوده‌ی هنر نقاشی خارج شده و به شکلی از انواع متنوع تصویری نزدیک شوند که به همان میزان از نظر عینی متنوع‌اند، می‌توانند عناوین متفاوتی را نیز با خود به همراه داشته باشند.

در مجسمه‌سازی عنصر لامسه عامل مهمی در آفرینش آن به شمار می‌آید و حتی دیده شده است که روشندان نیز از طریق سه بعدی به آفرینش هنری دست زده یا برای لمس نمایشگاهی که شامل آثار مجسمه‌سازی است، از آنان دعوت به عمل آمده است.

برجسته‌ترین نمونه از این دست هنرمندان «ادگار دگا»^۶ است. دگا اگر چه هم‌زمان با طراحی و نقاشی به آفرینش سه بعدی نیز می‌پرداخت ولی در سال‌های آخر عمر که به تدریج بینایی خود را از دست داد با استفاده از عامل لمسی^۷ در هنر سه بعدی بیشتر به مجسمه‌سازی رو آورد و تعداد بی‌شماری مجسمه از برنز و تلفیق آن با مصالح دیگر ساخت که

از معتبرترین نمونه‌های مجسمه‌سازی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به شیوه‌ی امپرسیونیستی به حساب می‌آیند.

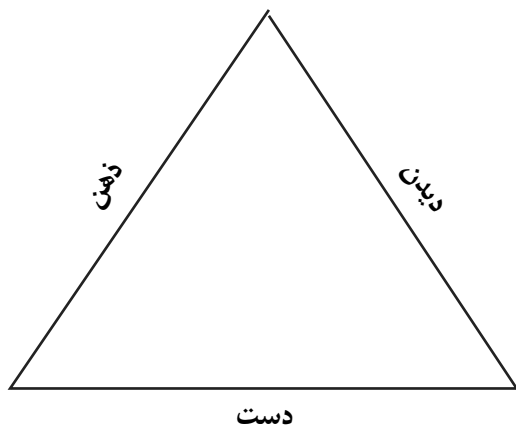
ذهن و دست نقاش:

حال باید دید آیا مشکل نقاشی تنها در همین حد دیدن خلاصه می‌شود؟ یا مواردی دیگر نیز مطرح است که باید آنها را شناخت و اهمیت‌شان را در رابطه با نقاشی عنوان نمود. عامل دیگری که در شکل‌گیری عناصر روی سطح دوبعدی مطرح است ذهن نقاش است. نقاش برخوردارها، واکنش‌ها، تأثیرات و... را از راه چشم به ذهن منتقل می‌کند و ذهن نیز از طریق سلسله اعصاب به دست فرمان می‌دهد که چگونه خطی را ترسیم یا چگونه رنگی را انتخاب کند و نهایتاً چگونه فضایی را بیافریند که مبین فضای خاص و مورد نظر باشد.

پس آیا ذهن در این میان یک عامل فنی است؟ خیر. زیرا اگر در برخورد با پدیده‌ی بصری از ذهن به صورت سطحی و به عنوان یک عامل فنی بهره بگیریم و تنها به همین اکتفا کنیم که آنچه چشم دیده است از طریق سلسله اعصاب به دست منتقل نماید، مأموریت اصلی آن که همان اندیشه و تفکر است، نادیده گرفته و نتیجتاً در تجربه با فاجعه روبه‌رو خواهیم شد. به عبارت دیگر ذهن در این میان شامل دو مأموریت انتقال و تفکر می‌شود. حال اگر هر یک از این دو مأموریت نادیده گرفته شده یا تحت‌الشعاع دیگری قرار گیرد، آفرینش هنری به سطح نازلی از هنر و تصویری عاری از عصاره زندگی و حقیقت تهذیب شده‌ای که سرشار از معنایی جهانی باشد، نزول پیدا کرده و به مرگی زودرس و ناکام نزدیک خواهد شد.

شک نیست که در خلال آنچه در ذهن خلاق نقاش رخ می‌دهد تا آن چیزی که به وسیله‌ی دست روی سطح دو بعدی شکل می‌گیرد مسائل بسیار پیچیده‌ای در ذهن و سلسله اعصاب رخ می‌دهد. به هر حال اهمیت دست را نیز نمی‌توان نادیده گرفت، زیرا این دست انسان است که در شکل‌دهی عینی اشکال عامل اساسی به شمار می‌آید. باید اعتراف نمود که انسان حیوان ابزارسازی است، منتهی تفاوت میان ساختن و آفریدن است که هنرمند را از صنعت‌گر متمایز می‌کند.

آنچه تاکنون عنوان شد ما را با مثلی که یک ضلع آن را دیدن و ضلع دوم آن را ذهن و بالاخره ضلع سوم آن را که عبارت از دست باشد، روبه‌رو می‌سازد.



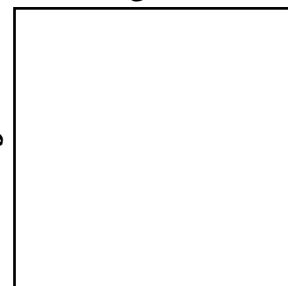
شرایط اجتماعی (زمان و فضا)

ولی آیا با این تصویر تعریف دقیقی از تجربه‌ی بصری به دست داده‌ایم؟ خیر. هنوز تصویر کامل نیست. در اینجا لایه‌ی دیگری در کار است که شکل هنر را در دوران‌های مختلف متفاوت گردانیده و انواع متنوع طرح و نقش را در زمان‌های گوناگون به جا گذاشته است. این لایه، شامل شرایط اجتماعی، تجربیات و کشفیاتی است که در سایر زمینه‌های علوم و تجربه‌ی انسانی رخ می‌دهد و نهایتاً در شکل‌گیری اثر تجسمی مؤثر واقع می‌گردد. به‌طور مثال نگارگر عصر پارینه‌سنگی که شکارگر و کوچ رو بود و در سطح اقتصادی غیر تولیدی و انگل‌وار زندگی می‌کرد، ناگزیر بود که به خصلت حیوانات، عادات و کوچ‌های آنان حساسیت نشان داده و مشاهده‌گری دقیق باشد. از این رو کوچک‌ترین رد پا، بو و علائم برای وی مسئله‌ی مرگ و زندگی را دربر داشت. تمامی حواس وی معطوف به بیرون و واقعیت ملموس می‌شد و همین نگرش نسبت به طبیعت و جهان بود که سبب طبیعی‌گرایی هنر عصر پارینه‌سنگی گردید. ولی زمانی که انسان عصر نوسنگی از زندگی کوچ‌رو، انگل‌وار و شکارگر دور شد و زندگی برنامه‌ریزی شده و اسکان یافته را جایگزین زندگی کوچ‌رو نمود، تغییری که نخستین دگرگونی سبکی در تاریخ است در نقشینه‌های وی نیز پدید آمد. دهقان عصر نوسنگی دیگر نیازی به حواس تیز و دقیق شکارگر عصر پارینه‌سنگی نداشت و از این رو حساسیت و قوه مشاهده وی نیز رو به نزول نهاد و دیگر استعدادهای وی یعنی ذهن منطقی و تفکر انتزاعی هم در روش تولید و هم در هنر شکل‌گرا و هندسی‌ای که آفرید، اهمیت پیدا کرد.

دهقان اسکان یافته‌ی عصر نوسنگی برخلاف انسان شکارگر و کوچ‌رو عصر پارینه‌سنگی به جای آن که مقلد طبیعت باشد متعارض آن می‌شود و با چیرگی بر طبیعت آن را در اختیار خود می‌گیرد و همین تغییر در زندگی و نگرش به طبیعت در آفرینش هنری وی نیز مؤثر بوده و هنر طبیعی‌گرای پارینه‌سنگی را به هنر هندسی عصر نوسنگی تغییر شکل می‌دهد.

با این مثال در برش تاریخی به این نتیجه می‌رسیم که چنان‌چه بخواهیم تصویر کامل‌تری از مقوله‌ی نقاشی به دست دهیم، لازم است بعد دیگری که عبارت از تغییر در شرایط اجتماعی و نگرش به جهان است را نیز در تصویر خود شامل سازیم تا شاید بدین وسیله تعریف ما از شکل هنر نقاشی کامل‌تر باشد. به این ترتیب مثلث قبلی ما به مربعی تغییر شکل خواهد یافت که یک ضلع آن عبارت از دیدن است، ضلع دوم آن شامل تفکر و ذهن انسان می‌گردد، ضلع سوم در بردارنده‌ی مسائل اجرایی است (دست انسان) و ضلع چهارم شرایط اجتماعی و زمان و فضای است که هنرمند در آن دم می‌زند، زندگی می‌کند و از تجربه‌ی انسانی بهره می‌گیرد.

دیدن



دست

ذهن

شرایط اجتماعی
(زمان و فضا)

نظام هنری مبتنی بر خردگرایی

حال با مثال قبلی در مورد هنر طبیعی‌گرای شکارگر عصر پارینه‌سنگی و هنر هندسی‌گرای دهقان عصر نوسنگی و تصویری که به‌تازگی موفق به ترسیم آن شدیم به دو مورد تاریخی دیگر استناد می‌کنیم تا بدین وسیله تصویر روشن‌تری از هنرهای تجسمی و تجربه‌ی بصری به دست دهیم.

ایتالیا در قرن پانزدهم مبشر کلاسیسم دوره‌ی بازرایی یا رنسانس در اروپا به حساب می‌آید. این سرزمین با اصول وحدتی که ملهم از هنر است از رشد سرمایه‌داری غرب و خردگرایی خبر می‌دهد. این کشور در مسائل اقتصادی و اجتماعی تسلط دارد زیرا که زندگی اقتصادی در اینجا آغاز می‌گردد. امکانات مالی و حمل و نقل مزدوران جنگ‌های صلیبی از اینجا سازمان داده می‌شود و رقابت آزاد در مقابل اتحادیه‌های صنفی قرون وسطی در اینجا پا می‌گیرد. به دلیل اقامت اشرافیت روستایی در شهرها و رشد سریع‌تر قشرهای متوسط شهری، نخستین نظام بانکی اروپایی، زودتر از سایر شهرهای اروپا در ایتالیا به وجود می‌آید و نیز به دلیل پایدار بودن سنت کلاسیک و بازمانده‌های آن در سراسر کشور، کلاسیسم سریع‌تر از سایر قسمت‌های اروپا در ایتالیا توسعه می‌یابد.

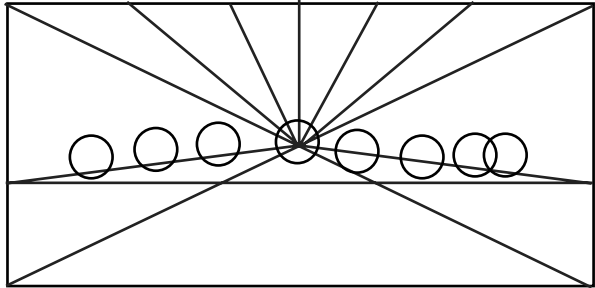
رشد نظام اقتصادی و سرمایه‌داری که از قرون وسطی شروع شده بود با خردگرایی نوین پیوندهای عمیق‌تری برقرار می‌سازد و عقل‌گرایی را که بر کل زندگی مادی و معنوی سایه گسترده است، تأیید می‌نماید. اصول توازن، تناسب، یگانگی، عقل‌گرایی، اصالت فرد و نقطه‌ی مرکزی پرسپکتیو به عنوان نقطه‌ی حساب شده مبدأ و حضور انسان در ترکیب‌بندی‌ها و در مجموع با این جهان‌بینی که از هر چیز محاسبه‌ناپذیر و غیرقابل کنترل باشد بیزار است، هماهنگ می‌باشد. آفریده‌های هنری نیز در این میان مبین همان طرز تفکرند که در بهره‌گیری از نیروی کار، روش‌های تجاری، اعتبارات بانکی، نظام حکومت، سیاست و جنگ از آن استفاده می‌شود. کل نظام هنری، بسان سایر زمینه‌ها مبتنی بر خردگرایی است.

واژه‌ی «زیبا» اکنون به اثری اطلاق می‌گردد که از وحدتی منطقی برخوردار بوده و هر یک از اجزاء رابطه‌ی متوازی با کل اثر داشته باشند. کلی که از لحاظ ریاضی تعریف‌پذیر بوده باشد. در این زمان کلیه معیارهای هنری در معرض موشکافی عقلانی قرار می‌گیرند و همه‌ی قوانین هنر عقلانی می‌شوند. در این جا رابطه‌ی خردگرایی عصر بازرایی و هنری که همزمان با آن آفریده می‌شود، دقیقاً منطبق است.

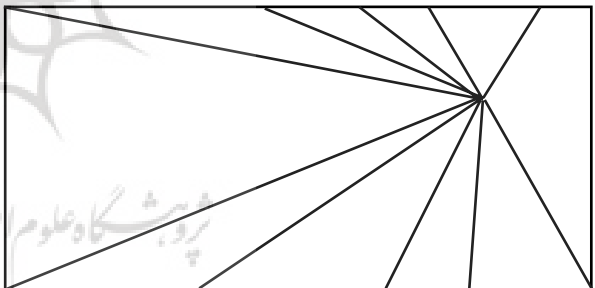
ولی در سده‌ی شانزدهم که ایتالیا با بحرانی سیاسی روبه رو می‌گردد کل این نظام که به اختصار از آن یاد شد در هم فرو می‌ریزد و شیوه‌ای که به قول آرنولد هاووز، عصر واقع‌گرایی سیاسی^۸ است و در تاریخ هنر به نام منریسم^۹ مشهور است جایگزین آن می‌گردد، دقیقاً همین اوضاع متشنج نظام خاص هنر شانزدهم را رقم می‌زند. تنها کافی است تابلو شام آخر حضرت مسیح (۹۸ - ۱۴۹۵) اثر لئوناردو داوینچی^{۱۰} و شام آخر حضرت مسیح (۹۴ - ۱۵۹۲) اثر تینتورتو^{۱۱} را که به فاصله‌ی صد سال از یکدیگر نقاشی شده‌اند با یکدیگر مقایسه کنیم تا به سادگی این تضاد را دریابیم.

در تابلو لئوناردو (تاریخ هنر، ه. و. جنسن، شکل شماره ۵۲۴) شخصیت حضرت مسیح کاملاً در کانون تابلو قرار دارد و جهت

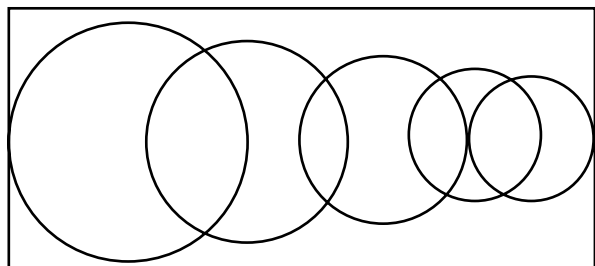
پرسپکتیوی کلیه خطوط دید بیننده را بلا اراده به این کانون مرکزی به عنوان نقطه حساب شده مبدأ و حضور انسان هدایت می‌کند. باز شدن درگاه دقیقاً پشت سر حضرت مسیح، صرف نظر از بیان نمادی که از جهت راه یافتن به برون و نور دارد، تضاد شدیدی را با فضای اشغال شده اندام حضرت و تاریکی درون برقرار می‌سازد. کلیه اندام و حرکات از نظم حساب شده‌ای که معرف ذهن خردگرای عصر باززایی است، حکایت می‌کنند. در مجموع اثری است که کلیه‌ی موازین کلاسیک که در بالا از آن یاد شد در آن به کار گرفته شده است.



ولی شام آخر حضرت مسیح اثر تینتورتو، (کتاب تاریخ هنر، اثر ه. و. جنسن)، که به فاصله‌ی صد سال از تاریخ اجرای تابلو لئوناردو به پرده می‌آید و مربوط به عصر اطوارگرایی یا منریسم است، حاکی از اوضاع متشنجی است که در همه‌ی زمینه‌های زندگی اقتصادی، سیاسی و فرهنگی به وقوع می‌پیوندد. تمام آن آزادی بی‌نظیر سهولت و بیان، آرامش و لطف، نظم موزون و هماهنگ جای خود را به اغتشاشی دلهره‌آور مبدل می‌سازد.



حضور حضرت مسیح هرچند با هاله‌ی گسترده‌ی روشنی مشخص می‌گردد ولی از نظر وسعت با نوری که از چراغ روغنی برمی‌خیزد چندان تفاوتی ندارد. حضرت مسیح از نظر برش مقطعی در پلان میانی قرار می‌گیرد و پلان اول پرده را خدمه، ظروف، حیوانات خانگی و اغذیه و کوزه‌های نوشابه اشغال می‌کنند. خطوطی که در تابلو لئوناردو مستقیماً چشم بیننده را به اندام حضرت مسیح هدایت می‌کنند، در اثر تینتورتو، به نقطه گریز مبهمی در منتهی‌الیه راست و بالای تابلو هدایت می‌شوند.



تحرك اندام، پارچه‌ها و دست‌ها حول محوری دوار در سرتاسر تابلو در گردش‌اند و اثری در بیننده ایجاد می‌کنند که شباهت به تحرك يك فضای پرزدوخورد فیلم‌های وسترن دارد.

چرا حرکت کلیه خطوط از یک بحران حکایت دارد؟

چگونه است که شخصیت حضرت مسیح، با وجود زمینه‌های انجیلی اکثر آثار تینتورتو، به کناری رانده می‌شود، چه شد که آن نظم و آرامش موزون تابلو لئوناردو به چنین فضای متشنجی در تابلو تینتورتو تغییر شکل یافت؟ آیا تینتورتو نمی‌توانست به همان موازین و فضاها وفادار باقی بماند؟ چرا دیگر نامی از تینتورتو به جا نمی‌ماند و نام او نیز بسان سایر افرادی که نسبت به زمان و اتفاقات در جریان بی‌تفاوت بودند، به فراموشی سپرده می‌شد.

ولی دقیقاً آن اتفاقات چه بود که به چنین دگرگونی سبکی منجر شد؟

ایتالیا به عنوان قدرت خردگرایی سیاسی و اقتصادی و به مثابه نخستین امپراتوری سرمایه‌داری اروپا قدرت خود را از دست می‌دهد. ایتالیا از سوی دو نخستین ابر قدرت امپریالیستی دوران معاصر، یعنی فرانسه و اسپانیا اشغال می‌شود. این دو قدرت سیاسی ایتالیا را تاراج کردند و ایتالیایی‌ها که از این هجوم گنج و ناتوان شده بودند هرگز نتوانستند از این ضربه مهلک به خود آیند. فرانسوی‌ها نخست ناپل، بعد میلان و بالاخره فلورانس را به اشغال خود درآوردند. در سال ۱۵۲۷ دوازده هزار سرباز مزدور برای انتقام از پاپ کلمان روانه رم می‌شوند و پس از هشت روز تنها خرابه‌ای از شهر جاویدان به جا می‌گذارند. این مزدوران کلیساها را خراب کردند، دیرها را غارت کردند و راهبان را کشتند. به راهبه‌ها بی‌حرمتی و تجاوز کردند و سنت پیتر را به اصطبل و واتیکان را به سربازخانه مبدل ساختند و بدین ترتیب تمام شالوده فرهنگ عصر باززایی را منهدم و نابود ساختند.

آیا در چنین جو و فضایی می‌توان هنوز به سال عصر باززایی فکر کرد و رقم زد؟ آیا این امکان وجود داشت که در چنین شرایطی به گذشته فکر کرد و ذهن و نتیجه‌ی بصری آن را که عبارت از همان پرده‌ی نقاش باشد، با اشکال و فضایی که حتی برای یک لحظه امکان وجودش برای هنرمند عصر اطوارگرایی وجود نداشته است، مجدداً پیوند داد؟

مسلماً خیر. در چنین وضعیتی زمان، فضا و شرایط اجتماعی است که در کار هنرمند مطرح می‌گردد و بی‌توجهی به آن بی‌هویتی، بی‌اثری و فناپذیری آن را در مقطع زمانی بسیار کوتاهی فراهم می‌آورد. شاید برای تینتورتو ساده‌تر بود که نسبت به زمان و فضای خود بی‌تفاوت باشد ولی دیگر نامی از تینتورتو باقی نبود. هم‌چنان که نام بسیاری که چنین خطایی را مرتکب شدند، دیگر مطرح نمی‌باشد.

مورد دیگری که در رابطه با زمان و فضا و شرایطی که منجر به تحول در پدیده نقاشی گردید تجربه‌ای است که در اوایل قرن اخیر به وقوع پیوست. پیکاسو^{۱۲} در سال ۱۹۰۶ پرده دوشیزگان آوینیون^{۱۳} که نخستین پرده به شیوه کوبیسم است، به اجرا درآورد. ولی اجرای آن متضمن زمینه‌هایی بود که همه باید آماده می‌شد تا چنین شکلی از هنر به وجود آید.

اروپا و به طور اخص فرانسه، نهضت امپرسیونیسم که به نهضت نقاشان نور و رنگ مشهور و اساساً نهضت شهری است، را پشت سر گذاشته بود. امپرسیونیسم خود نتیجه‌ی یک بحران در همه‌ی زمینه‌های فنی است. رشد شتابان و سرعت بی‌امان تکنولوژی امکان هرگونه بازگشتی را به آنچه لحظه‌ای پیش دیده و تجربه شده است از نقاش می‌گیرد. برتری لحظه بر بقا و استمرار و احساس این که هر پدیده و احساس را فقط یک بار می‌توان تجربه نمود و این که زمان به صورت شطی است که نمی‌توان دوباره در آن قدم نهاد، اساس اصلی امپرسیونیسم را تشکیل می‌دهد. نتیجتاً آنچه منسجم است خصلت ناتمام و تجزیه شده به خود می‌گیرد. جهان در حالت یک گذران و تحرک دائم است و حقیقت را در اینجا و اکنون^{۱۴} افراد و اشیا می‌توان جست و جو و



تجربه نمود. افراد و اشیا در بازنمایی نور، جو و فضا به سطوحی تجزیه شده از لکه و نقطه‌های رنگ تقلیل یافته و ضربه‌های شتاب زده، ناپایدار و ناگهانی دست هنرمند به سطح بودم است که شکل اشخاص و اشیا را مشخص می‌کند. مشاهده سریع و گذرا و عینیت بخشیدن به تنوعات بی‌شمار جو و فضا بیانگر آن واقعیت پیوسته‌ی در حال گذار و سیلان است که در نقاشی چنین نمودی به خود می‌گیرد.

سزان^{۱۵} در این میان در کسوت نقاشان امپرسیونیست متأخر^{۱۶} در امپرسیونیسم همه چیز را بی‌اساس (ولی به معنی منفی آن) و ناپایدار می‌بیند و در بی آن است که از امپرسیونیسم هنری محکم و پایدار، مثل هنر موزه‌ها^{۱۷} بسازد. او طبیعت را در اشکال هندسی، مخروط، کره و استوانه کشف می‌کند و توصیه‌اش به دیگر نقاشان جوان این است که شما باید طبیعت را به شکل استوانه، مخروط و کره نقاشی کنید.^{۱۸} در این میان پیکاسو به پاریس می‌آید و در چنین زمینه‌هایی فعالیت خود را ادامه می‌دهد. او نه تنها در طبیعت به جست و جوی اشکال هندسی است بلکه طبیعت را مسطح می‌کند، آن را تجزیه نموده و مجدداً به

سیاق جدید ترکیب می‌نماید و اندازه و رنگ آن را تغییر می‌دهد. زوایای متفاوت جسم را به طور همزمان نمایش می‌دهد و به ماهیت جسم شفافیت می‌بخشد. تداوم غیرقابل تفکیک زمان و فضا را که در فیزیک جدید، به طور همزمان با اجرای این اثر به وجود می‌آید با مطرح نمودن چند وجه از یک حجم روی سطح دو بعدی بوم معرفی می‌کند و با استفاده از صورتک‌های آفریقایی که در این زمان توجه وی به آنها معطوف شده بود، سنگ بنای هنر مدرن را که از صد سال پیش به این سو، پی آن ریخته شده بود قالب می‌زند.

آیا امکان داشت پیکاسو بدون توجه به آنچه که فهرست‌وار عنوان گردید نمونه‌ای از هنر جدید را که با نام کوبیسم می‌شناسیم پدید آورد؟ آیا تصور می‌کنید که اگر وی به شکلی که در بارسلون، نزد پدر کار می‌کرد به فعالیت هنری‌اش ادامه می‌داد نامی از او در تاریخ معاصر به جا می‌ماند؟ آیا چنانچه او نسبت به آنچه اتفاق افتاده بود و شرایط در شرف تکوین، بی‌تفاوت می‌بود می‌توانست در هنر معاصر بدعت‌گذار باشد؟ آیا اگر با آنچه شاخک‌های حساس او به وی دیکته می‌نمود مبارزه نمی‌نمود و نسبت به آن حساسیت نشان نمی‌داد، تحول و تداومی در هنرش پدیدار می‌گشت؟

جواب کلیه این سؤال‌ها مسلماً منفی است. هر چند ممکن است این فهرست با مطرح کردن سؤال‌های بیشتری طولانی‌تر گردد، ولی مسائلی از این دست‌اند که نقاش همواره با آن روبه‌رو است و سعی در پیدا نمودن راه‌حلی برای آنها دارد.

نتیجه:

مهم نیست آیا اساساً چنین هنری را نقاشی می‌دانیم یا نه؟ یا از چنین اشکالی احتمالاً لذت بصری می‌بریم یا از آن متنفریم؟ مسئله این است که چنان چه بخواهیم به شناختی ورای آنچه تاکنون شناخته‌ایم دست پیدا کنیم باید از حد همین قلم زدن حدود و معمول بیرون آیین و به آنچه می‌گذرد، نه تنها در زمینه‌ی هنر نقاشی، بلکه در کلیه زمینه‌ها آگاه باشیم. رد یا تکذیب مقوله‌ای که در هنر پدید آمده و اثر لازم خود را بخشیده است تأثیر چندانی در ماهیت مسئله نخواهد داشت. ولی باید دانست که در هر زمان و شرایط چه مسائلی ورای جنبه‌های فنی کار، مطرح است که شکل لازم هنر هر دوره را معین می‌دارد (در اینجا کوشش به عمل آمد تا به چند مورد تاریخی آن اشاره گردد). آنچه مسلم می‌نماید این مطلب است که نه می‌توانیم و نه زمان به ما اجازه می‌دهد که مقلد باشیم. نه مقلد طبیعت، نه مقلد دیروز، نه مقلد صد سال پیش و نه مقلد زمان‌های گذشته. ولی قدر مسلم آن است که باید هنر هر دوره را بشناسیم و از آن برای مسیری که در پیش داریم بهره‌برداری نماییم. زیرا ما برای آینده کار می‌کنیم و به قول کاندینسکی، «هنری که توان ما در آینده بودن را نداشته باشد، هنری اخته است.»^{۱۹}

این امکان نیز وجود دارد که ذهن زنده و فعال خود را عقیم سازیم و نسبت به زمان و فضایی که در آن دم می‌زنیم بی‌تفاوت باشیم و در مسیر خود به مکرراتی که دیگر کهنه شده است وفادار باقی بمانیم. مسلماً در این صورت جنایت وحشتناکی به وقوع خواهد پیوست. ولی فاجعه‌ای رخ خواهد نمود که اولین قربانی رخوت آن، خود ما و سپس اجتماعی خواهد بود که در آن زندگی می‌کنیم.

پی‌نوشت‌ها:

- 1- Movable Type
- 2- Johann Gutenberg 1398-1468.
- 3- Martin Schongauer G.1430-1491.
- 4- Andrea Mantegna 1431-1506
- 5- Albrecht Durer 1407-1528
- 6- Edgar Degas 1834-1917.
- 7- Tangibility
- 8- Arnold Hauser. The Social History of Art Page, 69.

۹ - Mannerism در برگردان فارسی این واژه را شیوه‌گرایی یا اطوارگرایی نام‌گذاری کرده‌اند.

10 - Leonardo Da Vinci 1452-1519

11- Tintoretto 1518-1594

12- Pablo Picasso 1881-1973.

۱۳ - تاریخ هنر، ه. و. جنسن. Les Demoiselles D' Avignon. 1907-1906

14- Here And Now. Hic Et Nunc

15- Paul Cezanne 1839-1906

16- Post Impressionism

17- Janson, H.W. history of Art, Page 621

18- Gardner, H. Art Through The Ages, Page 669.

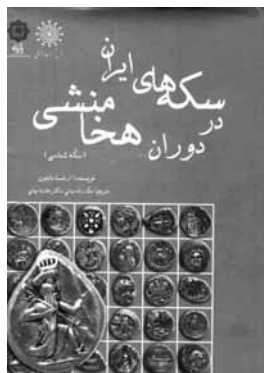
۱۹ - واسیلی کاندینسکی. معنویت در هنر، ترجمه‌ی هوشنگ وزیری؛ فرهنگ و زندگی؛ شماره‌های ۲۱ و ۲۲؛ ص ۹۴.

منابع:

- ۱- خاستگاه اجتماعی هنرها؛ ترجمه‌ی گروهی از مترجمان؛ تهران: انتشارات فرهنگسرای نیاوران.
- ۲- کاندینسکی، واسیلی. معنویت در هنر؛ ترجمه‌ی هوشنگ وزیری؛ فرهنگ و زندگی؛ شماره‌های ۲۱ و ۲۲.

منابع لاتین

- 1- John Canaday, Mainstreams of Modern Art, (New York. Holt, Rinehart and Winston) 1969.
- 2- Dons A. Dondis, A Primer of Visual Literacy. (Cambridge: The Mit Press), 1973.
- 3- Helen Gardner, Art Through The Ages, (Fourth Edition), New York: Harcourt, Brace), 1959.
- 4- Arnold Hauser, The Social History of Art, (London: Routledge & Kegan Paul), 1977.
- 5- Jack A. Hobbs. Art in Context, (New York: Harcourt, Brace, Jovalovich), 1975.
- 6- H.W.Janson, History of Art, Second Edition (New York: Abrams, Prentice-Hall, Inc), 1992.



سکه‌های ایران در دوران هخامنشی

ارنست بابلون

ترجمه‌ی ملکزاده بیانی - خانبابا بیانی

«در سکه، شناسایی مذهب، اقتصاد، هنر، آداب و رسوم، صنعت، سیاست و به‌طور کلی فرهنگ و تمدن نقش اساسی دارد و از طرفی مطالعه و بررسی سکه، زوایای مبهم و تاریک تاریخ بشر را روشن می‌کند، به ویژه آن که سکه به نسبت دیگر یافته‌های باستان‌شناسی در طول تاریخ به علت وضعیت خاصی که دارد سالم‌تر به یادگار مانده است.»

کتاب حاضر با عنوان «سکه‌های ایران در دوران هخامنشی» یکی از منابع معتبری است که نه فقط سکه‌های دوران هخامنشیان را از جنبه‌های سیاسی و اقتصادی و بازرگانی و هنری معرفی می‌کند، بلکه اسناد یونانی و لاتینی و کتیبه‌هایی را که به زبان‌های مختلف تا آن دوره کشف شده بود، مطالعه و پایه‌ی کتاب قرار داده و یکی دیگر از راه‌گشایی‌ها برای روشن شدن تاریخ ایران باستان گردید. اگر چه با توسعه‌ی علوم و کشف آثار و کتیبه‌های جدید، به خصوص درباره‌ی سکه، این علم رو به ترقی گذاشته است، اما این امر مانع نمی‌شود که زحمات ارنست بابلون از نظر دور بماند. خواننده با مطالعه‌ی کتاب درمی‌یابد که مؤلف تا چه میزان در روشن کردن مطالب تلاش کرده است. وی برای خواندن و شناسایی سکه از عقاید و نظرات مورخان و دانشمندان سکه‌شناس قدیم و جدید استفاده کرده و با استفاده از عقاید و نظرات مختلف و اثبات آن به روش استدلال تلاش کرده است. بابلون به موزه‌های مختلف اروپایی مراجعه کرده و مجموعه‌ی درخوری از سکه برای خود تهیه کرده که در تدوین کتاب سودمند افتاده است.

سبک انشاء کتاب به قرن نوزدهم میلادی تعلق دارد و مضامین آن پیچیده و پر از تعقید است و فهم و حل مسائل و مطالب آن زحمت زیادی را برای مترجمان به وجود آورده که به خوبی از عهده‌ی آن برآمده‌اند. مترجمان تلاش کرده‌اند تا حد ممکن اصالت کتاب حفظ شود و مطلب و اسمی از ترجمه ساقط نشود.

کتاب در فصل نخست تحت عنوان سکه‌های شاه بزرگ به: دریک، شکل، نقوش سکه‌های هخامنشی، علامات و حروف و رمزها پرداخته است. در فصل دوم با عنوان سکه‌های شاهان تابعه و ساتراپ‌ها: ملاحظات عمومی، شاهان سیلیسی (کیلیکیه)، تریباز، تیسافرن، فرناپاز، داتام، ماز، سرداران اسکندر، شاهان هی‌پراپولیس (بامبیه)، شاهان غزه و شهرهای ناشناس پنجمین ساتراپی و... مورد توجه قرار می‌گیرد.

فصل سوم به شاهان و ساتراپ‌های آسیای صغیر، فصل چهارم به شاهان لیکیه، فصل پنجم به سکه‌های جزیره قبرس، فصل ششم به سکه‌های فنیقیه، و در ادامه نیز به توضیحات مربوط به سکه‌های ارائه شده پرداخته شده است.