

بازخوانی تطبیقی تأثیر ادبیات بر نقاشی قرن نوزدهم امریکا و گذار از گفتمان مسلط

زهره رامین^۱، استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران
فضه خاتمی‌نیا، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران
پریسا پوینده، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران

چکیده

از آنجا که ادبیات و نقاشی در خلأ شکل نمی‌گیرند، از تعامل آنها با بافت تاریخی و اجتماعی می‌توان دریافت که در برهه تاریخی مربوط به خود چه تأثیراتی از گفتمان‌های عصر خود گرفته و در مقابل، چه تأثیری بر آنها گذاشته‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که تغییر سبک نقاشی امریکا در قرن نوزدهم با تأثیرپذیری از ادبیات چه ارتباطی با گفتمان مسلط آن زمان داشته است: آیا همگام با گفتمان وایدئولوژی مسلط و در جهت تقویت آن پیش می‌رود؟ یا با طرح موضوعاتی که همواره در گفتمان مسلط در حاشیه بوده‌اند آن را به چالش می‌کشد؟ پژوهش حاضر با استفاده از رویکرد ماتریالیسم فرهنگی به بررسی کنش خرده‌فرهنگ‌های متناقض در برابر وایدئولوژی مسلط می‌پردازد. در حالی که رمانتیسم اروپایی و مفهوم تعالی همگام با عنصر مسلط توسعه در قرن نوزدهم اروپای صنعتی و پیشرفت‌محور پیش می‌رود، تعالی‌گرایی امریکایی به عنوان وایدئولوژی مخالف با این فرهنگ توسعه‌طلب در نظر گرفته شده است تا نشان داده شود مخالفت‌ها به چه صورت بر سبک نقاشی امریکا تأثیر گذاشت. در نتیجه این تأثیر، سبک متفاوت نقاشی منظره به منصفه ظهور رسید که نه تنها در تکنیک، بلکه در انتخاب سوژه نیز از سبک‌های رایج اروپایی متمایز بود.

کلیدواژه‌ها: نقاشی، ادبیات، ماتریالیسم فرهنگی، سبک اروپایی، سبک امریکایی

مقدمه

ظهور رمانتیسم در ادبیات یکی از بزنگاه‌هایی است که می‌توان کنش فعال ادبیات و هنر را در عرصه اجتماعی و در بستر تاریخی آن بررسی کرد. قرون هفدهم و هجدهم، به واسطه تغییر جایگاه علم و پیشرفت آن، رویکرد عقلانی را در تمامی جنبه‌های زندگی بشری ترجیح می‌دهد؛ یعنی انسان، طبیعت و جامعه بر اساس برداشت عقلانی تفسیر و تبیین می‌شوند. در نتیجه این عقل‌گرایی، جامعه به نظامی سلسله‌مراتبی پایبند می‌شود که هر گروه و طبقه‌ای بر اساس عقل حسابگر در طبقه خاص خود قرار می‌گیرد. از دیگر ویژگی‌های این عقل‌گرایی در عرصه اجتماعی می‌توان به پیشرفت صنعتی جامعه و شکل‌گیری طبقه سرمایه‌دار و کارگر اشاره کرد. در ادبیات این دوره نیز، که از آن به عنوان مکتب نوکلاسیسیسم یاد می‌شود، این عقل‌گرایی کاملاً مشهود است.

یکی از ویژگی‌های اصلی ادبیات در این دوران تأکید بر رعایت اعتدال و سلسله‌مراتب در انتقال مفاهیم با تأکید بر نظم در فرم شعر در همه جنبه‌های زندگی است. در واقع، حتی نظام شعری نیز بر مبنای عقل‌گرایی استوار است. رمانتیسم در ادبیات، در کنار سایر جریان‌های فرهنگی و اجتماعی، این عقل‌گرایی را به چالش می‌کشد و با تأکید بر احساسات، عواطف انسانی و همچنین تغییر در فرم و محتوای شعر به مخالفت با گفتمان عقل‌گرایی می‌پردازد. این کنش فعال آثار ادبی در این مرحله متوقف نمی‌شود و تا جایی پیش می‌رود که سبک امریکایی در کنش خود با گفتمان مسلط به شیوه‌ای متمایز از سبک اروپایی عمل می‌کند. آثار هنری، به ویژه نقاشی، نیز از این کنش اثر می‌پذیرند، به گونه‌ای که در فضای نقاشی، شاهد تحول در سبک از رمانتیسم اروپایی به تعالی‌گرایی^۱ امریکایی هستیم. در پژوهش پیش رو به این پرسش پرداخته می‌شود که نقاشی امریکایی قرن نوزدهم چگونه با بازتاب متفاوت طبیعت سبکی را به وجود می‌آورد که آن را از گفتمان مسلط اروپایی صنعتی متمایز می‌کند. در بررسی این پرسش با توجه به پیش‌زمینه تحولات ادبی نشان داده می‌شود که خلق مفاهیم جدید سبب خروج از گفتمان مسلط و تولد مفاهیم نوظهور و تغییر سبک‌های نقاشی شده است. بدین منظور ابتدا بحثی در باب تحول از تاریخ‌گرایی به ماتریالیسم

در ادبیات ارائه می‌شود. سپس تحول از رمانتیسم به تعالی‌گرایی و در نهایت این تحول در آثار قرن نوزدهم مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

ماتریالیسم فرهنگی و گذار از تاریخ‌گرایی

در اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰، منتقدان ادبی به ارتباط میان ادبیات و تاریخ علاقه و توجه بیشتری نشان دادند؛ در حالی که دیدگاه بسیاری از منتقدان قبلی نسبت به متون ادبی بر این فرض بود که این متون از اعتبار جهانی و حقایق تاریخی برخوردار هستند. در نتیجه این تغییر رویکرد، دو نظریه مهم تاریخ‌گرایی و ماتریالیسم فرهنگی به وجود آمد. هرچند هر دو این نظریات با بحث جهان‌شمول بودن تأثیر آثار هنری مخالف هستند، در نوع رویکردشان به متن و اثر در تاریخ تفاوت‌هایی دارند که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

هارولد ویسر^۱ (۴۴) به این نکته اشاره می‌کند که تاریخ‌گرایان نوین متون ادبی را محصولات مادی برآمده از شرایط تاریخی خاص در زمان خود می‌دانند. آنها ارتباط متن و زمینه آن را متأثر از مناسبات سیاسی، که در تفسیر ادبی تأثیرگذار هستند، می‌بینند و متون را ابزار سیاست در نظر می‌گیرند. جولیان وولفریز^۲ (۱۶۹) به تفکیک‌ناپذیر بودن ادبیات و تاریخ اشاره می‌کند و آن را اساسی‌ترین مؤلفه تاریخ‌گرایی نوین برمی‌شمرد. از نظر او، در تاریخ‌گرایی نوین، ادبیات ابزاری است برای بازنمایی تاریخ و بینشی برای فهم برداشت‌های تاریخی، که تنش‌ها، فرایندها و همچنین تغییرات تاریخی در آن منعکس می‌شود. البته این عمل به صورت انفعالی صورت نمی‌گیرد بلکه ادبیات با تأثیرگذاری بر افکار و عقاید سیاسی - اجتماعی زمان خود این تغییرات تاریخی را شکل می‌دهد.

موضوع مورد مطالعه تاریخ‌گرایان نوین نه متن و زمینه آن و نه ادبیات یا حتی تاریخ بلکه ادبیات در تاریخ است. این موضوع باعث شده است ادبیات، در مقام جزئی جدانشدنی از تاریخ، در پدید آوردن نیروهای خلاق و حتی تناقضات در تاریخ اهمیت بسزایی داشته باشد. تاریخ‌گرایی نوین بر این عقیده است که قدرت در تمام امور روزانه

1. Veesper
2. Wolfreys

نفوذ دارد. اما نقدهایی نیز به این نظریه وارد است، از جمله این که همیشه و صرفاً بر ارتباطات قدرت تکیه دارد و چرایی و چگونگی آن را نشان نمی‌دهد (همان). به عبارت دیگر، با تأکید بیش از حد بر قدرت از عناصر مهم دیگر باز می‌ماند و خوانشی عمومی از متون ادبی دارد چرا که بیشتر به نقش متون می‌پردازد تا به تفسیر آنها. دلیل این که این نظریه قادر به تمایز بین متون یا انواع ادبی و حتی وقایع تاریخی و متنی نیست، متکی بودن بیش از حد به تحلیل‌های گفتمانی میشل فوکو است و «فرد را محصول قدرت» می‌داند (کولبروک^۱ ۱۹۹). بروک تامس^۲ (۴۷) این گونه بحث می‌کند که از منظر تاریخ‌گرایی نوین، هرگونه مخالفت و مقاومت در برابر ایدئولوژی حاکم به شکست ختم می‌شود. بنابراین، هیچ روزنه‌ی امیدی برای خرده‌فرهنگ‌ها وجود ندارد که بخواهند با ایجاد تضاد در ساختار ایدئولوژی حاکم به آن ضربه بزنند و هژمونی آن را دچار آسیب کنند. از نظر او، این گونه مخالفت‌ها نیز تحت کنترل ایدئولوژی مسلط است و نه تنها باعث تضعیف آن نمی‌شود بلکه قدرت بیشتری به این ایدئولوژی مسلط می‌دهد و هژمونی آن را همگانی‌تر می‌کند.

ماتریالیسم فرهنگی دیدگاهی انتقادی نسبت به ادبیات است که در دهه ۱۹۸۰ در بریتانیا به وجود آمد و متون ادبی را محصولات مادی شرایط تاریخی - سیاسی خاص می‌داند و بر همین اساس، زمینه‌های تاریخی را در فهم معنا و نقش ادبیات مؤثر می‌بیند. مبنای اصلی این دیدگاه آن است که متون معناها و تفاسیر مختلفی تولید می‌کنند که خوانش آن بسته به زمان و مکان فرق می‌کند. تفاوت ماتریالیسم فرهنگی با تاریخ‌گرایی نوین در آن است که بر نقش‌های سیاسی متون ادبی در زمان ما هم تأکید می‌کنند. نظریه‌پردازان این دیدگاه، به جای بررسی ادبیات در چارچوب اومانستی و ارزش‌های اخلاقی و انسانی، بر مفاهیمی چون قدرت و مقاومت، نژاد و جنسیت، ایدئولوژی و تاریخ تأکید می‌ورزند. هدف غایی آنها دربرگیرنده سیاست است اما سیاستی که با خوش بینی همراه است نه بدبینی (وولفریز ۱۸۵). در اینجا می‌توان به دیدگاه آلن سینفیلد^۳ و ریموند ویلیامز^۴ اشاره کرد که نگاهی متفاوت از تاریخ‌گرایی نوین دارند.

1. Colebrook
2. Thomas
3. Sinfield
4. Williams

سینفیلد معتقد است پتانسیل مخالف، نهایتاً نه از خصوصیات ذاتی افراد بلکه از تناقض و تضادی که جامعه در خود ایجاد می‌کند به وجود می‌آید. در واقع ایدئولوژی خود ذاتاً دارای تناقضی هست که باعث به وجود آمدن مخالفت در برابر خود می‌شود. روش دیگر این دیدگاه قرار دادن متن بر پایه‌ی زمینه‌ی تاریخی زمان خلق اثر یا زمان دریافت آن است تا فرایند ایجاد اثر در سایه‌ی فرهنگ مسلط را نشان دهد. در این رویکرد، هرگونه تعارض با ساختار هژمونیک - هرچند به صورت جزئی - نشانی است از مخالفت با ایدئولوژی مسلط. این تعارض‌ها، به‌ویژه اگر به‌توسط اقلیت‌ها و سوژه‌هایی که همواره در ساختار هژمونیک ایدئولوژی مسلط محکوم به سکوت بوده‌اند، نشان داده شود، نوعی مقاومت را در برابر سیستم قدرت و ایدئولوژی مسلط ایجاد می‌کند تا یکپارچگی ظاهری آن را به چالش بکشد و نشان دهد که باورها و دیدگاه‌های متفاوت و ایدئولوژی‌های دیگری نیز وجود دارند اما چون هیچ‌گاه صدایی به آنها داده نمی‌شود ایدئولوژی مسلط یکپارچه به نظر می‌رسد (سینفیلد ۴۶، ۴۹). هرچند مخالفت یا عدم توافق^۱ نتواند در همان زمان و مکان شکل‌گیری خود تغییر اساسی ایجاد کند و شاید حتی مقهور ایدئولوژی مسلط شود، وجود همین تعارض‌ها و مخالفت‌های ضعیف و ناموفق می‌تواند در یکپارچگی ایدئولوژی حاکم گسست ایجاد کند و ضربه‌هایی را به ایدئولوژی مسلط وارد سازد (گالاجر و گرینبلت^۲ ۶۲).

در این رویکرد، خرده‌فرهنگ‌ها و سوژه‌هایی که در سایر روایت‌های تاریخی، متنی و رسانه‌ای در طول تاریخ در حاشیه و سایه‌ی فرهنگ برتر قرار داشتند و صدایی به آنها داده نمی‌شد تا خود را روایت کنند (و در باور عموم نیز سکوت آنها پذیرفته شده بود) در برابر آن قرار می‌گیرند و، به تعبیر ریموند ویلیامز، همچون عنصر فرهنگی نوظهور^۳ در کنش با ایدئولوژی مسلط و به‌ظاهر یکپارچه قرار می‌گیرند. این عناصر از گسست‌های به‌وجودآمده، که آلن سینفیلد آن را مطرح کرده بود، استفاده می‌کنند تا در کنش با تناقض‌های ایجادشده در شرایط زمانی و مکانی بتوانند با ضربه زدن به

1. dissidence

2. Gallagher & Greenblatt

3. emergence

ایدئولوژی مسلط، ایدئولوژی و فرهنگ جدیدی را به ظهور برسانند (ویلیامز ۱۲۱-۱۲۶). این مفاهیم در آثار ویلیامز فرهنگ مؤثر مسلط^۱، عناصر فرهنگی باقی مانده و عناصر نوظهور تعریف می‌شوند. از نظر ویلیامز، هنرمندان و روشنفکران نسبت به جریان‌های فرهنگی حساس‌اند و تغییرات یا گسست‌هایی را در الگوهای فرهنگی جامعه ما پیش‌بینی و در آثار خود بیان می‌کنند.

مسئله مهم دیگر آن است که آثار این دسته از هنرمندان محل شکل‌گیری فرهنگ مؤثر مسلط است. منظور ویلیامز از «فرهنگ مؤثر مسلط» نظام مؤثر و مسلطی از معانی و ارزش‌هاست که صرفاً انتزاعی نیست بلکه نظامی سازمان‌یافته است که حاصل تجربه زیسته آن جامعه است (برانیگان^۲ ۱۲). عناصر باقی‌مانده فرهنگ نیز، حتی اگر بازمانده گذشته باشد، به همان‌گونه در جامعه در زندگی مردم وجود دارد. این عناصر در جریان فرهنگ فعال هستند و چنین نیست که اموری جانبی به شمار آیند، بلکه بخشی از فرهنگ زنده ما هستند. از سوی دیگر «عناصر نوظهور فرهنگ» کاملاً از فرهنگ مسلط جدا هستند. اینها ارزش‌ها و معانی تازه هستند؛ به دیگر بیان، اعمال و رفتار تازه‌ای هستند که ممکن است گاهی با ظهور و رشد طبقه تازه‌ای تکامل و گسترش پیدا کند (ویلیامز ۱۲۱-۱۲۶).

تعالی‌گرایی امریکایی به مثابه عنصر فرهنگی نوظهور و گذار از رمانتیسم در نقاشی
رمانتیسم، به عنوان یک مکتب هنری در نقاشی که در اواخر قرن هجدهم و اواخر قرن نوزدهم و در تضاد با عقل‌گرایی دوران پیشین به وجود آمد، به هر آنچه به انسان آزادی می‌بخشید بها می‌داد و مضمون نقاشی‌ها را از مناظر طبیعت بکر و نیروهای متضاد، عجیب و افسارگسیخته‌ای برمی‌گزید که نشانگر اراده و آزادی انسان است. در این بخش، پیش از تحلیل آثار نقاشی، به تعالی^۳ به عنوان یکی از مفاهیم کاربردی، که در بافت‌های تاریخی اجتماعی مختلف از نظر معنایی دستخوش تغییر شد و در نقاشی این دوره نیز مورد توجه قرار گرفت، می‌پردازیم.

1. dominance
2. Brannigan
3. sublime

در ابتدا، تاریخچه‌ای از مفهوم تعالی و توصیف آن از منظر لونجینوس^۱، سپس کاربرد آن در قرن هجدهم انگلیس و بعد ارتباط این مفهوم با دیدگاه تعالی‌گرایان و تأثیر آن بر نقاشی‌های منظره ارائه و بررسی می‌شود. در تعریف اولیه‌ای که فرهنگ لغت بر آن دلالت دارد، سه معنا برای تعالی متصور است: (۱) احساس وجد و بلندمرتبگی در تفکر، روش یا بیان، (۲) ارزش اخلاقی یا عقلانی و معنوی والا، (۳) درک ابهت به دلیل کیفیت برتر و والا مثلاً کیفیت زیبایی، نجابت و بزرگی (مریام - وبستر^۲، ذیل «sublime»). تعریفی که لونجینوس در مورد مفهوم تعالی ارائه می‌دهد بر مبنای پنج اصل است: (۱) پیش بردن مدون و یکپارچه افکار و تصورات، (۲) داشتن احساسات پرشور، (۳) قالب‌بندی اشکال تفکر و سبک، (۴) ترکیب‌بندی والا از ساختار و انتخاب لغت تا سبک زیباشناسانه، (۵) عظمتی که با کنار گذاشتن این عناصر در کنار یکدیگر حاصل می‌شود (آرتی و کروسیت^۳ ۴۹-۵۰). مفهوم تعالی تا قرن هجدهم صرفاً به بوطیقا و به طور خاص منحصر به شعر حماسی بود و وارد حیطه نقاشی نشده بود.

این مفهوم در نقاشی در اواخر قرن هفدهم معرفی شد. پیش از آن، هدف نقاشی منظره یافتن حالت و زمان و مکانی برای ابراز عقاید گذشتگان بود. نقاشی منظره مطلوب در پی پدید آوردن بینشی از طبیعت بود که آرام و در عین حال جدی، عظیم و نه ترسناک باشد و با این وصف، تصویری انتزاعی از تعالی ارائه می‌داد. بر همین مبنای نقاشی‌های رافائل نسبت به نقاشی‌های میکلانژ، به دلیل سادگی و تعالی، نزدیک‌تر به طبیعت بودند. رافائل طبیعت را همان گونه که بود نشان می‌داد، در حالی که میکلانژ آن را از طریق احساسات و افکار خود ارائه می‌کرد. اما در اوایل قرن هجدهم، این دیدگاه در نقاشی دچار تغییر چشمگیری شد و تغییر سلیقه از رافائل به سمت میکلانژ و بینش شخصی و ملموس او و سبک فردگرایانه‌اش اتفاق افتاد (مانک^۴ ۱۷۵). از نظر جاشوا رینالدز^۵، رئیس آکادمی سلطنتی بریتانیا، تعالی یک امتیاز و برتری است که ورای طبیعت صرف و کمال مطلوب است که نه در تکنیک و التقاط سبک، بلکه در عظمت و

1. Longinus

2. Merriam-Webster

3. Arieti & Crosseett

4. Monk

5. Sir Joshua Reynolds

بزرگی افکار نقاش نهفته است چرا که این نقاش است که تخیل، بصیرت و شکوه عقلانی دارد. به طور خلاصه، از دیدگاه لونجینوس، ذهن در همراهی با تکنیک از اهمیت برخوردار است و از دید رینالدز، ذهن خلاق نسبت به تکنیک برتری دارد (سابی و میلر^۱، ۱۲).

تا اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، مفهوم تعالی برای رمانتیسم و نقاشی‌های منظره راه جدیدی گشود. تغییرات جامعه انگلیس منتهی شد به نظرها و عقاید «برگشت به طبیعت» که توسط روسو و شاعران دریاچه^۲ ارائه شد. نقاشان بنام این دوره جان کانستابل^۳ و ویلیام ترنر^۴ بودند. سپس این اندیشه به‌توسط نویسندگان امریکایی، مانند رالف والدو امرسون^۵ و هنری دیوید تارو^۶، به امریکا منتقل شد و جنبش «تعالی‌گرایی» شکل گرفت. این جنبش عکس‌العملی در مقابل عقل‌گرایی قرن هجدهم بود و رابطه نزدیکی با جنبش رمانتیک داشت. تعالی‌گرایی ریشه در عرفان^۷ آلمانی و رمانتیسم آلمانی و رمانتیسم بریتانیایی دارد و در برابر عقل‌گرایی محض قرار می‌گیرد که دانش را فقط از طریق عقلی توجیه می‌کند. یکی از مؤلفه‌های اصلی آن خوبی و پاکی ذاتی انسان و طبیعت است به این معنا که جامعه و نهادهای آن، دین سازمان‌یافته و نهادهای سیاسی معصومیت انسان را به تباهی کشانده است. به طور کلی، تعالی‌گرایی فلسفه آزادی‌خواهی بود که طبیعت را بر ساختار رسمی مذهبی، بینش فردی را بر تحجر و ذات انسانی را بر قراردادهای اجتماعی ترجیح می‌داد. سبک رمانتیک تعالی‌گرایی امریکا فردگرایی را به اوج خود رساند (ون اسپنکرن^۸، ۲۶). امرسون، همچون شخصیتی برجسته و تأثیرگذار، در تلاش برای تعریف هویت امریکایی این ایده را در آثار خود رواج داد که آشتی با طبیعت و دوستی با آن به خودشناسی منجر می‌شود. امرسون و تارو بر اتکای انسان و فرد به خود و استقلال او تأکید داشتند. از نظر آنان چنین فرد خودساخته‌ای است که می‌تواند جامعه را بسازد.

1. Soby & Miller

2. Lake Poets

3. John Constable

4. William Turner

5. Ralph Waldo Emerson

6. Henry David Thoreau

7. mysticism

8. Van Spanckeren

آنها همچنین طبیعت بکر امریکا را تحسین می‌کردند و بر این باور بودند که تفکر در طبیعت و ارتباط با آن فرد را به تکامل می‌رساند و این فرد می‌تواند آرکادیایی^۱ دور از فساد و ویرانی جامعه بسازد (هسکینز^۲ ۱۴-۱۶).

متفکران تعالی‌گرا، در کنار نقاشان، بر شکل‌گیری هویت امریکایی تأثیر گذاشتند، امریکایی که در فرایند خودشناسی و کشف یک «خود» متمایز از اروپا بود. آنها بر این باور بودند که طبیعت اثباتی است برای قلمرو^۳ خدا در ملت جدید. این هنرمندان و نقاشان متأثر از انقلاب امریکا بودند و از پیشگامان شکل‌دهی به هویت پسااستقلال به شمار می‌آیند. تا قبل از «مکتب رودخانه هادسون^۴»، نقاشان مطرح امریکایی در آثار خود به منظره امریکا نمی‌پرداختند. به دیگر بیان، نقاشان این مکتب را می‌توان «بازسازندگان^۵ امرسونی (دی لی^۶ ۱) در نظر گرفت که طبیعت بکر و رام‌نشده امریکا برایشان جذاب بود اما در عصر جدید پیشرفت و توسعه همواره این ترس وجود داشت که این چشم‌انداز با مدرنیزاسیون تهدید شود.

در قرن هجدهم، تعالی بر اساس نظریات ادmond برک تعریف می‌شد که عموماً با ترس ناشی از عظمت عناصر هستی، مثل کوه، مرتبط بود. تعالی در ابتدا مفهومی زیباشناسانه بود که تجربه آن منجر به واکنش زیباشناسانه نیز می‌شد. این واکنش باعث آگاهی از بی‌کرانگی و سپس الوهیت و احساس ملکوتی شد (نواک^۷ ۷۴). در قرن نوزدهم، تعالی اصطلاحی مهم در مفاهیم طبیعت تلقی شد و همزمان با امرسون که به خلق آثار ادبی مشغول بود، تعالی به طور گسترده‌ای از زیباشناسی به نشانه‌ای مسیحایی و در ارتباط با الوهیت تغییر پیدا کرد و یکی از پایه‌های اتصال به خدا شمرده می‌شد. بر همین اساس، مفاهیم «تعالی قدیم» و «تعالی جدید» به وجود آمد. تعالی قدیم بر عنصر ترس استوار بود که با ابهت وقایع طبیعی، همچون غرش‌های رعدوبرق، زلزله، طوفان و آتشفشان ایجاد می‌شد و حاکی از قدرت برتر خداوند بود. در این صحنه، انسان

1. Arcadia
2. Haskins
3. province
4. Hudson River School
5. remaker
6. DeLay
7. Novak

همچون موجودی بسیار کوچک در مقابل قدرت لایتناهی خداوند قادر به خودنمایی نبود. از این مفهوم با اصطلاح «تعالی گوتیک» نیز نام برده می‌شود. تعالی جدید با ارائه تعریف جدیدی از امانوئل کانت به وجود آمد که آن را از کیفیتی که در موجودات و اشیا وجود داشت به کیفیت ذهن دریافت‌کننده تغییر داد که به نوبه خود مرتبط است با وقایع طبیعی از جمله رعدوبرق، طوفان، کوه‌ها، آبشارها و غیره (نواک a ۴۴). مفهوم تعالی جدید عنصر فرهنگی نوظهور است که در درون مایه نقاشی‌های مکتب امریکایی نمایان است و از مفهوم قدیم آن، که در جامعه انگلیس وجود داشت، قابل‌درک و شناسایی است.

در قرن نوزدهم، ارتباط تنگاتنگی میان ادبیات و نقاشی برقرار شد. وجه اشتراک لازم برای برقراری این ارتباط، در نگاه آنها، به طبیعت بکر و دغدغه تعالی‌گرایان و نقاشان «مکتب رودخانه هادسون» برای ارزش نهادن و حفظ این طبیعت بود. هر دو گروه معتقد بودند که بشر و طبیعت در ذات خود خوب هستند و می‌توان از طریق برقراری ارتباط معنوی با طبیعت و تعالی به خودشناسی و خداشناسی رسید. رمانتیک‌های اروپایی نقاشی‌های منظره را به منظور ایجاد حس نیروی حیرت‌آور و پرهیبت طبیعت خلق می‌کردند. این منظره تقریباً همیشه در روستاهای کوچک حاشیه شهر منعکس می‌شد، در حالی که رمانتیک‌های امریکایی، با نگاه به طبیعت وحشی امریکا، تعالی را در مناظر رام‌نشده می‌یافتند و آن را برای اولین بار در تاریخ هنر منظره، به عنوان یک نوع یا گونه هنری، و نه به عنوان پس‌زمینه صحنه‌های دیگر، تلقی شدند. در تحلیل کینسی^۱ از کتاب آلبرت بیوم^۲، هرچند مستقیم اشاره نشده، به نظر می‌رسد بیوم در بررسی آثار نقاشی منظره قرن نوزدهم با استفاده از رویکرد تاریخ‌گرایی نوین به تحلیل آثار پرداخته است. از نظر کینسی (۵۸۰)، بیوم بر این باور است که نقاشان «مکتب رودخانه هادسون»، نظیر تامس کول^۳ و آشر دوراند^۴ که به نقاشان منظره شهرت داشتند، به جای مخالفت با ایدئولوژی مسلط پیشرفت صنعتی و اقتصادی، همگام با آن

1. Kinsey
2. Albert Biome
3. Thomas Cole
4. Asher Durand

و در راستای پیشبرد و پیشرفت اقتصادی نقش ایفا کردند و به روند این پیشرفت در امریکا سرعت بخشیدند. از نظر بیوم، آثار این دسته از نقاشان ساکنان امریکا را برای پذیرش تخریب محیط زیست و بومیان موجود در آن - از انسان گرفته تا زیست حیوانی و پوشش گیاهان - یا به عبارتی استعمار و بهره‌برداری از آنها در راستای پیشرفت صنعتی و اقتصادی آماده کردند تا راحت‌تر با شرایط ایجادشده به‌توسط ایدئولوژی حاکم سازگاری نشان دهند.

کینسی همچنین اشاره می‌کند که از نظر بیوم، در آثار نقاشی مربوط به این برهه از تاریخ که توسط نقاشان «مکتب رودخانه هادسون» ترسیم شده است، مؤلفه‌های مشترکی می‌توان یافت. در این آثار، اگر فردی در نقاشی باشد، بر روی صخره و بلندی و در طبیعت بکر است و به منظره‌ای در دوردست نگاه می‌کند که عموماً طبیعت رام‌شده است. همچنین نشانه‌هایی از پیشرفت صنعتی و به عبارتی دیگر انسان متمدن را نشان می‌دهد که در دل این طبیعت رام‌شده در کنار نمادهای صنعتی شدن، نظیر راه‌آهن، خطوط تلگرام، کشتی‌های بخار کوچک و غیره، در آرامش به کار و زندگی روزمره خود مشغول است. اگر متن تاریخی و بافت اجتماعی آن زمان را با این نقاشی‌ها در کنار هم تحلیل کنیم به پیوستگی بصری^۱ ایجادشده در پیش‌زمینه^۲، میان‌زمینه^۳، و پس‌زمینه^۴ و تصویر اتحاد و یکپارچگی گذشته، حال و آینده خواهیم رسید (کینسی ۵۸۱). به بیان دیگر، از منظر تاریخ‌گرایی نوین می‌توان گفت بیوم بر این باور است که نقاشان این آثار به توجیه تغییر اجتماعی و مثبت نشان دادن آن از طریق به تصویر کشیدن پیشرفت و تمدن به منزله یک جنبه طبیعی از نظم و روال عادی زندگی بشر و همچنین طبیعت پرداختند، یا به عبارتی دیگر، با ایدئولوژی مسلط همگام شدند و این باور را تقویت کردند که پیشرفت جزء جدایی‌ناپذیر زندگی طبیعی بشر است و نه می‌توان مانع آن شد و نه لزومی دارد که آن را چیزی عجیب و غیرعادی تلقی کنیم. این وضعیتی عجین‌شده با زندگی نوع بشر است.

1. visual integration
2. foreground
3. foreground
4. background

این نوع نگاه بیوم به آثار نقاشی، که در مقایسه با نقاشی دوره‌های پیشین^۱ طبیعت را به جای انسان در پیش‌زمینه کار قرار دادند و از هیبت انسان در برابر عظمت طبیعت (در مقایسه با دوره‌های پیشین) کم کردند و حتی بومیان را - هرچند محدود - وارد آثار نقاشی خود کردند، بسیار کلی است. از این رو، بررسی جزئیات متفاوت ایجادشده در نقاشی و مقایسه آن با نقاشی دوره‌های پیشین یا حتی دوره‌های بعد ضرورت دارد. در بررسی آثار نقاشان «مکتب رودخانه هادسون» و نحوه کنش آنها با ایدئولوژی مسلط و قدرت هژمونیک اروپامحور طرفدار تمدن به رویکرد دیگری - ماتریالیسم فرهنگی - می‌پردازیم که به زمینه تاریخی با نگاهی متفاوت از تاریخ‌نگاری نوین اهمیت می‌دهد. با نگاهی دقیق‌تر به این نقاشی‌ها و همگام بودن این آثار با تفکر تعالی‌گرای امرسون و تارو، می‌توان آنها را به مثابه آثار یا سوژه‌های شورشی^۱ آلن سینفیلد در نظر گرفت که با ایدئولوژی مسلط آن زمان در تعارض هستند و به نوعی در تناقض با باور مرسوم و رایج آن زمان و به خصوص فرهنگ اروپامحور در نظر گرفت که کنترل‌کننده سایر خرده‌فرهنگ‌ها و در صدد ایجاد یکپارچگی فرهنگی بود.

گذار از گفتمان مسلط در نقاشی‌های قرن نوزدهم امریکایی

۱. تحلیل نقاشی‌های تامس کول

تامس کول معتقد بود حفظ فاصله زمانی و فیزیکی از یک صحنه برای جلوگیری از جزئیات غیرضروری و سطحی در عناصر متعالی و زیبایی منظره لازم است. به همین دلیل، برخی از نقاشی‌های او را می‌توان کاتالوگی از تصاویر متعالی در نظر گرفت. از جمله طوفان‌ها، آبشارها، کوه‌های باعظمت، درختان خمیده از شدت باد، تأثیرات دراماتیک نور و سایه و همین‌طور خرابه‌های معماری که به طور سنتی درون‌مایه رمانتیک تلقی می‌شوند. خرابه‌ها، از دید کول، هم بیانگر حسرت گذشته و هم یادآور موعظه‌هایی درباره غرور انسان است. تقریباً تمامی نقاشی‌های کول عناصری از زندگی، مرگ و زندگی پس از مرگ دارند. برای کول، بیشتر اهمیت دارد که نقاشی روح‌نواز باشد تا چشم‌نواز و فایده‌بصری آن ابزاری برای انتقال ایده‌های مهم است (ریسور^۲ ۷-۸).

1. dissident

2. Reasor

یکی از مفاهیم مرتبط به تعالی نور است که در نقاشی‌های منظره قادر است ماده را به روح تبدیل کند. نور خورشید برای آشر دوران یک نسبت و صفت الهی است و آسمان برای تامس کول روح صحنه گیتی است که هنرمند به واسطه آن به وحدت عارفانه‌ای نایل می‌شود. از همین جاست که معنای جدید تعالی در تفکر این نقاشان ظهور پیدا می‌کند. یکی دیگر از مفاهیم وابسته به تعالی آب است که در نقاشی‌های منظره امریکا اهمیت ویژه‌ای دارد زیرا منعکس‌کننده دنیای بالاست. آب آرام نشان‌دهنده مفهوم اندیشمندانه و تصفیة روح است که به همراهی نور باعث به هم پیوستگی آسمان و زمین در نظر گرفته می‌شود. نور در همراهی با آب به دگرگونی معنوی معنا می‌بخشد. امرسون و تارو آب را عنصر پرمعنی و زیبای منظره به شمار می‌آورند: آب چشم زمین است که تماشاگر با نگاه کردن به آن به عمق طبیعت خود می‌نگرد. تارو در رمان خود به نام *والدن*^۱ در همین زمینه می‌گوید: «آب آینه‌ای است پاک و وسیع در سطح زمین» (۲۵۰). همچنین از دید اکهارت تول:^۲ «چشم و روح، هر دو آینه هستند و هرآنچه در جلو آنها پدیدار می‌شود، در وجود خود آنها خلق می‌شود» (۲۱۷).

در نقاشی *رانده از بهشت*^۳ (تصویر ۱)، تامس کول بهشت امریکایی روستایی را نشان می‌دهد که نوعی بازنمایی واقع‌گرایانه از تخیل امریکایی تلقی می‌شود و به نظر واقعی‌تر و ملموس‌تر از سرزمینی است که آدم و حوا به آن تبعید شده‌اند. این درست همان نکته‌ای است که مبین پدید آمدن عنصر نوظهور فرهنگی در عرصه نقاشی امریکا است. این نقاشی منظره، به وضوح، جلوه‌گر «مکتب رودخانه هادسون» است و به رانده شدن آدم و حوا از بهشت اشاره دارد. وجه تمایز این عنصر نوظهور در نقاشی رمانتیک امریکا، در مقایسه با نقاشان اروپایی، در این است که در نقاشی‌های سبک سنتی و اروپایی، نقاش برای نشان‌دادن حالت ناامیدی آدم و حوا به دلیل طرد از

1. *Walden*2. *Tolle*3. *Expulsion from the Garden of Eden*

بهشت، آنها را در کانون دید قرار می‌داد و حالت ناشی از ناامیدی را در چهره‌شان متبلور می‌کرد، در حالی که در این نقاشی، کول با در نظر گرفتن جزئیات بیشتر برای منظره، این حالت ناامیدی را با استفاده از چشم‌انداز و تضادی که بین بهشت و دنیای بیرون، که آدم و حوا به آن رانده شده‌اند، منعکس می‌کند و عنصر پدیدآورنده این تضاد اشعه نور به عنوان نماد خداوند است.

این منظره که مطمئناً نمی‌تواند منظره صرف باشد و می‌توان آن را، به جای چشم‌انداز، ذهن‌انداز^۱ نامید، سرشار از نیروهای متضاد است که بعضی واضح و بعضی هم نامشخص یا از نظر فیزیکی غیرممکن هستند. این تضادی است که در ایدئولوژی تعالی‌گرایی امریکایی در تقابل با مفهوم تعالی اروپایی نمایان می‌شود. در اینجا به جای آن که بر حالت ترس در چهره آدم و حوا تکیه شود، بر فردگرایانه بودن دیدگاه نقاش تأکید و با استفاده از نماد نور به وجه الوهیت منظره پرداخته می‌شود.

مشخص‌ترین تضاد این نقاشی جدایی کامل ترکیب نقاشی است که بخش تاریک و شوم‌تر را در سمت چپ در مقابل بخش راست، که نورانی و منزه است، قرار می‌دهد. نقاش این تقسیم‌بندی و شکاف عظیم را به صورت نمادین با استفاده از نور و رنگ انجام داده است. نوری که در وسط نقاشی از منبعی پنهان از کناره‌های سنگی در کنار بهشت ساطع شده است نماد قدرت خداست و به دلیل غیرزمینی بودن فقط آدم و حوا را روشن کرده است. کول این تضاد را با طرح رنگ‌ها نیز نمایان کرده است، به این صورت که بهشت پر است از رنگ‌های زرد، سبز و آبی خشک در حالی که در بخش تاریک‌های خشک جای خود را به رنگ‌های عمیق قرمز و ارغوانی داده است و نمناکی این رنگ‌ها شهوت و فساد را به ذهن متبادر می‌کند که احساسی شبیه به دل تاریکی اثر جوزف کنراد را برمی‌انگیزد (منلی^۲ ۶۷).

1. mindscape
2. Manley

از آنجا که درون‌مایه اصلی آثار کول طبیعت عمیق و گیرایی است که انسان قادر به رقابت با آن نیست، در این نقاشی نیز کوه‌های سربه‌فلک‌کشیده و شکاف عمیقی که صحنه را به دو بخش کرده بر نیروی بی‌کران طبیعت افزوده است. به دلیل اغراقی که در این بلندی و عمق اعمال شده است انسان در مسیری محصور و تاریک، که به‌عمد در برابر عظمت بهشت قرار گرفته، همچون موجودی مزاحم در دنیای طبیعی نشان داده شده است. او بهشت آرام را ترک می‌کند و گویی با ورود خود به این جهان بی‌نظمی و آشفتگی به ارمغان می‌آورد، به گونه‌ای که حتی حیوانات هم متوجه این گسیختگی و آشوب شده‌اند. بنابراین نقاشی منظره به عنوان عنصر فرهنگی نوظهوری برآمده از جامعه آمریکا در شرایط تاریخی خاص این کشور خودنمایی می‌کند و با این عقیده امرسون همسو می‌شود که تعالی، در مفهوم جدید آن، در طبیعت رام‌نشدنی و نشانه‌ای از قدرت خداوند است.

نقاشی دیگر تامس کول با عنوان *حلقه یوغ*^۱ (تصویر ۲) نمایانگر تفکرات رالف والدو امرسون و هنری دیوید تارو است که معتقد بودند انسان برای رسیدن به خدا و حقیقت محض بایستی فلسفه و بینش خود را بر پایه کشف و شهود بنا کند. آنها فلسفه فوق‌طبیعی یا تعالی‌گرایی را در آمریکا ایجاد کردند که همانند همه انقلاب‌ها واکنشی نسبت به مسائل اجتماعی زمان خود بود. امرسون، که پدر این فلسفه محسوب می‌شود، بر خودباوری انسان تأکید می‌ورزید و معتقد بود انسان با تکیه بر حواس خود، و نه کتاب‌ها و متون تاریخی - فلسفی گذشتگان، می‌تواند به حقیقت محض نایل شود و بدون توجه به سنت‌های جامعه در پی پاسخ باشد. زمانی که نشانه‌های پیشرفت صنعتی در آمریکا ظهور پیدا کرد، مردم این کشور نگران نابودی زیبایی‌های طبیعی منظره بودند که متأثر از عواقب مدرنیسم در معرض تهدید بود.

این تضاد به وضوح در نقاشی *حلقه یوغ* قابل مشاهده است و نقاش با ایجاد تضاد میان طبیعت و تمدن به دنبال همین اندیشه است. صحنه طبیعت وحشی در

1. *The Oxbow*

پیش‌زمینه نقاشی جلوه‌گر شده، در حالی که تصویر پیشرفت صنعت کشاورزی، که نماد تمدن بشر است، در پس‌زمینه نقاشی منعکس شده و در حال دست‌درازی بر طبیعت وحشی است. ابرهای سیاه نیز، به عنوان نماد پیشرفت صنعت و نشانگر شومی و بدیمنی، خبر از وقوع سیلی عظیم بر حریم سیطره طبیعی است. تامس کول در این نقاشی چالش بین معصومیت فرد و طبیعت و فساد حاصل از تمدن و جامعه را به تصویر می‌کشد. کول نزاع قریب‌الوقوع بین تمدن و طبیعت را با استفاده از آنچه در پیش‌زمینه و پس‌زمینه قرار داد به خوبی مطرح کرده است. طبیعت وحشی به مثابه آنچه پیش‌تر در نقاشی‌ها مطرح نبود - یا اگر بود در حاشیه قرار داشت - اکنون در متن و پیش‌زمینه قرار می‌گیرد تا توجه مخاطب را به خود جلب کند و در تناقض با آنچه در پس‌زمینه قرار گرفته، یعنی کشاورزی توسعه‌یافته، به تصویر کشیده می‌شود. پس‌زمینه نقاشی این باور را به ذهن متبادر می‌کند که فناوری مانعی بر سر راه خودشناسی انسان است و نقاش با ارائه تصویر رودخانه مارپیچ، با توجه به فلسفه و ادبیات امریکایی، این معنا را منتقل می‌کند که انسان برای خودشناسی باید به دنبال راه‌های جدید باشد، نه این‌که از مسیر گذشتگان پیروی کند. برای این کار، انسان باید به درون خود مراجعه کند تا با تکیه بر توان ذهنی خود به راز و رمز وجودی خویش پی ببرد.

همان‌گونه که اشاره شد، رمانتیک‌های اروپایی نقاشی‌های منظره را به منظور ایجاد حس نیروی حیرت‌آور و پرهیبت طبیعت خلق می‌کردند و این منظره تقریباً همیشه در روستاهای کوچک حاشیه شهر منعکس می‌شد، در حالی که رمانتیک‌های امریکایی، با نگاه به طبیعت وحشی امریکا، تعالی را در مناظر رام‌نشده می‌یافتند که برای اولین بار در تاریخ هنر منظره به عنوان یک نوع یا گونه هنری، و نه پس‌زمینه صحنه‌های دیگر، تلقی شدند. عدم حضور انسان در نقاشی *حلقه یوغ* که فقط سر کوچک هنرمند در پایین نقاشی به سختی دیده می‌شود دال بر همین موضوع است (کولمن^۱ ۴۰).



تصویر ۱. رانده از بهشت تامس کول



تصویر ۲. حلقه یوغ تامس کول



تصویر ۳. باران ماه ژوئن آشر دوراند



تصویر ۴. پیشرفت آشر دوراند

۲. تحلیل نقاشی‌های آشر دوران

دوران جزو اولین نقاشان «مکتب رودخانه هادسون» بود که توانست در نقاشی‌هایش از منظره کلیشه‌های برگرفته از کلود^۱ را کنار بگذارد و طرح نقاشی خود را در فضای آزاد طراحی کند. به گفته خود دوران: «من از دیدن تابلویی در خیابان‌های نیویورک بیشتر از دیدن تمامی نقاشی‌های اروپا لذت می‌برم و مناظر، صخره‌ها و درختان و مرتع‌های سرسبز هوبوکن برای من لذتی دارد که سویس از آن محروم است» (نواک a ۶۲). در نقاشی‌های او از منظره، عناصر درونی طبیعت و منظره مورد نظر بودند که طرح او و شرایط آب و هوایی ویژگی‌های اتمسفر و نور را مشخص می‌کردند.

در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ در نیویورک، دوستی بین آشر دوران نقاش و هنری کرک براون^۲ مجسمه‌ساز شکل گرفت. حاصل این دوستی و تعامل هنری آثاری بودند که رابطه هنر و عاطفه و محبت را نشان می‌دادند. براون بعد از بازگشت به آمریکا رویای خلق سوژه آمریکایی، بومیان آمریکایی و صحنه‌هایی از تاریخ آمریکا را در سر داشت. دوران نیز همین دغدغه را داشت و توصیه می‌کرد که برای نقاشی و یافتن سوژه به خارج نروید زیرا جاذبه‌های بکر طبیعت ما بر عمیق‌ترین احساسات شما تأثیر می‌گذارد (دیرینگر^۳ ۷۵). هرچند هر دو به اروپا سفر کردند، در سبک کاری خود کوشیدند از سبک‌های رایج اروپایی تقلید محض نکنند و تغییری در آن به وجود آورند. دوران نه تنها از سبک‌های رایج اروپایی بلکه از سبک نقاشی منظره که توسط دوستش تامس کول رایج شده بود نیز فاصله گرفت. به عبارت دیگر، دوران مسیر و هدف خودش و در واقع سبک مخصوص به خود را پیدا کرد که از برخی جهات دیگر مطابق با سلیقه عمومی مردم آمریکا یعنی همان تمثیل^۴ ترکیب‌شده با مناظر در آثار کول نبود. او نقاشی خود را از ترکیب هنری از پیش طرح‌ریزی شده رها کرد و به امپرسیونیسم در لحظه^۵ روی آورد که بهترین مسیر در نقاشی آمریکا در قرن نوزدهم بود.

1. Claudian-derived cliché
 2. Henri Kirk Brown
 3. Dearinger
 4. allegory
 5. proto-Impressionist

تامس کول بیشتر تمایل داشت که طبیعت را مانند اسفنجی جذب کند و بعد از تخلیل خود استفاده کند و جزئیات اضافه را حذف کند. آثار نقاشی او بیشتر مفهومی برگرفته از تخلیلش بودند. دوران، بر خلاف او، از این رویکرد مفهومی فاصله گرفت و بیشتر به احساسات نسبت به نور و هوا تمرکز داشت و ترکیب طرح^۱ خود را مستقیم از درختان و صخره‌ها می‌کشید بدون این‌که بعداً تغییری در آن ایجاد کند. در این سبک، دقیق‌ترین یا نزدیک‌ترین قرابت و تخمین روی بوم از برداشت بصری نقاش، که امکان قوانین جدید ترسیم طرح از درون قلمرو طبیعت را فراهم می‌کرد، به وجود آمد (نواک a ۶۴).

دوران نقاشی خود را در عصری آغاز کرد که امریکای قرن نوزدهم در تلاش برای توسعه و پیشرفت، اکتشاف و نوآوری‌های فناورانه بود، دوره‌ای که هنرهای بصری ارتباط عمیقی با توسعه سیستم حمل‌ونقل، ارتباطات و تعامل فناورانه داشت. در ۱۸۴۴ ساموئل مورس^۲، از دوستان نزدیک دوران، اولین دستگاه تلگراف را راه‌اندازی کرد که می‌توانست پیام‌ها را از فاصله دور مخابره کند. تلگراف تأثیری عمیق بر ادبیات و سیاست قرن نوزدهم داشت. تأثیر این پیشرفت در نقاشی و هنرهای بصری نیز در آثار دوران مشهود است. دوران امروزه نقاش منظره شناخته شده است اما حرفه اول او حکاکی بود و نمادهای تمثیلی - تجاری را بر روی پولی که ارز رایج آن زمان بود حکاکی می‌کرد. او از همین کدگذاری‌ها در نقاشی‌هایش نیز استفاده کرد (رابرتس^۳ ۱۳-۱۴). نقاشی‌های دوران را می‌توان از جنبه مفاهیمی نظیر رمزگذاری، انعکاس و تکرار و انتقال، که بین نقاشی و تلگراف مشترک بود، نیز بررسی کرد.

آنچه دوران در پیش‌زمینه قرار می‌دهد و با جزئیات بسیار دقیق روی آن کار می‌کند در نگاه اول مخاطب را درگیر خود می‌کند و او را از نگاه کردن به آنچه در فاصله دور در پس‌زمینه قرار دارد باز می‌دارد. این تکنیک شبیه کدهایی است که توسط خطوط تلگرام مخابره می‌شود و با خود پیامی دارد که تنها پس از رمزگشایی کدها می‌توان به پیامی که در ورای آنهاست پی برد. رابرتس به این نکته نیز اشاره می‌کند که در اکثر

1. compositional structure
2. Samuel Morse
3. Roberts

نقاشی‌های دوران در این دوره، خزها طوری فضای پیش‌زمینه را پر می‌کنند که کوه‌های با عظمت در پس‌زمینه را در سایه خود قرار می‌دهند، یعنی دید مخاطب را کند می‌کنند و از سرعت او در بررسی منظره می‌کاهند. این که دوران این میزان از انباشت خزها را وارد ژانر منظره می‌کند نکته‌ای است که باید به آن توجه کرد. تلگراف، با سرعت بی‌سابقه‌ای که به ارتباطات بخشیده بود و پیام را در کمترین سرعت متصور در آن زمان مخبره می‌کرد، فضای مادی/ واقعی را کم‌اهمیت جلوه می‌داد. تلگراف نه تنها بازتعریفی برای فرم مادی نقاشی ارائه کرد و از فرم به عنوان پس‌مانده یا منسوخ^۱ یاد کرد، بلکه ساختار فضای تدریجی^۲ را، که تصاویر واقعی را در کنار مناظر نقاشی شده قرار می‌داد، نیز از بین برد (همان ۲۷-۲۸).

در برابر این ایدئولوژی حاکم و باور مرسوم، دوران با پرکردن فضای پیش‌زمینه از علف‌ها و پوشش‌های گیاهی طبیعی از سرعت حرکت نگاه می‌کاهد و تمدن و تلگراف را در نقطه‌ای دورتر در پس‌زمینه قرار می‌دهد تا نشان دهد سرعت آن‌چنان هم نمی‌تواند با زیبایی طبیعت مقابله کند. این کاستن سرعت به نوعی در تضاد با ایدئولوژی حاکم پیشرفت و صنعتی شدن برای سرعت بخشیدن به امور است. تلگراف و ارتباط آن با حذف فاصله مکانی یا فضایی و حذف کردن آن اهمیت فرهنگی پیدا کرد زیرا با طیف گسترده‌ای از نگرانی‌های دیگر در دوره پیش از جنگ‌های داخلی آمریکا همگام شد. سرعت انتزاع^۳ تبادلات تجاری، افول اختلاف طبقاتی در نتیجه دموکراسی و شکل‌گیری جامعه‌پذیری غیرطبیعی به دلیل هیپنوتیزم و مغناطیسیم (همان ۲۹). بنابراین، وقتی در اینجا از تلگراف بحث می‌کنیم، جدا از تأثیر تلگراف بر تسریع ارتباطات به منزله یک ابزار فناورانه، بیشتر بحث تأثیر فرهنگی آن در جامعه‌ای مهم است که با افول و فروپاشی سریع فاصله و تفاوت‌ها مواجه شده بود. دوران، در واکنش به این سرعت به عنوان یکی از مؤلفه‌های ایدئولوژی حاکم، در نقاشی خود چندین بار به استعاره و معنای مجازی کندی و آهستگی و حضور مادی به عنوان ارزش مرتبط با آن می‌پردازد.

1. ruin or remainder
2. gradual space
3. abstraction

این استعاره‌ها و تکنیک‌ها عمدتاً در بحث او در رابطه با پی بردن به عمق به صورت تدریجی و آهسته و با تعمق و تفکر بر پیش‌زمینه مطرح شد اما به جنبه‌های دیگر نیز بسط پیدا کرد. مثلاً او در مورد نور نیز این آهستگی را ترجیح می‌دهد و به تجمع نور به صورت آهسته تأکید دارد و آن را به نور سریع حاصل از رعد و برق ترجیح می‌دهد. البته واژه «برق» در آن زمان در همه جا برای توصیف سرعت تلگرام نیز به کار گرفته می‌شد و مرسوم بود که تلگراف را «ماشین برق‌آسا» و مرس را «مرد برق‌آسا» بنامند (همان). بنابراین، دوران سرعت برق‌آسای رعدوبرق را به عنوان تناقضی در برابر سرعت برق‌آسای تلگرامی مرس از نقاشی حذف می‌کند و آن را با لایه‌ها و طیف‌های آهسته نور که به سرعت از جلو چشم مخاطب رد نمی‌شوند جایگزین می‌کند. او با این جایگزینی و تغییر در سبک تضاد و تعارض خود را با فرهنگ حاکم و گفتمان مسلط فناوری محور و شیفته سرعت نشان می‌دهد. همان گونه که اشاره شد، هرچند دوران در عصری می‌زیست که حتی پیشرفت مطالعه نقاشی در فضای آزاد بدون پیشرفت فناوری و مخصوصاً سرعت تبادل اطلاعات و سفرهای سریع با قطار به سایر نقاط دنیا ممکن نبود و به عبارتی ایدئولوژی پیشرفت سرعت محور بر تمامی جنبه‌ها حاکم بود، نقاشی‌های منظره دوران از طبیعت، با تأکید بر کندی و حرکت تدریجی به مثابه عنصری نوظهور، به نوعی با شتاب منفی و کندی سرعت موافق‌تر هستند تا افزایش سرعت. در واقع، پوشش‌های گیاهی که دوران در پیش‌زمینه تصویر از آنها استفاده می‌کند همانند سرعت‌گیرها یا گاه حتی چراغ‌قرمزهایی هستند که مخاطب را در همان بخش تصویر متوقف می‌کنند و اجازه حرکت به سایر بخش‌ها را به او نمی‌دهند.

دوران در نقاشی‌هایش از این سرعت‌گیرهای پیش‌زمینه به خوبی استفاده می‌کند و با ایدئولوژی تمدن محور حاکم نیز سر ناسازگاری نشان می‌دهد و سبکی جدید خلق می‌کند که نقاشی در فضای آزاد و از مناظر بکر طبیعی است. در اکثر آثار او، آنچه در پیش‌زمینه قرار می‌گیرد طبیعت بکر است و در همان لحظه اول با جادوی طیف رنگ‌ها مخاطب را در همین فضای نزدیک هیپنوتیزم می‌کند. او

مخاطب را در فضای واقعی جنگل رها می‌کند تا در آن پرسه بزند و بعد در فاصله‌ای دور و در پس‌زمینه، شهر و تمدن و مظاهر آن را نشان می‌دهد. شاید دوران تلاش می‌کند با ایجاد این فاصله آرامش حاصل از طبیعت را در وجود مخاطب حفظ کند و او را از نگرانی‌ها و سروصدای مصنوعی شهر و تمدن دور کند. در واقع، او گذار از طبیعت به تمدن را به همراه جزئیات در طیف رنگ‌ها و زیاد و کم شدن پوشش گیاهی نشان می‌دهد. برخلاف خطوط تلگراف، که معمولاً فضایی را در هوا و آسمان اشغال می‌کنند و معمولاً در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند، در طبیعتی که دوران به تصویر می‌کشد معمولاً صخره‌های برآمده و درختانی که با جزئیات کشیده شده‌اند در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند. آثار دوران از زمین شروع می‌شوند و نه از آسمانی که پر از خطوط تلگراف است. آسمان معمولاً در پس‌زمینه کار قرار می‌گیرد و نه در پیش‌زمینه. حتی در آثاری که به صورت عمودی کشیده شده‌اند نیز حرکت از زمین به آسمان است و آسمان، تقریباً در اکثر مواقع، در پشت درخت‌های بلند قرار دارد و تنها از لابه‌لای شاخ‌وبرگ‌های آنها نمایان می‌شود.

دیرینگر معتقد است که مفهوم طوفان قریب‌الوقوع در اثر *باران ماه ژوئن*^۱ (تصویر ۳) بر هنرمندانی که در صدد به تصویر کشیدن تفاوت بین زیبایی و تعالی بودند بسیار تأثیرگذار بود. از نظر او، دوران این اثر را آن‌چنان زنده خلق کرد که تماشاگر می‌تواند طوفان سهمگین را حس کند نه این‌که با خیال راحت بنشیند و فقط نظاره‌گر خطری باشد که دیگر گذشته و وجود ندارد. دوران این احساس را به خوبی القا می‌کند، به نحوی که مخاطب با کشاورزی که در حال کشیدن گاری خود به سمت پناهگاه است همراه می‌شود تا خود را از خطر طوفان دور کند (دیرینگر^۲ ۸۱). در این اثر، طوفان، به منزله نمادی از وحشت، از فاصله دور به طبیعت بکر و پوشش گیاهی آن نزدیک می‌شود. در این تصویر نیز آسمان پشت ابرهای تیره و سیاه پنهان شده و آنچه بیشتر به تصویر کشیده شده است زمین و پوشش‌های آن با طیف‌های گوناگون رنگ و نور است.

1. *June Shower*

2. *Dearinger*

نقاشی پیشرفت^۱ (تصویر ۴)، از سمت چپ و از حالت طبیعی و بدوی، که سرخپوست‌ها در آن هستند، به سمت راست، که خطوط تلگراف و راه‌آهن و انبار و کشتی بخار را در برمی‌گیرد، امتداد می‌یابد. از دید بیوم، نگاه دیکتاتورگونه‌ای^۲ در این دسته از آثار وجود دارد که بومیان را به صورتی نامشخص و در تعدادی اندک در کنار طبیعتی که تکنولوژی در حال رام‌کردن و متمدن کردن آن است به تصویر می‌کشند. از نظر او، این بومیان به‌گونه‌ای در تصویر هستند تا نشان دهند طبیعت و هر آنچه در آن هست زیر سلطه ایدئولوژی غالب اروپامحور هستند. طبیعی جلوه دادن شاخه شکسته در کنار درخت‌های سرسبز باعث می‌شود چرخه زندگی همانند امری عادی که در زندگی روزمره طبیعی رخ می‌دهد به چشم بیاید (بیوم^۳ ۳۰۴-۳۰۵). این ویژگی باوری را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که فناوری در راستای رفاه بشر می‌تواند زندگی را برای او آسان‌تر کند اما اگر از منظر ماتریالیسم فرهنگی به این تصاویر نگاه کنیم درمی‌یابیم که بومیان نیز همانند طبیعت بکر جزئی از هویت اصلی امریکا هستند و حفظ آنها به معنای حفظ هویت امریکا است. قرار دادن بومیان به همراه طبیعت بکر در پیش‌زمینه اثر، استفاده از رنگ‌های شفاف و براق در سمت چپ تصویر، استفاده از رنگ‌های مات و کدر در سمت راست و در فاصله و محو و محدود بودن خطوط تلگرام در سمت راست تصویر نیز می‌تواند اعتراض دوران به تجاوز فناوری و تمدن به طبیعت بکر و هویت امریکایی را نشان دهد. دوران در این نقاشی تأثیر زیبایی‌تعالی بر سوژه را نشان می‌دهد.

از نظر نقاشان این جنبش، طبیعت بکر امریکا تجلی قدرت خدا است و انسان در برابر عظمت این طبیعت رام‌نشده ناچیز و کوچک است و قدرتش به چشم نمی‌آید. طبیعت نمادی است از حضور خدا. نویسندگانی نظیر امرسون و تارو با اثرگذاری بر نقاش‌های «مکتب رودخانه هادسون» مخاطب را به زندگی و دریافت معنا و هدف آن از طریق ارتباط مستقیم با طبیعت و زندگی با موجودات زنده و تغییر فصل‌ها و بافت زمین دعوت می‌کنند. به دیگر بیان، با استفاده از توصیفات، چه در آثار ادبی

1. Progress
2. magisterial gaze
3. Biome

تعالی‌گرایان و چه در آثار نقاشی مربوط به این دوره، توجه مخاطب به بخشی از کتاب طبیعت جلب می‌شود که در سایه پوشش فرهنگ کم‌رنگ شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به تأثیر انکارناپذیر و متقابل ادبیات و نقاشی - به ویژه ارتباط این دو در دوران رمانتیسم - تأثیر فلسفی ادبیات بر نقاشی از نوع تعالی‌گرایی است که امرسون و تارو از پیشگامان آن بودند. همان گونه که در نقاشی‌های منظره دو نقاش برجسته آمریکایی، تامس کول و آشر دوراند، نمایان است، وجود تعالی در آنها نشان‌دهنده وحدانیت انسان و الوهیت و پاکی ذات انسان است که بازتاب‌دهنده نظریه‌های امرسون و تارو نیز هست. امرسون به منظور تبیین هویت آمریکایی نشان داد که می‌توان از طبیعت به خودشناسی و یگانگی با خدا رسید. این نوع تعالی در نقاشی‌های کول و دوراند، که پیرو «مکتب رودخانه هادسون» هستند، با تعاریف رمانتیک‌های انگلیسی، که از نوع گوتیک و وهم‌آور بودند، متفاوت است. نقاشی رمانتیک‌های انگلیسی شامل طبیعتی آرام و جدی همراه با مفاهیم انتزاعی هستند، در حالی که آثار سبک منظره نقاشان آمریکایی دربردارنده عظمت و بزرگی ذهن خلاق نقاش و تحت تأثیر سبکی فردگرایانه هستند. به این ترتیب، طبیعت بکر در نقاشی‌های رمانتیک آمریکا نشانگر تکامل فرد و درپی آن جامعه است.

بر اساس نظریه آلن سینفیلد، که ادبیات را مبتنی بر شرایط تاریخی - سیاسی خاص زمان تولید اثر و نیز از دیدگاه شرایط تاریخی کنونی می‌داند و زمینه‌های تاریخی را در تحلیل درست اثر مؤثر می‌یابد، مؤلفه‌های مشترک این نقاشی‌ها نمایانگر تقابل تاریخی - سیاسی جامعه آمریکا و اروپا هستند. بر همین اساس، در جامعه آمریکا، که مخالفت بالقوه‌ای با ارزش‌های فناورانه و ایدئولوژیک اروپا در بطن آن نهفته است، این تضاد به صورت عناصر فرهنگی نوظهور نمایان می‌شود. با در نظر گرفتن مفهوم جدید تعالی در آمریکا، که از دید زیباشناسی اروپایی یا ترس ناشی از عظمت طبیعت فاصله گرفت و به نوعی جنبه روحانی نزدیک شد، می‌توان گفت که خود این تغییر نشانگر پیدایش یک عنصر فرهنگی نوظهور است. از جمله عناصری که در تبیین این عنصر نوظهور مؤثر

واقع شد جلوه نور و فضا در این نقاشی‌ها بود. نور از عناصری است که مفهوم تعالی را به خوبی نشان می‌دهد چرا که قادر است ماده را در نقاشی به روح تبدیل کند. عنصر دیگری که خاصیتی همانند نور دارد و در نقاشی‌های تامس کول و آشر دوراند حضور آشکار دارد، آب است که بیانگر تصفیۀ روح و پیوستن به الوهیت است زیرا منعکس‌کننده آسمان و پاکی است و متصل‌کننده زمین به آسمان. بدین ترتیب، طبیعت بکر و رام‌نشده، در مفهوم تعالی جدید، نشانه‌ای از قدرت خداوند است.

منابع

- Arieti, A. James and John M. Crosseett. *Longinus on the sublime*. New York: The Mellen Press, 1985.
- Biome, Albert. *Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Brannigan, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. London: Macmillan Press LTD, 1998.
- Colebrook, Claire. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.
- Coleman, William Lavin. "Something of an Architect: Thomas Cole and the Country House Ideal." PhD dissertation. University of California, Berkeley, 2015.
- Dearinger, B. David. "Asher B. Durand and Henry Kirke Brown: An Artistic Friendship." *American Art Journal*. 20/3 (1988): 74-83.
- DeLay, Chelsea. *The reformers and re-makers of the American identity*. New York: Sotheby's Institute of Art, 2014.
- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Haskins, David. "Landscape Painting and the Sublime." M.A. Thesis. Colorado State University, 1992.
- Kinsey, Joni. "Review on The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting." c. 1830-1865 by Albert Boime". *Journal of the Early Republic*. 12/4 (Winter 1992): 580-582.
- Manley, Emma Jo. "Expulsion from the Garden of Eden: An Analysis of the Painting by Thomas Cole". *Journal of the Core Curriculum*. 1982.
- Merriam-Webster. *Webster's New Collegiate Dictionary*. Massachusetts: G.&C. Merriam Company, 1981.
- Monk, Samuel H. *The sublime*. New York: Modern Language Association of America, 1936.
- Novak, Barbara (a). *American Painting of the Nineteenth Century Realism, Idealism, and the American Experience*. Oxford: Oxford University Press, 2007(a).
- (b). *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. Oxford: Oxford University Press, 2007(b).

- Reasor, Michael Reuben. *Thomas Cole and the Spiritual Significance of the American Landscape*. Fort Collins: Colorado State University Press, 1982.
- Roberts, Jennifer. L. "Asher B. Durand Post-telegraphic Pictures and the Nonconducting Image." *Grey Room*. 48 (July 2012): 12-35.
- Sinfield, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissidence Reading*. Oxford: London, 1992.
- Soby, James Thrall and Dorothy C. Miller. *Romantic painting in America*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- Thomas, Brook. *The New Historicism: And Other Old-fashioned Topics*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. Ed. Philip M. Parker. USA: ICON Group International, 2005.
- Tolle, Eckhart. *The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment*. New World Library, 2010.
- Van Spanckeren, Kathryn. *Outline of American Literature*. USA: Department of State, 1994.
- Veeser, Harold. *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Wolfreys, Julian. *Introducing Literary Theories: A Guide and Glossary*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2001.

