تأثیرات اوکیو-ئه بر نقاشی اروپائی

دکتر محمد کاظم حسنوند *

تاریخ دریافت مقاله: ۸۱/۸/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۲/۲/۶

چکیده:

تغییرات بنیادین در نیمه دوم قرن نوزدهم در اوضاع اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و علمی اروپا موجبات دگرگونی اساسی در زندگی مردم را فراهم نمود. رشد فرهنگی اروپاییان وآشنائی بیشتر با تمدن های شرقی علاقمندی زیادی نسبت به آثار هنری خاوردور بویژه هنر ژاپنی در بین آنها بوجود آورد. **ژاپن گرایی**، پدیده ای که در زندگی مردم اروپا نفوذ کرده بود، برپایی نمایشگاه های متعدد هنر ژاپنی در اروپا، هم زمان با اختراع دوربین عکاسی، پیدایش نظریات جدید علمی در رنگ وشکل گیری سبک امپرسیونیسم در اندیشهٔ نقاشان جوان فرانسه سبب گرایش این هنرمندان به چاپ های **اوکیو-ئه** وآثار هنرمندانی چون اوتامارو، **هیروشیگه** و **هوکاسای** گردید. برخورد این هنرها زمینه تغییرات اساسی در هنر اروپا را مهیا نمود. نقاشان اروپا قراردادها و اصول نقاشی غرب را نادیده گرفته و به سوی اصول نقاشی شرقی از جمله: رنگ های تخت و درخشان، زوایای دید مختلف و موضوعات روزمره زندگی گرایش یافتند. در این مقاله، پیشینهٔ ورود **اوکیو-ئه** به اروپا و تجربیات هنرمندان نسل اول و نسل دوم امپرسیونیسم مورد بررسی قرار گرفته است.

واژه های کلیدی:

اوکیو-ئه، چاپ چوبی، نقاشی اروپا، ژاپن، قرن نوزدهم، امپرسیونیست ها، فووها، نبی ها، هیروشیگه، هوکاسای، اوتامارو.

* استادیار گروه آموزشی نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس. Email: mkhassanvand@yahoo.com

مقدمه

نیمه دوم قرن نوزدهم تغییرات بنیادین در اوضاع اجتماعی، اقتصادی، علمی و سیاسی اروپا بوجود آورد. رشد تجارت و صنعت باعث رشد ناگهانی جمعیت شهریگردید و مردم مجبور به زندگی در آپارتمان ها شدند. به وجود آمدن روزنامه ها، مجلات و افزایش چاپ کتب ورشد امکانات تحصیلی سبب آشنایی بیشتر مردم اروپا با سایر کشورهای جهان گردید. مردم اروپا با تمدن های باستانی شرق که تقریباً نزد آنها به فراموشی سپرده شده بود آشنا شدند.

علوم تجربی نظریات جدیدی در مورد پدیده های طبیعی عرضه نمود. نظریه تکامل داروین تغییراتی در نگرش مردم اروپا نسبت به مفاهیم سنتی فرهنگی بوجود آورد. اختراع دوربین عکاسی ونظریات جدید در مورد رنگ نیز تغییرات اساسی در نگرش مردم اروپا نسبت به هنر بوجود آورد.

رشد اقتصادی مردم وتقویت روحیهٔ اشرافی از سویی ونیز آگاه شدن دربارهٔ فرهنگ وتمدن های شرقی سبب گرایش مردم به سمت وسایل تزیینی ژاپنی ازجمله ظروف سفالین وباسمه های چاپی گردید. برپایی چند نمایشگاه توسط دولت ژاپن در پاریس وعرضه صنایع دستی ژاپنی وبه دنبال آن صادرات اینگونه فراورده ها به کشورهای اروپائی به خصوص فرانسه سبب رواج این هنر در جامعه اروپایی گردید. **ژاپنگرایی** اصطلاحی است که در آن دوران به دلیل وفور اینگونه وسایل در زندگی مردم به وجود آمد. در چنین اوضاعی نقاشان جوان اروپائی به ویژه فرانسوی دریافتند که هنر رسمی توانایی پاسخگویی به نیاز مردم آن زمان را ندارد، لذا با استفاده از نظریات جدید علمی در زمینهٔ رنگ وبررسی نقاشی **اوکیو-ئه** از طریق آثار اساتید برجسته ژاپنی چون **هیروشیگه، هوکاسای و اوتامارو** سعی در به وجود آوردن سبک جدیدی در نقاشی نمودند.

در آن زمان پاریس مهد هنری اروپا شناخته می‌شد وهنرمندان بسیاری از نقاط مختلف اروپا وجهان به آنجا مهاجرت کرده بودند. این هنرمندان تحولات اساسی وبنیادین در نقاشی معاصر ایجاد کردند. لذا این تحقیق به بررسی پیشینهٔ ورود **اوکیو-ئه** به اروپا، تجربیات وآثار هنرمندان نسل اول و هنرمندان نسل دوم که در فرانسه اقامت داشتند، خواهد پرداخت.

پیشینهٔ ورود اوکیو-ئه به‌اروپا

فرهنگ اروپایی همانگونه که از ارزش های گذشته خود خسته شده بودوتمایل به احیاء داشت ناگهان توجه اش به ارزش‌ها والگوهایی که سال ها با آنها مأنوس بوده - ونیاموخته که در آنها جستجو نماید - جلب شد. این موضوع که در پایان قرون وسطی پس از گذشت دوران طولانی بی علاقگی نسبت به پیشرفت علم واندیشه در اروپا رخ داد، بار دیگر در اواسط قرن نوزدهم در هنر نیز اتفاق افتاد. یعنی هنگامی که کنجکاوی جامعه مخصوصاً هنرمندان اروپائی درمورد هنر خاور دور جهت درک یکی از جذاب ترین آثار هنری آن سرزمین یعنی چاپهای ژاپنی شدت یافت.

«مسلماً برخی از گونه های چاپ های **اوکیو- ئه** دوران **ادو**[1] در شروع قرن نوزدهم توسط افراد کمپانی هلندی هند شرقی (**کائمبفر**)، **تیستینگ و سایبولد** به غرب وارد شده ومنتشر شده است (Thiron:92). چاپ های ژاپنی تا پیش از بازگشایی دروازه های ژاپن (۵۴- ۱۸۵۳) به روی غرب، ناشناخته بود.

پیمان میان ژاپن وکشورهای انگلستان (۱۸۵۴)، روسیه (۱۸۵۵)، هلند (۱۸۵۶) وفرانسه (۱۸۵۸) موجب ورود چاپ های ژاپنی به این کشورها گردید، اما این چاپ ها تنها زمانی که مردم نسبت به آنها تمایل نشان دادند در جامعه مطرح شد. به راستی چه کسی برای اولین بار کاشف آنها بود؟ برای پاسخ به این سئوال افراد بسیاری مطرح می‌باشند. « در سال ۱۸۵۶ یک نسخه کپیه از مجموعهٔ **منگای**[2] **هوکاسای کاتسوشیکا** به وسیلهٔ **لئوبندیت** که احتمالاً جهت پیچیدن وبسته بندی ظروف چینی توسط تجار فرانسوی در ژاپن مورد استفاده قرار گرفته است، پیدا می‌شود »(Art et De'coration,1905:30). به نظر می‌رسد که این مطلب صحیح نیست، زیرا در اکتبر سال ۱۸۵۸ بود که فرانسه قرارداد تجاری با ژاپن منعقد کرد و در

سال ۱۸۵۹ بود که برای اولین بار امکان ورود اشیاء ژاپنی به پاریس وجود داشته است. **ادموند د گنکور** معتقد است که وی آثار **چاپی اوکیو-ئه** را در خانه یک هنرمند ونیز در یک مغازه در سال ۱۸۵۲ مشاهده کرده است. "همچنین نشریهٔ علمی برادران **گنکور** که اولین شماره اش در سال ۱۸۶۲ به ژاپن اختصاص دارد، ورود چاپ های ژاپنی را تنها در سال ۱۸۶۴ تأیید می‌کند."(Arnheim,1960:180).

کنجکاوی دربارهٔ چاپ های ژاپنی به سرعت به یک شگفتی وپسند عمومی تبدیل گردید. مغازه ای که به وسیلهٔ آقا وخانم دزویه اداره می‌شد در سال ۱۸۶۲ افتتاح گردید وبه عرضهٔ این نوع چاپ ها می‌پرداخت و نیز به عنوان پاتوق ومحل ملاقات طالبان این هنر تبدیل شده بود. اولین حامیان این هنر افرادی چون **بودلر، بارتی، براکمون، ویسلر و فانتن لاتور** بودند که حدود دو سال بعد افراد دیگری چون **مانه، دگا، مونه، جیمز تیسو، کارلوس دورن، زولا، شانفلوری و ویلوت** نیز به آنها پیوستند.

ارنست ژاسنو منتقد فرانسوی در نشریهٔ هنرهای زیبا نوشت: "حساسیت [در مورد چاپ های ژاپنی] مانند یک آتش سوزی به تمام آتلیه ها منتشر شد." (Gazette des Beaux-Arts,Vol. III,1867:107). مسلماً بین سال های ۱۸۶۶ تا ۱۸۶۸ بسیاری از مغازه ها در پاریس اقلام ژاپنی[۳] را عرضه می‌نمودند. همچنین مغازه ای به نام دروازهٔ **چینی** ومغازه های **لژه، مالینه، موریس ون دنبوشه** و **بریسونه** در سال ۱۸۶۵ **ژاپن گرا** شده وبه عرضهٔ آثار ژاپنی پرداختند. مردم نیز به خاطر شرکت در بازارهای ژاپن در نمایشگاه جهانی پاریس در سال ۱۸۶۷ به سنت ژاپنی گرایش پیدا نمودند. از این زمان به بعد، هنر سرزمین آفتاب درخشان جایگاهش را در آسمان هنری غرب تثبیت کرد." **ژاسنو** در نشریه ای با عنوان رقابت ملل در هنر شناخت وقدردانی خود را از هنر ژاپنی اعلام کرد ودر این رابطه مفصلاً در محل اتحادیهٔ مرکزی کاربرد هنر در صنعت سخنرانی نمود."(King,1867:203). در حقیقت دوران **ژاپن گرایی** از این پس شروع گردید.

«بهبودی اوضاع در سال ۱۸۶۸، اجرای مقررات جدید امپراطوری **می جی** وانجام سفرهای دریایی **سرنوشی** و دوره در سال ۱۸۷۱ ونیز حضور ژاپن دراین روند در دنیای علم نیز اثر گذاشت وسبب شد تا اولین کنگره شرق گرایان نمایشگاه‌های بین المللی پاریس در سال های ۱۸۷۸ و ۱۸۸۹، **ژاپن گرایی** در تمامی جنبه های زندگی در جامعه نفوذ پیدا کرد»(Gazette des Beaux- Arts,Vol.II,1867:387). در پاریس در سال ۱۸۷۵ برگزار شود. اصطلاح **ژاپن گرایی** برای اولین بار در اسناد موجود در این کنگرهٔ ظاهر گردید. این تأثیرات در حوزهٔ ادبیات نیز به چشم می‌خورد. **ژودیت گوتیه**[۴]، نویسندهٔ فرانسوی، ژاپن را به عنوان صحنه ای برای رمان خود با عنوان **اشغالگر** در سال ۱۸۷۹ انتخاب نمود ودر همان سال نیز **ارنست هرویلی**[۵] داستان خود را با عنوان **سایونارای زیبا** منتشر نمود. در موسیقی نیز می‌توان به اثر **سائنزمقدس** متعلق به **پرنسس ژوان** در سال ۱۸۷۲ اشاره نمود. تقریباً می‌توان اظهار داشت **ژاپن‌گرایی** نفوذ خود را برنقاشی آن زمان اعمال کرد.

هنرمندان نسل اول

تئودور روسو(۱۸۶۷-۱۸۱۲)

یکی از دلایلی که سبب تشویق هنرمندان جوان فرانسوی به سوی چاپ های ژاپنی گردید، گرایش هنرمندان پیشکسوت آن زمان از جمله **روسو و میله** بود که با خرید آثار چاپی به این حرکت دامن زدند. روسو از اولین کسانی است که به طور مسلم چند اثر چاپ ژاپنی در اختیار داشته است. وی در سال ۱۸۶۳ نیز چند اثرچاپی **اوکیو-ئه** هنگام فروش آثار نقاشی خویش، خریداری نمود وبه مقدار زیادی شیوه اش را با آنها درهم آمیخت.

تئودور روسو، رهبر مکتب **باربیزون** در ابتدا روش **تحلیلی**[۶] خود را - که در آن جزئیات منظره وتأثیرات جو را با دقت ترسیم می‌نمود - با روش **سنتتیک**[۷] که عناصر اصلی را خلاصه کرده و اجزاء اکسپرسیو آنها را برجسته می‌کند، تعویض کرد. پیشطرح های مشهور **وان گوگ** به عنوان نقاش پیش رو بعداً این تغییر شکل ها را ثابت می‌کند. منظره دورنمای **بوته‌های طاووسی** او در سال ۱۸۶۰ از این نمونه ها می‌باشد. آثار دیگر **روسو** که درسال ۱۹۶۷ خلق شده‌اند اکنون در موزهٔ لوور موجود است. اثر برجستهٔ دیگر وی که در واقع از اکتشافات روسو می‌باشد ومتأثر از آثار ژاپنی است با عنوان **روستای بکوآژنی** در نمایشگاه سالن ۱۸۶۴ به نمایش درآمد.

کاستیناری[۸] منتقد هنری فرانسوی دربارهٔ این منظره اینگونه اظهار می‌داشت:«اگر درختان به جای اینکه به صورت تخت و دو بعدی اجرا گردیده با شیوهٔ برجسته کاری اجرا می‌شدند، شکی نداشتم که این نقاشی با زیباترین آثار اساتید بزرگ قابل مقایسه می‌گشت»(Bancquart,1979:103). این موضوع بیان کننده وجود اصول ومبانی **ژاپن گرایی** در این اثر می‌باشد که منجر به ترک اصول برجسته کاری مفرط به صورت سنتی در غرب می‌گردد.

روسو در سال ۱۸۶۳ طی نامه ای، دوستش **سنسیر**[۹] را به وسیلهٔ درس هایی که از چاپ های ژاپنی آموخته است راهنمایی کرده وبرجسته کاری را تقبیح می‌نماید :«درختان

می‌طلبند که از برجسته کاری دور بمانند. در این شیوه، رنگ آبی گون وسیاه در یک سمت شروع شده وبه رنگ های نیمه روشن در سمت دیگر می‌گرایند.»(Levey,1958:216) بنابراین می‌توان تأثیراتی را که هنرمند از طریق تماس با هنر ژاپنی کسب کرده ارزیابی نمود. **روسو** جرأت کرد تا یکی از اصول بنیادین نقاشی غرب را کنار بگذارد، واین حرکت راه را به هنرمندانی چون **مانه**، **گوگن** و **فووها** نشان داد.

ژان فرانسوا میله (۱۸۷۵-۱۸۱۴)

میله بیشتر به تصویر صحنه های روستایی علاقمند بود. او نیز از جمله هنرمندان پیسکسوتی بود که اقدام به خریداری آثار چاپ های **اوکیو-ئه** نمود. **میله** به بررسی ومطالعه آثار چاپی ژاپن پرداخت. وی هنگام به وجود آوردن اثر خود با عنوان دختر جوان در گلزار مینا کم جرأت تراز **روسو** نبوده است وراه را برای **دگا** و ترکیب بندی های سیستماتیک غیرمرکزیش مساعد نمود. قراردادن پیکر انسان در این اثر در گوشه ترکیب بندی جهت پرکردن فضای وسط اثر بوسیلهٔ گل ها، عملی شجاعانه محسوب می‌گردد. ریشهٔ این عمل جسورانه را می‌توان در چاپ های **اوکیو- ئه** یافت.

جیمز ابت مک نیل ویسلر (۱۹۰۳-۱۸۳۴)

ژاپن گرایی برای **ویسلر** در سال ۱۸۶۳ هنگامی که شروع به جمع آوری مجموعه چاپ های ژاپنی وظروف سرامیک نمود، شروع شد وبه مدت سه سال در اینکار اصرار ورزید تا جایی که **فانتن لاتور** نیز به او اجازه داد تا برای اجرای پردهٔ **توآست** با لباس **کیمونو** مدل شود. اینگونه اعمال در ابتدا تنها برایش مقدمه ای برای آشنایی و وارد کردن اشیاء شرقی در برخی از ترکیب بندی هایش بود، برای مثال می‌توان به پرده‌های **تلون مزاج** در رنگ های بنفش وطلایی و **پردهٔ طلائی** (۱۸۶۱) اشاره نمود.

ژاپن‌گرایی ویسلر در پرده‌های **رز ونقره** و **شاهزاده خانم از سرزمین سفال** که در سالن پاریس در سال ۱۸۶۵ عرضه شد، به مرحلهٔ جدیدی رسید. نقاشی ها در حقیقت ترجمه وتفسیری از چاپ های چوبی اساتید **اوکیو- ئه** باقوس‌ها، ضد نورهای طویل و با وقار و رداهای ظریفیشان می‌باشند. در این رابطه می‌توان به اثر **دو درباری به همراه ملازمانشان** متعلق به **کوریوسای**[10] اشاره نمود.

ویسلر در پردهٔ **بالکن** (۶۸-۱۸۶۷) از رنگ های جسمی وسبزرنگ استفاده کرده است و در حقیقت او دیگر از یک اثر کپیه برداری نمی کند بلکه از دو اثر چاپی متعلق به **کیونگا**[11] الهام می‌گیرد. سرانجام **ویسلر** پس از عبور از این مرحله **ژاپن‌گرایی** ساده لوحانه، دو جنبهٔ مهم چاپ های ژاپنی را در مورد استفاده قرار داد، که عبارتند از: طیفی از رنگ های نوظهور ونقطه نظر اصلی. **ویسلر** دربارهٔ چاپ های ژاپنی اینگونه اظهار می‌دارد « ... هرگز تضاد ندارد که آنها سعی کردند پیشرفت نمایند، اما برعکس تکرار شدند». (Grana,1967:61) بنابراین می‌توان به آنها به عنوان سرچشمه هماهنگی رنگ ورنگ بندی که در بسیاری از تک چهره‌های **ویسلر** ظاهر گردید و حتی در مجموعهٔ آثار **نوکچر-** که یک نمونه از آن پرده ای با عنوان **پل قدیمی باترسی** (۱۸۶۵) می‌باشد - نگریست. در واقع، **ویسلر** طراحی پل را از چاپ های ژاپنی به عاریه گرفته است، مانند: پرده‌های **دوبانو در قایق** اثر **کانیوشی**[12]، آثار **کوبایاشی**[13] و **مهتاب در رویوگوکو** اثر **هیروشیگه**[14] که در آن پایه های پل را از نمای نزدیک نشان داده است. بنابراین پس از **میله**، **ویسلر** عناصر مورد لزوم جهت بخشیدن زندگی نو به عرصه آثار هنری غرب را در می‌یابد.

ادوار مانه (۱۸۸۳-۱۸۳۲)

ژاپن گرایی مانه نیز همانند **ویسلر** در ابتدا ظاهری بود. اولین علایم ظهور **ژاپن‌گرایی** در آثار **مانه** در سال ۱۸۶۸ با در آمدی در پس زمینه تک چهرهٔ **امیل زولا** با الهام از یک اثر چاپ حکاکی رنگی متعلق به **تویوکونی**[15] بروز گردید. **مانه** علاقمندی خود را نسبت به آثار ژاپنی در اثر دیگری به نام **استراحت** نشان می‌دهد. او در این نقاشی یک باسمه ژاپنی را در پشت پیکر **برت موریسو** در پس زمینه نشان داده است. این عادت **مانه** در آراستن وسازماندهی پس زمینه های نقاشی‌هایش به وسیلهٔ عناصر ژاپنی برای مدت طولانی باقی ماند. وی در پردهٔ **بانو وبادبزن** از پرده های ژاپنی وطرح های ابریشمی با نقش گل و لک لک جهت تزیین استفاده کرده است. این نوع طرح دوباره در سال ۱۸۷۶ در پس زمینه های پردهٔ **تکچهرهٔ مالرمه** واثر معروفش **نانا** (۱۸۷۷) مورد استفاده قرار گرفت. به هرحال **ژاپن گرایی مانه** سطح عمیق تری در بیان پیدا نمود ومشخصاً این موضوع اولین بار در آثار حکاکی وی ظاهر گردید. **مانه** پوستر **میعادگاه گربه ها** را با استفاده از عناصر شرقی بویژه آثار **هوکاسای**[16] در شیوهٔ ترکیبی خود ونیز با استفاده از خطوط پیچ و خم‌دار، عدم حضور برجسته کاری، کنتراست وآراستن وسازماندهی عناصر بوجود آورد. اینگونه تدابیر دوباره در سال ۱۸۷۵ در یک اثر چاپی دیگر از وی ظاهر گردید که در آن عناصری مانند: کلاغ، برخی نمادهای نگارشی ژاپنی و **تاما** (سگ کوچکی که سرنوشی و دوره از ژاپن به فرانسه برده بودند) ترسیم شده بود. به هرحال **مانه** از دو سال پیش از آن عناصر چاپ های ژاپنی را در نقاشی های رنگ روغنی

خود مورد استفاده قرار داده بود.

سازماندهی عناصر پردهٔ **خطوط راه آهن** (۱۸۷۳) که ریتم آن به وسیلهٔ شبکه ای از میله های موازی بوجود آمده است شبیه به همان قانونی است که در یک اثرچاپ چوبی به کار رفته است. این اثرحصارهای نی در **یوشیوارا** را نشان می‌دهد. پیکره های زنان در پشت شبکه های میله‌ای که پس زمینه را اشغال کرده و به طرزی بدیع خطوط سیلوئه آنها را قطع می‌کند، در این اثر نشان داده شده‌اند. مانه در اثر **خطوط راه آهن** دخترک وزن را در جلوی شبکه میله ای قرار می‌دهد. وی در حقیقت سنت انسان گرایی غربی را نادیده می گیرد وقوانین ترکیب بندی جدیدی را ارائه می‌دهد. بهرحال **مانه** سال بعد تا حدود زیادی از قراردادهای سنتی غربی فاصله گرفت ودر پردهٔ در قایق، وی تا جایی پیش می‌رود که خطوط محیطی قایق را به وسیلهٔ کادر نقاشی قطع نموده وحتی افق وآسمان را نیز از پرده نقاشی حذف وقسمت بالای پرده را کاملاً به وسیلهٔ سطح آب می‌پوشاند. مانه تنها در یک پرده دو بدعت شجاعانه را نشان داد.

ادگار دگا (۱۹۱۷-۱۸۳٤)

دگا در میان هنرمندان آنزمان بیشتر از **ویسلر** و **مانه** درس ها ودستورالعمل های ژاپنی را درک نمود. این تجربیات او را از شیوه‌ای که اطاعت از قوانین سنتی را آموخته بود جدا کرد. بدون شک او نیز مانند سایر هنرمندان آن زمان تا حدی تسلیم شیوهٔ نازل **ژاپن گرایی** شده بود، شیوه ای که معمولاً معاصرینش در آن، فضای نقاشی را به وسیلهٔ اشیاء خاور دور پرکرده و به خارجی نشان دادن آثارشان دلخوش می‌کردند. **دگا** این عمل را در سال ۱۸۷۰ در پردهٔ **تکچهرهٔ مادام کلمونس با پردهٔ ژاپنی** انجام داد، اما این کار با روش متداول او تناسب نداشت. هوش وآگاهی او نسبت به این موضوع که در آن زمان دیگر نمی‌توان منافعی در هنر سنتی غربی پیدا کرد، **دگا** را نسبت به این نکته که چاپ های ژاپنی متفاوت هستند، راهنمایی نمود. **دگا** فراهم شدن منابع جدید را بخوبی درک کرد. در حقیقت، برای دگرگون نمودن ترکیب بندی، نقطهٔ دید ناظر وپرسپکتیو استفاده از اشیاء وعناصر جدید در نقاشی مورد نیاز بود.

این نیاز، وی را از عادت هایی که برای قرن ها با موضوعات سنتی ومعمول پیوستگی داشت رها نمود. ازمیان موضوعاتی که **دگا** از اساتید **اوکیو - ئه** به عاریه گرفته است دو مورد دارای اهمیت ویژه ای می‌باشند. این موارد عبارتنداز: پرده **زنان در حال اطو کشیدن** و **زنان در حال آرایش**، که بدون شک از آثار **هوکاسای** الهام گرفته شده‌اند. **منگا** نیز الهام بخش مطالعات **دگا** در آثاری با مضامین زن در حال حمام، در حال خشک کردن بدن، در حال شانه کردن و بافتن موها می‌باشد. **دگا** در سال ۱۸۸۶ برای اولین بار این آثار را به نمایش گذاشت واینگونه موضوعات را به دفعات و درکارهایش تکرار نمود. وی همچنین در پردهٔ **سوزانا در حال استحمام** تحت تأثیر چاپ های ژاپنی است. اگرچه موضوعات واقع‌گرایانه در آن زمان نیز متداول بود، اما در حقیقت فکر نشان دادن زنان در حال توجه به اندامشان را، اساتید **اوکیو - ئه** به او آموختند.

دگا از طریق تماس با چاپ های ژاپنی در سال ۱۸۶۵ شهامت شکستن قانونمندی وروش ترکیب بندی غربی را پیدا نمود. او در پردهٔ **زن وگلهای داوودی** (۱۸۶۵) در مرکز نقاشی یک دسته گل ودر عقب وگوشهٔ ترکیب بندی، پیکره انسان را قرار داد. **دگا** همچنین در کارهای دیگر از اینکه به کادر اجازه دهد تا پیکره را قطع کند واهمه ای نداشت. بنابراین جرم بزرگی که از طریق چاپ های دوران ادو الهام گرفته شده بود در برابر چشمان سنت غربی صورت می‌گرفت. نشان دادن بازیگران اصلی درصحنه از نمای پشت در قوانین وقراردادهای سنتی غربی ممنوع بود. در واقع **اوکیو-ئه** هنری بود که از اینگونه قراردادهای غربی اطلاعی نداشت و **دگا** شهامت لازم را جهت آزاد کردن هنر خویش از قراردادهای سنتی غربی را از آن فرا گرفت. در مراحل بعدی نفوذ این هنر بر **دگا** عمیق تر شد. **اوکیو - ئه** نه تنها **دگا** را در ترسیم پیکره انسان از نمای پشت تشویق نمود، بلکه او را در نزول پیکره به شکل یک سایه نیز تشویق کرد. پیکره انسان در نمایش سایهٔ چینی وژاپنی وتعداد بسیاری از چاپ های اوکیو-ئه، به صورت سایه وار وسیلوئه از زاویهٔ پشت وبرخلاف جهت نور در مقابل یک زمینهٔ کمرنگ ظاهر شده‌اند. **هیروشیگه** در مجموعهٔ آثارش با **عنوان شصت ونه ایستگاه در جادهٔ کیزو** این نکات را به تصویر کشیده است. قرابت زیاد این آثار سیلوئه وپردهٔ **زن رختشوی** (۱۸۸۲) که به رنگ سیاه در پس زمینه درخشان نقاشی شده است فوراً در ذهن تداعی می‌شود. در حقیقت **دگا** با یک تیردو نشان را مورد هدف قرار داده است. وی نه تنها سبک ارائه پیکرانسان را دگرگون نمود بلکه خود را نیز از اصول برجسته کاری غربی رها ساخت.

آنچه **روسو** در ترسیم درختان انجام داد، **دگا** آشکارا در طراحی پیکره ها انجام داده است و راه را برای تعداد بسیاری از هنرمندان دیگر که بعدها پای در آن خواهند گذارد آماده کرد. **دگا** تصمیم گرفت که قوهٔ ابتکار را در نحوهٔ ارائه صحنه ها تأثیر دهد. او این روش را به صورت تخصص شخصی خود در آورده بود، یعنی در آزاد گذاردن خویش در سازماندهی عناصر که به نظر مضحک، بیگانه، انقلابی و پر از بی‌حرمتی نسبت به سنتها وتعصب های غربی می‌رسد. در اثر دیگرش با عنوان **زنان در تراس کافه** (۱۸۷۷)، نه تنها پیکره های دو زن در سمت راست وچپ به وسیله کادر قطع شده ودیگری از نمای

پشت نشان داده شده است، بلکه پیش زمینه نیز به وسیلهٔ ستون به صورت قرینه پرشده است. این ترکیب بندی که برای غرب تازگی داشت در هنر دورهٔ ادو بسیار معمولی بود.

دگا در جادهٔ خوش منظر نوظهوران تحت نفوذ **اوکیو-ئه** درنیمه راه توقف نکرد. او همانند ویسلر در پردهٔ **پل قدیمی باترسی** زوایای دید ژاپنی را که در اروپا غیرمعمول بود، مورد استفاده قرار داد. بنابراین تصویر **نمای نزدیک** خیلی پیشتر از مشابه آن در هنر سنتی اروپایی ظهورش را در هنر **دگا** نمایان می‌سازد، با این تفاوت که موضوع، دیگر شیء نبوده بلکه تصویر یک انسان می‌باشد. **دگا** در پردهٔ **آواز خوان کافه** (۱۸۷۸) حالت چهره آواز خوان را از نمای نزدیک ترسیم نموده و دهان او را نیز بی‌اندازه باز کرده است، که آثار **هوکاسای** را به یادمی‌آورد. بنابراین بدینوسیله **دگا** یک نقطهٔ دید غیرمعمول دیگر - یعنی دیدن موضوع از زوایای بالا وپائین - را به هنر اروپایی معرفی نمود. نمونه های بسیاری از اینگونه آثار وجود دارد که تأثیرات ژاپنی را آشکار می‌نماید، به طور مثال می‌توان به دو اثر مشهور به نام های **تکچهرهٔ دیه گو مارتلی** (۱۸۷۵) و **دوشیزه لالا در خلیج فرناندو** (۱۸۷۹) اشاره نمود.

تأثیر مهم دیگری که **دگا** از هنر ژاپنی پذیرفت، شیوهٔ جدید بیان بعد سوم می‌باشد. هنر غرب از دورهٔ رنسانس به بعد وسیلهٔ دو اصل ثابت مانده بود که عبارتند از: پرسپکتیو خطی و پرسپکتیو جوی. قانون اول به وسیلهٔ **فلورنتین کواتروچنتو** رایج گردید، که این شیوه مستلزم آن است که تمامی خطوط دریک ترکیب بندی به نقطه گریز در پس زمینه به یکدیگر برسند وقانون دوم بوسیلهٔ هنر **فرانکو فلاندری** در قرن پانزدهم شکل گرفت که در این قانون شدت رنگ برحسب میزان فاصله زمین از پیش زمینه به طرف پس زمینه کمتر می‌شود. بنابراین در پس زمینهٔ نقاشی، تمامی تن ها با یک نوع رنگ سفید آبی گونه ترکیب می‌شوند. سرانجام این قراردادها با فرمانبرداری نقاشان به صورت قانون در آمد. اما چاپ های ژاپنی دوران ادو - در تمامی سنت خاور دور- به هنر غرب آموخت که عمق می‌تواند با انجام مراحل دیگری نیز صورت پذیرد. یعنی استفاده کردن از خطوط مورب و متضاد بصری. شناخت **دگا** از این حقیقت، علیرغم عادات بصری که چشمان غرب را - اگر نابینا نکرد - ابری نمود، شاید بهترین مصداق هوش وذکاوت وی باشد. او اولین کسی بود که جرأت استفاده ازاین کشف یعنی معنای جدید فضا را نمود.

کلود مونه(۱۹۲۶-۱۸۴۰)

اگرچه **مونه** نیز از معدود امپرسیونیست هایی است که نفوذ هنر ژاپنی را در عمیق ترین سطحش جذب نمود، اما با این وجود خارجی گرایی ساده ای در نقاشی **مونه** نسبت به **دگا** دیده می‌شود. وی در سال ۱۸۷۶ اثری بوجود آورد به نام **ژاپنی** که در آن از همسر خود به عنوان مدل در لباس **کیمونو** استفاده نمود. معمولاً **مونه** مانند **دگا** به چاپ های ژاپنی به عنوان منبع الهام برای ترکیب بندی های جدید وزوایای دید بدیع می‌نگریست. وی در پردهٔ **شنل قرمز** (۱۸۷۳) تصویر همسرش را از پشت شیشه یخ زده درب اتاق نقاشی کرد. در واقع او قصد داشت شبیه به چاپ های ژاپنی دورهٔ ادو عمل نماید، که در آنها پیکره انسان را از زاویهٔ پشت ودر پس پنجره کاغذی نشان می‌دادند. بدعت شجاعانهٔ دیگری در سبک **مونه** وجود دارد. او غالباً در ترکیب بندی نقاشی هایش تنها قسمتی از قایق را نشان می‌دهد، همانگونه که در پردهٔ **درقایق** (۱۸۸۶) این عمل را انجام داده است. احتمالاً **مونه** در آن زمان قسمتی از یک چاپ ژاپنی را بدست آورده که در آن قایق ها در وسط کادر در دوقسمت امتداد داشته‌اند وممکن است قسمت جدا شده ای از آن به دست **مونه** رسیده است وموجب گردیده تا وی اینگونه تصور کند که هنر مند ژاپنی تنها قسمتی از قایق را تصویر کرده است.

مونه، غالباً به خود اجازه می‌داد در نقاشی های دورنمای خویش از زوایای دید پایین وبالا استفاده نماید، یعنی مناظری آشنا با هنر ژاپنی، مانند **پرده های قایق در بندر زمستانی** (۱۸۸۵) **و بانو با چتر آفتابی** (۱۸۸۶). تلاش وی همانند **دگا** جهت اصلاح استانداردهای بصری غرب بود. **مونه** این کار را از طریق انتخاب زوایای دید جدید، وجود تازگی در اثر از جنبه های بداعت منظر وشاعرانه بودن اشیاء انجام می‌داد.

تأثیر دیگری که ممکن است وی از هنر ژاپنی به عاریه گرفته باشد، اختصاص دادن موضوع نقاشی به یک موتیف مجزا می‌باشد، مانند مجموعه تصاویری که قصد نشان دادن تفاوت ها براساس تغییر فصول، زمان و نور را دارند. **هوکاسای** هنرمند ژاپنی پیشتر از **مونه** در اینمورد با آثارش به نام **سی وشش نما از کوه فوجی** تجربه کرده است، که شاید سرچشمه الهام **مونه** در خلق آثاری چون **درختان سپیدار، کومه علفهای خشک، کلیسای جامع روئن، پل لندن و دورنماهای نیلوفرهای آبی** باشند.

برخی از منتقدین هنری تأثیر نور برپالت رنگ جهت بیان مناسب تر در نقاشی غربی را منسوب به تأثیرات چاپ های **اوکیو-ئه** می‌دانند. بی شک چاپ های ژاپنی در آن زمان جنبه‌های بد یع تن های رنگی که امپرسیونیست ها را افسون کرده بود آشکار نمود. سرچشمهٔ رنگ های امپرسیونیست ها کاملاً مشخص نیست. هر چند آثار **کورو و مانه** نیز تحت تأثیر هنر ژاپنی بود اما اطلاعات علوم معاصر به ویژه مقالات **شورل**[17] در مورد هماهنگی رنگ ها، تذهیب ورنگ گذاری **مونه** را توجیه می‌کند. با این وجود، وی به دنبال راه **روسو** و**دگا**

مرهون **هوکاسای** ونیز تلاشش جهت آزاد سازی خویش از برجسته کاری غربی می‌باشد. پردهٔ **منظره رئاندام** (۱۸۷۱) **مونه** یکی از مثال های بارز این شیوه است، که در آن فرم را به وسیلهٔ تن های متضاد بیان می‌کند، نه به وسیلهٔ توهمات بصری، اما **مونه** به تجربیات تکنیکی بسنده نکرد ودر تقلید از هنر ژاپنی خیلی فراتر رفت. **مونه** در فراگیری از هنر خاور دور آموخت که چگونه طبیعت را - همانند یک شرقی - احساس کند. در نتیجه او عنصر خردگرایی را که همواره در مناظر غربی از دورهٔ رنسانس حضور قاطع داشته بود در نقاشی خود راه نداد. مهم ترین نکته در رابطه با تأثیرات خارجی بر **مونه** موضوع جذب کردن اصل **وحدت وجود چینی- ژاپنی** است که به وسیلهٔ یک اروپایی صورت گرفته است. این مسئله در مجموعهٔ **نیلوفرهای آبی** به خوبی نمایان می‌باشد. منبع الهام این اثر ممکن است یک پردهٔ نقاشی به نام **اتاق لک لک** اثر **نیشی هوگان جی**[18] باشد که متعلق به یک معبد بودائی مهم در **کیوتو**[19] بوده است.

خانوادهٔ **مونه** اصلاً اهل **لیون** بودند. بنابراین احتمال دارد که او به این المثنی علاقمند شده باشد. لذا جای تعجب نیست که عکس های چاپ شده در نشریه تصویر سازی مورد الهام **مونه** قرار گرفته تا بتواند آثارتزیینی زیادی را در مجموعه پرده های **نیلوفرهای آبی** در مراحل اولیه توسعه بخشد. مسلماً اروپا هرگز آثاری شبیه به آن را به عنوان کارهای تمام شده مشاهده نکرده بود. حرکت برسطح آبی گون آب عملی شبیه به پس زمینه های طلایی در آثار ژاپنی را تداعی می‌کند.

علاقه مندی **مونه** به گردآوری گیاهان در ترکیب بندی نقاشی تا آن هنگام سابقه نداشت، گیاهان گوناگون وزیادی که معمولاً انسان هرگز نمی‌تواند یکجا جمع آوری نماید. گیاهانی که برطبق اصول ترکیب بندی سنتی غربی در سطح پرده نقاشی پراکنده نشده بودند. آشکار است که **مونه** هماهنگی های میان گل ها، علف ها و آب ر ابا گرایش به هنر ژاپنی بوجود آورده است. در حقیقت در مجموعه **نیلوفرهای آبی** تفاوت بنیادین میان **من**[20] و **غیر خود**[21]، میان انسان وطبیعت یکباره به هماهنگی و امتزاج که تنها در هنر وتمدن خاور دور شناخته شده است تسلیم شد.

هنرمندان نسل دوم

اکنون نسل جدید هنرمندان به ظهور رسیده است که آنها نیز شکل بسیار ظریف و تازه ای از تأثیرات ژاپنی را ارائه نمودند. می‌توان در مورد آثار هنرمندان میان سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ یعنی کسانیکه تاکنون مورد بررسی قرارگرفته‌اند، اینگونه اظهار داشت که این هنرمندان بیشتر به تقلید آثار ژاپنی پرداخته‌اند. اما در مورد جانشینان وشاگردان آنها موضوع اینگونه نیست. **ژاپن گرایی** در آثار این دسته از هنرمند ان ممکن است به صورت هنر دست دوم تلقی گردد ودر نتیجهٔ تقلید از تأثیرات ژاپنی در آثار مسن ترهایشان پدیدار گردید. به طور کلی می‌توان به سه نکته اشاره نمود که عبارتند از: نحوهٔ عرضه پیکره انسان، زاویه دید وتفسیر فضا. آیا **گوگن** الهاماتش را از اساتید چاپ های **اوکیو-ئه** گرفته یا از **دگا**، هنگامی که او در کمپوزیسیون پردهٔ **سلام آقای گوگن** (۱۸۸۹) یکی از دوپیکره را از زاویهٔ پشت نشان داده است؟ آیا **وان گوگ** مرهون چاپ های ژاپنی است یا مرهون **مونه**، هنگامی که او در پردهٔ **قایقها در روئن** (۱۸۸۸) از زاویهٔ دید پایین استفاده می‌کند؟ آیا **تولوز لوترک** به پرسپکتیو خاور دور گرایش دارد یا به **دگا**، هنگامی که او در پردهٔ **آسیاب بادی** (۱۸۸۹) از تضاد مورب در ترکیب بندی استفاده می‌نماید؟ حقیقتاً بسیار مشکل است جانب هر یک از این فرضیات را گرفت. معقولانه است که از اطلاق لفظ **ژاپن گرایی** برای نسل دوم هنرمندان پرهیز نمود زیرا عناصر ژاپنی در نزد هنرمندان نسل اول ناشناخته بود وبه طور آشکار در آثار هنرمندان بعدی نقش بازی کرد.

وینسنت وان گوگ (۱۸۹۰-۱۸۵۳)

وان گوگ واقعاً عاشق چاپ های **اوکیو-ئه** بود ودائماً در مکاتباتش به آنها اشاره می‌کرد. وی صاحب چهارده اثراز چاپ های ژاپنی بود. **وان گوگ** نمایشگاهی از این چاپ ها در سال ۱۸۸۶ در کافه ای در **تامورین** ترتیب داد. او در این کار حتی پیش تر رفته و سه پردهٔ نقاشی رنگ روغنی از روی چاپ ها کپیه نمود. بنابراین جای شگفتی نیست که **وان گوگ** از هر نوع قانون وعناصر هنر ژاپنی تا هر اندازه ای که تمایل داشته است وارد نقاشی هایش کرده باشد. برخی از آثار این دوره صرفاً در اینکه خوش منظره ویا غیرمعمول بوده‌اند ممتاز می‌باشند. **وان گوگ** به پیروی از شیوهٔ **مانه** در پرده **تکچهره زولا** به خاطر ایمان به هنر ژاپنی وپیروی از اساتید دورهٔ ادو اقدام به خلق آثاری با شیوهٔ **ژاپن گرایی** - اما از نوع سطحی اش - نمود. او پرده های **پیشخدمت ژاپنی** (۱۸۸۸) و **تکچهره بابا تانگی** (۱۸۸۷) با پس زمینه هایی که به وسیله دو کپیه از چاپ های ژاپنی مزین شده بودند را بوجود آورد.

تأثیر چاپ ها ونقاشی های ژاپنی تدریجاً خیلی عمیق تر شد. گرایش به مضامین ژاپنی در پرده های **درخت آلو با شکوفه**، **بارش باران و حاشیهٔ زنبق** نمایان است. **وان گوگ** در دوره ای به تقلید از نحوهٔ آرایش وسازماندهی عناصر به طریقهٔ ژاپنی مشغول بود، مانند پردهٔ **تکچهره یک زن** اما در طراحی، او بیشتر به شیوه های گرافیکی ونیمه مسطح پرداخته

است، که در این تجربیات نیز جوهره **ژاپن گرایی** در آثارش مشهود است. دربرخی از طراحی های **وان گوگ**- آنهایی که در دوران **آرلز** از فوریه ۱۸۸۸ تا ۱۸۸۹ به وسیلهٔ نی و مرکب هندی اجرا شده‌اند- تلاش وی جهت الهام از اساتید ژاپنی از لحاظ صوری ورسانیدن کیفیت طراحی به درجه عالی ومورد پسندش آشکار می‌باشد.

وان گوگ در این دوران نسبت به اینگونه طراحی که بیشتر از جنبه های گرافیکی برخوردارند تمایل زیادی نشان می‌دهد. در واقع، دریک تقابل با آنچه امپرسیونیست ها در رنگ جستجو می‌کردند او در خط می‌یافت. وی دوباره خطوط محیطی را تا اندازه ای که امکان داشت در نقاشی معرفی کرد. در این رابطه می‌توان به طراحی **موجهای** او اشاره نمود. **وان گوگ** درپردهٔ **دریای سانتارماریا** (۱۸۸۸) از خطوط پالایش شده به طور استادانه شبیه به اثر **هوکاسای** در اثر چاپی معروفش با عنوان **موج عظیم کاناگاوا** استفاده کرد. اما خطوط **وان گوگ** تنها در خدمت نمایان ساختن اشیاء نیست، بلکه تواماً جهت القاء ماده وجنبه های گوناگون آن از جمله حجم نیز می‌باشد. در آن دوره **وان گوگ** قانون **کیاروسکورو**[۲۲] را رد نمود واغلب از رنگ های تخت استفاده می‌کرد. در واقع هنرمند ترجیح داد تا برجسته کاری را نادیده گرفته وبه سمت استفاده از خط گرایش پیدا کند. او گاهی از خط به صورت ظریف ودر جای دیگر ضخیم وگاهی استوار ومحکم ودر برخی مواقع به صورت شکسته به کار می‌برد وحتی در دفرماسیون استفاده از این نوع خطوط به نوعی تداعی برجسته کاری فرم ها را می‌نماید. به طور مثال در **پرده لالائی** (۱۸۸۹) به کارگیری خطوط با الهام از شیوهٔ تصویری امپرسیونیست ها مورد استفاده قرار گرفته است. **وان گوگ** همچنین از شیوهٔ **تحلیلی** امپرسیونیست ها به همراه یک نوع شیوهٔ **ترکیبی** که ریشه درچاپ های **اوکیو- ئه** داشت بهره جست ونتیجه آن برای هنر تمامی نقاشان نسل معاصرش باقی ماند.

پل گوگن(۱۹۰۳-۱۸۴۸)

میزان تأثیر پذیری **گوگن** از هنر ژاپنی کمتر از **وان گوگ** نیست. احساسات وتمایلات او نسبت به هنر ژاپنی سبب گردید تا به جمع آوری چاپ های ژاپنی بپردازد. او همانند **مانه** و **وان گوگ** به **بیگانه گرایی** ساده تمایل پیدا نمود وشیفتهٔ چاپ های چوبی دوران ادو شد. **گوگن** به دنبال نحوهٔ تنظیم و سازماندهی عناصر وموتیف های این آثار بود. پردهٔ **طبیعت بیجان وسه توله سگ** (۱۸۸۸) متعلق به وی ملهم از چاپ های **کانیوشی** می‌باشد. پرده های **گربه ها** و **یعقوب در حال جدال با فرشته** نیز برداشتی سطحی از **منگای هوکاسای** می‌باشد.

به طور کلی وی همانند **وان گوگ** از چاپ های اساتید **اوکیو- ئه** به عنوان منبع الهام جهت شکل گیری شیوهٔ گرافیکی ونقاشی و تخت و ترکیبی اش استفاده نمود.

چاپ های ژاپنی الهام بخش **گوگن** در یافتن خطوط کناره نمای استوار در اطراف اشیاء - که در طبیعت وجود ندارد- گردید. پردهٔ **موج** (۱۸۸۸) در این رابطه یادآور پرده **آبشارها** متعلق به **هیروشیگه** می‌باشد. به عبارت دیگر **گوگن** نیز خط را برای القاء شکل وحجم اشیاء وموجوداتی که به صورت تخت و دو بعدی وبدون استفاده از برجسته کاری نقاشی می‌کرد ونیز جهت خلاصه کردن وبزرگ نمایی شخصیت عناصر گوناگونی که درنقاشی هایش ترکیب شده بود، به کار می‌برد. تمامی هنر **گوگن** چه آنهایی که در **بریتانی**[۲۳] ویا در جزایر دریای جنوبی به وجود آورده است، در این رابطه، مدیون چاپ های ژاپنی می‌باشند. ردپای هنر ژاپنی حتی در نقاشی هایی - که دور از این تأثیرات به نظر می‌رسند - مانند: پردهٔ **مراسم تاهیتیائی** (۱۸۹۳) آشکار می‌باشد.

نبی‌ها(۱۸۹۹-۱۸۸۹)

نبی ها بهتر از پیشکسوت هایشان هنر ژاپنی را می‌شناختند. آنها توانستند در یک نمایشگاه تحسین برانگیز از چاپ های ژاپنی در **بینگ** که در آن آثار **اوتامارو**[۲۴] معرفی شده بود را ببینند. **نبی ها** مسلماً از نمایشگاه های بزرگ هنر ژاپنی در سال ۱۸۹۰ در مدرسه هنرهای زیبا دیدن کرده بودند، جایی که نه تنها عمومیت یافتن **اوتامارو** تأیید شد بلکه عرضه **کاکمونو**[۲۵] نیز آنها را شیفتهٔ خود نمود. اما در رابطه با مشخص کردن میزان تأثیر پذیری والهام پذیری **نبی ها** از هنر ژاپنی به طور مستقیم ویا استفاده از عناصر **ژاپن گرایی** که در آن زمان حاکم بود حتی بیشتر از **وان گوگ** و**گوگن** مشکل تر است. آنها عناصر مشخص برگرفته ازهنر ژاپنی را در کارهایشان وارد می‌کردند. آیا آنها الهاماتشان را از **گوگن** و **دگا**- کسانی که به آنها خیلی مدیون هستند - گرفتند یا از اساتید ژاپنی؟ آیا سبک ترکیبی (سنتز) آنها **گوگن گرایی** بود یا **ژاپن گرایی**؟

آشنایی ومأنوس شدن **لپر**[۲۶] و**ماری کاست**[۲۷] دو هنرمند پیشکسوت با مراحل شکل گیری چاپ های رنگی اساتید **اوکیو- ئه** در نتیجهٔ برپایی نمایشگاه **بینگ** در سال ۱۸۸۸ اتفاقی نبود. **لپر** با انجام چاپ چوبی خویش در سال ۱۸۹۰ با عنوان **عصرانه وماری کاست** در مجموعهٔ ۱۸۹۰ خود ونیز نگارش مقاله ای، صادقانه تلاش خویش را در تقلید از چاپ های ژاپنی عنوان کردند.

تقریباً هم زمان با **لوترک، هنری ریویه**[28] نیز به انجام لیتوگراف های رنگی شبیه به او پرداخت. بنابراین چطور ممکن است شیفتگی به سمت این مدیوم و وسیلهٔ مناسب را رد کرده باشند؟ آیا آنها شاهکارهای استادانه ای مانند: **پرده های رختشوی کوچک** اثر **بونار**[29] (۱۸۹۶)، **آشپزی** اثر **ویار**[30] (۱۸۹۹) **وتعلیم سگ** اثر **روسل**[31] (۱۸۹۳) را بوجود نیاوردند؟

نبی ها در شیفتگی نسبت به چاپ های **اوکیو-ئه** کاری بیشتر از اسلافشان انجام ندادند، اما هنگامی که آنها الهاماتشان را از **کاکمونو** گرفته وآثاری بر روی نوارهای باریک پارچه‌ای مانند پردهٔ **لباس خانگی** اثر **بونار** (۱۸۹۰) و **تکچهره خانم راسون** اثر **دینس** (۱۸۹۲) به وجود آوردند موضوع تفاوت دارد. در آن هنگام **بونار** تلاش نمود تا یک شکل خاص- که در آن پهنای پردهٔ نقاشی تقریباً با اندازه نصف طولش بود- همان طورکه در چاپ های ژاپنی است به وجود آورد. در راستای این نوع تلقید از **کاکمونو**، تقلید دیگری از فرمول ژاپنی در میان **نبی ها** آشکار گردید که تصویر سه لته‌ای می‌باشد. **والوتون**[32] در یکی از نقاشی های خود در سال ۱۸۹۸ و**بونار** در پرده های **مولن روژ** (۱۸۹۶) و **سالهای زندگی** (۱۸۹۶) از آن الهام گرفتند.

عوامل دیگر نظیر نگاه تزیینی به مونوگرام - که **بونار** جهت امضای کارهایش استفاده می‌کرد - ونحوهٔ اجرا و جنس ومواد لباس مدل هایش که ملهم از هنر ژاپنی است بر وی تأثیر گذاشت.

به نظر می‌رسد **ژاپن گرایی بونار** کم عمق تر از **ویار** - که مرهون عناصر عاریتی از آثار ژاپنی است - می‌باشد. از عناصر بارز وی استفاده از رنگ های تخت است که با تقلید از چاپ های ژاپنی به دست آورد و **ویار** سعی داشت تا از رنگ روغن به نحوی استفاده نماید تا تداعی چاپ های ژاپنی را بنماید. وی در پردهٔ **رختخواب** (۱۸۹۱) از رنگ های نقاشی **اوتامارو** با عنوان **یامویوبا وبچه** الهام گرفته است. **ویار** اغلب فیگورهایش را - که معمولاً دارای لباس های پرزرق وبرق هستند - در پیش زمینه در مقابل زمینه ای پوشیده از طرح های تزیینی قرار می‌داد که نتیجهٔ تعالیم اساتید **اوکیو-ئه** می‌باشد. مسلماً این نوع تأثیرات تزیینی وشاعرانه می‌باشد که بایکدیگر هماهنگ شده تا امکانات به تصویر کشیدن صحنه های خانگی را فراهم آورد.

بنیادی ترین خدمتی که هنر ژاپنی به **ویار** کرد همانا متقاعد کردن وی جهت روی گردانیدن از سنت اومانیسم غربی است. به عقیدهٔ وی پیکر انسان ، دیگر از یک گیاه ویا لکه نور خورشید بر روی زمین برتر نیست، یک پشتهٔ علوفه کم ارزش تر از یک انسان نیست. بنابراین آثار تزیینی **ویار** مراحلی که با **دگا** شروع شده بود را کامل کرد. بدین ترتیب قانون انسان گرایی غربی که محتوای آن کاملاً در تضاد با مذاهب وهنر آسیا می‌باشد به پایان رسید.

فووها(۱۹۰۸-۱۹۰۵)

به نظر می‌رسد که طراحی های قلمویی وآبرنگ های **ماتیس**[33]، **مارکه**[34] و**دوفی**[35] مستقیماً از طراحی های ژاپنی تأثیر گرفته‌اند. ایجاز، سرعت، خطوط پیچان وتمایل به استفاده از فرم ها وبیان آنها در یک روح تزیینی ونهایتاً گرایش به پیش طرح به صورت یک نوع نوشتار و خوشنویسی از خصوصیات ویژهٔ این نقاشان می‌باشد.

آیا می‌توان نیروی عظیم فوویسم، فکر وساده کردن نقاشی به وسیلهٔ پالایش عناصر را نتیجهٔ یک فهم و ادراک عمیق از چاپ های **اوکیو - ئه** دانست؟ در حقیقت **فووها** در این شور و علاقمندی به هنر ژاپنی تنها برخی از بذرهایی که به وسیلهٔ **گوگن**، **وان گوگ**، **لوترک** و**نبی ها** کاشته شده بود و از نظر آنها نو بود برگزیدند. شاید آنها توانایی استفاده از آن تجربیات را نداشته‌اند، و یا بعد از پنجاه سال تمرین آنچه را که واقعاً هنر ژاپنی می‌توانسته به غرب تعلیم دهد، آموخته است. تعجب آور نیست که پس از آن هنرمندان اروپایی به سمت الگوهای جدید برای یادگیری درس های نوگرایش پیدا کردند.

در سال های میان ۱۹۰۵ و ۱۹۰۷ آفتاب تابان شرق غروب کرده واین بار نوبت آفریقا بود که مورد توجه کوبیست ها قرار گیرد. البته هنرمندان کوبیست نیز - در هنگام موج جدید **ژاپن‌گرایی نو** که در جنگ جهانی دوم دنبال شد - به هنرژاپنی تمایل نشان دادند. **آلبرتو جیاکومتی**[36] از **منگای هوکاسای** به خوبی الهام پذیرفت، پاهای اغراق شده وبلند آثار وی قرابت زیادی با فیگورهای **منگای هوکاسای** دارد.

نتیجه

سال های بین ۱۸۶۰ و ۱۹۰۵ در احیا و تحول نقاشی اروپا نقش بسیار مهمی ایفا نمود. تحولات اجتماعی، اقتصادی، صنعتی، پیدایش نظریات جدید در فیزیک ورنگ، اختراع دوربین عکاسی ونیز بازگشایی دروازه های ژاپن پس از چند قرن انزوا بر غرب ودر نتیجه ورود فراورده ها و صنایع دستی ژاپنی از جمله چاپ های **اوکیو - ئه** موجبات این دگرگونی عظیم در نقاشی اروپا را بوجود آورد.

با توجه به شوا هد ارائه شده، به نظر می رسد تنها از سال ۱۸۵۹م امکان ورود آثار چاپی ژاپنی به فرانسه وجود داشته است. ورود اولیه این آثار تنها در سال ۱۸۶۲م به وسیله یک نشریه مورد تایید قرار گرفته است.

ابتدا **روسو** و **میله** دو تن از نقاشان پیشکسوت به جمع آوری آثار چاپی ژاپنی پرداختند. سپس سایر نقاشان جوان همچون **ون گوگ**، **گوگن** و **لوترک** نیز از نقاشان نسل بعد، به خریداری اینگونه آثار علاقه مند شدند.

رعایت اصول برجسته کاری، واقع گرایی، سایه پردازی وپرسپکتیو مرکزی یعنی قراردادها و اصول نقاشی سنتی غربی در اثر برخورد با آثار اساتیدی چون **اوتامارو**، **هیروشیگه** و **هوکاسای** از سوی نقاشان جوان غربی مورد تردید قرارگرفت ودو نسل از هنرمندان اروپایی را تحت تأثیر قرار داد به نظرمی رسد نقاشان نسل دوم از طریق تجربیات و آثار نقاشان نسل اول به ارزش های آثار چاپی اوکیو-ئه پی بردند.

سازماندهی دو بعدی فضا با استفاده از رنگ های تخت ودرخشان، خطوط همگرا، زوایای دید بالا وپایین وتوجه به موضوعات معمولی وروزمره انسان ها، شکستن کادر تصویر به وسیله فرم اشیا و پیکره انسان ها، تصویر کردن موضوع از نمای نزدیک، عناصری می باشند که نقاشان اروپایی از چاپ های **اوکیو-ئه** به عاریت گرفتند. بدین صورت زمینهٔ بوجود آمدن انقلابی ترین دگرگونی در هنرهای تجسمی بعد از رنسانس در نقاشی اروپایی یعنی پیدایش **امپرسیونیسم** فراهم گردید.

پی نوشت ها:

1. Edo
2. Manga (دفترچه مخصوص پیشطرح)

۳- اصطلاحی که بوسیلهٔ **بودلر** در سال ۱۸۶۱ بکار می رفت.

4. Judith Gautier
5. Ernest Hervilly
6. Analytical
7. Synthetic
8. Castangnary
9. Sensier
10. koryusia
11. Kiyonga
12. Kuniyoshi
13. Kubayashi
14. Hiroshige
15. Toyokuni
16. Hokusai
17. Chevreul
18. Nishi-Hogan-ji

۱۹- در سال ۱۹۱۰ اتاقی بازسازی شده از نمونه اصلی ژاپنی بهمراه پرده هایش در لندن بنمایش در آمد. سال بعد یک کیپه از آن اتاق از شهر **کیوتو** بعنوان هدیه به فرانسه ارسال گردید، که آنرا در موزهٔ **گیمه** (Guimet) در شهر **لیون** قرار دادند. این کیپه در آنزمان مورد توجه بسیار زیاد مطبوعات فرانسه قرار گرفت. نشریهٔ تصویرسازی L'I llustrations آثار تزئینی آنرا در شمارهٔ ۵ دسامبر در سال ۱۹۱۰ خود بچاپ رسانید.

20. Ego
21. None ego
22. Chiaroscuro
23. Britany
24. Utamaro
25. Kakemono (طومار آویز)
26. Lepere
27. Mary Cassatt
28. Henri Rivier's
29. Bonnard
30. Vuillard
31. Roussel
32. Vollotton
33. Matisse
34. Marquet
35. Dufy
36. Alberto Giacometti

منابع و ماخذ:

Abbate, Fransesco. Japanese Art,Peerage Books, London,1972.
Art et De'coration LJ (Jamury).paris,1905
Cobban, Alfred. A History of Modern France, 3 Vols. In1. New York, 1965.
Costanzo, Dennis Paul, Cityscape and the Trans formation of Paris during the Second Empire. Ph.D. diss.
University of Michigan, 1981.
Clark, Timothy. Painting by Hokusai in the British Museum, Orientations, Vol.21, no8, 1990.
Clark,Timothy,Ukiyo-e Paintings in the British Museum, British Museum Press, London ,1992.
Delay,Nelly. Japan,The Fleeting Spirit,Thames and Hudson Ltd,London,1999.
Forrer,Matthi.Hiroshige Prints and Drawings, Prestel Verlag, Munich,1997.
Gazette des Beaux -Arts. Vol.II, Paris, 1867.
Hillier, J, Japanese Drawings of the 18th and 19th Centuries, Exhibition Catalogue, Washington D.C., 1980.
Herbert, Robert. Impressionism, Art, Leisure, and Parisian Society,Yale University Press, London, 1988.
Levey, Micheal.A History of Westerm Art, New York and Torento Oxford Univedrsity University Press,
Great Britan, 1958.
Lynton,Norbert.The story of Modern Art,Phaidan Press Limited, London, 1995.
Mathews,Nancy Mowll.Mary Cassate:A life,Yale University Press,United States,1994.
Memorial Exhibition of hiroshige ,Ukiyoe Art Tokyo,vol.18, Tokyo, 1968.
Prather,Marla. and Stuckey,Charles. F.Gauguin,A Retospective,Bay Books,Hugh Lauter Levin Associates Inc, New York.1987.
Stanley-Baker, Joan.Japanese Art,Thames and Hudson Ltd, London, 2000.
Thiron, Mme, Exposition Orient - Occident, Muse'e cernuschi in Paris.
Nagata, Seiji.Ukiyo-e Yan Buuru Kore Kushon:Hrioshige to Kihin (Ukiyo-e from the Jan Buhl Collection), Exhibition
Catalogue, Tokyo, 1986.
Shiraishi, Tsutomu. A leisure walk through the famous places of Edo, Tokyo,1995.

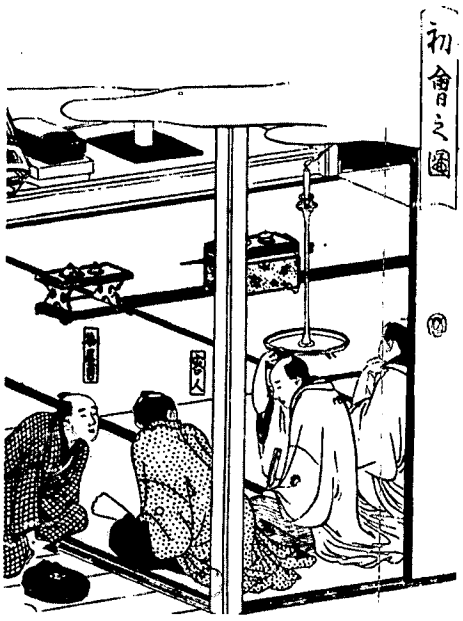
(تصویر ۲) هیروشیگه آندو (۱۸۵۸-۱۷۹۷)، مهتاب در ریوگوکو، کاخهای مشهور در پایتخت شرقی، ۱/۲۵×۲/۳۶ سانتیمتر، ۱۸۳۲ م، چاپ چوبی رنگی، موزه بروکلین، نیویورک، بنیاد فرانک ال. بابوت.

(تصویر ۱) جیمزمک نیل ویسلر، پل قدیمی باترسی: نوکچر در رنگهای آبی و طلایی، ۷/۶۶×۲/۵۰ سانتیمتر، ۱۸۶۵ م، گالری تیت، لندن.

(تصویر ۳) ادوارمانه، تکچهره امیل زولا، ۱۴۶×۱۴ سانتیمتر، ۱۸۶۸ م، موزه دویو پایوم، پاریس.

(تصویر ۵) هوکاسای کاتسوشیکا(۱۸۴۹ - ۱۷۶۰)، جزئی از چاپ چوبی مونوکروم از کتاب مصور داستان جدید سویکو، بایبلوتک ملی، پاریس.

(تصویر ۴) ادوارمانه، راه آهن، ۵/۱۱۴×۳/۹۳ سانتیمتر، ۱۸۷۳ م، نگارخانه ملی هنر، واشنگتن دی.سی.



(تصویر ۷) اوتامارو گیتاگاوا (۱۸۰۶ - ۱۷۵۳)، تبریک سال نو، برگی از یک کتاب مصور، پاریس.

(تصویر ۶) ادگاردگا، زنان در تراس کافه، ۶۰×۴۰ سانتیمتر، ۱۸۷۷ م، پاستل، موزه لوور، پاریس

(تصویر ۸) کلود مونه، مادام مونه در لباس ژاپنی، ۱۴۲×۲۳۱ سانتیمتر، ۱۸۶۷ م، موزه هنرهای زیبا، بوستن.

(تصویر ۹)
کلود مونه، استخر نیلوفر آبی، ۱۸۹۹، ۱/۸۲۹×۲/۸۸ سانتیمتر، نگارخانه ملی لندن.

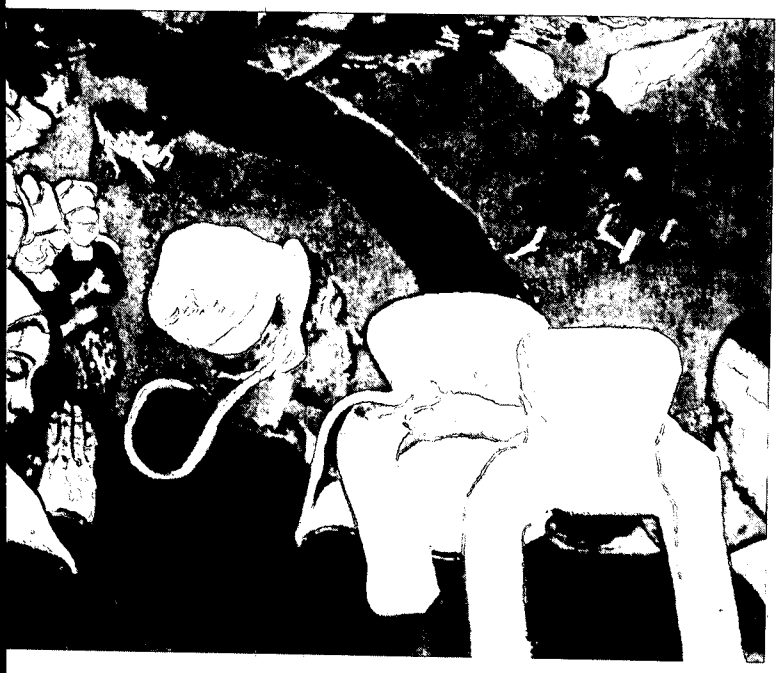
(تصویر ۱۰)
هیروشیگه آندو، گیاه بر آب شکوفه می‌کند در کامیدو، از مجموعه یکصد نما از ادو، ۱۸۵۷م، ۲۴×۳/۳۵ سانتیمتر، موزه بریتانیا، لندن.

(تصویر ۱۱) وینسنت وان گوگ، کپیه برداری از اثر هیروشیگه، درخت آلو با شکوفه، ۱۸۸۸م، ۵۴×۷۳ سانتیمتر، موزه وان گوگ، آمستردام.

(تصویر ۱۲) هیروشیگه آندو، باغ آلو در کامیدو، از مجموعه یکصد نما از کاخهای مشهور در ادو، ۵/۲۵×۱/۳۶ سانتیمتر، ۱۸۵۷ م.

(تصویر ۱۳) وینسنت وان گوگ، دریای سانتا ماریا، ۶۴×۱۵ سانتیمتر، ۱۸۸۸ م، موزه ملی آمستردام.

(تصویر ۱۴) هوکاسای کاتسوشیکا (۱۸۴۹ - ۱۷۶۹۰) موج عظیم کاناگاوا، مجموعه سی وشش نما از کوه فوجی، اواخر دهه ۱۸۲۰ م، چاپ چوبی رنگی، مجموعه سوزمو آچی یاما، زوشی، کاناگاوا.



(تصویر ۱۵) پل گوگن، یعقوب در حال جدال با فرشته (تجلی پس از موعظه) ۷/۷۳×۶/۹۳ سانتیمتر، ۱۸۸۸م، رنگ روغن روی پارچه، گالری ملی اسکاتلند، ادینبرو.

(تصویر ۱۶) هوکاسای کاتسوشیکا (۱۸۴۹ - ۱۷۶۰)، کشتی گیران، دفتر طراحی منگا، شماره ۳، حدودا" ۱۸×۵/۱۲ سانتیمتر، چاپ چوبی رنگی.