بررسی و تحلیل

# ژاپن

از آغاز تاریخ تا عصر حاضر

علی‌اصغر حقدار

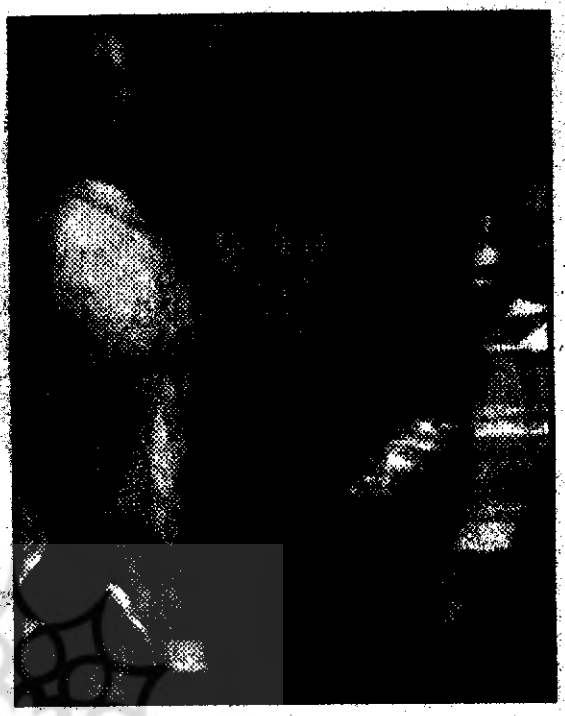
# دیواری

● ایرج اسکندری

## فصل پنجم
## ● هنر رومانسک [1]

پژوهشگران نخستین تاریخ هنر، هنر بوجود آمده پس از دوران کلاسیک یونان را به چیزی نمی‌شمردند و آن را سزاوار نامگذاری هم نمی‌دانستند، زیرا معتقد بودند که پس از شیوهٔ کلاسیک هرچه به وجود آمده، انعکاس یا اقتباسی از آن شیوه بود و هیچ اصالتی از خود نداشت، نخستین مورخان هنر قرون وسطایی نیز در پژوهش خود چنین روشی را بکار بردند، چرا که در نظر آنان نیز اوج کمال هنری، شیوهٔ «گوتیک» بود که از قرن سیزدهم تا قرن پانزدهم دوام یافت. برای آنچه که هنوز به قالب ایده آل گوتیک در نیامده بود، ایشان عنوان «رومی وار» رمانسک را اختیار کردند، و هنر دورهٔ کارولنژی [2] را «رومی وار پیشین» خواندند.

هنر رمانسک شباهت زیادی به آثار عصر ایمان دارد تا به شیوه‌های درباری که متقدم بر آن بودند؛ گرچه باید گفت هنر رومانسک در حقیقت سنت کارولنژی را با بسیاری از عناصر سنتهای دیگر که اثرشان کمتر هویداست، مانند کلاسیک پسین و صدر



برجسته نمایی از لحاظ تاریک و روشن سازی، توانسته است به نقاشی خود، چنان خاصیت دقت و وضوح انتزاعی بخشد که اجرای آن هرگز در دوره‌های کارولنژی و اوتونی امکان‌پذیر نبود. در این شیوه عناصر نمایشی و رمزی و تزئینی در طرح کلی با یکدیگر در آمیخته و اثری یکدست و وحدت یافته بوجود آورده است.

این شیوهٔ بوجود آوردن خطوط و سطوح موزون، از پیروی ویژگیهایی که بطور خاص در هنر نقاشی بکار می‌رفت سرباز زد؛ خصوصیاتی چون ارزش مایه رنگها و نمایش جسمیت اجسام و نقاط واقع شده در فور زیاد، چشمگیر هنوز در نقاشی مکتب دیگر معمول بود. از این رو خود را به عنوان سبکی جامع معرفی نمود.

خطوط کناره‌نمای محکم و تمایلی بارز به انگاره آفرینی نیز از خصوصیات عمدهٔ نقاشیهای دیواری شیوهٔ رومی‌وار شمرده می‌شود. ساختمان برج بابل از میان برجسته‌ترین مجموعه آثاری که بر سقف

مسیحیت و بیزانسی و اندک نفوذی از اسلام و مجموعهٔ میراث هنر سلتی-ژرمنی، در خود جمع کرده بود.

آنچه که در نیمهٔ دوم قرن یازدهم این همه اجزای متشکل را به هم جوش داد و به صورت شیوه‌ای واحد و مرتبط در آورد نیرویی منفرد نبود، بلکه مجموعه‌ای از عوامل مختلف بود که در سراسر غرب اروپا، جنبش و نهضتی نوین به وجود آورده بود.

«نقاشی دیواری به مقیاس بزرگ مانند پیکرتراشی به مقیاس بزرگ، یکبار دیگر در سدهٔ یازدهم به مقام شایسته‌اش دست می‌یابد. با آنکه نمونه‌هایی از این گونه نقاشی از روزگار کارولنژی و اوتونی بر جا مانده، و با آنکه سنت ناگسستهٔ این هنر در ایتالیا دنبال می‌شود، دورهٔ شکوفائیش دورهٔ رمانسک است. در این نقاشی نیز همچون معماری و پیکرتراشی، با سبکهای محلی و درجات متفاوت پیشرفت و پیچیدگی، روبرو می‌شویم.»[۳]

نقاش رومانسک با فداکردن آخرین بقایای

صحن کلیسای **سن ساون سورگار تامپ**[۴] باقی مانده انتخاب گردیده است. طرح آن، حالتی هیجان زده دارد و همه جای آن را کوشش و تلاش فراگرفته است. حتی خود مسیح که در انتهای سمت چپ ایستاده، سازندگان آن برج عظیم را مخاطب قرار داده و بدین ترتیب در جریان واقعه شرکت جسته است.

برای ایجاد تعادل در برابر قامت مسیح، هیکل درشت نمرود که اجراء کنندهٔ آن اقدام ساختمانی است در انتهای راست صحنه قرار داده شده است که با تقلای شدید قالبسنگهای بزرگ را به دست بناهای بالای برج می‌رساند. گویی سراسر صحنه به صورت میدان زورآزمایی میان خدا و بشر در آمده است.

خطوط کناره نمای ضخیم و تیره و تجسم حرکاتی مؤکد، ترکیب هنری را حتی از فاصلهٔ نسبتاً دور به خوبی قابل تشخیص می‌سازد. همین خواص در مینیاتورهای نسخ خطی آن ناحیه نیز مشهود است، و در نتیجه این گونه آثار با آنکه در اندازه‌های کوچک اجرا شده‌اند غالباً عظمتی نظیر نقاشی دیواری مورد بحث دارند.»[۵]

## فصل ششم
## ● هنر گوتیک[۶] (۱۱۵۰ ـ ب م)

«واژهٔ گوتیک ابتدا توسط منتقدان عصر رنسانس بدلیل عدم انطباق هنر این دوره با معیارهای یونان و روم کلاسیک به عنوان یک اصطلاح تمسخرآمیز بکار برده شد. انسانهای سدهٔ سیزدهم و چهاردهم از کلیساهای گوتیک با نامهایی چون (اوپوس مدرنوم ـ اثر نوین)[۷] و (اوپوس فرانسیگنوم ـ اثر فرانکی)[۸] یاد می‌کردند.[۹]

«کلمهٔ گوتیک نخست در مورد هنر معماری به کار می‌رفت و در آن هنر است که خصوصیات شیوهٔ مزبور بخوبی بازشناخته می‌شود. فقط در مدت صد سال اخیر بوده است که بحث دربارهٔ پیکرتراشی و نقاشی گوتیک نیز متداول گردید.

تکاملی که در تصور ما از هنر گوتیک به حصول پیوسته است در واقع معرف نحوهٔ رویش آن شیوه است. بدین معنی که شیوهٔ گوتیک، در اصل با هنر معماری شروع شد و تا یک قرن بعد ـ از حدود ۱۱۵۰ تا ۱۲۵۰ یعنی دوران کلیساهای بزرگ ـ به همان اهمیت و اعتبار خود باقی ماند. اما پیکرتراشی گوتیک که ابتدا صرفاً در خدمت معماری قرار داشت پس از سال ۱۲۰۰ متدرجاً تغییر ماهیت داد و از اسارت معماری درآمد، تا آنجا که در سالهای میان ۱۲۲۰ و ۱۴۲۰ عالیترین آثار خود را بوجود آورد. نقاشی نیز به نوبهٔ خود در سالهای میان ۱۳۰۰ و ۱۳۵۰ در ایتالیای مرکزی به اوج رونق و آفرینندگی خود رسید.

در شمال کوههای آلپ از حدود سال ۱۴۰۰ به بعد، نقاشی مقام هنر اصلی را در شیوهٔ گوتیک یافت. بدین ترتیب، ضمن پژوهش خود دربارهٔ دورهٔ گوتیک شاهد یک نوع تغییر تدریجی از اهمیت مقام معماری به سوی اهمیت مقام نقاشی می‌گردیم یا بهتر بگوئیم گرایشی عمومی از خواص ساختمانی به خواص تصویری».[۱۰]

بر خلاف معماری و پیکرتراشی گوتیک که با وضعی چنان انقلاب‌انگیز در سن دنی[۱۱] و شارتر آغاز شد، نقاشی گوتیک در مراحل نخستین خود با قدمهایی آهسته پیشرفت کرد، در ابتدا شیشه بندی منقوش (ویترای) پنجرهٔ کلیساها را غرق در نور کرد

و بخش اعظم نقاشی‌های این دوره را در بین سالهای ۱۲۰۰ تا ۱۲۵۰ که به عصر طلایی هنر ویترای معروف است بخود اختصاص داد. پس از افول شیوهٔ ویترای که بواسطهٔ عدم فعالیت ساختمانی بوجود آمده بود، هنر تذهیب کاری نسخ خطی رواج یافت و تحت تأثیر طراحی نقوش ویترای، تغییر شکل کلی یافت.

اکنون باید توجه خود را به سوی نقاشی ایتالیایی معطوف داریم در پایان قرن سیزدهم چنان تحولی ایجاد کرد که به اندازهٔ طلوع شیوهٔ گوتیک فرانسه، شکوهمند و ثمربخش بود. نقاشی ایتالیایی در سراسر سده‌های میانه زیر نفوذ سبک بیزانسی بود. نخستین جوانه‌های جنبش جدید هنری، عمدتاً در شهرهای ناحیهٔ توسکان[۱۲] ـ لوکا[۱۳] ـ پیزا[۱۴] ـ سینا[۱۵] و فلورانس[۱۶] ـ سر از خاک بیرون آوردند. شهر فلورانس همچنان که از لحاظ سیاسی تدریجاً دیگر شهرهای توسکان را جذب کرد و جمهوری فلورانس را تشکیل داد، سرانجام، پیشگامی و رهبری این حرکت بزرگ برای رسیدن به شیوهٔ تصویری نوین رنسانس را نیز بدست آورد. لیکن در سدهٔ چهاردهم، رقیب سرسختش یعنی سینا که مدتی طولانی و پیگیرانه در برابر پیشروی فلورانس ایستادگی کرده بود، ستاد مرکزی یک مکتب مستقل و پرشکوه به شمار می‌رفت.

اینک برای دریافتن نقاشی این دوره به بررسی دو مکتب **سینا** و **فلورانس** به سردمداری **دوتچو**[۱۷] و **جوتو**[۱۸] می‌پردازیم.

## ■ مکتب سینا[۱۹]:

«دوتچو نمایندهٔ مکتب سینایی در دوران شکوفایی آن است. از جمله محجرهای مذبح متعلّق به وی، محجر مذبح جلال ملکوتی است. وجه تسمیهٔ این مذبح آن است که مریم عذرا را در هیأت ملکهٔ آسمانها نشسته بر تختی در میان فرشتگان و قدیسان نشان می‌دهد. این مذبح، وجوه اصلی سبک رشد یافتهٔ او را منعکس می‌سازد. دوتچو در این قاب و قابهای روایتی مشابه، گامی سرنوشت ساز در جهت انسانی کردنِ موضوع مذهبی بر می‌دارد و این روشی بود که در سده‌های بعد به جریانی روز به روز نیرومند شونده در تکامل نقاشی تبدیل شد.»[۲۰]

«در نقاشی دیواری اعلام مرگ مریم عذرا از همان مذبح، دوتچو نشان می‌دهد که در مطالعهٔ فضای درون، در میان هم عصرانش، مانند ندارد؛ با آنکه پرسپکتیو وی تقریبی است، تصوری از یک فضای معماری ایجاد می‌کند که پیکرهٔ یک انسان را در خود محصور کرده است. اگر می‌توانستیم مطمئن شویم که نقاشان چیره دست روم باستان نیز به این نتیجه نرسیده بودند می‌توانستیم بگوئیم که پیش از این، کسی این تصور را ایجاد نکرده بود. بدون تردید در دورهٔ ۹۰۰ ساله پیش از دوتچو، چیزی همانند این نقاشی نمی‌توان یافت، و با آنکه ممکن است استادِ آفرینندهٔ تابلوی قدیس فرانسیس در آسیزی چند سال پیشتر آن را پیش بینی کرده باشد و جوتو نیز در همان زمانی که دوتچو به آفریدن مذبح جلال ملکوتی پرداخت آن را در نمازخانهٔ آرنای کلیسای پادوا تکمیل کرده باشد، باید آن را دارای اهمیتی دورانساز دانست: در حالی که فرشته در جای نامشخص قرار گرفته، حضرت مریم به طرز واضحی در یک فضای مکعب وار که از سطح تابلو به عقب می‌رود قرار داده

شده است. به هم نزدیک شدن سه تیر در سقف، این تصویر را تقویت می‌کند و این پدیده را خود دوتچو مشاهده و ثبت کرده بود. تا اینجا پرسپکتیو تماماً یکپارچه نشده است و هر یک از سطوح کار دوتچو، ظاهراً نقطهٔ همگرایی خاصّی برای خود دارند. با این حال، تصویر مزبور به قدر کافی متقاعد کننده است و نخستین گام در ساختمان تدریجی یک فضای پرسپکتیو حقیقی و برخوردار از نظمی هندسی بشمار می‌رود که در سدهٔ بعد تکمیل خواهد شد.»[۲۱]

## ■ مکتب فلورانس[۲۲] (جوتو)

«دوتچو مسائلش را در چارچوب کلی سبک بیزانسی حل می‌کرد و این سبک را هیچگاه به معنای واقعی نفی نکرد. «**جوتو دی بوندونه**» هم عصر بزرگ فلورانسی وی؛ با قاطعیت بیشتری از گذشته گسست. سرچشمه‌های سبک وی امروزه نیز مورد بحث هستند. احتمالاً یکی از این سرچشمه‌ها سبک مکتب رومی در نقاشی بوده که **پیترو کاوالینی**[۲۳] از پیروان این مکتب در این دوره محسوب می‌شود و یکی دیگر از سرچشمه‌های مؤثر ـ هرچند کم اهمیت‌تر ـ در شکل‌گیری سبک **جوتو** ـ کارهای هنرمندی به نام **چیمابوئه** است که به روایتی استاد وی بود.»[۲۴] (۱۲۴۰ـ۱۳۰۲ ب م).

«هنر چیمابوئه، هنر کاوالینی و نقاشان رومیِ همانندش که احتمالاً خود جوتو ایشان را در حال کار در کلیسای **سان فرانچسکو**[۲۵] دیده است. هنر پیکرتراشان گوتیک فرانسه، و هنر باستانی روم، اَعَم از پیکرتراشی و نقاشی ـ جملگی از عناصر تشکیل دهندهٔ تربیت هنری جوتو بوده‌اند. اما برای فراهم آمدن سبک جدید بزرگی که جوتو را در مقام پدر هنر تصویری غرب قرار می‌دهد، در هم آمیختگی صرف این عناصر کفایت نمی‌کند. او که در روزگار خودش هنرمندی پرآوازه بود، شهرتش را همواره حفظ کرده است. صرف نظر از مصالح گوناگونی که در تربیت وی بکار برده شده‌اند، معلم واقعی وی، طبیعت یا دنیای اشیای مرئی بود.»[۲۶]

«انقلاب جوتو در نقاشی فقط به از میدان بدر کردن سبک بیزانسی، تثبیت نقاشی به عنوان هنری بزرگ برای شش سدهٔ بعدی، و احیای شیوهٔ ناتورالیستی ابداعی هنرمندان روزگار باستان و از یاد رفته در سده‌های میانه محدود نمی‌شد، او بنیان گذار روش تزلزل ناپذیری در تجربهٔ بصری به کمک مشاهده بود و موافق روحیهٔ فرانسیسیان تجربه گر. آغازگر عصری شد که می‌توان عنوان عصر آغازین علم نامیدش. او و جانشینانش با تأکید بر تقدم قوهٔ بینایی در شناختن جهان، جاده هایی را آماده ساختند که علم تجربی از همانجا به سوی آینده گام برداشت. دنیای بصری، پیش از آنکه قابل تحلیل و تفهیم شود باید مشاهده گردد.

جوتو که در روزگار خود و پس از مرگش به علت وفاداری به طبیعت مورد ستایش قرار می‌گرفت، مقامی بس فراتر از یک مقلد طبیعی داشت او به جای تقلید از طبیعت، از اسرار آن در جریان مشاهده‌اش پرده برمی دارد و نظم مرئی آن را پیش گویی می‌کند. در وجود جوتو، انسان غربی با قاطعیت تمام متوجه دنیای مرئی بعنوان سرچشمهٔ شناخت طبیعت

می‌شود. این برون نگری جدید، جایگزین آن درون نگری انسان در سده‌های میانه شد که نه در جستجوی اسرار طبیعت بلکه در صدد اتحاد با خالق بود.»

«تصاویری که **دوتچو** و **چیمابوئه** از حضرت مریم می‌کشیدند پیکر او را در زیر امواج ظریف رداهایش باریک و شکننده نشان می‌دادند. همین پیکره‌ها در دست جوتو به صورت مادری تنومند و ملکه وش نمایانده شده‌اند و از لحاظ نمایش برآمدگی‌های بدن به دنیای مادی تعلق دارد، بدن مریم ناپدید نشده است بلکه با قدرت تمام نشان داده شده است. این هنر نوین پیش از تمام هنرها می‌کوشد پیکره‌ای بیافریند که جسم، بُعد و حجم داشته باشد، یعنی همانند پیکره‌ای که بصورت مجسمه در می‌آید در معرض نور قرار گیرد و سایه‌اش روی زمین بیفتد و تصوری در ما ایجاد کند که مجسمه پدید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌آورد.»[۲۷]

«در بررسی کارهای جوتو، محققان در انتساب بسیاری از نقاشیهای دیواری به وی تردید کرده‌اند، و علاوه بر گونه‌ای ازدحام یا پیچیدگی در ترکیب بندی ناسازگار با وضوح و عظمت دیگر نقاشیهای او متوجه ناشیگری مختصری در تکمیل پیکره‌ها و دیگر جزئیات نیز شده‌اند. جملگی این محققان او را آفرینندهٔ نقاشی دیواری نمازخانه **آرنا در پادوا** (۱۳۰۴ تا ۱۳۱۳)، نقاشیهای دیواری نمازخانه‌های کلیسای **سانتا کروچه**[۲۸] در فلورانس، (۱۳۲۰) و مریم نشسته بر تخت در نگارخانه **اوفیستی**[۲۹] می‌دانند. جدی‌ترین بحثها بر سر مجموعهٔ بزرگ نقاشی‌های دیواری نشان دهندهٔ زندگی قدیس فرانسیس در کلیسای بالایی **آسیزی**[۳۰] در گرفته است. این نقاشیها سنتاً به جوتو نسبت داده می‌شوند و به حدود ۱۳۰۰ میلادی مربوط می‌شوند. از آنجا که مدرک کتبی وجود ندارد تمام اظهار نظرها بر تحلیل سبک استوار گشته است و به این احتمال دامن می‌زند که در آینده نیز اختلاف نظر وجود خواهد داشت. محققان امروزی، همچنین معتقدند که نقاشیهای دیواری مربوط به زندگی آسیزی را به احتمال زیاد هنرمندان فلورانسی متأثر از سبک جوتو یا دارای زمینه مشابه آفریده‌اند. یکی از این نقاشیهای دیواری، نشان دهندهٔ وعظ قدیس فرانسیس برای پرندگان است. بدون تردید از لحاظ سادگی بیان، کاهش تعداد پیکره‌ها تا حداقل لازم برای شرح داستان، و پرداختهای تند روانی مانند حالت قدیس فرانسیس در حالیکه بسوی پرندگان خمیده است و شگفت زدگی حواریش به سبک جوتو است. برجسته نمایی پیکره‌ها بسیار قوی و نقش برجسته مجسمه وارشان بسیار موکدانه است. جوتو چندین نقاشی دیواری با موضوع زندگی و مرگ قدیس فرانسیس برای کلیسای فرانسیسی سانتا کروچه در فلورانس کشید. در یکی از آثار او، مرگ قدیس فرانسیس را به شکلی که در سدهٔ نوزدهم بازسازی شده و سپس نقاط بازسازی شده‌اش از آن برداشته شده‌اند، می‌بینیم. خوشبختانه علیرغم برداشته شدن نقاط بازسازی شده و شکافها و خلاءهای پیش آمده در اثر این کار، از نقاشی اصلی مرگ قدیس آنقدر بر جا مانده است که منظره‌ای از آخرین سبک وی را در نظر ما زنده کند. این صحنه در مقایسه با صحنهٔ زاری بر جسد مسیح که از قضا مراتب معنوی قابل توجهی بین این دو برقرار است، نمایانگر تغییرات بزرگ و مهمی است.»[۳۱]

«نقاشیهای دیواری جوتو در نمازخانه‌های باردی[۳۲] و پروتسی[۳۳] از کلیسای سانتا کروچه برای چندین نسل از نقاشان دورهٔ رنسانس از ماساچیول[۳۴] تا میکل آنژ[۳۵] و پس از او ـ در حکم کتاب درسی یا متون معتبر بودند. این هنرمندان متأخرتر، بهتر از پیروان بلافصل جوتو می‌توانستند عظمت هنر وی رادریابند ولی پیروان بلافصل او می‌توانند فقط جزء بسیار کوچکی از نوآوریهای انقلابیش را درک کنند. کوششهای اینان غالباً به تقلید از توصیف تجسمی او محدود می‌شد. نمونهٔ این پیروی‌ها را در آثار تأدئوگادی[۳۶] (۱۳۰۰ـ۱۳۶۶) می‌بینیم که چندین سال پسر خوانده و دستیار جوتو بود.»[۳۷]

## ■ سیمونه مارتینی[۳۸] (۱۲۸۵ـ۱۳۴۴)

«جانشینان دوتچو در مکتب سینا، با نوآوری و اصالتی به مراتب بیشتر به میدان می‌آیند. سیمونه مارتینی شاگرد دوتچو و دوست صمیمی **پترارک**[۳۹] بود. سیمونه در شهرهای ناپل و سیسیل برای شاهان فرانسه کار می‌کرد. در آخرین سالهای عمرش در دربار پاپ واقع در آوینیون بکار مشغول شد و در همانجا بود که توانست مستقیماً با نقاشان شمال اروپا تماس بگیرد. سیمونه با منطبق کردن الگوهای تخیلی اما تجملی و پرشکوه شیوهٔ گوتیک فرانسوی بر هنر سینایی و آشناکردن نقاشان شمالی با سبک سینایی، یکی از عوامل مؤثر در سبک بین المللی گردید. دامنهٔ این سبک در اواخر سدهٔ چهاردهم و اوائل سدهٔ پانزدهم به سراسر اروپا کشیده شده بود. سبک بین المللی سبکی درباری بود که برای تقلید از رنگهای مشعشع، لباسهای فاخر، تزئینات ظریف، و مضامین مستلزم صفوف پرشکوهی که در آنها شهسواران و معشوقه هایشان به همراه ملازمان، اسبان و شازیهای بادپای شکاریشان می‌توانستند خودنمایی کنند، به ذوق و سلیقهٔ اشرافی متوسل می‌شد.

سیمونه برای کاخ مردم شهر سینا، ترکیب بندی بسیار متفاوتی آفرید که یک نقاشی دیواری بزرگ به ابعاد ۳۳۰×۹۶۰ سانتی متر از سرباز خویش اقبالی بنام **گیدوریتچیو**[۴۰] بود.

این نخستین نقاشی دیواری از مجموعهٔ بزرگ نقاشیها و پیکره‌های سوار بر اسب است که برای بزرگداشت خاطرهٔ نظامیان غارتگر و جناه طلب حرفه‌ای ایتالیا به هنگام رهبری ارتشهای دولتهای ایتالیایی در جنگهای بزرگ و کوچک بی پایان آفریده شده‌اند. این تابلو در نوع خود یک نوآوری است و از پیشرفت مقاومت‌ناپذیر و نوخاستهٔ علائق این جهانی در قلب زندگی و هنر حکایت دارد.»[۴۱]

## ■ لورنتستی[۴۲] (۱۳۲۰ ب م)

«از دیگر نقاشان این دوره باید از برادران لورنتستی نام برد که از شاگردان مکتب دوتچو بودند ایشان در تجربه اندوزیهای عمومی رئالیسم

تصویری که از ویژگیهای سدهٔ چهاردهم است مخصوصاً در تلاش برای القای خاصیت فضایی سهیم اند. **پیترو لورنتستی**، بیشتر به نقاشی قابهای تزئینی می‌پرداخت که کارهای وی از بحث ما خارج است. برادر وی **آمبروجو لورنتستی**[۴۳] پیشرفتهای مکتب سینا در شبیه سازی عمق نمایانه را به طرز جالب و بی مانندی کمال بخشید. نمونه‌ای از کارهای وی در کاخ مردم سینا دیده می‌شود که در آن نتایج حکومت و ناصالح را به گونه‌ای رمزی در کنار یکدیگر آورده و مقایسه کرده است ـ برادران لورنتستی در اثر طاعون چشم از جهان فرو بستند ـ در این زمان طاعون سراسر اروپا را فراگرفته بود و بر این اساس نقاشی جالبی که تحت تأثیر کشتار ناشی از این طاعون آفریده شده است پیروزی مرگ نام دارد، این اثر به **فرانچسکو ترابینی**[۴۴] نسبت داده شده است. در این نقاشی کل تجربه‌های شبیه سازی فلورانسی ـ سینایی بکار بسته شده است تا این جهانی‌ترین و فانی‌ترین منظرهٔ ممکن از سدهٔ چهاردهم آفریده شود. طنز تاریخ چنین است که انسان غربی همچنان که خود و جهان پیرامونش را به نقطهٔ کانونی هرچه روشنتری نزدیک می‌کند، با وضوحی دم افزون‌تر در می‌یابد که اشیای مادی فانی اند.»[۴۵]

# بخش سوم

## ● عصر جدید

## ■ رنسانس[۴۶]

دربارهٔ علت اصلی پیدایش، حدود گسترش و اهمیت نهضت رنسانس مدتهای دراز مورخان به بحث پرداخته‌اند و در این باره با عقاید گوناگون روبرو شده‌ایم. هر بخشی از پژوهش تاریخی دربارهٔ رنسانس، با گذشت زمان، تصویری خاص خود از آن دوران بوجود آورده است. اساسی‌ترین مطلبی که مورد قبول بیشتر دانشمندان قرار دارد، این است که: «رنسانس هنگامی آغاز شد که مردم دریافتند نحوه زندگی قرون وسطائیشان به پایان رسیده‌است.»[۴۷]

رنسانس دورهٔ کلاسیک باستانی را نقطهٔ اوج آفرینش بشری بشمار می‌آورد و این همان دورانی بود که با انهدام امپراطوری روم بدست مهاجمین

ناگهان بپایان رسید. در مدت هزار سال پس از سقوط روم، پیشرفت عمده‌ای به حصول نپیوست، لیکن اکنون دیگر بساط این «زمان طولانی میانی» یا قرون وسطی بر اثر احیای کلیهٔ آن هنرها و علومی که زینت‌بخش دورهٔ کلاسیک باستانی بود از میان برچیده شده بود.

عصر نوین بخوبی می‌توانست «تولد دوباره» یا رنسانس خوانده شود، که اکنون اصطلاحی بین‌المللی شده است. سابقهٔ این نظریهٔ انقلابی به زمانی برمی‌گردد که اندیشه‌های پترارک منتشر گردید، وی عصر نوین را دوران احیای آثار کلاسیک می‌دانست، که در نظر وی محدود به بازگرداندن زبانهای اصیلی چون زبانهای لاتینی و یونانی و توجه به متون اصیل نویسندگان باستانی. در طول دو قرن بعد، این تفکر بازگشت و یا احیای دورهٔ باستانی آن قدر گسترش یافت که شامل تمام تلاشهای فکری و فرهنگی از جمله هنرهای تجسّمی نیز گردید.

«تفکر **پترارک** در پایه‌گذاری این نهضت مبتنی بود بر دو اصل **فردگرایی** و **انسان‌گرایی**، بر این اساس وی برخلاف عقیدهٔ دینی مستقر در اذهان عمومی اعلام کرد که عصر ایمان دورهٔ تاریکی و جهل بوده است، بطور کلی این نوع آمادگی ذهن به بازخواست کردن عقاید و آداب کهن یکی از خصوصیات عمیق و اصلی نهضت رنسانس گردید.»[۴۸]

## ■ رنسانس ـ آغاز سدهٔ پانزدهم

«فلورانس در اوایل سدهٔ پانزدهم سلطهٔ فرهنگیش را بر ایتالیا قطعی کرد و آغازگر عصر رنسانس شد. عظمت و شکوه فلورانس از صدها سال پیش پی‌ریزی می‌شد. سدهٔ پانزدهم نقطهٔ اوج این تکامل تدریجی بود. حکومت خاندان **مدیچی**[۴۹] در فلورانس و حمایت سخاوتمندانه از هنرمندان باعث اعتلای هنر در این بخش از ایتالیا شد. تاریخ فلورانس تا چند صد سال تاریخ خاندان مدیچی است. در نخستین سالهای سدهٔ پانزدهم **جووانی مدیچی** پایه‌های ثروت و رفاه این خاندان را نهاد. پسرش **کوزیمو مدیچی** که در نزد فلورانسیان به پدر سرزمین فلورانس شهرت دارد، با

کارهایش احترام و وفاداری مردم فلورانس را نسبت به اشراف و صاحبان امتیاز برانگیخت و خاندان مدیچی با برخورداری از چنین تضمینی تدریجاً به دیکتاتورهایی آگاه و خردمند در جمهوری فلورانس تبدیل شدند. در ورای تشکیلات اومانیسمْ عصر رنسانس، قدرت مالی بزرگی ایستاده بود و خاندان مدیچی که از بازرگانان محتاط و تیزهوش زمان خویش بودند هیچ حساسیتی نسبت به سرمایه‌گذاری در راه علم و هنر از خود نشان نمی‌دادند. مرگ کوزیمو در سال ۱۴۹۲ پایان عصر طلایی فلورانس بود و رنسانس پرتو تابانش را همراه با هنرمندان خویش از فلورانس به رُم منتقل نمود و تحت حمایت پاپ لئوی، حامی رافائل و میکل‌آنژ که خود از خاندان مدیچی بود قرار گرفت.

تا آن زمان در تاریخ جهان، هیچ خاندانی نتوانسته بود چنین پیوند محکمی با یک انقلاب بزرگ فرهنگی برقرار کند. دربارهٔ خاندان مدیچی بی هیچ ترسی از خطا می‌توان گفت که اینان تأمین کنندگان هزینه‌های مالی عصر رنسانس بودند.»[۵۰]

## ■ نقاشیهای دیواری در فلورانس

«جوانترین هنرمند از میان سه نوآور بزرگ نخستین سالهای سدهٔ پانزدهم در کنار دوناتلو [51] و برونلسکی [52]، ماساچیو [53] (۱۴۰۱ـ۱۴۲۸) بود. وی همه چیز را دگرگون کرد. هیچ نقاش دیگری را در تاریخ هنر سراغ نداریم که همچون مازاتچو در مدت زمانی کوتاه چنین کمک بزرگی به پیشرفت یک سبک جدید کرده باشد، زیرا سالهای زندگی خلاقانه وی بسیار کوتاه و مرگش در بیست و هفت سالگی بسیار نابهنگام بود. ماساچیو، طلف هنری جوتو است. زیرا سبک پرعظمت وی را با استفاده از تدبیرهای نمایشی بسیار، دستخوش تحولی چنان انقلابی می‌کند که چندین نسل از نقاشان دورهٔ رنسانس، مطالعه و تکمیل آن را دنبال می‌کنند. او با نوآوریهای معاصران بزرگش دوناتلو و برونلسکی آشنا بود و کاملاً آنها را درک می‌کرد و امکانات تازه‌ای در عرصهٔ شکل و مضمون بر هنر نقاشی افزود.

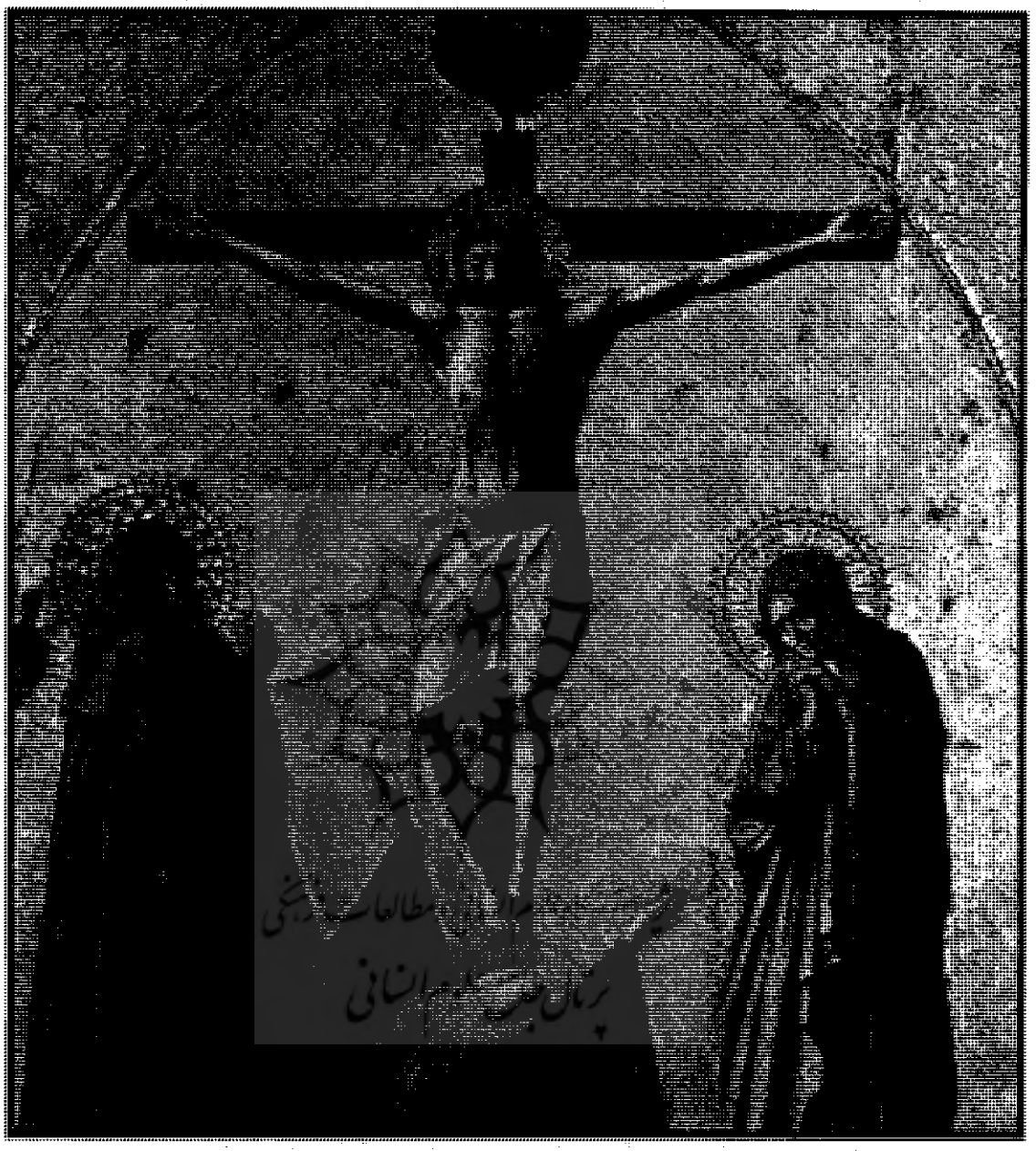
با مشاهدهٔ نقاشیهای دیواریش در نمازخانهٔ کلیسای سانتاماریا، دل کارمینه [54]، فلورانس می‌توان با پیشرفتهای بی‌مانندش آشنا شد. ماساچیو در نقاشی دیواری نقدینهٔ خراج که اندکی پیش از مرگش کشید، سه حادثهٔ کوچک را یکجا نشان داده است. پطرس حواری بدستور حضرت مسیح سکه‌ای از دهان ماهی می‌گیرد و در سمت راست در کف مأمور مالیات می‌گذارد. پیکره‌های ماساچیو به لحاظ عظمت سادگی‌شان، پیکره‌های جوتو را بخاطر می‌آورند. نور که در آثار جوتو فقط برای برجسته‌نمایی یک حجم به کار گرفته می‌شود در آثار ماساچیو نقش خاص خود را دارد. از ماساچیو تا لئوناردو داوینچی [55]، هیچ هنرمندی با رئالیسمی چنین پرتوان نتوانسته است تصور فضا را همچون جسمی از نور و هوا که در فاصلهٔ بین چشمهای ما و آنچه ما می‌بینیم در بیننده زنده کند. تکتک پیکره‌های نقدینه خراج جدی و سنگین‌اند. در این تابلو نقطهٔ تلاقی خطوط پرسپکتیو بر سر مسیح منطبق می‌شود. پیش‌زمینه به کمک پرسپکتیو هوایی، که از کاهش نور، کاهش به سوی رنگ آبی و کند شدن خطوط کناری همراه فاصله بهره می‌گیرد، با فاصله یکی می‌شود. این تدبیر که توسط نقاشان رومی بکار برده شده بود در سده‌های میانه از یاد رفت، و ظاهراً به طور تصادفی توسط ماساچیو از نو کشف شد.» [56]

ماساچیو در سال ۱۴۲۵ تصویری از رانده شدن آدم و حوا از باغ عدن را بر دیوار نمازخانه برانکاتچی [57] و کلیسای سانتاماریا دل کارمینهٔ فلورانس نقاشی کرد. در این اثر نوری که از یک منبع بیرونی می‌تابد با ایجاد سایه و روشن، نقش برجسته‌ای عمیق را پدید آورده است و همچون یک عامل وحدت‌بخش پرتوان عمل می‌کند. این نقاشی دیواری ماساچیو یکی از شاهکارهای هنر دورهٔ رنسانس و تفسیری از صحنهٔ غم‌انگیز هبوط انسان است که شاید نقاشی سقف کلیسای سیستین توسط میکل آنژ نیز نتواند به پایش برسد.

«ماساچیو در نقاشی دیواری تثلیث مقدس با مریم و قدیس یوحنا (تصویر ۲۴۰) در کلیسای سانتاماریا نوولا [58] ارزش سامان دهندهٔ پرسپکتیو برونلسکی را به طرز درخشانی اثبات می‌کند. او تصویر یک نمازخانهٔ چهارگوش را که با طاقهای گهواره‌ای پوشیده شده است، نقاشی کرده است. او نقطهٔ تلاقی ساختمان پرسپکتیو را در سطح چشم تماشاگر قرار می‌دهد و بدین ترتیب تصور فضایی واقعی را در او زنده می‌کند که حجم درونی‌اش ادامهٔ فضایی است که تماشاگر در درونش ایستاده است. اینگونه تطبیق دادن تماشاگر با فضای تصویر شده، نخستین گام در پیدایش و تکامل نقاشی عمق‌نمایانه‌ای است که بسیاری از هنرمندان دورهٔ رنسانس و دورهٔ پس از آن ـ باروک ـ را شدیداً شیفته خود کرده بود. نقاشی دیواری تثلیث مقدس که در نقطهٔ آغاز تاریخ نقاشی دورهٔ رنسانس جای گرفته، جمع‌بندی دو گرایش عمده است: رئالیسم مبتنی بر مشاهده و کاربرد ریاضیات برای سازمان‌دهی اجزای تصویر.» [59]

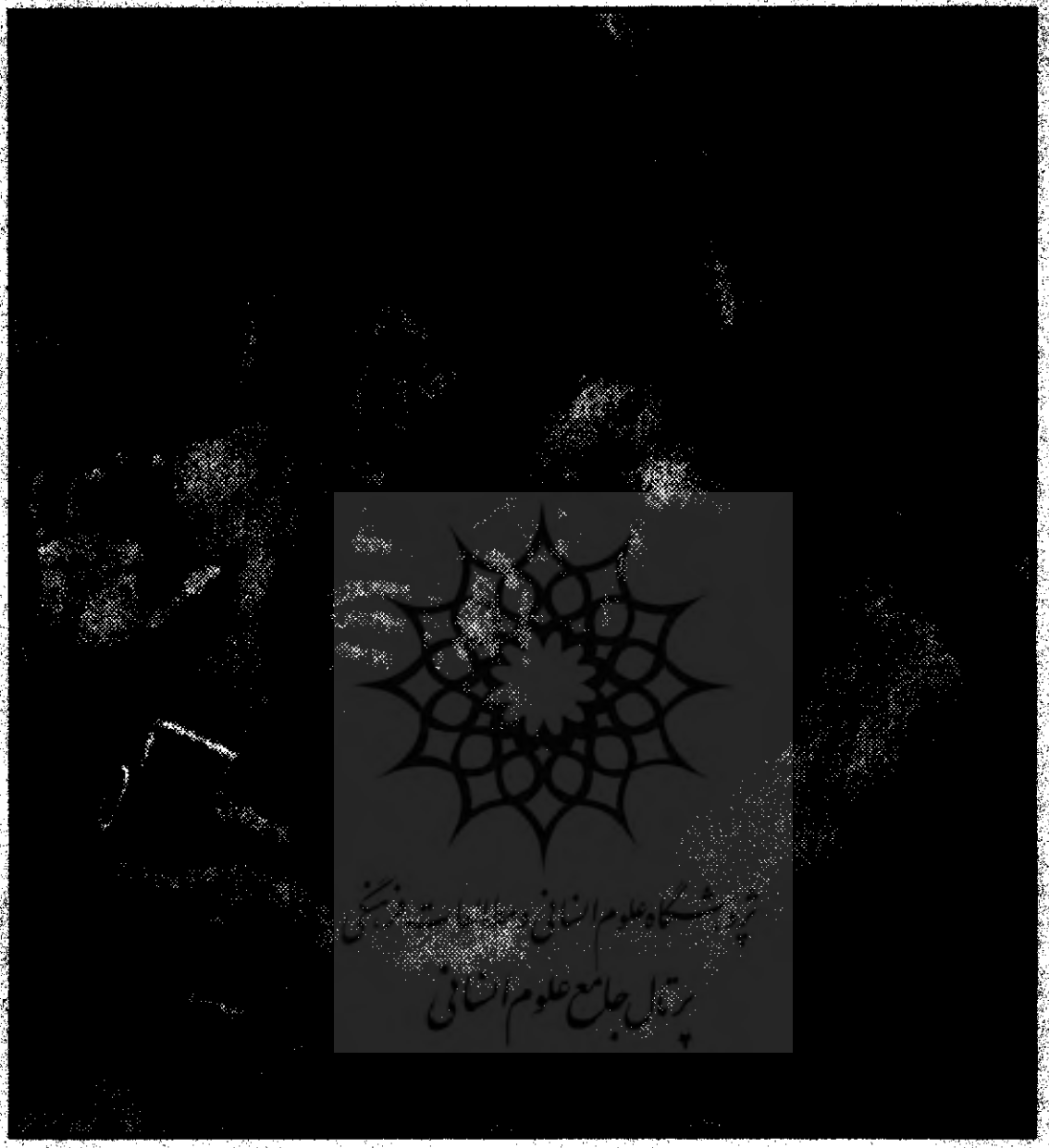
## ■ آندرئا دل کاستانیو ـ (۱۴۲۳ـ۱۴۵۷)

«این نقاش به شبیه‌سازی از پیکره‌های گیرا، نیرومند و متقاعدکنندهٔ انسان علاقمند شد. در تابلوی شام واپسین که در اواخر سالهای ۱۴۴۰ـ۱۴۴۹ روی یکی از دیوارهای سفره‌خانهٔ دیر کلیسای



سانتاآپولونیای فلورانس نقاشی کرد، جدّیت و وضوحی دیده می‌شود که مختص این دوره از رشد نقاشی در فلورانس است. عیسی و حواریون در حالی که یهودای حواری به شیوهٔ سنتی در جلوی میز نمایانده شده است، به شکل احجام ایستا و پیکره‌وار نقاشی شده‌اند. کاستانیو در اینجا با مسئلهٔ گنجاندن پیکره هایش در محدوده فضایی خاصی مواجه است. این فضا چنان تنظیم شده که مانند فضای تثلیث مقدس اثر ماساچیو احساس پیوستگی فضای تماشاگر با فضای شاه‌نشین مزین به قاب‌بندی‌های مرمرین حواریون را به بیننده القاء می‌کند. قاب سخت این نقاشی موجب سخت‌تر نمایاندن پیکره‌های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



انتزاعی به تجسم حادثهٔ مزبور می‌دهد.

در صحنهٔ مرکزی، یعنی کشف و اثبات صلیب راستین، امپراتریس هلنا [۶۷] با همراهانش شاهد زنده شدن یک مرده توسط صلیب راستین هستند. گروه بندی پیکره‌ها، تابع پس زمینهٔ معماری است. قابهای مدور، قوسها و قابهای چهارگوش این معماری، قرینه‌های دو بعدی شکلهای تخم مرغی، استوانه‌ای و مکعب واری هستند که در مقابلش قرار داده شده‌اند. این کاری است که فقط از دست یک معمار می‌آید، یا کار کسی است که قطعاً با پرگار و گونیا آشنا بوده است. همچنان که گروه بندی شکلهای انتزاعی تابع اصولی هندسی ـ معماری است. تأثیر اجتماع همهٔ این شکلهای یکپارچه، احساس اجرای آئینی آن جهانی، عرفانی، و ابدی است که

کوچکترین توجهی به واقعیات و رویدادهای گذرای این جهان ندارد. در اینجا ما شاهد اتحاد شکل تغییرناپذیر ریاضی با سکوتهای آرام روح اندیشمند و نظاره گر هستیم.»[۶۸]

«نقاشی دیواری رستاخیز در تالار شهر **بورگوسان**[۶۹] شیوه‌ای را معرفی می‌کند که در نزد نقاشان بعدی دورهٔ رنسانس شدیداً مورد توجه قرار گرفت، و آن «مثلث پیکره» نام داشت. پیرو برای تثبیت ترکیب بندی اش، پیکره‌ها را در گروهی می‌گنجاند که می‌توان با قرار دادن یک مثلث در مرکز تابلو، آنها را محاط کرد. در این مورد پیکرهٔ مسیح به پا خاسته، که با قدرتی ستون وار و در هیبت یک فاتح ابدی در لبهٔ گور ایستاده، بخش فوقانی آرایش مثلث شکل متّکی بر قاعدهٔ گستردهٔ متشکل از سربازان خوابیده در پیش زمینه را اشغال می‌کند. این گونه انباشتن احجام به گرد محور مرکزی یک تابلو، استحکام عظیمی به ترکیب بندی آن می‌دهد و یکی از کلیدهای قرینه سازی و خودکفایی مورد نیاز هنرمندان دورهٔ رنسانس برای آثار خودشان بشمار می‌رود. کار پیرو چکیده‌ای از بیشترین دستاوردهای علمی و سبکهای هنری نقاشی در نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم است: رئالیسم، منظره نگاری توصیفی، پیکرهٔ ساختمان وار آدمی، ترکیب بندی عظیم، سه بعد نمایی، رعایت تناسب، نور، و رنگ.»

در این دوره، هنرمندان دیگری دست اندر کار بودند که سبکشان در سبک عصر پیشین ریشه دارد. یکی از این هنرمندان **فرآنجلیکو**[۷۰] است. وی فقط نوآوریهایی را می‌پذیرفت که بتواند بدون هیچ برخوردی بر سبک محافظه کارانه‌اش بیفزاید.

«او بازنمایی جزئیات رئالیستی در تشریح، جامه‌های آویخته، سه بعد نمایی و ساختمان، برجسته نمایی سنگین ماساچیو را که می‌توانست موجب تیرگی رنگ‌آمیزی درخشان وی شود، رد کرد.

نقاشی دیواری بشارت تولد مسیح به مریم، یکی از نقاشیهای دیواری بی شماری است که فرآنجلیکو در فاصلهٔ ۱۳۴۵ و ۱۴۴۵ با آنها **دیرسان مارکو**[۷۱] در فلورانس را تزئین کرد. در این تابلو، ملاحظاتی از قبیل تناسب اشخاص در رابطه با معماری از نظر فرآنجلیکو در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد و این چیزی بود که پیرو دلافرانچسکا نمی‌توانست بپذیرد. آنچه او در درجهٔ نخست به دنبالش می‌رفت تأکید بر مضمون مذهبی نقاشیهایش بود، و این کار را با استفاده از همهٔ امکانات مناسب، اعم از امروزی و دیروزی، انجام داد. سادگی بیان او. کارهای جوتو را بیاد می‌آورد، شکل زانو زدن فرشته و بال رنگین کمانی وی نیز کارهای او را به یاد می‌آورد. نمای نیمرخ حضرت مریم با آن حجب شیرینش، از هنر سیمابی الهام می‌گیرد، و باغ محصور و پوشیده از گل (نماد مریم باکره)، تا اندازه‌ای از گوتیک بین المللی متأثر است. ولی همهٔ این عناصر با احساسی تغزلی و توجه شدید به جنبهٔ تزئینی، با هم ترکیب شده‌اند، به طوری که هیچ جزئی ناهماهنگ به نظر نمی‌رسد.»[۷۲]

## ■ رنسانس ـ نیمه دوم سدهٔ پانزدهم

«این دوره اخیر اومانیسم با علاقهٔ تازه‌ای به زبان و ادبیات ایتالیایی، مقدمات پیدایش نقد ادبی، تأسیس آکادمیها (تأسیس آکادمی افلاطون در میلان) و آغاز بهره‌برداری از ماشین چاپ ـ همراه با تمامی دیگر عوامل مؤثر در انتشار فرهنگ ـ مشخص می‌شود.

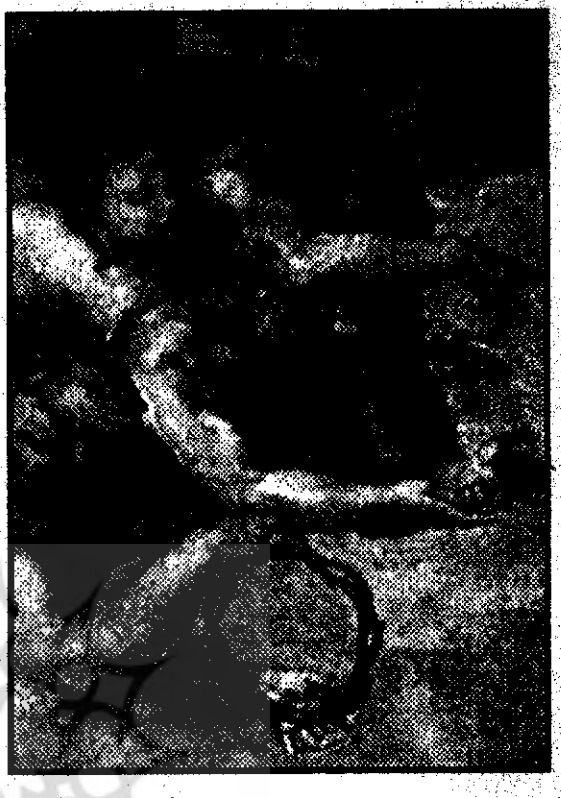
فتح قسطنطنیه به دست ترکها در ۱۴۵۳ باعث خروج دانشمندان یونانی از این شهر شد. بسیاری از ایشان به ایتالیا گریختند و علوم یونان باستان را نیز با خود بردند تا پاسخگوی علاقهٔ شدید آن سامان به هنر، ادبیات، و فلسفهٔ کلاسیک باشند. این فتح، باعث بسته شدن دریای مدیترانه به روی کشتیهای غربی شد و پیدا کردن راههای جدید دریایی به سوی بازارهای مشرق زمین را ضروری گردانید.

بدین ترتیب، عصر دریانوردی، اکتشاف و پویش سرزمینهای جدید و ناشناخته آغاز شد.

در هنر و معماری، یک شالودهٔ تئوریک در نوآوریهای کم و بیش اشرافی هنرمندان نسل پیشین، نهاده شد. در اینجا یک بار دیگر باید بر ارزش والایی که هنرمند عصر رنسانس برای تئوری قائل بود تأکید کنیم. ابداع شیوهٔ سه بعدنمایی توسط برونلسکی و رسالت آلبرتی و پیرو دلافرانچسکا دربارهٔ این موضوع، به هنرمند عصر رنسانس امکان دادند تا شالودهٔ علمی هنرهای بصری را به اثبات برساند.»[۷۳]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



نقاشیهای دیواری مانتنیا در نمازخانهٔ **اووتاری** کلیسای **ارمیتانی در پادوا**[۸۹] (که در جنگ جهانی دوم ویران شد)، هنر نقاشی شمال ایتالیا با هنر اومانیستی فلورانس در یک صف قرار می‌گیرد. نقاشی دیواری قدیس یعقوب در راه شهادتش از وسعت دانش علمی، ادبی، باستان‌شناسی، و تصویری مانتنیا پرده بر می‌دارد. این طاق نصرت با آن طاق گهواره‌اش با نقشهایی برگرفته از واژگان تزئینی ادبیات کلاسیک زینت یافته است. لباسهای سربازان از روی مدلهای باستانی شبیه سازی شده‌اند. نقاش کوشیده است اعتبار تاریخی موضوع را حفظ کند. همچنان که استادان ادبیات باستانی دانشگاه پادوا چنین کرده‌اند. در پرسپکتیو، مانتنیا مسائل دشواری را برای خود مطرح می‌سازد تا از حلشان لذت ببرد. در اینجا نقطهٔ دید بیننده خیلی پائین قرار داده شده است، به طوری که گویی از پنجرهٔ یک زیرزمین به آن طاق بزرگ می‌نگرد. خطوط ساختمان سمت راست، به طرز برجسته‌ای به پائین کشیده می‌شوند. لیکن انحرافهای مهمی از پرسپکتیو یا سه

گروه پیکره‌های مسیح و پطرس در امتداد محور مرکزی که از درگاهی معبد می‌گذرد و نقطهٔ تلاقی خطوط پرسپکتیو پیشگفته نیز در آنجا به هم می‌رسند، قرار داده شده‌اند. بدین ترتیب در این ترکیب بندی، فضای دو بعدی و سه بعدی درهم بافته شده‌اند و پیکره‌های مرکز دقیقاً با مرکز محوری تلفیق شده‌اند. علم فضاشناسی، وسیله‌ای است برای سازمان دهی متقارن عمل. پروجینو دراین تابلوی واحد، دانش چندین نسل را به کار برده و با هم درآمیخته است. سبک منطقی و انتظام یافته و وضوح آراستهٔ ترکیب‌بندی هایش، تأثیری ماندگار بر پرآوازه‌ترین شاگردش یعنی **رافائل**[۸۶] خواهد گذاشت.»[۸۷]

«در اواسط سدهٔ پانزدهم، در ایتالیای شمالی، یکی از درخشان‌ترین استعدادهای سراسر دورهٔ رنسانس یعنی آندرئا مانتنیا[۸۸] (حدود ۱۴۳۱ - ۱۵۰۶) از شهر پادوا برخاست. وی به احتمال قوی در اینجا با دوناتلو دیدار کرده بود زیرا نفوذ او در سراسر هنرش احساس می‌شود. با آفریده شدن

تزئین این اتاق با نخستین سه بعدنمایی از پائین به بالای یک سقف هدایت می‌کند و این اسلوب بعدها وسیعاً به دست یکی از نقاشان شمال ایتالیا به نام **کوردجیو**[۹۱] و سقف آرایان باروک تکامل یافت. بیننده مستقیماً به پیکره هایی در آن بالا می‌نگرد که یک راست به وی در این پائین می‌نگرند. این دستاورد استثنایی سه بعدنمایی نقطه اوج نزدیک به یکصد سال آزمایشگری در عرصهٔ پرسپکتیو است.»[۹۲]

## ■ رنسانس (سدهٔ شانزدهم)

«شهر رُم از حدود ۱۴۹۵ تا تاریخ یورش بیگانگان و غارت آن در ۱۵۲۷ جانشین فلورانس شد و مدعی برتری هنری بر آن گردید. تعدادی از پاپهای قدرتمند و جاه طلب قدرتی تازه به نام **ایالت پاپی** آفریدند و رُم را پایتخت آن قرار دادند. و رُم در همان زمان پایتخت هنری اروپا شد. پاپها شهر را با آثار بزرگ هنری آراستند؛ هنرمندان را از سراسر ایتالیا به آنجا فراخواندند و مأموریتهای جاه طلبانه و رقابت‌آمیز به ایشان دادند. رنسانس پیش رفته در مدت زمان کوتاه

بعدنمایی حقیقی به چشم می‌خورد، زیرا مانتنیا با استفاده از جواز هنریش، نقطهٔ تلاقی سوم را نادیده می‌گیرد (اگر از پائین بنگریم، ساختمانها باید در بالا به یکدیگر نزدیک شوند). او با نادیده گرفتن واقعیات سه بعدنمایی، ترجیح می‌دهد ترکیبی یکپارچه و همبسته بیافریند که اجزای تصویرش با چهارچوب تابلو مرتبط باشند. عدم وجود منطق پرسپکتیو، تا حدودی با گنجاندن خطوط برجستهٔ ازیب در پیش زمینه، مانند میلهٔ پرچم، جبران شده است.

مانتنیا برای خاندان **گونتساگا** در **مانتوا**[۹۰] (خاندان بزرگ و هنردوست همچون خاندان مدیچی) کار می‌کرد. در کاخ دوک نشینی ایشان شاهکاری از عمق نمایی تصویری پدید آورد، و نخستین تزئین سراسر سه بعدی یک اتاق کامل را که تالار عروسان نامیده می‌شود. او با بهره‌گیری از اجزای معماری واقعی، دیوارهای اتاق را چنان نقاشی می‌کند که پیش درآمدی بر تزئینات باروک در آینده به شمار می‌رود. تجربه گرایی جسارت‌آمیز مانتنیا او را به تکمیل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاملی از شکل هنری و مفهوم معنوی رنسانس پیش‌رفته است. این نقاشی دیواری، مدرسهٔ آتن[۱۰۲] نامیده می‌شود. فضای این تابلو نه یک مدرسه بلکه تجمع گروهی از فیلسوفان و دانشمندان جهان باستان را نشان می‌دهد که گرداگرد ارسطو و افلاطون جمع آمده‌اند. اینان که دنیای باستان را در روزگار رنسانس پیش رفته از نو کشف کرده‌اند، مجلس تشکیل داده‌اند و سرگرم تعلیم و تعلم‌اند و الهامبخش عصر نوین شده‌اند. در تالاری که معماری یونانی را به یاد می‌آورند و گوشه‌ای از جلوهٔ کلیسای سان پیترو[۱۰۳] از آن به چشم می‌خورد، پیکره‌ها به طرزی ابتکارآمیز در اطراف افلاطون و ارسطو نمایانده شده‌اند. در کنار افلاطون، فیلسوفان جهان باستان ایستاده‌اند و دربارهٔ اسرار غائی جهان برتر بحث می‌کنند. در کنار ارسطو، فیلسوفان و دانشمندانی از جهان باستان ایستاده‌اند که دربارهٔ طبیعت و امور انسانی بحث می‌کرده‌اند. دو گروه، به نرمی و آرامی، با گامها و حالات گویایی که اشاره‌ای از نظریاتشان در آن دیده می‌شود و بسیار پر تنوعند، حرکت می‌کنند. اطمینان به نفس و وقار طبیعی ایشان از ماهیت استدلال آرام یعنی از تعادل و حدی حکایت دارد که اندیشمندان دورهٔ رنسانس آن را به عنوان «قلب فلسفه» می‌ستودند. در پائین سمت چپ نقاشی، فیثاغورث را می‌بینیم که سرگرم نوشتن است و خدمتکاری جدول توافقی را نگهداشته است. در پیش زمینه، هراکلیتوس را می‌بینیم که به تنهایی، سخت در اندیشه شده است (این چهره احتمالاً از چهرهٔ میکل آنژ شبیه سازی شده است). دیو جانس فیلسوف کلبی که فضیلت را در ساده زیستن می‌دانست بی خیال، روی پله‌ها آرمیده است. در سمت راست، اقلیدس را می‌بینیم که در میان شاگردانش خم شده و یک قضیهٔ هندسی را اثبات می‌کند. این گروه، مخصوصاً جالب توجه است. اقلیدس در اینجا به احتمال قوی برامانته در سنین پیری است و در انتهای سمت راست نیز رافائل چهرهٔ خودش را نقاشی کرده است.

علوم تصویری، که تاکنون مسیر تکاملش را بررسی کرده‌ایم، در نقاشی دیواری مدرسهٔ آتن به نقطهٔ کمال خویش می‌رسد. در این نقاشی، فضای پرسپکتیو گسترده‌ای آفریده شده است که در آن

پیکره‌های آدمیان به نرمی و با حالتی طبیعی، بی هیچ تلاش خاصّی و به گفتهٔ لئوناردو «هر یک موافق نیّت خویش، در رفت و آمدند»[۱۰۴]

در «استانتسادلا سینیاتورا»[۱۰۵] رافائل نه فقط افلاطونیان و ارسطوئیان بلکه مسیحیت و دین رومی را نیز با استفاده از همان شیوهٔ ترکیبی تابلوهای مریم، با هم آشتی داده است»[۱۰۶]

## ■ میکل آنژ[۱۰۷] (۱۴۷۵ـ۱۵۶۴)

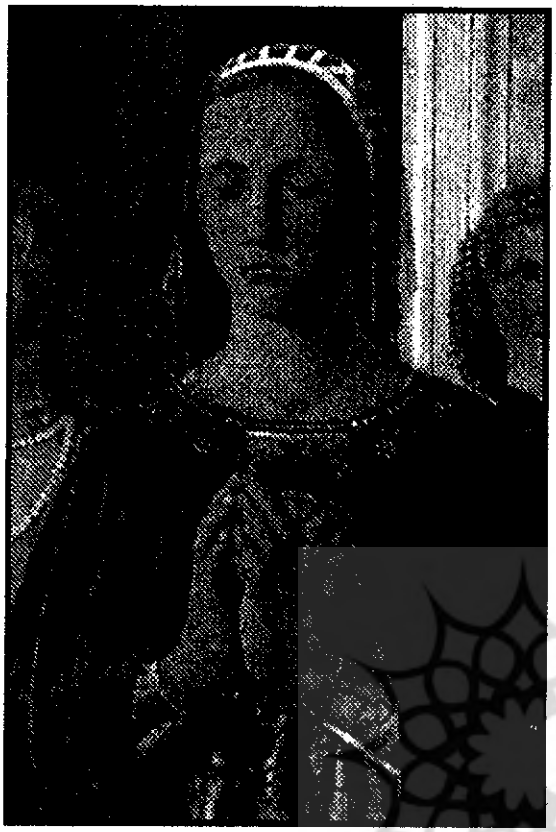
«میکل آنژ شخصیتی به مراتب بغرنج‌تر از رافائل دارد و هنرش در نزدیکی به هنر کمال مطلوب دورهٔ رنسانس پیش رفته به هنر رافائل نمی‌رسد. اشتیاق و سرسپردگی به هنرش باعث می‌شد که به رافائل حسادت بورزد و از لئوناردو داوینچی نفرت داشته باشد او همیشه شیفتهٔ کاری بود که در دست داشت او تمام وجودش را با آفرینندگی هنری‌اش یکی می‌کرد و واکنشهایش در برابر رقیبان، غالباً زننده و تناقض‌آمیز بودند.

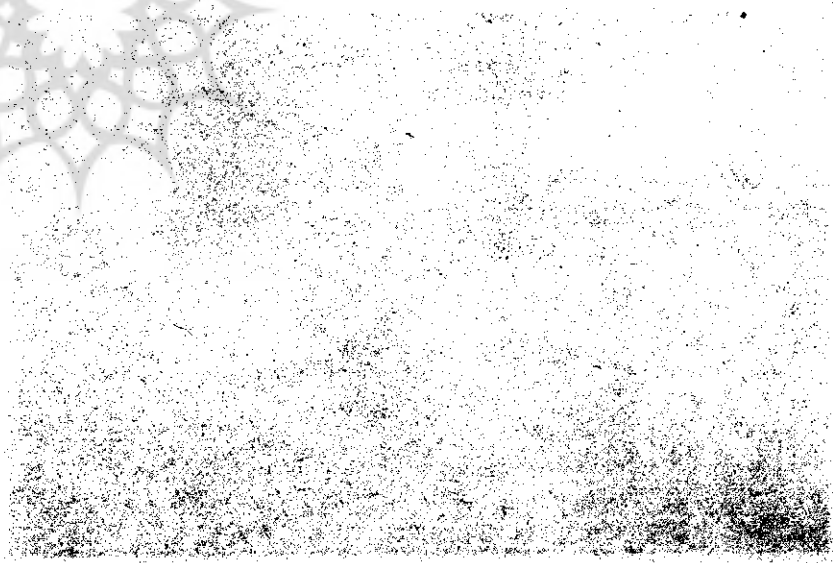
صفات فردی میکل آنژ هرچه بوده باشد زندگی هنریش تجسمی از آن آرمانهای دورهٔ رنسانس است که ما در مفاهیم «نابغهٔ الهام گرفته» می‌گنجانیم. کار میکل آنژ از اعتبار و عظمت برخوردار است. اعتماد او به نبوغ خویش، حدی نداشت. گرچه او معمار، پیکرتراش، نقاش، شاعر و مهندس بود، خودش را در درجهٔ نخست یک پیکرتراش می‌دانست و این عنوان را از عنوان نقاش برتر می‌دانست.

یکی از معروفترین نظرات میکل آنژ این است که هنرمند باید با کشف مثال یا چهرهٔ محبوس در سنگ، کارش را آغاز کند؛ با زدودن سنگ اضافی، این مثال یا چهرهٔ محبوس را برهاند یا مانند **پوگمالیون**[۱۰۸]، پیکرهٔ بی جان را جاندار کند.

میکل آنژ معتقد بود که هنرمند چندین سال از عمرش را به کار در این روند پایان‌ناپذیر رهاسازی می‌گذراند و دیر به کشفیات رفیع و خارق العاده دست می‌یابد و... از آن پس چند صباحی پیش زنده نمی‌ماند.

میکل آنژ سنین جوانی را به شاگردی در نزد **گیرلاندایوی نقاش** گذراند ولی پیش از تکمیل تعالیم استاد، وی را ترک گفت، به محفل نو افلاطونیان راه یافت و پیکرتراشی را نزد **برتولدو** همکار پیشین





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بارتولومئو[۱۱۳] است که پوستش را زنده زنده کنده بودند. او در اینجا چاقو و پوست را به دست گرفته است و چهرهٔ عجیبی از میکل آنژ نیز بر آن دیده می‌شود.»[۱۱۴]

میکل آنژ هنر خود را به شیوهٔ سدهٔ پانزدهم آغاز کرد و در میانهٔ قرن به پختگی کامل رسید و در پایان با گرایشات باروک کارش را به پایان برد. او همچون غولی، سیصد سال از تاریخ هنر را اشغال کرده و الگوی برترین نابغهٔ عصر خود است. هنرمندی نوآور در زمانهٔ خویش بود. ردپای او را تا چند سال بعد بر آثار هنرمندان بعد از وی می‌بینیم.

## ■ آندرئا دل سارتو[۱۱۵] ـ کوردجو

در نخستین سالهای سدهٔ شانزدهم، برخی هنرمندان چیره‌دست در دیگر بخشهای ایتالیا به آفرینندگی خویش ادامه می‌دادند.

«یکی از اینان آندرئا دل سارتو (۱۴۸۶ ـ ۱۵۳۱) نقاش فلورانسی بود که نقاشیهایش با برجستگی و وضحی در ردیف نقاشی‌های رافائل دورهٔ رنسانس پیشرفته را بیان می‌کنند. همعصر و هموطن شمالیش، کوردجو، از شهر پارما را تقریباً به سختی می‌توان طبقه بندی کرد. کوردجو که نابغه‌ای تک رو بود، گرایشهای هنری متعددی را در وجود خویش گرد آورده بود که از آن جمله می‌توان به تأثیراتی از لئوناردو، رافائل و نقاشان مکتب ونیز[۱۱۶] اشاره کرد. با این حال، او سبکی شخصی بی مانندی پدید آورد که اگر بخواهیم عنوانی بر آن نهیم، باروک پیشین از هر عنوانی مناسب تر است. از لحاظ تاریخی، ماندگارترین تأثیر او تکمیل پرسپکتیوهای عمق نمایانه تا نقطه‌ای بود که رقبای وی در دورهٔ باروک کمتر توانستند بدان دست یابند. مانتنیا در مانتوا، یک روزنه در سقف تالار عروسان نقاشی کرده بود. نزدیک به پنجاه سال بعد، کوردجو، تمامی فضای داخلی گنبد کلیسای پارما را نقاشی کرد. هنرمند ضمن بالا بردن قبهٔ گنبد، منظره‌ای از آسمان را با حلقه‌های پیاپی ابرهایی نشان می‌دهد که هیکلهای پرواز کننده در میان آنها به شادی معراج مریم عذرا رقصی گردباد مانند می‌کنند. موجودات فرشته‌وش، در حالی که پنجه‌های گلرنگ پاهایشان را برای تماشاگران پائین تکان می‌دهند، مستأجران جاودانی کلیساهای متعدد باروک در سده‌های بعد خواهند شد.

کوردجو بر خلاف آندرئا دل سارتو، چندان مورد ستایش معاصرانش قرار نگرفت. فقط در سدهٔ هفدهم بود که نقاشان باروک او را خویشاوند معنوی خود دانستند.»[۱۱۷]

● پاورقی‌ها:

۱ـ Romanesque Art
۲ـ Carolingian
۳ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۳۰۷
۴ـ San.saven surqar Tampe
۵ـ تاریخ هنر جنسن ـ ص ۲۴۴
۶ـ Gothic
۷ـ Aupose Modernome
۸ـ Aupose Francigenome
۹ـ هنر در گذر زمان ص ۳۱۴
۱۰ـ تاریخ هنر جنسن ـ ص ۲۴۷
۱۱ـ Saint denis
۱۲ـ Toscan
۱۳ـ Loca
۱۴ـ Piza
۱۵ـ Siena
۱۶ـ Florence
۱۷ـ Duccio
۱۸ـ Giotto
۱۹ـ Siena School
۲۰ـ همان مأخذ ص ۳۶۰
۲۱ـ هنر در گذر زمان ص ۳۶۰
۲۲ـ Florence shool
۲۳ـ Pietro Kavalini
۲۴ـ همان مأخذ ص ۳۶۱
۲۵ـ San Franchesco
۲۶ـ همان مأخذ ص ۳۶۲
۲۷ـ همان مأخذ ص ۳۶۲
۲۸ـ Santacroche
۲۹ـ Offesetty Gallery
۳۰ـ Asizy
۳۱ـ همان مأخذ ص ۳۶۲
۳۲ـ Bardy
۳۳ـ Protcy
۳۴ـ Masaccio
۳۵ـ Michelange
۳۶ـ Tadeo Gady
۳۷ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۳۶۶
۳۸ـ Simono Martini
۳۹ـ Petrark
۴۰ـ Gldoritchio

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی