سبک شناسی هنری

مولف: سید محمد میرکمالی

www.PooyaFile.com

اثر هنري واقعي چيزي نيست جز سايه‌اي از كمال خداوندي. (ميكل آنژ)

۲. هنر دروغي است كه حقيقت را بيان مي‌كند. (پيكاسو)

۳. هنر واقعي را مي‌توان چنين توصيف كرد: فشاري وسوسه انگيز در وجود هنرمند خلاق. (آلبرت اينشتين)

۴. هنر ، آنچه را طبيعت از تكميل آن ناتوان است كامل مي‌كند. (ارسطو)

۵. هنر بايد از خشونت جلوگيري كند و فقط هنر است كه از عهده چنين كاري بر مي‌آيد. (لئون تولستوي)

۶. هنر ملكه همه دانش‌هايي است كه آگاهي را به مردم جهان منتقل مي‌كنند (لئوناردو داوينچي)

۷. هنر همان كشتي شكسته‌اي است كه در آن هر كس به فكر نجات خويش 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.

- مادەگرایی

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. نوگراییمنادی 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 عرفی گرایی (سکولاریسم) است. در فلسفه متجدد عقل محور است نه جهل، موازین یا باید عقلی باشند یا باید اصولا 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 مسلما تغییر خواهد کرد، نوگرایی نخستین دلیل پیشرفت علمی بشریت در تمام دورانها بوده است، تبدیل کیمیاگری به شیمی دقیقا یک محصول از نوگرایی است، پیدایش کلینیک و بیمارستان به جای سقاخانه 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. علت ها و معلول ها 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 شهروند هستند، و به جای مکلف بودن محق هستند یعنی حقوقی دارند که این حقوق باید توسط حاکمان پرداخته شود. مثلا مردم حق دارند که آزادی اندیشه و بیان و پوشش داشته باشند و دولت وظیفه دارد این شرایط را ایجاد بکند. 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 اصولا 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 نقاشی ها دیگر تصاویر مذهبی و یا کاخها و غیره نیستند، تصاویر و نقاشی ها 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)گاها هنر دیرین فراموش می‌شود و برخی هنرمندان ایرانی هم ناجوانمردانه آنها را کنار می گذارند ،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 گاها برای مدت مانی سری بلند می‌کنند. در صورتی که هنرمندانی چون مارسل دوشان ،تولوز لوترک و ...،هنرمندانی که دستی در هنر دارند و حتی با مرگشان هم حضورشان بی رنگ نشده است از سنت ها و نقشمایه‌های شرقی و ایرانی و چه و چه و چه استفاده می‌کنند ،رشد اثر خود را در این نقش مایه‌ها می بینند و با استفاده از جادوی رنگ ها و نقشمایه هاشان زندگی را به اثر می بخشند که آن را مانند همان رنگ و نقش جاودانه و قابل استفاه برای تمام زمانها می‌کند.

نوگرایی در ایران

با اینکه جامعه ایران حرکت هایی 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 بیش 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 فرهنگ ها شبیه هم شوند. وجود تفاوتهای بنیادی بین نژادها و فرهنگ ها ایجاب می‌کند که نسخه مدرنیته به گونه‌های متفاوت و به صورت بومی و با لحاظ کردن روحیات فرهنگ بومی برای فرهنگ های مختلف پیچیده شود.[۲].

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 (۱۹۴۰-۱۸۷۹) در سوئیس متولد شد و در ۱۸۹۸ برای تحصیل در رشته هنر به مونیخ رفت. اگرچه **کله** و **کاندینسکی** سالها در "باواریا" زندگی می کردند اما بنظر می رسد با یکدیگر آشنایی ندا شتند. آنها سرانجام در سال ۱۹۱۱ با یکدیگر ملاقات کردند و کله سال بعد در دومین نمایشگاه بلاریته شرکت کرد. رویداد مهم دیگر ملاقات وی با **ربردلنه** 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 مجموعه ای 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 می سازد. این مقاله آمیزه ای 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 داشتهایی 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 ریه**، منتشر شد.

سخن گفتن در اینجا در حضور آثارم که باید خود بیانگر خویش باشند بسیار دشوار است. اگرچه بعنوان یک نقاش احساس می کنم 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 برمی آیم؟

فکر اینکه شما سخنانم را نه به تنهایی بلکه مکمل نقاشی هایم تلقی می کنید مرا آسوده می سازد. اگر تا حدی در این کار موفق شوم بسیار راضی و خشنود خواهم شد.

بعلاوه برای اینکه به زیاده گویی متهم نشوم سخنان خود را محدود می کنم به توضیح روند خلاقی که درطی تکمیل یک اثر هنری در ناخودآگاه هنرمند روی می دهد.

به نظر من هنرمند تنها درصورتی مجاز به استفاده از کلمات خواهد بود که هدفش مطرح کردن دیدگاه جدیدی باشد. درواقع 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 وامی دارد. اما این مسئله ممکن است باعث شود من تنها گرایشات خود را دنبال کنم، بدون درنظر گرفتن این امر که شما بیشتر با محتوا آشنا هستید تا با فرم. به همین دلیل درباره فرم هم مطالبی را مطرح می کنم و سعی می کنم 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 درنظر 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، می توانیم به درک متقابل دست یابیم.

این امتیاز کوچک و به ظاهر بی اهمیت باید به هنرمند داده شود. او در مسائل دیگر بقدر کافی مشکلات دارد. می توانیم در اینجا ازیک 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 واین آرایش بالنده را من به ریشه درخت تشبیه می کنم. از ریشه است که انرژی همانند شیره درخت، در هنرمند جریان می یابد و به چشمانش می رسد.بنابراین او حکم تنه درخت را دارد.

خسته و منقلب از فشار جریان او تنها دیده هایش را در اثرش پیاده می کند. تاج درخت در زمان و مکان گسترش می یابد، اثر هنرمند نیز دقیقاً چنین حالتی دارد.

همه قبول دارند که تاج و ریشه درخت یکسان رشد نمی کنند. میان بالا و پائین درخت هیچ تشابه ظاهری وجود ندارد. کاملاً واضح است که عملکرد گوناگون اجزای مختلف در آنها تفاوتی بوجود می

www.PooyaFile.com

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، هردو 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 درنظر گرفتن بررسی هایی که هر جزء به تنهایی ایجاب 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 جائی قرارگرفته 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 درنظر 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 – تنالیته و رنگ، فاکتورهای ظاهری که هرکدام 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.

تنالیته 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 تنالیته های مختلف است که نسبت به هم قابل مقایسه اند. بعلاوه رنگهای

www.PooyaFile.com

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 شرینی 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 محدویتها 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 درصورت 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 ارتباط ها 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 می کنند یعنی نتیجه ترکیب آنها بدین ترتیب، خاکستری خواهد بود.

به نظر من هنرمند تنها درصورتی مجاز به استفاده از کلمات خواهد بود که 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 هرسه 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

www.PooyaFile.com

آبی قرار می گیرد. حالا سه رنگ اصلی وسه 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 تعابیر 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 تفاهمات 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، فردعادی 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 اورا 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 یانه.

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 شبحی باقی بماند که نمی تواند از نابودی خود جلوگیری کند. زیرا انسانی که فقط به دنبال موضوعات مورد علاقه خویش است،

www.PooyaFile.com

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 استوارباشد دوحالت وجود دارد، یا هدف از خلق آن تنها ایجاد آرایشی در مراحل میانی بوده ویا به کلی مخالف چنین تصوری. اگر چه به این دلیل می گویم مرحله میانی تا آن را از وضعیتی 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 اید .

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 درظاهر 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، تنالیته 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 تنالیته، 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 تنالیته 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.

www.PooyaFile.com

تنالیته 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 تنالیته 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 رمانتیسم 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 رمانتیسم 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 فرم ها 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 محصول نهایی آن است و می پذیرد که روند آفرینش نمی تواند درحال حاضر تکمیل شده باشد و ادامه گسترش جهان آفرینش را از گذشته به آینده 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

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، فردعادی که از بیرون به تصویر نگاه می کند این کلمات وحشتناک را بکار می برد: " اما این که هیچ شباهتی به عمو ندارد".

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 ببخشیم 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 میکروسکپی، 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 دیروزها- 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 هرحال من نمی خواهم یک مرد را آنگونه که هست بکشم بلکه می خواهم فقط آنگونه که می تواند باشدنقاشی 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 تنالیته 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 تنالیته 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: **یمان،** از من خواستن که توضیحات خلاصه ای در موردشون بنویسم. شاید شما هم مثل من یه چیزای کوچیکی از اینا یاد بگیرید. شروع می کنم! :

۱- **Illustration** یا ایلوستراسیون: 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** (ایلوستراسیون 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 توامان 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 دستورالعملهای 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 سوژه 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 شیی 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 شناختی 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 عناصرو 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 سوژه 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 میکند. 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 شیئ 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 اکثریت 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 پردازه. 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** یا 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 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 سال۱۸۷۴ 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 شده‌است. نام امپرسیونیسم را نقادی به نام لویی لِروی 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. مثلا، به جای ترکیب رنگهای ابی و زرد برای تولید سبز انها دو رنگ ابی و زرد را مخلوط نشده بروی بوم قرار می‌دهند تا رنگها «حس» رنگ سبز را در نظر بیننده به وجود بیاورد. انها در نقاشی صحنه‌های زندگی مدرن در عوض جزئیات، تأثیرات کلی واضح را نشان می‌دهند.

ادگار دگا

فهرست مندرجات

]نهفتن[

- ۱ پیشینه
- ۲ ویژگی ها
- ۳ سالشمار امپرسیونیسم
- ۴ هنرمندان مطرح
- ۵ امروز
- ۶ جُستارهای وابسته
- ۷ منابع

]پیشینه

درآخرین 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 سربازدند 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، برشا موریسون و آلفرد سیسیلی شد.
- ۱۸۷۰ جنگ سال ۱۸۷۰ - این جنگ موجب جدایی موسسان گردید.

فردریک بازیل درجنگ کشته شد، آگوست رنوار مجروح شد، ادگار دگا داوطلب جنگ شد، پل سزان در پروئنس پناه گرفت، کامی پیسارو، کلود مونه و آلفرد سیسلی به لندن رفتند.

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

www.PooyaFile.com

- ۱۸۷۴ در این سال آنها آثار خود را در *نادار*، 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 نادار شرکت کند، در این نمایشگاه ۷۴ اثر از ادگار دگا و همچنین آثاری از برت موریست به نمایش در آمد.
- ۱۸۷۹ حضور برث موریست در نمایشگاه سال ۱۸۷۹ بیانگر از هم پاشیدگی گروه شد. آگوست رنوار ترجیح داد تا آثار خود را به تالار رسمی بفرستد.
- ۸۱-۱۸۸۰ دگا به همراه پیسارو کوشید تا اتحاد گروه را حفظ نماید اما تلاش‌های وی باشکست مواجه شد زیرا مونه، سیسیلی و آگوست رنوار در نمایشگاه پنجم که درآوریل سال ۱۸۸۰ افتتاح شد حضور پیدا نکردند با این وجود آثار هنری گاگوین برای اولین بار در این نمایشگاه به معرض نمایش گذاشته شد. در سال ۱۸۸۱ برخی از امپرسیونیست‌ها از جمله پیسارو، دگا، گابلومین، و برت موریست به نادار برگشتند.
- ۱۸۹۴ در سال (۱۸۹۴) ۳۹ اثر هنری از میان ۶۵ اثر اهداء شده توسط کایبوت 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 به سزایی داشت.

کامی پیسارو

[هنرمندان مطرح

- ژرژ سورا
- کلود مونه
- پیر آگوست رنوار
- آلفرد سیسلی
- 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 ۱۸۷۰و۱۸۸۰،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 دعاهایش را با

www.PooyaFile.com

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 مجبوبیت 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. هرآنچه 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"...

www.PooyaFile.com

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 کاربست 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

امپرسیونیسمImpressionism

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 یك انجمن بی نام تشکیل داده بودند، در محلی سوای سالن رسمی، یعنی در استودیوی عکاسی نادار Nadarنمایشگاهی برپا داشتند .نمایشگاه غوغایی به پا کرد و روزنامه نگاری به نام لوروا Leroyپس 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 واکنش های 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 یك از آنها آزادانه و بنابر نبوغ خویش، خود را از اصول متشکله ی امپرسیونیسم انباشتند و کمال بخشیدند .**

نقاشان امپرسیونیسم عموماً بین سال های ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۱ متولد شدند: پیسارو – مسن ترین 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 بدعت گذاران جوان در حدود سال ۱۸۶۰ از نقاط مختلف به پاریس آمدند و گردهم 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 سال های 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، اثیری و رنگ آگین بود .

پیسارو و سیسلی همچنان با**کوروCorot**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 ۱۸۶۳پرچمدار مکتب نویی شد که پیشروان آن در کافه ی گره بوا یکدیگر را ملاقات می کردند .

www.PooyaFile.com

در سال ۱۸۶۹، مونه و رنوار که فیگورها و کمپوزیسیون های هوای آزادشان ملهم از کوربه Courbet بود، در بوژیوال (دهکده ی کوچك کنارسن) 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 مواج رودخانه می شکست. کوشش برای القای تحرك و سرور این چشم انداز که پیوسته آنها را برمی انگیخت، موجب کشف بِلا اراده ای اصول تکنیکی ی امپرسیونیسم شد :**تقسیم سایه ها و درخشش ناثابت لکه های رنگ، دید جدیدی به وجود آورد که نه از یك تئوری، 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 دوبینی به «دوران روئل» - 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، نزدیك 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 صُوَر 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 کوچك 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 سیستماتیك روشن تر و سایه ها نیز رنگ آمیزی شدند. رنگ های مرتبط کننده ی خاکستری و قهوه یی مورد استفاده**کورو**، 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 باریك 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 مشترك 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 مبرا از زمان و مکان، ولی دارای یك منشأ کلی از ارزش ها بود. به این ترتیب نقاشی بدون بهره گیری از بار ادبیات، محتوای خویش را القا می کرد .

www.PooyaFile.com

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 استتیکی، آشکار ساخت .

بعد از ده سال پایداری دلیرانه در مقابل اهانت های مداوم، و ارائه ی آثار گرانقدر، 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 مؤسسین 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 گوك (18) گوگن(19) ، لوترك(20) با آن که از امپرسیونیسم تغذیه کرد ولی بر علیه آن بپاخاست – علیرغم همه ی کوششهای «دوران روئه»، گروه اصلی، کاملا از هم پاشید .

پراکندگی مکانی (پیسارو در ارانی، مونه در زیورنی، سیسلی در سن مامه، سزان در» اکس آن پرووانس» و رنوار، پس از رفت و برگشت بسیار در پرووانس اقامت کرده بودند (با اختلاف در اصول استتیکی آنها همراه بود. در آن هنگام، به گفته ی» لونلوونتوری«(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 تکنیك بعضی از امپرسیونیست های بعدی نضج گرفت و عبارت بود از الحاق تکه های کوچك 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 آکادمیك 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 بِلا 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 دینامیك با طبیعت و زندگی و - در پیروی از پیشوایی مانه - برای درهم شکستن تمام آیین های قراردادی و تمام قیود آکادمیك 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، بکله 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

www.PooyaFile.com

آوردن مردم آن زمان، چه می توانست کرد؟ مردمی که دیدشان توسط مدرسه ی هنرهای زیبا (به عنوان نمودی از تحجر 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 رآلیسم، 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 رآلیست کارش را بر یك 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 رآلیستی، احساس گرایی امپرسیونیسم قرار دارد، وحدت شیوه ی آن بر مبنای کشف و شهود فردی و بر انتخابی عاطفی که در قید هیچیك 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 یك 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 رآلیسم رهایی بخشید و خلوص آن را تجدید کرد .

امپرسیونیسم که به قیمت تلاشی قهرمانانه استقلال خود را بدست آورده است، به بیان دید اخلاقی رُك گویانه ی زمان خویش، صداقت، گرایش به سوی آزادی فردی و برابری اجتماعی و برداشت شاعرانه یی 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 تا1880 ، 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. مهعذا، علیرغم پیچیدگی افکار و عقاید و نهضت های گوناگون، یك وحدت معنوی گسترده، از سال ۱۸۶۰ تا ۱۹۰۰، تمامی این دوره – که شاید بتوان به آن امپرسیونیسم اطلاق کرد – را مشخص می کند. دوره یی که نقاشی به دلیل ظهور نوابع 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 .

*قوس و قزح: رنگین کمان

1)Monet

2)Renoir

3)Pissarro

4)Sisley

5)Cezanne

6)Degas

www.PooyaFile.com

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

امپرسيونيسم
اولين بار لفظ امپرسيونيسم را منقدان فرانسوي براي تمسخر و هجو نقاشان جواني مانند مونه،رنوار،پيسارو،سيسلي،س زان،دگا،گيومن و موريزو به صورت امپرسيونيست ها به كار بردند كه اين واژه را از نام تابلوي از مونه به نام امپرسيون:طلوع آفتاب گرفتند.
امپرسيونيسم به علت بدعتي كه در هنر نقاشي بوجود آورد،نخستين جنبش مدرن محسوب ميشود.
هدف امپرسيونيسم ها دستيابي به نوعي طبيعت گرائي متعالي بود كه از طريق تجزيه ي شدت و ضعف رنگ و ارائه ي بازي نور بر سطح اشياء حاصل ميشد.
استفاده از لكه هاي رنگي كوچك و روشن و فقدان خط كناري،ثبت فوري و بازنمايي دقيق جلوه هاي نوري كار در فضاي آزاد(البته اگر عمر كفاف داد در مطالب بعدي راجع به هنرمندان امپرسيونيسمي ميگم كه بودند هنرمنداني مانندادگار دگا ولوترك كه محيط هاي بسته را براي مضامين خود انتخاب ميكردند)و انتخاب مضاميني از طبيعت يا مشهودات روزمره همگي از ويژگي ها ي مشترك آثار امپرسيونيسمي است.

www.PooyaFile.com

تكه هاي رنگ با ضربات كوتاه قلم كنار هم گذاشته ميشدند و از طرق مجاورت و تاثير گذاري بر هم بود كه رنگ نهايي در نگاه بيننده شكل ميگرفت.
دلمشغولي هنرمند امپرسيونيستي بيان و انتقال دريافت آني و مستقيمي بود كه از لحظه ي يگانه ي انگيزش احساساتشان حاصل ميشود.
تابلوي امپرسيون:طلوع خورشيد مونه

كلود مونه

اين هنرمند نماينده و پيشرو مكتب امپرسيونيسم شناخته شده.طرز كار وي بسيار جالب بود و تازگي داشت:رنگها را با نوك تيز،پهلو و پهناي قلم،كنار هم قرار ميداد و چنان رنگ آميزي ميكرد كه مناظر واشياء 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 كليساي روئن را نقاشي كرد.

ادوارد مانه

مانه دنباله ي كار كوربه نقاش شهير سبك رئاليسم را به صورت تازه اي ادامه داد.طرز فكر مانه و كوربه متفاوت بود و از نظر اخلاق نيز با هم تفاوت داشتند.كوربه به موضوعات عاميانه و توده مردم توجه ميكرد و كلا تما يلات چپ داشت.ولي مانه يك بوژوا بود و موضوعاتش را موافق سنخ فكر بوژوا انتخاب مي نمود.براي او اهميتي نداشت اگر مثلا زن عرياني را در ميان جمع مردان نقاشي ميكرد.بايد گفت مانه خود را ازقيد موضوعات اخلاقي و اينكه مراعات اخلاق را در هنر بكند بركنار كرد.
در اين دوران از تاريخ هنر از ميان برداشتن قيود اخلاقي اقدامي بود كه هر نوخواهي براي آن مي كوشيد،و مانه نيز يكي از آنان بود و سخت هم مورد اعتراض قرار گرفت.مانه دريافت كه شكل ها را با ايجاد اختلاف رنگ،بهتر ار تفاوت بين سايه روشن ها آشكار ساخت. تابلوي قايق نشينان تحولي ديگري در روش وي محسوب مي شود و بعدها توسط بسياري از نقاشان به كار گرفته شد. وي در اين تابلو صحنه اي غرق در نور آفتاب را به نمايش مي گذارد كه حتي در سايه نيز جلوه اي از نور و درخشندگي به نمايش در آمده است.

نئو امپرسيونيسم

نئو امپرسيونيسم هم ادامه امپرسيونيسم است و هم واكنشي نسبت به آن.نئو امپرسيونيسم ها هم مانند امپرسيونيسم ها سركارشان با نور و رنگ بود ولي بر خلاف امپرسيونيسم ها كه تجربي و خودانگيخته بودند،
نئو امپرسيونيسم ها قائل به اصول علمي و تركيب بندي به شدت فرموله شده رنگها بودند.به تفاوت دو نقاشي زير دقت كنيد
لومون دولاگات اثر رنوار

www.PooyaFile.com

بعد از ظهر یکشنبه در گراند ژات اثر ژرژ سورا
پیشروان نهضت نئو امپرسیونیسم سورا،کامیل پیسارو و سینیاك بودند.
اصولي كه اينان برقرار كردند،عبارت بود از:مطالعه ي علمي رنگ و تفكيك نظام مند رنگ مايه ها كه تا پيش از اين به صورت غريزي بود، سورا بر خلاف مونه و همفكرانش كه شكل و جمعيت را به تدريج و با رنگ پردازي خاص خود محو و مه آلود مي كردند قتلب صريح و روشني به فرم ها ميبخشيدند و به خط اهميت ميدادند.

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(آتلیه 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 تصنعی 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 صرفا 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 بعدا 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 دردومین 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 مشترك 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.
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

www.PooyaFile.com

نقاشی می شدند. آنان با "کم ارج کردن خطوط اشیا" ارجحیت خصوط 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 هرچقدر 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 کلنجار 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 کشوید 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 جوّ 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 نئوامپرسیونیسم 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 کاربست تک ضربه های قلم مو بر روی بوم، خاص خود امپرسیونیست ها بود .

در دهه1890 ، 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 کَره 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 كار خلاقه - اثبات و كشف دوباره ی نقاشی بود. از نظر او، دنیا، یکباره و برای همیشه در يك قالب ثابت زیست نمی کرد، بکله 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 تحجر اجتماعی) منجمد شده بود.حتی وقتی ژروم (نقاش فرهنگستانی) 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 کشفِ 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 متاثر از آن یا در مقابل آن بود .

نئوامپرسیونیسم :

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 نئوامپرسیونیسم، 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

www.PooyaFile.com

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 ونگوگ**)(1890-1853)"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 ونگوگ 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 مبانی 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 وفاداربودند درواقع 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 طورکلی امپرسیونیستها اعتقاد داشتند که ریتم فیلم دارای قدرتی است که می تواند برانگیزاننده رویا باشد. و این رویاگونگی 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 هردو) 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 دربرش فیلم بود.
آثار امپرسیونیستی : Paul Elson

پسادریافتگری

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از پسا-دریافتگری)

پرش به: ناوبری، جستجو

با نودریافتگری اشتباه گرفته نشود.

پسادریافتگری (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

www.PooyaFile.com

۴ منابع

] پیشینه

پست امپرسیونیسم:
اين واژه را راجر فراي باري اولين بار در نمايشگاهي كه در لندن با عنوان (مونه و پست امپرسيونيسم ها)ابداع كرد.و از آنجا كه برجسته ترين آثار نمايشگاه به سزان،گوگن و ون گوگ تعلق داشت (البته ون گوگ را ميتوان به علت بيان احساسات دروني خود و حساسيت فراوان وي نسبت به جهان بيروني خود و نقاشي طبيعت به صورت اغراق آميز براي بيان رنج آدمي نقاشي اكسپرسيونيستي نام برد.خود من نفهميدم كه آخرش اون امپرسيونيسم بود يا اكپرسيونيسم)از آنها به عنوان شخصيت هاي محوري اين گرايش ياد ميشود.
در دوره ماقبل امپرسيونيسم نقاشان سعي ميكردند با حجم دادن و سايه زدن شياء شكل ها را سه بعدي و تو پر نشان بدهند.مانند نقاشي سنگ شكنان گاستاو كوربه كه از نقاشان سبك رئاليسم 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 امپرسیونیست‌ها)) نامید.

[] هنرمندان

پل سزان، ونسان ونگوگ و پل گوگن را از هنرمندان این سبک می‌نامند. در میان این هنرمندان سزان شهرت خاصی دارد. شیوهٔ کار وی به گونه‌ای بود که او را صاف کنندهٔ راه برای سبک کوبیسم می‌دانند.[۱]

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

زندگی هنری

پل سزان در شهر اکس آن پرووانس 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 می‌کرد و تا ۱۸۹۵ که نخستین نمایشگاه انفرادی وی در گالری ولار (دلال آثار هنری) برپا گردید، در پاریس شهرت چندانی نداشت. ولار در سال‌های ۱۸۹۸ و ۱۸۹۹ نیز آثار وی را به نمایش گذاشت، و پس از آن، سزان هر ساله (بین سال‌های ۱۹۰۲-۸۹۹) کارهای خود را در «سالن مستقل‌ها» عرضه کرد. مجموعهٔ بزرگ‌تری از آثار وی بین سال‌های ۱۹۰۶-۱۹۰۴ در «سالن پاییز» به نمایش درآمد. او در همان شهر محل تولدش درگذشت. نمایشگاه بزرگ «یادوارهٔ سزان» در ۱۹۰۷ در پاریس بر پا گردید. سزان را به خاطر دستاوردهای بزرگ هنری‌اش، «پدر هنر مدرن» لقب نهادند[۱].

www.PooyaFile.com

جاده‌ای در شان‌تی‌یی، 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 آزرده 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 می کرد، و دغدغه یافتن مشتری برای تابلوهایش را نداشت. بنابراین می توانست 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 می کرد 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 پایبندی مطلق خود را به دریافت‌های 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

www.PooyaFile.com

اکس-آن-پرووانس

ملیت فرانسوی

سبک نقاشی پسادریافتگری

پل سزان (۱۹ ژوئیه ۱۸۳۹ ۲۲- 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 می گذاشت.

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 آزرمگین 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: ۲۰۰۹-۰۱-۱۵

Re: پل سزان

www.PooyaFile.com

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 زاده‌شد. 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 کودکیی آرام و پرنواز داشتند. در ده سالگی او به دبستان شبانه روزی سنت جوزف در آیکس 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 تکیده 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 وبرای هم پیوندی هایی رازگون، که همان آشفته سری نا آشکار هردوی ما بود برای رسیدن به فرازمندی، به هم گراییدیم. هشیاری برتر ما در تراز با آن ناکسان کودن بی سروپا که با دیو خویی کتکمان می‌زدند بیدار می‌شد."

در سالهای ۱۸۵۹-۱۸۶۱ سزان با به سرنهادن به خواست پدر در دانشکده حقوق دانشگاه آیکس آموختن پرداخت و در همان هنگام آموختن راستا نگاری را دنبال گرفت. در ۱۸۶۱ پس از گفتگویی ناخوشایند با پدرش که بر آن بود تااو را از رفتن به پاریس برای آموختن نگار گری بازدارد سزان جوان رهسپار پاریس شد اما آشنایی با کارهای نوآورانی چون اوژن دولاکروا ، گوستاو کوربه او را بخود بس ناباور و دلسرد ساخت.

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت‌نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

www.PooyaFile.com

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 پرده‌های نخستین اش می‌آمد. این گشت گارهایی بود از کشتار و دریده گری rapes و پتیارگی . به گفته ی تاریخ دان هنری فرانسوی ژان- کلود لبنستین "سزان جوان میخواست که تماشاگرانش را به جیغ کشیدن وادارد.. او از هرسوی راستاپردازی، رنگ آمیزی، ارته، اندازه بندی و گشت گار گزینی آفند می‌کرد ... او دد منشانه همه ی دوست داشتنی ها را در هم میشکست " و از این روی بود که سزان از نهادها ی نگارگرانی چون تن وایی های هنری erotic art تیتیان و بد افتادهای گویا پیروی می‌کرد. 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 می‌دهند. بیشتراین کارها که گاه با کاردک 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-چهر نگاری بودند. کارهای اندام نگاری پنداری او بیشتر پتیاره انگیز و تند خویانه با رنگ آمیزیی بی پروایند و نماد از دلبستگی او به دلاکروا می‌دهند. و این پیداتر ست در باز نگاره‌های او از کارهای دلاکروا . هرچند این کارها پختگی شیوه ی دلاکروا را ندارند. به هر روی سزان آسیمه سر و آشفته بسیاری از پرده‌های 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 آذرده دل گردید و از همه سختتر آنکه نگاره‌هایش 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 می‌گفت و سی سال از آن پس از او به آوند " پیساروی فروتن و سترگ " یاد می‌کرد.

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

www.PooyaFile.com

تاریخ ثبت‌نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

Re: پل سزان

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

چرخه ی ساختارگی ۱۸۷۰-۱۸۸۰

.سزان سی ساله بود که شیوه ی نگاره گری خویش را دگرگون نمود. رنگ آمیزی سیاه و هوای مرده ی پرده‌هایش گام به گام به رنگ های زنده ی چشم انداز ها یش 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 وتنداری 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 زناشوییی 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 وفرزند خویش را باخود به پونتوآ 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 آیی های در انگاشت گران گروه بتینوی که از نگاره گرانی چون فردریک بازل ، لوئی ادموند دورانته هنری فانتن-لاتور ، ادگار دگا ، کلود مونه ، پیر- اگوست 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 درمیهمانی شامی با او و گروهی دیکر از هنرمندان در روستایی نزدیک پاریس در پاییز۱۸۹۴ 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 سپاسی 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."

www.PooyaFile.com

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 هراز 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 " المپیای 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 الیمپیای 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 نمایشکاه انگاشت گران در ۱۸۷۷ با شانزده پرده انباز کرد که در بهترین جای نمایشکاه به تماشا گذارده شدند. اما پرده‌ها تماشاگران را ناخوش آیند بودند. و در زمره این تماشاگران دوراند روئل 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 گرایی "چیزی استوار و پایدار، همچون هنر در موزه ها" بسازد" و باز می‌گفت که آرمانش آنست که "باز آفرین کارهای پوسن باشد در نپیتر {طبیعت)" ونوآوری های او از کارهای درانگاشت گرایان فراتر شد و اینک او را کنار پساامپرسیونیستانی چون سورا، ون گوگ و گوگن در شمار می‌آورند.

برای سالیان دراز زیستهای خاموش و چشم اندازها آوندهای هسته ای کارهای او بودند. او بیش از دویست 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 اندازها و زیستهای خاموش خودرا به دگرگونی نگاره می‌کندو می کوشد تا ریختهای 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 نمایشگرآن.

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت‌نام: ۲۰۰۹-۰۱-۱۵

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 آفرینندکی خویش نزدیک شده بود. مرده ریگ پدر اورا از نگرانی بی نوایی رهایی داده بودو او روزگار خویش را به نگاره گری می‌گذراند . در این چرخه او با برنارد و گوگن و ونگوگ در پیوند بود و روزگار زندگی را به تنهایی با خانواده اش در آپکس سر می‌کردو 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 می‌کرد و شاهکارهای خویش همچون نو جوانی با جلیقه سرخ، گلدان آبی رنگ، و ماردی گرا ، و بسیار از چیدگی ها ی پرده‌های بزرگ تن شویان را آفرید. ارته ی او از ریشه دگرگون شد و ریخت ها و رنگها در چیدگی پرده آنچنان سامان گرفتند تاکه بهترین هماهنگی را در بستگیی باستانه فراآورند. در پرده ی زنی با قوری قهوه او رنگهایش را در لایه‌هایی نازک بر روی هم می گذارد تا سنگینی و ناسازشی همچون پرده‌های آبرنگ بیافریند.

فراتر از همه، پرده‌های زیستهای-خاموش سزان هستند که بنیانی ترین بهره گیری های او را از پژو هش هایش در وست ها ی میان رویه و ژرفا را نمایان می‌دارند. برای نمون در پرده‌های 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 می‌کند. تماشاگران می پنداشتند که او طراحی یاد نگرفته ولی کژگاری های او همه از سر آگاهی ست. او گلدان آبی رنگش را کج می‌داردو و یا دسته ی یک کوزه را درازتر می‌کشد ویا یک ظرف یا کاسه را سربه پایین می‌کشد آنچنان که گویی به ترازا روی میز گذاشته نشده تا به تماشاگر ارجمندی و برازایی ریخت ها رادر ترازی هوشمند نشان دهد.

در سالهای فرجامین دهه ی ۱۸۸۰ سزان روشنایی ویژه ای را آفرید که در نپیتر (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 رویه‌های رنگین خویش را در لایه‌های 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 پرده‌های پشت سرهم او از کوه سنت ویکتوار به کامیابی رسید. او این کوه را بیش از شصت باد در پرده‌های رنگ وروغن 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 می‌رسند را به دور ریخت. سزان خط افق را پایین آورد و رویه‌های افقی و عمودی را با یکدگر آمیخت و آن ها رابا 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 حرفه‌ای

www.PooyaFile.com

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت‌نام: ۲۰۰۹-۰۱-۱۵

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 آشکاری 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 وآتشین 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 بازکاو هنری با زبانی تیز و برنده به پشتیبانی از مانه برخاست و با باوری سهمگین از مانه که هنوز حتی اورا 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 اورا بی تاب می‌کرد این بود که هرگز نیروی هویداگری خویش را به شایستگی نداشت زیرا که توان آفرینندگی او از زایش یک شاهکار سرباز 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

www.PooyaFile.com

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 انگیخته 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 ازورق 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 ثبت‌نام: ۲۰۰۹-۰۱-۱۵

www.PooyaFile.com

Re: پل سزان

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

چرخه ی استادی و فرزانگی ۱۸۹۰-۱۹۰۰

در دهه ی ۱۸۹۰ سزان کارهایی چون لاله‌ها و سیبها، ورق بازان، زیست خاموش با سبد 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 درآنجا 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 چوبشان جداکرده و آنها را لوله شده به نمایشکاه 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 پیشرواو 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 ثبت‌نام: ۲۰۰۹-۰۱-۱۵

www.PooyaFile.com

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 هنگام 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 خودرا 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 نگاره‌های خویش آرامش می‌یافت و از این روی بود که در ۱۹۰۲ خانه ای به همراه یک کارگاه نگارگری برای خود بر فراز تپه‌های آیکس ساخت. هنگامی که برای نگارگری به هوای آزاد می‌رفت همچون کشتگران جامه بر تن می نمودو با گاری اسبی که با مخمل سرخ آراسته شده بود به جایگه نگاره گری می‌شد.

در سالهای ۱۸۹۹ و ۱۹۰۱ از او درخواست شد که در نمایشگاه ناوابستگان پرده‌هایش 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 نماشاگران که می پنداشتند سزان درگذشته است از این که او را هنوز در میان خویش میدیدند به شادی می‌آمدند و برای سزان این مایه ی خرسندیی دیر رسیده بود واین 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 پا فشارانه دنبال می‌کرد ومی گفت که آرزو دارد تا "منحنی های اندام رنان را با شانه‌های تپه‌ها به پیوند آرد" و می‌نوشت که "هنگامی که رنگ در توانگرترین خویش است ریخت به برترین برازایی می‌رسد". تا آنکه در یک روز بارانی هنگامی که با افزار نگارگری بر پشت خودرا در جاده ای گل آلود به پیش می کشید به سکته دچار آمد ودر 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 سالکی درگذشت .

yady

کاربر حرفه‌ای

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت‌نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

www.PooyaFile.com

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 بس 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 پرده‌های 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 پرده‌های خویش آشکاری دهد و این به دریافت هنر شناسانی چون کیث رابرتز "هنری ست که هنر می آفریند."

پژوهش دیداری سزان پزوهشی 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 کناره‌ها در نپی تر و طبیعت دیده نمی‌شود زیرا به باور او همه چیز در نپیتر رنگ دارد. در گفتگویش 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 نردیکتر می‌گردد. هنگامی که رنگ توانگر است، ریختار به والا یی رسیده است. زدایی و پیوند سنگینی ها راز راستاپردازی و ریختار ست."

.نیرومندی هسته‌ها ی انگاشت در هنر سزان، اینکه می‌توان 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 آزمو 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 حرفه‌ای

www.PooyaFile.com

تعداد پست‌ها: ۳۲۲

امتیاز: ۹۵۸

اعتبار: ۲

تاریخ ثبت‌نام: ۱۵-۰۱-۲۰۰۹

کریتیویسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

کریتیویسم یا **خلاق گرایی** 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 دوبارهٔ 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

www.PooyaFile.com

مکتب وین در واقع‌گرایی توهمی [۱] یک جنبش هنری بود که در وین در سال ۱۹۴۶ به وجود آمد. این جنبش را پروفسور آلبرت پاریس ون گئترسله [۲] در آکادمی هنرهای زیبای وین [۳]به وجود آورد. زیرِ دست او، دانشجوهای مکتب وین تکنیکهای استادان قدیم [۴] را به کار می‌بردند و در کارشان از نمادگرایی‌های دینی و ازوتریک [۵] استفاده می‌کردند.

هنرمندان مهم این جنبش ارنست فکس [۶]، آریک براور [۷]، رودولف هاسنر [۸]، ولفگنگ هتتر [۹]، آنتون لهمدن [۱۰] و فریتز جانسکا [۱۱] 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,Sénèqueو 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 ونگوک، 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 زننده ،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 نولده ، ادوارد مونش ، ماکس بکمان ، فرانسیس بیکن ، کته کل ویتس ، ژرژ روئو ، اگون شیله ، اسکارکو کوشکا ، لودویک کریشنر ، جیمز آنسور ، ریورا ، اگوست ماک ، فرانتس ماک و واسیلی کاندینسکی هستند

● اگزیستانسیالیسم (Existentialisme) هستی گرایی

اصطلاح اگزیستانسیالیسم از مشتقات واژه‌ی فرانسوی existentiel و واژه‌ی انگلیسی Existential به معنی "وجودی" است، و خود به معنای "اصالت وجود" یا "تقدم وجود" است. اساس فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم که در نیمه‌ی 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 مرحله‌ی موجودی که

www.PooyaFile.com

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 اگزیستانسیالیسم 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 اگزیستانسیالیسم وارونه ی آن معتقد به تقدم وجود بر ماهیت است.
علت روی آوردن اگزیستانسیالیسم به ادبیات را نیز باید در تمایل این فیلسوفان در دوری از امور انتزاعی و گرایش به امور ملموس و محسوس جست‌وجو کرد.
اگزیستانسیالیسم نوعی سیستم فکری است که بر پایه ی آزادی انسان بنا شده است. باور اصلی اگزیستانسیالیسم 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 می دهد ماهیت او را نشان می دهد
اگزیستانسیالیسم نقطه ی مقابل جبر گرایی است. در جبر گرایی انسان به عنوان فردی که دارای سرنوشت محتوم و تعیین شده ای است شناخته می شود، ولی در اگزیستانسیالیسم که سارتر مشهورترین معرف آنست این انسان است که در موقعیت ها و در دو راهی های زندگی اش تصمیم می گیرد که چه راهی را انتخاب کند. او در این انتخاب آزاد است و نباید از سنت ها و رسوم پیروی کند. سارتر به همین دلیل نیز از پذیرش جایزه ی نوبل در ادبیات خودداری کرد.

● امپرسیونیسم (Impressionnisme)

نهضتی فکری است که نقاشی را در یک چهارم پایانی سده ی ۱۹ میلادی دگرگون ساخت. امپرسیونیست ها در پی ثبت واقعیت گذرا بودند و به باور آنان موضوعات ساده به تر به آنان اجازه می دهد تا به آن چه که احساس می کنند بپردازند. این جنبش، نخستین جنبش فراگیر در هنر نو به شمار می آید و در فرانسه توسط ادوارد مانه و کلود مونه پدید آمد. نام این جنبش از تابلوي «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 ارائه ی اشکال با خطوط واضح سرباز می زدند و به نور با نگاهی علمی مي نگریستند. آنان مثلن به جای قراردادن رنگ سبز ، رنگ های زرد و آبی را در کنار یکدیگر قرار می دادند. استفاده از تضاد رنگ های مکمل و حذف رنگ های سیاه و خاکستری از پرده ، از اصولی است که دراین مکتب مورد توجه قرار دارد.

از هنرمندان برجسته ی این سبک می توان از ادوارد مانه ، کلود مونه ، آنود سیسلی ، آگوست رنوار، کامی پیسارو ، ژرژ سورا ، ادگاردگا ، پل سینیاک، اگوست 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 می شود. سزان در این جنبش برای نمایش عمق ، از تضاد رنگ های سرد و گرم (مدولاسیون رنگی)بهره می گرفت. استحکام در ساختار ترکیب بندی، صراحت شکل و فرم ، تأکید بر بیان درونی به یاری رنگ و شکل، از ویژگی های این مکتب هنری است.

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

● او مانیسم (Humanisme)

www.PooyaFile.com

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. اومانیسم بزرگ ترین تفکر عقیدتی دوران رنسانس است و اومانیست 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 مانیسم گفته می شود. بنابراین نویسندگانی که در آثارشان از عقیده ی والای انسان و حفظ حقوق او و لزوم شکوفایی او سخن گفته اند اومانیست هستند.

● اونانیمیسم (Unanimisme)

شاعر و نویسنده ی نام دار فرانسوي « ژول رومن » به ياري « ژرژ شنوير» پايه و بنياد اين مكتب را گذاشته است.
اونانیمیست ها بر این باورند که :
در وجود هريک از ما دو نوع افكار و احساسات هست. نخست افكار و احساساتی که ویژه ی خود ما است و ديگري افكار و احساساتی كه اجتماع ما و گروه هاي بشري گرداگرد ما (مانند خانواده، هم كاران، هم كيشان و مردم) به ما تلقين كرده اند.
مكاتب گذشته معتقد بودند كه فرد براي رسيدن به آخرين درجه تكامل بايد شخصيت انفرادي خود را پرورش دهد و از دخالت دادن و تأثير پذيری از دنياي خارج خودداری كند، اما اونانيميسم با الهام از انديشه های فلسفي اگوست كنت وارونه ی آن را بيان مي كند و اجتماع را منشاء تكامل و نبوغ و شكفتگي نيروهاي فردي مي 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. یعمی 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 بشز 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

www.PooyaFile.com

● آنیمیسم (Animisme) جان گرایی

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

آنيميسم (Animism) يك نوع پنداشت و شيوه اعتقادي عميق است كه در بسياري از مناطق قاره آفريقا رواج داشته است. از لحاظ واژه شناسي Animism به معناي جان و روان است. آنيميسم به معناي روح پرستي، روح پنداري، اعتقاد به ارواح و جان گرايي در فارسي به كار رفته است.

در مورد آنيميسم بحث هاي فراواني وجود دارد. اين آيين در تحولات و تطورات زماني شكل هاي متعدد و متنوعي پيدا كرده است. در تفكر انسان هاي بدوي، خيال پردازي و احساسات عاطفي بر عقلانيت برتري دارد. بر همين مبنا همه جا را پر از ارواح و شياطين مي بيند كه بر زندگي او سايه اي وسيع انداخته است. علت اين امر آن است كه در زندگي انسان ابتدايي، پرسش هاي اساسي و حياتي پاسخ هايي آرام بخش و سودمند در برندارد، چراكه دانسته هاي ذهني در جريان رشد و تكوين معرفت در مراحل ابتدايي و عاميانه قرار دارد. در واقع انسان هاي بومي در هر مسير انحرافي و در برابر هر پديده اي كه قرار مي گيرند آن را با كمك ارواح و همخواني با آن مي سنجند.

مباني اساسي آنيميسم را در سه محور مي توان برشمرد: الف) اعتقاد به ارواح؛ ب) اعتقاد به مانا؛ ج) اعتقاد به سحر و جادوگري.

الف) اعتقاد به ارواح:

جامعه شناسان معتقدند منشأ اعتقاد به ارواح در فرهنگ هاي ابتدايي مسير تكاملي را پيموده است. در ابتدا انسان هاي ابتدايي به علت ناداني و عدم رشد فكري، بر مبناي احساسات و عاطفه پديده هاي طبيعي را داراي روح تلقي مي كردند. از ديدگاه آنان، بسياري از اتفاقات و جريانات طبيعي مثل آتش فشان، رعدوبرق، رشد و نمو گياهان و ... معلول اراده ارواح تلقي مي شد. علاوه بر اينها بوميان آفريقا بر اين باور بودند كه تعدادي ارواح آزاد (مانند اجنه) در چشمه ها و كوه ها و ... سرگردانند. قبايل «دوجون» و «بانتو» در آفريقا روح را عبارت از جسم سيال و كهربايي مي شمارند كه جاي آن در بدن، خون است و داراي قدرتي است كه مي تواند از جسمي به جسم ديگر، از جايي به جاي ديگر به سرعت منتقل شود. وقتي روحي از بدن صاحبش جدا شود، موجود خطرناكي مي شود. قبايل «باميا» در آفريقا، معتقدند كه روح هركس شبيه سايه اوست و مانند همزاد هميشه همراه صاحبش است و شكل آن همان سايه و تصوير عكسي است كه در آب منعكس مي شود. عموماً قبايل بومي پيرو آنيميسم، معتقدند كه روح در بدن هركسي عاريه است و هميشه مي كوشد كه از آن فرار كند، از اين رو، از منافذ بدن صاحبش خارج مي شود، به خصوص از راه دهان و بيني و گوش ها. از اين جهت بعضي قبايل مانند «سلب ها (Celebs) » بيني و ناف و منافذ ديگر شخص مريض را مسدود مي كنند.

www.PooyaFile.com

ب) اعتقاد به نيروي «مانا»:

در مورد مانا قبل از هر توضيحي ذكر اين نكته ضروري است كه اعتقاد به «مانا» در آيين توتميسم پيشرفته هم وجود دارد.

مانا به طور كلي چه در آئين توتميسم، چه در آئين آنيميسم به معناي نيروي غيرمادي، كلي و نامشخص است كه به همه چيز تحريك و حيات مي بخشد و ممكن است در همه چيز باشد. اما مفهوم اختصاصي مانا در آنيميسم اين است كه اگر در چيزي بيشتر متمركز باشد آن چيز داراي نيرو و خاصيت جادويي زيادي خواهد بود. بنابراين، در آنيميسم جادوگران مي كوشند كه نيروي بيشتري كسب كنند تا نيروي جادويي آنها، براي غلبه بر دشمن و تسخير ارواح شر، زيادتر شود.

بر همين مبنا، سوءاستفاده از مانا در آنيميسم بيشتر از توتميسم بوده است چراكه مانا در جان گرايي در مسير سحر و جادويي به كار مي رود و در صورتي كه در توتميسم فقط به عنوان نيروي محركه در اشياء و جانداران شناخته شده است.

ج) اعتقاد به سحر و جادوگري:

در آنيميسم اعمال سحر و جادوگري دو كاركرد داشته است: اول آنكه ارواح شياطين و دشمنان را از افراد معتقد به آيين دور كنند. دوم آنكه به وسيله سحر و جادو اخبار و حوادث آينده را پيشگويي كرده و انسان ها را نسبت به محيط و وضعيت آينده شان باخبر سازند.

در اين باره ويل دورانت كه تحقيقات گسترده اي انجام داده مي گويد: «هنگامي كه انسان اوليه عالمي از ارواح براي خود ساخت، بدون آنكه ماهيت واقعي و تمايلات آنها را بداند، درصدد برآمد خشنودي آنها را جلب كند و از آنها در امور خود استمداد جويد، به اين ترتيب است كه به جان گرايي براي اشياء كه ريشه ديانت اوليه است، عامل ديگري (سحر و جادو) افزوده شد و اين سحر به منزله روح شعائر ديني به شمار مي رود».

● اسپريتواليسم (Spiritualisme) روح گرايی

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 گذاشت از نخستین لحظه‌های 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 رخوت 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 پیراونش در فلسفه‌های . در رفتار آنها تبدیل شد آنارشیست
روسولو لوئیجی و کارا کارلو , بوتچونی اومبرتو , مارینتی از هنرمندان به نام این مکتب می‌توان به اشاره کرد و بعدها یکی از تأثیرگذارتین افراد این مکتب میلان اوایل ۱۹۰۹ در سورینی در جینو , . هم بود ، به آن پیوست مارینتی که استاد بالا جاکومو یعنی

www.PooyaFile.com

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 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 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 مجلهٔ 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 نمونهٔ شاخص آنها، تصاویری بود که در سالهای دههٔ 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 ومرد متمرکز گردیده است. جریان فمینیستی جریانی وبژه 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) ازمشهورترین سازمان های این نهضت در اروپا است.

● فوو یسم (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 آفریدند.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 دِرَن ، ولامینگ ، ژرژروئو ، مانگن و مارکه هستند

● کلاسیسیم (Classicisme)

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

کلاسیسیم اغلب به عنوان مکتبی مخالف رومانتیسم 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

www.PooyaFile.com

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 درهنر است.
یکی از عرصه های اصلی کاربرد کلاسیسیم در معماری است که در آن از اجزای ساختمانی عهد باستان و آنتیک بهره گرفته می شود.

از جمله مشهورترین معرفان این نهضت راسین، فونتن، برویر، پاسکال، مولیر، لاروشفوکو، لفایت، بوسوئه و بوآلو هستند.

● کاسمو پو لیتیسم (Cosmopolitisme)

کاسموپولیتیسم 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 لاربو 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 Braqueبه 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 جون 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 لیپ 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

www.PooyaFile.com

به معنای مادەگرایی فلسفی است. این مکتب در مقابل ایده آلیسم مطرح شد. شاخەهای مهم ان 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 آن ها از کوچک‌ترین ذرات اتم گرفته تا عظیم‌ترین ستارگان کیهانی بی جان هستند و برخی دیگر از ساده‌ترین موجودات یک سلولی گرفته تا بغرنج ترین و رشد یافته‌ترین جانوران که انسان باشد جان دارند. این اشیا بی نهایت متفاوت دارای خواص گوناگون هستند. بشر در طول تاریخ و در نتیجه آزمایش‌های پیاپی خود با پیشرفت دانش وگسترش فعالیت‌های پراتیک خویش کم کم دریافت که هر قدر هم اشیاء و خواص شان گوناگون باشد با این همه آن ها دارای مبانی مشترکی هستند. در دوران‌های باستان گروهی از فلاسفه یونان باستان این مبنای 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 ـ 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 وتمایلات 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 می کند. تولید اجتماعی تعیین کننده ترین عامل در شناخت بشر است. به این معنی که شناخت ما بر اساس رشد تولید اجتماعی ما رشد می کند. به این اساس رشد تولید اجتماعی را می توان 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 می کنند. 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 می نموده است. آنان به هر نحو خود را مدیون قوای طبیعی می دانسته 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 می توانند مستقل از قوای طبیعی عمل و فکر کنند. این دوره را می توان 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 آزادانه 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 می توانست تحت چون این شرایطی پا بگیرد. شرایطی که انسان از قوای طبیعی آزاد عمل می کند. قوای طبیعی را در خدمت خودش در می آورد و صنعت اساس تولید قرار می گیرد.

این که اشیا را خارج از شعور خود می دانیم 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 می شویم یقین و ایقان مردم به ضعف ایده های مذهبی بیش تر می گردد.

www.PooyaFile.com

● مدرنیسم

عنوان دوره‌ای است در تاریخ ادبیات، هنر و اندیشگیِ 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 طلیعه‌های ظهور مدرنیسم در فرانسه از دهه‌ی پایانیسده ی نوزدهم آشکار شد و تا دهه‌ی ۱۹٤۰ ادامه یافت. اما در روسیه از سال‌های پیش از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷تا دهه‌ی ۱۹۲۰، در آلمان از دهه‌ی ۱۸۹۰ تا دهه‌ی ۱۹۲۰، در انگلستان از اوایل سده ی 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 سده ی ۱۹ که در دهه‌ی ۱۸٤۰ 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 ۱۸۵۳م چارلز کینگزلی کار آنان را "تشنجی" نامید.

مکتب غرقه در اشک اصطلاحی تمسخرآمیز مربوط به شاعران رمانتیک متقدم که بر جنبه های غمبار و ناخوش زندگی درنگ می کردند و به آن گرایش داشتند است.

● مکتب غرقه در اشک

اصطلاحی تمسخرآمیز است مربوط به شاعران رمانتیک متقدم که بر جنبه های غمبار و ناخوش زندگی درنگ می کردند و به آن گرایش داشتند .

● مکتب گورستان

در تاریخ ادبیات انگلستان، به شعر دسته ای از شاعران که در میانه ی سده ی هجدهم می زیستند و بر خلاف شاعران نوکلاسیک عصر خود، به مضامین اندوهناک و رازگونه می پرداختند، شعر مکتب گورستان اطلاق می شود. این شاعران بیش تر به مرگ و صحنه های تیره و راز آلوده توجه داشتند و آثارشان مقدمات برخی از جنبه های اندوهگنانه در مکتب رمانتیسم را فراهم آورد. شاعران اصلی این مکتب پارنل، روبرت بلر و ادوارد یانگ بوده اند ولی مشهورترین شعر این مکتب را با نام "مرثیه ای در گورستان دهکده" توماس گری سروده است.

● میستیسیسم (Mysticisme)

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

www.PooyaFile.com

● ناتورالیسم طبیعت گرایی

ناتورالیسم مکتبی است که احساس و عاطفه و تخیل را کنار می گذارد و بر واقعیت های طبیعت و اصول و قانون های علمی تکیه دارد. انسان را موجودی اسیر در چنگال غریزه های خود و وراثت و قانون های طبیعی می شناسد. این مکتب که در سال های پایانی سده ی 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 (زیبایی شناسی)است که در نیمه دوم سده ی 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 وظیفه ی 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 غالبن با نظریات تئوریک او در تضاد بوده است و این خود نمودار متناقض بودن بینش استه‌تیک طبیعت گرایان است، زولا نظریات تئوریک خود را در آثاری مانند **رمان تجربی** (۱۸۸۰) و **طبیعت‌گرائی در نمایش** (۱۸۸۱) بیان داشته است. خلاصه ی 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 واقع گرایی 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 تئوریک طبیعت گرایان سده ی نوزدهم فراتر رفته است. طبیعت گرایان امروزی معمولن از ستایندگان نظام موجود بورژوایی هستند. خصلت نمونه‌وار مکتب و اسلوب آنان فیزیولوژیسم است یعنی گرایش به بیان صریح کلیه فعل وانفعالات 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 می گویند و از جهت ادبی این مکتب تقلید موبه مو و دقیق از طبیعت است.
برخی از نویسندگان ناتورالیست معتقدند که ادبیات و هنر باید جنبه ی علمی داشته باشد. به گفته امیل زولا همانطور که زیست شناس درباره ی موجود جان دار به بررسی تجربی می پردازد نویسنده نیز باید شیوه یک زیست شناس را پیروی کرده و روش تجربی را مورد توجه قرار دهد.
ویژگی های سبک ناتورالیسم عبارتند از:
۱- فرد و اجتماع دارای هیچ گونه امتیاز خارجی نیستند و قانون تنازع بقا در همه ی کارها و اتفاقات به چشم می خورد، یعنی اگر موجودی به کار خوب یا بدی دست بزند این نتیجه ی اراده اش نیست بلکه جبر و قوانین طبیعت او را به این کار وادار کرده است.
۲- در نوشته های ناتورالیستی بیش از حد و اندازه به جزییات توجه می شود و باریک بینی و ریزه کاری و ذکر عوامل و حوادث بسیار جزیی گاهی خسته کننده و بی هوده می شود.
این ذکر جزییات شامل کوچک ترین حرکات قهرمان داستان تا جزیی ترین چیز در محیط او و فرعی ترین حادثه در زندگی او می شود.
۳- در این سبک، جسم بیش از روح ارزش دارد یعنی هر نوع نظم یا بی نظمی مربوط به جسم آدمی می شود که آن هم نتیجه ی توارث است و روان و روح فقط حکم سایه را دارد.

www.PooyaFile.com

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 بشیری 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 تاثیر وراثت را در تکوین شخصیت می پذیرد.
شخصیت در رمان های زولا تحت تاثیر 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 جزییات هر چیز می پردازد و این جزییات 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 موپاسان". با این همه فلوبر در بسیاری موارد با زولا موافق نیست و به او اعتراضی دارد و "گی دو ماپاسان" 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.

● ناتوریسم (Naturisme)

از بزرگان این مکتب مي توان سن ژرژ بوئليه و اوژن مونفور را نام برد.
شاعران ناتوريست: هم سردي و خشونت سبک پارناس و هم ريزه کاري ها و موشکافي هاي بي مايه سمبوليسم را رد مي کردند و در آثار خود، زندگي و طبيعت و عشق و کار و شجاعت را بزرگ مي داشتند.
هرچند آنان در راه گسترش مکتب خود پيروزي نيافتند اما در خارج از مکتب روي اشعار و نوشته هاي ديگران آثار آن به خوبي پيدا شد.
اشعار (آنا دونوآي) و (فرانسيس ژامز) شاهد گوياي آن است.

● نارسیسیسم(Narcissisme)

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

www.PooyaFile.com

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 یاساختن معنی جدید برای یک واژه را نئو لوژیسم گویند.

● ناتوریسم، طبیعت گرایی (Naturisme)
از واژه «Nature » می آید به معنی طبیعت. از نظر مذهبی دکترینی 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 جزیی 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 نوکلاسیک، 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 نوکلاسیک ها را عصر "طبیعت نظام یافته" نیز می نامند.

● نیهیلیسم (Nihilisme)
دکترینی 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.

● وریسم (verisme)

www.PooyaFile.com

یا واقع‌گرایی محض، نام مکتب ادبی اروپایی و تقلید و تلفیقی از مکتب رئالیسم و ناتورالیسم فرانسه است. این مکتب نخست در ایتالیا توسط نویسنده‌ای اهل سیسیل به نام جیووانی ورگاه به وجود آمد و در همان جا نیز از بین رفت. او با لحن سوزان و تند و خشن و بی پرده‌ای 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 بی مانند هنر داستان سرایی ایتالیا تلقی می‌شود.

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

ایلومینیسم (Illuminisme)

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

● اینتیمیسم (Intimisme)

اینتیم به معنی درون است و اصطلاح اینتیمیسم در مورد آن دسته از آثار ادبی به کار می رود که روی ترسیم زندگی درونی قهرمانِ اثر و روان شناسی او متمرکز شده است.

● باروک (Baroque)

از نظر ادبی باروک اغلب در برابر کلاسیسیسم معنی می شود. یعنی بر خلاف کلاسیسیسم که بر پایه ی اعتدال استوار است در باروک اغراق به چشم می خورد.

دو شاخه ی باروک عبارت است از: Preciosite و Burlesque
در Preciosite تصنع وجود دارد. مثلن به جای گفتن"دندان" از عبارت "مبلمان دهان" و یا به جای کلمه ی "نان" از عبارت "حامی زندگی" استفاده می شود. 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.

شاخه ی دوم باروک یعنی Burlesque نیز مانند شاخه نخست عمل می کرد ولی در جهت مسخره کردن افراد عامی.

www.PooyaFile.com

● پارناس (Parnasse)

پارناس 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 گرایشی است که شاعران پارناسین 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 سده ی 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 لکنت دولیل 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 تجسّمی 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 این گونه تعریف می‌کند:
"تعالی هنرمند عبارت از جریان مدام قربانی کردن خود و محوشدگی همیشگی منیّت اوست."
شعار "هنر برای هنر" یکی از اصول مهم این مکتب به شمار می‌آید. شاعر پارناسین با هرگونه ذهنیّت‌گرایی مخالفت می‌کرد و زیبایی قالب و شیوه‌ی بیان را برتر از محتوا می‌دانست.

ویکتور هوگو با اثر معروف خود "Les Orientales " پایه گذار مکتب "هنر براي هنر" شد و هوگو بود که عبارت " هنر براي هنر " را در محافل ادبي مطرح ساخت.
جوانان بسياري دور هوگو جمع شدند و می گفتند هنر خدايي است که بايد آن را تنها به خاطر خودش پرستيد و نبايد هيچ گونه جنبه ی مفيد و يا اخلاقي به آن داد.
تئوفیل گوتیه ازجمله ی این جوانان بود که پس از چند سال در رأس عده اي که هنر براي هنر را شعار خود کرده بودند قرار گرفت. شاعر نام دار دیگر این مکتب نیز تئودور دو بانویل است.
در سال ۱۸۶۰ میلادی عده اي از شاعران جوان فرانسه که بر ضد رومانتیسم قیام کرده بودند، تحت تأثیر مکتب هنر براي هنر محافلی ادبي برای خود تشکیل دادند. در رأس این شاعران لوکنت دو لیل قرار داشت.
در سال ۱۸۶۶ مجموعه شعري از آثار این شاعران با عنوان (پارناس معاصر) انتشار یافت که سخت مورد توجه قرار گرفت.
و رفته رفته این شاعران به نام" پارناسین" معروف شدند.
به باور پارناسین ها شعر نشانه اي است از روح کسي که احساسات خود را خاموش ساخته است. چون این شاعری به هیچ روی نمي خواهد شعرش محتواي امید و آرزو و خواهشي باشد و تنها براي هنر محض احترام قایل است و به زیبایي شکل و طرز بیان اهمیت مي دهد.
اصول مهم این مکتب عبارت است از :
۱_ کمال شکل، چه از نظر بیان و چه از لحاظ برگزیدن واژه ها.
۲_ دخالت ندادن احساسات و بی توجهی به آرمان ها و اهداف.
۳_ زیبایي قافیه.
۴_ پایبندی به آیین "هنر براي هنر".

● پانتئیسم (Pantheisme)

مسلکی که بر پایه ی آن خدا در کنار آفریده هایش قرار ندارد، بلکه در درون آن ها است. به عبارت دیگر خدا به همراه آفریده اش وجود را تشکیل می دهد.

● پرسونالیسم (Personnalisme)

نظریه ای که به فرد ارزش والایی می دهد. تز پرسونالیسم در اثر "بیانیه ای در خدمت پرسونالیسم" اثر امانوئل مونیه (Emmanuel Mounier) به چاپ رسیده است.

www.PooyaFile.com

● پو پو لیسم (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 بورژوایی قرار داشت.
این مکتب می خواست که در برابر روان شناسی بورژوایی و نیز در برابر روشنفکرمآبی 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 پوچ‌نما بیش تر به آثار نمایشی نویسندگانی چون آرتور آدامف، ساموئل بکت، ژان ژنه، اوژن یونسکو، هارولد پینتر و ادوارد آلبی گفته می‌شود و شاخه‌ی مهمی از ادبیات پوچی به شمار می‌رود.
مبانی فکری و تلقی فلسفی نویسندگان تئاتر پوچی از عناصر مکاتب ادبی سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، گزیستانسیالیسم و آثار سارتر، کافکا و جیمز جویس ریشه می‌گیرد و سرآغاز گرایش به نگرش پوچ‌گرا، در تئاتر بوده است. بنا بر تفکر این گونه نمایش‌نامه‌نویسان، انسان بریده شده از اعتقادات مذهبی و معنوی، و آگاه به پوچی اعتقاداتی که آن‌ها را فریب می‌داند، در جهانی خالی از معنا و هدف، فقط دل‌خوش به امیدهایی در فراسوی زندگی ملالت‌بار و بی‌معنی، دست و پا می‌زند. به ترین نمونه‌ی این انسان های سرگشته و خودفریب، ول‌گردهای نمایش‌نامه‌ی "در انتظار گودو" ساموئل بکت هستند.

● تحول گرایی (Evolutionisme)

نظریه ای که می گوید گیاهان وحیوانات 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 ترازا و هم فکری هانس آرپ اهل آلزاس، و دو نفر آلمانی در اوایل سده ی بیستم و در شهر زوریخ (سویس) 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.

www.PooyaFile.com

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 افراطی‌ترین‌اشان بود. یکی از بنیادگذاران دادائیسم می‌گوید: در ساعت فلان، در 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. این گفته های بی زبط از نوع دادائیسم است. دادائیسم نوعی ضد هنر و انقلابی برای تغییر و ساختارشکنی در مفاهیم هنری است. دادائیسم مجموعه‌ای معنادار از هنر بی معنا، نیهلیسم، ضدیت با عقل، کلیشه‌شکنی، تاکید بر شانس و تصادف و ضدیت با اصول شناخته شده ی هنر است. آنان همه چیز را مسخره می‌کردند، حتی خودشان را.

این جنبش در آلمان و با دیدگاهی پوچ گرا و گرایشی ضد هنری و اعتراضی، درصدد تمسخر و ریشخند تمدن و هنر معاصر و ارزش های مرسوم زمانه پدید آمد. شعار هنری این سبک «بی شکلي 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 نقاشی‌هایی کشیدند با تنها چند خط. موسیقی‌های تنها با چند نت و تئاترهایی عجیب و غریب و بی‌معنی.
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 Rerrum یعنی شیئی که آن را می‌توان واقعی و صاحب شیئیت (چیزمندی) ترجمه کرد. یعنی هرچه که به شیئی و پدیده‌های واقعی مستقل از ذهن ما تکیه کند و آن را ملاک قرار دهد.

مکتب رئالیسم نقطه ی مقابل مکتب آرماتن 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 خوشایند گری 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.

www.PooyaFile.com

این اسلوب هنری و از جهت استه‌تیک (زیبا شناختی) دگرساز و اصلاح‌گر، هنر را بیش از همه اساوب های هنری متجلی می‌سازد. از مختصات رئالیسم بازتاب حقیقی شخصیت بغرنج 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 مثابه ی اسلوب هنری می‌نگریم، می بینیم 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 (رنسانی) مثلن در آثار سروانتس و شکسپیر دیده می‌شود. این مکتب در اواسط سده ی نوزدهم تکاملی شگرف می‌یابد و به رئالیسم انتقادی ستندال، بالزاک، دیکنز، هوگارت، دومیه، کوریه، منیه، گوگول، توگنف، 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 رومانتیسم را از میان می برد و با مشاهده ی واقعیت های زندگی و تشخیص درست علل و عوامل آن ها به تشریح و تجسم آن ها می پردازد.
هدف حقیقی رئالیسم تشخیص تأثیر محیط و اجتماع در واقعیت های زندگی و تحلیل و شناساندن دقیق "تیپ ها" یی است که در اجتماع به وجود می آیند.
کوشش نویسندگان رئالیسم در این است که جامعه خود را تشریح کنند و "تیپ ها"ی موجود در جامعه را نشان دهند و همچون مورخی عادات و اخلاق مردم اجتماع خویش را بیان کنند.
"بالزاک" فرانسوی نماینده ی مکتب رئالیسم نیز به این نکته اشاره می کند و در "کمدی انسانی" می نویسد:
"با تنظیم سیاهه ی معایب و فضایل و با ذکر آن چه که زاییده ی هوس ها و عشق هاست و با تحقیق درباره ی مشخصات اخلاقی و انتخاب حوادث اساسی جامعه و یا تشکیل "تیپ ها" ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شویم که مورخان از آن غافل بوده اند، یعنی "تاریخ عادات و اخلاق جامعه".
از نمایندگان بزرگ مکتب رئالیسم در فرانسه "بالزاک" ، "استاندال" و در انگلستان "دیکنز" را می توان نام برد. هنرمندان برجسته ی دیگر عبارتند از: گوستاو کوربه ، فرانسوا میله ، ادوارد مانه ، فرانسیسکو گویا ، ایلیار پین و انوره دومیه . از دیگر مراکز مهم رئالیسم می توان از روسیه و نویسندگان بزرگانی چون تولستوی و داستایوسکی نام برد.

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

در آثار این نویسندگان درون مایه ها و موضوع ها اغلب خصوصیتی نامانوس و خیالی و رویایی و خواب گونه دارند. عناصر رویاگونه و سحرآمیز با واقعیت با هم جا عوض می کنند و الگوهای واقع گرایی با خیال و وهم در هم می آمیزند. در این آمیزش ترکیبی پدید می آید که به هیچ کدام از عناصر سازنده اش شبیه نیست و ویژگی مستقل و جداگانه ای دارد. رویا و واقعیت در این داستان ها چون آن در هم جوش می خورند که خیالی ترین وقایع جلوه ای طبیعی و واقعی پیدا می کند و خواننده ماجراهای داستان را می پذیرد. داستان در شکل خیال و وهم عنوان می شود، اما ویژگی های آن ها را ندارد و همین مساله رمان های واقع گرای جادویی را از رمان های وهمی و خیالی جدا می کند و به آن ها کیفیت نو و بدیعی می دهد که نوع تازه ای از داستان کوتاه و رمان را پدید می آورد.

www.PooyaFile.com

در این داستان ها ترتیب توالی زمانی به هم می ریزد و روایت زمانی رویداد ها استادانه جا به جا می شود و داستان ها با بهره گیری از قصه، علوم پنهانی و با ته رنگی از توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی روایت می شوند.

و عرفانی زمان خود، نوعی رویکرد افلوطین 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 فرفوریوس از افلوطین 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 افلوطین، 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 و یا تشبه 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 درآمیخت و تلاش نمود تا اثبات کند افلوطین یکی از فیلسوفانی است که اندیشه و اندیشه‌های آن دو، فقط تعارض جزیی 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 افلوطین، 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 صدرالمتألهین 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 افلوطین است و اندیشه‌های افلاطون و ارسطو وحدت ایجاد کند و او به همراه استاد خویش، آمونیاس افلوطین کوشید تا میان افلاطون و ارسطو موافق ساکاس که شاید این اندیشه را از او گرفته باشد، بر این باور بودند که اندیشه‌های افلاطون، جزیی و آن‌ها را دارای نظام یکدیگر است و اختلاف آن دو را علی رغم انتقادات ارسطو به افرادی همچون فارابی هم تحت تأثیر کتاب اثولوجیای افلوطین، 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 افلوطین 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 افلوطین 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 افلوطین، 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 افلوطین 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 بنابراین، ممکن است پاره‌ای از روایات و السلام منسوب است، بر اساس افکار نو افلاطونی و افلوطینی وارد فرهنگ امثال آن که به معصومین علیهم

www.PooyaFile.com

(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 افلوطین در باره است که عبارتند از: وی در سه رساله از مجموعه رساله‌های نه‌گانه یا انئادها در باره زیبایی سخن گفته ویژه پنجم، رساله ۸ با عنوان «در باره زیبایی الف) انئاد اول، رساله ۶ با عنوان «درباره زیبایی»؛ ب) انئاد چگونه کثرت صور مثالی به وجود می‌آید و در باره خیر». با » عقلانی»؛ ج) انئاد 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 دربردارنده سخنرانی‌های کوتاه او می‌اندیشد. بخشی از رساله‌های افلوطین، 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 افلوطین 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 شکلی ذوقی، (می‌گوید و در جاهای دیگر، گفتار او برخاسته از شهود و دریافت درونی است. (۴

اندیشه‌های فلسفی افلوطین

فلسفی افلاطون که نه تنها بر افلوطین، بلکه بر تاریخ فلسفه اثری ژرف گذارد، نگرش یکی از مهم‌ترین مبانی عظیم افلاطون در دوگانه انگاری 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 تلقی 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 افلوطین در فلسفه و زیبایی‌شناسی و جزیی است، سایه و تصویری ناقص از جهان برتر معقول طبیعت و عالم محسوس که تغییرپذیر، زوال‌پذیر شناختی افلوطین 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. افلوطین این دو عالم را به همان نام اطلاق می‌کند. (۵) وی نیز همچون گاهی با عنوان آن‌جا برای عالم معقول و این جا 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 می‌باشد؛ 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 اقنوم می‌خواند و طبیعت و ماده. او سه مرتبه واحد یا و اقنوم که به معنای اصل و ریشه است، بر اهمیت و رتبه وجودی آن‌ها دلالت دارد و طبیعت استفاده 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) افلوطین، شده‌اند؛ به همین و مراتب بعدی وجود می‌داند که در واقع بر اثر این ریزش است که موجودات عالم پیدا عوالم 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 افلوطین، هر مرتبه‌ای با رؤیت و مشاهده دیگر مراتب وجود به ترتیب از مرتبه بالاتر پدید

www.PooyaFile.com

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 بنابراین، نفس کلی از عقل کلی سرچشمه گرفته است، همان گونه که عقل کلی از و فرامکان و بر اثر ترتب وجود و برتری آمده است. این سلسله مراتب وجودی در نزد افلوطین، 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 گفته 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 افلوطین، 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 افلوطین 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 افلوطین به سلوک و شیوه وامدار 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 افلوطین تحقق یافته است وام گرفته‌اند، باید گفت که اگر هم چنین

از فیلسوفان پیش از خود که به سخن افلاطونی اهتمام نورزیده‌اند و افزون بر جهان افلوطین 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 نمی‌خواسته‌اند 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 افلوطین 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 مُثل افلاطونی و یا خدای می‌داند. حقیقت مطلق یا واحد از منظر افلوطین، 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 می‌نشاند 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 افلوطین، 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 افلوطین متعلق به عالم عقل یا به تعبیر است. نفس در این عالم به دیدار زیبایی معقول دعوت شده است و زیبایی‌ها را

www.PooyaFile.com

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 انئادها 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 خاطرنشان 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 فیدیاس 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، افلوطین میان عالم معقول و عالم محسوس، چنان ارتباط تنگاتنگی قایل 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 افلوطین بر خلاف افلاطون است و (mimesis) درجه از حقیقت دور هنرمند را به مدینه فاضله 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 افلوطین، 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 انئادها 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 اشیایی هم در این جهان و میان اشیای زیبای محسوس و زیبایی معقول چه شباهتی هست؟ اشیایی 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 افلوطین 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 بودنش توجه می‌بیند و او در همین شباهت و خویشاوندی، به بهره‌مندی خویش از صورت مثالی و الهی را (می‌کند. (۱۳

---

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

www.PooyaFile.com

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 افلوطین 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 افلوطین و پروکلوس به تدریج از میان رفته بود؛ نتیجه آن شد که .«مکتب نو افلاطونی دیده می‌شد

.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 افلوطین 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 افلوطین سنجیده شود که واحد باشنده، 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 دوئی و کثرت را توصیف‌ناپذیری واحد یا احد با مبحث وحدت بسیطه، واحدیت و احدیت و تجلی همچنین سخن افلوطین در باره به اصل خود صفاتی یا اعیان ثابته در نزد عرفا سنجیده شود یا تفکر افلوطین 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

.همان، ص ۱۳ .4

.درآمدی بر فلسفه افلوطین، ص ۱۳ .5

.انئادها، ترجمه محمد حسن لطفی، ج۱، رساله ۶ افلوطین، .6

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

.رساله ۶، ۹: ۱ انئادها، .8

.فلوطین، ص ۵۹ .9

.8 دوره آثار افلوطین، ج ۵، رساله .10

.همان، رساله ۶، ص ۱۱۳ .11

.همان، انئاد ششم، رساله هفتم، ۲۲ .12

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

رومانتیسم (Romantisme) تخیل گرایی پر احساس

واژه ی رمانتیسم از ریشه ی Romanus می‌آید یعنی "رومی" یا "رومیات" که البته چیزی از مضمون واژه را روشن نمی‌کند. رمانتیسم 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 می بخشد.

www.PooyaFile.com

در تاریخ هنر اروپا رمانتیسم به دنبال کلاسی سیسم (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 می نگرد و با تخیلات بی پایان و احساسات والا قصد بهبود جهان را دارد و از نظر اجتماعی رمانتیست ها قراردادهای اجتماعی را به زیر سوال کشیده اند

رمانتیسم دارای دو منبع پیدایش است:

نخست: جنبش رهایی طلبانه ی مردم علیه استبداد و اشرافیت و فئوالیسم و ستم ملی،

دوم: یاس توده‌های گسترده ی 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 نشان دهنده ی یاس از نظام سرمایه‌داری و در عین حال ترس از جنبش ها 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 پایی 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 شاهراه 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 نوکیسه ی آن زمان و ارتجاع سیاسی است و هنرمندان کبیری مانند بایرون، پرسی بیس شلی، ویکتور هوگو، ژرژ ساند، آدام میتسکه‌ویچ (در لهستان)، شاندور په‌تفی (درمجارستان)، ریله‌یف (شاعر روس از دکابریست‌ها)، لئوژن دولاکروآ (نقاش فرانسوی)، بروسوف (شاعر روس)، شوپن (آهنگساز فرانسوی – لهستانی)، برلیوز (آهنگساز فرانسوی)، لیست (آهنگساز مجاری ـ آلمانی) و غیره و غیره برخی از نمایندگان این جریان دوم مترقی در رمانتیسم هستند.

گرچه آرمان‌های استه‌تیک (زیبایی شناختی) این جریان نیز چه بسا خصلت پندارآمیز داشت و چهره‌هایی که این هنرمندان می‌پرداختند دارای دوگانگی و فاجعه درونی بودند، ولی به هرحال 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 اسلوب های 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 رومانتیسم به شمار می آیند 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 رب گری‌یه، میشل بوتور، کلود سیمون و ناتالی ساروت به انتقاد از شیوه‌های بیان کلاسیک در رمان ها پرداختند. «رمان نو» که در میان انگلیسي‌زبانان بیش تر به ضد رمان شهرت دارد با انتقاد از عناصر سنتي در روايت داستاني مانند شخصیت، حادثه و طرح، بر آن بود که نباید با طرحی از پیش آماده شده چیزی نوشت و با دادن تحول دایمي در ادبیات، باید گونه‌اي نو از روايت داستاني را ابداع و معرفي کرد که با اوضاع اجتماعي و زندگي جدید و پر تحول انسان ها همخواني بيش‌تري داشته باشد.

www.PooyaFile.com

ناتالی ساروت نوسنده 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 (Symbolosme)

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 بخشندگی و زندگی.
اما به هرحال 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 گل‌های شر (چاپ۱۸۵۷) بودلر آغاز شد و شاعرانی از قبیل رمبو، ورلن و مالارمه آن را ادامه دادند. آثار آن‌ها پر از سمبل‌های شخصی است که به جای یک معنی صریح و مشخص دارای هاله‌ای از معانی متعدد اما مربوط به هم است. بعدها این مشخصه را در اشعار الیوت، پاوند، دایلن تامس، کمینگز و ... هم می‌بینیم. ادبیات اروپایی به ویژه از جنگ جهانی اول به بعد به طرف سمبولیسم گرایش پیدا کرد و در اشعار غنایی ییتز، در "سرزمین ویران" الیوت، در "اولیسیس "و "بیداری فنیقی‌ها"ی جیمز جویس و در "خشم و هیاهو"ی ویلیام فالکنر سمبل‌های بحث برانگیز بسیار دیده می‌شود.

همان گونه که گفته شد این مکتب در اواخر قرن نوزدهم پدید آمد وشارل 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» پسرکی 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 نشاندند. 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 رمزآلودگی 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 پاریسی" 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 بیش ترین 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.

www.PooyaFile.com

آلفرد هیچکاک در فیلم «طلسم شده» مسأله نمادگرایی فروید را به شیوه ی جالبی به تصویر می کشد. در این فیلم گری گوری یک هنرپیشه ی امریکایی نقش یک بیمار روانی را بازی می کند که خود را قاتل می انگارد و دکتر او با تفسیر کابوس های او سرانجام ماجرای قتل را حل می کند. بیمار در کابوس هایش مردی را می بیند 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 می توان به آثار گوگن اشاره کرد. نقاشان سمبولیسم معتقد بودند نقاش نباید تنها آن چه را که با چشم می بیند، روی صفحه ی کاغذ بیاورد، بلکه باید جهان را در ذهن خود حلاجی کند و در نهایت برداشت های شخصی خود را به تصویر بکشد. (از این رو است که نقاشان سمبولیست به اکسپرسیونیست ها بسیار نزدیک می شوند).
سمبولیسم که با دنیای شاعرانی نظیر مالارمه و آرتور رمبو آغاز شد و ریشه در ایده آلیسم و رمانتیسم داشت.در شعرهای سمبولیک نمادها عاطفی تر می شوند و شعر با موسیقی و تصویر درهم می آمیزد. از این جهت شاعران سمبولیست جاده را برای موسیقی سمبولیک هموار کردند.

در موسیقی کلاسیک دبوسی Debussi را پدر سمبولیسم (و اکسپرسیونیسم) می دانند. دبوسی، موسیقی را از قید و بندهای هارمونی نجات داد و گفت شنونده ی 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 داستان های نمایشی کاربرد داشت، اما دبوسی نشان داد موسیقی خود می تواند به تنهایی تصویر باشد.

اصول سمبولیسم
از نظر فکری سمبولیسم بیش تر تحت تأثیر فلسفه ایده آلیسم بود که خود از متافیزیک الهام می گرفت 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 شده ی اصول و شیوه ی کار سمبولیست ها چون این است:
سمبولیست ها حالت اندوهبار و آن چه را که در طبیعت موجب یأس و نومیدی و ترس می گردد بیان می کنند.
آنان به سمبل ها و اشکالی که احساسات و نه عقل و منطق آن ها را پذیرفته است توجه دارند.
آثاری که آنان به وجود آورده اند برای هر خواننده ای به نسبت میزان ادراک و وضع روحی اش مفهوم است، یعنی هرکس به نوعی آن ها را در می یابد و می فهمد.
آنان تا حد امکان از واقعیت عینی دور شده و به واقعیت ذهنی پرداخته اند.
از دیدگاه سمبولیست ها چون انسان دستخوش نیروهای ناشناسی است که سرنوشت آنان را تعیین می کنند از این رو باید حالت وحشت آور این نیروها را نمایش داد که این کار در میان نوعی رویا و افسانه انجام می گیرد.
آنان می کوشند حالت های غیرعادی روانی و معرفت های نابه هنگامی را که در ضمیر انسان ها پدیدار می شود در آثار خود بیان کنند.

● سورئالیسم (Surrealisme) فراواقع گرایی

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 اندیشه ای که از تمام قیود منطقی، هنری و یا اخلاقی رها شده است بپردازد و در اعلامیه ای که انتشار داد نوشت:
"سورئالیسم عبارت است از آن فعالیت خود به خودی روانی که به وسیله آن می توان خواه شفاهن و خواه کتبن 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 وارسی عقل و خارج از هر گونه تقلید هنری و اخلاقی.
او و دوستش "لویی آراگون" از آن رو که هر دو پزشک بیماری های روانی بودند، می خواستند نظریه ی فروید را درباره "ضمیر پنهان" وارد ادبیات کنند.
به عقیده این گروه هر چیزی که در مغز انسان می گذرد (در صورتی که پیش از تفکر یادداشت شود)، یعنی مطالب ناآگاهانه، حرف های خود به خودی (که بدون اختیار از دهان بیرون می آید) و همچنین رویا جزو

www.PooyaFile.com

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 قیدهای 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 غالبن در خواب و رویا و در شوخی ها و حرف هایی که از دهان انسان می پرد تجلی می کند و سورئالیستم 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 سوررئالیسم 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 سالوادوردالی ، 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 ماشینیسم 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 ، امبرتوبوتچیونی و کارلو کارا اشاره کرد.

● فرمالیسم (Formalisme) شکل گرایی

شکل‌گرایی (یا فورمالیسم) 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 شکل‌گرایی نقطه ی مقابل مقوله ی واقع‌گرایی است. شکل‌گرایی بینش هنری مسلط در مدرنیسم معاصر بورژوایی است.

شکل‌گرایی در پایان سده ی نوزدهم و آغاز سده ی بیستم پدید شد و مکتب های جریانات هنری گوناگونی را در جوامع سرمایه‌داری غرب مانند فوتوریسم، کوبیسم، سوررئالیسم، فوویسم، تاشیسم، ابستراکسیونیسم، اکسپرسیونیسم وغیره در بر گرفت. وجه مشترک همه ی این جریانات گونه گون که نام بردیم، علارغم وجود تفاوت‌هایی از جهت بینش و اسلوب هنری، آنست که هنر را در مقابل واقعیت جهان خارج قرار می‌دهند و شکل هنری را از مضمون فکری وایده ای آن جدا می‌کنند و به استقلال و حق تقدم مساله ی شکل در اثر هنری اعتقاد دارند. در این مکتب ها این نقطه نظر همانند دیده می‌شود 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 وبندی برای هنر ایجاد نمی‌کند و ذهن هنرمند می‌تواند خود را از این ملاک معرفتی و سنجشی آزاد سازد.

www.PooyaFile.com

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، حتا 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 شکل گرایانه ی معاصر بورژوایی پرخاش نسبت به زشتی‌های این نظام دیده می‌شود، با این حال ارتباط عمده ی این اسلوب هنری با بینش اجتماعی بورژوایی و خرده‌بورژوایی یعنی فردگرایی (اندیویده آلیسم) و انکار تعهد اجتماعی است. جدا ساختن شکل از مضمون، و هنر از تعهد اجتماعی که مسلمن 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 نویسنده به جای اصالت بخشیدن به موضوع، در صنایع لفظی و معنوی نثر مصنوع و مترسلانه ای غوطه می‌خورده است و مثلن شیوه ی **تاریخ وصاف** جای شیوه ی **تاریخ بیهقی** را می‌گرفته است.

با این حال مکتب های 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 آن ها صادر کند. یا آن ها 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 مکتب های مدرنیستی شکل‌گرا بیش از پیش در دادگاه تاریخ عیارسنجی شود.

فرمالیسم در تقابل با ذهنیت گرایی شاعرانه توسط هنرمندانی مطرح گردیده است (هنرمندان هنرناب) که بر جلوه ی ظاهری و ساختار هندسی پدیده ها 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 آن ها.

فرمالیسم روشی تربیتی نیز هست که در آن به قراردادهای اجتماعی احترام گذاشته می شود 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 وبررسی دقیق از مسایل مورد داوری.

مکتب دادا) دادائیسم(

دادائیسم،یا به قول معروف جنبش دادا، به سال ۱۹۱۶ از کافه ای کوچک در شهر زوریخشروع شد. این کافه پاتوق حلقه ای از جوانان پرشور و نا آرام بود که ازسایر کشورهای اروپایی به سویس، که در جنگ اعلام بی طرفی کرده بود، پناهآورده بودند .سه چهره برجسته گروه هوگو بال، تریستان تزارا و هانس آرپبودند که بیشتر به شعر و موسیقی علاقه داشتند.

جوانانیکه نام عجیب، چندپهلو 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 سویسپناه آورده بودند (مثل ریشارد هولزنبک و تریستان تزارا.(

هنر طغیان

تریستان تزارا، نویسنده منشور دادا، گفته است: زایش دادائیسم 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.

www.PooyaFile.com

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

انقلابفنی و پیشرفتهای علمی به گسترش رفاه عمومی و خوشبختی انسان کمترین کمکینکرده 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 گرساخته بود» .عصر جدید» با تمام نهادها و قوانین و بنیادهای فرهنگی و سیاسیاش، نتوانسته بود از جنگی سخیف و بیهوده و به همان اندازه کثیف و وحشیانهجلوگیری 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 ودروغ، به نام ملت و میهن، آن را به مسلخ فرستاده بودند. آنها فریاد زدندکه در میدانهای جنگ از فر و شکوه خبری نیست. جبهه ها از لاشه های متعفن واعضای مثله شده و استخوانهای پوسیده، پوشیده شده است.

رسالت هنری دادا

دادائیسمسرفصل هنر پیشگام یا آوانگاردیسم هنری در قرن بیستم است. تمام آثارانتزاعی مدرن غریب و غیرطبیعی و به گفته مخالفان "اجق وجق"، چیزی به اینمکتب بدهکار هستند .

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

دادائیستهاتعاریف" رسمی" را دور ریختند: برای آنها وظیفه هنر نه تجلی احساسات لطیفاست، نه خلق تابلویی زیبا و نه بازآفرینی جهان عینی... دادا قصد نداشتدیدگان 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.

هدفدادائیست 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 اثارشان 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 دادائیسم چند اتاقک برای پخش نمونه های موسیقی و اشعار دادائیستیاختصاص یافته است. در اینجا می توان با "انحرافات" دادائیستها روبرو شد :آهنگی که هارمونی را کنار زده و شعری که تا حذف زبان پیش رفته است .

اماخطاست اگر گمان رود دادائیسم "به کردار بازی" یا از سر تفنن به سنت شکنیدست می زد. محتوای دادا یکسره اجتماعی و عمیقا 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 .

دادائیستها در اشعاری بی معنی، با تقلید لحن فاخر خطابه ها و سرودهای میهنی، آنهارا به تمسخر می گرفتند. وقتی سیاستمداران در تبلیغات میهن پرستانه یاوه بهم می بافند، سخن سرایان در شعرهای مطنطن بر واقعیات مخوف سرپوش میگذارند، و ژنرالها با خطابه های آتشین مردم را فریب می دهند، پس چرندگوییبالاترین 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، درنهایت 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 داردو می توان آن را به مقام هنر ارتقا داد. دادائیسم 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 وفریب، حقیقت دیگر چه معجونی است؟ دادائیسم حقیقت را توهم می دانست، هم درشکل متعالی) ترانسندال) و هم در قالب عادی و روزمره آن .

دادائیستهازیبایی 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 اصلابه 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!

پیروانداداً به طبیعی گرایی اعلام جنگ دادند و اسلحه اصلی شان تجرید بود .درطراحی و نقاشی حذف نگارگری فرمال و طبیعت گرایانه، و تقلیل آن به خطوط ونقشهای ابتدایی؛ در شعر تجرید زبان و فروکاستن آن به آواهای انتزاعی، درموسیقی لغو قواعد تونال و اصول هارمونی ...

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

نوآوری های دادا

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

آنهابه قالب اثر هنری، کمپوزیسیون کلی اثر، هماهنگی عناصر و مواد کار آن بادیدی 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 ازآنست.

دادائیستها تکنیک کولاژ را (پس از نوآوری های پابلو پیکاسو و ژرژ براک) در سطحتازه و گسترده ای به کار بردند. آنها با فتومونتاژهای جسورانه شان راهطراحی و گرافیک مدرن را هموار کردند.

آنهابه نفس آفرینش هنری با دید تازه ای نگاه کردند. نبوغ هنری را انکار کردندو هنرمند را از آن مقام والا فرو کشیدند. به هنرمند مدرن جسارت و شهامتیبی سابقه بخشیدند تا بتواند خود را از بندهای" آکادمیک" رها کند. برایآنها هنرمند تافته جدا بافته نبود. گفتند هرکس بتواند درد و احساس درونیخود 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 انحصاریهنرمند، بی اعتنا بودند. برخی از آثار آنها کار مشترک یا گروهی است وامضای هنرمندی واحد را بر خود ندارد.

میراث دادا

نمایشگاهبزرگ "دادا "با عبور از چند تالار، ایستگاه های جغرافیایی دادائیسم رانشان می دهد: زوریخ، مونیخ، درسدن، هانوفر، کلن، برلین، پاریس و سرانجامآمریکا.

زادگاهدادا زوریخ بود. در سال ۱۹۱۷ ریشارد هولزنبک جنبش را با خود به آلمان برد،در زمانی که کشور با جنگ و بحران ژرف سیاسی دست به گریبان بود. دادا درآلمان بیش از هرجای دیگر با سیاست گره خورد. دادائیست ها ارزشهای فرهنگی ونهادهای سیاسی امپراتوری پروس و سپس جمهوری وایمار را به باد حمله گرفتند .در آلمان جورج (گئورگ) گروس، جان هارتفیلد (هانس هرتسفیلد)، هانا هوش،اوتو دیکس، کورت شویترز و رودولف شلیشتر به جنبش دادا پیوستند .

کولاژبه ویژه در آلمان و در فوتومونتاژهای جان هارتفیلد یکپارچه در خدمت مبارزهسیاسی قرار گرفت. بیشتر دادائیستهای آلمان پس از جنگ به اردوی چپ پیوستندو وارد میدان سیاست شدند.

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

دادادر دهه ۱۹۳۰ به آمریکا رفت و دوری از دگردیسی را تجربه کرد. جنبشی که دراروپا از تجرید آغازیده و به اعتراض سیاسی رسیده بود، در آمریکا مسیر عکسپیمود، یعنی از "تعهد" به هنر محض رسید، و تا حد زیادی از محتوای سیاسی واجتماعی 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 بریدن دل به کسی نبستن یالا پاشین بجنگین با این روزای ننگین چه فایده داره اینجا حتی نشه بخندی

www.PooyaFile.com

آرابسک یا اسلیمی :

نقوش گیاهی پیچک وار و درهم تنیده که مشخص ترین نقشمایه ی تزئینی هنر اسلامی است .دراواخر سده های میانه(قرون وسطی)این الگو و نقوش در اروپا به عنوان (مغربی (morasques)) رواج یافت.اما درسده ی۱۶ که اروپا به تدریج به هنر 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 درآن جذابیت خاص و رمزآلود می دیدند. زیرا-حداقل درعرصه ی نظریه-مذهب آنان ،بازنمایی موجودات زنده را منع کرده بود .این اصطلاح همچنین در مفهوم گسترده تربه نقوش متشکل از خطوط در هم تنیده ی گل وگیاه 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 درتاریخ نژادشمالی ریشه دارد و بسیار متاثر 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 ۱۹۰۵تا دهه ی ۱۹۲۰اطلاق می شودو به دو گروه عمده تقسیم میگردد :گروه پل که ویژگی کاملا آلمانی داشت و در۱۹۰۵ در شهر درسدن شکل گرفت ودیگری سوارکار آبی که جهانی تر بود ودر ۱۹۱۱ در مونیخ تشکیل شد .

هنرمندان اکسپرسیونیست با بکار بردن روش و فنون مختلفی چون فنون مختلف چاپ ومجسمه 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 تضادونامرتبط با موضوع نقاشی -استفاده می شد که به ظهور تجلیات گسترده تر تمایلات فردی میدان می دادا کسپرسیونیست ها بر خلاف معاصرین فرانسوی خوذ یعنی فووها که از رنگ به گونه ای استفاده میکردند که به نقاشی هایشان آرامش و نشاط می بخشید ، برخی آثارشان چنان تاثیر گذارندکه 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 وبه دیگران منتقل می شود .

www.PooyaFile.com

اما در تاریخ و نقد هنر این اصطلاح به سبکی اطلاف می شود که در آن قراردادها 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 تاکیید بر واکنش حسی هنرمند اولی تر از نظاره های دنیای خارج است .در این مفهوم کلی واژه اکسپرسیونیسم در لاتین با (e) نوشته می شوداما کاربرد رایج این واژه برای توصیف گرایشی 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 تا۱۹۰۵ به عنوان یک برنامه ی متمایز تبلور نیافت و خود واژه از۱۹۱۱ 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

رئالیسم تخیلی :

نام مکتب نقاشی که ذر 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 علارغم روش های نقاشی بسیار متنوع و کیفیات متفاوت آثارشان همگی در علا قه به هنر گذشته به ویژه آثار پیتر بروگل و نیز مشخصه ی ادبی و روانی نقاشی مشترک بودند .

رئالیسم نو :

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

www.PooyaFile.com

روزمره ماخوذ از رسانه های جمعی و نیز کاربرد اشیاء واقعی معمولا" 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 ۱۹۵۰رواج یافت توصیف گر جنبشی در هنر انتزاعی است که طی سال های دهه ی ۱۹۴۰در 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) ونه 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 متاهر از سبک تاشیسم بود وطی ۱۹۵۰و۱۹۶۰ 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 ها ی 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

www.PooyaFile.com

یک منتقد است . لویی واسل که منتقد هنری روزنامه بود وقتی از نمایشگاه عجیب ونامتعارف آثار ماتیس ، درن ، ولامینک و دیگران در۱۹۰۵ بازدید می کرد چشمش به مجسمه ای که به سبک متعارف ساخته شده بود افتاد و فریاد زد : نگاه کنید ! دوناتلو در قفس فووها(حیوانات وحشی) . گرچه این نام با تمسخر ادا شد اما چندان نا متقارن با سبک این هنر مندان که شور واشتیاق 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 وآثار پیشقراول این جنبش یعنی ماتیس منبع الهامی در هنر آلمان بین ۱۹۰۵تا۱۹۱۰ بود.

فوویسم عمدتا" 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 بوداما 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 شبکیه ی چشم رابه کناری نهاده و در عوض سادگی فرم و نظام بندی بیانی و غالبا" شدید رنگی تاکیید کردندو از تقلید طبیعت اجتناب جستند .

با این حال مضامین آثارشان چندان انقلابی نبودو این سبک صرفا" 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 وخیره کننده بود . رنگ های خاصی که آگاهانه برای خلق جلوه های حسی و تزئینی و گاه برای فضاسازی 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 - ۹-۱۹۰۸)[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 عمدتا" 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 دیکری 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 .

www.PooyaFile.com

باروک علارغم آن که فاقد صلابت و وقار است اما سبکی است که بیش از همه گرایش به ایجاد تعادل و انسجام دارد .بلوری(بیوگرافی نویس 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 تاکیید 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 کلاسی سیسم تا سده ی ۱۷) مشترکاتی است که با سبک غالبا" نامنسجم تعمدی منریسم یا پراکندگی سودایی سبک روکوکو(که باروک بعدها به آن تعالی یافت) دارد.این جهد در دستیابی به وحدت کلی تاثیر 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 هریک 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.درواقع 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 وا می دارد .از این رو نقاش ومجسمه ساز باروک برای دست یابی کامل به این هدف نخست باید تصویری قابل قبول از واقعیت وحقیقت موضوع ارائه دهد.

در این سبکبر 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 دربرابر 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 سبکمنریسم 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 عموما در کشور هایی شکوفا شد که مخالف اصلاحات دینی بودند نظیر: جنوب آلمان ، ایتالیا و اسپانیا . ولی در کشورهای شمال اروپا به ویژه انگلستان ، هلند ودر 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]

www.PooyaFile.com

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 ۱۵۲۰تا 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 وتعریف 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 ی۱۷ تا نیمه ی اول سده ی۲۰ 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 استانزای 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 زبونانه 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 ۱۶۲۵تا۱۵۵۳ چاپ ۱۹۶۲) مشاهده کرد که مدعی است این سبک " به شدتانظباطی ، با نوعی بی بندو باری تعمدی ، با وقا ر 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 ی۱۶ است "

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

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

www.PooyaFile.com

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 ی۱۶ 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 ۲۰شد .

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 عملا 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 مازاتچیو که موشکافی علمی نوینی در مسئله ی بازنمایی به ارمغان آورد .مازاتچیو نیز همچون دوستان خود برونلسکی و دوناتلو ، فلورانسی بود و ازهمین رو منطقی است که فلورانس را مهد تمدن رنسانس بدانیم .و 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 جویش بودند ، متحقق می شود . لئوناردو داوینچی ، میکل آنژ و رافائل چهره های بر جسته ی این دورانند . واساری معتقد است تسلط کامل بر ابزارها که طی این دوره حاصل شد منجر به دستیابی به سهولت حالت و هما هنگی 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 لئوناردوداوینچی میدهد . تقارن دقیق پروجینو جای خود را به تنوع موزون ترکیب بندی های هرمی 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]

لئوناردم داوینچی-مونالیزا- رنگ روغن روی چوب -۱۵۰۳تا۱۵۰۵-رنسانس

[Only Registered Users Can See Links]

میکل آنژ- پی تا - مرمر - ۱۴۸۹تا۱۵۰۰-رنسانس

fisher

www.PooyaFile.com

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 صرفا" 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 وتا 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 وبا هویت داده است. فیسک کیمبال برجسته ترین مورخ این سبک در کتاب (آفرینش روکوکو) از آن به عنوان سبکی که اساسا" به دلیل وقار سرزندگی و ملایمت آن فرانسوی است یاد میکند. روکوکو به نوعی ادامه وشکل تحول یافته ی سبک سنگین تر باروک است و هم واکنشی است در برابر آن.

هردو 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 مطنطن 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 وبلوغ روکوکو را به نمایش می گذارند .فالکونه 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

www.PooyaFile.com

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- ۱۷۴۳تا۱۷۴۵ - ازدواج باب روز دوم -رنگ روغن بروی کانوس- ابعاد واقعی اثر:۶۹.۹در۹۰.۸

fisher

Thursday 12 March 2009-1, 04:35 PM

نقاشی حالت:

اصطلاحی تقریبا" مترادف با نقاشی کنشی اما با کاربردی وسیع تر و فراگیرتر کهصرفا" 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 تاکیید 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 :

www.PooyaFile.com

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 تقریبا" تمامی ایده های هنری طی ۵۰سال بعدش بدل شد . طی سده ی ۱۹ رابطه مردم وهنرمند هرروز تصنعی تر می شد و در نهایت در نمایشگاه آثار به نقطه ی گسست خود رسید .

تعریف : امپرسیونیسم صرفا" 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 ۱۸۶۰دانشجویان 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 تئودور دورت و جورج ریویر که در۱۸۷۷ مجله ای هنری به نام(L' impressioniste) را منتشر کردند ، حضور می یافتند و تحت حمایت یک دلال هنری به نام دوراند رول 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 . درمجموع ۸ نمایشگاه ار آثار امپرسیونیست ها بر پا شد (۱۸۷۴-۱۸۷۶-۱۸۷۷-۱۸۷۹-۱۸۸۰-۱۸۸۱-۱۸۸۲-۱۸۸۶) 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 باربیزون 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 راتمایل داشت تا در کارگاه اصلاح یا روتوش کند . با انجام چنین کاری او به یک تناقض

www.PooyaFile.com

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 امپرسیونیتی در آغاز با گنگی یا تردید و غالبا" 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 امپزسیونیست ها بسیار عظیم بود و بخش عمده ی تاریخ نقاشی اواخر سده ی ۱۹و اوایل ۲۰ حکایت بسط و گسترش جنبش های متاثر 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 وخط را از کارکرد های بازنمایانگر محضش رها سازند وبه 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 - ۶-۱۸۸۵-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 . درصورتی که علاقه مند به شناخت سبک ها به ترتیب زمان شکل گیری آنها و به صورت کاملا" 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 نسبتا" خلاصه وار انجام شده .

fisher

www.PooyaFile.com

Monday 30 March 2009-1, 02:35 AM

کوبیسم :

در نمایشگاه آثار برگزیده ی سالن پاییزه ی پاریس در۱۹۰۸ 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 کاملا" 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 ۱۹۰۷تا۱۹۰۸ خلق شدند . دو مرحله ی مهم در طی دوره ی بلوغ کوبیسم قابل تشخیص است : دوره ی کوبیسم تحلیلی Analytical cubism بین سال های ۱۹۱۰تا 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 تقریبا" نادیده گرفته می شود و یا شدیدا" به چند مایه رنگ آبی ، خاکستری یا قهوه ای روشن که هماهنگ با سنگینی حجم های مو جود 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 . معمولا" 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 ،دلونی مترینگر،گلایزیس 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 سدهی 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 .

www.PooyaFile.com

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 گرایشات 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 اکیپنکو ، لیپشیتس ، 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

واقعگرایی ، رئالیسم :

معنای تحت الفظی رئالیسم واقعگرایی 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 غالبا" به همراه این اصطلاح مفهومی از دوری گزینی از موضوعات سنتا" زیبا یا تاکیید 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 موضوعاب 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 دقیقا" به همان گونه که موجودند و شناخته می شوند ، نمایش داده شود.

www.PooyaFile.com

همچنین اصطلاح ((واقع گرایی اجتماعی ، Social Realism)) طی سده های ۱۹و 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 ورای رویکردی انتقادی به مسائل اجتماعی ودر واقع مبلغ خط سیاسی حزب در سبک فرهنگستانی بود .

علاوه بر این اصطلاحات رئالیسم جادویی و سوپر رئالیسم نیز طی سده ی۲۰ رایج شدند .در این سبک ها با رویکردی واقعگرایانه ی افراطی - به مفهوم دقت و توجه پر وسواس به جزئیات - جلوه ای کاملا" 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 ی۱۷ ، 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 ریبالتا ، ریبرا، ولاسکز و زوربارن در فنلاند توسط روبنس (که به سرعت سبک او به باروک تغییر یافت) ،در هلند توسط هالس ، ورمر ، رامبراند ودر فرانسه با نقاشان منظره پردازی نظیر لاتور ، لونن ، تورنیه چهره پردازانی نظیر شامپین ، بوردون ونقاشان 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 ی۱۷ 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 .در دوره ی الیزابت نیز آثار پرتره و نقاشی ها ی 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

www.PooyaFile.com

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 رایجشد 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 وافری 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 پالمز بازمی گردد وآنها 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

www.PooyaFile.com

اصطلاح ، نئورمانتیسم به آثار نقاشان خاصی در فرانسه طی دهه ی ۱۹۳۰ نیز اطلاق می شود. به ویژه Tchelitchem که عمدتا" 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 پاپپر-پنویت گرین-نئورمانتیسم

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 معمولا" 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 متاخر تر از آن یعنی نئوکلاسی سیسم بحث زیاد است و متفکران و صاحبنظران 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 رم 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 صرفا" به مقاطع کوتاهی از این دوران اطلاق می شود و به سبک ها یا مراحلی 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 اواخر۱۸ میلادی است.

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

در سنت غربی ، مفهوم کلاسی سیسم معمولا" 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

www.PooyaFile.com

fisher

Monday 6 July 2009-1, 07:47 PM

جنبشی در نقاشی آمریکا که حدودا"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 کاملا" 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 غالبا" نور به شکل شفاف و درخشان است و شکل ها عمدتا" 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

نقاشي عمل بكار بردن رنگ دانه محلول در يک رقيق کننده و يک عامل چسپاننده (يک چسب) بر روي يک سطح (نگهدارنده) مانند کاغذ ، بوم يا ديوار است. اين کار توسط يک نقاش انجام مي شود. اين واژه بخصوص زماني به کار مي‌رود که اين کار حرفه شخص مورد نظر باشد. قدمت نقاشي در بين انسانها، شش برابر قدمت استفاده از زبان نوشتاري است. و به عبارت ديگر به اثري که رنگ بر روي سطحي مانند کاغذ بوم يا ديوار به جا مي‌گذارد، نقاشی مي‌گويند. نقاشي از نظر بسياري افراد، در زمره مهمترين شکلهاي هنر قرار دارد.

وقتي واژه نقاشي يا نقاشي کردن به ميان مي آيد طبيعتاً پديده اي در نظر ما مجسم مي شود که از ترکيب رنگها به وجود آمده و به دست انسان ساخته شده است .

بعضي ها تصور مي کنند که نقاشي يعني تقليد طبيعت و انتظارشان از يک نقاش اين است که هر آنچه مي بيند به روي بوم منتقل سازد. اين انتظار غلط راه را به روي خلاقيت هنري و گسترش انديشه بسته و او را در چارچوب تقليد و دو باره سازي و و اقعيات محدود مي سازد .

نقاشي يعني به وجود آوردن پديده اي که وجود خارجي ندارد و هنرمند با ابزارهايي که در اختيار دارد آن پديده را از نيستي به هستي در مي آورد.

دو طرز بيان در هنر نقاشي موجود است: نقاشي تصويري و نقاشي انتزاعي.

ـ نقاشي تصويري :

www.PooyaFile.com

اين نقاشي شامل سبكهاي متنوعي است. هنرمند با توجه به اشكال موجود مثل انسان ، حيوان ، درخت و ميوه تركيباتي مي آفريند و با سليقه اي كه در رنگ آميزي و تركيب اشياء به كار مي برد اثري مي آفريند كه نمايشگر شكلهاي شناخته شده است. نقاشاني كه طبيعت را مدل قرار داده اند (در هر زمان و مكتبي) با وجود وفاداري به شكلهاي طبيعي هرگز آنچه را كه مي بينند عيناً نقاشي نمي كنند بلكه طبيعت را از ديدگاه مخصوص به خود نشان مي دهند و اثري به وجود مي آورند كه با وجود شباهت به طبيعت با آن متفاوت است. به عبارت ديگر نقاشي برداشت تصويري هنرمند از محيط اطراف خود مي باشد و اين تفاوت عمل هنرمند نقاش است با دوربين عكاسي كه عيناً واقعيات را ثبت مي كند.

ـ نقاشي انتزاعي:

عده اي از هنرمندان ماهر پس از يک سلسله تجربيات طولاني در زمينه نقاشي تصويري و ساده نمودن شكلهاي طبيعت به اين نتيجه رسيدند كه بدون اشاره به طبيعت يعني فقط از تركيب فرم و رنگ هم مي توان احساسات شاعرانه و ادراک هنري را بيان نمود. آثاري كه به اين شيوه آفريده شدند راه تازه اي را در بيان احساس از طريق نقاشي باز نموده و به دليل آنكه كاملاً فرآورده فكر و انديشه انسان مي باشند و همانطور كه مي دانيد، انديشه يک عنصر مجرد است، اين شيوه نقاشي را مجرد يا انتزاعي نام نهادند .

به بيان ساده تر نقاش هنرمند جهان را مي نگرد و با نيروي عقل و احساس و چشماني كنجكاو ماهيت آن را مورد بررسي قرار مي دهد و نتيجه برداشت خود را در قالب تصاوير رنگين و يا رنگهايي در قالب فرمهايي بدون شكل تجسم مي بخشد.

منظور از آموزش نقاشي كسب مهارت در تجسم اشكال يا كپي كردن آثار ديگران نيست، بلكه هدف بيدار نمودن ذوق و سليقه ذاتي و ايجاد نيروي آفرينندگي و ابداع در هنرجو است.

رنگ

رنگ تركيبي از رنگدانه ، حلال ، چسپاننده و در برخي موارد تسريع يا كند كننده اي براي خشک شدن ، بهبود دهنده بافت ، تثبت كننده و يا هر ماده اصلاح كننده ديگري است. قبل از آنكه رنگ بر روي بوم قرار گيرد، معمولا ابتدا آن را آغشته به نوعي زمينه (يک لايه پوششي كه معمولا از جنس جسو مي باشد) مي كنند تا چسپندگي با رنگ را افزايش داده و حالت بافت سبدي بوم را براي جلوگيري از تراوش كاهش مي دهد. با اينكه انتظار مي رود رنگدانه هايي كه براي نقاشي بكار مي روند ثابت باشند، اما برخي از نقاشان از رنگهايي استفاده مي كنند كه داراي رنگدانه هاي فرار هستند.

رنگهای اصلی، فرعی و ترکیبی

رنگهای اصلی

www.PooyaFile.com

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 هاي رنگ

حلال ماده اي است كه رنگدانه در آن حل يا قرار داده مي شود. تقريباً تمامي حلالهاي طراحي در نقاشي نيز قابل استفاده هستند.

برخي از آنها عبارتند از :

رنگ روغن ، شامل رنگهاي جديد قابل اختلاط با آب

رنگ اكريليك

سايه روشن

رنگ انگشتي

مركب

پاستل ، شامل پاستل خشک ، پاستل روغني و موادهاي پاستل

تمپرا (رنگهاي آميخته تا زرده تخم مرغ)

رنگ مومي

آبرنگ

ابزار مورد استفاده در نقاشی

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

قلم موي نقاشي

كاردک

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

اسفنج

گيره

سه پايه

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 ديد و پرسپکتيو و گاهي نيز براي نقاشي شخص از خودش بکار مي رود) تربانتين يا هر رقيق کننده بي بوي ديگر (که معمولاً به همراه روغن استفاه مي شود) ،مدل يا موضوع و شايد نور پردازي آتليه را نيز اضافه نمود.

تکنيکهاي نقاشي

تکنيکهاي 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 كامپيوتر

سبک هاي معروف نقاشي

سبک هاي نقاشي مي توانند با روشهاي بكارگيري و يا با توجه به جنبش هنري كه بيشترين تطبيق را با مشخصات غالب و حاكمي كه نقاشي نشان مي دهد دارند، مشخص شوند. سبک هاي معروف عبارتند از:

رئاليسم (واقع گرايي)

امپرسيونيسم (برداشت گرايي)

پوينتوليسم

هنر ابتدايي

كوبيسم (حجم گري)

مدرنيسم (نوگرايي)

آبستره (انتزاعي)

پست مدرنيسم (فرا نوين)

آوانگارد (پيشگام ، وابسته به مكتب هاي هنري نوين و غير سنتي)

ساختار گرايي

كتاره سخت

گرافيتي

نقاشي اصيل ايراني

اصطلاحات معمول نقاشي

اين اصطلاحات عبارتند از :

تمثيل

www.PooyaFile.com

بادگن

پوينيليسم (گذاشتن نقطه هاي رنگين روي سطح سفيد)

فانتزي

نقاشي فيگور (پيكر)

تصوير سازي

صنعتي

منظره

طبيعت گرا

چهره

علمي تخيلي

طبيعت بي جان

سورئاليسم (فرا واقع گرايي)

جنگ

تاريخچه نقاشي

تاريخ هنر نقاشي در ايران به زمان غارنشيني برميگردد. در غارهاي استان لرستان تصاوير نقاشي شده از حيوانات و تصاوير كشف شده است.

قديمي ترين نقاشي ها در دنيا كه متعلق به حدود ۳۲۰۰۰ هزار سال قبل مي باشد، در گروته شاوه فرانسه قرار دارد. اين نقاشي ها كه با استفاده از افراي قرمز و رنگ دانه سياه حكاكي و رنگ شده اند، تصاويري از اسب ها ، كرگدن ها، شيرها، بوفالوها و ماموت ها را نشان مي دهند. اينها نمونه هايي از نقاشي در غار هستند كه در تمام دنيا وجود دارند.

نقاشي هاي كشف شده در مناطق تپه سيالک و لرستان بر روي ظروف سفالي، ثابت مي كند كه هنرمندان اين مناطق با هنر نقاشي آشنايي داشته اند.

همچنين نقاشيهايي از دوران اشكانيان، نقاشي هاي معدودي بر روي ديوار، كه بيشتر آنها از قسمتهاي شمالي رودخانه فرات بدست آمده، كشف شده است. يكي از اين نقاشيها منظره يک شكار را نشان ميدهد. وضعيت سوارها و حيوانات و سبک بكار رفته در اين نقاشي ما را بياد منياتورهاي ايراني مي اندازد.

www.PooyaFile.com

در نقاشيهاي دوران هخامنشي، نقاشي از روي چهره بر ساير نقاشي هاي ديگر تقدم داشت. تناسب و زيبايي رنگها از اين دوران، بسيار جالب توجه است. نقاشي ها بدون سايه و با همديگر هماهنگي دارند. در بعضي از موارد، سطوح سياه پر رنگ را محدود كرده اند.

ماني، (پيامبر و نقاش ايراني)، كه در قرن سوم زندگي ميكرد، يک نقاش با تجربه و ماهر بود. نقاشي هاي او يكي از معجزاتش بود.

نقاشي (Torfan) كه در صحراي گال استان تركستان در چين بدست آمد، مربوط است به سال ۸۴۰ تا ۸۶۰ بعد از ميلاد.

اين نقاشي هاي ديوارنما مناظر و تصاوير ايراني را نمايش ميدهند. همچنين تصاوير شاخه هاي درختي در اين نقاشي ها وجود دارند. باستاني ترين نقاشي هاي دوران اسلامي، كه بسيار كمياب است، در نيمه نخست قرن سيزدهم به وجود آمده بودند.

مينياتورهاي ايراني (طرح هاي خوب و كوچک) بعد از سقوط بغداد در سال ۱۲۸۵ ميلادي بوجود آمدند. از آغاز قرن چهاردهم كتابهاي خطي بوسيله نقاشي از صحنه هاي جنگ و شكار تزئين شدند.

چين از قرن هفتم به بعد به عنوان يک مركز هنري، مهمترين انگيزه براي هنر نقاشي در ايران بود. از آن به بعد يک رابطه بين نقاشان بودائي چيني و نقاشان ايراني بوجود آمده است.

از لحاظ تاريخي، مهمترين تكامل در هنر ايراني، تقبل طرحهاي چيني بوده است كه با رنگ آميزي كه ادراک ويژه هنرمندان ايراني است مخلوط شده بود. زيبايي و مهارت خارق العاده نقاشان ايراني واقعاً خارج از توصيف است. در قرن اول اسلامي، هنرمندان ايراني زينت دادن به كتابها را شروع كردند.

كتابها با سرآغاز و حاشيه هاي زيبا رنگ آميزي و تزئين شده بود. اين طرحها و روشها از يک نسل به نسل ديگر با همان روش و اصلوب منتقل مي شد، كه معروف است به "هنر روشن سازي". هنر روشن سازي و زيبا كردن كتابها در زمان سلجوقيان و مغول و تيموريان پيشرفت زيادي كرد. شهرت نقاشي هاي دوران اسلامي شهرت خود را از مدرسه بغداد داشت.

مينياتورهاي مدرسه بغداد، كلاً سبک و روشهاي نقاشي هاي معمولي پيش از دوره اسلامي را گم كرده است. اين نقاشي هاي اوليه و بدعت كارانه فشار هنري لازم را ندارند.

مينياتورهاي مدرسه بغداد اصلاً متناسب نيستند. تصاوير نژاد سامي را نشان ميدهد؛ و رنگ روشن استفاده شده در آن نقاشي را. هنرمندان مدرسه بغداد پس از سالها ركود مشتاق بودند كه آيين تازه اي را بوجود آورده و ابتكار كنند. نگاه هاي مخصوص اين مدرسه، در طرح حيوانات و با تصاوير شرح دادن داستانها است.

اگر چه مدرسه بغداد، هنر پيش از دوره اسلامي را تا حدي در نظر گرفته بود، كه بسيار سطحي و بدوي بود، در همان دوره هنر مينياتور ايراني در تمام قلمرو اسلامي از آسياي دور تا آفريقا و اروپا پخش شده بود.

www.PooyaFile.com

از ميان كتابهاي مصور به سبک بغداد ميتوان به كتاب "كليله و دمنه" اشاره كرد. تصاوير نامتناسب و بزرگتر از حد معمول رنگ شده است؛ و فقط رنگهاي معدودي در اين نقاشيها بكار رفته است.

بيشتر كتابهاي خطي قرن سيزدهم، افسانه ها و داستانها، با تصاويري از حيوانات و سبزيجات تزئين شده است. يكي از قديمي ترين كتابهاي كوچک طراحي شده ايراني بنام "مناف الحيوان" در سال ۱۲۹۹ ميلادي بوجود آمده است. اين كتاب مشخصات حيوانات را شرح ميدهد. در اين كتاب تاريخ طبيعي با افسانه در هم آميخته شده است.

موضوعات اين كتاب كه تصاوير بسياري دارد، براي آشنايي با هنر نقاشي ايراني بسيار مهم است. رنگها روشن تر و از روش مدرسه بغداد كه روشي قديمي بود جلوتر است.

پس از هجوم مغولان، يک مدرسه جديد در ايران به نظر ميرسيد. اين مدرسه تحت تأثير از هنر چيني و سبک مغول بود. اين نقاشي ها همه خشک و بي حركت و خالص و يكسان، مانند سبک چيني است.

بعد از حمله مغول به ايران، آنها تحت تأثير از هنر ايراني، نقاشان و هنرمندان را تشويق كردند. در ميان نقاشي هاي هنرمندان ايراني ميتوان سبک مغول هم مشاهده كرد، لطافت ها، تركيبات آرايشي، و خطوط كوتاه خوب كه ميتوان آنها را بشمار آورد. نقاشي هاي ايراني بصورت خطي و نه ابعادي مي باشد. هنرمندان در اين زمينه از خود يک خلاقيت و اصالت نشان داده اند.

هنرمندان مغول دادگاه سلطنتي نه فقط به تكنيک بلكه به موضوعات ايراني هم احترام گذاشتند. يک بخش از كارشان شرح دادن به آثار ادبي ايران مانند شاهنامه فردوسي بود. ميان موضوعات مختلف بيشترين علاقه آنها به تصويريسم (كتابهاي با تصاوير زياد) بود.

بر خلاف مدارس مغول و بغداد بيشترين كارها از مدرسه هرات بجا مانده است. مؤسس اين سبک نقاشي مدرسه هرات بود؛ كه از نياكان تيموريان بودند و اين مدرسه را بخاطر محل تأسيس آن مدرسه هراتي ناميدند.

متخصاص هنر نقاشي بر اين باورند، كه نقاشي در ايران در دوران تيموري به اوج خود رسيده بود. در طول اين دوره استادان برجسته اي، همچون كمال الدين بهزاد، يک متد جديد را به نقاشي ايران عرضه كرد. در اين دوره (تيموريان) كه از سال ۱۳۷۰ تا ۱۴۰۵ ميلادي به طول انجاميد؛ هنر نقاشي و كوچک سازي به بالاترين درجه كمال رسيده و بسياري از نقاشان مشهور عمرشان را بر سر اينكار گذاشته اند.

دو كتاب با ارزش از زمان بايسغر باقي مانده است؛ يكي كتاب "كليله و دمنه" و ديگري كتاب "شاهنامه". هنر كوچک ايراني در كتاب شاهنامه كه در سال ۱۴۴۴ ميلادي در شيراز رنگ آميزي شده است، بخوبي مشخص است.

يكي از اين طرح ها نشان دادن يک منظره زيبا از يک دادگاه ايراني است كه به سبک چيني رنگ آميزي شده است. كاشي هاي سفيد و آبي ايراني همراه با فرشهاي زيباي ايراني بصورت هندسي نقش شده است. در يكي از كتابهاي دستنويس "خمسه نظامي گنجوي"، سيزده مينياتور زيبا بوسيله "ميرک" كشيده شده است.

www.PooyaFile.com

ساختگي بودن، حساسيت، و هنر نقاشي هاي بغداد از طرحهاي كشيده شده در كتاب "خمسه نظامي" كاملا مشهود است. اين قطعه با ارزش و فوق العاده هم اكنون در موزه بريتانيا قرار دارد. در اين قسمت از معماران و مهندسان مشغول ساختمان سازي هستند. اين نقاشي در سال ۱۴۹۴ ميلادي در هرات نقاشي شده است.

بهزاد، بهترين استاد سبک مدرسه هراتي، اين هنر را بسيار بسط داد. او سبک را اختراع کرد که قبل از او هرگز استفاده نشده بود.

يكي از برجسته ترين كارها كتاب شاهنامه فردوسي است كه در كتابخانه گلستان ايران قرار دارد. اين شاهنامه در زمان سلطان بايسغر كه يكي از شاهزادگان تيموري بود؛ به سبک مدرسه هراتي نقاشي شده است.

نقاشي هاي اين كتاب از نگاه رنگ آميزي و تناسب تركيب دهنده تصاوير، در بالاترين حد زيبايي و استحكام قرار دارد.

در دوران صفويه مركزيت هنر به شهر تبريز آمد. و برخي از هنرمندان هم در شهر قزوين ماندگار شدند. اما اصل سبک نقاشي صفويه در شهر اصفهان بوجود آمد.

مينياتورهاي ايراني، در دوره صفويه در شهر اصفهان، از سبک چيني جدا شده و قدم در راهي جديد نهاد. اين نقاشان بعدها به سبک طبيعي متمايل شدند. رضا عباسي مؤسس سبک "مدرسه نقاشي صفوي" بود. در نقاشي هاي دوران صفوي دگرگوني بسيار عالي در نقاشي ايراني رخ داد.

طرحهاي اين دوره يكي از بهترين و زيبا ترين و با سليقه ترين طرحهاي نقاشان ايراني است كه نشان دهنده ذوق نقاشان ايراني است.

مينياتورهاي خلق شده در اين دوره(مدرسه صفوي)، هيچكدام منحصراً با هدف مزين كردن كتابها كشيده نشده اند. سبک صفوي بسيار بهتر و ملايم تر از سبک مدرسه تيموريان (هراتي) و مخصوصاً سبک مغولي است.

در نقاشي نقاشان دوران صفوي آشكار شدن تخصص آنها در اين رشته بوضوح مشخص است. بهترين معرف از اين دوره نقاشي هاي هستند كه در عمارت چهل ستون و عالي قاپو كشيده شده است.

در نقاشي هاي صفوي، موضوع اصلي شكوه و زيبايي اين دوره است. موضوعات نقاشي ها بيشتر حول محور بارگاه سلاطين، اشراف زادگان، كاخ هاي زيبا، مناظر زيبا و صحنه هايي از جنگ ها است.

در اين نقاشي ها انسانها با لباسهاي پرخرج نخ كشي، صورتهايي زيبا و مجسمه هاي ظريف رنگين به طور پر هيجان روشن به تصوير كشيده شده است. هنر نقاشي در طول دوران صفوي هم زياد و هم داراي كيفيت بهتر شد. در اين نقاشي ها آزادي بيشتر و مهارت و دقت بيشتر مشهود است.

هنرمندان بيشتر به اصول كلي پرداخته و از جزئيات غير ضروري اجتناب، كه در شيوه هراتي و تبريزي بكار رفته بود، خودداري كردند. صافي خطوط، بيان زود احساسات و متراكم شدن موضوعات از مشخصات سبک نقاشي صفوي است. از آنجاييكه در اواخر دوران صفوي، از لحاظ جنبه فكري اختلافات جزئي در رنگ آميزي بوجود آورد، ميتوان به ظهور سبک اروپايي در اين نقاشي ها پي برد.

www.PooyaFile.com

نقاشي هاي دوران قاجاريه (قرن شانزدهم ميلادي) يک ترکيبي از سبک هنرهاي اروپايي کلاسيک و سبک و تکنيک مينياتورهاي دوران صوفي است. در اين دوران "محمد غفاري (کمال الملک)" سبک کلاسيک اروپايي را در ايران رواج داد. در اين دوران سبکي از نقاشي بوجود آمد که بنام "قهوه خانه" شناخته شد. اين نوع نقاشي يک پديده جديد در تاريخ هنر ايراني است. سبک "قهوه خانه" عامه پسند و مذهبي است. موضوعات اين سبک بيشتر تصاوير پيامبران و امامان، شعائر مذهبي، جنگها و نام آوران ملي بودند. "قهوه خانه ها" رفته رفته جاي خود را در بين مردم معمولي باز نمودند.

در اين مکان داستان سرايان و نقالان داستانهاي حماسي و مذهبي را براي مردم بازگو ميکردند. هنرمندان همان داستانها را بر روي ديوارهاي اين "قهوه خانه ها" نقاشي کرده بودند. قبلا در گذشته که پادشاهان و اشراف زادگان نقاشان را پشتيباني ميکردند؛ اما اينبار هنرمندان به درخواست مردم عادي آن مناظر را بر روي ديوارها ميکشيدند و به اين کار علاقمند بودند.

در بيشتر اين قهوه خانه ها اين مناظر که بيشتر به درخواست عمومي بود رنگ آميزي شده بود. زيباترين مثالها در موزه اصلي تهران و همينطور در بعضي از موزه هاي خصوصي داخل و خارج از کشور نگهداري ميشود. نقاشي هاي ايراني، يک نوع ملاحت را که بي شباهت به هر چيز ديگر است به تماشاگر عرضه ميکند.

آنها يک ارتباط بيکران با داستانهاي حماسي نگه داشته اند. نقاشي ايراني، بعنوان يکي از بزرگترين سبکهاي نقاشي در آسيا مطرح است. آسمان هاي روشن (آبي)، زيبايي شگفت انگيز شکوفه ها و در ميان آنها انسانهايي که دوست ميدارند و انسانهايي که تنفر دارند، خوشگذران و افسرده، به موضوعات مختلف نقاشان ايراني شکل ميدهند

سیاست هنری و هنر سیاسی

مرور- پس از مهاجرت گسترده هنرمندان جهان سوم به ممالک غربی، هنر باید ویژگی خاص بومی می‌داشت 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 می‌شود.

شناسنامه کتاب :

www.PooyaFile.com

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 امریکا 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 چون‌هابز 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 اندیشمندانی چون روسو شکل می‌گیرد و تا اواخر قرن ۱۹ با ظهور افرادی چون هگل، نیچه وهایدگر رابطه بین هنر و دموکراسی معقول و منطقی می‌نماید.

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

www.PooyaFile.com

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 ۱۹۶۰و 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 خطرها و نارسایی‌های سرشتی دموکراسی مبارزه کند.

www.PooyaFile.com

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 قاعده گریز 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 شگفتی خودنمایی 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؟ این‌که «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 عسل 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.

www.PooyaFile.com

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، یاکاپلند 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 قصه‌گرایی 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 واگز 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 صداهای چندگانه 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، خصوصیاتی چون: لیبرال و گشوده داشتن صداهای 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

www.PooyaFile.com

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 نویسنده 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 حضیض 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

www.PooyaFile.com

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 یاغی گری 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.

حقیقت انگاری 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 می‌دهن

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 جنبش های هنری مدرنیسم قرن بیستم می‌باشد. این سبک با حرکت های 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. دست نوشته‌های باستانی، شیشه کاری 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

www.PooyaFile.com

[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 روبه 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[۳].

[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

۱. ↑ خلاصهٔ تاریخ هنر-پرویز مرزبان۱۳۸۶-
۲. ↑ سیر هنر در تاریخ
۳. ↑ سیر هنر در تاریخ

فرا انگاشت

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

فَرااِنگاشت (به آلمانی: Transpressionnismus، به انگلیسی :Transpressionnism، به اسپانیایی: Transpresionismo، به فرانسوی: Transpressionisme) جنبشی هنری ست که در پایان سدهٔ بیستم در اتاوای کانادا به وسیلهٔ نقاش ایرانی گیتی 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 فراانگاشت 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 وستایش می‌کند و ازین ست که «فرا انگاشت» ایجاد شده ست تا گواهی باشد که «بنیان هنر بر آفرینندگی استوارست».[۲]
هنر در آفریدگاریش به خود این توان می‌دهد تا که از پوشش "هستی" پرده بردارد و هشیاری اندیشه را برانگیزاند تاکه به جوشش "تولد مداوم زیبایی" فرجام گیرد. فرا انگاشت بازتاب دریافت زیباشناسانه ایست که سرآن دارد تا واقعیت رابدان سان به تماشاگر بنمایاند تا دراو تفسیری روشن از تراژدی انسانی برانگیخته شود. مهمترین پرده‌های فرا انگاشت غالبا بر پایهٔ دیدشی شاعرانه، رازآلود و شگرف برای دسترسی به بیان هنریی پر شگفت ایجاد شده ند. این پرده‌ها انگاشته‌هایی ازآرمان‌های فراانگاشتگرانی هستند که انگارهٔ 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 آفرینندگیی را در تماشاگر برانگیزاند که در آنها «عشق» مایهٔ نهادینی باشد که به آشفتگی و بیهودگی جهان هستی مفهوم بخشد.و هنر مند با آمیزهٔ از تفسیر ارزش‌های انسان گرایانه و رمزین، و به همراهی انگاره‌های زیباشناسانه یی از زیبایی، هماهنگی و فره وری به این مهم فرا می‌شود.

Eve II
Guity Novin

[آغاز و پیدایش

در ۱۹۹۴ با پردهٔ "کلیتاً -- پریی که دلباختهٔ آپولو خداوندگار آفتاب بود و تبدیل به گل آفتاب گردان شد -- گیتی نوین نخستین از آثاری که آفرینش فراانگاشت را بر ملا میکزد را آفرید. پاؤلا پیو استاین منتقد هنری نخستین نویسنده یی بود که فرا انگاشت را دریافت و در بارهٔ 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 Mail, 12 février 1997) هنرمندانی که پذیرای ترانسپرسیونیزم شده‌اند اینانند: فر وریگا Veriga Fer (برزیل)، آیرینا کوپیروا Irina Kupyrova (اوکرایین)، دیانا زوبیاخ Zwibach Diana(صرب)، تری باو-نورمن Terri Baugh-Norman(آمریکا)، لورنا کلوستربر Kloosterboer Lorena(هلند) الن مارلن هامر Ellen Marlen Hamre (نروژ)و شانو Shano(آمریکا). افزون بر این هنرمندان تنی چند دیکر 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: ناوبری، جستجو

ریچارد همیلتن ،چه چیزی است که خانه امروزین را متفاوت‌تر و جذاب‌تر می‌کند؟ ،۱۹۵۶ کلاژ ۲۵×۲۶ ،مجموعه خصوصی ،لس آنجلس ،آمریکا

هنر پاپ (Pop Art) یا **هنر مردم‌وار** یک جنبش هنری بود که در سالهای دهه ۱۹۵۰-۶۰در انگلستان و آمریکا به وجود آمد. هنر پاپ یکی از جنبشهای اصلی قرن بیستم بود. دستمایهٔ 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 پرترهٔ مونالیزا. این سبک را می‌توان یک سبک روشنفکرانه با نگاهی انتقادی به مصرف گرایی به خصوص در آمریکا دانست.

اندی وارهول/گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران

مجید 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 مکهله(John McHale)در سال ۱۹۵۴ به وجود آورد. آقای مکهله معنی هنر پاپ رادر 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،مصرف گرا ، کنایه آمیز ، شهوت انگیز ،فریبنده و یک تجارت بزرگ است. در سال ۱۹۵۸ کلمهPop 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 اخرین سالهای دهه ۱۹۵۰ در انگلستان به وجود آمد و در آمریکا به نقطه کمال خود رسید.

[جنبش پاپ آرت

عبارت پاپ آرت مختصر پاپیولر 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 آبستراکت به میان آمد و ادعا می‌کرد جنبش آستراکت بیش از حد سوفسطایی و نخبه گرا است. تصاویر مورد پسند هنرمندان پاپ اشیا از زندگی روزمره بود بطور مثال قوطی‌های سوپ برای اندی وارهول و کمیدی برای روی لیشتیستین. خصوصیت گرایش جنبش پاپ آرت استفاده وارهول از سیریگرافی، 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 وارهول (۱۹۲۸-۱۹۸۷) بود. نامهای بزرگ دیگر جاسپر جانس، رابرت روشنبرگ، دیود هاکنی، کلیس اولدنبرگ، روی لیشتیستین، جورج سیگال، وین یا جمیز روزنکویست 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 تاکید داشتند. در آمریکا، پاپ آرت قدرت و نفوذ فراوانی داشت و به نوعی واکنشی برابر اکسپرسیونیزم انتزاعی و باورهای 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 بیلبوردهای 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 آورندگان 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 ایندپندنت را تأسیس کردند،این گروه مهم‌ترین حرکت این سبک در سراسر انگلستان بود. در دهه ۱۹۶۰ جنبش هنر پاپ را پیتر بلیک،پاتریک کالفیلد،داوید هکنی،آلان جونس و پیتر پلیپس 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

- تارخ هنر/نوربرت لینتون/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 **پاکی‌پرداز** (Immaculates)و **پاکی‌پردازان** (Sterilists) هم داده‌اند.

جنبش راست‌خطکاری روی جنبش‌های واقعگری جادویی (Magic Realism) و هنر مردم‌وار (Pop Art) تأثیر داشته‌است.

دورانگری

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

وام اثری از ویلیام ریترس.

دَوَرانگری یا **ورتیسیسم** (Vorticism) یک جنبش هنری کوتاه مدت بود که در اوال قرن بیستم در بریتانیا به وجود آمد. این تنها جنبش هنری انگلیسی بود که در این زمان و کمتراز سه ماناداش.

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 ورتیسیس 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 آینده گری 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 دَوَرانی، یا القای چرخش و التهاب گردابی است که نگاه نگرنده را به کانون خود فرومی کشد.

در تاریخ تاکنون تنها یک نمایش کارها دورانگرها برگزار شده آن هم در سال ۱۹۱۵ در نگارخانه دوره (Dore Gallery) بود. بعد از ان، 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.

بلَست

ورتیسیسها مجله خودشان را به نام بلست (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 تبار، ویکتور وازارلی

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 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 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 نمونهٔ شاخص آنها، تصاویری بود که در سالهای دههٔ ۷۰ خورشیدی به نام تصاویر سه بعدی در جراید به چاپ می‌رسید.

مینی‌مالیسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از کمینه‌گرایی)
پرش به: ناوبری، جستجو

مینی مالیسم یا کمینه گرایی، 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 فریبنده 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 سرا اشاره کرد. آثار هنر مندان مینی مالیست گاه کاملاً تصادفی پدید می‌آمد و گاه زادهٔ شکل‌های هندسی ساده و مکرر بود. مینی مالیسم نمونه‌ای از ایجاز و سادگی را در خود دارد و بیانگر سخن رابرت براوننگ است: (Less is more) «کمتر غنی تر است

باوهاوس

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از باوهاس)
پرش به: ناوبری، 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 جریانات 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 ۱۹۳۲ و برلین از ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۳) و تحت مدیریت سه معمار (والتر گروپیوس از ۱۹۱۹ تا ۱۰۲۷، هانس مه یر 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 تزیینی و کاربردی در هنرها را مردود شمرد. او چندی بعد در سال ۱۹۲۳ اهمیت طراح-صنعتگر در تولید صنعتی کلان را مورد تاکید 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.

www.PooyaFile.com

در سال ۱۹۳۲ 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 مدرسهٔ جدیدی به همین نام در شیکاگو برپا کردند. تا اواخر دههٔ 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 گروپیوس، موهولی ناگی، جوزف آلبرز و دیگران در این مدرسه هنری تدریس می‌کردند.

منابع

- Bauhaus School.
http://www.germanculture.com.ua/library/weekly/aa022101a.htm
- پاکباز، روئین. *دایرةالمعارف هنر*، چاپ دوم. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹ ISBN ۳-۴۱-۵۵۴۵-۹۶۴.

آرت دکو

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

آرت دکو یا **هنر تزئینی مختلط** یک جنبه هنری است که در قرن بیستم به وجود امد. واژه آرت دکو از نام نمایشگاه بین المللی هنرهای تزئینی و صنعتی مدرن (Exposition Internationale des Arts **Déco**ratifs et Industriels Modernes) گرفته شده‌است. ارت 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 بین المللی هنرهای تزیینی و صنعتی) انتخاب شد، اما از این کلمه قبل از اواخر ۱۹۶۰ استفاده نمی‌شد. فرهنگهای مختلف، مخصوصا 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 دراین شهر زندگی می‌کردند. از جمله: ژاک امیل روهلمان (Jacques-Emile Ruhlmann) که یکی از معروفترین مبل سازهای ارت 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 کرایسلر نیویورک، نمونه‌ای از یک اثر آرت دکوی مشهور.

کلمه ارت دکو را در نمایشگاه بین المللی ۱۹۲۵ به وجود اوردند اما تا سال ۱۹۶۰ از ان خیلی کم استفاده می‌کردند. هنرمندانی که در این سبک کار می‌کردند تا سال ۱۹۶۰ به عنوان یک گروه نا شناخته بودند. در اولین سالها ارت 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 ارت دکو فناوری‌های ان 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، ارت دکو از اشیایی مختلف مثل آلومینیوم، ورشو، لاکر، چوب کاری، پوست کوسه و گور خر اسفاده می‌کرد. در ارت دکو از فرمهای زیگزاگ، پله‌ای، دایره آفتاب (sunburst motif) و قوس‌های بلند هم زیاد استفاده می‌کردند. این سبک خیلی غنی است و در نتیجه عکس العمل به کمبودی‌های بعد از جنگ جهانی اول به وجود امده‌است. بخاطر تجمللی بودن این سبک در فضاهای مدرن مثل سینما، برج‌ها ی بلند و کشتیهای مسافربری استفاده می‌کردند.

سقوط

بعد از این که این سبک به تولید ماشینی رسید، ان را به عنوان یک سبک تجمللی مصنوعی شناخته شد و در غرب پشتوانی اش را از دست داد. با شروع جنگ جهانی دوم ارت 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 ارت دکو از نو مورد توجه قرار گرفت و در رابطه با فیلم نوآر (film noir) و زرق و برق دهه ۱۹۳۰ از ان در تبلیغات جواهر و مد استفاده شد

تولیدگری (هنر)

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، 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 عنون 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.

دادائیسم

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

جلد ویراست اول کتاب *د/د*. ویرایش شده توسط تریستان تزارا، زوریخ، ۱۹۱۷.

دادا (**دادائیسم**، **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

دادائیسم را می‌توان زائیدهٔ نومیدی و اضطراب و هرج و مرج ناشی از آدمکشی‌ها و خرابی‌های جنگ جهانی اول دانست. دادائیسم زبان حال کسانی است که به پایداری و دوام هیچ امری امید ندارند ،در واقع دادائیسم با همه چیز مخالف است حتی با دادائیسم. [1]، 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 دادائیسم 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

www.PooyaFile.com

آغاز

دادای اروپایی در سال۱۹۱۶ در زوریخ توسط گروهی از هنرمندان و نویسندگان بنیاد گرفت که ژان آرپ، فرانسوی و تریسان تسارا، شاعر رومانیایی ، از آن جمله بودند. بسیاری از روشنفکران اروپایی در طول جنگ جهانی اول در سویس (که در طول جنگ بی‌طرف باقی ماند) پناه گرفتند در نتیجه یک فضای هنری زنده و پویا در این کشور به‌وجود آمد.[۲]

مرکز فعالیتهای

مرکز فعالیتهای دادائیستی در زوزیخ «کاباره ولتر» بود، کلوپ شبانه‌ای که در فبریهٔ ۱۹۱۶ به وسیلهٔ هوگو بال، 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 نویسندهٔ بزرگ اخلاق و طنزپرداز بود، انتخاب گردید. اعمال و رفتار غیر متعارف در این کلوپ شبانه موجب شکایت ساکنان اطراف آن شد درنتیجه، در ۱۹۱۷ به اجبار تعطیل گردید.[۳] [۴]

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.[۵]

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 میلیتاریسم و ناسیونالیسم را مورد حمله قرار داد.[۶]

کلن

نیویورک

نیویورک همزمان با زوریخ به یکی از مراکز فعالیت‌های دادائیستی تبدیل شد و مارسل دوشان، من‌ری و فرانسیس پیکابیا در زمرهٔ فعالان اصلی آن بودند.[۷]

پاریس

در پاریسْ مارسل دوشانْ فرانسیس پیکایا، آرتور کراوان و ژاک واشه مکتب دادای پاریس را بنیان گذاشتند.

در ادبیات و شعر

برتون، پیکابیا، تریستان تسارا، آراگون، الوار، گیلوم آپولینه، مکس ژاکوب و سوپو از جمله شاعرانی هستند که به این مکتب پیوستند.

www.PooyaFile.com

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. فتوریست‌ها در بسیاری از زمینه‌ها مانند نقاشی، مجسمه سازی، سفالگری، تئاتر، موسیقی، معماری و حتی آشپزی فعالیت کردند.

اولین فتوریستی 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 ان مقاله مارینتی نوشته بود که فتوریستها از گذشته بدشان می‌آید و مخصوصا از فکرهای گذشته در مورد هنر و سیاست خیلی بدشان می‌آید. او و دیگران در جنبش فتوریست عشقی به سرعت، تکنولوژی و خشونت نشان می‌دادند. برای فتوریست‌ها ماشین، هوا پیما 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، لاونل فاینینگر 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 روشن فکران 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 پیراونش در فلسفه‌های هانری برگسون و فردریش نیچه ریشه داشت که به نوعی طغیان گری و آنارشیست در رفتار آنها تبدیل شد. از هنرمندان به نام این مکتب می‌توان به مارینتی، اومبرتو بوتچونی، کارلو کارا و لوئیجی روسولو، جینو سورینی در اوایل ۱۹۰۹ در میلان اشاره کرد و بعدها یکی از تأثیرگذارترین افراد این مکتب یعنی جاکومو بالا 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» نیست؟] 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 ولیمر خلبنیکف، الکسی کرچنیخ، ولادمیر ماباکوفسکی 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 کروچنیخ نوشت و صحنه‌های ان را مالویچ ساخت.

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

آینده‌گری در ایتالیا

در ایتالیا فوتریست‌ها به حرکات فاشیسم خیلی علاقه داشتند و از تعداد زیادی از نظرات فاشیسم پشتیبانی می‌کردند. فوتریست‌ها حرکتها ی مدرن می‌کردند و فاشیسم را قدرتی می‌دیدند که با آن می‌توانستند ایتالیا را یک کشور مدرن بکنند. مارینتتی، که یکی از فوتریست‌ها مهم بود، گروه سیاسی فوتریست‌ها 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 فوتریست‌ها 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 دربین آنها ایستگاه راه‌آهن ترنتو است که آنجیولیو 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 فورتوریسم یکی از ریشه‌های پیدایش فاشیسم در ایتالیا شد.

هنرمندان آینده‌گر (فوتوریست) تاکید 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 تاکید زیادی می‌کردند که این امر باعث پیدایش «کارتون» و یا پویانمایی شد.

پیکرسازی آینده‌گری

پیکرسازی آینده‌گری[«پیکرسازی آینده‌گرانه/آینده‌گرایانه» نیست؟] نیز از اصول کلی آینده‌گری پیروی می‌کرد. نمادهای کهن پیکرتراشی را به چالش می‌کشید و از ابعاد و فضاهای 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 بوچیونی 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 جفت و جور کاری دادائیسمی، کانستروکتیویستی و سورئالیستی در سالهای بین ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۹ شد.

معماری آینده‌گری

معماری آینده‌گری[«معماری آینده‌گرانه/آینده‌گرایانه» نیست؟] بیش‌تر به جنبش عظیم صنعت و بازتاب آن در جامعه تعلق داشت، هر چند معمارهایی 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 شیه 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 گریان/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 جُستارهای 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 براکس 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 مکعب ها و سطح ها. و این برچسبی بود که دیگر به آن زده شده بود. کوبیسم ماجرای مکعب ها نیست. این یک دید ساده انگارانه معمولی است که بشنویم کوبیسم از راه نوعی هندسه به تجرید (آبستراکسیون) می‌رسد.
برگرفته از ترجمه لیلی گلستان از کتاب پیکاسو نوشته دوید هاگنی.

www.PooyaFile.com

معرفی

کوبیستها کوشش می‌کنند تا کلیت یک پدیده (وجوه مختلف یک شیء) را در آن واحد در یک سطح دو بعدی عرضه کنند، کوبیسم از این جهت مدعی رئالیسم بود، ولی نه رئالیسم بصری و امپرسیونیستی بلکه رئالیسم 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

کوبیسم به دو مرحله تقسیم می‌شود:

- کوبیسم تحلیلی از نقاشی های سال های ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۱ پیکاسو و ژرژ براک نشأت گرفته است که موضوعات آن معمولاً اشیا درون آتلیه بودند. گیتار و آکاردئون براک اولین نقاشی از این سبک به شمار می‌آید.
- کوبیسم ترکیبی۱۹۱۲-۱۴

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،پوریسم(ناب گرایی)و ورتیسم را می‌توان نام برد.

کوبیسم را تحت تأثیر نقاشی های سزان می‌دانند، البته براک و پیکاسو کوبیسم 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 امپرسیونیس و استفاده از جهان بیرون به عنوان موضوع، آنها از این نظریه سورا و سزان نیز تبعیت می‌کردند که برای تأثیرگذاری یک نقاشیی باید شکل و شمایل اشیا و فضای انها 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 درقالب کوبیسم ترکیبی به خلق آثاری پرداخت یکی ار مشهورترین آثار نقاشی دنیا، گرنیکا، اثر پیکاسو و در سبک کوبیسم است.

دلایل موفقیت

دلایل موفقیت و اقبال کوبیسم 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 آزادی ها برای هنرمند مانند آزادی از بازنمایی دقیق واقعیت و آزادی در پرداختن به زبانی نو برای بیان دیدگاه‌های نو

www.PooyaFile.com

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 وفرانتس مارک در مونیخ بودند.

فهرست مندرجات

- ۱ پیشینه
- ۲ هنرمندان
- ۳ ویژگی ها
- 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،ویلهم دکونیگ و مارک روتکو نسبت داد.

ماتیس،پولاک و روتکو شاخص ترین آثار در این سبک را آفریدند.

www.PooyaFile.com

ماتیس با نقاشی *آتلیهٔ سرخ* به شهرت رسید، پولاک با استفاده از شیوه‌ای نو(که بعدها با عنوان *نقاشی کنشی* معروف شد) آثاری درهم پیچیده و باطراوت آفرید،و روتکو که از هرگونه خط نگاری پرهیز کرد و نام گذاری 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 ، رنگ گذاری بر اساس حرکات بدنی و کنش روانی نقاش به طور آنی و تصادفی، درصدد بیان هیجانات و احساسات لحظه‌ای و آنی هستند.

ویژگی ها

این سبک آمیزه‌ای از هیجان اکسپرسیونیستی، نگاره‌های ساده بدوی(نقاشی شنی سرخپوستی و باغ‌های ذن)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 دیرینهٔ زیبایی شناختی را لغو اعلام کنند. که نمونه بارز آن نقاشی‌های جکسون پولاک است.

منابع

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

هیجان‌نمایی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

مارکه: بالهٔ 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 کَجوَش (معوج) و خطوط زمخت بهره می‌گیرد. دوره شکل گیری این مکتب از حدود سال ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۵ میلادی بود ولی در کل این شیوه از گذشته‌های دور باهنرهای تجسمی همراه بوده و در دوره‌های گوناگون به گونه‌هایی نمود یافته‌است. برای نمونه مکتب تبریز در نگارگری ایرانی و مکتب سونگ در هنر چین را اکسپرسیونیست هنر ایران و چین می‌نامند.

فهرست مندرجات

- ۱ پیشینه
- ۲ هنرمندان

www.PooyaFile.com

- 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 دههٔ اول سدهٔ بیستم بنای کار خود را بر باز نمایی حالات تند عاطفی، و عصیان گری علیه نظامات ستم گرانه و ریاکارانهٔ حکومت‌ها، و مقررات غیر انسانی کارخانه‌ها، و عفونت زندگی شهرها و اجتماعات نهاده بودند. این هنرمندان برای رسیدن به اهداف خود رنگ‌های تند و تشویش انگیز، و ضربات مکرر و هیجان زدهٔ قلم مو، و شکل‌های اعوجاج یافته و خارج از چارچوب را با ژرفا نمایی به دور از قرار و سامان ایجاد می‌کردند و هرآنچه آرامش بخش و چشم نواز و متعادل بود از صحنهٔ 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 کرشنر در شهر درسدن و با عنوان «گروه پل» به وجود آمد.

هنرمندان

- جیمز انسور در ۱۸۶۰در بلژیک به دنیا آمد و در ۱۹۴۹ در همان شهر درگذشت.
- ادوارد مونک نروژی که پردهٔ معروفش جیغ در سال به تنهایی مفهوم کامل شیوهٔ اکسپرسیونیسم را در نظر بیننده روشن می‌سازد.
- امیل نولده در ۱۸۶۷در شلزویگ،ناحیه‌ای در شمال غربی آلمان متولد شد و در۱۹۵۶ 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 جهاتی 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 منقوش کلیساهای گوتیک) به کار می‌برد.

- کته اشمیت کلویتز متولد کالینینگراد(Kaliningrad)در ۱۸۶۷ و در درسند (Dresden) در سال ۱۹۴۵ درگذشت.

اکسپرسیونیسم در فرانسه

در فرانسه می‌توان دو مکتب اکپرسیونیسم و فووسیسم را از برخی جهات فنی و صوری چون،رنگ‌های به نهایت تند، شکلهای ساده شده،جزییات 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 اکپرسیونیست‌ها 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 شیوهٔ آنان رنگهای گرم و تابان بر پرده‌های خود نشاند. اکسپرسیونیسم با سجیهٔ عصیانگری و مهار گسیختگی خود اصولا 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، اعوجاج بخشی و برهم زنی تناسبات 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 ابراز عصیان و بدبینی عمیق خود مناسب یافت.

جنگ‌های جهانی

پس از جنگ جهانی اول اکسپرسیونیسم گسترش و تنوع بیشتر یافت. درهلند،بلژیک،دانمارک،ایتالیا و سپس در آمریکا شیوهٔ نامبرده طبعا 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

پرش به: ناوبری، جستجو
با پسا دریافتگری اشتباه گرفته نشود.

سایه‌ها و رنگ ها، 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 فنئون 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 مبانی علمی استوار کند. اساس نظریهٔ نودریافتگری، دیویزیونیسم و تکنیک مرتبط با آن نقطه‌چینی (پوانتیلیسم) 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

www.PooyaFile.com

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 پیسارو، 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

- لینتن، نوربرت. *تارخ هنر مدرن*. ترجمهٔ 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 ورلن، آرتور رمبو و استفان مالارمه از همه مشهورتر هستند. باید توجه داشت که هرکدام از آنها سبک ویژه‌ای داشتند.

اصول نمادگرایی

www.PooyaFile.com

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 شوپنهاور نیز تأثیر زیادی در شاعران نمادگرا کرده بود.

نمادگرایان در ذهن‌باوری (سوبژکتیویسم) 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 پاریسی آثار بودلر، *نژادپرست* از آرتور رمبو، *شاهدخت مالن* از موریس مترلینگ نمونه‌هایی از آثار نمادگرایی می‌باشند.

مکتب واقعگری آمریکا

یا **مدرسه اشکان** (Ashcan School) یک جنبش هنری است که در اوال قرن بیستم در آمریکا به وجود امد. این جنبش برای نشان دادن زندگی روزانه در محله‌های فقیر شناخته شده‌است. مهم‌ترین گروه در این جنبه به نام *هشتم* (The Eight) شناخته می‌شد. هنرمندهای این گروه روبرت هنری (Robert Henri)، آرتور داویس (Arthur Davies)، ماریس پرندگاست (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: ناوبری، 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 صرفا بر ضمیر هنرمند تمرکز کند، به مجموعه عوامل تاثیر 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 ثبت و مستند می‌سازد و قابل نقد و بررسی[۲].

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 پانویس
- ۴ منابع

[ویرایش] تاریخچه

www.PooyaFile.com

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؟» [۳]

در دسامبر ۱۹۷۶ *ان ساترلند هریس*[۴] و *لیندا نوکلین*[۵] 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 آرتمیزیا جنتیلسچی[۶] (۱۵۹۳–۱۶۵۱)، پائولا مدرسون بکر[۷] (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 (اندازهٔ یک اتاق) یادبودی برای دستاوردها و کشاکش‌های زنان در طول تاریخ است.[۸] البته این اثر هنگامی آفریده شد که هنر فمینیستی پیشنیه 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 دَنکاف در سال ۱۹۷۱ ساخته شده‌است. شیکاگو تا سال ۱۹۷۳ تدریس این برنامه را برعهده داشت[۹].

www.PooyaFile.com

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 جداشدن اجباری‌شان را نشان می‌دهد[۱].

اثر بدون عنوان *سیندی شرمن*[۱۱] نیز گوشه دیگری از این جنبش را نشان می‌دهد. در این اثر، خود سیندی شرمن در قالب یک مانکن مُد با لباسی ناراحت و با حالتی گرفته و عصبی ظاهر شده‌است و جنبه منفی دنیای فریبنده مد را به نمایش می‌گذارد[۱].

از زنان برجسته این جنبش می‌توان به لی کرزنر[۱۲]، جودی شیکاگو، سوفی کال[۱۳]، مارینا آبراموویچ[۱۴]، گیلیان ویرینگ[۱۵]، راینکه دیکسترا[۱۶]، کاسیما وون بونین، مونا هاتوم[۱۷]، ماگدالنا یتلووا، ایجا لیسا آتیلا، و گروه مشهور گریلا گرلز (دختران پارتیزان) اشاره کرد[۹].

[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*[۱۸]، *فیث رینگولد*[۱۹]، *بتی سار*[۲۰] و دخترش *آلیسون سار*[۲۱] اشاره کرد[۲۲].

هنر زمینی

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

اسکله مارپیچی - 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.

www.PooyaFile.com

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، انشا، چیدمان و درستی بهتر کنید. سپس این الگو را از بالای مقاله حذف کنید. محتویات این مقاله ممکن است **غیرقابل 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 مجسمه سازی که بویژه از اواخر دهه۱۹۶۰ در بریتانیا و ایالات متحده آمریکا رایج شد و در آن موضوعات به طور کاملا وفادارانه و با جزییات دقیق نمایش داده می‌شود. هایپررئالیسم و سوپررئالیسم 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 ویژگی ها
- ۳ منابع
- ۴ جستارهای وابسته

[ویرایش] هنرمندان

از جمله می‌توان به چاک کلوز، دی آندرا و دیون هانسون اشاره کرد

[ویرایش] ویژگی ها

در این آثار وضوح و دقت جزییات، 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. مجسمه سازان سوپررئالیستی غالبا از لباس یا لوازم واقعی استفاده می‌کردند و دقت وافری در نمایش جزییات ریزی همچون موی بدن دارند. حاصل چنین توجه یکدست و موشکافانه به جزییات معمولا تا (حدی تناقض آمیز)حس عجیب «غیر واقعی» بودن را پدید می‌آورد.

[ویرایش] منابع

- کتاب سبک‌ها و مکتب‌های هنری/نوشته: آزبورن، چیلوور و دیگران/ترجمه:فرهاد گشایش/نشر عفاف

استاکیسم

www.PooyaFile.com

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

نماد استاکیسم بین‌الملل بر روی وب‌گاه رسمی استاکیسماستاکیسم 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 استاکیسم را در شهر لندن انگلستان با انتشار بیانیهٔ «استاکیست‌ها» تشکیل دادند. این جنبش هم‌اکنون شامل ۲۰۰ گروه در ۴۷ کشور است.[۱]

نقاشی، به‌خصوص نقاشی فیگوراتیو، زمینهٔ اصلی فعالیت استاکیست‌ها می‌باشد؛ بعضی از آنان نیز در رشته‌های دیگر هنری از جمله عکاسی، مجسمه‌سازی و چاپ فعالیت دارند. همچنین استاکیست‌ها 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 استاکیست‌ها، لندن ۲۰۰۳انگلستان

www.PooyaFile.com

۱۹۹۹ استاک! استاک! استاک!

۲۰۰۰ اولین نمایشگاه هنری قرن جدید

۲۰۰۰ استفای سر نیکولاس سروتا

۲۰۰۰ محصلان برای استاکیسم: یک نمایشگاه ریمدرنیست و بحث

۲۰۰۰ استاک!

۲۰۰۰ جایزهٔ ترنر واقعی

۲۰۰۱ استاکیست‌ها: اولین گروه هنری ریمدرنیست

۲۰۰۱ اولین نمایشگاه استاکیست‌های آکسفورد

۲۰۰۱ به استاکیست 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 استاکیست بین‌المللی

۲۰۰۳ یک کوسهٔ مرده هنر نیست

۲۰۰۳ نمایشگاه تابستانی استاکیست‌ها

۲۰۰۳ استاک در ورثینگ، دوباره

۲۰۰۳ استاک در چهارشنبه

۲۰۰۳ جنگ علیه بلر

۲۰۰۴ فقط اعضا: گروه هنری در ژاپن و انگلستان معاصر

۲۰۰۴ استاکیست‌های کلاسیک

۲۰۰۴ استاکیست‌های پانک ویکتوریایی

۲۰۰۴ «ننگ» یا «عیب»: استاکیست‌های پانک ویکتوریایی

۲۰۰۴ استاک در حومه

۲۰۰۴ استاکیست پانک ویکتوریایی سَبُک اگر زحمتت می‌آید به لیورپول بروی

۲۰۰۴ استاکیسم ویکتوریایی پانک

۲۰۰۶ زنده باد غرب

۲۰۰۵ نقاشی ابزار دیروز است

www.PooyaFile.com

۲۰۰۷ مارک دی و استاکیست‌ها علیه تریسی امین و دیمن هیرست

۲۰۰۷ تا زمانی‌که ما همسر یکدیگر هستیم با تو سکس نخواهم داشت

۲۰۰۸ پادزهری برای جایزهٔ ترنر مخوف

استرالیا

۲۰۰۰ جایزهٔ ترنر واقعی

۲۰۰۲ استاک در جنوب

بلژیک

۲۰۰۶ شرکت یونایتد کالرز در بروکسل

چک

۲۰۰۷ استاک در نیمهٔ نوامبر

فرانسه

اولین نمایشگاه استاکیستی در پاریس، پاریس ۲۰۰۱۲۰۰۱ اولین نمایشگاه استاکیستی در پاریس

۲۰۰۵ استاکیست‌های پاریس

آلمان

۲۰۰۰ استاکیسم در آلمان

۲۰۰۰ استاک در فریبورگ

۲۰۰۰ استاک در کلن

۲۰۰۴ استاک در لونهاگن

۲۰۰۶ اولین استاکیسم در هامبورگ

۲۰۰۶ دومین استاکیسم در لونهاگن

۲۰۰۷ سومین استاکیسم در مونیخ

۲۰۰۷ سه‌گانهٔ استاکیسم در هامبورگ

www.PooyaFile.com

یونان

۲۰۰۷ در لباس دورهٔ رومانتیک گمنام

آمریکا

به‌سوی 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 به‌سوی سایه‌ها و دوستی با سگ‌های وحشی: ریمدرنیسم

[ویرایش] نقاشی‌ها

[ویرایش] نقاشان انگلیسی

فیلیپ ابسولون | اضمحلال

جان بورن | آشپزخانهٔ اپسوم

مارک دی | ویکتوریا بکهام: آمریکا من را دوست ندارد

السا دکس | بوکوس

امون اِورال | ازدواج

الا گورو | خداحافظ کلمبیا

www.PooyaFile.com

پل هاروی | فورد انجلینا همراه چادر و درخت جیوتو

جین کلی | اگر می‌توانستیم جنون را برگردانیم ۱

بیل لوییس | خندهٔ 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، دانشنامهٔ 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.

مجسمهٔ سوگ مریم اثر میکل آنژرنسانس در سال های ۱۳۰۰ از ایتالیا آغاز شد و در عرض سه قرن در سراسر اروپا انتشار یافت. به ندرت در دوره‌ای چنین کوتاه از نظر تاریخی ، رخداد های متعددی به وقوع می پیوندد . حال آنکه این قرن ها سرشار از تغییرات اساسی و فعالیت های بزرگ است.جهان امروزی نتیجهٔ همین فعالیت هاست ، زیرا رنسانس پایه‌های اقتصادی ، سیاسی ، هنری و علمی تمدن های کنونی غرب را بنا نهاد.[۱]

دانش و هنر پیشرفتهای عظیمی در ایتالیای سدهٔ پانزدهم و شانزدهم بوجود آوردند. این احیای فرهنگی به رُنِسانس (یعنی نوزایی) مشهور شده است. دانشمندان، سرایندگان و فیلسوفانی ظهور کردند که با الهام از میراث اصیل روم و یونان با دیدگانی تازه‌تر به جهان می‌نگریستند. نقاش‌ها به مطالعهٔ کالبد انسان پرداختند و

اعضای بدن انسان را به شیوهٔ 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 کامیابی های عظیم.بسیاری از افراد با ژان فرنل موافق هستند. او در سال های اول سدهٔ ۱۵۰۰ چنین نوشت :

جهان چرخید. یکی از بزرگ ترین قاره‌های زمین کشف شد ... صنعت چاپ بذر دانش را کاشت.باروت در روش جنگ انقلابی پدید آورد.دست نوشته‌های باستانی احیا شد ... این ها همگی گواه پیروزی عصر جدید(رنسانس)هستند.[۲]

فهرست مندرجات

۱ جامعهٔ 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] جامعهٔ قرون وسطی در تحول

طرح یک ماشین پرنده از داوینچیجامعهٔ قرون وسطی که در سال ۱۳۰۰ در آستانهٔ رنسانس قرار گرفته بود،جامعه‌ای مشکل دار بود. چنان که چارلز جی نوئر می‌نویسد :

تمدن قرون وسطایی نقایص اساسی داشت ... بحرانی که در قرن چهاردهم پدیدار شد با بحرانی که جامعهٔ روم(باستان)را در هم شکست ، مقایسه شده است ... زیرا برای پذیرفتن اصلاحات زیر بنایی انعطاف به خرج داد[۳]

فئودالیسم ، نظام اجتماعی قرون وسطی دیگر موثر نبود . ساختار سست سیاسی آن نمی‌توانست شیوه‌هایی را برای تشکیل و ادارهٔ کشور هایی که حکومت قدرتمند مرکزی داشتند و در انگلستان و فرانسه در حال شکل گیری بودند، فراهم آورد. به علاوه کلیسای کاتولیک نیز،که به جامعهٔ قرون وسطی ثبات می بخشید،در سال های پایانی قرون وسطی گرفتار مشکلات داخلی خودش بود.بسیاری از روحانیان با استفاده از موقعیتشان برای خود قدرت های سیاسی کسب می‌کردند.البته عوامل دیگری هم در ایجاد رنسانس دست داشته اند . از جمله رونق تجارت ؛ هنگامی که سربازان از جنگ های صلیبی باز می گشتند 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:فیلسفوف و سیاست مدار رومیدر قرن پانزدهم، در سراسر اروپا و خاور میانه،محققین قفسه‌های غبار گرفتهٔ 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،سیسرو،سوفکول و پلوتارک به دوران رنسانس رسید.محققین تحت حمایت افراد توانگر کارشان را به خوبی انجام دادند و در سال ۱۵۰۰ آن ها تقریبا تمام دست نوشته‌هایی که امروز موجود است را یافتند . مطالعهٔ 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 شکستهٔ بیزانس بود .[۶] ویل دورانت در این باره می‌گوید :

دانشمندان بیزانسی قسطنطنیه را ترک کردند و در واقع به عنوان حامل جوانهٔ آثار کلاسیک عمل کردند ، به این ترتیب ایتالیا سال به سال یونان را بهتر و بیش تر می‌شناخت.[۷]

فرانچسکو گویچیاردینیعامل دیگر گسترش صنعت چاپ بود که عملا 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 این ها در دورهٔ 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 خانوادهٔ مدیسی ها[۱۰] بسیار در هنر و فرهنگ پیشرفت کرد . لورنزو[۱۱] نوادهٔ قدرتمند کوزمو و حاکم مستبد فلورانس نسبت به هنر بسیار سخاوتمند بود . او دانشسرایی در پیزا(تحت سلطهٔ فلورانس)برای جوانان فلورانسی تاسیس کرد.[۱۲] علاوه بر این ها در دورهٔ انسانگرایی انتقاداتی نیز به کلیسا وارد شد.اراسموس[۱۳] و سایر منتقدان کلسیا معتقد بودند که آیین بسیار سطحی شدهٔ مذهبی نیاز های معنوی اعضای کلسیا را برآورده نمی سازد.[۱۴]

فرانچسکو گویچیاردینی[۱۵] در کتاب تاریخ ایتالیا در سال ۱۵۶۱ نوشت :

پاپ ها که قدرت جهانی پیدا کرده بودند،دستورات الهی و رستگاری روحشان را از یاد بردند ... هدف آن ها دیگر زندگی مقدس و پاک ، گسترش مسیحیت و عمل نیک در قبال همسایگان نبود . آن ها 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 همهٔ قدیسان در ویتنبرگ نصب می‌کند و شکایت های لوتر از سوء استفاده‌های کلیسای کاتولیک از قدرت منجر به اصلاحات و پدید آمدن مذهب پروتستان شد.[۱۷]

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 اندازه‌ای بود که منجر به تکامل روش های مدیریت مالی شد .[۱۸] جامعهٔ دوران رنسانس متشکل از سه طبقه بود : طبقهٔ بالایی یا حاکم،طبقهٔ متوسط یا تجّار و طبقهٔ پایینی یا کارگر. اشراف طبقهٔ بالا هنوز هم بیش ترین قدرت سیاسی را داشتند و صاحب املاک وسیعی بودند و افراد طبقهٔ پایین مورد سؤاستفادهٔ و خراج گیری آن ها قرار می‌گرفتند.[۱۹] افکار انسانگرایان نیز مخالف ثروت و ماده گرایی نبود.

به طوری که لئوناردوبرونی می‌گوید :

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 تشنبه لب بر سر چشمه بمانیم.[۲۰]

یکی از سودمند ترین مشاغل دوران رنسانس خرید و فروش بود. مواد خام یک منطقه با سود به تولید کنندگان مناطق دیگه فروخته می‌شد و با فروش کالاهای ساخته شده سود بیشتری حاصل می‌شد. [۲۱] با وجود رشد صنعت ، رنسانس دورهٔ انقلاب صنعتی نبود. بسیاری از محصولات اروپایی را کارگرانی تولید می‌کردند که به تنهایی یا در گروه‌های کوچک کار می‌کردند. ، صنعت چاپ بود. [۲۲] اغلب کالا هایی که داد و ستد می‌شدند ، دست ساز بودند و تولید انبوه به وسیلهٔ 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 مدیرترانه‌ای 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 اتحادیه‌ای هانسایی [۲۶] را پدید آوردند . مراکز مدیریت این اتحادیه در شهر های لوبک 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 دورهٔ رنسانس ، بسیاری از کار های بانکداران امروزی را از جمله پرداخت بهره و تأمین سپرده انجام می‌دادند.[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.درقرن پانزدهم ، شرکت مدیسی به تنهایی شانزده شعبه تأسیس کرد.[۳۱] ویل دورانت در این باره می‌گوید :

هشتاد بانک واقع در فلورانس سرمایهٔ سپرده شان را به کار می انداختند . چک ها را پرداخت می‌کردند و نامه‌های اعتباری صادر می‌کردند. 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 می‌کند.

سال ۱۳۴۱ مجلس سنای روم به پترارک لقب شاعر دربار می‌دهد.

سال ۱۳۴۸ بوکاچیو نوشتن دکامرون را آغاز می‌کند.

حدود سال ۱۳۴۹ پترارک سونات هایش را در ترانه ها گردآوری می‌کند.

سال ۱۳۸۰ ونیز ، جنووا را شکست می‌دهد.

حدود سال ۱۳۸۷ چاوسر داستان های کانتربری را آغاز می‌کند.

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 می‌شود.

سال ۱۴۳۹ فرهنگستان افلاطونی پایه گذاری می‌شود ؛ اولین سپاه آماده در فرانسه تشکیل می‌شود.

سال ۱۴۴۱ تجارت برده‌های آفریقایی آغاز می‌شود.

حدود سال ۱۴۵۰ چاپ اختراع می‌شود

سال ۱۴۵۳ قسطنطنیه به دست ترک های عثمانی می افتد و آوارگان یونانی زبان به ایتالیا می گریزند.

سال ۱۴۶۱ لویی یازدهم پادشاه فرانسه می‌شود.

سال ۱۴۶۹ لورنزو دِ مدیسی حاکم فلورانس می‌شود.

سال ۱۴۷۹ فردیاند و ایزابلا سلطنت های آرگون و کاستیل را متحد می‌کنند تا اسپانیا به وجود آید.

سال ۱۴۸۳ ترجمهٔ آثار افلاطون که توسط فیچینو صورت گرفته منتشر می‌شود.

سال ۱۴۸۵ هنری هفتم ، اولین پادشاه تودورها به سلطنت انگلستان می‌رسد.

سال ۱۴۸۶ پیکو خطابه‌ای در مورد شأن انسان می‌نویسد.

سال ۱۴۹۲ کریستوف کلمب که سفر دریایی اش را از اسپانیا آغاز می کده به آمریکا می‌رسد.

سال ۱۴۹۷-۱۴۹۵ لئوناردو داوینچی تابلوی شام آخر را نقاشی می‌کند.

حدود سال ۱۴۹۷ جان کابوت سفر دریایی اش را از انگلستان آغاز می‌کند و جزیرهٔ نیوفاوندلند و نووااسکوتیا را کشف می نماید.

سال ۱۴۹۸ واسکو دوگامای پرتغالی از راه دریا با دور زدن آفریقا به هند می‌رسد.

سال ۱۴۹۹ میکل آنژ سوگ مریم را به پایان می رساند.

سال ۱۵۰۴ میکل آنژ مجسمهٔ داوود را به پایان می رساند.

سال ۱۵۰۷ اولین نقشه‌ای که سرزمین جدید را به صورت یک قارهٔ 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؛هرناردو کورتز بر آزتک ها چیره می‌گردد.

سال ۱۵۲۲ سفر ماژلان اولین گردش به دور زمین را از طریق دریا تکمیل می‌کند.

سال۱۵۳۰ 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 نوشتهٔ کپرنیک و در باب ساختمان بدن انسان نوشتهٔ وزالیوس 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 نامهٔ 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.

سال۱۵۹۱ 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 می سازد ، سطح ماه را مشاهده می‌کند، چهار قمر مشتری را کشف می‌کند و در مورد سیارهٔ زهره تحقیق می‌کند.

سال ۱۶۱۵ دومین قسمت دون کیشوت نوشتهٔ سروانتس منتشر می‌شود.

سال ۱۶۲۰ سرفرانسیس بیکن ارغنون نو را می‌نویسد.

سال ۱۶۳۲ تا ۱۶۳۳ گالیله محاوره در بارهٔ دو منظومهٔ 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، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، جستجو

کازیمیر مالەویچ، *مربع سیاه*، ۱۹۱۳

سوپره‌ماتیسم Suprematism یا والاگرایی، نخستین نظام ترکیب‌بندی انتزاعی ناب است که توسط مالەویچ پیشنهاد شد (۱۹۱۳).

او، بعداً، نظریه خود را در کتابی توضیح داد. مالەویچ اولین نقاشی سوپره‌ماتیست خود را به صورت مربعی سیاه بر زمینه سفید ارائه کرد؛ و درباره آن نوشت: «این یك مربع تهی نیست، بلکه تجربهٔ غیر عینیت است... علو احساس محض است...»

آثار سوپره‌ماتیست اولیهٔ مالەویچ، تمرین‌های ساده هندسی و دوبعدی‌اند که در آنها، غالباً، از رنگ‌های اولیه استفاده شده. بعداً، کار او بغرنج‌تر می‌شود: بدین‌سان که دو یا چند گروه از صور هندسیِ وابسته به یکدیگر - به سبب آنکه روی هم قرار می‌گیرند، یا پیش‌آینده یا پس‌رونده به نظر می‌ایند - جلوهٔ فضای سه بعدی ایجاد می‌کنند.

www.PooyaFile.com

[ویرایش] گروه سوپره‌ماتیسم

در سال ۱۹۱۳ گروهی از معماران ، مهندسان و نقاشان که نام سوپره ماتیسم بر خود نهاده بودند و تصمیم در پذیرفتن «ماشین » به عنوان نمادِ عصر حاضر داشتند گرد هم آمدند. عنصر اصلی اندیشه آنان رئالیسم (Realism) ستیزی بود که نخست به شکل شورشی ساده علیه نقاشی سه پایه ای- 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 چهارنفره سوپره ماتیسم که تجمع آنان در مسکو بود عبارت بودند از کازیمیر مالویچ، ولادیمر تاتلین ،آنتوان په وسنر و نائوم گابو. در ابتدا، آنهااز نظر اندیشه و عمل یکسان بودند و به اصالت عقل و نحوه‌ای از تفکر ریاضی گونه در اثر هنری اهمیت می‌دادند. اثری با پایگاه زیبایی شناسی که ارائه دهنده هندسه‌ای بی واسطه، ساده و روشن باشد[۲]. اما در نهایت با پیوستن چند تن از آنان به مکتب کانستراکتیویسم فاصله‌ای میان شان پدید آمد.

عناصر هنر سوپره ماتیسم مربع، مستطیل، دایره، مثلث و خطوط متقاطع و رنگ های اصلی بود. اولین صورت آشکار این هنر، مربع کاملی به رنگ سیاه بر زمینه سفید بود که توسط مالویچ اجرا شد.

مالویچ سوپره ماتیسم را این گونه تعریف می‌کند «آن چه را که من سوپره ماتیسم می نامم برتری احساس ناب در هنر خلاق است. پدیده‌های بصری دنیای عینی در نظر هنرمند سوپره ماتیست به خودی خود بی معنی اند، 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، ص۳۷۵
۲. ↑ ابراهیم، فصلنامه هنر
۳. ↑ پاکباز، در جست و جوی زبان نو، ص۵۲۴

[ویرایش] منابع

- پاکباز، روئین. *دایرةالمعارف هنر*، چاپ دوم. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹ ISBN ۹۶۴-۵۵۴۵-۴۱-۲.
- رید ، هربرت ؛ فلسفه هنر معاصر ؛ محمد تقی فرامرزی ، انتشارات نگاه ، تهران ، ۱۳۶۲.
- ابراهیم، محسن ؛ سوپره ماتیسم و کانستروکتیویسم ؛ 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

www.PooyaFile.com

فرانتز مارک: برج اسب‌های آبی، ۱۹۱۳، اثر مفقود.

آگوست ماکه: خانهٔ روشن، ۱۹۱۴

آگوست ماکه: چهرهٔ فرانتز مارک، ۱۹۱۰

www.PooyaFile.com

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 «سوارکارآبی» 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 به شمار می‌آید.

فهرست مندرجات

- ۱ هنرمندان اعضای این گروه
- ۲ سالنامه سوارکارآبی
- ۳ جستارهای وابسته
- ۴ پانویس
- ۵ منابع

[ویرایش] هنرمندان اعضای این گروه

- واسیلی کاندینسکی
- فرانتز مارک
- پل کله
- آگوست ماکه

[ویرایش] سالنامه سوارکارآبی

تصویر روی جلد سالنامهٔ سوارکارآبی

نام سوارکارآبی 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]

www.PooyaFile.com

واقع‌گرایی (هنر)

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

پرش به: ناوبری، 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 گونهٔ 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 رومانتیسیسم مخالف بود.

فهرست مندرجات

- ۱ ادبیات
- ۲ واقع باوری
- 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 فلوبر است و شاهکارش مادام بوواری کتاب مقدس واقع‌باوری شمرده می‌شود. به نظر فلوبر، 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، فلوبر به شدت از این گونه نویسندگان متنفر بود.

[ویرایش] واقع باوری

www.PooyaFile.com

واقع‌باوری عبارتست از مشاهده دقیق واقعیت‌های زندگی، تشخیص درست علل و عوامل آنها و بیان و تشریح و تجسم آنها است. واقع‌باوری برخلاف رمانتیسم 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 بی مورد 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 فلوبر، چارلز دیکنز، هنری جیمس، لئون تولستوی، داستایوسکی، ماکسیم گورکی، ازجمله نویسندگان طراز اول مکتب رئالیسم می‌باشند.

بابا گوریو، اوژنی گرانده، 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 **غیرقابل 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 علارغم تنوع وسیع سبک‌های فردی آنان، آثار کاملا متمایزی از اکسپرسیونیسم انتزاعی را بدون بازگشت به نقاشی تصویری(فیگوراتیو) عرضه می‌کنند.

فهرست مندرجات

- ۱ هنرمندان
- ۲ ویژگی ها
- ۳ منابع
- ۴ جستارهای وابسته

www.PooyaFile.com

[ویرایش] هنرمندان

از جمله برجسته ترین نمایندگان این گرایش نوین، که از حدود اواسط دهه ۱۹۵۰ آغاز شد، موریس لوئیس، کونث 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 کاملا 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»یی 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 صرفا نظری، اثری موقتی یا ماندگار [۲].

www.PooyaFile.com

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 درآمیخته شود[۲].

فهرست مندرجات

- ۱ هنرمندان
- ۲ جستارهای وابسته
- ۳ پانویس
- ۴ منابع

[ویرایش] هنرمندان

فهرستی از هنرمندانی که اثر ارزشمندی به سبک اینستالیشین دارند:[۲]

- 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

www.PooyaFile.com

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.

«فواره یا چشمه» اثر مارسل دوشان سال ۱۹۱۷ عکس:آلفرد استیگلیتز

[ویرایش] شیوه‌های هنر مفهومی

- چیدمان (Installation) : بداهه گرایی با توجه به شرایط حاکم بر محیط
- مینی مالیسم (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 فرایندی (Process Art) : استفاده از هر ماده ناپایدار در هنر مفهومی با استفاده از فن عکاسی

رمانتیسم

www.PooyaFile.com

از ویکی‌پدیا، دانشنامهٔ آزاد

(تغییر مسیر از رومانتیسیسم)
پرش به: ناوبری، جستجو

مهاجر بر فراز دریای ابرها، اثر کاسپار داوید فریدریش.

رمانتیسم یا **رمانتیسیسم**، عصری از تاریخ فرهنگ در غرب اروپاست، که بیشتر در آثار هنری، ادبیات و موسیقی نمایان شد.

رمانتیسم 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.

رمانتیسم 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 خاص‌بودن فرهنگ‌های بومی، تنوع و تکثر زبان‌های بشری، هویت‌های محلی و منحصربه‌فرد بودن آدمیان ستایش می‌شد (شرت: ۱۳۸۷، ص ۸۸-۹).

رمانتیسم 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 نا شناخته. از دید انسان رمانتیک، جهان به دو دسته عقلانی (به قول نووالیس: 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

www.PooyaFile.com

در این میان می‌توان از آثار ارنست هوفمان، بتهوون، شوپن، 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 زائیده 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 براین رمانتیسم در برابر رئالیسم (Realism) بود.

آنها برعکس 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 استعدادهای 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 دامان خیالها و اندیشه‌های خویش پناه می‌برد و به دورانهای باستانی وسده‌های میانه و روزگار کودکی و سرزمین آرزوها و تنهایی باز می‌گردد.

رمانتیسم فریاد خشم و اعتراض برضد 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 زائیده 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 : ویکتورهوگو (بنیانگذار)، ژان ژاک روسو، شاتو بریان، استاندال.

انگلیس : ورد زورث، لرد بریان.

روسیه : پوشکین، گوگول.

آلمان : گوته.

از پیشوایان جنبش رمانتیک در ادبیات عبارت هستند از گوته، پوشکین، شیلر، ویکتور هوگو و لرمانتوف.

www.PooyaFile.com