



## سیر تحول مکاتب نقاشی (1)

پدیدآورده (ها) : عسگری کیا، فرشاد  
هنر و معماری :: رهپویه هنر :: زمستان 1385 - شماره 1  
از 46 تا 55

آدرس ثابت : <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/348818>

دانلود شده توسط : علیرضا کریمی  
تاریخ دانلود : 15/09/1398

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائه مجلات عرضه شده در پایگاه، مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه [قوانین و مقررات](#) استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.



پایگاه مجلات تخصصی نور

[www.noormags.ir](http://www.noormags.ir)



# سیر تحول مکاتب نقاشی

فرشاد عسگری کیا

عضو هیات علمی

## چکیده

تاریخ تحلیلی نقاشی و تحول آن همواره مورد توجه متفکران، هنرمندان و حتی مردم عادی بوده است. بسیاری از مردم نام پابلو پیکاسو را شنیده‌اند و می‌دانند او نقاش بوده است، حتی اگر مطالعات جامعی در زمینه تاریخ نقاشی یا تاریخ هنر نداشته باشند.

اما مساله مهمی که فراروی مردم و حتی فرهیختگان و پژوهشگران عرصه هنر قرار دارد، درک معنی و مفهوم آثار نقاشی هنرمندانی نظیر پیکاسو است که عموماً متعلق به دوره مدرنیسم هستند. بررسی همه جانبه و دقیق نقاشی مدرن به درک تحولات فکری و ادبی پس از رنسانس که محور جهان‌بینی انسان را از خدا به خودش تغییر می‌دهد بستگی دارد.

کلید واژه‌ها: کلاسیسیسم، رمانتیسیسم، امپرسیونیسم، گوتیک، باروک، اومانیسم



رهپویه هنر

دوره دوم / شماره اول / زمستان ۸۵

۴۶

## مقدمه

در این نوشته قصد بر آن است که انگیزه پیدایش مکاتب متنوع نقاشی در قرن بیستم را مورد بررسی قرار دهیم و برای این کاوش دو نکته‌ی مهم باید مورد توجه قرار گیرد: اول آنکه ظهور عکاسی را به عنوان عاملی مهم در این راستا در نظر خواهیم گرفت، زیرا این عکاسی بود که نقاشی را به جایگاه ویژه‌ی خویش رساند و چه بسا نقاشی در طول تاریخ چند هزار ساله خویش، راه مجازی‌ای پیموده بود. طرح این نکته لزوم عقب روی تاریخی تا اوایل قرن نوزدهم را ایجاب می‌کند. نکته‌ی بعدی انتقال جهان بینی اومانیستی از نا خود آگاه به خود آگاه است که عاملی اساسی در پرداختن به نقاشی به عنوان امری نفسانی و در جهت اقناع نفس است. پرداختن به این موضوع باعث می‌شود که در تاریخ هنر به مراحل گذشته تری روی بیاوریم و در واقع به نقطه‌ی عطف گذار از نا خود آگاهی به خود آگاهی اومانیستی برسیم که مقارن است با پیدایش نئوکلاسیسیسم و رمانتیسیسم.

شیوه‌ی نئوکلاسیک یعنی احیای اصول شیوه‌ی کلاسیک باستانی به نحوی معاصر و به هم پیوسته تر از مکتبهای کلاسیک پیشین. از آنجا که رمانتیسیسم عطف به شیوه‌ی معینی نمی‌کند بلکه دلالت به طرز فکری دارد که می‌تواند به انحاء گوناگون اجرا شود می‌توان نئوکلاسیسیسم را جنبه‌ی ای از رمانتیسیسم بحساب آورد؛ چرا که آنچه رمانتیست‌ها ترویج می‌کردند، نفرت از هر گونه ارزش و معیار متداول بود که از سر چشمه‌ی شوری وافر به سوی تجربه‌ی عاطفی بیرون می‌جوشید و گرایش به هنر یونان در شیوه‌ی نئوکلاسیک، از گرایش به «غیر متداول» در زمان خویش سرچشمه می‌گیرد. در واقع شاید بجا باشد که رمانتیسیسم را نه به عنوان یک مکتب، بلکه به عنوان دوره‌ی ای از تاریخ هنر بحساب آوریم که بطور ناگهانی با صدور بیانیه‌ی ای اعلام نشده است، بلکه شیوه‌ی نگرشی به جهان است که به صورت پنهان یا آشکار وجود داشته است و در مقطعی از تاریخ بنا بر علل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بر دیگر شیوه‌ها تسلط یافته است.

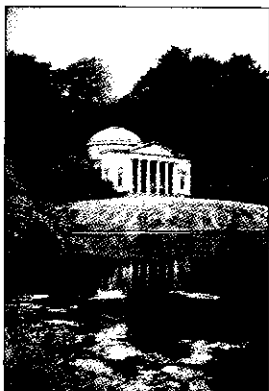
آنچه پیشوایان مکتب رمانتیسیسم تجویز می‌کردند یا اساسی می‌شمردند، عبارت بود از منسوخ کردن هرگونه تصنع و هنرنمایی که راه باز گشت به طبیعت راسدی کرد، طبیعت بیکران و سرکش و پیوسته در تغییر، طبیعت شگرف و بلند پایه. اگر وضع چنین می‌بود که انسان بطور طبیعی رفتار کند و عنان انگیزه‌های خود را رها کند، شرو فساد از میان بر چیده می‌شد و نیکبختی اش به حد کمال می‌رسید. رمانتیست‌ها هیجان عاطفی در ذات خود، هدف مورد پرستیشان بود. این طرز فکر در مرحله‌ی افراطی اش تنها از راه عمل مستقیم می‌توانست به

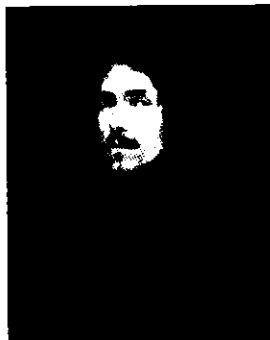
بیان در آید نه به توسط اثر هنری. پس هیچ هنرمندی نمی‌توانست رمانتیک باشد و یا به بیانی در هیجان عاطفی خویش مستهلک شود، زیرا آفرینش هنری مستلزم تفارق یا هشیاری بر نفس از جانب هنرمند است. از همین رو رمانتیست‌ها، دچار خلجان روحی‌اند و اضطراب یکی از منش‌های ایشان است. هنرمند رمانتیک از آنجا که بر ضد نظام موجود قیام کرده است البته نمی‌تواند شیوه‌ی متداول زمانش را اختیار کند پس باید به یکی از مراحل گذشته روی آورد که نسبت بدان پیوندی در وجود خویش احساس می‌کند یعنی آنچه همبستگی انتخابی خوانده می‌شود. همین مفهوم است که در هنر مدرن نه به شکل وابستگی به شیوه‌های تجربه شده، بلکه بصورت ارائه اثر در شیوه‌های نیازموده جلوه‌گری خواهد کرد و در ادامه مورد بحث قرار می‌گیرد.

گرچه اصل بر این است که در این نوشته تاریخ تحول نقاشی مورد تفحص قرار گیرد، اما نمی‌توان در زمینه‌ی معماری دوره‌ی رمانتیسیسم به باغ طبیعی در شیوه‌ی انگلیسی اشاره نکرد که نمونه‌ی ای از طبیعت‌گرایی دوره‌ی رمانتیسیسم است (تصویرهای شماره ۱ و ۲). در طرح خانه‌ی مستقر در این باغ اهتمام بر آن شده است که نیازمندیهای عقل بر آورده شود و در نتیجه حاصل کار بیشتر طبیعی باشد. در روش باغ سازی با کوشش هر چه تمامتر نقشه کشی می‌شده تا همه چیز نقشه کشی نشده به نظر آید. جاده‌های باریک و پر پیچ و خم، توده‌هایی از درختان در فواصلی اتفاقی و دریاچه‌های کوچک و رودبارها به جای حوضچه‌ها و جوی بندی‌های متقارن. در گوشه‌ی ای از باغ نیز باید معبدی کوچک یا خرابه‌هایی مصنوعی در زیر انبوهی از بوته‌ها و پیچک‌ها نیم پنهان مانده باشد تا موجب برانگیختن خاطراتی غم انگیز شود. با گذشت زمان، در نیمه دوم قرن هجدهم، با تمایلاتی در جهت نئوکلاسیسیسم روبرو می‌شویم که متأثر از دو عامل زیر بودند:

۱- کشف مجدد هنر یونان در مقام منبع اصلی شیوه‌ی

۱. باغ انگلیسی
۲. باغ انگلیسی





۶. پرتره خود نقاش، اوژن دلاکروا  
 ۷. آزادی، اوژن دلاکروا  
 ۸. آزادی مردم را پیش می‌برد، اوژن دلاکروا

۳. فرسک مکشوفه از پمپی  
 ۴. فرسک مکشوفه از پمپی  
 ۵. فرسک مکشوفه از پمپی  
 ۶. پرتره خود نقاش، اوژن دلاکروا

### کلاسیک

محمل عرضه درونیات هنرمندان رمانتیک به حساب آورد، زیرا کمتر از معماری و پیکره سازی تابع تصویر و پسند عامه بود و به همان نسبت بیشتر طبع فردگرای هنرمند رومانیک را بسوی خود جلب می‌کرد و علاوه بر آن بسی بهتر می‌توانست مایه‌ها، افکار و ادبیات رومانیک را در خود تضمین کند.

در دوره رمانتیسیسم، ادبیات گذشته و معاصر برای نقاشان سر چشمه الهامی مهمتر از هر دوره دیگر شده بود، چرا که میدان تازه‌ای از موضوعات و هیجانات و برداشتهای فکری در برابرشان می‌گستراند. در مقابل، شاعران رومانیک نیز با دیده یک نفر نقاش به طبیعت می‌نگریستند. برخی از جمله گوته ۲ و هوگو ۳، طراحان لایقی بودند و برخی مثل ویلیام بلیک ۴، توهامات خود را به هر دو قالب تصویر و شعر در می‌آوردند. (تصویرهای شماره ۹ تا ۱۳) در همین دوران نقاشی‌ها به سمت حالت نمایشی و روایتگر کشیده می‌شدند که این روایتگری در آثار دلاکروا و گویا ۵ و داوید ۶ به چشم می‌خورد. اینان با بینشی ادبی به نقاشی نگاه می‌کردند و موضوعات ادبی را در تابلوهایشان به نمایش می‌گذاشتند. البته باید همواره مد نظر داشت که نقاشانی مثل گویا و دلاکروا در

۲- اکتشافات حاصله از کاوشهای هرکولانوم و پمپئی درباره زندگی روزانه اقوام باستانی. (تصویرهای شماره ۳، ۴ و ۵)

کمی بعد تر در اوائل قرن نوزدهم شیوه گوتیک مورد احیاء قرار گرفت که مبتنی بر آیین پرستش هر چه تماشایی است، بود. تحول اجتماعی مهمی که در این زمینه اثر گذار گردید، تشدید احساسات ملی بدنبال جنگهای ناپلئونی بود، چرا که هر یک از سه کشور آلمان، انگلستان و فرانسه شیوه گوتیک را واسطه بروزنبوغ خاص ملت خویش قلمداد

ملی گرایی این دوران را باید یک بینش رومانیک دانست که جای خداگرایی قرار گرفت. اوژن دلاکروا ۱ که سر آمد رومانتیستهای فرانسه بود، وقایع ملی گرایانه را موضوع تابلوهایش قرار می‌داد و یا حوادث تاریخی را با دید ملی گرایانه ترسیم می‌کرد. (تصویرهای شماره ۶، ۷ و ۸) در این دوران آنچه برای نقاشان مطرح گردید گوتیک فرانسه بود و یا گوتیک آلمان یا گوتیک انگلستان و اساساً مظاهر ظاهری گوتیک مورد توجه قرار گرفت، نه ریشه‌های نظری آن که دلالت به تعالی اخلاق و دین داشت.

از میانه قرن نوزدهم، به تبعیت از توالی دوره‌های پیشین تاریخ هنر، نئورنسانس نئوباروک جانشین نئوگوتیک گردید که تأثیر آن در معماری اواخر قرن نوزدهم، حائز اهمیت است ولی همچنان هنر نقاشی را باید بعنوان بهترین

2 - Johann Wolfgang von Goethe(1749-1832)

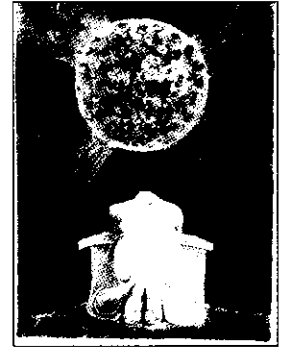
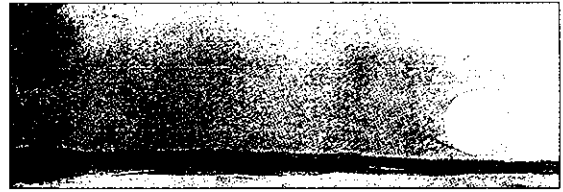
3 - Victor Hugo(1802-1885)

4 - William Blake(1757-1827)

5 - Francisco Goya(1746-1828)

6 - Jacques-Louis David(1748-1825)

1 - Eugene Delacroix(1798-1863)



۹. یوهان ولفگانگ فون گوته، جوزف استیبلر
۱۰. اختاپوس، ویکتور هوگو
۱۱. غروب خورشید، ویکتور هوگو
۱۲. پرتره ویلیام بلیک، توماس فیلیپس
۱۳. آواز لس، ویلیام بلیک

۱۴. پرتره خود نقاش، فرانسیسکو گویا
۱۵. سوم ماه مه ۱۸۰۸م، فرانسیسکو گویا
۱۶. پرتره خود نقاش، ژاک لویی داوید
۱۷. مرگ سقراط، ژاک لویی داوید
۱۸. مرگ مارا، ژاک لویی داوید

واقع تقید به سبک خاصی نداشتند، بلکه در زمینه‌های مختلف قلم می‌زدند مثل اکسپرسیونیسم، رئالیسم، روایتگری، گرایش ادبی و... اگر چه در برخی مقاطع به تابلوهایی خاص از چنین نقاشانی اشاره می‌شود که در زمینه مکتب بخصوصی قابل طرحند، لیکن نباید سایر آثار این نقاشان که گرایشات دیگری دارند و خود زمینه ساز پیدایش و راهنمایی گرایشات ویژه ای بوده اند، فراموش کرد. (تصویرهای شماره ۱۴ تا ۱۸)

نوعی ایده الیسم در متن طبیعی گرایي مورد نظر نقاشان رومانتيك قرار گرفت که با پیروی از شیوه و نظریه پوسن ۷ در مورد تصویر و منظره آرمانی و در ضمن به کار بردن

7 - Nicolas Poussin(1594-1665)

حداکثر جزئیات و اشارات مربوط به باستانشناسی که از بررسی پیکر تراشی باستانی و کاوشهای پمپئی بدست آمده بود، به اجرا درآمد. به عقیده پوسن، عالیترین هدف نقاشی، تجسم حرکات جدی و والامنش آدمی است، این حرکات



۲۳. کابوس، فیوزلی (۱۷۸۱ م)  
 ۲۴. کابوس، فیوزلی (۱۸۰۲ م)



۱۹. تنکرد و ارمینیا، نیکلای پوسن  
 ۲۰. پرهیزکاری سیپیو، نیکلای پوسن



۲۱. جان سینگلتون کاپلی، گیلبرت استوارت  
 ۲۲. واتسون و کوسه‌ماهی، جان سینگلتون کاپلی

رمزی اسطیری کهن، در آثار وُست ۸ و کاپلی ۹ شاهدانی از این گرایش رمانتیک هستند. همین مبانی تصویر و منظره آرمانی پوسن بود که در هنر مدرن به ضد خود انجامید. توجه به حالات پیش پا افتاده و اشخاص عادی به روشی کاملاً غیر طبیعی گرایانه و تحریک احساس بجای خرد و عنایت خاص به رنگ و بی توجهی به تهذیب و تدقیق، جنبه‌هایی از گرایشات مدرنیسم در نقاشی را تشکیل می‌دهد که کاملاً برخلاف طبیعی‌گرایی ایده‌آلیستی آن دوره از رمانتی‌سیسم هستند. (تصویرهای شماره ۲۱ و ۲۲)

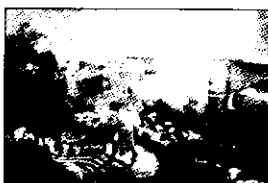
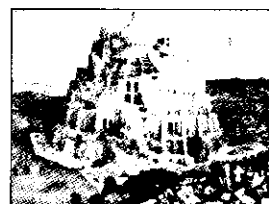
خلجان روحی که پیش از این از آن سخن به میان آمد، کاشف اضطراب بشر گردید و به گوشه‌های ناشناخته روح راه یافت. برخی آثار فیوزلی ۱۰ مبین این روشنگری اند، او علاقمند بود مفهوم تعالی را اساس مشترک هردو جنبه گوتیک و کلاسیک قرار دهد. در پرده کابوس او ما شاهد تلفیق هیکل زنی بخواب رفته به شیوه نوکلاسیک با شیطانی خندان واسبی درخشان متعلق به دنیای پر اجنه فرهنگ عامیانه قرون وسطی هستیم. (تصویرهای شماره ۲۳ و ۲۴)

خلجان روحی مطرح در رمانتی‌سیسم، بیشتر ناشی از رمانتی‌سیسم آلمان و بر خاسته از اشعار شعری چون نوالیس و وینکلمان است. این اضطراب‌ها و خلجان‌ها حتی زمینه‌های قدیمی تری در اندیشه هنرمندان آلمانی داشته است و می‌توان آن را در آثار هیرونیموس بوش ۱۱، پیتر بروگل ۱۲ و آلبرشت دورر ۱۳ سراغ کرد که البته ریشه‌های اجتماعی این نگرانی‌ها اساساً به بحران‌ها و جنگ‌های داخلی آلمان بر می‌گردد و همین نابسامانی هاست که آلمان را به قطب فلسفه اروپا تبدیل کرده است. (تصویرهای شماره

- 8 - Alexander Ferdinand Wust(1837-1876)
- 9 - John Singleton Copley(1738-1815)
- 10 - Henri Fuseli(1741-1825)
- 11 - Hieronymus Bosch(1450-1516)
- 12 - Pieter Brueghel(1525-1569)
- 13 - Albrecht Durer(1471-1528)

**توجه به حالات پیش پا افتاده و اشخاص عادی به روشی کاملاً غیرطبیعی گرایانه و تحریک احساس بجای خرد و عنایت خاص به رنگ و بی توجهی به تهذیب و تدقیق، جنبه‌هایی از گرایشات مدرنیسم در نقاشی را تشکیل می‌دهد**

باید با روشی منطقی و منضبط، نه آنچنان که در امور روزانه روی می‌دهد، بلکه بدان نحو که اگر طبیعت کامل می‌بود، روی می‌داد، نشان داده شود. برای این مقصود نقاش باید در تکاپوی وصف نمونه‌های نوعی و مفاهیم کلی باشد و برای آنکه خرد آدمی، نه حس او را مجذوب هنر خویشتن‌سازد، باید وسایل یا عوامل پیش پا افتاده ای چون رنگ آمیزی تابناک را از قلم بیاندازد و همت بر تهذیب صورت و ترکیب هنری مصروف سازد. پوسن، در ضمن خواص حماسی منظره آرمانی را زمینه کار خود قرار داد. (تصویرهای شماره ۱۹ و ۲۰) وقایع نگاری داوید از انقلاب فرانسه و تلفیق سوانح فردی با خواص عاطفی و

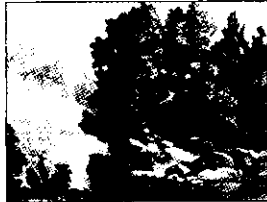


گرایش به فوران، شور، رهایی، عشق  
و آزادی که بعد از حاکمیت هزاره ای  
قرون وسطی در رنسانس هنوز قالب  
کلاسیک دارد، در دوره رمانتیک از  
قالب کلاسیک فرامی رود

۲۵ تا ۳۳

آنچه از ابتدای این بررسی تاکنون بر می آید، آن است که رمانتیسیسم بلوغ کاملی از اومانیسم رنسانس است و چنانکه بعدها خواهیم دید هنر نوین، پیامد تکاملی همین اومانیسم پس از رمانتیسیسم است. گرایش به فوران، شور، رهایی، عشق و آزادی که بعد از حاکمیت هزاره ای قرون وسطی در رنسانس هنوز قالب کلاسیک دارد، در دوره رمانتیک از قالب کلاسیک فرامی رود و ایده آلیسم غیر متافیزیکی می تواند عنوانی معادل برای رمانتیسیسم و به همان اندازه کلی و فراگیر باشد که تمایلات بیکران و سرکش هنر مند را در برگیرد و اما چون این تمایلات نامحدود عرصه فیگور را بر خود تنگ می بیند به تدریج

- ۲۵. پرتره خود نقاش، هیرونیموس بوش
- ۲۶. باغ خوشی های زمینی، هیرونیموس بوش
- ۲۷. باغ بهشت، هیرونیموس بوش
- ۲۸. پیروزی مرگ، هیرونیموس بوش
- ۲۹. برج بابل، پیترو بروجل
- ۳۰. سقوط ایکاروس، پیترو بروجل
- ۳۱. پرتره خود نقاش، آلبرشت دورر
- ۳۲. مالیخولیا، آلبرشت دورر
- ۳۳. آخرالزمان، آلبرشت دورر



۳۵. لکه‌های مرکب، الکساندر کازینز

۳۶. لکه‌های مرکب، الکساندر کازینز

هنری دورهٔ رنسانس و قائل شدن تمایز بین دوران‌های تاریخی رنسانس، قرون وسطی و دورهٔ کلاسیک به طرز آگاهانه و طرز فکر پیشرفته و امروزین افرادی چون پترارک ۱۴، حکایت از دو اصل زیر بنایی رنسانس دارد: فردگرایی و انسان‌گرایی.

باز خواست کردن عقاید و آداب کهن که به خصوص ریشه‌های دینی داشتند، یکی از خصوصیات عمیق و اصلی نهضت رنسانس گردید. در نظر پترارک انسان‌گرایی، عبارت بود از عقیده به اصالت آنچه که ما هنوز بنام مباحث انسانی یا نوشته‌های انسانی می‌خوانیم، (در برابر نوشته‌های الهی یا مطالعهٔ کتاب مقدس) که عبارت بود از پژوهش در زبانها، ادبیات، تاریخ و فلسفه در چارچوبی دنیوی و غیر دینی بخاطر نفس پژوهش. (تصویر شماره ۳۴)

بذل توجه انسان‌گرایان به دورهٔ کلاسیک باستانی از اهمیتی ناشی می‌شد که استادان کلاسیک برای دستاوردهای بشری قائل بودند که از گرایش ناخود آگاه به مرکزیت وجود شخصی و اصلیت اعتماد به نفس ناشی می‌شد. البته باید این نکته را مد نظر داشت که هدف رنسانس ساختن نسخه بدل‌هایی از روی آثار باستانی نبود، بلکه رقابت با آن آثار یا در صورت امکان برتری جستن بر آنها بود. در عمل، حاصل آن طرز فکر این بود که حق اولویتی که برای سرمشق‌های باستانی قایل می‌شدند، از جهاتی محدود و مشروط می‌ماند. در واقع اهمیت دورهٔ کلاسیک نه به خاطر نفس این دوره بود بلکه ریشه در اهمیتی داشت که این دوره برای مقام انسان در هستی قائل بود و با پیدایش رنسانس بعد از حاکمیت هزاره ای کلیسا و گرایش به آزادی از قید و بند باورهای جزمی مسیحیت - وجود انسان در برابر خدا- مطرح گردید. بنا

۳۴. فرانچسکو پترارک، آندره دل گاستانگو

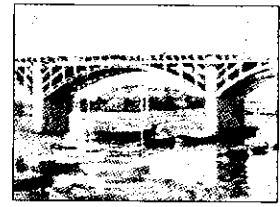


### رنسانس تاریخ را بر اساس اقدامات و کامیابی‌های بشر تقسیم بندی کرد. رنسانس، دورهٔ کلاسیک باستانی را نقطهٔ اوج آفرینش هنری بشمار آورد و این همان دورانی بود که با رنسانس، «تولد دوبارهٔ» آن تحقق پذیرفت.

تحولاتی در دیدگاه نسبت به ماهیت فیگور و نه خود فیگور ایجاد می‌کند تا هر نقاش بتواند اثرش را شخصی تر، درونی و متفاوت تر از دیگری عرضه کند، زیرا ماهیت فیگور عرصهٔ جدیدی می‌شود برای آزمودن، اکتشاف و تجربه‌های نوین. نفسانیت باعث می‌شود که هنرمند اهمیتی به مراتب بیشتر از سوژه پیدا کند و تابلوی نقاشی نه مثابه سوژه ای که دیده می‌شود، بلکه به منزلهٔ نقاشی که دریافتش را عرضه می‌کند، تحول بیابد.

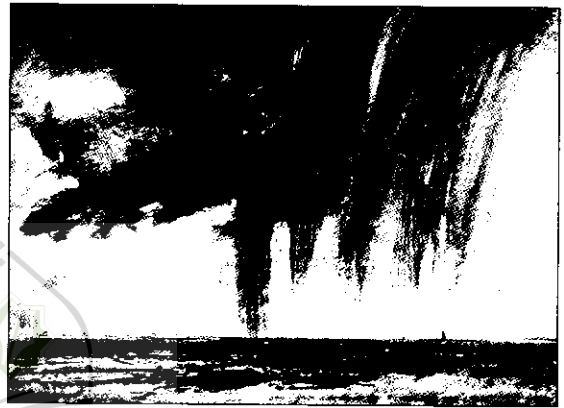
شاید بی فایده نباشد که در اینجا از رنسانس بعنوان دورهٔ مبدأ تمامی تحولات فوق، تشریح مختصری بعمل آوریم. اساسی ترین مطلبی که بیشتر دانشمندان در مورد آن اتفاق نظر دارند، این است که رنسانس هنگامی آغاز شد که مردم دریافتند نحوهٔ زندگی قرون وسطایی شان به پایان رسیده است. در واقع رنسانس نخستین دوره ای از تاریخ بود که بر وجود خویش هشیاری یافت و عنوانی برای خود اختیار کرد و با این اشراف حرکت خود را آغاز کرد. رنسانس تاریخ را بر اساس اقدامات و کامیابی‌های بشر تقسیم بندی کرد. رنسانس، دورهٔ کلاسیک باستانی را نقطهٔ اوج آفرینش هنری بشمار آورد و این همان دورانی بود که با رنسانس، «تولد دوبارهٔ» آن تحقق پذیرفت. گستردگی کوشش‌ها و پیشرفتهای فکری، فرهنگی و



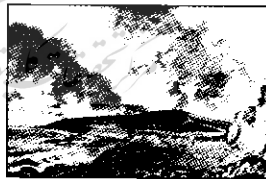


«من هم هستم»

الکساندر کازینز ۱۵ بعنوان اولین فرد قابل اهمیت دوره رمانتیک در زمینه تحول دیدگاه در نقاشی قابل توجه است. او مبدع روشی بنام «روش نوین در پرورش نیروی ابداع ترکیب‌های اصیل هنری در منظره سازی» است. (تصویرهای شماره ۳۵ و ۳۶) کازینز در مورد روش خود ابراز می‌داد: «لئوناردو داوینچی به مشاهده دریافته بود که نقاش می‌تواند با کوشش در جستن شکل‌هایی قابل شناسایی و مانوس در لکه‌های روی دیوارهای کهنه، نیروی



هدف رنسانس ساختن نسخه بدلی‌هایی از روی آثار باستانی نبود، بلکه رقابت با آن آثار یا در صورت امکان برتری جستن بر آنها بود.

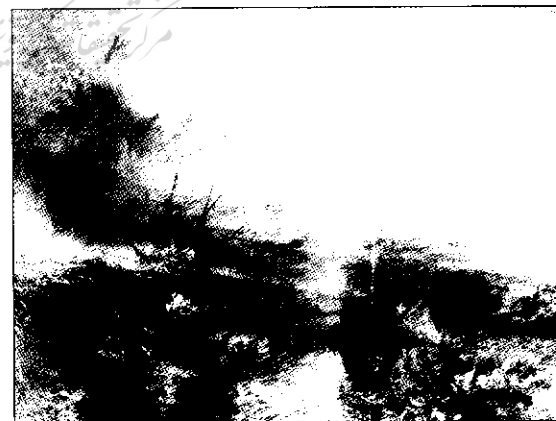
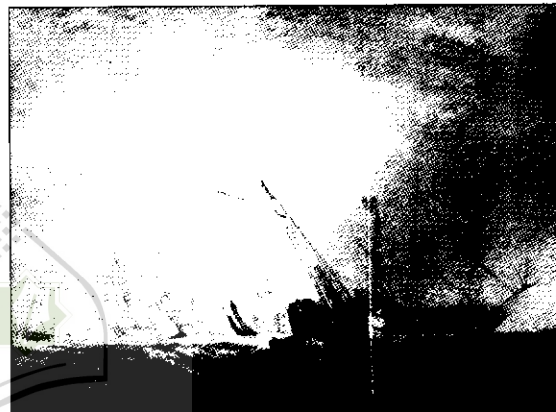
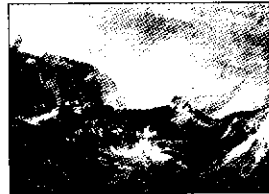
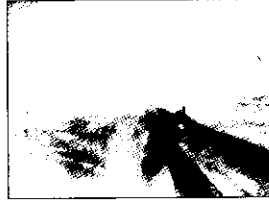


- ۳۷. پرتره خود نقاش، جان کانستبل
- ۳۸. خلیج ویموت، جان کانستبل
- ۳۹. همستدهیت، جان کانستبل
- ۴۰. ابرهای توفانی، جان کانستبل
- ۴۱. پرتره کلود مونه
- ۴۲. امپرسیون (طلوع)، کلود مونه
- ۴۳. پل آرژنتوی، کلود مونه
- ۴۴. بانویی با چتر، کلود مونه

تخیل خویش را بر انگیزد، پس چرا ما عمداً چنین وضعی را برای استفاده از نتایج اتفاقیش بوجود نیاوریم. ورقه کاغذی را مجاله کنید و سپس آنرا با دست صاف کنید و ضمن آنکه بطور کلی در اندیشه منظره ای طبیعی هستید، روی آنرا با بکار بردن حداقل نظارت هوشیارانه با لکه‌های مرکب پر کنید. با این زمینه سازی بعنوان مبدأ حرکت می‌توان در شکل عمومی لکه مرکبها عناصری نمایشی کشف کرد و سرانجام با پروراندن و ترکیب کردن همان عناصر تصویری کامل بوجود آورد. اگر این لکه مرکبها هیچ چیزی را هم مجسم نسازند، اینقدر هست که حاوی

بر این طرز فکر، انسان گرایان، تکوین تاریخ را از آسمان به زمین انتقال دادند. در عین حال با آنکه انسان گرایان اشتیاق فراوانی به فلسفه باستانی ابراز می‌داشتند، به هیچ وجه پیرو عقاید شرک آمیز نمی‌شدند و تشکیل گروهی از نئومشركان نمی‌دادند، بلکه در مباحث خود هوشمندانه می‌کوشیدند تا میراث تفکر باستانی را با ایمان مسیحیت آشتی دهند و این شعار ناگفته را تحقق بخشند که:

15 - Alexander Cozens(1717-1786)



- ۵۰. عبور ناپلئون از جبال آلپ، ویلیام ترنر
- ۵۱. تاجگذاری ناپلئون، ویلیام ترنر
- ۵۲. کشتی جنگی متصل به پدککش پیش از غرق شدن، ویلیام ترنر
- ۵۳. نبرد ترافالگار، ویلیام ترنر

گرفت که آثار ایشان به وضوح ظهور امپرسیونیسم را پیشگویی می کرد.  
جان کانستبل تضمین درکی خالص از تأثیر طبیعت را

تابلوی کشتی بردگان او نشان می دهد که چگونه مضامین ادبی خود را بصورت رویاهای هوایی که با بخار رنگ آمیزی شده است - آنچنان که کانستبل می نامید - در می آورده است.

هدف خود قرار داد. وی بیشتر در بند خواص لمس ناپذیر طبیعت بود- چون شرایط آسمان، نور و جو- تا جزئیات مادی منظره و این نکته همان چیزی بود که در تابلوهای اولیه امپرسیونیستها مد نظر قرار گرفت؛ آثاری که متکی به خواص لمس ناپذیر طبیعت در لحظه ای خاص بود مثل «امپرسیون مه»، «رودخانه» و «پل آرژنتوی» کلود

- ۴۵. پرتره خود نقاش، جوزف ویلیام مالورد ترنر
- ۴۶. کشتی بردگان، ویلیام ترنر
- ۴۷. بازگشت از جنگ ساحل داگر، ویلیام ترنر
- ۴۸. باران، بخار و راه آهن طویل غرب، ویلیام ترنر
- ۴۹. کشتی شکستگان دیو دریا، ویلیام ترنر

توازن خطی هستند که خاصیتی کاملاً فردی دارد.» این روش مورد الهام ویلیام ترنر ۱۶ و جان کانستبل ۱۷ قرار

- 16 - Joseph Mallord William Turner(1775-1851)
- 17 - John Constable(1776-1837)

افرادی چون ترنر در امپرسیونیسم  
تأثیر اندیشه‌ای گذاشتند و از  
پیشگامان طرز تفکر امپرسیونیستی  
بودند در حالیکه تأثیر دلاکروا-  
بعنوان مثال- در امپرسیونیسم،  
اثرگذاری تکنیکال است



امپرسیونیستی بودند در حالیکه تأثیر دلاکروا- بعنوان  
مثال- در امپرسیونیسم، اثرگذاری تکنیکال است.  
می‌توانیم مقایسهٔ بهتری را بین ترنر و داوید انجام دهیم  
که هر دو حکایتگر وقایع تاریخی‌اند ولی داوید در واقع یک  
خبر گزار و گزارشگر است که واقعیت و طبیعت صرف را  
مطرح می‌کند، در حالیکه ترنر طبیعت را با تاش‌های رنگ،  
در فضایی مه آلود و بخار آمیز تصویر می‌کند که به آن  
امپرسیون از تاریخ اطلاق کرد نه خود تاریخ آنچنان که در  
آثار داوید بعنوان مثال از انقلاب فرانسه بچشم می‌خورد.  
(تصویرهای شماره ۵۰ تا ۵۳)

مونه ۱۸. کانسابل در تابلوهای «همسند هیث» و «استوک  
بای نیلند»، آسمان را چون یک عالم هواشناس تصویر  
کرده است. در تابلوهای اولیهٔ کانسابل باید دقت کرد تا  
آثار او را رئالیسم رمانتیک ندید و باید بتوان آنها را از چنین  
گرایشی تفکیک کرد. (تصویرهای شماره ۳۷ تا ۴۴)

ویلیام ترنر کار خود را با نقاشی آبرنگ ویکارگیری  
رنگهای شفاف روی کاغذ سفید شروع کرده و این می‌تواند  
شدت دل بستگی وی به نور رنگین را به ما بنمایاند که بعدها  
بصورت گرایش به رنگهای خالص و پرهیز از پردازش رنگی  
مونوتن نزد امپرسیونیست‌ها در آمد. منظره ای که ترنر  
انتخاب می‌کرد از نوع مطلوب رومانیتیک‌ها یعنی، متعالی  
و تماشایی، بود: مکانهای وابسته به وقایع تاریخی. وی در  
این مناظر آکنده از وصف جزئیات چنان آزادانه تغییراتی  
در ماهیت فیگورهای نه الزاماً انسانی ایجاد می‌کرد که همهٔ  
عناصر مانوس بصورتی باز ناشناختنی در می‌آمدند. تابلوی  
کشتی بردگان او نشان می‌دهد که چگونه مضامین ادبی  
خود را بصورت رؤیاهای هوایی که با بخار رنگ آمیزی  
شده است- آنچنان که کانسابل می‌نامید- در می‌آورده  
است. علاوه بر آن تابلوی ترنر شاهدی بر رد ادعاهای  
ساده انگارانهٔ تثبیت شده از تأثیرات روانی رنگهاست؛  
خصوصاً زرد و قرمز پرتقالی. او کسی است که جسارت  
اولیه را در کاربردهای بدیع رنگ که بعدها فوویست‌ها  
ارائه کردند بروز می‌دهد. (تصویرهای شماره ۴۵ تا ۴۹) در  
اینجاست که می‌بینیم افرادی چون ترنر در امپرسیونیسم  
تأثیر اندیشه ای گذاشتند و از پیشگامان طرز تفکر

#### فهرست منابع:

۱. تاریخ هنر، ه.و. جنسن، پرویز مرزبان، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۵۹
۲. هنر در گذر زمان، هلن گاردنر، محمدتقی فرامرزی، تهران، آگاه و نگاه، ۱۳۶۵
۳. تاریخ هنر، ارنست گامبریج، علی رامین، تهران، نشر نی، ۱۳۷۹
۴. در جستجوی زبان نو، رویین پاکباز، تهران، نگاه، ۱۳۶۹
۵. تاریخ هنر نوین، ی. ه. آرناسن، تهران، زرین، ۱۳۶۷
6. Pieter Brughel The Elder, Wilfried Seipel, Austria, Skira, 1998
7. Turner, William Gaunt, London, Phaidon, 1992
8. Fuseli To Menzel: Drawing And Watercolor In Age Of Gothic, Heinrich Seiveking, New York, 1998
9. Albrecht Durer: Watercolors And Drawings, John Berger, Tokyo, Taschen, 2002
10. The Life And Works Of Monet, Edmund Svingleherst, Great Britain, Paragon Book, 1994
11. Eugene Delacroix, Sam Hunter, Paris, Abbeville Press, 1998
12. Nicolas Poussin: Paintings And Drawings In Soviet Museum, Thomas Crane And Margarita Latsinova, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1990
13. Goya, Enriqueta Harris, London, Phaidon, 1994
14. Monet, Virginia Spate, London, Thames Hudson, 1980