

واکاوی رویارویی دیالکتیکی پارادایم‌ها در تاریخ هنر غرب (از رنسانس تا آغاز دوران مدرن)

صدرالدین طاهری*

الهه شمس نجف‌آبادی**

چکیده

تاریخ زنجیره‌ای بدون گسست است که سیال از عصری به عصر دیگر گذر می‌کند. در این گذار پارادایم‌های غالب و نیز برآیند تلاش‌های هنری وابسته به آنها تغییر می‌کنند. هنر برآمده از این فرایند دیالکتیکی، همبستگی آشکاری با تحولات فلسفی، علمی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی عصر در آستانه ظهور دارد. این پژوهش در پی بررسی رویارویی پارادایم‌ها در اندیشه غرب پس از رنسانس و پی‌جویی تاثیر این جدال بر شکل‌گیری مکتب‌های هنری است. هنر رنسانس با رویکرد انسان‌خدای‌گونه نابغه، در برابر محوریت خدای متجسد بیزانسی قیام می‌کند. در همین دوره فاصله هنر شمال و جنوب آلپ به‌اندازه تفاوت در ساختار سیاسی - اقتصادی این دو سامان است. هنرمند باروک نخستین گام‌ها را برای استقلال خود بر می‌دارد. هنر نوکلاسیک اندیشه‌های عصر روشنگری را در راستای اهداف انقلاب به‌کار می‌گیرد. رومانیک‌ها در اعتراض به انقلابیون نسل پیش به تصویرگران سرکش و بی‌قرار طبیعت بدل می‌شوند. رئالیست‌ها فریاد طبقه فرودست را در هنرشان بازتاب می‌دهند و امپرسیونیست‌ها با عطش به نوآوری و ساختارشکنی این رویکردهای سنتی را به چالش می‌گیرند تا خود آغازگر ستیزه‌ای بی‌پایان برای روند پرشتاب تغییرات مداوم باشند.

کلیدواژه‌ها: تاریخ هنر غرب، رویارویی دیالکتیکی، پارادایم‌های هنری، نشانه‌شناسی.

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول)، s.taheri@aui.ac.ir

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ela.shams@gmail.com

۱. مقدمه

رویکردهای معاصر به تاریخ هنر، تکثر آن یعنی تاریخ‌های هنر را به رسمیت می‌شناسند و نه یک سنت تاریخ هنری مرکزی و واحد را؛ بدین‌سان امروزه نه‌الگویی تبیینی یا نوعی رویکرد روش‌شناختی واحد بلکه طیفی از تاریخ‌های هنر وجود دارد. در جهان معاصر تفاوت میان گذشته و حال همان‌گونه که توسط سایر گرایش‌ها و گفتمان‌ها تغییر می‌کند، به‌وسیله تاریخ هنر و هنر معاصر نیز دچار تغییر می‌شود (پوک و نیوئل، ۱۳۹۲: ۱۸). نوشتارهای پیش‌گام در تاریخ هنر غرب به زبان فارسی، اغلب با رویکردی زندگی‌نامه‌ای تنها روایتگر تحولات درونی محافل و مکاتب هنری هستند؛ از این‌رو به‌نظر می‌رسد خوانش این تغییرات در بافت تاریخی، اجتماعی، اقتصادی و فلسفی زمانه‌شان می‌تواند چشم‌انداز روشن‌تری برای فهم حرکت تاریخی هنر غربی در اختیار ما بدهد.

اندیشه غربی پیوسته فرآیندی دیالکتیکی را از سر گذرانده است. خودانگاره، جهان‌نگری و رویکردهای فردی و جمعی در هر دوره بر مبنای پارادایم غالب آن عصر رقم خورده‌اند و همزمان تحولات هنری و فلسفی تازه برپایه تغییرات علمی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در حال جوانه‌زدن بوده‌اند. این پژوهش در پی واکاوی نبرد دیالکتیکی مکتب‌ها در تاریخ هنر غرب در بازه زمانی رنسانس تا آغاز دوران مدرن است. باید دانست که ظهور و سقوط این گفتمان‌های هنری قطعیت تام تاریخی ندارد و به‌سبب همپوشانی‌های فراوان مفصل‌بندی دقیق میان آنها را نمی‌توان آشکارا نشان داد. همچنین شمار بسیار بالای هنرمندان و گونه‌گونی آثار آفریده‌شده و نیز وجود آثار هنری ناسازه در هر دوره پیگیری موشکافانه این روند را در چنین مقالی دشوار می‌کند. بنابراین از هر دوره تنها اثری شاخص به نمایندگی از پارادایم غالب برگزیده و با رویکردی نشانه‌شناختی ارتباط آن با رویدادهای زمانه بررسی شده است تا به یک سیر تحول دست یابیم. ابتدا نگاهی داریم به تاریخ به‌مثابه فرآیندی دیالکتیکی، نهاد هنر و دگرگونی پارادایم‌ها و تقابل‌های دوگانه و سپس سیر دگردیسی جنبش‌های هنری غربی در تقابل با سبک پیشین و جهان‌نگری برآمده از پارادایم هر دوران و نیز ارتباط این فرآیند دیالکتیکی با فلسفه پذیرفته‌شده در هر دوران بررسی می‌شود.

۲. پیشینه پژوهش

کراسک (1997) در کتاب *هنر اروپا ۱۷۰۰ - ۱۸۳۵: تاریخ هنرهای تجسمی در عصر بی‌سابقه رشد اقتصادی شهری*، هنر اروپا را در بازه زمانی یادشده از دید رویارویی‌های پارادایمی بررسی می‌کند و ضمن برشمردن تقابل‌هایی همچون خیال‌ورزی و عاطفه در برابر عقل و نظم منطقی کلاسیک، بیان می‌دارد که دیدگاه‌های جدید باعث فروپاشی تقابل‌های سنتی گشته‌اند. از دیدگاه آشه و بردلی (2007) در کتاب *هنر و تغییرات اجتماعی*، آثار هنری در زمان‌ها، مکان‌ها و سیستم‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی گوناگون بسیار متفاوت عمل می‌کنند و در واقع تغییرات اجتماعی است که خودانگاره و جهان‌نگری هر عصر را شکل می‌دهد تا بر پایه آن فعالیت‌های هنری جهت‌دهی شوند. چه بسا لحظاتی در طول تاریخ هنر که میل به تغییر اجتماعی باعث شده است که هنرمندان به شکستن نهادهای هنری رسمی زمانه بپردازند. گلدستین (2012) در مقاله *تغییرات پارادایمی در علم: بینش هنری*، به بررسی و نقادی بر کتاب ساختار انقلاب‌های علمی کوهن می‌پردازد. تاکر (2013) در رساله خود با عنوان *مقایسه تطبیقی رئالیسم و رومانسیسم در اروپا* به بررسی و مقایسه میان جنبش‌های هنری رئالیسم و رومانسیسم در اوایل سده نوزدهم می‌پردازد. پرسش او این است که چگونه نهضت‌های سیاسی و سلسله مراتب اجتماعی، بر جنبش‌های هنری تاثیر می‌نهند؛ و چگونه جنبش‌ها به ژانرهای دیگر مربوط می‌شوند؛ آن‌گونه که رومانسیسم با کلاسیسیسم و رئالیسم با ایده‌آلیسم پیوند می‌یابد. نتایج او نشان می‌دهد که چگونه ظهور طبقه متوسط با ترکیب عقاید سیاسی و پس‌زمینه تاریخی در آن دوران سبب تحولات هنری می‌شود و به عبارتی چگونه جنبش‌های سیاسی به‌مثابه کاتالیزوری در جهت تغییرات و اهداف اجتماعی و همچنین هنری عمل می‌کنند.

بکولا (۱۳۹۱) در کتاب *هنر مدرنیسم یک دوره دویست ساله از تاریخ غرب (۱۷۹۰ تا ۱۹۹۰ م.)* را با تاکید بر وجوه ارتباطی و پیوند تحولات موازی در علم، فلسفه، سیاست و تاریخ اجتماعی با جریان‌های هنری این دوران مورد کنکاش قرار می‌دهد. ضوابط تحقیق او در این کتاب بر مبنای سه تز اصلی استوار شده است: تز نخست، تلفیق امر عینی و امر ذهنی را شرط تعیین‌کننده هر تجربه هنری قلمداد می‌کند و این دو اصل متضاد را به رفتارهای فردی و جمعی تعمیم می‌دهد. وی این تز را در تحلیل روانکاوانه شخصیت هنرمندان و محتوای آثارشان به‌کار می‌گیرد. تز دوم، مدرنیسم را به مثابه یک عصر

فرهنگی مستقل و دارای پارادایم خاص پیگیری می‌کند و در تز سوم نیز، تحول هنر مدرنیسم را با چهار نگرش بنیادین واقع‌گرا، ساختاری، رومانیک و نمادگرا مطالعه می‌نماید. از منظر وی این نگرش‌ها با هم پیوند دارند؛ اما تقدم یکی از آنها تعیین‌کننده ویژگی آثار و شیوه هنرمند خواهد بود. وی بر مبنای تز دوم و سوم مدلی برای توضیح کار هر هنرمند از جنبه‌های روان‌شناختی، سبکی و تاریخی در متن تحول مدرنیسم ارائه می‌دهد. کتاب *مبانی تاریخ هنر پوک و نیوئل (۱۳۹۲)*، در حکم جعبه ابزاری از مفاهیم، ایده‌ها و روش‌های لازم برای درک هنر و تاریخ هنر است. ایشان در طی هفت فصل فرمالیسم، مدرنیسم و مدرنیته، مارکسیسم و تاریخ هنر، نشانه‌شناسی و روانکاوی تاریخ هنر را مورد بررسی قرار می‌دهند؛ و این‌چنین امکان کندوکاو در معضلات و مجادلات مطرح در تاریخ‌های هنر را فراهم می‌آورند.

وجه تمایز این نوشتار با پژوهش‌های یادشده، تاکید ویژه بر پی‌جویی حرکت دیالکتیکی پنهان در پس تحولات هنری رخ داده در اروپا از عصر بیزانس تا آغاز دوره مدرن است. در این راستا تلاش شده است ارتباط میان تحولات تاریخی، اجتماعی، اقتصادی و نیز اندیشه‌های فلسفی زمانه با اوج‌گیری و افول سبک‌ها و مکتب‌های هنری پی‌جویی گردد.

۳. تاریخ به‌مثابه فرآیندی دیالکتیکی

هر عصری وجوه اساسی مفاهیم پیشین را به وام گرفته اما آنها را در معرض تغییرات بنیادی قرار می‌دهد. پارادایم خاص هر عصر خودانگاره و جهان‌نگری معاصرش را تعریف می‌کند و به بلندپروازی‌های جمعی و فردی جهت، مقیاس و معنا می‌بخشد. پارادایم‌ها اساس معنوی فرهنگ‌های خود را می‌سازند و در هنر این فرهنگ‌ها بیانی خاص می‌یابند. این فرآیندی دیالکتیکی است. پارادایم و نیز برآیند تلاش‌های هنری همبسته با آن تغییر می‌کنند؛ و این تلاش‌ها به‌نوبه خود از تغییرات مستقل پارادایم تاثیر می‌پذیرند. تاثیر متقابل جهان‌نگری‌های خاص و تلخیص‌صوری آنها در کار هنری موجب تحولات هنری می‌شوند (بکولا، ۱۳۹۱: ۱۶).

فهم مدرن در باب واژه دیالکتیک را باید وامدار تعریف ویلهلم فردریش هگل در کتاب *دانش‌نامه منطق (بخش نخست از مجموعه دانش‌نامه علوم فلسفی)* دانست (Hegel, 1991: 79). در این متن هگل از سه سویه یا لحظه در جدل منطقی یاد می‌کند که غالباً تز، آنتی‌تز و سنتز (برگرفته از فیثته) نامیده می‌شوند (Mueller, 1958: 411). تز فهم و

گزاره آغازین است، آنتی تز نفی آن گزاره است و سنتز هنگامی شکل می‌گیرد که از هم‌افزایی دو اندیشه متضاد پیشین، ایده نوینی حاصل می‌آید.

پارادایم در دوره معاصر با نام فیلسوف و مورخ علم، تامس کوهن، مقارن است و توسط وی در کتاب ساختار انقلاب‌های علمی به‌کار رفته. کوهن آن را به یک معنای کل‌نگر به‌کار می‌برد که برای دستاوردهای علمی در یک دوره زمانی الگو و راه‌حل فراهم می‌کند (Kuhn, 1970: 8). کوهن از واژه پارادایم به معنی تفکر حاکم بر پس‌زمینه هر انقلاب علمی بهره‌گرفت. بدین معنا که با هر انقلاب، پارادایم جدیدی به‌وجود می‌آید که متفاوت با پارادایم پیشین است. همیشه هر پارادایمی منتقدانی دارد، هنگامی که تعداد مخالفان به‌شکل معناداری افزایش یافت، رشته‌های علمی با نوعی از بحران روبرو می‌شوند و در خلال دوره بحران، ایده‌های جدید مورد توجه قرار می‌گیرند. سرانجام پارادایم جدیدی شکل می‌گیرد که پیروان خود را خواهد داشت و آنگاه نبرد بزرگ بین پیروان ایده جدید و اندیشه کهن روی می‌دهد. کوهن مراحل پارادایمی را که علوم از آن‌ها گذر می‌کنند چهار مرحله می‌داند: نخست «مرحله پیش از پارادایم» که آن مکتب نظری از پشتیبانی جامعه علمی برخوردار نیست. دوم «مرحله پارادایمی» که مکتب مورد تایید علمی قرار گرفته و چهارچوب اصلی حل مسائل اندیشمندان است. سوم «مرحله بحران»، که اندیشه مسلط نزد بخش مهمی از جامعه علمی با ناکامی مواجهه می‌گردد و دیدگاه‌های جدیدی ارایه می‌شوند. چهارم «مرحله انقلاب علمی» که پارادایم جدید مسلط می‌شود (افرت، ۱۳۸۵: ۲۰). پارادایم‌های فرهنگی نیز مثل پارادایم‌های علمی ترکیب‌بندی‌های مکانی - زمانی‌اند. آنها نیز در یک دوران شکل می‌گیرند، مدتی می‌پایند و بعد متلاشی می‌شوند (لش، ۱۳۹۰: ۲۰).

مشخصه هر نقطه عطف تاریخی، این واقعیت است که دیگر نمی‌توان مسایل جدید را با پیروی از الگوهای قدیم حل و فصل کرد، از این رو آگاهی و رویکردهای متداول حریف موقعیت جدید نیستند. به عبارت دیگر مفروضات فرهنگی و اجتماعی جدید با بحران ذهنی جمعی مصادف می‌شوند و خواستار راه‌حلی برای این بحران هستند. این مفروضات جدید با مشکلات و پرسش‌هایی که پیش می‌نهند، شرایط و مقدماتی را که ممکن است به موفقیت الگویی جدید بیانجامد؛ مشخص می‌کنند. از این رو در یک فرایند دیالکتیکی، پارادایمی منطبق با تحولات علمی، سیاسی، فلسفی و اقتصادی آن زمان در مقابل پارادایم موجود قد علم می‌کند و یا با سرنگونی پارادایم قبلی خود به عنوان الگوی غالب پاسخ‌گوی

بحران‌ها حکم‌فرما می‌گردد و یا از ترکیب ایده‌ها به عنوان ایده‌ای برتر سلیقه و الگوی غالب آن زمان را تشکیل می‌دهد (بکولا، ۱۳۹۱: ۳).

۴. نهاد هنر

برای تعیین دوره‌بندی در تاریخ هنر باید در سطح نهادی به جست‌وجو پرداخت (بورگر، ۱۳۸۶: ۹۱). کارهای هنری نه به‌عنوان هویت‌هایی جدا و منزوی، بلکه در چارچوب‌های نهادی درک و فهم می‌شوند. بورگر نهاد هنر را در قالب قواعد چارچوب‌مند تعریف می‌کند.

دانتو اما نهاد هنر را به‌مثابه یک سیستم ارزش‌گذاری تعریف می‌کند. فهم یک دست‌ساخته به عنوان یک اثر هنری نیازمند فضایی نظری است، که از شناخت دانش تاریخ هنر و آگاهی از جهان هنر سرچشمه می‌گیرد (Danto, 1964: 580).

فریزر نهاد هنر را شبکه‌ای از روابط اجتماعی/اقتصادی می‌داند (Fraser, 2005: 278). این دیدگاه به رابطه نهاد هنر با آفرینش و فروش آثار هنری اشاره دارد. اهمیت نهاد بدین سبب است که هنرمند را با شبکه توزیع قدرت مرتبط می‌کند. از این رو باید رابطه میان نهاد هنر و آثار هنری را به عنوان نسبی تاریخی و در حال تغییر بررسی کرد (بورگر، ۱۳۸۶: ۷۰).

اکنون پس از مرور این مقدمات، به بررسی اجمالی تاریخ هنر غرب از رنسانس تا آغاز دوره مدرن با تاکید بر نبرد دیالکتیکی مکتب‌ها برپایه ظهور و افول پارادایم‌های غالب می‌پردازیم.

۵. خدای انسان گونه بیزانسی، انسان خدای گونه رنسانسی

در قرون وسطی تجسد خداوند به شکل انسان، هنر دینی را موجه می‌سازد و بازنمایی انسان از آن‌رو پذیرفتنی است که نه‌تنها به‌صورت خداوند و شبیه به او آفریده شد بلکه در هیات عیسی مسیح در آمد؛ مسیحی که در مقام تصویر کامل خداوند در کالبد انسانی حلول کرده بود.



تصویر ۱. ژوستینیان و ملازمانش، (کلیسای سان‌ویتاله، راوننا).

شمایل‌شکنان در سده‌های هشتم و نهم م. بارها برای پیراستن مراکز دینی از صورت‌پردازی‌های کفرآمیز به کلیساها هجوم بردند. در این راستا قدیس توماس آکویناس سه دلیل را برای حضور موجه تمثال‌ها در کلیسا بر می‌شمرد: «نخست، برای تعلیم عوام بی‌سواد، دوم، باشد که سر تجسد خداوند در کالبد مسیح و اسوه‌های قدیسان هر روز در برابر دیدگانمان نمایان و در حافظه حاضر باشد و سوم، برای برانگیختن شور مذهبی، دیده‌ها پراثرترند تا شنیده‌ها» (مایتر، ۱۳۹۰، ۱۰۶). از این رو در دوران طولانی سده‌های میانه در اروپا اثری هنر محسوب می‌شد که گویای متن کتاب مقدس باشد و افرادی اجازه حضور در پهنه تصویر را داشتند که شخصیت‌های مذهبی باشند. هنر این دوران جمع‌گرا است و انسان‌ها به مثابه یک امت و کل واحد به تصویر کشیده می‌شدند، چرا که اندیشه حاکم یک حقیقت مشخص تعریف‌شده برای انسان قائل بود.

دو موزاییک نشسته بر دیوار کلیسای سان‌ویتاله، «امپراتور ژوستینیان و ملازمانش» (ت ۱) و «ملکه تئودورا و همراهانش» نشانگر این باورند. در این آثار انسان‌ها با یک حقیقت تعریف‌شده و بدون تلاش برای بازنمایی تفاوت‌هایشان به تصویر کشیده شده‌اند و تنها هاله‌ای پیرامون سر امپراتور ژوستینیان و تئودورا، آن دو را از دیگر شخصیت‌ها مجزا ساخته. همه چهره‌ها با چشمان سیاه و درشت در زیر پیشانی‌های خمیده، دهان‌های کوچک و بینی‌های نازک و بلند و نیمه‌عقابی به تصویر کشیده شده‌اند. این افراد از آن‌رو شان حضور بر ساحت دیوار کلیسا را به‌دست آورده‌اند که باورمند و مبارز راه مذهبند، بنابراین انسان در این آثار نه به‌عنوان جسمی زمینی که در جایگاه حامل نور قدسی اجازه بازنمایی یافته است.

شیوع طاعون سیاه، دعوی قدرت این جهانی پاپ‌های عصر رنسانس و رواج روزافزون اندیشه اومانیستی، مسیحیت قرون وسطایی و کلیسای کاتولیک رم را گرفتار بحرانی عمیق کرد که به طغیان‌های فکری سده‌های چهاردهم و پانزدهم م. انجامید و در نهضت اصلاحات پروتستانی به اوج رسید. این نهضت در اوایل سده شانزدهم م. وحدت جامعه دینی غرب را درهم شکست و طلیعه عصر مدرن را به ارمغان آورد. از این رو ادعای پاپ‌ها به برتری مادی و معنوی کنار گذاشته شد و ایشان صرفاً به فرمانروایانی ایتالیایی مبدل شدند. با آغاز اصلاحات پروتستانی در دین مسیحی و درهم شکسته شدن وحدت دینی سده‌های میانه، دین به صورت شاخه‌ای از دولت درآمد و زمام اختیارش به شاهان و شاهزادگان سپرده شد. رویدادهای بزرگ در علم مانند اعلام نظریه مرکزیت خورشید در منظومه شمسی توسط کوپرنیک، عرصه را برای پیشرفت نخستین علم موفق تجربی یعنی فیزیک ریاضی آماده کرد. خشک‌اندیشی مذهبی در دوره رنسانس جایش را به منافع حساب‌شده اقتصادی توأم با کنجکاوی ذاتی و ثمربخش شخص پوینده داد. اروپا در این عصر عرصه بی‌پایانی از امکانات را فراروی همه انسان‌هایی قرار داده بود که می‌توانستند آن را دریابند و به کار گیرند.

در میان طوفان این تحولات فلسفی، علمی و اجتماعی، در هنر نیز خدای متجسد بی‌زبانی جای خود را به انسان خدای‌گونه نابغه می‌دهد. محافل هنری دوره رنسانس با ستایش فرهنگ کلاسیک باستان که آن را اوج آفرینش بشری می‌دانستند، به تدریج باورهای دینی خود را با انسان‌مداری و فردگرایی آشتی دادند.

تلقی عصر رنسانس از ماهیت انسان به وضوح در خطابه «در باب منزلت انسان» پیکو دلا میراندا و خودشناسی فیچینو متبلور می‌گردد: «بر تو است که نه به اجبار که به اختیار تام، که من در دستانت نهاده‌ام، دایره سرشت خویش را معین کنی. تو را در مرکز عالم قرار دادم تا بدین سان سهل‌تر بر جمله پدیده‌های عالم بنگری. نه از ملکوت آفریدمت نه از خاک، نه میرایی و نه نامیرا، باشد که با اختیار و عزت افزون‌تر، خود را چونان خالق و آفریننده خویش، به میل خویشتن بسازی» (مایر، ۱۳۹۰: ۱۳۳). در این دوره نقاشی را که شالوده آن بر پرسپکتیو ریاضی و کنکاش طبیعت است، ترجمان حقیقت می‌دانند و این‌چنین رنسانس در یک اعلام استعاری قدرت و خلاقیت، هنرمند را هم‌طراز خداوند قرار می‌دهد.



تصویر ۲. بخشی از دیوارنگاره، جوتو، (کلیسای آرنا، پادوا).

نخستین هنرمند نامدار رنسانس جوتو دی بوندونه (۱۲۷۰ - ۱۳۳۷ م.) است که تلاش سرشار از کنجکاوی برای کنکاش در روش کار هنرمندان یونان و رم باستان و کوشش برای یافتن شیوه‌های تازه تصویرگری شور بازگشت به هنر کلاسیک را در نهاد نسل بعدی شعله‌ور می‌کند. جوتو در بخشی از دیوارنگاره کلیسای آرنا در پادوا (ت ۲) حامی مالی خودش انریکو اسکروگنی را در حالی تصویر کرده که زانو به زمین زده و کلیسای آرنا را به فرشتگان پیشکش می‌کند. گذشته از تلاش جوتو برای واقع‌نمایی، برساخت انسان‌هایی با چهره‌های متفاوت، ایجاد بعد از طریق قرار دادن شخصیت‌ها در ردیف‌های چندلایه و حتی دستیابی به یک پرسپکتیو ابتدایی که همه برخلاف ذوق سنتی کلیسا بوده‌اند؛ جایگاه برجسته انریکو نیز در این دیوارنگاره قابل تامل است. اگر بدانیم که انریکو نه تنها به جرگه سربازان مسیح تعلق نداشته، که در زمان خودش رباخواری مشهور نیز بوده است تفاوت کار جوتو با پیشینیانش آشکارتر می‌شود. گرچه تصویرگری هنوز تنها برای ثبت روایت مذهبی آزاد است، اما تغییر سیستم اقتصادی اروپا و هم‌آوردی خاندان‌های نوپای بانکدار و بازرگان با دستگاه پایی به هنرمند اجازه می‌دهد حامی مالیش را به صرف پرداخت هزینه نقاشی دیوار کلیسا با چهره خاص و مستقل خودش به داستان مذهبی وارد کند.



تصویر ۳. بهار، بوتیچلی، (گالری اوفیزی، فلورانس).

همراه با رویدادهای بزرگی که بین سده‌های میانه و رنسانس فاصله انداختند، تغییرات ظریفی در نگرش انسان‌ها نیز به وقوع پیوست. دنیای فکری انسان تدریجا از ارزش‌ها و اندیشه‌های دارای جهت‌گیری فراطبیعی می‌گسست و به اندیشه‌ها و ارزش‌های مربوط به دنیای طبیعی و زندگی بشر می‌گروید. تفسیر معنی جهان و زندگی آدمی، از انحصار مفسران دینی خارج شد (گاردنر، ۱۳۸۵: ۳۴۸). نظیر این تحولات را در نقاشی و تندیسگری عصر رنسانس و در اهمیتی که ناگهان به طبیعت، بدن انسان، واقعیت مشهود و بازنمایی دقیق و درست آن داده شد می‌توان دید. هنر خصلت صرفا مقدس و نمادینش را از دست داد و بخشی از معنا و ارزش آن منوط به شبیه‌سازی جهان مادی شد. پیدایش علوم ریاضی در کشف پرسپکتیو و کالبدشناسی انسان نمود یافت. مشاهده دقیق، زیربنای زیبایی قرار گرفت. واقع‌گرایی کامل هنر ایتالیایی، اعتقاد بی‌قید و شرط و نوظهور انسان به خودش و به قوای طبیعی‌اش را نشان داد. در نهایت این دید انسان‌مدار، در پرسپکتیو مرکزی نمود پیدا کرد؛ درست همان‌گونه که آدمیان موضوع اصلی هنر جدید بودند، چشم انسان نیز نقطه کانونی خلاق این هنر بود. خطوط گریز که تصویر را سامان داده و فرم کامل بسته‌ای به آن می‌بخشند از چشم می‌آیند؛ به عبارت دیگر اساس نظم هنری بر انسان استوار است. (بکولا، ۱۳۹۱: ۲۴).

در سده پس از جوتو، هنرمندانی چون دوناتلو، مازاتچو و برونلسکی گام‌های بزرگی در مسیر دور شدن از احکام خشک هنر پیش از رنسانس برداشتند. در این میان ساندریو بوتیچلی (۱۴۴۵ - ۱۵۱۰ م.) نقش مهمی در شکستن دو تابوی بزرگ داشت: انحصار هنر در چارچوب روایت مذهبی و منع تصویرگری انسان برهنه. در تابلوهایی همچون «زایش

ونوس» و «بهار» (ت ۳) بوتیچلی داستان‌های کتاب مقدس را کنار می‌نهد تا شخصیت‌های اساطیری یونانی و رومی را در مرکز هنرش بنشانند و در کنار تلاش برای واقع‌نمایی و ایجاد توهم عمق، با همان اشتیاق هنرمندان کلاسیک به ستایش زیبایی اندام انسان می‌پردازد.

۶. جنوب آرمان‌گرا، شمال واقع‌گرا



تصویر ۴. بخشی از دیوارنگاره، میکل‌آنژ، (واتیکان).

در آغاز سده شانزدهم م. (دوره رنسانس اوج) هنرمندان ایتالیایی تمام قله‌های آمال هنر کلاسیک را فتح کرده بودند. جایگاه انسان به‌عنوان سوژه اندیشه‌گر، محور همه روایت‌ها و سرچشمه زیبایی در مرکز آثار هنرمندانی چون داوینچی، رافائل و تیسین تثبیت شده بود و حتی تصویرگری داستان‌های مذهبی نیز بهانه‌ای بود برای بهره از حمایت مالی دربار واتیکان و نقش کردن زیبایی اندام انسان بر پهنه گسترده دیوارهای کلیسا.

تصویری که میکل‌آنژ (۱۴۷۵ - ۱۵۶۴ م.) در دیوارنگاره «رستاخیز بازپسین» از مسیح نقش کرده است (ت ۴) بیش از آن که یادآور پیامبر موقر و دین‌مداری برآمده از لابلای برگ‌های متن مقدس باشد، سند ستودن شورمندان زیبایی تن مردانه از سوی هنرمند است. تمرکز ثروت و قدرت در جنوب آلپ (ایتالیا) و حمایت بی‌دریغ اقتصادی از هنر - هم از سوی کلیسا و هم توسط خاندان‌های اشرافی همچون مدیچی‌ها - سبب شد تا شماری از درخشان‌ترین شاهکارهای تاریخ هنر غرب در این دوره آفریده شود. بستر کار هنرمندان این دوره بیشتر فرسکو (نقاشی بر گچ) روی دیوارهای اماکن مذهبی یا ویلاهای اشراف است و هدف هنر نقش کردن آرمان‌گرایانه زیبایی و شکوه با تکیه بر میراث کلاسیک. موضوع اثر

هنری در این دوره یک ویژگی مهم دارد: بر داستانی عظیم با شخصیت‌های سترگ و نامدار بنا شده، چه مذهبی باشد و چه اساطیری.

کوه‌های آلپ، خط منقسمی بین سرزمین‌های شمالی (فلاندر) و جنوبی (ایتالیا) ترسیم می‌کند. باززایی هنری در سرزمین‌های شمالی همزمان با اصلاحات مذهبی لوتر، توسط هنرمندانی چون گرونوالد، وان‌آیک، دورر و بوش آغاز شد. به‌دور از مراکز انباشت ثروت و حامیان سخاوتمند، هنرمند شمال با خاستگاه ذهنی متفاوتی از هنرمندان جنوب، برماندهای اندیشه کلاسیک را به‌گونه‌ای دیگر به‌کار بست. بستر کار هنرمندان فلاندری نه دیوارهای بزرگ و پرخرج، که بوم‌های چوبی یا مذبح‌های کوچک کلیسا است. این امر در کنار بهره‌ر از رنگ و روغن به‌جای فرسکو سبب شد هنرمند شمال بتواند موضوعات را زنده‌تر و واقع‌گرایانه‌تر از هم‌تایان جنوبی به‌تصویر بکشد. از سوی دیگر هنرمندان شمالی واقعیت را چنان ارج می‌نهادند که حاضر به قربانی کردن آن به‌پای زیبایی آرمانی نبودند. مسیح در آثار هنرمندان ایتالیایی اغلب جوانی خوش‌چهره با پوست روشن، گیسوی ابریشمین خرمایی و چشمان آبی است که با خشنودی و آرامش بر صلیب غنوده است. اما هنرمند شمالی ترجیح می‌دهد مسیح راستین را به بی‌پرده‌ترین شیوه به‌سان جوان فلسطینی رنج‌دیده و تنها مانده‌ای تصویر کند که در واقع بود.

یک نقاشی از گرونوالد چنین وصف شده: «پیکری مجروح و خونبار بر زمینه‌ای از تاریکی و تیرگی که بر طبق نص کتاب مقدس بر سطح زمین چیره شده است؛ با عضلات و جوارح برهم تابیده و زخم‌ها و پارگی‌های بیشمار چنین تصویر هولناک و اندوه‌باری از رنج‌های عیسی را پدید آورده است. هیچ هنرمند دیگری نتوانسته است تصویری از زشتی درد و رنج بشر را این‌چنین تصویر کند» (گاردنر، ۱۳۸۵: ۴۸۳).



تصویر ۵. عروسی دهقانی، بروگل، (موزه تاریخ هنر، وین).

نماینده استوار این روح شمالی پیتر بروگل پدر (۱۵۲۵ - ۱۵۶۹ م.) است. در تابلوی «عروسی دهقانی» (ت ۵) او نه فوج فرشتگان حلقه‌زده بر گرد پیامبران عهد عتیق دیده می‌شوند و نه قهرمانان فرازمینی اساطیر مجال جولان یافته‌اند. شخصیت‌های اصلی داستان او دهقانان فقیری هستند که دمی کار مشقت‌بارشان را رها کرده‌اند تا بر سر میز ولیمه یک میهمانی عروسی بنشینند. با این وجود پردازش ژرف و روان‌کاوانه نی‌انبان‌نواز، عروس کمرو یا پسرک بازیگوش نقاشی او چیزی از عظمت شخصیت‌های فرهمند نقاشان جنوبی کم ندارد.

۷. فروغ رنسانسی، وهم منیریستی

بازتاب رویدادهایی چون اصلاح دینی، غارت شهر رم، بحران کلیسا و جنگ‌های مذهبی منجر به نوعی فاصله‌گیری از کلاسیسیسم رنسانس در جنبش منیریسم می‌گردد. نقاشی منیریست از آثار متاخر میکلا آنژ سرچشمه گرفت. نقاشان این دوره به جای آن‌که پژوهش‌های پیشین در عرصه طبیعت و ظاهر طبیعی امور را دنبال کنند، با تکیه بر اندیشه نوافلاطونی به جست‌وجوی صور مثالی پرداختند. ترکیب‌بندی‌های ناستوار، کژنمایی‌های بیانگر و حالت‌های عاطفی پیکرهای دیوارنگاره «رستاخیز بازپسین»، سرمشقی برای تفسیری جدید و شخصی از اصول طبیعت‌گرایی گردید. شوق ابداع آنان را به تحریف صور طبیعی کشانید و نتیجتاً غرابت و تصنع در کارشان رخ نمود. شگردهای خاص نقاشان منیریست چون درازنمایی پیکرها، حرکت‌های پر پیچ و تاب، اختلاف تناسبات، رنگ‌های

ناملایم، شلوغی و عدم تقارن ترکیب‌بندی یکسره با منطق زیبایی‌شناسی رنسانس در تعارض بودند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۴۴). هنرمند منیریسیت باید صاحب اندیشه‌ای روشن و رها و روحی سرکش باشد؛ که برده قواعد نگردد. چرا که از منظر فلسفه نوافلاطونی، ذهن و جان هنرمند رگه‌ای از جمال پرشکوه الهی است که هنرمند را قادر می‌سازد صورت مادی و عینی آن را تجسم بخشد (مایر، ۱۳۹۰: ۱۵۰).



تصویر ۶. شام آخر، تینتورتو، (کلیسای سن ژرژ، ونیز).

دلیل اصلی شکل‌گیری مکتب منیریسیم را می‌توان دستیابی هنرمندان رنسانس اوج به حد نهایت خواسته‌های زیبایی‌شناسانه کلاسیک دانست. در میان انبوه هنرمندان سده شانزدهم م. که در بهترین تعریف مقلدان هنر رنسانسی هستند، نقاشانی چون کوردجو و ال‌گرکو ظهور کردند که دنیا را با نگاهی تازه می‌نگریستند. تینتورتو (۱۵۱۸ - ۱۵۹۴ م.) که در زمره این نادره‌کاران زمانه است در روایتش از شام آخر (ت ۶) شیوه رایج رنسانسی دید از روبرو، قرار دادن مسیح در میانه و در مرکز چشمگیر تقارن همه خطوط، نورپردازی یکسان و درخشان به همه نقاط و... را رها می‌کند. تابلوی او با روش کیاروسکورو (روشن - تیره) نورپردازی شده که بیشتر بخش‌ها را در سیاهی فرو می‌برد، در حالی نور رنگ‌پریده موهومی از یک منبع نامعلوم تکه‌هایی از بدن شخصیت‌ها را روشن می‌کند. میز شام با زاویه‌ای عمود بر سطح تصویر و با حالت سه‌بعدنمایی اغراق‌آمیزی تصویر شده. پیکره مسیح در انتهای میز از بیشتر شخصیت‌ها کوچک‌تر است و تنها به‌واسطه هاله گرد سرش می‌توان او را باز شناخت.

۸. غروب کلیسا، طلوع شه‌یاران



تصویر ۷. شک سن توماس، کاراوادجو، (کاخ سان سوچی، پوتسدام).

عصر باروک همچون هنر آن، پر دامنه و پویا، درخشان و رنگارنگ و نمایشی و پر شور است. جنگ بین شهرهای دوره رنسانس جایش را به جنگ بین امپراتوران قاره‌های مختلف داد و سرنوشت اروپا با نبردهای آمریکای شمالی و هند گره خورد. گسترش طلبی اندیشه باروک در علم نجوم و فیزیک نوین توسط گالیله، کپلر و نیوتن از مرزهای کره خاکی درگذشت، از این رو میزان دید آدمی نیز گسترش یافت. نوری که هزاران سال حقیقت روح القدس بود اکنون پدیده‌ای فیزیکی به‌شمار می‌رفت. انسان سده‌های میانه آرزوی رسیدن به آسمان را داشت و انسان باروک می‌خواست آسمان را تا حد خودش پایین آورد (گاردنر، ۱۳۸۵: ۵۱۴).

شوق به‌چالش کشیدن بدیهیات در برگزیدن موضوع تابلوی «شک سن توماس» (ت ۷) اثر کاراوادجو (۱۵۷۱ - ۱۶۱۰ م.) آشکار است. مسیح بازگشته از مرگ خود را بر حواریونش می‌نمایاند، اما قدیس توماس برای اطمینان بر زخم پهلوی او انگشت می‌نهد. سده هفدهم م. دوران رقابت دربارهای پادشاهی اروپا برای تصاحب سریر تهی‌مانده قدرت کلیسای مقدس است. یکی از جلوه‌های این هم‌آوردی در فراخواندن هنرمندان نامی برای زندگی در دربارها و تصویرگری شکوه شاهان است. در این میان هنرمندی که با افول نظارت کلیسایی قید مذهب را بر دستانش سست شده می‌بیند، تلاش دارد در مقابله با هوس‌های حامیان مالی تازه‌اش نیز جایگاه مستقلی برای خود تعریف کند.



تصویر ۸. بخشی از ندیمه‌ها، ولاسکوئز، (موزه پرادو، مادرید).

دیه‌گو ولاسکوئز (۱۵۹۹ - ۱۶۶۰ م.) نقاش سرکش دربار فیلیپ چهارم که اصرار داشته خاندان سلطنتی اسپانیا را بی‌قواره و بدلباس تصویر کند، در تابلوی «ندیمه‌ها» (ت ۸) ساختار رایج برای نقش‌کردن شاه در مرکز کادر را کنار می‌نهد. در اصل شخصیت محوری این تابلو خود نقاش است که در کنار ندیمه‌ها قلم به‌دست پشت بومش ایستاده و تنها پرهیزی از شاه و شهبانو را به‌سختی می‌توان در قاب آینه‌ای گوشه اتاق باز یافت. در نهایت، دلاوری‌های مردسالارانه باروک جای خود را به زن‌نوازی‌ها و لطفه‌گویی‌های روکوکو می‌دهد، دوره‌ای که توسل به ظاهرسازی همه‌جا به‌چشم می‌خورد و توجه به هر چیز اصیلی بی‌سلیقگی است (گاردنر، ۱۳۸۵: ۵۴۶).

۹. باروک متکلف، نئوکلاسیسیسم انقلابی

اروپا و کشور نوظهور امریکا از میانه سده‌های هجدهم و نوزدهم م. شاهد تحولات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی مهمی بودند. انقلاب فرانسه بر علیه نظام استبدادی حاکم و انقلاب مردم امریکا بر علیه استعمار انگلیس یک‌بار دیگر پایه‌نگرش مردم نسبت به هنر را تغییر می‌دهند. در طول این دو سده به‌تدریج سلطه کلیسا و حکومت‌های استبدادی بر مردم از میان رفت و فرهنگ اروپای غربی و امریکا رو به دنیوی‌شدن نهاد. ظهور فیلسوفان تجربه‌گرا، کنکاش‌های دانشمندان عصر روشنگری، شکل‌گیری موزه‌ها و گالری‌های هنری، رواج خرید و فروش آثار هنری و نشر کتاب‌ها و نشریات هنری سبب گسترش هنر در جامعه شد.



تصویر ۹. بخشی از تاجگذاری ناپلئون، داوید، (موزه لوور، پاریس).

اما مهم‌ترین تغییرات هنری در پاریس پایه گرفت. جایی که انقلابیون جوان برخاسته از طبقه متوسط طومار سلطنت دیربای بوریون‌ها را در هم پیچیدند. ژاک لویی داوید (۱۷۴۸-۱۸۲۵ م.) هنرمندی که به کلوب ژاکوبین و حلقه مخالفان سلطنت تعلق داشت، سه سال پیش از انقلاب با کشیدن تابلوی «سوگند هوراتیوس‌ها» شور خیزش را در دل مردم شعله‌ور کرد. پارادایمی که داوید و شاگردانش همچون انگر در هنر غرب رقم زدند نوکلاسیک نام گرفت که یادآور باززایی دوباره اندیشه کلاسیک است؛ در تقابل با دوره پیشین که به‌سخره باروک خوانده شد، به‌معنای مروراید نامتقارن، کنایه به ریزه‌کاری‌های پرتکلف هنری و فاصله گرفتن از آرمان‌هایرنسانس.

پیوند میان طبیعت‌گرایی و کلاسیک‌پرستی، ترکیب‌بندی ساده و خطی، جان‌مایه میهن‌دوستانه و استفاده از منابع رومی به عنوان ارجاعی مستقیم به انقلابی‌گری فرانسوی ویژگی کار داوید است (پوک و نیوئل، ۱۳۹۲: ۱۲۶). پس از انقلاب داوید به‌عنوان چهره هنر نو جایگاه برجسته‌ای در دربار ناپلئون یافت. در تابلوی عظیم «تاج‌گذاری ناپلئون» (ت ۹) داوید به‌روشنی یک دوران گذار مهم در تاریخ غرب را تصویر کرده است. ناپلئون که خم شده و دیهیم لویی شانزدهم را از زمین برداشته بود؛ به‌جای رفتن به واتیکان برای تاج‌گیری، پاپ پیوس هفتم بیمار را تا پاریس کشاند و دست آخر نیز تاج را خود بر سر نهاد. داوید لحظه‌ای را برگزیده که ناپلئون تاج بر سر همسرش ژوزفین می‌نهد و پاپ مغموم جایگاهی

فراتر از ایستادن در پس‌زمینه این روایت نیافته است. پایان بخشیدن به تاج‌بخشی هزار ساله پاپ توسط ناپلئون در جمع اشراف اروپا نمادی است از پایان حکومت مذهب در غرب.

۱۰. آکادمیسین‌های نوکلاسیک، رومانیک‌های ساختارگریز

نمایشگاه‌های سالانه هنری در شهرهای اروپا و سرآمد آنها سالن پاریس با داوری استادان نوکلاسیک ذوق زیبایی‌شناختی جامعه را برای چند دهه جهت دادند. اما رشد جامعه شهری و شکل‌گیری طبقه متوسط حامیان تازه‌ای برای هنرمند فراهم می‌ساخت و او را بیش از هر زمانی از سر نهادن به قواعد ثابت پارادایمی بی‌نیاز می‌ساخت. این‌گونه بود که در برابر انقیاد هنر نوکلاسیک عصیان‌گرانی به‌پا خاستند تا سلطه کورکننده سلیقه کلاسیک را بشکنند.

در فرآیند این دگرگونی روسو ارزش‌های جامعه متمدن و بت‌هوان ساختار فرم‌های به‌ارث‌رسیده و قراردادهای هارمونی و سبک‌شناختی را انکار کردند. وردزورث زبان دستوری و ادبی را به عنوان کارمایه شعر نفی کرد و زبان محاوره‌ای روستاییان و کودکانشان را برگرفت. گوته و دیگران نیز دریافتند که هر اثر آفرینشگرانه از ناخودآگاه آدمی سرچشمه می‌گیرد نه از عوامل و انگیزه‌های خارجی (لیتن، ۱۳۸۲: ۱۷). آنان در برابر خودکامگی عقلی و طبقه‌بندی خردباورانه فلسفه عصر روشنگری به‌پا خاستند و به‌جای عقل و نظم کلاسیکی، اصالت را به حساسیت درونی، عواطف و خیال‌پردازی دادند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۸۷).



تصویر ۱۰. زنان الجزایری، دلاکروآ، (موزه لوور، پاریس).

پرچم‌دار نقاشان پرشور رومانتیک، اوژن دلاکروا (۱۷۹۸ - ۱۸۶۳ م.) بود که معیارهای آکادمیک را وا نهاد و به شمال آفریقا رفت تا در باب مایه‌های تابناک رنگ و آرایه‌های غیر اروپایی پژوهش کند. دلاکروا و دوستان منظره‌پردازانش همچون کامیل کورو رنگ را از خط و طرح فراتر می‌دانستند و شور و خلاقیت را از دانش سنتی و نظم کلاسیک. استادان نوکلاسیک آکادمی هنر فرانسه به رهبری انگر تلاش کردند در برابر آشوب این هنرمندان جوان مقاومت کنند. اما در نهایت دلاکروا به عضویت آکادمی پذیرفته شد تا رنگ‌پردازی پرشور او و عبورش از سد سنتی موضوعات کلاسیک، به نسل بعدی نقاشان اروپا شهامت نگرستن به طبیعت با چشمانی تازه ببخشد.

در آثاری همچون «زنان الجزایری» (ت ۱۰) پارادایم رومانتیک و تفاوت‌های ژرفش با قواعد نوکلاسیک که سبب خشم استادان سالمند شده بود، آشکارا قابل فهم است. هنرمند به جای طراحی دقیق ابتدایی جزئیات تصویر و سپس قلم‌گیری و رنگ‌گذاری با دقت همچون نوکلاسیک‌ها، ترجیح داده آزادانه از رنگ بهره بگیرد تا جایی که حرکت قلم‌مو را در بخش‌هایی از کار می‌توان پیگیری کرد. پیش از این حتی در تابلوهایی که موضوعی شرق‌نگارانه داشتند (مثل ادالیسک یا حمام ترکی انگر)، شخصیت‌ها با چهره اروپایی تصویر می‌شدند. شکستن فراروایت برساخته‌شده از سوی آکادمی با گرایش دلاکروا به یافتن زیبایی در قالبی غیر اروپایی و تصویرگری زنان آفریقایی با سیما و پوشاک و رنگ پوست واقعیشان از دیگر ویژگی‌های این گفتمان نو است.

۱۱. پایان خیال‌پردازی، آغاز واقعگرایی

یکی از پیامدهای پیشروی پرشور اروپا به سوی صنعتی‌شدن در میانه سده نوزدهم م. آشکاری شکاف طبقاتی میان اشراف و صاحبان صنایع با کارگران و طبقه فرودست جامعه بود. هنر رئالیستی از دل همین جامعه پرتلاطم با تضادهای آشکار زایش یافت.



تصویر ۱۱. سنگ‌شکنان، کوربه، (در جنگ دوم جهانی نابود شد).

رنالیسم واکنشی در برابر آرمان‌گرایی کلاسیسیسم و خصلت ذهنی و تلفیقی رومانتیسیسم بود. واقع‌گرایی سده نوزدهم م. بر تجسم دقیق سیمای زمانه تاکید می‌نمود (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۷۶). موضوعات نقاشی آنها تغییر جهت مشخصی را از ادلیسک‌های انگر تا دهقانان، کارگران و کشاورزان خسته و زنان زمخت طبقه متوسط نشان می‌دهد. در پس این ستایش طبیعت و بی‌پیرایگی زندگی روستایی یک عنصر نقد اجتماعی نیز نهفته است؛ نقدی که توسعه صنعتی مدرن و تصنع هراسناک زندگی را نشانه می‌رفت؛ تا بیش از هر چیز منادی ضرورت نگرشی نو به انسان و نظم اجتماعی جدید باشد. این اتهام به رنالیسم که فاقد آرمانگرایی و اخلاقیات متعالی است، زیرا از غوطه‌خوردن در زشتی لذت می‌برد و کورکورانه از طبیعت تقلید می‌کند؛ اساساً جبهه‌گیری در برابر اعتراضات سیاسی این مکتب هنری بود (بکولا، ۱۳۹۱: ۹۲). از دید گوستاو کوربه (۱۸۱۹ - ۱۸۷۷ م.) سردمدار این سبک هرچیزی ارزش تصویر کردن دارد، مشروط بر آن‌که حقیقی و واقعی باشد. کوربه در «تدفین در اورنان» با پرهیز از هرگونه تجلی احساسی و آرمانی به دهقانان منزلت و اهمیتی بخشید که پیش از آن ویژه بزرگان و قهرمانان بود. در تابلوی «سنگ‌شکنان» (ت ۱۱) او کارگران ساده را در جایگاه سوژه اصلی هنر قرار می‌دهد، به‌نماینده‌گی از طبقه فرودست جامعه که هرگز مجال تصویر شدن در جهان هنر را نیافته بودند. رویگردانی کوربه از گردن‌نهادن به دروغ برای خوشامد حامیان مالی و داوران آکادمی و یافتن بازار و تلاش او در راستای پس‌زدن پرده تزئین از روی هنر برای تصویرگری واقعیت صرف به نقاشان نسل بعد یارای پیروی از وجدان انسانی در هنر بخشید.

این رویکرد در کار دیگر رئالیست‌ها همچون میله و دومیه ادامه یافت و آنها همزمان با نكوهش سیستم پرتضاد اقتصادی و اجتماعی روزگار خود، به مردمان مستمند و ستم‌دیده جایگاهی باشکوه و محوری در آثارشان بخشیدند.

۱۲. هنر برای جامعه، هنر برای هنر

تحولات بزرگ نیمه دوم سده نوزدهم م. در حوزه‌های علم، فلسفه، اقتصاد و سیاست و نیز فن‌آوری (از جمله اختراع و تکامل صنعت و هنر عکاسی و توسعه سامانه‌های ارتباطی) عمیقاً جهان‌بینی هنرمندان را دگرگون ساخت و بر ارزش‌ها و آرمان‌های معنوی آنان تاثیر نهاد. نظام جدید ترویج، عرضه و فروش آثار هنری آزادی نویافته‌ای را برای هنرمندان به ارمغان آورد. هنرمند اکنون پس از قرن‌ها وابستگی به حامیانش (پادشاهان، پاپ‌ها و اشراف هنرپرور) خود را آزاد احساس می‌کند و بر پای خود می‌ایستد (لینتن، ۱۳۸۲: ۸). انقلاب‌های بزرگ این دوران، ساختار اقتصادی و اجتماعی بخش پهناوری از جهان را دگرگون کردند و سرزمین‌هایی که از دوران رنسانس به بعد زیر سیطره استعماری اروپا قرار داشتند به‌پا خاستند و استقلال یافتند. در غرب چهره اومانیزستی انسان که در دوره رنسانس آفریده شده بود، به تدریج رو به محو شدن نهاد. اکنون با آن‌که سیطره آدمی بر طبیعت از هر زمان دیگری بیشتر و پر دامنه‌تر است، به یک اندازه در مقام ویرانگر، قربانی و ارباب طبیعت قرار می‌گیرد (گاردنر، ۱۳۸۵: ۵۵۶).

سومین موج نو پس از دوره نوکلاسیک را منتقدان، به ریشخند امپرسیونیسم نام نهادند؛ مکتبی که بسیاری از تاریخ‌نگاران هنر آن را سپیده‌دم هنر مدرن می‌دانند. پس از آن‌که رئالیست‌ها سنت ریشه‌مند جوتو را وا نهادند تا آنچه به‌راستی می‌بینند تصویر کنند، امپرسیونیست‌ها به آنچه می‌بینیم شک کردند. اختراع داگروتیپ جایگاه نقاشی واقع‌گرایانه را متزلزل کرده بود؛ و ورود چاپ‌نقش‌های سبک اوکیوئه از ژاپن به اروپا جستن زاویه دید نو و تلاش برای نقش‌کردن جهان گذرا را در دل هنرمندان جوان شعله‌ور می‌ساخت. بنابراین نقاشانی همچون مانه، پیسارو، رنوار و دگا تصمیم گرفتند موضوع، چارچوب و قواعد شناخته‌شده هنر تا آن دوران را کنار بگذارند، از آتلیه‌ها خارج شوند و طبیعت، اشیا و بدن انسان را زیر نور روز و بازتابش واقعی آن از پیرامون تصویر کنند. آنها به‌جای سایه‌زنی تدریجی به کنتراست‌های شدید رو آوردند. یکی از پیشروان این مکتب کلود مونه

(۱۸۴۰ — ۱۹۲۶ م.) جوان تهیدست و با پشتکاری بود که در یک زورق کوچک زندگی می‌کرد و همان‌جا به نقاشی از رودخانه می‌پرداخت.



تصویر ۱۲. امپرسیون: طلوع، مونه، (موزه مارموتان، پاریس).

کار در طبیعت نیازمند دقت در به‌چنگ آوردن تغییرات زودگذر نور و ترکیب سریع رنگ‌ها روی بوم بود، بنابراین مونه و دوستانش پرداخت جزئیات را به پای پژوهش بر نور و ایجاد تاثیر نیرومند دیداری قربانی نمودند. نمایش تابلو «امپرسیون: طلوع» (ت ۱۲) اثر مونه در کنار سایر آثار امپرسیونیستی در نمایشگاه مردودین خشم و تمسخر منتقدان هنر را برانگیخت. مونه سعی کرده بود لحظه طلوع خورشید و تاثیری که ترکیب رنگ‌های برآمده از بازی نور و سایه روی آب بر بیننده می‌نهد با شتاب و پیش از گذر آن دم بر بوم خود نقش کند. تابلوهای آنان از نزدیک قابل فهم نبود و خام‌دستانه به‌نظر می‌رسید. همه نمایشگاه‌های هشتگانه امپرسیونیست‌ها مورد حمله قرار گرفت زیرا به‌جای تصویرگری اشکالی که جامعه بدان‌ها خو گرفته بود، در پی ثبت شادمانیشان از شناخت قوانین حاکم بر سرزمین نور و رنگ بودند. بیشتر نقاشان امپرسیونیست در رنج زیستند و پیش از آن‌که هنرشان از سوی جامعه پذیرفته شود و ارج و قدر یابد درگذشتند، اما آزادمنشی، نوجویی و بی‌پروایی آنها روح هنر مدرن را بارور ساخت.

۱۳. نتیجه‌گیری

فرایند دیالکتیکی تاریخ، بدون گسست و سیال از عصری به عصر دیگر گذر می‌کند؛ تغییرات جهان هنر آینه تمام‌نمای ظهور و افول پارادایم‌ها، و برآیند پوست‌اندازی نگرش‌ها

و نیروهای ذهنی جامعه است. ردیابی این تغییرات در اندیشه و فرهنگ غربی که جایگاه همیشگی جدال دیالکتیک بوده میسرتر است. هدف از این پژوهش واکاوی نبرد دیالکتیکی در تاریخ هنر غرب و بررسی تقابل‌های پارادایمی است که از رنسانس تا آغاز دوره مدرن به شکل‌گیری مکتب‌های هنری و دگرگونی نهاد هنر انجامیده‌اند.

طی این بررسی آشکار شد که چگونه رویارویی‌های پارادایمی به تغییرات بنیادی در جهان منجر می‌شوند. چونان‌که با پاگرفتن رنسانس در پرتو شکل‌گیری بنیان‌های فکری اومانیستی، محور نگرش انسان از فراطبیعت به جهان مادی و ارزش‌های انسانی چرخش می‌یابد که حاصلش طبیعت‌گرایی در هنر و شوق برای تصویرگری زیبایی اندام برهنه انسان به‌جای شخصیت‌های روایت مذهبی است. تفاوت در ساختار اقتصادی - سیاسی سرزمین‌های جنوب و شمال آلپ در این دوره سبب گردید که هنرمندان شمالی بیش از رجوع به موضوعات سترگ خیالی تصویرگر جامعه پیرامون خود باشند. اگر در دوره رنسانس، معیار زیبایی برای هنرمندان وزن و تعادل کلاسیک و نورپردازی تابناک مضامین مذهبی و اساطیری بود، در دوره منیریسیم هنرمندان فضایی تیره برای کارهایشان برگزیدند و دست به آزمودن ترکیب‌بندی‌های نامتعارف زدند. نقاشان باروک با تاثیر از بحران اصلاح دینی به بدیهیات باورهای مذهبی شک آوردند. پدید آمدن حامیان تازه سبب شد هنرمندان این دوره گامی به استقلال نزدیک‌تر شوند. فرو رفتن هنرمندان پایان باروک در گرداب تصنع و تکلف به ظهور سبک انقلابی نوکلاسیک انجامید که هنر را در خدمت افروختن آتش میهن‌پرستی و بزرگداشت باورهای سیاسی می‌خواست. روماتیک‌ها در برابر چیرگی هنر کلاسیک بر ذهن و دست استادان آکادمی قیام کردند تا بتوانند عشق به رنگ و بلندپروازی‌های ذهن حساس خود را به تصویر درآورند. برای هنرمندان رئالیست نه آرمان‌های متعالی دوره کلاسیک باستان ارزش داشت و نه بی‌تابی شورمندان نقاشان دوره روماتیک؛ آنها ساده‌ترین افراد از فرودست‌ترین لایه‌های اجتماع را در مرکز اندیشه و هنر خود نهادند. امپرسیونیسم همه این سنت‌ها را پشت‌سر نهاد تا برای به‌چنگ آوردن لحظه در دل طبیعت به پژوهش در رازهای رنگ و نور بپردازد. این روند دیالکتیکی در جدول زیر خلاصه گردیده است:

دوره	ویژگی‌های ساختاری پارادایم غالب	احکام پذیرفته‌شده در فلسفه دوران	ساختار جهان هنر
سده‌های میانه	باور به تجسد خداوند در کالبد انسانی، اعتقاد به زندگی پس از مرگ و جاودانگی، جمع‌گرایی، دانش‌رویایی، دین‌وابسته به قدرت، استیلای کلیسا بر اقتصاد.	رواج فلسفه اسکولاستیک و دیدگاه متکلمانی همچون سن‌آگوستین، کلمنس، یوئینیوس، آنسلم و اورینکس، که در کشف حقیقت ایمان را بر عقل برتری می‌دهند.	کراهت شبیه‌سازی، تصویرگری انسان‌ها به‌مثابه یک امت و کل واحد، انسان در جایگاه ابژه، هنر در خدمت روایت داستان مذهبی.
رنسانس	فروپاشی وحدت نظام دینی، باززایی انسان‌مداری کلاسیک، خردمحوری، فردگرایی، دانش‌تجربی و افسون‌زدایی از جهان، انباشت قدرت و ثروت در ایتالیا و ظهور طبقه بازرگان و بانکدار در کنار کلیسا.	ترجمه و بازخوانی اندیشه افلاطونی با نگاه غیرمسیحی توسط پلوتو، نقد میراندولا بر فلسفه مشایی، اعتراض لوتر به کلیسای کاتولیک که به ترویج انسان‌مداری و جدایی دین از سیاست یاری رساند.	جنوب: طبیعت‌گرایی، انسان‌مداری، هنرمندان نابغه و روایت‌های اساطیری یا مذهبی. شمال: نقاشی بر بوم به‌جای دیوار، پرداختن به موضوعات روزمره.
مدرنیسم	تداوم اندیشه رنسانس، بحران کلیسا، اصلاح‌دینی، آغاز جنگ‌های مذهبی، غارت شهر رم.	قیام اندیشمندانی همچون کپرنیکوس، گالیله، کپلر و برونو در برابر کیهان‌شناسی کاتولیک، روی آوردن اروپاییان به اندیشه پروتستان و قدرت گرفتن اصلاح‌گران دینی.	فاصله از کلاسیسیسم رنسانس پس از یک دوره تقلید، زاویه دید متفاوت و تفسیر جدید از روایت مذهبی، ترکیب‌بندی ناآرام، فضای وهمی، کژنمایی‌های بیانگر.
باروک	ظهور شهریاران تازه و چندتکه شدن قلمرو پادشاهی مقدس، رقابت شدید در دربارها، تلاش شاهان و اشراف برای تبلیغ شکوه و تجمل‌گرایی.	نهادن انسان در جایگاه سوژه متفکر توسط دکارت، تکیه بر خردگرایی از سوی فیلسوفانی همچون اسپینوزا و لایبنیتس، بیکن و هابز.	رویاری‌های هنر درباری کاتولیک و هنر بورژوازی پروتستان، هنرمند در خدمت شهریاران رقیب، بخشیدن وجهه زمینی و مادی به روایت مقدس.
نوکلاسیک	انقلاب کبیر فرانسه و تلاش برای پایان بخشیدن به حکومت شاهان دین‌پناه در اروپا، دنیوی‌شدن فرهنگ و هنر، رشد آکادمی‌ها و شکل‌گیری موزه‌ها و گالری‌ها.	رواج اندیشه‌های فیلسوفان تجربه‌گرا همچون لاک، بارکلی و هیوم، که دستیابی به دانش را تنها از طریق تجربه حسی امکان‌پذیر می‌دانستند.	هنر در خدمت آرمان‌های انقلاب، مخالفت با مذهب، ستایش هنر کلاسیک، شکل‌گیری هژمونی تعیین سلیقه با رای آکادمی، اصالت خط.
رومانتیسیسم	فزونی تمایلات ملی‌گرایانه، رشد جامعه شهری و شکل‌گیری طبقه متوسط، ظهور حامیان اقتصادی تازه برای هنرمندان، نفی هژمونی هنر آکادمیک از سوی نسل جوان هنرمندان نوگرا.	ترویج رویکردهای پدیدارشناسانه برپایه آثار فیلسوفانی همچون میل و کانت، رد طبقه‌بندی صرفاً خردباورانه توسط اندیشمندان رومانتیک که اصالت را به حساسیت درونی، عواطف و خیال‌پردازی می‌دادند.	بازگشت به طبیعت برای رد نوکلاسیسیسم، برگزیدن موضوعات مهیج و پرتحرک، قربانی کردن طراحی درست به پای بازنمایی پرشور، اصالت رنگ، پی‌جویی زیبایی در فرهنگ‌های غیر اروپایی.
رنالیسم	انقلاب صنعتی، مهاجرت روستاییان به شهرها برای کار در کارخانه‌ها، آشکارتر شدن شکاف طبقاتی در حاشیه شهرهای بزرگ.	رشد علوم طبیعی و بسط اندیشه‌های عصر روشنگری توسط فیلسوفانی همچون دیدرو، ولتر و روسو.	ایستادگی هنرمند در برابر حامیان مالیش، اصالت واقعیت، بخشیدن شکوه و تقدس به کشاورزان، کارگران و تهیدستان.
امپرسیونیسم	ظهور فن‌آوری‌های نو همچون عکاسی و گسترش رسانه‌ها، انقلاب‌های آزادی‌خواهانه و استقلال بخش وسیعی از مستعمرات اروپا در جهان.	شک در جایگاه سوژگی رنسانسی انسان، رواج ایده‌آلیسم آلمانی، پایه‌گذاری هستی‌گرایی در آثار هگل، کیرکه‌گارد و نیچه.	گریز هنرمند از شیوه‌ها و موضوعات رایج، خروج از آتلیه و کار در طبیعت، تلاش برای فهم قوانین نور و رنگ، زیبایی‌شناسی غیر اروپایی، تصویرگری جهان گذرا.

کتاب‌نامه

- افرت، اندرو (۱۳۸۵). *نگرش‌ها در جامعه‌شناسی سیاسی*، ترجمه رحیم ابوالحسنی، تهران: میزان.
- بکولا، ساندرو (۱۳۹۱). *هنر مدرنیسم*، ترجمه رویین پاکباز و همکاران، تهران: فرهنگ معاصر.
- بورگر، پیتر (۱۳۸۶). *نظریه هنر آوانگارد*، ترجمه مجید اخگر، تهران: مینوی خرد.
- پوک، گرانت. نیوئل، داینا (۱۳۹۲). *مبانی تاریخ هنر*، ترجمه مجید پروانه‌پور، تهران: ققنوس.
- مایر، ورنن هاید (۱۳۹۰). *تاریخ تاریخ هنر (سیری در تکوین نظریه هنر)*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- لیتن، نوربرت (۱۳۸۲). *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۷۹). *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- کوهن، تامس (۱۳۶۹). *ساختار/انقلاب‌های علمی*، ترجمه احمد آرام، تهران: سروش.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۵). *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- لش، اسکات (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمه شاپور بهیان، تهران: ققنوس.

- Craske, Matthew. (1997). *Art in Europe 1700-1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*. Oxford: Oxford University Press.
- Danto, Arthur. (1964). "The Art world". *The journal of philosophy*, 61 (19), pp. 571-584.
- Esche, Charle. & Bradley, will. (2007). *Art and social change: A critical reader*. London: Tate Publishing.
- Fraser, Andrea (2005), "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". *Artforum*, 44 (1), pp. 278-283.
- Goldstein, Joseph L. (2012). "Paradigm shifts in science: insights from the arts". *Nature medicine*, 18 (10), pp. 1473-1477.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1991). *The Encyclopedia Logic: Part 1 of the Encyclopaedia of Philosophical*, translated by T.F. Geraets, W.A. Suchting, and H.S. Harris, Indianapolis: Hackett.
- Kuhn, Thomas. (1970). *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Mueller, Gustav. (1958). "The Hegel Legend of 'Synthesis-Antithesis-Thesis'", *Journal of the History of Ideas*, 19 (3), pp. 411-414.
- Thakar, Shreya. (2013). *A Current Study and Comparison of Realism and Romanticism in Europe*. Graduate International Studies Program, New York: St. John Fisher College.