

به چیستی ها خوش آمدید.

<http://chistiha.com>

لینک گروه:

<https://t.me/joinchat/Aesof0Ja90QD1mvfXRUa1w>

آدرس سایت:

www.chistiha.com

لینک کانال:

@TirdadPhilosophyChannel

نشانی وبلاگ:

<http://chistiha.blogfa.com/>

هنر در گذر زمان

هلن گاردنر

ترجمه: محمد تقی فرامرزی

نشر آگه

اصل کتاب 808 صفحه

تلخیص: م. بوذری

تایپ: م. باقری

به نام خدا

هنر در گذر زمان هلن گاردنر

باروک هلند

هلند

سبک پترپول روبنس، از هر جهت، سبک هنرمندان فلاندری در دوره باروک است؛ رقبای بزرگ او اندک بودند و خودش نیز تمام مأموریت‌ها را در انحصار داشت. وضع در هلند چنان با کشورهای دیگر تفاوت دارد که به سختی می‌توان در نصور آورد که چگونه در سرزمین به آن کوچکی، دو فرهنگ متضاد هنری توانستند رونق یابند. هلندی‌ها و فلاندری‌ها، پس از سده شانزدهم، هر یک راه خویش را در پیش گرفتند – هلندی‌ها و پروتسستان و فلاندریها کاتولیک بودند. از لحاظ نژادی، هلندیها به آلمانی‌ها نزدیکتر بودند، حال آنکه فلاندریها به فرانسوی‌ها وصل می‌شدند. در دوران زندگی روبنس یک فرهنگ کاتولیک مآب، اشرافی، و سنتی بر فلاندر مسلط بود. در هلند آیین پروتسستان کالونی، موضعی

سختگیرانه در قبال هنر مذهبی اعم از پیکر تراشی و نقاشی داشت. کلیساها از هر گونه تصویر و تمثال تهی شده بودند و گرد آوری مجدد اسطوره‌های پیش از مسیحیت، موضوعات مربوط به هنر و ادبیات کلاسیک یا حتی موضوعات تاریخی در عرصه هنر حرام شده است. موضوعات مذهبی، یا بعدها موضوعات کلاسیک و تاریخی، در طی سده‌های میانه و دوره‌ی رنسانس، انگیزه‌های اصلی آفرینش هنری و فعالیت‌های هنری بودندهاند. دنیای هنر که از این سرچشممه‌ها محروم شده بود، دیگر چه چیزی برای غنی کردن زندگی هلندیهای ثروتمند در اختیار داشت؟ هلندیها در نخستین ساله‌ای حاکمیت اسپانیا بر سرزمین شان، همانند فلاندریها، گام‌های بزرگی در جهت رفاه و ثروت برداشته بودند.

در نقاشی مکتب هلندی سده‌ی هفدهم، روند زمینی شدن و انسانی شدن هنر مذهبی تکمیل می‌شود. یک ملت اروپایی، با کنار گذاردن هزار سال پیکره‌های مذهبی، خواستار منظره‌ای از جهان می‌شود که فرشتگان، قدیسان، و خدایان از آن رخت بربسته باشند. رئالیسم کهن هلندی بر جای می‌ماند، ولی دیگر در خدمت مقاصد مذهبی قرار نمی‌گیرد. رئالیسم هنر هلندی تشکیل شده است. از سنت کهن، که به دوره‌ی وان‌آیک باز می‌گردد، و رئالیسم نوین، شیوه تاریک و روشن که توسط هنرمند آشنا شده با کارها و سبک کاراواجو. در ایتالیا به این سرزمین بازگردانده شد. تنوع مکتب‌های هلندی در نقاشی همچون تنوعه شهری‌های ایشان بود، ولی وجه مشترک همگیشان مطابق تفسییر پیروان هلندی‌کاراواجو، سرمشقی بود که از او گرفته بود.

فرانس هالس نقاشی پیشتاز مکتب هرلم و یکی از بزرگترین نقاشان رئالیست سنت غربی، آنچه را که از این شیوه‌ی نوردهی برای تبدیل چهره سازی- رشته‌های تخصصی روزمره لازم دارد، بر می‌گیرد و به خود اختصاص می‌دهد. هنرمندان شیوه‌ی حرکت شناورانه‌ی نور در چهره و تلاقی‌اش با سایه را، همچنان که قیافه و جزئیات لباس و حالت صورت را سر و سامان می‌دهد، می‌تواند سامان بدهد. فرانس هالس ثابت کرده است که بر تمام شیوه‌های کار نقاشی چهره ساز تسلط دارد؛ این نقاش دیگر به

رعایت فاصله‌ی لازم برای شبیه سازی برای یک چهره‌ی رسمی نیازی ندارد. رابطه طبیعی بین نقاش چهره ساز و موضوع کارش، از چهره‌ی جذاب بالتازار کولانس که در سال 1645 آفریده شد، احساس می‌شود. فرانس هالس، نابغه‌ی شبیه سازی از حالت‌های کمیک است. پرده‌ای بزرگی که هالبس از یگانهای گارد شهری هلند- که نقش مهمی در آزد سازی/ین کشور داشتند- آفریده، از گونه‌ای نمایش خوشدلانه‌ی تئاتری نور گرفته است. با آغاز فعالیت هنری فرانس هلس، رئالیسم باروک توجه خویش را چنان صمیمانه بر موضوع انسان معطوف میدارد که بیننده مجبور می‌شود موضوع را به خود مربوط کند. نخستین نقاشی که نگاره‌ی ژرف خویش را متوجه انسان خصوصی ساخت، رامبراند وان راین هنرمند جوان و معاصر هالس بود.

راه آتی رامبراند، از لحاظ معنوی به وسیله‌ی جنبش اصلاح دینی پروتستان و اشتیاق هلندیان به آزادی، و از لحاظ صوری به وسیله‌ی نقاشان و نیزیف روبنس و کاراواجو، و مقلدان هلندیش کوپیده و همواره شده بود. لیکن سرشاری این میراث به تنها ی نمی‌توانهد علت پیشرفت خارق العاده این هنرمند بزرگ و یکی از بزرگترین نوابغی که دنیای درون انسان غربی را در برابر گستردند، به شمار آید. رامبراند نقاشی را به وسیله‌ی ای برای کنکاش در حالت روانی انسان، چه در چهره‌نگاری انفرادی چه در مصور سازی فوق العاده شخصی و معتبر متون مقدس به دست خود، مبدل ساخت. شیوه‌ی تصویر گری رامبراند، شامل پالایش نور و سایه تا رسیدن به پرده‌ها و تفاوت‌های ظریفتر و ظریفتر و نهایتاً ادغام آنها در یکدیگر بود. هنرمندان دوره رنسانس، شکل‌ها و چهرها را با نوری تخت، خنثی و برجسته نما شبیه سازی می‌کردند، همچنانکه حرکت و عمل را به صورت یک رشته حالت‌های استاندارد یا ثابت شبیه سازی می‌نمودند. رامبراد برای دنیای جدید کشف کد که چنانچه دستکاری ظریفی در تفاوت‌های نور و سایه به عمل آوریم، می‌توانیم تفاوت‌های عاطفی موجود بین افراد را به مايش در آرویم.

استادان کوچک هلندی

نبوغ تصویری استادان هلندی در سده‌ی هفتم از لحاظ جامعیت موضوع، سرآمد بود و هر انچه را که در میدان دید هنرمند واقع می‌شد جذب می‌کرد. کل دنیای مری، مخصوصاً امور مربوط به انسان در جریان زندگی روزمره و جنبه‌های عادیشان، کاویده می‌شد. در پارهای از موارد، سنت‌های هلندی دیرینه سال "یانوان آیک" در شبیه سازی در اشیاء در محیط مری شان با رعایت عاشقانه و موشکافانه‌ی شکل ظاهر، به حیات خویش ادامه می‌دهد. نقاشان هلندی در عرصه‌ی چهره نگاری، نقاشی از مناظر روزمره‌ی زندگی، فضای داخل، طبیعت بی‌جان، منظره‌نگاری از خشکی و دریا، و حتی در شاخه‌های اختصاصی‌تر این رشته‌ها تریجأً تخصصی پیدا می‌کنند. ئدر نزد بسیاری از ایشان، محدود کردن علاقه‌ی حرفة‌ایف تماماً مفید و ثمر بخش است؛ با آنکه اینان آثاری با محتوا‌ی غنی نمی‌آفینند، در حلقه‌ی خودشان، هنری درخشنan به جهان عرضه می‌دارند. معروفترین و گرانقدرترین نقاش در این میان، که زمانی به "استادان کوچک هلندی" شهرت داشتند، "یان ورمیر" است که در شده‌ی بیستم، ارزش و هنر از نو کشف شد. تابلوهای ورمیر کوچک، انگشت شمار، و از لحاظ دامنه‌ی موضوعی کامل هستند. در حالی که نقاشان شده‌ی پانزدهم هلند تابلو هایی از فضاهای درونی خانه‌های انباشته از شخصیت‌های مهم مذهبی می‌کشیدند، و رمیر و معاصرانش تابلو هایی از فضای درونی خانه‌های تمیز و با شکوه متعلق به بازارگانان طبقه‌ی متوسط هلند می‌کشیدند و مردان، زنان، و کودکان را در آنها مجسم می‌کردند که به کارهای خانه رسیدگی می‌کنند یا به تفریحات کوچک مشغولند – این کارها با وجود پیش پا افتادگی شان، بازتابی از ارزش‌های زندگی آرامی است که زیبایی ساده‌ای دارد.

نقاشان موسوم به استادان هلندی کوچک هلندی، کوچکترین و کم ارزشترین اشیایی را که فقط در کننار انسانها یا در زندگی انسانها معنی پیدا می‌کنند چنان متواضعانه و محترامانه شبیه سازی کرده‌اند که بینندگان گمان می‌کنند به تماشای پارهای اشیای مقدس ایستاده است. دنیای باروک، بی‌نهایت

را-اعم از بی نهایت خرد و بینهایت کلان- کشف می کند. جرقه‌ی نوی که محیط یک لیوان را در تاریکی بر ما می نمایاند، در صورت انبساط ، آسمانی می‌شود که از ور خورشید که از نور خورشید روشنی گرفته است.

قطره‌ی شبنم بر روی یک برگ در تابلو های نقاشی گل هلندی، به کره‌ی پر آب زمین مبدل می‌شود. فضایی که تدریجاً در پس پیکره های جوهر گشوده می‌شد، در منظره نگاری هلندی، ابعادی بیکران پیدا می کند و انسان تا حد موجودی بی اهمیت تنزل می‌یابد- " زمانش یک لحظه و مکانش یک نقطه" در برخی از آثار یاکوب وان رویسدال، پیکره‌ی آدمی یا ظاهر نمی‌شود یا اگر ظاهر شود بسیار کوچک است. در تابلوی منظره‌ی هارلم از تلاماسه‌های اووروین ، تقریباً منظره‌ای از جهان بی پایان جدید الاكتشاف را در برابر خویش می‌یابیم، که در آن آسمان تقریباً دو سوم کل فضای تابلو را اشغال کرده است. رویسدالف یکی از بزرگترین منظره سازمان جهان، آسمان گسترده و دلانگیزی را که برفراز سرزمین ما سه زار هلند سایه افکنده است موضوع کار خویش قرار داد. ابرهای دلتنگ کننده تابلو هایش، به صورت توده‌های عظیمی که آفتاب هیچگاه آنها را یکسره از هم نمی‌پراکند، در اثر ورزش بادهای بر هم انباشته می شوند که از آینده‌ی پرشکوه ناوگان هلند و فاجعه‌ی دریاهای مهاجم، به این سرزمین همواره خیس یا درحال خیس شدن نمایانده می‌شود. همچنانکه رامبراند با مشاهده‌ی چهره‌ی اشخاص به روحیه‌ی ایشان پی می‌برد، رویسدال نیز به ژرفای آسمانها پی می‌برد. بر عرصه‌ی آسمان تابلو های او یا برکرسی ابر هایش هیچ فرسته‌ای نمی نشیند، زیرا در این روز و روزگار معلوم شده است که ابر ها چیزی جز بخار آب نیستند. آنچه او در طبیعت می خواند، همانند تفسیرهای رامبراند، پروتستانی است. با مقایسه تجلیل از قدیس ایگنا تیوس لویولائی اثر فراپوتسو و منظره‌ی هارلم از تلاماسه های اووروین اثر رویسدال ، تفاوت بین باروک شمالی و جنوبی بیدرنگ و تماماً بر ما روشن می شود. این تفاوت بین آسمان درون نگری یویان و آسمان نیوتن و لاپنیش است.

هنر باروک هلند

فرانسه

در نیمه‌ی دو سده‌ی هفدهم، ستاره‌ی اقبال هلند و اسپانیا پیش از ستاره‌ی اقبال فرانسه افول کرد؛ چون لوئی چهاردهم (XIV) یا پادشاه آفتتاب این سرزمین بر دوره‌ای از تاریخ فرانسه از 1660 تا 1715 مسلط بود. عصر لوئی چهاردهم، شاهد اعتلای قدرت سیاسی و فرهنگی فرانسه در اروپا و دست یابی این کشور ب هدرجه‌ای از نفوذ در ذوق و سلیقه‌ی جهانیان بود که فرانسه امروز نیز آنرا تماماً از دست نداده است. فرانسویان، این عصر را عصر طلایی تاریخ کشور خویش می‌دانند چون در همین عصر بود که پاریس تدریجاً در مقام مرکز هنری اروپا جانشین رم شد؛ زبان فرانسوی به ابزار صیقل خورده‌ی گفتگوهای دیپلماتیک فرانسوی در سراسر جهان تقلید شد؛ هنر و معماری، همچنان که روزگاری در خدمت کلیسا بودند به خدمت پادشاه درآمدند؛ و وحدت سبک چنان چشمگیری که بین این دو دیده می‌شود نتیجه ذوق و سلیقه شخصی لوئی چهاردهم است که از طریق نخست وزیر کاروانش کولبر و فرهنگ ستان‌های تازه‌ای که کولبر برای هماهنگ سازی سبک‌ها در تمام هنرها دایر کرده بود بر تمام ملت فرانسه تحمیل می‌شد. ذوق و سلیقه‌ی شاه و نتیجتاً ذوق و سلیقه‌ی ملت فرانسه، به جای باروک تجملی و عاطفی ایتالیا و بخش بزرگی از اروپا، خواستار یک کلاسی سیسم شکوهمند و خوددار بود. شکل خشک و کلاسیک نمایشنامه‌های پیرکورنی و راسین، ستون بندی‌های کورنتی موزه‌ی لوور و نقاشی‌های پوسن، در عصر باروک، موردی استثنائی است. با آنکه در آثار کلاسیک دوره "پادشاه آفتتاب" می‌توان عناصر باروک بسیاری پیدا کرد، فرانسویها تا چند سده‌ی بعد، کلاسی سیسم را معیاری ثابت و محوری می‌پنداشتند.

نقاشی: نخستین سال‌های سده‌ی هفدهم، دوره‌ی خروج تدریجی این سرزمین از هرج و مرج

جنگهای مذهبی بود. با آنکه کاردینالهای چون ریشلیو و مازارن با تلاش‌های بسیار به باسازی قدرت و حیثیت تاج و تخت فرانسه نائل آمدند، هنر فرانسه همچنان زیر نفوذ ایتالیا و فلاندر به سر می‌برد.

حتی در چنین اوضاعی، هنرمندان نواور پابه میدان نهادند- مانند ژرژ دو لاتور، نقاشی که احتمالاً از طریق مکتب هلندی اوترشت با شیوه‌ی کاراواجو آشنا شد. با آنکه دولاتور از بیشتر شیوه‌های نقاشان شمالی پیرو کاراواجو بهره می‌گیرد، به نتایجی آشکارا متفاوت با ایشان می‌رسد. لوئی لونن، همراه با نقاش هم عصرش ژرژ دولاتور، شایسته‌ی مقایسه با نقاشان هلندی است: موضوعاتی که در نقاشی هلندی به صورت فرصتی برای نمایش خوش خلقی‌های جنجالی درآمده‌اند در دست نقاشان فرانسوی با آرامش سرد، به کار گرفته می‌شوند. با آنکه در آثار دولاتور و لونن در مقایسه با دیگر نقاشان شمالی ملهم از شیوه‌ی کاراواجو به گونه‌ای سادگی آرامش بخش بر می‌خوریم، و با آنکه این خصوصیات حکایت از وجود عنصر از کلاسیک در آثار ایشان دارد، آنکه توانست نقاشی کلاسیک را به عنوان وسیله‌ی بیان ذوق و نبوغ فرانسویان در سده‌ی هفدهم ثبت کند نیکولا پوسن یکی دیگر از هنرمندان هم عصر ایشان بود. پوسن بیشتر عمرش را در رم سپری کرد. در آنجا با الهام گرفتن از یادمان‌های بزرگ معماری و هنری و مناظر ناحیه‌ی کامپانیا، تابلوهای بزرگ و جدیش را آفرید و به تبیین دقیق و موشکافانه‌ی تئوری شیوه‌ی کار خویش پرداخت.

او مدت زمانی زیر نظر دو مینکینوو کارکرد ولی به شیوه‌ی باروک پر زرقو برق ایتالیا تن در نداد؛ او نخست تیسین و سپس رافائل را سرمشق خویش قرار داد. از دو تابلویی که درباره‌ی یک موضوع واحد آفریده است، تابلوی نخست آشکارا به شیوه تیسین است.

پوسن در یاد داشت هایی که احتمالاً برای تکمیل رساله‌ای در باب نقاشی از خود بر جای گذاشته، شیوه‌ی بزرگ کلاسیسیم را - که خود مدافع پیشتاز و بزرگ آن در رم گردید- مختصراً توضیح داده است.

پوسن نماینده‌ی سنتی نظری در هنر غرب است که سابقه‌اش به رنسانس آغازین باز می‌گردد و مدعی است که هر هنر خوب باید نتیجه‌ی قضاوت خوب باشد. هنر منضبط و منطقی پوسن، با نمایش پیچیدگی‌های هندسی منظره، در سبک به مراتب ملایمتر کلودلورن دستخوش تحول شده است. تابلوهای کلود بر خلاف تابلوهای پوسن، دوریک نیستند، پیکره‌های درون منظره‌ها یا هیچ حکایتی نمی‌گویند، به هیچ نکته‌ی اخلاقی اشارتی ندارد، و هیچ قهرمانی را نمی‌ستایند؛ گاه نظرمی‌آید که افزودنشان بهانه‌ای برای کاستن از فرو زندگی خو تابلو بوده است. زیرا کلود اساساً با یک موضوع سر و کار دارد و آن زیبایی آسمان پهناور و لبریز از نور زرین با مدادی یا شامگاهی به هنگام ره گشودن از لابه لای هوالی مه آلوده است و در کل تأکیدی دارد دیر جنبه‌ی درونخودی یا ذهنی طبیعت.

معماری و پیکرتراشی باروک هلند

فرانسه

معماری و پیکر تراشی: فرانسه در عرصه معماری با نگرشی متاثر از گزینش احتیاط آمیز، به باروک ایتالیا نزدیک شد. تمایل کلاسیک در نخستین مراحلش، در آثار فرانسوی مانسар آشکار شد. مثلاًض کافی نگاهی به جبهه اولئان شاتو دوبلو که در فاصله‌ی سال‌های 1625 تا 1638 ساخته شد بیاندازیم و به این واقعیت پی ببریم. در اینجا با وقار پالایش افته و بینش هوشیارانه‌ای مواجه می‌شویم که در آینده به عیارهای "باروک کلاسیک" فرانسوی تبدیل می‌شوند و در نقطه‌ی مقابل سبک‌های جسارت آمیز، پرهیجان و تخیل امیز باروک ایتالیا و سرزمین‌های دیگری قرار می‌گیرند. سازمان راست خطی و تمایل به طارحی بر حسب واحد‌های مکرر، معماری دوره‌ی رنسانس ایتالیا را به یاد دمی‌آورد. لیکن تاکید بر نقطه مرکزی که با استفاده از ستون‌بندی‌های نیمه مستدير، تغییر سطوح دیواره‌ها، و متمرکز ساختن تزیین‌کاری در پیرامون سر در ورودی میسر شده است، به طور کلی از ویژگی‌های تفکر معماری باروک به شمار می‌رود.

شكل گیری سبک کلاسیک فرانسوی با تاسیس آکادمی سلطنتی نقاشی و پیکر تراشی در 1648 شتاب بیشتری گرفت. پوسن رئیس این آکادمی بود و هدف لوئی چهاردهم و کولبر از تاسیس آن، سازمان دادن هنر و معماری در جهت منافع دولت بود. برای اینکه نشان‌ها و بناهای بزرگ تا حد قدرت پادشاه ارتقاء یابند و ذوق هنری مردم با نظارت آکادمی‌ها شکل ثابتی پیدا می‌کند از هیچ کوششی فرو گذار نمی‌شد. نخستین پروژه‌ای که لوئی چهاردهم جوان و کولبر پذیرفتند، بستان ضلع شرقی حیاط لوور بود؛ این ضلع را نسکو در سده‌ی شانزدهم نیمه تمام رها کرده بود. جبهه‌ی شرقی لوور، نتیجه‌ی همکاری میان کلود پرو، لوئی لوور، و سارل لوبرن است و نمونه‌ی بدنخانی از تلفیق عناصر کلاسیک فرانسوی و ایتالیایی بر اساس یک فرمول جدید و قطعی به شمار می‌ورد. تناسب‌ها و از عظمت پر شکوه

این بنات بازتابی از ذوق و سلیقه‌ی رسمی و جدید فرانسویان و نمادی از اعتبار و اقتدار نقشه‌ی متراکم در مرکز است.

ساختمان مجموعه‌ی لوور تازه آغاز شده بود که لوئی چهاردهم تصمیم گرفت در یکی از شکارگاههای سلطنتی به نام ورسای- چند کیلومتری پارس - کاخی عظیمی بر پا دارد.

سپاه بزرگی از معماران، تزیین کاران، پیکر تراشان، نقاشان، و معمارانِ فضای باز، به سرپرستی کلی یکی از شاگردان پیشین نیکولا پوسن به نام شارل لوبرن، مشاور هنری و رئیس آکادمی سلطنتی نقاشی و پیکر تراشی ، دست بکار شدند، تبدیل شکار گاه ساده‌ی سلطنتی به یک کاخ ، در دست اینان ، به بزرگترین پروژه‌ی ساختمان آن عصر مبدل شد.

این پروژه، که مقیاسی غول آسا داشت، مستلزم ساخته شدن کاخی بزرگ در برابر پارکی پهناور و ایجاد یک شهرک اقماری برای سکونت درباریان، کارمندان، دسته‌های نظامی و نگهبانان و خدمتکاران نیز بود.

این شهرک در شرق کاخ و در امتداد سه خیابان شعاعی که در ساختما نکاخ یا نقطه‌ی محورشان به هم می‌رسند واقع شده است. این کاخ عظیم، اگر در کنار پارک پهناوری که تقریباً چسبیده به آن است قرار نمی‌گرفت، به طرز تحمل نا پذیری غول آسا به نظر می‌رسید. تالار آیینه‌ها، که خود پرسپکتیو، غول آسایی دارد، در کنار چشم اندازی گسترده محور سه خط پارکی و از فراز تپه‌ها، چمنزارها، استخرها، و دریاچه‌هاییکه در افق به چشم می‌خورند، کوتاه و کوچک به نظر می‌آید. پارک ورسای که توسط آندره لوبرتر طراحی شد، نه فقط از لحاظ مقیاس بلکه از لحاظ معنوی نیز احتمالاً در ردیف یکی از بزرگترین کارهای هنری بشر قرار دارد. در اینجا یک جنگل بزرگ به یک پارک مبدل شده است.

کاخ ورسای به عنوان نمادی از حکومت و قدرت مطلق، قرینه یا سرآمدی ندارد. این کاخ در همان حال، با ماندگارترین اصطلاحات ان روزگار، این اعتقاد منطقی را برپایه‌ی فلسفه‌ی ریاضی "دکارت" بیان می‌کند که هر گونه شناخت یا دانشی باید انتظام یافته و هر علمی باید حاصل تحمیل عقل بر ماده باشد. طرح پرشکوه ورسای، مغروزانه، تسلط عقل آدمی بر آشفتگی‌های طبیعت را اعلام می‌دارد.

گفتگوی میان دو سبک کلاسیسیسم و باروک ایتالیایی در پیکر تراشی سده‌ی هفدهم فرانسه نیز بدون

پیروزی کلاسیسیسم به پایان می‌رسد. ویژگی‌های شدید دراماتیک و عاطفی آثار پیرپوژه

به هیچ وجه با ذوق و سلیقه‌ی دربار جور در نمی‌آمد.. پوژه با بهره‌گیری از رئالیسم جسمی و روانی،

نمونه‌ای از تلاش برای نمایاندن عذاب آنی و درد جسمانی را در براب ردید ما قرار می‌دهد. این کار با

سلیقه‌ی رسمی شاه و لوبرن مغایرت داشت، و پوژه به عنوان بزرگترین پیکر تراش سده‌ی هفدهم

فرانسه با آنکه مدت کوتاهی مورد توجه قرار گرفت، هیچگاه مقبول دربار واقع نشد.

سبک پیکره‌ها شدیداً از مطالعه‌ی دقیق پیکر تراشی هلنیستی توسط هنرمند، متاثر است؛ ترتیب قرار

گرفتن پیکره‌ها نیز از ترکیب بندهای آثار پوسن تقلید شده است؛ و اگر این ترکیب نیز کفایت نمی‌کرد،

اشاره‌ی نسبتاً ظریف و مصنوع این گروه به لونی چهاردهم به عنوان خدای آفتاد، حتماً موفقیتش در

دربار را تضمین می‌کرد سبک و نماد پردازی ژیرایردون، برای تجلیل از عظمت خاندان سلطنتی مطلوب

تشخیص داده شد.

باروک انگلستان

انگلستان

سالها پس از آنکه معماران پیرو سبک رنسانس در ایتالیا در مسیرهای جدید گام نهاده بودند، شیوه های گوتیک در ساختمان های انگلیسی (و ساختمان های فرانسوی) به حیات خود ادامه دادند. انگلیسی ها در طی سده های شانزدهم، حاضر شدند مختصر امتیازی به اندیشه ها و نظریه های معماری ایتالیایی بدهند و اندکی عقب نشینی خشک هندسی و متقارن پدیدار می گردید. ولی اصول حاکم بر اندیشه هی معماران ایتالیایی تا اوایل سده هی هفدهم، تمام و کمال، مورد پذیرش واقع نشده بود. انقلاب در شیوه های معماری ساختمانی انگلستان، اساساً کار یکنفر یعنی اینیگو جونز، معمار خصوصی جیمز اول و چارلز اول بود.

جونز سال های چندی از عمرش را در ایتالیا سپری کرد. او از کار میکلانژ به همان اندازه بیزار بود که کار پالادیو را می ستد. نتیجه هی کار جونز را می توان در بنای تالار ضیافت در وايتهال مشاهده کرد. فضای داخلی این تالار با نقاشی های روبنس تزئین شد، و این همکاری ثمر بخش یادآور ترکیب نقاشی پائولو وروننه با معماری پالادیو در ویلاهای شمال ایتالیا است. همیشه، آنچه در خط افق آسمانی لندن به چشم می خورد، گنبدهای پرشکوه کلیسا های سنت پول بوده است. این کلیسا را کریستوفر رن، نامدارترین معمار انگلستان ساخت. رن، ریاضی دان نابغه، و مهندسی ماهر و ورزیده بود که کارش آیزیک نیوتن را به ستایش ودادشت. او نخست در مقام استاد اختر شناسی به کار پرداخت و در جریان کارش علاقه ای تfenی به معماری نشان می داد. وقتی چارلز دوم از او خواست که نقشه های برالی بازسازی کلیسا های گوتیک قدیمی " سنت پول " تهیه کند، او به جای " پیروی از زمختی گوتیک طرح قدیمی " پیشنهاد کرد که می خواهد این ساختمان را با " پیروی از یک مدل خوب رومی " بازسازی کند. به فاصله چند

ماه، حادثه‌ی آتش سوزی لندن در 1666 که ساختمان قدیمی کلیسا‌ی سنت پول و بسیار یاز دیگر کلیسا‌های شهر را نابود کرد، فرصت لازم را برای رن فراهم آورد.

او نه فقط بنای کلیسا‌ی سنت پول بلکه چندین کلیسا‌ی دیگر را ساخت. رن یکی از آن هنرمندان پر استعداد دوره‌ی باروک بود، که سر سلسله‌ی ایشان را در وجود برنینی دیده‌ایم.

او شدیداً تحت تاثیر کارهای جونز بود، ولی او نیز در فرانسه به سیر و سیاحت پرداخت و به احتمال زیاد تحت تاثیر کاخ‌ها و ساختمانهای دولتی با شکوه و عظیمی قرا رگرفت که در دوران رقابت برای تهیه‌ی ساختمان لوور در داخل و حومه‌ی شهر پاریس ساخته می‌شدند.

مجسم کننده‌ی معماری باروک در ایتالیا را نیز مطالعه کرد، زیرا ویژگی‌های باروک پالادیویی، فرانسوی، و ایتالیایی در بنای سنت پول با یکدیگر هماهنگی یافته‌اند. این کلیسا، با توجه به بزرگیش، با سرعتی چشمگیر یعنی در اندک زمانی بیش از چهل سال ساخته شد و خود رن نیز در روز تکمیل و تحويل آن زنده بود.

شكل ساختمان، همراه با بالا رفتن اجزای آن ظریفتر و مشخص‌تر می‌شد، به طوری که شکل قطعی برجها تا سال 1700 تعیین نشده بود. ترکیب بندی پرشکوه خط افق، با دو برج پیش‌زمینه که همچون قرینه‌ای برای گنبد بزرگ در نظر گرفته شده‌اند، احتمالاً حاصل مطالعه‌ی طرح‌های مشابهی است که رن در کار معماران ایتالیایی برای مساله‌ی رابطه نما- گنبد در کلیسا‌ی سان پیتروی رم دیده بود.

شاید او تحت تاثیر راه حلی بوده است که بورومینی برای لاین مساله در کلیسا‌ی سان آنیزه در میدان ناونا پیدا کرده بود. بدون تردید، طبقات بالا و گلdstه‌های برجها به سبک بورومینی و طبقات پائین به سبک پالادیو ساخته شده‌اند، و سرسرها دو ستونه‌ی روی هم نیز کار پرو را در نمای لوور به یاد می‌آورند. شیوه‌ی التقاطی ماهرانه‌ای که رن در اینجا به کار بسته است، تمام عناصر بیگانه را در بنایی عظیم به وحدت رسانده است.

طرح‌های رن برای کلیسای شهر لندن، شاهکارهای نبوغ طراحی باروک به شمار می‌رond، کار و همواره دشوار بود، زیرا همیشه مجبور بود این کلیسا را در قطعه زمین‌هایی کوچک و بدقواره بگنجاند. رن مجموعه‌ای از طرح‌های گوناگون برای قواره‌های ناجور تهیه کرد. او در طراحی نمای خارجی کلیساها توجهش را بر برج‌ها یعنی تنها جزوی از ساختمان که آنرا از انبوه ساختمان‌های مجاور متمایز می‌گرداند متمرکز ساخته بود. خط افق آسمانی لندن به گونه‌ای که از روزگار رن بر جای ماند، با اینگونه برج‌ها سوراخ سوراخ شده بود. این برجها در ساختمانهای انگلستان و امریکی دوران استعماری نیز الگوی معماران قرا گرفتند.

باروک پیشرفته اروپا

سده‌ی هجدهم

بی‌تردید، تفاوت‌هایی میان دو دوره‌ی باروک و سده‌ی هجدهم وجود دارد که اگر چه شدید نیست ولی چنان است که هنگام صحبت از سده‌ی هجدهم، ویژگیهای متمایز کننده‌ای را در ذهن ما زنده می‌کند.

جهان سیاسی، شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. در این سده امپراتوری دریایی بریتانیا که بر سر قاره‌ی هند با فرانسه کشمکش دارد، به قدرت عظیمی مبدل می‌شود. در مقابل امپراتوری لرزان و فرسوده‌ی مقدس روم، دولت کوچمک ولی متجاوزگر پروس سر بر می‌اورد و در اندک مدتی بهیک قدرت مهم نظامی تبدیل می‌شود. از سوی خاور، قدرت بی‌چون و چرای روسیه نیمه آسیایی خود نمای می‌کند و در دوران حاکمیت پطر کبیر به چرخش کندش به سوی غرب شتاب تازه‌ای می‌دهد. اسپانیا غرق در انحطاط و فساد است، و ایتالیا سرزمین پاره‌پاره‌ای است که قدرت‌های بزرگ برآن چنگ اندخته‌اند.

قلمرو واقعی کلیسا‌ی جهانی سابق، به منطقه‌ی باریکی در ایتالیا محدود شده است که ایالات پاپی نامیده می‌شود؛ در سرزمین‌های دیگر، دولت بر انصاع مسلط است و کلیسا از پادشاه اطاعت می‌کند اندیشه‌های جدیدی انتشار می‌یابد که سرانجام به کلیسا و دولت خواهد تاخت، و آن اندیشه‌های دموکراتیک آزادی و برابری همه انسانها است. پادشاهان روش‌نگر، مردان برجسته‌ای چون ولتر را خواستار اصلاحات، جلوگیری از سوء استفاده‌ها، و محدود شدن اختیارات پادشاه، اشراف و روحانیان هستند، در دربار خویش می‌پذیرند. توسل به منطق و عقل سليم به عنوان علاج‌های واقعی بیماری‌های نوع بشر تشویق می‌شود و اندیشمندان ادعا می‌کنند که ترقی، قانون تکامل انسان و اجتماعات وی است.

در سده‌ی هجدهم اوضاع چنان است که گویی اروپا از نفس افتاده و به انتظار انقلاب‌های پر دامنه‌ی آتی نشسته است.

(قاره‌ی اروپا: روکوکو)

در پی مرگ لوئی چهاردهم تمام اروپائیان نفسی به راحتی کشیدند. دربار ورسای، ناگهان در برابر خوشی‌های که در اجتماع شهر پدید آمده بود به صورت متروک درآمد و هتل‌های پاریس به مراکز سبکی تبدیل شدند که روکوکو نامیده می‌شد و به عنوان واکنشی در برابر سبک لوئی چهاردهم پای به میدان نهاده بود.

جلال و شکوه پر تلئلو عصر جدید، همراه با دوران نیابت سلطنت در پی مرگ لوئی چهاردهم و سپس با آغاز سلطنت لوئی پانزدهم، با هماهنگی کاملی در هنر روکوکو بیان شده است. تالار روکوکو، محل اجتماعات پاریسیها است و پاریس، پایتخت اجتماعات اروپا درز سده‌ی هجدهم به شمار می‌رود. زنان ثروتمند، جاه طلب، وزیرک برای جلب نامدارترین، تیز هوش‌ترین و کامیاب ترین مردان به تالارهایشان با یکدیگر رقابت می‌کردند. از ظاهر زن پسند سبک روکوکو چنین می‌آید که آن روزگار زیر سیطره‌ی ذوق و پیشگامی اجتماعی زنان بوده است؛ و تا حدی زیاد، چنی نیز بود.

روکوکو در معماری، در نخستین سالهای سده‌ی هجدهم، سریعاً به یک سبک بین‌المللی تبدیل شد. حیثیت بی‌مالنند فرانسه، به این تحول شتاب بیشتری داد، و در سراسراروپای سده‌ی هفدهم نشانه‌هایی از یک حرکت عمومی به سوی یک شیوه‌ی بیان سبکتر، شادر، و تزیین یافته تر به چشم می‌خورد. یکی از مشخص‌ترین و شناخته شده‌ترین گونه‌های معماری روکوکو در آلمان جنوبی و اتریش یعنی ناحیه‌ای به ظهور رسید که طی سده‌ی هفدهم از لحاظ هنری به خواب رفته بود ولی در سده‌ی هجدهم صحنه‌ی بزرگ فعالیت‌های کلیسا سازان بود.

نقاشان فرانسه در سده‌ی هفدهم، محیطی خلاکی، (سالن یا تالار، تئاتر، و خلوتسرای زنان) برای روکوکو فراهم آورند و حالات احساسی و صمیمیت انسانی را در آن دمیدند. نقاشی که بیش از همه باروکوکو مربوط شود آنتوان واتو نام دارد. جانشینان واتو هیچگاه از لحاظ ذوق و ظرافت بروی نمی‌رسیدند. موضوعات آثار ایشان به عشق زیرکانه و موذیانه، هرزگی و شهوترانی و حقه‌بازی مربوط می‌شود. پس از مرگ نابهنه‌گام واتو، فرانسوابوشه پیرو وی و نقاش مadam دوپومپادور به مقام برتر در عرصه‌ی

نقاشی فرانسه دست یافت. حالت غیر رسمی سبک روکوکو پس از شکوه و جلال عصر لوئی چهاردهم، در چهره‌نگاری و صورت‌سازی آشکار می‌شود؛ در این عرصه، با آنکه موضوع تابلو یعنی صاحب چهره، جنبه‌ی یا قیافه‌ی همگانیش را به تماشاگر نشان می‌دهد ولی حالت یک صورتک ترکیبی است سرد و بی‌بیان را به آن نمی‌دهد. در آثارز یک نقاش جوان، مه همزمان با زوال تدریجی سبک روکوکو در دهه‌های ششم و هفتم سده‌ی هجدهم بر شهرتش افزوده می‌شود، احساس اصیل به احساس ساختگی مبدل شده است. ژان با نیست گروز، تحول ذوق هنری از روکوکو به کلاسی سیسم سده‌ی نوزدهم را بی‌کم و کاست در آثارش بیان کرده است. امروزه ما احساس می‌کنیم که حالات و حرکات پیکره‌های آثار گروز تا حدودی ساختگی و نامعتبرند؛ به بیان درست تر، این حالات و حرکات از گنجینه‌ی واژگان و زبان سنت آکادمیک برگرفته شده‌اند و در سراسر سده‌ی نوزدهم در نمایشنامه‌های ملودراماتیک بیش از پیش تکرار خواهند شد.

باروک پیشرفته انگلستان

انگلستان

با آغاز گسترش دامنه‌ی نفوذ انگلستان در قاره‌ی امریکا، به ویژه پس از بازگشت خاندان استورات به سلطنت، در نیمه‌ی دوم سده‌ی هفدهم نیاز به کاخ‌های زیبا و پرشکوه در املاک بزرگ نیز مطرح شد و خانه‌های روستایی انگلستان در سده‌ی هجدهم چه از لحاظ کمیت و چه از لحاظ کفیت طراحی، سرآمد معماری اروپا به شمار رفتند. باروک در دست گروه کوچکی از معماران پیوسته به سرکریستوفرن، مدت زمانی کوتاه برسپک پذیرفته شده‌ی پالادیو، غلبه‌ی می‌کند و چیره می‌شود. شناخته شده ترین عضو این گروه، جان ونبرو بود که کارش را به عنوان نویسنده‌ی تیز هوش و محبوب کمدم مردم پسند و طرح تئاتری برای اجرای آنها آغاز کرد. بدون تردید معماری وی به سوی معماری تئاتری با مقیاس بزرگ و اغراق‌آمیز کشیده می‌شود.

انگلستان در سده‌ی هفدهم هیچ نقاش قبل مقایسه با معمارانش در آن سده نداشت. کار درجه دوم نقاشان بومی، تحت الشعاع کار نقاشان نامدار بیگانه‌ای قرار می‌گرفت که به این سرزمین دعوت شده بودند: هولباین، که در روزگار هانتری هشتم به انگلستان آمده بود؛ روبنس و واندریک در دوران بازگشت سلطنت جیمز اول و چارلز اول آمدند؛ "پیتر لیلی" نقاش صورتساز هلندی که در دوران بازگشت خاندان استورات به این سرزمین آمد. این هنرمندان سبک‌های صورت‌سازی قابل بول خاندان سلطنتی و طبقه‌ی اشراف را پی‌ریزی کردند. در ربع دوم سده‌ی هیجدهم، یک سبک انگلیسی اصیل در نقاشی، همراه با کارهای ویلیام هوگارت پدید می‌آید. شیوه‌ی مطلوب هوگارت عبارت بود از ساختن یک رشته تابلو‌ها و گراوورهای روایتی، که یک شخصیت یا گروهی از شخصیت‌ها را در جریان برخورد با فلان شرارت اجتماعی، با ترتیبی متوالی مجسم می‌سازد. هوگارت معتقد بود که آنچه شاهکار مكتب نقاشی انگلیسی به شمار می‌رود نه شیوه‌ی خاص وی بلکه هنر چهره‌نگاری یا صورت‌سازی است. ثروت

و اقبال فراینده‌ی اشراف و بازرگانان انگلیسی در سده‌ی هجدهم، یعنی در نخستین روز‌های شکل گیری امپراتوری انگلیس، نه فقط به ایجاد تقاضا برای ساختمان‌های زیبا بلکه برای چهره‌های زیبای فردی نیز انجامید. سنت "وان‌دایک"، همچنان رونق داشت و یکبار دیگر، گروهی بزرگ از نقاشان به پیروی از آن روی آوردند ولی سرانجام تغییراتی در آن وارد کردند تا با ذوق انسان عصر جدید سازگار شود. تامس گینز بارو، که کارش را با منظره‌سازی آغاز کرد و همیشه منظره‌سازی را بتصویر سازی ترجیح می‌داد، در تابلوی بانو گرالهام شریف جوهر سبک اولیه‌ی وان داک را به نمایش می‌گذارد. این بانوی جوان که جامه‌ای سرخ و نقره‌ای، پر دوزی و زر دوزی شده به سبک شعله‌آسای روکوکو پوشیده، متکبرانه در کنار ستونی بزرگ و در برابریک پس زمینه‌ی حنایی تیره‌ی متمایل به قرمز به سبک ونیزی، ایستاده است. غور خاندانی و طبقاتی، از هر ذره‌ی وجودش می‌تراود. تابلوهای تمام قد طبیعی از این قبیل، برای تزئین راهروهای بزرگ و اشرافی انگلستان آفریده می‌شدند. ولی گینز بارو با کشیدن چهره‌ی خانم ریچارد برنیزلی‌شriden، نیت و هدف دیگری را دنبال می‌کرد. این تابلو تا اندازه‌ای کارهای پر نور و روشن رنگ و اتو را به یاد می‌آورد. گینز بارو می‌خواهد زیبایی طبیعی موضوع تابلو را در مقابل زیبایی دست نخورده‌ی مناظر طبیعی قرار دهد؛ نظریه‌ی رومانتیک زندگی و طبیعت، آن سان که در "عصر انتقالی حساسیت" دیدیم، تقریباً اض آفرینده‌ی انگلیسیان است. ریشه‌ی این نظریه در مفهوم طبیعی بودن است و در نقطه‌ی مقابل "ساختگی بودن" باروک و روکوکو- هیچ نباشد با ظاهر رسمی شان - قرار دارد.

سیر جاشوارنلدر، رقیب گینز بارو و رئیس آکادمی شاهی هنر از تاسیس آن در 1768، همچنان که از مطالعه‌ی کتاب "مباحثات" او می‌توان دریافت، از لحاظ نظری، بسیار به باروک آکادمیک نزدیک شده بود. در این کتاب، او به تشریح نظریه‌ای می‌پردازد که خوشبختانه خودش نیز غالباً در عمل از آنم منحرف شده است - یعنی طبیعتِ اعم، آن سان که نقاشان مکتب بولوینا، کاراتچی، و دیگران شبیه‌سازی کرده‌اند، همیشه از طبیعتِ اخص، آن سان که نقاشان هلندی به روی تابلو آورده‌اند، برتر

است. بالاین حال او نشان داد که می‌تواند چهره‌هایی درشت و راسخ چون چهره‌ی لرد هیثفیلد بیافرنید. رنلدر که به آفریدن چهره‌هایی فوق العاده رسمی بهشیوه‌ی واند دایک خو گرفته بود، وقتی می‌تواند به موضوعی چون این افسر ستبر و گلگون چهره‌ی انگلیسی و فرماندهی دژ جبل الطارق در جریان انقلاب امریکا روی آورد، ظاهراً احساس آرامش می‌کند. چهره‌ی صادق و سنجین، و عادی او به دنیایی متفاوت با چهره‌ی ولاتور، تعلق دارد. دنیای لرد هیثفیلد دنیای پیکارها، نبردها، جنگل‌ها، و انقلاباتی است که در این دوران فروپاشی رژیم کهن با هنر ساختگیش، در شرف تکوین است.

انقلاب صنعتی

دنیای نوین

انقلاب صنعتی که آرام از راه رسید، ولی سرنوشت سازترین انقلاب تاریخ بشر بود، سرآغاز عصر ماشین به شمار می‌رود. اگر بخوایم قرینه‌ای برای انقلاب صنعتی بیابیم باید هزاران سال در تاریخ تکامل اجتماعی بشر به عقب برگردیم و به پیدا شکاورزی برسیم. زیرا بشر در طی دو سده، که از لحظه زمانی بسیار کوتاه است، دنیای از ماشین‌های گوناگون آفریده است که جای کار بدنی را منی‌گیرند و بر قدرت بیکران مغز وی می‌افزایند و با چنان سرعتی باعث تغییر و تحول در شرایط زندگی می‌شوند که ما به سختی ممکن است بتوانیم خودمان را با آن شرایط سازگار کنیم. دانش بشر، که از سپیده‌دم عصر دیرینه سنگی آغاز شده بود، در روزگار ما به هنگامه‌ی ظهر خود رسیده است. تسلط بر طبیعت اکنون همگانی و پایدار شده است؛ علم معتبرترین سرچشممه‌ی شناخت طبیعت شده است، و کار بست آن در عرصه‌ی صنایع و فنون، قابلیت‌متمازیز کننده یا همت و هدف اجتماعات امروزی شده است.

همزبان با اوج گیری غلبه‌ی علم و فنون بر تصورات و نظرات کهنه درباره‌ی جهان مادی، انقلاب سیاسی نیز که در اواخر سده‌ی هجدهم آغاز شده بود با حکومت‌های مطلق کلیسا و شاهان در افتاد و هدفها و ارزش‌های نوینی دمکراتی، ناسیونالیسم، و عدالت اجتماعی را پی افکند. انقلابات بعدی، سازمان اقتصادی و اجتماعی مناطق وسیعی از جهان را دگرگون کردند و سرزمین‌هایی که از دوران رنسانس به بعد زیر سیطره‌ی استعماری اروپا رفته بودند با ندای شعار‌های انقلابی این قاره به پا خاستند و با آن از در مخالفت در آمدند. بدین ترتیب اروپائیان همزمان با تسخیر و استعمار سرزمین‌های غیر اروپائی، نا‌آگاهانه، نه فقط مبادله‌ی کالا بلکه مبادله‌ی اندیشه و فرهنگ را نیز آغاز کردند. در سده‌ی بیستم، بسیاری از امپراتوری‌های اروپا در هم ریختند و از عرصه‌ی تاریخ ناپدید شدند، و ملت‌های غیر اروپایی به عنوانه رقبای ایشان به پا خاستند. این روند از تمدن‌ها دور می‌شود. و

به سوی تمدنی جهانی سیر می کند و در همان حال ، ویژگی های اختصاصاً اروپایی که در دوران رنسانس شکل گرفتند خصلت متمایز کنندهی خویش را از دست می دهند. در تمام بخش های فرهنگ غربی، چهرهی انسان که در دوران رنسانس آفریده شده بود، تدریجاً آلوده و در پاره ای موارد محو می شود. در نظر امروزیان، آدمی از موضع فرمانفرمایی در دوران رنسانس به عنوان صاحب طبیعتی که خداوند برایش آفریده بود، به زیر آمده است. اکنون با آنکه سلطه‌ی آدمی بر طبیعت از هر زمان دیگری بیشتر و پر دامنه تر است، او را به یک اندازه در مقام ویرانگر و قربانی طبیعت و ارباب طبیعت می‌بینیم. در میان ملت های غربی، مخصوصاً در میان حجوانان، به ارزشها و نهاد های رسمی از هر سو حمله می شود.

تحولات انقلابی دنیای نوین در تمام جبهه‌ها- علمی و فنی- صنعتی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی.. در جهت روحیات مشخص کنندهی عصر ما حرکت می کنند، آمیخته‌ای از بیقراری و شیفتگی به ترقی و نوآوری، و تردید و آزمایش و ستیزه‌جویی پایان با قدرت . یقینیات کهن جای خود را به یقینیات نو، و اینهاغ نیز جای خود را به یقینیات نو تر می دهند. به ندرت می‌توان ارزش، نظام، نهاد، یا قاعده‌ای سنتی یافت که در دنیای نوین، بی رحمانه مورد تحلیل انتقادی قرار نگرفته باشد. در همان حال، کشف و اختراع، که همراه با سرعتی بیشتر به پیش می‌روند، آنچه را که روزگاری نا ممکن می نموده است ممکن و عملی ساخته‌اند، به قول آلفرد نورث وايتهد سخن بی معنی امروز، فردا ممکن است حقیقت از آب درآید. زوال درنگ ناپذیر اندیشه ها و امخور، کیفیتی آزمایشی و موقتی به زندگی می‌دهد و آشфтگی را جزء ثابت الگوهای همواره متغیر آن می گرداند. بنابراین جای تردیدی نیست که هنر در این دوره، پیامد و آمیزه‌ای از " جنبش‌های " ستسیزنده‌ای باشد که هر یک در صدد ثبت قدرت خویش است ، هریک ایده‌ئولوژی خاصی دارد، و هر یک تابع جابجایی در روند پرشتاب و حیرت آور تحولات سبک ها است. امروزه ما این جنبش‌ها را با عبارتی – ندرتاً دقیق - توصیف می‌کنیم که هدف‌شان تعیین مضمون ، شکل ، و نیت هنری آنها است: از جمله " رومانتیسیسم " ، " رئالیسم " ، "

امپرسیونیسم" و مانند آنها. در کلماتی از این دست، پندار یا یک نظریه نهفته است؛ بدون تردید، اصول و مسائل جنبش‌های مزبور، در روزگار خود، موضوع بحث‌های داغ و همگانی بودند و سرانجام از مرزهای سیاسی و ملی فراتر رفتند. به همین علت، در مورد سده‌ای که شاهد ساخته شدن تمدنی جهانی است، شایسته است گفته شود که هنر نوین با همه‌ی جنبش‌های سازنده‌اش، همانند علم و فن و صنعت و سیاست نوین، می‌خواهد بین‌المللی شود.

معماری رومانتی سیسم

دنیای نوین

در انگلستان یعنی زادگاه رومانتی سیسم، شورش علیه "قاعده مندی" معماری کلاسیک، زودتر از کشوری دیگر آغاز شد؛ در اوخر سده‌ی هفدهم، گونه‌ای اشتیاق به هنر چینی، مخصوصاً با غهای چینی، پدید آمد. ویلیام تمپل، منتقد انگلیسی آن روزگار، ضمن مقایسه‌ی باغ چینی با تقارن و همشکلی باع انگلیسی، زیبایی باع چینی را توصیف کرد که باعی است فاقد نظم و ترتیب در اجزایی که به آسانی برای همگان قابل رؤیت باشند، واژه‌ی چینی این اصطلاح را "گیرا یا حیرت‌انگیز در اثر زیبایی بی‌نظم یا غیر عادی" تعریف کرده‌اند. پس از گذشت مدت زمانی نزدیک به عمر یک نسل از مشاهدات و اظهار نظر ویلیام تمپل، باعهای چینی طراحی می‌شدند. در سده‌ی هجدهم باع انگلیسی، توجه تمام اروپائیان را به خود جلب کرد و طرح هندسی و با قاعده‌ی باعهایی چون باعهای ورسای، غیر طبیعی قلمداد شد. بدین ترتیب، در معماری، "طبیعی بودن" به جای با قاعده بودن، مورد توجه قرار گرفت و سبک‌هایی "طبیعی" چون گوتیک که هیچگاه از سرزمین انگلستان ریشه کن نشده بودند، رواج یافتند.

تضاد بین ویلای رسمی و باعهای غیر رسمی، ظاهرأ به یکباره احساس نشد؛ زیرا در نخستین سالهای سده‌ی هجدهم هنوز بر سر معنی "طبیعت" توافق حاصل نشده بود؛ ایا طبیعت به معنی کلاسیک کلمه، قاعده‌مندی تناسب‌ها بود یا به معنی جدیدتر، بی‌قاعده‌گی موجودات رشد یابنده با تمام توحش و تصادف‌هایشان بود؟ سرانجام، معلوم خواهد شد که تمام سبک‌های تاریخی، "طبیعی" اند زیرا در مسیر تاریخ، از غریزه‌ی هنری مردمی سر برآورده‌اند که نهاداً جزیی از طبیعت اند.

طراحان باغان انگلیسی، که در موقع مناسب، درختستان‌های خودرو، پل‌های کوچک روستایی، و جویبارهای پیچان را با المثنایی از معماری آن دوران تزئین می‌کردند، هیجان ناشی از تماشای گذشته های دور را در مردم زنده می‌کردند. گاهی یک باع تنها را به چهار یا پنج سبک تزئین می‌کردند.

در اواسط سده‌ی هجدهم، کشف دوباره‌ی هنر و معماری یونان، ذوق رومانتیک مآب اروپائیان را به مسیر تازه‌ای انداخت و موجب پیدایش سبکی شد که در نزد ما به سبک نئوکلاسی سیسم معروف است.

یک زمانیب نئوکلاسی سیسم را متضاد رومانتی سیسم می‌پنداشتند، ولی امروزه ما آن را فقط یکی از شیوه‌های متعدد در چار چوب آن جنبش کلی ولی متضاد "بی‌قاعدگی" سبک‌های رومانتیک همچون نئوگوتیک و چینی، می‌دانیم. همراه با ستاشی که نئوکلاسی سیسم از هنر یونانی به عمل می‌آورد. اشتیاق به هنر رومی نیز جان تازه‌ای گرفت؛ دو عبارت "افتخاری که یونان بود، و عظمتی که رم بود" چکیده‌ی تصویر شریف انسانهای آن روزی از جهان باستان را بیان می‌کرد.

ناسیونالیسم معاصر، بدین ترتیب، هنر مربوطه به گذشته‌ی تاریخی هر کشور را از نو ارزیابی کرد. در لندن، وقتی ساختمان پارلمان در سال 1836 سوخت، کمیسیون پارلمانی اعلام کرد که طرح‌های ساختمان جدید باید یا "گوتیک باشند یا الیزابتی". معماری نئوکلاسیک یا گوتیک بر فعالیت‌های ساختمانی اوایل سده‌های نوزدهم مسلط بود، ولی انواع سبک‌های بیگانه، با اجزای عاریتی از شرق که به طرز خیال‌النگیز با هم مخلوط شده بودند، مخصوصاً در مکان‌های تفریح، به ظهر رسیدند. در اواسط سده‌ی نوزدهم، رنسانس و باروک برگنجینه‌ی سبک‌ها افزوده شده بودند. فرانسه در دوران سلطنت ناپلئون سوم یا "امپراتور دوم"، بر وسعت متصروفات پهناورش در افريقا و آسيا افزوده بود و بازار گانانش اندرز میهن پرستانه‌ی فرانسوا گیزو، سیاستمدار و مورخ و نخست وزیر را که در نخستین سال هالی سلطنت لوئی فیلیپ به زبان آورده بود - ثروتمند شوید! - به گوش جان شنیدند و ثروتمند شدند. شکوه و عظمت اين دوره در ساختمان اپرای پاریس که در فاصله‌ی سال‌های 1861 و 1874 به دست شال‌گارنيه ساخته شد و نمایی فخیم و گیرا همچنین یک بانوی نوکیسه‌ی آراسته به جواهرات گرانقیمت دارد، به چشم می‌خورد؛ البته لازم به یاد آوری است که ساختمان مذبور اصولاً برای این ساخته شده بود که نمونه‌ای از یک بنای خوش جلوه و تماشایی شود. نمای اپرای پارس باید با نمای ساختمان لوور مقایسه شود، چون ظاهر در ساختنش تقلیدهایی از لوور به عمل آمده است. تفاوت بین

ذوق اشرافی و بورژوازی، به طرز برجسته‌ای نمایانده شده است. فضای های داخل اروپا از لحاظ داخل پلکان بزرگ و موج ، نقش و نگارهای ایتالیابی مآب، و جلال و جبروتی که از در و دیوار می‌بارد، تماماً باروک است. تا پیش از جنگ اول جهانی، تئاترها و اپرا خانه‌ها تقلید از طرح اپرای پاریس را مایه‌ی افتخار خویش می‌دانستند.

پیکر تراشی رومانتی سیسم

رومانتی سیسم در پیکر تراشی

در پیکر تراشی سده‌ی نوزدهم چندین سبک رومانتیک به چشم می‌خورد، ولی توالی و خصوصیات این سبک‌ها طبیعتاً به سبک‌های نقاشی نزدیکترند. کلاسی سیسم رومانتیک، ویژگی بارز کارهای آنتونیو کانوا است. تمثال - پیکره‌ی لمیده‌ی پولین بورگزه، همچونان نوس پیروز نشان می‌دهد که پیکر تراش با خصوصیات کلاسی سیسم آشنا بوده است. اگر دیده می‌شود که او تصویر موضوع کارش را زیر کانه در محدوده‌ی تقریباً ثابت تندیس کلاسی سیسم ترسیم می‌کند، حکایت از آن دارد که وی همچون یک بردۀ مطیع و وابسته اصول نظری سبک کلاسی سیسم نبوده است. در عین حال ، او با بصیرتی فوق العاده، چنان تصویر جسورانه‌ای از دلربایی گمراه کننده می‌کشد که از کلیت لازم برای تجسم الهه‌ی عشق به جای نمایش پیکر زنده او برخوردار بود. هوس انگیزی و ظرافت این پیکره‌ی مرمرین، روکوکوی آغازین را به یاد می‌آورد، چون در آن دوره بانوان بزرگ و محترم را غالباً همچون الاهگان نیمه برهنه شبیه‌سازی می‌کردند؛ واقع نمایی بسته وردا پولین بورگزه دلیل است بر اینکه کانوا به دنبال یک شبیه‌سازی فوق العاده برجسته‌ای می‌رفته است. این پیکر تراش علیرغم گیرایی روکوکوی ماندگار و جزئیات واقع نمایانه‌ی پیکره‌هایش، از لحاظ روش، سخت نئوکلاسیک است. کانوا که بزرگترین پیکر تراش عصر خویش به شمار می‌رفت، شهرتش پس از مرگ، لطمات سنگینی دیده است؛ منتقدان روزگار ما تا اندازه‌ای به احیاتی شهرت و اعتبار او کمک کرده‌اند، ولی او همچنان به عنوان سرشناس‌ترین پیکر تراش نئوکلاسیسیت، بخشی از بار انتقادهای منفی وارد براین سبک غالباً تصنی را بر دوش می‌کشد. جزئیات تزئینی کلاسیک باعث از نظر نهان ماندن خصوصیات ذاتاً باروک این گروه بندی - که شامل احجام پر، خطوط مضرس کناره‌ای، و خشنوت حرکت می‌باشد - نمی‌شود. اگر قرار بود به عنصر کلاسیک بیاندیشیم، می‌شد آنرا به " باروک بعد از کلاسیک آثار هلنیستی مانند کتیبه‌ی

عظیم پرگاموم نسبت داد. این سبک انفجار آمیز ، که در پیکر تراشی نیز به قدر کافی به نتیجه رسیده است، نقاشی رومانتیک را وسیله یا زمینه‌ی طبیعی خویش می‌یابد.

عاطفه‌ی توفانی و طبیعت سرکش، این مایه‌های شیفتگی کلاسیسیسم ، به سبکی سرشار از حرکت و رنگ نیاز دارند؛ و برای آنکه بتوانند رنگ و سبک را شدیداً در نظر تماساً گران مقاعد کننده جلوه گر سازند، به یک شبیه سازی تا سرحد امکان رئالیستی نیاز دارند. درنده‌خوبی جانوری را، که ذوق هنری سده‌ی نوزدهم با نمایش کامل آن در پیکره‌های آدمیان موافق نیست، رومانتی سیسم در پیکره‌های جانوران درنده توصیف می‌کند.

در واقع ، گرایش ناتورالیستی رومانتی سیسم است که لحظه به لحظه طالب شکلی رئالیستی می‌شود. خوشبختانه، پیکر تراشی سده‌ی نوزدهم، حدی برای رئالیسم کامل قائل شد که هنر پیکر تراش را از هنر سازندگان پیکره‌های مومی مجزا می‌ساخت؛ بدین ترتیب ، یک پیکر تراشیده شده ، چیزی است بیش از پیکره‌ی منجمد انسانی در چار چوب یک تابلو. پیکر تراشی در هر موردی که خیلی " زنده‌گونه" می‌شد قلمرو خود را به نقاشی، عکاسی، و بازیگری سده‌ی نوزدهم که به شیوه‌ای اختصاصی برای بیان گرایش زمانه به عنصر مریبی واقعی تکامل یافته بودند واگذاری می‌کرد. نمونه‌ای از رئالیسم رومانتیک، پیکری دارتانیان اثر گوستاو دوره است که قهرمان کتاب " سه تفنگدار" نوشه‌ی الکساندر دوما را نشان می‌دهد و در کنار بنای یاد بود الکساندر دوما نصب شده است. گوستاو دوره از تصویرگران و گراور سازان بی‌نهایت محبوب اواسط سده‌ی نوزدهم بود که گرایش به رئالیسم تصویری را از نقاشی به عرصه‌ی پیکر تراشی آورد و نتیجه‌ی کارش آن شد که در اینجا به چشم نمی‌خورد. دارتانیان دلاور، یک بازیگر رومانتیک جدید است و نقش رومانتیکی را برایش نوشه‌اند بازی می‌کند؛ او به هیچ وجه یک نجیب زاده‌ی متعلق به گارد سلطنتی مخالف کاردینال ریشلیو در نخستین ساله‌های سده‌ی هفدهم نیست. او چنان واقعی است که به اندازه‌ی ما فضا را اشغال می‌کند، ولی " واقعیت" او چیزی خرافانه نیست؛ او نتوانسته است فاصله ضروری برای پیکر را حفظ کند؛ او واقعی است و نیست. این نقص، وجه

مشترک هزاران پیکره‌ی رئالیستی تولید شده در اوایل سده‌ی هفدهم است. هنر رومانتیک نمی‌تواند گذشته را زنده کند و به یاد آورد، بلکه و فقط می‌تواند به چنین چیزی تظاهر کند. فقط در پایان سده‌ی نوزدهم، گونه‌ای از پیکر تراشی به ظهور می‌رسد که به بازیگری در لباس پشت می‌کند و جسارت گام نهادن در عرصه‌ی شکل‌های جدید را به خود راه می‌دهد.