کاراواجو

حضورِ پاره‌پارهٔ هنرمند در سایه‌روشن تاریخ

علی‌اصغر قره‌باغی

در نخستین دههٔ سال ۱۶۰۰ میلادی، که جووانی باتیستا پاسری آن را «عصر طلایی نقاشی» می‌نامد، نخستین پایه‌های آن‌چه امروز به‌عنوان مکتب و مشرب باروک می‌شناسیم گذاشته شد. نقاشانی که سلسله‌دار هنر باروک به‌شمار می‌آیند و سرنوشت هنر این دوران و نقاشی اروپای بعد از خود را رقم زدند عبارتند از میکلانجلو کاراواجو، آنیباله کاراچی، آدام الشیمر و پیتر پال روبنس. اما هنرمندی که بیش از همه در روح عصر خود نفوذ داشت و راه و روش نقاشی کردن نسل‌های بعد را یکسره دگرگون کرد کاراواجو بود.

جایگاه میکلانجلو کاراواجو در تاریخ هنر نقاشی، همتراز رامبراند و ولاسکس است. بی‌تردید می‌توان گفت که هنر نقاشی پیش از کاراواجو، با هنری که بعد از او پدید آمد، زمین تا آسمان تفاوت داشت. نقاشی‌های کاراواجو از واقعیت و قاطعیت تام و تمامی برخوردار است که تا قرن هفدهم، یعنی زمان پدیدآمدن آن‌ها دیده نشده است. اما از چندوچون زندگی کابوس‌گونهٔ خود او آگاهی دقیقی در دست نیست و آن‌چه از حضور سایه‌وارش به‌چشم می‌آید، تکه‌پاره‌هایی از واقعیت در سایه‌روشن تاریخ است. تاریخ زندگی کوتاه کاراواجو در هاله‌یی از رمز و راز پوشیده است، زندگی‌نامهٔ او براساس واقعیت و یا دست‌کم مبتنی بر گفته‌های آشنایان و طرفداران هنر او نوشته نشده است و فقط بر چند گزارش پلیس و اسناد دادگاه و پاره‌یی حرف‌های پراکنده و چند حدس و گمان استوار است. حتی در روزهایی که کاراواجو در رم می‌زیست و بزرگترین نقاش روزگار خود به‌شمار می‌رفت، شهرتی در خورِ اهمیت آثارش نیافت و بیشتر به سبب نزاع‌ها و شرارت‌ها و بلواهایی که به راه می‌انداخت شهرت داشت. همان‌طور که در یک رؤیا، بخشی از جزییات به‌روشنی به‌یاد آورده می‌شود و به یادآوردن بخشی دیگر نامقدور است. زندگی کاراواجو هم به کابوسی پاره‌پاره و ازهم‌گسیخته شباهت دارد. گاهی یک رویداد مهم یا بی‌اهمیت

اوتاویو لئونه: چهرهٔ کاراواجو

باوضوح تمام نمایان می‌شود و بعد همه‌چیز در تاریکی مطلق و محاق فراموشی فرو می‌رود. مثلاً به‌روشنی و صراحت کامل می‌دانیم که در ۲۴ آوریل ۱۶۰۴، در یک رستوران (که حتی نام آن هم به‌وضوح مشخص شده است، استریا دل مورو)، پیشخدمت، بشقابی از سبزیجات پخته را روی میز کاراواجو می‌گذارد. کاراواجو از او می‌پرسد: «این سبزی‌ها در روغن سرخ شده است یا در کره؟» پیشخدمت با بی‌اعتنایی پاسخ می‌دهد: «خودت بوکن، می‌فهمی!» ناگفته پیداست که پاسخی از این‌گونه، آن هم به بزرگترین نقاشی که شهر رم به خود دیده می‌باید مجازاتی سنگین در پی داشته باشد.

کاراواجو بشقاب را با خشم به‌صورت پیشخدمت پرتاب می‌کند و بینی او را می‌شکند. بعد از این رویداد که انگار در یک آذرخش اتفاق است، همه‌چیز چنان در تاریکی فرو می‌رود که گویی زمانی دراز هیچ اتفاق دیگری در زندگی او روی نمی‌دهد. در مورد آثار او نیز وضع بر همین منوال است، تردیدی نیست که نقاشی «تدفین حضرت مسیح» را در ۹ ژانویه ۱۶۰۲ آغاز کرده و در ۶ سپتامبر ۱۶۰۴ به پایان برده است، اما بسیاری از آثار دیگرش را معلوم نیست کی و کجا نقاشی کرده است.

در بررسی اسناد و مدارک مربوط به زندگی میکلانجلو کاراواجو به‌این واقعیت برمی‌خوریم که در سال ۱۹۵۲، نقاش جوان و یک‌لاقبایی که اصل و نسب شناخته‌یی ندارد، از شهر و ناحیه‌یی که در تاریخ و جغرافیای آن روز به‌حساب نمی‌آید، وارد رم می‌شود. مهم‌ترین کاری که تا آن زمان انجام داده، شاگردی چند استاد و کارکردن در چند کارگاه نقاشی بوده است. در رم هم ناگزیر به همین کار می‌پردازد، اما این بار نقاشی‌هایش را کنار خیابان‌های پررفت و آمد می‌گذارد و می‌فروشد، همان‌جا هم زندگی می‌کند. گفته‌اند که زندگی در خیابان و چشم‌دوختن مداوم به مردم نخستین بذرهای نگرش رئالیستی را در ذهن او می‌کارد و پرورش می‌دهد. اما روایتی بی‌پروپا و ساخته و پرداختهٔ تاریخ هنر امروز است، در قرن هفدهم، واژهٔ «رئالیست» وجود نداشت و از ایدئولوژی مبهمی هم که این واژه را در قرن نوزدهم و بیستم پدید آورد آگاهی درستی در دست نیست. در آن روزها کاراواجو و پیروان او را ناتورالیست Naturalisti می‌نامیدند. کاراواجو از همان نوجوانی و آغاز کار مایهٔ خوشی با سبک و سیاق نقاشی رافائل و آن‌چه بعدها مشرب‌های مَنریستی را پدید آورد نداشت؛ او مدل‌هایش را در خیابان‌ها و در میان جوانان ولگرد پیدا می‌کرد و از این دیدگاه رئالیست‌ترین نقاش اوج رنسانس بود.

نام کاراواجو با عشق و شرارت و خانه‌به‌دوشی و زندگی کولی‌وار درآمیخته است. تمام هستی او آمیزه‌یی است از تمایلات تند جنسی، روان‌پریشی،

کاراواجو: پسری با سبد میوه، چهرهٔ ماریو مینتی محدودهٔ ۱۵۹۳

تلخ‌کامی و شراره‌هایی از نبوغ، اما تعیین سهم و نقش هر یک از این عناصر در ساختار زندگی و هنر او کار آسانی نیست. همین‌قدر می‌دانیم که زندگی‌اش به‌سبب همین تمایلات و تندخویی‌ها، به‌تکه‌هایی از هم‌گسیخته تقسیم شده است. خودش می‌کوشید تا با نقاشی کردن و یک جا آوردن تکه‌پاره‌ها آرامش بیابد، اما جان ناآرام و تندخویی‌هایش عرصه را بر او تنگ می‌کرد. باز یکی از رویدادهایی که گویی در نوری زودگذر اتفاق می‌افتد در پیوند با تابلوی «رستاخیز لازاروس» است. هنگامی که کاراواجو سرگرم پرداختن به آخرین ریزه‌کاری‌های این پرده بود، سفارش‌دهندهٔ آن که ظاهراً به داشتن چنین اثری مباهات می‌کرد، از بخشی از نقاشی کاراواجو ایرادی گرفت که از نظر کاراواجو نابه‌جا می‌نمود. کاراواجو بی‌آن که توضیحی بدهد و یا کلامی بر زبان آورد، شمشیر خود را برداشت و پردهٔ نقاشی را پاره‌پاره کرد. اما چند لحظه بعد، هنگامی که آرامش خود را بازیافت، با فروتنی تمام عذرخواهی کرد و گفت: «این‌بار همان‌طور که شما می‌خواهید نقاشی خواهم کرد.» این رویداد نمایشگر دوقطبِ متضادِ تندخویی و ملایمتی است که زندگی و هستی کاراواجو میان آن آونگ شده بود.

زندگی‌نامه‌های کوتاهی که جووانی بالیونه، جولیو مانسینی و جووانی پیترو بلوری از زندگی کاراواجو به‌دست داده‌اند بیشتر به طرحی محو و مبهم از حضور این هنرمند در قلمرو هنر شباهت دارد. بالیونه خودش هم نقاشی می‌کرد، مسن‌تر از کاراواجو بود و از آن‌جا که بهرهٔ چندانی از هنر نبرده بود، نقاشان جوان در هر فرصت او را دست می‌انداختند. زندگی‌نامه‌یی که بالیونه نوشته، بیش از سه صفحه نیست و در واقع بخشی از کتاب مختصری است که دربارهٔ دویست نقاش هم‌روزگار خود به‌دست داده است. زندگی‌نامه‌نویس دوم، یعنی مانسینی، بعد از گذراندن یک دوران حبس و شکنجه، از پاییز ۱۵۹۲ به رم آمده بود و با کاراواجو دوستی داشت. او هم به‌جای آن که به زندگی و هنر کاراواجو بپردازد، بیشتر به فکر تدوین و تنسیق براهینی بود که به‌یاری آن حضور خود را در قلمرو هنر آن روز توجیه کند. پنجاه سال پس از این دو، پیترو بلوری (۱۶۷۲) هم در کتاب خود به زندگی و هنر کاراواجو اشاره کرد، اما در واقع زندگی هنرمندی را می‌نوشت که سه‌سال پیش از به‌دنیا آمدن او درگذشته بود و آن‌چه در کتاب خود آورد حرف‌های جسته و گریخته‌یی بود که از این و آن شنیده بود. در روزگاری که کاراواجو زندگی می‌کرد، نه زندگی فردی و خصوصی هنرمندان اهمیتی داشت و نه هستی و حضور اجتماعی آن‌ها، آن‌چه حائز اهمیت بود و به آن پرداخته می‌شد، یکی تابلوهایی بود که می‌کشیدند و دیگری حامیانی که به انحاء گوناگون زندگی نقاشان را تأمین می‌کردند. آن روزها دوران سیطرهٔ قدرت‌های هولناک حکومتی و انتظامی و کلیسا بود. تفتیش عقاید و سرکوب کردن اندیشه‌های نو، هنرمندان را ناگزیر می‌کرد که به سکوت و انزوا پناه ببرند. هرکس در زندگی روزمرهٔ خود با مرگ رویاروی بود. همه دل‌نگران و

کاراواجو: نوازندهٔ عود، محدودهٔ ۹۷ - ۱۵۹۵

منتظر حادثه بودند. همه دست‌وپای خود را جمع می‌کردند و چهارچشمی مراقب بودند که حرف بوداری نزنند. مردم بیش از هرچیز نگران نوشته‌های خود بودند و کمتر دیده می‌شد که احوال خود را به صورت مکتوب درآورند. حتی آن‌ها که گاه‌گداری دل به دریا زده و خطر می‌کردند، اغلب روایتی غیرفردی به‌دست می‌دادند، احوال خویش را ناگفتنی و بیان‌ناشدنی توصیف می‌کردند و اگر شمه‌یی از آن را به رشتهٔ تحریر درمی‌آوردند، از دیگران پنهان می‌داشتند. حتی دوستان نزدیک از درددل کردن با یکدیگر واهمه داشتند و هیچ‌کس به رازپوشی دیگران اعتماد نمی‌توانست کرد. کسی را یارای آن نبود که نظر خود را صریح و آشکار برزبان آورد و هر بی‌احتیاطی، به قیمت جان خود و دیگران تمام می‌شد. از این‌رو، آن‌چه رواج داشت و جایز هم شمرده می‌شد، ترس و دورویی و عدم اطمینانی بود که سایهٔ هولناک خود را بر تمام سطوح اجتماع افکنده بود و هنرمند و روشنفکر و کاسبکار و کشیش و پیروجوان نمی‌شناخت. زندگی انسان‌ها مختصر بود و کسی جرأت نداشت ردپایی از زندگی خود برجا بگذارد. به‌ویژه اگر این زندگی از سوی اجتماع اندکی نامتعارف شمرده می‌شد و می‌توانست دستک و دمبکی به‌دست دیگران بدهد، مراقبتی صدچندان را ایجاب می‌کرد. حتی اهالی کلیسا و کشیشان هم به‌شکلی کنایی و دوپهلو، آویخته میان لاهوت و ناسوت می‌گفتند و می‌نوشتند. چنان وانمود می‌کردند که حکایت حال دیگری را برای اهلان و محرمان باز می‌گویند و با این همه سعی داشتند که هرچه زودتر نوشته‌های خود را نابود کنند. کاراواجو هم از این قاعدهٔ کلی مستثنی نبود و آن‌چه از او برجامانده به دو سه یادداشت و رسید که سریع و سردستی نوشته شده محدود می‌ماند. تنها مدارکی که از زندگی او در دست است و روی آن تأملی شده، اوراق پوسیده‌یی است که از پرونده‌های پلیس و دست‌نوشته‌های دادگاه بیرون کشیده شده و از آن‌جا که کاراواجو زندگی پرماجرایی را پشت سر گذاشت، تعداد این مدارک اندک هم نیست. منتقدان و تاریخ‌نگاران آن روز هم چندان به زندگی و هنر کاراواجو نپرداختند و تمام نوشته‌هایی که در پیوند با زندگی و هنر او برجا مانده، بیش از چهل صفحه نیست. چندی پیش رابرت لاتگی، با تلاش بسیار آن‌چه را تا آغاز قرن بیستم دربارهٔ کاراواجو نوشته شده بود گرد آورد و این همه بیشتر از پنجاه صفحه نشد. یعنی تمامی سیصد سال بحث و گفت‌وگو دربارهٔ بزرگترین و تأثیرگذارترین نقاش جهان از پنجاه صفحه برنمی‌گذشت. اما قرن بیستم هنر کاراواجو را به‌جا آورد، در فهرست مأخذ کتابی که پیتر راب (۱۹۹۸) دربارهٔ زندگی کاراواجو نوشت، دست‌کم از چهارصد و پنجاه منبع و مأخذ یاد شده است.

کاراواجو زندگی غریبی داشت، مردم عادی در او به‌چشم آواره و پابرهنه‌یی تندخو و پرخاشگر نگاه می‌کردند، دوستان‌اش دربارهٔ او حرفی به‌میان نمی‌آوردند اما تردیدی نیست که بیشتر عمر خود را در سرپناه‌های تنگ و تاریک، کوچه و خیابان، سلول‌های زندان، اتاق‌های مخوف بازپرسی و خانه‌به‌دوشی‌های مداوم گذرانده است. نه زادگاه‌اش به درستی معلوم بود و نه معلوم شد که کی و کجا از دنیا رفته و در کجا دفن شده است. نامعلوم‌های زندگی کاراواجو به این موارد محدود نمی‌ماند و حتی نام او هم به درستی معلوم نیست. دست‌کم پانزده نام داشت و با این همه کسی او را نمی‌شناخت. هیچ‌کس شاهد مرگ او نبود و اگر بود حرفی برزبان نیاورد. آن‌چه بیش از همه از زندگی کاراواجو پرده برمی‌گیرد نقاشی‌های اوست که هریک با بخش و برشی از زندگی او ربط و پیوند دارد. اما مسأله‌یی که امروز با نقاشی کاراواجو داریم آن است که تاریخ هنر کوشیده است تا آن‌ها را با حدس و گمان، براساس زمان طبقه‌بندی کند. تا صد سال پیش، هنوز برخی از آثار او در سرداب‌های مرطوب کلیساها و زیرزمین‌ها مدفون بود و آن‌ها که بیرون بود، با لایه‌یی از غبار و دود شمع پوشیده شده بود. تازه در قرن بیستم بود که بسیاری از آثار کاراواجو کشف شد، آن‌ها را با دقت تمیز کردند و جهان هنر صاحب گنجینه‌یی شد که تا آن روز از وجود آن اطلاع نداشت. اما در همین قرن هم بود که سه تابلوی او در جنگ جهانی دوم و بمباران برلین به‌کلی از بین رفت و یکی هم در ۱۹۶۹ در پالرمو ناپدید شد. از این تابلوها فقط چند عکس برجا مانده است.

نقاشی، راز بزرگ کاراواجو بود، هم درد او بود و هم درمانش. بسیاری از آثارش، مانند برخی از آثار تولستوی و چخوف، بی‌آن‌که ربطی به هنر، داشته باشند، در پیوند با زندگی او به‌نظر می‌آیند. در روزگاری که هنر نقاشی پا در قید اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌ها داشت، کاراواجو یک‌تنه از آن به‌عنوان ابزار بیان واقعیت و تصویر کردن حضور جسمانی مردم هم‌روزگار خود بهره می‌گرفت. کاراواجو در عصر تهمت‌ها و پنهان‌کاری‌های ریاکارانه، با شهامتی که تا آن زمان دیده نشده بود، یا پیکر عریان خود را در معرض تماشای همگان گذاشت و یا با تصویر کردن آن‌چه دوست می‌داشت، از پنهان‌ترین گوشه‌های روح خود پرده برگرفت. به همین اعتبار هم هست که نقاشی‌های او را آینهٔ تمام‌نمای زندگی او می‌دانند.

میکلانجلو مریزی کاراواجو به احتمال بسیار در سال ۱۵۷۱ به‌دنیا آمده است اما تاریخ تولد و حتی غسل تعمید او هیچ‌جا ثبت نشده است. پدرش در میلان زندگی می‌کرده و بعد از درگذشت همسر اول‌اش در محدودهٔ ۱۵۶۹، در ۱۴ ژانویه ۱۵۷۱ در کلیسای سانتی پیترو پاتولو، با لوچیا آراتوری، مادر کاراواجو ازدواج کرده است. براساس این سند می‌توان تخمینی معقول زد که کاراواجو در اواخر همان سال به‌دنیا آمده است. چراکه مراسم غسل تعمید جووانی باتیستا، برادر

کاراواجو: چهرهٔ چه‌کو، محدودهٔ ۱۶۰۶ (جزیی از چشمه)

کاراواجو: چهرهٔ ماریو، بخشی از الهه شراب ۱۵۹۶

کوچک کاراواجو در ۲۱ نوامبر ۱۵۷۲ در کلیسای سانتاماریا، در پاسه‌رلا ثبت شده است. خویشاوندان و آشنایان خانوادهٔ کاراواجو همیشه می‌گفتند که باتیستا یک سال از برادر خود، میکلانجلو کوچک‌تر است. در اسنادی که بعد از درگذشت پدر کاراواجو تنظیم شده، نام چهار فرزند او به ترتیب سن آمده است: میکلانجلو، جووانی باتیستا، جووانی پیترو و کاترینا. در اسناد فروش املاک مختصر خانوادهٔ کاراواجو که تاریخ ۲۵ سپتامبر ۱۵۸۹ را دارد، میکلانجلو خود را هجده ساله معرفی کرده است. نام کاراواجو هم به‌درستی معلوم نبود. در کودکی و نوجوانی او را امریجی می‌نامیدند، بعد مریجی صدایش کردند در رم که بود مرزیو نامیده می‌شد و ده سال آخر عمر به‌علت دستگیری‌های پی‌درپی و بازجویی در شهرها و بنادر گوناگون در اسنادی که برجا مانده به نام‌های موریجی، آماریجی، ناریجی، موریجا و امریگی هم از او نام برده شده است. خودش اغلب نام‌اش را ماریزی امضا می‌کرد ودوستان نزدیک‌اش او را میکلانجلو و میکله می‌نامیدند. اما آن‌ها که آشنایی چندانی با او نداشتند، نام شهری را که زادگاه او تصور می‌شد بر او نهاده بودند. کاراواجو شهر کوچکی در شرق میلان بود اما کاراواجو در این شهر به‌دنیا نیامده بود و فقط دوران کودکی خود را در آن‌جا گذرانده بود. در ۱۵۷۶ بیماری طاعون در میلان شیوع یافت و بسیاری از مردم را به کام مرگ کشاند. ثروتمندان از شهر گریختند، فرماندار اسپانیایی میلان برای آن که کار مهاجرت مردم به شورش نینجامد، از فرار مردم عادی جلوگیری کرد اما خودش از شهر گریخت. از ماه اوت ۱۵۷۶ تا پایان همان سال، بیش از ده هزار نفر جان خود را از دست دادند. خانوادهٔ کاراواجو، از آن‌جا که از وضع مالی نسبتاً خوبی برخوردار بود و دست‌شان به دهانشان می‌رسید، به‌خانه‌یی که در حومهٔ میلان داشتند نقل‌مکان کردند با این همه، میکلانجلو که بیش از پنج سال نداشت، نظاره‌گر مرگ افراد خانواده و خویشان خود بود. با حیرت دید که ظرف چند روز پدر، پدربزرگ و عمویش از صحنهٔ زندگی ناپدید شده‌اند و بار سرپرستی خانواده بردوش مادرش نهاده شده است. براساس سندی که در دست است، کاراواجو در ۶ آویل ۱۵۸۴ در میلان به جرگهٔ شاگردان سیمونه پیترزانو، یکی از شاگردان تیسین، درآمد تا آداب نقاشی رنگ روغن و دیوارنگاری را بیاموزد. کاراواجو، چنان که رسم آن زمان بود، چهار سال در خانه و کارگاه پیترزانو زندگی کرد و در ۱۵۸۸، بعد از گذراندن دوران هنرآموزی، به شهر کاراواجو بازگشت. مادر کاراواجو به روایتی در ۱۵۹۰ و به روایتی در ۱۵۹۲ درگذشت و آن‌چه از دارایی و املاک آنان مانده بود میان دو برادر و یک خواهر تقسیم شد؛ پیترو، برادر کوچکترشان پیشتر درگذشته بود. آن‌چه از میراث خانواده نصیب کاراواجو شد چنان اندک بود که با آن به‌دشواری توانست مخارج سفر خود را به رم تأمین کند.

بدین‌سان، کاراواجو دوران شاگردی و نوجوانی را ترک کرد و در پاییز همان سال راهی رم شد. بلوری معتقد است و اعتقادش تقریباً معقول است که علت سفر کردن کاراواجو درگیری در یک نزاع شدید و مجروح شدن، یا به‌قولی کشته شدن یکی از جوانان شهر بوده است. بلوری می‌گوید «کاراواجو پیش از رفتن به رم به ونیز رفت چرا که هم نزدیک‌تر بود و هم در آن‌جا می‌توانست از شر پلیس اسپانیا درامان باشد.» جووانی بالیونه هم برآن است که: «کاراواجو بیشتر با مردان و پسران جوانی نشست و برخاست داشت که مانند خودش ستیزه‌جو و شرور بودند و سرانجام در یک نزاع شدید چندتن از جوانان مجروح شدند و یک نفر هم به قتل رسید. جوانانی که در این نزاع شرکت داشتند همگی از شهر گریختند.» از آن‌چه کاراواجو در چهار سال بعد از ترک کارگاه پیتززانو نقاشی کرد هیچ نشانی در دست نیست. بلوری می‌گوید: «برای امرارمعاش، چهره‌نگاری می‌کرد و گاهی هم گل و گیاهی می‌کشید.» کاراواجو از استاد خود دربارهٔ نقاشی تیسین تعریف‌ها شنیده بود و به او گفته بودند که تیسین هم به‌تأثیر از جورجونه نقاشی می‌کرده است. کاراواجو برخی از آثار این دو نقاش را در ونیز دید و با ذهنی انباشته از آثار آن‌دو به رم رفت.

در آن روزها سفر به رم نهایت آرزوی نقاشان و مجسمه‌سازان و معماران بود. هنرمندان از سراسر اروپا به‌رم هجوم آورده بودند و شهر پر از هنرمند مهاجر بود. رم گذشته‌یی باشکوه و افتخارآمیز داشت اما اکنون به شهری کوچک و فقیرنشین در محاصرهٔ ویرانه‌های کهن مبدل شده بود. فقط شمار اندکی از هنرمندن این شهر با گرفتن سفارش‌های بزرگ، مال و منالی اندوخته بودند، نقاشان دیگر برای گذران معاش یا به دستیاری آن‌ها تن می‌دادند و یا به‌کاری در حرفه‌های دیگر می‌پرداختند. آن‌چه دشواری زندگی را دوچندان می‌کرد هجوم روزافزون روستاییانی بود که به علت مالیات‌های سنگین، کشاورزی را رها کرده و در رم از راه دزدی و گدایی و فحشا زندگی می‌کردند. مواد غذایی به‌علت رکود کشاورزی کمیاب و گران شده بود و در ۱۵۹۱ کار به‌جایی کشید که جیرهٔ نان مردم به یک سوم کاهش یافت. در شرایطی از این‌گونه بود که کاراواجو وارد رم شد. از پنج سال اول زندگی او در رم هیچ نشان دقیقی در دست نیست. مانسینی معتقد است که چندماهی خانه‌شاگرد کشیشی به‌نام پاندلفو پوچی بوده و از آن‌جا که کشیش به او خوراک کافی نمی‌داده، خانهٔ او را ترک کرده است. یک‌بار هم به علت لگد خوردن از اسب در بیمارستانی که به بینوایان شهر اختصاص داشت بستری شده است. بلوری هم روایت کرده است که کاراواجو یک چند در کارگاه‌های لورنزو سیسیلیانو، آنتیودتو گراماتیکا و کاوالیر دا آرپینو به‌نقاشی گل و میوه و طبیعت بی‌جان پرداخت. یکی از نخستین

کاراواجو: نوازندگان، محدودهٔ ۹۶ - ۱۵۹۵

نقاشی‌های فیگوراتیوی که کاراواجو در رم کشید خویش‌نگارهٔ اوست. در این تابلو خودش را جوانی هجده‌ساله و در هیأت رب‌النوع شراب نقاشی کرده است. چشم‌هایش گود نشسته است، نگاه خسته‌اش از تماشاگر عبور می‌کند و لب‌های نیمه‌بازاش با ته‌رنگی کبود، حاکی از ضعف و ابتلا به بیماری است. این بیماری فقط جسمانی نیست. و انگار تا ژرفای روح او هم نفوذ کرده است. کاراواجو عادت داشت که از روی مدل نقاشی کند و یکی از دشواری‌های زندگی کردن در رم آن بود که به دشواری می‌توانست شکم خود را سیر کند چه رسد به آن که پولی هم به مدل بپردازد. ناگزیر بود که خودش، هم نقاش باشد و هم مدل و از سر همین ناگزیری بود که انس و الفتی دیرپا میان او و آینه پدید آمد. نداشتن مدل کاراواجو را ناگزیر کرد که به‌کارگاه جوزپه چزاری برود با اکراهِ تمام به نقاشی طبیعت بی‌جان و گل و میوه بپردازد. خود چزاری هم علاقه‌یی به نقاشی طبیعت بی‌جان نداشت اما وقتی مهارت کاراواجو را دید، دیگر نگذاشت نقاشی دیگر بکشد. مانسینی می‌نویسد: «کاراواجو میانهٔ چندان خوشی با چزاری نداشت و بارها نزد دیگران به او توهین کرد. کاراواجو هنگام ورود به کارگاه چزاری سخت بیمار بود و چند روزی هم در بیمارستان فقرا بستری شد.» اما از آن‌جا که این بیمارستان فقط به‌مداوا و زخم‌بندی کسانی که در حوادث یا نزاع مجروح می‌شدند اختصاص داشت، مانسینی با اتخاذ سند از این واقعیت معتقد می‌شود که بستری شدن کاراواجو به‌علت زخمی شدن در یک نزاع بوده است. حضور کاراواجو در کارگاه چزاری دیر نپایید و پس از چندی آن‌جا را که در واقع خانه و خوابگاه او هم بود ترک کرد. هنگام ترک کارگاه، سه‌اثر ارزنده برجا گذاشته بود یکی چهرهٔ بیمار خودش دیگری که پسر جوانی را در حال پوست کندن میوه نشان می‌داد و سومی هم یک فیگور و مقداری میوه بود. پیدا بود که میوه‌ها را برای راضی نگه‌داشتن چزاری نقاشی کرده است. «سبد میوه» تنها طبیعت بی‌جان مستقلی است که از کاراواجو برجا مانده و به احتمال بسیار آن را در کارگاه آرپینو یا چزاری نقاشی کرده است. براساس سندی که در دست است در سال ۱۵۶۹ کاردینال دل‌مونته این تابلو را خریده و به اسقف اعظم میلان هدیه کرده است.

کاراواجو پس از ترک کردن کارگاه چزاری کسب و کار معینی نداشت. آن‌قدر بی‌پول و ژنده‌پوش بود که رهگذران به گمان آن که یکی از گدایان شهر است، پولی کف دستاش می‌گذاشتند و او چاره‌یی به‌جز پذیرفتن آن نداشت. کاراواجو در همین روزها با نقاش جوانی به‌نام ماریو مینتی آشنا شد. مینتی جوان شانزده ساله‌یی بود که با سری پرشور و پر از آرزو به رم آمده بود. کاراواجو و مینتی پنج سال با هم زندگی و نقاشی کردند. مینتی مدل همیشگی کاراواجو بود و همان نوجوان خوش‌سیمایی است که ابتدا در یکی از آثار مشهور کاراواجو با یک بغل میوه نمایان شد و بعدها در آثار دیگرش از جمله «فالگیر کولی» و «نوازندهٔ عود» نیز تصویر شده است. رابطهٔ میان کاراواجو و مینتی رابطه مرید و مرادی نبود و مینتی بعد از آن که ازدواج کرد دیگر حاضر نشد با کاراواجو رابطه داشته باشد و برایش مدل بشود. دلتنگی کاراواجو برای پسری که انگیزهٔ نقاشی او به‌شمار می‌رفت کم‌کم شکل تنش میان نقاش و مدل را به خود گرفت. در «فالگیر» این پیوند به شکلی دیگر نمایانده شده و به رابطهٔ میان مینتی و دختر کولی تغییر شکل یافته است.

کاراواجو در رم به‌عنوان یک هنرمند شرور و ناسازگار شناخته شده بود. گروهی او را «وحشی» می‌نامیدند و گروهی دیگر او را «نابغهٔ شیطانی» می‌دانستند. رفتارش هم به‌گونه‌یی بود که این‌گونه داوری‌ها را توجیه می‌کرد. در گزارش‌های پلیس و پرونده‌های دادگاه دربارهٔ کاراواجو که اندک هم نیست، از هرگونه جرمی نام برده شده است. فحاشی، نزاع با مشت و لگد، چاقوکشی، شمشیرزنی، سنگ‌پراندن، مجروح کردن و حتی قتل و مساله این‌جاست که با دست یافتن کاراواجو به شهرت، به‌شمار این خلاف‌کاری‌ها هم افزوده می‌شود. نکته‌یی که نقاشانِ هم‌روزگارِ او را به حیرت می‌انداخت، آن بود که فیگورهایش به شکلی نامنتظر و باورنکردنی واقعی به‌نظر می‌آمدند. او نقاش پابرهنه و یک‌لاقبایی بود که مردم عادی، فالگیرها، گدایان، قماربازان و جوانان ولگرد را نقاشی می‌کرد. نه می‌خواست با نقاشی خود مداحی کند و نه چشم به صله‌یی بی‌مقدار داشت. کلیسا بیش از حد و توان تحمل مردم، قدیسان و شهدا و شکنجه‌ها و مرگ‌های هولناک را به تماشاگران و مخاطبان هنر حقنه کرده و همه را از دیدن این صحنه‌های تکراری بیزار کرده بود. شکنجه کردن و سربریدن و به صلیب‌کشیدن مضمونی بود که کلیسا مشوق آن بود. ایماژ درد و مرگ، شکل کاغذ دیواریِ ذهنیِ آن دوران به خود گرفته بود و در هر گوشه و بر هر دیوار، خود را به‌رخ می‌کشید. کلیسا خود را وکیل و وصی هنر می‌دانست، می‌خواست متولی و آمر معیارهای هنری باشد، همه سر در خط فرمان او داشته باشند و دست از پا خطا نکنند. اساس این معیارها را بسی پیش از آن که کاراواجو دوران هنرجویی خود را تمام کند، کاردینال پالئوتی در ۱۵۸۵ تعیین کرده و گفته بود که: «نقاشی بدن عریان و شهوت‌انگیز جرم است. هر تصویری که در آن نشانی از زندگی کفار و خدایان دروغین دیده شود ممنوع است. هر اثری که در آن اندکی نادرستی و عدم دقت راه یافته باشد ملعون و نفرین شده است. هر صحنه از زندگی روزمرهٔ مردم که در خدمت اندیشه و ایماژهای متعالی نباشد و اذهان را برآشوبد، به‌ساحت نقاشی راه ندارد. هرچیز و هر مورد

می‌باید با وقار نمایش داده شود و خیال‌پردازی و طنز و شوخی عقوبتی سنگین دارد.» در یک کلام، هرچیز نو و تازه ممنوع شمرده می‌شد و تنها مضمونی که مورد تشویق قرار می‌گرفت، مرگ و کشتار و مصیبت و زاری و دردهای بی‌درمان بود. کاراواجو با نقاشی‌های خود یک‌تنه در برابر این معیارهای تخطی‌ناپذیر قدعلم کرده و عادت مردم را شکسته بود. تصویرگرانی که نقاشی باب میل کلیسا را نسل بعد از نسل رواج داده و بنیان آن را استوار کرده بودند کاراواجو را دشمن خود می‌انگاشتند و گمان می‌بردند که حضور نابه‌جای او و باز شدن چشم و گوش مردم حرفهٔ آن‌ها را در خطر می‌اندازد. عامل دیگری که نقاشان را برضد کاراواجو برمی‌انگیخت، معاشرت بی‌وقفهٔ کاراواجو با جوانان بود. نقاشی‌های کاراواجو و واقع‌گرایی آشکار آن در میان تماشاگرانی که به دیدن مضامین مذهبی و شهیدان عادت کرده بودند غوغایی برپا کرد. مانسینی می‌گوید: «به‌سبب احساس واقعیتی که در آن‌ها به ودیعه نهاده بود، هریک را نهایت و کمال زیبایی نزدیک ساخته بود.» بلوری هم می‌نویسد: «بسیاری از نقاشان پنهانی از آثار کاراواجو تقلید می‌کردند. اما خود کاراواجو در آن روزها در نهایت تنگدستی می‌زیست و از سر نیاز تابلوی فالگیر را به‌قیمت هشت اسکودی فروخت.»

واقعیت آن است که کاراواجو شکل تازه‌یی از نقاشی و نگرشی نو به جهان را آغاز کرده بود که سرآغاز یک دگرگونی ریشه‌یی در نقاشی اروپا به‌شمار می‌رفت. کاراواجو بعد از «فالگیر»، بار دیگر با نگاهی به زندگی روزمرهٔ مردم تابلوی «تقلب» را نقاشی کرد. بلوری می‌نویسد: «یکی از آثار کاراواجو که مورد ستایش همگان قرار گرفت، پرده‌یی از سه فیگور نیم‌تنه بود؛ پسرجوانی در لباس تیره سرگرم نگاه کردن به ورق‌هایی است که در دست دارد. روبه‌روی او یک پسر جوان دیگر ورق تقلبی را از پشت شال کمر خود بیرون می‌آورد و مرد دیگری که پشت جوان سیاه‌پوش ایستاده با انگشتان و با نشانه‌های قراردادی، دست پسر جوان را لو می‌دهد...» این یک جهش دیگر در هنر کاراواجو به‌شمار می‌رفت و نخستین بار بود که سه‌فیگور در نقاشی او ظاهر می‌شدند. در این اثر، معصومیت شکلی پیچیده‌تر و مبهم‌تر از همیشه به‌خود گرفته بود. در یک سو جوانی تصویر شده بود که می‌پنداشت باید قانون‌بازی را رعایت کند و در سوی دیگر جوانی که تقلب کردن را شرط بازی می‌دانست. نقاشی «تقلب» زندگی کاراواجو را دگرگون کرد و او را از شر بی‌خانمانی و زندگی در خیابان‌ها نجات داد. آن‌قدر از آن ستایش شد که حیرت همگان را برانگیخت و آن‌قدر از آن تقلید شد که تا آن زمان سابقه نداشت.[1] به‌هرحال، کاردینال فرانچسکو ماریا دل‌مونته، یکی از کارگزاران خاندان مدیچی، که به نقاشی عشق می‌ورزید این تابلو را در نگارخانهٔ والنتینو در نزدیکی کلیسای سن‌لویجی دفرانچزی دید، آن را خرید و کاراواجو را در خانهٔ خود منزل داد.[2] این خانه که در پالازو مارامار قرار داشت تا پنج سال بعد خوابگاه، کارگاه و از همه مهم‌تر پناهگاه کاراواجو شمرده می‌شد. شواهد انکارناپذیری در دست است که کاردینال دل مونته هم شیفتهٔ جوانان بود و از کاراواجو می‌خواست که پسران خوش‌سیما را برای او نقاشی کند. کاراواجو هم ماربو مینتی را در هیأت رب‌النوع شراب نقاشی کرد. اما چشم‌های دل‌مونته دنبال فالگیری بود که کاراواجو چند سال پیش نقاشی کرده بود. کاراواجو ناگزیر این‌بار خودش «فالگیر» را کپی کرد اما اندکی بیشتر از پیش به مضمون نزدیک شد. این نقاشی به دهان دل‌مونته مزه کرد و او را به هوس انداخت که یک پسربچهٔ نوازنده هم داشته باشد و کاراواجو «نوازندهٔ عود» را برای او نقاشی کرد. کاراواجو تابلوی «کنسرت جوانان» را هم برای کاردینال دل مونته نقاشی کرد و ویژگی بارز این چند اثر آن است که سبک و سیاق اولیهٔ کاراواجو را نمایندگی می‌کنند.

چهرهٔ کاراواجو، بخشی از نقاشی شهادت ماتیو، ۱۶۰۰

با گذشت زمان برشمار فیگورهای نقاشی‌های کاراواجو افزوده می‌شد. مثلاً در «کنسرت جوانان» چهار نوجوان نیمه‌عریان با پیرهن‌های گشاد و یقه‌باز نمایش داده شدند. این نقاشی ماهیتی بیش‌وکم تمثیلی داشت و به همان اندازه در ربط و پیوند با عشق بود که دربارهٔ موسیقی. کاراواجو پسرهای جوان را از روی مدل زنده نقاشی می‌کرد و برای نقاشی ابزار موسیقی از سازهایی که در مجموعهٔ کاردینال یافت می‌شد استفاده کرد. فیگورهای این پرده، در سنجش با قدیسان و شهدا، انسان‌های زمینی بودند و کاراواجو آن‌قدر آن‌ها را خون‌گرم و خودمانی و به اصطلاح «واقعی» تصویر کرده بود که هر کس با دیدن چهره‌ها می‌توانست صاحبان آن را بازبشناسد. بلوری معتقد است که کاراواجو مدل‌هایش را از گوشه و کنار خیابان‌ها جمع می‌کرد و این کار را حتی زمانی که در خانهٔ دل‌مونته اقامت داشت ادامه داد. در آن روزها به‌جز کشیشان و اعضای خانواده‌های اشرافی که طبقهٔ مرفه

جامعه را شکل می‌دادند، فقط چند گروه از مردم را می‌شد طبقهٔ متوسط و کارگر و حرفه‌یی نامید. بقیه را کارگران غیرحرفه‌یی و دزدان و گدایان و روسپی‌ها شکل می‌دادند. نقاشان و مجسمه‌سازان، اگرچه از پایگاه اجتماعی و شرایط مالی نسبتاً بهتری برخوردار بودند و «حرفه‌یی» شمرده می‌شدند، اما از یک وجه بسیار مهم اجتماعی با روسپی‌ها تشابه داشتند و آن نیاز مبرم و بی‌چون و چرای هر دو گروه به ثروتمندان و حامیان و واسطه‌ها بود. حرفه‌های دیگر با هم دادوستد می‌کردند اما نگاه هنرمندان به دست ثروتمندان و امیدشان بسته به واسطه‌ها و حامیان هنر بود.

کاراواجو از آن‌جا که عضو خانوادهٔ دل‌مونته شمرده می‌شد، برای خودش ردیف و تشخصی پیدا کرده بود. اجازه یافته بود که شمشیر و خنجر داشته باشد و همین امر به جای آن که برایش اعتباری فراهم آورد، بر دردسرهای دائمی او افزود. از آن‌جا که پیشینهٔ خوبی نداشت، در هر نزاع و ماجرا یا پای او هم در میان بود و یا به‌نحوی از انحاء به‌میان کشیده می‌شد. یک‌بار که شاگرد آرایشگر محل در یک نزاع شبانه مجروح شد، بیش از هرکس به کاراواجو شک بردند چرا که سال پیش هم در نزاعی سخت در یک روسپی‌خانه دستگیر شده بود. در برگهٔ بازداشت او آمده است که به جرم حمل پرگار دستگیر شده بود. از نظر پلیس، پرگار هم می‌توانست در دست کاراواجو به‌همان اندازهٔ خنجر و شمشیر خطرناک باشد.

دیری نگذشت که دل‌مونته یک نقاش جوان دیگر را هم به‌خانه آورد و زیر پروبال خود گرفت. این نقاش که هفت سال از کاراواجو جوان‌تر بود اتاویو لئونه نام داشت. اتاویو در چهره‌پردازی مهارت داشت و طرحی هم از چهرهٔ کاراواجو کشید. کاراواجو هرگز در اتاویو به‌چشم یک رقیب نگاه نمی‌کرد. با او رابطه‌یی دوستانه داشت و شگردهای کار خود را سخاوتمندانه به او می‌آموخت. کاراواجو در این روزها سبک ارژینال خود را سروسامان داده بود و در قلمرو نقاشی دست به تجربه‌هایی می‌زد که پیش‌تر لئوناردو دا وینچی در علوم به آن پرداخته بود. مدل خود را در اتاق تاریکی که فقط از پنجره‌یی در بالای اتاق نور می‌گرفت قرار می‌داد. نور خورشید فم‌ها را برای او روشن و حجم‌پردازی می‌کرد و کاراواجو آن‌چه را می‌دید به‌تصویر می‌کشید. تاریکی پس‌زمینه را می‌پوشاند و فضایی پدید می‌آورد که در آن به‌جز فیگور انسان و درام انسانی چیزی به‌چشم نمی‌آمد. هنگامی که کاراواجو تصمیم گرفت مضمون کهنهٔ جودیت و هالوفرنز را نقاشی کند می‌دانست که پیش‌تر یک دورتسبیح از نقاشان، از بوتی‌چلی گرفته تا جرجونه، ماجرای کشتن این ستمگر را تصویر کرده و سر او را برای کلیساییان و

کاراواجو: مرگ باکره، محدودهٔ ۱۹۰۵

درباریان و حامیان خود به‌ارمغان برده‌اند. کاراواجو اما سر آن نداشت که وحشت نردی حاصل از این کشتار را تصویر کند و جنسیت و مرگ را با هم درآمیزد. می‌خواست جنسیت‌ها را در تضاد با یکدیگر تصویر کند و با این شگرد ناآرامی‌های روزگار خود را با متون کهن درآمیزد. در پرده‌یی که کاراواجو از این رویداد نقاشی کرده نه نشانی از تاریخ به‌چشم می‌آید، نه نمادگرایانه است و نه ساختاری روایی دارد، تنها عنصری که حضور خود را به رخ می‌کشد مرگ است. نوشته‌اند که وقتی نظر آنیباله کاراچی را دربارهٔ این اثر کاراواجو پرسیدند گفت: «نمی‌دانم چه بگویم، فقط می‌دانم که بیش از حد طبیعی است.» کاراچی، یکی از ماهرترین و نام‌آورترین نقاشان آن روز، یازده سال از کاراواجو مسن‌تر بود و از بلونیا به رم آمده بود.

کاراواجو با پردهٔ «ندای ماتیوی قدیس» بازهم برشمار فیگورهای نقاشی خود افزود. تاریخ نقاشی این پرده سال ۱۶۰۰ است و یکی از ویژگی‌های این سال آن است که کاراواجو برای نخستین بار در ازای نقاشی کردن، افزون بر خوراک و سرپناه، دستمزدی هم دریافت کرد. در حاشیهٔ قراردادی که برای نقاشی «ندای سن ماتیو» و «شهادت سن‌ماتیو» برای نمازخانهٔ کاردینال‌ها تنظیم شده، کاراواجو رسید پنجاه اسکودی، پیش‌پرداخت را تأیید کرده است. کاراواجو در پردهٔ «شهادت سن‌ماتیو»، چهرهٔ خود را هم در پس‌زمینه و در میان شاهدانی که در تاریکی پیرامون ماتیو حلقه زده‌اند نقاشی کرده است. این چهره که قاعدتاً می‌باید چهرهٔ نقاش در بیست‌وشش سالگی باشد، نشان می‌دهد که کاراواجو با چه شتابی مراحل گذر از نوجوانی به بلوغ‌یافتگی را طی کرده و این سیر و سلوک چه اندوهی در چهره و نگاه نوستالژیک و مه‌آلود او نشانده است. در همین اندوه است که سرنوشت اندوهبار او پیش‌بینی می‌شود. واقعیت هم آن است که با روبه‌راه شدن وضع مالی، زندگی شبانه کاراواجو هم شکلی پرماجراتر به‌خود گرفت و به شمار نزاع‌های خیابانی افزوده شد. کاراواجو میانهٔ خوشی با نقاشان کلیسایی که هریک به‌دنبال دستاویزی برای

خوش‌رقصی می‌گشت نداشت و این را بارها با نقاشی‌های خود ثابت کرده بود. از این رو، وقتی که در تابستان ۱۶۰۳ یکی از نقاشان جوان کلیسا به‌قتل رسید باز پای کاراواجو را به‌میان آوردند و او را عامل قتل شناختند. مردم گناهی نداشتند، شکل زندگی کاراواجو به‌گونه‌یی بود که شک بردن‌ها را ناگزیر می‌کرد. او از سال ۱۶۰۱ تا ۱۶۰۳ هرسال چندین بار دستگیر و محاکمه شده بود و پرونده‌یی قطورتر از بسیاری از اشرار رم داشت.

از ۱۶۰۲، چهرهٔ پسر جوان دیگری در کنار کاراواجو نمایان شد. کاراواجو این پسر را چه‌کو می‌نامید که به‌احتمال بسیار مخفف نام اصلی او، فرانچسکو بود. کاراواجو نخستین بار چه‌کو را عریان، و تمام قد نقاشی کرد. در این روزها کسب و کار کاراواجو رونق یافته بود و ظاهراً توانایی آن را داشت که کارگاهی اجاره کند و چه‌کو را هم زیر پروبال خود بگیرد. در یادداشت‌ها و زندگی‌نامه‌ها به رابطهٔ کاراواجو و چه‌کو اشاره‌یی نشده است و معلوم نیست که چه‌کو خدمتکار او بود، مدل بود و یا دستیار. فقط در یکی از یادداشت‌های کاراواجو بی‌آن که به سن و سال و وظیفهٔ چه‌کو اشاره شده باشد آمده است که «چه‌کو پسر من است.» در آن روزها «پسر» نقاش وظیفه داشت که رنگ بساید، بوم نقاشی را آماده کند وتا جایی که استاد اجازه می‌داد در نقاشی کردن دخالت کند. مدل‌شدن هم یکی از وظایف اصلی «پسر» بود و با این همه رابطهٔ میان استاد و شاگرد به‌هیچ رو شکل و قاعدهٔ شناخته‌یی نداشت و می‌توانست به‌تناسب مورد متفاوت باشد.

کاراواجو بیشتر روزهای سال ۱۶۰۳ را به نقاشی «تدفین حضرت مسیح» گذراند. این اثر، یکی دیگر از تندپیچ‌های هنر کاراواجو است. با آن که کاراواجو در این نقاشی اندکی از سبک رئالیستی خود جدا شده و برای قدرت‌نمایی، به شکلی کاملاً محافظه‌کارانه آمیزه‌یی از کلاسی‌سیسم و رئالیسم را به‌نمایش گذاشته، معهذا نخستین بار است که پیکر بی‌جان مسیح مانند جسد مرده، سنگین و بی‌روح تصویر شده است. لب‌های مسیح به‌کبودی گراییده و در یک تدفین ساده و خصوصی در حضور قدیسهٔ عذرا به‌خاک سپرده می‌شود. مادر او، چنان‌که گویی جوانی ماندگار را به فراموشی سپرده، در هیئت زنی سالخورده و مادرِ فرزندی سی‌وچند ساله تصویر شده است[۳]. کاراواجو در اواخر همین سال بار دیگر در پی یک نزاع سنگین دستگیر و به دادگاه کشانده شد. علت نزاع معلوم نیست اما آن‌گونه که اسناد نشان می‌دهد با پا در میانی کاردینال دل‌مونته و فردیناندو مدیچی به شرط بازداشت در خانه، از زندان آزاد شده است.

کاراواجو در سال ۱۶۰۴ با نقاشی «مریم زائران» بار دیگر غوغایی در میان کلیساییان به‌راه انداخت. این بار باکرهٔ مقدس را در هیئت زنان عادی و خانه‌دار نقاشی کرده بود. کشیشان هنر کاراواجو را می‌ستودند اما نکته‌هایی هم بر آن می‌گرفتند که بیش از حد بنی‌اسرائیلی بود. در ظاهر اعتراض کلیسا آن بود که نقاشان اجازه ندارند انسان‌های زنده را در هیئت قدیسان تصویر کنند ولی آن‌چه در باطن کشیشان را برمی‌آشفت آن بود که همه زن بدکاره‌یی را که کاراواجو به‌عنوان مدل انتخاب کرده بود می‌شناختند. کاراواجو در پی دردسرها و درگیری‌های حاصل از این پرده ناگزیر شد که مدتی رم را ترک کند و صاحب‌خانه‌اش با بهره‌جویی از این فرصت و به بهانهٔ آن که کاراواجو هشت اسکودی به او بدهکار است نه تنها او را به خانه راه نداد بلکه حکم ضبط و مصادرهٔ داروندار او را هم از دادگاه گرفت. تمام لوازم زندگی کاراواجو، آن‌گونه که در اسناد رسمی به‌سود صاحب‌خانه مصادره شده عبارتند از:

- چهار عدد بوم سفید نقاشی نشده
- یک قفسهٔ کهنه با مقداری پارچهٔ کثیف برای پاک کردن رنگ و قلم‌مو
- سه‌عدد چهار پایهٔ کهنه و زهوار دررفته
- یک قاب آینهٔ بزرگ
- سه تابلوی کوچک
- یک سه‌پایهٔ نقاشی
- یک جعبه آبنوس با چاقویی در آن
- سه عدد بالش کهنه
- یک عدد سه‌پایهٔ بلند نقاشی
- یک دستگاه چرخ‌دستی و مقداری رنگ

نکتهٔ حیرت‌انگیزی که به آن برمی‌خوریم آن است که در این سیاهه هیچ اشاره‌یی به قلم‌مو نشده است و به‌احتمال بسیار کاراواجو آن‌ها را برای نقاشی کردن در جایی دیگر با خود برده بوده است.

در سندی که تاریخ ۱۶۰۵ را دارد، از سفارش نقاشی یک پردهٔ بزرگ به کاراواجو یاد شده اما از مضمونِ پرده حرفی به میان نیامده است. به احتمال بسیار این پرده «مرگ باکره» بوده که کاراواجو آن را برای نمازخانه‌یی در کلیسای سانتا ماریا دلا اسکالا در رم نقاشی کرد. این بار هم زنی که کاراواجو از او به‌عنوان مدل استفاده کرد، زنی بدکاره بود و مردم شهر چهرهٔ او را می‌شناختند. کلیسا ناگزیر بود که چشم خود را بر این واقعیت ببندد اما در دو مورد از کاراواجو ایراد گرفت و حتی گروهی را برانگیخت تا او را به مرگ تهدید کنند. یک ایراد به‌سبب نشان دادن پاهای عریان باکره بود و دیگر آن‌که در این نقاشی، هم مانند «تدفین حضرت مسیح»، مرگ چهره‌یی واقعی داشت. واقعی بودن مرگ باکرهٔ مقدس با باورهای کلیسای کاتولیک که مرگ او را مرحله گذر و خواب و خلسه‌یی برای ورود به بهشت می‌دانست سازگاری نداشت[۴]. کاراواجو با اشتیاق تمام و بی‌اعتنا به خرده‌گیری‌ها سرگرم این نقاشی بود اما دیری نگذشت که او را مجروح و از پا درآمده در خانهٔ دوستاش آندرهآ رافیتی یافتند. صورت و گوش چپاش به‌شدت مجروح شده بود و هرگز معلوم نشد که چه به سرش آمده است. خودش می‌گفت که از پله‌ها افتاده و با شمشیر خودش مجروح شده است.

کاراواجو: شام در امائوس، محدودهٔ ۳ - ۱۶۰۲

کاراواجو: تدفین حضرت مسیح، ۱۶۰۴

سال ۱۶۰۶ رابطهٔ میان رم و جمهوری وانیکان تیره شد. جمهوری ونیز برای پاپ و اسپانیا مسأله‌ساز شده بود و اسپانیا ارتش خود را در مرز لمبارد متمرکز کرد. خیابان‌های شهر ناامن شده بود و در این گیرودار، کاراواجو که در بالای نردبان شهرت و اقتدار هنری نشسته بود. در غروب یکشنبه ۲۹ ماه مه به‌علت اختلاف و نزاع در شرط‌بندی در نوعی بازی که به ورزش تنیس امروز شباهت داشت، چاقویی خود را در ران جوانی به نام رانوچو توماتسونی فرو برد و سپس او را به‌قتل رساند. خودِ کاراواجو در این نزاع به شدت مجروح شد. در گزارش دادگاه آمده است که: «دو شب پیش، کاراواجو، نقاش سرشناس رم و دوستش کاپیتان پیترونیو، از اهالی بلونیا، با گروهی ناشناس درگیر شده‌اند. در این زدوخورد، دو نفر کشته شده‌اند و نقاش از ناحیهٔ سر به‌شدت آسیب دیده است.» بازهم از این که واقعاً چه اتفاقی افتاده اطلاع دقیقی در دست نیست. اما انکارشدنی نبود که توماتسونی به‌دست کاراواجو کشته شده است. این حادثه را نمی‌شد یکی از قتل‌های روزمرهٔ خیابانی به‌شمار آورد، چراکه دُم توماتسونی به‌جایی محکم بند بود، او فرزند یکی از اشراف و خانواده‌های سرشناس فلورانس بود و در سنجش با پایگاه یک خانوادهٔ اشرافی در اجتماع آن روز، ارزش و جایگاه یک نقاش، هرچند هم که بزرگترین و تأثیرگذارترین نقاش روزگار خود باشد، آن‌قدر نبود که بتوان خیال بخشوده شدن‌اش را به سر راه داد. بعد از این رویداد، باز همه چیز در تاریکی فرو می‌رود و آن‌چه گه‌گاه به‌چشم می‌آید فرارهای پی‌درپی است.

رم تنها شهری بود که کاراواجو می‌خواست و می‌توانست در آن زندگی و نقاشی کند اما بعد از این حادثه ناگزیر شد آن‌جا را ترک کند. کاراواجو هم قاتل بود و هم قربانی زندگی و سرنوشتی که برای خود رقم زده بود. شبانه از رم گریخت و چهارماه در پالیانو زندگی کرد. آن‌چه می‌توانست در این روزهای تلخ و دشوار مرهمی بر دردهای او باشد، همان بودکه پیشتر هم در موارد مشابه به آن پناه برده بود و آن نقاشی کردن بود. کاراواجو به این کار، هم برای آرامش یافتن و بیان درونیات خود نیاز داشت و هم برای پول درآوردن. انگار نقاشی کردن بخشی از فرایند التیام یافتن زخم‌های او بود. در این مدت سه تابلو کشید. واقعیت آن است که چهار سال پایانی زندگی او به فرار و تبعید خودخواسته و مخفی شدن گذشت. ناچار بود که هم از دست پلیس و قانون بگریزد و هم از دست کسانی که این بار قصد جان‌اش را داشتند و سرسختانه در تعقیب‌اش بودند. کاراواجو از ۱۶۰۶ تا ۱۶۱۰ خانه‌به دوش بود و از شهری به شهر دیگر می‌گریخت، از ناپل به مسینا و سیسیل، از آن‌جا به مالتا و بازگشت به ناپل و... در این دوران آوارگی دوم، در هیچ شهری بیش از شش ماه دوام نیاورد. ناگزیر بود که در یک زمان کوتاه با احتیاط تمام خود را به خریداران نقاشی و دوستداران هنر بشناساند، هنرش را ثابت کند، در سرپناهی کوچک پرده‌یی نقاشی کند و باز به‌سبب بدنامی یا درگیری در نزاعی تازه، به شهری دیگر بگریزد. از آن‌جا که به ماندن خود در هیچ جا اطمینان نداشت، ناگزیر بود که با سرعت نقاشی کند، یافتن مدل برایش دشوار بود و او هم بدون مدل قادر به نقاشی کردن نبود. اغلب پیش از آن‌که مجال کامل کردن یک پرده را داشته باشد، ناگزیر از گریختن بود و همیشه یکی دو بوم نیمه‌کاره را بر دوش خود از شهری به شهر دیگر می‌برد. گویی در سرنوشت او بود که رؤیاهایش به کابوس مبدل شود اما در همین کابوس‌ها، در هر فرصت و مجال اندک یک اثر ارزنده می‌آفرید و برگی نو به دفتر تاریخ هنر می‌افزود. در مسینا، به دستور کشیشان و بزرگان شهر به علت معاشرت‌های مشکوک و نامتعارف با جوانان ولگرد از شهر رانده شد و سرانجام از ناپل سردرآورد. ناپل دست‌کم سه‌برابر رم بود و بعد از پاریس بزرگترین شهر اروپا شمرده می‌شد ولی به‌جز چند خانوادهٔ ثروتمند، اکثر ساکنان آن در فقر مطلق زندگی می‌کردند. ناپل از نظر سیاسی هم فلج شده بود. فقر، قحطی، بیماری، زلزله، ایلغارهای اعراب صحرانشین، جنایت، رشوه‌خواری، مالیات‌های سنگین و ستمگری‌های فرمانروایان اسپانیایی مردم را از پا درآورده بود. آن‌چه در ناپل مایهٔ دلگرمی کاراواجو را فراهم می‌آورد حضور چه‌کو بود که معلوم نیست چگونه خود را به او رسانده است. در این روزها در رم یک نقاش جوان فلاندری به نام پیتر پل‌روبنس جای کاراواجو را گرفته بود و همه پذیرفته بودند که کاراواجو سربه‌نیست شده است.

کاراواجو می‌باید قاعدتاً شهر ناپل آشوب‌زده را مکان مناسبی برای گم و گور کردن خود یافته باشد اما باز به‌علت تاریکی‌هایی که پیرامون زندگی او را احاطه کرده، معلوم نیست که به چه دلیل ناپل را ترک کرده و

سر از مالتا درآورده است. مالتا جزیره‌یی کوچک و پادگان مانند بود که به دست شهسواران و سلحشوران اداره می‌شد و از آن‌جا که جهانی بسته و منزوی در پیوند با قواعد و هنجارهای مذهبی و نظامی خود محسوب می‌شد، امید بخشوده شدن در آن‌جا بیش از شهرهای دیگر بود. کاراواجو شنیده بود که فابریتسیو اسفورتزا دوران چهارساله زندان خود را در مالتا باآسودگی تمام گذرانده و از آزادی رفت آمد به بیرون زندان برخوردار بوده است. کاراواجو پانزده ماه در مالتا ماند، پردهٔ «ژروم» و دو نقاشی دیگر را کشید اما در ۱۶۰۷ آن‌جا را ترک کرد و به ناپل بازگشت. اقامت‌اش در ناپل هم دیر نپایید و باز به‌دلایل نامعلوم و در سرگردانی تمام راهی مالتا شد. ظاهراً سفارش نقاشی سه پردهٔ بزرگ برای یکی از شهسواران مالتا را پذیرفته بود. کاراواجو در مالتا هم با یکی از سلحشوران سرشناس به نزاع پرداخت و به جرم فحاشی به یکی دیگر از شهسواران در سیاهچال قصر سن‌آنجلو ویتوریوسا زندانی شد. ساندرا، یکی از وقایع‌نگاران آن روز می‌نویسد: «کاراواجو بر اثر سوءتفاهمی که علت آن معلوم نیست، با یکی از سلحشوران درگیر شد و به‌علت توهین کردن به یک نجیب‌زاده به زندان افتاد، اما شبانه از زندان گریخت.» بلوری هم ضمن تأیید همین روایت اضافه می‌کند که «کاراواجو در زندان به بیماری گرفتار آمد و برای نجات جان خود از زندان گریخت.»

کاراواجو: تقلب، محدودهٔ ۱۵۹۴

کاراواجو بعد از فرار از زندان به سیراکیوز، در ساحل غربی سیسیل رفت اما آن‌جا هم نتوانست پناهگاه مطمئنی پیدا کند و ناگزیر بار دیگر راهی شمال و شهر بندری مسینا شد. چند وقتی بود که دل‌اش هوای نقاشی مضامین و روایات کهنه را کرده بود. انگار زندگی واقعی و تلخی‌های آن را تا آن‌جاکه در توان داشت تجربه و تصویر کرده بود و اکنون دل‌آزرده و خسته از زندگی واقعی، نیازمند آن بود که چندی هم به افسانه و خیال‌پردازی روی آورد. مدل‌هایش هم هریک به سویی رفته بودند و آن‌چه برایش به‌جاگذاشته بودند خاطره‌هایی محو و کوتاه بود. کاراواجو نقاشی کردن مضمون‌ها و روایات کهنه را پیشتر هم آزموده بود. «قربانی کردن اسماعیل» نماد تسلیم بی‌چون و چرای جسم است و «شام در امائوس» را هم در محدودهٔ ۱۶۰۲ براساس روایات مذهبی، اما بیشتر برای نمایش توانمندی خود در تصویر کردن حرکات و حالات هیجان‌آمیز نقاشی کرده بود. طبق روایتی که در انجیل لوقا آمده، بعد از رستاخیز حضرت مسیح، دو تن از پیروان او که راهی امائوس در نزدیکی اورشلیم بودند دریافتند که مسافر دیگری هم به آنان پیوسته است. بعد از رسیدن به امائوس، ازمسافر خواستند که شام را مهمان آنان باشد و با آن‌دو در کاروانسرا اقامت کند. مسافر ناشناس دعوت آن‌دو را پذیرفت و هنگامی که سر میز نشست، ابتدا نان و شراب را تبرک کرد، بعد نان را دو تکه کرد و هر تکه را به یکی از آن دو داد. پیروان مسیح دریافتند که مسافر غریب همان عیسی‌مسیح است که به‌جهان بازآمده اما مسیح از نظر آن دو غایب شد. کاراواجو در لحظهٔ آشنایی را نقاشی کرده بود، لحظه‌یی که عیسی مسیح نان را تبرک می‌کرد اما در عین‌حال از نقشی که باید در یک درام تصویری ایفا کند نیز غافل نبود. کاراواجو انگار می‌خواست فیگورهای «شام درامائوس» را از فضایی که آفریدهٔ خود او بود بیرون آورد و به قدیسان و شهدا پیوند دهد. نکته‌یی که می‌باید همین‌جا به آن اشاره کرد آن است که هرگز نمی‌توان پرداختن کاراواجو به نقاشی مذهبی را به تحولی در اندیشه و باورهای او تعبیر کرد و آن‌چه در این زمینه آفرید در امتداد همان نگرش پیشین او بود. نقاشی هایی که برای نمازخانه ماتیو و «تصلیب پطرس قدیس» برای نمازخانهٔ چرازی در سانتاماریا دل پوپولو نقاشی کرد آثار همان نقاشی است که با گوشت و پوست واقعی مردم سروکار داشت گیرم این‌بار جسم و روح را با هم درمی‌آمیخت. کارش نوعی آمیزش حاضر و غایب، مربی و نامربی بود ولی لحن کار و خلق و خویی که در کارش دیده می‌شد باگذشته تفاوت چندانی نداشت و با همان خلق‌وخو نقاشی می‌کرد. در مسینا تابلوی «رستاخیز لازاروس» را هم برای لازاری، یکی از بازرگانان بانفوذ شهر نقاشی کرد. در یادداشت‌های لازاری که یکی از اتاق‌های بیمارستان شهر را به‌عنوان کارگاه در اختیار کاراواجو گذاشته بود آمده است: «برای آن که فیگور لازاروس را به شکلی واقعی نقاشی کند، چند تن از کارکنان بیمارستان را واداشت تا با نبش‌قبر، جسد یک مرده را که چند روزی از مرگ او می‌گذشت و بوی تعفن گرفته بود از تابوت بیرون آورند. بعد از آن‌ها خواست که جسد را در آغوش بگیرند. کارکنان که از انجام این کار اکراه داشتند و بدتر از همه بوی تعفن جسد سخت آزارشان می‌داد، خواستند که شانه از زیر این بار خالی کنند اما کاراواجو که به خشم آمده بود با خنجر خود به آنان حمله برد و ناگزیرشان کرد که خواستهٔ او را برآورند.»

کاراواجو در اکتبر ۱۶۰۹ به ناپل بازگشت.

می‌دانست که عده‌یی قصد جانش را دارند و می‌خواهند به زندگی او خاتمه دهند اما امیدوار هم بود [illegible] فرمان بخشش او را صادر کند. اما ظاهراً این گرهی بود که به دست پاپ هم گشوده نمی‌شد. سرانجام دشمنان‌اش که می‌گویند از مزدوران شهسواران مالتا بودند، ردپای او را یافتند و شبانه، هنگام بیرون آمدن از یک مهمانسرا، چنان مجروح‌اش کردند که امیدی به زنده‌ماندن‌اش نمی‌رفت. در یک گزارش کوتاه به دادگاه اوربینو آمده است که: «براساس گزارش رسیده، کاراواجو، نقاش سرشناس رم کشته شده است. اما گزارشی حاکی از آن که به سختی مجروح شده است.» البته «گزارش دیگر» درست بود و کاراواجو زنده بود اما به‌سختی مجروح شده بود و چهره‌اش چنان درهم کوفته شده بود که حتی آشنایان نزدیک هم بازش نمی‌شناختند. باز تاریکی پیرامون زندگی کاراواجو را فرامی‌گیرد و هیچ معلوم نیست که چه کسی به او کمک می‌کند تا جراحاتش درمان شود. بعد از این رویداد زندگی کاراواجو شکلی پیچیده‌تر و پررمزورازتر از گذشته به‌خود می‌گیرد، همین قدر می‌دانیم که مانند گربه هفت جان داشت و پس از بهبود یافتن تابلوی «سالومه» را نقاشی کرد.

جووانی بالیونه می‌نویسد: «ادامهٔ زندگی در ناپل برای کاراواجو ناممکن شده بود. نقاشی‌هایی را که کاردینال دوریا و مارک انتونی دوریا به او سفارش داده بودند تمام کرده بود و دیگر امیدی به یاری از سوی آن دو برایش نمانده بود. آن‌چه را از مال دنیا داشت در قایق کوچکی گذاشت و خواست از راه دریا به رم بازگردد. در رم، کاردینال گونزاگا با پاپ پل پنجم مذکره کرده و او را قانع کرده بود که فرمان عفو را صادر کند. کاراواجو هنگام ورود به ساحل شهر کوچک پورت اکول، در شمال رم، اشتباهاً به جای تبه‌کاری که پلیس در تعقیب او بود دستگیر شد و چند روزی در زندان ماند اما وقتی از زندان آزاد شد اطلاع یافت که قایق و اثاثیه‌اش و چند تابلویی را که در تبعید و دربه‌دری کشیده بود به سرقت برده‌اند. این اتفاق خشم او را برانگیخت و در زیر آفتاب سوزان تابستان در جست‌وجوی قایق خود در طول ساحل به راه افتاد اما تب شدید او را از پا درآورد و بی‌آن که کسی در کنارش باشد درگذشت. «بالیونه برای آن که تأثیر سخنانش بیشتر شود در شرح درگذشت کاراواجو مبالغه می‌کند اما نوشته‌هایش از یک نظر بل‌نوشته‌های دیگران همخوانی دارد و این همخوانی در طرح مبهم و گنگی است که از زندگی و مرگ او به دست می‌دهد. از برآیند دانسته‌ها می‌توان دریافت که در یکی از روزهای ژوییه ۱۶۱۰ در مکانی نامعلوم در پورت اکول به علت ابتلا به بیماری مالاریا و تب شدید درگذشته است. هیچ مدرک دیگری از مرگ او در دست نیست، در هیچ یک از اسناد کفن و دفن نام ونشانی از او دیده نمی‌شود و در دفترهای گورستان‌ها هم نامی از او برده نشده است. می‌گویند تنها کسی که از مرگ و مکان مردن او آگاهی داشت، چه‌کو بود که او هم هرگز کلامی بر زبان نیاورد و اگر آورد، در طول تاریخ از میان رفته است. این را هم می‌دانیم که چند روزی پیش از درگذشت کاراواجو فرمان عفو او صادر شده بود. بدین‌سان نقاشی که فقط تکه‌پاره‌هایی از زندگی او در تاریخ هنر دیده شده است ناپدید می‌شود. با ناپدیدشدن کاراواجو، جرایم و خلافکاری‌هایی که او را از پرداختن به هنر بازمی‌داشت نیز به فراموشی سپرده می‌شود.

کاراواجو مرد نامریی رنسانس بود اما بیش از هنرمندان دیگر در آثار خود حضور داشت. حضور او در نقاشی‌هایش چنان است که حتی می‌توان صدای نفس‌ها و ضربان قلب‌اش را شنید و هیجانات روحی‌اش را احساس کرد. در آثار نقاشان پیش از او که با نقاشی‌های میکلانژ به‌اوج خود می‌رسد، نوعی غلو و گزافه‌گویی بصری دیده می‌شود، اما در آثار کاراواجو انسان آرمانی اوج رنسانس جای خود را به جوانان و مردم کوچه و بازار می‌دهد. کاراواجو نه می‌خواست دیوارنگاره‌های چشم‌گیر نقاشی کند، نه با مجسمه‌سازی به‌رقابت برخیزد و نه مذهب و فلسفه را به ساحت نقاشی خود راه دهد. او برای نقاشی‌های خود حتی پیش‌طرح هم تهیه نمی‌کرد و به همین جهت هم هست که هیچ طرحی از او برجا نمانده است. از آن‌جا که مستقیماً با قلم‌مو و رنگ روی بوم طراحی و نقاشی می‌کرد، کارهایش سرشار از نوعی بی‌واسطگی جسمانی و روان‌شناختی است که در آثار پیشینیان و حتی هم‌عصرانش دیده نمی‌شود. در آثار نقاشان دیگر می‌شد نبوغ را در هیئت وسوسه‌یی ناگزیر مشاهده کرد اما در سبک کاراواجو، آن‌چه خود را به رخ می‌کشد سرنوشت نقاش به‌عنوان آفرینندهٔ اثر است. در هر درام بصری او یا بخشی از خود نقاش دیده می‌شود و یا طرحی از انگیزه‌ها و دل‌مشغولی‌های او به‌چشم می‌آید که به‌هرحال از بدیهه و بدعت و تخیل او جدا نیست. از این دیدگاه می‌توان کاراواجو را بدعت‌گذار سبک فردی و «مد» به مفهوم مدرن و امروزی آن نامید.

اما آن‌چه در زندگی کاراواجو حیرت‌انگیز می‌نماید و بر ابهام‌ها می‌افزاید نحوهٔ تماس گرفتن حامیان و سفارش دادن نقاشی‌ها به اوست. بی‌تردید حامیان‌اش از اشراف و ثروتمندان بوده‌اند و همان‌ها می‌باید فرارهای پی‌درپی او را میسر کرده و هزینهٔ سفرهایش را پرداخته باشند. مثلاً می‌دانیم که کاراواجو هنگامی که مخفیانه در ناپل زندگی می‌کرد، پردهٔ «بحیای تعمیددهنده» را به سفارش اوتاویو کوستا، یکی از حامیان خود که در رم زندگی می‌کرد نقاشی کرده است. افزون براین شواهد و ادله‌یی در دست است که در ناپل با فرقهٔ مذهبی پیومونته دلا میزری‌کوردیا رابطه داشته و یکی دو پرده از جمله «مرگ باکره» را برای کلیسای آنان نقاشی کرده است. در نامه‌یی به تاریخ ۲۴ اوت ۱۶۰۵، از فابیو ماسرتی به کنت جووانی باتستا لادرکی آمده است که: «کاردینال دل‌مونته معتقد است، و اعتقادش تقریباً معقول است که کاراواجو مردی بی‌نهایت خودرأی و هوسباز است.» در یک یادداشت خصوصی به تاریخ ۱۶۰۹، یعنی همان روزهایی که کاراواجو پنهانی در ناپل زندگی می‌کرد، نیکولو دی‌جاکومو ضمن اشاره به چند تابلویی که به کاراواجو سفارش داده و به احتمال بسیار «حضرت مسیح در حال حمل صلیب» هم یکی از آن‌ها بوده می‌نویسد: «برای نقاشی این تابلوها، آن‌چه را این نقاش شوریده سر لیاقت‌اش را داشته باشد به او خواهم پرداخت.» اما هنوز معلوم نیست که کاراواجو مزد نقاشی‌هایش را می‌گرفت یا جزای شوریده‌سری‌ها و سرنوشتی را که برای خود رقم زده بود؟

پانوشت‌ها:

۱. این ستایش‌ها تا قرن‌ها بعد همچنان ادامه یافت و نقاشان دیگر، تقریباً پنجاه کپی و گونهٔ آن را نقاشی کردند. نزدیک‌ترین کپی به اصل اثر در نگارخانهٔ ملی انگلستان نگه‌داری می‌شود. اصل این نقاشی در ۱۸۹۶ به یکی از اعضای حاندان راس حایلد فروخته شد و از آن بعبعد به شکل اسرارآمیزی ناپدید شد.

۲. نام این تابلو در سیاههٔ اموال سال ۱۶۲۷ کاردینال دل‌مونته آمده است.

۳. این اثر کاراواجو هم دست‌کم شانزده‌بار کپی شده است.

۴. این نقاشی را وینچنزو گونزاگا، دوک مانتوا در ۱۶۰۷ به توصیهٔ روبنس خرید.

فهرست منابع:

- Argan, Giulio Carlo, "The Baroque Age", Skira, 1989
- Azzopardi, John Fr. "Caravaggio in Malta: An Unpublished Document" ,1978
- Blunt, Anthony. "Artistic Theory in Italy1450-1600, Oxford, 1978
- Cu tajar, Dominic, "Carvaggio in Malta; His works and his influence, 1986
- Cash, Lohn. "Caravaggio", Bloomsbury Books, London, 1988
- Hughes, Robert, "Nothing if not critical", Harper Collins, London, 1990
- Mahon, Denis, "Caravaggio's Chronology Again", The Burlington Magazine, 1951
- Posner, Donald, "Caravaggio's Homo-erotic Early Works", Art Quarterly, 1971
- Robb, Peter. "M", Bloomsbury, London, 2000
- "The Age of Caravaggio, [Exhibition Catalogue], New York, 1985
- "The Late Italian Renessance 1525-1600", Eric Cochrane, de. London, 1970