غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، ۸۷-۱۱۰

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

صدرالدّین طاهری*

الهه شمس نجف‌آبادی**

چکیده

تاریخ زنجیره‌ای بدون گسست است که سیال از عصری به عصر دیگر گذر می‌کند. در این گذار پارادیم‌های غالب و نیز برایند تلاش‌های هنری وابسته به آن‌ها تغییر می‌کنند. هنر برآمده از این فرایند دیالکتیکی هم‌بستگی آشکاری با تحولات فلسفی، علمی، سیاسی، اجتماعی، و اقتصادی عصر در آستانهٔ ظهور دارد. این پژوهش درپی بررسی رویارویی پارادایم‌ها در اندیشهٔ غرب پس از رنسانس و پی‌جویی تأثیر این جدال در شکل‌گیری مکتب‌های هنری است. هنر رنسانس با رویکرد انسان خدای‌گونهٔ نابغه دربرابر محوریت خدای متجسد بیزانسی قیام می‌کند. در همین دوره فاصلهٔ هنر شمال و جنوب آلپ به‌اندازهٔ تفاوت در ساختار سیاسی ـ اقتصادی این دو سامان است. هنرمند باروک نخستین گام‌ها را برای استقلال خود برمی‌دارد. هنر نوکلاسیک اندیشه‌های عصر روشن‌گری را درجهت اهداف انقلاب به‌کار می‌گیرد. رومانتیک‌ها در اعتراض به انقلابیون نسل پیش به تصویرگران سرکش و بی‌قرار طبیعت بدل می‌شوند. رئالیست‌ها فریاد طبقهٔ فرودست را در هنرشان بازتاب می‌دهند و امپرسیونیست‌ها با عطش به نوآوری و ساختارشکنی این رویکردهای سنتی را به‌چالش می‌کشند تا خود آغازگر ستیزه‌ای بی‌پایان برای روند پرشتاب تغییرات مداوم باشند.

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

---

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

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۶/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۱۴

۱. مقدمه

رویکردهای معاصر به تاریخ هنر تکثر آن یعنی تاریخ‌های هنر را به‌رسمیت می‌شناسند و نه سنت تاریخ هنری مرکزی و واحدی را، بدین سان امروزه نه الگویی تبیینی یا نوعی رویکرد روش‌شناختی واحد، بلکه طیفی از تاریخ‌های هنر وجود دارد. در جهان معاصر تفاوت میان گذشته و حال، همان‌گونه‌که توسط سایر گرایش‌ها و گفتمان‌ها تغییر می‌کند، به‌وسیلهٔ تاریخ هنر و هنر معاصر نیز دچار تغییر می‌شود (پوک و نیوئل ۱۳۹۲: ۱۸). نوشتارهای پویش‌گر در تاریخ هنر غرب به‌زبان فارسی اغلب با رویکردی زندگی‌نامه‌ای تنها روایت‌گر تحولات درونی محافل و مکاتب هنری‌اند؛ ازاین‌رو به‌نظر می‌رسد خوانش این تغییرات در بافت تاریخی، اجتماعی، اقتصادی، و فلسفی زمانه‌شان می‌تواند چشم‌انداز روشن‌تری برای فهم حرکت تاریخی هنر غربی دراختیار ما نهد.

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

۲. پیشینهٔ پژوهش

کراسک (۱۹۹۷)، در کتاب *هنر اروپا ۱۷۰۰ – ۱۸۳۵: تاریخ هنرهای تجسمی در عصر بی‌سابقهٔ رشد اقتصادی شهری*، هنر اروپا را در بازهٔ زمانی یادشده ازدید رویارویی‌های

پارادایمی بررسی می‌کند و ضمن برشمردن تقابل‌هایی هم‌چون خیال‌ورزی و عاطفه دربرابر عقل و نظم منطقی کلاسیک بیان می‌دارد که دیدگاه‌های جدید باعث فروپاشی تقابل‌های سنتی شده‌اند. ازدیدگاه اشه و بردلی (۲۰۰۷) در کتاب *هنر و تغییرات اجتماعی*، آثار هنری در زمان‌ها، مکان‌ها، و سیستم‌های فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی گوناگون بسیار متفاوت عمل می‌کنند و درواقع تغییرات اجتماعی است که خودانگاره و جهان‌نگری هر عصر را شکل می‌دهد تا برپایهٔ آن فعالیت‌های هنری جهت‌دهی شوند. چه‌بسا لحظاتی درطول تاریخ هنر که میل به تغییر اجتماعی باعث شده است که هنرمندان به شکستن نهادهای هنری رسمی زمانه بپردازند. گلدستین (۲۰۱۲) در مقالهٔ «تغییرات پارادایمی در علم: بینش هنری» به بررسی و نقد کتاب *ساختار انقلاب‌های علمی* کوهن می‌پردازد. تاکر (۲۰۱۳) در رسالهٔ خود با عنوان *مقایسهٔ تطبیقی رئالیسم و رومانتیسم در اروپا* به بررسی و مقایسهٔ جنبش‌های هنری رئالیسم و رومانتیسم در اوایل سدهٔ نوزدهم می‌پردازد. پرسش او این است که چگونه نهضت‌های سیاسی و سلسله‌مراتب اجتماعی بر جنبش‌های هنری تأثیر دارند؛ و چگونه جنبش‌ها به ژانرهای دیگر مربوط می‌شوند؛ آن‌گونه‌که رومانتیسم با کلاسیسیسم و رئالیسم با ایدئالیسم پیوند می‌یابد. نتایج او نشان می‌دهد که چگونه ظهور طبقهٔ متوسط با ترکیب عقاید سیاسی و پس‌زمینهٔ تاریخی در آن دوران سبب تحولات هنری می‌شود و به‌عبارتی چگونه جنبش‌های سیاسی به‌مثابهٔ کاتالیزوری درجهت تغییرات و اهداف اجتماعی و هم‌چنین هنری عمل می‌کنند.

بکولا (۱۳۹۱) در کتاب *هنر مدرنیسم* دربارهٔ دوره‌ای دویست‌ساله از تاریخ غرب (۱۷۹۰ تا ۱۹۹۰ م) با تأکید بر وجوه ارتباطی و پیوند تحولات موازی در علم، فلسفه، سیاست، و تاریخ اجتماعی با جریان‌های هنری این دوران کنکاش می‌کند. ضوابط تحقیق او در این کتاب برمبنای سه آموزهٔ اصلی استوار شده است: برمبنای آموزهٔ نخست، تلفیق امر عینی و امر ذهنی را شرط تعیین‌کنندهٔ هر تجربهٔ هنری قلمداد می‌کند و این دو اصل متضاد را به رفتارهای فردی و جمعی تعمیم می‌دهد. وی این آموزه را در تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت هنرمندان و محتوای آثارشان به‌کار می‌گیرد؛ برمبنای آموزهٔ دوم، مدرنیسم را به‌مثابهٔ عصر فرهنگی مستقل و دارای پارادایمی خاص پی‌گیری می‌کند؛ و برمبنای آموزهٔ سوم نیز تحول هنر مدرنیسم را با چهار نگرش بنیادین واقع‌گرا، ساختاری، رومانتیک، و نمادگرا مطالعه می‌کند. ازمنظر وی این نگرش‌ها با هم پیوند دارند، اما تقدم یکی از آن‌ها تعیین‌کنندهٔ ویژگی آثار و شیوهٔ هنرمند خواهد بود. وی برمبنای آموزهٔ دوم و سوم مدلی برای توضیح کار هر هنرمند از جنبه‌های روان‌شناختی، سبکی، و تاریخی در متن تحول

مدرنیسم ارائه می‌دهد. کتاب *مبانی تاریخ هنر* پوک و نیوئل (۱۳۹۲) درحکم جعبه‌ابزاری از مفاهیم، ایده‌ها، و روش‌های لازم برای درک هنر و تاریخ هنر است. ایشان درطی هفت فصل فرمالیسم، مدرنیسم، مدرنیته، مارکسیسم، تاریخ هنر، نشانه‌شناسی، و روان‌کاوی تاریخ هنر را بررسی می‌کنند؛ و این‌چنین امکان کندوکاو در معضلات و مجادلات مطرح در تاریخ‌های هنر را فراهم می‌آورند.

وجه تمایز این نوشتار با پژوهش‌های یادشده تأکید ویژه بر پی‌جویی حرکت دیالکتیکی پنهان درپس تحولات هنری رخ‌داده در اروپا از عصر بیزانس تا آغاز دورهٔ مدرن است. به این منظور تلاش شده است ارتباط میان تحولات تاریخی، اجتماعی، اقتصادی، و نیز اندیشه‌های فلسفی زمانه با اوج‌گیری و افول سبک‌ها و مکتب‌های هنری پی‌جویی شود.

۳. تاریخ به‌مثابهٔ فرایندی دیالکتیکی

هر عصری وجوه اساسی مفاهیم پیشین را وام می‌گیرد، اما آن‌ها را درمعرض تغییرات بنیادی قرار می‌دهد. پارادایم خاص هر عصر خودانگاره و جهان‌نگری معاصرش را تعریف می‌کند و به بلندپروازی‌های جمعی و فردی جهت، مقیاس، و معنا می‌بخشد. پارادایم‌ها اساس معنوی فرهنگ‌های خود را می‌سازند و در هنر این فرهنگ‌ها بیانی خاص می‌یابند. این فرایندی دیالکتیکی است. پارادیم و نیز برایند تلاش‌های هنری هم‌بسته با آن تغییر می‌کنند؛ و این تلاش‌ها از تغییرات مستقل پارادیم اثر می‌پذیرند. تأثیر متقابل جهان‌نگری‌های خاص و تلخیص صوری آن‌ها در کار هنری موجد تحولات هنری می‌شوند (بکولا ۱۳۹۱: ۱۶).

فهم مدرن درباب واژهٔ دیالکتیک را باید وام‌دار تعریف ویلهلم فردریش هگل در کتاب *دانش‌نامهٔ منطق* (بخش نخست از مجموعهٔ *دانش‌نامهٔ علوم فلسفی*) دانست (Hegel 1991: 79). در این متن هگل از سه سویه یا لحظه در جدل منطقی یاد می‌کند که غالبا تز، آنتی‌تز، و سنتز (برگرفته از فیشته) نامیده می‌شوند (Mueller 1958: 411). تز فهم و گزارهٔ آغازین است، آنتی‌تز نفی آن گزاره است، و سنتز هنگامی شکل می‌گیرد که از هم‌افزایی دو اندیشهٔ متضاد پیشین ایدهٔ نوینی حاصل می‌آید.

پارادایم در دورهٔ معاصر با نام فیلسوف و مورخ علم، تامس کوهن، مقارن است و در کتاب *ساختار انقلاب‌های علمی* او به‌کار رفته است. کوهن آن را به‌معنایی کل‌نگر به‌کار می‌برد که برای دستاوردهای علمی در یک دورهٔ زمانی الگو و راه‌حل فراهم می‌کند

(Kuhn 1970: 8). کوهن از واژهٔ پارادایم به‌معنی تفکر حاکم بر پس‌زمینهٔ هر انقلاب علمی بهره گرفت، بدین معنا که با هر انقلاب پارادایم جدیدی به‌وجود می‌آید که متفاوت با پارادایم پیشین است. همیشه هر پارادایمی منتقدانی دارد، هنگامی‌که تعداد مخالفان به‌شکل معناداری افزایش یابد، رشته‌های علمی با نوعی از بحران روبه‌رو می‌شوند و درخلال دورهٔ بحران ایده‌های جدید موردتوجه قرار می‌گیرند. سرانجام پارادایم جدیدی شکل می‌گیرد که پیروان خود را خواهد داشت و آن‌گاه نبرد بزرگ بین پیروان ایدهٔ جدید و اندیشهٔ کهن روی می‌دهد. کوهن مراحل پارادایمی را که علوم از آن‌ها گذر می‌کنند چهار مرحله می‌داند: نخست، «مرحلهٔ پیش از پارادایم» که آن مکتب نظری از پشتیبانی جامعهٔ علمی برخوردار نیست؛ دوم، «مرحلهٔ پارادایمی» که مکتب تأیید علمی شده است و چهارچوب اصلی حل مسائل اندیشمندان است؛ سوم، «مرحلهٔ بحران» که اندیشهٔ مسلط نزد بخش مهمی از جامعهٔ علمی با ناکامی مواجهه می‌شود و دیدگاه‌های جدیدی ارائه می‌شوند؛ چهارم، «مرحلهٔ انقلاب علمی» که پارادایم جدید مسلط می‌شود (افرت ۱۳۸۵: ۲۰). پارادایم‌های فرهنگی نیز مثل پارادایم‌های علمی ترکیب‌بندی‌های مکانی ـ زمانی‌اند. آن‌ها نیز در دورانی شکل می‌گیرند، مدتی می‌پایند، و بعد متلاشی می‌شوند (لش ۱۳۹۰: ۲۰).

مشخصهٔ هر نقطهٔ عطف تاریخی این واقعیت است که دیگر نمی‌توان مسائل جدید را با پیروی از الگوهای قدیم حل‌وفصل کرد، ازاین‌رو آگاهی و رویکردهای متداول حریف موقعیت جدید نیستند. به‌عبارت‌دیگر مفروضات فرهنگی و اجتماعی جدید با بحران ذهنی جمعی مصادف می‌شوند و خواستار راه‌حلی برای این بحران‌اند. این مفروضات جدید، با مشکلات و پرسش‌هایی که پیش می‌نهند، شرایط و مقدماتی را که ممکن است به موفقیت الگویی جدید بینجامد مشخص می‌کنند. ازاین‌رو در فرایند دیالکتیکی پارادیمی منطبق با تحولات علمی، سیاسی، فلسفی، و اقتصادی آن زمان درمقابل پارادیم موجود قد علم می‌کند و یا با سرنگونی پارادایم قبلی خود به‌عنوان الگوی غالب پاسخ‌گوی بحران‌ها حکم‌فرما می‌شود و یا از ترکیب ایده‌ها به‌عنوان ایده‌ای برتر سلیقه و الگوی غالب آن زمان را تشکیل می‌دهد (بکولا ۱۳۹۱: ۳).

٤. نهاد هنر

برای تعیین دوره‌بندی در تاریخ هنر باید در سطح نهادی به جست‌وجو پرداخت (بورگر ۱۳۸٦: ۹۱). کارهای هنری نه به‌مثابهٔ هویت‌هایی جدا و منزوی، بلکه در

چهارچوب‌های نهادی درک و فهم می‌شوند. بورگر نهاد هنر را درقالب قواعد چهارچوب‌مند تعریف می‌کند، اما دانتو نهاد هنر را به‌مثابهٔ سیستم ارزش‌گذاری تعریف می‌کند. فهم شیئی دست‌ساخته به‌مثابهٔ اثر هنری نیازمند فضایی نظری است، که از شناخت دانش تاریخ هنر و آگاهی از جهان هنر سرچشمه می‌گیرد (Danto 1964: 580).

فریزر نهاد هنر را شبکه‌ای از روابط اجتماعی/ اقتصادی می‌داند (Fraser 2005: 278). این دیدگاه به رابطهٔ نهاد هنر با آفرینش و فروش آثار هنری اشاره دارد. اهمیت نهاد بدین سبب است که هنرمند را با شبکهٔ توزیع قدرت مرتبط می‌کند. ازاین‌رو باید رابطهٔ میان نهاد هنر و آثار هنری را به‌مثابهٔ عنوان نسبتی تاریخی و درحال تغییر بررسی کرد (بورگر ۱۳۸٦: ۷۰).

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

۵. خدای انسان‌گونهٔ بیزانسی، انسان خدای‌گونهٔ رنسانسی

در قرون وسطی تجسد خداوند به‌شکل انسان هنر دینی را موجه می‌سازد و بازنمایی انسان ازآن‌رو پذیرفتنی است که نه‌تنها به‌صورت خداوند و شبیه به او آفریده شد، بلکه درهیئت عیسی مسیح درآمد، مسیحی که درمقام تصویر کامل خداوند در کالبد انسانی حلول کرده بود.

تصویر ۱. ژوستی‌نین و ملازمانش (کلیسای سان‌ویتاله، راونا).

شمایل‌شکنان در سده‌های هشتم و نهم میلادی بارها برای پیراستن مراکز دینی از صورت‌پردازی‌های کفرآمیز به کلیساها هجوم بردند. به این منظور قدیس توماس آکوئیناس سه دلیل را برای حضور موجه تمثال‌ها در کلیسا برمی‌شمرد: «نخست، برای تعلیم عوام بی‌سواد؛ دوم، باشد که سر تجسد خداوند در کالبد مسیح و اسوه‌های قدیسان هر روز دربرابر دیدگانمان نمایان و در حافظه حاضر باشد؛ و سوم، برای برانگیختن شور مذهبی دیده‌ها پراثرترند تا شنیده‌ها» (ماینر ۱۳۹۰: ۱۰۶). ازاین‌رو در دوران طولانی سده‌های میانه در اروپا اثری هنر محسوب می‌شد که گویای متن *کتاب مقدس* باشد و افرادی اجازهٔ حضور در پهنهٔ تصویر را داشتند که شخصیت‌های مذهبی باشند. هنر این دوران جمع‌گراست و انسان‌ها به‌مثابهٔ امت و کل واحدی به‌تصویر کشیده می‌شدند، چراکه اندیشهٔ حاکم حقیقت مشخص تعریف‌شده‌ای برای انسان قائل بود.

دو موزائیک نشسته بر دیوار کلیسای سان‌ویتاله، «امپراتور ژوستی‌نین و ملزامانش» (تصویر ۱) و «ملکه تئودورا و هم‌راهانش»، نشان‌دهندهٔ این باورند. در این آثار انسان‌ها با حقیقتی تعریف‌شده و بدون تلاش برای بازنمایی تفاوت‌هایشان به‌تصویر کشیده شده‌اند و تنها هاله‌ای پیرامون سر امپراطور ژوستی‌نین و تئودورا آن دو را از دیگر شخصیت‌ها مجزا ساخته است. همهٔ چهره‌ها با چشمان سیاه و درشت در زیر پیشانی‌های خمیده، دهان‌های کوچک، و بینی‌های نازک و بلند و نیمه‌عقابی به‌تصویر کشیده شده‌اند. این افراد ازآن‌رو شأن حضور بر ساحت دیوار کلیسا را به‌دست آورده‌اند که باورمند و مبارز راه مذهب‌اند؛ بنابراین انسان در این آثار نه به‌منزلهٔ جسمی زمینی که درجایگاه حامل نور قدسی اجازهٔ بازنمایی یافته است.

شیوع طاعون سیاه، دعوی قدرت این‌جهانی پاپ‌های عصر رنسانس، و رواج روزافزون اندیشهٔ اومانیستی مسیحیت قرون وسطایی و کلیسای کاتولیک رم را گرفتار بحرانی عمیق کرد که به طغیان‌های فکری سده‌های چهاردهم و پانزدهم میلادی انجامید و در نهضت اصلاحات پروتستانی به‌اوج رسید. این نهضت در اوایل سدهٔ شانزدهم وحدت جامعهٔ دینی غرب را در هم شکست و طلیعهٔ عصر مدرن را به‌ارمغان آورد. ازاین‌رو ادعای پاپ‌ها به برتری مادی و معنوی کنار گذارده شد و ایشان صرفاً به فرمان‌روایانی ایتالیایی مبدل شدند. با آغاز اصلاحات پروتستانی در دین مسیحی و درهم شکسته‌شدن وحدت دینی سده‌های میانه دین به‌صورت شاخه‌ای از دولت درآمد و زمام اختیارش به شاهان و شاه‌زادگان سپرده شد. رویدادهای بزرگ در علم مانند اعلام نظریهٔ مرکزیت خورشید در منظومهٔ شمسی ازسوی کوپرنیک عرصه را برای پیشرفت نخستین علم موفق

تجربی یعنی فیزیک ریاضی آماده کرد. خشک‌اندیشی مذهبی در دورهٔ رنسانس جایش را به منافع حساب‌شدهٔ اقتصادی توأم با کنج‌کاوی ذاتی و ثمربخش شخص پوینده داد. اروپا در این عصر عرصهٔ بی‌پایانی از امکانات را فراروی همهٔ انسان‌هایی قرار داده بود که می‌توانستند آن را دریابند و به‌کار گیرند.

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

تلقی عصر رنسانس از ماهیت انسان به‌وضوح در خطابهٔ «درباب منزلت انسان» پیکو دلا میراندا و خودشناسی فیچینو متبلور می‌شود:

> بر تو است که نه به‌اجبار که به‌اختیار تام، که من در دستانت نهاده‌ام، دایرهٔ سرشت خویش را معین کنی. تو را در مرکز عالم قرار دادم تا بدین سان سهل‌تر بر جملهٔ پدیده‌های عالم بنگری. نه از ملکوت آفریدمت نه از خاک، نه میرایی و نه نامیرا، باشد که با اختیار و عزت افزون‌تر خود را چونان خالق و آفرینندهٔ خویش به‌میل خویشتن بسازی (همان: ۱۳۳).

در این دوره نقاشی را، که شالودهٔ آن بر پرسپکتیو ریاضی و کنکاش طبیعت است، ترجمان حقیقت می‌دانند و این‌چنین رنسانس در اعلام استعاری قدرت و خلاقیت هنرمند را هم‌طراز خداوند قرار می‌دهد.

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

نخستین هنرمند نام‌دار رنسانس جوتو دی بوندونه (۱۲۷۰–۱۳۳۷ م) است که تلاش سرشار از کنج‌کاوی‌اش برای کنکاش در روش کار هنرمندان یونان و رم باستان و کوشش برای یافتن شیوه‌های تازهٔ تصویرگری شور بازگشت به هنر کلاسیک را در نهاد نسل بعدی شعله‌ور می‌کند. جوتو در بخشی از دیوارنگارهٔ کلیسای آرنا در پادوا (تصویر ۲) حامی مالی خودش، انریکو اسکروگنی، را درحالی تصویر کرده است که زانو به زمین زده است و کلیسای آرنا را به فرشتگان پیشکش می‌کند. گذشته از تلاش جوتو برای واقع‌نمایی، برساخت انسان‌هایی با چهره‌های متفاوت، ایجاد بعد ازطریق قراردادن شخصیت‌ها در ردیف‌های چندلایه، و حتی دست‌یابی به پرسپکتیوی ابتدایی که همه برخلاف ذوق سنتی کلیسا بوده‌اند جایگاه برجستهٔ انریکو نیز در این دیوارنگاره قابل‌تأمل است. اگر بدانیم که انریکو نه‌تنها به جرگهٔ سربازان مسیح تعلق نداشته است، که در زمان خودش رباخواری مشهور نیز بوده است، تفاوت کار جوتو با پیشینیانش آشکارتر می‌شود. گرچه تصویرگری هنوز تنها برای ثبت روایت مذهبی آزاد است، تغییر سیستم اقتصادی اروپا و هم‌آوردی خاندان‌های نوپای بانک‌دار و بازرگان با دستگاه پاپی به هنرمند اجازه می‌دهد حامی مالی‌اش را به‌صرف پرداخت هزینهٔ نقاشی دیوار کلیسا با چهرهٔ خاص و مستقل خودش به داستان مذهبی وارد کند.

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

هم‌راه با رویدادهای بزرگی که بین سده‌های میانه و رنسانس فاصله انداختند تغییرات ظریفی در نگرش انسان‌ها نیز به‌وقوع پیوست. دنیای فکری انسان تدریجاً از ارزش‌ها و اندیشه‌های دارای جهت‌گیری فراطبیعی می‌گسست و به اندیشه‌ها و ارزش‌های مربوط به دنیای طبیعی و زندگی بشر می‌گروید. تفسیر معنی جهان و زندگی آدمی از انحصار مفسران

دینی خارج شد (گاردنر ۱۳۸۵: ۳٤۸). نظیر این تحولات را در نقاشی و تندیس‌گری عصر رنسانس و در اهمیتی که ناگهان به طبیعت، بدن انسان، واقعیت مشهود، و بازنمایی دقیق و درست آن داده شد می‌توان دید. هنر خصلت صرفاً مقدس و نمادینش را از دست داد و بخشی از معنا و ارزش آن منوط به شبیه‌سازی جهان مادی شد. پیدایش علوم ریاضی در کشف پرسپکتیو و کالبدشناسی انسان نمود یافت. مشاهدهٔ دقیق زیربنای زیبایی قرار گرفت. واقع‌گرایی کامل هنر ایتالیایی اعتقاد بی‌قید و شرط و نوظهور انسان به خودش و به قوای طبیعی‌اش را نشان داد. درنهایت این دید انسان‌مدار در پرسپکتیو مرکزی نمود پیدا کرد؛ درست همان‌گونه‌که آدمیان موضوع اصلی هنر جدید بودند، چشم انسان نیز نقطهٔ کانونی خلاق این هنر بود. خطوط گریز که تصویر را سامان می‌دهند و فرم کامل بسته‌ای به آن می‌بخشند از چشم می‌آیند؛ به‌عبارت‌دیگر اساس نظم هنری بر انسان استوار است (بکولا ۱۳۹۱: ۲٤).

در سدهٔ پس از جوتو، هنرمندانی چون دوناتلو، مازاتچو، و برونلسکی گام‌های بزرگی در مسیر دورشدن از احکام خشک هنر پیش از رنسانس برداشتند. در این میان ساندرو بوتیچلی (۱٤٤٥–۱۵۱۰ م) نقش مهمی در شکستن دو تابوی بزرگ داشت: انحصار هنر در چهارچوب روایت مذهبی و منع تصویرگری انسان برهنه. بوتیچلی در تابلوهایی هم‌چون «زایش ونوس» و «بهار» (تصویر ۳) داستان‌های *کتاب مقدس* را کنار می‌نهد تا شخصیت‌های اساطیری یونانی و رمی را در مرکز هنرش بنشاند و درکنار تلاش برای واقع‌نمایی و ایجاد توهم عمق، با همان اشتیاق هنرمندان کلاسیک به ستایش زیبایی اندام انسان می‌پردازد.

٦. جنوب آرمان‌گرا، شمال واقع‌گرا

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

در آغاز سدهٔ شانزدهم میلادی (دورهٔ رنسانس اوج) هنرمندان ایتالیایی تمام قله‌های آمال هنر کلاسیک را فتح کرده بودند. جایگاه انسان به‌عنوان سوژهٔ اندیشه‌گر محور همهٔ روایت‌ها و سرچشمهٔ زیبایی در مرکز آثار هنرمندانی چون داوینچی، رافائل، و تیسین تثبیت شده بود و حتی تصویرگری داستان‌های مذهبی نیز بهانه‌ای بود برای بهره از حمایت مالی دربار واتیکان و نقش‌کردن زیبایی اندام انسان بر پهنهٔ گستردهٔ دیوارهای کلیسا.

تصویری که میکل‌آنژ (۱٤۷۵–۱٥٦٤ م) در دیوارنگارهٔ «رستاخیز بازپسین» از مسیح نقش کرده است (تصویر ٤)، بیش از آن‌که یادآور پیامبر موقر و دین‌مداری برآمده از لابه‌لای برگ‌های متن مقدس باشد، سند ستودن شورمندانهٔ زیبایی تن مردانه ازسوی هنرمند است. تمرکز ثروت و قدرت در جنوب آلپ (ایتالیا) و حمایت بی‌دریغ اقتصادی از هنر، هم ازسوی کلیسا و هم ازسوی خاندان‌های اشرافی هم‌چون مدیچی‌ها، سبب شد تا شماری از درخشان‌ترین شاه‌کارهای تاریخ هنر غرب در این دوره آفریده شود. بستر کار هنرمندان این دوره بیش‌تر فرسکو (نقاشی بر گچ) روی دیوارهای اماکن مذهبی یا ویلاهای اشراف است و هدف هنر نقش‌کردن آرمان‌گرایانهٔ زیبایی و شکوه با تکیه بر میراث کلاسیک. موضوع اثر هنری در این دوره یک ویژگی مهم دارد: بر داستانی عظیم با شخصیت‌های سترگ و نام‌دار بنا شده است، چه مذهبی باشد و چه اساطیری.

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

یکی از نقاشی‌های گرونوالد چنین وصف شده است:

> پیکری مجروح و خون‌بار بر زمینه‌ای از تاریکی و تیرگی که برطبق نص *کتاب مقدس* بر سطح زمین چیره شده است؛ با عضلات و جوارح برهم‌تابیده و زخم‌ها و پارگی‌های بی‌شمار چنین تصویر هول‌ناک و اندوه‌باری از رنج‌های عیسی را پدید آورده است. هیچ هنرمند دیگری نتوانسته است تصویری از زشتی درد و رنج بشر را این‌چنین تصویر کند (گاردنر ۱۳۸۵: ٤٨٣).

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

نمایندهٔ استوار این روح شمالی پیتر بروگل پدر (۱۵۲۵–۱۵٦۹ م) است. در تابلوی «عروسی دهقانی» او (تصویر ۵) نه فوج فرشتگان حلقه‌زده بر گرد پیامبران عهد عتیق دیده می‌شوند و نه قهرمانان فرازمینی اساطیر مجال جولان یافته‌اند. شخصیت‌های اصلی داستان او دهقانان فقیری‌اند که دمی کار مشقت‌بارشان را رها کرده‌اند تا برسر میز ولیمهٔ یک میهمانی عروسی بنشینند. باوجوداین پردازش ژرف و روان‌کاوانهٔ نی‌انبان‌نواز، عروس کم‌رو، یا پسرک بازیگوش نقاشی او چیزی از عظمت شخصیت‌های فره‌مند نقاشان جنوبی کم ندارد.

۷. فروغ رنسانسی، وهم منیریستی

بازتاب رویدادهایی چون اصلاح دینی، غارت شهر رم، بحران کلیسا، و جنگ‌های مذهبی منجر به نوعی فاصله‌گیری از کلاسیسیسم رنسانس در جنبش منیریسم می‌شود.

نقاشی منیریست از آثار متأخر میکل‌آنژ سرچشمه گرفت. نقاشان این دوره به‌جای‌آن‌که پژوهش‌های پیشین در عرصهٔ طبیعت و ظاهر طبیعی امور را دنبال کنند، با تکیه بر اندیشهٔ نوافلاطونی، به جست‌وجوی صور مثالی پرداختند. ترکیب‌بندی‌های نااستوار، کژنمایی‌های بیان‌گر، و حالت‌های عاطفی پیکرهای دیوارنگارهٔ «رستاخیز بازپسین» سرمشقی برای تفسیری جدید و شخصی از اصول طبیعت‌گرایی شد. شوق ابداع آنان را به تحریف صور طبیعی کشانید و نتیجتاً غرابت و تصنع در کارشان رخ نمود. شگردهای خاص نقاشان منیریست چون درازنمایی پیکرها، حرکت‌های پرپیچ‌وتاب، اختلاف تناسبات، رنگ‌های ناملایم، شلوغی، و عدم تقارن ترکیب‌بندی یک‌سره با منطق زیبایی‌شناسی رنسانس در تعارض بودند (پاکباز ۱۳۷۸: ٥٤٤). هنرمند منیریست باید صاحب اندیشه‌ای روشن و رها و روحی سرکش باشد که بردهٔ قواعد نشود، چراکه ازمنظر فلسفهٔ نوافلاطونی ذهن و جان هنرمند رگه‌ای از جمال پرشکوه الهی است که هنرمند را قادر می‌سازد صورت مادی و عینی آن را تجسم بخشد (ماینر ۱۳۹۰: ۱۵۰).

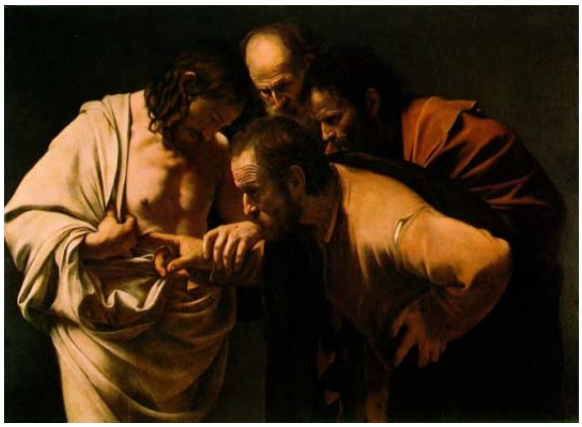
تصویر ۶. شام آخر، تینتورتو (کلیسای سن ژرژ، ونیز).

دلیل اصلی شکل‌گیری مکتب منیریسم را می‌توان دست‌یابی هنرمندان رنسانس اوج به حد نهایت خواسته‌های زیبایی‌شناسانهٔ کلاسیک دانست.

درمیان انبوه هنرمندان سدهٔ شانزدهم میلادی که در بهترین تعریف مقلدان هنر رنسانسی‌اند نقاشانی چون کوردجو و ال‌گرکو ظهور کردند که دنیا را با نگاهی تازه می‌نگریستند. تینتورتو (۱۵۱۸–۱۵۹٤ م) که درزمرهٔ این نادره‌کاران زمانه است در روایتش

از شام آخر (تصویر ٦) شیوهٔ رایج رنسانسی دید از روبه‌رو، قراردادن مسیح در میانه و در مرکز چشم‌گیر تقارن همهٔ خطوط، نورپردازی یک‌سان و درخشان به همهٔ نقاط، و ... را رها می‌کند. تابلوی او با روش کیاروسکورو (روشن ـ تیره) نورپردازی شده است که بیش‌تر بخش‌ها را در سیاهی فرومی‌برد، درحالی‌که نور رنگ‌پریدهٔ موهومی از منبعی نامعلوم تکه‌هایی از بدن شخصیت‌ها را روشن می‌کند. میز شام با زاویه‌ای عمود بر سطح تصویر و با حالت سه‌بعدنمایی اغراق‌آمیزی تصویر شده است. پیکرهٔ مسیح در انتهای میز از بیش‌تر شخصیت‌ها کوچک‌تر است و تنها به‌واسطهٔ هالهٔ گرد سرش می‌توان او را بازشناخت.

۸. غروب کلیسا، طلوع شهریاران



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

عصر باروک هم‌چون هنر آن پردامنه و پویا، درخشان و رنگارنگ، و نمایشی و پرشور است. جنگ بین شهرهای دورهٔ رنسانس جایش را به جنگ بین امپراطوران قاره‌های مختلف داد و سرنوشت اروپا با نبردهای آمریکای شمالی و هند گره خورد. گسترش‌طلبی اندیشهٔ باروک در علم نجوم و فیزیک نوین توسط گالیله، کپلر، و نیوتن از مرزهای کرهٔ خاکی درگذشت، ازاین‌رو میزان دید آدمی نیز گسترش یافت. نوری که هزارن سال حقیقت روح‌القدس بود اکنون پدیده‌ای فیزیکی به‌شمار می‌رفت. انسان سده‌های میانه آرزوی رسیدن به آسمان را داشت و انسان باروک می‌خواست آسمان را تاحد خودش پائین آورد (گاردنر ۱۳۸۵: ٥١٤).

شوق به‌چالش‌کشیدن بدیهیات در برگزیدن موضوع تابلوی «شک سن توماس» (تصویر ۷) اثر کاراوادجو (۱۵۷۱–۱٦۱۰ م) آشکار است. مسیح بازگشته از مرگ خود را بر حواریونش می‌نمایاند، اما قدیس توماس برای اطمینان بر زخم پهلوی او انگشت می‌نهد.

سدهٔ هفدهم میلادی دوران رقابت دربارهای پادشاهی اروپا برای تصاحب سریر تهی‌ماندهٔ قدرت کلیسای مقدس است. یکی از جلوه‌های این هم‌آوردی در فراخواندن هنرمندان نامی برای زندگی در دربارها و تصویرگری شکوه شاهان است. در این میان هنرمندی که با افول نظارت کلیسایی قید مذهب را بر دستانش سست‌شده می‌بیند تلاش دارد در مقابله با هوس‌های حامیان مالی تازه‌اش نیز جایگاه مستقلی برای خود تعریف کند.

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

دیه‌گو ولاسکوئز (۱۵۹۹–۱٦٦۰ م) نقاش سرکش دربار فیلیپ چهارم، که اصرار داشته است خاندان سلطنتی اسپانیا را بی‌قواره و بدلباس تصویر کند، در تابلوی «ندیمه‌ها» (تصویر ۸) ساختار رایج برای نقش‌کردن شاه در مرکز کادر را کنار می‌نهد. دراصل شخصیت محوری این تابلو خود نقاش است که درکنار ندیمه‌ها قلم‌به‌دست پشت بومش ایستاده است و تنها پرهیبی از شاه و شه‌بانو را به‌سختی می‌توان در قاب آینه‌ای گوشهٔ اتاق بازیافت.

درنهایت، دلاوری‌های مردسالارانهٔ باروک جای خود را به زن‌نوازی‌ها و لطیفه‌گویی‌های روکوکو می‌دهد، دوره‌ای که توسل به ظاهرسازی همه‌جا به‌چشم می‌خورد و توجه به هرچیز اصیلی بی‌سلیقگی است (همان: ٥٤٦).

۹. باروک متکلف، نئوکلاسیسیسم انقلابی

اروپا و کشور نوظهور آمریکا از میانهٔ سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی شاهد تحولات سیاسی، اجتماعی، و اقتصادی مهمی بودند. انقلاب فرانسه علیه نظام استبدادی حاکم و انقلاب مردم آمریکا علیه استعمار انگلیس یک بار دیگر پایهٔ نگرش مردم به هنر را تغییر دادند. درطول این دو سده به‌تدریج سلطهٔ کلیسا و حکومت‌های استبدادی بر مردم از میان رفت و فرهنگ اروپای غربی و آمریکا رو به دنیوی‌شدن نهاد. ظهور فیلسوفان تجربه‌گرا، کنکاش‌های دانشمندان عصر روشن‌گری، شکل‌گیری موزه‌ها و گالری‌های هنری، رواج خرید و فروش آثار هنری، و نشر کتاب‌ها و نشریات هنری سبب گسترش هنر در جامعه شد.

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

اما مهم‌ترین تغییرات هنری در پاریس پایه گرفت، جایی که انقلابیون جوان برخاسته از طبقهٔ متوسط طومار سلطنت دیرپای بوربون‌ها را در هم پیچیدند. ژاک لویی داوید (۱۷٤۸–۱۸۲۵ م)، هنرمندی که به کلوب ژاکوبن و حلقهٔ مخالفان سلطنت تعلق داشت، سه سال پیش از انقلاب با کشیدن تابلوی «سوگند هوراتیوس‌ها» شور خیزش را در دل مردم شعله‌ور کرد. پارادایمی که داوید و شاگردانش هم‌چون انگر در هنر غرب رقم زدند نوکلاسیک نام گرفت که یادآور باززایی دوبارهٔ اندیشه کلاسیک است، در تقابل با دورهٔ پیشین که به‌سخره باروک خوانده شد، به‌معنای مروارید نامتقارن، کنایه به ریزه‌کاری‌های پرتکلف هنری و فاصله‌گرفتن از آرمان‌های رنسانس.

پیوند میان طبیعت‌گرایی و کلاسیک‌پرستی، ترکیب‌بندی ساده و خطی، جان‌مایهٔ میهن‌دوستانه، و استفاده از منابع رومی به‌عنوان ارجاعی مستقیم به انقلابی‌گری فرانسوی ویژگی کار داوید است (پوک و نیوئل ۱۳۹۲: ۱۲۶). پس از انقلاب داوید به‌عنوان چهرهٔ هنر نو جایگاه برجسته‌ای در دربار ناپلئون یافت. در تابلوی عظیم «تاج‌گذاری ناپلئون» (تصویر ۹) داوید به‌روشنی دوران گذار مهمی در تاریخ غرب را تصویر کرده است. ناپلئون که خم شده و دیهیم لویی شانزدهم را از زمین برداشته بود، به‌جای رفتن به واتیکان برای تاج‌گیری، پاپ پیوس هفتم بیمار را تا پاریس کشاند و دست آخر نیز تاج را خود بر سر نهاد. داوید لحظه‌ای را برگزیده است که ناپلئون تاج بر سر همسرش ژوزفین می‌نهد و پاپ مغموم جایگاهی فراتر از ایستادن در پس‌زمینهٔ این روایت نیافته است. پایان‌بخشیدن به تاج‌بخشی هزارسالهٔ پاپ به‌دست ناپلئون در جمع اشراف اروپا نمادی است از پایان حکومت مذهب در غرب.

۱۰. آکادمیسین‌های نوکلاسیک، رومانتیک‌های ساختارگریز

نمایشگاه‌های سالانهٔ هنری در شهرهای اروپا و سرآمد آن‌ها سالن پاریس با داوری استادان نوکلاسیک ذوق زیبایی‌شناختی جامعه را برای چند دهه جهت دادند. اما رشد جامعهٔ شهری و شکل‌گیری طبقهٔ متوسط حامیان تازه‌ای برای هنرمند فراهم می‌ساخت و او را بیش از هر زمانی از سرنهادن به قواعد ثابت پارادایمی بی‌نیاز می‌ساخت. این‌گونه بود که دربرابر انقیاد هنر نوکلاسیک عصیان‌گرانی به‌پا خاستند تا سلطهٔ کورکنندهٔ سلیقهٔ کلاسیک را بشکنند.

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

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

پرچم‌دار نقاشان پرشور رومانتیک اوژن دلاکروا (۱۷۹۸–۱۸۶۳ م) بود که معیارهای آکادمیک را وانهاد و به شمال آفریقا رفت تا درباب مایه‌های تاب‌ناک رنگ و ارائه‌های غیراروپایی پژوهش کند. دلاکروا و دوستان منظره‌پردازش هم‌چون کامیل کورو رنگ را از خط و طرح فراتر می‌دانستند و شور و خلاقیت را از دانش سنتی و نظم کلاسیک. استادان نوکلاسیک آکادمی هنر فرانسه به‌رهبری انگر تلاش کردند دربرابر آشوب این هنرمندان جوان مقاومت کنند؛ اما درنهایت دلاکروا به عضویت آکادمی پذیرفته شد تا رنگ‌پردازی پرشور او و عبورش از سد سنتی موضوعات کلاسیک به نسل بعدی نقاشان اروپا شهامت نگریستن به طبیعت با چشمانی تازه ببخشد.

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

۱۱. پایان خیال‌پردازی، آغاز واقع‌گرایی

یکی از پیامدهای پیش‌روی پرشتاب اروپا به‌سوی صنعتی‌شدن در میانهٔ سدهٔ نوزدهم میلادی آشکاری شکاف طبقانی میان اشراف و صاحبان صنایع با کارگران و طبقهٔ فرودست جامعه بود. هنر رئالیستی از دل همین جامعهٔ پرتلاطم با تضادهای آشکار زایش یافت.

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

رئالیسم واکنشی دربرابر آرمان‌گرایی کلاسیسیسم و خصلت ذهنی و تلفیقی رومانتیسم بود. واقع‌گرایی سدهٔ نوزدهم میلادی بر تجسم دقیق سیمای زمانه تأکید داشت (همان: ۲۷۶). موضوعات نقاشی آن‌ها تغییر جهت مشخصی را از ادالیسک‌های انگر تا دهقانان، کارگران، و کشاورزان خسته و زنان زمخت طبقهٔ متوسط نشان می‌دهد. درپس این ستایش طبیعت و بی‌پیرایگی زندگی روستایی عنصر نقد اجتماعی نیز نهفته است، نقدی که توسعهٔ صنعتی مدرن و تصنع هراس‌ناک زندگی را نشانه می‌رفت تا بیش از هرچیز منادی ضرورت نگرشی نو به انسان و نظم اجتماعی جدید باشد. این اتهام به رئالیسم که فاقد آرمان‌گرایی و اخلاقیات متعالی است، زیرا از غوطه‌خوردن در زشتی لذت می‌برد و کورکورانه از طبیعت تقلید می‌کند اساساً جبهه‌گیری دربرابر اعتراضات سیاسی این مکتب هنری بود (بکولا ۱۳۹۱: ۹۲). ازدید گوستاو کوربه (۱۸۱۹–۱۸۷۷ م) سردمدار این سبک هرچیزی ارزش تصویرکردن دارد، مشروط بر آن‌که حقیقی و واقعی باشد. کوربه در «تدفین در اورنان» با پرهیز از هرگونه تجلی احساسی و آرمانی به دهقانان منزلت و اهمیتی بخشید که پیش‌ازآن ویژهٔ بزرگان و قهرمانان بود. او در تابلوی «سنگ‌شکنان» (تصویر ۱۱) کارگران ساده را در جایگاه سوژهٔ اصلی هنر قرار می‌دهد، به نمایندگی از طبقهٔ فرودست جامعه که هرگز مجال

تصویرشدن در جهان هنر را نیافته بودند. روی‌گردانی کوربه از گردن‌نهادن به دروغ برای خوش‌آمد حامیان مالی و داوران آکادمی و یافتن بازار و تلاش او درجهت پس‌زدن پردهٔ تزئین از روی هنر برای تصویرگری واقعیت صرف به نقاشان نسل بعد یارای پیروی از وجدان انسانی در هنر بخشید.

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

۱۲. هنر برای جامعه، هنر برای هنر

تحولات بزرگ نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی در حوزه‌های علم، فلسفه، اقتصاد، و سیاست و نیز فناوری (ازجمله اختراع و تکامل صنعت و هنر عکاسی و توسعهٔ سامانه‌های ارتباطی) عمیقاً جهان‌بینی هنرمندان را دگرگون ساخت و بر ارزش‌ها و آرمان‌های معنوی آنان تأثیر داشت. نظام جدید ترویج، عرضه، و فروش آثار هنری آزادی نویافته‌ای را برای هنرمندان به‌ارمغان آورد. هنرمند اکنون پس از قرن‌ها وابستگی به حامیانش (پادشاهان، پاپ‌ها، و اشراف هنرپرور) خود را آزاد احساس می‌کند و بر پای خود می‌ایستد (لینتن ۱۳۸۲: ۸). انقلاب‌های بزرگ این دوران ساختار اقتصادی و اجتماعی بخش پهناوری از جهان را دگرگون کردند و سرزمین‌هایی که از دوران رنسانس به بعد زیر سیطرهٔ استعماری اروپا قرار داشتند به‌پا خاستند و استقلال یافتند. در غرب چهرهٔ اومانیستی انسان، که در دورهٔ رنسانس آفریده شده بود، به‌تدریج رو به محوشدن نهاد. اکنون باآن‌که سیطرهٔ آدمی بر طبیعت از هر زمان دیگری بیش‌تر و پردامنه‌تر است، به یک اندازه در مقام ویران‌گر، قربانی، و ارباب طبیعت قرار می‌گیرد (گاردنر ۱۳۸۵: ٥٥٦).

منتقدان سومین موج نو پس از دورهٔ نوکلاسیک را به‌ریش‌خند امپرسیونیسم نام نهادند، مکتبی که بسیاری از تاریخ‌نگاران هنر آن را سپیده‌دم هنر مدرن می‌دانند. پس از آن‌که رئالیست‌ها سنت ریشه‌مند جوتو را وانهادند تا آن‌چه به‌راستی می‌بینند تصویر کنند، امپرسیونیست‌ها به آن‌چه می‌دیدند شک کردند. اختراع داگروتیپ جایگاه نقاشی واقع‌گرایانه را متزلزل کرده بود و ورود چاپ‌نقش‌های سبک اوکیوئه از ژاپن به اروپا جستن زاویهٔ دید نو و تلاش برای نقش‌کردن جهان گذرا را در دل هنرمندان جوان شعله‌ور می‌ساخت. بنابراین نقاشانی هم‌چون مانه، پیسارو، رنوار، و دگا تصمیم گرفتند موضوع، چهارچوب، و

قواعد شناخته‌شدهٔ هنر تا آن دوران را کنار بگذارند، از آتلیه‌ها خارج شوند، و طبیعت، اشیا، و بدن انسان را زیر نور روز و بازتابش واقعی آن از پیرامون تصویر کنند. آن‌ها به‌جای سایه‌زنی تدریجی به کنتراست‌های شدید رو آوردند. یکی از پیش‌روان این مکتب کلود مونه (۱۸٤۰–۱۹۲٦ م) جوان تهی‌دست و باپشتکاری بود که در زورق کوچکی زندگی می‌کرد و همان‌جا به نقاشی از رودخانه می‌پرداخت.

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

کار در طبیعت نیازمند دقت در به‌چنگ‌آوردن تغییرات زودگذر نور و ترکیب سریع رنگ‌ها روی بوم بود؛ بنابراین مونه و دوستانش پرداخت جزئیات را به‌پای پژوهش بر نور و ایجاد تأثیر نیرومند دیداری قربانی کردند. نمایش تابلو «امپرسیون: طلوع» (تصویر ۱۲) اثر مونه درکنار سایر آثار امپرسیونیستی در نمایشگاه مردودین خشم و تمسخر منتقدان هنر را برانگیخت. مونه سعی کرده بود لحظهٔ طلوع خورشید و اثری را که ترکیب رنگ‌های برآمده از بازی نور و سایه روی آب بر بیننده می‌نهد با شتاب و پیش از گذر آن دم بر بوم خود نقش کند. تابلوهای آنان از نزدیک قابل‌فهم نبود و خام‌دستانه به‌نظر می‌رسید. همهٔ نمایشگاه‌های هشت‌گانهٔ امپرسیونیست‌ها موردحمله قرار گرفت، زیرا به‌جای تصویرگری اشکالی که جامعه بدان‌ها خو گرفته بود درپی ثبت شادمانی‌شان از شناخت قوانین حاکم بر سرزمین نور و رنگ بودند. بیش‌تر نقاشان امپرسیونیست در رنج زیستند و پیش از آن‌که هنرشان ازسوی جامعه پذیرفته شود و ارج و قدر یابد درگذشتند، اما آزادمنشی، نوجویی، و بی‌پروایی آن‌ها روح هنر مدرن را بارور ساخت.

۱۳. نتیجه‌گیری

فرایند دیالکتیکی تاریخ بدون گسست و سیال از عصری به عصر دیگر گذر می‌کند؛ تغییرات جهان هنر آینهٔ تمام‌نمای ظهور و افول پارادایم‌ها و برایند پوست‌اندازی نگرش‌ها و نیروهای ذهنی جامعه است. ردیابی این تغییرات در اندیشه و فرهنگ غربی که جایگاه همیشگی جدال دیالکتیک بوده است میسرتر است. هدف از این پژوهش واکاوی نبرد دیالکتیکی در تاریخ هنر غرب و بررسی تقابل‌های پارادایمی است که از رنسانس تا آغاز دورهٔ مدرن به شکل‌گیری مکتب‌های هنری و دگرگونی نهاد هنر انجامیده‌اند.

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

دوره	ویژگی‌های ساختاری پارادایم غالب	احکام پذیرفته‌شده در فلسفهٔ دوران	ساختار جهان هنر
سده‌های میانه	باور به تجسد خداوند در کالبد انسانی، اعتقاد به زندگی پس از مرگ و جاودانگی، جمع‌گرایی، دانش روایی، دین وابسته به قدرت، استیلای کلیسا بر اقتصاد.	رواج فلسفهٔ اسکولاستیک و دیدگاه متکلمانی هم‌چون سن آگوستین، کلمنس، یوئتینوس، آنسلم، و اورینکس، که در کشف حقیقت ایمان را بر عقل برتری می‌دهند.	کراهت شبیه‌سازی، تصویرگری انسان‌ها به‌مثابهٔ امت و کل واحد، انسان درجایگاه ابژه، هنر درخدمت روایت داستان مذهبی.
رنسانس	فروپاشی وحدت نظام دینی، باززایی انسان‌مداری کلاسیک، خردمحوری، فردگرایی، دانش تجربی و افسون‌زدایی از جهان، انباشت قدرت و ثروت در ایتالیا، و ظهور طبقهٔ بازرگان و بانک‌دار درکنار کلیسا.	ترجمه و بازخوانی اندیشهٔ افلاطونی با نگاه غیرمسیحی توسط پلوتو، نقد میراندولا بر فلسفهٔ مشایی، اعتراض لوتر به کلیسای کاتولیک که به ترویج انسان‌مداری و جدایی دین از سیاست یاری رساند.	جنوب: طبیعت‌گرایی، انسان‌مداری، هنرمندان نابغه، و روایت‌های اساطیری یا مذهبی. شمال: نقاشی بر بوم به‌جای دیوار، پرداختن به موضوعات روزمره.
منیریسم	تداوم اندیشهٔ رنسانس، بحران کلیسا، اصلاح دینی، آغاز جنگ‌های مذهبی، غارت شهر رم.	قیام اندیشمندانی هم‌چون کپرنیکوس، گالیله، کپلر، و برونو دربرابر کیهان‌شناسی کاتولیک، روی‌آوردن اروپاییان به اندیشهٔ پروتستان و قدرت‌گرفتن اصلاح‌گران دینی.	فاصله از کلاسیسیسم رنسانس پس از یک دوره تقلید، زاویهٔ دید متفاوت و تفسیر جدید از روایت مذهبی، ترکیب‌بندی ناآرام، فضای وهمی، کژنمایی‌های بیان‌گر.
باروک	ظهور شهریاران تازه و چندتکه‌شدن قلمرو پادشاهی مقدس، رقابت شدید در دربارها، تلاش شاهان و اشراف برای تبلیغ شکوه و تجمل‌گرایی.	نهادن انسان در جایگاه سوژه متفکر توسط دکارت، تکیه بر خردگرایی ازسوی فیلسوفانی هم‌چون اسپینوزا و لایب‌نیتس، بیکن، و هابز.	رویارویی هنر درباری کاتولیک و هنر بورژوازی پروتستان، هنرمند درخدمت شهریاران رقیب، بخشیدن وجههٔ زمینی و مادی به روایت مقدس.
نوکلاسیک	انقلاب کبیر فرانسه و تلاش برای پایان‌بخشیدن به حکومت شاهان دین‌پناه در اروپا، دنیوی‌شدن فرهنگ و هنر، رشد آکادمی‌ها، و شکل‌گیری موزه‌ها و گالری‌ها.	رواج اندیشه‌های فیلسوفان تجربه‌گرا هم‌چون لاک، بارکلی، و هیوم که دست‌یابی به دانش را تنها ازطریق تجربهٔ حسی امکان‌پذیر می‌دانستند.	هنر درخدمت آرمان‌های انقلاب، مخالفت با مذهب، ستایش هنر کلاسیک، شکل‌گیری هژمونی تعیین سلیقه با رأی آکادمی، اصالت خط.
رومانتیسم	فزونی تمایلات ملی‌گرایانه، رشد جامعهٔ شهری و شکل‌گیری طبقهٔ متوسط، ظهور حامیان اقتصادی تازه برای هنرمندان، نفی هژمونی هنر آکادمیک ازسوی نسل جوان هنرمندان نوگرا.	ترویج رویکردهای پدیدارشناسانه برپایهٔ آثار فیلسوفانی هم‌چون میل و کانت، رد طبقه‌بندی صرفاً خردباورانه توسط اندیشمندان رومانتیک که اصالت را به حساسیت درونی، عواطف، و خیال‌پردازی می‌دادند.	بازگشت به طبیعت برای رد نوکلاسیسیسم، برگزیدن موضوعات مهیج و پرتحرک، قربانی‌کردن طراحی درست به‌پای بازنمایی پرشور، اصالت رنگ، پی‌جویی زیبایی در فرهنگ‌های غیراروپایی.
رئالیسم	انقلاب صنعتی، مهاجرت روستاییان به شهرها برای کار در کارخانه‌ها، آشکارترشدن شکاف طبقاتی در حاشیهٔ شهرهای بزرگ.	رشد علوم طبیعی و بسط اندیشه‌های عصر روشن‌گری توسط فیلسوفانی هم‌چون دیدرو، ولتر، و روسو.	ایستادگی هنرمند دربرابر حامیان مالی‌اش، اصالت واقعیت، بخشیدن شکوه و تقدس به کشاورزان، کارگران، و تهی‌دستان.
امپرسیونیسم	ظهور فناوری‌های نو هم‌چون عکاسی و گسترش رسانه‌ها، انقلاب‌های آزادی‌خواهانه، و استقلال بخش وسیعی از مستعمرات اروپا در جهان.	شک در جایگاه سوژگی رنسانسی انسان، رواج ایدئالیسم آلمانی، پایه‌گذاری هستی‌گرایی در آثار هگل، کیرکگارد، و نیچه.	گریز هنرمند از شیوه‌ها و موضوعات رایج، خروج از آتلیه و کار در طبیعت، تلاش برای فهم قوانین نور و رنگ، زیبایی‌شناسی غیراروپایی، تصویرگری جهان گذرا.

کتاب‌نامه

افرت، اندرو (۱۳۸۵)، *نگرش‌ها در جامعه‌شناسی سیاسی*، ترجمهٔ رحیم ابوالحسنی، تهران: میزان.

بکولا، ساندرو (۱۳۹۱)، *هنر مدرنیسم*، ترجمهٔ رویین پاکباز و هم‌کاران، تهران: فرهنگ معاصر.

بورگر، پیتر (۱۳۸٦)، *نظریهٔ هنر آوانگارد*، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: مینوی خرد.

پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پوک، گرانت و داینا نیوئل (۱۳۹۲)، *مبانی تاریخ هنر*، ترجمهٔ مجید پروانه‌پور، تهران: ققنوس.

کوهن، تامس (۱۳٦۹)، *ساختار انقلاب‌های علمی*، ترجمهٔ احمد آرام، تهران: سروش.

گاردنر، هلن (۱۳۸۵)، *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.

گامبریچ، ارنست (۱۳۷۹)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.

لش، اسکات (۱۳۹۰)، *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ شاپور بهیان، تهران: ققنوس.

لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، *هنر مدرن*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.

ماینر، ورنن هاید (۱۳۹۰)، *تاریخ تاریخ هنر (سیری در تکوین نظریهٔ هنر)*، ترجمهٔ مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

Craske, Matthew (1997), *Art in Europe1700-1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*, Oxford: Oxford University Press.

Danto, Arthur (1964), "The Art world", The Journal of *Philosophy*, vol. 61, no. 19.

Esche, Charle and Will Bradley (2007), *Art and Social Change: A Critical Reader*, London: Tate Publishing.

Fraser, Andrea (2005), "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, vol. 44, no. 1.

Goldstein, Joseph L. (2012), "Paradigm Shifts in Science: Insights from the Arts", *Nature Medicine*, vol. 18, no. 10.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1991), *The Encyclopedia Logic: Part 1 of the Encyclopaedia of Philosophical*, trans. T. F. Geraets, W. A. Suchting, and H. S. Harris, Indianapolis: Hackett.

Kuhn, Thomas (1970), *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago: The University of Chicago Press.

Mueller, Gustav (1958), "The Hegel Legend of 'Synthesis-Antithesis-Thesis'", Journal of *the History of Ideas*, vol. 19, no. 3.

Thakar, Shreya (2013), *A Current Study and Comparison of Realism and Romanticism in Europe*, Graduate International Studies Program, New York: St. John Fisher College.