

رنالیسم
امپرسیونیسم
پست-امپرسیونیسم
نئو امپرسیونیسم
اکسپرسیونیسم
کپرسینیسم انتزاعی
کوبیسم
فوتوریسم

ورتیسیسم
رومانتیسیسم
پرسیژنیسم
مینی مالیسم
سورئالیسم
گرافیتی
آپ آرت
باربیزون
فتورئالیسم
تونالیسم
باروک
استاکیسم

بستره
کنستراکتیویسم
روکوکو

Mysore

مینیاتور ایرانی
مینیاتور عثمانی

من هرگز فرشته نمی‌کشم؛ چون فرشته‌ای ندیده‌ام : آشنایی با سبک رئالیسم

رئالیسم (Realism) چیست؟

«هربرت رید» در کتاب «معنی هنر» خود، درباره‌ی تعریف رئالیسم می‌گوید که رئالیسم یکی از مبهم‌ترین کلماتی است که در نقد هنر به کار می‌رود، لیکن این ابهام از کثرت استعمال آن جلوگیری نمی‌کند. توجه به این نکته جالب است که این عنوان هرگز مورد قبول هیچ مکتب نقاشی نبوده است. دقیق‌ترین معنی کلمه رئالیسم شاید در استعمال فلسفی آن باشد. به صورت کلی‌تر نام‌نظریه خاصی در باب معرفت است و حاکی است از اعتقاد به واقعیت عینی جهان خارجی. مبحث نقد ادبی در ابتدا بی‌شک اصطلاح رئالیسم را از فلسفه به عاریت گرفته است. نویسنده‌ی رئالیست کسی است که ظاهراً در انتخاب امور زندگی جانبداری خاصی نشان نمی‌دهد. بلکه صحنه‌ها و آدم‌ها را چنان‌که چشم می‌بیند توصیف می‌کند. اما در واقع، از آن‌جا که هنر همیشه مستلزم انتخاب است، در زمینه نقد هنر هم هنری رئالیستی است که می‌کوشد به هر وسیله‌ای که شده معنی هیئت ظاهری اشیاء را نمایش دهد، و چنین هنری مانند فلسفه‌ی رئالیسم مبتنی بر اعتقاد ساده به واقعیت عینی اشیا خواهد بود.

در سال 1848 انقلاب فرانسه تمام ارکان این کشور را متأثر ساخته، هنرمندان هم از این اوضاع بسیار متأثر شدند و این رویداد سبب شد که آن‌ها بیش از گذشته علاقه‌مند به شرایط اجتماعی جامعه به‌ویژه قشر کارگران و روستاییان گردند. حتی نقاشانی که کمتر تمایل به نشان دادن نظریات سیاسی خود در آثارشان داشتند هم متأثر از اوضاع اجتماعی به نمایش این رویدادها پرداخته و دست از موضوعات خاص اساطیری و داستان‌های کتاب مقدس کشیدند که عمده موضوعات نقاشی آن زمان بود.

رئالیسم در کلیت خود، اصلاحی در تاریخ هنر است که به بازنمایی واقعیت مورد تجربه‌ی انسان‌ها در زمان و مکان معین اشاره دارد. در این تعریف عام، رئالیسم مفهومی متضاد با آرمان‌گرایی، انتزاع‌گرایی، چکیده‌نگاری و رمانتیسم است و از این رو با معنای ناتورالیسم (naturalism)، مترادف انگاشته می‌شود. از جنبه‌ی صوری، رئالیسم به این دلیل با ناتورالیسم متمایز است که بر «عام‌در خاص» تأکید می‌کند (ناتورالیسم صرفاً «خاص» را چون اساس واقعیت ارائه می‌کند)، از نظر محتوا نیز رئالیسم با ناتورالیسم متفاوت است، زیرا لزوماً به اثبات‌گرایی و فلسفه‌ی طبیعت‌گرانه درباره‌ی زندگی نمی‌پردازد. گاه واقع‌گرایی را در معنای «واقع‌نمایی» به کار می‌برند؛ که در این صورت مفهومی متضاد با کژنمایی است. برخی نیز شبیه‌سازی واقعیت را «واقع‌گرایی بصری» می‌نامند. و آن را از واقع‌گرایی مفهومی جدا می‌کنند.

رئالیسم به مثابه یک روش هنری، قابل تعمیم به بسیاری از آثار هنری - صرف نظر از سبک یا اسلوب معین - است.

رئالیسم را در آثاری می‌توان شناخت که هنرمند از سطح ظواهر عینی فراتر رفته، حقایقی از روابط گوناگون و پویای انسان‌ها با یکدیگر و با محیط‌شان را بیان می‌کند و به طور کلی با مسئله‌ی «انسان چیست و چه می‌تواند بشود» درگیر می‌شود. نقاشانی چون «رامبراند»، «فرانسیسکو گویا» و «انگوه»، «پیکاسو»، «فرنان لژه» و بسیاری از هنرمندان دیگر، آثاری واقع‌گرایانه آفریده‌اند. در برخی از این

آثار روش‌های کژنمایی، انتزاع و چکیده‌نگاری به کار رفته است.

رنالیسم چون یک آموزه یا نظریه‌ی هدفمند، در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم، واکنشی در برابر خصلت آرمانی کلاسیسیسم و خصلت ذهنی و تلقینی رمانتیسم بود. واقع‌گرایی سده‌ی نوزدهم بر تفسیر همه‌جانبه‌ی زندگی اجتماعی و تجسم دقیق سیمای زمانه تأکید می‌کرد. (از نظریه‌پردازان اصلی آن، «شانفلری» و «دورانتی» بودند). (ادامه‌ی جنبش رنالیسم سده‌ی نوزدهم به دو جریان امپرسیونیسم و ناتورالیسم - به خصوص در ادبیات - انجامید (واقع‌گرایی اجتماعی، رنالیسم سوسیالیست، واقع‌گرایی نو)

رنالیسم یا واقع‌گرایی، شیوه‌ای است که در آن هنرمند باید در نمایش طبیعت (طبیعت بدون انسان و با انسان) از هر گونه «احساساتی‌گری» خودداری کند. اما منظور ما از رنالیسم در این‌جا، شیوه‌ی هنری‌ای است که از حوالی سال 1840 به بعد در اروپا و دیگر نقاط جهان متداول شد. مدت زیادی از میانه‌ی قرن نوزدهم نگذشته بود که «شارل بودلر» Charles Baudelaire «»، شاعر و هنرشناس فرانسوی، در سال 1846 نقاشی‌هایی را می‌ستود که بتواند «خاصیت قهرمانی زندگی معاصر» را به وصف درآورد. در آن زمان تنها یک نقاش وجود داشت که برآوردن این «نیازمندی» را اساس ایمان هنری خود قرار دهد. و او کسی نبود جز «گوستاو کوربه» Gustave Courbet



کوربه که به پرورش روستایی خود می‌بالید و در سیاست از سوسیالیست‌ها طرفداری می‌کرد، هنر خود را در سال‌های میان 1840-50 به شیوه‌ی رمانتیک آغاز کرد، لیکن در سال 1848 در زیر فشار طغیان‌های انقلابی که سراسر اروپا را فرا گرفته بود، کوربه به این عقیده آمد: «تأکیدی که مکتب رمانتیسم بر اهمیت احساس و تخیل می‌گذاشت صرفاً دستاویزی بود برای فرار از واقعیت‌های زمان» و او اعتقاد به این امر پیدا کرد که هنرمند نباید تنها به تجربه‌ی شخصی و بی‌واسطه‌ی خودتکیه کند و می‌گفت: «من نمی‌توانم فرشته‌ای را تصویر کنم، زیرا هرگز آن را به چشم ندیده‌ام!

هنگامی که کوربه پرده‌ی «سنگ‌شکنان» را به معرض نمایش گذاشت، نخستین اثری بود که واقع‌گرایی برنامه‌ریزی‌شده‌ی او را به طور کامل در بر داشت. وی دو مرد را که بر جاده‌ای کار می‌کردند دیده بود و آن‌ها را سرمشق نقاشی‌اش قرار داده بود.

کوربه آن‌ها را به اندازه‌ی طبیعی، با هیكلی جسیم و حالتی کاملاً عادی، بدون هیچ‌گونه نشانی از بارقه‌ی رنج یا حساسیت بارز نقاشی کرد. در سال‌های 1855 که نمایشگاه‌های نقاشی پاریس در انحصار آثار «انگرس» و «دلاکروا» بود، کوربه با تشکیل دادن نمایشگاه خصوصی، آثار خود را به همراه «بینایی‌ی واقع‌گرایی» خود عرضه کرد. موضوعات او بیشتر شکارچیان، دهقانان، کارگران و... بودند. به بیان او «دنیای نقاشی دارای «قوانینی طبیعی» است و نخستین وظیفه‌ی هر نقاش این است که به پرده‌نقاشی‌اش وفادار بماند نه نسبت به دنیای خارج.» و همین‌جاست که طرز فکر «هنر برای هنر» که بعدها در اروپا رواج یافت بنیان می‌یابد.

کوره در نقاشی‌های خود از هرگونه پیرایه‌بندی و اغراق احساساتی خودداری می‌کرد، تا آن‌جا که معمولاً کارهای او را زشت و ناهنجار و غیر هنری به شمار می‌آوردند. کوره در ابتدا به کشیدن مناظر و پرتره از اشخاص می‌پرداخت که بعدها به نوعی از موضوع دل‌بسته شد که نشان از زندگی واقعی روزمره بود که در نقاشی‌های آن دوره کمتر ترسیم می‌شد. او در سال 1861 در نامه‌ای برای دانش‌آموزان خود، آن‌ها را سفارش می‌کرد که چیزی را که واقعا وجود دارد نقاشی کنند. این به معنای رد صریح تخیل و بازی با قواعد هنرمندانه رایج آن زمان مثل پرداختن به شخصیت‌های اساطیری یونان و روم و نیز داستان‌های انجیل است؛ که نیاز به تخیل و شهود هنرمند دارد که به خودی خود باعث می‌شود که ارتباط هنرمند با قواعد زندگی پیرامون خود قطع شود.



تابلوی سنگ‌شکنان اثر گوستاو کوره

یکی از مهم‌ترین نقاشی‌های تاریخ هنر همین تابلوی سنگ‌شکنان گوستاو کوره است که باعث ایجاد جریانی در هنر شد؛ و آن استیلای سبک رئالیسم به واسطه این تابلو است. هنر تا قبل از این تابلو بیشتر ماهیت احساسی هنرمند را در برخورد با سوژه ایفا می‌کرد. هنرمند، علاقمند به القائات خود از سوژه بود و موضوع را به شکلی که می‌پسندید تغییر می‌داد و دگرگون می‌کرد، جهانی کاملاً دست‌ساخته‌ی خود هنرمند. اما کوره در این تابلو کاملاً به زندگی عادی مردم اطراف خود بدون اغراق و برداشت شخصی پرداخته است. نوشته‌ی کوره مبنی بر این‌که او هرگز به موضوعات خیالی نخواهد پرداخت، همانند جمله‌ی معروف او که «من هرگز فرشته نمی‌کشم چون فرشته‌ای ندیده‌ام»، رویکرد جدیدی را در عالم

نقاشی باعث شد و آن رسالت یک نقاش بیش از توجه به مناظر و پرتره‌های سفارشی و پرداختن به موضوعات اساطیری و مذهبی رنسانس است.

قهرمانان این تابلو، ابر انسان‌های اساطیری یونان و روم نیستند و همچنین شخصیت‌های مسیح و قدیسان؛ بلکه مردم عوامی هستند که مشغول کار عادی روزانه خود هستند. این شخصیت‌ها در مرکز تابلو هستند؛ که می‌توانند رابطه پدر و فرزندی هم داشته باشند. وضعیت آن‌ها همانند سبک کلاسیک کاملاً واقعی طبق اصول مناظر و مرایا و مسائل سه‌بعدی حاکم بر نقاشی غالب غربی است اما چیزی که در این‌جا جلب توجه می‌کند حالت نشان دادن شخصیت‌ها از پشت سر است. به راستی این امر به چه معناست؟ آیا کوربه می‌خواسته نشان دهد مردمان عادی به حدی در عالم هنر نادیده گرفته شده‌اند که حتی فاقد هویت و صورت باید نشان داده شوند؟ به راستی که تمهید کوربه در جلب کردن هنرمندان به توجه در وضعیت و حالات مردمان عادی جامعه خود باعث شد که جامعه و هنرمند متعهد نسبت به آن تبدیل به یک رکن اساسی در تاریخ هنر گردد. سبک‌های بعد از رئالیسم به طور فزاینده‌ای به جامعه و مسائل مربوط به آن پرداختند. از نظر ترکیب‌بندی تابلو به دو قسمت متقارن تقسیم شده که دو شخصیت اشاره شده در تابلو آن را نصف کرده‌اند. بافت خشن سنگ‌ها باعث ایجاد نوعی ریتم و حرکت از نظر بصری شده و نیز سبب ایجاد نوعی سنگینی از نظر وزن در پایین تابلو شده است. این خشونت ظاهری با خشونت موجود در کار سنگ‌شکنی این افراد کاملاً هماهنگ شده است. پس‌زمینه‌ی تابلو به رنگ‌های قهوه‌ای تیره و کل فضا به رنگ‌های هم خانواده با قهوه‌ای و خردلی است که به نوعی بر نورروشنایی روز هم دلالت می‌کند. تبر در دست مرد سمت راست که به شکل مایل قرار گرفته سبب ایجاد حرکت و نشان‌دهنده کاری است که در حال انجام است. با این حرکت مایل تبر، تابلو از حالت سکون به حرکت، متمایل می‌شود. حرکت هم در مضمون این تابلو اهمیت دارد چون بر عمل کار تأکید دارد.



تابلوی مراسم تدفین در ارنان، اثر گوستاو کوربه

این تابلو که بیست فوت طول دارد مراسم تدفین در روستای ارنان را به نمایش می‌گذارد. کوربه با این تابلو مراسم تدفین در روستای خود را که یک واقعه‌ی روزمره و عادی بود وارد تاریخ هنر کرد و آن را ویژه و خاص نشان داد. این تابلو هم با قواعد رایج آن روز کاملاً به روش کلاسیک است. نوعی اغراق در انجام مراسم که ویژه تابلوهای کلاسیکی آن دوره، با این تفاوت که مضمون آن به مراسمی در یک روستای کوچک و واقعی اشاره دارد و نه همانند موضوعات کلاسیک مضامین خیالی و اساطیری



این تابلوی گوستاو کوربه همچون اساتید قدیمی کلاسیک در نقاشی همچون رامبراند و ولاسکوئز و ورمیر به پرتره‌های زنان می‌پردازد. با این تفاوت که بر خلاف نشان دادن زنان اشراف و معروف و زنان اسطوره‌ها، به دخترکی کاملاً معمولی از اجتماع اطراف هنرمند می‌پردازد ولی تمام اصول و فنون اساتید نقاشی قدیمی را هم رعایت می‌کند. رنگ پس‌زمینه تابلو سبز تیره و لباس‌های دخترک هم به همان رنگ است که در کل فضایی تیره و آرام‌بخش را به وجود می‌آورد. دخترک در حال کار کردن به خواب فرو رفته و گلدانی که روی میز قرار گرفته هم گل‌های پژمرده‌ای را نشان می‌دهد که نمادی است از خواب و سکون و نوعی مرگ در درون فضای تابلو. اما گل‌های ریز لباس دختر همراه با رنگ سبز حاکم بر تابلو نوعی امید و نوعی حس احترام را بر می‌انگیزد. کار معادل با عبادت در نظر گرفته شده که کاری است که در فرهنگ مسیحیت بسیار مقدس و قابل احترام است.



یکی از موضوعاتی که سبب شد کوربه دست به انقلابی در تاریخ هنر بزند پرداختن به مضامین مردمان معمولی بود. در این تابلو به سبک نقاشی‌های دوران مسیحیت (رنسانس) شخصیت‌های در وضعیت اغراق و نمایشی ترسیم شده‌اند. همان‌طور که در نقاشی‌های مسیحیت، افراد در حال انجام کاری مقدس و مذهبی‌اند که در رابطه با آیین مسیحیت است؛ برای نمایش این حالت از حرکات و اعمالی اغراق‌آمیز استفاده می‌شود. در این‌جا موضوعی که اهمیت دارد این است که عمل شستن پاهای یکی از شخصیت‌ها و نیز رسیدگی به امور خانه توسط زنان به یک عمل نمادین و مذهبی تبدیل شده است. با این تفاوت که این اشخاص دیگر قدیسین و مردمان شهر فلورانس و روم (مراکز کلیساهای کاتولیک) نیستند بلکه مردمان عادی هم‌دوره‌ی کوربه هستند. رنگ‌ها و سایه‌ها در جاتی از رنگ‌های قهوه‌ای، خردلی و زرد است که با رنگ سفید موجود در لباس‌ها و ملافه‌ها و رومیزی به تعادل رسیده‌اند، نور خاموش و دلگیر و یکدست است که هم به تشدید یک فضای معنوی دامن زده است و هم بر فضای داخلی یک خانه تأکید می‌کند. این زنان گویا در حال انجام مراسمی هستند که فراتر از کارهای معمولی خانه است. به راستی فردی که پاهایش در حال شسته شدن است چه کسی است؟ آیا این یک اشاره تلویحی به شستن پاهای یکی از حواریون مسیح نیست؟



این تابلو هم بر افرادی کاملاً هم‌دوره با گوستاو کوربه تأکید می‌کند. فضای طبیعت همراه با محاسبات کاملاً دقیق از وضعیت و جهت نور خورشید در یک روز کاملاً صاف نشان‌دهنده‌ی تسلط کوربه در ترسیم طبیعت و مناظر) یکی از تخصص‌های اصلی کوربه ترسیم طبیعت است به روش رمانتیست‌ها) و نیز توجه به نور که تا آن موقع چندان توجه جدی بدان نشده، که همین حرکت بعدها توسط سبک امپرسیونیست‌ها به دغدغه‌ای جدی تبدیل می‌شود. (رمانتیست‌ها برای اولین بار نور را مورد توجه قرار دادند ولی به شکل حسی و برای تشدید حالات روحی و روانی محیط و اشخاص از آن استفاده می‌کردند نه با یک دید واقعی و همراه با محاسبات مربوط به جهت نور (در اینجا طبیعت به عنوان درون‌مایه‌ی مورد علاقه کوربه ترسیم شده است. چشم‌اندازهای روستاهای زیبا و آرامش‌بخش؛ اما چیزی که در اینجا کوربه از آن احتراز کرده است، دوری از روش رمانتیست‌ها در پرداختن به طبیعت است. رمانتیست‌ها همواره افراد را مقهور و ناچیز و حقیر در برابر طبیعت رسم می‌کردند. اما کوربه در اینجا اشخاص اصلی را در بخش جلو و نزدیک تابلو رسم کرده و از طبیعت به عنوان تنها چشم‌اندازی از تابلو ترسیم کرده که افراد در آن به گشت و گذار ساده می‌پردازند؛ بدون گم‌شدن و رها شده درون طبیعت بکر و متوحش. این رویکرد کوربه بی‌تأثیر از جریان‌های معاصر کوربه و هم‌زمانی با انقلاب صنعتی و تصرف در طبیعت و نهضت علمی روشن‌فکری آن دوره نیست. طبیعت در دیدگاه کوربه محلی برای جولان انسان و نه باعث توهّم و مغلوب شدن او است.

حالات و حرکات اغراق‌آمیز نمایشی هم در این اثر کوربه که قرار است یک گردش ساده صبحگاهی باشد، بسیار جالب است. در اینجا هم یک عمل ساده‌ی گفتگو و شاید احوال‌پرسی تبدیل به مراسم آیینی شده است. شخصیت‌ها بسیار رسمی و جدی در حال گفت‌وگو هستند. لباس‌ها به نظر کمی مسعتمل (شاید لباس‌های مخصوص گردش (و لباس‌ها و کوله‌پشتی و عصای مرد سمت راست، نشان‌دهنده‌ی این است

که این مرد به گردش در تپه‌ها و کوه‌ها می‌پردازد. به هر حال این تابلو یکی از موضوعاتی را از زندگی روزمره ارائه می‌کند که بعدها در سبک‌های دیگری که بعد از رئالیسم ظهور کردند به عنوان درون‌مایه‌ی اصلی مورد توجه قرار می‌گرفت.

یکی از موضوعاتی که کوربه بدان توجه وافر داشت موضوعاتی با درون‌مایه‌ی سبک رمانتیسیسم بود: طبیعت وحشی و عصیانگر. کوربه همانند بسیاری از هم‌تایان این سبک همچون ترنر و جان کنستابل به درون‌مایه‌ی طبیعت توجه وافر نشان می‌داد. یکی از ایراداتی که بعدها کوربه به این سبک گرفت بی‌توجهی نسبت به جامعه و اتفاقات جاری در آن (انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی) بود. رمانتیست‌ها با فرار در دل طبیعت، به نوعی دلبسته اصالت و قدرت بلامنازع آن می‌شدند و از طرفی خود را از جریان‌های اطراف خود دور نگاه می‌داشتند. کوربه در ابتدا به ترسیم مناظر بکر و و سحر و جادوی موجود در آن می‌پرداخت. بعدها کوربه از این روند دست کشید و به شدت مجذوب مردمان اطراف خود گشت و با ترسیم تابلوی سنگ‌شکنان عملاً واضع روشی جدید در هنر شد و نیز رسماً با رویکرد رمانتیست‌ها خداحافظی کرد.



ناظر خیالی و آرام‌بخش از ساحل دریا و چشم‌انداز رعب‌انگیز و مسحورکننده‌ی آن که بسیار متأثر از سبک ویلیام ترنر نقاش رمانتیست انگلیسی است.

طبیعت بی‌جان که کوربه در دوره تأثیرپذیری‌اش از سبک رمانتیست‌ها آن را ترسیم کرده است. از رئالیست‌های دیگر «انوره دومیه» «Honoré Daumier» است که در طی حکومت ناپلئون سوم برای نشریات انتقادی- فکاهی کاریکاتور تهیه می‌کرد. دومیه در کارهایش از هرگونه آب‌وتاب دادن موضوع خودداری می‌کرد و واقعیات اجتماعی هر چند تلخ و وحشیانه را به تصویر می‌کشید.

انوره دومیه اغلب به زندگی ناعادلانه‌ی روستائیان مهاجر به شهرها و مردمان فقیر می‌پرداخت و به نحوه‌ی امرار معاش آن‌ها علاقه‌مند بود. یکی از تابلوهای دومیه «زن رختشو» بود که موضوع زنی را نشان می‌داد که به کارهای خانگی می‌پرداخت تا بتواند در شهر دوام بیاورد.



از دیگر موضوعاتی که دومیه بدان می‌پرداخت دادگاه‌ها و قضات و نحوه دادرسی به امور بود. دومیه خود مدتی کارمند دادگاه بود و از دیدن سرگردانی مردمان فقیر که در راهروهای دادگاه‌ها سرگردان می‌شدند به شدت متأثر می‌شد. همزمان با سیستم اختناق و فشار لویی فیلیپ پادشاه فرانسه، دادگاه‌ها خود به همراهی با دستگاه حاکمه بر اختناق و بی‌عدالتی می‌افزودند. دومیه با ترسیم کاریکاتورهای دستگاه قضایی، آن را به هجو و انتقاد می‌گرفت. او در این نقاشی که درون‌مایه کاریکاتوری دارد به رابطه‌ی بین یک مجرم و موکلش در روند یک دادرسی می‌پردازد. رنگ‌ها یکدست و تخت، خط‌ها بر یک روند هیجانی تاکید می‌کنند که به صورت منحنی هستند و نشان از یک وضع ناپایدار دارند. مجرم و موکل در حال پیچ‌کردن در گوش هم هستند. دومیه از یک زاویه دید خاص طوری به ماجرا نگاه کرده که وضع را به شدت مشکوک نشان می‌دهد در این تصویر امیدی به یک دادرسی عادلانه دیده نمی‌شود و هیچ یک از طرفین نه مجرم و نه وکیل و نه دستگاه‌های قضایی شریف و قابل احترام و مستلزم همدردی نیستند؛ به همین جهت بیننده با دیدن این خطوط فقط احساس عدم اعتماد به وضع‌نمایش‌داده‌شده می‌کند. دومیه برای نشان‌دادن زندگی مشقت‌بار مردمان تهی‌دست قرن 19 فرانسه از یک سبک مستندگونه استفاده می‌کند و از روش‌هایی که سبک رمانتیسم در این زمینه ارائه می‌کند پرهیز می‌کند. او علاقه‌مند به نمایش واقعی و تعدیل شده‌ای از تصویر مردمان بود و برای این کار به روش رئالیستی روی آورد، به همین جهت بسیاری از وقایع و اشیا و حقایق که دومیه در کاریکاتورها و تابلوهایش ترسیم کرده، درست همانند وقایع آن دوره است. او نقاشی‌ها و کاریکاتورهایش را نوعی نقد اجتماعی می‌دانست بنابراین چه ابزاری بهتر از واقع‌نمایی ماجراها که ویژگی سبک رئالیسم بود به او کمک می‌کرد؟

رنالیسم سوسیالیست:

اصطلاحی که در حدود نیم‌قرن معرف هنر و ادبیات شوروی سابق بود. نخستین بار ماکسیم گورکی، بواخارین، ژدانف، طرح آن را پیش نهادند. سپس مانند دستور کار به کلیه هنرمندان در تمامی عرصه‌های هنری اعلام شد (1934) هدف آن تولید آثار قابل فهم برای توده‌ها و هدایت مردم به ستایش عظمت کارگر و نقش او در ساختمان کمونیسم بود. رنالیسم سوسیالیست عملاسنت واقع‌گرایی سده‌ی نوزدهم را دنبال کرد. و آگاهانه از دستاوردهای هنر مدرن - که هنرمندان پیشتاز روسی سهمی مهم در شالودهریزی آن داشتند - چشم پوشید. رنالیسم سوسیالیست، پس از جنگ جهانی دوم، با کمابیش تفاوت در سبک و موضوع در بسیاری از کشورهای دیگر الگو قرار گرفت (متفاوت با واقع‌گرایی اجتماعی) این جنبش تا سال‌های 1874 که امپرسیونیسم پا به عرصه‌ی وجود گذاشت، ادامه داشت.



یکی از بارزترین هنرمندان این سبک واقع‌گرایی، ژان فرانسوا میله (Jean 1814-1875) Francois Millet بود که به شدت مجذوب زندگی روستایی بود و این امر را از مرور کردن عناوین تابلوهایش که همگی بر گرفته از اصطلاحات کشاورزی است می‌توان فهمید: خوشه‌چینان، بذرافشانی، کشت سیب‌زمینی و ... این عناوین نمایانگر تمرکز ویژه‌ی میله به این شکل زندگی روستایی است. خود میله در یک روستای فرانسوی بزرگ شده و کاملاً به این شکل از زندگی آشنایی داشت و بدان می‌بالید. در سال 1849 او زندگی در روستا را به اختیار خود انتخاب و در نزدیکی جنگل فونتن بلو در دهکده باربیزون سکونت کرد. او در دوره‌ای از هنر بر نقاشی از مناظر روستایی و مردم آن ممارست کرد که این دوره همراه بود با انقلاب و مهاجرت روستاییان از روستا به شهر و کار در کارخانجات. این کار میله دقیقاً عکس کار برخی نقاشان بود که در این دوره تنها به نمایش زندگی مردم شهری و نابسامانی وضع روستاییانی که مهاجرت می‌کردند بود یکی از این نقاشان انوره دومیه است که قبلاً هم درباره‌اش اشاره شد.



این نقاشی دو زوج جوان روستایی را نشان می‌دهد که با شنیدن زنگ نماز بعد از ظهر از کلیسا، دست از کار می‌کشند و در یک نمایش آیینی همانند نقاشی‌های دوره‌ی کلاسیک، در سکوت و سکون مشغول نیایش و نماز می‌شوند. افق گسترده و رنگ‌های خاموش و افسرده و فرم‌های ساده در این نقاشی حس و حالت عبادت و رها شدن از روزمرگی را به خوبی القا می‌کند.

در همه‌ی کارهای میله، نکاتی همانند توجه به فضای زندگی روستایی، روستاییان در حال کار و کارهای سنگین در مزرعه دیده می‌شود. اصول هنری آثار میله همگی حاکی از رعایت قواعد نقاشی کلاسیک، پرسپکتیو، توجه به وضعیت نور و آناتومی دقیق کارگران و روستاییان است؛ با این تفاوت که میله هم مانند کوربه به زندگی مردمان عادی توجه دارد. آنچه که ژان فرانسوا میله در آثار خود ارائه داد بعدها بر هنرمندان بعد از خود به شدت مورد توجه قرار گرفت.



رئالیسم به صورت جامع و کلی به مفهوم حقیقت، واقعیت و وجود مسلم، و نیز نفی تخیلات و امور ناممکن و غیر عملی است. رئالیسم در هنرهای تصویری و ادبیات، نمایش چیزها به شکلی است که در زندگی روزانه هستند، بدون هرگونه آرایش یا تعبیر افزون. در این شیوه از نقاشی در آن هنرمند باید در نمایش طبیعت (طبیعت بدون انسان و با انسان) از هرگونه احساساتی گری خودداری کند. در هنر نقاشی، رئالیسم به معنای نمایش اشیا و موضوعات به صورت طبیعی است، به گونه ای که نقاش تخیل و ابتکار عمل خود را در نحوه پیاده کردن آن موضوع دخالت ندهد و هر موضوع به همان گونه که در دنیای خارج دیده می شود در نقاشی به نمایش در می آید. این سبک نقاشی در اواسط قرن نوزدهم در فرانسه رواج پیدا کرد. در حقیقت به عنوان شاخه ای فرعی از سبک رومانتی سیزم (Romanticism) بود که با این ایده که می خواست نمایش دقیقی از زندگی روزمره را نمایش دهد از آن جدا شده و خود به یک سبک (Movement) در هنر نقاشی بدل شد. از نقاشان دوره ی اول این سبک می توان به نقاشان فرانسوی Jean-Baptiste-Camille Corot: (از ۱۷۹۶ تا ۱۸۷۵) و (Jean Francois Millet از ۱۸۲۴ تا ۱۸۷۵) اشاره کرد.

رئالیسم یا واقع گرایی، شیوه ای است که در آن هنرمند باید در نمایش طبیعت (طبیعت بدون انسان و با انسان) از هرگونه "احساساتی گری" خودداری کند. اما منظور ما از رئالیسم، در اینجا شیوه ی هنری ای است که از حوالی سال ۱۸۴۰ به بعد در اروپا و دیگر نقاط جهان متداول شد. مدت زیادی از میانه ی قرن نوزدهم نگذشته بود که شارل بودلر شاعر و هنرشناس فرانسوی، در سال ۱۸۴۶ نقاشیهایی را می ستود که بتواند "خاصیت قهرمانی زندگی معاصر" را به وصف درآورد. در آن زمان تنها یک نقاش وجود داشت که برآوردن این "نیازمندی" را اساس ایمان هنری خود قرار دهد. و او کسی نبود جز گوستاو کوربه که در بخش قبل از او نام برده شد. کوربه که به پرورش روستایی خود

می‌باید و در سیاست از سوسیالیست‌ها طرفداری می‌کرد، هنر خود را در سالهای میان 1840-50 به شیوه‌ی نوباروک رمانتیک آغاز کرد، لیکن در سال 1848 در زیر فشار طغیانهای انقلابی که سراسر اروپا را فرا گرفته بود، کوربه به این عقیده در آمد: تأکیدی که مکتب رومانتیسم بر اهمیت احساس و تخیل می‌گذاشت صرفاً دستاویزی بود برای فرار از واقعیت‌های زمان و او اعتقاد به این امر پیدا کرد که هنرمند نباید تنها به تجربه‌ی شخصی و بی‌واسطه‌ی خود تکیه کند و می‌گفت: من نمی‌توانم فرشته‌ای را تصویر کنم، زیرا هرگز آن را به چشم ندیده‌ام!

هنگامی که کوربه پرده‌ی "سنگ شکنان" را به معرض نمایش گذاشت، نخستین اثری بود که واقعگرایی برنامه‌ریزی شده‌ی او را به طور کامل در بر داشت.

وی دو مرد را که بر جاده‌ای کار می‌کردند دیده بود و آنها را سرمشق نقاشی‌اش قرار داده بود. کوربه آنها را به اندازه‌ی طبیعی، با هیکلی جسیم و حالتی کاملاً عادی، بدون هیچ گونه نشانی از بارقه‌ی رنج یا حساسیت بارز نقاشی کرد. در سالهای 1855 که نمایشگاه‌های نقاشی پاریس در انحصار آثار انگر و دلاکروا بود کوربه با تشکیل دادن نمایشگاه خصوصی آثار خود را به همراه "بیانی‌ی واقعگرایی" خود عرضه کرد. موضوعات او بیشتر شکارچیان، دهقانان، کارگران و ... بودند. به بیان او دنیای نقاشی دارای "قوانینی طبیعی" است و نخستین وظیفه‌ی هر نقاش این است که به پرده نقاشیش وفادار بماند نه نسبت به دنیای خارج و همینجاست که طرز فکر "هنر برای هنر" که بعدها در اروپا رواج یافت بنیان می‌یابد. کوربه در نقاشی‌های خود از هرگونه پیرایه‌بندی و اغراق احساساتی خودداری می‌کرد، تا آنجا که معمولاً کارهای او را زشت و ناهنجار و غیر هنری به شمار می‌آوردند.

از رئالیست‌های دیگر "انوره دومیه" است که در طی حکومت ناپلئون سوم برای نشریات انتقادی-فکاهی کاریکاتور تهیه می‌کرد. دومیه در کارهایش از هرگونه آب و تاب دادن موضوع خودداری می‌کرد و واقعیات اجتماعی هرچند تلخ و وحشیانه را به تصویر می‌کشید.

رئالیسم در کلیت خود، اصلاحی در تاریخ هنر است که به بازنمایی واقعیت‌مورد تجربه‌ی انسانها در زمان و مکان معین اشاره دارد. در این تعریف عام، رئالیسم مفهومی متضاد با آرمانگرایی، انتزاعگرایی، چکیده‌نگاری و رمانتیسم است و از این رو با معنای ناتورالیسم (naturalism)، مترادف انگاشته می‌شود. از جنبه‌ی صوری، رئالیسم به این دلیل با ناتورالیسم متمایز است که بر "عام در خاص" تأکید می‌کند (ناتورالیسم صرفاً "خاص" را چون اساس واقعیت ارائه می‌کند) از نظر محتوی نیز رئالیسم با ناتورالیسم متفاوت است، زیرا لزوماً به اثباتگرایی و فلسفه‌ی طبیعت‌گرانه درباره‌ی زندگی نمی‌پردازد. گاه واقع‌گرایی را در معنای "واقع‌نمایی" بکار می‌برند. که در این صورت مفهومی متضاد با کژنمایی است. برخی نیز شبیه‌سازی واقعیت را "واقعگرایی بصری" می‌نامند. و آن را از واقعگرایی مفهومی جدا میکنند.

رئالیسم به مثابه یک روش هنری، قابل تعمیم به بسیاری از آثار هنری – صرف نظر از سبک یا اسلوب معین – است. رئالیسم را در آثاری می‌توان شناخت که هنرمند از سطح ظواهر عینی فراتر رفته، حقایقی از روابط گوناگون و پویای انسانها با یکدیگر و با محیطشان را بیان می‌کند و به طور کلی با مسئله‌ی "انسان چیست و چه می‌تواند بشود" درگیر می‌شود. نقاشانی چون رامبراند، گویا، وانگوگ، پیکاسو، لژ و بسیاری از هنرمندان دیگر، آثاری واقع‌گرایانه آفریده‌اند. در برخی از این آثار روشهای کژنمایی، انتزاع و چکیده‌نگاری به کار رفته است. رئالیسم چون یک آموزه یا نظریه‌ی هدفمند، در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم، واکنشی در برابر خصلت آرمانی کلاسیسیسم و خصلت ذهنی و تلقینی رمانتیسم بود. واقعگرایی سده‌ی نوزدهم بر تفسیر همه‌جانبه‌ی زندگی اجتماعی و تجسم دقیق

سیمای زمانه تاکید می کرد. (از نظریه پردازان اصلی آن، شانفلری و دورانتی بودند). ادامه ی جنبش رئالیسم سده ی نوزدهم به دو جریان امپرسیونیسم و ناتورالیسم – به خصوص در ادبیات – انجامید (واقعگرایی اجتماعی، رئالیسم سوسیالیست، واقعگرایی نو)

سبک امپرسیونیسم

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 دیده‌های زودگذر با به کار بردن لخته رنگ‌های تجزیه شده و تابناک برای نمایش لرزش‌های نور خورشید. در این روش اصول مکتبی طراحی دقیق و سایه روشن کاری و ژرفانمایی (پرسپکتیو فنی و ترکیب بندی متعادل و معمارانه رعایت نمی‌شود.

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 رنگهای خالص و نامخلوط به جای ترکیب‌های ظریف رنگها استفاده می‌کنند. مثلاً، به جای ترکیب رنگهای آبی و زرد برای تولید سبز آنها دو رنگ آبی و زرد را مخلوط نشده بروی بوم قرار می‌دهند تا رنگها «حس» رنگ سبز را در نظر بیننده به وجود بیاورد. آنها در نقاشی صحنه‌های زندگی مدرن در عوض جزئیات، تأثیرات کلی واضح را نشان می‌دهند.

هنرمندان مطرح

- ژرژ سورا
- کلود مونه
- پیر آگوست رنوار
- آلفرد سیسلی
- کامی پیسارو
- ادگار دگا
- پل سزان

پست-امپرسیونیسم

پس از امپرسیونیسم یا «پست امپرسیونیسم» را «ادراک گرایی الحاقی» هم خوانده اند. گروهی از نقاشان امپرسیونیست کوشیدند که مرزهای تازه‌ای را در هنر نقاشی به وجود آورند. لیکن این کوشش، کوشش جمعی و برای هدفی خاص نبود. بدین جهت مکتب پست امپرسیونیسم را مرحله‌ای الحاقی از

همان تحول امپرسیونیست ها تلقی می کنند. ژرژ سورا، با شیوه «دیویز یونیزم» یا نقطه پردازی، جنبه های علمی و فیزیک رنگ را وارد عالم نقاشی کرد. ون گوگ، گرایش های اکسپرسیونیستی در آثارش نشان داد و با قلم زنی های دیوانه وارش بر سطح بوم، بیانگر جنون و عصیان عصر خویش شد. معروفترین هنرمندان این سبک پل سزان، ونسان ونگوگ و پل گوگن بوده اند

خصوصیات مکتب پست امپرسیونیسم:

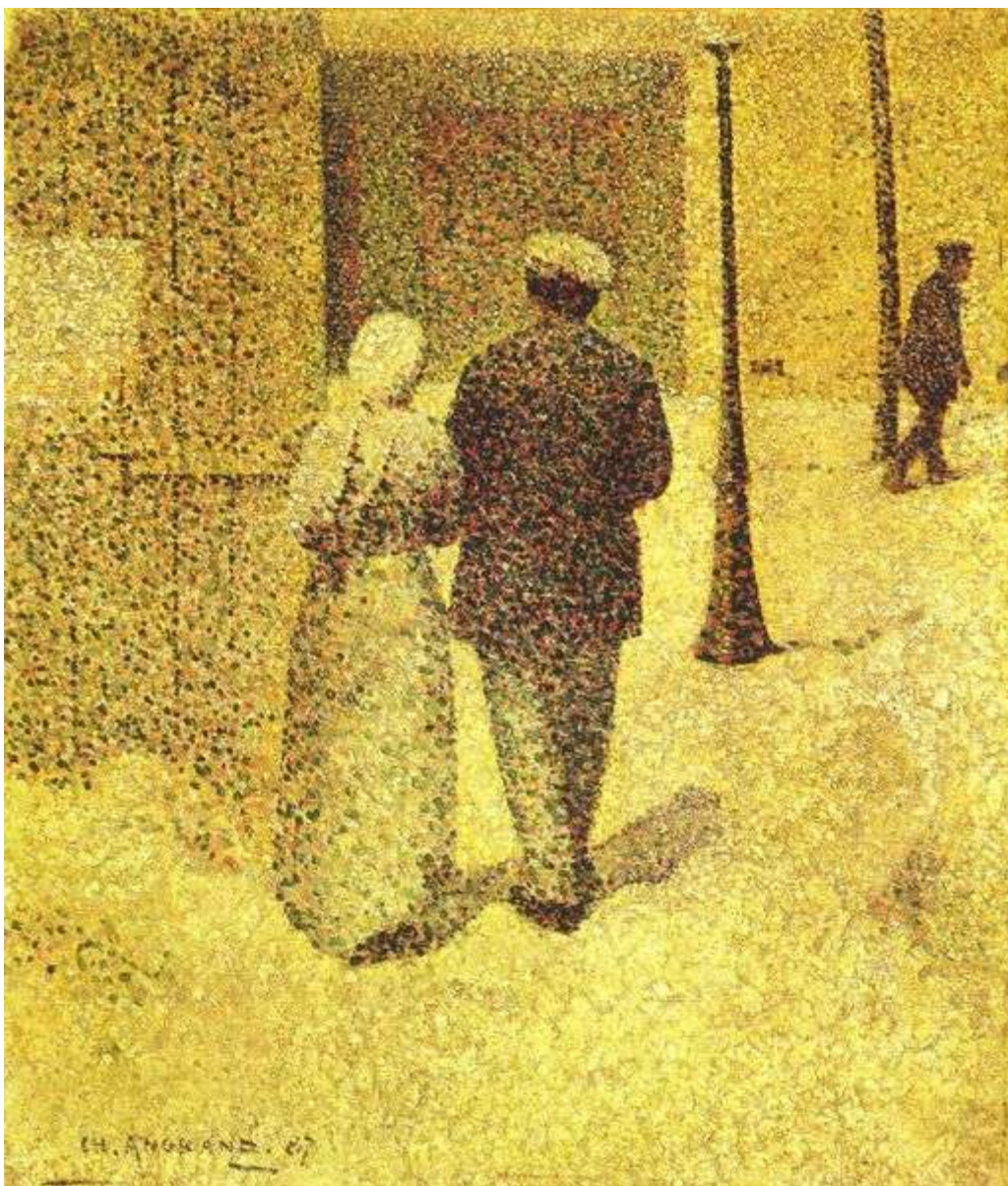
- الف: پیروان این مکتب درصدد پیشبرد انقلاب مانه و ادامه سبک امپرسیونیسم بودند.
- ب: همانند نقاشان امپرسیونیست همچنان تجربیات معطوف به رنگ و نور را در آثارشان ادامه دادند.
- ج: از لحاظ شیوه های بیان در نقاشی، هریک از هنرمندان این مکتب، روش خاص (سبک) خود را در آثارشان ارائه دادند. گروهی بر ساختار و سازماندهی عوامل متشکله آثار خویش تأکید داشته و به هندسه اثر و مسائل مربوط به قوانین ریاضی و تعادل و تناسب و نظم و هماهنگی سطوح و فرمها می پرداختند و گروهی دیگر هم بدون اعتنا به طراحی و ساختمان فرمها، آزادانه تجربیات رنگینی را می آفریدند.
- د. هنرمندان این مکتب پایه گذار مکاتب نقاشی فوویسم، کلاسیک نو، کوبیسم، سمبلیسم و آبستره شدند. چون انچنان فرقی با هم ندارند و شاید تشخیصشون سخت باشه و در حقیقت در راستای همون سبک امپرسیونیسم هستند، در همین مرحله یک تعریف خلاصه ازش عنوان کردیم که نمونه کارها در کنار هم قرار بگیره

• نئو امپرسیونیسم

و دریافتگری یا نئو امپرسیونیسم (به انگلیسی Neo-Impressionism): جنبشی در نقاشی فرانسوی بود که هم ادامه دهنده دریافتگری (امپرسیونیسم) بود هم واکنشی در برابر آن. نودریافتگری مانند دریافتگری دلمشغول بازنمایی رنگ و نور بود، ولی بر خلاف دریافتگری می کوشید که آن را بر مبنای علمی استوار کند. اساس نظریه نودریافتگری، دیویزیونیسم و تکنیک مرتبط با آن نقطه چینی (پوانتیلیسم) بود. یعنی نقطه های مجزا با رنگهای خالص را به گونه ای در نقاشی به کار برده می شوند که در صورت دیده شدن از فاصله مناسب، حداکثر شفافیت و درخشش را به دست دهند. در چنین نقاشی هایی نقطه ها هم اندازه اند و به گونه ای انتخاب می شوند که با مقیاس تابلو هماهنگی داشته باشند. هنرمندان این مکتب با استفاده از این دیدگاه علمی، قصد نمایش ذرات بنیادین (نور و رنگ) را در آثار تجسمی خود داشته اند. نودریافتگری عمر چندانی نداشت و هنرمندان مطرح آن عبارتند از:

ژرژ سورا
جرج لمن
ویلی فینچ
پل سیگناک

خوب همون طور که گفتیم این جنبش زیاد طول نمی کشه و هنرمندان زیادی توی ان زمینه کار نکردند. برای همین پیدا کردن مجموعه کار سخت بود و استثنائا چند تا اثر برجسته از هنرمند های مختلف را کنار هم می گذاریم. اما گمونم تفاوت ها واضح بیان شد پست - امپرسیونیسم (خیلی زیاد شبیه اکسپرسیونیسم) همون امپرسیونیسم با رنگ ها تندتر و خط های اریبتر هست و نئو امپرسیونیسم همون امپرسیونیسم اما به صورت نقطه نقطه



اکسپرسیونیسم

اکسپرسیونیسم یا هیجان‌نمایی شیوه‌ای نوین از بیان تجسمی است که در آن هنرمند برای القای هیجانات شدید خود از رنگ‌های تند و اشکال گجوش (معوج) و خطوط زمخت بهره می‌گیرد. مرجع به وجود آمدن سبک اکسپرسیونیسم در حقیقت سبک پست-امپرسیونیسم ونگوگ بوده است.

هنرمندان مطرح:

کوکشکا

امیل نولده

کرشنر
جیمز انسور
ادوارد مونک
ژرژ روئو
کته اشمیت کلویتز

این هنرمندان برای رسیدن به اهداف خود رنگ‌های تند و تشویش‌انگیز، و ضربات مکرر و هیجان‌زده قلم‌مو، و شکل‌های اعوجاج یافته و خارج از چارچوب را با ژرفا‌نمایی به دور از قرار و سامان ایجاد می‌کردند و هرآنچه آرامش بخش و چشم‌نواز و متعادل بود از صحنه کار خود بیرون می‌گذاشتند. آنها برای بیان کردن احساساتشون بدن انسان را به صورت اغراق‌آمیز و تحریف شده‌ای ترسیم می‌کنند

در مورد سبک اکسپرسیونیسم

نقاشی اکسپرسیونیستی و گرایش فلسفی نهان پشت آن، صرفاً به مکتب نقاشی آلمانی سده بیستم که با همین نام شهرت دارد، محدود نمی‌شود. اکسپرسیونیسم عمیقاً در تاریخ نژاد شمالی ریشه دارد و بسیار متأثر از گرایشاتی است که معمولاً به عنوان رمانتیک از آنها یاد می‌شود. بدین مفهوم آثار نقاشی اکسپرسیونیستی فراوانی در طول تمامی دوره‌های تاریخی و در کشورهای مختلف وجود داشته است. اما اکسپرسیونیسم به عنوان توصیفی سبک پردازانه از هنر مدرن، معمولاً برای توصیف جنبش‌های هنری مشخصی در آلمان بین سال‌های 1905 تا دهه‌ی 1920 اطلاق می‌شود و به دو گروه عمده تقسیم می‌گردد: گروه «پل» که ویژگی کاملاً آلمانی داشت و در سال 1905 در شهر درسدن شکل گرفت و دیگری گروه «سوارکاری» که جهانی‌تر بود و در سال 1911 در مونیخ تشکیل شد. هنرمندان اکسپرسیونیست با به کار بردن روش و فنون مختلفی چون فنون مختلف چاپ و مجسمه‌سازی بر احساسات شخصی نسبت به موضوع تأکید بسیار داشتند. خود موضوعات آثار آنان نیز حائز اهمیت بود و غالباً به موقعیت و شرایط انسانی مربوط بود و از رنگ‌های خام، درخشان، پرتضاد و نامرتبط با موضوع نقاشی استفاده می‌شد که به ظهور تجلیات گسترده‌تر تمایلات فردی میدان می‌داد. اکسپرسیونیست‌ها، برخلاف معاصرین فرانسوی خود «فووها» که از رنگ به گونه‌ای استفاده می‌کردند که نقاشی‌هایشان آرامش و نشاط می‌بخشید، برخی از آثارشان آن‌چنان تأثیرگذارند که موجب می‌شوند از ناآرامی به خود بلرزیم. اگر موضوع اثر، منظره باشد، هنرمند با رویکردی پرتردید و پرسوءظن روبروست که فرسنگ‌ها از سردی و اعتماد به نفسی هنر کلاسیک فاصله دارد. در اکسپرسیونیسم، احساسات درونی به بیرون تجلی می‌کند و به دیگران منتقل می‌شود. در این سبک شخصیت، موقعیت ذهنی یا شرایط حسی هنرمند به شکلی مشابه به موجود زنده، به نمایش گذاشته می‌شود. ما در زندگی روزمره‌ی خود نیز چنین می‌کنیم، مثلاً ممکن است خانه‌ای تجسد انسانی شود و آن را در کسوت خانه‌ی خوشبختی یا خانه‌ی سیاه ببینیم و پنجره‌های خانه را به صورت چشم‌هایش تجسم کنیم؛ و یا یک سگ یا حیوان خانگی با احساسات و انگیزه‌هایی عجیب شود که احتمالاً نمی‌تواند با احساسات بی‌نهایت پیچیده‌تر صاحبش مشابه باشد. این گرایش را که بعداً در آثار سازندگان فیلم‌های کارتونی برجسته‌تر شد، می‌توان همدلی (Sympathy) نام نهاد. اما در تاریخ و نقد هنر، این اصطلاح به سبکی اطلاق می‌شود که در آن قراردادها و سنت‌های طبیعت‌گرایی کنار نهاده می‌شود و در عوض تأکید بیشتری بر ایجاد اعوجاج و اغراق در شکل و رنگ به جهت بیان فوری احساس هنرمند وجود دارد. از این رو مفهوم اکسپرسیونیسم در معنای وسیع آن می‌تواند به هنر هر مکان و زمانی اطلاق شود که تأکید بر واکنش حسی هنرمند، اولی‌تر از نظاره‌ی

دنيای خارج است . در این مفهوم کلی ، واژه ي اکسپرسیونیسم در زبان لاتین با حرف e نوشته مي شود (exprssionism) اما کاربرد رایج تر این واژه ، برای توصیف گرایشی در هنر مدرن اروپا و به طور خاص تر به یک جنبه ي خاص آن گرایش ، به کار مي رود ؛ جنبشی که از حدود 1905 تا حدود 1930 در هنر آلمان گرایش غالب محسوب مي شد . منشا و ریشه ي اکسپرسیونیسم در این مفهوم ثانوي به دهه ي 80 سده ي نوزدهم باز مي گردد . با این وجود این گرایش تا سال 1905 به عنوان یک برنامه ي متمایز تبلور نیافت ، و خود واژه فقط از سال 1911 و برای توصیف آثار کوبیستی و فوویستی که در برلین به نمایش گذاشته شده بود ، به کار رفت

مهمترین پیشگام اکسپرسیونیسم - ون گوگ - بود که به طور آگاهانه طبیعت را برای " بیان رنج دهشتناک آدمي " به صورت اغراق آمیز به تصویر کشید . ون گوگ و اکسپرسیونیست هاي پس از وي ، در کاربرد حسی رنگ و خط تاکید عمده اي بر احساس و انگیزش خود داشتند و از این نظر از تلاش هاي - سورا - برای خلق یک نظام علمي برای بیان فرمي متمایز شدند

- گوگن - با آگاهی بیشتر و به طور مشخص تري از امپرسیونیسم گسست . به مفهوم دقیق تر ، - گوگن - اکسپرسیونیست نبود ، اما اولین کسی بود که به طور آشکار و صریح اصول سمبولیسم را که به نوبه ي خود به عنوان محمل ارتباطي برای اکسپرسیونیسم بسیار حائز اهمیت بود ، پذیرفت . وي تمام فرم ها را ساده و مسطح کرد . از رنگ به گونه اي بهره برد که تمامی تشابه آن به واقعیت یکسر از بین برود . خشونت نهفته در تابلوي « یعقوب در حال کشتي گرفتن با فرشته NG » (ادینبورگ) به واسطه ي زمینه ي قرمزي که کشتي روي آن انجام مي شود ، آشکار و چشم گیر است . به همین منظور - گوگن - از بازنمایی سایه اجتناب کرد و بعداً اکسپرسیونیست ها از این جهت گیری وي تبعیت کردند . وي به جهت هماهنگی با سبک ابداعیش در جستجوی سادگی موضوعات بود و آن را نخست در جوامع

روستایی بریتانی و بعد ها در جزایر اقیانوس اطلس جنوبی یافت . - گوگن - در رویگردانی از تمدن شهری اروپایی ، هنر بدوي و هنر عامیانه را که هر دو موضوعات جذابی برای اکسپرسیونیست هاي متاخر شدند ، کشف کرد . در همین زمان - ادوارد مونش - نروژی که با کار هاي - ون گوگ - و - گوگن - آشنا بود ، جستجوی خود را در کشف قابلیت هاي رنگ هاي خشن و دگر شکلي خطي که توانایی بالایی برای بیان بسیاری از احساسات اصلي انساني همچون تشویش ، ترس ، عشق و نفرت را دارد ، آغاز کرد . حاصل جستجوی او برای یافتن معادل هایی برای دلمشغولي هاي رواني ، وي را به شناخت قابلیت هاي صراحت و سادگی روش هاي گرافیکی همچون حکاکي روي چوب ، رهنمون کرد ؛ احیای روش هاي چاپ دستی به عنوان یک هنر مستقل یکی از ویژگی هاي متمایز جنبش اکسپرسیونیسم محسوب مي شود . - مونش - تأثیر گسترده اي به ویژه در آلمان داشت (وي آثار خود را در سال 1892 در شهر برلین به نمایش گذاشت) و دامنه ي نفوذ وي حتا تا مجسمه سازي و در آثار - ارنست بارلاخ - که سبک کار - مونش - را با جلوه اي عظیم برای موضوعات مذهبي و اجتماعي به خدمت گرفت ،

گسترش داد . از جمله اولین هنرمندان اکسپرسیونیست باید از نقاش بلژیکی - جیمز انسور - نام برد . وي حقارت ماهیت انسان را با به خدمت گرفتن صورتک هاي عجیب و ترسناک کارناوال به نمایش گذاشت و هنر نامعقول و نامتعارف وي به ویژه در آثار چاپ فلزش به طور گسترده معروفیت یافت .

در سال 1905 گروه هاي اکسپرسیونیستی تقریباً به طور همزمان در آلمان و فرانسه شکل گرفتند . فوویست ها نظریات - ون گوگ - و - گوگن - را به آثار هنري خود افزودند . در سال 1908 - ماتیس - رهبر این گروه ، اهدافشان را چنین جمع بندی کرد :

« آنچه بیش از همه در جستجوی آنم ، بیان حسی است (expression) هدف اصلي رنگ باید تا حد امکان در خدمت بیان حسی باشد ... در نقاشي یک منظره ي پاییزی سعی خواهم کرد تا رنگ متناسب با آن فصل را به یاد آورم ؛ من فقط از حسی که

فصل به من مي دهد الهام خواهم گرفت . » این آرمان را - ماتیس - در ترکیب بندی هاي بزرگ پیکره به کار بست ، - درن - در منظره پردازی و - رولت - در هنر جدید مذهبي ، عظمت و سادگی را به نمایش

گذاشتند.

در سال 1905 گروه پل (Die Brucke) در شهر درسدن تاسیس شد و نخستین نمایشگاه خود را در سال 1906 برپا کرد . در حالی که در نقاشی فوویست ها ، حتا در جسورانه ترین نمونه های آن ، همواره هارمونی طرح حفظ می شد و کاربرد تغزلی و تزئینی رنگ از دست نمی رفت ، اما در آثار اکسپرسیونیستی آلمان ، محدودیت ها و قید ها یکسر کنار نهاده شد . علارغم تاثیر غیر قابل رد آنان از هنرمندان فرانسوی ، افراط گری و بیان حس اغراق آمیز در آثار آنان مشهود است ؛ در این آثار رنگ ها و فرم ها در تلاش برای ارائه ی تمایلات روانشناختی و نمادین به طور اغراق آمیز به خدمت گرفته می شدند تا بدین ترتیب مفردی باشند برای درک رایج از ضرورت آفرینش هنری و نیز به نوعی طغیان علیه نظم تثبیت شده را به نمایش بگذارند . در سال 1913 - کرشنر - نوشت : « ما تمامی رنگ هایی را که به طور مستقیم یا غیر مستقیم ، انگیزش های ناب و خلاق را باز تولید کنند ، می پذیریم » . کمی پیش از آغاز جنگ جهانی اول ، نقاشان آلمانی نیز با پیوند زدن فرم های کوبیسم با آرمان های اکسپرسیونیست های متقدم و تحت تاثیر تصوف و عرفان هندی ، تلاش داشتند تا نظامی بصری از مفاهیم ضمنی جهان شمول ابداع کنند . در سال 1911 - فرانتز مارک - ، - کاندینسکی - روس و دیگران ، " گروه سوارکار آبی " که نقطه ی اوج اکسپرسیونیسم آلمان محسوب می شود را تشکیل دادند . پس از جنگ جهانی اول ، سبک اکسپرسیونیسم در آلمان رواج یافت و حتا هنرمندانی چون - جرج گروز - و - اتو دیکس - در جستجوی واقعگرایی تازه و اغراق آمیز " عینیت نوین " بسیاری از ویژگی های دگر شکلی و اغراق را که یکی از تمهیدات اصلی اکسپرسیونیسم اولیه بود ، حفظ کردند . در سال 1933 اکسپرسیونیسم ، در کنار دیگر هنرهای منحط توسط نازی ها سرکوب شد . اما پس از جنگ جهانی دوم حیات تازه یافت و امروزه مبلغین مشهوری در میان هنرمندان ، چون - گئورگ بازلیتس - دارد . در خارج از آلمان مبلغین پیشروی اکسپرسیونیسم شامل - شاگال - ، - سوتین - و عقبه ی آنان از جمله " تاشیسم " و " اکسپرسیونیسم انتزاعی " است

اکسپرسیونیسم انتزاعی

هیجان‌نمایی انتزاعی یا اکسپرسیونیسم انتزاعی شیوه‌ای است که در سال ۱۹۱۲ از اکسپرسیونیسم و با انتشار مجله سوارکار آبی ایجاد شد .

این سبک آمیزه‌ای از هیجان اکسپرسیونیستی، نگاره‌های ساده بدوی(نقاشی‌شنی سرخپوستی و باغ‌های زن)و تجربه‌ای از نظم در غالب بی نظمی 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 دیرینه زیبایی شناختی را لغو اعلام کنند. که نمونه بارز آن نقاشی‌های جکسون پولاک است.

اکسپرسیونیست انتزاعی نوعی یورش بی پروا علیه تمام قواعد فرم و کمپوزیسیون و رنگ است و هیچ قاعده ایی را بر نمی تابد. هر انچیزی که مدرنیسم تعلیم داده بود را زیر پا می گذارد. درحقیقت سبکی است برای نفی تمام سبک های پیشین .

هنرمندان مطرح:

جکسون پولاک

واسیلی کاندینسکی

پل کله

فرانتس مارک

هانری ماتیس

مارک توبی

آرشیل گورکی

ویلهلم دکونینگ

مارک روتکو

معلمین تمام اکسپرسیونیست های انتزاعی نقاشان رئالیستی بودند.

اکسپرسیونیسم انتزاعی یا Action Painting که با نام جکسون پولاک گره خورده است در ایالات متحده در برابر مکاتب بزرگ نقاشان مدرن اروپایی، توانست چشمه‌های بسیاری را به خود معطوف کند. این جنبش فراگیر که بزودی دامنه خود را تا دیگر کشورهای جهان نیز گسترش داد، به دنبال خودو چون بسیاری از پدیده‌های هنری قرن بیستم مبانی تئوریک و نظری خود را نیز متولد کرد. هارولد روزنبرگ که از نظریه پردازان برجسته در هنرهای تجسمی محسوب می‌شود، بخشی از مباحث و مقولات مرتبط با این مکتب امریکایی را در مجموعه مقالات خود به بحث کشاند که در زیر بخش اول آن را می‌خوانید.



پولاک هنگام کار روی ضرباهنگ پاییز

نقاشی تجربی آمریکا در سالهای ۱۹۳۹ - ۱۹۳۰ اساساً با انتزاع هندسی سروکار داشت. بیشتر نقاشان و پیکرترانشان اروپایی که در دهه‌های چهارم و پنجم به آمریکا رفتند از پیشتازان کوبیسم یا انتزاع هندسی بودند. موندریان که بدون تردید مهمترین شخصیت در جمع هنرمندان پناهنده به آمریکا بود اسوه‌ی بود

برای تمام کسانی که از گروه هنرمندان انتزاعی آمریکا پیروی می کردند. با وجود ظهور این پیشوای انتزاع هندسی، نقطه اوج نخستین موج هنر انتزاعی آمریکا، با شگفتی، انقلاب در اکسپرسیونیسم انتزاعی با سوررئالیسم، مخصوصاً سوررئالیسم پویای «میرو، ماسون، ماتا» است؛ لیکن در ردیابی آن باید آثار کاندینسکی، سوتین و حتی سبک متأخر پیکاسو را مورد توجه قرار دهیم. پیشگامان امریکایی نظیر گورکی، وبر و داو پی بردند که اینان در کدام عرصه مستقیماً نفوذ نکرده اند. اکسپرسیونیسم انتزاعی از نخستین روزهای پیدایش در ۱۹۴۲ تا شناسایی رسمی اش در ۱۹۵۱ در «موزه هنرهای نوین» با نام «نقاشی و پیکتراشی انتزاعی آمریکا» به نیرومندترین جنبش اصیل در تاریخ هنر آمریکا تبدیل شد. در این دوره نقاشان و پیکترشان از شرکت و دخالت خویش در پدیده های جنجال برانگیز آگاه بودند چند منتقد مخصوصاً کلمنت گرینبرگ به دفاع از جنبش نوین برخاست.

اکسپرسیونیسم انتزاعی بیش از آنکه یک سبک باشد یک اندیشه بود (اکسپرسیونیستهای انتزاعی، افراد گوناگونی بودند که جز مخالفت هیچ وجه مشترکی نداشتند. آنچه در بین پیشران امریکایی مشترک بود فقط در آنچه بطور منفرد انجام می دادند محقق شد.) جوهر اکسپرسیونیسم انتزاعی، اثبات خودانگیخته وجود فرد است. بنابراین تلاش برای نتیجه گیری جامع درباره این جنبش به عنوان یک سبک، پیگیری هدفی دست نیافتنی است. تاریخ اکسپرسیونیسم انتزاعی در ایالات متحده و دیگر کشورهای جهان نوشته نشده است و مسائل گنگ و اختلاف نظر درباره منشأ این جنبش هنوز حل نشده است. گرچه دامنه اکسپرسیونیسم انتزاعی امریکایی به اندازه هنرمندان پیروش متنوع است اما به دو گرایش اصلی به معنای محدود این واژه می توان اشاره کرد. گرایش نخست، فعالیت نقاشان قلمکاری است که به طرق گوناگون با حرکت یا عمل قلم و بافت رنگ در زمینه تابلو سروکار دارند و گرایش دوم فعالیت نقاشان میدان رنگ است که به بیان علامت یا تصویری انتزاعی در قالب یک شکل یا سطح بزرگ و یکپارچه رنگی توجه دارند.

بنابراین توضیح در حوزه نقاشان عمل، پولاک، دکونینگ، تورکف و کلاین از این گروه اند و از نقاشانی که به آفریدن میدانهای رنگی بزرگ یا تصویرهای انتزاعی گرایش داشتند، روتکو، نیومن، پولاک، مادرول و گوتلیب جایی می گیرند.

در نخستین سالهای دهه ششم، توجه عمومی بر نقاشان عمل معطوف بود و بیشتر نقاشان نسل دوم جذب دکونینگ یا پولاک شدند. در عین حال برخی از نقاشان جوان (چه از لحاظ شهرت و چه از لحاظ سن) جذب آزمایشگرهای روتکو استیل و مادرول در عرصه رنگ شدند. این کیفیت به پیدایش گونه یی نقاشی سرشار از تجلیات فردی یعنی اکسپرسیونیسم انتزاعی انجامید که بطور کلی شامل گشادگی یا بزرگی ساختمان، گنگی ضربه قلم و انتزاع رنگی و مانند اینها است. رشد این جنبش چنان تدریجی بود که شناسایی آن را به عنوان گرایشی مهم تا دهه هفتاد به تأخیر انداخت. جنبشی که دیرتر پا به میدان نقاشی



داشت.

و پیکتراشی نهاد ولی تأثیر اولیه بسیار نیرومندی

جکسون پالاک - نقاشی دیواری بر زمینه قرمز هندی

از زمانی مشخص، بوم در مقابل نقاشان امریکایی یکی پس از دیگری، به عنوان زمینه‌ی برای کار ظهور پیدا کرد و غالباً به عنوان فضایی برای خلق مجدد، طراحی، تجزیه و بیان یک موضوع چه حقیقی و چه تخیلی ترجیح داده شد. آنچه بر بوم نقش می‌بست عکس نبود بلکه به عنوان یک واقعۀ به حساب می‌آمد. دیری نپایید که نقاش، اثر خود را با آنچه در تخیل داشت مطابقت داد. او در واقع به واسطه ابزارهایی که در دست داشت و اثری که بر تابلو می‌گذاشت به آنچه می‌خواست دست یافت و به حیطه‌ی بی‌که می‌خواست وارد شد. تصویر حاصله و تصور ذهنی نقاش، نتیجه این روبرویی بود. در این مقطع است که همه چیز باید در تیوپیهای رنگ، عضلات نقاش و دریایی از رنگ که نقاش خود را در آن غرقه می‌سازد وجود داشته باشد. نتیجه این شیوه نقاشی برای خود نقاش غافلگیرکننده خواهد بود. در این حالت اگر کاملاً آگاه به شرایط باشید مشکلی برای شروع به کار وجود نخواهد داشت.

روزی یکی از نقاشان به من گفت: «فلانی مدرن نیست و از روی اتودهایش کار می‌کند که او را به دوران رنسانس بازمی‌گرداند». در این قانونمندی تفاوت دو نوع نقاشی رابه صورت یکسری قواعد نوشته‌ایم. «اتود» در واقع فرم اولیه‌ی بی‌است که به ذهن می‌رسد و «تفکر» تلاشی است برای دستیابی به هدف. زمانی که هنرمند برای نقاشی از اتود استفاده می‌کند اینطور به نظر می‌رسد که بوم نقاشی‌اش را به عنوان مکانی می‌نگرد که بر روی آن باید آن چیزی پیاده شود که تفکر انسان ضبط کرده، تفکری که در ذهن نقاش نقش بسته و مستقیماً به صفحه منتقل می‌شود. اگر نقاشی یک عمل فرض شود، اتود خود یک عمل مجزا و نقاشی که از آن پیروی می‌کند (از روی آن کشیده می‌شود) یک عمل و کار دیگر می‌باشد. در واقع این دو عمل همانقدر که مشابه یکدیگر هستند با همدیگر تفاوت دارند. اتود را می‌توان یک نقاشی یا اثر مجزا محسوب کرد. این دیدگاه را آبستره اکسپرسیون نامیده‌اند. برای اینان نقاشی در مکتب قبل از آنها «هنر خالص نیست»، چرا که به تصویر کشیدن موضوع براساس قوانین زیبایی‌شناسی (aesthetic) نیست.

به عنوان مثال «سیب‌ها» به منظور ایجاد ارتباطی کامل بین فضاها و رنگهای موجود در تصویر، روی میز چیده نمی‌شوند، بلکه آنها را به نحوی می‌کشند که چیزی مانع از عمل کشیدن نشود. با این‌طرز کار کردن با ابزار، زیبایی‌شناسی نیز تابع شرایط محسوب می‌شود. می‌توان آن را در کمپوزسیون، رنگ، طراحی و باقی اجزا پخش کرد. نقاشی یک عمل است که از زندگینامه هنرمند جدا نیست. نقاشی، خود می‌تواند «لحظه‌ی» از زندگی هنرمند محسوب شود.

اگرچه منظور از «لحظه» می‌تواند زمانی باشد که نقاش بر روی بوم خود رنگ‌پاشیده یا به بیان دیگر می‌تواند اتفاق یا درامی از زندگی وی باشد به زبان تصویر. نقاشی از همان ماده ماورایی صورت می‌گیرد که وجود هنرمندان نشأت گرفته. نقاشی جدید هرگونه مرزی را بین هنر و زندگی شکسته است.

اگر نقاشی که مشغول خلق اثر است و موضوعی خاص را مدنظر دارد (اثر هنری) به جای زندگی بر بوم نقاشی چون نقادی باشد که براساس مکاتب هنری، شیوه‌ها و اشکال به قضاوت اثر بنشیند به نظر غریب خواهد آمد. بعضی از نقاشان با اصرار بر اینکه نقاشی هایشان در حقیقت یک فعالیت است، از این بیگانگی سود جسته و ادعا می‌کنند که هر عملی نمی‌تواند هنر باشد. این مسأله برمی‌گردد به مسأله زیبایی‌شناسی در حوزه‌ی کوچک، اگر عکس، یک فعالیت محسوب شود نمی‌توان آن را به عنوان

اثر خارق العاده دردنیایی دانست که ابزار معیارگذاریش در دست نادانان است. ارزش آن به دور از هنر قرار می‌گیرد و به بیانی دیگر آن (عمل نقاشی) به صورت «صنعت نقاشی» درآمده و در شتاب شرکت در یک نمایشگاه خواهد بود.

بیشتر هنرمندان این مکتب پیشرو یا آوانگارد راه خود را با هدایت کردن آمال و اهدافشان به سوی اثر خلاقه خود پیدا کرده اند. شیوه آنها شیوه بی جوان و تازه نیست بلکه شیوه بی است که تازه متولد شده. ممکن است خود هنرمند بیش از چهل سال اما در مقام یک نقاش حدود ۷ سال داشته باشد. بزرگترین لحظه، زمانی شروع می‌شود که تصمیم برای شروع نقاشی گرفته شده... فقط برای نقاشی. فرمهای حاصله بر روی بوم فرمهایی بود آزاد از ارزشهای سیاسی، اجتماعی، زیبایی شناسی و قانونی. امریکاییها با تکیه بر تأثیرات حاصله از جنگ و پیدایش احزاب مختلف، تمایلی به ناآگاهی و کتمان نشان نمی‌دادند. در اینجا شبهای سیاه تنهایی هنرمند امریکایی را در بر می‌گیرد و حتی عجیب است که چند نفر از نقاشان در خلال ده سال به بن بست رسیده و بریده اند و حتی کارهایی را که عملاً انجام داده بودند خراب کردند. آثار بزرگ گذشته و زندگی خوب آینده هر دو هیچ به نظر می‌رسیدند.

تحول ارزشهای جامعه، آنچنان که بعد از جنگ جهانی اول رخ داد، صورت اعتراض آمیز به خود نگرفت و در واقع بی بنیان بود. هنرمند نمی‌خواست که دنیا تغییر کند بلکه می‌خواست تا بوم نقاشی اش، دنیایی مستقل باشد. آزادی از بند موضوع، یعنی آزادی از قید طبیعت، جامعه و هر چیزی که وجود داشت. این حرکت جنبشی بود برای فراموش کردن خودی که آینده بی‌مطلوب را آرزو می‌کرده و تعهداتش را در مورد گذشته از بین می‌برد. شخص هنرمند، به واسطه تجربیات دیداری و حس حاصل از دیدن یا خلق کردن هر اثر که بر روی بوم، به تصویر کشیده شده و یا دیده است می‌تواند از آنچه او و هنرش ممکن است باشد برهد. این جنبش جدید (با وجود پدیده تغییر مذهب) با در نظر گرفتن اکثریت نقاشان، یک حرکت مذهبی بود. اگرچه تغییر مذهب در مراتب دنیوی و غیرروحانی صورت می‌پذیرد، نتیجه آن پیدایش اسطوره‌های فردی بوده است. گسترش مسأله اسطوره‌های فردی در حقیقت براساس رضایت و قناعت هر نقاش بوده است. حرکتی که روی بوم صورت می‌گرفت از تمایلی نشأت می‌گرفت که هنرمند برای لحظه بی از «داستانش» در آن زمان که خود را نسبت به اسطوره‌های گذشته اش فاقد ارزش می‌یافت، ثبت می‌کرد و یا اینکه این تمایل، تمایلی بود به وقوع لحظه بی جدید که در آن نقاش، خود حقیقی اش را در اسطوره‌های آینده می‌یافت.

بعضی اسطوره‌هایشان را عملاً قانونمند می‌کردند و کارهای فردی و شخصی شان را با قسمتهای مختلف داستان خود مرتبط می‌ساختند. در مورد دیگران می‌توان گفت که اغلب عمیق تر از این فکر می‌کردند و نقاشی رابه تنهایی یک قاعده دانسته و بنا به عقیده آنان نقاشی یک نوع علامت (گذاری) است. جنبشی بود براساس نظریه هگل (نظریه حقیقت تازه) که در اروپا شدت یافته و بار دیگر در امریکا با اعتراض مواجه شد. اساس هنر آبستره اکسپرسیون این بود که هنرمند با این اعتماد کار می‌کرد که او در شرایط خلق کردن است. هنرمند در شرایط بحرانی کار می‌کند و برای استفاده از نیرویی که مانع از ته نشین شدن هر چیزی می‌شود، باید در خود یک صفت پایدار و مقاوم بپروراند.



مکاشفه

که خود را مقید به ادای آداب راحت ترین روش ارتباط با عالم والا، تصوف است بخصوص آن تصوفی محبوب نیست. اغلب این تفکر را دارند که نقاشی نمی گرداند. در بین نقاشان امریکایی، فلسفه آنچنان هم کردن، بلکه رمزی است از فعالیتی ویژه چیزی است جدای از گفتن و نوشتن و نقی آنچه انجام می دهند در حوزه متافیزیکی چیزهای مختلف این نقاشان عملاً بدون هیچ انعطافی درباره بحث می کنند

هنر نیست بلکه چیزی است که هست»، «این يك تصویر از شيء نیست، این خود شيء نقاشی من» این تصویر، طبیعت را بازسازی نمی کند، این خود طبیعت است»، «نقاش نمی اندیشد، اومی»، «است... داند» و غیره و غیره

دارند یعنی در بین اصولی که با آن شخص خود را از نظر سنت امریکایی این نقاشان بین دو نقطه قرار شکل جاده بزرگی از خطر او رابه آن سوي موضوع هدایت از هلاکت نجات می دهد و اصولی که به آگاهی انسان می رساند، قرار می گیرند. این اصول در پی هدایت کرده و به بیرونی ترین لایه خود نقاش وجود دارد. محك ارزش گذاری آن نقاشی است و محك سختکوشی آن سختکوشی است که در هر آن مرحله نیرو و انرژی خود را صرف نقاشی اش کرده باشد. شکی نیست که به درجه بی که نقاش تا هنرمند نقاشی خوب در حقیقت یکسری فعالیت انجام شده و در ارتباط مستقیم با توانایی خود این ترتیب يك بلکه او را با یکسری است. بوم نقاشی در مقابل هنرمند، او راساکن و یا بی حس و لخت نمی گرداند، با پشتوانه يك تصمیم گیری بوده و گفت وگوهای دراماتیک به هیجان می آورد. هر حمله (به بوم) باید

ذات خود، نقاشی است که با سختی ها و دشواریها سؤال جدیدی طرح کند. نقاشی آستره اکسپرسیون، در دست و پنجه نرم می کند.

حس گفت جنبه دیگر این حرکت به جهت مقابل آنچه گفته شد تمایل دارد. کارهای اینگونه، فاقد آن یک ریسک کردن می وگو و درگیری شدید بین هنرمند و بوم نقاشی اش است که همراه با تصمیم گیری و نتیجه آن موفقیت آمیز خواهد باشد. وقتی که رنگی با اطمینان و طیب خاطر از تیوب رنگ خارج شود، یکسری موقعیتهای پی در پی آماده سازد. حرکات بود. نقاش احتیاج دارد که خود را برای مواجه شدن با هنرمند در حالی که با شگفتی از کار خود بر روی بوم لذت . او بدون هیچگونه تردیدی تکمیل می شوند رامورد تأیید قرار می دهد. یک بار توضیح داده شد که نیروهای هنرمند می برد، جایگزینی و ترکیب کار را مشخص می سازند در آخر نتیجه کار

است، نه نمایش و نه تأثیرگذاری و در این صورت این نقاشی چه می تواند باشد در حالی که نه موضوع نامیده اند. بلکه از هر جهت مناسب است برای یا تحلیل هر موضوعی و نه چیز دیگری که تاکنون نقاشی باشد. این خود نقاش است که به روحی تبدیل می شود که هنر را در اینکه: نمادی از جدال درونی هنرمند کند بطن خود حمل می

کوبیسم

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

کوبیست ها جهان مرئی را به طریقی بازنمایی نمی کردند که منظری از اشیا در زمان و مکانی خاص تجسم یابد. آنان به این نتیجه رسیده بودند که نه فقط باید چیزها را همه جانبه دید، بلکه باید پوسته ظاهر را شکافت و به درون نگرست. نمایش واقعیت چند وجهی یک شی مستلزم آن بود که از زوایای دید متعدد به طور همزمان به تصویر در آید، یعنی کل نموده‌های ممکن شیء مجسم شود. ولی دستیابی به این کل عملاً غیر ممکن بود. بنابراین بیشترین کاری که هنرمند کوبیست می توانست انجام دهد، القای بخشی از بی نهایت امکاناتی بود که در دید او آشکار می شد. روشی که او به کار می برد تجزیه صور اشياء به سطوح هندسی و ترکیب مجدد این سطوح در یک مجموعه به هم بافته بود. بدین سان، هنرمند کوبیست داعیه واقعگرایی داشت، که بیشتر نوعی واقعگرایی مفهومی بود تا واقعگرایی بصری.

هنرمندان

ژرژ براک

پابلو پیکاسو

خوان گریس

البته توجه کنید کوبیسم دارای 3 مرحله بود و آثار کوبیسم درون زمان خیلی تغییر کردند. هر چند به طور خلاصه هدف اولیه سبک توجه به چند موضوع به صورت همزمان بوده مثلاً عکس هم نیمرخ را نشون بده هم تمام رخ و برای اینکار شکل را به اشکال هندسی تقسیم می کردند.

مکتب هنری کوبیسم



مکتب کوبیسم به تحول تکنیکی و زیبایی شناسی اطلاق شده که بین سالهای 1907 تا 1914 توسط پیکاسو، براك، خوان گری(1) و لژه(2) به ظهور پیوست .

ماتیس و درون نیز در شکل دادن به این نهضت که بر اکثر هنرمندان پیشروی سالهای قبل از جنگ (1914-1918) تأثیر عمیق به جای گذارد، سهم بودند. کوبیسم هم مانند امپرسیونیسم در وهله ی اول جز با خصومت و عدم درك مواجه نشد و نام گذاری آن به صورت استهزا آمیزی صورت گرفت.

به مناسبت اولین نمایشگاه براك، در گالری خوان ویلر(3) منقد آن زمان لویی واکسل با استفاده از يك گفتار ماتیس، در مورد « كعب » سخن راند.(1908) بهار همان سال در همان روزنامه و مجدداً در مورد براك، او از غرابت های کوبیسم صحبت کرد. آفرینندگان کوبیسم جانب احتیاط را نگاه داشتند و کراراً وجود خود را به عنوان تئوریسین انکار کردند. پیکاسو گفت: زمانی که ما نقاشی می کردیم فقط به بیان آنچه در درونمان بود می پرداختیم و هرگز قصد خلق کوبیسم را نداشتیم.

براك گفت: کوبیسم – یا بهتر، کوبیسم من – وسیله ای است که برای کاربرد خاص خود خلق کرده ام با این هدف که نقاشی را در قلمروی استعدادم قرار دهم. نیروی حیات و باروری کوبیسم از جفت شدن این دو شخصیت استثنایی بروز می کند، که بدون چشم پوشی از شخصیت خویش با اشتیاق کار می

کردند که بعدها گری و لژه به آنها گرویدند.
به طور کلی تاریخ تحول کوبیسم در سه دوره مشخص می گردد:

دوره یسزان (1909-1907) - دوره ی تحلیلی (1912-1910)

دوره ی ترکیبی (1914-1913) با مجسمه های آفریقایی و هنر پریمیتو رایج و نمایشگاه سیر تکاملی آثار سورا در سالن مستقلین، و به ویژه نمایشگاه سیر تکاملی آثارسزان در سالن پاییز، محیط مساعدی برای رشد این نهضت آماده شد.

ماتیس و درون در آن زمان فوویسم را نظم بخشیده بودند و به ارگانیزه کردن سطح رنگی تصویر می پرداختند. در این هنگام، پیکاسو «دوشیزگان آوینیون» را به پایان رساند. این تابلو از محور، به دو بخش تقسیم شده بود، قسمت راست بدون استفاده از سایه روشن و فقط به وسیله ی طراحی، به نحو کاملاً ساده ای شکل گرفته بود. و این آغاز کوبیسم به شمار می رفت.

او براك را ملاقات کرد و تکامل طبیعی براك در او شتابی را برانگیخت. پاییز آن سال گالری خوان ویلر در کوچه ی ویگنون (4) گشایش یافت. تالاری که بعدها خانه ی کوبیسم شد. گروه معروف Bateau Lavoire در سال 1908 در خانه ی شماره 13 کوچه ی Ravignan در مون مارتر، جایی که پیکاسو، ماکس ژاکوب (5) و خوان گری زندگی می کردند تشکیل یافت.

آپولینر (6)، سالمون (7)، رای نال (8) (گرت رود اشتاین (9)، لئو اشتاین (10) نیز به این گروه پیوستند. پیکاسو این نهضت جدید زیبایی شناسی را درك کرد و براك به آن جنبه ی استنتاجی داد. این موضوع را می توان در منظره های پیکاسو در Oise (1908) و اسپانیا (1909) و نیز در منظره های براك در L'estaque (19089) و همچنین در La Roche Guyon (1909) به رأی العین مشاهده کرد. براك از امپرسیونیسم و فوویسم نیرو گرفت و رنگهای خود را با روحیه ی سخت گیری که نسبت به فرم داشت کنترل کرد. پیکاسو، این طراح غریزی، هم بر آن بود که در کار خویش رنگها را معرفی کند. هر کدام از اینان در کار خود با توجه به کیفیتی که فاقد آن بودند برای دستیابی به راه حل های مشترك تلاش می کردند.

این دو، مشکل اساسی نقاشی را مطالعه می کردند: نمای حجم رنگی در سطح صاف. سیر تاریخی کوبیسم راه های موفقیت آمیزی برای این مشکل کشف کرد، در نتیجه زبان پلاستیکی جدید و در عین حال غنایی و ادراکی ای به وجود آمد که بر گرایش به «صور ظاهری» که از دوره ی رنسانس تا آن زمان مشاهده می شد، نقطه ی پایان گذاشت. به عنوان واکنش در برابر امپرسیونیسم و بی قیدی بصری آن، پیکاسو و براك تمام ظواهر تصادفی و اتفاقات جوی را از دنیای خود دور ریختند. آنها سعی می کردند خواص دائمی اشیاء و ثبات آنها را در يك فضای بسته، بدون پرسپکتیو یا نور، در شفافیتی هندسی که به سزان ملهم شده بود تشریح کنند. از این رو موضوعات مؤثر و محدودی را که به اشیای بسیار ساده خلاصه می شد انتخاب می کردند: درختان، خانه ها، ظروف میوه، بطری ها، میزهای کوچک و آلات موسیقی. این اشیاء می توانستند به فرمهای هندسی مبدل شوند و به سادگی توسط بیننده شناخته گردند. این نقاشان پیش از آن که در صدد اکتشافات دنیا باشند، با چند نشانه ی مشخص قصد خلق زبانی را داشتند که پر معنی بودن آن را احیای کند. لیکن در این دوره ی تجربی، با وجود کوشش هایی که در زمینه ی تناقض شیء و رنگ و نیم رنگ و حجم انجام گردید، فقط «تکرنگی» و یا نوعی تقلید از مجسمه سازی، حاصل آمد.



در سال 1910 براك به دنبال پیکره ها و طبیعت بیجان هاش منظره هایی را عرضه کرد. به گفته ی خودش او از فضای بصری به فضای قابل لمس رسید. پیکاسو گروه Bateau Lavoir را به قصد بلوار Clichy و مون مارتر (جایی که او سرها و تگ چهره های خود را نقاشی کرد) ترك گفت .

دوره ی دوم کوبیسم به عنوان دوره ی تحلیلی به توسط خوان گری تعیین شد.

زیرا تجزیه ی روبرتزاید فرم با همزمانی و مقارنه ی آن مشخص می گردد، به همان نسبتی که وجوه مختلف يك شیء در خود وجود دارد یا در افکار ما. بدین ترتیب گویی شیئی شکسته و پخش شده و از درون باز گردیده است. این وابستگی به رالیسم کامل، کوبیسم را از انواع جنبش های آبستره ی مشتق از آن متمایز می سازد و آن را گرایشهای تزئینی فوویسم جدا می کند . مسئله ی «همزمانی» همواره نظر هنرمندانی را به خود معطوف کرده است. در دوره ی تقلید بصری (از وان ايك (11) تا مونه) کسی نتوانست به وسیله ای بهتر از نوعی انعکاس آئینه مانند دست یابد، چرا که نقاشان قرن چهاردهم و یا پانزدهم از همزمانی فضایی در پیوستگی های پی در پی استفاده می کردند و نباید آن را با اصول متشکل و ساختی کوبیسم که از سطوح پهن و گسترده ی روی هم و حجم های شکسته به دست می آید قیاس کرد. این دوره ی تجربه ی ترکیبی و سیستماتیک، خالی از خطر کیمیاگرایی نبود. براك و پیکاسو با استفاده از (12) Papier Collés* و مصالح حقیقی (نظیر شن، شیشه، روزنامه، پارچه) و با قرار دادن آنها در متن بوم، چاره ای اندیشیدند که انگیزه ای برای ادراك می شد . در طی این دوره به میزان قابل توجهی راجع به کوبیسم مطلب چاپ شد. از جمله کتاب Du cubism که در 1912 انتشار یافت. در کوبیسم نیز انشعاب هایی با گرایش های مختلف صورت گرفت که دو مورد اصلی آن اورفیسم (13) و (14) Section Dor بود که نهضتهایی مقدم بر گرایش های اولیه آبستر اکسیون محسوب می شد .

در سال 1913 آپولینر کتاب نقاشان کوبیسم را انتشار داد و در این کتاب از نقاشی ادراکی صحبت کرد . این دوره بسیار نابهنگام و زودرس بود چرا که آن را می توان به آخرین دوره ی کوبیسم- ترکیبی - که از 1913 با شرکت فعالانه ی گری و لژه شروع می شد متصل کرد. هر چند علاقه و توجه لژه به کوبیسم به 1910 مربوط می شود، ولی حس مونومانتال و رغبت او به اشیاء جسیم مانع از راه یافتن وی به دوره ی ترکیبی شد. خوان گری در 1911 طبق روش خود به تجزیه و خرد کردن اشیاء پرداخت لیکن در تابستان 1913، طی اقامت در کرت (15) (در جوار براك و پیکاسو، طرز عمل خود را نقض

کرد. او این تغییر روش را چنین توجیه می‌کند: «از يك استوانه يك بطری می‌سازم». کثرت فیگوراسیون يك شیء روی بوم فهم آن را مشکل می‌گرداند و ریتم آن را حتی اگر در حالت فیگوراتیو بماند از شکل می‌اندازد. کوبیسم ترکیبی با ناتورالیسم و ارایه ی سنتی که از رنسانس به بعد تعقیب می‌شد کاملاً قطع رابطه کرد.

در شیوه ای جدید قسمت اعظم آن جریانهای تقلیدی به طور کامل دور ریخته شد و ابداع «نشانه» های پلاستیک که با استعاره های شعری قابل قیاس است به کار آمد. این نشانه ها بیشتر واقعیتی غنایی را می‌آفریند تا خط بصر را. سطوح پهن تر و نرم تر وسیع شدند، رنگهای طیفی ظاهر گردیدند، فرم و رنگ محلی بی اینکه اساس معماری تصویر را در هم ریزند، توانستند سازگارانۀ اتحاد حاصل کنند. کوبیسم در این مرحله از کیفیت غیر عملی و تجربی عدول کرد و مبدل به نوعی فلسفه ی زیبایی شناسی ادارکی شد و نظم عینی عالم را نه در ظاهر بلکه در ذات خویش عرضه کرد. گرایش شدید به عینیت (اهمیتی که با روانکاو و جامعه شناسی آشکار شده بود) در اوایل قرن بیستم، همان نقش کشش به ذهنیت در دوره ی رمانتیسم را بازی می‌کرد. بدین ترتیب درست مقارن با تحول علم و تفکر معاصر، زبان پلاستیکی جدیدی به وجود آمد. این زبان هر چند خشک بود ولی خشکی آن بدون دربرند کردن «خیز فردی» موجبات پیشرفت را فراهم می‌آورد. جنگ 1914 موجب پراکندگی آفرینندگان کوبیسم شد، هر يك به دنبال سرنوشت هنری خود سیر طریق کردند ولی سرافرازی گروهی آن سالهای قهرمانی (1907-1914) از بین نخواهد رفت.

فوتوریسم

آینده‌گری یا فوتوریسم یا فیوچوریسم (به انگلیسی Futurism): یکی از جنبش‌های هنری اوایل قرن بیستم بود. فوتوریستها از گذشته بدشان می‌آید و مخصوصاً از فکرهای گذشته در مورد هنر و سیاست خیلی بدشان می‌آید. آنها در جنبش فوتوریست عشقی به سرعت، تکنولوژی و خشونت نشان می‌دهند. برای فوتوریست‌ها ماشین، هواپیما و شهرهای صنعتی نشانه‌های بسیار مهمی هستند بخاطر این که پیروزی انسان را بر طبیعت نشان میدادند.

اساس شیوه ی «فوتوریسم» بر این است که: «حرکت اشیاء در فضا درست مانند نوسانات نور یا صوت سبب افزایش و یا تغییر شکل آنها می‌شود. معمولاً ذات «حرکت» موضوع کارهای هنرمندان «فوتوریست» است. نقاشان فوتوریسم موضوعات جدیدی را وارد نقاشی نمودند. مثال: «هیاهوی خیابان به درون اتاق نفوذ می‌کند»، «قطار تندرو»، «آیین دفن یک هرج و مرج طلب» و نظایر آن. نقاشان فوتوریست عموماً با تکرار حرکت شکل‌ها و خطوط سعی در نمایش حرکت و تغییر داعمی شکل‌ها داشتند. از ضرب-آهنگ خطوط منحنی و شکسته در تابلو برای نمایش حرکت استفاده شده است.

ورتیسیسم

دَوْرانگری یا ورتیسیسم (Vorticism): یک جنبش هنری کوتاه مدت بود که در اوال قرن بیستم در بریتانیا به وجود آمد.

جنبش دورانگری از ورتیسیم 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. 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 فرومی کشد.

رومانتیسیسم

رومانتیسیسم اصطلاحی است که در تاریخ هنرهای نوین (مدرن) نمی‌توان آن را کنار گذاشت، اما در عین حال آنچنانکه باید گویا نیست. از آنجا که اصطلاح مذکور نه به یک شیوه‌ی مشخص بلکه به شیوه‌های متعددی اطلاق می‌شود. رمانتیسیسم 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 گذشته تاریخی و به سوی سرزمین‌های ناشناخته. رمانتیسیسم با جدایی از کلاسیسم خشک و کنار نهادن مضمون‌های باستانی، حرکتی نو در طرح و رنگ به وجود آورد. نمایش هیجان طوفانی و طبیعت سرکش که از جمله علایق رمانتیسم بود نیاز به شیوه‌ای پر از حرکت و رنگ داشت و برای آنکه بیننده متقاعد شود باید نحوه ارائه تا حد امکان واقع‌گرایانه باشد. اما رمانتیسم برای نمایش درنده‌خویی حیوانی که سلیقه قرن نوزدهمی اجازه نمایش آن را در انسان نمی‌داد از حیوانات کمک می‌گرفت. پیکره پلنگ در حال دریدن خرگوش نمایانگر وفاداری هنرمند به طبیعت است.

نمایندگان برجسته این سبک در نقاشی دولاکروا، گرو و ژریکو می‌باشند

پرسیژنیسم

راستخطکاری یا پرسپکتیویسم یک جنبش هنری است که بعد از جنگ جهانی اول و قبل از جنگ جهانی دوم در آمریکا به وجود آمد. ویژگی‌های این سبک عبارتند از: سادگی شکل، صراحت هندسی سطوح، راستبازی خط و دقت در سامانبخشی به عناصر تصویری. نقاشان این سبک معمولاً مضمون کار خود را صحنه‌هایی صنعتی و شهری و ساختمانی خالی از وجود آدمی انتخاب می‌کنند.

مینی مالیسم یا کمینه‌گرایی، 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 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 لویت، کارل آندره، دن فلاوین، رابرت رایمن، رونالد بلادن و ریچارد سیرا اشاره کرد. آثار هنرمندان 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.

سورئالیسم

سورئالیسم عبارت است از دیکته کردن فکر بدون واریسی عقل و خارج از هر گونه تقلید هنری و اخلاقی این مکتب در فرانسه ایجاد شد و مکتبی فراواقعی بود. اساس تفکرات پیروان این مکتب نظرات فروید بود. یعنی توجه به ضمیر ناخودآگاه که قسمت اعظم افکار انسان را شکل میدهد.

هنرمندان سورئالیسم یا فراتراز رئالیستها، معتقدند که باید سدها را شکست. سدهای جسمانی و روانی میان هشیار و ناهشیار و جهان بیرون و درون را برانداخت تا بتوان واقعیت برتری را بوجود آورد که در آن واقعی و غیر واقعی و اندیشه و عمل با هم رویرو شوند و در هم بیامیزند و بر سراسر زندگی چیره شوند

نقاشان معروف:

سالوا دردالی، ماکس ارنست، هانس آرپ، رنه مارگریت، میرو، کیریکو و کالدر

آشنایی با سبک سورئالیسم یا وهمگری

یکی از بهترین نمونه‌های تعامل میان دست‌آوردهای متفاوت در دانش‌های بشری و تأثیر یک تئوری علمی بر دیگر عرصه‌های معرفت، مبحث ضمیر ناخودآگاه فروید و تأثیر آن بر روان‌شناسی جدید، فیلسوفان اگزیستانسیالیست و همچنین هنرمندان سورئالیست است. فروید معتقد بود انسان همچون کوه یخی می‌ماند که یک‌دهم آن روی آب است و نُه‌دهم آن زیر آب است و بخش معظم شخصیت انسان را برآیندی از آموخته‌های ناخودآگاه انسان در گذشته او می‌دانست؛ حتی بر این باور بود که بسیاری از علایق، سلیقه‌ها، تنفرها، امیال، و حب و بغض‌های او تحت تأثیر آموخته‌های ناهوشیارانه پیشین او است، به طوری که انسان بدون آن‌که دلیل علانق و سلیقه‌های خود را بداند، برخوردار از ویژگی‌هایی است که ناخواسته تحت تأثیر محیط، دوستان، والدین، رخدادها، محدودیت‌ها، ناکامی‌ها و شرایط اجتماعی در وجودش تحقق یافته است.

نظریه‌ی ضمیر ناخودآگاه را باید از انگشت‌شمار نظریه‌هایی دانست که در قرن بیستم توانست بر علوم متفاوت تأثیر ژرف گذارد و مورد بهره‌برداری قرار گیرد. از جمله سبک‌های هنری که تحت تأثیر این تئوری قرار گرفت، سورئالیسم بود. سورئالیست‌ها تحت تأثیر اندیشه‌های فروید و هانری برگسون، معتقد به جستجو در جهان رویا و ضمیر پنهان و معتقد به کشف و شهودی در لایه‌های پنهان درون بودند. هنرمندان سورئالیست همچون آندره برتون، پیش از گرایش به این سبک تحت تأثیر سبک دادائیسم بودند و سپس به سمت این سبک گرایش پیدا نمودند. نخستین بار واژه‌ی «سورئالیسم» توسط آپولینر شاعر فرانسوی در سال 1917 به کار برده شد. وی این واژه را در تفسیر یکی از نمایشنامه‌های خود به کار برد. پس از این از سال 1920 این سبک به تدریج هنرهای تجسمی را فرا گرفت و بسیاری از هنرمندان دادائیست به این سبک پیوستند. در سال 1925 نخستین نمایشگاه از آثار سورئالیست‌ها تشکیل شد که افرادی همچون کله (Klee)، ماکس ارنست (Max Ernest)، جورجو دا کیریکو

(Chirico)، خوان میرو (J.Miro)، ماسون (Masson)، پیکاسو و پاره‌ای از نقاشان معروف در آن شرکت جستند و بعد از سال 1926 نیز به تدریج بعضی از شخصیت‌های برجسته نقاشی همچون ماگريت (Magritte)، سالوادر دالی (Salvador Dali)، جاکومتی (Giacometti)، تانگی (Tanguy) و شاگال (Chagall) به این سبک پیوستند.

در سبک سوررئالیسم به قوه‌ی وهم، رویا و تداعی آزاد صور پنهان در ضمیر ناخودآگاه هنرمند اصالت داده می‌شود و هنرمند می‌کوشد تا در خلق اثر هنری از سیطره‌ی عقل و ادراکات حسی رها شود و به صورت‌های مکتوم در روح و روان خود تجلی خارجی بخشد؛ آنان معتقد بودند هنر هرگز نمی‌تواند به وسیله‌ی عقل و هوشیار و بیدار آفریده شود و بر این باور بودند که با سست و کرخت شدن عقل و تفکر، کودک وحشی قوه توهم ما عنان اختیار وجودمان را در دست می‌گیرد و به خلق اثر دست می‌زند. سوررئالیست‌ها معتقد بودند هنر در غیبت عقلانیت آفریده می‌شود و هر چند در نگاه به خلق اثر هنری با نگاه عرفانی و افلاطونی فاصله دارند که اثر هنری را الهامی از صورت‌های عالم مثال، درون و یا برآمده از سروش غیبی می‌دانستند، اما این الهام را برآمده از ضمیر ناخودآگاه انسان می‌دانند که موجب خلاقیت در اثر هنری می‌شود. اعتقاد سوررئالیست‌ها به همین مبنا موجب شد تا پاره‌ای از آنان برای رها شدن از حاکمیت عقل و اراده و یا ضمیر خودآگاه، به سمت مصرف مواد مخدر و مشروبات الکلی کشیده شوند تا بدان وسیله در هنگام آفرینش هنری به سوی ترسیمی ناهشیارانه از تصاویر پنهان روحی خود گام بردارند و نیروی تخیل خود را از نظارت عقلانی خارج سازند.

این هنرمندان معتقد بودند که هنرمند باید واقعیت‌های غریزی و رویایی خود را ترسیم کند و بر خلاف طرفداران سبک کوبیسم (Cubism) که فرم‌گرا بودند یا هنرمندان پوریسم (Purism) که به دقت‌های ریاضی و پیوستگی کامل میان اجزاء فرم دقت داشتند، به فرم و پیوستگی ریاضی اهمیت نمی‌دادند و معتقد بودند که هنرمند، گنگ خواب‌دیده‌ای را می‌ماند که باید به فرافکنی ضمیر ناخودآگاه و تصاویر موجود در آن بپردازد و اشیاء را آن‌گونه ترسیم کند که به چشم یک شخص خواب‌دیده ظاهر می‌شود؛ به همین جهت در آثار نقاشی سوررئالیست‌ها، اشیاء به هیچ وجه شبیه واقعیت خارجی آن نیستند، بلکه واقعیت و رویا در هم می‌آمیزند یا به تعبیر دیگر در اثر آنان واقعیتی دیگر به وجود می‌آید، به طوری که همین امر موجب شده تا وفاداران به این سبک از شیوه‌ی خود به سوررئالیسم یا «واقعیتی برتر از واقعیت» تعبیر کنند.



اثری از ماکس ارنست

به عنوان نمونه سالودار دالی در یکی از آثار خود با عنوان «حافظه پایدار»، فضایی خالی را که در آن

زمان به پایان رسیده، ترسیم نموده است که در آن، اشیاء به شکل واقعی ترسیم نشده‌اند، ساعت در آن شبیه ژلاتین یا خمیر مجسمه‌سازی است و فضا و کوه ترسیم شده، شباهتی با نمونه‌ی خارجی خود ندارند. در تصاویر سوررئالیسم، تصاویر سحرآمیز و غیر زمینی است و مثل این است که انسان آن‌ها را در خواب می‌بیند، همان‌طور که در خواب، اشیاء شبیه واقعیت نیستند و در شکل واقعی و طبیعی خود ظاهر نمی‌شوند و فرد ممکن است در یک لحظه احساس کند که در کلاس درس است، و همان لحظه خود را در ساحل دریا و یا وسط وان حمام تصور کند، در آثار این دسته از هنرمندان نیز این‌چنین است.



حافظه پایدار، اثر سالودار دالی

همان‌طور که انسان در حالت رؤیا یا مستی حاصل از مشروبات الکلی و یا در حالت هذیان حاصل از مصرف دواى بیهوشی به هیچ وجه نظم خاصی در دیدن اشیاء و یا سخنان خود ندارد و هیچ ارتباط منطقی میان تصاویر ذهنی او یا سخنانش وجود ندارد، گاه از زندگی خود سخن می‌گوید و گاه نیز به دیگران اعتراض می‌کند و یا از تنفرهای درونی خود سخن می‌راند، به طوری که سخنانی را که به زبان می‌آورد، در حالت هوشیاری از گفتن و یا ترسیم آن‌ها احساس شرم دارد، همچنین هنرمند سوررئالیست نیز در ترسیم آثار خود از شاکله و یا نظم منطق پیروی نمی‌کند و عناصر تصویری و یا زبانی او از هیچ هارمونی و هماهنگی برخوردار نیست.

نقاشان سوررئالیست در رها نمودن تخیل خویش از سیطره‌ی عقل و قیود منطقی و عاقلانه به سوی تصاویر تصادفی و بداهه‌نگاری رفتند و آثار آنان برآمده از تخیلی بی‌قید و بند است. آنان معتقد بودند هنرمند در خلق اثر هنری نمی‌تواند برای کارش برنامه‌ریزی داشته باشد و با نظم منسجم به خلق اثر بپردازد، بلکه تداعی‌های مهار گسیخته‌ی این هنرمندان تحت تأثیر مصرف مواد مخدر حاکی از نوعی بی‌نظمی و آشفتگی بود، به طوری که اجزاء نقاشی گاه به طور نامرتب و ناهماهنگ در کنار هم می‌نشست و به کاری طنز و مضحک تبدیل می‌شد و آثار این هنرمندان همچون بیماری روان‌پریش که به طور نامنظم سخن می‌گوید و پریشان‌گویی می‌کند، مملو از عناصر و اجزاء تصادفی، التقاطی و ناهماهنگ است.

سبک سوررئالیسم هر چند در عرصه‌ی نقاشی توسط بعضی از نقاشان بزرگ همچون رنه ماگریت، آندره برتون، السالوادر دالی و دیگر نقاشان این سبک مطرح گردید، اما امروزه به جهت تصویر نمودن فضاهای ناممکن و غیر واقعی، اعجاب‌انگیز و رویاگونه، شدیداً در سینما و فیلم‌سازی جای خود را باز نموده و مورد استفاده هنرمندان عرصه‌ی سینما به ویژه در ژانرهای تخیلی قرار می‌گیرد. از نخستین آثار سینمایی مبتنی بر سبک سوررئالیسم، فیلم «سگ اندلسی» و «عصر طلایی» است. این دو فیلم اثر بونوئل و با مشارکت سالوادر دالی سوررئالیست معروف، ساخته شده است و به تعبیر بعضی، این دو اثر سینمایی، مانیفست سینمایی سوررئالیست‌ها تلقی می‌شوند، به طوری که فیلم «سگ اندلسی» خوشایند آندره برتون بود و مورد رضایت او واقع گردید. (2) این دو اثر سینمایی همچون همه‌ی آثار نقاشی سوررئالیست‌ها، رویاگونه و همراه با توصیفی خیالی از عناصر متضاد و پیچیده و گاه نامفهوم برای مخاطبان تلقی می‌گردد.



اثری از رنه ماگریت

تفاوت الهامات عرفانی با رویاهای سوررئالیستی

همچنین باید میان الهام و شهود در عرفان و هنر عرفانی با الهام و شهود در نزد دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها تفاوت گذارد؛ الهام و شهود در عرفان و هنر عرفانی بر اثر ریاضت و صیقلی کردن درون به دست می‌آید و در واقع این لطافت روح است که به صورت کشف و شهود و یا خلاقیت هنری متجلی می‌شود و ظهور پیدا می‌کند. از این رو خلاقیت در حوزه‌ی عرفان و هنر، برآمده از ضمیر خودآگاه و محصول «من» برتر و استعلایی است اما در اندیشه‌ی سوررئالیست‌ها، الهام به معنای تصویربخشی توهمات، خواسته‌ها و فراقنی امیال سرکوب‌شده‌ی هنرمند است که از ضمیر ناخودآگاه او می‌تراود و شکل هنری به خود می‌گیرد؛ به همین جهت «من» سوررئالیسم یک‌منِ فرودین است نه یک

من برتر . هنرمند از دیدگاه مکتب سوررئالیسم، گنگ خواب دیده‌ای است که به رویا، خواسته‌ها و توهمات خویش جلوه‌ی هنری می‌دهد و الهام از نظر او، آمادگی هنرمند است تا حالات و جلوه‌های ذهن و نفس خویش را به شکل هنری بیان کند. لویی آراگون از نخستین بنیان‌گذاران سوررئالیسم، الهام را این‌چنین تعریف می‌کند: «آمادگی در بست برای پذیرفتن اصیل‌ترین حالات ذهن و قلب انسانی، آمادگی برای پذیرفتن واقعیت برتر» (3). به این ترتیب در سوررئالیسم همچون هنر عرفانی، کوشش ارادی‌پرد می‌شود، به این معنا که عرصه آماده می‌شود تا به تخیل و اوهام ذهنی و روانی هنرمند، شکل خارجی و هنری داده شود؛ به طوری که مرز عقل و جنون در سوررئالیسم برداشته می‌شود و تخیل، حاکمی مطلق‌العنان می‌گردد که هیچ حد و مرزی نخواهد داشت، اما الهام و مکاشفه در نزد سوررئالیست‌ها به معنای تجلی غیر ارادی حالات و تصاویر دنیای موهوم درون است که هذیان‌های ذهن و روان نام گرفته است و مبهم، آشفته و مغشوش به نظر می‌رسد و اصلاً در معنایی به کار نمی‌رود که در عرفان و یا هنر عرفانی مورد توجه است. در عرفان و هنر عرفانی روح انسان بر اثر تمرکز و مراقبه، توهمات و آشفتگی‌های خود را از دست می‌دهد و به آرامش و طمأنینه می‌رسد و الهام و مکاشفات روح که فیلسوفان و عارفان از آن سخن گفته‌اند بر اثر یک نظم و انضباط روحی حاصل می‌شود و میوه‌ی شیرین درخت معرفت باطنی است نه این‌که بر اثر رویازدگی، امیال سرکوب شده و یا خواب مغناطیسی، هر گونه استقراغ روحی را الهام و مکاشفه بپنداریم. به همین جهت پاره‌ای از اندیشمندان درباره‌ی سوررئالیسم معتقدند که سوررئالیسم را نباید حقیقتی فراتر از واقع‌گرایی دانست بلکه باید آن را دون واقع‌گرایی دانست. سید حسین نصر در این‌باره می‌گوید: «سوررئالیسم در هنر را باید دون واقع‌گرایی (Subrealism) خواند. این شکستن از زیر، عمدتاً بابتی را برای تابش نور حق از بالا، همان «فوق - واقع» به معنای حقیقی باز نکرد، بلکه راهی برای ظهور عناصر نازل، روان و در نهایت برای ظهور چیزی که دون بشری است، گشود... این «خود»، نه آن «خود» که هندوها آتمن می‌نامند، بلکه همان ضمیر فردی است.

گرافیتی

گرافیتی یا نقاشی دیواری به آن دسته از دیوارنوشته‌ها یا نقاشی‌هایی گفته می‌شود که با انگیزه‌ای شخصی روی در و دیوار شهرها و اماکن عمومی کشیده می‌شود. این کار تقریباً در همه جای دنیا با منع قانونی مواجه است. گرافیتی با نوشته‌های سر دستی و یادگاری‌های روی دیوار متفاوت بوده و نیز مختص سن یا طبقه فرهنگی و اقتصادی خاصی نیست.

آپ آرت

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. 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.

باربیزون

این سبک نام دهکده باربیزون واقع در جنگل فنتین بلو در حومه پاریس فرانسه است که هنرمندان این سبک طرح‌های اولیه را در طبیعت تهیه می‌کردند و پرده‌های نهانی را در کارگاه می‌ساختند. هنرمندان این سبک برای طراحی اولیه آثار خود اسکیسی از موضوع خود طراحی می‌کنند و سپس الگوهای اولیه خود را به کارگاه برده و شروع به رنگ‌گذاری و پردازش بر روی نمونه‌های خود می‌کنند. لازم به ذکر است که اکثر آثار هنرمندان این سبک در اندازه‌های بزرگ طراحی می‌گردیده است. از دیگر خصوصیات این گروه وفاداری به طبیعت و الگو برداری مستقیم از طبیعت و واقعیت بوده است

البته سبک نقاشی محسوب نمی‌شود نوعی شیوه نقاشی رئال هست



مکتب باربیزون در امتداد مکتب رمانتیسیسم و پیش‌درآمدی بر مکتب رئالیسم است. اعضای این مکتب که تئودور روسو رهبر این گروه بود در اواخر دهه ۱۸۴۰ در دهکده باربیزون نزدیک جنگل فونتنبلو (محل سکونت روسو) اقامت گزیدند و در آن جنگل مشغول به نقاشی شدند. آنها پیش‌تر خود را در طبیعت می‌زدند و داخل آتلیه کار را تمام می‌کردند. (بر خلاف امپرسیونیست‌ها) (کورو از نقاشانی بود که ارتباط نزدیکی با گروه باربیزون داشت. از اعضای گروه باربیزون می‌توان از ژان فرانسوا میله، شارل دوبینی، نارسیس ویرژیل دیاز، ژول دوپره، امیل ژاک نام برد. طبیعت دوستی این نقاشان نوعی طغیان بود بر علیه فعالیت‌های شهری و اگرچه همه آنان منظره‌نگار بودند اما هر یک شیوه و اسلوب شخصی خود را داشتند و نوع خاصی از چشم‌انداز طبیعی را برتر می‌شمردند. مثلاً دیاز به نقاشی از صحنه‌های توفانی با قلم‌زنی چالاک علاقه داشت و دوبینی مناظری که آبگیر و رودخانه‌ای در آن بود را انتخاب می‌کرد و ترجیح می‌داد در رودهای سن و نواز بر قایقی بنشیند و چشم‌اندازهای پیرامونش را نقاشی کند.

و میله (میله) با آنکه در دهکده باربیزون اقامت گزید و در واپسین دوره کارش منظره صرف نقاشی کرد چون خود دهقانزاده بود بیشتر تجلیل از روستائیان متواضع فرانسوی هدف او برای نقاشی در دوران زندگی بود تا نفس منظره (تابلوی دانه چینی اثر معروف اوست) اما همه آنان طرفدار نقاشی در هوای باز بودند.

در این شیوه - همانگونه که از نامش پیداست با نوعی واقع نمایی اغراق آمیز روبرو هستیم. هنرمندان این سبک می کوشند تا در باز نمایی عینی موضوعات با دوربین عکاسی به رقابت بپردازند و از آن پیشی گیرند.

تونالیسم

سبکی است که در دهه 1880 در آمریکا و با شروع به نقاشی مناظر جان گرفت. در این سبک يك جو یا مه رنگی در نقاشی حکم فرمایی می کند. این مه معمولاً به رنگ های آبی و خاکستری و قهوه ای است.

باروک

واژه باروک توسط مورخین هنر برای تبیین سبکهای غالب هنری در سالهای 1600 تا 1750 میلادی مورد استفاده قرار گرفته است. معنای اصلی این واژه غیر عادی و معوج است که البته باروک دیگر به این معنا به کار نمی رود.

هنر باروک هنری است که از یک سو با دین و متولیان کلیسا مربوط می شود و از سوی دیگر گرایش به تجمل گرایی و مادیات در آن دیده می شود. هنر باروک دارای ارزش فراوانی بوده و دارای هنرمندان معروفی. چون: کارا واجو- روبنس- رامبراند- هالس-ولاسکز و ... بوده است

این سبک به شدت انسان گرا بوده و در نقاشی های بسیاری از هنرمندان، باروک تصاویر انسانی محسوس است و در اکثر آثارشان، شمار فراوانی از تصاویر انسانی به چشم می خورد که شاید بتوان گفت، این ویژگی به یادگار مانده از عصر رنسانس است

از دیگر ویژگی های هنری سبک باروک، می توان توجه به نهادهای غیر دینی و دنیوی و حفظ تعادل و وحدت آفرینی میان عناصر گوناگون و متعدد را برشمرد؛ به گونه ای که تعادل از طریق هماهنگی اجزا در تابعیت از کل حاصل می شود.

رنسانس ادبی و هنری، 200 سال پیش از رنسانس صنعتی و فلسفه عصر مدرن شکل گرفت؛ یعنی قبل از آن که دگرگونی های علمی و فلسفی پدید آید و اندیشمندانی همچون فرانسیس بیکن و رنه دکارت پا به عرصه وجود گذارند و اندیشه های سوبژکتیویستی و راسیونالیستی دکارت و روش شناسی علمی و تجربه گرایی بیکنی در جهان علم تحقق یابد، در عرصه هنر، تحولات ژرف هنری پدید آمده بود؛ بدین صورت که رنسانس آغازین و رنسانس پیشرفته در عرصه هنر در تضاد با سبک گوتیک شکل گرفت و بزرگانی مانند رافائل، مازاتچو، میکلائژ، تیسین، جوتو، داوینچی، دوناتلو در عرصه نقاشی و مجسمه سازی، و افرادی چون برونلسکی و برامانته در عرصه معماری به ابداع و ابتکار هنری دست یافتند و در حوزه های متفاوت هنری، تحولاتی چشمگیر به وجود آوردند؛ به طوری که تاریخ هنر از گذشته خود

تفکیک گشت و هنر وارد دوره رنسانس و نوزایی شد. پس از آن که در قرن چهاردهم و پانزدهم (1) تحولات هنری در نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، ادبیات و دیگر عرصه‌ها روی داد، در روش‌ها و سبک‌های هنری چنان پیشرفت‌های چشمگیری رخ داد که پس از رنسانس پیشرفته، تا حدود 200 سال نه تنها این دگرگونی‌های رو به رشد در عرصه نقاشی و مجسمه‌سازی رخ نداد، بلکه به گفته بسیاری از مورخان، هنری التقاطی، بدون نوآوری و واپس‌گرایانه شکل گرفت که از آن جمله می‌توان به سبک‌هایی همچون شیوه‌گری (منریسم) و روکو اشاره نمود. سبک باروک از جمله سبک‌های به وجود آمده در تاریخ هنر است که در اواخر قرن شانزدهم تا اواخر سده هجدهم در میان دو سبک شیوه‌گری (منریسم) و روکو در اروپا پدید آمد. تحولات باروک مانند بسیاری از جریان‌ها و دگرگونی‌های هنری، نخست در ایتالیا شکل گرفت و سپس به بسیاری از کشورهای اروپایی کشانده شد و در پاره‌ای از کشورها همانند فرانسه و انگلیس، هلند و فنلاند، ویژگی‌های محلی و منطقه‌ای یافت. سبک شیوه‌گری که در نقاشی و معماری بر رویکرد تقلیدی، تصنعی و التقاطی مبتنی بود، حد فاصل میان رنسانس و باروک شد؛ به گونه‌ای که برخی این سبک را نسبت به رشد و پیشرفتی که در عصر رنسانس یافته بود، سبک و مکتبی منحط و ارتجاعی می‌دانستند که نوعی عقب‌گرد نسبت به هنر رنسانس قلمداد می‌شد؛ از این رو در اواخر قرن شانزدهم، هنرمندانی چون کاراوادجو با رویکردی واقع‌گرایانه در برابر رویکرد تخیل‌گرایانه شیوه‌گری و افرادی همچون کاراتچی با شیوه کلاسیک‌گری و وفاداری به اصول کلاسیک دوره رنسانس و یا به تعبیر دیگر، اصول کلاسیک روم و یونان، در برابر عناصر التقاطی و تصنعی شیوه‌گری، قیام کردند و آن سبک را به حاشیه راندند و به تدریج، سبک باروک را تأسیس کردند. گامبریچ در این باره می‌گوید:

«آنیباله کاراتچی (1609 – 1560) اهل بولونیا و دیگری میکلانچلو داکاراوادجو (1610 – 1573) متولد شهر کوچکی نزدیک میلان بود. این دو هنرمند، گویی هر دو از شیوه‌گری خسته شده بودند، ولی هر کدام برای غلبه بر معضلات آن، شیوه‌های کاملاً متفاوتی را دنبال می‌کرد.»



عده‌ای واژه باروک را به «مروارید ناصاف» و «پرپیچ و تاب» (3) (و برخی نیز به «پوچ و عوضی یا مضحک و زشت» معنا کرده‌اند. (4) معنای کلمه باروک مانند بسیاری از دیگر عناوین مکاتب ادبی، مشخص نیست، اما به نظر می‌رسد که جهت تحقیر و استهزا به کار رفته است. کلمه باروک به تدریج از اواخر قرن نوزدهم در ادبیات و هنرهای تجسمی و موسیقی به کار رفت و معنایی گسترده‌تر یافت.

سبک باروک که در بسیاری از کشورهای اروپایی شکل گرفت و ترویج شد، افزون بر ویژگی‌های محلی و منطقه‌ای، دارای عناصری کلان و کلی است که به پاره‌ای از آن‌ها اشاره می‌گردد؛ برای نمونه، این سبک به شدت انسان‌گرا بوده و در نقاشی‌های بسیاری از هنرمندان، باروک تصاویر انسانی محسوس است و در اکثر آثارشان، شمار فراوانی از تصاویر انسانی به چشم می‌خورد که شاید بتوان گفت، این ویژگی به یادگار مانده از عصر رنسانس است که عصر انسان‌مداری و اومانیزم (Humanism) نام گرفته بود و محوریت انسانی در تمامی آثار فرهنگی، امری محسوس است. از دیگر ویژگی‌های هنری سبک باروک، می‌توان توجه به نهادهای غیر دینی و دنیوی و حفظ تعادل و وحدت‌آفرینی میان عناصر گوناگون و متعدد را برشمرد؛ به گونه‌ای که تعادل از طریق هماهنگی اجزا در تابعیت از کل حاصل می‌شود؛ بر خلاف هنر رنسانس که در آن با وجود این‌که اجزا و عناصر با یکدیگر هماهنگی دارند و به تعادل می‌رسند؛ ولی هر یک از اجزا نیز به تنهایی دارای کمال آرمانی و تمامیت است. - تقدم دادن احساس به جای عقل، تجمل‌گرایی، بیان ریزه‌کاری، شکوهمندی، تصنع و تزئین افراطی، توجه به مؤلفه‌ها و عناصر دنیوی و زمینی از دیگر مؤلفه‌های این سبک است.

سبک باروک در خدمت کلیسای کاتولیک درآمد و این کلیسا بر خلاف پروتستان که بر سادگی و حذف زواید تأکید می‌کرد، به تزئین و تجمل‌گرایی داشت و از این سبک استفاده می‌نمود، و به دلیل همین خدمت‌گزاری بود که آباء کاتولیک از آن سبک حمایت کردند.



آثار مبتنی بر سبک باروک در عرصه پیکرتراشی و نقاشی دارای حالت‌های هیجان‌زدگی در چهره، تحرک اندام، تموج و حرکت در جامه و نیز پیچ و خم زیاد در لباس به همراه بیانی مبالغه‌آمیز از تزئینات است. همچنین از ویژگی‌های مکتب ملی نقاشی بر اساس سبک باروک در هلند می‌توان به عناصر منطقه‌ای و محلی مانند منظره‌سازی، بازنمایی ریزه‌کاری‌های رنگ و نور و تجسم‌بخشی به صحنه‌ها و اعمال عادی زندگی اشاره کرد. دایرة‌المعارف هنر درباره ویژگی‌های نقاشی بر اساس سبک باروک می‌گوید:

«در مجسمه‌سازی و نقاشی باروک، جسمیت، رنگ و بافت چیزها اهمیت دارند. موضوع و تماشاگر در لحظه‌ای خاص و غالباً مهیج به هم می‌پیوندند. این حالت جلب‌کنندگی آثار باروک از محاسبه روشنایی و تاریکی، پر و خالی، عناصر مورب و منحنی و نیز از جلوه‌های غیر مترقبه، و نقص مراتب ژرفانمایی حاصل می‌آید.



یکی دیگر از ویژگی‌های سبک باروک، نقاشی روی سقف، اسلوب‌های کوتاه‌نمایی اندام، معلق نمودن هیكل افراد در فضا، تجسم بخشیدن صحنه‌ها از دیدگاه‌های متفاوت، شیوه‌های ژرف‌نمایی، گچ‌بری، و زینت‌کاری در ساختمان‌سازی و به کمال رساندن این ویژگی‌ها است.

برخی از هنرمندانی که به سبک باروک وفادار بودند، عبارتند از: آنیباله کاراچی (7)، کاراوادجو (8)، دیه‌گو بلاسکس (9)، پیترو پل روبنس (10)، فرانس هالس (11)، رمبرانت وان راین (12)، یان ورمر (13)، نیکلاس پوسن (14)، آنتوانی وان دایک (15)، یاکوب وان رویسدال (16).

در نیمه دوم قرن هجدهم، جنبش نو کلاسیک در هنر و معماری شکل گرفت و رویکردی دوباره به هنر یونان و روم باستان و عناصر مدرسی در میان هنرمندان پیدا آمد؛ به گونه‌ای که بسیاری از مورخان هنر بر این باورند که این جنبش، واکنشی در برابر رویکرد افراطی و هنرنمایی‌های سبک باروک و تزئینات و تصنع‌ات سبک روکوکو تلقی می‌گردد؛ بنابراین، با رویکرد دوباره به هنر کلاسیک یونان و روم که پس از رنسانس، دومین بار بود که در هنر مورد اقبال قرار می‌گرفت، سبک باروک به حاشیه رانده شد و از مرکز توجه هنرمندان بیرون آمد.



استاکسیسم

استاکسیسم یک جنبش هنری بین‌المللی می‌باشد که در سال ۱۹۹۹ میلادی با اهداف ضد پست‌مدرنیستی و برای بازآفرینی مدرنیسم بنیان‌گذاری شد.

موسس اصلی آن Billy Childish می‌باشد. در زمینه‌های مختلف و از جمله نقاشی وجود دارد

آبستره جلوه‌ای از هنر نوگرا

یکی از اقدامات متهورانه که در نقاشی قرن بیستم به وقوع پیوست، نهضت هنر «آبستره» بود. عده‌ای لغت «آبستره» را به معانی «انتزاع و تجرید» تعبیر و معنی می‌کنند و معتقدند که کلیه آثار انتزاعی و تجریدی، معنی ترجمه‌شده‌ای از کلمه آبستره هستند در حالی‌که چنین نیست؛ می‌توان گفت هنر «آبستره» به آن‌گونه آثاری گفته می‌شود که بسیار مجهول و نامحسوس و غیر قابل پیش‌بینی و به‌دور از انتظار مخاطبان است و در این خصوص یکی از معروف‌ترین مفسرین و مبلغین هنر آبستره «میشل سوفر» فرانسوی گفته است: «من هنری را آبستره می‌نامم که یادآور هیچ‌گونه واقعیت شکلی نباشد، حتی اگر نقطه‌ای باشد که هنرمند از آن آغاز به کار کرده باشد.

کلیه آثار آبستره از نوع نقاشی، صرفاً برای دیدن و تماشا کردن و از نوع آثار حجمی، صرفاً برای لمس کردن نه برای لذت بردن و به خاطر سپردن ساخته می‌شوند؛ بنابر این هیچ‌یک از مخاطبان نباید در مواجهه این آثار انتظار رؤیت یک صفت اخلاقی یا یک فضیلت معنوی را داشته باشند؛ زیرا هنرمندان

این‌گونه آثار بدون در نظر گرفتن هیچ‌گونه قصد و موردی به خلق آن دست می‌زنند به همین دلیل آثار آبستره هرگز مشمول نقد منطقی نمی‌شوند، چون از یک ذهن و فکر منطقی تراوش نکرده‌اند که انتظار چنین نقدی از آنان برود. هنرمندان آبستره‌ساز هرگز نمی‌دانند که (چرا و چگونه) به این اثر رسیده‌اند ولی هنر انتزاع و تجرید، دارای هدف و مقصودی کاملاً معنی‌دار و غایتی اخلاقی-انسانی است. «انتزاع» مصدر اسم فاعل منتزع بوده و به معنی «جدا شدن و خلاصه شدن» است، از همین رو با معنی تجرید می‌تواند مفهوم نزدیک داشته باشد؛ چون تجرید نیز به معنی «مجردشدن، رها بودن و تنهایی جستن» است و به لحاظ اخلاقیات انسانی هنر انتزاعی دارای غایات انسانی بوده و پویشی هدفمند دارد. باید یادآور شوم که هنرهای انتزاعی و تجریدی، از جمله آثار مادی بوده به همین لحاظ، دنیوی بودن این‌گونه آثار کاملاً مشخص و معلوم است. در کل، هنرهای انتزاعی به آثاری گفته می‌شود که قصد دارند فرم یا شکل مورد نظرشان را تا به حدی خلاصه و تجزیه کنند که از اسم اصلی آن شیء دور نشوند و قبل از این‌که آن شیء مورد نظر به نهایت خلاصه شدن برسد، دست از کار می‌کشند و دیگر آن شیء را خلاصه و تجزیه نمی‌کنند.

هنر «آبستره» به دو دوره تاریخی تقسیم می‌شود. دوره ابتدایی آن از سال 1910 م. آغاز شد و تا سال 1916 م. ادامه یافت. در این مرحله هنر آبستره شامل یک روند ضد طبیعت بود. دوره بعدی از سال 1917 م. شروع گردید و با جنبش «دستایل هلند» همراه شد و تا به حال راه ویژه خود را پیموده است. اولین اثر نقاشی آبستره در سال 1910 م. توسط هنرمندی روسی به نام «واسیلی کاندینسکی» 1866-1944 م.) به‌وجود آمد.



این اثر به‌وسیله آبرنگ با سطوحی رنگین و با حالتی دینامیک، بدون توجه به جنبه نمایشی آن‌ها کشیده شده است. در همین سال کاندینسکی کتاب معروف خود به نام «روحانیت در هنر» را به منظور توجیه کردن نکات استتیک، جهت‌یابی جدید هنر نقاشی، به رشته تحریر در آورد. این اولین کتابی بود که در زمینه هنر آبستره نگاشته شد. چیزی که کاندینسکی را متوجه هنر آبستره نمود، ابتدا یک دامن

خوش‌رنگ و سپس یکی از تابلوهای خودش بود که تصادفاً به صورت وارونه در کنار کارگاهش قرار داشت. تحت این شرایط کاندینسکی در نگاه اول با تابلویی روبرو گردید که دارای رنگ‌آمیزی جالب و چشم‌گیری بود و وی قبلاً آن را نمی‌شناخت. همین تابلو وارونه نکته اصلی هنر آبستره را برایش روشن کرد. پس او چنین نتیجه گرفت که در یک تابلو رنگ‌ها و فرم‌ها هستند که به صورت مجرد نقش اصلی را ایفا می‌کنند. اما آنچه که موجب کشف اصول زیبایی‌شناسی توسط کاندینسکی گردید مطالعات و جستجوهایش در زمینه موسیقی بود. وی اولین طرح‌های خود را با نام «بدیهه سرایی» و آثار کامل‌ترش را تحت عنوان «ترکیب» اسم‌گذاری کرد. آثار نقاشی کاندینسکی بسیار متنوع و به شکل‌های متفاوتی عرضه شده‌اند. آثارش در ابتدا برای بیننده دارای ارزش نمایشی است و سپس با ارزش ساختمانی جلوه می‌کند. زیرا به وسیله شکل‌های کوچک هندسی پوشیده از رنگ‌های شدید به وجود آمده‌اند؛ لذا از نظر بصری مانند اشیای قیمتی به نظر می‌آیند. کاندینسکی درباره اثر هنری چنین استدلال نموده است که «رنگ» و «شکل» فی‌نفسه عنصرهای زبانی را تشکیل می‌دهند که برای بیان (عاطفه)، کافی‌اند و این‌که به همان‌گونه که صورت موسیقایی مستقیماً بر روان اثر می‌کند، رنگ و شکل نیز همان کیفیت را دارد. تنها نکته لازم این است که رنگ و شکل را باید به حالتی ترکیب کرد که به حد کفایت، عاطفه درونی را بیان کند و به حد کفایت آن را به نگرنده انتقال دهد. ضرورتی ندارد که به رنگ و شکل «نمود جسمیت» یعنی جلوه اشیاء طبیعی را بدهیم. خود شکل، مبین معنی درونی است که متناسب با رابطه هماهنگ آن با رنگ، دارای درجات شدت و ضعف است.

هنر آبستره را که با هر گونه نمایش واقعی از موضوعات، سر ستیز دارد می‌توان به دو نوع تقسیم کرد؛ نوع اول شامل آثار هنرمندانی می‌شود که صرفاً به رنگ و فرم توجه دارند و این دو عنصر تجسمی را تنها به خاطر جلوه‌های مجرد آنها به کار می‌گیرند. در تابلوهای این نقاشان، اشکال و نقوش هیچ‌گونه شباهتی با نمونه‌های طبیعت و عالم واقع آنها ندارند. رنگ‌ها نیز از رنگ‌های طبیعت پیروی نمی‌کنند و از رنگ تنها به خاطر خود رنگ و از فرم صرفاً به خاطر فرم استفاده می‌شود. نوع دوم شامل آثار نقاشانی است که رنگ و فرم را علاوه بر جلوه‌های مجرد هر یک، با توجه به معانی و مفاهیم آنها بکار برده‌اند. در این روش رنگ‌ها و فرم‌ها بدون آنکه موضوع یا شیء را به نمایش در آورند، حالات عاطفی خاصی را برای بیننده ایجاد می‌کنند. چنانچه مثلاً رنگ قرمز و نارنجی می‌توانند برای انسان حالات هیجان و شور و التهاب ایجاد کنند و برعکس، رنگ‌های سبز و آبی آرامش‌بخش و تسکین‌دهنده هستند، فرم‌ها نیز به نوبه خود چنین حالات روانی ایجاد می‌کنند. این قبیل آثار را به نام «آبستره اکسپرسیونیسم» می‌نامیم.

بداهه‌سازی کاندینسکی، طلیعه هنر غیر رسمی (Informal) عصر حاضر است (از 1945 به بعد) و ترکیب‌بندی‌های او درآمدی بر هنر کنستراکتیویسم (Constructivism) می‌باشد. در سال 1912 م. «کوپکا» هنرمند چکوسلواکی نیز آثار آبستره خویش را به نمایش در آورد. وی از اولین نقاشانی بود که با الهام از موسیقی به نقاشی پرداخت و لذا برخی از تابلوهای خود را به نام‌های «فوک قرمز و آبی رنگ مایه‌های گرم» نامید. او در حدود سال 1920 م. با همکاری چند هنرمند دیگر از جمله «بلان گاتی» و «والنسی» گروهی را تشکیل داد.

از نقاشان دیگر که با گرایش به سوی هنر آبستره آثاری به وجود آورد «روبر دلونه» بود. دلونه آثار شعرگونه خود را با توجه به رنگ‌های خالص به وجود آورد. خود او در مورد نقاشی‌هایش از «فرم-سوز» نام می‌برد.

می‌توان گفت نهضت هنر آبستره مربوط به یک منطقه خاص نبود؛ این شیوه در تمام کشورهای دنیا طرفدارانی داشت که هر یک به ترتیبی جداگانه به فعالیت مشغول بودند و در عین حال از یکدیگر تأثیر می‌پذیرفتند. «مورگان روسل» و «مک دونالد رایت» از نقاشان آمریکایی بودند که از «روبر دلونه» الهام گرفتند. این دو از سال 1913 م به بعد در این شیوه آثاری به وجود آوردند. در فرانسه و آلمان نیز به‌طور همزمان هنر آبستره به وجود آمد اما جنبش هنر آبستره در روسیه با کیفیتی برتر نمودار شد؛ به ترتیبی که بسیاری از نوابغ این جنبش از این سرزمین برخاستند. تعداد نقاشانی که تحت این شیوه، نقاشی نموده‌اند بسیارند. در میان آنها هستند نقاشانی که با آثارشان گرایش‌های دیگری به وجود آورده‌اند و به ترتیبی مبتکر و معرف شیوه‌های جدیدتری، در رابطه با هنر آبستره می‌باشند. این شیوه‌ها عبارت‌اند از «تاشیسم»، «سوپره ماتیسیم»، «نئوپلاستیسیم» و «کنستراکتیویسم»



دو مسیر عمده در هنر مدرن وجود دارد. مسیر اول - که پایه‌های آن قبل از آغاز قرن بیستم در اروپای غربی به‌ویژه در فرانسه ریخته شد- تحت عنوان کوبیسم نام‌گذاری گردید. مسیر دوم که بیشتر متعلق به قرن حاضر است و با عنوان هنر «آبستره» از روسیه آغاز شد که خود نیز به نحوی، از کوبیسم متأثر گردیده است. هدف نهایی کاندینسکی پایه‌گذار سبک آبستره این نبود که نقاشی را از محتوا پاک کند بلکه هدف او این بود که «قالبی مجرد برای تجربیات ذهنی خویش بیافریند. زیرا همان‌طور که حس رفعت‌جویی هنرمندان «گوتیک» موجب شد که معماری گوتیک مفهوم «عناصر عمودی» خود را کشف کند. به همان‌گونه نیز کاندینسکی تبیین آرمان‌های عقیدتی خویش را در ریتم‌های ویژه فرم و رنگ جستجو می‌کرد. کیفیت پویای عناصر، «تم» اصلی آثار کاندینسکی را تشکیل می‌داد. ولی این پویایی، بیشتر ناشی از حرکتی خود به خودی و درونی بود تا جنبشی آینده‌گرا. لذا در آثار او همه‌چیز در روحانیت، حرکتی پیوسته و فضایی بیکران مستغرق است و هیچ‌چیز را یارای گریز از این هستی هماهنگ و موزون نیست؛ «کل» به «جزء» رجحان اساسی آثار وی است و پل کله که در این باره می‌گوید: «هنر، مرئی کردن نامرئی است». یا به عبارت دیگر «هنر، کشف کشش‌های ناشی از جهان مرئی و امکانات اسرارآمیز بشر است که فقط روحاً می‌توان آن‌ها را حس و لمس کرد.

این جنبش در 1910 در روسیه توسط واسیلی کاندینسکی مطرح شد. در این جنبش هنرمندان با استفاده از عدم بازنمایی عینی و بیان تجسمی نوین (خط و رنگ) و با خلاصه نمودن مضامین و موضوعات، به عناصر بنیادین چون خط، سطح برای بیان کلیت و کلی گویی سود می جستند .

هنرمندان برجسته: واسیلی کاندینسکی، پیت موندریان، کوپکا، پیکابیا، فرنان لژه، هنری مور، کنستانتین برانکوزی، هپورت، الکساندر کالدر .

کنستراکتیویسم یا ساخت گرایی

کنستراکتیویسم، مکتب متداولی بود که بنیانگذار حرکت‌های هنری و معماری روسیه بود و در اصل از کوبیسم الهام گرفت . هنرمندان این سبک با تأکید بر ساختار شکل و فرم، بیان مکانیت و زمانیت فضا، تداوم و استمرار فضایی درونی با پیرامون، درصدد ایجاد آثار هنری، بر مبنای اصول و فنون مدرن مهندسی هستند.

هنرمندان برجسته: ولادیمیر تاتلین، نائوم گابو، آنتوان پوسنر، الکساندر رودچنکو .

روکوکو

واژه روکوکو از واژه فرانسوی (Rocaille) روکای به معنی سنگریزه گرفته شده است. این واژه مخصوصاً به سنگریزه ها و صدف های اطلاق می شود که در تزئین غارهای مصنوعی به کار می رود . روکوکو در حقیقت ادامه شیوه باروک بود که مخصوصاً در فضاهای داخلی با افراط در تزئینات و ریزه کاری توأم بود. در نقاشی آثار آنتوان واتو را آغازگر سبک روکوکو می دانند.

این نقاشی ها بسیار تزئین شده هستند و در آنها از رنگ های روشن و طرح های منحنی وار زیاد استفاده می گردد و از فرشتگان و سمبل های عشق به وفور استفاده می شود . پرتزه نیز در این سبک معمول می باشد

Mysore

Mysore نیک سبک نقاشی هندی است که بسیار پر جزئیات و با رنگ های خفه ای همراه می باشد . موضوع اکثر این نقاشی ها نیز خدایان هندی هستند

مینیاتور ایرانی

مینیاتور در لغت به معنی کوچکتر نشان دادن است. در نقاشی های مینیاتور، تصاویر، شباهتی با عالم واقعی ندارند. حجم و سایه روشن هم به کار نمی رود و قوانین مناظر و مرایا رعایت نمی شود. مناظر نزدیک، در قسمت پایین نقاشی و مناظر دور در قسمت بالای آن به تصویر در آمده است. تمام چهره ها به صورت "سه ربع" دیده می شوند و حدود آن را از بناگوش تا حدقه ی چشم مقابل است. البته گاهی هم چهره ها به صورت نیم رخ و به ندرت از پشت سر، تصویر شده است. هنرمند به کشیدن پیکرهای انسانی تاکید چندانی ندارد، بلکه علاقه ی او بیش از هر چیز به کشیدن لباس های فاخر بر تن شخصیت های تصویری خود است و گاهی برای نشان دادن شکل خاص پوشاک، دست و پا را می پوشاند، حتی گاه قامت را بلند تر نشان می دهد تا بهره گیری از امتیاز قبای بلند، میسر شود.

مینیاتور عثمانی

مینیاتور عثمانی سبکی از نقاشی و مشابه با مینیاتور ایرانی می باشد و در آن از رنگ های شفاف سبز و آبی و قرمز استفاده می شود.

گل و بلبل یا Bird-and-flower

یک جورایی شاید سبک عجیبی باشد. این سبک همون طور که از اسمش پیداست روی موضوع تاکید داره و یک سبک نقاشی چینی محسوب می شه. موضوعات این نقاشی به طور خاص فقط و فقط شامل پرندگان، گلها، ماهی ها و حشرات می شود. البته می توان انواع گیاهان یا حیواناتی مانند سگ و گربه را نیز درون این تصاویر دید.