DOI.2023.420423.1021/10.22083
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱
از صفحه ۱۰۹ تا ۱۳۸

واکاوی چیستی موزه در عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم

مریم علی‌اکبری[1]

چکیده

برقراری ارتباط عمیق‌تر با موزه، نیازمند شناخت دقیق‌تر ماهیت آن است. ماهیت موزه با گذر زمان هم‌پای تحول جوامع تغییر کرده است. از این رو، برای درک بهتر ماهیت موزه و علت تحولات آن، لازم است ابتدا تحولات جوامع مورد مطالعه قرار گیرد. در این راستا، پژوهش پیشِ رو سعی کرده است به سراغ بازه‌ای از تاریخ، عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم میلادی، برود و به دو پرسش «سیر تاریخی تحولات موزه در عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم چیست؟» و «چه عواملی سبب این تحولات شده‌اند؟» پاسخ دهد، تا قدمی در مسیر شناخت دقیق‌تر ماهیت موزه بردارد. در این راستا، ابتدا به منابعی که تأثیرگذارترین وقایع تاریخی را ذکر کرده و منابعی که هر کدام به نحوی با سیر تاریخی تحول معنای موزه در ارتباط بوده‌اند، مراجعه شد. سپس وقایع تاریخی مهم و اثرگذار عصر رنسانس ذکر شد و تأثیر این وقایع بر تغییر ماهیت موزه مورد بحث قرار گرفت. نتایج به‌دست‌آمده از این پژوهش حاکی از آن است که اگر چه عوامل متعدد اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی، دینی، علمی و هنری هم‌زمان و دوشادوش یکدیگر بر ماهیت موزه در عصر رنسانس تأثیر گذاشته؛ اما به‌طورکلی تغییرات اجتماعی و سیاسی در این بازه از تاریخ، بیشترین اثر را در تغییر ماهیت موزه از خود به جا گذاشته است.

واژگان کلیدی

تاریخ موزه، ماهیت موزه، رنسانس.

مقدمه

موزه، عنصری اجتماعی است و معنا و مفهوم آن و نقشی که در اجتماع عهده‌دار بوده با تحولات اجتماعی در هر بازهٔ تاریخی متحول شده است. حال اگر به سراغ بازه‌ای مشخص از تاریخ، عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم میلادی رفته و معنای موزه در آن عصر مورد کندوکاو قرار گیرد، ارتباط تنگاتنگ تغییرات مفهوم موزه با تحولات اجتماعی آن عصر بیش از پیش پی مشخص خواهد شد. زمانی که کاهش قدرت کلیسا سبب شد آثار هنری و گنجینه‌ها، به جای راه‌یافتن به آن، به مجموعه‌های شخصی مرکانتیلیست‌ها که از ثروت و قدرت چشمگیری برخوردار بودند، سرازیر شوند؛ اتفاقی که موزه را از فضایی برای یادآوری مسیح، مریم و خدا در قرون وسطی به فضایی برای درک هستی انسانی، بازیافتن ارتباط با عصر باستان و از سویی نمایش ثروت و قدرت در عصر رنسانس تبدیل کرد.

با این تفاسیر، اگر برای دستیابی کامل به مفهوم موزه در عصر رنسانس و علت شکل‌گیری آن سؤال‌های پژوهش به دو پرسش «سیر تاریخی تحولات موزه در عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم چیست؟» و «چه عواملی سبب این تحولات شده‌اند؟» تدقیق شوند، برای یافتن پاسخ باید به سراغ منابع تاریخی موجود رفت و با مراجعه به روایت‌های مورخان، در راستای پاسخ‌گویی به این دو سؤال گام برداشت.

انجام پژوهش پیش‌رو، به این دلیل ضروری است که پیش از هرچیز به شناخت هرچه بیشتر ماهیت موزه برای خوانندگان خود منتج می‌شود؛ خوانندگانی که به حتم، به گونه‌ای به موزه ارتباط دارند. این شناخت دربارهٔ ماهیت موزه، می‌تواند به این درک بیانجامد که موزه در آینده چگونه می‌تواند باشد، یا حتی بهتر است چگونه باشد.

با این وصف، هر یک از خوانندگان، بنا به جایگاه خویش در ارتباط با موزه، می‌تواند نوع رفتار و عملکرد حال و آیندهٔ خود را برای دستیابی به ماهیت مطلوب موزه جهت دهد.

همچنین، مطالعه و پژوهش در حوزهٔ موزه در عصر رنسانس، ابتدا نیازمند مراجعه به منبعی است که چیستی مفهوم موزه را در این عصر شفاف‌سازی کرده و تحولات آن را در گذر این بازه از تاریخ روایت کرده باشد و بتواند درک درستی از این مفهوم و تحولات آن به دست دهد. با توجه به موجودنبودن چنین منبعی، انجام این پژوهش در جهت جمع‌آوری، دسته‌بندی و تحلیل اطلاعات مرتبط با چیستی مفهوم موزه در عصر رنسانس تا ابتدای قرن هفدهم و تغییرات آن در این بازه از تاریخ، ضروری می‌نماید. نگارش این مقاله می‌تواند نقش پررنگی در تسهیل پژوهش‌های مرتبط با موزه در عصر رنسانس داشته و الهام‌بخش پرسش‌هایی نو در مطالعات در زمینه موزه باشد.

پیشینهٔ پژوهش

همان‌طور که اشاره شد، پژوهش پیشِ رو در تلاش است تا سیر تاریخی تحول مفهوم و معنای موزه را در عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم روایت کند. در این راستا، منابع مرتبط با موضوع، مورد بررسی قرار گرفته است که در ادامه تنها به بعضی از آن‌ها [به‌طور خلاصه] اشاره خواهد شد:

سه مقاله با نام‌های موزه، موزه۲ و موزه۳ به ترجمهٔ کلود کرباسی[۲] که در سال‌های ۱۳۶۰، ۱۳۶۲ و ۱۳۶۴ در نشریهٔ موزه‌ها به چاپ رسیده‌اند، ترجمهٔ فارسی مقاله‌ای با نام موزه از دانشنامهٔ بریتانیکا[۳] هستند. در سومین مقاله، چند دورهٔ مهم را در سیر تاریخی تحول موزه‌ها یادآور می‌شود: قرون وسطی، رنسانس، قرن هفدهم، قرن هجدهم، نیمهٔ اول قرن نوزدهم، نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا نیمهٔ اول قرن بیستم و ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ میلادی. مطالب ذکرشده در بخش رنسانس، می‌توانند الهام‌بخش نگارنده در انجام این پژوهش باشند.

موزه: ریشه‌شناسی کلاسیک آن و تبارشناسی آن در رنسانس، پژوهشی است که به قلم پائولا فیندلن در سال ۱۹۸۹ در نشریهٔ تاریخ مجموعه‌ها به چاپ رسیده است. این مقاله، به بررسی ساخت اجتماعی و زبان موزه در فرهنگ قرن شانزدهم و هفدهم میلادی پرداخته و آن را مفهومی بیانگر الگویی از فعالیت‌های فراتر از محدودیت‌های پیشین موزه و استعارهٔ مناسبی از گرایش‌های دایرةالمعارفی عصر رنسانس معرفی می‌کند. طبق نظر فیندلن، موزه در نقش میانجی بین فضای عمومی و خصوصی، بین مفهوم انسان‌گرایانهٔ جمع‌آوری به مثابه یک استراتژی متنی و بهره‌مندی از شأن اجتماعی ظاهر می‌شود. به گفتهٔ او، موزه در عصر رنسانس ساختاری معرفت‌شناختی بود که ایده‌ها، تصاویر و نهادهای گوناگونی را در بر می‌گرفت. این پژوهش ارتباط تنگاتنگی با پژوهش پیش رو دارد و می‌تواند مورد استفادهٔ نگارنده قرار گیرد.

مقالهٔ جمع‌آوری، مبادله و جامعه‌پذیری در استودیولو رنسانس، پژوهشی است به قلم لی آر کلارک که در سال ۲۰۱۳ در نشریهٔ تاریخ مجموعه‌ها منتشر شده است. کلارک در این مقاله، به بررسی دلیل شکل‌گیری استودیولوها، یکی از مصادیق موزه در عصر رنسانس، دلیل شکل‌گیری آن‌ها و کارکردشان در اجتماع می‌پردازد. او بر بُعد سیاسی و اجتماعی استودیولوها تأکید می‌کند و معتقد است این فضا، استودیولوها، مکانی بودند برای اتصال افراد مختلف از زمان‌ها و مکان‌های گوناگون به یکدیگر. از آن جهت که این مقاله به استودیولو، در جایگاه یکی از مهم‌ترین تجلی‌های مفهوم موزه در عصر رنسانس می‌پردازد، می‌توان در شرح و بسط موضوع پژوهش از آن استفاده کرد.

کتاب موزه‌ها، تاریخ و استفاده‌های‌شان: به همراه کتاب‌شناسی و فهرستی از موزه‌های انگلستان[۴] به قلم دیوید مورای[۵] که نخستین‌بار در ۱۹۰۴ میلادی،

انتشارات جیمز مک‌لهوس و پسرانش در گلاس‌گو[۶] چاپ کرده است و پس از آن در سال‌های مختلف و در انتشارات متعدد تاکنون به چاپ رسیده است، به معرفی موزه‌ها، مؤسسان آن‌ها و اشیائی که در آن موزه‌ها به نمایش در می‌آیند، از عصر رنسانس تا دورهٔ مدرن می‌پردازد. اطلاعات جالب توجهی در ارتباط با موزه‌ها در دورهٔ رنسانس در این کتاب یافت می‌شود؛ اما جامعهٔ هدف این پژوهش بر انواع موزه‌های انگلستان استوار بوده و با جامعهٔ هدف پژوهش پیشِ رو که عموم موزه‌ها در عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم را مدنظر قرار داده متفاوت است.

روش پژوهش

مطالعهٔ پیشِ‌رو، پژوهشی بنیادی [بر اساس هدف] است که در جهت گسترش مرزهای دانش انجام می‌گیرد. روند انجام پژوهش از چند مرحله تشکیل شده است. ابتدا منابعی که هرکدام به نحوی با سیر تاریخی تحول معنای موزه در عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم مرتبط هستند و منابعی که تأثیرگذارترین وقایع تاریخی این بازه را ذکر کرده‌اند، مورد مطالعه قرار می‌گیرند. در مرحلهٔ دوم، ابتدا وقایع مهم تاریخی این بازهٔ زمانی روایت می‌شود و پس از آن و در مرحلهٔ آخر، تأثیر این وقایع بر تغییر ماهیت و مفهوم موزه مورد بحث قرار می‌گیرد.

پایان قرون وسطی و آغاز رنسانس

دربارهٔ زمان قطعی پایان قرون وسطی و آغاز رنسانس نظرات متعددی وجود دارد. عده‌ای آن را به سال ۱۴۵۳.م نسبت می‌دهند؛ سالی که امپراتوری روم شرقی سقوط کرد و ترکان عثمانی قسطنطنیه را فتح کردند. گروهی دیگر کشف قارهٔ آمریکا به وسیلهٔ کریستوف کلمب[۷] در سال ۱۴۹۲.م، گروهی نیز سال ۱۶۶۱.م یعنی تاریخ مرگ کاردینال مازارن[۸] و برخی سال ۱۷۱۵.م؛ یعنی زمان مرگ لوئی چهاردهم را، زمان آغاز دوران رنسانس می‌دانند (صادقی، ۱۳۸۶). با این همه، رنسانس نیز مانند دیگر دوره‌های تاریخی نمی‌تواند به یک‌باره آغاز شده باشد. بسته‌شدن نطفهٔ رنسانس به مثابه حرکت‌های فکری غیر هماهنگ با نظام فکری حاکم بر جامعه، می‌تواند در اواسط قرن سیزدهم میلادی رخ داده باشد. افرادی در ایتالیا و حتی اروپای شمالی، از تفکر و روش‌های دیگری در اندیشیدن و گرایش‌های جدید در ادبیات و هنر سخن می‌گفتند؛ اما دربارهٔ این‌که تفکر رنسانس از چه زمانی تفکر غالب شد، می‌توان نیمهٔ دوم قرن پانزدهم و سراسر شانزدهم میلادی را عصر رنسانس نامید (ایلخانی، ۱۳۸۲).

اصلاحات دینی و کاهش قدرت کلیسا

جنبش اصلاحات، مهم‌ترین جنبش دینی دوران رنسانس است که به دلیل ناتوانی

کلیسا از برآورده‌کردن نیازهای دینی مردم اروپا شکل گرفت (مالرب، ۱۳۸۱). بسیاری از مردم بر این باور بودند که کلیسای کاتولیک فاسد شده است و نیاز به اصلاح دارد. بعضی خواستار اصلاح کلیسا از درون و به دست خود نهاد کلیسا بودند؛ اما گروهی دیگر اعتقاد داشتند اصلاحات باید به صورت ریشه‌ای انجام شود. در اکتبر ۱۵۱۷.م، مارتین لوتر[۹] (۱۴۸۳-۱۵۴۶.م)، دانشمند علوم دینی و انسان‌گرای آلمانی، مستقیماً قدرت کلیسا را به چالش کشید. یکی از مهم‌ترین اعتراض‌های او، مخالفت با عمل کشیشان در خرید و فروش آمرزش‌نامه برای گناهان بود. لوتر، فهرستی از ۹۵ اعتراض را با میخ به در کلیسای ویتنبرگ[۱۰] نصب کرد (لنگلی، ۱۳۹۲). او در ابتدا یک کشیش کاتولیک معتقد بود اما مشاهدهٔ رویدادهایی مانند فروش آمرزش‌نامه به بهانهٔ کاستن از کیفر گناهان، او را در به‌راه‌انداختن جنبش اصلاحات دینی ترغیب کرد (ابرمان، ۱۳۸۵؛ لطفی و علیزاده، ۱۳۸۲).

لوتر معتقد بود شیطان از قوانین کلیسا برای بهره‌کشی از انسان در همهٔ جنبه‌های زندگی استفاده کرده است (دورانت، ج۶، ۱۳۷۳). از نظر او، هر کس می‌توانست بدون نیاز به کلیسا و دیگران کشیش خود باشد (ابرمان، ۱۳۸۵). در سال ۱۵۲۰.م کلیسا برای خاموش‌کردن آتش اعتراضات مردم، مارتین لوتر را محکوم کرد. اما محکومیت لوتر نه تنها او را از نبرد باز نداشت که موجب شد با جدیت بیشتر نهضت اصلاح دینی را پیش ببرد و مذهب پروتستان[۱۱] را تأسیس کند. پروتستانتیسم[۱۲] معتقد است «هنگامی که انسان ایمان را دریافت می‌کند روح‌القدس بر او فرود می‌آید و او مملو از روح الهی می‌شود، از تمام بندها و قیدها رهایی می‌یابد و فقط حاکمیت الهی را می‌پذیرد [...]. به عبارت دیگر کلیسایی خاص وجود ندارد که روح‌القدس در آن حضور داشته باشد و افراد را با یکدیگر متحد سازد». پروتستانتیسم فردگرایی را در مقابل اجتماع‌گرایی یا وحدت‌گرایی کلیسای کاتولیک قرار داد و تفسیر فردی از پیام انجیل را مبنایی برای ایمان برگزید (دارایی، ۱۳۸۵: ۲۷).

پدیدآمدن مجموعه‌های سلطنتی و شخصی

با آغاز پروتستانتیسم، قدرت کلیسای کاتولیک به‌طور چشمگیری کاهش یافت. مردم حاضر نبودند مانند گذشته کلیسا و اوامر آن را میزانی برای زندگی خود قرار دهند. افرادی که در گذشته برای ارتباط با خدا در کلیسا حضور می‌یافتند و نذورات ارزشمند خود را به این نهاد تقدیم می‌کردند، حال بر اساس تعالیم پروتستانتیسم در هر جای ممکن، با خدا و مسیح سخن می‌گفتند و حاجات خود را طلب می‌کردند. دیگر کمتر کسی حاضر می‌شد اشیاء گران‌بهای خود و خانواده‌اش را به کلیسا پیشکش کند. از طرفی، کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها دربارهٔ نقش تصاویر در دین دیدگاه متضادی داشتند. «پروتستان‌ها معتقد بودند که تصاویر دینی ممکن است راه به بت‌پرستی برند و بینندگان را از دلیل واقعی

حضورشـان در کلیسـا کـه همانـا ارتبـاط مسـتقیم بـا خداونـد اسـت، بازدارنـد. بـه همیـن دلیـل بـود کـه کلیسـاهای پروتسـتان نسـبتاً بی‌پیرایـه و فاقـد آرایـه و تزئیـن بودنـد.» دیـدگاه پروتسـتان‌ها راجـع بـه تصاویـر، گاه بـه شمایل‌شـکنی آشـکار و تخریـب آثـار هنـری دینـی منجـر می‌شـد (کلاینـر، ۱۳۹۵).

اگرچه در چنین شرایطی کاتولیک‌ها اقدام به راه‌اندازی جنبش پاددین‌پیرایی[۱۳] کردند؛ اما کاهش قدرت کلیسای کاتولیک و وجود اندیشه‌های پروتستانتیسم در جامعه موجب شده بود آثار هنری کمتری به کلیسا راه یابند. در این زمان، در کنار مجموعه‌های کلیسایی، مجموعه‌های سلطنتی و شخصی نیز پدید آمدند. تغییرات گستردهٔ شرایط اجتماعی در دوران رنسانس به نوعی بود که آثار هنری فراوانی از دوران باستان و سرزمین‌های اطراف مورد توجه قرار گرفتند و روحیهٔ جمع‌آوری و نگهداری از اشیاء غریب و یا ارزشمند در جامعه فراگیر شد. هدف اصلی این جمع‌آوری‌ها بیشتر کنجکاوی بود. از جمله عواملی که زمینه‌ساز پیدایش مجموعه‌های سلطنتی و شخصی در کنار مجموعه‌های کلیسایی شدندف می‌توان به کاهش اقتدار کلیسا، ارتقاء جایگاه دانش در جامعه، تحولات هنری و توجه روزافزون به هنر، اومانیسم[۱۴]، برافتادن فئودالیسم و روی‌کارآمدن سرمایه‌داری، اکتشافات جغرافیایی و گسترده‌شدن روابط اروپا با دیگر سرزمین‌ها اشاره کرد.

توجه به دانش

در قرون وسطی، کلیسای کاتولیک گسترش دانش را محدود کرده و آموزش عمومی را نادیده گرفته بود. تنها کشیش‌ها، راهبه‌ها و اشراف می‌توانستند باسواد شوند. با کاهش قدرت کلیسا، دیدگاه منفی درباره دانش از بین رفت و مردم تمایل فراوانی به فراگیری سواد پیدا کردند (Hay، 1989). این موضوع سبب تأسیس مدارس ابتدایی در سراسر اروپا شد. در گذشته، اغلب پسربچه‌ها، آن هم فقط از طبقهٔ اشراف و یا کسانی که قرار بود در آینده به خدمت کلیسا درآیند، می‌توانستند تحصیل کنند؛ اما مدارس ابتدایی دوران رنسانس به‌طور یکسان پذیرای دختران و پسران بودند (کوریک، ۱۳۸۲). در این زمان، دانشمندان زیادی از جمله گالیله[۱۵] مشاهدات تجربی و استدلال‌های ریاضی را جایگزین روابط کیفی ارسطویی کردند (گلشنی، ۱۳۷۷). فرانسیس بیکن[۱۶] با تأکید بر اهمیت مشاهدات تجربی، منطق را با اطلاعاتی که از طریق آزمایش به دست می‌آمدند، همراه کرد. دستاوردهای مهم ریاضی در رنسانس، استفاده از اعداد منفی، اعداد کمتر از صفر، اعداد اعشاری و... بود که محاسبات ریاضی پیشرفته را ممکن ساخت. در این عصر همهٔ علوم پیشرفت کردند (دارایی، ۱۳۸۵).

توجه عموم مردم به کتب به‌جای‌مانده از دوران باستان، از دیگر نمودهای توجه به دانش در دوران رنسانس است. سربازان مسیحی، هنگام لشکرکشی به بیت‌المقدس

و خاورمیانه، این فرصت را پیدا کرده بودند که ویرانه‌های یونان و روم را از نزدیک مشاهده کنند و همین بازدید باعث برانگیخته‌شدن کنجکاوی مردم اروپا نسبت به گذشته‌شان شده بود (Hay، 1989). محققان اروپایی، قفسه‌های غبارگرفتهٔ صومعه‌ها و ساختمان‌های عمومی قدیمی را جست‌وجو کردند و آثار نویسندگان دوران باستان را باز یافتند. شاهزادگان، بازرگانان و سایر افراد متمول جامعه از این محققان حمایت می‌کردند، تا بتوانند کارشان را به خوبی انجام دهند. در سال ۱۵۰۰.م، به‌طور تقریبی، تمام متون باستانی موجود در عصر حاضر کشف شده بود. حامیان قدرتمند محققان، کتابخانه‌هایی برای نگهداری از این آثار ارزشمند که روزبه‌روز بر تعدادشان افزوده می‌شد، پدید آوردند. وجود این کتابخانه‌ها در جامعه، راه را برای نشر اندیشه، فرهنگ و هنر دوران باستان باز می‌کرد (کوریک، ۱۳۸۲).

مهاجرت فضلای امپراتوری روم به اروپا و ایتالیا نیز به ترویج بیشتر اندیشهٔ باستان کمک کرد. با شکست امپراتوری روم شرقی در برابر ترکان عثمانی و سقوط قسنطنطنیه، فضلای این کشور به اروپا و ایتالیا نقل مکان کردند و کتب یونانی را همراه خود بردند. به این ترتیب، تعداد زیادی از کتب یونانی در اروپا مورد توجه قرار گرفتند و راه را برای باززایی دوران باستان با شکل و شمایلی دیگر باز کردند (فروغی، ۱۳۹۰). پیدایش صنعت چاپ در سال ۱۴۵۰.م نیز موجب شد اندیشهٔ یونانی هرچه بیشتر در جامعه نشر پیدا کند. در گذشته کتاب‌ها به صورت دستی نسخه‌برداری می‌شدند که بسیار زمان‌بر بود و باعث می‌شد قیمت کتاب‌ها بسیار بالا باشد. اختراع دستگاه چاپ به دست یوهانس گوتنبرگ[۱۷] در آلمان، به فرآیند نشر کتاب‌ها سرعت و سهولت بخشید؛ به طوری که دسترسی به کتاب برای قشر متوسط جامعه نیز فراهم شد. کتاب‌های چاپی اولیه بزرگ و حجیم بودند؛ اما در اواخر قرن پانزدهم، حروف کوچک‌تر ابداع شدند. این امر، چاپ کتاب در قطع جیبی و همراه‌بردن آن در موقعیت‌های مختلف را ممکن می‌کرد (کوریک، ۱۳۸۲).

اومانیسم

در مسیحیت، به خاطر گناه آدم ابوالبشر و انتقال آن گناه به سایر انسان‌ها، انسان موجودی ضعیف و ناتوان از کسب نجات تصور می‌شد. او، اختیار رهایی از تاریکی گناه و یافتن راه نجات را نداشت و این امر تنها با امداد غیبی و یاری قدیسین، اعتراف به گناهان و غسل پاکی امکان‌پذیر می‌شد (ایلخانی، ۱۳۸۲). اعتقاد به گناهکاربودن انسان، اعتبار اخلاقی دینی فرد و جامعه را خدشه‌دار کرده و راه را برای آلودگی بیشتر گشوده بود (رهنمایی، ۱۳۸۹). در واکنش به چنین شرایطی و در دوران رنسانس، اومانیسم سر برآورد. جنبشی که انسان را به رسمیت می‌شناخت و او را میزان همه چیز قرار می‌داد (McDowell, Don, 1982). هدف اومانیسم بازگرداندن شأن ازدست‌رفتهٔ انسان بود. آن‌ها انسان را موجودی ضعیف و دارای

گناه ذاتی نمی‌دانستند؛ او را موجودی الهی و بهره‌مند از آزادی اراده برای انتخاب مسیر تعالی یا سقوط معرفی می‌کردند. اومانیست‌ها معتقد بودند روابط انسان با هم‌نوعانش باید بیشتر از روابط انسان با خدا مورد توجه قرار بگیرد و به جای طلب کمال الهی، کمال انسانی و طبیعی اهمیت بیابد (رهنمایی، ۱۳۸۹).

اومانیسم، به‌واقع جنبشی فرهنگی بود که بر اثر آشنایی اروپاییان با اندیشهٔ دوران باستان پدید آمد. آن‌ها با بازخوانی، احیاء و مراقبت از هنر و فرهنگ دوران باستان، در تلاش بودند آرمان فرهنگی تازه‌ای بر مبنای جهان باستان در برابر آرمان فرهنگی قرون وسطایی ایجاد کنند. هدف آن‌ها، شکوفاساختن نیروهای درونی انسان، بازآفرینی انسانی خودآگاه و آزادکردن علم، اخلاق و دین افراد جامعه از قیمومیت کلیسا بود (بورکهارت، ۱۳۷۶). آن‌ها جهان باستان را الگوی خود قرار داده بودند و سعی داشتند با نشر آثار کلاسیک در جامعه، افراد جامعهٔ رنسانس را به افرادی شبیه جامعهٔ باستان تبدیل کنند. فعالیت آن‌ها در جامعه، نتایج بسیار درخشانی در پی داشت که یکی از آن‌ها گسترش تعلیم و تربیت بود. اومانیست‌ها به برابری تمام انسان‌ها اعتقاد داشتند و این که آموزش و پرورش نباید به فرزندان طبقهٔ خاصی از جامعه محدود شود. تلاش‌های آن‌ها به بالابردن سطح سواد جامعه و دسترسی عموم مردم به منابع کلاسیک و منابع اصلی مسیحیت انجامید (لوکاس، ج۲، ۱۳۸۲).

گسترش سواد و مطالعهٔ آثار کلاسیک، منابع اصلی مسیحیت و نوشته‌های اومانیست‌ها و اصلاح‌گرانی چون اراسموس[۱۸]، لوتر، تسوینگلی[۱۹] و کالوَن، دیدگاه افراد جامعه را نسبت به هستی تغییر داد. انسان‌ها دیگر خود را وابسته به کلیسا نمی‌دیدند و برای خود و ذات انسانی خویش مقام و منزلتی والا قائل بودند. آن‌ها جهان را از منظر خود مشاهده می‌کردند و از صافی عقل و عواطف انسانی عبور می‌دادند، نه از صافی اوامر خشک و نادرست کلیسا. برای اومانیست‌ها سرشت انسان و علایق طبیعی او موضوع نظر قرار می‌گرفت، نه چیزی دیگر. کشف دوبارهٔ دنیای باستان برای اومانیست‌ها، مانند رستاخیز آن‌ها پس از قرن‌ها خواب مرگ‌مانند بود، یا بازگشت آنان پس از قرن‌ها تبعید. مارسیلیو فیچینو[۲۰] همچون سایر اومانیست‌های رنسانس، متن‌های بسیاری را از زبان‌های یونانی و لاتین ترجمه کرد و در دسترس مردم قرار داد (مسگری و سلیمانی، ۱۳۸۷). او در نامه‌ای که در سال ۱۴۹۲.م به رشتهٔ تحریر درآورده، عصر رنسانس را عصر طلایی نامیده است (بوک، ۱۳۸۱).

سرمایه‌داری

پس از تسلط اروپا بر دریای مدیترانه و توسعهٔ روابط بازرگانی با خاورمیانه، دورهٔ اقتصاد بسته سپری شد. اختراع ماشین چاپ، کشف سرزمین‌های جدید و معادن فلزات گران‌بها، کشف آمریکا و دسترسی به هندوستان از طریق آفریقا، امکان توسعهٔ

فعالیت‌های اقتصادی و ایجاد علاقهٔ عمومی به ثروت را تسریع کرد (قدیری اصل، ۱۳۶۴). «اروپاییان متمول دوران رنسانس، از سعادت‌شان لذت می‌بردند و به توانایی تهیهٔ اجناس تجملی مباهات می‌کردند.» اومانیست‌ها از ماده‌گرایی حمایت می‌کردند و در نمایش توانگری، به شکل خرید پارچه‌های گران‌قیمت، اسباب و اثاثیه و آثار هنری اشکالی نمی‌دیدند (کوریک، ۱۳۸۲: ۳۵-۳۶). از سوی دیگر، بعضی تضادهای موجود در نظام فئودالی، زمینه را برای سقوط آن فراهم کرد. تضاد میان فئودال‌ها و سرف‌ها؛ تضاد میان خود فئودال‌ها؛ تضاد میان بازرگانان و فئودال‌ها و تضاد میان شهرنشینان و روستانشینان، از جملهٔ این تضادها بودند (YIlmaz Genç، 2011). فئودالیسم به‌طور اجتناب‌ناپذیری، در نتیجهٔ این تضادها سقوط کرد.

در جامعه‌ای که تا پیش از آن منبع اصلی ایجاد ثروت زمین بود، گسترش تجارت و ظهور سرمایهٔ تجاری موجب تحول اساسی در ساختار اقتصادی شد. تحولی که پدیدآورندهٔ سرمایه‌داری بود و باعث جلب توجه افراد جامعه به سمت ثروت، انباشت سرمایه و توسعهٔ اقتصاد تجاری و مبتنی بر بازار شد. در همین اثنا، مرکانتیلیسم[۲۱] پدید آمد (همان به نقل از گزه و کاگزان، همان). فعالیت اقتصادی، بدون توجه به عوامل مذهبی و اخلاقی، مورد توجه قرار گرفت و گردآوری ثروت، هدف فعالیت‌های اقتصادی ملت‌ها شد (قدیری اصل، ۱۳۶۴). طبقهٔ تاجران، به خاطر ثروت و سبک زندگی سرشار از تجمل خود، مورد احترام قرار گرفتند. نیمی از اهالی فلورانس مرکانتیلیست بودند (Cohen، 1980). روی‌کارآمدن نظام اقتصاد سرمایه‌داری، بر بسیاری از جنبه‌ها تأثیر گذاشت. شرایط اقتصادی به‌وجودآمده، سبب شد هنرمندان بتوانند زیر چتر حمایتی سرمایه‌داران جامعه قرار گیرند و با آسودگی خاطر به خلق آثار خود بپردازند (حیدری، ۱۳۸۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحولات هنری

«اگر تنها یک جنبهٔ فرهنگی دورهٔ رنسانس با قرون وسطی تفاوت بارز داشته باشد، آن هنر است.» در قرون وسطی، هنر در خدمت مسیحیت قرار داشت؛ اما در عصر رنسانس، سرشت هنر تا حد زیادی از موضوعات دینی فاصله گرفت. نقاشان در کنار پرداختن به موضوعات دینی، موضوعات دنیوی مانند چهرهٔ افراد، منظره‌ها و صحنه‌هایی از زندگی روزمره را نیز به تصویر می‌کشیدند (کوریک، ۱۳۸۲: ۷۵). تغییر موضوع، اولین تحول اساسی در هنر دوران رنسانس است که به علت تغییر سفارش‌دهندگان آثار هنری پدید آمد. در قرون وسطی، کلیسا سفارش‌دهندهٔ اصلی آثار بود؛ اما با ظهور سرمایه‌داری، علاوه بر کلیسا، پادشاهان و خانواده‌های ثروتمند به سفارش‌دهندگان اصلی تبدیل شدند. این افراد که اندیشه‌های اومانیستی داشتند، موضوعاتی انسان‌گرایانه برای نقاشی سفارش می‌دادند. سفارش‌دهندگان و حامیان هنر رنسانس، در دو گروه اصلی

جای داشتند: دستهٔ نخست حامیان غیرمذهبی آثار هنری بودند که خود در سه گروه جای می‌گیرند: الف) خاندان‌های ثروتمند، بازرگانان و بانک‌داران فلورانس، ب) حاکمان دولت‌شهرهای استبدادی، ج) پادشاهان. دستهٔ دوم نیز حامیان مذهبی بودند که با کلیسا ارتباط داشتند (حیدری، ۱۳۸۸).

دومین تفاوت، اهمیت معماری در هنر قرون وسطی است. معماری، در مقام هنر اصلی پدیدآورندهٔ کلیسا، در جایگاه نخست و پس از آن نقاشی و مجسمه‌سازی برای تزئین کلیسا مورد توجه قرار می‌گرفت. در عصر رنسانس معماری جایگاه پایین‌تری پیدا کرده بود. علت آن به تغییر حامیان هنر باز می‌گردد. تعداد کمی از حامیان خصوصی می‌توانستند هزینهٔ ساخت بنا را بر عهده بگیرند، درحالی‌که به‌راحتی از پس هزینهٔ یک نقاشی یا پیکره برمی‌آمدند (کوریک، ۱۳۸۲). تفاوت سوم، ایجاد نقطهٔ تمرکز در کادر نقاشی است. در قرون وسطی، اصل توازن یکی از شاکله‌های اصلی نقاشی مذهبی به شمار می‌رفت؛ اما در دوران رنسانس، نقاشان با ایجاد نوعی از درون‌گرایی بر اساس پنج یا ده ضلع منتظم، بیننده را در پردهٔ نقاشی متمرکز کردند. استفاده‌نکردن از هنر رنگ در عصر رنسانس نیز تفاوت چهارم است. رنگی‌کردن شیشه‌های پنجره‌ها متروک شد، تصاویر کتاب بی‌اهمیت شدند و در نقاشی، همهٔ رنگ‌ها با یک رنگ واحد، به مثابه هماهنگ‌کنندهٔ رنگ‌ها با یکدیگر، ارتباط پیدا کردند. آثار هنری رنسانس عاری از تنوع رنگی بودند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۱). تفاوت پنجمف تأکید هنرمندان رنسانس بر واقع‌گرایی است. آن‌ها در مورد کالبدشناسی و جهان پیرامون‌شان تحقیق می‌کردند تا بتوانند جزئیات بدن انسان و طبیعت را به‌طور دقیق در آثار خود به نمایش بگذارند. از آنجا که واقع‌گرایی دوران رنسانس ارتباط نزدیکی با مشاهدات جهان طبیعی داشت، نام ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) را به آن اطلاق کردند (کوریک، ۱۳۸۲).

علاوه بر وجود تفاوت میان هنر قرون وسطی و عصر رنسانس، جایگاه هنرمندان نیز در این دو عصر متفاوت است. تا پیش از رنسانس، هنرمندان استقلال و جایگاه اجتماعی قابل ملاحظه‌ای نداشتند و اختیار تام آن‌ها در دست حامیان و هنرپروران بود. هنرمندان جایگاهی همچون صنعتگران در جامعه داشتند و به خاطر حمایت مادی و معنوی هنرپروران، ناچار بودند مطابق ذائقه و میل آن‌ها دست به خلق اثر بزنند (آریان‌پور،۱۳۵۴)؛ اما با ورود به عصر رنسانس و افزایش شمار سفارش‌دهندگان آثار هنری، حامیان هنر بر سر استخدام هنرمندان با یکدیگر رقابت می‌کردند. همین رقابت موجب افزایش دستمزد و ارتقاء جایگاه اجتماعی هنرمندان شد. در جامعه به افرادی نظیر لئوناردو داوینچی[۲۲]، رافائل[۲۳] و میکل آنژ[۲۴]، دیگر به چشم یک صنعتگر نگاه نمی‌شد. این هنرمندان، به خاطر آفرینندگی‌شان مورد توجه قرار می‌گرفتند و ستایش می‌شدندف نه به خاطر مهارت فنی‌شان (فوگل، ۱۳۸۰).

اکتشافات جغرافیایی

با گسترش بازرگانی، سرزمین‌های تازه‌ای کشف شد که در وسیع‌شدن افق دید مردم اروپا تأثیر به‌سزایی داشت. کشورهای مشرق‌زمین از نظر فرهنگ، اقتصاد و دانش، در جایگاه بالاتری نسبت به اروپا قرار داشتند. داد و ستد با این کشورها و رفت‌وآمد به آن‌ها، موجب انتقال فرهنگ و دانش این ملل به اروپاییان شد. هم‌چنین این اکتشافات از اعتبار کلیسای کاتولیک تا حد زیادی کاست. کلیسا این نظریه را که در سمت دیگر کرهٔ زمین مردمانی زندگی می‌کنند اشتباه می‌دانست و استدلال می‌کرد که اگر این گونه بود نژاد انسان از حضرت آدم پدید نیامده بود و نجات او به وسیلهٔ عیسی مسیح ممکن نبود. این اکتشافات، اشتباه‌بودن استدلال کلیسا را برملا ساخت و موجب شد مسیحیان به دیگر فرامین کلیسا بدگمان شوند (شیبانی، ۱۳۸۱). از سویی، سفرهای متعدد اروپاییان به نقاط مختلف جهان باعث به‌وجودآمدن سفرنامه‌هایی شد که اندیشه‌های ملت‌های دیگر را به تفصیل شرح می‌داد. در این زمان، با کمک صنعت چاپ، سفرنامه‌ها در تعداد زیاد و در ابعاد مختلف منتشر و در دسترس عموم مردم قرار گرفت. آشنایی با شیوهٔ تفکر، اعتقادات و آیین‌های ملت‌های دیگر، به کاهش هر چه بیشتر اعتماد مردم اروپا به کلیسا منجر شد؛ تا آن‌جا که عدهٔ زیادی از مسیحیان به این باور رسیدند که اعتقاد مسیحیان به خداوند، تنها یکی از مفاهیم موجود نسبت به ذات خداوند است (آلن جی. آر، ۱۳۷۷).

مجموعه‌های شخصی

دوران رنسانس با تحولات عظیم خود، راه را برای پدیدآمدن مجموعه‌های شخصی در کنار مجموعه‌های کلیسایی باز کرد. افرادی که از ثروت و به تبع آن، قدرت اجتماعی فراوانی بهره‌مند بودند، از هنر و هنرمندان حمایت می‌کردند و با جمع‌آوری هنر آن‌ها، برای خود مجموعه‌های هنری پدید می‌آوردند. البته این افراد، علاوه بر هنر، به اشیاء غریب و شگفت‌انگیزی که دریانوردان از سرزمین‌های دور با خود می‌آوردند نیز علاقه نشان می‌دادند. آن‌ها با استفاده از موقعیت اجتماعی و ثروت خود، این اشیاء را خریداری و در مجموعهٔ شخصی خود نگهداری می‌کردند. عمل جمع‌آوری به مثابه جنبه‌ای از سیاست نیز قابل درک است. مجموعه‌ها برای سایر مجموعه‌داران، اومانیست‌ها، سفیران، حاکمان و دیگر چهره‌های سیاسی به نمایش گذاشته می‌شدند. آن‌ها شرح بازدیدهای خود را از طریق مکاتبات ثبت و منتشر می‌کردند. مواردی از قبیل آثار باستانی، مدال‌ها، سنگ‌های تراشیده‌شده و آثار مدرن هنری، مجموعه‌ای از هدایای سیاسی مهم را تشکیل می‌دادند که باعث پیمانکاری بین اتحادیه‌ها یا تنش‌زدایی میان دولت‌ها می‌شد (Clark، 2013).

استودیولو

در عصر رنسانس، عمل جمع‌آوری به عملی مهم برای نخبگان ایتالیایی تبدیل شد که به تناسب آن فضاهای فرهنگی و سیاسی ویژه‌ای در جامعه پدید آمدند. استودیولو[۲۵] معروف‌ترین و کامل‌ترین آن‌ها است. به عبارت دیگر، میل به جمع‌آوری آثار هنری و اشیاء ارزشمند، به‌تدریج باعث پدیدآمدن فضاهایی متناسب با این مجموعه‌ها، به نام استودیولو در ایتالیا شد. استودیولو اتاق کوچکی بود که در بسیاری از کاخ‌ها و خانه‌ها به مطالعه و تفکر اختصاص داده می‌شد (URL [1]). حامیان و علاقه‌مندان به هنر، این اتاق را با آثار هنری و اشیاء گران‌بها می‌آراستند و ساعاتی از روز را در آن به مشاهده، تفکر، مطالعه و گاهی بحث و گفت‌وگو با هنرمندان و یا هنردوستان می‌پرداختند. استودیولوها، از طرفی مکانی خصوصی و محلی برای تفکر و تعمق صاحبان‌شان بودند و از طرف دیگر فضای گفت‌وگو و تعاملات اجتماعی این افراد با هنرمندان و سایر اشخاصی که اجازهٔ حضور در این فضاها را پیدا می‌کردند (Clark, 2013).

می‌توان این گونه تعبیر کرد که اشیاء جمع‌آوری‌شده، نقشه‌ها و گراوورهای تصویری موجود در استودیولو به مثابه اشکال بصری، مادی و ملموس فعالیت‌هایی عمل می کردند که در این فضا رخ می داد: خواندن، نوشتن، رمزگشایی، نقل قول، بحث، گفتگو و جستجوی دانش (همان، همان). استودیولو عملکرد فرهنگی موزه‌های دوران باستان را بر عهده داشت. در آن مکان فرهنگ و فلسفهٔ دوران باستان مورد مطالعه و گرامی‌داشت قرار می‌گرفت؛ عقاید اومانیستی به افرادی که در آن مکان حضور می‌یافتند تعلیم داده می‌شد؛ بین نقاشی و شعر ارتباط برقرار می‌شد؛ تصاویر مورد مشاهده قرار می‌گرفتند و مشاهده‌کنندگان در آن تصاویر تفکر و تعمق می‌کردند؛ هم‌چنین به واسطهٔ تفکر و مطالعه، نفس بازپروری می‌شد و رشد می‌یافت (Campbell, 1997). در عصر رنسانس اگرچه فاصلهٔ زیادی با فعالیت‌ها فرهنگی مرتبط با مفهوم امروزی موزه وجود داشت؛ اما استودیولوها زمینه‌ساز ویژهٔ فعالیت‌های فکری یا موزه‌ای در این دوره از تاریخ بودند (Findlen, 1989).

کابینت‌های کنجکاوی[۲۶]

خانوادهٔ مدیچی[۲۷] یکی از گروه افراد ثروتمند و متمول جامعهٔ ایتالیای دوران رنسانس است که ثروت انباشتهٔ خود را صرف حمایت از هنر و هنرمندان زمان خود می‌کرد. آن‌ها ثروت عظیم خود را از راه بانک‌داری به دست آورده بودند. آن‌ها خانواده‌ای درباری نبودند؛ اما برای مستحکم‌ترکردن جایگاه اجتماعی خود و کسب قدرت بیشتر، ثروت کلان خود را برای سفارش آثار هنری و معماری در مقیاسی نادر به کار می‌بردند. «معمولاً هیچ معمار، نقاش، پیکره‌ساز، فیلسوف یا دانشمند اومانیست معتبری از دید آن‌ها پنهان نمی‌ماند. مدیچی‌ها به تمام معنا اومانیست‌های دورهٔ رنسانس بودند. کوزیمو مدیچی[۲۸] ثروت عظیمی را صرف

نسخ خطی و کتاب کرد و نخستین کتابخانهٔ عمومی بعد از روزگار باستان را بنا نهاد.» پس از او، لورنتسو مدیچی[۲۹] که طبعی شاعرانه داشت، گروهی از هنرمندان و افراد مستعد در همهٔ زمینه‌ها دور خود جمع کرد و کتابخانه‌ای را که پدربزرگش بنا کرده بود گسترش داد (کلاینر، ۱۳۹۵: ۲۵۳).

کوزیمو مدیچی اول[۳۰] در سال ۱۵۵۹.م، دستور طراحی و ساخت بنایی را صادر کرد که امروزه موزهٔ اوفیتزی[۳۱] نام دارد. این ساختمان به دست جورجیو وازاری[۳۲]، معمار مشهور فلورانسی و در کنار کاخ وکیو[۳۳] به این منظور طراحی شد تا دفتر کاری برای استادان، هنرمندان و متفکران فلورانسی باشد و در مراسم مختلف، حاکمان و سران فلورانسی را در خود جای دهد. پس از مرگ کوزیمو مدیچی در سال ۱۵۷۴.م، جانشین او، فرانچسکوی اول[۳۴]، برناردو بونتالنتی[۳۵] را مأمور کرد تا طبقهٔ آخر این ساختمان را به گنجینه‌ای برای آثار هنری، شامل گنجه‌ها یا کابینت‌های کنجکاوی، تالار شگفتی، تبدیل کند که تنها خاندان مدیچی و برخی مهمانان خاص اجازهٔ بازدید از آن را داشته باشند. (URL[2]). «این تالارها جای نگهداری اشیاء گوناگونی بودند که مهم به نظر می‌رسیدند و از اشیاء مذهبی تا چیزهایی در رشتهٔ زمین‌شناسی را در بر می‌گرفتند. تالارهای شگفتی در زمان خود بسیار فراگیر شدند و از دیدگاه‌های بسیاری نشان‌دهندهٔ دل‌بستگی پرشوری به کشف رازهای کشورهای مستعمراتی در کنار پژوهش‌های علمی و انسان‌شناسانه بودند؛ دل‌بستگی‌ای که بانی سربرآوردن گرایشی شدید به بایگانی و فهرست‌کردن اشیائی شد که در این رهگذر یافت می‌شدند» (بالزر، ۱۳۹۷: ۵۶).

در سال ۱۵۸۰.م و با تکمیل‌شدن ساختمان اوفیتزی، فرانچسکوی اول و خانوادهٔ مدیچی آثار هنری مختلفی را که از دوران باستان به دست آورده یا حاصل تلاش هنرمندان همان دوره بودند، به این تالارها انتقال دادند. مهمانان ویژهٔ آن‌ها می‌توانستند به طبقهٔ بالای این ساختمان بروند و از تماشای این آثار لذت ببرند. خاندان مدیچی طی قرن‌ها در کنار آثار هنری، اشیاء ارزشمندی چون سنگ‌های قیمتی، جواهرات، انواع سکه، پرتره‌های حکاکی‌شده بر روی سنگ‌های کوچک، نسخ خطی بازمانده از دوران باستان، ابزارهای علمی، پدیده‌های نادر طبیعی، بدن پرشدهٔ حیوانات مختلف و مومیایی‌های مصری را گردآوری و در همین تالارها نگهداری می‌کردند (URL[3]; URL[4]). طی قرن‌های ۱۶ و ۱۷ میلادی، تالار نقشه‌های جغرافیایی به این بنا اضافه شد. در این تالار، نقشه‌هایی مربوط به قلمرو خاندان مدیچی در فلورانس، سیِینا[۳۶] و جزیرهٔ اِلبا[۳۷] نگهداری می‌شدند. اتاق ریاضیات از دیگر بخش‌های این ساختمان بود که ابزارهای علمی خلاقانه‌ای که در آن دوره ساخته شده بودند در این اتاق نگهداری می‌شدند. در سال ۱۵۸۸.م، کارگاهی برای ساخت موزاییک‌هایی از سنگ‌های نیمه‌قیمتی خیره‌کننده به این بنا اضافه شد که هنوز هم در جایگاه بخشی از این بنا، به حیات خود ادامه می‌دهد (URL[4]).

باغ‌موزه‌ها

بررسی باغ‌ویلاهای قرن شانزدهم میلادی نشان می‌دهد پدیدآورندگان این باغ‌ها درصدد بازنمایی آپولون، موزها، پگاسوس و چشمهٔ هیپوکرن، کوه پارناسوس و کوه هلیکون در باغ‌های خویش بوده‌اند. افزایش فعالیت‌های ادبی، به‌خصوص توجه به شعر، موجب پیشرفت شمایل‌نگاری به خواست صاحبان این باغ‌ها شد که حامی هنر و ادبیات بودند (Cellauro, 2003). در واقع، توجه اومانیست‌ها به متون دوران باستان بود که موزها و موزه‌ها را دوباره در مرکز توجه قرار داد. یکی از اصلی‌ترین مکان‌ها برای گرامی‌داشت و پرستش موزها در عهد باستان، کوه‌های هلیکون و المپ بود. وارو[۳۸] و پلینی[۳۹]، نویسندگان جهان باستان، در نوشته‌های خود طبیعت را اصلی‌ترین محل رفت‌وآمد و اجتماع موزها و به تبع آن موزه قلمداد کرده‌اند. پلینی در کتاب خود، تاریخ طبیعی، موزه و غار را باهم تلفیق کرده است. بازیابی متون این نویسندگان تصویر موزه به مثابهٔ مکانی در طبیعت برای تفکر را در ذهن اومانیست‌های دوران رنسانس پررنگ‌تر کرد (Findlen, 1989). چنین تصوری به اشتیاق برای ساختن باغ‌موزه‌های مختلف در عصر رنسانس منتهی شد. باغ‌هایی وسیع و سرسبز که با انواع مختلف مجسمه‌های مربوط به عصر باستان و یا رنسانس، یک موزهٔ واقعی در فضای باز به شمار می‌آمدند.

باغ‌موزهٔ بابولی[۴۰]

خانوادهٔ مدیچی، بعد از خرید کاخ پیتی[۴۱]، تپهٔ آرام و غیرمسکونی پشت این کاخ، نظرشان را برای ساخت باغ‌موزه جلب کرد. ساخت این باغ‌موزه در سال ۱۵۵۰.م، به دستور الینورا تولدو[۴۲] همسر کوزیمو مدیچی اول و بر اساس پلانی از نیکولو تریبولو[۴۳] آغاز شد (URL[5]). پس از مرگ تریبولو، ساخت این باغ‌موزه حدود یک دهه متوقف شد (Conelli, 2012)، اما در سال ۱۵۶۰.م ساخت این باغ‌موزه را معمارانی دیگر، از جمله جورجیو وازاری و بارتولومئو اماناتی[۴۴] از سر گرفتند (URL[6]). آمفی‌تئاتر، مجسمه‌ها و غارهای مصنوعی این باغ، با الهام از مفهوم موزه‌های باستان ساخته شده‌اند. غار بونتالنتی[۴۵]، یکی از چشمگیرترین غارهای این باغ، در ضلع شمالی آن قرار گرفته است. سرمنشأ ساخت این غار به سال ۱۵۵۱.م و ساخت یک آب‌انبار مربوط می‌شود. بنایی برای ذخیرهٔ آبی که از چشمهٔ جینروا[۴۶] به دست می‌آمد و برای آبیاری گیاهان و تأمین آب فواره‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت. در سال ۱۵۵۷.م، دیوید فورتینی[۴۷] داماد نیکولو تریبولو، مسئولیت ساخت غار را بر عهده گرفت. پس از او، این وظیفه در همان سال به جورجیو وازاری محول شد. نمای پیشنهادی وازاری برای ورودی غار، دو ستون و دو طاق داشت که در یکی از طاق‌ها مجسمهٔ آپولون و در دیگری مجسمهٔ سِرِس[۴۸] قرار گرفته بود. این مجسمه‌ها را، بارتولومئو باندینلی[۴۹]، مجسمه‌ساز و نقاش ایتالیایی، ساخته بود (URL[7]).

تصویر ۱. نمای ورودی غار بونتالنتی، (URL[8]).

بین سال‌های ۱۵۸۳ تا ۱۵۸۴.م، پیرو دی توماسو ماتی[۵۰] برای فضای داخل این غار، چهار مجسمه ساخت. در سال بعد، یعنی ۱۵۸۵.م، چهار مجسمه از میکل‌آنژ زینت‌بخش فضای داخلی این غار مصنوعی شد. برناردینو پوکتی[۵۱] نیز طی سال‌های ۱۵۸۶ تا ۱۵۸۷.م، فضای سه اتاق این غار را نقاشی کرد. در سال ۱۵۸۷.م، گروهی از مجسمه‌هایی که وینچنزو روسی[۵۲] ساخته بود، در اتاق دوم نصب شدند (URL[7]).

تصویر ۲. فضای داخلی غار بونتالنتی **(URL[9]).**

تصویر ۳. فضای داخلی غار بونتالنتی (URL[10]).

محوطهٔ این باغ‌موزه مملو از مجسمه‌های گوناگونی است که یا از دوران باستان به جای مانده‌اند و یا به دست هنرمندان مختلفی، از جمله جیووانی فرانچسکو سوسینی[۵۳]، جامبولونیا[۵۴]، جیووانی باتیستا ساسینی[۵۵]، بارتولومئو باندینلی و استولدو لورنزی[۵۶]، طی قرن‌های شانزدهم تا هفدهم میلادی خلق شده‌اند.

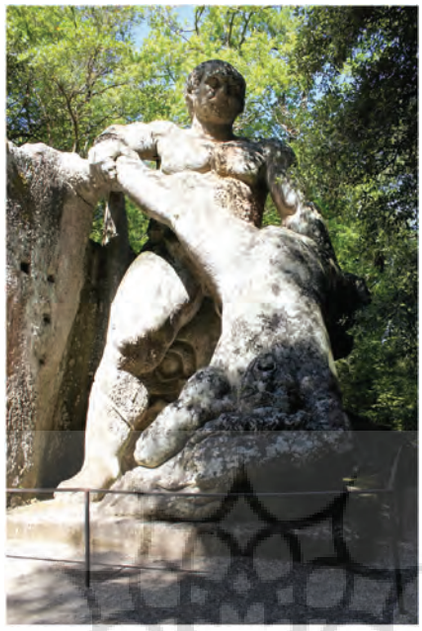
تصویر ۴. فوارهٔ نپتون**۵۷**، اثر استولدو لورنزی (۱۵۶۵ تا ۱۵۶۸.م)، باغ‌موزهٔ بابولی، **(URL[11]).**

تصویر ۵. پرودنس اثر جیووانی ساسینی (۱۵۹۰.م)، باغ موزهٔ بابولی، (URL [11]).

باغ موزهٔ بومارزو

ساخت این باغ رازآلود، در سال ۱۵۵۱.م، در بومارزو ایتالیا و به دستور پیرفرانچسکو ویسینی اورسینی[۵۸] آغاز شد. باغ بومارزو یا باغ مقدس، مملو از مجسمه‌های هولناک و بی‌قواره‌ای است که موجب شده نظریات متعددی دربارهٔ چرایی پدیدآمدن این باغ و مجسمه‌های آن ارائه شود. طبق گفته‌های ماری ای پلت[۵۹]، ویسینی طی مدتی که در روم اقامت داشت، در جلسات بحث و گفت‌وگوی فیلسوفان و روشنفکران جوان آن‌جا شرکت می‌کرد. نظریات و اندیشه‌های این محافل بر خط مشی فکری او تأثیر گذاشت و او را به موضوعات عجیب علاقه‌مند کرد؛ تا آنجا که پس از بازگشت به ایتالیا، در منطقهٔ بومارزو، تجربیات ذهنی خود در روم را به شکل مجسمه‌های سنگی غیرمعمول پیاده کرد (Platt, 1986). اورسینی، همچنین تحت تأثیر اشعار لودوویکو آریوستو[۶۰] قرار داشت. او در یکی از نامه‌هایش باغ خود را با قلعهٔ جادوگر آتلانت[۶۱] در شعر آریوستو و خودش را با جادوگر جنگجویی مقایسه می‌کند که بر اسب بالدار سوار شده و سپری از ابریشم قرمز در یک دست و کتابی از وردهای جادویی در دست دیگر دارد. این جادوگر که بر مکان‌های سحرآمیز و ارتفاعات دورافتاده حکمرانی داشته، برای اورسینی بسیار الهام‌بخش بوده است. پژواک کتاب اورنالدو فیوریوسو[۶۲] اثر لودوویکو آریوستو را می‌توان به وضوح در باغ بومارزو

مشاهده کرد. مجسمهٔ غول‌های گلاویز[۶۳] (تصویر ۶) که اغلب اورنالدو خوانده می‌شود و فوارهٔ پگاسوس[۶۴] (تصویر ۷)، از موضوعات خیالی این کتاب الهام گرفته شده‌اند (Platt, 1986).



تصویر ۶. غول‌های گلاویز، باغ‌موزهٔ بومارزو (Morgan، 2015، 8).

تصویر ۷. فوارهٔ پگاسوس، باغ بومارزو (URL[12]).

البته با توجه به طرح های جیوانی گوئرا[۶۵] می‌توان دریافت که فوارهٔ پگاسوس بخش بازمانده از مجموعهٔ بزرگ‌تری است که یادآور موزها بوده است. در طرح او ده موز

روی یک مدار دایره‌ای دور پگاسوس حلقه زده‌اند و در اطراف آن‌ها مجسمه‌های ژوپیتر[۶۶]، آپولون، باکوس[۶۷] و مرکوری[۶۸] قرار دارد (Cellauro, 2003) (تصویر ۸).

تصویر ۸. طرح فوارهٔ پگاسوس در بومارزو، اثر جیووانی گوئرا (Cellauro, 2003: 45).

در این باغ‌موزه، مجسمه‌هایی از خدایان اساطیری یونان نیز به چشم می‌خورند. مجسمهٔ پروتئوس[۶۹]، ایزد دریا و رودخانه‌ها، یکی از آن‌هاست. او را نمادی از زمین نیز می‌دانند. روی سر مجسمهٔ عجیب و بدقوارهٔ این ایزد، زمین قرار گرفته است و روی این زمین قلعهٔ خانوادهٔ اورسینی (تصویر ۹).

تصویر ۹. مجسمهٔ پروتئوس در باغ‌موزهٔ بومارزو، (URL 13).

هم‌چنین یک غار مصنوعی به نام دهان اورکوس[۷۰] در این باغ‌موزه وجود دارد.

اورکوس یکی از خدایان عالم مردگان در اساطیر رومیان بود که مجازات‌کنندهٔ سوگندشکنان به شمار می‌رفت و مردگان را به دنیای زیرین می‌برد (گریمال، ۱۳۸۶) (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰. دهان اورکوس، باغ‌موزهٔ بومارزو (URL[14]).

موزهٔ کیرچر[71] در کالج روم

آتاناسیوس کیرچر[72] (۱۶۰۲ تا ۱۶۸۰.م)، طبیعت‌گرای آلمانی، پناهنده‌ای از آلمان جنگ‌زده بود که به روم مهاجرت کرد. او طی زندگی خود، بیش از سی کتاب به رشتهٔ تحریر درآورد که موضوعات مختلفی را شامل می‌شدند. او، ماشین‌های قابل توجه پنوماتیکی، هیدرولیکی، کاتوپتریکی و مغناطیسی ابداع کرد و در کالج روم در معرض نمایش علاقه‌مندان قرار داد. مجموعهٔ کیرچر یکی از بهترین مجموعه‌هایی بود که در کنار نمایش آثار او، با گردآوری اشیایی از سراسر جهان، توانسته بود کلیت جهان را در یک مکان بازنمایی کند (URL[15]). در روزهای اوج این مجموعه، موزهٔ کیرچر، چه از بعد بصری و چه از بعد عقلانی، پدیده‌ای شگفت‌آور محسوب می‌شد که پاپ‌ها، کاردینال‌ها و پادشاهان از آن بازدید می‌کردند. کیرچر در یکی از نامه‌هایش، با افتخار دربارهٔ مجموعهٔ خود نوشته است: «هیچ بازدیدکنندهٔ خارجی که موزهٔ کالج روم را ندیده است، نمی‌تواند ادعا کند که به واقع در روم حضور داشته است.» موزهٔ او نه تنها پدیده‌ها و رازهای طبیعت را به نمایش می‌گذاشت که کلید رمزگشایی از این رازها را نیز نشان می‌داد. این موزه به مخاطبان خود چگونه‌دیدن را می‌آموخت و بر ملاحظات احتمالی و پنداری پدیده‌های طبیعی، بیش از مشخصه‌های آشکار و قطعی آن‌ها، اهمیت می‌داد (Waddell, 2010, 67-68: a).

تصویر ۱۱. تصویر خیالی مجموعهٔ کیرچر در کالج روم که کیرچر را در حال خوش‌آمدگویی به دو بازدیدکننده نشان می‌دهد (Waddell، 2010،b).

موزهٔ فردیناندو کوسپی

تصویر ۱۲، نشانگر فضای داخلی موزهٔ مارکوس فردیناندو کوسپی (۱۶۰۶ تا ۱۶۸۶.م)، یک سناتور اهل بولونیاست که لورنزو لگاتی ترسیم کرده است. این موزه در سال ۱۶۷۲.م وقف شهر شد و در مجموعهٔ طبیعت‌گرایانهٔ یولیس آلدرووندی[۷۳] جای گرفت. مجموعهٔ فردیناندو کوسپی، شامل جانوران، آبزیان، فسیل‌ها، مصنوعاتی چون سکه و مدال، مجسمه‌ها، عتیقه‌های کوچک برنزی و... بود. بعضی از این موارد، هم‌چنان در موزه‌های شهر بولونیا به چشم می‌خورند (URL[16]).

تصویر ۱۲. موزهٔ فردیناندو کوسپی در بولونیا، (URL[17]).

موزهٔ اشمولین[۷۴]

موزهٔ اشمولین به نام بنیان‌گذار آن الیاس اشمول (۱۶۹۲ تا ۱۶۱۷.م) نام‌گذاری و در سال ۱۶۸۳.م افتتاح شد. این موزه اولین موزهٔ مدرن شناخته می‌شود. الیاس اشمول، مجموعهٔ خود را در سال ۱۶۷۷.م به دانشگاه آکسفورد اهدا کرد. شرط هدیهٔ او این بود که برای نگهداری مجموعه‌ها باید نهادی دائمی اختصاص داده شود تا موجب پیشرفت دانش باشد. موزهٔ اشمولین در مجاورت کتابخانهٔ بادلین[۷۵] ساخته شد. این موزه که اولین فضای موزه‌ای است به روی عموم مردم گشوده شد، عملکردهای نگهداری از اشیاء نادر و کمیاب را با فعالیت در نقش مرکزی برای تحقیق و یادگیری ترکیب کرد و یک نهاد علمی نمونه در آن زمان به وجود آورد (URL[18]؛ Osman, Farahat، 2014). آثار موزهٔ اشمولین، در واقع به خانوادهٔ تریدزکانت[۷۶] تعلق داشت. آن‌ها مجموعهٔ خود را در خانه‌شان در لمبت[۷۷]، مکانی در جنوب لندن، به نمایش گذاشته بودند. به‌طور غیرمعمول برای آن زمان، هر کس که برای دیدن این مجموعه کنجکاو بود، می‌توانست در ازای پرداخت هزینه از مجموعه دیدن کند. در سال ۱۶۳۴.م، یک بازدیدکننده آن را محلی توصیف کرد که «در آن می‌توان بیشتر از هر وقتی چیزهای عجیب و نادر را در یک مکان دید. حتی اگر تمام عمر خود را در سفر گذرانده باشی.». در سال ۱۶۵۶.م الیاس اشمول به جان تریدزکانت جوان[۷۸] کمک کرد تا بروشور مجموعه را تهیه کند. تریدزکانت نیز برای قدردانی، این مجموعه را به اشمول هدیه داد. الیاس اشمول این مجموعه را به همراه مجموعهٔ خود به دانشگاه آکسفورد عرضه کرد تا موزه اشمولین را تشکیل دهد.

موزه‌های مجازی

واژهٔ موزه در عصر رنسانس دو تعریف مهم داشته است. اولین تعریف اشاره به مکانی دارد که به موزها اختصاص داشته و دومین تعریف به دایرةالمعارف‌ها اشاره دارد. کتاب‌هایی که به جمع‌آوری و طبقه‌بندی پدیده‌ها، با استفاده از کلمات و تصاویر می‌پرداختند. به عبارتی، مفهوم موزه تنها به مکانی محسوس اشاره نداشته، در درجهٔ نخست مقوله‌ای ذهنی بوده که عمل جمع‌آوری و شناسایی را برای مقاصد اجتماعی و فرهنگی به کار می‌گرفته است (Findlen, 1989). به عبارتی، دایرةالمعارف‌ها موزه‌هایی مجازی بودند که فضای موزه‌های آن زمان را در قالب یک کتاب به علاقه‌مندان ارائه می‌کردند. همان‌طور که در موزه‌های عصر رنسانس پدیده‌های جالب و شگفت‌انگیز سرزمین‌های گوناگون، آثار هنری هنرمندان باستان و آثار هنری هنرمندان عصر رنسانس در یک تالار یا اتاق گردآوری می‌شدند و برای صاحبان آن‌ها، نزدیکان‌شان و سران دولتی در دسترس و قابل بازدید بودند، دایرةالمعارف‌ها نیز پدیده‌های شگفت‌انگیز و آثار هنری و تاریخی مختلف را در قالب

تصویر و توصیف به علاقه‌مندان ارائه می‌کردند. در ادامه به چند کتاب که در حکم موزه‌های مجازی عصر رنسانس در جامعه ایفای نقش می‌کردند، اشاره می‌شود.

یولیس آلدروواندی

یولیس آلدروواندی در سال ۱۵۲۲.م در بولونیا متولد شد. در سال ۱۵۴۵.م برای ادامهٔ تحصیل به پادوئا رفت؛ اما در سال ۱۵۴۹.م، زمانی که به بولونیا بازگشت، به بدعت‌گذاری و ارتداد متهم و به روم فرستاده شد. او در آن‌جا موفق شد بی‌گناهی خود را ثابت و خود را تبرئه کند. او در زمان حضورش در روم، از بقایای دوران باستان بازدید کرد و مشاهداتش را در قالب یک کتاب به رشتهٔ تحریر درآورد (URL[19]). کتاب راهنمای آلدروواندی دربارهٔ آثار باستانی، اولین بار در سال ۱۵۵۶.م، در ۲۰۰ صفحه به زبان ایتالیایی، به صورت الحاقی به اثر لوسیو مائورو[۷۹] منتشر شد. کتاب لوسیو مائورو، اولین کتاب راهنمای طولانی و مفصل دربارهٔ آثار باستانی شهر روم است که در زمینهٔ ثبت علمی و مستندسازی آثار هنری نقطهٔ عطف شناخته می‌شود. این کتاب به خاطر ضمیمه‌ای که آلدروواندی تهیه کرده و در آن به بررسی تکمیلی مجسمه‌های باستانی در منطقه پرداخته است، توانست شهرت زیادی کسب کند (URL[20]). زیلتی، ناشر و سردبیر این کتاب، در صفحهٔ عنوان به خوانندگان این کتاب اعلام می‌کند: «مائورو تلاش کرده تا تمام مکان‌هایی را که در این کتاب ذکر کرده است، خود به شخصه مورد بررسی قرار دهد. به همین دلیل بسیاری از اشتباهات سایر نویسندگان آثار باستانی را اصلاح کرده است. به علاوه، کتاب مائورو با راهنمای آلدروواندی دربارهٔ تمام مجسمه‌های باستانی که ممکن است در مکان‌های مختلف روم، به‌ویژه در خانه‌ها، ببینید همراه شده است. این کاری است که هرگز نویسندهٔ دیگری انجام نداده است» (Bentz، 2012).

سر توماس براون[۸۰]

سر توماس براون، در اکتبر ۱۶۰۵.م در لندن متولد شد. او به خاطر نگارش کتابی با نام میوزیوم کلاسئوم[۸۱] به معنی موزهٔ بسته یا موزهٔ مخفی مشهور است. این کتاب آخرین نوشتهٔ اوست که در زمان حیاتش منتشر شد و یک موزهٔ مصور یا همان کابینت شگفتی‌ها است که به صورت تصویری و بر روی کاغذ ارائه شده است (Juel-Jensen، 1992). موزهٔ کاغذی و مجازی سر توماس براون، یک کتاب راهنما از موزه‌ای خیالی است. او با پدیدآوردن این کتاب به مفاهیم ازپیش‌تعیین‌شدهٔ موزه یورش برد و با ساختن موزه‌ای بسیار کامل و بسیار بسته که تا آن زمان کسی در آن نفوذ نکرده بود، بر ساختار ذهنی و مجازی گردآوری تأکید کرد. سر توماس براون در سال ۱۶۸۲.م درگذشت (Findlen, 1989).

ژان مابیلون[۸۲]

ژان مابیلون، دانشمند خردمند قرن هفدهمی (۱۶۳۲ تا ۱۷۰۷.م) و از اعضای مجلس سنت مور[۸۳] بود. اغلب مورخان او را بنیان‌گذار اصلی روش مدرن تاریخ‌نویسی می‌دانند. کتاب میوزیوم ایتالیکوم[۸۴] نوعی سفرنامهٔ ادبی از طریق کتابخانه‌ها و بایگانی‌های مؤسسه‌های وابسته به کلیسا در ایتالیا است که مابیلون با همکاری جرمین[۸۵] نوشته است. این کتاب، حاوی اولین نسخه‌های چاپی چندین منبع مهم از کتاب‌های عبادت کاتولیک‌ها و اسناد دیگری است که برای تاریخ کلیساهای کاتولیک و بندیکتین مهم هستند. برای مثال در صفحهٔ ۱۲۲ جلد اول این کتاب دوجلدی، گراوری از صومعهٔ مونته کاسینو[۸۶] و زمین‌های اطراف آن وجود دارد که احتمالاً چشم‌اندازی را به تصویر می‌کشد که در زمان ورود مابیلون و هم‌سفرش در سال ۱۶۵۸.م به آنجا وجود داشته است (تصویر ۱۳) (URL[۲۱]).

تصویر ۱۳. صومعهٔ مونته کاسینو، بخشی از کتاب میوزیوم ایتالیکوم (URL[۲۱]).

واژهٔ موزه، به‌واقع یک ساختار طبقه‌بندی‌شده برای طیف گسترده‌ای از متون بود که فرآیندهای مرتب‌سازی و سازماندهی آن‌ها اصل طبقه‌بندی مجموعه را برآورده می‌کرد (Findlen, 1989). کتاب میوزیوم ایتالیکوم نیز یک فهرست مهم و مدون از کتابخانه‌های ایتالیا بود (Van Praët, 2019). این کتاب، علاوه بر نام کتابخانه‌ها به محتوای آن‌ها نیز اشاره می‌کرد. برای مثال، کتاب اوردینس رومانی در کتاب میوزیوم ایتالیکوم مورد بازنشر قرار می‌گیرد. این کتاب، کتابی آیینی بوده که بازهٔ زمانی قرن ششم تا پانزدهم میلادی را پوشش می‌دهد و اطلاعات قابل اتکایی دربارهٔ شیوه‌های مذهبی اولیهٔ کلیسای روم و هم‌چنین شکل و رنگ لباس‌ها و شیوهٔ استفادهٔ صحیح و مناسب از آن‌ها ارائه می‌کند (Schimansky, 1971).

بحث و نتیجه‌گیری

موزه، نهادی اجتماعی است. به همین جهت، از آغاز شکل‌گیری تاکنون تحت تأثیر تحولات عمیق جوامع تغییر کرده است. رویدادهای مختلف دینی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، هنری و... پایاپای یکدیگر، سبب تغییر در معنای موزه شده‌اند. شناسایی تحولات معنای موزه در عصر رنسانس تا پایان قرن هفدهم میلادی و عوامل مؤثر بر این تغییراتف هدفی است که این پژوهش در پی محقق‌کردن آن گام برداشته است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد اگرچه عوامل اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی، دینی، علمی و هنری هم‌زمان و دوشادوش یکدیگر بر موزه‌ها تأثیر گذاشته‌اند؛ تغییرات اجتماعی و سیاسی، مهم‌ترین عامل مؤثر بر تغییر موزه‌ها در این بازه از تاریخ است. کاهش اقتدار کلیسا، ارتقاء جایگاه دانش در جامعه، تحولات هنری و توجه روزافزون به هنر، اومانیسم، برافتادن فئودالیسم و روی‌کارآمدن سرمایه‌داری، اکتشافات جغرافیایی، گسترده‌شدن روابط اروپا با دیگر سرزمین‌ها و کشف دوبارهٔ دوران باستان، دست به دست یکدیگر داده‌اند و سبب پدیدآمدن استودیولو، کابینت یا همان تالار شگفتی، باغ‌موزه‌ها، موزه‌های مجازی، شامل دایرةالمعارف‌ها و در نهایت نخستین موزهٔ عمومی با کارکرد نگهداری و به نمایش گذاشتن اشیا ارزشمند و آغازکنندهٔ فصلی جدید در تاریخ موزه‌ها شده‌اند.

پی‌نوشت

۱.دانش‌آموختهٔ رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. پست الکترونیکی: m.aliakbari. 1 0 8@gmail.com

۲.مترجم ایرانی متون هنری، مترجم کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سازمان میراث فرهنگی، مجلهٔ موزه‌ها و... (۱۳۱۹-۱۳۸۷).

۳. Britannica: قدیمی‌ترین دانشنامهٔ زبان انگلیسی که در حال حاضر یکی از مهم‌ترین و معتبرترین منابع به زبان انگلیسی است.

4. Museums, Their History and Their Use: With A Bibliography and List of Museums in The United Kingdom

۵. David Murray: وکیل و کتاب‌شناس اسکاتلندی (۱۸۴۲ تا ۱۹۲۸ میلادی).

۶. James John MacLehose and Sons in Glasgow: ناشر کتاب در شهر گلاسکو، در کشور اسکاتلند در قرن نوزدهم.

7. Christopher Columbus

۸. Cardinal Jules Mazarin: از سیاست‌مداران برجستهٔ ایتالیایی بود که به مدت ۱۹ سال مقام صدراعظمی فرانسه را داشت (۱۶۰۲–۱۶۶۱.م).

9. Martin Luther

۱۰. Wittenberg: شهری در کشور آلمان.

11. Protestant

12. Protestantism

۱۳. پاپ پل سوم در ۱۵۴۵.م در بخشی از اقدامات پاددین‌پیرایی، شورای شهر ترنت را برای بازنگری در تعالیم کلیسا بنیان گذاشت. این شورا در سال ۱۵۶۳.م دربارهٔ حرمت تصاویر مقدس منشوری منتشر کرد: «تمثال‌های مسیح، مریم باکره و سایر قدیسان را باید [...] محافظت کرد و [...] بزرگی و احترام‌شان را به جا آورد» (کلاینر، ۱۳۹۵: ۲۷۹). به این ترتیب جنبش پاددین‌پیرایی در جهت

حفاظت از آثار هنر دینی آغاز به کار کرد.

۱۴. Humanism: ر.ک به اومانیسم در همین مقاله.

۱۵. Galileo Galilei: دانشمند و مخترع سرشناس ایتالیایی سده‌های ۱۶ و ۱۷ میلادی که در فیزیک، نجوم، ریاضیات و فلسفهٔ علم تبحر داشت و یکی از پایه‌گذاران دانش جدید به شمار می‌آید (۱۵۶۴ تا ۱۶۴۲.م).

۱۶. Francis Bacon: فیلسوف، سیاست‌مدار، دانشمند، حقوق‌دان و نویسندهٔ انگلیسی (۱۵۶۱ تا ۱۶۲۶.م).

۱۷. Johannes Gutenberg: زرگر آلمانی و اولین مخترع ماشین چاپ در اروپا (۱۴۰۰ تا ۱۴۶۸.م).

۱۸. Desiderius Erasmus: دانشمند، فیلسوف و راهب هلندی (۱۴۶۶ تا ۱۵۳۶.م).

۱۹. Huldrych Zwingli: کشیش، نویسنده، موسیقی‌دان و رهبر جنبش اصلاح‌گری دینی سوئیسی (۱۴۸۴ تا ۱۵۳۱.م).

۲۰. Marsilio Ficino: محقق و کشیش ایتالیایی کلیسای کاتولیک (۱۴۳۳ تا ۱۴۹۹.م).

۲۱. Mercantilism: مرکانتیلیسم که آن را مکتب سوداگری نیز می‌نامند، نحله‌ای است که در آن اقتصاددانان قرن ۱۵ تا ۱۸ میلادی، اساس ثروت و قدرت را پول، طلا و نقره می‌دانستند. از نظر آن‌ها، هر جامعه‌ای که در جمع‌آوری و اندوختن طلا و نقره خوب عمل کند، جامعهٔ ثروتمندی تلقّی می‌شود (ژید و ریست، ۱۳۷۰: ۲).

۲۲. Leonardo da Vinci: دانشمند، نقاش، مجسمه‌ساز، معمار، موسیقی‌دان، ریاضی‌دان، آناتومیست، زمین‌شناس و گیاه‌شناس ایتالیایی (۱۴۵۲ تا ۱۵۱۹.م).

۲۳. Raffaello Sanzio da Urbino: نقاش و معمار ایتالیایی (۱۴۸۳ تا ۱۵۲۰.م).

۲۴. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni: نقاش، پیکره‌تراش و معمار ایتالیایی (۱۴۷۵ تا ۱۵۶۴.م).

25. Studiolo

26. Cabinet of curiosities

27. Medici

۲۸. Cosimo di Giovanni de' Medici: بانک‌دار و سیاست‌مدار ایتالیایی حامی هنر و معماری و اولین حاکم از سلسله خاندان مدیچی (۱۳۸۹ تا ۱۴۶۴.م).

۲۹. Lorenzo de' Medici: یکی از برجسته‌ترین حاکمان فلورانس طی رنسانس ایتالیا. او در کنار برتری‌هایش در سیاست نسبت به حاکمان هم‌دورهٔ خود، به هم‌نشینی با عالمان، فیلسوفان، شعرا و هنرمندان می‌پرداخت و در ورزش، شکار، شعر و ... استعداد داشت (۱۴۴۹ تا ۱۴۹۲.م).

۳۰. Cosimo I de' Medici: دومین دوک فلورانس (۱۵۱۹ تا ۱۵۷۴.م).

31.Uffizi

۳۲. Giorgio Vasari: نقاش، نویسنده، مورخ و معمار اهل ایتالیا (۱۵۱۱ تا ۱۵۷۴.م).

۳۳. Palazzo Vecchio: کاخی در فلورانس ایتالیا که در سال ۱۲۹۹.م به دست آرنولفو کامبیو (Arnolfo di Cambio) ساخته شد

۳۴. Francesco I de' Medici, Grand Duke of Tuscany: فرزند کوزیمو مدیچی اول و دومین دوک بزرگ توسکانی (۱۵۴۱ تا ۱۵۸۷.م).

۳۵. Bernardo Buontalenti: طراح صحنه، طراح تئاتر، هنرمند، مهندس نظامی و معمار ایتالیایی (۱۵۳۱ تا ۱۶۰۸.م).

۳۶. Siena: شهری در توسکانی ایتالیا.

۳۷. Elba: جزیره‌ای مدیترانه‌ای در توسکانی ایتالیا.

۳۸. Marcus Terentius Varro: نویسندهٔ رومی (۱۱۶ تا ۲۷.پ.م).

۳۹. Gaius Plinius Secundus/Pliny the Elder: نویسندهٔ رومی و فیلسوف طبیعی که به مطالعهٔ فلسفی طبیعت و جهان فیزیکی می‌پرداخت (۲۳ تا ۷۹.م).

40. Boboli Gardens

۴۱. Pitti Palace: کاخی بزرگ متعلق به دورهٔ رنسانس در فلورانس ایتالیا.

۴۲. Eleonora de Toledo: نجیب‌زاده‌ای اسپانیایی و دوشس فلورانسی که اولین همسر کوزیمو مدیچی اول بود. او که بازرگانی موفق بود، بسیاری از کارزارهای سیاسی همسرش و ساخت بناهایی مانند کاخ پیتی را تأمین مالی می‌کرد.

۴۳. Niccolò di Raffaello di Niccolò dei Pericoli/Niccolò Tribolo: هنرمند منریست

ایتالیایی (۱۵۰۰ تا ۱۵۵۰.م).
۴۴. Bartolomeo Ammannati: معمار و مجسمه‌ساز ایتالیایی (۱۵۱۱ تا ۱۵۹۲.م).
45. Buontalenti Grotto
46. Ginevra spring
۴۷. Davitte Raffaello Fortini: معمار و مهندس ایتالیایی (تاریخ تولد نامعلوم تا ۱۵۹۰.م).
۴۸. Ceres: در اساطیر رومی الههٔ کشاورزی
۴۹. Bartolommeo Bandinelli: مجسمه‌ساز و نقاش ایتالیایی (۱۴۸۸ تا ۱۵۶۰.م).
۵۰. Piero di Tommaso Mati: مجسمه‌ساز ایتالیایی (۱۴۵۲ تا ۱۵۲۲.م).
۵۱. Bernardino Poccetti: نقاش و چاپگر منریست ایتالیایی (۱۵۴۸ تا ۱۶۱۲.م).
۵۲. Vincenzo de’ Rossi: مجسمه‌ساز ایتالیایی (۱۵۲۵ تا ۱۵۸۷.م).
۵۳. Giovanni Francesco Susini: مجسمه‌ساز منریست ایتالیایی (۱۵۸۵ تا ۱۶۵۳.م).
۵۴. Giambologna: مجسمه‌ساز فلاندری مقیم ایتالیا (۱۵۲۹ تا ۱۶۰۸.م).
۵۵. Giovanni Battista Caccini: مجسمه‌ساز ایتالیایی (۱۵۵۶ تا ۱۶۱۳.م).
۵۶. Stoldo Lorenzi: مجسمه‌ساز منریست ایتالیایی (۱۵۳۴ تا ۱۵۸۳.م).
۵۷. Neptune: خدای آب و دریا در اساطیر روم باستان.
۵۸. Pierfrancesco “Vicino” Orsini: حامی هنر و دوک ایتالیایی (۱۵۲۳ تا ۱۵۸۳.م).
۵۹. Mary A. Platt: مدیر وقت موزهٔ هیلبرت هنر کالیفرنیا.
۶۰. Ludovico Ariosto: شاعر و نمایشنامه‌نویس ایتالیایی (۱۴۷۴ تا ۱۵۳۳.م).
61. Magician Atlant
۶۲. Orlando Furioso: کتاب شعر حماسی اثر لودوویکو آریوستو که اولین نسخهٔ آن در سال ۱۵۱۶.م منتشر شد.
63. Battling giants
64. Pegasus fountain
۶۵. Giovanni Guerra: طراح و نقاش ایتالیایی (۱۵۴۴ تا ۱۶۱۸.م).
۶۶. Jupiter: خدای خدایان در اساطیر رومی، معادل زئوس در اساطیر یونان.
۶۷. Bacchus: نام رومی دیونیزوس، ایزد شراب.
۶۸. Mercury: ایزد پیام‌رسان رومی، معادل هرمس در اساطیر یونان.
69. Proteus
70. Orcus
71. kircher museum
72. Athanasius kircher
۷۳. Ulisse Aldrovandi: رجوع کنید به یولیس آلدرووندی.
74. Ashmolean Museum
۷۵. Bodleian Library: کتابخانهٔ اصلی دانشگاه آکسفورد انگلستان.
76. Tradescant
77. Lambeth
۷۸. John Tradescant the Younger: باغبان و گیاه‌شناس انگلیسی (پسر جان تریدزکانت بزرگ مجموعه‌دار، باغبان، گردشگر و طبیعت‌گرای انگلیسی) (۱۶۰۸ تا ۱۶۶۲.م).
79. Lucio Mauro
80. Sir Thomas Browne
81. Musaeum Clausum
82. Jean Mabillon
۸۳. Congregation of Saint Maur: گروه سنت مور که اغلب با نام موریست‌ها شناخته می‌شدند، گروهی از بندیکت‌های (پیروان قانون سنت بندیکت) فرانسه بودند که به دلیل سطح علمی بالای خود در جامعه مورد توجه قرار می‌گرفتند.
84. museum italicum
85. Germain
۸۶. Great Abbey of Monte Cassino: مونته کازینو یک تپهٔ سنگی در جنوب شرقی روم در ایتالیا است. در سال ۵۲۹.م بندیکت قدیس یک صومعه در این تپه ساخت که بعدها سرچشمهٔ فرقهٔ بندیکت شد.

منابع و مآخذ

ابرمان، هیکو (1385). لوتر مردی میان خدا و شیطان. مترجمان: فریدالدین رادمهر و ابوتراب سهراب. چاپ اول. تهران: نشر چشمه.

آریان‌پور، امیرحسین (1354). جامعه‌شناسی هنر. چاپ سوم (اول: 1350). تهران: دانشگاه تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، انجمن کتاب دانشجویان.

آلن جی. آر، اسمیت (1377). علم و جامعه در سده‌های شانزدهم و هفدهم. مترجم: علی حقی. چاپ اول، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، به نشر.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (1381). «وجوه افتراق و اختلاف میان دو جریان بزرگ هنری گوتیک و رنسانس». فصلنامهٔ مدرس هنر، 1(2)، 5-1.

ایلخانی، محمد (1382). تاریخ فلسفه در قرون وسطی و رنسانس. چاپ اول، تهران: نشر سمت.

بالزر، دیوید (1397). کیوریتورباوری: چگونه کیوریتوری بر جهان هنر و همهٔ چیزهای دیگر چیره شد. مترجم: افرا صفا. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

بورکهارت، یاکوب (1376). فرهنگ رنسانس در ایتالیا. مترجم: محمدحسن لطفی. چاپ اول، تهران: نشر طرح نو.

بوک، آگوست (1381). اومانیسم در دورهٔ رنسانس (ترجمه محمدحسن لطفی). نشریهٔ کتاب ماه ادبیات و فلسفه، 54 و 55، 21-14.

حیدری، الهام (1388). «نقش پایگاه‌های اقتصادی عصر رنسانس در خلق آثار هنری ایتالیا». نشریهٔ پژوهش در فرهنگ و هنر، 1(1)، 43-29. https://www.sid.ir/paper/146558/fa

دارایی، علی‌اصغر (1385). «رنسانس (فرهنگ اصطلاحات فلسفی-اجتماعی)». نشریهٔ رشد آموزش معارف اسلامی، 62، 27-22.

دورانت، ویلیام جیمیز (1373). تاریخ تمدن (جلد ششم). مترجم: ابوتراب صارمی و دیگران. چاپ چهارم، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

رهنمایی، احمد (1389). غرب‌شناسی: سیری در تحولات فرهنگی و سیاسی غرب از یونان باستان تا پایان هزاره دوم. چاپ دوازدهم (اول: 1379)، قم: نشر موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).

ژید، شارل؛ ریست، شارل (1370). تاریخ عقاید اقتصادی: از فیزیوکرات‌ها تا استوارت میل (جلد اول). مترجم: کریم سنجابی. چاپ سوم (اول: 1347)، تهران: نشر دانشگاه تهران.

شیبانی، داوود (1381). «باورهای انسان سده‌های میانه و انسان دورهٔ رنسانس»، نشریهٔ حوزه، 19(110-119). 386-352. https://civilica.com/doc/1827894

صادقی، سعید (1386). سیر اندیشهٔ سیاسی در غرب (الف). چاپ اول، تهران: نشر دانشگاه پیام نور.

فروغی، محمدعلی (1390). سیر حکمت در اروپا. چاپ نهم، تهران: نشر زوار.

فوگل، اشپیگل (1380). تمدن مغرب زمین (جلد اول). مترجم: محمدحسین آریا. چاپ اول، تهران: نشر امیرکبیر.

قدیری اصل، باقر (1364). سیر اندیشه‌های اقتصادی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

کلاینر، فرد اس (1395). هنر در گذر زمان هلن گاردنر (تاریخ فشردهٔ هنر جهان). مترجمان: مصطفی اسلامیه، احمدرضا تقاء، هلیا دارابی، عبدالله کوثری، محمود متحد، فیروزه مهاجر، مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم (اول: 1394)، تهران: نشر آگه.

کوریک، جمیز آ (1382). رنسانس. مترجم: آزیتا یاسائی. چاپ دوم (اول: 1380)، تهران: نشر ققنوس.

گریمال، پی‌یر (1386). اساطیر جهان: یونان و روم (جلد دوم). مترجم: مانی صالحی علامه. چاپ اول، تهران: نشر مهاجر.

گلشنی، مهدی (1377). از علم سکولار تا علم دینی. چاپ اول، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

لطفی، نقی؛ علیزاده، محمدعلی (1382). تاریخ تحولات اروپا در قرون جدید : از سقوط قسطنطنیه تا انقلاب کبیر فرانسه (1453 - 1789). چاپ اول، تهران: نشر سمت.

لنگلی، اندرو (1392). اروپا در قرون وسطی. مترجم: معصومه زارع. چاپ دوم (اول: 1389)، تهران: نشر سبزان.

لوکاس، هنری استیون (1382). تاریخ تمدن (جلد دوم). مترجم: عبدالحسین آذرنگ. چاپ اول، تهران: نشر سخن.

مالرب، میشل (1381). انسان و ادیان. مترجم: مهران توکلی. چاپ دوم، تهران: نشر نی.

مسگری، احمد علی‌اکبر؛ سلیمانی، معصومه (1387). «معرفی اومانیسم در اندیشهٔ مارسیلیو فیچینو». فصلنامهٔ فلسفه و کلام اسلامی آینهٔ معرفت دانشگاه شهید بهشتی، 14، 122-106.
https://civilica.com/doc/1295009
Bentz, K.M. (2012). Ulisse Aldrovandi, Antiquities, and the Roman Inquisition. The Sixteenth century journal, 34(4), 963-988. DOI: 10.1086/SCJ24244967
Campbell, S. (1997). Cosme Tura of Ferrara: Styles, Politics and the Renaissance City, 1450-1495. New Haven and London: Yale University Press.
Cellauro, L. (2003). Iconographical aspects of the Renaissance villa and garden: Mount Parnassus, Pegasus and the Muses. Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly, 23(1), 42-56. DOI: 10.1080/14601176.2003.10435280
Clark, L.R. (2013). Collecting, exchange, and sociability in the Renaissance studiolo. Journal of the History of Collections, 25(2), 171-184, DOI: 10.1093/jhc/fhs022
Cohen, J. (1980). Rational Capitalism in Renaissance Italy. American Journal of Sociology, 85(6), 1340-1355. DOI: 10.1086/227167
Conelli, M. (2012). Boboli Gardens: fountains and propaganda in sixteenth century Florence. Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly, 18(4), 300-316. DOI: 10.1080/14601176.1998.10435554
Findlen, P. (1989). The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. Journal of the History of Collections, 1(1), 59-78, DOI: 10.1093/jhc/1.1.59
Hay, D. (1989). Europe in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. 2nd Edition, Routledge.
Juel-Jensen, B. (1992). Museum Clausum, or Bibliotheca Abscondita: some thoughts on curiosity cabinets and imaginary books. Journal of the History of Collections, 4(1), 127-140. DOI: 10.1093/jhc/4.1.127
McDowell, J., Don, S. (1982). Handbook of Today Religions: Understanding Secular Religion. California: San Bernadino.
Morgan, L. (2015). Living Rocks and Petrified Giants in Vicino Orsini's Sacro Bosco. Architectural Theory Review, 20(1), 7-29. DOI: 10.1080/13264826.2015.1049546
Osman, K., Farahat, B. (2014). Museums Between Tradition and Modernism: Memorial Museums Like Jewish Museum in Berlin as A Case Study. Journal of Engineering Sciences, 42(5), 1294-1316. DOI: 10.21608/jesaun.2014.115067
Platt, M. (1986). The Significance of Vicing Orsini's Villa Garden at Bomarzo in the History of Italian Renaissance Garden Design, Michigan: Michigan State University, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.
Schimansky, D. (1971). The Study of Medieval Ecclesiastical Costumes: A Bibliography and Glossary. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 29(7), 313-317, DOI: 10.2307/3258648
Van Praët, M. (2019). The Modernity of the Museum: Sharing and Creating Knowledge Through Confrontation with the Material Evidences of the Past and the Present. Museum International, 71(1-2), 38-47. DOI: 10.1080/13500775.2019.1638025
Waddell, M. (2010). A. A Theater of the Unseen: Athanasius Kircher's Museum in Rome. a chapter of World-Building and the Early Modern Imagination. New York: Palgrave Macmillan US.
Waddell, M. (2010). B. Magic and artifice in the collection of Athanasius Kircher. Endeavour, 34(1), 30-34. DOI: 10.1016/j.endeavour.2009.11.003

YIlmaz GenÇ, S. (2011). The Historical Evolution of the Capital Accumulation in the Capitalist System. International Journal of Business and Social Science, 2(9), 268-274. Available at: https://www.ijbssnet.com/journal/index/384
URL[1]: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/studioli (visited on 18/6/2020)
URL[2]: https://www.britannica.com/topic/Uffizi-Gallery (visited on 25/6/2020)
URL[3]: https://www.uffizi.it/gli-uffizi (visited on 25/6/2020)
URL[4]: https://www.florenceartmuseums.com/uffizi-gallery/ (visited on 30/6/2020)
URL[5]: https://www.britannica.com/place/Boboli-Gardens (visited on 4/7/2020)
URL[6]: http://www.museumsinflorence.com/musei/boboli_garden.html (visited on 4/7/2020)
URL[7]: https://www.uffizi.it/en/artworks/grotta-del-buontalenti (visited on 10/7/2020)
URL[8]: https://www.uffizi.it/en/artworks/grotta-del-buontalenti#&gid=1&pid=2 (visited on 10/7/2020)
URL[9]: https://www.uffizi.it/en/artworks/grotta-del-buontalenti#&gid=1&pid=4 (visited on 10/7/2020)
URL[10]: https://www.uffizi.it/en/artworks/grotta-del-buontalenti#&gid=1&pid=5 (visited on 10/7/2020)
URL[11]: http://www.digital-images.net/Gallery/Scenic/Florence/BoboliGrdn/boboligrdn.html (visited on 15/7/2020)
URL[12]: http://slowitaly.yourguidetoitaly.com/2013/02/park-of-monsters-of-bomarzo/ (visited on 19/7/2020)
URL[13]: https://www.wallswithstories.com/uncategorized/the-park-of-monsters-giant-stone-creatures-that-express-duke-orsinis-grief.html (visited on 25/7/2020)
URL[14]: https://en.wikipedia.org/wiki/Gardens_of_Bomarzo#/media/File:Bomarzo2013parco21.jpg (visited on 25/7/2020)
URL[15]: https://web.stanford.edu/group/kircher/cgi-bin/site/ (visited on 1/8/2020)
URL[16]: http://baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;BAR;it;Mus12_B;25;en (visited on 1/8/2020)
URL[17]: https://www.sciencephoto.com/media/562695/view (visited on 5/8/2020)
URL[18]: https://www.ashmolean.org/the-ashmolean-story (visited on 15/8/2020)
URL[19]: https://www.britannica.com/biography/Ulisse-Aldrovandi (visited on 15/8/2020)
URL[20]: https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=4040 (visited on 20/8/2020)
URL[21]: https://www.benedictine.edu/press-room/work/museum-italicum (visited on 20/8/2020)