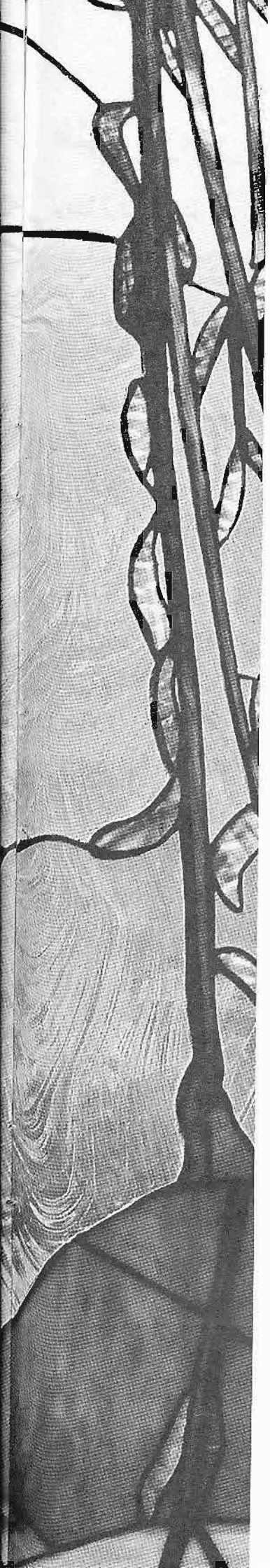


شکوفایی ابدی هنر نو

نوشتهٔ مانفرد اشپایدل

گلها یا برگهایی را که دیرزمانی در لای صفحات کتاب مانده و خشکیده‌اند، دیده‌اید. چه کسی می‌تواند نسبت به شکلی که به خود گرفته‌اند بی‌اعتنا باشد؟ گویی گلبرگها، برگها، ساقه‌ها با رنگهای پریده و رگه‌های غالباً تغییر شکل یافته‌ای که به ظرافت درهم فرو رفته‌اند، آکنده از زندگی در یک فضای دوبُعدی هستند. حال اگر این تصویر را بر تمامی عالم گیاهان منجمله درختان گسترش دهیم و آن را بر ابعاد یک نما بیفزاییم یکی از تزیینات ممتاز هنر نو را به دست می‌آوریم. این «گل‌پسندی» مخصوصاً بر مجموعهٔ پرگُل و گیاه هنرمندانی جلوه می‌کند که در یک زمان از شیوه‌های گوتیک و رنسانس تقلید می‌کردند و سبب آن، علاقه‌شان به نوعی سبک‌آفرینی بود که از دگرگونی در اندازه‌ها تا محاسبات زمینهٔ کار و حتی تجزیهٔ آن را دربر می‌گرفت. امّا این علاقه به دلیل پویایی شکلها که گویی زندگی در آنها غلیان داشت، همواره آثار گرافیگ شگفتی‌آور پدید می‌آورد.

در رشد گیاهان چیزی گیرا نهفته است: فراوانی شاخه‌ها و غنچه‌ها، و برآمدگی ساقه‌ها، برجستگی تجسمی تنه‌های درختان، طرح درهم پیچیدهٔ شاخ و برگها و حرکت حساس و پرپیچ‌وخم ریشه‌ها در میان سنگها. آفرینندگان هنر نو توانسته‌اند در این معماریهای طبیعت تأمل کنند و آنها را به صورت عناصر تزیینات گچکاری یا ریخته‌گریهای زیبا درآورند (همچون هکتور گیمار در پاریس). آنان از این هم فراتر رفته و با اشیاء و وسایل مصنوعی رفتاری طبیعی و ارگانیک داشته‌اند. همچون صدفی که مروارید خود را در پیرامون یک تکه شن بیرون می‌اندازد و یا شاخه‌ای که در گرداگرد یک مانع بر گرد خویش می‌پیچد.

در هنر نو همچنین دلباختگی ناشی از چشم‌انداز گیاهان بالارونده‌ای مانند کدو که ساقه‌هایش پیچک‌وار بر گرداگرد داربست می‌پیچند، دیده می‌شود. آهن گداخته دارای نرمی و قابلیت کشش است و معماران آن را همچون یک گیاه بالارونده مصنوعی برای تزیینات داخلی، مخصوصاً پلکانها و چراغها به کار برده‌اند. آنان در ایجاد این مشابهت بسیار جلو رفته‌اند به این معنی که عناصر سخت ــ مثل لوستر و پایهٔ چراغ ــ را با عناصر نرم ــ تنهٔ آبژور یا روکش سیمهای برق ــ درهم آمیخته‌اند و مجموعه‌ای از شکلهای پرپیچ‌وتاب پدید آورده‌اند (ویکتور هورتا در بروکسل).

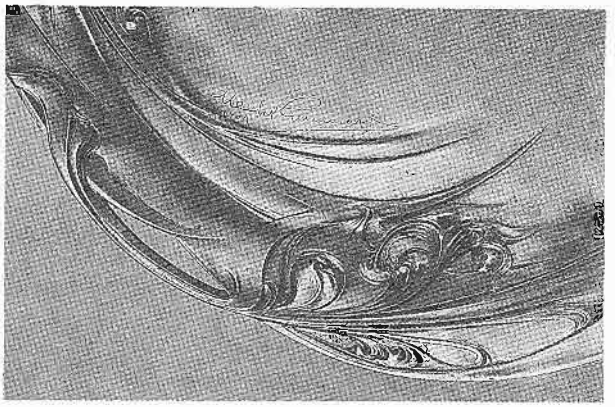
تأثیر خاور دور

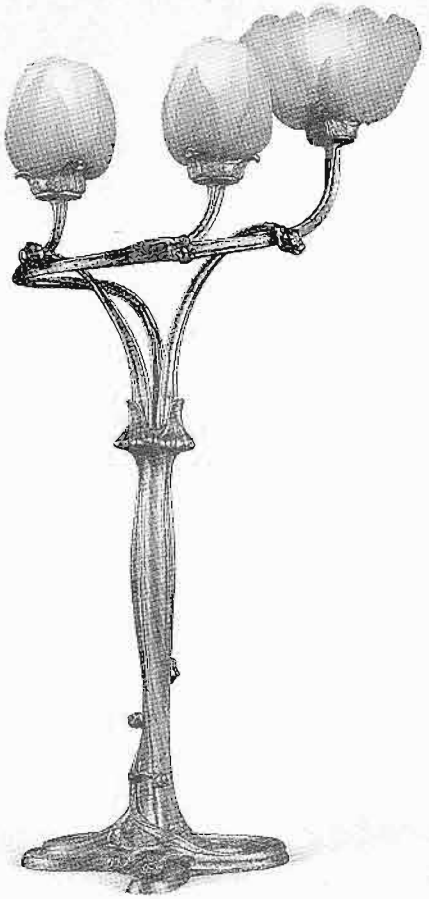
به‌کار بردن تصاویر گیاهی در تزیینات یا تزیین ساختاری در معماری به تنهایی برای خلق یک اثر هنری کفایت نمی‌کرد. بایستی یک منبع هنری وجود می‌داشت تا ارزش تجسمی این شکلهای گیاهی را نشان دهد. این منبع به صورت باسمه‌های ژاپنی و خطاطی چینی که در حدود سال ۱۸۶۰ در بازار مغرب‌زمین عرضه شده بودند، وجود داشت. آنچه در این تصاویر خاور دور هنرمندان غربی را شیفته می‌کرد نبوغ نقاشِ خطاط بود که آن حروف پیچیده را رسم می‌کرد و در عین حال تعادل کامل میان سیاهی حروف و سفیدی کاغذ و میان نقاط پر و نقاط خالی را رعایت می‌کرد. برخی از هنرمندان (همچون ویکتورهورتا که تخته‌کوبی را با آهن نرم شده درهم آمیخت، و هانری وَن دو ولده در نخستین طرحهایش) توانستند از این بازی با فضا به خوبی بهره گیرند.

هنرمندان می‌توانستند به این قناعت کنند که هنر تغییرشکل سطوح را برای جان دادن به یکنواختی هندسی نماها از طریق تزیینات دینامیک به کار برند. امّا هورتا از آن برای درهم ریختن خود عناصر ساختاری بهره گرفته و توده‌های سنگین و پرصلابت معماری سنتی اروپا را ازهم پاشیده و از میان برده و رخنه‌هایی برای نور و شفافیت گذاشته است که همان احساس حرکت ناشی از تزیینات سبک روکوکوی متأخر را ایجاد می‌کنند.

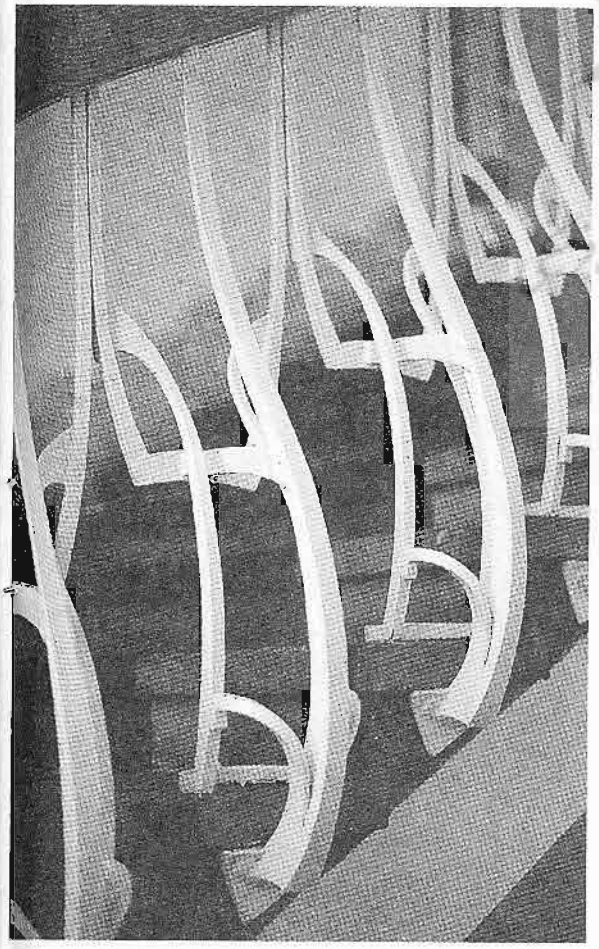
اما چگونه می‌توان با دیوارهای سنگی بزرگ به این احساس سبکی دست یافت؟ در قدیم فقط ثروتمندان می‌توانستند دستمزد یک سنگتراش را بپردازند. ویکتور هورتا در بروکسل با نرم کردن سنگ، چنانکه گویی از لایه‌های نازک تشکیل شده است، بین سنگ و فلز التقاط پدید آورده است: فلز در کانون سخت سنگ جای می‌گیرد و سنگ به صورت یک پردهٔ نرم و سبک جلوه می‌کند. بدیهی است که این احساس با گچبری خیلی آسان‌تر و ارزان‌تر حاصل می‌شود. و به همین دلیل در آن سالها فنون گوناگونی برای پوشاندن دیوارهای گچی رونق گرفت.

بالا، کارت پستال مجارستانی،
حدود ۱۹۰۰
راست، بخشی از یک پنجره
یا شیشهٔ منقوش در یک
آپارتمان، بروکسل.





بالا: بخشی از بشقاب مفرغی مطلا از هکتور ــ گیمار، ۱۹۰۹.
رو به رو، مشعل به شکل نیلوفر از مفرغ مُطلای قلم زده، که توسط لویی ماژورل با همکاری دائوم بلورساز در ۱۹۰۵ ساخته شده است.
پایین، نردهٔ پلکان اثر هانری ون دو ولده، «موزهٔ هنرهای عامه»، هاگن (آلمان)، ۱۹۰۱.



انفجار گرافیکی

اندیشهٔ پوشاندن دیوار ساختمانها با چیزی که در عین حال جنبهٔ تزیینی داشته باشد در اوایل قرن نوزدهم توسط مهندس گوتفرید زمپر مطرح شد. او معتقد بود که در روزگاران بسیار قدیم دیوار بناها را با پارچه‌های تومار مانند می‌پوشاندند که هم جنبهٔ تزیین داشت و هم درزها و منفذها را می‌پوشاند همچنانکه چادرنشینان جدار چادرهایشان را با فرش می‌پوشانند.

مکتب وین که به همت اوتو واگنر رونق گرفت از سال ۱۸۹۵ به بعد یعنی در زمانی که تحقیق در زمینهٔ هنرهای گرافیک رواج یافت، این اندیشه را گرفت و توسعه داد. به این ترتیب وین به رونق هنر نو کمک عمده‌ای کرد: روی‌هم سوار کردن لایه‌های ظریف سنگ و شیشه، که جنبهٔ صرفاً تزیینی آن مورد تأکید قرار می‌گرفت. در این شیوه نقطه‌های تکیه‌گاهی تزیینات در دیوار برجسته نموده می‌شد یا تزیینات در داخل قاب قرار می‌گرفت چنانکه مثلاً شاگردان واگنر عمل کردند.

اما کار این هنرمندان فقط به تزیینات سطوح محدود نبود. البته یک معمار معمولی یا یک هنرمند دقیق می‌توانست مجلات هنری را ورق بزند و طرحها و اندیشه‌هایی را کشف کند که بدون تغییر بنیادی حال و هوای تازه‌ای به بنا می‌دادند. برای او کافی بود که در اینجا و آنجا یک چرخش به خطهای موجدار بدهد یا یک قوس امگا مانند بر آن بیفزاید تا تغییری در طرح حاصل شود. امّا کسانی که به هنر نو علاقه داشتند و صاحب ثروت بودند و نیز معمارانشان چالشی دیگر داشتند: آنان می‌خواستند چنان سطوح ظریفی پدید آورند که با آثار هنری رقابت و برابری کنند. لذا معماران دقیق هیچ‌یک از عناصر درونی و بیرونی خانه را، از دستگاه گرمازا گرفته تا دستگیره‌های در، نادیده نمی‌گرفتند. به این ترتیب یک دنیای غیرقابل تصور و فریبنده با دیوارهای آیینه‌کاری شده و شیشه‌های نیمه شفاف، پدید آمد. این فراوانی و افراط در ابداعات مجلل، گاهی به دلیل زیاده‌روی خنده‌آور می‌شود ــ مثل وقتی که تخیل یک هنرمند دستگیرهٔ در را به شکل زن نه‌چندان عفیفی که پارچه‌ای دور بدن خود پیچیده درمی‌آورد.

نهضت بین‌المللی و مکتبهای ملی

آیا در گفت‌وگو از این وفور می‌توان واقعاً از یک سبک نام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

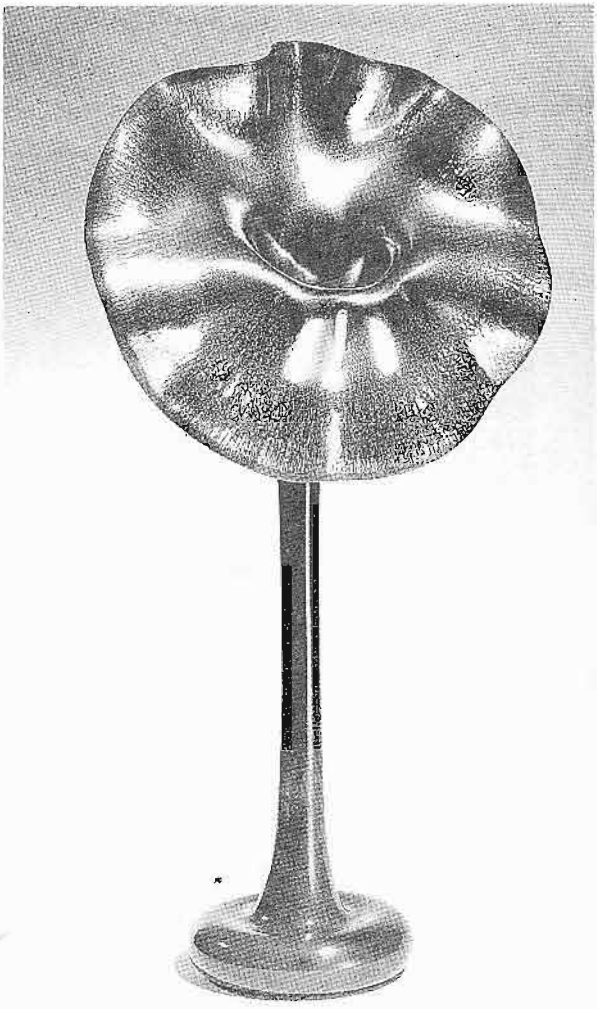
برد؟ هرچند که در همه‌جا شکلهای همانند یافت نمی‌شود اما یک ارادهٔ مشترک در همهٔ آثار تجلی می‌کند که عبارت است از تلطیف سطوح بیرونی. اما در مورد نام کلی این سبک باید گفت که این امر مسئله‌ای ایجاد کرده که حتی یونسکو هم آن را حل نکرده است زیرا که در قطعنامهٔ آن (صفحهٔ ۴۲) اصطلاحات فرانسوی «هنرنو» و آلمانی «سبک جوان» در کنار هم آمده‌اند و بایستی «انشعاب» وینی و «نوگرایی» کاتالونیایی را هم بر آن افزود. هر یک از این عنوانها تاریخی جداگانه دارد.

هنر نو در آغاز ممیّزهٔ اجتماعی مغازه‌ای بود که ساموئل بینگ تاجر (۱۸۳۸ تا ۱۹۰۵) در ۱۸۹۵ در پاریس باز کرد. او در کنار باسمه‌های ژاپنی و «اشیای چینی» دیگر، اثاثیه و مبلمان کار هنرمندان معاصر را هم عرضه می‌کرد. او در ۱۸۹۷ مجموعهٔ خود را در شهر درسدن (آلمان) به نمایش گذاشت و بر بالای غرفهٔ خود فقط نوشت: «بینگ. هنر نو». در ۱۹۰۰ در حالی که بینگ به سبکهای دیگر روی آورده بود جامعهٔ نقادان هنر نام مغازهٔ او را برای توصیف سبک گیمار و هورتا به کار برد. البته هورتا اصلاً از این عنوان خوشش نمی‌آمد و گیمار هم بر روی آثار خود می‌نوشت: «سبک گیمار»!

اصطلاح آلمانی «یوگند شتیل» (سبک جوان) نام خود را از مجلهٔ «یوگند» (جوانی) گرفته است که در ۱۸۹۶ در مونیخ بنیاد گذاشته شد. منقدان برلینی در ۱۹۰۰ اصطلاح «یوگند شتیل» را وضع کردند تا به تمسخر از آثار برخی از نقاشانی که سنت‌گرا نبودند، یاد کنند. دو سال بعد یک منقد دیگر، که طرفدار این سبک بود، این اصطلاح را برای توصیف کوشش این حرکت در جهت نوآوری به کار برد.

اصطلاح «انشعاب» در محافل هنری آلمان بر آن دسته از تظاهرات هنری مخالف که علیه هنر رسمی ملی افراطی و محافظه‌کار، بیان می‌شد، به کار رفت. نمایشگاههای مختلفی که ترتیب داده شد ــ در ۱۸۹۲ در مونیخ، ۱۸۹۷ در وین و ۱۸۹۸ در برلین ــ آشکارا رنگ بین‌المللی داشتند. اما این حرکت در مقام یک سبک سرانجام با روش و آثار هنرمندانی که در وین کار می‌کردند پیوند خورد.

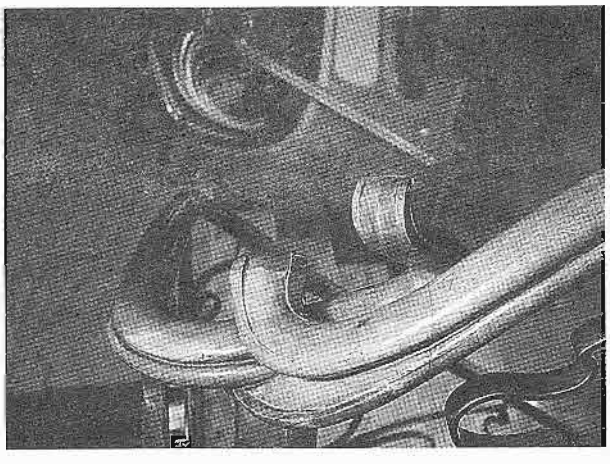
این اصطلاحها را طرفداران و مخالفان اندیشه‌های نو بدون تفاوت به کار برده‌اند. به این ترتیب در ایتالیا از «سبک

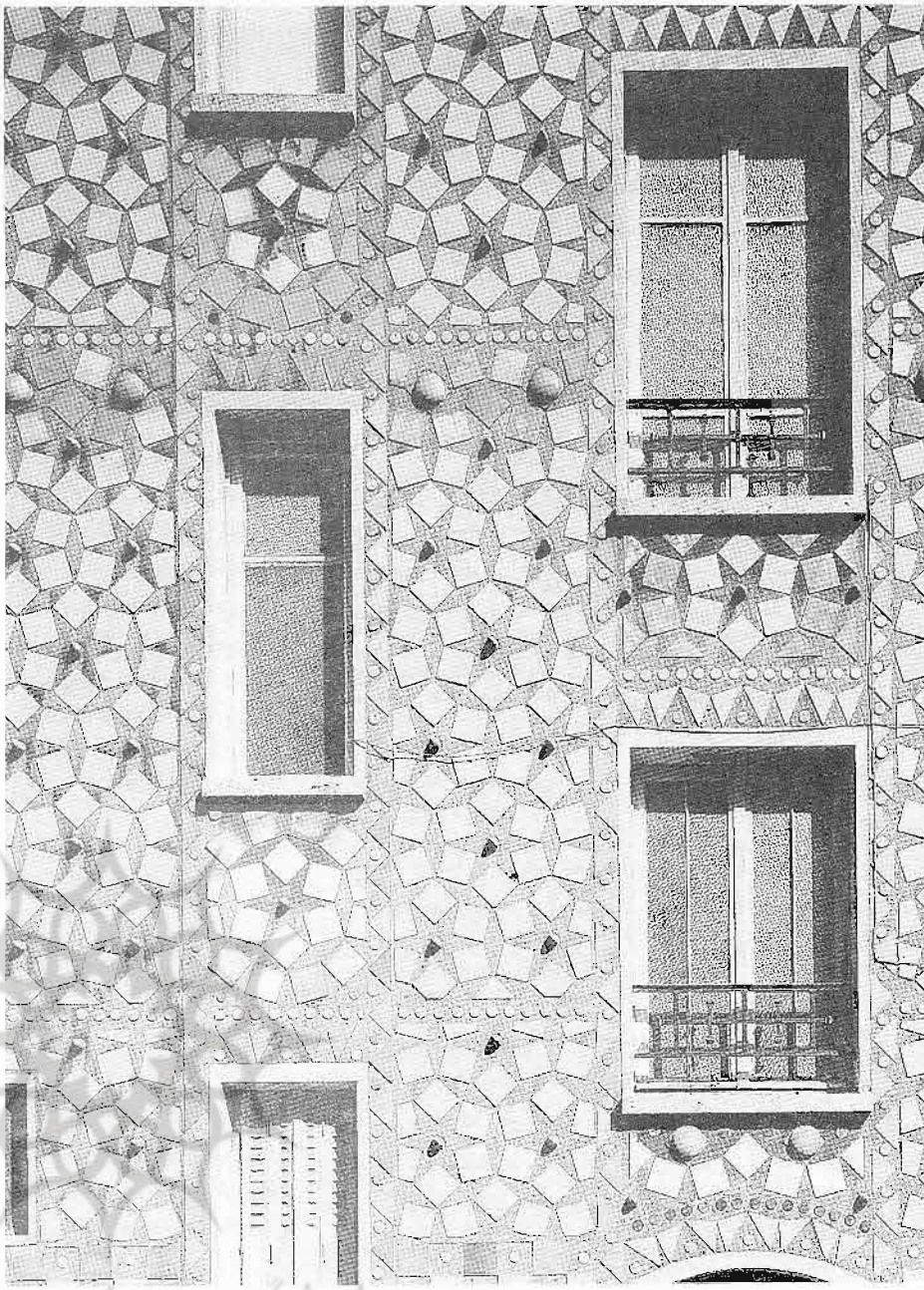


بالا، گلدان «فاوریل» به شکل گل شیپوری، استودیو تیفانی، کورونا، نیویورک، در حدود سالهای ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰.

رو به رو، دستگیرهٔ در ورودی، در بروکسل.

پایین، بخشی از نردهٔ پلکان خانهٔ شخصی ویکتور هورتا که امروز به موزهٔ هورتا تبدیل شده است، بروکسل، ۱۸۹۸.





بالاخانهٔ شمارهٔ ۱۸۵ دو خیابان یاسپارد، پاریس، ۱۹۱۳.
رو به رو، ساختمان ژول لاوی روت، شمارهٔ ۳۴ خیابان وگرام، پاریس، ۱۹۰۴.
حجاری از لافیلیپ.

آزاد» و در انگلیس از «سبک نو» سخن می‌رود. در عین حال در ایتالیا به طنز آن را «سبکِ شُلِ‌نو»، در فرانسه «سبک وارفته» و در بلژیک «سبک خرچسونه» یا «بی‌شرافت» می‌نامند.

این حرکتها غالباً به صورت رایت اقلیتهایی در می‌آیند که در راه کسب استقلال سیاسی و فرهنگی می‌جنگند. مثلاً در فاصلهٔ ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰ مکاتب ملی بسیاری خود را پیرو هنر نو می‌شمردند هر چند که عنوان هنر نو واقعاً به آثارشان تعلق نمی‌گرفت. مثلاً در فنلاند و مجارستان طرح نسبتاً ساده و انتزاعی هنر نو به میزان قابل توجهی از فرهنگ عامه اشباع شد. در همه جا کوشش بر آن بود تا در چارچوب این حرکت یک هنر واقعاً ملی ــ در مقابله با فرمولهای مستعمل هنر «بین‌المللی» ــ متأثر از آثار سبکهای گذشته ابداع گردد. در بسیاری از موارد این هنرمندان ملی حتی ناگزیر شدند تا هنر نو را پشت سر بگذارند و یک سبک فخیم‌تر که اقناعشان کند، پدید آورند.

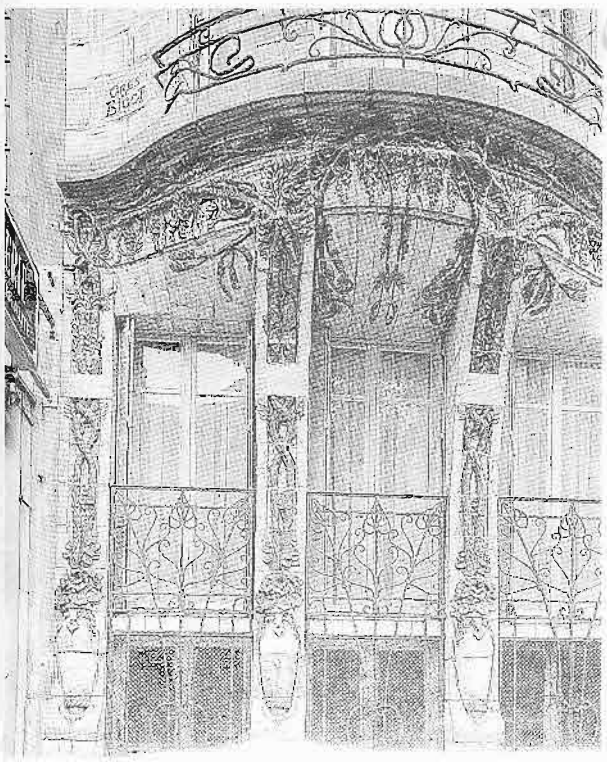
تحرک معماران و نشریات هنری: یک گستردگی برق‌آسا

چنین می‌نماید که جستجوی یک سبک ملی با رواج برق آسای هنر نو در سراسر جهان و با این واقعیت که هنرمندان این نهضت غالباً در بیرون از کشورهای زادگاه خود کار کرده‌اند، در تناقض است. در واقع بسیاری از این هنرمندان ناگزیر به جلای وطن شدند.

هر چند که گیمار در پاریس، هورتا در بروکسل، ساریمن در فنلاند، اوتو واگنر در وین برای کار در محل و در محیطی که آنان را در بر گرفته بود دچار دشواری نشدند امّا ون دو ولدهٔ بروکسلی ناگزیر شد برای کار به آلمان، در هاگن، برلن و وایمار برود. و امّا اولبریش گروهی از هنرمندان را در دارمشتات گرد آورد و تا هنگام مرگش در ۱۹۰۸ منحصراً در آلمان کار کرد. یکی از زیباترین بناهای «سبک جوان» مونیخ اثر ف. نیلاس مجارستانی است. فکر ساختن نمایشگاه توریلو (۱۹۰۲) در استانبول و در خدمت سلطان عثمانی به مغز دارونکوی ایتالیایی راه یافت و موجب شهرت او شد. و بالاخره هر چند که مکینتاش در زادگاه خودش در گلاسکو بناهای بسیاری ساخته است برای مشتریان وینی هم کار می‌کرد و معروف‌ترین اثر هوفمان وینی که کاخ استوکلت باشد، در بروکسل قرار دارد.

کارگاههای معماری آن زمان اندیشه‌های تازه را در سراسر اروپا رواج می‌دادند. درسهای اوتو واگنر در مدرسهٔ هنرهای زیبای وین شاگردان کشورهای آلمانی زبان و حتی ایتالیا را به خود جلب می‌کرد. دانشگاههای آلمان شاگردان کشورهای بالکان و اسکاندیناوی را می‌پذیرفتند و دانشگاههای انگلیس دانشجویان اسکاندیناوی را، و فنلاند و مجارستان روابط هنری با همهٔ کشورها از جمله انگلیس داشتند.

از برکت این کانونهای تأمل و نیز نشریه‌های هنری همچون *استودیو* در انگلیس، دکوراتیو کونست (هنرهای تزیینی) در آلمان و بسیاری دیگر بود که اندیشه‌های تازه به آن سرعت گسترش یافتند. مجلهٔ یوگند در ۱۸۹۶، دو سال



پس از آغاز کار، کسانی را که به تقلید از هنرمندان واقعی تمایل زیاد داشتند، به مسخره می‌گرفت. و زمینه‌های تزیینی این مجلّه چندان مورد تقلید قرار می‌گرفتند که در ۱۹۰۰ ناگزیر شد با صدور پروانه از آنها حفاظت کند.

این سبک تازه از طریق روابط دورهٔ مستعمراتی و پس از آن در خارج از اروپا نیز گسترش یافت، مثلاً از طریق انگلیس در کشورهای مشترک المنافع و از راه اسپانیا در آمریکای لاتین. معماران اروپایی و همکاران بومی آنان سبک نو را با بهره‌گیری از سنتهای عامیانهٔ محلی غنا بخشیدند. بر شمردن همهٔ مبادلات مستقیم و غیرمستقیم، ملی و بین‌المللی که به گونه‌ای متناقض هنر نو را به یک حرکت بین‌المللی متشکل از آرمانهای گوناگون و احساسات ملی و حتی منطقه‌ای تبدیل کردند، غیر ممکن است.

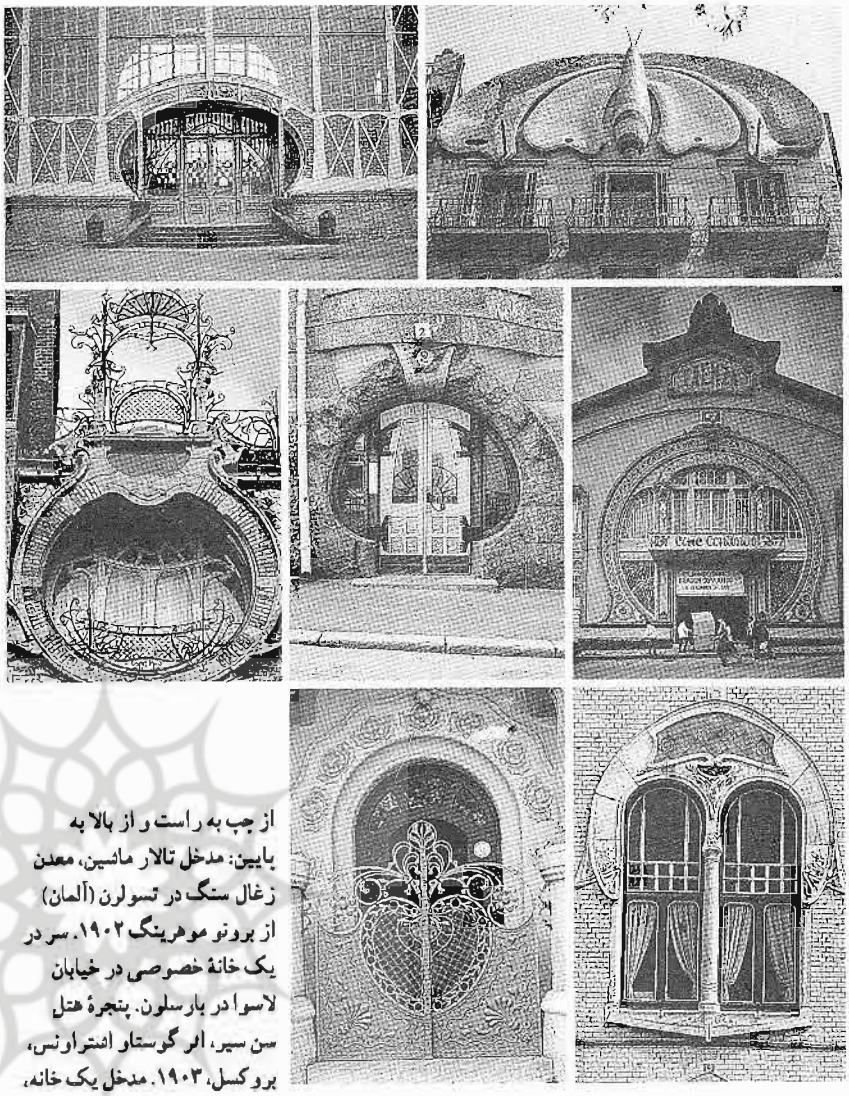
در هر حال، علاقه به این سبک بسیار دقیق با چنان سرعتی گسترش یافت که شاید هیچ شهر بزرگی در جهان یافت نشود که در آن دست کم یک معمار یک بنای گمنام، یک نما، یا راهرو یا پلکان یا پنجره‌ای را با طرحهای برگرفته از هنر نو غنا نبخشیده باشد، بگذریم از اینکه گاهی تمامی یک محله متأثر از آن است.

شکوه بی‌قرینگی

هنر نو در فراسوی تزیینات باشکوه و بازی ظریف سطوح، به کشف آزادی و بی‌قرینگی در حجم فضا رسیده و در زمینهٔ مفصل‌بندی بناهای عظیم و تحرک در داخل خانه‌ها اندیشه‌های نو آورده است. از این لحاظ مکتب وین (اوتو واگنر) واژگان معماری را غنا بخشیده است، مثلاً در زمینهٔ به کار بردن قوسهای نعل اسبی یا اُمگا مانند برفراز درها و پنجره‌ها که شاید به تقلید از هنر اسلامی و چینی باشد. تباین منظم عناصر نگاهدارندهٔ بنا (دیوار، ستون) با ظرافت گنبدها و شیشه کاریها نیز جالب است. فکر ساختن دیوارهای پرده‌ای نیز از واگنر است و اولبریش هم هنگامی که برای مدخل نمایشگاه دارمشتات (۱۹۰۱) بر افراشتن یک قطعه پارچهٔ عظیم را در میان دو برج طرح کرد، همین فکر را دنبال کرد.

هنر نو هنر ابداع شکلهای تازه هم هست. مثلاً در همان دارمشتات اولبریش خانه‌هایی را طرح کرد که دیوارهایشان مورّب و حتی قوسی هستند و شکلهای پنج ضلعی درست می‌کنند. این شیوه در دههٔ ۱۹۲۰ از برکت بتون آرمه و با ابداع معماری عصر اتومبیل توسط اریش مندلسون به اوج شکوفایی خود رسید.

هنر نو در آن واحد عالمانه، محکم و ظریف است و لذا آدمی را به یاد موسیقی دبوسی می‌اندازد. و تصادفی نیست که ــ امروز، که یکنواختی می‌رود تا بر تخیل چیره شود ــ بار دیگر مورد توجه قرار گرفته است. اما همین ظرافت حفظ این هنر را شکننده و دشوار می‌کند همچنانکه نگاهداری گلهای گلخانه‌ای که این همه بر هنر نو اثر گذاشته‌اند، دشوار است.



از چپ به راست و از بالا به پایین: مدخل تالار ماشین، معدن زغال سنگ در تسولرن (آلمان) از برونو موهرینگ ۱۹۰۲. سر در یک خانهٔ خصوصی در خیابان لاسوا در بارسلون. پنجرهٔ هتل سن سیر، اثر گوستاو استراونس، بروکسل، ۱۹۰۳. مدخل یک خانه، یک مجتمع مسکونی در کاتاژانو کا در هلسینکی، حدود ۱۹۰۰. تئاتر فانتزا، بوگوتا، حدود ۱۹۰۰. گالری هنر مدرن، اثر ف. رایشل در سوبوتیکا (یوگسلاوی)، ۱۹۰۴. قسمتی از یک ساختمان اثر خوس‌بسکور در خیابان کوژل ــ اوزیله، آنورس (بلژیک)، ۱۸۹۵.

مانفرد اشپایدل

استاد تئوری معماری در دانشگاه اکس لاشاپل (آلمان) است. او کتاب *معماری ژاپنی، تاریخ و وضع کنونی* (۱۹۸۳) و نیز مجموعه آثار معمار و طراح آلمانی برونو تائوت (۱۸۸۰ تا ۱۹۳۸) را ویرایش و منتشر کرده است.