هنر مدرن و جنبش های تأثیر گذار بر آن

***پرناز گودرز پروری**

**دکتر محمد ضیمران

چکیده:

در مقاله پیش رو تلاش گردیده تا با رویکردی آکادمیک به پیدایش هنر مدرن و وجوه و ویژگی های آن و سبک های تاثیرگذار بر این دوره اشاره شود. تحولاتی که در نیمه دوم قرن نوزدهم در حوزه های صنعت (از جمله اختراع و تکامل صنعت و هنر عکاسی از ۱۸۳۹ به بعد و تکامل سیستم های ارتباطی) ، علم و فلسفه ، اقتصاد و سیاست صورت گرفت، افکار و عقاید هنرمندان مدرن را تحت تاثیر قرار داد.کثرت سبکهای گوناگون یا (ایسم ها) که از ویژگی های هنر مدرن است ، در اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم بر افق های هنری حاکم بود. تاریخ هنر مدرن معمولاً براساس جنبش‌های هنری نقل می‌شود؛ امپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم و سورئالیسم به عنوان سبک های هنری تاثیرات بسیاری را بر هنر مدرن از خود برجای گذاشتند.با مروری اجمالی بر این سبک ها و ذکر تاثیرات آنها و هنرمندان اثر گذار این مکاتب به تحلیل و بررسی و دلایل ظهور و افول آنها پرداخته شده است.

واژه های کلیدی: امپرسیونیسم – کوبیسم – فوتوریسم – اکسپرسیونیسم – سورئالیسم

---

*این مقاله مستخرج از پایان نامه دوره کارشناسی ارشد می باشد که از حمایت دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی برخوردار بوده است.

*عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

** استادیار مدعو دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

تاریخ دریافت مقاله : ۹۱/۲/۱۶ تاریخ پذیرش مقاله : ۹۱/۵/۲٤

مقدمه

بحث در مورد مدرنیته و مدرنیسم و تجلی آن در شاخه‌های مختلف علوم و هنر بحثی‌طولانی است که در دوره معاصر در مرکز توجه دانشمندان، هنرمندان و متفکران علوم اجتماعی‌قرار داشته است. اما بی‌شک پرداخت هر چند اجمالی به عنوان مقدمه‌ای برای ورود به بحث ما لازم به نظر می‌رسد. درواقع مدرنیته در تقابل با سنتها و اندیشه‌های پیش از خود قرار می‌گیرد وبه طور کلی طرفداران مدرنیته این واژه را به مدتی اطلاق می‌کنند که با انهدام و زوال نظام کهن، مبانی تازه‌ای در گسترهٔ تمدن و فرهنگ غربی آغاز شد و چیرگی انسان بر کلیهٔ شئون هستی از ویژگیهای آن شناخته شد. مدرنیته با رویکردی خوشبینانه به دورانی گفته می‌شود که در آن دیگر از تعصبات، بردگی، استیلای احساس بر عقل و استبداد خبری نیست.

نکته‌ای که باید به آن توجه کرد تفاوت بین مدرنیته و مدرنیسم است. مدرنیسم به گرایشی اطلاق می‌شود که شکل فرهنگی دارد و از بطن مدرنیته به وجود آمده است. به گمان نگارنده در نیمهٔ اول قرن ۱۹ شکاف عمیقی در مدرنیته پدید می‌آید، یک وجه مدرنیته به عنوان مرحله‌ای در تاریخ تمدن‌غربی که با انقلاب صنعتی و تغییرات اقتصادی اجتماعی ناشی از سرمایه‌داری همراه بود و وجه‌دیگر مدرنیته در معنای زیباشناختی آن. از آن زمان به بعد مناسبت میان این دو بخش مدرنیته بحث‌های خصومت‌آمیز و دشمن کیش بوده است. به طورکلی وجه اول مدرنیته آموزهٔ پیشرفت وروشنگری و ایمان به امکانات گستردهٔ علم، تکنولوژی و خردکیشی را مبنای بحث خود قرارمی‌دهد اما وجه دوم مدرنیته که در چهارچوب پیدایی و گسترش جنبش پیش رو (آوانگارد[1]) متجلی شد، از همان آغاز دارای جهت‌گیری رادیکال و ضد طبقه متوسط بود. درواقع این جنبه ازمدرنیته بود که مدرنیتهٔ بورژوازی را زیر سوال برد. از نظر بسیاری از متفکران علوم اجتماعی مدرنیسم دورانی تاریخی است که پس از رنسانس‌فرهنگی اروپای پس از قرون میانی آغاز شد. در این دوران چهرهٔ زندگی بشر در اروپا تغییرات‌شگرف و اساسی کرده است. از مهم‌ترین حوادث این دوران پیشرفت سریع علوم و تکنولوژی جدید، وقوع انقلاب‌های دموکراتیک در اروپا، استقلال آمریکا و گسترش نظام اقتصادی مبتنی‌بر مبادلهٔ کالا در سراسر جهان و افزایش تدریجی دین گریزی (سکولاریسم) است. پرسش مهم‌دربارهٔ این دوران آن است که چه چیز اندیشهٔ بشر را در این دوران از دوران دیگر متمایز می‌کند و پاسخ آن همان چیزی است که (پروژه فکری مدرنیسم) یا (اندیشهٔ روشنگری) نام گرفته است. اصطلاح عصر روشنگری گاه با دوران مدرن به یک معنا به کار می‌رود. پروژهٔ فکری مدرنیسم در معنای کلی و فلسفی یعنی آرمان حاکمیت فرد بر زندگی فردی و اجتماعی انسان. به بیان دیگرعنصر اصلی پروژهٔ فکری و فلسفی مدرنیسم خردباوری است. اما خردباوری به معنای وسیع آن جوهر فلسفه از آغاز پدید آمدن آن در غرب است.

[1] Avantgarde

در مقاله پیش رو تلاش شده تا با رویکردی آکادمیک به پیدایش هنر مدرن و وجوه و ویژگی های آن و سبک های تاثیرگذار بر این دوره اشاره شود. آنچه مسلم است تاریخ هنر مدرن معمولاً براساس جنبش‌های هنری نقل می‌شود؛ امپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم و سورئالیسم به عنوان سبک های هنری عصر مدرن ، در ادامه مورد تحلیل و بررسی وبه دلایل ظهور و افول آنها به تفصیل پرداخته شده است.

الف – پیدایش هنرمدرن

در مورد تاریخ ظهور هنر مدرن میان مورخان و پژوهشگران هنر اختلاف نظر وجود دارد. برخی آغاز آن را سال ۱۹۰۵ و شروع قرن بیستم می دادند ، یعنی زمان گشایش نمایشگاه فووها[1] در سالن پاریس را نقطهٔ آغازین این هنر قلمداد می کنند. .(لینتن،۱۳۸۲،ص۷)

اما بعضی همانند کریستوفر ویتکومب[2] پژوهشگر آمریکایی هنر، معتقدند که هنر مدرن در دههٔ ۱۸۶۰ با نمایش تابلوی (ناهار در سبزه زار) اثر ادوارد مانه[3]در سالن مردودهای پاریس آغاز گردید. بنابراین کاربرد این اصطلاح به قرن بیستم منحصر نمی شود. تحولاتی که در نیمه دوم قرن نوزدهم در حوزه های صنعت (از جمله اختراع و تکامل صنعت و هنر عکاسی از ۱۸۳۹ به بعد و تکامل سیستم های ارتباطی) ، علم و فلسفه ، اقتصاد و سیاست صورت گرفت، افکار و عقاید هنرمندان مدرن را نیز تحت تاثیر قرار داد. که البته به گمان نگارنده نقطهٔ آغازین هنر مدرن ، دورانی است که هنرمند خود را از قید و بند سنن پیشین و آیین های قوام گرفته هنر کلاسیک و آکادمیک رها ساخته و در چنین شرایطی با آگاهی و آزادی ، پیرامون خود را از نو نگریسته و به کشف افق های تازه و نوینی نایل آمده است.

در تقسیم بندی سبک های هنری عصر هنر مدرن، اکثر مورخان تاریخ هنر اصطلاحات تثبیت شده دربارهٔ سبک های هنری را پذیرفته اند که بسیاری از آنها با کلماتی بیان می شوند که به یک (ایسم) ختم شده اند. با این توضیح کوتاه سبکهای موجود را به ۲ گروه کاملاً مشخص به شرح زیر تفکیک می کنیم:

گروهی که دارای گرایش های مرحلهٔ آغازین مدرنیسم است و گروهی که پس از جنگ جهانی دوم به ظهور رسید. مورخان هنر توافق نظر دارند که نخستین تحولات اساسی در آگاهی هنر در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به وقوع پیوست و همین تحولات را می توان سرآغاز گسستگی از هنرهای پیشین دانست. جسارتی که مانه در تابلوی (ناهار در سبزه زار) به نمایش در آورده به منتقدان اجازه می دهد که طرح کلی هنر آینده را دریابند.

هنرمندان مراحل آغازین مدرنیسم، طی دوران تحصیل خود به وضوح تحت تأثیر امپرسیونیسم و در دوران فعالیت حرفه ای خود تحت تاثیر امپرسیونیسم پسین قرار گرفتند. هدف اصلی هنرمندان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم مطرح کردن یک فضای تجربی در عالم هنر بود. نقاشان و مجسمه سازان از تقلید و کپی اجتناب کرده و آزمایش های جسورانه ای را بامواد و مصالح ، تفکیک ها و شیوه های آرایش عناصر انجام دادند.

---

[1] Fauves
[2] Christopher Vitcomb
[3] Edouard Mane

ونسان ون گوگ[1] بر نقاشان جدیدی که به سبک های گوناگون کار می کردند تاثیر نهاد. استفاده از لایه های ضخیم خط و رنگ و خطوط منحنی توسط ونگوگ از جمله نخستین اقدامات جسورانه بود ، در همین راستا طیف رنگ های تند و مهیج در آثار پل گوگن[2] نیز قابل بررسی است که از اینرو می توان امپرسیونیست ها را پیشتازان هنر مدرن و نوگرا دانست.

در ادامه این روند رو به رشد و تجدد خواهی، کافی است به کوبیسم به عنوان یکی از مهم ترین سبکها بنگریم تا وسعت این مفاهیم تجربی را دریابیم. مثلا کولاژ، تکنیکی که توسط نقاشان کوبیسم ابداع شده نقش مهمی در آثار بسیاری از هنرمندان کوبیستی ایفا کرد. اکسپرسیونیسم ،سورئالیسم و فوتوریسم دیگر نهضت هایی هستند که در پیدایش هنر مدرن تاثیر به سزایی ایفا نمودند و از سوی دانشمندان و فلاسفه نیز پذیرفته شدند.

معماران ، مجسمه سازان ، نقاشان و طراحان در جستجوی راه حل های تازه ای بودند که بازتاب دنیای جدید باشد و نوآوری و تحول را به همراه آورد. برای مثال از دید فوتوریست ها ، ماشین، نماد تجددی بود که خواهان آن بودند. آنها ماشین را واحد کیفیتی جادویی می پنداشتند که بسیاری از موفقیت های هنری از آن سرچشمه می گرفت. و صدالبته شایان ذکر است که سبک های نامبرده شده در فضای ناشی از جنگ جهانی اول شکل گرفتند.

هنرمدرن و ویژگیهای آن

هنر مدرن از همهٔ الگوهای فلسفی مدرنیسم تبعیت نمی‌کند و گاه به بعضی اززیرساختهای آن هجوم می‌آورد، چنانکه اشاره شد مدرنیته دو شکل مختلف را طی می‌کند: یک وجه که ناشی از نظام سرمایه‌داری است و بخشی که مفهوم زیبایی شناختی‌دارد. وجه اول ایمان به گسترهٔ علم و خرد دارد و وجه دوم در قالب گسترش جنبش پیش رو(آوانگارد) متجلی می‌شود. این دو وجه در بسیاری نکات با هم به معارضه برمی‌خیزند .هنرمدرن‌زاییدهٔ وجه دوم مدرنیته است. گاه هنر مدرن خود منتقد مدرنیته است. شاید با بر شمردن‌ویژگیهای هنر مدرن بتوان این وجوه افتراق را در شکل فلسفی آن ردیابی کرد.

ویژگیهای هنر مدرن آنگونه که در کتاب هنر مدرن اثر نوربرت لینتن[3] برشمرده می‌شود عبارتند از:

۱. هنرمند قرن بیستم صرفاً به تغییرات سبکی بسنده نمی‌کند و ضمن استفاده از ابزار مواد ومصالح سنتی، مواد و مصالح و ابزار تازه‌ای را در رشتهٔ خود به کار می‌گیرد .

۲. تأکید بر خود مختاری هنر و دنبال کردن آرمان هنر برای هنر. هنر مدرن می‌خواهد خود نهایت خود باشد نه وسیلهٔ تبلیغ و ترویج و تحکیم آموزه‌های سیاسی دینی و اخلاقی.

۳. هنر مدرن خصلت چالشگری، طغیانگری، پرخاشگری و گزندگی و نقادی دارد. گذشته از فوتوریسم و

[1] Vincent VanGogh
[2] Paul Gauguin
[3] Norbert Lynton

رئالیسم سوسیالیستی که ستایشگر عظمت کارگر درساختمان کمونیسم است، هنر مدرن با ستایش و پرستش و تکریم میانه‌ای ندارد.

٤. در هم آمیختگی رشته‌های مختلف هنری در هنر مدرن.

٥. تجربهٔ فرمهای جدید و برون مرزی به این معنا که هنر مدرن جغرافیای خاص مؤلف اثر راپشت سرمی‌گذارد و به دنبال جغرافیایی گسترده‌تر رو به تجربه فرمهای دیگر می‌آورد.

٦. تجربهٔ عناصر فلسفی و استفاده از عناصر انتزاعی در ساخت فرمهای جدید اعم از بازیهای‌مکانی، زمانی، در نمایشنامه‌ها و یا بازی با رنگ، فرم، پرسپکتیو، حجم، سطح و دیگر اصول‌پایه‌ای هنرهای تجسمی.
۷. توجه به مخاطب عام و ایجاد اشکال قابل فهم برای مخاطب عام مثل موسیقی پاپ یانقاشی پاپ آرت یا اسکچ‌نویسی در درام و...
۸. توجه به رکن پویایی و انتقادی بودن و بعضاً خردورزانه بودن هنر با دستکاری در عناصرپایه‌ای هنر به عنوان مثال در نمایشهای اجرا شدهٔ برشت پیش کشیدن فاصله‌گذاری، بازهای‌کلامی یا موقعیتی در نمایشنامه‌های ابزورد و ...(لینتن ۱۳۸۲ ص۱۱-۹)

.

ج – سبکهای هنری مدرنیسم

کثرت سبکهای گوناگون یا (ایسم ها) که از ویژگی های هنر مدرن است ، در اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم بر افق های هنری حاکم بود. سبک های به وجود آمده تاثیرات بسیاری را بر هنر مدرن از خود برجای گذاشتند و ما در اینجا به مروری اجمالی بر این سبک ها و ذکر تاثیرات آنها و هنرمندان اثر گذار این مکاتب می پردازیم.

۱ – امپرسیونیسم[1] :

در اصل اصطلاح امپرسیونیسم از دستاوردهای لوئی لورا منتقد کینه توز نشریهٔ لوشاریواری است که آنرا در توصیف یکی از نقاشیهای کلود مونه که در نمایشگاه نگارخانهٔ نادار به نمایش در آورده بود به نام (تاثیر طلوع آفتاب) عنوان کرد و در مجلهٔ هجو نویس هیاهو او را impressionist خواند.(Hamilton,1970,pp.96.ets)
لوردس سیرلوت[2] واژهٔ امپرسیونیسم را این چنین تعریف کرده است : (سبکی هنری که در سال ۱۸۷٤ در فرانسه پدید آمد و فرم تصویری تازه و ساده تری را که بر دریافت حسی مبتنی بود و از طریق بازی متقابل نور و رنگ اجرا می شد ، جایگزین تمثیل و باز نمایی به مفهوم متعارف آن نمود).(سیرلوت،۱۳۷۸،ص۷۳)

[1] Impressionism
[2] Lourdes Cirlot

سرآمدان این مکتب آگوست رنوار[1] ، کلودمونه ، ادگار دگا[2] ، ادوارد مانه[3] و آلفرد سیسلی[4] بودند که از میان آنها ، ادوارد مانه ، جایگاه خاص و ویژه ای در این سبک دارد. وی در اثرش به نام (نی لبک زن) ، از مواد و مصالح به گونه ای استفاده نموده که تابلویش را کاملا متمایز از تابلو های پیشین می نماید. این اثر مانه که متعلق به سال ۱۸٦٦ است ، نقشی است عاری از سایه زنی ، با حداقل برجسته نمایی و فاقد ژرف نمائی. هیکل نی لبک زن تنها از آن جهت سه بعدی به نظر می رسد که خطوط کناره نمایش ، شکلها را به طور واقعی از جلو رو به عمق پرده مجسم می سازند. پس زمینه با نور خاکستری تجلی یافته است. و یک دست نی لبک زن همان قدر بزرگ به نظر می آید که خود هیکل ، به طوری که گویی اگر نی لبک زن قدم از تصویر بیرون نهد حفره ای به شکل بریده بر سطح آن باقی خواهد ماند درست همچون حروفی که بر روی کاغذ استنسیل کنده شده باشد. این اثر خصلت های تازه و بی سا بقه ای را تجسم بخشیده است(Eisenman,2001,pp.238-240)

امپرسیونیست ها غالباً در این دیدگاه کلی شریک بودند که زندگی یعنی دیدن زیبایی حاصل از شادی زندگی ، کلیت و طراوتی که در کافه ها ، روستاها ، بولوارها ، سالن ها ، اتاق خواب ها و تئاتر ها موج می زد. هنر امپرسیونست ها ، عمدتاً یک هنر شهری بود. حتی منظره های مونه طوری بودند که صفحهٔ گذراندن تعطیل آخر هفته یا تعطیلات چند روزه تابستان را به یاد می آوردند. ولی این نقاشی شهری ، یاد آور طرزی از زندگی است که در آن خصوصیاتی چون شادی و دلربایی و زندگی خوب چنان مورد ستایش قرار می گرفتند که نمونه اش را فقط در برخی از گوشه های زندگی سدهٔ هجدهم می توان دید.

هنرمند ارزشمند کشورمان خانم سیمین دانشور نیز در مقاله ای به شهری و مرفه بودن امپرسیونیست ها اشاره دارد ، که باور او را به کم بها دادن به مسائل عمیق و فلسفی از سوی امپرسیونیست ها نشان می دهد. (فهیمی فر،۱۳۷۷،ص۱۲۵)

روند شتاب آلود و سریع یک تابلوی امپرسیونیستی با زندگی شتاب آلود و سریع شهر نشینی معاصر هماهنگ است ، ضمن آنکه بی حوصلگی ناشی از شهر نشینی را که بر این روند تاثیر می گذارد در آثار هنرمندان این سبک می توان مشاهده نمود. به گمان نگارنده امپرسیونیست ها به زیبایی زندگی توجه داشته اند و طراوت و شادابی وتازگی را در آثارشان میتوان به وفور مشاهده نمود. از ویژگیهای امپرسیونیسم این است که هنرمندان آن توانسته اند خود را از چنگال واقعیت های تلخ زندگی روزانه برهانند و به بهشت یا خلوت گاهی رویایی پناه ببرند. به عنوان نمونه رنوار دنیایی رویایی داشت مشحون از زنان زیبا و در تاریخ هنر جهان کمتر هنرمندی را می توان یافت که توانسته باشد زیبائیهای زنان را مانند او بستاید. (آرناسن[5]،۱۳٦۷،ص۳۱)

بطور کلی هدف امپرسیونیست ها این بود که شیئی مشخص را در لحظه ای مشخصی نقاشی کنند و جلوه نور و رنگ را هم زمان نشان دهند .به عبارت دیگر تدقیق در یک موضوع به خاطر رنگ های آن و نه بخاطر خود آن

---

[1] August Renoar
[2] E. Dega
[3] Edouard Manet
[4] Alfred *Sisley*
[5] Arnason

موضوع ، مطلبی است که امپرسیونیست ها را از سایر نقاشان متمایز می کند و تأکیدی بر پیروزی استقلال تصویری به شمار می رود. (چایلدز[1]،۱۳۸۳،ص۱٤۷)

تا مدت ها امپرسیونیسم در نقاشی فرانسوی و گسترش آن در سراسر جهان را ، پالایش نهائی رئالیسم تلقی می کردند. (آرناسن،۱۳٦۷،ص26)هنرمندان رئالیست اواسط سدهٔ نوزدهم هر قدر بیشتر می کوشیدند جهان را همان سان که می دیدند شبیه سازی کنند ، همان قدر بیشتر درمی یافتند که واقعیت به آن اندازه که در چشمان تماشاگر نهفته است در ماهیت ساده یعنی پدیده های طبیعی، در کوهها یا درختان یا انسان ها و گیاهان نهفته نیست و یک منظره ، پرده همواره متغیری از نور و سایه ، ابرهای بسیار و بازتاب آن ها بر سطح آب است.

اگر منظرهٔ واحدی را به هنگام صبح ، ظهر و پیش از غروب آفتاب مشاهده کنیم ، عملاً به صورت سه واقعیت متفاوت یا اگر زمان و تماشاگر عوض شوند به صورت صدها واقعیت متفاوت دیده خواهند شد. مثلاً چمن زار در نور ملایم صبح با رنگ چمن در نور تند نیم روز با نور سرخ فام غروب با روشنایی شامگاه یکسان نیست در حالیکه هنرمند امپرسیونیست رنگی که آناً به چشم می خورد را در اثر خود می آورد.

هربرت رید[2] می گوید : امپرسیونیست ها فقط به چشم اطمینان می کنند و مراکز اسرارآمیز تفکر را نادیده می گیرند و بدین ترتیب صرفاً در مغاک استدلال علمی فرو می روند.(رید،۱۳٦۲،ص۳۳۰) همچنان که آرنولد هاوزر[3] معتقد است که امپرسیونیسم موضوع خود را بر پایهٔ ادراکات محض حواس بنا می کند بنا براین به مکانیسم ناخودآگاه روانی برمی گردد. (فهیمی فر،۱۳۷۷،ص۱۲۳)

امر تصادف در امپرسیونیسم حائز اهمیت است و نقاش امپرسیونیست تصادف را اصل تمام هستی و حقیقت لحظه را باطل کننده هر حقیقت دیگر می شمرد. (تفوق لحظه ، تفوق تحول و تصادف از دیدگاه نقاش به معنای چیرگی حالات گذران زندگی بر صفات پایدار آن است. سنگ بنای تصادف در آثار مدرنیست ها و به نوعی درآمدن پروسهٔ اجرای یک اثر هنری از زیر استیلای تعقل و با برنامه ریزی از پیش طراحی شده که در بستر زمان مو به مو اجرا می شود به یک پروسه مبتنی بر حوادث و تصادفات ، میراث امپرسیونیست ها می باشد که در مدرنیسم بیشترین تاثیراتش را گذاشته است.

از این رو از دیدگاه آرنولد هاوزر، امپرسیونیسم استیلای لحظه بر بقا و تداوم این احساس است که هر پدیده ، یک منظومهٔ گذران و تکرار نشدنی و یک موج رهسپار بر شط زمان است که عبور دوباره نمی پذیرد. (فهیمی فر،۱۳۷۷،ص۱۲۷)

امپرسیونیست ها اعتقاد دارند که کارهنرمند آن است که اثری را که از دیدن منظره ای در دیده نقش می بندد یعنی اثری که در یک لحظه در قرنیهٔ چشم منعکس می شود روی پرده آورد ، چنانکه گویی هنرمند به تصادف متوجه منظره ای شده و مانند دوربین عکاسی آن را ضبط کرده است. از این رو نقاشی کردن امپرسیونیستی می بایست به اندازهٔ نگاه کردن به شئ طول بکشد و بوم کامل شده قاعدتاً شبیه عکس های اولیهٔ کداک خواهد بود که با رنگ گرفته شده باشند. . (چایلدز،۱۳۸۳،ص148)

---

[1] Peter Childs
[2] Herbert Read
[3] Arnold Howzer

چنین می توان نتیجه گرفت که اساس شیوهٔ امپرسیونیسم ، همین توجه به اثر آنی و تصادفی مناظر یعنی پرداختن از بود به نمود است. نقاش امپرسیونیست به روابط خطوط و اشکال و تعادل و تناسب آنها کاری ندارد بلکه اثری زود گذر را که از مشاهدهٔ منظره ای برای وی حاصل شده است بر روی پرده می آورد.

در امپرسیونیسم واحد رنگ، ضربه قلم مو بود ، که ژورژ سورا[1] به عنوان پرچمدار پست امپرسیونیست هابه جنگ آن رفت. وی بیشتر به نحوهٔ دیدن می اندیشید تا به تاثیر های وسیعی که از جلوه های نور روی اشیاء حاصل می شد. او می خواست اجزای تشکیل دهنده یا اتم های دیدن را نقاشی کند. زیرا بر این باور بود که همان طور که زبان را می توان به حروف و اصوات تجزیه نمود ، نقاشی را هم می توان به کوچک ترین عنصر آن یعنی مولکول یا نقطه تجزیه کرد.

نظریات ژورژ سورا مبتنی بود بر مطالعات علمی در باب رنگ و ادراک ، که نشان می داد بینایی یا ادراک موضعی دارای هاله است و غباری از رنگ اطراف موضوع را گرفته است. مثلا بسته به نور و رنگ های اطراف ، نارنجی وقتی در چشم دیده شود ممکن است هاله ای آبی داشته باشد ، یا قرمز ممکن است هالهٔ سبز داشته باشد.

ژورژ سورا به نوعی (نقطه گرایی)[2] (پوئنتیئیسم) یا به قول خودش ، (مرز گذاری) روی آورد. بواسطه این شیوهٔ کاربرد رنگ روی بوم که از نقطه های مجزای رنگ تشکیل می شدند ، زمانی که بیننده عقب می ایستاد چشم او فاصله ها را پر می کرد ، رنگ ها را در می آمیخت و یک تصویر کلی به وجود می آورد. چشم مثلاً نارنجی می دید ، اما از نزدیک تر که نگاه می شد ، مجموعه هایی از قرمزها و زردها پدیدار می گشت که این تاثیر را به بار می آوردند.

گرچه ژورژ سورا در دههٔ ۱۸۸۰ نقاشی می کرد اما پیشگام احساس های شکسته پاره و تقسیم شدهٔ دورهٔ مدرنیستی شمرده شده است ، زیرا او راهی را نشان داد که در آن هنر ، جنبهٔ خود محوری عمیق تری پیدا کرد و به فرم توجه بیشتری نمود. (چایلدز،۱۳۸۳،ص۱٤۸)

اسلوب سورا که تا کنون نام های گوناگونی چون تجزیه کاری رنگ ، (دیویزیونیسم) ، نقطه چین کاری ، (پوئنتیلیسم) و نئوامپرسیونیسم (ادراک گرایی نو) به خود گرفته است ، بیشتر به این خاطر اهمیت دارد که به آفرینش ساختاری منظم و هندسی مربوط می شود که تشابه دقیقی به هنر انتزاعی ناب سده بیستم دارد.(آرناسن،۱۳٦۷،ص۳۷)

گرچه موضوعات تابلو های ژورژ سورا از جمله رقصندگان کاباره ها ، منظرهٔ یک سیرک ، هنرمندانی در مقابل یکی از تالارهای موسیقی ، و نیز صحنه هایی از تفریحات شهری همان موضوعات امپرسیونیست ها بود ، اما اهدافش فرق می کرد. او چهره های مرسوم نقاشی می کرد ، بورژوازی را مانند چهره های درباری گذشته ، مجزا و جدا از سطح عادی ، در بند تزئینات و حواشی زندگی می دید.

[1] Seurat
[2] Pointillism

تکنیک نقطه چینی سورا بر نقاشی مدرن تاثیر شگرفی نهاد و نگرش خردباورانه او که نقاشی را حاصل یک فرآیند پدید آورندگی آگاهانه می انگاشت در خور تحسین است.
از دیگر هنرمندان اثر گذار بر جنبش نئوامپرسیونیسم ، پل سزان است. وی در نامه ای می گوید :
من در برابر طبیعت روشن تر می شوم ولی تحقق احساساتم همیشه برایم دردناک است نمی توانم به آن شدت نوری که در برابر حواسم ظاهر می شود دست یابم.(فهیمی فر،۱۳۷۷،ص۱۲۹)
هنرمندانی که در تکوین و اعتلای مکتب امپرسیونیسم تاثیر گذار بودند را می توان به ۲ نسل تقسیم کرد : نسل اول هنرمندانی مانند مانه ، رنوار ، پیسارو ، دگا و نسل دوم سورا ، گوگن ، سزان ، ون گوگ و... بودند که پست امپرسیونیسم در سایهٔ فعالیت هایشان ظهور کرد.
در این میان در حالیکه هنرمندان امپرسیونیست در جستجوی کیفیات فرمالیستی بودند و سعی داشتند کشفیات علمی جدید و همچنین فرضیات و تئوری های نوین رنگ و نور را در بوتهٔ آزمایش محک زنند ، هنرمندان پست امپرسیونیست فلسفه جامعه شناسی قابل توجهی را ارائه نمودند.
در واقع مرز میان امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم حد فاصل بین اوبژه[1] و سوبژه[2] به شمار می آید.

2 – کوبیسم[3] :

آغاز جنبش کوبیسم را می توان در سال ۱۹۰۷ یعنی سالی که پیکاسو (دوشیزگان آوینیون)[4] را نقاشی کرد جست و جو نمود. این نقاشی یک کمپوزیسیون هندسی است که پیکاسو را به پدر کوبیسم شهره نمود. این اثر به آثار پل سزان ، که برخی او را پیشرو و منادی کوبیسم می دانند ، پیوند نزدیکی دارد. مرگ سزان در سال ۱۹۰٦ و برپایی نمایشگاه بزرگی از آثار او در سال ۱۹۰۷ نقشی اساسی در پیدایش کوبیسم داشت.
پیکاسو در تابلوی مشهور دوشیزگان آوینیون کم و بیش به طور مستقیم و صریح از صورتک های آفریقایی بهره جسته است منبع الهام او مجموعه های متعدد ماسک ها و پیکره هایی بود که بعد از کشمکش بر سر آفریقا در اواخر قرن نوزدهم به اروپا برده شد. پیکاسو در نقاشی دوشیزگان آوینیون برای کشیدن زنان عریان طبع آزمایی کرد ، ولی نه همچون نهادهای جاویدان هستی انسان در طبیعت ، بلکه در قالب روسپیانی در یک فضای داخلی، فرمی که وی به دو زن عریان میانی تابلو داده است نوعی روایت نازیبا را منعکس می کند و از آن تاکید تندیس واری که در کارهای قبلی اش به چشم می خورد در این تابلو اثری دیده نمی شود. در اینجا تصویر پردازی پیکاسو جنبهٔ خشونت و پرخاش به خود گرفته است.در نیم رخ زن سمت چپ تابلو با ایجاد بر آمدگی هایی ، حالتی زمخت و ناخوشایند به وجود آورده ، چهره اش را بدوی و مجسمه گونه ساخته ، دست چپش را که پشت صورتش بالا برده به گونه ای بی ظرافت درشت کرده و عمل مشابهی را در مورد پای چپش نیز انجام داده است. او زن نشسته را

[1] Objectivism
[2] Subjectivism
[3] Cubism
[4] Les Mesdemaiselles d, Avignon

همچون استحالهٔ خوفناکی بازنگاری کرده ، و شاید قصد داشته است که به او و زن ایستاده در پشت او ، چهره ای شبیه زن سمت چپ تابلو بدهد ، ولی از آن فراتررفته است. برای زنی که در سمت راست و بالای تابلو دیده می شود ، چهره ای صورتک وار را نگاریده که آشکارا نسخه برداری آزادی از یک صورتک یا ماسک آفریقایی است. تابلوی دوشیزگان آوینیون ، هم در پیچش و تاخوردگی پارچه های دوروبر پیکرها و هم در خود پیکرها ، نشان از آن داشت که می توان نوعی فضا و حجم تغییر یابنده را به کمک سطوحی با رنگ های سیر و روشن القا کرد. این کشف به یکی از راهکار های اصلی کوبیسم و یکی از ویژگی های بصری آن تبدیل شد.

پیکاسو در پردهٔ دوشیزگان آوینیون ، همزمانی زاویه های متفاوت دید ، پیوستگی تصویر و شکل ظاهر را از بین برد و شکل انتزاعی را جایگزین کرد. عنوان دوشیزگان آوینیون نه به شهر آوینیون فرانسه ، بلکه به خیابان آوینیون در محلهٔ بدنامی از بارسلون عطف می شود. پردهٔ نقاشی به گفتهٔ زیر کانهٔ یکی از منتقدان ، شبیه تصویری منعکس بر شیشهٔ شکسته است.

گرچه پابلو پیکاسو ، ژورژ براک[۱] و خوان گری[۲] به عنوان نمایندگان رسمی کوبیسم شناخته شده اند اما آثار نقاشان متعدد دیگری را نیز می توان کوبیستی به حساب آورد ، از جمله آلبر گلز[۳] و ژان متسینژر[٤] که نخستین کتاب درباره کوبیسم به نام (در باب کوبیسم)[٥] را تالیف کرده اند. فرنان لژه[٦]، روبرت دلونه[۷] ، فرانسیس پیکابیا[۸] ، مارسل دوشان[۹] دوشان[۹] و آندره لوت[۱۰] نیز از جمله هنرمندان کوبیست به شمار می آیند.

گرچه از این میان ، کمک های گلز و متسینژر به جنبش کوبیستی ، معمولاً تحت الشعاع نوشته های نظری ایشان مخصوصاً کتاب (در باب کوبیسم) قرار می گیرد که در آن بیشترین بخش واژگان کوبیسم برای نخستین بار شرح داده شده است اما اولین کسی که انواع مختلف کوبیسم را در سال ۱۹۱۳ به تفصیل طبقه بندی کرد گیوم آپولینر[۱۱] منتقد و شاعر بود. او در آن سال کتابی تحت عنوان (تاملات زیبایی شناختی نقاشان کوبیست)[۱۲] منتشر کرد. همین کتاب بود که تئوری های کوبیسم را در خارج از فرانسه انتشار داد و این نهضت فرانسوی الاصل را قادر ساخت تا با سایر سبک های اروپایی معاصر در آمیزد.(سیرلوت،۱۳۷۸،ص۳۰)

اما واژهٔ کوبیسم هنگامی عنوان یک جنبش هنری را یافت که گروهی از نقاشان بدون حضور (پیکاسو و براک) در سال ۱۹۱۱ کارهای خود را در سالن مستقل ها به نمایش در آوردند ، و روزنامه ها آن ها را نقاشان کوبیست

---

[1] Georges Braque (1882 - 1963)
[2] Juan Gris (1887 - 1927)
[3] Alber Gleizes
[4] Jean Metzinger (1883 - 1956)
[5] About Cubisin
[6] Fernand Léger (1881 - 1955)
[7] Robert Delaunay (1884 - 1941)
[8] Francis Picabia (1879 - 1953)
[9] Marcel Duchamp (1887 - 1968)
[10] Andre, Lhote (1885 - 1962)
[11] Guillauime Apollinaire (1880 - 1918)
[12] Aesthetic Meditaions – The Cubist Painters

نامیدند. در سال ۱۹۱۱ نقاشی های کوبیستی که در پاریس کشیده شده بودند در سراسر اروپا ، در شهرهای لندن ، بارسلون ، کلن ، زوریخ ، مونیخ ، برلین ، پراگ و مسکو به نمایش در آمدند.

مورخان هنر به طرح دو نوع مختلف کوبیسم می پردازند :

کارهای پیش از سال ۱۹۱۲ را کوبیسم تحلیلی[1] می نامند ، زیرا در آن آثار ، فرم ها تا سر حد ساختارهای هندسی شان تحلیل یا تجزیه می شدند و رنگ نیز به حداقل می رسید. اما از سال ۱۹۱۲ به بعد ، موقعی که خوان گری (نقاش اسپانیایی) همان شهرتی را یافت که ژورژ براک و پابلو پیکاسو داشتند ، رنگ به میزان بیشتری به کار رفت و فرم ها تزئینی تر شدند که مشخصهٔ کوبیسم ترکیبی[2] است.

در این سبک هنری، موضوع ابتدا تجزیه شده و به شکلی انتزاعی ، معمولاً در قالب اشکال هندسی ، دوباره سر هم می شود. هنرمند سبک کوبیستی در آغاز اشیاء را در ذهن خود تفکیک می کرد و قسمت های مختلف آنها را تجزیه و تحلیل می نمود و به روشی تازه اشیا را روی بوم قرار می داد که این سبک را کوبیسم تحلیلی گویند و بعد از مطرح شدن کولاژ و استفاده از آن و دیگر مواد و مصالح ، این مرحله از کوبیسم را کوبیسم ترکیبی نام گذاری کردند. در کوبیسم تحلیلی هنرمند ابتدا تصویر واقعی سوژه اش را در ذهن خود تجزیه می کند حال آنکه در کوبیسم ترکیبی ، آن را با استفاده از شکل های هندسی دوباره ترکیب می نماید.

به همین خاطر است که در کمپوزیسیون های اولیهٔ کوبیست ها هنوز می توان اشیاء را از روی نقاشی بازشناسی کرد و ناظر مثلاً می تواند در این آثار قسمتی از یک ویولن یا بخشی از یک روزنامه را ببیند ، اما در نقاشی های کوبیستی بعدی دیگر نمی توان اشیاء را به صورت ناتورالیستی باز شناسی کرد.(چایلدز،۱۳۸۳،ص۱۵۲)

اما به تدریج کوبیسم به رئالیسم نزدیک تر شد بطوریکه رفته رفته اشیاء واقعی در کمپوزیسیون ها، نقش مهم تری را بر عهده می گرفتند و گاه عملاً روی بوم چسبانده می شدند و بصورت واقع گرایانه تری تجسم پیدا می کردند. بدون تردید کولاژ مهم ترین دستاورد کوبیسم بود. انقلابی که بعد از کشف کولاژ در نقاشی به وقوع پیوست یکی از برجسته ترین جنبه های چشم انداز هنر در قرن بیستم است زیرا چیزهایی مثل کاغذ ، مقوا ، پارچه و تور که مستقیماً روی نقاشی چسبانده می شدند برای کمپوزیسیون، غنای بسیار زیادی به ارمغان آوردند ، بطوریکه در دوران کوبیسم ترکیبی ، کوبیست ها با استفاده از اقلام جدیدی مانند حروف استنسیل یا ورق پارهٔ روزنامه ها به تولید کولاژهایی پرداختند. از این رو واژهٔ کوبیسم به عنوان یک برچسب ، اغلب هنر ساده سازی توصیف می شد و نقاشانی که کارهایشان آکنده از شکل و حجم های هندسی بود ، بیش از نقاشانی که هدف های ظریف تری را دنبال می کردند ، نمایندگان واقعی این جنبش به شمار می آمدند.

کوبیسم پس از ظهور خود با آزمایش گری های پراکندهٔ پیکاسو و براک در سال های ۱۹۰۷ – ۱۹۰۸ با همان سرعتی در سال ۱۹۱۲ به جنبشی جهانی تبدیل شد که تاریخ پیدایش و تکاملش در حال تدوین بود و مسیر تکاملش به چندین شاخهٔ مختلف تقسیم شده بود و به سرعت به سوی انتزاع ، به سوی یک اکسپرسیونیسم جدید ، و حتی به سوی نظریه های جدیدی دربارهٔ واقعیت در حرکت بود.(آرناسن،۱۳٦۷،ص۱۸۳)

---

[1] Analytical cubism

[2] Synthetic cubism

نقاشی های کوبیستی موجب پدیداری تفاوت قطعی میان فرم های بازنمایانه و انتزاعی شدند. تقریباً همهٔ نقاشی های کوبیستی طبیعت بی جان محسوب می شدند ، هر چند که کوبیست ها به ندرت از طبیعت استفاده می کردند و بیشتر ترجیح می دادند انسان ها یا اشیای ساخته شده را نقاشی کنند. بطور کلی در هنر کوبیستی حالت سه بعدی شئ بر روی دو بعد بوم ترسیم شد و کوبیست ها نقاط دید چندگانه و حذف پرسپکتیو دوره رنسانس را سر مشق و الگوی خود قرار دادند.

بدین ترتیب در کوبیسم ، به جای آن که فاعل، یک شئ را ببیند و نقاشی کند نوعی جابجایی موضع بر اثر نسبیت و تعادل رخ می دهد و عنصر مهمی از تردید وارد قاب کار می شود. و بدین سبب بود که بسیاری از هنرمندان مدرنیست احساس می کردند که باید در روش های بازنمایی مرسوم خود شک کنند.(چایلدز،۱۳۸۳،ص۱۵۱)

در این جا بود که اصول و عقاید هنر انتزاعی شکل گرفت. هنرمندان کوبیست برای نشان دادن حالت سه بعدی بر روی سطح بوم ، چندین وجه از شئ را ، شاید از پنج یا شش زاویه ، نشان می دادند و چون از پرسپکتیو صرف نظر کرده بودند طبق اندازه نقاشی نمی کردند.

بر همین منوال مجسمه سازان کوبیست غالباً ترجیح می دادند از اشکال مدور استفاده کنند. آنها با انواع مختلف مواد کار می کردند و در این میان مجسمه های مفرغی ریمون دوشان ویلون[1] ظاهراً نوعی سبک بدوی را به نمایش می گذارند. مسیر تکامل اندیشهٔ دوشان ویلون را شکل های مواج ، منحنی الخط و نمایشی مشخص می کنند که با انتزاع تمام عناصر و رسیدن به بیانی گویا به کمک سطوح اریبی و شکل های محدب و مقعری که حرکت می کنند ، از هم باز می شوند ، و فضا را با حجم تندیس یک پارچه می سازند.(آرناسن،۱۳٦۷،ص۱۸٦)

به عنوان نمونه ای دیگر، الکساندر آرکیپنکو[2] در مقام یک پیکر تراش کوبیست ، از برتری خاصی برخوردار است. ساختارهای پیچیده ای که از چوب رنگ آمیزی شده می ساخت سبکی بسیار حائز اهمیت است. در نخستین آثار وی که تحت تاثیر کوبیسم آفریده شده اند ، استفاده از یک ساختمان هندسی تلفیقی ، چنان موجب پایداری پیکرهٔ گردان می شود که از تبدیلش به اثری صرفاً تزئینی به شیوهٔ هنر جلو گیری می کند. تا سال ۱۹۱۲ آرکیپنکو به اهمیت کوبیسم برای پیکر تراشی پی برده و خلاء هایی در داخل حجم پیکره پدید آورده بود و در سال های ۱۹۱۳ – ۱۹۱٤ با انطباق دادن اسلوب جدید نقش چسباندنی بر پیکر تراشی و طراحی ساختمان هایی از مواد گوناگون چون چوب ، شیشه و فلز ، کمک شایانی به هنر پیکر تراشی کرد.

کوبیسم یکی از نیروهای آزاد کنندهٔ پیکر تراشی بود. این مکتب نو ، راه پیکر تراشی را به سوی موضوعاتی سوای پیکرهٔ آدمی گشود و هنرمندان را به انتزاع کامل هدایت کرد ، ماهیت پیکر تراشی را به عنوان هنری که با حجم ، انبوه و فضا سرو کار دارد نشان داد و امکانات تازه ای برای بهره گیری از این عناصر و بسط دامنهٔ آنها فراهم کرد.

کوبیسم ، راه های تازه ای را در برابر نویسندگان مدرنیستی گشود تا روایت و کاراکتر را به صورت مرکب یا ترکیبی بسازند ، چرا که این نویسندگان از ایده های کولاژ و پرسپکتیو چند گانه الهام می گرفتند.

---

[1] Raymond Duchamp – Villon (1876 – 1918)

[2] Alexander Archipenko

۳ – فوتوریسم[1] :

تا پیش از سال ۱۹۰۹ میلادی ، واژۀ (فوتوریسم) (آینده باوری) به الهیات تعلق داشت و مفهومش این اعتقاد بود که پیشگویی های کتاب مقدس هنوز تحقق نیافته است. اما در آن سال بود که این واژه به یک جنبش فرهنگی خاص اطلاق گردیده و اندکی بعد واژۀ فوتوریست به عنوان یک اصطلاح ژورنالیستی زاییده شد بطوریکه به هر آنچه مردم کوچه و بازار در زمینۀ هنر و طراحی ، پیشتاز می انگاشتند گفته می شد.

بیانیه ای که به وسیلۀ فیلیپو تاماتزو مارینتی[2] شاعر و آوازه گر و نمایشنامه نویس ایتالیایی که در بیستم فوریۀ ۱۹۰۹ در صفحه اول روزنامۀ فیگارو چاپ پاریس انتشار یافت نقطۀ آغاز جنبش فوتوریسم می باشد.

وی نویسنده ای جهان وطن بود که برای نشریات فرانسوی و ایتالیایی می نوشت. آینده گرایی مارینتی نمونۀ بارزی از جنبش های هنری و اجتماعی است که در فاصلۀ بین دو جنگ جهانی سر بر آوردند. مارینتی، آرمان گرا ، نو گرا و پرشور ، خواهان هنری بود که بتواند جهان را با بازشناسی امکانات نوین جامعۀ صنعتی – توده ای از نو بسازد.(کهون،۱۳۸۱،ص۱۸۷)

نوآوری مارینتی در این است که بین یک فرآوردۀ صنعتی و یک اثر هنری، قیاسی به یاد ماندنی را به عمل می آورد ، یعنی یک فرآوردۀ صنعتی ساخته شده با معیارهای بی سابقه ای از قدرت و کارآمدی را با یک اثر هنری مقایسه می کند که مظهر و معیار زیبایی دیرینه است و در همان مجسمۀ یونانی مشهوری که تحسین بازدید کنندگان موزۀ لوور را بر می انگیزد تجلی یافته است.آراء و عقاید مارینتی اساسا ایدئولوژی فوتوریستی ، یعنی انکار کامل و مطلق ارزش های گذشته و وضع ارزش های جدید را تبیین می کند.

مارینتی از یک سو معتقد بود که تکنولوژی حلال همۀ بدبختی هاست و از سوی دیگر معتقد بود که تکنولوژی نوع جدیدی از فرد را خلق کرده است که مانند خود او از زمرۀ رؤیابافان ماشینی اند.(چایلدز،۱۳۸۳،ص۱۵٦)

بنابراین نظریه ، هر جنبه از زندگی و اعمال و رفتار آدمی را فرم هنری می توان قلمداد نمود ، چرا که انسان ها چه راه بروند و رویا ببینند و چه بخورند و بیاشامند مثل ماشین ها به صورت کارآمد و دینامیک عمل می کنند.

فوتوریسم به جنبشی تبدیل شد که شعر ، داستان و تمام انواع هنرها از نمایش و مجسمه سازی گرفته تا موسیقی ، عکاسی ، سینما ، چاپ و معماری را در بر گرفت.

موضوع و مضمون اثر هنرمندان فوتوریست، محیط شهری و صنعتی بود و بعدها آرمان نوین سرعت به آن اضافه شد که می توانست به حرکت تعبیر شود. هنری که جانداری و تازه گی ویژگی عمده آن بود. هنرمندان فوتوریست ، که بوتچونی در میان آنها از همه مشهورتر است ، همگی از پیکر انسان به عنوان مدلی برای نقاشی ها و مجسمه هایشان استفاده می کردند. آنان برای القای حالت پویایی و تحرک که دغدغۀ ذهنی اصلی شان بود ، تکنیکی به نام نقطه پردازی را به کار گرفتند. هدف عمدۀ آثار فوتوریستی نمایش حرکت ، تغییر و دگرگونی بود که از دید فوتوریست ها پیشرفت و ترقی را بیان می کرد.(سیرلوت،۱۳۷۸،ص۳٦)

---

[1] Futurism

[2] Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944)

فوتوریست ها نخستین کسانی بودند که سیستمی برای نمایش حس حرکت ابداع کردند. این سیستم مقارنه (هم زمانی) نامیده شد. مقارنه تکنیکی بود که از تکرار تصاویری که بر هم قرار می گرفتند شبیه آنچه در یک سکانس فیلم مشاهده می شود ، برای ایجاد حس حرکت استفاده می کرد. فوتوریست ها برای دستیابی به جلوه های پویا و متحرک ، رنگ های متنوع ، شدید و متضاد را به کار بردند.به تعبیر دیگر فوتوریست ها برای القای حرکت و پویایی از روش مقارنه و رنگ های متنوع و متضاد استفاده می کردند.

از سوی دیگر معماری فوتوریستی نیز خود را به بهترین شکل در آثار آنتونیو سانتلیا[1] متجلی ساخت ، معمار جوانی که بیانیهٔ اختصاصی خویش را احتمالاً با کمک مارینتی به نام (بیانیهٔ معماری فوتوریستی) تنظیم نمود ، و طرح های وی برای ساختمان چند کارخانه ، گویای دل مشغولی او در زمینهٔ کارکرد مدرنیسم در طراحی ساختمان ها است. سانتلیا در نقشه هایی که برای شهر صنعتی تهیه کرده بود ، شهرهای جدیدی را در نظر داشت که با توجه به نیازهای انسان نوین و به عنوان تجلیاتی از پویایی روح نوین آدمی ، از مصالح جدید ساخته می شوند. بیانیهٔ سانتلیا بزرگترین دستاورد اوست ، زیرا کمک شایانی به تکامل معماری نوین در اروپا نمود.

٤ – اکسپرسیونیسم[2]:

اکسپرسیونیسم به عنوان یک پدیدهٔ هنری تاریخی، مکتبی اصالتا آلمانی است زیرا عمدتاً با هنر و ادبیات پیشرو و ضد طبیعت گرای آلمان و اتریش سال های ۱۹۰۵ تا ۱۹۲۰ تشخص می یابد و در نقد تاریخ هنر و نقد ادبی امروز آنرا به عنوان اکسپرسیونیسم آلمان ، پیش از همه با گروه هنری (پل)[3] که در سال ۱۹۰۵ توسط ارنست لودویگ کرشنر[4] ، اریک هکل[5] ، کارل اشمیت[6] ، روتلوف[7] و فریتس بلیل[8] و نیز گروه (سوار آبی)[9] که در سال ۱۹۱۱ توسط واسیلی کاندینسکی[10] ، فرانتس مارک[11] ، گابریل مونتر[12] و آگوست ماکه[13] تاسیس شد شناخته می شود.(کلی،۱۳۸۳،ص۹۸) هسته اولیه این جنبش بعدها گسترده تر شد و مجلات طوفان[14] وتنش[15] را که متولی برپایی نمایشگاهها و چاپ و نشرآثار هر دو گروه بودند در بر گرفت. یکی از این هنرمندان ، ارنست لودویگ کرشنر است که در آثار اکسپرسیونیستی خود به نام (خویش انگاره با مدل) و (پنج زن در خیابان) مفاهیم مدرنیته و مدرنیسم را باز گو می نماید. تابلوی (خویش انگاره با مدل) که حدود سال ۱۹۱۰ تصویر شده است ، دارای رنگ

---

[1] Antonio sant Elia (1888 – 1916)
[2] Expressionism
[3] Die Brucke
[4] E. Krechner
[5] E. Heckel
[6] K. Schmidt
[7] Rottluff
[8] F. Belil
[9] Der Blaue Reiter
[10] V. Kandinsky
[11] F. Marc
[12] G. Munter
[13] E. Macke
[14] Der sturm
[15] Die Aktion

های درخشانی است. رنگ های زنده (نارنجی و آبی ، صورتی و سبز) هم جوار یکدیگرند و باریکه ها یا حوزه های رنگین متضادی (همچون فیروزه ای روشن برای لباس زیر زن ، بنفش کم رنگ روی لب نقاش و لمس قلم های سبز روی چهرهٔ هر دو) میانشان فاصله می افکند.

تحرک و جنب و جوش در این تابلو به چشم می خورد و در بطن بی ظرافتی عمدی که از جمله ویژگی های آن است، بیش از شفافیت خط و مرز شکل ها، به پر بودن صفحه توجه شده است. این نگاره که در آن کرشنر خود در حالی که قلم موی پهنی به دست گرفته است در جلوی تابلو دیده می شود ، در حقیقت درون مایهٔ مهم مدرنیته یعنی فرد گرایی را به صورت بارزی تجسم می بخشد و سوژه به طور هنری به اثر مبدل شده است.

تابلوی (پنج زن در خیابان) که دیگر اثر ارنست لودویگ کرشنر است و در سال ۱۹۱۳ به وجود آمده و کرشنر در آن خیابانی را ترسیم کرده ، از جمله جالب ترین اثار این هنرمند است که از گروه بروکه می باشد. کرشنر با سوژه هایش که همواره در بهترین لباس هایش تصویر شده اند به شکل طنز آمیزی برخورد می کند. چهره ها ، جامه ها و حالت ها ، طبقهٔ متوسط آسوده خاطر و بی خیالی را مجسم می کنند که کاملاً از مشکلاتی که به زودی به فاجعهٔ جنگ جهانی اول منجر خواهد شد غافل است. به تعبیر دیگر در این تابلو کرشنر کوشیده است که بورژوازی حاکم بر جامعه اروپایی را با نگاهی مدرنیستی تجسم بخشد.

البته نباید از نظر دور داشت که اگر اکسپرسیونیسم را شیوه ای هنری می دانند که عمدتاً به آلمان محدود می شود ، اما هنرمندانی که می توان آثارشان را اکسپرسیونیستی نامید در سایر کشور های اروپایی نیز وجود داشته اند که قابل توجه ترین ایشان ، وابسته به مکتب پاریس بودند. برای ژورژ روئو[1] هنرمند فرانسوی که از رنگ های تیره و خط های پررنگ در کار خود استفاده کرده و پیکره های موجود در آثارش به این دلیل برجسته به نظر می آیند. روئو در سراسر عمر طولانی و پر ثمرش ، انسانی تقریباً بدوی ، ساده و خام بود که احساساتی عمیقاً مذهبی داشت و سخت عاطفی و پیرو اخلاق بود. موضوعات فعالیت روئو را مسیح و حواریون ، به صلیب کشیدن مسیح ، صحنه های دیگری از زندگی مسیح ، فاحشه ها ، قاضیان فاسد ودلقکان تشکیل می داد و در تابلوهای او رنگ تابع پرده رنگ های سیر ولی تاریک بود و بخش بزرگی از پویایی آثارش نتیجهٔ قدرت خشونت آمیز و غیر عادی طراحی به شمار می آید. (آرناسن،۱۳٦۷،ص۱٦۱)

هنرمند دیگری که می توان از او نام برد آمادئو مودیلیانی[2] است که در ایتالیا متولد شد اما از نوجوانی در پاریس زندگی کرد. مودیلیانی یک نقاش اکسپرسیونیست منحصر به فرد است که از هنر بدوی تاثیر پذیرفته است. وی علاوه بر پرتره ، تعداد زیادی پیکر برهنه نقاشی کرد که سنت رنسانس در نقاشی پیکر ونوس را تداعی می کرد. تک چهره های کار مودیلیانی که عمدتاً از هنرمندان ، دوستان و آشنایان او کشیده شده اند ، از جمله زیباترین آثار چهره پردازی نقاشی مدرن هستند که با اغراق در تناسبات اندام و اجزای صورت ، با خطوطی ظریف و رنگ هایی نسبتاً کلاسیک در چهره سازی ، هماهنگی زیبایی را روی بوم به وجود می آورند.

[1] Georges Rouault (1958 – 1871)
[2] Amedeo Modigliani

اما معروف ترین نقاش اکسپرسیونیست شاید ، ادوارد مونک[1] باشد که در چند کلمه چیزی را که فلسفهٔ اکسپرسیونیسم به حساب می آید بیان کرد : هیچ چیز کوچک نیست ، هیچ چیز بزرگ نیست ، درون ما جهان هاست.(چایلدز،۱۳۸۳،ص۱۵۹)

ادوارد مونک می خواست جهان یا موقعیت ها را به نحوی که احساس می شد نقاشی کند یعنی عواطف و هیجان هایی را که جهان برمی انگیخت و در جهان تصور می شد. مونک زمانی پای به میدان نقاشی نهاد که زیگموند فروید نظریه های خویش را دربارهٔ روانکاوی اعلام کرده بود. ادوارد مونک ، خود بیگانه ای را در محیط تصور می کرد و واقعیت را به نحوی که احساس می شد نقاشی می کرد نه به نحوی که پدیدار می گردید ، چرا که اکسپرسیونیسم می خواست با تصویری بسیار شخصی ، جهان ، عواطف و معنویت انسان ها را برانگیزد. تصویری که می توانست از طریق شکل ها و رنگ های غیر واقع نما به نظاره گران انتقال یابد.(لینتن،۱۳۸۲،ص۳۲)

باید توجه داشت که اگر چه (بیان)[2] ، مفهومی بنیادی در نظریه و زیبایی شناسی هنری دورهٔ باستان به بعد است و اصطلاحات اکسپرسیونیست[3] و اکسپرسیونیسم[4] به طور پراکنده در میانهٔ سدهٔ نوزدهم در نقد ادبی و هنری انگلیسی ، فرانسوی و آلمانی مطرح شدند ، اما از حدود سال ۱۹۱۰ به بعد بود که این اصطلاحات رواج یافت.(کلی،۱۳۸۳،ص۹۹) البته ارتباط این اصطلاح با هنرمندان فعال در فرانسه در اولین کاربرد مکتوب و مهم آلمانی، در کاتالوگ بیست و دومین نمایشگاه انشعاب برلین در آوریل ۱۹۱۱ که نمایشگاهی بود از آثار حجمی از هنرمندان جوان اکسپرسیونیست فرانسوی ، قابل تشخیص بود. این نمایشگاه عرضه کنندهٔ چشم انداز جنبشی است که اکسپرسیونیسم نامیده می شود و در سالهای ۱۹۱٤و ۱۹۱٦ بود که اولین رویارویی با اکسپرسیونیسم در متن دو کتاب پل فشتر[5] و هرمان بار[6] ظاهر شد و این دو نویسنده اصطلاح اکسپرسیونیسم را در عنوان کتابهایشان به کار بردند.

آنچه مسلم است یکی از ویژگی های مهم هنر اکسپرسیونیستی ، بیان قوی و موثر احساس و اندیشهٔ شخصی است. به تعبیری هنرمند اکسپرسیونیست اثر هنری را حاصل یک ضرورت درونی می داند. در خلال جنگ جهانی اول تعریف اکسپرسیونیسم به منزلهٔ خلاقیت هنری خاص در آلمان و اقوام ژرمن قبول عام یافت. ویلهلم ورینگر[7] ، که نظریه پرداز و تاریخ شناسی است که نامش بیش از هر کس دیگری تداعی کنندهٔ اکسپرسیونیسم است ، در سال ۱۹۱٦ این موضوع را چنین خلاصه کرده است :

آنچه به روشنی در تحولات هنری پیش از جنگ قابل ملاحظه است گرایش منسجم به سوی غنای واژگان بیانی هنر است... و آن روی گردانی از امپرسیونیسم به سمت اکسپرسیونیسم است. چنین بازتابی در سرزمینی می توانست پدید آید که کل تحول هنر آن گویای تلاش پیوسته اش برای ارتقاء قدرت بیانی فرم هنری و برانگیختن ادراک ناب

---

[1] Edvard Munch
[2] Expression
[3] Expressionist
[4] Expressionism
[5] Poul Pheshter
[6] Herinan Bar
[7] Wilhom Wevringer

حسی بوده است یعنی سرزمین آلمان. در بطن هنر آلمان ، همواره تقابلی بین بیان گرایی بی واسطه در مقابل نگرش کاملاً پالوده به طبیعت وجود داشته است.(همان)

گرچه سال ۱۹۲۰ را عموماً به عنوان سال پایان جنبش اکسپرسیونیسم پذیرفته اند. اما آثار هنرمندان و مولفین مختلف مرتبط با اکسپرسیونیسم که بعد از سال ۱۹۲۰ پدید آمدند به صورت آثار مستقل فردی ، اما تحت عنوان (آثار اکسپرسیونیستی) تشخص می یابند و در همین سالها است که اکسپرسیونیسم نیز به فیلم ، موسیقی و سیاست و نیز به دیگر کشورها بسط و گسترش می یابد. بدین ترتیب ، قدرت گرفتن هیتلر در سال ۱۹۳۳ ، سیاست های ضد هنر مدرن و (نمایشگاه هنر منحط) در سال ۱۹۳۷ در مونیخ را می توان به طور قطع پایانی بر جنبش اکسپرسیونیستی محسوب کرد.

در واقع اکسپرسیونیسم نامی بود که شمار بسیار کمی از هنرمندان برای توصیف آثار یا جنبش خود استفاده کردند و عنوانی نبود که مانند امپرسیونیسم ، کوبیسم یا فوویسم توسط منتقدین ابداع شده باشد و فقط بعدها از سوی بسیاری از هنرمندان و مدافعین آن ها پذیرفته شد.خلاصه اینکه اکسپرسیونیسم تصویر احساس ها و نا آرامی های فرد را نقش می کرد و واقعیات درونی را تصویر می نمود.

۵ – سورئالیسم[1] :

اکنون پس از این فراز و نشیب ها گرایشی پرشور در بیان تجریدی حالت های احساسی که در ذات خود از شیوه فرا واقع گرایی که با اهمیت ترین جریان هنری سالهای جنگ جهانی دوم و پیش از آن بود ، تولد یافت. سورئالیسم مکتبی که به گفته مارسل لکنت[2] نوید تازه ای که به وسیلهٔ گریز از حقایق پوچ و ناچیز زندگی انسان را به سوی ناشناخته ها هدایت خواهد کرد.

تاریخ تولد سورئالیسم را معمولاً روزی می دانند که آندره برتون[3] نخستین بیانیهٔ سورئالیست ها را در سال ۱۹۲٤ در در پاریس منتشر کرد ، گرچه برخی از کارهای ادبی برتون که می توان آنها را سورئالیستی خواند پیش از این تاریخ نگارش یافته اند. در واقع علی رغم اینکه برتون و گروه او پیرو داداییسم بودند ولی بسیاری از آثار پیشین آن ها را می توان طلایه دار مکتب سورئالیسم دانست.(سیرلوت،۱۳۷۸،ص۵۰)

برتون در سال ۱۹۲٤ در بیانیهٔ سورئالیستی خود چنین نوشت :

(سورئالیسم ، خودکاری محض نفسانی که به یاری آن به بیان فرآیند راستین اندیشه ، به صورت گفتاری یا نوشتاری و یا هر گونه شیوهٔ دیگر ، همت گماشته می شود. املاء اندیشهٔ آزاد فارق از هرگونه کنترلی که عقل اعمال می کند و یا مستقل از هر دل مشغولی جمال شناختی یا اخلاقی)(رید،۱۳٦٤،ص۱۲۲)

و اما نخستین نشانه های فلسفی سورئالیسم را می توان در اندیشه های هگل یافت چرا که وی اولین فیلسوفی بود که هرگونه تقلید در هنر را نفی می کرد و واقعیت آن را از واقعیت موجود عینی فراتر می دانست. وی در کتاب (مقدمه ای بر زیبایی شناسی) می آورد که تصویرهای هنر نه تنها نمود محض نیستند بلکه از واقعیت معمول والاتر

[1] surrealisme
[2] Marcel Lecont
[3] Andre Berton

بوده و از هستی عینی تری برخور دارند. هگل در شرح این عبارت که سنگ بنای انگاره فرا واقع گرایی به شمار می رود ، غایت هنر را بیدار کردن احساسات خفته و تمایلات انسان می داند و معتقد است که هنر می تواند درونی ترین و نهفته ترین عواطف انسانی را تجربه کند ، بپروراند و بر انگیزاند. بدبختی ، فقر، بدی ، بزهکاری و هر آنچه وحشت انگیز و هراسناک است و نیز هر گونه لذت و سعادت را در نهاد انسان بشناسد و قابل درک نماید و سرانجام امکان دهد که تخیل آزاد به مهار نیروی خلاق آدمی درآید. از نظر هگل ، هنر از یک سو باید غنای مضمون را در بر گیرد تا تجربهٔ طبیعی موجودیت خارجی انسانها را تکمیل کند و از سوی دیگر باید برانگیزاند تا با شور و وجد آدمی بتواند تجربه های زندگی را مورد استفاده قرار دهد. از نظر وی انسان می تواند امور غیر واقعی را چنان به تصور در آورد که گویی واقعیت دارند و براساس این گونه تصورات ، فریب دهد ، شاد کند ، برانگیزاند و تکان دهد. و خشم ، تنفر ، همدردی ، ترس ، عشق ، احترام ، شیفتگی ، افتخار و دیگر انواع احساسات و عواطف را در آدمی بوجود آورد.(هگل،۱۳٦۲،ص۳۷)

آنچه هگل در بحث از فلسفه هنر و زیبایی شناسی مطرح کرده است مفاهیمی است که سورئالیسم بر آن استوار شده است.

جنبش سورئالیسم که به عنوان یک حرکت ادبی آغاز شد ، به شدت به شخصیت برتون که سریعاً رهبری ایدئولوژیک آن را عهده دار گردید متکی بود. وی دانشجوی روان پزشکی بود و دوران خدمتش را در بیمارستان نظامی نانت[1] گذرانده و با بیماران روانی کار کرده بود. بنابر این ، با روان کاوی و روش درمانی آن آشنایی داشت و با کارهای زیگموند فروید در زمینهٔ روان شناسی تحلیلی و تعبیر رویا بر مبنای تداعی آزاد تصورات، مانوس بود و این تجربه ها شالودهٔ آثار ادبی او را در حوزهٔ سورئالیسم فراهم کرد. برتون در بیانیهٔ خود چنین گفت : (در فرهنگ فلسفی ، سورئالیسم بر شالودهٔ اعتقاد به وجود شکل هایی از تداعی ناشناخته ، قدرت یکه تاز رویا پردازی ، فعالیت بی غرضانهٔ تفکر در واقعیتی فراتر استوار است. سورئالیسم به نابودی دایمی تمام دیگر مکانیسم های روانی و نشستن خودش به جای آن ها در حل مسائل اصلی زندگی منجر می شود).(آرناسن،۱۳٦۷،ص۳۲۱) در این تعریف برتون بر نقش رویا و ضمیر ناخود آگاه که از نظرات فروید استخراج کرده بود ، اشاره کرده است.

برتون در جای دیگری سورئالیسم را دقیق تر تعریف می کند :

(سورئالیسم یا سیری مکاشفه گونه در ناخودآگاه روحی و روانی ، تلاشی است در راستای بیان کلامی ، نوشتاری و یا تصویری یک ذهنیت پویا و روشی است برای ابراز آزادانه عملکرد تفکر و اندیشه. این جریان هنری در اساس متکی است بر حقیقتی عالی تر از واقعیت که به مدد اشکال موهومی از تداعی معانی ، قدرت مطلقه عالم رویا و یا نوعی بازی پوچ و بی انگیزه ذهن به ظهور می رسد. این سیر آفاق ذهنی ، سامان روانی انسان را در هم کوبیده تا به گونه ای دیگر ، به حل مشکلات عمده زندگی نایل آید).(لوسی اسمیت[2]، ۱۳۸۰،ص۳۳)

بطور کلی هدف سورئالیست ها این بود که هنر را چونان وسیله ای برای مقابله با شیوه های منظم و مقید تمدن بکار گیرند و در این راستا ، فرا واقعیت پنداری ، رویا و تخیل را که به ادعای آنها ، قلمروی راستین زیست آدمی اند ، قابل رویت سازند. به تعبیر برخی ، سورئالیسم پیش از آنکه روشی نو در زیبایی شناسی باشد ، روشی نو در

[1] Nantes Military Hospital
[2] Edward Lucie-Smith

اندیشیدن بوده است اما اندیشیدنی بر مبنای دگرگون ساختن جهان و نه شرح و توصیف آن و این خود انقلابی در هنر قرن بیستم است که علاوه بر افکار زیبا شناختی هگل ، از فلسفه علمی مارکس و دیالکتیک مارکسیستی نیز متأثر شده است. خلاصه اینکه سورئالیسم به عنوان یک انگاره زیبایی شناختی هنری ، با اثر پذیری از افکار فلسفی مذکور، کوشید تا تخلیل ذهن آدمی که جنبه ابتکاری و خلاقانه دارد را واقعیت عینی بخشد تا همانگونه که از واقعیت تأثیر می پذیرد، بر آن اثر گذارد و آنرا تغییر دهد و این در حالی است که انگاره زیبایی شناسی طبیعی تا پیش از عصر مدرنیسم ، صرفاً در پی توصیف جهان بود و اثر پذیری محض از دنیای واقع عینی داشت. البته فرا واقعیتی که محور سورئالیسم است به هیچ وجه ، رنگ و بوی ایدآلیستی ندارد و بیان کننده تمایلی عمیق برای ژرف کردن بنیان واقعیت و پدید آوردن نوعی آگاهی از جهان محسوس است و ابهام ظاهری که در واژه سورئالیسم نهفته است نباید موجب این توهم شود که این جنبش اساس و بنیانی روحانی و ماورائی دارد.(رید،۱۳۵۲،ص۱۵۹ ؛به نقل از آندره برتون)

بدین ترتیب می توان گفت که سورئالیسم به رغم آنچه تصور می شود ، چیزی جز بیان واقعیت نیست اما چهره ای از واقعیت که با سیمای مرسوم آن ، تفاوت دارد. زیرا سورئالیسم ، چهره بدون نقاب واقعیت است و به همین سبب ، به وسیله عصیان ، تخیل ابتکاری و نماد گرایی، ذهن ناخودآگاه انسان را از خواب و رویا به سوی واقعیت ژرف تر سوق می دهد. هنر سورئالیستی رسالت خود را این می داند که در کنار توجه دادن به واقعیت های زیبا و دلربا ، مخاطب خود را از توخالی و پوچ بودن آن آگاه کند و بترساند و همانطور که والتر بنیامین گفته است هدف سورئالیسم به کف آوردن نیروهای سرخوش انقلاب در این جهت است.(بنیامین[1]،۱۳٦٦،ص۵۳)

در این راستا است که سورئالیسم الگوهای قدیمی و مرسوم زندگی را رد می کند تا علم ، فلسفه ، تکنولوژی و هنر را به یاری عشق پیوند دهد و الگوی جدیدی برای زندگی بیافریند. به طور خاص سورئالیسم با پاگذاشتن بر روی ارزش های جامعه بورژوایی و نشان دادن تو خالی بودن آنها ، قصد دارد که به حیات آن پایان دهد و جنگ ، فسادجنسی ، فقر و محرومیت طبقات پایین جامعه و اعتیاد را از جامعه ریشه کن کند و به همین سبب است که جامعه سرمایه داری پیوسته در پی این بوده است که مکتب سورئالیسم را بی ارزش و هرج و مرج طلب معرفی کند و چنین انقلاب هنری و فلسفی را ناکام گذارد اما سورئالیسم بر پایه عشق که در ارزش گذاری بورژوایی ، منشأ تمام پلیدی ها است ، معاشقه ای بی همتا را گستراند که برمحور آزادی انسان به مقابله با بدی ها و فساد پرداخته و در همه ابعاد هنر نفوذ کرد آنچنانکه هیچگاه در بند قواعد ایدئولوژیک، سیاسی و حتی زیبایی شناسی محض خود را محصور و محدود نکرد. بنابراین مهم ترین ویژگی سورئالیسم در تخیل ظاهر می شود که البته تا آنجا مورد استفاده قرار می گرفت که می شد به آن صورت عینی بخشید. سورئالیسم از ذهنیت گرایی محض و انتزاع گرایی دوری می کند. و آن را در این معنی می توان هنر واقع گرایی تخیل نامید ، زیرا سورئالیسم تخیلی را می آفریند که پیش از این وجود نداشته است ، اما در عین حال به آن صورت واقعی می بخشد.(آل احمد،۱۳۷۷،ص۹۵) در واقع عنصر تصادف و بخت در شکل گیری یک اثر هنری یا حتی یک هنرمند ، شالودهٔ مطالعهٔ سورئالیست ها بود و آنها می کوشیدند تا از راه نمایش واقعیت بالقوه، به جستجو و کشف ناشناخته ها بپردازند و با چنین هدفی از نمایش

[1] Walter Benjamin

تکراری و تقلیدی واقعیت دوری می کردند واقعیت عینی را در جهت واقعیت برتر دگرگون می ساختند و بدین صورت برای ایجاد واقعیت نو ، در برابر واقعیت کهنه سرکشی می نمودند. بدین گونه هنرمند سورئالیست با ادراکات از دنیای عینی تغذیه کرده و با عواطف بدان راه یافته و به وسیلهٔ تخیل ، اندیشه را دگرگون ساخته و در نتیجه واقعیت نوینی می آفریند.

هربرت رید می نویسد : (سورئالیسم در مقام یک جنبش با مکاتب دیگر معاصر ، متفاوت است و به راستی از سنت های مقبول بیان هنری به کلی گسسته و ناچار نه تنها در محافل آکادمیایی ، (که معمولاً مهرپوچی بر آن می زنند و آن را بی معنی می دانند و طرد می کنند) بلکه در میان نقاشان و منتقدانی که معمولاً به عنوان (مدرن) مقبول افتاده اند تلخ ترین و تیزترین مخالفت ها را برانگیخته است).

و اما در این گذار نقاشان سورئالیست به دو دسته عمده منشعب شدند :

گروهی از سورئالیست ها خود انگیختگی (اتوماتیسم[1] یا خودکاری) محض را برگزیدند و گروهی دیگر از ایشان خودانگیختگی را با تجربه های مرتبط با علم رویا در آمیختند. آندره ماسون[2] یکی از رهبران گروه نخست است. او در سال ۱۹۲٤ در برخی از پیش طرح هایی که با استفاده از قلم و مرکب کشید از روش اتوماتیسم بهره گرفت. این کارها غالباً به شیوهٔ آزاد طراحی شده و بیانگر تحرک و پویایی و امید و خوش بینی اند و در آنها حرکت خود انگیخته یعنی القای فکر بدون نظارت ذهن غالب است و نتایج ، عموماً به انتزاع نزدیک است. نتایجی که ماسون در نظر داشت ، به شیوهٔ نویسندگی خودکار شاعران نزدیک بود و تحت تاثیر آن ها قرار داشت. (آرناسن،۱۳٦۷،ص۳۳۸)

خوان میرو[3] یکی دیگر از پیروان اتوماتیسم است که در آمریکا نفوذ خاصی یافت. نقاشی های میرو که کارهای خودجوشی به نظر می آیند و برخی از آنها گویی در زمان کوتاه کشیده شده اند تجلی بخش همان (خودکاری روانی ناب) که برتون در پی اش بود هستند ، سبک هنری او سرشار از نشانه و رمز است و در آثارش رنگ های اصلی و فرعی خالص و زنده در کنار بعضی رنگ های خنثی به چشم می خورد. نشاط و سرزندگی دنیای غیر واقعی میرو از ویژگی کار او به شمار می آید.

و اما شاخص ترین چهره های گروهی که گرایش به عالم رویا در آثارشان مشهود است رنه ماگریت[4] و سالوادور دالی[5] هستند که در آفرینش کمپوزیسیون های تصویری با پیروی از قواعد مرسوم پرسپکتیو تخصص و مهارت داشتند و آثار قابل توجه و پر معنایی در این سبک خلق کردند.

دالی غالباً از اشیای نامانوس به عنوان نقطهٔ حرکت خویش استفاده می کرد : انواع ساعت ، حشره ، پیانو ، تلفن ، گراورها یا عکس های قدیمی که در نزد او احتمالاً مفهومی شئ پرستانه داشته اند. پردهٔ (پایداری حافظه) که در سال ۱۹۳۱ توسط دالی نقاشی شد ، به معنی نفی هرگونه آزمایش گری در سازندگی انتزاعی نقاشی سدهٔ بیستم است. اسلوب مینیاتوری این پرده به هنر فلاندری سدهٔ پانزدهم باز می گردد ، و از طرف دیگر شهرت این پرده ،

---

[1] Automatism
[2] Andre Masson
[3] Joan Miro (1893 - 1983)
[4] Rene Magritte (1898 - 1967)
[5] Salvador Dali (1904 - 1989)

بیشتر زاییدهٔ نمایش اشیای مانوس و قابل تشخیص در زمینه ای غیر عادی و با صفحاتی غیر طبیعی است. به بیان دیگر، ساعت های نرم ، در حکم مترادف بصری خیال پردازی های سورئالیستی هستند. دالی پایدارترین تمثیل خویش را از فضای خالی که زمان در آن به پایان رسیده است می آفریند. منظرهٔ سخت وبی افق ، تا بی نهایت کشیده می شود و خورشیدی وهم آور و همواره پرتو افکن بر آن روشنی می بخشد. موجودی بی شکل در پیش زمینه به خواب رفته و ساعتی لخت بر رویش افتاده است. یک چنین ساعت دیگری از شاخهٔ یک درخت خشکیده آویزان است ، و ساعت سوم بر لبهٔ یک مکعب مستطیل افتاده است. چند مورچه و یک مگس به دیوار ساعت ها آمده اند. گویی اینان موجودات زندهٔ میرایی هستند که نرم و چیسبنده شده اند. تأثیر تضاد ، شدید است. ساعت به یک ابزار فلزی بغرنج و دقیق استحاله یافته و به شیئی دریدنی توسط مورچگان پر مشغله مبدل شده است. این منظرهٔ ناممکن و محتویات نا ممکنترش در دنیای رؤیاها ممکن پنداشته می شود. دالی غالباً اشیائی مأنوس را در حالتی نامتعارف و در زمینه ای غیر عادی به نمایش گذاشته است. ساعت در فضایی غیر طبیعی ، خاطره ای ماندگار از امری نامأنوس را به نمایش می گذارد و فضا ، خالی از زندگی ، تا بی نهایت گسترش یافته است.

دالی به صراحت می گفت که (هدف وی از نقاشی این است که در بی نظمی ، نظمی به وجود آورد و از رهگذر آن در جهت بی اعتبار ساختن تمام و کمال جهان واقعیت گام بردارد).(لینتن،۱۳۸۲،ص۲۱۰)

بدین ترتیب می توان گفت که سورئالیست ها تصاویر خود را از ناخودآگاه می گرفتند و نوعی رئالیسم بالاتر یا سورئالیسم (به معنای فراتر یا فراسوی رئالیسم) خلق می کردند و در این میان نقاشان سورئالیست به اشیاء عادی حالت رویایی می دادند و فارغ از ممانعت عقل و منطق آنچه که به ذهن و اندیشه شان می رسید را تصویر می کردند و در نهایت سورئالیسم توانست به سر چشمهٔ تخیل ابتکاری یعنی ذهن ناخودآگاه[1] و حالت های بیانی آن مانند رویا[2] و نماد[3] دست یابد و به واقعیت ، معنایی تازه بخشد

نتیجه :

هنر مدرنیستی به شکل پرشوری بر دو رکن عمده استوار بوده و از آنها به مثابه دو بال پرواز تاریخ ساز خود بهره جسته است : نخست تحریک زیبایی شناختی مبتنی بر تاثیرات حسی و ادراکی و دوم تمایل به خود انتقادی به منظور حفظ ارزش های هنری و دستاورد های گذشته.

هنر مدرن پیوسته بر بنیادهای درک جهان معطوف شده و بر آن بوده تا لوازم فکری مدرنیته انتقادی را در خود متبلور سازد. در این مسیر ابتدا به مداقه هنری در عرصه فضا و زمان پرداخت و سپس گستره سطح و رنگ و ارزش

[1] Unconscious Mind
[2] Dream
[3] Symbol

های بصری و ادراکی آن را مورد توجه قرار داد. تمامی فرازهای هنر مدرن ، جستارهایی برای نیل به کیفیت ناب و خالص مستتر در هنر بودند.

جنبش های اثرگذار بر مدرنیسم از اهمیت خاصی برخوردارند. یکی از تجلیات عمده مدرنیسم یعنی امپرسیونیسم به شیوه ای از هنر اشاره داشت که پایه اش تاثرات بصری گذرای هنرمند بود. در حقیقت، امپرسیونیست ها منحصرا توسط کشف و شهود فردی خویش هدایت می شدند و از نظر آنان، دنیا برای همیشه در یک قالب ثابت قرار نداشت. بلکه با هر نظر در تازگی احیا شده ای دوباره کشف و بازآفرینی می گردید و جلوه های آن متضمن زیبایی متغیر و پویای آن بود.

کوبیسم به عنوان سبکی شالوده رهیافت خویش را در هنر ساده سازی توصیف می کرد. و هنرمندان کوبیست آثار خویش را در قلمرو شکل و حجم های هندسی تلخیص می نمودند.

یکی دیگر از مظاهر عمده مدرنیسم در گستره سبکی موسوم به فوتوریسم تبلور یافت. این مکتب کوشید تا نگاه به آینده و بطور کلی اصل مهم سرعت را سرلوحه خلاقیت های هنری خویش قرار دهد. ولذا پایه گذار آن مارینتی معتقد بود که سرعت، خدای ما و قانون نوین بیان زیبایی است. و هر چیز از سرعت و شتاب و گسست و نوآوری تبعیت می کند. جنبش فوتوریستی و اندیشه حاکم ب آن با توجیه و تایید آینده و نفی گذشته خود را متمایز نمود و همه هنرمندان فوتوریستی دنیای جدید را موضوع کار خود قرار دادند و در این دنیای جدید، شهر، مکانهای مسکونی، ماشین، دوچرخه و سایر مظاهر تکنولوژی منبع الهام هنرمندان این سبک قرار گرفت.

اکسپرسیونیسم به عنوان یکی دیگر از سبکهای مهم مدرنیستی شیوه ای در هنر را دنبال کرد که هدف آن در انتقال عواطف و احساسات درونی هنرمند به جهان خارجی متجلی بود.به طور کلی اکسپرسیونیسم اثر هنری را محصول سوداها و حالات درونی هنرمند می شمردواز جمله دغدغه های اصلی این سبک تاکید و توجه خاص به مفهوم جدید فرم بود.طرفداران این مکتب مدعی بودند که فرم خلاق قادر است ادراک ناب زیبایی شناسانه را در دل مخاطب زنده کند. یکی دیگر از محورهای مورد توجه اکسپرسیونیست ها توجه به فردیت هنرمند و ناآرامی ها و حالات هیجانی بود.

سورئالیسم با تکیه بر ساحت ناگشوده و کشف نشده در قلمرو اندیشه ها کوشید تا ابعاد و گستره های ناخودآگاه بشری را به عرصه هنر وارد نماید. یکی از مهمترین ویژگی های سورئالیسم در توجه و تاکید طرفداران این مکتب به گستره خیال بشری متجلی گردید. بدین جهت آنها به ژرفای تاریک ذهن ناخودآگاه آدمی روی آوردند و کوشیدند تا آنچه که تا دروران آنها در قلمرو نااندیشه قرار داشت بازسازی کنند. بهمین جهت بود که آندره برتون در بیانیه معروف خویش به نوشتار مهم زیگموند فروید یعنی (تعبیر رویا) اشاره نمود و گفت این اثر را باید کتاب مقدس طرفداران این مکتب به شمار آورد. زیرا که در قلمرو رویاهاست که هنر و خلاقیت متبلور می شود و بنابراین هنرمند باید با ترفندهای خاص، رویدادهای این گستره را منصه ظهور برساند. آنها کوشیدند تا از واقعیت های روزمره درگذشته و به فراواقعیت دست یابند. از این رهگذر بود که عرصه های بی سابقه ای در قلمرو خلاقیت هنری مفتوح گردید و راه را بر ابداعات و نوآوری های بعدی فراهم نمود.

در پایان شایان ذکر است که این رویکرد نوین در قلمرو ادبیات و هنر ارتباط گستره پایدار را در ارتباط با عرصه ناپایدار مورد بررسی قرار داده و انگاره های خردباورانه مدرنیته را به چالش گرفته و نگاهی تازه به فرهنگ و هنر را مطرح نموده و هویت و شخصیت فرد را که تکیه گاه نگاه مدرن بود در معرض پرسشی بی سابقه قرار داد.
کوتاه سخن اینکه هنر مدرن عبارتست از ایجاد عرصه های نوین فرهنگی برای یافتن راه های تازه و نامکشوف در جهت اندیشیدن، نوشتن و خلق آثار برجسته هنری.

فهرست منابع

الف – فارسی

۱. آرناسن ، ی . هـ ، تاریخ هنر نوین ، ترجمه محمد تقی فرامرزی ، تهران ، ۱۳٦۷ش.
۲. آل احمد ، مصطفی ، سورئالیسم ، انگاره زیبایی شناسی هنری ، تهران ، ۱۳۷۷ ش.
۳. بنیامین ، والتر ، نشانه ای به رهایی ، ترجمه بابک احمدی ، تهران ، ۱۳٦٦ش.
٤. بونوئل ، لوئیس ،با آخرین نفسهایم ، ترجمه علی امینی نجفی ، تهران ، ۱۳۷۱ش.
۵. پاز ، اکتاویو ، مصاحبه با ریتاگیبرت ؛ هفت صدا ، ترجمه نازی عظیما ، تهران ، ۱۳٦۸ش.
٦. چایلدز ، پیتر، مدرنیسم ، ترجمه رضا رضایی ، تهران ، ۱۳۸۳ش.
۷. رید ، هربرت ، هنر و اجتماع ، ترجمه سروش حبیبی ، تهران ، ۱۳۵۲ش.
۸. رید ، هربرت ، هنر امروز ، ترجمه سروش حبیبی ، تهران ، ۱۳۵۳ش.
۹. رید ، هربرت ، فلسفه هنر معاصر ، ترجمه محمد تقی فرامرزی ، تهران ، ۱۳٦۲ش.
۱۰. رید ، هربرت ، تاریخ مختصر نقاشی ، ترجمه احمد کریمی حکاک ، تهران ، ۱۳٦٤ش.
۱۱. سارل ، ژرژ ، فرهنگ فیلم های سینمایی ، ترجمه هادی عبدالی و دیگران ، تهران ، ۱۳٦۷ش.
۱۲. سیرلوت ، لوردس ، راهنمای هنر مدرن در اوائل قرن بیستم ، ترجمه نسرین هاشمی ، تهران ، ۱۳۷۸ش.
۱۳. فهیمی فر ، اصغر ، از کلاسیسیم تا مدرنیسم : انگیزش های فلسفی و اجتماعی در پیدایش مکتب های هنری ، تهران ، ۱۳۷۷ش.
۱٤. کلی ، مایکل ، دایرۀ المعارف زیبایی شناسی ، ترجمه مشیت علایی و دیگران ، تهران ، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری ، ۱۳۸۳ش.

۱۵. کهون ، لارنس ، متن هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم ، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان ، تهران ، ۱۳۸۱ش.
۱٦. لوسی اسمیت ، ادوارد ، مفاهیم و رویکرد ها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم ، ترجمه دکتر علیرضا سمیع آذر ، تهران ، ۱۳۸۰ش.
۱۷. لینتن ، نوربرت ، ، هنر مدرن ، ترجمه علی رامین ، تهران ، ۱۳۸۲ش.
۱۸. هگل ، ویلهلم ، مقدمه ای بر زیبایی شناسی ، ترجمه محمود عبادیان ، تهران ، ۱۳٦۲ش.۰

ب – انگلیسی

1. Alexandrian, Sarane , Surrealist Art , London , Thames and Hudson,1997.
2. Anfam , David , Abstract expressionism London , Thames and Hudsonm, 1996.
3. Antliff , M , Leighten , P, Cubism and Culture , London , Thames and Hudson , 2001.
4. Bowness, Alan, Modern European Art, London, Thames and Hudsan , 1997.
5. Britt, David , Impressionism to post – Modernism, London, Thames and Hudson, 1999.
6. Craven, David , Abstract Expressionism as Cultural Critique, London, Cambridge University press, 1999.
7. Dube , wolf – Dieter, The Expressionists , Landon , Thames and Hudson, 1996.
8. Eisenman, S.F, Nineteenth Century Art, London, Thames and Hudson , 2001.
9. Frascina, F, Harris, J, Art in Modern Culture, London, Phaidon press, 1992.
10. Hamilton, G.H, 19 th and 20th Cantury Art, Alew York, Prentice and Harry N.Abrams, 1970.
11. Hunter, Jacobus and Wheeler, Modern Art, New York, Abrams , 2000.
12. Rainey, L , Poggi , Ch , Wittman , L, Futurism , (An Anthology) , London , Yale Unirersity Press New Haven , 2009.
13. Rosenblum, R, Cubism and Twentieth Century Art, New York, Harry N. Abrams , 2001.
14. Schapiro, M, Modern Art, New York, George Braziller New York , 1996.
15. Waldberg , Patrick , 2001 , Surrealism , London , Thames and Huson, 1996.