اومواکی

تفاسیری جمعی از:
کریستن آلوانسون، مانابراتا گوها، کِنا هرنلی، رابین مکی
چینا می‌یویل، تیموتی مورتون، رضا نگارستانی
متیو پول، یوجین تکر

ترجمه‌ی آری سرازش، رامین اعلایی

تفاسیری جمعی از:
کریستن آلوانسون، مانابراتا گوها، کِنا هرنلی، رابین مکی
چینا می‌یویل، تیموتی مورتون، رضا نگارستانی
متیو پول، یوجین تکر

ترجمه‌ی آری سرازش، رامین اعلایی

این کتاب ترجمه‌ای است از

The Real Thing: The Real and the Sublime

https://www.urbanomic.com

2010

For the event The Real Thing, Urbanomic brought together a group of writers to create new interpretative labels for the set of paintings grouped under the title Art and the Sublime at Tate Britain.

امر واقع و امر والا

تفاسیری جمعی از:
کریستن آلوانسون، مانابراتا گوها، کِنا هرنلی، رابین مکی
چینا می‌یویل، تیموتی مورتون، رضا نگارستانی
متیو پول، یوجین تکر

ترجمه‌ی آری سرازش، رامین اعلایی

صفحه‌آرا: مرتضی فکوری
طراح جلد: حکمت شکیبا
ناشر: مترجمان
ناشر نسخه‌ی دیجیتال: www.fold-era.com
تابستان ۱۴۰۳

تقدیم به مریم سلیمیان، نقاشِ آزادی

فهرست

مقدمهٔی مترجمان | ۷
مقدمه | ۹

شیء واقعی: امر واقع و امر والا

ترنر | کشتی‌شکستگی | ۱۳
ترنر | فاجعه در دریا | ۱۵
سدون | اورشلیم و دره‌ی یهوشافاط از تپه‌ی شیطان | ۱۷
وارد | گوردِل اسکار | ۱۹
روزتّی | بیتا بئاتریس | ۲۱
میله | دره‌ی فراغت و آسایش | ۲۳
میله | گذرگاه شمال غربی | ۲۵
لیتون | دریا مردگانی را که در خود داشت، پس داد | ۲۷
کالیر | آخرین سفر هنری هادسون | ۲۹
لندسر | گوزن شکار شده | ۳۱
ترنر | آبشارهای کنیستون | ۳۳
واتس | امید | ۳۵
واتس | خائوس | ۳۷
واتس | همه‌فراگیر | ۳۹

هانت | جشن پیروزی معصومین | ۴۱
بلیک | شیطانْ نمک به زخم ایوب می‌پاشد | ۴۳
ترنر | مرگ سوار بر اسبِ زردرنگ | ۴۵
ویلسون | لیلین کائو، کادیر ادریس | ۴۷
برت | یخچال طبیعی روزنلاوی | ۴۹
داد | پرواز بر فراز مصر | ۵۳
بلیک | شبح یک کَک | ۵۵
فوسلی | لیدی مکبث در حال گرفتنِ خنجرها | ۵۷
دو لوتربورگ | بهمن در کوه های آلپ | ۵۹
هوگارت | شیطان، گناه و مرگ | ۶۱
دانبی | سیل | ۶۳
دو لوتربورگ | نبرد کَمپرداون | ۶۵
دو لوتربورگ | نبرد نیل | ۶۷
ترنر | ماهیگیران در دریا | ۶۹
مارتین | داوری نهایی | ۷۱
مارتین | دشت‌های ملکوت | ۷۳
وست | شاعر و آوازخوان | ۷۵
استابز | اسب توسط شیر خورده می‌شود | ۷۷
رایت | فوران وزوو | ۷۹
مارتین | پایان جهان، یا روز غضبِ الهی | ۸۱
اورپن | زونوبک | ۸۳
مور | سیل بزرگ | ۸۵
میله | اولکس فرنگی شبنم‌زده | ۸۷

یادداشت‌ها | ۸۹

مقدمه‌ی مترجمان

۱. رئالیسم نِگَرورز جنبشی در فلسفه معاصر است. این جنبش از فلسفه‌ی قاره‌ای ــ که خود را در موضع واقع‌گرایی متافیزیکی در برابر تفسیرش از اشکال غالب فلسفه پساکانتی تعریف می‌کند ــ الهام گرفته و عمدتاً واکنشی است به روندهای غالب ایده‌آلیسم کانتی و تضایف‌گرایی (correlationism).

رئالیسم نِگَرورز نام خود را از کنفرانسی در کالج گلداسمیت، دانشگاه لندن در آوریل ۲۰۰۷ میلادی گرفته است. این کنفرانس ــ که توسط آلبرتو توسکانو از کالج گلداسمیت اداره می‌شد ــ در مدت زمان برگزاری میزبان سخنرانی‌هایی از ری برسیه از دانشگاه آمریکایی بیروت (در آن زمان در دانشگاه میدلسکس)، ایان همیلتون گرانت از دانشگاه غرب انگلستان، گراهام هارمن از دانشگاه آمریکایی قاهره و کوئنتین میسو از دانشسرای عالی نرمالِ پاریس بود. اعتبار کلمه‌ی انگلیسی «Speculative realism» به‌طور کلی به برسیه نسبت داده می‌شود، اگرچه میسو نیز قبلاً از این اصطلاح برای توصیف موقعیت فلسفی خود استفاده کرده بود.

ریشه‌های رئالیسم نگرورز را می‌توان در آثار فیلسوفان مختلفی که منتقد سرسخت پساساختارگرایی و پست مدرنیسم محسوب می‌شوند، پیدا کرد. در واقع آنها که در کارشان، نارسایی‌های رویکردهای متافیزیکی سنتی را برجسته کردند. در این میان نمی‌توان نقش میسو را در توسعه این جریان

نادیده انگاشت. او در متنِ مهم خود، پس از تناهی (*After Finitude*) استدلال می‌کند که انسان قادر است به بازشناسیِ واقعیتی که مستقل از ادراک وجود دارد، و سپس با استناد به مفهوم «مطلق»، به‌عنوان چیزی که فراتر از تجربه‌ی حسی ما «هست»، پیش‌فرض کانتی، مبنی بر این‌که ما صرفاً می‌توانیم پدیدار را بشناسیم و نه شیء فی نفسه را، به چالش می‌کشد.

درهرحال، هدف این جریان فلسفی در کل می‌تواند این باشد که ظرفیت فلسفه برای پرداختن به مسائل هستی را بدون محدود ماندن در تنگناهای ادراک انسانی، بازبینی کند.

۲. آنچه از نظرتان خواهد گذشت همدستی نظری جمعی از متفکران جریان فلسفی رئالیسم نگرورز است که آثارشان عمدتاً توسط انتشارات **اوربانومیک** ـ که در سال ۲۰۰۶ توسط رابین مکی تأسیس شد ـ منتشر می‌شوند. در این مجموعه‌جستار که به بهانه‌ی رویدادی در موزه‌ی تیت بریتانیا با عنوان هنر *و امر والا* نگاشته شده، نویسندگان با ژرف نگری در برخی از آثار نقاشان انجمن برادری پیشارافائلی، گروهی متشکل از نقاشان، شاعران و منتقدان بریتانیایی که در سال ۱۸۴۸ توسط ویلیام هولمن هانت، جان اِورت میله و دانته گابریل روستی تشکیل شد، و چند فیگور دیگر از جمله جوزف مالورد ویلیام تِرنِر، به ردیابی شناختی مفهوم امر والا و کیفیت‌های آن در قالب هنرِ نقاشی می‌پردازند. ازاین‌رو هر کدام از نوشته‌های کوتاه این مجموعه را می‌توان همچون تک‌نگاره‌ای درباره‌ی یک تابلوی نقاشی در نظر گرفت که با سلاحِ فلسفه‌ی پساکانتی نوشته شده است.

آری سرازش، رامین اعلایی

مقدمه

پرسش فلسفه‌ی رئالیسم نگرورز این است که اندیشه چطور می‌تواند به واقعیتی دست یابد که قبل، بعد و حتی بدون انسان هم دوام دارد؛ واقعیتی که «امر والا»، با نیروهایی که فراتر از ظرفیت تخیل‌اند، با آن روبه‌رو می‌شود.

نظریه‌های رمانتیک درباره‌ی امر والا، این رویارویی تروماتیک را تابعی می‌دانند از اقتصاد بشری —ما تنها به‌اندازه‌ای شاهد انقراض‌مان هستیم که قادر به ارائه‌ی معیاری باشیم که تمامیت ذهنی‌مان را یکپارچه سازد. بااین‌حال، در بازسرهم‌بندی‌سازی مفهوم امر والا در برهه‌ای از بی‌ثباتی الهیاتی، اکتشافات علمی و توسعه‌ی اقتصادی، هنرمندان در برابر «خارجی» غریب و خارق‌العاده ـ که در این یکپارچگی اخلال ایجاد می‌کند ـ صف‌آرایی کردند: [چیزهایی مثلِ] امکانیت خاص[1] مرگ، بی‌اعتناییِ طبیعت عرفی‌شده، و ابدیت پوچِ زمین‌تاریخ ـ که در آن بشر خود یک حادثه‌ی ممکن به امکان خاص، بسیار ناچیز و کوچک است.

در پسِ ترسیم امر والا، تفاسیر جمعی تیم اوربانومیک همدستی با مواد ناشناخته را برملا می‌کنند. در این برملاسازی به‌جای آنکه دوباره تجربه‌ی سوبژکتیو امر والا را طرح کنند، آن را همچون نشانه‌ای از

نفوذ به فرهنگ انسانیِ یک «خارجِ» غریبْ درک می‌کنند. واقعیت بر آگاهی انسان فشار می‌آورد و اندیشه را وامی‌دارد تا به شیوه‌های دقیق‌تر و وحشتناک‌تر، امکانیتِ خاص خودش را ببیند. آنجا که ادراکِ رمانتیک بیان گرایش‌های متناقض از ارگانیسم ــ اراده به طغیان و مقاومت در برابر ادغام ــ را از سر می‌گیرد، تلقی رئالیسم نگرورز آن است که این رانه‌ها واقعیاتِ ممکنی هستند میان واقعیات دیگر.

شیء واقعی: امر واقع و امر والا

A Shipwreck
Charles Turner, after Joseph Mallord William Turner
1806-7

ترنر
کشتی‌شکستگی

[رابین مکی]

در اینجا، تصویرسازی جای خود را به توزیع نیروها داده است تا چیزی از تجربه‌ی تروماتیک را حفظ یا تکرار کند. برای تجربه‌ی حرکت بی‌قرار و عجیبِ ناشی از آرایش رنگ و شدت نوری که ترنر به کار می‌بندد، به ندرت نیاز به ثبت سوژه‌ی نقاشی است.

اینجا صحنه‌ی کشتی‌شکستگی از قید و بند ساحل رها شده است ــ موقعیتی که نقاشان پیشین را مجبور می‌ساخت تا با کشیدنِ جمعی از همسرایان که در حال نظاره‌کردنِ تراژدی‌ای در حال وقوع هستند، قاب‌شان را پر کنند. مضاف بر این نقاشی کشف خودآیینی از درون بازنمایی است: رابطه‌ی پویای این نقاشی با چشم مخاطب وابسته است به همان طبیعت ناشناس و متلاطمی که به تصویر درآمده.

پس نقاشی «از» امر والا نه به‌معنی بازنمایی، که به این معنی است که آن (یعنی امر والا) به‌مثابه گرایشی خاص از نیروها، نقاشی را در دست می‌گیرد و از درون به کار می‌بندد.

A Disaster at Sea
Joseph Mallord William Turner
c.1835

این نقاشی ناتمام احتمالاً تصویرگر یک تراژدی واقعی است. ممکن است به کشتی آمفیتریت اشاره داشته باشد که در آگوست ۱۸۳۳ لندن را با ۱۰۸ زنِ زندانی محکوم به مرگ و ۱۲ کودک، به مقصد نیوساوت ولز ترک کرد. اما در نزدیکی بولونی فرانسه اسیر طوفانی سهمگین شد و پس از آنکه کاپیتان کشتی پیشنهاد کمک را رد کرد، از هم پاشید و تنها سه سرنشین آن زنده ماندند.

ترنر
فاجعه در دریا

[یوجین تکر]

این نقاشی رسماً از یک خط افق نامرئی بهره می‌برد ـ خطی که اگر نقاشیْ تصویرِ دریایی آرام و ساکن می‌بود، با افقِ خودِ دریا منطبق می‌شد. این خط افقی نامرئی به‌واسطه‌ی خط ناهموار، نامتجانس و عمودی امواج تصادم‌کننده در مرکز نقاشی، شورمندانه به دو نیم تقسیم می‌شود. در قالب این نقش‌مایه‌ی زیگ‌زاگی، ما نه تنها امواجی را می‌بینیم که به هم برخورد می‌کنند، که بقایای کشتی، و نشانه‌هایی کوچک از بدن‌های در هم کوفته‌شده توسط حرکت امواج را هم می‌بینیم. این خط شقه‌کننده، سرگردان و وحشی همه‌ی مرزها را محو می‌کند: بدن‌ها تبدیل به امواج می‌شوند و دریا تبدیل می‌شود به آسمان. این درهم‌رویِ همه‌ی مرزها و آمیختگی چوب و گوشت و آب، به قسمی از فلسفه‌ی طبیعی همه‌خداانگار (وحدت وجودی) نزدیک می‌شود که در شلینگ یا نوالیس وجود دارد.

آیا ترنر با از بین بردن کارساز خط افق کلاسیک در این نقاشی، دارد درباره‌ی انرژی سرشار و بی‌مهار رمانتیسیسم در برابر صلبیت کلاسیسیسم حرف می‌زند؟

Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Counsel
Thomas Seddon
1854-5

در سال ۱۸۵۴ توماس سدون به خاورمیانه سفر کرد. امپراتوری بریتانیا و رشد سیروسیاحت و تجارت جهانی، گوشه و کنار دنیا را به روی گردشگران ویکتوریایی باز کرد. مثل سایر اروپاییان، سدون خاورمیانه را مکانی معتبر برای مضامین کتاب مقدس می‌دانست. این دره در جنوب اورشلیم، کوه زیتون و باغ جتسیمانی را نشان می‌دهد، جایی که سدون، به ادعای خودش، حضور عیسی را احساس می‌کرد، «عیسی مسیح همین مسیرها را طی کرده بود». سدون به مدت ۱۲۰ روز روی تپه اردو زد و از چشم‌انداز مقابلش نقاشی کشید.

سدون
اورشلیم و دره‌ی یهوشافاط از تپه‌ی شیطان

[رضا نگارستانی، رابین مکی]

رئالیسم دقیق توماس سِدون ناخواسته نشان می‌دهد که چگونه در این چشم‌انداز، زمین‌شناسی و توپوگرافی، به اتفاقِ الگوهای اسکان (قرارگیری)، کشاورزی و مذهب ـ که پیامدهای آنها هستندـ با نظامی‌گری (میلیتاریسم) ـ که حتی در این صحنه‌ی بی سر و صدا و در صلح و صفا نیز معلوم و مشخص استـ همدستی می‌کنند.

این دره در اصل یک خندق دفع‌کننده در اطراف شهر مستحکم اورشلیم است. با وجود آبادی آن سوی دره که اولین خط دفاعی و شناسایی محسوب می‌شد، این دره غالباً در طول جنگ‌های صلیبی بدون محافظ می‌ماند. مشهور است که ارتش‌ها از نزدیک‌شدن به این منطقه اجتناب می‌کردند چرا که آب آن توسط اجساد یهودیان، مسیحیان و مسلمانانی که در سرازیری‌ها در انتظار قیامت بودند (دفن شده بودند)، آلوده شده بود. [همچنین] دیوار سنگی کوچک به این مهم اشاره دارد که این دره به‌عنوان معدن سنگ نیز کاربرد داشت و مصالح موردنیاز برای مستحکم‌سازی شهر را تأمین می‌کرد.

Gordale Scar (A View of Gordale, in the Manor of East Malham in Craven, Yorkshire, the Property of Lord Ribblesdale)
James Ward
1812-4

گوردِل اسکار ساحلی از صخره‌های آهکی در نزدیکی ستل، یورکشایر است. وارد این نقاشی را به سفارش لرد ریبلزدیل، یک مالک محلی، کشید. او با دستکاری ظریف در چشم‌انداز، بر ارتفاع و مقیاس صخره‌ها افزود. هدف او، در آخرین سال‌های جنگ‌های ناپلئونی، این بود که زمین‌هایی ملی، دست‌نخورده و لم‌یزرع را به تصویر بکشد که توسط حیوانات محافظت می‌شوند. نقاشی وارد همچنین مظهر ویژگی‌های مهیب امر والا بود.

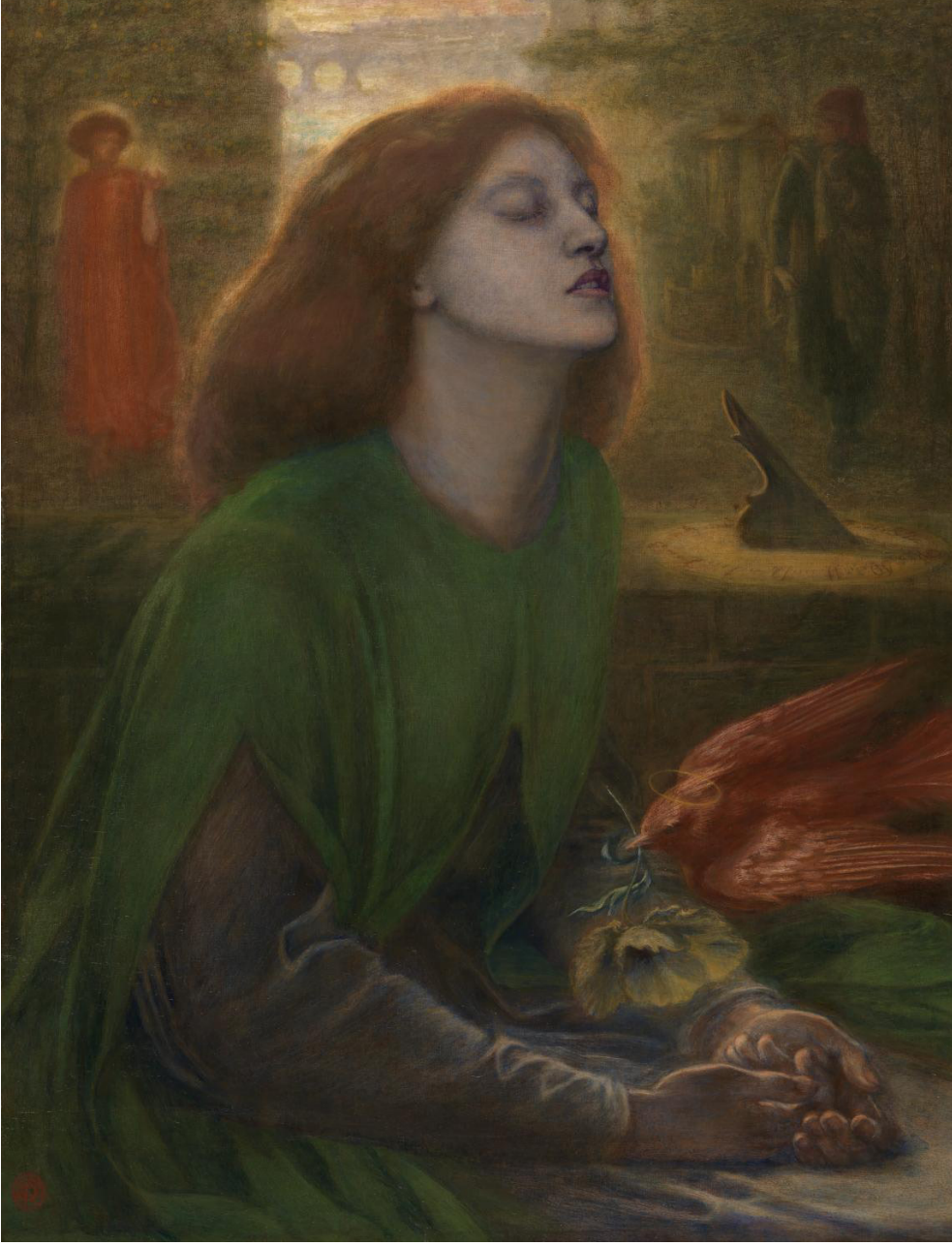
وارد
گوردِل اسکار

[رابین مکی]

جان هاتون، زمین‌شناس، در سفر به غارها (۱۷۸۱) شرح می‌دهد که چگونه فرود آمدن [هبوط] در گوردِل اسکار منجر به تنازعی والا بین عقل و ترس شده:

«[...] انگاره‌ی ایمنی شخصی برخی از احساسات مهیب را ـ که با رعشه و تپش همراهی می‌شدندـ برانگیخت. ذهن انسان همواره قادر نیست خودش را از لطمات و هم‌پیوندی‌های ناخوشایند انگاره‌ها دور نگاه دارد: عقل به ما گفت که این صخره تکان نمی‌خورد... [پس] ما رفتیم و مدت‌ها زیر سایه‌ی آن ایستادیم. به‌نظر اطمینان داشتیم که اتفاقی نمی‌افتد... صخره‌ی بالای سرمان آن‌قدر عظیم و مخوف بود که اگر قطعه‌ی بسیار کوچکی هم از آن بر سرمان می‌افتاد، بی برو و برگرد زیرش له می‌شدیم. با این همه چون اطمینان داشتیم که تکان نمی‌خورد زیرش ایستادیم تا بهتر ببینیمش. اما کمی که گذشت احساسی ناخوشایند شبیه به ترس بر ما مستولی شد... اگر بخواهم توصیفش کنم مثل احساسی بود که وقتی از بالای مکانی رفیع و بلند به پایین چشم می‌اندازیم، تجربه‌اش می‌کنیم.»

وارد در گوردل اسکار، با نحوه‌ی اجرای سترگ و کنترل‌شده‌اش از این صحنه‌ی «مهیب، عظیم و باشکوه»، قصد دارد تا این امکانیتِ خاص را تشدید کند [به اوج برساند].



Beata Beatrix
Dante Gabriel Rossetti
1864-70

روزتّی
بیتا بئاتریس[۲]

[رضا نگارستانی، رابین مکی، تیموتی مورتون]

[در این تابلو] نقاشْ بئاتریس را در لحظه‌ی ممتنع مرگ ضبط می‌کند ــ لحظه‌ای که [اگرچه] به ظن خیلی‌ها شالوده‌ی تجربه‌ی انسانی را شکل می‌دهد، اما دقیقاً همان چیزی است که ما هرگز نمی‌توانیم تجربه‌اش کنیم. در لحظه‌ی اوج‌گیری، بئاتریس می‌تواند تمام و کمال خودش شود ــ اما آیا این چیزی به‌جز تبدیل‌شدن به ابژه است؟

بئاتیفیه[۳] به بئاتریس رخصت می‌دهد تا خودش را از این سرنوشت بیرون بکشد... البته بئاتریس [قبلاً] از قلمروی، که تجربه‌های انسانی را محدود می‌کند، خارج شده تا به مرگش بیاندیشد و آن را درون وسعتِ امکانات زندگی («زندگی نو») جای دهد.

آنجا که می‌توان مرگ را والا انگاشت، چرا که بروزِ ناگهانی امکانیتی خاص و غریب است قطع نظر از قواعد و شقوقِ سوژه، روزتی به‌جایش مرگ شخصی را به مهم‌ترین رویداد زندگی تبدیل می‌کند.

The Vale of Rest
Sir John Everett Millais, Bt
1858-9

میله قصد داشت به‌واسطه‌ی این تابلو، که مضمونش آماده‌سازی قبر جدید است، از مخاطبانش بخواهد تا به فانی‌بودن‌شان بیندیشند.

میله
دره‌ی فراغت و آسایش

[رابین مکی، تیموتی مورتون]

در [طی روندِ] تشدیدِ آمیزشِ شاعرانه‌ی بین پایان روز و پایان زندگی توسط میله، عناصر والای طبیعت بدل می‌شوند به نشانه‌ای برای تأملی درونی‌تر. هیچ چیز موحش، مهیب و طاقت‌فرسایی راجع به خودِ صحنه وجود ندارد. این نقاشی تقریباً مثل یک عکس است که لحظه‌ای تکین را شکار کرده، یک اسنپ‌شات، شروع غروب و ژستِ ناشیانه و سرد راهبه‌ای در حال کَندن قبر.

برخلاف امر والای برکی[۴]، که در آن پهنه‌ی تصویر یک فاصله‌گذاری و سپر حفاظتی است، در اینجا صمیمیت ناخوشایند نگاهِ خیره‌ی فیگور نشسته مستقیماً بیننده را هدف قرار می‌دهد تا از این لحظه‌ی تکین به نفع تأملی فراگیر در گذرد. [گو اینکه] امر والا تبدیل شود به واقعه‌ای رقت‌انگیز، هولناک، زیاده‌شخصی، وقیح و موهن... راسکین[۵] از این اثر بیزار بود و آن را زننده و بدگوهر می‌خواند. او نوشته بود که «بیننده در مقابل این تابلوی میله مثل یک هرزه‌چشمِ حشری است که شاهد غیبت نهایی خودش است، مرگِ خودش.»

The North-West Passage
Sir John Everett Millais, Bt
1874

گذرگاه شمال غربی مسیر دریایی خطرناکی در سراسر آمریکای شمالی است. برای قرن‌ها، کاشفان اروپایی کوشیدند تا از این گذرگاه به‌عنوان یک مسیر تجاری برای رسیدن به آسیا استفاده کنند. تلاش آنها البته با ناملایمات و مرگ‌های بسیاری همراه شد. میله این نقاشی را زمانی کشید که با یک کشتی تجاری می‌خواست از طریق همین گذرگاه به آسیای دور سفر کند.

میله
گذرگاه شمال غربی

[رابین مکی، تیموتی مورتون]

امر والا ــ این قلمرو وسیع، ناشناخته و متخاصم، که [در تابلوی میله] به‌واسطه‌ی نقشه‌ها و نمودارها بدان اشاره می‌شود ــ به‌وضوح بر سیمای این دو فیگور سنگینی می‌کند. بیننده ــ که در امتداد خط نگاه کاپیتان قرار دارد ــ بارِ امر واقعِ ناپیدا و ناانسانی ــ که صحنه حولش می‌چرخد ــ را بر دوش می‌کشد ــ مانعی یخی که پیش‌تر جان انسان‌ها را گرفته و [حالا] روح انسان باید بر آن چیره شود.

عزم راسخ کاپیتان مبنی بر اینکه جست‌وجو برای یافتنِ گذرگاه شمال غربی باید ادامه یابد در عنوان فرعی‌ای که میله به اثرش داده، مشخص است: «باید انجام شود و انگلستان انجامش خواهد داد». این استغاثه بیانگر اعتقاد به مشیت الهی در برابر امکانیت‌های ناگوار است ــ زمین باید ثابت کند که «برای ما» قابل تردد و گذشتنی است، نه اینکه صرفاً مجموعه‌ای باشد نامیزبان و ناپذیرا از قطعات زمین‌ساختاری [تکتونیکی] و یخ‌واره. اما حس ناسیونالیستیِ مشحون در تابلو، این مهم را با منطق انباشت اقتصادی ــ یعنی استکشافی، که از سوی ضروریاتِ توسعه‌ی دائمی و بهره‌برداری کامل از زمین هدایت می‌شود ــ در هم می‌آمیزد.

And the Sea Gave Up the Dead Which Were in It
Frederic, Lord Leighton
1892

این صحنه رستاخیز مردگان را چنان‌که در مکاشفه‌ی یوحنا توصیف شده، نشان می‌دهد. یعنی آن هنگام که اموات از گورها و کفِ اقیانوس‌ها بلند می‌شوند و بیرون می‌آیند. این نقاشی در اصل یکی از هشت تابلوی گردی بود که لیتون برای گنبد کلیسای جامع سنت پل لندن با موضوع آخرالزمان طراحی کرد. هر چند در نهایت این نقاشی‌ها از سوی کلیسای مزبور به این بهانه که کلیت آنها برای یک کلیسای مسیحی نامناسب‌ند، رد شدند.

لیتون
دریا مردگانی را که در خود داشت، پس داد[۶]

[کریستین آلوانسون، رضا نگارستانی، رابین مکی]

[در تابلوی لیتون] اوج‌گیری [بالاروی] خانواده‌ی احیاشده، در حین برخاستن از گورِ آبی‌شان، به‌طرز عجیبی اریب شده و قائم نیست، امری که احتمالاً ربط دارد به زاویه‌ی دید نقاش از صفحه‌ای که برای نقاشی‌کشیدن در اختیار داشته[۷]. در طول عصر رنسانس، کتابچه‌های فنی پرخواننده، ایرادات پرسپکتیوی نقاشی‌های کار شده بر روی سطوح منحنی، مثل گنبدِ [کلیسای] پولس رسول را از طریق علم آینه‌ها و عدسی‌سنجی نقد می‌کردند. در دوره‌ی لیتون، این علوم توسط ریاضیات جدید و ابزارهای پیچیده متحول شده بودند.

آگاهی از شکاف بین پدیدارهای نوری و واقعیت زیربنایی، مفهوم جدیدی به توصیه‌ی پولس رسول می‌دهد: انگار که روح انسان واقعیت را در «آینه‌ای تاریک» منعکس می‌کند. نقاشان بعدی دیگر به دنبال واسنجیدنِ نگاره‌های خود برای برطرف‌کردنِ این ناجوری و بی‌شباهتی نبودند، و در عوض شروع کردند به محک‌زدنِ مکانیسم‌های مختلف دیدن.

The Last Voyage of Henry Hudson
The Hon. John Collier
1881

در سال ۱۶۱۱، هنری هادسون کاوشگر و پسرش، زمانی که در سفری برای یافتن گذرگاه شمال غربی بودند با شورش خدمه کنترل کشتی‌اشان را از دست دادند و به همراه چند نفر از وفاداران‌شان در دریا رها شدند. مشهور است که هنری هادسون برای اینکه زنده بماند و بتواند خود را به ساحل برساند مجبور شده تا گوشت متعفن اجساد یارانش را بخورد. جان کالیه در نقاشی‌اش با توجه به این شایعه شمایل هنری هادسون را خیره به بینندگان کشیده، احتمالاً در ارجاع به نقاشی جاشوا رینولدز، اوگولینو، ۱۷۷۳، که مضمونش وضعیت اوگولینو و پسرانش در دوزخ است. اوگولینو سیاستمدار فاسد همعصر دانته بود که به خیانت متهم شد و پس از دستگیری به همراه پسرانش، از سوی کلیسای جامع محکوم شد به گرسنگی‌کشیدن تا مرگ. مشهور است که او آنها را می‌خورد تا زنده بماند، اگرچه کارش بیهوده بود و همه در نهایت می‌میرند. در کمدی الهی، دانته و ویرژیل او را در حال خوردن پسرانش می‌بینند.

کالیبر
آخرین سفر هنری هادسون

[رابین مکی، تیموتی مورتون، کنا هرنلی، متیو پول]

در این تابلو هنری هادسون در حالی‌که با دستش میله‌ی سکان قایق را گرفته، نقاشی شده است. [جان] کالیر چنان این صحنه را مهندسی کرده و کشیده که انگار بینندگان به همراه چند خدمه‌ی بازمانده ــ که به شورشیان نپیوستند و همراه هادسون ماندندــ در قایق شناور به‌سوی سرنوشت اجتناب‌ناپذیرش نشسته‌اند.

نگاه محجوبانه و بدون گلایه‌ی هادسون مانده بین مطالبه‌گری نامشخص پسرکی از وضعیت و تهی‌جای سرد و بی‌روح مرد مرده یا در حال مرگ. در چنین انفعال وخیمی، اراده‌ی آهنین هادسون با واقعیتی که اکنون سرنوشتش را هدایت می‌کند، یکی می‌شود.

پردازش غریب چشمان پسر و پوشش نامتناسبش نشان می‌دهد که او در واقع یک شبح است و هادسون همان آخرین بازمانده است.

Deer and Deer Hounds in a Mountain Torrent (‘The Hunted Stag’)
Sir Edwin Henry Landseer
1831

گشت و گذار ادوین هنری لندسر در ارتفاعات اسکاتلند تخیل او را تحریک کرد. در این تابلو او یک گوزن در حال مرگ را به تصویر کشیده که سرکشانه در حال مقابله با سگ‌های شکاری است. لندسر به‌دلیل نقاشی از حیوانات مشهور بود. خود او دوست داشت تا این صحنه را نمادی بدانند از مبارزه‌ای ناامیدانه با نیروهای طبیعت.

لندسر
گوزن شکار شده

[رابین مکی، کنا هرنلی]

لندسر در این تابلو بیننده را به عریان‌ترین شکل ممکن در برابر طبیعت قرار می‌دهد. جایی به‌ظاهر دنج و خلوت که بی‌رحمانه تسخیر شده.

در طی پاکسازی هایلند[۸]، هزاران بومیِ منطقه که ساختارهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادیِ زمین‌های رازآلود و نفوذناپذیرشان، هزار سال قدیمی‌تر از هر چیز دیگری در بریتانیا بودند، آواره شدند و به‌عنوان نیروی کار ارزان به مناطقِ پست (از نظر ارتفاع از سطح دریا) نقل مکان کردند. [پس از آن بود که] پیوندهای سنتیِ اقلیمی قطع شدند، و مشاغلی جدید همچون پرورش گوسفند رواج یافت. ارتفاعات ــ که حالا عملاً زمین بایر بودند ــ تبدیل شدند به شکارگاه‌های اشراف‌زادگان انگلیسی که آزاد بودند آنجا تاخت و تاز کنند، تله بگذارند و گوزن بزنند.

لندسر با این طراحی (که رقص‌گردانی است، انگار که گوزن در حال حرکات موزون است)، دارد به ما درباره‌ی نیروهای جدید اقتصادی ــ سیاسی‌ای می‌گوید که این زمین‌های اسطوره‌ای را تصاحب کرده‌اند.

Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland
Joseph Mallord William Turner
1798

الهام‌بخش ترنر برای کشیدن این چشم‌انداز ابیاتی از بهشت گمشده‌ی میلتون بود که «مه و بازدم» جو هنگام طلوع خورشید را توصیف می کردند. منتقدی در سال ۱۷۹۸ نوشته بود: «پیش از ترنر هیچ‌کس پرده‌ای را که طبیعت از ما مخفی می‌کرد کنار نزده بود... ترنر نخستین هنرمندی است که نوع کاملی از منظره را به ما ارائه می‌کند.»

ترنر
آبشارهای کنیستون

[رابین مکی]

ترنر به‌دقت به حرف‌های میلتون توجه می‌کند. این قطعه ـ که یکی از چندین اشاره‌ی میلتون به فرآیند تبخیر است ـ بیش از هر چیز به شکوه طبیعت ادواری و زنده‌ی آفرینش مربوط است... در این قطعه از میلتون، بالا و پایین رفتن آب در هواسپهر، عبادت تصور می‌شود:

> ای تُنُک‌مه‌ها و بازدمه‌ها، شما، شماها، که اکنون برمی‌خیزید
> از تپه یا دریاچه‌ی مه‌گرفته، سایه‌گون یا کبود،
> تا آن‌که خورشید دامن‌های پنبه‌مانندِ شما را رنگِ زرین بزند،
> به تکریم خالق بزرگ جهان برخیزید؛
> چه آسمانِ خالی را با ابرها بپوشانید،
> چه زمین تشنه‌لب را با پُر باریدن تر کنید،
> [باز هم] برخاستن و افتادن‌تان، مدح او را رفعت می‌بخشد.[۹]

ترنر چنانکه باید و شاید تصویری جامع از چرخه‌ی آب عرضه می‌دارد: ابرهای استراتوس[۱۰] از بالای قله‌ها برمی‌خیزند و به ابرهای طره‌ای[۱۱] تبدیل می‌شوند و با پایین آمدن ابرهای پشته‌سان[۱۲] را تشکیل می‌دهند و به‌صورت باران به چشمه‌ها، نهرهای کوهستانی و آبشارها می‌رسند. تنها چیزی که گم شده اقیانوس است.

Hope
George Frederic Watts and assistants
1886

در تابلوی امید، زن جوانی مشغول نواختن چنگی است که فقط یک تار آن باقی مانده است. این زن برای شنیدن نوای ساز موسیقی، گوش خود را به چنگ نزدیک کرده است تا بتواند نوای ضعیف موسیقی برخاسته از تک‌تار سالم را بشنود. این اثر متعلق به سال ۱۸۸۶ جزو یک مجموعه‌ی هنری خصوصی است و نقاش دو نسخه از آن نقاشی کرده است. نسخه‌ی بهتر آن در موزه‌ی تیت لندن نگهداری می‌شود. نسخه‌ی دیگر تابلو نیز در موزه‌ای کوچک در مرکز شهر لندن به نام گیلدهال است. مشهور است که نلسون ماندلا بر دیوار سلول‌اش در زندان جزیره روبن، زندانی که ۱۸ سال در آن سر کرد، نسخه‌ای از این تابلو را آویخته بود. همچنین گفته می‌شود متعاقب ناکامی مصر در جنگ شش روزه، دولت مصر به سربازان ارتش کپی‌هایی از همین تابلو داد تا امید به آینده را در دل آن‌ها زنده نگاه دارد.

واتس
امید[۱۳]

[رابین مکی]

کانتن میسو در مقاله‌اش با عنوان معمای شبح‌گون در مواجهه با انبوه مرگ‌های بی‌معنایی که هر روز در جهان روی می‌دهند، مسئله‌ی الهیاتی امید را مورد ملاحظه قرار می‌دهد. اگر خدا وجود نداشته باشد یعنی ما نمی‌توانیم امیدی به رستگاری مردگان داشته باشیم و این تنها ناامیدی است که وجود دارد. متقابلاً، هر عدالتی که ممکن است مردگان در زندگانی پس از مرگ دریافت کنند، عدالتی خواهد بود از سوی همان خدایی که رنج‌های بیهوده ارزانی‌شان داشته است ــ معبودی منحرف و بی‌رحم.

راه حل نگرورزانه‌ی میسو برای این معضل ــ آن هم با این استدلال که نا-وجود خدا، امکان وجود خدایی که هنوز نیامده را در خود جای می‌دهد ــ امید را دوباره زنده می‌کند.

این برآمدگی و نوپدیدی خدا از «نیستی [معدومی] الهی» زمانی قابل تأمل است که ما استدلال میسو، مبنی بر اینکه قواعد طبیعت آنطور که می‌شناسیم ضروری نیستند، بلکه کاملاً امکانیتِ خاص‌اند. تنها کشف این حقیقت متناقض توسط عقل است که می‌تواند امید ایجاد کند.

Chaos
George Frederic Watts and assistants
c.1875–82

واتس معتقد بود که این نقاشی «نقشه‌ی راه عبور سیاره ما از هرج و مرج به نظم است.» در سمت چپ نقاشی غول‌ها تلاش می‌کوشند تا خودشان را از آتش و بخار بی‌شکل رها کنند و فیگور مرکزی که در حال بیرون آمدن از آب است، بقا را نشان می‌دهد. در سال ۱۸۸۴، نسخه‌ای از این نقاشی در یک نمایشگاه انفرادی در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک به نمایش گذاشته شد و بحث‌های فراوانی برانگیخت.

نظم یکی از دغدغه‌های همیشگی فلسفه و هنر غرب بوده است. برای هر دوی اینها، بی‌نظمی مسئله‌ای آزاردهنده است. [در تابلوی خائوس] واتس که خود را «اندیشنده در رنگ» می‌خواند، با جای دادن بی‌نظمی در ظرفِ گذاری بسامان از «خائوس به کیهان»، میانگیری می‌کند.

«چینه‌بندی» تدریجی شارِ میانِین، مستلزم یک مدل زمین‌شناختی است. اما زمین‌شناسی هیچ دسته‌بندی‌ای از نظم به بی‌نظمی ندارد — آنچه هست تاخوردگی‌ها و باز_تاخوردگی‌های بی‌پایان ماده است و لا غیر، تنظیمی که دیگر نیازی به قطب مخالف بی‌نظمی ندارد. شاید به همین دلیل است که تصویر درهم و برهم و بی‌قاعده‌ی واتس از خائوس جبر و نفوذ کمی دارد.

علم حالا به ما می‌گوید که «خائوس» صرفاً بی‌نظمی نیست، بلکه نظمی است فراتر از ظرفیت‌های ادراکی ما. دیگرْ مسئله منظم کردن بازنماییِ [تجربه‌ی] بی‌نظمی نیست؛ بلکه عرضه‌داشتِ ساختارهایی است که از حس استتیکیِ درون‌ساخته[فطری] ما از نظم پیروی نمی‌کنند.

در این مرحله استتیک از فلسفه فاصله می‌گیرد و «اندیشمندِ در رنگ» بودن دشوار و دشوارتر می‌شود.

The All-Pervading
George Frederic Watts
1887-90

واتس در این نقاشی می‌خواست تا روح حاکم بر سیستمی را نشان دهد که خودش گستره‌ی بی‌کرانش می‌خواند. در نقاشی او فیگوری شدیداً پوشیده ــ که توسط بال‌هایی بزرگ احاطه شده ــ به اعماق کره‌ای کریستالی خیره شده است. به نظر این پیکره‌ی معلق در حال به چالش کشیدن گرانش است.

واتس
همه‌فراگیر

[کنا هرنلی، رابین مکی]

مانند تمام آثار پر اهمیت واتس، این تابلو هم احتمالاً یکی از نقاشی‌های مجموعه‌ی «سرای زندگانی» او است. واتس همه‌ی عمر آرزو داشت تمثیلی متافیزیکی و عالمگیر بکشد که خلقت کیهانی، تاریخ کتاب مقدس، «عصر انسان» و پیشرفت‌های تمدن را در بر بگیرد، چیزی مثل آنچه در کلیسای سیستین نقاشی شده.

مطابق با این خیال ـیعنی دیدگاه یک سیستم‌ساز بزرگـ واتس ممکن است در این تابلو ادعا کند که نظمی فراگیر و سراسری، یا حسی یکپارچه و وحدت‌بخش، هنوز هم بر هرج و مرج جامعه‌ای زیر و زبر شده توسط روند صنعتی‌شدن، جنگ و حملات هجوم ادامه‌دار امپراتوری‌ها به اعماق ناشناخته‌ی زمین، کنترل و نظارت دارد. با این حال خصیصه‌نمای همیشگی آثار واتس که همان دوپهلویی است، اینجا هم به سیاق معمول حضور دارد، آن هم در ظاهرِ روحی که به نظر نگهبان است اما خفته، کور یا بی‌چشم.

The Triumph of the Innocents
William Holman Hunt
1883-4

هانت این نقاشی را در دهه‌ی ۱۸۷۰ وقتی در اراضی مقدس زندگی می‌کرد، کشید. او یکی از بنیانگذاران انجمن برادری پیشارافائلی بود و نقاشی‌هایش به دلیل توجه به جزئیات و رنگ‌های استادانه بسیار قابل توجه بودند. هانت این ویژگی‌ها را تحت تأثیر نوشته‌های جان راسکین و توماس کارلایل در آثارش گنجاند. او در کل وظیفه‌اش در هنر را فاش کردن رابطه‌های بین نشانه و واقعیت می‌انگاشت و تا پایان عمر به آرمان‌هایش وفادار ماند.

هانت

جشن پیروزی معصومین

[رضا نگارستانی، رابین مکی، کنا هرنلی]

هانت، در ضمیمه‌ی بروشوری که در سال ۱۸۸۵ در انجمن هنرهای زیبا توزیع شد، نوشته بود: «سیلابی که طفل‌های غیرمادی را در بر گرفته، در تضاد است با جریانی که از آن عبور می‌کنند [...] این سیلاب، جریان زندگانی ابدی است، [و] به‌جای اینکه در بخار طبیعی زایل شود، خیزابه‌هایش، شکل حباب‌های در هوا را به خود گرفته...»

راه‌حل هنری هانت برای یک مسئله‌ی الهیاتی وامدار تحقیقات معاصر درباره‌ی برهمکنش مایعات است: برای پایدار نگه داشتنِ حباب‌های آب، به مایع یا گاز نامحلول دیگری به منظور کاستن از کشش سطحی و جلوگیری از تبخیر یا پخش شدن آنها در هوا، نیاز است.

از نظر هانت، این در اصل ناهمگنی جریان زندگانی ابدی است که آب زمین را قادر می‌سازد تا حباب‌های ماورایی و وهمیِ در هوا را تشکیل دهد. دوست او، میله، راه‌حل ساده‌تری داشت: عاملِ امر والایی که آسیب‌پذیری یا شکنندگی و سبکی این فیگور طهارت و معصومیت را حفظ می‌کند، صابون گلابی است.

Satan Smiting Job with Sore Boils
William Blake
1826

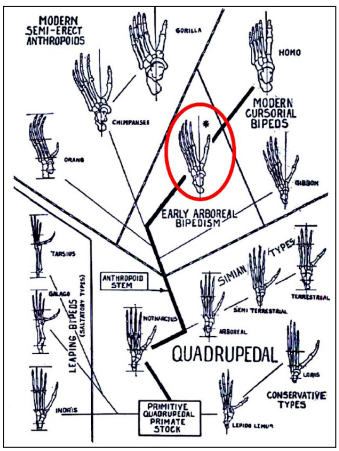
در این نقاشی، بلیک صحنه‌ای از کتاب ایوب را تجسم کرده است. آنجا که خداوند به شیطان اجازه می‌دهد تا ایمان ایوب عابد را با اعمال شکنجه‌های مختلف به چالش بکشد. نقاشی آبرنگ بلیک بازنمایانگر یکی از این شکنجه‌هاست.

بلیک
شیطانْ نمك به زخم ایوب می‌پاشد

[کریستن آلوانسون، رضا نگارستانی، تیموتی مورتون، رابین مکی، مانابراتاگوها]

[اینجا] بلیک شیطان را با استفاده از تدابیر استتیکی یونانی به تصویر کشیده است: ناحیه‌ی تناسلی ناواضح کشیده شده است و قضیب [آلت مردی] کوچک است. و پاها انگشت دوم بلندتری دارند، خصیصه‌ای که با خون و اصالت خانوادگی مرتبط است.

وضعیت کالبدشناختیِ «پای یونانی» امروزه به‌عنوان یک خصیصه‌ی فرگشتیِ آتاویستی (نیاکان‌گرا) شناخته می‌شود: انگشت دوم بلندتر به حیواناتِ دوپای نخستین، امکانِ «راه رفتن» بر روی تنه‌ی درختان را می‌داد. تحول نهایی اجداد میمون‌سانِ ما به موجوداتی که می‌توانند بایستند و راه بروند، با یک انگشت شست پای بزرگ‌تر و قوی‌تر و یک انگشت دوم کوتاه‌تر بود که کامل شد.



ترجمه‌ی بصری وفادارانه‌ی بلیک از متن کتاب مقدس ــ که در امتداد سنت صورتسازیِ تشریحی از [امر] والا دسته‌بندی می‌شود ــ کسالتی جدی‌تر از عارضه‌ی ایوب را در خود دارد و آزمونی سخت، دردناک و داروینی برای ایمان است: [در اثر بلیک] حتی شیطان هم به شکل جانور نخستین درآمده که باعث تکوینش ژنتیکی ناکنشور و معمولی است.

Death on a Pale Horse
Joseph Mallord William Turner
1825-30

ویلیام ترنر در فوریه‌ی سال ۱۸۳۰ در نامه‌ای به جورج جونز نقاش نوشت: «مرگ پدر بیچاره‌ام، ضربه‌ی سنگینی بود. و به دنبال او، مرگِ آن دو، که به همان اندازه روزگار مرا سیاه و ظلمانی کرد.» و منظور نقاش از آن دو، اشاره به هریت ولز؛ دختر نوجوان دوستش دبلیو. اف. ولز –که ترنر چون هرگز خود ازدواج نکرد و فرزندی نداشت، سخاوتمندانه او را دوست می‌داشت– و سر توماس لارنس بود. سه مرگ در طول یک سال، که به شدت نقاش افسرده حال یا به قول راسکین؛ زندگی‌نامه‌نویس‌اش کله‌شق، لجوج، کج‌خلق و بی‌وفا را تحت تاثیر خود قرار داد. اما، واکنش نقاش به این دوره‌ی تاریک در زندگی‌اش چه بود؟ او، بلافاصله پس از تشییع جنازه‌ی لارنس دست به کار خلق یکی از مرموزترین آثارش زد. اثری که هر چند نقاش در ابتدا کار بر روی آن را به سرعت پیش برد، اما در ادامه آن را ناتمام گذاشت و هرگز دیگر سراغش را نگرفت. اثری که ترنر عنوانش را از آیه‌ای از مکاشفات یوحنا گرفت: مرگ سوار بر اسبِ زردرنگ (یا پریده‌رنگ)؛ زیرا که یوحنا نوشته بود: «مرگ را دیدم که سوار بر اسبِ زرد بود و عالم اموات از پی او می‌آمد.» و زرد، رنگی که ترنر بسیار می‌پسندید، رنگ خورشید؛ منبع زندگی، رنگِ جنون. ترنر بارها با تعجب از خود پرسیده بود که چرا یوحنا در مکاشفات مرگ را سوار بر اسبی زرد رنگ کرده است؟! رنگ خورشیدِ تابنده، رنگ انفجار و شعله. رنگی که در ذیل آن «طبیعت به لرزه می‌افتاد، گیاهان به درخششی می‌شکفتند، و زمین مانند دریایی متلاطم در خود موج می‌زد و از خود سرریز می‌کرد.» و در نهایت مرگ به وضوح آشکار می‌شد؛ پایان همه چیز.

ترنر
مرگ سوار بر اسبِ زردرنگ

[کریستن آلوانسون، رضا نگارستانی، رابین مکی]

ترنر [در تابلوی مرگ سوار بر اسبِ زردرنگ] با مقاومت در برابر حرکت از تجلی والای مرگ (که میلتون آخرین شاعر بزرگ آن است) به والایشِ[۱۴] مرگ شخصی (آنجا که مرگْ تجسم تکینگی و کمال است)، در عوض گردابی بیمارگونه از [فرآیند] انحلاَل خلق می‌کند. آنجا که حتی صورتِ نمادین مرگ، بدون شمشیر، همراه با اسبش درهم فرو می‌رود و بلعیده می‌شود.

ممکن است این گرداب سرکش و متلاطم، مرهون ترس و وحشت فراگیر ناشی از همه‌گیری وبا باشد که در هند موج می‌زد، [وحشتی] که تجارت استعماری بریتانیا در هند بر آتشش دمید، و به زودی آن را به سواحل بریتانیای کبیر رساند؛ چیزی شبیه به فاش‌گویی کتاب مقدس، انگار که آینده را دیده باشد: «یکی از مخوف‌ترین طاعون‌هایی که تا کنون زمین را در هم کوفته». با توجه به اهمیت رویدادهای طبیعی در کار ترنر، ممکن است این چشم‌انداز مهیب، تصور متأخر او باشد از مرگ.

Llyn-y-Cau, Cader Idris
Richard Wilson
1774

این تابلو دریاچه‌ی لیلین کائو را در کوه کادیر ادریسِ ولز نشان می‌دهد. ریچارد ویلسون، نقاش این اثر، یکی از اولین کسانی بود که قراردادهای نقاشی چشم‌انداز را با این نوع مناظر تطبیق داد و تأثیر عمده‌ای بر هنرمندان دیگر از جمله ترنر گذاشت. همین‌جا هم ویلسون به منظور برهم‌زدن قواعد نقاشی چشم‌اندازْ پرتگاه پشت ترکیب را برای خلق یک ساختار ساده و متعادل بلندتر از آنچه در واقع هست کشیده است.

ویلسون
لیلین کائو، کادیر ادریس

[رضا نگارستانی، رابین مکی، تیموتی مورتون]

تصویر حوضچه‌ی آمفی‌تئاترمانندِ سیاه‌چاله‌ای بدیمن و بدشگون، این باور رایج را تکرار می‌کند که لیلین کائو آتشفشانی خاموش است و روده‌هایش متصل است به زمین. افسانه‌های محلی می‌گویند که هر کس در کنار این حوضچه‌ی عمیق بخوابد، یا دیوانه می‌شود یا شاعر.

این فرضیه‌ی آتشفشانی، که ویلسون تداعی‌های اساطیری‌اش را تشدید می‌کند، اشتباه است. در حقیقت این حوضچه محصول آخرین مرحله از عصر یخبندان است ــ بقایای ذوب‌شده‌ی نابودی فاجعه‌بار هولوسن[۱۵]. نواحی سیاه‌شده‌ی داخل کاسه، که انگاره‌های متقدم از مدخل دریاچه‌ای که به هادس می‌ریزد را به یاد می‌آورد، سنگ‌های آتشفشانی نیستند، بلکه بخش‌هایی از یخبندان این چالگاه هستند که در آن خاک فرسایش‌یافته دیگر قادر به زندگی‌بخشی نیست. لیلین کائو، نشانه‌ای خاموش از انقراض است که نه توسط انفجاری شکوهمند و چشمگیر ایجاده شده و نه توسط سقوط فاجعه‌بار شهاب‌سنگی بر آن، بلکه در اثر فرسایش تدریجی اثرات یخبندان در این ناحیه شکل گرفته است.

Glacier of Rosenlaui
John Brett
1856

برت
یخچال طبیعی روزنلاوی

[رضا نگارستانی، رابین مکی]

از ویلیام پِیلی، الهیات طبیعی[۱۶]، ۱۸۰۲:

هنگام عبور از بیابانی پر تیغ [خارستان]، فرض کنید پایم را بر روی سنگی بگذارم و سپس توجهم به رگه‌هایش جلب شود... اگر آن زمان یکی از من بپرسد که این سنگ از کجا آمده، ممکن است پاسخ بدهم، یعنی هر آنچه که بلدم را بگویم، اینکه آن سنگ همیشه آنجا بوده و ... حالا فرض کنید همانجا یک ساعت پیدا کنم... تحلیل این یکی خیلی ساده‌تر از سنگ است. به‌هرحال ما با شیئی طرفیم که بخش‌های مختلفی دارد [...] ساعت باید خالقی داشته باشد [...] که آن را خلق کرده [...] ساختارش را درک کرده و کاربردش را طراحی کرده [...] طبیعت هم همین است.

از جان پلی‌فیر[۱۷]، مثال‌هایی تصویری از نظریه‌ی هاتنیِ[۱۸] زمین، ۱۸۲۲:

> طبیعت عوامل ترسیم جابه‌جایی و حرکت اجسام فسیلی بر روی سطح زمین را با اطمینانی قابل توجه فراهم می‌آورد [...] بی‌شک قوی‌ترین محرک‌هایی که طبیعت به کار می‌برد یخچال‌های طبیعی هستند... ضروری است که اینها شناخته شوند [...] به نظر هر عامل ناشناخته‌ی دیگری، برای توضیح جابه‌جایی فسیل‌ها، ناشی از کم‌توجهی به تأثیرات رفتاری است که مدت‌ها ادامه داشته، و محدود به دوره‌های کوتاه زمانی و حتی مشاهدات انسان نیست.

از قضا، در زمان حیات شخصِ ویلیام پیلیِ فیلسوف، کشف‌شدنِ برخی از سنگ‌ها، دلالت‌های آفرینشگرِ «تشبیه ساعت‌ساز» او را به چالش می‌کشند.

سنگ‌های مختلفی که در پیش‌زمینه نهشته شده‌اند، همان‌هایی هستند که امروزه به‌عنوان «سرگردان‌های یخبندانی»[۱۹] شناخته می‌شوند. فهمیدن اینکه این سنگ‌ها در اثر شکل‌گیری و ذوب یخچال‌ها جابه‌جا شده‌اند، دانشمندان را به این نتیجه رسانده که نیروهای فیزیکی به آرامی زمین را در طی هزاران سال شکل داده‌اند؛ نتیجه‌ای که حتی تصور داروین از مقیاس زمانی «غیرقابل درک» فرگشت را توضیح می‌دهد. این سنگ‌های پراکنده این پرسش را پیش می‌کشند: چطور کار به اینجا رسیده است؟

اگرچه این اثر درهم‌آشفتگیِ فراکتالِ مقیاس پیشنهاد شده از سوی راسکین را به یاد می‌آورد، اما در کل، زیربنای این استتیکْ فراستی

والا است که هم سنگ و هم یخ را جریان‌هایی متوقف‌شده می‌انگارد، جریان‌هایی که نیروی عظیم و کُندی‌شان نیاز دارد به بازنگری در درک روزمره‌ی ما از علت فیزیکی، زمان ، پیچیدگی و طراحی.

مشهور است که جان راسکین پس از دیدن نقاشی‌های ترنر از کوه‌های آلپ فرانسه، جان برت را تشویق کرد که تا او نیز این چشم‌اندازها را نقاشی کند. در اواسط قرن نوزدهم، برداشت‌های علمی جدید از فرآیندهای باستانی و طبیعی در زمین، شروع کرد به ارائه‌ی بینش‌هایی جدید از کوه‌ها. همان زمان بسیاری تلاش داشتند تا عقاید علمی جدید را با باورهای موجود مسیحی تطبیق دهند. از این رو یخچال‌های طبیعی تبدیل شدند به مجسمه‌هایی که قادر متعال با دستان خودش بر روی زمین ساخته بود. درواقع برت وقتی این نقاشی را می‌کشید، چنین تصوری از یخچال داشت.

The Flight out of Egypt
Richard Dadd
1849–50

ریچارد داد در سفری به خاورمیانه، پس از آشنا شدن با خدایان باستانی مصر و مقایسه‌ی آن‌ها با شمایل‌نگاری مسیحی ــ که تمام عمر محاصره‌اش کرده بود ــ دچار تناقضی بنیان‌کن شد. او زمانی که در خاورمیانه سرگردان بود، رفته‌رفته یقین کرد که خدایان پاگانی مصری بسیار برترند از خدای مسیحی. و تا به این یقین رسید ــ به ادعای خودش ــ مورد هجمه‌ی شیطان قرار گرفت. او یک‌بار شیطان را در قامت پیرزنی انگلیسی دید که لباس ابریشمیِ بنفش‌رنگی به تن کرده بود، موجودی که شاخ‌های اهریمنی و حرکات دست مرموز و غیبی او را کسی جز ریچارد داد نمی‌دید. همچون ژست‌های دیوآسای رابرتِ سال‌خورده ــ پدر ریچارد ــ که نقاش سودایی پس از بازگشت از خاورمیانه در شبی مهتابی در کابم، روستایی نزدیک لندن، تکه‌پاره‌اش کرد. او پدرش را کشت چرا که نیرویی مرموز زیر فشارش گذاشته بود تا قربانی‌ای به اوزیریس، ایزد جهان زیرزمینی و زندگی پس از مرگ در اساطیر مصر باستان، پیشکش کند.

داد

پرواز بر فراز مصر

[رابین مکی]

ریچارد داد پس از بازگشت از سفر هذیانی‌اش به زمین گم‌شده‌ی خاورمیانه، نشانه‌هایی از بی‌ثباتی شدید روانی از خود بروز داد، و پدرش را با این باور که «دشمن خدا» است، به قتل رساند.[۲۰]

داد پس از بریدن گلوی پدرش به فرانسه گریخت اما به‌سرعت، درست پس از حمله به مردی که به‌عنوان قربانی اوزیریس[۲۱] انتخاب شده بود، بازداشت شد و پس از مدتی ـچون دیوانه بودـ به انگلستان بازش گرداندند. نقل است که او یک‌بار به روان‌پزشکان فرانسوی گفته بود که «مأموریت‌اش کشتن دیوهاست» و در پاسخ به این پرسش که «دیوها چه کسانی هستند؟» پاسخ داده بود که «هر کسی می‌تواند دیو باشد».

داد باقی عمرش را در آسایشگاه روانی بِتْلِم لندن گذارند و همان‌جا به نقاشی کشیدن ادامه داد. [به نظر] این نقاشی سردرنیاوردنی، سوژه‌ی واحه (آبادی داخل کویر)، به‌عنوان یکی از جذاب‌ترین فیگورهای توپولوژیکال ادبیات، را به تصویر می‌کشد. همچنین یادآور سفرهای متعددِ داد است به جغرافیایی ناهمساز، و حتی شاید روان‌آشفتگی او بر اثر آفتاب‌زدگی، که ظاهراً در ادامه به «بیماری عصبی» و جنون او منتهی شد.

The Ghost of a Flea
William Blake
1819–20

جان رایلی، ستاره‌شناس، و کسی که به ویلیام بلیک سفارش طراحی این تابلوها را داده بود، ادعا می‌کرد که بلیک یک‌بار به او گفته که مشخصاً هنگام کشیدن این تابلو، چند هیبت و وجود نامرئی، که خودشان را فرشته‌ی مقرب، ولتر، موسی و کک معرفی می‌کردند، بر او نازل شده و تلقین کرده‌اند که «روح انسان‌های پلید که در کک‌ها زندگی می‌کنند فطرتاً خون‌خواه و بی‌رحم‌اند.» بلیک هم در شعر و هم در نقاشی اغلب به مفاهیمی همچون زمان، مرگ، طاعون و قحطی شکل و شمایلی انسانی می‌بخشید. او چون گمان می‌کرد کک‌ها حاملان ارواح خبیثه‌اند، آنها را موجوداتی جهنمی می‌انگاشت که سرشتِ خون‌ریزشان حتی در جزئیات ظاهرشان هم هویدا بود، با «چشم‌هایی سوزان» و «چهره‌ای که انگار از آنِ یک قاتل است.»

بلیک
شبح یك کَك[۲۲]

از کتاب ویلیام بلیک اثر جی.کی. چسترتون، ۱۹۲۰:

«هر عارفی یک روز به سراغ ذره‌بین خواهد رفت [...] نمی‌توان انکار کرد که بلیک [با این نقاشی] بهترین بخش از نگرش یک عارف را، با ده هزار بار بزرگ‌تر دیدنِ روح یک کک از خودِ کک، نشان می‌دهد. اما نکته‌ی حائز اهمیت بسی جالب‌تر [از این یکی] است. نکته‌ای حیاتی که در واقع تمام درک بنیادین بلیک از هنر بر آن متمرکز شده؛ اینکه روح کک نه تنها از خودِ کک بزرگ‌تر است، که قوی‌تر و یک‌پارچه‌تر از آن هم هست. انگار که خودِ کک در مقایسه با فعلیتِ قسی و کلان روحش نامعین و موهوم باشد.»

Lady Macbeth Seizing the Daggers
Henry Fuseli
1812

این اثر دراماتیک احتمالاً از اجرای تراژدی مکبث شکسپیر الهام گرفته شده است. مکبث و همسرش که از پیشگویی فریبنده‌ی جادوگران دلگرم شده‌اند، نقشه می‌کشند تا تاج شاهی اسکاتلند را با کشتنِ پادشاه دانکن در خواب بربایند. در نقاشی فوسلی مکبثْ وحشت‌زده، در حالی‌که هنوز آلات قتاله را در دست دارد، از اتاق پادشاه بیرون زده. لیدی مکبث که به نظر اینجا کنترل اوضاع را در دست دارد، بعداً دچار جنون می‌شود و خودکشی می‌کند.

فوسلی
لیدی مکبث در حال گرفتنِ خنجرها

[متیو پول، رابین مکی]

هر دوی این فیگورها در آستانه‌ی ظلمتِ بی‌انتهایی که احضار شده تا اقدام شنیع‌شان را تشدید کند، درنگ کرده‌اند... این در حالی است که جذبه‌ی آن که بی‌خواب‌تر است قلبِ تصویر را به تسخیر خود درآورده.

نوری که لیدی مکبث را همچون ماده‌ای سیال در بر گرفته و انگار از پارچه‌ی لباسی که بر تن کرده، تمیز ناپذیر است، در برابر فشار قطریِ چشمگیر او مقاومت می‌کند، او را به‌سمت پایین می‌کشد و بازویش را به عقب می‌راند، حال آنکه [لیدی مکبث] همزمان می‌کوشد تا آزادانه به جلو برود و با ظلمت آغشته شود. مکبث اما خود را عقب کشیده و مردد است، او پای اسکلتی‌اش را جلوتر آورده تا جلوی شانه‌های نافرمانش را بگیرد و خنجرها را طوری در دستانش گرفته که انگار می‌خواهد آنها را در اندام خودش فرو کند، عملی که مانع از آمیختگی او با شب شده.

این دو عامل انسانی ـ که هنوز به نقطه‌ی همدستی مطلق با نیروی مادی عمل نرسیده‌اندـ در لحظه‌ای گرفتار آمده‌اند که قبل و بعد از آن نیروی یکنواخت و تفکیک‌نپذیر ظلمت قرار دارد.

An Avalanche in the Alps
Philip James De Loutherbourg
1803

فیلیپ جیمز دو لوتربورگ نقاش فرانسوی-انگلیسی که به دلیل ترسیم صحنه‌های بزرگ دریایی، طراحی‌های دقیق و پیچیده برای تئاترهای لندن و اختراع یک تئاتر مکانیکی به نام آیدوفوسیکن مشهور کرد. او همچنین به ایمان‌درمانی و مسائل غیبی علاقه داشت و از همراهان مورد اعتماد الساندرو کاگلیوسترو بود. در نقاشی مذکور دو لوتربورگ طبیعت و درام انسانی را با هم ترکیب کرده تا جلوه‌ای تئاتری را به نمایش بگذارد.

دو لوتربورگ
بهمن در کوه های آلپ

[رابین مکی]

سه فیگور انسانی که در مقایسه با بهمن فاجعه‌بار دو لوتربورگ، کوچک‌تر [کم‌اهمیت‌تر] نقاشی شده‌اند، تشبیه بصری واضحی هستند برای نظر برک مبنی بر اینکه پدیده‌های وحشتناک و بالقوه کشنده، زمانی که از مسافت دور دیده می‌شوند، می‌توانند منبع نوعی «لذت» منحصربه‌فرد قلمداد شوند.

فیگور اول، که به نظر شدیداً ترسیده جوری که خشکش زده، برای خلاصی از مرگ دعا می‌کند، دومی در حال فرار، انگار که مجذوب عظمت این فاجعه قرار گرفته باشد، برگشته تا به آن نگاه کند و سومی، که کمی دورتر است، مطمئن ایستاده تا توجه ما را به‌سوی منظره‌ای والا جلب کند.

دو لوتربورگ به‌دلیل شناختِ فن‌آوری‌های نمایشی مبتکرانه، کاملاً با این قسم از تولیدِ لذت به‌واسطه‌ی نمایش چشمگیر امر خطیر بدون به به خطر افتادنِ واقعی، آشنایی داشت.

Satan, Sin and Death (A Scene from Milton's 'Paradise Lost')
William Hogarth
1735–40

اثر ناتمام هوگارت اقتباسی است از حماسه‌ی شکوهمند جان میلتون، بهشت گمشده. در این اثر **شیطان** در سمت چپ با **مرگ** روبه‌رو شده و با او به نزاع برخاسته. بین این دو هم **گناه** است که در شمایل یک زن برهنه نشان داده شده. این زن درواقع فاش ساخته که دخترِ شیطان است و مرگْ حاصل درهم‌آمیزی آن‌هاست، یعنی مرگْ فرزندِ **شیطان** است و دخترِ او، **گناه**. این اثر یکی از اولین نقاشی‌هایی است که قطعه‌ای از بهشت گمشده‌ی میلتون را دستمایه‌ی خود قرار داده است و از مرگ به‌عنوان نمونه‌ای غایی از امر والا نام برده.

هوگارت
شیطان، گناه و مرگ

[تیموتی مورتون، رابین مکی]

پاسخ هوگارت به متنی که نمونه و سرمشق نظریه‌ی مدرن امر والا بود را می‌توان به‌عنوان مطالعه‌ای در گذار مسئله‌مند از امر والای بلاغی (لونگینی) به امر والای بصری (بورکی، راسکینی) قلمداد کرد.

برک با به کار بردنِ اصطلاحاتی عموماً نقاشانه، «تزلزل و بی‌ثباتی برجسته و بیانگر ضربه‌ها و رنگ‌آمیزی» میلتون در تشریح مرگ را توصیف می‌کند؛ «تاریک، متزلزل، گیج، وحشتناک و والا در سرحداتش». اما در نقاشی هوگارت چیزی از این تزلزل و بی‌ثباتی دلهره‌آور باقی نمانده است، چرا که او مجبور شده تا فرمی استعاری/انگاری برای وحشتِ کلماتِ برانگیزنده‌ی میلتون بیابد.

The Deluge
Francis Danby
1840

مضمون این نقاشی دانبی مربوط است به یکی از وقایع سفر پیدایش عهد عتیق. آنجا که یهوه برای مجازات بشر زمین را در آب غرق می‌سازد اما به نوح و خانواده‌اش اجازه می‌دهد تا نجات یابند. در نقاشی دانبی کشتی نوح در پس‌زمینه قرار گرفته و توسط شعاعی از نور ماه روشن شده است. همچنین دریای طوفانی دور یک صخره و شاخه‌های عظیم درختی که انسان‌ها و حیوانات ناامیدانه به آن چسبیده‌اند پیچیده. خورشیدْ سرخ‌رنگ است و در حال غروب و فرشته‌ای گریان بر مرگ کودکی بی‌گناه که سرنوشتی شوم گریبانش را گرفته.

دانبی

سیل

[رابین مکی]

نسبت‌های درست و بجای انجیلی بوم نقاشیِ دانبی، یک اقتصاد مقیاسِ صرفاً تجاری را به نمایش می‌گذارد: همچون بسیاری از آثار او، این تابلو هم در طی یک سیر و سیاحت کشیده شد.

در قرن نوزدهم، سرمایه‌گذاران نخستین هنر فهمیدند که امکان دارد سرمایه‌ای که برای خلقِ یک تابلوی نقاشی فوق‌العاده قدرتمند و پر از جزئیات صرف شده، با نمایش آن برای مردم بازگردد. چرا که نقاشی‌ها از شهری به شهر دیگر برده می‌شدند و مخاطبان برای دیدن آنها مجبور بودند پول پرداخت کنند.

این فیلم‌فاجعه‌ی تک فریمی، پیشگامِ یک مجموعه‌ی اقتصادی‌ـ فرهنگی است: دسترسی به وعده‌ی استعلایی امر والا ـمطمئناًـ تنها با مشارکت در مصرفِ توزیع‌شده‌ی یک محصول فرهنگیِ سرمایه‌بر است که تضمین می‌شود.

The Battle of Camperdown
Philip James De Loutherbourg
1799

دو لوتربورگ عموماً به‌خاطر تصاویر دراماتیکش از بلایای طبیعی و نبردهای دریایی مورد ستایش و تجلیل قرار گرفته است. مضمون این نقاشی لحظه‌ای تعیین‌کننده در نبرد کمپرداون، در سواحل هلند، در سال ۱۷۹۷ است. ناوگانی بریتانیایی هلندی‌ها را ــ که در آن زمان با فرانسوی‌ها متحد شده بودندــ شکست داد. دو لوتربورگ، که طراح اصلی صحنه در تئاتر دروری لین بود، پیوسته به جنبه‌های دراماتیک آثارش توجه داشت تا اینکه بخواهند عملاً دست به مستندسازی بزند.

دو لوتربورگ
نبرد کَمپرداون[۲۳]

[رابین مکی]

مابین شروع جنگ هفت ساله و نبرد ترافالگار، نیمه‌ی دوم قرن هجدهم در اروپا شاهد جنگ‌های دریایی مداومی بود که منجر به بازسازی و توسعه‌ی سلاح‌های ویران‌گرتر شد. فن‌آوری پیچیده‌شده‌ی توپخانه و تحرک بیشتر کشتی‌ها، دینامیک نبردهای دریایی را به شکلی مشهود تغییر داد و چشم‌انداز خشونت را با پدیده‌های طبیعی والا هم‌ارز کرد، همچنان‌که در این تابلو آمیختگی کف دریا، ابرها و دود ناشی از شلیک توپ واضح است.

اخبار منظم از این نبردها باعث تغیراتی در [مضمون] نقاشی‌ها شد. تا آنجا که هنرمندان نقاش به‌تدریج از رسم کردنِ نمایشی کشتی‌های در هم‌شکسته از ساحل، به‌همراه جمعیتی سوگوار از مردم که به تماشای فاجعه ایستاده‌اند، رسیدند به نقش کردنِ تصاویر مستقیم‌تر و حتی ترسناک‌تر از وحشت جنگ.

[این قسم از] نقاشی‌های دو لوتربورگ ــ که برای تقویت احساسات ناسیونالیستی کشیده می‌شد ــ این گرایشِ نقاشانه را بیش از پیش تشدید کرد.

The Battle of the Nile
Philip James De Loutherbourg
1800

دو لوتربورگ استادی تأثیرگذار برای ترنر جوان بود. او از بسیاری از مضامین مدرن همچون روند صنعتی‌شدن و جنگ تکنولوژیک نقاشی کشید. در سال ۱۷۹۸، نبرد نیل باعث شد که نیروی دریایی سلطنتی بریتانیا، به رهبری نلسون، فرانسوی‌ها را در سواحل مصر شکست دهند. دو لوتربورگ در این نقاشی لحظه‌ی انفجار کشتی جنگی فرانسوی را در طول نبرد نشان می‌دهد. نسخه‌ای که ترنر بعدها با همین مضمون کشید، اولین نقاشی او از پدیده‌ی جنگ بود.

دو لوتربورگ
نبرد نیل

[رضا نگارستانی، رابین مکی]

این پیروزی[۲۴] هم یک لحظه‌ی کلیدی در تصور دوباره‌ی جنگ به‌عنوان رقیبی برای والایی طبیعت بود: بر طبق روایتی تاریخی، در طی این نبرد، ناو سر فرماندهیِ فرانسه، اورینت توسط سلسله‌ای از انفجارهای عظیم نابود شد و «در میانه‌ی نبرد همچون آتشفشانی فروزان باقی ماند و برای مدتی منظره‌ای مخوف از تباهی ساخت.»

در زمان حمله، خدمه‌ی اورینت در حال رنگ‌آمیزی آن بودند، چرا که کاپیتان برویه[۲۵] اطمینان داشت که نلسون در شب حمله نخواهد کرد. وقتی [آنها] سرانجام کشتی‌های جنگی بریتانیایی را دیدند که در حال پیشروی‌اند، با عجله سر پست‌های نظامی‌اشان بازگشتند و بدنه‌ی خیس کشتی را با رنگ‌ها و روغن تربانتین رها کردند، امری که باعث گسترشِ آتش به عرشه‌ی پایینی کشتی شد که محل نگهداری از مواد محترقه بود. [در واقع] شعله‌ی «آتشفشانی» که صحنه را کشیدنی[۲۶] می‌کرد، خودش توسط رنگ تشدید می‌شد.

Fishermen at Sea
Joseph Mallord William Turner
1796

ماهیگیران در دریا اولین نقاشی رنگ روغن ترنر بود. این تابلو از منظر تداخل دراماتیک بین نور و تاریکی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. منتقدی مشهور که چندان هم موافق این اثر ترنر نبود، یک‌بار نوشته بود که با تمام کاستی‌ها (!) «این نقاشی ترنر یکی از بزرگترین شواهد برای ذهن اصیل اوست.» درهرحال امروزه تا حدودی مشخص است که تمایل ترنر به نشان‌دادن کنتراست بی‌امان مابین نور و تاریکی الهام‌گرفته از سبک کار استاد قدیمی هلندی، رامبراند الهام است. ترنر همچنین در این نقاشی به دنبال این بود که خود را با یک سنت بریتانیایی مرتبط نشان دهد - سنتی که هنرمندان نمونه‌اش جوزف رایت و فیلیپ ژاک دو لوتربورگ بودند.

ترنر
ماهیگیران در دریا

[رضا نگارستانی، رابین مکی]

ماهیگیران شب‌زی[۲۷] یک وضعیت آبستنِ خطر را با وضعیتی دیگر مبادله می‌کنند: ماهی‌ها در هنگام حد اعلای مد دریا، تحت تأثیر گرانش ماه کامل به زمین نزدیک‌تر می‌شوند و شب‌ها به سطح دریا می‌آیند. در چنین وضعیتی ماهیگیران می‌توانند بازده‌شان را به حداکثر برسانند و در عین حال خطرات ماهیگیری در اعماق دریا را کاهش دهند. اما [در اثر ترنر] نور تیره و تار و کم‌سوی ماه و تلاطم جزر و مدی، این ماهیگران را در معرض بقایای روی زمین و صخره‌ها قرار داده.

مبنای این اثر ترنر طرحی خام از رود تیمز بود در یک شام مهتابی و مشاهداتش از ماهیگیری در شهر مارگیت. او برای اینکه وضعیت ماهیگیران را تا حد مراقبه‌ای پرتنش بالا ببرد، عناصری خارج از انگاره‌های رایج درباره‌ی دریانوردی را، وارد قابش می‌کند، از جمله مرغ‌های دریایی در خط ساحلی که حضور آنها در شب بسیار نامتجانس و دور از ذهن است.

The Last Judgement
John Martin
1853

این تابلو یکی از تابلوهای سه‌گانه‌ی مکاشفه‌ی جان مارتین است. جان مارتین این نقاشی‌ها را در اواخر عمرش کشید. یعنی سال‌هایی که بیشتر از قبل به سمت درکی الهیاتی از هستی کشیده شده بود.

London's Overthrow by Jonathan Martin. Photograph: Bethlem Royal Hospital

مارتین
داوری نهایی

[چینا می‌یویل، رابین مکی]

برادر بزرگتر نقاش، جاناتان، مشهور به مارتین دیوانه، در سال ۱۸۲۹ به جرم آتش زدن بخش‌هایی از یورک مینستر[۲۸] بازداشت و محکوم شد. او از آنچه خود آسان‌گیری و بی‌قیدی کلیسای مستقر نسبت به گناه می‌انگاشت نفرت داشت و یک بار نوشته بود: «خواب دیدم که از سمت دروازه‌های شهر لندن صدایم می‌زنند [...] در حین رفتن به آن سمت دیدم که اهالی شهر گوشت تن یکدیگر را به بی‌رحمانه‌ترین شکل ممکن می‌درند [...] سپس صدایی شنیدم که می‌گفت: «یک روز این شهر زیر خاک مدفون خواهد شد.» نقاشی جاناتان مارتین از این لحظه‌ی والای انتقام الهی، با عنوان سقوط لندن در آرشیو بیمارستان بتلم موجود است.

به نظر سرنوشت مشابهی در انتظار ساکنان شهر ملکوت است، آنها به همان اندازه به ظلمت نزدیکند که آقایان لردِ سابق[۲۹] (آنها که در حاشیه‌ی تابلوی جان مارتین در حال لغزیدن به‌سوی ظلمت‌اند). پس، نقاشی [جان] مارتین [هم به نحوی] هشدار برادرش را تکرار می‌کند، یعنی این در واقع خوف و ترس نابسنده‌ی بشر از امر والاست که لاجرم منجر به وقوعِ آخرالزمان می‌شود.

The Plains of Heaven
John Martin
1851-3

این یکی دیگر از سه تابلویی است که جان مارتین با الهام از مکاشفه‌ی یوحنا کشیده، دو نقاشی دیگر داوری نهایی و روز خشم نام دارند. هر سه‌ی این تابلوها تصویرگر روزی پس از پایان جهان‌اند. در این مورد، رؤیایی از آسمان و زمین جدید «از سوی خدا از بهشت فرود می‌آیند که عروسی برای شوهرش آراسته شده است». پس از اولین نمایشگاه آنها در لندن در سال ۱۸۵۳، این نقاشی ها به طور مداوم در تور بودند و در تئاترها، سالن های موسیقی، فضاهای تجاری و مدنی در سراسر بریتانیا و فراتر از آن به نمایش درآمدند.

Chris Foss, Travelling Cities (1981)

مارتین
دشت‌های ملکوت

[رضا نگارستانی]

وارثان واقعی سبک «مارتینی» بی‌شک نقاشان قرن بیستمی همچون کریستوفر فاس بودند که مبادی و اصول امر والا را با الهام گرفتن از علم نجوم مدرن و مکاشفات فضایی و چشم‌اندازهای رنگ‌افشانی‌شده از سفینه‌های فضایی، شهرهای شناور و سیارات دوردست، تکرار کردند.

حذف آثار چنین هنرمندان «ژانری» از کانون‌های هنری تأیید می‌کند که مسیر آرمانی و بلندپروازانه از نقاشی منظره به نقاشی تاریخی[۳۰] که خصیصه‌نمای امر والا است، به تمسخر و ریشخند منتهی می‌شود و به دسته‌ی هنر کیچ[۳۱] سقوط می‌کند. اما انگیزه‌های ظاهراً «نوجوانانه» و «گریزگرای[۳۲]» چنین آثاری متعلق است به غریزه‌ای رئالیستی و از لحاظ فرهنگی سرنوشت‌ساز: استفاده از آزمونی خیال‌آفرین برای نیرومند و اقناعی‌ساختنِ تصورِ هستارها و جهان‌ها که اساساً چیزهایی خارج از تجربه‌ی دنیوی ما هستند. [رابین مکی]

علیرغم مناظر باشکوه و آرام، دشت‌های ملکوت پیوستگی عجیب و غریبی با لته‌های دیگر دارد[۳۳]. [با دقیق شدن در تابلو] به نظر می‌رسد ملکوت قلمروی محصور است میان یخچال‌های طبیعیِ غیر قابل عبور و وسیع، و جنگلی ظلمانی و انبوه که به‌ندرت اجازه‌ی عبور نور از خودش را می‌دهد. قلمروی که بر فاجعه، جنون و زوال ــ که در دو تابلوی دیگر هم به تصویر کشیده شده‌اند ــ بنا شده.

در خلال مدتی که آب براق و خیره‌کننده‌ی ملکوت با ذوب‌شدن لایه‌های یخیِ لایتناهی تشکیل می‌شود، زمین‌های این قلمرو به‌طرزی کنترل‌ناپذیر به‌سمت متلاشی‌شدن و پوسیدن می‌روند، امری که ریختار جنگل‌های استوایی را یادآوری می‌کند. به نظر مارتین‌ها (جان و جاناتان) و بسیاری دیگر ــ که با امر والا سر و کار دارند ــ گمان می‌کنند که برای دست‌یازیدن به ملکوت، ابتدا باید از کوهستان جنون بگذرند.

The Bard
Benjamin West
1778

شعر توماس گری با عنوان آوازخوان (منتشر شده به سال ۱۷۵۷) درباره‌ی صدور فرمان قتلعام آوازخوان‌های ولزی توسط ادوارد اول است. در شعر حماسی گری آمده که پس از قتلعام خونین، تنها آوازخوان بازمانده، پیش از انتحار، ادوارد اول را نفرین کرد. شعر گری در واقع یکی از اولین مواجهات ادبی است از کنش پرشور و قهرمانانه در یک محیط طبیعی وحشی که تعالی را به جنبش رمانتیک وصل می‌کند. در هر حال این شعر بلند الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان از جمله وست، بلیک، فوسلی، ترنر و جان مارتین بود. در نقاشی وست آوازخوان چنگی در دست دارد که با سنت آوازخوانی ولز در ارتباط است.

وست
شاعر و آوازخوان

[چینا می‌یویل]

امر والا در اینجا در قیاس‌ناپذیری بین انسان و مقیاس سیاره‌ای زمین‌شناسی است، که با گناه سیاسی همپوشانی دارد ــ یک تنش انسانی-سیاسی ــ تکتونیکی. این فیگور پاره‌بندی ناقصی است از بلوک‌های قاره‌ای: فرضاً نگاه کنید به منحنی فضای منفی زیر بازوی راستِ شاعر، که با دقتی اعجاب‌آور، خط ساحلی آمریکای جنوبی را توصیف می‌کند؛ از سویی دیگر ردای او بازنمودِ قاره‌ی آفریقاست. دو «قاره‌ی کهن» که [اینجا] در قالب فیگوری غیرواقعی از یک انسان، به هم چفت شده‌اند.

تقویم سوژه‌ای مشخص از خلال همین زمین‌توده‌های ضربه‌زننده و بدقلق انعکاسِ شکننده‌ای است از شهادت نجیبانه‌ی ولزی‌ها به دست خودشان در برابر کلان‌شهری متعارض و سلطه‌جو، هر دو هم به‌منزله‌ی منزلگاه تمدن‌هایی قدیمی که پذیرای هر ادعایی بر سرمدیت‌اند، چه این ادعا از طرف اروپایی‌ها باشد چه از طرف دولت آمریکایی پرشوری که غرب به‌خوبی از آن خبر داشت.

اما آنچه کلیدی است این نیست که انسان توسط این زمین‌توده‌ها ساختار یافته و مشروط شده‌اند، بلکه این است که انسان و خشکی هر دو به‌واسطه‌ی آن ساختار از ریخت افتاده‌اند.

Horse Devoured by a Lion
George Stubbs
1763

این یکی از ۱۷ اثر استابز است که با مضمون حمله‌ی شیر به یک اسب وحشی نقاشی شده است. او در اینجا لحظه‌ای را به تصویر کشیده که شیر دندان‌هایش را در اسب وحشت‌زده فرو برده. این نقاشی بیش از همه دقت آناتومیک استابز را به نمایش می‌گذارد که حاصل ماه‌ها مطالعه‌ی او است او بر روی شیرهای موجود در باغ وحش مشهور لندن. در هر حال، استابز در این نقاشی با به تصویر کشیدن اوج دراماتیک زدوخورد، هیبت و وحشتی را که حین مواجهه با طبیعت رام‌نشده حس می‌شود، تحریض می‌کند.

استابز
اسب توسط شیر خورده می‌شود

[رابین مکی، تیموتی مورتون، هنا کرنلی]

استابز طبیعت را همزمان آرام، دارای هارمونی، و وحشی و بی‌رحم و ظالم نشان می‌دهد. در این فضای به‌دور از بزرگ‌نمایی و اغراق، پس‌زمینه‌ی بی‌جنبش و راکد به یکباره به واماندگی و فرسودگی اسب پاسخ می‌دهد؛ این‌چنین که شیری از تاریکی غار بیرون می‌آید و حریصانه او را می‌خورد.

ساختار نقاشی، تضاد میان واکنش عاطفی و دلسوزانه‌ی ما به این درام والا از زندگی و مرگ، و تصدیق و تأیید چنین ستمی از سوی طبیعت را تشدید می‌کند.

بسیاری از اوقات این تصویر در چارچوب اصطلاحات نمادگراییِ هرالدری[۳۴] خوانده می‌شود، [در واقع] شاید این نگاه سرد و نچسب اشراف‌منشانه‌ی طبیعت در این تصویر است که به بیننده جرئت می‌دهد تا چنین تعبیری بکند.

Vesuvius in Eruption, with a View over the Islands in the Bay of Naples
Joseph Wright of Derby
1776-80

رایت در این نقاشی درام فوران وزوؤ را از طریق تضادهایی که ساخته تشدید می‌کند: مغایرت بین آرامش دریا و خشونت آتشفشان، نور خنک منعکس‌شده از سوی ماه و فوران جهنمی آتش و گدازه. در مقایسه با قدرت خروج آتشفشان، فیگورهای کوچک پیش‌زمینه بر بی‌اهمیت بودن انسان در برابر امر والا اصرار دارند.

رایت
فوران وزووُ

[رابین مکی]

عضویت در انجمن پیشروی قمری بیرمنگام[۳۵]، رایت را با بسیاری از مشاهیر علمی عصر خودش، از جمله زمین‌شناس مشهور جان وایت هرست، که کتابش با عنوان جستاری درباره‌ی وضعیت اولیه و شکل گیری زمین (۱۷۷۸)، بحث و جدل مفصلی در محافل علمی سراسر بریتانیا به راه انداخت، مربوط کرد.

در سال ۱۷۷۴ ، رایت در نامه‌ای به برادرش نوشت: «به وایت هرست بگو وقتی بر فراز کوه وزووُ بودم دوست داشتم او هم در کنارم بود. [اگر در کنارم می‌بود] افکارش بر اعماق آتشفشان متمرکز می‌شدند حال آنکه افکار من در سطح می‌ماندند...»[۳۶]

شاید رایت، برای اینکه بر غلظتِ رئالیسم اثرش بیفزاید و آن را از کم‌مایگی ـ چنان‌که خود می‌پنداشت ـ نجات بدهد، از گوگرد واقعی برای کشیدنِ جریان گدازه در نوک کوه استفاده کرده است.

The Great Day of His Wrath
John Martin
1851-3

ری هریهاوزن (۲۰۱۳–۱۹۲۰) فیلمساز آمریکایی و انیماتور استاپ موشن از آثار دراماتیک مارتین الهام گرفته است. او این نقاشی را شاهکاری باورنکردنی و رؤیایی می‌پنداشت که فاجعه را به تصویر کشیده و حسی عظیم از ویرانی را انتقال داده... شبیه به قابی از یک فیلم - این بار، شاید یک فیلم‌فاجعه‌ی پرفروش.

مارتین
پایان جهان، یا روز غضبِ الهی

[چینا می‌یویل، رضا نگارستانی، رابین مکی]

نقاشی [جان] مارتین در واقع تصور فاجعه‌ای است مقرر در عهد جدید، آن هم به‌واسطه‌ی چند رویداد زمین‌شناختی، که از نزدیک رؤیت شده‌اند. این نقاشی هم جانب والاییِ بلاغیِ اسطوره را می‌گیرد و هم نظریه‌های علوم معاصر نقاش را، که عموماً درباره‌ی نیروهای محتمل‌الوقوع و ناوابسته به انسان ــ که در کار تکوین و تخریب‌ند ــ سخن می‌گفتند.

دو صاعقه‌ی واضح و مشخص در تابلو نشان‌دهنده‌ی سازش مبهم و توأم با دوسویگی نقاش هستند با سنت: پایین، [یکی از آن دو صاعقه] در سایه‌ی تاریک صخره‌های بزرگی که بی‌وقفه در حال سقوط به‌سمتِ چپ بوم‌ند، با خزیدن ناگهانی و تصادفی تخته‌سنگی به‌ظاهر دو رگه به جلو، مسیرش را تغییر می‌دهد. اما مارتین این نگاه اجمالی به امر واقع را با گنجاندن صحنه‌ی پر زرق و برق اما کم‌اهمیت در پس‌زمینه، که با هجوم صاعقه‌ی زیگ‌زاگ‌مانند بالایی روشن‌تر می‌شود، متعادل می‌کند.

Zonnebeke
Sir William Orpen
1918

تجربه‌ی اورپن از جنگ جهانی زندگی او را برای همیشه تغییر داد. تا پیش از این واقعه اورگن صرفاً یک پرتره‌نگار دستگاه سلطنتی بریتانیا بود و زندگی مرفه و شاهانه‌ای داشت. اما پس از وقوع جنگ و نزول انواع و اقسامی از مصیبت‌ها، نقاش نیز تغییر جهت داد و تابلوهایی علیه جنگ و نظامی‌گری کشید. در سال ۱۹۲۱ اورپن گزارشش از جنگ جهانی اول را منتشر کرد و در مصاحبه‌هایی متعدد به تندی از سیاستمداران انتقاد کرد. همان زمان دیلی اکسپرس کتاب او را «صادق‌ترین، نامتعارف‌ترین، طنازترین و همزمان با آن، تراژیک‌ترین کتابی که درباره‌ی جنگ جهانی اول نوشته شده است، معرفی کرد و به تحسین آن پرداخت.

اورپن
زونوبك

[رابین مکی، رضا نگارستانی]

فروید در کتاب فراسوی اصل لذت می‌نویسد که پس از جنگ جهانی اول با سربازانی موجی روبه‌رو شده که حین رؤیابینی در خواب، بدن‌شان به رعشه می‌افتاد، چرا که به‌طور مکرر به لحظات تروماتیک (ناگوار) زخم‌هایشان برمی‌گشتند. او پس از این مشاهدات نتیجه گرفت که میل به تکرار قوی‌تر است از اصلِ لذت، آن هم به این دلیل که [فرد] بتواند از لحاظ روانشناسی، ترومایِ هنوز به عمل نیامده را جذب و دفع کند.

هنرمند جنگ این نقش را در سطح فرهنگی ایفا می‌کند: او در واقع با بازنمایی اثرات والای ترومای جنگ، سعی دارد تا بر آنها مسلط شود. اورپن با این چشم‌انداز تباه، ویران و زلزله‌زده، و در بحبوحه‌ی ستیزه‌گری تکان‌دهنده‌ی جنگ مکانیزه، امر والای مدرنیته را مجدداً کشف می‌کند.

در این هیات جدید مشخص می‌شود که تجربه‌ی امر والا می‌تواند همچون تأثیرات ترومایی مقیدنشده و ناوابسته باشد که سوژه را وادار می‌کند تا به‌طور مکانیکی و کورکورانه از تأثیرات نیروی عظیمش تقلید و تکرار کند.

The Deluge
Jacob More
1787

نقاشی‌های مور پیوسته به سبب تجلیل از زیبایی و قدرت طبیعت مورد ستایش قرار گرفته‌اند. در اینجا او تصویری مرموز خلق کرده با مضمون هنری محبوب سیلاب. داستان درباره‌ی سیل عظیمی است که به‌عنوان مجازات از سوی خداوند برای نابودی یک تمدن فرستاده شده است. مضمونی که در بسیاری از ادیان و فرهنگ‌ها مشترک است. این اثر در واقع داستانی از کتاب مقدس را به تصویر کشیده است. خداوند سیلابی فرستاده است تا همه را بکشد ، اما به نوح دستور داده تا با ساختن کشتی بزرگی از این مهلکه بگریزد.

مور
سیل بزرگ

[یوجین تکر، تیموتی مورتون، رابین مکی]

نکته‌ی قابل توجه در اینجا، فقدان مبالغه و گزاف‌گویی است: بیننده مجبور است برای بازسازی این واقعه‌ی والا، که صرفاً یک کنج تاریک است از جهانِ پساآخرالزمانی، با انسان‌هایی بی‌چهره و تن به‌قضاداده که انگار دارند در داخل یک تابوت حرکت می‌کنند، بسیار تأمل کند.

رویدادهای آخرالزمانی در سنت یهودی‌ـ‌مسیحی رایج‌ند؛ اما این نقاشی مور به ما ـ‌علاوه بر آنهاـ جنبه‌های زمین‌شناختی و زیست‌محیطی متون آخرالزمانی را نیز یادآوری می‌کند. واقعه‌ی آخرالزمانی صرفاً یک مداخله‌ی فراطبیعی الهی نیست؛ بلکه آن در بستر مادی، فیزیکی و زمین‌شناختی سیاره است که آشکار می‌شود. نمود امر الهی به‌ندرت فی نفسه[۳۷] است. یعنی حتی در لحظه‌ی کشف و شهود آخرالزمانی هم، امر الهی پنهان و مکتوم می‌ماند.

Dew-Drenched Furze
Sir John Everett Millais, Bt
1889-90

میله اولکس فرنگی شبنم‌زده را در جنگلی در مجاورت بیرنام هیل نقاشی کرده است. خانواده‌ی میله از سال ۱۸۸۱ خانه‌ای ویلایی را در این جنگل اجاره کرده بودند و برای تعطیلات آنجا می‌رفتند. همان‌جا بود که میله تصمیم گرفت که تا از برخورد نور خورشید صبحگاهی با قطرات شبنم نقاشی بکشد. به گفته‌ی پسرش، این موضوعی بود که میله قبلاً هرگز نقاشی‌اش نکرده بود، و تا شروع کرد ترس برش داشت که نکند نتواند نقاشی‌اش کند که چرا که اساساً این مضمونی نیست که بتوان نقاشی‌اش کرد. در هر حال میله بعدها ادعا کرد که الهام‌بخش او برای کشیدن این تابلو «صدای کرکننده‌ی ارواح جنگل» بوده است.

میله

اولکس فرنگی شبنم‌زده

[رابین مکی]

در مرثیه‌ی آلفرد تنیسون[۳۸] برای دوستی که در جوانی مرده است[۳۹]، شاعر با این مفهوم ضمنی دست و پنجه نرم می‌کند که طبیعت یک سیستم فیزیکی محض، غیراخلاقی، بی‌معنی و جدا از اراده‌ی خداوند است. از این رو نیتِ میله [مشخصاً] در این تابلو، ورای تداعی تأثیرات نورِ صبح زود، شناسایی تنش بین زیبایی صحنه و واقعیت زندگی‌ای است که به تصویر می‌کشد.

با این همه، گرچه پوچی و بی‌سوژگی نقاشی، آن را به شبهه‌ی تنیسون وصل می‌کند، اما در نهایت میله با حرکت از پیش‌زمینه‌ی بسیار سرد به گرمای آغازین طلوع خورشید در دوردست، با رجعتِ بازپسینِ شاعر به ایمان همراه می‌شود.

جدا از هر جنبه‌ی بزرگ یا حیرت‌انگیز، این نقاشی منادی گذاری است از تقریرِ روایی امر والای طبیعی به ژرف‌سنجیِ فنیِ امپرسیونیستیِ اثراتِ دریافتی.

آیا خدا و طبیعت در حال ستیزند،
که طبیعت چنین رؤیاهای مخوفی را ارزانی‌مان می‌دارد؟
او، بسیار از نوع ظاهرش بیم‌ناک است،
و زندگی انفرادی را محترم نمی‌شمارد؛
من، هر جایی
مقصودِ پنهان‌شده در اعمالش را در نظر گرفتم،
و دریافتم که از پنجاه دانه
به‌کرات فقط یکی را به ثمر می‌نشاند،
پس تردید کردم، هر جا که قدم گذاشتم
و با وزن عظیم اندوهی که داشتم افتادم
روی پله‌های بزرگ زندگی که از ظلمت می‌رفت به‌سمت معبود
دراز کردم دست‌های افلیجِ ایمانم را، کورمال کورمال!
غبار روی صورتم را کنار زدم، بانگ زدم
به آنکه احساس می‌کنم صاحب اختیار همگان است،
و به‌تدریج اعتماد کردم به امیدی بزرگ‌تر.[۴۰]

یادداشت‌ها

۱. در رئالیسم نگرورز، امکانیتِ خاص (contingency) به‌عنوان جنبه‌ای اساسی از واقعیت تلقی می‌شود که زیربنای همه‌ی وجود است. این مفهوم نشان می‌دهد که واقعیت با هیچ ذاتِ بنیادین، اصول متافیزیکی یا ساختارهای متعالی ثابت یا از پیش‌تعیین‌شده‌ای سازگار نیست. در عوض، [واقعیتِ] جهان دائماً در جریان است و رویدادها و موجودات به شکلی غیرقابل پیش‌بینی و ناکرانمند در حال ظهور و تکاملند.

این نقطه نظر، دیدگاه‌های فلسفی سنتی را که بر ضرورت، جبر یا ذات‌گرایی تأکید دارند، به چالش می‌کشد. رئالیست‌های نگرورز، به‌جای اینکه پیشاپیش قواعد یا ساختارهای ذاتی حاکم بر جهان هستی را پیش‌فرض بگیرند، استدلال می‌کنند که واقعیت ممکن است توسط نیروها، فعل و انفعالات و فرآیندهای مختلفی شکل بگیرد که از پیش مقدر نشده‌اند.

امکانیتِ خاص در رئالیسم نگرورز حد و حدود دانش و درک بشر را برجسته می‌کند. از آنجایی که جهان ممکن به امکان خاص است و پیوسته در حال شدن و تغییر، درک یا پیش‌بینی کامل همه‌ی جنبه‌های واقعیت غیرممکن و نشدنی است. درهرحال، این بازشناسی محدودیت‌های معرفتی ما، تواضع و گشودگی نسبت به امکان‌ها و شیوه‌های جدید تفکر درباره‌ی جهان را تقویت می‌کند.

روی هم رفته، مفهوم امکانیتِ خاص در رئالیسم نگرورز، ما را به ارزشگذاری دوباره‌ی مفروضاتمان درباره‌ی ماهیت واقعیت ترغیب می‌کند

و از ما می‌خواهد تا نا ـ پابرجایی، تزلزل و پیچیدگی وجود را بپذیریم. در واقع، امکانیتِ خاص دعوتی است به توجه ویژه‌تر به ماهیت پویا و غیرقابل‌پیش‌بینی جهان و درگیری به شیوه‌ای بازتر و بازیابانه‌تر با آن.

۲. بئاتریچه «بیچه» دی فولکو پورتیناری (۱۲۹۰ ـ ۱۲۶۶)، زنی از اهالی شهر فلورانس ایتالیا بود که به باور بیشتر پژوهشگران، همان بئاتریسی است که الهام‌بخش دانته آلیگیری برای نوشتن کتاب زندگانی نو و کمدی الهی بوده و در کمدی الهی به‌عنوان راهنمای دانته در بهشت و چهار سرود پایانی برزخ حضور دارد. در کتاب برزخ، از آنجایی‌که ویرژیل (راهنمای دانته در دوزخ و برزخ) پیش از ظهور مسیح درگذشته، نمی‌تواند به بهشت وارد شود و بئاتریس، به‌عنوان تجسم عشق سعادت‌بخش به راهنمایی دانته در بهشت می‌پردازد.

اولین باری که دانته بئاتریس را دید، هر دو ۹ ساله بودند (در حدود سال ۱۲۷۴) و در جشن روز اول ماه می شرکت کرده بودند. دانته به محض دیدن بئاتریس (بیچه) که پیراهنی به رنگ قلب (سرخی بسیار عفیفانه و محجوبانه) به تن داشت احساس کرد که روح حیات و هستی ـ که در پنهان‌ترین قسمت قلبش سکنی داشت ـ شروع به لرزیدن کرد و شیفته‌ی او شد. او برای بیان این مطلب در کتاب زندگانی نو از جمله‌ای لاتین استفاده کرده به این مضمون که روحش با دیدن بئاتریس به او گفته که «احتیاط پیشه کن! زنهار که قدرتی تواناتر از من، برای حکومت بر من، از راه رسیده است» که «قدرت تواناتر» کنایه از عشق است. دانته پس از آن بارها پنهانی بئاتریس را می‌نگرد ولی اولین باری که بئاتریس با او سخن می‌گوید، هنگامی است که ۹ سال از ملاقات اول گذشته و بئاتریس به همراه دو بانوی مسن‌تر در حال عبور از کناره‌ی رود آرنو است و به دانته درود می‌گوید. دانته در این باره می‌نویسد: «نخستین بار بود که با من سخن می‌گفت! چنان سراپا آکنده از شادمانی شدم گویا عالم به دور سرم می‌گردید، چنان‌که ناگزیر گشتم از برابر دیدگان دیگران دوری گزینم.»

راهی که دانته در برابر عشق بئاتریس در پیش گرفت به عشق شهسوارانه شهرت دارد که در قرون وسطی مرسوم بود و با احترام بسیار زیاد به معشوق همراه بود. دانته او را منجی خود می‌دید و به نظر می‌رسد چندان به ظاهر او

توجهی نشان نداده است. در نوشته‌هایش تنها دو بار از ظاهر او سخن گفته که یک بار به وصف رنگ چهره‌اش و بار دیگر از چشمان سبز او گفته است.

۳. بئاتیفیه (beatification) اعلام رسمی ورود شخص مرده به بهشت است از جانب کلیسای کاتولیک و توانایی او به شفاعت برای کسانی که به نام او دعا کنند.

۴. ادموند برک (Edmund Burke)، سیاست‌مدار، نظریه‌پرداز فلسفه سیاسی و سخنور ایرلندی بود. برک عضو حزب ویگ و نماینده‌ی پارلمان بریتانیا از ۱۷۶۵ تا پایان عمرش بود.

انتقادهای او به عقلانیت سیاسی و مخالفتش با رادیکالیسم انقلاب فرانسه که در کتاب سال ۱۷۹۰ او با نام تأملاتی بر انقلاب در فرانسه بازتاب یافته است، بسیار شناخته شده. ارزش انتقادهای برک از انقلاب در سراسر قرن بیستم پایدار بوده است. از نظر او نگرش‌های انقلابی گرچه جهانی بهتر را پیشنهاد می‌دهند، اما در عین حال به توسعه‌ی نظام‌های خشونت‌گرا و سلطه‌جو منجر می‌شوند. او همچنین از دلایل انقلابیون در آمریکا حمایت می‌کرد، اما با استقلال آنان مخالف بود. از برک معمولاً به‌عنوان پایه‌گذار محافظه‌کاری مدرن یاد می‌شود.

۵. جان راسکین (John Ruskin) منتقد هنر در دوران ویکتوریا و نیز حامی هنر، طراح و نقاش، یک متفکر اجتماعی برجسته و نیکوکار بود. او در موضوعات متنوعی همچون زمین‌شناسی، معماری، اسطوره‌شناسی، پرنده‌شناسی، ادبیات، آموزش و پرورش، گیاه‌شناسی و اقتصاد سیاسی نوشته است. سبک نوشتن او و فرم‌های ادبی نوشته‌هایش به همان اندازه متنوع بودند. توصیفات ظریف هنر در نوشته‌های اولیه‌اش بعدها جایگزین گفت‌وگویی ساده برای تأثیر بیشتر افکارش شد. او در تمام نوشته‌های خود بر ارتباط بین طبیعت، هنر و جامعه تأکید کرد. او همچنین طرح و نقاشی‌های دقیقی از سنگ‌ها، گیاهان، پرندگان، مناظر، و ساختارها و تزئینات معماری کشیده است.

راسکین در نیمه‌ی دوم قرن ۱۹ و تا جنگ جهانی اول بسیار با نفوذ بود. پس از یک دوره کاهش نسبی، شهرت او به‌طور پیوسته از سال ۱۹۶۰ با انتشار مطالعات علمی متعدد بهبود یافت.

در ابتدا راسکین با توجهی گسترده در کتاب نقاشان مدرن به دفاع از آثار ویلیام ترنر می‌پردازد و با بسط استدلال‌های آن نتیجه می‌گیرد که نقش هنرمند، صداقت در بیان طبیعت است. از دهه‌ی ۱۸۵۰ او با نفوذ خود به دفاع از افراد انجمن برادری پیشارافائلی می‌پردازد. سپس به صورت فزاینده‌ای بر مسائل اجتماعی و سیاسی تمرکز می‌کند. راسکین در سال ۱۸۶۹ اولین استاد هنرهای زیبای دانشگاه آکسفورد شد؛ جایی که خودش مدرسه‌ی طراحی راسکین را تأسیس کرد. در سال ۱۸۷۱ شروع به نوشتن نامه‌هایی ماهانه به کارگران بریتانیا کرد. در این دوره از زندگی خود ایدئولوژی جامعه‌ی ایده‌آلش را توسعه داد. در نتیجه این فعالیت‌ها مؤسسه‌ی سنت جورج تأسیس شد.

۶. عنوان تابلوی فردریک لیتون، اشاره داد به این آیه از مکاشفه‌ی یوحنا: « دریا مردگانی را که در خود داشت، پس داد؛ مرگ و جهانِ مردگان نیز مردگان خود را پس دادند، و هر کس بر حسب اعمالی که انجام داده بود، داوری شد. و مرگ و جهانِ مردگان به دریاچهٔ آتش افکنده شد. دریاچه‌ی آتش، مرگ دوّم است.»

۷. در نظر داشته باشید که فردریک لیتون این نقاشی را برای سطح گنبدی کلیسای سنت پل کشیده است. نویسندگان این متن می‌گویند که دلیل اریب شدن فیگور خانواده‌ی احیاشده در اثر لیتون، احتمالاً ربط دارد به سطح منحنی سقف گنبدی و تصور منحنی‌وار و غیرمعمول لیتون از آن. هر چند می‌توان تفسیر دیگری نیز بر آن داشت و آن این است که این اریب‌شدگی و خروج از عمودیت ناشی می‌شود از تصور منحصربه‌فرد نقاش از این واقعه‌ی انجیلی که در اصل فاش‌گویی آینده است.

۸. پیوند سیاسی اسکاتلند با انگلستان به‌طور رسمی از سال ۱۶۰۳ آغاز شد. زمانی‌که جیمز ششم، پادشاه اسکاتلند تاج و تخت انگلستان را به ارث برد و جیمز اول (پادشاه بریتانیا) خوانده شد.

در این زمان اسکاتلند و انگلستان هنوز بر روی کاغذ از همدیگر جدا بودند، اما تاج پادشاهی هر دو سرزمین بر سر یک نفر بود. این وضعیت تا زمان تصویب «قانون اتحاد» در سال ۱۷۰۷ ــ که پادشاهی‌های انگلستان و اسکاتلند را برای همیشه به یکدیگر ملحق ساخت ــ ادامه داشت.

قبل از سال ۱۷۰۷ تماس بسیار اندک یا حتی همدلی بسیار کمتری میان این دو کشور وجود داشت. تمام اسکاتلندی‌ها یا پرسبیتری بودند یا یعقوبی، و این به تنهایی برای ایجاد بیگانگی میان آنها و چهارپنجم از جمعیت انگلستان بسنده بود. اسکاتلندی‌های بسیار اندکی به جنوب سفر می‌کردند و تعداد انگلیسی‌هایی که روانه شمال می‌شدند، حتی از آنها هم کمتر بود. فرانسه، متحد سنتی اسکاتلند، دشمن سنتی انگلستان بود. عالمان و روحانیان اسکاتلندی برای ادامه تحصیلات و الهام‌گیری‌های فکری به دانشگاه‌ها و حوزه‌های علمیه اروپای قاره‌ای می‌نگریستند و نه به انگلستان.

ساختار درونی اسکاتلند هیچ شباهتی به انگلستان نداشت. پارلمان ادینبورو، نهادی بسیار فاسد و غیرمردمی بود که «باندهایی» از اشراف‌زادگان بر آن سلطه داشتند. نظام درهم‌تنیده مجامع زعمای کلیسای پرسبیتری اسکاتلند، تنها دولت محلی واقعی در این کشور بود. کشاورزی آن نیمه‌فئودال و نامولد بود و از طریق نظام «شیار ـ مرز» (run ـ rig) در زمین‌های غیرمحصور با دوره‌های اجاره‌دهی بسیار کوتاه‌مدت اداره می‌شد. تنها مزیت اشراف اسکاتلندی در قیاس با همتایان انگلیسی‌شان این بود که آشکارا بسیار پدرمآبانه‌تر رفتار می‌کردند و شیوه زندگی و فرهنگ‌شان به اجاره‌دارهای آنها نزدیک‌تر بود ـ و این در پیشبرد روابط اجتماعی بسیار اثرگذار بود. و البته زمین‌های هایلند (Highlands) نیز وجود داشتند که طوایف «وحشی» اداره‌شان می‌کردند؛ «طوایفی که ساختارهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی‌شان، هزار سال قدیمی‌تر از هر چیز دیگری در بریتانیا بود.»

پیش از سال ۱۷۰۷ تعاملات اقتصادی میان این دو کشور، حتی در مناطق مرزی (که میزان دشمنی میان مردمان دو کشور در آن جا احتمالا از هر جای دیگری بیشتر بود) عملا صفر بود. سیاست‌های مرکانتیلیستی انگلیس باعث می‌شد که اسکاتلندی‌ها از دسترسی به مستعمرات انگلستان محروم شوند. موانع تجاری بازدارنده، جلوی تجارت خود اسکاتلند با انگلستان را می‌گرفت. شهرهای تجاری این کشور که تقریبا همیشه تنها گلاسکو را شامل می‌شد، چیزی بیشتر از باراندازهایی محلی نبودند. تلاش‌های اسکاتلند برای تحمیل خود به عرصه تجارت استعماری با برنامه

بدفرجام «دارین» برای ایجاد مستعمره‌ای اسکاتلندی در آمریکای مرکزی در سال‌های ۱۷۰۲ـ۱۶۹۸ آغاز ــ و تمام ــ شد.

تصویب قانون اتحاد در سال ۱۷۰۷ این همه را یکباره دگرگون نکرد. پیوند میان این دو کشور، پیوندی دردناک بود که برقراری‌اش یک قرن طول کشید. دست‌کم سه شورش خونبار یعقوبی‌ها در سال‌های ۱۶۹۰، ۱۷۱۵ و ۱۷۴۵ بنیان‌های اسکاتلند را به لرزه درآورد. در پی این رخدادها اشراف اسکاتلند قدرت‌های فئودالی باقی‌مانده خود را از دست دادند و هایلندها فتح شدند و تحت کنترل درآمدند. کلیسای اسکاتلند به ندرت فشار پدیدآمده در روابط تازه خود با کلیسای اسقفی را تحمل می‌کرد و دست آخر دچار چنددستگی شد.

9 Ye Mists and Exhalations, that now rise
From hill or steaming lake, dusky or gray,
Till the sun paint your fleecy skirts with gold,
In honour to the world's great Author rise;
Whether to deck with clouds the uncoloured sky,
Or wet the thirsty earth with falling showers,
Rising or falling still advance his praise.

۱۰. لایه‌ی ابر خاکستری با پایه‌ای تا حدودی یکنواخت که امکان دارد از آن باران‌ریزه یا سوزنک‌های یخی یا برفدانه ببارد؛ هنگامی که خورشید در پشت این ابر قرار گیرد، خطوط مرزی آن به‌روشنی قابل تشخیص است. گاهی این ابر به شکل تکه‌های پاره‌پاره ظاهر می‌شود.

۱۱. ابری به شکل رشته‌های ظریف سفید یا تکه‌ها یا نوارهای باریک عمدتاً سفید جداازهم؛ این ابر جلوه‌ای ریسه‌دار یا گیسودار یا ابریشمی یا هر دو را دارد.

۱۲. ابری که ویژگی اصلی آن گسترش قائم به‌صورت تپه و گنبد و برج باشد.

۱۳. امید عنوان نقاشی است رنگ روغن بر روی بوم اثر جرج فردریک واتس که در سال ۱۸۸۶ میلادی کشیده شده‌است. نقاشی امید بر سبک نمادگرایی است و بخشی از نقاشی‌های تمثیلی جرج فردریک واتس با عنوان «سرای زندگانی» است.

در تابلوی امید، زن جوانی مشغول نواختن چنگی است که فقط یک تار آن باقی‌مانده است. این زن برای شنیدن نوای ساز موسیقی، گوش خود را به چنگ نزدیک کرده‌است تا بتواند نوای ضعیف موسیقی برخاسته از تک‌تار سالم را بشنود.

این اثر متعلق به سال ۱۸۸۶ جزو یک مجموعه‌ی هنری خصوصی است و نقاش دو نسخه از آن نقاشی کرده است. نسخه‌ی باکیفیت‌تر آن در موزه‌ی تیت لندن نگهداری می‌شود. نسخه‌ی دیگر تابلوی امید جز دارایی‌های موزه‌ای کوچک در مرکز شهر لندن به نام گیلدهال است. این موزه در طول جنگ جهانی دوم، ویران شد و پس از بازسازی در سال ۱۹۹۱ دوباره گشایش یافت.

مشهور است که نلسون ماندلا بر دیوار سلولش در زندان جزیره‌ی روبن ـزندانی که ۱۸ سال در آن سر کردـ نسخه‌ای از این تابلو را آویخته بود. همچنین گفته می‌شود که متعاقب ناکامی مصر در جنگ شش روزه، دولت مصر به سربازان ارتش کپی‌هایی از همین تابلو داد تا امید به آینده را در دل آن‌ها زنده نگاه دارد.

14. sublimation

۱۵. هولوسن یا هولوسین (holocene) نام آخرین دوره‌ی زمین‌شناسی است که در پایان عصر پلیستوسن شروع شد و همچنان تا به امروز ادامه دارد. هولوسین بخشی از دوره کواترنری به‌شمار می‌رود. به عبارت دیگر، نام دور دوم از دوره‌ی کواترنری است که ما در حال زندگی در همین دور هستیم. هولوسن از حدود ۱۱۷۰۰ سال پیش شروع شده و همچنان هم ادامه دارد.

این دوره پس از تغییرات نور خورشید دریافتی زمین که آب شدن لایه‌های یخ در نیمکره شمالی را به همراه داشت، آغاز شد. دانشمندان معتقدند آب و هوای معتدل دوره‌ی هولوسن شرایط لازم برای ظهور تمدن بشری در حدود ۸ هزار سال پیش و حفظ روند پایدار آن را موجب شد که از آن جمله می‌توان به فراهم شدن شرایط برای افزایش تولید مواد غذایی اشاره کرد.

۱۶. الهیات طبیعی یا مدارک وجود و صفات ایزد (Natural Theology orEvidences of the Existence and Attributes of the Deity)، کتابی

در باب فلسفه‌ی دین و دفاع از مسیحیت است که توسط ویلیام پیلی، فیلسوف مسیحی بریتانیایی در سال ۱۸۰۲ نوشته شده. پیلی در این کتاب، استدلال‌هایش را از الهیات طبیعی، با بیان برهان نظم و به‌کارگیری تمثیل ساعت‌ساز آغاز می‌کند. این کتاب در چارچوب سنت الهیات طبیعی نوشته شده است. در قرن‌های پیشین، الهیدانانی نظیر جان ری و ویلیام درهام، و همچنین فیلسوفان دوره‌های کلاسیک همچون سیسرون، استدلالشان این بود که چون خداوند وجود دارد و خوب است، بنابراین موجودات زنده سالم و شاد هستند و جهان فیزیکی وجود دارد.

۱۷. جان پلی‌فیر (John Playfair)، زمین‌شناس، فیزیکدان و ریاضیدان اسکاتلندی بود. نام جان پلی‌فیر در دوره‌ی روشنگری اسکاتلند در ردیف کسانی که آغازگر آن جنبش بوده‌اند قرار دارد. جان پلی‌فیر در سنت اندروز وادینبرا درس خواند و از ۱۸۰۰ استاد دانشگاه ادینبرا بود. او در فیزیک و ریاضی و زمین‌شناسی مطالعه و تحقیق کرد هر چند در هندسه، اصل پلی‌فیر به نام او ثبت شده است اما شهرت او بیشتر به دلیل فعالیت‌های زمین‌شناسی‌اش است. او در ۱۸۱۹ در ادینبرای اسکاتلند درگذشت.

انتشار کتاب اصول هندسه که در باره‌ی هندسه‌ی اقلیدسی است نام پلی‌فیر را به خاطر ارائه‌ی صورتی از اصل پنجم اقلیدس که امروز کم‌وبیش به همان شکلی که او طرح کرده و به نام اصل پلی‌فیر شناخته می‌شود، ماندگار کرد.

۱۸. جیمز هاتن (James Hutton)، زمین‌شناس، پزشک، تولیدکننده‌ی مواد شیمیایی و تاریخ طبیعی‌شناس اسکاتلندی بود. او نظریه‌ی همدیس‌گرایی را که اصلی اساسی در زمین‌شناسی است مطرح ساخت و توضیحش داد. او نشان داد که ویژگی‌های پوسته‌ی زمین، فرایندهای طبیعی در مقیاس زمانی زمین‌شناسی هستند. بدین ترتیب تئوری تکامل تدریجی زمین را مطرح کرد و باور رایج آن عصر به آفرینش جهان در ۵۵۰۸ سال پیش از میلاد مسیح را مردود دانست. کار هاتن، زمین‌شناسی را به عنوان یک علم تمام عیار تأسیس کرد، و به این مناسبت او را اغلب به عنوان «پدر زمین‌شناسی مدرن» می‌شناسند. از طریق مشاهده‌ها و استدلال‌های زمین‌شناسی، هاتن به این باور رسید که زمین دائماً در حال شکل‌گیری است، او پی برد که تاریخ

گذشته‌ی زمین را می‌توان با درک چگونگی فرایندهایی مثل فرسایش و رسوب‌گذاری تعیین کرد. درک انقلابی هاتن از چرخه‌ی زمین شناختی سرآغاز نوینی در زمین‌شناسی است.

۱۹. سرگردان یخبندانی یا ناهمگونی یخبندانی (Glacial erratic)، سنگ‌ها و تخته‌سنگ‌هایی هستند که از نظر اندازه و نوع سنگی خود با دیگر سنگ‌های منطقه‌ای که در آن قرار دارند متفاوت باشند. نام «سرگردان»، و نیز «ناهمگون»، از مفهوم واژه‌ی لاتین errare گرفته شده، و اشاره به انتقال و جابجایی آن‌ها توسط یخ یخچال‌های طبیعی دارد؛ که این جابجایی اغلب با پیمودن بیش از صدها کیلومتر فاصله انجام می‌شود. سرگردان‌های یخبندانی از نظر اندازه می‌توانند از سنگریزه‌ها تا تخته‌سنگ‌های بزرگی را همچون سرگردان بیگ راک (۱۵۰۰۰ تن متریک) در ایالت آلبرتای کانادا را شامل شوند. زمین‌شناسان به منظور شناسایی و کشف سرگردان‌ها؛ نوع و ترکیبِ دیگر سنگ‌های موجود دراطراف سرگردان را، با نوع و ترکیبِ سنگیِ خودِ سرگردانِ مورد بررسی، مقایسه می‌کنند.

۲۰. داد پس از آشنا شدن با خدایان باستانی مصر و مقایسه‌ی آن‌ها با شمایل‌نگاری مسیحی ـ که تمام عمر محاصره‌اش کرده بود ـ دچار تناقضی بنیان‌کن شد. او زمانی که در خاورمیانه سرگردان بود، رفته‌رفته یقین کرد که خدایان پاگانی مصری بسیار برترند از خدای مسیحی. و تا به این یقین رسید ـ به ادعای خودش ـ مورد هجمه‌ی شیطان قرار گرفت. او یک‌بار شیطان را در قامت پیرزنی انگلیسی دید که لباس ابریشمیِ بنفش‌رنگی به تن کرده بود، موجودی که شاخ‌های اهریمنی و حرکات دست مرموز و غیبی او را کسی جز ریچارد داد نمی‌دید. همچون ژست‌های دیوآسای رابرتِ سال‌خورده ـ پدر ریچارد ـ که نقاش سودایی پس از بازگشت از خاورمیانه در شبی مهتابی در کابم، روستایی نزدیک لندن، تکه‌پاره‌اش کرد. او پدرش را کشت چرا که نیرویی مرموز زیر فشارش گذاشته بود تا قربانی‌ای به اوزیریس، ایزد جهان زیرزمینی و زندگی پس از مرگ در اساطیر مصر باستان، پیشکش کند.

۲۱. پانویس ۱۹ را ببینید.

۲۲. جان رایلی، ستاره‌شناس، و کسی که به ویلیام بلیک سفارش طراحی این تابلوها را داده بود، ادعا می‌کرد که بلیک یک‌بار به او گفته که مشخصاً

هنگام کشیدن این تابلو، چند هیبت و وجود نامرئی، که خودشان را فرشته‌ی مقرب، ولتر، موسی و کک معرفی می‌کردند، بر او نازل شده و تلقین کرده‌اند که «روح انسان‌های پلید که در کک‌ها زندگی می‌کنند فطرتاً خون‌خواه و بی‌رحمند.»

بلیک هم در شعر و هم در نقاشی اغلب به مفاهیمی همچون زمان، مرگ، طاعون و قحطی شکل و شمایلی انسانی می‌بخشید. او چون گمان می‌کرد کک‌ها حاملان ارواح خبیثه‌اند، آنها را موجوداتی جهنمی می‌انگاشت که سرشتِ خون‌ریزشان حتی در جزئیات ظاهرشان هم هویدا بود، با «چشم‌هایی سوزان» و «چهره‌ای که انگار از آنِ یک قاتل است.»

۲۳. کَمْپِرْداون (Camperdown) روستایی در ساحل شمال غرب هلند که در نزدیکی آن ناوگان بریتانیایی نیروهای هلندی را درخلال جنگ‌های انقلابی در یازدهم اکتبر ۱۷۹۷ شکست دادند. این جنگ، عملاً، پایان اقتدار دریایی هلند بود. در طول این نبرد یک ناوگان بزرگ هلندی در تِکْسِل به محاصره‌ی پنج کشتی جنگی بریتانیایی درآمد. این کشتی‌ها یان دو وینتر، دریاسالار هلندی را با علایم ساختگی فریب دادند و او تصور کرد که ناوگان بریتانیایی در افق نزدیک موضع گرفته. بروز طوفان سبب عقب‌نشینی محاصره‌کنندگان به انگلستان شد؛ درنتیجه، دو وینتر با شانزده کشتی جنگی، محاصره را شکست و به سمت رود ماس حرکت کرد. ویکنت دانکن، دریاسالار بریتانیایی، هم با فراهم آوردن کشتی حرکت کرد تا راه را بر هلندی‌ها ببندد. او ناوگانش را به صف آراست و با علامت فرمان حمله داد، اما به سبب طوفانی بودن هوا، علایم به خوبی دیده نشد. سرانجام، دانکن فرمان داد که کشتی‌های بریتانیایی بین کشتی‌های جنگی هلندی حرکت کنند و بدین ترتیب، خود را بین این کشتی‌ها و ساحل قرار دهند. کشتی‌ها هنگام عبور از پهلو شلیک توپ‌ها را آغاز کردند و نبرد همه‌گیر شد. در این بین کشتی‌های هلندی یکی پس از دیگری شکست خوردند. آنها یا تسلیم شدند و یا با تحمل خسارات سنگین گریختند.

۲۴. نبرد نیل نبردی بود که از ۱ تا ۳ آگوست ۱۷۹۸ میلادی، بین ارتش بریتانیای کبیر و جمهوری اول فرانسه روی داد. ناوگان دریایی بریتانیا در سال ۱۷۹۸ میلادی به فرماندهی دریاسالار هوریشیو نلسون، ناپلئون

بناپارت را تعقیب کرده و ناوگان فرانسه را در این جنگ شکست می‌دهند. این شکست موقعیت ناپلئون در مصر را بسیار تضعیف کرد و مانع اجرای نقشه او برای حمله به هند بریتانیا شد.

25. François-Paul Brueys

26. Paintable

۲۷. منظور ماهیگیرانی است که فقط شب‌ها ماهی صید می‌کنند.

۲۸. ورک مینستر (York Minster) یک کلیسای جامع در شهر یورک در انگلستان است که از بزرگترین کلیساها در شمال اروپا محسوب می‌شود و دومین کلیسای مهم در انگلستان است.

ساختمان فعلی این کلیسا در سال ۱۴۷۲ تکمیل شده و دارای ۲ برج به ارتفاع ۵۳ متر و یک برج به ارتفاع ۷۰ متر است.

۲۹. آنها که در زمان حیات مالک و صاحب اختیار بوده‌اند و شرارت می‌کرده‌اند.

۳۰. نقاشی تاریخی (History painting) سبکی در نقاشی است که به‌جای سبک هنری به‌واسطه‌ی مضمونش تعریف می‌شود. در نقاشی‌های تاریخی معمولاً یک لحظه از یک داستان به جای یک سوژه‌ی خاص و ایستا، همچون یک پرتره نمایش داده می‌شود. نام انگلیسی این ژانر از واژه historia در لاتین و ایتالیایی، به معنای «داستان» یا «روایت» مشتق شده است، و اساساً به معنای «نقاشی داستان» است. در انگلیسی مدرن، نقاشی تاریخی، گاهی برای توصیف نقاشی از صحنه‌های تاریخ به خصوص برای هنر قرن نوزدهم، به استثنای موضوعات مذهبی، اسطوره‌ای و تمثیلی استفاده می‌شود، و این موضوعات پیش از قرن نوزدهم رایج‌ترین مضامین برای نقاشی‌های تاریخ بودند.

۳۱. واژه‌ی کیچ در قلمرو هنر به معنای آثار تکراری، تقلیدی و قابل دسترس است که با ویژگی‌هایی نظیر تکرار امر آشنا، تکثر، تقلید، بهره‌گیری از عواطف کاذب، به جای تعقل و دور بودن از ایده همراه است. واژه‌نامه‌ی آمریکن هریتیج کیچ را حالت احساسی عوامانه و مبتذل و ذوق سطح پائین ولی پرمدعا توصیف کرده است. میلان کوندرا در هنر رمان درباره‌ی این واژه نوشته است:

«نگرش کیچ و رفتار کیچ وجود دارد. نیاز انسان کیچ‌منش به کیچ،

عبارت است از نیاز به نگریستن خویشتن در آینه‌ی دروغ زیباکننده، و بازشناختن خشنودانه و شادمانه‌ی خویش در این آینه. در نظر بروخ، کیچ از دیدگاه تاریخی، به رمانتیسم احساساتی قرن نوزدهم مربوط می‌شود؛ زیرا در آلمان و اروپای مرکزی، قرن نوزدهم بسی رمانتیک‌تر از نقاط دیگر (و خیلی کمتر از رئالیست) بوده است؛ در این‌جاست که کیچ بی‌اندازه شکفته می‌شود، در این‌جاست که کلمه‌ی کیچ پدید می‌آید و هنوز هم فراوان به کار برده می‌شود. ما در پراگ دشمن اصلی هنر را در کیچ دیده‌ایم. در فرانسه چنین نیست. در این‌جا در مقابل هنر حقیقی، تفریح و تفنن گذاشته می‌شود، و در مقابل هنر وزین و والا، هنر سبک‌مایه و رشدنایافته؛ و اما من هرگز از رمان‌های پلیسی آگاتا کریستی به خشم نیامده‌ام! در عوض، چایکوفسکی، راخمانینوف، هورورویتز وقتی که پیانو می‌زند، فیلم‌های بزرگ هالیوودی، کرامر بر ضد کرامر، دکتر ژیواگو (بیچاره پاسترناک!)، کسانی و چیزهایی هستند که من عمیقاً و صمیمانه از آن‌ها نفرت دارم؛ و بیش از پیش از روحیه‌ی کیچ موجود در آثاری که از نظر شکل مدعی نوگرایی‌اند برآشفته می‌شوم. (اضافه کنم: نفرتی که نیچه نسبت به «کلمه‌های زیبا» و «رداهای نمایشی» ویکتور هوگو در خود احساس می‌کرد، نشانهٔ بیزاری از کیچ قبل از پیدایش کلمهٔ آن بود)».

32. escapist

۳۳. دشت‌های ملکوت صرفاً یک لته از نقاشی سه‌لته‌ای عظیم جان مارتین است. یکی دیگر از لته‌ها تابلوی داوری نهایی است که پیش‌تر از سوی نویسندگان بررسی شده است.

۳۴. به بررسی و شناخت نشان‌ها و درفش‌های سلطنتی و نشان و حمایل خاندان‌های اشرافی نشان‌شناسی می‌گویند (Heraldry). نشان‌شناسی حرفه، مطالعه و هنر طراحی و نویسار نشان‌های خانوادگی است. در تعریفی دیگر، نشان‌شناسی به هنر، تاریخ، وراثت، و مقررات حاکم بر نشان‌های خانوادگی و کاربرد القاب نجیب‌زادگی و شهسواری می‌پردازد. دانش نشان‌ها از نیاز برای تشخیص شوالیه‌هایی که تعیین هویت آن‌ها به خاطر زره‌هایشان دشوار بود بالیدن گرفت. نیاز به تعیین هویت شوالیه‌ای که از سر تا پا در زره بود، به گونه‌ای که حتی صورت او نیز با نقابی پولادین از نظرها پنهان شده

بود، نیاز به راهی برای شناسایی هویت وی را پیش کشید. بخشی از اساس تاریخی شکل‌گیری و به کار بستن نشان‌ها به دوران جنگ‌های صلیبی نسبت داده شده‌است.

۳۵. انجمن قمری بیرمنگام (Lunar Society of Birmingham) کلوب شبانه و غیررسمی نخبگان در بیرمنگام انگلستان که در آن صنعتگران، دانشمندان و روشنفکران در سال‌های ۱۷۶۵ میلادی تا ۱۸۱۳ میلادی به‌طور مرتب گرد هم می‌آمدند. ابتدائاً حلقه‌ی قمری خوانده می‌شد و نام انجمن قمری از ۱۷۷۵ به بعد بود که رسمیت یافت. این نام بدان سبب به انجمن داده شد که اعضا هنگام کامل شدن ماه دیدار می‌کردند، چرا که نور ماه در آن سال‌ها سفر را برای آن‌ها آسان‌تر و مطمئن‌تر می‌ساخت. جیمز وات،ماتیو بولتن، اراسموس داروی، توماس دی، ریچارد لاول اجورث، ساموئل گالتون پسر، جیمز کیپر، جورف پرایستلی، ویلیام اسمال، جاناتان استوکس، جان وایتهرست، ویلیام ویذرینگ اشخاصی هستند که تاکنون به‌طور قطع عضویت‌شان در این انجمن مسلم شده است. امروزه، یک انجمن قمری جدید در بیرمنگام انگلستان وجود دارد که هدف آن ایفای نقشی فعال در توسعه شهر و منطقه است؛ انجمن قمری ایتالیا برای بحث دربارهٔ علم و نجوم تأسیس شده‌است؛ و در دانشگاه بیرمنگام یک انجمن قمری دیگر هر پنج‌شنبه بین ۶ تا ۸ بعد از ظهر شکل می‌گیرد و ورود و بحث در آن برای همگان آزاد است.

۳۶. یعنی او ژرف‌نگر است و من سطح‌نگر. او زمین‌شناس است و من نقاش.

۳۷. وجود فی نفسه به این معنا است که وقتی موجود می‌شوند دارای ماهیت هستند. بنابراین وقتی موجود می‌شود از ماهیت خودش عدم را زدوده است و ماهیتش را موجود می‌کند. چرا که اصالت برای وجود است و ماهیت در سایه‌ی آن موجود می‌شود.

۳۸. آلفرد لرد تنیسون (Alfred Lord Tennyson) ملک‌الشعرای بریتانیا در عصر ویکتوریا و یکی از معروفترین شاعران تاریخ این کشور است. تنیسون با زبان و ادبیاتِ پارسی آشنا بود. در سالِ ۱۸۴۶ ادوارد بی. کاول، که دوست مشترک تنیسون و ادوارد فیتزجرالد بود و در آن روزگار و مدّتی پس از آن، چیره‌ترین فرد در انگلستان بر ادبیّات پارسی بود، تنیسون را با زبانِ فارسی

آشنا کرد. وی دلبستگی بسیاری به حافظ داشت و در اشعار خود گاهی از کلمات فارسی بهره می‌گرفت.

۳۹. به یادبود آ.هـ.هـ. (In Memoriam A.H.H.) شعری است اثر آلفرد تنیسون در رثای دوست نزدیکش آرتور هنری هالم، که در سال ۱۸۳۳ به شکلی ناگهانی بر اثر خونریزی مغزی در وین درگذشت. تنیسون این شعر را در ۱۸۴۹ کامل کرد و در ۱۸۵۰ آن را به چاپ رساند. به یادبود از ناب‌ترین آثار غنایی تنیسون و یکی از مهمترین اشعار قرن نوزدهم به شمار می‌رود.

40. Are God and Nature then at strife,
That Nature lends such evil dreams?
So careful of the type she seems,
So careless of the single life;
That I, considering everywhere
Her secret meaning in her deeds,
And finding that of fifty seeds
She often brings but one to bear,
I falter where I firmly trod,
And falling with my weight of cares
Upon the great world's altar-stairs
That slope thro' darkness up to God,
I stretch lame hands of faith, and grope,
And gather dust and chaff, and call
To what I feel is Lord of all,
And faintly trust the larger hope.

امر واقع و امر والا

Kristen Alvanson - Manabrata Guha - Kenna Hernly
Robin Mackay - China Miéville - Timothy Morton
Reza Negarestani - Matthew Poole - Eugene Thacker

رئالیسم نِگرورز جنبشی در فلسفه‌ی معاصر است. این جنبش از فلسفه‌ی قاره‌ای ــ که خود را در موضع واقع‌گرایی متافیزیکی در برابر تفسیرش از اشکال غالب فلسفه پساکانتی تعریف می‌کند ــ الهام گرفته و عمدتاً واکنشی است به روندهای غالب ایده‌آلیسم کانتی و تضایف‌گرایی (correlationism).

ریشه‌های رئالیسم نگرورز را می‌توان در آثار فیلسوفان مختلفی که منتقد سرسخت پساساختارگرایی و پست مدرنیسم محسوب می‌شوند، پیدا کرد. در واقع آنها که در کارشان، نارسایی‌های رویکردهای متافیزیکی سنتی را برجسته کردند. در این میان نمی‌توان نقش میسو را در توسعه این جریان نادیده انگاشت. او در متنِ مهم خود، پس از تناهی (After Finitude) استدلال می‌کند که انسان قادر است به بازشناسیِ واقعیتی که مستقل از ادراک وجود دارد، و سپس با استناد به مفهوم «مطلق»، به‌عنوان چیزی که فراتر از تجربه‌ی حسی ما «هست»، پیش‌فرض کانتی، مبنی بر این‌که ما صرفاً می‌توانیم پدیدار را بشناسیم و نه شیء فی نفسه را، به چالش می‌کشد.

درهرحال، هدف این جریان فلسفی در کل می‌تواند این باشد که ظرفیت فلسفه برای پرداختن به مسائل هستی را بدون محدود ماندن در تنگناهای ادراک انسانی، بازبینی کند.

امر واقع و امر والا

Kristen Alvanson - Manabrata Guha - Kenna Hernly
Robin Mackay - China Miéville - Timothy Morton
Reza Negarestani - Matthew Poole - Eugene Thacker