بسم الله الرحمن الرحيم

١٢١٢٧٣

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشگاه هنر

دانشکده هنرهای تجسمی

پایان‌نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد در رشته

نقاشی

بیانگری در طبیعت بی‌جان نقاشان

نیمه دوم سده بیستم

استاد راهنما: دکتر همایون سلیمی

استاد راهنمای بخش عملی: دکتر همایون سلیمی

استاد مشاور: بهنام کامرانی

پژوهش و نگارش:

محمدرضا غیاثیان آرانی

۱۳۸۸/۵/۱۵

اطلاعات مدارک علمی ایران
تهیه مدارک

دی‌ماه ۱۳۸۷

ورود به کتابخانه دانشگاه هنر
شماره ۱۲۷۷۳
تاریخ ۱۳۸۷/۱۰/۰۹

۱۲۱۲۷۳

پیشگفتار

در تاریخ هنر معاصر، طبیعت بی‌جان، یکی از مضامینی بوده که نه تنها در نقاشی، بلکه در عکاسی، مجسمه‌سازی و حتی در هنر مفهومی به طور گسترده به آن پرداخته شده است. برای پیشگامان هنر قبل از جنگ جهانی اول، طبیعت بی‌جان، یک ابزار آرمانی برای تجربه‌گرایی بود و در سایر دوره‌های قرن بیستم نیز بارها توسط هنرمندان خلاقی که نمی‌خواستند به طور کامل خود را از واقعیت فیزیکی جدا کنند، مورد استفاده واقع می‌گردد.

در ایران، تاکنون پژوهشی جدی در مورد این مضمون که بخش قابل توجهی از هنر معاصر با آن سروکار داشته صورت نگرفته است. نقاشانی نیز که در جامعهٔ هنری امروز ایران، گرایش و علاقه به طبیعت بی‌جان دارند، کم نیستند. بنابراین با توجه به تجربیات شخصی خود در نقاشی، بر آن شدم که در این حوزه به مطالعه بپردازم. تحقیق حاضر تکاپویی است که در پی معرفی و تحلیل «طبیعت بی‌جان» در آثار نقاشان نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم در اروپا و آمریکا است.

به دلیل فقدان منابع فارسی در این مورد و حتی مشکلات تهیهٔ کتب لاتین، این کار تا حدودی به درازا کشید و حجم مطالب آن قدر زیاد شد که تعدادی از نقاشان نظیر دیوید هاکنی، کاییم سوتین، فریدا کالو، بن نیکلسن و ریموند هَن را حذف کردم. به بهانهٔ این پایان‌نامه، شش کتاب را به طور کامل ترجمه نمودم که امید است طی سال‌های آتی برای چاپ آماده شوند.

اول بار، استاد مهدی حسینی بودند که به نگارنده عنوان این پایان‌نامه را پیشنهاد نمودند. از اسفندماه سال ۸۵ با راهنمایی‌های ایشان به طور جدی بر روی این موضوع شروع به کار نمودم. چیزی در حدود بیست ماه از راهنمایی‌های استاد حسینی بهره بردم و ایشان در این مدت، کتاب‌های ارزشمندی را از کتابخانهٔ شخصی‌شان در اختیارم قرار دادند. از آن زمان مدام برگهٔ تصویب عنوان پایان‌نامه را به شورای تحصیلات تکمیلی می‌فرستادم و برگشت می‌خورد... و هر بار جواب جز این نبود که «تعداد پایان‌نامه‌های در دست راهنمایی استاد حسینی بیش از حد مجاز است.» پس از ماه‌ها صبر، هنگامی که پایان‌نامه‌های در دست راهنمایی ایشان، به اصطلاح، به حد مجاز رسید، این بار گفتند که ایشان بازنشست شده‌اند و در مقطع کارشناسی ارشد، احدی نمی‌تواند با ایشان پایان‌نامه بگیرد! به هر تقدیر، به طور مسلم، دانشگاه هنر در حق این استاد شایستهٔ خود کوتاهی نموده و البته

اکنون است که دانشگاه و دانشجو به تجربیات چنین اساتیدی نیاز دارد. بنده نیز که ذکر این ماجرا را لازم دانستم، در این مجال تنها می‌توانم از همهٔ راهنمایی‌ها و حمایت‌های بی‌دریغ و بی‌شمار ایشان تشکر و قدردانی داشته باشم. همچنین بر خود لازم می‌دانم که از آقای دکتر همایون سلیمی که زحمت راهنمایی این پایان‌نامه را تقبل نمودند و نیز از راهگشایی‌های ارزشمند جناب آقای بهنام کامرانی تقدیر و تشکر نمایم.

محمدرضا غیاثیان

دی‌ماه ۱۳۸۷

چکیده

برای پیشگامان هنر دهه‌های آغازین قرن بیستم، طبیعت بی‌جان، یک ابزار آرمانی برای تجربه‌گرایی بود. در دهه‌های بعد، طبیعت بی‌جان بارها توسط هنرمندان خلاق، علاوه بر ابزاری تجربه‌گرایانه، به یک ابزار «بیانی» بسیار فوق‌العاده تبدیل شد. در این بررسی، ابتدا به طور مختصر به سیر تحول طبیعت بی‌جان در طول تاریخ پرداخته می‌شود. سپس بیانگری در طبیعت بی‌جان‌های نقاشان قرن بیستم را مطرح نموده و آن‌گاه به معرفی و تحلیل طبیعت بی‌جان‌های هشت نقاش نیمهٔ دوم این قرن می‌پردازیم. هشت نقاش مورد مطالعهٔ ما: جورجیو دکریکو، جورجیو موراندی، آلبرتو جاکومتی، بالتازار بالتوس، فرناندو بوترو، وین تیه‌بود، ویلیام بیلی و جنت فیش هستند.

واژگان کلیدی

طبیعت بی‌جان، بیانگری، جورجیو دکریکو، جورجیو موراندی، آلبرتو جاکومتی، بالتوس، فرناندو بوترو، وِین تیه‌بود، ویلیام بیلی، جنت فیش

فهرست مطالب

مقدمه ۱

فصل اول – طبیعت بی‌جان در گذر زمان

۱-۱ طبیعت بی‌جان قبل از سدهٔ نوزدهم ۵

۱-۲ طبیعت بی‌جان در سدهٔ نوزدهم و سال‌های آغازین قرن بیستم ۸

۱-۳ نقاشی از اشیاء در کوبیسم، فوتوریسم و سوررئالیسم ۱۳

فصل دوم – بیانگری در طبیعت بی‌جان قرن بیستم ۱۶

فصل سوم – جورجیو دِکریکو

۳-۱ سال‌های جوانی ۲۱

۳-۲ نقاشی متافیزیکی ۲۴

۳-۳ پردهٔ «ماهیان مقدس» ۲۷

فصل چهارم – جورجیو موراندی

۴-۱ سال‌های جوانی ۳۴

۴-۲ زندگی و کار هنری ۳۶

۴-۳ کارگاه نقاش ۴۵

۴-۴ ارتباط موراندی با تاریخ هنر و جنبش‌های هنری ۴۹

۴-۵ تحلیل آثار ۵۷

فصل پنجم – آلبرتو جاکومتی

۵-۱ زندگی‌نامه ۷۸

۵-۲ بخشی از نامهٔ جاکومتی به پی‌یر ماتیس ۸۵

۵-۳ پردهٔ «سیب روی گنجه» ۸۷

فصل ششم – بالتوس

۶-۱ زندگی‌نامه ۹۸

۶-۲ تحلیل آثار ۱۰۰

فصل هفتم – فرناندو بوترو

۷–۱ بوتروی جوان. ۱۰۹

۷–۲ کسب شهرت جهانی. ۱۱۱

۷–۳ تحلیل آثار. ۱۱۲

فصل هشتم – ویلیام بیلی

۸–۱ زندگی‌نامه. ۱۲۳

۸–۲ تحلیل آثار. ۱۲٤

فصل نهم – وِین تیه‌بود

۹–۱ زندگی‌نامه وین تیه‌بود. ۱۳٤

۹–۲ تحلیل آثار. ۱۳٦

فصل دهم – جَنِت فیش

۱۰–۱ فیش در سنین جوانی. ۱٤۹

۱۰–۲ در جستجوی سبک شخصی. ۱۵۱

۱۰–۳ تحلیل آثار. ۱۵۳

فصل یازدهم – حاصل کلام. ۱٦۳

فهرست منابع. ۱۷۰

نمایه. ۱۷٦

فهرست جداول

جدول۱. مقایسهٔ فضای خالی، رنگ و بافت در طبیعت بی‌جان‌های هشت نقاش. ۱۶۷
جدول۲. مقایسهٔ شکل، طراحی، جزئیات و ابعاد در طبیعت بی‌جان‌های هشت نقاش. ۱۶۸
جدول۳. مقایسهٔ منابع الهام، تکنیک و اشیاء در طبیعت بی‌جان‌های هشت نقاش. ۱۶۹

فهرست تصاویر

تصویر ۱. جورجیو دکریکو، *سلف پرتره* ۲۰
تصویر ۲. جورجیو دکریکو، *ماهیان مقدس*. ۲۹
تصویر ۳. جورجیو دکریکو، *میوه‌ها با تندیس آپولو*. ۳۰
تصویر ٤. جورجیو دکریکو، *طبیعت بی‌جان با منظرهٔ ونیزی* ۳۱
تصویر ٥. جورجیو موراندی. ۳۳
تصاویر ٦ و ۷. کارگاه موراندی در بلونیا. ٤٦
تصاویر ۸ و ۹. مدل‌های موراندی. ٤۷
تصویر ۱۰. جورجیو موراندی، *طبیعت بی‌جان با نُه شیء*. ٦۹
تصویر ۱۱. جورجیو موراندی، *طبیعت بی‌جان با بطری‌ها و گلدان‌ها*. ۷۰
تصویر ۱۲. جورجیو موراندی، *طبیعت بی‌جان* ۷۱
تصویر ۱۳. جورجیو موراندی، *طبیعت بی‌جان* ۷۲
تصویر ۱٤. جورجیو موراندی، *طبیعت بی‌جان* ۷۳
تصویر ۱٥. جورجیو موراندی، *طبیعت بی‌جان* ۷٤
تصویر ۱٦. جورجیو موراندی، *طبیعت بی‌جان* ۷٥
تصویر ۱۷. جاکومتی در کارگاهش. ۷۷
تصویر ۱۸. پاری مارچ، *آلبرتو جاکومتی*. ۸٤
تصویر ۱۹. آلبرتو جاکومتی، *سیب روی گنجه*. ۹۱
تصویر ۲۰. آلبرتو جاکومتی، *طبیعت بی‌جان با گل‌ها*. ۹۲
تصویر ۲۱. آلبرتو جاکومتی، *طبیعت بی‌جان با بطری‌ها*. ۹۳
تصویر ۲۲. آلبرتو جاکومتی، *بطری‌ها*. ۹٤
تصویر ۲۳. آلبرتو جاکومتی، *گنجه* ۹٥
تصویر ۲٤. مارتین سامرز، *بالتوس*. ۹۷
تصویر ۲٥. بالتوس، *طبیعت بی‌جان*. ۱۰۲
تصویر ۲٦. بالتوس، *طبیعت بی‌جان با دختر* ۱۰۳
تصویر ۲۷. بالتوس، *طبیعت بی‌جان با گیلاس‌ها*. ۱۰٤
تصویر ۲۸. فرانسیسکو زورباران، *طبیعت بی‌جان با لیموها، پرتقال‌ها و یک رز*. ۱۰٥

تصویر ۲۹. بالتوس، *طبیعت بی‌جان در کارگاه*. ۱۰۶
تصویر ۳۰. فرناندو بوترو ۱۰۸
تصویر ۳۱. فرناندو بوترو، *طبیعت بی‌جان کلمبیایی*. ۱۱۶
تصویر ۳۲. فرناندو بوترو، *میز قصاب* ۱۱۷
تصویر ۳۳. فرناندو بوترو، *پرتقال‌ها*. ۱۱۸
تصویر ۳٤. فرناندو بوترو، *طبیعت بی‌جان با هندوانه* ۱۱۹
تصویر ۳۵. فرناندو بوترو، *طبیعت بی‌جان با میوه‌ها* ۱۲۰
تصویر ۳٦. ویلیام بیلی ۱۲۲
تصویر ۳۷. ویلیام بیلی، *طبیعت بی‌جان* ۱۲۷
تصویر ۳۸. ویلیام بیلی، *طبیعت بی‌جان* ۱۲۸
تصویر ۳۹. ویلیام بیلی، *طبیعت بی‌جان منهتن*. ۱۲۹
تصویر ٤۰. ویلیام بیلی، *طبیعت بی‌جان با پارچ*. ۱۳۰
تصویر ٤۱. ویلیام بیلی، *طبیعت بی‌جان* ۱۳۱
تصویر ٤۲. وین تیه‌بود ۱۳۳
تصویر ٤۳. وین تیه‌بود، *پنج هات داگ*. ۱٤۲
تصویر ٤٤. وین تیه‌بود، *سه ماشین* ۱٤۳
تصویر ٤۵. وین تیه‌بود، *میز ناهار* ۱٤٤
تصویر ٤٦. وین تیه‌بود، *اطراف آن کیک*. ۱٤۵
تصویر٤۷. وین تیه‌بود، *کیک‌ها*. ۱٤٦
تصویر ٤۸. جنت فیش ۱٤۸
تصویر ٤۹. جنت فیش، *دو جعبه لیموی A&P* ۱۵۸
تصویر ۵۰. جنت فیش، *هشت بطری سرکه* ۱۵۹
تصویر ۵۱. جنت فیش، *F.W.F.* ۱٦۰
تصویر ۵۲. جنت فیش، *عصر بهاری*. ۱٦۱
تصویر ۵۳. جنت فیش، *داربست بندی*. ۱٦۲

مقدمه

یکی از عوامل مطرح در نقاشی، انتخاب موضوع اثر است که محتوا و ساختار کلی اثر، متناسب با این انتخاب به وجود می‌آید. «طبیعت بی‌جان»، یکی از موضوعاتی بوده که در نقاشی به آن پرداخته شده و شامل گونه‌ای نقاشی از اشیائی است که به آنها از فاصلهٔ نزدیک نگریسته شود. میوه، گل، میز، پارچه، کتاب، ظرف و اشیائی از این دست برای این نوع نقاشی گزینش می‌شود.

در قرن بیستم، مضامینی که در گذشته دستمایهٔ نقاش بودند، کنار گذاشته می‌شوند. ژانرها[1] و مضامینی که هنرمند این زمان به کار می‌برد را به پنج دستهٔ شاخص می‌توان تقسیم‌بندی کرد: **منظره‌سازی:** قالبی که انسان غربی در آن با طبیعت درمی‌آمیزد؛ **مردم‌نگاری:** که خواستگاهش نقاشی هلندی سدهٔ هفدهم است؛ **تاریخ‌نگاری:** که رویدادهای گذشته را بازنمایی می‌کند؛ **چهره‌نگاری:** که در ابعادی وسیع به روانشناسی فرد می‌پردازد؛ و بالاخره **طبیعت بی‌جان:** که از نو و به روشی تازه واقعیت اشیاء را می‌کاود.

گیرایی و جذابیت طبیعی ژانر طبیعت بی‌جان از عهد باستان تاکنون ادامه داشته و به طور ویژه‌ای در میان عرصهٔ واقعیت و تخیل در نوسان بوده است. یک پردهٔ طبیعت بی‌جان توسط درایت هنرمند در تسخیر زیبایی و تنوع اشیاء طبیعی یا ساختهٔ دست بشر پدیدار می‌شود. بازنمایی اشیاء در این ژانر یا به شیوه‌ای کاملاً واقع‌گرایانه و یا تنظیم مجدد آنها به طرزی متقاعد کننده با واژگان نقاشانه است. نمونه‌های بسیار اولیه نشان می‌دهند که از آغاز، آرزوی فریفتن بیننده، بخشی از هدف طبیعت بی‌جان بوده است.

سبک طبیعت بی‌جان، به دلیل وابستگی آن به محاکات یا تقلید[2] نمی‌تواند با انتزاع محض انطباق یابد و این کیفیت در طول تاریخ هنر وجود داشته است. آنچه که در طول تاریخ هنر تغییر یافته، این تصور است که چه چیزی جوهرهٔ اصلی یک میوه، یک گل و یا یک ظرف را تشکیل می‌دهد و آن چگونه باید به تصویر درآید. به هرحال، هنرمندان زیادی در اعصار مختلف به این ژانر تکاپو بخشیده و تنوع بی‌کرانی از راه‌حل‌ها را برای این سؤال به نمایش گذارده‌اند. به طور واضح، به دلیل موضوع به

---

[1]- gener (genre)
[2]- mimesis

ظاهر غیر متنوع، این ژانر نسبت به پیچیدگی‌های نقاشی روایی، به ابداع کمتری نیاز دارد. از همین رو بسیاری از نقاشان، طبیعت بی‌جان را یک ابزار ایده‌آل برای تجربه و آزمایش نظریات جدید یافته‌اند.

بر خلاف شهرت این ژانر، برخی منتقدان همواره مشروعیت آن را از عهد باستان تاکنون به چالش کشیده‌اند. آنها بر پایهٔ بحث‌های آکادمیکی‌شان، آن را رد کرده و اگرچه شمارشان اندک است، به طور فوق‌العاده اثرگذار بوده‌اند. از نظر آنها، اجتماع در چنین آثاری بازتاب نداشته و هنرمندان بلندآوازه‌تر کسانی هستند که از عهدهٔ موضوعات چالش برانگیزتر برآیند. چنین پیش‌داوری‌هایی در آغاز صورت گرفت و حتی پس از جنگ جهانی دوم به ژانر فرعی‌تری از طبیعت بی‌جان توجه شد. اما از آن زمان به بعد، به طور روزافزون مورد توجه قرار گرفت و بازتابی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی گردید.

در طول قرن‌های متمادی پس از پیروزی مدرنیسم، بحث‌های آکادمیک بر این اصل متمرکز شدند که از چه نوع «طبیعتی» باید تقلید شود. به هر صورت، به دلایل متعدد، «محاکات» منسوب به طبیعت بی‌جان است. حامیان این ژانر، به دلیل وفاداری‌اش به طبیعت آن را تحسین نموده، در حالی که مخالفانش آن را فاقد آرمان‌گرایی دانسته و در سطح پایین‌تری از دستاوردهای هنری قرار می‌دهند.

پرده‌های طبیعت بی‌جان کاملاً مجزای از ارزش هنری‌شان، سروکار زیادی با واقعیت روزمره داشته‌اند. در حقیقت، تاریخ کهن طبیعت بی‌جان، مصونیت خویش را در برابر نقادی نظریه‌پردازان حفظ کرده و به گونه‌ای مهار شده که از تعریف دقیق می‌گریزد. واژه‌هایی نیز که برای توصیف آن به کار می‌رود به طور گیج‌کننده‌ای مبهم‌اند.[1] اگر یک موجود زنده به یک نقاشی طبیعت بی‌جان وارد شود، هنوز هم طبیعت بی‌جان باقی می‌ماند؟ به هر حال، هرگونه تلاش برای محدود کردن این ژانر، بسیار خشک‌اندیشانه بوده و به آشفتگی منجر خواهد شد.

بر طبق نظر چارلز استرلینگ[2] (که لقب پدر مطالعات طبیعت بی‌جان را به او داده‌اند) یک طبیعت بی‌جان زمانی به وجود می‌آید که نقاش، تصمیم قاطعی بر گزینش گروهی از اشیاء به عنوان موضوع خود داشته باشد و آنها را به شیوه‌ای نظام بخشد که یک تصویر منسجم خلق شود.[3] بنابراین انسان‌ها

---

[1]- در زبان‌های لاتین واژه‌های متفاوتی برای توصیف آن به کار می‌رود:
naturaleza muerta, natura morta, nature morte, Still even, Still eben, Still life

[2]- Charles Sterling

[3]- Ebert-Schifferer, Sybille, *Still life A History,* Harry N. Abrams Inc, New York, 1998, Page 13

و موجودات زندهٔ بزرگ‌اندازه به طبیعت بی‌جان تعلق ندارند و نیز گروه‌هایی از اشیاء که در نقاشی‌های روایی می‌آید، طبیعت بی‌جان نمی‌باشند.

ترجمهٔ عبارت "Still Life" به «طبیعت بی‌جان» و یا حتی «نقش اشیاء» صحیح نمی‌باشد. زیرا واژهٔ "Still" به معانی: آرام، بی‌صدا، ساکت، ساکن، صامت، بی‌حرکت، ناجنبا، خاموش، ملایم و بی‌تلاطم اشاره دارد. همچنین از معادل‌های واژهٔ "Life" در زبان فارسی می‌توان به: جان، زندگی، حیات، انسان زنده، شور و نشاط، سرزندگی و... اشاره نمود. با این تشریح آشکار می‌شود که «استیل لایف» طبیعت بی‌جان نیست، بلکه بر عکس، زندگی صامت است. اما به دلیل آنکه عبارت «طبیعت بی‌جان» سال‌ها است که برای توصیف این گونه از نقاشی به کار می‌رود، در این نوشتار نیز از این عبارت استفاده می‌گردد.

در این بررسی، ابتدا به طور مختصر به سیر تحول طبیعت بی‌جان در طول تاریخ پرداخته می‌شود. سپس بیانگری در طبیعت بی‌جان‌های سدهٔ بیستم را مطرح نموده و آن‌گاه به معرفی و تحلیل آثار هشت هنرمند نیمهٔ دوم این قرن می‌پردازیم. هشت نقاش مورد مطالعهٔ ما: جورجیو دکریکو، جورجیو موراندی، آلبرتو جاکومتی، بالتازار بالتوس، فرناندو بوترو، وین تیه‌بود، ویلیام بیلی و جنت فیش هستند. البته واضح است که نقاشان زیادی نظیر: پیکاسو، ماتیس، براک، گریس و دیگران آثار بسیار شاخصی با مضمون طبیعت بی‌جان کار کرده‌اند؛ اما ما در این بررسی به آثار نقاشانی می‌پردازیم که بخش عمده یا قابل توجهی از آثارشان طبیعت بی‌جان بوده است. همچنین نوعی وحدت از لحاظ بیان و ساختار صوری در میان آثار این هشت نقاش وجود دارد که در بخش نتیجه‌گیری به بیان وجوه تشابه و تمایز آثار این نقاشان می‌پردازیم.

فصل اول

طبیعت بی‌جان در گذر زمان

طبیعت بی‌جان قبل از سدهٔ نوزدهم

«طبیعت بی‌جان» نخست در هنر مصر باستان پدید آمد، زیرا مصریان در مقابر خود، هر آن چیزی که نشانی از نعمت بود را تصویر می‌کردند. این مضمون سپس در نقاشی و موزائیک یونان و روم باستان رخ‌نمایی کرد. اکثر نویسندگان، سرآغاز تاریخ طبیعت بی‌جان غرب را به زکسیس[1] و پارهاسیوس[2] یونان ارجاع می‌دهند.

در فاصلهٔ سال‌های ٤٠ تا ١٠٤ میلادی، اشیاء روزمره و خوراکی‌ها مورد تکریم نقاشان روم باستان قرار گرفت و آثار موزائیکی درخشانی برای تزیین کف و دیوارها خلق شد. علاوه بر تکنیک موزائیک، تعدادی نقاشی دیواری انکاستیک[3] مانند *«طبیعت بی‌جان با یک شاخهٔ هلو و یک جام شیشه‌ای»* از آن دوره باقی مانده است.

در سده‌های میانه، هنگامی که توجه به وجود دنیوی در مقابل زندگی جاودانه و واقعیت جهان کمرنگ شد، دیدگاه‌های بصری نسبت به ساخت تصویر – و از جمله طبیعت بی‌جان- جایگاهی نداشت. این تغییر در طرز ادراک مردم از جهان واقعی تا انتهای این عصر تحت نظریات فیلسوف مدرسی، ویلیام آکهم[4]، ادامه یافت. در سایهٔ این جهان‌بینی جدید، هنرمندان نیز به جستجوی تکنیک‌های تصویری جدید پرداختند. نقاش توسکانی[5]، جوتو دی بوندونه[6]، به حجم‌پردازی سه‌بعدی اشیاء به کمک نور و سایه در پرسپکتیو فضایی خاص پرداخت.

تکنیک جدید نقاشیِ پرسپکتیویِ توسعه یافته در ایتالیای قرن چهاردهم، به زودی از طریق جنوب فرانسه و بورگاندی[7] به هلند نفوذ کرد. در دورهٔ رنسانس، به دلیل توجه ویژه به انسان و تفکرات انسان‌محور، بسیار اندک به طبیعت بی‌جان پرداخته شد. اما در ربع سوم قرن پانزدهم، هنرمندان دو سوی آلپ به موضوعات طبیعت بی‌جان روی آوردند.

اگرچه طبیعت بی‌جان‌های مستقلی در نیمهٔ اول قرن شانزدهم در اروپا به وجود نیامد، اما نقاشان روایت‌گر و چهره‌پرداز دو سوی آلپ به طور مکرر از عناصر طبیعت بی‌جان در آثارشان استفاده

1- Parhasios
2- Zeuxis
3- Encastic
4- William of Ockham (1300? England-1349)
5- Tuscan
6- Giotto di Bondone (1266? Italy-1337)
7- Burgundy

کردند. در نیمهٔ اول قرن شانزدهم، رشد سریع جمعیت اروپا که منجر به هجرت مردم به شهرها شد، گسترش فقر و کمبود غذا را در پی داشت. در این زمان، ترسیم مواد خوراکی به طور فزاینده رواج یافت.

در نیمهٔ دوم قرن شانزدهم، ژانر جدیدی از صحنه‌های آشپزخانه و بازارها در اروپا فراگیر شد. در سال ۱٦٦۰ آکادمی فرانسه پذیرفت که در مباحث زیباشناختی، جایی هم به طبیعت بی‌جان بدهد و به همین جهت است که عمر ادبیات مربوط به طبیعت بی‌جان از سه قرن تجاوز نمی‌کند. از این زمان طبیعت بی‌جان، به عنوان موضوعی مستقل در نقاشی اروپایی اهمیت می‌یابد.

در سدهٔ هفدهم، طبیعت بی‌جان توسط فلاندری‌ها و هلندی‌ها بسیار رونق گرفت و گاه جنبه‌های کنایی و نمادین در آن مطرح شد. نقاشی طبیعت بی‌جان در اروپا، بیش از هر جای دیگر در هلند و با آثار هنرمندانی چون پیتر کلاس[1] و ویلم کالف[2] رواج یافت. در قرن‌های شانزدهم و هفدهم میلادی، حامیان اصلی نقاشان هلندی را تجار ثروتمند و افراد حرفه‌ای تشکیل می‌دادند. آنها به نقاشی طبیعت بی‌جان حیوانات و غذاها، تصاویر اسب‌ها و خانهٔ بورژواهایی که نظیر خانهٔ خود آنها نشان‌گر اتفاقات سادهٔ محلی بود، علاقه داشتند. در این فضا، هنرمند نیز باید تا حدودی به اقناع حامیان خود می‌پرداخت. جام‌های شراب، صدف‌های درخشان نقره‌ای و پوست لیمویی مارپیچ، از ابزارهایی بود که برای انتقال و انعکاس نور به کار می‌رفت. هنرمند مجذوب اجرای بافت‌های متنوع نرم و زبر اشیاء، غنچه‌های درختان آلو، کرک هلو، پیچیدگی پارچهٔ ابریشم و یا پرز و تاب مخمل می‌شد.

در سدهٔ هجدهم، طبیعت بی‌جان توسط ژان باپتیست شاردن[3] به عرصه‌ای برای کشف روابط و جوهر اشیاء بدل شد. شاردن، که از مکتب هلندی برآمده بود، موضوعات سادهٔ طبیعت بی‌جان را در ساختار معماری ساده ارائه می‌نمود. شاردن در پرده‌های طبیعت بی‌جان با اشکال هندسی متداخل درگیر شد و تناسبات و رنگ‌های آنها را در الگوی کاملی عرضه نمود. همین کیفیت ساختاری آثار اوست که تصاویر وی را نسبت به تصاویر سایر نقاشان قرن هجدهم، به امروز نزدیک‌تر کرده است. شاردن فرهنگ و اخلاق طبقهٔ بورژوای فرانسوی سدهٔ هجدهم را نه فقط در موضوعات، بلکه در ساختار استوار نقاشی‌های خود بازمی‌تابد. خصوصیت شیوهٔ کار او در این است که به مدد طرح

---

[1]- Pieter Claesz (1597 Netherland-1661)
[2]- Willem Kalf (1619 Netherland-1693)
[3]- Jean-Baptiste-Simeon Chardin (1699 France-1779)

محکم، نورپردازی سنجیده و ضربه‌قلم‌های وزین، زیبایی نهفته در اشیای ساده را آشکار می‌کند. شاردن بر خلاف پوسن[1]، نه واقعیت تاریخی و باستانی، بلکه واقعیت روزمره را تابع ترکیب‌بندی‌های کاملاً حساب شده می‌کرد. ضربه‌قلم‌های او وزین و آرام‌اند و همین اسلوب اوست که به هر شئ وزن و مکان می‌دهد. در یک کلام، شاردن را می‌توان شاعر چیزهای پیش‌پاافتاده و نمایشگر تفاوت‌های مختصر آنها دانست.

[1]- Nicolas Poussin (1594 France-1665)

طبیعت بی‌جان در سدهٔ نوزدهم و سال‌های آغازین قرن بیستم

در سدهٔ نوزدهم - به خصوص در پی آشنایی اروپاییان با باسمهٔ ژاپنی- موضوع طبیعت بی‌جان کاربردی گسترده یافت. در ابتدای قرن نوزدهم و دورهٔ بیدِرمایر،[1] نمونهٔ پیشاامپرسیونیستی از نقاشی گل‌ها با چیدمان طبیعی و رنگ‌های درخشان را می‌یابیم.

در دورهٔ باروک، اشیاء ساختهٔ دست بشر، معنایی کلی و نمادین پیدا کرده و یا به خدمت توصیف یک طبقهٔ اجتماعی خاص می‌پردازند. رمانتیک‌ها اعتقاد داشتند که روح مقدسی در تمام طبیعت جریان دارد و بر همین اساس، نقاشی منظره که در حدود ۱۸۰۰ رواج یافته بود به محبوبیت بیشتری رسید؛ در حالی که طبیعت بی‌جان به جایگاهی فرعی‌تر تنزل نمود. اوژن دلاکروا[2] مجموعه‌ای طبیعت بی‌جان از گل‌ها خلق نمود و نیز تئودور ژریکو [3]، نقاش بزرگ رمانتیک، در سال‌های دههٔ ۱۸۲۰ به نقاشی از گل‌ها و میوه‌ها بر پایهٔ میراث نئوکلاسی‌سیسم[4] داوید[5] و انگر[6] پرداخت.

طبیعت بی‌جان‌های فرانسیسکو گویا[7] با ظاهر نمایشی غیرخوشایند از حیوانات سلاخی شده، می‌تواند به عنوان پیش‌قراولان یک تغییر بزرگ در نظر گرفته شود. جای تعجب نیست که هنرمندان رمانتیکی نظیر فرانسوا بانون[8]، آنتوان والن[9] و تیجوال ریبت[10]، شاردن را الگوی خود قرار دادند. آنها نقش‌مایه‌هایشان را از نقاشی‌های شاردن و صحنه‌های آشپزخانه‌ای هلندی گرفته، اما تکنیک و سبک کار خود را از اساتید ایتالیایی و اسپانیایی قرن هفدهم که ضربه‌قلم‌های پرانرژی و آزادی دارند، اقتباس نمودند. برخی از تحلیل‌گران معاصر، گوستاو کوربه[11] رئالیست بزرگ را همسنگ شاردن می‌دانند، اگرچه کوربه به کارگیری رنگ در طبیعت بی‌جان‌هایش را از نقاشی باروک گرفته است.

1- Biedermeier
2- Eugene Delacroix (1798 France-1863)
3- Théodore Géricault (1791 France-1824)
4- Neoclassicism
5- Jacques-Louis David (1748 France-1825)
6- Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 France-1867)
7- Francisco (Jose) de Goya (y Lucients) (1746 Spain-1827)
8- Francois Bonvin (1817-1887)
9- Antoine Vollon (1833-1900)
10- Théodule Ribot (1823-1891)
11- Gustave Courbet (1819 France-1877)

طبیعت بی‌جان توسط ادوارد مانه[1] و همکاران او یک ابزار تجربی گردید و در این زمان تا حدودی مرز میان ژانرها از بین رفت. اگرچه مانه فقط در دوره‌ای از آثارش طبیعت بی‌جان کار کرده اما دوست و معاصر او، هنری فانتن لاتور[2] در تمام طول عمر هنری خود به طبیعت بی‌جان پرداخته است. البته فانتن لاتور بر خلاف مانه به اساتید کهن وفادار ماند.

سزان[3]، بزرگ‌ترین نیای نقاشانی است که در سدهٔ بیستم به موضوع طبیعت بی‌جان می‌پردازند. سزان مانند بسیاری از معاصرانش به مطالعهٔ آثار اساتید کهن نظیر شاردن پرداخت که در موزهٔ لوور می‌توانست به تماشای آن بنشیند. همچنین هنرمندانی چون دلاکروا و کوربه را الگوی خود قرار داد. طبیعت‌بی‌جان که اصلی‌ترین جایگاه را در میان آثار سزان دارد، موضوعی مطلوب برای آزمایش‌های سزان بود، چون می‌توانست تعداد اندکی از اشیاء را برای آغاز حرکتش کنار هم قرار دهد. منظره این امتیاز را به او نمی‌داد؛ زیرا مهم‌ترین مسأله در بازنمایی، نیاز به برگزیدن شکل‌هایی از میان انبوه شکل‌ها و آراستن آنها به گونه‌ای است که یک ساختار منسجم تصویری حاصل شود. البته یکی از بزرگ‌ترین تلاش‌های سزان، انطباق این دستاورد بر نقاشی منظره بود.

سزان به ساختار استوار فرم و روابط متقابل شکل اشیاء می‌اندیشید. او فضا را به بافت فشردهٔ لکه‌رنگ‌ها با ضربه‌قلم‌های موزون و محکم بدل می‌کند و به آن ثبات و ایستایی می‌بخشد. لیوان‌ها، بطری‌ها و سیب‌ها در کار سزان صرفاً اشیاء مادی با ساختارهای مجزا نبوده، بلکه نمودار انرژی‌هایی است که بر هم تأثیر می‌گذارند و در ظاهر اشیاء نیز نفوذ می‌کنند. او با وسواسی فراوان نقاشی می‌کرد و ترجیح می‌داد در روزهای ابری نقاشی کند تا نوری که بر سیب‌هایش می‌تابد، یکدست و خنثی باشد. همیشه نگران آن بود که چگونه آنها را به پردهٔ نقاشی بیاورد تا شکوهی همچون آثار گذشتگان، به ویژه آثار پوسن داشته باشد.

سزان برای دست‌یابی به ترکیب‌بندی دلخواه، آن‌قدر در تغییر دادن جای میوه‌های خود وسواس به خرج می‌داد که آنها پلاسیده می‌شدند. او این کار را از پیشوای خود، پوسن فرا گرفته بود که نقاشی را با طراحی کردن از روی آدمک‌های مومی که بر روی صحنه‌ای تئاترگونه قرار می‌داد آغاز می‌کرد و آن‌قدر جای این آدمک‌ها را تغییر می‌داد تا به ترکیب دلخواه خود دست یابد.

---

[1]- Edouard Manet (1832 France-1883)
[2]- Henri Fantin-Latour (1836 France-1904)
[3]- Paul Cezanne (1839 France-1906)

اگر تاکنون کارکرد نقاشی، ارائهٔ چیزهای قابل رویت بود، حال وظیفهٔ «ساختن» چیزی قابل رویت را به عهده می‌گیرد. سزان ضمن حفظ القاء ظاهر واقعی، توانست طبیعت بی‌جان را از فضای اصلی آن به فضای تازه‌ای از روابط و کشش‌های بصری میان اشیاء منتقل سازد.

جذابیت طبیعت بی‌جان برای سزان و بسیاری از نقاشان قبل و بعد از او، مسلماً در این حقیقت نهفته است که نقاش با موضوعی محدود و مهار کردنی‌تر از هر منظرهٔ طبیعی یا فیگور انسانی سر و کار دارد. سزان معتقد بود که فقط طبیعت بی‌جان به نقاش امکان می‌دهد که از طرفی به بازنمایی آنچه پیش رو دارد بپردازد و از طرف دیگر به ترکیب‌بندی دلخواه خود دست پیدا کند. شاید این اعتقاد سزان اندکی تعصب‌آمیز به نظر آید و ادراک روشنی به دست ندهد. در این جا ممکن است ذکر یک مثال در مورد مقایسهٔ نقاشی طبیعت بی‌جان و نقاشی از روی مدل زنده راهگشا باشد: نقاشی که از روی مدل زنده کار می‌کند، می‌تواند از مدل خود بخواهد که حالت خود را تغییر دهد، اما این تغییر حالات فقط در یک محدودهٔ معین که فیزیک و آناتومی مدل اجازه می‌دهد، امکان پذیر است. اما نقاش طبیعت بی‌جان برای دست‌یابی به ترکیب‌بندی دلخواه خود می‌تواند شیئی به این طرف یا آن طرف کار خود اضافه کند یا از آن بکاهد. از این جهت است که طبیعت بی‌جان به عنوان یک ابزار «تجربی» در خدمت اکثر نقاشان بوده است. نقاشی از اشیاء، پس از سزان رفته رفته به سوی هنر انتزاعی حرکت کرد.

امیل برنارد[1] و پل گوگن[2] به جای تلاش برای ترجمهٔ تأثیرات بصری به رنگ در شیوهٔ امپرسیونیست‌ها، در پی دست‌یابی به مرحلهٔ جدیدی از بیان از طریق ساده‌سازی رنگ و خط برآمدند. گوگن در مجموعهٔ خود چند طبیعت بی‌جان از سزان داشت. او در طبیعت بی‌جان‌هایش با رنگ‌های تخت روشن و خطوط شکل‌ساز ساده شده، به شدت تحت تأثیر باسمه‌های رنگی ژاپنی است. رنگ‌ها در طبیعت بی‌جان‌های گوگن بر شعر پنهان اشیاء دلالت می‌کنند. این وظیفهٔ هنرمند است که آن شعر را به نظم بصری و هماهنگی‌های رنگی ملهم از طبیعت ترجمه کند؛ و به قول خود گوگن «رنگ‌ها معانی خاص خودشان را دارند.»[3] اعتقاد گوگن بر نمادین بودن نقاشی، الزاماً به طبیعت بی‌جان‌های او نیز معنای نمادین می‌بخشد.

---

[1]- Emile Bernard (1868 France-1941)
[2]- Paul Gauguin (1848 France-1903)
[3]- Ebert-Schifferer, Sybille, *Still life A History*, Harry N. Abrams Inc, New York, 1998, Page 318