

سکندر نامہ

مؤلف: سید محمد میر کمالی



- اثر هنري واقعي چيزي نيست جز سايه اي از کمال خداوندي.
(میکل آنژ)
۲. هنر دروغي است که حقيقت را بيان مي‌کند. (پیکاسو)
۳. هنر واقعي را مي‌توان چنين توصيف کرد: فشاري وسوسه انگيز در وجود هنرمند خلاق. (آلبرت اينشتين)
۴. هنر ، آنچه را طبيعت از تکميل آن ناتوان است کامل مي‌کند. (ارسطو)
۵. هنر بايد از خشونت جلوگيري کند و فقط هنر است که از عهده چنين کاري بر مي‌آيد. (لئون تولستوي)
۶. هنر ملکه همه دانش‌هايي است که آگاهي را به مردم جهان منتقل مي‌کنند (لئوناردو داوینچی)
۷. هنر همان کشتي شکسته اي است که در آن هر کس به فکر نجات خویش است.

هنر مدرن

برای نوگرایی در هنر به مقاله [نوگرایی \(هنر\)](#) و برای دوره جامعه‌شناختی که با انقلاب صنعتی آغاز شد به مقاله [مدرنیته](#) مراجعه نمایید.

نوگرایی، که از آن به نام های **تجدد** یا **مدرنیسم** نیز یاد می‌شود، به معنی گرایش فکری و رفتاری به پدیده‌های فرهنگی نو و پیشرفته‌تر و کنار گذاردن برخی از سنت‌های قدیمی است. نوگرایی فرایند گسترش [خردگرایی](#) در جامعه و تحقق آن در بستر [مدرنیته](#) است. **نوگرایی** یا **مدرنیسم** ، گستره‌ای از جنبش های فرهنگی که ریشه در تغییرات جامعه غربی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم دارد ، را توصیف می‌کند. این واژه مجموعه‌ای از جنبش های هنری ، معماری ، موسیقی ، ادبیات و هنرهای کاربردی را که در این دوره زمانی رخ داده اند ، در بر دارد.^[1]

] تاریخچه

نوگرایی، جریان‌ی فکری به معنای استفاده انسان از **دانش**، **فناوری** و توان تجربی خود برای تولید، بهبود و تغییر محیط خود است. پیدایش مدرنیسم در غرب را می‌توان واکنشی بر ضد سنت و دین مسیحیت دانست.

مولفه‌های نوگرایی

- انسان‌محوری

انسان محوری به معنای باور به قدرت اندیشه انسان.

- [ماده‌گرایی](#)

جهان‌بینی مدرن نیازهای روحانی انسان را به نیازهای عاطفی او تحویل می‌کند.

- [خردگرایی](#)

نگرش به جهان به صورت عقلی و بر اساس خرد و استدلال.

نوگرایی در عرصه‌های مختلف

نوگرایی در عرصه فلسفه

اساس [فلسفه](#) در دوران نوگرایی، انسان است. حقیقت دیگر الهامی نیست و از آسمان نمی‌آید بلکه اکتسابیست و بر روی زمین و با قوانین زمینی کشف و نه اختراع و از طریق مشاهده و آزمایش و تفکر علمی بدست می‌آید نه از راه ریاضت کشیدن و یا نزدیک شدن به خداوند. نوگرایان [خردگرایی](#) است. خردگرایی را نیز در مقابل دین‌خویی تعریف می‌کنیم. ناسوت و ملکوت و جبروت و لاهوت در فلسفه مدرن جایی ندارند، قلمرو فلسفه متجدد [انسان‌گرایی](#) و عرفی‌گرایی ([سیکولاریسم](#)) است. در فلسفه متجدد عقل محور است نه جهل، موازین یا باید عقلی باشند یا باید اصولاً نابود و نیست یا بسیار خصوصی باشند.

در فلسفه نوگرا نوع تازه‌ای از اندیشه مبتنی بر خرد نقاد جانشین ایمان مطلق می‌شود و در نتیجه عرصه فلسفه به کلی دگرگون می‌شود و دیگر جایی برای اسطوره و خرافه و دین در این عرصه باقی نمی‌ماند.

[نوگرایی در عرصه دانش]

با تغییر فلسفه، علم نیز مسلماً تغییر خواهد کرد، نوگرایی نخستین دلیل پیشرفت علمی بشریت در تمام دورانها بوده است، تبدیل [کیمیاگری](#) به [شیمی](#) دقیقاً یک محصول از نوگرایی است، پیدایش کلینیک و بیمارستان به جای سفاخانه و استفاده از دکتر بجای دعانویس و ملا از نمادهای تجدد است. ایجاد شرایط سالم‌تر زندگی بجای دست به دعا بردن و درخواست بیمه سلامتی از خدا کردن نشان از تجدد دارد. علت‌ها و معلول‌ها همگی زمینی و منطقی و علمی خواهند بود. در دانش نوگرا هیچ اثری از انشاء الله و ماشاء الله دیده نمی‌شود، مشاهده علمی بر اساس [روش علمی](#) انجام می‌شوند و علم نیز همچون سیاست در جامعه مدرن به عرصه عرفی و عمومی وارد می‌شود. در ملکوت علم نیز همچون فلسفه جایگاهی برای اسطوره‌ها و... دیده نمی‌شود.

[نوگرایی در عرصه اقتصاد]

وجه مشترک جوامع فئودالی نوعی تفکر خدامدار، اقتصاد طبیعی و حاکمیت سنت ایستاست. نوگرایی پرچمدار خردمداری، اقتصاد کالایی و جهانگشای سرمایه داری، فروپاشی سنت و پیدایش جامعه مدنی است. اقتصاد هم به عرصه عمومی وارد می‌شود و زن بطور جدی و برابر به عرصه اقتصاد وارد می‌شود، می‌گویند میزان پیشرفت و آزادی را در یک جامعه باید با نگاه کردن به وضعیت زنان آن جامعه دریافت.

[نوگرایی در عرصه سیاست]

در جامعه مدرن، مردم [شبهروند](#) هستند، و به جای مکلف بودن محق هستند یعنی حقوقی دارند که این حقوق باید توسط حاکمان پرداخته شود. مثلاً مردم حق دارند که آزادی اندیشه و بیان و پوشش داشته باشند و دولت وظیفه دارد این شرایط را ایجاد کند. مردم دیگر مطیع امر رهبران نیستند بلکه این رهبرانند که مطیع امر مردم هستند و این بار این حاکمین هستند که باید بر اساس مغز مردم عمل کنند. حکومت در جامعه مدرن یک قرارداد اجتماعی است بین حاکمین و محکومین، مردم اشخاصی را انتخاب می‌کنند که آنها به ارباب خود که همان مردم باشند خدمت کنند نه اینکه حاکمین مردمی را انتخاب کنند که به اربابشان که حاکم و ولی فقیه و نظامش است خدمت کنند، مفهوم دین و خدا هم اصولاً هیچ کاره هستند و تنها مربوط به حوزه شخصی مردم می‌شوند، نه حوزه سیاست و اجتماع.

[نوگرایی در عرصه هنر]

هنر نیز در اثر تجدد عرفی و مردمی می‌شود. تصاویر و نقاشی‌ها دیگر تصاویر مذهبی و با کاخها و غیره نیستند، تصاویر و نقاشی‌ها تصویر مردم روستایی و زندگی عادی مردم و انسان‌ها می‌شود. در **ادبیات** نیز زبان عوام به عرصه داستانها قدم می‌نهد، علویه خانم **صادق هدایت** است که بر اثر مدرنیسم و تجدد جای خود را به کیکاووس و سلاطین شاهنامه و یا فرعون و نمرود قرآن می‌دهند. رمان یک پدیده ادبی محصول نوگرایی است که زندگی عادی انسان‌ها را روایت می‌کند.

و در این میان (هنرهای تجسمی) گاه هنر دیرین فراموش می‌شود و برخی هنرمندان ایرانی هم ناجوانمردانه آنها را کنار می‌گذارند، و به این نوع تفکر که استفاده از هنر و سنتهای گذشته مایه کم شدن ارزش هنری آثار آنها می‌شود. با شتاب به سوی هنر مدرنی می‌روند که نمی‌دانند چیست و از کجا آمده است. اثری تحویل می‌دهند که در دنیای هنر مدرن بین المللی هیچ ارزشی ندارد و فقط و فقط در بین کسانی همانند خودشان که هیچ نمی‌دانند به چه بیراهه‌ای زده اند گاه برای مدت مانی سری بلند می‌کنند. در صورتی که هنرمندانی چون مارسل دوشان، **پولبول لوتیک** و ...، هنرمندانی که دستی در هنر دارند و حتی با مرگشان هم حضورشان بی رنگ نشده است از سنت‌ها و نقش‌مایه‌های شرقی و ایرانی و چه و چه و چه استفاده می‌کنند، رشد اثر خود را در این نقش مایه‌ها می‌بینند و با استفاده از جادوی رنگ‌ها و نقش‌مایه‌هاشان زندگی را به اثر می‌بخشند که آن را مانند همان رنگ و نقش جاودانه و قابل استفاده برای تمام زمانها می‌کند.

نوگرایی در ایران

با اینکه جامعه ایران حرکت‌هایی در راستای تبدیل شدن به یک جامعه مدرن برداشته است، همچنان بسیاری از ارکان جامعه سنتی است و به خاطر محافظه کاری فکری، به قولی در حرکت به سمت یک فرهنگ مدرن دچار استخاره‌ای طولانی مدت شده است. با توجه با اینکه بیس از اینکه فکر نوگرا وارد ایران بشود و نوگرایی فکری لحاظ گردد، محصولات و ساختارهای مدرن از جوامع مدرن وارد ایران شده است و می‌شود، همیشه این خطر وجود دارد که هویت ایرانی در این حرکت به سمت مدرنیته لحاظ نگردد و از نگاهی نقادانه نسبت به فرایند **جهانی سازی**، در روند تبلور نوگرایی این خطر بسیاری از کشورها را تهدید می‌کند که همه فرهنگ‌ها شبیه هم شوند. وجود تفاوت‌های بنیادی بین نژادها و فرهنگ‌ها ایجاب می‌کند که نسخه مدرنیته به گونه‌های متفاوت و به صورت بومی و با لحاظ کردن روحیات فرهنگ بومی برای فرهنگ‌های مختلف پیچیده شود.^[1]

درباره هنر مدرن

ترجمه محمد تیرانی

پال کله (Klee Paul)

مقاله " **درباره هنر مدرن** " پال کله در سال ۱۹۴۵، بیست سال پس از سخنرانی وی منتشر شد. به همین دلیل این مقاله به اندازه " Pedagogical Sketch book (1925) ، مشهورترین اثر وی، همه گیر نشد.

کله (۱۸۷۹-۱۹۴۰) در سوئیس متولد شد و در ۱۸۹۸ برای تحصیل در رشته هنر به مونیخ رفت. اگرچه **کله** و **کاندینسکی** سالها در "باواریا" زندگی می‌کردند اما بنظر می‌رسد با یکدیگر آشنایی نداشتند. آنها سرانجام در سال ۱۹۱۱ با یکدیگر ملاقات کردند و کله سال بعد در دومین نمایشگاه بلارینه شرکت کرد. رویداد مهم دیگر ملاقات وی با **بردلنه** در سال ۱۹۱۲ بود. کله مقاله وی درباره نور را ترجمه کرد و این مقاله در ژانویه ۱۹۱۳ در ماهنامه " **دراستروم** " منتشر شد. در این زمان پرداختن بیشتر وی به مقوله رنگ، در کنار توانایی شکوفای گرافیکی اش، او را به شهرت رساند.

وی در ۱۹۲۰ کتاب Creative Credo را تألیف کرد. سال بعد به باهاس رفت و در آنجا همکاری مجدد وی با **کاندینسکی** آغاز شد. کتاب Pedagogical Sketch book او که مستقیماً برگرفته از تجربیات او از تدریس است همانند کتاب Point and line to plane **کاندینسکی** در باهاس منتشر شد. این کتاب مجموعه‌ای از عقاید بحث برانگیز درباره اشکال و دیاگرامهای خطی است.

در کتاب " **در هنر مدرن** " وی بیشتر سبک زیبا شناسی خود را، البته نه به شکل ماوراء طبیعی مطرح می‌سازد. این مقاله آمیزه‌ای است از شعر حسی و عقل سلیم. در واقع این مقاله از بهترین

مدافعان هنر مدرنی است که اگرچه کاملاً انتزاعی نیست اما دیدگاه هایش بسیار از دنیای هر روزی دور است.

"**درباره هنرمدرن**" متن سخنرانی وی در **جنا کانستورین** (Jena Kunstverein) در سال ۱۹۲۴ است. یاد داشته‌هایی که وی در سخنرانی اش مورد استفاده قرار داد اولین بار توسط انتشارات Verlag Bentli در سال ۱۹۴۵ منتشر شد. اولین نسخه انگلیسی آن توسط انتشارات Faber and Faber در سال ۱۹۴۸ در لندن با عنوان "درباره هنرمدرن پال کله" ترجمه **پل فینالی**، با مقدمه ای از **هربرت ری**، منتشر شد.

سخن گفتن در اینجا در حضور آثارم که باید خود بیانگر خویش باشند بسیار دشوار است. اگرچه بعنوان یک نقاش احساس می‌کنم قادرم دیگران را به سمتی ببرم که خود به سوی آن کشیده شده ام اما نگران این هستم که آیا چنین حقی را دارم و آیا تنها به کمک کلمات از عهده آن برمی‌آیم؟ فکر اینکه شما سخنانم را نه به تنهایی بلکه مکمل نقاشی‌هایم تلقی می‌کنید مرا آسوده می‌سازد. اگر تا حدی در این کار موفق شوم بسیار راضی و خشنود خواهم شد. بعلاوه برای اینکه به زیاده‌گویی متهم نشوم سخنان خود را محدود می‌کنم به توضیح روند خلاقیتی که در طی تکمیل یک اثر هنری در ناخودآگاه هنرمند روی می‌دهد.

به نظر من هنرمند تنها در صورتی مجاز به استفاده از کلمات خواهد بود که هدفش مطرح کردن دیدگاه جدیدی باشد. در واقع برای رها کردن ذهن مخاطب از نگرشهای آگاهانه ذهن و اهمیت و تأثیری که بر محتوا دارد. مطرح کردن یک دیدگاه جدید است که مرا به حرف زدن وامی‌دارد. اما این مسئله ممکن است باعث شود من تنها گرایش‌های خود را دنبال کنم، بدون در نظر گرفتن این امر که شما بیشتر با محتوا آشنا هستید تا با فرم. به همین دلیل درباره فرم هم مطالبی را مطرح می‌کنم و سعی می‌کنم دیدی کلی از کارگاه یک نقاش ارائه دهم و براین باورم که نهایتاً به درک متقابل دست خواهیم یافت. زمانی که درک متقابل امکان پذیر باشد و هنرمند دیگر بعنوان انسانی متفاوت از دیگران در نظر گرفته نشود و او را نیز انسانی بدانیم که همانند دیگران ناخواسته به این دنیای متنوع پرتاب شده و تنها تفاوتش با دیگران در این است که او توانسته با استعداد خاص خود به مهارت زندگی دست یابد و از دیگرانی که وسیله ای برای ابراز خلاقیت خود از طریق هنر ندارند خوشحال تر است، می‌توانیم به درک متقابل دست یابیم.

این امتیاز کوچک و به ظاهر بی‌اهمیت باید به هنرمند داده شود. او در مسائل دیگر بقدر کافی مشکلات دارد. می‌توانیم در اینجا از یک تشبیه کمک بگیریم، تشبیه هنر به درخت. هنرمند این جهان را بررسی کرده و به گمان ما، به آرامی راه خود را در آن یافته است. حس شهودی وی به جریان تصورات و تجربیات او نظم بخشیده است. این حس شهودی موجود در طبیعت و زندگی و این آرایش بالنده را من به ریشه درخت تشبیه می‌کنم. از ریشه است که انرژی همانند شیره درخت، در هنرمند جریان می‌یابد و به چشمانش می‌رسد. بنابراین او حکم تنه درخت را دارد. خسته و منقلب از فشار جریان او تنها دیده هایش را در اثرش پیاده می‌کند. تاج درخت در زمان و مکان گسترش می‌یابد، اثر هنرمند نیز دقیقاً چنین حالتی دارد. همه قبول دارند که تاج و ریشه درخت یکسان رشد نمی‌کنند. میان بالا و پائین درخت هیچ تشابه ظاهری وجود ندارد. کاملاً واضح است که عملکرد گوناگون اجزای مختلف در آنها تفاوتی بوجود می‌

آورد. فقط هنرمند است که این فرمهای برگرفته از طبیعت را بنا به نیاز اثرش نادیده می گیرد و حتی به عدم مهارت و تغییر عمدی واقعیتها محکوم می شود. و با این حال، در مقام مشخص خویش بعنوان تنه درخت، فقط آنچه را که از ریشه در وی جریان یافته را جمع آوری و منتقل می کند. نه کاری انجام می دهد و نه حکمی صادر می کند. فقط منتقل می کند. موقعیت او چندان مهم بنظر نمی رسد. زیبایی تنه درخت در برابر زیبایی تاج آن هیچ است. پیش از گفتگو درباره دو موضع که من آنها را با ریشه و تاج مقایسه کردم باید به چند نکته اشاره کنم.

شناخت ماهیت کلی چیزی که از اجزای گوناگون متعلق به ابعاد مختلف تشکیل شده باشد، بسیار دشوار است. و نه تنها طبیعت بلکه هنر که تغییر یافته طبیعت است، هر دو چنین ماهیت هایی هستند. درک چنین ماهیتی برای خود انسان دشوار است چه برسد به اینکه بخواهد دیگری را به چنین شناختی هدایت کند. و این به آن دلیل است که روشهای انتقال مفاهیم سه بعدی در فضا، محدود است و محدودیت کلامی نیز وجود دارد.

بدون در نظر گرفتن بررسی هایی که هر جزء به تنهایی ایجاد می کند نباید فراموش کرد که هر جزء تنها بخشی از یک کل است. در غیر این صورت در مواجهه با اجزای دیگری که ابعاد جدیدی دارد و در جایی قرار گرفته اند که همه ابعاد شناخته شده قبلی محو است، دچار مشکل می شویم. ما به هر بعدی که با گذشت زمان از نظر ناپدید می شود می گوئیم: تو به گذشته تعلق داری. اما بعید نیست که در آینده بازهم در بعد جدیدی یکدیگر را ملاقات کنیم و بار دیگر تو به حال تبدیل شوی اگر با گسترش بعدها، در درک بخشهای مختلف ساختار دچار مشکل شویم باید بسیار صبور باشیم. آنچه هنر به اصطلاح فضایی در ابراز آن موفق بوده و حتی هنر موسیقی که محدود به زمان است از طریق هماهنگی چند صدایی به آن دست یافته، این پدیده ابعاد گوناگون که همزمان هنر را به اوج می رسانند، متأسفانه هنوز هیچ جایگاهی در دنیای کلمات ندارد. در این شیوه بیان، انتقال ابعاد مختلف ناگزیر بصورت خارجی صورت می گیرد.

با این حال، برایتان مفید خواهد بود اگر با مشاهده هر تصویری، پدیده رویارویی با چند بعد متفاوت را در نظر داشته باشید. شاید بعنوان یک راهنمای کوچک، که نباید با تاج درخت مقایسه شود، شاید بتوانم دیدگاه ارزشمندی در شما ایجاد کنم.

تا اینجا درباره ارتباط ریشه و تاج درخت، ارتباط طبیعت و هنر صحبت کردم و از این طریق با مقایسه ای میان هوا و زمین عملکرد متفاوت بالا و پائین را نشان دادم. خلق یک اثر هنری خواه ناخواه با تغییر شکل فرمهای طبیعی همراه است چرا که ناگزیر وارد بعد خاصی از هنر تصویری می شود. این ابعاد خاص چه هستند؟

خط - تنالیت و رنگ، فاکتورهای ظاهری که هر کدام کم و بیش محدودیتهای خاص خود را دارند. در این میان، خط، تنها به عنوان وسیله ساده اندازه گیری، محدود ترین است. ویژگیهای آن عبارتند از طول (کوتاه یا بلند)، زاویه (منفرجه یا حاده) و میزان انحنا و فاصله کانونی آن. همه اینها مقادیر قابل اندازه گیری اند.

مشخصه خط "اندازه" است، درحالیکه امکان اندازه گیری به خودی خود مورد تردید است بنابراین نمی توان خط را معیاری کاملاً دقیق دانست.

تنالیت یا رنگ مایه، درجات گوناگون رنگ از سیاه تا سپید، ماهیت کاملاً متفاوتی دارد. مشخصه آن "وزن" است. یک رنگ به تنهایی ممکن است بیشتر به سپیدی متمایل باشد و دیگری بیشتر به سیاهی. یک رنگ دارای تنالیت های مختلف است که نسبت به هم قابل مقایسه اند. بعلاوه رنگهای

سیاه را می توان به نرم سفید (در زمینه سفید) و رنگهای سفید را به نرم سیاه (در زمینه سیاه) یا هردو را به رنگ خنثی (خاکستری) ارتباط داد.

سومین فاکتور رنگ است که ویژگیهای کاملاً متفاوت دارد. چراکه رنگ را نه می توان وزن کرد و نه اندازه گرفت. با خط کش و ترازو نمی توان میان دو سطح یکسان زرد و قرمز که هم اندازه اند و درخشندگی یکسانی دارند، تفاوتی قائل شد و با این حال هنوز یک تفاوت اساسی وجود دارد که ما آن را زردی و قرمزی می نامیم. این مقاسه همانند شربنی و شوری - شکر و نمک است. بنابراین می توان رنگ را کیفیت دانست. اکنون در درجه اول کیفیت است. در درجه دوم وزن است چون علاوه بر ارزش رنگی، درخشندگی نیز دارد. قابل اندازه گیری نیز هست چرا که در کنار کیفیت و وزن، محدوده و گستردگی خاص خود را نیز دارد.

تنالیته در درجه اول وزن است. ولی به لحاظ محدودیتها و گستردگیهایش اندازه نیز هست. اما خط فقط اندازه است. بنابراین سه کمیت بدست آوردیم که هر سه در مورد رنگ، دوتای آنها در مورد تنالیته و فقط یکی از آنها درباره خط، صدق می کند. این سه کمیت هرکدام به نوعی ماهیت رنگ را القاء می کنند. در اینجا کمیتهای قابل ترکیبی وجود دارند که اگر درست بکار روند به وضوح قابل مشاهده اند. بنابراین ابهام در اثر هنرمند تنها در صورت وجود ضرورت واقعی درونی مجاز است. ضرورتی که بتواند علت استفاده از خطوط رنگی یا خطوط کاملاً ساده، یا حتی ابهام بیشتر مثلاً در استفاده از سایه هایی که از زرد به آبی می رسند، را بیان کند.

سمبل خط مقیاسی با طولهای متفاوت است و سمبل وزن تفاوت درجات مختلف بین سپید و سیاه است.

سمبل رنگ چیست؟ ویژگیهای رنگ را با چه واحدی می توان به بهترین شکل بیان کرد؟ توسط دایره رنگهای اصلی که بهترین و مناسبترین وسیله توصیف ارتباط بین رنگها است. ارتباط رنگها بر روی این دایره که توسط سه قطر به شش قسمت تقسیم شده، بر روی پس زمینه کلی مشخص می شود. این ارتباطها در وحله اول قطری است و همانطور که سه قطر وجود دارد، سه رابطه قطری نیز بوجود می آید به نام قرمز سبز- زرد بنفش- آبی نارنجی (جفت رنگهای مکمل). در دایره رنگهای اصلی به دنبال هرکدام از رنگهای اصلی یکی از رنگهای ترکیبی قرار گرفته اند، به گونه ای که رنگهای ترکیبی (که سه تا هستند) میان رنگهای اصلی سازنده خود قرار می گیرند بدین ترتیب که سبز میان زرد و آبی، بنفش میان قرمز و آبی و نارنجی میان زرد و قرمز قرار می گیرد. جفت رنگهای ترکیبی اگر بصورت قطری با

یکدیگر ترکیب شوند، همدیگر را خنثی

به نظر من هنرمند تنها در صورتی

می کنند یعنی نتیجه ترکیب آنها بدین

مجاز به استفاده از کلمات خواهد بود که

ترتیب، خاکستری خواهد بود.

هدفش مطرح کردن دیدگاه جدیدی باشد.

این مسئله درباره هر سه جفت رنگ

صدق می کند به این دلیل که خاکستری

فصل مشترک و منصف هر سه این

قطرهاست. بعلاوه می توان مثلثی میان سه رنگ اصلی قرمز - زرد و آبی ترسیم کرد. در گوشه های مثلث خود رنگهای اصلی قرار دارند ضلعهای مثلث معرف رنگ بدست آمده از ترکیب دو رنگ اصلی دو سر ضلع است. بنابراین ضلع سبز در مقابل گوشه قرمز، بنفش مقابل گوشه زرد و نارنجی مقابل گوشه

آبی قرار می گیرد. حالا سه رنگ اصلی و سه رنگ ترکیبی اصلی یا شش رنگ مجاور اصلی یا سه جفت رنگی داریم.

موضوع عناصر اصلی را کنار می گذاریم و به اولین ساختاری می پردازیم که این سه عنصر اصلی در آن بکار رفته اند.

این اوج تلاش خلاق آگاهانه، جوهر هنرها و بسیار تعیین کننده است. از این پس می توان ساختار را، پایه و اساس نیرویی دانست که ما را به سمت ابعادی متفاوت از تصاویر ذهنی آگاهانه، سوق می دهد.

این مرحله شکل گیری به همان اندازه در جهت منفی هم می تواند تعیین کننده باشد. اینجاست که هنرمند ممکن است بزرگترین و ارزشمندترین جنبه محتوا را از دست دهد و شکست بخورد حتی اگر دارای استعداد بی نظیری باشد. چرا که ممکن است به آسانی تحمل خود را در مورد ظاهر از دست دهد. با توجه به تجربه شخصی خودم می توانم بگویم که این امر بستگی به حالت روحی هنرمند در زمانی دارد که عناصر ظاهری از جایگاه همیشگی، از آرایش مشخص خود خارج می شوند و کنار یکدیگر قرار می گیرند تا آرایش جدیدی بوجود آورند که ما آن را موضوع می نامیم. انتخاب عناصر ظاهری و چگونگی ارتباط آنها با توجه به محدودیتهای موجود است که همانند تم در موسیقی است. همزمان با رشد این تصویر در برابر چشم اندیشه های تداعی کننده به آرامی ظاهری می شوند که ممکن است فرد را به تعبیر مادی گرایانه بکشانند. چرا که هر تصویر را هرچقدر هم که دارای پیچیدگی باشد، با اندکی تخیل می توان به تصویر مشابهی در طبیعت ربط داد. اگر این ویژگیهای تداعی کننده در ساختار بوجود آید، دیگر یا نیت و خواسته واقعی هنرمند (حداقل عمیق ترین آنها) هماهنگی ندارد و فقط همین ویژگیهای تداعی کننده ساختار، منشاء سوء تفاهات بسیار میان هنرمند و مخاطب عادی وی بوده است.

درحالیکه هنرمند همه تلاش خود را می کند که عناصر ظاهری را به شکلی منطقی و بدون نقص در جایگاه اصلی خود و کنار یکدیگر قرار دهد، فرد عادی که از بیرون به تصویر نگاه می کند این کلمات وحشتناک را بکار می برد: " اما این که هیچ شباهتی به عمو ندارد". هنرمندی که افکارش منظم و سازمان یافته باشد با خود می گوید که "عمو برود به جهنم من باید به فکر ساختمان خودم باشم." این آجر جدید زیادی سنگین است و تعادل را برهم می زند. من باید بتوانم تعادل ذهنی خود را حفظ کنم. او سپس آنقدر تغییر بوجود می آورد و کم و زیاد می کند تا ترازو سر انجام توازن را نشان دهد.

اگر درنهایت تنزلی که ناگزیر برای بکارگیری عناصر مناسب ظاهری در ساختار اصلی بوجود آمده فقط تضاد میان تصویر و نمونه طبیعی آن را نشان دهد، او را آسوده خاطر می کند. اما ممکن است دیر یا زود، این افکار تداعی کننده بدون دخالت مخاطب عادی به سراغ او بیاید. اگر این افکار به شکلی منطقی ظاهر شوند دیگر هیچ چیزی او را از پذیرش آنها باز نمی دارد. پذیرش تفکرات تداعی کننده مادی ضمیمه هایی دارد که به محض شکل گیری موضوع خواه ناخواه با آن مرتبط می شود. اگر او شانس بیاورد این فرمهای طبیعی تنها شکافهای کوچکی را که در ترکیب نهایی وجود دارد را می پوشانند. انگار همیشه آنجا بوده اند. بنابراین بحث بیشتر برسر فرم اثر هنری در آن لحظه است تا به سر این که آیا اصلاً چنین چیزی وجود دارد یا نه.

به هر حال در مورد خودم، امیدوارم که فرد عادی که در من وجود داد و با مشاهده یک تصویر فقط به دنبال موضوعات مورد علاقه خود می گردد، به تدریج از بین برود و از آن تنها شیبی باقی بماند که نمی تواند از نابودی خود جلوگیری کند. زیرا انسانی که فقط به دنبال موضوعات مورد علاقه خویش است،

وقتی اتفاقاً در یک تصویر مشابه آنچه را که در ذهن داشته مشاهده می کند بسیار خوشحال می شود.

آنها در واقع تمام تضادهای موجود در زمینه فیزیک چهره شناسی را که ممکن است از تراژدی تا کمدی متغیر باشد به نمایش می گذارند اما هنوز تا انتها راه درازی در پیش است. اشکال، نامی که من به این تصاویر موضوعی داده ام، هرکدام ظاهر خاص خود را که بستگی به چگونگی بکارگیری گروهی عناصر منتخب ظاهری دارد، را دارا هستند. اگر تصویر بدست آمده ثابت و استوار باشد دو حالت وجود دارد، یا هدف از خلق آن تنها ایجاد آرایشی در مراحل میانی بوده و یا به کلی مخالف چنین تصویری. اگر چه به این دلیل می گویم مرحله میانی تا آن را از وضعیت کاملاً زمینی متمایز کنم.



در مرحله بعد، دیدگاه جدیدی ظاهر می شود که ویژگی اش، اگر چه می تواند بسیار مشکل ساز باشد، روح بخشیدن به تصویر است. چرا که نه؟ من بر این اعتقادم که در یک تصویر دیدگاه موضوعی قابل توجیه است و بعد جدیدی بوجود می آید .

من عناصر ظاهری را یکی یکی و در جایگاه خود بیان کردم. و تلاش کردم چگونگی ظهور آنها از این جایگاه را بیان کنم. چگونگی ظاهر شدن آنها در یک گروه را ابتدا مختصر و سپس مفصل تر در یک تصویر شرح دادم، تصاویری که در ظاهر ممکن است ساختار بنظر برسند ولی اگر درست به آنها نگاه کنیم می توانیم آنها را دنباله تصویری بدانیم که تداعی می کنند. مثلاً ستاره، گلدان، گیاه، حیوان، شهر یا انسان.

ابتدا بعد عناصر ظاهری تصویر را توسط خط، تنالیت و رنگ عناصر ظاهری را مشخص می کنند و سرانجام بعد شکل یا بعد اشیاء مشخص می شود. این ابعاد سپس به بعد دیگری می پیوندند که بیانگر مفهوم تصویر است.

ویژگیهای خاص خط، ترکیب های خاص تنالیت، هماهنگی خاص رنگها، هرکدام مفاهیم کاملاً متفاوتی را بیان می کنند. بطور مثال ویژگیهای طولی خط ممکن است مربوط به زاویه باشند، خطوط غیر متناسب و زیگزاکی در مقایسه با خطوط صاف و افقی هرکدام مفهوم خاصی دارند که به اندازه ظاهرشان، باهم متفاوتند. به همین ترتیب می توان بین دو ساختار طولی که یکی از خطوط به هم پیوسته و دیگری از خطوط متصل دور از هم تشکیل شده، تفاوت قائل شد.

مفهوم متفاوت تنالیت به شرح زیر است:

بکارگیری فراوان تمام تن ها از سیاه تا سفید بیانگر نیرویی کاملاً فیزیکی است. درجات میانی متمایل به

خاکستری نمایانگر کمی یا

زیادی نور هستند. سایه های

کمرنگ و لرزان معنای کاملاً

متفاوتی دارند. فقط معانی

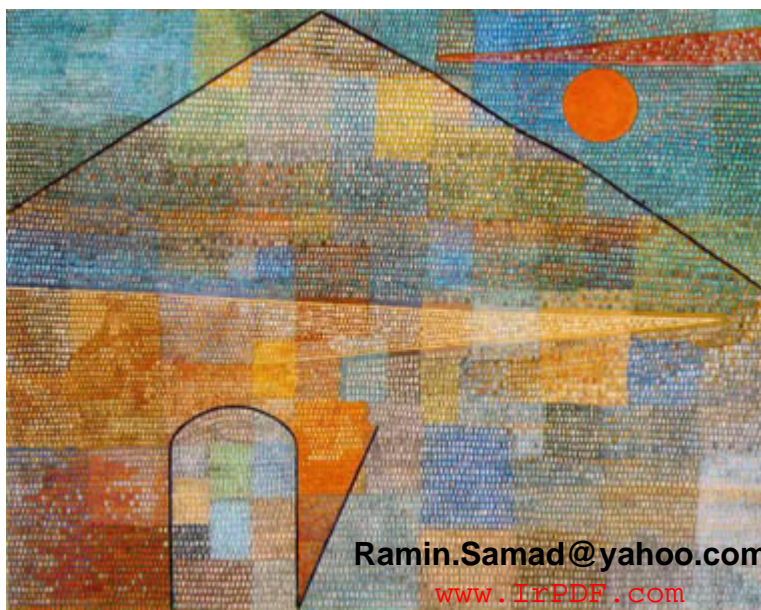
متفاوت ترکیب رنگها را تصور

کنید.

تنالیت هر رنگ به تنهایی

مثلاً قرمز- درجات مختلف قرمز

سیر تا قرمز روشن (چه



درجات کم باشند، چه زیاد) و همین را در مورد زرد (که کاملاً متفاوت است) یا درباره آبی در نظر بگیرید، که چه تضادی دارند. رنگهایی که در جهت قطرها کنار هم قرار دارند مثلاً تغییر رنگ از قرمز تا سبز - از زرد تا بنفش و از آبی تا نارنجی. تغییرات رنگ در جهت وترهای دایره که بدون دربرگرفتن خاکستری مرکز فقط در نواحی گرمتر یا سردتر خاکستری حرکت می کنند. تغییرات رنگ در جهت قوسهای دایره از زرد تا نارنجی به قرمز یا از قرمز تا بنفش به آبی یا حرکت در تمام دایره رنگهای اصلی و سرانجام سیری در تمام رنگها بطور کلی، که خاکستری مرکز و تنالینته سیاه تا سفید را نیز دربرگیرد.

فقط وجود یک بعد جدید می تواند امکان احتمالات آخر را بوجود آورد. حالا می توانیم جایگاه مناسب این همه رنگهای متنوع را بیابیم چراکه برای هر رنگی امکان ترکیبهای مختلف وجود دارد. هر اثر و ترکیبی بیانگر ساختار خاص خود است و هر شکلی ظاهر و ویژگیهایی خاص خود را دارد. چنین ابزار موثر بیانی قطعاً اشاره به بعد استیل دارد و اینجاست که رمانتیسیم ظاهر می شود. چنین شیوه بیانی می کوشد هنرمند را از محدودیتهای - دنیوی رها کند و به حقیقت برساند اگر بتوانم این نیروها را که این چنین با محدودیتهای دنیوی در تضادند دنبال کنم تا زمانی که آنها، نیروی حیات را بپذیرند آنوقت می توانم از رمانتیسیم که وابسته به نیروهای دنیوی است، بیرون بیایم. همانطور که شرح دادم، ابعاد تصویر مورد نظر ما، بتدریج افزایش می یابد و منصفانه نیست که باز هم آن را ساختار بنامیم. از این پس آن را " اثر هنری " می نامیم.

اجازه بدهید که موضوع ابعاد را با همین دورنمای ارزشمندی که بدست آوردیم به پایان ببریم. ابعاد را از یک جهت دیگر بررسی می کنم و سعی می کنم نشان دهم که چرا هنرمند تغییراتی ایجاد می کند که به نظر تغییر شکل دلبخواهی فرم های طبیعی می آید.

اولاً او نیز همانند رئالیستها اهمیت چندانی به فرم های طبیعی نمی دهد. چراکه به نظر او این فرمهای طبیعی ثمره نهایی روند آفرینش نیستند. برای او نیرویی که این فرمها را بوجود آورده بیشتر از خود فرمها اهمیت دارد. او ناخواسته فیلسوف هم هست و اگر با بدبینی، این دنیا را کاملترین دنیای ممکن نمی داند، اما آن را مدل نامناسبی هم نمی داند. با این حال با خود می گوید: فرم کنونی جهان تنها شکل ممکن نیست. بنابراین با چشمانی نافذ به دنبال شکل تکمیل شده تصاویری است که طبیعت پیش رویش قرار می دهد.

هرچقدر عمیق تر می نگرد بهتر می تواند نگاهش را از حال به گذشته ببرد و بیشتر تحت تأثیر خود

آفرینش قرار

می گیرد تا شکل طبیعت که احتمالاً

درحالیکه هنرمند همه تلاش خود را می کند که عناصر محصول نهایی آن است و می پذیرد که **ظاهری را به شکلی منطقی و بدون نقص در جایگاه اصلی خود و کنار یکدیگر قرار دهد، فردعادی که از بیرون به تصویر نگاه می کند این کلمات وحشتناک را بکار می برد: " اما این که هیچ شباهتی به عمو ندارد".**

مشاهده می کند. پا را فراتر می گذارد و با بررسی دنیای اطراف خود می گوید این جهان زمانی شکلی متفاوت داشته و در آینده هم به همین شکل باقی

نخواهد ماند.

با عبور از مرزها و ورود به بی کرانه ها می اندیشد: احتمال اینکه روند آفرینش در ستاره های دیگر محصولی کاملاً متفاوت به بار آورده باشد بسیار زیاد است.

چنین نگرشی به روند آفرینش برای ایجاد یک اثر خلاق بسیار مفید است. می تواند هنرمند را کاملاً تغییر دهد و از آنجائیکه او خود مستعد تغییر است، ممکن است این رهایی را حتی در روش خلاق خویش نیز بکار گیرد. باید او را بیخشیم اگر با وجود چنین دیدگاهی، شکل ظاهری دنیای خاص خود را که در زمان و مکان نیز گیر افتاده، چنین بداند. همه اینها در مقایسه با دیدگاه نافذ و عمق احساسات او قابل چشم پوشی است.

ولی آیا اینگونه نیست که فقط با نگاهی گذرا در میکروسکوپ می توانیم تصاویری را ببینیم که اگر بعداً در دنیای خارج آنها را مشاهده کنیم به نظرمان جالب و بسیار تخیلی می آید؟ و درک آنها برایمان دشوار است؟ ولی آیا او به دنبال تصاویر میکروسکوپی، تاریخ یا دیرینه شناسی است؟ خیر، هدف او تنها مقایسه، تحرک ذهن است نه یافتن صحت علمی برای وقایع طبیعی. هدف او تنها رهایی است. احساس آزادی که مراحل دقیق رشد و تعالی را به او عرضه نمی کند که مثلاً دنیا قبلاً چه شکلی بوده یا در آینده چگونه خواهد بود یا ممکن است در ستاره های دیگر چه شکلی باشد. بلکه آزادی گرفتن حق خود- حق رشد و تعالی- همانگونه که طبیعت خود متعالی می شود.

در آنجایی که منشاء هستی (مکان و زمان) - آن را قلب یا مغز آفرینش بنامیم- است و نیرویی هست که هر ذره ای را به حرکت وا می دارد، هنرمند کیست که حرکت نکند؟ اما همه نمی توانند به آنجا وارد شوند. هرکس باید به ندای قلب خویش گوش دهد. بنابراین در زمان خود، امپریالیستها- مخالفان دیرروزها- حق داشتند که در تصاویر هر روزی آشفته و در حال تغییر دست و پا بزنند. آنچه از این سرچشمه جاری می شود، نامش را هرچه می خواهید بگذارید: رویا ایده و فانتزی، تنها باید در صورتی جدی تلقی شود که باعناصر مناسب خلاق برای خلق یک اثر هنری یکی باشد.

سپس تمام این شگفتیها به حقیقت می پیوندند، حقیقت هنر که سعی دارد زندگی را از این پیش پا افتادگی جدا کند. چرا که نه تنها تا اندازه ای به تصویر روح می بخشد بلکه از تصاویر مخفی نیز پرده بر می دارد.

می گویم " عناصر مناسب خلاق"، چراکه در اینجاست که مشخص می شود آیا تصویر به وجود می آید یا چیز دیگری و در همین مرحله است که نوع تصویر نیز معین می شود، این لحظات حساسند که سردرگمی و تشویش ببار می آورند.

اما بنظر می رسد در میان هنرمندان، حتی جوانترین آنها، به تدریج اشتیاقی شکل می گیرد: اشتیاق برای شناخت عناصر خلاق، پرورش بی کم و کاست و استفاده بدون نقص از آنها.

رویای کودکی، نقاشی های من که سعی داشتم مثلاً در کشیدن یک مرد آرایشهای طولی را بی

کم و کاست باعناصر طولی بیاورم، احتمالاً بیانگر چنین اشتیاقی بوده

است. درحالیکه اگر می خواستم یک مرد را آنگونه که هست بکشم باید آنقدر خطوط درهم و برهم می کشیدم که ارائه عناصر طولی اصلاً غیر ممکن بود. و نتیجه تنها ابهام در پس شناخت من بود. به هر حال من نمی خواهم یک مرد را آنگونه که هست بکشم بلکه می خواهم فقط آنگونه که می تواند باشد نقاشی کنم و بنابراین توانستم میان باور خود از زندگی و مهارت کامل



هنری، پیوند زیبایی ایجاد کنم. این مسئله در تمام زمینه های استفاده از عناصر ظاهری صدق می کند:

دربکارگیری همه عناصر ظاهری حتی رنگها نباید هیچ اثری از ابهام وجودداشته باشد. من نقاشی را به معنی اخص تجربه کرده ام، فقط با تنالیتته نقاشی کرده ام، در دایره رنگها تمام شیوه های ناقصی را که حس شهودی ام مرا بسوی آنها برده تجربه کرده ام و در نتیجه به شیوه هایی در زمینه تنالیتته رنگها، رنگهای ترکیبی و چند رنگی و نیز نقاشی فقط با استفاده از رنگها دست یافته ام که همه آنها همیشه با ابعاد تصاویر آمیخته شده اند. تمام تلفیقات هر دو شیوه را انجام داده ام و همیشه سعی کردم عناصر ظاهری ناب را حفظ کنم.ظ کنم.

گاهی وقتها رویای اثر هنری عظیمی را می پرورانم که همه مباحث عناصر، موضوع مفهوم و استیل را در برگیرد. می ترسم این رویا فقط یک آرزو باقی بماند اما درحال حاضر حتی فکر کردن به امکان آن خوب است. هیچ اثری به سرعت خلق نمی شود بلکه باید رشد کند، از درون خود رشد کند و اگر زمان خلق آن برسد که چه بهتر. ما باید به جستجوی آن برویم، بخشهایی از آن را یافته ایم البته نه همه آن را. هنوز نیروی نهایی را کم داریم مردم با ما نیستند. ولی ما به دنبال مردمی خواهیم بود که با هم جامعه ای بسازیم که در آن هرکدام هر آنچه را داریم عرضه کنیم. بیشتر از این کاری از ما ساخته نیست. 🙏

دانستنیهای هنر مدرن

[comments with 13](#)

سلام، اینجا اصطلاحاتی هست اکثراً مربوط به هنر مدرن که یک دوست وبلاگستان: **بیمان**، از من خواستن که توضیحات خلاصه ای در موردشون بنویسم. شاید شما هم مثل من به چیزای کوچیکی از اینا یاد بگیرید. شروع می کنم! :

۱- **Illustration** یا ایلوسترسیون: به معنای تصویرسازی-تصویرگری، در مفهوم کلی، به شاخه ای از هنرهای تجسمی می گن که شامل یکی از موارد، طراحی، عکاسی و نقاشی یا مخلوطی از اینها (مثل پوستر) باشه. هنری است که برای توضیح یا روشن کردن مفهوم یک کتاب داستان، شعر، متن، مقاله و غیره استفاده می شده. تصویرسازی در مفهوم مدرن بعد از دهه نود دوره جدیدی رو شروع کرده، بیشتر در کنار نام نرم افزارهایی مثل ادوب ایلوستریتور، فتوشاپ و کورل دراو نام برده می شه و مفهوم کلی هست که به کلیه شاخه های نامبرده داده شده و حوزه وسیع تری از بازی های کامپیوتری، فیلم، انیمشین، تبلیغات و ... دربر می گیره.

۲- **Digital illustration** (ایلوسترسیون دیجیتالی): تصویرسازی با استفاده از ابزار دیجیتالی یا کامپیوتر رو می گن. بیشتر با استفاده از واکوم و انواع لوح های گرافیک (گرافیک تبلت)، ماوس انجام می شه. نرم افزارهای معروف برای این نوع کارها: فتوشاپ، ایلوستریتور و کورل پینتر هست. البته نرم افزارهای رایگانی مثل گیمپ هم وجود داره. تصویرسازی دیجیتالی عموماً بر پایه بیت مپ یا وکتور هست.

- **Bitmap** بیت مپ: شامل محتوای دیجیتالی است که بصورت ثابت بر روی محورها ثبت شده و اطلاعات تصویر را در خود نگه داشته و همین است که عکسهای معمول و مورد استفاده ما اکثر در اثر بزرگنمایی بیش از صد در صد دچار افت کیفیت می شوند.

- **Vector** وکتور: محتوای دیجیتالی که با استفاده از فرمولهای ریاضی و به شکل برداری مشخصات و اطلاعات عکس را ذخیره می کند و محدودیتی برای رزولوشن و غیره ندارد. نرم افزارهای معمول برای

ساختن وکتور: Freehand, Fireworks, Photoshop و غیره. یک محتوای وکتور می تونه با استفاده از فن آوری xml خلق بشه. ایلوستریشن ممکنه از هر دوی این تکنیک ها استفاده کرده باشه.

۳- **Graphic art و Graphic design**: فرق بخصوصی با هم ندارند. شاخه ای از هنر هست که به ارتباط تصویری مشهور شده. استفاده از تصویر و نوشتار بصورت توأمان برای رساندن اطلاعات. گرافیک از مفاهیم روانشناسی، زیبایی شناسی و صنایع دستی در تایپوگرافی، هنرهای بصری و صفحه آرایی و طرح بندی در کتاب و سایر انتشارات استفاده می کنه. کاربرد گرافیک انقدر گسترده است که نمی شه تو چند خط حتی خلاصه اش کرد، کافیه حتی توی اتاق خودتون که نشستید کمی سرتون رو بچرخونید تا تصاویری رو که از طرح و نوشتار یا علامت ها و فرم های ساده برای رساندن مفهوم به شما استفاده کرده ببینید و یا حتی اگر حوصله ندارید سرتون رو بچرخونید، به همین صفحه وب ی که روبروتونه یه نگاهی بندازید!

۴- **Digital art** یا هنر دیجیتال: به یک اثر هنری گفته می شه که از طریق دیجیتال و معمولاً کامپیوتر خلق می شه. حالا یا کل اثر از طریق دیجیتال خلق می شه، مثل یک اثر فرکتال یا هر اثری که از طریق دستورات عملیاتی ریاضی و الگوریتمها (**Algorithmic Art**) به دست میاد، یا می تونه تلفیقی از یک اثر آنالوگ مثل یک عکس اسکن شده و دستکاری های دیجیتالی باشه و یا از طریق نرم افزارهای گرافیک مختلف.

موسیقی الکترونیکی و عکاسی دیجیتال و چاپ دیجیتال هم جزو این نوع هنرها محسوب می شن. هنر دیجیتال کم کم جایگاه ماندگار خود مثل هنر کلاسیک را در موزه ها پیدا می کند و بیشتر نزد موزه های بزرگ مقبول می افتد.

۵- **Digital Imaging**: به فرآیند ایجاد یک اثر دیجیتالی از یک سوزه فیزیکی می گن. پردازش و فشرده سازی و ذخیره و حتی چاپ اثر. شما ممکنه از طریق یک دوربین دیجیتال و عکسی که از یک شیئی می گیرید، اسکن کردن فیلم و عکس یا یک تکه کاغذ اون رو تبدیل به یک محتوای دیجیتال بکنید.

۶- **Drawing** یا طراحی: طراحی جزو هنرهای بصری است، گونه ای بازنمایی یا نقش آفرینی دو بعدی با تاکید بر عنصر خط. طراحی می تونه هم یک هنر مستقل باشه و یک ترسیم مقدماتی برای نقاشی یا مجسمه یا یک بنا باشه. ابزار معمول طراحی ذغال، مداد گچی، مداد طراحی و قلم و مرکب هست.

۷- **Painting** نقاشی: به لحاظ لغتی، هنر رنگ آمیزی سطوح هست و به لحاظ هنری، استفاده از عناصر زیبایی شناسی و خلاقیت ها و عواطف در یک زبان بصری دو بعدی. عناصر مورد استفاده در نقاشی: خط، شکل، رنگ، رنگسایه و بافت هست و با استفاده از این عناصر و راههای مختلف می توان احساس حجم فضا نور و حرکت را بر روی سطح تختی مثل بوم، تخته، دیوار و غیره ایجاد کرد. کیفیت اثر با ترکیب بندی مشخص می شه و از قدیم خاصیت روایت، توصیف، مستندنگاری، داستان پردازی یا تبلیغ رو بر عهده داشته. البته از اواخر سده نوزدهم و با بوجود اومدن مکاتب نقاشی این چهارچوب های بیانی از جلوی راه هنرمند برداشته شد و استقلال بیان و ایجاد کیفیت حسی آزادی رو برای نقاشها به ارمغان آورد.

۸- **3D art** یا گرافیک سه بعدی: فرآیند پردازش طراحی پیچیده ای برای تصویرسازی از طریق فرمهای هندسی و چند ضلعی و توابع خاص ریاضی که منجر به ساخت یک سوزه سه بعدی با واقع گرایی زیاد می شه. خیلی از صحنه سازی هایی که در فیلم ها و انیمیشن ها و غیره دیده می شه مربوط به گرافیک سه بعدی هست.

۹- **Digital Mixed Media Art**: مدیا جمع لغت مدیوم است و مدیوم همان کاغذی است که نقاش برای نقاشی، گچی که پیکره ساز برای ساختن پیکره و .. استفاده می کند. مدیوم همان ابزار و مواد کار است. اما در این معنی، وقتی شما یک هنر دیجیتالی را با هنر دیگری در یک کار ترکیب می کنید و اثر جدید خلق می کنید، دیجیتال میکس مدیا نامیده می شود. مثلاً ترکیب نقاشی دیجیتالی با عکاسی دیجیتالی یا یک تصویر سه بعدی یا یک اثر وکتور یا غیره در این طبقه بندی جای می گیرد.

۱۰- **Sculpture** پیکره سازی یا مجسمه سازی: آفرینش یک حجم سه بعدی که دارای مفهومی باشد. مجسمه می تواند شیئی همه جانبه و مستقلی در فضا باشد مثل وجود یک آدم یا یک صندلی. یا نقش برجسته ای باشد که به زمینه ای متصل است و از جایی بیرون آمده. در ساختن مجسمه از مواد متنوعی چون گل، گچ، موم، سنگ، بتن، چوب، فلز، فایبرگلاس، عاج، صدف و کاغذ و غیره استفاده می شه. روشهای مجسمه سازی به سه گروه اکثريت و اصلی: کنده کاری- شکل دهی-

جفتکاری (اتصال قطعات از راههای مختلف) تقسیم می شن. مجسمه سازی از عصر کلاسیک تا مدرن تغییرات بسیار زیادی داشته.

۱۱- **Typography** تایپوگرافی: هنر طراحی حروف و ایجاد تغییرات در حروف با استفاده از تکنیکهای تصویرسازی، مجموعه رفتارهایی که با حروف انجام می شه تا حروف و کلمات به وجه تصویری نزدیک بشن یا ایجاد تاثیر بصری یا بیان تصویری به کمک کلمات. این هنر، می تواند در قالب دو بعدی یا حتی سه بعدی (پیکره سازی) مورد استفاده قرار بگیره.

۱۲- **Page Layout** صفحه آرایی یا طرح بندی: بخشی از هنر گرافیک هست که به چیدمان و آرایش عناصر در یک صفحه می پردازد. قالب بندی، حاشیه ها. خط کشی کردن صفحه برای کاربر در یک محیط گرافیکی دیجیتالی جهت تغییرات چیدن عناصر (تصاویر، کلمات) و غیره. صفحه آرایی در کتاب، طراحی صفحات وب، نمودار ها و غیره کاربرد داره. قالب های آماده ای که شما برای وبلاگ ها یا پروفایلتون استفاده می کنید و در اونها تغییراتی ایجاد می کنین از همین قبیل هستن.

۱۳- **Texture** بافت: در هنر گرافیک، ایجاد بافت در جزئیات یا کل یک سطح هست. در یک تعریف ساده، وقتی شما از تصویر یک سطح سنگلاخ برای ایجاد یک بافت خشن و سنگی برای پس زمینه کار استفاده می کنید، یا چمن های یکدستی یا غیریکدستی که در یک بازی رایانه مشاهده می کنید، با تکسچر سرو کار داشته اید.

۱۴- **CSS**: زبانی است که روش نمایش مستنداتی را که بر اساس یکی از زبان های نشانه گذاری نوشته شدن، رو مشخص می کنه. بیشتر در طراحی صفحات وب مبتنی بر HTML یا XHTML کاربرد داره. این زبان برای کمک به کاربر در تعریف رنگ و فونت و طرح بندی، بالاتر بردن کیفیت صفحات وب و جدا کردن محتوا از نوع نمایش، برطرف کردن پیچیدگی های معمول وب دیزاین و قابل انعطاف تر کردن آن و غیره استفاده می شه.

* موارد دیگر:

۱۵- **Inspiration** یا الهام: در قالب هنر، به ان اتفاق ناگهانی می گویند که از ضمیر ناخودآگاه و غیر عقلانی هنرمند برمی خیزد که منجر به خلق ایده برای یک اثر هنری می شود. مکاتب مختلف ایده هایی گوناگونی راجع به الهام ایده دارند. مثلاً فروید می گه الهام از روان درونی هنرمند نشات می گیره و همون کشمکش های حل نشده روانی یا ضربه های روحی دوران کودکی اوست.

امیدوارم مفید بوده باشه

دریافتگری یا امپرسیونیسم

شیوه هنری گروه بزرگی از نگارگران آزاداندیش و نوآور فرانسه در نیمه دوم سده نوزدهم بود که بزودی جهانگیر شد. این شیوه مبتنی است بر نشان دادن دریافت و برداشت مستقیم هنرمند از دیده های زودگذر با به کار بردن لخته رنگ های تجزیه شده و تابناک برای نمایش لرزش های نور خورشید. در این روش اصول مکتبی طراحی دقیق و سایه روشن کاری و **ژرفنمایی** (پرسپکتیو) فنی و ترکیب بندی متعادل و معمارانه رعایت نمی شود.

شیوه دریافتگری به عنوان انجمنی خصوصی از سوی گروهی از هنرمندان ساکن پاریس آغاز شد و این انجمن در سال ۱۸۷۴ به نمایش همگانی آثار خود پرداخت. نام این جنبش از نام یک نقاشی از **کلود مونه** به نام **دریافتی از طلوع آفتاب** (به فرانسوی: Impression, soleil levant) گرفته شده است. نام امپرسیونیسم را نقادی به نام لویی لروی در یک نقد هجوآمیز ساخت. دریافتگری همچنین نام نهضتی در موسیقی است.

در این سبک نقاشان از ضربات «شکسته» و کوتاه قلم مو اغشته به رنگ های خالص و نامخلوط به جای ترکیب های ظریف رنگها استفاده می کنند. مثلاً، به جای ترکیب رنگ های آبی و زرد برای تولید سبز آنها دو رنگ آبی و زرد را مخلوط نشده بروی بوم قرار می دهند تا رنگها «حس» رنگ سبز را در نظر بیننده به وجود بیاورد. آنها در نقاشی صحنه های زندگی مدرن در عوض جزئیات، تأثیرات کلی واضح را نشان می دهند.



ادگار دگا

فهرست مندرجات

[[بافتن](#)]

- [۱ پیشینه](#)
- [۲ ویژگی ها](#)
- [۳ سالشمار امپرسیونیسم](#)
- [۴ هنرمندان مطرح](#)
- [۵ امروز](#)
- [۶ جستارهای وابسته](#)
- [۷ منابع](#)

[پیشینه]

در آخرین دهه‌های قرن ۱۹ میلادی (بین سالهای ۱۸۸۰-۱۸۷۰) حرکتی در نقاشی آغاز شد که در اساس مبتنی بر نور (به عنوان مادر رنگها) شکل گرفت و به زودی هنرهای دیگر نظیر موسیقی، مجسمه سازی و... را تحت تأثیر قرار داد.

[ویژگی ها]

موسسان این مکتب با هدف نقض هنر رسمی نیرو گرفتند. آنها از ارائه اشکال با خطوط محیطی واضح سربازند و از روال رنگ آمیزی به پیروی از عرف و طبیعت سرپیچی کردند. استفاده از رنگهای خالص و شفاف با ضرب قلم‌های مستقل و تا حدی سریع از ویژگی‌های بارز آثار نقاش امپرسیونیست است.

تئوری رسمی آنها بر این اصل نهاده شده بود که رنگها به جای آنکه بر روی جعبه رنگ با هم ترکیب شوند باید به طور خالص روی پرده نقاشی ریخته شوند. این [هنرمندان](#) در مورد به تصویر درآوردن پیکره آدمی به نحوی پذیرفتنی و باورپذیر که از دیرباز مشکل‌ترین بخش هنر نقاشی بود بی‌توجه بودند و گویی میلی به کوشش در این خصوص نداشتند، یا نمی‌خواستند که یک فضای قابل قبول ایجاد کنند که ارزش نام [هنر](#) را داشته باشد.



کلود مونه

[سالشمار امپرسیونیسم]


- ۱۸۵۸ [کلود مونه](#) که در آن زمان تنها ۱۵ سال داشت به کمک [یوگن بودین](#) تأثیر نور بر مناظر [طبیعت](#) را درک کرد. مونه بعدها به عنوان یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان این سبک شناخته شد.
- ۱۸۶۳ رد آثار امپرسیونیست‌های جوان و نمایش این آثار در [تالار مردودین](#) (تالار عدم پذیرش). این برحه را می‌توان آغاز جدی امپرسیونیسم دانست.
- ۱۸۶۶ تالار مردودین (تالار عدم پذیرش) در این سال میزبان آثاری از [ادگار دگا](#)، [فردریک بازیل](#)، [یرشا موریسون](#) و [آلفرد سیسلی](#) شد.
- ۱۸۷۰ جنگ سال ۱۸۷۰ - این جنگ موجب جدایی موسسان گردید.

فردریک بازیل در جنگ کشته شد، [آگوست رنوار](#) مجروح شد، ادگار دگا داوطلب جنگ شد، [یل سزان](#) در پروتئس پناه گرفت، [کامی بیسارو](#)، [کلود مونه](#) و آلفرد سیسلی به لندن رفتند.

- ۱۸۷۳ دوراند روتل (حامی مالی امپرسیونیست‌ها) خود را قادر به فروش آثار امپرسیونیسم آینده ندید بنابراین در سال ۱۸۷۳ مجبور شد خرید خود را متوقف نماید.

- ۱۸۷۴ در این سال آنها آثار خود را در *نادر*، جایی که آثارشان را ارائه کردند ولی با عدم پذیرش تالار مواجه شدند، به معرض نمایش گذاردند.
- ۱۸۷۶ پل سزان حاضر نشد در نمایشگاه دوم در *نادر* شرکت کند، در این نمایشگاه ۷۴ اثر از ادگار دگا و همچنین آثاری از *برت موریس* به نمایش درآمد.
- ۱۸۷۹ حضور *برت موریس* در نمایشگاه سال ۱۸۷۹ بیانگر از هم پاشیدگی گروه شد. آگوست رنوار ترجیح داد تا آثار خود را به تالار رسمی بفرستد.
- ۱۸۸۰-۸۱ دگا به همراه پیسارو کوشید تا اتحاد گروه را حفظ نماید اما تلاش‌های وی با شکست مواجه شد زیرا مونه، سیسیلی و آگوست رنوار در نمایشگاه پنجم که در آوریل سال ۱۸۸۰ افتتاح شد حضور پیدا نکردند با این وجود آثار هنری *گاگوسین* برای اولین بار در این نمایشگاه به معرض نمایش گذاشته شد. در سال ۱۸۸۱ برخی از امپرسیونیست‌ها از جمله پیسارو، دگا، *گالیومین*، و *برت موریس* به نادر برگشتند.
- ۱۸۹۴ در سال (۱۸۹۴) ۲۹ اثر هنری از میان ۶۵ اثر اهداء شده توسط *کابوت* به موزه *لوگزامبورگ* با عدم پذیرش مواجه شدند.
- ۱۹۰۳ کامی پیسارو پدر امپرسیونیسم در سال ۱۹۰۳ چشم از جهان فرو بست.

همه مردم بر این اعتقاد بودند که این جنبش مهم‌ترین تحول هنری قرن به شمار می‌رود و همه اعضاء گروه او جزء بهترین نقاشان به شمار می‌روند. امپرسیونیست‌ها علاوه بر تأثیر عمیقی که بر *فرانسه* داشتند بر دیگر کشورها نیز به ویژه *آلمان*، *کره*، همچنین *بلژیک* و دیگر نقاط *اروپا* تأثیر به‌سزایی داشت.

 [کامی پیسارو](#)

[هنرمندان مطرح]

- [ژرژ سورا](#)
- [کلود مونه](#)
- [پیر آگوست رنوار](#)
- [آلفرد سیسیلی](#)
- [کامی پیسارو](#)
- [ادگار دگا](#)
- [پل سزان](#)
- [مری کست](#)

[امروز]

نقاشی‌های امپرسیونیستی امروز بیش از هر زمان دیگر دوست داشتنی و قابل تحسین اند، در حالی که در دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰، تقریباً همه، آنها تحقیر می‌کردند

فضا، به همان معنی زمان و مکانی اش، برای تحقق هر اتفاق و لحظه ای برایم اهمیت بسیاری داشته و دارد. اینکه در لحظه ای جایی باشی و در آن مکان خاص فضایی را دریابی قطعا و حتما جدا از جزئیات متافیزیکی به مجموعه ای از چیزها و اشیا هم بستگی دارد. همه اینها را بافتم که به عظمت لحظه ای اشاره کنم که تنها با عبور از یک دروازه کوچک خودم را در بین آثار و زندگی مونه پیدا کردم. گالری هنر نیو ساوت ویلز برای مدتی محدود مجموعه ای از آثار امپرسیونال و بطور خاص تر مونه را از موزه های گوشه و کنار دنیا جمع کرده و به نمایش گذاشته.

وقتی برای اولین بار از شبکه بی بی سی گزارشی درباره آثار و زندگی مونه را دیدم فکر کردم چقدر خوشبختم که آثار و زندگی او را شناختم و دیدم ولی حالا...

چندین بار برخی از نقاشی ها را دیدم و با هدفونی که گالری در اختیارم گذاشته بود شرح حال آثار را گوش دادم و در آخر هم مثل زائری که آخرین دعاهايش را با

التماس بیشتری می خواند سعی کردم فقط تابلوی "نیلوفرهای آبی" را در آن اتاق تا آخرین لحظه تنفس کنم. همانجا به خودم قول دادم تا تکه ای از این تجربه ناب را برای خوانندگان کاریلون بیاورم. ابتدا با اولین توضیحات نمایشگاه شروع می کنم و هر از گاهی قسمتی از آثار را با توضیحات مربوط به آن آثار خواهم آورد.

لحظه اول که برای خریدن بلیط این نمایشگاه به طبقه پایین گالری می رفتم به همراهان گفتم باید نمایشگاه عجیبی هم این بالا برقرار باشد چون دور تا دور طبقه بالا مردم در صف خرید بلیط هستند. وقتی به طبقه پایین رسیدیم تازه فهمیدیم که آن جماعت هم در عجب همین نمایشگاه هستند پس به ایشان پیوستیم.

وقتی به سالن پیچ در پیچ نمایشگاه وارد شدم ناگهان کلود مونه با کلاه حصیری کنار دیوار با غرور ایستاده بود و در کنارش تو را به اتاق کاری دعوت می کرد که به قول عالمی باید کرگدن بود تا در آن هنرآفرین نشد. روی دیوار کناری توضیحی کلی از هنر اکسپرسیونیست و مونه آورده شده بود که می گفت:

"کلود مونه - ۱۹۲۶-۱۸۴۰- با اکثر کسانی که از این نمایشگاه دیدن می کنند چهار، پنج و یا حتی شش نسل اختلاف دارد. شاید تعجب کنیم که چرا این هنرمند و همکاران امپرسیونیستش تا این حد محبوبیت دارند و چرا آثارشان همیشه در نظرمان زنده است. بخشی از این امر به این بر می گردد که گویی آنها حس ما را نسبت به دنیای پیرامونمان از پیش خوانده اند. آنها خصوصیتی در خود دارند که همواره مدرن باقی می ماند. هنر امپرسیونیستها ذاتا شامل عنصر شهر و زندگی مدنیست. این را در انرژی جاری در آثار آنان می توان به وضوح پیدا کرد. والتر بنیامین، تاریخ نگار فرهنگ می گوید "شیوه نقاشی امپرسیونیست، چنانکه تصویری در غوغایی از رنگها نمایش می یابد، بازتاب تجربه ایست که چشم یک شهرنشین به آن خو گرفته". در کل نقاشی امپرسیونیست تلاش می کند تا تمامیت لحظه ای را به تصویر بکشد که تکرارپذیر نیست، آنی است، فوریست و از هر لحظه ای قبل و بعد از آن قابل تمایز است. هر آنچه می بینیم آنیست، گذراست، در حال تغییر است. عنصر مهم در مکتب امپرسیونیسم آگاهی از تحول است، از تغییر و دگرگونی، و این یکی از اصول مدرنیته است. چنانکه روژه مارکس، منتقد هم عصر مونه می گوید: "دیگر پرسش از سکون سوژه ها فاقد ارزش است بلکه آنچه مهم است پرداختن به امر گذراست". در حقیقت امپرسیونیستها در دوران خود صاحب انقلابی در اهداف و شیوه های هنر نقاشی بودند. آندره ماسون - نقاش - در لحظه ای تاریخی برای هنر مدرن در سال ۱۹۵۲ گفت: "انقلاب امپرسیونیستها انقلاب آزادی و شیوه نمایش نور است. مونه عاشق آفتاب بود و نور را در همه جا می دید حتی در سایه و در جشنی که ما را به آن دعوت می کند هیچ چیز سیاه و تاریک نیست حتی ذغال..."

امپرسیونیسم سبکی از نقاشی است که در دهه ۱۸۷۰ در فرانسه شکل گرفت و مهمترین پدیده هنر اروپایی در سده نوزدهم بوده و نخستین جنبش نقاشی مدرن به شمار می‌آید. امپرسیونیست‌ها در پی آن بودند که دریافت بصری آنی از یک صحنه به خصوص منظره طبیعی را ثبت کنند. امپرسیونیسم تلاش دارد به بیشترین میزان واقع‌گرایی دست یافته و روش آن تحلیل تجربی دقیق رنگ‌ها و سایه روشن‌های بازتابیده از اجسام که در نور مشخص قرار دارند می‌باشد. عادت نقاشی کردن در زیر آفتاب تابان، استفاده از فام‌های خالص برای انتقال روشنایی طبیعت و کار بست تکضربه‌های قلم بر روی بوم از ویژگی‌های منظره‌نگاری امپرسیونیسم هستند. در دهه ۱۸۹۰ امپرسیونیسم سراسر اروپا را فراگرفت و سپس به آمریکا راه یافت. هم‌زمان با تثبیت اصول امپرسیونیسم واکنش‌هایی نیز علیه آن بروز کرد. با این حال کمتر نظریه هنر مدرن را می‌توان شناخت که بر اساس کشف رنگ امپرسیونیست‌ها استوار نبوده باشد.

امپرسیونیسم Impressionism

از پانزدهم آوریل تا پانزدهم مه سال ۱۸۷۴، گروهی از نقاشان جوان و مستقل فرانسوی: مونه (1)، رنوار (2)، پیسارو (3)، سیسلی (4)، سزان (5)، دگا (6)، گیومن (7)، برت موریزو (8)، که يك انجمن بی نام تشکیل داده بودند، در محلی سوای سالن رسمی، یعنی در استودیوی عکاسی نادار Nadar نمایشگاهی برپا داشتند. نمایشگاه غوغایی به پا کرد و روزنامه‌نگاری به نام لوروا Leroy پس از مشاهده ی تابلویی از مونه به نام «تأثیر، طلوع آفتاب» در مجله ای به طعنه نمایش دهندگان را تأثیر گرایان امپرسیونیست خواند.

این نام که توسط خود نقاشان پذیرفته گشت، بسیار متداول گشت و در سراسر جهان مورد استفاده قرار گرفت. اما، معنای این اصطلاح در ابهام باقی ماند.

امپرسیونیسم نظری منتقدان، جایگزین امپرسیونیسم خودروی. نقاشان شد و این اندیشه ی زنده به اصولی ثابت مبدل گشت. سپس واکنش‌های پی در پی بر علیه امپرسیونیسم سریعاً حدود و قلمروی آن را تثبیت کرد و مجال گسترش را از آن گرفت. بنابراین بازستاندن اقلیم واقعی آن و تشخیص حدود و حیطه ی این نهضت که بدعتی در دید و حساسیت نوین پدید آورد، بسیار مشکل است. **امپرسیونیسم هنرمندان نامتشابه بسیاری را متحد کرد. هر يك از آنها آزادانه و بنابر نبوغ خویش، خود را از اصول متشکله ی امپرسیونیسم انباشتند و کمال بخشیدند.**

نقاشان امپرسیونیسم عموماً بین سال‌های ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۱ متولد شدند: پیسارو – مسن‌ترین آنها – در ۱۸۳۰، مانه (9) در ۱۸۳۲، دگا در ۱۸۳۴، سزان و سیسلی در ۱۸۳۹، مونه در ۱۸۴۰، رنوار بازیل (10)، گیومن و برت موریزو به سال 1841 این بدعت‌گذاران جوان در حدود سال ۱۸۶۰ از نقاط مختلف به پاریس آمدند و گرد هم جمع شدند. پیسارو، سزان، گیومن، در آکادمی سویس و مونه، رنوار، بازیل و سیسلی در آتلیه ی گلیر (11) یکدیگر را ملاقات کردند اما در نهایت، آنان به جنگل فونتن بلو روی آوردند و در آنجا با شیوه ی ناتورالیستی مکتب بار بیزون (12) به نقاشی پرداختند.

از آنجا به حوالی مصب رودسن و سواحل دریای مانش که بین سال‌های ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۰ مهد امپرسیونیسم گردید، کوچ کردند. در آن فضای مملو از آب و روشنایی بود که مونه در مجاورت بودین (۱۸۹۸-۱۸۲۴) (13) و ژونکن (1819-1891) (14) شیوه ای را در نقاشی ارایه داد که بسیار سیال، اثری و رنگ آگین بود.

پیسارو و سیسلی همچنان باکور و Corot صمیمی ماندند. سزان و دگا، یکی زیر نفوذ رومانتی سیسم و دیگری تحت استیلای کلاسی سیسم، هنوز سهمی در مرحله ی ابتدای امپرسیونیسم نداشتند. مانه به علت نوگرایی موضوعات در سال ۱۸۶۳ پرچمدار مکتب نویی شد که پیشروان آن در کافه ی گره بوا یکدیگر را ملاقات می کردند.

در سال ۱۸۶۹، مونه و رنوار که فیگورها و کمپوزیسیون های هوای آزادشان ملهم از کوربه Courbet بود، در بوژیوال (دهکده ی کوچک کنار سن) بارانداز خوش منظره ی گره نور را نقاشی می کردند. در آنجا همه چیز از قایق ها تا لباس های رنگین پرزرق و برق در آمیزشی بیقرار بود و از میان شاخ و برگ ها هزاران بازتاب اشعه ی خورشید در سطح موج رودخانه می شکست. کوشش برای القای تحرك و سرور این چشم انداز که پیوسته آنها را برمی انگیخت، موجب کشف بیلا اراده ای اصول تکنیکی ی امپرسیونیسم شد: تقسیم سایه ها و درخشش ناتابت لکه های رنگ، دید جدیدی به وجود آورد که نه از يك تنوری، بلکه از مشاهده ی بی درنگ انعکاس نورخورشید در کناره های رود سن ناشی می شد.

بلاشك سبك این نقاشان، هنوز به وحدت نرسیده بود و تا سال ۱۸۷۳ شیوه ی کاملاً آگاهانه یی نبود، ولی تازگی ی این کارهای اولیه را هرگز نباید نادیده انگاشت. جنگ بین فرانسه و آلمان در سال ۱۸۷۰، این گروه را درست هنگامی که تجربیاتشان در شرف شکل گرفتن بود، پراکنده ساخت. مانه، رنوار، دگا و بازیل به جنگ احضار شدند. بازیل در جنگ «بون لا رولاند» کشته شد. مونه، پیسارو و سیسلی به لندن پناه بردند و در آنجا توسط دوینی به «دوران روتل» - فروشنده ی تابلو - که بعدها مدافع اصلی آنها شد، معرفی گشتند. کشف ترنر (15) و کنستبل (16)، تکامل تکنیکی آنها را تسریع کرد. در سال ۱۸۷۲، مونه در آرژانتوی، نزدیک پاریس، و پیسارو در پونتواز به شیوه ی جدیدی از منظره سازی در هوای آزاد پرداختند. کار مونه که در مقیاسی وسیع و جهانی، شیفته ی جادوی آب و صُور فریبنده ی نور بود، رنوار، سیسلی و مانه را مجذوب خود کرد. کار پیسارو ناشی از کیفیتی زمینی و روستایی، با تأکید بیشتری در ارزش های ساختی، در سزان و گیومن اثر گذاشت.

به سال ۱۸۷۳، با تغییر روش مانه، سزان و تا حدودی دگا و تمایل آنها به رنگ های روشن، سبك امپرسیونیسم گسترش یافت و مفهوم کلی تری پیدا کرد. ضربات کوچک قلم که تا به حال برای ارائه ی انعکاس ها در آب استفاده می گردید، اکنون در درختان، خانه ها، آسمان، تپه ها و تمام عناصر منظره، به کار گرفته شد.

رنگ ها به طور سیستماتیک روشن تر و سایه ها نیز رنگ آمیزی شدند. رنگ های مرتبط کننده ی خاکستری و قهوه یی مورد استفاده گورو، به رنگ های خالص طیف نور که بنابر قانون رنگ های مکمل به طور هماهنگ و یا متضاد به کار می رفت، تبدیل گردید. ارتباط و پیوستگی دید، تشدید و ارتعاش نور را به عنوان اصلی عمده وارد وحدت آگاهانه ی تکنیکی خویش کردند. و در نتیجه به علت صرف نظر کردن از خطوط پیرامون و طرح ریزی و سایه زدن اشیاء و نیز به علت عدم پرداخت به جزئیات غیر صریح و کمپوزیسیون کلی ابقا کننده ی نیرومندی طرح، و به دلیل نمود ناکامل و ناتمام آثار، خشم معاصرین برانگیخته شد.

منتقدی به نام «آرمان سیلوستر» تفاوت باریک بینانه ای بین سه نقاش قایل شد: مونه ماهرترین و جسورترین، سیسلی موزون ترین و ترسوترین، پیسارو صادق ترین و طبیعی ترین.

در سال ۱۸۷۴، به استثنای مانه که به سالن رسمی وفادار ماند، کلیه ی نقاشان گروه در معرض توهین و شماتت عامه قرار گرفتند. تا سال ۱۸۷۶، هفت نمایشگاه مشترک برگزار شد. در همین سال دورانتی نویسنده و منتقد هنری، کتاب نقاشی نو را - که عنوانی در خور توجه است - انتشار داد و جهت گیری نقاشان جوان را زیرکانه تجزیه و تحلیل کرد: اینان با طی طریق کشف و شهود، به تدریج نور خورشید را به اشعه و عناصر آن تجزیه کردند و با هماهنگی کلی رنگ های قوس و قزحی* که به روی بوم پراکندند، وحدت آن را، از نو می سازند.

در سال ۱۸۷۷، که شاید سال تعالی امپرسیونیسم و لحظه ی یکپارچگی و کامل ترین تظاهرات آن بود، به مناسبت سومین نمایشگاه و به پیشنهاد رنوار، ژرژ ری ویز نشریه ی کوچکی به نام امپرسیونیست ها منتشر کرد و در آن، به نحوی هوشمندانه و آتشین، به توجیه کوشش های دوستانش پرداخت: **دقت در موضوعی به خاطر رنگ ها ی آن و نه به خاطر خود موضوع، مطلبی است که امپرسیونیست ها را از سایر نقاشان متمایز می کند.** و به این ترتیب او بر پیروزی استقلال تصویری، تأکید کرد. نمایش و ارائه ی سنتی «موضوع» که به وسیله ی اسطوره شناسی یا تاریخ و یا اصول قراردادی بورژوازی تعیین می شد، جای خود را به تفکر درباره ی موتیف: درخت، کلبه گلی، افق و غیره داد و این اندیشه میرا از زمان و مکان، ولی دارای يك منشأ کلی از ارزش ها بود. به این ترتیب نقاشی بدون بهره گیری از بار ادبیات، محتوای خویش را القا می کرد.

در سال ۱۸۷۸ جزوه ای به نام نقاشان امپرسیونیست به وسیله ی «تئودور دوره» نویسنده و منتقد هنری منتشر شد. این نوشته همراه با کتاب دورانتی اولین بررسی جامع این نهضت بود. عدم شرکت مونه، رنوار، سیسلی در پنجمین نمایشگاه، به سال ۱۸۸۰، بحران عمیقی را چه از نظر فردی و چه از نظر استتیک، آشکار ساخت.

بعد از ده سال پایداری دلیرانه در مقابل اهانت های مداوم، و ارائه ی آثار گراندور، امپرسیونیسم درست در لحظه یی که به شناخت دستیابی پیدا می کرد، موجودیتش به عنوان يك آرمان خودرو و بلااختیار دچار وقفه شد، هر يك از مؤسسين نهضت که به حد کمال می رسیدند، راه خاص خود را در پیش می گرفتند، در حالی که وفاداری خویش را نسبت به آیین مشترکی که آنها را گرد هم آورده بود - آیین طبیعت و آزادی - ابقا می کردند.

همزمان با مرگ مانه در سال ۱۸۸۳ - که پس از آن نسل جدیدی ظهور کرد: سورا (17)، وان گوگ (18) گوگن (19)، لوترک (20) با آن که از امپرسیونیسم تغذیه کرد ولی بر علیه آن بپاخاست - علیرغم همه ی کوششهای «دوران روئ»، گروه اصلی، کاملاً از هم پاشید.

پراکندگی مکانی (پیسارو در ارانی، مونه در زیورنی، سیسلی در سن مامه، سزان در «اکس آن پروانس») و رنوار، پس از رفت و برگشت بسیار در پروانس اقامت کرده بودند (با اختلاف در اصول استتیک آنها همراه بود. در آن هنگام، به گفته ی «لنلوونتوری» (21) مونه به سمبولیسم رنگ و نور می گرایید، پیسارو مجذوب پوان تیلیسم (22) می شد (پوان تیلیسم یا دیویزیونیسم (23) شیوه ای که در تکنیک بعضی از امپرسیونیست های بعدی نضج گرفت و عبارت بود از الحاق تکه های کوچک رنگ های روشن و مکمل روی بوم. به این ترتیب در آثار این نقاشان، هیچگاه اختلاط رنگ صورت نمی گرفت بلکه ترکیب دو رنگ به وسیله ی کنار هم قرار دادن آنها حاصل می آمد.)، رنوار در پی تشبیه سازی عناصر فرم آکادمیک بود، سزان توجه خود را به مسایل ساختی معطوف می داشت و سیسلی با شیوه ی موجود، خود را ارضاء می کرد. رنوار و سزان با بهره مندی از نبوغ خویش و در مسیری همواره رو به تعالی، خود را بارور ساختند بی آنکه تزلزلی به خود راه دهند. مونه، سیسلی و پیسارو، سه منظره سازی که هر چند پیوستگی و تقرب بیشتری با امپرسیونیسم داشتند ولی دچار اغتشاش افزون تری نیز بودند. در کار آنها دگرگونی های بیشماری ظاهر شد که گاهی به ارائه ی آثار صرفاً تزئینی انجامید، ولی آنها حتی نتوانستند موازنه ی لطیف و بیلا اختیار آثار اولیه شان را تجدید کنند. بلا شك اینان، هنوز هم از امکانات بی شماری برخوردار بودند ولی روح نظم و قاعده و تأثیرات ادبی و علمی اغلب آزادی و کیفیت کشف و شهودی آثارشان را محدود می کرد. بعد از ۱۸۹۵، پیسارو قدرت خلاقه ی شگفت انگیزی را بازیافت و آخرین شاهکارهایش، مانند آثار مونه، رنوار و سزان، به علت جنبش زاینده، ارتعاش نور و احساس مستقیم در برابر طبیعت، هنوز از امپرسیونیسم - به معنی وسیع کلمه - سرچشمه می گرفت.

بنابراین، امپرسیونیسم مشمول کار يك گروه انعطاف ناپذیر با برنامه ای منجمد و یا نوعی رابطه ی استاد و شاگردی نمی شد، بلکه تطابق سلیقه ای آزادانه، تجربه ای زنده و يك لحظه برادری بود که هنرمندانی جوان و بی توجه به عقاید، ولی برخوردار از غنای احساسی در آن سهم داشتند. اینان، به ناگهان، دنیا را آنقدر وسیع و گونه گون یافتند که هر کدام بی هیچگونه قید و جبر، می توانستند آن را نقاشی کنند. و چون نقاشی برای آنها مفهوم امری بدون اختیار و خود بخودی و نه مشتق از يك تئوری داشت، توانستند علیه قوانین سنتی و قراردادی طغیان کنند و اگر تقریباً همه ی این هنرمندان پیشرو - هر چند با طبایع متفاوت - بین سال های ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۰ گردهم آمدند تا در تشکل امپرسیونیسم، شرکت جویند، به علت اطاعات تدریجی از چند اصل ثابت یا چند دستورالعمل تکنیکی نبود، بلکه نتیجه ی خواست بی صبرانه ی آنها در آزاد کردن شخصیت خود برای تماس دینامیک با طبیعت و زندگی و - در پیروی از پیشوایی مانه - برای در هم شکستن تمام آیین های قراردادی و تمام قیود آکادمیک بود. مانه می گفت: تأثیر خلوص و صداقت این است که به کار شخص کیفیتی اعتراض آمیز می بخشد. چه نقاش فقط به انتقال تأثرات خود وابسته است، او در پی آنست که فقط خودش باشد و نه شخص دیگر.

در حقیقت، نقاش امپرسیونیست منحصراً توسط کشف و شهود فردی خویش هدایت می شد و تنها بر صداقت خود اعتماد می کرد و هر يك از آثارش - به عنوان يك کار خلاقه - اثبات و کشف دوباره ی نقاشی بود. از نظر او، دنیا، یکباره و برای همیشه در يك قالب ثابت زیست نمی کرد، بلکه با هر نظر، در تازگی احیا شده یی دوباره کشف می شد، و کمترین جلوه ی آن، جزئی از زیبایی متغیر آن بود. چنین آزادی ای، جز به خشم

آوردن مردم آن زمان، چه می توانست کرد؟ مردمی که دیدشان توسط مدرسه ی هنرهای زیبا (به عنوان نمودی از تخریب اجتماعی) منجمد شده بود .

برای ما، تجربه ی امپرسیونیستی طبیعتاً درخور سنت تصویری رنسانس تا به حال است؛ در حالی که این نهضت بیشتر و بیشتر صادقانه، بیان بصری واقعیت را دنبال می کند. امپرسیونیست ها تحت تأثیر کوربه کم و بیش از سنت واقع گرایانه ای آغاز کردند و آن را به اوجی رساندند که سرنگون گشته و جای خود را به گریز از واقعیت نقاشی نوین داد. اگر چه دنیای بصری ای که امپرسیونیست ها به ما ارائه می دهند بیشتر واقعی به نظر می رسد، و یا شاید بیشتر از مفروضات عینی رالیسم، شباهت را القا می کند ولی دریافت این نکته مهم است که این دو طرز تلقی بیشتر در جهت مخالف هم هستند تا در تداوم یکدیگر. نقاش رالیست کارش را بر یک پایه ی عقلایی استوار می کند و احساساتش را با دانش خود وفق می دهد - یعنی او احساسات را در قالب های قراردادی جا می دهد: رعایت طراحی دقیق با حفظ حدود اشیاء، قوانین آناتومی و پرسپکتیو و تفوق سایه پردازی .

در مقابل این عقل گرایی رالیستی، احساس گرایی امپرسیونیسم قرار دارد، وحدت شیوه ی آن بر مبنای کشف و شهود فردی و بر انتخابی عاطفی که در قید هیچیک از مفروضات نظری نیست، استوار می باشد. دنیای برونی، قدرت بازدارنده ی خود را از دست می دهد و تماماً به رنگ های خالص ضد ناتورالیستی تبدیل می گردد و برای هنرمند به صورت یک تم - به مفهوم موسیقی ی این کلمه - در می آید، که او می تواند بنا به اراضای باطنی ی خویش، روی آن دگرگونی و زیر و بم هایی ایجاد کند. این تعبیرات، دولاکروا(24) را به ذهن متبادر می کند، ولی آزادی امپرسیونیسم غنی تر و خشن تر از آزادی رومانتی سیسم است. رومانتی سیسم در واقع، تسلیم خیالات واهی و سوز و گداز بسیار، و درگیر عناصر بیرونی ی غالباً تصنعی و نظرات فانتزی و ادبی بود. حال آنکه امپرسیونیسم، نقاشی را از سوز ادبی رمانتی سیسم و از بلاغت اجتماعی رالیسم رهایی بخشید و خلوص آن را تجدید کرد .

امپرسیونیسم که به قیمت تلاشی قهرمانانه استقلال خود را بدست آورده است، به بیان دید اخلاقی رُک گویانه ی زمان خویش، صداقت، گرایش به سوی آزادی فردی و برابری اجتماعی و برداشت شاعرانه بی که اغلب در موضوعات ساده ی زندگی روزمره مشهود است، پرداخت. این بود مفهوم همبستگی جهانی نور در مقابل نقاشان «برگزیده» و «فنا شده»، در مقابل سلسله مراتب و ظرافت کاذب «سالن رسمی.»

بدیهی است که امپرسیونیسم حتی در یکپارچه ترین دوره ی خود یعنی از سال ۱۸۷۰ تا ۱۸۸۰، گرایش های متنوعی را نشان داد. بعد از این تاریخ با ظهور نسل جدید، تمایلات دیگری پدیدار شد - نئو امپرسیونیسم، سمبولیسم و اکسپرسیونیسم - که به شدت علیه آن واکنش نشان داد، هر چند خود از آن ریشه گرفته بود. مهعدا، علیرغم پیچیدگی افکار و عقاید و نهضت های گوناگون، یک وحدت معنوی گسترده، از سال ۱۸۶۰ تا ۱۹۰۰، تمامی این دوره - که شاید بتوان به آن امپرسیونیسم اطلاق کرد - را مشخص می کند. دوره بی که نقاشی به دلیل ظهور نوابغ بی نظیر، استقلال کامل می یابد و در عین حال، به طرزی حساس و صادقانه به زندگی آن دوره و عمیق ترین خواسته های آن گواهی می دهد .

*فوس و قزح: رنگین کمان

1)Monet

2)Renoir

3)Pissarro

4)Sisley

5)Cezanne

6)Degas

- 7)Guillaumin
- 8)B.Morisot
- 9)Manet
- 10)Bazille
- 11)Gleyre
- 12)Barbizon
- 13)Boudin
- 14)Gonkind B.
- 15)Turner
- 16)Constable
- 17)Seurat
- 18)Van Gogh
- 19)Gauguin
- 20)Lautrec
- 21)L. Venturi
- 22)Pointilism
- 23)Divisionism
- 24)Delacroix

امپرسیونیسم

اولین بار لفظ امپرسیونیسم را منقدان فرانسوی برای تمسخر و هجو نقاشان جوانی مانند مونه، رنوار، پیسارو، سیسلی، س زان، دگا، گیومن و موریزو به صورت امپرسیونیست ها به کار بردند که این واژه را از نام تابلوی از مونه به نام امپرسیون: طلوع آفتاب گرفتند. امپرسیونیسم به علت بدعتی که در هنر نقاشی بوجود آورد، نخستین جنبش مدرن محسوب میشود. هدف امپرسیونیسم ها دستیابی به نوعی طبیعت گرایی متعالی بود که از طریق تجزیه ی شدت و ضعف رنگ و ارائه ی بازی نور بر سطح اشیاء حاصل میشد. استفاده از لکه های رنگی کوچک و روشن و فقدان خط کناری، ثبت فوری و باز نمایی دقیق جلوه های نوری کار در فضای آزاد (البته اگر عمر کفاف داد در مطالب بعدی راجع به هنرمندان امپرسیونیسمی میگم که بودند هنرمندانی مانند دگا ولوترک که محیط های بسته را برای مضامین خود انتخاب میکردند) و انتخاب مضامینی از طبیعت یا مشهودات روزمره همگی از ویژگی های مشترک آثار امپرسیونیسمی است.

تکه های رنگ با ضربات کوتاه قلم کنار هم گذاشته میشدند و از طرق مجاورت و تاثیر گذاري بر هم بود که رنگ نهايي در نگاه بيننده شکل ميگرفت.
 دلمشغولي هنرمند امپرسیونیستی بيان و انتقال دريافت آني و مستقيمي بود که از لحظه ي يگانه ي انگيزش احساساتشان حاصل ميشود.
 تابلوي امپرسیون: طلوع خورشيد مونه

کلود مونه

اين هنرمند نماينده و پيشرو مکتب امپرسیونیسم شناخته شده طرز کار وي بسيار جالب بود و تازگي داشت: رنگها را با نوك تيز، پهلو و پهناي قلم، کنار هم قرار ميداد و چنان رنگ آميزي ميکرد که مناظر و اشياء در ميان دنيايي از رنگ ها و نورها خودنمايي ضعيفي داشتند. با استفاده از اين روش ها تابلوي معروف خود را از پل واترلو در لندن و مناظر کليساي روتن را نقاشي کرد.

ادوارد مانه

مانه دنباله ي کار کوربه نقاش شهير سبک رئالیسم را به صورت تازه اي ادامه داد. طرز فکر مانه و کوربه متفاوت بود و از نظر اخلاق نيز با هم تفاوت داشتند. کوربه به موضوعات عاميانه و توده مردم توجه ميکرد و کلا تمايلات چپ داشت. ولي مانه يك بوژوا بود و موضوعاتش را موافق سنخ فکر بوژوا انتخاب مي نمود. براي او اهميتي نداشت اگر مثلاً زن عرياني را در ميان جمع مردان نقاشي ميکرد بايد گفت مانه خود را از قيد موضوعات اخلاقي و اينکه مراعات اخلاق را در هنر بکند برکنار کرد.

در اين دوران از تاريخ هنر از ميان برداشتن قيود اخلاقي اقدامي بود که هر نوحواهي براي آن مي کوشيد، و مانه نيز يکي از آنان بود و سخت هم مورد اعتراض قرار گرفت. مانه دريافت که شکل ها را با ايجاد اختلاف رنگ، بهتر از تفاوت بين سايه روشن ها آشکار ساخت. تابلوي قايق نشينان تحولي ديگري در روش وي محسوب مي شود و بعدها توسط بسياري از نقاشان به کار گرفته شد. وي در اين تابلو صحنه اي غرق در نور آفتاب را به نمايش مي گذارد که حتي در سايه نيز جلوه اي از نور و درخشندگي به نمايش در آمده است.

نئو امپرسیونیسم

نئو امپرسیونیسم هم ادامه امپرسیونیسم است و هم واکنشي نسبت به آن. نئو امپرسیونیسم ها هم مانند امپرسیونیسم ها سرکارشان با نور و رنگ بود ولي بر خلاف امپرسیونیسم ها که تجربي و خودانگيخته بودند، نئو امپرسیونیسم ها قائل به اصول علمي و ترکيب بندي به شدت فرموله شده رنگها بودند. به تفاوت دو نقاشي زير دقت کنيد
 لومون دولاگات اثر رنوار

بعد از ظهر یکشنبه در گراند ژات اثر ژرژ سورا پیشروان نهضت نئو امپرسیونیسم سورا، کامیل پیسارو و سینیاک بودند. اصولی که اینان برقرار کردند، عبارت بود از: مطالعه ی علمی رنگ و تفکیک نظام مند رنگ مایه ها که تا پیش از این به صورت غریزی بود، سورا بر خلاف مونه و همفکرانش که شکل و جمعیت را به تدریج و با رنگ پردازی خاص خود محو و مه آلود می کردند قلب صریح و روشنی به فرم ها میبخشیدند و به خط اهمیت میدادند.

امپرسیونیسم

Impressionism

در بهار ۱۸۷۴ گروهی از هنرمندان فرانسوی تحت نام انجمن هنرمندان گمنام، متشکل از نقاشان و مجسمه سازان و حکاکان و... گرد هم آمدند و یک استودیوی عکاسی (آلیه نادار) را برای نمایش آثارشان اجاره کردند و در معرض دید عموم گذاشتند. با این کار شدید ترین و خصمانه ترین واکنش ها را که تا آن هنگام در دنیای هنری پاریس با آن مواجه بودند برانگیختند. در طی سده ی نوزده میلادی رابطه بین جامعه و هنرمند به طور روز افزونی مصنوعی می شد تا اینکه سرانجام در همین نمایشگاه آثار امپرسیونیست ها به نقطه ی گسست خود رسید. امپرسیونیسم حقیقتاً نخستین و مهمترین جنبش مدرن هنری در سده نوزدهم محسوب می شود. امپرسیونیسم در لغت به معنای دریافتگری، دریافت آنی، یا دریافت حسی است. امپرسیونیسم مکتبی با برنامه و اصول معین نبود، بلکه تشکل آزادانه هنرمندانی بود که به سبب برخی نظرات مشترک و به منظور عرضه مستقل آثارشان در کنار هم قرار گرفتند. امپرسیونیسم صرفاً یک سبک نقاشی نبود بلکه یک رویکرد نوین به هنر و زندگی بود. آثار نقاشی امپرسیونیست ها ثبت تغییرات گذرا و ناپایدار در طبیعت بود. نخستین هسته ی این جنبش توسط مونه، رنوار، سیسلی و پیسارو بود که وجه اشتراکشان گسست از آموزش های رسمی فرهنگستانی بود. این هنرمندان ابتدا نام خود را "انجمن هنرمندان نقاش مجسمه ساز و گراور گمنام" گذاشتند. اما بعداً نام یکی از تابلوهای مونه به نام **امپرسیون طلوع آفتاب** منتقد جوان لوئیس لروی (لویی لروا) را واداشت تا در مجله (*charivari* شاری واری) کل گروه را امپرسیونیست ها نام نهد و این نام که با لحنی تمسخر آمیز ابداع شده بود، بعداً از سوی خود هنرمندان گروه به عنوان گواهی بر حداقل یکی از جنبه های برجسته اهداف آنان پذیرفته شد.

Monet Impression Rising Sun

این گروه حدود هشت نمایشگاه گذاشتند که گوستاو کوربه در دومین نمایشگاه به آنان پیوست. اینان نظام آموزشی متداول و هنر "آکادمیک" را مردود می شمردند و نیز با اصل رمانتیسم که مهمترین مقصود هنر انتقال هیجان عاطفی هنرمند است، مخالف بودند. اما برعکس، این نظر رئالیست ها را می پذیرفتند که مقصود هنر باید ثبت پاره ای از طبیعت و زندگی به مدد روحیه علمی و فاغ از احساسات شخصی باشد. بر این اساس می توان امپرسیونیسم را ادامه ی منطقی رئالیسم در سده نوزدهم دانست. پس از آخرین نمایشگاه، گروه، متلاشی شد و مونه تنها کسی بود که همچنان به طور تعصب آمیز به ترویج ایده های امپرسیونیستی پرداخت. در سال ۱۸۷۴، به استثنای مانه که به سالن رسمی وفادار ماند، کلیه ی نقاشان گروه در معرض توهین و شماتت عامه قرار گرفتند. تا سال ۱۸۷۶، هفت نمایشگاه مشترک برگزار شد. در همین سال دورانتی نویسنده و منتقد هنری، کتاب نقاشی نو را - که عنوانی در خور توجه است - انتشار داد و جهت گیری نقاشان جوان را زیرکانه تجزیه و تحلیل کرد: اینان با طی طریق کشف و شهود، به تدریج نور خورشید را به اشعه و عناصر آن تجزیه کردند و با هماهنگی کلی رنگ های قوس و قزحی که به روی بوم پراکنند، وحدت آن را، از نو می سازند.

تمایل منظره پردازان امپرسیونیست به ثبت "بیان تصویری لحظه ها" به جای جنبه های پایدار موضوعات آنها را وادار می کرد تا با نقاشی در فضای باز و اتمام تابلو در نقطه ای پیش از آنکه شرایط نوری عوض شود، گنجینه ای غنی فراهم سازند. در نقاشی های آنها نه به رنگ خاکستری و سیاه بلکه به رنگ مکمل

نقاشی می شدند. آنان با "کم ارج کردن خطوط اشیا" ارجحیت خطوط اشیا را گرفتند و نقاشی های امپرسیونیستی بدل به رنگ آمیزی نور و فضا شدند. بازی نور مستقیم و بازتاب شده با این وجود این نظریه ها تمامی نقاشان امپرسیونیست حتی مونه که بیشتر از همه مروج نقاشی در فضای باز بود بیشتر و بیشتر تمایل می یافت تا آثار خود را در کارگاه اصلاح یا رتوش کند. با انجام چنین کاری او به یک تناقض ذاتی در رویکرد امپرسیونیستی اعتراف کرد، زیرا هر چقدر که هنرمند به تاثیر تغییرات جوی حساسیت داشته باشد زمان کمتری برای ثبت آن پیش از تغییر روی بوم دارد. وی در اکتبر ۱۸۹۰ وقتی بر روی مجموعه "کومه ی علف خشک" کار می کرد نوشت: من به شدت بر روی آثارم کار میکنم و با مجموعه ای از تاثیرات متفاوت کلنچار میروم، اما در این وقت از سال خورشید چنان غروب می کند که نمی توانم خودم را با او همگام کنم"

تجربه های اولیه اینان در نقاشی فضای باز، تابناکی مناظر را تامین می کرد. ولی رُنوار با "رنگ گزینی رنگین کمانی"، زدودن رنگهای تیره از سایه ها، حذف خطوط مرزی شکل اشیا، گام بلندی در این زمینه برداشت. بدین سان، منظره نگاری به هنری بدل شد که در آن نقاش می کشید تصویر منعکس شده بر روی شبکیه چشم را از نو بسازد و معادل کیفیت زنده ی چشم انداز تابناک را به مدد رنگها بیافریند. او فامهای خالص را در هم می آمیخت، ولی از رنگهای موضعی نیز یکسره چشم نمی پوشید. سایه ها را نه با رنگهای خاکستری و سیاه بلکه به مدد مکمل رنگهای اشیا نشان می داد. با حذف خطوط مرزی، خصلت بارز شکل اشیا از میان رفت و نقاشیهای امپرسیونیست به تصاویری از نور و جو و بازیهای رنگ مستقیم و انعکاسی بدل شد. در سالهای بعد، مونه تجزیه و تحلیل دریافتهای بصری را با دقت ادامه داد. پیسارو به نظریه نئو امپرسیونیسم جلب شد. ولی رُنوار با تاکید بر طراحی خطی، به اسلوبی لطیف در پیکر نگاری زنان برهنه دست یافت. عادت نقاشی کردن در زیر آفتاب تابان، استفاده از فام های خالص برای انتقال روشنایی طبیعت و کار بست تک ضربه های قلم مو بر روی بوم، خاص خود امپرسیونیست ها بود.

در دهه 1890، امپرسیونیسم سراسر اروپا را فراگرفت و سپس به آمریکا راه یافت. ولی مقارن با تثبیت اصول امپرسیونیسم واکنشهایی نیز علیه آن بروز کرد، نقاشی امپرسیونیستی در آغاز با گنگی و تمسخر مواجه شد. همزمان با دومین نمایشگاه منتقدی نوشت: پنج یا شش آدم روانی در اینجا گرد آمده اند تا کارهای خود را به نمایش بگذارند... نمایش رعب آوری است که بیهودگی انسانی تا آستانه جنون برسد. کسی باید به آقای پیسارو بگوید که آقای عزیز! درختان هرگز بنفش نیستند! آسمان هرگز به رنگ گره ی تازه نیست، این که در هیچ کجای دنیا چیزهایی که در تابلویشان کشیده اند یافت نمی شود!"

در حقیقت، نقاش امپرسیونیست منحصراً توسط کشف و شهود فردی خویش هدایت می شد و تنها بر صداقت خود اعتماد می کرد و هر يك از آثارش - به عنوان يك کار خلاقه - اثبات و کشف دوباره ی نقاشی بود. از نظر او، دنیا، یکباره و برای همیشه در يك قالب ثابت زیست نمی کرد، بلکه با هر نظر، در تازگی احیا شده یی دوباره کشف می شد، و کمترین جلوه ی آن، جزیی از زیبایی متغیر آن بود. چنین آزادی ای، جز به خشم آوردن مردم آن زمان، چه می توانست کرد؟ مردمی که دیدشان توسط مدرسه ی هنرهای زیبا (به عنوان نمودی از تخریب اجتماعی) منجمد شده بود. حتی وقتی ژروم (نقاش فر هنگستانی) رئیس جمهور را در غرفه های نمایشگاه بین المللی پاریس ۱۹۰۰ همراهی می کرد، در برابر سالن امپرسیونیست ها به او گفت: "علیا حضرت اینجا افراد نالایق فرانسه حضور دارند"

پذیرش امپرسیونیست ها در انگلستان به آهستگی صورت پذیرفت. اما از سال ۱۹۲۶ که مونه، پیرمرد بزرگ نقاشی فرانسه درگذشت، نرخ های حراجی ها برای نقاشی های امپرسیونیست ها رو به افزایش یافت و از دهه ۱۹۵۰ به سمت ارقام نجومی میل کرد. طوری که کمتر نظریه ی هنری مدرن را می توان شناخت که بر اساس کشف رنگ امپرسیونیست ها استوار نبوده باشد. تاثیر امپرسیونیست ها بسیار عظیم بود و بخش عمده ی تاریخ نقاشی اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم، حکایت بسط و توسعه ی جنبش های متأثر از آن یا در مقابل آن بود.

نئو امپرسیونیسم :

در آثار آخر سورا "نیش قلم ها" تبدیل به نقطه چین ها یا پرداز ظریفی از رنگ تابناک می شود که بنابر نظریه ی علمی نقاش می بایست در چشم نگرنده، با هم بیامیزد تا رنگهای فرعی بسی درخشانتر از آنچه که با مخلوط کردن مواد رنگی بر روی تخته شستی حاصل می شود، به وجود آورد. این شیوه ی نقاشی به نام های گوناگون نئو امپرسیونیسم، پوانتیلیسم (نقطه چین کاری رنگ) و نیز دیویزیونیسم (یا پرداز رنگ) خوانده شده است.

نئو امپرسیونیست ها سعی کردند تا اصول بصری امپرسیونیسم را بر بنیانی علمی بنا نهند و پُست امپرسیونیست ها آغازگر زنجیره ای طولانی از جنبش ها بودند که تلاش داشتند تا رنگ و خط را از

کارکردهای بازنمایانگر محض اش رها کنند و به ارزش های حسی و نمادینی بازگردانند که امپرسیونیست ها آن را صرف تاکید خود بر عنصر گذر زمان و اجمال لحظات کردند .
 هنگامی که سزان و سورا دست به کار جایگزینی امپرسیونیسم با شیوه جدیدتر و استوارتری از نوع کلاسیک بودند، "وینسنت ون گوگ" (1853-1890) نخستین نقاش بزرگ هلند) مسیری مخالف در پیش گرفته بود زیرا احساس می کرد که مکتب امپرسیونیسم هنوز به نقاش چنانکه باید، آزادی ابراز عواطفش را نمی داد. و از آنجا که داعیه اصلی ون گوگ همین ابراز عواطف با بیانی گویا بود، برخی از هنرشناسان وی را نقاشی از مکتب اکسپرسیونیسم (توضیح فصل های آینده) یا هیجانگری به شمار آورده اند .

امپرسیونیسم در سینما و عکاسی

در این سبک، معتقد به نوعی میانی زیبایی شناسی تصویری در هنر سینما و عکاسی بودند. امپرسیونیستها با داستان پردازی به شیوه معمول در سینما مخالف بودند و هر نوع قصه را نفی می کردند، اما در عمل کمتر به آن وفادار بودند در واقع فیلمهای آنها رهایی از چنگ موضوعات روزمره بود. "دلوک" که به عنوان "پدر نقد سینمایی فرانسه" شناخته شده معتقد بود عناصر تشکیل دهنده سینما عبارتند از: نور، دکور، ریتم و ماسک (منظور هنرپیشگان است). به طور کلی امپرسیونیستها اعتقاد داشتند که ریتم فیلم دارای قدرتی است که می تواند بر انگیزاننده رویا باشد. و این رویاگونی در عکسهایی به این شیوه با دخل و تصرف عکاس نمود عینی پیدا کرد. در دوران این سبک هم در عکاسی و سینما مشخصات ظاهری خاصی بروز کردند از جمله: بازی نور و سایه، حرکت (در سینما) و ریتم تصویری نرم (در عکاسی)، نگرش ایجازی به اشیاء (در هر دو) و قدرت القایی در تصاویر سینمایی رشد کرد. هدف اصلی در این سبک، به وجود آوردن نظم نبود. بلکه هدف رسیدن به افکار و احساسات موجود ولی نادیدنی و رسیدن به نوعی امپرسیونیسم ظریف در برش فیلم بود.

آثار امپرسیونیستی : Paul Elson

پسادر یافتگری

از ویکی پدیا، دانشنامه آزاد

(تغییر مسیر از پسا-در یافتگری)

پرش به: ناوبری، جستجو

با نودریافتگری اشتباه گرفته نشود.

پسادر یافتگری (پُست‌امپرسیونیسم) درباره گرایش‌های مختلف در نقاشی و به ویژه در فرانسه و در امتداد امپرسیونیسم یا به عنوان واکنشی در برابر آن است.

فهرست مندرجات

۱ پیشینه

۲ هنرمندان

۳ پی نوشت

[پیشینه

پست امپرسیونیسم:

این واژه را راجر فرای اولین بار در نمایشگاهی که در لندن با عنوان (مونه و پست امپرسیونیسم ها) ابداع کرد. و از آنجا که برجسته ترین آثار نمایشگاه به سزان، گوگن و ون گوگ تعلق داشت (البته ون گوگ را میتوان به علت بیان احساسات درونی خود و حساسیت فراوان وی نسبت به جهان بیرونی خود و نقاشی طبیعت به صورت اغراق آمیز برای بیان رنج آدمی نقاشی اکسپرسیونیستی نام برد. خود من نفهمیدم که آخرش اون امپرسیونیسم بود یا اکسپرسیونیسم) از آنها به عنوان شخصیت های محوری این گرایش یاد میشود.

در دوره ماقبل امپرسیونیسم نقاشان سعی میکردند با حجم دادن و سایه زدن شیء شکل ها را سه بعدی و تو پر نشان بدهند. مانند نقاشی سنگ شکنان گاستاو کوربه که از نقاشان سبک رئالیسم است.

این سبک

در فاصله زمانی ۱۸۸۰-۱۹۰۵ وجود داشت. این اصطلاح نخستین بار توسط راجر فرای نقاش و منتقد انگلیسی (۱۸۶۶-۱۹۳۴) در عنوان نمایشگاهی به کار رفته بود که در ۱۹۱۰-۱۱ در نگارخانه گرافتن لندن برگزار شد و فرای آن را ((مانه و پست امپرسیونیست ها)) نامید.

[هنرمندان

پل سزان، ونسان ونگوگ و پل گوگن را از هنرمندان این سبک می نامند. در میان این هنرمندان سزان شهرت خاصی دارد. شیوه کار وی به گونه ای بود که او را صاف کننده راه برای سبک کوبیسم می دانند. [۱]

پل سزان (۱۹ ژوئیه ۱۸۳۹ - ۲۲ اکتبر ۱۹۰۶) هنرمند فرانسوی و نقاش پست امپرسیونیستی بود.

زندگی هنری

پل سزان در شهر اکس آن پروانس واقع در جنوب شرقی فرانسه متولد شد. در نوجوانی با امیل زولا دوستی داشت. در پاریس درس نقاشی گرفت و با پیسارو آشنا شد و هر دو، آثارشان را در نمایشگاه دریافتگرها در ۱۸۷۴ به نمایش گذاشتند. بیشتر در جنوب فرانسه کار می کرد و تا ۱۸۹۵ که نخستین نمایشگاه انفرادی وی در گالری ولار (دلالت آثار هنری) برپا گردید، در پاریس شهرت چندانی نداشت. ولار در سال های ۱۸۹۸ و ۱۸۹۹ نیز آثار وی را به نمایش گذاشت، و پس از آن، سزان هر ساله (بین سال های ۱۹۰۲-۱۸۹۹) کارهای خود را در «سالن مستقل ها» عرضه کرد. مجموعه بزرگتری از آثار وی بین سال های ۱۹۰۶-۱۹۰۴ در «سالن پاییز» به نمایش درآمد. او در همان شهر محل تولدش درگذشت. نمایشگاه بزرگ «یادواره سزان» در ۱۹۰۷ در پاریس برپا گردید. سزان را به خاطر دستاوردهای بزرگ هنری اش، «پدر هنر مدرن» لقب نهادند [۱].

سزان و پسادریافتگری

جاده‌ای در شان‌تی‌پی، ۱۸۸۸

پل سزان به همان نسل سرآمدان دریافتگری تعلق داشت، او فقط هفت سال جوانتر از مانه و دو سال بزرگتر از رنوار، بود. سزان در اوان جوانی در نمایشگاه دریافتگرها شرکت کرد، ولی از برخوردی که با آن‌ها می‌شد چنان آزردده خاطر گردید و به زادگاه خویش، شهر اکس آن پرووانس بازگشت و در آن‌جا به دور از هیاهوی منتقدان، به مطالعهٔ مسائل هنر خویش پرداخت. بی‌آنکه نگران تأمین معاش خود باشد زندگی منظمی را دنبال می‌کرد، و دغدغه یافتن مشتری برای تابلوهایش را نداشت. بنابراین می‌توانست زندگی‌اش را وقف آن مسائلی هنری کند که برای خود مطرح کرده بود، و یارای آن را داشت که سختگیرانه‌ترین معیارها را در کار خویش ملحوظ کند. جلوهٔ بیرونی زندگی‌اش با آرامش و فراغت قرین بود، ولی برای رسیدن به آرمان تکامل هنری‌اش لحظه‌ای از پیکار شورمندانه خویش باز نمی‌ایستاد. با بحث‌های نظری میانه‌ای نداشت، ولی به مرور که شهرتش میان جمع اندکی از طرفدارانش بالا می‌گرفت، گهگاه سعی می‌کرد که قصد و غایت خود را در چند کلام برای آن‌ها توضیح دهد. سزان از آن جهت که اعتقاد داشت که شیوه‌های هنر آکادمیک همخوان با طبیعت واقعی نیستند، با دوستان دریافتگر خود همداستان بود. او یافته‌های جدیدی که در زمینه نور و حجم نمایی به دست آمده بود، را ارزشمند می‌دانست. او نیز می‌خواست به برداشت‌های مستقیم خود از طبیعت دل بسپارد، و از شکل‌ها و رنگ‌هایی که می‌دید نقاشی کند، نه از چیزهایی که می‌دانست یا درباره‌شان به طور نظری اطلاع کسب کرده بود [۲]. او از یک سو می‌خواست که پابندی مطلق خود را به دریافته‌های حسی‌اش از طبیعت حفظ کند، و از سویی دیگر می‌خواست- به قول خودش «امپرسیونیسم را به چیزی استوارتر و جاودانه‌تر، همچون هنر موزه‌ها، مبدل سازد»، و این دو خواست او در تضاد یکدیگر بودند. لیکن به موفقیت رسید و توانست در تابلوهایش به آنچه غیر ممکن می‌نمود دست یابد. [۳]

پل سزان

اطلاعات کلی

تولد ۱۹ ژوئیه ۱۸۳۹

اکس-آن-پرووانس

وفات ۲۲- اکتبر ۱۹۰۶

اکس-آن-پرووانس

ملیت فرانسوی

سیک نقاشی پسادریافتگری

پل سزان (۱۹ ژوئیه ۱۸۳۹ - ۲۳ اکتبر ۱۹۰۶) یکی از تاثیرگذارترین نقاشان مدرن فرانسوی و همچنین یکی از برجسته‌ترین نقاشان پسادریافتگر (پست امپرسیونیست) محسوب می‌شود. وی آثارش را در کنار آثار نقاشان دریافتگر (امپرسیونیست) به نمایش می‌گذاشت.

در هر تاش قلم‌موی سزان ساختاری استوار را می‌توان دید. نوآوری‌های او چه در شیوهی اجرای نقاشی‌ها و چه در سبک ، بعدنمایی، ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی آن‌ها بر هنر سده‌ی بیستم تاثیر شگرفی گذاشت. پیکاسو ترکیب‌بندی‌های سطوح او را به شیوهی کوبیسم گسترش داد و ماتیس به رنگ‌آمیزی‌هایش دلبسته بود. از هر دوی این نقاشان آمده‌است که "سزان پدر همه‌ی ما است".

وی در همه‌ی زندگی هنری‌اش بس آزرمتگین و کم‌سخن بود و از این‌رو همواره در جمع هنرمندان بیگانه به شمار می‌آمد. شهرت هنری او دیرگاه فرا رسید و در دوره‌ی کهن‌سالی‌اش بود که نقاشان جوان به اهمیت او پی بردند.

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت‌نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

Re: پل سزان

by yady on Sun Jul 19, 2009 10:26 am

زندگی هنری

پل سزان در نوزدهم ژانویه ۱۸۳۹ در شهر اکس-آن-پرووانس در اپاختران غربی فرانسه زاده شد. پدرش لوئیس اگوستوس سزان بانکداری توانگر بود که هزینه‌های زندگی پسر هنرمندش را می‌پرداخت و پس از مرگ مرده ریگی بسزا (۴۰۰,۰۰۰ فرانک) برای او به جای گذارد. مادرش آن الیزابت اونورین اوبرت زنی بود دلزنده و رویاوا و بسیار نازکدل و رنجنده. از او بود که پل نشان دید و انگاشت زندگی گرفت. پل و دو خواهر کوچکترش مری و رز روزگار کودکی آرام و پرنواز داشتند. در ده سالگی او به دبستان شبانه روزی سنت جوزف در ایکس Aix رفت و راستانگاری را از یک راهب ترسای اسپانیایی بنام جوزف گیلبرت آموخت و در ۱۸۵۲ به دبیرستان بوریون در شد

پل سزان که در نوجوانی درشت اندام و نیرومند بود از دوست کوچک و تکیه ی خویش امیل زولا ی یتیم و بینوا در کشمکش هایش با بچه محل هایش که او را به ریشخند «پاریسی» میخواندند پشتیبانی می‌کرد. زولا سالها پس از آن چنین از سزان یاد می‌کرد "ماکه از دید روانی در دو سوی رویاروی هم بودیم برای همیشه باهم یکی شدیم و برای هم پیوندی هایی رازگون، که همان آشفته سری نا آشکار هر دو ی ما بود برای رسیدن به فرازندی، به هم گریایدیم. هشیاری برتر ما در تراز با آن ناکسان کودن بی سروپا که با دیو خویی کتکمان می‌زدند بیدار می‌شد."

در سالهای ۱۸۴۱-۱۸۵۹ سزان با به سرزندان به خواست پدر در دانشکده حقوق دانشگاه ایکس آموختن پرداخت و در همان هنگام آموختن راستانگاری را دنبال گرفت. در ۱۸۶۱ پس از گفتگویی ناخوشایند با پدرش که بر آن بود تا او را از رفتن به پاریس برای آموختن نگارگری بازدارد سزان جوان رهسپار پاریس شد اما آشنایی با کارهای نوآرانی چون اوژن دولاکروا ، گوستاو کوربه او را بخود بس ناباور و دلسرد ساخت.

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

Re: پل سزان

by yady on Sun Jul 19, 2009 10:37 am

چرخه ی تاریک یا دل وایانه ۱۸۶۲-۱۸۷۰

ارته ی سزان ، که او خود آنرا ، "گستاخانه" می خواند به گشت گار های پرده های نخستین اش می آمد. این گشت گارهایی بود از کشتار و دریده گری rapes و پتیارگی . به گفته ی تاریخ دان هنری فرانسوی ژان-کلود لینستین "سزان جوان میخواست که تماشاگرانش را به جیغ کشیدن وادارد.. او از هرسوی راستاپردازی، رنگ آمیزی، ارته، اندازه بندی و گشت گار گزینی آفند می کرد ... او دد منشانه همه ی دوست داشتنی ها را در هم میشکست " و از این روی بود که سزان از نهادها ی نگارگری چون تن وایی های هنری erotic art تیتیان و بد افتادهای گویا پیروی می کرد. کارهای نخستین سزان در این چرخه کارهایی تیره و با چیده گی هایی از رنگهایی سنگین و روانه، نشان از نگرانی و ناآرامی نگارگری جوان را می دهند. بیشترین کارها که گاه با کار دک کار شده اند چهره نگاری و اندام نگاری پنداری و هر از گاه زیست های خاموش بودند. چهره نگاری او بسا که از میان بستگانش و یا خود-چهره نگاری بودند. کارهای اندام نگاری پنداری او بیشتر پتیاره انگیز و تند خوبانه با رنگ آمیزی بی پروا و نماد از دل بستگی او به دلاکروا می دهند. و این پیدائت ست در باز نگاره های او از کارهای دلاکروا . هرچند این کارها پختگی شیوه ی دلاکروا را ندارند. به هر روی سزان آسیمه سر و آشفته بسیاری از پرده های خویش در این چرخه را پاره و نابود کرد و دیگر آنکه نتوانست بیش از شش ماه در پاریس تاب آورد و افسرده دل به خانه ی پدر بازگشت. هر چند پس از یکسال زندگی با پدر دوباره هوای نگارگری براو چیره آمدو این بار برای همیشه با او ماندگار ماند.

سزان به پاریس بازگشت و چون در آزمایش برای درایی به دانشکده ی هنرهای زیبای پاریس درمانده ماند دگرباره بس آزرده دل گردید و از همه سختتر آنکه نگاره هایش برای نمایش در نمایشگاه پذیرفته نشدند. در این هنگام بود که با پیسارو آشنا شد. پیسارو برای سزان نه تنها یک استاد که بل یک دوست و همچون پدری دیگر بود. سزان درباره ی او همیشه به ستایش سخن می گفت و سی سال از آن پس از او به آوند " پیساروی فروتن و سترگ " یاد می کرد.

yady

کاربر حرفه ای

تعداد پست ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

Re: پل سزان

by yady on Sun Jul 19, 2009 10:49 am

چرخه ی ساختارگی ۱۸۸۰-۱۸۷۰

سزان سی ساله بود که شیوه ی نگاره گری خویش را دگرگون نمود. رنگ آمیزی سیاه و هواک مرده ی پرده‌هایش گام به گام به رنگ های زنده ی چشم انداز ها پش دگرگون می‌شود. ودر این میانه چرخه کارهای ساختارگی او آغاز می‌گردد. ویژگی کارهای این چرخه در گروه بندی پهلو به پهلو و زدش های قلم مویی شانه ای پدیدارست که می‌توانند نودشی از تنومندی و تنداری بیافرینند. هنایش پیسارو در کارهای سزان به روشنی بخشیدن رنگهای گذاشته روی تخته رنگش کمک نمود. سزان در درازای زندگی هنری خویش وفادارانه در برابر چشم اندازهای نپیتری (طبیعی) ایستاد و نگاره گری نمود.

در ۱۸۶۹ سزان با ارتنس فیکه دختری نگاره شو و دوزنده آشنا شد که معشوقه او گردید و تنها پسر او پل را در ۱۸۷۲ به جهان آورد. سزان در نخست به بیمناکی از پدر سختگیرش این راز را از خانواده اش پنهان داشت. هرچند این راز در ۱۸۷۸ بر ملا شد و او سرانجام با ارتنس زناشویی گرفت و این اندکی پیش از مرگ پدرش در ۱۸۷۸ بود که در آن هنگام دیگر از رویارویی با پسرش دست کشیده بود.

در ۱۸۷۲ سزان همسر و فرزند خویش را باخود به پونتوا شهرکی در شمال پاریس که دوستش پیزارو در آنجا می زیست برده بود. برای دوسال این دو نگارگر درکنار هم کار می‌کردند و پیزارو او را با درانگاشت گران Impressionist آشنا نمود و سرانجام در ۱۸۷۴ کارهای او در کنار کارهای آنان به نمایش گذارده شد. در این روزگاران بود که او در برخی از یکشنبه‌ها یا پنجشنبه‌ها که گاه گرد هم آبی های در انگاشت گران گروه بتینوی که از نگاره گرانی چون فردریک بازل ، لوئی ادموند دورانت هندی فانتن-لاتور ، ادگار دگا ، کلود مونه ، پیر- آگوست رنوار و آلفرد سیسیلی به گرد ادوارد مانه ، ساختی گرفته بود می پیوست. اگرچه این گروه نگارگران پاریسی با خود پسندی هایشان و گفتگو های پیچیده ی هنریشان او را که با لباسهای زمخت شهرستانی می‌آمد و با لهجه ی پر چاشنی و زبانی خام سخن می‌گفت و رفتاری نابرازنده داشت هرگز از خود ندانست .

ماری کاسات نگاره گر آمریکایی در باره ی سزان در میهمانی شامی با او و گروهی دیگر از هنرمندان در روستایی نزدیک پاریس در پاییز ۱۸۹۴ نوشته است: "رفتارش در آغاز مرا به شگفتی آورد. او ته تابه سوپ خویش را پاک کرد، سپس آن را برگرداند تا همه ی چکه‌های مانده را توی کفگیرش به چکاند. او حتی استخوان های قلمه را به انگشت گرفت تا گوشتشان را از آنها جدا کند... اما با همه ی بی سیاسی اش به دستور نامه ی رفتاری، او به گونه ای با ما به ارجمندی رفتار کرد که هیچ مرد دیگر را توان نشان دادن آن نبود."

کلود مونه به یاد می‌آورد که یک روز سزان به کافه ی گربوآ پاریس که جای گردهم آیی گروه بتینوی بود آمد و با همه ی نگارگران در گرداگرد کافه دست افشرد اما همین که به ادوارد مانه رسید گفت " آقای مانه من با شما دست نمی دهم چون هشت روزیست که خودرا نشسته ام".

او تنهامان بود و به دوستان و دوستداران و هنرمندان بد گمان بود: " می خواهند قلابه‌اشان را در من فرو کنند". او هراسناک بود که دیگر نگاره گران می خواهند اندیشارها و یافته‌هایش به ویژه در باره ی رنگ آمیزی را بدزدند و برآن بود که گوگن چنین کرده است. او دوست نداشت که کسی به او دست زندو حتی پسرش اگر که میخواست بازویش را بگیرد باید از او پروا می‌گرفت. از زنان بیم داشت " زنهای نگاره شو مرا می ترسانند" در یک هزار گاه که زنی نگاره شو را به کار گرفت همین که دید او تا نیمه برهنه شده ست دهشت کرد و او را از نگارگاهش بیرون انداخت.

سزان پرده ی خود " المپیا نووا" را در کنار کارهای درانگاشت گران در نمایشگاه نخست شان در ۱۸۷۴ در بلوار کاپوچین به تماشا گذاشت. این پرده که نیشخندی به پرده ی المپیا ادوارد مانه بود همانند کار مانه با سرزنش و پوزخند تماشاگران روبرو شد. که پتیاره نگاری آن کار را به خوارگردانی هنر گرفتند.

سزان در سومین نمایشگاه انگاشت گران در ۱۸۷۷ با شانزده پرده انباز کرد که در بهترین جای نمایشگاه به تماشا گذارده شدند. اما پرده‌ها تماشاگران را ناخوش آیند بودند. و در زمره این تماشاگران دوراند روتل بازارگر هنری بود که این پرده‌ها را خام و ناسزا گر میدیدند. از سوی دیگر سزان خویشتن را از درانگاشت گران جدا می‌دانست و هرگز همه ی ارته‌ها و هنجارهای آنان را نپذیرفت. او بر کارهای در انگاشت گرایان خرده می‌گرفت که هیچ گونه زیرساخت structure ندارند. و می‌گفت که بر آنست تا از درانگاشت گرای "چیزی استوار و پایدار، همچون هنر در موزه‌ها" بسازد" و باز می‌گفت که آرمانش آنست که "باز آفرین کارهای یوسن باشد در نیپتر {طبیعت}" ونوآوری های او از کارهای درانگاشت گرایان فراتر شد و اینک او را کنار پسامپرسیونیستانی چون سورا، ون گوگ و گوگن در شمار می‌آورند.

برای سالیان دراز زیستهای خاموش و چشم اندازه‌ها آوندهای هسته ای کارهای او بودند. او بیش از دوپست هم چیدگی از زیستهای خاموش آفرید تا آنجا که می‌گفتند "سزان می خواهد بر پاریس با یک سیب چیره شود". سزان در نگرشی بلند هنگام، به نازک بینی در مایه و رنگ چشم اندازه‌ها و زیستهای خاموش خودرا به دگرگونی نگاره می‌کندو می کوشد تا ریخته‌های زیر ساختی همچون استوانه و هرم و کره را در آنها یافته و آشکار سازد. او بر آنست تا با قلم موی خویش رسانایی دهد به پیوند میان گشته گی و انگاره ی نمایشگران.

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

Re: پل سزان

by yady on Sun Jul 19, 2009 10:56 am

چرخه ی تنهایی و آفرینش روشنایی:

سالهای ۱۸۸۰-۱۸۹۰ سزان به اوج آفرینندگی خویش نزدیک شده بود. مرده ریگ پدر او را از نگرانی بی نوایی رهایی داده بود و روزگار خویش را به نگاره گری می گذراند. در این چرخه او با برنارد و گوگن و ونگوگ در پیوند بود و روزگار زندگی را به تنهایی با خانواده اش در ایکس سر می کرد و به دل نگرانی از بیماری و تنگ چشمی و ناخن خشکی نامی شده بود. اگرچه در نیمه ی دوم این دهه او بیشتر از گاهان خویش را در پاریس سپری می کرد و شاهکارهای خویش همچون نو جوانی با جلیقه سرخ، گلدان آبی رنگ، و ماردی گرا، و بسیار از چیدگی ها ی پرده های بزرگ تن شوپان را آفرید. ارته ی او از ریشه دگرگون شد و ریخت ها و رنگها در چیدگی پرده آنچنان سامان گرفتند تا که بهترین هماهنگی را در بستگی باستانه فراآوردند. در پرده ی زنی با فوری قهوه او رنگهایش را در لایه های نازک بر روی هم می گذارد تا سنگینی و ناسازشی همچون پرده های آبرنگ بیافریند.

فرا تر از همه، پرده های زیستهای-خاموش سزان هستند که بنیانی ترین بهره گیری های او را از پژو هیش هایش در وست ها ی میان رویه و ژرفا را نمایان می دارند. برای نمون در پرده های سیبهاش در روی ظرف چیدگی نگاره هستی سیب ها را در پیوند با همه ی اطاق و نه تنها با میز چوبی زیر ظرف نمایان می کند. تماشاگران می پنداشتند که او طراحی یاد نگرفته ولی کزگاری های او همه از سر آگاهی ست. او گلدان آبی رنگش را کج می دارد و یا دسته ی یک کوزه را درازتر می کشد و یا یک ظرف یا کاسه را سربه پایین می کشد آنچنان که گویی به ترازا روی میز گذاشته نشده تا به تماشاگر ارجمندی و برازایی ریخت ها را در ترازی هوشمند نشان دهد.

در سالهای فرجامین دهه ی ۱۸۸۰ سزان روشنایی ویژه ای را آفرید که در نپیتتر (طبیعت) هرگز پدیدار نیست. او با این آفرینش به سر انجام راه خویشتن را از درانگاشت گران برای همیشه جدا نمود. از این پس تنها برایش او آن بود که این روشنایی را با ارته ساختایی خویش به هماهنگی آمیخته دارد. او شیوه ی سازندگی رویه های رنگین خویش را در لایه های گوناگون برای پدیدآوردن سنگینی به همراه روشنایی ویژه ی هر پرده در چشم اندازهای سالهای پایانی این دهه آزمون نمود. و این تلاش به برازایی در پرده های پشت سرهم او از کوه سنت ویکتوار به کامیابی رسید. او این کوه را بیش از شصت باد در پرده های رنگ و روغن و آبرنگ نگاره کرد و در هر آزمون نمایش کوه را ساده تر نمود و روش پذیرفته شده ی نشان دادن ژرفا با خط هایی که در چشم انداز به هم می رسند را به دور ریخت. سزان خط افق را پایین آورد و رویه های افقی و عمودی را با یکدگر آمیخت و آن ها را با گام های گوناگون رنگی به هم پیوست تا روشنایی ویژه اش را فرا آورد و با این شیوه همه ی پیمانهای پیشینه ی نزدیکی و دوری و ژرفا را که از گاهان رنسانس بر نگاره گری فرمانوا بودند به زیر پا نهاد.

yady

کاربر حرفه ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت‌نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

Re: پل سزان

by yady on Sun Jul 19, 2009 11:11 am

سزان و زولا: داستان دو قمار باز

در ۱۸۸۶ امیل زولا نسخه ای از کتاب داستان خود "شاهکار" L'Oeuvre را برای دوستش سزان فرستاد. شاهکار داستان زندگی هنری پاریس است در چرخه ی امپراطوری دوم که بخشی از زندگی خود زولا را آشکار می‌دهد. زولا چند سال پیش از نوشتن شاهکار در میانه ی نگاره گران و تندیس سازان پاریس به آوند بازکاوی گستاخ و بپاخیز نامی شده بود زیرا او از سوی گیران پر شور و آتشین مکتب " نگاره گری در هوای آزاد" بود که ادوارد مانه نخستین پایه گذار آن مکتب بود. در هنگام نمایشگاه سالن ۱۸۸۶ بود که زولا به آوند یک بازکاوی هنری با زبانی تیز و برنده به پشتیبانی از مانه برخاست و با باوری سهمگین از مانه که هنوز حتی او را ندیده بود به آوند نگاره گری که بر او بیداد شده است به دادستانی برخاست. در داستان شاهکار کساور نخست کلود لانتیه نماینده ای از کسگانه‌های مانه و سزان بود. داستان کودکی کلود یادآور گذشته‌هایی بود در شهر آیکس ودر کنار رود آرک، گذشته‌هایی که زولا و سزان و دوست دیگرشان باستی با هم داشتند . زولا در "شاهکار" می‌نویسد:

"هنگامی که کلود و دو دوست دیگرش دوازده سال داشتند شیفته ی آن بودند که در ژرفترین بخشهای رودخانه بازی کنند. آنها همچون ماهیها شنا می‌کردند و سپس برهنه ی برهنه در همه ی روز روی شنهای سوزان دراز میکشیدند و سپس دیگر بار به درون آب می‌جهیدند"

زولا در این داستان از دلسردیها و دل نگرانی های سزان پرده بر می‌دارد و بیم او را از ناکامی در تلاش خستگی ناپذیرش در کار کردن روی پرده‌هایش و دو باره و دیگر بار بازکاریش نشان می‌دهد. زولا می‌نویسد:

"او به خوی پیشینه اش دودلی و بی باوری بازگشت .. هر پرده را که پذیرفته نمی‌شد پرده ای بد می خواند. این نودش سستی او را آسیمه و آزرده می‌داشت. آنچه که او را بی تاب می‌کرد این بود که هرگز نیروی هویداگری خویش را به شایستگی نداشت زیرا که توان آفرینندگی او از زایش یک شاهکار سرپاز می‌زد... و چون این آشوب ها بیشتر و بیشتر و به پشت سرهم رخ می‌داد او هفته‌ها را به شکنجه دادنی سخت به خود سر می‌کرد، و آویخته میان امید و دودلی و همه ی ساعت‌های آزارنده راکه با شاهکار شورشی اش به کشمکش می‌گذراند با این

رویا بردباری می‌کرد که روزی که دستهایش از بند زنجیرهای ناپدیدار کنونی رها شده باشد نگاره ای خواهد کشید و آن پرده او را به بایسته گی خرسند خواهد نمود."

چنان می نمود که زولا در داستان "شاهکار" سزان را هنرمندی سرخورده و پایان یافته می شناساند و راز پیوندهای ناشیانه و خشک او را با زنان بر ملا می‌کرد. در پس از رسیدن این کتاب به دست سزان او این نامه ی کوتاه و خشک را برای زولا فرستاد:

" من از نگارشگر له روگون-ماکار سپاسگذارم برای این یاد آور یادها و از او می خواهم تا به من پروا دهد تا دستهایش را بفشرم در این دم که به سالهای گذشته می اندیشم. همیشه از آن شما در زیر انگیزته ی گاهان سپر شده، پل سزان"

و با این نامه برای همیشه به دوستی خود با زولا پایان داد.

در میان سالهای ۱۸۹۰-۱۸۹۲ سزان سه پرده از دو مرد ورق باز نگاره کرد که بسیار از نگاره گران کسگانه ی او و زولا را در این پرده‌ها می بینند و شاید ورق بازان پاسخ سزان به "شاهکار" زولا بود. دو ورق باز در این پرده در اندیشه ای ژرف فروشده اند. زولا کسگانه ی دست چپ در این پرده به همه گی در پرده باشش دارد. سزان در نماد کسگانه دست راست باششی کناره ای دارد با این همه شگفت اینکه او به تماشا گر نزدیکتر می نماید. او بخش بزرگتری از میز بازی را فراگرفته، سر به پیش خم کرده و نگرانتر مینماید. زولا خونسرد و پر باور به بازیگری خود به راستگونه نشسته و تنش با راستای دیواره ی افقی و پایه‌ها ی میز چار چوبی برازا برای پیرامون خویش ساخته که با کلاه شق و رق و لباس بی چین و چروکش هماهنگ است . اما سزان با کلاه تاب خورده و لباس ناوار خود در آن چارپوب نمی گنجد. در هر بخش کوچک این پرده نشانی از رویارویی به چشم می‌خورد. پرده سوم که پرده پایانی و بهترین از ورق بازان است اینک در موزه لوور است و به آوند یک شاهکار شمرده می‌شود.

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

Re: پل سزان

by yady on Sun Jul 19, 2009 11:53 am

چرخه ی استادی و فرزانیگی ۱۸۹۰-۱۹۰۰

در دهه ی ۱۸۹۰ سزان کارهایی چون لاله‌ها و سیبها، ورق بازان، زیست خاموش با سید سیب، پسری با جلیقه سرخ، چهرنگار گوستاو جفروی، زیست خاموش با فلفلدان، زیست خاموش با کیوپید گچی، زیست خاموش با سیب و پرتقال، دختر جوان ایتالیایی، خانه با دیوار ترک خورده، کاج بزرگ، خم جاده در مونت گرو و بسی دیگر از شاهکارهای خویش را آفرید. با این همه او در گمنامی بسر می‌برد. اما به ناوابستگی خویش خو کرده بود و تنها آنچه را که دوست داشت و به شیوه ای که دوست داشت نگاره می‌کرد و اگر کسی را ناخوشایند می‌یافت از دیدن او سرباز می‌زد چنانکه از پایان دادن به چهره نگار گوستاو جفروی خودداری نمود و آنرا نیمه کاره رها کرد زیرا که هنگامی که جفروی در برابر او می نشست از کلمانسو سخن می‌زد و سزان از او بیزار بود.

در ۱۸۹۱ به بیماری قند دچار آمد. و بناچار برای درمان به سویس، ویشی و سپس به تالوار درشد که در آنجا دریاچه آنسی در او ساوی را به پرده کشید. به فرجام امبروز ولارد یک نمایشگاه تک-تنه از کارهای او را در سال ۱۸۹۵ در نمایشگاه خود سامان داد. سزان پرده‌هایش را از چار چوبیشان جدا کرده و آنها را لوله شده به نمایشگاه ولارد فرستاد. اگرچه این نمایشگاه صدایی نکرد اما بسی از نگارگران جوان را بسوی سزان در کشید. و چون سزان به هر از گاه دیده می‌شد باششی افسانه ای از خود برانگیخت. در پایان این دهه بسیار از نگار گاران پیشرواوا را به آوند "فرزانه" ارچمند می‌داشتند. در ۱۸۹۷ مادرش درگذشت و لو جاس دو بو فان را به او گذاشت. ولی او را تاب بردن بار یادهای آن خانه نبود.

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت نام: ۲۰۰۹-۰۱-۱۵

Re: پل سزان

by yady on Sun Jul 19, 2009 11:59 am

سالهای پایانی

در سالهای پایانی زندگی زناشویی سزان با همسرش ارتنس بی آرام و پر تنش بود. بسا هنگامی که از هم جدا می زیستند، پس از مرگ مادر شوهر ارتنس چندگاهی با پسرش پل به پیش سزان بازگشت اما پرخاش ها و ناخرسندی ها از سرگرفته شد. ارتنس یادداشت های مادر شوهر خود را پس از مرگش سوزاند و سزان در خواستاره ی مرگ خویش همه دارایی خود را به پسر بخشید و ارتنس راهیچ نگذاشت. سزان در جهان نگاره های خویش آرامش می یافت و از این روی بود که در ۱۹۰۲ خانه ای به همراه یک کارگاه نگارگری برای خود بر فراز تپه های آپکس ساخت. هنگامی که برای نگارگری به هوای آزاد می رفت همچون کشتگران جامه بر تن می نمود و با گاری اسبی که با مخمل سرخ آراسته شده بود به جایگاه نگاره گری می شد.

در سالهای ۱۸۹۹ و ۱۹۰۱ از او درخواست شد که در نمایشگاه ناوابستگان پرده هایش را به نمایش بگذارد و این نشان از نام آوری او بود و موریس دنیس که از دوستداران کارهای او بود پرده ی در ستایش سزان را کشید نه در نمایشگاه بروکسل در ۱۹۰۱ به تماشا گذاشته شد. و دنیس بود که او را به نمایش در سالون پاییز ' Salon d' Automne پاریس زیر آوند درخواند و این نمایشگاهی بس کامیاب بود و بسیار از تماشاگران که می پنداشتند سزان در گذشته است از این که او را هنوز در میان خویش میدیدند به شادی می آمدند و برای سزان این مایه ی خرسندی دیر رسیده بود و این شناسایی با نمایشگاهی که ولارد برای او زیر آوند نمایشگاه یادمان سزان در ۱۹۰۷ برآورده شد به اوج رسید.

و او همچنان آزمون های نگارگری خویش را با فشارانه دنبال می کرد و می گفت که آرزو دارد تا "منحنی های اندام رنان را با شانه های تپه ها به پیوند آرد" و می نوشت که "هنگامی که رنگ در توانگرترین خویش است ریخت به برترین برازایی می رسد". تا آنکه در یک روز بارانی هنگامی که با افزار نگارگری بر پشت خود را در جاده ای گل آلود به پیش می کشید به سکتی دچار آمد و در کنار جاده بر زمین غلتید. یک گاری لباس شویی کالبد نیمه جانش را از زمین برگرفت اما او یک هفته از آن پس به سینه پهلو در شصت و هفت سالگی درگذشت .

yady

کاربر حرفه ای

تعداد پست ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

Re: پل سزان

by yady on Sun Jul 19, 2009 12:05 pm

داوری: هنری که آفریننده ی هنر ست

سزان بی گمان از نگارگران پس هشیار و اندیشمند است. او برآن بود که به گونه ای نمایانه ای از ریختار بیافریند و تماشاگر را وادار کند تا باور کند که او به ریختارهایی که به راستی در جایی بوده اند می نگرد اما او همچنین می خواست که تماشاگر فراموش نکند که آنچه در برابر اوست نمایانه ای بیش نیست. پیش از سران نگاره گران پس از رنسانس می خواستند که تا آنجا که شدایی داشت ریختارهایی همتا و همگون با آنچه میدیدند را در پرده های خویش باز سازی کنند. برای سزان این هنری بود که میخواست خود هنر را در یک پرده از تماشاگر پنهان دارد ولی سزان را برایش آن بود که هنر را در پرده های خویش آشکاری دهد و این به دریافت هنر شناسانی چون کیت رابرتز "هنری ست که هنر می آفریند."

پژوهش دیداری سزان پژوهشی بسیار پیچیده و بنیانی است زیرا او بر این باور ست که دچارش های بسیاری را در نگاره گری می بایست چاره کرد. هر زدش رنگ سزان به پرده می باید که با خود بار همه ی باورهای او را برساند. او به قلم گیری و راستاپردازی پیرامونه ی در کارهای نگار گران پیشین ناباور بود. به گفته ی او " راستا پردازی ناب، گونه ای همپاشیدگی است" راستاپردازی پیرامونه ی و قلم گیری کناره ها در نپی تر و طبیعت دیده نمی شود زیرا به باور او همه چیز در نپیتر رنگ دارد. در گفتگوش با امیل برنارد گفت:

" در همانگاه که نگاره می کنیم داریم راستا ی پیرامون را پرداخت می کنیم. هرچه رنگ هم آهنگتر شود پیرامونه پردازی هم درستتر و نزدیکتر می گردد. هنگامی که رنگ توانگر است، ریختار به والا یی رسیده است. زدایی و پیوند سنگینی ها راز راستاپردازی و ریختار ست."

.نیرومندی هسته ها ی انگاشت در هنر سزان، اینکه می توان هر بخش آنرا زیر پژوهش و کاوش آورد و در هر زدش قلم موی او برایش و بایشی هوشمندانه و اندیشمند یافت کارهای او را در تراز شاهکارهای جاودانه می نهد. کارهای راهنمای آموزشی بسیار از نگاره گران گردید که تنها شماره ای اندک از آنان همچون پیکاسو ، براک و ماتیس در پیروی از او به سرفرازی و کامیابی رسیدند و آن بسیار از دیگران سر خورده و فراموش شده ماندند زیرا هرگز در نیافتند که کارهای سزان آمیزه ایست شگرف و پر شگفت از اندیشاری و کنجکاوی و شور و دلنگرانی و کاوش و نگرش ها و خیره ماندن هاو آمو نها و از خود گذشتگی ها. و در پایان دستاورد های سترگش آنچنان آشکار بود که به جواکیم گاسکه گفت: " من خیلی پیر هستم، خیلی زود آمدم ولی من گذرگاه را نشانه گذاشتم و دیگران آنرا دنبال خواهند نمود."

yady

کاربر حرفه ای

تعداد پست‌ها: ۳۳۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت‌نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

کریتیویسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

کریتیویسم یا **خلاق‌گرایی** نام یک مکتب هنری است.

این مکتب بر روی **خلاقیت** خارج و یا داخل حیطه هنجار شناسی **هنر** تاکید دارد. **هنرمند** با فراموش کردن گذشته **هنر**، دست به خلق آثاری نو و تازه با توجی‌هات هنری می‌آزاید. پس از رواج کپی کاری آثار هنری، این مکتب ارزش دوباره **هنر** ناب و خلاقانه را به جامعه هنر بازگرداند. هنرمند در این مکتب بر اساس دیده‌های و با برداشت از هر هنری در قالب **خلاقیت** محظ اثر خود را ارائه می‌کند.

مکتب وین در واقع‌گرایی توهمی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از **مکتب وین در واقع‌گری توهمی**)
پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

مکتب وین در واقع‌گرایی توهمی [1] یک **جنبش هنری** بود که در وین در سال ۱۹۴۶ به وجود آمد. این جنبش را پروفیسور آلبرت **پاریس ون گنترسله** [2] در آکادمی هنرهای زیبای وین [3] به وجود آورد. زیر دست او، دانشجویهای مکتب وین تکنیکهای استادان قدیم [4] را به کار می‌بردند و در کارشان از **نمادگرایی‌های** دینی و **اِزوتریک** [5] استفاده می‌کردند.

هنرمندان مهم این جنبش **ارنست فکس** [6]، **آریک برار** [7]، **رودولف هاسنر** [8]، **ولفگنگ هتتر** [9]، **آنتون لهمدن** [10] و **فریتز جانسکا** [11] بودند.

استوئیسیسم (Stoïcisme)

نظریه ی فلسفی گروهی از اندیشمندان یونانی در سده های ۳ و ۴ پیش از میلاد است که بنیادگذار آن زنون zenon بوده است. برای طرفداران این مکتب خوشبختی در تقوا نهفته است و باید از جذابیت ها و علاقه ها پرهیز کرد. نام دار ترین معرفان این شیوه ی تفکر Marc Aurele, Sénèque و Epictète هستند.

Epictète می گفت: « تحمل کن و خودداری کن ».

● اکسپرسیونیسم (Expressionisme)

اکسپرسیونیسم از مکاتبی است که در دوران جنگ جهانی اول شکل گرفت. این مکتب از راه نقاشی تحت تأثیر ونسان ونگوگ، در فرانسه و آلمان ایجاد گردید و سپس به ادبیات وارد شد و نخست بر نمایش نامه نویسی در آلمان تأثیر گذاشت. اکسپرسیونیست ها می کوشیدند احساس ها و حالت های درونی خود را با آزادی تمام بیان کنند. از پیشگامان این مکتب، آوگوست استریندبرگ سوئدی، گئورگ کایزر و برتولت برشت آلمانی بودند.

آثار برخی از این نویسندگان گاه به کابوس شباهت دارد و بیانگر آشفتگی های درونی انسان است. فرانتس کافکا، نویسنده مشهور چک، از اکسپرسیونیست هایی بود که رمان و داستان های کوتاهی نیز به زبان آلمانی نوشت.

این شیوه ی هنری گویای حالات ذهنی هنرمند است و عواطف و احساسات درونی او را می نمایاند. بسیاری از هنرمندان این جنبش با تحریف و کژنمایی و اغراق آمیز کردن مضامین و موضوعات، به کمک رنگ های تند و زنده، اوج هیجانات و احساسات ذهنی خود را بیان می کنند و با این کار قصد نمایش واپس گرایی و به بن بست رسیدن انسان مدرن را دارند.

هنرمندان برجسته ی این مکتب از جمله امیل نوله، ادوارد مونش، ماکس بکمان، فرانسیس بیکن، کته کل ویتس، ژرژ روئو، اگون شیله، اسکارکو کوشکا، لودویک کریشنر، جیمز آنسور، ریورا، آگوست ماک، فرانتس ماک و واسیلی کاندینسکی هستند

● اگزیستانسیالیسم (Existentialisme) هستی گرایی

اصطلاح اگزیستانسیالیسم از مشتقات واژه ی فرانسوی existentiel و واژه ی انگلیسی Existential به معنی "وجودی" است، و خود به معنای "اصالت وجود" یا "تقدم وجود" است. اساس فلسفه ی اگزیستانسیالیسم که در نیمه ی نخست سده ی بیستم پدید آمد، بر این باور استوار است که هستی موجودات دو جنبه دارد: ذات (essence) یا ماهیت، و وجود (existence). انسان تا وقتی با رفتار و عملکرد خود به ماهیتی فردی یا وجود مشخص دست نیافته، فقط دارای ماهیتی کلی یا ذات است. در این صورت تنها در مرحله ی وجودی که

در اموری انتزاعی و کلی با سایر همجنسان خود مشترک است، باقی می‌ماند، اما وقتی این موجود به سبب خودآگاهی بر ماهیت خود تأثیر می‌نهد و وجهه‌ای مشخص و معین پیدا می‌کند، به مرحله‌ی وجود می‌رسد.

پرسش اساسی فلسفه‌ی آگزیستانسیالیسم آن است که کدامیک از این دو جنبه بر دیگری مقدم است: ماهیت یا وجود؟

پاسخی که فلسفه تا سده ی ۱۹ به این پرسش می‌داد بر تقدم ماهیت تأکید داشته است. اما فلسفه‌ی

آگزیستانسیالیسم وارونه‌ی آن معتقد به تقدم وجود بر ماهیت است.

علت روی آوردن آگزیستانسیالیسم به ادبیات را نیز باید در تمایل این فیلسوفان در دوری از امور انتزاعی و گرایش به امور ملموس و محسوس جست‌وجو کرد.

آگزیستانسیالیسم نوعی سیستم فکری است که بر پایه‌ی آزادی انسان بنا شده است. باور اصلی آگزیستانسیالیسم همان گونه که گفته شد "تقدم وجود بر ماهیت" است. یعنی طبیعت واقعی هر کس پیش از آن که او به وجود بیاید وجود نداشته است و این وجود او است که در جریان کارهایی که انجام می‌دهد ماهیت او را نشان می‌دهد

آگزیستانسیالیسم نقطه‌ی مقابل جبر گرایی است. در جبر گرایی انسان به عنوان فردی که دارای سرنوشت محتوم و تعیین شده‌ای است شناخته می‌شود، ولی در آگزیستانسیالیسم که سارتر مشهورترین معرف آنست این انسان است که در موقعیت‌ها و در دو راهی‌های زندگی‌اش تصمیم می‌گیرد که چه راهی را انتخاب کند. او در این انتخاب آزاد است و نباید از سنت‌ها و رسوم پیروی کند. سارتر به همین دلیل نیز از پذیرش جایزه‌ی نوبل در ادبیات خودداری کرد.

● امپرسیونیسم (Impressionisme)

نهضتی فکری است که نقاشی را در یک چهارم پایانی سده ی ۱۹ میلادی دگرگون ساخت. امپرسیونیست‌ها در پی ثبت واقعیت گذرا بودند و به باور آنان موضوعات ساده به‌تر به آنان اجازه می‌دهد تا به آن چه که احساس می‌کنند بپردازند. این جنبش، نخستین جنبش فراگیر در هنر نو به‌شمار می‌آید و در فرانسه توسط ادوارد مانه و کلود مونه پدید آمد. نام این جنبش از تابلوی «امپرسیون، طلوع آفتاب» کلود مونه گرفته شده است. بررسی نور و رنگ و کیفیات طبیعی آن و ایجاد یک دیدگاه علمی در هنر، از مسایل مطرح در این مکتب است. هنرمندان امپرسیونیست از ارائه‌ی اشکال با خطوط واضح سرباز می‌زدند و به نور با نگاهی علمی می‌نگریستند. آنان مثلث به جای قرار دادن رنگ سبز، رنگ‌های زرد و آبی را در کنار یکدیگر قرار می‌دادند. استفاده از تضاد رنگ‌های مکمل و حذف رنگ‌های سیاه و خاکستری از پرده، از اصولی است که در این مکتب مورد توجه قرار دارد.

از هنرمندان برجسته‌ی این سبک می‌توان از ادوارد مانه، کلود مونه، آندو سیسلی، آگوست رنوار، کامی پیسارو، ژرژ سورا، ادگاردگا، پل سینیاک، آگوست رودن و نقاش انگلیسی تورنر (Turner) نام برد.

پست امپرسیونیسم :

این مکتب جنبشی شاخه شده از امپرسیونیسم توسط "پل سزان" است که در آن مضامین و موضوعات به صورت ناب هندسی و احجام افلاطونی نمایش داده می‌شود. سزان در این جنبش برای نمایش عمق، از تضاد رنگ‌های سرد و گرم (مدولاسیون رنگی) بهره می‌گرفت. استحکام در ساختار ترکیب بندی، صراحت شکل و فرم، تأکید بر بیان درونی به یاری رنگ و شکل، از ویژگی‌های این مکتب هنری است.

هنرمندان برجسته‌ی این مکتب نیز پل سزان، ونسان ونگوگ و پل گوگن هستند

● او مانیسم (Humanisme)

این مکتب از دید تاریخی جنبش و نهضت فکری ویژه ی سده ی ۱۶ میلادی است. ویژگی این جنبش تمجید از دوران گذشته و تمایل به شکوفایی کامل انسان است. اومانیزم بزرگ ترین تفکر عقیدتی دوران رنسانس است و اومانیزم ها در آن دوره به مطالعه ی متون اصلی و ترجمه و ویرایش آثار قدیم یونانی و لاتین می پرداختند.

از دید فلسفی هر تفکری که به انسان عالی ترین ارزش را بدهد او مانیزم گفته می شود. بنابراین نویسندگانی که در آثارشان از عقیده ی والای انسان و حفظ حقوق او و لزوم شکوفایی او سخن گفته اند اومانیزم هستند.

● اومانیزم (Unanimisme)

شاعر و نویسنده ی نام دار فرانسوی « ژول رومن » به یاری « ژرژ شنویر » پایه و بنیاد این مکتب را گذاشته است.

اومانیزم ها بر این باورند که :

در وجود هریک از ما دو نوع افکار و احساسات هست. نخست افکار و احساساتی که ویژه ی خود ما است و دیگری افکار و احساساتی که اجتماع ما و گروه های بشری گرداگرد ما (مانند خانواده، هم کاران، هم کیشان و مردم) به ما تلقین کرده اند.

مکتب گذشته معتقد بودند که فرد برای رسیدن به آخرین درجه تکامل باید شخصیت انفرادی خود را پرورش دهد و از دخالت دادن و تأثیر پذیری از دنیای خارج خودداری کند، اما اومانیزم با الهام از اندیشه های فلسفی آگوست کنت و ارونه ی آن را بیان می کند و اجتماع را منشاء تکامل و نبوغ و شکفتگی نیروهای فردی می داند.

● ایده آلیسم (Idealisme) پندار گرایی، آرمان گرایی

این مکتب فکری بر این باور است که واقعیت تنها به عنوان وجود روحی محض وجود دارد و جسم چیزی جز شکل تظاهر این وجود نیست. ایده آلیست ها همه ی موجودات و آن چه را که انسان در جهان درک می کند، نه عینی بلکه تصورات ذهنی و وابسته به ذهن انسان می دانند و معتقدند که اگر من که همه چیز را ادراک می کنم نباشم، دیگر نمی توان گفت که چیزی هست .

مکتب های ایده آلیستی به طور کلی بر دو نوع عمده بوده اند:

ایده آلیسم عینی و ایده آلیسم ذهنی:

ایده آلیست های عینی مانند افلاطون فیلسوف نام دار یونان باستان (۳۴۷ - ۴۲۷) پیش از میلاد و هگل اندیشمند بزرگ آلمانی (۱۸۳۱ - ۱۷۷۰) میلادی بر خلاف ماتریالیست ها که جهان واقعی را عینی می دانند، بر این باورند که تنها شعور به شکل کلی و خالص آن وجود عینی و خارجی دارد. یعنی جهان واقعی نتیجه ی تکامل عقل محض یا خرد مطلق و یا انعکاس آن است که در سیری نزولی از گوهر خود بدر آمده و به جهان مادی بدل شده است. یعنی مبدا نخست ایده بوده است که سپس دوباره سیر صعودی را آغاز می کند و به خود باز می گردد.

ایده آلیست های ذهنی مانند برکلی فیلسوف مشهور انگلیسی (۱۷۵۳ - ۱۶۸۵) میلادی اصلن منکر وجود جهان عینی و ماده ی خارج از ذهن بشر هستند و بر این باورند که تنها فرد (یعنی شخص متفکر)، شعور و ذهن او وجود خارجی دارند. یعنی اشیا فقط در حدود و تا آن جا که توسط فرد حس می شوند وجود دارند و جهان تنها در آگاهی، محسوسات و ذهن بشر وجود دارد.

سبک ایده آلیسم در ادبیات و هنر عبارت است از سبک متکی به تخیلات شاعرانه ی گوینده یا نویسنده و پیروان این مکتب در همه ی عرصه های هنری، سیاسی و یا اقتصادی به دنبال کمال مطلوب هستند

مکتب های ادبی و هنری

● آنیمیزم (Animisme) جان گرایی

آنیمیزم در ادبیات حالتی را بیان می‌کند که در آن گویی اشیا جان و شعور دارند. آنیمیزم از واژه ی لاتین “anima” گرفته شده است که به معنی روح است و آنیمیزم گرایش به روح دادن به اشیاء و طبیعت است. آنیمیزم به عنوان مثال در اثر “میلی یا خاک زادگاه” (Milly ou la terre natale) نوشته ی لامارتین و یا در اثر “دهان تاریکی” (La bouche d'ombre) نوشته ی ویکتور هوگو و “اشعار طلایی” (dores Vers) نوشته ی نروال به چشم می‌خورد.

آنیمیزم (Animism) يك نوع پنداشت و شیوه اعتقادي عمیق است که در بسیاری از مناطق قاره آفریقا رواج داشته است. از لحاظ واژه شناسی Animism به معنای جان و روان است. آنیمیزم به معنای روح پرستی، روح پنداری، اعتقاد به ارواح و جان گرایی در فارسی به کار رفته است.

در مورد آنیمیزم بحث های فراوانی وجود دارد. این آیین در تحولات و تطورات زمانی شکل های متعدد و متنوعی پیدا کرده است. در تفکر انسان های بدوی، خیال پردازی و احساسات عاطفی بر عقلانیت برتری دارد. بر همین مبنا همه جا را پر از ارواح و شیاطین می‌بیند که بر زندگی او سایه ای وسیع انداخته است. علت این امر آن است که در زندگی انسان ابتدایی، پرسش های اساسی و حیاتی پاسخ هایی آرام بخش و سودمند در بر ندارد، چراکه دانسته های ذهنی در جریان رشد و تکوین معرفت در مراحل ابتدایی و عامیانه قرار دارد. در واقع انسان های بومی در هر مسیر انحرافی و در برابر هر پدیده ای که قرار می‌گیرند آن را با کمک ارواح و همخوانی با آن می‌سنجند.

مبانی اساسی آنیمیزم را در سه محور می‌توان برشمرد: الف) اعتقاد به ارواح؛ ب) اعتقاد به مانا؛ ج) اعتقاد به سحر و جادوگری.

الف) اعتقاد به ارواح:

جامعه شناسان معتقدند منشأ اعتقاد به ارواح در فرهنگ های ابتدایی مسیر تکاملی را پیموده است. در ابتدا انسان های ابتدایی به علت نادانی و عدم رشد فکری، بر مبنای احساسات و عاطفه پدیده های طبیعی را دارای روح تلقی می‌کردند. از دیدگاه آنان، بسیاری از اتفاقات و جریانات طبیعی مثل آتش فشان، رعدوبرق، رشد و نمو گیاهان و ... معلول اراده ارواح تلقی می‌شد. علاوه بر اینها بومیان آفریقا بر این باور بودند که تعدادی ارواح آزاد (مانند اجنه) در چشمه ها و کوه ها و ... سرگردانند. قبایل «دوجون» و «بانتو» در آفریقا روح را عبارت از جسم سیال و کهربایی می‌شمارند که جای آن در بدن، خون است و دارای قدرتی است که می‌تواند از جسمی به جسم دیگر، از جایی به جای دیگر به سرعت منتقل شود. وقتی روحی از بدن صاحبش جدا شود، موجود خطرناکی می‌شود. قبایل «بامیا» در آفریقا، معتقدند که روح هرکس شبیه سایه اوست و مانند همزاد همیشه همراه صاحبش است و شکل آن همان سایه و تصویر عکسی است که در آب منعکس می‌شود. عموماً قبایل بومی پیرو آنیمیزم، معتقدند که روح در بدن هرکسی عاریه است و همیشه می‌کوشد که از آن فرار کند، از این رو، از منافذ بدن صاحبش خارج می‌شود، به خصوص از راه دهان و بینی و گوش ها. از این جهت بعضی قبایل مانند «سلب ها (Celebs)» بینی و ناف و منافذ دیگر شخص مریض را مسدود می‌کنند.

(ب) اعتقاد به نیروی «مانا»:

در مورد مانا قبل از هر توضیحی ذکر این نکته ضروری است که اعتقاد به «مانا» در آیین توتیمیس پیشرفته هم وجود دارد.

مانا به طور کلی چه در آیین توتیمیس، چه در آیین آنیمیس به معنای نیروی غیرمادی، کلی و نامشخص است که به همه چیز تحریک و حیات می بخشد و ممکن است در همه چیز باشد. اما مفهوم اختصاصی مانا در آنیمیس این است که اگر در چیزی بیشتر متمرکز باشد آن چیز دارای نیرو و خاصیت جادویی زیادی خواهد بود. بنابراین، در آنیمیس جادوگران می کوشند که نیروی بیشتری کسب کنند تا نیروی جادویی آنها، برای غلبه بر دشمن و تسخیر ارواح شر، زیادتر شود.

بر همین مبنا، سوءاستفاده از مانا در آنیمیس بیشتر از توتیمیس بوده است چراکه مانا در جان گرایی در مسیر سحر و جادویی به کار می رود و در صورتی که در توتیمیس فقط به عنوان نیروی محرکه در اشیاء و جانداران شناخته شده است.

(ج) اعتقاد به سحر و جادوگری:

در آنیمیس اعمال سحر و جادوگری دو کارکرد داشته است: اول آنکه ارواح شیاطین و دشمنان را از افراد معتقد به آیین دور کنند. دوم آنکه به وسیله سحر و جادو اخبار و حوادث آینده را پیشگویی کرده و انسان ها را نسبت به محیط و وضعیت آینده شان باخبر سازند.

در این باره ویل دورانت که تحقیقات گسترده ای انجام داده می گوید: «هنگامی که انسان اولیه عالمی از ارواح برای خود ساخت، بدون آنکه ماهیت واقعی و تمایلات آنها را بداند، درصدد برآمد خشنودی آنها را جلب کند و از آنها در امور خود استمداد جوید، به این ترتیب است که به جان گرایی برای اشیاء که ریشه دیانت اولیه است، عامل دیگری (سحر و جادو) افزوده شد و این سحر به منزله روح شعائر دینی به شمار می رود».

● اسپریتوالیسم (Spiritualisme) روح گرایی

دو طرزفکر با این نام شناخته می شود:

- ۱) سیستمی فلسفی که باور دارد دنیا از دو واقعیت تشکیل شده است: ماده و روح، و این دوگانگی در ساختار انسان نیز به کار رفته است.
- ۲) سیستمی فلسفی که باور دارد در دنیا تنها یک واقعیت وجود دارد و آن روح است.

تأثیر آلمان اکسپرسیونیسم بر فایتینگر لایونل، ماکه، مارک با آنکه فقط از طریق واپسین نقاشیهای کوبیسم فوتوریسم تأثیر گذاشت گذشت از نخستین لحظه های پیدایش فوتوریسم عملاً در بطن نقاشی و پیکر تراشی بود که (۱۹۰۸) ایتالیایی شاعر توماسو مارینتی فیلیپو فوتوریسم ابتدا جنبشی ادبی برخواسته از ذهن و به صورت بود میلان بعدها در نقاشی تأثیر گذاشت. فوتوریسم در اصل جنبشی برخواسته از شهر پدیدار شد. ۱۹ سده در ایتالیا جوان بر ضد رخت کالبد فرهنگی و تاریخی فکران روشن طغیان و مارینتی بود، فوتوریسم مارینتی بخشی از جنبش فوتوریسم برخواسته از شخصیت شعله ور و گری طغیان ریشه داشت که به نوعی نیچه فردریش و برگسون هانری پیراوش در فلسفه های در رفتار آنها تبدیل شد آناشیسست.

روسولو لوئیجی و کارا کارلو، بوتجونو امیرتو، مارینتی از هنرمندان به نام این مکتب می توان به اشاره کرد و بعدها یکی از تأثیرگذارترین افراد این مکتب میلان اوایل ۱۹۰۹ در سورینی در جینو، هم بود، به آن پیوست مارینتی که استاد بالا جاکومو یعنی

هنر دیدگانی (Optical Art) یا (Op Art) به نوعی نقاشی یا اشکال دیگر **هنر** گفته می‌شود که با **خطای دید** سر و کار دارند و یا از آن استفاده می‌کنند. هنر دیدگانی، یک **جنبش هنری** بود که در سالهای دهه ۶۰ شصت میلادی، از **هنر پاپ (Pop Art)** مشتق شد و به صورت مکتبی مستقل درآمد. بسیاری از نمونه‌های مشهور هنر دیدگانی سیاه و سفید رسم شده‌اند، به این دلیل برخی آن را **آبستره** می‌دانند. بیننده‌ای که به آثار این سبک می‌نگرد، ممکن است حرکت، چشمک زدن، خاموش و روشن شدن، چرخش، لرزش یا جهش مشاهده کند. عبارت انگلیسی Op Art اولین بار به سال ۱۹۶۴ در **مجله تایمز** آمده، اگر چه بسیاری آثاری که امروزه به عنوان Op Art دسته بندی می‌شوند، پیش از این تاریخ آفریده شده‌اند. در سالهای اخیر با گسترش و رشد گرافیک کامپیوتری انواع جدیدی از این آثار پدید آمد که نمونه شاخص آنها، تصاویری بود که در سالهای دهه ۷۰ خورشیدی به نام **تصاویر سه بعدی** در جراید به چاپ می‌رسید

فمینیسم (Feminisme)

فمینیسم جنبشی فکری است که بر مبارزه برای برابری حقوق زن و مرد متمرکز گردیده است. جریان فمینیستی جریانی ویژه ی سده ی ۱۹ در غرب بوده است که اکنون نیز ادامه دارد و اغلب دارای گرایشات افراطی است. ژرژسان (George Sand) نویسنده ی زن فرانسوی با نام اصلی آماندین دودوا از بنیادگذاران آن است. MLF (جنبش آزادی زنان) از مشهورترین سازمان های این نهضت در اروپا است.

● فوویسم (Fauvisme)

فوویسم مکتبی فرانسوی در زمینه ی نقاشی است که در آغاز سده ی ۲۰ پدیدار شد.

سبک فوویسم بهره گیری جسورانه و نا متعارف از رنگ های خشن است که در قرن بیستم در فرانسه ، توسط هنری ماتیس ، مانگن و مارکه ایجاد شد . هنرمندان این سبک با تلفیق اصول امپرسیونیسم و سمبولیسم و طراحی دقیق و با استفاده از رنگ های کریه ، پرشور ، غیر واقعی و نامتعارف آثار خود را می آفرینند. در صورتی که این رنگ های غیر منطقی از نقاشی های این سبک حذف شود و رنگ های منطقی جایگزین آن گردد، نقاشی ناتورالیسم یا رئالیسم ایجاد می شود.

هنرمندان برجسته ی این سبک هنری ماتیس ، آندره درن ، ولامینگ ، ژرژروئو ، مانگن و مارکه هستند

● کلاسیسیم (Classicisme)

اسلوب هنری کلاسی سیستم (از ریشه لاتین Classicus یعنی نمونه، سرمشق) برای هنر اروپا در دوران سلطنت های مطلقه، یعنی سده های ۱۷ و ۱۸ مرسوم و متداول بوده است و شاعر معروف درباری فرانسوی بوالو در هنر شعر (۱۶۷۴) تئوری این اسلوب را بیان داشته است و آثار هنری باستانی یونانیان و رومیان سرمشق هنری آن است ولی البته به مقتضای زمانه مسایل روز و روحیات روز نیز در آن بازتاب یافته است.

کلاسیسیم اغلب به عنوان مکتبی مخالف رومانسیسم و باروک تلقی می شود.

ویژگی های کلاسیسیم عبارت است از:

- اثر هنری به کار هنری و تکنیکی نیز نیاز دارد و از الهام تنها ناشی نمی شود.
- نویسنده ی کلاسیک بر این باور است که طبیعتی بشری وجود دارد و ترسیم این روح بشری در طی اعصار

با ارزش و با دوام باقی خواهد ماند.
 - نویسندگان قدیمی دوران آنتیک مورد تحسین و تقلید نویسندگان کلاسیک هستند.
 - هنر کلاسیک به دنبال نظم و اعتدال در هنر است.
 یکی از عرصه های کاربرد کلاسیسم در معماری است که در آن از اجزای ساختمانی عهد باستان و آنتیک بهره گرفته می شود.
 از جمله مشهورترین معرّفان این نهضت راسین، فونتن، برویر، پاسکال، مولیر، لاروشفوکو، لفایت، بوسوئه و بوالو هستند.

● کاسمو پولیتیسیم (Cosmopolitisme)

کاسموپولیتیسیم از دو واژه یونانی cosmos به معنی دنیا و polites به معنی شهروندی ساخته شده است. این واژه را جهان وطنی ترجمه کرده اند و مفهوم آن این است که همه ی کشورهای دنیا یک کشور و همه ی ساکنان این کشورها در واقع یک ملت بوده و هم وطن هستند.
 مکتب جهان وطنی به وسیله دو شاعر و نویسنده ی فرانسوی والری لاریو و پل موران پایه گذاری شده است.

● کوبیسم (Cubisme) حجم گرایی

کوبیسم از واژه ی لاتینی Cubus به معنی "مکعب" ساخته شده است جنبش هنری کوبیسم در آغاز سده ی ۲۰ میلادی با نقاشی های پابلو پیکاسو Picasso و ژرژ براک Braque به اوج خود رسید. نقاشی های این دو هنرمند موجب تحول عمیق نقاشی در اروپا گردید، زیرا آنان به تقلید از سزان Cezanne تصاویر را با خطوط هندسی می کشیدند و سایه ها را از میان می بردند. بدین ترتیب اشیاء معنای طبیعی خود را از دست داده و معنایی هنری می یافتند. در این شیوه، برای بیان مضامین، نمایش توام زوایای دید مختلف (فضا سازی هم زمان) وجود دارد. با چون این عملکردی، ساختار واقعی شکل اصلی شکسته شده و اشکالی انتزاعی به وجود می آید. پیروان این مکتب با استفاده از قوانین فیزیک کوانتومی، سعی در القای عامل زمان به بینندگان دارند.

کوبیسم در ادبیات موجب ترکیب شعر و تصویر گردیده است که آپولینر Apollinaire نویسنده ی فرانسوی از پیشاهنگان آن است

هنرمندان برجسته ی دیگر این سبک عبارتند از: فرنان لژه، خوان گری، روبرت دلونه، ژاک لیب شیتس، کنستانتین برانکوزی، زادکین، آرکی پنکو و دوش ویلون.

● لیبرالیسم (Liberalisme) آزادگرایی، آزاد منشی

در این مکتب فکری هر فرد باید منتها درجه ی ممکن از آزادی را داشته باشد.

● ماتریالیسم

به معنای ماده‌گرایی فلسفی است. این مکتب در مقابل ایده آلیسم مطرح شد. شاخه‌های مهم آن ماتریالیسم مکانیکی و ماتریالیسم دیالکتیک و ماتریالیسم تاریخی است. ماتریالیسم مکانیک را فویرباخ بنیادگذاری کرد و ماتریالیسم دیالکتیک و تاریخی را مارکس.

انسان را اشیاء بی نهایت زیاد و متنوعی احاطه کرده است که برخی از آن‌ها از کوچکترین ذرات اتم گرفته تا عظیم‌ترین ستارگان کیهانی بی جان هستند و برخی دیگر از ساده‌ترین موجودات یک سلولی گرفته تا بخرنج‌ترین و رشد یافته‌ترین جانوران که انسان باشد جان دارند. این اشیاء بی نهایت متفاوت دارای خواص گوناگون هستند. بشر در طول تاریخ و در نتیجه آزمایش‌های پیاپی خود با پیشرفت دانش و گسترش فعالیت‌های پراتیک خویش کم‌کم دریافت که هر قدر هم اشیاء و خواص شان گوناگون باشد با این همه آن‌ها دارای مبانی مشترکی هستند. در دوران‌های باستان گروهی از فلاسفه یونان باستان این مبنا را مشترک یا اساس جهان و پایه واقعیت را این یا آن چیز مثلن آب یا آتش می‌دانستند. نزد متفکران باستانی چین و هند نظیر همین عوامل دو، چهار یا پنجگانه بوده است و در ایران کهن نیز عقیده مربوط به وجود چهار آخشیج (یا عنصر): آب، هوا، آتش، خاک و یا طبایع چهارگانه: گرمی، خشکی، سردی و تری با رخنه از منابع هندی و یونانی رایج بوده است.

زروانیان، "زروان بیکران" یا گیتی ماده را عنصر نخستین می‌دانستند که تمام موجودات از آن پا به عرصه وجود نهاده است. دمکریت فیلسوف بزرگ یونان باستان می‌گفت اصل جهان از یک عنصر تجزیه ناپذیر است که از ترکیب آن، اشیاء مختلف پدید می‌آید و آن را "اتم" (ا به معنای نفی، تم از واژه بریدن و قطع کردن) یا "بخش ناپذیر" (در اصطلاح فلسفی ما - جزء لایتجزی) نامید.

با تکامل اندیشه بشری این کشف بزرگ به عمل آمد که آن پایه مشترک و اساسی عمومی را نباید با اشکال مختلف اشتباه کرد، بلکه این نتیجه فلسفی حاصل شد که در درجه اول همه اشیاء جهان در این اصل شریکند که به خودی خود و مستقل از انسان، مستقل از تفکر و اندیشه و احساسات و تمایلات انسان، یعنی به طور عینی، وجود دارند. مثلن علوم طبیعی ثابت کرده است که میلیون‌ها سال قبل از پیدایش هر گونه موجود زنده‌ای زمین و اجرام کیهانی وجود داشته‌اند و این خود نشان می‌دهد که طبیعت عینی است، مستقل از انسان و شعور اوست. به عبارت دیگر این عقل نیست که ماده را خلق کرده، بلکه در کره زمین تکامل چندین میلیارد ساله ماده است که منجر به پیدایش شعور و خرد انسانی شده است.

پراتیک بشری آزمایش و تجربه روزانه، فعالیت تولیدی و علوم طبیعی با تمام دستاوردهای خود به ما نشان می‌دهد که جهان به طور عینی وجود دارد. عینیت جهان یعنی وجود آن در خارج و مستقل از شعور و اراده و خرد به معنای آن است که جهان مادی است. این کلمه معنای فلسفی دیگری ندارد.

از نگاه تاریخی دانش ما متأثر از وضعیت اقتصادی و اجتماعی ما است. در این زمینه تولید اجتماعی نقش بزرگی را بازی می‌کند. تولید اجتماعی تعیین کننده ترین عامل در شناخت بشر است. به این معنی که شناخت ما بر اساس رشد تولید اجتماعی ما رشد می‌کند. به این اساس رشد تولید اجتماعی را می‌توان به دو مرحله تقسیم کرد. یکی تولید اجتماعی طبیعی و دوم تولید اجتماعی دستی یا صنعتی. در تولید اجتماعی طبیعی قوای طبیعی نقش مهمی را بازی می‌کنند. تولید اجتماعی طبیعی در سه دوره تولید تاریخی بازتاب یافته است. در سه دوره تاریخی کمون اولیه، برده داری و فئودالی، شیوه ی تولید شیوه طبیعی بوده است. در تمام این دوره های تاریخی قوای طبیعی در رشد تولید و اساس تولید نقش مهمی را بازی نموده است. از این رو بشر در این سه دوره ی تاریخی به قوای طبیعی متکی بوده است. این اتکا به قوای طبیعی در نحوه ی تفکر آنان نقش مهمی را بازی می‌نموده است. آنان به هر نحو خود را مدیون قوای طبیعی می‌دانسته اند. هر گونه تفکر آزاد و انسانی نا ممکن بوده است.

در دوره ی تاریخی بورژوازی تولید صنعتی بوده است. در این دوره ی تاریخی دیگر بشر به قوای طبیعی متکی نیستند. از این رو می‌توانند مستقل از قوای طبیعی عمل و فکر کنند. این دوره را می‌توان دوران آزادی انسان از قوای طبیعی و دوره تفکر آزاد انسانی نامید. بشر با شکل گیری این دوره ی تاریخی بوده است که توانسته است آزاده فکر کند. به همین دلیل آغاز این دوره با آغاز رنسانس انسانی مزین گردیده است. صرفن با آغاز این دوره بود که انسان توانست جدایی شعور و طبیعت را وجدان نماید. همچنین انسان در طبیعت به مقام به سزای خودش دست یافت. ماتریالیسم دیالکتیک تنها می‌توانست تحت این شرایطی پا بگیرد. شرایطی که انسان از قوای طبیعی آزاد عمل می‌کند. قوای طبیعی را در خدمت خودش در می‌آورد و صنعت اساس تولید قرار می‌گیرد.

این که اشیاء را خارج از شعور خود می‌دانیم نتیجه ی بهبود شرایط تولید اجتماعی ما است. جغرافیای تولید صنعتی و جغرافیای تفکر آزاد مادی با هم همخوانی دارند. هر اندازه به جوامع صنعتی نزدیک می‌شویم یقین و ایقان مردم به ضعف ایده های مذهبی بیش تر می‌گردد.

● مدرنیسم

عنوان دوره‌ای است در تاریخ ادبیات، هنر و اندیشگی. غرب است که به لحاظ ظهور مشخصه‌های جدیدی در عرصه‌ی موضوع، شکل، مفاهیم و سبک از دوره‌های قبل متمایز است. آغاز این دوره در کشورهای مختلف تاریخ متفاوتی دارد. نخستین طلوع‌های ظهور مدرنیسم در فرانسه از دهه‌ی پایانی سده‌ی نوزدهم آشکار شد و تا دهه‌ی ۱۹۴۰ ادامه یافت. اما در روسیه از سال‌های پیش از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ تا دهه‌ی ۱۹۲۰، در آلمان از دهه‌ی ۱۸۹۰ تا دهه‌ی ۱۹۲۰، در انگلستان از اوایل سده‌ی بیستم تا دهه‌ی ۱۹۳۰، و در امریکا از اندکی پیش از جنگ جهانی اول تا جنگ دوم جهانی را در بر می‌گیرد.

● مکتب تشنجی

گروهی از شاعران سده‌ی ۱۹ که در دهه‌ی ۱۸۴۰ و ۱۸۵۰ شهرت قابل توجهی در انگلستان و امریکا کسب کردند. سه عضو اصلی این گروه پی. ج. بیلی، سیدنی دابل و الکساندر اسمیت بودند. از آثار مشهورشان Festus اثر بیلی، The Roman اثر دابل و درام زندگی اثر الکساندر اسمیت است. این نمایش‌نامه‌های منظوم پر آب و تاب و مفصل به نظم "نو رمانتیک" اغراق‌آمیز و پرطنطنه‌ای نوشته شده‌اند و چندان ضابطه‌ای بر قالب و ساختار آن‌ها حاکم نیست. در سال ۱۸۵۳ م چارلز کینگزلی کار آنان را "تشنجی" نامید.

مکتب غرقه در اشک اصطلاحی تمسخرآمیز مربوط به شاعران رمانتیک متقدم که بر جنبه‌های غمبار و ناخوش زندگی درنگ می‌کردند و به آن گرایش داشتند است.

● مکتب غرقه در اشک

اصطلاحی تمسخرآمیز است مربوط به شاعران رمانتیک متقدم که بر جنبه‌های غمبار و ناخوش زندگی درنگ می‌کردند و به آن گرایش داشتند.

● مکتب گورستان

در تاریخ ادبیات انگلستان، به شعر دسته‌ای از شاعران که در میانه‌ی سده‌ی هجدهم می‌زیستند و بر خلاف شاعران نوکلاسیک عصر خود، به مضامین اندوهناک و رازگونه می‌پرداختند، شعر مکتب گورستان اطلاق می‌شود. این شاعران بیش‌تر به مرگ و صحنه‌های تیره و راز آلوده توجه داشتند و آثارشان مقدمات برخی از جنبه‌های اندوهگنانه در مکتب رمانتیسم را فراهم آورد. شاعران اصلی این مکتب پارنل، روبرت بلر و ادوارد یانگ بوده‌اند ولی مشهورترین شعر این مکتب را با نام "مرثیه‌ای در گورستان دهکده" توماس گری سروده است.

● میستیسیسم (Mysticism)

عبارتی که بیانگر وحدت درونی بین فرد با خداست و موقعیت کسی که بدنبال رابطه مستقیم الهی است.

● ناتورالیسم طبیعت‌گرایی

ناتورالیسم مکتبی است که احساس و عاطفه و تخیل را کنار می‌گذارد و بر واقعیت‌های طبیعت و اصول و قانون‌های علمی تکیه دارد. انسان را موجودی اسیر در چنگال غریزه‌های خود و وراثت و قانون‌های طبیعی می‌شناسد. این مکتب که در سال‌های پایانی سده‌ی نوزدهم میلادی پدید آمد، پیروان چندانی جز در اروپا نیافت. امیل زولا نویسنده فرانسوی، تورگنیف نویسنده روسی و جورج الیوت نویسنده انگلیسی از پیشگامان این مکتب بودند.

ناتورالیسم نه تنها یک اسلوب بلکه سیستمی از نظریات استهتیک (زیبایی‌شناسی) است که در نیمه دوم سده‌ی نوزدهم پدید شد و پایه فلسفی آن مکتب پوزیتیویسم اوگوست کنت و هربرت اسپنسر و هیپولیت تن (Hippolyte Taine) و دیگران بود

ناتورالیسم یا طبیعت‌گرایی رخنه در روندهای ماهوی و عمقی واقعیت را وظیفه‌ی خود نمی‌شناسد، بلکه کافی می‌داند که خلاقیت هنری به کپی کردن اشیا و پدیده‌های تصادفی و انفرادی واقعیت بپردازد.

امیل زولا را معمولن از برجسته‌ترین نمایندگان این اسلوب و مکتب یاد می‌کنند این مطلب درست است ولی خلاقیت هنری زولا غالبین با نظریات تنوریک او در تضاد بوده است و این خود نمودار متناقض بودن بینش استهتیک طبیعت‌گرایان است، زولا نظریات تنوریک خود را در آثاری مانند **رمان تجربی** (۱۸۸۰) و **طبیعت‌گرایی در نمایش** (۱۸۸۱) بیان داشته است. خلاصه‌ی این تئوری آنست که پدیده‌های زیستی (بیولوژیک) و اجتماعی دارای یکسانی و اینهمانی است و هنر از سیاست و اخلاق مستقل است. ولی زولا همان گونه که گفتیم خود نتوانست در آثار برجسته‌ای که آفرید این تئوری را به کار ببندد و نوعی واقع‌گرایی در فعالیت هنری او خود را با قوت نشان می‌دهد.

در عصر ما طبیعت‌گرایی در هنر بار دیگر قد علم کرده و این بار حتا از سنن تنوریک طبیعت‌گرایان سده‌ی نوزدهم فراتر رفته است. طبیعت‌گرایان امروزی معمولن از ستاینندگان نظام موجود بورژوازی هستند. خصلت نمونه‌وار مکتب و اسلوب آنان فیزیولوژیسم است یعنی گرایش به بیان صریح کلیه فعل و انفعالات جسمانی. جستجوی اشکال مبتذل تفریح آور، توجه افراطی به نمایش‌های آمیخته با موسیقی (ملودرامیسم)، توجه به زیبایی ظاهری چشمگیر در ژانرهای مختلف، آن چه که آن را "هنر توده‌ها" (Pop art) نامیده‌اند. این اسلوب خواه به شکل مستقیم و خواه به شکل غیر مستقیم روح انفعالی در جامعه، احتراز از نبرد اجتماعی، بی‌تفاوتی نسبت به غم و شادی دیگران و تمایل ویژه به غرایز جانورانه را موعظه می‌کند و به اسلوب هنری شکل‌گرایی (فرمالیسم) سخت نزدیک است.

از نظر فلسفی ناتورالیسم به قدرت کامل و محض طبیعت که نظم بی نظیری داشته باشد می‌گویند و از جهت ادبی این مکتب تقلید موبه مو و دقیق از طبیعت است.

برخی از نویسندگان ناتورالیست معتقدند که ادبیات و هنر باید جنبه‌ی علمی داشته باشد. به گفته امیل زولا همانطور که زیست‌شناس درباره‌ی موجود جان دار به بررسی تجربی می‌پردازد نویسنده نیز باید شیوه یک زیست‌شناس را پیروی کرده و روش تجربی را مورد توجه قرار دهد.

ویژگی‌های سبک ناتورالیسم عبارتند از:

۱- فرد و اجتماع دارای هیچ گونه امتیاز خارجی نیستند و قانون تنازع بقا در همه‌ی کارها و اتفاقات به چشم می‌خورد، یعنی اگر موجودی به کار خوب یا بدی دست بزند این نتیجه‌ی اراده اش نیست بلکه جبر و قوانین طبیعت او را به این کار وادار کرده است.

۲- در نوشته‌های ناتورالیستی بیش از حد و اندازه به جزئیات توجه می‌شود و باریک بینی و ریزه کاری و ذکر عوامل و حوادث بسیار جزئی گاهی خسته کننده و بی‌هوده می‌شود.

این ذکر جزئیات شامل کوچک ترین حرکات قهرمان داستان تا جزئی ترین چیز در محیط او و فرعی ترین حادثه در زندگی او می‌شود.

۳- در این سبک، جسم بیش از روح ارزش دارد یعنی هر نوع نظم یا بی نظمی مربوط به جسم آدمی می‌شود که آن هم نتیجه‌ی توارث است و روان و روح فقط حکم سایه را دارد.

۴- در سبک ناتورالیسم مکالمه های طولانی و بی مورد به آن اندازه موضوع رمان و نمایشنامه را اشغال می کند که گاه آن را از حقیقت نمایی و لطف می اندازد.

نام دار نرین شاعران و نویسندگان ناتورالیست عبارتند از:

امیل زولا پیشوای ناتورالیست های فرانسه، جرج مور از انگلستان، وان لانپ امانتس از هلند، کرتزر، هولتس شلاف، هاپتمان از آلمان و هنریک ایبسن نروژی.
ناتورالیسم زاده فلسفه اثباتی "اگوست کنت" و شارح و مفسر آن "هیپولیت تن" نقاد معروف فرانسوی است. تن می گوید همان طور که زندگی به وسیله علوم طبیعی مورد مطالعه قرار می گیرد، هنر و ادبیات نیز باید با قوانین علمی تطبیق کند. او معتقد است آن چه نویسنده به وجود می آورد اجبارن به عواملی وابسته است و فکر انسان از قوانین نیرومندی که رفتار او را تعیین می کند اطاعت می نماید.
ناتورالیسم پا به پای رئالیسم به وجود آمده است و بزرگ ترین نماینده ناتورالیسم یعنی امیل زولا و یارانش سعی دارند به هنر و ادبیات جنبه علمی بدهند.

به عقیده ی زولا نویسنده باید تخیل را کنار بگذارد و دارای حس واقع بینی باشد و مانند یک شیمی دان یا فیزیک دان که درباره ی مواد بی جان کار می کند و یا چون فیزیولوژی دان که اجسام زنده را مورد آزمایش قرار می دهد، نویسنده هم باید درباره ی صفات و مشخصات و رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری به همان طریق کار کند.

ناتورالیسم معتقد به جبر علمی است و می گوید حوادثی که در دنیا اتفاق می افتد، مطابق قوانین علمی و تحت تأثیر علل جبری است و مطابق این جبر از شرایط معین نتایج معین به دست می آید.

به عقیده این گروه کیفیت روانی و رفتار اشخاص را در اجتماع، وضعیت جسمی آنان تعیین می کند. زولا دنیای بشری را تابع همان جبری می داند که بر سایر موجودات طبیعت حکمفرماست. وی رمان نویس را تشریح کننده ی وضع فردی و اجتماعی بشر می داند و تأثیر وراثت را در تکوین شخصیت می پذیرد. شخصیت در رمان های زولا تحت تأثیر وضع مزاجی و ارثی و عوامل دیگری از این قبیل است از این رو فرد مجبور به انجام دادن کارهای معینی می شود.

نویسنده ی ناتورالیسم به توصیف جزئیات هر چیز می پردازد و این جزئیات را برای اثبات نظر علمی خاص خودش مورد توجه قرار می دهد. او وضع روانی هر فرد را نتیجه مستقیم وضع جسمی اش می داند. وضع جسمی هم از نظر او چیزی است که به ارث به او رسیده است. از نکات مهمی که در شیوه ناتورالیسم هست یکی توجه به زبان است و دیگری توجه به توصیف زشتی ها، نویسنده می کوشد در نقل گفتار هر یک از شخصیت های داستانی خود همان جملات و عباراتی را بیاورد که طبعن باید به زبان آورد. اگر چه آن عبارات و کلمات زشت و ناهنجار باشد.

از کسانی که با زولا دوست و همکار بودند و تا حدی شیوه او را می پسندیدند یکی "گوستاو فلوپر" است و دیگری "گی دو مپاسان". با این همه فلوپر در بسیاری موارد با زولا موافق نیست و به او اعتراضی دارد و "گی دو مپاسان" که در واقع نخستین بار داستان کوتاه را در ادبیات فرانسوی وارد می کند، هر چند با زولا دوست و هم عقیده است اما ناتورالیسم او نوعی رئالیسم اغراق آمیز است و با آن چه زولا می گوید تفاوت دارد.

● ناتورالیسم (Naturisme)

از بزرگان این مکتب می توان سن ژرژ بوئلیه و اوژن موفور را نام برد.

شاعران ناتورالیست: هم سردی و خشونت سبک پاراناس و هم ریزه کاری ها و موشکافی های بی مایه سمبولیسم را رد می کردند و در آثار خود، زندگی و طبیعت و عشق و کار و شجاعت را بزرگ می داشتند. هر چند آنان در راه گسترش مکتب خود پیروزی نیافتند اما در خارج از مکتب روی اشعار و نوشته های دیگران آثار آن به خوبی پیدا شد.

اشعار (آنا دونوای) و (فرانسیس ژامز) شاهد گویای آن است.

● نارسسیسم (Narcissisme)

در مورد فردی بکار می رود که شیفته خودش شده و خود را تحسین می کند. خود این واژه اشاره ای است به

نارسیس پرسوناژ اسطوره ای یونان: نارسیس پس از اینکه تصویر خود را در آب دید شیفته اش شد و سرانجام بخاطر اینکه قادر نبود آنرا تصرف کند مرد.

● ناسیونالیسم (Nationalisme)

در مورد فردی بکار می رود که به ملت خودش علاقه دارد. البته ناسیونالیست بودن به معنای تنفر داشتن به سایر ملل نیست.

● نئولوژیسم (Neologisme)

اختراع کلمات جدید یا ساختن معنی جدید برای یک واژه را نئولوژیسم گویند.

● ناتوریسم، طبیعت گرایی (Naturisme)

از واژه «Nature» می آید به معنی طبیعت. از نظر مذهبی دکتربینی است که معتقد است همه مذاهب از طبیعت گرفته شده اند.

● نو کلاسیک

نزد نویسندگان نو کلاسیک انسان هدف ادبیات است و چون شعر بازتاب زندگی انسان هاست، پس باید جنبه ی ارشادی داشته باشد و از زیبایی نیز بی بهره نباشد. از نظر آنان، انسان جزئی از زنجیره ی بزرگ هستی است و در این زنجیره، از مقام و موقعیت معینی برخوردار است، از این رو باید هدف هایی را بجوید که دستیابی به آن ها برایش امکان پذیر است و در این راه از غرور و افزون طلبی بپرهیزد. بنا به دلایلی که ذکر شد، از دیدگاه نو کلاسیک، انسان در زمینه هنر و ادبیات نیز نمی تواند فارغ از قید و بند و محدودیت عمل کند و ذوق و قریحه هنری اش باید تابع قوانین و نظم معینی باشد. به همین دلیل دوران نو کلاسیک ها را عصر "طبیعت نظام یافته" نیز می نامند.

● نیهیلیسم (Nihilisme)

دکتربینی که بر روی پوچی ساخته شده است. نیهیلیسم از واژه لاتین "Nihil" گرفته شده به معنی "هیچ". برای فرد نیهیلیست هیچ چیز معنی ندارد. کامو نویسنده فرانسوی بدنبال راهی برای فرار از نیهیلیسم بود. او در اثر "تابستان" خود می گوید: "نیهیلیسم مطلق وجود ندارد. وقتی که می گویند همه چیز بی معنی است چیزی را بیان می کنند که معنی دارد."

● واقع گرایی اجتماعی (رئالیسم سوسیالیستی)

آن چه در تئاتر به رئالیسم سوسیالیستی یا واقع گرایی اجتماعی مشهور است تا حدود زیادی یک پدیده ی روسی است و آناتولی لوناچارسکی (۱۹۳۳م) تئوری آن را بنیاد نهاد. زمینه مورد نظر وی به ویژه پیشرفت تئاتر شوروی بود.

● ورسم (verisme)

یا واقع‌گرایی محض، نام مکتب ادبی اروپایی و تقلید و تلفیقی از مکتب رئالیسم و ناتورالیسم فرانسه است. این مکتب نخست در ایتالیا توسط نویسنده‌های اهل سیسیل به نام حیوانی ورگاه به وجود آمد و در همان جا نیز از بین رفت. او با لحن سوزان و تند و خشن و بی‌پرده‌ای شیوه بیان نویسندگان قدیم ایتالیا را با فلسفه اخلاقی توماس هاردی انگلیسی درهم آمیخت و مجموعه داستان قصه‌های روستایی و دو رمان بزرگ دیگر را خلق کرد.

این مکتب امروز به عنوان نمونه بی‌مانند هنر داستان سرایی ایتالیا تلقی می‌شود.

ورگاه در جوانی داستان‌های عوام‌پسندی نوشته بوده در سنین بالاتر آثار باارزشی نوشت. کثرت شخصیت‌های انسانی در داستان‌های ورگا موجب شد که او شکل تازه‌ای به رئالیسم فرانسوی بدهد. این مکتب در آغاز ۳۰ سال گمنام ماند. اما امروز بیش‌تر نویسندگان ایتالیایی از آن به عنوان نمونه بی‌مانندی از هنر داستان سرایی یاد می‌کنند. پیروان این مکتب امروزه زیادند. از آن جمله: گراتسیادادا، ماتیلدسرانو، ماریو پراتزی و لوییجی کاپوآنا.

ایلو مینیسم (Illuminisme)

جریانی فکری، فلسفی و مذهبی است که شناخت خدا را تنها از طریق الهام بر دل و تماس مستقیم با او امکان پذیر می‌داند. کانت (Kant) بالزاک (Balzac) بودلر (Baudelaire) و نروال (Nerval) تحت تأثیر این مکتب قرار داشتند. این جنبش در قرن ۱۸ میلادی از مهم‌ترین جنبش‌های فکری بوده است.

● اینتیمیسم (Intimisme)

اینتیم به معنی درون است و اصطلاح اینتیمیسم در مورد آن دسته از آثار ادبی به کار می‌رود که روی ترسیم زندگی درونی قهرمان اثر و روان‌شناسی او متمرکز شده است.

● باروک (Baroque)

از نظر ادبی باروک اغلب در برابر کلاسیسیسم معنی می‌شود. یعنی بر خلاف کلاسیسیسم که بر پایه‌ی اعتدال استوار است در باروک اغراق به چشم می‌خورد.

دو شاخه‌ی باروک عبارت است از: Burlesque و Preciosite در Preciosite تصنع وجود دارد. مثلن به جای گفتن "دندان" از عبارت "مبلمان دهان" و یا به جای کلمه‌ی "نان" از عبارت "حامی زندگی" استفاده می‌شود. این نوع از باروک در واقع خواستار ایجاد فاصله میان افراد عامی و باسواد است به شکلی که درک سخنان افراد باسواد برای افراد عامی مشکل گردد.

شاخه‌ی دوم باروک یعنی Burlesque نیز مانند شاخه نخست عمل می‌کرد ولی در جهت مسخره کردن افراد عامی.

● پاراناس (Parnasse)

پاراناس نام کوهی است که بنا به اسطوره‌های یونان قدیم، آپولون (الهه‌ی شعر) و ۹ خواهری که فرشتگان نگاهبان هنرهای زیبا بودند، در آن جا زندگی می‌کردند. وجه تسمیه‌ی آن، علاقه و گرایش است که شاعران پاراناسین برای شعر به مفهوم هنری قائم به ذات که هیچ هدفی جز کمال و زیبایی خود ندارد، قایل بودند. این مکتب ادبی در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم در فرانسه در برابر رمانتیسم ویکتور هوگو و لامارتین، و بر ضد درون‌گرایی و جامعه‌دوستی هنری پدید آمد.

بسیاری تئوفیل گوتیه را بنیادگذار این مکتب می‌دانند و برخی رواج این مکتب را به لکننت دلیل نسبت داده‌اند. گوتیه عقیده داشت که هنر هیچ هدفی جز خود و فراتر از خود ندارد. به نظر او شاعر باید همچون مجسمه‌ساز و صنعتگری کاملن بی‌طرف باشد و شعر خود را به ملموس‌ترین و عینی‌ترین شکل ممکن ارایه دهد. این عقیده منشأ یقین به تشابه میان هنرهای تجسمی و تصویرگری و نیز منشأ اندیشه‌ی شعر بی‌طرف و غیرشخصی است. شعر غیر شخصی فارغ از تمایلات و گرایش‌های شخصی شاعر است. تی.اس.الیوت، شاعر انگلیسی تبار، این رویکرد را این‌گونه تعریف می‌کند:

"تعالی هنرمند عبارت از جریان مدام قربانی کردن خود و محوشدگی همیشگی منیت اوست."

شعار "هنر برای هنر" یکی از اصول مهم این مکتب به شمار می‌آید. شاعر پاراناسین با هرگونه ذهنیت‌گرایی مخالفت می‌کرد و زیبایی قالب و شیوه‌ی بیان را برتر از محتوا می‌دانست.

ویکتور هوگو با اثر معروف خود "Les Orientales" پایه‌گذار مکتب "هنر برای هنر" شد و هوگو بود که عبارت "هنر برای هنر" را در محافل ادبی مطرح ساخت.

جوانان بسیاری دور هوگو جمع شدند و می‌گفتند هنر خدایی است که باید آن را تنها به خاطر خودش پرستید و نباید هیچ‌گونه جنبه‌ی مفید و یا اخلاقی به آن داد.

تئوفیل گوتیه از جمله‌ی این جوانان بود که پس از چند سال در رأس عده‌ای که هنر برای هنر را شعار خود کرده بودند قرار گرفت. شاعر نام‌دار دیگر این مکتب نیز تئودور دو بانویل است.

در سال ۱۸۶۰ میلادی عده‌ای از شاعران جوان فرانسه که بر ضد رمانتیسم قیام کرده بودند، تحت تأثیر مکتب هنر برای هنر محافلی ادبی برای خود تشکیل دادند. در رأس این شاعران لوکننت دو لیل قرار داشت. در سال ۱۸۶۶ مجموعه شعری از آثار این شاعران با عنوان (پاراناس معاصر) انتشار یافت که سخت مورد توجه قرار گرفت.

و رفته رفته این شاعران به نام "پاراناسین" معروف شدند.

به باور پاراناسین‌ها شعر نشانه‌ای است از روح کسی که احساسات خود را خاموش ساخته است. چون این شاعری به هیچ روی نمی‌خواهد شعرش محتوای امید و آرزو و خواهشی باشد و تنها برای هنر محض احترام قایل است و به زیبایی شکل و طرز بیان اهمیت می‌دهد.

اصول مهم این مکتب عبارت است از:

- ۱_ کمال شکل، چه از نظر بیان و چه از لحاظ برگزیدن واژه‌ها.
- ۲_ دخالت ندادن احساسات و بی‌توجهی به آرمان‌ها و اهداف.
- ۳_ زیبایی قافیه.
- ۴_ پایبندی به آیین "هنر برای هنر".

● پانتئیسم (Pantheisme)

مسلکی که بر پایه‌ی آن خدا در کنار آفریده‌هایش قرار ندارد، بلکه در درون آن‌ها است. به عبارت دیگر خدا به همراه آفریده‌اش وجود را تشکیل می‌دهد.

● پرسونالیسم (Personnalisme)

نظریه‌ای که به فرد ارزش والایی می‌دهد. تز پرسونالیسم در اثر "بیانیه‌ای در خدمت پرسونالیسم" اثر امانوئل مونی (Emmanuel Mounier) به چاپ رسیده است.

● پوپولیسم (Populisme)

پوپولیسم مکتبی ادبی و هنری است که در سال ۱۹۲۹ م. به وجود آمد و هدف آن بیان احساس و رفتار مردم عامی بود و به ترسیم فرهنگ عامیانه می پرداخت که در نقطه ی مقابل ادبیات بورژوازی قرار داشت. این مکتب می خواست که در برابر روان شناسی بورژوازی و نیز در برابر روشنفکر مآبی گروهی بیکاره، هنری به وجود آورد که توجه نویسنده فقط مصروف مردمان طبقات پایین جامعه باشد، بی آن که تا حد ابتذال مکتب ناتورالیسم سقوط کند. طرفداران این مکتب وارونه ی اگزیستانسیالیست ها، مخالف هرگونه التزام و پایبندی اخلاقی، اجتماعی و سیاسی بودند

مکتب ادبی و هنری پوپولیسم در سال ۱۹۲۹ توسط لئون لومونیه (Lemonnier Leon) و آندره تریو (Andre Therive) بنیاد گذاری شد، هدف این مکتب بیان احساسات و رفتار مردم عامی بود.

● پیتیسم (Pietisme)

جنبش مذهبی سده ی ۱۷ میلادی که کانونش کشور آلمان بود و بر روی اهمیت اتحاد بین فرد و اصول مسیحیت تکیه و تاکید داشت. Philipp Jacob Spener بنیادگذار این جنبش بود.

● تئاتر ابسورد (absurd)

تئاتر ابسورد یا تئاتر پوچ نما بیش تر به آثار نمایشی نویسندگانی چون آرتور آدامف، ساموئل بکت، ژان ژنه، اوژن یونسکو، هارولد پینتر و ادوارد آلبی گفته می شود و شاخه ی مهمی از ادبیات پوچی به شمار می رود. مبانی فکری و تلقی فلسفی نویسندگان تئاتر پوچی از عناصر مکاتب ادبی سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، گزیستانسیالیسم و آثار سارتر، کافکا و جیمز جویس ریشه می گیرد و سر آغاز گرایش به نگرش پوچ گرا، در تئاتر بوده است. بنا بر تفکر این گونه نمایش نامنویسان، انسان بریده شده از اعتقادات مذهبی و معنوی، و آگاه به پوچی اعتقاداتی که آن ها را فریب می داند، در جهانی خالی از معنا و هدف، فقط دل خوش به امیدهایی در فراسوی زندگی ملالت بار و بی معنی، دست و پا می زند. به ترین نمونه ی این انسان های سرگشته و خودفریب، ولگردهای نمایش نامه ی "در انتظار گودو" ساموئل بکت هستند.

● تحول گرایی (Evolutionisme)

نظریه ای که می گوید گیاهان و حیوانات و انسان آن گونه که ما اکنون می بینیم آفریده نشده اند بلکه نتیجه ی تحولی در دنیای جانوران هستند که میلیون ها سال طول کشیده است. تحول گرایی نقطه ی مقابل ثبات گرایی (Fixisme) است. ثبات گرایی بر این باور است که انواع گوناگون مخلوقات از روز اول خلقت اشان ثابت مانده و تغییری نکرده اند.

● دادا و دادائیسم

دادائیسم مکتبی است پوچ گرا در ادبیات و هنر که توسط یک رومانیایی الاصل به نام تریستان ترازو و هم فکری هانس آرپ اهل آلزاس، و دو نفر آلمانی در اوایل سده ی بیستم و در شهر زوریخ (سوئیس) پدید آمد. این مکتب بیانگر بینش فلسفی استهزاء آمیزی است که به موجب اوضاع اجتماعی و پیامدهای وخیم جنگ جهانی اول، در اروپا پدید آمد.

مبنای جهان بینی دادائیست ها بر آزادی و رهایی تمام عیار، مخالفت با هر قرار و قانون و اخلاق و سنت، و بر نفی تمامی ظواهر عقلایی استوار است.

در سال های دهه ی ۱۹۲۰ بسیاری از مکاتب افراطی در هنر پدیدار شدند. بسیاری از آن ها حرف های تازه ای داشتند و حتا اکنون نیز جذاب به نظر می آیند. در میان آن مکاتب افراطی، دادائیسم افراطی ترین شان بود. یکی از بنیادگذاران دادائیسم می گوید: در ساعت فلان، در بعد از ظهر فلان روز، در اتاق پشت میز بودیم و یکی داشت دست در دهانش می کرد. فرهنگ لغت را باز کردم و لغت دادا به معنی اسب چوبی بچه ها آمد. این گفته های بی ربط از نوع دادائیسم است. دادائیسم نوعی ضد هنر و انقلابی برای تغییر و ساختارشکنی در مفاهیم هنری است. دادائیسم مجموعه ای معنادار از هنر بی معنا، نیهلیسم، ضدیت با عقل، کلیشه شکنی، تاکید بر شانس و تصادف و ضدیت با اصول شناخته شده ی هنر است. آنان همه چیز را مسخره می کردند، حتی خودشان را.

این جنبش در آلمان و با دیدگاهی پوچ گرا و گرایشی ضد هنری و اعتراضی، در صدد تمسخر و ریشخند تمدن و هنر معاصر و ارزش های مرسوم زمانه پدید آمد. شعار هنری این سبک «بی شکلی مطلق و نابودی آفرینندگی» است. این جنبش حاصل فشارهای ناشی از جنگ جهانی اول است. عنصر تصادف در این جنبش، نقش بسزایی دارد و تکنیک «فوتومونتاژ» نیز توسط هنرمندان این جنبش ابداع شده است. دادائیسم افزون بر نقاشی و هنرهای دیداری، در شعر، نویسندگی، تئاتر، موسیقی و گرافیک نیز نمود پیدا کرد. آنان نقاشی هایی کشیدند با تنها چند خط. موسیقی های تنها با چند نت و تئاترهای عجیب و غریب و بی معنی.

دادا بعدها کم کم تلطیف یافت و به سورئالیسم تبدیل شد

هنرمندان برجسته ی این مکتب عبارتند از: ماکس ارنست، رائول هوسمن، هانس ژان آرپ، مارسال دوشان

● رئالیسم (Realisme) واقع گرایی

رئالیسم از ریشه لاتینی Realis آمده است، از ماده Rerum یعنی شئی که آن را می توان واقعی و صاحب شئییت (چیز مندی) ترجمه کرد. یعنی هر چه که به شئی و پدیده های واقعی مستقل از ذهن ما تکیه کند و آن را ملاک قرار دهد.

مکتب رئالیسم نقطه ی مقابل مکتب آرمانن گرایی (ایده آلیسم) است که وجود جهان خارجی را نفی کرده و همه چیز را تصورات و خیالات ذهنی می داند.

رئالیسم مکتبی است که بر بیان واقعیت ها و زندگانی، همان گونه که هست، تکیه دارد. به بررسی دقیق رفتارهای آدمیان، حالت های روحی آنان، محرومیت ها و بیرحمی ها و فساد جامعه می پردازد و علت های آن ها را بیان می کند. بالزاک نویسنده فرانسوی، تولستوی نویسنده روسی، دیکنز نویسنده انگلیسی، از پیشگامان این سبک بوده اند. مکتب رئالیسم در نیمه دوم سده ی نوزدهم میلادی پدید آمد. رئالیسم به معنای واقعیت عینی، بدون خوشایندگری و احساساتی گری است. این جنبش در تقابل با آرمان گرایی (ایده آلیسم)، نئوکلاسیسم و در جریان انقلاب صنعتی فرانسه پدید آمده است و هدف هنرمندان این جنبش، بیان واقعیت مطلق است.

رئالیسم به اصالت واقعیت و به وجود جهان خارج و مستقل از ادراک انسان باور دارد. ایده آلیست ها همه ی موجودات و آن چه را که انسان در جهان درک می کند، تصورات ذهنی و وابسته به ذهن انسان می دانند و معتقدند که اگر من که همه چیز را ادراک می کنم نباشم، دیگر نمی توان گفت که چیزی هست. در حالی که به باور رئالیستی، اگر انسان ها نیز از میان بروند، جهان خارج همچنان وجود خواهد داشت. به طور کلی یک رئالیست، موجودات جهان خارج را واقعی و دارای وجودی مستقل از ذهن انسان می داند.

این اسلوب هنری و از جهت استهتیک (زیبا شناختی) دگرساز و اصلاح‌گر، هنر را بیش از همه اسلوب‌های هنری متجلی می‌سازد. از مختصات رئالیسم بازتاب حقیقی شخصیت بفرنج انسانی و مناسبات و روابط گوناگونش نسبت به واقعیت، ارائه اشخاص و حوادث نمونه وار (تی‌پیک) از طریق چهره پردازی فردی مسائل زندگی است.

وقتی به تاریخ پیدایش و تکامل رئالیسم به مثابه‌ی اسلوب هنری می‌نگریم، می‌بینیم که عناصر مرکبه و گرایش‌های فکری آن در ادوار ابتدایی تکامل هنر پدید شده بوده است. ولی اسلوب رئالیسم به مثابه یک اسلوب خاص هنری در دوران نوزایی (رنسانس) مثلث در آثار سروانتس و شکسپیر دیده می‌شود. این مکتب در اواسط سده‌ی نوزدهم تکاملی شگرف می‌یابد و به رئالیسم انتقادی ستندال، بالزاک، دیکنز، هوگارت، دومیه، کوریه، منیه، گوگول، توکنف، تولستوی و بسیاری دیگر می‌رسد. در آثار آنان معایب نظامات اشرافی فئودالی و سرمایه‌داری افشا می‌شود و در رهایی فکری و بیداری اجتماعی بشر و برای پیدایش و استقرار آرمان‌های دمکراتیک در اندیشه افراد نقش مهمی ایفا می‌کند.

اکنون نیز در آثار بسیاری از هنرمندان مترقی جهان سرمایه‌داری، اسلوب واقع‌گرایی نقادانه ادامه دارد و ارایه خلاق آن به صورت رئالیسم انقلابی یا سوسیالیستی درآمده است. این اسلوب، واقعیت پویا، مشخص و تاریخی را در سمت حرکت انقلابی آن در آثار هنری مجسم می‌کند و از آن جا که هنرمند در این جا مجهز به آگاهی اجتماعی است، برخوردش به پدیده‌های اجتماعی و تاریخی برخوردی است در اوج احساس مسئولیت و تعهد و آگاهی و قهرمانان مثبت طراز نوی را از میان تاریخ به میان می‌کشد.

معمولن ماکسیم گورکی را اندیشه‌پرداز این مکتب، و اثرش مادر را نخستین اثر هنری ناشی از این اسلوب می‌شمرند.

رئالیسم در رمان و نمایش نامه خیال پردازی و فردگرایی رومان‌تیسیم را از میان می‌برد و با مشاهده‌ی واقعیت‌های زندگی و تشخیص درست علل و عوامل آن‌ها به تشریح و تجسم آن‌ها می‌پردازد. هدف حقیقی رئالیسم تشخیص تأثیر محیط و اجتماع در واقعیت‌های زندگی و تحلیل و شناساندن دقیق "تیپ‌ها" بی است که در اجتماع به وجود می‌آیند. کوشش نویسندگان رئالیسم در این است که جامعه خود را تشریح کنند و "تیپ‌ها"ی موجود در جامعه را نشان دهند و همچون مورخی عادات و اخلاق مردم اجتماع خویش را بیان کنند. "بالزاک" فرانسوی نماینده‌ی مکتب رئالیسم نیز به این نکته اشاره می‌کند و در "کمدی انسانی" می‌نویسد: "با تنظیم سیاهه‌ی معایب و فضایل و با ذکر آن چه که زبیده‌ی هوس‌ها و عشق‌هاست و با تحقیق درباره‌ی مشخصات اخلاقی و انتخاب حوادث اساسی جامعه و یا تشکیل "تیپ‌ها" ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شویم که مورخان از آن غافل بوده‌اند، یعنی "تاریخ عادات و اخلاق جامعه". از نمایندگان بزرگ مکتب رئالیسم در فرانسه "بالزاک"، "استاندال" و در انگلستان "دیکنز" را می‌توان نام برد. هنرمندان برجسته‌ی دیگر عبارتند از: گوستاو کوربه، فرانسوا میله، ادوارد مانه، فرانسیسکو گویا، ایلیار پین و انوره دومیه. از دیگر مراکز مهم رئالیسم می‌توان از روسیه و نویسندگان بزرگانی چون تولستوی و داستایوسکی نام برد.

رئالیسم جادویی: اصطلاح واقع‌گرایی جادویی در مورد آثار داستانی نویسندگانی مانند خورخه لویس بورخس نویسنده‌ی آرژانتینی، میگل آستورباس نویسنده‌ی گواتمالایی، گابریل گارسیا مارکز نویسنده‌ی کلمبیایی، گونتر گراس نویسنده‌ی آلمانی، جان فولز نویسنده‌ی انگلیسی و ایتالو کالوینو نویسنده‌ی ایتالیایی به کار برده می‌شود.

در آثار این نویسندگان درون مایه‌ها و موضوع‌ها اغلب خصوصیتی نامانوس و خیالی و رویایی و خواب گونه دارند. عناصر رویاگونه و سحرآمیز با واقعیت با هم جا عوض می‌کنند و الگوهای واقع‌گرایی با خیال و وهم در هم می‌آمیزند. در این آمیزش ترکیبی پدید می‌آید که به هیچ کدام از عناصر سازنده اش شبیه نیست و ویژگی مستقل و جداگانه‌ای دارد. رویا و واقعیت در این داستان‌ها چون آن در هم جوش می‌خورند که خیالی‌ترین وقایع جلوه‌ای طبیعی و واقعی پیدا می‌کند و خواننده ماجراهای داستان را می‌پذیرد. داستان در شکل خیال و وهم عنوان می‌شود، اما ویژگی‌های آن‌ها را ندارد و همین مساله رمان‌های واقع‌گرای جادویی را از رمان‌های وهمی و خیالی جدا می‌کند و به آن‌ها کیفیت نو و بدیعی می‌دهد که نوع تازه‌ای از داستان کوتاه و رمان را پدید می‌آورد.

در این داستان‌ها ترتیب توالی زمانی به هم می‌ریزد و روایت زمانی رویدادها استادانه جا به جا می‌شود و داستان‌ها با بهره‌گیری از قصه، علوم پنهانی و با ته رنگی از توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی روایت می‌شوند.

و عرفانی زمان خود، نوعی رویکرد افلوپین بر اثر گرایش به افکار افلاطونی و آشنایی با تفکرات باطنی می‌دهد و سخنان و افکار فلسفی او و آنچه از احوال وی عرفانی به فلسفه و مباحث متافیزیکی از خود نشان اثبات‌کننده این سخن است. برای مثال، کراماتی چند و کشف و شهودهایی را به او نقل می‌کنند، خود تا حدی شرح حالی که می‌دهند که علاوه بر سخنانی که در رساله‌های او آمده، مؤید این سخن می‌باشد. از نسبت شناسایی فوق بشری داشته است و اگر فروریوس از افلوپین نوشته، می‌توان دریافت که وی درباره ارواح، می‌داد و می‌توانست آینده افراد و شغل آینده ایشان را در میان جمعی، یک دزد وجود می‌داشت، او تشخیص افلوپین، سخنانی رمزگونه و اسطوره‌ای نقل شده که تا حدی از جهت نشانه شناسی پیشگویی کند. (۲) در باره و البته اگر گفت که حاکی از نفوذ و تأثیری است که وی بر اندیشه‌ها و افکار دوران خود داشته است می‌توان نقش و اهمیتی باشد که وی در این گفته‌ها درباره او از صحت خارجی برخوردار نباشد، می‌تواند حاکی از رسیدن به عالم معقول و صعود به مراتب عصر خویش داشته است. او طرفدار این اندیشه است که برای سلوک و ترک دنیا و علاقه‌های دنیوی پرداخت. وی تصفیه نفس معقول باید افزون بر آگاهی نظری، به سیر و یا تشبیه به احد یا واحد می‌داند. حتی درباره او نقل شده که وی با وجود پیروی را شرط رسیدن به عالم عقل اندیشه‌های او در اندیشه‌های استاد خویش، افلاطون، علاقه‌ای به علم سیاست و فلسفه سیاسی نداشت و از راستای عزلت و ترک دنیا بوده است.

اندیشه‌های افلاطون و ارسطو تلفیق میان

اندیشه‌های افلاطون و ارسطو را با هم در آمیختن و تلاش نمود تا اثبات کند افلوپین یکی از فیلسوفانی است که اندیشه و اندیشه‌های آن دو، فقط تعارض جزئی وجود دارد که از این نظر تأثیر فراوانی در تاریخ که میان دوره‌های جدید که به ژرف‌کاوی و انتقال افکار افلاطون و ارسطو به آیندگان داشته است. از سوی دیگر، تا است، تصور می‌شد که کتاب معروف اثولوجیا اثر بازشناسی اندیشه‌های افلاطون و ارسطو پرداخته شده افکار او را همان اندیشه‌های ارسطویی می‌دانستند؛ اما تقریب ارسطو است و بسیاری از فیلسوفان شرقی، افلاطون و ارسطو توسط افلوپین، باعث شد تا بسیاری از فیلسوفان پس از او به اشتباه و میان اندیشه‌های کنند. همچنین خطا روند و در شناخت اندیشه‌های فیلسوفان یونانی به خصوص ارسطو به نادرستی داوری بود که ارسطو به خلود نفس اعتقاد صدر المتألهین با تصور اینکه کتاب اثولوجیا تألیف ارسطو است، بدین باور او بر خلاف ارسطو، به خلود و جاودانگی معتقد بود داشته؛ در حالی که این فکر متعلق به افلوپین است و اندیشه‌های افلاطون و ارسطو وحدت ایجاد کند و او به همراه استاد خویش، آمونیاک افلوپین کوشید تا میان افلاطون و ارسطو موافق ساکاس که شاید این اندیشه را از او گرفته باشد، بر این باور بودند که اندیشه‌های افلاطون، جزئی و آن‌ها را دارای نظام یکدیگر است و اختلاف آن دو را علی‌رغم انتقادات ارسطو به افرادی همچون فارابی هم تحت تأثیر کتاب اثولوجیای افلوپین، متافیزیکی واحد می‌دانستند. به همین دلیل، افلاطون و ارسطو با عنوان «الجمع بین رای الحکیمین» نوشت و میان اندیشه‌های کتابی در جمع آرای نظام فلسفی و ارسطو جمع نمود. از این رو، پاره‌ای از مورخان معتقدند که افلوپین با ایجاد یک افلاطون آن را نوعی تلفیق تاریخی قلمداد التقاطی به گردآوری اندیشه‌ها و نظریات متفاوت و گوناگون پرداخته است و را در انتقال تاریخ فلسفه و اندیشه‌های پیش از او، چه در می‌کنند. البته روشن است که نمی‌توان نقش افلوپین فرهنگ غربی نادیده گرفت؛ زیرا از جنبه به یادگار ماندن آثار مکتوب او در واقع، فرهنگ اسلامی و چه در گفت وی به یکی از بزرگترین شارحان فلسفه یونانی به دست آیندگان رسیده است، به طوری که می‌توان آثار اندیشه‌های بسیاری از فیلسوفان دلیل نزدیک کردن اندیشه‌های افلاطون و ارسطو به یکدیگر توانسته است بر گذارد. همچنین به جرأت می‌توان گفت که عارف یا عارفان فیلسوف در فرهنگ اسلامی، اثری ژرف با این شیوه التقاطی و یا به تعبیر بهتر، تلفیقی خود میان فلسفه افلوپین، حلقه اتصال و دروازه‌ای بوده است که و یا به عبارت دیگر، فلسفه و عرفان، توانسته هم بر فیلسوفان و هم بر عارفان اثر افلاطون با ارسطو، مشائیان، اشراقیان، عارفان بگذارد؛ چنان که می‌توان اثر بسیاری از اندیشه‌های افلوپین را در افکار فلسفی پیکره فهم دینی و روایی مسلمانان حس نمود. اسلامی، زیبایی‌شناسی و هنر در فرهنگ اسلامی و حتی بر یا اصطلاحات عرفانی همچون صحو و محو، مکاشفه، شهود و بنا بر این، ممکن است پاره‌ای از روایات و السلام منسوب است، بر اساس افکار نو افلاطونی و افلوپینی وارد فرهنگ امثال آن که به معصومین علیهم

(باشد و ریشه روایی و دینی نداشته باشد. ۳) اسلامی شده
زیبایی‌شناسی و هنر نیز مانند فلسفه او تحت تأثیر اندیشه‌های افلاطونی است؛ به نظام فکری افلوپین در باره
است که عبارتند از: وی در سه رساله از مجموعه رساله‌های نه‌گانه یا انشاده‌ها در باره زیبایی سخن گفته و یژه
پنجم، رساله ۸ با عنوان «در باره زیبایی الف» انشاد اول، رساله ۶ با عنوان «در باره زیبایی»؛ (ب) انشاد
چگونه کثرت صور مثالی به وجود می‌آید و در باره خیر». با « عقلانی»؛ (ج) انشاد ششم، رساله ۷ با عنوان
آشکار می‌شود که وی تحت تأثیر رساله مهمانی و دیگر رساله‌های افلاطونی، نظام خواندن این رساله‌ها
استاد خود زیبایی‌شناسی خویش را طرح نموده است، هر چند در پاره‌ای از عناصر فکری، متفاوت از
در بردارنده سخنرانی‌های کوتاه او می‌اندیشد. بخشی از رساله‌های افلوپین، درس‌نامه است و بخشی دیگر
و ترتیب و گاهی هم بدون تنظیم و انسجام نوشته شده است. در میان رساله‌های او گاه مطالب بر اساس نظم
افلوپین در رساله‌های او گاه با بیان و بافت فلسفی بیان شده و گاهی نیز است. به گفته کارل یاسپرس، سخنان
عرفانی و حالت نیایش به خود گرفته است. در برخی موارد، او با اندیشه‌ورزی فلسفی سخن شکی دوقی،
(می‌گوید و در جاهای دیگر، گفتار او برخاسته از شهود و دریافت درونی است. ۴)

اندیشه‌های فلسفی افلوپین

فلسفی افلاطون که نه تنها بر افلوپین، بلکه بر تاریخ فلسفه اثری ژرف گذارد، نگرش یکی از مهم‌ترین مبانی
عظیم افلاطون در دوگانه‌انگاری او در هستی‌شناسی است، به طوری که این سخن درباره تاریخ فلسفه و نقش
یا افلاطونی است و یا غیر افلاطونی؛ تاریخ فلسفه، بسیار به جا و مناسب است که گفته شده است هر فیلسوفی
و هستی را محدود بر عالم طبیعت خواهد نمود و جهان زیرا هر اندیشمندی یا همچون افلاطون، عالم وجود
تلفی خواهد کرد و یا این که مانند افلاطون علاوه بر جهان محسوس محسوس را نهایت جهان و قلمرو هستی
اعتقاد می‌ورزد به جهان معقول هم.

مبتنی بر این اصل افلاطونی است که جهان در واقع، مبانی فکری و نظری افلوپین در فلسفه و زیبایی‌شناسی
و جزیی است، سایه و تصویری ناقص از جهان برتر معقول طبیعت و عالم محسوس که تغییرپذیر، زوال‌پذیر
شناختی افلوپین بیش از هر مؤلفه دیگر بر این اندیشه استوار است که هستی و است. نظام فلسفی و زیبایی
جهان معقول و جهان محسوس تشکیل شده است و او همچون افلاطون معتقد است که جهان وجود از
معقول و محسوس و محسوس، بهره‌مند و برگرفته از جهان معقول است. افلوپین این دو عالم را به همان نام
اطلاق می‌کند. (۵) وی نیز همچون گاهی با عنوان آن‌جا برای عالم معقول و این‌جا برای عالم محسوس
آنجا (عالم معقول) مانند نسبت میان سایه با شی، دارای افلاطون معتقد بود که این‌جا (عالم محسوس) نسبت به
چه در این عالم محسوس است، در عالم معقول ریشه دارد و همه امور عالم سایه می‌باشند؛ به طوری که هر
عالم ماده وجود زیبایی‌ها و نیکی‌های عالم ماده از عالم معقول صادر شده است؛ یعنی هر چه در این ماده حتی
اصل خویش اشتیاق دارد دارد، از اصل و ریشه خود دور مانده است و در درون خود برای رسیدن به
دارد که عبارتند از: احد یا واحد، عقل، نفس، وی در سلسله مراتب وجود می‌گوید مراتب پنجگانه‌ای وجود
احد، عقل و نفس را مراتب وجود عالم معقول و یا سه اقوم می‌خواند و طبیعت و ماده. او سه مرتبه واحد یا
و اقوم که به معنای اصل و ریشه است، بر اهمیت و رتبه وجودی آن‌ها دلالت دارد و طبیعت استقاده وی از
معقول و محسوس ماده را مراتب وجودی عالم محسوس می‌داند. احد یا واحد، ریشه و مبنای همه موجودات
و پر بودن، به فیضان و است و حقیقتی است که ورای هر نوع توصیف و درک است و به جهت شدت کمال
فیضان و نشأت می‌گیرد که به آن، عقل سرریز شدن می‌رسد و مرتبه بعدی عالم معقول از آن وجود واحد،
مثل می‌گویند که از این مرتبه، مراتب بعدی عالم هستی خلق کلی یا عقل الهی و یا به تعبیر افلاطونی، عالم
خداوند منشأ همه امور عالم از جمله زیبایی، خیر و کمال است. وی در این باره می‌شود. از نظر او واحد یا
فیضان جهان معقول است می‌گوید: «اما همه این‌ها، خوبی و خیر و زیبایی‌ها، نه از خود جهان محسوس، بلکه
ایده‌ها است، ولی نیک برتر از آن است و که در آن، واحد یا خداوند حاکم مطلق است. زیبایی معقول، جهان
ولی نیک برتر از آن است و سرچشمه اصلی زیبایی است، سرچشمه اصلی زیبایی معقول، جهان ایده‌هاست
هر حال زیبایی در جهان معقول یکدیگر نیز می‌توان دانست، ولی به نیک و زیبایی نخستین را عین
مملو و پر بودن واحد یا حقیقت مطلق را عامل لبریز شدن و فیضان و موجب پیدایش است.» (۶) افلوپین،
شده‌اند؛ به همین و مراتب بعدی وجود می‌داند که در واقع بر اثر این ریزش است که موجودات عالم پیدا
با این فیضان و صدور، عوالم جهت، گفته شده است که حقیقت مطلق یا احد در عین وحدت قرار داشته و
و نوافلاطونی که در فرهنگ اسلامی بر کثرت و ماهیات به وجود آمده است. یکی از مباحث افلاطونی
مراتب هستی است که هر یک از فیلسوفان کوشیدند تا تفسیر فیلسوفان و عارفان اسلامی تأثیر گذاشته، بحث
عقل الهی و عقل اول بیان دارند و آن را با ادبیات و اصطلاحات موجود در زبان خود را از عالم عقل کلی یا
(پیشوایان تفسیر نمایند. ۷)

آمده است، به تعبیر افلوپین، هر مرتبه‌ای با رویت و مشاهده دیگر مراتب وجود به ترتیب از مرتبه بالاتر پدید

خلق و ایجاد مرتبه پایین‌تر را که از جهت وجودی از او پست‌تر است، به وجود آورده و مرتبه بالاتر، توانایی شده است. مفهوم فیض از کلیدی‌ترین اصطلاحاتی است که از تفکر نوافلاطونی وارد فرهنگ اسلامی وجود واحد یا احد به وجود بنابر این، نفس کلی از عقل کلی سرچشمه گرفته است، همان گونه که عقل کلی از فرامکان و بر اثر ترتب وجود و برتری آمده است. این سلسله مراتب وجودی در نزد افلوپین، فرازمان دلالت ندارد؛ یعنی هر چه از واحد یا آن وجود مطلق و رتبی و شأنی است و هرگز بر تقدم و تأخر زمانی برتری رتبی کاسته می‌شود و به سوی کثرت و ضعف وجودی می‌آییم؛ چنان کامل فاصله بگیریم، از وحدت و ماده در اوج ضعف، کاستی و قوه، وجود دارد و در مقابل وجود واحد می‌باشد. از این رو که گفته شده است، کاستی قرار گرفته شده است که مرتبه واحد یا ذات الهی در شدت کمال، و وحدت و ماده در شدت ضعف و می‌شوند، مراتب عالم محسوس دارند. پس از واحد، عقل کلی و نفس کلی که سه اصل یا اقنوم معقول تلقی جزیی و هر انسانی برخوردار از جسم و نفس است قرار گرفته است. از دیدگاه افلوپین، انسان‌ها دارای نفوس آمده‌اند که در این جسم مادی، گرفتار و زندانی شده‌اند و طبیعت، تجلی که نفوس جزیی از نفس کلی به وجود می‌توانند به مرتبه‌ای از وجود است که نفوس جزیی محدود به آن شده‌اند. البته نفوس با تلاش عالم محسوس و گردند سیر صعود و عروج برسند و از محدودیت عالم محسوس خلاص

انسانی به مبدأ نخستین می‌داند، ولی افلوپین غایت فلسفه را به‌سان افلاطون و حکیمان یونانی، بازگشت نفس سلوک نظری و استدلال را کافی نمی‌داند، بلکه انسان را به با این تفاوت که وی در این مسیر، تنها سیر و نفس نیازمند می‌بیند سیر و سلوک عملی و تصفیه

عرفانی نزدیک می‌شود و می‌توان دریافت که با توجه به این بحث، رویکرد فلسفی افلوپین به سلوک و شیوه و امدار افکار فلسفی و اصطلاح‌شناسی او می‌باشد. گفتنی است چرا تاریخ عرفان و تصوف اسلامی تا این حد فیضان، قوس صعود و عروج، از مباحثی است که نزد فیلسوفان مشائی همانند مباحثی چون مراتب وجود، سینا و دیگر پیروان این تفکر و نزد فیلسوفان اشراقی همچون شهاب الدین سهروردی و نزد فارابی و ابن ادعای پاره‌ای از بزرگان صوفیه مانند محی‌الدین با تنوع الفاظ و اصطلاحات به چشم می‌خورد و با وجود از فیلسوفان یونانی مثل ارسطو و افلاطون مورخان فلسفه که تصور می‌کنند، اندیشمندان اسلامی این مفاهیم را باشد، این انتقال مفاهیم به وسیله افلوپین تحقق یافته است و ام گرفته‌اند، باید گفت که اگر هم چنین از فیلسوفان پیش از خود که به سخن افلاطونی اهتمام نورزیده‌اند و افزون بر جهان افلوپین به پاره‌ای عالم که همان عالم محسوس، به جهان معقول اعتقاد ندارند، انتقاد می‌کند و معتقد است که آنان از حقیقت تقسیم‌بندی کنند، به همین جهت مهم‌ترین بخش معقول است، غافل مانده‌اند و ایشان نمی‌خواستند تمام هستی را هستی را نادیده گرفته‌اند

معقول وی، جهان محسوس بهره‌ای از جهان معقول دارد و این جهان، اهمیت و حقیقتی را که جهان از دیدگاه است و جهان معقول، از آن برخوردار است، ندارد. از این رو، هستی محسوس، هستی درجه دوم و طفیلی می‌باشد جهان واقعی و درجه اول و برخوردار از هستی راستین

خویش، افلاطون و نیز ارسطو که به البته لازم به ذکر است که افلوپین در بیان عالم معقول از تفکر استاد بیان مراتب عالم معقول، خود را به اندیشه‌های این دو تقریب افکار آن دو پرداخته، فراروی می‌کند و در معتقد است که عالم عقل برابر با همان عالم ایده و یا مثال در نزد افلاطون، آن فیلسوف محدود نمی‌سازد. وی که همان حقیقت که در رساله تیمائوس بیان می‌دارد، و مفهوم خدا در تفکر ارسطو است، اما احد یا واحد طور ارسطویی است و او این مرتبه را برتر مطلق و توصیف‌ناپذیر است، برتر از جهان مُثُل افلاطونی و یا خدای می‌داند. حقیقت مطلق یا واحد از منظر افلوپین، فراتر و از عوالم توصیف یافته افلاطونی و ارسطویی عقل و ورای هرگونه تعین، صورت، توصیف و هرگونه حد و نهایت و حتی ورای متعالی‌تر از عالم مثال یا و مرتبه می‌شود؛ از این رو، آن حقیقت یگانه یا واحد را در مرتبه‌ای بالاتر از وجود می‌نشانند وجود قلمداد می‌دهد. به باور وی، «موجودات همه وجود را که عالم حد و ماهیت می‌خواند، پایین‌تر از مرتبه واحد قرار مصدر همه موجودات و مقدم بر خود وجود است از فیض احد موجودند». (۸) بنابراین واحد منشأ و

مقولات جهان محسوس از میان برمی‌خیزند و قابل انتقال به آن جا از دیدگاه افلوپین، در جهان معقول، معقول در جهان محسوس حضور دارد. یاسپرس در این باره می‌گوید: «دو جهان مقولات نیستند، ولی جهان می‌خیزند و نحو موازی در کنار یکدیگر جای ندارند. در جهان معقول، مقولات جهان محسوس از میان بر به در جهان محسوس نیز هستند، منتها قابل انتقال به آنجا نمی‌باشند، در حالی که به عکس، مقولات جهان معقول آن‌ها روی می‌دهد که میان صورت اصلی و نه به همان وجه و همان صورت، بلکه همان دگرگونی در (9). «تصویر وجود دارد

ارتباط زیبایی محسوس با زیبایی معقول

عالم برتر معتقد است که زیبایی محسوس در عالم ماده، جنبه ضعیفی از زیبایی معقول و موجود در افلوپین متعلق به عالم عقل یا به تعبیر است. نفس در این عالم به دیدار زیبایی معقول دعوت شده است و زیبایی‌ها را

این باور است که ایده‌ها و صور زیبایی در عالم عقل یا افلاطونی، عالم مثال می‌داند. وی مانند افلاطون بر زیبایی‌هایی که در عالم ماده دیده می‌شود، بر اساس زیبایی موجود در آن عالم، عالم مثال وجود دارد و همه ایده زیبایی که می‌گردد. وی در انتادها می‌گوید: نقاشی که یک تصویر زیبا را می‌کشد، در واقع از داوری که یک مجسمه را با تراشیدن از دل سنگ متعلق به عالم ایده یا عالم عقل است، تقلید می‌کند و یا مجسمه‌سازی عالم عقل تقلید نموده است. به همین دلیل وی خاطر نشان می‌سازد بیرون می‌آورد، در واقع از ایده زیبایی در که مجسمه زئوس، خدای خدایان را ساخته است، تنها تصویر و چیزی شبیه آن را تقلید که فیداس مجسمه‌ساز که هنرمندان ننموده، بلکه آن را به همان صورت ساخته که حقیقت زئوس از آن برخوردار است: «تصاویری در حقیقت تصاویری نیستند که می‌کشند از لحاظ زیبایی، به لحاظ اتصال به جهان علوی موجودیت دارند و (نقاشان می‌کشند، بلکه تصاویری حقیقی‌اند». (۱۰)

هنری یک واقع، افلوپین میان عالم معقول و عالم محسوس، چنان ارتباط تنگاتنگی قابل است که اثر در هنرمند در خلق اثر هنری به هنرمند را نوعی حضور ایده‌های عالم معقول می‌داند. البته وی در این امر که سخن افلاطون نمی‌پردازد، بلکه اندیشه او در این امر تقلید ایده زیبایی از عالم عقل می‌پردازد، تنها به تکرار معتقد بود که زیبایی به معنای تقلید و بازنمایی اثر هنری از طبیعت متفاوت از استادش است. افلاطون در واقع، خلق اثر هنری را نوعی تقلید صرف می‌دانست، اما افلوپین بر خلاف افلاطون است و (mimesis) درجه از حقیقت دور هنرمند را به مدینه فاصله خود وارد نمی‌ساخت و او را صرفاً مقلدی می‌دانست که دو که هنرمند در اثر هنری خویش صرفاً به تقلید از است و تنها به تقلید از یک سایه می‌پردازد، بر این باور است که صورت‌ها و ایده‌های عالم عقل حرکت می‌کند و با ایجاد اثر هنری، طبیعت نمی‌پردازد، بلکه هنرمند به سوی عالم عقل می‌پردازد؛ به بیان دیگر، هنرمند در پدیده خارجی، نقص و کاستی را حذف به ترسیم و پیروی از بنابراین از دیدگاه می‌کند و صورت کامل را که در عالم عقل یا ایده‌ها وجود دارد، به تصویر می‌کشد نمی‌کنند، بلکه به سوی صورت‌های معقول افلوپین، آثار هنری از صورت‌های طبیعی در عالم خارج پیروی معقول برخوردار است و طبیعت، تنها از بخشی از آن زیبایی کشیده می‌شوند و در واقع، هنر از زیبایی عالم وی در انتادها در این باره می‌گوید. عالم معقول حکایت می‌کند

معقول و وجود حقیقی تعلق دارد، همین که چیزی را ببیند که روح از آن جا که بر حسب طبیعتش به جهان» خویشانش در اوست، شادمان می‌شود و به جنبش می‌آید و از ارتباط خود با آن آگاه خویش اوست یا نشانی از می‌آورد. اکنون باید ببینیم می‌شود و آن گاه به خود باز می‌گردد و ذات خویش و آنچه را که خود دارد، به یاد و چگونه است که اشیا هم در این جهان و میان اشیا زیبای محسوس و زیبایی معقول چه شباهتی هست؟ اشیا محسوس به سبب بهره‌ای است که از ایده و صورت هم در آن جهان زیبا هستند؟ می‌گوییم زیبایی بر حسب طبیعتش قابلیت پذیرفتن شکل و صورت را دارد، ولی مادام که از ایده و یافته‌اند. هر شیئی با این که و سامان بهره نیافته، زشت است و دور از ایده خدایی؛ ایده وقتی وارد ماده می‌شود، به آن صورت صورت (می‌بخشد و آن را زیبا می‌کند». (۱۱)

همان طور که از استاد خویش افلاطون فاصله می‌گیرد، با ارسطو و افلوپین در طرح معنای زیبایی و هنر، نیست. به باور وی، زیبایی به معنای تناسب و تقارن اجزا نیست و نیز شرط کافی تشخیص رواقیان نیز همگام هماهنگی و تقارن میان زیبایی نمی‌باشد، او بر خلاف زیبایی‌شناسی ارسطویی که زیبایی را محصول تناسب، اگر تناسب و تقارن دلیل بر زیبایی باشد نه اجزا می‌دانست، در رد این نظریه، این چنین استدلال می‌کند که ما نباید در امور حسی بسیط و بدون اجزا همچون رنگ‌ها و بهره‌مندی عالم محسوس از عالم معقول، پس اخلاقی که زیبا هستند، زیبایی را داشته باشیم، در حالی که ما به زیبایی در این بسیط لحن‌ها و یا دیگر کیفیات آنکه در تناسب و حکم می‌کنیم یا گاهی ممکن است که یک انسان زیبا باشد، اما همین فرد پس از مرگ بدون و تقارن نیست که عامل زیبایی آن تقارن اجزای او تغییری پدید آید، زشت و نازیبا جلوه کند؛ پس تناسب صورت مثالی، یعنی تجسم صور و ایده‌های عالم مثال در شخص می‌گردد، بلکه زیبایی به معنای بهره‌مندی از (تراشیده شده زیبا است، ولی یک تخته سنگ زیبا نیست. (۱۳) طبیعت است، به طوری که یک مجسمه که نفس در تجربه زیبایی لذت می‌برد، چون در شی، خویشاوندی و شباهت با خودش از این رو گفته شده است بودندش توجه می‌بندد و او در همین شباهت و خویشاوندی، به بهره‌مندی خویش از صورت مثالی و الهی را (می‌کند. (۱۳)

راتلج، ترجمه حسین کلباسی، کانون سنت ارسطویی و مکتب نو افلاطونی، بخش افلوپین تاریخ فلسفه. 1 در آمدی بر فلسفه افلوپین، ص ۱۲ پژوهش، اصفهان، س ۱۳۸۰، ص ۱۶۱، نصرالله پورجوادی،

است: «عنوان مکتب نو افلاطونی همانند نام بسیاری از تحولاتی در تاریخ فلسفه راتلج در این باره چنین آمده است، از سوی مورخان دوره جدید به منظور توصیف رویدادهای گذشته جعل شده که در تاریخ روی داده آن‌ها فیلسوفانی که به این مکتب تعلق داشتند، خود را با عنوان نو افلاطونیان نمی‌خواندند است. بی‌گمان می‌دانستند، اما آنان چه قبل و صرفاً خود را از زمره پیروان افلاطون که به تفسیر فلسفه او اشتغال داشته‌اند، ریشه در دوره باستان داشت. دلیل اصلی انتخاب این چه بعد از افلوپین و پیروانش، دیدگاه‌هایی داشتند که خاص از افلاطونیان این بود که در خلال مطالعه وسیع آثار افلاطون در عنوان توسط مورخان برای این گروه به ویژه فرهنگی اروپا و مدت‌ها پس از آن تمایز بین اندیشه‌های افلاطون و افلاطونیان متأخر عهد تجدید حیات افلاطون اغلب از خلال منشور تمایز بین افلوپین و پروکلوس به تدریج از میان رفته بود؛ نتیجه آن شد که «مکتب نو افلاطونی دیده می‌شد».

2. فلوطین، محمد حسن لطفی، خوارزمی، تهران، س ۱۳۶۳، ص ۱۴ - ۱۳ کارل یاسپرس، 2. وجود، مراتب وجود و یا عوالم پنجگانه واحد یا احد، عقل، نفس، طبیعت و ماده از برای مثال، میان 3. مطلق با اندیشه قوس افلوپین و مسأله صعود و عروج به عالم معقول و رسیدن به مرتبه عالی واحد یا حقیقت سنجیده شود و یا حتی این سخن منقول از صعود و قوس نزول صوفیه یا مراتب وجود مشائیان و یا اشراقیان واحد بلا عدد یعنی وحدت خداوند، وحدتی عددی نیست، با: امام علی (ع) در وصف خداوند بزرگ که فرموده گفته است واحد یا احد دارای وحدت عددی نیست و یاسپرس در بیان آن سخن افلوپین سنجیده شود که واحد باشند، آن چیزی است که در اندیشه نمی‌گنجد و از این رو بیان نشدنی است. به نام می‌گوید: «برتر از واحدی (= یکی) در برابر خوانده می‌شود، ولی زود گفته می‌شود که این واحد نه واحد به عنوان عدد است، نه یک» هم در اندیشه نمی‌گنجد، زیرا «دیگری، و نه واحدی است از کثیر، بلکه واحدی است که به عنوان به دنبال می‌آورد» (فلوطین، کارل یاسپرس، ص ۱۵). اندیشیدن یک، بی فاصله اندیشیدن دومی و کثرت را توصیف‌ناپذیری واحد یا احد با مبحث وحدت بسیطه، احدیت و تجلی همچنین سخن افلوپین در باره به اصل خود صفاتی یا اعیان ثابت در نزد عرفا سنجیده شود یا تفکر افلوپین در باره اشتیاق نفوس اسمائی و سنجیده شود که شاعران عارفی در عالم معقول با تمثیل‌های موجود در ادبیات عرفانی در فرهنگ اسلامی نی از نیستان، فیل یاد هندوستان می‌کند، داستان همچون مولوی این مطلب را با تمثیل‌هایی همچون بریده شدن است طوطی و قفس و امثال آن بیان نموده

4. همان، ص ۱۳.

5. درآمدی بر فلسفه افلوپین، ص ۱۳.

6. انادها، ترجمه محمد حسن لطفی، ج ۱، رساله ۶ افلوپین، 6.

7. اسلامی، عارفان و فیلسوفان در این باره، ر.ک. به: هانری کرین، تاریخ فلسفه برای مطالعه تفسیر مفسران 7. سید جواد طباطبائی، چاپ دوم، کویر، تهران، س ۱۳۷۷، ص ۱۵۰ - ۱۰ اسلامی،

8. رساله ۶، ۹: ۱ انادها، 8.

9. فلوطین، ص ۵۹.

10. 8 دوره آثار افلوپین، ج ۵، رساله 10.

11. همان، رساله ۶، ص ۱۱۳.

12. همان، اناد ششم، رساله هفتم، ۲۲.

13. کاشانی، هرمس، مونروسی بیردزلی و جان هاسپرس، تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی، محمد سعید حنایی. تهران، س ۱۳۷۶، ص ۲۲.

رومانتیسیم (Romantisme) تخیل‌گرایی پر احساس

واژه ی رمانتیسیم از ریشه ی Romanus می‌آید یعنی "رومی" یا "رومیات" که البته چیزی از مضمون واژه را روشن نمی‌کند. رمانتیسیم یک اسلوب هنری است که در آن رابطه ی هنرمند با پدیده‌های توصیف شده به شکلی چشمگیر و عیان بیان می‌گردد و این امر به اثر هنری نوعی هیجان و اعتلا و سمت‌گیری عاطفی شدید می‌بخشد.

در تاریخ هنر اروپا رمانتیسم به دنبال کلاسیسیسم (کلاسیک‌گرایی) آمده و آغاز پیدایش آن از سال‌های بیستم و سی ام سده ی نوزدهم میلادی است.

رومانتیسم در ادبیات و فلسفه به جهان به عنوان وجودی جاودان و نامتناهی می‌نگرد و با تخیلات بی‌پایان و احساسات و الا قصد بهبود جهان را دارد و از نظر اجتماعی رمانتیست‌ها قراردادهای اجتماعی را به زیر سوال کشیده‌اند

رمانتیسم دارای دو منبع پیدایش است:

نخست: جنبش‌های طلبانه‌ی مردم علیه استبداد و اشرافیت و فئوالیسم و ستم ملی،

دوم: یاس توده‌های گسترده‌ی مردم از نتایج انقلاب سده ی هجدهم فرانسه که نتوانست به خواست‌های مردم پاسخ گوید. این امر باعث پیدایش دو جریان در رمانتیسم شد.

یکی از این دو جریان نشان‌دهنده‌ی یاس از نظام سرمایه‌داری و در عین حال ترس از جنبش‌ها و انقلابات نوین خلقی است و از این رو انتقاد از سرمایه‌داری در این جریان یکسویه است و اگر چه معایب آن تشریح می‌گردد ولی نقش مترقی لازم آن بیان نمی‌شود. این تحلیل هنری نادرست ناچار به پیدایش "آرمان‌های پنداری" و بی‌پر و پای منجر گردید که گاه حاکی از ستایش گذشته دور قرون وسطایی است. این جریان در رمانتیسم اروپایی فرعی است و نمایندگان آن مانند نووالیس یا شله گل یا ژوکوسکی شاهره ادب اروپا را ایجاد نمی‌کنند.

ولی جریان دیگری در رمانتیسم وجود دارد که دارای سمت مترقی و انقلابی است و بیانگر پرخاش مردم علیه اشرافیت فئودال و سرمایه‌داری نوکیسه‌ی آن زمان و ارتجاع سیاسی است و هنرمندان کبیری مانند بایرون، پرسه بیس شلی، ویکتور هوگو، ژرژ ساند، آدام میتسکه‌ویچ (در لهستان)، شاندر پتفی (در مجارستان)، ریلیف (شاعر روس از دکابریست‌ها)، لئوژن دولاکروآ (نقاش فرانسوی)، بروسوف (شاعر روس)، شوپن (آهنگساز فرانسوی - لهستانی)، برلیوز (آهنگساز فرانسوی)، لیست (آهنگساز مجاری - آلمانی) و غیره و غیره برخی از نمایندگان این جریان دوم مترقی در رمانتیسم هستند.

گرچه آرمان‌های استهتیک (زیبایی‌شناختی) این جریان نیز چه بسا خصلت پندارآمیز داشت و چهره‌هایی که این هنرمندان می‌پرداختند دارای دوگانگی و فاجعه‌درونی بودند، ولی به هر حال آنان، ولو تا حدی، به تناقضات درونی نظام سرمایه‌داری پی‌برده بودند و به جنبش مردم علاقه داشتند و سمت نگاهشان متوجه عقب نبود، متوجه جلو و آینده بود. برخی عناصر اسلوب هنری رمانتیسم (مانند تلاش در بازسازی واقعیت در پرتو نوعی آرمان هنرمند) در اسلوب‌های دیگر هنری، از جمله در اسلوب واقع‌گرایی (رئالیسم) نیز دیده می‌شود.

این که هنرمند تحقق رویاها و آرزوهای خود را ببیند "روش رمانتیک انقلابی" نام دارد که عنصر ضرور در واقع‌گرایی انقلابی است (که آن را واقع‌گرایی سوسیالیستی نیز می‌نامند).

روسو و شاتو بریان به عنوان پدران رمانتیسم به شمار می‌آیند و این مکتب با نمای (Hernani) هوگو وارد تئاتر و با شعر (Meditations) لامارتین وارد شعر شد.

● رمان نو (موج نو)

جنبش «رمان نو» به عنوان یکی از جنبش‌های ادبی و هنری، در رابطه با تحولات اجتماعی و سیاسی در اواخر دهه پنجاه سده ی بیست میلادی در فرانسه شکل گرفت و نویسندگانی چون آلن رب‌گریه، میشل بوتور، کلود سیمون و ناتالی ساروت به انتقاد از شیوه‌های بیان کلاسیک در رمان‌ها پرداختند. «رمان نو» که در میان انگلیسی‌زبانان بیش‌تر به ضد رمان شهرت دارد با انتقاد از عناصر سنتی در روایت داستانی مانند شخصیت، حادثه و طرح، بر آن بود که نباید با طرحی از پیش آماده شده چیزی نوشت و با دادن تحول دائمی در ادبیات، باید گونه‌ای نو از روایت داستانی را ابداع و معرفی کرد که با اوضاع اجتماعی و زندگی جدید و پر تحول انسان‌ها همخوانی بیش‌تری داشته باشد.

ناتالی ساروت نویسنده ی فرانسوی در کتاب معتبر خود "عصر بدگمانی" ضمن انتقاد از شیوه ی رمان کلاسیک، سیر تحولات آن را از دوره ی کافکا تا به امروز دنبال کرده است.

● سمبولیسم (Symbolisme)

سمبولیسم یا نمادگرایی پیش از آن که یک مکتب به شمار آید، یک مفهوم یا فلسفه است. بشر از ابتدای شکل گیری تمدن ها و آغاز شاعری گرایش به این داشته است که سخنش را در قالب نمادها و نشانه ها به زبان آورد و اشیای دور و برش را با تجسم مفاهیمی عمیق تر از آن چه به چشم می آید، نشان دهد. همان گونه که مصریان باستان گل های اسپریس را نماد مرگ می دانستند، هندیان گل نیلوفر را نشانه تاج خداوند می نامیدند، بابلی ها مار را نماد جاودانگی به شمار می آوردند و خورشید را نشانه ی بخشنده ی زندگی و زندگی. اما به هر حال سمبولیسم یک مکتب فکری نیز هست. در اواخر سده ی نوزدهم میلادی شاعران فرانسوی که از زبان خشک نویسندگان رئالیست (واقع گرا) به ستوه آمده بودند، مکتب سمبولیسم را بنیاد نهادند. آنان بر این باور بودند که:

اثر هنری باید تا حد ممکن از بیان مستقیم مفاهیم فرار کند و به نمادها و نشانه ها پناه آورد. نمادها و نشانه ها، خواننده را در کشف راز و رمزهای اثر به حرکت وا می دارد و او را از قالب یک شاگرد حرف گوش کن بیرون می آورد.

سمبولیسم ادبی

نهضت سمبولیسم ادبی در فرانسه با گل های شر (چاپ ۱۸۵۷) بودلر آغاز شد و شاعرانی از قبیل رمبو، ورلن و مالارمه آن را ادامه دادند. آثار آن ها پر از سمبل های شخصی است که به جای یک معنی صریح و مشخص دارای هاله ای از معانی متعدد اما مربوط به هم است. بعدها این مشخصه را در اشعار الیوت، پائون، دایلن تامس، کمینگز و ... هم می بینیم. ادبیات اروپایی به ویژه از جنگ جهانی اول به بعد به طرف سمبولیسم گرایش پیدا کرد و در اشعار غنایی بیتز، در "سرزمین ویران" الیوت، در "اولیسیس" و "بیداری فنیقی ها" جیمز جویس و در "خشم و هیاهو" ی ولبام فالکنر سمبل های بحث برانگیز بسیار دیده می شود.

همان گونه که گفته شد این مکتب در اواخر قرن نوزدهم پدید آمد و شارل بودلر پایه گذار آن بود. در میان کسانی که از بودلر الهام گرفتند و با آثار خود سمبولیسم را مستحکم ساختند پل ورلن، آرتور رمبو و استفان مالارمه از همه مشهورتر هستند.

جیمز جویس در کتاب «چهره مرد هنرمند در جوانی» پسری عینکی را به تصویر می کشد که مدام مطیع پدر و مادر و نظام کلیسایی و معلمان مدرسه اش است. او به دلیل عینکی که به چشم می زند با بچه ها فوتبال بازی نمی کند. اما یک روز این عینک به طور اتفاقی می شکند و پسرک با کمال تعجب متوجه می شود که بینایی اش هیچ نقصی ندارد و بدون عینک هم می تواند دنیای اطرافش را ببیند. منتقدان آثار جویس، عینک را نماد نگاه بسته شده یا همه باورهای کوری می دانند که چشم عقل ما را پوشانده اند.

رمز گرایی، نمود عصیان هنرمندان در برابر مکاتب واقع گرا و وصف گرا بود. رمزگرایان بر فلسفه بدبینانه ی شوپنهاور و ایده آلیست های معنی گرا تکیه داشتند. آنان از نظر خود دیگر بار شعر را بر اریکه ی قدرت و افتخار نشانده بودند. بودلر، پایه گذار این مکتب، معتقد بود: «دنیا جنگلی است سرشار از اشارات، و حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و تنها شاعر می تواند به رمز و راز این اشارات پی ببرد.» برخی از شاعران این مکتب، در این رمز آلودگی غرق شدند و گاه اندیشه های مبهم و حتا غیر اخلاقی را رواج دادند. شارل بودلر، موریس مترلینگ، آلدینگتن، لارنس، هاکسلی، آرتور رمبو از بزرگان این مکتب هستند. "سفر" و شعر "رویای پارسی" از آثار بودلر، "نژادپرست" از آرتور رمبو، "شاهدخت مالن" از موریس مترلینگ نمونه هایی از آثار سمبولیسم هستند.

سمبولیسم در دیگر علوم و هنرها

در روان شناسی، زیگموند فروید از سمبولیسم بیشترین بهره را برد. فروید معتقد بود همه خواب هایی که ما می بینیم، با نمادشناسی قابل تفسیرند و با شناسایی نمادهای خواب می توان به ذهنیت انسان ها پی برد. در روان شناسی فروید، خواب ها زبان تصویری روح هستند.

آلفرد هیچکاک در فیلم «طلسم شده» مسأله نمادگرایی فروید را به شیوه‌ی جالبی به تصویر می‌کشد. در این فیلم گری گوری پک هنرپیشه‌ی امریکایی نقش یک بیمار روانی را بازی می‌کند که خود را قاتل می‌انگارد و دکتر او با تفسیر کابوس‌های او سرانجام ماجرای قتل را حل می‌کند. بیمار در کابوس‌هایش مردی را می‌بیند که روی پشت بامی ایستاده و چرخ یک کالسکه را در دست گرفته است. در این خواب پشت بام نماد کوه و چرخ کالسکه نماد هفت تیر است.

در نقاشی سمبولیک می‌توان به آثار گوگن اشاره کرد. نقاشان سمبولیسم معتقد بودند نقاش نباید تنها آن چه را که با چشم می‌بیند، روی صفحه‌ی کاغذ بیاورد، بلکه باید جهان را در ذهن خود حل‌جی کند و در نهایت برداشت‌های شخصی خود را به تصویر بکشد. (از این رو است که نقاشان سمبولیست به اکسپرسیونیست‌ها بسیار نزدیک می‌شوند).

سمبولیسم که با دنیای شاعرانی نظیر مالارمه و آرتور رمبو آغاز شد و ریشه در ایده آلیسم و رمانتیسم داشت. در شعرهای سمبولیک نمادها عاطفی‌تر می‌شوند و شعر با موسیقی و تصویر درهم می‌آمیزد. از این جهت شاعران سمبولیست جاده را برای موسیقی سمبولیک هموار کردند.

در موسیقی کلاسیک دبوسی Debussi را پدر سمبولیسم (و اکسپرسیونیسم) می‌دانند. دبوسی، موسیقی را از قید و بندهای هارمونی نجات داد و گفت شنونده‌ی یک قطعه موسیقی باید هنگام شنیدن یک قطعه به یک تصویر برسد و این نوازنده است که باید با بالا و پایین بردن ضرباهنگ موسیقی، این تصویر را در ذهن شنونده ایجاد و تثبیت کند. پیش از دبوسی، موسیقی رمانتیک تنها برای رقص یا تعریف داستان‌های نمایشی کاربرد داشت، اما دبوسی نشان داد موسیقی خود می‌تواند به تنهایی تصویر باشد.

اصول سمبولیسم

از نظر فکری سمبولیسم بیش‌تر تحت تأثیر فلسفه ایده آلیسم بود که خود از متافیزیک الهام می‌گرفت و در حدود سال ۱۸۸۰ دوباره در فرانسه رونق گرفته بود، بدبینی آرتور شوپنهاور فیلسوف آلمانی نیز تأثیر فراوانی بر شاعران سمبولیست نهاده بود.

کوتاه شده‌ی اصول و شیوه‌ی کار سمبولیست‌ها چون این است:

سمبولیست‌ها حالت اندوهبار و آن چه را که در طبیعت موجب یأس و نومیدی و ترس می‌گردد بیان می‌کنند. آنان به سمبل‌ها و اشکالی که احساسات و نه عقل و منطق آن‌ها را پذیرفته است توجه دارند. آثاری که آنان به وجود آورده اند برای هر خواننده‌ای به نسبت میزان ادراک و وضع روحی اش مفهوم است، یعنی هرکس به نوعی آن‌ها را در می‌یابد و می‌فهمد.

آنان تا حد امکان از واقعیت عینی دور شده و به واقعیت ذهنی پرداخته اند.

از دیدگاه سمبولیست‌ها چون انسان دستخوش نیروهای ناشناسی است که سرنوشته آنان را تعیین می‌کنند از این رو باید حالت وحشت آور این نیروها را نمایش داد که این کار در میان نوعی رویا و افسانه انجام می‌گیرد.

آنان می‌کوشند حالت‌های غیرعادی روانی و معرفت‌های نابه‌هنگامی را که در ضمیر انسان‌ها پدیدار می‌شود در آثار خود بیان کنند.

● سورئالیسم (Surrealisme) فراواقع‌گرایی

این جنبش ادبی در سال ۱۹۲۴ توسط "اندره برتون" در فرانسه ایجاد شد. وی معتقد بود که ادبیات نباید به هیچ چیز به جز تظاهرات و نمودهای اندیشه‌ای که از تمام قیود منطقی، هنری و یا اخلاقی رها شده است بپردازد و در اعلامیه‌ای که انتشار داد نوشت:

"سورئالیسم عبارت است از آن فعالیت خود به خودی روانی که به وسیله آن می‌توان خواه شفاهن و خواه کتب و یا به هر صورت و شکل دیگری فعالیت واقعی و حقیقی فکر را بیان و عرضه کرد."

سورئالیسم عبارت است از دیکته کردن فکر بدون واریسی عقل و خارج از هر گونه تقلید هنری و اخلاقی. او و دوستش "لویی آراگون" از آن رو که هر دو پزشک بیماری‌های روانی بودند، می‌خواستند نظریه‌ی فروید را درباره "ضمیر پنهان" وارد ادبیات کنند.

به عقیده این گروه هر چیزی که در مغز انسان می‌گذرد (در صورتی که پیش از تفکر یادداشت شود)، یعنی مطالب ناآگاهانه، حرف‌های خود به خودی (که بدون اختیار از دهان بیرون می‌آید) و همچنین رویا جزو

مواد اولیه ی سورئالیسم به شمار می رود. سورئالیست ها بر این باورند که بسیاری از تصورات و تخیلات و اندیشه های آدمی هستند که انسان به علت مقید بودن به اخلاق و قیده های اجتماعی و سیاسی و رسوم و عادات، از بیان آن ها خودداری می کند و این تصورات را به اعماق ضمیر پنهان خویش می راند. این قبیل افکار و اندیشه ها و آرزوها غالین در خواب و رویا و در شوخی ها و حرف هایی که از دهان انسان می پرد تجلی می کند و سورئالیسم طرفدار بیان صادقانه و صریح این قبیل افکار و تصورات و آرزوها است. سورئالیست ها فعالیت های انسان را همان فعالیت ندای درونی دنیای ناخودآگاه می دانند.

در نقاشی نیز سورئالیسم سبک جدیدی پدید آورد که به اشیای عادی حالت رویایی می داد و نقاش فارغ از ممانعت های عقل و منطق به تصویر آن چه که به ذهن و اندیشه اش می رسید می پرداخت. از سورئالیست های معروف می توان به "برتون"، "آراگون"، "پل الوار" و "گیوم آپولینر" اشاره کرد. هنرمندان برجسته ای نیز مانند سالوادور دالی، خوان میرو، مارک شاگال، رنه مارگریت، آندره ماسون، ماکس ارنست، خاورز و آلبرتو جاکومتی به این مکتب تعلق دارند.

● فوتوریسم (Futurisme) آینده گرایی

نهضت فکری و هنری ایتالیایی که در آغاز سده ی ۲۰ میلادی پدید آمد و پایه ی آن توسط مارینتی (Marinetti) نهاده شد. فوتوریسم چشم اندازهای آینده ی دنیای مدرن از قبیل صنعت، تمدن و دیگر جنبش ها را بیان می کند. این جنبش در تقابل با رکود هنری، در جریان جنگ جهانی اول با شعار مرگ هنر گذشته، مطرح گردید. هنرمندان این سبک با تأیید و تأکید بر تکنولوژی و ماشینیسیم و با استفاده از قوانین فیزیک دینامیک و ریتم و تکرار سطوح و فرم ها، درصدد تأکید بر مفاهیمی چون حرکت، سرعت و شتاب هستند از هنرمندان برجسته ی این مکتب می توان به مارسل دوشان، جینو سورینی، روسولو، جاکوموبالا، امبرتوتوچینی و کارلو کارا اشاره کرد.

● فرمالیسم (Formalisme) شکل گرایی

شکل گرایی (یا فرمالیسم) اسلوبی هنری است که در آن مطلق کردن شکل هنر و مطلق کردن جهت استهتیک (زیبا شناختی) در هنر به مثابه هدف به ذاته مطرح است. مقوله ی شکل گرایی نقطه ی مقابل مقوله ی واقع گرایی است. شکل گرایی بینش هنری مسلط در مدرنیسم معاصر بورژوازی است.

شکل گرایی در پایان سده ی نوزدهم و آغاز سده ی بیستم پدید شد و مکتب های جریانات هنری گوناگونی را در جوامع سرمایه داری غرب مانند فوتوریسم، کوبیسم، سورئالیسم، فویسم، تاشیسم، ابستراکسیونیسیم، اکسپرسیونیسم و غیره در بر گرفت. وجه مشترک همه ی این جریانات گونه گون که نام بردیم، علاغم وجود تفاوت هایی از جهت بینش و اسلوب هنری، آنست که هنر را در مقابل واقعیت جهان خارج قرار می دهند و شکل هنری را از مضمون فکری و ایده ای آن جدا می کنند و به استقلال و حق تقدم مساله ی شکل در اثر هنری اعتقاد دارند. در این مکتب ها این نقطه نظر همانند دیده می شود که آفرینش و فعالیت هنری عاری از اغراض عملی است و جریان آن تابع نظارت عقل بشری نیست و این که لذت هنری ربطی به موضوعیت اجتماعی و منافع حیاتی و آرمان های هنری و اجتماعی ندارد و لذا تنها بازی اشکال مجرد است، و کار هنرمند تنها جستجوگری و نوآوری به معنای نوسازی دایمی موازین هنریست و ذهن هنرمند مجبور نیست از عین واقعیت تبعیت کند و اصولن واقعیت جهان خارج قید و بندی برای هنر ایجاد نمی کند و ذهن هنرمند می تواند خود را از این ملاک معرفتی و سنجشی آزاد سازد.

در این بینش ایده آلیستی (انگارگرایانه) غلوهای فراوانی می‌شود، زیرا درست است که ذهن هنرمند و حسیات هنری او نقش موثری در پرداخت هنری دارد ولی این نقش با خود سری نمی‌تواند اوج گیرد و درست است که عین واقعیت به وسیله ی هنرمند کپی و عکاسی نمی‌شود بلکه تابع ساخت و پرداخت شخصیت هنری او قرار می‌گیرد ولی به هر جهت میزان و ملاک نهایی همان واقعیت است و درست است که نوآوری در شکل، ممکن است ولی نوآوری در مضمون بر آن تقدم دارد و تلازم این دو نوآوری در مجموع و به طور کلی باید مراعات شود، حتما اگر در لحظاتی از تاریخ در این یا آن غلوی دیده شود، و درست است که جستجوگری در شکل سودمند است ولی این در صورتی است که تناسب خود را با تکامل اجزای دیگر هنر به ویژه با مضمون حفظ کند و درست است که تجرید هنری نیز مانند "تجرید علمی" مجاز است ولی این امر نباید نقش تاثیر اجتماعی هنر را از میان ببرد. بدین ترتیب آن چه که در زیر علامت سوال قرار می‌گیرد نه مساله ی شکل بلکه مساله ی شکل‌گرایی است.

با آن که در برخی از آثار شکل‌گرایانه ی معاصر بورژوازی پرخاش نسبت به زشتی‌های این نظام دیده می‌شود، با این حال ارتباط عمده ی این اسلوب هنری با بینش اجتماعی بورژوازی و خرده‌بورژوازی یعنی فردگرایی (اندیویده آلیسم) و انکار تعهد اجتماعی است. جدا ساختن شکل از مضمون، و هنر از تعهد اجتماعی که مسلمان از جلوه‌های بحران نظام سرمایه‌داری در گستره ی هنر است، نمی‌تواند موجب انحطاط هنری نشود. این کار در گذشته نیز، به ویژه در عرصه ی ادبیات بدیع، سابقه داشته است، یعنی آن هنگام که نویسندگان به جای اصالت بخشیدن به موضوع، در صنایع لفظی و معنوی نثر مصنوع و مترسلاانه ای غوطه می‌خورده است و مثلن شیوه ی تاریخ و صاف جای شیوه ی تاریخ بیهقی را می‌گرفته است.

با این حال مکتب‌های مدرنیستی هم اکنون جایی در تاریخ هنر گشوده و خواسته یا ناخواسته منشا خدماتی به هنر و جامعه هستند، از این رو کسی بر آن نیست که "تکفیری" علیه آن‌ها صادر کند. یا آن‌ها را "قدغن" نماید. "امر هنری" به هموار سازی مکانیکی شیوه‌ها و سلیقه‌ها تن در نمی‌دهد و در این گستره نمی‌توان مسایل را طبق "رای اکثریت" حل کرد و ناچار باید میدان وسیع‌تری به استعدادها و برخوردهای فردی داد. باید گذاشت دعاوی مکتب‌های مدرنیستی شکل‌گرا بیش از پیش در دادگاه تاریخ عیارسنجی شود.

فرمالیسم در تقابل با ذهنیت‌گرایی شاعرانه توسط هنرمندانی مطرح گردیده است (هنرمندان هنرناب) که بر جلوه ی ظاهری و ساختار هندسی پدیده‌ها تاکید داشتند. از آن جمله اند رونالد بلادن و دیوید اسمیت. فرمالیسم بیش تر به فرم و شکل بیرونی هر چیز علاقمند است تا واقعیت آن‌ها.

فرمالیسم روشی تربیتی نیز هست که در آن به قراردادهای اجتماعی احترام گذاشته می‌شود بدون آن که واقعن دغدغه ای برای دیگران وجود داشته باشد. فرمالیسم قضایی نیز شیوه ای است که تنها به اجرای قوانین خشک علاقمند است تا به یک امتحان و بررسی دقیق از مسایل مورد داور.

مکتب دادا (دادانیسم)

دادانیسم، یا به قول معروف جنبش دادا، به سال ۱۹۱۶ از کافه ای کوچک در شهر زوریخ شروع شد. این کافه پاتوق حلقه ای از جوانان پرشور و نا آرام بود که از سایر کشورهای اروپایی به سوئیس، که در جنگ اعلام بی طرفی کرده بود، پناهم آورده بودند. سه چهره برجسته گروه هوگو بال، تریستان تزارا و هانس آرپ بودند که بیشتر به شعر و موسیقی علاقه داشتند.

جوانانیکه نام عجیب، چندپهلوی و تصادفی "دادا" را برای خود برگزیده بودند، یا خودمستقیما در جنگ شرکت کرده و رنج آن را با گوشت و پوست احساس کرده بودند (مثل ماکس ارنست، اوتو دیکس و گئورگ گروس) و یا در گریز از آن به سوئیس پناه آورده بودند (مثل ریشارد هولزنیک و تریستان تزارا).

هنر طغیان

تریستان تزارا، نویسنده منشور دادا، گفته است: زایش دادانیسم آغاز یک سبک هنری تازه نبود، آغاز انزجار بود.

جوانانیاغی و سرکشی که در زوریخ گرد آمده بودند، دغدغه آفرینش هنری نداشتند. آنها از همه چیز فرهنگ اروپایی، به انضمام هنر آن بیزار بودند. آنها تمامنهادهای فرهنگی و اجتماعی و سیاسی جامعه معاصر را در برافروختن جنگ جهانیاول مقصر می دانستند.

سوداگریدر آغاز قرن بیستم، سرمست از دستاوردهای شگرف علمی و پیروزی های چشمگیری، با فخر و غرور تازه ای به آینده می نگریست. اما این رشد و ترقی برای فرزندان عاصی دادا، پشیزی ارزش نداشت.

انقلابی و پیشرفتهای علمی به گسترش رفاه عمومی و خوشبختی انسان کمترین کمینکرده بود. بر عکس، این تمدن، بیشترین مهارت خود را در تجهیز ماشین جنگ، در تولید سلاحهای کشتار، گازهای سمی و بمب افکنهای وحشت انگیز جلوه گریخته بود. «عصر جدید» با تمام نهادها و قوانین و بنیادهای فرهنگی و سیاسیش، نتوانسته بود از جنگی سخیف و بیهوده و به همان اندازه کثیف و وحشیانه جلوگیری کند.

مارسل دوشان گفته است: از نظر ما جنگ بلاهت محض بود و هیچ نتیجه ای نداشت. جنبش دادا شکل دیگری بود از تظاهرات به خاطر صلح

دادائیسمنفرین نسلی خیانت دیده است، که زمامداران و رهبران "والامقام"، با فریب و دروغ، به نام ملت و میهن، آن را به مسلخ فرستاده بودند. آنها فریاد زندک که در میدانهای جنگ از فر و شکوه خبری نیست. جبهه ها از لاشه های متعفن و اعضای مثله شده و استخوانهای پوسیده، پوشیده شده است.

رسالت هنری دادا

دادائیسمنصرف هنر پیشگام یا آوانگاردیسم هنری در قرن بیستم است. تمام آثار انتزاعی مدرن غریب و غیرطبیعی و به گفته مخالفان "اجق و جق"، چیزی به اینمکتب بدهکار هستند.

هدف اولیه دادائیسست ها نه تأسیس یک مکتب هنری تازه، بلکه نوعی دهن کجی به عالم هنر بود، که آن را قلابی و دروغین می دانستند.

دادائیستهای تعریف "رسمی" را دور ریختند: برای آنها وظیفه هنر نه تجلی احساسات لطیفاست، نه خلق تابلویی زیبا و نه بازآفرینی جهان عینی... دادا قصد نداشتندیدگان را بنوازد و دلها را مفتون کند. دادا می خواست بلرزاند و "شوکه" کند. می گفت: با هنر باید جهان را تحقیر کرد، تکان داد، و در صورت امکانویرانش کرد.

هدف دادائیسست ها آن بود که خشم و بیزاری خود را از نظام موجود هرچه رساتر بیانکنند، فارغ از تمام قید و بندهای هنری. چه باک اگر آثارشان نارسا، نابالغ، یا حتی "ضدهنر" باشد.

ساختارشکنی و فرم زدایی آگاهانه

اولینبرنامه های دادا "شو" هایی بود با همراهی شعر و موسیقی. در جوار نمایشگاهبزرگ دادائیسست چند اتاق برای پخش نمونه های موسیقی و اشعار دادائیسستیاختصاص یافته است. در اینجا می توان با "انحرافات" دادائیسستها روبرو شد: آهنگی که هارمونی را کنار زده و شعری که تا حذف زبان پیش رفته است.

اماخطاست اگر گمان رود دادائیسست "به کردار بازی" یا از سر تفنن به سنت شکنیدست می زد. محتوای دادا یکسره اجتماعی و عمیقاً سیاسی بود، اما شاید بهگونه ای منفی یا غیرمستقیم.

میتوان گفت که دادا فریادی دردآلود است که از فرط خشم و غضب، رسم و راه بیانرا از یاد برده، زبانش بند آمده و حرفش گنگ و نامفهوم شده است.

دادائیسستها در اشعاری بی معنی، با تقلید لحن فاخر خطابه ها و سرودهای میهنی، آنها را به تمسخر می گرفتند. وقتی سیاستمداران در تبلیغات میهن پرستانه یاوه بههم می بافند، سخن سرایان در شعرهای مطمئن بر واقعیات مخوف سرپوش میگذارند، و ژنرالها با خطابه های آتشین مردم را فریب می دهند، پس چرندگویبالاترین هنر است!

آنهاهیچ نمی گفتند، یا چیزی برای گفتن نداشتند. یا چیزی که می گفتند همان "هیچو پوچ" بود. اما آنها برای "یاوه گویی" منطقی داشتند: وقتی هر کلامی، در نهایت تنها پوششی بر دروغ و فریب است، دیگر معنی به چه درد می خورد؟ وقتیهر پیامی دروغین است، پس ارتباط نامعتبر است. عدم ارتباط بر آن ترجیح دارد می توان آن را به مقام هنر ارتقا داد. دادائیسست متنی است که از عدمارتباط، هنر می سازد.

توهم زیبایی

تریستان تزارا گفته است: هنر دوران ما به عمل جراحی نیاز داشت و ما آن عمل را برایش انجام دادیم.

داداقراردادهای والا و حقیقی هنر را دور ریخت. در دنیایی سرشار از توهم و فریب، حقیقت دیگر چه معجونی است؟ دادائیسست حقیقت را توهم می دانست، هم در شکل متعالی (ترانسندال) و هم در قالب عادی و روزمره آن.

دادائیسستهایزیبایی طبیعی یا حقیقی را دروغین می دانستند. آخرین مکاتب هنری بزرگ اروپامانند امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم، مرزهای زیادی را شکسته، اما در نهایتبه اصل زیبایی هنری وفادار مانده بودند.

داداآخرین گام را برداشت و نفس زیبایی را زیر سؤال برد: امر زیبا چیست و اصلا به چه کار می آید؟ وقتی فوج فوج جوانان را به کشتارگاه می فرستند؛ وقتیفرصت زیستن چنین اندک و حیات آدمی تا این حد بی مقدار است، "امر زیبا" بهچه درد می خورد؟ هنر می تواند زشت و کریه باشد. خشن باشد مثل زندگی، درهمو آشفته باشد مثل زمانه. یک باند زخم بندی خونین یا یک پای مصنوعی، ازتمام شاهکارهای هنری برتر است، زیرا با زمانه همخوانی بیشتری دارد!

پیروانادا به طبیعی گرابی اعلام جنگ دادند و اسلحه اصلی شان تجرید بود. در طراحی و نقاشی حذف نگارگری فرمال و طبیعت گرایانه، و تقلیل آن به خطوط و نقوشهای ابتدایی؛ در شعر تجرید زبان و فروکاستن آن به آوای انتزاعی، در موسیقی لغو قواعد تونال و اصول هارمونی ...

گریز از "هماهنگی" برای آنها پشتوانه ای عینی داشت. ریشارد هولزنیک گفته است: هنر تجریدی برای ما به معنای صداقت مطلق بود.

نوآوری های دادا

پیروانادا نه تنها به بنیادها و فرادادهای هنری پشت کردند، بلکه مرزهای رایج رانیز پس زدند. هنر آنها آمیزه ای بود، اغلب ناهماهنگ، از چند هنر دیداری و شنیداری، برای یک اثر دادانیستی هیچ چیزی که نشانی از زندگی داشته باشد، بیگانه نیست. گاه عناصر "غیر هنری" زندگی مصرفی را نیز به "آثار" یا تابلوهای خود راه می دادند: از قوطی حلبی تا دکمه اونیفورم!

آنها به قالب اثر هنری، کمپوزیسیون کلی اثر، هماهنگی عناصر و مواد کار آن بادی تازه نگاه کردند. هر تکنیکی می تواند درجایی سودمند باشد. اصل آنستکه هنر ویژگی های زندگی مدرن را نشان دهد، که آشوب و ناهماهنگی بخشی از آنست.

دادانیستها تکنیک کولاژ را (پس از نوآوری های پابلو پیکاسو و ژرژ براک) در سطح تازه و گسترده ای به کار بردند. آنها با فتومونتاژهای جسورانه شان راه طراحی و گرافیک مدرن را هموار کردند.

آنها به نفس آفرینش هنری با دید تازه ای نگاه کردند. نبوغ هنری را انکار نکردند و هنرمند را از آن مقام والا فرو کشیدند. به هنرمند مدرن جسارت و شهامتیی سابقه بخشیدند تا بتواند خود را از بندهای "آکادمیک" رها کند. برای آنها هنرمند تافته جدا بافته نبود. گفتند هرکس بتواند درد و احساس درونی خود را به نحوی مؤثر و تازه بیان کند، می تواند هنرمند باشد.

بهکار آفرینشگران گمنام، انواع هنرهای مردمی و بومی، هنرهای ابتدایی، کارکردی، طراحی صنعتی و غیره ارزش نهادند. آنها به دستخط فردی و انحصارپهنرمند، بی اعتنا بودند. برخی از آثار آنها کار مشترک یا گروهی است و امضای هنرمندی واحد را بر خود ندارد.

میراث دادا

نمایشگاه بزرگ "دادا" با عبور از چند تالار، ایستگاه های جغرافیایی دادانیسم را نشان می دهد: زوریخ، مونیخ، درسدن، هانوفر، کلن، برلین، پاریس و سرانجام آمریکا.

زادگاه دادا زوریخ بود. در سال ۱۹۱۷ ریشارد هولزنیک جنبش را با خود به آلمان برد، در زمانی که کشور با جنگ و بحران ژرف سیاسی دست به گریبان بود. دادا در آلمان بیش از هر جای دیگر با سیاست گره خورد. دادانیست ها ارزشهای فرهنگی و نهادهای سیاسی امپراتوری پروس و سپس جمهوری وایمار را به باد حمله گرفتند. در آلمان جورج (گئورگ) گروس، جان هارتفیلد (هانس هرتسفلد)، هانا هوش، اوتو دیکس، کورت شوپترز و رودولف شلیشتر به جنبش دادا پیوستند.

کولاژ به ویژه در آلمان و در فوتومونتاژهای جان هارتفیلد یکپارچه در خدمت مبارزه سیاسی قرار گرفت. بیشتر دادانیستهای آلمان پس از جنگ به اردوی چپ پیوستند و وارد میدان سیاست شدند.

در سالهای دهه ۱۹۲۰ که اروپا با بحران روزافزون اجتماعی و سیاسی روبرو بود، دادا دستخوش تحولی بنیادین شد، در فرانسه با سوررئالیسم و در آلمان با اکسپرسیونیسم اجتماعی درآمیخت.

دادا در دهه ۱۹۳۰ به آمریکا رفت و دوری از دگرذیبسی را تجربه کرد. جنبشی که در اروپا از تجرید آغاز شده و به اعتراض سیاسی رسیده بود، در آمریکا مسیر عکسپیمود، یعنی از "تعهد" به هنر محض رسید، و تا حد زیادی از محتوای سیاسی و اجتماعی تهی شد.

دادا به شکل اصیل آن شاید ده سالی بیشتر دوام نیاورد. اما بر تمام هنر مدرن اروپا تأثیری ماندگار باقی گذاشت.

بسته ساکت نشستن در خونه هارو بستن از همه دل بردن دل به کسی نیستن یالا پاشین بجنگین با این روزای ننگین چه فایده داره اینجا حتی نشه بخندی

آرابسک یا اسلیمی :

نقوش گیاهی پیچک وار و درهم تنیده که مشخص ترین نقشمایه ی تزئینی هنر اسلامی است . در اواخر سده های میانه (قرون وسطی) این الگو و نقوش در اروپا به (رواج یافت. اما در سده ی ۱۶ که اروپا به تدریج به هنر morasques (مغربی) دنیای اسلام علاقه مند شد واژه ی آرابسک ظهور کرد . با این حال قدمت این نقوش بسیار کهن تر از دوره ی اسلامی است ، زیرا نمونه هایی از آن را می توان در هنر هلنی وبه ویژه در هنر آسیای صغیر مشاهده کرد. اولین صورت اسلامی این نقوش نخست در حدود سال ۱۰۰۰ میلادی ظهور کرد و پس از آن مشخصه ی اصلی تمامی آثار هنرمندان شد که در آن جذابیت خاص و رمزآلود می دیدند. زیرا حداقل در عرصه ی نظریه-مذهب آنان ، بازنمایی موجودات زنده را منع کرده بود . این اصطلاح همچنین در مفهوم گسترده تریه نقوش متشکل از خطوط در هم تنیده ی گل و گیاه و پیکر های تخیلی که توسط برخی از تزئین پردازان در دوره ی رنسانس به کار می رفت استفاده می شد .

[Only Registered Users Can See Links]

[Only Registered Users Can See Links]

fisher

Wednesday 11 February 2009-1, 06:00 PM

اکسپرسیونیسم :

نقاشی اکسپرسیونیستی وگرایش فلسفی نهان پشت آن صرفا به مکتب نقاشی آلمانی سده ی بیستم که با همین نام شهرت دارد محدود نمی شود . اکسپرسیونیسم عمیقا در تاریخ نژادشمالی ریشه دارد و بسیار متأثر از گرایشاتی است که معمولا به عنوان رمانتیک از آن یاد می شود . اما اکسپرسیونیسم به عنوان توصیفی سبک پردازانه از هنر مدرن معمولا برای توصیف جنبش های هنری مشخصی در آلمان بین سال های ۱۹۰۵ تا دهه ی ۱۹۲۰ اطلاق می شود و به دو گروه عمده تقسیم میگردد : گروه پل که ویژگی کاملا آلمانی داشت و در ۱۹۰۵ در شهر درسدن شکل گرفت و دیگری سوارکار آبی که جهانی تر بود و در ۱۹۱۱ در مونیخ تشکیل شد .

هنرمندان اکسپرسیونیست با بکار بردن روش و فنون مختلفی چون فنون مختلف چاپ و مجسمه سازی بر احساسات شخصی نسبت به موضوع تاکید بسیار داشتند . خود موضوعات آثارشان هم حائز اهمیت بود و غالبا به موقعیت و شرایط انسانی مربوط بود و از رنگ های خام -درخشان، پر تضاد و نامرتبط با موضوع نقاشی -استفاده می شد که به ظهور تجلیات گسترده تر تمایلات فردی میدان می دادا کسپرسیونیست ها بر خلاف معاصرین فرانسوی خود یعنی فووها که از رنگ به گونه ای استفاده میکردند که به نقاشی هایشان آرامش و نشاط می بخشید ، برخی آثارشان چنان تاثیر گذارند که موجب می شوند از ناآرامی به خود بلرزیم . اگر موضوع اثر منظره باشد هنرمند با رویکردی پرسو ء ظن روبروست که فرسنگ ها از هنر کلاسیک فاصله دارد .

در اکسپرسیونیسم احساسات درونی به بیرونی تجلی می کند و به دیگران منتقل می شود .

اما در تاریخ و نقد هنر این اصطلاح به سبکی اطلاق می شود که در آن قراردادهای و سنت های طبیعت گرایی کنار نهاده می شود و در عوض تا کید بیشتری بر ایجاد اغراق در شکل و رنگ به جهت بیان فوری احساس هنرمند وجود دارد. از این رو اکسپرسیونیسم در معنای وسیع آن می تواند به هنر هر مکانی و زمانی اطلاق شود که تاکید بر واکنش حسی هنرمند اولی تر از نظاره های دنیای خارج است. در این مفهوم کلی واژه اکسپرسیونیسم در لاتین با (e) نوشته می شود اما کاربرد رایج این واژه برای توصیف گرایی در هنر مدرن اروپا و به طور خاص تر به یک جنبه ی خاص آن گرایش بکار می رود -جنبشی که از حدود ۱۹۰۵ تا ۱۹۳۰ در آلمان گرایش غالب بود. با این وجود، این گرایش تا ۱۹۰۵ به عنوان یک برنامه ی متمایز تبلور نیافت و خود واژه از ۱۹۱۱ و برای توصیف آثار کوبیستی و فوویستی که در برلین به نمایش گذاشته شده بود بکار رفت.

مهمترین پیشگام اکسپرسیونیسم ون گوگ بود که به طور آگاهانه طبیعت را برای بیان رنج دهشتناک آدمی به صورت اغراق آمیز به تصویر کشید.

[Only Registered Users Can See Links] (پل گوگن-یعقوب درحال کشتی گرفتن با فرشته)

[Only Registered Users Can See Links]

[Only Registered Users Can See Links] (فرانز مارک- اسب های آبی)

fisher

Thursday 12 February 2009-1, 02:07 PM

رنالیسم تخیلی :

نام مکتب نقاشی که در حدود ۱۹۴۵ در وین ظهور یافت و به عنوان نقاشی نمونه وار پس از جنگ اطریش مورد توجه قرار گرفت. هنرمندان این مکتب واقعگرایی دقیق را با دنیای تخیلی رویایی افسانه های پریان درهم آمیختند. این هنرمندان علاوه بر روش های نقاشی بسیار متنوع و کیفیات متفاوت آثارشان همگی در علاقه به هنر گذشته به ویژه آثار پیترو برولگ و نیز مشخصه ی ادبی و روانی نقاشی مشترک بودند.

رنالیسم نو :

اصطلاحی که در اواخر دهه ی ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰ به واکنش فراگیری درمقابل اکسپرسیونیسم انتزاعی اطلاق می شد. که مرتبط با بکارگیری تصاویر واقعگرایانه

روزمره ماخوذ از رسانه های جمعی و نیز کاربرد اشیاء واقعی معمولاً " کالاهای روزمره ی مصرف کننده به صورت کلاژ یا بصورت الصاق بر روی تابلوی نقاشی بود . با این حال مفهوم گسترده تر این اصطلاح دربرگیرنده ی روی گر دانی از اکسپرسیونیسم انتزاعی با هدف احیای فرم های فیگوراتیو طبیعت گرایانه ملهم از روح تازه ی عینیت گرایی بود که به عنوان نمونه ای در آثار پرلشتین تجسم عینی میابد. از این اصطلاح به عنوان مترادفی برای سوپر رئالیسم هم استفاده می شود. [Only Registered Users Can See Links]

fisher

Thursday 12 February 2009-1, 02:34 PM

اکسپرسیونیسم انتزاعی :

این اصطلاح که در حدود ۱۹۵۰ رواج یافت توصیف گر جنبشی در هنر انتزاعی است که طی سال های دهه ی ۱۹۴۰ در نیویورک ابداع و رواج یافت. این اصطلاح به برخی از آثار نقاشی کاندینسکی بکار می رود اما نخستین بار هنگامی که برای توصیف آثار آرشیل گورکی و جکسون پولاک بکار می رفت فراگیر شد . پس از آن به آثار سایر نقاشان نیویورکی که نه انتزاعی بود(همچون کانینگ و گوتلیب) و نه اکسپرسیونیستی بود (همچون روتکو و کلین) اطلاق شد. این نقاشان بیشتر در دیدگاهشان اشتراک داشتند تا سبک آثارشان -مشخصات این دیدگاه ها عبارت بود از: قیام علیه وابستگی به سبک های سنتی یا فرآیندهای از پیش تعیین شده ی شیوه ی کار ، چشم پوشی از آرمان اثر هنری مبتنی بر معیار های قراردادی زیبایی شناختی، روح ستیزه جویانه ی خود اتکا و نیاز جدی به آزادی خود انگیخته در تجربه ی هنری .

این رهایی خودانگیخته به روشن ترین وجهی در آثار نقاشی کنشی که با جکسون پولاک معروفیت یافت مشاهده می شود .

این جنبش بسیار متاثر از سبک تاشیسم بود و طی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ تاثیر زیادی بر هنر کشور های اروپایی گذاشت .

[Only Registered Users Can See Links]

[Only Registered Users Can See Links]

fisher

Friday 13 February 2009-1, 05:17 PM

فوویسم :

سبک نقاشی مبتنی بر کاربرد اغراق آمیز از رنگ های غیر طبیعی و تند که اولین جنبش پیشروی هنر اروپا بین آغاز سده ی بیستم تا آغاز جنگ جهانی اول محسوب می شود . این جنبش مانند جنبش امپرسیونیسم نام خود را مدیون توصیف کنایه آمیز

یک منتقد است . لویی واسل که منتقد هنری روزنامه بود وقتی از نمایشگاه عجیب و نامتعارف آثار ماتیس ، درن ، ولامینک و دیگران در ۱۹۰۵ بازدید می کرد چشمش به مجسمه ای که به سبک متعارف ساخته شده بود افتاد و فریاد زد : نگاه کنید ! دونالدو در قفس فووها(حیوانات وحشی) . گرچه این نام با تمسخر ادا شد اما چندان نا متقارن با سبک این هنر مندان که شور و اشتیاق سکنی ناگزینی داشتند نبود شوری که نشان دهنده ی کنار نهادن اصول تمدن بود . این جنبش برای مدتی به موازات تجلیات اولیه ی اکسپرسیونیسم در آلمان جریان یافت و آثار پیشقراول این جنبش یعنی ماتیس منبع الهامی در هنر آلمان بین ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۰ بود.

فوویسم عمدتاً" به قابلیت های تصویری رنگ های خاص علاقه مند بود از این جهت آنها بسیار وامدار جنبش پست امپرسیونیسم بودند و گرچه به طور منطقی از امپرسیونیسم منشاء گرفته بودند اما جنبش آنها به طریقی خود واکنشی بود در برابر ویژگی مستند گونه ی این سبک . آنان تاکید پیشین نقاش بر خودانگیختگی و باور داشتن به تصویر ایجاد شده بر شبکه ی چشم رابه کناری نهاده و در عوض سادگی فرم و نظام بندی بیانی و غالباً" شدید رنگی تاکید کردند و از تقلید طبیعت اجتناب جستند .

با این حال مضامین آثارشان چندان انقلابی نبود و این سبک صرفاً" ابزاری بود برای ارائه ی موضوعات سنتی و قراردادی همچون طبیعت بی جان ، منظره یا پرتره هایی که البته نا متعارف و عجیب بودند.

از جمله هنر مندان برجسته ی این گروه :هانری ماتیس ، مارکه ، روئو ، ولامینک ، براک و دوفی بودند. برجسته ترین ویژگی آنان همان رنگ های بسیار تند و خیره کننده بود . رنگ های خاصی که آگاهانه برای خلق جلوه های حسی و تزئینی و گاه برای فضا سازی تابلو به کار می رود . به جز این وجه اشتراک هیچ برنامه ی مشترکی نداشتند .

[Only Registered Users Can See Links]

(هانری ماتیس - هارمونی قرمز - ۱۹۰۸-۹) [Only Registered Users Can See Links]

fisher

Saturday 14 February 2009-1, 07:07 PM

باروک:

باروک در ایتالیا نضج گرفت و مشخصات اصلی آن که در زیر اشاره می شود عمدتاً" از سبکی که میانه ی سده ی هفدهم در آن جا بسط و گسترش یافت مشتق می شود . با این حال وقتی این مشخصات در نقاط دیگری از اروپا یا در مقاطع زمانی مختلف بکار می رود با برخی تغییرات همراه می گردد زیرا با دیگر سبک ها و روحیات بومی تلفیق می شود .

باروک علاوه بر آن که فاقد صلابت و وقار است اما سبکی است که بیش از همه گرایش به ایجاد تعادل و انسجام دارد. بلوری (بیوگرافی نویسنده ایتالیایی) درباره ی یکی از آثار فرسک لانفراکو در کلیسای سنت اندر یا دلاواله رم نوشت: " و... این نقاشی دقیقا شبیه گروه همخوانان است که تمامی صداها در کنار هم یک هارمونی را تشکیل می دهند ... "

در باروک تاکید بر اساس هارمونی بخش ها از جزئیات تا کلیات بر توازن است. در این حالت سبک باروک متفاوت از آرمان رنسانس متعالی بود که بر توازن بخش هایی مبتنی بود که هر یک به طور مجزا کمال یافته بودند. با این وجود مشترکاتش با رنسانس (و کلاسیسیسم تا سده ی ۱۷) مشترکاتی است که با سبک غالباً نامنسجم تعدی منریسم یا پراکندگی سودایی سبک روکوکو (که باروک بعدها به آن تعالی یافت) دارد. این جهد در دستیابی به وحدت کلی تأثیر زیادی بر هماهنگ کردن نقاشی و مجسمه با نیازهای ایجاد وحدت بصری داشت که معماری متکی به آن بود. از این رو تصور می شود ویژگی های مجزای هر یک از سه واسطه (نقاشی، مجسمه سازی، معماری) باید برای دستیابی به یک نتیجه ی موزون کاملتر، با مهارت تمام به کلیتی منسجم و همبسته بدل شود.

وحدت مورد نظر باروک فراتر از یک وحدت صوری و خودبسنده است. در واقع بیشتر شبیه یک نمایش است و بدون حضور مخاطب ناقص است. این از مشخصات باروک است که به طرق گوناگون به صورت جسمانی و به تبع آن به صورت حسی مخاطب را به مشارکت وامی دارد. از این رو نقاش و مجسمه ساز باروک برای دست یابی کامل به این هدف نخست باید تصویری قابل قبول از واقعیت و حقیقت موضوع ارائه دهد.

در این سبک ماده ی رنگ و بافت چیزها تاکید می شود و فضایی خلق می گردد که موضوع و مخاطب در یک لحظه ی خاص و گاه مهیجی از زمان پیوند می یابد. این ضرورت در دستیابی به واقع نمایی به ویژه از طریق محاسبات دقیق نور در برابر سایه، سطح در برابر حجم، کاربرد خطوط قوی مورب یا منحنی، بر هم زدن قواعد صفحات تصویر (پرسپکتیو) مورد انتظار و جداکننده حاصل می شود. ارائه ی جسمیت از طریق کاربرد رنگ و تضاد نور (یعنی رویکردی نقاشانه) این سبک را از رویکرد خطی سبک منریسم و روکوکو متمایز می سازد.

گرچه تعریف رایج قبلی باروک به عنوان (سبک ژوزوئیت) به درستی مهجور شده اما قطعا این اندازه حقیقت دارد که باروک عموماً در کشورهایی شکوفا شد که مخالف اصلاحات دینی بودند نظیر: جنوب آلمان، ایتالیا و اسپانیا. ولی در کشورهای شمال اروپا به ویژه انگلستان، هلند و در بین پروتستان چندان قوتی نیافت. با این حال روبنس استاد مسلم نقاشی باروک بود و در هیچ کجایی به اندازه ی کاخ ورسای نمونه های درخشان وحدت آرمانی باروک در هنر قابل مشاهده نیست. زیرا در آنجا نقاشی، معماری و مجسمه سازی هنرهای کاربردی و طراحی باغ برای خلق یک کلیت منسجم در هماهنگی کامل با یکدیگر هستند.

[Only Registered Users Can See Links]

درد و رنج آندرو ماخه بر جسد شوهرش هکتور-اثر ژاک لویی دیوید

[Only Registered Users Can See Links]

شکار اسب آبی - اثر روبنس

[Only Registered Users Can See Links]

پایین کشیدن مسیح (ع) از صلیب - اثر پیتر پل روبنس

fisher

Wednesday 18 February 2009-1, 06:59 PM

منریسم:

این اصطلاح در زمینه ی مباحث هنر های تجسمی (و با انتقال به مطالعات ادبیاتی و موسیقی) با تلفیق آشفته ای از معانی ضمنی تاریخی و نقد هنر به کار می رود . این اصطلاح نیز همچون بسیاری از عناوین سبک شناسانه توافق اندکی بین صاحب نظران برای تعیین حدود آن وجود دارد.

امروزه این اصطلاح عمدتا به هنر ایتالیا در دوره ی بین رنسانس متعالی و باروک که از ۱۵۲۰ تا ۱۶۰۰ میلادی را در بر می گیرد، اطلاق می شود.

درواقع عمدتا نوشته های واساری ، نقاش این دوره بود که اصطلاح منریسم را رایج کرد زیرا به کرات از واژه ی maniera (به معنی سبک پردازی یا شیوه گرایی) به عنوان اصطلاحی برای تحسین و تعریف کیفیت و وقار ، متانت ، سهولت و پیچیدگی استفاده کرد و اصطلاح منریسم در معنای وسیع ترش به هنری هر مکان و زمانی که مشخصاتی مشابه با مشخصات طرح واساری داشته باشد اطلاق می گردد. با این حال استفاده از این اصطلاح با این مفهوم به دلیل تعصب همیشگی به هنر سده ی ۱۶ ایتالیا بلااثر و ضایع شده است. از سده ی ۱۷ تا نیمه ی اول سده ی ۲۰ رفتار شایع این بود که هنر ایتالیای دوره ی مورد بحث را (به استثنای نقاشی ونیزی) نوعی انحطاط و گویای نزول از اوج کمال هنر کلاسیکی که با میکل آنژ در سقف نمازخانه ی سیستین و رافائل در استاتزای واتیکان حاصل شد می دانستند . پیروان بداقبال آنان که با چنین سرمشق های غیرقابل رقابتی مواجه شدند خود را کاملا ناتوان در رقابت با آنان می دیدند، لذا کار خود را به ابداعات و اداهای خودساخته و سرقت های هنری زیبوانه واز شکل انداختن آثار شاهکار های استادان بزرگ تنزل دادند. تنها در فاصله ی بین دو جنگ جهانی و با توجه این که بسیاری از آثار سده ی ۱۶ به شدت مورد اقبال ذوق و سلیفه ی معاصر قرار گرفت برخورد عمومی مثبت تری نسبت به منریسم ظهور یافت . این واکنش را می توان در نوشته های اریک مرسر (در کتاب هنر انگلیسی بین ۱۶۲۵ تا ۱۵۵۳ چاپ ۱۹۶۲) مشاهده کرد که مدعی است این سبک " به شدت انطباطی ، با نوعی بی بندوباری تعمدی ، با وقار و دلنشین ، هرزه نگار و در عین حال مملو از سودای مذهبی است ملهم از (دنیای دیگر) باستان با این وجود به وضوح آگاه از وحشت های سده ی ۱۶ است "

بلوری در در زندگی نامه ی آنیبال کاراتچی واژه ی maniera را یک جنبش تاریخی مرتبط دانسته که وی دنباله ی آن را تا رافائل و مالواسیا و گروهی از هنرمندان که تقریبا همعصر با سالویتی بودند ، پیگیری می کند .

حال که دیگر منریسم با بارمعنایی تمسخرآمیز و دشنام آلود به کار نمی رود مقولات جدی تری ذهن تاریخ شنایان را به خود مشغول نگه داشته است. مثلا تا چه گستره ای می توان این اصطلاح را برای هنر خارج از ایتالیا (به عنوان مثال در آثار ال گریکو در

اسپانیا، نقاشان رمی ساکن هلند و نقاشان مکتب فونتن بلو در فرانسه) یا برای معماری به کار برد .

منزیسم را می توان به طور عموم برای اشاره ی تلویحی به یک سبک باوقار ، پالوده ، تصنعی ، خود آگاه و درباری به کار برد، مفهوم تلویحی ملازم با آن بر حسب متن و دیدگاه نویسنده ای که از آن استفاده می کند می تواند بسیار متفاوت باشد .

[Only Registered Users Can See Links]

پائولو ورونز- شام آخر (مسیح در خانه ی لوی) ۱۵۷۳

[Only Registered Users Can See Links]

fisher

Saturday 21 February 2009-1, 05:22 PM

رنسانس:

معنای لغوی رنسانس (نوزایی) است و به جنبش فردگرا وهنری اطلاق می گردد که در سده ی ۱۴ میلادی در ایتالیا آغاز شد ودر سده ی ۱۶ در همان جا به اوج خود رسید وآنگاه به طرق کاملا متفاوت و متنوعی در سراسر اروپا گسترش یافت .

واساری تاریخ هنر ایتالیا از جیوتو تا میکل آنژ را به عنوان پیشرفتی پیوسته مورد ملاحظه قرار داد و آن را با فرآیند رشد اندام وار (ارگانیک) قیاس کرد.این نظریه ی وی به عنوان مفهوم تاریخ هنر تا دوران متاخر نظریه ی مسلط بود . گسترش مفهوم این اصطلاح از یک جنبش در هنر و ادبیات به یک دوره ی زمانی در سده ی ۱۸ آغاز می شود و رواج نهایی آن زمانی بود که ژول میشل فصلی از کتاب فرانسه ی خود را(رنسانس) نامید . چند سال بعد یاکوب بورکهارت کتاب معروف خود به نام (تمدن رنسانس در ایتالیا) را منتشر کرد که تاثیر زیادی در رواج و همگانی کردن این اصطلاح به عنوان دوران شکوفایی عظمت روح انسان داشت-(کشف دنیا و انسان).

بدیهی است تعریفی چنین گسترده برای اصطلاح ، تعیین حدود تاریخی آن را به ویژه دشوار می کند . اگر از (کشف دنیا) پیشرفت به سمت طبیعت گرایی در هنر منظور باشد ،چنین گرایشی را می توان در سده ی ۱۳ میلادی نیز تشخیص داد. معمولا" هنر فرانسوی را به عنوان گوتیک توصیف می کنند . اگر (کشف انسان) محک و معیار باشد ،در آن صورت اشخاص کاملا قرون وسطایی همچون سنت فرانسیس آسیسی را باید به عنوان طلایه دار عصر جدید تلقی کرد.این گونه تناقضات در محدود کردن دوران مورد بحث ، منجر به مناقشات فراوانی درباره ی کلیت این مفهوم بین تاریخ شناسان سده ی ۲۰ شد .

در هنر های تجسمی این اصطلاح عموما" برای توصیف تقلید آگاهانه نقوش کلاسیک یا بازگشت آگاهانه به معیارهای ارزشی کلاسیک به کار برده می شود. اما در معماری است که تقلید از آثار کلاسیک به آسانی قابل تشخیص است .، زیرا واژگان معماری رومی کاملا" از سبک معماری گوتیک متمایز است و برونلسکی بی تردید نخستین معماری بود که حالت و صورت آنتیک را نوزایی کرد . از همین رو سر رینالد

بلوم فیلد در کتاب تاریخ معماری رنسانس در انگلستان دوره ای را مد نظر قرار داد که امروزه به مقولات دیگری چون باروک و نئوکلاسیسم تقسیم می شود . در نقاشی و مجسمه سازی ، حتی دشوار تر است که رنسانس را بر حسب تقلید از سرمشق های باستانی تعریف کنیم .

مشکل تعریف آنچه نقاشی رنسانس را شکل می دهد ، با استفاده از همین اصطلاح به طور چشمگیری غامض تر است ، زیرا عملاً هیچ سرمشق باستانی از آثار نقاشی آن دوران آن گونه که در مورد مجسمه سازی و معماری صادق است وجود ندارد .

مطابق نوشته های نویسندگان کلاسیک ، مردم رنسانس به نحوی پرورش یافته بودند که از نقاشی درجه ی والایی از وفاداری به طبیعت و یافتن فرم های کامل را انتظار داشته باشند. گاه جیوتو را که پیشرفت زیادی در طبیعت گرایی داشت در صدر سنت رنسانس قرار می دهند ، اما شایسته تر است که این جایگاه را به مازاتچو که موشکافی علمی نوینی در مسئله ی بازنمایی به ارمغان آورد . مازاتچو نیز همچون دوستان خود برونلسکی و دوناتلو ، فلورانس بود و از همین رو منطقی است که فلورانس را مهد تمدن رنسانس بدانیم . دوره ی ۱۴۲۵ را برخی از ابداعی ترین شاهکار های خود را خلق می کنند به عنوان نقطه ی چرخش در هنر اروپا بدانیم .

اصطلاح رنسانس متعالی به دوره ی کوتاه مدتی اطلاق می شود که در آن انجام حصول تمامی ایده هایی که نقاشان از جیوتو به بعد در جست و جوی بودند ، متحقق می شود . لئوناردو داوینچی ، میکل آنژ و رافائل چهره های برجسته ی این دورانند . واساری معتقد است تسلط کامل بر ابزارها که طی این دوره حاصل شد منجر به دستیابی به سهولت حالت و هماهنگی زیبایی شد که در تقابل و تضاد چشمگیری با تلاش های نسل های متقدم قرار می گیرد . خطوط خشن پیکر تراشی جای خود را به سرمشق های پخته و مطبوع لئوناردو داوینچی میدهد . تقارن دقیق پروجینو جای خود را به تنوع موزون ترکیب بندی های هر می شکل رافائل می دهد .

آرمان های رنسانس بیشتر به دلیل تلاش های آگاهانه ی مردانی پرکار و در راس آن ها آلبرش دورر بود که رسالت خود را در کاشت نهال نوزایی هنر ایتالیا درون خاک آلمان می دانست . وی به قصد کسب رازهای استادان ایتالیایی یعنی اصول ریاضی پرسپکتیو و تناسبات ، دوباره به ایتالیا سفر کرد وی یک عمر تلاش ، مجاهدت خود و نیز نوشته های نظریه پردازانه و هنر خود را مصروف شناخت کنه راز زیبایی کلاسیک کرد .

[Only Registered Users Can See Links]

لئوناردو داوینچی-مونالیزا- رنگ روغن روی چوب -۱۵۰۳ تا ۱۵۰۵-رنسانس

[Only Registered Users Can See Links]

میکل آنژ- پی تا - مرمر - ۱۴۸۹ تا ۱۵۰۰-رنسانس

fisher

Thursday 26 February 2009-1, 04:02 PM

کسی نمی خواد مطلب جدید بزاره ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟!!!!!! همشو که خودم گفتم
!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

fisher

Saturday 28 February 2009-1, 09:47 PM

روکوکو:

سبکی در هنر و معماری که مشخصه ی آن درخشندگی، شکوه ، نشاط و صمیمیت است . در حدود ۱۷۰۰ در فرانسه ظهور کرد و طی سده ی ۱۸ در سراسر اروپا گسترش یافت . این اصطلاح در معنای گسترده ترش صرفاً" به مثابه ی عنوانی برای یک دوره ی خاص -یا عصر روکوکو- بکار برده می شود . واژه ی روکوکو نیز مانند بسیاری از عناوین سبک شناسانه حیات خود را به عنوان یک اصطلاح تحقیرآمیز آغاز کرد و تا مدت ها محتوای معنایی خود را حفظ کرد . اما با تغییراتی که در ذائقه زیبایی شناسی پدید آمد ، این اصطلاح ارج نهاده شد و امروزه با مفهوم عینی و بدون بار معنایی تحقیرآمیز مصطلح شده . و برای توصیف یک سبک هنری و تزئینی که دارای انسجام و ثبات خاصی است به کار گرفته می شود . این سبک به دلیل تزئینات ظریف و پرآب و رنگ ، تمایل به موضوعات کوچک به جای موضوعات برجسته و تمایل آن به اشعار دهقانی ، به آن یک ویژگی مشخص و با هویت داده است . فیسک کیمبال برجسته ترین مورخ این سبک در کتاب (آفرینش روکوکو) از آن به عنوان سبکی که اساساً" به دلیل وقار سرزندگی و ملایمت آن فرانسوی است یاد میکند . روکوکو به نوعی ادامه و شکل تحول یافته ی سبک سنگین تر باروک است و هم واکنشی است در برابر آن .

هر دو سبک در علاقه اشان برای پرداختن به فرم های پیچیده وجه اشتراک دارند با این تفاوت که روکوکو به جای پرداختن به حجم ، وسواس و دقت بیشتر در پرداختن به سطح داشت و به جای استفاده از رنگ های مطمئن و آب طلاکاری از رنگ های آبی، صورتی، سبز باسفیدی بیشتر استفاده می کند .

گرایش بیشتر به سمت زیبایی و خشنودی به جای عظمت و شکوه بازتاب جامعه ای بود که از افراط کاری های ورسای به تنگ آمده بود . از جمله شاهکار های اولیه ی این سبک آثار نقش برجسته ی هنرمندانی چون کلود اودران و ژان برین و نخستین نقاش بزرگ این سبک واتئو بود . بوشه و فراگونار نقاشانی بودند که بیشتر روح دوران اوج و بلوغ روکوکو را به نمایش می گذارند . فالكونه را نیز شاید بتوان برجسته ترین مجسمه ساز این سبک برشمرد .

در هر کشور اروپایی روکوکو با ورودش ویژگی و مشخصه ی ملی به خود گرفت . این سبک در خارج از فرانسه بیش از همه در آلمان و اطریش شکوفا شد و در آنجا با سنت فراگیر باروک درهم آمیخت . در کلیسایی چون ویزن هایلگن (۱۳۴۳-۷۲ م) توسط بالتازار نیومان کیفیات باروک همچون ، مجسمه سازی و آثار نقاشی حالتی رها تر و فراختر می گیرد و سرزنده تر و با نشاط تر می شود .

تا پایان سده ی ۱۸ روکوکو در مرکز اروپا به شکوفایی می رسد اما در فرانسه و جاهای دیگر ، به تدریج از دهه ی ۱۷۶۰ طبع هنری از سبک سری و ساده دلی به سمت سبک عبوس نئوکلاسی سیسم متمایل می شود . در این مورد شاید

سرنوشت فراگونار آموزنده باشد؛ چهار تابلوی او با عنوان ((به دنبال عشق)) که حال به عنوان شاهکار وی از آن یاد می شود در ۱۷۷۳م از سوی مادام دوباری یکی از معشوقه های لوئی ۱۶ به فراگونار پس داده شد زیرا سبک وی در حوزه ی دربار لوئی به عنوان آثار از مد افتاده و کهنه شده ارزیابی شد و سرانجام با پایان یافتن فعالیت کاری او از یادها رفت .

[Only Registered Users Can See Links]

ویلیام هوگارت- ۱۷۴۳ تا ۱۷۴۵ - ازدواج باب روز دوم -رنگ روغن بروی کانوس- ابعاد واقعی اثر: ۹۰.۸ در ۶۹.۹

fisher

Thursday 12 March 2009-1, 04:35 PM

نقاشی حالت:

اصطلاحی تقریباً مترادف با نقاشی کنشی اما با کاربردی وسیع تر و فراگیرتر که صرفاً دربرگیرنده ی یک مکتب خاص آمریکایی نیست . معنای ضمنی اصطلاح آن است که تبلو نه تنها ثبت اعمال و کنش های هنرمند در طی نقاشی است بلکه کنش های ثبت شده خود بیانگر احساسات و شخصیت نقاش نیز هستند ؛ درست همان گونه که دیگر اعمال و کنش های فرد در زندگی بیانگر احساسات شخصی هستند. اصطلاح ((حالت)) به طورخاص برای نوعی نقاشی به کار می رود که در آن بر ضربات قلمو و حالت بکارگیری به طور دقیق تاکید می شود . گاه از این اصطلاح برای هنر غیر فرمی یا تاشیسم استفاده می شود .

[Only Registered Users Can See Links]

جکسون پولاک -

طناز

Thursday 12 March 2009-1, 07:31 PM

مرسی عالی بود

fisher

Thursday 12 March 2009-1, 07:56 PM

امپرسیونیسم :

در بهار ۱۸۷۴ گروهی از هنرمندان فرانسوی تحت نام (انجمن هنرمندان گمنام) متشکل از نقاشان، مجسمه سازان، حکاکان و... گرد هم آمدند . آنان یک استدیوی عکاسی را برای نمایش آثارشان اجاره کردند و آن ها را در معرض دید عموم نهادند .

با این کار آنان خصمانه ترین و شدیدترین برخوردها را که تا آن هنگام دنیای هنری پاریس با آن مواجه شده بود برانگیختند و این خود الگویی برای دستورالعمل تقریباً تمامی ایده های هنری طی ۵۰ سال بعدش بدل شد . طی سده ی ۱۹ رابطه مردم و هنرمند هرروز صنعتی تر می شد و در نهایت در نمایشگاه آثار به نقطه ی گسست خود رسید .

تعریف : امپرسیونیسم صرفاً " یک سبک نقاشی نبود بلکه رویکرد نوینی به زندگی و هنر بود ؛ همین رویکرد آغاز هنر مدرن را مشخص می سازد . آثار نقاشی امپرسیونیست ها ثبت تغییرات گذرا و ناپایدار بود ؛ این با آگاهی از اینکه واقعیت فرآیند ، پیشرفت و تغییر است ، با این دوگانگی و تناقض مواجه شدند که پذیرش استاندارد های زیبایی شناختی فرهنگستانی فرانسه که کیفیت تغییرناپذیر هنر کلاسیک را مقدس می شمرد با تمایل امپرسیونیت ها در تبعیت از منطق جستجو برای دگرگونی در تضاد بود و از این رو انزوایشان را در جامعه به همراه داشت .

نخستین هسته ی این جنبش توسط مونه ، رنوار ، سیسیلی و بازی که در اوایل دهه ی ۱۸۶۰ دانشجویان پیروی گلیر بودند شکل گرفت . وجه اشتراکشان گسست از آموزش های فرهنگستانی بود . آنان روابط بسیار دوستانه ای با کامی پیسارو ، سزان ، برث موریس ، آرماند گیوم و روابط منظمی را در کافه مونمارتر و در کارگاهی کوچک که بازی و رنوار شریک بودند ، ترتیب دادند . بعدها دگا و مونه هم به آنان پیوستند . همچنین در این ملاقات ها منتقدین هنری نظیر تتودور دورت و جورج ریویر که در ۱۸۷۷ مجله ای هنری به نام (L' impressioniste) را منتشر کردند ، حضور می یافتند و تحت حمایت یک دلال هنری به نام دورانرول بودند . در ۱۸۷۳ نمایشگاه از پذیرش آثار پیسارو ، مونه ، رنوار ، سزان و سیسیلی اجتناب کرد و این امر انگیزه ای برای آنان در برداشتن اولین گام نامتعارف برای تشکیل نمایشگاه های مستقلی برای آثارشان شد . در اولین نمایشگاه در آوریل ۱۸۷۴ در آتلیه ی عکاسی نادار این هنرمندان نام خود را " انجمن هنرمندان نقاش، مجسمه ساز و گراوور گمنام " نهادند . اما بعدها نام یکی از تابلو های مونه به نام " امپرسیون ، طلوع آفتاب " منتقد جوان لوئیس لوری را واداشت تا در مجله ی charivari کل گروه را امپرسیونیست خواند . در مجموع ۸ نمایشگاه از آثار امپرسیونیست ها بر پا شد (۱۸۷۴-۱۸۷۷-۱۸۷۹-۱۸۸۰-۱۸۸۱-۱۸۸۲-۱۸۸۶) و نام امپرسیونیسم به جز در اولین و چهارمین و آخرین آنها پذیرفته شد .

تمایل منظره پردازان امپرسیونیست به ثبت بیان تصویری لحظه ها به جای جنبه های پایدار موضوعات ، آنان را واداشت تا به نقاشی در فضای باز (که بیش از آن مکتب باریزون دست پیش را داشت) و اتمام تابلو در نقطه ای پیش از آنکه شرایط نوری عوض شود ، گنجینه ای غنی فراهم سازند . در نقاشی آنان سایه ها نه به رنگ خکستری یا سیاه بلکه با رنگ مکمل نقاشی می شدند . آنان با کم رنگ کردن خطوط اصلی اشیاء ارجحیت آنان را گرفتند و نقاشی های امپرسیونیستی مبدل به رنگ آمیزی نور و فضا شدند ؛ بازی نور مستقیم و بازتاب شده .

با تمام این مونه که بیش از همه مروج نقاشی در فضای باز بود - بیشتر آثار خود را تمایل داشت تا در کارگاه اصلاح یا روتوش کند . با انجام چنین کاری او به یک تناقض

ذاتی در رویکرد امپرسیونیستی اعتراف کرد ، زیرا هرچقدر هنرمند به تغییرات جوی حساس تر باشد زمان کمتری برای ثبت آن پیش از تغییر روی بوم دارد .

نقاشی امپرسیونیستی در آغاز با گنگی یا تردید و غالباً " تمسخر مواجه شد . همزمان با نمایشگاه ۱۸۷۶ فیگارو نوشت : " نمایش رعب آوری است که بیهودگی انسانی تا آستانه ی جنون برسد . کسی باید با تحکم به آقای پیسارو بگوید که آقای عزیز درختان هرگز بنفش نیستند، آسمان هرگز به رنگ کره ی تازه نیست و اینکه در هیچ کجای دنیا این چیزهایی که در تابلویتان کشیده اید وجود ندارد. ... "

از سال ۱۹۲۶ که مونه به عنوان پیرمرد بزرگ نقاشی فرانسه درگذشت ، نرخ های مزایده ی آثار امپرسیونیست ها شروع به افزایش یافت و از دهه ی ۵۰ به بعد به سمت ارقام نجومی رفت .

تاثیر امپرسیونیست ها بسیار عظیم بود و بخش عمده ی تاریخ نقاشی اواخر سده ی ۱۹ و اوایل ۲۰ حکایت بسط و گسترش جنبش های متأثر از آن یا در مقابل آن بود . برای مثال نئو امپرسیونیست ها سعی کردند تا اصول بصری امپرسیونیسم را بر بنایی علمی بنا نهد و پست امپرسیونیست ها آغازگر زنجیره ای طولانی از جنبش ها بودند که تلاش داشتند تا رنگ و خط را از کارکرد های بازنمایانگر محضش رها سازند و به ارزش های حسی و نمادینی باز گردانند ، که امپرسیونیست ها آن را صرف تاکید خود بر عنصر گذر زمان و اجمال لحظات کردند.

Only Registered Users Can See Links](1872).jpg]

طلوع آفتاب - کلود مونه - ۱۸۷۲ - رنگ روغن بر روی کانوس

[Only Registered Users Can See Links]

گلدان آبی رنگ - پل سزان - ۱۸۸۵-۶-رنگ روغن بر روی کانوس

fisher

Tuesday 17 March 2009-1, 03:49 PM

دوستان عزیز سبک هایی که در این تاپیک معرفی میشن ، به ترتیب قدمت تاریخی و زمان شکل گیری ذکر نشده و فقط قصد معرفی سبک هاست . در صورتی که علاقه مند به شناخت سبک ها به ترتیب زمان شکل گیری آنها و به صورت کاملاً مرتب هستید، به من پی ام بدید تا در هر زمینه کتاب مورد نظر رو بهتون معرفی کنم .

در ضمن معرفی هریک از سبکها در این تاپیک به علت محدودیت به طور نسبتاً خلاصه وار انجام شده .

fisher

Monday 30 March 2009-1, 02:35 AM

کوبیسم :

در نمایشگاه آثار برگزیده ی سالن پاییزه ی پاریس در ۱۹۰۸ یکی از اعضای هیئت داوران به نام ماتیس در حالی که به روش کار ژرژ براک اشاره داشت زیر لب به لوئی واسل (منتقد هنری) گفت : ((پر از مکعب های کوچک (Cube) است)) .

کوبیسم نیز همچون بسیاری از نام های گرو های هنری ، توصیف کاملاً مناسبی برای جنبش یا سبک نیست زیرا گرچه این نام برای توصیف یک دوره ی ۱۰ ساله از هنر مدرن به کار می رود ، اما فقط مناسب آن دسته از آثار نقاشی است که طی ۱۹۰۷ تا ۱۹۰۸ خلق شدند . دو مرحله ی مهم در طی دوره ی بلوغ کوبیسم قابل تشخیص است : دوره ی کوبیسم تحلیلی Analytical cubism بین سال های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲ و دوره ی کوبیسم ترکیبی Synthetic cubism طی ۴ سال بعد آن .

در دوران کوبیسم تحلیلی تاکید بیشتر بر فرآیند جستجوی بصری در ویژگی های اساسی موضوعات آتلیه ای به ویژه تصاویری از طبیعت بی جان بود . هنرمندان حول موضوع نقاشی خود که در مرکز تابلو قرار می گیرد گردش می کند و آن را از زوایای مختلف می نگرد و مجموعه ای از نقاط دید و پرسپکتیو های مختلف را در اثر خود ارائه می دهد . در این آثار توجه به رنگ یا تقریباً نادیده گرفته می شود و یا شدیداً به چند مایه رنگ آبی ، خاکستری یا قهوه ای روشن که هماهنگ با سنگینی حجم های موجود در نقاشی است محدود می شود .

در مرحله ی کوبیسم ترکیبی ، رنگ واپس می نشیند و هنرمند با کلاژ کلمات حروف و بافت نا مقبول سطح تابلو را پر میکند . معمولاً از سطوح واقعی نظیر لینولئوم ، کارتن ، کاغذ دیواری یا روزنامه در سطح کار نقاشی استفاده می شود .

در مجموع کوبیسم جنبشی در نقاشی و مجسمه سازی بود که از آن به عنوان یکی از نقاط ثقل مهم در هنر غرب یاد می کنند . کوبیسم را ابداع پیکاسو و براک می دانند و بعد ها این سبک را نقاشانی چون : ژان گریس و سپس فرنان لژه ، دلونئی متزینگر، گلازیس و کوپکا ادامه دادند. مشخص ترین دوره ی فعالیت و اوج گیری کوبیسم را بین ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۴ تخمین می زنند . با این وجود بسیاری از کشفیات این هنرمندان مدت های طولانی مکاتب و سبک های هنری بسیاری را در سده ی ۲۰ تحت تاثیر خود قرار داد .

کوبیسم از ایده ی هنر به مثابه ی تقلید از طبیعت که از دوره ی رنسانس به بعد در نقاشی و مجسمه سازی اروپا تفوق داشت، به طور کامل جدا شد . پیکاسو و براک اشارات قراردادی پرسپکتیو و کوتاه نمایی و نقاشی از مدل را کنار نهادند و مصمم شدند تا حجم و پیکره را در سطحی دو بعدی و بدون هیچگونه ایجاد توهم بصری در خلق تصویری سه بعدی به نمایش بگذارند . تا آن زمان هر هنرمندی قصد داشت تصویری از اشیاء واقعی نمایش دهد و هدفش این بود که اشیاء را آنگونه که در دنیای خارجی هستند به تصویر بکشد و نه آنگونه که بخشی از آن در لحظه و مکانی خاص حضور می یابند .

دو عامل مهم که بر ظهور کوبیسم تاثیر به سزایی داشتند عبارت بودند از : تندیس های آفریقایی و آثار متاخر سزان وتابلوی سنت شکن پابلو پیکاسو به نام دوشیزگان آوینیون که مملو از فرم های زاویه دار و مجزا بودند .

وقوع جنگ جهانی اول به همکاری پیکاسو و براک خاتمه داد اما آثار آنان هواخواهان زیادی یافت . کوبیسم علاوه بر آنکه به یکی از سرچشمه ها و منابع هنر انتزاعی بدل شد، خود این قابلیت را داشت که بی نهایت سازگار باشد و موجب ظهور جنبش های بی شمار و متنوعی همچون فوتوریسم ، اورفیسم ، ورتی سیسم ، خلوص گرایی شود . از آنجا که این سبک بیشتر تاکید بر نمایش ایده دارد تا نمایش واقعیت ، خود به یکی از بنیان های گرایش های زیبایی شناختی سده ی ۲۰ بدل شد .

بسیاری از نقاشان برجسته ی سبک کوبیسم ، به عنوان هنرمندان مطرح در زمینه ی طراحی گرافیک، تصویر گری کتاب شهره بودند .و علاوه بر نقاشان مجسمه سازان نیز تحت تاثیر این جنبش آثار برجسته ای خلق کردند که از آن می توان به اکپینکو ، لپیشیتس ، زادکین ونیز خود پیکاسو اشاره کرد .

[Only Registered Users Can See Links]

دوشیزگان آوینیون- پابلو پیکاسو-۱۹۰۷-کوبیسم

fisher

Saturday 11 April 2009-1, 07:35 PM

واقع گرایی ، رئالیسم :

معنای تحت اللفظی رئالیسم واقع گرایی است ، اما این اصطلاح در مباحث تاریخ و نقد هنر با معنای مختلفی به کار رفته است . در مفهوم وسیع آن که همانند طبیعت گرایی مبهم است به معنای گرایش به بازنمایی چیزها به طور دقیق وعینی است . با این حال غالباً" به همراه این اصطلاح مفهومی از دوری گزینی از موضوعات سنتا" زیبا یا تاکید بر زندگی معمولی و یا فعالیت های روزمره ی آدمی، مستفاد می شود .اما در مفهوم خاص تر آن واژه ی رئالیسم (که با این مفهوم در لاتین با R بزرگ نوشته می شود Realism) به جنبشی اطلاق می گردد که در سده ی ۱۹ در فرانسه ظهور یافت و ویژگی آن مخالف با موضوعات تاریخ گرایانه ، اسطوره ای و مذهبی و به جای آن پرداختن به موضوعات غیرآرمانی و اسطوره زدایی شده ی زندگی مدرن بود. هنرمند پیشرو این جنبش گاستاو کور بود که می گفت : " نقاشی هنری عینی است که باید برای چیز های واقعی وموجود به خدمت گرفته شود ."

از دهه ی ۱۹۵۰ این اصطلاح همچنین با مفهومی متضاد برای هنری به کار می رفت که به طور کل از بازنمایی و نمایش واقعی اجتناب می جست و از تمامی فرم های توهم آلود پرهیز می کرد.در این مفهوم اثر هنری زمانی ((رئالیستی)) خوانده می شد که مواد یا موضوعاتی که اثر از آن شکل گرفته دقیقاً" به همان گونه که موجودند و شناخته می شوند ، نمایش داده شود.

همچنین اصطلاح ((واقع گرایی اجتماعی ، Social Realism)) طی سده های ۱۹ و ۲۰ میلادی به کار گرفته شد . این مفهوم به آن نوع از آثار گفته می شود که موضوعات و مسائل سیاسی را دستمایه ی خود قرار دهند. البته باید این اصطلاح را از واقعگرایی سوسیالیستی تمیز داد که اصطلاحی بود برای سبک رسمی اتحاد جماهیر کومونیستی شوروی و دیگر کشور های کومونیستی بود . این سبک و رای رویکردی انتقادی به مسائل اجتماعی و در واقع مبلغ خط سیاسی حزب در سبک فرهنگستانی بود .

علاوه بر این اصطلاحات رئالیسم جادویی و سوپر رئالیسم نیز طی سده ی ۲۰ رایج شدند . در این سبک ها با رویکردی واقعگرایانه ی افراطی - به مفهوم دقت و توجه پر وسواس به جزئیات - جلوه ای کاملاً غیر واقعی پدید می آید .

اما رئالیسم در مفهوم گسترده تر آن به نوعی زیبا شناختی خاص اشاره دارد که توسط هنرمندان پیرو این جنبش - اگرچه به صورت ناخود آگاه و مبهم- به خدمت گرفته شد . برای مثال رئالیسم تطبیقی نقاشی سده ی ۱۷ ، در واکنش به ترفندهای ترکیب بندی به شدت رسمی منریسم سده س ۱۶ بود . در ایتالیا بازگشت به رئالیسم برای نخستین بار توسط کاراتچی ، کاراواجیو و پیروان آنها صورت گرفت ، در اسپانیا توسط ریالتا ، ریرا، و لاسکز و زوربارن در فنلاند توسط روبنس (که به سرعت سبک او به باروک تغییر یافت) ، در هلند توسط هالس ، ورمر ، رامبراند و در فرانسه با نقاشان منظره پردازی نظیر لاتور ، لونن ، تورنیه چهره پردازانی نظیر شامپین ، بوردون و نقاشان طبیعت بی جان نظیر بوجین انجام شد که همگی مدافع ثبت وفادارانه و در عیت حال غنائی عالم واقع و مخالف معیار های نقاشی تاریخی و افراط کاری های سبک منریسم و مکتب فونتن بلو بودند .

[Only Registered Users Can See Links]

کاستاو کوبه، سنگ شکن ، ۱۸۴۹، رئالیسم

fisher

Tuesday 14 April 2009-1, 10:14 PM

مینیاتور :

نقاشی بسیار ظریف و ریز بویژه نقاشی پرتره که بتوان در دست جای داد و یا به عنوان یک شیء تزئینی یا زیورآلات استفاده کرد. این اصطلاح برای نسخ تذهیبی و نیز پرتره به کار می رفت و ماخوذ از واژه ی لاتین minium است- آذین سرواژه ی قرمز رنگی که با نقوش مینیاتوری (miniator) تزئین می شود . از سده ی ۱۷ میلادی این اصطلاح به دلیل یک خطای لفظی برای همه نوع تصویر سازی نسخ خطی به کار برده شد ؛ زیرا این واژه با واژه ی minute به معنی کوچک هم خانواده است . اما آنچه امروزه مینیاتور خوانده می شود در قرون وسطی با واژه ی historia بیان می شد . دوره ی الیزابت نیز آثار پرتره و نقاشی های هیلارد و دیگران ((تذهیب کاری)) یا ((نقاشی کوچک)) خوانده می شد . این نقاشی ها بر روی پوست گوساله ویا گاهی روی عاج یا مقوا انجام می گرفت و در سده های ۱۷ و ۱۸ نقاشی مینیاتور به شکل

مینا کاری رایج و فراگیر شد . نقاشی مینیاتور پرتره از ادغام سنت های تذهیب کاری سده های میانه و مدال سازی دوره ی رنسانس ابداع شد که از اوایل سده ی ۱۶ تا میانه ی سده ی ۱۹ که ظهور عکاسی عملا" موجب افول نقاشی شد ، شکوفا بود . (گاه از این واژه به غلط برای توصیف آثار نگارگری سنتی ایرانی استفاده می شود ، که کاملا" اشتباه است .)

fisher

Sunday 19 April 2009-1, 09:55 PM

سوپررئالیسم:

سبکی در نقاشی و مجسمه سازی که به ویژه از اواخر دهه ی ۱۹۶۰ در بریتانیا و ایالات متحده آمریکا رایج شد و در آن موضوعات به طور کاملا" وفادارانه وبا جزئیات دقیق نمایش داده می شود. هایپر رئالیسم و رئالیسم عکاسی (یا فتو رئالیسم) نام های جایگزین دیگری برای این اصطلاح هستند و در حقیقت برخی از هنرمندانی که در این سبک به کار پرداختند(همچون چاک کلوز) واقعا" از روی عکس کار می کردند . در این آثار وضوح و دقت جزئیات به صورت یکسان در سراسر تصویر لحاظ شده است- به جز مناطقی که خارج از کانون وضوح است و به طور وفادارانه مطابق عکس ثبت نشده است . (برخی از منتقدین ترجیح می دهند که اصطلاحات فتورئالیسم را فقط زمانی که نقاشی مستقیما" از یک عکس انجام شده است استفاده می کنند، اما اکثر آنان به چنین محدودیت معتقد نیستند.) مجسمه سازان سوپررئالیستی چون دی آندریا یا هانسون غالبا" از لباس یا لوازم واقعی استفاده می کنند و دقت و افری در نمایش جزئیات ریزی همچون موی بدن دارند. حاصل چنین توجه یکدست و موشکافانه به جزئیات معمولا"-تا حدی تناقض آمیز- حس عجیب غیر واقعی بودن را پدید می آورد.

[Only Registered Users Can See Links]

هرچی گشتم نتونستم از چاک کلوز و ریچارد استر اثری توی نت پیدا کنم . واقعا" حیف که نشد ازشون اثری ببینید . مجبوریم با حد اقل حداقل ها بسازیم .

fisher

Wednesday 6 May 2009-1, 09:18 PM

نئورمانتیسم:

این اصطلاح به جنبشی از نقاشی بریتانیا بین سال های ۱۹۳۵-۵۵ گفته می شود که طی آن هنرمند به جنبه های خاصی از رمانتیسم سده ی ۱۹ به ویژه سنت منظره پردازی ((رویایی)) بلیک و ساموئل پالمر بازمی گردد و آنها را به شکلی مدرن تر باز تولید می کند. نقاشان و طراحانی که آثارشان در این اصطلاح جای می گیرد شامل مایکل آیرتون، جان پایپر، گراهام سوترلند هستند. همه ی آنان در سنت منظره پردازی کار می کردند که آن هنگام جنبه ی کاملا" ملی به خود گرفته بود و تصویری رمانتیک از مناظر روستایی آن زمان که در تهدید آلمان نازی بودند ارائه می داد . علاوه بر این

اصطلاح ، نئورمانتیسیم به آثار نقاشان خاصی در فرانسه طی دهه ی ۱۹۳۰ نیز اطلاق می شود. به ویژه Tchelitchem که عمدتاً " مناظر خیالی و رویایی با آدم های غمناک را نقاشی می کرد. آثار آنان تاثیر زیادی بر جنبش رمانتیک بریتانیا نهاد.

[Only Registered Users Can See Links]

جان پایپر-پنویت گرین-نئورمانتیسیم

fisher

Thursday 7 May 2009-1, 10:21 PM

کلاسی سیسم:

پیش از توضیح این مکتب لازم است توضیحی درمورد واژه ی ((کلاسیک)) ارائه شود. در معنای کلی معمولاً به آثار برجسته ، الگو و سرمشق هر ملتی آثار کلاسیک اطلاق می شود. اما کلاسیک به مثابه ی یک مکتب خاص هنری معنای محدود تری دارد و دوره ی تاریخی معینی را دربر می گیرد. البته برسر مکتب کلاسی سیسم و مکتب متأخر تر از آن یعنی نئوکلاسی سیسم بحث زیاد است و متفکران و صاحب نظران آن را از زوایای گوناگون مورد ملاحظه قرار داده اند و گاه اختلاف نظر هایی هم در زمینه ی ویژگی های این مکتب و دوره ی تاریخی آن به چشم می خورد اما درکل می توان کلاسی سیسم را از دو جنبه ی تاریخی و زیبایی شناسی مورد بررسی قرار داد. سنتی که این سبک به آن اشاره دارد ، به یونان و روم باستان(یا درواقع دوران کلاسیک باستان) باز می گردد. ولی تمامی دوران هایی را که در آن آثار کلاسیک باستان به عنوان نمونه و سرمشق مورد استفاده قرار گرفته است ، دربر میگیرد . از این رو می توان گفت که کلاسی سیسم ویژگی ثابت تمام دوره های پس از کلاسیک باستان از سده ی ۸ تا ۲۰ میلادی بوده است. اما در معنای محدودتر و زیبایی شناسانه ی آن ، واژه ی کلاسی سیسم صرفاً" به مقاطع کوتاهی از این دوران اطلاق می شود و به سبک ها یا مراحل از یک سبک اطلاق می شود که واجد ویژگی هایی چون صراحت، نظم و توازن است. در این معنا کلاسی سیسم مشخصه ی یک دوره ی خاص از هنر سده ی پنجم پیش از میلاد یونان باستان و هنر دوران اوج رنسانس در ایتالیا و فرانسه در سده ی ۱۷ و اواخر ۱۸ میلادی است.

در کلاسی سیسم غالباً" هنرمند از اصول و قوانین نظری تبعیت می کند و از این رو به نظر می رسد این سبک بیشتر به عقل و خرد متکی باشد. در دوران رنسانس نیز با اوجگیری راسیونالیسم(خردگرایی) زمینه ی فکری گسترش این مکتب فراهم شد، از این رو گاه کلاسی سیسم را در مقابل رمانتیسیم معنا می کند .

در سنت غربی ، مفهوم کلاسی سیسم معمولاً" به طور غیر مستقیم یا تلویحی جریان نزول از هنر یونان و روم را تداعی می کند و زیبایی کلاسیک گاه برای اشاره به نوعی چهره و بدن با تقارن هندسی محورهای میانی و رهایی از بی نظمی هایی که در مردم عادی مشهود است به کار می رود .

[Only Registered Users Can See Links]

نیکولا پوسن- خانواده ی مقدس-۱۶۴۸- کلاسی سیسم

fisher

Monday 6 July 2009-1, 07:47 PM

جنبشی در نقاشی آمریکا که حدوداً از ۱۹۱۵ ظهور یافت و طی سال های دهه ی ۲۰ به شکوفایی رسید . در این آثار اشیاء شهری و به ویژه صنعتی به شیوه ی خلاصه شده و دقیق نمایش داده می شود و شکل ها به صورت کاملاً واضح و شفاف و گاه شبه کوبیستی ارائه می شد. به این دسته از هنرمندان اصطلاحات دیگری چون " کوبیست رئالیست " و " استریل ها " نیز می گفتند . گرچه گروه هایی رسمی نبودند ولی نمایشگاه هایی را همراه هم برپا می کردند . از بین شخصیت های برجسته و پیش روی این گروه می توان به دی مو ، اوکیف ، شیلر اشاره کرد .

در نقاشی های صراحتگانه غالباً نور به شکل شفاف و درخشان است و شکل ها عمدتاً به دلیل جذابیت بصری هندسی آنها انتخاب می شود . حضور انسان ها در این آثار حذف شده و فاقد هرگونه زمینه ی تاویل اجتماعی است و به جای آن مفهوم آمریکایی صنعت و تکنولوژی ملهم از نوعی فضای با شکوه حماسی نمایش داده می شود . صراحتگری هم از نظر تصویر پردازی و هم از نظر شیوه ی کار تاثیر زیادی بر رئالیسم جادویی آمریکایی و پاپ آرت گذاشت .

آشنایی با هنر نقاشی

نقاشی عمل بکار بردن رنگ دانه محلول در یک رقیق کننده و یک عامل چسباننده (یک چسب) بر روی یک سطح (نگهدارنده) مانند کاغذ ، بوم یا دیوار است. این کار توسط یک نقاش انجام می شود. این واژه بخصوص زمانی به کار می رود که این کار حرفه شخص مورد نظر باشد. قدمت نقاشی در بین انسانها، شش برابر قدمت استفاده از زبان نوشتاری است. و به عبارت دیگر به اثری که رنگ بر روی سطحی مانند کاغذ بوم یا دیوار به جا می گذارد، نقاشی می گویند. نقاشی از نظر بسیاری افراد، در زمره مهمترین شکل های هنر قرار دارد.

وقتی واژه نقاشی یا نقاشی کردن به میان می آید طبیعتاً پدیده ای در نظر ما مجسم می شود که از ترکیب رنگها به وجود آمده و به دست انسان ساخته شده است .

بعضی ها تصور می کنند که نقاشی یعنی تقلید طبیعت و انتظارشان از یک نقاش این است که هر آنچه می بیند به روی بوم منتقل سازد. این انتظار غلط راه را به روی خلاقیت هنری و گسترش اندیشه بسته و او را در چارچوب تقلید و دوباره سازی و واقعیات محدود می سازد .

نقاشی یعنی به وجود آوردن پدیده ای که وجود خارجی ندارد و هنرمند با ابزارهایی که در اختیار دارد آن پدیده را از نیستی به هستی در می آورد.

دو طرز بیان در هنر نقاشی موجود است: نقاشی تصویری و نقاشی انتزاعی.

- نقاشی تصویری :

این نقاشی شامل سبک‌های متنوعی است. هنرمند با توجه به اشکال موجود مثل انسان، حیوان، درخت و میوه ترکیباتی می‌آفریند و با سلیقه‌ای که در رنگ آمیزی و ترکیب اشیاء به کار می‌برد اثری می‌آفریند که نمایشگر شکل‌های شناخته شده است. نقاشانی که طبیعت را مدل قرار داده‌اند (در هر زمان و مکتبی) با وجود وفاداری به شکل‌های طبیعی هرگز آنچه را که می‌بینند عیناً نقاشی نمی‌کنند بلکه طبیعت را از دیدگاه مخصوص به خود نشان می‌دهند و اثری به وجود می‌آورند که با وجود شباهت به طبیعت با آن متفاوت است. به عبارت دیگر نقاشی برداشت تصویری هنرمند از محیط اطراف خود می‌باشد و این تفاوت عمل هنرمند نقاش است با دوربین عکاسی که عیناً واقعیات را ثبت می‌کند.

- نقاشی انتزاعی:

عده‌ای از هنرمندان ماهر پس از یک سلسله تجربیات طولانی در زمینه نقاشی تصویری و ساده نمودن شکل‌های طبیعت به این نتیجه رسیدند که بدون اشاره به طبیعت یعنی فقط از ترکیب فرم و رنگ هم می‌توان احساسات شاعرانه و ادراک هنری را بیان نمود. اثری که به این شیوه آفریده شدند راه تازه‌ای را در بیان احساس از طریق نقاشی باز نموده و به دلیل آنکه کاملاً فرآورده فکر و اندیشه انسان می‌باشند و همانطور که می‌دانید، اندیشه یک عنصر مجرد است، این شیوه نقاشی را مجرد یا انتزاعی نام نهادند.

به بیان ساده تر نقاش هنرمند جهان را می‌نگرد و با نیروی عقل و احساس و چشمانی کنجکاو ماهیت آن را مورد بررسی قرار می‌دهد و نتیجه برداشت خود را در قالب تصاویر رنگین و یا رنگ‌هایی در قالب فرم‌هایی بدون شکل تجسم می‌بخشد.

منظور از آموزش نقاشی کسب مهارت در تجسم اشکال یا کپی کردن آثار دیگران نیست، بلکه هدف بیدار نمودن ذوق و سلیقه ذاتی و ایجاد نیروی آفرینندگی و ابداع در هنرجو است.

رنگ

رنگ ترکیبی از رنگدانه، حلال، چسپاننده و در برخی موارد تسریع یا کند کننده‌ای برای خشک شدن، بهبود دهنده بافت، تثبیت کننده و یا هر ماده اصلاح کننده دیگری است. قبل از آنکه رنگ بر روی بوم قرار گیرد، معمولاً ابتدا آن را آغشته به نوعی زمینه (یک لایه پوششی که معمولاً از جنس جسو می‌باشد) می‌کنند تا چسپندگی با رنگ را افزایش داده و حالت بافت سببی بوم را برای جلوگیری از تراوش کاهش می‌دهد. با اینکه انتظار می‌رود رنگدانه‌هایی که برای نقاشی بکار می‌روند ثابت باشند، اما برخی از نقاشان از رنگ‌هایی استفاده می‌کنند که دارای رنگدانه‌های فرار هستند.

رنگ‌های اصلی، فرعی و ترکیبی

رنگ‌های اصلی

در تئوری رنگ سنتی، قرمز، زرد و آبی رنگهای اصلی هستند زیرا دانه‌های رنگی تشکیل دهنده آنها از ترکیب هیچ رنگ دیگری به وجود نیامده و تمام رنگهای دیگر از ترکیبات مختلف این سه رنگ با یکدیگر به دست می‌آیند.

رنگهای فرعی

سبز، نارنجی و بنفش رنگهایی هستند که از ترکیب رنگهای اصلی با یکدیگر حاصل میشوند. محل قرار گیری هر رنگ ثانویه در دایره رنگ، بین دو رنگ اصلی تشکیل دهنده‌اش است.

رنگهای ترکیبی

زرد- نارنجی، قرمز نارنجی، قرمز- بنفش، آبی - بنفش، آبی- سبز و زرد - سبز، این رنگها از ترکیب یک رنگ اصلی با یک رنگ فرعی به وجود می‌آیند و در اینجا هم، در میان دو رنگ تشکیل دهنده خود قرار میگیرند.

حلال های رنگ

حلال ماده ای است که رنگدانه در آن حل یا قرار داده می شود. تقریباً تمامی حلالهای طراحی در نقاشی نیز قابل استفاده هستند.

برخی از آنها عبارتند از :

رنگ روغن ، شامل رنگهای جدید قابل اختلاط با آب

رنگ اکریلیک

سایه روشن

رنگ انگشتی

مرکب

پاستل ، شامل پاستل خشک ، پاستل روغنی و موادهای پاستل

تمپرا (رنگهای آمیخته تا زرده تخم مرغ)

رنگ مومی

آبرنگ

ابزار مورد استفاده در نقاشی

ابزار مورد استفاده در نقاشی شامل انواع مختلفی است . از جمله :

قلم موي نقاشي

کاردک

پالت (از جنس چوب يا پلاستیک که در هنگام نقاشي رنگ را روي آن قرار داده و استفاده مي کنند)

اسفنج

گیره

سه پایه

قوطي اسپري رنگ

اسپري رنگي داراي هواي فشرده

به اين موارد مي توان گچ ، مداد گرافيت ، پارچه کهنه يا دستمال کاغذ ي ، آينه (که گاهي براي تغيير زاويه دید و پرسپکتیو و گاهي نیز براي نقاشي شخص از خودش بکار مي رود) ترابنتین يا هر رقيق کننده بي بوي ديگر (که معمولاً به همراه روغن استغاه مي شود) ، مدل يا موضوع و شايد نور پردازي آتليه را نیز اضافه نمود.

تکنیکهاي نقاشي

تکنیکهاي نقاشي عبارتند از :

رنگ زني غليظ

آبرنگ

لعاب دادن

نقاشي يا رنگ مومي (نقاشي يا رنگي که با موم آب کرده بسازند)

نقاشي ديواري که معروفترين نوع آن فرسکو مي باشد.

سايش و نقاشي نقطه اي

فوماتو

سامي - اي

کلاژ

نقاشي بر روي تخته

نقاشي يا اسپري « گرافيتي »

(نقاشي) با مواد جديد

نقاشي يا کامپيوتر

سبک های معروف نقاشي

سبک های نقاشي مي توانند با روشهاي بکارگيري و يا با توجه به جنبش هنري که
بيشترين تطبيق را با مشخصات غالب و حاکمي که نقاشي نشان مي دهد دارند،
مشخص شوند. سبک های معروف عبارتند از:

رناليسم (واقع گرايي)

امپرسیونیسم (برداشت گرايي)

پوینتولیسم

هنر ابتدایي

کوبیسم (حجم گري)

مدرنیسم (نوگرايي)

آبستره (انتزاعي)

پست مدرنیسم (فرا نوین)

آوانگارد (پیشگام ، وابسته به مکتب های هنري نوین و غير سنتي)

ساختار گرايي

کتاره سخت

گرافيتي

نقاشي اصیل ایرانی

اصطلاحات معمول نقاشي

این اصطلاحات عبارتند از :

تمثيل

بادگن

پوینیلیسم (گذاشتن نقطه های رنگین روی سطح سفید)

فانتزی

نقاشی فیگور (پیکر)

تصویر سازی

صنعتی

منظره

طبیعت گرا

چهره

علمی تخیلی

طبیعت بی جان

سورئالیسم (فرا واقع گرایی)

جنگ

تاریخچه نقاشی

تاریخ هنر نقاشی در ایران به زمان غارنشینی برمیگردد. در غارهای استان لرستان تصاویر نقاشی شده از حیوانات و تصاویر کشف شده است.

قدیمی ترین نقاشی ها در دنیا که متعلق به حدود ۳۲۰۰۰ هزار سال قبل می باشد، در گروته شاوله فرانسه قرار دارد. این نقاشی ها که با استفاده از افرای قرمز و رنگ دانه سیاه حاکمی و رنگ شده اند، تصاویری از اسب ها ، کرگدن ها، شیرها، بوفالوها و ماموت ها را نشان می دهند. اینها نمونه هایی از نقاشی در غار هستند که در تمام دنیا وجود دارند.

نقاشی های کشف شده در مناطق تپه سیالک و لرستان بر روی ظروف سفالی، ثابت می کند که هنرمندان این مناطق با هنر نقاشی آشنایی داشته اند.

همچنین نقاشیهایی از دوران اشکانیان، نقاشی های معدودی بر روی دیوار، که بیشتر آنها از قسمت های شمالی رودخانه فرات بدست آمده، کشف شده است. یکی از این نقاشیها منظره یک شکار را نشان میدهد. وضعیت سوارها و حیوانات و سبک بکار رفته در این نقاشی ما را بیاد منیاتورهای ایرانی می اندازد.

در نقاشی‌های دوران هخامنشی، نقاشی از روی چهره بر سایر نقاشی‌های دیگر تقدم داشت. تناسب و زیبایی رنگها از این دوران، بسیار جالب توجه است. نقاشی‌ها بدون سایه و با همدیگر هماهنگی دارند. در بعضی از موارد، سطوح سیاه پر رنگ را محدود کرده اند.

مانی، (پیامبر و نقاش ایرانی)، که در قرن سوم زندگی میکرد، یک نقاش با تجربه و ماهر بود. نقاشی‌های او یکی از معجزاتش بود.

نقاشی (Torfan) که در صحرای گال استان ترکستان در چین بدست آمد، مربوط است به سال ۸۴۰ تا ۸۶۰ بعد از میلاد.

این نقاشی‌های دیوارنما مناظر و تصاویر ایرانی را نمایش میدهند. همچنین تصاویر شاخه‌های درختی در این نقاشی‌ها وجود دارند. باستانی‌ترین نقاشی‌های دوران اسلامی، که بسیار کمیاب است، در نیمه نخست قرن سیزدهم به وجود آمده بودند.

مینیاتورهای ایرانی (طرح‌های خوب و کوچک) بعد از سقوط بغداد در سال ۱۲۸۵ میلادی بوجود آمدند. از آغاز قرن چهاردهم کتابهای خطی بوسیله نقاشی از صحنه‌های جنگ و شکار تزئین شدند.

چین از قرن هفتم به بعد به عنوان یک مرکز هنری، مهمترین انگیزه برای هنر نقاشی در ایران بود. از آن به بعد یک رابطه بین نقاشان بودایی چینی و نقاشان ایرانی بوجود آمده است.

از لحاظ تاریخی، مهمترین تکامل در هنر ایرانی، تقبل طرحهای چینی بوده است که با رنگ آمیزی که ادراک ویژه هنرمندان ایرانی است مخلوط شده بود. زیبایی و مهارت خارق العاده نقاشان ایرانی واقعاً خارج از توصیف است. در قرن اول اسلامی، هنرمندان ایرانی زینت دادن به کتابها را شروع کردند.

کتابها با سرآغاز و حاشیه‌های زیبا رنگ آمیزی و تزئین شده بود. این طرحها و روشها از یک نسل به نسل دیگر با همان روش و اصول منتقل می‌شد، که معروف است به "هنر روشن سازی". هنر روشن سازی و زیبا کردن کتابها در زمان سلجوقیان و مغول و تیموریان پیشرفت زیادی کرد. شهرت نقاشی‌های دوران اسلامی شهرت خود را از مدرسه بغداد داشت.

مینیاتورهای مدرسه بغداد، کلاً سبک و روشهای نقاشی‌های معمولی پیش از دوره اسلامی را گم کرده است. این نقاشی‌های اولیه و بدعت کارانه فشار هنری لازم را ندارند.

مینیاتورهای مدرسه بغداد اصلاً متناسب نیستند. تصاویر نژاد سامی را نشان میدهد؛ و رنگ روشن استفاده شده در آن نقاشی‌ها را، هنرمندان مدرسه بغداد پس از سالها رکود مشتاق بودند که آیین تازه‌ای را بوجود آورده و ابتکار کنند. نگاه‌های مخصوص این مدرسه، در طرح حیوانات و با تصاویر شرح دادن داستانها است.

اگر چه مدرسه بغداد، هنر پیش از دوره اسلامی را تا حدی در نظر گرفته بود، که بسیار سطحی و بدوی بود، در همان دوره هنر مینیاتور ایرانی در تمام قلمرو اسلامی از آسیای دور تا آفریقا و اروپا پخش شده بود.

از میان کتابهای مصور به سبک بغداد میتوان به کتاب "کلیله و دمنه" اشاره کرد. تصاویر نامتناسب و بزرگتر از حد معمول رنگ شده است؛ و فقط رنگهای معدودی در این نقاشیها بکار رفته است.

بیشتر کتابهای خطی قرن سیزدهم، افسانه‌ها و داستانها، با تصاویری از حیوانات و سبزیجات تزئین شده است. یکی از قدیمی‌ترین کتابهای کوچک طراحی شده ایرانی بنام "مناف الحیوان" در سال ۱۲۹۹ میلادی بوجود آمده است. این کتاب مشخصات حیوانات را شرح میدهد. در این کتاب تاریخ طبیعی با افسانه در هم آمیخته شده است.

موضوعات این کتاب که تصاویر بسیاری دارد، برای آشنایی با هنر نقاشی ایرانی بسیار مهم است. رنگها روشن تر و از روش مدرسه بغداد که روشی قدیمی بود جلوتر است.

پس از هجوم مغولان، یک مدرسه جدید در ایران به نظر میرسید. این مدرسه تحت تأثیر از هنر چینی و سبک مغول بود. این نقاشی‌ها همه خشک و بی حرکت و خالص و یکسان، مانند سبک چینی است.

بعد از حمله مغول به ایران، آنها تحت تأثیر از هنر ایرانی، نقاشان و هنرمندان را تشویق کردند. در میان نقاشی‌های هنرمندان ایرانی میتوان سبک مغول هم مشاهده کرد، لطافت‌ها، ترکیبات آرایشی، و خطوط کوتاه خوب که میتوان آنها را بشمار آورد. نقاشی‌های ایرانی بصورت خطی و نه ابعادی می باشد. هنرمندان در این زمینه از خود یک خلاقیت و اصالت نشان داده اند.

هنرمندان مغول دادگاه سلطنتی نه فقط به تکنیک بلکه به موضوعات ایرانی هم احترام گذاشتند. یک بخش از کارشان شرح دادن به آثار ادبی ایران مانند شاهنامه فردوسی بود. میان موضوعات مختلف بیشترین علاقه آنها به تصویررسم (کتابهای با تصاویر زیاد) بود.

بر خلاف مدارس مغول و بغداد بیشترین کارها از مدرسه هرات بجا مانده است. مؤسس این سبک نقاشی مدرسه هرات بود؛ که از نیاکان تیموریان بودند و این مدرسه را بخاطر محل تأسیس آن مدرسه هراتی نامیدند.

متخصص هنر نقاشی بر این باورند، که نقاشی در ایران در دوران تیموری به اوج خود رسیده بود. در طول این دوره استادان برجسته‌ای، همچون کمال الدین بهزاد، یک مند جدید را به نقاشی ایران عرضه کرد. در این دوره (تیموریان) که از سال ۱۳۷۰ تا ۱۴۰۵ میلادی به طول انجامید؛ هنر نقاشی و کوچک سازی به بالاترین درجه کمال رسیده و بسیاری از نقاشان مشهور عمرشان را بر سر اینکار گذاشته اند.

دو کتاب با ارزش از زمان بایسغر باقی مانده است؛ یکی کتاب "کلیله و دمنه" و دیگری کتاب "شاهنامه". هنر کوچک ایرانی در کتاب شاهنامه که در سال ۱۴۴۴ میلادی در شیراز رنگ آمیزی شده است، بخوبی مشخص است.

یکی از این طرح‌ها نشان دادن یک منظره زیبا از یک دادگاه ایرانی است که به سبک چینی رنگ آمیزی شده است. کاشی‌های سفید و آبی ایرانی همراه با فرشهای زیبای ایرانی بصورت هندسی نقش شده است. در یکی از کتابهای دستنویس "خمسه نظامی گنجوی"، سیزده مینیاتور زیبا بوسیله "میرک" کشیده شده است.

ساختگی بودن، حساسیت، و هنر نقاشی های بغداد از طرحهای کشیده شده در کتاب "خمس نظامی" کاملاً مشهود است. این قطعه با ارزش و فوق العاده هم اکنون در موزه بریتانیا قرار دارد. در این قسمت از معماران و مهندسان مشغول ساختمان سازی هستند. این نقاشی در سال ۱۴۹۴ میلادی در هرات نقاشی شده است.

بهزاد، بهترین استاد سبک مدرسه هراتی، این هنر را بسیار بسط داد. او سبک را اختراع کرد که قبل از او هرگز استفاده نشده بود.

یکی از برجسته ترین کارها کتاب شاهنامه فردوسی است که در کتابخانه گلستان ایران قرار دارد. این شاهنامه در زمان سلطان بایسغر که یکی از شاهزادگان تیموری بود؛ به سبک مدرسه هراتی نقاشی شده است.

نقاشی های این کتاب از نگاه رنگ آمیزی و تناسب ترکیب دهنده تصاویر، در بالاترین حد زیبایی و استحکام قرار دارد.

در دوران صفویه مرکزیت هنر به شهر تبریز آمد. و برخی از هنرمندان هم در شهر قزوین ماندگار شدند. اما اصل سبک نقاشی صفویه در شهر اصفهان بوجود آمد.

مینیا توره های ایرانی، در دوره صفویه در شهر اصفهان، از سبک چینی جدا شده و قدم در راهی جدید نهاد. این نقاشان بعدها به سبک طبیعی متمایل شدند. رضا عباسی مؤسس سبک "مدرسه نقاشی صفوی" بود. در نقاشی های دوران صفوی دگرگونی بسیار عالی در نقاشی ایرانی رخ داد.

طرحهای این دوره یکی از بهترین و زیبا ترین و با سلیقه ترین طرحهای نقاشان ایرانی است که نشان دهنده ذوق نقاشان ایرانی است.

مینیا توره های خلق شده در این دوره (مدرسه صفوی)، هیچکدام منحصراً با هدف مزین کردن کتابها کشیده نشده اند. سبک صفوی بسیار بهتر و ملایم تر از سبک مدرسه تیموریان (هراتی) و مخصوصاً سبک مغولی است.

در نقاشی نقاشان دوران صفوی آشکار شدن تخصص آنها در این رشته بوضوح مشخص است. بهترین معرف از این دوره نقاشی های هستند که در عمارت چهل ستون و عالی قاپو کشیده شده است.

در نقاشی های صفوی، موضوع اصلی شکوه و زیبایی این دوره است. موضوعات نقاشی ها بیشتر حول محور بارگاه سلاطین، اشراف زادگان، کاخ های زیبا، مناظر زیبا و صحنه هایی از جنگ ها است.

در این نقاشی ها انسانها با لباسهای پرخرج نخ کشی، صورتهایی زیبا و مجسمه های ظریف رنگین به طور پر هیجان روشن به تصویر کشیده شده است. هنر نقاشی در طول دوران صفوی هم زیاد و هم دارای کیفیت بهتر شد. در این نقاشی ها آزادی بیشتر و مهارت و دقت بیشتر مشهود است.

هنرمندان بیشتر به اصول کلی پرداخته و از جزئیات غیر ضروری اجتناب، که در شیوه هراتی و تبریزی بکار رفته بود، خودداری کردند. صافی خطوط، بیان زود احساسات و متراکم شدن موضوعات از مشخصات سبک نقاشی صفوی است. از آنجاییکه در اواخر دوران صفوی، از لحاظ جنبه فکری اختلافات جزئی در رنگ آمیزی بوجود آورد، میتوان به ظهور سبک اروپایی در این نقاشی ها پی برد.

نقاشی های دوران قاجاریه (قرن شانزدهم میلادی) یک ترکیبی از سبک هنرهای اروپایی کلاسیک و سبک و تکنیک مینیاتورهای دوران صوفی است. در این دوران "محمد غفاری (کمال الملک)" سبک کلاسیک اروپایی را در ایران رواج داد. در این دوران سبکی از نقاشی بوجود آمد که بنام "قهوه خانه" شناخته شد. این نوع نقاشی یک پدیده جدید در تاریخ هنر ایرانی است. سبک "قهوه خانه" عامه پسند و مذهبی است. موضوعات این سبک بیشتر تصاویر پیامبران و امامان، شعائر مذهبی، جنگها و نام آوران ملی بودند. "قهوه خانه ها" رفته رفته جای خود را در بین مردم معمولی باز نمودند.

در این مکان داستان سرایان و نقالان داستانهای حماسی و مذهبی را برای مردم بازگو میکردند. هنرمندان همان داستانها را بر روی دیوارهای این "قهوه خانه ها" نقاشی کرده بودند. قبلا در گذشته که پادشاهان و اشراف زادگان نقاشان را پشتیبانی میکردند؛ اما اینبار هنرمندان به درخواست مردم عادی آن مناظر را بر روی دیوارها میکشیدند و به این کار علاقمند بودند.

در بیشتر این قهوه خانه ها این مناظر که بیشتر به درخواست عمومی بود رنگ آمیزی شده بود. زیباترین مثالها در موزه اصلی تهران و همینطور در بعضی از موزه های خصوصی داخل و خارج از کشور نگهداری میشود. نقاشی های ایرانی، یک نوع ملاحظه را که بی شباهت به هر چیز دیگر است به تماشاگر عرضه میکند.

آنها یک ارتباط بیکران با داستانهای حماسی نگه داشته اند. نقاشی ایرانی، بعنوان یکی از بزرگترین سبکهای نقاشی در آسیا مطرح است. آسمان های روشن (آبی)، زیبایی شگفت انگیز شکوفه ها و در میان آنها انسانهایی که دوست میدارند و انسانهایی که تنفر دارند، خوشگذران و افسرده، به موضوعات مختلف نقاشان ایرانی شکل میدهند

سیاست هنری و هنر سیاسی

مرور- پس از مهاجرت گسترده هنرمندان جهان سوم به ممالک غربی، هنر باید ویژگی خاص بومی می داشت تا در جایی غیر از وطن خود پذیرفته شود.

بدین ترتیب برخورد فرهنگها در هنر تجلی یافت، همانطور که نبرد تمدنها در گذشته و حال کار را به ستیزه و جنگ کشاند. با این فرض بحث درباره رابطه دمکراسی و هنر بیراه نبوده و این نکته تنها یکی از دلایل اهمیت آن در جهانی است که هنر آن بیش از گذشته در موقعیتهای خاص سیاسی قرار گرفته و تعریف می شود.

شناسنامه کتاب :

دموکراسی و هنر

آرتور ملرز، ریچارد زینمان، علی معصومی (مترجم)، شاپور جورکش (مترجم)، گروه
ترجمه شیراز (مترجم)

نشر چشمه

۱۳۸۵

دموکراسی و هنر مجموعه ۱۳ مقاله بلند از سران پست‌مدرنیسم است. این مقاله‌ها در سمیناری در آمریکا ارائه شده و به بررسی این موضوع می‌پردازد که آیا هنر با دموکراسی ارتباط مستقیم دارد یا خیر؟ دموکراسی و هنر در زمینه‌های مختلف هنری چون معماری، نمایشنامه‌نویسی، شعر، داستان و تلویزیون به بررسی سازگاری نخبه‌گرای هنر عام‌گرایی و دموکراسی می‌پردازد.

گردآوردندگان این مجموعه مقالات سه تن از اساتید علوم سیاسی در کالج جیمز مدیسون در دانشگاه میشیگان هستند و ریاست اجرایی سمپوزیسم علم، عقل و دموکراسی نوین بر عهده دارند. آرتور ملزم و جری واین برگر استاد علوم سیاسی هستند.

کتاب با درآمد این سه تن در مورد رابطه بین دموکراسی و هنر آغاز می‌شود و با زمینه سیاسی که این افراد دارند. نویسندگان این بخش نگاهی ظریف و موشکافانه به رابطه بین هنر و دموکراسی داشته‌اند. سیری مرحله‌وار و پله پله ریشه‌های این رابطه در آثار و اندیشه‌های افلاطونی جست‌وجو کرده‌اند، آنجا که افلاطون بر این باور است که «هر دگرگونی در ذوق موسیقایی، یک دگرگونی وابسته به خود را در نظام اداره زندگی به بار می‌آورد».

به کتاب بوطیقای ارسطو اشاره می‌کنند و به طور کلی یونانیان باستان را مظهر دقیق این پرسش می‌دانند. پس از آن به افرادی چون هابز و لاک که دو تن از فلاسفه بزرگ انگلیسی هستند اشاره کرده که با دیدی گسترده‌تر به رابطه بین این دو مقوله (یعنی هنر و دموکراسی) پرداخته، و با ورود به قرن ۱۷ است که دیدی بازتر به این قضیه در میان اندیشمندان چون روسو شکل می‌گیرد و تا اواخر قرن ۱۹ با ظهور افرادی چون هگل، نیچه و هایدگر رابطه بین هنر و دموکراسی معقول و منطقی می‌نماید.

اما این نویسندگان معتقدند که سیاست‌گرایی فرهنگی یافته و مقولاتی چون رفاه اقتصادی و آزادی فردی جای خود را به موضوع‌هایی چون هویت قومی و فرهنگی

واگذاشته‌اند که خود عمدتاً بر روی موضوعاتی چون موسیقی، زبان و ادبیات و اشکال دیگر خویشتن‌نمایی هنر تکیه می‌کنند.

نویسندگان پس از آن گریزی به جنگ سرد دارند، ناکامی‌های ناشی از جنگ سرد، بدبینی‌های ژرف سیاسی و به طور کلی پایان روزگار سیاست‌های بزرگ باعث می‌شود که احساس گسترده برخورداری از انرژی و پویایی در محافل دیگری خودنمایی کند. سپهر فناوری، کامپیوتر و اینترنت امید به آینده را همچنان حفظ می‌کند.

دگرگونی‌های بزرگی که در روش‌ها و رسانه‌ها رخ داد، معنای جدید را برای زندگی هنری و سرگرمی ایجاد کرد. «پیدایش تلویزیون در دهه ۱۹۵۰ شکل‌گیری و گسترش علاقه به موسیقی مردمی (پاپ) در سال‌های ۱۹۶۰ و رشد روزافزون اقتدار و برد فرهنگ مردمی» و به طور کلی با کم‌رنگ شدن تمایز میان فرهنگ مردمی و فرهنگ نخبه، فرهنگ مردم امریکایی به فرهنگی جهانی تبدیل شد و سرگرمی به بخش اصلی زندگی مدرن شد.

به واقع تحولات عظیم در گستره فرهنگ و تمرکز تازه بر مقوله فرهنگ شاید مدیون پیدایش قلمرو تنگ در دامنه سیاست بوده است. به دنبال این بحث نویسندگان وارد حوزه روشنفکری و قلمرو دانشگاهی شده، جنبش پست‌مدرنیسم را جنبشی هنری به ویژه در زمینه معماری و ادبیات و نظریه ادبی می‌دانند، و در نهایت پست‌مدرنیسم را شاخص‌ترین جنبش روزگار معاصر دانسته‌اند، که پیروزی شعور ادبی در برابر شعور علمی است.

این‌که هنر به دموکراسی خدمت می‌کند یا دموکراسی در خدمت هنر است؟ و چگونه؟ پرسشی است که به عقیده نویسندگان به خصوص در یک چارچوب امریکایی می‌توان بدان پرداخت. برای بررسی این مقوله سنت‌های مختلف چون جمهوری خواهی کلاسیک و یا لیبرال نگرش‌های متفاوتی به این مقوله داشته‌اند. جمهوری‌های دموکراتیک در نهایت به این جمله شیلر «آموزش و پرورش زیبایی شناسانه انسان» نیازمندند.

در حالی که لیبرال‌ها کمتر شیفته فضیلت مدنی‌اند و از واگذاری نقش اداری یا سیاسی به هنر به طور کلی خودداری می‌کنند. هرچند که منتقدان اجتماعی، در کشورهای لیبرال هنر را به عنوان مقوله‌ای فرهنگی و یکی از عناصر انگشت شمار جامعه مدنی می‌دانند که می‌تواند با خطرهای نارسایی‌های سرشتی دموکراسی مبارزه کند.

اما دید کلی به این مقوله به صورتی یگانه به هنر، به منزله نیرویی اجتماعی است که می‌تواند به بهترین صورت به آن ذوق‌ها و احساس‌ها شکل بدهد. اما آیا دموکراسی نیز کاربردی برای هنر دارد؟ «بسیاری بر این باورند که میان روحیه آزادی پرست و قاعده‌گریز و تب‌شکن دموکراسی و سرشت منضبط و ساختار یافته و شکل پرست عظمت هنری، ناسازگاری اصولی در کار است».

اما از منظر دیگر برابری و آزادی دموکراسی با آزاد ساختن استعدادها و شایستگی‌های تازه و انرژی‌های خلاق مرتبط است که خود بهترین شرایط را برای پیشرفت هنری فراهم می‌آورد. اما نویسندگان معتقدند که هنر در دوران دموکراسی و پسامدرن از طریق راه‌های تازه و شگفتی‌خودنمایی می‌کند و ما برای آنکه در برابر آن گشاده نظر باشیم و به دور از داوری شخصی قضاوت کنیم، نیازمند آن هستیم که سیال‌تر و تجربی‌تر باشیم.

تغییر زاویه دید هنرمندانه نویسندگان این متن نقطه اوج درآمد این کتاب است، آنجا که به این نکته اشاره دارند که چه چیزی هنر دموکراتیک را می‌سازد؟ و یا به عبارت دیگر تعریف هنر به نظام اداره جامعه منسوب می‌شود؟ این که «آیا راک‌اند رول موسیقی دموکراتیک است؟ آیا از میان همه انواع هنری یک نوع معین از همه دموکراتیک‌تر است؟» شاید سینما هنری دموکراتیک و شعر هنری اشرافی است.

سئوالات بی‌شماری در این مقوله مطرح می‌شود. هنر چیست؟ چه می‌کند و چه اهمیتی برای ما دارد؟ «آیا در دموکراسی، هنر همان نقشی را برعهده می‌گیرد که روزی بر عهده دین بود؟ یا به به حد یک سرگرمی فرو می‌لغزد، در سطحی کلی‌تر، این رویکرد را بر می‌انگیزد که بر آنچه در دموکراسی شکوفا می‌شود بنگریم و آن را هنر قلمداد کنیم. ولی آیا این امر، در نهایت، کار ما را به پرسش موفقیت و سلیقه و ذوق اکثریت، یعنی پیروزی نهایی سنت دموکراتیک بر سنت هنری، نمی‌کشاند؟»

این‌ها پرسش‌ها و پاسخ‌هایی است که در این ۱۳ مقاله بدان‌ها پرداخته شده است. این مجموعه با مقاله‌هایی درباره تأثیرهای دموکراسی بر هنرها، به ویژه هنرهایی که بیشترین پیوند را ذوق و سلیقه مردم دارند آغاز می‌شود.

اولین مقاله تحت عنوان «دموکراسی و هنر» که توسط بروستاین ارائه شده است. او معتقد است که نه تنها هنر والا و فرهنگ مردمی از یک ماه غسل کوتاه لذت نبردند، بلکه نتیجه کار هم خوش‌آیند نبوده است. شکافی که میان هنر والا و هنر مردمی بوجود آمد و سرانجام این هنر والا بود که محکوم به شکست شد.

این‌که بروستاین در قسمتی از مقاله خود یک تعادل میان هنر والا و هنر مردمی برقرار می‌کند. و معتقد است که همان‌طور که گرش وین بدون تأثیر موسیقی سیاهان، یا کاپلند بدون دسترسی به ضرباهنگ‌های رقص مکزیکی و آمریکای لاتین قابل تصور نیست، تبلیغات تجاری امریکا، و یا جهان مد یا هیچ یک بدون دسترسی آزادانه به شمایل نگاری هنر والا، توان آفریدن این همه اندیشه اصیل را نداشتند.

مقاله دوم از جان سایمون تحت عنوان «سینما، هنر دموکراتیک؟» است. عنوان معماگونه مقاله خود حکایت نگاه متفاوت و منتقدانه نویسنده دارد. سینما به عقیده سایمون دموکراتیک‌ترین هنرهاست، هیچ دلیلی وجود ندارد که آن را هنر ندانیم.

سینما ترکیبی از هنرهای مختلف است، خلق تصویر و موسیقی که فیلم از موسیقی بسیار بیش از آنچه موسیقی زمینه فیلم است میراث می‌برد، «از موهبت قصه‌گویی به اندازه ادبیات داستانی برخوردار است، به اندازه نقاشی از موهبت خلق تصویر». قدرت مانور فیلم، ناشی از ترکیب بودن آن از هنرهای مختلف است از مجسمه‌سازی و معماری تا هنرکم ارج و این همه باعث شده که به قول واگنر بتوان آن را شکل جهانی هنر دانست.

مقاله سوم با عنوان «دموکراسی مدرن و رمان» نوشته یهوشوا است. نگاه متضاد یهوشوا به رابطه بین رمان و دموکراسی نقطه قوت مقاله او محسوب می‌شود. او معتقد است که رمان دموکراتیک‌ترین شکل ادبی است، از حیث ساختار باز بود به مخاطب خود فرصت تصویرسازی می‌دهد به امور معمولی ولی ظریف می‌پردازد و چشم‌اندازها و صداها را به کار می‌گیرد.

او به این نکته ظریف اشاره دارد که اگر ده رمان بزرگ و مهم را از میان رمان‌های سده بیست انتخاب کنیم هیچ کدام از آنها در پنجاه سال اخیر نوشته نشده‌اند، به عبارت دیگر بزرگ‌ترین رمان‌ها به دوران غیردموکراتیک باز می‌گردند. به عبارت بهتر دموکراسی به بارور شدن رمان کمکی نکرد.

نویسنده در قسمتی از مقاله شش اصلی را بیان می‌کند که از ارزش‌های دموکراتیک در گونه رمان به طور کلی جای دارد، خصوصیات چوون: لیبرال و گشوده داشتن صداها، چندگانه، و این خصوصیات رمان است که به قول نویسنده آن زمان که کسی از دموکراسی چیزی نمی‌دانست دن‌کیشوت نوشته می‌شود. مقاله بعدی تحت عنوان «معماری و دموکراسی و دموکراسی و معماری» نوشته کارول ویلیام وستفال است.

وستفال خود رئیس دانشکده معماری دانشگاه نوتردام و صاحب آثاری در زمینه معماری چون «اصول معماری در روزگاران تاریخ‌گری» است. مقاله وستفال با شرحی

از یک ساختمان مربوط به دوره کلاسیک آغاز می‌شود و که در نهایت ما را به نیاکان باستانی‌مان مرتبط می‌سازد و در نهایت این پیام را برای ما دارد ارتباط بین الگوهای سیاسی و معماری، فرم‌های سیاسی و معماری برگرفته از طبیعت تقابلی که باعث استحکام فرم‌های سیاسی و معماری می‌شود، اما امروزه، دیگر متقابل بودن رابطه سیاست و معماری برای ما اهمیت چندانی ندارد.

آنچه که خواهان تحقق آن هستیم دموکراسی به بهترین شکل آن است. در واقع نویسندگان از تقابل معماری کلاسیک و مدرنیسم صحبت می‌کند که در معماری کلاسیک اهمیت در درجه نخست به سیاسی و همگانی بودن آن داده می‌شود در حالی که سیاسی بودن آن حالت برده‌وار نداشت در عین حال که به یک نظام سیاسی وابسته بود در نهایت انتقاد خود را از نظام نیز بیان می‌کرد. اما با روی کار آمدن مکتب کلاسیک نو، معماری به نوعی در خدمت سیاست است.

اوج مکتب کلاسیک نو و حسیض معماری را می‌توان در زمان رایش سوم جست‌وجو کرد که نازی‌ها از معماری به شیوه‌ای زیرکانه استفاده می‌کردند آنها از مکتب کلاسیک نو برای ساختمان‌های نمایشی و همگانی‌شان و از مدرنیسم سرد برای کارهای عملی‌تر مانند اردوگاه‌های مرگ استفاده می‌شد. و این‌گونه است که سنت امریکایی سست می‌شود، آنچه که در پایان مقاله نویسنده وظایف مردم را به آنها یادآوری می‌کند «که به احیای معماری در خدمت زندگی مدنی بپردازند تا معماری بتواند زیبایی شهری را به نمایش گذارد.» مقاله‌ای که جان راک ول ارایه می‌کند، درباره موسیقی است.

او معتقد است که موسیقی خوب در امریکا امروز زنده است و دموکراسی و موسیقی هیچ تضادی باهم ندارند و به واقع دموکراسی موسیقی خوب را تهدید نمی‌کند هرچند بازاری شدن موسیقی و تبدیل شدن آن به کالایی از صنایع فرهنگی باعث عوامانه شدن موسیقی شده؛ ولی با این همه، کیفیت اصیل موسیقی در متن دموکراسی وجود دارد. از سوی دیگر فردگرایی موجود در موسیقی عصر حاضر زمینه را برای نوآوری‌های بیشتر فراهم می‌کند، چیزی که سنت‌های مختلف موسیقی به خاطر سلسله مراتب خشک و انعطاف ناپذیرش تا در به درک آن نبود.

کروچ جاز و گریل مارکوس پاپ را برترین موسیقی می‌دانند آنچه که باعث برتر بودن موسیقی جاز گشته هرچند که ریشه در موسیقی سبک و سرمستی چون بلوز دارد این است که منعکس کننده دموکراسی مشروط امریکایی است. کروچ معتقد است، که جاز با تکیه بر استعدادهای فردی، واقع‌گرایی و روشنی احساسی خود به این مبهم نائل شده است.

استنلی کروچ با مقاله به رسمیت شناختن غم (آواهای سیاهان) در قانون اساسی جانی تازه به موسیقی جاز می‌بخشد. مقاله سومی که به موسیقی با دیدی متفاوت

نگاه می‌کند از گریل تحت عنوان «امریکای شگفت پیر» است. او مقاله خود را با این مفهوم آغاز می‌کند که چرا این نام را برای مقاله برگزیده است و در نهایت برای گشودن این عرصه به جنگ موسیقی عامیانه امریکایی نوشته هری اسمیت می‌رسد که در ۱۹۵۲ و آغاز دهه ۱۹۶۰ است و زیربنای آن نوع موسیقی و فرهنگی است که تا به حال تداوم داشته است.

او معتقد است که موسیقی عامیانه نه تنها موسیقی ساده مردم عامی نیست و تنها وسیله اعتراض ستمدیدگان نمی‌باشد، بلکه عرصه‌ای برای بروز احساسات متفاوت از یاغی‌گری تا محبت و مذهب است. مفاهیم سیاسی و قدرت همواره بر این موسیقی شناور بوده‌اند و هنرمندان بزرگ موسیقی عامیانه با آشکار کردن این جهان بر فرهنگ گسترده‌تر خود را به اوج رسانده‌اند.

«پرورش ابر مرد» از جانی واتیمو مقاله‌ای است که به بررسی مد می‌پردازد و این‌که رابطه مد و دموکراسی به گونه‌ای بوده که در مورد دموکراتیک پوشاک از شکل قبلی خارج گشته و به سوی گستاخی و بی‌قانونی حرکت نموده و جانی واتیمو که به بینش‌های سنتی تجربه زیباشناختی می‌پردازد و در نهایت افراد را در گزینش نوع زندگی و مسئولیت آزاد می‌شمارد.

اما مقاله «اراجیف تلویزیونی» نوشته مارتا بیلز منتقد تیزهوش وال استریت جورنال یکی از مقالات جالب این مجموعه است که با دو نگرش متفاوت نظریه ارتباطات و نقد مارکسیستی جامعه توده‌وار به بررسی توانایی‌های تلویزیون در زمینه هنری می‌پردازد این نتیجه را می‌گیرد که هیچ اثر هنری از دنیای سیاست برکنار نیست و مبحثی جدید تحت عنوان «در انتظار گودو» را باز می‌کند، بحث میان مدرن و پست‌مدرن که با مقاله پسامدرنیسم به عنوان زیبایی‌شناسی دموکراتیک پل‌کانتور مطرح می‌شود، نویسنده از قول کانتور می‌گوید که مدرنیسم همواره پایه در نیست‌انگاری داشته. منظور آن است که همه فرهنگ‌ها برپایه توهم است.

حقیقت‌انگاری مدرنیسم چیزی جز توهمات مدرنیسم نبود چراکه حقیقتی درکار نبود. «به نظر کانتور، در انتظار گودوی ساموئل مکتب، زندگی در این لحظه تاریخی تسخیر می‌کند که ما در آن، اصل برابری جانشین همه معیارهای دیگر اخلاق و ارزش شده است. در این روزگار پایانی، تفاوت در آن واحد همه چیز و هیچ چیز است؛ همه چیز است چون هیچ نظام رتبه‌بندی در کار نیست؛ هیچ چیز است؛ چون شکل زندگی نمی‌تواند به تنهایی نسبت به دیگران شاخص شود».

«در جهان نسبی‌گرایی پسامدرن، به نظر مکتب مردم با از دست دادن آنچه ارزش دارد در راهش بمیرند، کل معنای آنچه را که باید به خاطرش زنده بمانند، از دست می‌دهند»

آرت نوو

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

هتل چامبرلانی در بروکسل در سبک آرت نوو. آرت نوو (از فرانسه Art Nouveau) (آرنوو) سبکی در هنر و معماری که در اوایل قرن بیستم گسترش یافت. این واژه در فرانسوی به معنی هنر جدید است و از جنبش‌های هنری مدرنیسم قرن بیستم می‌باشد. این سبک با حرکت‌های هم‌زمانی که در دیگر کشورهای اروپایی با واژه‌های بومی دیگری توصیف می‌شدند، مشابهت زیادی دارد.

در این سبک هنری از هنرهای قدیمی مانند هنر گوتیک، روکوکو، هنر ژاپنی الگو گرفته می‌شد. دست‌نوشته‌های باستانی، شیشه‌کاری رومی، کارهای دوران ویکتوریا و حتی سفال ایرانی روی کارهای آرت نوو تأثیر گذار بودند.

فوویسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

فوویسم از نخستین سبک‌های **نقاشی**، در جنبش‌های پیش‌تاز **هنر اروپا** بود که بین **۱۸۹۸** تا **۱۹۰۸** در **فرانسه** پا گرفت و تا **جنگ جهانی اول** ادامه یافت.

فهرست مندرجات

- [۱ پیشینه](#)
- [۲ معرفی](#)
- [۳ هنرمندان](#)
- [۴ تأثیرات](#)
- [۵ پا نویس](#)
- [۶ منابع](#)

[پیشینه]

در نمایشگاه پاییزی به سال ۱۹۰۵، ۱۳ «دَد گر» آثارشان را به طور رسمی در شهر [پاریس](#) به نمایش گذاشتند، که با واکنش تند بازدید کنندگان رویه رو شد. ایشان با آثارشان به مقابله با سلیقهٔ عامهٔ مردم برخاستند. یکی از منتقدین هنری، پس از مشاهدهٔ آثار این گروه، به ایشان لقب فو (fauves) داد. این کلمهٔ فرانسوی به معنای «دَد» یا «جانور وحشی» است. این لقب به واسطهٔ برخورد زمخت و جسورانه با رنگ بر ایشان نهاده شد. این مکتب، مکتبی زودگذر بود که در اواخر سال ۱۹۰۸ به بن بست رسید.^{[۱][۲]}

[معرفی]

این نقاشان خواست های درونی خود را به انعکاس واقعیت بیرونی ترجیح دادند. آنها با استفاده از رنگهای خالص و شفاف به گونه‌ای پرخاشگرانه، پرشور، غیر واقعی و زمخت آثاری آفریدند. عنصر رنگ در آثار ایشان بویی فردی و شخصی دارد. هنرمندان این مکتب با وجود اینکه در استفاده از رنگ قانون شکنی کرده اند، ولی در مورد شکل کلی و تناسبات اجزای تصویر همچنان به طبیعت وفادار مانده اند.^[۱]

[هنرمندان]

[هانری ماتیس](#)، [آندره درین](#)، [موریس و دوولامنک](#) هسته اصلی گروه فووها را تشکیل دادند.

تأثیرات

این گروه در شکل‌گیری [اکسپرسیونیسم آلمان](#) تأثیر عمده‌ای داشت.

پا نویس

- [↑] خلاصهٔ تاریخ هنر- پرویز مرزبان ۱۳۸۶-
- [↑] سیر هنر در تاریخ
- [↑] سیر هنر در تاریخ

فرا انگاشت

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

فَرَااِنگاشت (به آلمانی: Transpressionismus، به انگلیسی: Transpressionnism، به اسپانیایی: Transpressionismo، به فرانسوی: Transpressionisme) جنبشی هنری ست که در پایان سدهٔ بیستم در [اتاواک کانادا](#) به وسیلهٔ نقاش ایرانی [گنتی نوین](#) پایه گذاری شد.^[۱]

فهرست مندرجات

- ۱ [ریشه‌های اندیشاک](#)

- [۲ آغاز و پیدایش](#)
- [۳ پیوند به بیرون](#)
- [۴ کان‌های پژوهش](#)

[ریشه‌های اندیشاک

اندیشاک جنبش فرانگاشت از واکنش در برابر بنیان‌های هنر [پسانوگرایی](#) ریشه گرفته است که ادعا می‌کرد: «هنر مرده است» و «نقاشی به پایان رسیده ست». [گیتی نوین](#) در رویارویی با این باور، یک چنین «[پوچ‌گرایی](#)» را «دام مرگی» برای هنرخواند، چراکه در بینش او نقاشی کنشی آفریننده ست که نوگشتن را شادمانی وستابش می‌کند و ازین ست که «فرا انگاشت» ایجاد شده ست تا گواهی باشد که «بنیان هنر بر آفرینندگی استوارست».^[۱]

هنر در آفریدگاریش به خود این توان می‌دهد تا که از پوشش "هستی" پرده بردارد و هشیاری اندیشه را برانگیزاند تا که به جوشش "تولد مداوم زیبایی" فرجام گیرد. فرا انگاشت بازتاب دریافت زیباشناسانه ایست که سران دارد تا واقعیت را بدان سان به تماشاگر بنمایاند تا دراو تفسیری روشن از تراژدی انسانی برانگیخته شود. مهمترین پرده‌های فرا انگاشت غالباً بر پایه دیدشی شاعرانه، رازآلود و شگرف برای دسترسی به بیان هنری پر شکفت ایجاد شده ند. این پرده‌ها انگاشته‌هایی از آرمان‌های فرانگاشترانی هستند که انگاره عرفانی شان را با داوریی زیباشناسانه روشنی داده ند. آنچه که بیشتر درین پرده‌ها نمایش شده صحنه‌های داستانی ست. این پرده‌ها از بیان امیدهای پنهان در اسطوره‌های نمادین تاثیر پذیرفته ند. نقش هنرمند ا ن ست که پنداره‌های آفرینندگی را در تماشاگر برانگیزاند که در آنها «عشق» مایه نهادینی باشد که به آشفتگی و بیهودگی جهان هستی مفهوم بخشد. و هنر مند با آمیزه از تفسیر ارزش‌های انسان گرایانه و رمزین، و به همراهی انگاره‌های زیباشناسانه بی از زیبایی، هماهنگی و فره وری به این مهم فرا می‌شود.

Eve II
Guity Novin

[آغاز و پیدایش

در ۱۹۹۴ با پرده "کلیتاً -- پریی که دل‌باخته آپولو خداوندگار آفتاب بود و تبدیل به گل آفتاب گردان شد -- [گیتی نوین](#) نخستین از آثاری که آفرینش فرانگاشت را بر ملا میکزد را آفرید. پاؤلا پیو استاین منتقد هنری نخستین نویسنده بی بود که فرا انگاشت را دریافت و در باره آن نوشت: «فرا انگاشت جنبشی ست که به فراسوی چارچوب‌های [امپرسیونیسم](#) و [اکسپرسیونیسم](#) می‌شود تا بر ما بخردش دنیای درون و نمایش آنرا آشکاره کند» (Globe and février 1997 Mail, 12) هنرمندانی که پذیرای ترانسپرسیونیزم شده‌اند اینانند: فر وریگا Veriga Fer (برزیل)، آیرینا کوپیروا (اوکرایین)، دینا زویباخ Irina Kupyrova (اوکرایین)، لورنا کلوستربر Loren Kloosterboer (هلند) Zwibach Diana (صرب)، تری باو-نورمن Terri Baugh (نروژ) و شانو Norman (آمریکا)، لورنا کلوستربر Ellen Marlen Hamre (نروژ) و شانو Shano (آمریکا). افزون بر این هنرمندان تنی چند دیگر نیز هم مانند ماری لاشانس نقاش کوبکی خود را از پیروان این مکتب می‌شمرند.

[پیوند به بیرون

- [سایت گیتی نوین](#)
- [سایت ترانسپرسیونیزم](#)

پاپ آرت

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از [هنر پاپ](#))
پرش به: [ناویری](#)، [جستجو](#)



[ریچارد همیلتن](#)، چه چیزی است که خانه امروزی را متفاوت تر و جذاب تر می‌کند؟، ۱۹۵۶ کلاژ ۲۶×۲۵، مجموعه خصوصی، لس آنجلس، آمریکا

هنر پاپ (Pop Art) یا **هنر مردم‌وار** یک **جنبش هنری** بود که در سالهای دهه ۱۹۵۰-۶۰ در [انگلستان](#) و [آمریکا](#) به وجود آمد. هنر پاپ یکی از جنبشهای اصلی قرن بیستم بود. دستمایه اصلی هنرمندان این سبک فرهنگ مردمی، تولیدات انبوه، تبلیغات محیطی یا تلویزیونی، بسته بندی‌ها و درکل هر آنچه مردم بیشتر می‌دیدند از چیدمان ۱۰۰ قوطی کنسرو سوپ گرفته تا سریوگرافی پرتره [مونالیزا](#). این سبک را می‌توان یک سبک روشنفکرانه با نگاهی انتقادی به مصرف گرایی به خصوص در آمریکا دانست.



اندی وار هول/گنجینه [موزه هنرهای معاصر تهران](#)



[مجد فراهانی](#) / کلاژ خلق شده با استفاده از عکس ها و مدارك قدیمی

فهرست مندرجات

- [۱ پیشینه](#)
- [۲ جنبش پاپ آرت](#)
- [۳ پاپ آرت از دید کلی](#)
 - [۳.۱ هنرمندان](#)
 - [۳.۲ تأثیرات](#)
 - [۳.۳ جستارهای وابسته](#)
 - [۳.۴ منابع](#)

[پیشینه]

کلمه هنر پاپ یا Pop Art را [جون مک‌هاله](#) (John McHale) در سال ۱۹۵۴ به وجود آورد. آقای مک‌هاله معنی هنر پاپ را در یک نمایشگاه در انگلیستان به [ریچارد همیلتن](#) (Richard Hamilton) توضیح داده بود. سه یا چهار ماه بعد، آقای همیلتن طی نامه‌ای معنی هنر پاپ را تبیین کرد. در این نامه همیلتن گفته بود که هنر پاپ یک هنر جوان، ارزان، مردمی، فانی، مصرف‌گرا، کنایه‌آمیز، شهوت‌انگیز، فریبنده و یک تجارت بزرگ است. در سال ۱۹۵۸ کلمه Pop Art را برای اولین بار در مجله Digest Architectural چاپ کردند. به زودی یک جنبشی به وجود آمده بود و از اواسط دهه ۱۹۶۰ کاملاً شناخته شده بود. هنر پاپ را دادای نیمه دوم قرن بیستم نامیدند. جنبش هنر پاپ در آخرین سالهای دهه ۱۹۵۰ در انگلستان به وجود آمد و در آمریکا به نقطه کمال خود رسید.

[جنبش پاپ آرت]

عبارت پاپ آرت مختصر پاپولر آرت (هنر توده) است. نام این جنبش همه چیز در باره خودش را آشکار می‌کند. پاپ آرت میخواست هنر را دوباره به زندگی روزانه مردم بیاورد. این جنبش در واکنش به نقاشی آبسترکت به میان آمد و ادعا می‌کرد جنبش آبسترکت بیش از حد سوفسطایی و نخیه‌گرا است. تصاویر مورد پسند هنرمندان پاپ اشیا از زندگی روزمره بود بطور مثال قوطی‌های سوپ برای اندی وار هول و کمیدی برای روی لیشتیستین. خصوصیت گرایش جنبش پاپ آرت استفاده وار هول از سیرینگرافی، یک شیوه فوتو ریلستیک و توده پسند پرینت می‌کنگ بود. پاپ آرت با فشار وارد مطبوعات و اعلانات شد. تفاوت بین هنرهای زیبا و هنرهای اعلانات بازرگانی بطور ارادی از بین رفت. مثال بسیار خوب پوشش آلبوم‌های موسیقی سالهای شصت است. شخصیت مکتب فکری بدون شک، اندی وار هول (۱۹۲۸-۱۹۸۷) بود. نام‌های بزرگ دیگر جاسپر جانس، رابرت روشنبرگ، دیود هاکنی، کلیس اولدنبرگ، روی لیشتیستین، جورج سیگال، وین یا جمیز روزنکوویست بودند. جنبش پاپ آرت عمدتاً یک جنبش هنری آمریکایی و بریتانیایی بود.

[پاپ آرت از دید کلی]

پاپ آرت، گرچه حالا اسمش را در ایران و جاهای دیگر فراوان شنیده می‌شود، در اصل یک جنبش هنری متعلق به دهه ۶۰ میلادی است. یک گروه هنری مستقل انگلیسی بودند که زیبایی شناسی هنری را گسترش دادند. در واقع این‌ها عقیده داشتند مبتذل‌ترین عناصر فرهنگ جامعه قابل زیبا بودن و هنری بودن هستند. آنها ابزارهای کار خود را فیلم‌های عامه پسند، آگهی‌های تبلیغاتی، داستان‌های کمیک استریپ علمی تخیلی، موسیقی پاپ، حروف و علائم متداول، اشیای روزمره و کالای مصرفی، معرفی کردند. در واقع هرچه که در چشمان مردم بیشتر دیده می‌شود می‌تواند ابزار قدرتمندی برای پاپ آرت باشد. پدید آوردندگان پاپ آرت بر تأثیر بر فرهنگ عامه شهری تأکید داشتند. در آمریکا، پاپ آرت قدرت و نفوذ فراوانی داشت و به نوعی واکنشی برابر [اکسپرسیونیسم انتزاعی](#) و پاورهای [دادائیسمی](#) بود. مشهورترین هنرمند پاپ آرت همه دوره‌ها، شاید اندی وارهول باشد که احتمالاً بعضی آثارش را دیده باشید. هنر پاپ آرت به سرعت در عرصه‌های مختلفی مثل طراحی گرافیک، سینما و در رسوخ کرد. در دوران جدید با ظهور بیلبردهای عظیم تبلیغاتی کنار بزرگراه‌ها، پاپ آرت قدرتمندترین ابزار خود را یافت همیشه پاپ آرت و «پول درآوردن از هنر» چنان به هم نزدیک به نظر می‌آیند که اگر نیت بوجود آوردگان آنها را در نظر نگیریم، به راحتی است که با هم اشتباه شوند. این دو با هم بده بستان دارند، پاپ آرت از تجارت تغذیه می‌کند و تجارت از پاپ آرت.

[هنرمندان]

- انگلستان

ریچارد همیلتون و ادواردو پاولوزی گروه [وزو ایندیندنت](#) را تأسیس کردند، این گروه مهم‌ترین حرکت این سبک در سراسر انگلستان بود. در دهه ۱۹۶۰ جنبش هنر پاپ را [بیتر بلیک](#)، [باتریک کالفیلد](#)، [داوید هکنی](#)، [آلان جونس](#) و [پیتربیلیس](#) ادامه دادند.

- آمریکا

در اولین سالهای ۱۹۶۰ هنر پاپ به آمریکا رسید و در کار هنرمندانی مثل [جیم دینه](#)، [جاسپر جونس](#)، [روی لیختنشتاین](#) و [روبرت راشنبرگ](#) تأثیر گذار شد. یکی از مهم‌ترین هنرمندان این سبک [اندی وارهول](#) بود.

[تأثیرات]

این سبک نه تنها بر هنرمندان پسین خود تأثیر گذار بود بلکه [گرافیک](#) و تبلیغات تجاری را نیز متحول ساخت.

[جستارهای وابسته]

• [جنبش‌های هنری](#)
• [هنر](#)

[منابع]

- تاریخ هنر/[نوربرت لنتون](#)/ترجمه علی رامین/[نشر نی](#)
- مکاتب نقاشی

راست‌خط‌کاری

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



دودکش و دکل آب، اثری از [چارلز دموث](#) ۱۹۳۱

راستخطکاری یا **پرسیژنیسم** (Precisionism) یک [جنبش هنری](#) است که بعد از جنگ جهانی اول و قبل از جنگ جهانی دوم در آمریکا به وجود آمد.

این عنوان را به گروهی از نقاشان حجمگر آمریکای شمالی داده بودند که از ۱۹۱۵ گرد هم آمدند و مکتبی با ویژگی‌های سادگی شکل، صراحت هندسی سطوح، راستبُری خط و دقت در سامانبخشی به عناصر تصویری را شکل دادند. این نقاشان معمولاً مضمون کار خود را صحنه‌هایی صنعتی و شهری و ساختمانی خالی از وجود آدمی انتخاب می‌کردند.

به این جنبش نام‌های دیگری مانند **حجمگری واقع‌نما** (Cubist-Realists)، نقاشان **پاک‌پرداز** (Immaculates) و **پاک‌پردازان** (Sterilists) هم داده‌اند.

جنبش راست‌خطکاری روی جنبش‌های [واقع‌گرایی جادویی](#) (Magic Realism) و [هنر مردم‌وار](#) (Pop Art) تأثیر داشته‌است.

دورانگری

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



وام اثری از [ویلیام ریترس](#).

دورانگری یا **ورتیسیسم** (Vorticism) یک [جنبش هنری](#) کوتاه مدت بود که در اوایل قرن بیستم در [بریتانیا](#) به وجود آمد. این تنها جنبش هنری انگلیسی بود که در این زمان و کم‌تر از سه مانداش.

واژه «ورتیسیسم» را ارزا پاوند (Erza Pound) در سال ۱۹۱۳ به این جنبش داد، اما مهم‌ترین هنرمند این جنبش ویندهم لوئیس (Wyndham Lewis) بود و او از یک سال قبل داشت در این سبک نقاشی می‌کرد. جنبش دورانگری از ورتیسیسم حجمگری ([کوبیسم](#)) درآمد، اما به مدرنی [آینده‌گری](#) نزدیک‌تر است. اصل فرق دورانگری و آینده‌گری شیوه نشان دادن حرکات است. در دورانگری مدرنیسم را به عنوان یک سری خط کلفت نشان می‌دهند که چشم را به طرف وسعت تابلو می‌کشند.

با اثرپذیری از [حجمگری](#) (کوبیسم) و آینده‌گری در آغاز جنگ جهانی یکم پدید آمد. از شناسه‌های این [سبک](#) [نگارگری](#) غیر بازنمایی، بکارگیری کمان و زاویه‌های چندگانه در رویه‌ای تخت برای پدید آوردن تجسمی دورانی، یا القای چرخش و التهاب گردابی است که نگاه نگرنده را به کانون خود فرومی‌کشد.

در تاریخ تاکنون تنها یک نمایش کارها دورانگرها برگزار شده آن هم در سال ۱۹۱۵ در نگارخانه دوره (Dore Gallery) بود. بعد از آن، بخاطر جنگ جهانی اول جنبش دورانگری از میان رفت. در سالهای بعد از جنگ «گورو X» سعی کرد این جنبش را از اول زنده بکنند، اما نتوانست.

بلاست

ورتیسیسمها مجله خودشان را به نام بلاست (Blast) داشتند. بلاست یکی از پیشروهای انقلاب [طراحی گرافیک](#) شد.

فراواقع‌گرایی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

فراواقع‌گرایی یا **سوررئالیسم** یکی از جنبش‌های معروف هنری در قرن بیستم است. زمانی که **دادائیسم** در حال از بین رفتن بود، پیروان آن به دور **آندره برتون** که خود نیز زمانی از دادائیست‌ها بود گرد آمدند و طرح مکتب جدیدی را ریختند که در سال ۱۹۲۲ به طور رسمی فراواقع‌گرایی نامیده شد.

این جنبش در عمل با انتشار مجلهٔ *انقلاب فراواقع‌گرا* توسط برتون آغاز شد.

هنر دیدگانی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



یک نمونه [خطای دید](#)، اثر هنرمند [مجاری تار](#)، [ویکتور وازاری](#).

هنر دیدگانی (Op Art یا Optical Art) به نوعی [نقاشی](#) یا اشکال دیگر [هنر](#) گفته می‌شود که با [خطای دید](#) سر و کار دارند و یا از آن استفاده می‌کنند. هنر دیدگانی، یک [جنبش هنری](#) بود که در سالهای دههٔ شصت میلادی، از [هنر پاپ](#) (Pop Art) مشتق شد و به صورت مکتبی مستقل درآمد. بسیاری از نمونه‌های مشهور هنر دیدگانی سیاه و سفید رسم شده‌اند، به این دلیل برخی آن را [آستره](#) می‌دانند. بیننده‌ای که به آثار این سبک می‌نگرد، ممکن است حرکت، چشمک زدن، خاموش و روشن شدن، چرخش، لرزش یا جهش مشاهده کند. عبارت انگلیسی Op Art اولین بار به سال ۱۹۶۴ در [مجلهٔ تانمز](#) آمده، اگر چه بسیاری آثاری که امروزه به عنوان Op Art دسته بندی می‌شوند، پیش از این تاریخ آفریده شده‌اند. در سالهای اخیر با گسترش و رشد گرافیک کامپیوتری انواع جدیدی از این آثار پدید آمد که نمونهٔ شاخص آنها، تصاویری بود که در سالهای دههٔ ۷۰ خورشیدی به نام [تصاویر سه بعدی](#) در جراید به چاپ می‌رسید.

مینی مالیسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از [کمیته‌گرایی](#))
پرش به: [ناویری](#)، [جستجو](#)

مینی مالیسم یا کمیته‌گرایی، مکتب هنری است که اساس آثار و بیان خود را بر پایه سادگی بیان و روش‌های ساده و خالی از پیچیدگی معمول **فلسفی** و یا شبه فلسفی بنیان گذاشته‌است.

مینی مالیسم در شکل‌های مختلفی از طراحی و هنر، به ویژه در هنرهای تصویری و موسیقی استفاده می‌شود. مینی مالیسم پس از جنگ جهانی دوم، در هنر غرب به وجود آمد و بیشتر از سوی هنرمندان هنرهای تصویری آمریکایی در اواخر دهه ۶۰ میلادی و اوایل دهه ۷۰، گسترش پیدا کرد. مینی مالیستها معتقدند با حذف حضور فریبده ترکیب بندی و استفاده از موارد ساده و اغلب صنعتی که به شکلی هندسی و بسیار ساده شده قرار گرفته باشند، می‌توان به کیفیت ناب رنگ، فرم، فضا و ماده دست یافت. از هنرمندان این سبک می‌توان به [دیوید اسمیت](#)، [دونالد جاد](#)، [ارنست تروا](#)، [سول لوبت](#)، [کارل آندره](#)، [دن فلاوین](#)، [رابرت راین](#)، [رونالد بلادن](#) و [ریچارد سیرا](#) اشاره کرد. آثار هنر مندان مینی مالیست گاه کاملاً تصادفی پدید می‌آید و گاه زاده شکل‌های هندسی ساده و مکرر بود. مینی مالیسم نمونه‌ای از ایجاز و سادگی را در خود دارد و بیانگر سخن [رابرت براونینگ](#) است: (Less is more) «کمتر غنی تر است»

باوهاوس

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از [باوهاوس](#))
پرش به: [ناویری](#)، [جستجو](#)



نمایی از مدرسه باوهاوس

باوهاوس (**آلمانی**: Bauhaus، به معنی *خانه معماری*) نام یک مدرسهٔ **معماری** و **هنرهای کاربردی** در **آلمان** بود که از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ به پرورش هنرمندان پرداخت و نقش مهمی در برقراری پیوند میان طرح و فن ایفا کرد. آموزه‌های آن پیش و پس از انحلال به عنوان نماد مدرنیته شناخته شد و در سالهای بعد نیز پیروانی داشت. این آموزه‌ها جنبش هنری‌ای با همین نام به وجود آورد که از جریان‌های مهم و تأثیرگذار **قرن بیستم** محسوب می‌شود.

مدرسه باوهاوس در سه شهر آلمان، در سه دوره زمانی (**وایمار** از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۵، **دسائو** از ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۳ و **برلین** از ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۳) و تحت مدیریت سه معمار (**والتر گروپیوس** از ۱۹۱۹ تا ۱۰۲۷، **هانس مه‌یر** از ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰ و **لودویگ میس ون دروهه** از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳) به فعالیت پرداخت.

تاریخچه

والتر گروپیوس در سال ۱۹۱۹ با ادغام *آکادمی هنرهای زیبا* و *مدرسه هنرها و پیشه‌ها*، مدرسه باوهاوس را در وایمار بنیان نهاد. او در نخستین بیانیه خود، نظر **ویلیام ماریس** درباره تعالی **صنایع دستی** را با فکر وحدت همهٔ هنرها (با رعایت تقدم معماری) درآمیخت و مرزبندی میان جنبه‌های تزئینی و کاربردی در هنرها را مردود شمرد. او چندی بعد در سال ۱۹۲۳ اهمیت طراح-صنعتگر در تولید صنعتی کلان را مورد تأکید قرار داد، که به عنوان اصل عمده آموزه باوهاوس دانسته شد. پس از آن کارگاه‌های باوهاوس به صورت آزمایشگاه‌های ساخت پیش نمونه برای تولید ماشینی درآمدند و بسیاری از فرآورده‌های این کارگاه‌ها (به خصوص میز و صندلی، منسوجات و لوازم چراغ برقی) با موافقت صاحبان صنایع در خط تولید کارخانه‌ای قرار گرفتند. سبک فرآورده‌های باوهاوس خصلت هندسی و ساده داشت و به سبب صرفه‌جویی در وسایل و مطالعه در کیفیت مواد از پالودگی خط و شکل برخوردار بود.

با طراحی تعدادی ساختمان تازه در دسائو (که نتیجه کار گروهی گروپیوس، معلمان و شاگردان بود) باوهاوس از وایمار به مکان جدید انتقال یافت. پس از این تغییر مکان، تأثیر باوهاوس در معماری و هنرهای کاربردی اروپا رخ نمود و تا پایان جنگ دوم نیز پایدار ماند.

در سال ۱۹۳۳ میس ون باوهاوس را به برلین انتقال داد، اما فعالیت آن در برلین دیری نپایید چراکه یک سال بعد، در ۱۱ آوریل ۱۹۳۳ [دولت نازی](#) باوهاوس را تعطیل کرد.

چندی بعد [موهولی ناگی](#) و برخی دیگر از معلمان مدرسه جدیدی به همین نام در [شیکاگو](#) برپا کردند. تا اواخر دهه ۱۹۶۰ اکثر مدارس طراحی و معماری [اروپا](#) و [ایالات متحده](#) دستکم بخشی از برنامه‌های آموزشی باوهاوس را پذیرفتند.

تعدادی از هنرمندان بزرگ قرن بیستم همچون [پل کله](#)، [واسیلی کاندینسکی](#)، [والتر گروپوس](#)، [موهولی ناگی](#)، [جوزف آلبر](#) و دیگران در این مدرسه هنری تدریس می‌کردند.

منابع

- Bauhaus School
- <http://www.germanculture.com.ua/library/weekly/aa022101a.htm>
- پاکباز، روئین. *دایره‌المعارف هنر*، چاپ دوم. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹. ISBN ۹۶۴-۵۵۴۵-۴۱-۲

آرت دکو

از ویکی‌پدیا، دانشنامه آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

آرت دکو یا **هنر تزئینی مختلط** یک [جنبه هنری](#) است که در قرن بیستم به وجود آمد. واژه آرت دکو از نام نمایشگاه بین‌المللی هنرهای تزئینی و صنعتی مدرن (Arts Décoratifs Exposition Internationale des Industriels Modernes) گرفته شده‌است. آرت دکو روی معماری، تزئینات داخلی، سرامیک، مد، طراحی صنعتی و هنرهای دیگر اثر داشت.



ساختمانی اداری در سبک آرت دکو در [میدان آرژانتین تهران](#)

فهرست مندرجات

- [۱ تاریخ](#)
- [۲ خصوصیات](#)
- [۳ سقوط](#)
- [۴ جستارهای وابسته](#)

تاریخ

نام آرت دکو از عنوان نمایشگاه جهانی ۱۹۲۵ در پاریس (نمایشگاه بین‌المللی هنرهای تزئینی و صنعتی) انتخاب شد، اما از این کلمه قبل از اواخر ۱۹۶۰ استفاده نمی‌شد. فرهنگ‌های مختلف، مخصوصاً اروپای قبل از جنگ جهانی اول، روی آرت دکو اثر داشتند. آرت دکو به عنوان پاسخی به تغییرات فراوان فنی و اجتماعی در شروع قرن بود. شهر پاریس در فرانسه به عنوان مرکز این جنبش شناخته شده بود و خیلی از هنرمندان مهم در این شهر زندگی می‌کردند. از جمله: [ژاک امیل روهلمان](#) (Jacques-Emile Ruhlmann) که یکی از معروفترین مبل سازهای آرت دکو

بود. کسان دیگر **ادگار براندت** (Edgar Brandt) و **ژان دوناند** (Jean Dunand) بودند که با آهن و قفل کار می‌کردند. در شیشه کاری **رنه لالیک** (René Lalique) و **موریس مارینو** (Maurice Marinot) و در جواهر و ساعت سازی **کارتیه** (Cartier) بود.

خصوصیات



ساختمان کراسلر نیویورک، نمونه‌ای از یک اثر آرت دکوی مشهور.

کلمه آرت دکو را در نمایشگاه بین‌المللی ۱۹۲۵ به وجود آوردند اما تا سال ۱۹۶۰ از آن خیلی کم استفاده می‌کردند. هنرمندانی که در این سبک کار می‌کردند تا سال ۱۹۶۰ به عنوان یک گروه نا شناخته بودند. در اولین سالها آرت دکو را به عنوان یک حرکت در جنبه نوین‌گرایی (مدرنیسم) می‌شناختند که تحت تأثیر هنرهای سنتی ممالک دیگر مثل کشورهای آفریقایی، مصر یا مکزیک بود. اثر دیگر بسیار مهم روی آرت دکو فناوری‌های آن زمان بود: مثلاً رادیو، ماشین‌ها صنعتی و غیره. کل این چیزها را در یک فرم **حجم‌گری** (کوبیسم)، **آینده‌گری** (فوتوریسم) و **فاویسم** به کار می‌بردند.

به دنبال این سبک‌ها، آرت دکو از اشیایی مختلف مثل آلومینیوم، **ورشیو**، لاکر، چوب کاری، پوست کوسه و گور خر استفاده می‌کرد. در آرت دکو از فرم‌های زیگزاگ، پله‌ای، دایره آفتاب (sunburst motif) و قوس‌های بلند هم زیاد استفاده می‌کردند. این سبک خیلی غنی است و در نتیجه عکس‌العمل به کمیودی‌های بعد از جنگ جهانی اول به وجود آمده‌است. بخاطر تجملاتی بودن این سبک در فضاهای مدرن مثل سینما، برج‌ها ی بلند و کشتیهای مسافری استفاده می‌کردند.

سقوط

بعد از این که این سبک به تولید ماشینی رسید، آن را به عنوان یک سبک تجملاتی مصنوعی شناخته شد و در غرب پشتوانی اش را از دست داد. با شروع جنگ جهانی دوم آرت دکو در غرب تمام شد اما در کشورهای دیگر ادامه داشت. از جمله: در هنوستان به عنوان یک نشانه مدرن شناخته شد و تا سال ۱۹۶۰ ادامه داشت. در دهه ۱۹۸۰ آرت دکو از نو مورد توجه قرار گرفت و در رابطه با **فیلم نوآر** (film noir) و زرک و برق دهه ۱۹۳۰ از آن در تبلیغات جواهر و مد استفاده شد.

تولیدگری (هنر)

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: **ناویری**، **جستجو**

تولیدگری یا **پروداکتیویسم** (Productivism) یک **جنبش هنری** است که در **روسیه** در سال **۱۹۱۷** به وجود آمد. گروه هنرمندان **سازنده‌گرا** (Constructivist) که این جنبه را به وجود آوردند فکر می‌کردند که هنر باید برای جامعه دارای سود و فایده باشد. ایشان هنر را به عنوان یک **صنعت** نگاه می‌کردند.

فرق اصلی میان تولیدگری و **سازنده‌گرایی** این است که تولیدگر قبول نمی‌کند که هنر بایستی تنها به اکتشاف **فضا** و **ضرب‌آهنگ** **انتزاعی** نگاه کند.

دادائیسیم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



جلد ویراست اول کتاب *د/د.* ویرایش شده توسط [تریستان تزارا](#)، زوریخ، ۱۹۱۷.

دادا (دادائیسیم، داداگری یا مکتب دادا) جنبشی فرهنگی بود که به زمینه‌های هنرهای تجسمی، ادبیات (بیشتر شعر) تئاتر و طراحی گرافیک مربوط می‌شد. این جنبش در زمان [جنگ جهانی یکم](#) در [زوریخ](#) سوئیس پدید آمد.

فهرست مندرجات

- [۱ پس‌زمینه و انگیزه‌ها](#)
- [۲ تاریخچه](#)
 - [۲.۱ آغاز](#)
 - [۲.۲ مرکز فعالیتهای](#)
 - [۲.۳ پایان و تأثرات](#)
- [۳ گسترش دادا در نقاط دیگر جهان](#)
 - [۳.۱ برلین](#)
 - [۳.۲ کلن](#)
 - [۳.۳ نیویورک](#)
 - [۳.۴ پاریس](#)
- [۴ در ادبیات و شعر](#)
- [۵ جستارهای وابسته](#)
- [۶ پانویس](#)
- [۷ منابع](#)

[[ویرایش](#)] پس‌زمینه و انگیزه‌ها

دادائیسیم را می‌توان زائیدهٔ نومیدی و اضطراب و هرج و مرج ناشی از آدمکشی‌ها و خرابی‌های جنگ جهانی اول دانست. دادائیسیم زبان حال کسانی است که به پایداری و دوام هیچ امری امید ندارند، در واقع دادائیسیم یا همه چیز مخالف است حتی با دادائیسیم.^[نی]، غرض پیروان این مکتب طغیانی بر ضد هنر، اخلاق و اجتماع بود. آنان می‌خواستند بشریت و در آغاز ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند و بی شک چون بنای این مکتب بر نفی بود ناچار می‌بایست شیوهٔ کار خود را هم بر نفی استوار و عبارت‌هایی غیرقابل فهم انشاء کنند. شاعران این مکتب کلماتی را از روزنامه جدا می‌کردند و با کنار هم گذاشتن آنها شعر می‌سرودند که جملاتی کاملاً بی معنی پدید می‌آمد. یکی از بنیانگذاران دادائیسیم می‌گوید در ساعت فلان بعد از ظهر فلان روز، در اتاق پشت میز بودیم و یکی داشت دست در دهانش می‌کرد. فرهنگ لغت را باز کردم و لغت دادا _ به معنی اسب چوبی بچه‌ها _ آمد.

تاریخچه

آغاز

دادای اروپایی در سال ۱۹۱۶ در زوریخ توسط گروهی از هنرمندان و نویسندگان بنیاد گرفت که [ژان آرب](#)، [فرانسوی](#) و [تریستان تسارا](#)، شاعر [رومانیایی](#)، از آن جمله بودند. بسیاری از روشنفکران اروپایی در طول جنگ جهانی اول در سوئیس (که در طول جنگ بی‌طرف باقی ماند) پناه گرفتند در نتیجه یک فضای هنری زنده و پویا در این کشور به وجود آمد.^[۱]

مرکز فعالیت‌های

مرکز فعالیت‌های دادائستی در زوریخ «کاباره ولتر» بود، کلپ شبانه‌ای که در فبریه ۱۹۱۶ به وسیله [هوگو یال](#)، شاعر و موسیقیدان [آلمانی](#)، تأسیس شد. خواندن شعرهای بی‌معنا، که گاه به تکرار در یک زمان، همراه با موسیقی گوش‌خراش، از جمله برنامه‌های معمول این کاباره بودند. در تابستان ۱۹۱۶، لفظ «دادا» برای نامیدن کار و هدف این گروه برگزیده شد؛ و به جای نام [ولتر](#)، که نویسنده بزرگ اخلاق و طنزپرداز بود، انتخاب گردید. اعمال و رفتار غیر متعارف در این کلپ شبانه موجب شکایت ساکنان اطراف آن شد در نتیجه، در ۱۹۱۷ به اجبار تعطیل گردید.^{[۲] [۳]}

پایان و تأثرات

دادا، جنبش هنری که به عنوان طغیانی در برابر سرخوردگی‌های ناشی از جنگ جهانی اول بود، تا ۱۹۲۲ ادامه یافت. دادا هر چند عمر کوتاهی داشت و فقط در چند شهر متمرکز بود، تأثیر فوق‌العاده‌ای از خود به جای گذاشت، و موجب شد که جنبش‌های هنر پیش‌تاز، میثاق‌ها، ارزش‌های فرهنگی دیرینه را به چالش گیرند. دادا از جمله حرکت‌های مهمی بود که جنبش [فراواقع‌گرایی](#) (سورئالیسم) در [پاریس](#) از آن نشأت گرفت.^[۴]

گسترش دادا در نقاط دیگر جهان

برلین

دادا در اواخر جنگ به آلمان انتقال یافت و به ویژه در [برلین](#) رنگ سیاسی به خود گرفت و [میلتاریسم](#) و [ناسیونالیسم](#) را مورد حمله قرار داد.^[۴]

کلن

نیویورک

[نیویورک](#) هم‌زمان با زوریخ به یکی از مراکز فعالیت‌های دادائستی تبدیل شد و [مارسل دوشان](#)، [من‌ری](#) و [فرانسیس پیکایا](#) در زمره فعالان اصلی آن بودند.^[۵]

پاریس

در پاریس [مارسل دوشان](#) فرانسوی پیکایا، آرتور کراوان و ژاک واشه مکتب دادای پاریس را بنیان گذاشتند.

در ادبیات و شعر

[برتون](#)، پیکایا، تریستان تسارا، [آراگون](#)، [الوار](#)، گیلوم آپولینه، مکس ژاکوب و سوپو از جمله شاعرانی هستند که به این مکتب پیوستند.

آینده‌گری

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



نمونه‌ای از معماری فیوچوریست. طرح از آنتونیو سنت-الیا در اوایل قرن بیستم است.

آینده‌گری یا **فوتوریسم** یا فیوچوریسم (به **انگلیسی**: *Futurism*) یکی از **جنبش‌های هنری** اوایل قرن بیستم بود. مرکز این جنبش در روسیه و ایتالیا بوده و در کشورهای دیگر نیز وجود داشت. فوتوریست‌ها در بسیاری از زمینه‌ها مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، سفالگری، تئاتر، موسیقی، معماری و حتی آشپزی فعالیت کردند.

اولین فوتوریستی که عقاید این جنبش را نوشت یک شاعر ایتالیایی به نام فیلیپو توماسو مارینتی بود. مقاله او را در **روزنامه فیگارو** در سال ۱۹۰۹ چاپ کردند. در آن مقاله مارینتی نوشته بود که فوتوریست‌ها از گذشته بدشان می‌آید و مخصوصاً از فکرهای گذشته در مورد هنر و سیاست خیلی بدشان می‌آید. او و دیگران در جنبش فوتوریست عشقی به سرعت، تکنولوژی و خشونت نشان می‌دادند. برای فوتوریست‌ها ماشین، هوا پیمای و شهرهای صنعتی نشانه‌های بسیار مهمی بودند بخاطر این که پیروزی انسان را بر طبیعت نشان می‌دادند.

فهرست مندرجات

- [۱ پیشینه](#)
 - [۱.۱ آینده‌گری حجمی \(Cubo-Futurism\)](#)
 - [۱.۲ آینده‌گری در ایتالیا](#)
- [۲ اصول کلی آینده‌گری](#)
- [۳ پیکرسازی آینده‌گری](#)
- [۴ معماری آینده‌گری](#)
- [۵ جُستارهای وابسته](#)
- [۶ منابع](#)

[[ویرایش](#)] پیشینه

حجم‌گری با آنکه فقط از طریق واپسین نقاشی‌های **مارک**، **ماکه**، **لایونل فانتنگر** بر **اکسپرسیونیسم آلمان** تأثیر گذاشت. از نخستین لحظه‌های پیدایش آینده‌گری عملاً در بطن نقاشی و پیکر تراشی آینده‌گری تأثیر گذاشت. آینده‌گری نخست جنبشی ادبی برخاسته از ذهن **فیلیپو توماسو مارینتی** شاعر **ایتالیایی** (۱۹۰۸) بود که بعدها در نقاشی تأثیر گذاشت. آینده‌گری در اصل جنبشی برخاسته از شهر **میلان** بود و به صورت طغیان **رویشین فیکران** جوان بر ضد رخوت کالبد فرهنگی و تاریخی **ایتالیا** در **سده ۱۹** پدیدار شد. بخشی از جنبش آینده‌گری برخاسته از شخصیت شعله ور **مارینتی** بود، آینده‌گری **مارینتی** و پیروانش در فلسفه‌های **هانری برگسون** و **فردریش نیچه** ریشه داشت که به نوعی **طغیان‌گری** و **انارشیسیت** در رفتار آنها تبدیل شد. از هنرمندان به نام این مکتب می‌توان به **مارینتی**، **اومبرتو بوتچونی**، **کارلو کارا** و **لوتجی روسولو**، **جینو سورینی** در اوایل ۱۹۰۹ در **میلان** اشاره کرد و بعدها یکی از تأثیرگذارترین افراد این مکتب یعنی **جاکومو باللا** که استاد **مارینتی** هم بود، به آن پیوست.

[[ویرایش](#)] آینده‌گری حجمی (Cubo-Futurism)

در **روسیه** جنبش **حجم‌گری** بر جنبش آینده‌گری اثر گذاشت و در سال ۱۹۱۳ یکی از جنبش‌های هنری به نام **آینده‌گری حجمی** [آینده‌گری حجم‌گرایانه] یا «حجم‌گری آینده‌گرایانه» **نست**؟] به دنیا آمد. آینده‌گران حجمی فورمهای کوبیسم را استفاده می‌کنند.

همچون دیگر آینده‌گران، روسها با گذشته بد بودند و از زندگی پیشرفته خوششان می‌آمد. برعکس ایتالیایی‌ها، روسها سعی می‌کردند که با حرکات جنجالی خودشان را نشان دهند. به غیر از آن، روسها تأثیر هیچکس را قبول نمی‌کردند.

هنرمندان مهم روس در این سبک **ولیمیر خلینکف**، **الکسی کرچنخ**، **ولادیمیر مایاکوفسکی** و **داوید بورلیوک** بودند.

خیلی از آینده‌گرهای روسیه، به غیر از نقاش، نویسنده هم بودند و تعداد زیادی کتاب و شعر نوشتند. این هنرمندها در پروژه‌های مختلف هم باهم کار می‌کردند. از جمله: **ایرا پیروزی آفتاب** را کروچنخ نوشت و صحنه‌های آن را مالویچ ساخت.

آمدن **استالین** و **کومونیسیم** باعث شد که جنبش **آینده‌گری حجمی** در روسیه از بین برود.

آینده‌گری در ایتالیا

در ایتالیا فوتوریست‌ها به حرکات فاشیسم خیلی علاقه داشتند و از تعداد زیادی از نظرات فاشیسم پشتیبانی می‌کردند. فوتوریست‌ها حرکتها ک مدرن می‌کردند و فاشیسم را قدرتی می‌دیدند که با آن می‌توانستند ایتالیا را یک کشور مدرن بکنند. مارینتتی، که یکی از فوتوریست‌ها مهم بود، گروه سیاسی فوتوریست‌ها را در سال ۱۹۱۸ به وجود آورد. یک سال بعد از ایجاد، این گروه در **حزب ملی فاشیست موسولینی** ادغام شد و جزء اولین پشتیبانان موسولینی شدند. به همین دلیل دولت خیلی از فوتوریست‌ها را به رسمیت شناخت و به آنها کار دادند.

در **ایتالیا** آینده‌گری رشد کرده و از جنبشها دیگر استفاده کردند. در معماری این اتفاق خیلی بیشتر بود و آینده‌گری به طرف **کمینه‌گرایی** و **عقل‌گرایی** رفت. بعد از سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۴۰ یک سری ساختمان‌های دولتی در سبک آینده‌گری ساخته شدند که در بین آنها ایستگاه راه‌آهن **ترینو** است که **آنجلو مازونی** آنرا ساخت.

اصول کلی آینده‌گری

آینده‌گرها نگاهی طغیان‌گر به **تاریخ** و مظاهر **تمدن** داشتند و در بیانیه‌های خویش به نابودی آنها رای می‌دادند و از مظاهر **مدرن** بشریت ستایش می‌کردند، آنها خواهان نابودی **موزه‌ها**، **کتابخانه‌ها** و چیزهای از این قبیل که نمادهای قدیم و **تمدن‌های** پیشین را در خویش نگهداری می‌کردند، بودند و به همین خاطر جنبش فوتوریسم یکی از ریشه‌های پیدایش **فاشیسم** در **ایتالیا** شد.

هنرمندان آینده‌گر (فوتوریست) تأکید زیادی بر یکی شدن نقاشی و تماشاگر می‌کردند و می‌گفتند «باید تماشاگر را در مرکز نقاشی قرار داد تا به درک اجتماعی حیرت آور درون نقاشی‌های این سبک پی ببرد» و این امر باعث پدید آمدن دیدگاه ماشینی و **مدرن** آنها نسبت به نقاشی شد، آنها به کشفیات و دیدگاه‌های علمی با تحسین بسیاری نگاه می‌کردند و بر روی حرکت در نقاشی تأکید زیادی می‌کردند که این امر باعث پیدایش «کارتون» و یا **پویانمایی** شد.

پیکرسازی آینده‌گری

پیکرسازی آینده‌گری [پیکرسازی آینده‌گرایانه/آینده‌گرایانه] **نست**؟] نیز از اصول کلی آینده‌گری پیروی می‌کرد. نمادهای کهن پیکرتراشی را به چالش می‌کشید و از ابعاد و فضاها متداول انتقاد می‌کرد. اجسام آنها به مانند اشیائی توپر بودند که اصول خطوط متمایز کننده را از آنها گرفته بودند و ساختمان محیطی آنها بدون توجه به طبیعت و حقیقت اجسام به نمایش در می‌آمد. از معروفترین **پیکرتراشان** آینده‌گر می‌توان به **پوتچونی** اشاره کرد که تندیس واره‌هایی توپر با حرکتی نهانی خلق می‌کرد. بیانیه‌های **پیکرتراشی** آینده‌گری حتی از بیانیه‌های نقاشی آنها تا حدی مهم‌تر به نظر می‌رسید زیرا منجر به تولد مکتب‌های **مدرن** مانند **حفت و جور کاری دادائیسیمی**، **کانستروکتیویستی** و **سورئالیستی** در سالهای بین ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۹ شد.

معماری آینده‌گری

معماری آینده‌گری [معماری آینده‌گرایانه/آینده‌گرایانه] **نست**؟] بیش‌تر به جنبش عظیم **صنعت** و بازتاب آن در جامعه تعلق داشت، هر چند معماری‌هایی مانند **آنتونیو سانتلیا** (۱۹۱۶-۱۸۸۸) که در نخستین نمایشگاه آزاد آینده‌گری در سال ۱۹۱۶ شرکت کردند و به جمع آینده‌گرها پیوستند، کارهایشان از حد نقاشی و طرح فراتر نرفت ولی **معماری** این سبک

تحولی بنیادین در شیوه‌هایی که امروزه به [نوگرایی](#) [شبه کلاسیک](#) معروف است، تبدیل شد. از اصول بنیادی [معماری](#) آینده‌گری نگاه‌کردن به دغدغه‌های بشر امروز در زندگی شهری و [معماری](#) به تناسب زندگی امروزی او است.

حجم‌گری

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از [کوبیسم](#))

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



پابلو پیکاسو/زن گریبان/گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران

حجم‌گری، یا **کوبیسم** (به [فرانسوی](#): Cubisme) یکی از [سبک‌های هنری](#) است.

کوبیسم در فاصله سال‌های ۱۹۰۷-۱۹۰۸ به عنوان سبکی جدی در [نقاشی](#) و تا حد محدودتری در [مجسمه‌سازی](#) ظهور کرد، که از نقاط عطف هنر غرب به شمار می‌آید.

فهرست مندرجات

- [۱ ریشه واژه کوبیسم](#)
- [۲ معرفی](#)
- [۳ مراحل](#)
- [۴ تأثیرات](#)
- [۵ هنرمندان](#)
- [۶ دلایل موفقیت](#)
- [۷ جستارهای وابسته](#)
- [۸ منابع](#)

ریشه واژه کوبیسم

واژه کوبیسم از ریشه *Cube* به مکعب اخذ شده‌است. این واژه را نخستین بار [وکسل](#) (Vauxcelles) منتقد هنری بکاربرد که نشانگر درک سطحی وی از این هنر در آن زمان است.

[دوید هاکنی](#)، در کنفرانس [دانشگاه هاروارد](#) در ۶ فوریه ۱۹۸۶ در این مورد می‌گوید:

امروزه کلمه کوبیسم برای آنچه که [یراکس](#) و [پیکاسو](#) انجام دادند عبارت بسیار سیه روز و بد گزینش شده‌ای است. در واقع این را وکسل، منتقد معروف، پایه گذاشت. او داشت اتفاقی را که افتاده بود درک می‌کرد و فکر می‌کرد کوبیسم یعنی مکعب‌ها و سطح‌ها. و این برجسبی بود که دیگر به آن زده شده بود. کوبیسم ماجرای مکعب‌ها نیست. این یک دید ساده انگارانه معمولی است که بشنویم کوبیسم از راه نوعی هندسه به تجرید ([آیستراکسیون](#)) می‌رسد. برگرفته از ترجمه [لیلی گلستان](#) از کتاب [پیکاسو نوشته دوید هاکنی](#).

معرفی

کویبستها کوشش می‌کنند تا کلیت یک پدیده (وجوه مختلف یک شیء) را در آن واحد در یک سطح دو بعدی عرضه کنند. کویبسم از این جهت مدعی **رنالیسم** بود، ولی نه رنالیسم بصری و **امپرسیونیستی** بلکه رنالیسم مفهومی. آنها همچنین در تلاش بودند تا ذهنیت خود را از اشیا و موجودات به صورت اشکال هندسی بیان کنند. از این رو آنچه را که در واقعیت است به گونه‌ای که در چشمان ما قابل رویت است نمی‌بینیم.

مراحل

کویبسم به دو مرحله تقسیم می‌شود:

- کویبسم تحلیلی از نقاشی های سال های ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۱ پیکاسو و ژرژ براک نشأت گرفته است که موضوعات آن معمولاً اشیا درون آتلیه بودند. **گنار و آکاردئون** براک اولین نقاشی از این سبک به شمار می‌آید.
- کویبسم ترکیبی ۱۹۱۲-۱۴

تأثیرات

این سبک جنبشی خلاق و زایا را به وجود آورد که به پیدایش حرکت‌ها و سبک‌های فراوانی در قرن بیستم منتهی شد، که از آن جمله **فوتوریسم**، **اورفیسم**، **یورنیسم** (ناب گرای) و **ورتیسم** را می‌توان نام برد.

کویبسم را تحت تأثیر نقاشی های سزان می‌دانند، البته براک و پیکاسو کویبسم را کاری نو در نقاشی می‌دانستند، همان طور که پیکاسو در سال ۱۹۳۹ گفته بود که «آنها به دنبال زبانی نو بودند»

صرف نظر از تعلق خاطر پیکاسو و براک به امپرسیونیسم و استفاده از جهان بیرون به عنوان موضوع، آنها از این نظریه سورا و سزان نیز تبعیت می‌کردند که برای تأثیرگذاری یک نقاشی باید شکل و شمایل اشیا و فضای آنها را در بوم دگرگون کرد.

آنها همچنین با پرداختن به بخش کوچکی از جهان واقعی، محدود ساختن نقش مایه‌ها به موضوعات داخل آتلیه و پرهیز از فضای آزاد، تنوع اندک مضامین و مهم بود طرز بیان در برابر موضوع و محتوا، کرایشات سمبولیستی خود را نشان می‌دادند.



ژرژ براک/گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران

[ویرایش] هنرمندان

بجز **ژرژ براک** و **پابلو پیکاسو** که از آنها به عنوان آفرینندگان این سبک یاد شده، **خوان گریس** بخصوص پس از این دو و در قالب کویبسم ترکیبی به خلق آثاری پرداخت یکی از مشهورترین آثار نقاشی دنیا، **گرنیکا**، اثر پیکاسو و در سبک کویبسم است.

دلایل موفقیت

دلایل موفقیت و اقبال کویبسم را می‌توان موارد زیر اعلام کرد: شروع جنبش در مرکز هنری آن زمان، پاریس. گروهی از هنرمندان پرشور که به دنبال زبانی نو بودند. نویسندگان و شاعرانی که با توضیحات و تفاسیر خود در گسترش این زبان نو دخیل بودند. عرضه کردن طیف وسیعی از آزادی‌ها برای هنرمند مانند آزادی از بازنمایی دقیق واقعیت و آزادی در پرداختن به زبانی نو برای بیان دیدگاه‌های نو

اکسپرسیونیسم انتزاعی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از [هیجان‌نمایی انتزاعی](#))

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

هیجان‌نمایی انتزاعی یا **اکسپرسیونیسم انتزاعی** شیوه‌ای است که در سال ۱۹۱۲ از اکسپرسیونیسم و با انتشار مجلهٔ *سوارکار آبی* ایجاد شد. پیشوایان این مکتب [واسیلی کاندینسکی](#)، [پل کله](#) و [فرانتس مارک](#) در [مونخ](#) بودند.

فهرست مندرجات

- [۱ پیشینه](#)
- [۲ هنرمندان](#)
- [۳ ویژگی‌ها](#)
- [۴ منابع](#)
- [۵ جستارهای وابسته](#)

پیشینه

در واقع این سبک نتیجهٔ بر خورد طیف‌های مختلف هنرمندان مهاجر (به دلیل جنگ در [اروپا](#)) و بومی در [نیویورک](#) بود.

این جنبش در واقع یک سبک [آمریکایی](#) است که موجب پیشتازی نیویورک از [پاریس](#) به عنوان مرکز هنر جهانی شد. این هنرمندان بیش از آنکه مصلحان [انقلابی](#) باشند، آرمانگرایانی بودند که، بیش از جهان ملموس خویش، دغدغهٔ مفاهیم کلی را داشتند.

هنرمندان

 [نقشی بر زمینه سرخ هندی \(۱۹۵۰ میلادی\)](#) اثر [جکسون پولاک](#) (۱۹۱۲ - ۱۹۵۶ میلادی)، گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران

شاخص ترین آثار هنری در سبک را می‌توان به افرادی چون: [هانری ماتیس](#)، [جکسون پولاک](#)، [مارک توبی](#)، [آرشیل گورکی](#)، [ویلهلم دکونینگ](#) و [مارک روتکو](#) نسبت داد.

[ماتیس](#)، [پولاک](#) و [روتکو](#) شاخص ترین آثار در این سبک را آفریدند.

ماتیس با نقاشی **آتلیهٔ سرخ** به شهرت رسید، پولاک با استفاده از شیوه‌ای نو (که بعدها با عنوان **نقاشی کنشی** معروف شد) آثاری در هم پیچیده و باطراوت آفرید، و روتکو که از هرگونه خط‌نگاری پرهیز کرد و نام‌گذاری عددی ساده را جایگزین القاب سنگین پیشین کرد.

اکسپرسیونیسم انتزاعی: این جنبش در آمریکا مطرح گردید که به نقاشی‌های کنشی نیز معروف است. هنرمندان این سبک با عدم تأکید بر ساختار شکل و فرم، رنگ‌گذاری بر اساس حرکات بدنی و کنش روانی نقاش به طور آنی و تصادفی، درصدد بیان هیجان‌ات و احساسات لحظه‌ای و آنی هستند.

ویژگی‌ها

این سبک آمیزه‌ای از هیجان اکسپرسیونیستی، نگاره‌های ساده بدوی (نقاشی شنی سرخپوستی و باغ‌های ذن) و تجربه‌ای از نظم در غالب بی‌نظمی بود. هنرمندان این سبک بیش از آنکه در سبک باهم شباهت داشته باشند، در نگرش و دیدگاه دارای وجه اشتراکند: همه می‌خواهند قیود و تکنیک‌های سنتی و دستوری را زیر پا بگذارند و ضوابط دیرینهٔ زیبایی‌شناختی را لغو اعلام کنند. که نمونه بارز آن نقاشی‌های جکسون پولاک است.

منابع

- نوربرت لیتون. *تاریخ هنر مدرن*. ترجمهٔ علی رامین. نشر نی،
- *آشنایی با مکاتب نقاشی*.

هیجان‌نمایی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



مارکه: [باله روسی](#) (۱۹۱۲)

اکسپرسیونیسم یا **هیجان‌نمایی** (Expressionism) نام یک **مکتب هنری** است. اکسپرسیونیسم شیوه‌ای نوین از بیان تجسمی است که در آن هنرمند برای القای هیجان‌ات شدید خود از رنگ‌های تند و اشکال کج‌وش (معوج) و خطوط زمخت بهره می‌گیرد. دوره شکل‌گیری این مکتب از حدود سال ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۵ میلادی بود ولی در کل این شیوه از گذشته‌های دور با هنرهای تجسمی همراه بوده و در دوره‌های گوناگون به گونه‌هایی نمود یافته‌است. برای نمونه **مکتب تیریز** در **نگارگری ایرانی** و **مکتب سونگ** در هنر **چین** را اکسپرسیونیست هنر ایران و چین می‌نامند.

فهرست مندرجات

- [۱ پیشینه](#)
- [۲ هنرمندان](#)

- [۳ اکسپرسیونیسم در فرانسه](#)
- [۴ اکسپرسیونیسم در انگلستان](#)
- [۵ پیکره سازی](#)
- [۶ جنگ‌های جهانی](#)
- [۷ جستارهای وابسته](#)
- [۸ منابع](#)

پیشینه

عنوان «اکسپرسیونیسم» در سال ۱۹۱۱ برای متمایز ساختن گروه بزرگی از نقاشان به کار رفت که در دهه اول سده بیستم بناک کار خود را بر باز نمایی حالات تند عاطفی، و عصیان گری علیه نظامات ستم‌گراانه و ریاکارانه حکومت‌ها، و مقررات غیر انسانی کارخانه‌ها، و عفونت زدگی شهرها و اجتماعات نهاده بودند. این هنرمندان برای رسیدن به اهداف خود رنگ‌های تند و تشویش‌انگیز، و ضربات مکرر و هیجان‌زده قلم مو، و شکل‌های اعوجاج یافته و خارج از چارچوب را با [زرفا نمایی](#) به دور از فرار و سامان ایجاد می‌کردند و هرآنچه آرامش بخش و چشم‌نواز و متعادل بود از صحنه کار خود بیرون می‌گذاشتند. بدین ترتیب بین سالهای ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۳ مکتب اکسپرسیونیسم با درکی خاص از هنر خاص [ونسان ونگوگ](#) و به پیشتازی نقاشانی چون [کوکوشکا](#)، [امیل نولده](#) و [کرشیر](#) در شهر درسدن و با عنوان «گروه پل» به وجود آمد.

هنرمندان

- [جیمز انسور](#) در ۱۸۶۰ در [یلژیک](#) به دنیا آمد و در ۱۹۴۹ در همان شهر درگذشت.
- [ادوارد مونک](#) [نیروی](#) که پرده معروفش جیغ در سال به تنهایی مفهوم کامل شیوه اکسپرسیونیسم را در نظر بیننده روشن می‌سازد.
- [امیل نولده](#) در ۱۸۶۷ در شلزویگ، ناحیه‌ای در شمال غربی [آلمان](#) متولد شد و در ۱۹۵۶ در سیبول درگذشت.

وی با تجسم بخشیدن به پندارهای دینی و صور کابوسی ذهن آشفته‌اش یکی از نقطه‌های اوج این شیوه را در وجود می‌آورد.

- [ژرژ روئو](#) در ۱۸۷۱ در [پاریس](#) متولد شد و ۱۹۵۸ در همان شهر از دنیا رفت.

وی در بیشتر آثارش الهامات دینی و تلخ کامی‌های خود را با شکل‌های زمخت و چهره‌های سرد و عبوس (که از جهانی یادآور تصویر سازی [قرون وسطایی](#) و تنگ افتاده در فضایی فشرده‌اند) مجسم می‌سازد. او همچنین در آثارش رنگ‌های تند و تیره و خطوط سیاه بسیار کلفت (همانند بند کشی سربی در شیشه‌های منفوش کلیساهای [گوتیک](#)) به کار می‌برد.

- [کنه اشمیت کلویتز](#) متولد [کالینینگراد](#) (Kaliningrad) در ۱۸۶۷ و در [درسند](#) (Dresden) در سال ۱۹۴۵ درگذشت.

اکسپرسیونیسم در فرانسه

در فرانسه می‌توان دو مکتب اکسپرسیونیسم و [فوویسم](#) را از برخی جهات فنی و صوری چون، رنگ‌های به نهایت تند، شکل‌های ساده شده، جزئیات از قلم افتاده، با هم قرین و مشابه دانست. ولی فوویست‌ها از رنگ‌های تند و خطوط ضخیم برای ایجاد نمای دیداری استفاده می‌کردند حال آنکه اکسپرسیونیست‌ها از این خصوصیات برای بیان حالات درونی سود می‌جستند.

اکسپرسیونیسم در انگلستان

[انگلستان](#) از این نهضت‌های هنری برکناری ماند و تنها [ماتیو اسمیت](#) با آثار فوویست‌ها آشنایی یافت و به شیوه آنان رنگ‌های گرم و تابان بر پرده‌های خود نشانند. اکسپرسیونیسم با سنجیه عصیانگری و مهار گسیختگی خود اصولاً از پسند خوی خوددار و سنت پرست انگلیسی‌ها به دور بود.

پیکره سازی

پیکره تراشی اکسپرسیونیستی به کارگیری حفره و برآمدگی، راست خطی و خمیدگی، برش و حجم آفرینی به شیوهٔ حجم گری، اغوجاج بخشی و برهم زنی تناسب طبیعی به شیوهٔ اکسپرسیونیسم، بر ما عرضه می‌دارد. **زادکین** پیکره تراش روسی (که در فرانسه به کار مشغول بود) آثاری در این سبک از خود به جا گذارده‌است. با بهره برداری از اصول و اسلوب آن مکتب متدرجا تمایلات اکسپرسیونیستی را در آثار خود نمایان ساخت، و سرانجام تنها آن شیوه را برای ابزار عصیان و بدبینی عمیق خود مناسب یافت.

جنگ‌های جهانی

پس از جنگ جهانی اول اکسپرسیونیسم گسترش و تنوع بیشتر یافت. در **هلند**، **بلژیک**، **دانمارک**، **ایتالیا** و سپس در **آمریکا** شیوهٔ نامبرده طبعاً با پاره‌ای تمایلات و رنگهای محلی آمیخته شد و آثار فراوان و گوناگون به بار آورد. پس از جنگ جهانی دوم اکسپرسیونیسم در آلمان و دانمارک هلند و بلژیک و فرانسه شکوفایی و جنبش تازه یافت، و از ۱۹۴۸ به بعد اکسپرسیونیسم با هنر انتزاعی در آمیخت و تحولی عمده به وجود آورد که مرکز باروری آن این بار به **نیویورک** انتقال یافت.

نودریافتگری

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پریش به: **ناویری**، **جستجو**
با **سیا دریافتگری** اشتباه گرفته نشود.




سایه‌ها و رنگ‌ها، اثر پل سینیاک، سال ۱۸۹۰

نودریافتگری یا **نئوامپرسیونیسم** (به **انگلیسی**: *Neo-Impressionism*) جنبشی در **نقاشی فرانسوی** بود که هم ادامه دهندهٔ **دریافتگری (امپرسیونیسم)** بود هم واکنشی در برابر آن. نئوامپرسیونیسم اصطلاحی است که منتقد فرانسوی **فلکس فیتون** در سال ۱۸۸۷ برای این جنبش وضع کرد. نودریافتگری مانند دریافتگری دلمشغول بازنمایی رنگ و نور بود، ولی بر خلاف دریافتگری می‌کوشید که آن را بر مبنای علمی استوار کند. اساس نظریهٔ نودریافتگری، **دیویزیونیسم** و تکنیک مرتبط با آن **نقطه‌چینی (پوانتلیسم)** بود. یعنی نقطه‌های مجزا با رنگهای خالص را به گونه‌ای در نقاشی به کار برده می‌شوند که در صورت دیده شدن از فاصلهٔ مناسب، حداکثر شفافیت و درخشش را به دست دهند. در چنین نقاشی‌هایی نقطه‌ها هم اندازه‌اند و به گونه‌ای انتخاب می‌شوند که با مقیاس تابلو هماهنگی داشته باشند.

فهرست مندرجات

- **۱ هنرمندان**
- **۲ تأثیرات**
- **۳ جستارهای وابسته**
- **۴ پانویس**
- **۵ منبع**

هنرمندان

 [بعد از ظهر یک‌شنبه در جزیره گراند ژات \(۱۸۸۴ - ۱۸۸۶ میلادی\)](#) اثر نقاش فرانسوی ژرژ سورا (۱۸۵۹ - ۱۸۹۱ میلادی)

ژرژ سورا برجسته‌ترین هنرمند این جنبش بود. [پل سینیاک](#) که نظریه پرداز اصلی آن بود و برای مدتی [کامی بیسارو](#)، دیگر همبستگان مهم این جنبش بودند. هر سه هنرمند، تابلوهای نودریافتگری خود را در واپسین نمایشگاه دریافتگری در سال ۱۸۸۶ به نمایش گذاشتند.

تأثیرات

نودریافتگری عمر چندانی نداشت، ولی بر شماری از نقاشان اواخر [قرن نوزدهم](#) و اوایل [قرن بیستم](#) همچون [گوگن](#)، [ونسان ونگوگ](#)، [ماتیس](#) و [لوترک](#) تأثیر بسزایی بر جای گذاشت.

جستارهای وابسته

- [دریافتگری](#)
- [جنبش‌های هنری](#)
- [نقطه چینی](#)
- **[پانویس]**

منبع

- لیتنن، نوربرت. *تاریخ هنر مدرن*. ترجمه رامین، علی. چاپ اول، تهران: نشر نی، ۱۳۸۲.

نمادگرایی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

نمادگرایی یا **سمبولیسم** یکی از مکاتب ادبی و هنری است.

این مکتب در پایان [سده نوزدهم](#) به وجود آمد. [شارل بودلر](#) پیشگام این راه شد. در میان کسانی که از بودلر الهام گرفتند و با اثرهای خود زمینه را برای پیدایش نمادگرایی آماده ساختند [پل ورلین](#)، [آرتور رمبو](#) و [استفان مالارمه](#) از همه مشهورتر هستند. باید توجه داشت که هرکدام از آنها سبک ویژه‌ای داشتند.

اصول نمادگرایی

از نظر اندیشه، نمادگرایی بیشتر زیر تأثیر فلسفه [آرمانگرایی](#) (ایده‌آلیسم) بود که از [ماوراءالطبیعه](#) الهام می‌گرفت و در حوالی سال ۱۸۸۰ در [فرانسه](#) باز رونق می‌یافت، همچنین بدبینی [شوینهاور](#) نیز تأثیر زیادی در شاعران نمادگرا کرده بود.

نمادگرایان در [ذهن‌باوری](#) (سوپرناتیویسم) ژرفی غوطه‌ور بودند و همه چیز را از پشت [منشور](#) خراب کننده روحیه تخیل آمیزشان تماشا می‌کردند.

خلاصه اصول نمادگرایان به شرح زیر است:

- ۱_ حالت اندوهبار و آنچه را که از [طبیعت](#) موجد [یأس](#) و [نومیدی](#) و [ترس](#) است بیان می‌کنند.
 - ۲_ به [نمادها](#) و اشکال و آهنگ‌هایی که [احساس‌ها](#)، نه [عقل](#) و [منطق](#) آن را پذیرفته‌است توجه دارند.
 - ۳_ آثاری که آنها به وجود آورده‌اند برای هر خواننده به نسبت میزان ادراک و وضع روحیش مفهوم است، یعنی هرکس نوعی آنها را در می‌یابد و می‌فهمد.
 - ۴_ آنان تا حد امکان از [واقعیت عینی](#) دور شده و به [واقعیت ذهنی](#) پرداخته‌اند.
 - ۵_ چون انسان دستخوش نیروهای ناشناسی است که سرنوشت آنان را تعیین می‌کند از این رو حالت وحشت‌آور این نیروها را در میان گونه‌ای [رویا](#) و [افسانه](#) بیان می‌کنند.
 - ۶_ می‌کوشند حالت‌های غیرعادی روانی و معرفت‌های نا به هنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می‌شود و حالت‌های مربوط به نیروهای مغناطیسی را در آثارشان بیان کنند.
 - ۷_ به یاری احساس و تخیل حالت‌های روحی را در میان آزادی کامل با موسیقی واژه‌ها، و با آهنگ و رنگ و هیجان تصویر می‌کنند.
- [شارل بودلر](#)، [موریس مترلینگ](#)، [آلدینگتن](#)، [لارنس](#)، [هاکسلی](#)، [آرتور رمبو](#) از بزرگان این مکتب هستند.
- سفر و شعر رویای پارسی آثار بودلر، [نژادپرست](#) از آرتور رمبو، [شاهدخت مالن](#) از موریس مترلینگ نمونه‌هایی از آثار نمادگرایی می‌باشند.

مکتب واقع‌گرای آمریکا

که در اوایل قرن بیستم در [آمریکا](#) به وجود آمد. این جنبش برای نشان دادن زندگی روزانه در محله‌های فقیر شناخته شده‌است. مهم‌ترین گروه در این جنبه به نام هشتم (The Eight) شناخته می‌شد. هنرمندانی این گروه [ریت هنری](#) (Robert Henri)، [آرتور داویس](#) (Arthur Davies)، [ماریس برندگاست](#) (Maurice Prendergast)، [ارنست لاسون](#) (Ernest Lawson)، [ویلیام گلاکنس](#) (William Glackens)، [ایورت شین](#) (Everett Shinn)، [جون فرنچ سلونه](#) (John French Sloan) و [جورج لوکس](#) (George Luks) بودند. گروه هشت فقط یک بار کارشان را نشان دادند در ۱۹۰۸.

هنر فمینیستی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناویری](#)، [جستجو](#)



[دختران پارتیزان](#)

هنر فمینیستی از برجسته‌ترین جریان‌های [هنری موضوع‌گرا](#) در جنبش هنری معاصر است که همگام با جنبش‌های [فمینیستی](#) شکل گرفت^[۱].

هنر جدید فمینیستی اختلاف عمیقی با آن نوع هنر زن‌گرا که تا آن هنگام در عرصه هنر معاصر جهان رایج بود دارد. هنر فمینیستی به جای آنکه صرفاً بر ضمیر هنرمند تمرکز کند، به مجموعه عوامل تأثیر گذار بر اثر هنری توجه دارد. این نظریه هنری، ارزیابی و نقد هنر را در صورتی درست می‌داند که در ارتباط با سایر پدیده‌ها و در تمامیت مستقل و منفک اثر باشد^[۱].

هنر فمینیستی از آن رو جریان هنری جدیدی محسوب می‌شود که هنر زنان را از کنج خانه درآورده و وارد عرصه عمومی می‌کند، همچنین آن را ثابت و [مستند](#) می‌سازد و قابل نقد و بررسی^[۱].

هنرمندان فمینیست امروزه اغلب از رسانه‌های بیانی و هنری جدید و کمتر متعارف استفاده می‌کنند و [سنت‌های](#) رایج [نقاشی](#) و [مجسمه‌سازی](#) را به [چالش](#) می‌کشند؛ ابزارهایی نظیر [هنر چیدمان](#)، [هنر ویدئو](#) و [هنر اجرا](#)^[۱].

فهرست مندرجات

- [۱ تاریخچه](#)
- [۲ زنان سیاه](#)
- [۳ بانویس](#)
- [۴ منابع](#)

[\[ویرایش\]](#) تاریخچه

دو فریدا

نخستین بیانیه‌های این جنبش [در آمریکا]، در ابتدای دهه ۱۹۷۰ شکل گرفت. زنان هنرمند و تاریخ‌نویسان هنر زنان مجموعه پرسش‌هایی را درباره رابطه هنر و زنان عنوان کرده بودند. پرسش‌هایی نظیر:^[۱]

- «چرا منزلت زنان به عنوان «هنرمند» تا این حد کم‌ارزش شمرده می‌شود؟»
- «اصولا چرا تاریخ هنر، چندان زنان هنرمند برجسته‌ای به خود ندیده است؟»
- «از چه راه‌هایی تمایلات زن‌گرایی در هنر ارتقا خواهد یافت؟»
- «آیا هنر زنان باید به طور بنیادین با آنچه که هنرمندان جنس مخالف او می‌آفرینند متفاوت باشد؟»^[۲]

در دسامبر ۱۹۷۶ *ان ساترلند هریس*^[۳] و *لیندا نوکلین*^[۴] یک نمایشگاه با عنوان «زنان هنرمند» در موزه هنر ایالت لس آنجلس برگزار کردند و آثار زنان در میان سال‌های ۱۵۵۰ تا ۱۹۵۰ را به نمایش گذاشتند. این نمایشگاه تاثیر مهمی بر کشف دوباره الگوهای تاریخی زنان هنرمند، همچون *آرت میزیا جنتیلیسچی*^[۵] (۱۵۹۳-۱۶۵۱)، *یائولا مدرسون بکر*^[۶] (۱۸۷۶-۱۹۰۷) و *فریدا کالو* (۱۹۰۷-۱۹۵۴) گذاشت.^[۱]

میهمانی شام

یکی از نخستین آثار هنر فمینیستی که در دنیا بسیار مطرح شد، *چیدمان میهمانی شام* (۱۹۷۹) اثر *جودی شیکاگو* بود که مورد توجه *منتقدان* بسیاری قرار گرفت. این اثر عظیم (اندازه ۱ یک اتاق) یادبودی برای دستاوردها و کشاکش‌های زنان در طول تاریخ است.^[۱] البته این اثر هنگامی آفریده شد که هنر فمینیستی پیشنهادی و تاریخ قابل توجهی یافته بود.^[۱]

در سال ۱۹۷۰ شیکاگو نخستین برنامه آموزشی هنر فمینیستی را در دانشگاه ایالتی کالیفرنیا با هدف آموزش هنرجویان زن و تسهیل ورود آنان به دنیای هنر برگزار کرد. فیلم «جودی شیکاگو و دختران کالیفرنیا» نیز درباره همین پروژه توسط جودیث دنکاف در سال ۱۹۷۱ ساخته شده است. شیکاگو تا سال ۱۹۷۳ تدریس این برنامه را بر عهده داشت.^[۱]

یکی از آثار برجسته هنر فمینیستی سند پس از زایمان نام دارد که اثر مری کلی^[۱۰] در سالهای ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۹ است. این اثر از لوح سنگی و صمغ است و رابطه یک مادر و فرزندش، نزدیکی اولیه آنها و جداسدن اجباری‌شان را نشان می‌دهد^[۱۱].

اثر بدون عنوان سیندی شرم^[۱۱] نیز گوشه دیگری از این جنبش را نشان می‌دهد. در این اثر، خود سیندی شرم در قالب یک مانکن مُد با لباسی ناراحت و با حالتی گرفته و عصبی ظاهر شده‌است و جنبه منفی دنیای فریبده مد را به نمایش می‌گذارد^[۱۲].

از زنان برجسته این جنبش می‌توان به لی کرزنر^[۱۳]، جودی شیکاگو، سوفی کال^[۱۴]، مارینا آبراموویچ^[۱۵]، گیلیان وپرینگ^[۱۶]، راینکه دیکستر^[۱۷]، کاسیما وون بونین، مونا هاتوم^[۱۸]، ماگدالنا یتلوا، ایجا لیسا آتیلا، و گروه مشهور گریلا گریلز (دختران پارتیزان) اشاره کرد^[۱۹].

ویرایش [زنان سیاه


همچنین ببینید: هنر سیاهان و هنر نژادگرا

در جنبش هنری هنر سیاهان، زنان آفریقایی‌تبار در دهه ۱۹۸۰ رویکرد تندتری داشتند. این هنرمندان به وضعیت دو وجهی و دوگانه زن بودن و سیاهپوست بودن می‌پرداختند. از هنرمندان به نام این جنبش می‌توان به آدریان پایپر^[۲۰]، فیث ریگولد^[۲۱]، بتی سار^[۲۲] و دخترش آلیسون سار^[۲۳] اشاره کرد^[۲۴].

هنر زمینی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

 اسکله ماریچی - رابرت اسمیتسون

هنر زمینی سبکی هنری است که از اواخر دهه ۱۹۶۰ و دهه ۱۹۷۰ برجسته شده‌است. این سبک با پرداختن به محیط طبیعی آثاری را با استفاده از مصالحی مانند سنگ، خاک، و شاخهٔ درخت می‌سازد. این آثار معمولاً در محیط باز و در معرض فرسایش عناصر طبیعی قرار می‌گیرند.

فوتورئالیسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

این مقاله به [تمیزکاری](#) نیاز دارد. لطفاً آن را تا جایی که ممکن است از نظر املا، انشاء، چیدمان و درستی بهتر کنید. سپس این الگو را از بالای مقاله حذف کنید. محتویات این مقاله ممکن است **غیر قابل اعتماد و نادرست** یا **جانبدارانه** باشد یا **قوانین حقوق پدیدآورندگان** را نقض کرده باشد.



واقع‌گرایی عکس‌وار یا فوتورئالیسم (به [انگلیسی](#): *Photorealism*) یکی از جنبش‌های هنری [قرن بیستم](#) است.

سبکی در نقاشی و مجسمه‌سازی که بویژه از اواخر دهه ۱۹۶۰ در بریتانیا و ایالات متحده آمریکا رایج شد و در آن موضوعات به طور کاملاً وفادارانه و با جزئیات دقیق نمایش داده می‌شود. هایپررئالیسم و سوپرنئالیسم نام‌های جایگزین دیگری برای این اصطلاح هستند و در حقیقت برخی از هنرمندانی که در این سبک کار می‌کردند واقعا از روی عکس کار می‌کردند.

فهرست مندرجات

- [۱ هنرمندان](#)
- [۲ ویژگی‌ها](#)
- [۳ منابع](#)
- [۴ جستارهای وابسته](#)

[\[ویرایش\]](#) هنرمندان

از جمله می‌توان به چاک کلوز، دی آندرا و دیون هانسون اشاره کرد

[\[ویرایش\]](#) ویژگی‌ها

در این آثار وضوح و دقت جزئیات، به صورت یکسان در سراسر تصویر لحاظ شده است، به جز قسمت هایی که خارج از کانون وضوح است و به طور وفادارانه مطابق عکس ثبت نشده است. مجسمه‌سازان سوپرنئالیستی غالباً از لباس یا لوازم واقعی استفاده می‌کردند و دقت و افروزی در نمایش جزئیات ریزی همچون موی بدن دارند. حاصل چنین توجه یکدست و موشکافانه به جزئیات معمولاً تا (حدی تناقض آمیز) حس عجیب «غیر واقعی» بودن را پدید می‌آورد.

[\[ویرایش\]](#) منابع

- کتاب سبک‌ها و مکتب‌های هنری/نوشته: آزرورن، چیلوور و دیگران/ترجمه: فرهاد گشایش/نشر عفاف

استاکیسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

نماد استاکسیسم بین‌الملل بر روی وب‌گاه رسمی استاکسیسم‌استاکسیسم یک جنبش هنری بین‌المللی است که در سال ۱۹۹۹ با اهداف ضد پست‌مدرنیستی و برای بازآفرینی مدرنیسم بنیان‌گذاری شد. چارلز تامسون و بیلی چایلدیش اولین گروه استاکسیسم را در شهر لندن انگلستان با انتشار بیانیهٔ «استاکسیست‌ها» تشکیل دادند. این جنبش هم‌اکنون شامل ۲۰۰ گروه در ۴۷ کشور است.[۱]

نقاشی، به‌خصوص نقاشی فیگوراتیو، زمینهٔ اصلی فعالیت استاکسیست‌ها می‌باشد؛ بعضی از آنان نیز در رشته‌های دیگر هنری از جمله عکاسی، مجسمه‌سازی و چاپ فعالیت دارند. همچنین استاکسیست‌ها درمقابل هنر مفهومی می‌باشند و آن را برخلاف نامش فاقد مفهوم می‌دانند.[۲]

فهرست مندرجات

۱ نام

۲ نمایشگاه‌های گروهی

۳ نقاشی‌ها

۳.۱ نقاشان انگلیسی

۴ پیوند به بیرون

۵ منابع

[ویرایش] نام

«استاک» که به معنای «از رده خارج» می‌باشد، توسط چارلز تامسون، بر اساس یکی از شعرهای بیلی چایلدیش و به‌طعنه انتخاب شده‌است. در شعر چایلدیش نقل قولی از تریسی امین آمده‌است که او و نقاشی‌هایش را از رده خارج می‌خواند:

«نقاشی‌هایت از رده خارج‌اند،

خودت از رده خارجی!

از رده خارج! از رده خارج! از رده خارج!»[۲]

[ویرایش] نمایشگاه‌های گروهی

نمایشگاه تابستانی استاکسیست‌ها، لندن ۲۰۰۳ انگلستان

- ۱۹۹۹ استاک! استاک! استاک!
- ۲۰۰۰ اولین نمایشگاه هنری قرن جدید
- ۲۰۰۰ استغای سر نیکولاس سروتا
- ۲۰۰۰ محصلان برای استاکسیم: یک نمایشگاه ریمدرنیست و بحث
- ۲۰۰۰ استاک!
- ۲۰۰۰ جایزه ترنر واقعی
- ۲۰۰۱ استاکسیمت‌ها: اولین گروه هنری ریمدرنیست
- ۲۰۰۱ اولین نمایشگاه استاکسیمت‌های آکسفورد
- ۲۰۰۱ به استاکسیمت رای بدهید
- ۲۰۰۱ استاک در ورثینگ
- ۲۰۰۲ استاک در شمال!
- ۲۰۰۲ من به مدرک نقاشی احتیاجی ندارم، اگر معنایش این است که نقاشی نکنم
- ۲۰۰۲ اولین استاکسیمت بین‌المللی
- ۲۰۰۲ یک کوسه مرده هنر نیست
- ۲۰۰۳ نمایشگاه تابستانی استاکسیمت‌ها
- ۲۰۰۳ استاک در ورثینگ، دوباره
- ۲۰۰۳ استاک در چهارشنبه
- ۲۰۰۳ جنگ علیه بلر
- ۲۰۰۴ فقط اعضا: گروه هنری در ژاپن و انگلستان معاصر
- ۲۰۰۴ استاکسیمت‌های کلاسیک
- ۲۰۰۴ استاکسیمت‌های پانک ویکتوریایی
- ۲۰۰۴ «ننگ» یا «عیب»: استاکسیمت‌های پانک ویکتوریایی
- ۲۰۰۴ استاک در حومه
- ۲۰۰۴ استاکسیمت پانک ویکتوریایی سَبُک اگر زحمت می‌آید به لیورپول بروی
- ۲۰۰۴ استاکسیمت ویکتوریایی پانک
- ۲۰۰۶ زنده باد غرب
- ۲۰۰۵ نقاشی ابزار دیروز است

۲۰۰۷ مارک دی و استاکبست‌ها علیه تریسی امین و دیمین هیرست
۲۰۰۷ تا زمانی‌که ما همسر یکدیگر هستیم با تو سکس نخواهم داشت
۲۰۰۸ پادزهری برای جایزه ترنر مخوف
استرالیا

۲۰۰۰ جایزه ترنر واقعی

۲۰۰۲ استاک در جنوب

بلژیک

۲۰۰۶ شرکت یونایتد کالرز در بروکسل

چک

۲۰۰۷ استاک در نیمه نوامبر

فرانسه

اولین نمایشگاه استاکبستی در پاریس، پاریس ۲۰۰۱۲۰۰۱ اولین نمایشگاه استاکبستی در پاریس

۲۰۰۵ استاکبست‌های پاریس

آلمان

۲۰۰۰ استاکبسم در آلمان

۲۰۰۰ استاک در فریبورگ

۲۰۰۰ استاک در کلن

۲۰۰۴ استاک در لونهاگن

۲۰۰۶ اولین استاکبسم در هامبورگ

۲۰۰۶ دومین استاکبسم در لونهاگن

۲۰۰۷ سومین استاکبسم در مونیخ

۲۰۰۷ سه‌گانه استاکبسم در هامبورگ

یونان

۲۰۰۷ در لباس دوره روماتیک گمنام

آمریکا

به سوی سایه‌ها و دوستی با سگ‌های وحشی: ریمدرنیسم، نیویورک ۲۰۰۵۲۰۰۲ نقاشی‌های استاکیستی در فریج

۲۰۰۱ تور نمایشی

۲۰۰۲ ما تنها می‌خواهیم چند نقاشی کوفتی به شما نشان دهیم

۲۰۰۳ جنگ علیه بوش

۲۰۰۴ استاکیست‌های پانک ویکتوریایی در توالت

۲۰۰۵ به سوی سایه‌ها و دوستی با سگ‌های وحشی: ریمدرنیسم

[ویرایش] نقاشی‌ها

[ویرایش] نقاشان انگلیسی

فیلیپ ايسولون | اضمحلال

جان بورن | آشپزخانهٔ ايسوم

مارک دی | ویکتوریا بکهام: آمریکا من را دوست ندارد

السا دکس | بوکوس

امون اورال | ازدواج

الا گورو | خداحافظ کلمبیا

پل هاروی | فورد انجلینا همراه چادر و درخت جیوتو

چین کلی | اگر می‌توانستیم جنون را برگردانیم ۱

بیل لوییس | خنده سگ‌های کوچک سفید

جو مشین | دایانا دورز همراه با تبر

پیتر مک‌آرتل | هنرمند و مدل

چارلز تامسون | یک زن مجرد در لندن همیشه در کمتر از شش اینچی نزدیکترین موش است

رنسانس

از ویکی‌پدیا، دانشنامه آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

رنسانس (به فرانسوی: Renaissance) یا نوزایی جنبش فرهنگی مهمی بود که آغازگر دورانی از انقلاب‌های علمی و اصلاحات مذهبی و تغییرات هنری در اروپا شد. عصر نوزایی دوران گذار بین سده‌های میانه و دوران جدید است. معمولاً شروع دوره نوزایی را در سده چهاردهم در شمال ایتالیا می‌دانند. این جنبش در سده پانزدهم شمال اروپا را نیز فراگرفت.

مجسمه سوگ مریم اثر میکل آنژ رنسانس در سال‌های ۱۳۰۰ از ایتالیا آغاز شد و در عرض سه قرن در سراسر اروپا انتشار یافت. به ندرت در دوره‌ای چنین کوتاه از نظر تاریخی، رخداد‌های متعددی به وقوع می‌پیوندد. حال آنکه این قرن‌ها سرشار از تغییرات اساسی و فعالیت‌های بزرگ است. جهان امروزی نتیجه همین فعالیت‌هاست، زیرا رنسانس پایه‌های اقتصادی، سیاسی، هنری و علمی تمدن‌های کنونی غرب را بنا نهاد.^[۱]

دانش و هنر پیشرفته‌های عظیمی در ایتالیا سده پانزدهم و شانزدهم بوجود آوردند. این احیای فرهنگی به رنسانس (یعنی نوزایی) مشهور شده است. دانشمندان، سرایندگان و فیلسوفانی ظهور کردند که با الهام از میراث اسیل روم و یونان با دیدگانی تازه‌تر به جهان می‌نگریستند. نقاش‌ها به مطالعه کالبد انسان پرداختند و

اعضای بدن انسان را به شیوه واقع‌گرایانه‌ای نقاشی می‌کردند. فرمانروایان ساختمان‌ها و کارهای بزرگ هنری را سفارش دادند. این عقاید تازه بزودی در سراسر اروپا گسترش یافت.

دوران رنسانس برای اروپاییان عصر جدیدی بود سرشار از کامیابی‌های عظیم. بسیاری از افراد با ژان فرنل موافق هستند. او در سال‌های اول سده ۱۵۰۰ چنین نوشت :

جهان چرخید. یکی از بزرگ‌ترین قاره‌های زمین کشف شد ... صنعت چاپ بذر دانش را کاشت. باروت در روش جنگ انقلابی پدید آورد. دست‌نوشته‌های باستانی احیا شد ... این‌ها همگی گواه پیروزی عصر جدید (رنسانس) هستند. [۲]

فهرست مندرجات

۱ جامعه قرون وسطی در تحول

۲ انسان‌گرایان و فرهنگ

۳ بازرگانان و تجارت

۴ رویدادهای مهم در تاریخ رنسانس

۵ نگارخانه

۶ پانویس

۷ منابع

[ویرایش] جامعه قرون وسطی در تحول

طرح یک ماشین پرنده از داونچی جامعه قرون وسطی که در سال ۱۳۰۰ در آستانه رنسانس قرار گرفته بود، جامعه‌ای مشکل‌دار بود. چنان‌که چارلز جی نوئر می‌نویسد :

تمدن قرون وسطایی نقایص اساسی داشت ... بحرانی که در قرن چهاردهم پدیدار شد با بحرانی که جامعه روم (باستان) را در هم شکست ، مقایسه شده است ... زیرا برای پذیرفتن اصلاحات زیر بنایی انعطاف به خرج داد [۳]

فنودالیسم ، نظام اجتماعی قرون وسطی دیگر موثر نبود . ساختار سست سیاسی آن نمی‌توانست شیوه‌هایی را برای تشکیل و اداره کشورهایی که حکومت قدرتمند مرکزی داشتند و در انگلستان و فرانسه در حال شکل‌گیری بودند، فراهم آورد. به علاوه کلیسای کاتولیک نیز، که به جامعه قرون وسطی ثبات می‌بخشید، در سال‌های پایانی قرون وسطی گرفتار مشکلات داخلی خودش بود. بسیاری از روحانیان با استفاده از موقعیتشان برای خود قدرت‌های سیاسی کسب می‌کردند. البته عوامل دیگری هم در ایجاد رنسانس دست داشته‌اند . از جمله رونق تجارت ؛ هنگامی که سربازان از جنگ‌های صلیبی باز می‌گشتند با خود ادویه ، ابریشم و ... را می‌آوردند . رشد بازرگانی

با توجه به سایر قسمت های دنیا بر انگیخت و جامعه‌ای که روزگاری بسته و محدود بود، شروع به باز شدن و توسعه نمود. [۴]

[ویرایش] انسان‌گرایان و فرهنگ

سیسیرو: فیلسوف و سیاست مدار رومی در قرن پانزدهم، در سراسر اروپا و خاور میانه، محققین قفسه‌های غبار گرفته ساختمان های قدیمی را جستجو کردند و دست نوشته‌های یونانی و رومی را پیدا کردند. در نتیجه، نوشته‌های باقی مانده از نویسندگان کلاسیک از جمله افلاطون، سیسیرو، سوفکول و پلوتارک به دوران رنسانس رسید. محققین تحت حمایت افراد توانگر کارشان را به خوبی انجام دادند و در سال ۱۵۰۰ آن‌ها تقریباً تمام دست نوشته‌هایی که امروز موجود است را یافتند. مطالعه این آثار دانش نو نام گرفت. [۵] در آن زمان ضمن احیای علاقه به نوشته‌های کلاسیک، به ارزش های فردی نیز توجه شد. این گرایش انسان‌گرایی نام گرفت؛ زیرا طرفداران آن به جای موضوعات روحانی و الهی بیش از هر چیز مسائل انسانی را در نظر گرفتند. انسان‌گرایی نیز مثل خود رنسانس از ایتالیا ظهور کرد. دو عامل سبب ظهور انسان‌گرایی شد؛ یکی وجود بقایای امپراطوری روم و دیگری آوارگان امپراتوری در هم شکسته بیزانس بود. [۶] ویل دورانت در این باره می‌گوید:

دانشمندان بیزانسی قسطنطنیه را ترک کردند و در واقع به عنوان حامل جوانه آثار کلاسیک عمل کردند، به این ترتیب ایتالیا سال به سال یونان را بهتر و بیش تر می‌شناخت. [۷]

فرانچسکو گوچیاردینی عامل دیگر گسترش صنعت چاپ بود که عملاً باعث می‌شد دسترسی به کتب راحت تر شود در نتیجه سرعت دانش کلاسیک و اندیشه‌های انسان‌گرایی را به طور چشمگیری افزایش داد. [۸] علاوه بر این‌ها در دوره رنسانس خواندن کتاب مانند قرون وسطی تنها به روحانیون محدود نبود ... زن و مرد و فروشندگان و اشراف و ... می‌توانستند بخوانند. در واقع در اواسط قرن شانزدهم، نیمی از مردم لندن سواد خواندن و نوشتن داشتند، میزان سواد در سایر شهر های اروپا نیز مانند لندن بود. [۹]

فلورانس به دلیل حمایت های خانواده مدیسی ها [۱۰] بسیار در هنر و فرهنگ پیشرفت کرد. لورنزو [۱۱] نواده قدرتمند کوزمو و حاکم مستبد فلورانس نسبت به هنر بسیار سخاوتمند بود. او دانش‌سرای در پیزا (تحت سلطه فلورانس) برای جوانان فلورانسی تاسیس کرد. [۱۲] علاوه بر این‌ها در دوره انسان‌گرایی انتقاداتی نیز به کلیسا وارد شد. اراسموس [۱۳] و سایر منتقدان کلیسا معتقد بودند که آیین بسیار سطحی شده مذهبی نیاز های معنوی اعضای کلیسا را برآورده نمی‌سازد. [۱۴]

فرانچسکو گوچیاردینی [۱۵] در کتاب تاریخ ایتالیا در سال ۱۵۶۱ نوشت:

پاپ‌ها که قدرت جهانی پیدا کرده بودند، دستورات الهی و رستگاری روحشان را از یاد بردند ... هدف آن‌ها دیگر زندگی مقدس و پاک، گسترش مسیحیت و عمل نیک در قبال همسایگان نبود. آن‌ها به جمع آوری سپاه، انباشتن ثروت، بدعت گذاری و خلق شیوه‌های جدید برای کسب پول از هر جایی علاقه مند شده بودند. [۱۶]

مارتین لوتر نود و پنج فرضیه اش را به در کلیسای همه قدیسان در ویتمبرگ نصب می‌کند و شکایت های لوتر از سوء استفاده‌های کلیسای کاتولیک از قدرت منجر به اصلاحات و پدید آمدن مذهب پروتستان شد. [۱۷]

[ویرایش] بازرگانان و تجارت

نمایی از شهر ونیزرنسانس عهد شکوفایی تجارت بود و در این دوران اروپا به طور کلی ثروتمند بود. بعضی از تجارت های دوران رنسانس جنبه بین المللی داشتند و درآمد حاصل از آن به اندازه ای بود که منجر به تکامل روش های مدیریت مالی شد. [۱۸] جامعه دوران رنسانس متشکل از سه طبقه بود: طبقه بالایی یا حاکم، طبقه متوسط یا تجار و طبقه پایینی یا کارگر. اشراف طبقه بالا هنوز هم بیشترین قدرت سیاسی را داشتند و صاحب املاک وسیعی بودند و افراد طبقه پایین مورد سواستفاده و خراج گیری آن ها قرار می گرفتند. [۱۹] افکار انسانگرایان نیز مخالف ثروت و ماده گرایی نبود.

به طوری که لئوناردو برونی می گوید:

ما باید از دارایی هایمان لذت ببریم و از آن ها برای راحتی و معاشمان استفاده کنیم. ما نباید در استفاده از آن چه فراهم آورده ایم، پرهیز کنیم... و تشنه لب بر سر چشمه بمانیم. [۲۰]

یکی از سودمندترین مشاغل دوران رنسانس خرید و فروش بود. مواد خام یک منطقه با سود به تولید کنندگان مناطق دیگر فروخته می شد و با فروش کالاهای ساخته شده سود بیشتری حاصل می شد. [۲۱] با وجود رشد صنعت، رنسانس دوره انقلاب صنعتی نبود. بسیاری از محصولات اروپایی را کارگرانی تولید می کردند که به تنهایی یا در گروه های کوچک کار می کردند. صنعت چاپ بود. [۲۲] اغلب کالا هایی که داد و ستد می شدند، دست ساز بودند و تولید انبوه به وسیله ماشین سیصد سال بعد از آن مرسوم شد. [۲۳] ونیز و جنووا [۲۴] هر دو از موقعیت سوق الجیشی مناسبی برخوردار بودند و در دوران رنسانس مرکز تجارت مدیترانه ای بودند. [۲۵]

در شمال اروپا نیز خرید و فروش مواد غذایی شاه (از جمله شاه ماهی نمک سود شده) از جمله فعالیت های پر سود اقتصادی بود. این بازرگانان برای مقابله با دزدان دریایی و کنترل این بازرگانی پر سود اتحادیه ای هانسایی [۲۶] را پدید آوردند. مراکز مدیریت این اتحادیه در شهر های لوپک و هامبورگ قرار داشت. [۲۷]

یاکوب (جاکوب) فوگرتجارت امروزی بیش از تخصصی شدن مشاغل مرهون رنسانس است. برای مثال، شرکت های سهامی امروزی از دوران رنسانس به وجود آمده اند یکی از اولین شرکت ها، شرکت انگلیسی موسکوی [۲۸] بود که در سال ۱۵۳۳ برای تجارت با روسیه تأسیس شد. موسکوی و سایر شرکت ها، مثل شرکت های سهامی امروزی برای افزایش سرمایه، سهامشان را تحت عنوان بورس می فروختند. به علاوه صرافان دوره رنسانس، بسیاری از کار های بانکداران امروزی را از جمله پرداخت بهره و تأمین سپرده انجام می دادند. [۲۹]

در اوایل دوران رنسانس، مهم ترین بانکداران که آن ها را بانکداران لومبارد [۳۰] می نامیدند ساکن شمال ایتالیا بودند که مرکزشان در فلورانس بود که هشتاد شرکت مالی داشت. در قرن پانزدهم، شرکت مدیسی به تنهایی شانزده شعبه تأسیس کرد. [۳۱] ویل دورانت در این باره می گوید:

هشتاد بانک واقع در فلورانس سرمایه سپرده شان را به کار می انداختند . چک ها را پرداخت می کردند و نامه های اعتباری صادر می کردند. فلورانس از قرن سیزدهم تا پانزدهم مرکز مالی اروپا بود. [۳۲]

همچنین یکی از موفق ترین بانکداری های غیر ایتالیایی متعلق به فوگر های آلمانی بود. آن ها ابتدا با فروش البسه مشهور شدند . سپس با راهنمایی های یاکوب فوگر به اوج سعادت رسید . [۳۳]

[ویرایش] رویدادهای مهم در تاریخ رنسانس

حدود سال ۱۳۰۷ دانته نوشتن کمدی الهی را آغاز می کند.

سال ۱۳۴۱ مجلس سنای روم به پترارک لقب شاعر دربار می دهد.

سال ۱۳۴۸ بوکاچیو نوشتن دکامرون را آغاز می کند.

حدود سال ۱۳۴۹ پترارک سونات هایش را در ترانه ها گردآوری می کند.

سال ۱۳۸۰ ونیز ، جنووا را شکست می دهد.

حدود سال ۱۳۸۷ چاوسر داستان های کانتربری را آغاز می کند.

سال ۱۴۲۱ پرنس هنری دریانورد، برای یافتن راه دریایی هند از طریق آفریقا کشتی های پرتغالی را به جنوب می فرستد.

سال ۱۴۳۴ کوزیمو دِ مدیسی حاکم فلورانس می شود.

سال ۱۴۳۹ فرهنگستان افلاطونی پایه گذاری می شود ؛ اولین سپاه آماده در فرانسه تشکیل می شود.

سال ۱۴۴۱ تجارت برده های آفریقایی آغاز می شود.

حدود سال ۱۴۵۰ چاپ اختراع می شود

سال ۱۴۵۳ قسطنطنیه به دست ترک های عثمانی می افتد و آوارگان یونانی زبان به ایتالیا می گریزند.

سال ۱۴۶۱ لویی یازدهم پادشاه فرانسه می شود.

سال ۱۴۶۹ لورنزو دِ مدیسی حاکم فلورانس می شود.

سال ۱۴۷۹ فردیناند و ایزابلا سلطنت های آرگون و کاستیل را متحد می کنند تا اسپانیا به وجود آید.

سال ۱۴۸۳ ترجمه آثار افلاطون که توسط فیچینو صورت گرفته منتشر می شود.

سال ۱۴۸۵ هنری هفتم ، اولین پادشاه تودورها به سلطنت انگلستان می رسد.

سال ۱۴۸۶ بیکو خطابه ای در مورد شأن انسان می نویسد.

سال ۱۴۹۲ کریستوف کلمب که سفر دریایی اش را از اسپانیا آغاز می کده به آمریکا می رسد.

سال ۱۴۹۵-۱۴۹۷ لئوناردو داوینچی تابلوی شام آخر را نقاشی می کند.

حدود سال ۱۴۹۷ جان کابوت سفر دریایی اش را از انگلستان آغاز می کند و جزیره نیوفاندلند و نووااسکوتیا را کشف می نماید.

- سال ۱۴۹۸ واسکو دوگاما پرتغالی از راه دریا با دور زدن آفریقا به هند می‌رسد.
- سال ۱۴۹۹ میکل آنژ سوگ مریم را به پایان می‌رساند.
- سال ۱۵۰۴ میکل آنژ مجسمه داوود را به پایان می‌رساند.
- سال ۱۵۰۷ اولین نقشه‌ای که سرزمین جدید را به صورت یک قاره مجزا تحت عنوان آمریکا نشان می‌دهد ، پدید می‌آید.
- سال ۱۵۰۹ ارسموس در ستایش جنون را منتشر می‌کند.
- سال ۱۵۱۳ ماکیاولی کتاب شه‌ریار را می‌نویسد.
- سال ۱۵۱۷ مارتین لوتر نود و پنجمین فرضیه اش را تهیه می‌کند.
- سال ۱۵۲۱ مارتین لوتر توسط کلیسای کاتولیک تکفیر می‌شد؛ هرنااردو کورتز بر آرتک ها چیره می‌گردد.
- سال ۱۵۲۲ سفر ماژلان اولین گردش به دور زمین را از طریق دریا تکمیل می‌کند.
- سال ۱۵۳۰ کالج فرانسه بیانگذاری می‌شود.
- سال ۱۵۳۳ فرانسیسکو پیزارو بر اینکاها فاتح می‌شود.
- سال ۱۵۳۴ کارتیه خلیج سنت لورنس را کشف می‌کند و کانادا را برای فرانسه مطالبه می‌کند.
- سال ۱۵۴۳ گردش اجرام آسمانی نوشته کپرنیک و در باب ساختمان بدن انسان نوشته و زالیوس منتشر می‌شود.
- سال ۱۵۴۵ گیرولامو کاردانو ، اولین کتاب جبر امروزی را تحت عنوان هنر بزرگ منتشر می‌کند.
- سال ۱۵۶۹ اولین نقشه‌هایی که در آن ها از نقشه کشی مرکاتور استفاده شده بود منتشر می‌شود.
- سال ۱۵۸۲ تقویم گریگوری ابداع می‌شود.
- سال ۱۵۸۶ سیمون استوین رقم اعشاری را ابداع می‌کند.
- سال ۱۵۸۷ اولین نمایش نامه مارلو ، تیمور لنگ بزرگ، روی پرده می‌آید.
- سال ۱۵۸۸ انگلیسی ها آرمادای اسپانیایی را شکست می‌دهند.
- حدود سال ۱۵۸۹ شکسپیر نمایش نامه نویسی را با نوشتن سه قسمت هنری ششم آغاز می‌کند.
- سال ۱۵۹۰ میکروسکوپ مرکب اختراع می‌شود.
- سال ۱۵۹۱ گالیله در باب حرکت را می‌نویسد و فرانسوا ویت زبانی را برای جبر معرفی می‌کند.
- حدود سال ۱۶۰۰ شکسپیر، هملت را می‌نویسد ؛ کمپانی انگلیسی هند شرقی پایه گذاری می‌شود.
- سال ۱۶۰۲ کمپانی هلندی هند شرقی پایه گذاری می‌شود.
- سال ۱۶۰۵ اولین قسمت دون کیشوت اثر سروانتس بیکن منتشر می‌شود و سرفرانسیس بیکن ارزش و ترقیات علوم را می‌نویسد.
- سال ۱۶۰۷ انگلیسی ها در جیمز تاون ویرجینیا ساکن می‌شوند.
- سال ۱۶۰۸ تلسکوپ اختراع می‌شود.

سال ۱۶۰۹ تا ۱۶۱۰ کپلر ستاره شناسی نوین را منتشر می‌کند. گالیله یک تلسکوپ می‌سازد، سطح ماه را مشاهده می‌کند، چهار قمر مشتری را کشف می‌کند و در مورد سیاره زهره تحقیق می‌کند.

سال ۱۶۱۵ دومین قسمت دون کیشوت نوشته سروانتس منتشر می‌شود.

سال ۱۶۲۰ سرفرانسیس بیکن ارغنون نو را می‌نویسد.

سال ۱۶۳۲ تا ۱۶۳۳ گالیله محاوره در باره دو منظومه بزرگ جهان را منتشر می‌کند که کلیسا آن را بدعت گذاری قلمداد می‌کند. گالیله آشکارا پیروی از مکتب کپرنیک را انکار می‌کند

سوپرهماتیسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامه آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



[کازیمیر مالهویچ](#)، مربع سیاه، ۱۹۱۳

سوپرهماتیسم Suprematism یا والاگرایی، نخستین نظام ترکیب‌بندی انتزاعی ناب است که توسط [مالهویچ](#) پیشنهاد شد (۱۹۱۳).

او، بعداً، نظریه خود را در کتابی توضیح داد. مالهویچ اولین نقاشی سوپرهماتیست خود را به صورت مربعی سیاه بر زمینه سفید ارائه کرد؛ و درباره آن نوشت: «این یک مربع تهی نیست، بلکه تجربه غیر عینیت است... علو احساس محض است...»

آثار سوپرهماتیست اولیه مالهویچ، تمرین‌های ساده هندسی و دویعدی‌اند که در آنها، غالباً، از [رنگ‌های اولیه](#) استفاده شده. بعداً، کار او بغرنج‌تر می‌شود: بدین‌سان که دو یا چند گروه از صور هندسی وابسته به یکدیگر - به سبب آنکه روی هم قرار می‌گیرند، یا پیش‌آینده یا پس‌رونده به نظر می‌آیند - جلوه فضای سه بعدی ایجاد می‌کنند.

[ویرایش] گروه سوپره‌ماتیسیم

در سال ۱۹۱۳ گروهی از معماران، مهندسان و نقاشان که نام سوپره‌ماتیسیم بر خود نهاده بودند و تصمیم در پذیرفتن «ماشین» به عنوان نماد عصر حاضر داشتند گرد هم آمدند. عنصر اصلی اندیشه آنان **رنالیسم** (Realism) استیزی بود که نخست به شکل شورشی ساده علیه نقاشی سه پایه‌ای- که در نظر آنان اصطلاحی خاص برای دوران قبل از صنعتی شدن به شمار می‌رفت - متجلی گردید. روش آنان ایجاد ترکیب بندی (Composition) بر روی سطح دو بُعدی و صاف نبود، بلکه ایجاد ساختمان در فضا بود و شکل پدید آمده الزاماً هماهنگ یا زیبا نبود بلکه دینامیک و شبه کارکردی بود. به عبارتی کار هنر این شد که خصوصیات بیانی یک ماشین کارآمد را داشته باشد.^[۱] اعضای گروه چهار نفره سوپره‌ماتیسیم که تجمع آنان در **مسکو** بود عبارت بودند از **کازیمیر مالویچ**، **ولادیمیر تاتلین**، **آنتوان به‌وسنر** و **نائوم گابو**. در ابتدا، آنها از نظر اندیشه و عمل یکسان بودند و به اصالت عقل و نحوه‌ای از تفکر **ریاضی** گونه در اثر هنری اهمیت می‌دادند. اثری با پایگاه زیبایی‌شناسی که ارائه دهنده هندسه‌ای بی واسطه، ساده و روشن باشد.^[۲] اما در نهایت با پیوستن چند تن از آنان به مکتب **کانستر اکتیویسم** فاصله‌ای میان شان پدید آمد.

عناصر هنر سوپره‌ماتیسیم **مربع**، **مستطیل**، **دایره**، **مثلث** و خطوط متقاطع و رنگ‌های اصلی بود. اولین صورت آشکار این هنر، مربع کاملی به رنگ سیاه بر زمینه سفید بود که توسط مالویچ اجرا شد.

مالویچ سوپره‌ماتیسیم را این‌گونه تعریف می‌کند «آن چه را که من سوپره‌ماتیسیم می‌نامم برتری احساس ناب در هنر خلاق است. پدیده‌های بصری دنیای عینی در نظر هنرمند سوپره‌ماتیسیم به خودی خود بی‌معنی‌اند، آن چه معنی دارد احساس است، آن هم احساسی کاملاً مجزا از محیطی که آن را موجب شده باشد»^[۳]

[ویرایش] پانویس

۱. ↑ رید، فلسفه هنر معاصر، ص ۳۷۵
۲. ↑ ابراهیم، فصلنامه هنر
۳. ↑ پاکباز، در جست و جوی زبان نو، ص ۵۲۴


[ویرایش] منابع


- پاکباز، روئین. *دایره‌المعارف هنر*، چاپ دوم. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹ ISBN ۹۶۴-۵۵۴۵-۲-۴۱
- رید، هربرت؛ فلسفه هنر معاصر؛ محمد تقی فرامرزی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۲.
- ابراهیم، محسن؛ سوپره‌ماتیسیم و کانستر اکتیویسم؛ فصلنامه هنر، شماره شانزدهم، تابستان و پاییز ۱۳۶۷، تهران، صص ۹۶ - ۱۰۷.
- پاکباز، رویین؛ در جست و جوی زبان نو؛ انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۹.


سوارکار آبی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناویری](#)، [جستجو](#)

 فرانتز مارک: برج اسب‌های آبی، ۱۹۱۳، اثر مفقود.

 آگوست ماکه: خانهٔ روشن، ۱۹۱۴

 آگوست ماکه: چهرهٔ فرانتز مارک، ۱۹۱۰

سوارکار آبی (به آلمانی: *Der Blaue Reiter*) نام گروهی از هنرمندان [اکسپرسیونیست](#) (هیجان‌نما) در ۱۹۱۱ در آلمان بود که تشکیلاتی نه چندان جدی را با هدف‌های انقلابی به‌وجود آوردند. نام «سوارکار آبی» از عنوان یکی از کارهای [واسیلی کاندینسکی](#) گرفته شد. این گروه که با آغاز [جنگ جهانی اول](#) متلاشی شد، با عمر کوتاه خود، نمایندهٔ اوج [اکسپرسیونیسم آلمان](#) به‌شمار می‌آید.

فهرست مندرجات

- [۱ هنرمندان اعضای این گروه](#)
- [۲ سالنامه سوارکار آبی](#)
- [۳ جستارهای وابسته](#)
- [۴ پانویس](#)
- [۵ منابع](#)

[\[ویرایش\]](#) هنرمندان اعضای این گروه

- [واسیلی کاندینسکی](#)
- [فرانتز مارک](#)
- [پل کله](#)
- [آگوست ماکه](#)

[\[ویرایش\]](#) سالنامه سوارکار آبی



تصویر روی جلد سالنامهٔ سوارکار آبی

نام سوارکار آبی بر یک سالنامه نیز قرار گرفت، و آن مجموعه‌ای از مقالات و تصویرها بود که به وسیلهٔ کاندینسکی و فرانس مارک در ۱۹۱۲ انتشار یافت.^[۱]

واقع‌گرایی (هنر)

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناویری](#)، [جستجو](#)
برای کاربردهای دیگر واقع‌گرایی، به صفحه ابهام‌زدایی [واقع‌گرایی](#) مراجعه نمایید.

واقع‌گرایی یا **رئالیسم** در هنرهای تصویری و ادبیات، نمایش چیزها به شکلی است که در زندگی روزانه هستند، بدون هرگونه آرایش یا تعبیر افزون. این واژه همچنین برای شرح کارهای هنری که برای آشکارکردن راستی، چیزهایی چون زشتی و پستی را تایید کرده‌اند نیز به کار می‌رود. رئالیسم همچنین اشاره به جنبش فرهنگی میانه قرن ۱۹ دارد که از فرانسه ریشه گرفت و گونه‌ای هنری سرشناس تا اواخر قرن ۱۹ بود. با آشنایی با عکاسی، این منبع جدید دیداری شور ساخت چیزهایی که همچون واقعیت بودند را در مردم زنده کرد و این جنبش هنری شکوفا شد. رئالیسم به شدت با **رومانتیسم** مخالف بود.

فهرست مندرجات

- [۱ ادبیات](#)
- [۲ واقع‌باوری](#)
- [۳ نویسندگان و آثار برتر](#)
- [۴ جستارهای وابسته](#)
- [۵ منابع](#)

[\[ویرایش\]](#) ادبیات

این بخش به **تمیزکاری** نیاز دارد. محتویات این بخش ممکن است **غیرقابل اعتماد** و **نادرست** یا **جانبدارانه** باشند یا **قوانین حقوق پدیدآورندگان** را نقض کنند.



به عنوان مکتب ادبی، نخست در اواخر قرن هجده و اوایل سده ۱۹ (میلادی) **فرانسه** به میان آمد و پایه گذاران واقعی آن نویسندگان مشهوری نبودند که ما امروز می‌شناسیم بلکه آنان نویسندگان متوسطی بودند که اکنون شهرت چندانی ندارند.

شانفلوری، **مورژه** و **دورانتی**، از آن جمله هستند و همین نویسندگان بودند که در رشد و پیشرفت نهضت ادبی عصر خودشان (قرن نوزده) تأثیر زیادی داشتند.

بزرگترین نویسنده رئالیست در این دوره **گوستاو فلوربر** است و شاهکارش **مادام بوواری** کتاب مقدس واقع‌باوری شمرده می‌شود. به نظر فلوربر، رمان نویس بیش از هر چیز دیگر هنرمندی است که هدف او آفریدن اثری کامل است. اما این کمال به دست نخواهد آمد مگر اینکه نویسنده عکس العمل‌های درونی و هیجان‌های شخصی را از اثر خود جدا کند. از این رو رمان نویس باید اثر غیرشخصی به وجود بیاورد، آنان که هیجان‌های خود را در آثارشان وارد می‌کنند، شایسته نام هنرمند واقعی نیستند، فلوربر به شدت از این گونه نویسندگان متفرد بود.

[\[ویرایش\]](#) واقع‌باوری

واقع‌باوری عبارتست از مشاهده دقیق واقعیت‌های زندگی، تشخیص درست علل و عوامل آنها و بیان و تشریح و تجسم آنها است. واقع‌باوری برخلاف رمانتیسیم مکتبی برونی یعنی اُبژکتیو است و نویسنده رئالیست هنگام آفریدن اثر بیشتر تماشاگر است و افکار و احساس‌های خود را در جریان داستان آشکار نمی‌سازد، البته باید توجه داشت که در رمان رئالیستی نویسنده برای گریز از ابتذال و شرح و بسط بی‌مورد محیط و اجتماع را هرطور که شایسته می‌داند تشریح می‌کند یعنی در رمان رئالیستی توصیف برای توصیف یا تشریح برای تشریح مورد بحث نیست.

[ویرایش] نویسندگان و آثار برتر

بالزاک با نوشتن دوره آثار خود تحت عنوان کمدی انسانی پیشوای مسلم نویسندگان رئالیست شد.

گوستاو فلوربر، چارلز دیکنز، هزی جیمس، لئون تولستوی، داستایوسکی، ماکسیم گورکی، از جمله نویسندگان طراز اول مکتب رئالیسم می‌باشند.

بابا گوریو، اوزنی گراند، آرزوهای بزرگ، رستاخیز، جنگ و صلح نیز از آثار مشهور این مکتب به شمار می‌روند.

[ویرایش] جستارهای وابسته

- سبک‌های نگارگری
- رئالیسم جادویی

انتزاع پسانقاشانه

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

این مقاله به تمیزکاری نیاز دارد. لطفاً آن را تا جایی که ممکن است از نظر املا، انشا، چیدمان و درستی بهتر کنید. سپس این الگو را از بالای مقاله حذف کنید. محتویات این مقاله ممکن است غیر قابل اعتماد و نادرست یا جانبدارانه باشد یا قوانین حقوق پدیدآورندگان را نقض کرده باشد.



انتزاع پسانقاشانه (به انگلیسی: *Post Painterly Abstraction*) یکی از جنبش‌های هنری قرن بیستم است.

منتقد آمریکایی کلمنت گرینبرگ برای نخستین بار این اصطلاح را در سال ۱۹۶۴ برای توصیف نسلی از هنرمندان استفاده کرد که علاوه بر تنوع وسیع سبک‌های فردی آنان، آثار کاملاً متمایزی از اکسپرسیونیسم انتزاعی را بدون بازگشت به نقاشی تصویری (فیگوراتیو) عرضه می‌کنند.

فهرست مندرجات

- ۱ هنرمندان
- ۲ ویژگی‌ها
- ۳ منابع
- ۴ جستارهای وابسته

[[ویرایش](#)] هنرمندان

از جمله برجسته ترین نمایندگان این گرایش نوین، که از حدود اواسط دهه ۱۹۵۰ آغاز شد، موریس لوئیس، کونت نولاد، فرانک استلا، السوث کلی، آل هلد و ژول اولیتسکی بودند.

[[ویرایش](#)] ویژگی ها

وجه اشتراک آنان طرد کردن کیفیات «نقاشانه» همچون ضربات حسی قلم مو و عواطف فردی هنرمند بود. آنان به جای روش خود انگیخته و هیجانی نقاشی کنشی، در آثار خود سطوح کاملاً منظم و دقیق از رنگ‌های کنترل شده را به نمایش گذاشتند.

چیدمان

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



[میهمانی شام اثر جودی شیکاگو](#)

هنر چیدمان یا «هنر اینستالیشن» (به [انگلیسی](#): *Installation art*) استفاده کردن از عناصر مختلف است برای بیان تجربه هنرمند از «فضا» بی مشخص ^[۱].

موادی که در چیدمان استفاده می‌شوند شامل طیف وسیعی هستند: از مواد و اشیاء زندگی روزمره و [طبیعت](#) گرفته تا رسانه‌های جدید نظیر [ویدئو](#)، [صدا](#)، [پرفورمانس](#) (هنر اجرا)، [کامپیوتر](#) و حتی [اینترنت](#). هنر چیدمان لزوماً در نگارخانه‌های هنری اجرا نمی‌شود، بلکه ممکن است در هر فضای عمومی یا شخصی اجرا شود. بعضی از چیدمان‌ها فقط برای فضای خاصی طراحی شده‌اند ^[۱].

سبک‌های استفاده‌شده در هنر چیدمان بسیار متنوع هستند؛ از [انتزاعی](#) (آبستره) گرفته تا [روایی](#)، از [سیاسی](#) تا صرفاً نظری، اثری موقتی یا ماندگار ^[۱].

نامگذاری این سبک هنری در دهه ۱۹۷۰ بود ولی پیشروان آن متعلق به اوایل قرن بیستم بودند. در اواخر دهه ۱۹۱۰ جلوه‌هایی از هنر چیدمان در آثار هنرمندانی که می‌خواستند فراتر از قراردادهای مرسوم هنر نقاشی و مجسمه‌سازی بروند دیده می‌شد. این افراد معتقد بودند هنرهای زیبا باید با معماری در آمیخته شود.^[۱]

فهرست مندرجات

- [۱ هنرمندان](#)
- [۲ جستارهای وابسته](#)
- [۳ پانویس](#)
- [۴ منابع](#)

[ویرایش] هنرمندان

فهرستی از هنرمندانی که اثر ارزشمندی به سبک اینستالیشن دارند:^[۱]

- [Brossa Joan](#)
- [Duchamp Marcel](#)
- [Schwitters Kurt](#)
- [Collini Maurizio](#)
- [Oldenburg Claes](#)
- [Kienholz Edward](#)
- [Segal George](#)
- [Flavin Dan](#)
- [Smithson Robert](#)
- [والتر د ماریا](#)
- [جودی شیکاگو](#)
- [Serra Richard](#)
- [Kosuth Joseph](#)
- [Hamilton Ann](#)
- [Hammons David](#)
- [Pfaff Judy](#)
- [Chen Zhen](#)

هنر مفهومی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)

هنر مفهومی به طور عام به مجموعه آثاری اشاره دارد که در آنها انتقال ایده یا مفهوم به مخاطب، نیازمند خلق و نمایش شیء سنتی هنری نیست. به بیان دیگر هنر مفهومی، ارائه انتزاعی معنای ذهنی هنرمند – بصورت کاملاً صریح – بدون اهمیت دادن به شکل ذهنی و صورت خیالی اثر است.

«فراره یا چشمه» اثر مارسل دوشان سال ۱۹۱۷ عکس: [آلفرد استیگلیتز](#)

[ویرایش] شیوه‌های هنر مفهومی

- [جیدمان \(Installation\)](#) : بداهه گرایی با توجه به شرایط حاکم بر محیط
- [مینی مالیزم \(Minimalism\)](#) : خلاصه گرایی در فرم با تاکید بر محتوا
- [هنر اجرایی \(Performance\)](#) : اجرای مراسم برای بیان محتوا
- [هنر روایتی \(Narrative Art\)](#) : روایت گری در محیط با نشان دادن تأثیر یک اتفاق
- [هنر فضای باز \(Land Art\)](#) : بیان یک مفهوم با خلق اثر در فضای باز و طبیعت
- [هنر و زبان \(Art And Language\)](#) : ارائه یک مفهوم با کلمات
- [ویدیو آرت \(Video Art\)](#) : ارائه یک مفهوم با تصاویر متحرک و صدا
- [بادی آرت \(Body Art\)](#) : به کارگیری اندام انسان در ارائه معنا
- [هنر بر پایه اتفاق \(Happening Art\)](#) : ایجاد نتایج یک اتفاق در محیط برای بیان مفهوم
- [هنر فرآیندی \(Process Art\)](#) : استفاده از هر ماده ناپایدار در هنر مفهومی با استفاده از فن عکاسی

رمانتیسیم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از [رومانتیسم](#))

پرش به: [ناوبری](#)، [جستجو](#)



مهاجر بر فراز دریای ابرها، اثر [کاسپار داوید فریدریش](#).

رومانتیسم یا **رومانتیسیسم**، عصری از تاریخ فرهنگ در غرب اروپاست، که بیشتر در آثار [هنری](#)، [ادبیات](#) و [موسیقی](#) نمایان شد.

رومانتیسم در اصل، جنبشی هنری بود که در اواخر [قرن هجدهم](#) و [نوزدهم](#) در ادبیات و سپس هنرهای زیبا، ابتدا در [انگلستان](#) و سپس [آلمان](#)، [فرانسه](#) و سراسر [اروپا](#) رشد کرد. رمانتیسم تا حدودی بر ضد جامعه [اشرافی](#) و [دوران روشنگری](#) (به طور بهتر عقلانی) بود. گفته می‌شود که ایدئولوژی [انقلاب فرانسه](#) و نتیجه‌های آن این طرز فکر را تحت تأثیر خود قرار داد.

رومانتیسم را جنبشی ضد روشنگری می‌دانند. [برلین](#)، به‌خصوص، علاقه‌مند به استفاده از چنین لفظی برای اشاره به این جنبش بود. درحالی‌که روشنگری نهضتی فکری به‌حساب می‌آمد که با علم و منطق و پیشرفت‌های نظام‌های عقلانی بشری در فهم علوم تجربی و انسانی گره خورده بود، متفکرین و هنرمندان رمانتیک، تأکید فرهنگی بر خرد را محدودکننده و سرکوبگر روح آدمی می‌دانستند و بر مؤلفه‌هایی چون هنر، شور، هیجان، تخیل، مضامین معنوی، مناسک و نمادها تأکید می‌کردند. در میان اصحاب رمانتیک، امر خاص ارزشمندتر از امر عام بود و خاص بودن فرهنگ‌های بومی، تنوع و تکثر زبان‌های بشری، هویت‌های محلی و منحصر به فرد بودن آدمیان ستایش می‌شد (شرت: ۱۳۸۷، ص ۸۸-۹).

رومانتیسم را، همانطور که از نامش پیداست، باید نوعی واکنش احساسی در برابر عقلانیت به حساب آورد. تمایلی به برجسته کردن خویشتن انسانی، گرایش به سوی خیال و رویا، به سوی گذشتهٔ تاریخی و به سوی سرزمین‌های ناشناخته. از دید انسان رمانتیک، جهان به دو دسته عقلانی (به قول [نوالیس](#): جهان اعداد و اشکال) و به دسته احساسات و یا به طور بهتر والاترین‌ها و زیبایی‌ها تقسیم می‌شود.

در زمینهٔ هنرهای زیبا، رمانتیسم با جدایی از کلاسیسم خشک و کنار نهادن مضمون‌های باستانی، حرکتی نو در طرح و رنگ به وجود آورد.

نمایندگان برجستهٔ این سبک در نقاشی دولاکروا، گرو و ژریکو و در مجسمه سازی داوید دانژه و باری بودند.

[\[ویرایش\]](#) رمانتیسم و موسیقی

در این میان می‌توان از آثار ارنست هوفمان، یتھوون، شوین، شوبرت، فلیکس مندلسون، روبرت شومان، فرانتس لیست، برامس، هکتور برلیوز، یوهان اشتراوس، آنتوان بروکنر، ریچارد واگنر، آنتوان بروکنر، و پیتر ایلیچ چایکوفسکی را نام برد. رمانتیسم (مکتب اصالت احساس)

این مکتب زائنده تمدن صنعتی و پیشرفت طبقه متوسط در سده نوزدهم می‌باشد. رمانتیکها به رؤیا و اندیشه خود بیش از هر انگیزه طبیعی و غیر طبیعی اهمیت می‌دادند و آنچه می‌نوشتند جلوه‌هایی از جهان نا شناخته اندیشه و پندار بود.

خیال پردازان قرن ۱۹ توده را آنگونه که بودند تصور نمی‌کردند بلکه آنگونه که می‌خواستند باشد تجسم می‌ساختند؛ بنا بر این رمانتیسم در برابر رئالیسم (Realism) بود.

آنها بر عکس کلاسیکها به خود نمی‌پرداختند، بلکه به فرمان احساس و اندیشه گوش می‌دادند.

البته رمانتیکها، کاوش عقلی را یکسره بیهوده نمی‌دانستند بلکه معتقد بودند که عقل فقط نماینده جزئی از استعداد های انسان است. بنابراین اغلب آنها برای درک تمامیت عالم به نگرشهای زیباشناسانه و شهودی روی می‌آوردند و اعتقادشان این بود که بینش عقلی از درک هستی ناتوان است.

ژان ژاک روسو از مهمترین متفکرین رمانتیک می‌گوید: «در نهایت، عقل راهی را در پیش می‌گیرد که قلب حکم می‌کند».

هنرمند رمانتیک توده را دشمن می‌داند و چون از زندگی در اجتماع خویش گریزان است به دامن خیالها و اندیشه‌های خویش پناه می‌برد و به دورانیهای باستانی و سده‌های میانه و روزگار کودکی و سرزمین آرزوها و تنهایی باز می‌گردد.

رمانتیسم فریاد خشم و اعتراض بر ضد بندگی انسان، کشاکشهای سرمایه داری و برگرداندن به شهرهای کارگری و بر ضد صنعتگران سرمایه دار است.

بنیان رمانتیسم با ایده آلیسم (Idealism) نزدیکی دارد و هنرمند رمانتیک زندگی و اجتماع را زائنده اندیشه می‌داند و دگرگونیهای توده را وابسته به دگرگونیهای اندیشه بشری می‌داند. (بر خلاف رئالیستها).

بحث اندیشه رمانتیک را بایستی در مقولاتی چون «قرارداد اجتماعی» و «نظریه اندام وار دولت» جستجو کرد که اولی در آثار افرادی چون: روسو، هابز و لاک؛ و دومی در نظریات اندیشمندانی چون هگل مشهود است.

سردمداران مکتب رمانتیسم: فرانسه: ویکتور هوگو (بنیانگذار)، ژان ژاک روسو، شاتو بریان، استاندال.

انگلیس: وردزورث، لرد بریان.

روسیه: یوشکین، گوگول.

آلمان: گوته.

از پیشوایان جنبش رمانتیک در ادبیات عبارت هستند از گوته، یوشکین، شیلر، ویکتور هوگو و لرمانتوف.