## پیشگامان نقاشی قرن بیستم

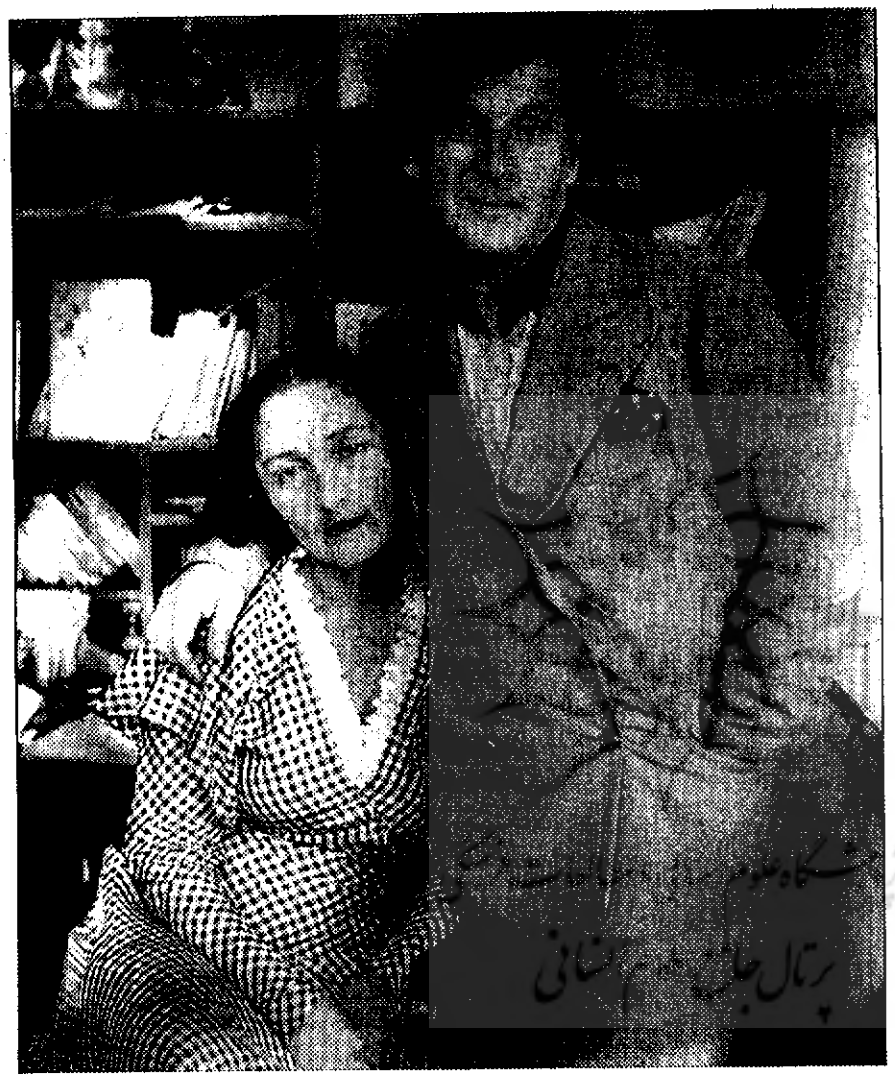
# مارک شاگال
# گاوهای آبی و عاشقان سرخ

علی‌اصغر قره‌باغی

مارک شاگال یکی از نقاشانی است که آثارش در هیچ مکتب و مشرب هنری نمی‌گنجد و فقط می‌توان از او به عنوان استاد بی‌چون و چرای رؤیاپردازی و خیال‌بافی یاد کرد. زندگی دوران کودکی و نوجوانی شاگال هم مانند آثارش در هاله‌یی از رمز و راز پوشیده است و با آن که در زندگینامهٔ شبه شاعرانه‌یی که به‌نام «زندگی من» نوشته از نخستین روزهای زندگی خود یاد می‌کند با این همه آگاهی دقیقی از چند و چون دوران کودکی و نوجوانی او در دست نیست.

شاگال در ۱۸۸۷ در وایتبسک، یکی از شهرهای پرجمعیت روسیه و در محله‌یی که به اسکان یهودیان اختصاص یافته بود به دنیا آمد. نخستین فرزند یک خانواده تهیدست یهودی بود و هفت برادر و خواهر داشت. پدرش کارگر و انباردار یکی از بازرگانان ماهی دودی بود و مادرش که شخصیتی استوارتر از همسر خود داشت، یک خواربار فروشی کوچک و محقر را اداره می‌کرد. شاگال در گفت‌وگویی با ادوارد رادیتی، شاعر و زندگینامه‌نویس امریکایی می‌گوید: «هیچ وقت نفهمیدم که کی به دنیا آمده‌ام. می‌گویند تولدم در ۱۸۸۷ بوده است. آن روزها رسم بود که والدین تاریخ تولد پسران را درست گزارش نمی‌کردند، هر کدام هم برای این کار دلیلی داشتند و هیچ بعید نیست که پدر و مادر من هم چنین تقلبی کرده باشند، مثلاً اگر ثابت می‌کردند که من از برادر دیگرم چهارسال بزرگتر هستم، به عنوان فرزند ارشد خانواده از خدمت سربازی معاف می‌شدم.»[1] شاگال تحصیلات ابتدایی را در یک مدرسهٔ مذهبی یهودی گذراند و در سیزده‌سالگی در دبیرستان همگانی نام‌نویسی کرد. شاگال تا آن روز نقاشی و طراحی ندیده بود و هنگامی که یکی از همشاگردی‌هایش را سرگرم کپی کردن تصویری از یک مجله دید، هم حیرت‌زده شد و هم آن را نوعی کشف و شهود انگاشت. از آن پس وسوسهٔ طراحی کردن به سرش افتاد، چند طرحی از روی طراحی‌های همکلاسش کشید و بعد از روی مجله‌هایی که از کتابخانهٔ شهر به عاریت می‌گرفت طراحی می‌کرد. شاگال به رغم اعتقادات مذهبی خانوادهٔ خود که کشیدن هر گونه تصویر از انسان و یا هر جاندار دیگر را گناه می‌شمرد و نهی می‌کرد، طراحی‌های خود را به دیوار خانه می‌آویخت و با این کار همه را حیرت‌زده کرده بود.

شاگال هنگامی که به هفده سالگی رسید پدر و مادرش را راضی کرد که زیر نظر یک نقاش یهودی به نام



مارک و بلا شاگال، پاریس ۱۹۳۳ عکس از آندره کرتس

جودا پن، به آموزش طراحی و نقاشی بپردازد. پدرش مخالفتی نکرد چون نقشه‌یی برای آیندهٔ فرزند خود نداشت اما با برادر خود که گاه‌گداری روزنامه می‌خواند و از دیدگاه خانواده پدری شاگال روشنفکرترین مرد جهان به حساب می‌آمد صلاح و مشورت کرد. عموی شاگال هم چنین نظر داد که نقاشان از استعدادی خاص و خداداد برخوردار بوده‌اند که در خانوادهٔ شاگال نشانی از آن دیده نشده است. شاگال می‌گوید: «در گتویی که ما زندگی می‌کردیم، نقاش بودن معنایی نداشت. ما در خانه حتی یک تصویر چاپی هم نداشتیم و تنها تصویری که وجود داشت یکی دو تا عکس افراد خانواده بود. خانوادهٔ ما آن‌قدر فقیر بود که هرگز کسی از دیگری دربارهٔ حرفهٔ آینده‌اش سؤالی نمی‌کرد. جوان مجبور بود به اولین شغلی که برایش پیدا می‌شد چنگ بیندازد و انگار سرنوشت محتوم همه آن بود که در فقر و فلاکت دست و پا بزنند.» شاگال چند ماهی با این استاد کار کرد و بعد در یک عکاسخانه به رتوش عکس پرداخت. تمام فکر و ذکرش این بود که روزی در سن‌پتسبورگ به آموزش منظم نقاشی بپردازد اما از آن‌جاکه یهودی بود، گرفتن اجازهٔ اقامت در آن شهر، بزرگترین مانع راه

مارک شاگال: بوتهٔ سوزان، ۱۸۹۳

شمرده می‌شد. به هر حال شوق هنر او را راهی سن‌پتسبورگ کرد واز بخت یاری او یکی از یهودیان ثروتمند شهر چندماهی جا و مکان او را فراهم آورد و مخارجش را پرداخت اما چندی بعد با قطع شدن این کمک‌ها، تأمین معاش شاگال به عهدهٔ خود او افتاد. ناگزیر بود با جوانان دیگری که برایش بیگانه بودند در یک اتاق زندگی کند و حتی در یک رختخواب بخوابد. برای آن که پولی به دست آورد به هرکاری تن می‌داد، یک چند پادویی کرد و زمانی هم به نقاشی تابلو سردر مغازه‌ها پرداخت. از آن‌جا که اجازهٔ اقامت دائم در سن‌پتسبورگ را نداشت، هر چند یک بار به شهر و دیار خود سفر می‌کرد و در یکی از این سفرها بود که با بلا روزنفلد، دختر یکی از یهودیان شهر که از وضع مالی نسبتاً بهتری برخوردار بودند آشنا شد.

شاگال همچنان در اشتیاق نقاش شدن بود. دائم استاد و آموزگار عوض می‌کرد اما کار کردن با هیچ‌یک از آنان عطش‌اش را فرو نمی‌نشاند تا این که سرانجام با لئون باکست، که شهرتی به هم زده بود آشنا شد و به شاگردی او درآمد. شاگال از طریق باکست و هنرمندانی که دوروبر او می‌پلکیدند با جهان هنر بیرون روسیه آشنایی یافت و از آن پس آرزو می‌کرد که روزی مانند آنان به پاریس سفر کند و آن‌چه را برایش تعریف کرده بودند به چشم ببیند. در ۱۹۱۰ ماکسیم ویناور، که عضو پارلمان بود و سردبیری یکی از روزنامه‌های شهر را نیز به عهده داشت، آرزوی بزرگ شاگال را برآورد و او را روانهٔ پاریس کرد. ویناور با خریدن دو تا از نقاشی‌های شاگال خرج سفر او را فراهم آورد و قول داد که ماهی چهل روبل به عنوان کمک خرج به او بپردازد. شاگال در پاریس، در محله‌یی که نقاشان و هنرجویان در آن زندگی می‌کردند کارگاهی اجاره کرد و با اشتیاق تمام به کار پرداخت. یکی از همسایگان او مودیجلیانی بود که آن روزها بیشتر مجسمه‌سازی می‌کرد تا نقاشی. زمانی که شاگال با کوله‌باری پر از نقاشی‌های خود به پاریس وارد شد، کوبیسم در اوج خود بود اما او نخستین تأثیرها را از گوگن پذیرفت. بعد تا اندازه‌یی در حال و هوای ون‌گوگ نقاشی کرد و بی‌تردید آزادی در بهره‌گیری از رنگ و ترکیب‌بندی تصویری را از این نقاش آموخت. چندی هم ماتیس و فوویسم او نگاه شاگال را به سوی خود کشاند اما زود دریافت که آن‌چه می‌تواند او را در رام کردن تحریف‌هایی که با خود آورده‌بود یاری کند، واژگان صوری کوبیسم است. از این رو از دارابست‌های هندسی کوبیست‌ها بهره گرفت و نقاشی‌هایش ترکیب‌بندی حساب شده‌تری پیدا کرد. این تغییر در آثار ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳ او چهره‌یی آشکار دارد. به هر حال محیط هنری پاریس و بالاتر از همه موزهٔ لوور بر شاگال تأثیر گذاشت اما او را مانند بسیاری از نقاشان دیگر که به پاریس سفر کردند هیپنوتیزم نکرد. ژرفانمایی و حجم‌پردازی و قدرت بازنمایی را از رامبراند و کوربه و بهره‌جویی از قدرت رنگ را از ون‌گوگ آموخت اما از هیچ کدام تقلید نکرد و جویای راه و رسمی دیگر بود. می‌گوید: «در پاریس برای نخستین بار نور و رنگ و آزادی و خورشید و شور زندگی را دیدم. از همین زمان بود که خودم هم توانستم شادمانی و رؤیاهای زندگی را تصویر کنم اما هرگز نمی‌خواستم مانند دیگران نقاشی کنم به چیزی می‌اندیشیدم که متفاوت باشد.» شاگال تصویرهایی می‌کشید که انگار خودش آن‌ها را دیده بود و می‌خواست برای تماشاگران نادیده روایت کند. دو سال بعد در نمایشگاه ۱۹۱۲ «سالن مستقل‌ها» شرکت کرد و با همه اختلاف منظر و مشرب، با برخی از نقاشان آوانگارد آن روز آشنا شد و دوستی داشت. در آن روزها هر یک از نقاشان، شکلی از نقاشی و ترکیب‌بندی را انتخاب کرده بودند و به همان روش کار می‌کردند. برخی از آنان از انگیزه‌های افریقایی و سرزمین‌های دیگر بهره می‌گرفتند اما آن را در آثار خود مستحیل می‌کردند و کم‌تر دیده می‌شد که به روایت پرده‌های خود توجه داشته باشند. به بیان دیگر در کارشان نشانی از بیگانگی و رمز و راز آن دیده نمی‌شد. تنها شاگال بود که این نت شاعرانه و لطیف را به آثار خود افزود و نخستین شاعر و منتقدی که آن را دریافت، گیوم آپولینر بود. گیوم آپولینر که حمایت از نوجویان را تعهد خود می‌شمرد او را به هروارث والدن، سردبیر یکی از نشریات هنری آلمان که نگارخانه‌یی هم داشت معرفی کرد و والدن از او دعوت کرد تا در نمایشگاه آلمان شرکت کند.[۲] شاگال دیگر در راه موفقیت و شهرت افتاده بود و در ۱۹۱۴ به یاری والدن نخستین نمایشگاه انفرادی خود را برگزار کرد. با کوبیست‌ها رفت‌وآمد داشت اما شیوهٔ نقاشی آنان را نمی‌پسندید و بر آن بود که کوبیسم بیان تجسمی را محدود می‌کند. می‌گوید: «کوبیست‌ها بیش از اندازه و به شکلی افراط‌آمیز هر چیز را به فرم‌های هندسی کاهش می‌دادند. این کار به نظر من نوعی تن دادن به بردگی تازه بود و من در هوا و آرزوی آزادی بودم، نه تنها آزادی

صورات و خیال، بلکه رهایی از هر شکل و فرم قراردادی. می‌خواستم یک گاو را بر بام یک خانه و یک زن را در شکم زنی دیگر تصویر کنم و شکلی از منطق بی‌منطقی را تجلیش دهم. آرزو می‌کردم که ترکیب‌بندی‌هایم بعدی روان‌شناختی هم داشته باشد.»

شاگال در گفت‌وشنودی دیگر گفته است که: «از دیدگاه کوبیست‌ها سطح تصویر پوشیده از فرم‌ها و عناصری است که با نظمی خاص کنار هم آمده‌اند اما من سطح تصویر را مکان بازنمایی اشیا، آدم‌ها، دیوها و پرندگانی می‌دانم که در بی‌نظمی کامل و فضایی که منطق به آن راه ندارد جمع آمده‌اند. به نظر من تأثیرات بصری درجهٔ اول اهمیت را دارد و هر چیز دیگر که در ساختار تصویر دخالت داشته باشد درجهٔ دوم شمرده می‌شود. کوبیست‌ها نقاشی من را ادبی و روایی می‌نامیدند و من آمادگی داشتم که هرگونه طعنه و سرزنشی را بپذیرم.»

شاگال دربارهٔ شیوهٔ نقاشی خودش بر آن بود که: «ممکن است در نقاشی ایماژ یک زن و یک گاو ارزش تجسمی همسان نداشته باشند اما ارزش شاعرانهٔ آن دو همسان است. اگر پای انتزاع در میان باشد، با توجه به بهره‌جویی از عناصر تصویری، من از موندریان و کاندینسکی انتزاعی‌تر نقاشی می‌کنم. انتزاع من به آن گونه نیست که واقعیت را یکسره به فراموشی بسپارد و به خاطر نیاورد. اثری که واقعیت را به خاطر نیاورد تزیینی است. منظور من از انتزاع چیزی است که فی‌البداهه پا به عرصهٔ زندگی می‌گذارد و با عناصر ناآشنا و نامنتظر خود به فضای تصویر و چشم و ذهن تماشاگر نفوذ می‌کند.»

شاگال بعد از آن که چندین بار به برلین سفر کرد تصمیم گرفت که برای دیدن خانوادهٔ خود به روسیه سفر کند. خیال داشت که سه ماه در روسیه بماند اما شروع جنگ راه بازگشتش را بست و ناگزیر در روسیه ماند. بار دیگر با بلا روزنفلد رابطه برقرار کرد و به رغم مخالفت‌های خانوادهٔ بلا در ۱۹۱۵ با او ازدواج کرد. بعد از جنگ، نوبت به انقلاب روسیه رسید و شاگال جانب بلشویک‌ها را گرفت. در جمع آوانگاردهای روسیه اسم و شهرتی به هم زده بود و آناتولی لوناکارسکی، وزیر فرهنگ جدید او را خوب می‌شناخت. شاگال در ۱۹۱۸ به عنوان کمیسر هنر ویتبسک برگزیده شد و یکی از وظایف او دایر کردن یک هنرکده در این شهر بود. شاگال از برخی از نقاشان و طراحان از جمله کاسیمیر مالویچ برای تدریس در این هنرکده دعوت کرد اما دیری نگذشت که با یک بلندبازی که رهبری آن را مالویچ به عهده داشت روبه‌رو شد. در یکی از سفرهایی که شاگال برای جلب حمایت دولت به مسکو رفته بود، مالویچ با بهره‌جویی از غیبت او و به یاری چند تن از هواخواهان خود مدیریت هنرکده را در دست گرفت. اگرچه شاگال با حمایت دولت مقام پیشین خود را به دست آورد اما سخت آزرده شد و در ۱۹۲۰ به مسکو کوچ کرد. در مسکو سفارش تئاتر یهودیان برای نقاشی چند پردهٔ عریض و طویل را پذیرفت و برای آن که آرامش بیشتری داشته باشد به شهر کوچکی در حومهٔ مسکو نقل‌مکان کرد. در آن‌جا از فشارهای روحی در امان بود و به آموزش نقاشی به کودکان بی‌سرپرست پرداخت. آن‌چه او را می‌آزرد سیاست‌های دیکتاتورمابانهٔ حکومت و بالاتر از همه یکسونگری‌های کانستراکتیویست‌های روسی بود. در ۱۹۲۲ اجازه خروج از کشور را گرفت و به برلین رفت. در آن‌جا دریافت که والدن از غیبت او و گرفتاری‌هایش در روسیه استفاده کرده و بسیاری از آثارش را فروخته است. در ۱۹۲۳ آمبرواز ولار که از مجموعه‌داران و تاجران سرشناس آثار هنری بود از شاگال دعوت کرد که برای تصویرگری چند کتاب به پاریس سفر کند. شاگال در ۱۹۲۴ به پاریس رفت و از آن‌جا که ولار انتخاب کتاب‌ها را به عهدهٔ خود او گذاشته بود، کتاب «ارواح مردگان» اثر گوگول را برگزید و همزمان با آن به دوباره‌کاری برخی از آثار پیشین خود که در جنگ و سفر آسیب دیده و یا ناپدید شده بود پرداخت.

آثار شاگال از همان آغاز ریشه در زندگی خود او داشت و نوعی بازگویی خاطرات دوران کودکی و نوجوانی و زندگی یهودیان روسیه بود. اگرچه شاگال بیش‌وکم از ریشه‌های روسی خود بریده بود اما گسستن از این خاطرات برایش دشوار بود و به شکلی سانتی‌مانتال گونه به بازیافت همان مضامین می‌پرداخت. می‌گفت: «این واقعیت که من در نقاشی‌هایم به تکرار از ایماژ گاو، دوشیدن شیر، زنان، خروس، عناصر بومی و معماری روسی به عنوان منبع اصلی فرم‌ها استفاده می‌کنم ریشه در خاطرات کودکی و محیطی دارد که در آن زندگی و رشد کرده‌ام. این‌ها تأثیرات بسیار ژرفی در خاطرات بصری من برجا گذاشته‌اند. هر نقاش به هر حال در جایی به دنیا آمده است و هر قدر هم که زیر تأثیر محیط تازه باشد، رایحه‌یی از زادگاهش را با خود دارد و در کارهایش می‌دمد. این نشانه‌های بصری و تأثیرات اولیه مانند

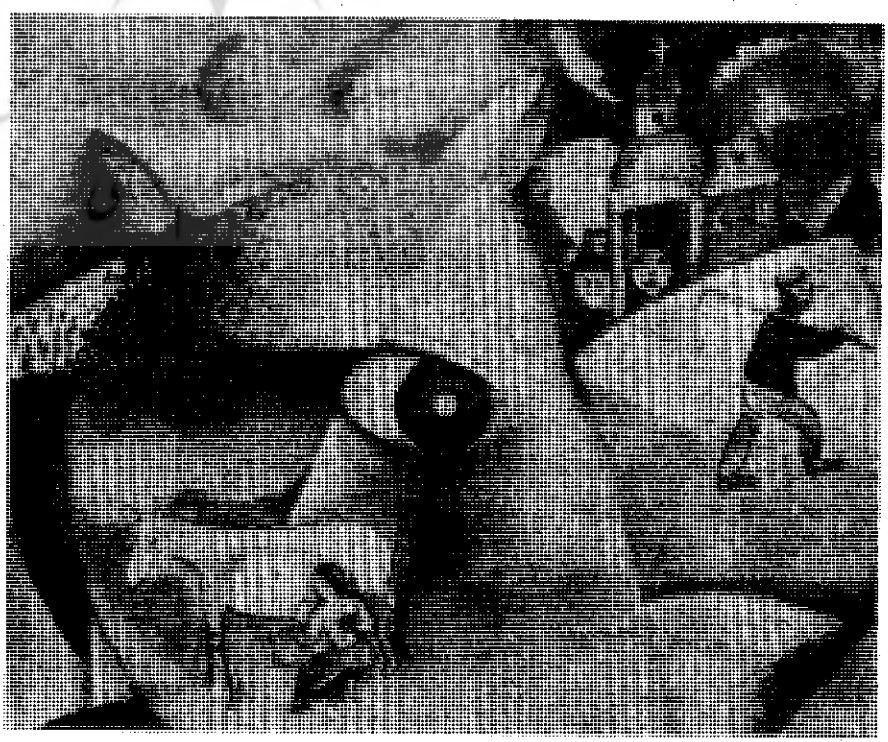
مارک شاگال: چهرهٔ نقاش با هفت انگشت، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۱۳

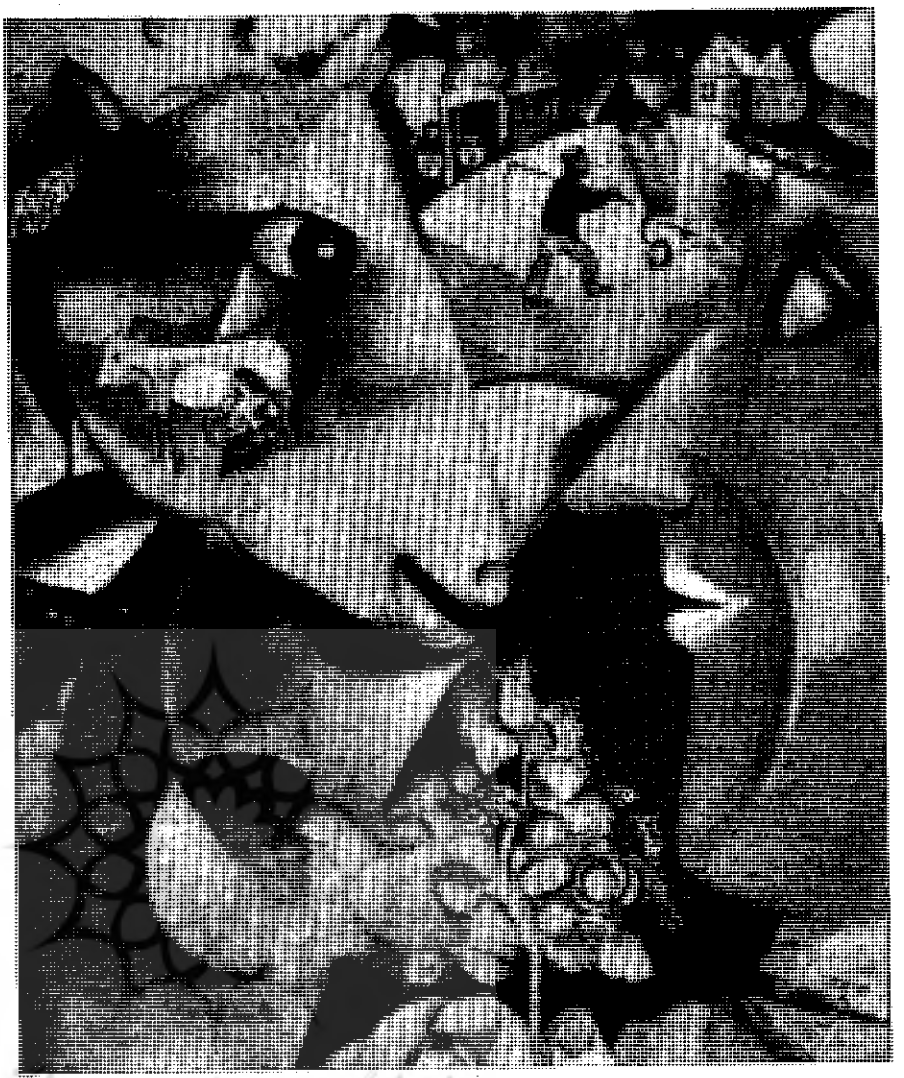
دست‌خط نقاش است.» به سبب همین اندیشه‌ها بود که سوررئالیست‌ها از او دعوت کردند تا به گروه آنان بپیوندد اما شاگال این دعوت را نپذیرفت و ترجیح داد که مستقل بماند. می‌گوید: «سوررئالیست‌ها هم دنبال فرمول و قاعده خاصی بودند و من می‌خواستم کارم قاعده و قانونی نداشته باشد. می‌خواستم جهانی را تصویر کنم که در آن هر چیزی امکان‌پذیر است و در عین حال هیچ چیز آن اعجاب‌انگیز نیست.» در ۱۹۳۰ بار دیگر ولار از شاگال خواست که داستان‌های تورات و انجیل را برایش مصور کند. شاگال برای جمع‌آوری منابع به فلسطین سفر کرد و پس از بازگشت به پاریس به این مضمون تازه پرداخت. در واقع آن‌چه ولار از شاگال خواسته بود نمایش قدرت‌های معنوی به وسیلهٔ ابزار و مصالح مادی بود. شاگال در برابر الهیات احساسی از ترس آمیخته با احترام داشت، از کودکی و نوجوانی او را از کشیدن فیگور انسان و هر موجود جاندار دیگر نهی کرده بودند و اکنون ولار از او می‌خواست که چهرهٔ پروردگار و انبیاء را برایش نقاشی کند. شاگال برای نمایش حضور پروردگار از کلام بهره گرفت و هر جا که ضروری بود نام پروردگار را در هاله‌یی از نور بر فراز آسمان و یا در شعله‌های آتش آورد[۳] و بدین سان از نشانه‌یی آشنا بهره گرفت.

شاگال در ۱۹۳۷ شهروندی فرانسه را پذیرفت اما در ۱۹۴۰ به سبب قانون ضدیهودی حکومت، ملیت فرانسوی او باطل شد. از پاریس به مارسی رفت و چند صباحی کوشید تا اسباب سفر خود به امریکا را فراهم آورد اما دستگیر شد و با دشواری بسیار به اسپانیا گریخت. سرانجام از اسپانیا به امریکا رفت. در ۲۳ ژوئن ۱۹۴۱ وارد نیویورک شد و تا ۱۹۴۸ در این شهر زندگی کرد. شاگال در ۱۹۴۸ به فرانسه بازگشت و تا پایان عمر نقاشی کردن با ابزار و رنگ‌های گوناگون را ادامه داد اما آن‌چه تولید می‌کرد تکرار گذشته بود. شاگال عمری دراز داشت. آخرین بازماندهٔ نسل اول نقاشان مدرن بود و در ۱۹۸۵ در نودوهشت‌سالگی دیده بر جهان فروبست.

در هر مطالعه‌یی که در باب هنر شاگال به عمل آمده، یک سر قضیه در پیوند با پیش‌زمینهٔ مذهبی و یهودی او و نحوهٔ فائق آمدنش بر باورهای مذهبی دربارهٔ تصویرگری بوده است. همیشه هم این پرسش مطرح بوده است که چرا شاگال که همیشه گوش به فرمان نیاکان خود بوده باید در مورد بازنمایی به راهی دیگر کشانده شود؟ این پرسشی است که می‌تواند بخشی از توصیف روش غیرواقع‌گرایانهٔ تصویرکردن مردم و نمادهای آنان را به عهده بگیرد و بر مفهوم تحریف‌های آگاهانه انگشت بگذارد. شاگال همیشه بر این باور بود که باید به جای بازنمایی واقعیت، آن را پس و پیش کند و منتقد ظاهر بصری آدم‌ها و حیوانات باشد. نقاشی شاگال نافذ و گه‌گاه پرتوان بود اما هیچ چشم‌انداز ذهنی مشخصی فراسوی خودش بازنگشود و جایگاهش در تاریخ هنر چیزی است همسان اودیلن رودن در اواخر قرن نوزدهم، با صداقت نقاشی می‌کرد اما صداقتش بیشتر ظاهری بود تا باطنی. همیشه می‌خواست شاعرانه بودن را به دنبال نقاشی خود یدک بکشد اما هیچ وقت حرف خود را رک و پوست‌کنده و به تمامی نزد. در نقاشی‌هایش انسان‌ها بر هوا راه می‌روند و بر بام‌ها ویلن می‌نوازند. بزرگی و کوچکی فیگورها به سبب نزدیکی و دوری آن‌ها نیست بلکه به سبب اهمیت آن‌هاست و مهم‌تر از همه شکل گفت‌وگوی شاگال با هنر فولکلوریک است که روشن نیست. همیشه چیزی را ناگفته رها می‌کرد و حرف‌هایش هم مانند فیگورهایش معلق و پا در هوا بود. بیش از هر چیز به نمایش شخصیت یکه و نامتعارف خود توجه داشت و نمی‌دانست کی و کجا با فروتنی از این خر شیطان پایین بیاید واندکی هم به نظمی که زیبایی تجسمی نام دارد بیندیشد. برخی از وجوه شلختگی و بی‌دقتی که در آثارش دیده می‌شود نیز برآمده از همین ظاهرسازی‌ها است و از همین رهگذر است که نقاشی‌هایش نمی‌توانند یک فرم کامل تجسمی را متجلی کنند. با آن که از روسیه به اروپای غربی رفته بود اما هنوز یک اروپایی به حساب نمی‌آمد و خودش هم از سلیقه‌هایی که در کوله‌بار ذهنی خود آورده بود رهایی نداشت. همیشه میان دو فرهنگ گوناگون سرگردان بود. یکی فرهنگی که زندگی او را به عنوان یک یهودی روسی شکل داده و سلیقه‌اش را معین کرده بود و دیگری فرهنگی که قرار بود هنر او را شکل دهد. می‌خواست این دو را هر طور که شده با هم جفت و جور کند اما ناهماهنگی آن‌ها به کارش شکلی تئاترگونه و دکلمه مانند می‌داد. می‌خواست زوج‌های رمانتیک ذهنی خود را با شعرهای تغزلی اروپای غربی سازگار نشان دهد و به نظر می‌آید که بیش از نقاشان هم‌عصر خود به شعر و شاعری می‌اندیشیده است. از همین رو رابطهٔ میان عناصر پرده‌هایش بیشتر عاطفی است تا تجسمی. نقاشی‌های او ایماژهای بصری متعارف را نشان نمی‌دهند اما به شکلی فی‌البداهه، بخشی از واقعیت را تصویر می‌کنند. شاگال برای بیان تجسمی خود نیازی به بهره‌جویی از اصول علمی مانند پرسپکتیو و قوانین روایت‌گری (مانند آغاز و میانه و پایان) نمی‌دید. ایماژهایی که کنار هم نمی‌نشینند فاصله‌ها را پل می‌زنند و فیگورهای معلق و در حال پرواز، هر وجهی از واقعیت، حتی نیروی جاذبه زمین را انکار می‌کنند. در نقاشی‌هایش همه چیز شکل و کیفیت افسانهٔ پریان را به خود می‌گیرد و عدم حضور مقیاس و میزان این کیفیت را تشدید می‌کند. این همان منطقی است که امروز پست‌مدرنیسم سردرپی آن دارد و شاگال را به سبب بهره‌جویی از عنصر خیال می‌ستاید.

به هر حال آن‌چه شاگال در ده سال فاصلهٔ میان ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ نقاشی کرد مثال‌واره‌های بی‌برو‌برگرد نافذترین و فردی‌ترین نقاشی‌های قرن بیستم شمرده می‌شود. هنگامی که درگیر جر و بحث با مکتب‌گرایان پاریس بود در اوج خلاقیت خود نقاشی می‌کرد و همین کافی بود تا او را در پانتئون تاریخ هنر جا دهد و نام او را





مارک شاگال: من و دهکده، ۱۹۱۱ ـ در این اثر که بلافاصله پس از ورود شاگال به پاریس نقاشی شده تأثیرپذیری خام او از کوبیسم چهره‌یی آشکار دارد.

دست‌کم به عنوان یک نقاش درجه یک ماندگار کند اما هنگامی که جایگاه خود را تثبیت شده یافت، مانند بسیاری از نقاشان موفق دیگر، خود را به گذشتهٔ خود تبعید کرد، فقط به تکرار و تولید نقاشی‌های شاگال‌گونه پرداخت و کارهایش اغلب آبکی و ساختگی از کار درآمدند. خود را به نوعی تصویرگری آلیس در سرزمین عجایب تجسمی دل‌خوش کرده بود. آن قدر گاو و خروس و عروس و ویلن‌زن را تکرار کرده بود که این عناصر، مانند کوه فوجی‌یاما در پس زمینهٔ چاپ‌های هوکوسایی، سازه‌های ثابت نقاشی او شده بود. آن‌چه شاگال از ۱۹۴۳ به بعد نقاشی کرد نشانه‌های بحران هنر او بود. در این نقاشی‌ها آن شور و شوق سابق و آن سرشاری و پرخونی و تمام آن‌چه ویژگی هنر او شمرده می‌شد جای خود را به ارکستراسیون حساب شدهٔ رنگ داد و حتی به شکل‌های سوررئالیستی که پیشتر با آن مخالفت می‌ورزید روی آورد. شاگال خودش متوجه این افول هنری شده بود اما می‌خواست به هر قیمت که شده کار خود را توجیه کند. در مصاحبه‌یی در ۱۹۴۶ با اشاره به نقاشی‌های متأخرش گفت: «این‌ها فقط ترکیب‌بندی‌های بصری ایماژهایی است که سراسر عمر مرا وسوسه کرده است. هر نظریهٔ دیگری که به هم ببافم بی‌معنا خواهد بود. نقاشی‌های من دلیل حضورم در عرصهٔ هستی است، زندگی من است، همین.»[۴] شاگال رفته‌رفته خود را از یک هنرمند خلاق، به نقاشی مبدل کرد که گذشتهٔ خودش را رج می‌زد. عصاره و جوهره هنرش روزبه‌روز تحلیل می‌رفت و نه خودش را جدی می‌گرفت و نه هنرش را. به نوعی مدارا و محافظه‌کاری تن داده بود و چنان سرگردان بود که از عهدهٔ سامان دادن همین نقاشی‌های تکراری هم برنمی‌آمد، پیدا بود که کنترل کار از دستش در رفته است و این برای نقاشی همچون شاگال که چیزی جز نبوغ خود نداشت سخت آسیب‌رسان بود و به پایانی اسفبار انجامید. البته باید به این واقعیت هم اشاره کرد که این افول هنری تنها آثار شاگال را شامل نمی‌شد و تنها او نبود که به لطیف کردن رنگ و صیقل‌دادن سطح پرده روی آورد. پیکاسو و بخشی از مکتب پاریس بعد از ۱۹۲۵ هم این کار را کردند. براک به تکرار ملال‌انگیز خود پرداخت، خوان گریس و ماتیس هم آن سرزندگی و جان‌مایهٔ گذشته را فراموش کردند، لژر التقاطی نقاشی می‌کرد. به طور کلی می‌توان گفت که در نیمه‌های دههٔ ۱۹۲۰ عمر دوران حماسی تجسمی به سر آمده بود و قهرمانان آن با نگرش بدبینانه اما لذت باورانه‌یی که برجامعه حکم می‌راند کنار آمده بودند. در شرایطی از این گونه بود که بسیاری از نقاشان، به ویژه پرشورترین آنان، به سوررئالیست‌ها و نو ـ رمانتی‌سیسم پیوستند. ◇

**پانویس‌ها و منابع:**

۱. نقل قول‌ها از مصاحبهٔ ادوارد رودیتی با شاگال است.

Roditi, Edouard. "Dialogues", Bedford Arts, San Francisco, 1989

۲. Der Sturm Gallery

۳. شاگال در ۱۹۸۳ هم نام پروردگار را در نقاشی میوه‌های سوزان، در هاله‌یی از نور آورده بود.

۴. The New York Sun, April 13, 1946

**منابع:**


- Arnheim, Rudolf. "To the Rescue of Art", University of California Press, Berkeley, 1992
- "Artists on Art", ed. Robert Goldwater and Marco Treves, John Murray, London, 1990
- Canaday, John. "What is Art", Hutchinson, London, 1980
- Hughes, Robert. "Nothing if not Critical", Harvill, London, 1990
- McBride, Henry. "The Flow of Art", Yale University Press, New Haven, 1997
- Roditi, Edouard. "Dialogues, Conversations with European Artists at Mid-Century", Bedford Arts, San Francisco, 1990
- Smith, Edward Lucie, "Lives of the Great 20th Century Artists", Thames and Hudson, London, 1999