

## به چیستی ها خوش آمدید.

<http://chistiha.com>

لینک گروه:

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

آدرس سایت:

[www.chistiha.com](http://www.chistiha.com)

لینک کانال:

[@TirdadPhilosophyChannel](https://www.instagram.com/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

### نقاشی رومانتی سیسم

#### رومانتی سیسم در نقاشی

نقاشی در سده‌ی نوزدهم، چون شدیداً از روحیه رومانتی سیسم متأثر بود، برای نوعی از بیان شخصی که می‌توان از ذهنیت رومانتیک زمانه انتظار داشت، ابزاری به مراتب حساستر از کار در می‌آید. فرانسیکو گویا نقاش مستقل بزرگ اسپانیایی در نقطه‌ی آغاز دوران جدید ایستاده است. "گویا" که هیچ مکتبی نداشت و خود را مدیون ولاکس، رامبراند، و "طبیعت" می‌دانست، از لحاظ مقام، یک گول غیر قابل طبقه‌بندی است. شیوه‌ی کارش از باروک ونیزی تیپولو و رئالیسم بس امپرسیونیستی خودش تا اکسپرسیونیسم متأخری که کج و معوج نمایی‌های تاریک و نیرومندش پیش درآمدی بر خشونت، رنج و کشمش‌های روانی هنر سده‌ی بیستم به شمار می‌رود، در نوسان بود. دامنه و تنوع کارش، از لحاظ موضوع و شکل، او را در جایی تعریف ناپذیر قرار می‌دهد. "گویا" شخصیت بزرگ دوره‌ی گذر

است و ضمن دگرگونی کردن سنت، زمان حال را نشان می‌دهد و آینده هنر تصویری را پیش بینی می‌کند. نقاشی پر عظمت اسپانیایی، ندرتاً احساساتی می‌شوند؛ و غالباً با صداقتی بی‌امان بر واقعیت ناگوار زندگی پای می‌فشارند. هنر گویا در این میانه استثنایی نیست. خوشدلی جاری در آثار متعلق به سبک اولیه گویا بزودی محو می‌شود. تجربه‌ی او در مقام نقاش کارلوس IV (چهارم)، که وی در دربار فاسدش به سر می‌برد، احتمالاً موجب تقویت رئالیسم غیر احساستی و خشک وی شده بود. "گویا" با آفریدن یک سلسله تابلو و گراور طنزآمیز در فاصله‌ی سال‌های 1794 و 1799 به نام کاپریس و با مجسم کردن هیولاها، و موجودات خارق‌العاده، زنان و مردان مسخ شده به نشانه‌ی نفرت از حماقت و نادانی، بر شدت انتقادهایش از خودخواهی و شرارت آدمیان افزود. لیکن مداخله ناپلئون بوناپارت در اسپانیا به سال 1808 و درگیری‌های بعدی در اثر این مداخله، موضوع تازه‌ای را برای هنرمند مطرح کرد، و آن نه حماقت و نادانی آدمیان بلکه وحشت‌ها و فجایع جنگ بود. گویا در نقاشی‌ها و گراورهایش بی‌آنکه تسلیم پیشداوری‌های ملی بشود و بی‌آنکه توجهی به عواطف تماشاگران داشته باشد، شرارت‌ها را که آدمیان بر یکدیگر روا می‌دارند، بدون توجه به مسایل و اشخاص درگیر، به نمایش گذاشت. او هنرمندی شدیداً آینده‌نگر به معنای امروزی کلمه است؛ پیکاسو در تابلوی گرنیکا- که خودش عنوان "درنده‌خویی و تاریکی" بدان داده است- یکبار دیگر این آینده‌نگری گویا را در برابر دیدگان ما زنده می‌کند و حقیقتی را که گفته بود با زبان صوری متفاوتی باز می‌گوید. تصور "گویا" از بی‌ارزشی زندگی انسان، از مرگ و رنجی که وی در جنگ می‌کشد، و زشتی در هم کوبیده‌شدن مقام آدمی، با تلخی تمام در یک سلسله گراور مسی به نام فجایع جنگ بیان شده است. اگر طبقه‌بندی گویا در یک رده‌ی خاص غیر ممکن باشد، ژاک لوئی داوید، در گذشته، دستخوش یک نوع طبقه بندی بسیار محدود شده است. این رهبر مکتب نقاشی فرانسویدر عصر انقلاب فرانسه و ناپلئون، با آنکه امروزه به طرز شایسته‌ای مورد ارزیابی مجدد قرار گرفته است، عموماً یک نقاش نئوکلاسیسیست معرفی می‌شد؛

از آنجا که نوکلاسی سیم فقط یکی از سبک‌های احیا کننده‌ی رومانتی سیسم بود، حقیقت آن است که هنر کلاسیک، سنتی طولانی در اروپا و فرانسه پیش از داوید داشت و آکادمی‌ها هستی خویش را بر این اصل استوار کرده بودند که هنر را می‌توان بر طبق قواعد آموخت. داوید در جریان انقلاب از ژاکوبنها و دوستِ روبسپیر افراطی بود، در کنوانسیون انقلابی که به اعدام پادشاه رای داد عضویت داشت، و رئیس کمیته‌ی آموزش و پرورش همگانی بود و برنامه‌های هنری جمهوری جدید را تنظیم و اجرا می‌کرد. داوید با تمام وفاداریش به تئوری کلاسیک، معلوم می‌شود که اصلاً کلاسی سیست نیست و شاگردان و پیروانش یا برنامه‌ی او را تماماً کنار می‌گذارند یا کلاسی سیسم را به شیوه‌ای تزئینی و خطی تبدیل می‌کنند، که ارزشش نه از ایده‌الیسم یا حقیقت گویی بلکه از خصوصیات صرفاً بعدی آن سرچشمه می‌گیرد. هدف اعلام شده داوید " به جهش در آوردن روح " آدمیان بود حال آنکه وی معتقد بود هنر باید " ه عرصه‌ی عقل تعلق داشته باشد و از عواطف و احساسات فراتر برود. " داوید اصرار داشت که شاگردانش موضوعات کارشان را از نوشته‌های پلو تارک- مؤلف باستانی کتاب " زندگانی یونانیان و رودمیان بزرگ " - و منابع اصلی موضوعات ثابت کلاسیک برگزینند. " بارون آنتوان ژان گرو " یکی از شاگردان داوید از آموزش‌های استادش دور شد. مقایسه‌ی ذتابلوی سوگند " هوراتیوسها " با " طاعونیان دریافا "، گسستن گرو از داوید را ثابت می‌کند. طاق‌نمای تابلوی داوید رومی و طاق‌نمای تابلوی گرو مراکشی است. گذشت زمان، محیط را دگرگون کرده و وسایل کارهنرمند نیز تغییر یافته‌اند تا با زمان حال جور در آیند. در اواخر سده‌ی نوزدهم، توجه به کجراهی ذهنی به پیدایش رشته جدید روان درمانی یا روانپزشکی می‌انجامد و بخشی از شیفتگی رومانتیک‌ها به هر چیز بی‌قاعده و طرد شده می‌شود. شاعر و هنرمند رومانتیک بیش از همه در جستجوی خصوصیات متعادل و هراس‌آور، و عواطفی چون ترس و ستایش از شگفتی ناشی از آن هستند.

## نقاشی رومانتی سیسم

### انگر و آکادمی

تاریخ نقاشی سده‌ی نوزدهم در شصت ساله‌ی اولش، غالباً بصورت پیکاری بین دلاکرای رنگ پرداز و انگر نقشه‌کش تفسیر شده است. در یک کارتون متعلق به اواسط سده‌ی نوزدهم، تضاد بین آندو به شکل نبرد سواره‌ی شوالیه‌هایی نشان داده شده است که در برابر انستیتوی فرانسه آغاز می‌شود. دلاکرا در سمت چپ، به جا نیزه قلم وانگر نیز یک مداد به دست گرفته است، و در این حال، پیکار دیرینه‌ی "پوسینستها" و "روبینستها" را زنده می‌کنند. این مشاجره، که به اواخر سده‌ی هفدهم مربوط می‌شد، مدافعان محافظه کار آکادمیم را که معتقد بودند طرح بر رنگ برتری دراد به مقابله با "روبینستها" واداشت که می‌گفتند رنگ در یک تابلو نه فقط از طراحی مهمتر است بلکه در مقایسه با خصوصیات روشنفرانه تر و محدود تر خط، گروه بزرگتری از مردم را به خود جلب می‌کند. ژان آگوست دو مینییک انگر پس از آنکه گرو و ژیروده از کارگاه داوید رفتند تا کارگاههای خصوصی خودشان را دایر کنند، به کارگاه داوید آمد. انگر که غالباً به عنوان نقاش رنگ ناشناس انتقاد شده است، عملاً حس رنگ شناسی بسیار عالی و تیزی اشته. البته درست است که او برخلاف دلاکرا اصولاً نقاشیهایش را روی رنگش ارزیابی نمی‌کرد، بلکه همانطور که آکادمی توصیه کرده بود کاری پیش از پر کردن داخل طراحیهایش با رنگ برای تاکید انجام می‌داد. انگر در بهترین نقاشیهایش چنان تناسب های زیبا پسندانه و ظریفی میانم رنگ و پرده رنگ ایجاد می‌کند که از آنها آثاری فراموش نشدنی پدید آورد. انگر با آنکه همواره آرزو می‌کردنقاش موضوعات تاریخی به معنای آکادمیک شود، هیچگاه د آفریدن تابلوهای چند پیکره‌ای موفق نبود. وقتی تابلوی تک پیکره و تک چهره نقاشی کند بهترین کار را انجام می‌دهد، و در مقام نقاش چهره ساز، باید او را میان بزرگترین استادان – و یکی از آخرین – هنرمندان رشته‌ای دانست که دورین بر سراسر قلمروش مسلط شد.

در دوران زندگی انگر و دلاکروا جریان الی هنر نوین به دو شاخه تقسیم می شد: یکی آکادمی، دیگری کسانی که در برابر اقتدار آکادمی طغیان کرده بودند. البته مشاجرات مربوط به سبک، مدت‌ها پیش، با مشاجرات بین پوسینستها و روبنیستها در آکادمیروزگار حاکمیت لوئی XIV (چهاردهم) آغاز شده بود؛ ولی همواره در چارچوب آکادمی باقی مانده بود، و به مشاجره‌ی عمومی یا کشکش علنی در برابر آکادمی تبدیل نشده بود. انگر، که در نخستین سالهای فعالیتش سر به شورش برداشته بود با آکادمی و تمام مظاهرش دمساز شد؛ دلاکروا قهرمان یاغیان و " مترقیان " بود. در این دوره، طرفداری از هر گروه، در زندگی بعدی شخص مؤثر می‌افتاد. برای مکتب منظره‌سازی انگلیسی، که تاثیری بسیار گسترده در جنبش رومانیتیک داشت، هیچ پیش‌درآمدی بهتر از آثار این شاعران وجود ندارد. شیقتگی رومانیتیک‌ها به موضوع مرگ در آثار شاعران و نقاشانی دیده می‌شود که قهرمانان دل‌تنگی‌آورشان در کلیساها و ویرانه‌های تاریخی می‌ایستند و به مرگ می‌اندیشند، در ستاش مرگ قلم‌فرسایی می‌کنند و آرزوی وصالش را دارند.

در فرانسه، برجسته‌ترین نقاش منظره‌ساز پیش از امپراسیونیست‌ها " ژان باتیست کامیل کورو " است. او دو سبک دارد که با یکدیگر متفاوتند؛ یکی کیفیت عالی، دیگری شیوه‌ای خوشایند " سالن " با هدف جلب توده‌ی مردم. کانستبل و کورو، هر دو در مسیر امپراسیونیست‌ها گام بر می‌دارند، ولی هر یک در راهی متفاوت؛ کانستبل در راه رنگ درخشان پر طراوت و ضربات تقسیم شده‌ی قلمش؛ و کورو در راه علاقه‌اش به شبیه‌سازی از نور، آب و هوا، و فضا با استفاده از پرده رنگ. سبک دوم کورو، تلاشی نسبتاً شیوه‌گزینه‌انه در هوای پیش از طلوع یا غروب آفتاب با پرده رنگ‌های دودی و خاکستری- سبز است که به گونه‌ای مبهم و بی‌ساختار در فضای جنگل‌ها شناورند. کورو در این گونه ترکیب بندی، که به نظر می‌رسد از تلقین فضا در گستره‌ی بی‌پایان پرده‌رنگ‌های خاکستری به جای استفاده از رنگ خوشنود بود، خودش را تکرار یا از نو زنده می‌کرد.

کورو در جریان نقاشی، ارتباط فشرده‌ای با "مکتب باز بیزون" داشت؛ اعضای این مکتب، گروهی از نقاشان منظره‌ساز و پیکره‌ساز بودند که در دهکده‌ی باز بیزون نزدیک جنگل فونتنبلو اقامت گزیده بود. ژان فرانسوا میله عضو اصلی این گروه بود. طرح آرام نقاشی‌های میله برای فقرا قائل می‌شد او را هم‌نوایی با گونه‌ای از سوسیالیسم که آن روزها در اروپا رواج داشت، وا می‌دارد. این نظراکه عملاً بازتاب متأخری از اشراق رومانتیک‌ها است، هنرمندانی چون وورد زورث باور داشتند، و در ساده‌ترین زندگی‌ها نیز نشانه‌هایی از اشرافیت می‌دیدند. منظره‌های عینی و دقیقاً ژالیستی دیگر نقاشان مکتب بار بیزون مانند تئو دور روسو، شارل دوبینی، و نارسیس ویرژیل دیاز دل‌اپینتا، امپراسیونیست‌ها و پست امپراسیونیست‌ها را قویاً تحت تاثیر خویش قرار دادند.

## سبک رئالیسم

### رئالیسم و امپرسیونیسم

در پاریس، پیشرفت شتابان تمدن صنعتی به ناآرامی‌های حاد سیاسی و اجتماعی انجامیده بود. در یکی از کارگاه‌های هنری پاریس، اونوره دومیه، گراوورساز و نقاش و کاریکاتور ساز نامدار، از نزدیک با این جوش و خروش اجتماعی تماس داشت. او در بیش از 4000 کراوور که تهیه کرد، تیز بینی اش را همراه با هواداری از انسانها، به طرز درخشانی به نمایش گذاشت. تندی انتقادهای سیاسی او غالباً حکومت را بر ضدش بر می‌انگیخت. با آنکه دومیه، در دوران زندگی اصولاً گراوورساز شناخته می‌شد نقاشی قدرتمند نیز بود و پس از 1848 در این عرصه نیز شهرت یافت.

این برگزینی، که معاصران دومیه در عرصه‌ی ادبیات نیز بدان دست می‌زدند- نویسندگانس چون هوگو، بالزاک، ودیکنز، یا تورگنیف و داستایفسکی- ما را به مرز ناتورالیسم و تجسم استثنایی جنبه‌هایی از زندگی نوین به بهای از دست دادن موضوعاتی که صرفاً از داستان، تاریخ، یا تخیل برگرفته شده‌اند، می‌سازند.

### سبک امپرسیونیسم

گوستاو کور به می‌گوید: " هدفم این بوده است که بتوانم رسوم، اندیشه‌ها، و ظواهر را آنچنان که به چشم می‌بینیم شیه‌سازی کنیم." به اعتقاد وی " هنر نقاشی فقط می‌تواند شامل شبیه سازی از اشیای مریبی و ملموس برای شخص نقاش باشد... " نقاش باید " قوای ذهنی اش را برای شناخت اشیاء و اندیشه‌هی روزگار خویش بکار گیر... ". سخنان کور به حاوی اندکی خشونت در برخورد با سلیقه‌ی مردم و هیئت‌های داوران هنر شناس است. کوربه که آثارش از سوی هیات داوران رد شده بود، نگارخانه‌ی مخصوصی در بیرون از نمایشگاه تشکیل داد و آنرا غرفه‌ی " رئالیسم " نامید. تشکسل غرفه‌ی

کوره و سخنرانی‌های وی در آنجا به صدور بیانیه‌های مقدماتی یک نهضت جدید انجامید، هر چند خود وی معتقد بود که بانی هیچ مکتبی نیست و به هیچ مکتبی تعلق ندارد، ولی همچنانکه از نام غرفه‌ی کوره برمی‌آید، او این لقب را به عنوان صفت هنر خویش می‌پذیرفت.

بیشتر امپرسیونیست‌ها در نخستین سال‌های فعالیتشان به او پیوسته و با او نمایشگاه مشترک تشکی داده بودند؛ ولی کوره نتوانست متوجه پیدایش و حرکت سبک تازه‌ای که در آثار ایشان شکل می‌گرفت بشود. تقریباً در لحظه‌ای که رئالیست‌ها موضوع رمانتیک را کنار می‌گذارند تا آنچه را در پیرامون خویش می‌بینند شبیه‌سازی کنند، "مانه" و امپرسیونیست‌ها گویا این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا آنچه که ما می‌بینیم به این که چگونه آن را می‌بینیم بستگی ندارد؟ به یک معنی، امپرسیونیسم ناتورالیستی، ادامه‌ی شیفتگی رمانتیک‌ها به خود هنر مند است، با این استثناء که وی این بار با حواس صرفاً بصریش بیشتر مشورت می‌کند تا ادراکات و تخیلاتش. دنیای خارج از این حواس، دیگر دارای نظم معینی از احجام در فضا نیست.

گرچه اصطلاحات امپرسیونیسم را تخت در سال 1874 روزنامه نگاری به کار برد که یکی از منظره‌های مونه به نام "امپرسیون [احساس شخصی] - طلوع خورشید" را به ریشخند گرفته بود، مشاجره‌ی تلخی که مدت بیست سال بر سر ارزش‌ها و شایستگی‌ها امپرسیونیسم ادامه‌خ یافت یازده سال پیش در 1863، به هنگام تشکیل "سالن مردودین" آغاز شده بود. آنچه نه منتقدان توجهش شدند نه عامه‌ی مردم، روش جدید ماه برای نمایش در آوردن پیکره‌ها یش بود. نور او از نوع نور عکاس یاست. اما به شیوه‌ای بدیع، با تابشی تند و قوی، مستقیماً بر پیکره‌ها روشنی می‌ده تا گونه‌ای روشنایی مشابه روشنایی لامپ فلاش که در عکس‌های روزنامه‌های غروب دیده می‌شود ایجاد کند. یکی از نتایج فرعی اسلوب جدید، بیطرف یا غیر شخصی شدن هنرمند است. هنرمند که صادقانه در برابر موضوع کارش بی تفاوت است. جز در موردی که موضوع، فرصتی برایش فراهم آورد تا احساس بعدی نور را از

نو سازمان دهد، نقاشی‌هایی می‌آفریند که در آنها کوچکترین اثری از دخالت احساسات خودش به چشم نمی‌خورد.

امپرسیونیست‌ها می‌کوشیدند تصور شکل‌ها را در میان دریای از نور و هوا به بیننده القا کنند. این کار مستلزم مطالعه‌ی عمیق نور در مقام منبع احساس رنگ توسط ما بود، و این حقیقت مهمی را اعیان ساخت که رنگ موضعی - رنگ واقعی هر شیء- غالباً در اثر نوع نوری که آنرا احاطه کرده، در اثر بازتاب‌های نور از اشیای دیگر، و تاثیر رنگ‌های مجاور تغییر می‌یابد. در اواخر سده‌ی نوزدهم، هنرمندان از لحاظ تاکید بر واقعیت اصیل احساس در روند ادراک طبیعت یا جهان، تنها نیستند.

## سبک پست امپرسیونیسم

### پست امپرسیونیسم

تا سال 1886 بیشتر منتقدان و گروه بزرگی از مردم، امپرسیونیست‌ها را به عنوان نقاشانی جدی پذیرفته بودند. ولی درست در زمانی که دیگر پرده‌های تمرینی و رنگانگ ایشان در شبیه‌سازی از زندگی آن روزگار خام و ناتمام به نظر نمی‌رسیدند، خود امپرسیونیست‌ها و گروهی از پیروانشان احساس کردند که سیار از عناصر سنتی در جریان‌تلاش برای رسیدن به احساس لحظه‌ای نور و رنگ نادیده گرفته می‌شوند. بررسی اصولی تر خواص فضای سه بعدی؛ امکانات و خصوصیات بیانی، خط الگو، رنگ؛ و ماهین نمادین و تمثیلی موضوع را مخصوصاً چهار نقاش عهده‌دار شدند؛ سورا، سزان، وان گوگ، و گوگن. چون هنر اینان به طرز چشمگیری از امپرسیونیسم اولیه فاصله گرفته بود، هر چند تک تک ایشان در آغاز کار روش‌های امپرسیونیستی را پذیرفته بودند و هیچگاه استفاده از مجموعه رنگ‌های نو و درخشان‌تر را نفی نکرده بودند، لقب پست-امپرسیونیست به ایشان داده شد. این طبقه بندی صرفاً به موضوع تاریخی ایشان در نقاشی سده‌ی نوزدهم فرانسه اشاره دارد. برای درک کامل، هنر سده‌ی بیستم، شناخت درست و بنیادین سبک‌ها و دستاوردهای فردی پست-امپرسیونیست‌ها ضروری است.

ژرژسورا شیوه‌ای از نقاشی با نقطه‌های ریز در مجاورت یکریگر ابداع کرده بود که بر تئوریه‌های رنگ شناسانه‌ی دلاکروا و دانشمندان رنگ شناسی همچون هلمر صوتس و شورول استوار بود. سورا این شیوه را دیویزیونیم یا تجزیه‌کاری می‌نامید، و غالباً با شیوه‌ی پوانتیلیسم یا نقطه‌چین‌کاری رنگ اشتباه گرفته می‌شد. در شیوه‌ی اخیر نقطه‌های رنگ با نقشه‌ای معین بر زمینه‌ای سفید که تا حدودی نیز از لابه‌لای نقطه‌ها دیده می‌شود و از لحاظ بصری نقشی ایفا می‌کند، تویع می‌گردند. این روش بسیار دشوار و همانند روش خود انگلیخته و پرحال امپرسیونیستی، منضبط و طاقت فرسا بود. سورا به سازماندهی احساس‌های بیواسطه‌ی رنگ توسط خودش به اندازه‌ی سازماندهی درست و اصولی آنها و رسیدن به

نوع جدیدی از نظم تصویری، توجه و علاقه ندارد. شالوده‌ی هنر پل‌سزان، شیوه جدیدی وی در مطالعه‌ی طبیعت است. البته این سخن را می‌توان در توصیف تمام منظره‌سازان سده‌ی نوزدهم از کانستیل به بعد گفت، ولی تصور هر هنرمند از آنچه هست با تصور دیگران فرق دارد. هدف سزان، شبیه‌سازی صادقانه و وفادارانه‌ی شکل ظاهر، مخصوصاً «صداقت عکاسانه یا حتی "حقیقت" مورد نظر امپرسیونیسم نیست. بلکه او در ورای صحنه‌های ناپایدار واگذاری رنگی که چشم جذب می‌کند به دنبال ساختاری پایدار می‌گردد. اگر تمامی آنچه که ما می‌بینیم رنگ باشد، در یان صورت رنگ باید هدف‌های ساختاری پرسپکتیو قدیمی و نور و سایه‌ی قدیمی را عملی سازد. رنگ به تنهایی باید ایجاد فاصله، ژرفا، شکل و حجم کند. پس از آنکه پیوستگی قدیمی رنگها از دست رفت، سزان برای پیدا کردن پیوستگی تازه‌ای دست بکار می‌شود. روش سزان استفاده از نیروی بیکران تمرکز بصری خویش برای مشاهده‌ی موضوع غالب و دنبال کردن مشاهده‌ی جزئی در طی چندین روز و ماه و حتی چندین سال است. طبیعت بی‌جان موضوع مطلوبی برای آزمایش‌های سزان بود، چون هنرمند تعداد اندکی از اشیاء را می‌تواند برای آغاز حرکتش کنار هم بچیند. این امتیاز را به هنرمند نمی‌دهد.

برخلاف سورا و سزان که به طریق مختلف و تقریباً به روش علمی در صد یافتن قواعد جدیدی برای نظم دادن به تجربه و ادراک رنگ بودند، "وینسنت وان گوگ"، بی‌پروایانه و خودسرانه، به هنگام مواجهه با طبیعت، از رنگ جدید برای بیان عواطف خویش بهره می‌گیرد. او با روی آوردن به نقاشی و فراگیری اسلوب کار امپرسیونیستی بود که وسیله‌ای برای انتقال ادراکاتش از دنیای آفتاب گرفته‌ی بسیاری از منظره‌هایش که با رنگ مطلوب خود یعنی زرد شبیه‌سازی می‌کرد، به دست آورد. وان گوگ می‌گوید: "من به جای شبیه‌سازی موبه مو از آنچه در برابر چشمانم می‌بینیم، رنگ را آزادانه بکار می‌برم تا منظورم را با قدرت هر چه تمام تر بیان کنم...."

"پول‌گوگن" نیز رنگ را با ترکیبات تازه و غیر منتظره بکار می‌برد ولی هنرش با هنر وان گوگ تفاوت بسیار دارد، شاید این هنر به همان اندازه در عذاب بوده باشد، ولی از لحاظ ترکیب عناصر نایاب و بیگانه، از آن فرهیخته‌تر است و دامنه‌ی کاربرد تزئینی اش بیشتر است. هنر گوگن را می‌توان به صورت مخلوطی از عناصر شرقی و غربی، و کار مایه‌های مشترک میان استادان بزرگ رنسانس اروپا دانست که به شیوه‌ای مبتنی بر مطالعه‌ی هنرهای کهنتر و فرهنگ‌های غیر اروپایی توسط وی شکل گرفته و نمایانده شده است. هنرمندان سده‌ی بیستم، الهامات هنری خویش را از ژاپن، جزایر اقیانوس آرام، و بخش بزرگی از دنیای غیر اروپایی خواهند گرفت. نارضایی از تمدن، آگاهی نگران‌کننده از فشارهایی که این تمدن بر روان ما تحمیل می‌کند، و درک ابتدال و تحقیری که می‌تواند باخود همراه داشته باشد، رنگ خود را بر روحیه‌ی هنرمند در اواخر سده‌ی نوزدهم و سالهای پیش از جنگ اول جهانی می‌زند. انتقاد بدبینانه از تمدن نوین شهری، در آثار هنرمندان خارج از فرانسه ادامه یابد. در اواسط سده‌ی نوزدهم، نقاش موضوع و ماده‌ی مطلوب رومانتی‌سیسم را با صحنه‌های از زندگی همگانی انسان نوین جایگزین می‌کرد.

## رودن: از امپرسیونیسم تا اکسپرسیونیسم

پیکر تراشی، مانند نقاشی، با به عاریت گرفتن سبک های تاریخی و زیر و رو کردن گونه‌ای از رئالیسم صحنه‌ای که در پیکره‌ی " دارتانیان " اثر " دوره " دیده می‌شود، وارد سده‌ی نوزدهم شده بود. باز گرداندن عظمت سنتی پیکر تراشی به آن و تبدیلیش به یک وسیله‌ی فوق‌العاده‌ی نیرومند بیانی، مستلزم وجود چنین هنرمندی چون اوگوست رودن بود. اصولاً کاری که رودن برای پیکر تراشی کرد را به دلیل سه بعدی بودنش می‌ستود، از تبدیل آن به سرچشمه‌ی چهره‌های مومی مناسب عکس یا صحنه آرایبی خود داری کرد. بلکه در عوض، خواص ویژه‌ی آن را در عرصه‌ی ماده‌ی کار و شکل از نو مورد مطالعه قرار داد، و از روی آثار میکلائژ به امکانات بی نظیرش برای بیان به کمک قیافه و حالت بدن پی‌برد. زیبایی شناسی رودن در مقام هنرمند معاصر امپرسیونیست‌ها بر پذیرش مشابه دنیای ظواهری استوار بود که به کمک نور بر پرده یا صفحه ظاهر می‌شدند. رودن، مدل ساز مواد نرم و برکنار از حکاکی بر بر ماده‌ی سخت، سطوح کارش را با انگشتانی حساس در برابر ظریفترین نوسانات یا ناهمواریها تکمیل می‌کرد و حرکت گریزپای زندگی را همچنان که در زیر تابش نور دگرگون می‌شود، صید می‌کرد. لامسه‌ی او همانند ضربه‌ی استادانه‌ی قلم امپرسیونیست هاست. ولی با آنکه اسلوب کار و شکل کار رودن وی را در راستای امپرسیونیسم قرار می‌دهد، موضوعاتش در زیر پرده‌ی رومانیتیک بودند و رئالیسمش قویاً به اکسپرسیونیسم تمایل داشت، چون او به دنبال شکل‌های تازه می‌گشت تا کار مایه‌ها یا موضوعات رومانیتیکش را در قالب آنها بریزد. او بدون بازگشت به گنجینه‌ی سبک‌های تاریخی، از بطن تمرین‌هایش در عرصه‌ی " رئالیسم امپرسیو نیستی "، شکل‌های مناسب و نیرومندی برای موضوعاتش پیدا کرد. یک نمونه‌ی با شکوه، گروه پیکره‌ی شهروندان هفت شهروند پیشاهنگ کاله که به تعریف انگلیسها در آمده بود جان خود را برای حفظ جان تمام همشهریان خود فدا کردند. هر یک از این پیکره‌ها به تنهایی نمونه‌ی ای از یاس متقاعد کننده، تسلیم و رضا، با مبارزه طلبی صرف است.

جلوه‌های روانی، که نتیجه‌ی سازماندهی فنی کار هستند، به کمک حرکت چند سطح ساده که سطوح ناهموارشان نور را می‌گیرد و می‌پراکند، نشان داده شده‌اند. گرچه این گروه در حال حرکت است، به دشواری می‌توان پذیرفت که رودن این گروه را به صورت یک واحد در نظر خود مجسم کرده باشد؛ به بیان درست‌تر، او پیکره‌های جدا از هم را تک تک به تصور آورد و ساخت و سپس کمکم جابه‌جایشان کرد تا در نقطه‌ای، فاصله‌ها و نسبت‌های مکانی آنها به یکدیگر را مناسب و کافی دانست. تسلط استادانه‌ی رودن بر حرکت نمایشی، که از شکلک‌های گویای "شهروندان" می‌تراود، در گروه پیکره‌ای دیگر با موضوعی بسیار متفاوت به نام "بوسه"، مرمر، بزرگتر از اندازه‌ی طبیعی، موزه‌ی رودن، به نمایش گذاشته می‌شود. گروه پیکره‌ی "بوسه" که قرار بود فقط یکی از چند گروه پیکره‌ی تشکیل دهنده‌ی "دروازه‌های جهنم" باشد- و هیچگاه تکمیل نشد- تلاشی ظریف، هرچند صریح، در نمایش تمنای سوزان و پاسخ ناشیانه‌ی خجالت‌آمیز است؛ حالت‌های هر دو پیکره، مو به مو با تصور شاعرانه‌ی هنرمند از این حادثه تناسب دارند. هدف از آفریدن این گروه پیکره، بازنمایی عشق شورانگیز مجذوب در خود و دارای ریشه‌ی مادی بود. هنرمند احتمالاً خاطرهای از وسوسه‌ی "آدم و حوا" اثر میکلائژ را که یکی از شاهکارهای سقف "نمازخانه‌ی سیستین" به شمار می‌رود در ذهن داشته است، از دیدن آن همه پیکره‌های ناتمام در زمره‌ی کارهای این استاد بزرگ حیرت زده می‌شود و پیکره‌ها نیمه‌کاره رها شده و پیوسته به تخته سنگ را - مانند همین کار خودش - می‌ستود. پیکره‌های عاشق و معشوق چنان ظریف از کار درآمده‌اند که تماشایشان ظرافت و لطافت سطح و بافت اندام زنده را به یاد می‌آورد. در اینجا به شیوه نرم و دودآسای

"کوردجو" اشاره می‌کنیم که هر گونه‌ی زمختی و خشکی را از میان می‌برد و در این پیکره با سنگ سرسختی که پیکره‌ها از دلش سر بر آورده‌اند، تناقض دارد.

نا تمامی پیکره، در نزد رودن، هم هدف می‌شود هم وسیله، بیشتر طرح‌های او ناتمام باقی می‌مانند، یا عملاً نیمه‌کاره رها شدند. پیکر تراشی نوین با مشاهده ارزش هنری و بیانی این شیوه‌گزینی، آن را از

رودن به عاریت گرفته است. پیکره‌ی "بالزاک" اثر رودن، این روش را به موفقیت‌آمیزترین وجه نشان می‌دهد. علائم چهره بالزاک حکاکی نشده‌اند بلکه فقط سطوح تلفیقی گنگی هستند که روشنی و تاریکی را به واسطه‌ی گودیها و برجستگی‌های خود خال خال نشان می‌دهند، و جلوه‌ای همچون یک پیش‌طرح به آن می‌بخشید. خطوط کنار نما در هم ادغام و ناپدید می‌شوند. روش‌های امپرسیونیستی رودن، به کمک تاکید و تصرف‌های جسارت‌آمیز او، به نتیجه‌ای شدیداً اکسپرسیونیستی می‌انجامد. حرکت شخصِ رودن از امپرسیونیسم، گذاری تاریخی بود. هنر پیکر تراشی در دوران حیات رودن، بر پایه‌ی محکمی قرار گرفت که رودن پی‌افکند بود.

## معماری رئالیسم

### رئالیسم در معماری

به موازات رئالیسم تصویری، تحول دروانسازی در معماری بین‌المللی رخ داد که می‌توان عنوان رئالیستی- یا حتی منطقی، عملی، یا کارکردی- به آن داد. چون معمار سده‌ی نوزدهم، تدریجاً از طرح‌های عاطفی و رومانتیک بر جای مانده از گذشته‌ی تاریخی دست می‌شوید و به بیان صادقانه‌ی هدف ساختمان خویش روی می‌آورد. از سده‌ی هجدهم به بعد، بناهای همگانی، از جمله کارخانه‌ها، انبارها، و حوضچه‌های کشتی‌سازی، غالباً ساده و بدون تزئینات تاریخی، و گاه از ماده‌ی جدید و سهل‌الوصول چدن ساخته شده بودند. آهن در کنار دیگر مصالح و مواد بدست آمده در پی انقلاب صنعتی، پیشرفت‌های مهندسی در ساختن بناهای بزرگتر، محکمتر، و مقاومتر در برابر آتش را میسر گردانید. قدرت کششی آهن، اجرای طرح‌های جدید برای ایجاد فضاهای سربسته‌ی بزرگ یا دهانه را ممکن ساخت؛ مانند آشیانه‌های بزرگ قطار در ایستگاه‌های راه‌آهن و تالارهای نمایشگاه‌ها.

استانداردسازی و پیش ساخته کردن قطعات ساختمانی، در سال‌های 1-1850 به جوزف پکستن امکان داد که ساختمان نمایشگاه لندن را به نام " کریستال پالاس " یا " کاخ بلورین " بسازد. این ساختمان، تماماً از آهن و شیشه، آنهم در یک مدت زمان بی‌سابقه‌ی شش ماهه، ساخته شده است. نقطه‌ی اوج تلاش‌های معماران سده‌ی نوزدهم در عرصه‌ی ساختمان‌های دهانه‌ی پهن، دهانه‌ی 83 متری دالان ماشین‌ها به طول 400 متر در نمایشگاه پاریس است که به سال 1889 بر پا شد.

اشتیاق به سرعت و صرفه جویی بیشتر در ساختمان‌سازی، و به حداقل رساندن احتمال وقوع آتش‌سوزی، استفاده از چدن و آهن شمش را برای بسیاری از دیگر طرح‌های ساختمانی، مخصوصاً ساختمان‌های تجاری، تشویق کرد. معماری متکی بر چدن و آهن شمش در انگلستان و امریکا همچنان رونق می‌گرفت، تا آنکه به دنبال سلسله آتش‌سوزی‌های مهیب نیویورک، با بستن، و شیکاگو در

سال‌های 1870 تا 1879 ثابت شد که وجود صرف آهن شمش یا چدن نمی‌تواند جلوی آتش‌سوزی را بگیرد. از اینجا بود که تصمیم گرفتند فلز را در بنایی سنگی محصور کرده و قدرت آنرا بر مقاومت سنگ در برابر آتش بیافزایند. در شهرها برای ایجاد آسایش، ساختمانها باید تنگ هم ساخته می‌شدند، و بالا رفتن قیمت املاک معماران را مجبور کرد که ارتفاع ساختمان‌ها را بیشتر کنند. اگر در ساختمانی از آسانسور نوظهور استفاده می‌شد، می‌توانستند اتاق‌های زیر شیروانی را نیز به قیمت‌های بالا اجاره دهند. فلز توانست سنگینی ساختمان‌های بلند را تحمل کند، و بدین ترتیب آسمانخراش امریکایی پای در عرصه‌ی هستی نهاد.

ولی این نوع جدید ساختمان سازی، فقط در چند مورد استثنایی، مانند کار " لوئیس سالیوان " توانست موفق از آب درآید و معمای برجسته‌ای پدید آورد.

" هنری هابسن ریچارد سن "، سلف سالیوان، غالباً از قوس‌های مدور سنگین و دیوارهای حجم سنگی استفاده می‌کرد و چون مخصوصاً شیفته‌ی معماری رومانسکِ دوورنی در فرانسه بود، کارش را گاهی احیای سبک رومانسک پنداشته‌اند. لوئیس سالیوان، که نخستین معمار حقیقتاً نوین [ ،مدرن ] نامیده شده است، در نخستین سالهای زندگی خود به تلفیقات ریچاردسن در عرصه‌ی معماری پی‌برد و برای تحقق آنها در " ساختمان بلند " جدید نو، مخصوصاً ساختمان " گارانتی بیلدینگ " در بوفالو دست به‌کار شد. در طرح‌های سالیوان، می‌توان به یکنواختی و همگونگی طرح داخلی و خارجی اطمینان داشت، ولی در اینجا نیز اشاراتی از طرز فکر قدیمی بچشم می‌خورد: ساختمان گارانتی، زیر زمین و قرنیز دارد. لیکن تصور او را زیر زمین چنان است که پایه‌های آزادی بعدی در معماری نوین را القا می‌کند.

بدین ترتیب، در این دوران شکل ساختمان، تدریجاً کارکرد یا وظیفه‌ی آنرا اعلام می‌کند، و عبارت مشهور " شکل از کارکرد تبعیت می‌کند " از سالیوان، در کنار شعار معماران نخستین سال‌های سده‌ی بیستم، در اینجا تجسم خارجی پیدا می‌کند. البته منظور سالیوان از این شعار، یک تطابق خشک و نظری بین طرح خارجی و داخلی نبود، بلکه تناسبی نسبتاً آزاد و انعطاف پذیر را در نظر داشت- تناسبی که شاگرد بزرگش " فرانک لوید رایت " آن را مشابه تناسبی توصیف کرد که بین استخوانها و بافت است وجود دارد. سالیوان در ساختمان فروشگاه بزرگ " کارسن پاربری اسکات " شیکاگو که در سال‌های 1899 تا 1904 ساخت گام دیگری در جهت هماهنگ سازی فضای داخل و خارج برداشت. این ساختمان که به یک فروشگاه بزرگ اختصاص داشت نیازمند ویتترین‌های عریض و پرنور بود. استخوان بندی فلزی ساختمان، که

طرحی هندسی داشت، فقط یک راه برای رسیدن به این هدف باقی می‌گذاشت. تناسب فضاها و احجام در اینجا چنان منطقی است که نیازی به افزودن چیزی بر نمای ساختمان احساس نمی‌شود، و استخوان بندی ساختمان نیز تماماً از بیرون دیده می‌شود. هر چند آزمایشگری در عرصه‌ی تزئین‌کاری، اندک زمانی در دوره‌ی هنر نوین رواج یافت، آنچه روش‌های سنتی را یکسره از میدان به درکرد و شیوه‌ی تزئین و اصول طراحی مختص خود را کشف کرد، سده‌ی بیستم بود.

## هنر سده‌ی بیستم

### سده‌ی بیستم

گفته‌اند که رنسانس، سرانجام، در کشتار و ویرانی بزرگ سالهای جنگ جهانی اول به خاک سپرده شد؛ بدون تردید، در یان سده، دورانی یک هزار ساله، از روزگار تاریک هنر دوره‌ی رومانسک که اروپا در راه زندگی نو گام نهاد تا امروز که قاره‌ی اروپا با تمدنی جهانی درهم می‌آمیزد، به پایان رسیده است. سده‌ی بیستم، بحران دنباله‌داری است که در آن، آدمی خود را به موجودی متفاوت با آنچه بوده است تبدیل می‌کند، آن هم به بهایی که هنوز نمی‌تواند تخمین بزند و با پیامدهایی که نمی‌تواند پیش بینی شان بکند. دانش تاریخی ما، سنت‌های رها شده‌ی ما را بصورت نقطه‌ای گسسته از ما در پشت سرمان قرار داده است و ما را بصورت موجوداتی خود آگاهاه و منزوی در مسیر زمان به حال خود واگذارده است. علم، تصویری را که انسان از جهان مادی و دنیای درون خویش داشت، سراپا دگرگون کرده است. ولی الگوهای جدید زندگی ما را قاطعانه از گذشته جدا می‌کند. از میان رفتن سنت‌ها و اعتقادات کهن، هر گونه اگر تصویر جهان در علوم فیزیکی به طرز مؤثری از نقش محوری ما در کیهان کلاسیک مسیحی می‌کاهد، علم زیست‌شناسی معاصر نیز گامی در راه احیای این مقام بر نمی‌دارد. موفقیت علوم تجربی، عاملی بسیار مؤثر در تبدیل معنی و حقیقت به توابع ابزارها و زبان‌ها بوده است. شناخت ما از جهان خارج با کاربرد ابزارها بدست می‌آید، و زبان واسطه‌ی بیان این شناخت، زبان اختصاصی ریاضیات است. بدین ترتیب معنی، حقیقت، و واقعیت تجربه‌ی علمی - یعنی شناخت علمی - در ابزارهای مورد استفاده‌ی آنها نهفته‌اند و از آنها قابل تفکیک نیستند.

رازی رتا که علم جدید می‌کوشید بگشاید، هنر نوین به عنوان قلب تجربه‌ی انسانی ما از واقعیت می‌پروازند. وحدت علم و هنر در دوره‌ی رنسانس که بر پایه‌ی خرد او ما نیستی علمی شد، در سده‌ی

بیستم از هم می‌گسلد. هنرها با آنکه از یک جهت، به موازات منطق و ریاضیات نوین پیش رفته‌اند و اکنون به تکنولوژی نزدیکتر می‌شوند، نیت و نتایج‌شان آنها را در جهتی کاملاً متضاد هدایت کرده است. "هنرمند-آزمایشگر"، در همان حال، "هنرمند-پیامبر" شده است. او که پیوسته به کنکاش در امکانات ابزار فیزیکیش ادامه می‌دهد، به دنبال واقعیتی در ورای پرده‌ی این دنیای قرار دادی می‌گردد. جستجوی او نه بر توافقی کلی و همگانی درباره‌ی واقعیت یا یک زبان تصویری کلی برای انتقال دادن آن، بلکه به غرایز، ژرف‌بینی، و تجربه‌ی شخصی خودش بستگی دارد؛ او این خصوصیات شخصی را به صورت نوعی ژرف‌بینی شخصی بیان می‌کند که انتقالش به کمک کلمات، عجیب و گنگ و اسرارآمیز و غیر ممکن است بنابراین، اکنون که هنر نوین در جنبش‌های بسیار گوناگونش تکامل یافته، جای تعجب نیست اگر دیده شود که توده‌ی مردم غالباً با آن دشمنی کرده‌اند و هنرمند نیز بدون تردید در موارد بسیار دشمنی ایشان را برانگیخته است، زیرا هدف وی از همان آغاز تکان دادن شهروند شکم‌باره و واداشتن او به اندیشیدن و مشاهده کردن به شیوه‌ای نو بوده است. پیکاسو اصرار دارد که هنر، از این لحاظ، باید خرابکار و اساساً انقلابی باشد. هنرمند نوین، از این دیدگاه، باید در خط مقدم جامعه زندگی کند و زندگی‌اش الگوی آزادی‌میرا از سنت‌های روح‌شکن باشد.

البته آنچه به عنوان زمینه درباره‌ی بحث آتی هنر سده‌ی بیستم گفته شد، خلاصه‌ای بیش نبود و باید آنرا توضیحی جزئی و غیر قطعی درباره‌ی این واقعیت محوری دانست که هنر نوین، تفاوت‌های بسیار با هنر گذشته دارد. آنچه در واقعیتش تردیدی راه ندارد تصویر هنرمند در دنیای پر مخاطره و آشفته، و تلاشش برای پیدا کردن وسیله‌ای آزاد بریا بیان بینش‌های درونی خویش است. وظیفه‌ی او بازسازی واقعیت از روی تجزیه‌ی خصوصی خویش است.

در این روزگار، اصطلاحات "معنی" و "حقیقت" به عنوان اصطلاحات مسأله‌آفرین و نسبی، بر اصطلاح "واقعیت" افزوده می‌شوند. تبدیل حقیقت از مطلق، متعادل، و جاودان به همگانی، نسبی، و

قابل بحث دستیابی آدمیان به آن را مشروط به زبان می سازد. و زبان عادی مرکب از الفاظ نیز ابهام آمیز است.

## "هنر نوین"

### نقاشی پیش از جنگ دوم جهانی

هنرمندان سده‌ی نوزدهم در جستجوی آزادی بیان بودند و جملگی دارای خلق و خوی رومانتیک. تا آنکه پست-امپرسیونیست‌ها این خصلت را از ایشان می‌گیرند، و با شدت بیشتری ادامه‌اش می‌دهند. اینان نا‌شکیبانه از امپرسیونیسم و رئالیسم می‌گسلند و چنان رویکردی به موضوع کار خویش پیدا می‌کنند که ایشان را به یک سبک و جنبش عمومی اروپایی به نام نماد آفرینی [= سمبولیسم] پیوند می‌دهد. این اصطلاح در دو عرصه‌ی هنر و ادبیات کاربرد دارد، و همچنان که منتقدان گفته‌اند، هنر و ادبیات در آن روزگار، پیوند فشرده‌ای با یکدیگر داشتند. در سال 1886 بیانیه‌ی سمبولیسم ادبی در پاریس انتشار یافت. سمبولیسم، "واقعیت" صرف را به عنوان چیزی پیش پا افتاده، خوار می‌شمارد و ادعا می‌کند که واقعیت باید به سمبل یا نمادی از تجربه‌ی درونی آن واقعیت تغییر شکل یابد. بدین ترتیب، واقعیت، فی‌نفسه چیزی نیست؛ واقعیت که در ذهن تغییر شکل پیدا کند بیان خلق و خویی حساسیت یافته می‌شود که به طرز خاص خویش در برابر دنیا واکنش نشان می‌دهد یا به آن پاسخ می‌گوید. در سمبولیسم، ذهنیت رومانتی‌سیسم، جنبه‌ی بنیادی پیدا می‌کند؛ این تغییر ادامه می‌یابد و به هنر سده‌ی بیستم کشانده می‌شود. وظیفه‌ی هنرمند، صرفاً "دیدن" اشیاء نیست، بلکه نگرستن از طریق آنها به ارزش و واقعیتی به مراتب ژرفتر از آن چیزی است که در ظاهر آنها به چشم می‌خورد. ذهنیت افراطی سمبولیست‌ها ایشان را به پرورش آیین رمز و راز و شخصیت منحصر به فرد نرمنند در برابر ماتریالیسم مبتذل و رسوم قراردادی جامعه‌ی صنعتی و تحت سیطره‌ی طبقه‌ی متوسط ترغیب کرد. اینان در درجه‌ی نخست تمی‌خواستند هنر را از هر خصوصیت سودگرایانه پاکسازی کنند، حساسیت ظرفیت هنر شناسانه را پرورش دهند و شعار "هنر برای هنر" را به یک آیین و سیوه‌ی زندگی تبدیل

کنند. موضوع کار هنرمند سمبولیست، که تابع خصوصیت هنر پرستی و حس هنردوستی اغراق آمیز وی است، روز به روز سری‌تر و مرموزتر، غریب‌تر، شگفت‌انگیزتر، درونی‌تر، و رویا گونه‌تر می‌شود.

سمبولیست‌ها از منابعی سوای گنجینه‌ی موضوعات تاریخی، اسطوره‌ای، و ادبی سده‌ی بیستم الهام می‌گرفتند. و منابع ناآشنایی چون تاریخ و اساطیر و ادبیات شرق، اقیانوسیه، بیزانس، ایران، اروپای سده‌های میانه و رنسانس آغازین را شالوده‌ی گزینش موضوعات خویش قرار دادند.

سمبولیست‌ها در لابلای این منابع شگفت‌آور به دنبال شکل‌های نو می‌گردند. جمع تصوری سنت تصویری، جایش را به سطوح تخت می‌دهد که به طرزی زیبا با پیکره‌های فاقد برجسته‌نمایی تزئین شده‌اند. صافی تزئینی رداها، خطوط زنده نما و موجدار کناری و جایگزینی اختیاری پیکره‌ها به نحوی که به نظر می‌رسد در حالت شناوری لحظات خواب هستند، با پیش فرض‌های شبیه‌سازی رئالیستی تناقض دارند. از بطن این تناقض و از سرمشق هنر در خارج از عرصه‌ی سنت‌های غربی، امکانات تازه‌ای برای شکل مستقل از رئالیسم تصویری سر برآورد و سبکی بین‌المللی به نام " هنر نوین " پدید آورد که از 1890 تا جنگ اول جهانی ماشین شدن و محصولات غیر طبیعی حاصل از آنها. شکل‌های رشد یابنده، موج، و ظریف طبیعت، در برابر پیکره‌های درشت وزشت ماشین تجاوزکار قرار داده شدند. هنر نوین خواستار نوسازی و احیای ذوقی شد که در اثر هجوم اشیای بیشمار تولید ماشین‌ها و محیط‌های شلوغ شهرها فاسد شده بود و چنین می‌نمود که به نام سودمندی غیر هنری، بر همه جا مسلط می‌شود.

سرچشمه‌های هنر نوین، مانند سرچشمه‌های سمبولیسم و هنرها و حرفه‌های فرهنگ‌ها و زمانهای دیگر و فرهنگ‌های بیگانه‌ای بود که هنرمندان نوآوری چون گوگن، وان گوگ، و معاصرانش پرورش می‌دادند. گراور ژاپنی، مانند جنبشی که راسکین و ویلیام موریس رهبرش بودند و مهارت و ظرافت در تمام هنرها را می‌ستودند و بر ارزش اخلاقی و هنری حرفه‌ی شرافتمندانه‌ی فردی تاکید می‌کردند، نقش مهمی ایفا کرد. هنر نوین، که مخصوصاً در عرصه‌ی معماری و صنایع دستی مؤثر بود؛ قطعاً در

هنرهای تجسمی موثر افتاد؛ و بیشتر هنرمندان نوین بزرگ اوائل سده بیستم، در نخستین سالهای فعالیت هنری خویش یا در این جنبش شرکت کردند یا تحت تاثیرش قرار گرفتند.

## سبک اکسپرسیونیسم

### فووها و اکسپرسیونیسم

نخستین نشانه‌های یک نهضت جدید و مخصوصاً متعلق به سده‌ی بیستم در نقاشی، در سال 1905 در پاریس ظاهر شد. آن سال، گروهی از نقاشان جهان به پیشگامی "هانری ماتیس"، در سومین سالن پائیزی، پرده‌هایی چنان ساده از لحاظ طرح و چنان حیرت‌انگیز و درخشان از لحاظ رنگ را به نمایش گذاشتند که یکی از منتقدان از جا در رفت و هنرمندان مذبور را فوووها ("حیوان‌های وحشی") نامید. نفوذ فرهنگ‌های غیر اروپایی سرزمین‌های مستعمره‌ی جدید در همه جا به چشم می‌خورد. "فووها" تحت تاثیر هنری‌های نو یافته‌ی خارجی، به جستجوی شکل‌های شخصی‌تر از آنچه که در غرب برای بیان شناخته شده بود، تشویق شدند. آنها در بت‌های افریقایی، در کنده‌کاری‌های چوبی پولینزیایی، و در تندیس‌ها و بافته‌های متعلق به فرهنگ‌های باستانی امریکای مرکزی جنوبی، شکل‌ها و رنگ‌های غیر منتظری می‌دیدند که راه‌های تازه‌ای برای انتقال عواطف پیش پای ایشان می‌گذاشتند. این، تک تک آنها را به مسیرهای گوناگون آزادانه هدایت کرد و بطور قطع از حیطه‌ی سنت‌های رنسانس بیرون راند. آنها که هنرمندانی چیره دست و دلشاد بودند، پرده‌های سرشار از ابتکار و حرارت، با بافت غنی در سطح، نقش و نگار زنده‌ی خطی آفریدند و شجاعانه با جلوه‌های رنگ‌های اصلی در افتادند. موضوعات ایشان درست به اندازه‌ی روش‌های نقاشی‌شان متنوع بودند، هر چند بسیاری از موضوعات آشنایی نقاشی امپرسیونیستی و پست امپرسیونیستی، (مانند منظره‌ها، طبیعت بیجان، و پیکره‌های برهنه)، در میان کارهای ایشان نیز یافت می‌شدند. بدین ترتیب، فوووها، گرایش‌هایش را که توسط گوگن و وان گوگ آغاز شده بود و کارهایشان با تشکیل نمایشگاه‌هایی از آثار گذشتگان در سالهای 1901 و 1903 در پاریس بهتر از گذشته معرفی شده بود، ادامه دادند و تکمیل کردند.

فوووها با ایجاد ناسازگاری های حیرت انگیز بین رنگ شنگرفی و سبز زمردین ، آبی سیر، و نانجی تند که با حرکات شناور و نقش و نگارهای شجاعانه در کنار هم قرارداد می شدند، قدرت و شدت تازه‌ای به رنگ دادند.

تاثیر فووها تقریباً بلافاصله پس از پیدایش ایشان در دنیای خارج از فرانسه احساس شد، و با نفوذ انسور و مونک در مدارس هنری آلمان در اوایل سده بیستم درآمیخت. در اینجا عنصر بیان بلاواسطه‌ی شخصی، که از مختصات نقاشی فوو بود، گروههایی از نقاشان آلمانی را که متحد شده و چندین گروه تشکیل داده بودند به خود جلب کرد: گروه پل در درسون و گروه سوار آبی در مونیخ. این نقاشان، گرایش‌های جاری در آثار درن و ماتیس را تقویت نیز کردند. در آلمان، توجه نقاشان کمتر از فرانسه به مسائل صرفاً شکلی معطوف شده بود.

اکسپرسیونیسم آلمانی، بازتابی از تامل ذهنی درباره‌ی واقعیت عینی و دنیای تخیلات بود. نقاشان آلمانی به کمک ضربات شجاعانه و پرتوان قلم، خطوط تأکیدی بر موضوعاتی با خصلت فوق‌العاده عاطفی، و هماهنگی‌های برتر، در راستای اعقاب نقاشی و گراوورسازی پیشین آلمان قرار دارد.

ماکس بکمان، اکسپرسیونیست مستقل و پرتوان، برخی از ماندگارترین آثار مکتب‌های نقاشی آلمانی را آفرید و به یادگار نهاد. هنر او زاییده‌ی تاریکترین لحظات سده بیستم یعنی زمانی است که استبداد نازی تمدن اروپایی را تهدید می‌کرد. با آنکه پیام این هنر تلخ و ناگوار است، به یک زمان و مکان اشاره ندارد بلکه به شقاوت و رنج انسان بطور کلی مربوط می‌شود. منظره های درونی بکمان از فاجعه‌ی انسانی، وجه مشترکش با بسیاری از هنرمندان نسل وی بود که مستقیماً شاهد این کشتارها در رزمگاه های فرانسه و جامعه‌ی متلاشی و فاسد آلمان در سالهای پس از جنگ بودند. اینان که در اثر تجربیات شخصی خود بسی حساس شده بودند آثاری می‌آفریدند که غالباً رنگ پیشگویانه داشتند. تاکید فووها و اکسپرسیونیست های آلمانی بر رنگ، این نکته را به شکلی کاملاً منطقی اثبات کرد که رنگ به خودی و بدون هیچگونه مصالح تجسمی، می‌تواند "محتوای" یک تابلو را تشکیل دهد.

واسیلی کاندینسکی نقاش روسی، در گروه سوار آبی، پژوهش در عرصه‌ی خواص عاطفی و روان‌شناختی رنگ، خط، و شکل را تا جایی ادامه داد که موضوع و حتی عناصر شبیه‌سازی یا تصویر، تماماً از سطوح پرده‌ی نقاشی حذف شدند. تا سال 1914 کاندینسکی روش‌هایش را تکمیل کرده بود و در دو گروه نقاشی، دو نوع اصلی نقاشی را تثبیت کرده بود. در این آثار، رنگ‌های درخشان، با کمترین نظارت ممکن از جانب هنرمند، بر سطح بوم جاری می‌شوند.

## سبک کوبیسم

### کوبیسم

همچنان که اکسپرسیونیسم را بت تأکیدش بر تجزیه‌ی ذهنی، می‌توان کاوید و به تمام شاخه‌هایش از جمله نمونه‌هایی از آثار وان گوگ و گوگن رسید، می‌توان نشان داد که دو جریان مهم دیگر در نرنوین یعنی کوبیسم و اکسپرسیونیسم نیز پیوند‌هایی حیاتی با "پول سزان" پُست امپرسیونیست دارند. با آنکه ماتیس و دیگر اعضای گروه فوو با کارهای سزان آشنا بوده‌اند، فقط به دلیل رنگ و تصرفات خطی بیان‌کننده‌اش آنها را می‌ستودند.

جنبه‌ی پراتیک و تئوری سزان، موضوع مورد توجه اصلی گروهی از نقاشان جوان فرانسوی واقع شد که به زودی به نام کوبیست‌ها به شهرت رسیدند. اینان از شخصیت و دستاوردهای چشمگیر پابلو پیکاسو نقاش اسپانیایی که دوران بزرگسالی‌اش را در فرانسه گذراند و آثارش پیوندی جدایی‌ناپذیر با تاریخ هنر نوین فرانسه دارد، تشویق و الهام می‌گرفتند. وقتی پیکاسو موقتاً در سال 1904 در پاریس اقامت‌گزید، شیوه‌ی کارش مرحله‌ی رئالیسم موقر نقاشی اسپانیایی را پشت سر گذاشته، به مرحله‌ی روشن‌تر شدن رنگ به شیوه‌ی امپرسیونیست‌ها، و به دوره‌ی معروف به دوره‌ی آبی گام نهاده بود. تا سال 1910، پیکاسو همواره با دوست و همکار آزمایشگرش ژرژبراک، پایه‌هایی این نوع جدید نقاشی را پی‌افکنده بود، و چیزی نگذشت که یکی از منتقدان شیفته‌ی شکل‌های تقریباً هندسی بسیاری از آثار ایشان، عنوان "کوبیسم" به آن داد. این نام را نقاشان و منتقدان ایشان به زودی پذیرفتند ولی بخش بزرگی از جدیت و نومایی دستاوردهای کوبیست‌ها بدین ترتیب از نظر می‌افتد. در این نوع نقاشی جدید، فضا، همانند سزان، بر اصل شکل‌های بنیادی و ساده شده و زاویه‌ی دید جابه‌جا شونده استوار است، ولی خصوصیت اخیر تا جایی گسترش می‌یابد که در آن کوبیست‌ها شیء را چنان نشان می‌دهند که گویی از چندین زاویه‌ی دید مختلف دیده می‌شود.

از زمانی که مفهوم واقعیت بدین ترتیب از مفهوم شکل ظاهر تفکیک شد، تشابه شکا واقعی به منظره‌ی عادی دیگر اهمیتی نداشت. از زمان رنسانس به بعد، این فرض که آنچه ما در طبیعت می‌بینیم باید با شکل‌هایی که هنرمند نقاشی می‌کند تطابق پیدا کند کنا گذاشته شد، و دورانی که با کارهای جوتو و مارزاتچو آغاز شده بود در سده‌ی بیستم به پایان رسید.

گسستن کوبیست‌ها از دنیای مشاهده‌ی عادی، فقط یک مُد هنری، آزمایش الله‌بختکی یا عریان‌نمایی خیال پرستانه نبود؛ هر چند خیلی‌ها با اتهامات سنگین‌تر از این به ایشان حمله کرده‌اند. فضای تصویری کوبیست‌ها افزایش بُعد زمان بر بُعد مکان را القا می‌کند، و درک منظره‌های متعدد یک شیء به گونه‌ای که نقاشی شده است، مستلزم جابه‌جا شدن بیننده (یا حرکت چشمان او) در موضع‌های متوالی مکان است.

فضای پرسپکتیو در نقاشی غربی از زمان مازا تچو به بعد، شکل فضای پیوسته و ناگسسته‌ای را به خود می‌گیرد که از یک نقطه دید واحد تثبیت شده است. درباره‌ی این فضای خشک هندسی می‌توان گفت که تمام اشیای شبیه‌سازی شده در آن همزمان هستند؛ هر صحنه‌ی واحد، یک حادثه واحد به شمار می‌رود. کوبیسم با همزمانی نوع جدیدش یعنی همزمانی زاویه‌های متفاوت دید، پیوستگی تصویر و شکل ظاهر را از بین برد و شکل "انتزاعی" را به جایش گذاشت. این روند، به روشنی از پرده‌ی دوشیزگان آوینیون آغاز شده است.

پیکاسو از سال 1908 به بعد، با پیروی از اسلوبی که کولاژ [یا نقش چسبانی] نامیده می‌شود، اشیای پراکنده‌ای را بر روی بوم چسبانده بود. اینگونه بافت آفرینی در سطح تابلو، تازگی دارد و ثابت می‌کند که تابلوی نقاشی آنچنان‌تن که پنداشته می‌شد یک "تصویر" نیست بلکه سطح صاف است که می‌توان با انواع اشیای نامربوط به هم تزئین‌اش کرد. کولاژ در مکتب بعدی "کانستر اکتیویسم" [سازندگی‌گرایی] روسی و مکتب دادا، و جنبش‌های گوناگون که حاوی گونه‌ای ابهام سنجیده در رابطه‌ی بین پیکر تراشی و نقاشی هستند، اهمیت فراوان داشت.

آزمایشگرهای پیکاسو و براک با این وسیله‌ی جدید بیان، نقطه‌ی پایان نخستین مرحله‌ی یا مرحله‌ی "تحلیلی" کوبیسن بود.

مقدمات کوبیسم تحلیلی چنان منطقی و کاربست تئوری‌های هنرمندان توسط خودشان چنان معقول و منطقی بود که سبک‌های نقاشان گوناگون در این مکتب، تدریجاً از یکدیگر غیر قابل تمیز شدند. تشابه محصولات کوبیسم تحلیلی، وقتی هنرمندان با علاقه افراطی‌شان به مسائل شکل صرف سر در راه نادیده گرفتن رنگ نهادند از این نیز بیشتر شد، بطوری که نقاشی‌های ایشان تقریباً حالتی تکفام به خود گرفت.

وقتی هنرمندان به این نقیصه پی‌بردند و دانستند که عملاً جامه‌ی معرف فلان سبک را به تن کرده‌اند، کوبیسم "تحلیلی" در برابر کوبیسم "ترکیبی" که از رنگ تندتر استفاده می‌کرد و آزادی بیان بیشتری فراهم می‌آورد، از پا درآمد. این بار نیز پیکاسو با پی‌ریزی سبکی که در آن تعداد محدودتری از دیدها یا نماهای یک شیء به دلیل اهمیت تزئینی انتخاب می‌شدند نه به دلیل اهمیت صرفاً فضایی، پیشگام شد. درهم آمیختن شکلها، خود انگیخته‌تر، تندتر، و بافت‌هایشان متنوع تر شد.

### مشتقات کوبیسم

فرنان لژه دوست کوبیست‌ها بود و از لحاظ رویکردش به نقاشی، از کوبیست‌های اصیل مشتق می‌شد. کارهای لژه از دقت ظریف و تردید ناپذیر ماشین برخوردارند و خوددش نیز نخستین هنرمندی بود که به زیبایی و ظرافت ماشین پی برد. او در درجه‌ی اول، نقاش زندگی نوین شهری بود و جلوه‌های عظیمی از پوستره‌های جدید و آگهی‌های مخصوص تابلوی اعلانات، تابش خیره‌کننده‌ی چراغ‌های برقی، سر و صدای ترافیک، و حرکات آدمک گونه‌ی انسانهای ماشینی شده را به پرده‌های خویش داده است.

کوبیسم در خارج از خاک فرانسه، در مکتب ایتالیایی فوتوریسم که در سال 1909 با انتشار بیانیه‌ی "فیلیپومارتینی" شاعر افتتاح شده بود، با بیشترین و گرمترین استقبال روبرو شد. مارتینی که تحت تأثیر عصر ماشین به وجود آمده بود وجود هنر جدید "خشونت، نیرو و شجاعت" را که با نفرتی افراطی از هرگونه هنر سنتی و تقاضای سازش ناپذیرانه‌ی مدرنیسم توأم بود، اعلام کرد. اصولاً نقاشان جدید فوتوریت می‌کوشیدند جنبه‌های گوناگون جامعه‌ی ماشینی امروز را به شکلی که در لحظاتی از حرکت پر توان و خوشنت آمیز دیده می‌شد، نمایش دهند؛ عملاً، تحلیل کوبیستی فضا را پذیرفتند ولی با تکرار مشکل‌ها بر پهنه‌ی سطح بوم نقاشی، کوشیدند به ترکیب‌بندی‌های ایستای کوبیستی حرکت بدهند. بیانیه‌ی بوتچونی در سال 1910 با تأیید دوباره‌ی روند جهانی، طنین افکن می‌شود. فوتوریسم به مرزهای توانی نقاشی ثابت سنتی برای بر جا گذاشتن تأثیر بصری حرکت در ذهن، می‌رسد. بهترین اثر فوتوریستی در عرصه‌ی پیکرتراشی، مخصوصاً به دست بوتچونی، آفریده شد.

به محض اینکه فوتوریسم ساختمان ظاهر ثابت اشیاء را که از دوره‌ی رنسانس به یادگار مانده بود به دنیای بی‌پایان شکل‌ها تجزیه کرد، طرح این سؤال اجتناب ناپذیر بنظر می‌رسد که این شکله را چگونه می‌توان باز شناخت، ابداع کرد، ضبط کرد، و به این ترتیب در کنار هم قرارشان داد؟ با قبول اینکه

اصولی سراپا نو برای طراحی تصویری ضرورت دارد، چگونه می‌توان به این مقصود نائل آمد؟ پاسخ‌های بیشماری که به این پرسش‌ها داده‌اند مکتب‌ها و " ایسم‌های " بیشمار هنر نوین را به دنبال آورده است. کوبیسم هنوز به مرحله‌ی بحرانی خود نرسیده بود که هنرمندان خواستار گام نهادند در ورای آن و رسیدن به فورمالیسمی انتزاعی‌تر و ناب‌تر، زبان به انتقادش گشودند. بازتاب خاص نقاشی کوبیستی، در تعادلی است که بین ظاهر شیء یا پیکره‌ی اصلی، و درجه‌ی انتزاع به کار بسته شده در تبدیل آن به یک اثر هنری حفظ می‌شود. اینکه اسلوب کوبیستی سرانجام به انتزاعی بزرگ و مطلق خواهند انجامید، در این اظهار نظر "خوان گری" مستتر است که می‌گوید: " با انتزاع‌ها(رنگها) نقاشی کنیم و وقتی دست به انتباق می‌زنیم که این رنگ‌ها شکل اشیاء را به خود گرفته باشند."

در روسیه، نفوذ نقاشی کوبیستی به پیدایش علاقه تقریباً مشابهی به عناصر بنیادی طراحی منجر گردید. پیش از 1914، نقاشی‌های کوبیستی و حتی فوتوریستی در مسکو و سن پترزبورگ به نمایش گذاشته شده بودند. " کازیمیر مالویچ " پس از کار به شیوه‌ی کوبیستی و فوتوریستی، آثاری آفرید که خودش عنوان نقاشی‌های سوپر ماتیستی بدانها می‌داد. هدف او در این نقاشی‌ها بیان غیر عنیمیت یا شکلی از بیان بود که بیشترین فاصله‌ی ممکن را با دنیای شکل‌های طبیعی داشت. او بدین ترتیب به " برتری احساس یا ادراک صرف " دست یافت. چون مسلماً مسأله‌ی اصلی در هنر تصویری، احساس فی‌نفسه و تماماً مستقل از محیط است.

## کانستراکتیویسم

جنبش مهم دیگری که همراه کوبیسم از نظاره‌ی " هندسی " سزان بر طبیعت سرچشمه گرفت، کانستراکتیویسم [سازندگی‌گرایی] بود. اصول این جنبش که در نقاشی با لاغری شدید خط و حالت هندسی شکل‌ها مشخص می‌شود، توسط آنتوان پوسنر، و برادرش نائوم گابو تشریح شدند. اعتقاد پوسنر

دایر بر اینکه هنر باید بیانگر فرهنگ معاصر باشد به استفاده از مصالح "جدید" - ورق فلزی، پلاستیک‌ها، مفتول - که مخصوصاً برای بیان خصلت پویای فرهنگ صنعتی و بالنده‌ی زمانه مناسب بودند انجامید.

کانستراکتیویست‌ها می‌کوشیدند جلوه‌ای از تداخل و خود انگیختگی پدید آورند، و این کار نیز در " ساختمان‌ها" (کانستراکسیونها) و پیکره‌ها، آسانتر میسر گردید. احساس - صرفنظر از احساس صرفاً هنری - در کارهایشان در درجه‌ی دوم قرار می‌گرفت.

## سبک دادئیسم

### دادا و سوررئالیسم

هنرمندان منظره طلب، اعم از کانستراکتیویست و سوپر ماتیسست، می‌کوسیدند هنر جدیدی سرشار از وضوح و نظم بیافرینند؛ در موارد دیگر، تلقیات دیگری که از زمانه به عمل می‌آمد به شکل‌گیری یک شیوه‌ی بیان هنری اساساً ویرانگر انجامید. در چندین نقطه و تقریباً بطور همزمان، در زوریخ، بارسلون، و نیویورک دزر 1916 و 1917، تعدادی از هنرمندان مستقلاً نفرتشان از جنگ و زندگی را با ساختن آثار غیر هنری بیان کردند. این جنبش در نخستین روزه‌ای پیرایش آن "دادا" نام گرفت؛ واژه‌ی دادا اصطلاحی بی‌معنی یا از اصطلاح زبان کودکان است و حکایت از آن دارد که فرهنگ اروپا در آن زمان از هرگونه معنی واقعی تهی شده بود. کسانی که ادعای احترام گذاشتن به هنر روزگاران گذشته را داشتند نتوانسته بودند از آغاز کشتار بزرگ جلوگیری کنند و مشتاقانه به نابود کردن یکدیگر اشتغال داشتند. هنرمندان فراری از جنگ، با زبانی تلخ به تمسخر تمام ارزش‌های آن چیزی برخاستند که در نظرشان یک فرهنگ بیگانه بیش نبود. از آنجا که هنرمندان نیاتی اساساً نیهیلیستی داشتند، تفسیر آثار دادایی بسیار دشوار است و آفرینندگانشان در بهترین حالت ممکن با روحیه‌ی آشکارا غیر هنر ییا حتی ضد هنری در ذهن به آنها نزدیک می‌شوند.

"دادا با همه چیز حتی با دادا مخالف است." یعنی با هر آنچه سازمان یافته و رسمی شده مخالف است. از این لحاظ آثار مزبور را می‌توان نانتقاد ویرانگرانه‌ی بیان هنر یزمان حال و گذشته‌ی نزدیک تلقی کرد. چون دادائیست‌ها مدعی بودند که دست‌اندرکار آفرینش هنری نیستند، احتمالاً بررسی نگرش عمداً منفی ایشان به امور، پاره‌ای آثار مفید نیز سربرآوردند؛ جنبش دادا در وجود مارسل دوشان، که پیش از

این او را در مقام یک فوتوریست معرفی کرده‌اند، پرتحرک‌ترین و زیرک‌ترین مدافع و خوش‌زبان‌ترین فیلسوفش را یافت. با آنکه بیشترین بخش کارهای نقاشان دادائیست عمداً زود گذر ساخته شده بود و خود جنبش نیز ناگهان در سال 1922 از حرکت ایستاد، دادائیسم پیامدهای مهمی برای هنر بعد از خود داشت، و گرایش دور شونده از هدف منطقی و صوری و مقتضیات انضباطی و خشک کوبیسم و هنرانتزاعی را در جهت رسیدن به بیان خود انگیخته و ژرف بیانیه‌ی موضوع بوالهوسانه، خیالی، طنزآمیز، کنایه‌آمیز، و بیهوده تقویت کرد. آن جنبه‌های تجربه، در کوبیسم و کانستراکتیویسم نادیده گرفته شدند. در این دوره، عرصه‌ی سراپا تازه‌ای از امکانات هنری گشوده می‌شود، که در آن بقایای دنیای بصری متلاشی شده در اثر تحلیل ترکیب بندی می‌توانند کلاً یا جزئاً برای ایفای نقش‌های جدید بیانی، بازگرد. پرسپکتیو و سایه روشن، بی آنکه تقاضایی برای ایفای نقش‌شان در همان بافت قدیم وجود داشته باشد، باز می‌گردند و هدفشان تماماً در اختیار و گش به فرمان هنرمند قرار می‌گیرد. قدرت تحلیل خلاق هنرمند به مصالحی دست می‌برد که در ژرفای آگاهی اش نهفته‌اند، و عمل بیانگرانه‌اش اعلام واقعیت‌هایی است که به یک اندازه واقعی و روانی‌اند.

## سبک سوررئالیسم

ماکس ارنست که در آغاز از فعالان جنبش دادا در کُلن بود، یکی از نخستین هواداران حلقه‌ی سوررئالیستی آندره برتون، نویسنده و تنظیم کننده‌ی بیانیه‌ی سوررئالیسم شد. ترکیب تصادفی اشیاء و روادیدها، جابجای تصاویر و معانی، کندو کاو در زمینه‌های سنتی، کاوش در ضمکیر نیمه آگاه، آزادی بنیادی گزینش هنری، که بر روی هم پایه‌های خلاقیت سوررئالیسم را تشکیل می‌دهند در یکی از نخستین کارهای ماکس ارنست به نام " دو کودک در معرض تهدید یک بلبل " متجلی شده‌اند. عنوان، یعنی اعلام کننده‌ی موضوع، غالباً نقش مهمی در هنر نوین ایفا می‌کند. در بیشتر موارد، عنوان گنگ است و به نظر می‌رسد که ارتباط چندانی به آنچه تماشاگر در برابر خودش می‌یابد ندارد؛ ممکن است

تضادی ظاهری بین عنوان و معنی تابلو وجود داشته باشد، که تماشاگر باید سعی در حل آن کند. به بیان دقیق‌تر، این احساس تضاد بین عنوان و معنی تابلو مانند "ضربه ناگهانی بین دو چشم" است، و تماشاگر را از حالت تعادل خارج می‌کند، انتظاراتش را بر نمی‌آورد، و پیش‌پنداشت‌هایش را به پیکار می‌خواند. بخش اعظم تأثیرات یک اثر متعلق به هنر نوین، با دریافت ناگهانی عنصر نامتجانس و بی معنی توسط تماشاگر آغاز می‌شود.

تضاد بین عنوان دور شونده و تصویر، در هیچ عرصه‌ی دیگری به اندازه‌ی عرصه‌ی نقاشی‌های سوررئالیستی مبتنی بر تصویرسازی رؤیایی، آشکار نیست. از میان تمام شکل‌های تجربه‌ی غیر آگاهانه، تصویرسازی رؤیایی، رایج‌ترین و زنده‌ترین است ولی نمایش آن نیازمند چیزی بیش از احاطه بر طراحی انتزاعی است.

## سبک رئالیسم اجتماعی

### رئالیسم اجتماعی

نکته‌ای قابل توجه وجود دارد و آن این است که دو شادوش تجربه‌گرایی فشرده‌ی هنر غربی، یک رئالیسم محافظه‌کارانه که کمتر تحت تأثیر آن بود، به حیاتش ادامه می‌داد و غالباً به خدمت جنبش‌های اجتماعی و سیاسی در می‌آمد.

این رئالیسم اجتماعی، پدیده‌ای بین‌المللی و شاخه‌ای از هنر است که در آن محیط، کار و مبارزات طبقات زحمتکش با روحیه‌ی هوادارانه توصیف و ستوده می‌شوند. در غرب، این شاخه‌ی هنر در سال‌های 1930-39 مخصوصاً در مکزیک و ایالات متحده آمریکا با گرایش به انتقاد از حکومت رونق گرفت.

این سبک در روسیه‌ی شوروی به سبک رسمی و مورد قبول دولت تبدیل شد و همچنان در این مقام باقی است، و در جنبش‌ها و رژیم‌های مارکسیستی-سوسیالیستی سراسر جهان، سخنگوی ارزش‌ها و برتری‌های رئالیسم سوسیالیستی گردید. آنچه مایه شگفتی می‌شود این است که در سال‌های 39-1930 و اوایل دهه‌ی پس از آن، عناصر مشابهی در هنر ایتالیا و آلمان متجلی می‌شوند، با این تفاوت که فلسفه‌ی سیاسی فاشیستی حاکم بر این دو کشور، در نقطه‌ی مقابل ایده‌نولوژی طبقه‌ی کارگر اتحاد شوروی قرار داشت. به نظر می‌رسد که حکومت‌های دیکتاتوری فوق‌العاده متمرکز و فاشیستی اروپای سده‌ی بیستم نه فقط رئالیسم محافظه‌کارانه در هنر را می‌پسندیدند بلکه از آن برای مقاصد و تبلیغات سیاسی نیز استفاده می‌کردند و جهتگیری " هنر برای هنر " را که بر هنر نوین مسلط بود انکار می‌کردند. همین سخن درباره‌ی طرح‌های هنری ایالات متحده آمریکا در دوره‌ی بحران بزرگ سال‌های 39-1930 که با حمایت " حکومت پیشبرد کار " به اجرا درآمد، صدق می‌کند.

### پیکر تراشی نوین

## پیکر تراشی پیش از جنگ دوم جهانی

رودن بزرگترین پیکر تراشی سده‌ی نوزدهم و هنرمندی بود که شهرت بین‌المللی‌اش با شهرت میکلائو و برنینی برابری می‌کرد؛ او در همان حال، معلمی بزرگ بود. شهرت او، پای بسیاری از هنرمندان نسل جوان را که در راه پی‌ریزی انواع جدیدی از پیکر تراشی گام نهاده بودند در هیأت شاگردان و ستایشگرانش به کارگاه هنری وی در پاریس گشود.

آریستید مایول پیکر تراشی فرانسوی در حدود سال 1900 به پیکر تراشی روی آورد و تا پایان عمر، از موضوع برگزیده‌اش - پیکره‌ی برهنه - که به صورت سطوح و حجم‌های سنگین تهی از هر گونه سبک پردازشی تاریخی یا ظرافت ادبی تفسیر می‌کرد، منحرف نشد. عنصر اکسپرسیونستی کارهای رودن، بیش از همه، ویلهلم لمبروک پیکر تراشی آلمانی را به خود جلب کرد. لمبروک که در کارهای بعدی رودن امکان تصرف در شکل را دیده بود سبک‌گیریی مختص خویش آفرید که بر اطاله و نازک‌نمایی ابعاد پیکر آدمی استوار بود. پیکره‌ی " جوان ایستاده " لمبروک فقط به اتکای حالت و قیافه‌اش " سخن می‌گوید " و حالت روحی‌اش تابع شکلش است. ابعاد فوق‌العاده بزرگ نازک‌نمایی گوتیک و حتی سبک شیوه‌گزینی رابه یاد می‌آورند و از آزادی تازه‌ای برای تفسیر پیکر آدمی بدون کوچکترین توجه به مقیاسی که در روزگار باستان و دوره‌ی رنسانس برای تعیین شده بود، سخن به میان می‌آورند.

سمبولیسم و هنر نوین، دستاوردهای دیگر عصرها و فرهنگ‌ها در عرصه‌ی سبک را به هنرمند معاصر تقدیم کرده بودند. مثلاً پیکر تراش اکسپرسیونست توانست معنویت ساده و ژرف و شکل‌های انتزاعی و ناآلوده با دشواری‌های رئالیسم را خیلی دیرتر از معماران کشف کردند، آنچه را از این هنر به عرایت گرفتند به چیزی اصیل‌تر مبدل کردند. ارنست بارلاخ، پیکر تراش آلمانی بود که شدیداً تحت تأثیر هنر کنده‌کاری سده‌های میانه قرار داشت و در کارهایش شکل‌های تیز و دارای سطوح نرم یا عمل‌تند و بیان ظریف در هم می‌آمیزند. پیکره‌ی مفرغین او به نام یاد بود جنگ برای کلیسای گوستروف، یکی از نیشدارترین یاد بودهای جنگ اول جهانی است. پیکر تراش یک روح مرده را درست در لحظه‌ای که

می‌خواهد بیدار شود و به زندگی ابدی بپیوندد- موضوع مرگ و تناسخ- مجسم کرده است. و صرفه جویی و سخت گیرانه اش در سطوح، توجه تماشاگر را به سردیسوی متمرکز می‌سازد. عذاب روحی حاصل از فاجعه جنگ، و رهایی از آن عذاب با امید به رستگاری، به ندرت با یک چنین قدرتی در اثری دیگر بیان شده است.

## از کوبیسم تا کانستراکتیویسم

گر چه گروه بندی بزرگ و اصلی سبک‌ها- اکسپریونیسم، کوبیسم و سوررئالیسم- در پیکر تراشی با روشنی هنر نقاشی ضبط نمی‌شود، باز هم می‌توان برخی از این گروه‌بندی‌ها را تشخیص داد و معرفی کرد.

از سوی دیگر، پیکر تراشی یعنی هنر سه بعدی، احتمالاً در عصر فلزات و تولید صنعتی اشیای هنری، به مردم نزدیکتر است؛ در اواخر سده‌ی نوزدهم، مخصوصاً همین پیکر تراشی است که پیوند نهایی و اجتناب ناپذیر هنر و تکنولوژی دست می‌یابد. اکسپرسیو نیسم لمبرک و لاشز در تجربه‌ی کوبیسم تداخل می‌کند، و چون کوبیسم به آفرینش جلوه‌هایی از فضای سه بعدی بر سطح تخت توجه داشت به سادگی با شیوه‌ی پیکر تراشی انطباق یافت. با اینحال در دو پیکره از هانری ماتیس نقاش و پیکر تراش، تکامل از شیوه‌ی رودن به انتزاع کوبیستی کامل را می‌توان دید. در پیکره‌ی آرکیپینکو همان لغزش سطوحی را می‌توان مشاهده کرد که در کوبیسم تصویری دیده می‌شود، و رابطه‌ی سطوح با یکدیگر نیز به همان اندازه بغرنج است. بدین ترتیب، در نقاشی و پیکر تراشی، مرزهای سنتی درهم می‌شکنند و مصالح کار دگرگون می‌شود.

با آنکه پیکره‌ی آرکیپینکو همچنان نیمه شبیه سازانه است، پیکر تراشی (مانند نقاشی) اجرا شده در مدار کوبیستی، به دور کردن آخرین بقایای شبیه‌سازی از خود تمایل داشت. کنستانتین برانکوزی، پیکر تراش رومانیایی، انتزاع را تا نقطه‌ای ادامه داد که در ورای آن عنصر شبیه‌سازی تماماً از دست می‌رود. در عین حال، او حداکثر نتیجه‌ی ممکن را از مصالح کار- اعم از مرمر، فلز، یا چوب- می‌گرفت. احتمالاً در اثر توجه موشکافانه‌ی برانکوزی به نوع مصالح کارش بود که آیین نافذ و جذبه‌ی عرفانی هنر نوین- " وفاداری به مصالح کار"- پدید آمد. این آیین از هنرمند خواستار احترام به مصالح کار- پدید آمد. ایت آیین از هنرمند خواستار احترام به کار خویش است، به طوری که نیات صوری وی هیچگاه از

طبیعت ویژه آن مصالح سوء استفاده نکنند: آنچه برای مفرغ مناسب باشد برای مرمر نیست، آنچه برای مرمر مناسب باشد برای چوب نیست و الی آخر.

البته این توجه به وظیفه و نقش مصالح کار، در تولید صنعتی، یک ضرورت است. این وفاداری به مصالح کار، باتلاش معاصر در جهت رسیدن به خلوص یا "واقعیت" شکل، همراه است. همچنان که موندریان شکل راستخطی را "واقعی" ترین شکل های دانسته بود، برانکوزی نیز یک شکل اطاله‌ی یافته‌ی بیضی را به عنوان "طبیعی" ترین مجسمه کرد، و بغرنج ترین شکل‌های طبیعی و حتی جنبش‌های طبیعی را ساده کرد به طوری که جملگی به تنوعاتی از این شکل بنیادی مبدل شدند. در پیکره‌ی معرف برانکوزی به نام "پرنده در فضا"، هر چیز تصادفی حذف یا فشرده تر شده و به صورت مستقیم‌ترین و با صرفه‌ترین بیان در آمده است، لیکن شکل به طور کلی، جوهر حرکت بالا رونده‌ی ناگهانی یک پرنده‌ی در فضا را القا می کند.

خولیا گونسالس دوست برانکوزی و پیکاسو، در عرصه‌ی علاقه به امکانات هنری مصالح جدید و روش‌های نوین عاریتی از تکنولوژی صنعتی و فلز کاری سنتی، با ایشان وجه مشترک دارد. گونسالس پس از سالها تلاش به عنوان یک نقاش ناموفق، از سوی پیکاسو به همکاری فنی در ساختن تندیس‌های فلزی دعوت شد. نفوذی از آن زمان به بعد پیوسته بوده است و همچنان که گفته‌ایم تأثیر ویژه‌ای بر پیکر تراشان امروز داشته است.

هنرمندان سبک داستیل و کانستراکتیویسم برخلاف گوانسالس یا برنکوزی، ترجیحی دادند شکل‌هایی بیافرینند که در آنها جز به دنیای ریاضیات و مکانیسم، کوچکترین اشاره‌ای به دنیای طبیعی نمی‌شود. کانستراکتیویسم جنبشی بود که در روسیه آغاز شد، در همان جهتی که وانتونگرلو پیش می‌رفت به حرکت در آمد و حتی از لحاظ پژوهش در عرصه‌ی شکل، آن را پشت سر گذاشت. در نخستین مراحل تکامل کوبیسم ترکیبی، گروهی از هنرمندان روسی که در مسکو کار می‌کردند به کار بست اسلوب‌های مهندسی صنعتی در پیکر تراشی علاقمند شدند. تاتلین روح فعال گروهی از کانستراکتیویستهای پیشرو

بود که فعالیتش در سال 1922 از طرف دولت نوپای اتحاد شوروی محدود گردید؛ برخی از اعضای گروه از شوروی خارج شدند و به انتشار نظرات و روش‌هایشان در کشورهای غربی دست زدند. پیکر تراشی، بطور سنتی، معیارهای بسیار اندکی برای مکان داشته است و این معیارهاغ نیز مستلزم ثابت بودن محل استقرار پیکره و گاه ثابت بودن تماشاگر بوده‌اند. در یکی از اظهار نظرهای سالوادور دالی، تصور سنتی ما از شیوه‌ی پیکر تراشی بیان شده است: "... کمترین انتظاری که می‌توان از تندیس داشت، ثابت بودن آن در یک نقطه است."

## هنر انتزاعی

### دادا و هنرمند و همگرای

انتقاد گزنده‌ی دادئیست‌ها از زندگی معاصر، درست در نقطه‌ی مقابل پدیده‌ی پیکر تراشی صورتگرایی و انتزاعی قرار گرفت، و آسانگیری تازه‌ای را در پی آورد. اشیای برگزیده از محیط عادی زندگی انسان نوین در نمایشگاه‌های دادائیستی به عنوان آثاری هنری انتخاب و نمایش داده می شدند. مارسل دوشان، با گستاخی بی‌سر و صدایش، اشیایی نظیر چرخ دوچرخه، چوب پنبه‌کش، و دیگر اشیای پیش پا افتاده را تصادفاً بر می‌گزید و هدف‌های جدی هنری را به یسخت می‌گرفت. آورده برتون اینها را اشیاء ساخته شده‌ای می‌دانست که در اثر گزینش هنرمند به مقام اشیای هنری رسیده‌اند. در نظر دوشان و نسل هنرمند پس از وی، زندگی به هنر و تصادف و گزینش ارادی بستگی دارد؛ جوهر اصلی فعالیت هنری، گزینش ارادی، و هر عملی انفرادی و تکرار نشدنی است. او می‌گوید: "بخت شما همان بخت من نیست، و طاسی که شما بریزید با طاسی که من بریزم یکی نخواهد بود." این فلسفه‌ی آزادی کامل برای هنرمند، از مبانی تاریخ هنر در سده‌ی بیستم است، و دوشان می‌تواند در مقام تیزهوش‌ترین و اندیس‌مندترین نظریه پرداز جنبش نوین قرار گیرد.

طنز بد اندیشانه‌ی "هدیه" در سراسر دوره‌ی رواج هنر دادا، و به بیان درست‌تر، در سراسر هنر معاصر به چشم می‌خورد، و خصلتی ویژه به آن می‌دهد که می‌توان در تماشاگر نا آگاهانه نفوذ کند. تضاد و تناقض و طنز، از موارث هنر دادا هستند. این عناصر در مکتب دادا و جانشینانش سلاح‌های آزاد و بی‌مها با ی هنرمند در کشاکشی هستند که "جنگ صدساله‌ی او با عوام" نامیده شده است.

در این آخرین سال‌های آن "جنگ" پیکر تراشان، مانند نقاشان، در مجراهای بیشماری از امکانات به کنکاش پرداخته‌اند. در جایی که به نظر می‌رسید اشاره به انسان تا ابد در اثر علایق صرفاً صوری از عرصه‌ی توجه هنرمند بیرون رانده شده باشد، همچنان مصرانه از نو ظواهر می‌شود. هنری مور،

پیکرتراش انگیزی، نسخه‌های بسیاری از پیکره‌ی انسان آفریده است، که برخی انتزاعی تر از برخی دیگرند ولی جملگی بازتابی از یک احساس غریزی در احترام به والایی شکل انسان هستند. در آثار آلبرتو جاکومتی به تفسیر کاملاً متفاوتی از پیکره‌ی آدمی برمی‌خوریم.

این پیکر تراش سوئیزی که سال‌های سال مقیم پاریس بود، در جنبش‌های کوبیستی و سوررئالیستی شرکت جست و در هر یک از این دو شیوه آثار مهمی از خود به یادگار نهاد. ولی در سال 1947 به پیکرتراشی شبیه‌سازانه روی آورد و پیکره‌های تند و تلخی آفرید که به نظر می‌رسند بازتابهای مستقیم سرگشتگی، از دست رفتگی، و بیگانگی انسان امروزیند.

## آغاز سبک نوین معماری

### معماری پیش از جنگ دوم جهانی

کار بست فولاد و بتن در ساختمان‌ها، که فقط بخشی از آن در اواخر سده‌ی نوزدهم شناخته شده بود، در سده‌ی بیستم به مراحل کمال می‌رسد. معماری، مانند نقاشی و پیکرتراشی، در اثر استفاده از مصالح صنعتی و سرمشق حاصل از اجرای کار صرفاً تخصصی توسط ماشین‌ها، دستخوش انقلاب شد. تضادهای بنیادی و حرکت در جهت خلاف سنت‌ها، مشابه آنچه که در هنرهای تجسمی دیده‌ایم، در معماری سبک‌های به وجود می‌آورند که در گذشته بی سابقه بوده‌اند. معماری، همواره با تمام هنرهای دیگر، در زیر سیطره‌ی تکنولوژی نوین قرار می‌گیرد. به گفته‌ی زیگفرید گیدئون منتقد: " مکانیزاسیون، فرمان می‌راند!" این بدان معنا نیست که استعداد فردی در تولید دستجمعی غرق شد؛ بلکه معماران صاحب نبوغ، از ماشین و قدرت بالقوه‌اش برای الهام گرفتن شکل‌های نو، استقبال کردند. به بیان درست‌تر، معماری و مهندسی به یکدیگر نزدیکتر شدند و غالباً در وجود یک شخص تجسم یافتند؛ و تکنولوژی، اگرنگوئیم که بر روی هم در الهام بخشیدن به معماری نوین پیشگام شده است، همیشه در این کار

دخالت داشته است. حیرت‌آور اینجاست که آرمان دیرینه‌ی رنسانس در زمینه‌ی وحدت تئوری و عمل، ظاهراً بطور کامل در سبکی اساساً متناوب با سبک رنسانس تحقیق می‌یابد.

باآنکه معماری نوین قهرمانان خاص خود را دارد، معمار روزگار ما، تا حدودی، مانند برادران پیکر تراش و نقاش خود، مایل است شخصیت‌هایش را از جنبش‌های گسترده و دستجمعی سبک‌ها برگزیند نه آنکه آنها را بیافریند. گویی مردانی چون فرانک لویدرایت، استثناهایی برای اثبات قاعده اند.

ما در معماری "نمایشگاهی" و ساختمان‌های تجاری ریچاردسن و سالیوان شاهد حرکت در جهت یک معماری عملاً مفید با ابعاد بسیار بزرگ و گنجایش هزاران نفر بوده‌ایم. استخوان بندی فلزی ساختمان‌های امریکائیان، در نسجی پوشانده شده بودند که سبک‌های سنتی را به یاد می‌آوردند، هر چند سالیوان عمیقاً به طراحی تزئینات معماری مستقل از سنت علاقمند بود. از این لحاظ او نماینده‌ی بزرگ امریکا در یک جنبش بین‌المللی بود که فرانسوی‌ها آن را آرت فووو[هنر نوین] می‌نامیدند، هر چند نام‌های دیگری نیز داشتند.

## هنر و معماری نوین

### هنر و معماری نوین سده‌ی بیستم

هنر نوین، درباره‌ی پست-امپرسیونیسم از 1890 تا جنگ اول جهانی معاصر بود و اساساً یک سبک تزئینی مبتنی بر شکل‌های موجودات طبیعی، مخصوصاً شکل‌های القاکننده‌ی حرکت و رشد بود. کارمایه‌ی غالب و مشخص‌کننده‌ی آن یک خط موج، سیال، و مارپیچی است که به‌گیری اجزای ساختمان می‌پیچد یا از آنها بالا می‌رود، و مارپیچ‌های در هم بافته‌اش به پیچک‌های کشیده ختم می‌شوند. این سبک به سادگی در ساختمان فلزی سبک به کار بسته شد و مخصوصاً در خانه‌های شخصی مورد استفاده قرار گرفت، هر چند بسیاری از ورودی‌های متروی پاریس نیز با موضوعات متعلق به هنر نوین تزئین شدند. نمونه‌ی عالی این سبک را ویکتور هورتا در بروکسل اجرا کرد. نام این معمار، مخصوصاً با کار بست هنر نوین در عرصه‌ی معماری جوش خورده است. آزمایشگری تزئینی، با اشتیاق هر چه تمام‌تر به عنوان سبکی حقیقتاً نوین پذیرفته شد، هر چند عملاً آخرین تظاهر سبک "صنعتگرانه‌ی" سابق سده‌ی نوزدهم بود. در پهنه‌ی هنر نوین، هویت پاره‌ای از تأثیرات را می‌توان مشخص کرد؛ این تأثیرات از تزئینات سرشار، پر شاخ و برگ، و دو بعدی و احترام صنعتگرانه‌ی جنبش "هنرها و صنایع" ویلیام موریس به مصالح کار در انگلیستان سده‌ی نوزدهم تا انحای ازاد، موجی، و شلاقگونه‌ی طرح‌های ژاپنی در نوسانند. شجاعت هورتا در استفاده از فلز را می‌توان در پایه‌های سبک، تزئینات نرم و انعطاف‌پذیر و خلوص بکار رفته در یکپارچه‌سازی طرح و ساختمان مشاهده کرد.

هنر نوین در دست هورتا مؤثرترین وسیله‌ی تزئین داخلی بود، هر چند تمامی دیگر هنرها از معماری تا تذهیبکاری کتاب، تحت نفوذ این هنر بودند. این سبک را به مقیاس عظیم معمارانه می‌توان در "عمارت آپارتمانی کارامیلا" مشاهده کرد که در سال 1907 توسط آنتونیو گودی در بارسلون بر پا شد. گودی معماری مبتکر بود که با تمام نیرو می‌کوشید شکل‌هایی سرا پا عاری از سنت و تا سرحد امکان

نزدیک به بی‌قاعدگی جاری در طبیعت بیافریند. اولایه‌های عظیم سنگ برش خورده را با موج‌های بی‌قرار، روی هم نهاد و بر روی هم از به کار گرفتن خط مستقیم خودداری کرد.

سطوح سبک همچنان زبر و زمخت رها شده اند. و مانند صخره‌ی فرسایش دیده‌ی طبیعی به نظر می‌رسند؛ سر درهای ورودی به غارهای فرسایش دیده‌ی دریایی شباهت دارند. ناتورالیسم پرشور، و تلاش بریا گریز از هرگونه خشکی مصنوعی به پویایی بی‌شکل طبیعت، هیچگاه گیراتر از این بیان نشده است. کارگودی، خویشاوندی معنوی نقاشی و پیکر تراشی اکسپرسیونیستی است.

کار هورتا و گودی اجزای تشکیل دهنده‌ی یک هنر نو، و عمیقاً کاوشگر را در اختیار ما قرار می‌دهد: اعلام استقلال از هر گونه سنت، احترام عمیق به طبیعت و طبیعت مواد، و انتظار اینکه معماری سراپا تازه‌ای پی ریزی شود. همچنان که در نقاشی و پیکر تراشی آغاز سده‌ی بیستم روی داد، عصر آزمایشگری به روی معماری نیز گشود شد. برجسته ترین و مبتکرترین شخصیت در تکامل معماری "نوبل"، بدون تردید، فرانک لوید رایت است، طرح های آزمایشگرانه اش هنوز جهانیان را به حیرت می‌اندازد. رایت که به معماری به عنوان پدیده‌ای "طبیعی" - یعنی "آلی" - اعتقاد داشت، آنرا در خدمت انسان‌های آزادی می‌دانست که حق دارند در فضایی "آزاد" حرکت کنند - یعنی آنرا طرح نامتقارن در محیط طبیعی می‌دانست. او می‌کوشید وحدت آلی بین نقشه، ساختمان، مصالح کار، و محل ساختمان پدید آورد. او اصل استمرار را برای درک نظریه‌اش درباره‌ی وحدت آلی، ضرور و بنیادی می‌دانست. مفهوم جریان، تغییر مداوم، تکامل طبیعی و ترقی، در این اصل نهفته است، همچنان که در نظرات والت ویتمن، پیامبر استمرار نیز نهفته بود.

در آثار هانری برکسون فیلسوف نامدار و متنقد آن زمان و معاصر فرانک لوید رایت که بر واقعیت اصل حیاتی یا روند زندگی فراتر از هر اصل دیگری تأکید می‌کرد نهفته بود. رایت به عنوان شاگرد سالیوان، به خوبی، شعار "شکل تابع کار کرد است" از نظرات سالیوان را به منزله‌ی تفاوت بین سطح دست و ساختمان استخوانی تلقی می‌کرد و رابطه‌ی مزبور را پویا و ضرور، ثابت و در عین حال انعطاف پذیر

می‌دانست. ترتیب جدید و بنیادی راییت در جایگزینی فضا های داخلی نیز، چیزی از ترتیب آرایش فضای بیرونی کم ندارد. قرینه‌سازی کنار گذارده شده، نما ناپدید شده و سقف‌ها به مراتب از دیوارها جلوتر رفته اند.

پیام ضمنی این معماری نوین، فضا است نه حجم- فضایی که با زندگی حامی معماری تناسب دارد و فقط برحسب نیازوی محصور یا تفکیک شده است. راییت تمام تلاش خود را به کار می‌بست تا نیازهای مشتریان را برآورده سازد، و غالباً طرح خدمات جنبی ساختمانها را نیز خودش تهیه می‌کرد- شهرت راییت در اروپا. مخصوصاً در هلند و آلمان خیلی سریعتر از امریکا انتشار یافت. اگر راییت در همان زمان چشم از جهان فر می‌بست، باز کارهایش تأثیر انقلابی خویش را بر جا گذاشتند.

## معماری قرن بیستم

### سبک بین‌المللی معماری

جنگ اول جهانی در حکم یک خط تقسیم برای معماری اروپا بود، و بن بست حاصل از آرت نوو را از میان برداشت و اندیشه های رایج را با اقبال گسترده‌ی مردم مواجه ساخت. معماران امریکایی و اروپایی، حتی تا سال‌های پیش از جنگ دوم جهانی، به شیوه ای کار می‌کردند که می‌شد عنوان سبک بین‌المللی را به آن نهاد، زیرا اینان از لحاظ توافق بر سر اصول بنیادی، سخت به یکدیگر نزدیک بودند. یکی از این اصول، اصل جدید ساختمان است. در ساختمان امروزی، از قدرت کششی فوق‌العاده‌ی آهن و قدرت فوق‌العاده‌ی شکنندگی (یا تراکم) بتن، توأماً برای نگاه داشتن بارهای عظیم ساختمانی استفاده می‌شود. استخوان بندی آهنی، ضرورت تاریخی مها کردن فشارهای پیشرانه با دیوارهای مقاوم را زاید و استفاده از دیوارهای سنگین حمل را نا لازم می‌گرداند، به طوری که دیوارهای دیگر چیزی جز "پرده" یا "تیغه‌ی" صرف به شما رنمی‌روند. تیر دراز سر آزاد، که خود از نتایج کاربرد آهن است، فقط از یک طرف به نقطه ایتکیه دارد و طرف دیگر به فضای آزاد کشیده می‌شود، و با پیدایش بتن پیش فشرده، بار و پایه‌ی نگاه دارنده، یکی می‌شوند. بدین ترتیب، ضرورت‌های ثبات و نگاهداری از بارهای ساختمانی را می‌توان چنان تابع ضرورت‌های سودمندی و زیبایی بنا کرد که در تاریخ معماری سابقه نداشته باشد.

یکی دیگر از اصول بنیادی سبک بین‌المللی، برخوردی اساساً متفاوت با نقشه‌ی ساختمان دارد. قدرت عظیم مصالح جدید ساختمانی که امروزه در اختیار معمار قرار دارد، انعطاف بی‌سابقه‌ی در طراحی فضای داخلی ساختمانیش به وی می‌دهد. با استفاده از آهن و بتن، می‌توان فضاهایی چنان عریض و طویل و بدون استفاده از دیوار یا تیرهای حامل ساخت که معماران پیشین حتی در خیالشان نمی‌توانستند تحقیق چنین نقشه‌هایی را تصور کنند.

یک چنین فضای داخلی را می‌توان با استفاده از تیغه‌های متحرک و غیر حمال، بزرگ و کوچک کرد یا تماماً گشود و نقشه‌ی باز را عملی کرد. " دیوارهای " شیشه‌ای، غالباً رابطه‌ی درون و بیرون ساختمان را به صورتی گنگ در می‌آورند. " بیرون " و " درون " نسبی می‌شوند همچنان که " پیش " و " پس " در هنر کوبیستی نسبی شدند. از تماشاگر، انتظارات جدیدی می‌رود: برا یانکه بتواند فضای " سرگردان " داخل ساختمان را درک کند، باید در درونش به حرکت درآید.

سومین اصل زنده کننده‌ی مکتب بین‌المللی، فلسفه‌ی معماری " فولکسیونالیسم " (کارایی‌گرایی) بود. در این فلسفه، که با رویکردهای تازه به ساختمان و طراحی ارتباط دارد، کارایی ساختمان در درجه‌ی اول قرار می‌گیرد و شکل ساختمان تابع آن پنداشته می‌شود. بدین ترتیب، هیچ شکل معینی وجود ندارد که به توان کارایی یک ساختمان را بر آن منطبق ساخت. کارایی‌هایی که قرار است محصور شوند باید مشخص شوند و آنگاه ساختمانی طراحی شود که این کارایی‌ها را به طرز زیبا محصور و بیان کند.

نخستین نمونه‌های سبک بین‌المللی، حکایت از پیوند تنگاتنگ آن با تحولات کوبیستی و فورمالیستس در نقاشی دارند. پا فشاری مصرانه و غیر عملی بر راستخطی بودن سطوح- که به نظر می‌رسید همچون صفحاتی متحرک بر روی یکدیگر می‌لغزند- خانه‌ی شرودر را به صورت یک نوع پروژه‌ی سه بعدی با سطوح خشک ولی دقیقاً تناسب یافته و تخت در نقاشی‌های موندریان در می‌آورد. البته تزئینکاری تماماً حذف شده است؛

رایت، ماشین را همچون حریفی می‌دانست که باید به پیکارش رفت، ولی هشدا رمی داد که مبدا بگذاریم بر ما غلبه کند. در اروپا، معماری، سال‌های سال زیر نفوذ آن چیزی بود که می‌توان با عنوان رومانتیسیسم ماشین مشخص‌اش کرد. تصور لوکوربوزیه از خانه به عنوان " ماشینی برای زندگی کردن "، گویای این واقعیت است، و ما تأثیر گسترده‌ی طرح ماشین و اصول حرکت فیزیکی بر نقاشی و

پیکر تراشی را دیده‌ایم. در معماری آلمانی، و مخصوصاً در کارخانه‌ها و ساختمان‌های صنعتی ساخت پیتربرنس و والترگروپیوس، احترامی ژرف به ماشین دیده می‌شود.

گرچه معماری امریکایی در طی سال‌های 1920 تا 1929 پایه پای سبک مترقی بین‌المللی پیش‌نرفته بود، نمونه‌های آسمان‌خراش‌های عظیم معماران امریکایی، قدرت تخیل معماران اروپایی را نیز به حکمت در آورده بود. تا مدت زمانی، آسمان‌خراش‌های نوع امریکایی در لفاف عناصر سبک سنتی پوشانده می‌شوند، ولی در اوایل دهه‌ی 1930 یعنی آخرین سال‌های عصر آسمان‌خراش‌ها، گوشه‌هایی از سبک جدید بین‌المللی بر این معماری راه یافت.

نمونه‌ای از این تحول، ساختمان صندوق‌پس انداز فیلا دلفیا ساخته‌ی جورج هاوو ویلیام ا. لسکاز است. که در آن نوار بندی افقی، پنجره‌های باریک ردیفی، و سطوح صاف هندسی سبک بین‌المللی در کنار مقیاس عظیم ساختمان‌های اداری شهرهای امریکا ظاهر می‌شوند. میس وان در روهه در اوائل دهه‌ی سوم سده‌ی بیستم، یعنی همان زمان که مدل فوق‌العاده‌زیبایی برای یک ساختمان شیشه‌ای ساخت، از آسمان‌خراش الهام گرفته بود.

## هنرهای تجسمی قرن بیستم

### پیکرتراشی و نقاشی پس از جنگ دوم جهانی

پس از جنگ جهانی دوم، در موضوعات بزرگ مختص عصر کلاسیک هنر نوین یعنی زمانی که بیشتر هنرمندان معاصر چشم به جهان گشودند، تغییرات گوناگونی به عمل آمد. ضربه‌ی جنگ و جنگ " سرد" پس از آن، تهدید ماندگار انهدام اتمی جهان، گسترش هر چه بیشتر فقر و اختلافات طبقاتی در جهان سرمایه داری، و ترس همیشگی از پوچی یا بی ارزشی زندگی، اعتراض هنرمندان بسیار حساس را بر ضد فرهنگ ماشینی‌شده‌ای که ظاهراً جایی برای فرد ناسازگار ندارد، شدیدتر کرده است. اکسپرسیونیسم، سرسخت‌تر، پرخاشگرترو شورشی تر می‌شود؛ طنز دادائیستی، تلختر می‌شود؛ و هنر فورمالیستی بر جدایی هر چه بنیادی‌تر از دنیای شکل‌های ظاهری اصرار میکند. همچنان بر دامنه‌ی نفوذ تمدن اروپایی- امریکایی در عرصه‌ی تمدن جهان بیافزوده می‌شود، بحران ارزش‌ها آغاز می‌گردد- یا ریشه دار تر می‌شود. ارزش‌های سنتی و ارزش‌های زندگی سازمان یافته‌ی امروزی، بیرحمانه مورد انتقاد قرار می‌گیرند و از هر جهت دروغین اعلام می‌شوند.

در وهله‌ی نخست، تحولات پیکرتراشی و نقاشی در سالهای پس از جنگ دوم جهانی، دنیای سراسر آشفته را با تداخل‌ها و تلاقی‌ها حیرت آور گرایش‌ها و نفوذهای برابرمان مجسم می‌کند. ولی اگر دقیق تر شویم، مختصر نظمی خواهیم دید که موقتاً می‌توان طبقه بندیش کرد. این نظم به شکل نوعی دوگانگی دیده می‌شود که ظاهراً از آثار پدران هنر نوین یعنی سزان از یک طرف و گوگن از طرف دیگر سر بر می‌آورد. می‌توان پذیرفت که این همان دوگانگی آشنای قدیمی بین فورمالیسم کلاسیک مآب به رهبری عقل و بیانگرایی باروک- رومانتیک به رهبری احساس و ادراک در هنر غرب است.

کوبیسم و اکسپرسیونیسم و سبک های مشتق از آنها بر هنر نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم در سالهای پیش از جنگ دوم جهانی مسلط بودند. در دنیای آشفته‌ی گرایش‌ها و سبک‌های پس از جنگ دوم، با گروه بندی این اجزاء بر اساس نگرش هنرمند به مصالح کارش(- که وجه غالبش ممکن است " منطقی- فورمالیستی " یا " عاطفی- بیانی " باشد-) می‌توان گونه‌ای تشابه در شیوه‌ی کار پدید آورد. به همین ترتیب، بیشتر گرایش‌های پس از جنگ را نیز به عنوان ناعقاب کوبیسم و اکسپرسیونیسم و با عنوان‌های کلی فورمالیسم انتزاعی و اکسپرسیو نیسم انتزاعی، گروه بندی کرده‌ایم. می‌پذیریم که این نمودار، چیزی تقریب و ساده‌شده و بدون تردید تابع تغییرات آتی است، چون بیشتر شدن فاصله‌ی ما با رویدادهای معاصر امکان بررسی جداگانه‌ی آنها را فراهم می‌آورد.

## اکسپرسیونیسم انتزاعی

### اکسپرسیونیسم تجسمی و انتزاعی

بر خلاف غیر شخصی شدن کانس تراکتیویستی اثر هنری و برخلاف رئالیسم اجتماعی غالب، اکسپرسیونیست‌ها پس از جنگ دوم جهانی فعالانه در صدد اثبات شخصیت، فردیت و هویت، و حتی اعترافات بیمار گونه‌ی هنرمندان برآمدند. در این کار از سرمشق و اصول سنت برجسته‌ی گوگن، وان گوگ، کاندینسکی، و معاصران و جانشینان ایشان بهره گرفتند. ولی در میان هنرمندان متأخر، انتقاد و روش اکسپرسیونیست‌ها قویتر به نظر می‌رسد. اساساً، جدا کردن اینان از اکسپرسیونیست‌های اولیه بدون معنی است که آیا پیکره‌ی انسان و دیگر تصاویر وابسته به آن را باید نگاه داشت یا جملگی را یکسره از عرصه‌ی نقاشی ردود. اکسپرسیونیست‌های پذیرنده‌ی راه حل نخست را به سادگی می‌توان "تجسمی" و گروه دوم را "انتزاعی" نامید.

تصرف در پیکره‌ی انسان در نقاشی به منظور بیان عاطفه‌ی شدید، همچنان که دیدیم از شیوه‌های بسیار قدیمی معمول در هنر غرب است و به هیچوجه یک ابداع امروز نیست. این تصرف، در بسیاری از آثار فرانسویس بیکن نقاشی بریتانیایی، که بیانگر بحران آزاردهنده‌ی عصبی است و از لحاظ تأکیدش بر این موضوع از مونک نیز فراتر می‌رود، شدیداً به چشم می‌خورد. موضوعی که بیکن بارها بدان می‌پردازد انسانی است که در فضایی صندوق‌گونه در دام شبکه‌ای از اشعه‌ی بدخیم و تابان طیف اسیر شده است. پی‌ریزی و ساختمان هنر جد، به نظر می‌رسد که جز با انهدام آرمان‌های هنر کهن میسر نمی‌شده است؛ بدین ترتیب، ویرانگرای، همچنان که گرتروود استاین می‌گوید، نقش بزرگی در قابلیت زیست هنر جدید ایفا می‌کند. این ویرانگرای که استاین آنرا شامل همه چیز می‌داند همه جانبه‌ی بوده و نه فقط متلاشی شدن پرسپکتیو به دست کوبیست‌ها و انکار وجود یک پرسپکتیو را شامل می‌شود. بلکه این نظریه‌ی سنتی را نیز انکار می‌کند که زیبایی در هنر، بازتابی از زیبایی انسانی است، چون همچنان که گوگن می‌پنداشت، زیبایی بدین معنی چیزی جز یک دروغ نیست.

## هنر هند

### هنر هند

شبه قاره هند که در مرزهای شمالیش به سرزمین اصلی قاره آسیا متصل می‌شود، سه منطقه‌ی مشخص جغرافیایی دارد: شمال شرقی، که در آن کوههای عظیم هیمالیا، مأوای سنتی خدایان، همچون مانعی سر برافراشته‌اند؛ منطقه‌ی واقع در شمال غربی و جنوب کوههای هیمالیا، که در آن دره‌های رودای سند و گنگ دامن گسترده‌اند؛ و شبیه جزیره‌ی هند، مرکب از فلات‌های گرمسیری که بوسیله‌ی کوهها و جنگل‌ها از رودهای شمالی جدا می‌شود. در یان مناطق شدید ترین اختلافات اقلیمی، از گرمای گرمسیری تا برف و یخچال‌های دائمی، از اقلیم بیابانی تا سنگین‌ترین باران های سالانه در جهان به چشم می‌خورد.

مختصات نژادی و دین‌های مردم هند نیز همانند جغرافیای این سرزمین، متنوع است. رایج‌ترین زبان در شمال هند، زبان هندی است که از زبان سانسکریت مشتق شده است. زبان اردو نیز که از زبان سانسکریت مشتق شده است. در میان بیشتر مسلمانان ساکن هند رواج دارد. در جنوب، چندین زبان درآوردی، بی‌آنکه ارتباطی با زبان سانسکریت داشته باشند، رواج دارند. "آیین هندو"، دین اصلی مردم هند، و اسلام دین اصلی مردم پاکستان است، ولی آیین جین و مسیحیت نیز پیروان بسیار دارند. پیروان آیین بودا و آیین یهود بسیار اندک هستند.

### نخستین دوران هنر هندی

نخستین فرهنگ بزرگ هند، در هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، در اطراف بخش علیای دره‌ی رودسند متمرکز شده بود. موهنجودار و هاراپا در پاکستان امروزی از مناطق اصلی گسترش این فرهنگ بودند. اخیراً مراکز مهم دیگری از این فرهنگ در کالیانگان واقع در راجستان هند، و نزدیکی کراچی در پاکستان کشف شده است.

برخی از تندیس‌های بدست آمده از این تمدن متعلق به دره‌ی رود سند بازتابی از تأثیرات تمئن بین‌النهرین دارند و برخی دیگر نشان می‌دهند که در اینجا سنت هندی کاملاً پیشرفته‌ای در پیکرتراشی رواج داشته است. نمونه‌ی تندیس‌های اخیراً، پیکر نیم تنه‌ای از هاراپا است که در وهله نخست بنظر می‌رسد مطابق اصول ناتورالیسم یونانی کنده کاری شده است. لیکن تأکیدی که بر سطح سنگ و بر منحنی‌های برآمده‌ی شکم شده است. نشان می‌دهد که سازنده این پیکر توجهی به ساختمان منطقی و تشریحی پیکرهای یونانی نداشته بلکه حرکت سالگونه‌ی بدن زنده را در نظر داشته است.

تعداد زیادی مهر کنده‌کاری شده از سنگ صابون یا استتاتیت از همان موهنجو دارو بدست آمده‌اند و ترکیبی از عناصر هندی و خاور نزدیک در آنها به چشم می‌خورد. به بیان درست‌تر، کشف یک مهر متعلق به موهنجو دار و از یک نقطه‌ی قابل تاریخ‌گذاری در بین‌النهرین بود که امکان تاریخ‌گذاری فرهنگ‌های دره‌ی رود سند را به دانشمندان داد. خط روی مهرها تاکنون خوانده نشده است. طرح‌های گوناگونی که در سنگ حکاکی کرده‌اند، مانند درخت، به عنوان اشیاء مورد پرستش، شبیه سازی شده‌اند. از جانورانی که نقش‌شان بیش از همه بر این مهرها ظاهر می‌شود می‌توان گاو کوهان‌دار برهمن، گاو آبی، کرگدن، و فیل را نام برد. جانوران تخیلی و خدایان انسان ریخت نیز شبیه‌سازی شده‌اند. روی یک مهره یک پیکره‌ی شسته‌ی سه سر، با حالتی ظاهر می‌شود که بعدها معلوم می‌شود حالت یوگا است. جانوران روی مهره‌های دره‌ی سند، همان خطوط کناره نمای پیوسته و سطوح جسمانی را دارند که از مختصات پیکرتراشی در سراسر دوران بزرگی از تاریخ هند به شمار می‌روند. این استمرار هنری چشمگیر است، البته نه فقط از لحاظ فاصله‌ی زمانی بلکه به این علت که در فاصله‌ی بین زوال تمدن سند و تشکیل امپراتوری ماوریا، عملاً هیچ اثری از هنرهای بعدی برجای نمی‌ماند. هجوم‌های آریاییان را که در حدود 1800 پیش از میلاد آغاز شد می‌توان علت بروز گسست در هنر هندی دانست.

## هنر هند باستان

### نخستین دوران هنر هندی

با توجه به تأثیر ژرف آریاییان بر فرهنگ هندی، آنچه مایه‌ی شگفتی بیشتر می‌شود این است که در اینهمه مختصات و خصوصیات بومی توانسته‌اند به حیات خود ادامه دهند. ویرانگری مهاجمان و کم دوامی مواد و مصالح مورد استفاده، بدون تردید، علت نابودی بسیار از اشیایی است که عامل انتقال سنت‌های هندی در طی دو هزار ساله‌ی پس از زوال تمدن دوره‌ی رود سند بودند.

آریایی‌ها دین ودایی را با خود به هند آوردند. این اصطلاح از سرودهایی مشتق گرفته شده است که تا امروز باقی مانده‌اند و "وداها" نام دارند. این سرودها خطاب به خدایانی سروده شده‌اند که مظاهر شخصیت یافته‌ی طبیعت به شمار می‌روند. تمام خدایانی که در این سرودها نام برده شده‌اند با خواندن سرودها و دادن قربانی، مطابق قوانین خشک آیین ایشان، پرستیده می‌شدند. اثری از معبد نبود، اما آتشکده بود، که مطابق فرمول‌های ثابتی ساخته می‌شد و مرکز خلوص و وفاداری به شمار می‌رفت. اجرای این آیین‌ها به قدری اهمیت داشت که بزودی، "آگهنی" آتش مقدس، و "سوما" نوشابه‌ی مقدس در مقام خدایانی مستقل، تجسم شخصی پیدا کردند. شکل نسبتاً ساده‌ی دین و خواهشی که با آن همه زیبایی در سروده‌های ودایی بیان شده است در مجموعه‌ی رسالات فلسفی و دینی و عرفانی "اوپانیساده‌ها" درباره‌ی ماهیت انسان و جهان که چندین مفهوم بیگانه با طبیعت پرستی مهاجمان شمالی را وارد آیین هندو کردند، تکامل می‌یابد. از جمله اندیشه‌های اصلی جدید می‌توان به اندیشه‌ی سامسرا و کرمه اشاره کرد. منظور از سامسرا استحاله‌ی رو به شکل دیگری از حیات است که بلافاصله پس از مرگ آغاز می‌شود. کیفیت زندگی جدید روح نوزاده به کرمه یعنی نتیجه‌ی تمام کارهای دوران زندگانی پیشین بستگی دارد.

منمظور از کرمه‌ی بد، آینده‌ی تاریک یا تولد دوباره‌ی در دوزخ یا در جهان کنونی با قیافه‌ی جانوری پست - مثلاً خزنده یا حشره- است. منظور از کرمه‌ی خوب این است که روح می‌تواند وارد جسم پادشاه، کاهن یا حتی یک خدا شود، چون خدایان نیز در معرض مرگ نهایی و دایره‌ی بی‌پایان تولد دوباره‌اند.

در طی سده‌ی ششم پیش از میلاد، دو دین بزرگ در هند پدید آمدند. یکی آیین بودا بود که تأثیر عمیق بر فرهنگ و هنر هند به طور کلی از سده‌ی سوم پیش از میلاد تا سده‌ی ششم یا هفتم میلادی داشت. با آنکه "آیین جین" یعنی دین بزرگ بعدی هیچگاه از لحاظ اهمیت به پای آیین بودا نرسید، تا امروز نیز به عنوان یک دین کوچک ولی مشخص به حیاتش ادامه می‌دهد ولی آیین بودا عملاً از این سرزمین ریشه کن شده است.

هنرهای بسیاری از کشورهای آسیایی از آیین بودای هندی که با تولد بودا ساکیامونی در حدود 563 پیش از میلاد آغاز گردید مشتق می‌شوند. "بودا" که فرزند پادشاه حاکم بر منطقه‌ی کوچکی در مرز نپال و هند بود، بنا بر افسانه‌ها، به طرز معجزه‌آسایی در رحم مادرش شکل گرفت و از پهلوی او به بیرون جهید، این کودک که سدهارته نامیده شد (و به گاوتمه یا گوتمه نیز شهرت داشت)، توانایی‌های خارق‌العاده‌ای از خود بورز داد. یکی از فرزانش آن زمان پیش بینی کرد که او یک بودا خواهد شد یعنی مردی روحانی روشن و آگاه که بنا بر تقدیر نیروانا واصل می‌شود.

سدهارته پس از یکسری مواجهه با سالخوردگی، بیماری، و مرگ، تجملات درباری را رها کرد و به دنیا پشت پا زد. سرانجام به هنگام عبادت در زیر یک درخت بو یا انجیر معبد در دهکده‌ی بوده‌گایا، "اشراق عظیم" یا نور معرفت بر وی تابید و شناخت کاملی نسبت به جهان بدست آورد.

تعالیم وی را می‌توان چنین خلاصه کرد: زندگی سراسر رنج و اندوه است؛ علت زندگی بستگی به کار و خود دارد؛ این بستگی را می‌توان با حذف آرزوها از میان برد؛ متوقف ساختن تولد دوباره با پیروی از

طریقت میسر می شود و طریقت ارکان هشتگانه‌ای دارد شامل اعتقاد درست، رفتار درست، معیشت درست، اندیشه‌ی درست، و خلسه و حال درست.

آیین بودا که بدین طریق شکل گرفت، در برابر راندیشه‌بنیادی آیین هندو واقع نشد بلکه بدعتی مختصر بود که از پاره‌ای از تأملات د اوپانیشاوها ناشی شده بود. کاری که آیین بودا کرد پیشنهاد روشی برای حل این مسأله کهن هندی بود که زنجیر زندگی را باید چگونه از هم گسست که روح فرد بتواند در چهارچوب روح جهان به آرامش نهایی برسد.

## هنر بودایی هند

### معماری و پیکر تراشی آغازین در هند: سلطه‌ی آیین بودا

نخستین نمونه‌های شناخته شده هنر در خدمت آیین بودا (از اواسط سده‌ی سوم پیش از میلاد)، هم بغرنج هستند هم دارای عظمت ساختمانی‌اند.

آشوکا، امپراتور هند پس از مشاهده‌ی مصائب ناشی از درگیری‌های وحشیانه‌ی نظامی که در دوران خود وی به وحدت بخش بزرگی از شمال هند انجامیده بود، به آیین بودا گروید. کاخ وی در پاتنه به تقلید کاخ هخامنشیان در تخت جمشید ساخته شده بود. امروزه فقط پی‌های ساختمانی و بقایای یک نرده‌ی آن در روی زمین دیده می‌شوند، ولی با بررسی یک سلسله ستونهای یادبودی و مقدسی که آشوکا در هند بر پا داشت می‌توان تصویری از جزئیات معماری آن بدست آورد. این ستونهای تک سنگی از ماسه سنگ صیقل یافته، ساخته شده بودند و ارتفاع برخی از آنها به هجده یا بیست متر می‌رسید. سر ستون یکی از آنها، نمونه‌ای از سبک رایج در آن دوره را مجسم می‌کند. این ستون از یک سر ستون سدری شکل بر روی یک صفحه‌ی افقی مزین به یک کتیبه‌ی مرکب از چهار جانور و چهار چرخ گردونه‌ی یک در میان تشکیل شده است. تمام شکل‌ها نمادین هستند. درخت سدر نیز که نمادی سنتی از خدا است، به معنای رهایی انسان در آیین بودا است. چرخ گردونه نشانه‌ی گردش زندگی، مرگ و تولد دوباره است.

این گردونه‌ی زندگی غالباً درجات معنایی دیگری داشت. در این موارد، معنی مزبور، یکی از ارکان تعالیم بودا، بود؛ همان گردان چرخ قانون. خود چرخ- که احتمالاً از نمادهای باستانی آفتاب گرفته شده است- و چهار جانور- به نشانه‌ی چهار ربع دایره- که در اینجا چرخه آن اشاره دارد، تلویحاً یک مفهوم کیهان شناختی دارند، که ستون در آنجا نماد محور جهان به شمار می‌رود. شیرها نیز معانی چند

گانه‌ای داشتند ولی در اینجا با ساکیامونی بودا که به شیر طایفه‌ی ساکیا معروف بود برابر پنداشته شده‌اند.

ستون‌ها نه فقط از لحاظ نماد پردازی‌شان بلکه از این لحاظ که تجسم استمرار سبک هستند نیز قابل توجهند. گرچه این شیرهای شق و رق به شیرهای کاخ تخت جمشید شباهت دارند، جانوران نیم برجسته‌ی دور تا دور صفحه‌ی زیر پای آنها به سبک سیالگونه و قدیمی موهنجوار و کنده‌کاری شده‌اند. پیکرهای عظیم یا کشاها و یا کشی‌ها نیز که در دروه‌ی آشوکا یا کمی پس از او کنده‌کاری شده‌اند از همین خصوصیت پیروی می‌کنند. این خدایان مذکر و مؤنث، که در اصل به عنوان ارواح محلی طبیعت، خدایان درخت‌ها و کوهها پرستیده می‌شدند، در مجموعه‌ی خدایان مختص آیین بودا و آیین هندو قرار داده شدند.

### پرستشگاه غاری

دوره‌ی حکومت سلسله‌ی ماوری، شاهد پیدایش مقدمات یک سبک بی‌نظیر معماری نیز بود که همان پرستشگاههایی هستند که در دل صخره‌های سنگی کنده می‌شدند. بخش‌هایی از بیرون (و بعدها درون) این غارها را با تقلید مو به مو از ابنیه‌ی چوبی آن دوره، کنده‌کاری کردند. غار "لوماس ریشی" که در دوره‌ی سلطنت آشوکا داخلش را خالی کردند، در ورودیش از نوعی است که تا هزاران سال بعد نیز رواج داشت. این المثنای برابر اصل نمای چوبی، یک درگاه ورودی با پیشامدگی منحنی دارد که به تقلید از سقف انعطاف پذیر چوبی خمیده بر روی شاه تیرهای چهار گوشه ساخته شده است. یک کتیبه‌ی تزئینی مرکب از چند فیل بر بالای درگاه ورودی، سنت‌های پیکر تراشی محلی را به نسل‌های آینده منتقل می‌کند.

سقوط سلسله‌ی ماوری مقارن آغاز سده‌ی دوم پیش از میلاد به تجربه‌ی سیاسی هند انجامید.

## معماری بودایی هند

### استوپا

در دوره‌ی حاکمیت " سونگاها" و " آندهرها" که جانشنان اصلی ماوریها بودند، چایتیها ( یا همان تالارهای اجتماعات بودایی) و ویهارها ( یادیرها) از سال غربی تا ساحل شرقی به مناطق کوهستانی هند مرکزی یورش بردند. در همان زمان ، استوپا که اصلاً یک مقبره‌ی بودایی به صورت کپه‌ای از خاک بود، تکامل یافت و دارای برنامه‌ی معماری مهمی شد. در پایان دوم سده‌ی پیش از میلاد، این بناها ابعاد عظیمی پیدا کردند، قطعات حکاکی شده‌ای از نخستین استوپاها در ماتهورا، در بهارهوت ( سانتای امروزی) و دیگر نقاط هند بدست آمده است، ولفی عظمت اینگونه ساختمان را در دهکده‌ی سانچی واقع در ایالت ماوهیا پردازش به بهترین شکل ممکن می‌توان مشاهده کرد.

استوپا، مانند بیشترین ابنیه‌ی هندی، بیش از یک کارایی یا وظیفه دارد. این بنا به عنوان محلی برای نگهداری از خاکستر مردگان، مقدس و پرستیدنی، نماد مرگ بودا یا نشانه‌ی آیین بودا بطور کلی است. مومن، ضمن گردش به دور گنبد، دعای خویش را نثار استوپا می‌کند. ولی همین استوپا به عبارتی، یک نمودار کیهانی است که دروازه‌هایش چهار نقطه‌ی اصلی تأکید بر کوه جهانی به شمار می‌روند.

نرده‌کاری و گنبدهای برخی از استوپاها با پیکرهای نقش برجسته تزئین می شدند. دروازه‌های استوپای سانچی با نمادهای بودایی، خدایان، و صحنه‌های روایتی پوشانده شده‌اند، ولی پیکر بودا هیچگاه در اینجا ظاهر نمی‌شوند. درعوض، او با نمادهایی چون یک سریر خالیف درختی که وی در زیرش به تأمل می‌پرداخت، چرخ قانون، و رد پایش نشان داده می‌شود.

مخالفت بیان شده در این منع تمثال‌سازی- که بازتابی از آن در پیکر آرام گنبد دیده می شود- به طرز چشمگیر و تناقض آمیزی با تزئینات تندیس‌وار و انبوه دروازه‌ها مغایرت دارد. شاخ و برگ درختان شاداب با شکل‌های سیالگونه‌ی اندامی در می‌آمیزد، و نیروی گرمی بخش حیات در آدمیان و جانوران

دمیده می شود. پیکر شهوانی یاکشی‌ها- از خدایان مؤنث آیین بودا- همچون میوه‌ای رسیده، از شاخه درخت آویزان است. این بیان تقریباً از تجویانه با نفی بودایی زندگی مغایرت دارد.

به بیان درست‌تر، بازتابی از یک طرز فکر بنیادی در میان هندیان است که همواره و تقریباً، کل هنر بودایی، هندو، و جین را به یکدیگر پیوند می‌دهد و بر جملگی‌شان مسلط می‌شود.

همچنان که استوپای سانچی بزرگترین بنای بر جا مانده از دوران اولیه‌ی آیین بودا است، چایتیای کارلی ظریفترین معبدِ غاریِ کنده‌کاری شده است. در طی سده‌های دوم و اول پیش از میلاد، معابد غاری تکامل یافتند و از شکل‌های ساده‌ی غار لوماس ریشی نیز بسی پیچیده‌تر شدند. نماهای با شکوه سنگی، با تقلید مو به مو از معماری چوبی، برای درهای این معابد ساخته می‌شدند. در حدود سال 50 میلادی، در کارلی، در رشته کوه گاتهای غربی نزدیک بمبئی، قلعه‌ی یک تپه را خالی کردند و معبدی مذبح‌وار به طول تقریبی 38 متر و ارتفاع چهارده متر در دل آن ساختند. صحن مرکزی این معبد به یک استوپای یکپارچه در مذبح منتهی می‌شود و در دو سوی صحن نیز ستون‌های عظیمی با سر ستون‌ای زنان و مردان فیلسوار کار گذاشته شده و دو راهروی جانبی پدید آورده است (این ستون‌های بزرگ تابع منحنی مذبح‌اند و به همین علت در پشت استوپا یک غلامگردش بوجود می‌آورند). دیوار درونی هشتی ورودی، با وجود برخی افزایش‌های بعدی، تقریباً دست نخورده باقی مانده است و امروز نقش یک نمای با شکوه را دارد. در هر سوی در ورودی، فیل‌های غول پیکر، مانند دو اطلس، ساختمانی چند طبقه را بر دوش خود نگاه داشته‌اند و در دو سوی درگاهی اصلی نیز کسانی ایستاده‌اند که ظاهراً صاحبان خیرند- زوج‌های مؤنث و مذکری که بر غنای سطوح پوشیده از شکل‌های قهرمانانه و شهوانی می‌افزایند. این پیکرهای موجدار، با حالت خشک و بی‌حرکت استوپا در داخل تناقض دارند و مانند یاکشی‌های استوپای سانچی، از زندگی سخن می‌گویند نه از مرگ.

## مکتب بودیسم

### چهره‌ی بودا

در طی چهار صد سال پیش از سده‌ی دوم میلادی، بودا فقط به کمک نمادهای گوناگون شبیه سازی می‌شد. آنگاه در پایان سده‌ی نخست میلادی، همزمان در قندهار و ماتهورا، ناگهان او را با کیفه‌ای انسانگونه مجسم کردند. علت را باید تا حدودی در گسترش جنبش بودایی جستجو کرد که در طی سده‌ی نخست میلادی دو فلسفه‌ی متضاد از بطنش سر در آورده بودند. مؤمنان سنتی‌تر، بودا را معلمی بزرگ می‌دانستند و می‌گفتند او روشی را اشاعه داده است که آدمی با پیروی از آن می‌تواند به نیروانا برسد. مؤمنان متجدد که ماهایانا، به معنای گردونه‌ی بزرگ، نامیده می‌شدند و در نقطه‌ی مقابل گردونه‌ی کوچک سابق یا همان هینایانا قرارداشتند، شخصیتی خدای برای بودا قائل شدند و انبوهی از خدایکان (بودیساتواها) برایش در نظر گرفتند تا وی را در رهانیدن بشرت یاری دهند. بنا بر اعتقاد سابق، بودا ساکیامونی آخرین بودا از هفت بودایی بود که پای به عرصه‌ی خاک نهاده بوده‌اند. ماهایاناییها عالم را سرشار از هزاران بودا می‌دانستند که از آن میان آنیتابها خدای بهشت غربی و مایتریا مسیحایی که گویا به زودی در کره‌ی خاکی ظهور می‌کند و به میان انسانها می‌آید، از لحاظ جلب محبوبیت، با ساکیامونی به رقابت برخاستند. نمادهای بودا به قدر بی‌روح و انتزاعی بود که نمی‌توانستند توده‌های عظیم مردم را جذب کنند و برای مراسم نمایش دین جدید نیز مناسب نبودند. گذشته از این، آیین بودا، رسم بهاکتی را از آیین هندو که از نو احیا می‌شد گرفت؛ پیکر آدمی در کانون این رسم قرار دارد. بدین ترتیب، آیین بودا در اثر همچشمی رقیبش، مشخص‌ترین نماد خود یعنی چهره یا تمثال بودا را ساخت و در اختیار مؤمنان قرار داد.

قندهار، که یکی از دو نمونه‌ی بودای انسان ریخت در آن ساخت شده بود، شامل بخش بزرگی از افغانستان و قسمتی از پاکستان امروزی و منتها الیه غربی هند شمالی می‌شد. در سال 327 پیش از

میلاد، این شهر بدست سپاهیان اسکندر مقدونی افتاده بود. اشغال این شهر بدست یونانیها با آنکه اندک زمانی بیش به درازا نکشید، به برقراری تماس دائم با غرب کلاسیک انجامید. بنابراین شگفت آور نخواهد بود اگر بینیم پیکر بودا که در قندهار ساخته شده است پیکرهای هلنیستی و رومی را الگوی خویش قرار داده باشد. به بیان دقیق‌تر، خطوط چهره‌ی بودای اصل، عملاً خطوط چهره‌ی آپولون مرمی را به یاد می‌آورد، و بسیار یاز جزئیات دیگر، مانند نقش و نگار ردا و طرز آرایش موی سر، سبک‌های پیاپی رایج در کنده‌کاری روم آن زمان را در نظرمان زنده می‌کند. با آنکه شیوه‌ی پیکره‌نگاری هندی بود، گاه حتی علائم مشخص کننده بودا (لاکشاناها) به یک شیوه‌ی غربی بیان می‌شدند. مثلاً "اوشنیشا" یا برآمدگی گره مانند بر روی سر، شکل ظاهر گیسوی کلاسیک اروپایان را به خود گرفت. گاه حتی ردای کاهن هندی جایش را به توگای رومی داده است و خدایان کوچکتر نیز به صورت خدایان آب، پریان دریا، یا اطلس درآمده‌اند.

د دورانی که این هجوم سیل‌آسا سبک غربی برشمال غربی هند مسلط می‌شد، نمونه‌ی صرفاً هندی بودای انسان ریخت در شهر مقدس ماتهورا واقع در یکصد و پنجاه کیلو متری جنوب دهلی ساخته و پرداخته می‌شد. این تندیس مستقیماً از یاکشای هنر عامیانه مشتق شده بود و مانند خود یاکشا در ردایی چنان نازک و چسبان پیچیده شده بود که در نگاه نخست، برهنه به نظر می‌رسید. بودای ماتهورا، شانه‌های پهن، کمی باریک، و چهره‌ای لطیف دارد. فقط برخی جزئیات پیکری ماند اوشنیشا، اورنا) به معنی حلقه‌ی موی بین دو ابرو که با یک نقطه نشان داده می‌شود، و گوش‌های نرمه دراز، بودا را از یاکشای پیشین متمایز می‌گرداند.

در سده‌ی دوم میلادی، این نوع بودای انسان ریخت، تدریجاً شکل واحد به خود گرفتند و الگویی برا ینخستین بوداهای چینی شدند. ولی بودای سارناته از اواخر سده‌ی پنجم میلادی، دو خصوصیات ایده آلیسم انتزاعی آیین بودا و شهوت انگیزی هنر هندی را یکجا به بیننده القا می‌کند، اولی با سطوح ساده شده‌ی صورت و دومی با ردای چسبانی که برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های بدن را می‌نمایاند.

## معماری هندوئیسم

### رستاخیز آیین هندو

معماری و پیکرتراشی

در دوران اوج رونق آیین بودا، آیین هندو تدریجاً نیروی تازه برای درهم شکستن فرزند بدعت‌گذار خویش را فراهم می‌آورد. آیین بودا پیروزی اولیه‌اش را مدیون وضوح دستوراتش برای رسیدن به رهایی و رستگاری بود. در حدود سده‌ی دوم یا اول پیش از میلاد، پاسخ آیین هندو به مسأله‌ی بالا در اشعار فلسفی بهاگاواد- گیتا داده شد. این مجموعه‌ی اشعار، از آن زمان تا کنون شالوده‌ی آیین هندو بوده است. بنا بر بهاگاواد- گیتا، تأمل و تعقل می‌توانند به جذب نهایی در جوهر خدای بیانجامد؛ اجرای فداکارانه و بی‌غرضانه‌ی وظایف روزمره نیز می‌توانند به چنین استحالتهای منجر شوند. چون در اشعار گیتا نیز بر بهاکتی تأکید شده بود، و بهاکتی توجهش را بر پرستش خدای شخصیت یافته به عنوان وسیله‌ای برای اتحاد با او متمرکز کرده بود، و چون این پاسخی به یک نیاز عاطفی بنیادی بود، گیتا آیین هندو را در سده‌های ششم و هفتم بر اریکه‌ی پیروزی نهایی نشانید.

نمونه‌های جسته‌گریخته‌ای از هنر هندو، مربوط به آخرین سده‌های پیش از میلاد بدست آمده است، ولی تا کنون هیچ اثر یا بنای متعلق به دوران پیش از سده‌ی چهارم میلادی بدست نیامده است. در همان زمان، آیین هندو در ساختن معبدهای غاری با آیین بودا به رقابت برخاست، و در وهله‌ی نخست تمثال‌های عظیمی در فرو رفتگی‌های سطحی کنده‌کاری کرد.

در طی سده‌ی ششم، در سمت جنوب و در امتداد کوه‌های سنگی "بادامی"، پادشاهان امپراتوری "چالوکیان" یا "چالوکیه" غارهایی چهار گوشه از دل کوه‌ها درآوردند که ستونها، دیوارها، و سقف‌های مزین به پیکرهای خدایان معبود ایشان داشتند. رواق‌های ورودی و داخل این غارها به ستون‌های تزئین‌کاری شده‌ی بسیار محدود می‌شدند، و ترتیب‌شان طوری بود که توجه زائر را به معبد واقع در

مرکز دیوار انتهایی جلب می‌کردند. در معبدی که وقف شیوا- یکی از دو خدای بزرگ آیین هندو- شده است. این خدا در حالت رقص آسمانی خود نشان داده می‌شود، و بازوان پرشماری وی همچون پره‌های پروانه به گرد بدنش به گردش در می‌آیند. در برخی از دستهای این خدا اشیایی دیده می‌شود و بقیه با حالت‌های مجاز (مودرا) شبیه‌سازی شده‌اند، و هر شیء و هر مودرا نشانه‌ی یکی از قدرت‌های خاص این خدا تلقی می‌شود.

در طی سده‌ی چهارم تا سده‌ی ششم، آیین‌های بودا، متوالیاً عناصر بسیاری از آیین هندو به عاریت گرفتند. تجسم‌ها و مراسم تکامل یافته، با الهام از مراسم مشابه هندو، جانشین اعمال ساده‌ای شدند که بودا مقرر داشته بود. فرقه‌های رمزی در نقاط گوناگون تشکیل شدند و پرستش همگانی ساکتی- نیروی مؤنث خدا- در نزد پیروان آیین هندو، در آیین بودا نیز رواج یافت.

معماران نوآور هندو، با همان نیروی خلاق که به آفرینش معبد غاری انجامیده بود، به ساختن نخستین معابد سنگی پرداختند. یکی از این معابد که تا امروز باقی مانده، معبد ویشنو است که در اوایل سده‌ی ششم میلادی در دئوگیری، واقع در شمال هنر ساخته شد. معبد هندو تالاری برای عبادت دستجمعی نیست، بلکه اقامتگاه خداست. یگانه شرطی که رعایتش الزامی است، ساختن اتاقکی برای تمثال یا نماد مورد پرستش است. این مکان مقدس که گاربه‌گریها یا اتاقک شکم نامیده می‌شود دیوارهای ضخیم و سقف سنگینی دارد تا بتواند خدا را در خود نگاه دارد و حفظش کند. یک درگاهی بری ورود شخص معتقد، تنها موردی است که به پاره‌ای کارهای معمولی نیاز پیدا می‌کند. این معبد نیز همانند استوپا، معانی دیگری نیز دارد، مثلاً نماد پوروسا یا انسان ازلی است. به علاوه، از لحاظ نقشه، یک مندالا یا نمودار جادویی کیهان است و ابعادش بر اساس واحدها یا پیمانیهایی تعیین می‌شود که اشارات و رموز جادویی دارند. در معابد اولیه، مانند معبد دئوگیری، تزئین‌کاری محدود و ممنوع و شکل، یک مکعب ساده است که در آغاز، یک برج (سکارا) نیز بر رویش نهاده می‌شد. تمام دیوارها، بجز دیوار درگاهی ورودی، یکپارچه و تو پرنده‌ی سوطوح‌کننده‌ی کاری شده‌ای مشابه درگاهی‌های کاذب کار گذاشته شده در

دیوارها نیز دارند. روی این سطوح، صحنه‌هایی از اساطیر هندو با پیکرهای آسوده و نرم دیده می‌شود که ینت هندی پیکرهای دارای حالت آسوده و آرام را به نسل‌های بعدی می‌سپارند.

## هنر هندوئیسم

### نقاشی

هنر نقاشی در هند، احتمالاً از اعتبار همپای هنر پیکرتراشی برخوردار بود ولی متأسفانه آثار نقاشی چندانی در این سرزمین باقی نمانده است. نخستین نمونه‌های آثار نقاشان هندی، تکه‌هایی هستند متعلق به حدود سده‌ی بیستم پیش از میلاد، که از غاری در آجانتا بدست آمده‌اند. در این نقاشی‌ها مانند تزئین‌کاری روی دروازه‌های معبد سانچی- که از لحاظ سبک با یکدیگر پیوستگی دارند- صحنه‌هایی از زندگانی گذشته‌ی بودا به تصویر درآمده است. سنت تصویرگیری آجانتا، با تمام نیروی حیاتی رنگارنگش همچنان که از نقاشیهای بدست آمده از معبد بزرگ تا نجور برمی‌آید، در دوره‌ی حاکمیت سلسله‌ی چولا نیز ادامه یافت. پیکره‌های رقصان، در این نقاشی‌های دیواری- گرچه با حالات پرنشاطی مشابه حالات مفرغ‌های دوره‌ی چولا کشیده شده‌اند- با آهنگ ملایم سبک گوپتا برجسته‌نمایی شده‌اند.

کشور گشایی‌های مسلمانان در هند، جلوی تکامل پیکر تراشی و معماری هنر شمالی را در سال‌های پس از سده‌ی سیزدهم میلادی گرفت ولی هنر نقاشی را جانی تازه بخشید. در سده‌ی شانزدهم، مخصوصاً در دوره‌ی حکومت اکبر شاه سومین پادشاه از سلاطین تیموری هند که می‌کوشید آیین هندو را با اسلام تلفیق کند، نقاشان سنی هند با مینیاتورهای ظریف و شیوه‌گزینه‌های استادان بزرگ مینیاتور ساز ایرانی آشنا شدند. در طی سده‌های هفدهم و هجدهم، نقاشی در برابر تداخل و تأثیر متقابل شیوه‌های بیگانه در پایتخت امپراتوری و اصطلاحات زبان بومی رایج در دربارهای پراکنده‌ی فتودالی، از خود واکنش نشان داد. نتیجتاً، چندین نسل دورگه‌ی سالم و نو پا به میدان نهادند، نشاط زایدالوصف جاری در این سبک‌ها مخصوصاً برای پاسخگویی به مسائل کیش‌های نوخاسته‌ی هندو مناسب بود.

بدین ترتیب، عشق به طبیعت سرسبز و زیبایی جسمانی، همچنان که در تندیس‌های پیشین تجسم یافته بود، محملی تماماً تازه در نقاشی‌های خوش رنگ و غالباً لطیف پیدا کرد.

### اشاعه‌ی هنر هندی

فرهنگ خروشان و پرتوانی که پایه‌ی دستاوردهای بزرگ هنر در هند بود، از مرزهای آن سرزمین فراتر رفت. موج بزرگ آیین بودا در نخستین سده‌های انتشار مسیحیت، اعتقادات ماهایانا و هنر قندهار را از طریق افغانستان و جاده‌های تجارتي بیابان‌های ترکستان به چین و سرانجام به ژاپن رساند. در سده‌ی پنجم، دامنه‌ی تأثیر فرهنگ هند در پی سلسله مهاجرتهای مردم، از هند به برمه، تایلند، کامپوچیا، سوماترا، و جاوه کشانده شد. در این سرزمین‌ها، دو آیین بودا و هندو به کشاکش و پیکار در راه دستیابی به سلطه‌ی نهایی ادامه دادند و هر یک، هنرهای خویش را عرضه و تقویت کردند. در دورانی که آیین بودا در هند در حالت محاصره واقع شده بود یکی از بزرگترین بناهای متعلق به پیروانش در باربا بودور، در جزیره‌ی جاوه، ساخته می‌شد. اینجا در حدود سال 800 میلادی، استوپای چهار گوشه‌ی عظیمی که طول قاعده‌اش 120 متر بود یا نه طبقه تراس دا رپیوسته، از سنگ ساخته شد. در هر یک از جهات اصلی، یک پلکان مرکزی پیش بینی شده بود. بنای ردیف پایه و چهار ردیف نخست، راستخطی و نشانه‌ی دنیای خاکی حواس ما هستند؛ چهار ردیف بالایی مدور و نشانه‌ی آسمان هستند.

در ردیف پایه، که بیشترش زیر خاک رفته، 160 نقش برجسته در توصیف مردمی دیده می‌شود که در چرخ کرمه‌ای زندگی، مرگ، و تولد دوباره به دام افتاده‌اند. در امتداد راهروهای چهار ردیفی بعدی، بیش از 1000 صحنه‌ی اخطار دهنده از مجموعه‌ی داستانهای جاتکه در وصف ولادت‌های پیشین بودا و سوتره‌های مختلف درباب مناسک دینی و حقوق عادی، زینت بخش دیوارها شده‌اند. ولی در بالا یعنی تراس‌های مدور، هیچ روایتی توصیف عینی نمی‌یابد. در اینجا، که راه رسیدن به طریقت بصورت دایره

در می‌آید، استوپاهای مشبکی ساخته شده‌اند که در هر یک، بودایی با زیبایی لطیف نشسته است، که به سختی دیده می‌شود. در راس این قله ی مرکزی یک استوپای تنها و بزرگتر تنها و بزرگترین ساخته شده است که احتمالاً در درونش یک بودای تنها به نشانه‌ی غایت عالم نشسته بوده است.

## هنر چین باستان

### سلسله‌های چین و هان

هرج و مرج سیاسی چند صد ساله‌ی پایانی سلسله‌ی چو موقتاً به دست " شی هوانگ تی " فرمانروای " دولت چین " فرو نشانده شد. وی در سده‌ی سوم پیش از میلاد، ضمن تلاش برای ریشه کن ساختن سنت‌های کهن، دستور داد تمام کتاب‌های تاریخی سوزانده شوند، و حاکمیت یکه تازانه‌ی خویش را بر سراسر چین مستولی کرد. به محض آنکه شی هوانگ تی چشم به جهان فرو بست، مردم سر به شورش برداشتند و در سال 206 پیش از میلاد سلسله‌ی جدید به نام " سلسله‌ی هان " تأسیس کردند. حکومت متمرکز نیرومند در سراسر مرزهای جنوبی و غربی چین برقرار شد. ارتش‌های چین به اعماق ترکستان رخنه کردند، و تجارت غیر مستقیم با امپراتوری درو افتاده‌ی روم برقرار شد. پیروان کنفوسیوس با پیروان آیین تائو به پیکار برخاستند تا یکدیگر را از رسیدن به قدرت باز دارند. آیین تائو مذهب فلسفی چین بوده است که عمدتاً از کتاب " تائو-ته-کینگ " منسوب لائوتسه ناشی شده است. سرانجام پیروان کنفوسیوس پیروز شدند، ولی این آیین پیروز با تعالیم آن فیلسوف فرسنگها فاصله داشت. افسانه‌های کنفوسیوسی درباره‌ی پرهیزگاری فرزندان و فرهنگ قومی آیین تائو با هم در آمیختند و شالوده‌ی موضوعی هنر دوره‌ی هان را تشکیل دادند.

سبک تصویرگری دوره‌ی هان از روی تعدادی نقاشی و چندین نقش برجسته‌ی سنگی و برخی سفالینه‌های مهر خورده‌ی سفالگری مشخص و شناخته می‌شود. در برخی از این نقاشی‌ها خطوط کناره نمای پیکره‌ها با خط مختص چینی‌ها که انعطافش نه فقط حدود بلکه ژرفا و حجم را نیز به بیننده القا می‌کند، نشان داده شده‌اند. رویهم انداختن بازوها و رداها تأکید بیشتری بر بعد سوم می‌گذارد، و در

همان حال استفاده از رنگهای تخت در داخل خطوط کناره نما بر رابطه‌ی موزون بین پیکره‌ها تأکید می‌گذارد.

نقش‌های برجسته‌ی سنگی به تعداد زیاد که از مقابر وو در سانتونگ بدست آمده‌اند نیز بازتابی از شیوه‌های شبیه‌سازی دوره‌ی هان هستند. بر روی این قطعه سنگ‌ها، تاریخ کامل جهان - از خلقت آدمی تا تدفین شخص مرده - مجسم شده است.

گروهی از نقش برجسته‌های بدست آمده از ایالت سچوان در جنوب غربی چین، با آنکه به نقش‌های برجسته‌ی مقابر وو شباهت دارد و احتمالاً به همان دوره مربوط می‌شدند، حکایت - از برداشته شدن گامی بزرگ به جلو دارند. ریتم‌ها سریعتر شده‌اند و فضا و محیط با وضوح بیشتر و کاملتری نشان داده شده‌اند. برخی از موضوعات به زندگی روزمره مربوط می‌شدند، و این با اشتغال و شیفتگی هنرمندان پیشین به موضوعات اسطوره‌ای یا تاریخی مغایرت دارد. در اینجا نیز پیکری از بودا دیده می‌شود، که احتمالاً کهنترین پیکر بودا در چین و نخستین اشاره به مذهبی است که در طی هزار سال بعدی بر اندیشه‌ی چینیان مسلط شد.

عالیترین نمونه‌ی صنعت مفرغ کاری در دوره‌ی هان با سنت‌های چینیان در احاطه‌ی استادانه‌ی بر آن فلز از روزگار شانگ به بعد، پیکره‌ی اسبی است که اخیراً از مقبره‌ای در " هوپه " بدست آمده است. با آنکه اسب مزبور در حالت یورتمه‌ی سریع است، بنظر می‌رسد که در حال پرواز است، و یک شمش را به آرامی روی پیکره‌ی پرستویی نهاده که باله‌هایش از هم باز شده‌اند. اسب که به دلیل قدرت و زیباییش ستوده می‌شد، در ادبیات چینی برجستگی خاصی دارد و در حکم ستایش شیر یا گاو در هنر خاور نزدیک است.

## دوره‌ی شانگ

مجموعه‌ای از فرهنگهای نوسنگی که با انواع سفالینه‌های رنگ آمیزی شده مشخص می‌شوند از هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد به بعد رو به گسترش نهادند. این دوره را مطابق تاریخ سنتی چین، دوره‌ی شیا می‌نامند. گر چه وجود " دولت شیا" هنوز از هاله‌ی افسانه‌ها خارج نشده است، بقایای بدست آمده از یک پادشاهی بزرگ در پنجاه سال گذشته وجود سلسله‌ی شانگ را تأیید کرده است. تا اواخر سال 1929 بسیاری از محققان و تاریخدانان در وجود سلسله‌ی شانگ تردید داشتند، ولی در همان سال، حفریاتی در آنانگ واقع در چین شمالی انجام گرفت که نه فقط یکی از آخرین پایتخت‌های سلسله‌ی شانگ را از دل خاک به درآورد بلکه مراحل پیشرفت قبلی شاهان سلسله‌ی مزبور را نیز روشن ساخت. از جمله‌ی کشفیات حیرت آور می‌توان به تعداد کثیری استخوان منقوش اشاره کرد که زمانی برای غیبگویی بکار می‌رفته‌اند و حاوی اطلاعات بسیاری درباره‌ی مردم آن دوره هستند. خط آن مردم، اساساً تصویری بود ولی به قدر کافی برای بیان مفاهیم و اندیشه‌های انتزاعی، تکامل یافته بود، این گزارش‌های پراکنده، همراه با دیگر اشیاء و مدارک بدست آمده از حفریات مزبور، حکایت از وجود تمدنی پیشرفته – هرچند بربر- دارند. این مدارک نشان می‌دهند که پادشاه یک فرمانروای فئوال بود و برخی از همسرانش و اسال او بودند و در شهرهای مختلف زندگی می‌کردند. غالباً میان دولت‌های مجاور جنگ بروز می‌کرد، و به همین علت شهرها را با ساختن دیوارهای خاکیز مانند در برابر حملات دشمن محفوظ نگاه می‌داشتند. مقابر سلطنتی، بسیار بزرگ بودند و اجساد بی‌سر خدمتکاران یا اسیران را در کنار فرمانروایان متوفی به خاک می‌سپردند. گردونه‌ها، تله‌های اسبانی که زنده زنده به خاک سپرده می‌شدند، سلاح‌ها، و دیگر اشیای مورد استفاده در مراسم تدفین که از مقابر مزبور بدست آمده‌اند ما را در توصیف دقیق هنر این دوره یاری می‌کنند.

با آنکه تندیس‌هایی از مرمر و کنده‌کاریهای کوچک بر روی استخوان و یشم تا امروز باقی مانده‌اند، هنر بزرگ دوره‌ی شانگ ساختن ظروف مفرغین مخصوص مراسم مذهبی بود، که بسیار یاز آنها در مجموعه‌های سلطنتی تا امروز باقی مانده و بدست آمده‌اند. این اشیای مفرغین رادر قالب‌های یکپارچه می‌ریختند و می‌ساختند. اسلوب ریخته‌گری چینیان در آن دوره، همپای اسلوبهای گوناگون ریخته‌گری در شرق یا غرب است و نشان می‌دهد که هنر مزبور صدها سال پیش از روی کار آمدن سلسله‌ی شانگ نیز در چین رواج داشته است. این ظروف مفرغین برای نگاه داشتن شراب، آب، حبوب، و گوشت مورد استفاده در مراسم گوناگون مذهبی بکار بره می‌شده‌اند. عناصر غالب تزئینکاری، جانوران هستند ولی معمولاً پس زمینه و حتی خود جانوران را با مارپیچ‌های گیرد یا چها رگوشه می‌پوشانده‌اند و اینها را نماد باران، ابر، یا آب- یعنی تمام جنبه‌های باروری در طبیعت - می‌پنداشته‌اند. چنین سنت‌هایی که بدون تردید تکامل یافته بودند، سرسختانه بر شبیه‌سازی سبک یافته‌ی جانوران مسلط بودند، بطوری که نمادها یا تصویرها غالباً درهم شده‌اند و بازشناسی‌شان از یکدیگر دشوار است. از موضوعات عمده‌ی جانور نمایانه، جانوری است که به دو بخش شده و قریب‌ه‌وار بر روی یک ظرف نشان داده شده است.

## دوره‌ی چو

در حدود سال 1027 پیش از میلاد، شانگها به دست "چو" ها سرنگون شدند. سلسله‌ی "چو" تا سال 256 پیش از میلاد بر چین حکومت کرد. "چو" ها با آنکه در مقایسه با غرب چین، مردمی ابتدایی بودند، فرهنگشان ظاهراً به فرهنگ شانگها شباهت داشت.

کهنترین آثار مفرغی دوره‌ی چو از آثار مشابه دوره‌ی شانگ غیر قابل تفکیک هستند. به بیان درست‌تر، احتمالاً سازندگان آنها هنرمندانی بودند که در اواخر عمر سلسله‌ی شانگ نیز زندگی می‌کرده‌اند، ولی به فاصله‌ی عمر یک نسل، روحیه‌ی جدید و شجاع فاتحان، بی‌چون و چرا، مَهر خومیش را بر ظروف مورد استفاده در مراسم مذهبی زد. در آنجا که خطوط کناره نمای اشیای دوره‌ی شانگ بی‌تحرک و فشرده بود، در دوره‌ی چو انفجا رامیز و پر تحرک شد. تدریجاً این نیروی حیاتی رو به کاهش نهاد و با گذشت یک سده، شکل‌ها بیشتر در جهت سودمندی عملی تغییر یافتند و شکل‌های جانور نما تزئینی‌تر شدند.

در شکل‌های جانور نما تصرف به عمل آمد؛ این شکل‌ها چنان پیچ و تاب برداشتند و درهم پیچیدند که در نخستین سالهای دوره‌ی "چو" (از 600 تا 256 پیش از میلاد)، تقریباً تمام موضوعات خوف‌آور اولیه جای خود را به انبوهی از حرکات موزون و پرنشاط در سطح ظروف مفرغی دارند. آنچه یک زمانی بیانگر قدرت جادو و دین بود به نمایش غیر دولتی مهارت فنی و قدرت تخیل تبدیل شد.

در طی سده‌ی ششم پیش از میلاد، امپراطوری چو تدریجاً تجزیه شد و به صورت چندین ایالت ستیزنده‌ی فئودالی در آمد. از آنجا که ارزش‌های کهن از یادها رفته بودند، کنفوسیوس و فیلسوفان دیگر کوشیدند مشکلات زمانه را تحلیل و ارزیابی کنند. در حالی که کنفوسیوس از پیروانش می‌خواست که در پی عمل عاقلانه و اخلاقی بروند، "لائوتسه"، فیلسوف نامدار معاصر وی، هوادار تأمل درونی، بی‌حرکتی، و دوری‌گزیدن از اجتماع بود.

ولی هیچیک از این دو فیلسوف نتوانستند تأثیری ماندگار بر هنرها بگذارند. هنر دوره‌ی چوی پسین، چه به صورت ظروف مفرغین، چه اشیای پشمی، و چه به صورت لاک، برای خوشنود کردن درباری پرجلال و شکوه فتودالی‌هایی تولید می‌شد که در عرصه‌ی تظاهر به نمایش عظمت‌شان با یکدیگر رقابت می‌کردند. در این دوره، ساخت مفرغ‌هایی رواج داشتن که با طلا و نقره و آینه‌های صیقل خورده در یک طرف و تزئین شده با موضوعات جاری در طرف دیگر مرصع کاری می‌شدند.

در حدود سده‌ی چهارم پیش از میلاد، اشیای مفرغین مختص مناسک را با شبکه‌ی کاملاً تازه‌ای از طرح‌های روایتی تزئین می‌کردند. صحنه‌های شکار، مراسم مذهبی، و کارهای جادویی، با وجود کوچک بودنشان، از موضوعات و ترکیب‌هایی پرده بر می‌دارند که احتمالاً بازتاب‌کننده‌ی نقاشی‌های گم شده ولی مذکور در ادبیات زمانه بوده‌اند.

فرهنگی که به آفرینش ظروف مفرغین و یشمی بزرگ دوره‌های شانگ و چو انجامیده بود، تدریجاً راه تحول را در پیش گرفت. آشفته‌گی‌های سیاسی اواخر دوره‌ی چو، که گاه دوره‌ی دولت‌های متحارب نامیده شده است، دوره‌ی چهار قرن حکومت ملوک‌الطوایفی و جنگ بین ممالک کوچک و تاخت و تاز هونها در قسمت‌های شمالی بود. در این دوره‌ی نامساعد، ترقی فرهنگی سریعی در چین روی داد. آیین‌های بودا و تائو رواج یافتند، و آیین کنفوسیوس رابه مخاطره انداختند. پیشرفت‌های علمی هندیان در طب، ریاضیات، نجوم، و معماری اقتباس شد و هنر رونق یافت و شکلی اساساً تازه پیدا کرد.

## یوان

سر زندگی و نشاط هنری دوره‌ی سونگ جنوبی، بازتابی از اوضاع سیاسی زمانه نبود. در سال 1260 سلسله‌ی مزبور در زیر تهاجمات پیوسته‌ی "قوبلای قاآن" بزرگترین جایزه چنگیز خان و مؤسس سلسله‌ی مغولی یوان، فرو پاشید. "یوان" یا سلسله‌ای که مهاجمان تأسیس کردند فقط تا سال 1368 برچین مسلط بود و با اینحال تأثیری ژرف بر فرهنگ این سرزمین و مخصوصاً بر هنر نقاشی گذاشت. بسیاری از دانشمندان-نقاشان، جلای وطن را بر خدمت به غاصبان بربر در پکن ترجیح دادند. این هنرمندان که بر اثر تبعید مجبور به ارزیابی دوباره‌ی مقام خویش در جهان شده بودند، دیگر منظره را نه پناهگاهی با صفا و آرام بلکه جزئی از محیط سرسخت و واقعی می‌دانستند. این سختی و تلخی جدید را می‌توان در پرده‌ای که یکی از استادان بزرگ دوره‌ی یوان به نام هوانگ‌کونگ‌وانگ کشیده است مشاهده کرد.

حکومت مغولان ظاهراً در کار سفالگران چینی که روز به روز بر مهارت خویش در ساخت چینی می‌افزودند دخالتی نکرد. یک گلدان چینی سفید متعلق به اواخر سلسله‌ی یوان یا اوائل سلسله‌ی مینگ، که در سال 1961 به دست آمد نشان می‌دهد که هنرمندان چینی در دوره‌ی سونگ تا چه پایه‌ای از مهارت در استفاده از تزئین‌کاری زیر لعابی رسیده بودند.

## هنر چین

### دوره‌های مینگ، چینگ، و پس از آن

در سال 1368 اربابان منفور مغول به دنبال قیام‌های توده‌ای مردم از کشور رانده شدند و چین از آن زمان تا سال 1644 در زیر حاکمیت سلسله‌ی خودی مینگ قرار گرفت.

بسیاری از استادان دوره‌ی مینگ در سده‌ی پانزدهم، به الگوهای دوره‌ی سونگ باز گشتند. تفاوت بین هنرمندان تفننکار و حرفه‌ای، ساختگی‌تر از هر زمان شد.

غالباً هنرمندان تفنن‌کار به دلیل توانایی‌هایشان در نقاشی به مقامات دولتی گمارده می‌شدند نه به واسطه‌ی استعداد ادرایشان، و به همین علت می‌توان آنها را با عنوان درست‌تری چون "هنرمندان مقیم" مشخص ساخت. در دوره‌ی مینگ، منتقدان خبره‌گرای، هیچگاه هنرمندان حرفه‌ای را تماماً به رسمیت نشناختند. به بیان دیگر، هنرمندان تفننکار برخاسته از صفوف نجیب‌زادگان در دوره‌ی یوان، تدریجاً استقلال خویش از دربار را به عنوان وسیله‌ای برای بیان نارضایتی‌شان از همکاری با بیگانگان اعلام می‌کردند. شی‌چو که از یک خانواده‌ی برجسته نقاش و دانشمندپرور برخاسته بود، با پشت پای کامل زدن به دریافت کمک از دولت و یکسره پرداختن به نقاشی و ادبیات، سرمشق تازه‌ای از خود به جا گذاشت.

در طی سده‌ی شانزدهم، فساد روز افزون دربار مینگ، برخی از درخشانترین اندیشمندان را از محافل درباری دور کرد.

طراحی خط گونه تا درجه‌ای تکامل یافت که موضوع را تقریباً به گونه‌ای نامحسوس با نوشته ادغام کرد. شمالی‌ها که به نام سلسله‌ی چینگ (در فاصله‌ی سالهای 1644-1912) در کشور مستقر شدند، بیدرنگ خود را با زندگی در چین سازگار کردند. نخستین پادشاهان این سلسله هنرهای چینی را تقویت کردند، ولی چین به نظر می‌رسد که نفوذشان فقط به کارهای فرهنگی محدود می‌شود.

هنرمندان صاحب سبک‌های شدیداً شخصی، در برابر انبوه هنرمندان درجه دوم و سوم قد علم می‌کنند. در عرصه‌ی سرامیک سازی، نوآوری فنی سفالگران دوره‌ی مینگ و چینگ حتی از مهارت سفالگران دوره‌ی سونگ فراتر رفت. بطور کلی، چینی به سفال ترجیح داده می‌شد، البته به استثنای ظروف سنگی دوره‌ی مینگ که وسیعاً در لعاب‌های "سه رنگ" تزئین می‌شدند. طرح‌های ظریفتر، در یک زیر لعاب "پنج رنگ" بر روی رُس نرم نقاشی می‌شدند.

با سپری شدن سده‌ی هجدهم، کارگاه‌های عظیم، مشابه کارخانه‌های دارای خط تولید زنجیری امروز، به تولید انبوه مواد و مصالح برای مصارف درباری ادامه دادند. متخصصان، به جای طراحان و صنعتگران، بر هر مرحله از تولید مزبور نظارت می‌کردند. تا اواسط سده‌ی نوزدهم، این نظام، تمام نیروی حیاتی صنایع دستی را به نابودی کشانید.

## سلسله‌ی سونگ جنوبی

در سال 1127 میلادی در اثر افزایش فشار تاتارها و مغول‌ها به مرزهای غربی و شمالی، پایتخت چین به جنوب کشور انتقال داده شد. از آن زمان تا سال 1279، دربار "سونگ جنوبی" روزگار را در میان زیبایی و صفای طبیعی هانگچو سپری کرد. آیین نوین کنفوسیوس، که ترکیبی از اندیشه‌ی سنتی چینیان و پاره‌ای اندیشه‌های بودایی بود، فلسفه‌ی مسلط بر کشور شد. همزمان با این تحول، آیین بودای راستین گام در راه وال هاد. تکامل هنر بودایی در شمال کشور یعنی مقر حکومت سلسله‌ی لیائو متعلق به تاتارها، ادامه یافت ولی در جنوب به رکود گرایید؛ پیکر تراشی بودایی در دوره‌ی سونگ جنوبی، فقط دو عنصر زیبایی و ظرافت را بر سبک دوره‌ی تانگ افزود. نقاشی‌های متعلق به مکتب "چان" و دیگر مکتب‌های غیر دینی، رابطه‌ی نوین و صمیمانه‌ی آن روزی میان انسان و طبیعت را منعکس کردند.

منظره‌ی نمونه‌وار سونگ جنوبی، اساساً فاقد قرینه‌سازی است. ترکیب اثر مزبور در صحنه‌ی دارای خطوط راه‌راه اریب نقش بسته است و از سر جزء بالایی از غبار از یکدیگر جدا شده‌اند. جزئی اول با یک کوه یا تخته سنگ مشخص می‌شود که به علت قرار گرفتنش در پیش‌زمینه، برفاصله‌ی دو جزء دیگر تأکید می‌کند؛ میان‌زمینه با یک پرتگاه تخت و فاصله‌هایش با قله‌های کوه مشخص می‌شوند، که اینها نیز قالباً با رنگ آبی کم‌رنگ به نشانه‌ی فضای نامتناهی، نشان داده می‌شوند. کل ترکیب بندی مزبور تجسمی از شیوه‌ی هنرمندان دوره سونگ در استفاده از فضاهای خالی بزرگ برای متعادل نگاه داشتن احجام توپر است. این اسلوب، یکی از کمک‌های بی‌نظیر چینیان به هنر نقاشی است. براین ترکیب‌بندی بنیادی، که تنوعات بسیار نیز داشت، هنرمند غالباً پیکره‌ی فیلسوفی را می‌افزاید که در کنار شخصی دیگر، در زیر درخت کاج گره‌دار به تامل ایستاده بود. اینگونه نقاشی‌ها بیان تصور کمال مطلوب صلح و وحدت ادیان مختلف در نزد هنرمند به شمار می‌رفتند.

همچنان که آیین بودایی راستین در دوره‌ی سونگ از رونق و اعتبار می‌افتاد، تدریجاً آیین بودای نوینی به نام "چان" در چین رونق می‌گرفت که در جهان با نام ژاپنی "زن" شناخته می‌شود؛ این آیین آنجا پیش گرفت که پس از آیین نوین کنفوسیوس در مقام دوم قرار گرفت.

چشمه‌های نیمه افسانه‌ای "فرقه‌ی زن" به "بودیدارما" - مبلغ هندی سده‌ی ششم میلادی - باز می‌گردد.

الگوی این مکتب در روزگار "پدر خدای ششم" که در اوائل دوره‌ی تانگ می‌زیست تقریباً پی‌ریزی شد، و "مکتب زن" در ژاپن امروز یک دین بزرگ به شمار می‌رود.

پیروان "زن" متن‌ها، مراسم، و افسون‌های مذهبی را به عنوان وسائل روشنگری انکار کردند. در عوض، معتقد بودند که وسیله‌ی رستگاری در درون فرد است، و تأمل درونی مفید است، ولی تماس مستقیم شخصی با یک واقعیت‌نمایی را گامی ضرور در جهت روشنگری می‌دانستند. روشنگری زن، عملی ناگهانی و تقریباً خود انگیزه معرفی می‌شود. این اعتقادات، پایه‌های شکل‌گیری یک هنر نوین را تشکیل دادند.

لیانگ کای، نقاش پیرو طریقت زن در سده‌ی سیزدهم میلادی، دو چهره‌ی فردی از "هوپی‌هنگ" پدر خداس ششم بر جا گذاشته است. در یکی، این پدر خدا یا رئیس خانواده با پیکری خمیده نشان داده شده است که خیز ران می‌برد؛ در دیگری، یک سوتره‌ی بودایی را پاره می‌کند. هر دو نقاشی مزبور طرح‌هایی غیر رسمی‌اند، و گویی کاریکاتورهایی از این شخصیت محترم بوده‌اند. ضربات قلم مو، مانند روند خود انگیزه‌ی روشنگری زن، روشن و مستقل هستند. این چهره‌ها احتمالاً در مدت چند دقیقه نقاشی شده‌اند، ولی مانند روشنگری، مستلزم سالها تمرین و تربیت بوده‌اند. تأثیر تماشای این نقاشی‌ها، مانند تأثیر ضربتی حاصل از شناخت در زن، می‌تواند ضربتی باشد.

خودانگیزگی نقاشی زن، با حرکات سریع و صرفه‌جویانه‌ی قلم موی نقاش بر خصوصیت خطاطانه و بیانگرانه‌ی نقاشی چینی تأکید می‌کند. چینی‌ها همواره خطاطی را هنری بزرگ دانسته‌اند، و به همین

علت بیشتر نقاشان چینی خطاطانی ظریفکار نیز بوده‌اند. کیفیت خطاطی چینی به رابطه‌های متحرک ضربات قلم در یک حرف، حرف با حرف و فاصله‌گذاری حروف در چار چوب یک قطع معین بستگی دارد.

به علاوه، هر ضربه‌ی قلم، فقط یکی از اجزای سازنده‌ی نقاشی خوب به شمار می‌رفت. لیکن هنرمند ذن متوجه شد که کاربرد مه‌ابای قلم، اهمیتی درجه‌ی اول در بیانات دقیق تصویری او دارد. تجربیات وی در استفاده از ضربات قلم چنان بر اهمیت این کار تأکید گذاشت که در دوره‌ی سلسله‌های مینگ پسین و چینگ شدیداً مورد علاقه‌ی نقاش چینی واقع شد.

## سلسله‌های پنجگانه و سلسله‌ی سونگ شمالی

آخرین سده‌ی حاکمیت سلسله‌ی تانگ دوران فروپاشی تدریجی این امپراتوری بود. وقتی امپراتوری تانگ سرانجام در سال 906 میلادی سقوط کرد، چین یکبار دیگر در کام آشوب‌های داخلی فرو رفت. ستیزها و ادعاهای ایالت‌های مختلف علیه یکدیگر به پایان نرسید تا آنکه سراسر کشور در دوره‌ی حاکمیت نخستین امپراتوران سلسله‌ی سونگ تحکیم یافت و یکپارچه شد. آنچه مایه‌ی شگفتی می‌شود این است که در دوره‌ی آشوب‌های داخلی که سلسله‌های پنجگانه نامیده می‌شود، به نظر می‌رسد که هنر نقاشی تحت تأثیر ناآرامی اوضاع قرار نگرفته است.

"چینگ هائو" که در نیمه نخست سده‌ی دهم میلادی فعال بوده، مقاله‌ای از خود بر جا گذاشته که در آن معیارهای لازم برای ارزیابی نقاشی‌ها را ذکر کرده است. او بزرگترین نقاشی‌ها را زیر عنوان کلی "الهی" قرار داد. به نوشته‌ی او در این نقاشی‌ها "هیچ نشانی از تلاش آدمی به چشم نمی‌خورد؛ دست‌ها بطور خود انگیخته از شکل‌های طبیعی شبیه‌سازی میکنند". در پائین‌ترین مقوله، هنرمند "ماهری" را گنجانید که "تکه‌های از واقعیت را می‌برد و به هم می‌دوزد و جوش می‌زند و شکل ظاهری یک شاهکار را به اثر خویش می‌دهد..." سپس می‌افزاید که: "این، نتیجه فقر واقعیت درونی و افزونی شکل بیرونی است". با آنکه این اندیشه‌ها در اصل به چینگ‌هائو تعلق نداشتند، بیان دوباره‌ی آنها توسط وی نشانه‌ای از استمرار اندیشه‌ی بنیادی نقاشی چین با وجود تغییر سبک‌ها است. هنرمندی که از حقیقت نهفته در زیر شکل‌های ظاهر نقاشی می‌کرد، باید "چئی" یا "روح آسمانی" جهان را در خود می‌دمید. کسی که به این مرحله می‌رسید حتماً سالها خود سازی را پشت سر گذاشته بود. نوآوری به معنای غربی، فضیلتی ضرور به شمار نمی‌رفت؛ اعتقاد بر این بود که حقیقت می‌تواند در شکل‌های کهن متجلی شود. چینگ هائو و نقاش نامدار معاصرش "لی چنگ" کوششی برای تغییر دادن فرمول رایج در دوره‌ی تانگ به عمل نیاوردند، ولی به اتکای شخصیت‌های پر نفوذشان، در هر شاخه‌ی درخت و کوهی که نقاشی می‌کردند روح زندگی را می‌دمیدند. هنرمندان نسل‌های متوالی بعدی، کارهای ایشان را منشاء الهام

خویش می‌دانستند- هنرمندان بزرگ برای جذب روح کار ایشان و نقاشان کوچکتر برای نسخه‌برداری از طراحی درختها و قله‌ها.

در این دوره از تاریخ هنر چین، هنرمند تفننکار صاحب استعداد تدریجاً هنرمند حرفه‌ای را از میدان به در برد. هنرمند تفننکار یا از حمایت دولت (مقرری ثابت) برخوردار بود یا از حمایت خانواده‌اش، و تکامل بی وقفه‌ی تومار افقی را می‌توان به محیط آزاد منشانه‌ای نسبت داد که این گونه هنرمندان و دوستانشان را در خود گرفته بود. تومار، که گاه طولش به چهارونیم متر می‌رسید، از راست به چپ باز می‌شد؛ در هر بار فقط بخش کوچکی از آن را می‌شد دید، و آنهم برای دو یا سه نفر میسر می‌شد. سازماندهی این نقاشی‌ها را با تصنیف سنفونی مقایسه می‌کرده‌اند، و آن به علت چگونگی تکرار موضوعات و تغییر حالت روحی در بخش‌های مختلف است. توالی زمانی تومار، مستلزم بکارگیری حافظه و ژرف‌بینی بود؛ یعنی این کار نوعی تأمل درونی و لذت بردن بود. خلاقترین نقاش تومار ساز یعنی "می‌فی" که منظره‌هایش آمیزه‌ای از عناصر امپرسیونیستی و معماری- هندسی بود، به حلقه‌ی رابط بین سبک نیرومند دوره‌ی سونگ آغازین یا شمالی و سبک ظریفتر سده‌ی دوازدهم و اوائل سده‌ی سیزدهم تبدیل شد.

از جمله شخصیت‌های مستعدی که در اطراف دربار آن روز چین حلقه زده بودند "سوتونگ‌پو" (سوشی) یکی از بزرگترین شاعران چین بود که در عین حال نقاش و سیاستمدار درخشان نیز به شمار می‌رفت. هنرمند بعدی "لی لونگ مین" بود که شهرتش را مدیون ترکیب‌بندی اصیل بودایی و طراحی‌های خطی اسب‌های گوناگون بود.

امپراتور "هوئی تسونگ"، گردآورنده‌ی حریم و حامی مشتاق هنرها، خود یک نقاش بزرگ بود. او مخصوصاً به واسطه‌ی کشیدن نقاشی‌های بسیار دقیق از پرندگانی که تقریباً تک تک پرهایشان با خطوط تیز نشان داده شده‌اند مشهور است. هنرمندان کوچک دیگری که در اطراف دربار حلقه زده یا وابسته‌ی آن بودند به یک نوع آکادمی تبدیل شدند و عموماً از سبک موشکافانه و رنگارنگ امپراتور

پیروی می‌کردند. تجسم و یا مصورسازی برخی از ابیات شاعران، غالباً امتحانی برای ورود به دربار تلقی می‌شد. باد بزن‌هایی که بدست استادان این رشته نقاشی شده بودند به عنوان اشیایی گرانقیمت در آلبوم‌ها نگهداری می‌شدند. ولی در دورانی که دربار با تمام نیروی خویش از پالایش هنرها حمایت می‌کرد، همسایگان نافرهیخته‌ی چین به مرزهای این کشور یورش می‌آوردند.

## دوره‌ی تانگ

سلسله‌ی کوتاه مدت سوئی جای خود را به امپراتوری تانگ داد. سال‌های حاکمیت این سلسله، دوران شکوه و عظمت بی‌مانند چین بود. ارتش‌های چین به آخرین سرحدات آسیای مرکزی رسیدند و راه را برای ورود ثروتها، اندیشه‌ها و ملت‌های بیگانه باز کردند. بازرگانان غرب، نستوریان مسیحی، و دیگر سیاحان به پایتخت بین‌المللی سلسله‌ی تانگ رفت و آمد می‌کردند و چینی‌ها نیز در سمت غرب به‌پیشرفت خویش ادامه می‌دادند. "شوان تسانگ"، کاهن چینی، مانند برخی از کاهنان سابق، در اواسط سده‌ی هفتم از هند بازدید کرد و با اندیشه‌های انقلابی آخرین فرقه‌های رمزی از زادگاه آیین بودا به کشورش بازگشت. آیین بودا لحظاتی بحرانی را پشت سر می‌گذارند، چون دربار فاسد و روحانیت انگل صفت باعث بد نامی آن می‌شدند. این مذهب در دوره‌ی حکومت غاصبانه ملکه وو آلت دست قدرت سیاسی و پوششی برای افراط و تفریط‌های شخصی شد. نعمات و لذات مادی موعود فرقه‌های بهشتی، حاوی هیچ پادزهری برای مشکلات زمانه نبودند. لیکن مراسم پیچیده و اسرار آمیز "فرقه‌های رمزی" جدید، با بخشیدن بسیاری از لذات جسمی روزانه به زندگی مردم- نه وعده‌ی آن در بهشت، مانند وعده‌ی فرقه‌های بهشتی- مؤمنان بودایی را به خود جلب کردند. با اشاعه‌ی آیین جدید، صنعتگر چینی، یکبار دیگر به سوی هند چرخید و مدل‌های مناسب موضوعش را در پیکرتراشی زمانه یافت.

سبک روان هنری که در دوره‌ی گوپا در هند تکامل یافت در طی سده‌ی ششم، پیکرتراشی چینی را تحت تأثیر قرار داده بود، و تا پایان سده‌ی بعد، پیکر تراشی بودایی در چین، چون عناصر بسیاری را از کنده‌کاری‌های شورانگیز هندی به عاریت می‌گرفت. بخش بزرگی از خصلتش را از دست داده بود. نمایش برجسته‌ی اندام‌های پیکر آدمی، دوباره رونق گرفت و ردا چنان به اندام‌ها چسبید که بیننده گمان می‌کرد به پیکری خیس می‌نگرد. موج جدید تأثیر هنر هندی، نه فقط به تغییراتی در سبک انجامید بلکه باعث تغییراتی در شیوه‌ی پیکره‌نگاری فرقه‌های رمزی نیز شد؛ پیکره‌ها با چندین دست و سر ظاهر می‌شوند و نماد جنبه‌های گوناگون خدایان آیین جدید به شمار می‌روند. آیین رمزی بودا، با

تأکید بر مناسک مفصل و بغرنج، خدا را در رابطه‌ای صوری با شخص مؤمن قرار داد. پیروان آمیتابها بودا- یکی از مهمترین بوداهای فرقه‌های بهستی- از لحاظ تأکید بر رستگاری در اثر ایمان، خدایی مهربان و انسانگونه برای خود مجسم کرده بودند؛ ولی تا سده‌ی نهم، انضباط شدید فرقه‌های رمزی، الهام بخش تمثالی عبوس، سنگین و تقریباً زننده شده بود. در نمایش اندام‌ها، در موارد بسیار، تا حد فربه‌نمایی اغراق می‌شد، و با اینحال، وجود موانع دیگر، حالت موقرانهای به پیکرها می‌داد.

دامنه‌ی پیکره‌های وحشیانه‌ی بوداییان، به تونهوانگ که آن زمان در زیر حاکمیت تبت بود، کشیده نشد. نقاشی‌های بیشمار- دیواری و توماری- آفریده شدند، ولی در این منطقه که از جریان اصلی فرهنگ چین جدا افتاده بود، در سبک نقاشی‌های مزبور از اواسط سده‌ی نهم تا آغاز سده‌ی یازدهم کوچکترین تغییری رخ نداد. در این ضمن، در مراکز اصلی چین، منظره‌ی توماری، یکی از آفریده‌های مختص هنر چین، از دل سنت‌های نقاشی غیر دینی سر برآورد. پیدایش و تکامل اولیه‌ی این تومارها، همچنان رازی ناگشوده است، چون ابریشم و کاغذی که منظره‌ی مزبور بر رویش کشیده می‌شوند باقی نمانده است. تلفیق سابقه‌ی درخشان اولیه‌ی این هنر با این واقعیت که شکل‌های مشابهی در عرصه‌های دیگر و با استفاده از مواد و مصالح دیگر ظاهر نمی‌شوند- مانند پیکرتراشی نقش برجسته- بسیار دشوار است.

آنچنان که ما از تاریخ آموخته‌ایم، منظره‌سازی زمانی در هنر نقاشی ظاهر می‌شود که آدمی درباره‌ی مقام خود در نظام طبیعت تردیدهایی پیدا می‌کند. برعکس، وقتی اندیشه‌های آدمی اصولاً متوجه‌ی رابطه‌ی انسان با انسان یا انسان با خدا می‌شود، یا اثری از منظره‌سازی نیست یا اهمیت چندانی ندارد. در چین، عشق همه خدایی پیروان آیین تائو به طبیعت، در طی سده‌ی چهارم در اندیشه‌ی چینیان رخنه کرد، بطوری که شرایط لازم برای پیدایش هنر منظره‌سازی در این نخستین دوران تاریخ هنر مزبور فراهم گردید.

## هنر بودایی چین

### از دوره‌ی سه پادشاهی تا دوره‌ی سوئی

آیین بودا، که روحی عمیقاً متفاوت با فلسفه‌های باستانی و بومی چین داشت، در نخستین سده‌ی میلاد مسیح به چین راه یافت. در طی آخرین صد سال حاکمیت "هان" و دوره‌ی بعدی که به دوره‌ی سه پادشاهی معروف بود، چین که در چنگال اختلافات داخلی گرفتار آمده بود مشتاقانه به دنبال آرمانی می‌گشت تا بدان بیاویزد و به حیاتش ادامه دهد. اصول اخلاقی کنفوسیوس توانسته بد با هرج و مرج زمانه کنار بیاید، و آیین تائو که به طریق دیگر قادر به جذب ذهن اندشیمندان نبود. آیین‌های گوناگون جادویی و خرافات کشیده شده بود، دیگر قادر به جذب ذهن اندیشندان نبود. آیین بودا به توده‌های مردم چین وعده می‌داد که پس از سپری کردن سختی‌های این جهان، در جهانی دیگر، به سعادت خواهند رسید. بعلاوه، شبکه‌ی کاملاً تکامل یافته‌ی منطقی این آیین، که با پالایش‌های به عمل آمده در آن از کل شبکه‌ی فکری گذشته چین فراتر رفته بود، روشنفکران را به خود جلب می‌کرد. مبلغین مذهبی بودایی که از هند آمده بودند و نخست می‌کوشیدند خاندان‌های حاکم را به آیین خویش جلب کنند، چنان در این کار توفیق یافتند که آیین بودا همچون آتشی سوزان، سراسر خرمن "چین" را در یک آن به کام خود فرو برد.

هنرها به خدمت این دین وارداتی در آمدند و رونق فراوان یافتند. اصول زیبایی شناسی تازه‌ای به تقلید از الگوهای هنری یا آسیای مرکزی، هماهنگ با فورمالیسم مدون آیین بودا، پدید آمد. نخستین تندیس مهم به شیوه‌ی بودایی، یعنی تندیس مفرغ طلا کاری شده ی " ساکیا مونی بودا" که مطابق کتیبه‌اش به سال 338 میلادی مربوط می شود، از لحاظ سبک و شیوه‌ی پیکره‌نگاری، با نخستین نمونه‌ای که در قندهار ساخته و پرداخته شده بود ارتباط پیدا می‌کند.

هنرمند چینی، الگوی پایه‌ی هنری را در طی یکصدواندی سال بعد، دستخوش تغییرات گوناگون ساخت. این تغییرات را می‌توان در سلسله معابد غاری بزرگی که بوداییان چین به شیوه‌ی نخستین بوداییان هندی در دل کوه‌ها می‌تراشیدند مشاهده کرد. در تونهوآنگ، غربی‌ترین شهر در شمال چین مرکزی، بیش از سیصد مرقد در دل صخره‌های ماسه‌ای کنده‌کاری شدند و اتاقک‌های آنها با تمثال‌های رُسی تزئین شدند. این منطقه در سال 460 میلادی، پیکرتراشان یونکانگ، نزدیک تاتونگ در چین شمالی، دست اندرکار تراشیدن معابدی در دل صخره‌های ماسه سنگی بودند. با آنکه مصالح کار متفاوت است، در هر دو منطقه، سبکی باستانی به شیوه‌ی پیکر تراشی سده‌ی ششم پیش از میلاد در یونان و اوائل سده‌ی دوازدهم میلادی در فرانسه، بکار رفته است. چهره‌های تندیس‌های غاری اینجا، مانند قرینه‌های غربی خود، با سطوح یکدست کنده‌کاری شده‌اند و ردهایشان به شیوه‌ی سنتی یعنی راستخطی نمایانده شده‌اند، و بر روی هم بازتابی از مقام والا و سنگین یک مذهب پر نفوذ هستند. مفهوم بودایی خدا را به کاملترین شکل ممکنش می‌توان در غارهای یونکانگ دید که چهره‌ی بودا- آمیخته‌ای از مهابت سنتی و اشتیاق مذهبی- در آنجا به قدر کافی جنبه‌ی انسانی پیدا کرد تا مورد تأیید مردم واقع شود، و در عین حال به دنیای ورای این چهره یعنی به انتزاعی که خود نماد آن است بکشاند.

تا سال 539 میلادی، بخش بزرگی از نشانه‌های نفوذ نقاشی آسیای میانه ناپدید شده بود. نقاشی بودایی، مانند پیکر تراشی آن روز، در برابر اعتقادات شادی آفرین فرقه‌های بهشتی واکنش نشان داد و برناتورالیسم و ظرافت خویش افزود. گرچه گروه پیکره‌های بودا حالت جبهه‌نمایی و موازنه‌ی خشک هنر مذهبی را حفظ کردند؛ داستان‌های جاتا‌کا بطور پراکنده بر دیوارهای معبد پخش شدند و پیکره‌های باریک و ظریفشان که از طرح‌های محصور به در آمده بودند، آزادانه در سطح نقاشی به حرکت در آمده‌اند. در اواخر سده‌ی ششم، محیط انتزاعی پیکره‌های نقاشی شده، تدریجاً به صورت سه بعدی در آمد و از تداخل شکل‌ها برای القای ژرفا استفاده می‌شد.

# تمدن‌های غیر اروپایی

## دنیایی غیر اروپایی

هنرهای دنیای غیر اروپایی، انواع گوناگون اندیشه‌ی و شکل‌های مربوط به گذشته‌های مربوط به گذشته‌های دور و ملت‌های دور از اروپا را که در اثر پیشرفت‌های تکنولوژی سده‌ی بیستم به همسایگان دیوار به دیوار اروپا و امریکا تبدیل شده‌اند، شامل می‌شود. چون تالاقی تأثیرات باعث تحول در شکل‌های سنتی و سابقاً منزوی هنر شده است، هنر رسده‌ی بیستم از قالب اروپایی خود خارج شده و به هنری بین‌المللی تبدیل شده است.

از میان هنرهای دنیای غیر اروپایی، بجز هنرهای اسلامی، باید به هنر شرقی، و هنر جهان سوم اشاره کرد. هنر شرقی، شامل آسیای جنوب شرقی، چین، و ژاپن می‌شود و هنر جهان سوم شامل هنرهای قبیله‌ای سرخپوستان امریکای شمالی و جنوبی، افریقا، و اقیانوسیه می‌باشد.

کهنترین آثار بدست آمده از تمدن‌های شرقی در هند، چین، و ژاپن به دوران دیرینه سنگی و نو سنگی متعلق هستند. این بودا، شاخص مشترک هنرهای متاخر این کشورهای مختلف بودند، گرچه هر کشور یکی یا چندین سبک مشخص شکل گرفت و رشد یافت. پیکر تراشی هندی از همان آغاز، با نیروی تپنده‌ای در شبیه‌سازی از اندام زنده مشخص شده است. نخستین اشیایی مفرغی بدست آمده از چین بازتابی از مهارت فنی فوق‌العاده‌ی هنرمندان آن سرزمین در استفاده از موضوعات تزئینی فوق‌العاده نمادین و گاه انتزاعی است.

در دوران سلسله‌های بعدی، در پیکر تراشی و مخصوصاً در نقاشی، جزئیات دقیقاً مشاهده شده، به گونه‌ای تغزلی نمایانده شده‌اند و تصویر ماندگاری از طبیعت پدید می‌آورند. هنر ژاپنی، علیرغم امواج مکرر تأثیرات بیگانه، مخصوصاً از جانب چین، مصرانه به سنت‌های بومی باز می‌گردد. نقاشی، و

مخصوصاً معماری، در برابر رابطه‌ی بین طرح‌های تزئینی و شکل‌های طبیعی، حساسیت خاصی از خود بروز می‌دهند.

در مکزیک، امریکای مرکزی، و نطقه‌ی آند در امریکای جنوبی، پیش از کشف این قاره توسط کریستوف کلمب، ملت‌های بسیار فرهیخته‌ای با بهره‌گیری از تکنولوژی عصر سنگ، مجموعه‌های بزرگی به عنوان پرستشگاه بر پا داشتند که سراسرشان را با نقش‌های برجسته تزئین کرده بودند و در فنون بافندگی و سفالگری نیز مهارت فوق‌العاده‌ای داشتند. در حدود سال 500 میلادی، سرخپوستان امریکای شمالی، آرام آرام به صورت اجتماعات کشاورزی درآمدند و ساکن شدند. برخی قبایل، مانند "قبیله‌ی پوئبلو"، در سده‌های یازدهم، دوازدهم و سیزدهم، توانستند دولت‌های بسیار پیشرفته‌ای تشکیل دهند. هنرهای سبک یافته‌ی ایشان، بازتابی از شناخت فوق‌العاده‌ی خصوصیات تزئینی طرح انتزاعی هستند.

ملت‌های بومی آفریقا و جزایر دریای جنوب، هنری متمایز و منفرد پدید آوردند تا آنکه اروپائیان یا آنرا تغییر دادند یا از حرکت و تحول بازداشتند. این هنر از لحاظ فنی یا زیبایی‌شناختی نه فقط خام نیست، بلکه از لحاظ نمایش تصاویر مفهومی به جای تصاویر ناتورالیستی بسیار پیشرفته نیز هست. شکل‌های موزون و انتزاعی این هنر، از سرچشمه‌های الهام بخش بسیاری از هنرمندان بزرگ و نوآور روزگار ما بوده‌اند. از سده‌ی هفدهم به بعد، هنر دنیای غیر اروپایی، خود را در غرب، همواره با تأثیری واقع شده است. نخستین علاقه‌ی غربیان به خصوصیات سطحی تزئینکای چینی بود که در اثر غرابت و تابلو گونگیش در غرب رواج یافت. در سده‌ی هجدهم، کالاهای وارداتی از چین، یک واژ‌ای تازه برای ظروف روی میز به غربیها آموخت- و آن "چینی" بود که خیلی زود جانشین بشقاب فلزی شد. سده‌ی نوزدهم شاهد رونق گراوورو لوحه‌ی ژاپنی و تأثیر شدید آن بر هنرمند و تزئینکار بود؛ ما این تأثیر را در امپرسیونیسم و هنر نوین دیده‌ایم. هنر گوگن، شیوه‌ها و رنگ‌ها تزئینی برگرفته از اقیانوسیه را بر عرصه‌ی هنر نوین آورد؛ و در سال 1905 پیکرتراشی آفریقایی که در پاریس به نمایش گذاشته شده بود توجه فووها را به خود جلب کرد. ما تأثیر بی‌چون و چرای هنر غربی اروپایی بر نسل پیکاسو در اوائل سده‌ی

بیستم را دیده‌ایم. هنرمند نوین، همچنان که پذیرفت دنیای بصری را بر ساختمان‌هایی تجزیه کند که تشابه اندکی به آن دارند، توانست دریابد که چنین تجزیه‌ای، مخصوصاً در هنر افریقایی و اقیانوسیه‌ای، از مدتها پیش عملاً صورت گرفته بوده است. وجه مشترک هندسی طرح دو بعدی و سه بعدی، در اینجا در ابتکار و ظافت چشمگیری نشان داده شد و گنجینه‌ی عظیم جدیدی از واژگان شکل‌ای بیگانه برای دنیای غرب، درست در لحظه‌ای که هنرمند غربی با روحی بی‌قرار، از سنت‌های خویش می‌گسست در اختیار وی قرار گرفت.

## معماری قرن بیستم

### معماری پس از جنگ دوم جهانی

پس از جنگ دوم جهانی، در حالی که میس وان در روهه سبک بین‌المللی را به حد نهایی ظریف‌کاری‌هایش رسانید، لوکوربوزیه در جهتی دیگر یعنی تقریباً در جهت تصورات پیکرتراشانه حرکت می‌کرد. در سال 1946 یعنی بلافاصله پس از پایان یافتن جنگ، عمارت موسوم به "وحدت مسکن" را در مارسی به عنوان پاسخی به یکی از مسائل مبرم انسان امروزی، یعنی طرح برای زندگی شهری، طراحی کرد. در اینجا یک پیمانانه یا مقیاس جدید-مرد ایستاده- بزرگی مقیاس و عظمت این برنامه را نشان می‌دهند و در همان حال، نظام پوشیده‌ی تناسب‌ها را که تا حدودی یادآور قاعده ی "اصل زرین" باستان است، مشخص می‌سازد. پایه‌های غول‌آسا، چوب بستی را روی خود نگاه داشته‌اند که هر آپارتمان‌ش جزء لاینفکی از آن است و بر عمق افقی عمارت می‌افزاید.

بالکن‌های انفرادی، هر یک با آفتاب‌گیر مجزا، حجم تندیس‌وار تازه‌ای را پدید می‌آورند به طوری که تماشاگر این عمارت را نه چوببستی محصور در یک پوشش خاص می‌پندارد نه یم حجم توپر. احجام و فضاهای خالی، مستقیماً با یکدیگر ارتباط دارند، درست مانند معبدهای یونان باستان که در نظر لوکوربوزیه "روشن و غم‌انگیز چون شیپورهای برنجین" جلوه می‌کردند.

آثار لوکوربوزیه و فرانک لویدرایت، بازتاب دورشدن جنبش معماری پس از جنگ دوم جهانی از حالت خشک و فرمالیستی سبک بین‌المللی با اصرار بر یک مبنای داوری صرفاً راستخطی هستند. در همان حال، تحولات و دستاوردهای جدید در عرصه‌ی تکنولوژی ساختمان، بیش از پیش از زبان و واژگان بیانی جنبش نوین می‌شوند. تردیدی نیست که کار رایت، میس‌وان در روهه، و لوکوربوزیه، حتی در روزگاری که خودشان دست اندرکار آزمایشگری در جهت گسترش افق‌های شکل ساختمان و تکنولوژی ساختمان هستند، همچنان الهام بخش معماران جوان خواهند بود.

شکل‌های زیبا و با شکوه چادر مانند و غول‌آسای "فرای آتو"، از لحاظ کارایی در حل مسائل پیش پا افتاده تر معماری، دارای محدودیت‌هایی هستند؛ ولی شاید ساختمان‌های کششی نیز اصول و مفاهیم معماری آینده را دستخوش تحولی انقلابی کنند.

رشد سریع شهرنشینی در جهان به دنیال پیروزی انقلاب صنعتی، یکی از حساس‌ترین مسائل ساختمان‌سازی روزگاری ما یعنی تأمین مسکن کافی برای جمعیت رشد یابنده‌ی شهرها را در دستور روز قرار داده است. با افزایش سریع قیمت زمین در شهرها، مسکن مختص یک خانواده در یک قطعه زمین، نشانه‌ای از کاربرد نادرست زمین تلقی می‌شود، و به همین علت معمارها راه‌حل‌هایی گوناگون برای تولید انبوه مسکن پیشنهاد کرده‌اند. نقش لوکوربوزیه در حل این مسأله یعنی ساختن عمارات آپارتمانی مارسی ضمن تلاش بری بازگرداندن مقام سکونتگاه‌های مستقل به خانه‌های شهری یا اختصاص سراسر عرض عمارت به یک دستگاه آپارتمان بسیار مهم و اساسی بود. توجه روز افزون برخی از معماران به این واقعیت که شهرهای سده ی بیستم به علت ساختمان‌سازی‌هایی که در آنها ارزش‌های انسانی فدای نفع مادی می‌شود غیر قابل سکونت می‌گردند، به طراحی ساختمان‌هایی انجامیده است که ظاهراً وقف این اندیشه‌ی ارسطو شده‌اند که می‌گفت: "انسان‌ها به شهر می‌آیند تا با هم زندگی کنند؛ در شهرها می‌مانند تا به زندگی خوب ادامه دهند".

ساختمان موزه ی اوکلند که به دست "کوپن‌روشن" و "جان دینکلو" جانشینان شرکت متعلق به مرحوم ایروساریتن طراحی شده است، عملاً سه موزه‌ی جداگانه است- موزه‌ی "تاریخ طبیعی"، "تاریخ"، و "هنر"- که یکی بر روی دیگری واقع شده، به طوری که بخش بزرگی از محوطه را می‌توان به چمنکاریها و باغهای محصور اختصاص داد. گذشته از این، محوطه‌ی پشت بام طبقات مختلف ساختمان حکم تراس‌های خوش منظره برای طبقه‌ی بالاتر از خود را دارد. درختکاری گسترده در تمام طبقات، دیوارهای بتنی جسیم و دژ مانند ساختمان را می‌پوشاند، از خوشنشان می‌کاهدو در دسترس انسانها قرار می‌دهد؛ به بیان دیگر، این دیوارها چنان در محیط پارک مانند خود حل می‌شوند که اگر

فرانک‌لوید رایت آنها را می‌دید بسی خوشحال می‌شد. نتیجه، ساختمانی موقر و متواضع است که گمنامی و با‌ناشناسی عمدیش منظره‌ای سرسبز و متمدن در میان قلب خاکستری رنگ منطقه‌ی بزرگی از شهر پدید می‌آورد و ثابت می‌کند که ملاحظات مربوط به محیط زیست و شهر نشینی، نیاز بیه ستیز با یکدیگر ندارند.

دهه‌های گذشته، شاهد صرف نیرو در آن گونه‌ای از ساختمان‌سازی بوده است که سخنان "رائول گلابر" را به یاد می‌آورد که پس از پایان نخستین هزاره‌ی تولد مسیح می‌گفت کره‌ی زمین را در "پوششی" از ردای سفید کلیساها می‌بیند. اما به‌رحال، انواع گوناگون تفسیرهای خلاقانه‌ی کنونی در گنجینه‌ی واژگان معماری نوین ثابت می‌کند که اصطلاح "نوین" دیگر نه یک اصطلاح خاص بلکه از واژگان زبان روزمره است.

## هنر پاپ

### هنر پاپ و گرایش‌های دیگر

در اواخر دهه‌ی ششم سده‌ی بیستم، گرایش‌های گوناگونی در جهت "درون‌نگری" مطلق هنوز به طور کامل توسط اکسپرسیونیسم انتزاعی تثبیت نشده بود که جنبشی با تشابهات بسیار چشمگیری عملی و نظری به مکتب دادا پدیدار شد و از جمله عنوانهایی که بر آن نهادند نئودادا بود ولی امروز "هنر پاپ" یا "همه پسند" نامیده می‌شود. هنرمند پاپ، به خارج از خویشتن، یعنی به محیط - نه محیط طبیعی بلکه محیط مصنوعی فرهنگ توده‌گیر مردم - روی می‌آورد و ماده‌ی کارش را در شیوه‌ها و کالاهای انبوه - تولید شده برای زندگی نوین شهری و روستایی، می‌یابد. هنر پاپ با سنت هنرهای زیبا به پیکار برمی‌خیزد و اصرار می‌دوزد که فرهنگ مردم با شکل‌های انبوهش به اندازه‌ی هنرهای زیبا اعتبار دارد و همراه با آن به حیاتش ادامه می‌دهد. لحن هنر پاپ، در بیشتر موارد، با فرهنگ توده‌ی مردم سازگار است. هر چند می‌تواند از سازگاری تا بیطرفی و دشمنی در نوسان باشد.

سرچشمه‌های هنر پاپ را دقیقاً نمی‌توان ردیابی و مشخص ساخت. نخستین آثار پیدایش آن در اواسط دهه‌ی ششم سده‌ی کنونی در لندن ظاهر شدند، و مجدداً در حدود سال 1960 و پس از آن در نیویورک و لس آنجلس تکرار شدند. در لندن، پائولوتسی شخصیتی سخت منتقد بود، مخصوصاً عقیده اش به اهمیت تأثیر و تأثر بین انسان و تکنولوژی، هواداران فرهیخته‌اش از فرهنگ مردم، و احساسش دایر بر وجود جهان تازه‌ای از چهره‌ها و شکل‌ها در بطن این فرهنگ و امکانات چند گانه و مهم آن، شدیداً مورد توجه قرار داشت. پائولوتسی عضو گروه مستقل داوطلب بود؛ این گروه در علاقه به فرهنگ توده گیر باوی هم عقیده بود. از جمله اعضای گروه، چندین معمار، منتقد، طراح، نقاش، و پیکرتراش بودند که مخصوصاً بر درس‌ای جنبش "ضد هنر" مارسل دوشان، نقش‌های چسباندنی شوتیزر،

کارهای پیکاسو و دوبوفه وقوف داشتند؛ بخش بزرگی از هنر پیکاسو و دوبوفه، از واقعیت‌های تلخ فرهنگ کوچه و بازار پاریس متأثر بوده است.

هنر پاپ در امریکا، کمی پس از پیدایش آن در انگلستان، مطرح شد و راهی متفاوت با راهی متفاوت با راه هنر پاپ انگلستان در پیش گرفت.

نفوذ فلسفه‌ی هنر و زندگی مارسل دوشان، و تا اندازه‌ای نفوذ هنر لژه با پذیرش فرهنگ ماشینی توسط وی، مؤثر بود. گذشته از این، سرمشق اکسپرسیونیست‌های انتزاعی به اصطلاح "سرد" مانند روتکو و سرمشق انتزاع ماورای نقاشی یانقاشان میدان رنگ ماند الزورث‌کلی، وسیله‌ی صوری این هنر به شمار می‌رفت.

دنیای جدید شکل‌ها و رنگ‌ها در فرهنگ توده‌گیر و انفجار بصریش، موضوع یا واقعیت جدید هنر پاپ را در اختیارش قرار داد ولی همچنان واقعیت آنی را می‌توان صرفاً با بر هم‌زدن زمینه‌های واقعیت و سازماندهی و گروه‌بندی دوباره‌ی عناصر تشکیل دهنده‌ی انبوهه‌های قراردادی واقعیت‌ها، به صورتی تخیلی بیان کرد. نتیجه‌ی این روند، غافلگیر کردن و مأیوس ساختن انتظارات ما است- همان هدف قدیمی دادائیس‌تها برای "تکان دادن" تماشاگر. سطوح تخت و سفت و لبه‌های سخت بیشتر طرح‌های امروزی، می‌توانند اضداد طنزآمیز خود را در شکل‌های نرم یا القا کننده‌ی نرمی، پیدا کنند. دنیا خیالپردازی حاکم بر هنر پاپ، به نظر می‌رسد که در هنر موسوم به هنر روان آشوب، مقام خاص خود را بدست می‌آورد. نام این هنر، احتمالاً از حدسیات بصری درون بینی‌هایی گرفته شده است که در اثر استعمال داروهای "ذهن گستر" به آدمی دست می‌دهد. ریشه‌های صوری این هنر در آرت نووو، بردزلی، اودیلون‌ردون، کاندیفسکی، پول‌کله، و دیگر هنرمندان متعلق به اردوگاه فوق‌العاده ذهن‌گرای اکسپرسیونیست دویده‌اند.

در جریان هنر سده‌ی بیستم، تقریباً می‌توان به ضربه‌ی حاصل تضاد سبک‌ها خو گرفت. در این سبک تازه، تمام تصویرها به زمینه‌ی اصلی خویش بازگشته‌اند و به کمک سنت طولانی رئالیسم به یکدیگر

نزدیک شده اند و بوسیله‌ی دوربین، در کوتاهترین مدت زمان ممکن و در یک صحنه، با وضوح تمام نمایانده می‌شوند. کوتاهی بی‌مانند زمان، سکونی خارق‌العاده به تابلو می‌دهد، هر حرکتی را صید می‌کند و توجه تماشاگر را به دامنه‌ی گسترده‌ی "اطلاعات" گنجانده شده در تصویر جلب می‌کند. هنرمند با افکندن عکس به روی بوم و سپس رنگ آمیزی آن به گونه‌ای که گویی یک کاریکاتور می‌آفریند، از دوربین به عنوان وسیله‌ای د خدمت تصویر استفاده می‌کند، و عکس را هدفی مستقل نمی‌پندارد. ولی عکسی که هنرمند به تقلید از آن شبیه‌سازی می‌کند "طبیعت" تازه‌ی خود اوست، که جانشین دو محیط طبیعی و مصنوعی مورد استفاده‌ی رئالیسم سنتی با طبیعی می‌شود که هنر پاپ بی‌هیچ تغییری به نمایش در آورده بود. دو اصطلاح "هنر روند یا جریان"، "هنر ادراکی" حاصل تلاشی است برای پیدا کردن یک عامل وحدت بخش در میان گرایش‌های دور شونده‌ی هنر پس از پاپ.

## رنالیسم انتزاعی

### رنالیسم و فورمالیسم انتزاعی

از وجوه متمایز کننده‌ی گرایش‌هایی نوین این است که اکسپرسیونیسم انتزاعی، در اوج رونق خود نیز به هیچ وجه در همه جا پذیرفته نشده بود. در بحث کلی مربوط به سبک‌ها و هرف‌های هنری، ممکن بود صداهایی از کهنه و نو به گوش برسد. نخستین مرحله‌ی رویکرد فورمالیستی با کارهای استوارت دیویس نقاش پرکار و منتقد امریکایی مشخص می‌شود. وی نخستین هنرمندی بود که کوبیسم فرانسوی را جذب و به سبکی بومی در امریکا مبدل کرد. علاقه‌ی فورمالیستی استوارت دیویس، گواهی بر رقابت شدید سبک اصیل امریکایی در سالهای پس از جنگ- اکسپرسیونیسم انتزاعی یا " نقاشی عمل"- با ذهنیت و زیاده‌روی نقاشانه‌اش بود. واکنش فورمالیستی در برابر اکسپرسیونیسم انتزاعی، عموماً انتزاع مابعد نقاشی نامیده می‌شود؛ و انتزاع اخیر جنبشی است با برخی تجلیات، خط منضبط مورد توجه سنت کوبیسم، کانستراکتیویسم، و سبک داستیل، یکبار دیگر مورد ستایش قرار می‌گیرد، و هدف هنرمند دست یابی به سادگی و خلوص بنیادی شکل و رنگ می‌شود. بخش بزرگی از هنر نوین را واکنش بر ضد ماشینی شدن و استاندارد شدن زندگی انسان در اثر فشار تکنولوژی تشکیل داده است. با این حال هرگونه از سازندگی- که هنرمند نیز درگیر سازندگی هنر است- بالضروره باید حضور، سرمشق و قدرت تکنولوژی را بپذیرد، خود را با آن سازگار کند و حتی در برابرش تسلیم شود. این گفته، مخصوصاً در هنر پیکرتراشی صدق می‌کند که از جنگ دوم جهانی تا کنون دستخوش تحولات ژرف شده است، چون روش‌ها و مصالح تکنولوژیک نوین را به کار گرفته است و بر عرصه‌ی گسترده‌ای از عمل و علاقه که همان نقاشی معاصر باشد، تسلط یافته است.

در سال‌های پیش از جنگ اول جهانی و در فاصله‌ی دو جنگ جهانی، ما شاهد پیشرفت سریع فورمالیسم در قالب کوبیسم و کانستر اکتیویسم بوده ایم؛ در دسترس بودن مصالح صنعتی و روش ای

فنی، برشتاب آن پیشرفت افزوده است. گونسالس روش "پیکر تراشی با فلز یواسطه" یعنی روش شبیه صنعتی به هم جوش دادن قطعاتی از "تنه" فلز پایه را به پیکاسو آموخته بود. این کار، کم و بیش تز همان آغاز شامل شکل نپی و برهم سوار کردن قطعات فلزی توسط هنرمند می‌شد. ادوارد پائولوتسی پا را یک گام فراتر نهاد، و قطعاتی را که از قبل برای اجزای وظایف فمکانیکی و تراشکاری آماده شده بودند به هم جوش داد.

علاقه‌ی پائولوتسی به قطعات ماشین نه فقط پیشدرآمدی برهن رپاپ است بلکه خود نیز تا حدودی، در کنار کوشش‌های دیوید اسمیث همکار ارشد و معاصرش، عامل شیفتگی اخیر پیکر تراشان به پیکر سازی فلزی و سادگی سطح ماشینکاری شده به شمار می‌رود.

در هنر دیوید اسمیث و شخصیت دهی وی به آن، با هدف هنرمند فورمالیست - کانیتراکتیویست به حذف عنصر انسانی از هنر به طور کلی - تقریباً بعنوان سرچشمه‌ی ناخالصی‌ها و نمایش فلز زمخت جلوه می‌کند. نفوذ دیوید اسمیث، پائولوتسی، و سنت بزرگ کانستراکتیویسم که اینان بدان تعلق دارند، وسیعاً از سوی پیکر سازان فلز کار سالهای 1960 تا 1969 و پیکر سازان امروز، پذیرفته شده است، از جمله رانلد بلیدن. او، نوعاً واکنش کانستراکتیویستی در برابر ذهن‌گرایی رومانتیک، شبیه‌سازی رمزی، و معنی بیگانه را به نتیجه‌ی نهایی‌اش می‌رساند. بلیدن و معاصران کانستراکتیویست او می‌کوشند به نوعی از منزله طلبی با سادگی چنان سرسختانه‌ای دست یابند - سادگی ریشه گرفته از هندسه - که بتوانند هرگونه نشان یا امضای شخص هنرمند را از کارش بزاینند. حذف تمام آثار شخصیت به حذف خود هنرمند می‌انجامید؛ هنرمند می‌کوشد به جنبه‌ی غیر شخصی و ناشناس ماشین دست یابد. شکل‌هایی که این هنرمندان ترجیح می‌دهند شکل‌های کوچک یا آغازین نامیده شده‌اند و به همین علت بر چسب‌هایی چون کوچک یا آغازین به مکتب مزبور داده شده است. آفرینش این آثار، تأکیدی است بر شخصیت و عواطف انسانی .

مقیاس بزرگ بخش اعظم آثار مکتب هنر کوچک، طبیعتاً، مسائل مربوط به تناسب اثر با محل یا محیط طبیعی‌اش را مطرح کرد. تعدادی از هنرمندان تربیت شده در مکتب هنر کوچک، کوشیدند با پیدا کردن زمینه‌ای تماماً تازه برای هنرشان راه حلی مسأله‌ی محل قرار گرفتن پیکرها پیدا کنند. روش کارایشان و نتایجی که به دست آوردند عبارت است از جا به جا کردن مقادیر عظیمی از خاک و سنگ- به کمک وسائل خاکبرداری- و ایجاد وحدتی تازه میان پیکر، محل قرار گرفتن، وزمینة. کار هنرمندان خاکی، نه تقلید از طبیعتِ فیزیکی است نه گریز از آن؛ بلکه تأییدی است بر وحدت واقعیت فیزیکی جهان، نیروی توصیف ناپذیری که صرف این بازسازی طبیعت فیزیکی می‌شود، همچنان که از تجهیزات بزرگ خاکبرداری و توده‌های عظیم خاک و سنگ جابجا شده بر می‌آید، فی‌نفسه بازتابی از نیروهای شکل دهنده‌ی دنیای فیزیکی است، که هنرمند نیز در آن سهمی دارد.

## تمدن چین

از میان تمدن‌های بزرگ غیر غربی، تمکدن چین، نخستین تمدنی است که اروپائیان با آن آشنا شدند، و به ارزیابی‌ش پرداختند. ولی فقط در پنجاه‌واندی سال گذشته‌ی اخیر است که دستاوردهای هنر و ادبیات چینی به تریج بر جهان خارج آشکار شده و منظم‌اً مورد بررسی قرار گرفته اند. با این حال بسیاری از کسانی که امروزه به دامنه و پیوستگی تمدن چین پی برده اند و بر زیبایی چشمگیر هنر این سرزمین صحنه می‌گذارند، هنوز از پیچدگی این دو شاخه‌ی فعالیت معنوی چینیان اطلاع کافی بدست نیاورده‌اند. وظیفه‌ی ما در اینجا عبارت است از شناساندن روح هنر چینی و ردیابی رئوس تحولات و سبک‌های آن.

چین کشوری پهناور با اوضاع گوناگون جغرافیایی و با مساحتی معادل ایالات متحد آمریکا است. مرزهای سیاسی و فرهنگی این سرزمین، در پاره‌ای دورانه‌ها، دو برابر مرزهای کنونی بوده و نقاطی چون تبت، ترکستان چین (سینکیانگ)، مغولستان، منچوری، و بخش‌هایی از کره را در بر می‌گرفته است. این کشور، چندین ریگزار بیابانی رودهای خروشان، کوه‌های بلند، و کشتزارهای حاصلخیز دارد. چین شمالی که عمدتاً در اطراف شهر پکن متمرکز شده است، آب و هوایی خشک و معتدل متمایل به سرد دارد، ولی چین جنوبی مرطوب و گرمسیری است.

با آنکه دامنه‌ی تفاوت‌های زبان شفاهی مردم چین بسیار زیاد است و در بسیاری از نقاط زبان مردم نقاط دیگر برای کسی مفهوم نیست، زبان مکتوب این ملت در سراسر چین یک شکل داشته و برای همگان قابل فهم بوده است؛ این عامل به انسانهایی که هزاران کیلومتر ازهمدیگر دور بودند امکان داد که سنت‌های ادبی، فلسفی، و مذهبی مشترک خود را زنده نگاه دارند و تقویت کنند.

همین وجه اشتراک و یکنواختی را می‌توان در شیوه‌های بیان هنری نیز مشاهده کرد، زیرا تغییرات در شکل‌های هنر چین، در تمام دوران‌ها، بجز دوران پیش از تاریخ، بسیار اندک است.

درک نقش اولیه ی نقاشی چین در بیان موضوعات، تدریجاً در اثر تحولات اخیر هنرهای غربی، در هزار سال گذشته، برای ذهن غربی، آسانتر شده است. دامنه ی آگاهی غریبها از تفاوت های بنیادی بین هنر غیر دینی چین با هنر سنتی و هنر دوران پیش از هنر نوین در غرب، که زائیده ی تفاوت های بین فلسفه های طبیعت و انسان در دو فرهنگ مزبور است، نیز بسی گسترش یافته است در نظر چینی ها انسان بر طبیعت مسلط نیست؛ بلکه بخشی از آن است و مانند همه ی موجودات دیگر به فعل و انفعالات آن و واکنش نشان می دهد. معنی شادمان و سعادت مند زیستن، هماهنگ بودن با طبیعت است، معنی نقاش بودن، تبدیل شدن به ابزاری است که طبیعت با استفاده از آن خود را بر انسان می نمایاند. کار نقاش، بیان پیوستگی اش به موج زندگی و هماهنگی با تمام آن چیزهایی است که در رشد و تغییرند، و به زبان دیگر، بیان خصلتی شخصی است که در اثر نظاره ی طبیعت پالایش یافته است. گذشته از این، چون طبیعت با معیارهای زمان و مکان اندازه گیری و رنگهای سیر و روشن محدود نمی سازد. او نمی کوشید تا با استفاده از یک چنین وسیله ای شکل های طبیعی را تکثیر و تثبیت کند.

تقارن موجود در موجودات رشد یابنده، حرکات بی پایان و درهم طبیعت، بی پایان حوادث آسمانی - همگی با محدود شدن به یک قاب چهار گوشه، خطوط راست و خشک، آغاز و پایان، مانعته الجمع هستند. شکل ظاهر، همیشه با گذر هنرمند از درون آن، تغییر شکل می یابد. همچنانکه هنر او بیان کلی تجربه اش از طبیعت است خود او نیز بخشی از بیان کلی هنرش می شود.

این نگرش فلسفی چینی ها به نقاشی غیر دینی را در مراحل آماده سازی مناسب گونه ی مواد و مصالح کار هنرمند نیز می توان مشاهده کرد. مثلاً بهترین مرکب را از مخلوط کردن دوده ی چوب یا مواد سوختنی دیگر با سریشم حیوانی و کوبیده ی نرم خاک رش، صدفی ماهی یا یشم ساییده شده و دیگر مواد معطر بدست می آورند. از ترکیب همین مواد، که تک شان خواص و معانی نمادین و جسمانی ویژه ای داشتند، قلمی می ساختند که غالباً کننده کاری شده بود و در نزد هنرمندان بسیار گرانقدر به شمار می رفت.



## هنر ژاپن باستان

### هنر ژاپن

هنرهای ژاپن نه از پیوستگی و استمرار سبک های هنرهای هندی برخوردارند. نه از تنوع گسترده‌ی هنرهای چینی. مسیر تکامل هنری ژاپن تحت تأثیر یک سلسله‌ی عوامل پراکنده‌ی خارجی بوده است. لیکن، صرفنظر از اینکه شکل‌ها و سبک‌های جدید چه تأثیر عظیمی بر هنرهای این سرزمین داشته‌اند، سنت‌های بومی، همواره خود نمایی کرده‌اند. به همین علت، الگویی هنری ژاپن با توالی فرهنگ دوره‌های مشخص عاریت‌گیری، جذب، و بازگشت به الگوهای بومی شکل گرفت.

چون ژاپن و جزایر مجاورش منشاء آتشفشانی دارند، سنگ مناسب برای کنده‌کاری یا ساختمان‌سازی در آنها بسیار اندک است. در عرصه‌ی معماری، این کمبود به ساخته شدن ساختمان‌های چوبی مناسبی و مقاوم در برابر زلزله و توفان‌های مکرر انجامید. در عرصه‌ی پیکر تراشی، پیکرها را با گل سرخ می‌ساختند و غالباً نپخته از کار در می‌آوردند، یا با روش قالبگیری با موم که در بسیاری از فرهنگ‌ها رواج داشت از مفرغ می‌ریختند، یا از لاک می‌ساختند. گرچه اسلوب لاک احتمالاً از چین سرچشمه گرفت. هنرمندان ژاپنی در ساختن پیکره‌های بزرگ و تو خالی لاک با گذاشتن کف خیسانده در شیرهی درخت لاک بر روی آرماتورهای چوبی، از چینی‌ها جلو افتادند. سطوح پیکره را تدریجاً می‌افزودند و صیقل می‌دادند ولی اسلوبشان به جای آنکه کنده‌کاری باشد، برجسته‌نمایی بود و همچنان باقی می‌ماند. اینگونه پیکره‌ها نه فقط سبک بلکه بسیار با دوام و در برابر ضربات خرد کننده مقاوم بودند. لاک تو خالی تدریجاً جایش را به تندیس کنده‌کاری شده‌ی چوبی با حساسیت فوق‌العاده در برابر رگه و بافت داد.

### سنت‌های بومی

نخستین ساخته‌های شناخته شده‌ی بشر در ژاپن، ظروف و پیکره‌های کوچک اندام سفالین متعلق به

فرهنگ **جومون** است که ظاهراً در اوائل هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد در ژاپن رونق داشته است. این اشیاء با ابزارهای دوره‌ی نو سنگی مربوط می‌شوند، هر چند تا اواخر سده‌ی چهارم یا پنجم میلادی در ژاپن شمالی - حتی زمانی که فرهنگ استفاده از فلز به طور کامل در جنوب کشور رواج یافته بود - به حیات خود ادامه دادند.

اشیاء بدست آمده از ژاپن در اوائل دوره‌ی مسیحیت، برسه گونه‌اند: اشیای وارداتی از سرزمین اصلی آسیا، اشیای کپیبرداری شده از اشیای وارداتی و اشیای ابداعی خود ژاپنی‌ها. مثلاً آینه‌های مفرغی از چین دوره‌ی هان و کپی‌هایی از آنها که در ژاپن ساخته شده‌اند بدست آمده‌اند.

برخی از کپی‌ها با یک نوآوری مختص هنر ژاپن تزئین شده‌اند - زنگوله‌های گوی ماندی که دور تا دور شیء متصل شده‌اند. از کره، که یکی دیگر از سرچشمه‌های نفوذ در فرهنگ ژاپن به شمار می‌رود، سفال خاکستری رنگی به نام یایویی وارد ژاپن شد، که به زودی تقلید شد و همراه با سنگ‌های ریزی به نام اگاتاما در گردنبندها مورد استفاده قرار گرفت. منطقه‌ی سوم - هند و چین - سرچشمه‌ی موضوعاتی بود که بر روی تزئینات زنگوله‌ای موسوم به دو تا کو ظاهر می‌شدند. خانه‌ها و قایق‌های مجسم شده روی این اشیای مفرغی، همان‌هایی هستند که روی طبل‌های بدست آمده از **آنام** (ویتنام امروزی) در هند و چین، دیده می‌شوند.

در درون این فرهنگ ناهمگن، خلاقیت ژاپنی ویژه‌ای در عرصه‌ی تولید **هانیاوا** خود نمایی می‌کرد. هانیاوا به لوله‌های برجسته‌کاری شده‌ای از جنس سفال گفته می‌شود که مانند حصار دور تا دور تپه‌های تدفینی کار گذاشته می‌شوند؛ هدف از این کار احتمالاً جلوگیری از فرسایش طبیعی تپه‌ها یا حفاظت از مردگان است. بخش فوقانی هانیاوا غالباً با چهره‌ی انسان و گاه با شکل اسب، پرنده، یا حتی خانه تزئین و برجسته‌نمایی می‌شود. چرخ‌های ساده‌ی سفالگری، مشابه چرخ‌های سفالگران هند و چینی، مورد استفاده بود ولی برجسته‌نمایی تندیسوار هانیاوا به شیوه‌ی اختصاصی ژاپن‌ها صورت می‌گرفت. بازوها و

پاها و کل نیم تنه در بیشتر موارد، چکیده‌ای از پایه‌ی استوانه‌ای هانیوا هستند. خصوصیت لوله‌وار برخی از پیکره‌های عظیم بعدی و حتی نوعی عروسک خاص چوبی که در ژاپن رواج داشت، احتمالاً از این نیا‌های دور دست اقتباس شده است.

معماری در وهله‌ی نخست به مساکن چاله مانند و ساختمانهای ساده با بام کاهگلی بر روی پایه‌های خیزرانی محدود می‌شد، ولی آنچه از برخی هانیوا می‌آموزیم این است که معماری چوبی تا سده‌ی پنجم به مرحله‌ی بسیار تکامل یافته‌ای رسیده بود و برخی ساختمانها دارای ویژگی‌هایی چون دو طبقه، بام های دو شیبه و شیروانی‌های تزئین شده بودند. ساختمانهای چوبی عظیمی نیز ساخته شدند ولی از این نخستین دوره‌ی تاریخ ژاپن چیزی جز تپه‌های عظیم که مقابر فرمانروایان این کشور بوده‌اند بر جا نمانده است.

## هنر بودایی ژاپن

### ظهور آیین بودا

سنت‌های بومی که در این دوره ریشه می‌دوانیدند، در سال 552 میلادی در اثر رویدادی بسیار مهم برای ژاپن، از هم گسستند. در آن سال، فرمانروای **کادورا**، ایالتی در کره، پیکره‌ی مفرغین و طلاکاری شده‌ی بودا را برای امپراتور ژاپن فرستاد. همراه با این تمثال، شریعت بودا نیز وارد ژاپن شد. دین جدید، تا پنجاه سال با مخالفت مردم روبرو بود، ولی پس از گذشت این مدت، آیین بودا و هنرهای ملازمش در ژاپن تحکیم شدند. از جمله‌ی نخستین نمونه‌های هنر ژاپنی که در خدمت آیین بودا قرار گرفتند، تندیس مفرغین شاکا و بودیساتوره‌های ملازم او است که در سال 623 میلادی توسط **توری‌بوشی** از سومین نسل هنرمندان کره‌ای ساکن ژاپن ساخته شده بود. سبک توری همان سبک اواسط سده‌ی ششم در چین است. کار او ثابت کرد که فرمول شبیه‌سازی "درست" از تمثال بودا از نخستین روزهای ورود آیین بودا به ژاپن در یک سده‌ی پیش با چه سرسختی و دقتی حفظ شده بود. لیکن در همان زمان، ژاپن در معرض تأثیر عوامل جدیدی از سمت چین در دوره‌ی سوئی قرار گرفته بود. دو سبک یاد شده با هم تلفیق شدند و در اواسط سده‌ی هفتم در یکی از ظریفترین تندیس‌های ژاپنی به نام **میروکو** متعلق به دیر چوگوجی در نارا صورت عینی به خود گرفتند. در این پیکره، هنرمند ژاپنی، لطافت را چنان با مهارت صوری درآمیخته است که در پیکرتراشی چینی سابقه ندارد.

لیکن با گذشت مدت زمانی نزدیک به بیش از پنجاه سال، تمام اشارات باستانی سبک تلفیقی جدید در اثر تأثیر عوامل جدیدی که در اواخر دوره‌ی هاکوهو (یعنی از 645 تا 710 میلادی) به ژاپن راه یافت در دوره‌های بعدی یعنی "نارای پسین" و "هیان آغازین" بر هنر ژاپن مسلط شد. مدل‌های چینی نه فقط در پیکرتراشی و نقاشی بلکه در معماری، ادبیات، و حتی در آداب معاشرت، الگو قرار گرفتند.

سبک رشد یافته‌ی دوره تانگ، همچنان که در غارهای لونگمن دیدیم، در ژاپن بطور ناگهانی و همراه با "مرقد بانو تاجیبانا" به ظهور رسیدند. این اثر از سه پیکره‌ی تمام نما یعنی "بودا آمیدا" در میان پیکره‌های کوچکتر "کانون" و "دالی سیشی" تشکیل شده است؛ هر سه پیکره، روی نیلوفرهای آبی نشسته‌اند و بر سکوی برجسته‌ای نهاده شده‌اند که نماد آب دریاچه‌ی "سوخاواتی" در بهشت بودا است. پشت سرشان یک پرده‌ی سه لا دیده می‌شود که بر رویشان نقش‌های زیبایی "آپسارها" (حوریان بهشتی) به حالت نشسته بر نیلوفرهای آبی و پیکره‌های کوچک اندام ارواح نوزاده در بهشت، به طور نیم برجسته نشان داده شده‌اند. حمایل‌های رو به بالای آپسارها و گلبرگ‌ها، پیچک‌ها و زیراندازهای نیلوفر آبی، زمینه‌ای بی مانند برای این سه خدا پدید می‌آورند و در همان حال، هاله‌ای مجزا و میان تهی با طراحی ظریف، سر بودا را در خود می‌گیرد. این مجموعه، گوشه‌ای از حالت مفرغ‌های پرشکوه دوره‌ی تانگ را در نظرمان زنده می‌کند که به هنگام پیگرده‌ای وحشیانه‌ی بوداییان در سال 845 میلادی در چین ذوب شدند. همچنین، انعطاف‌پذیری چشمگیر هنرمند ژاپن را نشان می‌دهد که به او امکان داد شکل هنری جدیدی را جذب و با خود سازگار کند.

تکامل هنر نقاشی در ژاپن به موازات تکامل پیکرتراشی بودایی پیش می‌رفت. از جمله‌ی قدیمی‌ترین نمونه‌هایی باقی مانده‌ی این هنر می‌توان به نقاشی‌های روی "مرقد تا ماموشی" اشاره کرد که از نیمه‌ی نخست سده‌ی هفتم برجا مانده‌اند. پهلوها و درهای این مرقد که به صورت یک صندوقچه‌ی چوبی است، با صحنه‌هایی از جاتاکا به سبک غارهای توانهوانگ تزئین شده‌اند و همچنان که از ترکیب‌بندی حجره مانند، چینه‌بندی‌های بلوری، پیکره‌هایی نازک نمایی شده، و حرکت آزاد خطی بر می‌آید، به سده‌ی پیش از خود تعلق دارند. در اینجا نیز همان نشاط الگوی سطح به بهای نادیده گرفتن ناتورالیسم مقیاس تناسب‌های فضایی به چشم می‌خورد. برتری فرهنگ چینی به فرهنگ ژاپن در این دوره را، همچنین، می‌توان در یک نقاشی متعلق به "شوتوکوتایسی"،

یعنی نایب السلطنه‌ای دید که در اوائل سده‌ی هفتم مواضع آیین بودا را در ژاپن تحکیم کرد. این تابلو که حدود یک سده پس از مرگ شوتوکو نقاشی شده بود، موبه مو از سبک پرده چهره‌های امپراتوران اثر "ین‌لی‌پن" تقلید شده است، و در تناسب رمزی پیکره‌ها و نمایش رداها با حرکت ضربات قلم موی رنگی بر روی خط نیز تفاوتی با اثر مزبور به چشم نمی‌خورد.

## دوره‌ی هیان و دیگر نو آوری‌های محلی

در نخستین سالهای سده‌ی نهم میلادی، سبک نوینی از شبیه‌سازی به عرصه‌ی هنر ژاپنی راه یافت. تحت تأثیر آیین رمزی بودا، تمثالی سنگین‌تر با چندین دست و سر رواج یافت- نوعی که در چی آن زمان برجای ظرافت کلاسیک پیشین دوره‌ی تانگ می نشست. شکل‌های آماسیده‌ی سبک جدید، با آنکه ممکن است زنده به نظر برسند، شایسته‌ی مقام دلتنگ‌کننده‌ی خویش هستند. در نقاشی‌ها، پیکره‌های مرموز، که غالباً از پهلو بریده می‌شوند، نیرویی عظیم را در نظر ما زنده می‌کند که می‌خواهد از چارچوب تصویر بگریزد.

از اواسط سده‌ی نهم، روابط ژاپن و چین با چنان سرعتی رو به وخامت گذاشت که در پایان همان سده، تقریباً تمام داد و ستدهای بین دو کشور متوقف شده بود. هنرمندان ژاپنی که دیگر قادر به تقلید از الگوهای چینی نبودند دست اندرکار آفرینش شکل‌های مختص خودشان در دوره‌ی "هیان" یا "فوجیوارای پسین" شدند. در این دوره، آداب و رسوم دربار "هیان" تا حد تصنع پالایش یافت. تصویر زنده و دقیق این دوره در داستان فوق‌العاده ظریف "لیدی موراساکی" به نام "داستان گنجی" ظاهر می‌شود. تصویر، درباری را نشان می‌دهد که در آن آداب معاشرت بر اخلاق برتری دارد، و حکایت اجتماعی باز گفته می‌شود که در آن بی‌ذوقی- در مسائلی چون رنگ لباس، کاغذ مورد استفاده برای نوشتن نامه‌های بی‌پایان عاشقانه، یا خود متن مذهبی- گناهی بزرگ به شمار می‌رفت. ماهیت و چکیده‌ی این دربار در یک سلسله نقاشی‌های بادبزی که "هوکه‌کیو" را همراه با متن مجسم می‌کند، بازتاب یافته است. این تصویرهای فوق‌العاده- همراه با منظره‌هایی از زندگی روزمره و رنگ، تزیینکاری، و خطاکاری تزیینی‌شان- اصلاً نشان نمی‌دهند که یکی از بزرگترین اسناد مذهبی جهان را با تصویر بیان کرده‌اند. نقاشی‌هایی از این قبیل، کوچک- ندرتاً بیش از 20×25 سانتیمتر- هستند و غالباً جزیی از یک تومار افقی‌اند که یک در میان با متن مصور شده همراه می‌آیند. ترکیب‌بندی پیوسته در نقاشی، همچنان که در چین معاصر رواج دارد، ظاهراً بعدهای یعنی در اواخر دوره‌ی فوجیوا را مرسوم شد.

تاکایوشی، نقاش درباری سده‌ی دوازدهم، کتاب داستانِ گنجی را با مجموعه‌ی تومارهای متشکل از صحنه‌های مجزا به سبک تزئینی هوکه‌کیو، مصور ساخت. در این تومارها او از اسلوب دقیقاً ژاپنی برا ینمایش فضا بهره می‌گیرد. سطح شبیه‌سازی در آنها، از لحاظ مضمون منبسط، و ناگهان در اثر کاهش احساس ژرفا منقبض می‌شد.

جنبه‌ی دیگری از نقاشی به سبک یاماتویی در پرده‌ی شیگیسان انگی - یا جام زرین شیگیسان - که در اواخر دوره‌ی فوجیوارا نقاشی شد شبیه‌سازی شده است. از همان دوره‌ی عمومی، سه توماری افقی از کاریکاتورهای جانوران بدست آمده‌اند. این تومارها تکرنگی‌اندو با قلم آزاد و خطاطانه‌ای

کشیده شده‌اند که پیش از آنکه سبک پالایش یافته‌ی یاماتویی را در نظرمان زنده کنند نقاشی مختص ذن چینی را به خاطر می‌آورند. سبک محافظه‌کارانه‌تر هنر بودایی در دوره‌ی فوجیوارای پیشین ادامه یافت، ولی موضوع تازه‌ای بر آن افزوده شد. این موضوع که رایگو نامیده می‌شود، بودا آمید را به هنگام پایین آمدن از ابرها به میان انبوه بودیساتوهای نشان می‌دهد که ورود مؤمنان متوفا را به بهشت بودا خوش آمد می‌گویند. این نقاشی‌ها از کارهای پیروان فرقه‌های بهشتی بود که از شدت مقررات خشک دینی برای درباریان تجمیل پرست در کیوتو می‌کاستند.

پیکرتراشی بودایی، حتی بیش از نقاشی بودایی، خصلت محافظه‌کارانه‌اش را حفظ کرد؛ هر چند ظریفکاری‌های این دوره در کار برد تزئینات ظریف - غالباً از برگ بریده‌ی طلا و آفریدن شکل‌هایی ظریفتر و باریکتر از دوره‌ی پیشین - خود نمایی می‌کنند.

## نقاشی رئالیسم کاماکورایی

### رئالیسم کاماکورایی

فرمانروایان فاسد فاجیوارا در پی یک سلسله جنگ‌های داخلی سرنگون شدند و رقبای پیروزشان پایتخت خود را به شهری انتقال دادند که نامش - کاماکورا- را به دوره ای از تاریخ ژاپن در فاصله‌ی سالهای 1185 تا 1392 داده است. فرمانروایان جدید، ضمن واکنش نشان دادن به آنچه در نظر خودشان پوسیدگی و از کارافتادگی حکام فوجیوارا تلقی می‌شد، به پشتیبانی هنری برخاستند که بر قدرت و رئالیسم تأکید می‌کرد. سبک دوره‌ی نارا به دست اونکئی و پیروانش با شبیه‌سازی موشکافانه از تک تک تارهای گوناگون‌ردهایی که مشاهده کرده بودند و با گذاشتن بلور به جای چشم تندیس هایشان، از رئالیست‌های پیشین نیز فراتر رفتند. اینکه گفته می‌شود اینان در چنین اوضاعی توانسته‌اند تعادلی حساس بین عنصر معنوی و رئالیستی برقرار کنند. با مشاهده‌ی پیکر بی‌نظیر "گویای روحانی" اثبات می‌شود. وی در حالی شبیه‌سازی شده است که به طرف می‌رفت و نام "آمیدا بودا" را نشانه‌ی استمداد برزبان می‌آورد. در اینجا نه فقط تمام اجزا با دقت زایدالوصف نشان داده شده اند، بلکه شش تمثال بودا نیز به نشانه‌ی آمیدا، آمیدا، آمیدا... از دهان این روحانی خارج می‌شوند. بدین ترتیب، رئالیسم به نقطه‌ای رسید که در آنجا پیکر تراشان می‌کوشیدند به پیکره‌هایش قدرت تکلم بدهد.

نقاشی در دوره‌ی کاماکورا، مخصوصاً به دلیل پیشرفت‌هایی که سبک پاماتویی بدست آورده، از هر زمانی جالبتر می‌شود؛ البته تمام گونه‌های متفاوت هنر فوجیوارا در این دوره به حیات خویش ادامه ندادند. شاید بزرگترین نقاشی پاماتویی این زمان یک تومار افقی به نام "سوزاندن کاخ سانجو" باشد. این تومار، یکی از چندین توماری است که داستانهای "قیام هئیجی" (هئیجی مونوگاتاری) در آنها به صورت مصور در آمده‌اند. در اینجا، هنرمند ضمن تکمیل کردن ترکیب بندی هماهنگ تومار منظره‌ی چینی، درام را همراه با حرکات تند و مجزای قلم و رنگ زنده بر آن افزوده است.

## نقاشی ذنیم ژاپن

### آشیکاگا: احیای نفوذ چین

قدرت فرمانروایان کاموکورا در سال 1333 به پایان رسید و پس از آن جنگ داخلی آغاز شد و تا سال 1392 ادامه پیدا کرد؛ در این سال، شوگونهای آشیکاگا (دیکتاتورهای نظامی) صلحی کوتاه مدت بر ژاپن تحمیل کردند. جنگ داخلی از نو در گرفت، ولی شوگونهای باز توانستند در میان دریایی از قیامهای پیوسته، بر اوضاع مسلط شوند. جنگ تا 1573 ادامه یافت. در یک چنین اوضاعی، هنرها همچنان رونق و رواج داشتند. سبک های جدید و وارداتی نقاشی از چین در کنا نقاشی های سنتی بودایی به حیات خود ادامه دادند و نقاشی هایی به سبک منظره سازی تک رنگ متعلق به استادان سده ی سیزدهم و دوره ی سونگ یعنی مایوان و شیاکویی در اوائل سده ی پانزدهم توسط شوبون اقتباس شد.

چودنسو و نقاشان دیگر، مستقیماً به تقلید از الگوهای متعلق به دوره ی سلسله ی یوان روی آوردند. ولی نیرومندترین موجی که از سوی چین به حرکت درآمد و به ژاپن رسید، جریانی بود که با آیین بودایی ذن همراه بود و تا حدود زیادی عامل اصلی رونق هنرها در دوره ی پرآشوب آشیکاگا به شمار می رود. فلسفه ی جدید، سامورایی ها، یعنی طبقه ی جنگاوران حرفه ای متشکل از مردان صاحب مقام نسبتاً والای اجتماعی و پیروان اشرافیت فئودالی را به خود جلب کرد. سامورایی ها با تکیه بر معیارهایی خشک زندگی می کردند، و در این زندگی، ارزش فراوانی به فضایی چون وفاداری، دلاوری، و تسلط بر نفسی که از سامورایی ها انتظار می رفت، ذن را به دین مطلوب ایشان مبدل کرد.

چون سامورایی ها جذب آیین ذن شدند، هنرهایی که همراه با آیین مزبور از چین آمده بودند نیز در سراسر ژاپن انتشار یافتند. پیکرتراشی، مانند چین در روزگار اشاعه ی آیین "چان" یا ذن، از اهمیت افتاد و نقاشی وسیعاً به تقلید از حرکت قلم استادان چن در دوره ی سنگ پرداخت. در نخستین سالهای دوره ی آشیکاگا، هنرمندی به نام کائو به سبک لیانگ کای، هنرمند چینی سده ی سیزدهم کار

می‌کرد، و موکوان هنرمند همعصرش چنان نقاشی می‌کرد که نمی‌شد میان کارهای او و سلف چینی‌اش  
"موچی" تفاوتی قائل شد.

## شیوه گزینی ذنیم

### چای خوران

نفوذ آیین ذن از مرزهای نقاشی بسی فراتر رفت؛ و در دوره‌ی آشیکاگا به پیدایش رسوم چای‌خوران کمک کرد. این رسم یگانه، دریاچه‌ی تازه‌ای برای عرضه‌ی محصولات هنرمندان و صنعتگران ژاپنی گشود و در اندک زمانی به نهاد اجتماعی بزرگی در اختیار طبقه‌ی اشراف تبدیل شد. در باغ‌های شیوه گزینانه‌ی این دوره، چایخانه‌های مخصوص ساخته شدند. خود چایخانه بسیار کوچک بود و چنان طراحی شده بود که سادگی از هر گوشه‌اش احساس می‌شد. حتی نمای بیرونش را طوری طراحی کرده بودند که با فضای طبیعی باغ جور درآید. غالباً یک راه سنگفرش از میان فندیل‌های خزه پوشیده‌ی سنگی می‌گذشت و به دری می‌رسید که در آنجا میهمانان پس از شستن دستهایشان در یک چشمه‌ی طبیعی از درگاهی کوتاهی داخل می‌شدند. در آنجا میزبان و گروه چهار نفره‌ی میهمانان، در فضایی آکنده از سادگی بی‌پیرایه، کنار هم می‌نشستند. این اتاق که اندازه‌اش برای ایجاد احساس صمیمیت مناسب بود، شکلی چهار گوشه داشت و تنها شکستگی شاه نشینی بود که یک نقاشی - با سبک آزاد و تکرنگی ذن - و شاید یک گلازین مصنوعی در خود داشت. رسم چای نوشی در چنین محیطی، مجموعه‌ای از حالات و موضوعات را بر همه‌ی حاضران تحمیل می‌کرد. نهایت کوشش به عمل می‌آمد تا از بروز کوچکترین اختلافی که ممکن بود این رسم کاملاً پیش بینی شده را بر هم زند، جلوگیری شود.

هر شیء که در این مراسم بکار برده می‌شد با نهایت دقت برگزیده شده بود. میزبان خبره، یک جام چای‌خوری، یک ظرف گل، و یک سینی لاک‌ی یا ظرف مخصوص دیگر را ترجیح می‌داد - و تمامی اینها می‌بایست چنان شبیه‌سازی می‌شدند که کوچکترین نشانه‌ای از حالت غیر طبیعی در آنها به چشم نخورد. در آرایش خود اتاق نیز چنین هدفی دنبال می‌شد؛ و معمولاً آنرا از چوب رنگ نشده می

ساختند. با آنکه تیرهای نگهدارنده را طوری می آراستند که شکل طبیعی خود را از دست ندهند و گردی تنه‌ی درخت را داشته باشند، بقیه‌ی سطوح چوبی را به قدری می‌ساییدند و صیقل می‌دادند که زیبایی رگه‌ها و بافت‌های چوب ظاهر می‌شد.

در گزینش‌رنگ و بافت ظروف لاک‌ی و سفالینه‌ها می‌شد چنان احساس کرد که هنرمند در نمایش ساده‌ترین ظروف، از گونه‌ای احساس فردیت و ظرافت بهره برده است.

### مکتب‌های توساوکانو

نارسایی بیان هنری مراسم چای خوران با ادامه یافتن سبک یاماتویی در نقاشی تزئینی همراه بود. "توسامیتسونوبو" بزرگترین نماینده‌ی سبک اخیر در دوره‌ی آشیکاگا، نقش و نگارهای رنگارنگ سبک بومیش را حفظ کرد، ولی در عین حال، به شیوه‌ی نقاشان چینی، بر خطوط کناره‌نمای مرکبی نیز تأکید کرد. شیوه‌ی جدید نقاشی که در پی این ترکیب بدست آمد، در تابلوهای "مکتب کانو" به‌الضع ترین شکل ممکن دیده می‌شود. "موتونوبو" که احتمالاً نوه‌ی مؤسس مکتب کانو بود، کارش را چنان بر سنت‌های دوره‌ی سونگ منطبق کرده بود، که برخی از نقاشی‌هایش را با نقاشی‌های "شیاکویی" اشتباه گرفته‌اند. ولی سبک او شخصی‌تر بود، و تماشاگر در آن با تأکید تازه‌ای بر خطوط کناره‌نمای قلمی و تضاد شدید رنگها- از مختصات بعدی مکتب کانو-مواجه می‌شود. به علاوه، "موتونوبو" غالباً از شیوه‌ی رنگ آمیزی توسا پیروی می‌کرد و نقاشی‌هایش را صرفاً به شیوه‌ی او می‌کشید. به همین علت، پس از سده‌ی شانزدهم، تشخیص مکتب‌ها ی "توسکا" و "کانو" از یکدیگر دشوارتر شد.

## سبک تزئینی هنر ژاپن

### مومویاما و ادو:

#### سبک تزئینی

در دوره‌ی مومویاما که در پی دوران توفانی اشیکاگا آغاز شد، سرانجام، حکومت پیایی سه دیکتاتور توانست صلح را بر مردم ژاپن تحمیل کند. کاخ‌های عظیمی بر پا شدند که تا اندازه‌ای نماد قدرت بودند و تا اندازه‌ای حکم دژهای دفاعی را داشتند. مقیاس بزرگ بناهای این دوره را می‌توان از مشاهده‌ی کاخ ناگویا که در حدود 1610 ساخته شد، دریافت. این کاخ، همچنین، نشان می‌دهد که سبک جدید نقاشی چگونه با سلیقه‌ی اشراف دوره‌ی مومویاما جور در می‌آمده است. درهای کشویی و دیوارهای عظیم چوبی در داخل این بنای غول آسا، با ورق زر پوشانده شده بودند، و روی آن موضوعات متنوع عاشقانه و تاریخی، حتی چهره‌های بیگانه‌ی بازرگانان هلندی و پرتغالی، نقاشی شده بودند. موضوعات سنتی برگرفته از هنر چینی، غالباً در کنار موضوعات پیش پا افتاده‌ی مربوط به زندگی روزمره به چشم می‌خوردند. ولی تمام شان در اثر تأکید بر طرح دو بعدی و نقش و نگارهای برجسته‌ی رنگی تغییر شکل یافتند. مضمون ادبی یا فلسفی، فدای جلوه‌ی پر عظمت و تزئینی شد و از دست رفت.

#### ناگاورئالیسم

در حالی که سبک تزئینی مکتب‌های سوتاسو-کورین تا سده‌ی نوزدهم راه پر رونق خویش را می‌پیمودند، گرایش‌های متعدد دیگری در نقاشی ژاپنی پدید آمدند و در محبوبیت سبک مزبور سهیم شدند. یکی از این گرایش‌ها به نام "ناگا" (نقاشی جنوبی)، از مکتب نقاشی "مرکب پراکن" یا "ادبی" چین الهام می‌گرفت. نقاشان ناگا، اسلوب‌های الگوهای چینی خود را به اسلوبی تبدیل کردند که ترکیبی از کار قلمی با الگوی تزئینی و مایه‌ی نیرومندی از ظنن بود. دو نماینده‌ی بزرگ و اولیه این سبک

عبارتند از "ایکونوتایگا" و "یوسابوسون" که مشترکاً به مصور سازی آلبومی به نام "ده راحتی و لذت زندگی روستایی" پرداختند.

در یکی از صفحات متعلق به بوسون، پیکری پهن بینی دیده می‌شود که از درون کلبه‌ای در میان درختان سرسبز تابستان به بیرون می‌نگرد و گوشه‌ای از مهارت این استاد قلم را در طنز پردازی می‌نمایاند.

نماینده‌ی خط برجسته‌ی بعدی در نقاشی ژاپنی، که رئالیستی یا ناتورالیستی نامیده می‌شود، "ماروباما اوکیو" است. تمرین‌های او با تصاویر جانوران، حشرات، و گیاهان تقریباً ترکیبی است از عینیت غربی با استفاده غیر عادی از قلم برای پی‌ریزی سبکی که بجای پیروی از سنت‌های مرسوم از شکل‌های مشاهده شده پیروی می‌کند. اینگونه رئالیسم ممکن است تا حدودی نتیجه‌ی تأثیر فرهنگ غربی باشد. از سده‌ی شانزدهم به بعد، هیات‌های میلغان مذهبی پرتغال و بازرگانان هلندی از ژاپن بازدید کردند و نقاشی‌هایی با خودشان به ژاپن آوردند که با وجود تلاش‌های شوگونهای توکوگاوا برای جلوگیری از نفوذ عوامل فرهنگی غرب، قطعاً بر هنر ژاپن تأثیر گذاشت.

### اوکیوئه و گراوور

شوگونهای توکوگاوا از اجتماعی ایستا و قشربندی شده حفاظت می‌کردند و نتیجتاً اعضای هر طبقه‌ای در میان فرهنگ مشخص همان طبقه رشد و تکامل می‌یافتند. هسته‌ی مرکزی فرهنگ عوام یا طبقات پائین، در یوسیوارا بود. کابوکی، شکل عوام پسندی از درام بود که در پاسخ به نیاز مردم ژاپن به تئاتری فهمیدنی‌تر و لذت بردنی‌تر از نمایشنامه‌های فوق‌العاده ساختگی "نوه" پدید آمد. نمایشنامه‌ی نوه را فقط طبقه‌ی اشراف و گروه کوچکی از نوکیسگان حمایت می‌کردند. تئاتر اشراف ژاپن، موضوعات بی‌پایانی برای یک شکل جدید هنر یا سبکی برا ینقاشی از موضوعات زندگی روزمره در حدود سال 1600 داشت، که در سده‌ی نوزدهم تأثیری ژرفی بر هنر غربی گذاشت.

این هنر جدید که " اوکیوئه " (یا تصاویر دنیای شناور "گذران") نامیده می‌شد، بیشتر در کیو متمرکز بود. در اواخر سده‌ی هفدهم، مرکز تولید به "ادو" انتقال یافت و وسیله‌ی کار، عمدتاً گراووور چوبی شد، که بازتابی از سلیقه‌ها و لذت‌های طبقه‌ی بورژوازی نوظهور در جامعه‌ی فئودالی بود.

## معماری مسکن ژاپن

### معماری مسکن

خانه‌ی ژاپنی - اعم از متواضعانه یا خود نمایانه - تا همین اواخر مطابق اصول ساختمانی و هنری مورد بحث درباره‌ی مرقد شینتو و چایخانه‌ی مراسم چای خوری طراحی می‌شد. مسکن ژاپنی، تقریباً همیشه، ارتباطی فشرده با زمین اطرافش دارد و در هر جا که میسر باشد در داخل یک باغ حصار بندی شده با پرچین‌های خیز رانی ( که فی نفسه یک عنصر زیبایی آفرین است) قرار داده شده است، و بدین ترتیب حتی در شلوغ‌ترین محیط‌ها، گونه‌ای احساس خلوت و صمیمیت به ساکنانش القا می‌کند. یکنواختی و هماهنگی تناسب‌ها با استفاده از زیر انداز ( تاتامی) سنتی به عنوان واحدی برای ابعاد اتاق‌ها تامین می‌شود. این ساختمان اساساً از چند تیر عمودی تشکیل می‌شود که بام را روی خود نگاه داشته‌اند. دیوارها، بجایی آنکه نقش نگاه‌دارنده داشته باشند بصورت تیغه‌هایی چوبی در آمده‌اند و کشویی حرکت می‌کنند. - رو به بیرون یا از یک اتاق به اتاق دیگر باز می‌شوند. با فضا به عنوان چیزی پیوسته ولی قابل تقسیم به اجزای هماهنگ رفتار می‌شود- این تصور، تئوری معماری غربی را دستخوش تحولی انقلابی کرد. اقتباس از سنت‌های صنعتگری طاقت فرسای ژاپنی برای غرب، از آن دشوارتر است.

## گراورسازی ژاپن

### گراورسازی

گراور چوبی به عنوان وسیله‌ی چاپ، در دوره‌ی سلسله‌ی تانگ در چین ابداع شده بود. این اسلوب در سده‌ی هشتم به ژاپن راه یافت و عمدتاً برای تکثیر یا نسخه‌برداری از افسون‌ها یا سوغاتی‌های

ارزانقیمت مذهبی مورد استفاده قرار می‌گرفت. در سده‌ی هفدهم، تصویرهای کتابی گراورهای چوبی در چین الهام‌بخش تولید کتابه‌ای راهنمای مصور و ارزانقیمت منطقه‌ی یوسیوارا شدند. فن چاپ کتاب با شکلی که نهایتاً در سده‌ی هجدهم به خود گرفت، پیروزی بزرگی برای اصل همکاری یا تلاش دسته جمعی بود.

هنرمند که از طرف یک ناشر برگزیده و مأمور می‌شد، طرح مرکبی‌اش را آماده می‌کرد و فقط علایم رنگی را بر آن می‌افزود. آنگاه متخصص گراور چوبی، خطوط را بر روی قطعات چوب منتقل می‌کرد. نفر سوم، کار چاپ را انجام می‌داد. کیفیت تصویر تمام شده، به یک اندازه بر کار حکاک و گراور ساز و نقاش طرح اصلی بستگی داشت.

"مورنوبو"، احتمالاً نخستین هنرمندی بود که از گراور چوبی برای مجسم ساختن موضوعات روزمره در کتابها و برای گراور سازی فردی - که از حدود 1673 دست به تولید آن زد - استفاده کرد. گراور چوبی، سریعاً به عنوان وسیله‌ای برای تکثیر ارزانقیمت و توزیع گسترده، رواج یافت. گراورهای چوبی مورونوبو، مانند گراورهایی که تا پنجاه سال بعد تولید می‌شدند، صرفاً از خطوط کناره نما سیاه بر زمینه‌ی کاغذ سفید یکدست تشکیل می‌شد، ولی خود خریداران، گاه داخل خطوط را رنگ‌آمیزی می‌کردند. طرح‌های مورونوبو با شکل‌های بزرگ و ساده، از طراوت و سرزندگی یک هنر نوین برخوردار بودند. همین سرزندگی در گراورهای مکتب توری، ساخته‌ی هنرمندانی چون کیونوبو، کیومسا، و کیوتادا به چشم می‌خورد. تخصص این هنرمندان، چهره‌سازی از بازیگران کابوکی بود. اینان با خط کناره‌نمای عریض و موزونی کار می‌کردند و برای تأکید از طرح‌های برجسته‌ی نسج رداهای بازیگر الهام می‌گرفتند.

"ماسانوبو" بیشتر به آزمایشگری در عرصه‌ی موسوم به "اسلوب‌لاکی" پرداخته و کشیده بود بر درخشش مرکب در گراورهای سیاه و سفیدش بیفزاید. او بعدها از یک روش جدید دو رنگی برای چاپ با رنگ‌های صورتی و سبز استفاده کرد. در این روش، رنگ غالب صورتی تضاد جالبی با تکه رنگ‌های

سبز کم‌رنگ تشکیل می‌دهد و نقاط سیاه کوچکتری که همچنان باقی مانده‌اند ارتعاش رنگی چنان نیرومندی بوجود می‌آورند که کل این مجموعه‌ی رنگی را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد.

## هنر ملل غیر اروپایی و آسیایی

### هنر بومیان امریکا، افریقا و اقیانوسیه

در میان فرهنگ‌های متعدد خارج از جریان اصلی تاریخ غرب، فرهنگ‌های بومیان امریکای شمالی، اسکیموها، افریقای گرمسیری، و جزایری دریایی جنوب (اقیانوسیه) با عنوان هنر "اولیه" یا "بدوی" مشخص شده‌اند. این نامگذاری، که تا امروز نیز در نظر بعضی‌ها به معنای "فروتر" یا "عقب‌مانده‌تر" تفسیر می‌شود توسط کسانی صورت گرفت که ملتهای حامل این فرهنگها را استعمار و استثمار کردند و به آیین خویش در آوردند. هنرهای این مناطق جهان در سده‌های هجدهم و نوزدهم، "ساده"، "خام"، و حتی "وحشیانه" به شمار می‌رفتند. شناساندن کیفیت و غنای این هنرهای "بیگانه" به انسان غربی مستلزم تحولی بوده است که می‌توان آن را یک انقلاب در هنر غرب نامید-البته با توجه به این واقعیت که تحولات هنری سده‌ی نوزدهم و اوائل سده‌ی بیستم نیز تا حدودی با الهام از هنر اقیانوسیه و افریقا صورت وقوع یافتند.

هنر، بنا به تعریف، پدیده‌ای بغرنج است. شکل‌های هنری مورد بررسی در این جا، یکزمانی به این علت "ساده" شمرده می‌شدند که خارج از متن مورد بررسی قرار می‌گرفتند. امروزه ما تندیس‌ها، نقاشی‌ها، و آثار معماری را- هرچند برجسته باشند- اجزای کوچکی از ترکیب بندی‌های مکانی و زمانی به شمار می‌آوریم. کار هنر را، همچنین، با توجه به سودمندی مذهبی، اجتماعی، و سیاسی‌اش بررسی می‌کنیم و می‌کوشیم کارآیی و معانی آنرا در چار چوب متن اصلیش درک کنیم. صورتک، تندیس، یا نقاشی دیواری، که یکی از چندین عنصر در همبافته در یک معبد یا آیین مذهبی به شمار می‌رود، از لحاظ شکل یا معنا، هرچه باشد ساده نیست. به همین علت امروزه هنرهای سرخپوستان امریکایی، افریقا، و اقیانوسیه را با توجه به این واقعیت مورد بررسی قرار می‌دهند که عدم شناخت فرهنگ‌های مربوط به

این اقوام و ملت‌ها به معنای محروم ساختن خودمان در ابزارهای ادراکی لازم برای پی‌بردن به محتوای آنها خواهد بود.

وقتی اروپاییها نخستین بار به این مناطق پا نهادند با صدها فرهنگ نسبتاً مستقل و مجزا مواجه شدند، باستان‌شناسان توانسته‌اند مدارک مادی مربوط به صدها فرهنگ دیگر را که به هزاران سال پیش مربوط می‌شده‌اند از دل خاک به در آورند.

هنرهای افریقا، اقیانوسیه، و سرخپوستان امریکای شمالی، بر هنرهای اروپا و آسیا بیشتر تأکید می‌کنند تا بر آثار ناپایدار و موقتی هنر: مثلاً هنرهای متعلق به زیورآلات شخصی که باعث تحول فردی می‌شوند، و ترکیبات چند رسانه‌ای یا چند هنری، که اجتماعات بزرگتری را برای برگزاری جشنها یا مراسم دولتی آماده می‌کنند. در این دوره و دوره‌های بعد، برای نمایش یا تقویت حیثیت یا پایگاه شخصی، از هنرهای گوناگون بهره گرفته می‌شود و از برخی هنرهای دیگر نیز برای تامین سلطه‌ی اجتماعی و سیاسی رهبرانی استفاده می‌شود که حامیان اصلی‌اند. هنرمندان، گاه نامدار و گاه گمنام، تقریباً همیشه اعضای کامل اجتماعات یا مراسمی هستند که خود به خدمتشان در آمده‌اند. و در همه جا تسلطی عالی و بی‌مانند بر ابزارها و مصالح کارخویش دارند.

اینان که ندرتاً انقلابی یا می‌شوند می‌کوشیدند از سنتها و ارزش‌های اجتماعات غالباً محافظه‌کار خویش پاسداری کنند- همچنان که آثار هنری ایشان چنین می‌کنند. به همین علت، در میان همه‌ی ملت‌ها، هنر برای اهدافی به مراتب فراتر از " تزئین " به کار گرفته می‌شود؛ در غالب موارد، همچنان که **پول‌وینگرت** نوشته است، این هنر به بقاء، امنیت، و ثبات گروه وابستگی دارد. جهتگیری اصلی هنر در تمام این مناطق، چه اجتماعی باشد چه سیاسی و چه روحانی، متوجه بیان بنیادی ارزش‌های انسانی است.

## هنر اسکیموها

### سرخپوستان امریکای شمالی و اسکیموها

سبک‌های هنری و انواع اشیای هنری متعلق به سه سنت هنری بررسی در این فصل، در دوره ای که با تماس طولانی اروپاییان آغاز می‌شود کاملاً شناخته شده هستند. لیکن در مورد فرهنگ‌های امریکایی شمالی، اطلاعات بسیار گسترده‌ای درباره‌ی شکلها و سبکهای کهنتر نیز وجود دارد. در بسیاری از بخش‌های ایالات متحد آمریکا و کانادا فرهنگ‌هایی "ماقبل تاریخی" کشف شده‌اند که منشأشان تا دوازده هزار سال پیش باز می‌گردد، ولی بیشتر اشیای ظریف هنری به دو هزار سال اخیر مربوط می‌شوند. حیات فرهنگ‌های "تاریخی" چنان که از عنوان‌شان بر می‌آید، به دنبال تماس طولانی با اروپائیان آغاز می‌شود (به تفاوت از سده‌ی شانزدهم تا سده‌ی بیستم)؛ این فرهنگ‌ها وسیعاً و با روش‌های سنجیده‌ای توسط مردم شناسان شناسایی شده‌اند و اطلاعات ثبت شده درباره‌ی ایشان حکایت از تحولات ژرف در اثر راه‌یابی ابزارها، مصالح، و ارزش‌های بیگانه به قلمرو آنها دارد.

### دوره‌ی پیش از تاریخ

پیکرتراشی اسکیموها، که غالباً در پرورش شکلها روشی سخت صرفه جویانه بکار می‌بندد، در جایگزینی و دقتی که برای آفرینش طرح‌های کنده‌کاری شده‌ی هندسی و نمایشی به کار می‌بندد بسیار ظریفکار و حتی زیباپسند است. صورتک تدفینی از عاج کنده‌کاری شده به فرهنگ **ایپیوتاک** تعلق دارد و از نه قطعه‌ی کنده‌کاری شده‌ی ظریف تشکیل شده است، و قطعات مزبور طوری به یکدیگر بسته می‌شوند که چهره‌های گوناگونی از انسان و جانور، به شیوه‌ی جناس بصری، پدید آوردند. این اثر، ترکیبی محکم و ظریف با نقش نیم برجسته است، و ستایش از تسلط خلاقانه‌ی هنرمند بر مصالح کار خویش است.

اسکیموها در طی سده‌های متوالی، صدها پیکره‌ی کوچک آدمی و جانور- غالباً از عاج- و صورتک‌های "متحرک" فوق‌العاده ابتکار آمیز (صورت‌های دارای اجزای متحرک) و مورد استفاده‌ی شامانها را

کنده‌کاری کرده‌اند، که به علت شکل‌های خیال انگیز و تقارن شگفت آور تمثال‌ها و مصالح شان، در سال‌های 1920-1929. با ستایش گسترده‌ی سوررئالیست‌ها روبرو شدند.

صنعتگران سرخپوست اولیه‌ی امریکایی در عرصه‌ی تبدیل سنگ به انواع اشیای مفید در زندگی روزمره یا اشیای آیینی نیز سرآمد بودند. ساخت کاملاً رئالیستی چپق معروف به **چپق آدنا** - کاسه‌ی تندیس‌وار چپق - تضاد چشمگیری با "سنگپرنده‌ی" لاغر و انتزاعی بدست آمده از قلمرو فرهنگ‌های موسوم به **هاپول** دارد؛ این فرهنگ‌ها بر فرهنگ آدنا منطبق بودند و در پی آن نیز به حیات خود ادامه دادند و منطقه‌ای از دره‌ی اوهایو تا ویرجینیای غربی و ویسکانسین را در بر گرفتند. پیکر ایستاده‌ی چپق آدنا، با آنکه ساده‌تر شده، مفصل‌بندی و عضله‌بندی ناتورالیستی، حالت پا چسبان، و چهره‌ای بیدار دارد. که جملگی بر روی هم، احساس حرکت را به تماشاگر القا می‌کنند. **سنگپرنده**، برخلاف پیکره‌ی مزبور فوق‌العاده نمادین است و اندام‌ها بدنش جدا شده‌اند.

## هنر سرخپوستان

### سرخپوستان امریکای شمالی

#### دوره تاریخی - جنوب غربی

بدون تردید، انگیزه‌ها، کارایی‌ها، و ابزارهای آفرینش شکل‌های هنری به دست آمده از دوره‌ی تاریخی، در مقایسه با انگیزه‌ها و کارایی‌ها و ابزارهای آفرینش شکل‌های هنری دوره‌های پیشین، شناخته شده‌تر هستند. مثلاً تفسیر نقاشی‌های دیواری آیین‌های بگرنج دوره‌ی پیش از تاریخ که از منطقه‌ی جنوب غربی به دست آمده‌اند بسیار دشوار است ولی نقاشی آیین روی ماسه که در میان اعضای "قبیله‌ی ناواهو" رواج دارد، طوری است که می‌توان تمام جزئیاتش را تشریح و توصیف کرد. این نقاشی‌های فوق‌العاده ناپایدار را هنرمندان کشیش همراه با دعا و افسون به عنوان جزء لاینفک اعمال شفابخش، روی ماسه می‌کشند. (در مراسم شفادهی، مریض در مرکز نقاشی می‌نشیند تا شفا، قدرت حیاتبخش خدایان و شبیه‌سازی آنها را جذب کند). برای تضمین موفقیت در شکار و تقویت باروری انسان و طبیعت نیز مراسم مشابهی برگزار می‌شود. مواد طبیعی مورد استفاده - گرده‌ی ذرت، ذغال، و پودر سنگ‌های رنگارنگ - نقشی نمادین دارند و بازتابی از شیفتگی سرخپوستان جنوب غربی به ارواح و نیروهای طبیعت به شمار می‌روند. این نقاشان که با تصاویر خدایان و قهرمانان اسطوره‌های به نشانه‌ی طلب شفا از ایشان تکمیل می‌شوند در جریان مراسم مزبور نابود می‌شوند و به همین علت هیچ نمونه‌ای از آنها تا امروز باقی نمانده است. ولی نمونه‌های سنتی که از هنرمندی دیگر می‌رسند، باید تا سرحد امکان موبه مو مورد تأیید قرار گیرند زیرا کوچکترین خطا می‌تواند تمام مراسم را باطل یا بی‌اثر کند. سبک نقاشی خشک ناواهو بسیار رسمی است و از منحنی‌های ساده، خطوط مستقیم و تکرار زنجیروار تشکیل می‌شود.

البته هنرمند در کشیدن تصویرها آزادی کامل دارد. هنر بافندگی و زیورآلات سازی نقره‌ای در میان اعضای قبیله‌ای ناواهو، بعدها شکل گرفت و تکامل یافت و در سال‌های اخیر به بالاترین درجه‌ی ظرافت فنی و هنری رسید.

شکل هنری دیگری که از جنوب غربی به دست آمده، یعنی **عروسک کاجینا**، مینیاتور کنده‌کاری و رنگ‌آمیزی شده‌ای است به تقلید از رقصندگان ارواح نقاب‌دار، که امروز نیز مراسم بغرنجشان را با هدف هماهنگ سازی انسان و طبیعت ادامه می‌دهند.

### ساحل شمال غربی

سرخپوستان ساحل شمال غربی که با سبکی فوق‌العاده رسمی و ظریف کار می‌کردند، انواع گوناگون اشیاء هنری - تیم‌های توتم، صورتک‌ها، زنگوله‌ها، صندوقچه‌ها، کاسه‌ها، لباس، ظلسم، خانه‌ها و قایق‌های تزیین نشده - ساخته‌اند. شامانها برای مراسم شفادهی، و مردم عادی نیز برای بازآفرینی مراسم گوناگون " جستجوی ارواح"، به کنده‌کاری صورتک‌ها می‌پرداختند. جانوران و موجودات اسطوره‌ای که در این گونه جستجوها دیده شده بودند به نوبت با صورتک و انبوهی از کنده‌کاری‌های دیگر شبیه سازی می‌شدند. صورتکی که در اینجا از نظر می‌گذرد و توسط قبیله‌ی کواکیوتل ساخته شده است، برجستگی و جذابیتش را مدیون اغراق در نمایش اندام‌های صورت و فرورفتگی‌های ژرف و منحنی الخطی است که سایه‌ای تندی بر آن می‌اندازند. این صورتک، کنده‌کاری ظریف و در عین حال پرقدرتی است که نمونه‌ی سبک‌های اکسپرسیونیستی‌تر این منطقه به شمار می‌رود.

بقیه مطیع‌ترند، و برخی نیز متعلق به قبیله‌ی تلینگیت فوق‌العاده ناتورالیستی و احتمالاً تک‌چهره‌هایی واقعی‌اند، به طوری که تماشاگر خیال می‌کند هنرمند می‌خواسته‌است ثابت کند دکه از هر آنچه بخواهد می‌تواند شیه‌سازی کند. لیکن همواره موضوعات و سبک‌های موروثی بر نوآوری‌های ریشه‌ای ترجیح داده می‌شدند.

جشن‌های با شکوه، که می‌توانند نوعی اثر هنری به شمار روند، مراسمی رسمی برای نمایش این پایگاه  
و ارزش گذاری بر آن بوده‌اند.

## ادامه هنر سرخپوستان

### دشتهای بزرگ

سرخپوستان ساکن دشتهای بزرگ، با سبکها و مصالحی کاملاً متفاوت با سبکها و مصالح سرخپوستان ساحل شمال غربی کار می کردند. نیروی هنری عمده اینان صرف تزئین جامه های چرمین - نخست با طرح های شاهپر دوزی و بعدها با الگوهای منجوق دوزی - می شد. چادرهای سرخپوستی (تیپی)، آستر چادرها، و جامه های پوست گاوی را تا پیش از 1830 میلادی با طرح های هندسی و پیکره های راستخطی می آراستند؛ از آن زمان به بعد، تدریجاً صحنه های کم و بیش ناتورالیستی - معمولاً درباره ی حوادث بزرگ جنگی - با سبک های اقتباس شده از سفید پوستان تازه وارد، در سطح جامه ی مزبور ظاهر شدند. آستر دوزی چادری که اینجا از نظر می گذرد به همان سبک متاخر یعنی دوران استفاده از عمل و تناسبه ای رئالیستی، نمایش دقیق جزئیات، و انواع رنگ ها مربوط می شود. از نخستین نمونه های هنر سرخپوستان دشتهای بزرگ، پیراهن پر دوزی شده ای از پوست آهو است که به دُم خالدار، رئیس قبیله ی سرخپوستی داکوتا تعلق داشت. دسته های موی دوخته شده و نقش شش چشم زرد و قرمز رنگ گاو نر که با خطوط موازی به یکدیگر متصل شده اند، در روی این پیراهن، مخصوصاً به هنگام حرکت، قویاً بر بیننده تأثیر می گذارند.

چون اکثریت ساکنان دشتهای بزرگ مخصوصاً در دوره های اخیر چادرنشین بوده اند، توجهشان بیشتر بر لباس و اندام خود و دیگر اشیای منقول مانند سپر، گرز، چپق، تبرزین، وظروف گوناگون معطوف می شد. شکل های ناپایدار ولی مهم هنر ساکنان دشتهای را گاه در نقاشی ها و طراحی های سفید پوستان بازدید کننده نیز می توان مشاهده کرد. نقاشی های روبرو سپرها غالباً از رویا بینی های مذهبی منشعب می شوند؛ طرح نمادین یعنی رنگهای جوراجور این نقاشی ها و مواد افزوده شده بر آنها - مانند انواع شاهپر - از صاحبان خود با قدرتی فوق طبیعی و جادویی حمایت می کردند.

## جنگل‌های شرقی

هنرمندان متعلق به سرزمین‌های جنگلی شرقی، اشیاء پردوزی و منجوق‌دوزی شده و اشیایی پارچه‌ای می‌ساختند که با موضوعات منحنی الخطی گل و گیاه تزئین می‌شدند. اعضای قبیله‌ی ایروکوای نیز صورتهایی جالب و اکسپرسیونیستی برای انجمن با مراسمی که برگزار می‌کرد بیماری‌های جسمی و روحی را شفا می‌داد و اجتماعات را از آلودگی‌های ویرانگر پاک می‌کرد. چهره‌های " ارواح"، از روی موجوداتی افسانه‌ای و فوق طبیعی ساخته می‌شوند که شاهکارهایشان در افسانه‌ها به گوش می‌رسند. این صورته‌ها که با الهام از تخیلی قوی ساخته شده‌اند، بر تصرف نمایش و اغراق در اجزای چهره به منظور تأثیر گذاری، تکیه دارند. این صورته‌ها نیز مانند دیگر صورته‌های مورد استفاده در افریقا و اقیانوسیه، هرگاه مورد استفاده نباشند باید در جایی پنهان بمانند تا مبادا سهواً به کسی صدمه بزنند. سبک‌ها و شکل‌های متنوع رایج در هنر سرخپوستان امریکای شمالی، چه مادی و صرفاً تزئینی باشند چه غیر مادی و فق‌العاده نمادین، حکایت از حساسیت دیرینه و پیوسته‌ی بومیان امریکا در عرصه‌ی هنر دارند. استفاده‌ی خلاقانه‌ی اینان از مصالح و رنگدانه‌های محلی، گونه‌ای بازسازی طبیعت است و در بسیاری از موارد، احترام و تکیه‌ی سرخپوستان به محیطی را نشان می‌دهد که سکونت در آن را امتیازی برای خود می‌دانند.

## هنر آفریقای

### آفریقا

قاره‌ی پهناور آفریقا جمعیتی چند صد میلیونی دارد که به چندین گروه نژادی و زبانی تقسیم شده است. به آنکه تمام ملت‌ها و قبایل آفریقای هنرمندانی از میان خود به جهان عرضه داشته‌اند- رقصندگان، نوازندگان، نقالان، نقاشان صخره‌نگا، معماران، و خبرگان تزئین شخصی- فقط ملت‌های ساکن مناطق پهناور زهکشی شده توسط رودهای بزرگ نیجر و کنگو- یعنی همان آفریقای گرمسیری- بیشترین تعداد تندیس‌ها مخصوصاً تندیس‌های چوبی را که حقیقاً به " هنر آفریقا" مشهور شده‌اند، تولید کرده‌اند. ذیلاً به بررسی مختصر این ناحیه می‌پردازیم.

تنوعات هنری آفریقا درست به اندازه‌ی تنوعات اجتماعی- سیاسی، جغرافیایی، بومی، زبانی، و نژادی آن است. فرمانروایان آسمانی بر پادشاهی‌های بزرگ حکومت می‌کنند، و گردهمایی از ریش سفیدان بر گروه‌های کوچک قبایل فرمان می‌رانند؛ مناطق جنگلی امتداد ساحل، به چمنزارها و کوهستانها ختم می‌شوند و این مناطق نیز به سرزمین‌های نیمه خشک جنوب صحرای بزرگ وصل می‌شوند.

آفریقا مانند آمریکای شمالی، صدها منطقه‌ی سرشار از نقاشی‌های صخره‌ای با تخته سنگی حاوی کهنترین نمونه‌های این هنر دارد. این نقاشی‌ها و کنده‌کاری‌ها، که در مقایسه با آثار نوسنگی به دست آمده از اسپانیا و فرانسه‌ی جنوبی قدمت کمتری دارند، مانند آثار مزبور، شبیه‌سازی‌های استادانه‌ای از آدمیان، جانوران، و انبوه‌الگوهای نمایی و نمادین هستند.

برای شناخت دامنه و کیفیت هنر آفریقا، باید قالب‌های تعاریف مرسوم را بشکنیم تا آثاری فراتر از ساختمان‌های عظیم و اشیای قابل نمایش در موزه‌ها را ذر بگیرند. این سخن، مخصوصاً به هنگام بحث از هنر رقص نمایش که سرزندگی واقعی را مدیون موسیقی، رقص و لباس است، مصداق پیدا می‌کند.

بسیاری از صورتک‌های چوبی مورد استفاده در این گونه مراسم، فی نفسه، کنده‌کاری‌های نمایشی و فوق‌العاده‌اند ولی در آن مجموعه‌ی درهم شده‌ی رسانه‌های هنری که زمان و مکان را به یک اندازه اشغال کرده‌اند باید آنها را همچون عناصری مهم و جدا از یکدیگر در نظر گرفت.

رقصنده‌ی گِلده، یکی از این موارد است. گِلده، کیشی است مختص تسکین و سرگرمی زنانِ قدرتمند خدایان بزرگ مرتبط با جادوگری در اجتماعات یوروبا. رقصندگان جفت جفت می‌رقصند و لباس‌های چهل تکه و رنگارنگشان در اثر جنب و جوش ایشان به حرکت در می‌آیند. تئاتر و مراسم دینی در این رقص با یکدیگر در می‌آمیزند و رقصندگان نقاب پوش، صف حیرت‌آوری از عناصر سنتی و نوین را به نمایش می‌گذارند.

همچنان که از هنر چند رسانه‌ای رقص نمایشی بر می‌آید، رقص می‌تواند مهمترین و گویاترین وسیله‌ی هنری بومیان افریقا باشد. در جریان رقص از تندیس‌های بسیار استفاده می‌شود. و تندیس‌های دیگری نیز برای نمایاندن مردم در حال رقص ساخته می‌شوند. پیکره‌های با نشاط و پر نیروی بدست آمده از پادشاهی بانگوا در چمنزارهای کامرون، قدرت رقص را به طرق مختلف بیان می‌کنند: با حالت پرتحرک و نامتقارن بدن، سر متمایل به عقب و دهان باز، و مفصل‌های شکسته که نیرویی موزون به پیکره‌های می‌دهند، و با استفاده از زمینه‌های زبر- سطوح یخ شده با ابزار کنده کاری پیکره‌ی ماده، احتمالاً چهره‌ی یک زن کشیش و یابنده‌ی ساحره‌هاست.

## هنر اقیانوسیه

### اقیانوسیه

با آنکه باستان شناسان، زبان شناسان، و دیگر دانشمندان علوم اجتماعی، تلاش‌های پر دامنه‌ای برای مشخص ساختن مسیرهای مهاجرت، پراکندگی زبانها و نژادها در مناطق جغرافیایی، و نمایاندن نخستین جنبه‌ها و جلوه‌های تکنولوژیکی و سازمان اجتماعی در دوره‌ی نوسنگی به عمل آورده‌اند، هنرهای منطقه‌ی اقیانوسیه ژرفای تایخی چندانی پیدا نکرده‌اند. هزاران جزیره‌ای که بر روی هم منطقه‌ی اقیانوسیه را تشکیل می‌دهند، سنتاً به سه منطقه‌ی فرهنگی تقسیم می‌شوند: پولنیزی، ملانزی، و میکرونزی.

پولنیزی آخرین نقطه‌ای بود که در جهان مسکون شد. به نظر می‌رسد که ساکنان این جزایر، نهاد اجتماعی- سیاسی و دینی بغرنجی همراه خویش آورده باشند، و علیرغم جدایی نسبی گروه‌های مختلف جزایر مذکور در طی سده‌های پیش از کاوش آنها توسط اروپائیان، گونه‌ای همگنی کلی در سبک هنرشان (به استثنای ملانزی) دیده می‌شود. اجتماعات پولنیزیایی، اساساً اشرافی‌اند و رؤسای مختلف در راس سازمانهای خاص مراسم مذهبی و سیاسی قرار دارند. شکل‌های هنری پولنیزی غالباً یکی از ابزارهای تأیید قدرت روحانی یعنی مانا بود که گویا در نزد اشراف به ودیعه سپرده شده بود و از طریق کیش‌های اجدادی و رسمی به ایشان رسیده بود.

ملانزی، بدون تردید پیش از بقیه‌ی جزایر مسکون شد، و شکل‌های هنریش حکایت از تداخل و تأثیر متقابل سبک‌ها و نماد آفرینی‌هایی دارند که در طی امواج پیاپی مهاجرت به این سرزمینت آورده شده‌اند. سبک‌های هنری هم بیشمارند هم گوناگون. اجتماعات خاص ملانزی در مقایسه با اجتماعات پولنیزیایی و نسبتاً قشر بندی نشده، دموکراتیک‌ترند.

کیش‌ها و شکل‌های هنری این جزایر، انبوهی از ارواح طبیعت و نیاکان افسانه‌ای را مخاطب قرار می‌دهند. صورتک، که در پولنیزی اثری از آن دیده نمی‌شود، از اجزای اصلی بسیاری از کیش‌ها و جشن‌های متعدد رایج در ملانزی هستند. در این جشن‌ها که بارها در سال تکرار می‌شوند انواع صورتک و دیگر شکل‌های هنری به نمایش گذاشته می‌شوند. میکرونزی، برخلاف دو منطقه دیگر، از لحاظ هنرهای بصری فقیر است.

### پولنیزی

ه‌۸۰۰۰ سال پیش پولنیزی از لحاظ کنده‌کاری بر تندیس‌های چوبی، سنگی و عاجی به اندازه‌های متمفاوت از چهره‌های افسانه‌ای و غول‌آسای سنگی در **جزیره‌ی ایستر** تا گوشواره‌های ریز عاجی به طول سه سانتی‌متر در **جزیره‌ی مارکیز**، سرآمد دیگران بودند. این تندیس‌ها غالباً متعلق به انسان بودند، با حجم کامل و به شیوه‌ی تکرنگی نمایانده می‌شدند و در بیشتر موارد حالتی حاکی از حرکت داشتند. پولینزیایی‌ها در ساختن لباس از پوست درخت نیز که **تاپا** نامیده می‌شد مهارتی فوق‌العاده داشتند و هنر خالکوبی در میان ایشان به مراحل پیشرفته‌ای رسیده بود.

### ملانزی

برخلاف حالت‌های پرخاشگرانه و خشونت‌بار هنر تجسمی هاوایی و پیچیدگی‌های زنده‌ی سطوح پیکره‌های زلند جدید، هنر پولینزیایی عموماً با فشردگی، یکپارچگی، و محدودیت از نوعی که در پیکره‌ی خدای منطقه‌ای جزیره‌ی کوک دیدیم، مشخص می‌شود. از طرف دیگر هنر ملانزیایی، جلوه‌ی ناپایدار، رنگارنگ، و شعله‌آسایی دارد که چکیده‌اش را در کنده‌کاری چوبی ایرلند جدید مشاهده می‌شود.

## هنر پولینزی

### پولینزی

اوج تکامل هنر کنده‌کاری پولینزیایی در پیکره‌ی " خدای جنگ " هاوایی که " کوکایلپموکو " نامیده می‌شود، بازتاب یافته است. تمثال‌های چوبی بزرگی از این خدا برسکوه‌های سنگی معابد نصب می‌شد. معابد مزبور نیز شکل‌های گوناگون داشتند و بخشی از دستگاه مورد استفاده تمام دین ها رسمی پولینزی به شمار می‌رفتند. گرچه پیکره‌ی این خدا نسبتاً کوچک بود، پیکره‌ای که ساخته شد بسیار بزرگتر است و با چنان قدرتی کنده‌کاری شده است که تضادهای شدید- یا به عبارت مختصر، درنده‌خویی منسوب به این خدا- را به تماشاگر انتقال می‌دهد. دست‌ها و پاهای خمیده و عضلات پخ و سستی او با دهان خشونت بار و کلاه دندانه‌اش در هم می‌آمیزند و تحرکی چنان شدید به او می‌دهند که نظیرش در کمتر هنر دیده شده است. این تندیس را استادی تراشیده است که به مواد و اسلوب کارش بی‌نهایت مطمئن بوده است- اثری که موانع فرهنگی را از سر راه خود بر می‌دارد و پیامش را به هر بیننده‌ای می‌رساند.

با آنکه پولینزیایی دریانوردانی ماهر بودند، گروه‌های مختلف جزایر این منطقه به قدری از یکدیگر جدا افتاده بودند که پیدایش و تکامل سبک‌های مجزای منطقه‌ای در چارچوب سبک کلی و قابل تشخیص پولینزیایی را میسر ساختند. مثلاً هنرهای پولینزی مرکزی که با شکل‌های هنری متضاد یک خدای منطقه‌ای و یک جنگاور خالکوبی شده از جزیره‌ی مارکیز معرفی شده‌اند، اساساً با پیکره‌ای به دست آمده از هاوایی تفاوت دارند. پیکره‌ی صیقل کاری شده‌ی خدای منطقه‌ای که از " راروتونگا " در " جزایر کوک " بدست آمده است سری لبه تیز و سیمایی با خطوط انتزاعی دارد. این پیکره به جای بدن، چندین پیکره‌ی ریزه و انتزاعی- اخلاف خدا- دارد که با همان سبک هندسی و زاویه‌دار سر خدا کنده کاری شده‌اند.

## هنر ملانزی

### ملانزی

در هنر ملانزی اصولاً ویژگی متمایز کننده‌ی هنر کنده‌کاری روی چوب، یکپارچگی قطعه چوب کنده‌کاری شونده است. از مراسم جنبی مربوط به این همه صحنه برای بزرگداشت نیاکان و پذیرفتن جوانان به جمع بزرگان و بالغان نیز استفاده می‌شد. در جریان برگزاری این آیین‌ها انبوهی از صورتکهای پیچیده نیز به نمایش گذاشته می‌شد.

تزئین چهره و اندامهای بدن، امروزه نیز در چندین بخش گینه‌ی جدید از شکل‌های مهم هنری به شمار می‌روند. این تزئینات با وجود ناپایداری فوق‌العاده‌شان غالباً بسیار بغرنج، رنگارنگ، و دارای اجزایی چسبانندی مانند رنگدانه‌ها، شاهپرها، پوست حیوانات، برگ درختان، صدف و مواد دیگری بودند که ارزش نمادین و تاثیر هنری خود را مدیون ترکیب خود هستند. مردان و زنان، خودشان را به نمایش بگذارند و با رقاباتی که همانند خودشان تزئین شده بودند رقابت کنند.

انواع و سبکهای گوناگون صورتکها در مراسم قبیله‌ی ایاتمول و مراسم قبایل ایرلند جدید، آبلام، خلیج پاپوا، آسمت، و مناطق دیگر نیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند. این صورتکها در اینجا نیز همچون افریقا و امریکا در مراسم مختلف برای تجسم مادی ارواحی به کار برده می‌شدند که انسان احساس می‌کرد باید سرگرمشان سازد و تسکین شان دهد.

گاهی در جشن های پرشکوه، صدها "صورتکها روح" می‌رقصیدند تا اجتماع آدمیان را سرگرم کنند و درعین حال به انسانها گوشرد کنند که در برابر نیاکان فوق طبیعی و آفرینندگان فرهنگشان وظایفی بر عهده دارند. بسیاری از همین ارواح صورتک‌دار، نقش مهمی در تربیت و آشنا کردن جوانان یعنی اعضای بارور جامعه با مسائل اجتماعی داشتند.

# تاریخچه هنر عکاسی

## عکاسی از آغاز تا امروز

عکاسی فی نفسه، همانند رنگ روغن یا پاستل، وسیله‌ای است که در آفریدن کار هنری از آن بهره گرفته می‌شود، ولی ماهیتاً هیچ ادعایی دایر بر هنر بودن خود ندارد. زیر را آنچه هنر را از کاردستی یا حرفه‌ای خاص متمایز می‌سازد، علت تحقیق یابی آن است نه چگونگی آن.

اما عکاسی در عرصه‌ی خلاقیت با هنر وجه اشتراک دارد زیرا هرگونه کار عکاسی، ماهیتاً و الزاماً با دخانیت نیروی تخیل انجام می‌شود. هر عکس، حتی یک عکس فوری که تصادفاً گرفته شده باشد، بازتابی از نوع سازماندهی تجربه و ثبت یک صورت ذهنی است. بدین ترتیب، موضوع و سبک هر عکس، از دنیاهای درونی و بیرونی شخص عکاس سخن می‌گوید. گذشته از این عکاسی همانند نقاشی و پیکرتراشی، در جنبه‌هایی از همان روند جستجو و دستیابی، مشارکت می‌جوید. عکاسی‌ها، تا زمانی که عکس چاپ شده را ندیده‌اند ممکن نیست بدانند که به چه چیزی پاسخ می‌گویند.

عکاسی همانند حکاکی در چوب، چاپ تیزابی، گراوورسازی و لیتو گرافی، شکلی از باسمه‌سازی است که به روندها مکانیکی بستگی دارد. اما بر خلاف دیگر رسانه‌های گرافیکی، همواره در مقام محصول یک تکنولوژی نو، تضعیف و تحقیر شده است. غیر از فشار دادن یک اهرم یا دکمه، یا ایجاد جلوه‌های ویژه، نیازی به دخالت فعالانه توسط دست هنرمند برای هدایت اندیشه‌ای خاص نیست. به همین علت، دوربین معمولاً چیزی بیش از ی وسیله‌ی ثبت در نظر گرفته نمی‌شود.

اما عکاسی به هیچ وجه یک وسیله‌ی خنثی نیست؛ بازنمایی واقعیت توسط عکاسی، هرگز تماماً وفادارانه نیست. چه ما متوجه بشویم چه نشویم، دوربین تغییراتی در شکل ظاهر اشیا می‌دهد. هر عکسی تفسیر دوباره‌ای از جهان پیرامون ما است و ما را عملاً بر آن می‌دارد که این جهان را به شکلی جدید ببینیم.

عکاسی و نقاشی، به موازات یکدیگر به زمانه پاسخ می‌دهند و عموماً جهان‌نگری واحدی را بیان کرده‌اند. گاهی، نخست ژرف‌نگری خلاقانه‌ی نقاش توانسته است قدرت دوربین عکاسی را برای گسترش میدان و طرز دید ما عینیت بخشد. با این حال عکاسی و نقاشی، از لحاظ نگرش و خلق و خویشان، اساساً با یکدیگر متفاوتند: نقاش‌ها، ادراک خویش را به کمک روش‌هایی انتقال می‌دهند که نماینده‌ی پاسخ دسته جمعی ایشان در طی زمان است؛ حال آنکه عکاسی‌ها لحظه‌ای را که شی‌مقابل دیدشان با صورت ذهنی ایجاد شده در ذهنشان تطابق پیدا می‌کند. تشخیص می‌دهند.

بنابراین، شگفتی آور نیست اگر گفته شود رابطه‌ی عکاسی و هنر، از همان آغاز، با دشواری‌هایی در آمیخته بوده است. نقاشان، عکس را همواره چیزی در حد یک پیش طرح مقدماتی، منبع پیش پا افتاده‌ی اندیشه‌ی یا ثبت مضامینی دانسته‌اند که تدریجاً تکمیل می‌شود و به صورت یک اثر کامل در می‌آید. نقاشان هنرکده‌ای، جزئیات بازنمایی شده در عکس‌ها را با طبیعت‌گرایی موشکافانه‌ی خویش هماهنگ یافتند. بسیاری از دیگر انواع نقاشان نیز به عکس متوسل می‌شدند، اما آنرا همواره نمی‌پذیرفتند. عکاسی نیز به‌نوبه‌ی خود و در سراسر تاریخ خود، شدیداً از محمل‌های کار نقاش تاثیر پذیرفته است، و هنوز هم می‌توان درباره‌ی عکس با در نظر گرفتن درجه‌ی تقلید آن از نقاشی و طراحی قضاوت کرد. اما برای شناخت مقام عکس در تاریخ هنر، باید نقاط قدرت ویژه و محدودیت‌های ذاتی آنرا تشخیص داد.

## عکاسی اولیه

### روح بی‌قرار

عکاسی اولیه، بازتابی از جهان‌نگری و خلق و خوی رمانتیسم بود، و به عبارت دقیق‌تر کنجکاوی و اعتقاد محکم به این که هر چیزی را می‌توان کشف کرد، سراسر قرن نوزدهم را در بر گرفته بود. با آنکه گاهی این شیفتگی به صورت علائق جدی به علوم- مانند سفرهای اکتشافی داروین با کشتی بیگل از 1834 تا 1836- جلوه‌گر می‌شد در اغلب موارد شکل تلاشی بی‌پایان و بی‌قرار بریا رسیدن به مکان‌ها و دست زدن به تجربه‌های جدید را به خود می‌گرفت. عکاسی، چون سایر نقاط جهان را در ددسترس قرار می‌داد یا چون آن را به طریقی نوآشکار می‌ساخت، تاثیر چشمگیر بر نیروی تخیل آن دوباره داشت. گاهی، جستجو برای موضوعات جدید، در چارچوب علایق شخصی بود؛ مثلاً نادر سوار بر بالونی پر از هوای گرم، عکس‌های هوایی از شهر پاریس گرفت. اشتیاق به کارهای غریب از ضروریات خیال پردازی یا گریز از واقعیت بود، و عکاسان نیز تا سال 1850 تدریجاً توانسته بودند ابزارهای کارشان را به نقاط دور افتاده انتقال دهند.

همان روح بی‌قراری که در تابلوی نقاشی "تاجران خز در مسیر رود میسوری" اثر جرج کالب بینگم دیده شد. عکاسان را نیز ب سوی نرزه‌ها کشانید، و ایشان در آنجا توانستند گسترش ایالات متحد آمریکا را در جهت غرب، عموماً برای تهیه‌ی نقشه‌ی زمین شناسی آمریکا و به کمک عکس‌هایی ثبت کننده که امروزه ارزش تاریخی پیدا کرده‌اند.

## عکاسی سه بعدی

### عکاسی سه بعدی

یکی از عوامل بنیادی گسترش عکاسی در قرن نوزدهم، این اندیشه بود که زمان حال را تاریخ در حال شکل گیری می‌دانستند. فقط با ظهور قهرمان روماتیک بود که کارهای بزرگی غیر از شهادت به موضوعات جالب برای نقاشان و پیکرتراشان زمانه تبدیل شدند و به همین علت، شگفتی آور نخواهد بود اگر بگوییم عکاسی یک سال پس از مرگ ناپلئون یعنی کسی که بیش از هر رهبر دنیوی موضوع تابلوهای نقاشی بوده است پا به عرصه هستی نهاد.

## عکاسی مستند

### عکاسی مستند

در طی نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، مطبوعات نقشی هدایت‌گرانه در جنبش اجتماعی ایفا کردند که واقعیت‌های تلخ فقر را در معرض توجه همگان قرار می‌داد. دوربین عکاسی به کمک عکاسی مستند به ابزار مهم اصلاحات اجتماعی تبدیل شد، که داستان زندگی آدمیان را در قالب ی مقاله‌ی مصور باز می‌گوید. عکاسی مستند در پاسخ به همان شرایطی پدید آمد که کوربه را به حرکت در آورده بود، و رپرتاژ واقع‌گویانه‌ی آن نیز در چارچوب سنت‌های واقع‌گرایی جای گرفت. تا پیش از آن زمان، نقاشان به نشان دادن تصویر خیال‌پردازانه‌ی فقرایی همانند فقرای نمایش داده شده در نقاشی‌های عامیانه‌ی آن روز رضایت داده بودند. نخستین مجموعه‌ی عکاسی مستند، مطالعات جامعه‌شناختی مصور جان تامسن با عنوان زندگی خیابانی در لندن بود که در سال 1877 انتشار یافت. تامسن برای آنکه این عکسها را بگیرد، از اشخاص می‌خواست که در برابر دوربینش به حالت‌های خاصی بایستند.

### تصویرگرایی

موضوع و واقع‌گرایی خام عکاسی مستند، تاثیری اندک بر هنر داشت و بیشتر عکاسان دیگر نیز از آن اجتناب می‌کردند. انگلستان از طریق سازمان‌هایی چون جامعه‌ی عکاسان لندن که در سال 1853 تاسیس شده بود، پیشگامی جنبش متقاعد سازی منتقدان مردم را که می‌گفتند عکاسی می‌تواند با

تقلید از نقاشی و گروورسازی به صورت هنر درآید، عهده‌دار شد. در انگلستان عهد "ملکه ویکتویا"، زیبایی در درجه‌ی اول به معنای هنر به همراه یک هدف والای اخلاقی یا احساس شریف، ترجیحاً به سبک کلاسیک بود.

## عکاسی طبیعت گرایانه

### عکاسی طبیعت گرایانه

امرسون: پرچشم مخالفت با عکاسی هنری را پیتر هنری امرسون بدست گرفت، و خود دشمنِ سرسخت رابینس شد. امرسون از چنین حمایت می‌کرد که خودش آن را عکاسی طبیعت گرایانه می‌نامید و بر اصول علمی و منظره‌های کنستابل استوار می‌پنداشت. با این حال، او نیز واقع‌گرایی را در نقطه‌ی مقابل حقیقت قرار می‌داد و حقیقت را به صورت احساسات، زیبایی شناسی، و نمایش انتخابی طبیعت تعریف می‌کرد. امرسون با استفاده از یک نگاتیو، صحنه‌ها را با بیشترین دقت ممکن ترکیب می‌کرد و به نتایجی می‌رسید که گاهی به نتایج کارهای رابینسن شباهت داشتند، اما واقعیت آن است که خودش هیچگاه چنین چیزی را ایجاد نکرد. بخش بزرگی از کار امرسون به صحنه‌هایی از زندگی روستاییان و ساحل نشینان اختصاص یافت. که چندان فاصله‌ای با عکاسی مستند اولیه ندارند.

در بهترین باسمه‌های امرسون، طبیعت غالب است. او استاد پخش کردن رنگهای تاریک و روشن در سراسر یک صحنه بود و عکس‌هایش با نقاشی‌های ظریف از مناظر انگلستان در همان دوره برابر هستند. امرسون همواره می‌خواست عدسی را اندکی تنظیم نشده نگه دارد، ولی نتیجه‌ی این کار به ندرت در آثارش جلب توجه می‌کند، ولی خودش معتقد بود که چشم فقط منطقه‌ی مرکزی صحنه‌ی عکس را به وضوح می‌بیند. وقتی تا چند سال بعد همین اندیشه را تکمیل کرد، به این نتیجه رسید که عکاسی به جای آنکه هنر باشد یک عالم است، زیرا پدیده‌ای ماشینی است نه شخصی.

## عکاسی هنر

### عکاسان انشعابی

مساله هنر بودن یا نبودن عکاسی، در اوایل دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم با پیدایش جنبش انشعابی در این رشته، که در سال 1893 با تأسیس گروهی رقیب برای انجمن سلطنتی عکاسان بریتانیای کبیر در لندن با عنوان حلقه‌ی پیوسته نمایان شد، به اوج رسید. انشعابیون با الهام گرفتن از اندیشه‌های امرسن، در جستجوی نوعی تصویرگرایی مستقل از علم و تکنولوژی بودند. آنان با تقلید از هر شکلی از هنر رماتیک پسین که با روایت‌بافی در نیامیخته بود، راهی بین آکادمیسم و طبیعت‌گرایی در پیش گرفتند. نقاش واقع‌گرایانه و پست‌امپرسیونیستی نیز که آن روزها به اوج رونق خویش رسیده بودند، به یک اندازه با هدف‌های ایشان تناقض داشتند. در نگرش این گروه به عکاسی در مقام هنر برای هنر، بیشترین وجه اشتراک با زیبایی‌شناسی‌گرایی ویسلر جلب توجه می‌کرد.

انشعابیون برای حل معماری بین هنر و علم مکانیک، می‌کوشیدند تا جایی که در توان دارند عکس‌هایی مشابه تابلوهای نقاشی بگیرند، اما آنان بجای توسل به تصاویر مرکب یا چندگانه، روند چاپ عکس را از آغاز تا پایان زیر نظر می‌گرفتند، مخصوصاً برای ایجاد جلوه‌های ویژه، مواد خاصی بر کاغذ عکاسی می‌افزودند. صمغ رنگی را با قلم بر سطح زیر کاغذ طراحی می‌مالیدند و عکسی با چنان زمینه‌ی گرم و بافت قوی به دست می‌آوردند که ظاهری چون نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها پیدا می‌کرد. کاغذ اشباع شده با املاح پلاتین برای به دست آوردن رنگ خاکستری یک دست، در میان عکاسان انشعابی رواج داشت. ظرافت و ژرف‌نمایی در کار، حالت اثیری جالبی به عکس می‌داد.

گروه عکاسان انشعابی توانست به هدف خویش که شناساندن عکاسی در مقام شکلی از هنر بود دست یابد، اما آثار آفریده‌ی این گروه تا 1907 بلند پروازانه به شمار می‌رفتند. با آنکه این جنبش تا حد چند سال بعد نیز به عمر خویش ادامه داد، این نکته روز به روز روشن‌تر می‌شد که آینده‌ی عکاسی در تقلید از نقاشی نیست، زیرا نقاشی نیز در آن روزها دستخوش اصلاحات اساسی توسط مدرنیست‌ها شده بود. با این حال، میراث این گروه انشعابی علیرغم محدودیت‌هایش بسیار ارزشمند بود، چیزهای بسیاری در زمینه‌ی کنترل ترکیب بندی و واکنش در برابر نور به عکاسان یاد داد.



## عکاسی متحرک

### عکاسی متحرک

مایبریج: ادوارد مایبریج پدی عکاسی متحرک، راهی اساساً جدید فرا روی عکاسان گشود. او دو تکنولوژی متفاوت را با هم در آمیخت، و مجموعه‌ای از چند دوربین عکاسی ساخت که می‌توانست در نقاط متوالی از هر شیء در حرکت عکس بگیرد. عکاسی بر اثر همین گونه در آمیختگی‌ها رشد کرده بود؛ یک مورد دیگر، زمانی بود که نادار بر یک بالون هوای گرم نشیت ئ عکس‌های هوایی از شهر پاریس گرفت.

مایبریج پس از مدتی تلاش و تمرین، در سال 1877 توانست مجموعه تصویرهایی از یورتمه رفتن یک اسب بگیرد، که همین تمام تجسم‌های بعدی اسب در حال حرکت را متحول ساخت. جالب‌ترین عکس‌ها از میان صدهزار عکسی که مایبریج به ثبت حرکات انسان و جانوران اختصاصی داده بود، آنهایی بودند که عکاس بطور همزمان از چندین نقطه‌ی بلند گرفته بود.

این اندیشه، بدون تردید، در همه جا مطرح بود زیرا در هنر آن روزگار نیز گاهی به تجربه‌گری‌های مشابهی برمی‌خوریم ولی عکس‌های مایبریج همانند یک الهام بر نقاشان نازل شدند. چند دید همزمان، منظره‌ی تماماً جدیدی از حرکت در عرصه‌ی مکان و زمان می‌آفریند که نیروی تخیل آدمی را به چالش می‌خواند.

این عکس‌ها را همانند یک معمار چند تکه‌ی جورکردنی، می‌توان به طریق گوناگون با هم ترکیب کرد و جلوه‌های خیال‌انگیز به دست آورد.

مایبریج دنبال کردن این امکانات را به دیگران واگذاشت. بخش بزرگی از کارهای بعدی او در دانشگاه پنسیلوانیای فیلادلفیا و با برخورداری از حمایت‌های ایکینز رئیس وقت آکادمی هنرهای زیبا انجام شد. ایکینز خود مهارت درخور توجهی در کار با دوربین عکاسی داشت و همین، موضوع تعدادی از

نقاشی‌هایش شده بود؛ چیزی نگذشت که علاقه‌اش به علوم، او را متوجه عکاسی متحرک ساخت. عکس‌های چند گانه‌ی ایکینز برخلاف توالی تصویرهای بی حرکت مایبریج، حرکت متوالی را در یک صفحه به نمایش می گذاردند.

و بالاخره، عکاسی در نظر ایکینز صرفاً ابزاری برای تجسم واقع گرایانه‌تر پیکره‌ها به شمار می‌رفت. ماری: اتین ژول ماری - متولد 1830- نخستین عکاسی بود که توانست عکاسی متحرک را تا سطح یک هنر ارتقا دهد و تکامل بخشد. ماری که فیزیولوژیستی مشهور در فرانسه بود، همچون مایبریج - که دوستان صمیمی همدیگر بودند- دوربین عکاسی را ابزاری برای نمایش حرکت اندام‌ها می‌دانست ولی در اندک مدتی به درجه‌ی بالایی از خلاقیت در کار با دوربین دست یافت و عکس‌هایی چنان در نهایت کمال گرفت که نظیرشان تا شصت سال بعد به دست هیچ عکاسی گرفته نشد. به بیان دقیق تر، عکس‌های چند گانه‌ی او از مردی در حال راه رفتن چنان با حقیقت علمی و هنری انطباق دارد که امرسن و عکاسان انشعابی هرگز در تصور هم نمی‌آوردند.

عکس‌های مایبریج و ماری، احساس پویایی غریبی را به معنای جدید کلمه به بیننده انتقال می دهند و آهنگ جدید زندگی در عصر ماشین را منعکس می‌کنند. اما چون شکاف بین حقیقت علمی از یک طرف و ادراک بصری و بازنمایی هنری از طرف دیگر بسیار بزرگ بود، مفاهیم زیبایی شناختی ژرف‌ایشان رافقط فوتورلیست‌ها توانستند درک کنند.

## عکاسی نوین

### عکاسی در قرن بیستم

#### نیمه‌ی نخست قرن

در طی قرن نوزدهم، عکاسی کوشید خود را در مقام یک هنر به جهانیان بشناساند ولی نتوانست هویتی برای خود بدست آورد. فقط در شرایط استثنایی مانند بحران‌های سیاسی و اصلاحات اجتماعی بود که اساسی‌ترین موضوع هنر یعنی خود زندگی را مخاطب قرار داد. عکاسی، برای آنکه نگرشی مستقل پی‌ریزی کند اصول زیبایی‌شناختی جنبش انشعابی و روش مستند سازی در عکاسی مطبوعاتی را با درس‌های آموخته شده از عکاسی متحرک درهم می‌آمیزد. در عین حال عکاسی، نوین - که عکاسی اولیه بلافاصله با آن همراه گردید- با سست کردن فرضیات زیبایی‌شناختی آن و به میدان آوردن رقیبی جدید برای مبانی آن به عنوان یکی از هنرها، به تحولی قهری در عکاسی دامن زد. عکاسی همانند، هنرهای دیگر به سه جریان اصلی عصر ما پاسخ داد: اکسپرسیونیسم، انتزاع، و خیالپردازی. اما چون بخش بزرگی از عکاسی همچنان خود را وقف دنیای پیرامون انسان کرده است، عکاسی نوین نیز بیشتر به واقع‌گرایی روی آورده و به همین علت، راه تکامل جداگانه‌ای را پیموده است. بنابراین، بحث از عکاسی قرت بیستم، در درجه‌ی نخست باید به صورت بحث از مکتب‌های مختلف و چگونگی واکنش‌های آنها در برابر این جریانهای غالباً متضاد ادامه یابد.

راه پیموده شده توسط عکاسی نوین، بر اثر پیشرفت‌های تکنولوژیکی، سهل‌تر گردید. اما لازم به تاکید است که این پیشرفت‌ها همواره بر دامنه‌ی گزینش‌های عکاس افزوده‌اند و هیچ‌گزینه‌ی را بر او تحمیل نکرده‌اند.

اختراع دوربین دستی توسط جوج ایستمن در سال 1888 و ظهور عکاسی 35 میلیمتری با دوربین لایکا در سال 1924، فقط گرفتن عکس‌هایی را که گرفتندشان با دوربین‌های قدیمی آتیل‌ای دشوار بود، آسانتر ساخت.

شگفتی آور این است که حتی عکاسی رنگی آنچنان که انتظار می‌رفت، تاثیری انقلابی بر جای نگذاشت. ایننوع عکاسی از سال 1907 با بهره‌گیری از شیشه‌ی خود فام یا اتوکروم توسط لویی لومیه، متولد 1864، آغاز شد. اتوکروم صفحه‌ای شیشه‌ای بود که سطحش با ذرت نشاسته‌ی سیب‌زمینی به سه رنگ پوشانده شده بود، که کار فیلترهای رنگی را انجام می‌دادند، روی آن «نیز لایه‌ای از برومور نقره بود. این صفحه به محض ظهور به صورت یک شفافه‌ی رنگی مثبت در می‌آمد و تا 1932 که شرکت کدادک با بهره‌گیری از همان روش معمول ولی با موادی به مراتب پیشرفته‌تر به تولید فیلم رنگی پرداخت، چیزی جایگزینش نشده بود. اتوکروم بر اساس تئوری رنگ سورا استوار بود و حتی به جلوه‌های پوانتیلیستی نیز دست یافت. اگر خوب به عکس : بانوی جوان با چتر" که از نخستین تلاش‌ها در این زمینه به شمار می‌رود بنگرید، این نکته روشن می‌شود. این عکس، به جز رنگش، چندان تفاوتی با عکس‌های عکاسان انشعابی یعنی نخستین عکاسانی که به روش جدید گراییدند ندارد. به عبارت دقیقتر، رنگ حتی با آنکه آخرین مانع مذکور در آثار منتقدان عکاسی قرن 19 را از میان برداشت، تأثیر نسبتاً اندکی بر محتوا، نگرش، یا زیبایی شناسی عکس داشت.

## مکتب عکاسی پاریس

### مکتب پاریس

**آتزه:** عکاسی نوین، به آرامی و با کارهای "اوژن آتزه" که فقط در 1898 یعنی در چهل و دو سالگی با دوربین آشنا شده بود آغاز شد. از آن سال تا لحظه‌ی مرگش در سال 1927، آتزه دوربین سنگینش را در همه جای پاریس بر پا می‌داشت و همه‌ی تنوعات شهر را ثبت می‌کرد. تمام عکاسان هنری، موضوعات آتزه را که پیش پا افتاده بودند، تقریباً هیچ به حساب می‌آوردند. آتزه شخصاً انسانی فروتن بود و عنوان تابلوی کارگاهش چنین بود: "آتزه، مدارک مستند برای هنرمندان". و عملاً نیز پدران نقاشی نوین یعنی **براک، پیکاسو، دومیه و من‌ری** یا معروف‌ترین نقاشان زمانه، از او حمایت می‌کردند. تصادفی نیست که همین هنرمندان از هنری روسو نیز حمایت می‌کردند، زیرا روسو و آتزه در نوعی ساده‌نگری با هم وجه اشتراک داشتند. اما آتزه به جای عرصه‌های بیکرانه‌ی خیال پردازی، از زوایای ناشناخته‌ی محیط خویش الهام می‌گرفت.

عکس‌های آتزه با نوعی عمق و کمال فنی فرازنده‌ی واقعیت مشخص می‌شوند و از همین جا است که حتی پیش پا افتاده‌ترین موضوعها در کارش اهمیت پیدا می‌کنند. از لحاظ ترکیب بندی همزمان فضای دو بعدی و سه بعدی، عکاسان انگشت شماری به پای او رسیده‌اند. منظره‌های آتزه، مانند ورسای، غالباً دلتنگ کننده‌اند و از نگرشی غریب و فردی سخن می‌گویند. بیننده با تماشای این عکس، احساس می‌کند که زمان، ترکیب‌بندی پرشکوه و شیفتگی‌عکاس به بافت‌های زمینه، عکس را یکجا خشکانده است. با آنکه کار آتزه تا حدودی از سنت مطبوعاتی **نادار، برادی، وریس** پیروی میکند، جدایی بارز آن را از عکاسی اولیه فقط با استناد به هنر اواخر قرن نوزدهم می‌توان تبیین کرد.

مثلاً عکس‌های که از مغازه‌های مجاور و دست فروشان خیابانی گرفته است، عملاً به نقاشی‌هایی شباهت دارند که واقع‌گرایان کوچک سال‌های پیش از آن می‌آفریدند و نام هایشان امروزه تقریباً

یکسره از یادها رفته‌اند. گذشته از این، عکس‌های آتزه مستقیماً با شاخه‌ای از واقع‌گرایی جادویی ارتباط پیدا می‌کنند که پیش‌درآمد سوررئالیسم به شمار می‌رفت. آتزه سوررئالیست نامیده شده است، و با آنکه این نامگذاری گمراه‌کننده است، به سادگی می‌توان دریافت که چرا از نو توسط من‌ری عکاس هنرمند دادائیست و سوررئالیست کشف شد و "برنیس‌ابوت" دستیار من‌ری به دفاع از او برخاست. اما به طور کلی، کار آتزه به قدری متنوع است که در طبقه‌بندی معمول نمی‌گنجد.

**براسای:** سبک عکاسی "گیولا هالانش براسای" از پاریس، منظره‌ها، و رسوم آن متأثر بود. او در ترانسیلوانیا متولد شد و تحصیلاتش را در رشته‌ی هنر در بوداپست انجام داد. اما قبلاً حتی پیش از ورود به پاریس در سال 1923، فرانسوی بود. سال‌ها بعد، هنگامی که به شغل روزنامه‌نگاری در آن شهر مشغول بود، یک دوربین عکاسی از کرتس به عاریت گرفت و یک رشته عکس‌های جالب از صحنه‌های شبانه‌ی شهر برداشت. چیزی نگذشت که به تفریحات و زندگی شبانه در کافه‌های پاریس روی آورد و چشمان تیز خود را در جستجوی شخصیت‌های غریبی که به این مکان‌ها رفت و آمد می‌کردند به کار گرفت.

**کارتیه-برسون:** نقطه‌ی اوج مکتب پاریس، بدون تردید، هانری کارتیه-برسون است. او مطالعاتش را نزدیک نقاش کوبیست در اوایل دهه‌ی 1920 و پیش از پرداختن به عکاسی در سال 1932 انجام داد. وی که نخست شدیداً تحت تأثیر آتزه، من‌ری، کرتس، و حتی سینما قرار داشت، در اندک مدتی به منتقدترین عکاس مطبوعاتی زمانه تبدیل شد، و هنوز هم خود را چنین می‌پندارد. با این حال، هدف و تکنیک کار وی به هدف و تکنیک کار یک نقاش همانند هستند.

کارتیه برسون استاد آن چیزی است که خود عنوان "لحظه‌ی سرنوشت ساز" بدان داده است. معنی این لحظه در نظر او تشخیص‌آنی و سازماندهی بعدی هر حادثه در اعماق لحظه‌ی عمل و هیجان برای روشن ساختن ژرف‌ترین معنا و نه صرفاً ثبت وقوع آن است.

## مکتب عکاسی اشتیگیتس

### مکتب اشتیگیتس

اشتیگیتس: پدر عکاسی نوین در ایالات متحد آمریکا، آلفرد اشتیگیتس، متولد 1864 بود، که نفوذش در عکاسی این کشور همواره در طول حیاتش احساس می‌شد. از زمان حضور در جنبش انشعابی، سخنگوی خستگی ناپذیر عکاسی در مقام هنر گردیدی ولی تعریف این اصطلاح توسط او در مقایسه با دیگر اعضای آن جنبش، بسیار پر دامنه بود. او با انتشار مجله‌ی کار دوربین و پشتیبانی از دیگر پیشگامان عکاسی آمریکا با به نمایش در آوردن آثارشان در نگارخانه‌ی خود در نیویورک، مخصوصاً نگارخانه‌ی معروف به "291" از نظرات خویش دفاع کرد. انبوه کارهای اولیه‌ی اشتیگیتس با هواداری از میثاق‌های جنبش انشعابی تهیه شده و در آن‌ها عکاسی با هنر نقاشی معادل دانسته شده است.

بیانه‌ی کلاسیک او، که خودش آنرا بهترین عکس خویش می‌دانست "مسافران اتاق سکان" نام دارد، که در سال 1907 در جریان سفر دریایی به اروپا گرفته بود. مشاهده‌ی این عکس، همانند مشاهده‌ی تابلوی "آخرین نفر از انگلستان" اثر "فرد مدوکس براون" که در حدود پنجاه سال پیش از آن نقاشی شده بود، احساس سفر دریایی را در انسان بیدار می‌کند اما برای این کار به شکل‌ها و ترکیب‌بندی عکس اجازه‌می‌دهد که خود سخن بگویند. روگه فلزی، صحنه را از لحاظ بصری تقسیم و بر فعالیت‌های متضاد مسافران زیر اتاق سکان که برای ارزانترین کرایه‌ها نگاه داشته شده بود، و بر نظاره‌گران عرشه‌ی بالایی تأکید می‌کند. اگر این عکس از احساس گویای نقاشی مدوکس برخوردار نیست، به علت وفاداری به واقعیت، درامی هم طراز آن را در خود دارد.

اینگونه عکاسی "صریح" به علت سادگی‌اش فریبنده است زیرا تصویر احساساتی را منعکس می‌سازد که اشتیگیتس را تکان می‌داد. به همین علت، گام بزرگی در سیر تکامل عکس و نقطه‌ی عطفی در تاریخ

عکاسی به شمار می رود. اهمیت آن نیز فقط زمانی پدیدار می شود که با عکس های اولیه ای چون "رودن" اثر "اشتایخن" و عکس های ریس مانند **پاتوق تبهکاران** مقایسه شود.

عکاسی " صریح" اشتیگلیتس، شالوده ی مکتب امریکایی را پی ریزی کرد. بنابراین، سخنی طنز آمیز خواهد بود اگر گفته شود این اشتیگلیتس بود که تشویق و ترغیب اشتایخن به مدافع هنر انتزاعی در برابر واقع گرایی شهری **مکتب آشغالدونی** تبدیل شد. زیرا نقاشی های این مکتب غالباً از لحاظ شکل و محتوا، تشابهی ظاهری به عکس های او داشتند. این تشابه گمراه کننده است.

در نظر اشتیگلیس، عکاسی پیش از آنکه ابزاری برای ثبت رویدادها باشد طریقه ای برای بیان تجربیات و فلسفه ی زندگی خود او بود، همچنان که در نظر نقاش نیز چنین است.

اوج این نگرش، مجموعه ی عکس های مربوط به "**برابرها**" است. اشتیگلیتس در سال 1922 به عکس برداری از ابرها پرداخت تا نشان دهد که کارش از موضوع و شخصیت مستقل است. یک عکس فوق العاده بی نظیر از ابر مربوط به سال 1930 به حالت ذهنی انسان در انتظار بیان کامل شباهت دارد و واکنشی صرف در برابر صحنه ی روشن از مهتاب نیست. قدمت مطالعه ی ابرها به عصر رمانتیسم باز می گردد. ولی هیچکس پیش از اشتیگلیتس آنها را موضوع اصلی عکاسی قرار نداده بود. همچنان که در عکس **بلور جادویی** اثر کسبیر دیده می شود، نیروهایی نامرئی در کارند و عکس برابر را به صورت همتای پیش طرح **I** (یکم) برای پرده ی ترکیب بندی **VII** (هفتم) اثر کاندینسکی در آورند.

نظرات اشتیگلیتس در تهیه ی "**برابرها**" راه را برای پیدایش عکاسی "ناب" در مقام جانشینی برای عکاسی "صریح" باز کرد. رهبر این نگرش جدید، ادوارد و ستن بود که گرچه از حمایت اشتیگلیتس، برخوردار نشد. قطعاً تحت تأثیر او قرار داشت. او در سال های 1920 تا 1929 از شیوه های انتزاع و واقع گرایی به دو طریق مجزا پیروی می کرد، ولی در سال 1930 آن دو را به صورت تصاویری در هم آمیخت که از لحاظ طراحی، پر قدرت و از لحاظ جزئیات، معجزه آسا هستند.

## مکتب عکاسی آلمان

با پیدایش "جنبش عینیت نو" در آلمان در اواخر دهه‌ی 1920 و اوایل دهه‌ی 1930، عکاسی به چنان درجه‌ای از کمال رسید که تاکنون نتوانسته است از آن فراتر رود. این نسخه‌ی آلمانی عکاسی صریح، با بهره‌گیری از اختراع دوربین‌های برتب آلمانی و رونق فعالیت‌های انتشاراتی در سراسر اروپا، زمانی بر جنبه‌ی مادی تاکید می‌کرد که بسیاری از عکاسان کشورهای دیگر تدریجاً از دنیای واقعیت‌ها رویگردان می‌شدند. و زیبایی ذاتی اشیاء از طریق وضوح شکل و ساختار در عکس‌ها به نمایش درمی‌آمد.

### مکتب عکاسی چکسلواکی

**شووک:** کارهای یوزف شووک پر تنوع‌ترین آثار عکاسی دوره‌ی او به شمار می‌روند. کارهای این عکاس تقریباً تمامی موضوع عکاسی جدید را در سال‌های پیش از 1945 در بر می‌گیرد، به استثنای فتوژورنالیسم که به لحظات گذرا توجه دارد و در نظر او نیز چیزی بیش از صحنه‌ای تصادفی تلقی نمی‌شود. شووک در پراگ، که سرچشمه‌ی موضوعات اصلی او بود، حکم آتزه را داشت. از تصور گرایی، شیوه‌ی تسلط بر نور پردازی را آموخت و انرا به زیور شعر و رمیرآر است، در حالی که جنبش عینیت نو طرز عکاسی از اشیای ساده را همراه با حفظ ظاهر پروقار در کارهای شاردن فرا گرفت. او که قبلاً یک رمانتیک بود، می‌کوشید حیات نهفته را عیان سازد. شووک ترجیح می‌داد کارهایش را که خود در آن می‌زیست و چه باغ‌های متعلق به خودش یا به هنرمندان، نویسندگان، و موسیقی دانانی که محفل دوستان وی را تشکیل می‌دادند، گرفته شده‌اند. درخت‌ها در نظر شووک، اصلی‌ترین نمادهایی بودند که دشواری‌های زندگی را عیان می‌سازند، همچنان که خود او بازتاب برجا مانده‌ای از تراژدی شخصیت خویش بود.

### عکاسی نوین

سالهای 1930 تا 1945 را به علت پاسخ‌های پر معنایی که عکاسان به کشاکش‌های زمانه

می‌دادند، می‌توان عصر قهرمانی رد عکاسی نامید. دلاوری فیزیکی اینان را می‌توان در وجود رابرت کاپا عکاسی رزمنده‌ای مشاهده کرد که از تمام جنگ‌های آن دوره در طی 20 سال عکس گرفت تا آنکه سرانجام در ویتنام بر اثر انفجار مین زمین کشته شد. عکسی که او از یک سرباز وفادار به حکومت در جنگ داخلی اسپانیا گرفت. با آنکه از لحاظ فنی کامل نیست، وحشت مرگ را در لحظه‌ی اصابت گلوله انتقال می‌دهد. اگر این عکس را عکاسی دیگر می‌گرفت ممکن بود عکسی عجیب به نظر آید، اما بر روی هم مجموعه‌ای از نماهای درشت کاپا از صحنه‌های جنگ است. کاپا در بی باکی به پای متیو بردی عکاسی جنگ داخلی آمریکا می‌رسید.

**لانگ:** عکاسی در آن سالهای دشوار، جلوه‌گاه شجاعت اخلاقی نیز بود. عکاسان کارمند " اداره‌ی حراست مزارع آمریکا" آرشیوی جامع و مستند از انواع عکسهای مربوط به زندگی روستاییان آمریکا در سالهای رکود اقتصادی، زیر نظر " روی استرایکر" تهیه کردند. با آنکه عکاسان اداره‌ی حراست مزارع آمریکا، منظره‌ای متعادل از زندگی روستاییان ترسیم کرده بودند، اغلبشان اصلاح طلبانی بودند که کارشان را در حکم واکنشی در قبال مسایل اجتماعی مزارع آن روز انجام می‌دادند. علایق داروئی لانگ به مردم و حساسیتشان در احترام به ایشان، او را به نخستین عکاسی مستند ساز زمانه در آمریکا تبدیل کرد. لانگ در یک اردوگاه کشاورزان نخود کار، در نیپومو، کالیفرنیا، به وجود 2500 کارگر مهاجر گرسنه پی برد و عکس‌های متعددی از یک بیوه‌ی جوان و بچه‌اش گرفت. بعدها معلوم شد که آن زن "فلارنس تامسن" نام داشته است. وقتی مادر مهاجر کالیفرنیا در یک داستان خبری مربوط به وضع و حال این خانواده انتشار یافت، سیل مواد غذایی دولتی به منطقه سرازیر شد و سرانجام، اردوگاههای امداد مهاجران گشایش یافتند. مادر مهاجر کالیفرنیا بیش از هر نقاشی مبتنی بر رئالیسم سوسیالیستی یا منطقه‌گرایی، معرف کل آن سالها شناخته شده است. این عکس که بی هیچ مقدمه و تدبیری گرفته شده است، چنان سریع و فراموش نشدنی ارتباط برقرار می‌کند که هیچ رسانه‌ی دیگری نمی‌تواند از عهده‌اش برآید.

## عکاسی انتزاعی

در دهه‌ی 1920 "نبود شخصیت" برپا عکاسی به یک ارزش مثبت تبدیل شد. "نبود شخصیت همان کیفیتی است که مانع پذیرش عکاسی به عرصه‌ی هنر توسط بسیاری از منتقدان شده بود. عکس دقیقاً به این علت که به کمک ابزارهای مکانیکی تولید می‌شود، در نظر برخی از هنرمندان نقاش در آن سالها همچون کامل‌ترین وسیله‌ی بیان عصر جدید جلوه می‌کند. این موضوع در نگرش هنرمندان، علی‌رغم نفوذ "ماری" در نقاشی فوتوریستها- بر خلاف آنچه ممکن است تصور شود- از ایشان سرچشمه نگرفت، زیرا فوتوریستها هیچگاه به اهمیت دوربین عکاسی برای هنر سنتی پدیدار گشت. در آخرین ماههای جنگ جهانی اول، دادائیسرها فتونتاژ و فوتوگرام را ابداع کردند، هر چند این روشها اساساً متفاوت در نخستین سالهای تاریخ عکاسی نیز آزموده شده بود و در خدمت به ضد هنر، خود را به خوبی مستعد پذیرش خیال پردازی و انتزاع نشان دادند. اما در ظاهر با این دو شیوه نیز مخالفت می‌کردند.

**فتومونتاژ:** فتومونتاژها بخش‌هایی از عکس‌ها را برداشته و از آنها جدا شده‌اند و سپس به صورت تصویرهای جدید با هم ترکیب شده‌اند. نگاتیو مرکب همزمان با عکاسی هنری "ریلاندر" و "رابینسن" به ظهور رسید، اما در دهه‌ی 1870 در فرانسه برای آفریدن ناممکن‌های طنز آمیزی که نمای فتومونتاژهای دادائستی هستند به کار برده می‌شدند. در فتومونتاژهای دادائستی، از کوبیسم ترکیبی برای هجو کردن میثاق‌های اجتماعی و زیبایی شناختی بهره گرفته می‌شود. این هجوگری‌های تخیلی، هرگونه شگرد تصویری را نابود می‌کنند و به همین علت در نقطه‌ی مقابل عکسهای صریحی قرار می‌گیرند که در آنها از دوربین برپا پیت و سنجش معنای واقعیت استفاده می‌شود. فتومونتاژهای دادائستی را به عنوان اشیای "حاضر آماده" یا "دستی" "دوشان"، می‌توان "تصاویر حاضرآماده" نامید. این آثار نیز همانند دیگر کولاژها، عملاً از فرهنگ عمومی بریده می‌شوند و معنای تازه‌ای پیدا می‌کنند. با آنکه فتومونتاژهای بیشتر بر قوانین تصادفی متکی است، بعدها سئرنالیستها با استناد به این

دلیل صرف که فتومونتاژ پاسخگوی یک جریان ذهن یا آگاهی است. آن را شگلی از دستخط اتوماتیک معرفی کردند.

اغلب عکاسان سورئلیست از "رنه ماگریت" نقاش بلژیکی که خیال بافی‌های سرگیجه‌آورش چنان با واقع‌گرایی جادویی در آمیخته‌اند که در نقطه‌ی مقابل دستخط اتوماتیک قرار گیرد، تاثیر پذیرفته‌اند. چون سبک تصویر ماگریت فوق‌العاده طبیعت‌گرایانه بود، او فقط با استفاده از یک دوربین عکاسی به عرصه‌ی تجربه‌گرایی گام می‌نهاد. با این حال، تاثیری چشمگیر بر عالم عکاسی داشت. زیرا قرینه‌ی شگفت‌آفرینی آمیخته با شگردهای تصویری‌اش را به راحتی می‌توان در عکسهایی چون فتومونتاژ "متروپولیتن تنها" اثر "هربرت بایر" بازیافت. هدف از این گونه معماهای بصری، در افتادن با تصورات ما از واقعیت، پرده برداشتن از اختلاف بین چگونگی ادراک جهان خارج توسط مغز و درک معنای غیر منطقی آن است.

**پوسترها:** فتومونتاژها در اندک مدتی به پوستره‌های خوش طرح زمانه نیز راه یافتند. پوسترها در آلمان به صورت شمشیرهای دو دم در تبلیغات سیاسی درآمدند و به طوری که هواداران و دشمنان هیتلر به یک اندازه از آن بهره می‌گیرند. زنده‌ترین و تندترین تفسیرهای سیاسی ضد نازی از آن "جان هارتفیلد" بود که حتی نام خانوادگی آلمانی خود را به نشان اعتراض، از "هرتسفلد" به "هارتفیلد" تغییر داد. پوستر خوفناکی که از یک قربانی نازی آفرید، انسانی را نشان می‌دهد که به صلیب شکسته کشیده شده و به تصویر گوتیک انسانیت گناهکار تنبیه شده به وسیله‌ی گردونه‌ی قضاوت الاهی شباهت دارد.

## عکاسی حرفه‌ای

**فتوگرام:** در فتوگرام، عکس با دوربین گرفته نمی شود بلکه ساخته می شود؛ اشیاء را مستقیماً روی کاغذ عکاسی می گذارند و سپس در معرض نور قرار می دهند. این تکنیک نیز در سالهای دهه‌ی 1920 تازگی نداشت. "فاکس تالبت" برای تهیه تصاویر نگاتیو گیاهان، که خودش آن را " طراحی فتوژنیک" می‌نامید، از آن بهره گرفته بود. اما فتوگرام‌های دادئیس‌ها، همانند فتومونتاژهایشان، به قصد تغییر در شکل‌های طبیعت و نه ثبت آن‌ها، و نشانیدن تکنولوژی‌های اقد شخصیت بجای کار فرد ساخته می شدند. چون نتایج توگرام خیلی قابل پیش بینی‌اند، ساختن یک فتوگرام در مقایسه با ساختن فتومونتاژ، حتی متضمن بیشتر است.

**من‌ری:** من‌ری امرکایی که در پاریس کار می کرد، نخستین سازنده‌ی فتوگرام نبود، اما نامش بیش از دیگران به علت ساخت ریوگراف‌ها با این شیوه در آمیخته است. او روند تهیه‌ی فتوگرام را تصادفاً کشف کرد.

**ساختگرایان:** چون ساختگرایان روس تصویری تقریباً ماشینی از جامعه‌ی انسانی داشتند، در اندک مدتی به تاسی از دادائیس‌ها، فتوگرام و فتومونتاژ را بعنوان ابزاری برای پیوند زدن صنعت و هنر با یکدیگر بکار گرفتند. "لاسلو موهولی ناگی" که در "باوهایس" تدریس می‌کرد و عمیقاً تحت تأثیر ساختگرایی بود، بهترین خصوصیت دو شیوه را با موفقیت در هم آمیخت او با داشتن عدسی برای ساخت فتوگرام، دوربین عکاسی‌اش را از یک دوربین تکثیر کننده به یک ابزار تولید کننده تبدیل کرد. این زمان عکاسی توانست بصورت ابزاری تکنولوژیکی برای تقویت خلاقیت در آموزش و پرورش همگانی در آید.

موهولی ناگی همانند بسیاری از هنرمندان نقاش روس در دهه‌ی 1920 نور را نیز تجسم انرژی متحرک در فضا می‌دانست. نتایج حاصل از روی هم اندازی و درهم شدن شکل‌ها در عکس‌های او، بسیار جالب

هستند. بیننده احساس می‌کند که در زمان و مکان به مرزهای کائنات برده شده است، و در آن جا نیروی تخیل هنرمند به نیروهای کیهانی آفریده شده توسط یک اراده‌ی برتر کیهانی مشکل می‌دهد.

**ابت:** یکی از هدف‌های آموزشی و بزرگ تصویرهای "موهولی‌ناگی" تقویت ادراک حسی به طریق جدید بود. هدف‌های مشابه این، با گرفتن عکس‌هایی به کمک میکروسکوپ و تلسکوپ نیز تأمین شده است.

این گونه عکس‌ها چشمان ما را به دنیای ذرات بی‌نهایت ریز و اجرام بی‌نهایت دور گشوده‌اند. در فاصله‌ی سال‌های 1949 تا 1958 عکس‌های علمی شگفت‌آوری توسط "برنیس ابت" شاگرد و دستیار پیشین "منری" برای نمایش قوانین فیزیک گرفته شد. این عکس‌های همانند عکس‌های متحرکی که مای پنجاه سال پیش گرفته بود، از هر لحاظ، جالب و برجسته‌اند. کمال شکل در آنها، برگیرایی زیبایی شناختی و اعتبار علمی‌شان می‌افزاید، به طوری که می‌توان گفت جنبه‌ی آموزشی آنها از فتوگرام‌های موهولی‌ناگی نیز قوی‌تر است.

عکاسی از 1945 تاکنون:

انتزاع:

سیسکیند: عکاسی در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، تقریباً تا دو دهه، مخصوصاً در ایالات متحد آمریکا، با انتزاع‌گرایی مشخص می‌شد. "آرون سسیسکیند" دوست صمیمی نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی، به ثبت زباله‌ها و نشانه‌های پوسیدگی جامعه‌ی معاصر پرداخت. او در لابلاهای این جزئیات به پیکره‌هایی رمزگونه، بر می‌خورد که تشابهی طنزآمیز با مفهوم نگاشته‌های تمدنی فراموش شده و غیر قابل فهم در جهان باستان داشتند.

**وایت:** ماینور وایت حتی بیش از سسیسکیند به روح اکسپرسیونیسم انتزاعی نزدیک شد. او که دوست ادمزوستن بود، شدیداً، تحت تأثیر نظریه‌ی **برابره‌ای** اشتیگلس قرار داشت. در پرثمرترین دوره‌ی فعالیتش از اواسط دهه‌ی 1950 تا اواسط دهه‌ی 1960 با سبکی فوق‌العاده خصوصی کار می‌کرد و از

کیمیای تاریخخانه برای تغییر شکل واقعیت به یک استعماره‌ی اسرار آمیز بهره می‌گرفت. شاخه‌ی آیینی او تصویری ازلی را به ذهن متبادر می‌کند: اهمیت آنچه نشان می‌دهد به قدر اهمیت آن چیزی نیست که خود معرف آن است، و معنایی که بیننده در آن احساس می‌کند همچنان گریزنده و نامفهوم می‌ماند.

## عکاسی مستند

### عکاسی مستند

اسمیث: ثبت مستمر فقر و بینوایی توسط عکاسی، غالباً محملی برای طرح قوی ترین تفسیرها و بیانیه‌ها شخصی بوده است. " یوجین اسمیث " پیشگام‌ترین عکاس مطبوعاتی معاصر، از بدبینان دلسوزی بود که به گفته‌ی خودش با "شوری منطقی" درباره‌ی وضعیت بشر اظهار نظر می‌کرد. عکس " توموکو در حمام " که در سال 1971 در دهکده‌ی صیادی میناماتا در ژاپن گرفته شده است. مادری را به هنگام شستشوی کودکی نشان می‌دهد که بر اثر مسمومیت جیوه‌ای فلج شده است. آنچه این عکس را به اثری عمیقاً تکان دهنده تبدیل می‌کند نه خودِ موضوع بلکه طرز نمایش آن توسط اسمیث است. تصویر پردازی ذهنی، ریشه‌ای عمیق در فرهنگ غرب دارد: تصویر مادری که بدن فرزندش را در آغوش گرفته است به موضوع "پیتای گوتیک" آلمانی باز می‌گردد، حال آنکه نورپردازی نمایش و واقع‌گرایی زنده‌ی آن نقاشی مربوط به شهیدی در حمام یغنس تابلوی " مرگ مارا " اثر "ژاک لویی داوید" را به یاد می‌آورد. اما آنچه در درجه‌ی او لعیواطف بینده را بر می‌انگیزد و این عکس را فراموش نشدنی می‌کند عشق بی‌پایان است که از نگاه لطیف مادر می‌بارد.

**فرانک:** پیدایش شکلی جدیدی از عکاسی صریح در ایالات متحد آمریکا، بیش از همه زاییده‌ی فعالیت‌های یک عکاس یعنی "رابرت فرانک" بود. کتابِ فرانک با عنوان "آمریکاییان" که در سال‌های 1955 و به دنبال سفری سراسری در آمریکا نوشته شد به محض انتشار در اسل 1959 سر و صدای بزرگی به راه انداخت، زیرا همان بی‌قراری و بیگانگی را که انتشار کتاب "در راه" اثر همسفرش "جک کرواک" در سال 1957 پدید آورده بود به دنبال آورد. این دوستی نشان می‌دهد که کلمات نقش مهمی در عکس‌های فرانک دارند و بار معنایی آنها به اندازه‌ی بار معنایی نقاشی‌های "دموث" و

"ایندیانا" است، با این حال دیدگاه اجتماعی فرانک معمولاً در پس پرده‌ای از بی طرفی آرامش بخش پنهان شده است. وقتی تماشاگر سرانجام به هدف از عکس "سانتافه"، "نیومکزیکو" پی می‌برد، حیرت زده می‌شود: پمپ‌های بنزین در بیابان خشک، همچون اعضای فرقه‌ای مذهبی، رو به تابلوی SaVe ایستاده اند و بیهوده به انتظار نجات در دیدار مجددند. فرانک که بعدها به فیلمسازی روی آورد، چهره‌ای از فرهنگ امریکایی را به نمایش در می‌آورد که به یک اندازه نازا و بی لذت است. به گفته‌ی فرانک، حتی ارزش‌های معنوی در برابر ماده پرستی عامیانه بی‌معنی می‌شوند.

### خیال پردازی

خیال پردازی تدریجاً از اواسط دهه‌ی 1950 مجدداً در دو سوی اقیانوس اطلس خود نمایی کرد. عکاسان، نخست به دستکاری دوربین پرداختند تا با استفاده از عدسی‌ها و فیلتر برای تغییر شکل ظاهری، حتی گاهی تا جایی که غیر قابل تشخیص شوند، به جلوه‌های بصری استثنایی دست یابند. اما ار سال 1970 به بعد، عمدتاً تکنیک‌های چاپ را به خدمت گرفته و به نتایجی رسیده‌اند که غالباً تکان دهنده‌تر نیز هستند.

**برانت:** پیشاهنگ دستکاری در عکس و عکاسی، **بیل برانت** بود. برانت با آنکه اصلاً یک عکاس انگلیسی تبار به شمار می‌رفت، در آلمان متولد شده بود و تا سال 1931 نیز در لندن مقیم نشده بود. او در دوران رونق روانکاوی، تصمیم گرفت عکاس، و مدتی هم نزد منری به شاگردی و کارآموزی پرداخت. نتیجتاً برانت، سوررئالیستی شد که در تلاش برای دست یافتن به واقعیت بصری ژرف‌تر و سرشار از رمزوار، به دستکاری د آن روی آورده بود. کار او همواره بانوعی حالت ذهنی ادبی و حتی تئاتری مشخص می‌شد که برای تحقق برخی از اثرات، به سینما نزدیک می‌شد. گزارش‌ها و عکس‌های مستند اولیه‌اش غالباً به صورت بازآفرینی‌های تجربه‌ی شخصی با هدف تفسیر اجتماعی بر اساس مدل‌های

عصر ویکتوریا به نمایش گذاشته می‌شدند. تصویرهای خیال پردازانه‌ی برانت ، قدرت تخیلی فوق‌العاده رمانتیک را به نمایش می‌گذارند.

**اوئلسمان:** جری اوئلسمان امریکای و از رهبران اخیر این جنبش، از عکس‌های چند نگاتیوی **اوسکار ویلاندر** و **برابرها** اشتیگلیتس الهام می‌گرفت. با آنکه کار اوئلسمان یک جهت‌کودکانه‌ی نزدیک به هنر پاپ دارد، در اغلب موارد، به طور غیر ارادی، تصویرهای ازلی را از درون و ژرفای نا آگاه خویش بیان می‌کند. زنی که در عکس "**بی‌عنوان**" روی خاک دراز کشیده است، ظاهراً بیانگر رویایی است که در آن روان زن به زاویه‌ی بطن گونه‌ی طبیعت اولیه پناه برده است. در هر بخشی از این عکس، واقعیت صادقانه ثبت شده است. با کنار هم گذاشتن این بخش‌هاست که تصویر، واقعیتی نو می‌یابد.

زمانی، اوئلسمان در یکی از کلاس‌های وایت حاضر می‌شد، و عکس‌های آن دو نیز چنان که ممکن است تصور شود از لحاظ بصری یا بیانی، از یکدیگر دور نیستند. تفاوت اصلی در نگرش

آن دو به **برابرها** به عنوان ابزاری برای دستیابی به یک حقیقت شاعرانه‌ی درونی است: وایت، همانند اشتیگلیتس، نمادهای خویش را در طبیعت تشخیص می‌دهد، حال آنکه اوئلسمان نمادهایش را از درون قدرت تخیل خویش می‌آفریند. شگفتی‌آور این جا است که آنچه در یک آن شناخته می‌شود نه **شاخه‌ی آیینی** وایت بلکه عکس **بی‌عنوان** اوئلسمان است، اما معنی نهایی از هیچیک استنباط نمی‌شود.

## عکاسی تخیلی

**لئوناردو:** عکس در مقام ابزاری برای بیان زندگی‌نامه‌ی شخصی، روز به روز خیال‌پردازانه تر شده است. تصویر و عنوان عکس "رومانتیسیم" سرانجام کشنده است. اثر "جون لئوناردو" معنایی را تلقین می‌کند که از لحاظ اشارتش شخصی است. در این منظر بر آشوبنده، بخشی از شهرت گرایی تابلوی "کابوس" اثر "فوزلی" نیز جلب توجه می‌کند. وضوح نمایش، منظره‌ی پشت پنجره را به جلوگاه واقعی و خوف‌انگیز یاس تبدیل می‌کند. این، شوالیه‌ای رمانتیک در زره پر زرق و برق نیست بلکه دروگری ترسناک است که نیاکانش را می‌توان در چاپ و نقش چوبی "آلبرشت دورر" با عنوان "چهار سوار کتاب مکاشفات یوحنا" یافت.

**ویناروویچ:** عکس "مرگ در مزرعه ذرت" اثر "داوید ویناروویچ" از آن هم تکان دهنده‌تر است. او که نیروی تخیلی خارق‌العاده و منحصر به فرد داشت، شیفته‌ی عنصر خوفناکی بود که سرچشمه‌ی دائمی آگاهی در کارهایش به شمار می‌رود. ویناروویچ در سرچشمه‌ی دائمی آگاهی در کارهایش به شمار می‌رود. ویناروویچ در زمان برداشته شده این عکس به بیماری ایدز مبتلا بود و بر اثر آن نیز دو سال بعد در گذشت. از میان تصاویر بی شماری که به این بیماری مخوف اختصاص داده شده است، هیچیک وحشت شبح‌گونه‌ی ایدز را با چنین وضوح کاملی ثبت و ضبط نکرده است. لباس مرگ، که خود ویناروویچ ساخته بود، دیو خوف‌انگیز مرگ را در مراسم مذهبی یکی از قبایل ابتدایی به یاد می‌آورد که بر اثر جادو ازدل طبیعت خارج شده است. در این جا، همچون تابلوی "جیغ" اثر "ادوارد مونک" با چنان شکلی از بیان مهارکننده و قوس‌ترس هیجان‌آمیز مواجهیم که گویی می‌خواهد عذاب شخصی را تا سطح عذاب جهانی ارتقا دهد. این عکس، همچنان که در عالم هنر دیده می‌شود، نشانه‌ای فراموش‌نشده‌ی از این واقعیت است که هر کسی بر اثر از دست رفتن دوستان و همراهان مبتلا به ایدز با آن مواجه خواهد شد.

## نقاشان عکاس

**هاکنی:** جدیدترین جلوگاههای گسترش قدرت عکاسی و فراتر رفتن آن از میدان دید ما، همچنانکه شایسته و بایسته است، در کارهای نقاشان خودنمایی کرده است. کولانژهای عکسی ککه "دیوید هاکنی" نقاش انگلیسی از سال 1982 به بعد دست اندرکار آفرینش‌اش نبوده است به مکاشفاتی شباهت دارند که با نزدیک شدن به چگونگی دید ما، بر محدودیت های سنتی تصویر واحد و ثابت در زمان و مکان غلبه می‌کنند. در عکس "گرگوری ریزش برف را می‌نگرد، کیوتر، 21 فوریه 1983" هر تاب به یک حرکت مشخص چشم شباهت دارد که یک واد اطلاعاتی بصری در آن است و باید در حافظه‌ی ما ذخیره گردد و توسط مغز ترکیب شود. درست همان سان که ما فقط اطلاعات ضروری را پردازش می‌کنیم، در قالب بزرگ تصویر نیز شکفهایی وجود دارند و تصویر، هر چه به لبه‌ی خارجیش نزدیک تر شویم تکه تکه تر می‌شود، البته بدون از دست رفتن تیزی احساس شده در خود دید. شکل نهایی کولاز، شاهکار طراحی است. صحنه به نظر میرسد که با نزدیک تر شدن به ما به طرز عجیبی خم می‌شود. این جزر و مد، به مراتب فراتر از آن است که بتوان آن را نتیجه‌ی صرف فیزیک نور به شمار آورد. در روند ادراک، مکان و تبع آن یعنی زمان، خطی نیستند بلکه سیال‌اند. گذشته از این، هاکنی یا افزودن پاهای خود به عنوان نقاط مرجع برای تعیین واحد موضوع دید، ما را در پی بردن به این نکته یاری می‌رساند که دید انسان، آن قدر که به عملی خود مدارانه در تعیین رابطه‌ی بصری و روانی بیننده با جهان پیرامون مربوط می‌شود به مساله نگاه کردن به اطراف مربوط نمی‌شود. این تصویر به یک اندازه گویا و پرشکوه است. "هاکنی" در این جا دوستش را بارها ثبت کرده است اما واکنشهای او را در برابر منظره‌ی آرام آن سوی در به تماشاگر تلقین کند. نگرش هاکنی در تاریخ نقاشی نوین ریشه دارد، زیرا بازتابی از خود آگاهی هنر پیشین در آن به چشم می‌خورد. در این نگرش، نماهای تراش ووار "پیکاسو" و حرکت زنجیر وار "دوشان" با انرژی پویای پوپوفا در هم آمیخته می‌شود. با این حال "گرگوری ریزش برف را می‌نگرد" اثری آشکارا معاصر است زیرا جلوه‌های پر جاذبه‌ی فتورئالیسم و توان "هنرآب" به

تجسم ژرفای فضایی را در خود دارد. هاکنی به کاوش در دیگر مفاهیم ضمنی نهفته در این گونه کولانژ عکس مانند روایت پیوسته، پرداخته است. تردیدی نیست که مفاهیم ضمنی دیگری نیز کشف خواهند شد. از آن جمله می‌توان به امکان نمایش هم زمان یک شیء یا صحنه از چندین نقطه مناسب و دادن امکان مشاهده‌ی کامل آن برای نخستین بار به تماشاگر اشاره کرد.

## عکاسی پست مدرنیسم

### پست مدرنیسم در عکاسی

عکاسی در عرصه‌ی پست مدرنیسم، مضمون تصویر را همچون "متن" برگزیده است تا توجه به پیوند به پیوند دزدیک بین کلمات و عکس‌ها در "هنر ادراکی"، شاید بتوان گفت که چنین حرکتی اجتناب ناپذیر بوده باشد، لیکن پس از آنکه اهمیت تازه‌ای به علم نشانه‌شناسی داده شد و موجب بازشدن مسیرهای ثمر بخش جدیدی در تحقیقات به روی هنرمند گردید، عکاسی نیز در این حرکت جدید مهمتر شد. راستی، نشانه‌ها چگونه دارای معنی همگانی می‌شوند؟ پیام چیست؟ چه کسی آغاز گر آن است؟ در خدمت کدام هدف (یا چه کسی) است؟ مخالف آن کیست؟ چه کسی رسانه‌ها را کنترل می‌کند؟

عکاسان، بویژه در ایالات متحد آمریکا، این گونه پرسش‌ها را مطرح می‌کنند تا با تصورات دریافتی ما از جهانی که در آن به سر می‌بریم و نظامی که این جهان بر جامعه‌ی ما تحمیل می‌کنند به چالش برمی‌خیزند. عکاسان پست مدرن، برخلاف "جون لئونارد" یا "دیوید هاکنی"، عکاسانی "دوباره کار" هستند که در اغلب موارد اصولاً عکسی نمی‌گیرند بلکه عکس‌های ضروری برای کار خود را از رسانه‌های دیگر به دست می‌آورند. این ادراک گرایان جدید برای انتقال پیام خویش، غالباً از فرمول تدوین شده توسط بالدساری برای در کنار هم قراردادن تصویر و متن پیروی می‌کنند. اینان گاهی عکس‌های خود را همچون قرینه‌هایی برای تابلوهای نقاشی در نظر می‌گیرند و با ابعاد بی‌سابقه و با استفاده از روش‌های تجارتي معمول برای آگهی‌های بازرگانی بزرگشان می‌کنند، که گاهی نیز منابع و تغییر دادن زمینه‌ی نمایش آن از تابلوی اعلانات به دیوار نگارخانه، تغییر یا اظهار نظر هنرمند را تشکیل می‌دهد. اما در هر دو مورد، از ما خواسته می‌شود که قضاوتمان را بر مبنای پیام استوار کنیم. ابزار تحویل پیام، عمداً از چنان فردیت اندکی برخوردار است که باز شناختن کار یک هنرمند از کار

هنرمندی دیگر غالباً غیر ممکن می‌شود. اما در این ضمن، پیام نیز به همان اندازه فراموش کردنی نیست.

کروگر: در مورد باربارا کروگر- متولد 1945- که عکس‌هایش را از لحاظ نگرش رویارویانه‌ای که دارند می‌توان بی‌درنگ از عکس‌های دیگران باز شناخت، این اصلاً مشکل به شمار نمی‌رود.

در سبک کار او، معمولاً یک تنمای درست سیاه و سفید برگرفته از یک مجله یا روزنامه وجود دارد که لبه‌هایش به طرز تنگاتنگی قیچی شده و تا حداکثر ابعاد ممکن بزرگ نمایی شده است تا بیننده نتواند از دریافت حضور یا پیام آن (با حروف سفید بر زمینه‌ی قرمز) بگریزد. هدف از مرتبط ساختن متن و تصویر بی‌ربط، آشکارا دست یافتن به مقاصد افراطی است. هدف از این عبارت چالش جویانه، برانگیختن نگرانی شدید مردم از طریق انگشت گذاشتن بر ترس‌های نهفته‌ی مردم و القای این تصور است که جامعه‌توسط نیروهای ناشناخته، به ویژه مراکز بزرگ و غیرشخصی قدرت همچون حکومت، ارتش یا شرکت‌های خصوصی، کنترل می‌شود.

لومیو: کار کروگر همچون ضربه‌ای تند است که بر منظومه‌ی شمسی وارد شود؛ یعنی در کار او پیام صیح است و پاسخ آن بی‌درنگ داده می‌شود، مخصوصاً نخستین بار که چنین می‌شود. مضامین آثار آنت لومیو آرام تر و درعین حال تفکر انگیزترند. این مضامین با تمرکز بر مسائل اجتماعی، وضعیت کنونی انسان را بدون وارد شدن در هیچگونه مناقشه‌ای، مخاطب قرار می‌دهند. لومیو استعداد خاصی برای درک امکانات جدید معنایی در عکس‌ها و تصویرهای چاچی قدیمی دارد. حقیقت تصویری است درباره‌ی صدا یا به عبارتی نبود صدا، که از کتابی درباره‌ی تاریخ رادیو برگرفته شده، همتای بصری این سخن قصار است که می‌گوید "بدمشنو، بدمگو، بدمبین". همین سخن، پس از انتقال به روی بوم نقاشی، معنایی بسیار متفاوت در زمینه‌ی جدید پیدا می‌کند. آنچه با حروف برجسته بر سطح عکس نقش بسته، ضرب‌المثلی روسی است که می‌گوید "نان و نک بخور ولی حقیقت را بگو"، که معنی تقریبی آن چنین است "وقتی لطف کسی را می‌پذیری صادق باش". حروف عبارت روسی، تصویر را از

یک عکس تبلیغاتی سرگرم کننده به یک پوستر تبلیغاتی شوم سیاسی تبدیل می کند. این مساله برخلاف دریافت های اولیه، نه به روسیه مربوط می شود نه به کمونیسم بلکه به نقش رسانه ها در زندگی معاصر مربوط می شود. این رسانه ها در مقام مهمان وارد خانه و کاشانه ما می شوند بی آنکه صداقت داشته باشند: در اینجا اجرا کننده دهانش را بسته است تا بد نگوید. او که از حمایت این رسانه برخوردار است، حقیقت را بیا پنهان سازی عمدی و انتخابی اطلاعات تحریف می کند نه با به زبان آوردن یک دروغ عمدی، حقیقت به صورت موضوعی با چشم انداز نسبی ظاهر می شود که هم تابع کسی است که آن را کنترل می کند هم کسی که آن را می شنود.