



مرکز نشر کتابهای طراحی و نقاشی
* در ایران *

آشنایی با آثار

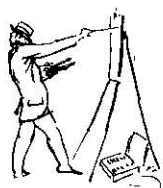
ویلیام ترنر

نوشته: جان سلز
ترجمه: محسن کرامتی



«پیش از ترنر، هیچکس پرده‌ای را که طبیعت را از ما مخفی می‌کرد کنار نزده بود... ترنر نخستین هنرمندی است که نوع کاملی از منظره به ما ارائه می‌کند.»

جان راسکین



انتشارات و کتابفروشی بهار

تهران - خیابان انقلاب،
Enghelab Ave. Farvardin St.
At Sezavar Cross
خیابان فروزش - مراوار

ویلیام ترنر

انگلستان و منظره سازی

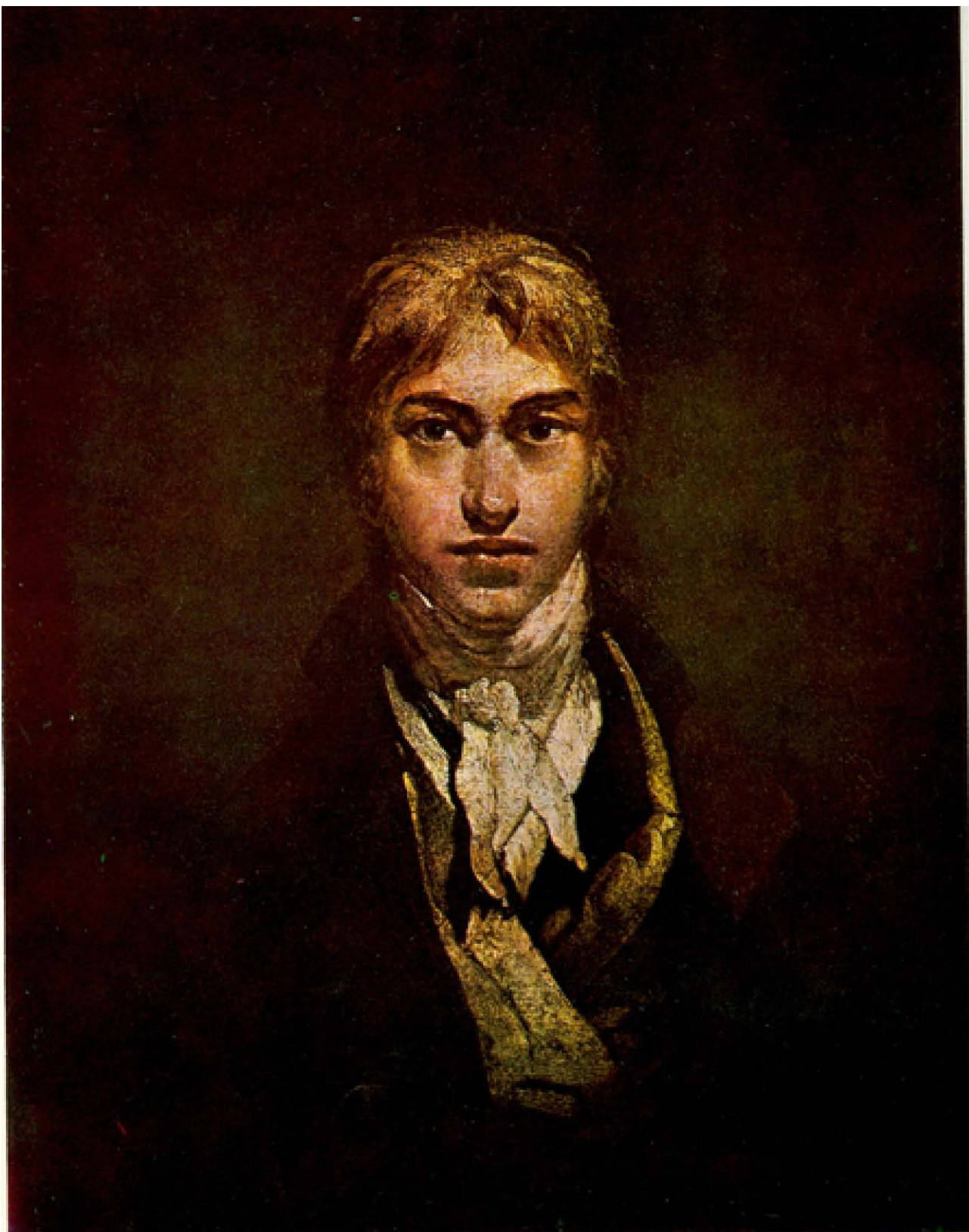
کار جوزف مالورد و ویلیام ترنر پدیده‌ی یگانه‌ای را در تاریخ نقاشی نشان می‌دهد. به این معنی که ترنر بدون هیچ وقفه و توقفی موفق می‌شود دو اسلوب کاملاً متضاد را، که متضمن استحاله‌ای اساسی در مفهوم ادراک هستند، به یکدیگر پیوند بدهد. به عبارت دیگر کار ترنر شامل دو اسلوب کاملاً مغایر است که یکی از آنها مبتنی بر تداوم یک گذشته‌ی زیبایی شناختی است، و دیگری نمونه‌ی بینشی را به دست می‌دهد که قدرت انقلابی‌ی آن به مرور زمان روشن می‌گردد.

این که این ارتباط میان دو دنیای متفاوت از آفرینش هنری— که گسستگی میان عصر کلاسیک و عصر نوین را نشان می‌دهد— در طی نخستین نیمه‌ی قرن نوزدهم برقرار گردید نه تنها جنبه‌ی درخور توجه این پدیده نیست، بلکه حتی عامل مزاحمی نیز به شمار می‌آید؛ بخصوص وقتی در نظر بگیریم که پدیده‌ی مذکور مبتنی بر تحول منطقی در کار ترنر نیست: شیوه‌ی نقاشی‌ی ترنر را در اوایل فعالیت هنری‌اش به هیچ وجه نمی‌توانیم به منزله‌ی مرحله‌ای ابتدائی و تجربی از تکامل بعدی‌ی وی به شمار بیاوریم.

در دوره‌های مختلفی که می‌توانند تمایل تازه‌ای را در کار یک نقاش نشان بدهند، ممکن است بیشتر شدن مهارت فنی او را در طراحی و یا در استفاده از رنگ، و یا، همچنانکه در مورد وان گوگ و ونارمی بینیم، کشف نور را، که در تغییر کردن رنگهای مورد استفاده‌ی آنها متجلی می‌گردد، ملاحظه کنیم. اما همان چشم و همان دست، در هر دو اسلوب مشاهده می‌شود. شیوه‌ی نقاشی‌ی تیره و کدر وان گوگ در زمان اقامت در هلند در ابتدای فعالیت هنری وی ابتدائاً کلاسیک یا آکادمیک نبود؛ در همان زمان هم ضرب‌های قلم طاغی و خشن او حالت ذهنی‌ی آشفته‌ای را نشان می‌داد. کاندنیسکی، در گذر از فوویسم به تجرید مطلق، همان رنگ‌ها و لحن تغزلی‌ی آثار قبلی‌ی خود را حفظ کرد؛ یعنی به رغم یک تغییر اساسی، شیوه‌های کار او متعلق به دو نقاش مختلف جلوه نمی‌کرد. اما در مورد ترنر چنین نیست.

نکته‌ی عجیب دیگر در این تحول تصویری، که فصل تازه‌ای را در تاریخ هنر بازمی‌کند، این است که این تحول در انگلستان به وقوع پیوست. سنت‌های دیرینه‌ی انگلیسی به هیچ روی نتوانسته است انگلیسی‌ها را از خطر کردن‌ها دور نگهدارد. اما در نقاشی، پیش از ترنر و مدتها بعد از وی، هیچیک از جنبش‌هایی را که مفاهیم آفرینش هنری را در فرانسه، آلمان، اسکاندیناوی، و روسیه‌ی زمان انقلاب دیگرگون کردند در انگلستان نمی‌یابیم. در بین بزرگان جنبش‌های امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، فوویسم، یا کوبیسم نام هیچ انگلیسی دیده نمی‌شود. (سیسلی اصل و نسب انگلیسی داشت، اما وی در پاریس به دنیا آمد و تقریباً تمام مدت عمر خود را در فرانسه سپری کرد.) تنها جنبش قابل ذکر که در قرن نوزدهم در انگلستان رخ داد جنبش پره رافائلیسم بود، که نمایانگر کوششی برای بازگشت به مبانی‌ی زیبایی‌شناسی در یک گذشته‌ی بسیار دور بود.

اما این منحصر به فرد بودن آنقدرها هم غیر قابل توضیح نیست. برای درک این مطلب، ابتدا باید توجه کنیم که تاریخ نقاشی‌ی انگلستان به طور قابل ملاحظه‌ای با تاریخ نقاشی‌ی فرانسه تفاوت دارد. نقاشان فرانسوی، به نحو تعجب‌آوری، بسیار دیر به منظره سازی روی آوردند. در این رابطه قابل توجه است که بدانیم ادبیات، و حتی فلسفه، تأثیر بسیار کمی بر نقاشی گذاشته‌اند. در دهه‌های ۱۷۷۰ و ۱۷۸۰ آنچه ذهن نقاشان را به خود مشغول می‌کرد نه



تک چهره ی خود ترنر، در حدود ۱۷۹۸، رنگ روغن، ۲۳ × ۲۹ ۱/۴ اینچ



قایقهای هلندی در میان باد، ۱۸۰۵-۱۸۰۶، مداد و مرکب، واش و گچ سفید، $10\frac{3}{4} \times 17\frac{1}{8}$

«بازگشت به طبیعت» بلکه بازگشت به دوران کهن بود. در کارگاهها، به مدل‌ها همچون یونانی‌ها و رومی‌ها لباس می‌پوشاندند و از آنها می‌خواستند صحنه‌های تاریخی را در فضاهایی به نمایش بگذارند که در آنها بازسازی ماهرانه‌ی بناهای تاریخی به مراتب مهم‌تر از ارائه‌ی درختها، گلها و جویبارها بود. و این در همان زمانی بود که ژان ژاک روسو آخرین کتاب خود، رویاهای یک گردش‌کننده تنه‌ها، را که در آن از انسان‌های دوری برمی‌گرداند تا در طبیعت مطالعه نماید، نگاشته بود («وقتی در دل جنگل در زیر درختان می‌ایستم، می‌اندیشم در بهشت روی زمین هستم، و از چنان لذت درونی و افری بهره‌مند می‌شوم که گویی شادترین موجود می‌زنده‌ام»).

معهدا، نقاشان هلندی‌ی قرن هفدهم، بی‌آنکه قواعد منظره‌سازی را کنار بگذارند، نوعی واقع‌گرایی در منظره را تجربه کرده بودند، نقاشان «منظره‌پرداز» (Vedute) ایتالیایی در قرن هجدهم منظره‌های بی‌نهایت دقیقی از شهرهای خود ساخته بودند. اما این برای آنها تأیید رسمی را به ارمغان نیاورده بود؛ کانالتو تنها در سال ۱۷۶۳، یعنی پنج سال پیش از مرگ خود، توانست به آکادمی‌ی ونیز راه پیدا کند: هرچند در لندن (شهری که کانالتو به دستور جوزف اسمیت کنسول انگلستان در ونیز و حامی‌ی هنر به آنجا رفته بود) مورد احترام بسیار قرار گرفت و سالها در آن زندگی کرد.

این حقیقت که پل ساندبی (۱۸۰۹-۱۷۲۵) مجموعه‌ای از نقاشی‌های کانائیلورا در اختیار داشت بسیار قابل توجه است، زیرا ساندبی راهگشای منظره‌سازی در انگلستان بود. البته این به آن معنا نیست که بگوئیم گرایش تازه‌ی نقاشان انگلیسی به منظره‌سازی مستقیماً منشاء ایتالیائی داشت. حقیقت این است که انگیزه‌های منظره‌سازی از طریق سوئیس به انگلستان راه پیدا کرد و اندکی بعد چشم اندازهای کوهستانی‌ی سلسله جبال آلپ به منظره‌سازها شخصیتی رومانتیک بخشید. خود ساندبی هرگز از انگلستان بیرون نرفت و نخستین نقاش بود که در انگلستان آبرنگ را به عنوان یک وسیله‌ی مستقل بیان هنری به کار گرفت و باز نخستین کسی بود که در انگلستان تکنیک آکواتینت (نوعی چاپ دستی م.م.) را تجربه کرد. اما اوج خلاقیت را در منظره‌سازی در آثار رابرت کازنر (۱۷۹۷-۱۷۵۲)، و دریگانگی‌ی منسجم مشاهده‌ی واقع‌گرایانه و تخیل شاعرانه‌ی منظره‌های او، می‌توان دید. او با سوئیس و ایتالیا آشنائی داشت، و شاید اگر در چهل و پنجسالگی به مرض جنون نمرده بود، می‌توانست ترنر را در آن کشورها همراهی کند. رابطه‌ی کازنر با کار ترنر را بعداً در همین کتاب بررسی خواهیم کرد.

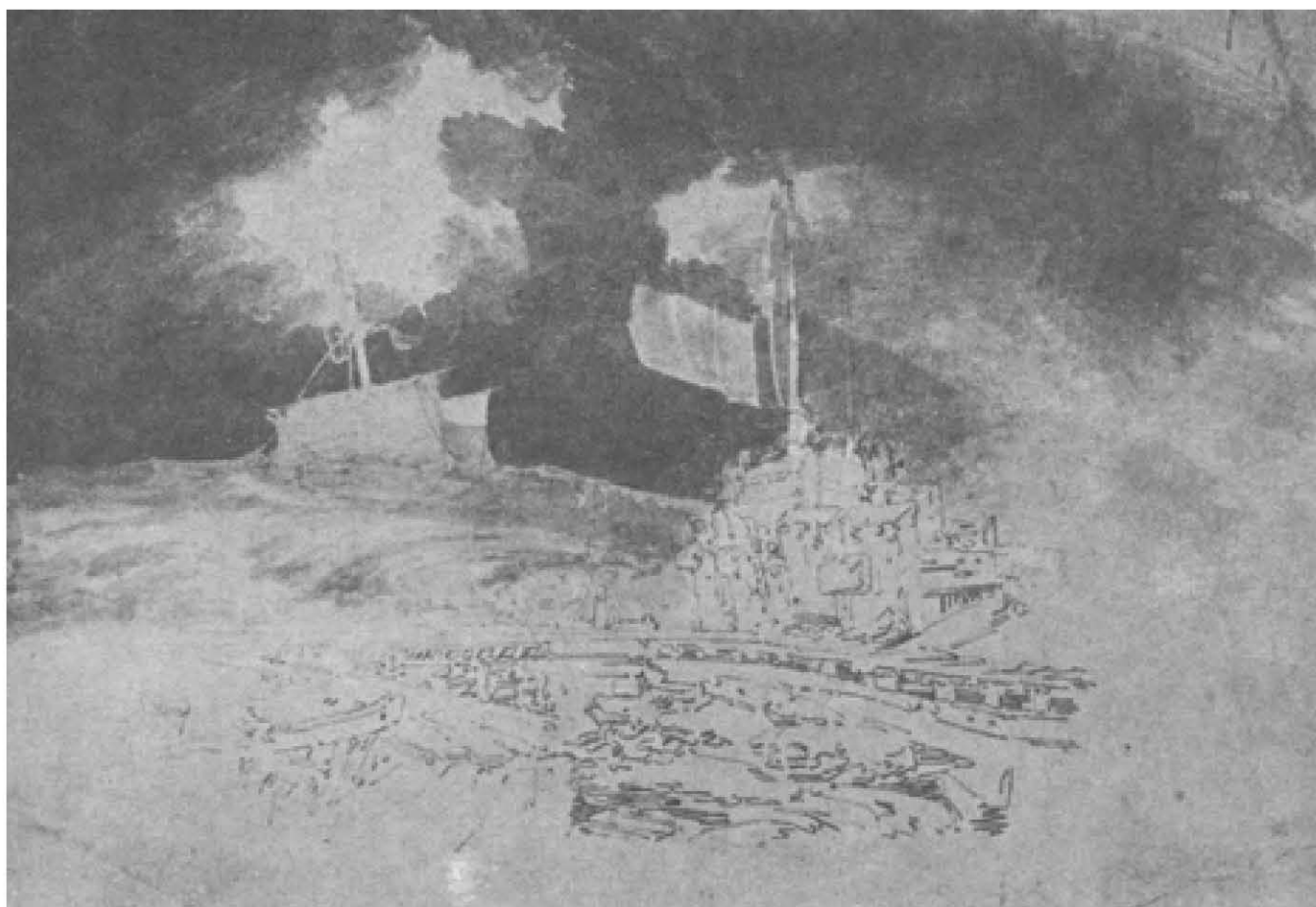
چهره‌ی مهم دیگر در بین منظره‌سازان اواخر قرن هجدهم تامس جیرین (۱۸۰۲-۱۷۷۵)، آبرنگ‌ساز مشهور انگلیسی است که شخصیت او در آزادی خاص وی در استفاده از رنگ آشکار می‌گردد. تا پیش از او هنرمندان همواره آبرنگ را وسیله‌ای برای رنگ کردن طراحی می‌دانستند (انگلیسی‌ها اینگونه طراحی‌ها را «طراحی‌ی رنگ شده» می‌خواندند)، و آن را تکنیک نقاشی به شمار نمی‌آوردند. و ما خواهیم دید که این نوع استقلال رنگ - که جیرین حتی گوشه‌ی چشمی به آن نمی‌کند - بعدها نوآوری اساسی‌ی ترنر را تشکیل داد.

(هواخواه کاتدرال‌ها (کلیساهای جامع)

ترنر در ۲۳ آوریل ۱۷۷۵ در ناحیه‌ی میدن لین شهر لندن، در نزدیکی کاونت گاردن مارکت، در انگلستانی دیده به جهان گشود که هم به دلربائی‌ی ییلاقات خود و هم به نحوه‌ی نمایش آن‌ها از سوی نقاشان حساسیت داشت و برای‌شان ارزش قائل بود. بی‌شک تعیین دقیق تاریخ تولد ترنر دشوار است، زیرا در خطابه‌ای که در ۱۸۵۳، دوسال پس از مرگ‌اش، به وسیله‌ی جان راسکین دوست و ستایشگر دیرین وی (که بعداً به او اشاره خواهیم کرد) ایراد شد، راسکین نتوانست دقیقاً بگوید که ترنر در زمان مرگ خود چندسال داشت چون که یادداشت‌های مربوط به تولد او در یک آتش سوزی از میان رفته بود.

پدر ترنر، که اهل دی‌ون شایر بود، آرایشگر بود. و هر چند می‌باید ترجیح میداد پسرش را در همان حرفه ببیند، به گونه‌ای استثنائی فهمیده بود و هرگز با اولین نشانه‌های علاقه‌ی فرزند خویش نسبت به طراحی مخالفت نکرد. و حتی استعدادهای او را تحسین می‌کرد، و ویلیام در سرتاسر زندگی‌ی خود مشتاقانه اوقات خود را به پدر اختصاص می‌داد. اما سالهای کودکی‌ی او خالی از دوره‌های دشواری که به وسیله‌ی مادرش به وجود می‌آمد نبود؛ مادری که خلق و خوی تند، و عصبانیت‌های‌اش سرانجام به جنون وی انجامید. در سال ۱۸۰۰ بناچار مادر با در بیمارستان بیت‌الحم (که اکنون به موزه‌ی سلطنتی جنگ مبدل شده است) بستری کردند، و عاقبت در ۱۸۰۴ در یک تیمارستان درگذشت.

اما چه چیز باعث بیدار شدن عشق و علاقه‌ی این پسرک شهری گردید و به تدریج او را به صورت بزرگترین منظره‌ساز آن عصر درآورد؟ این نکته آشکار است که او تا سن ده سالگی، یعنی تا زمانی که مدتی را در خانه‌ی دائی‌ی خود ج.م.و. مارشال، که در برنتفورد قصابی می‌کرد، بگذراند حومه‌ی شهر را ندیده بود. نخستین طراحی‌های باقی مانده از او تاریخ ۱۷۸۷، یعنی زمانی را برخورد دارند که او دوازده ساله بود. این طراحی‌ها کپی‌هایی از آثار چاپی‌ی هنرمندان مختلف، نظیر گراور «منظره‌ی نورث‌وست» که در ۱۷۸۰ در آکسفورد منتشر شد و موضوع نخستین آبرنگ ترنر گردید، می‌باشند. این طراحی‌های اولیه، در عین هشیارانه بودن‌شان، خام هستند، اما او به مدد تمرین مداوم طراحی به سرعت پیشرفت میکرد و حتی در ازاا طراحی‌هایش مبلغ مختصری از خریداران می‌گرفت.



طوفان در نزدیکی دوور، ۱۷۹۳، آبرنگ (ناتمام)، 14×10 اینچ

نخستین دفترچه‌ی طراحی‌ی او، دفتر طراحی‌ی آکسفورد، آلبوم کوچک مستطیل شکل به ابعاد شش در ده اینچ است که رنگ جلد آن بسیار زرق و برق دار است. این دفترچه که طراحی‌های آن در حوالی ۱۷۸۹ کشیده شده است اتودهایی از مناظر مختلف می‌باشد: یک کلیسا، خانه‌ها، درختها، و گاوهایی که با مداد سیاه یا مرکب کشیده شده‌اند، و یک طراحی‌ی آبرنگ که مرد جوانی را نشان می‌دهد که دهنه‌ی اسب خود را گرفته است.

نخستین سفارش‌های ترنر سفارش‌هایی برای تصاویر کتابهای عامیانه‌ی کوچک، کتابچه‌های راهنمای توریستی، و تقویم‌های مختلف بود. او خیلی زود شروع به طراحی از قابهای روی رودخانه‌ی تیمز کرد، و در لندن و حومه‌ی آن و در مارگیت دریا را کشف کرد. اما در این دوره ترنر بخصوص به خانه‌های قدیمی، کاخ‌ها، کلیساهای گوتیک، و ویرانه‌ها علاقه نشان می‌داد. طراحی‌های او از این سوژه‌ها در نشریات مختلف چاپ می‌شد. در نقاشی‌های اولیه‌ی او برخی نشانه‌های اهمیتی را که بعدها برای ابنیه‌ی مختلف، به عنوان مضمونی شاعرانه، قائل گردید مشاهده می‌کنیم.

نخستین استادان او عبارت بودند از پالیس Palice، نقاش گل‌ها در سوهورو Soho، تامس هاردویک معمار، و تامس مالتون، که شیوه‌ی او در ترسیم بناهای تاریخی الگوی کار ترنر قرار گرفت. در دسامبر ۱۷۸۹، در سن چهارده سالگی، ترنر در مدارس رویال آکادمی ثبت نام کرد، و سال بعد آبرنگ «لمبت، کاخ اسقف اعظم» او در همانجا به نمایش درآمد. ده سال پس از آن به عنوان یک عضو پیوسته به رویال آکادمی پذیرفته شد.

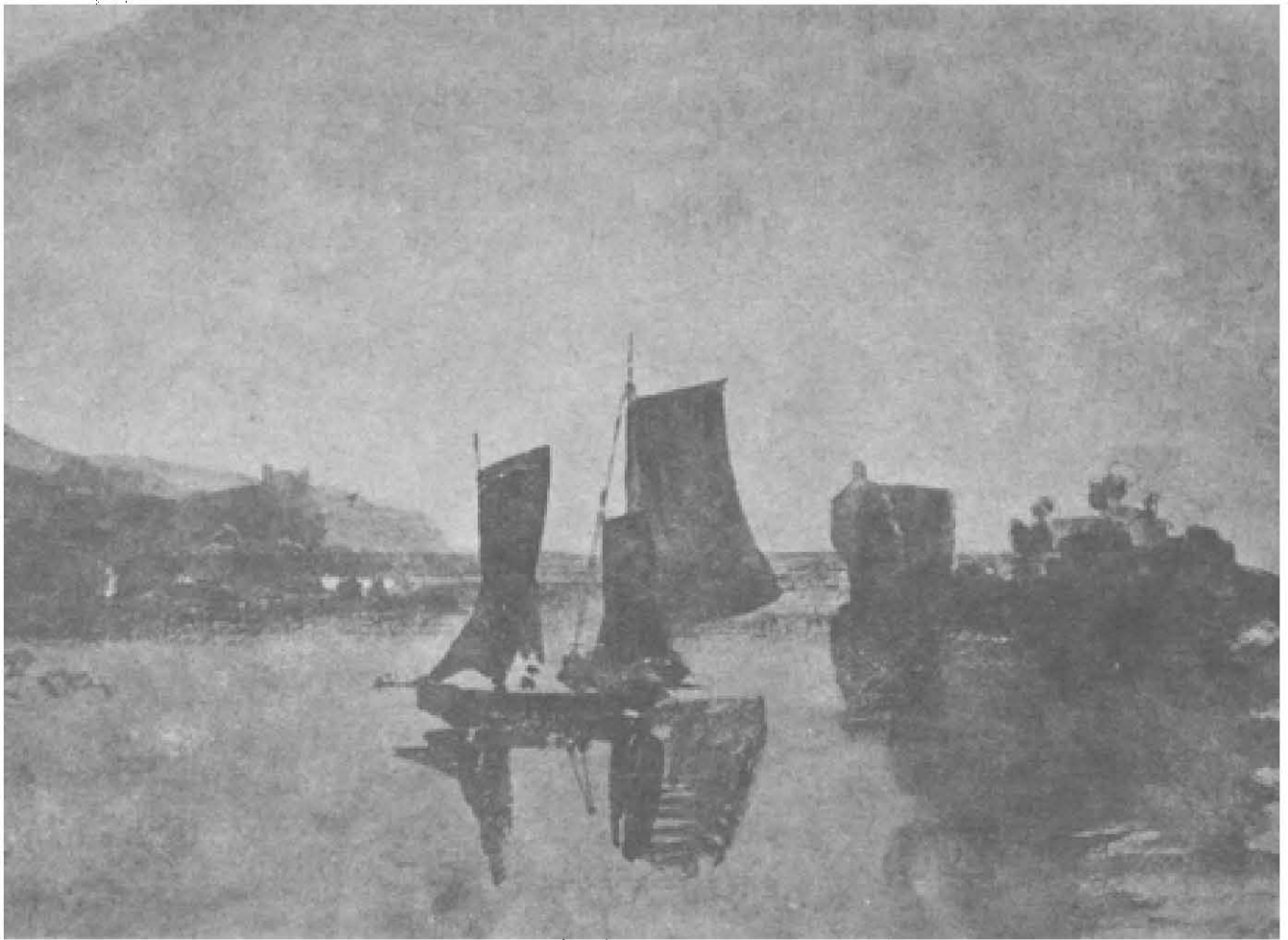




صحنه‌ای در ساحل فرانسه، ۱۸۱۰-۱۸۰۶، نسخه‌ی جایی از حکاکی به همین نام، $10\frac{1}{16} \times 7\frac{1}{16}$ اینچ

در یک دفتر طراحی مربوط به سال ۱۷۹۱ (دفتر طراحی‌ی بریستول و مالزبری)، علاقه‌ی وافر او را به پرسپکتیوهای پیچیده‌ی این کلیساهای جامع و صومعه‌ها، درخطوطی که با یک مداد نوک نیز کشیده شده‌اند، می‌بینیم. این دفتر طراحی همچنین شامل منظره‌های آبرنگ، گردشگاه یک کاخ، جویباری در میان یک دره، و خرابه‌های یک کلیسا است. رنگ آمیزی این منظره‌ها هنوز سنگین است، اما همه‌ی آنها به نحوی خوشایند در صفحه جای گرفته‌اند، و درک ترنر از فضا را، که همیشه یکی از خصوصیات بارز وی بود، نشان می‌دهند. در سال ۱۷۹۳،^{۱۸} به خاطر یکی طراحی منظره، ترنر جائزه‌ای از «انجمن هنرها» دریافت کرد.

در این زمان او سیروسیاحت‌های خود را در شهرها و ویلاهای انگلستان شروع کرده بود: سیروسیاحت‌هایی که در سرتاسر زندگی‌اش موضوعات اکثر کارهایش را مرهون آنها بود. از طریق طراحی‌های او می‌توانیم مسیر حرکت‌های او را سال به سال دنبال کنیم. در ۱۷۹۳ ترنر در جنوب شرقی انگلستان، در روچستر، کانتربری، و دورور، بود. طراحی مدادی‌ی «منظره‌ی روچستر»، که در آن نمای شهر، از لابلای قایق‌های پلان وسط و درخت‌های پلان اول، در زمینه‌ی طراحی دیده می‌شود، بعداً مدل آبرنگی گردید که به صورت گراوور در شماره‌ی اول ماه مه ۱۷۹۴ «مجله‌ی کوپر پلیت» به چاپ رسید (و این نخستین گراووری بود که از یکی از آثار ترنر ساخته شد). در ۱۷۹۴ ترنر میلند را کشف کرد. و دو سال بعدی را به مسافرت در ویلز جنوبی، و ساسکس گذراند، و در برایتون اقامت کرد. در ۱۷۹۷ وی به «لیک دیستریکت» در شمال انگلستان رفت. این سفرها گردش‌های کورو



قایقهای ماهیگیری با نمای قصر در روی صخره (احتمالاً "قصر هارلک"، ۱۷۹۸، واشنگتن، ۱۲ $\frac{1}{4}$ x ۹ $\frac{3}{4}$ اینچ

را، که جعبه‌ی رنگ در دست سرتاسر فرانسه را زیر پا گذاشت، به یاد می‌آورند. این هردو هنرمند مجبور بودند ثبات زندگی‌ی خود را فدای سفرهای خود کنند؛ شوق آنها به کار کردن و جستجوی مداوم مناظری که می‌باید می‌یافتند امید به زندگی‌ی خانگی را از هردوی آنها می‌گرفت. طی این دوره ترنر به طور منظم در رویال آکادمی نمایشگاه ترتیب می‌داد: پنج آبرنگ در ۱۷۹۵، و ده تا در ۱۷۹۶.

منظره‌ی مطلوب او همیشه گوشه‌ای از بیلاق بود که رودخانه‌ای به آرامی از میان آن می‌گذشت. اما آنچه بیش از همه برای طراحی کردن دوست می‌داشت کلیساهای جامع (بخصوص گوتیک) و کاخهای قدیمی بود. راسکین بعدها او را به خاطر آنکه جوانی‌ی خود را صرف کشیدن «موضوعات یکسره بی‌اهمیت - پارک‌ها، خانه‌های بیلاقی، و در مجموع بناهای زشت» کرده بود سرزنش کرد. اما تلاش پیگیر ترنر در ترسیم بناهای مختلف، که برخی از آنها ساختمان بی‌نهایت پیچیده‌ای داشتند، به او کمک کرد شناختی به دست بیاورد که با استفاده از آن بتواند معلم پرسپکتیو گردد. او در طراحی از بدن انسان چندان ورزیده نبود؛ در طراحی‌های او به ندرت بدن انسان به چشم می‌خورد، و اصولاً فیگورهای انسانی هیچگاه در منظره‌های وی نقش عمده‌ای نداشتند.

او با استفاده از مداد سیاه و ورقه‌های کاغذ در اندازه‌های مختلف از چهارده در هجده اینچ (و به ندرت بزرگتر از این اندازه) گرفته تا سه در پنج اینچ، یا بیشتر، دفترچه‌های طراحی‌ی متعدد، اتودهای بی‌نهایت دقیق و یا طرحهای سریع و کلی می‌کشید. البته اونی می‌خواست این طراحی‌های «خط خطی» و سردستی را به عنوان یک

وسیله‌ی بیان قائم به ذات تلقی کنند. با اینحال در حفظ دفترچه‌های طراحی‌ی خود، که برخی از آنها به نحو جالبی با چرم صحافی شده‌اند و چهار گیره‌ی فلزی دارند که به آنها قیافه‌ای قرون وسطایی می‌دهد، بسیار دقت می‌کرد. در این دفترچه‌های طراحی غالباً تکنیکی سبک شناختی می‌بینیم که تنها ترنر نیست که از آن استفاده کرده است. مشخصه‌ی تکنیک مذکور این است که خطوط طراحی شامل نقطه‌هائی هستند که به درون کاغذ فشرده شده‌اند و گوئی می‌خواهند ساختمان بنائی را کشیده شده است به طور مطمئن تری تثبیت کنند. این نوع «نقطه گذاری» را بعدها در کار انگر (که مطمئناً کار ترنر را ندیده بود)، و بخصوص در طراحی‌های منظره‌ای که در رم و پس از رفتن اش به ویلا مدیچی در سال ۱۸۰۶ ترسیم کرده است مشاهده می‌کنیم. برعکس، بعید نیست که کورو، که همین روش را در کارهای خود، و به ویژه در طراحی‌های از نواحی اطراف رم، به کار برده است، طراحی‌های انگر را که بیست سال پیش از آن به وجود آمده بودند، دیده باشد. اما شاید این تجربه‌ای است که هرکسی که مدادی نوک تیز به دست گرفته باشد با آن آشنائی دارد.

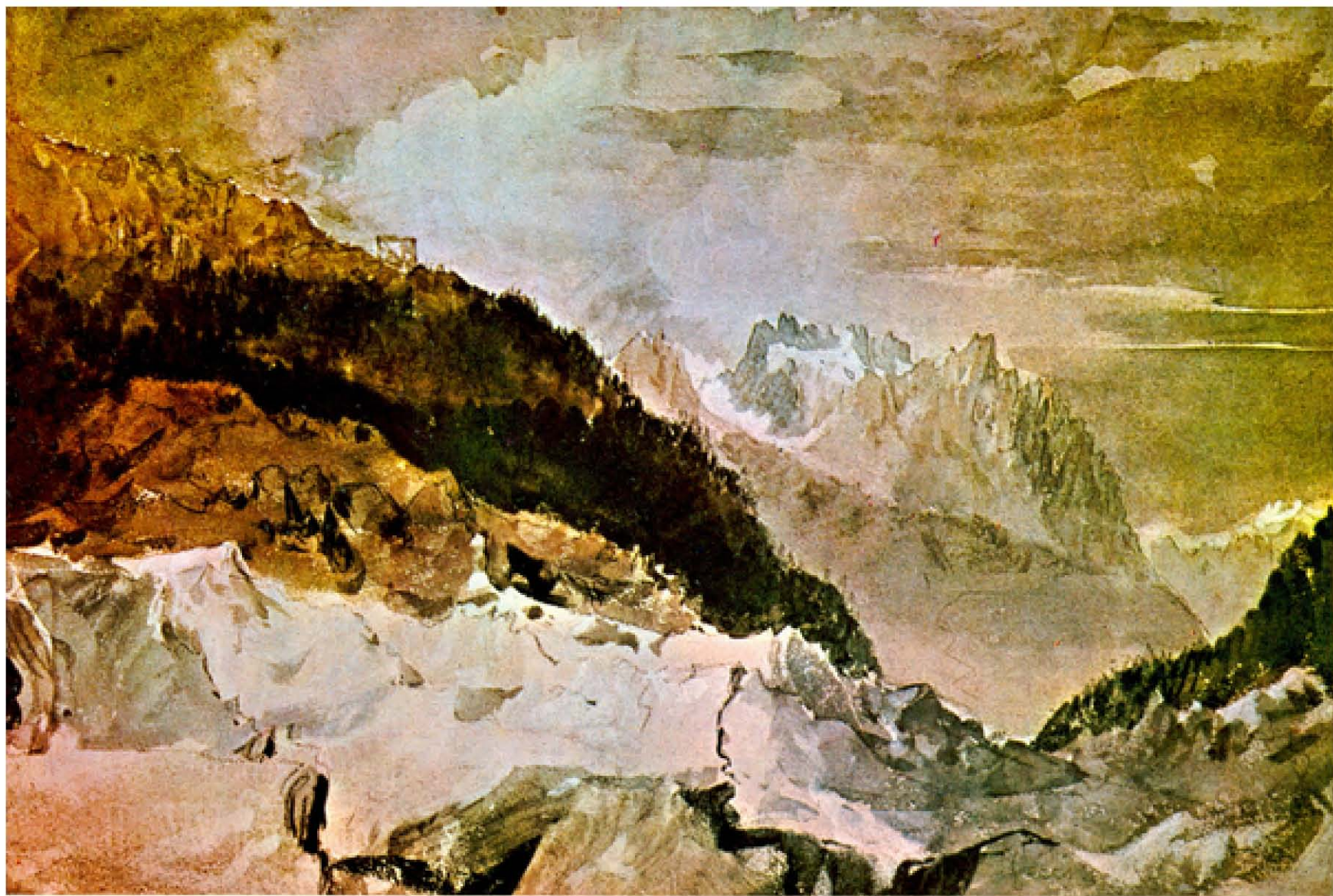
به هر صورت هم ترنر و هم تامس جیرتین این تکنیک را مدتی به کار برده‌اند (خطوط نقطه دار را در آبرنگ‌های جیرتین در زیر لایه‌های رنگ به خوبی می‌توان دید)، و دشواری می‌توان گفت که کدامیک از آنها بردیگری تأثیر گذاشته‌اند. ترنر و جیرتین هم سن یکدیگر بودند و به اتفاق هم در مدرسه‌ی مورنو کار می‌کردند (از سال ۱۷۹۴ یا ۱۷۹۵). این مدرسه که به وسیله‌ی دکتر تامس مورنو تأسیس شده بود در تاریخ آبرنگ سازی‌ی انگلستان نقش عمده‌ای داشته است. هنرمندان جوان در دوره‌های شبانه‌ی مدرسه‌ی مذکور از روی آثار بهترین آبرنگ سازها، بخصوص نقاشی‌های جان رابرت کازنر، کپی برمی‌داشتند. و همچنانکه از حاصل کار آنها برمی‌آید، این روش فوق العاده عالی بود، زیرا در بین هنرجویان مدرسه‌ی دکتر مورنو نام‌های جان سل کاتمن، جان وارلی، و پی تردونیت، و همچنین ترنر و جیرتین را می‌یابیم. ترنر به مدت سه سال در این مدرسه کار کرد، و بی تردید بیشتر کشش خود را نسبت به مناظر رومانتیک که مشخصه‌ی کارهای اولیه‌ی وی می‌باشد مرهون مطالعه‌ی منظره‌های کازنر است. همچنین شک نیست که او تجربه‌ی آبرنگ خود را در همین مدرسه تکامل بخشید، چه پس از ۱۷۹۸ تحول مشخصی در کار او دیده می‌شود.

درس کلودلورن

در سال ۱۷۹۵ ترنر بیست ساله بود، و تا آن زمان غیر از طراحی و آبرنگ، که با کوششی بی وقفه به آن می‌پرداخت، کار دیگری نکرده بود. اما اکنون به نقاشی‌ی رنگ روغنی علاقمند شده بود و در سال ۱۷۹۶ برای نخستین بار تابلویی موسوم به «ماهگیر در دریا» (که جزء مجموعه‌ی ف. و. آ. فیزفاکس کالمه‌لی است و به طور دائم به تیت گالری امانت داده شده است) در رویال آکادمی به نمایش گذاشت. این تابلو منظره‌ای مهتابی از نیدلز پوینت، صخره‌های عجیب خلیج آلوم در جزایر وایت Wight، است. این مکان، که ترنر سالها قبل در آنجا اقامت کرده بود، به خاطر صخره‌های شنی رنگین خود مشهور است.

از این زمان به بعد تحسین و تمجید برای ترنر عجیب نمی‌نمود. در ۱۷۹۷ آنتونی پاسکین در باره‌ی او نوشت: «بنظر می‌رسد او از طبیعت برداشت خاصی دارد، و شخصیت استثنائی‌ی برداشت‌های او شامل مهارتی است که این هنرمند به مدد آن موفق می‌شود شفافیت و حرکت‌های دریا را با چنان کمالی نشان بدهد که عموماً در نقاشی دیده نشده است.»

این رسیدن به النسبه دیررس به یک وسیله‌ی بیان جدید، به سرعت در ذهن ترنر مفهوم تازه‌ای از نقاشی را شکل بخشید، ترنر در نخستین تابلوهای رنگ روغنی‌ی خود، که در ۱۷۹۸ و ۱۷۹۹ در رویال آکادمی به نمایش درآمدند، هنوز هم مجذوب سوزهای مورد علاقه‌ی خود—دریاچه‌ها و قصرهای رومانتیک—ی است که بر آبرنگ‌هایش مسلط بودند و برای او سفارش‌های متعددی را به ارمغان آورده بودند. اما اینک او به ترکیب بدیهائی



دریای بخ، دره ی شامونی، ۱۸۰۲، مداد آبرنگ و واش، $18 \frac{7}{16} \times 12 \frac{3}{8}$ اینچ



برجهای مارتلو، نزدیک تپه ی بکر، ساسکس، ۱۸۱۰-۱۸۰۶، طراحی، $10\frac{3}{4} \times 17\frac{1}{4}$ اینچ

توجه نشان میداد که در آنها منظره به عنوان مکانی برای صحنه‌های ملهم از ادبیات کهن عمل می‌کرد. نمونه‌ای از این ترکیب‌بندیها تابلوی «آنیاس و کاهنه» است، که در حوالی سال ۱۸۰۰ کشیده شده است و به سنت «منظره‌ی تاریخ» تعلق دارد، که نوعی نقاشی است که، به رغم موفقیت‌های آبرنگ‌سازی که گرایش طبیعت‌گرایانه‌شان باعث تحولی در دید مردم شده بود، در اواخر قرن هجدهم فوق‌العاده پرطرفدار بود.

انتخاب اینگونه موضوعات بی‌ارتباط به تمایل ترنر به عضویت در رویال آکادمی نبود (همچنانکه پیشتر اشاره کردیم او در ۱۷۹۹ عضو پیوسته شد، و در ۱۸۰۲ به عضویت کامل آکادمی سلطنتی درآمد). «تک‌چهره‌ی خود» او که در تیت‌گالری است متعلق به همین دوره می‌باشد. این تک‌چهره، مردی سفیدپوست با دهان شهوانی و چشمانی تیزبین و در عین حال رویائی را نشان می‌دهد که کراوات زیبائی به شیوه‌ی شیک پوشان زمان خود به گردن بسته است. او در این زمان به عنوان یک نقاش شهرت یافته بود و سفارش‌های بسیار به او داده می‌شد. زندگی‌ی او مستقل‌تر شده بود و نشانه‌هائی از یک کشش عاطفی در او دیده می‌شد: آرایشگاه پدر در میدن‌لین را ترک کرد تا با هنرپیشه‌ی بیوه‌ای به نام سارا دنی و چهار فرزندش، که با تولد دختر ترنر، اولینا، تعدادشان به پنج رسید، در خیابان هارلی زندگی کند. این رابطه، البته، بعد از سال ۱۸۱۰ ادامه نیافت.

در ترکیب‌بندیهای بزرگی که ترنر در نخستین سالهای قرن نوزدهم به آنها پرداخت گاه به سوژه‌های کتاب مقدس و گاه به منظره‌هائی از کنار دریا برمی‌خوریم. در سال ۱۸۰۰ تابلوی «پنجمین طاعون مصر» را (که اکنون در



کشتی حمل بردگان، در حدود ۱۸۴۰، رنگ روغن، ۴۸ × ۳۵ ۲/۳ اینچ



بونه ویل، ساوی، ۱۸۱۰، طراحی، $11 \frac{5}{16} \times 17 \frac{5}{8}$ اینچ

انجمن هنر ایندیاناپولیس است) کشید که ویلیام بک فورد، مؤلف کتاب «واتک Vathek»، آنرا از او خریداری کرد. در سال ۱۸۰۱ «قایق‌های ماهیگیری در طوفان» (لندن، گالری ی ملی)، و در ۱۸۰۲ «دهمین طاعون مصر» (تیت گالری) را کشید. این نقاشی‌ها، اما، باعث نشدند که او کار آبرنگ خود را رها کند.

در سال ۱۸۰۱ در بازگشت از سفری به اسکاتلند، ترنر تعداد زیادی طراحی و آبرنگ به همراه آورد که در آنها تأثیر حاصله از پرداختن او به نقاشی‌ی رنگ روغنی مشهود است. طبیعت منظره‌های اسکاتلند که ترنر به آن دلبسته بود، و دریاچه‌ها و کاخ‌هایش به او الهام می‌بخشید، او را به استفاده از رنگ به صورت سطوح ساده‌ای، که تصادفاً خبر از موضع زیبایی‌شناسی‌ی آتی‌ی ترنر می‌داد، وادار می‌کرد. و این را، مثلاً، در آبرنگی بنام «ادینبورگ، منظره‌ی دریاچه‌ی سنت مارگارت با کوه کالتون در سمت راست» (موزه‌ی بریتانیا) می‌توان دید. رنگ که به صورت تکه‌هایی با شکل مبهم به کار رفته است، در این نقاشی، تقریباً تک رنگ، و محدود به خاکستریهائی است که گرم و حساس هستند. چند لکه ابر کاغذ را، که در قسمت آسمان سفید باقی گذاشته شده است، رنگین کرده‌اند.

در «Inverary»، تک رنگی‌ی دریاچه‌ای که در بین کوه‌ها قرار گرفته است، به نحوی چشمگیر، آن توانالیه (مایه)‌ی زردی را که هنرمند سالها بعد به آن دل می‌بندد نشان می‌دهد. این رنگ بعدها در فهرست تحلیلی‌ی رنگ‌های او عنوان «زرد ترنر» را به خود اختصاص داد. اما این نشانه‌های معدود، که می‌توان آنها را علائم قبلی به شمار آورد، برای خود ترنر ماهیت‌شان روشن نبود و پیش از آن که به ثمر بنشینند مدت زیادی مخفی باقی ماندند.



رود والتون، در حدود ۱۸۰۷، رنگ روغن روی چوب، ۲۹ × ۱۴ ۱/۴ اینچ

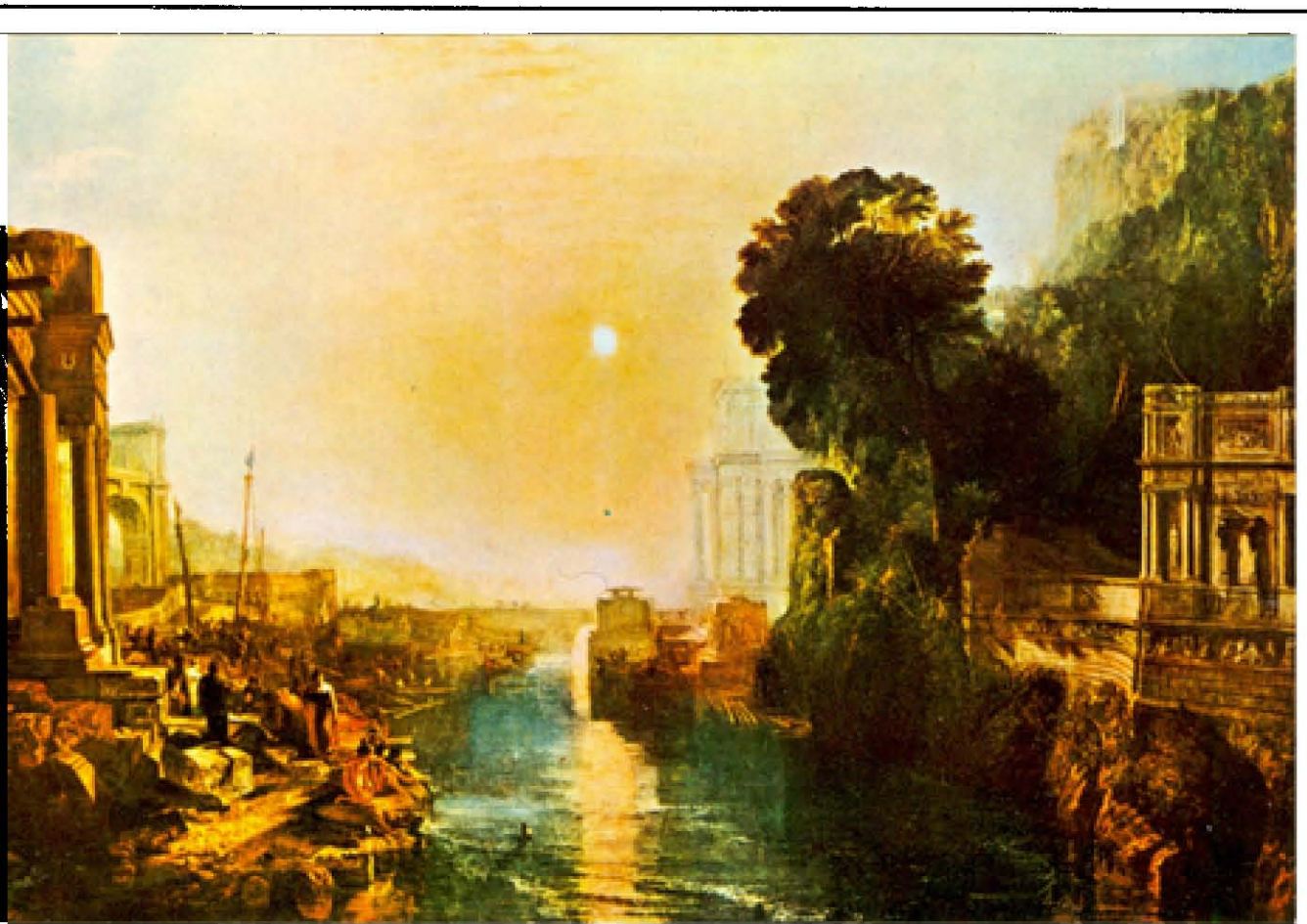
تا این هنگام جنگهای ناپلئونی ترنر را از عبور از مرزهای قاره‌ای اروپا باز می‌داشت. اما چهار ماه پس از امضاء معاهده‌ی صلح آمی‌یان، در ۲۵ مارس ۱۸۰۲، وی تحت شرایط هیجان‌انگیزی که مداد طراحی‌اش آن را در چهل طراحی‌ی «دفترچه‌ی کاله‌پی‌به» ثبت کرده است، قدم به کاله گذاشت. و سال بعد تابلوی «کاله‌پی‌به» (تیت گالری) را به وجود آورد که آکنده از حرکت و جنبش یک دریای بی‌آرام، بادبان‌های در حال رقص، و مردم وحشت زده است. اما رنگ به مراتب خشک‌تر به کار رفته است، و منتقد «تایمز» درباره‌ی آن با لحنی تقریباً ناخوشایند می‌گوید: «این تابلو نمونه‌ای تأسف‌آور از نبوغ را که در ظاهر و پوچی گم شده و از میان رفته است پیش روی ما می‌گذارد. اینجا هنرمند به بهانه‌ی دستیافتن به نمودهای کلی، نمودهای مغشوش و ناهماهنگی را بدست می‌آورد. دریای او به صابون، گچ، دود، و هزار چیز دیگر شباهت دارد. و آسمان بالای این دریا چیزی نیست بجز کوهستانی مرمری که ابداً با دریا هماهنگی ندارد.»

ترنر مدتی در پاریس اقامت کرد، و طبیعتاً از موزه‌ی لوور، که ناپلئون غنائم هنری‌ی به دست آمده از ایتالیا را در آنجا گذاشته بود دیدن کرد. او بخصوص به آثار کورجیو، دومینیچینو، پوسن، روبنس، و ورنیسمال توجه نشان داد و از آثار تی سین تعداد زیادی اسکس و آبرنگ تهیه کرد. «دفترچه‌ی طراحی‌ی لوور» او ضمناً شامل یادداشت‌های بسیاری درباره‌ی این نقاشان، و همچنین تحلیلی از رنگهای مورد استفاده‌ی رامبراند است که بعدها در بعضی از نقاشی‌هایش از آنها استفاده کرد. او درباره‌ی «تویاس و فرشته» می‌نویسد، «از حیث رنگ غنی و از جهت تأثیر درخشان است اما خشک است.»

او در اروپا به جانب مناطقی کشیده شد که نقاشان رومانتیک را در انگلستان به موفقیت رسانده بود: ساووی، سن گوتار، مون بلانک، آبشارهای راین در شافهاوزن، و دریاچه‌های سوئیس در فضا‌های پرشکوه‌شان از جمله‌ی این مناطق بودند. او از سفرهای خود به این مناطق مجموعه‌ی بزرگی از طراحی‌ها به همراه آورد. و ما اکنون آن مسیر مضاعف و موازی را که ترنر در آثار خود پیموده است به تدریج مشاهده می‌کنیم: از یک طرف با حرارت بسیار و با استفاده از مداد و آبرنگ طبیعت را مورد مطالعه قرار می‌دهد، و از طرف دیگر به تجربه‌های تصویری‌ئی دست می‌زند که در آنها طبیعت، با وجود نقشی که برای آن قائل است، تنها به مثابه فضائی تخیلی برای صحنه‌های ملهم از ادبیات، اساطیر، و کتاب مقدس عمل می‌کند. «خانواده‌ی مقدس»، «ونوس و آدونیس»، «اکو و نارسسی‌سس»، «انحطاط سدوم»، «خدای ناسازگاری در حال انتخاب سیب منازعه در باغ سیب‌های طلائی» — اینها مضامینی هستند که در آنها کلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم، گاه به طرز کاملاً ماهرانه، به هم می‌آمیزند؛ «مورنینگ پست» در این رابطه می‌نویسد «اومی توانست یک کلودلورن دیگر باشد.» اما در این ترکیب‌بندی‌های بسیار آگاهانه هیچ نشانه‌ای از آینده‌ی ترنر دیده نمی‌شود.

کاملاً آشکار است که پوسن به خاطر منظره‌های تمثیلی، کلودلورن به خاطر «ذات» منظره، و وان دوولا De Velde به خاطر منظره‌های ساحلی خود از جمله استادانی بودند که ترنر تلاش می‌کرد هنر خود را به حد آنها برساند. و در این میان تأثیر کلودلورن از همه بیشتر بود. با اینحال، آموزش او به آن زیانباری که راسکین ادعا می‌کرد نبود. راسکین با آزدگی‌ی بسیار در کتاب «نقاشان نوین» خود درباره‌ی تأثیر کلودلورن بر ترنر می‌نویسد «ترنر هیچگاه از این تأثیررهای نیافت. ترکیب‌بندی‌های او همیشه دنباله‌روانه، سرد، و گاه حتی احمقانه است.» اما این سختگیری‌ی راسکین مانع از این نبود که او از اسلوب بحث‌انگیز بعدی‌ی ترنر با حدت تمام دفاع کند.

کلودلورن و مجموعه طراحی‌های صد و نود و پنج تائی ی Liber Veritatis منبع الهام مجموعه‌ای از هفتاد و یک ترکیب‌بندی با نام Liber- Studioirum گردید که از ۱۸۰۶ شروع شد و در حوالی ۱۸۱۰ پایان رسید. اینها طراحی‌های خطی، اتود، یا اسکس‌های تند نیستند بلکه ترکیب‌بندی‌هایی هستند که برای گراور تهیه شده‌اند. (در واقع یک زمانی خود ترنر آنها را به صورت گراور درآورد. و چاپ مزوتینت آنها به صورت مجموعه‌ای از حکاکی‌های خطی کپی شد). در چاپ‌های مذکور تمام سوره‌های مطلوب ترنر را می‌بینیم، که در عنوان فرعی‌ی



دایدو در حال ساختن کارتاژ، ۱۸۱۵، رنگ روغن، $۹۱\frac{1}{4} \times ۶۱\frac{1}{4}$ اینچ

صفحه‌ی اول مجموعه‌ی مزبور خلاصه شده است و برانواع مختلف منظره‌ها اشاره می‌کند: «تاریخی، کوهستانی، چوپانی، دریائی، و معماری.»

به این ترتیب هیچگونه وحدت مضمونی در کارهای او دیده نمی‌شود. تنها ارتباط موجود میان لوحه‌های چاپی، شیوه‌ی گرافیک مؤلف است. یادگارهای عهد کهن و صحنه‌های کتاب مقدس پهلوه به پهلوی منظره‌هایی از آلپ و توده‌های یخ، لندن در ناحیه‌ی گریسنویچ، و، البته، رودخانه‌ها و قصرها، آسیاب‌های کهنه و کلیساهای انگلیسی قرار گرفته‌اند. یکی از زیباترین طراحی‌های آب‌مرکبی ی *Liber Studiorum*، و بهترین نماینده‌ی بینش ترنر، «پیوندگاه سی‌ورن و وای» است که در آن، دورودخانه‌ی مزبور بخشی از یک منظره با ژرفنا‌های بی‌کران را تشکیل می‌دهند. نقاش در منظره‌های انگلیسی و منظره‌های ساحلی‌ی خود، غالباً از این غوطه‌ور ساختن چشم در صحنه‌های دوردستی که هم وجود دارند و هم مبهم هستند استفاده می‌کند.

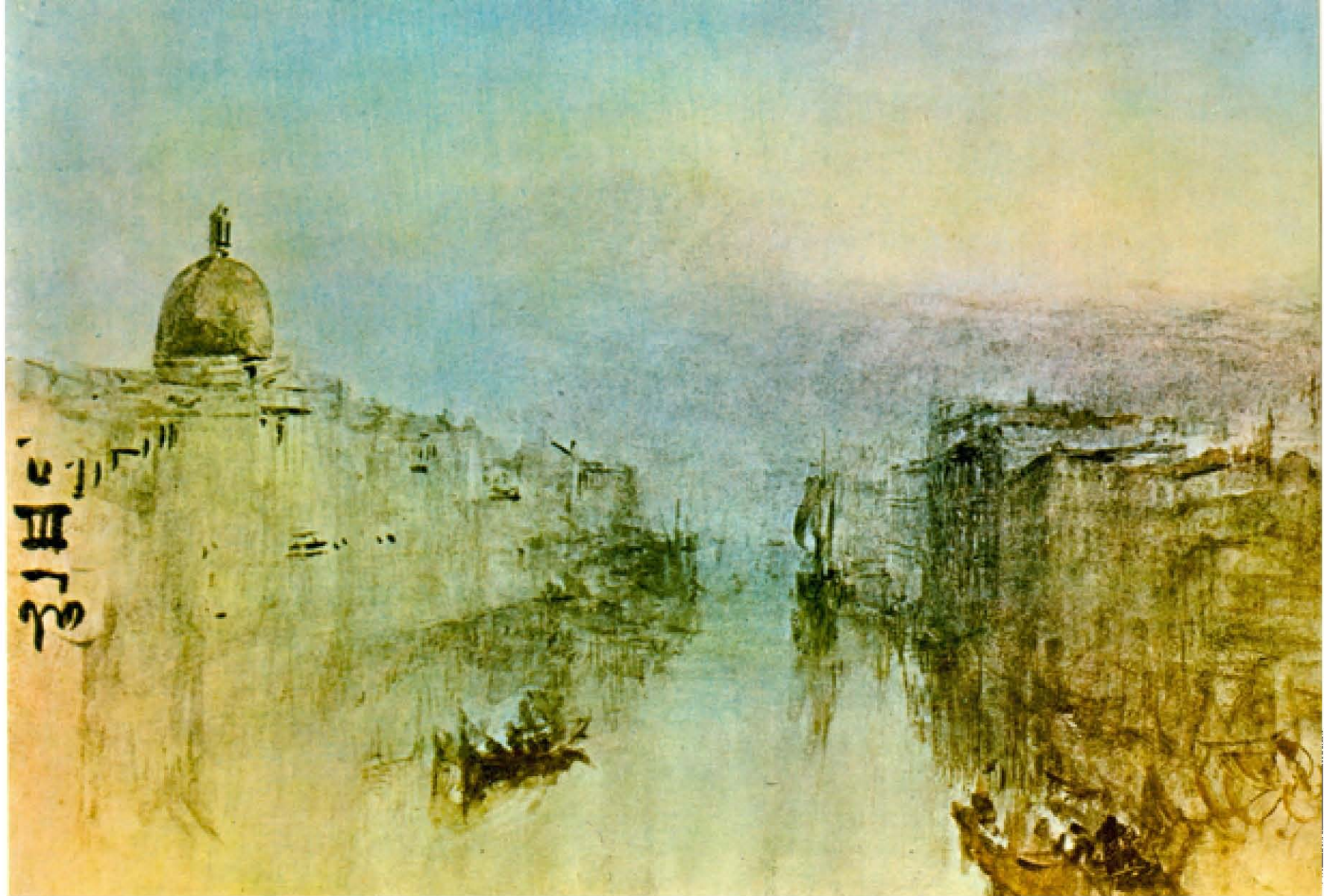
ترنر طی سالهائی که روی این مجموعه کار می‌کرد، به گشت و گذارهای خود در گوشه و کنار روستاها، این منبع پایان‌ناپذیر الهام، ادامه می‌داد. در دفترچه‌های طراحی‌ئی که متعلق به سالهای ۱۸۰۶ تا ۱۸۱۰ می‌باشند، غیر از اتودهای مربوط به پرسپکتیو، بیش از پانصد طراحی می‌بینیم. او همچنین طی این سالها مجموعه‌ی کاملی از تابلوهای رنگ روغنی، از جمله منظره‌هایی از ویندزور، «رود تیمز در نزدیکی والتون بریج» و منظره‌های دیگری از روی طبیعت، که به ندرت به آن می‌پرداخت، ترسیم کرد. و علاوه بر این، بعد از زمینه‌چینی‌های طولانی، ترکیب‌بندیهای بزرگی به وجود آورد؛ این ترکیب‌بندیها شامل «نبرد ترافالگار»، و همچنین صحنه‌هایی دهقانی نظیر «یک روستائی در حال بحث درباره‌ی قیمت کفش» می‌شد (این عنوان خلاصه شده‌ای از عنوان اصلی است که بسیار طولانی‌تر از این است، اما در بین عنوانهای طولانی‌ئی که ترنر اختراع می‌کرد از همه طولانی‌ترینست). نمایش این اثر در رویال آکادمی در سال ۱۸۰۷ مانع از آن نبود که او کارهای خود را در گالری خصوصی‌ئی که در ۱۸۰۴-۵ در خانه‌ی خود در هارلی استریت به راه انداخته بود به نمایش بگذارد.

در سال ۱۸۰۷ ترنر معلم پرسپکتیو در رویال آکادمی شد. در این زمان، و در طی دهه‌ی بعدی، ترنر به خاطر شیوه‌ی کار خود که هنوز متأثر از جاذبه‌ی رومانتیک آثار کلودلورن بود تحسین می‌شد: نمودهای زیبای پرسپکتیو فضائی، فضاهائی برای مضامین تاریخی، درختهای پرشکوه، و ساختمان‌های پیچیده از ویژگی‌های این شیوه بود. او، جز در بعضی از آبرنگ‌ها و تابلوهای رنگ روغنی‌ی ملهم از فیلیپ ژاک دولوتر بورگ (۱۸۱۲-۱۷۴۰)، که در آنها، همچنانکه در «کلبه‌ای که بهمن آنرا خراب کرده است» (۱۸۱۰)، از یادداشت‌هایی از سفر به گریسون استفاده کرده است، از شیوه‌ی مذکور دور نشد.

تابلوهای بزرگی که او اکنون اعتبار و شهرت خود را بر آنها می‌افزود، نظیر «دایدو در حال ساختن کارتاژ» (۱۸۱۵) و «انحطاط امپراطوری کارتاژ» (۱۸۱۷)، آثاری جاه‌طلبانه و کاملاً نتأثری می‌باشند که پر از کیفیت‌های مطلوب مردم آشنا با نقاشی‌ی کلاسیک هستند. این آثار نشانی از هیچ ابتکار بدیع ندارند. با اینحال، ترنر خود «دایدو در حال ساختن کارتاژ» را یکی از بهترین آثار خود می‌دانسته و آرزو می‌کرده است که این اثر یک روز، همراه با «خورشید در حال بالا آمدن از مه» (۱۸۰۷)، در کنار آثار کلودلورن به نمایش درآید. او ایمان داشته است که این همدوشی حتمی است.

آثار این دوره، هنگامی که منظره‌ای زیبا به صورت مکان آنها درمی‌آید، مثلاً در «آپولیا در جستجوی آپولوس» (۱۸۱۴)، و یا زمانی که منظره خود اهمیتی بیشتر از صحنه‌های ترسیم شده می‌یابد، همچنانکه در «عبور از جوی» (۱۸۱۵)، خالی از شکوه شاعرانه نیستند. اما در هر حال این آثار هواخواهان خاص خود داشتند و به تدریج ارزش آنها در بین مجموعه دارها افزایش می‌یافت.

لُرد اگریمونت یکی از ستایشگران جدی‌ی نقاش بود. او در سال ۱۸۱۰ خرید آثار ترنر را آغاز کرد و چندین سال بعد ترنر به صورت میهمان همیشگی‌ی او در خانه‌اش در پت‌ورث واقع در ساسکس درآمد. او همچنین بارها در خانه‌ی آقای والتر فاوکس Fawkes در فارن‌لی هال واقع در یورکشایر، و در خانه‌ی سرجان لی سستر در تابلی هاوس واقع



غروب در گراند کانال ونیز، ۱۸۲۵، آبرنگ، $7\frac{7}{16} \times 4\frac{1}{4}$ اینچ



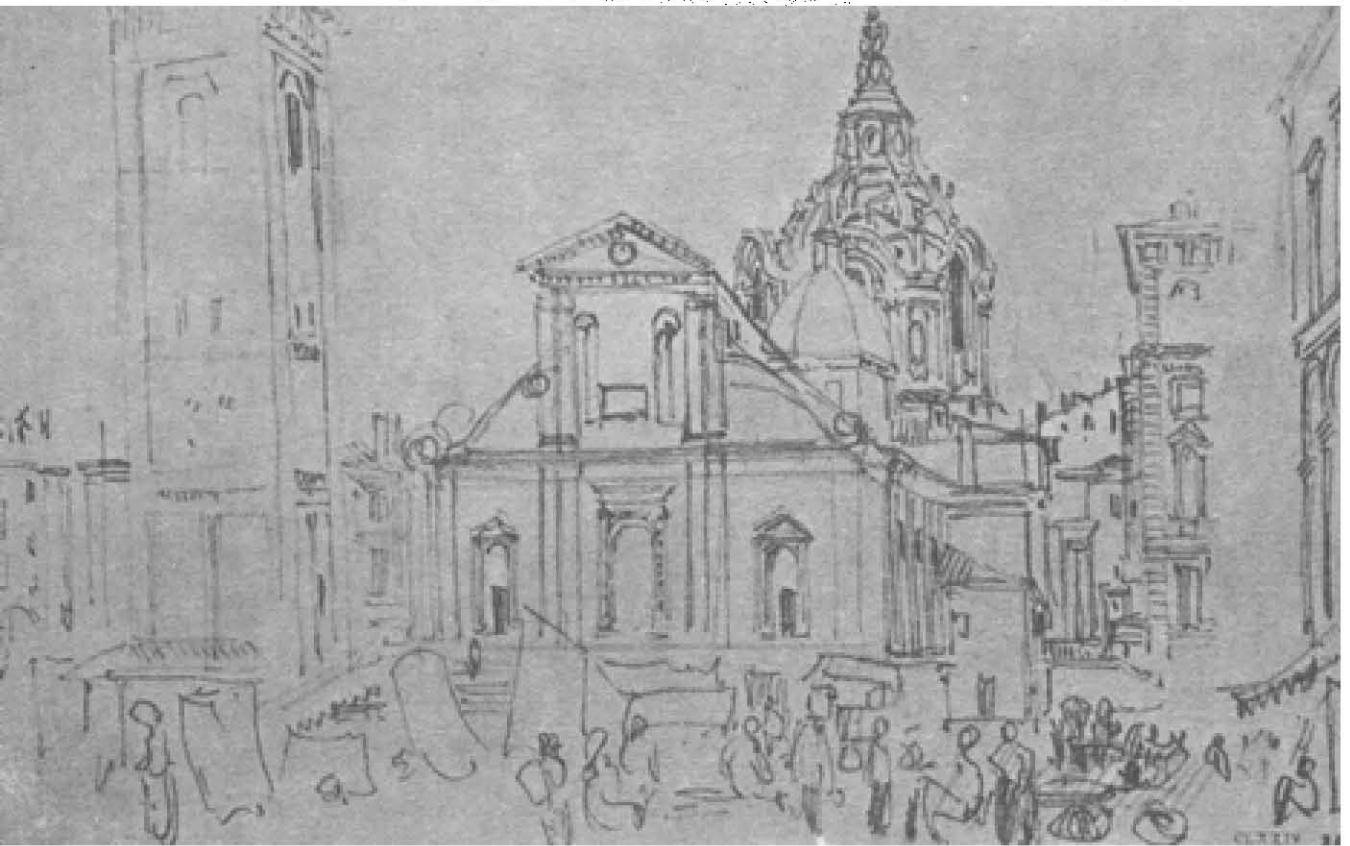
خانه ای در میان درختان ، ۱۸۰۲-۱۷۹۹ ، واش تک رنگ ، $\frac{1}{4} \times 10 \times \frac{1}{4}$ اینچ

در چشایر Cheshire اقامت کرد. هنگامی که فاوکس، که دوست نزدیک ترنر شده بود، مجموعه‌ی خود را در خانه‌ی خویش به نمایش گذاشت، ترنر در حدود سی آبرنگ به او داد، و هشت تا از تابلوهای او در مجموعه‌ی سرجان لی سستر، که در ۱۸۱۹ به نمایش درآمد، ظاهر شدند.

تأثیر ونیز

ترنر در سال ۱۸۱۷ به اروپا (Continent) بازگشت. او می‌خواست واترلورا ببیند، و، زیبایی‌ی قصرهای قدیمی باعث شد مدتی را در سواحل راین بگذراند. در ۱۸۱۹ ایتالیا او را به سوی خود جلب کرد و او از طریق مونت‌سه‌نِس به ونیز رفت و در سرراه خود در تورین، لیک کومر، و میلان توقف کرد. تأثیر دیدار از ونیز را بر کار ترنر می‌توان با تأثیر دید پرووانس بروان گوگ مقایسه کرد. اما در حالیکه تأثیر نور جنوب بر هنرمند هلندی بسیار سریع و بی‌واسطه بود، ترنر نتایج دیدار از ونیز را با نوعی کندی‌ی تعمدی در کار خود دخالت داد. معه‌ذا، کیفیت تازه‌ای که در آبرنگ‌هایی نظیر «سالوت، کامپانیل، و دوکال پالاس از زاویه‌ی دید کانال» و «نیمفیوم آله ساندروسه ورو» خبر از استادی‌ی خارق‌العاده‌ای در رنگ می‌دهد که بعدها در آبرنگ‌های او مشاهده می‌شود.

شاید رم، دومین مکانی که او در آنجا کار کرد، «از پیش» جاذبه‌ی بیشتری برای او داشته بود، و شاید قصد واقعی‌ی او از سفر دیدار از رم بود. او امیدوار بود در بناها و موزه‌های رم آن فضائی را که عظمت کهن و کلاسیک



کلیسای جامع تورین، ۱۸۱۹، مداد، $۷\frac{3}{8} \times ۴\frac{3}{8}$ اینچ

داشت مشاهده کند؛ چه این فضا برای آن گونه از نقاشیهای موفق او که می خواست به ترسیم شان ادامه بدهد بسیار مناسب بود. و این همان کاری است که او در پرده هائی نظیر «رم از زاویه ی دید واتیکان» که در ۱۸۲۰ بعد از بازگشت اش به لندن از طریق ناپل و اقامت آخر سال اش در فلورانس ترسیم شده است، انجام داده است.

این تابلو گواه کاری طاقت فرساتر، ترنر، که هنوز دلبسته ی مضمونی است که «داستان میگوید» و هنوز شیفته ی نمایش پرسپکتیوهای معماری زیباست، «رافائل» و «لافورناریا» را بر فراز بالکن پایی که مشرف بر شهر است نشان می دهد. تقارن نادرستی که در تابلو هست باعث ناپختگی ی غریب آن گردیده، و انسان احساس می کند که ترنر بخشی از علاقه ی خود را به اینگونه ترکیب بندیها از دست داده است. این احساس با مقایسه ی طراحی ی مربوط به این نقاشی با خود تابلو تشدید می شود. طراحی ی مذکور که روی کاغذ خاکستری و با قلم و مرکب قهوه ای و لکه هائی از گواش سفید، و یک سال پیش از ترسیم نقاشی ی اصلی در رم ترسیم شده است، عنوان و نمای همان بالکن اختراعی ی ترنر را دارد (میراث ترنر، شماره ۴۱ - Clxxxix). این طراحی به مراتب زیباتر از نقاشی ی اصلی است و ترکیب بندی آن هماهنگ تر و پرسپکتیو آن واقعی تر است. نقاشی ی کارگاهی ظاهراً ترنر را در تبدیل طراحی به تابلو گیج کرده است. و نیز در او تغییری به وجود آورده بود، اما هنوز زمان آن نرسیده بود که این تغییر به صورت یک روش بیان کاملاً تازه تجلی کند.

بی تردید نوعی دوراندیشی ی خاص نیز او را از خطر از دست دادن مشتریان آثارش برحذر می داشت، بخصوص از آنجائی که در سال ۱۸۲۱ گالری ی تازه ای در خانه ی خود در خیابان کوئین آن دایر کرده بود. و ترنر کسی نبود که بتواند چنین هزینه ای را به راحتی تحمل کند. او همواره در مسائل مادی بسیار مراقب بود، و به آزمندی

و حتی خست شهرت داشت. هرچند، به اعتقاد راسکین، این خسیس بودن مانع از آن نبود که لحظاتی را به گشاده دستی بگذرانند!

در سال ۱۸۲۲ بیشتر به انگلستان تمایل نشان داد و به اسکاتلند سفر کرد. تابلوی «جورج چهارم در مهمانی، در ادینبورگ» شامل خاطره‌ای از این سفر است، اما به نظر نمی‌رسد از آن راضی بوده باشد. در اینجا هم، در پرسپکتیو اغراق شده‌ی میز بلندی که گویا به بینهایت امتداد یافته است، و در رنگهایی که در آنها مایه‌های زرد و ورملیون (نوعی قرمز) پارچه‌ها به وسیله‌ی نور چلچراغهای کریستال ضایع شده‌اند، احساس می‌شود که چیزی غیر از خود موضوع ذهن ترنر را به خود معطوف کرده است. آیا این نبود که او کم‌کم می‌فهمید رنگ به آزادی احتیاج دارد؟

این سؤال در پرده‌ای دیگر، «خلیج بی با آپولو و کاهنه» که یکسال بعد در ۱۸۲۳ ترسیم شد، پاسخ خود را یافت. موضوع این تابلو با مسیر آژمان نقاش مطابقت داشت، اما نحوه‌ی پرداختن به آن با آزادی عملی توأم است که با ترکیب بندی تابلو، که در آن آپولو و کاهنه در زیر سایه‌ی دو درخت زیبا ایستاده‌اند، و در سوئی دیگر کوهستانهای مه‌آلود دوردست به جانب دریا کشیده شده‌اند، هماهنگی دارد. طراحی منظره دقیق نیست و با سطوح رنگی روشن حجم پردازی شده است. جزئیاتی که ترنر سابقاً به آنها توجه نشان می‌داد به طور کلی از این تابلو رخت بر بسته‌اند. او اکنون در جاده‌ی برداشت شاعرانه‌ای از رنگ قدم نهاده است که سالها بعد به ثمر می‌نشیند.

همچنین نشانه‌هایی از این تحول را در چندین آبرنگ از همین دوره می‌بینیم، حال آنکه در آبرنگهای دیگر ترنر آینده هنوز از نظرها دور است. اما اکنون می‌فهمیم که راسکین در کتاب «نقاشان نوین» خود، در رابطه با «مساحی ترنر»، چه منظوری داشته و چرا هنر شاعرانه را به اینگونه در مقابل هنر تاریخی قرار داده است: «هنر گزارش دادن صادقانه‌ی امور، و هنر ارائه‌ی آنها با تخیل». گرچه در واقع این صرفاً تخیل امور نیست بلکه ضمناً تخیل فرم تصویری متناسب هم هست.

در ۱۸۲۵ ترنر مجدداً انگلستان را به قصد دیدار از هلند، بلژیک و آلمان ترک گفت. و همچون همیشه تعداد زیادی اسکس، بخصوص از رودخانه‌های میوز، موزل، و راین، که سوزده‌های آنها سال بعد در آبرنگهای او ظاهر شد، به همراه آورد. اما این سفر تنها مقدمه‌ای بر، و انحرافی از، تجدید تجربه‌ی و نیز او بود. روشنایی ایتالیا هنوز جاذبه‌ی خود را بر او آشکار نساخته بود. در همین احوال، ترنر چندین سفارش برای جان ناش معمار انجام داد، و مجموعه منظره‌هایی از «رودخانه‌های انگلستان»، برای تبدیل شدن به گراوور، ترسیم کرد.

در ۱۸۲۸ برای بار دوم به رم رفت. هرگاه خط سیر او را از میان طراحی‌های موجود در آلبوم هایش دنبال کنیم در می‌یابیم که ترنر از راه اورلئانز، لیون، و ماری، از فرانسه عبور کرده، سپس از طریق جنوا به ایتالیا رفته و پیش از رسیدن به رم از فلورانس و نورو به تو، گذشته است. اما کروئولوژی دفترچه‌های طراحی او را در همه حال نمی‌توان کشف کرد. همینقدر می‌دانیم که سفر مراجعت او، در ژانویه‌ی ۱۸۲۹، تکرار سفر نخستین او بود، یعنی به وسیله‌ی دلیجان، و از طریق معبرمون سه‌نیس صورت گرفت، و نیز می‌دانیم که هر دو سفر با ماجراهای خوش توأم بود.

تابلوی موسوم به «نوروی به تو» نشان می‌دهد که افکار زیبایی‌شناختی ترنر هنوز تغییر نکرده است. اما این تابلو فاقد هرنوع مضمون ادبی است، و کوهستانی را نشان می‌دهد که بوسیله‌ی زنان رختشوی، یک تک درخت، یک دره‌ی طولانی، یک پل قدیمی، و آسمان پهناوری که تا عمق یک چشم انداز لطیف و رنگین امتداد یافته است، احاطه شده است.

سال بعد (۱۸۲۹)، برعکس، یک اسطوره را به عنوان موضوع انتخاب کرد: «اولیس در حال مسخره کردن پولی فموس». به رغم سنتی بودن مضمون، اما، این تابلو اثری است که در آن روشنایی یک آفتاب اسرافکار! ظاهراً سبب انفجار تمامی ترکیب بندی وقایق‌های باستانی و صخره‌های بیابانی آن شده است. اثری که ترنر پیش از مراجعت‌اش به ایتالیا نمی‌توانسته است آنرا به وجود بیاورد. این تابلو بر اساس یک اسکس قدیمی ترسیم شده است،



لنگراه دی یپ، در حدود ۱۸۲۶، رنگ روغن، $۸۸ \frac{۳}{۴} \times ۶۸ \frac{۳}{۸}$ اینچ



باسل، ۱۸۰۶-۱۰، چاپ از روی حکاکی مزوتینت

اما به خاطر روشنایی غیرمنطقی اش، رنگ و حرکت سایه‌ها و روشنایی‌ها باعث شکوه نقاشی شده و کیفیتی فانتزی به آن بخشیده است. راسکین می‌نویسد «تا زمان کلود هیچکس به فکر کشیدن خورشید نیفتاده بود.» (این گفته، اما، جای بحث دارد. تنها کافی است خورشید عجیبی را که آلتدورفر در قرن شانزدهم در «جنگ اسکندر» خود کشیده است به یاد بیاوریم.) اما خورشیدهای کلود، برخلاف این یکی، هرگز چنین قدرت انفجاری نداشتند. آن رنگهای زرد طلایی که بعدها نزد نقاش آنهمه ارزش پیدا کردند، و به یقین بدون دیدار از ایتالیا هرگز توجه او را اینگونه به خود جلب نمی‌نمودند، سرانجام انفجار خود را نشان داده بودند.

جای تعجب نیست که نقاش مورد لطف منتقدین قرار نگرفته باشد! منتقد نشریه‌ی مورینگ هرالد نوشت: «این تابلویی است که در آن حقیقت، طبیعت، و احساس قربانی‌ی ملودرام و احساسات رقیق شده است!...» اولیس در حال مسخره کردن پولی فموس «را می‌توانیم نمونه‌ای از کاربرد هذیانی‌ی رنگ بدانیم.» در این رابطه جالب است یادآوری کنیم که منتقدان تا اوائل قرن بیستم تا چه حد دشمن رنگ بودند. نایبانی‌ی آنها در برابر نقاشی‌های ترنر، که در آخرین دوره فعالیت هنری اش به مراتب ترساننده‌تر شدند، در زمان امپره‌سیونیست‌ها و فووها دوباره بروز کرد. اما مدتها پیش از آن، در اوائل قرن شانزدهم، واساری، پائولو اوچلورا به خاطر آنکه «مزاج را آبی، شهرها را سرخ، و ساختمانهای مختلف را برحسب هوس خود» رنگ آمیزی کرده بود به باد سرزنش گرفته بود.

در ۱۸۲۹ ترنر به فرانسه بازگشت. مدتی در پاریس ماند، و به استانهای مختلف، از جمله بریتانی، نرماندی،

اورلئان، آنژو، و تورین سفر کرد. آبرنگهای او شامل مناظری از رودخانه ها و «شاتو» (Chateaux) های مختلف فرانسوی است.

این سال ضمناً به خاطر مرگ آرایشگرپر، یعنی پدر ترنر، قابل ذکر است. ترنر در انزوایی که مجبور بود بخش اعظم زندگی خود را در آن بگذراند در وجود پدر یک دوست واقعی یافته بود، و تا پایان با نگرانی پر مهر و ثابت قدمانه ای گرد وجود او می گشت.

نمی دانم آیا میتوانیم میان این مرگ و تغییر زیبایی شناسی ئی که تجربه های محجوبانه ی ترنر به زحمت نشانی از آن می داد، و پس از سال ۱۸۳۰ به آن وضوح خود را در نقاشی ترنر آشکار کرد، رابطه ای محرز قائل شویم یا نه. اما بی جا نیست اگر تصور کنیم که احترام او نسبت به پدر ممکن است با احترام به سنت رابطه داشته باشد، و بدون آنکه خود هنرمند متوجه شده باشد این احترام بی تردید او را از جدا شدن مطلق از روش مألوف خویش برای بیان نیات درونی اش برکنار نگه داشته است. او اکنون به یکباره از تمام قید و بندهای فرزندی آزاد شده بود، و این آزادی میتوانست بسط طبیعی ی خود را در استقلال روحی ای پیدا کند که برای تحقق بخشیدن به شخصیت راستین او لازم بود. به هر حال، ترنر اکنون وارد مهم ترین مرحله از کار خود می شد.

«سرچشمه های رنگ»

در سیاهه ی آثار ترنر، که با برخی دشواری ها، به وسیله ی آ.ج. فین برگ، زندگینامه نویس برجسته ی ترنر، تهیه شده است، آبرنگها و طراحی ها برحسب تاریخ های تقریبی طبقه بندی شده اند. و در حقیقت برای طبقه بندی آثار هنرمندی که نسبت به مشخص کردن تاریخ به وجود آمدن آثار خویش بی توجه بود، روش دیگری جز این نمی توان به کار برد. در این سیاهه، عنوان ها—نامهای کشورها و شهرها—یکجا جمع شدن دفترچه های متعدد طراحی، و جعبه ها و کارتن های آبرنگ ها، امکان بررسی جغرافیائی ی انبوه آثار او را به دست می دهند، اما در مورد سالهای انجام برخی مسافرت های او همچنان تردیدهایی به جا می گذارند. مثلاً، در مورد مسافرت دوم نقاش به ونیز هیچ مدرکی در دست نیست که مشخص کند آیا این سفر در ۱۸۳۲ انجام گرفته است یا در ۱۸۳۳، و یا در ۱۸۳۵!

گاهی طبقه بندی عناوین بسیار مختصر است؛ مثلاً «اتوهای رنگ» و یا، حتی مبهم تر از این، «متفرقه»! عنوان «سرچشمه های رنگ در شماره ی Lxiii ظاهر می شود که شامل ۳۹۰ آبرنگ است که در فاصله ی سالهای ۱۸۲۰ تا ۱۸۳۰ کشیده شده اند. در این دهه آخرین آبرنگها آنهایی هستند که احتمالاً این عنوان به بهترین نحو توضیح نشان میدهد. اما سؤال این است که، با در نظر گرفتن اینکه در ۱۸۳۰ ترنر پنجاه و پنج ساله شده بود، این اعلام ناگهانی ی «سرچشمه های رنگ» در تکامل هنر او چه معنی می داد؟

نمی توانیم بگوئیم که ترنر در طی دوره ی رومانتیک—کلاسیک خود رنگ پرداز نبود. یعنی منظورمان این است که او به قدر کافی به مسأله ی رنگ علاقمندی داشت تا در جستجوی هارمونی های خاص هنر نقاشی برآید، و می خواهیم بگوئیم گاه حتی رنگ بندی ی کاملاً زنده ی آثار او نشان از برداشتی شخصی از طبیعت و همچنین کششی نیرومند به جانب تلفیق رنگها می داد که در آن هیچ توجهی به اصول سنتی منظره ی کلاسیک نشده بود. این را در «رود تیمز در نزدیکی والتون بریج»، که در حوالی ی ۱۸۰۷ ترسیم شده است می توانیم ببینیم. در اکثر اوقات، اما، در اشتیاق خود به برابر شدن با کلودلورن، ترنر رنگ ترکیب بندیهای اسطوره ای ی خود را از چشم این نقاش فرانسوی می دید، و به این ترتیب رنگهای مورد استفاده اش به رنگهای سنتی محدود می ماند. «انحطاط امپراطوری کارتاژ» که متعلق به سال ۱۸۱۷ می باشد نمونه ای از بینش غیرشخصی ی اوست.

هرگاه دومین و آخرین دوره ی فعالیت هنری ی ترنر را با اولین دوره از فعالیت اش در برابر هم قرار دهیم، همچنانکه معمولاً این کار انجام می گیرد، می توانیم ببینیم که او «رنگ پرداز» تر از پیش نشده است. یعنی یکجور مایه رنگ زرد تک رنگ بر آثار این دوره مسلط است، و به نظر نمی رسد که بیان واقع گرایانه ی خاصی از رنگ باشد.

این بخصوص در مناظر ساحلی او، که ترنر را در اوج خود نشان می دهند، کاملاً پیداست.

«سرچشمه های رنگ» به این ترتیب به جنبه های دیگری از نقاشی او اشاره می کنند. در این آثار پیش از هر چیز رابطه ای تازه ای میان رنگ و طراحی به چشم می خورد. تا این زمان ترنر همواره مراقب معماری تابلو بود و ساختمان عناصر مختلفی را که در ترکیب بندی وارد می شدند به دقت مطالعه می کرد و این عناصر را در نهایت دقت ترسیم می نمود. شیفتگی او نسبت به ساخته های معماری، حتی در زمان نوجوانی اش، برای همگان آشناست. شاید او ضمناً می خواست به همقطاران خود در رویال آکادمی ثابت کند که شایستگی معلم پرسپکتیو بودن را دارد (او در سال ۱۸۳۷ سمت مذکور را رها کرد). در تمام نقاشی هایی که در نخستین دوره ی فعالیت هنری اش کشیده است، رنگ نسبت به طراحی حالت ثانوی دارد. تابلو بدون رنگ بی تردید قوام شاعرانه ای خود را کسب نمی کرد. اما طراحی، به تنهایی، موضوع اصلی نقاشی را در برمی گرفت. به هر حال، این وضعیت در «سرچشمه های رنگ» به طور کلی تغییر می کند.

ترنر به تدریج خود را از طریق آبرنگهایش از بند طراحی رهانید. او به همان صورتی خود را آزاد کرد که مونه، در حدود چهل سال بعد، به نحو مشابهی نقاشی را تنها برحسب برداشت های بصری ناپایدار خود تعبیر نمود. اینجا ترنر آشکارا منادی امپره سیونسم بود. در مورد او «سرچشمه های رنگ» به این معنی است که او اکنون تنها به رنگ های موضوعات خود نگاه می کند. در این آبرنگها، که او به دقت از نمایش گذاشتن شان خودداری می کرد، گوئی هنوز زمان آن نرسیده بود که او به یافتن دنیای درک ناپذیری که چیزی جز شکل هایی با سطوح رنگی روشن، و در اکثر موارد کمرنگ، نبود «اعتراف» کند. رنگهای مورد استفاده او رنگهایی غریب، با مایه های شیری، هستند که به زحمت سرخ، به زحمت آبی، و به زحمت زرد به نظر می رسند. نشانه های مبهم دریاچه ها، خلیج ها، رودها، ساحل ها، و کاخ ها در این منظره های اسرارآمیز از پس پرده ای از ابهام خودنمایی می کنند که در آن هرشینی به یک بخار درخشان، و یک شفافیت بدون سنگینی، مبدل شده است، گوئی هم اینک می خواهد رنگ بیازد و ناپدید شود. مؤلف سیاهه ی مذکور، با نوعی سرگردانی، گاهی می کوشد هویت موضوعی را تعیین کند (قصر و بند زور؟)، اما علامت سؤال او عدم اطمینان او را آشکار می نماید.

در برخی از این آثار «ناشیم» لطیف آبرنگ به قدری به جانب تجرید میل می کند که نمی توان موضوع را تشخیص داد. در چنین مواردی نمی توانیم تشخیص بدهیم که آیا این قصری بر فراز تپه است یا رودخانه ای با درختانی در زیر آفتاب در حال غروب! هیچ نقاش پیش از ترنر به رنگ چنین استقلال مطلق نداده بود.

مجموعه آبرنگهای کوچکی که در پرت ورث و بر روی کاغذ متمایل به آبی ترسیم شده اند احتمالاً متعلق به آغاز این دوره هستند. این گروه از آثار ترنر چندان موفق نیستند، زیرا رنگ کاغذ مناسب هارمونی های ظریف مورد پسند ترنر نبود و ترنر در اکثر موارد مجبور شد از گواش کمک بگیرد. اما کار او از قلمزنی آزادانه ای برخوردار است که تسلط و استادی او را آشکار می کند؛ تسلطی که به مدد آن ترنر از تکنیک بیش از حد دقیق آثار پیشین خود می گسلد. اکنون او تابلوهای خود را با فیگورهای انسانی ی بیشتری پرمی سازد، زیرا دیگر مایل نیست از آنها طراحی کند.

از این پس ترنر به این شیوه، که او را، تا آخرین آثارش، به صورت پرجرات ترین و بزرگترین آبرنگساز قرن نوزدهم درمی آورد، وفادار می ماند. در بین آثاری که بعد از میراث خود ترنر، از ر. و. للوید به موزه ی بریتانیا به ارث رسیده است تعدادی آبرنگ از دوره ی ۱۸۴۳-۱۸۴۰ می یابیم — دریاچه ی نه می، لوسرن، در مهتاب — که در آنها هنرمند ظاهراً، اما بی تردید به طور موقتی، به برداشت های پیشین خود بازگشته است. طراحی مجدداً در آبرنگهای مزبور نقش خود را احیا می کند، و رنگ بیش از حد «ورز یافته»ی آنها باعث می شود روشنائی و فروغ چشمگیر آثار آخرین دوره را نداشته باشند. اما به خاطری مبالغه در تاریخ گذاری مشکل می توان گفت که آیا این آبرنگها را باید نمودار نزول کیفیتی بدانیم که در رابطه با تغییر تکنیک برای رسیدن به یک اسلوب نهائی هستند، و یا آنکه آنها را به عنوان نمونه هایی مجزا و فرعی به شمار بیاوریم.



نیمفیوم آله ساندرو، ۱۸۱۹، آبرنگ، $۸\frac{1}{3} \times ۱۴\frac{1}{3}$ اینچ

و اما در مورد تابلوهای نقاشی، ظاهر آنها نیز تغییر می‌کند، اما نه به این صورت! پژواکی واپسین از رومانتیسیسم، که از برداشتی حسی از طبیعت زاده شده و عاری از هرگونه علایق داستانی است، در دو تابلو از ۱۸۲۸-۲۹ ظاهر می‌شود: «آریسیا (Arccia: غروب)» و «طاق نصرت با درختان در کنار دریا». نمی‌دانم آیا این دو تابلو همان منظره‌هایی هستند که راسکین در نطق ۱۵ نوامبر ۱۸۵۳ خود تحت عنوان «ترنر و کاراو» به آنها اشاره کرده و می‌گوید «پیش از ترنر، هیچکس پرده‌ای را که طبیعت را از ما مخفی می‌کرد کنار نزده بود» و «ترنر نخستین هنرمندی است که نوع کاملی از منظره به ما ارائه می‌کند». به هر حال، اگر بخواهیم از «تکامل» در نقاشی صحبت کنیم، این نکته مسلم است که چنین منظره‌هایی لذت نظاره را در ما به اوج خود می‌رسانند، و به این ترتیب هماهنگی کاملی میان بیش هنرمند و بیننده‌ی آن برقرار می‌کنند.

اما حتی پس از این تابلوها، ترنر هنوز بدعت‌گذاری ژرف خود را کشف نکرده است.

بینشی آزادانه

تحول بزرگ بعد از سال ۱۸۳۰ صورت گرفت، و حتی می‌توانیم وقوع آنرا دقیقاً در تابلویی بدانیم که از طرف لرد اگریمونت سفارش داده شد و ترنر آنرا در فاصله‌ی سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۳۷ انجام داد. شاید او در خانه‌ی پت‌ورث آرامش خاطر خاصی احساس می‌کرد، و خود را دور از آکادمی برای بیان گفتنی‌های خویش آزادتر می‌دید. در این خانه فضائی دوستانه و بسیار غیررسمی حکمفرما بود که س. ف. گره‌ی، در «ژورنال» خود که در ۱۸۹۸ چاپ شده است، از آن صحبت می‌کند و اگریمونت را به عنوان «یک مرد با ادراک، فوق‌العاده، و خیرخواه» وصف می‌نماید که هنرمندان همیشه در خانه‌ی او مورد احترام قرار می‌گرفتند. او می‌گوید که «لرد اگریمونت از رعایت تشریفات متنفر است و نمی‌تواند آنرا تحمل کند؛ دوست دارد مردم هرطور دلشان می‌خواهد به خانه‌ی او رفت و آمد کنند».

«مهمانی‌ی موسیقی»، «فیگورهای در هیئت مبدل»، و بخصوص «داخل خانه‌ی پت‌ورث» تابلوهایی هستند که در آنها، برای نخستین بار در تاریخ نقاشی، رنگ شکل‌های نامعین و مبهمی را تشکیل می‌دهد. این تابلوها را گاه آثاری ناتمام به شمار آورده‌اند. اما برای آنها هیچ کامل‌شدنی ممکن نیست. آنها از آبرنگهایی که ترنر بعدها به وجود آورد، و در آنها منظره صرفاً محدود به چند سطح رنگی محدود است، ناتمام‌تر نیستند.

تنها تابلوی ترنر، یعنی منظره‌ی ۴۰-۱۸۳۵، که در موزه‌ی لوور است و ادموند دوگنکور آنرا در مجموعه‌ی کامیل گرو دیده و تحسین کرده است (البته اگر همان کار باشد) حتی امروز هم ناتمام دانسته می‌شود. موضوع این تابلو را دشوار می‌توان تعیین کرد: نشانه‌ی کم‌رنگی از یک درخت، تصویر مبهمی از یک رود که به سمت باریکه‌ی نامشخصی از آب جریان دارد. مع هذا این تابلو را می‌توان با «پیوندگاه رودهای سی‌ورن و وای» که گراوری از مجموعه‌ی Liber Studiorum است مقایسه کرد. این تابلو به خاطر اطلاعاتی که از یکی از عالی‌ترین دوره‌های فعالیت ترنر به دست می‌دهد اهمیت بسیاری دارد.

گرچه این نقاشی‌ها نماینده‌ی آخرین دوره از تکامل ترنر هستند و رسیدن او را به بینشی نشان می‌دهند که در آن نور فرم‌ها و رنگها را حل می‌کند و از بین می‌برد، مع هذا نقاشی‌های مذکور (بخصوص هنگامی که می‌خواست آثار خود را در رویال آکادمی به نمایش بگذارد) مانع از این نمی‌شوند که او گهگاه گفتنی‌های خود را با دقت بیشتری بیان کند و برخی کمپوزیسیونهای خود را با ساختمان‌بندی‌ی مطالعه‌شده‌تری، حداقل در بخشی از تابلو به وجود بیاورد؛ در چنین مواردی یک فایق، پاره‌ای از یک بنا، یا یک فیگور به صورت تنها نماد یک واقعیت ملموس درمی‌آید. روشی که ترنر در گذاشتن رنگها به روی پرده به کار می‌برد ظاهراً با این تفکیک نقاط جالب توجه مطابقت دارد. تنها چند جزء از تابلو در روی سطح کاملاً صاف پرده با قشر ضخیم‌تری از رنگ که نور را به خود می‌گیرد ترسیم می‌شود.

آسمان و دریا نیز، که ترنر همیشه دوست داشت از آنها نقاشی کند، تغییر کرده بودند. حال آن که پیش‌تر



تراس مورت لیک، اقامتگاه ویلیام موفات، غروب تابستان، ۱۸۲۷، رنگ روغن، $48 \frac{1}{8} \times 36 \frac{1}{4}$ اینچ

سعی می کرد جنبه ی «مجسمه وار» آب، یعنی آن حرکت های سهمگین و نقش برجسته های امواج را، که آنهمه برایش جذابیت داشت، ترسیم کند (نمونه اش «کاله پی» ۱۸۰۳، و «دهانه ی رود میوز»، مربوط به سال ۱۸۱۷). به عبارت دیگر، سابقاً هدف او این بود که امپره سیون های جوی را به بیننده انتقال بدهد، و تنها موضوع واقعی ی آثار او همین امپره سیونها بودند. تابلوی «جزیره ی استافا، غار فینگلز» که در ۱۸۳۲ در رویال آکادمی به نمایش درآمد (و اکنون جزو مجموعه ی لورد آستور آوهی و رمی باشد)، به رغم عنوان خود، ساحل صخره ای جزیره ی استافا را عملاً در پشت نور عجیب خورشید در حال غروب، که برپهنه ی آسمان پخش شده است، از نظر مخفی داشته است. کانون اصلی ی تابلو دود تاریک در حال پراکنده شدنی است که از قایقی، که طرح آن در سطح تاریک دریا محو مانده است، بیرون می آید.

در ۱۶ اکتبر ۱۸۳۴، ترنر شاهد سوختن جایگاه های پارلمان در لندن بود. او آبرنگ های متعددی از این صحنه کشید که با دونسخه ی رنگ روغنی ی همین سوژه به طور قابل ملاحظه ای تفاوت دارند (یکی از این دو تابلو در موزه ی فیلا دلفیا، و دیگری در موزه ی کلیولند است، و هر دوی آنها یکسال بعد از آبرنگها کشیده شده اند). در این تابلوها، و بخصوص در دومی، نقاش سعی نکرده است از واقعه استفاده ی «نقاشی گونه» به عمل بیاورد. او ما را در برابر این منظره، که غروب را به یکنوع سپیده دم شمالی، با آسمان آتشگونی که در روی تیمز منعکس شده است، مبدل می کند، در خیالاتی شاعرانه شریک می سازد.

در ونیز (در؟ ۱۸۳۵) ترنر آبرنگ های متعددی کشید که در آنها برداشت تازه ی خود از رنگ را دخالت داد. او سالهای متمادی برای بیان جذابیت های این شهر، که برای آخرین بار در ۱۸۴۰ از آن دیدن کرد، و هر بار دیدارش از آنجا منزلگاهی بود در راه آزاد شدن اش از سنت های تصویری، از آبرنگ استفاده نمود. گرچه این آبرنگ ها بدون استفاده از طراحی ی مدادی و مستقیماً به وسیله ی قلم موئی کشیده شده اند (من با دژه بین آنها را نگاه کرده ام و اثری از مداد در آنها ندیده ام)، در عوض او دفترچه های طراحی ی خود را با طراحی های بی شماری پر کرده است. اسکیس های تند، که خطوط سبک اما دقیق آنها با مداد سیاه کشیده شده، و گاه با یادداشت هایی برای رنگ ها همراه گشته است، با بی نظمی در روی ورقه ی کاغذ قرار گرفته اند (در روی یک ورقه، من هجده اسکیس دیدم)، و در کنار آنها قصر دوج ها Doges و لاسالوت، طناب ها و بادبانهای کشتی ی بادبانی و ستون های یک کلیسا دیده می شوند، گوئی نقاش می خواسته است در مصرف کاغذ صرفه جوئی کند — که احتمال آن هم بسیار است.

ترنر جزئی ترین اسکیس های خود را نگه میداشت. در جعبه هایی که اسکیس های او نگهداری می شوند (در موزه ی بریتانیا)، صدها تکه ی بسیار کوچک، و گاه پاره پاره می بینیم که بر روی آنها او با چند خط محدود امپره سیونی را ترسیم کرده است. او در حاشیه ی نقشه های خود هم طراحی می کرد؛ و طرح هایی از چند کشتی را بر پشت یکی از کارت های ویزیت او مشاهده می کنیم که مطلب روی آن چنین است:

آقای ج. م. و. ترنر

خیابان هارلی، خیابان کوئین آن، شماره ی ۴۷

خطوط طراحی های دیگری که روی کاغذ سفید یا خاکستری کشیده شده اند، با مرکب یا گچ تقویت شده است. تاریخ این طراحی ها مشخص نیست. در بین منظره هایی از شهرها، رودها، کوهستانها، و قصرها چند طراحی ی مدادی و کرایون از بدن لخت زن ها دیده می شود، که گاهی با گواش سفید یا صورتی دستکاری شده اند. این طراحی ها با حوصله و حساسیت خاصی کشیده شده اند. طراحی های بدن لخت در بین آثار ترنر بسیار معدودند، و ما می دانیم که ناپدید شدن طراحی های اروتیک او به سبب کدام کج فکری پیش آمده است. فرانک هاریس Harris در کتاب خود موسوم به «زندگی و عشق های من» بخشی را به جان راسکین اختصاص داده است و در آن اظهارات راسکین را در این باره نقل می کند. در اینجا نکات عمده ی نقل قول مذکور را می خوانیم:

زمانی که ترنر درگذشت و نقاشیهای خود را برای مردم انگلستان به جا گذاشت، رفتن تا آنها را ببینم. آثار او



ورود من به کاله، ۱۸۰۵-۱۸۰۰، گچ سیاه و سفید، $۱۰\frac{۲}{۳} \times ۱۷\frac{۱}{۴}$ اینچ

هنوز در جعبه‌های مربوطه‌شان در زیرزمین‌های نشنال گالری بودند؛ هیچکس مراقب آنها نبود و ظاهراً هیچکس ارزش آنها را نمی‌دانست. من درباره‌ی این قضیه به نخست‌وزیر، که اگر حافظه‌ام درست یاری کرده باشد لردپالمستون بود، نامه‌ای نوشتم و برایش گفتم که اگر اجازه‌ی فهرست‌برداری و دسته‌بندی آثار ترنر به من داده شود بسیار خوشحال خواهم شد. نخست‌وزیر ترتیب تماس من را با سرپرستان موزه داد، و این وظیفه به حق به من محول شد. در سرتاسر سال ۱۸۵۷ ونیمی از سال بعد، به کار خودم ادامه دادم... یک روز، وقتی در یک کارتن را باز کردم، به طراحیها و نقاشی‌های شرم‌آوری برخوردی که اندام‌های جنسی زنان را نشان می‌دادند؛ طراحی‌هایی که به نظر من غیرقابل بخشش و غیرقابل توضیح بودند. تصمیم گرفتم بفهمم این افتضاحات از کجا پیدا شده‌اند، و فهمیدم که قهرمان من هر جمعه خانه‌ی خود در چلسی را ترک می‌کرده و به واپینگ Wapping میرفته و تا صبح دوشنبه همانجا می‌مانده است. او در آنجا با مستخدمه‌های ملوانها وقت‌گذرانی می‌کرده و آنها را در حالت‌های شهوانی به تصویر می‌کشیده است... چه باید می‌کردم؟ هفته‌ها گرفتار تردید و دودلی بودم و می‌کوشیدم افکارم را به بالاترین طراز اخلاقی برسانم. سرانجام، یکبار به این فکر به ذهن‌ام رسید که من به عنوان تنها کسی که می‌توانست در این مورد تصمیم بگیرد انتخاب شده بودم. بی‌درنگ آن صدها طراحی و نقاشی شهوانی را سوزاندم... بله، همه‌ی آنها را سوزاندم! فکر نمی‌کنید که کار درستی کردم؟ من افتخار می‌کنم که این کار را انجام دادم.

بدیهی است فرانک هاریس نه تنها به راسکین حق نمی‌دهد بلکه از اینکه او به خود اجازه داده است آثار مذکور را نابود کند خشمگین هم می‌شود. چه این عملی است که نمی‌توان آنرا بر راسکین بخشید.

بسیاری از حقایق وجود ترنر در پرده‌ی ابهام باقی مانده‌اند. در این زمان او با می‌سیز بوث نامی زندگی می‌کند، که احتمالاً در اوایل دهه‌ی ۱۸۳۰ با وی آشنا شده است؛ این زن مستخدمه‌ی ترنر می‌شود و ترنر خانه‌ی او را خریداری می‌کند و می‌گوید «من در اینجا زندگی می‌کنم، و مردم مرا مستر بوث صدا خواهند زد.» و آخرین سالهای عمر خود را با همین زن زندگی کرد و وقتی می‌مرد خانه‌ی او را به وی پس داد.

تنهایی و افتخار

در فاصله‌ی سالهای ۱۸۴۱ و ۱۸۴۴ ترنر چندین بار به سوئیس سفر کرد. و دفترچه‌های طراحی‌ی او نشان می‌دهند که عمده‌ترین نقاطی که ترنر از آنها دیدن کرد عبارت بودند از برن، لوسرن، اینترلاکن، دریاچه‌ی زوگ، باسل، لوزان، و همچنین کناره‌های رود راین. با اینحال، مهم‌ترین نقاشی‌های این دوره‌ی او به انگلستان مربوط می‌شوند.

در «آرامش، تدفین در دریا»، که تابلویی هشت گوشه از سال ۱۸۴۲ می‌باشد، ترنر، با شیوه‌ای متفاوت و با کنتراست برقدردنی میان نور و تاریکی، یکبار دیگر باریکه‌ی دودی را که ده سال پیش تر در پرده‌ی «جزیره‌ی استافا، غار فینگلز» بر پهنه‌ی آسمان کشیده شده بود، تکرار می‌کند. این بار اهمیت عمده‌ای که به کشتی داده شده است به خاطر موضوع نقاشی توجیه می‌شود. تدفین سردیوید ویلکی در دریا. اما دلیل مذکور ترنر را وادار نمی‌کند تا جزئیات کشتی را هم قابل رؤیت بنمایاند، و در این ویژگی شاید بتوان گفت که دید ترنر به راستی «امپره‌سیونیست»ی است. در این رابطه، بی‌آئید، همچنانکه مارسل پروست در دیباچه‌ی برترجمه‌ی خود از «انجیل آمی‌ین» عمل کرده است، داستانی مربوط به ترنر را نقل کنیم:

«یک روز او (ترنر) مشغول طراحی از بندر پلیموت و چند کشتی بود، که یک یا دو مایل دورتر از ساحل برزمینه‌ای از نور دیده می‌شدند. وقتی طراحی‌ی خود را به یک افسر نیروی دریائی نشان داد، افسر مذکور با تعجب و با دلخوری کاملاً قابل درکی اعتراض کرد که کشتی‌های طراحی شده هیچ روزه و دریچه‌ای ندارند. ترنر جواب داد «همینطور است، ندارند! اگر به بالای کوه اجکیوم بروید و از آنجا به کشتی‌هایی که در برابر نور قرار گرفته‌اند نگاه کنید، متوجه خواهید شد که نمی‌توانید روزه‌های کشتی را ببینید.» افسر مزبور گفت «درست است، اما شما



کلن: ورود یک قایق باری، ۱۸۲۶، رنگ روغن، $\frac{1}{4} \times ۸۸ \times \frac{3}{8}$ فوت

که می دانید کشتی ها در و پنجره دارند.» ترنر جواب داد «البته، من این را می دانم، اما کار من این است که چیزهایی را که می بینم بکشم، نه چیزهایی را که می دانم!»

با اینحال ترنر راه کشیدن چیزهایی را که نمی دید، یا دست کم آنچه را که در تخیل خود می دید، نیز می دانست. و تخیل او وی را به جانب برداشتی ذهنی از نقاشی سوق می داد که در آن شعرومتافیزیک به یکدیگر می رسیدند. زیرا نباید تصور کرد که این فرزند آرایشگر تحصیل نکرده باقی مانده بود. برعکس، نزدیکان او تحت تأثیر دانش ادبی و او قرار می گرفتند. و او این دانش را، با همان جاه طلبی و تصمیمی که برای نقاش شدن از خود نشان می داد، بدون کمک دیگران کسب کرده بود. او درباره ی شعرا و فلاسفه مطالعه ی بسیار داشت، و خود نیز شعر بلندی نوشته بود؛ «سفسطه های امید»، که علائق روحی ی بزرگ او را نشان می دهد.

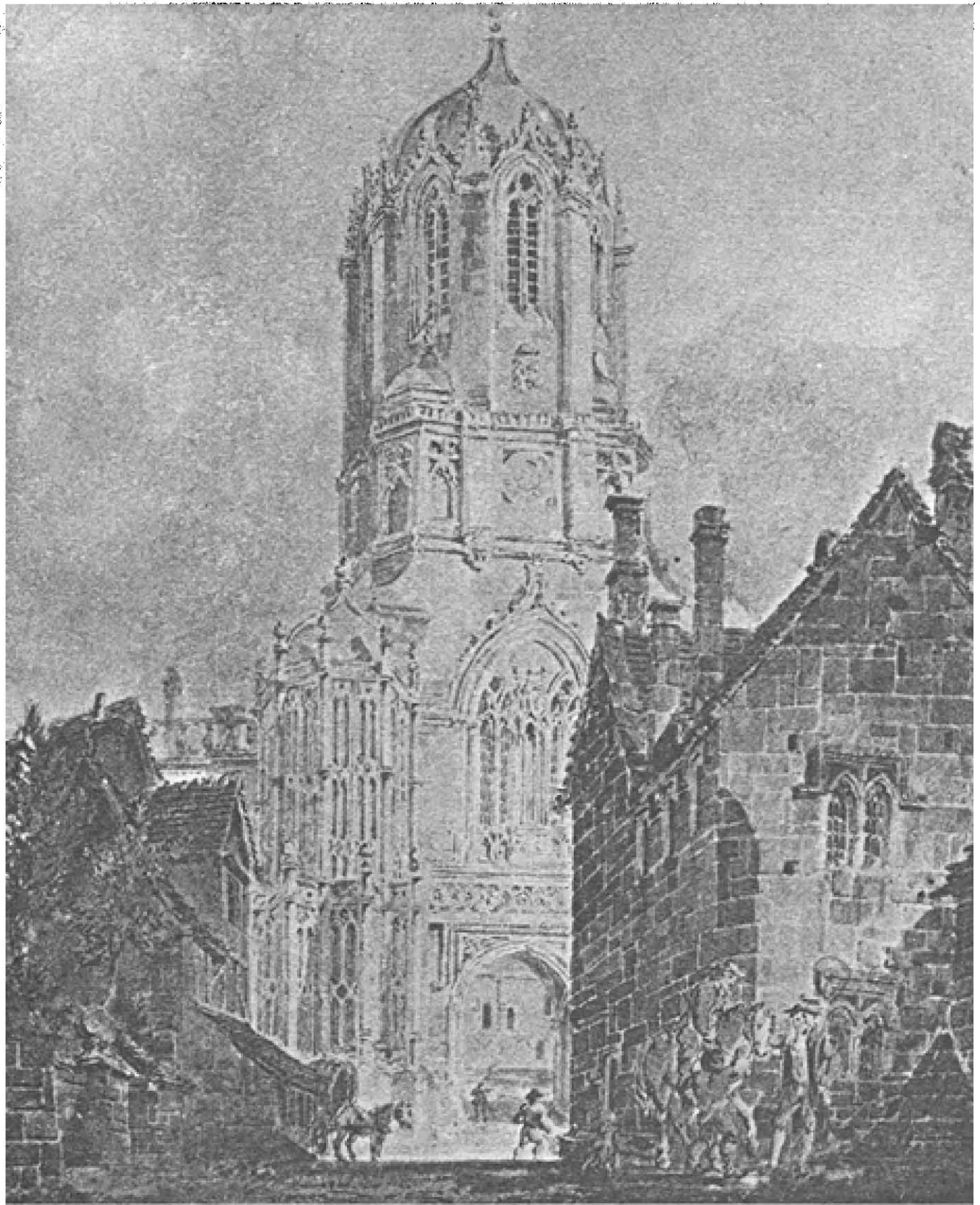
وقتی پیرتر شد، گاه و بیگاه بینشی دراماتیک در نقاشی های او ظاهر گردید. (کار او، علاوه بر این، پر از صحنه های از مصیبت هاست.) هنگامی که در ۱۸۴۳ آن پرده ی چهارگوش عجیب، موسوم به «رنگ و نور (تئوری گوته)» - روز بعد از سیل» را، در برابر پرده ی دیگری موسوم به «سیاهی و ظلمت - شامگاه سیل» ترسیم کرد، سوژه ی خود را در حبابی از نور محصور نمود، که به ترکیب بندی ی تابلو حرکتی چرخشی و حالتی کیهانی داده است. این کرنش به گوته، که بی تردید خالصانه بود، ضمناً بیانیه ای درباره ی سلیقه ی رنگی خود او نیز بود، چه ترجمه ی تئوری گوته تا سال ۱۸۴۰ در انگلستان منتشر نشده بود، حال آنکه مدتها پیش از آن ترنر رنگ زرد را در رنگ بندی ی نقاشیهای خود به کار برده بود: بخصوص در منظره های ساحلی و برخی منظره های دیگر که به واسطه ی اینگونه رنگ پردازی از طبیعت گرایی دور افتاده بودند. در ۱۸۲۷ یک منتقد، که مشاهده ی این که تمام آثار به وجود آمده از قلم موئی ترنر که به قول او «گرفتار برقان!» بودند او را به حیرت انداخته بود، ترنر را به واسطه ی سلیقه هایش مورد سرزنش قرار داد.

اما نقاشی هایی که در آنها ترنر کوشیده باشد نظام فکری ای مبتنی بر سمبولیسم ساختمان و رنگ را دخالت بدهد بسیار نادر هستند. از این زمان به بعد، تخیل رومانیتیک و غیر عملی ی ترنر، یا بهتر بگوئیم تجسمات این تخیل، که با برداشت تصویری جدید او وفق یافته بود، او را به فراتر رفتن از طبیعت، و یا هر صحنه ی قابل مشاهده در جهان خارج، سوق داد، تا به آن حد که طنین غیرعادی ی آثار او گاه ماهیت یک رؤیای پر عظمت و ناممکن را به خود می گیرد.

در این دوره نبوغ ترنر با آزادی ی شگرفی بیان می شد که، با اینهمه، معاصرین اش درباره ی آن ظالمانه قضاوت می کردند. شاهکار این دوره تابلوی «باران، بخار، و سرعت - راه آهن گریت وسترن» است. این تابلو که در ۱۸۴۴ ترسیم شده است منظره ای است از پل تازه ساز میان میدان هد، و تپلو، که دره ی تیمز را به دی ون شایر متصل می کند. گریت وسترن در آن هنگام سریع ترین خط آهن در اروپا بود و با سرعتی متجاوز از ۹۰ مایل در ساعت حرکت می کرد که در آن زمان وحشتناک و خارق العاده به نظر می رسید. مردم درباره ی این خط آهن به عنوان یک ماشین اسرارآمیز صحبت می کردند، درست همانطور که فرانسویها چند سال پیش از آن خط آهن «پاریس - سن ژرمن» را (که سرعت اش از ۲۵ مایل در ساعت بیشتر نبود و توفیل گوته آنرا «اختراعی احمقانه» خوانده بود) عجیب می دانستند!

این تصویر پیشگویانه ی جهان آینده، جهان ماشین، به نحوی خوشایند با برداشت شاعرانه ی ترنر از یک منظره ی بارانی هماهنگ شده است. دودی که از لکوموتیو خارج می شود رشته ی لطیفی است که آن را به آسمان مربوط می کند. مفهوم سرعت از لحاظ فنی از طریق محوشدگی ی واگن های راه آهن، و براساس روشی ترسیم شده است که یادآور روشی است که جیاکومو بالا در سال ۱۹۱۲ از آن برای نمایش حرکت در تابلوهای فوتوریستی خود استفاده کرد (تحرك يك سگ روی قلابه، دختر و بالکن). اما ترنر، محتاطانه و تقریباً به طور طعنه آمیز، بعد نسبت سرعت را نیز، با نمایش خرگوشی که در امتداد خط آهن در حال دویدن است، در کار خود وارد می کند.

وقتی به تابلوهای نخستین دوره ی فعالیت هنری او، که در آنها نه فقط علاقه ی او به ساخته های معماری بلکه توجه او به ساخت و طراحی ی تابلو و سازمان بندی کلاسیک و عقلانی ی فضاها نیز آشکار است، نگاه می کنیم



نمای دور از روچستر، ۱۷۹۳، مداد، $10 \frac{2}{3} \times 8 \frac{1}{4}$ اینچ

می‌توانیم باور کنیم که هنرمندی که به این مسائل توجه نمی‌کند و جهان را تنها از طریق یک دید تقریباً صوری می‌بیند نقاش دیگری است. تمام دقت واقع‌گرایانه از کار او ناپدید شده است، و رنگ گوئی از شبحی از تخیل بیرون جسته است که در آن هر شیئی، غرق در نوری که منبع آن را همیشه نمی‌شود کشف کرد، ما را به دروازه‌ی جهانی غیرواقعی می‌کشاند. اینجا ترنر در برابر زیبایی شناسی‌ی تمامی نقاشان عصر خود و همچنین در مقابل برداشت‌های پیشین خود جبهه‌گیری می‌کند. از این زمان به بعد کار او، به نحوی غیرقابل برگشت، در تضاد با برداشت‌های سابق او به نظر می‌رسد.

در این آخرین مرحله از تکامل او می‌توانیم، از طریق کیفیت بیانی و تکنیک نقاشی‌هایش، میان تابلوهائی که هنوز به یک امر مادی وابستگی هستند، مثل تابلوی عبور راه آهن گریت وسترن، و تابلوهائی که ملهم از مضامین مکاشفه‌آمیز هستند، نظیر «فرشته در زیر نور آفتاب» (۱۸۴۶)، رابطه‌ی نزدیکی را مشاهده کنیم.

در سن هفتاد سالگی، ترنر به جستجوی مناظر در انگلستان و سایر نقاط اروپا ادامه می‌داد. می‌توانیم مسیر او را در سوئیس در ۱۸۴۴ دنبال کنیم، و در ۱۸۴۵ او را در سواحل فرانسه، در بولونی، دی‌پ، لوتر پور، وایو، که پادشاه لوئی فیلیپ در آنجا او را به میهمانی‌ی شام پذیرائی کرد، می‌بینیم. با اینحال، سلامت او نقصان می‌یافت، و اکنون به ندرت تابلوهائی برای رویال آکادمی می‌فرستاد. یکی از آخرین تابلوهای او، که در سال ۱۸۵۰ ترسیم شده است، صحنه‌ای از داستان دایدورا نشان می‌دهد، و گوئی اعلام ختام سرنوشت اوست. نام این تابلو «دیدار از مقبره» است.

او در خانه‌ی خود در شاین واک Cheyne-Walk، واقع در چلسی، و در نزدیکی رود محبوب خود تیمز، در تنهائی‌ی ژرفی زندگی می‌کرد. و در ۱۹ دسامبر ۱۸۵۱، در حالی که پرتوی از خورشید، که از پنجره به درون می‌تابید و بر بستر او آرام می‌گرفت، صورت‌اش را نوازش می‌داد، در کمال آرامش جان سپرد. ترنر را، طبق خواسته‌اش، در کلیسای سنت پل، و در میان مقبره‌های جوشوآرینولدز و تامس لارنس، و در نزدیکی تابوت نلسون، که مرگ او را در پرده‌ی «نبرد ترافالگار» ترسیم کرده بود، به خاک سپردند.

موفقیت ترنر در مدت حیات‌اش از نظر نقادان وضعیت ثابتی نداشت. او هیچگاه نگران فهمیده نشدن خود نبود، و در همان حال که خرده‌گیران و منتقدانی داشت، خریداران و ستایشگرانی هم داشت. به هر حال بعد از مرگ ترنر، بیش از سیصد تابلو و تقریباً دویست آبرنگ و طراحی از او باقی ماند که امروزه در موزه‌های لندن، و عمدتاً در تیت گالری و موزه‌ی بریتانیا، از آنها نگهداری می‌شود. همچنین مبلغ ۶۰/۰۰۰ پوند دارائی برای احداث مؤسسه‌ای برای هنرمندان بیماریا بدشانس از خود به جا گذاشت.

اهمیت ترنر در انگلستان بسیار با تأنی کشف شد، و در کشورهای دیگر آهنگ پی‌بردن به اهمیت او از این هم کندتر بود. حتی اشخاصی که شدیداً تحت تأثیر او بودند آشکارا به آنچه که به هنر وی مدیون بودند اعتراف نکردند. بی‌تردید، نمی‌توانیم به درستی بدانیم که پیسارو و مونه در سال ۱۸۷۰ کدام تابلوهای او را در لندن دیده‌اند، و مسلم است که آنها آبرنگهای او را ندیده بودند. اما انتقادهای بعدی‌ی مونه در رابطه با ترنر معلوم می‌کند که این هنرمند فرانسوی تا چه حد در نقاشی‌ی ترنر دقت کرده است.

ترنر از لحاظ نمایش تابلوهای خود در فرانسه، کشوری که در مدت زنده بودن او، حداکثر، چندتائی از گراورهایش در آنجا شناخته شده بودند، خود را به زحمت نینداخت. او دلاکروا را درباریس ملاقات کرده بود — احتمالاً در ۱۸۳۳ — و این فرانسوی — به رغم گزارش ناخوشایندش در ژورنال خود، که: «او تأثیر خاصی روی من نگذاشت؛ با لباسهای عامیانه و سیاه خود، کفش‌های سنگین، و حالت سرد و خشک‌اش مثل یک کشاورز انگلیسی به نظر می‌رسید». باری به رغم این گزارش خود، شیوه‌ی نقاشی‌ی او را ستوده بود. ژ. ک. هو یسمان به نحو شایسته‌ای از «منظره‌های بخارگونه»‌ی او صحبت کرده است. گوستاو پلانسه یکی از مدافعین او بود و در عین حال در کار او نقیصه‌هایی می‌دید که آنها را به «تباهی‌ی یک خلق و خوی فوق‌العاده نیرومند» نسبت می‌داد. نه الی‌فور، و نه ونتوری او را درک نکرده‌اند. الی‌فور می‌گوید که «او (ترنر) به قدری بالا رفت که هوای بیش از حد



ونیز، در حدود ۱۸۴۰، رنگ روغن، ۲۴ × ۳۶ اینچ

رفیق آن ارتفاع نتوانست ادامه‌ی پرواز او را ممکن گرداند،» و «ترنر فقر رنگ خود را در زیر آتش بازی پنهان می‌کند!» و نتوری ترنر را «بسیار پائین تر» از کنستابل و بانینگتن، که برآستی ترنر بسیار بالا تر از او بود، ارزیابی می‌کند.

و اما راسکین، که در آخرین ده سال زندگی‌ی نقاش دوست او بود، و نخستین کسی بود که با دلسوزی و حسن نیت فراوان کار او را تحلیل می‌کرد، گاه به نظر می‌رسد که از درک نقاشی‌ی ترنر عاجز مانده است. مثلاً هنگامی که نوشت «از بین تمام مردم، ترنر تنها کسی است که رنگهای خود طبیعت را به طبیعت داده است.» متوجه نبود که در منظره‌هایی که ترنر در آنها نبوغ خود را هر چه بیشتر نمایان ساخته است، طبیعت به جامه‌ای از رنگهای کاملاً خیالی آراسته شده است. اما شاید آنجا که در هنگام مرگ او گفت، «نسل‌های تولد نیافته‌ی آینده طبیعت را از طریق همین چشم‌هایی خواهند دید که برای همیشه در قعر گور بسته خواهد ماند.» حق با راسکین بود.



صلح، تدفین در دریا، ۱۸۴۱، رنگ روغن، $۳۴\frac{1}{8} \times ۳۴\frac{1}{4}$ اینچ



هانگلور، ۱۸۳۰، آبرنگ، $۷\frac{1}{4} \times ۵\frac{1}{4}$ اینچ



ونیز: بندر سالوت، ۱۸۱۹، آبرنگ، $11\frac{3}{8} \times 9$ اینچ

زندگینامه

- ۱۷۷۵- تولد جوزف مالورد ویلیام ترنر، بزرگترین پسر ویلیام ترنر، آرایشگر و سلمانی، در ۲۳ آوریل، در شماره ۲۱ میدن لین، کاونت گاردن، لندن.
- ۱۷۸۹- نخستین دفترچه‌ی طراحی‌ی شناخته شده، «دفترچه‌ی آکسفورد»، با نامس ملتون کار می‌کند. به عنوان شاگرد در مدرسه‌ی رویال آکادمی پذیرفته می‌شود.
- ۱۷۹۰- برای نخستین بار یک آبرنگ در رویال آکادمی به نمایش می‌گذارد.
- ۱۷۹۲- به اطراف و بلز سفر می‌کند، و این نخستین سفر از سفرهای متعدد او به سراسر انگلستان است. طراحی‌های بی‌شمار از حومه‌ی شهر.
- ۱۷۹۳- به خاطر یک طراحی‌ی منظره، جائزه‌ای از انجمن هنرها دریافت می‌کند. از روجستر، دوور، و شهرهای دیگر دیدار می‌کند.
- ۱۷۹۴- نخستین گراوور از یکی از آبرنگهای او. احتمالاً آغاز کارآموزی آبرنگ در مدرسه‌ی دکتر موزنو، در معیت نامس جبرین. مدت سه سال در آنجا کار می‌کند.
- ۱۷۹۵- از ویلز جنوبی، ساسکس، و جزیره‌ی وایت Wight دیدن می‌کند.
- ۱۷۹۶- برای نخستین بار یک تابلوی رنگ روغن - ماهیگیران در کنار دریا - در رویال آکادمی به نمایش می‌گذارد. از این تاریخ به بعد هر سال در رویال آکادمی نمایشگاه دارد.
- ۱۷۹۹- به عنوان عضو پیوسته‌ی رویال آکادمی انتخاب می‌شود. در شماره ۶۴ خیابان هارلی با سازادنی، هنرپیشه، همخانه می‌شود.
- ۱۸۰۱- نخستین سفر به اسکاتلند.
- ۱۸۰۲- به عضویت کامل رویال آکادمی درمی‌آید. نخستین سفر به فرانسه؛ مدتی در پاریس می‌ماند.
- ۱۸۰۴- درگذشت مادر او در یک بیمارستان روانی.
- ۱۸۰۵- آثار خود را در گالری‌ای که در خانه‌ی خود در خیابان هارلی تشکیل داده است به نمایش می‌گذارد.
- ۱۸۰۷- انتشار نخستین مجموعه از گراوورهای Liber Studiorum. به عنوان معلم پرسپکتیو در رویال آکادمی تدریس می‌کند.
- ۱۸۰۸- اولین دیدار با سرجان لی ستر، در تبیلی هاوس واقع در چشایر.
- ۱۸۰۹- نخستین ملاقات با لرد اگریمونت، در پت ورت، در ساسکس.
- ۱۸۱۰- نخستین ملاقات با والتر فاکس، در فارنلی هال، در یورکشایر. از خیابان هارلی به خیابان کوئین آن، شماره ۴۷، نقل مکان می‌کند.
- ۱۸۱۱- به دورست، دی ون، کورن وال، و سامرست سفر می‌کند.
- ۱۸۱۶- از شمال انگلستان دیدن می‌کند.
- ۱۸۱۷- به بلژیک (واترلو)، هلند، و سواحل راین سفر می‌نماید.
- ۱۸۱۸- از ادنبورگ دیدن می‌کند.
- ۱۸۱۹- نخستین سفر به ایتالیا: تورین، لیک کومو، ونیز، رم، نابل، فلورانس، از راه مون سه نیس مراجعت می‌کند.
- ۱۸۲۱- نمایشگاه خصوصی‌ی جدید در خانه‌اش در خیابان کوئین آن. سفر به فرانسه.
- ۱۸۲۲- مدتی را، در طی دیدار جورج چهارم، در اسکاتلند اقامت می‌کند.
- ۱۸۲۳- از سواحل جنوب شرقی‌ی انگلستان دیدن می‌کند. سفارشی برای یک تابلو می‌گیرد: «نبرد ترافالگار»، برای کاخ سنت جیمز.
- ۱۸۲۵- هلند، بلژیک، سواحل راین.
- ۱۸۲۶- رودخانه‌های میوز و موسل، بریتانی، دره‌ی لوآر.
- ۱۸۲۸- سفر دیگری به فرانسه؛ دومین سفر به ایتالیا.
- ۱۸۲۹- پاریس، نماندی، بریتانی، تورین و... در ۲۱ سپتامبر، مرگ پدر ترنر.
- ۱۸۳۰- در میدلند، شیوه‌ی جدید او شروع به تکامل می‌نماید.
- ۱۸۳۱- اسکاتلند.
- ۱۸۳۲- ایلوسنراسیونهای برای والتر اسکات.
- ۱۸۳۲- در پاریس. احتمالاً دلاکروآ را ملاقات کرد و سفر دیگری به ایتالیا نمود (با در ۱۸۳۵)
- ۱۸۳۵- رودهای میوز، موسل، و راین. سوختن پارلمان را در لندن می‌بیند.
- ۱۸۳۶- فرانسه، سوئیس، وال دانوستا.
- ۱۸۴۰- جان راسکین را ملاقات می‌نماید. سفر دیگری به ونیز.
- ۱۸۴۱- سوئیس.
- ۱۸۴۲- سوئیس.
- ۱۸۴۴- سوئیس و راین.
- ۱۸۴۵- بولونی، دی پپ، لوتر پور. از سوی پادشاه نئولی فیلیپ برای شام به ایو I:u دعوت می‌شود.
- ۱۸۵۱- تبر در ۱۹ دسامبر در خانه‌ی خود در شماره ۱۱۹ شاین واک، جلسی، جان می‌سپارد. در ۳۰ دسامبر در کلیسای سنت پل دفن می‌شود.

روش انتخاب کتاب‌های هنری انتشارات و کتابفروشی بهار

۱- نوجوانان می‌توانند کتابهای زیر را برای یادگیری طراحی مورد استفاده قرار دهند:

صد و یک چهره، طراحی بزبان ساده، چگونه طراحی کنیم، چهره و دست، طراحی از دست، چهره‌شناسی در طراحی و نقاشی، سر و صورت، طراحی از درخت، طراحی از طبیعت، طراحی از پرندگان، طراحی با قلم و مرکب، نقاشی متحرك، آشنایی با كميك، پرسپكتيو (و طرز استفاده از آن در طراحی)، چگونه از بچه‌ها طراحی کنیم و کتاب آناتومی.

۲- جوانانی که در جستجوی فراگیری طراحی بصورت خودآموز هستند و میخواهند طراحی را مرحله به مرحله بطور صحیح و اصولی یاد بگیرند بهتر است از کتاب تکنیک و روش طراحی اثر نیکولانید که کتابی بسیار جامع و مفید است استفاده نمایند و با مطالعه کتاب آناتومی حرکتی و کالبدشناسی هنری و کتاب نور و سایه و طراحی از مدل زنده و پرسپکتیو در طراحی و نقاشی می‌توانند اطلاعات فنی در زمینه طراحی را افزایش دهند.

۳- کتابهای رنگ روغن در ۲۵ درس، ترکیب رنگ، فوت و فن نقاشی، نقاشی چینی، نقاشی با آبرنگ اطلاعات فنی شما را در زمینه کار با رنگ افزایش می‌دهد.

۴- سری کتابهای آشنایی با آثار نقاشان که زندگی و سبک کار آنها را نشان می‌دهد و در حدود پنجاه جلد از آن چاپ شده است برای عموم علاقمندان به مسائل هنری مفید و قابل استفاده است.

۵- جهت هدیه به دوستان و استفاده بعنوان مدل نقاشی می‌توانید از آلبوم‌های برگزیده‌ها، که مجموعه‌ای نفیس از آثار نقاشان مشهور جهان را در ۱۰ جلد در برمی‌گیرد، استفاده کنید.