تداوم اندیشه حکمی مسیحی در نقاشی انسان‌گرای رنسانس

مینا محمدی‌وکیل[۱]

دریافت: ۱۴۰۱/۵/۲۳ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۰ □ صفحهٔ ۵۷-۴۵
Doi: 10.22034/RPH.2022.697032

چکیده

انسان‌مداری هنر رنسانس، عموماً مهم‌ترین وجه تمایز آن با هنر مسیحیت سده‌های میانه دانسته می‌شود. با توجه به آنکه در عصر رنسانس فلسفه متقنی در باب تعریف انسان و جایگاه او در هستی شکل نگرفته بود، مبانی نظری ظهور هنر انسان‌گرای رنسانسی محل پرسش‌های فراوان قرار می‌گیرد. با نگاهی به آرای حکمی متألهان قرون‌وسطی و مطالعهٔ تداوم آن در دورهٔ رنسانس، می‌توان برخی ریشه‌های شکل‌گیری هنر مذکور را بازشناخت. سنت آگوستین، در آموزهٔ «ایمان می‌آورم تا بفهمم» از یکسو ایمان مذهبی را به عنوان مبدأ معرفت عقلانی به شمار آورد و از سوی دیگر، در عمق معنا حقیقت ادراک و معرفت را منوط به کنشی انسانی می‌داند. نظریهٔ شک آبلار به عنوان ابزار دستیابی به حقیقت، تبیینات سن‌فرانسیس در خصوص اینکه حقیقت بیش از آنکه در بالا باشد در پایین و درون انسان است و همچنین باور به اصالت فرد که توسط اکام طرح شد، به عنوان پایه‌های فکری الهیاتی قرون وسطی در کنار دستاوردهای علمی رنسانس، در شکل‌گیری فلسفهٔ انسان‌مدار آن دوره مؤثر بوده‌اند. مقاله حاضر می‌کوشد پس از مطالعه و بازیابی اثرات حکمی قرون وسطی بر دورهٔ رنسانس مشابهت تحولات فلسفی مذکور را در عالم هنر پی‌گیری نماید. روش تحقیق در نوشتار حاضر، توصیفی- تحلیلی، جمع‌آوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش استقرائی صورت گرفته است. طبق یافته‌های پژوهش روشن می‌شود که آرای حکمی متألهان مسیحی در شکل‌گیری اندیشه مدرن و به تبع آن هنر انسان‌گرای رنسانس مؤثر بوده است. در ظهور قواعد پرسپکتیو به مثابه سوبژکتیویسم هنری و همچنین نمایش انسان خداگونه این اثرپذیری به‌روشنی قابل بازشناخت است.

کلیدواژه‌ها: قرون وسطی، هنر رنسانس، حکمت مسیحی، هنر انسان‌مدار، پرسپکتیو.

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: minavakil@gmail.com

مقدمه

بنیاد اندیشه در قرون وسطی[۲] عموماً با تفوق محض الهیات بر قلمرو اندیشه تعریف و تحدید می‌شود، و در مقابل آن دورهٔ رنسانس بر پایهٔ اصل خودآگاهی روشمند عقلانی، با محوریت جایگاه انسان و استقلال فلسفه از الهیات بازخوانی می‌شود. قرون وسطی با وجود آنکه گاه به عصر تیرگی مطلق متهم است، اما نقش واسطه‌ای مهمی در پیوند جهان باستان و عصر جدید دارد که نمی‌توان به سادگی از آن چشم پوشید. آغاز فلسفه در سده‌های میانه را با سنت‌آگوستین[۳] می‌دانند، با تعمق در مختصات فکری عصر رنسانس[۴]، می‌توان تأثیرات اندیشه او را در ظهور تفکر جدید نیز بازجست. رفرمیست‌هایی همچون مارتین لوتر[۵]، کالون[۶] و زوینگلی[۷] به عنوان طلیعه‌داران عصر نو، با وام‌گیری از آرای سنت آگوستین، بنیادهای اندیشه خویش را پی‌افکندند. این امر در برخی آرای سنت اگوستین همچون «حقیقت اندیشه به منزلهٔ نشانه‌ای از وجود خداست» و یا «من فکر میکنم، بنا بر این خدا هست.»[۸] ریشه داشت. هدف نوشتار حاضر نگاهی به تداوم اندیشه از آموزه‌های سنت اگوستین تا ظهور اندیشه مدرن و به دنبال آن پیگیری تداوم و تکامل رویکرد الهی قرون وسطی در آثار هنری عصر رنسانس است. به بیان دیگر چگون

گی رابطه میان حقیقت با وحی الهی و یا عقل انسانی نکتهٔ بسیار مهمی در سیر فلسفه است که از یکسو پیوند اندیشه از جهان باستان تا عصر مدرن را نمایان می‌کند؛ و از سوی دیگر، ریشه‌های نوگرایی را در برخی آرای قرون وسطایی بازمی‌نمایاند.

در قرن چهاردهم پیوند میان ایمان دینی و عقلانیت فلسفی رو به گسست نهاد. با ظهور بارقه‌های انسان‌مداری رنسانس، فلسفه با تکیه بر خودآگاهیِ روشمند عقل انسانی کوشید ماهیتی مستقل یابد و به سبب تنوع و تکثر جریان‌های فلسفی نوظهور این دوره همچون افلاطونیان[۹]، ارسطوییان[۱۰]، ضدارسطوییان[۱۱]، رواقیون[۱۲]، شکاکان[۱۳]، التقاطیان[۱۴]، فلاسفهٔ طبیعت[۱۵] و... چارچوب‌های قطعی گذشته اندک اندک فروپاشید. انقلاب علمی، اکتشافات جغرافیایی و اختراع صنعت چاپ و نشر، دنیای نامحدودی در برابر انسان گشود؛ نگرش تازه به دنیا و ادراک ماهیت علمی پدیده‌ها، ضمن کاهش اعتبار نظریات گذشته، جامعهٔ نوجوی اروپا را از بنیان دگرگون می‌کرد. به مدد چاپ و با در دسترس قرار گرفتن متن کتاب مقدس، چالش‌ها و پرسش‌های جدی دربارهٔ رفتار و حاکمیت کلیسا که تطابق چندانی با متن مقدس نداشت، جریان گرفت و در پی آن بود که زمینهٔ ظهور آرای فلسفی و نقادی از اقتدارگرایی مذهبی فراهم آمد. در چنین فضایی، تلاش برای تطابق دانش و فلسفه با اصول دین، جای خود را به مطالعهٔ مستقیم طبیعت با تکیه بر تجربه و عقل انسانی بخشید. این امر توازن میان وحی الهی در برابر عقل انسانی را به نفع پارهٔ دوم بر هم زد. اما با وجود اصالت یافتن عقل انسانی و پایان پذیرفتن عصر ایمان، اما جریان رنسانس همچنان دارای گرایشاتی مذهبی و دیدگاهی مسیحی بود.[۱۶] هنر ویژه رنسانس نیز همچنان از نظر موضوع و محتوا و گاه فرم و صورت دارای گرایشات مذهبی بود.

روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار، از نوع تحقیقات توصیفی_تحلیلی است و به لحاظ هدف در دسته پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد. تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش استقرائی صورت گرفته و روش گردآوری اطلاعات مبتنی بر اسناد مکتوب کتابخانه‌ای و مستندات اینترنتی بوده است.

پیشینهٔ تحقیق

در باب هنر انسان‌گرای رنسانس می‌توان به اثر ارزشمند اروین پانوفسکی[۱۷] با عنوان *درآمدی بر آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس*[۱۸] اشاره کرد که نخستین بار در سال ۱۹۳۲ توسط انتشارات آکسفورد منتشر شد. این کتاب چگونگی کاربست روش آیکونولوژی در مطالعات هنری را تبیین کرده و منبعی بسیار معتبر در خصوص سازماندهی تحلیل آثار هنری محسوب می‌شو که راه را برای پژوهش‌های نظام‌مند در آثار تاریخی هنر هموار کرده است. پیتر هایدو[۱۹] در مقالهٔ «تفکرات مدرن از زیبایی‌شناسی قرون وسطی» که در سال ۱۳۸۷ با ترجمهٔ عباس محمدپور به زبان فارسی نیز منتشر شده، بر این باور است که عصر مدرن با فرض تعریف زیبایی‌شناسی به مثابهٔ امر نوآورانه، تلاش دارد تا ادبیات رنسانس را از سایهٔ شاخصه تکرارپذیری و پیروی از رسوم گذشته خا رج نماید. اما آنچه امروزه به ما اجازه می‌دهد بی‌همتایی و اصالت را به عنوان یک ارزش کلیدی، پدیده‌ای مجزا و منفک از گذشته در نظر آوریم، نوعی معیار زیباشناختی است، لکن بر پایهٔ دیدگاه تبارشناسانه نظریه نوآورانه نیز همچون نظریه تکرار اصالتاً پیرو و دنباله گذشته شناخته می‌شود. عبدالرسول چمانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «نظریه هنر رنسانس و مرکزیت مفهوم گرده برداری صحیح» به رابطهٔ اثر هنری با جهان پیرامون و روش بازنمایی در دورهٔ رنسانس، خصوصاً در آثار آلبرتی، پرداخته است و ضمن آن روشن می‌نماید که وقایع زندگی مسیح و سایر موضوعات مذهبی در آثار مذکور نه به صورت فراطبیعی بلکه به شکل کاملاً مادی و طبیعی به نمایش درآمده‌اند و هنرمندان رنسانس فاصله جهان مادی و معنوی را به مدد کالبدشناسی پیکره انسانی درنوردیده‌اند. در مقالهٔ دیگری با عنوان «بنیاد مابعدالطبیعی پیدایش فن پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس» به نگارش عبدالله آقایی و مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۵)، به بنیاد مابعدالطبیعی بر پایهٔ فهم هستی در عصر رنسانس پرداخته شده است. بر پایه

DIO: 10.22034/RPH.2022.697032

یافته‌های ارائه شده در این پژوهش، در دورهٔ رنسانس فضا از طریق الهیات به سمت بی‌کرانگی و همگونی رهنمون می‌شود و علم مدرن بیان مابعدالطبیعی خود را در سرچشمه امر ریاضیاتی پیدا می‌کند. ایجاد قوانین تازه، مشخصاً از تغییرات زیربنایی در حیطهٔ هستی‌شناسی انسان رنسانس حکایت می‌نماید. رولاند پیچ[۲۰] نیز در مقالهٔ «متافیزیک زیبایی در مسیحیت قرون وسطی» (۱۳۸۵) بر پایهٔ آرای اندیشمندان قرون وسطی، زیبایی موجودات فانی را بازتاب زیبایی ابدی خدا دانسته است و در این خصوص آرای بزرگانی چون آلبرتوس مگنوس، اولریخ انگلبرتی و توماس آکیناس را مورد مطالعه قرار داده است.

در تمامی موارد یاد شده و پژوهش‌های مشابه دیگر با وجود قرابت مبانی نظری با جستار حاضر و بحث اثرات اندیشه قرون وسطی بر دورهٔ رنسانس لکن به طور متمرکز به تداوم آن آرا و اثرگذاری آن در هنر انسان‌گرای رنسانس اشاره‌ای نشده است.

اندیشه در قرون وسطی، ایمان مبدأ معرفت عقلانی

در سده‌های متقدم قرون وسطی الهیات و فلسفه به‌روشنی منفک و مجزا نیستند. به همین سبب نمی‌توان از فلسفه بما هو فلسفه در این دوره صحبت نمود. در سراسر سده‌های میانه عقل انسانی در سایهٔ وحی الهی محاط شده است. با این وجود از قرن سیزدهم میلادی به آرامی تمایزات میان آن دو ظاهر می‌شود؛ گرچه در همان زمان نیز بزرگان عالم اندیشهٔ غالباً در وهلهٔ نخست متألّه بوده‌اند و نه فیلسوف. «نویسندگان عصر آبای کلیسا همت خود را مصروف آن می‌کردند که دین مسیح را بفهمند، به زبانی روشن و رسا بیانش کنند، و تا حدی به آن نظام ببخشند: موقف ایشان را می‌توان در این عبارت پرآوازهٔ لاتین خلاصه کرد: Credo ut intelligam / «ایمان می‌آورم تا بفهمم». سوای این، آنها سعی داشتند عالَم، خود انسان و تاریخ انسان را در پرتو ایمان مسیحی تفسیر کنند. بدین قرار ایشان (به درجه‌ای که به فراخور افراد متغیر بود) خاطر خود را به مضامینی مشتغل می‌داشتند که، بر حسب تمایزی که بعدها میان الهیات و فلسفه برقرار گشت، مضامینی فلسفی خوانده می‌شد» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۱۷). بدین سبب باور به ارجحیت ایمان دینی به عنوان مبدأ معرفت عقلانی در فاهمهٔ انسان به سنت آگوستین نسبت داده می‌شود. او عالی‌ترین و برترین نوع تفکر فلسفی را از آنِ عالمان الهی می‌دانست. جریانی که پیش از این و خصوصاً در عصر فلاسفهٔ بزرگ یونان هرگز قابل تصور نبود، چراکه در عصر فلسفه، همواره عالی‌ترین تصورات دینی متعلق به فلاسفه دانسته می‌شد. قاعدهٔ مشهور آگوستین چنین خلاصه می‌شود: «فهم پاداش ایمان است، لذا در پی آن مباش که بفهمی تا ایمان بیاوری بلکه ایمان بیاور تا بفهمی» (ژیلسون، ۱۳۷۸: ۱۷). در اثنای سده نهم میلادی جان اسکات اریجینا[۲۱] بیان تازه‌ای به رابطهٔ مابین الهیات و فلسفه بخشید؛ موضع خاص او، گرچه از نظر کلیسا ملحدانه ارزیابی شد، اما در تحولات بعدی معرفت‌شناختی قرون وسطی عمیقاً اثرگذار بود. به باور او «هیچ کس نمی‌تواند به ملکوت درآید مگر با فلسفه. دین حقیقی فلسفهٔ حقیقی است» (لاسکم، ۱۳۸۲: ۵۱). اندیشهٔ اسکات مبنی بر اینکه ایمان و عقل جدایی ناپذیرند در دیگر اندیشورزان کارولنژی نفوذ یافت و نهایتاً به انسان‌گرا شدن الهیات مسیحی در آینده دامن زد.

در اواخر قرن یازدهم سنت آنسلم کنتربری[۲۲]، با رجعت به آموزه‌های سنت آگوستین، بار دیگر تلاش نمود تا اصالت ایمان الهی نسبت به عقل انسانی را تبیین کند. او در اثری تحت عنوان *حدیث با غیر*[۲۳] گفته‌هایش را چنین آغاز نمود: «ایمان فهم می‌طلبد»[۲۴] آنسلم در کتاب دیگری با عنوان *چرا خدا انسان شد*[۲۵] اظهار داشت که انسان شدن خدا در فلسفهٔ مسیحیت (تجسّد روح الهی در قالب انسانی مسیح) یگانه طریق کسب سعادت و راه نجات انسان بوده است. چنین اندیشه‌ای چندین سده پس از فروپاشی نظام مذهبی قرون وسطی نیز همچنان تأثیرات خود را در فلسفه باقی گزارد؛ به گونه‌ای که فلاسفه‌ای چون دکارت[۲۶]، لایب‌نیتس[۲۷]، لاک[۲۸]، بارکلی[۲۹]، کانت[۳۰]، هگل[۳۱] و... اعتقاد به وجود اعلی را بخش اساسی پژوهش فلسفی خویش قرار دادند. بدین قرار تلاش برای اثبات عقلانی ایمان را نباید صرفاً ناشی از «ذهنیت قرون وسطایی» برشمرد. همانگونه که هنر نیز تا چندین سده پس از رنسانس ماهیت مذهبی پیشین را در قالب علمی و عینی جدید حفظ می‌نماید. به عنوان مثال هگل شناخت عقل الهی را با استمداد از ایمان مسیحی ممکن دانسته است و آن را چنین بیان می‌کند: «خدا خود را در دین مسیحی به ما آشکار ساخته است، او خود را به ما شناسانده است، او دیگر وجودی پنهان یا رازآمیز نیست. امکان شناخت خدا که بدین سان به ما ارزانی شده، ما را به شناختن او مکلّف ساخته است... آن زمان سرانجام خواهد آمد که این فراوردهٔ غنی عقل فعال [عقل الهی] را که تاریخِ جهان به ما عرضه می‌کند بشناسیم» (کاسیرر، ۱۳۷۷: ۳۷۸).

در ابتدای سدهٔ دوازدهم، تقریباً همزمان با آنسلم، نظریات دیگری در باب نسبت میان ایمان و خرد مطرح شد. پی‌یر آبلار[۳۲] در کتاب *بله و خیر*[۳۳] «شک» را به عنوان ابزار دریافت حقیقت، متقابل با دیدگاه رایج، وضع نمود[۳۴]. دیدگاه مذکور را می‌توان به نوعی عکس روش آگوستین و آنسلم دانست. بدین سان الهیات ماهیتی انسانی و تا حدی غیرقطعی یافت و به جای آنکه نوعی تفکر و ژرف‌اندیشی به حساب آید، ماهیتی علمی پیدا کرد. و می‌توان گفت روش‌های علمی مدرن در قرون بعدی و در عصر رنسانس بر همین پایه استوار شد. البته قابل ذکر است که گرچه

آبلار را باید در زمرهٔ متفکرینی برشمرد که به عقلانی نمودن اصول اعتقادی تمسک می‌جویند، اما این امر هرگز بدان معنا نیست که وی اصل حجیت در مسائل ایمانی را محل تشکیک قرار داده است؛ چراکه او در نامه‌ای که به هلوئیز[۳۵] نگاشته صریحاً اعلام داشته است که «اگر فیلسوف بودن به معنای مخالفت با پولس قدیس است خوش ندارد که فیلسوف باشد، و اگر ارسطو بودن به معنای مفارقت از مسیح است خوش ندارد که ارسطو باشد» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۵۷).

بحث پیرامون رابطهٔ میان عقل انسانی و وحی الهی در سده‌های بعد نیز ادامه داشت. در سدهٔ سیزدهم توماس‌آکوئینی[۳۶] بر پایهٔ یقین در اصول دینی مسیحی، دربارهٔ اختلاف در اقوال فلسفی و دینی این نتیجه را گرفت که استدلال فلسفی که حاصل تفکر بشری است همواره در معرض خطاست اما در مقابل در عقاید ایمانی مطلقاً شک و تردید روا نیست. به باور او «ایمان نه فقط حافظ فلسفه از ارتکاب خطاست، فلسفه را به طرف حقایقی که غایت و منظور آن باید باشد، توجیه و راهنمائی می‌کند، هر چند که به این مراد نایل نخواهد آمد. بدین معنی است که فلسفه خدمتگار خداشناسی است» (برهیه، ۱۳۸۰: ۲۰۷). او می‌کوشید نظام فلسفی ارسطو را با الهیات مسیحی وفق دهد. همزمان با کوشش‌های قدیس توماس برای استقلال‌بخشی به فلسفه، قدیس فرانچسکوی آسیزیایی[۳۷]، یکی از نخستین نظریات انسان‌مدارانه را ابراز داشت؛ او حدود ۲۰۰ سال پیش از پترارک[۳۸]، با موعظه‌های عرفانی و انسان‌دوستانهٔ خود، به تعبیری، نویدگر و پیام‌آور رنسانس بود. وی «زندگی و جهان فانی را مکانی برای لذت بردن توصیف کرد و اساس فلسفهٔ خود را بر همین اندیشه بنا نهاد.[...] سخنان فرانسیس که از عشق به طبیعت سرچشمه می‌گرفت و از رابطهٔ میان انسان‌ها سخن می‌گفت، جاذبه‌ای بیش از واگویی روایات مذهبی داشت. او هرگز در سخنان خود مذهب و الهیات را نفی نکرد، اما از احساسات انسان‌دوستانهٔ مسیحیت نیز بهره گرفت و مشربی انسان‌دوستانه بنیاد نهاد» (وازاری، ۱۳۸۴: ۴۸). فرانچسکو معتقد بود که «حقیقت بیش از آن‌که در بالا باشد در پایین است، بیش از آن‌که در فزونی باشد در کاستی است[...] حقیقت خارج از وجود ما نیست» (بوبن، ۱۳۸۹: ۵۰).

در اثنای قرون سیزده و چهارده میلادی که همچنان فلسفه به عنوان ابزاری در دست عالمان الهی قرار داشت داعیه اصیل دانستن الهیات نسبت به فلسفه همچنان پابرجا بود. چنان‌که یاکوپونه[۳۹] شاعر و روحانی مسیحی می‌سراید:

«افلاطون و سقراط مجادله می‌کنند،
با تمامی قوای خویش،
بحثشان پایانی ندارد،
اما مرا به این سخنان چه کار،
تنها قلبی پاک و ساده،
راه خود را مستقیماً به ملکوت می‌یابد،
و خداوندگار را ستایش می‌کند، در حالی‌که فلسفه اهل دنیا در دوردست از راه بازمانده است» (ژیلسون، ۱۳۷۸: ۱۲).

اما در کنار این‌گونه باورها، فلسفهٔ مدرسی همچنان در دانشگاههای شمال اروپا سلطهٔ خود را حفظ کرده بود و به عنوان کوششی برای نشان دادن توافق میان عقل و ایمان به حیات خود ادامه می‌داد. ویلیام اکام (آکمی) [۴۰] در سدهٔ چهاردهم شالودهٔ الهیات مسیحی را در برابر عقل انسانی در موقعیتی خطیر قرار داد. اگرچه بعدها تلاش فراوان نمود تا عقل را فدای ایمان کند و اعلام داشت که با آنکه نمی‌توان وجود خدا را اثبات کرد، اما به احتمال قوی خدا وجود دارد؛ اما اندیشهٔ او تأثیرات خود را نهاده بود و او به عنوان یکی از بانفوذترین متفکران سدهٔ چهاردهم اروپا پیروان بیشماری پیدا کرد. کثیری از عالمان مذهبی نیز با وی همعقیده شدند که اصول دین را نمی‌توان از راه تعقل اثبات نمود. از سوی دیگر نظریهٔ مشهور اکام بر این اصل استوار بود که تنها مفاهیم جزئی واقعیت دارند او مفاهیم کلی را فاقد اعتبار می‌دانست و در ارزیابی‌هایش قضایای کلی را تنها مفاهیمی ذهنی برمی‌شمرد. بر پایهٔ همین الگو، انسانیت مفهومی صرفاً ذهنی قلمداد می‌شود، مفهومی که ذاتاً فاقد واقعیت مستقل است. در سایهٔ چنین استنتاجی، آنچه در جهان مادی وجود خارجی دارد، وجود انسان‌های منفرد است. در واقع او حقیقت را در افراد می‌دانست و نه در کلیات. در اینجا عاملی مطرح می‌شود که مستقیماً حکایت از باور این متفکر قرون وسطا به فردگرایی دارد. اکام با سعی در تفکیک علم الهیات از فلسفه کوشید علم را از انحصار کلیسا برهاند. او علم را محصول تجربه و مشاهده می‌دانست و نه تخیلات.

به طور کلی باید گفت، جدال میان دو قطب تفکر و دین در سده‌های میانه از مهم‌ترین و جریان‌سازترین مباحث فکری و فلسفی به حساب می‌آید؛ تضاد و تنوع آرای در این زمینه و عدم تطابق وحی و عقل نهایتاً باعث شد تا ابن‌رشد نظریه حقیقت دوگانه[۴۱] را طرح کند؛ که «بنا بر آن دو امر متناقض در آنِ واحد ممکن است صادق باشند، البته یکی برای عقل و فلسفه و دیگری برای دین. از جمله این قول در قرون وسطی منسوب به ابن‌رشد دانسته شده است که عقل من به وحدت عقل فعّال حکم می‌کند و ایمانم به خلاف آن» (ژیلسون، ۱۳۷۸: ۵۰)[۴۲]. چنین رویکردی، حاکی از آغاز نوعی رقابت بین عقل انسانی و عقل وحیانی بود؛ رقابتی که می‌توان آن را خاستگاه اومانیسم در عصر رنسانس به شمار آورد. هنر اومانیست‌های عصر رنسانس با موضوعات مذهبی و قوالب تازهٔ انسانی نمودی از همین جدال است هنری که کشف جهان طبیعت را از منظر خاص فرد انسانی غایت عمل خویش قرار داد.

DIO: 10.22034/RPH.2022.697032

رنسانس و موقعیت جدید انسان

«قرون وسطی هرچند از حیث عمل دوران پیشرجوش و خروشی بود، از لحاظ فکری تحت تأثیر علاقهٔ شدیدی به قانون و نظریهٔ بسیار دقیقی از قدرت سیاسی قرار داشت. بنا بر این نظریه، هرگونه قدرتی در اصل از خدا ناشی می‌شود. خداست که پاپ را در امور دینی و امپراتور را در امور دنیوی قدرت بخشیده است. اما در قرن پانزدهم پاپ و امپراتور هر دو اهمیت خود را از دست دادند» (راسل، ۱۳۶۵: ۲۰ و ۲۱). در پی چنین رخدادهای سیاسی و تاریخی بود که زمینه‌های علمی و فکری جدید فرصت ظهور یافت؛ با تضعیف نیروی مسلط کلیسا و رواج دانش‌های باستانی و تجربیات جدید، روحیهٔ نقادی نیز گسترش یافت؛ «سده‌های پانزدهم و شانزدهم اروپا مجموعهٔ فعالیت‌های بشری را در راستایی سمت و سو دادند که از بسیاری نظرها هم‌چنان راستای فعالیت‌های امروز ما شمرده می‌شود. بی‌باکی در روحیهٔ انتقادی، فرازآمد مقامِ فرد، گذر از دنیایی بسته به جهان بی‌کران و سرانجام از هم‌پاشیدگی یگانگیِ مسیحیت، در مجموع، جهش‌ها و گسست‌هایی بودند که برآمد مدرنیته را نمودار کردند» (ماری، ۱۳۹۱: ۱۵).

محتوای واقعی جنبش رنسانس در مراحل ابتدایی آن، بازگشت مجدد به میراث عظیم فرهنگی، اندیشگی، ادبی و هنری دوران یونان و روم باستان است؛ یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های رنسانس در کشف موقعیت جدید انسانی و همنوایی آن با نیروهای طبیعی، در جهت اعتباربخشی از آنچه خارج از ساحت خرد انسانی است، خلاصه می‌شود. رواج بی‌باکانهٔ روحیهٔ انتقادی در عصر رنسانس و اشتیاق وافر به کشف افق‌های تازهٔ اندیشه، که از شاخصه‌های بنیادین این دوره شناخته می‌شود، با سرعت سبب شد تا اصطلاح قرون وسطی، با معنای ناخوشایند و تحقیرآمیز ضمنی‌اش، در میانهٔ سدهٔ پانزدهم ایجاد و به زودی استوار شود. «دورهٔ نوزایی با شتاب بسیار نام دوران پیش از خود را «قرون وسطی» نهاد. (اصطلاح media aetas نخستین بار توسط بوسی Bussi منشی نیکلای کوزائی در حدود سال ۱۴۵۰ به کار رفته است» (دوسانتیلانا، ۱۳۴۵: ۱).

عصر نوزایی، دورهٔ انقلاب‌های عمیق و متعدد بود که در بینش انسان نسبت به خود و جهان پیرامونش تأثیراتی دیرنده برجای گذاشت. انقلاب علمی در کنار اکتشافات جغرافیایی و اختراع صنعت چاپ و نشر، دنیای نامحدودی در برابر انسان گشود؛ نگرش تازه به دنیا و ادراک ماهیت علمی پدیده‌ها، که در اختراعات و اکتشافات پرشمار این عصر ظهور می‌یافت، جامعهٔ نوجوی اروپا را از بنیان دگرگون می‌کرد؛ علاوه بر این، با بسط دایرهٔ اکتشافات علمی، جایگاه دانش در اذهان عموم ارتقا می‌یافت و اعتبار علم در رقابت با باورهای مذهبی و فلسفی محل تأمل شد؛ «با کار دانشمندان عهد رنسانس علم به جایی رسید که جایگاهی برابر با الهیات و فلسفه یافت. با رشد علم جدید به‌تدریج در ارزیابی عمومی از این‌که «دانش» چیست تغییر بزرگی روی داد» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ج۳، ۵۰۳ ـ ۵۰۲). در همین زمان هنرمند ـ دانشمندان جدید کوشیدند دانش پزشکی، مختصات نویافته جغرافیا و تفوق بر طبیعت را بستر موضوعات هنر مسیحی خویش قرار دهند.

در این دوره، گرچه اومانیست‌ها قویاً سعی داشتند دانش و تفکر را از بند الاهیات برهانند و تلاش قاطعی در اعتراض به دین‌داری فروکاسته به مناسک تظاهرآمیز مذهبی داشتند و همچنین به نکوهش وضعیت سرزنش‌بار آبای کلیسا و بی‌اعتباری روحانیونی که در تجمل‌پرستی و عشرت و فساد اخلاقی رسوا شده بودند، می‌پرداختند؛ اما همچنان بسیاری از صاحب‌نظران اومانیسم را در ژرفا جریانی مسیحی قلمداد می‌کنند. از آن جمله می‌توان به تاریخ‌نگار فرانسوی لوسین فِبور[۴۳] اشاره کرد که در اثر خود با عنوان *مسئلهٔ بی‌اعتقادی در سدهٔ شانزدهم*[۴۴] به مقابله با نظری برمی‌خیزد که اومانیست‌های دورهٔ رنسانس را بی‌دینانی تلقی می‌کند که از هر گونه تعهد معنوی رویگردان‌اند. به باور فِبور «وانمودکردن قرن شانزدهم به عنوان قرنی شکاک، قرنی افسارگسیخته و قرنی خردگرا و پاسداشت آن، بدترین اشتباه و توهم است. [این سده] بر اساس اراده بهترین نمایندگانش، برعکس قرنی الهام‌پذیر بوده است، قرنی که در تمامی عناصر به دنبال بازتابی الهی است» (febvre, 1947: 462). هگل نیز دین و فلسفه را به طور کلی از نظر هدف و محتوا پیوسته و دارای تشابه می‌داند: «مذهب و فلسفه دارای یک مقصود و یک محتوا می‌باشند، صرفاً نقطه نظر آنها، با توجه به جایگاهی که قرار می‌گیرند، متفاوت است» (Hegel, 2007: 198).

با پایان یافتن دورهٔ رنسانس، تمرکز اومانیسم بیشتر معطوف به حوزه‌های نظری و تفکرات فلسفی شد. با پیدایش فلاسفه‌ای چون بیکن[۴۵]، دکارت، اسپینوزا[۴۶]، فویرباخ[۴۷]، جان لاک، بارکلی، هیوم[۴۸] و دیگران اومانیسم به حوزه‌های فلسفی وارد شد. پیدایش علم جدید و انتشار آن به مدد امکانات چاپی، احیای مجدد اندیشه و دانش باستانی و کاهش قدرت نفوذ کلیسا، فضایی را ایجاد نمود که شکوفایی فلسفه را نوید می‌داد؛ عموماً از رنه دکارت به عنوان بنیانگذار و پدر فلسفهٔ جدید یاد می‌شود. دکارت کوشید تا اندیشه را از قیود مذهب رها سازد، او در تلاش برای آزاد ساختن علوم، سعی در پی‌افکندن روش عقلانی خاصی نمود، در واقع غایت مطلوب او ایجاد یک نظام فلسفی عملی بر پایهٔ علم ریاضیات بود؛ چراکه می‌اندیشید هر شناختی مستلزم یقین است و یقین در ریاضیات دست‌یافتنی است. دکارت پایهٔ ریاضیات را نوعی نظام معرفت یقینی و غیرقابل تردید می‌دانست؛

او بر آن بود که «بایستی بتوان جهان را با همان روشهایی درک کرد که از اصول موضوع[۴۹] ریاضی درک می‌شود. هدفش آن بود که فلسفه را به گونه‌ای بازنویسی کند و نظام معرفت را طوری بر بنیاد اصول موضوع تردیدناپذیر بنا سازد که گویی ریاضیات است، هر چند در این هدفش تا اندازه‌ای کامیاب شد. عزم جزم دکارت در بازسازی فلسفهٔ به هیئت ریاضیات، نطفهٔ خردگرایی فلسفی است» (هالینگ‌دیل، ۱۳۶۴: ۱۴۵). بر پایهٔ استنتاجات ریاضی‌گونه و بر اساس اصل شک دستوری که دکارت واضع آن بود، یکی از پایه‌های اصلی فلسفهٔ مدرن یعنی تأکید بر سوژه یا ذهن شناسنده توسط او بنا نهاده شد. اُس و اساس فلسفهٔ دکارت یعنی سوبژکتیویسم[۵۰] یا همان خودبنیادی فاعل شناسا که در عبارت مشهور کوجیتو[۵۱] «می‌اندیشم، پس هستم» طرح شده است، بازتابی از دورن‌مایه‌های اومانیستی عصر رنسانس بود. به عبارت دیگر، موقعیت انسانی که به واسطهٔ تجربه‌های رنسانس بر وجود خویش و تغییر جایگاهش در جهان آگاه شده بود و بر پایهٔ محوریت خرد حکم بر موقعیت قائم به ذات خویش داده بود، اینک به واسطهٔ سوبجکتیویسم دکارتی، صبغهٔ فلسفی یافته بود. اگرچه اندیشهٔ دکارت بر پایهٔ اصول اومانیستی و با نقادی دین شکل پذیرفته است؛ اما همچنان پیوندهایی میان اومانیسم و خداباوری او، از لحاظ غایت‌مندی و ارزش‌گذاری دیده می‌شود؛ او در *گفتار در روش به کار بردن عقل* می‌نویسد: «علم الهی خودمان را بسی ارجمند می‌شمردم و مانند دیگران وصول بهشت را آرزومند بودم، اما به من به یقین آموخته بودند که راه آن برای نادان و دانا یکسان باز است، و رهبرش حقایق منزله می‌باشد که برتر از عقلهای ما است، پس: جسارت نداشتم که آن را تابع قوهٔ استدلال ضعیف خود سازم، و معتقد بودم که اقدام و نیل به مطالعه در آن حقایق محتاج به تأیید فوق‌العاده از عالم بالا، و احراز مقامی فوق بشر است» (دکارت، ۱۳۵۵: ۱۱ ـ ۱۰). با وجود آنکه دکارت در تمامی نظام اندیشه‌ورزانهٔ خود، به اصالت عقل انسانی تأکید دارد؛ اما همچنان دارای گرایشاتی مذهبی و دیدگاهی مسیحی است. دانستن این نکته ضروری است که با پایان یافتن قرون وسطی فلسفه از پیوند با الهیات سرباز زد و استقلال یافت؛ با این وجود فلاسفه عموماً همانطور که کاپلستون بیان می‌دارد دیدگاهی «بی‌طرفانه» نسبت به التقاط فلسفه و دین دارند.[۵۲]

تأملی بر اصول نقاشی رنسانس

«جووانی پیکو دلا میرلاندولا[۵۳]، فیلسوف جسور و نامدار فلورانس در سال ۱۴۸۵ در رساله‌ای که *در باب مقام انسان* نوشت، انسان را در کانون جهان قرار داد و از زبان پروردگار به وی گفت: ما تو را در کانون جهان قرار می‌دهیم تا آسان‌تر بتوانی در قلمرو پادشاهی خویش بنگری و آن را بازشناسی. تو را از قید و بندهای زمینی و آسمانی وارهاندیم تا بتوانی پیکره‌ساز هستی و ویژگی‌های خویش باشی. تو نه میرایی و نه جاودان. هم مخیر هستی که خود را تا پایهٔ حیوانی پست فروکشی و هم توانمندی داری که خویشتن را تا جایگاه موجودی خداگونه برکشی. [...] افزون بر آموزه‌های میراندولا، فرازی از گفته‌های فیلسوفی یونانی به نام پروتاگوراس که انسان را معیار و میزان همه چیز می‌شمرد نیز ورد زبان‌ها بود. برونلسکی[۵۴] به تأثیر از این اندیشه‌ها، در معماری شیوه‌ای پدید آورد که سبک معماری اومانیستی نامیده شد و دوست او، لئونه باتیستا آلبرتی[۵۵]، خطاب به انسان همروزگار خود نوشت: به تو اندامی زیباتر از همهٔ حیوانات داده شده است... تیزهوشی، احساس، ادراک، خرد و خاطره‌داری، به سان خدایی ماندگار...» (وازاری، ۱۳۸۴: ۶۳)

جنبش و روحیهٔ هنری رنسانس با آثار هنرمندانی چون برونلسکی، دوناتلو[۵۶]، جُتو[۵۷]، مازاتچو[۵۸]، داوینچی[۵۹]، میکلانژ[۶۰]، تیسین[۶۱] و... در حوزهٔ هنرهای تجسمی تعریف می‌شود که معرف فلسفه و دیدگاهی مبتنی بر گرایش به طبیعت و انسان است. رنسانس، تولد دوبارهٔ هنر و ادبیات را تحت تأثیر سرمشق‌های باستانی به ارمغان آورد. این تولد با کشف دوباره جهان و انسان به عنوان اصل و مبدأ اندیشه متحقق شد. هنرمندان انسان‌گرا دوش به دوش سایر اندیشمندان دوران رنسانس به اشاعهٔ معرفت انسانی می‌پرداختند. با این وجود برخی بنیادهای هنر را نمی‌توان منفک و مستقل از آموزه‌های فکری قرون وسطی دانست.

کامل‌ترین نمونهٔ سیطرهٔ جایگاه انسان بر هنر را می‌توان در کشف قوانین ژرفانمایی (پرسپکتیو) مشاهده نمود؛ که بر پژوهش عقلانی انسان در طبیعت و بر پایهٔ باور به اصالت فرد و منطق خودبنیاد بشر ایجاد شده است. درک قواعد علمی پرسپکتیو که به نوعی بر محوریت انسان تمرکز داشت و همچنین جایگاه جدید انسان به عنوان غایت اندیشه و هستی، هنر را بیشتر این جهانی و طبیعی می‌نمود. بدین ترتیب، انسان موضوع اصلی هنر قرار گرفت و نمایش پیکرهٔ آدمی به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر تصویری، محور اصلی هنرهای تجسمی شد. اهمیت روزافزون مسائل دنیوی و تکیه بر جایگاه والای انسان در طبیعت مسیر حرکت هنر اروپا را دگرگون کرد.

هنر رنسانس را می‌توان محصول عصر فردیت نامید. به بیان دیگر تأکید بر فردیت انسان و تمایل به بازنمایی طبیعت عینی، خصیصهٔ اصلی هنر این دوران است؛ لو فان باومر[۶۲] در این خصوص معتقد است: «آگاهی از شخصیت فردی شاید بیش از هر چیز دیگر در ادبیّات و هنرهای ظریفه منعکس شده باشد. در اشعار شخصی عاشقانه، در نمایشنامه‌های بزرگ دوران الیزابت، در مجسمه‌تراشی دوناتّلو Donatello یا نقاشی ماساچیو Massaccio یا لئوناردو، فرد است که به طور بارز جلوه

DIO: 10.22034/RPH.2022.697032

می‌کند، و هنرمند اکثراً یا کلاً از متوسل شدن به استعاره و رمز که در دوران گوتیک مرسوم بود می‌پرهیزد. از آنجایی که نقّاشی بهترین وسیله برای اشاعه اومانیسم محسوب می‌شد این هنر بیش از همه مورد توجه بود. نقاشی و مجسمه‌سازی هر دو از معماری که در قرون وسطی تحت حمایت کلیسا متحد شده بودند اعلام استقلال نمودند. بدین سان، در هنرهای مختلف همان گرایش به تفکیک به چشم می‌خورد که آن را در اندیشه سیاسی و فلسفه نیز ملاحظه کرده‌ایم. علاوه بر این، نقاشی رنسانس ـ و نقد هنری ـ به جنبهٔ قسمت به قسمت اهمیّت بیشتری می‌داد تا ساختار کلّی، مثلاً دورنماها در نقاشی معمولاً برای بهتر جلوه دادن پیکرهٔ انسانی حایز اهمیّت بود. همین طور بی‌اندازه جالب است که درام یا هنر نمایشی جدید در قرن شانزدهم را می‌بینیم که تدریجاً خود را از قید ساختار نمایشهای اخلاقی و معجزه، آزاد می‌سازد» (لو فان باومر ۱۳۸۵، ۱۹۵ ـ ۱۹۶). هنرمند رنسانسی انسان را کامل‌ترین و زیباترین پدیدهٔ طبیعی موجود می‌داند و این برتری را بیشتر در تن و بدن انسان جست‌وجو می‌کند. هنرمند این عصر می‌کوشد به بهترین و گویاترین شکل زیبایی انسانی را در پیکره‌های برهنه تصویر کند، عصر رنسانس برهنگی را نماد حقیقت می‌داند؛ و این میراث تجربهٔ باستانی یونانیان در خصوص نمایش پیکرهٔ آدمی است[۶۳]. در ادامه دربارهٔ سنت تصویرسازی پیکره‌های برهنه در یونان و تأثیرات آن توضیحات بیشتری خواهم داد. در عصر نوزایی این ویژگی بار دیگر احیا می‌شود، به عنوان مثال بوکاتچیو در *دکامرون* دلیل صراحت لهجه و بیان صریح خود دربارهٔ توصیف ناتورالیستی اعمال انسانی را چنین توصیف کرده است: «برخی از شما خانمهای عزیز ممکن است بمن خورده بگیرید که در بعضی از حکایات خود مطالبی را که خواندن یا شنیدن آن برای یک بانوی عفیف و شریف برازنده نیست صاف و پوست‌کنده معروض داشته‌ام اگر درست تعمق کنید و از یک نویسندهٔ بزرگ و مجرب سوآل نمائید پروراندن مطالب مزبور در لباسی غیر از آنچه من پرورده‌ام میسّر نمی‌باشد.

مگر نمی‌بینید یکنفر نقاش مذهبی شمایل آدم و حوا را چگونه لخت و عریان مجسم می‌کند؟

مگر برای نمایاندن حقیقت واقع راه دیگری جز این موجود است؟ تصویر عیسی را در حالیکه با تن برهنه بصلیب کشیده و در هر پایش یکی دو تا میخ کوبیده‌اند ملاحظه نکرده‌اید؟» (بوکاچیو، ۱۳۳۸، ج ۲: ۱۶۱)

به طور کلی باید گفت، هنرمند دورهٔ رنسانس با گذر از تسلط همه جانبه مذهبی در قرون میانه، چشم بر جهان محسوسات و زیبایی‌های طبیعی آن گشود؛ او به جای بازنمود شمایل‌های مقدس، به دنبال کشف و بازآفرینی طبیعت بر حسب تجربه انسانی و مصادیق فردی آن بود. شیوه رایج هنر مسیحیت میانه، با تکیه بر حکمت و فلسفهٔ مذهبی، نمادگرایی دینی، رموز سنتی و شهود معنوی استوار شده بود، و هنر رنسانس با رویکردی تازه سعی در خروج تدریجی از قلمروهای مذکور داشت و بنیاد ماهوی خود را بر پایهٔ عقل انسانی و تجربهٔ و درک طبیعت، استوار می‌نمود. در قرون وسطی و استیلای بلاشک تفکر مذهبی، فلسفه، علم و هنر همگی به عنوان توابعی از پارادایم حکمی مسیحی و وحیانیت الهی به شمار می‌آمدند و تمامی کنش‌های انسانی از جمله هنر صرفاً ابزاری در جهت اعتباربخشی و گاه اثبات اصول دینی بودند، در نقطه مقابل آن، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های رنسانس کشف موقعیت قائم به ذات انسان و همنوایی او با قوانین طبیعی، با هدف اعتبارزدایی از هر آنچه که خارج از ساحت خرد انسانی قرار داشت، تعریف می‌شود. «مردمی که تازه از ثروت و آسایش برخوردار شده بودند هدفشان گریز یا شکوه از زندگی نبود، بلکه هر چه زیباتر کردن آن بود: می‌خواستند زمین را به آسمان تبدیل کنند و خود خدایان آن شوند» (دورانت ۱۳۸۵، ج۵: ۹۹). به بیان دیگر جنبش رنسانس بود که باور جدید به توانایی و شایستگی انسان را نمایان ساخت و آن را در برابر نظام‌های فکری جزمی و قیود نهادها، نیروها و سنت‌های پیشین برافراشت و منزلت ویژه‌ای به آن عطا کرد. بدین ترتیب در هنر نیز مطالعهٔ طبیعت از یکسو و جایگاه انسان و کشف موقعیت جسمانی او از سوی دیگر، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد. البته باید توجه داشت که پیش از این دوران نیز یکی از اصلی‌ترین ممیزه‌های هنر غربی در قلمرو مسیحیت، با هنر سایر تمدن‌ها، توجه ویژه آن به موضوع انسان بود. به زعم بورکهارت «نقاشی مسیحی همواره باید، از حیث موضوع‌اش و از حیث ارتباطش با اجتماع دینی، فیگوراتیو باشد» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۸). در قرون وسطی نیز محوریت موضوع انسان به چشم می‌خورد اما نگاه تشبیهی و تنزیهی این عصر، به نمایش صورت الهی و مثالی انسان انجامیده بود، حال آنکه هنر رنسانس در نمایش فیگور انسانی، با غلبهٔ فرم نسبت به معنا، به نوعی ارجحیت نمادهای جسمانی در برابر ارزش‌های روحانی را ایجاب می‌نمود. اما در هر دو دورهٔ پیکرهٔ انسان به عنوان موضوع اصلی هنر در جغرافیای مسیحی نسبت به سایر موضوعات اولویت داشته است. «انسان عهد میانه بیشتر از معنایی انگیخته می‌شد که از طریق فرم به تنویر رهنمون می‌شد تا از نفس فرم» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۶۸) در حالی‌که «ذهنیت معاصر همه چیز را به سطح دون خودش تنزل می‌دهد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۹۳).

عصر رنسانس با بازخوانی فرهنگ یونان باستان، ضمن ارج نهادن به امور طبیعی انسان و لذایذ جسمانی و همچنین ستایش قدرت‌های قهرمانی، ساخت پیکره‌های قدرتمند و عموماً عریان انسانی را در کانون توجه خویش قرار داد. به عبارت دیگر با ظهور

اندیشهٔ اومانیستی، میل به بهره‌مندی از لذات دنیوی در هنر رو به تزاید گذاشت؛ با این وجود در هنر سدهٔ پانزدهم و پس از آن، همچنان جریان غالب فکری مؤثر بر هنر، بر آموزه‌ها و اعتقادات تکیه داشت. «حامی اصلی هنر هنوز کلیسا بود، و هدف اصلی هنر همچنان نمایش داستانهای مسیحی برای جماعت بیسواد و تزیین خانهٔ خدا بود. [...] اومانیستها اندک اندک معنی شهوانی‌تر زیبایی را به مردم ایتالیا آموختند؛ تحسین آشکار یک تن سالم انسانی ـ چه مرد و چه زن، و ترجیحاً عریان ـ در میان طبقات تحصیلکرده مرسوم شد؛ تأکید ادبیات رنسانس بر زندگی، به جای تفکر قرون وسطایی آن دنیایی، نوعی تمایل دنیوی پنهان در هنر ایجاد کرد.» (دورانت، ۱۳۸۵، ج۵: ۹۸)

اما در هر صورت باید در نظر داشت که هنر هر دوره از یک‌سو زاییدهٔ شرایط و مؤلفه‌های زمانهٔ خود است، و از سوی دیگر بازتاب‌دهندهٔ آن شرایط و همچنین معرف تاریخ گذشته نیز خواهد بود. نقاشی رنسانس با آنکه بر زیبایی‌های طبیعی و اشکال جسمانی تأکید داشت اما همچنان فحوای مذهبی گذشته را از دست نداده بود. پیکره‌های غیرجذاب، ساده و ژرف دوران گذشته جای خویش را به نوعی زیبایی فاخر، چهره‌های خودنمایانه با جامه‌های گرانبها بخشید که مشخصاً مملو از قدرت و ولع دنیوی بودند. نمونهٔ روشن تجمل‌گرایی اشرافی آمیخته با قدرت انسانی را می‌توان در اثر یان وان آیک[۶۴] در محجر محراب گان[۶۵] مشاهده نمود، که در آن خدا در هیئت مسیح ظاهر می‌شود[۶۶]؛ مسیحی که در قالبی سلطنتی و دارای قدرت دنیوی تصویر شده است. (تصویر ۱) به عبارت دیگر خدا را در این اثر می‌توان به تعبیر شاهانه و انسانی و بهره‌مند از خصایص مطلق مادی تصور کرد.

علاوه‌بر این یکی از دستاوردهای دیگر رنسانس، که میراث عصر یونان را زنده کرده است، توجه به فرم و رقابت آن با محتوا است. این خصیصه در هنر قرون میانه و به طور کلی هنرهای سنتی و دینی رابطه‌ای معکوس دارد. در هنر دینی آنچه مهم است محتوای مذهبی و باور دینی است، که هر شکلی که بتواند با توجه به ضوابط و قواعد آن دین، محتوای آن را نمایش دهد، ظرف مناسب خواهد بود، در این‌گونه هنرها اساساً هنرمند تنها در تلاش برای نمایش محتوای اعتقادی است، اما هنر رنسانس، به سبب توجه به جنبه‌های عینی طبیعت و انسان، بیشتر شکل‌گرا است و می‌کوشد کشف قوانین طبیعت و تناسبات ظاهری را غایت هنری خویش قرار دهد؛ «رنسانس در جریان رشد خود از یونانی به لاتینی، و از آتن به رم بازگشت؛ چنین به نظر می‌آمد که زمانه پانزده قرن به عقب رفته است، و عصر سیسرون و هوراس، اووید و سنکا دوباره متولد شده است. سبک اهمیتی بیشتر از موضوع و معنی یافت، و شکل بر محتوا پیروز گشت» (دورانت ۱۳۸۵، ج۵: ۹۲). هنگامی که محتوا نسبت به فرم در درجهٔ دوم اهمیت قرار گرفت، هنر ماهیتی مستقل پیدا نمود؛ بدین معنا که هنرِ محتواگرا وسیله‌ای در جهت بیان محتوایی خاص است، در طول تاریخ همواره باورها و عقاید دینی مهم‌ترین عوامل شکل‌بخشی به آثار هنری بوده‌اند؛ اما در دورهٔ جدید با کنار نهادن تعهد هنر در برابر مذهب، نوعی استقلال ذاتی در هنر صورتگرا رنسانس ایجاد شد که ماهیت هنر را دگرگون نمود. «در واقع زیبایی‌شناسی دورهٔ رُنسانس با از دست دادن نقش قرون وسطایی خود در برابر اخلاق کلیسایی ـ که بالاترین جلوه هنر را فقط در ظاهر آن می‌دید ـ آزادی و اختیار جدیدی را به هنر می‌بخشد. به این گونه، هنر از مقام و مرتبهٔ *وسیله* درمی‌آید و جنبهٔ *هدف* می‌یابد» (جهانبگلو، ۱۳۸۷: ۲۴).

ظهور خدای انسان‌گونه در نقاشی رنسانس

بدین ترتیب با تغییر جایگاه هنر و استقلال در کارکرد آن، هنر که تا روزگار پیش از این، ظرفی برای دین، اخلاق، سیاست، ادبیات و... محسوب می‌شد، کارکردی خودبنیاد یافت که در آن «انسان» به عنوان مهم‌ترین موضوع جای موضوعات مذهبی، اخلاقی، ادبی و... را گرفت. وازاری به عنوان نخستین تاریخ‌هنرنویس دورهٔ رنسانس معتقد است که پیکرهٔ انسان کامل‌ترین انگارهٔ هنری است؛ «انکار نمی‌توان کرد که انسان همواره در زیبایی و هنجار، انگارهٔ کامل و بی‌نقص تمامی طرح‌ها، نقاشی‌ها و پیکره‌ها بوده است و به یقین از همان آغاز، اندیشهٔ لطافت، وقار و انسجام جدا از مفهوم انسان نبوده است» (وازاری، ۱۳۸۴: ۸۷). تمایل به نمایش زیبایی، قدرت و مرکزیت انسان در هنر این دوره باعث شد که هنرمندان اومانیست همانند اعقاب یونانی خود، حتی تصویر خدای مسیحیت را نیز همچون یونانیان در قالب تنومند و زیبای انسانی به تصویر درآوردند، و در این راه هنر مهم‌ترین و گویاترین زبان در عقاید مربوط به انسان و خدای جدید رنسانسی بود.

در دوران طلایی هنر یونان، «مردم پرشور و سرکش آتن با مشاهدهٔ آثار فیدیاس توانستند ببینند که آدمی، حتی تنها از طریق مجسمه‌سازی، تا چه حد برای زمانی کوتاه به خدایان شبیه شده است» (دورانت ۱۳۸۵، ج۲: ۳۶۳). و جالب آنکه در رنسانس نیز خدایان در بهترین آثار به صورت انسان قدرتمند تصویر می‌شوند، که گاه حتی در مواردی در خدمت انسان قرار دارند، به عنوان مثال این امر را می‌توان در نقاشی دیواری کلیسای سانتا ماریا نوولّا[۶۷]، اثر مازاتچو (تصویر ۲) مشاهده نمود؛ «آنچه در این نقاشی حیرت‌آور است[...] تصویر کردن پروردگار به هیأت انسانی است که صلیب عیسای مصلوب را نگه داشته است؛ چنین شیوهٔ نقاشی و پرداختنی از این دست به امور دینی در آن روزگار بی‌سابقه بود. در این دیوارنگاره مازاتچو بیشتر بر انسان‌گونه بودن پروردگار تأکید دارد تا بر الهی بودن انسان‌های آن. این آغازگاه

DIO: 10.22034/RPH.2022.697032

سلسله‌ای از نقاشی‌هایی است که در آثار میکل‌آنجلو بر سقف کلیسای سیستین به اوج می‌رسد» (وازاری، ۱۳۸۴: ۲۵۰)[۶۸].

بنا بر این می‌توان گفت بیان جایگاه والای انسان، مهم‌ترین دغدغهٔ هنر رنسانس است. همانطور که وازاری معتقد است، دربارهٔ هنر سدهٔ شانزدهم باید گفت در این هنر «مسیحیت دیگر یک احساس درونی نبود، بلکه به شکل برتری مادی و جسمانی جلوه می‌کرد و هنرمند بیشتر دل‌نگران مجد و شرف و تبار انسان بود تا جلال پروردگار» (وازاری، ۱۳۸۴: ۷۶).

به طور کلی بنا به تقریر لارنس بینیون[۶۹]، هنر اروپا مابین سده‌های پانزدهم تا نوزدهم خصلتی انسان‌محور دارد؛ «در هنر اروپای ماقبل سدهٔ نوزدهم گویی انسان سخت مشغول به خود و فریفته به اعمال و آرزوهای خویش است و تماس خود را با حیات بیرون از خویشتن از دست داده است. کنجکاوی فکری و نه همنوایی با طبیعت رفته‌رفته و با تأنی وی را برانگیخت تا این دنیای واسطه را مطالعه کند» (بینیون، ۱۳۸۳: ۱۸). یافته‌های تازه از بدن انسان که به واسطه تشریح اجساد ابعاد گسترده‌ای یافته بود، نیز بی‌تأثیر بر هنر این دوره نبود. شباهت بالایی که میان محل نمایش پیکره خدا و همراهان در شاهکار *آفرینش* میکل‌آنژ در سقف کلیسای سیستین (تصویر ۳) با نمای عرضی مغز انسان (تصویر ۴) دیده می‌شود[۷۰]، مبیّن همین اثرپذیری است. گرچه به اعتباری می‌توان گفت خدای متجسم در این تصویر در چارچوب ذهن انسانی تجسد یافته و تحدید شده است؛ اما شاید بتوان از منظری دیگر نیز اثر را تعبیر نمود و بر پایهٔ آن سلطه وجودی خدا را بر عقلانیت انسان پایان ناپذیر دانست، به عبارتی دیگر این خداست که بر عقل انسان حکم می‌راند و ایمان الهی مبدأ معرفت عقلانی به شمار می‌آید[۷۱].

پرسپکتیو، سوبژکتیویسم هنری

با اصالت یافتن فاعل شناسنده، تاریخ فلسفه وارد فصل نوین خود شد. دکارت به عنوان پدر فلسفهٔ جدید واضع سوبژکتیویسم بود، خودبنیادی فاعل شناسا که در عبارت مشهور کوجیتو «می‌اندیشم، پس هستم» توسط دکارت مطرح شد، بازتابی از درون‌مایه‌های اومانیستی عصر رنسانس بود. به عبارت دیگر، موقعیت انسانی که به واسطهٔ تجربه‌های رنسانس بر وجود خویش و تغییر جایگاهش در جهان آگاه شده بود و بر پایهٔ محوریت خرد حکم بر موقعیت قائم به ذات خویش داده بود، با حکم دکارت صورتی فلسفی یافت. اما چندین دهه پیش از دکارت و طرح فلسفهٔ سوبژکتیویسم توسط وی، هنرمندان رنسانسی به طور عمل‌گرا و به شکلی ضمنی نمودی از آن فلسفه را در آثار خود به نمایش درآوردند. کشف قوانین جدید مناظر و مرایا در آثار هنری رنسانس، تلاشی برای ایجاد یک معرفت روشمند عقلانی از جهان بیرون بود. در حالیکه توصیف روابط میان پدیدارهای جهان و نمایش بعد سوم در هر شئ، پیش از رنسانس ضمن آنکه دانشی مستقل به حساب نمی‌آمد، همانند سایر معرفت‌ها بیشتر مبتنی بر شهود عقلانی و خصوصیتی صرفاً عینی قلمداد می‌شد و به هیچ وجه قائم به فاعل شناسا نبود. پیش‌تر حتی ایجاد این روابط در نقاشی، کاری بیهوده و مذموم تلقی می‌شد؛ همانطور که افلاطون در *جمهوری* علناً بهره‌وری از قوانین تصویری را فریب مخاطب به سبب ناتوانی‌های حسی انسانی‌اش، می‌داند؛ «اگر جسمی را یکبار از دور بنگریم و بار دیگر از نزدیک، آیا هر دو بار اندازهٔ آن در نظر ما یکسان است؟ [...] همچنین جسم واحد اگر در آب فرو رفته باشد کج به نظر می‌آید و اگر بیرون از آب باشد راست دیده می‌شود. باز چنان‌که می‌دانی به سبب خطای باصره که ناشی از تأثیر رنگ‌هاست چیزی گاه محدب دیده می‌شود گاه مقعر. علت همه این خطاهای حسی در روح ماست، و نقاشی و جادوگری و شعبده‌بازی و نظایر آنها با استفاده از همین ناتوانی طبیعت آدمی، ما را می‌فریبند» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۱۵). بدین ترتیب افلاطون، هنر نقاشی را به سبب تجسم ظاهر و دوری از ماهیت اصلی و حقیقت پدیدارها محکوم می‌کند، «اگر تختی را از پهلو یا از روبه‌رو یا از پشت بنگری، آیا هر بار ماهیت آن دگوگون می‌شود؟ یا ماهیتش در همه حال همان است و تنها به‌ظاهر هر بار بصورتی دیگر نمایان می‌گردد؟ [...] آیا هنر نقاشی ذات و ماهیت راستین چیزها را مجسم می‌سازد، یا نمود و صورت ظاهر آنها را؟ بعبارتی دیگر، نقاشی تقلید حقیقت است یا تقلید ظاهر؟ [...] تقلید همواره از حقیقت دور است و به همین علت می‌تواند همه چیز بسازد. زیرا در هر مورد فقط نمودی مجسم می‌کند نه چیزی حقیقی» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۰۷). در نتیجه افلاطون شگردهای نقاشی در جهت نمایش پدیدارها را عملی دور از خرد دانسته که هیچ‌گونه پیوندی با حقیقت ندارد و بدین سان عملی نامطلوب است؛ این اندیشه نهایتاً افلاطون بزرگ را به دادن رأی به اخراج نقاشان از آرمانشهر خویش سوق می‌دهد. این در حالی است که تجربیات هنرمندان یونان باستان از قواعد عمق‌نمایی به مراتب محدودتر از مطالعات هنرمندان رنسانس بوده است. اما با وجود آنکه در نقاشی یونان باستان تلاش‌های پراکنده‌ای برای نمایش بعد سوم و ترسیم عمق در تصاویر دیده می‌شود، در هنر سده‌های میانه و مشخصاً در شمایل‌نگاری‌های مذهبی این دوره، اثری از شناخت علم منظر یا پرسپکتیو وجود ندارد و با فرا رسیدن عصر نوزایی است که بر اساس دستاوردهای نظریه‌پرداز اومانیستی چون آلبرتی و مطالعات تناسبات معماری توسط برونلسکی و همچنین دریافت‌های منطقی پیرو دلّا فرانچسکا[۷۲] سرانجام قوانین کلی دانش پرسپکتیو تکوین می‌یابد. کشف شعور منطقی و اهمیت ساختار در قالب قوانین نویافتهٔ علم مناظر، باعث می‌شود که عموماً در آثار رنسانس پیاده‌سازی دقیق

قوانین علمی چون پرسپکتیو بر جنبه‌های روایی موضوع غلبه یابد، برخلاف هنر سده‌های پیشین که بر محوریت موضوع روایی و مذهبی و با غلبه عنصر تزیین شکل می‌پذیرفت، این آثار بیشتر با تأکید بر پایهٔ ساختارهای هندسی و قواعد ریاضی‌گونه و دقیق علم مناظر استوار شدند. از سوی دیگر، نوع جدید نقاشی غربی، که پرسپکتیو یکی از اصول بنیادین آن به حساب می‌آید، اساساً مبتنی بر نگرش انسان‌محورانه است؛ قوانین دقیق پرسپکتیو در واقع آنالیزی است از تجربهٔ دیداری محدود یک انسان به عنوان فاعل شناسنده از جهان بیرون. همانطور که مرلوپونتی[۷۳] معتقد است، اگر فلسفه‌ای بخواهد کاملاً توصیفی باشد، یعنی جهان عینی را آن گونه که به تجربه ما درمی‌آید توصیف کند، لذا نباید انتظار داشت که این فلسفه «... از نقطهٔ عزیمتی جز رویدادگی انسان و جهان به درک آنها برسد. این فلسفه می‌کوشد توصیف مستقیمی از تجربهٔ ما آن‌گونه که هست به دست دهد» (ماتیوز، ۱۳۷۸: ۱۲۹). در عصر رنسانس، توصیف عینی جهان واقع بزرگترین دستاورد هنری برشمرده می‌شود؛ وازاری توفیقات در امر واقعی‌تر شدن نقاشی و کشف قوانین پرسپکتیو را امید گام نهادن در دوران طلایی می‌داند و در *زندگی هنرمندان* می‌نویسد: «با پیشرفت علم، میزان شناخت هنرمند از طبیعت و الگوهای خود نیز فزونی یافت و انسان به شکلی طبیعی‌تر تصویر شد. قاعده و قانونی استوار برای ژرفانمایی بنیاد نهاده شد و هنرمندان با بهره‌گیری از پرسپکتیو و کوتاه‌نمایی تصویری، آدم‌ها و اشیا را همسان آن‌چه در زندگی واقعی دیده می‌شد برنگاشتند. همزمان با این دست‌یافت‌ها مطالعهٔ دقیق سایه‌روشن، حجم‌پردازی، منبع تابش نور و جزییات دشوار دیگر نیز آغاز شد. نقاشان صحنه‌ها را با شباهت بیشتر به واقعیت آراستند و چشم‌انداز، درختان، آسمان و حتی سبزه و علف را واقعی‌تر از پیش نقاشی کردند. در این روزگار هنر نقاشی چندان رشد یافت که می‌توان گفت [...] امید باردهی نزدیک و گام نهادن به دورانی طلایی مشاهده می‌شد» (وازاری، ۱۳۸۴: ۱۷۴).

این بینش گرچه ظاهراً در نقطهٔ مقابل سنت تصویری در تصاویر مذهبی قرون وسطی قرار دارد؛ که در پی نمایش ماهیت حقیقی پدیدارهای جهان واقعی هستند، لکن با توجه به اینکه اصول قاعده‌مند فلسفهٔ مبتنی بر اصالت انسان، در سده‌های بعد

تصویر ۱. یان وان آیک، بخشی از *محجر محراب گان*، در حالت باز، ۱۴۳۲. (مأخذ: URL1)

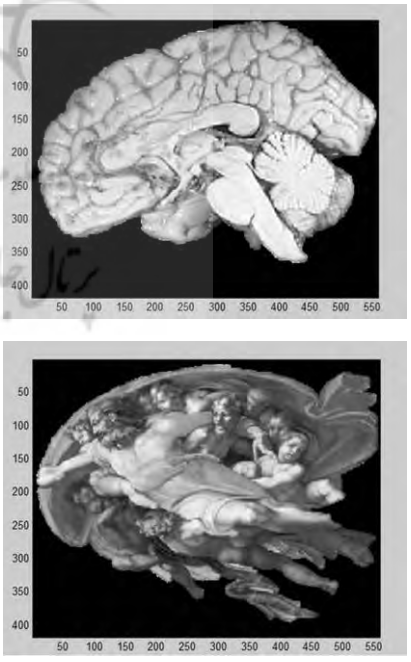
تصویر ۲. *مازاتچو، تثلیث مقدس با مریم عذرا، سن‌جان و دو راهب*، نقاشی دیواری، سانتا ماریا نوولا، فلورانس، ح. ۱۴۲۸. (مأخذ: URL2)

تصویر ۳. میکل آنژ، *آفرینش آدم*، فرسکو سقف کلیسای سیستین، ۱۵۱۲، ایتالیا. (منبع: URL3)

DIO: 10.22034/RPH.2022.697032

قوام و قدرت یافت، می‌توان ریشه برخی از دستاوردهای عصر رنسانس را در دوران گذشته جست‌وجو نمود. آنجا که آبلار با تأکید بر جایگاه شک به مثابهٔ ابزار دریافت حقیقت، ادراک الهیاتی را ماهیتی انسانی و غیرقطعی بخشید و یا اکام که علم را محصول تجربه و مشاهده انسان قلمداد نمود، همگی در شکل پذیری ایدهٔ بازنمایی عالم بر پایهٔ قواعد غیرقطعی و حسی انسانی و نهایتاً وضع قوانین ژرفانمایی مؤثر بودند.

نکتهٔ دیگر قابل توجه در این خصوص آن است که با آنکه سوبژکتیویسم فلسفی، مبحثی شناخته شده و دارای تاریخ و روندی روشن است، اما پرسپکتیو به مثابهٔ سوبژکتیویسم هنری قدمتی حدود یک سده پیش از فلسفهٔ دکارت دارد. به یاد داریم که غایت مطلوب دکارت در بنیان نهادن یک نظام فلسفی عملی بر پایهٔ علم ریاضیات استوار بود؛ چراکه می‌اندیشید هر شناختی مستلزم یقین است و یقین تنها در ریاضیات دست‌یافتنی است. به اعتبار دکارت ریاضیات نوعی نظام معرفت یقینی و غیر قابل تردید است؛ لذا او بر آن شد تا جهان را با روش‌هایی مشابه اصول موضوع ریاضی درک کند، هدفش آن بود که فلسفه را به گونه‌ای بازنویسی کند و نظام معرفت را طوری بر بنیاد اصول موضوع تردیدناپذیر بنا سازد که گویی ریاضیات است. عزم جزم دکارت در بازسازی فلسفه به هیئت ریاضیات، آغاز خردگرایی فلسفی شد. بر پایهٔ استنتاجات ریاضی‌گونه و بر اساس اصل شک دستوری که دکارت واضع آن بود، یکی از پایه‌های اصلی فلسفهٔ مدرن یعنی تأکید بر سوژه یا ذهن شناسنده توسط او بنا نهاده شد. اساس علم مناظر یا همان پرسپکتیو نیز مبنی بر اصول تغییرناپذیر علمی و بر پایهٔ محاسبات ریاضی‌گونه استوار بود.



تصویر ۴. مقایسه بخشی از اثر *آفرینش انسان* میکل آنژ و نمای عرضی مغز انسان. (منبع: Monika Beresova, Attila Forgacs, Blanka Bujdo- &… 2018, 35 (so

هگل نیز خوانشی چون کانت از مسئلهٔ عین و ذهن و رابطهٔ آن دو دارد، وی امکان‌پذیر بودن هماهنگی میان عین و ذهن را مورد تردید قرار داده و بر این باور است که «مسئلهٔ حقیقت ناشی از تلاش برای بخشیدن اعتبار عام به آن چیزهایی است که ادراک‌های انسانیِ ذاتاً جزئی شمرده می‌شوند» (بووی، ۱۳۸۶: ۴۸۹) و در جای دیگر می‌نویسد: «...حقیقت‌ها پندارهایی هستند که انسان پندار بودنشان را از یاد برده است» (بووی، ۱۳۸۶: ۴۸۹). این تعبیر هگل دقیقاً با تفسیر انسان مدرن از پرسپکتیو تصویری هماهنگ است؛ در واقع آنچه به عنوان حقیقت تصویر با قوانین پرسپکتیو در آثار نقاشی منعکس می‌شود، تنها عارضه‌ای از حقیقت جهان است که انسان قادر به فهم آن است. اما از سوی دیگر، اومانیست‌ها برخلاف افلاطون که این امر را به عنوان یک نکتهٔ منفی که باعث محکوم نمودن رویکرد محدود انسانی به حقیقت پدیدارها می‌داند تلقی نمی‌کنند؛ چراکه بنا به باور فلسفهٔ جدید، ما هرگز نخواهیم دانست جهان جدای از تجربهٔ انسانی ما چه شکل و چه ماهیتی دارد؛ لذا ابژه همواره تابع ذهن و موقعیت سوژه تعریف می‌شود؛ و این را می‌توان دقیقاً همان فلسفه‌ای دانست که شکل عملی آن منتج به تکوین قوانین پرسپکتیو شد. به بیان دیگر، اومانیسم که مهم‌ترین دستاورد دوران رنسانس به حساب می‌آید، به صورت عملی در ساختار قوانین هنری، سبب ظهور پرسپکتیو شده است، چراکه بنا بر آن، همه چیز منوط به موقعیت فردی انسان است. از سوی دیگر اومانیسم روشی است که تفسیر و تعبیر جهان را از منظری انسانی مطالعه می‌کند و پرسپکتیو نیز دقیقاً در جهت کسب همین اعتبار به زبان تجسمی است. پس از یک سو علمی بودن و گرایشات هندسی و ریاضی‌وار نقاشان رنسانسی در تدقیق قواعد پرسپکتیو و از سوی دیگر رویکرد انسان‌مدار ایشان، که حقیقت را تابع ذهن فاعل شناسا می‌داند، آن را با فلسفهٔ دکارت متشابه می‌نماید. لکن به سبب تقدم آثار مورد بحث نسبت به فلسفه دکارت، ریشه‌های آن را می‌باید در دوره‌های پیشین جست.

نتیجه‌گیری

در قرون وسطی معرفت تحت حمایت کامل و زیر سایهٔ الهیات تعبیر و تفسیر می‌شود، به طوری‌که بنیاد فکری در سده‌های میانه اساساً خدامحور است و در آن الهیات محیط و مسلط بر تمامی آرای فلسفی است. بدین ترتیب در قرون وسطی ـ خصوصاً در

سده‌های متقدم آن ـ تمایز مشخصی میان الهیات و فلسفه وجود ندارد. به بیان دیگر عقل انسانی در این زمان منبعث از ایمان مذهبی است. این اندیشه به‌روشنی در عبارت پرآوازهٔ «ایمان می‌آورم تا بفهمم» توسط سنت‌اگوستین صورت‌بندی شده است؛ او ایمان را مبدأ معرفت عقلی می‌دانست، جان اسکات و قدیس آنسلم نیز آرایی همسو با وی داشتند. اسکات فلسفهٔ حقیقی را برابر با دیانت حقیقی تلقی می‌نمود و آنسلم نیز به اصالت ایمان الهی نسبت به عقل انسانی باور داشت. آبلار روشی متفاوت با آگوستین و آنسلم را پی‌افکند. او شک ورزیدن و به دنبال آن پرسش کردن را قدم نخست برای دستیابی به حقیقت برشمرد و بدین ترتیب الهیات را ماهیتی علمی بخشید. فرانچسکوی قدیس بر این باور بود که حقیقت خارج از وجود ما نیست. بدین‌سان او مبدأ معرفت را از آسمان به پایین و به درون انسان آورد؛ بنا به تقریر فرانچسکو حقیقت بیش از آنکه در بالا باشد، در پایین است. نهایتاً اکام اصالت فرد را مورد پذیرش قرار داد و مفاهیم کلی را فاقد اعتبار تلقی نمود.

مجموع عقاید مذکور که جملگی تعلق به قرون وسطی دارند، در کنار برخی دستاوردهای کلیدی رنسانس، گزاره‌هایی را پیش روی می‌نهند که می‌توان آنها را ریشه‌های ظهور گرایشات نو در اندیشه و هنر انسان‌گرای رنسانس تلقی نمود. نقاشی رنسانس با آنکه بر زیبایی‌های طبیعی و اشکال جسمانی تأکید تام داشت، فحوای مذهبی گذشته را نیز از دست نداد. پیکره‌های ساده گذشته جای خویش را به نوعی زیبایی فاخر، چهره‌های خودنمایانه با جامه‌های گرانبها بخشیدند که مشخصاً مملو از قدرت و ولع دنیوی بودند. حتی تصویر خدای مسیحیت نیز در قالب تنومند و زیبای انسانی به تصویر درآمد. خدای انسان‌گونه و قدرتمند نشانی از باور به سلطه وجودی خدا بر عقلانیت انسان داشت. از سوی دیگر، کشف قوانین جدید مناظر و مرایا در آثار هنری رنسانس، تلاشی برای ایجاد یک معرفت روشمند عقلانی از جهان بیرون بود. این بینش گرچه ظاهراً در نقطهٔ مقابل سنت تصویری قرون وسطی قرار دارد؛ لکن با توجه به اینکه اصول فلسفهٔ مبتنی بر اصالت سوژه، در این دوره تبیین نشده بود، می‌توان ریشه برخی از دستاوردهای عصر رنسانس را در دوران گذشته جست‌وجو نمود. آنجا که آبلار با تأکید بر جایگاه شک به مثابهٔ ابزار دریافت حقیقت، ادراک الهیاتی را ماهیتی انسانی و غیرقطعی بخشید و یا اکام که علم را محصول تجربه و مشاهده انسان قلمداد نمود، همگی در شکل پذیری ایدهٔ بازنمایی عالم بر پایهٔ قواعد غیرقطعی و حسی انسانی و نهایتاً وضع قوانین ژرفانمایی مؤثر بودند.

پی‌نوشت‌ها

۱. انگلیسی: The Middle Ages فرانسه: Le Moyen Age.
2. Saint Augustinus
3. Renaissance
4. Martin Luther
5. Calvin
6. Zwingli
۷. ن. ک. فرمانتل، ۱۳۴۵: ۲۰.
8. Platonists
9. Aristotelians
10. anti - Aristotelians
11. Stoics
12. Sceptics
13. Eclctics
14. Philosophers of nature
۱۵. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به محمدی وکیل و بلخاری قهی ۱۳۹۹.
16. Erwin Panofsky
17. *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissanc*
18. Peter Haidu
19. *Roland Pietsch*
20. Johannes Scotus Eriugena
21. Saint Anselm of Canterbury
22. *Proslogion*
۲۳. Fides quaerens intellectum (ن.ک. لاسکم، ۱۳۸۲: ۵۹).
24. *Cur Deus Homo*
25. René Descartes
26. Gottfried Wilhelm von Leibniz
27. John Locke
28. George Berkeley
29. Immanuel Kant
30. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
31. Pierre Abélard
32. Sic et Non
۳۳. ن. ک. لین، ۱۳۸۴: ۱۸.
34. Heloise
35. Thomas Aquinas
36. San Francesco d'Assisi
37. Petrarch
۳۸. Jacopone (۱۳۰۶-۱۲۳۶ میلادی)
39. William of Ockham
40. The twofold truth
۴۱. پاورقی مترجم.
42. Lucien Febvre
43. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle.*
44. Francis Bacon
45. Baruch Spinoza
46. Ludwig Andreas Feuerbach
47. David Hume
۴۸. Axiom (اصول متعارف/ اصول بدیهی=)
49. Subjectivism
۵۰. این عبارت معروف که اساس فلسفهٔ دکارت تلقی می‌شود، در فرانسه je pense donc je suis و به زبان لاتین چنین است: Cogito ergo sum که در نزد حکما به قضیه Cogito معروف است.
۵۱. کاپلستون، ۱۳۸۸: ج۳، ۵۰۴.
52. Giovanni Pico della Mirandola
53. Filippo Brunelleschi
54. Leon Battista Alberti
55. Donatello
56. Giotto
57. Masaccio
58. Leonardo da Vinci
59. Michelangelo
60. Titian
61. Baumer, Franklin Le Van.
۶۲. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به محمدی وکیل و بلخاری قهی ۱۳۹۳.
63. Jan van Eyck
64. Ghent
۶۵. ن. ک. هارت، ۱۳۸۲، ۶۴۶.
66. Santa Maria Novella
۶۷. یادداشت مترجم.

DIO: 10.22034/RPH.2022.697032

68. Laurence Binyon

69. Alessandro Paluzzi, Antonio Belli, Peter Bain, Laura Viva, Brain 'imaging' in the Renaissance, *Journal of the Royal Society of Medicine*, 2007.

۷۰. این موضوع با وجود جذابیت، همچنان نیازمند مطالعات علمی عمیق‌تر است، و آنچه طرح شده را نمی‌توان با اطمینان کامل، مورد نظر هنرمندان رنسانس دانست. بنا بر این تحلیل‌ها ناگزیز حدسی و احتمالی است.

71. Piero della Francesca

72. Maurice Merleau-Ponty

فهرست منابع

افلاطون (۱۳۵۳)، *جمهوری*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، انتشارات ابن‌سینا، تهران.

برهیه، امیل (۱۳۸۰). *تاریخ فلسفهٔ قرون وسطی و دورهٔ تجدد*، ترجمه و تلخیص یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی، چاپ دوم.

بوبن، کریستیان (۱۳۸۹)، *رفیق اعلی*، ترجمهٔ پیروز سیار، چاپ نهم، تهران: انتشارات طرح نو.

بورکهارت، یاکوب (۱۳۷۶)، *فرهنگ رنسانس در ایتالیا*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: طرح‌نو.

بورکهارت، یاکوب (۱۳۹۰)، *مبانی هنر مسیحی*، ترجمهٔ امیر نصری، تهران: انتشارات حکمت.

بوکاچیو، ژان (۱۳۳۸)، *دکامرون حاوی یکصد حکایت فرح‌انگیز*، ترجمهٔ حبیب شنوقی، تهران: چاپ کیهان.

بووی، اندرو (۱۳۸۶)، *زیبایی‌شناسی و ذهنیت، از کانت تا نیچه*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

بینیون، لارنس (۱۳۸۳)، *روح انسان در هنر آسیایی*، ترجمهٔ محمدحسین لرستانی، فرهنگستان هنر، تهران.

جهانبگلو، رامین (۱۳۷۴)، *مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران*، انتشارات مرکز، تهران.

دکارت، رنه (۱۳۵۵)، *گفتار در روش به کار بردن عقل*، ترجمهٔ محمدعلی فروغی، تهران: پیام.

دورانت، ویل (۱۳۸۵)، *تاریخ تمدن، رنسانس*، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و ابوطالب صارمی، چاپ دوازدهم، جلد پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.

دورانت، ویل، (۱۳۸۵)، *تاریخ تمدن، ج۲، یونان باستان*، مترجمان امیرحسین آریان‌پور، فتح‌الله مجتبائی، و هوشنگ پیر نظر، چاپ دوازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

دوسانتیلانا، جورجی، (۱۳۴۵). *عصر بلندگرایی*، ترجمهٔ پرویز داریوش، تهران: امیرکبیر.

راسل، برتراند، (۱۳۶۵)، *تاریخ فلسفهٔ غرب*، ج۱، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: نشر پرواز.

ژیلسون، اتین، (۱۳۷۸)، *عقل و وحی در قرون وسطی*، ترجمهٔ شهرام پازوکی، تهران: گروس.

فرمانتل، آن، (۱۳۴۵)، *عصر اعتقاد/فلاسفهٔ قرون وسطی*، ترجمهٔ احمدکریمی، تهران: امیرکبیر چاپ دوم.

کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۸۸). *تاریخ فلسفه، فلسفهٔ اواخر قرون وسطا و دورهٔ رنسانس از اوکام تا سوئارس*، ترجمهٔ ابراهیم دادجو، جلد سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

کاپلستون، فردریک، (۱۳۸۷). *دیباچه‌ای بر فلسفهٔ قرون وسطی*، ترجمهٔ مسعود علیا، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

کاسیرر، ارنست، (۱۳۷۷). *اسطوره‌ی دولت*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران: هرمس.

کوماراسوامی، آناندا، (۱۳۸۶)، *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی*، ترجمه و شرح امیرحسین ذکرگو، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

لاسکم، دیوید، (۱۳۸۲). *تفکّر در دورهٔ قرون وسطی*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی‌کاشانی، چاپ دوم، تهران: قصیده‌سرا.

لوفان‌باومر، فرانکلین، (۱۳۸۵). *جریانهای اصلی اندیشه غربی*، تطبیق و ترجمهٔ کامبیز گوتن، چاپ دوم، تهران: حکمت.

لین، تونی، (۱۳۸۴)، *تاریخ تفکر مسیحی*، ترجمهٔ روبرت آسریان، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرزان روز.

ماتیوز، اریک، (۱۳۷۸)، *فلسفه‌ی فرانسه در قرن بیستم*، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران: انتشارات ققنوس.

ماری، پی‌یر، (۱۳۹۱). *اومانیسم و رنسانس*، ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی، تهران: آگه.

محمدی وکیل، مینا و حسن بلخاری‌قهی، (۱۳۹۳)، از تحریم صورتگری تا صورت‌نگاری عریان: نگاهی به سیر تحول نمایش پیکره انسان در تاریخ هنر و به‌ویژه ایران، *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۱۹، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۳، صص ۱۶-۵.

محمدی وکیل، مینا و حسن بلخاری‌قهی، (۱۳۹۹)، از عقل مسیحی قرون وسطی تا عقل انسانی رنسانس (پژوهشی در نسبت میان ایمان و خرد در اندیشه غربی با ابتنای بر آرای سنت آگوستین)، *فلسفه دین*، دورهٔ ۱۷، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۹، صص ۶۵۹-۶۳۵.

وازاری، جورجو، (۱۳۸۴). *زندگی هنرمندان*، ترجمهٔ علی‌اصغر قره‌باغی، تهران: سورهٔ مهر.

هارت، فردریک، (۱۳۸۲)، *سی و دو هزار سال تاریخ هنر*، گروه مترجمان به سرپرستی هرمز ریاحی، تهران: پیکان.

هالینگ دیل، ر.ج، (۱۳۶۴). *مبانی و تاریخ فلسفهٔ غرب*، ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ، تهران: کیهان.

Alessandro Paluzzi, Antonio Belli, Peter Bain, Laura Viva, (2007), Brain 'imaging' in the Renaissance, *Journal of the Royal Society of Medicine*, Vol 100. No. 12. P 540-543.

Febvre, Lucien. (1947). *Le problème de l'incroyance au XVI*e *siècle, La religion de Rabelais.* Éditions. Paris: Albin Michel.

Hegel, G. W. Friedrich. (2007). *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, Paris: Gallimard.

Monika Beresova, Attila Forgacs, Blanka Bujdoso, Andras Szekely, Jozsef Varga, Ervin Berenyi, Lazalo Balkay. (2018). "Comparing the Reliability of Biomedical Texture Analysis Tools on Different Image Types", *Acta polytechnica Hungarica*, Vol 15. No.7. P 29-48.

URL1: http://www.artbible.info/art/lamb-of-god.html (تاریخ بازیابی: 1401/5/1)

URL2: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/masaccio/trinity (تاریخ بازیابی: 1401/5/20)

URL3: https://artpaintingartist.org (تاریخ بازیابی: 1401/5/20)

luxurious beauty, self-presenting faces with precious clothes full of worldly power and lust. Even the image of the God of Christianity was depicted in the form of a strong and beautiful human. The human-like and powerful God had a sign of belief in God's existential dominion over human rationality. On the other hand, the discovery of new rules of perspective in Renaissance artworks was an attempt to create a rational methodical knowledge of the outside world. Although this vision confronts the Middle Ages pictorial tradition; but, we can still find the roots of some of the Renaissance era's achievements in the past, where some thinkers propose some principles of philosophy based on the originality of the subject. Abelard, for example, gave theological perception a human and indeterminate nature by emphasizing the place of doubt as a means of receiving the truth. Besides that, we have Ockham, who considered science to be the product of human experience and observation. All these theories look at the malleability of the idea of representing the world based on indeterminate rules and human sensibility. Furthermore, finally, the establishment of deepening laws was effective.

Keywords: Middle Ages, Renaissance Art, Christian wisdom, Humanistic art, Perspective.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Continuity of Christian Philosophy in Renaissance Humanist Painting

Mina Mohammadi Vakil[1]

Receive Date: 14 August 2022, Accept Date: 01 September 2022
DIO: 10.22034/RPH.2022.697032

Abstract

Humanism is generally considered the most critical difference between Renaissance and Christian art in the middle centuries. The theoretical foundations of the emergence of Renaissance humanistic art are subject to many questions since we had no precise philosophy regarding the definition of man and his place in existence in the Renaissance era. By looking at the opinions of medieval theologians and studying their continuation in the Renaissance period, it is possible to recognize some roots of the formation of the mentioned art. Saint Augustine considered religious faith as the source of rational knowledge on the one hand, in his doctrine of "I believe in order to understand,"; and on the other hand, he considered the truth of perception and knowledge dependent on human action in a deeper meaning. Along with the scientific achievements of the Renaissance period, some theories were influential in the formation of humanistic philosophy as the theological foundations of the Middle Ages. These theories include Abelard's theory of doubt as a means to reach the truth, Saint Francis's explanations regarding the fact that the truth is down on earth and within man himself rather than above, or the belief in the originality of the individual, which Ockham proposed. After studying and recovering the effects of medieval philosophy on the renaissance period, this article tries to follow the similarity of the mentioned philosophical developments in the world of art. The research method in this article is descriptive and analytical, information collection is done in a library style, and data analysis is conducted inductively. According to the research findings, it is clear that the ruling opinions of Christian theologians were influential in the formation of modern thought and, accordingly, the humanistic art of the Renaissance. One can recognize this effectiveness in the emergence of perspective rules as artistic Subjectivism and the representation of a God-like man. Although Renaissance painting emphasized natural beauty and physical forms, it did not lose the religious meaning of the past. The simple figures of the past gave way to a kind of

1. Assistant Professor, Faculty of Art, AlZahra University, Tehran, Iran. Email: minavakil@gmail.com