

«پاس شبانه»

سهراب نبی پور



تصویر ۱- پاس شبانه^۱ (گروه گارد شهری کاپیتان فرانس بانینگ کک و ستوان ویلم وان رویتنبورگ^۲، رامبراند هارمنس وان راین^۳، ۱۶۴۲، رنگ روغن روی بوم، ۳۶۳ در ۴۳۷ متر، موزه ریکس^۴، آمستردام^۵، هلند^۶)

(ماخذ: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_Watch#/media/File:La_ronda_de_noche,_por_Rembrandt_van_Rijn.jpg)

¹ The Night Watch

² The Company of Captain Frans Banning Cocq and Lieutenant Willem van Ruytenburgh

³ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)

⁴ Rijksmuseum

⁵ Amsterdam

⁶ The Netherlands (Holland)

معرفی هنرمند

رامبراند / رمبرانت هارمنس وان راین نقاش، چاپگر، و رسام هلندی، ۱۶۰۶-۱۶۶۹، به سبب ژرفنگری در درون آدمی، قدرت تخیل، توانایی فنی، و کثرت و تنوع آثارش، یکی از برجسته‌ترین هنرمندان اروپایی قرن هفدهم به شمار می‌آید. او در چهره‌نگاری، نقاشی موضوعات مذهبی، تاریخی و اساطیری، مردم‌نگاری، و منظره‌نگاری دست داشت و بیش از ۶۰۰ پرده‌ی رنگ روغن، حدود ۳۰۰ باسمه، و قریب به ۲۰۰۰ طراحی از خود به جای گذارد. او در لیدن^۷ به دنیا آمد. پدرش آسیابان بود. در چهارده سالگی به دانشگاه لیدن وارد شد. ولی خیلی زود راه نقاشی را پیش گرفت. پس از سه سال هنرآموزی، به آمستردام رفت و در آن جا زیر نظر پیتر لاستمان^۸ آموزش دید. توسط همین نقاش اسلوب سایه-روشن ایتالیایی را شناخت. به لیدن بازگشت (۱۶۲۵)؛ و کارگاهی برپا کرد. و در آثارش روش کاراواجو^۹ را در ایجاد تباین شدید میان بخش‌های روشن و تاریک به کار برد. در آمستردام اقامت گزید (۱۶۳۱)، و تا پایان عمر در آنجا ماند. معروفیت او با پرده‌ی درس کالبد شکافی دکتر نیکولاس تولپ^{۱۰} (۱۶۳۲) (تصویر ۲)، آغاز گردید. در این پرده، موفق شد حالت طبیعی و شخصیت هر یک از افراد را با حفظ ارتباط آنها با یکدیگر به وضوح به نمایش بگذارد و در نتیجه سفارش دهندگان و شاگردان بیشماری به او روی آوردند. (مادلین^{۱۱} و رولند مینستون^{۱۲}، ۱۳۸۵، ص ۱۰۲)



⁷ Leiden

⁸ Pieter Lastman (1583–1633)

⁹ Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

¹⁰ The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp

¹¹ Madeleine L'Engle (Mainstone) (1918-2007)

¹² Rowland Mainstone (1923-)

تصویر ۲- درس کالبد شکافی دکتر نیکولاس تولپ، رامبراند هارمنس وان راین، ۱۶۳۲، رنگ روغن روی بوم، ۱۶۹ در ۲،۱۶ متر، موزه هنر خانه‌ی موریس^{۱۳}، هاگ^{۱۴}، هلند (ماخذ:

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Rembrandt - The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Anatomy_Lesson_of_Dr_Nicolaes_Tulp.jpg))

با ساسکیا وان اویلنبورخ^{۱۵} دختر مردی توانگر پیمان زناشویی بست و با نقاشی چهره در میان خویشاوندان توانگر او ثروتی به هم رساند؛ و خود را در زندگی پرتجمل و اسراف غرق کرد و بازده کارش در نقاشی، طراحی و چاپگری افزایش یافت. هنرش در این سال‌ها، بازتاب‌دهنده‌ی شادی و رفاه زندگی او با همسرش بود (۱۶۳۴). مرگ ساسکیا (۱۶۴۲) اما، نقطه‌ی عطفی در زندگی رامبراند بود. پس از این، زیر فشار مشکلات مالی وضع او هر دم وخیم‌تر شد تا به ورشکستگی انجامید (۱۶۵۶). با کشیدن پرده‌ای موسوم به گشت شبانه (۱۶۴۲) (تصویر ۱)، اعتراض برخی سفارش دهندگان خرد خود را برانگیخت که چرا در قبال دریافت کارمزد مساوی از هر یک از ایشان چهره‌ی آنان از وضوح کافی برخوردار نیست، اما رضایت گروهبان و ستوانی که سفارش دهندگان اصلی اثر بوده و مبلغ بیشتری پرداخته بودند و همچنین مدیحه‌های منتقدین مشهور شهرتی دوچندان به او اعطا کرد. پس از این بیش از پیش به دستمایه‌های مذهبی، منظره‌سازی، و نقاشی چهره از مردم عادی به ویژه یهودیانی که اکنون در میانشان زندگی می‌کرد، و نیز از خود روی آورد. طراحی‌ها و گراورهای زیبایی هم خلق کرد. بحران روحی رامبراند اما بر اثر مرگ همسر دوم او - که مدل بسیاری از نقاشی‌هایش در این دوره بود - و سپس با مرگ پسرش (از همسر اول و محبوبش ساسکیا)، به اوج رسید. اگرچه سال‌های آخر عمر را در نهایت فقر و فلاکت گذرانید، مقام هنری‌اش را یکسره از دست نداد. چنانکه، در همین سال‌ها، سفارش‌های مهمی چون *سورایم‌دیران*



¹³ Maurice House (art museum)

¹⁴ Hague

¹⁵ Saskia van Uylenburgh (1612–1642)

(اتحادیه) صنف بزازان^{۱۶} (۱۶۶۲) (تصویر ۳)، به او داده شد. شهرت او پس از مرگ افول کرد؛ ولی دیری نگذشت که در همه جا مجموعه‌داران برای خرید آثارش به رقابت پرداختند. (پاکباز، ۱۳۹۰، ص ۲۵۹)

تصویر ۳- شورای مدیران (اتحادیه) صنف بزازان، رامبراند هارمنس وان راین، ۱۶۶۲، رنگ روغن روی بوم، ۱،۹۱ در ۲،۷۹ متر، موزه‌ی ریکس، آمستردام، هلند (ماخذ:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_De_Staalmeesters-

([het_college_van_staalmeesters_waardijs_van_het_Amsterdamse_lakenbereidersgilde_-_Google_Art_Project.jpg](#))

رامبراند نخستین هنرمندی بود که اهمیت پرداختن به رنگ، نور، و اسلوب رنگ‌آمیزی را برابر با اهمیت انتخاب موضوع دانست؛ از این رو، او توانست دامنه‌ی موضوع کار خود را تا متنوع‌ترین تجربیات بشری بسط دهد. هدف او کاوش در دنیای درون آدمی بود؛ خواه در تک‌چهره‌هایی که از خودش و دیگران نقاشی کرد، خواه در متون مذهبی که به تصویر کشید. این طرز فکر، او را به رسوخ در جوهر موضوع، آشکار نمودن ساختار آن و معادل‌یابی بصری قادر ساخت. همچنین، او توانست میثاق‌های مرسوم ترکیب بندی را واگذارد، و قواعدی جدید بر پایه‌ی حساسیت‌های وسیع خویش بنا نهاد. کاربست اسلوب تدرج ملایم رنگ‌سایه‌ها - از قهوه‌ای خاموش تا سفید تابناک - به او امکان داد تا حالت روانی متغیر آدمی را بنمایاند. این را می‌توان "روانشناسی نور"^{۱۷} نامید که در پرده‌های مذهبی و تک‌چهره‌های متأخر رامبراند در نهایت استادی به کار گرفته شد. در این آثار، حوزه‌های تیره و روشن به طرز ناگهانی و "کاراواچو وار"^{۱۸} از یکدیگر جدا نشده‌اند؛ بلکه نور و سایه به آرامی و با ظرافت در هم می‌آمیزند، شکل‌ها را آشکار و پنهان می‌سازند و کلیتی بصری سرشار از سکونی روحانی و تعمقی فیلسوفانه پدید می‌آورند. (مادلین و رولند مینستون، ۱۳۸۵، ص ۱۰۲)

رسمی و چاپ‌گری در دستان رامبراند به هنرهایی مستقل و مهم بدل شدند، در طراحی‌های او خط‌ها و رنگ‌سایه‌های بیانگر اهمیت یافته‌اند و در باسمه‌هایش نهایت روانی خط، و پالایش ظریف نور و سایه را می‌توان مشاهده کرد. او همچنین، چهره‌نگاری را از سطح مستندسازی به یکی از بالاترین سطوح هنری ارتقا داد و در منظره‌پردازی‌هایی استادانه، با قلم‌زنی راحت، رنگ‌گذاری ضخیم و لعاب‌رنگ‌کاری^{۱۹}، راه تازه‌ای برای رئالیست^{۲۰}‌های قرون بعدی گشود. آثار بی‌شمار آفرید و شاگردان بسیار تربیت کرد. و در نهایت به سال ۱۶۶۹ درگذشت. (پاکباز، ۱۳۹۰، ص ۲۶۰)

رویکردها

در یک تعریف کلی می‌توان گفت: هرگاه یک اثر هنری یا ادبی نخست با توجه به محیط و شرایط اجتماعی زمان پیدایش آن و سپس با توجه به محیط و شرایط اجتماعی زمان وقوع حوادث، بررسی و ارزیابی شود، نگاه منتقد به آن اثر در حوزه‌ی نقد جامعه‌شناختی بوده‌است. (سرشار ۱، url 1)

رویکرد جامعه‌شناختی در حوزه‌ی نقد از زمان پیدایش آن تا به امروز دستخوش تحولات قابل ملاحظه‌ای بوده‌است، مراحل از تغییر که در بن‌مایه‌ی خود کلید کشف معنا را به رابطه‌ی میان اثر و جامعه‌ی پیرامون خلق آن نسبت داده و به سطوح بروز متفاوت آن می‌پردازند، نقد جامعه‌شناختی این رابطه را از سمت اثر به اجتماع بررسی کرده و در شاخه‌ای جزئی‌تر بازتاب روابط اجتماعی پیرامون را در اثر جستجو می‌کند. به این معنی که شناخت درون اثر در اولویت است و جامعه رمزگان نهفته در روابط معنایی موجود در آن را گره‌گشایی می‌کند. نقد جامعه‌شناختی با قرارگرفتن در میان راه نقد تاریخی که بیشتر به محتوا نظر دارد و نقد فرمالیستی که تنها تحلیل‌گر صورت و روابط ساختار وجه ملموس خوداتکای اثر است، شکل‌گیری ساختارهای درونی اثر را متأثر از اجتماع بیرون آن دانسته و در نتیجه از ساختار درونی به فضای بیرونی اثر راه می‌یابد. بدین ترتیب رویکردی فرمی-محتوایی ارائه می‌دهد و تحلیل متن اثر در آن حاوی نگاهی آمیخته به ردپای تاریخ و فرم صورت در اثر است. این نگاه به مطالعه‌ی درون‌مایه‌های اجتماعی اثر خلاصه نشده بلکه انعکاسی از جامعه‌ی هم‌عصر شکل‌گیری اثر را در فرم و محتوا هم‌زمان دنبال می‌کند. (ناصحی 2، url 2)

¹⁶ Syndics of the Drapers' Guild

¹⁷ The Psychology of Light

¹⁸ Caravaggist

¹⁹ Glazing

²⁰ Realist

نشانه‌شناسی در نقد رویکردی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آنها، و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد. نشانه چیزی است که علاوه بر بروز ظاهری خود در قالب یک پدیده با خصوصیاتِ منحصر به فرد خویش، به چیزی غیر از خود نیز دلالت دارد. دانش نشانه‌شناسی، بررسی معناسازی، فرایند شکل‌گیری نشانه‌ها و فهم ارتباطات معنادار است. نشانه‌شناسی شامل مطالعه‌ی ساخت و شکل‌گیری نشانه‌ها، اشارات، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، قیاس‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها و رمزگان ارتباط است. نشانه‌ها برپایه‌ی روش یا رمزگذاریِ مورد بهره برای انتقالشان دسته‌بندی می‌شوند که می‌تواند آوای خاص، علامت‌های الفبایی، نمادهای تصویری، حرکات بدن یا حتی پوشیدن یک لباس ویژه باشد. هر کدام از این‌ها برای رساندن پیام ابتدا باید توسط گروه یا جامعه‌ای از انسان‌ها به‌عنوان حامل معنایی خاص پذیرفته شده باشند. پس برای شناخت صحیح و دقیق‌تر این نشانه‌ها باید بر باورها و قراردادهای معنایی اجتماع هم عصرِ تعییششان نیز آگاهی داشت و در رمزگشایی از آنان استفاده کرد. (طاهری، ۱۳۹۶، ص ۱۶ - ۱۷)

خوانش پیش رو با تشریحی آمیخته با این دو رویکرد، به همراه توصیفاتِ تصویری فرمالیستی و ارائه‌ی نمونه‌های مشابه و همزمان با اثرِ مورد بحث، در آشکار سازی برخی روابط درونی کوشیده و تحلیل کلیت‌گرایانه‌ای از آن ارائه خواهد کرد و در پایان تفسیری برآمده از استدلال‌ات مطرح شده بر پایه‌ی اطلاعات جهت‌یافته در کلیت متن از نگاه نگارنده ارائه خواهد داد.

خوانش انتقادی

"یک شاعر هلندی هم عصر رامبراند می‌نویسد: «زمانی که کشور در خطر است هر شهروند یک سرباز است.» این نظریه اساس شکل‌گیری گروه‌های شبه نظامی یا نگهبانان شهری در هلند بوده است." (مولبرگر^{۲۱}، ۱۳۸۵، ص ۳۳)

آنچه که سفارش داده شده بود (تصویر ۱) یک تابلوی بسیار بزرگ با حالتی شاد برای آراستن دیوار یک سالن ضیافت بود. سفارش‌دهنده یکی از گروه‌های گارد شهری آمستردام بود با این قرار که تابلو به صورت چهره‌نگاری دسته‌جمعی شماری چند از مقام‌های برجسته‌ی آن گارد شهری باشد. هجده نفر از اعضای این گروه سفارش‌دهنده، هر یک مبلغی به عنوان سهم خویش در اجرت نقاش، پرداخته بودند تا چهره‌اشان در آن تابلو به تصویر درآید. دشواری بزرگ و اصلی نقاش در تهیه‌ی کمپوزیسیون این تابلوی بزرگ این بود که می‌بایست دقت لازم را لحاظ می‌کرد تا اندازه‌ی چهره‌ی هر یک از آن هجده نفر به نسبت سهمی که بابت اجرت پرداخته بودند ترسیم شود. به این ترتیب، چهره و اندام آنان که بیشترین مبلغ را پرداخته بودند می‌بایست کاملاً نمایان نشان داده می‌شد، و آنان که کمترین سهم را در پرداخت اجرت داشتند فقط سر و شانه‌شان در تابلو نمودار می‌شد.

گروه‌های گارد شهری آمستردام، نظیر شهرهای دیگر هلند، در آغاز به این منظور تشکیل شده بودند تا به صورت گروه شبه نظامی از استقلال شهرشان دفاع کنند، مدافع و محافظ دروازه‌های شهر باشند، در موقع ضرورت به خاموش کردن حریق کمک کنند، و در استقرار نظم و امنیت شهر مسئولیت داشته باشند. به صورت رسمی، این گروه‌ها هنوز هم مسئول انجام دادن وظایفی که برشمرده شد، بودند و هر موقع که یکی از اعضای گروه به وظیفه‌ای که بر عهده داشت عمل نمی‌کرد یا قادر به انجام آن نبود، ناگزیر از پرداخت جریمه می‌شد. در آغاز قرن هفدهم به تدریج این رسم جاری گشته بود که اعضای گروه مرتباً جریمه‌ی عدم اجرای وظایف خود را بپردازند و از این جرایم نقدی که مبلغ قابل توجهی می‌شد برای استخدام سربازان مزدور و داوطلبان خدمات گارد شهری استفاده کنند. در بعضی موارد اضطراری نادر، اعضای گارد شهری باز به میدان عمل می‌آمدند تا انجام دادن پاره‌ای از خدمات را خود بر عهده بگیرند و به سربازان مزدور و داوطلبان کمک کنند. با این کار هم ثابت می‌کردند که هنوز خودشان قدرتی دارند و باید مورد احترام قرار گیرند و هم به خود حق می‌دادند تا به عنوان مدافعان و محافظان استقلال و امنیت شهر شناخته شوند و به این ترتیب، در مقام نمایندگان آمستردام؛ یک شهر-جمهوری دارای قدرت مالی و اقتصادی چشمگیر، از افتخاراتی برخوردار گردند. به هر حال در دوران رامبراند، این گروه‌های گارد شهری به میزان زیادی آن موقعیت سابق را از دست داده و بیشتر به

²¹ Richard Mohlberger (1938-)

صورت باشگاه‌هایی در آمده بودند که نجیب‌زادگان و اعیان شهر یا کسانی که میل داشتند به طبقات بالای جامعه راه یابند در آن‌ها عضویت پیدا می‌کردند. (می ۲۲، ۱۳۸۹، ص ۲۷۵)

در سراسر آمستردام، مجموعاً بیست گروه گارد شهری وجود داشت که هر کدام دویست عضو را شامل می‌شدند و به این ترتیب، مجموعاً چهار هزار نفر از شهروندان طبقات مرفه آمستردام یک گروه بزرگ و پرنفوذ را در شهر پدید آورده بودند. این بیست گروه گارد شهری به سه طبقه تقسیم می‌شدند، و وجه امتیاز و تشخیص هر طبقه سلاحی بود که افراد آن طبقه در گذشته و به طور سنتی در جنگ‌ها به کار می‌بردند: کمانداران، تیراندازان، و تفنگداران. هر یک از این سه طبقه ستادی داشت که در آن اتاق‌های کنفرانس، سالن‌های ضیافت، یک اسلحه‌خانه برای انبار کردن سلاح‌های اعضای آن طبقه، تعبیه شده بود، و همچنین یک میدان مشق برای آن که اعضا در آن به تمرین تیراندازی بپردازند. هر یک از این ستادها به نام میدان مشق اعضای گروه‌های وابسته به آن نام‌گذاری شده بود، به عنوان مثال، ستاد طبقه‌ی تفنگداران را میدان مشق تفنگداران نام‌گذاری شده بودند. (همان، ص ۲۷۶)

سفارشی که برای تهیه‌ی یک تابلوی بزرگ چهره‌نگاری دسته‌جمعی به رامبراند داده شده بود به یکی از شش گروه تشکیل دهنده‌ی ستاد طبقه‌ی تفنگداران مربوط می‌شد. این ستاد در یک مجموعه ساختمان‌های قدیمی در کنار رودخانه‌ی آمستل^{۲۲}، در حاشیه‌ی شهر و در مجاورت راسته‌ی هنرمندان قرار داشت. قسمت اصلی ستاد تفنگداران در سال‌های دهه‌ی ۱۴۸۰ ساخته شده و مرکب از یک برج و باروی مستحکم و چند ساختمان کوچک و میدان مشق بود. آن برج و باروی مستحکم نیز در آغاز به عنوان قسمتی از دیوار محافظ شهر آمستردام بر کنار رودخانه‌ی آمستل تعبیه شده بود. در سال ۱۶۳۱ اعضای ستاد تفنگداران دست به احداث یک بنای آجری مجلل برای میدان مشق خود زدند. این بنا چنان مجلل بود که در سال ۱۶۳۹ وقتی پس از ۸ سال به اتمام رسید در زمهری مجلل‌ترین و چشمگیرترین ساختمان‌های آمستردام در آن قسمت از شهر جلب نظر می‌کرد. قسمت اصلی و بسیار قابل توجه این ساختمان جدید، سالن بسیار بزرگ آن در طبقه‌ی دوم بود. این سالن به طول ۶۰ و به عرض ۲۰ فوت بود (به طور تقریبی ۱۸ در ۶ متر و حدود ۱۰۸ متر مربع)، و از این رو، در آن زمان یکی از بزرگ‌ترین سالن‌های آمستردام محسوب می‌شد. شش پنجره‌ی وسیع این سالن مشرف بر چشم‌اندازی از رودخانه‌ی آمستل بودند که نقطه‌ای خاص از زیباترین مناظر شهر بود. هر زمان که اعضای ستاد تفنگداران از این سالن برای اجتماعات خود استفاده نمی‌کردند آن را به سایر مقام‌های شهر آمستردام اجاره می‌دادند و، از این رو، مقام‌های حکومتی و شهرداری آمستردام مهمانی‌ها و گردهمایی‌های خود را در این سالن برگزار می‌کردند و مهمانان عالیقدر خارجی را نیز در ضیافت‌های برگزار شده در همین سالن پذیرا می‌شدند. مقام‌های اداره‌کننده‌ی گروه‌های شبه نظامی شهر آمستردام نیز از این سالن برای برقراری اجلاس خود بهره می‌جستند. (همان، ۲۷۷) به این ترتیب، اگر تابلویی در این سالن آویخته می‌شد مورد توجه همه‌ی طبقات پرنفوذ داخلی و مهمانان عالی‌رتبه‌ی خارجی قرار می‌گرفت، و بنابراین، ارزش داشت که کوشش به عمل آید تا تابلویی واقعاً مجلل و چشمگیر پرداخته شود. البته همه‌ی دویست نفر اعضای ستاد تفنگداران را نمی‌شد در این تابلوی چهره‌نگاری دسته‌جمعی نشان داد. بنابراین تعیین کسانی که می‌بایست در تابلو نمودار باشند تنها به معیار پرداخت اجرت سنجیده می‌شد بلکه نخست بر این اساس قرار می‌گرفت که اصولاً چه کسانی می‌بایست از این امتیاز برخوردار می‌شدند.

این تابلو به این منظور سفارش داده نشده بود که گروهی سرباز را که از طبقات عادی جامعه برخاسته بودند نشان دهد. در این تابلو می‌بایست فقط چهره‌ی سرکردگان ستاد تفنگداران ترسیم گردد. حتی در این جمع سرکردگان، چند نفری از موقعیت ممتازتری برخوردار بودند، دو نفر از میان اینان که بیشترین اجرت را پرداخته بودند، می‌بایست در ردیف اول و در قسمت پیشین و مرکز تابلو نشان داده می‌شدند، چهره‌ی چند نفر نیز بایستی به وضوح و تمام قد نمودار می‌گردید، و بقیه در قسمت پسین تابلو به صورت نیم‌تنه و یا فقط با چهره نمایش داده می‌شدند.

بالترین مقام در میان جمع سرکردگان ستاد تفنگداران، شخصی به نام فرانس بانینگ کک^{۲۳} بود، مردی سی و هفت ساله که در تشکیلات حکومتی آمستردام در حال صعود و ترقی می‌نمود. این شخص سمت فرماندهی گروه را داشت. پدرش از آلمان به آمستردام آمده، بساط داد و ستدی گسترده، و با دختر یک بازرگان ثروتمند ازدواج کرده بود. خود فرانس در رشته حقوق تحصیل کرده و درجه دکترا‌ی خویش را از فرانسه به دست آورده بود، پس از آن به آمستردام بازگشته، و با دختر یک بازرگان بسیار توانگر، که زمانی هم سِمَت شهردار آمستردام را بر عهده داشت، ازدواج کرده بود. فرانس پس از ازدواج با دختر آن بازرگان متمول به سرعت مدارج ترقی را در تشکیلات شهرداری و حکومتی آمستردام پیموده بود به طوری که وقتی رامبراند سفارش تهیه‌ی تابلو را دریافت کرد این شخص در سی و هفت سالگی به عالی‌ترین مقام نظامی ارتقا یافته بود و داشت به مقام شهرداری آمستردام نیز دست می‌یافت. معاون فرانس که سِمَت نفر دوم را در ستاد تفنگداران داشت و در تابلوی رامبراند در کنار فرانس نشان داده می‌شد نیز پسر یکی از بازرگانان عمده فروش آمستردام بود به نام ویلم وان رویتنبورگ^{۲۴}

²² Charles L. Mee (1938-)

²³ Amstel

²⁴ Frans Banning Cocq (1600-1655)

²⁵ Willem van Ruytenburgh (1600-1657)

که با کمپانی هند شرقی داد و ستدی وسیع داشت. این نفر دوم نیز در تشکیلات حکومتی آمستردام صاحب جاه و مقامی بود و همسری از یک خانواده ثروتمند داشت، ولی چون از جاه طلبی فرانس سهمی نبرده بود اندک زمانی بعد از آنکه تصویرش در تابلوی رامبراند آمد آمستردام را ترک گفت و به زندگی آرامی در شهر لاهه قناعت کرد. سومین نفر در تشکیلات ستاد تفنگداران پرچمدار ستاد بود که به طور سنتی این مقام را همیشه یک مرد مجرد بر عهده می گرفت. شاید برای آنکه معمولاً پرچمدار گروه در جنگها پیشروی نفرات بود و جاننش زودتر از دیگران در معرض خطر هلاکت قرار می گرفت، ترجیح می دادند پرچمدار مرد مجردی باشد تا همسر و فرزندان بی شوهر و بی پدر نمانند. این شخص سی و یک ساله بود و در زندگی خصوصی به موسیقی و نقاشی علاقه داشت. سایر اعضای گروه ستاد تفنگداران که در تابلوی رامبراند نشان داده شده اند نیز در زمزمه بازرگانان مرفه آمستردام بودند و در راسته‌ی بازرگانان سکونت داشتند. (می، ۱۳۸۹، ص ۲۷۷ و ۲۷۸)

یکی از کسانی که چهره اش در تابلو نشان داده شده است داستان جالبی دارد. این شخص دو سال قبل از آن که رامبراند تابلو را به اتمام برساند درگذشت ولی سهم اجرت نقاش را قبلاً پرداخته بود. بعد از درگذشت وی ظاهراً همسرش به مضیقه‌ی مالی گرفتار شد و احتمال آن می رود که در صدد بازپس گیری پولی که شوهرش بابت سهم خویش در اجرت نقاش پرداخته بود برآمده باشد. در این صورت اگر رامبراند چهره‌ی این شخص را در تابلو نگنجانده بود قاعدتاً ملزم بود تا مبلغ دریافتی از او را به همسرش بازگرداند. اما رامبراند که در این زمان، مثل معمول همیشه، احتیاج به پول داشت و طرح چهره‌ی آن شخص را نیز قبلاً در کمپوزیسیون تابلو گنجانده بود توانست تا دلیل قانع کننده‌ای برای باز نپرداختن آن پول ارائه دهد و به این ترتیب، چهره‌ی این شخص نیز در زمزمه سایرین در تابلو باقی ماند. (همان، ص ۲۷۹)

رامبراند، در پرداختن این تابلو و تنظیم کمپوزیسیون آن به منظور پدید آوردن یک چهره‌نگاری دسته‌جمعی، خود را با دو مشکل روبرو می‌دید؛ نخستین مشکل این بود که چگونه همه‌ی این اشخاص را در چند ردیف قرار دهد تا چهره‌ی یکایک آنان در تابلو نشان داده شده و برای خود آن اشخاص و آشنایانشان مشخص باشد. مشکل دوم این که رامبراند دریافته بود تابلوی او تنها تابلویی نیست که قرار است در سالن بزرگ ستاد تفنگداران آویخته شده و به نمایش درآید؛ از طرف پنج گروه دیگر تشکیل دهنده‌ی ستاد تفنگداران نیز به چند نقاش آمستردام سفارش تهیه‌ی تابلوهایی متعدد چهره‌نگاری تکی یا دسته‌جمعی به منظور تزئین سالن بزرگ داده شده بود. در همه‌ی این تابلوهای سفارشی، از جمله در تابلوی رامبراند، چهره و اندام اشخاص می‌بایست بزرگتر از اندازه‌ی طبیعی نموده می‌شد و بنابراین، قابل تصور بود که وقتی همه‌ی سفارش‌ها حاضر می‌شدند، همه‌ی دیوارهای سالن بزرگ را از کمی بالاتر از کف سالن تا زیر سقف با آنان می‌پوشاندند. در چنین سالی با آن همه تابلوها و مجالس و ضیافت‌های پر زرق و برق طبعاً یک تابلوی معمولی چندان به چشم نمی‌آمد و در انبوه تابلوها و چهره‌های مختلف با جامه‌های فاخر و رنگین گم می‌شد. پس رامبراند خود را ناگزیر می‌دید تا تابلویی پرطمطراق و از نظر کمپوزیسیون، فراتر از شیوه‌های مرسوم سایر نقاشان بپردازد تا کارش آن طور که باید و شاید جلوه‌گری نماید و تحسین بینندگان را برانگیزد. یک نکته‌ی ناراحت کننده هم پیش آمده بود و آن این که همه‌ی نقاشان بین خود قرار گذاشته بودند که دیوار محل نصب تابلوهایشان را در آن سالن به حکم قرعه مشخص سازند و از بخت بد، بدترین جا در یک گوشه‌ی سالن که اندکی هم تاریک بود نصیب رامبراند شده بود. و خود این مسئله فشار را بر روی نقاش بیشتر می‌کرد.

در نزد این ملت، که بیشتر از هر جای دیگر دنیا به تهیه‌ی تابلوهایی چهره‌نگاری دسته‌جمعی علاقه نشان می‌داد و بیشترین شمار تابلوهایی از این نوع را پدید می‌آورد، سنتی رایج و مرسوم بود؛ به طور معمول، مردانی که باید در تابلو نشان داده می‌شدند به دو یا سه ردیف تقسیم می‌گشتند، مهمترین اینان در ردیف اول قرار می‌گرفتند، چندین چهره‌ی موقر و خشک که مستقیماً به سوی پیش و به بیننده خیره می‌شدند. چنان که گویی تصویری ثبت شده از شاگردان یک کلاس مدرسه است. در نتیجه‌ی پیروی از این سنت، صدها تابلوی چهره‌نگاری دسته‌جمعی بسیار یکنواخت در طول سالها دیوارهای سالن‌های گروه‌های گارد شهری، دیوارهای اتاق‌های هیئت امنای بیمارستان‌ها و شهرداری‌های سراسر هلند را پوشانده بود. واقعیت این است که برخی از این تابلوها بسیار دقیق و جالب توجه تهیه شده بود. به خصوص تابلوهایی که در نیمه‌ی اول قرن هفدهم توسط نقاشان ممتاز عرضه می‌گشت از آن حالت یکنواخت به کلی دور شده بود؛ در این تابلوها، برای مثال نقاش اشخاص تابلو را در گرد یک میز ضیافت یا در حالتی بسیار طبیعی در یک گردهمایی دوستانه در یک مجلس مهمانی نشان می‌داد، در حالی که مثلاً یک یا دو نفر از آنان روی صندلی پهن شده و گیلاسی نوشیدنی در دست را با گونه‌های گلگون به سلامت دیگران بلند کرده بود. در همان دوران نام آوری رامبراند، در هارلم^{۲۶} یکی دیگر از شهرهای هلند، نقاش برجسته و نامداری به نام فرانس هالس^{۲۷} مبتکر این گونه تابلوهایی چهره‌نگاری دسته‌جمعی شده بود. (تصویر ۴) در این گونه تابلوهایی ساخت او، مردانی که در تابلو نشان داده می‌شدند همه به حالتی طبیعی سرشان را به طرفی می‌گرداندند و سرگرم صحبت و خوردن و نوشیدن می‌شدند، و هالس بر تن هر یک از این اشخاص جامه‌هایی فاخر و رنگین، شمشیرهایی درخشان، و کمربندها و حمایل‌هایی

²⁶ Haarlem

²⁷ Frans Hals the Elder (1582-1666)

ابریشمین تصویر می‌کرد، و چهره‌ی هر یک را با حالتی کاملاً متمایز از دیگران، خوش‌بُنیه، سرحال و بانشاط می‌نمایاند و در نتیجه، هر یک از تابلوهای او در مجموع منظره‌ای بس جالب و خوشایند در برابر بیننده می‌گستراند. (می، ۱۳۸۹، ص ۲۸۰ و ۲۸۱)

با تمام این توصیفات اما، هر بیننده‌ای که به هر یک از این تابلوهای هالس چشم می‌دوخت، مجموعه‌ای از چهره‌های گرد و کوچک و گلگون‌پخش شده بر صفحه‌ی تابلو در برابر خود می‌یافت که تنها منظره‌ی باورپذیر و سرخوشانه از زندگی متمول بازرگانان در کلیت اثر در او ایجاد می‌کرد و برخوردی دراماتیک، ضرورت‌مند و حسانی در او برجای نمی‌گذاشت. به عبارتی از تابلو خوشش می‌آمد و هوشمندی و مهارت نقاش‌اش را تحسین می‌کرد، ولی وقتی از برابر آن رد می‌شد خاطره و تجربه‌ای به یادماندنی با خود به یادگار نمی‌برد.



، تصویر ۴- افسران گارد شهری جورج قدیس هارلم^{۲۸}، فرانس هالس، ۱۶۳۷، رنگ روغن روی بوم، ۱،۷۹ در ۲،۵۷ متر ، موزه‌ی فرانس هالس^{۲۹}، هارلم، هلند
(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Frans_Hals_013.jpg ماخذ:)

از سایر نقاشانی که از سایر گروه‌های تشکیل‌دهنده‌ی ستاد تفنگداران سفارش دریافت کرده بودند می‌توان یاکوب آدریانز باکر^{۳۰} را نام برد. این شخص در اثر خود مبدع تغییر جالبی در شیوه‌ی سنتی تابلوهای چهره‌نگاری بود، به این صورت که برخی اشخاص تابلو را روی یک پلکان نشان داده بود و در نتیجه‌ی آن، حرکت ایجاد شده به وسیله‌ی چهره‌های کوچک و گرد این عده، نظیر آبشاری که از راست به چپ در جریان باشد در فضای کلی تابلو مشهود بود. (تصویر ۵) یکی دیگر از این نقاشان گاورت تونیزن فلینک^{۳۱}، که از دستیاران رامبراند بود و تحت تأثیر شیوه‌ی او قرار داشت، اشخاص تابلو را بر روی پلکانی که به یک بالکن می‌پیوست نشان داده و به این ترتیب چهره‌های آنان را، که در حالتی طبیعی روی چند ردیف پله ایستاده بودند، متمایز و مشخص ساخته است. (تصویر ۶) دو نقاش دیگر به نام‌های نیکلاس الیاسن پیکنوی^{۳۲} و بارتولوموس وان در هلست^{۳۳} اشخاص تابلوهایشان را در یک دسته، و در قالب چند گروه رنگی در فضا قرار داده‌اند و با نشان دادن این اشخاص در فضای باز ابتکاری به خرج داده، و ضمناً بر تن اشخاص تابلو کمربندها و حمایل‌های رنگین و درخشانی پوشانده‌اند. (تصویر ۷) وان در هلست ابتکار هوشمندانه‌تری نیز به خرج داد و آن این که شخصیت مرکزی تابلو که در ظاهر بالاترین مقام را در اتاق در اختیار دارد در حال

²⁸ Officers of the St. George Civic Guard, Haarlem

²⁹ Frans Hals Museum

³⁰ Jacob Adriaensz Backer (1609-1651)

³¹ Govert Teuniszoon Flinck (1615-1660)

³² Nicolaes Eliaszon Pickenoy (1588-1653/1656)

³³ Bartholomeus van der Helst (1613-1670)

مستقیم نگرستن به بینندگان مجسم شده است، و در حالی که همه‌ی اشخاص تابلو به این شخص مرکزی توجه می‌کنند، با این کار مستقیم و بی‌اختیار به بینندگان نیز توجه یافته‌اند. (تصویر ۸) با این ابداع، تابلوی وان در هلست حالتی سرزنده، دعوت‌گر و درگیرکننده پیدا کرده است. این نقاش کاملاً تحت تأثیر شیوه‌ی اولیه و متداول رامبراند در تهیه‌ی تابلوهای چهره‌نگاری قرار داشت، و زمانی که او از تهیه‌ی این گونه تابلوها دست کشیده بود و یا اگر هم سفارشی می‌پذیرفت کوشش می‌کرد تا شیوه‌ی منحصر به فرد را به ورطه‌ی آزمایش بگذارد و به حالتی دراماتیک در چهره‌ی صاحبان تابلو دست یابد، کسانی که خواستار تابلویی پرزرق‌وبرق‌تر از چهره‌ی خود بودند، سفارش خود را به جای او به وان در هلست می‌دادند. (می، ۱۳۸۹، ص ۲۸۲ و ۲۸۳) با این احوال، گرچه همه‌ی این تابلوهای مورد بحث توسط نقاشان برجسته‌ای پرداخته شده بودند و هر یک به نوبه‌ی خود سعی کرده بود تا شیوه‌ی معمول چنین آثاری را با درجه‌ای از نوآوری به چالش بکشد، اما باز هم نتیجه، ظاهری نمایشی و فاقد روح پیدا کرده و ساختار بیش از حد فکر شده‌ی اثر تحت فشار نمایش قابل شناسایی تمام چهره‌ها، مجال برای بروز احساسات فی‌البداهه‌ی هنرمند باقی نمی‌گذاشت و همه‌ی معیارهای زیبایی‌شناسی در یک تابلوی چهره‌نگاری دسته‌جمعی خواه ناخواه آن را دارای حالتی تئاتری و تصنعی می‌ساخت. در چنین تابلوهایی در نگاه نخست، کمپوزیسیون، ترکیب رنگ‌ها و چیدمان تعداد زیاد پیکره‌های انسانی با خصوصیات متفاوت توجه را به خود جلب می‌کند و دقتی که نقاش در مجسم‌سازی وجنات هر چهره و به تصویر کشیدن ریزه‌کاری‌های هر جامه به خرج داده و به کار برده است تحسین بیننده را برمی‌انگیزند، ولی خواه‌ناخواه این تصویر را در ذهن پدید می‌آورد که اشخاص نشسته یا ایستاده در تابلو برای آن گرد آمده‌اند که نقاشی شوند و تصویری از خود ثبت کنند. بنابراین تابلو در مجموع، چیزی بیش از نشان دادن یک لحظه‌ی خاص و گذرای ژست گرفتن برای نقاش نیست. و به این دلیل اثر خالی از هر گونه تأثیر معنادار در بیننده بوده، و چه افراد تصویر شده را بشناسد یا نه وقتی از برابر آن عبور می‌کند شوری نیافته و خاطره‌ای به همراه نمی‌برند.



تصویر ۵- افسران و مردان گارد شهری کاپیتان کورنلیس دِ گراف و ستوان هنریک لارنس^{۳۴}، یاکوب آدریانز باکر، ۱۶۴۲، رنگ روغن روی بوم، ۳۶۷ در ۵،۱۱ متر، موزه‌ی ریکس، آمستردام،

هلند

(ماخذ:)

³⁴ Officers and men of the Company of captain Cornelis de Graeff and lieutenant Hendrick Lauwrensz

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Officieren_en_andere_schutters_van_wijk_V_in_Amsterdam_onder_leiding_van_kaptein_C\(ornelis_de_Graeff_en_luitenant_Hendrick_Lauwrensz.png\)](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Officieren_en_andere_schutters_van_wijk_V_in_Amsterdam_onder_leiding_van_kaptein_C(ornelis_de_Graeff_en_luitenant_Hendrick_Lauwrensz.png))



تصویر ۶- گروه گارد شهری آلبرت باس و ستوان لوکاس کونین^{۳۵}، گاورنر تونیزن فلینک، ۱۶۴۲، رنگ روغن روی بوم، ۳،۴۷ در ۲،۴۴ متر، موزه ریخس، آمستردام، هلند (ماخذ)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Officieren_en_andere_schutters_van_wijk_XVIII_in_Amsterdam_onder_leiding_van\(kapitein_Albert_Bas_en_luitenant_Lucas_Conijn_Rijksmuseum_SK-C-371.jpeg\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Officieren_en_andere_schutters_van_wijk_XVIII_in_Amsterdam_onder_leiding_van(kapitein_Albert_Bas_en_luitenant_Lucas_Conijn_Rijksmuseum_SK-C-371.jpeg))

با توجه به آنچه که گفته شد پی می‌بریم که ذهن رامبراند را، پس از دریافت سفارش، چه نکته‌ای بیشتر مشغول می‌داشت؛ او که هیچ‌گاه از این که صرفاً یک نقاش چهره‌نگار باشد رضایتِ خاطر واقعی احساس نمی‌کرد و هرگز آرزو نداشت او را فقط برای ترسیم چنان تابلوهایی بستانند، همه‌ی معیارها و سنت‌های حاکم بر این گونه تابلوها را به سویی افکند و تصمیم گرفت تابلوی سفارش داده شده را به صورت یک تابلوی تاریخنگار و روایت‌پرداز ترسیم کند. اثری که فراتر از حفظ لحظه‌ای گذرا و ژست‌گیری‌های عده‌ای برای ثبت خصوصیاتِ چهره و مقام خویش (همچو معادلِ امروزیِ آن؛ عکسی به قصدِ تبختر) عمل

³⁵ The Company of Captain Albert Bas and Lieutenant Lucas Conijn

می‌کرد و بازتابی بود، تاریخی و نمادین از جامعه‌ی عصر نقاشی خود. دقیقاً به همین منظور و به دلیل این که بیننده از همان نگاه نخست دریابد که به رخدادی ویرانی اثری سفارشی و برخوردار از یک ایدئولوژی میهن‌پرستانه، و برشی از تاریخ می‌نگرد. رامبراند برای آن که اثر را به اندکی راز و رمز و تمثیل‌پردازی آغشته سازد و وجهی آسمانی به آن اضافه کند، در قسمتی از تابلو و اندکی دورتر از مرکز شخصی را ترسیم کرده که کاملاً معلوم است نمی‌تواند جزئی از اجرت‌دهندگان باشد که تصویرشان در جمع گروهی نقش بسته است، و کسی که به هیچ وجه احتمال نداشت عضوی از اعضای غیرنظامیان گارد شهری باشد، فردی که به اعضای یک گروه گارد تفنگدار تعلق نداشت و طبعاً نمی‌توانست در تابلوی چهره‌نگاری دسته‌جمعی این گارد جایی داشته باشد. این شخص یک دختر کوچک است که در لباسی زرین و درخشان جلوه‌گری می‌کند، و رامبراند برای آن که بقین حاصل سازد که آن دختر از نظر بیننده‌ی تابلو دور نمی‌ماند بر او یک تیغه‌ی نوری تابانید تا کاملاً مشخص گردد. نوری غیرعادی و جهت دار به منظور درخشش بخشی خاص و گزینش شده از منظره. (تصویر ۱ و ۹)



تصویر ۷- افسران و گروه گارد شهری منطقه‌ی ۴ آمستردام، تحت فرمان کاپیتان جان کلاوس فلووسویک و ستوان گریت هود^{۳۶}، نیکلاس الیاسن بیکنی، ۱۶۴۲، رنگ روغن روی بوم، ۳،۴۰ متر، ۵،۲۷ متر، موزه‌ی ریکس، آمستردام، هلند

(ماخذ: <https://artsandculture.google.com/asset/officers-and-other-civic-guardsmen-of-the-iv-district-of-amsterdam-under-the-command-of-captain-jan-claesz-van-vlooswijk-and-lieutenant-gerrit-hudde/oAHLg33Gd0Ur7Q?hl=en>)

³⁶ Officers and other Civic Guardsmen of the IV District of Amsterdam, under the Command of

Captain Jan Claesz van Vlooswijk and Lieutenant Gerrit Hudde



تصویر ۸- مراسم جشن گارد شهری آمستردام به مناسبت صلح شهر مونستر^{۳۷}، بارتولوموس وان در هلست، ۱۶۴۸، رنگ روغن روی بوم، ۲،۳۲ در ۵،۴۸ متر، موزه‌ی ریکس، آمستردام، هلند (ماخذ:)

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bartholomeus_van_der_Helst,_Banquet_of_the_Amsterdam_Civic_Guard_in_Celebration_of_the_Peace_of_Münster.jpg

بعد از این ابداع نامنتظر، رامبراند عملی ساختن ترتیب اشخاص تابلو در حالتی برخلاف چیدمان معمول را آغاز کرد. در دست‌های توانای او، اشخاص تابلو طوری کمپوزیسیون یافته‌اند که از دو گوشه‌ی کادر در حال پیش آمدن هستند تا به مرکز تصویر و برابر بیننده برسند و درنگ کنند. کاپیتان بانینگ کک شخصیت اول تابلو و معاونش ستوان رویتنبورگ در بیشترین قسمت تابلو و در مرکز آن قرار دارند و توجه بیننده را کاملاً جلب می‌کنند. (تصویر ۱ و ۱۲) بانینگ کک اندکی به یک سو متمایل گشته و با دستش به معاون خود فرمان پیشروی گروه را می‌دهد. همه‌ی اعضای گروه در حال حرکت به نظر می‌رسند، از گوشه‌ی راست تابلو به پیش آمده و به نظر می‌آید می‌خواهند از برابر ما عبور کنند و به جانب چپ کادر بروند. (تصویر ۱) ایستایی چهره‌پردازانه‌ی اثر اینگونه مهار شده است. یک سگ از لابه‌لای پاهای افراد گارد به این سو و آن سو می‌جهد و می‌خواهد از سر راه آنان به کناری برود که می‌توان آن را به نمادی از وفاداری سربازان به دفاع از میهن خویش تعبیر کرد. نشانی از پاسداری و وفای به عهد مملو از شجاعت در برابر هولناک‌ترین خطرها. (تصویر ۱ و ۱۰) البته باید اذعان داشت که رامبراند علاقه‌ای گاه وسواس‌گونه داشت که در بعضی از تابلوهایش سگی را نیز بگنجانند؛ اما در فضای به شدت باردار استعاری این اثر نمی‌توان به چیزی جز معنادار بودن تمامی نشانه‌ها اشاره داشت. طبل زنی از گوشه‌ی راست تابلو ظاهر شده و جلو می‌آید تا غلیان درونی گروه را تغذیه کرده و ریتم حرکت را هموار سازد. (تصویر ۱ و ۱۰) از چپ به راست یکی از افراد گارد در حال پر کردن باروت تنفگ خویش است، فرد پرچم‌دار پرچم گروه را بر بالای سر آنان به اهتزاز درآورده، یکی دیگر با تنفگ خود درست پشت سر ستوان رویتنبورگ در هوا شلیک می‌کند و دیگری بر اسلحه‌ی خود فوت می‌کند تا باروت اضافی از آن پاک شود. (تصویر ۱ و ۱۲)

³⁷ Banquet of the Amsterdam Civic Guard in Celebration of the Peace of Münster



تصویر ۹، ۱۰ و ۱۱ (از راست به چپ) - پاس شبانه (گروه گارد شهری کاپیتان فرانس بانیگ کک و ستوان ویلم وان روتنبورگ)، رامبراند هارمنس وان راین، ۱۶۴۲، رنگ روغن روی بوم، ۳،۶۳ در ۴،۳۷ متر، موزه ریخس، آمستردام، هلند
(دیتیلی از اثر)

(ماخذ: <https://smarthistory.org/rembrandt-the-night-watch/>)

و https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_Watch#/media/File:La_ronda_de_noche,_por_Rembrandt_van_Rijn.jpg

به همین ترتیب تمامی اعضای گارد شهری وابسته به گروه سفارش دهنده در تصویر حضور دارند. همان طور که گفته شد، بانیگ کک و معاونش روتنبورگ در ردیف پیشین و در مرکز تابلو قرار داده شده و پرچمدار گروه در ردیف عقب جای گرفته است ولی کاملاً به چشم می‌آید چون پرچم در دست دارد. یکی از افراد گارد، که سمّت گروهبانی دارد، در جانب چپ تابلو دیده می‌شود در حالی که یک تبرزین در دست و یک کلاه خود زرین بر سر دارد. یکی دیگر از افراد با درجه‌ی گروهبانی در طرف راست تابلو نمودار شده در حالی که دستش را به علامت فرمانی به سوی افراد گروه دراز کرده است. (تصویر ۱) افراد گروه در حال صحبت با یکدیگر دیده می‌شوند. در بین افراد گروه پسری در حال حمل یک باروت‌دان می‌دود که خود نشانه‌ای از همراهی نسل جوان‌تر و پرورش نسل بعدی سربازان است. (تصویر ۱ و ۱۱) از هر گوشه نوک‌نیزه‌هایی دیده می‌شود که فضا را قاب می‌کنند و همچنین شئل‌های افراد که به نظر می‌رسد به این سو و آن سو در اهتزاز هستند. (تصویر ۱) در این تابلو با افرادی از طبقات برجسته‌ی جامعه‌ی ثروتمند هلند با آن رونق اقتصادی و نیروی دریایی و بازرگانی وسیع روبه‌رو هستیم. مجموعه‌ی افراد این طبقات برجسته موجب توسعه‌ی نفوذ هلند در اقصی نقاط دنیای آن روزگار بوده‌اند، افرادی نیرومند و با اعتماد به نفس بالا که می‌دانند چه می‌خواهند و اراده‌ی آن را دارند که به خواست خویش جامعه‌ی عمل پوشیده و به جلو حرکت کنند. همین‌ها بودند که در سال ۱۶۰۹ هنری هادسن^{۳۸} را برای کشف سرچشمه‌ی رودخانه‌ای در امریکای شمالی فرستادند، رودخانه‌ای که اکنون به نام او می‌شناسیم. همین‌ها بودند که در حدود دو دهه قبل از آن که رامبراند تابلوهای مورد بحث را ترسیم کند، جزیره‌ی منهن^{۳۹} را در نیویورک^{۴۰} از سرخپوستان خریدند و شهری از نظر معماری شبیه آمستردام در آنجا پایه گذاشتند، و سرانجام، همین‌ها بودند که به تدریج به سرزمین آفریقای جنوبی^{۴۱} نفوذ کردند به قصد آن که در آنجا به طور دائم اقامت گزینند. (می، ۱۳۸۹، ص ۲۸۵ و ۲۸۶)

³⁸ Henry Hudson (1570-1611)

³⁹ Manhattan

⁴⁰ New York City

⁴¹ South Africa



تصویر ۱۲- پاس شبانه (گروه گارد شهری کاپیتان فرانس بانینگ کک و ستوان ویلم وان رویتنبورگ)، رامبراند هارمنس وان راین، ۱۶۴۲، رنگ روغن روی بوم، ۳،۶۳ در ۴،۳۷ متر، موزه ریخس، آمستردام، هلند
(دیتیلی از اثر)
(ماخذ:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_Watch#/media/File:La_ronda_de_noche,_por_Rembrandt_van_Rijn.jpg)

در آن حال که سایر نقاشان سفارش گیرنده خود را موظف می‌دیدند یکایک شانزده یا هجده با بیست نفری را که هر کدام مبلغی برای تهیه‌ی تابلو پرداخته بودند به گونه‌ای مشخص و آشکار در تابلو نشان دهند و وجنات و خصوصیاتِ چهره‌ی هر یک را کاملاً روشن ترسیم کنند و با این کار، خود را در دام قیود و محدودیت‌های کمپوزیسیونی مرکب از چهره‌های گرد و کوچک گرفتار می‌ساختند، رامبراند یکسره خود را از همه‌ی این قیود و دشواری‌های ناشی از آن رها ساخت، به این معنا که با توسل به یک استراتژی معمول جنگی فوق‌العاده، همان‌طور که به آن اشاره شد چند نفر دیگری را نیز به جمع اشخاص اصلی تابلو افزود؛ یک دختر کوچک و یک پسر بچه، یک طبال، و همچنین دو مرد که نیازی به نشان دادن چهره هایشان احساس نمی‌شد و فقط لازم بود برای پدید آوردن حالت دراماتیک تابلو در آن گنجانده شوند. (تصویر ۱، ۹، ۱۰ و ۱۱) رامبراند حتی در اقدامی بازیگوشانه چهره‌ی خود را نیز در قسمتی از تابلو جای داد کاری که تنی چند، از دیگر نقاشان تابلوهای سفارش داده شده برای سالن بزرگ نیز انجام داده بودند. رامبراند در این تابلو خود را گم شده در بین جمعیت و در حالی نشان داده که سرش را از پشت شانه‌ی پرچمدار گروه بیرون آورده و با قسمتی از بینی، بخشی از کلاه بره‌ی مشهورش و به صورتی پنهان، با یک چشم به بیننده خیره گشته است. (تصویر ۱، ۱۲ و ۱۳) (شالر، 3)



تصویر ۱۳- پاس شبانه (گروه گارد شهری کاپیتان فرانس بانینگ کک و ستوان ویلم وان رویتنبورگ)، رامبراند هارمنس وان راین، ۱۶۴۲، رنگ روغن روی بوم، ۳،۶۳ در ۴،۳۷ متر، موزه ریخس، آمستردام، هلند
(دیتیلی از اثر)

(ماخذ: <https://smarthistory.org/rembrandt-the-night-watch/>)

در حالی که سایر نقاشان اشخاص تابلوها را با جامه‌هایی به رنگ سیاه و به شیوه‌ی مورد قبول دکترین کالونیست‌ها^{۴۲} که شاخه‌ای از مسیحیت پروتستان بود، یا با جامه‌های ابریشمین رنگین، نشان می‌دادند، رامبراند از روش تنوع در جامه‌ها سود جست و در نتیجه، در تابلوی او مجموعه‌ای از اشخاص با جامه‌های متنوع از نظر شکل و رنگ گرد آمده‌اند که برای بیننده منظره‌ی خوشایند و در عین حال دراماتیک مجسم می‌دارند، نشانی از کنار هم جمع شدن و پذیرش گوناگونی هم‌زمان در زمان نیاز جامعه‌ی خویش، و همین اثرگذاری چیزی است که به ذوق رامبراند بسی خوش می‌آمد. بانینگ کک جامه‌ی خوش‌دوخت و آراسته‌ی سیاه‌رنگ، با یقه‌ی توری سفید، زری دوزی بر پیراهن و حمایلی سرخ رنگ با حاشیه‌های طلایی بر تن دارد، و این جامه نشان دهنده‌ی تعلق او به طبقه‌ی اشراف و ممتاز آمستردام است. عصای کوتاه فرماندهی در دست دارد، دست راستش پوشیده در دستکش است، و با همین دست دستکش دست چپ را نیز نگه داشته است. رویتنبورگ معاون او، که در کنارش ایستاده است، جامه‌ای به رنگ زرد براقی خیره‌کننده در بر دارد که حمایلی سفید و آبی آن را زینت می‌بخشد؛ جوراب چرمین زردرنگ و پوتین‌های سواری به پا داشته؛ کلاهی آراسته به پر شترمرغ بر سر، و تبریزی بلند و دسته‌دار در دست دارد. با آن که جامه‌اش بیشتر از جامه‌ی بانینگ کک جلب توجه می‌کند کاملاً معلوم است که کمی عقب‌تر از او قرار گرفته و مقامی پایین‌تر از مافوقش در اختیار دارد. کاپیتان سخن می‌گوید و ستوان به او گوش می‌دهد. (تصویر ۱ و ۱۲) (می، ۱۳۸۹، ص ۲۸۷)

پرچمدار گروه چنان می‌نماید که به پرچمی که به اهتزاز در آورده است عشق می‌ورزد، آن را بالا نگاه داشته و با اشتیاق به آن چشم دوخته است. یکی از دو گروهیان گارد، کلاهخود طلایی بر سر، جوشنی بر تن، و دستکش‌های فولادین بر دست دارد. مردی که سرگرم پر کردن باروت در تفنگ خویش است سراپا به جامه‌ای سرخ رنگ ملبس گشته است، یکی دیگر از گروهیانان جامه‌ای تماماً سیاه بر تن دارد (تصویر ۱) و برای آن که بار نمادین امیدواری و آمادگی گروه با اندکی بازیگوشی معصومانه آمیخته گردد، کلاهخود کهنه و فرورفته‌ای بر سر پسر بچه‌ی باروت‌چی قرار داده شده که برای سرش بزرگ می‌نماید و تا روی پیشانی‌اش را پوشانده است. (تصویر ۱۱)

افرادی که در تابلوی رامبراند نشان داده شده‌اند نسبت به افراد تصویر شده در سایر تابلوهای سالن بزرگ از نظر اسلحه مجهزتر به نظر می‌رسند و در مجموع، تعداد نیزه‌های دسته چوبی، تبرزین، و تفنگ‌های چخماقی در این تابلو خیلی بیشتر از سایر تابلوها به چشم می‌خورد. در واقع، چنین به نظر می‌رسد که تنی چند از افراد این گروه مشغول استفاده از سلاح‌های خویش هستند؛ همانطور که به آن اشاره شد یکی مشغول پر کردن لوله‌ی تفنگ خویش از باروت است، دیگری

⁴² Calvinist

در حال فوت کردن ذرات باروت از روی تفنگ خویش می‌نماید، تفنگی که احتمالاً چند لحظه پیش آن را آتش کرده است و یک تفنگدار زره بر تن که به نظر می‌رسد شبانان از پشت سر بانینگ کک و رویتنبورگ رد می‌شود، در واقع، در حال شلیک کردن است. تابلو مشحون از سر و صداست: صدای واق واق سگ، صدای پاهای در حال دویدن، طبل‌زن در حال کوفتن بر روی طبل، تفنگی چخماقی که شلیک می‌شود، و فرماندهی گارد که در حال صدور فرمان است. (می، ۱۳۸۹، ص ۲۸۸)

این تابلو به نام *پاسدار شبانه* مشهور گشته است اگر چه به هیچ روی منظره‌ای از افراد در حال نگهداری هنگام شب را نمی‌نماید، هیچ کس هم درستی نمی‌داند این تابلو در دوران خود رامبراند به چه نام شناخته می‌شد، ولی احتمال دارد که نام تابلو در آن زمان *گروه گارد شهری کاپیتان فرانس بانینگ کک و ستوان ویلم وان رویتنبورگ* بوده باشد، البته در صورتی که اصلاً لازم می‌آمده که نقاشی در آن زمان به نام خاصی نامیده شود. در پایان قرن هجدهم که لایه‌های گرد و خاک و روغن جلا تابلو را سخت تیره گردانده بود، و گشت شبانه تنها وظیفه‌ای محسوب می‌شد که این نگاردهای شهری هنوز انجام می‌دادند، بر آن نام *پاس شبانه* نهاده شد. به هر حال، نور در این تابلو جلوه‌ای منحصر به فرد دارد. در حالی که سایر نقاشان سازنده‌ی این تابلوهای چهره‌نگاری برای سالن بزرگ، تابلوی خود را با یک نور لطیف و یکنواخت روشن ساخته بودند تا هر یک از چهره‌ها مشخص و متمایز به نظر آمده و از این بابت تفاوتی پیش نیاید، رامبراند نور را بر هر قسمت از تابلو که به نظرش لازم می‌رسید می‌تابانید؛ به این صورت که در هر نقطه از تابلو که تصمیم می‌گرفت فردی روشن و مشخص باشد نور را بر همان می‌پاشید. و جالب اینکه لایه‌های متعدد روغن جلای تهرنگ‌دار توسط نگهداران متفاوت اثر در طی گذر یک قرن و به مرور صورت پذیرفته بود و زمانی که اثر برای اولین بار تمیز شد، در مقابله با فرض زمان شب، و آشکار شدن نور خورشید، نام آن به *پاس روزانه*^{۴۳} تغییر یافت. بر بانینگ کک و معاونش امواج نور می‌تابد، پرچمدار از نوری نسبتاً ملایم و گرم نصیب می‌برد، همچنین چهره‌ی دو گروه‌بان با پرتوی کم‌رنگ نور مشخص گشته است، بر چهره‌ی چند نفر دیگر پرتوی کم‌رنگ خورشید که از خلال ابرها می‌گذرد تابیده شده. و دخترک در پرتوی نوری که بر او تابانده شده است درخششی چشمگیر دارد. این نور نه پرتوی خورشید است و نه پرتوی شمع یا آتش، بلکه نور خاصی است که رامبراند در سبک خاص خود به کار می‌برد. و بسیاری از مورخین او را خدای خورشیدی در جهان خود دانسته‌اند. (والاس، ۱۹۶۸، ص ۱۰۷ تا ۱۱۱)

"یکی از استادان رشته‌ی هنرهای زیبا در دانشگاه نیویورک^{۴۴} زمانی دراز را صرف بررسی و مطالعه‌ی دقیق تابلوی *پاس شبانه* کرده و حاصل دریافت‌های خود را در یک تک‌نگاری بیان داشته است که حاوی نکته‌هایی شنیدنی است. این استاد به عنوان اولین دریافت‌جالب خود، خاطر نشان می‌سازد که سه نفر مردی که در تابلو با تفنگ چخماقی نشان داده شده‌اند: آن کس که لوله‌ی تفنگش را از باروت انباشته کرده، آن یکی که با تفنگش شلیک می‌کند، و سومی که ذرات باروت را از روی تفنگش می‌زداید، لباس‌های قرن هفدهم بر تن ندارند بلکه جامه‌هایشان مربوط به دوران قرن شانزدهم است." (می، ۱۳۸۹، ص ۲۸۹)

نکته‌ی دوم اینکه زره‌های تن افراد، عجیب و نامألوف به نظر می‌آید. نه نفر کلاهخود بر سر دارند ولی هیچ یک از این کلاه‌ها شبیه آنچه در زمان تهیه‌ی تابلو در آمستردام مرسوم بود نیست. کلاهخود یکی از دو تن گروه‌بان، متعلق به دوران رنسانس^{۴۵} و از آن نوع کلاهخودهای مطالاست که معمولاً در آن دوران به هنگام رژه از آن استفاده می‌شده، و جوشن و دستکش‌های فلزی همین شخص از نوع قدیمی و از مد افتاده است. یکی از افراد در قسمت پسین تابلو قداره‌ی سنگینی با خود دارد که بالای سرش بلند کرده است و از بالای سر رویتنبورگ قابل تشخیص است. (تصویر ۱) این قداره نیز به نظر شیئی عتیقه می‌آید زیرا در زمان تهیه‌ی تابلو استعمال چنان سلاحی مرسوم نبوده است. احتمال آن می‌رود که بعضی از افراد گروه صاحب یک مجموعه‌ی خصوصی از سلاح‌های عتیقه و جامه‌های مربوط به دوره‌های قبل بودند و خوششان می‌آمده تا در مراسم رژه از آن لباس‌ها و سلاح‌ها استفاده کنند و از آن جمله در تهیه‌ی این تابلو نیز آن‌ها را به کار برده‌اند. ولی واضح می‌نماید که، در این نقاشی، هنرمند از نشان دادن آن سلاح‌ها و جامه‌های قدیمی منظوری نمادین نیز داشته است. و این اقدام تنها به دلیل خوشامدِ سفارش‌دهندگان انجام پذیرفته است. (می، ۱۳۸۹، ص ۲۹۰)

از همه‌ی این‌ها گذشته، این سؤال پیش می‌آید که این افراد از شلیک کردن تفنگ‌هایشان در جمع هم‌قطاران خود چه منظوری دارند؟ آیا با این کار جان هم‌قطاران خویش را به خطر نمی‌اندازند؟ یا آن‌ها که باز هم جنبه‌ای نمادین وجود دارد؟ آیا عجیب به نظر نمی‌رسد که این عده، چنان که گویی از روی یک دفترچه‌ی راهنمای استعمال سلاح، سه مرحله‌ی اساسی استفاده از یک تفنگ چخماقی را به نمایش می‌گذارند؟ در اینجا خواه‌ناخواه می‌توان این گونه نتیجه گرفت که رامبراند، بدون بیان هیچ‌گونه پوزش با توجیهی، به سادگی درسی از چگونگی آماده‌سازی اسلحه و تفاخری به چگونگی نقاشی کردن این مراحل را

⁴³ The Day Watch

⁴⁴ New York University

⁴⁵ Renaissance (1300-1600)

در وسط یک تابلوی چهره‌نگارانه‌ی دسته‌جمعی گنجانده است. (تصویر ۱۲) اما سرانجام، این پرسش مطرح می‌شود که دخترکی که در تابلو به این روشنی متمایز نشان داده شده است چه کسی می‌تواند باشد؟ در واقع، دو دختر بچه در این تابلو وجود دارند که یکی در پشت سر دیگری پنهان شده است و ما به سختی قادر به دیدن او هستیم. هر دوی این دخترکان جامه‌های زرین ابریشمین بر تن دارند، آن یکی را که می‌توانیم به راحتی ببینیم، یک روبان طلایی دور سرش بسته است و گوشواره‌هایی گلابی شکل از مروارید زینت‌بخش اوست. (تصویر ۹) آن چه که با یقین می‌دانیم این است که وقتی یک دسته از سربازان یا گاردهای شهری به رژه می‌رفتند یا مشغول مشق نظامی می‌شدند، پسر بچه‌ها و دختر بچه‌گانی دنبال آنان به راه می‌افتادند و از این کار خود در پی لذت‌جویی و بازیگوشی بودند. به این ترتیب، پسر بچه و دو دختر بچه‌ای که در این تصویر آمده‌اند می‌توانند تنها نمودار چنین کنجکاوای کودکانه‌ای باشند، گرچه دخترکانی که به دنبال سربازان به راه می‌افتادند معمولاً لباسی این چنین زیبا و آراسته بر تن نمی‌کردند. بنا به آرای برخی مورخین، این دخترکان باید از آن نوع کودکانی باشند که معمولاً در مراسم رژه‌ی نظامیان در نقشی تشریفاتی حاضر می‌شدند و هر کدام پرچمی حاوی نشان‌های آن نظامیان را با خود حمل می‌کردند. در تایید این نظریه می‌توان به این نکته توجه کرد که از کمربند دخترکی که در جلوی تابلو می‌بینیم یک مرغ پا در هوا آویزان است و پنجه‌های مرغ، که در واقع پنجه‌های یک مرغ شکاری را تداعی می‌شوند به نشان مشخص ستادِ تفنگداران، پنجه‌ای بر زمینه‌ای آبی اشاره می‌کند. (تصویر ۹) (همان، ص ۲۹۱)

نکته‌ای دیگری که باید به آن اشاره کرد این که، نقاشی برعکس آن چه که باور عمومی حول آن شکل گرفته است در زمان کامل شدن و اولین نمایش‌اش در سالن بزرگ با انتقاد و بازخوردی منفی مواجه نشد و هیچ منتقدی در زمان حیات رامبراند نقدی جز ستایش این اثر برای او ننوشت. حتی کاپیتان بانینگ کک نسخه‌ای آبرنگی در مقیاس کوچک‌تر برای آلبوم شخصی خودش سفارش داد و کپی دیگری در اندازه‌ی کوچکتر ۶۶٫۵ در ۸۵٫۵ سانتی‌متر با تکنیک رنگ روغن توسط گریت لوندنس^{۴۶} ساخته شد که هم اکنون در موزه‌ی ملی لندن^{۴۷} نگهداری می‌شود. (تصویر ۱۴)

⁴⁶ Gerrit Lundens (1622-1686)

⁴⁷ National Gallery of London



تصویر ۱۴- پاس شبانه (گروه گارد شهری کاپیتان فرانس بانینگ کک و ستوان ویلم وان رویتنبورگ)، اریک لوندنس بعد از رامبراند، ۱۷۱۲، رنگ روغن روی چوب بلوط، ۶۶٫۵ در ۸۵٫۵ سانتی‌متر، موزه ملی لندن، هلند (ماخذ)

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nachtwacht-kopie-van-voor-1712.jpg>

تمام این‌ها شاهدهی هستند بر شهرت فراوان این اثر در زمان خود هنرمند و این که این اثر هیچ وقت در مکانی نامعلوم و پنهان از دیدگان نصب نشده و قرار نگرفته است. در ابتدا در کلونیرزدولن^{۴۸}، سالن بزرگ اداره‌ی مرکزی گارد نظامی آویخته شده بود و سپس در سال ۱۷۱۵ به ساختمان شهرداری آمستردام انتقال یافت تا مکانی باشد برای نمایش دائمی آن؛ اما به منظور قرارگیری در این مکان و محدودیت‌های جابه‌جایی و اندازه‌ی فضای تازه از سه جهت مورد تغییراتی در اندازه قرار گرفت و بخش‌هایی از آن بریده شد. بیشترین ضرر را سمت چپ تابلو متحمل شد که در اثر برش آن سه پیکره به کلی از اثر جدا شده و حذف شدند. به طوری که از اندازه‌ی اولیه‌ی ۳٫۹۶ در ۴٫۸۷ متر به ۳٫۶۳ در ۴٫۳۷ متر تغییر یافته و کوچک‌تر شد. هم‌اکنون این تغییر در اثر با مقایسه‌ی آن و کپی اریک لوندنس به خوبی قابل تشخیص است. (تصویر ۱۴)

⁴⁸ Kloeniersdoelen

نتیجه گیری

عوامل خارق العاده و قابل توجه موجود در تابلوی رامبراند را می‌توان به عنوان رویدادهای عادی و هر روزه و پیش‌پا افتاده نیز توضیح داد، به این صورت که دختر بچه‌ها در تصویر نشان داده شده‌اند از این رو که معمولاً در رژه‌ها چنین اقدامی به چشم می‌خورد، به کار برده شدن جامه‌ها و سلاح‌های از مد افتاده و عتیقه نیز به این جهت بوده است که افراد نشان داده شده در تابلو صرفاً چنین لباس‌ها و سلاح‌هایی در اختیار داشته‌اند و برای خوش آب و رنگ‌تر شدن تصویر خود از آنان بهره جسته‌اند، سه نفر تفنگدار تصویر شده در تابلو نیز، هر قدر هم نمادین به نظر آیند، باز هم می‌توانند به عنوان نماینده‌ی صرف تخصص گروه خود، یعنی گارد تفنگداران تعبیر شوند. با وجود این، معجونی از گذشته و حال، نمادین و آموزشی و به طور کلی لایه‌هایی از قرون گذشته در اثر تعبیه شده‌اند تا روزگار دوران پیشین را زنده نگاه داشته و اقتدار میهن پرستانه‌ی خاک خورده‌ی خویش را با تمول عصر خود پیوند بزنند. اسلحه‌ی متعلق به اعصار پیشین، دختر بچه‌هایی تقدیس شده به نوری متافیزیکی⁴⁹ که به درون تابلو راه یافته‌اند چنانکه گویی از تابلو یا جهان دیگری به آن پا نهاده‌اند، همه‌ی این‌ها تصادف صرف نبوده‌اند. اثر بیانی خیالین پیشه کرده و تجسمی از تصور خلق می‌کند. آن چه در این نقاشی روی می‌دهد صرفاً این نیست که رامبراند گذشته و حال را در کنار هم بر روی بوم به هم آمیخته، افراد کنونی گارد شهری را توصیف کرده و گذشته‌ی پرافتخارشان را یادآور شده است؛ آن چه به واقع روی می‌دهد، کیفیت هجوم گذشته به زمان حاضر است. زمانی نمادین از حال که همیشه به پیش از خود چشم دوخته و در اندیشه‌ی چیزی از دست رفته آه می‌کشد.

در واقع، در اینجا ما فقط با یک تابلو رو به رو نیستیم. این پرده، یک چهره‌نگاری دسته‌جمعی یا یک اثر تاریخنگارانه‌ی صرف نیست. چهار یا پنج تابلو در یک قاب گرد آمده و یکی بر روی دیگری قرار گرفته‌اند: یک نقاشی چهره‌نگارانه‌ی دسته‌جمعی، یک تابلوی تاریخنگارانه‌ی ناسیونالیستی⁵⁰، یک پرده‌ی نمادین و اسطوره‌ای، یک نقاشی تعلیمی، و سرانجام، بازتابی از مناظر عادی زندگی روزانه. به نظر می‌رسد که این پنج تابلوی گوناگون را هنرمند، به صورت لایه‌هایی متفاوت از رنگ و روغن، یکی یکی روی هم چیده و قرار داده است؛ به طوری که وقتی کشیدن اثر به پایان رسیده یک مجموعه‌ی چندگانه، به طور همزمان و در یک آن، فضای واحدی را در بر گرفته و تبلور یافته است. اهمیت این اثر در آن است که رامبراند، با پرداخت آن، سرانجام به تعادل کاملی بر وجوه متفاوت تعلق خاطر و اندیشه‌ی هنر خویش توفیق یافته است. آنچه را می‌خواسته انجام داده و یک لحظه هم در شکستن تمام سنت‌های مقید و محدود کننده‌ی پیرامون خویش به قیمت خطاب قراردادن جامعه‌ی عصر خویش و تنظیم بیانی‌های شخصی و رازآمیز، تردیدی به خود راه نداده است. در نتیجه، نقاشان دیگری که تابلوهایی برای سالن بزرگ ساختند در قیاس با او جملگی به نحوی رقت‌بار، ساده‌لوحانه و عاری از ابتکار به نظر می‌رسند. وان هوگستران⁵¹، شاگرد ممتاز رامبراند، گرچه در بعضی موارد بر استادش خرده‌هایی گرفته و با همه‌ی کارها و جهت‌گیری‌های او موافقت نداشته است، اما درباره‌ی نقاشی پاس شبنه یکی از گویاترین و پرمعق‌ترین نقدها را با بیانی شاعرانه عرضه می‌دارد: "تابلوی پاس/ار شبنه چنان اثر ممتاز و فوق العاده‌ای است که سایر تابلوهایی به نمایش گذارده شده در سالن بزرگ را به کلی از رونق انداخته است و آن تابلوها در کنار تابلوی رامبراند چون ورق‌های بازی به نظر می‌آیند." (می، ۱۳۸۹، ص ۲۹۳)

گذشته در حال هجوم است، اشباح به زندگی بازگشته‌اند. سر موقعیت‌هایتان بازگردید، سلاحتان را پر کنید و پرچم را برافرازید. خداوند حافظ ما خواهد بود!

فهرست منابع:

- پاکباز، روئین. ۱۳۹۰ (چاپ یازدهم). دایرة المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک). تهران: فرهنگ معاصر.
- طاهری، صدرالدین. ۱۳۹۶. نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار. تهران: شوراآفرین.

⁴⁹ Metaphysical

⁵⁰ Nationalist

⁵¹ Samuel Dirksz van Hoogstraten (1627- 1678)

- می، چارلز. ۱۳۸۹ (چاپ دوم). سیمای رامبراند. ترجمه‌ی علی اصغر بهرام بیگی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

- مینستون، مادالین و رولند. ۱۳۸۶ (چاپ اول). تاریخ هنر سده‌ی هفدهم. ترجمه‌ی حسن افشار. تهران: نشر مرکز

- Wallace, Walter. 1968. "The Legend and the Man," in *The World of Rembrandt: 1606-1669*: New York, Time-Life Library of Art

- Url 1: <http://www.sarshar.org/teach/naghd4.htm>

- Url 2: <https://profdoc.um.ac.ir/paper-abstract-1021081.html>

- Url 3: <https://smarthistory.org/rembrandt-the-night-watch/>